



{ Cultural Books of  
Art History  
美术史文丛 }

范景中 主编

# 20世纪艺术批评

Art criticism  
in the  
20th century

沈语冰 著

中国美术学院出版社



CHINA ACADEMY OF ART PRESS  
中国美术学院出版社

ISBN 7-810 83-266-2



9 787810 832663 >

ISBN 7-81083-266-2/J·252  
定价：75.00元

# 20 世纪艺术批评

沈语冰 著

中国美术学院出版社

**图书在版编目 (CIP) 数据**

20 世纪艺术批评/沈语冰著. —杭州: 中国美术学院出版社, 2003. 10

(美术史文丛/范景中主编)

ISBN 7-81083-266-2

I. 2... I. 沈... II. 艺术评论-20 世纪  
N. J05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 092708 号

**20 世纪艺术批评**

沈语冰 著

责任编辑 范景中 周书田/封面设计 成朝晖/责任监制 葛炜光

中国美术学院出版社出版发行

(杭州市南山路 218 号/邮编 310002)

全国新华书店经销/浙江广育报业印务有限公司印刷

2003 年 10 月第 1 版/2003 年 10 月第 1 次印刷

开本 787×1092mm 1/16

字数 400 千/印数 2000 册/印张 26.5

ISBN 7-81083-266-2/J·252

定价 75.00 元

## 前 言

理论界流行着这样的见解：20世纪乃“批评的世纪”。单从一波接一波风起云涌的批评理论 [critical theories] 而言，这种说法似乎并不夸张。从上世纪初的英美新批评、俄国形式主义、精神分析学派，到上世纪中叶的结构主义、新结构主义、女权主义、新马克思主义，再到世纪末的新历史主义与后殖民文化批评，批评理论在20世纪的人文学科中确乎风光无限。即就视觉艺术批评来说，与上个世纪潮流迭起的艺术运动一样，艺术批评同样充满了精彩纷呈的景观：阿波利奈尔 [Apollinaire]、罗杰·弗莱 [Roger Fry]、本雅明 [Walter Benjamin]、赫伯特·里德 [Herbert Read]、克莱门特·格林伯格 [Clement Greenberg]、阿尔法雷德·巴尔 [Alfred Barr]、哈罗德·罗森伯格 [Harold Rosenberg]、约翰·伯格 [John Berger]、波普艺术批评家群体、查尔斯·詹克斯 [Charles Jencks]、奥利瓦 [Oliwa]、阿瑟·邓托 [Arthur Danto]、汉斯·贝尔廷 [Hans Belting]、罗莎琳·克劳斯 [Rosalind Krauss]、彼得·贝格尔 [Peter Burger]、加布利克 [Suzi Gablik]、胡伊森 [Huysen]、T.J.克拉克 [T. J. Clark]、迈克尔·弗莱德 [Michael Fried]、西尔盖·吉博 [Serge Guibaut]、唐纳德·库斯比特 [Donald Kusbit]、希尔顿·克莱默 [Hilton Kramer]、斯蒂芬·莫拉夫斯基 [Stefan Morawski] 以及，或许是上世纪最伟大的批评家泰奥多·阿多诺 [Theodor Adorno]。

然而，这些批评家及其理论在中国的命运却大不相同。当国内文学批评界对上世纪的各种文学批评理论如数家珍的时候，上述艺术批评家当中的许多人在国内艺术批评界甚至闻所未闻。艺术史向来被认为是本国史学中最弱的学科之一，而艺术批评理论的匮乏无疑加剧了它的不堪。上世纪最著名的艺术批评史家文丘利 [Venturi] 曾经断言：一切艺术史都是批评史，因为艺术史中对作品的描述、解释与评价无不涉及艺术批评，或者不妨说就是批评的任务。20世纪下半叶对西方艺术史的不满程度，可以从欧美各国质疑艺术史的方法论基础的出版物的持续升温这一事实中见出。可以这样说，批评理论的迅速发展已经改变了艺术史的方向。相应地，它的缺失也就成了国内艺术史学科的重灾区。

批评家作为现代艺术潮流的孵化者、报导者、仲裁者甚至制造者，早已被公认为当代艺术动力机制中的关键。试想一下这些批评家在催化与帮助人们理解那些艺术运动中的角色：弗莱之于后印象派、阿波利奈尔之于立体派、格林伯格之于抽象表现主义。也许，我们可以援引美国艺术批评家库斯比特的观点作为我们对艺术批评的一般性质的初步认知。他认为，艺术批评家的角色经常是悖谬的。因为当艺术品还很新鲜和怪异时，他就率先，常常是最鲜活地做出反应，并且初步向我们解释它的意义。然而，他的反应又常常不很全面，因为这样的艺术品还没有被广泛地体验过：作品尚未有一个历史，一个据此可以解释“文本”的语境。当批评家将艺术品当作一个当下产品来遭遇时，它还缺乏历史“负载”。事实上，批评家的部分工作就是要在历史的法庭上赢得胜诉。这就是为什么，正如波德莱尔所说，*批评家经常是一个对艺术品“充满激情和党派性的观察家”，而不是对其价值做出无利害的判断的裁判员*的原因。正因为它的当代性，他扮演着鼓动家的角色，只能从作品本身的角度来处理整个案子。对敏感的批评家来说，作品始终让他感到惊异，而他则始终对它保持热度。他会让未来的历史家们去处理诸如解剖艺术品——到那时，它通常已被假定有一个公认的意义——之类的事情。

然而，批评家当下的观点常常成为有关该作品的本质特征的基本评价。批评家的反应，如果说不是所有未来解释的范型，至少是所有未来解释的条件。他的关注是作品进入历史的门票。现代批评家权力的标志，就是他对新艺术的命名。比如，路易斯·沃塞尔 [Louis Vauxcelles] 的标签“野兽派”和“立体派”就曾大大地影响了人们对这些风格的理解。通过命名，这些艺术品对将来的人们来说就被赋予了某种本质特征。而且，只不过以“符号圈地运动” [semiotic enclave] ——借用乌贝托·埃科 [Umberto Eco] 的术语——作为开端的理解，成了话语构型的一整套语言，并且开创了各种观点的全部氛围。说白了，其责任是重大的。格林伯格有一回曾写道，批判性地趋近艺术品的最佳时机是当它的新颖性已经逝去而它自身却尚未成为历史之时。然而，正是在这一时刻，艺术品的阐释最是未曾得到解决，最是易受攻击的时候；也是在这样的时刻，批评家以即席命名的形式所作的当机立断，能够一劳永逸地封存它的命运。因此，正如奥斯卡·王尔德 [Oscar Wilde] 在《作为艺术家的批评家》 [Critics as Artists] 当中所说的那样，批评对艺术至关重要；批评把握、保存、培育、

提升艺术。

由于对批评的效验估计不足，也由于对欧美上百年的现代艺术批评缺乏起码的参照，国内艺术批评多少尚处于黑暗中摸索阶段。最近10年来，虽有不少西方当代艺术材料被介绍进来，但是，令人遗憾的是，甚至介绍者本人对这些材料也不甚了了（国内乱轰轰的后现代主义理论研究即是明证），或者以一种绕口令般的伶牙利齿在美术界捣浆糊，使本来严肃的学术工作往往成为一场混仗。于是，甚至出现了——据说流行于美术学院——“西方艺术没有什么，他们要等到塞尚以后才有文人画”之类的荒谬绝伦的观点。如果说本书有什么主题的话，那么其中之一肯定是对这种观点的批评。正当我们奋力抵抗所谓的“西方中心主义”的时候，曾几何时，中国中心主义早已偷偷地从后门溜回来了。事实上，它又何曾从我们泱泱大国五千年文明的“中国”血液中离开过？将艺术界（包括艺术教育界）观念的混淆单纯地归结为缺乏真正意义上的艺术批评（因为批评的原义之一就是“辨析”，亦即使观念尽可能清晰地得到表达），可能失之简单。但是，对西方艺术批评的漠视与无知，已经让我们的学生吃足了苦头。

后果之一便是今日中国艺术走向了两个——至少在我看来——毫无希望的极端。在一极，艺术成了一种单纯的笔墨游戏与自娱自乐，一种与当下感性毫不相关的人文雅玩或匠人的玩意儿。这类所谓的画家像龟缩在洞穴中的爬行类动物，固执而有耐心地蛰伏在他们的弹丸之地，他们坚固的硬壳足以抵挡任何来自外界的风雨的骚扰，社会的转型、生活的演化、感受性的变迁、审美观念的变化，在他们看来都是毫无意义的东西，或者干脆是不存在的。其理论依据据说来自丹尼尔·贝尔 [Daniel Bell] 的文化矛盾学说，一种认为在经济-技术、政治-社会与审美-文化之间有着不同步的结构观点。问题在于，在贝尔那里只是一种“事实” [fact] 的描述（还是相互“矛盾”的事实），到了中国的文化保守主义者那里却成了一种可以遵照无误的“规范” [norm]。另一种理论据说是波普尔 [Karl Popper] 的“问题情境”学说与贡布里希 [E. Gombrich] 的“图式理论”，一种认为艺术史的风格是艺术家在一定的情境中解决艺术问题的结果的思想。在这儿，波普尔的多样性的“问题情境”被许多人还原为单纯的“形式问题”，而在贡布里希那里是如此丰富而多层次的“趣味逻辑”则被简化为纯粹的“程式与匹配”的“形式课题”（好像贡布里希从来没有关心过趣味的变化似的）。

文化保守主义者的另一个理由据说来自“对20世纪中国艺术史逻辑的观照”。在他们的观照中，20世纪的所谓“三大艺术思潮”，即主张水墨画西化的徐悲鸿与主张中西融合的林风眠都或多或少地失败了，唯独主张“拉开中西绘画距离、各自迈向各自高峰”的潘天寿取得了伟大的成功，并与吴昌硕、黄宾虹、齐白石一道，成为20世纪中国艺术史上最伟岸的大师。本书作者无意否定上述诸人的成就，对诸大师之间（包括徐、林在内）的排队问题也丝毫不感兴趣。我想指出的只是这样一个从未或很少处在人们反思范围中的事实：即20世纪30至40年代的中国现代艺术（特别是在上海）是如何在上世纪中叶的政治运动与保守主义分子的群起而攻之之下渐渐消亡的。所谓“三大思潮”，不管是西化派、融合派还是距离派，在我看来，只是文化保守主义阵营内部的争吵。而20世纪中国艺术史真正的三大思潮中，只有文化保守主义获得了空前成功，来自苏联的“社会主义现实主义”过去在国内就没有得到过心悦诚服的承认，如今则早已成为新左派批评家反刍的草料，而现代主义的罂粟却像昙花一样烟消云散。但是，它顽固的毒素在被压抑了整整30年以后，终于在80年代中期悄悄绽放。

第二个极端——在我看来是一个更阴险也是更恶毒的极端——就是在90年代以后以发烧似的热度迅速传播的流行性病毒：后现代主义。正如在欧美，后现代主义是无法挑战现存资本主义的情况下左派激进冲动的一种替代性选择（特别参见法国少壮派理论家费里与雷诺 [Luc Ferry and Alain Renaut] 对后现代老大师们的反击之作《60年代的法国哲学》[*French Philosophy of the Sixties*]，以及伊格乐顿 [Eagleton] 的《后现代主义的幻象》[*The Illusions of Postmodernism*]），中国式后现代主义的盛行也是80年代末中国激进知识分子新启蒙运动受挫的结果，从此，后现代主义立刻成为文化保守主义与新左派的最佳救命稻草，并加速了文化保守主义与新左派在反对现代主义这一点上的同盟，再次完成了对80年代中国现代主义的扼杀（情形与40年代末有着惊人的相似）。

后现代主义是兴起于西方60年代，在70年代达到猖獗的哲学、社会文化与艺术思潮。80年代初，主要由于哈贝马斯 [Habermas] 的分水岭之作《现代性：一项未完成的方案》[*Modernity: An Unfinished Project*] 的宣读，西方思想界开始了对后现代主义的强大的批判运动。80与90年代西方人文学科与社会科学的一个主题，可以被归结为现代主义/后现代主义之争。这在思想界表现在伽达默尔/德里达



[Gadamer/Derrida] 之争、哈贝马斯 / 福柯 [Habermas/Foucault] 之争这样的大师级理论交锋中，表现在法国新生代思想家费里与雷诺等对前此 20 年中拉康 [Lacon]、福柯、德里达、布尔迪厄 [Bourdieu]、博德利亚尔 [Baudrillard]、德勒兹 [Deleuze] 与利奥塔 [Lyotard] 的压倒性后现代思潮的直接对抗上，体现在德国中生代思想家魏尔默 [A. Wellmer]、霍内特 [A. Honneth] 与法兰克 [M. Frank] 对法国思想的全面挑战中。在批评界体现在希尔顿·克莱默对后现代主义“庸人的报复”（参同名批评文集 *The Revenge of the Philistines*）所作的反击上，体现在哈贝马斯与魏尔默对詹克斯的“后现代主义建筑理论”所作的驳正上，也体现在艺术批评界持久的“沃霍尔 [Warhol] 还是博伊斯 [Beuys]”的争论中。在艺术运动中，它不仅体现在德国“新表现主义”对美国波普艺术的宣战中，体现在 98-99 年美国现代艺术博物馆所举办的波洛克 [Pollock] 大型回顾展中（并比较 80 年代批评波洛克及其高度现代主义的著名论文集《波洛克之后》[*Pollock and After*]），以及 99 年出版的“批判之批判”论文集《波洛克：新的取向》[*Pollock: New Approaches*]），还体现在人们对晚期德朗 [Derain]、巴尔蒂斯 [Balthus] 与莫兰迪 [Morandi] 的具象绘画的那种持久高涨的热情中。

90 年代以来，几个特殊的案例事实上已经宣判了作为一种持续的哲学、思想文化与艺术思潮的后现代主义的死亡，尽管它的某些假设还将产生持久的影响。这也是拙著《透支的想象：现代性哲学引论》（学林出版社 2003 年版）的结论之一。在这些案例中，“海德格尔 [Heidegger] 事件”、“保罗·德·曼 [Paul de Man] 事件”与“索卡尔 [Sokal] 事件”具备足够的典型性。据说海德格尔是 20 世纪最具原创性的思想家，只有维特根斯坦 [Wittgenstein] 一人堪与媲美。但是，海氏将希腊的存在本体论、中世纪的神学本体论与现代的逻辑本体论，一视同仁地概念化为“存在-神-逻辑学”[*Onto-Theo-Logik*] 是一种典型的削平论。相应地，他将苏格拉底以后的整个西方历史一律视为“远离神的黑暗”，并于 20 世纪来到“黑夜之夜将达夜半”的最黑暗时期，也是对西方历史的过分简化的图解（显然是尼采的反启蒙思想“人类历史不是一部进步史，而是一部退化史”的翻版）。由于海德格尔戴上了这样一副哲学墨镜，他就不可能对 20 世纪现实中的色彩与层次做出区分，从而将国家社会主义、极权主义与自由民主制一律视为“现代性的产物”。在他看来，德国纳粹主义、苏

联共产主义与美国自由主义，统统都是“同一回事”。这在某种程度上解释了他在德国纳粹运动中以及在其后的“非纳粹化”运动中的所作所为。“海德格尔事件”的复杂之处固然不容许人们在一个思想家的思想与他的在世行动中做简单的彼此类推，亦即，说海德格尔的思想直接导致了他的纳粹行为，或者说海德格尔一度的行为证明了他的思想是纳粹主义的，这都是不明智的。但是，如果说海德格尔的思想，再宽泛一点讲，德国20-30年代右翼知识分子（海德格尔、容格尔 [Ernst Junger]、舍勒尔 [Max Scheler]、卡尔·施米特 [Karl Schmitt]，“汉语学界”右翼知识分子最为心仪的“四尔”）叫嚣着大地、鲜血、战争、种族的非理性主义思潮，与纳粹意识形态之间没有一点关联，那也委实太天真了！

上世纪60年代，基本上由尼采与海德格尔培育出来的法国后结构主义思潮，漂洋过海去到美国后，在美国获得了更为露骨的后现代主义动机。正当美国陷于越战的泥潭而遭致自由民主价值的最大的合法性危机之时，由德里达打头，所谓的“耶鲁四人帮”为后盾的美国后现代主义思潮迅速地在全球漫延开来。其中最著名者，叫保罗·德·曼。此人极其聪明，文笔流畅，思路清晰。其基本观点是，一切文本都是作者袒露与隐瞒的运作，记忆与遗忘的策略。一切阅读都是误读。而写作与阅读则构成作者与读者之间一种揭露与掩盖、设访与投射的游戏。80年代末，从他年轻时期的某些档案材料中，人们发现了他原来是纳粹时期一个积极的反犹主义者。于是，美国大学特别是英文系里那些天真的解构主义信奉者们，突然惊讶地意识到了某个事实：解构主义与罪恶意识的压抑（遗忘）之间的不经意流露的关联。

90年代初，美国的“索卡尔事件”使后现代主义的最后一点美丽幻象也破灭了。索卡尔是一位美国物理学家，他花费了差不多整整两年的时间，处心积虑地炮制了一篇题为《超越界线：走向量子引力的超形式的解释学》[*Transgressing the Boundaries: Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity*]的诈文，其中充满了常识性科学错误同时却充斥了后现代主义者最喜爱的奇思妙想与时髦术语，并把它投给了美国最著名的后现代主义刊物之一《社会文本》[*Social Context*]（中国社会科学院的座上宾詹明信 [F. Jameson] 是该刊的主编之一），结果是，此文被登了出来。尽管这一事件的深远意义远未为人们充分意识到，但是，人们普遍认为，此举表明了后现代主义者的学术水准已经下降到了何种荒唐的地步。

可以并不夸张地说，上述三个事件事实上已经宣告了哲学、文学艺术与社会文化三个层次上的后现代主义思潮的破产。“事件”之所以为“事件”，乃是因为人们在其中倾注了大量热情，因而卷入了无数文献。围绕着这些事件，人们能够组织起纷纭的思绪，从而给予一个时代的精神状况以实体表现的形式。而*这个时代的精神状况则是：人们对于后现代主义应当被理解为20世纪下半叶西方社会的一种病理症状这一点已经获得了清楚的自我意识*。后现代主义以其智性上的反理性主义、道德上的犬儒主义与感性上的快乐主义，即便在最为流行的时候，也没有逃脱西方有识之士的尖锐批判。本书多次提及的哈贝马斯就是这样一位思想家。而另外一些学者，则将后现代主义看成西方高度现代主义[high modernism]的一个反题。现在，走向终点的反题已经失去了昔日的锋芒，一种新的综合开始到来。那就是“后现代之后”：魏尔默与霍内特之坚持现代主义与后现代主义的辩证观，当作如是解。然而，本书作者宁愿坚持一种拓展了内涵的现代主义立场，并认为哈贝马斯的“未完成的现代性”，或贝格尔的“后前卫艺术”的提法更为可取。因为，如果说现代主义是西方现代艺术的正题，那么，贝格尔所说的旨在摧毁现代主义自主原则的“历史前卫艺术”[historical avant-garde, 指达达主义、早期超现实主义与苏俄前卫艺术]才是现代主义的反题。而后现代主义，某种意义上只是欧洲历史前卫艺术（以杜桑[Duchamp]为代表）的延续，某种意义上则是欧洲历史前卫艺术的一个搞笑的美国版（以沃霍尔为代表，参本书所述胡伊森精彩的分析）。因此，导源于对现代性的敏感意识的现代主义，其潜力远未穷尽，而它在遭遇历史前卫艺术与后现代主义的挑战后，反而显出了更顽强的生命力。这就是本书结论中所说的“无边的现代主义”的基本意思。

然而，正当后现代主义在它的原发地已经走向终结的时候，它在中国却获得了始料未及的繁衍契机。与某些论者不同，本书作者并没有简单地将中国式后现代主义归结为学术界与艺术界鹦鹉学舌的结果（所谓“话语的平移”）。后现代主义在中国的传播有着深层次的历史原因，也有着更为具体可感的现实动机。后现代主义的反基础主义、反总体性、反主体性、强调动态过程胜于静态结构，与中国前现代性思维是如此合拍，以至于人们稍加思索就不难从后现代主义当中辨别出中国保守主义者的弦外之音。而它所宣扬的后现代主义视觉美学：非线性几何、不对称、反崇高、散点透视乃至中国园林式“后现代空间”……也与中国前现代性美学如出一辙。不是偶然的是，西方鼓吹

后现代主义建筑最起劲的查尔斯·詹克斯先生的太太就是一位研究中国园林的专家。而欧美某些后现代主义“建筑大师”到中国来兜了一圈后欣快地大叫“后现代建筑在中国”，也就不难理解。于是，贫困时代的灾难性混乱、粗野的地方性崇拜与不加克制的复活主义立刻被宣布为后现代性的前卫性。而近年所谓“经济起飞年代”的那些拙劣的伪现代建筑与陈词滥调的现代主义当然不加区分地被宣布为“现代主义的垃圾”。

后现代主义在中国落脚的时候，正是80年代尚未分化的中国知识分子群体的“新启蒙”遭到重创的时候。这赋予了后现代主义在中国的传播以千载难逢的大好机会。由90年代初的北京大学出版的《走向后现代主义》开路，北大与中国社科院一路高歌走向“后现代主义”的文化出版事业大游行：《后现代主义文化研究》、《后现代主义文化与美学》、《后殖民文化批评》，直到蔚为大观的“知识分子图书馆”（似乎只有后现代主义分子才配称得上“知识分子”的称号）。显然，除了迎合文化保守主义的心态，后现代主义太切合新左派的胃口了。在中国的文化保守主义者与新左派眼里，难道还有比批判形而上学的恐怖主义、理性社会的大监狱、西方中心主义的险恶用心、自由民主的乌托邦、全球化的谎言，宣扬身份与差异、文化与价值相对主义的后现代主义更好的东西吗？

与保守主义者忽然从后现代主义中找到了中国前现代性的新的合法性一样，中国的后现代主义者则从西方后现代主义“没有底盘的游戏”（德里达）、“一切皆可”（邓托）、“快乐的虚无主义”（奥利瓦）以及“正经不起来”（苏珊·桑塔格 [Susan Sontag]）那里，发明了“政治波普”、“泼皮现实主义”、“新文人画”、“玩得就是心跳”、“一点正经没有”，以及各式各样假冒的观念艺术。但是，与保守主义的危险不同，中国式后现代主义的危险并不在于它成了与当下感性全然无关的形式玩物与装饰，而是走到了另一个极端：即不顾一切形式法则与视觉质量的纯粹的观念。西方“历史前卫艺术”的合理因素在于：他们的反形式 [anti-form] 与反艺术 [anti-art] 是建立在西方现代艺术史特别是经典现代主义的高度形式主义的正题之上的。这样，前卫艺术的反题才拥有了一定的合法性。而中国式后现代主义在没有任何语境的前提下，一下子走到了反形式的前卫艺术，因此它除了孤零零的个别事件之外，不可能产生真正的文化政治 [cultural politics] 效应。不仅如此，它的真正危险在于，它以貌似激进的理念掩盖了这

样一个基本事实：即中国现代性的先天不健全；并以这种思想的短路形式扼杀了中国当代艺术的现代性诉求。

在本书即将完成之际，我读到了英国著名批评理论家伊格尔顿的下一段话：“今天在北京大学设有一个后现代研究的机构，中国在进口减肥可乐的同时一起进口德里达。一种需要深入探讨的时间扭曲。殖民主义的进程有助于在好坏两方面剥夺第三世界社会的发达的现代性，现在这个进程让位于新殖民主义的进程，由于这个新的进程，那些部分地是前现代性的结构被吸入了西方后现代性的旋涡。这样，没有继承一种成熟的现代性的后现代性日益成为它们的命运，好像落伍造成了一种形式的早熟。一个进一步的矛盾是，在古老与先锋的痛苦张力中，在文化的领域里，再造了一种现代主义艺术的某些经典条件。”（伊格尔顿：《后现代主义的幻象》，第139页）

中国是否已经具备了现代主义艺术的经典条件，本书暂且不论。这里能说的是，从意识到我们的参照系的情形——西方现代主义事业的未竟使命及其后现代主义的幻觉——的那一刻起，这种条件就已经在形成之中了。因为，意识的照亮之处，正是救赎的开始之时。本书作者并不自命为这一救赎的努力当中的一部分。我只能满足于在四处弥漫着的文化保守主义与后现代主义大雾中保持清醒的尝试，并且坚信，正如文化保守主义-后现代主义同盟曾经欢呼雀跃地宣布中国可以并且应当绕过现代性直接跃入后现代性是一场白日梦一样，那种认为后现代主义乃是中国艺术的命运的说法也只不过是一纸谎言。曾几何时，人们是那么醉心于中国可以避开工业化、城市化与社会化的现代性命题直奔信息化、乡土化与社群化的“后工业社会”的美梦，然而，一个越来越被认可的事实却是：中国一向试图绕过去的工业化进程、市场法则、理性化管理、程序合理性、法治原则，乃至统治的正当性基础，却原来是绕不过去的现代性的硬核！而我们在走向社会的现代化与文化的现代性过程中所遭遇的种种挫折，无不追溯到这样一个事实：即我们没有从思想意识到行为习惯上真正确立主体性——黑格尔认为的现代性的本质——的基础地位。回顾中国式后现代主义狂热对“主体性”的嘲笑与“解构”，难道还不让人感到啼笑皆非吗！事实上，文化的中断与意义的失落（我们在处理传统与现代性问题上的曲折与反复）、社会的未分化和并非建立在真正的个体主体性基础之上的社会的虚假团结，以及个性的匮乏，解释了以下社会现实：由于我们在处理传统与现代性的关系问题上的笨拙，以至于“创新”需要被当作一种政治口号由政府

来加以提倡；由于我们并没有真正确立起一种自我选择、自我负责的现代性的自律道德的基础，以至于“诚信”居然成为一个“拥有五千年文化的文明礼仪之邦”在遭遇现代市场法则与新型人际关系时的最大问题；由于强大的儒家传统与20世纪极左派集体主义意识形态对个体主义的压抑，以至于“个性”的不健全始终成为中国各种社会现象最有解释力的终极原因：由于缺乏个性，整个社会才循环地陷于各种“群众运动”之中；由于没有个性，整个社会才经常承受着未分化（在某种意义上就是没有多元的价值体系及其相应的多元的生活方式）所带来的巨大压力。以至于，人们可以说，一个庞大的无边无际的未分化社会的海洋（特别是农村），为顽固的文化保守主义提供了源源不断的社会资源；而一个尚未形成自我意识中心、自我价值定位与自我道德承担的“无中心的”[non-centered]个人，恰恰成了“去中心的”[de-centered]、陶醉迷狂的、“一切皆可的”和不负责的后现代主义的最佳温床。

本书出版之际，我感到更加有必要感谢徐岱、高力克、毛丹、孙周兴、刘翔诸位先生，他们把我从结束学生生涯不久后的那种心智懈怠与无所事事中挽救了出来。回顾近十年的学术道路，我所取得的每一次转机都与他们在浙大玉泉校区所营造的智性氛围有关。对老浙大的怀念已成为一种珍贵的人生体验。没有一种氛围，一个人什么也干不来。因为你不可能在毫无氛围的情况下凝聚起纷乱的思绪。

在本书的写作过程中，我还有幸前往剑桥大学从事为期一年的访学研究。在此要特别感谢剑桥大学艺术史系主任 Dr. Binsky，他的热情好客使我得以自由地使用他们丰富完备的系图书馆和幻灯资料室。而 Dr. Alice Mahon 的现代艺术史专家与三一学院 Fellow 的双重身份，不仅给予了我直接的专业指导，而且还让我领略了最古老学院的日常生活气氛。我在剑桥的东道主哲学系则使我第一次感受到了“剑桥名士”们的风采。Dr. Raymond Geuss 令人惊叹的慷慨博达与逸情雅致，常常令人如沐春风、豁然开朗。他的个人背景（出身于美国、长期就学与就教于德国）及其德国思想史的学术背景，让我在一个视哲学基本为数理逻辑的剑桥环境中找到了“知音”。本书的最后体例就是在与他的无数次讨论之后才确定下来的。

其后去欧陆的游历虽然短暂，但至少部分地实现了我从少年时代就开始编织的梦想。艺术在这里见证了天地人神四方际会、供奉与馈

赠的游戏（巴台农神庙），见证了古典时代的英雄精神（万神殿），见证了中古时期神明与圣明的在场（“欧洲大教堂”），也见证了文艺复兴时期人性与神性的卓越平衡。置身于欧洲就是徜徉于艺术。置身于欧洲意味着要回答如下问题：*艺术之为美的形式如何与艺术之为真理的在场以及艺术之为道德的进阶相互关联？* [How an art as the beautiful form is related to an art as the present of truth and the stage to morality?] 置身于欧洲还意味要回答这样的问题：一种伟大的文明如何屹立于地表，以及在这种伟大的文明中，艺术能够扮演何种伟大的角色？欧洲是真理的声音战胜虚无主义的历史本身，是道德的力量战胜犬儒主义的历史本身，是艺术的激情战胜猥琐无聊的历史本身。而这一历史本身又是如此直观地凝固在欧洲的城市建筑、广场、雕塑以及各大博物馆中！我在欧洲的经历使我懂得，一种伟大的艺术如何可能，以及一种伟大的文明最终怎样结晶于伟大的艺术之中！这一信念已经深深地沉淀于本书的血脉中了。

在我感到有必要感谢的人当中，范景中先生的位置绝对位于前列。我深受其思想影响的人当中至少有两人（波普尔与贡布里希）与他的出色工作有关。因此，当范先生询问我可否将此书交给中国美院出版社出版时，我毫不犹豫地答应了。

对写书的人来说，没有比遇到一位好编辑更幸运的事了。周书田女士热情而又高度负责的态度使本书得以最快的速度与读者见面。她不厌其烦地编选与调整大量插图，也使本书严肃的理论面孔变得可忍受了。

最后，但不是最不重要的，我要感谢一直陪伴我左右的两位女士。她们对我的爱怜与纵容是我生活中的永恒慰藉。刚到欧洲时的单身生活使我更加刻骨铭心地感受到了她们在我生命中的位置。她俩的到来使我的生活得以恢复，并着手此书的写作，因此，把它献给她们，理所当然。

沈语冰

2003年2月28日于浙大玉泉

## 附记：

本书初稿完成后，部分章节曾请一些友人过目并提出修改意见，在此要感谢赵千帆、张晓剑等朋友。在他们提出的主要问题中有一个需要加以说明：那就是本书所选取的十几位（其中部分章节涉及多位）批评家依据的是什么标准。

回答是：其一，他们代表了本书所涉西方现代艺术运动的主要发言人。罗杰·弗莱之于后印象派、阿波利奈尔之于立体派自然不必说了。本雅明（特别是其中期思想）与赫伯特·里德无疑代表了欧陆与英国达达主义、超现实主义艺术批评的最高水准。而格林伯格与罗森伯格则是公认的抽象表现主义的发言人。詹克斯毫无疑问是后现代主义建筑理论与批评的代表。第八章所选取的几位批评家（胡伊森、史坦贝克与克劳斯等）是最具影响力的现代主义批评者，而该章标题人物希尔顿·克莱默则是最近20年来现代主义最有力的辩护人。阿瑟·邓托的重要性似乎也毋庸置疑（Dr. Geuss 向我推荐的当代批评家当中第一人便是他）。而阿多诺则在某种意义上构成邓托基本命题的反题，而且——在我看来——是现代主义理论的最权威的总结者。

其二，他们是本书围绕着现代主义、历史前卫艺术、后现代主义这三个关键术语组织起来的叙述线索上的关键人物。现代主义以波德莱尔作为引子（导论），接着过渡到罗杰·弗莱的形式主义批评（第一章），再到阿波利奈尔的立体主义批评（第二章），可以读作现代主义基本主题的呈示部；接着，在展开部中，本雅明（第三章）与赫伯特·里德（第四章）、格林伯格（第五章）与罗森伯格（第六章），则代表了历史前卫艺术与现代主义的交替展开；而詹克斯（第七章）与克莱默（第八章），不妨称之为后现代主义与现代主义的曲折展开，最后，在再现部中，邓托的后现代主义（第九章）与阿多诺的现代主义（第十章）则代表了当代艺术理论与批评中最具原创性的哲学总结。

在这样一个叙述线索中，一些批评家及其理论必然被排除在外。这可以从以下一点得到辩护：即本书并不自命为一部20世纪艺术批评史。并且，这也是作者的有意所为：为了保持“述行合一”或主题与形式的统一，本书拒绝一种全知全能式的上帝视角，而坚持带有党派性（或有限视角）的现代主义立场。而这恰恰是本书所刻画的最突出特征。

2003年4月30日于老和山麓寓所



# 目 录

前言	I
导论：什么是现代主义？	3
一 现代艺术体系与艺术批评的诞生	3
二 现代艺术批评的原则	16
三 回答这个问题：什么是现代主义？	29
第一章 罗杰·弗莱与形式主义批评	55
一 布鲁姆斯伯里团体	55
二 后印象派画展	59
三 塞尚的工作方式	66
第二章 阿波利奈尔与立体主义批评	83
一 盛宴的年代	83
二 立体主义的蜜月	87
三 现代主义批评理论	94
第三章 本雅明：犹太神秘主义抑或马克思主义？	107
一 传统艺术：诉诸上帝	112
二 机械复制时代的艺术：诉诸大众	116
三 抛向大海的信瓶：诉诸何人？	121
第四章 赫伯特·里德的现代艺术哲学	131
一 调和的大师	132
二 现代艺术哲学	140
三 无法调和的对立	147
第五章 格林伯格：现代主义及其怨言	153
一 辩证的转换：艺术史的逻辑	154
二 现代主义：以规矩反对规矩	163
三 后现代：次货的正当性要求	169

第六章 罗森伯格：现代主义还是后现代主义？	181
一 从抽象艺术到行动艺术	181
二 新事物的传统：后现代主义？	190
三 定义与解定义：现代的境界	193
第七章 查尔斯·詹克斯与后现代主义理论	207
一 建筑中的现代运动：现代、晚期现代与后现代	207
二 后现代建筑：语言学抑或语用学？	217
三 风格问题还是生活世界的解殖民化问题？	232
第八章 希尔顿·克莱默：捍卫现代主义	243
一 “后现代”的攻击：精英主义、形式主义、纯粹性与原创的神话	244
二 后现代主义的粉墨登场	263
三 庸人的报复：后现代的代价	268
第九章 阿瑟·邓托：哲学对艺术的剥夺	283
一 哲学对艺术的剥夺：艺术终结论	284
二 “一切皆可，一切皆得为艺术”	292
三 后艺术史艺术：艺术终结之后	301
第十章 阿多诺：艺术对哲学的剥夺	313
一 非同一性思维或否定的辩证法	314
二 自主艺术及其社会功能	316
三 必要的恶：为现代主义一辩	324
结论：无边的现代主义	339
一 也回答这个问题：什么是后现代主义？	339
二 后现代主义批判：哈贝马斯的决定性步骤	347
三 法国新生代的反叛与后现代主义的终结	362
参考书目	375
索引	391



奥林匹亚 1865年 130.5x190cm 布油彩 爱德华·马奈

A differentiated reconnection of modern culture with an everyday sphere of praxis that is dependent on a living heritage and yet is impoverished by mere traditionalism will admittedly only prove successful if the process of social modernization can also be turned into other non-capitalist directions, if the lifeworld can develop institutions of its own in a way inhibited by the autonomous systemic of the economic and administrative system. Jurgen Habermas, "Modernity: An Unfinished Project", in M. P. d'Entreves & S. Benhabib eds., *Habermas and the Unfinished Project of Modernity*, Cambridge, Mass.: 1997, pp.52-53

现代文化与实践的日常生活领域的分化后的重新联合（这种实践的日常生活领域依赖于一种活的遗产，同时也会因为纯粹的传统主义而变得赤贫），将被证明，唯有当社会现代化的过程也可以被转向其他非资本主义的方向时，以及，唯有当生活世界可以以目前经济与行政系统的自主的系统动力学曾经有过的同样的方式发展它自身的体制时，才有可能获得成功。哈贝马斯：“现代性：一项未完成的方案”，见得恩特维斯与本哈比比编：《哈贝马斯与未完成的现代性方案》，麻省剑桥，1997年版，第52-53页。

# 导论：什么是现代主义？

直到18世纪中晚期，现代意义上的艺术批评才在欧洲诞生。伴随着市民社会<sup>1</sup>与公共领域<sup>2</sup>的兴起，艺术从教会与宫廷中独立出来，成为自主的价值领域。<sup>3</sup>在现代艺术体系诞生的同时，现代艺术批评也产生了。

## 一 现代艺术体系与艺术批评的诞生

贡布里希 [E. H. Gombrich] 在其杰作《艺术的故事》中开篇就说：“现实中根本没有艺术这种东西，只有艺术家而已。所谓的艺术家，以前是用有色土在洞窟的石壁上大略画个野牛的形状；现在的一些则是购买颜料，为招贴设计广告画；过去也好，现在也好，艺术家还做其他许多工作。只是我们要牢牢记住，用于不同时期、不同的地方，艺术这个名称所指的事物会大不相同，只要我们心中明白根本没有大写的艺术其物，那么把上述工作统统叫做艺术倒也无妨。”<sup>4</sup>

当后来的批评家断言贡布里希是他们所谓的“大师叙事” [master narrative] 的典范（例如，阿瑟·邓托 [Arthur Danto] 坚持认为贡布里希乃瓦萨里 [Vasari] 艺术史观的集大成者——即认为艺术史乃是不断精确的再现史）时，<sup>5</sup>他们令人遗憾地忘记了贡氏的这一至理名言。事实上，贡布里希不是任何意义上的“大师叙事”者，虽然艺术的故事被他讲得如此有声有色，以至人们难于想象还有别的什么更好的讲法。贡布里希的意思是，被归入“艺术”名下的可以是一些十分不同的人类活动。在古代，艺术家担当了巫师或祭师的角色；巴台农神庙绝非后世意义上的“美的艺术”——建筑，而是神明的在场，是人神交往、供奉与馈赠的游戏所在。<sup>6</sup>在中世纪，圣像的制作 [icon-making] 不是“艺术家”的工作，而是由专业的神职人员或由教会专门委托的人员来完成；同理，“圣像”也绝非后世所谓的“美的艺术”——绘画，而是神明的在场，人类向它跪拜与祈祷的对象。<sup>7</sup>在国人根深蒂固的误解中，文艺复兴时期的艺术被理解为人类从宗教教条中摆脱出来成为历史主体的象征。事实上，文艺复兴一方面开始了“艺术”走向审美对象的历程，另一方面却仍然深

1 参邓正来、亚历山大编：《国家与市民社会：一种社会理论的研究路径》，中央编译出版社，1999年版。

2 参哈贝马斯：《公共领域的结构转型》，曹卫东等译，学林出版社，1999年版。

3 See Arnold Hauser, *The Social History of Art*, Vol. i-iv, London & New York, Routledge, 3rd ed., 1999; especially Vol. iii: Rococo, Classicism and Romanticism, pp.1-76.

4 E. H. Gombrich, *The Story of Art*, Oxford: Phaidon, 1989 (15th Edition), p.3; 中译文参贡布里希：《艺术发展史》，范景中等译，天津人民美术出版社，1988年版，第4页。

5 See Arthur Danto, *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997; 详见本书第九章的讨论。

6 参照格尔：《美学》第二卷，“古典型艺

术”，朱光潜译，商务印书馆，1982年版，第157-270页；海德格尔：《艺术作品的本源》，见《海德格尔选集》，孙周兴编译，上海三联书店，1996年版，第237-308页。

7 参黑格尔：《美学》第二卷，“浪漫型艺术”，第273-385页；Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, trans. Edmund Jephcott, Chicago: University of Chicago Press, 1994；详见本书第九章的有关讨论。

8 See Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford: Oxford University Press, 1940, p.48ff.

9 参《海德格尔选集》，第885-886页。

10 参Berys Gant & Dominic McIver Lopes eds., *The Routledge Companion to Aesthetics*, London & New York, Routledge, 2001；George Dickie, *The Century of Taste: the Philosophical Odyssey of Taste in the 18th Century*, New York & Oxford: Oxford University Press, 1996.

11 参刘小枫：《现代性社会理论绪论》，上海三联书店，1998年版，第一章。

深地植根于西方基督教传统。应该说，“艺术”的神性与人性维度在此时达到了相对平衡，但是，艺术品仍然不是后世意义上的纯粹的审美对象。<sup>8</sup>直到18世纪中叶，现代意义上的“美的艺术”才真正诞生；艺术不再是天、地、人、神际会游戏的场所，不再是人们膜拜的对象，也不复神性与人性的平衡，而是单纯的人类审美活动。<sup>9</sup>

现代意义上的艺术的诞生过程，也就是艺术审美化[aestheticization]的过程。艺术离开了古典、中世纪与文艺复兴时期的观念，走向纯粹审美对象的时候，艺术才成为人类中心论意义上的，也即现代意义上的审美活动。而这一步直到18世纪才完成。18世纪在美学史与艺术批评史上的根本重要性已得到广泛认可。<sup>10</sup>众所周知，“美学”一词就是在那时被炮制出来的，至少在某些史学家看来，美学这一主题本身（或“艺术哲学”）也是在那个相当晚近的时期被发明出来的，而且只能在有所保留的前提下被适用于西方思想的早期阶段（如古希腊与罗马）。18世纪，当现代性的理念不仅已经孕育了一个世纪（在笛卡尔与培根等先哲那里），并且已走向自觉时，无论是经济-技术层面，还是政治-法律-道德层面，抑或个体心性结构-感受性-情感表达层面，都出现了一种结构性的转变。<sup>11</sup>当然，这个转变不是一下子完成的。当笛卡尔开始以人义论代替神义论来论证现代性的基础时，当培根开始以知识进步与人类自治来论证现代性的合法性时，一种崭新的意识冒出了地平线。<sup>12</sup>伴随着神学世界观的解体，大一统的社会也开始分化，而文化最终也在“分崩离析”（黑格尔）、“诸神不和”（马克斯·韦伯）、“文化矛盾”（丹尼尔·贝尔）的意象中走向各自独立的领域。<sup>13</sup>康德以三大批判对真理、正义与审美诸领域做出了划分，并在各自的有效性层面上确立了现代性的基本原则（科学客观性、道德自律与艺术自主）。<sup>14</sup>正如哈贝马斯总结的那样：

康德把实践理性与判断的能力跟理论知识的能力区分开来，并把它们置于各自的基础之上。在为客观知识、道德洞见和审美价值的可能提供基础的过程中，批判理性不仅能确保它自身的主体能力，使理性的知识体系得以清楚明白，而且担当起最高裁判的角色……到18世纪末，科学、道德与艺术已被体制化地区分为不同的活动领域，其中，真理、正义和趣味的问题被各自自主地确立起来，也就是说，处于各自独特的有效性层面上。<sup>15</sup>



巴台农神庙

艺术，唯当此时才成为“无利害关系”的审美沉思的对象，以及“无目的的合目的性”。也就是说，成为纯粹的审美对象。<sup>16</sup>

人们普遍地同意，那些占统治地位的现代美学概念，如趣味 [taste] 与感伤 [sentimentality]、天才 [genius]、原创性 [originality] 与创造性想象 [creative imagination]，在 18 世纪之前并不拥有确定的现代意义。某些学者正确地意识到，只有到 18 世纪，才产生了一种文献，可以把各种不同的艺术相互进行比较，并在共同的原则（即“美的概念”）下加以讨论。也只有到那时，有关诗学与修辞学、绘画与建筑，以及有关音乐的论文，才代表了某种十分独特的写作分枝。最后，至少一些学者已经注意到，术语大写的“艺术”及其现代意义，以及相关的术语“美的艺术” [Beaux Arts] 很可能也是在 18 世纪诞生的。<sup>17</sup>

尽管术语“艺术”或“美术”经常被等同于视觉艺术，但是它们也常常在一种更宽泛的意义上得到理解。在这种较宽泛的意义上，术语“艺术”首先是指由五种主要艺术组成的东西：绘画、雕塑、建筑、音乐与诗歌。这五种艺术构成了现代艺术体系的不可还原的核心，几乎所有作家与思想家似乎都同意这一点。<sup>18</sup> 这样，我们所说的“现代艺术体系诞生”就意味着：1) 艺术从宗教与国家权威中独立出来，成为一个自主的领域；2) 艺术获得了现代的意义：即其审美

12 See Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*, trans., F. Lawrence, Cambridge: Polity Press, 1987, chpt.

1; 以及拙作《透支的想象：现代性哲学引论》，学林出版社，2003 年版，第一章。

13 参韦伯：《宗教社会学论文选集》，见哈贝马斯：《交往行为理论》第一卷，洪佩郁等译，重庆出版社，1994 版对韦伯的讨论，特别是第 212-213 页；并参见拙著：《透支的想象》，第二、三章的有关论述。

14 参 Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity*, chpt.1 中的有关讨论。

15 Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity*, p.19.

16 参 Ted Cohen & Paul Guyer, eds. *Essays in Kant's Aesthetics*, Chicago: University of Chicago Press, 1982; Paul Guyer, *Kant and the Claim of Taste*, Cambridge and London: Harvard University Press, 1979; Henry E. Allison, *Kant's Theory of Taste: A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

17 Paul Oskar Kristeller, *The Modern System of the Arts: A Study of the History of Aesthetics*, pp.3-4.

18 Theodore M. Greene, *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton, 1940, p.35ff; see *Ibid.*, p.4.

19 在朱青生近期的学术研究与讲座中，一个醒目的大标题是“现代人一出场，艺术就了结”。根据我的理解，这个命题恰恰应该倒置：即“现代人一出场，艺术（作为审美对象）才出现”。参朱青生：《没有人是艺术家，也没有人不是艺术家》，商务印书馆，2000年版。

20 参 Cambridge University Press Series: Neil McWilliam, Pasale Meker, Ves Schuster and Richard Wrigley, *A Bibliography of Salon Criticism in Paris From the Ancient Regime to the Restoration 1699-1827*, 1991; N. McWilliam, *A Bibliography of Salon Criticism in Paris From the July Monarchy to the Second Republic 1831-1850*, 1991; Christopher Persons and Martha Ward, *A Bibliography of Salon Criticism in Second Empire Paris*, 1986.

意义；3）“艺术”成为有着固定内涵的能指词，它指的就是绘画、雕塑、建筑、音乐与诗歌这一核心内涵。<sup>19</sup>

伴随着现代艺术体系的确立，现代意义上的艺术批评也诞生了。<sup>20</sup>当然，对艺术作品的成文解释与判断向来是西方艺术史的重要组成部分。在古代与中世纪，虽然没有系统地研究过视觉艺术，但是谈论视觉艺术的材料相当丰富。人们大可以整理出相关文献，以供后世借鉴。然而，现代意义上的艺术批评，则至少要到18世纪中叶，特别是狄德罗的沙龙评论以来，才在教化和培养艺术公众中起着关键作用，同时也宣告真正意义上的艺术批评的到来。<sup>21</sup>

狄德罗是第一位现代意义上的艺术批评家。1759年，他开始把他对在沙龙中展出的同代艺术家的看法写下来。这些文字开创了对新出现的艺术品予以评论的传统，这在决定19世纪法国的艺术史学科的诸种力量中扮演了十分重要的角色。狄德罗的后继者同样也是那些对艺术怀有深厚兴趣的诗人和作家。正是在19世纪的法国，艺术批评家获得了被社会认可的地位。他们被召唤来把限于展览厅的狭隘空间的艺术推向大众。而将视觉观念和经验转换为言语语言也成了艺术批评家的重要功能。<sup>22</sup>

狄德罗还开创了一种艺术批评的真正典范。他的目的是要重新发现艺术品的教化价值。他赋予了艺术以助教化和益人伦的功能。他的理想是普桑 [Poussin]，但是他在同代人当中确立了夏尔丹 [Chardin] 和葛罗兹 [Greuze] 的地位，因为他们在作品里至少表现了诚实和谦虚的美德。他反对布歇 [Boucher]，认为他在绘画里投入了无用而又夸张的奇思异想。狄德罗从未质疑过他的目标是要在当代艺术中找到典型，来强调他所信仰的那种生活方式。他没有想过有必要从其同代人当中选择更少偏见的榜样；他也从不认为艺术家的活动是与世隔绝的。<sup>23</sup>

如果说狄德罗开创了现代艺术批评，那么，为现代艺术批评奠定美学基础的，则还要等到狄德罗的后代——浪漫主义。文学史家韦勒克 [R. Wellek] 认为，十八世纪的新古典主义事实上是一场有连贯性的运动，它假定存在着一种稳定的人性心理，作品本身具有一套基本模式，人的感受性与智力有着统一的活动，可使我们得出适用于一切艺术和一切文学的结论。<sup>24</sup>因此，艺术批评在这种意义上，基本上只是对于某件艺术品或某位艺术家的作品是否遵循，以及在何种熟练程度上遵



循那些固有的规则的衡量。只有到了18世纪末，美的观念才开始失去先验的维度，最终成为一种纯粹历史的概念。浪漫派思考了相对的和历史的美，并且认为为了做出有效的趣味判断，人们就得从历史经验，而不是从一种普遍的和非时间性的美的概念中推导出其准则。只有在这样的意义上，现代艺术批评才获得了它的美学基础（主体性）。这种艺术批评不再是一种针对艺术家的念紧箍咒的活动，而是一种描述、解释与评价艺术家及其作品的智力活动。也只有从这时开始，批评活动才隶属于一种更高的思想事业，并使批评家通过对艺术作品的描述、解释与评价来赢得公众对艺术作品的理解成为可能，也使批评家通过艺术批评来实现自己以及他所隶属的群体的审美的、道德的乃至政治的诉求成为可能。

艾赛亚·伯林 [Isaiah Berlin] 曾经断言，浪漫主义运动是西方文明的分水岭。在浪漫主义之前，无论是在古典时期、中世纪，还是在文艺复兴与启蒙时期，坚信真理是唯一的和客观的，乃是西方人最基本的激情和冲动。逻各斯、上帝、自然法与理性，不仅是各个时期的唯一客观真理，而且也是人生意义的终极依据。但是，从浪漫主义开始，西方人开始主张真理是相对的和历史性的；正义的理念与美的观念，随着时间的变迁而发生变化。<sup>25</sup> 似乎可以这样说，从中世纪经文艺复兴到现代（17世纪以下），西方思想经历了一次从神义论到人义论的转化，但其基本结构并没有改变；笛卡尔以降的人义论论证模式，仍然是一种普遍而客观的结构。而从新古典主义到浪漫主义，则这种结构也发生了转变；现在，真理不再是某种与神义论相似的人间的、却是普遍的与永恒的结构，而是意见市场上的某种妥协；正义与美也不再是逻各斯、上帝与自然法的等价物，而是不同民族、不同文化与不同历史时期的人们的某种风俗或偏好。

本雅明曾经指出，浪漫主义者是在多种意义上使用“批评”这一术语的。显然，它是步康德的后尘作为形容无可比拟的完美哲学立场的奥秘术语而崛起的；但是，在一般惯用法中，“批评”只是在“有创见的评价”这一意义上流行。“这可能不无浪漫派的影响，因为创立艺术作品的批评，而不是一种哲学批判主义，乃是浪漫派的永恒功绩之一。”<sup>26</sup> 本雅明分析了德国浪漫派，特别是弗里德里希·施莱格尔 [Friedrich Schlegel] 与诺瓦利斯 [Novalis] 的艺术批评概念，指出了他们的不足，即其主体性（或主观性，subjectivity），并把他们跟歌德试图在“原型”的概念中寻找一种

21 See Malcolm Gee, ed., *Art Criticism Since 1900*, Manchester: Manchester University Press, 1993, p.3.

22 Jacquelin V. Falkenheim, *Roger Fry and the Beginnings of the Formalist Art Criticism*, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1980, p.47.

23 参狄德罗：《美学论文选》，张冠尧、桂裕芳等译，人民文学出版社，1984年版。

24 参韦勒克：《近代文学批评史》第一卷，“导论”及“第一章”，杨自伍译，上海译文出版社，1997年版，特别是第25-26页。

25 参 Isaiah Berlin, *The Roots of Romanticism: The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts*, 1965, London: Chatto & Windus, 2000.

26 参本雅明：《德国浪漫派的艺术批评概念》，见本雅明：《经验与贫乏》，王炳钧、杨劲译，百花文艺出版社，1999年版，第27-237页；此处引文，见第30页。



科隆大教堂 1248-1322年 德国科隆

27 关于本雅明的艺术批评思想，及其对德国浪漫派的艺术批评观的评论，详见本书第三章的有关论述。

28 此词之译为“德国理想主义”而不是通常所译的“德国唯心主义”，主要考虑到 Idea 一词与柏拉图理念论的关系，唯当 Idealism 是指历史被把握在意识史（或哲学史）中这种黑格尔式的特殊含义时，才译为“唯心主义”。

29 Peter Szondi, *Poetik und Gechichtsphilosophie*, Vol. 2, ed. Senta Metz, Hans-Hagen Hilderbrandt, 1974, p.221.

更具客观性的艺术批评概念相对照。<sup>27</sup>但是，在本雅明那里成为弱点的东西，在早期浪漫派那里恰恰是其立足点与独特性所在。不强调主观性，浪漫派就无从与新古典主义区别开来，也不可能确立真正意义上的现代艺术批评的美学基础。

德国浪漫派的艺术批评概念源自康德，但对其哲学批判意义作了修正，从而成为一个纯粹的文艺批评概念。康德在其主体性原则中界定哲学基础的努力并不能实现其最终目的。其后果是“德国理想主义”[German Idealism]<sup>28</sup>与“早期浪漫派”[early Romanticism]的产生。彼特·宋迪 [Peter Szondi] 认为德国理想主义哲学“试图通过沉思之路，赢回为康德的批判哲学所放弃的东西：主体与客体的统一、精神与自然的统一”。<sup>29</sup>而位于早期浪漫派观点背后的根本思想，

乃是康德的崇高概念所可能包涵的意义。崇高暗示着再现无限的不可能性。与此同时，它却通过它所产生的有限的感觉而激发了无限。康德坚持这样一个坚定的信念，即理性（亦即“为实现目的的能力”）是不可否认的，也是不可展示的。早期浪漫派承认对现实（作为一个整体）的感觉的不可展示性，他们却情不自禁地想要通过在感觉中看到它的欲望来把握无限。<sup>30</sup>

前面提到，哈贝马斯视现代性中认知、伦理与审美判断诸有效性领域的分化为社会进步的一个关键因素。而德国理想主义与浪漫派却认为是巨大危险的来源，他们认为应该确立一种新神话 [new mythology]，通过对艺术、道德与科学的新的综合来克服这种分裂。而弗·施莱格尔提出了审美自主 [aesthetic autonomy] 的新观念，作为对德国理想主义的“新神话”失败的回应。他的论辩松动了审美与伦理在理想主义中的联系。在《雅典娜神庙断片集》中，施莱格尔说：“一种绝对艺术的哲学将随着美的独立而诞生，也将随着这样的命题而诞生：美正是从真理与道德领域中独立出来，它也应该独立出来，并且拥有相同的权利。”<sup>31</sup>

对施莱格尔来说，现代艺术家的问题在于，他必须“发自内心”并“像从虚无中创世那样创造一切”。现代艺术缺乏古代文化中的神话那样的“中心”，从这个“中心”出发可以集体地推导出相互关联的图像和象征。施莱格尔与理想主义者谢林、黑格尔的关键差别在于，他把艺术视为对“理性的进步与法则”的否定的产物。论者认为，施莱格尔的论断其实已经为未来的人们之导向区别于“艺术自主论” [the autonomy of art] 的“艺术统治论” [the sovereignty of art] 作好了铺垫。<sup>32</sup>

这样，我们就以最粗略的线条勾勒出现代艺术体系及其艺术批评的诞生，它似乎可以被概括为艺术一步步从宗教（启示）、科学（真理）与道德（善）当中独立出来，成为纯粹的艺术（美）的过程。然而，这却是一个假象。虽然，从最简略的轮廓线看，这一勾勒大致没有问题，但是如果深入到细部，情形就没有那么简单了。

某些学者将浪漫主义看作现代主义的开端，这种看法并不是没有根据的。<sup>33</sup> 因为浪漫主义开始了第一次对现代性的大规模反思与批判，从而在现代性自我奠基与自我解基、自我正当化与自我批判、自我维持与自我修复的二元结构<sup>34</sup> 的进程中，率先突现了艺术现代性（或审美

30 Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche*, Manchester & New York: Manchester University Press, 1990, p.43.  
31 Ibid., p.53.

32 See Christoph Menke, *The Sovereignty of Art: Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida*, trans. Neil Solomon, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998.

33 See Ernst Behler, *German Romantic Literary Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993; Robert Solomon, *Hegelianism as Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

34 关于现代性的二元结构，参拙著《透支的想象：现代性哲学引论》，第一章。

35 See Calinescu, "Modernity, Modernism, Modernization: Variations on Modern Themes", in C. Berg, F. Durieux & G. Lernout, *The Turn of the Century: Modernism and Modernity in Literature and the Arts*, Berlin & New York: Walter de Gruyter, 1995, pp.33-52.

36 关于“现代主义”的概念及其观念，详见下述。

37 参 Peter Burger, *A Theory of the Avant-Garde*, trans. Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

38 康德关于艺术自主与道德自律之间的关系的思想，学界向来有两派截然不同的看法。一方面，Donald Crowford, Kenneth Rogerson, Salim Kemal and Anthony Savile 坚持认为康德拥有一个艺术自主的想法，惟当艺术可以服务于道德时；另一方面，Paul Guyer, Henry Allison 则坚持，康德认为艺术可以为道德服务，惟当艺术是自主时。前者坚持，在康德那里，趣味（同时也是判断力）的基础，完全建立在它与道德的关系之中；因为，他们认为，正是通过确立

现代性）之于社会现代性的异质性。<sup>35</sup> 如果我们把浪漫主义视为对现代性所作的审美批判的现代主义 [Modernism] 的一部分，<sup>36</sup> 那么，从波德莱尔开始的现代主义艺术运动与批评（即通常所说的现代主义）就可以被称作经典的现代主义 [Classical Modernism]，而20世纪初以毕加索 [Picasso]、密斯·凡·得·罗 [Mies van de Rohe] 与乔伊斯 [Joyce] 为代表的现代主义，则可以称为高度现代主义 [High Modernism]。正如我们将要说明的，在浪漫主义与经典现代主义，以及随后的高度现代主义之间并无分水岭。

从18世纪末的德国早期浪漫派（特别是弗·施莱格尔）导向19世纪初的法国的“唯美主义”（戈蒂耶等）是非常容易的。“唯美主义”或“为艺术而艺术”的思想，与浪漫派中的“艺术自主”思想一脉相承。但是，复杂的是，即便被认为开创了“艺术自主”理论的康德与席勒，他们的思想也与否定的 [negative] 浪漫派——即视艺术为理性或现实的纯粹否定——格格不入。<sup>37</sup> 被认为主张“艺术自主”的康德恰恰断言“美是道德善的象征”，而向来被当作主张审美游戏的“独立王国”的席勒，又正好夹在艺术与道德、艺术与政治的夹缝中来回奔波。<sup>38</sup>

艺术自主虽然主要应当被理解为艺术在现代时期从教会与宫廷中独立出来，成为一个独立的价值领域这种体制上的新情况，但是，作为这一体制在哲学上的反映则被确立在康德的第三批判中。在《判断力批判》中，康德论证了审美领域如何可能成为一个相对独立的领域，又是如何成为真理与道德之间的桥梁。这可以说是18世纪以来的美学史在康德体系中的一次总结。然而，随着资本主义社会制度与文化机制在19世纪初的正式确立，文化逐步走到了资本主义经济-技术与政治-体制领域的对立面。卡林奈斯库 [Calinescu] 曾经指出，要精确地说出从何时开始存在着两种截然不同的，并且相互冲突的现代性，是不可能的。可以肯定的是，在19世纪上半叶的某个时刻，一种不可逆转的分裂出现了：作为西方文明的历史舞台的现代性——作为科学与技术进步、工业革命的产物，以及由资本主义带来的迅速的经济与社会变迁的产物的现代性，以及，作为一种审美概念的现代性。从那时起，两种现代性之间的关系就成为不可逆转地相互敌对，但是在其相互拆台的愤怒中，也不是没有允许甚至刺激许多相互的影响。<sup>39</sup>

卡林内斯库进一步认为，对第一种，亦即资产阶级的现代性观念来说，它或多或少地继承了在现代观念的历史中那些早期阶段的突出的



圣玛丽亚教堂 432-440年 罗马

传统。进步的原理、对科技所能带来的好处的信心、对时间（一种可测量的时间，一种像其他任何商品一样可计算的金钱等价物）的关注、对理性的膜拜，以及在一种抽象的人道主义框架内得到定义的自由理想，还有走向实用主义，以及对行动与成功的膜拜的趋势——所有这一切都不同程度地与为现代的论战有关，并且作为由中产阶级确立的凯旋的文明的关键价值得到维护与提高。与之对照，另一种现代性，即那种将要带来现代艺术的现代性，从其浪漫主义起源中就倾向于一种激进的反资产阶级的态度。它憎恨中产阶级的价值观，并且通过最相反的手段（从叛乱、无政府主义、启示录主义到贵族式的自我流放）表达其憎恨。因此，界定艺术现代性的远不是一种肯定的渴望，而是对资产阶级现代性的彻底的拒绝，即一种否定的激情。<sup>40</sup>

法国大革命以后，这种对立的倾向开始激化。各种不同的反资产阶级的政治激进主义（不管是带有左倾还是右倾的意图，往往混合着最最相反的因素）为唯美化进程 [a process of aestheticization] 奠定

与道德旨趣的相关的手段，必然与趣味的纯粹判断相关的、对普遍同意的要求，才可以得到正当化的辩护。后者则坚持，“趣味可以服务于道德自律，仅当道德也认可审美的自主时。” Paul Guyer, *Kant and the Experience of Freedom, Essays on Aesthetics and Morality*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p.19; 至于席勒在“艺术自主”与“道德”乃至“政治”关系之间的紧张与来回，参 Robert Murphy Glassey, *The Political Ideas of Friderich Von Schiller: Aesthetics and Government*, Ann Arbor, Michigan: Microfilms International, 1983; 特别是 Matha Woodmansee, “Art as a Weapon in Cultural Politics: Re-reading Schiller’s Aesthetic Letters”, in Paul Mattick, Jr., ed., *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, pp.178-209. “艺术自主”是整个现代性美学话语的核心，对此的详尽研究，笔者因有独立写作计划，此不赘述。

39 Calinescu, *Five Faces of Modernity*, p.41.

40 Ibid., p.42.

了基础。因此我们不应奇怪地看到这一运动以其极端的唯美主义，诸如宽泛地定义的“为艺术而艺术”，或是后来的堕落派与象征主义最为著名，这些都可以被最恰当地理解为对不断扩张的中产阶级现代性及其现实的世界观、功利主义偏见、平庸的舒适以及庸俗趣味的一种尖锐的对抗。这解释了艺术获得相对自主后，是如何一步一步走向“自律”与封闭，但是却不能解释这些所谓的唯美主义的社会激情，甚至是政治激情，并不比那些主张艺术应该干预社会的人来得苍白。事实上，没有比某些所谓的“唯美主义者”更关注艺术在社会进步中的作用问题了。<sup>41</sup>正如卡林内斯库所说，“为艺术而艺术”是审美现代性反抗庸人的现代性的第一个成果。<sup>42</sup>

由于批评已经上升为或沦落为——视乎你的立场——意见市场上的讨价还价，19世纪的欧洲艺术批评似乎特别充斥着意识形态与“主义”。同样，艺术批评也以有意识地支持某种艺术理论为特征。在大多数情况下，对某种理想的支持都同时意味着支持某一理想的艺术家。波德莱尔赞美德拉克罗瓦；库尔贝和米勒则是现实主义和自然主义批评家宠爱的对象。这些艺术家已经为他们自己以及他们的职业打上了文化英雄的印记，他们的支持者敬佩他们，把他们当作创造性的天才和走在时代前列的改变时代风气的先知。但这并不意味着这些批评家感到有必要用言词忠实地再现他们的作品——这一点要到20世纪初的英国艺术批评家罗杰·弗莱 [Roger Fry] 那里才得到实现。当时的艺术家因其表达的观念而得到提升。因此，很少有注意力被投入到通过详尽地分析其工作方式从而揭示其个人风格。比如，波德莱尔视德拉克罗瓦为经典，并不是因为其本人的缘故，而是因为他他是独立的创造精神的最好典范。后来他转向康斯坦丁·居伊 [Constantin Guys]，因为他表达了另一种立场即现代性的美学观念。同样道理，库尔贝的支持者们也不讨论他的个人风格来解释其作品的特征。他们只是更加普遍地用它来当作对当代生活的尊严和力量的显示。这些19世纪中叶的批评家热衷于言词，并且都支持一种决定其艺术批评事业的现代生活的理想。他们并不想掩饰其偏见或是个性。他们用言词支持他们自己的事业，一如他们所支持的艺术家用作品来表达同一种意识形态。<sup>43</sup>

41 Ibid.

42 Calinescu, p.45.

43 参Jacquelin V. Falke-nheim, p.49.

19世纪艺术与出版业的双重扩张导致了各种形式的艺术批评的繁衍，并且确立了批评家作为一种独立而富有影响力的角色。19世纪中叶，随着先锋艺术的出现和学院艺术的逐步解体，改变了艺术批评的

情势。创新成了艺术的主要推动力，而这也助长了公众对理解新的艺术现象的向导及解释的需求。到19世纪下半叶，艺术批评的基本体制（其出版机制、从业人员、文本样式等）大致已经形成。在法国，出现了以司汤达、左拉、福楼拜、戈蒂耶以及最后，也是最重要的批评家波德莱尔为代表的艺术批评传统；而在英国，则形成了以拉斯金 [Ruskin]、莫里斯 [Morris]、佩特 [Pater] 等为中坚的艺术批评家群体。起初从事艺术批评的人多为业余人员，一般都是作家或诗人。19世纪艺术史学科在德奥正式形成后，艺术批评尚未成为有机的组成部分。只有到20世纪，艺术史学科在法语与英语世界迅速得到扩展后，艺术批评才正式成为艺术史学科的一个分枝。并且形成了通常的媒介形式：展览评论、作品评论、为个人专集所撰的导论与作品说明、展览目录、拍卖目录以及博物馆收藏品目录，等等，也形成了艺术批评的基本方式。

著名艺术史家文丘利 [Lionelo Venturi] 在其《艺术批评史》 [History of Art Criticism] 中认为，艺术批评与艺术史之间不该有什么区别，因为后者就其本质而言必定是判断性的。换言之，一切艺术史都是批评史。<sup>44</sup> 实情可能是这样，这两种艺术活动之间并不存在着明确可分的哲学差异。然而，将两者混为一谈也可能是误导性的。首先，批评部分地取决于它对出版业与大众媒体的依赖。其次，艺术史在20世纪已成为高度专业化的学科，而批评却以其非学科性为重要特征。第三，不管两者在价值判断及其解释方面存在着多少共同点，批评的文本就其形式、风格及策略而言，都形成一个特殊的文类。

社会学家帕森斯 [Parsons] 曾根据科尔伯 [Kurberg] 的道德认知研究，勾勒出认知的五个阶段，这可以非常贴切地用来勾勒艺术批评的特征。最初，幼儿很少从图画中发现错误，不管是什么主题，也不管是什么风格。他们允许联想和记忆自由进入他们的反应。常见的特征是对进入他的脑海的什么东西的愉快的接受，绘画作品干脆就是过去的愉快经验的提醒物。他们会简单地说“我喜欢蓝色”，“我最喜爱的颜色是黄色”等等。第二个阶段，孩子们开始从辨认物体中得到乐趣，而且欣喜地发现，图画还能传播表达性的信息。第三个阶段，第一、二阶段中那种个人的、内在的满足感开始让位于对他人的感受、意见和经验的关注。这时候孩子们会问：“你觉得怎么样？”第四阶段，孩子们开始意识到，图画是传统的一部分，图画隶属于一定的传统，并且在这个传统中表达其意义。最后，孩子们可能已经准备好做出超出其个人经

44 参 Venturi, *History of Art Criticism*, New York, 1936, ch.1; 并参 S. Brnn & W. Allen eds., *Interpreting Modern Art*, London, 1991, Introduction.

45 参 Michael J. Parsons, *How We Understand Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p.22 以下。

46 参巴克森德尔:《意图的模式:关于图画的历史说明》,曹意强译,中国美术学院出版社,1996年版。

47 参 Michel Foucault, *The Order of things: an Archaeology of the Human Science*, Vintage Books, 1973。

48 B. Robertson, *Jackson Pollock*, London, 1960, p.92.

49 参拉曼·塞尔登编:《文学批评理论:从柏拉图到现在》,“第一编:再现”,刘象愚等译,北京大学出版社,2000年版,第1-123页。

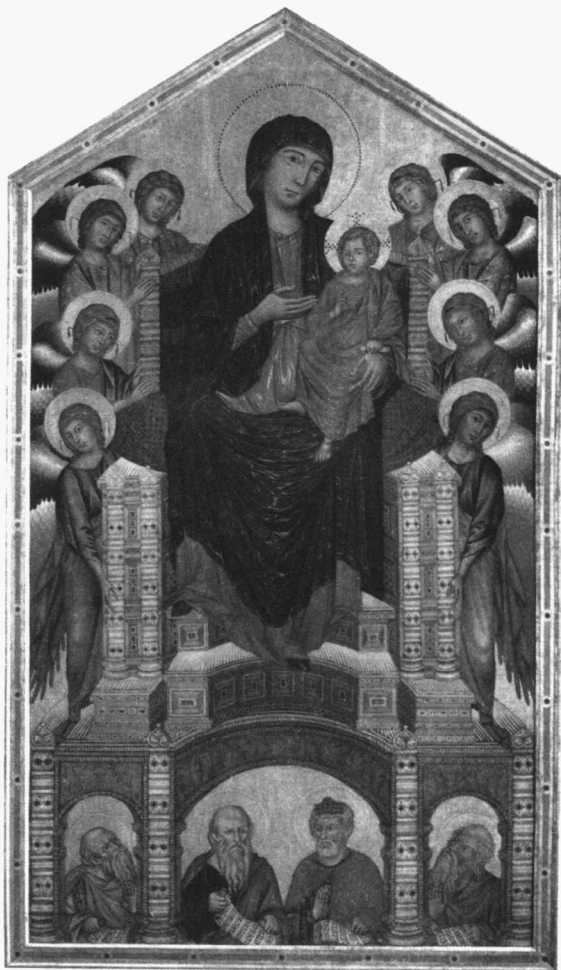
50 参伽达默尔:《真理与方法》,洪汉鼎译,上海译文出版社,1994年版;赫施:《解释的有效性》,王才勇译,三联书店,1991年版;D. P. Midhelfelder & R. E. Palmer, ed., *Dialogue and Deconstruction: The Gadamer-Derrida Encounter*, New York: State University of New York Press, 1989.

验的判断。<sup>45</sup>这一阶段理论对理解艺术批评很有帮助,它能立即使人们意识到,最初两个阶段,相当于艺术批评中的描述 [description]。接下来的两个阶段,相当于艺术批评中的解释 [interpretation],而最后一个阶段则相当于艺术批评中的评价 [evaluation]。具体来说:

1. 描述。通常,批评家的第一件工作就是描述。这项工作并没有常人想象的那么简单。因为,它涉及的根本上是要将一种视觉语言翻译为一种

言语语言。而这已被证明是一项十分困难的工作。<sup>46</sup>许多艺术史家与批评家甚至同意,卷入其中的可能是西方哲学的最基本问题,即词与物的关系。<sup>47</sup>但是,描述对象并非读者所能从批评家那里期望得到的唯一的東西。批评家有时愿意与读者分享他的经验。有时候,批评家只愿意与读者一起分享一个艺术品之被观看的情境;但是,在另外一些场合,他却会将他自己对作品的反应全盘托出。这种时候就不仅是对一个对象的描绘,而是对作品所引起的赏心悦目之情或是不快之情的描绘了。

2. 解释。批评家的工作部分地是要确保一件艺术品能够得到真正的理解。因此需要解释。需要解释的因素很多,但主要地涉及诸如神话、历史与典故、仪式以及象征,等等。在这种时候,批评家所做的工作与艺术史家没有什么两样。但是,在涉及当代艺



庄严的圣母 1290年 385×223cm 板油彩 契马布埃



术家，特别是那些尚未成名或刚刚冒出来的艺术家的作品时，对艺术作品的解释，就多了一重困难。著名批评家与艺术史家罗伯森 [Bryan Robertson] 在其论波洛克 [Jackson Pollock] 的专著中解释了这位艺术家“需要尽最大的可能接近他所使用的材料，想要感受到其手中的颜料，想要以一种全新的、自由的和最直接的行动来控制其绘画。”总之，罗伯森解释了波洛克绘画中的“仪式”的意义，这有助于观众理解他的作品。<sup>48</sup>

3. 评价。这是艺术批评中最难界定、最多争议的地方。当然，艺术批评中的这三项工作都不是容易的事情。描写因为卷入言语语言与视觉语言间的译解，本质上涉及“语言再现”是否可能的问题。<sup>49</sup> 解释因为不可避免地要卷入客观主义与相对主义，以及解释学与解构论之间的论战，而备遭曲折。<sup>50</sup> 而评价，则因为形式主义批评与各种内容批评（马克思主义、心理分析学派、女权主义等）之间旷日持久的争论，以及所谓的现代主义与后现代主义之争而变得更加扑朔迷离。<sup>51</sup>

论者在谈到现代艺术批评时，曾区分了几种主要的方法。莎莉·艾芙丽塔 [Sally Everett] 在其著名的文选集中提出了四种这样的方法。她认为，自1850年至今，也就是从波德莱尔时代到现在，描述思考现代艺术的基本方式的四个术语被认为是形式主义 [formalism]、前卫艺术 [avant-garde]、语境主义 [contextualism] 与后现代主义 [postmodernism]。<sup>52</sup> 但是，这些术语（或范畴）并不只依据一个单纯的标准，它们之间的关系也不对等。事实上，这里有两组不同的标准：形式主义与语境主义是一类；前卫艺术与后现代主义是另一类。而且，由于彼此重叠与交叉，增加了人们理解上的混乱。因此，在本书中，我将沿着现代主义、前卫艺术与后现代主义这一组术语来组织20世纪艺术批评的材料。只有在必要的时候，例如在讨论罗杰·弗莱时才提出形式主义概念，但是，我将形式主义纳入现代主义的更大语境中加以考虑。

这样，20世纪的艺术批评，就可以大致划分为三个时期：50年代以前，是高度现代主义占主导地位的时期（详见本书第一至六章）；60-80年代，后现代主义到处漫延（详见本书第七至九章）；90年代以后，新的综合趋势开始出现（详见本书第十章、“结论”）。正如著名艺术史家与博物馆馆长马西亚·塔克 [Marcia Tucker] 在一部至今仍在欧美大学生中十分流行的文选的“序言”里所说：“80年代以后的批评氛围与过去20年相当不同。它更趋

51 参弗兰契娜、哈里森编《现代艺术与现代主义》，张坚等译，上海人民美术出版社，1988年版；奥顿、哈里森编《现代主义、批评、现实主义》，崔诚等译，上海人民美术出版社，1991年版；Francis Francina, ed., *Pollock And After: The Critical Debate*, London: Haper & Row, 1985; Francis Francina & Jonathan Harris, eds., *Art in Modern Culture: an Anthology of Critical Texts*, London: Phaidon Press Ltd., 1992; Brian Wallis, ed., *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Boston: Godine, 1984; 并参本书有关章节，特别是第七、八、九章，以及“结论”部分。  
52 Sally Everett ed., *Art Theory and Criticism: An Anthology of Formalist, Avant-Garde, Contextualist and Post-modernist Thought*, London: 1991, p.ix.

多样化，这既可以从它所产生的写作类型的角度看出，也可以从其作者的背景与兴趣见出。跨学科的思想与研究不断增长；其他领域中的作品——哲学、语言学、人类学、实践与行动科学，仅举数例——能作为一种参考、一种模式而起作用，或者，它本身已被编织进批评话语的织体之中。艺术批评因此与一个更大范围的知识分子的事业联系在一起，今天它可能已经包含政治的、文化的与社会学的分析，当然也包括纯粹形式的分析。”<sup>53</sup>

不过，好的艺术批评并不囿于哪种“主义”，这一点在那些伟大艺术批评家，如罗杰·弗莱，甚至艺术史家，如迈耶尔·夏皮罗 [Meyer Schapiro] 那里表现得最清楚。杰出的艺术史家雅各布·罗森伯格 [Jakob Rosenberg] 就以其深刻的洞见指出了优秀批评家的典范：“最终，是罗杰·弗莱给了我们一个富有教益的例子，即如何通过一种既深刻而又富有理解力的对形式构成以及艺术家所使用的技术手段的分析，来达到对艺术品的更加深入的理解。借此，他才能向我们昭示塞尚的全部精神高度，并且大大加深了我们对一般现代艺术的理解。”<sup>54</sup> 而当代艺术史家与艺术批评家夏皮罗，则继伟大的艺术史家贝伦森 [Berenson] 之后，成为兼有描述、解释与评价这三种批评家才华的杰出代表。作为艺术史家，他却对当下的艺术品写得十分出色，视野开阔，心胸博大，极大地丰富了人们对现代艺术的理解。<sup>55</sup>

## 二 现代艺术批评的原则

狄德罗开创了现代意义上的艺术批评，浪漫派确立了现代艺术批评的美学基础，波德莱尔则为现代艺术批评奠定了基本原则。也就是说，对自足的艺术原则的充分意识，要等到现代主义艺术批评与现代主义美学诞生之后。正如当代著名艺术批评家与美学家莫拉夫斯基 [Stefan Morawski] 所说：“艺术与美学的概念恰恰是在现代性的成长时期诞生并得到巩固的。学院与画廊、批评的专业化、艺术生产不断从既定的宫廷或教会赞助中独立出来——所有这一切及其它相似的现象是相互交织的，并为一个相对自主的审美文化的出现辅平了道路。但是对自足的艺术与美学的充分意识，却只有随着与众不同的现代主义感性的出现而出现。”<sup>56</sup>

韦勒克曾经指出：“因为他（波德莱尔）的批评才力和感受力如此超凡，以致大家认为他是上个世纪最伟大的批评家之一。”<sup>57</sup> 可以明

53 Brain Wallis, ed., *Art After Modernism*, p.viii.

54 Jakob Rosenberg, *On Quality in Art*, New York: Columbia University Press, 1964, pp.123-124.

55 Joseph Darracott, *Art Criticism: A Use's Guide*, Bellew Publishing Co. Ltd. 1991, p. xi; 夏皮罗论现代艺术的名著，参 Meyer Schapiro, *Modern Art: 19th and 20th Centuries*, London: Chatto and Windus, 1978.

56 Stefan Morawski, *The Troubles With Post-modernism*, London & New York, Routledge, 1996, p.85.

57 韦勒克：《近代文学批评史》第四卷，杨自伍译，上海译文出版社，1997年版，第510页。



圣三位一体 1411-1427年 142x114cm 安德烈·鲁比罗夫

确地说，由于波德莱尔在现代艺术批评与美学中的至高地位，现代主义艺术批评的基本原则是由他奠定的。这一原则的奠定归根结蒂与他将艺术真正置于与真理和道德的关系之中分不开。这可以一劳永逸地反驳那些认为现代主义就是形式主义，而形式主义等于没有内容（真理内容与道德倾向性）的指控。当然，人们可以援引许多段落来证明波德莱尔宣称艺术自主，谴责道德说教、哲理诗、艺术与文学中的政治倾向性等等。例如，韦勒克就认为，波德莱尔只是在早期表示轻蔑地提到“为艺术而艺术这个流派的幼稚的乌托邦，排除道德、往往甚至还有激情，它必然是没有孕育力的”。但是后来波德莱尔一贯申明反对“说教的异端”，拾起爱伦·坡 [A. Poe] 的术语并且发挥了“诗歌除

了自身之外别无目的”和“艺术愈是从说教中摆脱出来就愈能上升到纯洁而无利欲的美”的论旨。<sup>58</sup>

波德莱尔如韦勒克所说是自相矛盾的吗？不是。波德莱尔所信奉的艺术自主并不是无所指的艺术自主。强调艺术自主或“为艺术而艺术”的背后，波德莱尔并没有忘记现代艺术的关怀：即它对作为不断敞开的地平线的现代性的诉求。他切实地领悟了创造性想象力、主体与客体的辩证关系，它们植根于关于普遍相似物、应和、象征的一套理论。<sup>59</sup>这样一来，韦勒克就无法解释似乎内含于波德莱尔文本中的矛盾。一方面，韦勒克指出，对超自然主义和创造性想象抱着这种总的看法，波德莱尔谅必会强调艺术家驾驭题材的能力、形式和风格乃至常规的作用、主题化为神话的转换功能。另一方面，他又不断地强调，由于把自然视为五彩缤纷的象征画面，他至少在绘画方面无法完全摆脱现实主义的预想，即题材内容的重要性。举例来说，他说，“知道一幅画是否有旋律的正确方式就是保持较远的距离去看它，这样就无法理解它的主题或辨别它的线条。如果它有旋律，它就已经具有一种意义”，因为此处的“旋律”是指“色彩的统一”，看来值得推荐的便是某种类似抽象的色彩构成的东西——一幅无主题、或至少是没有辨认得出的抑或有形的主题的画作。在别处波德莱尔曾直截了当地谈到线条和色彩“绝对不依托画的主题”。但是，波德莱尔又说，“主题之于艺术家来说构成了他天才的一部分”，而且批评某个具体的艺术家的主题并不“值得”。<sup>60</sup>可以想见，波德莱尔并没有放弃主题批评，不然他就不会说某个艺术家的主题值不值得这样的话。在韦勒克看来，这是波德莱尔思想中的矛盾。但在我看来，这恰恰是波德莱尔思想中最令人激动的地方。

因为，它再次证实了我们的看法：波德莱尔绝不是一个字面意义上的“为艺术而艺术”的人。他之所以主张“为艺术而艺术”乃是因为他认为，只有坚持“为艺术而艺术”的人，最终才能最有效地做到“为人生而艺术”。换言之，“为艺术而艺术”只是手段，而“为人生而艺术”才是目的。形式与主题之间的辩证法正可以说明这一点。没有关怀，没有主题内容（真理断言与道德诉求），就不可能产生激情，从而产生形式。形式是艺术家面临各种压力下的产物。形式不是单纯的艺术史的既定语言逻辑的结果，形式来自艺术家所遭遇到的、来自社会-历史的主题内容的压力与艺术史既定语言之间的矛盾冲突。为此，形式（艺术的构形）必须被理解为主题内容与艺术史既定语言之辩证运动。<sup>61</sup>

58 同上，第 511 页。

59 同上，第 513-514 页。

60 同上，第 518-519 页。

61 关于这一艺术史与美学的核心问题的辩论，参本书第三章对本雅明，第十章对阿多诺的讨论；这些讨论可望纠正目前国内艺术界对于“问题情境”的片面理解。

波德莱尔的艺术批评观既建立在浪漫派美学的遗产上面，也批判了这一遗产，并开创了现代主义的艺术批评。波德莱尔首先强调了审美的时间性与历史性——显而易见，这得自浪漫派。他反对美的绝对的、非时间的概念，认可浪漫派的美学观念，认为美的标准是随着时间的推移而变化，美的本质也随历史的变迁而变迁。他断言“浪漫主义就是美的最晚近和最当下的表现”。<sup>62</sup>也就是说，美在不同的历史时期有其不同的表现，而浪漫主义则是美的最新近和最现时的表现。换言之，随着浪漫主义的诞生，美走到了当下的形态。

《现代生活的画家》一开始，波德莱尔就提出了古代论者与现代论者之间那个著名的论战。这一论战曾在席勒的名作《论素朴的诗和感伤的诗》中得到过概念化表述，其后在施莱格尔以及浪漫派对古典派的论战中又作为一个恒常的主题出现。不过波德莱尔以一种独到的方式在古典主义所崇尚的绝对美与浪漫派宣扬的相对美之间转移了重心。他说：“构成美的一种成份是永恒的，不变的，其多少极难加以确定，另一种成份是相对的，暂时的，可以说它是时代、风尚、道德、情欲，或是其中一种，或是兼容并蓄，它像是神糕有趣的、引人开胃的表皮，没有它，第一种成份将是不能消化和不能品评的，将不为人性所接受和吸收。”<sup>63</sup>

因此，艺术创作的关键就是抓住相对的、暂时的瞬间，并从中挖掘出它的永恒的和不变的一面，否则艺术美将因为无所依傍而两头落空，其结果只能是跌入抽象的、不可确定的虚无之中。“一句话，为了使任何现代性都值得变成古典性，必须把人类生活无意间置于其中的神秘美提炼出来。”为此，波德莱尔号召画家们勇于观察和描绘现代生活，而不要躺在古人的现成模式上睡大觉。他说：“谁要是在古代作品中研究纯艺术、逻辑和一般方法以外的东西，谁就要倒霉！因为陷入太深，他就忘了现时，放弃了时势所提供的价值和特权，因为几乎我们全部的独创性都来自时间打在我们感觉上的印记。”<sup>64</sup>

“时间打在我们感觉上的印记”可以说是波德莱尔对美的历史性本质的最好的概括。与此相应，波德莱尔大力倡导发掘现代社会的新的美质，从易逝的、过渡性的和琐碎的普通现象中提炼出美来。他赞美画家居伊就是这样一位从现代生活中挖掘美点的艺术家，“他到处寻找现时生活的短暂的、瞬间的美，寻找读者允许我们称之为现代性的特点”。<sup>65</sup>

62 波德莱尔：《美学论文选》，郭宏安译，人民文学出版社，1987年版，第218页。

63 同上，第475页。

64 同上，第486页。

65 同上，第299页。



哀悼基督 1498-1500年 高174cm 大理石 米开朗基罗

66 同上，第362页。

这再次回应了后现代主义对现代主义相信历史进步并拥有一以贯之的进步论元叙事的无端指责。我相信对现代主义的这种指责来自未来主义与某些建筑理论，但是，未来主义与这些建筑理论，在整个现代主义光谱中所占的位置几乎是微不足道的。更何况，未来主义当中的某些侧面可以被理解为更多前卫艺术的精神，而不是现代主义精神。关于现代主义、（历史）前卫艺术与后现代主义三个概念的界分，参本书“结论”。

正是在这样一个语境中，波德莱尔率先在艺术批评中，而且可能也是在所有哲学与美学探讨中使用了“现代性”一词。但是，不能误解波德莱尔在此宣扬一种简单的进步观，即那种认为凡是现代生活就其是“现代性”本身而言就是有价值的，或者说，那种认为只要表现现代的题材就是正当的观念。波德莱尔坚决地反对这种廉价的现代观。他明确地指出：“还有一种时髦的错误，我躲避它犹如躲避地狱。我说的是关于进步的观念。”<sup>66</sup>

因此必须辩证地来看待波德莱尔的现代性的美质观念。波德莱尔的意思决不是说现代的一切东西都有正当性，更不是说只要表现现代的题材就有了合法性（正如某些国人幼稚地认为的那样，比方说水墨画只要表现城市题材，就有现代性了）！不是。他的意思是说，正如古典的美是从古代提炼出来的美，现代的美也必须是从现代提炼出来的美。而能否做到这一点并不是由“现代的题材”本身加以保证的。它需要现代艺术家艰苦的努力，甚至超出古代艺术家的努力，庶几有可

能揭示现代性的美的一面。

波德莱尔所关注的、确立绘画的现代模式的特征的术语，经常被简化为浪荡子的现代性城市空间的体验。<sup>67</sup>但是，波德莱尔的《现代生活的画家》也可以得到更宽广的读解，因为它通过“现代性”这一术语暗示了，现代性的图像 [the image of modernity] 可以在绘画中，并通过绘画得到建构。这篇论文还确立了一个概念前提，即在现代性与再现之间存在着这样一种必然联系，以至于现代生活成了视觉建构的结果，正如现代性也是这些绘画的来源。再现不是照相式的描摹，波德莱尔之所以选择雕刻家与插图画家居伊作为现代艺术家的典范，并且描述居伊的作品，乃是因为他要提出一种现代生活的模式，这一模式既从空间上也从主题上与作为一种再现角色的艺术手腕 [artifice] 与改造、变形 [transformation] 有关。<sup>68</sup>

波德莱尔围绕时尚与易逝性的主题建构起他的现代性的模式。<sup>69</sup>波德莱尔的讨论集中在某些人物身上，但是，他并不是从街头直接观察这些人物，而是从时装画与印刷插图当中推断这些人物及其描写的。而且，波德莱尔所选的人物——浪荡子、纨绔子弟、妓女、军人等等——都是以精心建构的术语（将他们建构为“图像”）加以描绘的，因此他是通过对他们的自我再现的策略的阐述，来分析他们的身份的。<sup>70</sup>换言之，现代绘画与现代性本身是一个相互建构的过程。现代绘画是“现代性的图像”，而现代性则通过这些图像被把握。

在今天的观众眼里，居伊的作品是乏味的，也缺少特点。他的作品主要是通过其爽快、缺乏细节，特别是缺乏那种特殊的信息，而这种特殊的信息似乎恰好是波德莱尔在他对现代生活的画家的描写中特别加以呼吁的东西。现代生活不能被直接加以描绘，而是要从被当作艺术家头脑中的印象、记忆加以制作的图像中加以描绘。这些图像的主题、人物、场景，以及时尚的空间，都要在一种速记中得到传达，而这恰好与信息密集的描摹手法相反。在这儿，波德莱尔再次强调了现代艺术家对现代性的建构，而不是被动地反映。收集的机制（暗示着生活早已成了一种图像，现代性则是一种景观）与一种传达的概念性策略的结合，依赖于对那些正在被记录下来的漂浮的图像的熟悉。这些图像是草草勾勒的，以至只有在其他漂浮的、同样易逝的图像的持续之流中才会有意义。

在《现代公众与摄影》（1859）一文中，波德莱尔蔑视并谴责了摄影那种不加区分的现实主义。<sup>71</sup>他嘲笑了他的同代人当中那些认为

67 例如，论者认为波德莱尔将居伊的作品描写为“时髦的现代城市生活的装饰图案”，见 Robert Rosenblum, *Nineteenth Century Art*, New York: Harry Abrams, 1984, p.279; 并参 Jonathan Mayne, ed., *Charles Baudelaire's The Painter of Modern Life and Other Essays*, London: Phaidon, 1964, introduction 中的有关讨论。

68 Johanna Drucker, *Theorizing Modernism: Visual Art and The Critical Tradition*, New York: Columbia University Press, 1994, pp.9-10.

69 参 David Frisby, *Fragments of Modernity*, Cambridge: MIT Press, 1986, pp.187-265.

70 William Sharpe, *Unreal Cities*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1990.

71 Charles Baudelaire, *Art in Paris 1845-1862*, London: Phaidon, 1965. Reprinted in Alan Trachtenberg, ed., *Classic Essays in Photography*, New Haven: Leete's Books, 1980, pp. 83-90.

“如果一种工业过程（指摄影）可以给我们一种等同于自然的结果，那就是一种绝对的艺术了”的人。他们对他们自己说，“由于摄影为我们提供了精确性的每一种我们想要的保证（他们相信这一点，可怜的疯子！），那么，艺术就是摄影了”。<sup>72</sup>

这些立场——强调视觉的特殊性与反对摄影——尽管看上去矛盾，事实上却是互补的。对摄影的谴责呼吁一种记忆的肖像，一种来自经验的收集而不是直接的观察的图像制作。波德莱尔的再现模式强调了沉思与主体性，而不是机械的客观性。带着“一种贪得无厌地追求非我”的“我”，将体验当作图像来消费，早已经过了中介与代理人。在通过一种强制性的窥淫癖者来狂欢般地挥霍空间的同时，艺术家并不对过渡性的场景作照相机式的描绘。照相机，带着它对世界的自动记录，机械、中立并被认为带有文献性，对波德莱尔来说却并不能再现现代性的图像。相反，他的现代景观的观念是非常直接地与重要地通过社会领域，以及主观的过滤（作为一种记忆中的体验的建构性图像）相中和的。居伊在工作室里回忆起来的東西，他从在大街上体验的大量信息中回忆起来的有意义的东西，是对一种被分享的体验的可交流与可辨认的符号的速写。这是把握居伊作品表面上空洞的特征的关键。

因此，对波德莱尔来说，精确的图像恰恰不是那种机械的、巨细无遗的视觉信息的文献。相反，他强调了简化了的、示意性的和索引性的符号，其充分性存在于被分享的知识的领域，它自身却是转瞬即逝的，短暂的与变化无穷的。到该文最后，有一点已经变得很清楚，即波德莱尔观念中的现代性的唯一普遍性特征，乃是成像 [imaging] 活动，是再现的技巧，和人为的建构。<sup>73</sup>

至此，我们来到了波德莱尔的现代性美学观中最有价值的部分，也就是从审美角度探讨现代性的自我奠基、自我确证，以及现代性的自我批判与自我否定的主题。

现代性的自我奠基与自我确证问题已在笛卡尔哲学中萌芽，在康德哲学中得到明确的主题，而在黑格尔那里得到进一步提炼和深化。在波德莱尔看来，现代性意味着某种瞬间性和流动性，但这种瞬间性和流动性中包含着永恒性和不变性。一直到今天，波德莱尔对现代性的这个定义仍然有着不可动摇的经典地位，*它把发端于浪漫主义的对当下的关注概念化为一种原理，即只有现代的，才有可能成为古典的（或经典的）*。在《现代生活的画家》著名的“现代性”一节中，波德莱

72 Ibid., p.85.

73 Johanna Drucker, p.16.





草地上的圣母 1506年 113×88cm 板油彩 拉斐尔

尔说：“他（按指画家居伊）寻找我们可以称为*现代性*的那种东西，因为再没有更好的词来表达我们现在谈的这种观念了。对他来说，问题在于从流行的东西中提取出它可能包含着的在历史中富有诗意的东西，从过渡中抽出永恒。”接着，他给出了“现代性”的一个著名的，也许是迄今为止最著名的定义：

现代性就是过渡、短暂、偶然，就是艺术的一半，另一半是永恒和不变。<sup>74</sup>

波德莱尔不仅强调当下的过渡性和偶然性中包含着永恒性和不变性，他更由此出发认为任何一个时代都有它自身的现代性。这样一来，现代性就不单单是个当下问题，更不是历史分期问题，而是每一个新颖性的开端都在每一个当下环节中再生的问题，换用解释学的话来说，现代性就是不断敞开的视界问题了。<sup>75</sup>

这一点极其重要：波德莱尔的现代性观念成为几乎所有现代性定义

74 参波德莱尔前揭书，中译文，第485页。

75 参伽达默尔：《真理与方法》，洪汉鼎译，上海译文出版社，1999年版。

的基础。当然，关于现代这个“新的时代”本身是一个向未来开放的、正在形成的、有待于被未来否定的过程的概念，从而认为现代只是一个过渡，在这种过渡中，唯有瞬间的在场（当下）才是确实的观念，在黑格尔哲学中已经得到了孕育。在黑格尔的现代性概念中，现代作为流动、作为过渡的敞开性，是以划时代的新开端被设想为永远在每一个诞生新事物的时刻重新开始，即新时代不断地在每一个当下环节中获得再生的意义上加以定义的。哈贝马斯曾将这个出现在黑格尔哲学中的关键词语译解为关于现代性的自我奠基与自我确证原理：现代性能够而且不必再从过去时代中借用标准；它得自行创立自己的规范。<sup>76</sup>然而，使现代性概念自始就沾上审美蕴含，并且是如此强有力地影响了现代主义以及所谓的后现代主义对现代性的一般态度的，仍得归功于（或归罪于）波德莱尔。由于波德莱尔对现代性的刻画带有太强烈的审美内涵，迄今人们对现代性的批判都或多或少地带有审美批判的特征。所以，如何评价波德莱尔的现代性审美意识及其现代性的一般观念，成了现代性的捍卫者如哈贝马斯，与现代性的否定者如福柯，争论的核心。<sup>77</sup>

76 关于黑格尔的现代性概念以及哈贝马斯的解释，详见拙著：《透支的想象：现代性哲学引论》，特别是第一章“现代性：概念与观念”。

77 详见拙作《透支的想象：现代性哲学引论》第八章“福柯对现代性的批判”与第九章“哈贝马斯对现代性的重构”。

78 参福柯：《何谓启蒙》，载杜小真编选：《福柯集》，上海远东出版社，1998年版，第528页以下；关于康德的启蒙定义，参康德：《历史理性批判文集》，何兆武译，商务印书馆，1990年版，第22页以下。

79 福柯不愿意看到欧洲现代性的正面价值，他关于现代性的最阴暗的画面莫过于将现代社会宣布为一座巨大的“监狱群岛”！

此处不是处理这一争论的适当地方。不过，最简明地作一个勾勒将有助于我们对现代性问题的认识。福柯认为现代性没有什么规范内容（即可以成为一般准则的内容），现代性纯粹是一种批判意识与批判态度，因为现代性无本质可言，现代性处于不断的自我否定中。显然，福柯的这一识读继承了波德莱尔现代性概念中的否定性一面。事实也正是如此。因为福柯在此的策略是将波德莱尔的现代性概念揉合到康德的启蒙定义的读解中。<sup>78</sup>而哈贝马斯则认为，现代性有其规范内容，现代性的哲学话语自始就处于既自我奠基与自我确证，又自我批判与自我否定的双重性之中。如果说笛卡尔与康德开创了现代性的自我奠基与自我确证的一面，那么，卢梭与休谟则开创了现代性的自我批判与自我否定的一面。现代性的这种双重性在黑格尔的辩证体系中得到最高程度的表达。因此，在哈贝马斯看来，那种认为现代性除了不断的自我否定之外一无所有的观点，是秉承了波德莱尔的过分强烈的审美批判的倾向，不仅与现代性历史的事实不符（比如，哈贝马斯指出了现代性的某些正面价值：个人自由与个人政治参与空间的扩大，法律平等与司法制度的人道化，物质生活、教育与健康水平的大幅度提高等等），<sup>79</sup>而且也与欧洲现代性的现实，即欧洲的统一的事实或前景不符（哈贝马斯将欧洲的统一视为

康德的永久和平理想的实现)。<sup>80</sup> 因此, 如果说现代性本身就是一个奠基与解基、自我确证与自我怀疑、自我合法化与自我批判的动态结构, 那么后现代论者的现代性终结论就显得颇为可疑了。后现代论者认为现代性由以确证自己的基础与合法性已彻底丧失, 于是, 他们不得不或是诉诸狄奥尼索斯的迷狂的力量(尼采), 或是诉诸前苏格拉底的诗-思(海德格尔), 或是坚持一种不带任何元立场的解构的游戏(德里达), 或是求助于没有任何规定性的反抗(福柯)。我认为所有这一切都不是建立在对现代性的自我批评机制的正确认识之上, 因而都无助于现代性问题的真正解决。<sup>81</sup>

姚斯[H. R. Jauss]在《文学传统与现代性的当代意识》这一长文中也探讨了波德莱尔所说的“现代性”意识, 以及本雅明对波德莱尔的误读。这一分析有助于我们进一步把握这一问题的复杂性与重要性。姚斯的论文旨在通过术语史与概念史的探讨, 来捕捉传统与现代性的关系。姚斯追溯了“现代”一词的不断变化的意义, 描绘了与之对立的观念, 诸如“古代”与“古典”, 以便弄清楚“一个时代的新意识是如何离开其先前的传统的”。姚斯在这个结论中指出了本雅明在处理一对对立概念古典性/现代性(或古代/现代)时所存在的一种深刻的含混。一方面, 本雅明在对梅龙[Meryon]的评论中追随波德莱尔, 认为古代是现代性的出发点。另一方面, 与波德莱尔的本意相反, 本雅明“把现代性与古典性之间的功能的关系倒退到一种内容的对立。”

姚斯认为, 波德莱尔的现代性理论居然被这位本雅明误解, 这真是一个悖论; 因为正是这位批评家的著作极大地推动了人们对这位诗人的新理解。由于本雅明, 人们才不再把《恶之花》视为诗歌退进它自身的“为艺术而艺术”的门槛的结果; 通过他我们才得以意识到它是一种历史经验的产物, 一种将19世纪的社会进程转换为艺术的历史经验的产物。<sup>82</sup>

本雅明对波德莱尔的解释是单向的: 他把《恶之花》仅仅解释为城市大众远离自然的经验的证据。接下来, 他忽视了异化的辩证的“另一面”, 即通过对自然的征服而释放出来的新的生产能量; 对此, 波德莱尔的大都会抒情诗和现代性理论的意义也非同小可。本雅明近乎忽略了波德莱尔现代艺术理论的基石: 1859年论居伊这位“现代生活的画家”。波德莱尔对“美的双重性”的洞见不仅质疑

80 See Habermas, *Philosophical-Political Profile*, London: Heinemann, 1983.

81 详见拙著《透支的想象: 现代性哲学引论》导论。

82 Hans Robert Jauss, "Reflection on the Chapter 'modernity' in Benjamin's Baudelaire" Fragments, in Andrew Benjamin ed., *The Problem of Modernity: Adorno and Benjamin*, London and New York: Routledge, 1989, pp.176-177; 本雅明阐释波德莱尔的杰作, 见《发达资本主义时代的抒情诗人》, 张旭东等译, 三联书店, 1989年版。

了作为古典艺术的本质以及作为学院艺术的准则的“美的普遍性”观念，而且恢复了古典艺术一直加以压制的“历史的”，亦即暂时的美的观念的正确地位。在波德莱尔的理论中，现代艺术可以将古典艺术作为一种有权威性的过去加以打发，因为隐含在现代性概念中的暂时的或过渡的美带来了它自身的古典性。在波德莱尔看来，从现代生活中提炼出来自暂时性的神秘的美乃是艺术家的任务，因为只有这样，现代性才有可能成为“古典性”。

如果人们不再将波德莱尔作品中的“自然与素朴的丧失”视为来自第二帝国时代的商品生产社会的异化的结果，那么本雅明在解释波德莱尔时面临的矛盾就会得到另一种观照。为了欣赏波德莱尔对自然的批判的辩证意义，人们就不应否定那种生产能量的标志——既是经济上的也是艺术上的生产——靠了这种热情，他想要克服他的自然状态，以便开创通往他自己创造的世界的道路。本雅明极力加以描述的大都市危险、荒凉、孤独的一面，在波德莱尔的诗歌发现中也因此有了其相互关联、相互建构的一面。<sup>83</sup> 而本雅明的误读，常常是后人的普遍误读的先兆：这种误读，就是将波德莱尔刻画为一位对现代性的纯粹批判的诗人，而不是一位对现代性的辩证批判的诗人。

波德莱尔始终是一个关键。弄清楚波德莱尔对现代性的审美批判的性质——是对现代性的纯粹否定，还是对现代性的辩证否定——决定了人



阿卡迪亚的牧人们 约 1639 年 85×121cm 布油彩 尼古拉·普桑

83 Ibid., p.181.

们对现代主义艺术批评的性质及其原则的理解。我们通过对波德莱尔的不厌其烦的讨论，已经来到了基本结论的时刻：即波德莱尔不是一个纯粹的“为艺术而艺术”的人，而是一个在“为艺术而艺术”的口号下拥有深沉的“为人生而艺术”关怀的人；波德莱尔不是一个对现代性持纯粹的审美否定的人，而是一个对现代性持辩证的审美否定的人；波德莱尔不是一个认为现代性是一种纯粹的否定性（即其过渡性、易逝性与偶然性）的人，而是一个认为现代性是一种有其正面性和相关性（即其永恒性、不变性与必然性）的人。相应地，我们可以从中得出波德莱尔关于现代主义艺术的若干原则：现代主义艺术的真理内容和道德倾向性与其形式的辩证关系原则；现代主义艺术的否定性（现代主义是对现代性的批判与否定）与其建构性（现代主义又是对现代性的一种“图像建构”）的双重性原则；以及，现代主义艺术对传统的否定冲动（“新”、“现代性”）与其本身追求不朽渴望（“在场”、“经典”）的张力原则。

在这些原则中，有两个基本原则与艺术批评的主题有关。波德莱尔为现代主义艺术批评所规定的基本原则是：党派原则与形式限定原则。

自从浪漫派以来，艺术批评在摆脱了新古典主义的客观法则以后，事实上已经成为意见市场上的讨价还价。既如此，艺术批评还有原则可言吗？它不是已经沦落为任意的党派性了吗？波德莱尔的批评工作，部分地可以被理解为对这一困境所作的回应。对此，波德莱尔提出了批评的党派性原则（却不是任意的党派性）。他说：

最佳批评就是妙趣横生诗意盎然的那一类：而非冷漠的、数学一般的批评，假借一切有所交代，既无爱又无憎，甘于把性情一扫而空……（为了）讲求公正，换言之，证明其合理的存在，批评就应该有所侧重、充满激情、表明政治态度，即从某个单一的视角落墨，而不是从一个展示无比开阔的地平线的视角。<sup>84</sup>

可见，波德莱尔正是从新古典主义的客观性法则或全知全能式的上帝视角来看待艺术已经成为一个问题的时候，出来论证他的关于艺术批评的党派性原则或有限视角原则的。波德莱尔清楚地意识到存在着不同的趣味这一事实，而批评本质上也只能是视角性的。但是，令波德莱尔感到不安的并不是这一事实本身或存在着不同的批评观这一事实，而是：在批评不可避免地已经成为党派性的事业之后，批评是否还能保证它的合理性？或者更确切地说，批评是否还有合理性基础？显然，

84 转引自韦勒克《近代文学批评史》第四卷，第531页。

波德莱尔并没有给出一种批评的合理性基础的一般理论，或后现代主义者所谓的“元叙事”。但是，波德莱尔确实相信批评有其合理的存在（“为了讲求公正……证明其合理的存在……”）。没有一种关于批评的合理性基础的一般性理论（或元叙事），与相信批评有一种“合理的存在”之间的矛盾，似乎可以通过这样的解释来加以调和：在波德莱尔看来，批评虽然不再拥有一种一劳永逸的客观法则，也不可能从一种全知全能的上帝的视角落墨，换句话说，批评已经不再有一种永远的合理性基础，却可以有一种*临时的合理性基础*。也就是说，在某个时刻，人们仍然可以就各种流派的艺术现象中哪一个流派要好过另一个流派，或同一流派当中的哪一位艺术家要好过另一位艺术家，以及同一个艺术家中的哪一件作品要好过另一些作品，达成共识。这可以从波德莱尔的批评实践中得到佐证。他之所以赞扬德拉克罗瓦、马奈与居伊，乃是因为他认为他们最能代表某个既定时刻的艺术创作中那些最优秀的品质（比方说：浪漫精神、对当下的关注、现代性，等等）。这样，波德莱尔就论证了，即使在没有一种客观的艺术法则的情况下，艺术批评仍然是可能的；这种可能性就是建立在批评的临时合理性之上。为了这种合理性，批评就要有所侧重，有所限定。没有侧重、没有限定的批评恰恰是不可能的，因为没有侧重、没有限定，正如后现代论者所说的那样，“一切皆可”、“人人都是艺术家”、“没有艺术品会掉出艺术史范围之外”、亦此亦彼、无可无不可……恰恰毁灭了一切艺术赖以生存的前提：艺术是对真理的揭示与对道德倾向性的提示，最终陷于无所适从、无所事事的苍白琐碎与萎靡不振之中。换言之，如果一切皆可，人人都是艺术家，批评也就没有必要存在了。

这也就是波德莱尔既要坚持批评的限定性与党派性，还要主张艺术创作中的形式限定性与既定时刻艺术游戏的高度严肃性的原因。波德莱尔特别强调了游戏规则的重要性。这种游戏规则尤其体现在艺术形式的限定方面。他说：

*因为形式起着束缚作用，思想才益发强有力地喷涌而出。……你注意到吗：透过天窗，或从两管烟囱、两块岩石之间，或透过老虎窗所看到的一线天要比山顶望去一览无遗的全景能产生更深刻的深邃无垠的想法？<sup>85</sup>*

85 同上，第 519-520 页。

后现代主义者经常指责现代主义是形式主义，好像现代主义为了形



市场归来 1739年 47x38cm 布油彩 夏尔丹

式而形式，殊不知，从波德莱尔开始，现代主义早已明确地意识到了，形式的限定对于艺术游戏活动的重要性：因为只有通过形式的束缚，“思想才益发强有力地喷涌而出”！对形式本身的重要性的认识，事实上并不始于现代主义，但是确实只有到现代主义那里，“形式的限定”才成为最突出的标识。唯有在这个意义上，说现代主义主要是形式主义的，才是合理的。形式作为一种限定，构成了一切艺术的先决条件；取消形式就是取消艺术本身。人们不止一次地谈论杜桑，并大谈特谈那只臭名昭著的小便池，似乎只是为了证明这样一个不言而喻的真理：丑行之所以成了一种荣耀，乃是因为没有一个成人愿意冒天下之大不韪，指出皇帝的所谓新装其实不过是赤身露体而已。

### 三 回答这个问题：什么是现代主义？

从对波德莱尔的讨论中，我们已经得出结论：现代主义不是一种形式主义或“为艺术而艺术”（如果说形式主义是指没有内容，“为

艺术而艺术”是指目的本身而不是手段的话); 现代主义不是对现代性的全盘否定, 也不是对现代性的全盘肯定(总之, 现代主义与现代性之间存在着复杂的紧张关系, 但绝对不会是等同的); 现代主义也不是对传统的简单否定, 因为, 首先, 传统不是人们可以继承得来的一宗现成物, 传统需要人们的解释, 它才是一种活的传统, 其次, 现代主义通过否定传统中的某些要素, 肯定其中的另一些因素, 或者强调某些要素而贬低另一些要素, 创造出一种新质, 从而决定性地打乱了传统的原有秩序, 并重新排定了它的位置。而且, 从一开始, 我们就可以断定, 现代主义不是一种艺术风格的概念(它拥有许多截然不同的风格), 也不是一个有着明确起迄期的艺术运动(它包含了各种各样的艺术运动)。但是, 现代主义究竟是什么呢?

86 Walter Gobbbers, "Modernism, Modernity, Avant-Garde: A Bilingual Introduction", in C. Berg, F. Durieux & G. Lernout, *The Turn of the Century: Modernism and Modernity in Literature and the Arts*, Berlin & New York: Walter de Gruyter, 1995.

87 Eysteinnsson, *The Concept of Modernism*, p.1; Quotation from Gobbbers, p.3.

88 Raymond Williams, *The Politics of Modernism: Against New Conformists*, London & New York: Verso, 1989, p.3; 中译文参威廉斯:《现代主义政治》, 阎嘉译, 商务印书馆, 2002年版, 第6页。

89 参佛克马、伯顿斯:《走向后现代主义》, 王宁等译, 北京大学出版社, 1992年版。

瓦尔特·戈伯斯[Walter Gobbbers]发现了以下两个事实后感到惊讶与不安:一方面, 现代主义与前卫艺术对20世纪的文学与艺术至关重要, 这一点谁也无法加以否定;另一方面, 最近半个世纪有关这一主题的研究与出版物仍然远远不能令人满意。<sup>86</sup>《现代主义概念》一书的作者埃斯坦森[Eysteinnsson]就坦言:“现代主义是一个让人最无法容忍的含混不清的词。”<sup>87</sup>雷蒙德·威廉斯《现代主义的政治》一书的编者也感到有必要指出现代主义“是所有主要的艺术-历史‘主义’或概念中最令人灰心、最没有特点、最难以处理并且最不能确定时期的”。<sup>88</sup>在什么意义上, 这些术语可以是一个时间的或一个品质的范畴? 在何种程度上, 它们可以指一个时代的精神、一种精神气质或是心灵的基本结构? 抑或它们是指一种艺术趋势、一种艺术运动或是一个时期的风格? 所有这些都还没有定论。

现代主义的概念也可以被狭隘化。在英美, 现代主义是指艾略特、伍尔夫与乔伊斯所代表的文学运动, 或是塞尚、马蒂斯与毕加索所代表的艺术运动。这样一来, 现代主义的起始日期就可以在1850-1915年之间进行选择。而它的结束期——它已经结束了吗?——则在哪怕是宣布现代主义已经结束的后现代主义那里也是高度不确定的。<sup>89</sup>

尽管有这些困难, 人们在某些问题上还是取得了一定的共识: 例如, 大多数作者认为艺术现代主义必须被置于更广泛的社会与文化背景中加以观照, 最重要的是要置于由工业化、城市化、大众化与技术进步主宰并推动的高度与晚期资本主义社会的背景中。尽管“危机的文化”[culture of crisis]可能是对这一社会-文化情境的一个令人震惊的摘要, 它确实拥有一个相当否定性的涵义, 它可能有些片面, 暗示



了混乱、不确定性与荒谬；而这些恰恰是卢卡奇之流的现代主义反对者手中挥舞着的大棒，以便将现代主义谴责为一种不确定的力量。事实上，围绕着现代主义艺术家的精神气候是模棱两可的：它首先由于人类似乎正在获得的动能的与不断敞开的无穷景观而狂喜，同时也由于越来越尖锐地感受到（精神的）人类与（技术的）文明之间的矛盾而感到沮丧、可怕和异化。<sup>90</sup>

现代主义的这种二重性极其重要。它可以驳倒后现代主义关于现代主义的悲观主义（相对于后现代主义的快乐主义而言），或是乐观主义（相对于后现代主义的更为激进的绝望主义而言）的简单归类。因此，一点也不让人感到惊奇的是，布雷德伯里与麦克法兰在其著名的论集中提出了一个多元主义的现代主义概念。在他们看来，现代主义的这种多元主义可以直接追溯到启蒙运动 / 浪漫主义的对立。<sup>91</sup> 这样一种方法可以帮助我们对其他对立面获得一种更有意义的读解：浪漫主义的否定冲动与其他肯定冲动并列，非理性与理性主义并肩而行，狄奥尼修斯原则与阿波罗原则同存，前卫艺术趋势与其他更古典性的趋势共处，虚无主义与建构主义、混乱与秩序、革命原则与保守主义相反相成，等等。

以上是关于“现代主义”的一般定义，或者说，文化的现代主义或审美的现代主义概念。它还没有专门涉及视觉艺术中的现代主义。对此，人们的界定也是各种各样的。在弗兰契娜与哈里森主编的著名论文集《现代艺术与现代主义》[*Modern Art and Modernism*] (1982) 一书的“序篇”中，编者借现代主义的主要发言人格林伯格的权威定义，界定了“现代主义”：“依我所见，现代主义的精髓在于运用某一学科的独特方法对这门学科本身提出批评，其目的不是破坏，而是这使这门学科在其权限领域内处于更牢固的地位。”<sup>92</sup> 显然，这是一个强调现代主义的自我限定与自我批评特征的定义，再现了波德莱尔的现代主义美学的核心，在全部现代主义理论史中占据不可动摇的经典地位。

而在哈里森与奥顿主编的另一部论文集《现代主义、批评、现实主义》[*Modernism, Criticism, Realism*] (1984) 的“序言”中，编者提出了另一个现代主义定义：“现代主义从字眼上来说是指‘成为现代’的东西。但这不是简单的按年代的产物或者范畴。它必须依仗那些使用它的人的利益和估价。”<sup>93</sup> 很明显，这是一个与上述格林伯格的定义截然相反的界定；它强调的不是现代主义艺术的自主性与形式

90 R, Williams, *The Politics of Modernism*, p. 43; 中译文, 参《现代主义的政治》, 第 64 页。

91 参布雷德伯里、麦克法兰:《现代主义》, 胡家峦等译, 上海外语教育出版社, 1992 年版。

92 弗兰契娜、哈里森编:《现代艺术和现代主义》, 张坚等译, 上海人民美术出版社, 1988 年版, 第 3 页。

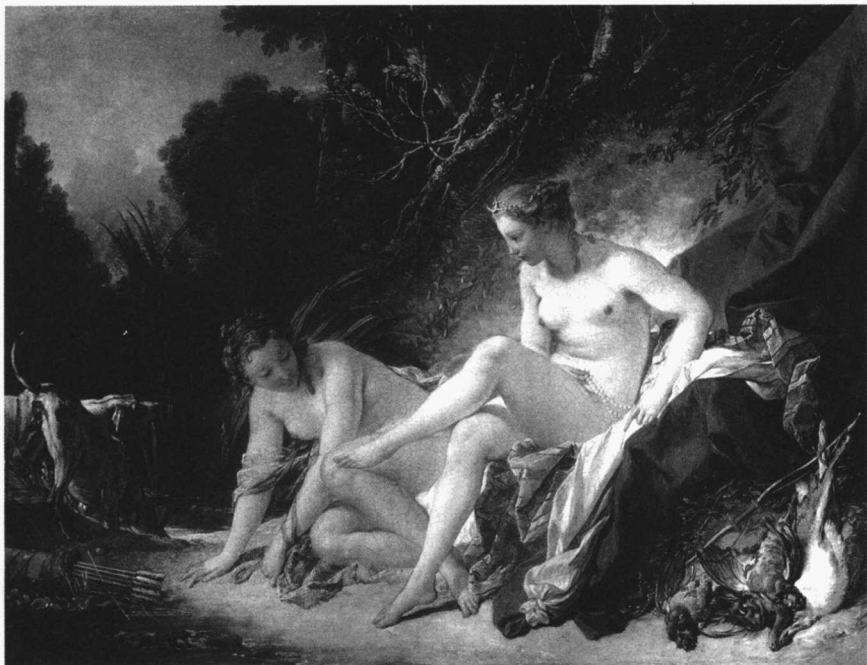
93 参哈里森、奥顿编:《现代主义、批评、现实主义》, 崔诚等译, 上海人民美术出版社, 1991 年版, 第 7 页。

94 现代主义是否真的试图掩盖其意识形态功能？答案可以明确地说是否定的。这里只须提醒一下读者注意波德莱尔所说的批评的党派性就可以了；详细的论述，参本“导论”第二小节。

95 Francis Francina, ed., *Pollock and After: the Critical Debate*, London: Harper and Row, 1985, p.4.

96 对格林伯格的政治与立场的讨论，参 Francis Francina, ed., *Pollock and After*, 1985; Serge Guilbault, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago: University of Chicago Press, 1983.

97 参 Margot Lovejoy: *Postmodern Currents*, Ann Arbor: UMI, 1989; Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London and New York: Routledge, 1989; Lisa Appignanesi ed., *Postmodern Documents*, London: Free Association Books, 1989; Hugh J. Silverman, ed., *Postmodernism: Philosophy and the Visual Arts*, London and New York: Routledge, 1990; 特别留意“格林伯格”与“现代主义”两个术语在下列文集互用: Brian Wallis ed., *Art After Modernism*, Boston: Godine, 1984.



戴安娜的休息 1742年 56×73cm 布油彩 弗朗索瓦·布歇

自律，而是它的意识形态功能。这一定义说明了后现代主义思潮的效应，因为正是后现代主义者经常指责现代主义“试图掩盖”其意识形态功能。<sup>94</sup>

弗兰契娜在“现代主义论集”三部曲的第三部《波洛克之后》[*Pollock and After: The Critical Debate*] (1985) 的“导论”中，经过提示现代主义在遭到两个方面的批评（即以 T.J. 克拉克为主的新马克思主义艺术史理论与批评，以及 40 年代以降对现代主义的一系列批评，特别是 70 与 80 年代的后现代主义的批评）后，围绕着现代主义艺术批评（特别是格林伯格）提出了如下问题：“艺术史的评价与重估受制于意识形态还是自身逻辑？区别关于一幅绘画作品的一个真实的陈述与一个意识形态的陈述的标准是什么？”<sup>95</sup> 显然，要回答这些问题是困难的，甚至是不可能的；因为，这些问题本身是建立在“意识形态”与“自身逻辑”，或“真实的”与“意识形态的”这样的二项对立之上的。而我们已经从波德莱尔那里知道，这种对立往往只是表面现象，并不能反映问题的根本。问题的根本是：现代主义既不是一种单纯逻辑的自主发展，也不是一种不问形式的相对自律性的纯粹的意识形态。无宁说，现代主义是两者之间的某种紧张与辩证关系。

正是在这一点上，我认为美国学者约翰娜·德鲁克 [Johanna Drucker] 采用了一种可取的方法。她提出了一个“批评遗产”

[Critical Heritage] 的概念。这个概念建立在这样一个信念之上的：视觉艺术与批评理论当中都存在着与其先例不断进行的、内在的对话。不管其他因素如何持久地对视觉艺术中的批评施加影响（例如生产的历史语境的特殊方面、个人的艺术档案、接受的文化条件等等），她相信，对批评性关注的界定是在批评家和艺术家不断地与其前辈和同辈所进行的对话中发生的。举例来说，有许多特殊的历史理由可以解释格林伯格在1940年的论文《走向更新的拉奥孔》[Towards Newer Laocoon] 与1965年的论文《现代主义绘画》[The Modernist Paintings] 之间的现代绘画形式与活动所下的判词的转变（例如苏联共产主义地位的改变、战争、麦卡歇主义以及冷战等）。<sup>96</sup>但是，同等重要的是认识到，与格林伯格的名字联系在一起的那些文本，已经被简化为“平面性”、“对媒介的自我批判的探索”，以及“难以处理的形式主义”等若干概念。格林伯格作为一个批评家的事业的整个光谱，绝对不可能被简化为这样一些观念，但是作为一个指称的格林伯格这一名字，以及作为一个形容词的“格林伯格式的”[Greenbergian] 这一术语，所激发的恰恰是有关他的立场的这样一种还原论的版本。例如，主要正是这些概念，在试图界定后现代主义的大量文献中，将格林伯格的现代主义当作了一个稻草人。<sup>97</sup>

一个统一的现代主义的概念已经处于大量新探索之下达20年之久，并在过去的十年里不断得到强化。<sup>98</sup>但是，德鲁克着重指出：

即便最近10年后现代主义的理论重写，也包含着得自现代主义艺术与理论遗产的批判性假设。换言之，对现代主义的种种责难无不建立在现代主义批评遗产本身的基础之上。<sup>99</sup>

德鲁克进一步指出，20世纪中叶在阿尔弗莱德·巴尔与格林伯格的作品中对现代主义的分析，显然早已被后现代主义者抛弃了。但是即便如此，对形式创新与前卫艺术的对抗性立场的强调，仍然是审视这些文本以及某些老练的批评理论的核心。<sup>100</sup>在已被接受的传统之幻影已经失去了光辉这一点可以得到展示的同时，形式的概念、形式主义、主体性以及历史，仍然既阴险又顽强地成为现代视觉艺术的基本假设。

由于“现代主义”概念及其所指的复杂性，迄今也没有得出一个普遍公认的现代主义定义（尽管已经达成了许多共识）。因此，对现

<sup>98</sup> 至少有20年的艺术批评文献与这个主题有关，举其要者则有：Elizabeth Baker and Thomas B. Hess, eds., *Art and Sexual Politics*, New York and London: Cillier Books, 1973; Roszika Parker and Griselda Pollock, *Old Mistresses: Woman, Art, and Ideology*, New York and London: Routledge and Kegan Pqul, 1981; Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic*, Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1983; Donald Preziosi, *Rethinking Art History*, New Haven and London: Yale University Press, 1989; John Tagg, ed., *The Cultural Politics of Postmodernism*, Binghampton: Current Debates in Art History, 1989; Dick Helbdig, *Subculture: The Meaning of Style*, New York: Methuen, 1979; Jim Collins, *Uncommon Cultures*, New York and London: Routledge, 1989; Raymond Williams, *The Politics of Modernism*, London and New York: Verso, 1989; Frederic Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991; Andreas Huyssen, *After the Great*

*Divide*, Bloomington: Indiana University Press, 1986; Jacques Derrida, *The Truth in Paintings*, Chicago: University of Chicago Press, 1987; John Tagg, *The Burden of representation*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1988; Yves-Alain Bois, *Painting as Model*, Cambridge: MIT Press, 1991; Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge: MIT Press, 1985。

99 Johanna Drucker, "Reviewing Modernism: An Introduction" in *Theorizing Modernism: Visual Art and The Critical Tradition*, New York: Columbia University Press, 1994, pp.2-4.

100 See Corinne Robins, *The Pluralist Era*, New York: Harper and Row, 1984; Richard Hertz and Norman Klein, eds., *Twentieth-Century Art Theory*, Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1990; Serge Guilbaut, ed., *Reconstructing Modernism*, Cambridge: MIT Press, 1990; B. Buchloh, S. Guilbaut, & D. Solkin, eds., *Modernism and Modernity: The Vancouver Conference Papers*, Halifax: Press of

代主义艺术史及其批评理论的认识，需要从不同的角度着手，区分不同的言路。这是我们厘清种种表面的矛盾及其混乱，从而走向对它真正本质的认识的第一步。

### 1. 新保守主义言路：以丹尼尔·贝尔 [Daniel Bell] 为例

在西方学术界具有崇高威望的丹尼尔·贝尔，对现代主义的看法代表了许多人的观点。贝尔认为，在发达的西方社会中出现的危机，可以追溯到文化与社会、文化的现代性与经济和行政系统的要求（或社会的现代化）之间的冲突。现代艺术被假想为已经渗透到日常生活的价值中并因此以现代主义精神污染了生活世界。在他的写作中，现代文化被指责为释放了与经济生活的理性的纪律不相容的快乐主义动机，并瓦解了社会的道德织体。他指出，现代主义再现了一种诱惑力量，提高了不加限制的自我实现原则的统治，对本真的自我体验的要求，过分膨胀的感性的主观主义，以及快乐主义动机的大解放。而这种动机与专业生活所需的纪律并不相容，也与一般生活的目的理性模式的道德基础并不相容。

为了反对由文化的现代性带来的社会的道德沦丧，贝尔寻求一种宗教的复活，这种复活被假定能够恢复对传统、权威与日常生活的规矩的信念。<sup>101</sup>但是，正如哈贝马斯精辟地指出的那样，新保守主义在理解文化现代性与社会的现代化的关系时把问题搞混了。它将所有那些病理的或功能紊乱的综合症，例如快乐主义、自恋、缺乏社会同一性、从地位与成就的竞争中撤离，这些在现实中是经济与社会的成功的资本主义现代化的产物，当作了文化现代性的产物。对工作、消费、成就与休闲的变化了的态度深深地植根于对社会的现代化的过程的反抗之中。因为，实际的情况是，一个由金钱与权力操纵的不断扩张的经济王国与一个官僚化的国家的系统性的律令，业已深刻地渗透进了生活世界的交往的基础结构，并危及文化再生产、社会一体化与个性社会化的过程。文化意义的丧失、社会的失范与个性疾患的综合症，及其反抗的动力，来自对与生活世界对立的经济与国家的殖民化压力做出的反应。但是，新保守主义的教条正好将我们的注意力从这样的社会过程中分开：他们将他们所不知道的原因，投射到了颠覆性的文化及其鼓吹者身上。<sup>102</sup>

### 2. 新马克思主义言路：卢卡奇、威廉斯、詹明信与拉尔森

西方新马克思主义的奠基人之一的卢卡奇，基本上将现代主义视为一种资产阶级意识形态，并因其没落腐朽而不具历史合法性。他黑名单上的现代主义代表是卡夫卡。卡夫卡在他的眼中是绝望扭曲堕落无聊的代名词。他还认为以托马斯·曼为代表的批判现实主义虽然达不到无产阶级革命性的高度，但是比卡夫卡已经好多了。在他的心目中代表最高革命性与先进性（并且当然具备历史合法性）的则是以高尔基为代表的社会主义现实主义。<sup>103</sup>

人们对卢卡奇的迂腐可能会十分不耐烦，这种心情是可以理解的。但是，人们却不能无视他在文艺理论界几乎无处不在的影响力。他的观点可能失之简单，或很容易被简单化地加以处理。然而，视现代主义为一种意识形态的观点，在新马克思主义批评史上可谓绵延不绝。<sup>104</sup> 在晚近的学术界，值得一提还有尼尔·拉尔森 [Neil Larsen]。在此人的一部很具煽动性的著作《现代主义与霸权：审美中介的唯物主义批判》中，现代主义的意识形态性被提到了最新的高度。他说，《现代主义与霸权》在最广义，也是最示意性的意义上，将高度现代主义 [high modernism] 读解为一种意识形态（根据经典马克思主义的倒置的概念）。《现代主义与霸权》的基本论题是，现代主义，作为一种由审美领域主宰，却并不局限于审美领域的意识形态，是一种历史性的客观的“再



引导民众的自由女神 1830年 260×325cm 布油彩 欧仁·德拉克洛瓦

the Nova Scotia College of Art and Design, 1983.

101 参丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，赵一凡等译，三联书店，1990年版。

102 Habermas, “Modernity: An Unfinished Project”, in M. P. d’Entreves & S. Benhabib, *Habermas and the Unfinished Project of Modernity: Critical Essays on The Philosophical Discourse of Modernity*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997, p.44ff.

103 参卢卡奇等：《表现主义论争》，张黎编选，华东师范大学出版社，1992年版。并参本书第十章中阿多诺对卢卡奇的批评的详细信息。

104 人们或许应当提到雷蒙德·威廉斯与弗里德里克·詹明信。前者在《现代主义的政治》中表达了对现代主义意识形态功能的一如既往的强调，此书的新意在于其副标题：反对新的遵奉派。他所说的新遵奉派指的就是伊格尔顿最近指出的“后现代主义”的肯定倾向。参 Raymond Williams, *The Politics of Modernism: Against New Conformists*, London & New York: Verso, 1989; 中

译文参威廉斯：《现代主义的政治》，周嘉译，商务印书馆，2002年版。而詹明信在其《晚期资本主义的文化逻辑》中提出了一种臭名昭著的社会阶段论与文化逻辑的对应论：现实主义对应于自由资本主义（或前期资本主义）、现代主义对应于垄断资本主义（或高度资本主义）、后现代主义对应于晚期资本主义。参詹明信：《晚期资本主义文化逻辑》，张旭东编、陈清侨等译，三联书店，1997年版，特别是484-485页等处。

105 Neil Larsen, *Modernism and Hegemony: A Materialist Critique of Aesthetic Agencies*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990, pp.xxiii-xxiv.

106 参T. J. Clark, *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-1851*, London & New York: Thames and Hudson, 1973; *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, London & New York: Thames and Hudson, 1973.

107 详本书第十章阿多诺的分析。

108 艺术领域中的新保守主义的论题之一

现中的危机”的倒置（“颠倒了的意识”）。而这一危机，是在19世纪，特别是在导向从“古典的”自由市场向垄断/国家资本主义与帝国主义转型期的资本本身的现代化的结果。现代主义就是从这一危机中起源的——它倒过来又抓住了再现，把它当作一种内在的、位于一种纯粹的概念运作中的虚假性——并倒置了它。再现中的[in]危机于是成了一种再现的[of]危机：再现不再“有效”，不再能提供主体任何进入客观的手段。<sup>105</sup> 拉尔森的意思是，在从自由资本主义（个体、私企资本主义）向垄断（国家）资本主义的过渡中，社会高度复杂化了，同时阶级的划分也不复工人与资产阶级这样的一清二楚的阵营，而是“国家”这种抽象。它的最大后果便是历史主体性的缺失。在这个时候，知识分子已经看不到历史主体，他们已经不可能像T. J. 克拉克笔下的库尔贝[Courbet]那样再现一种完整的历史图像。<sup>106</sup> 于是，出现了再现中的危机[crisis in representation]。然而，现代主义艺术家由于认识不到事情的本质，倒过来将这一“再现中的危机”误认为是“再现的危机”[crisis of representation]。于是他们宣布“再现已不可能”：艺术从此决定性地走向了抽象与表现。拉尔森的这种理解很可能部分地解释了高度现代主义在20世纪初从具象到抽象的演变。但是，正如所有新马克思主义者面临的同样问题，这种解释仍然陷于还原论[reductionist]的泥潭。将艺术理解成所谓历史主体的精神显现，或一个时代的意识形态对社会现实的倒置的显现，不可避免地简化了事实真相。事实上，对现代主义的理解，不能只着眼于高度现代主义，因为，现代主义的整个幅度（始于浪漫主义直至未来），不能被还原为高度现代主义；即便在高度现代主义中，再现也仍然是一个基本主题（正如人们一再争论的卡夫卡问题：卡夫卡噩梦般的小说世界，是一种更真实的再现？还是对现实的扭曲变形乃至颠倒？）<sup>107</sup> 说到底，现代主义的核心问题不是再现抑或表现、具象还是抽象问题，而是现代主义与现代性的相互批驳又相互建构问题。我们已经在波德莱尔那里结识这一主题：现代主义应当被理解为对现代性的一种“图像建构”，而现代性则是现代主义得以出场的语境。至于再现还是表现、具象还是抽象，不过是现代主义对现代性的“图像建构”的全部丰富性的某些极其狭隘的手段而已。<sup>108</sup>

### 3. 后现代主义言路

后现代主义也提供了认识现代主义的一种思路。人们对“后现代

主义”一词的定义似乎十分不同，但是用这一术语来描述艺术（以及从城市规划到生态保护的其他社会生活领域）中近来的发展，暗示着一个广泛的信念，即感性中的一种连贯的变化标示出我们的时代并把它从先前的“现代主义”中区分出来。<sup>109</sup>

尽管早有后现代主义一说，术语“后现代主义”却只有到70年代中期才流行起来，然后被回溯到十年前，意在将从波普艺术 [Pop Art] 到概念艺术 [Conceptual Art] 这些似乎挑战形式主义美学与反叛现代主义不断走向纯粹抽象的艺术运动归入同一范畴。最广义的后现代主义定义于是成了：60、70与80年代的非抽象艺术。从这一观点看，概念艺术的世系——从杜桑经过达达主义与超现实主义到劳申伯格 [Rauschenberg] ——也是后现代主义的故事。事实上，某些批评家，特别是那些研究杜桑的批评家，嘲笑“后现代主义”是一种用词不当，因为在现代主义中一直存在着有一股后现代主义的潜流。<sup>110</sup>

在影响深远的、来自与后现代主义认同的艺术家与批评家的理论文献中，这一术语已经获得了一套更加特殊的意义，与其他术语循环出现：意指 [signification]、挪用 [appropriation]、作者 [authorship]、解构 [deconstruction]、话语 [discourse] 与意识形态 [ideology]。尽可能简洁地说，后现代主义挑战现代主义对艺术自主的确信。后现代主义视再现与现实是重叠的，因为再现的成规或语言（“意指过程”）是习得的与被内化的，所以我们把它们当作现实来经验。特别是在一个电视与其他大众传媒在确立人类意识方面扮演了如此重要角色的时代，我们感知为真实的东西，被显示为总是呈现在再现中，并通过再现加以过滤。术语“影像” [simulacrum] ——一个引自法国哲学家让·博德里亚尔 [Jean Baudrillard] 的词——经常被用来指称这种将再现当作现实的概念。对后现代主义者来说，我们能做或能说的东西无所谓真正的“原创性”（或“源始”、“真迹”），因为我们的思想来自我们一生的再现经验，因此想象一件作品的作者发明了它的形式或控制了它的意义是天真的。后现代主义不再假装拥有一种权威的原创性，而是关注图像与符号（或“能指”）的转移或失去其意义的方式，当它们被置于不同的语境中（“挪用”），从而显示（“解构”）意义被建构出来的过程。由于没有一套能指，从艺术到广告，是原始的，一切便都在生产或解释它们的那种文化的意识形态中得到暗示（而意识形态本身又是语言模式或再现模式，因此，是“话语”）。<sup>111</sup>

各种身份运动是后现代主义的核心，它是如此重要，以至于某些理

是：现代主义特别是高度现代主义的抽象已经走到了终点，现在应该是回到具象的时候了。他们还将高度现代主义的那种纯粹构成性的抽象理解为艺术家主体性高度膨胀的产物。因此，在新保守主义-后现代主义的同盟对主体性的攻击中，高度现代主义也成了待宰的羔羊。但是，将高度现代主义的问题诊断为一个具体的手段与技术问题，仍然是一种头疼治头、脚疼治脚的“专家治国论式”的举措；本质上说是文不对题的。高度现代主义，在某种意义上说确实是成问题的。这个问题就是文化现代性的高度专家化。因此，解决的办法也要落实在重新联结文化现代性的高度专家化与生活世界的关系上。而这种重新联结是不能被还原为一个单纯的技术问题的（似乎重新回到具象，就解决了与观众的交流问题了）。详下。

109 Christopher Reed, *Postmodernism and the Art of Identity*, in Nikos Stangos ed., *Concepts of Modern Art: From Fauvism to Postmodernism*, London & New York: Thames and Hudson, 1994, pp.271-293.

论认为一种有关某种身份的新意识是后现代时期的突出特征。安德雷·胡伊森 [Andreas Huyssen] 曾经勾勒了四种身份 (他称之为“迹象”), 乃是“并且将是未来构成后现代文化的东西”: 民族身份, 特别是那些在对帝国主义做出回应时形成的身份; 性身份; 环境身份; 与人种身份, 尤其是非西方的身份。胡伊森的分析超出了艺术的范围, 扩及一般文化, 但是很容易从中看出, 他的观察例证了环境艺术与女性艺术的兴起, 或是有关性、人种与各族身份的表现的时兴。这种对特殊身份的强调, 挑战了形式主义者对超验的或普遍的艺术的信念。<sup>112</sup>

尽管对后现代主义有着不同的理解, 但是, 其核心内涵似乎可以确定下来, 正如女权主义艺术史家查德威克 [Whitney Chadwick] 所说: “后结构主义文本揭示语言在意义延搁和建构主体中的作用, 意义与主体被认为不是固定的, 而是经由整个范围的诸种力量——经济的、社会的和政治的——之间的不断的讨价还价而形成的。它们业已瓦解了长期得到珍视的, 那种认为作家或艺术家是独一无二的, 以神圣的创造者的形象出现的个体的观念, 也瓦解了那种认为艺术品可被简化为一种单一的‘真正的意义’的观念……如今, 艺术意图作为诸种重叠的, 能够造成艺术品 (不管是文学文本、绘画, 还是雕塑) 的力量——意识形态的、经济的、社会的、政治的——当中的一种, 而得到更为清楚的说明。”<sup>113</sup>

110 Ibid., p.271.

111 Ibid., p.272.

112 参 Andras Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986, pp.158ff; 并参本书第八章对胡伊森的讨论。

113 Whitney Chadwick, *Woman, Art and Society*, London & New York: Thames and Hudson, 1990, p.11.



拾穗者 1857年 83.5x111cm 布油彩 让-弗朗索瓦·米勒



简言之，后现代主义就是对现代主义的批判。但是，后现代主义的攻击基本上建立在对现代主义的一个致命的曲解上；他们认为现代主义提倡艺术自主或纯粹的形式主义与价值不涉。例如，在布莱恩·威利斯 [Brain Wallis] 的著名后现代主义论集中，他指出：“现代主义的假设是：批评可以是并且应该是价值不涉的 [value-free]。换言之，唯一的论点是，只有当艺术批评保持它自己的节奏，将自己局限在对高级艺术的阐释与评估中时，艺术批评才能最好地实现它的目的。以这种方式，艺术与艺术批评形成了一个相互支撑的封闭圈，与社会现实的紧迫性相隔绝。通过否定批评在社会的、经济的或政治的结构中（特别是在那些艺术参与其中的循环的地方）具有利益或杠杆作用，这些论点像一种道德烟幕那样发挥着作用，自我正当化地拒绝批评的其他形式，还通过不介入或通过提升占统治地位的价值，使得真正的政治来为他们自身的批评服务。”<sup>114</sup>

后现代主义对现代主义的第二个致命的误解或故意的曲解是：他们认为现代主义代表了工业资本主义的理想。（事实上，正如我们一再提到的，现代主义更是对工业资本主义的批判。）如，威利斯就认为，任何对当代艺术与批评的理解都与对现代主义的思考紧密相关，因为现代主义至今仍是统治着我们对艺术概念的认识的文化准则。现代主义是工业资本主义的一个伟大梦想，一种理想化了的意识形态，它将它的信念置于进步与寻求创建一种新的秩序之上。经过整整一个世纪自觉的实验运动，现代主义取得了统治地位。但是，与所有鼓吹后现代主义的学者一样，威利斯在承认现代主义的强大历史作用的同时，也不会忘记顺便攻击一下现代主义，并宣告它的穷途末路。他说：“今天，现代主义已经耗尽了它的能量；曾经具有挑衅性的与愤怒的作品，如今已经躺在了它们曾经加以威胁与攻击的文化体制的坟墓里。毕加索、乔伊斯、劳伦斯、布莱希特、波洛克与萨特已经成了我们时代的经典。”<sup>115</sup>

而在威利斯看来，20世纪60年代以来的艺术与艺术批评的核心目标，一直是拆除现代主义的独断的神话，及其有关伟大思想与伟大大师的压迫性的进步观。当占领导地位的晚期现代主义的文化产品——抽象表现主义、新小说、存在主义、前卫电影、新批评——被逐渐地排斥在一边后，它们逐步为特别反对现代主义理念的艺术形式与批评模式所取代。例如，波普艺术、故意接受为现代主义轻蔑地加以拒绝的低俗文化、小报画像作为主题；与此相似，极简主义极度夸大了晚期现代主义的

114 Brain Wallis ed., *Art After Modernism*, p.xi.

115 *Ibid.*, p.xii.

形式主义条规，从而创造了一种贫乏却又“理论化”的作品。整个60与70年代的艺术作品挑衅性地从清楚地得到界定的现代主义的审美范畴中叛离出来。现代主义艺术僵硬的结构形式中这种逐渐转换或变化，并没有导向另一种风格，而是导向一种全新的、建立在别的批评假设之上的艺术概念。<sup>116</sup>

这个批评的假设就是：现代主义的前提是错误的；我们已经来到了后现代。对于这个现代主义的前提，不同的后现代主义强调的重心虽然不同，但大致说来，其攻击目标直接针对现代主义的所谓教条：即精英主义、形式主义、纯粹性与原创性的神话。<sup>117</sup>

#### 4. 本书作者所遵循的基本立场：康德-韦伯-哈贝马斯

从波德莱尔开始，最好的现代主义者就一天也没有讳言过他们自己的党派立场，一天也没有否认过它的意识形态功能，一天也没有断言过它是价值不涉的——后现代主义者在看到这里时会多么绝望！因此，一如既往，本书作者也无意掩饰他本人的现代主义党派立场。现在，我就来表明这一立场，并且明确地告知读者这一立场隶属于一个什么样的美学与哲学传统。

显然，现代主义只有置于现代性的语境中才能得到解释。现代主义是对现代性的一种复杂态度。正如卡林奈斯库最近指出的那样，“现代性”是一个更广泛也更中性的词，“现代主义”作为一种现代性的美学，则涉及对于现代性的特殊的、经常是含混的态度：既是欢迎的态度，也是反抗的态度；它还涉及一种对于传统的特殊态度：既是拒斥的，也是渴慕的。<sup>118</sup>

伯纳德·史密斯 [Bernard Smith] 指出了现代主义是对现代性的批判，它诉诸古老的、古典的、外来的与“原始的”东西，来发展其批判。现代主义在现代性中感到并不自在。事实是，史密斯认为，当人们发明或假定主要的历史时期时，总是卷入一种普遍历史——利奥塔称之为元叙事。现代性的概念——或是某些后现代主义者的后现代性——的确暗示着一种元叙事。对此很少人有异议。但是，史密斯进一步指出，元叙事在利奥塔死后将长久地被写下去。这样的叙事不是被写来当作理所当然的东西，而是有待批判的东西。这就是历史的作用。“试图阻碍这种叙事的写作，是一种智性阉割的不育的形式”。<sup>119</sup>

另一位杰出的美学家阿恩特·贝尔曼 [Ant Berman] 对现代主义也有一个简洁而又美丽的定义：“现代主义”是位于现代性内部的

116 Ibid., p.xiii.

117 后现代主义对现代主义的攻击，详见本书第八章。

118 Matei Calinescu, *Modernity, Modernism, Modernization: Variations on Modern Themes*, p.33.

119 Bernard Smith, *Modernism's History: A Study in 20th Century Art and Ideas*, New Haven & London: Yale University Press, 1998, pp.12-16.

审美运动的名字，它将自己视为反对现代性的某种负面要素——例如没有能力生长出一个令人满意的与公平的社会，尽管它曾经这样许诺过；或者说，现代主义充分地将审美经验解释为价值的一种导向或一种认可，正如浪漫主义曾经做过的那样。于是，在现代性与现代主义之间存在着一种紧张，甚至是不可兼容的紧张，尽管现代主义位于现代性之中。<sup>120</sup>



肖像 35.5x28cm 康斯坦丁·居伊

贝尔曼进一步指出，艺术之为对真理的洞见的重要性，这一出现在康德、德国理想主义（如谢林）与浪漫主义当中的观念，是对一个已经存在了 200 多年的基本问题的解决的结果。人们一度相信，理性、逻辑与科学可以与神学的与宗教的沉思相兼容。中世纪与文艺复兴哲学家们据信已找到了一种妥协办法；因此 17、18 世纪的理性主义者与神学家也应该寻找这样一种妥协。到 18 世纪末，当宗教思想与世俗思想已经充分地分离，而两者之间的妥协似乎已是不可能的时候，“艺术”被天才地置于这两者之间：这就是美学的起源。<sup>121</sup>

正是康德、德国理想主义与浪漫主义，开启了现代主义的思想空间。任何对现代主义的讨论都必须追溯到这个令人敬畏的起点。唯当现代主义被视为对现代性的审美反思与批判时，现代主义才不至于被理解成一种单纯的风格或艺术运动（因为是一种风格或艺术运动，因此，与一切风格与艺术运动一样，它总会过时）。也只有现代性这一更广阔的上下文中，现代主义/后现代主义之争才获得了一个更为具体的语境（除非现代性已经终结，否则人们就无法相信正是对现代性做出审美反思与批判的现代主义也已经终结）。因提出一种深刻而独到的前卫艺术理论而著称的贝格尔经常被用来攻击现代主义（因为“历史前卫艺术”本

120 Ant Berman, *Preface to Modernism*, Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1994, p.viii.

121 *Ibid.*, pp.viii-ix.

质上是对现代主义的高度专家化特征的一种反叛，他本人也出过一部名为《现代主义的衰落》的集子），但是，正是他向我们提出了如下警告：

一个时代的概念（即所谓的“后现代”）甚至在这个问题提出之前，更不用说回答之前，就被引入进来：我们的社会发生了何种决定性的变化，以及这些变化是否已经需要确立一个新时代的边界。何况，“后现代”这一术语有一个弱点，它只是抽象地命名了一个时代。还有一个更为致命的缺点是，*尽管与19世纪下半叶相比，经济、技术与社会发生了深刻的变化，但是占主导地位的生产方式仍然保持一样：私人资本对集体生产的剩余价值的剥削。西欧的社会民主制已经充分地认识到，尽管政府干涉经济事务的意义不断增长，追求最大利润仍是社会生产的驱动力。因此，我们在解释当下变化时务须小心谨慎，不能幼稚地把它们估价为划时代的转变的迹象。*<sup>122</sup>

他接着指出，即使是在艺术中，谈论“后现代”也有着与“后现代”的社会概念一样的缺点。这种做法从少许几个不错的观察，就幼稚地提出一个划时代的开端的概念，事实上这个概念却只能抽象地有所暗示，因为具体的界定显然失败了。当然，贝格尔也承认，尽管对“后现代”概念有这些总的反对意见，要否定最近20年来审美感性上发生的变化是非常困难的：对 *fin de siècle* 的建筑的好评，以及相应地对现代建筑的更为批评性的判断；在高级艺术与低级艺术之间僵硬的二元对立的逐渐松动（但阿多诺仍然认为这是不可调和的对立）；对20世纪20年代的具象艺术的重估；甚至由实验小说的代表人物做出的向传统小说的回归。因此贝格尔的问题是：这是与政治新保守主义相随的文化现象，因此需要从一种一贯的现代立场加以批判？还是，这样一种没有含混的政治分类是不可能确定的，上述变化迫使我们描绘出一幅甚至比阿多诺曾经描绘过的更为复杂的艺术现代性的图画？<sup>123</sup> 贝格尔本人的答案显然选择了后者。而我们知道，还有一些思想家，虽然分享了贝格尔试图描绘一幅更为复杂（更少简单化）的艺术现代性的图画的苦心，仍然选择了贝格尔所说的“从一种一贯的现代立场”对新保守主义-后现代主义同盟做出批判的立场。我们知道，其中最著名者就是德国思想家尤尔根·哈贝马斯 [Jurgen Habermas]。

众所周知，哈贝马斯的划时代论文《现代性：一项未完成的方

122 Peter Burger, *The Decline of Modernism*, trans., Nicholas Walker, Cambridge: Polity Press, 1992, pp.32-33.

123 Ibid., p.33.

案》的宣读，在后现代主义思潮的泛滥中竖起了一道分水岭，从此，现代主义/后现代主义之争被导入了对现代性问题的重新界定的轨道。

在这篇里程碑式的杰作中，哈贝马斯首先标出了论敌的基本主题，即“威尼斯建筑双年展”通过德国媒体之口，被概括在这样一个口号里：“后现代性以一种反现代性的形式决定性地提呈了自己。”<sup>124</sup>

而哈贝马斯的基本论题也立刻表明在如下诘问中：现代性真的如后现代主义者所说的那样已经“过时”了吗？抑或被广泛地呼唤为后现代性的到来本身只是个“假冒”？“后现代”难道不是一个得自19世纪中叶以来，文化的现代性在对现代性本身做出回应时所激发出来的那种情感态度的一个口号吗？<sup>125</sup>哈贝马斯的全部出发点，就是要证明后现代主义对现代性所作的终结宣告其实只不过是一个假冒伪劣。为什么？因为后现代主义，在其最好的情况下，乃是文化现代性对于现代性本身自始就表现出来的那种批判态度的一种更加激进化姿态而已！

哈贝马斯根据姚斯的著名论文，梳理了“现代”一词的源起及其演化，并认为审美现代性的精神是在波德莱尔那里成形的。其后在各种前卫艺术运动中得到进一步阐发，并在达达主义与早期超现实主义那里达到高潮。这一精神气质以一整套围绕着一种变化了的时间意识发展起来的态度的特征。正是这种时间意识在前卫艺术的空间隐喻中表达自身——亦即一种探索迄今为止未知的前沿的前卫性，将自己暴露给突然与令人震惊的遭遇的冒险，征服未定的未来，并因此在迄今尚无标志的领域中寻找出路。但是这一向前的方向，这一对无限的与偶然的未来的参与，对新事物的狂热，所有这些事实上都意指着对不断产生新的与主观地加以定义的过去的当下性的赞颂。如今已经与易逝的、瞬间的与过渡的东西相协调的新的价值，及其伴随物——对动力主义的欢呼——恰恰表现了对持续与完美的渴望。作为一种自我否定的运动，现代主义是对“真正在场的渴望”。诗人奥克塔维欧·帕斯 [Octavio Paz] 认为，这“是最优秀的现代主义作家的秘密主题”。<sup>126</sup>

哈贝马斯接着指出，审美现代性的精神自从本雅明的时代以来已经过去很久了。当然，在60年代，它还排练过一次。但是70年代以来，我们就不得不承认现代主义已经几乎找不到什么回音了。甚至在60年代，现代派门徒帕斯已经不无悲哀地观察到“1967年的前卫艺术重复了1917的行为与姿态。我们正在目睹现代艺术观念的终结”。在彼特·贝格尔的著作中，人们已经在谈论“后前卫艺术”了。因为

124 Habermas, "Modernity: An Unfinished Project," in M. P. d'Entreves & S. Benhabib, *Habermas and the Unfinished Project of Modernity: Critical Essays on The Philosophical Discourse of Modernity*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997, p.38; 收在这部文集的哈氏之作是该文的第一个完整的英译本，读者将会注意到在中文中流传的是依据收在Foster所编的《反美学：后现代文化论集》中的一个节译本翻译的。有人依据这个节译本得出了“哈贝马斯的艺术实质上是后现代主义的”结论（参河清：《现代与后现代》，中国美术学院出版社，1998年，第339页）。

125 Ibid., pp.38-39.

126 Ibid.

人们已经意识到超现实主义反叛的失败。“但是，”哈贝马斯反问道，“这一失败的意义何在？这意味着现代性的下课吗？后前卫艺术暗示着向后现代性的过渡吗？”<sup>127</sup>

哈贝马斯的高明之处在于，他早已意识到了文化现代性本身也产生了它自己的困境。而那些急于宣布后现代性，那些提议回到前现代性，或是彻底否定现代性的知识分子立场，都诉诸这些困境。因此，除了社会现代化的成问题的社会后果外，对现代性方案的某些怀疑或绝望也来自文化发展的内部，这一点也是确实的。这就是哈贝马斯要出现代性的启蒙方案，以及人们是如何逐渐偏离这一方案的原因。

通过在社会的现代化与文化的现代性之间做出区分，以及通过显示前者如何应当对那些被错误地归咎于后者的病理学上的综合症负责，哈贝马斯就能反驳现代性的新保守主义批评者们的断言。与此同时，他还能对导源于文化的现代性本身的领域内的那些病理做出更好的诊断。他认为，当社会的现代化以目的行为的亚系统的越来越自主为特征（这一亚系统受到金钱与权力的媒介的操纵）时，文化的现代性则以文化的诸价值领域（科学、道德与艺术）的不断增长的分化为特征。这些分化了的价值领域已经成为专业话语（例如科学理论、道德与法理学理论，以及美学理论和艺术批评理论）的对象，并成为专家文化的禁猎区。专家文化从业余人员的日常理解中精英主义地分离出来，以及传统的无情侵蚀，产生了某些文化病理现象，哈贝马斯用“荒芜”与“文化贫困”的这两个关键词加以描述。面对文化现代性的困境，一些批评家已经决定，通过建议要么回到前现代性（德国的新亚里士多德主义、美国的某些形式的社群主义），要么跳进一种技术专家论的后现代性（新保守主义），要么逃入反现代性（哲学家如尼采、海德格尔、巴塔耶、福柯与德里达），从而放弃整个现代性方案。

在《现代性：一项未完成的方案》中，以及更广泛地在《现代性的哲学话语》中，哈贝马斯为保持对现代性方案的承诺，提供了许多有力的论辩。<sup>128</sup>他也深深地意识到现代性的扭曲、困难与病理，但是，通过以他自己的术语与现代性遭遇，而不是逃进前现代的传统怀旧症，或是热情地拥抱一种后现代性的专家治国论，或是激发一种反现代的理性的“他者”观念，哈贝马斯就可以希望赎回现代性的未竟的承诺。这一工作可谓艰苦卓绝，我们可以分几个步骤观察哈贝马斯的整个论辩。

第一步：哈贝马斯首先勾勒了韦伯所描述的启蒙现代性方案。<sup>129</sup>

127 Ibid, p.42.

128 See Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*, trans, F. Lawrence, Cambridge: Polity Press, 1987; 对此书的讨论，详见拙著《透支的想象：现代性哲学引论》，上海：学林出版社，2003年版，特别是第九章“哈贝马斯与现代性哲学的重构”。



路遇 1854年 129×149cm 布油彩 居斯塔夫·库尔贝

马克斯·韦伯 [Max Weber] 在现代社会思想中始终是个核心人物。他的祛魅了的世界是建立在对神秘的与充满了魔力的思维的拒斥，以及将宗教驱逐到社会结构的边缘的基础上的。科学与哲学理性取而代之。逐渐地，在技术影响与实用要求下，这些理性被体制化了。共同体的内部联系被建立在国家组织基础上的外部关系所驱逐。形式的理性具体地体现在日益增长的行政网络，而这种网络也已经官僚化了。认知理性在习惯与司法的理性中找到了其拓展。工具的—实用的理性则将信任导向对自然资源的最大剥夺。在这种系统中，自我推动的生产是一种最主要的价值。引导现代精神的原则被认为是普遍的相关性。需求则服从于工作伦理；人们不是为了愉快而生活，而是为了操纵和积累物质财富。这就是韦伯所说的“意义的失落” [loss of meaning]。<sup>130</sup>

高级的（精英的）价值也相应地确立起来。专家与知识分子是这些价值的承担者。地区性的与民族的障碍在国际市场的价值面前崩溃了。共存的民主价值与财富生产的的增长，产生了社会的原子化与黑格尔所说的分裂现象——私人与公共生活的分裂。物质主义的增长以及商品经济的不断增长的支配力量伴以人类关系的痛苦的物化。日常生活的官僚化使得社会体系像一个铁桶里的生活。对永恒进步的压倒性关切使

129 哈贝马斯对韦伯的重述，最详尽的文本，当然要数他的两卷本巨著《交往行为理论》，简佩郁等译，重庆出版社，1994年版，第二卷。这一重述的要旨在于：赋予在韦伯那里是客观社会学的事实陈述的东西以规范基础。即在韦伯的观察中属于现代社会的理性化所致的“意义的失落” [Loss of meaning] 与“自由的丧失” [Loss of freedom]，在哈贝马斯那里是“生活世界”被以金钱和权力为媒介的资本主义经济与官僚化了的行政国家这两大“系统”“殖民化”的结果。学术界对哈贝马斯的解释所在皆是，但是，迄今为止较好的解释却为数甚少，中文语境中最佳的阐释与理解，可参张博树：《现代性与制度现代化》，特别是“第一编：现代性及超越：哈贝马斯研究”，学林出版社，1998年版，第1-146页。

130 参 Morawski 对哈贝马斯所勾勒的韦伯方案的理解，in *The Troubles With Post-modernism*, pp.6-7.

得人们忘掉了历史的迂回发展与盲目的小径。这就是韦伯所说的“自由的丧失”[loss of freedom]。

尽管韦伯对这些观察的后果作了深刻的陈述，但是他想与他所分析的东西拉开距离，这一点是十分清楚的。因此，现代主义必须在更广泛的意义上得到解释。它的土壤孕育了对理性的反抗倾向。对理性主义的贬抑必然重新激发人们回到想象、情感与直觉。从逻各斯的普鲁米修斯王国被驱逐出去的神话的——诗意的力量像回飞棒一般又飞回来了。工具化了的科学转向文化的古代资源。被简化为干巴巴的形而上学话语的哲学不得不在一种以艺术的方式存在的哲学中寻找一种对立面。自从马丁·路德[Martin Luther]以来已经成为私人事务，并在施莱尔马赫[Schleiermacher]与戈尔凯廓尔的影响下的宗教，转向生存的问题。为现代工业崇拜无情地驯服了的自然，被恢复到它在诗、艺术以及从大城市生活中逃避出来的本真的向度。可见，韦伯所说的“现代主义”的一切，基本上是一种与社会现代化相对立的现代生活态度。<sup>131</sup>

哈贝马斯进一步指出，现代性的理念与欧洲艺术的发展紧密相关。但是，他所说的现代性方案，只有当人们抛弃了通常将焦点会聚于艺术时，才能获得清楚的图像。那就是马克斯·韦伯所勾勒的景象。科学、道德与艺术的不断分化——韦伯把这一点视为西方文化的理性主义的基本特征——既暗示着对特殊领域的专门化处理，也暗示着它们从传统的潮流中分离出来；这种传统潮流仍然在日常生活的解释媒介中继续以一种准自然的风尚流动着。这一分离是一个问题，这个问题是由业已分化了的诸价值领域的自主逻辑导致的。也正是这一分离导致了试图“否定”专家文化的努力的夭折。这种现象在艺术领域中（特别是在“历史前卫艺术”，即达达主义与早期超现实主义对高度现代主义的专家文化所作的反叛中）表现得很清楚。在勾勒了韦伯描述的现代性的基本方案后，哈贝马斯着手下一步工作。

第二步：重述康德对审美自主的论述。康德是公认的审美领域的相对独立的哲学奠基者之一。这一审美领域与科学领域与道德领域十分不同。康德花费了很大的精力来论证审美领域的区别性特征。他的出发点是分析对趣味的判断，这当然会导向某种主观的东西，比方说想象力的自由游戏之类，但是，审美判断也不仅仅只是个人喜好，因为它被导向了某种毋宁说是主体间的同意的东西。美，当然只与事物的表象（或再现，*representation*）有关，正如趣味判断只能指对某一

131 Ibid., pp.7-8.



对象的心灵再现与愉快或不快的感受之间的关系一样。只有在外观的媒介 [medium of semblance] 中，一个对象才能被感知为一审美对象。并且只有作为一种虚构的对象，它才能作用于我们的感性，并成功地呈现避开客观化思想与道德判断的概念特征的东西。康德描述了通过再现官能的游戏产生的心智状态，这种心智状态是被当作一种无利害关系的快感而审美地激活的。一部作品的品质因此取决于与我们生活的实践关系的任何可能的联系的独立。<sup>132</sup>

哈贝马斯对康德的审美领域的相对自主的论述，只是一个过渡性步骤，其目的只是为了进一步分析历史前卫艺术对高度现代主义的自主性的颠覆企图，以及这种企图是如何失败的，并且这种失败是如何例证了其他两大领域（分别是科学知识与伦理法律）那种头疼治头、脚疼治脚的方案的失败。

第三步：揭示文化的虚假否定。也就是揭示以达达主义和超现实主义为代表的对过分专家化的文化（高深莫测的精英现代主义）的否定是虚假的否定。为什么？因为，达达主义与超现实主义越来越不满艺术与生活的分离，他们试图将艺术重新整合进生活世界。然而，哈贝马斯指出，所有尝试在艺术与生活、虚构与实践、幻觉与现实之间的分裂中架设桥梁的努力，以及消除艺术品与有用物品、某种被生产出来的东西与某种被发现的东西、通过中介的构形 [premediated configuration] 与自发的冲动之间的差别，以及试图通过宣布一切皆艺术、人人都是艺术家来消除一切标准，并把审美判断等同于主观体验的表述：所有这一切，在今天看来，都只是“胡闹的实验” [nonsense experiments]！因此，可以断定达达主义与超现实主义试图通过否定高度现代主义的专家文化，使艺术重返生活的这一举动失败了。<sup>133</sup>

但是，哈贝马斯并没有完全否定这一失败的尝试的意义。这一尝试的意义就在于，它毕竟是对文化现代性的内在危机的一种解决方法。它的意义还在于，“历史前卫艺术”典型地代表了20世纪对现代性种种危机的那种头疼治头、脚疼治脚的方法的失败。与针对艺术中的专家化（高度现代主义）的历史前卫艺术对策相应的还有：针对科学与知识的专家化，人们提出了两个极端的回应：或者是专家治国论，或者是绿色生态运动——因为只有专家懂得怎么控制那些足以毁灭整个人类的科技能量，也因为只有绿色生态观才能遏止科学技术的无休止膨胀；<sup>134</sup> 针对道德与法律的专家化，人们也提出了两种极端的解决办法：要么是彻底的条法主义，要么是原教旨主义。<sup>135</sup> 但是，哈贝马

132 Habermas, "Modernity: An Unfinished Project," p.47.

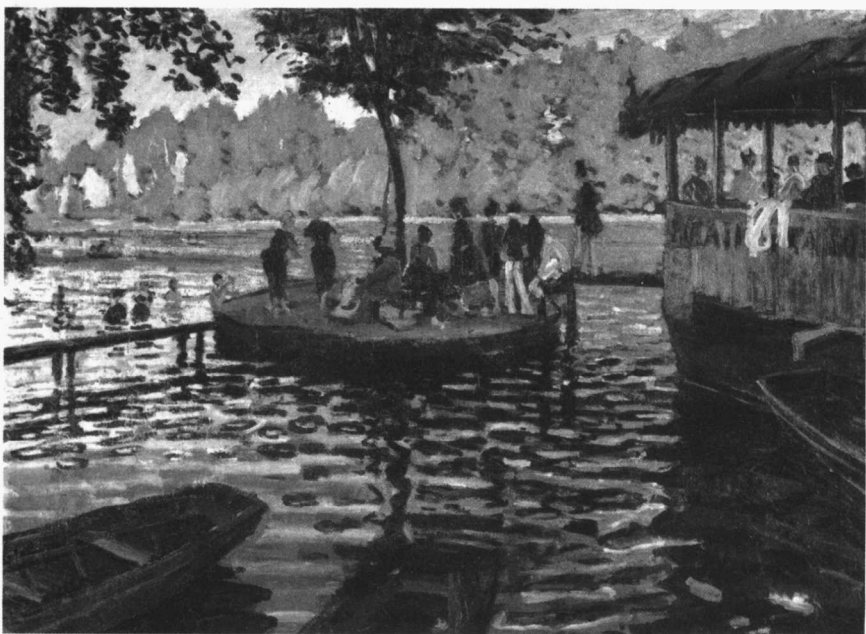
133 历史前卫艺术（达达主义、早期超现实主义与苏俄前卫艺术）对精英现代主义的反叛的失败，特别参见 Peter Burger, *The Theory of Avant-Garde*, trans. Michael Shaw, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

134 哈贝马斯关于专家治国论与绿色生态运动不能从根本上解决现代性的问题的论述，参《作为“意识形态”的技术与科学》，李黎等译，学林出版社，1999年版；亦可参 *The Philosophical Discourse of Modernity*, chpt.11 中的有关论述。

135 哈贝马斯关于条法主义与原教旨主义也不能从根本上解决现代性的问题的论述，特别参见他的 *Between Facts and Norms: Contribution to a Discourse Theory of Law and Democracy*, trans. William Rehg, Polity Press, 1996.

斯指出，它们都失败了。因此，必然的是，哈贝马斯走向了这一方案的最后一步。

第四步：提出文化的虚假否定的替代方案。哈贝马斯指出，如果人们从前卫艺术这一文化的虚假否定中能学到什么东西，那么，人们或许至少能够建议一种可能的避免文化现代性的困境的出路。哈贝马斯指出了现代主义艺术与批评的主要问题：作为专家文化，它们与日常生活实践相脱离。其解决办法不是单方面地想要人为地将艺术重新整合进生活，如前卫艺术所做的那样，而必须是一种系统的解决办法。这一系统的解决办法一方面涉及科学、道德与艺术诸领域的专家文化之间的对话与合作；另一方面涉及各个领域本身与日常生活实践领域的重新联结。而其前提又取决于两个层面的转换：在社会学的层面，出路在于从工具理性向交往理性的转换；在哲学层面，出路在从主体哲学（或意识哲学）向主体间性哲学（或语言哲学，特别是语用学）的转换。<sup>136</sup> 他相信，现代性的问题，唯有通过保护并扩展对抗经济与国家的系统律令的交往的理性领域（也就是说，通过颠覆生活世界的殖民化），以及通过重新将分化了的科学、道德与艺术领域及其相应的专家文化，与生活世界的交往实践相联系（也就是说，通过颠覆文化的贫困化），以一种卓有成效的方式加以解决。因此，现代性可以被视为一项尚未完成的方案，而：



格勒努耶尔 1869年 75×100cm 布油彩 克洛德·莫奈

136 关于两个转换的论述，特别参见 Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity*, chpts.11-12.

现代文化与实践的日常生活领域的分化后的重新联合（这种实践的日常生活领域依赖于一种活的遗产，同时也会因为纯粹的传统主义而变得赤贫），将被证明，唯有当社会现代化的过程也可以被转向其他非资本主义的方向时，以及，唯有当生活世界可以以目前经济与行政系统的自主的系统动力学曾经有过的同样的方式发展它自身的体制时，才有可能获得成功。<sup>137</sup>

这就是哈贝马斯“未完成的现代性方案”的基本构架，也是他对文化的现代性困境的解决方案所作的预期。哈贝马斯看到，虽然存在着这一希望或预期，但是看来这一希望并不令人鼓舞。因为事实上，整个西方社会已经兴起了批判现代主义的思潮。就是在这个语境里，哈贝马斯指出了三种批判现代主义的思潮，它们分别是以列奥·施特劳斯 [Leo Strauss] 为代表的老保守主义的前现代主义 [pre-modernism of Old Conservatives]，以丹尼尔·贝尔、卡尔·施米特 [Carl Schmitt]（特别是其中期思想）等为代表的新保守主义的后现代主义 [postmodernism of New Conservatives]，以及以福柯与德里达为代表的青年保守主义的反现代主义 [anti-modernism of Young Conservatives]。<sup>138</sup> 哈贝马斯还指出在所谓的青年保守主义头顶悬浮着的则是70年代在法国复活的尼采 [Nietzsche] 精神。在《现代性的哲学话语》中，哈贝马斯放弃了青年保守主义之说，代之以尼采以后的整个后现代主义谱系：一翼是从尼采导向海德格尔与德里达的解构主义，另一翼是从尼采导向巴塔耶 [Bataille] 与福柯的权力理论。<sup>139</sup> 敏感的读者不难看到，上世纪末与本世纪初的国内人文学术界是如何被这些姓名充斥着。单是这一事实即可说明，今天为重申现代主义人们要敢于怎样冒犯众怒！

在前现代主义、后现代主义与反现代主义三重围剿下的现代主义已经死亡了吗？但愿如此罢！假如现代主义果真如他们所说已经终结或者干脆已经死亡，那么，我们就不必在此折腾了！老保守主义是不会允许他们自己被文化的现代性污染的。他们以不信任的眼光打量实体理性的崩溃，科学、道德与艺术的不断分化，以及对世界及其合理性的纯粹程序准则的现代理解，并主张回到先于现代性的立场。因为，在老保守主义者眼里，凡是现代主义的一切都是可耻的：它们已经远离了圣贤（比方说柏拉图与孔夫子）的教诲，因为，据说，真理已经一劳永逸地内在于他们的圣言里，后世小子只须通过解经术

137 Ibid., pp.52-53.

138 Ibid., pp.53-54.

139 Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity*, chpt.1.

撬开其文本的坚核，阐发其微言大义，远则挽狂澜之既倒，近则全性命于乱世（列奥·斯特劳斯－廖平－刘小枫）。<sup>140</sup> 新保守主义则有限度地欢迎现代性的成就，特别是其科学成果，只要它仅仅为了提高先进技术、资本主义增长和行政的理性形式的时候才越界。否则，“他们就会提出一种旨在拆除文化现代性的爆炸性因素的雷管的政策”。他们或是认为，科学一旦被合理地加以理解，人们就会发现它已经丧失了意义，如果人们能从生活世界的角度加以考虑的话（维特根斯坦）；或是认为政治应当尽可能地从道德实践的要求中摆脱出来，成为与道德要求不涉的东西（中期卡尔·施米特）；或是确认艺术的无所不在性，反对其乌托邦的内容的理念，诉诸它的虚构特征，恰恰是为了将艺术限于纯粹的私人领域（后期格特费尔德·本[Gottfield Benn]）。青年保守主义从本质上挪用审美现代性的根本体验，即一个从认知的与有目的的行为的束缚中摆脱出来，从劳动与使用价值的一切律令中解放出来的去中心的主体性 [de-centered subjectivity]，并试图以此彻底炸毁现代世界。然而，富有讽刺意味的是，哈贝马斯指出，他们恰恰是通过一种现代主义的态度，确立了对现代主义的一种不可调和的对立立场。因此，在《现代性的哲学话语》里，哈贝马斯直截了当地把他们都称为“无政府主义的后现代主义”（以区别于新保守主义的后现代主义），并且质问道：后现代思想断言一种超验状态，而事实上它却依赖发端于黑格尔的对现代性的自我理解，因此，人们从一开始就不能排斥这种可能性，即新保守主义和无政府主义的后现代主义，以告别现代性为名，行反启蒙的传统之实。换言之，后现代主义可能只是以其后启蒙的外表，掩盖其与反启蒙的悠久传统之间的同谋关系。<sup>141</sup>

这就是我所理解的康德－韦伯－哈贝马斯传统的现代性概念。这一思想传统描述了现代性文化的分化这一客观事实（康德奠定了分化了的文化领域的各自的有效性原则），也指出了这种分化了的现代性文化图景的悲观一面（韦伯的“诸神不和”、“意义的丧失”与“自由的丧失”），并承认这一文化现代性的困境（哈贝马斯的“殖民化”与“贫困化”），但是，它（特别是哈贝马斯）拒绝解决这一困境的各种短路的思想方案：要么倒退到前现代性的大一统的宗教世界观或未分化的文化图景，要么以文化的一个分支（审美现代性、自主艺术，或现代主义文化）为代价去保全其他两个分支（科学/技术与道德/

140 参我在这个问题上对刘小枫的批评，见《透支的想象》“导论”。

141 Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity*, p.5.

法律)，或者倒过来：以点燃文化的一个分支（审美现代性）的爆炸性力量，来摧毁其他两个分支（科技与社会的现代性）。哈贝马斯深刻地指出了后两个方案的互补性：看起来相反的方案，其实是对现代性困境的同样虚假的解决办法的互补！

我认为，现代主义只有被置于这样的背景，才有获得正确理解的机会。除了个别因素（如现代主义的社会条件：市民社会与公共领域），我已经论述了现代主义的各个基本点。现在我就来回答“什么是现代主义”：

现代主义是从现代性内部成长出来的一种文化机制，其客观条件是现代市民社会与公共领域的兴起与发展；也是现代性内部一种持续地反思、批评并调校现代性当中那些令人不可欲的侧面的哲学、社会文化与艺术思潮。一方面，现代主义为现代性提供动机并赋予现代性以自我更新的活力，另一方面，它也不断质疑现代性目标的任何一种可能的偏离，并使现代性回到理想的或可欲的状态。其基本原则是自我批评或形式限定原则（即在高水平质量标准的前提下强调“以规矩反对规矩”的形式或质量的重要性）与党派原则（即对既定状态下的临时合理性与有限视角的坚持与强调）。





打牌人 1890-1892年 45x57cm 布油彩 保罗·塞尚

In so far as taste can be changed by one man, it was changed by Roger Fry. Sir Kenneth Clark, Introduction to Fry's *Last Lectures*, Cambridge, 1939, p.ix

如果说趣味可以因一人而改变，那么这个人便是罗杰·弗莱。肯尼斯·克拉克爵士：弗莱《最后讲座》“导论”，剑桥，1939年版，第ix页。



# 第一章

## 罗杰·弗莱与形式主义批评

我们将罗杰·弗莱 [Roger Fry, 1866-1934] 放在第一章是基于批评的主题材料而不是编年史的考虑。因为，在 20 世纪的艺术批评中，阿波利奈尔 [Apollinaire] 的艺术批评实践要早于弗莱。但是，由于弗莱的批评对象主要是后印象派 [Post-impressionist] 绘画，作为一个艺术运动，它恰恰占先了阿波利奈尔所关注的对象——立体派 [Cubist] 绘画。

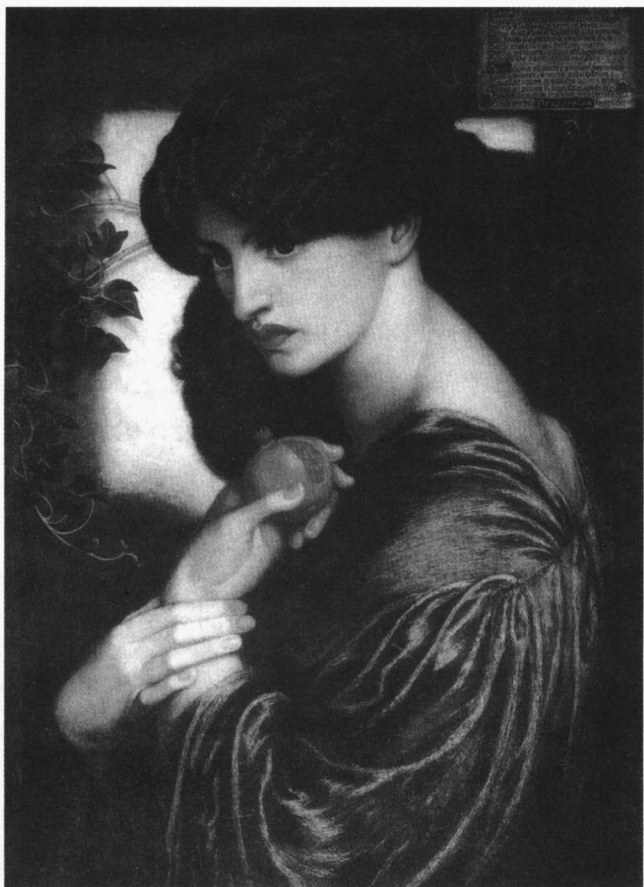
弗莱在艺术史与美学史上的独特地位是没有争议的。艺术史家肯尼斯·克拉克爵士曾经这样概括弗莱：“他思想的独立与敏锐无可置疑，很少有批评家像他那样怀有如此广泛的美学兴趣。对他来说，没有一种艺术表现手法是太遥远、太卑微或是太琐碎，乃至至于无需加以眷顾的。从各种清规戒律中解放出来就是他为人的特点所在。”<sup>1</sup>

尽管弗莱以现代艺术的支持者著称于世，最早他却以早期意大利艺术的学生而知名，事实上他是为数甚少的鉴定家团体当中的一分子——这个团体包括赫伯特·霍恩 [Herbert Horne]，以及伟大的伯纳德·贝伦森 [Bernard Berenson] 在内。但是，赋予鉴定以价值并且使其从诸如霍恩那样的纯学者的作品当中独立出来的，正是弗莱所展示的那种对艺术技巧与结构的十分敏锐的分析批评，这种分析照亮了他随后的所有写作。因此，与后来的许多批评家不同，弗莱在读者中的形象首先是一位学者，一位鉴定专家，一位博学慎思的绅士，其次才是一位展览策划人和艺术批评家。

### 一 布鲁姆斯伯里团体

说到绅士，人们似乎仍然津津乐道于弗莱隶属的那个精英集团，如今它已被证明是英国现代思想史、文学史与艺术史上最重要的团体之一——布鲁姆斯伯里团体 [Bloomsbury Group]。对布鲁姆斯伯里团体的不断深化的认识过程，人们可以从它的定义的前后差异中见出。1972 年的《牛津英语词典》[Oxford English Dictionary] 中把 Bloomsbury

<sup>1</sup> Sir Kenneth Clark, Introduction to Fry's *Last Lectures*, Cambridge: Cambridge University Press, 1939, p.x.



普罗塞比娅 1874年 129.3×61cm 布油彩 丹特·罗塞蒂

定义为“住在布鲁姆斯伯里，或与之相关的一群作家与美学家所构成的学派”。而在1989年的第二版中，该词被定义为“住在布鲁姆斯伯里或与之相关的一群作家、艺术家与知识分子的团体”。“团体”当然要好于“学派”，因为布鲁姆斯伯里并没有一套学说与行为准则。而且，所谓“布鲁姆斯伯里团体”，事实上是由两代以上相互认识、彼此钟爱的朋友和亲戚组成，要说他们形成一个“学派”实属不当。

根据莱奥纳德·伍尔夫 [Leonard Woolf] 的看法，老一代布鲁姆斯伯里团体由十三个核心成员组成，他们是莱奥纳德·伍尔夫与弗吉妮亚·伍尔夫 [Leonard and Virginia Woolf]、樊妮莎·贝尔与克莱夫·贝尔 [Venessa and Clive Bell]、林顿·斯泰契 [Lytton Stacey]、罗杰·弗莱 [Roger Fry]、邓肯·格兰特 [Duncan Grant]、凯恩斯 [J. M. Keynes]、摩里·麦卡歇与苔丝梦·麦卡歇 [Molly and Desmond MacCarthy]、福斯特 [E. M. Foster]、萨

克森·悉尼-特纳 [Saxon Sydney-Turner] 以及阿德里安·斯蒂芬 [Adrian Stephen]。<sup>2</sup>

这些主要成员从事不同领域的工作：文学与文学批评（弗吉妮亚·伍尔夫、福斯特、斯泰契、格兰特、摩里·麦卡歇）、艺术史与艺术批评（弗莱、克莱夫·贝尔）、绘画（樊妮莎·贝尔），经济学（凯恩斯）。加上他们经常与之联系并视作这个团体的外援的“剑桥派”，如伯特兰·罗素 [Bertrand Russell] 等，这个知识分子精英团体的凝聚力，事实上不仅仅在于它们之间多半是交好的世代友人与亲戚，更在于他们有大致相同的世界观与审美观：即以伯特兰·罗素为核心的现代主义哲学思想（包括知识论），以及以弗莱为核心的现代主义美学思想。虽然两者不能等同，却相互归属。数十年后，法国哲学家米歇尔·福柯 [Michael Foucault] 曾界定“19世纪的双重进步，一方面是走向思想的形式主义，另一方面是走向无意识的发现——走向罗素与弗洛伊德”。<sup>3</sup> 美国学者安·朋费尔德 [Ann Banfield] 认为，布鲁姆斯伯里与法国后印象派绘画的联姻被证明与当时的哲学偏好相吻合，否则人们就无法说明这一事实：“对塞尚早期绘画的第一次详尽与严肃的分析却来自一位英国批评家罗杰·弗莱。”这一事实可以被看作是弗莱与罗素相遇的结果；弗莱独到地识别出了并理论化了塞尚对形式主义的回应，而这一回应正是界定现代思想的开始。

“形式主义”是福柯的陈述的关键词。当人们对“艺术与哲学”之间的关联的探索一直关注主题或内容时，可能需要拉开时间距离来认识标志着20世纪早期思想的一个领域的现代逻辑与数学基础研究推进了多远。福柯对19世纪生物学、政治经济学与语言学的“考古”，是理解形式主义的一个主要尝试。不幸的是，福柯著作中的这一侧面几乎完全被读者忽视了。无怪乎20世纪初艺术中的主要运动也是“形式主义”，然而，很少有人意识到，现代艺术的形式主义，如果说不是数学与逻辑中的形式主义的必然后果，却也是一个只能作为产生了弗雷格 [Frege]、怀特海 [Whitehead] 与罗素的那段思想史的组成部分的现象。<sup>4</sup>

“逻辑，”罗素写道，“而不是原先的存在，成为了想象力的伟大解放者，它带来了无数别的选择（而这些选择对非反思的常识是关闭的），从而留给经验以在逻辑提供给我们的选择的许多世界之间做出决定的任务。”<sup>5</sup> 这一想象力的实践还必须朝着另一位哲学家的方案向前推进：“有必要像笛卡尔一样实践方法论的怀疑，以便放松心智习惯的

2 S. P. Rosenbaum, ed., *The Bloomsbury, A Collection of Memories and Commentary* (Revised Edition), Toronto: University of Toronto Press, 1995, p. Xi.

3 Michel Foucault: *The Order of things: An Archaeology of the Human Science*, Vintage Books, 1973, p.299.

4 参 Ann Banfield, *The Phantom Table: Woolf, Fry, Russell and the Epistemology of Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p.xii

5 Bertrand Russell, *The Problems of Philosophy*, p.148; 转引自同上书，第xiv页。

束缚；还有必要培育逻辑的想象力，以便拥有许多假设可供支配，而不至成为常识使之容易为人们所想象的东西的奴隶。这两个过程，即怀疑熟悉的东西与想象不熟悉的东西，是相互关联的。”<sup>6</sup>这两个过程不仅界定了罗素在1914年发现的知识理论的双重阶段，而且也界定了弗莱的印象主义与后印象主义的双重理论。正是对常识的怀疑性攻击与对熟悉世界的分析，使得弗莱把握住了印象主义的方案。而“想象不熟悉”的理论则出于“可能的世界”的观念，它们成为“后印象主义者”重构外部世界的基础。<sup>7</sup>

弗吉妮亚·伍尔夫深为弗莱的人格与学识折服，这种折服当然不免情感因素。考虑一下弗吉妮亚与其姐姐樊妮莎的亲密关系，以及樊妮莎与弗莱的持久爱情，当能体会其中的微妙与曲折。<sup>8</sup>伍尔夫一直想要撰写弗莱的传记，她花了五年多时间来完成这一计划。她的研究始于弗莱死后一个月（1934年9月），当他的家庭及其朋友开始商讨要为他撰写传记的时候。最初的计划是不同的人分头写他们各自最熟悉的部分。根据伍尔夫的日记，原计划将由玛格丽 [Margery] 写她哥哥的童年时代，纳撒尼尔·威德 [Nathaniel Wedd] 写弗莱的剑桥学生时代，克莱夫·贝尔写后印象派画展时期，苔丝梦·麦卡歇与伍尔夫合写弗莱与布鲁姆斯伯里的关系，朱里安·贝尔 [Julian Bell]（克莱夫·贝尔的儿子）等写弗莱的晚年生活，然后再由麦卡歇与伍尔夫把所有的回忆串起来。然而，不知怎么地，伍尔夫成了这一传记的唯一作者。对伍尔夫来说，弗莱的最初吸引力之一想必是提供一个机会，至少可以用一本书的篇幅来写一部严肃的传记。随后，在其他吸引力之外，她本人对弗莱的钟爱，使得她抛开放弃实施这一越来越难的计划的念头。“罗杰本人是如此杰出，我又是那么钟情于他”，弗吉妮亚说。<sup>9</sup>

没有人能比弗吉妮亚·伍尔夫更精彩地把抓住弗莱的神采。她这样描述弗莱在伦敦艺术界的压倒一切的“奇里斯玛”魅力：“那是一个令人不可思议的壮举。女王大厅冬夜深深，青雾弥漫。大厅里回响着受折磨的人群的喷嚏声和咳嗽声。招待他们的只有一位身着晚装，手持拐杖，站在苍白的帷幕前的绅士。他们之间的联系如何建立？精神现实的世界又如何在那些不协调的氛围中出现？首先是因为‘人格’——正如海男先生 [Mr. Hannay] 所说，被‘他的整个人’所吸引。‘他只需朝画面的细部那么一点……嘴里念念有词地吐出造型性 [plasticity]，魔法般的气氛立刻就诞生了。’”<sup>10</sup>

在本章中，我将以主要的篇幅来勾勒弗莱的艺术批评思想的形

6 Bertrand Russell, *Our Knowledge of the External World*, London: The Open Court Publishing Company, 1915, p.242; 中译文参罗素：《我们关于外间世界的知识》，陈启伟译，上海译文出版社，1990年版，第179页。

7 参Ann Banfield, p.xiv.

8 关于伍尔夫姐妹的传记性材料，参Jane Dunn, *Virginia Woolf and Vanessa Bell: A Very Close Conspiracy*, London: Virago, 2000.

9 Virginia Woolf, *Correspondence*, Vol. V, P.285; 转引自Virginia Woolf, *Roger Fry: A Biography*, ed. by Diane F. Gillespie, Oxford: Blackwell, 1995, p.239.

10 Virginia Woolf, *Roger Fry*, p. 211.



冈尼芙皇后 1858年 71.8x50.2cm 布油彩 威廉·莫里斯

成，然后分析一些人（特别是后现代主义者）对弗莱的批评，最后是我对这些批评的回应，即要回答弗莱的主要思想与基本观点在何种程度上可以得到辩护。对弗莱本人的艺术批评思想的勾勒是本章的基础；这一章还将指出，后现代主义者对弗莱的批评基本上建立在对他的误解上，因此对这些批评的许多回应，事实上已经内在地包含在我对弗莱思想的勾勒与诠释中了。

## 二 后印象派画展

弗莱批评思想发展的关键岁月对英国艺术世界来说也至关重要。正是在1895年至1910年间，英国才渐渐从沉睡中醒来，开始关注欧洲大陆当代艺术，特别是法国艺术。在1895年前的数十年间，英国对艺术的兴趣基本是岛国心态的。前拉斐尔派决定了这个时期的大部分时间的主导趣味。威廉·莫里斯 [William Morris] 的影响力仍然强劲。

总的来说，英国人表达出对无害的装饰与优雅的描绘性艺术的浓厚兴趣。尽管英国艺术家与作家们越来越关心当代艺术的发展，但是英国公众仍然漠不关心，也所知甚少。1895年前，英国人很少有直接接触当代欧洲大陆艺术的机会。公共收藏仍局限于老大师的作品。当时也没有很多能够展出当代作品的私人画廊。绘画收藏仍然是一桩小心翼翼的事。即便法国艺术已受到重视，最得宠的仍然是巴比松画派的作品。印象画派的作品于1882年至1902年的20年间，历经艰难，姗姗来迟。1905年，有315幅作品在格拉夫顿画廊[Grafton Gallery]展出，包括马奈、莫奈、德加、雷诺阿、毕莎罗、西斯莱、塞尚及其他艺术家的画作，基本上是19世纪的作品。总的来说，英国对法国当代艺术的理解尚未开始，对现代主义艺术的一般理解则更有待于将来。

就此而论，弗莱不仅在引进法国当代绘画上有着首要功绩，对于将后印象派绘画界定为一种有着统一的艺术见解的运动更是居功甚伟。1902年，当英国当代艺术在伦敦获得越来越多的支持的时候，塞尚，人们所说的现代主义之父的名字，事实上在伦敦还没有听说过。即使有极少量先锋派艺术家<sup>11</sup>和批评家听说过他的名字，也基本上认为他只是印象派画家的一分子。弗莱策划并主持的两届后印象派画展是现代艺术史上向英国公众全面引进当代大陆艺术的里程碑。其深远的意义表现在艺术家们、批评家们，甚至学院派对它们的持久的兴趣，这种兴趣终于导向了有关新艺术的理念。也正是在这两届画展时期，弗莱发展了他的形式主义美学的一般观念。

弗莱作为英国最杰出的现代主义支持者，在许多观察家看来乃是对他自己前此20年作为传统的捍卫者的事业的一种背叛。从19世纪90年代早期开始，弗莱一直以最有前途的艺术史家和博物馆馆长闻名于世。他专长于15世纪意大利绘画，已将他在科学方面受到的训练转化为由意大利学者乔瓦尼·莫雷利[Giovanni Morelli]开创的“科学鉴定法”的鲜明的经验方法。莫雷利的两卷本巨作《意大利画家：批判性的研究》[*Italian Painters: Critical Studies of their Works, London: J. Murray, 1892-93*]得到弗莱的导师、伟大的艺术史家伯纳德·贝伦森[Bernard Berenson]的欣赏。莫雷利的方式是通过分析细部，比如耳垂的刻画——这种细部的刻画是富有意义的，因为它们被看作是艺术家无意识的流露——来确定作品的归属。<sup>12</sup>这一影响见于弗莱的第一部著作《贝利尼》[*Bellini*]之中。在对这位意大利巨匠的研究中，他强调了贝利尼对自然的敏感及其捕获生动效果的能力。他在此书中引入了他终身感

11 本书为了区别德国美学家彼得·贝格爾的“历史前卫艺术”与人们通常所说的“保持先锋”意义上的“前卫艺术”，将前者一律称为前卫艺术或历史前卫艺术（特指达达主义、前期超现实主义与苏俄前卫艺术），将后者称为“先锋派”。

12 参Richard Wollheim, "Giovanni Morelli and the Origins of Scientific Connoisseurship," in Wollheim, *On Art and the Mind*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974, pp.177-201.

兴趣的基本主题，例如坚实的轮廓问题，以及认为模仿自然意味着一种有控制的选择和对自然形式的合理安排的信念。

弗莱的学徒期似乎终止于论乔托 [Giotto] 的论文。那是弗莱首次试图超越艺术家的独一无二的历史情境，从一件艺术品中分离出有意义的要素的尝试。这是一个重要的文件，因为它标志着弗莱最初卷入的形式问题，以及引进后来成为他的批评理论的基础的那些观念。弗莱在此文中认为，像乔托这样的画家事实上是依靠可用来作为图画再现实的形象来想象，而不是单纯地把充满诗意和戏剧性的视觉翻译为图画术语。要做到这一点，意味着要带着通向发现图画美的偏见，不断观察自然形式。<sup>13</sup>

弗莱的第三部主要作品是编辑出版雷诺兹爵士 [Sir Joshua Reynolds] 的《论画》。在为此书所作的长篇导论中，他把雷诺兹的性格描绘为“完美的人格”，“可爱的明智”，“独立”，以及“不为所有卑琐与狭隘”所动的精神——先期提出了弗莱及其布鲁姆斯伯里团体用来定义与其生活方式相应的适当的“现代”态度的基本术语。雷诺兹相信教育以及关于风格的知识造就了艺术家。弗莱不会走得这么远。例如，他想信天才的某些内在品质，但是，大体上说，他也认为视觉形式的实体是一系列习得的成规，这些成规在从一代人到另一代人当中被做出调整。雷诺兹的艺术批评准则不是自然，而是人类培养出来的智慧。弗莱，尽管坚持认为自然母题是艺术家最初的灵感来源，也同意一件艺术品的完整的表现乃是一种心智的行为，因此只有对那些心领神会的人才有用。对弗莱来说，构图的结构并非筑基于私人灵感，而是起于一套能够组织起各种形式的成规。他还指出，整个 18 世纪以及 19 世纪初期的法国艺术中展现出来的那种手工艺人的高水准，表明教导某种风格的价值是显而易见的。或许，教导一种坏风格要比一点风格都不教，更能提供机会造就一个艺术家。<sup>14</sup>

在雷诺兹时代，人们还普遍相信，每一个物种都有一个神圣的原型。认为这个原型是可以被发现的，因此对艺术家而言，通过对自然的模仿，就可能创造完美。然而，到了弗莱的时代，人们已不再相信神圣的原型之说。自从达尔文以来，人们也不再认为自然产生的普遍形式总是最美的东西。因此，从艺术的模仿说中摆脱出来，并导向艺术的形式自律甚至形式主义，事实上已在艺术家们与批评家们的日程表上。

弗莱对雷诺兹的赞赏恰好与其对一位更晚近的先驱者惠斯勒 [J. A.

13 Roger Fry, *Vision and Design*, London: Faber & Faber, 1920, p.169.

14 Roger Fry, Introduction to Discourse 1, in Sir Joshua Reynolds, *Discourse: Delivered to the Students of the Royal Academy*, Intros and notes by Roger Fry, London, 1905, p.2.

M. Whistler] 的批评形成对照。弗莱对惠斯勒的恶感也许是令人迷惑不解的, 因为惠斯勒“为艺术而艺术”的训条, 比雷诺兹的理论更直接地是形式主义的先行者。不过, 正如下文将要表明的那样, 这一事实正好说明弗莱的“形式主义”与“为艺术而艺术”是多么不同的理念。而且, 正如我们在本书“导论”中已经指出的那样, 即便是“为艺术而艺术”的倡导者, 也要区别那些借“为艺术而艺术”之名行“为人生而艺术”之实的人, 与那些纯粹的“为艺术而艺术”者。据唐纳德·朗[Donald Laing] 的统计<sup>15</sup>, 弗莱涉及惠斯勒的文章达到 22 篇, 但是 1909 年以后, 除了在“回顾”<sup>16</sup>中所作的评论, 以及在《论英国绘画》<sup>17</sup>中所作的结论性评论外, 在弗莱的文章中只有三处提到他。在 1920 年, 正当他在阐释惠斯勒以便描述他自己的美学理论时, 弗莱用一篇回顾一生学术生涯的文章, 解释了他看来惠斯勒的失败之处。惠斯勒“纯粹装饰性的艺术观念”, 弗莱说, “或许过分高贵了, 因为它扫荡了所有伦理问题, 而那正是拉斯金苦口婆心为英国公众编织起来的東西。”<sup>18</sup>

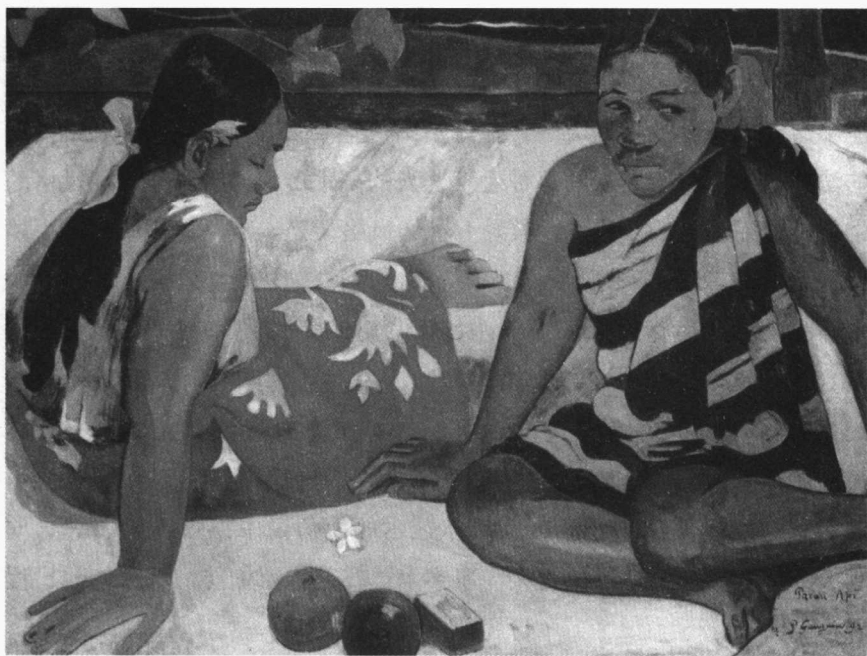
弗莱的论文《论美感》, 迄今仍然是对艺术中存在着独立于被刻画的主题材料的“构图的情感要素”[emotional elements of design] 的基本的形式主义信念的最早也是最清晰的表述。它已经成为整座现代主义大厦的基座之一。这一文本的历史重要性使我们对弗莱的一篇未发表的手稿尤为关注, 这一手稿原是为牛津大学的一个哲学协会所做的讲

15 Donald Laing, *Roger Fry: An Annotated Bibliography of the Published Writings*, New York: Garland, 1979.

16 参 Roger Fry, *Vision and Design*, 1920, p.287.

17 参 Roger Fry, *Reflections on British Paintings*, London: Faber & Faber, 1934.

18 Roger Fry, *Vision and Design*, p.287.



帕拉乌·阿皮 1892年 67x91cm 布油彩 保罗·高更



演而准备的。在这个讲演中，他发展了许多思想——甚至发明了许多术语——后来都出现在公开发表的《论美感》中。

弗莱的讲演名为《造型艺术中的表现与再现》[*Expression and Representation in the Graphic Arts*]。它说明了形式主义美学理论的发展过程，赋予他公开发表的文章中至今仍模糊不清的那些观念以清晰性。弗莱艰难地修正其表述的过程表明，从一开始他就在处理至今仍困扰着形式主义的问题，特别是单纯的“装饰性”艺术 [the merely “decorative”] 与形式上“有意义的”的艺术 [the formally significant] 之间差别的概念。对尤为细心的读者来说，此作提供了弗莱的演讲风格的线索。弗吉妮亚·伍尔夫曾回忆说，弗莱的讲话风格“传达了他的书面文字不易表达的东西——宽大为怀，经验丰富，这些品质将他那小精灵似的面具抛诸脑后，而他却曾得到了要么是精神错乱的理论家，要么是某些不可能的信念的不负责任的支持者的坏名声”。<sup>19</sup>

弗莱之成为现代主义的支持者可以追溯到1908年《印象派的最后阶段》一文。更清楚的表述则见于为莫里斯·丹尼斯 [Maurice Denis] 论塞尚的论文所作的译序。在前文中，弗莱将塞尚和高更与拜占廷艺术相比，而拜占廷艺术以其植根于“对最简单要素的深思熟虑的协调安排”的崭新风格超越了罗马艺术的印象主义。在后文中，弗莱思考丹尼斯对塞尚得益于格列柯 [El Greco] 的说法：“难道不正是格列柯早年受到的拜占廷艺术的训练使他避免了一种直截了当的表现的艺术吗？”这一观念在《造型艺术中的表现与再现》得到进一步强调：向来被认为是弱点的“原始”绘画可以比单纯的模仿艺术具有更多的表现性。

这一观点成为弗莱为其第一次后印象派画展进行辩护的美学的核心。<sup>20</sup> 尽管开幕前一个月，弗莱早已高兴地预料到“愤怒的英国庸人运动”，伍尔夫报道说，面对如此来势汹汹的反应，他还是感到“很震惊”，同时也“被逗乐”了。<sup>21</sup> 弗莱在写给他父亲的一封信里说：“我已经成了针对此次展览的，从各个角落喷涌而出的疯狂的报刊责骂的火山中心。”

为了回应这些批评或责骂，弗莱撰写了一系列文章。这些文章对于理解弗莱的形式主义美学的起源与影响十分重要。作为对来自各个角落的攻击的快捷反应，作为他思想的速记，这些文章提供了他的形式主义思想的历史发展的无价的记录。在这些文章里，弗莱表达了这样一个基本观点：后印象派画家被组织起来，以便反对“对事物表面的被动接受”。相反，他们寻求表达为其所画的东西所激发的“情

19 Virginia Woolf, *Roger Fry: A Biography*, p.262.

20 关于 Post-impressionism 的译名。某些学者不加区分地使用“后印象派”与“后期印象派”这两个术语，这是一种严重的混淆。考察“后印象派”一词的来源，似可说明这一点。苔丝梦·麦卡歇回忆说：“展览应该叫什么？这是接下来的问题。罗杰，我，还有一位帮我们搞宣传的年轻记者聚在一起想展览的名称。……罗杰起初提出了许多名称，诸如‘表现主义’等等，以便将这些艺术家与印象派区别开来；但那个记者不想要这个名称，也不要另外的。最后，罗杰终于不耐烦地说：‘噢，让我们叫它“后印象派”算了；不管怎么说，他们都是印象派以后的画家’。” Desmond MacCarthy, “The Post-Impressionist Exhibition of 1910”, in S. P. Rosenbaum, ed., *The Bloomsbury*, 1995, p. 76.

21 Virginia Woolf, *Roger Fry: A Biography*, p.157.

感”：“围绕着对象的精神概念所勾勒出的线条”，捕捉“树的‘树性’ [the ‘treeness’ of the tree]”。<sup>22</sup>

后印象派绘画被认为既表达了艺术家的个人情感，又传达出普遍的精神概念。这种新艺术并不试图以对象的外观形式“再现眼睛所见”，但却断言“捕捉其真正的意义”。最后，新艺术是“现代的”，“后印象主义的”，以及先锋艺术家“不断推进其观念”的产物；同时又是“返回原始，甚至或许可以说，返回野蛮艺术”的。个人与普遍，非实现与现实，高级与原始——后印象画派的这些悖论都没有逃脱报界挑剔的眼光。

为了面对其批评者，弗莱为《国家》杂志一口气写出三篇文章，并在格拉夫顿画廊作了题为《后印象画派》的讲座。三篇《国家》论文形成一个系列：《格拉夫顿画廊——系列 I》重开形式主义理论之争，《后印象画派——系列 II》处理画展中的个别画家，《关于后印象画派的一则后记》回应编辑部收到的各种恶意的来信。展览结束时所作的演讲被刊登在《双周评论》上，它提供了对这一事件的一个更为广阔的总结，成为弗莱美学思想形成过程中最有说服力的记载。

在所有为后印象派所作的辩护中，弗莱都想平衡抽象与再现。在讲座中，弗莱承认“一定程度的自然主义，即一定程度的与事物实际表面的相似性，对于在观众心目中激发恰当的相关观念是必要的”。这里，仅仅有形式与色彩游戏是不够的。毋宁说，弗莱强调带有再现性主题材料的形式姿势作品 [formal gesture work] 在观者中形成反应的方法。他认为，“日常生活中琐碎的情绪和感情”可以为现实主义艺术家所传达，但是“属于我们天性中那些最深刻和最普遍的情感”，则要在更为抽象的艺术中得到表达。弗莱并没有将抽象艺术无时间性地置于他所说的“照相式的景象”之上。问题不在抽象不抽象，而是抽象“在现阶段”是合适的。现实主义法则在它被发明的时代，“充满了狂热和激情”，但是到了 19 世纪，它们已经成为“与想象无缘的、死去了的事实的僵尸”。因此，像塞尚和马奈那样的艺术家放弃了“再现的科学” [the science of representation]，转向“表现性构图的科学 [the science of expressive design]”。他们的原始主义标志着某种转向，因为它在发现与再发现视觉意义系统之间不断地轮回，而且我们能够认识到每一次转向“都获得了表现的新的可能性，同时失去其它的可能性”。<sup>23</sup> 显然，弗莱为现代主义所作的第一个辩护是它的历史合理性，即现代主义在当下情境中的合理性。必须特

<sup>22</sup> 参 Christopher Reed, ed., *A Roger Fry Reader*, Chicago and London, 1996, p.50.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.51.

别强调的是，它并不依据于一种关于艺术进步的元叙事（正如后现代主义者经常指责的那样），而是依赖于“艺术形式必须对当下的具体情境做出回应”这样一种明智的理由之上。这恐怕是作为现代主义艺术批评的创始人之一的弗莱与作为现代主义信条的法典化的格林伯格不同的地方，也是我们可以有力地反驳后现代主义的批评的地方。

这些观念在今天似乎早已司空见惯，但是在弗莱时代，文艺复兴艺术的至高无上地位几乎无人质疑。弗莱的格拉夫顿讲座旨在消解这种观念的无可置疑性，并把它们看作学院艺术的教师们的拐杖，那些教师抓住了那个时代“在走向更加完美的再现科学时相对稳定的进



向日葵 1889年 100×76cm 布油彩 文森特·凡高

步”，并把它当作“某种可以简单明了地加以展示的东西，人们甚至能够据此出试题并据以严格评分”。认为文艺复兴标准只是艺术的可能模式之一，先锋艺术则从“原始的，或者甚至是野蛮的艺术”中寻找其历史合法性。这样一来，先锋艺术就不是可谴责的了。<sup>24</sup>

### 三 塞尚的工作方式

我们可以将早期对风格的诉求视作弗莱的形式概念的一种补充。他的着眼点，特别是在他事业的前半生，就是作为制形 [form-making] 的基本要素的构图观念。艺术家并不必然地要追随外部世界的处方，但是他的确要用线性术语来组织其知觉。弗莱将会允许色彩作为制形的要素之一，但是正是色彩，命中注定要随着老大师们使用过的光与暗的模式，以及前景与背景的强烈对比，而做出改变。后来，在他卷入对塞尚的工作方式的探讨后，他的确修正了他对形式秩序的要求，从而将和谐的色彩序列也包括进来。

构图，或者说构成一幅画的基础结构，是弗莱所关注的基本要点。他同意雷诺兹的观点，认为令人满意的图像与一个物种的普遍形式相当，因为它意味着最简洁的，从结构上被固定下来，并能发挥功能的图像，是最具表现力的。对“神秘的和精神性的生活”的兴趣并不贯穿弗莱生命的始终，但是他对简洁的呼唤，对“大众所负的义务”的确构成其美学理论的核心。

弗莱将艺术史定义为“或者是发现事物如何显现在人们眼中的渐进过程，或者，另一方面，是一种节奏的逻辑的和内在必要的演化过程……”<sup>25</sup>显然，这里的观点暗示了某些为后来的后现代主义者所抛弃的东西。然而，人们怀疑，事实上，弗莱的理想不是其中的任何一方，而是这两者的平衡。正是艺术的风格感和对自然的敏锐观察这两者的结合，构成了弗莱所赞美的法国艺术的特征。

弗莱钟情的艺术家有修拉、康定斯基、马蒂斯、毕加索，还有，当然要数塞尚了。人们也许立刻就会怀疑他支持抽象绘画的说法，因为所有他所喜爱的艺术家（也许只有康定斯基是个例外），都保留着再现因素。

弗莱《论塞尚》的主旨是说明塞尚需要自然母题来激发他的形式构成。他的某些早期“巴洛克式”绘画的笨拙是他试图以鲁本斯的风格创作纪念碑式作品的结果，而不是参照外在世界的结果。塞尚的方式于

<sup>24</sup> Ibid., p.52.

<sup>25</sup> Roger Fry, *Vision and Design*, 279.

是成了“通过一种几何架构对现象的无限复杂性”所进行的组织安排 [the organization of “the infinite complexity of appearances by referring it to a geometrical scaffolding”]。<sup>26</sup>

对弗莱说来，塞尚是一个“原始”[primitive]画家。这里，原始一词不是指非西方文化（所谓“原始文化”），而是意味着“原创”、“第一个”的意思。“原始的单纯性”[primitive simplicity]是指还归到最初一批关注形式的艺术家们的方法中来——在弗莱看来，他们就是拜占廷艺术家，意大利原始画家。原始还是巴洛克，即夸张的姿势和诉诸情感的对立面，正是这种风格使早期塞尚深受其害，那时他试图模仿德拉克罗瓦。原始的因此部分地也是古典的。弗莱事实上真的将塞尚的绘画归入古典绘画的那些范畴中，这些范畴一直是理解古典形式时耳熟能详的，或许也是从沃尔夫林所定义的类似范畴中发展出来的。<sup>27</sup>

但是弗莱的主要着眼点还是塞尚创造一种有深度的、连贯的空间的方法，这种方法可以确保一种富有立体感的形式 [volumetric forms]。他关注的是塞尚不断转移平面，以及在表面上的形式同一性与其向纵深的后退之间保持平衡的技术。关键因素是轮廓的特征。弗莱对线条本质，以及对形式解放的方式的着迷，是他批评思想中最令人感兴趣的地方。他解释说，被绘下的线条是我们借以观看事物轮廓的手段，而它则是由绘画表面有节奏的姿势来定义的。但是，轮廓的真正本质，或者说分割诸三维形式的边界的真正本质，在于它不断地从表面消失到纵深之中。他在《形式的转换》一书中说：“组织图画表面与组织观念中为体积所占据的三维空间之间的冲突，是图绘艺术中的永恒冲突的一个方面。在不同阶段，由无数不同手段所达到的，在这两种对立倾向之间的调协，可谓图画艺术的任何内在的技术批评的材料。”<sup>28</sup>这一论断的重要性如何估计也不会过分。因为在弗莱那里，“形式”只是人类制像艺术的这种双重性（即图画的平面与对象的三维空间）变奏的术语，而不是某个时刻，绘画必然走到单纯的平面性的必然逻辑的断言。这一点，既可以使弗莱与格林伯格区分开来，也可以被视为弗莱“形式主义艺术批评”的核心所在。

在论塞尚的书中，轮廓对抗体积的问题得到了更深刻的探讨。塞尚对体积和团块怀有强烈的情感，因此他的两难在于，当平面被减化为在画图表面绘下的线条时，如何暗示这些平面向图画空间的后退。何况，因为我们经常异常清晰地感知到诸形式的边界，我们的眼光总是不断地被朝后引向画布的表面。因此，轮廓就成为艺术家们最为关

26 Roger Fry, *Cezanne: A Study of His Development*, London: The Hogarth Press, 1952, p.70.

27 参沃尔夫林：《古典艺术》，潘耀昌、陈平译，浙江美术学院出版社，1992年版。

28 Roger Fry, *Transformations: Critical and Speculative Essays on Art*, London: Chatto & Windus, 1926, p.201.



田园牧歌（局部） 1870年 65×81cm 布油彩 保罗·塞尚

注的问题。在弗莱看来，伦勃朗也拒绝给出身体的直白的轮廓。他会在轮廓中和轮廓周围利用线条来暗示方向感，但却要竭力避免捕获平面之间的相互影响。

正是这种平面之间的互相影响是塞尚所关心的。弗莱认为，对纯粹印象派绘画来说，轮廓问题并不十分重要。由于他们对视觉织物（喻指视觉对象）的连续性问题着了迷，轮廓对他们来说并没有什么特殊的意义：它只是或多或少地——经常是模棱两可地——被定义为色调暗示的数目 [the sum of indications of tone]。但是，对智力上穷究极研，情感上对丰富的赋形和坚实的构图充满激情的塞尚来说，轮廓就成了一个令他着迷而又困扰的问题。我们可以从他的静物画当中看到这一点。事实上，他用笔勾勒出轮廓，通常是用蓝灰色。自然地，这种线条的弯曲与他那平行的影线形成鲜明的对比，并且极大地吸引了人们的眼光。接着，他不断地用重复的影线回到那轮廓，渐渐地在轮廓周围堆积得越来越厚实。轮廓不停地失而复得。<sup>29</sup>

这种描写并不总是十分清晰的，但是弗莱捡起了一个极为困难的任  
务——解释坚实感 [sensation of solidity] 如何能够以最令人信服的方式被转换为图画图像 [pictorial images]，同时却能保留二维构图的独

29 Roger Fry, *Cezanne*,  
p.50.

特性。通常这也被认为是立体派画家所面临的问题。我认为从弗莱对塞尚的讨论中，可以找到至今仍困扰着立体派绘画的严格分析性批评语汇的根——即转移中的平面的观念，自觉的边界的观念，以及，更为普遍的，在讨论绘画时引进一套特别具有结构性的词汇的观念。学者内文森 [C. R. Nevinson] 认为他有点故作高深，修养过高；而马克·盖特勒 [Mark Gertler]（弗莱很欣赏他）则相信他分析塞尚的方法过于理智化了。<sup>30</sup>

弗莱并不满足于只在空间中锚定富有立体感的形式。他对逼真性的渴望需要一种深思熟虑的互相关联的形式的网络，需要他的有关平面的有节奏的排列的理论。在塞尚的个案中，最小的形式单位乃是色彩的变化。“他的色彩在任何条件下都是塞尚作品中超一流的品质。”<sup>31</sup> 在讨论塞尚的色彩时，他变得出奇的敏感，他解释了塞尚是如何在不同色调的细微的洗刷中调制色彩，以便将自然中色调的变化译解成画面中色彩的变化。这就是“造型的色彩” [plastic color]。在传统绘画中，色彩通常通过素描与明暗法被用来附加于形式之上；而在塞尚的绘画中，它已经成为一种表现性制形 [expressive form-making] 的要素。塞尚选择色彩的变化，重于选择明暗的变化。弗莱还注意到，塞尚从印象派画家那里学到了对“色彩的造型表现性”的关注。

因此，对弗莱（以及他同时代的所有艺术家和批评家）来说，塞尚的艺术已经成为绝对准则，通过这一准则，一幅绘画所“达到的高度”得以判定。塞尚确保了将体积转化为一种经过严密组织的图画空间，并且意识到两维表面之自我包容的、独特的本性。这些就是弗莱的理想。

弗莱不赞赏纯粹抽象绘画，也不赞赏立体派画家。对自然形式的参考，尽管是在“经过画家们转换了的”意义上的参考，因此就成了一种确保对艺术家的真诚动机的认知的支撑，一种构架。因此，他从未放弃三维空间——正是这一点确保艺术与自然的关联——之为成功的构图的组成要素的观念。不可避免地，我们来到了弗莱对完全抽象的艺术的态度。对他来说，这个问题从来不是一个真正的问题，因为他很少谈到它。我们早已指出，在《视觉与构图》一书的结尾处，他说过要“悬崖勒马”。他只在与毕加索的素描相关的场合谈到过抽象画，却避开了立体派绘画中形式与再现性形象之间的关系这一关键问题。

唯一的例外可能是康定斯基。1913年，有三幅康定斯基的画在伦

30 参 Jacquelin V. Falkenheim, *Roger Fry and the Beginnings of the Formalist Art Criticism*, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1980, p.99.

31 Roger Fry, *Cezanne*, p.13.

敦展出。在第一幅风景画中，弗莱写道，“形状清晰可见，”但是在其他两幅中，“形状与色彩已无法辩认，除了他们之间的关系之正确性以外”。他称它们为“视觉音乐”，但是富有趣味的是，他没有更进一步的说明，只是结束道：他“不再怀疑通过如此抽象的手段来表现情感的可能性”。他从未谈论过这些绘画是如何画出来的。人们也怀疑他对此并不了然。他的反应或许是真诚的，但却是孤立的，与其整个批评构架并不协调。<sup>32</sup>

显然，弗莱的关键词之一就是 *plastic*。对该词的理解与翻译涉及我们对弗莱的某个核心思想的理解。在谈到英国绘画时，弗莱曾说：“由于我们现在所谈论的是有关图画表现中的造型情感 [*plastic feeling*]”，而英国艺术“基本上是线性的、描绘性的和非造型的 [*non-plastic*]”。<sup>33</sup> 显然，弗莱将线性的与描绘的，与造型的对立起来。他还抱怨这些艺术家对三维形式没有感觉，也没有力量去探索现象，以便提炼出形式。可见造型应该是一种从现象中提炼出形式的三维形式感。

弗莱对他自己确立起来的批评准则保持一贯。他谴责完全的抽象，在他看来，完全的抽象缺乏艺术家的情感或知觉，因此是在图画表现上玩自我沉溺的游戏。他对特纳不以为然（与拉斯金形成对比），却喜欢康斯坦勃，因为他忠于自然，即“在他的视觉生涯中对有意义的时刻的发现 [*his discovery of significant moments in his visual life*]”。也就是说，他与自然的母题朝夕相处，并从中探索有意义的陈述。

英国艺术的非造型的和线性的特质令弗莱大为不快。特纳就是在画布上玩游戏的典范，惠斯勒也是。在一篇被认为是弗莱撰写的化名文章里，他攻击惠斯勒的精英主义美学理想，这种理想要求严格限于全色调，却以坚实性和块面为代价。弗莱视惠斯勒对“现象的有趣味的再现”的兴趣是肤浅的，因为这从字面上讲就意味着不去探索表面深处的永恒与特质。弗莱说道：“穿透特殊的表面到达其本质，然后为了表现它所揭示的东西的模式而重新回到表面，显然是任何伟大艺术家的标志。”如果说这是弗莱在讲话，那么，我们就找到了弗莱赋予艺术的伦理意义的证据。他在作这样一个类比——三维性等于持久的形式；二维性或表面则仅仅记录现象，即形式的一个可知觉的组成部分。这也再一次证明了，那种认为弗莱的形式主义是纯粹的“玩形式”的想法是多么荒谬。而后现代主义者对弗莱的攻击的全部基础却正好是这一根本上的误解。

32 参 Jacquelin V. Falkenheim, *Roger Fry and the Beginnings of the Formalist Art Criticism*, pp.104-105.

33 *Ibid.*, p.105.



弗莱并不单纯想要提供一套批评准则。对他来说，确立批评的地位意味着在视觉艺术中主张一些东西，反对另一些东西，即流派的概念。这也是我们从波德莱尔那儿认识到的现代主义艺术批评的基本原则。流派不同于任意的党派性，换言之，它不是一种教条，而是在某个历史时期，或某个当下时刻，对艺术自由的自我限制的清晰意识。然而，弗莱并不没有忘记感谢惠斯勒，因为正是他把纯粹性与风格带进了英国艺术。但是，惠斯勒夸大了视觉艺术的自律性，正如绝对自律论者所忽略的一样，艺术的绝对自律其实不是艺术的平坦大道，而是一条通向激情的毁灭的苍白无力的死路。

弗莱还批评了比埃兹利 [Beardsley] 的错误，不在于对自然的色调效果的过分的兴趣，而是惠斯勒美学的另一面，即对漂亮与优雅与为艺术而艺术的自我沉溺。“对纯粹装饰效果的迷恋，对表面的乐此不疲的苦心经营，对平面色调与轮廓的精确的偏爱，对块面和浮雕效果的追求，以及夸张而又过分的新颖性”暗示了一种缺乏高贵理想的善感性。<sup>34</sup> 这再一次拉开了弗莱与形式游戏论者的距离。



五个浴女 约1885-1887年 65×65cm 布油彩 保罗·塞尚

34 Ibid., p.107.

许多人会同意英国人的善感性及其艺术热情主要被投入到文学性的表现当中，正如意大利与法国画家在某个阶段将他们的所有热情倾注于视觉表达并将绘画、雕塑和建筑当作教育的工具和自我崇拜的主要手段一样。法国画家倾向于对其环境做出深刻的观察，同时不乏“通过造型”组织他们的感觉的能力。这是一种理想的平衡。意大利画家却更多单方面的直觉；他们是更伟大的概念的组织者。弗莱还赋予法国绘画忠实与虔诚的道德评价。他赞扬夏尔丹和库尔贝，因为他们画出了他们所看到的东西，因为他们对周围的世界做出了反应。我们知道，这是强调艺术与真实（或真理）与道德关联的狄德罗传统的回音，事实上也是真正的现代主义艺术批评的一贯主题。现代主义艺术批评不仅仅对艺术形式的审美特质感兴趣，它还特别看重这种形式在揭示事物的真实性与改善道德状况上的作用。

弗莱对现代艺术的辩护不是建立在前卫的，亦即与过去的决裂的观念之上，而是建立在对历史连续性，以及人类知觉与知识的增长的信念之上的。作为一名研究老大师的令人尊敬的历史学家，他运用历史方法来解释新的实验。以这种方式，他通过把后印象画派置于艺术史的延续性的框架里来确立它的地位。我们已经说过，这是现代主义批评的主要原则之一。现代主义，决不像人们通常所误解的那样（人们经常将现代主义混同于历史前卫艺术——在这一点上，彼得·贝格尔做出了令人羡慕的理论开拓），或者如某些后现代主义者蓄意歪曲的那样，是对传统的全然断裂，而是建立在与传统的辩证关系之上。它最经典的表述，当然见于艾略特《传统与个人才华》等文本中，事实上它已经成为现代主义的共识。现代主义通过对传统的批判，强化与调整了与传统的关系。现代主义的意义源于传统那长长的序列性，而传统的意义也在现代主义的批判与重述中得以见出。

塞尚与乌切洛 [Uccello] 或西格诺雷利 [Signorelli]，修拉与普桑——弗莱喜欢在这些老大师与现代画家之间建立这些因果联系。他并没有通过宣布他们在任何情况下都学习老大师们的作品，来把自己的观点强加在年轻画家身上。如果说对作为艺术成规的语言的极其尊重可以被认为他的形式主义美学的基础，那么，他正好认识到不断地从这种语汇中苏醒的重要性。对造型形式，以及对空间中纪念碑式形象的探索的关注，在文艺复兴时期初期达到鼎盛，而塞尚部分地是这一传统的后继者。弗莱提出了一条从莱奥纳多 [Leonardo] 到卡拉瓦乔

[Caravaggio], 再到印象派画家的对光的效果特别感兴趣的线索。他也在巴洛克艺术对文艺复兴的形式秩序的观念的放大中看到了构图 [design-making] 的潜力。因此, 也许受到德国作家的影响, 他从普桑与格列柯的似乎对立的观念中, 看到了塞尚对他们的综合。

也许, 弗莱应当被更加恰当地称作一个历史学家, 而不是一个现代艺术的批评家。他本人就承认说, 正是他对有结构的构图的深切同情, 最初促使他离开现代人, 返回意大利文艺复兴。而当他再回到塞尚及其追随者的作品时, 他在文艺复兴时期的作品里所发现的形式, 也许过分地影响了他的判断。也正是他这种在过去的艺术与他同时代的艺术之间保持不断的对话, 界定了他对艺术批评史的重要贡献。在使用他的语言和理论讨论当代艺术的批评家当中, 弗莱拥有许多追随者。但是, 在诸如艺术史家约翰·波普-海尼赛爵士 [Sir John Pope-Hennessy] 与克拉克爵士的著作中, 我们或许离弗莱更近。在克拉克爵士的电视节目《文明》 [Civilization] 中, 我们可以最亲近地感受到令弗吉尼亚·伍尔夫心醉神迷的弗莱的风采。<sup>35</sup>

弗莱影响到的不单是英国人的趣味, 他的成功主要在于唤醒了一个受过教育的公众群体去留意当代艺术之最新的艺术与批评的发展。通过他所举办的画展、演讲、翻译和批评文章, 他不仅向英国人引进了诸如马蒂斯和毕加索这样的现代主义精华, 而且也在理论上奠定了“形式”——已经成为现代艺术的标志——的地位。

是弗莱, 在其 1910 年前后的文章中推动了“形式主义”在英国的生根, 并通过抽象形式的“现实性”及“古典性”的大胆断言, 向模仿的和叙事的艺术的压倒性标准提出挑战。作为在 1910 和 1912 年将法国新艺术带到伦敦的两次展览的主要幕后策划人, 弗莱成为英国的现代主义发言人。弗莱对 20 世纪关于艺术的“普通常识”的贡献, 不管怎么评价也不会过分。

弗莱作为“形式主义之父”经常被误解为是一种教条的制造者, 事实上, 事情远非如此。弗莱并没有真正想要割裂艺术与生活。论者又经常拿他的著名论文《艺术与生活》作为例子。此文之所以做出艺术独立于生活的断言, 是因为 (正如弗吉尼亚·伍尔夫敏锐地指出的) 为了从生活与战争中拯救艺术。本章对弗莱批评思想所作的较为详尽的分析, 就是为了展示弗莱思想的复杂性, 它远非形式主义批评教条所能想象。

在《艺术与生活》(1917) 中, 弗莱影响甚巨的论点是, 艺术

35 在克拉克爵士为 BBC 制作的系列节目《文明》中, 我们可以近距离地看到他那敏感的手指如何去触摸那些令人肃然起敬的艺术品的凹槽或轮廓线, 这足以让人缅想起他的导师弗莱曾经有过的风采。参看 Lord Clark, *Civilization*, BBC Enterprises Ltd., 1994.



一篮苹果 约1890-1894年 65×81cm 布油彩 保罗·塞尚

作为与生活分离的一个领域，服从其自身的演化规律，服从“其内在力量，以及通过对其自身要素进行重新调整所决定的变化的有节奏的序列”。<sup>36</sup> 到50年代，这一论点已经渗透到艺术世界的各个角落，并且，从各种艺术史教科书的导论到一般画家的画室，到处被重复着。但是，这篇文章并不能代表弗莱的主要观点。正如我刚才提到的那样，弗吉妮亚·伍尔夫第一个注意到，这篇文章中提出的艺术与生活相分离的观念，似乎直接来自战时的语境，因为弗莱艰难地想要从那时欧洲社会的普遍崩溃中拯救出艺术的某种乐观力量。弗莱的文章“有助于解释他是如何从战争中幸免于难的”。但是，伍尔夫注意到，弗莱在此文中所表达的观念不仅与他的其他文章相悖，更与他一生的为人不容。

弗莱将审美必然性与社会律令相联系的做法，显示了他的思想扎根于维多利亚时代的思想改良的艺术运动中。生于1866年，弗莱比拉斯金、莫里斯以及他们的同代人晚出许多，但是，尽管他的事业主要在于提高并且为年轻一代的现代主义辩护，他却从未失去维多利亚时代的基本信念，即新的艺术方式与新的生活方式相联系。

某种程度上，弗莱的作品是其自身成功的牺牲品。对第一次世界大战前后弗莱所支持的现代主义艺术家的迅速膨胀的兴趣，意味着他的大多数形式主义写作迅速地进入了艺术话语的主流，并且——通常是经过简化的——成为现代主义的常识。在20世纪中叶现代主义的全盛期，

弗莱被欢呼为抽象艺术的预言者，尽管对他的参照常是模糊不清的，人们对他的言论的引用更多于对他的著作的阅读。如今，对自名为“后现代”的一代人来说，对他的崇拜已演变为讥讽。再一次，弗莱的著作更多被模棱两可地加以引用甚于仔细的阅读（因为弗莱是一个复杂得多的思想家，而不是头脑简单的抽象艺术的支持者），从而成为当下各种批判的对象。

然而，正如克里多夫·里德 [Christopher Reed] 所说，视现代主义美学理论总是已经为占统治地位的文化的利益所玷污（而后现代主义理论却以某种方式得以幸免），这种看法大错特错。因为，除非我们承认我们这一代比弗莱那一代本质上更聪明或道德上更优越这种极其令人生疑的说法，我们认为现代主义应该“下课”的说法恰恰正在经历迷乱我们自己的道路的危险；在这些道路上，我们自身的先锋品质和策略可以（事实上也是）很容易为他们原先曾寻求加以批判的那些体制和意识形态结构所选中 [co-opted]，并被琐碎化 [trivialized]。<sup>37</sup>

由于形式主义或更一般地现代主义在 20 世纪上半叶获得了压倒性的成功，特别是在诸如克莱夫·贝尔 [Clive Bell] 的《艺术》(1914) 中，形式主义获得了更为教条的语调，而在诸如克莱门特·格林伯格的《现代主义绘画》中，现代主义获得了一种更为学院化的总结，它们后来就成为后现代主义的众矢之的。但是，对弗莱批评思想的复杂性的揭示足以表明，后现代主义者大多是在无的放矢。

弗莱拒绝关于“绘画应该怎么怎么”的所有文化成规。也就是说，弗莱并不想给形式主义下一个纯粹“形式”的定义，他总是把艺术与生活联系在一起，从而也将艺术风格的变迁与生活的变化联系在一起。这种试图在艺术与变化之间缔结同盟，并把艺术当作允诺一个更美好的世界的乌托邦观念的尝试，在弗莱的第二次后印象画派展中得到了扩充。在弗莱论画展的法国画家的目录中，他把他们视为“试图发现适合于现代世界观之情感的图画语言的现代人” [modern men trying to find a pictorial language appropriate to the sensibilities of the modern outlook]。<sup>38</sup>

弗莱的布鲁姆斯伯里的同好们的回忆，证明了两届后印象派画展前后艺术骚动与社会骚动之间的相互关联。列奥纳多·伍尔夫写道：“生活在 1911 年的伦敦是一件多么令人激动的事”，因为“我们都有一种从维多利亚的迷雾中走出来的轻松感”，一种“从军国

37 Christopher Reed, ed., *A Roger Fry Reader*, p.5.

38 Roger Fry, *Vision and Design*, p.238.

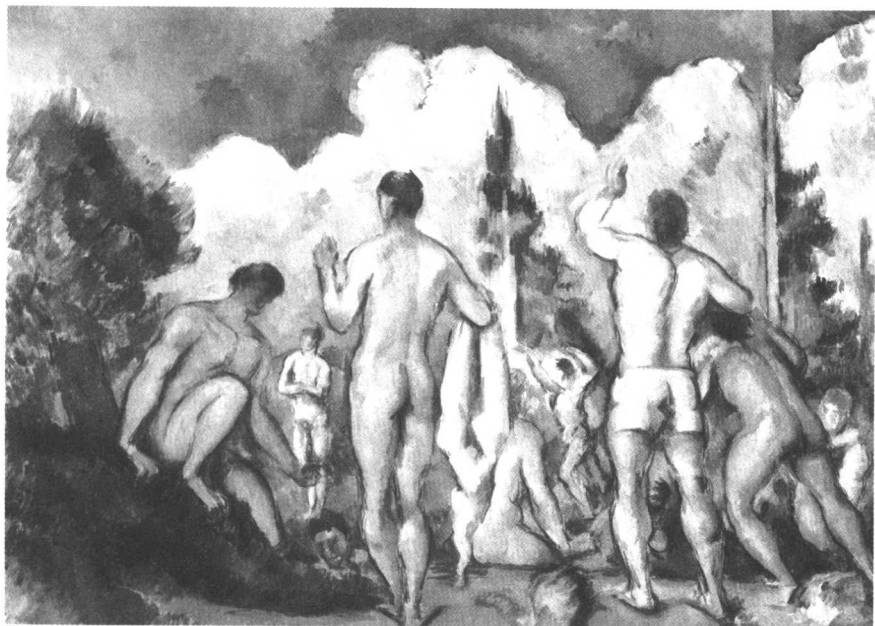
主义，帝国主义和反犹主义中走出来的”感觉，还有“塞尚、马蒂斯和毕加索的深刻革命”的感觉。樊妮莎·贝尔把那个时刻描绘成“一个每一种事物都像春天的新生命——一个每个人都处于新激动、新关系和新观念”的时代，“也许，那时我尚未意识到罗杰（弗莱）是如何处于这一切的中心位置”。<sup>39</sup>

如果我们回忆起弗莱在引进欧洲大陆艺术，揭起现代主义-形式主义大旗的时候，他所处的英国岛民心态的背景，应当能感受到当初的现代主义批评所面临的艰难征程。1910年11月的《早报》上，著名插图画家查尔斯·利盖兹 [Charles Richetts] 向他的读者保证说，英国艺术的高质量一直到那时为止都在于能够阻止后印象派的入侵。在他看来，后印象派只不过是与“巴黎的有组织的堡垒、美国的预言家以及德国的国际游客们”合在一起的“祭祀”仪式。一周以后，在同一份报纸上，画家威廉·布莱克·里奇蒙爵士 [Sir William Black Richmond] 断言，后印象派——一种“阴沉的垃圾的入侵”——“谢天谢地，对我们的理智之岛，以及我们有自己特色的富有诗意的人民”来说是新的东西，而且它“对英国人民的趣味简直是一种污辱”。

“历史有着惊人的相似”，这不正是针对一种文明的历史而言，在更大的跨文化的范畴内，这一断言就更正确了。从19世纪下半叶法国公众对“印象派”的愤怒，到20世纪初叶英国人对后印象派的反抗，再到20世纪20年代德国民众（包括大量右翼知识分子）对一切来自现代英法的东西的抵制，再到上世纪30与40年代中国保守主义对现代艺术（特别是在上海）的“舶来品”的轻蔑，人们很可以看出现代主义的波心是如何沿着其固有的逻辑，在世界范围内一圈接一圈地荡漾开来的。现代主义的兴起与传播之处，就是它遭到抵抗之处，也是它要么战胜（在法国与英国），要么被压抑（在德国与中国）之处。而且，“惊人的相似”之处还在于，保守主义总是以同一种理由来对抗新的艺术：即这种艺术是外来的、非本国的以及不符合“我们自己的国情的”。艺术史上一个反复出现的，作为压抑和衰竭的生命力象征的迷信就是：所有的艺术形式都必须是源于本土的民族精神的结晶，而不是通过文化的传播、习得与融合的产物。

弗莱对英国皇家学院的愤怒，特别是对其压制现代艺术的反感，可以追溯到1903年；正是这愤怒与反感促使了弗莱从一个传统的艺术史学者转向了现代艺术的批评家。今天，当批评家经常在形式主义美学与保守主义政治之间假想一种关系时，强调一下形式主义美学的最初

39 L. Woolf, *Beginning Again: An Autobiography of the Year 1911-1918*, London, Hogarth Press, 1963, pp.36-37.



沐浴男子 约1892-1894年 60×81cm 布油彩 保罗·塞尚

发展的社会背景是值得的。

今天，形式快感的观念已经遭到批判，因为它过分强调了快感的个人经验超越了“在劳动和学习过程中，以及在知识的生产中，对现实对象及其物质变形所具有的所有其他快感，所有其他的心理的知觉的或生理的反应”。在这种观点看来，此类规定（即对形式快感的特殊爱好）只不过是另一种支持发达资本主义时期“日益加剧的分工的需要”，而“现代主义的监狱”只是反动的社会控制的一种明示的体制。<sup>40</sup>

其实，克里斯多夫·里德的意见值得我们思索：形式主义的逃避倾向可能导向对此类文化的利用，但是审美快感并不排斥其他形式的承担，对超越性的渴望也并非必然地具有强制性。可以争辩的倒是，渴望超越人们现有立场的物质环境所强调的是任何变化的前景，而审美超越的观念经常带有这种蕴含。就布鲁姆斯伯里集团来说，形式主义对主观审美反应的依赖，并不只是空洞的乌托邦冲动，而是一种可以理解的，把艺术从资本主义消费的专制以及墨守成规的统治阶级的审美判断的控制中解放出来的尝试。<sup>41</sup>

在《视觉与构图》的系列论文中，弗莱明确地将审美观照跟消费者的注视和统治阶级的利益对立起来。审美视觉不是有识别能力的消费者的视觉，这些消费者虽然受到“生产商蓄意调制的各种精致的原料”的诱导，却能识别“把人造黄油从真正的黄油中区别出来的细微

40 Benjamin Buchloh, "Since Realism There Was...", in *Postmodern Perspectives: Issues in Contemporary Art*, edited by Howard Risatti, Englewood, N. J.: Prentice Hall, 1990, pp. 92-93.

41 Christopher Reed, ed., *A Roger Fry Reader*, p.54.

的视觉特征”。<sup>42</sup> 同样，美也不是当“记忆的无可救药的乐观主义”把已经逝去的时代的艺术品与往日的浪漫气息联系起来时所提供的怀乡的快乐。此处，弗莱特别谴责了这一过程，因为它在与维多利亚时代的统治阶级“想要从19世纪中叶的厌倦、势利、残忍的压迫、卑鄙的算计和残酷的掠夺中建造一个特别的、小小的地上乐园”的联系中，起着作用。<sup>43</sup> 最后，对弗莱来说，审美的等级制明显地与社会地位相对立。在回顾后印象派画展时，他认为他的现代主义标识之所以遭到“有文化的公众”如此激烈的敌意，恰恰是因为它打破了阶级界线。与“有关唐代与明代”的知识不同——这些知识提供了其收藏者的“社会地位的标识”，弗莱说，“欣赏一幅马蒂斯的作品，只需某种感觉。人们能够相当确定，在前一种情况下，他的女仆敌不过他，但是在第二种情况下，只需一点偶然的天赋就可能超过她的主子”。<sup>44</sup>

如果说占统治地位的文化对马蒂斯的最终接受和公开欢呼暗示了形式主义的“革命”潜力被它的朋友和敌人过高地估计了，这并不否定弗莱将他的美学构想为一个更为广阔的改革运动的一部分的事实。回到弗莱提高后印象派地位的语境，就是回到个体主义的修辞可以被认为是激进行为的那一时刻。弗莱在其为第二届后印象派画展所写的目录中明确地将形式主义描述为一种与占统治地位的文化相对立的文化的一个要素。在对延续至今的认为弗莱是在狡辩的指控所做出的回应中，弗莱强调了后印象画派对审美情感的拥抱，并且说：“这对我们，即对一个习惯于轻率地对待自己的情感，尤其是审美情感，并将它们指控为任性与伪善的民族的我们来说，或许也太仓促了。”<sup>45</sup> 它暗示的是，对要批判琐碎与伪善的批评家来说，他们只需看一下英国中产阶级的生活准则就可以了。

对布鲁姆斯伯里团体来说，面对艺术品的超越的情感经验乃是现代主义的本质。新艺术似乎在推动观众走进一个更为自由的，不受维多利亚传统的虚伪和假正经限制的王国。弗莱为提升他引入伦敦的艺术所作的所有讲座，所写的所有文章，都是改变人们的观看、思想和行为方式的更广泛动机的一个组成部分。

弗莱的主要批评工作远不只是一个连贯的理论体系的实践形式，他的评论常常可以见出他经常是偶然性的和尝试性的。诉诸历史是他的布鲁姆斯伯里同事们最典型的手段。弗莱发展出的“造型的”，特别是“古典的”，并不标志着精确定义的新概念，而是断言深度、坚实性以及传统对新艺术的贡献，这些新艺术常常被错误地认为是肤浅的和没

42 Roger Fry, *Vision and Design*, p.48.

43 *Ibid.*, p.43.

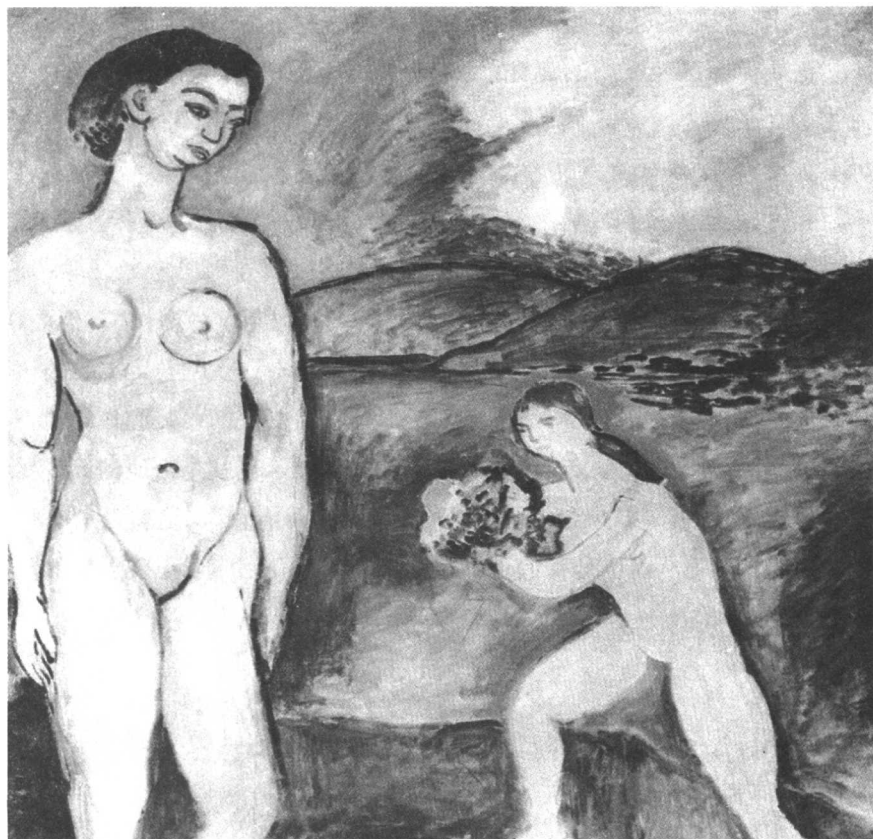
44 *Ibid.*, p.291.

45 *Ibid.*, pp.242-243.



有历史的。<sup>46</sup> 弗莱并不是人们通常认为的那样是一个从死板的审美演化理论体系出发的装腔作势的唯美主义者，恰恰相反，人们读到的是一个活动家的雄心勃勃地要把艺术从既定的意识形态和体制的控制中解救出来的激情。

也许最能说明问题的，是他对克莱夫·贝尔的《艺术》的过激的反应。弗莱回绝了 Chatto and Windus 公司关于撰写一部向大众介绍最新美学进展的书的约稿，而建议让贝尔来做。后来，弗莱在其《艺术新解》一文中特别强调了他俩的差异，并且意识到贝尔的宣言有一种“为他所不知的确然性”。弗莱不能分享贝尔的自信，而他的疑惑预知了后来对形式主义的种种责难。他既怀疑形式美学的纯粹性，也怀疑它与艺术家的目的的关系。总的来说，弗莱强调批评家的主观性。更让弗莱不能忍受的是，贝尔关于“一幅绘画作品可以是完完全全的非再现性的”断言是在宣扬一种平面抽象绘画的观念。<sup>47</sup> 弗莱坚持认为：“这最后的观点在我看来总是走得太远了，因为对一幅图画中的第三维的任何哪怕是最最微弱的暗示，都是由于某些再现的要素。”而在后现代主义对形式主



奢侈第1号（局部） 1907年 210×138cm 布油彩 亨利·马蒂斯

46 参 Jacquelin V. Falkenheim, *Roger Fry and the Beginnings of the Formalist Art Criticism*, p. 118.

47 Roger Fry, *Vision and Design*, p.295.

义的批评中，一个反复出现的错误就是：将弗莱不加区分地等同于克莱夫·贝尔与克莱门特·格林伯格。

通过强调其浆糊脑袋来为弗莱辩护，这多少显得有些奇怪；但是这并不比最近对弗莱的攻击（认为他过分逻辑化或过分刻板地发展其理论）更奇怪。只有通过将形式主义对后来的艺术的影响做回顾性过滤，弗莱的试验性与并不一贯的写作才显得是有体系的和刻板的。后来的形式主义者无视弗莱的不连贯性，以便衷情于一种向纯粹抽象演化的连贯的叙事。现在，艺术世界正在对后来的形式主义者的刻板与权威做出反应，或许是过分的反应。<sup>48</sup>然而，即便是已经学院化了的现代主义批评，比如格林伯格的批评，约翰·奥伯林 [John O'Brian] 也认为，其理论事实上要比他的近期评论者所想象的更具“临时性”，尽管“格林伯格想要保留临时性的意愿在 20 世纪 50 年代消失了”。<sup>49</sup>格林伯格对尝试性与主观性的申明与其反复坚持的他的陈述由所谓历史的正确性作保障，构成鲜明的矛盾。这一策略在早至 1939 年的《前卫与垃圾》中就很明显——“不同时期的文明社会对什么是好艺术什么是坏艺术，确乎存在着或多或少的共识”，这种看法与日俱增；在 1953 年，他宣布“毕竟，长远地看，最佳的趣味可以达成一致”。<sup>50</sup>

正如前面已经表明的那样，弗莱的主观性——包括他的怀疑——对其形式主义至为重要。他总是强调它对新经验来说是偶然的“尝试性的权宜之计”。即使在其 60 岁以后，正如他自己所说的那样，当他站在罗浮宫内，他能够“忘掉我的所有理论，我写过以及想过的所有东西，并试着绝对遵从自己的印象”。<sup>51</sup>这种对自己的主观性的不断的强调，超越了弗莱的同代人所抱怨的、一种虚构的“系统美学的恐怖”。然而，在他本人的想法中，这种拒绝画地为牢的做法，是形式主义实践的核心，从而与他自己定义的对审美判断的“盲目接受”的“装腔作势”正好相反。他开放的头脑展示了他所要求的批评观，也就是，他的读者要像他那样来行动，以便经验到“由形式所唤起的情感”，这就是所有形式断言的基础，从而也是我们正确地认识弗莱以及回应后现代主义的无端诋毁的基础。

48 对弗莱的“折衷主义”与格林伯格的“体系化理论”之比较，参查尔斯·哈里森 [Charles Harrison]，《现代主义与“泛大西洋对话”》，in Francis Francina ed., *Pollock and After: The Critical Debate*, New York: Harper & Row, 1985, pp.217-232.

49 参 O'Brian's Introduction to *Clement Greenberg: the Collected Essays and Criticism*, Vol3, Chicago: University of Chicago Press, 1993.

50 参 Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston: Beacon, 1961, p.13, p.124 等处；更为细致的分析，见 Sidney Tillim, “Criticism and Culture,” *Art in America* 75 (May 1987): pp.122-128.

51 转引自 Jacquelin V. Falkenheim, *Roger Fry and the Beginnings of the Formalist Art Criticism*, p.127.



亚威农少女 1907年 243.9×233.7cm 油彩 巴勃罗·毕加索

He is the Pope of the Cubism. Picasso, from Roland Penrose,  
*Picasso: His Life and Work*, 2nd. NY: Schocken Books, 1962, p.165.

他是立体派的教皇。毕加索，转引自罗兰德·彭罗斯：《毕加索：  
他的生平与作品》，纽约，1962年第2版，第165页。

## 第二章

# 阿波利奈尔与立体主义批评

阿波利奈尔 [Guillaume Apollinaire, 1880-1918] 是另一类批评家，他是一位诗人，一位“画家中的诗人”。<sup>1</sup> 这一角色决定了阿波利奈尔既不象弗莱那样的艺术史家，也不象邓托 [Danto] 与阿多诺 [Adorno] 那样的哲学家，也就是说，这注定了他不是从历史中提炼批评标准，也不是从哲学沉思中演绎批评法则，而是以诗人的直觉提供对艺术的洞见。如果阿波利奈尔之为诗人批评家，而阿多诺之为哲人批评家，构成了批评家光谱中的两极（从完全没有理论体系到完全从理论体系出发），那么，其他批评家多少都可以被看作位于这两个极端之间的某个位置。阿波利奈尔以其诗人的敏锐触角，帮助捕捉到了艺术现场中的最新动向，有时是无意识的动向，并且率先用言语语言（大部分情况下比视觉语言更直接也更清晰）加以表述，从而推动了现代主义艺术运动的发展。在这种情况下，阿波利奈尔式的批评最集中地体现在参与艺术运动的整个过程之中，并且以其活力、敏感、机智，时而是灵感喷发，时而则是纯粹的胡闹，激发、孵化、培育了新的艺术观念。

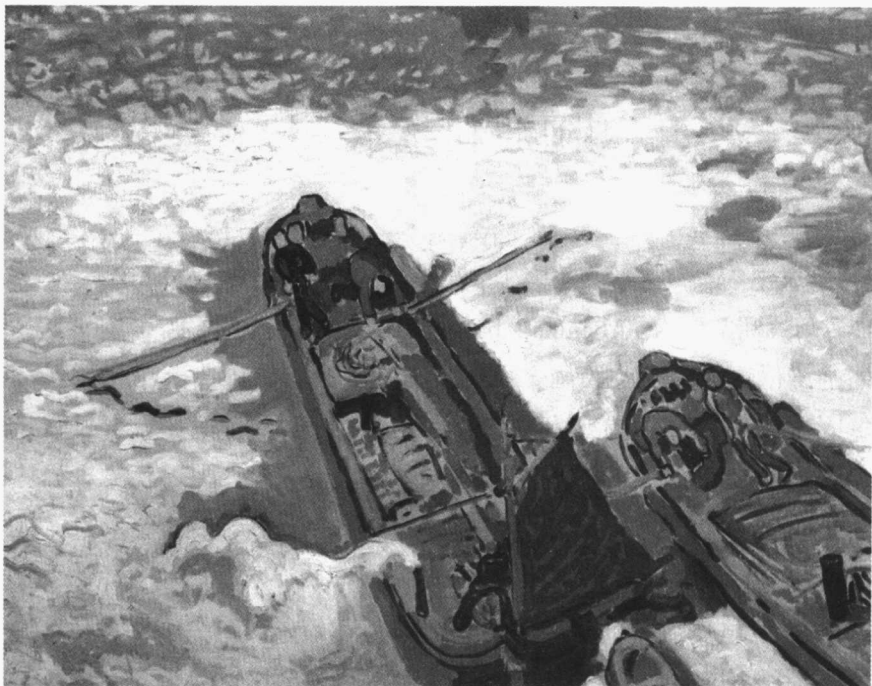
正如学者所论，阿波利奈尔并不仅仅是在 1905 年至 1918 年间那些声名远播的或臭名昭著的艺术家的观察者，也不只是一个对他们的绘画写一些激励性的评论的同情者。他似乎一直是卷入定义现代艺术史的那些主要潮流的催化剂。在这个意义上，他论艺术的写作应当能够显示他那个时代的艺术的基本要素。<sup>2</sup>

### 一 盛宴的年代

作为批评家，阿波利奈尔的名字总是与立体派绘画与雕塑联系在一起。某种意义上，他既是立体主义运动的发言人，也是为 20 世纪现代主义艺术理论与批评奠基的少数几个人之一。立体主义被称为一场真正的现代主义革命，它彻底推翻了西方绘画和雕塑的传统，至今仍是现代艺术中一种根本的指导力量。本章的基本目标是要给阿波利奈

1 参 Francis Steegmuller, *Apollinaire: Poet among the Painters*, New York: Farrar, Straus and Co., 1963.

2 Harry E. Backley, *Guillaume Apollinaire as an Art Critic*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1981, pp.viii-x.



两艘驳船 1906年 80x97.5cm 布油彩 安德列·德朗

尔的艺术批评提供一个必要的语境支持。它并不意图简单地指出阿波利奈尔的主要批评活动及其基本观点，而是更强调这些活动与观点得以出场的氛围。

在现代艺术史开端的数十年中，阿波利奈尔的形象简直与现代主义形影不离。在立体主义的诞辰说到毕加索和洗衣船，阿波利奈尔在场。当批评家描述当时的先锋艺术家们对亨利·罗梭 [Henri Rousseau] 在其生命最后一年的作品的高度赞美时，他们通常要提到1908年那场将他神化的著名宴会——在那场宴会上，阿波利奈尔作为一名主要发言人出现。事实上，正是阿波利奈尔将洗衣船圈子介绍给了罗梭。谁领导未来主义者在1911年的巴黎逛荡？是阿波利奈尔。当罗伯特·德洛奈 [Robert Delaunay] 越来越走向非具象艺术时，哪一位诗人站在他的一边？是阿波利奈尔。谁第一个赞美性地评论马克·夏加尔 [Mac Chagall] 的神奇色彩，第一个评论契里柯 [Giorgio de Chirico] 的引人注目的神秘，第一个使用“超现实主义”这个术语？很可能也是阿波利奈尔。正如巴克莱 [Bakley] 在研究阿波利奈尔的专著中所说的那样，他似乎卷入了最终作为现代艺术进程的本质出现的任何事件。

除了卷入1905年至1918年间巴黎先锋艺术的艺术生活与社会生活

外，人们普遍认为，阿波利奈尔还是在那个时期发展起来的各种新观念的主要发言人。他作为批评家的作用由于亲临现代艺术的最重要时刻的艺术现场而立即具有独特价值。虽然1913年他出版的《立体派画家：美学的沉思》[*Les Peintres Cubistes: Meditations Esthetiques, Paris: Figuiere, 1913*], 被格莱兹与梅镇琪 [Gleize and Metzinger] 的《立体主义》(1912) 抢了先，但是很少有人意识到，阿波利奈尔的书基本上是由前此(1905-1912) 写作并发表在各种期刊上的评论文章组成的；因此，其重要性是《立体主义》一书根本无法替代的。

阿波利奈尔作为批评家的天才只有通过研究他为1905-1918年间的期刊所作的无数笔记、文告、评论、论文以及研究组成的主要批评来发现。阿波利奈尔直接从巴黎先锋艺术家们的工作室里传播着的概念中抽取他的观点。他的艺术批评的最大特点取决于论文的语境。并且，除了被打断的那些年，阿波利奈尔的评论文章仍然经常能够传达出比其他来源——如历史研究，或甚至是出自艺术家本人之口的评论——更清楚地揭示20世纪初叶的先锋艺术的情境。历史研究可能更深入，却缺乏临场的生动；艺术家本人的谈话可能更直接，但也往往更具误导性。阿波利奈尔介于两者之间，他比历史研究具有无可比拟的现场优势，因为他当时就在场；比艺术家本人又多了一层反思过程，并赋予艺术家们的口头禅以语境。

阿波利奈尔起初对当代艺术并无兴趣。<sup>3</sup> 1904年，他遇到了德朗 [Andre Derain] 和弗拉芒克 [Maurice de Vlaminck] (他俩不久即以野兽派知名)，这对阿波利奈尔产生了巨大的影响。<sup>4</sup> 同年，其母搬居 Le Vesinet，而阿波利奈尔与母亲同住，不得不赶每天的最后一班火车回家。正是在那班列车上，他撞见了毕加索。这个西班牙人立刻被阿波利奈尔的性格所吸引，邀请他加入他的洗衣船团伙。不久，这里由年轻艺术家制造的爆炸性气氛立即使阿波利奈尔感到如鱼得水。从口才方面讲，阿波利奈尔在任何场合都显得绰绰有余。即便没有他那天然的抒情才华，他的博学也早已为他提供了所有合适的语汇让他可以尽情炫耀。据格特鲁德·斯泰因 [Gertrude Stein] 的观察：“纪尧姆（阿波利奈尔）才气过人，不论谈什么话题，也不论他对话题是否了解，他都能敏捷地领会事情的全部含意，并以其才智与想象详加阐述与发挥，反为知道此事的人所不及。怪就怪在往往正确无误。”<sup>5</sup>

1900年前后巴黎社会与艺术的氛围特别适合阿波利奈尔的天性。这种氛围被很好地再现于《盛宴的年代》一书中。这种氛围既不是阿

3 关于阿波利奈尔的生平，详见 Marcel Adema, *Apollinaire*. Trans. Denise Folliot. London: William Heinemann, 1954; 以及 Roger Shattuck, *The Banquet Years: the Origin of the Avant-Garde in France, 1885 to World War I*, Garden City, N. Y.: Doubleday, 1961.

4 参 Francis Steegmuller, *Apollinaire: Poet Among the Painters*, p. 130.

5 Gertrude Stein, *Autobiography of Alice B. Toklas*, NY: Random House, n.d., p.59; 中文参格特鲁德·斯泰因：《艾丽斯自传》，张禹九译，作家出版社，1997年版，第91页。

6 参 Roger Shattuck, *The Banquet Years*, 1961; 这一研究现代艺术的社会史名作将现代艺术氛围的缔造与四个人的个性联系起来: Henri Rousseau, Eric Satie, Alfred Jarry and Guillaume Apollinaire.

7 阿波利奈尔的这种“反智”绝不是国人理解的那种“弃知”。因为, 西方“现代学”(包括现代科学、现代社会思想与现代人文学科)到20世纪初, 已经经历三百多年的积累, 因此当时先锋艺术家们的反智, 已经有了当然的基础; 而在国人中流行的其实是一种“放弃所有现代知识”的愚顽无知, 或“保持对现代知识一无所知”的幼稚天真, 因为在中国, 根本缺乏一种可以反智的现代知识积累。在中国画家中还流行这样一种自嘲以及对人文学科的抵触, 即“理科考不出我们才考文科, 文科考不出我们才考画画, 画画考不出我们才考史论”。这种等级序列的排列倒是昭示了这样一个问题: 由于无知, 我们还要付出多少代价? 画家与所谓先锋艺术家当中还流行“不要读书”的口号, 这倒是一种真正中国式的“反智主义”: 无

波利奈尔一手缔造的, 同样, 阿波利奈尔对之也不是绝对被动的适应。应该说, 阿波利奈尔改变并导演了当时的气氛, 并从中找到了自我。<sup>6</sup>最重要的是他的新朋友圈以及他的年轻时代的野兽派伙伴对他的批评文风所造成的影响。这种影响似乎可以被冠之以“反智的”[anti-intellectual]之名。<sup>7</sup>遭遇到弗拉芒克的暴力倾向, 德朗的智力游戏, 雅可布 [Jacob] 制造混乱和神秘论辩的喜好, 还有毕加索幽默的攻击与姿势, 阿波利奈尔在这个团体中感到自由自在, 因为这非常适合他的天性。当他为朋友写文章时, 他的风格立刻成为自发的和充满情感色彩的, 这种风格与其时代的批评成规大相径庭。

任何批评在某种意义上必须是逻辑性的。阿波利奈尔却拒绝人们对一般批评文字的期待。事实上, 他生平的任何时期都在反对这种一本正经的做法。批评也涉及解释。当与描述相结合时, 解释会产生紧张; 解释还会诉诸直觉的、灵感的东西。正因为涉及直觉, 将这种批评的功能定义为“诗化的”也许并不过分。阿波利奈尔强调批评的诗性。这不仅为他的同伙们的反智的偏好所鼓舞, 而且更适合他作为一个诗人的天性。他的早期批评试图抒情地再现他的朋友和相识所创造的艺术的价值。巴克莱指出, 他的批评的最成功的例子是炽热的诗化了的断言; 当他着手描述或分析时, 他往往显出自己的弱点。

阿波利奈尔必定很少深思熟虑, 因为这不是他的风格; 他不是那



夏都的拖轮 1906年 50×65cm 布油彩 莫里斯·德·弗拉芒克



种回到桌前就能提高生产力的作家。自发性是他的诗歌创作和艺术批评的一个常数。在任何地方，任何时间都能写诗，他经常匆匆抄下他的诗作。这种写作方式极大地影响了，甚至可以说决定了他的艺术批评作风。

与弗莱相似，我们也可以将阿波利奈尔批评活动的延续与批评思想的演化作一个分阶段的描绘，以便在最后弄清楚他看似杂乱的批评文章中那些相对集中与一贯的主题。

## 二 立体主义的蜜月

阿波利奈尔的艺术批评与巴黎立体主义绘画是同步进行的。这也是阿波利奈尔尝试宣布新颖性在艺术创作中所扮演的角色的时期。通过他的陈述“一种崭新的视觉”在毕加索的作品中发挥作用，我们面临着这个命题，即新颖性是艺术中的一种主要价值。当然，阿波利奈尔并不是持这种观点的第一人——波德莱尔才是；但是，对原创性的渴求，1905年以来各种艺术运动的潮起潮落都表明，“新”确实已经在现代赢得了最高的威望。

1905年，阿波利奈尔写了第一篇论毕加索的短评。他从毕加索那里发现的关键东西，是用一种全新的视觉来看待事物，从许多地方发现母题；这种视觉既大胆又具穿透力，并且能赋予寻常事物以意义。作者强调想象之为艺术的关键，这种想象能通过聚焦于万物的创造性艺术家的特殊视觉发挥作用。这一强调导致阿波利奈尔抛弃了印象画派，因为在先锋艺术家看来，印象派画家过分接近于自然，却没有想象。

毕加索和阿波利奈尔都以创造新奇为乐。从那以后，新奇已经成为毕加索的商标。而阿波利奈尔则把新奇提高到艺术创造的至高无上的地位。这是他的批评中最常见的主题，也可以认为是他的美学的基石。他说：“惊讶是新事物的最大源泉 [Surprise is the greatest source of what is new]。正是通过惊讶，……事物的新精神才从早先已经存在的所有文学与艺术运动中脱颖而出。”<sup>8</sup>

当然新奇与惊讶并不是阿波利奈尔的新发明，早在半个世纪以前，波德莱尔就曾指出：“在各种各样的艺术生产中，都存在着一个日新 [ever-new] 的要素，正是这一要素将永远超越学院的种种规则与分析研究，这一点已毋庸多言！惊讶所带来的震撼是艺术与文学所能带来的最大快感之一，其原因就在于风格与感觉的无限多样性。”在同一处他说：“美总是怪异的 [The Beautiful is always strange].”<sup>9</sup>

知便是智慧。中国式反智主义的历史可以追溯到老子的年代，在上世纪的“文革”中达到顶点，并在90年代以各种“泼皮”形式的后现代主义之名沉渣泛起。知性上的反智主义、道德上的犬儒主义与感性上的雅玩主义，可能构成了中国传统文化的某些基本侧面，与西方直到现代主义文化为止的追求真理、道德与崇高（与美）的品质形成鲜明的对立，并与西方后现代主义的知性上的反理性主义、道德上的犬儒主义和感性上的快乐主义形成珠联，从中不难发现中国的前现代性文化（及其中国式后现代主义）与西方后现代主义的亲和性。正如伊格尔顿所言：前现代性的先天不足被吸入了后现代性的漩涡，而前现代性的古老性则被宣布为后现代性的先锋性。这就是中国艺术乃至中国社会的命运。

8 转引自 Harry E. Backley, *Guillaume Apollinaire as an Art Critic*, p.18.

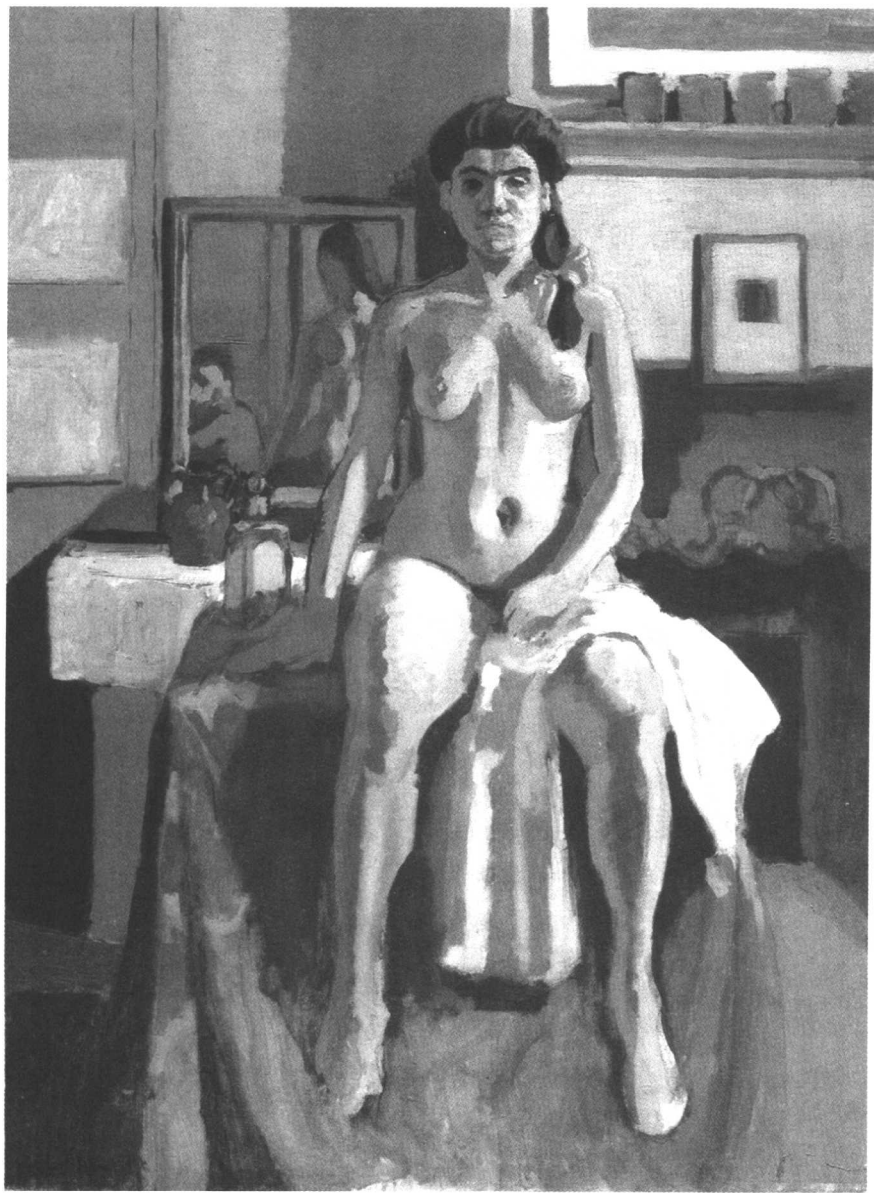
9 Ibid.

10 Ibid., p.19.

11 当然，中国当下社会之可否适用现代社会学的术语加以描述与理解，尚是一个可以争议的问题。因为以西方现代性社会为分析对象的现代社会学，本质上是对现代性社会结构及其运作模式的描述与理解。相比之下，中国社会是一个尚未完全分化的社会（试想一下那些基本上仍处在“社会”领域之外或十分边缘的乡村“共同体”），而在已经分化或正在分化的城市社会中，社会（作为个人之间相处的机制）、文化（作为意义来源的符号系统）以及个人（作为生命的基本单元与社会、文化的中介）仍然是一种不十分明确的独立领域。文化，在中国也是一个不清不白的概念。这里不是指各种不同的文化资源的相互冲突与矛盾（例如来自中国传统精英阶层的儒家与新儒家价值观与意识形态、来自现代西方的马克思主义意识形态、与来自民间的各种民间信仰，构成了各种亚文化系统），而是指文化（及其各种亚文化）的“意义赋予”功能，在中国是否已经确立起来，仍是一个问题。黑格

尽管有这样的相似性，没有证据表明阿波利奈尔熟悉波德莱尔的著作。事实上，阿波利奈尔把惊奇视为20世纪早期先锋艺术的关键品质。惊奇的媒介是新颖。尼古拉斯·布丹[Nicolas Beaudin]回忆与阿波利奈尔的一场对话说：“‘好比毕加索，’他对我说，‘我对那些重复自己的艺术家感到恐惧。对我来说，他们是许多被困在相同命运中的昆虫，无休止地重复同一个自动的行为。而依赖其创造性想象的毕加索，却可以从最高的古典传统走向最危险的新现实。难道艺术不是一系列的冒险吗？一个诗人的生活，尤其是那种诗人的生活；应当成为一场不断的、致命的危险游戏。我们每隔七年就换一层皮肤。在智力上，人们应当做同样的事情！’”<sup>10</sup>

无休止重复自己的昆虫是学院派画家在阿波利奈尔头脑中形成的基本意象。用这一意象来形容中国的保守主义分子显得不够宽厚。但是，我想说的是，无休止地重复同一个自动的行为的“被困在相同命运中的昆虫”们却别有意义地成为中国社会、文化与个人的特殊的社会学表征：这种社会以强调它自身的一体化来确保文化的连续性对个人对社会的绝对服从；这种文化以强调自身的连续性来确保社会的一体化与个人的族类身份意识；这种个人（如果说还有个人的话）以强调个人对社会的绝对服从与传统文化的绝对承续来确保社会的高度一体化与文化的高度连续性。而这与西方直到现代主义为止的社会学形成鲜明的对比：西方社会既通过强调它自身的一体化，也通过强调它自身的演化，来确保文化与传统的连续性与创新，同时确保个性的获得与个性的社会化；西方文化既通过强调其自身的连续性，也通过强调其不断的创新，来处理社会的一体化（团结）与社会结构的演化（发展）之间的关系，并以此平衡个人从传统中获得的意义（激活过去）与个人参与传统的诠释（注解未来）；西方个人既通过强调其个性的社会化，也通过强调其个性与社会的持久对抗，来处理社会的一体化（团结）与社会的演变与进化之间的关系，并平衡文化的连续性与文化的创新之间的矛盾。<sup>11</sup> 总之，艺术，作为个性自我表现与自我实现的最直接的领域，在西方社会与文化中，一直扮演着提供动机的基本角色，它总能在适当的时候，从历史顽强的连续性中争脱出来，并给死气沉沉的社会以致命的一击。这就是我所说的，西方艺术之为美的形式，总是能够参与在作为敞开的真理，以及作为正义或善的国王的进阶的道德之中的意思。没有对事物的真理，人生的真谛，或社会与历史的真相的不竭的追求或揭示，艺术就不可能获得起码的激情；不相信艺术对



卡梅莉娜 1903-1904年 81.3×59cm 布油彩 亨利·马蒂斯

于正义与善的贡献以及有利于改变一种社会的现有道德状况与既定主导文化的意识形态，人们就不可能对艺术抱有持久的热忱，其结果是单纯的“为艺术而艺术”的苍白，或是沦落为黑格尔所说的、可有可无的生活的点缀品与纯粹的“装饰”。<sup>12</sup>

阿波利奈尔从马蒂斯那里发现了两种特质：直觉和理性。对他来说，直觉并不排斥理性，也不意味着走向无序和紊乱；毋宁说，它是重新回到原则。直觉和趣味是抵御彻底瓦解的卫士。一旦直觉的再发现得以实现，艺术家的直觉就会指导他走向秩序：“给混乱以秩序，这

尔所说的“分崩离析”、韦伯所说的“诸神不和”以及贝尔所说的“文化矛盾”固然是西方社会的现代性问题，但是，如果不过分地加以夸张，人们仍然可以从西方的现代性文化矛盾与冲突中，看到每一个时期占主导地位的文化。而对于20世纪的中国社会历史，人们却可以问：哪一种亚文化在一个既定的时期中起主导作用（除了50年代这样的例外），从而既赋予个人的安生立命以意义，同时又赋予一个社会以起码的整体感？要说“分崩离析”，没有哪个社会比现代中国更甚。上述两点（即社会的未分化与文化的分崩离析）又与个人（或个性）的问题密不可分。在西方，个人（或个性）的概念与意识的概念或反思（自我意识）的概念密切相关。我们不用去争论中国的广大乡村共同体当中的农民是否具有个体自我意识，即便在广大的城市，又有多少人获得了真正意义上的自我意识？因此，中国社会与历史之是否可以直接套用西方社会学与西方史学来加以描述与分析，确是一个问题。

但是，这并不是说，对中国社会与历史现象的理解，需要一种完全不同于西方社会学与史学的概念系统，从而为各种形式的保守主义提供口实（保守主义者当然十分乐意看到我的上述分析），而是说，我们至少可以通过对西方社会科学的参照，获得对于中国社会的自我理解。舍此而外，我们难道还有别的获得自我理解的办法吗？但是，保守主义者会说，这一论辩充其量只有方法论的意义，而没有价值论的意义。确实。从价值论上讲，人们在这个问题上会陷入永恒的相对主义与普遍主义之争。而这一争论虽然很少直接结果，它却间接地将胜诉判给了普遍主义一方。因为双方的争论本身，已经预设了这样一个前提：即争论如果要有意义，那必须有一个这些争论的过程与结果可以得到检测的机制。相应地，它也已经预设了这样一个前提：双方的争论，作为理论或甚至作为意见，可以内在地被纳入到个人的学习过程，正是通过这一学习过程，个性才得以社会化；从而进一步预设了社会的分化等一系列概念，以

就是创造。而假如艺术家的目的是创造，那么直觉得以从中成为水准，秩序就是必需的了。”直觉有其自己的逻辑。阿波利奈尔认为马蒂斯“构造”他的绘画，它们是“逻辑的”组合，并不包含任何偶然的東西在内；他在这里达到了有机统一体的概念。有机统一体[organic unity]的概念解释了“逻辑”的含义，一种逻辑内在地存在于绘画作品本身之中。这一概念来自古老的象征主义，来源于对材料（不管是语言还是色彩与线条）的内在价值的欣赏。丹尼斯[Denis]被引用得最多的话是：“人们谅必清楚，一幅画在其是一幅战马，裸女或是某个传说之前，本质上就是一个平面，只不过覆盖着按照一定秩序加以安排的色彩而已。”<sup>13</sup>这里值得注意的是，阿波利奈尔在评论毕加索时所强调的主题材料开始消失了。这一转移非常重要；因为它标志着他的艺术批评从主题批评转向形式批评。

阿波利奈尔这个阶段最重要的陈述见于《三种造型美质》。该文指出当代艺术中的中心问题，他并不批评个别艺术家和运动，而是像一个现代美学的发言人：“季节在无谓地颤抖，人们毫无例外地一律走向死亡，科学对业已存在的東西摧毁了又重建，世界永远在逃离人们的想象，我们移动的形象不断地重复着自己并复活其无意识，色彩、气味和声音令我们沉醉然后又从自然中消失。”<sup>14</sup>事实上，生活毫无意义。在这样的混乱中，艺术家在创造纯粹[purity]、统一[unity]和真理[truth]：三种造型美质。它们是抽象的美质，取代作为再现的中介人的画家的笨重形象（“尚有太多的艺术家……还在崇拜树木、岩石、流水和人类”）。关于纯粹性，他说：“纯粹的烈焰在燃烧，它没有遭受任何异质的东西[nothing foreign]，它只将本身拥有的东西转化为它自身。”<sup>15</sup>关于统一性，他说：“它拥有神奇的统一性，假使它被分离，所有的小烈焰都像同一烈焰那样燃烧。”关于真理性，他说：“它拥有其光明的崇高真理，无人敢于否定。”

正是在此文里，阿波利奈尔提出了他那个最著名的隐喻：传统——父亲的尸首。“一个人不能总是扛着他父亲的尸首。他得把它丢下，让它同其他死者为伍。他可以追忆他，想念他，并带着崇敬的口吻谈论他。但是我们的脚步徒劳地想从掩埋着死者的大地上离开。”传统，在阿波利奈尔及其朋友眼里，正是这样的尸首：一个压在活着的艺术家头上的沉重负担。要达成每个人的真正命运，传统必须被抛弃。但是这里也存在着一个含混的甚至悖论的地方：除了对死者的厌恶，还混合着尊敬。这一含混状态描述了每一个艺术家既受惠于过去又要反叛过去的

情景（“我们的脚步徒劳地……”）。特别是，年轻的一代反叛过去，但远不是出于自利的目的，而是认为他们自己迟早也要遭淘汰：“假如他自己也做了父亲，他就不能期望他的儿子们会成为他的尸首的永久的肩负者。”这是现代主义区别于一切形式的学院派与保守主义，以及某些形式的后现代主义的地方。学院派与保守主义画家总是在既定的传统中讨生活，无力也不想抛弃他们赖以谋生的东西；后现代主义则通过宣布与现代主义的断裂，通过与反形式与反艺术的历史前卫艺术运动的结盟，试图摧毁一切传统。而现代主义者是一个清醒地意识到他的弑父者形象，并清醒地意识到有朝一日他自己也会被后来者杀死的人。但是，被杀死的只是他的躯体，作为艺术家的灵魂，如果他达到足够的高度，则将进入波德莱尔所说的“永恒”之中。因为，与几乎所有的后现代主义版本不同，现代主义清醒地意识到文明史的巨大长链，而成为这条长链的一环则是他们基本梦想。否则，人们就难于理解伟大的现代主义者们艰苦卓绝的奋斗，与沃霍尔的“每个人都可以出名五分钟”相去不可以道里计。

因此，做一个艺术家需要特殊的勇气，首先，他要有在人类生活的混乱和无意义中漫步并创造秩序的能力；其次，他要有拒绝熟悉与安全风格并且走向新奇的力量；最后，他还要有面对未来被淘汰的厄运的勇气。在这样一种情况下，艺术家必须勇敢，必须如此这般地勇敢，以致从寻常中超拔出来：“一言以蔽之，艺术家是那些想要成为超人的人。”

上述三种造型的美质都是抽象的概念。阿波利奈尔认为纯粹是先锋艺术的一个特征，暗示了别的艺术是有瑕的，受某种“异于”绘画的东西沾染。本质上说，这种沾染起源于直到20世纪初仍存活下来的自然主义态度。这种对接近自然的形象的关注对画家来说是死胡同；原因有二。其一，照相机可以比艺术家更好地执行这一功能；艺术家不再需要自贬身份来执行艺术的这一功能：“只有摄影师生产自然的再生产 [And only photographers produce reproductions of nature].”其二，对自然的仔细再现不仅是艺术的死胡同，而且还是艺术的歧途。因此，他谈论一种由新画家们从老画家们那里继承下来的“理想的逻辑” [ideal logic]。这种“理想的逻辑”是艺术获得纯粹的手段，是内在于艺术品的完全的理性化 [a perfected rationalization inherent to the work of art]。

一个值得注意的关键语汇是“造型” [plastic]，自从阿波利奈

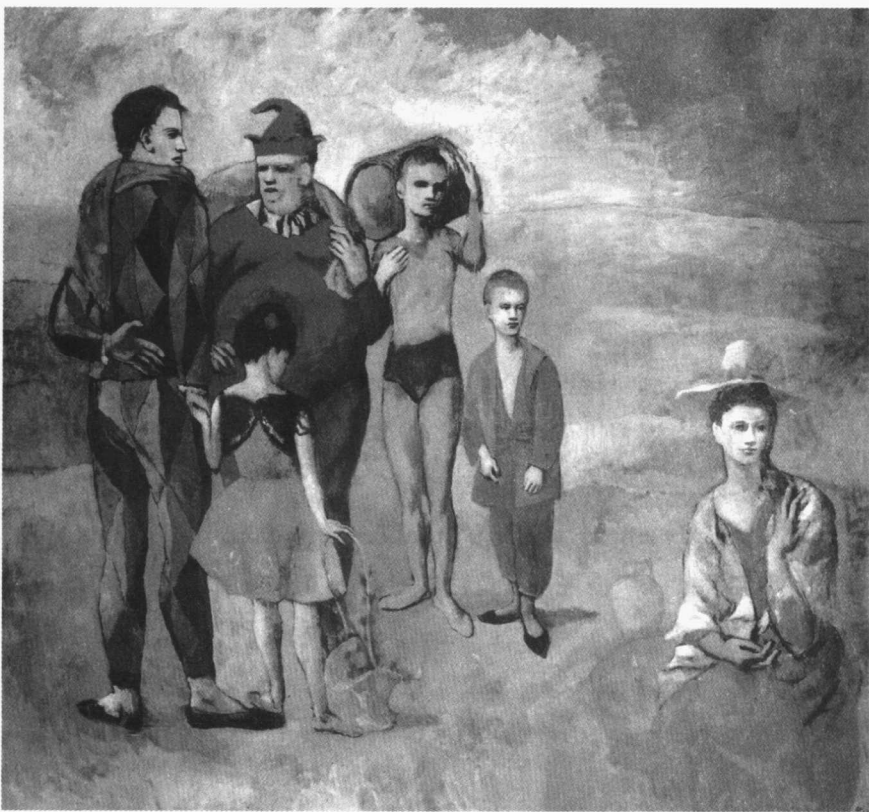
及西方现代社会学诸概念。一步步地，争论被导向普遍主义的胜利。因此，保守主义者除非遵循解构主义与反理性主义的一般理念（即反对争论会有意义这一前提；在解构主义者看来，争论是纯粹的游戏，没有任何意义），否则，他就在这场有关相对主义与普遍主义的争论中输定了。这就是德里达最担心的事情。

12 艺术作为个人自我表现与自我实现的解放维度的观念，完全是现代性的概念，也是建立在西方现代社会学对西方现代性的描述与分析的概念框架之上的。如果社会尚未分化（即社会、文化与个人尚未成为相对独立并互相关联的领域），相应地，文化也尚未在科学、道德与艺术诸领域中有其相对自治并相互关联，那么，作为文化一部分的艺术，是无法承担起批判社会的既定价值观与主流意识形态这一任务的。正如我们在本书“导论”中已经指出过的，艺术，唯当进入现代社会，才被赋予了这一功能。黑格尔清楚地意识到了艺术在现代的这种变化，但是，他将这一变化理解为“艺术的衰

落”或甚至“艺术的终结”，因为在他看来，艺术一旦被解除了与诸神和上帝的联盟，就会沦为单纯的游戏与纯粹的“装饰品”。然而，黑格尔的错误在于，他没能意识到，恰恰因为艺术被解除了与神话和宗教的联盟，它才成为各种意识形态争夺的战场；从而担当起捍卫某些价值、批判另一些价值的“党派”之战的场所。导源于波德莱尔的现代主义艺术批评的明确意识，就是对于现代艺术的党派性的充分认识。在这个意义上，阿波利奈尔是波德莱尔的嫡系传人。相应地，在中国这样一个尚未完全分化的社会，艺术既没有从其他文化领域中分离出来（文化本身也没有从社会整体当中分离出来），从而走向相对自主，也没有成为自主自觉的知识分子个人的追求。这样一来，由于艺术尚未获得相对自主，它就经常被用作主流意识形态的武器；另一方面，由于艺术尚未成为完全自觉的知识分子的个人追求，它就经常沦为士夫文人雅玩主义传统的牺牲品。而在某些自命为从事“先锋艺术”的艺术家身上，

尔在1912年的文章中使用它以后，已经成为20世纪艺术语汇中的主要用语。这个词当然也可以追溯到象征主义。丹尼斯在1890的象征主义宣言中最先使用了它：“在一切堕落年代，造型艺术都褪化为文学的矫饰和自然主义的否定。”<sup>16</sup>它指的是图画性的东西 [things pictorial]，而不是将对象幻觉化地照搬下来的过程。特别地，它指抽象的思考：对色彩、空间、线条的处理。因此，这篇文章可以很好地用来为后来的康定斯基或蒙德里安绘画辩护，正如它在1908年就为马蒂斯和毕加索叫好一样。

我们可以肯定，当他用年轻一代艺术家来定义规矩 [discipline]、逻辑 [logic]、秩序 [order] 和创新 [invention] 的品质时，阿波利奈尔所表达的也是他朋友们的观念。前三项都是理性的品质。阿波利奈尔是在为年轻的野兽派和立体派画家是一种理性的创造作辩护。第四项指的是先锋艺术所需的想象力。这个术语有三重含义。第一，这暗示了年轻一代艺术家的创造是一种骚扰和震撼观众的品质；第二，阿波利奈尔利用这一术语来为艺术家创立另一种含混的状态，因为创新不可避免地与规则、逻辑和秩序相冲突；因此



流浪艺人一家 1905年 212.8×229.6cm 布油彩 巴勃罗·毕加索

艺术创造过程不可避免地卷入一个无法充分加以说明的领域。正是从这第二个含义，他拈出了创造的神性特征。“每一个神都创造他自己的形象；画家亦然。”当然他并不想亵渎神明，而是想要找到说明由马蒂斯、毕加索等创造出来的新景观的基础的手段。无疑，在把术语神性、超人与创造联系在一起时，他按下了一个正确的注脚，暗示了后来的权威们大都会同意的，作为现代艺术家的图画创作活动的来源：一个他在其中并且从中找到灵感的独立王国。第三是强调，界定艺术家的活动就是对新 [the new] 的赞美。阿波利奈尔重申新颖性的价值。美、真理与现实都是相关的，因为他说：“现实不可能一劳永逸地被发现。而真理总是新的。”正因为三者相关，艺术家才处于作为这三者的解释者的关键地位。画家和诗人可以无止境地执行其不断发现美、真理和现实的功能。因此他的行动的荣耀——他的创造的神性——他不仅是在狭隘的材料意义上创造绘画和诗歌，而且同时也在为当下的美、真理和现实观念做出贡献。最后一点不可避免地暗示了崇高化先锋艺术家的行为。现代艺术家们情愿接受误解与责骂的挑战，也要坚信其行动的绝对和深刻的价值。

阿波利奈尔这个阶段的批评活动异常活跃。1909年9月他为乔治·布拉克的个展的展览目录作序，这不仅是对立体派，更是对20世纪初叶的整个前卫艺术的辩护。1910年9月至1912年2月间，阿波利奈尔写了61篇文章，题材从展览预告、展览与艺术图书评论、对艺术运动与团体的评论、巴黎有趣的艺术家个人与地方的速写，等等。最值得注意的是，1911年独立沙龙展的评论。它的意义非同小可，因为这次展览是立体派画家群体展出的第一次。

显然阿波利奈尔注意到了野兽派内部的分裂，可以发现的是，至迟到1908年11月，阿波利奈尔的写作中尚无证据表明，在野兽派与立体派之间有什么有意义的区分。在他为1911年独立沙龙展所作的评论中，阿波利奈尔从毕加索作品中看到了分裂的迹象；画家中的一个侧翼已走向“新的原则”。特别是他对第41室画作的评论。当他这么说时，他是十分正确的：“几乎所有我的写写艺术的同事，都忽略了它们。”评论家们抱有敌意，而公众则感到愤怒。事实上，阿波利奈尔的下列评价非常夺人眼目，因为它的独特个性，它确立了阿波利奈尔“该团体的支持者”之名。那一年夏天，阿波利奈尔将“立体派”这一术语用于这一“新的原则”；他本人说：“今年在巴黎的独立沙龙中一起展示其艺术理念的新画家们接受了立体派

由于极度地缺乏社会思想，或者说，由于极度的盲目（这一盲目最集中地表现在未能在意识形态之战中采取一个立场），他们所谓的先锋艺术，到头来不过是可怜的文学情绪与个人抒怀而已！

13 Charles Edward Gauss, *The Aesthetic Theories of French Artists*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1949, p.57.

14 Apollinaire, *The Three Plastic Virtues*, 见 Harry E. Backley, *Guillaume Apollinaire as an Art Critic*, Appendix A, p.173.

15 *Ibid.*, p.174.

16 Elizabeth Gilmore Holt, ed., *From the Classicists to the Impressionists: A Documentary History of Art and Architecture in the Nineteenth Century*, Garden City: Doubleday, 1966. p.514.

之名……有一个显著的特点把他们统一起来：如果说被叫做野兽派的画家们曾经拥有过转向色彩和构图原理作为他们的突出特点，那么，立体派画家，为了进一步开拓已经更新了的艺术领域，则想要回到素描和灵感的原理。”<sup>17</sup>

这一阶段的理论贡献还在于阿波利奈尔首次对非具象艺术的辩护。阿波利奈尔视立体主义处于完全抽象艺术的边缘，并且宣布纯绘画，即既不刻画主题也不指涉自然的观念。发端于认为绘画的主题材料早已成为艺术形式的一种多余的、可丢弃的东西，而艺术形式的本质，正如音乐，乃是色彩和形状的形式安排的观念，阿波利奈尔视绘画正在走向抛弃主题材料，正在创造一种被还原为本质特征或纯粹化的风格。音乐与绘画之间的相似性，过去曾被用来为绘画中日益增长的形式主义辩护，如今则成为对一种完全形式的和无主题风格的支持。

不久，新的趋向在立体主义中出现了。与马塞尔·杜桑 [Marcel Duchamp] 在同一时期所做的一样，毕卡比亚 [Picabia] 放弃了概念化的公式，开始实践一种没有任何清规戒律的艺术。德洛奈则正在悄悄地发明一种纯色彩的绘画。因此，我们正在朝向一种全新的艺术演进。这种新艺术之于传统绘画，正如音乐之于诗歌。这将是一种纯绘画的艺术。“现在，聪明人已不再使自己局限在欧基里德几何的三维空间。画家们自然被导向对那些新手法着迷，用在现代画室里流行的话来说，那就是第四维。”<sup>18</sup> 阿波利奈尔继续说：“我不想进入数学说明的领域，只想把自己限制在造型再现的题域……我得说，在造型艺术中，第四维是由三种已知的手段产生的：它再现了在一个给定的时刻从各个方向知觉到的空间的无限性；它是空间本身，即无限的维度；它是赋予客体以造型性 [plasticity] 的东西。”<sup>19</sup>

### 三 现代主义批评理论

除了继续支持立体主义，阿波利奈尔还致力于提高其他新趋势的地位。《论现代绘画的主题》一文是所有现代艺术史家都视为现代主义奠基石之一的关键论文。这显示了他关于形式主义的精细化的观念：“艺术家们，如果他们还在观察自然，也不再模仿它们了；他们小心翼翼地避开观察到的或是从研究中重建的自然景观的再现。逼真不再有什么意义，因为艺术家在构图时已经放弃了任何（现实的）东西。以相同的方式，新的画家们单单靠了独立于画面所描绘的对象

17 Apollinaire, *Apollinaire On Art*, p.240.

18 Lynn Gamwell, *Cubist Criticism*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1980, p.261.

19 Ibid., pp.222-223.



的明与暗的和谐，为其钦慕者捕捉到了艺术感觉。”<sup>20</sup>

阿波利奈尔在这儿所说的抽象，是指1911至1912的立体派绘画，这一阶段被称作综合立体主义 [Synthetic Cubism]，这些作品与自然中的事实材料的分离更加明显。阿波利奈尔是这样评论的：这仅仅是事情的开始，还没有达到他们所想达到的那种抽象。新的画家们在无意识地利用数学知识；但是他们还没有抛弃自然，而是耐心地加以研究。阿波利奈尔预言一种更加抽象的绘画将会到来，尽管他未能预见一种完全脱离自然的艺术样式。他不是最早论证非具象绘画的正当性的人中的一个；作为其友人的观察者和聆听者，他反映了而不是引导了他们的态度。

在精细化与界定现代主义的一系列论文中，阿波利奈尔已然获得了现代主义运动的主要发言人的地位。伯克莱曾分析过阿波利奈尔在这一阶段的四大贡献：第一，他有效地勾勒出当时的先锋艺术的形式主义立场，解释了他们的艺术所追求的东西的特点，并且通过一种历史先例赋予这一立场以权威性。其次，他是如此熟悉那些年轻画家，以致他能正确地断言他们现阶段的抽象只是一个更加抽象的阶段的过渡。这样，阿波利奈尔就预见随后到来的20世纪艺术的重要风格。再次，他重新确立了新绘画的历史品格；他使用了诸如“简朴的”，以及“返朴归真”等字样来刻画立体派绘画，从而以一种新的方式重申了他在《三种造型品质》中所说的先锋艺术的严肃性。最后，集中地体现在诸如《论现代绘画的主题》（现在部分地成为《论立体派画家：美学的沉思》一书的“导论”）这样的论文中，它们是以不同的效果向公众启蒙先锋艺术之创造性的关键性尝试。抽象



小提琴与水罐 1909-1910年 117×74cm 布油彩 布拉克

20 转引自 Harry E. Backley, *Guillaume Apollinaire as an Art Critic*, p.70.

的图式吸引了先锋艺术家们；在他们的形式主义态度中，他们试图发现人类视觉的规律或常数。<sup>21</sup>

一方面是那些被冠以立体派之名的画家，他们的艺术倾向于观念的、构成的、计算的和测量的（毕加索、布拉克、梅镇琪、格莱兹、胡安·格里斯）。但是抽象是另一种可能性；在从视觉现实中获得独立的过程中——而这必然地是抽象的——决定性的因素可能是表现。达到一个表现性立体主义的概念——或是表现性抽象——并不是阿波利奈尔的逻辑必然的推论。恰恰相反，它来自他的特异的清晰的直觉。在立体主义内部的确存在着有一部分人在其作品中表现出更多的自发性，只不过还没有到早期野兽派那个程度罢了。对这些持有相似观点和手法的艺术家，阿波利奈尔拈出了奥尔弗斯主义 [orphism] 这个术语，他列举了德洛奈、莱热、毕卡比亚和杜桑作为例子。在他为1913年沙龙展所作的系列评论中，奥尔弗斯主义或自发性最吸引他的注意力。这表明，阿波利奈尔绝非后人所说的教条主义批评的先驱。整个说来，阿波利奈尔的个人特质具有巨大的柔韧性，他能够不断地根据情境的变换而调整自己的立场。这种巨大的适应能力是一个优秀的批评家的基本标志。

在这一问题上，正如我们在讨论弗莱时已经指出的那样，过去存在着，现在也仍然存在着争议是：“哪一代人更接近真理？”换句话说，立体主义是应该坚持主题材料还是应该消灭描绘，走向抽象？另一种提问题的方式则是：谁是正确的？——是宣扬走向纯粹抽象的奥尔弗斯主义乃立体主义最先进样式的阿波利奈尔（这种样式被认为更直接地像音乐那样进行交流，也更接近艺术的内在统一性的理想）；还是认为清晰的题材对于“艺术与人性自由理念” [une idee plus fiere de l'art et de humanite] 仍然是必需的艾吕亚？立体派批评史作者盖姆维尔 [Gamwell] 认为，阿波利奈尔和德洛奈断言从立体主义中删除描绘，就能增强表现现代社会的风格的能力这一点是错误的。毕加索和布拉克，还有梅镇琪、艾吕亚、雷纳尔 [Raynal]、卡恩维勒 [Kahnweiler] 以及格里斯，都正确地直觉中知道，描绘是立体主义的要害，因为立体主义依赖在再现与抽象之间的平衡，以便保持风格的复杂性、张力和可交流性。<sup>22</sup> 这种看法如今已成为现代艺术史中的主导观念。

盖姆维尔曾经指出，阿波利奈尔经常被指责为对任何新东西都没有什么清晰的观念，也没有什么重要性。要欣赏他，人们得阅读他的全部写作，并且要考虑到当时的语境。其风格的松散为其评论与论文的

21 作为例子，参见 Maurice Raynal: “他们（立体派画家）的方式是而且仅仅是数学。‘正确’ [correct] 和‘确定性’ [certitude] 等字样经常被使用。我记得在我们的谈论中，布拉克和胡安·格里斯 [Juan Gris] 经常使用这些字眼，事实上，我自己也经常使用。” Maurice Raynal, *Modern Painting*, trans. Stuart Gilbert, Geneva: Skira, 1956, p.102.

22 Lynn Gamwell, *Cubist Criticism*, p.104.

令人惊叹的深度和质量所弥补，它们当中的大多数是在限定的期限内写出的。有时候显得是非批判性的态度的倒是，阿波利奈尔对正在出现的东西的无私的支持。他对关键事件的直觉永远是精确的，而这就是他的极端重要性的基础。<sup>23</sup> 因此，阿波利奈尔批评的特征须与生平相联才能最好地理解他。逐一检查他各个阶段论艺术的写作对全面理解他是必要的。只有在编年的语境下，才有可能详加考察各个阶段的发展。这是他作为一个批评家的突出特点，如果脱离开语境来阅读，他就会变得较少识别能力和较少意义。因为阿波利奈尔不是一个理论家，他的艺术批评的价值几乎完全取决于语境。

界定其批评的广泛基础的关键是认识他的方法，他是一个当时的先锋艺术的批评家。说“当时的先锋艺术”就是说，他的先锋艺术概念不是历史学家彼得·贝格尔的“历史前卫艺术”概念。这至少有三种含义：一，它正确地说明了作为批评家，阿波利奈尔最广泛地表达了最前卫艺术家圈子的观念和态度；二，它暗示了批评家同情赞美这些观念与态度；三，他的批评关注几乎只聚焦于最新的艺术宣言。<sup>24</sup>

具体来说。1. 这一批评立场的一个有意义的因素是他对最近的过去（但不是一般意义上的传统）的拒绝。作为他的工作哲学的一部分，这解释了他对最近的过去的漠不关心和敌意。在视觉艺术中，这种拒绝直接针对印象派和象征主义。印象派被20世纪初的先锋艺术家认为是一个过分臣服于自然的运动。象征主义在当时是最晚近的艺术运动。知道象征主义画家也寻求革新艺术，人们或许会期望阿波利奈尔圈子会对之报以鼓掌。赋予主体性以重要角色，把艺术家从机械地照搬物质世界的臣服境地中解放出来，从而赋予艺术家以形式创造的自由，这些都是当时的先锋艺术家可能欣赏的品质。但是有必要在此认为，绘画中的象征主义业已沾染了一种表面现象，使更年轻的艺术家感到不满。随着运动的深入，它演变为一种更具有弹性的、计划性的态度。三种严重的弱点显现出来：对个体主义的压抑，对艺术家的划分，以及艺术从生活中分离出来。总之，对更年轻的一代艺术家来说，象征主义已经成为主流艺术，而他们已感到有必要从中区分出来，成为“现代艺术家”。这一点非常重要，因为它表明，任何“新”艺术运动都是建立在对先于它的既定艺术运动的清晰的认识之上的。没有上下文的所谓“新”常常不明所以，是一种孤零零的事件，不可能真正成为一种有意义、有语境的和连贯性的艺术运动。

2. 从一开始，阿波利奈尔就持一种宣布艺术家完全自由的态度。

<sup>23</sup> Ibid.,p.103.

<sup>24</sup> 参 Harry E. Backley, *Guillaume Apollinaire as an Art Critic*, pp.122-139.

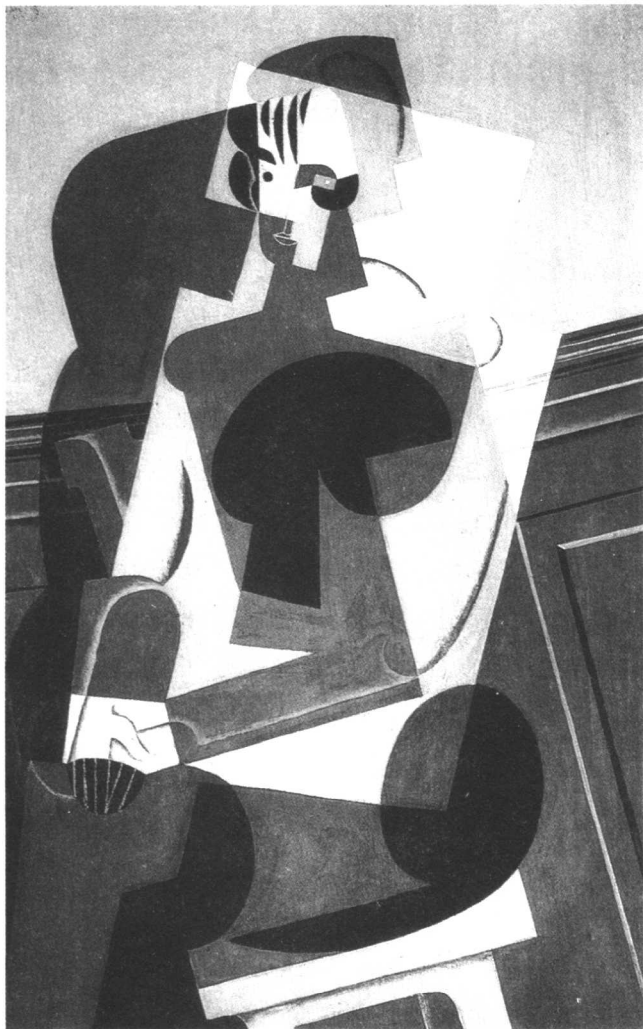
25 艺术家成为一个时代的英雄，在西方至少可以追溯到文艺复兴时期；其后，“先锋”这一军事术语表明了艺术家在引导社会趣味、生活方式乃至一般观念方面的重要地位。阿波利奈尔所赞扬的立体派与其他新艺术运动中的艺术家的“无政府主义”或“先锋性”，与历史前卫艺术（达达主义、早期超现实主义）的“反形式”、“反艺术”，以及后现代主义的“一切皆可”、“每个人都可以出名五分钟”仍然有着本质区别。其要害在于：现代主义的“先锋性”在于“不立不破”，亦即以一种崭新却合乎逻辑的形式的确立，来破除旧形式；而历史前卫艺术的所谓“先锋性”则在于“不破不立”，亦即以反形式、反艺术，试图确立一种新的艺术/人生态度。而到了后现代主义那里，这一原则却成了“既不破，也不立”。后现代主义肆意挪用各种传统（因此它“不破”任何东西），后现代主义者靠拼拼凑凑搭起他们的新架式（因此它也“不立”任何东西）。

尽管 20 世纪早期生活在巴黎的艺术家可能比以往各代拥有更多的自由，但是反叛精神依然存在。许多约束仍然需要打破。或许最大的局限就是对传统的至高无上性的推崇。保守主义艺术家与批评家，可以从官方得到支持。而这种联合是野兽派和洗衣船圈子的先锋艺术家所不能容忍的。艺术中的无政府状态显得比真实情况更明显。怪异成了针对艺术中的官方权威的武器。这种态度在阿波利奈尔的文章中俯拾皆是。这种无政府精神的积极的一面可以从阿波利奈尔对实验倾向的支持中见出。正是他对美学自由的敏感，绝对地决定了其批评的深度和占统治地位的肯定性质。他寻求支持新颖性——不是证明它，但是至少是认识它。无疑，他欢迎所有实验的新颖性，并不是因为他对它们缺乏区别，而是因为他想扩大艺术的领域，简单地说，扩大艺术家的自由。

当然，在阿波利奈尔一生中，先锋艺术的无政府性质并不像有时被捕捉到的那么强烈。在对待马蒂斯、毕加索和其他立体派画家和一般先锋艺术家时的严肃语调，暗示了为他们的行动负责的精神。当然，这种责任是从狭隘的、自利的意义上的加以界定的；尤其是因为阿波利奈尔批判性地论述艺术的自律时，情形就更是如此。在这种观点看来，艺术家独立于实践的或道德的考虑；他是大师，但只是在他的范围内处理艺术的诸种可能性的大师。

但是，就在他表达这种观点的同时，阿波利奈尔也认为艺术家对社会已经做出了或可以做出他们的贡献。当 1914 年他说到艺术家渴望“更新我们对世界的看法，最终更新我们对宇宙的认识”时，他是在说这种更新和认识就是艺术家的主体性的可能的效果。阿波利奈尔还认为艺术家是英雄；在他的脑海中，英雄主义是由在混乱中创建一个艺术领域的新框架的勇气构成的。<sup>25</sup>

3. 阿波利奈尔不加区分地一律支持的程度或许可以被理解为导源于他对现代艺术发言人身份的接受。但是，这并非阿波利奈尔全部批评写作的特征，只是在第三阶段，这种特征表现得比较明显而已，那时他认为这些值得关注的艺术家和艺术运动，正遭受艺术中更加保守的因素的猛烈围攻。在他的艺术批评中很少参考历史表明了他对过去的根深蒂固的漠视；他的注意力集中在当下。何况，作为现代艺术的发言人，阿波利奈尔解释了他愿意对他一生中所能遭遇到的一切可能的视觉艺术事件做出说明。被认为是不加区分地支持一切现代艺术运动，另一方面也可以被看作是智力和精神上的慷慨大度，而这并不是毫无价值的。特别是，它导致阿波利奈尔去关注那些别的批评家会认为微不足



约瑟特·格里斯女士像 1916年 116.5×73cm 布油彩 胡安·格里斯

道的观念。今天对他持批评态度的学者，通常忽视了阿波利奈尔写作的背景，那不是现代主义已经凯旋的时刻，而是初创并遭到围攻的时候。因此，从回顾的角度看，人们可能会发现阿波利奈尔的艺术批评很肤浅，但是，从历史的角度看，人们就能发现他的写作其实具有罕见的敏感性与精确性，虽然深刻并不是他的长处，再说它也并非阿波利奈尔自诩的特长。

4. 除了他所表达的观念与态度之外，他对现代艺术的认同还决定了其批评的弹性特征。这既可以被认为是一种弱点，也可以是一种优点。考虑到他的评论写作跨时13年，出现某些变化并不令人惊讶（例如在对亨利·罗梭的态度或是从立体主义转向 the Section d'Or 和奥尔弗斯主义）。富有弹性是贯穿他一生的一个特质；批评地说，这可以意味

着他总是向修正以往的艺术观念和接受新的艺术观念的可能性开放。当然，视其弹性为其优点的主要理由来自他为介于1905-1918年间的巴黎整个艺术光谱所进行的评论这样一个幅度。很少批评家有这样的倾向或能力欣赏视觉艺术的一个狭隘范围之外的东西。

5. 由于时不时地发表的抒情语言为标志的非正式的价值评估，热情洋溢却不无偏颇，使得人们很难对阿波利奈尔的“批评”作简单的分类。“写艺术”[writings on art]或许是一个更恰当的字眼。如果他们被叫做“批评”，那么某些资格是必须的；最合适的就是主观性。这种资格包括了界定批评家的努力，即批评家是那些在他的趣味的基础上将一种价值赋予艺术品的人，却并没有感到有必要保持严格的一致性或提供他是如何达到该评价的仔细定义的解释。

阿波利奈尔的某些批评的诗性特征，导致了他的文章的两个弱点：描述上的软弱或分析的乏力，以及其评论中的紧张或不确定性的产生。这种方法有两方面的效果：它提供了了解阿波利奈尔的同情的直觉的证据，以及它通过其抒情而使其加以评论的艺术以鲜活的创造性氛围。在很大程度上，阿波利奈尔艺术写作中这种品质乃是古老的印象式批评的复活；当然人们已经注意到在其第二阶段，他试图转向分析性批评。不管是哪一种方式，他为以后的20世纪艺术批评奠定了一个更受欢迎的批判性表现模式的基础。

6. 阿波利奈尔或许可以被看作带有现代态度的批评家的范式。而且区分这种态度如何得到界定至关重要。毋庸置疑的是，他的写作反映了对先锋艺术运动中他的朋友们的当下关注。关键的转移产生于对以往观点的拒斥：即认为艺术品是一个有机体的观念，认为艺术有一个从起源到进步或发展，最后走向衰落的过程的观念。在这种观念下，似乎艺术，或至少艺术中的任何运动，都有一个最终得到解决的点。但阿波利奈尔并不主张一个与这种观念相吻合的艺术观。他并没有取代旧模式的进步或发展的模式；他并不寻求解决。毋宁说，自发性、不稳定性和移动性似乎标示出他的创造观的特征。这些特征或许可见诸他的诗歌。例如，他的诗歌创作并不吻合一个连贯的进步模式，而是可以被描述为在实验阶段与语调上更为传统的表述之间的许多摇摆。正如布鲁宁[LeRoy Breunig]教授早已指出的那样，“阿波利奈尔的诗歌灵感的最主要特征就是在传统的抒情诗与粗鲁的现代诗之间来回摇摆的明显的双重节奏”。<sup>26</sup>

这一概念有助于澄清他的艺术批评的几个主要特征：他对艺术史的

26 参 Roger Shattuck, *The Banquet Years*, p. 317.

漠视，而艺术史经常显得是一个与确立进步模式相关的学科；或许可以发现之间的矛盾，因为期望在一个没有如此期望的批评家身上找到一种融贯的评论，是奇怪的想法。这样，我们就可以总结出阿波利奈尔的工作哲学：1）对刚刚消逝的过去的拒斥；2）为创造性确立一个新基础的渴望；3）对艺术家的绝对自由的支持；4）对艺术的效验的信奉；5）对创造的主体性的强调；6）对艺术的有机体观念的拒斥。<sup>27</sup>

最后一点最重要，值得进一步讨论。否定艺术的有机体观念的有效性意味着许多后果，其中的某些后果——自发性、不稳定性、移动性、抛弃演化、相对性、缺乏连贯的发展、弹性——已经简单地提到过。然而，拒斥过去的逻辑体系，还只是一个否定的立场，而这样一种否定的立场似乎还不足以解释人们可以从作为诗人和艺术批评家的阿波利奈尔身上发现的巨大热情，以及对某些信念的坚信不疑。人们可以认识到，创造性的新观念 [the new conception of creativity] 是屹立在阿波利奈尔诗歌背后，以及反映在他的艺术批评中的正面哲学。

这种哲学不像以往的哲学那样易于界定，也不易清楚地加以再现。但是，它确实像一种生活方式那样发挥着作用。阿波利奈尔视他的“新精神”为他的时代的行动框架，并且渴望它应当像任何别的哲学一样最大限度地涵盖那一时代人类存在的各个侧面。它拥有直觉、记忆、多情善感、理性、幽默、游戏、挑衅和伦理目标，它以这样一种方式发挥作用，它应当避免区分构成一种存在的动机与情感。简言之，阿波利奈尔的哲学立场在于一种统一的努力。新的统一可以被期待能有一种相应的安排，因为它试图加以描述的现实只是部分地可以为这一模式所涵盖。这种统一是由人类各种分散的，甚至矛盾的侧面和冲动构成的；它不是这些侧面和冲动的融合。毋宁说，它是以一种在它们之间维持平衡的性质构成的。有时候自发地，有时候则由计划，一种动机或情感才得以出现；生活的现实是一种不断地保持平衡的艺术，却没有关于结论的可靠的平台。这既回应了后现代主义对现代主义的“宏大叙事”或“元叙事”的指控，也解释了作为一个现代主义者的阿波利奈尔的激情的来源。

阿波利奈尔的批评屹立在 20 世纪艺术批评的形成过程的开端。跨度 13 年的批评写作当中，有许多显得是尝试性的和匆忙的。我们或许会被他的松散所激怒。我们或许会抱怨他在使用有效语言上的失败。我们或许会对他的写作中不断的改变同盟、矛盾和不确定感到不耐烦。但是这不是如同指责阿波利奈尔没能拥有今天的批评语汇一样吗？发展

27 参 Harry E. Backley, *Guillaume Apollinaire as an Art Critic*, p.133.

一种充分的语汇需要艺术批评与艺术史之间协作，而且几乎必然地，这种协作需要一种在若干年的时间里进行试错的模式。而阿波利奈尔的写作是在作为他的主题的艺术出现的几天里或几周内作出的。更何况，阿波利奈尔已经为我们提供了大量术语：1) 持续地使用诸如“造型的”[plastic]这样的术语及其衍生词“造型性”[plasticity]等，直到今天这些词几乎还在原来的意义上被人广泛使用着；2) 在立体主义中使用诸如“构成的”[constructive]与“概念的”[conceptual]这样的词；3) 使用“立体主义”[Cubism]这一字眼来描述整个运动；4) 术语“奥尔弗斯主义”[Orphism]的使用，这是他的一个地道的发明；5) 使用“同时性”[simultaneity]术语；6) 用术语“超现实的”[surrealistic]来描述一个艺术宣言。

考虑到它们作为历史资料的效用，他的期刊批评文章的试验性质也就不那么令人恼怒了：它们是在一种以艺术中的某些运动的迅速发展为标志的创造氛围中产生的，而试验性似乎是与这些运动相关的艺术家们始终在一起的。安娜·巴拉凯已经从阿波利奈尔的乐观主义中发现了这一点。乐观主义有各个方面。在他进行写作的创造领域，它导源于他坚定的理想主义。位于他的更为广阔的艺术观背后的人道主义也助长了他的积极信念。从他的创造性自由的立场出发，阿波利奈尔感到自己有能力影响一种新的和更好的世界的形成。<sup>28</sup>

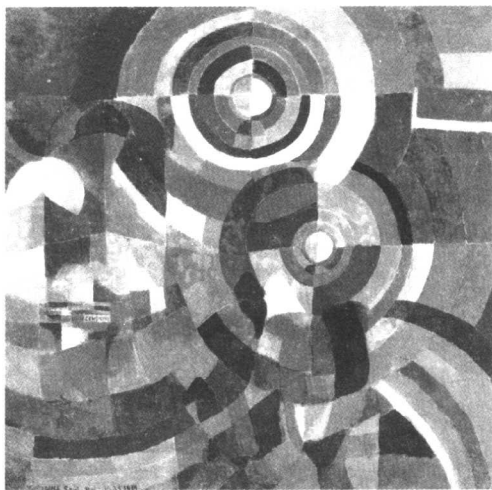
那些在阿波利奈尔死后攻击他的判断的朋友，以及那些明言或暗示阿波利奈尔完全缺乏审美趣味的学者或传记作者，是完全错误的；只要看一看他从1904年至1918年巴黎无数艺术家中挑选出来加以关注的艺术家的名单就可以明白这一点。历史地看，他所选择的名单构成了现代艺术史上最值得研究的人物。其精确性与眼力可见一斑。但是，许多批评家，甚至艺术家本人对阿波利奈尔也颇多微词。例如毕加索被引用说过类似的话：他知道那时“阿波利奈尔正在写他并不真正理解的东西”。斯坦格缪勒[Stegmuller]引用了道格拉斯·库帕[Douglas Cooper]写给他的一封信说：“在阿波利奈尔的所有朋友中，毕加索可能是第一位认识到——正如布拉克[Braque]随后也认识到的那样——阿波利奈尔对视觉艺术的理解力是有限的，因此，他之全力支持格莱兹、德洛奈和维龙[Villon]，并且从纯立体派转换门庭到Section d'Or、未来主义以及奥尔弗斯主义，也就毫不奇怪了。”<sup>29</sup>但是，论者已经指出，毕加索的《亚威农的少女》代表了一种新美学的冒险的全新尝试。关于这幅画的创造背景，学界存在着许多不同的看法，但是在

28 Ibid., p.138.

29 Francis Steegmuller, *Apollinaire: Poet among the Painters*, p.143.



这里指出这一点已经足够：它是在巴黎诞生的；正是在那里，毕加索成为围绕着他成长起来的一个团体的精神的一部分，而阿波利奈尔正是这种精神的培育者与宣扬者之一。<sup>30</sup> 这一点，正如巴克莱所说，毕加索在进行冒险时，并不是孤独一人，尽管要想弄清楚谁该对这桩集体冒险的事业负责是徒劳的。



电棱镜 1914年 250×250cm 布油彩 索尼娅·德洛奈

假如人们想要知道谁在1906到1907年的关键年月扮演一定的角色，那么阿波利奈尔、普林赛 [Princet]、雅可布 [Max Jacob]、阿尔法雷德·贾里以及安德列·德朗就是其中最主要的人物。

“阿波利奈尔堪称立体派画家的喉舌，但是也只是喉舌而已。”布拉克说，“阿波利奈尔论艺术的文章是一个诗人的作品，一个对毕加索、我，还有其他人的新绘画富有同情的诗人的作品；而且，他也很自豪自己是某种新东西的一分子。他从未像里维迪 [Reverdy] 那样透彻地写过我们的艺术。我想是我们不断地怂恿阿波利奈尔写我们，而他也这样做了；结果是，我们的名字至少可以常常出现在部分公众面前。”<sup>31</sup>

这种态度的结果是怀疑他论新艺术运动的批评文章的真诚性。阿波利奈尔就其个性而言当然就不可避免地会卷入自我标榜的各种闹剧之中。关于这种闹剧的最好注脚是有关其父系家族的杜撰的故事。<sup>32</sup> 但是，自我标榜的侧面并不能被夸大为怀疑他的整个动机，他对立体主义的参与，以及他对该运动的贡献。阿波利奈尔并不是因为他可以借此扬名立万，才跳上立体派这班大篷车；相反，“在这一运动刚刚作为区别于野兽派绘画的新艺术运动开始出现时，他就立刻决定跳到立体主义运动前面去为它辩护，而没有等到公众的抗议平息下来以后”。<sup>33</sup>

那么，阿波利奈尔是立体派运动的中心人物，对该运动的出现有着不可或缺的贡献？莱玛特尔 [Lemaitre] 暗示了这种看法。他说：“阿波利奈尔在立体主义，进一步说在整个‘现代主义’艺术的形成过程中所扮演的角色的重要性，无论如何估价也不会过分。”<sup>34</sup> 他曾被称为

30 关于此画的背景，参 Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work*, 2nd. NY: Schocken Books, 1962; Scattuck, pp.282-283.

31 转引自 Lynn Gamwell, *Cubist Criticism*, p.32.

32 Francis Steegmuller, *Apollinaire: Poet among the Painters*, pp.8-19.

33 Roger Shattuck, *The Banquet Years*, p.267.

34 转引自 Lynn Gamwell, *Cubist Criticism*, p.33.

为立体派的 Chef-d'ecole，毕加索的导师。萨巴特斯 [Sabartes] 则认为，“阿波利奈尔的在场最重要的是，由于他的文化、想象力和智慧：三种对围绕在毕加索身边的气氛来说至关重要的品质，这些品质是革命性爆发的不可或缺的因素”。<sup>35</sup> 毕加索本人则戏称其为“立体派的教皇”。<sup>36</sup>

也许，阿波利奈尔在立体主义运动中的精确位置，正好位于这两个极端，即寄生者与领导者之间：“在他的年代，洗衣船成为一场巨大和闪光的智力骚动的幸运中心。毕加索是其中的一分子，但是现在不可能再说清楚，在这样可怕的智力与美学狂欢中，阿波利奈尔给了他的同伴们多少好处，以及他的同伴们给了他多少好处。”<sup>37</sup> 毕加索在谈到其青年时代时，有一次对记者说：“在那个时候，画家们和作家们相互影响。”人们几乎不可能怀疑，他所说的作家就是阿波利奈尔。<sup>38</sup>

总之，还是巴克莱说了公道话：“在 1905-1918 年间巴黎的艺术活动漩涡里，阿波利奈尔的角色经常是不明确的。一个同情的听者、酒友、经纪、心腹、逗趣者、灵感来源、批评家、司仪：他是一切。他通过参与社交、咖啡馆和工作室而对当代艺术做出了无法估量的贡献。不管是带来欢笑还是抒情，不管是作为刺棒还是作为山羊，也不管是导演别人的观念还是传播他人的观点，阿波利奈尔毫无疑问带给 1914 前的巴黎先锋艺术的艺术表现一种统一感。”<sup>39</sup>

35 参 Bachheim, Lothar-Gunther, *Picasso: A Pictorial Biography*, trans. Michael Heron, NY: Viking Press, 1959, p.36.

36 Pensose, *Picasso*, p. 165.

37 Jean Cassou, *Picasso*. Trans. Edward Fitzgerald, NY: Harry N. Abrams, 1959, p.61.

38 Cecily Mackworth, *Guillaume Apollinaire and the Cubist Life*, NY: Harison Press, 1963, p.70.

39 Harry E. Backley, *Guillaume Apollinaire as an Art Critic*, p.105.



He is the most important critic of his time. H. Arendt, "Introduction. Walter Benjamin: 1892-1940", in Walter Benjamin, *Illuminations*, New York: 1973, p.14.

他是他那个时代最重要的批评家。汉娜·阿伦特：本雅明《启明》“导论”，纽约，1973年版，第14页。

### 第三章 本雅明：

## 犹太神秘主义抑或马克思主义？

汉娜·阿伦特 [H. Arendt] 断言本雅明 [Walter Benjamin, 1892-1940] 是“他那个时代最重要的批评家”。<sup>1</sup> 本雅明的重要性在于，他的思想的原创性，理论资源的多元性，以及思想发展的阶段性及其轨迹的歧义性。这一点既可以从本雅明的不同后继者得到说明，也可以从思想史迄今为止对他没有一个定论这一点得到说明。正如法国学者卢歇里兹 [R. Rochlitz] 所说，本雅明的后裔极其不一，文学批评与艺术批评持久地参考他的写作。阿多诺的作品是对他的不厌其烦的评论。德里达与利奥塔 [Leotard]，甚至晚年的福柯也像哈贝马斯和利科 [Ricoeur] 一样频繁地援引他。现代主义者与后现代主义者都声称他站在他们一边；启蒙的宣传家和诽谤者都在瓜分他的遗产。<sup>2</sup> 即便都认为本雅明是哲学家，阿多诺与肖勒姆 [Schlom] 对他的哲学的性质的判断也是迥异的。这特别地表现在他俩有关本雅明究竟是一位马克思主义哲学家还是犹太（神秘主义）哲学家的分歧意见上。让我们先来看一个肖勒姆的例子，然后着手分析该如何较为客观地探索本雅明的思想宝库。

本雅明生前至友、犹太哲学家肖勒姆认为本雅明的哲学散文——批评与形而上学散文，其中马克思主义因素构成了某种形而上学—神学因素的反衬——的特点之一是其非常适合被神化。在这方面，它比马克思、恩格斯或列宁的著作还要有优势，即它与神学的深刻关联。神学的灵感持续地影响他的一生，并决定了其独特的形式。<sup>3</sup> 肖勒姆批评新左派将本雅明当作马克思主义的先知。“的确，我并不是唯一一个注意到年轻的马克思主义者像引用《圣经》一样引用本雅明的人。”他的语句经常拥有一种启示录式的权威姿态。大体上，他本来会接受神父，或如某些人喜欢说的那样，“马克思主义拉比”的称号，尽管他会做出一些辩证的保留。因此，肖勒姆关于本雅明的长篇大论《本雅明的安琪尔》的基本用意，是指出“本雅明的为人与思想中被当代解释忽视或令人尴尬地抛在一边的那些方面”。他进一步指出，这首先隶属于他与神秘传统与神秘经验的牵连，而这种传统与经验并不从属于对上帝的经验的一种遥

1 H. Arendt, "Introduction. Walter Benjamin: 1892-1940", in Walter Benjamin, *Illuminations*, trans. Harry Zohn, New York: Schocken Books, 2nd ed., 1973, p.14. 本雅明是一位批评家还是哲学家一事，学者们还争论不休。阿多诺和肖勒姆 [Scholem] 认为他更是一位哲学家，其他一些人情愿称他是文学与艺术批评家。但我倾向于阿伦特的说法：本雅明乃是一位“最后的文人” [one of the last hommes de letters]。

参 Gary Smith, *Thinking Through Benjamin: an Introductory Essay*, in Gary Smith ed., *Benjamin: Philosophy, History, Aesthetics*, Chicago & London: the University of Chicago Press, 1989, pp.vii-xlii.

2 Rainer Rochlitz, *The Disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin*, trans. Jane Marie Todd. New York and London: The Guilford Press, 1996, p.2.

远的呼喊。许多头脑简单的人认为这是唯一可被称为神秘的经验。可是本雅明知道，神秘经验是多层次的，正是这种多层次在他的思想与作品中扮演了极其重要的角色。

肖勒姆继续指出：“如果允许我从我本人的经验出发，那么本雅明最令人惊异的特质一方面在于，在众所周知的洞察力与辩证的敏感的天赋之间保持关联，另一方面，也在于他倾向于把这种洞察力与奇幻怪诞的理论联系起来。”在他论本雅明的另一篇主要论文中，他富有同情地指出了本雅明思想中的两个侧面，其中神秘的直觉与理性的洞见总是显得仅仅是辩证地相关联的（其实当然要紧密得多，即不仅仅是“显得”辩证地相关）。<sup>4</sup>肖勒姆所提供的的一个令人惊讶的例子，一方面生动地表明了本雅明的艺术批评观的一个重要侧面，另一方面也表明了本雅明艺术批评思想的复杂背景。肖勒姆认为，在本雅明的许多作品背后，屹立着一种非常个人化的经验，通过将它投射进其作品，这种经验就消失了，或是加密了，以致于局外人并不能认出它们来，或至多只能猜猜而已。<sup>5</sup>

相同的情况还有一个小小的关于他本身与他的守护天使的自传。它再现了本雅明对自我的一种刻画，这一刻画是如此紧要，以致于在短短的两天里，他以两个版本把它记录下来。在本雅明残留于法兰克福的手记（1931-33）里，人们找到了一则题为“*Agesilaus Santander*”的笔记。在这两个版本的自传性文字里，本雅明饶有兴致地描述了他的守护天使——克利的画《新天使》[*Paul Klee, Angelus Novus, 1920, Munich*]。本雅明可能于1921年购得此画，此后长期伴随他。在本雅明逃离纳粹德国后，此画为他的一个熟人所购得，并把它送到本雅明在巴黎的寓所（1935年）。当1940年本雅明逃离巴黎时，他将画从镜框中割下来，连同他的手稿一起塞进两只手提箱。乔治·巴塔耶[*George Bataille*]暂时将这两个手提箱保存在国家图书馆。战后，这两只手提箱被送到在美国的阿多诺手上，其后又随后者回到法兰克福。本雅明一直把此画当作生平最珍贵的财产。1932年末，当本雅明想了结自己的生命时，他在遗嘱中将此画当作特殊的个人礼物遗赠给肖勒姆。克利的画从一开始就使本雅明心醉神迷，在此后的二十年里，它一直在他的思想中扮演了关键角色。正如普兹泽斯[*Fridrich Podszus*]所说的那样，这是一幅令人兴逸神飞的画，也是一种精神休憩的提示物。<sup>6</sup>

本雅明的这一自传文字的重要性毋庸置疑，它值得长篇引用：

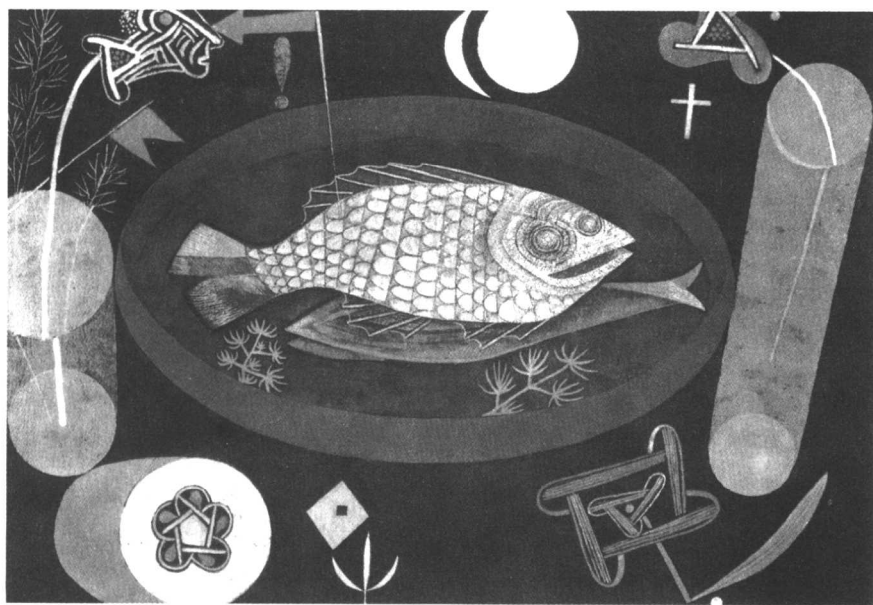
3 Gershom Scholem, "Walter Benjamin and His Angle," in Gary Smith ed., *On Walter Benjamin*, pp.51-52.

4 See Scholem, *On Jews and Judaism in Crisis*, trans. Werner Dannhauser, New York: Schocken, 1976, pp. 172-197.

5 Gershom Scholem, "Walter Benjamin and His Angle," p.54.

6 参 Walter Benjamin, *Illuminations*, p.441.

我出生时，父母突然想到，我或许会成为一个作家。那样的话，如果人们不是一眼就看出我是个犹太人，也许是一件好事。这也就是他们要在我的姓氏前加上两个非同寻常的名字的原因。我并不想泄露这两个名字。对四十年前的父母来说，要看得更远是相当困难的。而对他们来说尚是遥远的可能性的东西如今却成了现实。但是他们用来对抗命运的小心谨慎被他们最关心的人轻易地偿还了。他在他的写作中非但没有泄露那两个有远见的名字，反而深深地将它们锁在心底。他细心地守护着它们，就像犹太人守护着他们赋予他们的孩子的秘密之名。后者直到成年才能获悉那个名字。然而，打那以后，在人的一生中不止一次，而且可能的是，并不是每一个秘密之名总是保持同一个名字而不作改变，而它的转变也许在一个新的成熟的时机显示它自身。……但是这个名字决不是负载着它的人的一种财富。它从他身上带走许多，首当其冲是当他步入暮年时从他身上带走的容颜。在我最后居住的房间，后者披盔戴甲，围追堵截，在其步出古老的名字，踏进光明之前，将他的图画挂在了我的墙壁：新天使。克白拉[Kabbalah]显示，在每一个瞬间，上帝都在创造无数新天使。她们的唯一目的就是在其烟消云散之前在上帝的宝座前咏唱赞歌。我的天使在这么做时受到了干扰；他的特征与人类一点都不像。至于其余，他要我偿付我



鱼的循环 1926年 46.7×63.8cm 布油彩 保罗·克利

对他的工作的干扰。因为在我戴着土星的假面来到世间，并利用当时的形势——行星缓行，恒星迟疑——时，他，通过最长也是最为致命的曲折的路途，派遣了他的模仿图画中的男性形象的女性形体来到我身边。<sup>7</sup>

肖勒姆回忆本雅明在得到这幅画后是如何经常地谈起和写到它，当时他们正在谈论犹太天使学 [Jewish angelology]，特别是塔木德 [talmudic] 与克白拉 [kabbalistic] 类型的天使学，因为那时肖勒姆正在学一本有关克白拉的抒情诗的书。在那本书里，肖勒姆详细地解释了犹太神话中的天使圣咏。在本雅明与其妻写给肖勒姆的第一封提到此画的信中，他们称《新天使》为“克白拉的新守护人”。保罗·克利刻画的天使当然是一个谜——尽管是一个完全不同于里尔克的《杜依诺哀歌》及其他诗歌中的天使的谜，因为在这些诗中，传达信息的信使的犹太因素已彻底丧失了。在希伯来语中，“天使”一词与“信使” [malakh] 一词同义。

一开始就使本雅明失魂落魄的是犹太神话中天使的短命。她们短命的天性在本雅明看来恰恰是她们为了追求其现实性而不得不付出的代价：“为什么依据塔木德传说，甚至天使也是如此这般地被创造出来，以便当她们在上帝面前唱过圣歌后，立即停止并烟消云散？”本雅明追问。然而，我们还可以为本雅明加上每个人的私人天使的犹太传统的概念；这个私人天使代表了他的秘密自我，而他却不知道这个私人天使（亦即他的另一个自我）的名字。以天使的形象，并且部分地也是以秘而不宣的名字的形式，人们在天堂里的自我 [heavenly self] 被编织进一种帷幕，悬挂在上帝的宝座前。可以肯定的是，这个天使能够进入与其对立的，并且保持着紧张关系的地上的造物 [the earthly creature] 之中。<sup>8</sup>

肖勒姆的这个例子非常雄辩地说明了本雅明艺术思想与批评中的犹太教传统因素，在这个传统中，一幅描绘天使的画并不仅仅是审美的对象——18世纪以后的概念，而是某种前现代性的概念，一种类似于中世纪的圣像画的概念。这样的画绝非审美沉思的客体，而是让人们立刻加以膜拜的圣灵或精神的在场。然而，就此断定本雅明是一位犹太神秘主义者似乎仍然为时过早。要点在于，本雅明的思想轨迹极其复杂。在肖勒姆那里被认为是贯穿本雅明一生的思想，可能只是本雅明一个阶段的思想。当然，令事情远为复杂的是，本雅明可能同时拥

7 转引自 Gershom Scholem, "Walter Benjamin and His Angel," p.57.

8 Ibid., p.65.



有两种或两种以上截然不同的思想传统作为背景，只不过有时一种传统占了上风，而有时则是另一种传统占了上风。因此，对本雅明的思想发展阶段不作区分，常常是在解释本雅明的思想时遇到的似乎是不可调和的矛盾与紧张的由来。

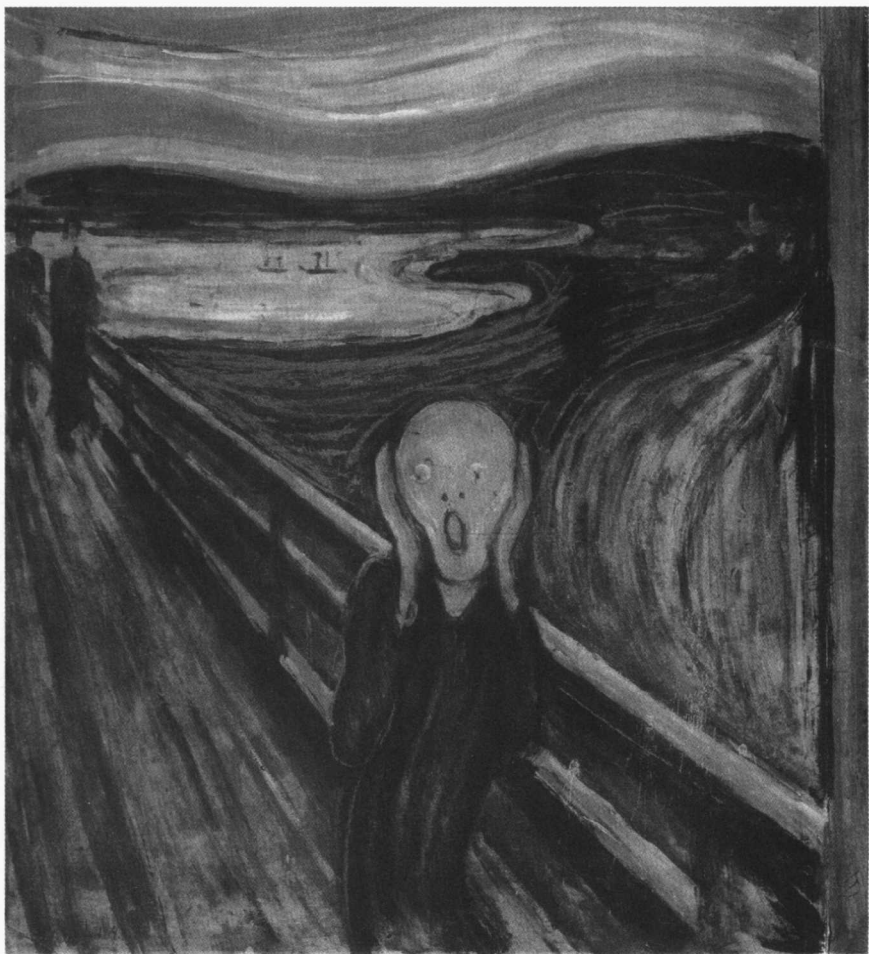
在中文语境中，本雅明几乎是一个无可争议的马克思主义文艺批评家。他的《机械复制时代的艺术作品》则被当作他的一生思想的总结，或至少是一个不可替代的代表。事实远非如此。本章的宗旨之一是在篇幅允许的范围内，分析本雅明的艺术哲学与艺术批评理论，并在本雅明与现代主义、前卫艺术等几个关键问题上，给出一种较为连贯的读解。本雅明思想的高度复杂性，可以为这一读解的初步性作一个临时的借口。但是，我们可以有理由地说，本雅明一生的思想轨迹至少存在着三个相关却有着明显不同的发展阶段。只有在第二阶段，马克思主义才占主导地位。而在第一阶段，他是一个非常独特的犹太教神秘思想家。在这一阶段中，本雅明试图以语言是一种命名和绝对的表现（即与上帝而不是与人类自身的交流）的官能的概念为开端，精心阐释他的艺术理论：从人类进入历史的那一刻开始（或根据圣经，从失乐园开始），艺术一直保留着一种特权，即亚当式的命名的权力。第二阶段，是政治承担与发现欧洲前卫艺术的时期：达达主义、超现实主义、摄影与俄国电影，成为他主要关注的媒介。本雅明设法让他的批评的力量为社会革命服务，并放弃了艺术自主的观念。在描绘超现实主义时，他还以历史行动的面目，阐述了一系列拯救人类的统一性的模式：创造性的颠狂以及心灵的完全在场，可以确保人性把握历史并控制技术，否则的话，它就处于反对人性与摧毁人性的危险之中。第三阶段倾向于重新确立审美自主和神学基础。从《说故事的人》开始，本雅明不再接受在艺术品中清算传统因素的观念。最后，他的《论历史哲学》显示了作为一个艺术批评家的策略的伦理与政治特征：当他“逆历史而动”去重新确立被遮蔽或被遗忘的意义时，他是在尝试拯救一个被威胁的过去，并让那些被封死的历史的声音再度被听到。<sup>9</sup>哈贝马斯曾认为这是一种犹太神秘主义与超现实主义的混合。<sup>10</sup>其实，本雅明的后期思想很难归类，我情愿将他这个时期的思想看作“最为独特的本雅明”，一个从神学安慰与乌托邦乐观主义中醒来的绝望的哲人对现代人命运及其艺术命运的最后预言：一只抛向大海的信瓶。

9 参 Rainer Rochlitz, *The Disenchantment of Art*, p.4.

10 参 Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity*, chap. 1; 并参拙著：《透支的想象》“第一章”中的有关讨论。

## 一 传统艺术：诉诸上帝

从一开始，本雅明的思想就是一种语言哲学，并与20世纪的其他许多思想家——特别是维特根斯坦——避免意识哲学困境的努力有着紧密的关联。本雅明还是那些寻求结束所谓“内心世界的的神话”（即认为有一个内心世界，或意识）的思想家其中的一个。他与维特根斯坦有着相同的抱负，即“消灭语言中不可表达的东西”。对他来说，除了在象征的形式里，“精神”不是一种现实。在他看来，语言不能用主体和客体之类的术语加以理解。但是就本雅明对语言的大多数日常功能不感兴趣，却把注意力集中在命名之“亚当式”和诗意的功能来说，他并不能激进地逃避主体性的框架，因为正是主体命名他所命名的客体。这种与主体性哲学的不完全的断绝所带来的后果，特别



嚎叫 1893年 91×73.5cm 纸粉彩 爱德华·蒙克

在他寻求赋予其理论一种社会功能，即命名的主体竭力想改变历史的进程时，十分明显地显现出来。<sup>11</sup>

为了解本雅明对艺术理论与批评的兴趣，我们先要以他的语言哲学作为开端。对本雅明来说，语言并不是人类独有的。在《创世记》中一切皆语言，而人类语言只是一种特殊的和享有特权的形式。本雅明的意思是，人类语言并不是一种不同于存在于动物王国的制造信号的形式，而是说，万物都有其语言的蕴含，不管它是有机物还是无机物：“不管是在有生命的自然还是在无生命的自然中，没有一个事件或事物不以同样的方式分享语言，因为正是在万物的自然中，万物传达 [communicate] 他们的精神意义。”<sup>12</sup>但是他很快就显示了更加特殊的意图，这一意图引导他并把他与象征主义语境（马拉美、斯蒂芬·格奥尔格）联系起来；他的意图是要把语言从任何工具主义的观念中拯救出来：“语言传达什么？它传达与其相关的精神存在。关键在于这一精神存在在语言中而不是通过语言传达它自身。语言因此并无言说者，如果这意味着某人通过语言来进行交流的话。”<sup>13</sup>本雅明不厌其烦地强调这个事实：在其能够成为——这是一种幻觉——一种特殊内容的交流工具之前，“所有语言传达其自身” [all language communicate itself]。<sup>14</sup>

但是事物的语言与人类的语言之间存在着重要的区别：“事物的语言存在即其语言；这个命题被适用到人类身上就成了：人类的语言存在即其语言。要点在于：人类在其语言中传达其自身的精神存在。但是，人类的语言以言词言说。因此人类以命名所有其他事物来传达其自身的精神存在（只要在可传达的范围内）……所以，人类的语言存在即命名。”<sup>15</sup>（斜体字为原文所有。在本书中，除非特别加以说明，否则斜体字皆为本书作者之强调标记）

两种语言类型的区别在于它们的听众不同。事物和自然中的存在“向人类”传达他们自己，而“在命名中，人类的精神存在向上帝传达其自身”。<sup>16</sup>“传达”只在没有听众的绝对的意义才出现。而这个没有观众的、交流的绝对性的名字即上帝。由此也带出了翻译者与批评家的作用问题。因为，正如人类通过命名事物把事物从沉默中拯救出来，并把它们涵括到创世中来，本雅明心目中的哲学家也有使命通过剥去其物性 [thingness] 拯救艺术和诗的精神存在，并把它们带回纯粹语言的怀抱中。这就是批评家和翻译者的工作所在。

在《翻译者的任务》中，语言理论与艺术理论与一种历史的弥赛

11 Rainer Rochlitz, *The Disenchantment of Art*, p.3.

12 Benjamin, "Reflections", in *Illuminations*, p.314; 本雅明的 communicate 有特定含义，下面依据其上下文分别译成“传达”或“交流”。

13 *Ibid.*, pp.315-6.

14 *Ibid.*, p.316.

15 *Ibid.*, p.317.

16 *Ibid.*, p.318.

亚概念不可分割地联系在一起。该文一开始便重新论述了语言的不可交流本质，并被适用于艺术：“在欣赏一件艺术品或一种艺术形式时，只考虑到受众永远都不是一种富有成效的做法……没有一首诗是为了读者，没有一幅画是为了观众，也没有一首交响曲是为了听众。”<sup>17</sup> 在否定了艺术品的任何交流功能后，本雅明把目标瞄准一种来自历史哲学的艺术功能。在语言中，德语词 *Brot* 与法语词 *pain* “‘意指’同一事物（‘面包’），但这种意指的模式却并不一样”。<sup>18</sup> 换言之，其含义是如此不同以至于这两个词是不可互换的。因此，翻译是探测棒，某种意义上它可以让我们弄清楚，把我们从弥赛亚的时刻分裂开来的时间还要持续多久；而在那个救赎的时刻，巴比塔的诅咒与原罪将会结束。

艺术和哲学的作用是要把在人类堕落 [the Fall] 中改变了的东西重新复原：命名的语言 [the language of names]。正如诗歌语言是“部分地，如果说不是全部地，建立在人类的命名语言 [the name language] 之上，雕塑或绘画的语言便建立在某些种类的事物语言 [the thing languages] 之上，在这些语言中，我们发现事物的语言被翻译成一种高贵得多的语言，尽管它或许仍属同一个领域”。<sup>19</sup> 正如我们在论弗莱的章节已经指出的那样，这种思想既与柏拉图主义有一定的渊源关系，也与基督教教理有关，并且还是新古典主义认为万物有其原型的观念的来源。如果说，诗是回到亚当式的命名语言，那么，艺术就是回到万物在其创世时的时刻。

正是通过对艺术品和艺术形式的解释，本雅明实践着他的“哲学沉思”，通过这种种沉思，他希望重新发现命名的原始力量。在他看来，这种力量已经消失在抽象意义、实证知识以及实用交往之中。正是在这个语境中，本雅明提出了在当代艺术哲学中至关重要的问题，即艺术与真理的问题。

本雅明参考了柏拉图，因为在柏拉图那里，他发现了真与美在理念中的结合。对本雅明来说，正如对康德和德国理想主义 [German idealism] 来说，美是超验真理之易为人们接受的面孔。因此，艺术批评是一种独到的趋近真理的活动。本雅明从柏拉图的《会饮篇》 [Banquet] 中抽出了两个主题：“它呈现真理——理念的领域——作为美的本质内容。（以及）它宣布真是美的。”<sup>20</sup> 首先，美并不独立于真，其次，真也不独立于美：“美只是一种外观，因此是很脆弱的……”相反地，“真理中的这一表象（再现）冲动乃是美的庇护所”。第一个断言为审美批评提供了准则，而这一准则在浪漫主义对

17 Walter Benjamin, *Illuminations*, p.69.

18 *Ibid.*, p.74.

19 *Ibid.*, p.330.

20 Benjamin, *The Origin of German Tragedy*, p.30.

艺术宗教的爱好中倾向于消失；因为在浪漫主义对美的自主性的断言中，美似乎与真失去了联系。第二个断言使艺术理论不可分割地与哲学联系在一起。理念的世界基本上是不连续的。这就是由“逻辑、伦理与审美”的伟大的区分所显示的东西。<sup>21</sup>但是，这也是区分它们自身的不同理念的地方，这些不同的理念是不可相互化约的。这一质性上的多元性对真理的概念来说是很重要的。对本雅明来说，真理不是向批评开放的命题的正确性与推理性的证据问题，而是“各个领域的和谐”，一种在不可还原的意指结构之间的虚拟关系：“每一个理念都是一个太阳并与其它理念相关，正如阳光是彼此相关的一样。这样的事物之间的音乐关系就是构成真理的东西。”<sup>22</sup>更重要的是，在本雅明对真理的看法中，真理是一种绝对的独立于人类知识的启示性的东西，真理是建立在每一次都呈现为世界的完整形象的理念-形式（理式）或“单子”的多样性之上的。每一个“理念”——无论是悲剧，还是故事（小说）都代表真理的“一部分”，它们都必须被整合进一种总体性之中。

本雅明早期的语言哲学与其对“德国浪漫派的艺术批评概念”的探索之间的关联，可以由以下事实得到确证：这种语言哲学本身就是受到浪漫主义思想的启发。其中，荷尔德林的诗在他的语言与翻译理论，以及他的文学理论中都扮演了决定性的角色。“反思”，正如本雅明在发展这个概念时所表明的那样，有三重含义：作为由费希特发展了的，并在浪漫主义中得到再解释的反思的哲学概念；作为浪漫主义批评原则的反思的美学概念；以及在与创造性迷狂相反的散文式的清晰的意义上的反思的艺术概念。最后，在附录中，本雅明通过引进歌德关于艺术的原型内容的观念（从这个概念中他拈出了他自己的“真理内容”的概念）揭示了建立在反思概念之上的浪漫主义批评的局限。<sup>23</sup>

在讨论《早期浪漫派与歌德的美学理论》时，本雅明第一次表达了未来批评的任务。它来自这两种美学的根本不同。浪漫派把艺术的“理念”理解为其批判性沉思的先验前提；他们并不把艺术的“理念”理解为作品内容的先验前提。浪漫派的“唯美主义”正是建立在他们拒绝以任何伦理的或不管什么理论规范的名义从艺术领域中排斥某种东西的基础上。相反，对歌德来说，存在着构成艺术理想的“纯粹内容的有限的多样性”。通过这一观念，歌德与希腊联系起来。从他的艺术哲学出发，他将阿波罗统治下的缪斯的观念解释为作为一个整体的艺术的纯粹内容的观念。希腊人有九种这样的内容。与被艺术的理念相对化了的的形式不同，这些内容是不连续的，而且并不见诸任

21 Ibid., pp.31-33.

22 Ibid., p.37.

23 Rainer Rochlitz, *The Disenchantment of Art*, p.53.

何诸如此类的艺术作品中。歌德是把它们当作不可见的原型来谈论的，只有“直觉”可以参透这些原型，而艺术作品只能最大限度地跟它们“相似”。<sup>24</sup>

原型并不由艺术创建；它们“在任何作品诞生之前就已经栖居在艺术还不是人为的创造而是自然的领域。歌德在其探索原创现象时的着眼点完全在于要抓住自然的理念，以便使之成为一种原型（一种纯粹内容）”。<sup>25</sup>正如浪漫派忽略了提出内容问题，歌德也没有一种令人满意的形式理论。与歌德相反，本雅明想要坚持批评的必要性与可能性，当然，他并没有忘记批评家的地位总的来说要比诗人次要，也没有忘记要在对一件作品的批判性评估中通过界定一种有效性律令来解释其内容，而浪漫派只把这种有效性律令跟形式挂钩。使歌德未能抓住一种可批判的内容的观念的是如下这个事实，即他把这个观念单纯界定为真正的自然——诗人直觉到的原始现象的原型本质——而不是其历史意义。而使诺瓦利斯与施莱格尔未能把握一种可批判的内容的观念的则是由于他们把世界、自然与历史还原为一个艺术过程，而这一过程将内容还原为形式，最终还原为艺术的理念。在《论德国悲剧的起源》中，本雅明将要把这种单数的理念 [Idea] 代之于复数的，不可还原的理念 - 形式 [idea-forms]，他本人将这种理念 - 形式定义为歌德的“理想” [Ideals]。<sup>26</sup>

由此可见，即使在早期，本雅明的思想就吸收了几大思想传统的有益资源，成为超出单纯的犹太教神秘主义的哲学家。在他那里，犹太教传统与希腊传统（通过歌德），浪漫主义与象征主义，紧密地结合在一起。总的来说，早期本雅明批评理论与美学的突出特点，是对工具论语言哲学，以及浪漫主义艺术自主论的批评，从而为中期对历史前卫艺术 [historical avant-garde] 及其文化政治 [cultural politics] 效应的强调，作好了准备。

## 二 机械复制时代的艺术：诉诸大众

本雅明的前卫艺术阶段在《机械复制时代的艺术作品》中得到了最好的表达。在这一阶段，一种政治哲学，然后是一种历史哲学取代了他的语言哲学成为他的美学的基础。崇高的美学，在第一阶段，为美的显现之弥赛亚的祛魅 [the messianic disenchantment] 所笼罩。接着是第二阶段的（1925-1935）一种在社会中革命性介入的政治美学。

24 Ibid., p.63.

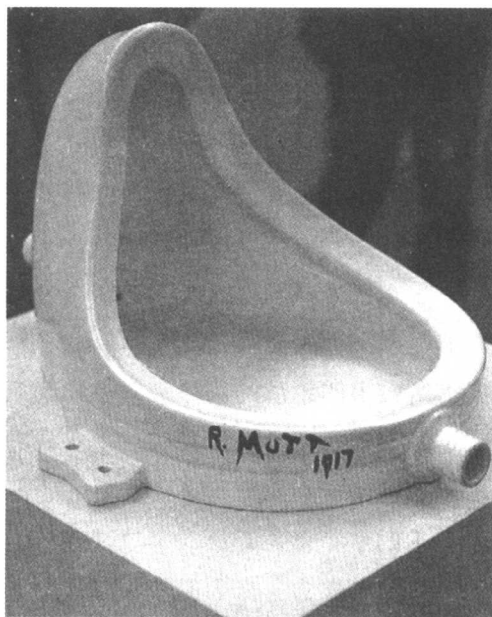
25 Ibid., p.64.

26 Benjamin, *The Origin of German Tragedy*, p.35.

它的目标既在于把人类力量重建为一种清晰的陶醉，心智的彻底在场，也在于赎回灵光 [aura]。<sup>27</sup>

在1924-1925年间，甚至在完成论德国悲剧的书之前，本雅明已经在文学和政治的前卫运动的影响下改变了方向。从那时开始，对他来说，艺术成了一种话语的（或论辩的）知识所无法到达的真理的展示。他不得不使自己的思想适应当时正在产生的艺术，当这种艺术正在回应绝对律令的时候，而直到那时以前，本雅明还一直以为只有在歌德或巴洛克文学中才可以找到这种回应。他并没有发现表现主义足以使他转向当代文学或艺术。相反，随着超现实主义和普鲁斯特、卡尔·克劳斯、卡夫卡、布莱希特与俄国电影的到来，他遭遇到了一种他不能心安理得地称之为堕落的当代艺术的类型。他的整个哲学观点都颠倒了过来。按其早期哲学的核心思想，真正的语言只向上帝传达其自身，或是通过命名官能的本真活动来表达人类本质。相反，前卫艺术却寻求影响接受者。对本雅明来说，传统艺术在其存在或其实质中包涵真理；前卫艺术则通过它对接受者所施加的作用或是通过其功能与真理相关。它的听众不再是上帝，而是世俗的公众，即那些潜在的改变世界的力量。通过将诗语言翻译成更加纯粹的语言来获得拯救，现在被革命行动和技术上与自然的妥协所代替。没有听众的语言的祭仪价值 [cult value] 或灵光让位于寻求唤醒和动员的语言的展览价值 [exhibition value]。<sup>28</sup>

现在，在他看来，批评家成了“文学战场上的战术家”。因此，他原先不把接受者考虑在内的哲学态度便成了问题。但是，新的策略态度，尽管与不考虑接受者的写作类型正好相反，仍然保留着与第一种类型相同的权威。只不过，在第一阶段，他使读者屈服于形式法则；而在第二阶段，他把读者巧妙地导向以作者所设计的



泉 1916年 陶瓷 马塞尔·杜桑

27 aura 原指圣像画中笼罩在圣人头顶的一层光晕，本雅明将它泛化为艺术品的神秘韵味，一译“气息”、“灵韵”，均不甚确当，本书一律译作“灵光”。

28 Rainer Rochlitz, *The Disenchantment of Art*, p.115.

那种方式来行动。以下一些作品进一步反映出了本雅明从前期美学向中期政治美学的转向：例如在《十三个主题中的批评家的技巧》中，艺术品的概念只出现一次，但却以一种以知识分子的斗争为名将有效性相对化的方式。艺术品只是这场斗争中的工具和武器。“艺术的提升对批评家是陌生的。他手中的艺术品只是思想战场上的冷冰冰的钢铁。”本雅明并没有说这个战场上有什么东西。从他的这个阶段的思想来说，我们可能会认为那是政治。但是他没有使用这个词。他只要求一件事：“不能采取一个立场的人，沉默吧。”<sup>29</sup>

以这种方式，本雅明暗示他所定义的“策略”不止是一种简单的党派态度；通过采取一定的立场，他旨在瞄准普遍性：“批评是一桩道德的事。假如歌德对于荷尔德林和克莱斯特，贝多芬和让·保尔的态度是错误的，这并非因为他对艺术的理解，而是因为他的道德。”通过使道德（间接地还有政治）成为批评的绝对准则，本雅明抛弃了艺术品的逻辑恰当性 [logic proper] 以及它与审美形式不可分离的内在道德 [internal morality]。因此艺术品的观念就与审美形式分离开来：“批评家的艺术秘诀：炮制口号却不暴露观念。不合格的批评的口号则把观念出卖给时尚。”对观念的浪漫的尊重解释了本雅明的批评文章为什么不像其他马克思主义作者那样导向还原论。尽管他也有改革文学“战场”的法则的意愿，但是对艺术品的态度仍然是可以理解的；他不断地寻求一种“真理内容”。<sup>30</sup> 如果我们对本雅明的这种读解是正确的，那么，后现代主义者（特别是某些新马克思主义的后现代主义者，如詹明信）对本雅明的读解就是十分可疑的了。

当然，这一阶段最重要的论文当数本雅明最著名的《机械复制时代的艺术作品》，不知道他的思想的复杂性的读者会误认为这就是本雅明关于艺术的全部观点所在。而我们一向为这种观点所迷惑，断言本雅明是一个马克思主义批评家。

在本雅明看来，一事物的“灵光”就是它“向上帝”而不是向任何为文学或艺术的策略所算计的接受者“传达它自身”。由影院与广告所带来的距离的消除，对事物的亲近，以及惊人的图像复制，所有这些都是强化界定本雅明对事实性的分析的母题；正是靠了这些词汇，他将宣布“灵光”的衰微，而直到那时为止，“灵光”却一直决定了艺术的整个命运。即使是在1929年遇到布莱希特之前，他关于当代生活的主导力量方面的观察也伴随着某种犬儒主义：对金钱力量的煽动性崇拜、文化工业、市场法则的运用、艺术家与美学沉思之间的

29 Ibid., p.124.

30 Ibid., p.125.



关系，还不如与画商之间的关系来得重要的假想——一句话，某种明显的虚无主义。广告的世界是反美学的；它做着多愁善感的梦。但它也产生了为重新醒来做准备的效果。文学写作或艺术创作现在被迫使用当下最有效的手段：广告。<sup>31</sup>

本雅明对之做出反应的，正是这一衰微。只要艺术的“美的显现”（或美的外观）现在仅仅只是谎言和欺骗，那就不再适合庆贺纯粹和简单的外观，即给我们带来紧张的经验的地命的谎言：毋宁说，我们应该放弃传统意义上的艺术，以确保其公共地位及其产品的实用角色。与马克斯·韦伯不同，本雅明不是“新教”和理性主义者对图像的批判传统的一部分，也没有把自己局限在以一种普泛的方式观察艺术的解神圣化；他着手精确地显示某些艺术已经根据它们的技术构成、它们与现实的关系，以及它们之被接受的社会语境，所进行的修正。

在他论摄影历史的论文发表四年后，正好位于他关于巴黎拱廊街的书的中间，《机械复制时代的艺术品》从一个更为广阔的视野论证了灵光的主题，这一次人们可以清楚地看到他与韦伯的世界祛魅主题的关联。本雅明不再关注由工业摄影巧妙地复制出来的老照片的灵光特征；现在的论题是一个更难观察到的品质，一个来自魔术和宗教源头的所有艺术都拥有的品质。一方面，技术复制“越来越独立于原件”，<sup>32</sup>从中它可以“在某些手段，比如放大或慢镜头的帮助下”抽出某些侧面；另一方面，由于摄影或录像，它使得人们可以把艺术品跟观众或听众联系起来。<sup>33</sup>为了把本真性与复制相对比，本雅明简化了他在论摄影的论文中所强调的一个更为复杂的关系：在那个个案中，灵光是由于摄影的技术条件。但是这一简化与只在下面出现的主导观念相关。本真性的概念指的是传统的观念：“一事物的本真性是指所有可以从其开端，向其实质的持续，向其证据，并向其经验过的历史进行传达的东西的本质。”<sup>34</sup>

因此，本雅明相信，传统的权威预设了对象的独特性，这种独特性既不能被趋近，也不能被挪用。何以如此？因为，通过允许每一个读者都可以进入文本，对之做出解释，并感受其真理，路德对《圣经》的揭秘剥夺了教会的权威；它更偏向批判性的判断，因此，毫无疑问倾向于批判作为他律的体制的宗教。但是，从根本上说，它只是加剧了复制经文的进程。然而，对此种扩散的控制如今逃脱了特许的和隐修的读者，即复制者。在它事实上成为图像的创造之前，图像的技术复制起初只是书写文本的扩散的进一步扩展，现在，这一扩散

31 Ibid., p.118.

32 Benjamin, *Illuminations*, p. 220.

33 Ibid., pp.220-221.

34 Ibid., p.221.



母亲 1926年 90分钟 费·伊·普多夫金导演

扩及到图画、雕塑和建筑的传统。在这种情况下，这是某种“图像的民主化”：“通过制作许多复制品，复制技术就以拷贝的多样性取代了独一无二的存在。而且，通过允许复制品来满足其特有的情境中的持有人或观众的需要，它激活了被复制的对象。这两个过程导向对传统的大规模摧毁……”<sup>35</sup>

随着摄影的发明，“为艺术而艺术”的“否定神学”似乎证实了美的神圣品质。根据这样的推理，世俗化的历史进程将不可避免地导向艺术的堕落。从艺术的技术意义上来说，或是从艺术的美的意义上来说都是如此。“在世界历史中，艺术第一次从其对仪式的寄生性依赖中摆脱出来”。<sup>36</sup> 1935年，本雅明将美与灵光奉献给“解放”这种被认为是脱离了原件的技术复制所意指的东西：“在一个更大的程度上，被复制出来的艺术品成了为了复制性而设计的艺术品。”胶卷的底片不存在“源始的”或“本真的”拷贝。本雅明从中提出了一个激进的结论：“一旦本真性的准则不再适合艺术复制，艺术的总体功能就被颠倒过来了。与建立在仪式之上相反，它开始建立在另一种实践之上——政治。”<sup>37</sup>

于是，我们来到了本雅明的“后艺术”的概念，因为，政治——更准确地说，马克思主义政治——取代了神圣这一传统艺术的富有“灵光”的基础。本雅明不允许自己在艺术品的美学质量中——其连贯性、启示的力量、打开人们的眼界以及开创观看和估价的新方

35 Ibid.

36 Ibid.

37 Ibid.

式——认肯他曾称之为灵光的东西的世俗化的后继者。以一种怪异的方式，他的艺术的社会理论如今促使他不再对艺术品，而是对这类艺术品的社会功能感兴趣。但是这种功能不再与一件独特作品的意义相联系。在某种程度上，对本雅明来说，媒介早已是信息；艺术的意义被简化为通过它向听众传达信息的媒介。在艺术的开端与终结处，艺术家都成了第二位的了。<sup>38</sup> 他认为，在史前时期，通过绝对强调其宗教价值，艺术首先是而且最主要是一种神奇力量的工具。只是后来，它才被认为是一种艺术。今天以相同的方式，通过绝对强调其展览价值，艺术品成了一种带有全新的功能的创造。<sup>39</sup>

对本雅明来说，艺术自主的观念与神话和宗教灵光相关，它不再拥有任何存在的理由；现在它只是一种幻觉。与此同时，艺术的真正历史，考虑希腊、中世纪、文艺复兴时期与现代时期的艺术品的真正历史，都失去了其价值，正如美学史一样，从18世纪它的诞生起，就致力于确立其领域的自主性：“自从机械复制时代将艺术从其祭仪的基础中分离出来，其自主性的伪装就永远地消失了。”<sup>40</sup>

在灵光概念的帮助下，本雅明消灭了任何特殊的艺术能力，正如他把任何特殊的批判能力放在一边一样。《机械复制时代的艺术作品》或许是本雅明的虚无主义的极端化形式。灵光的“式微”，传统的“清算”，以及人类的消亡是一种基要主义（或原教旨主义）的表达，这种基要主义期待救赎只能在虚伪与虚幻的现实的废墟中才能到来。

### 三 抛向大海的信瓶：诉诸何人？

在本雅明的第一阶段，审美的有效性是无法从艺术家向“上帝”传达的神学真理的启示中区分出来的；在第二阶段，它隶属于向关心革命的接受者传达的政治真理；第三阶段，它通过现代艺术作品的律令，即一只既不向上帝也不向接受者传达信息的抛向大海的信瓶中见出。如果说第一阶段的本雅明是犹太教哲学的，第二阶段的本雅明是马克思主义的，那么，第三阶段的本雅明则什么也不是，他只是他自己。既不可能从古老的宗教概念中寻求慰藉，也不可能遭遇“艺术的政治化”（苏联）与“政治的艺术化”（纳粹德国）之后再坚持政治美学。现在，本雅明意识到，艺术既不诉诸上帝，也不诉诸潜在的革命公众，而是一只抛向大海的信瓶，不知道它能到达谁的手中，或许根本到不了任何人手中。在“第三阶段美学”中，艺术不再是革命的立马可用的

38 参 Rainer Rochlitz, *The Disenchantment of Art*, p.158.

39 参 Benjamin, *Illuminations*, p.225.

40 *Ibid.*, p.226.

工具，但是本雅明也没有退回到古老的崇高美学。只有通过与《机械复制时代的艺术作品》的第一章相对照的方式才能显现出来的是，传统上包围着艺术现象的灵光的式微，现在成了重新估价的对象。本雅明探索了为了走向现代性而付出的代价。在1935年的论文中，传统经验的丧失可以被一种新的以影院为象征的集体经验来补偿。而在他的最后阶段的著作中，本雅明怀疑这种可能性，在讲故事或抒情诗的领域中也看不到类似的替代物。

但是，本雅明走向“真理”的美学方向没有什么根本性的变化。他仍然忠于为席勒和黑格尔发展的艺术哲学的康德传统，却保留了对康德美学的“主观”倾向的反对态度。康德关于趣味的美学，并不能满足实现一件艺术品的意义和重要性的要求，其历史地位与其深度和幅度并非一桩审美判断的无利害关系的事情。本雅明拥抱康德美学的别的方面，它视美为物自体的一部分，而它又是话语知识所无法到达的。当我们讨论艺术品时，我们并不局限于对“纯粹审美的”品质的观察。艺术形式拥有生存的、认知的、伦理的和政治的维度。如果它们来源于艺术品本身形式的连贯性，而不是来自它显白的“信息”，那它就更是如此了。<sup>41</sup>

卢歌利兹指出，在后现代思想参与争吵之前，艺术理论已经问过哪一种哲学能够最好地解释前卫艺术现象的问题了。是尼采哲学，抑或本雅明哲学？在德国，前卫艺术运动是依据本雅明与阿多诺所阐发的概念得到解释的。而在法国，不管是否赞成前卫艺术，人们试图通过尼采来理解前卫艺术。哲学上对尼采的反对往往伴随着美学上对前卫艺术的敌意；相反，“成为前卫”则总是意味着不加批判地考虑尼采的思想。尼采将现代艺术的统治看作其哲学话语的基础。由于艺术倾向于将任何从逻辑或道德秩序中带来的准则撇在一边，而只认可力量与有生命的紧张的准则，“真理”只是一种致命的幻觉，而艺术的真理则是一种漂亮的谎言。对比之下，本雅明和阿多诺则认为，艺术作品的“真理内容”并没有失去其逻辑的与伦理的基础。与尼采不同，这些思想有一种犯相反方向的错误的倾向：他们拒绝允许现代的或前卫的艺术只遵守纯粹审美的逻辑。在尼采把哲学降临到一种与话语知识与道德律令有着激进区分的艺术的水平地方，本雅明和阿多诺却在艺术中注入他们自己的律令、真理与正义。

当然，这是对尼采的一种解释，一种将尼采朝诗化或艺术化方向的解释。这种解释未必得尼采的真髓。因为尼采对浪漫主义的艺术自

41 参 Rainer Rochlitz, *The Disenchantment of Art*, p.181.

主及其唯美主义的批评是众所周知的。<sup>42</sup> 但是，法国对尼采的“接受”，却确实如卢歇利兹所说，是朝着诗化与浪漫化的方向发展的。于是，也就有了“真正的前卫艺术更接近于尼采的方向（在其拥有反道德与向话语知识挑战的意义而言），还是本雅明或阿多诺的方向（在其拥有一种对真理与正义的强烈的律令的意义而言）”的提法。问题是，即便是卢歇利兹所说的本雅明-阿多诺方向，也是一种极易混淆的说法。阿多诺与本雅明在许多问题上的分歧（详本书第十章），以及阿多诺与彼得·贝格尔 [Peter Burger] 关于本雅明的前卫艺术理论的不同解释，就表明了这一点。

毫无疑问，阿多诺《美学理论》的雄心是要在前卫艺术的事实之后阐明前卫艺术的观念；他从本雅明那里借用（有时也是批评性地借用）思想是明显的。阿多诺重新确立了审美自主性的逻辑，而没有将前卫艺术对“现代主义艺术体制”的批判，以及前卫艺术想要重新把艺术整合进日常生活的计划考虑进来。<sup>43</sup> 作为回应，贝格尔特别地从本雅明那里寻找支持，对前卫艺术的哲学针对性提出疑问。<sup>44</sup>

因此，关键是如何理解本雅明第一阶段关于艺术的真理性（神学的真理）、第二阶段特殊的前卫艺术理论（政治的真理），以及第三阶段现代艺术律令（艺术的本真性）之间的关系，以及本雅明所说的艺术之美及其艺术真理之间的关系。

显然，本雅明艺术批评思想的最主要特征，就是他对主要发端于浪漫主义的艺术自主及其“为艺术而艺术”的审美理想的批评。他



战舰波将金号 1925年 70分钟 谢尔盖·米·爱森斯坦导演

42 尼采对浪漫主义的批评，参拙著《透支的想象》第五章有关论述。

43 参 Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. C. Lehnhart, London and New York: Routledge & Kegan Paul, 1984.

44 P. Burger, *The Theory of Avant-garde*, trans. Michael Shaw, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

的美学是一种实质的或内容的美学。一种坚持美必须与真理相关的艺术哲学。只不过在三个不同的时期，“真理”的内涵发生了变化，而其基本结构却始终保持不变。这就是本雅明在20世纪艺术理论中的独特地位所在。大体上，人们可以沿着德国思想史的路线，将始于康德直至本雅明-阿多诺的美学思想，刻画为一种艺术自主论的衍变史：在康德与席勒那里，艺术成为自主的领域，但是，艺术却始终没有脱离道德与真理，而是处于道德与真理的桥梁地位。随后，浪漫主义决定性地 将美学导向唯美主义，将艺术完全导向审美的一边。然后，尼采与海德格尔又将艺术完全导向真理的一边（当然，在尼采那里，“真理”只是权力的修辞，而在海德格尔那里，真理则代表了存在的敞开）。只有等到本雅明与阿多诺出现，艺术理论才回到审美与真理（或道德）的重新整合状态。对本雅明的艺术思想的阐释中的一个关键问题在于：本雅明倾向于哪一侧？是艺术的真理维度，还是艺术的审美维度？显然，与阿多诺倾向于艺术自主与审美维度相比，本雅明倾向于艺术的真理维度。这就是阿多诺对本雅明的艺术哲学思想，特别是其第二阶段的理论多有批评的原因。

本雅明倾向于艺术的真理维度这一点，也体现在他的晚期思想中。他晚期思想的关键之一是其“寓言”理论。他认为，通过寓言，一种神学的许诺得以冲入单一而空洞的时间。本雅明为《巴黎拱廊街》所设计的方法——特别是引语的“蒙太奇”手法——经常被解释为是“寓言的”。例如，贝格尔认为，寓言，与前卫艺术作品一样，打破了古典艺术的原理：“生产有机作品的艺术家，像处理某种活的东西那样处理他们的材料。他们尊重其意义，就像尊重某种从具体的生活情境中生长出来的东西。然而，对前卫艺术家来说，材料只是材料。他们的活动只不过是由杀死材料的‘生命’构成的，也就是说要把材料从赋予其意义的功能语境中撕裂出来。当古典艺术家把材料当作意义的载体加以认知和崇拜时，前卫艺术家只把它们看作空洞的符号，只有他们才能赋予它们以意义。古典艺术家倾向于将材料作为一个整体加以处理，而前卫艺术家则把它们从生活整体中抽出来，孤立它们，并把它们变为碎片。”<sup>45</sup>

哈贝马斯曾经指出，在本雅明的作品中，对寓言的兴趣来自反现代的[antimodern]冲动；然而它却是在一种以审美现代性为标志的运动中得到刻画的。换言之，本雅明的“反现代”是以审美的现代性来反对社会的现代性。因此，最终是对审美的现代性的某种坚持。

45 P. Burger, *The Theory of Avant-garde*, p.70.

这种审美现代性正好想要在语言的媒介中战胜源自社会的现代性，即世俗化与理性化所构成的历史进程的空洞的抽象。但是，与此同时，通过倾向于祛魅（也即，由于它是与遮蔽了历史生活的真正本质的和谐美丽的外观的神话相反的），它又与这一进程相协调。本雅明论歌德的论文体现了这双重方向：它既体现于通过艺术品的崇高的休止来反对神话；也体现于在艺术美中弥赛亚希望的拯救活动。在本雅明看来，歌德的小说《亲和力》试图消解启蒙、现代道德与法律的神话，它将启蒙、现代道德与法律指责为一种幻觉的编织物，最终指责为再次跌入古老的命运的资源。然而，正如哈贝马斯尖锐地指出的那样，本雅明却从未成功地看到颠覆性艺术的审美现代性与祛魅的理性的社会现代性之间的现代互补性。

最后，本雅明开始怀疑对传统的清算的可能后果，从而从前卫艺术转向了对审美现代性的辩护。前卫艺术对艺术的神学基础的拒绝只有当它产生能荣耀神学律令的社会团结时才是正当的。在缺少这样一种团结的情况下，美保持着对仪式的团结的记忆本质的调节器 [mediator] 的地位。在《讲故事的人》中，本雅明强调了一种被诅咒要消失的艺术的美；波德莱尔的作品向他显示了一种保留审美形式自律的祛魅。它满足两方面的功能，既要爆破和谐美的外观，这种外观是一个高度病态的现代社会寻求赠与它自己的东西；又要在艺术作品的自律中保卫构成艺术的幸福的许诺。这样，本雅明就来到了他的艺术思想的第三阶段：对艺术现代性的某种重新肯定。

本雅明认为，幸福的许诺内在于英雄式的努力之中，通过这种努力，艺术现代性，尤其是在寓言中的艺术现代性，与古代艺术的伟大相关联。这种努力存在于将构成现代性的日常生活的庸俗与卑微的感觉转化为“真正的经验”之中。在波德莱尔向其“假想的读者”，他的“同类”，他的“敌人”说话时，他“暗示了现时代的感觉可能拥有的代价：在震惊经验中的灵光的分崩离析”。<sup>46</sup>在打开日常经验与艺术作品的自主法则之间的巨大鸿沟时，现代艺术品的审美震惊也指责了与社会世界的任何妥协。审美自律，以及与微不足道的世界的令人震惊的断裂，只是单一逻辑的两个侧面：这一逻辑，在每一个冒着导致现代艺术转向其自我分解的危险的时刻，都未能追求震惊的不断扩大。“拿什么来保障现代艺术作品的本真品质？”阿多诺问。“是在不可改变的东西的光滑表面上留下破损和毁坏的伤疤。爆炸是艺术不可避免的特点之一，其反传统的能量成为一种吞噬一切的贪婪漩涡。在这个意义上，现代性是

46 Benjamin, *Illuminations*, p.194.

转而反对自己的神话。”<sup>47</sup>在很大程度上，这一进程是由于适合于艺术的经验的媒介，与传统上与艺术相关的追求真理的律令之间的混淆；和谐、外观和整体的摧毁只是对艺术经验的媒介的传统形式的颠覆，而不是对媒介本身的颠覆。与本雅明一样，阿多诺从当代艺术的激进性中收缩，因为他从中寻求一种超越理性的局限的真理概念的保证。然而，由于哲学已经设法确立了真理问题上的论战的自律性，并且独立于由最有意义的艺术作品提供的标准，因此，当代艺术也从前卫艺术施加在它身上的追求真理的律令的局限中解放出来，致力于艺术的形式标准或质量标准的巩固与提高。<sup>48</sup>

正如阿多诺对本雅明的评价那样，人们很容易把本雅明看作一个戴着高顶帽的魔术师，而他有时候也确实像魔术师提供珍贵而又易逝的魔术魅力那样向他的朋友们提供思想；然而，所有这些思想，即便是最神奇最狂想的，也都总是包含着某种告示般的东西，其洞见可以为一个敏感的心灵所掌握。但是，他的陈述并不诉诸启示，而是诉诸一种与众不同的经验。对本雅明来说，任何通常被经验的规范所排斥的东西都应该成为经验的一部分。

47 Adorno, *Aesthetic Theory*, p.34.

48 参 Rainer Rochlitz, *The Disenchantment of Art*, p.225.

49 参 Theodor W. Adorno, Introduction to Benjamin's *Schriften*, in Gary Smith ed., *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections*, the MIT Press, 1988, pp.2-17.

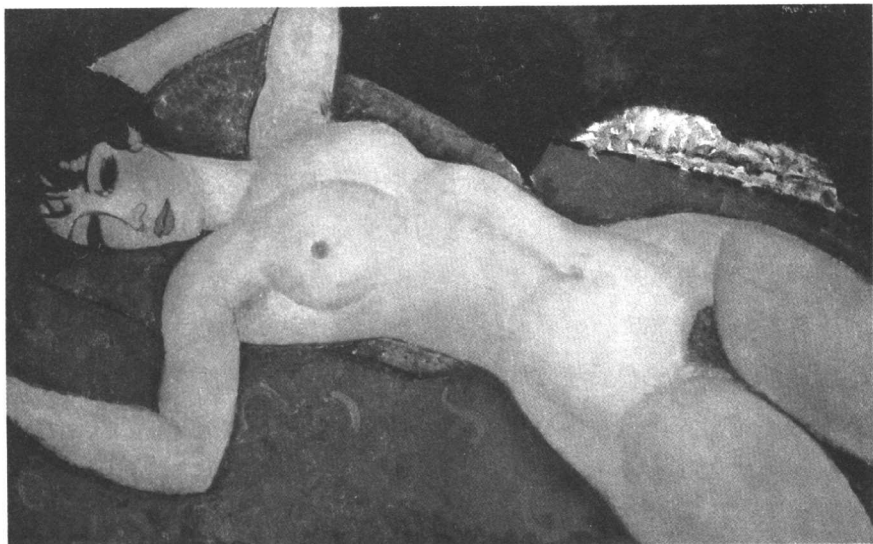
50 Hans Robert Jauss, "Reflection on the Chapter 'modernity' in Benjamin's *Baudelaire Fragments*, in Gary Smith ed., *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections*, the MIT Press, 1988, pp. 176-181; 并参本书“导论”有关波德莱尔的论述。

51 *Ibid.*, p.181.

阿多诺进一步论证了本雅明思想风格的独特性。正如本雅明的博士论文是处理德国早期浪漫主义的一个核心理论问题，他的整个一生都受惠于弗·施莱格尔与诺瓦利斯的作为哲学形式的断片的概念——正因为它是破碎的和不完全的，它才保持着某种在大全方案 [all-inclusive project] 中消失殆尽的普遍性力量。但是与他从他所处的时代的任何一种相似性中脱颖而出的是他的哲学中那种特殊的具体性的重力感。他从不把这种具体性堕落为概念的一种特例，甚至没有堕落为一种“象征的意图”，堕落为在无望地堕落的自然世界中的弥赛亚的踪迹。当他还很年轻时，在 20 年代，他把这当作他的座右铭：永不无中生有，而要永远地和别无选择地从与既定文本的关系中进行思考。解释、翻译与批判因此构成了他的思想的基础图式。<sup>49</sup>

当然，本雅明的思想中决非没有含混之处。美学家姚斯在其《文学传统与现代性的当代意识》一文中，就曾指出本雅明在处理一对对立概念古典性 / 现代性（或古代 / 现代）时所存在的一种深刻的含混。<sup>50</sup> 这一含混引起的主要问题是本雅明没有能够意识到，“他极力加以描述的大都市危险、荒凉、孤独的一面，在波德莱尔的诗歌发现中也因此有了其相互关联的一面”。<sup>51</sup>





仰卧的裸女 1917年 60x92cm 布油彩 阿梅代奥·莫迪利亚尼

哈贝马斯也论证了本雅明思想的特点在于：在马克思主义唯物主义与犹太教母题之间的震荡。尽管本雅明非常敏感于马克思主义与犹太教义在其非本真的形式即实证主义与神秘主义的形式中的滥用，他本人有时还是要陷进去。他著作中这两个方向之间的紧张，以及它们的形式混合，使得他的思想几乎无法加以系统化，更不必说挪用了。哈贝马斯从本雅明《论历史哲学》中的神学的侏儒与历史唯物主义的马克思主义木偶的形象中得到一丝线索。他认为，本雅明试图征召历史唯物主义来为一种历史神学服务。<sup>52</sup>

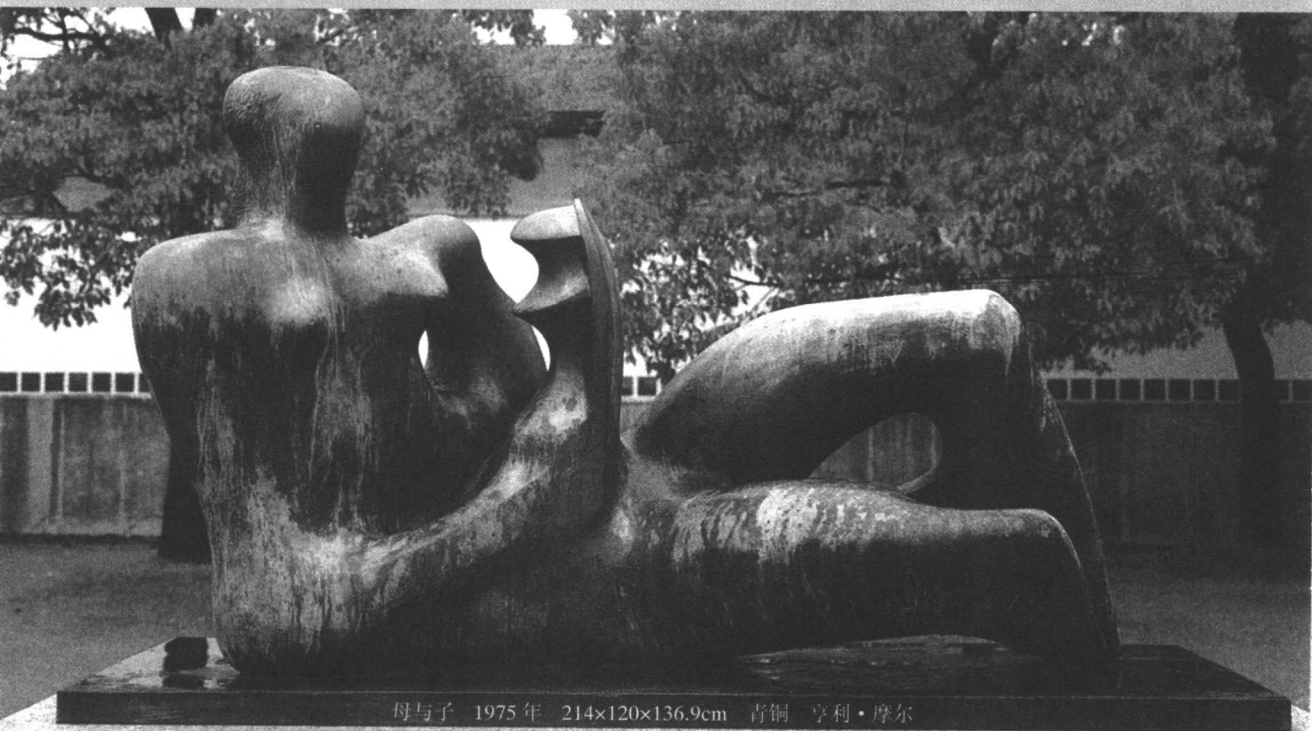
本雅明思想中的一个不变的特征就是与他称之为现时 [now-time] 的东西相关的经验：一种打破同质的时间连续性的时间经验。哈贝马斯指出了作为尚未糟蹋与尚未毁伤的东西的本雅明的经验理论的中心——“那里人们生活在自然、疯子、先知与艺术家周围”——以及他的批评计划的中心，即要拯救，“要将美转化为真理的媒介，通过这一转化‘真理就不是消灭了神秘的显露，而是一种对真理保持公正的启示与宣言’”。经验在这个意义上进入了“在生气勃勃与死寂的自然之间令人惊异的交往的领域，而事物也以一种易受攻击的主体间性的结构与我们遭遇”。“在这样的结构中，”哈贝马斯继续说，“显现的本质避免了被立即无距离地加以把握；对在一定的距离中被折射出来的它者的亲近，乃是一种可能的完满与互惠的幸福的签名”。哈贝马斯观察到，对本雅明来说，这种经验像宗教的经验或神秘的经验。然而，本雅明“救赎的批判”的意图却是使一种已经孤立而又神秘莫测的经验

52 参 Habermas, *Philosophical-Political Profile*, trans. Frederick G. Lawrence. London: Heinemann, 1983.

归于一种公共的与普遍的经验。

我曾在别的语境中指出，现代性不断要求确证自己，同时又在消费自身的确定性的特质，构成了现代性的两难。本雅明重拾了波德莱尔的主题，就是为了找到解决这一两难任务的办法：给业已成为简单的过渡的现代性的偶然性找到自身的标准。如果说波德莱尔还停留在满足于瞬间和永恒能在真正的艺术作品之中得到结合的想法的话，那么本雅明想把这一基本的美学经验译解为一种历史哲学。换言之，本雅明的抱负是这种瞬间与永恒的结合不能仅仅满足于出现在艺术作品中，它更应该再现于人类活生生的生活中：瞬间的生命如何像艺术作品那样成为“当下与永恒的结合体”。<sup>53</sup>但是，正如哈贝马斯批评的那样，很难想象，这一来自犹太教神秘主义与达达主义前卫经验的混合体的设想，除了想要炸毁现代性的“铁笼”的幻觉性质之外，还能具有真正的现实性。

53 参 Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity*, chap. 1; 有关分析详见拙著：《透支的想象：现代性哲学引论》第一章。



母与子 1975年 214×120×136.9cm 青铜 亨利·摩尔

Hulme thought it quite wrong that this activity should be 'left either to the technical philosophers who know nothing of art have made it fit into their systems, or to the amateurs who knowing little of philosophy have used the inaccurate concepts and metaphors of a merely literary method'. Hulme, Quotation from David Thistlewood, *Herbert Read*, London: 1984, p.43.

霍尔姆认为将这一 [艺术批评] 活动要么让位给那些对艺术一无所知却只会把艺术填塞进其体系的技术型哲学家，要么让位给那些对哲学所知甚少却只会以一种仅仅是文学的方式对哲学概念与隐喻不精确地加以使用的业余爱好者，都大错特错。霍尔姆，引自大卫·瑟斯特伍德：《赫伯特·里德》，伦敦，1984年版，第43页。

## 第四章

# 赫伯特·里德的现代艺术哲学

很少人会认为赫伯特·里德 [Herbert Read, 1893-1968] 是一位伟大的批评家。“伟大”这种字眼并不适合里德，里德本人也从不这样妄想。但是也很少人会否认他是罗杰·弗莱以后英国最重要的艺术批评家，并且是格林伯格之前 20 世纪西方视觉艺术最重要的发言人。在我看来赫伯特·里德的重要性在于他以英国人一贯的清晰（有时不免有些肤浅）总结了 20 世纪上半叶的现代艺术运动，并且以一种将视觉艺术与艺术教育、认知模式、乃至文化进化联系起来的艺术哲学的高度，把现代艺术推向一种更开阔的境域。在对现代艺术知识的介绍与普及方面，没有人做得比他更多。这是事情的一个方面，通常也是最为人们熟知的部分。里德的另一方面，是他参与超现实主义艺术运动在西方特别是英美世界的传播；在这一方面，他之于超现实主义，虽然不像弗莱之与后印象派，以及阿波利奈尔之与立体主义那样关系紧密，但仍然做出了不可忽视的贡献。特别是他不存门户之见，在抽象派与超现实派之间进行艰难整合的理论勇气与智慧，仍然表现出一位杰出批评家和理论家的基本素质，同时也为人们对 20 世纪上半叶欧洲现代艺术的理解定下了基调。

赫伯特·里德的艺术批评是非体系的、直观的与印象式的。但又截然不同于阿波利奈尔。如果说阿波利奈尔是一位纯粹的诗人批评家，长于直观与抒情式的断言，却短于描述与分析，那么，里德（虽然也是一位诗人）则兼有史学家的描述与理论家的分析之长。但是，里德与罗杰·弗莱也完全不同。弗莱是目光锐利的鉴定家与古典学者，里德的擅长则是将现代艺术运动中的理论问题与更为广阔的理论（比如与著名的心理分析学说）联系起来，从而赋予现代艺术运动以相当的可接受性。很有可能的是，他的大受欢迎是由于他那种积极的、不含糊的美学的确定性——尽管对某些人来说，这恰好是他的弱点，因为，要臣服于情感反应的多样性，人们不可能是始终连贯一致的。然而，对他的不连贯性的指责，却并不使他感到哪怕一刻的焦虑，因为他把这一点看作他的感觉的鲜活性的证据。<sup>1</sup> 他的基本理论冲动是综合现代艺术理论中的各种两极对立的极端，例如：素朴与经验、移情与

1 David Thistlewood, *Herbert Read: Formlessness and Form*, London: Routledge & Kegan Paul, 1984, p.x.

抽象、洞见与理性、非形式与形式、超现实与现实、无政府与秩序等等。在这方面，他是一位调和的大师，某种意义上也是抽象表现主义之前现代艺术的最佳总结者。

## 一 调和的大师

赫伯特·里德的早期作品探索了恰当的反题——当然在其后的阶段中，这些反题被扬弃并走向综合——正是这一点被他的精神导师霍尔姆 [Hulme] 给予了有意义的推动。一方面，霍尔姆表面上推进了浪漫主义的论点，即与柏格森的《创造进化论》相似，一种特别的现代艺术将是一种想象以及为心理学所照亮的东西。另一方面，他还阐释了沃林格 [Wollinger] 对艺术中的两种分立倾向的历史性的揭示——一种是移情的和充满活力的，另一种是智性的与结构化的。在学术生涯的早期，里德就区分了一种对“被投射的”感觉或情感做出反应的浪漫主义艺术，与领会普遍美的形式与比例的古典主义。

里德于20世纪30年代进入艺术批评领域，几乎立刻认可了超现实主义的浪漫主义。显然，“古典的”与“浪漫的”是两个原型意义上的概念，而不是指具体的艺术运动。比如，里德认为构成主义是古典的，而超现实主义则是浪漫的。有十五个年头左右，他关于现代艺术的概念在英国一直见于那些超前的专栏——超现实主义与抽象绘画。有时，与现代主义的革命成果（一直是抽象艺术）认同，里德宣布对古典性的效忠；有时，他又成了超现实主义的全力支持者。在30年代末，他被导向一种似乎是中立的批评立场，即支持现代主义的两翼：抽象绘画与超现实主义绘画，并且交叉地把它们介绍给党派性很强的观众。这是与里德对现代艺术的一个总的评估相合拍的，他认为现代艺术已经发展到了这样一个阶段，即现代主义将以英国的形式——特别地说是亨利·摩尔 [Henri Moore] 的模式——存活下来。由于亨利·摩尔既不能单纯地被解释为抽象，也不能被单纯地解释为超现实，赫伯特·里德开始将现代艺术称为一个轴，而摩尔这样的艺术家占据着这个轴的中间位置。他开始认为，英国式的创造性感受特别适合于穿越在想象之轴的中间地带；而且他准备论证，这个轴的两个极端是同一个辩证过程的同样对立的两极，而摩尔的艺术则展示了一种综合或解决的迹象。<sup>2</sup>

影响赫伯特·里德的首先是英国艺术批评家拉斯金与莫里斯。正是拉斯金与莫里斯写作中的两个因素，即自然的与社会的因素的偶然

<sup>2</sup> Ibid., p.xii.

性，吸引了里德的最初兴趣。然而，使拉斯金特别具有历史意义的，是他极富权威地写出了多样的主题——经济学的、社会主义的、植物学的、鸟类学的、几何学的——而且似乎暗示了它们之间潜在的相互关系。在拉斯金的理论中，艺术所扮演的角色，使里德开阔了处理艺术问题的学问与眼界；而且也是部分地由于拉斯金的先例，里德从一开始就接受了审美批评必须精确的理念。他发现拉斯金坚持不仅用哲学术语，如“真理”或“美”来下定义，而且还用心理学的概念如“色彩”、“空间”、“表达”与“想象”等来下定义。而且，他还试图将审美活动与生活整体联系起来。

在里德的思想历程中，艾略特、罗素与怀特海都扮演了重要角色。里德熟悉他们的全部著作。作为生前好友，他们对他的影响不仅是理智方面的，而且是完整的修养方面的。作为伟大的诗人与20世纪最杰出的批评家之一，艾略特始终是整个现代主义文艺运动的核心发言人。他关于传统与现代的辩证观，以及个人才能与历史关系的伟大洞见，<sup>3</sup>鼓舞了里德向视觉艺术的纵深处探索。罗素提供了在任何理解过程中作为“真理”的首要暗示的“洞察力”的观念。这一官能，他说——本能、直觉、洞察力——最早是等同于“信念”的东西，此后，“信念”才能被理性确认或驳倒；在最后的分析中，这种确认存在于不止是直觉知识的信念的同意之中。这里，理性只是一种控制性的、和谐化的力量，而不是一种创造性力量：即使在逻辑领域里，也是洞察力最早出现在新事物的面前。<sup>4</sup>怀特海的哲学本质上是一种柏格森主义，以作为理解精神与物质的发展的关键的进化原理为中心。<sup>5</sup>里德用这个观念来支持文化进步的观念。有时候，这成了他对艺术的先锋性的重要性信念的首要正当化论证。后来这在他那里失去了魅力，因为他已经意识到这种观念是机械主义的分支。将心智与有规则地扩展的进化过程相比较，不可避免地会导向这样一个悖论：创造性绝对可以被还原为法则与公式，如果正确地加以施行，这些法则和公式就会阻止真正的创造性。里德认为，怀特海通过参照科学思想的最近进展，特别是从新的量子理论以及现代科学的非连续性物理学的观念，从机械主义中赎回了一种进化理论。在物理世界，从无形式到有形式的行进，现在可以被看作是无确定路线的，而进化也是不规则的。更有甚者，在物理现象中起作用的量子跳跃，与试图分析灵感的“跳跃”与心智中的其他非连续性过程的心理学之间，存在着令人信服的相似性。而这立刻满足了里德走向自然哲学的预想，暗示着将会作为时代精神的基本特征的思想的强有力的运动。而且也导致

3 参T. S. Eliot, *Selected Prose*, ed., John Hayward, London: Penguin Books, 1953; 中译文参《艾略特文学论文集》，李赋宁译，百花洲文艺出版社，1994年版。

4 参B. Russell, *Our Knowledge of the External World*, London: The Open Court Publishing Company, 1915; 中译文参罗素：《我们关于外间世界的知识》，陈启伟译，上海译文出版社，1990年版。

5 怀德海关于创造性进化的柏格森式的观点，参《观念的冒险》，周邦宪译，贵州人民出版社，2000年版。

了他的另一个终生不渝的信念——艺术是一种绽出的有机事件，但其最终的形式却不是预定的。<sup>6</sup>

另外，对里德影响深远的还有弗洛伊德与荣格。里德认为，自从20世纪30年代以来，一种辩证的理论已经发展出来了，这种理论主要建立在弗洛伊德的心理分析原则之上。但是里德写出其主要思想的著作——《艺术与社会》（1937）与《现代艺术的哲学》（1952）——却呈现了一种并不令人满意的思想体系。的确，接下来的几部论艺术的主要著作，《图像与观念》（1955）与《未知之物的形式》（1960）表面上似乎关心完全不相关的主题，过去的思想似乎被另一种框架篡夺了：这个框架把以过程为主导的艺术 [a process-dominant art] 与在自然中可以观察到的成长与成形联系起来，随之而来的是由荣格占主导地位的心理学理论。

与此同时，里德本人的理论体系发生了一定的挪位，但是也保持着相当的连贯性：即从弗洛伊德到荣格的移位；但仍然是心理分析学派。到1952年，里德已经把英国艺术家的各种不同方法囊括进他的理论金字塔之中。在那些不那么著名的作品里，在与物理学家兰斯洛·劳·怀特 [Lancelot Law Whyte] 的一项理论合作中，在里德与其他人一道在伦敦创立的当代艺术研究所中，都可以发现两者之间的相互关联。他追求某种无政府主义的信念，这个信念促使他形成了一种理想共同体的想法。在这样一个共同体当中，一个创造性的先锋艺术家将



构图 VII 1913年 200×300cm 布油彩 瓦西里·康定斯基

<sup>6</sup> 参David Thistlewood, *Herbert Read*, pp.8-9.



会投入到经验的前沿，使新的知觉在整个文化中弥散开来。有证据表明他把当代艺术研究所看作他的理想共同体的一个小宇宙。当代艺术研究所举办的大规模的原始与史前艺术展与这一范畴相吻合——他们拥抱弗洛伊德心理分析的原理，一个集体社会的原理，以及两种不同的美学，抽象与超现实主义的原理。与怀特的合作也是如此，旨在获得一种艺术有机主义与科学有机主义的统一的理论，里德相信会形成当代思想的主流。这又回到了他早期对哲学家罗素和怀特海的仰慕。《图像与观念》似乎是对艺术的有机体主义的有信心的肯定；《未知之物的形式》则似乎认为荣格心理学要比弗洛伊德更有针对性。

荣格理论认为，知觉之集体的和遗传的模式可以说能影响人类对现实的知觉；这一理论确认了里德长期持有的创造性概念：普遍原理（自然的，以及集体心智的）与个体冲动（主观想象的“投射”）在艺术事件的过程这一扩展了的意识模式中得到了解决。里德受苏姗·朗格 [Susanne Langer] 的信念的鼓舞，认为这种事件的潜力在于它们的象征主义；而且他立即要阐明一种更大胆的假设——本真的艺术乃是经验的象征性转换。

当许多批评思想被两极化，文艺当中的浪漫派与古典派之争更趋激烈的时候，里德产生了一种系统的思想，宣布两者都有优点。对他来说，这些对立是如此明显地相互依赖，它们只是作为同一个创造过程的两个极端，而不是各个独立的过程。以这样的方式，他把批评家的主要责任看作对个别创造活动中的对立面的调和，看作对作为一个整体的现代文化内部争吵不休的分裂的交叉再现 [cross-representation] 的一种鼓励。

他说，一切进步都是，用马克思主义的话来说，辩证的，也就是说，是正题、反题与合题的一种逻辑递进。现实主义是对外部世界的一种被动的觉悟，一种静态的正题。与之相反的是通常被称作想象的心智官能，而其“更为科学的说法应该是心智的内在活动，当其从构成既定的社会现实的各种道德成规和社会禁忌中解放出来时”。而这两者的综合则是艺术的超现实 [super-reality] ——一种由想象加以转换的现实。因此艺术的功能是在创造一种新的，暂时的常规的过程中，超越原先被常规化了的东西；就像物理学家和化学家，艺术家只有一个目标——发现与描述未知。<sup>7</sup>

艺术的确是作为艺术家个性的表达而出现的，其成功取决于他打破常规的能力，里德认为在艺术家创造的伟大时刻，艺术家事实上是从

7 参David Thistlewood, *Herbert Read*, p.13.

个性中脱离出来，而成为一种非个人的和集体力量的表达。这并不必然导致干枯和非情感化：它们或许拥有与学问与眼光有关的所有奇思妙想——某些心理学家会称之为集体无意识的那类象征主义。这些基本思想既与艾略特以来的现代主义美学有关，也与到那时为止最先进的心理学的成果有关。30年代后期，里德使用了成对的对立概念，他认为这些概念并不是都是自相矛盾的。“现实主义”与“超现实主义”是行动与反动；一种“有机的”和“抽象的”艺术都有各自的价值。1936年，他作了一个小心的观察，认为现代艺术似乎成了一种广阔的，事实上是不间断的前沿，从超现实主义 [superrealism, 里德的术语，这使他与当时的 surrealism 运动相脱离] 到抽象绘画，而像亨利·摩尔就不能被归入任何一方。<sup>8</sup>

当他为建构一个整全而又完美的辩证法的想法着迷的时候，他推演出观念轴的一个极端是当时的超现实主义革命，另一个极端则是抽象的革命（已经发现了20年）；而且他继续努力为各个侧面的优点说话，以便帮助他所相信的调协将会有利于总的文化的进步。1933年以后，里德接受罗杰·弗莱的建议，继任《伯林顿杂志》[*The Burlington Magazine*] 的编辑，在自己周围形成了一个艺术家群：亨利·摩尔，巴巴拉·海普沃斯 [Barbara Hepworth]，本·尼柯尔逊 [Ben Nicholson]，保罗·奈什 [Paul Nash] 等都是这个圈子里的主要人物。

为了解非再现性作品，里德从尼采对一种特殊的艺术形式的认知中，即从一种内在的丰富性与外在的简单性这样的对立因素相互作用的结果的艺术形式中，得到了支持。<sup>9</sup>里德也从尼采所阐述的两种截然不同的艺术类型——即阿波罗式的纯粹形式与狄奥尼索斯式的“浪漫主义”中发现了价值所在；他把这些当作辩证法则是如何在艺术领域中起作用的暗示而全盘接受下来。霍尔姆认为当时英国艺术中的两种趋势，一种有力的、智性的抽象，与一种新的现实主义，正各自为阵；他建议艺术家们不应再一次各投各的阵营，而应当试着综合这两种趋势当中的最优秀的成份。因此，他预见了新现实主义对自然的情感依附、对自然色彩的二次赞美与抽象派的形式精确性和强烈的目的感，将会结合起来共同创造一种先进的英国艺术。

里德把这一点当作重要的东西接受下来；尽管他坚持认为必要的综合很少来自任何团体的努力，而是一种个人的努力。他已经接受了这样的学说，即人类意识发展的进化阶段，总是一种个人的成果。因此，通过进化，个人的创造性可以说臣服于与自然规律相似的动力法

8 Herbert Read, *Art Now*, 2ed ed., London: Faber, 1936, p.146.

9 Herbert Read, *The Philosophy of Modern Art*, London: Faber, 1952, p. 259.

则；而且，由于效忠于人们所说的“进步”或“完美”，这可以被说成是对抗在尼采那里发现的生存的无目的性。他已经认识到，不能不加批判地接受尼采（或是柏格森）。里德获得了他所能掌握的信条，它或多或少地贯穿他的一生。意识的进化是生存的主要目的。它是审美地获得的，也说是说，通过将个人的精神服从活生生的经验的效果；而这又在抽象及其反题的冲突之解决中出现的艺术的清晰的形式中被吸收并被传达。

他认为，形式是由需要表达的情感所决定的。而情感则是对周围形式与色彩的一种感性的反应。随之而来的是在创作过程中的一系列直觉冲动，这种直觉冲动又由智力依据个人对绝对形式美的欣赏来加以分类。他可能相信这样一种欣赏来自与自然的实践交往，在这个交往过程中，自然的普遍原理逐渐得到显现。不管它们有多少已经为人们所知晓，对它们的进一步理解总会影响每一个更进一步的独特反应。于是，被创造出来的形式就会拥有，而且也会传达里德称作“精确的情感意义”[exact emotional significance]的东西。<sup>10</sup>

经由霍尔姆的注脚，里德从沃林格那里接受了一种在现实主义与抽象之间进行有理性的区分的观念。1908年，沃林格发表《抽象与移情》，此书对里德影响甚巨。他与沃林格保持了终生的友谊。沃林格在该书中认为，现实主义艺术是人类需要在自然中得以客观化的自我享受的产物；而抽象则是人类想要在艰难而又令人受挫的自然面前确立独立与稳定的价值的产物。<sup>11</sup>里德对此理论的扩展则认为，在20世纪，自然已经被过度地加以理解或加以驯服，因此艺术家可能不再完全以地理的偶然发现为条件，而是更有可能受到遗传的或心理的因素的制约。发动一种“有实践价值的新主题”——一种为新的批评确立美学基础的主题——正是霍尔姆的想法；这里他支持里德对拉斯金的批评的精确性的赞赏。霍尔姆认为将艺术批评活动“要么让给那些对艺术一无所知却只会把艺术填塞进其体系的技术型哲学家，要么让给那些对哲学所知甚少却只会以一种仅仅是文学的方式对哲学概念与隐喻不精确地加以使用的业余爱好者”都是错误的。<sup>12</sup>霍尔姆还认为浪漫主义与现代情感不合拍。里德肯定想到，一种新美学应该是比霍尔姆在古典的抽象与浪漫的，或移情的现实主义之间进行简单明了的区分的理论更加复杂的理论。事实上，尽管沃林格的《抽象与移情》在很大程度上启发了这种简单的区分，但他在其《哥特艺术的形式问题》的研究中，也正在走向一种更深入的假设。沃林格认为把“古典主义”的概念与“抽

10 参 David Thistlewood, *Herbert Read*, p.35.

11 参沃林格：《抽象与移情》，辽宁人民出版社，1988年版。

12 David Thistlewood, *Herbert Read*, p.43.

象”的概念联系起来的做法，并没有多少历史说服力：他的区分是间于那些对世界的确实的刻画的——古典的——艺术，与那些在转瞬即逝的现象世界的面前试图确立永久价值的——哥特的——艺术之间。<sup>13</sup>他坚持认为占统治地位的审美价值完全与艺术的古典概念相关，他还强调了哥特艺术的抽象的意义并不能以这种术语得到理解。他暗示，在现代世界，一方面是学院派艺术，另一方面是移情现实主义与抽象，最好用综合的思想体系的术语得到理解——一方面可以由业已确立的美学的手段得到理解，另一方面则由心理分析的手段得到理解。

在这方面，赫伯特·里德是一个克罗齐主义者；他清楚地表明，创造性想象与欣赏是不可分割的。“在创造性中，存在着三个步骤：第一，仅仅对材料之美——色彩、声音、姿势和许多更加复杂、精细的生理反应——的知觉；第二，把这些知觉安排进一个令人愉悦的形状与图案之中；对美的感觉也许可以说是随着第二个步骤的出现而消失，但是还有第三个步骤，即当知觉的这种安排与先前存在的情感或感觉状态相对应时，这个步骤就出现了。于是我们说这种情感或感觉被表达出来了，而艺术就是这种对应的最恰当的实现。在这种意义上，克罗齐的“艺术就是表现”的说法就是正确的了。但是，有必要总是记住（克罗齐有时候忘了这一点），表现是建立在感知与（令人愉悦的）形式安排的先行过程之上的最后过程。<sup>14</sup>

有时候，他恰恰想要在这种差异中找到古典艺术与浪漫艺术的区分：一方观察内在于自然结构中的形式法则，另一方则完全无视这些法则——或者，至少在一方，形式具有首要的重要性，而在另一方，形式只是某些其他价值中的一种偶然的价值。他确信：“即便在其最纯粹和最富形式的展示中，古典艺术也直觉地避免对自然形态的法则的精确观察。它总是非常接近它们，但是，仿佛要确保艺术家的自由似的，又总是与之擦肩而过。然而，在浪漫主义艺术中，就不存在这样的挑逗的情形。某些比例与节奏的法则，是在表现主义的最最无政府主义的类型中得到观察的；但是，在这种法则的基础上走得太远，艺术品似乎跃入了未知。法则本身被抵触，或者被完全忽视了；于是一种新的现实被确立起来了，它需要从知觉突然过渡到直觉，并且伴随着一种提升了的意识模式。”<sup>15</sup>于是，古典艺术与浪漫艺术之间的差异，以及随之而来的（尽管这些术语失去了其精确性，因为这两种倾向似乎要合流了）在抽象的艺术与移情的艺术之间的差异，只是由于艺术家（不管是有意还是无意）将自己限于观察自然的结构法则的程度的

13 Worringer, *Formproblem der Gotik*, 1912, trans. by Read as *Form in Gothic*, London: Tiranti, 1927, p.31.

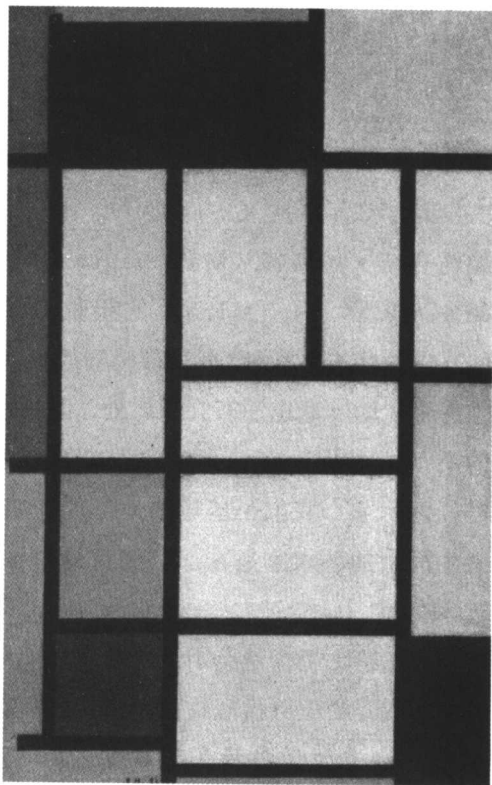
14 Herbert Read, 'The Meaning of Art'; 转引自 David Thistlewood, *Herbert Read*, p.46.

15 Herbert Read, *Annals of Innocence and Experience*, London: Faber, 1940, p.204.

不等。移情的抽象或许可以用形态学的术语，被解释为对立力量之间的一种平衡；或是，用辩证的术语，被解释为矛盾倾向的相互渗透。里德因此断言，在艺术家的头脑中存在着相互矛盾的倾向。在一个方向上，他被迫考虑“自我”，要表达最迫切的情感，并且赋予非连贯的精神以形式；在另一个方面上，他又被迫通过他对“自然”或“现实”的观察，确立起秩序与美的理想。这些冲动在一个过程中得到了解决，这个过程的大部分是直觉的或是无意识的，通常又是通过智力在有意识的关注中来完成的。“当这两种力量获得平衡时，你就取得了完美艺术的和谐。”<sup>16</sup>

在这个意义上，审美过程对里德来说成了对自然与精神的一种解释，这一过程导致现实范围的不断扩大，而这个现实既非完全自然状态，亦非完全精神状态，而是两者的综合。<sup>17</sup>里德不断地转移地盘（尽管有时候几乎不可察觉），以及在那些观念（这些观念的原创者的意图是截然不同的）之间构筑桥梁的做法，对他的批评者来说，是他作品中最不能让人接受的地方。<sup>18</sup>然而，在他看来，作为一个对先前理论的解释者而不是体系创立者，有选择地进行挪用并没有什么错。

人们断言，在客观事实的世界（由感觉加上知觉）与主观狂想（艺术家要加以解决的事情）之间存在着持续的对立与相互作用。艺术家会通过创立一种综合，一件结合了两个世界的要素，摒弃了其他一些要素的艺术品，一件展示了一种崭新的经验的艺术品来做这件事。里德想说超现实主义正是这样一种艺术，将经验的两种无意识模式加以解决的艺术。因此，如今需要被宣布的超现实是一种把无意识与意识，非理性与理性综合起



红黄蓝的构成 1921年 80x51cm 布油彩 蒙德里安

16 David Thistlewood, *Herbert Read*, p.49.

17 Herbert Read, *Reason and Romanticism*, London: Faber, 1926, pp. 46-58.

18 例如，H. W. Hausermann in H. Treece ed., *Herbert Read: An Introduction to His Work by Various Hands*, London: Faber, 1944, pp.52-80.

来的东西。<sup>19</sup>里德突然表达的野心证明了这样一种辩证哲学可以成为现代艺术的美学的基础。<sup>20</sup>

## 二 现代艺术哲学

然而，他似乎一直很清楚，作为对这样的心理学潜流感兴趣的一个结果，他时代的伟大的当代艺术，正如所有时代的伟大艺术一样，会在某种程度上把构成其反题的东西看作截然相反的东西。尽管他能看到20世纪艺术的切实的发展的许多方面一直是抽象艺术——立体派与旋涡主义画派，以及康定斯基——除了在“只是一个笑话”<sup>21</sup>的达达主义之外，他未能找到一种可以媲美的移情的或浪漫的艺术，他不会把达达主义严肃地视为进步的现代艺术的左翼。他愿意接受个人的作品，这些作品展示了抽象与浪漫或移情因素之间的互动（因此他急于要提高对保罗·克利的欣赏）；他也倾向于对那些作品做出反应，只要他能把它看作本质上是浪漫主义的，也许能在当今的集体艺术中对抗走向抽象的现代倾向。正是在这后一种方面中，他意识到了超现实主义的重要性，在它刚诞生6年以后，在英国刚刚可以为人们所感觉到的时候。到30年代中期，里德已经很清楚，有两种特殊的现代态度，两者都是有意识地革命性的。一种以蒙德里安和尼柯尔逊的绘画，以及海普沃斯与加博[Gab]雕塑为典型，通常被宽泛地称作抽象艺术、非具象艺术、构成主义或几何风格的艺术等，而且本质上是形式主义的。另一种并没有那么形式主义，而且有一个区别性的名字，超现实主义：由诸如马克斯·恩斯特(Max Ernst)、萨尔瓦多·达利[S. Dali]和胡安·米罗[H. Miro]的绘画，以及汉斯·阿尔普[H. Arp]的雕塑为代表。“尽管在其最极端的形式中——蒙德里安对抗达利——这两个运动丝毫也没有共同之处，但是它们之间的空间却被一个连续性的系列所占据。在这当中，我们可以发现像毕加索和亨利·摩尔这样的艺术家，我们不能轻易地把他们归入其中一方。有意思的是，这些中间型的艺术家是在那些拥有最明显的多产和强有力的才华的天赋艺术家当中。”<sup>22</sup>

赫伯特·里德是英国艺术批评家中最早把心理分析当作主要手段来使用的人。心理分析理论被用来扩展和支持里德艺术批评中的某些关键因素，如类型学及其与艺术家的关系，“古典”与“浪漫”的二元论，象征的集体性，以及图像与观念的本体论。心理分析是他用来证

19 Herbert Read, *Introduction to the Catalog of The International Surrealist Exhibition*, London: New Burlington Galleries, 1936, p.13.

20 Herbert Read, *Surrealism*, London: Faber, 1936, pp.43-44.

21 Herbert Read, *Art Now*, p.136.

22 *Ibid.*, p.146.

明创造性的起源及其对于人类生存的重要性的观念的重要学科之一。如果说，里德与心理分析的联姻是建立在布鲁姆斯伯里的语境之中的，那么，他的第一篇论文就可以被解释为有意识地与布鲁姆斯伯里的形式主义的决裂。而且可以公正地说，这可以被解释为是对弗莱为1924年的英国心理学协会所作的讲座《艺术家与心理分析》的机智回应。

在这篇好斗的论文中，里德将心理分析方法融入艺术，认为被艺术家选择并用来解释的负载着象征的图像 [symbol-laden images]，就其定义而言就是“非纯粹的”。在弗莱看来，象征主义、梦想与艺术作品完全不同；为了诉诸审美情感，艺术必须从有用性中脱离出来，成为无用之物。从其形式主义角度出发，弗莱对荣格的心理学家的艺术家类型说，以及弗洛伊德所谓的艺术家的目标是“荣誉、权力和对女人的爱”等等，不屑一顾。克莱夫·贝尔用一种比弗莱更粗暴的术语来消解弗洛伊德的里比多艺术理论：“艺术家甚至不关心其正常欲望的‘升华’……他的目的是创造符合美学观念的形式，而不是创造满足弗洛伊德博士的未遂的心愿的形式。”<sup>23</sup>

在对弗莱讲座的评论中，里德对“审美情感”一说发起了挑战。他认为，艺术家一生下来就处于“本能欲望与社会控制之间的冲突”之中。<sup>24</sup> 为了理解里德对布鲁姆斯伯里形式主义的反叛，以及在这一反叛中心理分析所扮演的角色，我们必须明确，里德本人也是某种意义上的形式主义者，虽然是在一个拓展了的，更加具有综合性和多面性的形式概念意义上的，而不是由“有意义的形式”所界定的那种纯粹知觉意义上的形式。在里德的美学融合了有关心理学动机与社会作用的观念时，他从未准备抛弃“物自身”的要素，或者臣服于对艺术自主那种文学的或是马克思主义的否定。后来，荣格的原型形式概念，以及恩斯特·卡西尔的符号形式哲学，将会扩展（而不是推翻）他的形式概念。里德可以被描述为一个扩展了形式分析的范围的形式主义者：从对个体艺术家作品的形式分析，扩展为创造性过程的更为一般的话题的形式分析。

而里德艺术哲学的基本动机是在一系列对立中创造平衡。“我试图论证，而且一直相信，这样的辩证对立对艺术的进展是有好处的，”他在以后回忆道，“那些伟大的艺术家（我总是想到亨利·摩尔）之所以伟大，恰恰因为他们能解决这样的对立。”<sup>25</sup> 这个想法出现在亨利·摩尔的一个陈述中：“抽象画派与超现实主义之间的激烈的争吵在我看来是毫无必要的。所有好的艺术都包含了抽象要素与超现实要素，正如它们都包含着古典要素与浪漫要素一样——秩序与

23 David Cohen, *Herbert Read and Psychoanalysis*, in Malcolm Gee ed., *Art Criticism Since 1900*, Manchester and New York: Manchester University Press, 1993, p. 166.

24 Herbert Read, *Psychoanalysis and the Critic*, reprinted in *Reason and Romanticism*, London: 1925, p.97.

25 David Cohn, p.168.



内战的预感（局部） 1936年 99.8×100cm 布油彩 萨尔瓦多·达利

惊讶，智性与想象，意识与无意识。艺术家个性的两个侧面都必须扮演它们各自的角色。”<sup>26</sup>

40年代初，里德被想象为是一个一直在其体系的中央坚持走无偏见的批评路线的人，部分是由于他被超现实主义排斥的缘故，部分也是因为他重新确立了一种平衡的视角的感觉，而且还有部分是因为他被吸引到对加博 [Gab] 的构成主义的理解中去。里德起初尊敬，但是不喜欢这种极端的艺术形式，但是经过一个很长的而且有意义地与加博的通信之后，他似乎渐渐地认识到对其认同并不与他的其他兴趣相冲突。这可以从他们的通信中见出。里德指出：“我觉得这种现象只能通过‘纯’造型性来确立。在其本质表现中，纯造型性并不以主观感觉为条件……自然形式的外观改变了，但是现实却保持不变。为了造型性 [plastically] 地创立纯现实，有必要将自然形式简化为形式的‘恒常要素’，把自然色彩简化为‘原素色彩’。其目的不是要创立另一种带有所有局限性的特殊的形式与色彩，而是要在对一种更大的统一走向消除这些局限性。”<sup>27</sup>

26 Henry Moore, "The Sculptor Speaks", in Philip James ed., *Henry Moore on Sculpture*, London, 1966, p.67.

27 Read, *Introduction to the Catalog of Gab and Pevsner*, New York: Museum of Modern Art, 1948, pp.10-11; 转引自 David Thistlewood, *Herbert Read*, p.90.



而加博的回答是：“我与蒙德里安的形而上学毫无共同之处，而且将来也不会有。我的现实主义是一种构成的现实主义，而构成的现实主义的哲学是建立在一个首要的信念之上：即不存在纯现实之类的东西……或是，世上有可以与我们相脱离的现实的观念……世界的现实是由我们自己，由我们的感觉和我们的思想所构成的。”<sup>28</sup>

而里德则坚持以下观点：“我仍然认为，人们在使用‘现实’一词仍需十分小心。我并不想再次引进造型性的或黑格尔式的现实概念：我并不相信那种意义上的‘绝对’。但是我的确相信，我们创造‘现实’的自由，依赖于对某些法则或原理的观察。正如在鲜花的无限多样性当中，我们可以观察到一些简单而又根本的法则——它们的所有形式都从一个轴心向外放射（我是在无视科学事实的意义上说的）。对直线与曲线，而不是断线与松散线的使用，显示了（花朵）对某些生物法则的偏好。”<sup>29</sup>

1943年里德同意通过有关在艺术与自然之间进行比较的争论来趋近这一现象。在讨论艺术中的好形式的问题时，他提出了有必要从人类的任意的偏好之外发现标准，而且最明显的偏好的正确资源是在自然有机体中。在自然中，晶体的形成，以及植物的成长，动物的骨骼与肌肉中出现的图案，采取了某种形状与比例，这些形状与比例不仅符合其功能上的需要，而且也构成了艺术的基本形式贮藏。艺术于是不妨被界定为人类获致与宇宙的基本形式的整合的努力。<sup>30</sup>

里德从原始的和集体社会的文化人类学中寻找支持。在这里，他发现了三种不同的创造倾向的证据。第一，器具与其他手工艺品的“无利害关系的装饰”。这种装饰是公共性的，好像是对无装饰的表面的一种普遍的不快的反应。第二，完全相反，抽象的简化被简化为纯形式的象征主义，一种在其风俗或仪式的各个侧面都有公共的和集体的意义的倾向。第三，是自然现象的一种或多或少地扭曲了的再现，这是一种个人的和表现性的艺术，但是在它总是在最终成为被普遍接受与具有代表性的意义上，仍然是公共性的。<sup>31</sup>

从一开始，里德就有可能被想象为一个拥有某种长久的信念的人。在《艺术与社会》里，里德认为，一种普遍的、创造性的教育的目的，在于帮助许多人走向对那些少数人一直坚持不懈的努力所想到东西，也就是本真的创造形式的理解。在《通过艺术的教育》中，里德认为每一个人——即每一个儿童——都是一个潜在的中立体，都有可能从这种期望中得到拯救，假如他们早年的、与生俱来的创造性天赋没有被常规的

28 Ibid.

29 Ibid., p. 93.

30 Herbert Read, *Education through Art*, London: Faber, 1943, chap. 3, pp.16-22.

31 Herbert Read, *Art and Society*, London: Heinemann, 1937, pp. 68-71.

教育所压抑的话。因此，每一个人都是某种程度上的艺术家，其特殊的天赋不管是如何的微不足道，都必须被当作对集体生活有无限贡献的禀赋来加以鼓励。

导致世界观上的这种改变的是由于，用里德自己的话来说，“某种启示般的经验”。<sup>32</sup>他收集了数以百计的儿童画来支持他的研究，在这个过程中，他发现了一幅由一个5岁的小姑娘所画的画，她把它叫做“扭曲的蛇和船”。他被深深地感动了，他说，他立刻认出了这种圆圈的、片断的图像是一种“曼达拉”[mandala]，即心理统一性的古代象征，一种在史前与原始艺术，以及所有原始文化中最常见的图案。那个孩子当然不可能在她所画的东西上附添上什么意义；但是，里德——长久以来这一直只是一个猜测——却震惊地发现了荣格的原型想象理论的现实证据。他从儿童艺术中发现了与荣格古老的遗产相联系的符号的令人震惊的一致性；而这具有几个方面的后果。它激励他把史前艺术看作本真性的基石，并把现代艺术看作一种对不断变迁中的古老图案的十分浓缩的重复。更加重要的是，把儿童绘画与荣格的理论联系起来，影响了艺术教育的基础。它赋予了成千上万的艺术教师的工作以意义和新的目的：不再仅仅是帮助爱好者获得可重复的技巧，他们的角色倒是帮助孩子把他们内在的创造性能力与现代世界所需要的智力层面整合起来，为了个人的平衡与禀赋，也为了一个集体的社会的和谐和健康。<sup>33</sup>

在“当代艺术研究所”成立的最初几年，一股独特的观念开始流行起来：术语“过程”与“发展”被用到了艺术品的创作当中，并且获得了精确与重要的意义；许多最杰出的画家与雕塑家都表现出他们的作品是“有机的”。在意识底层，就在可触及的现实背后，出现了某种综合的原理，把粗犷的形象和分裂的要素组织进可感的形式。里德追随怀特海的先例，高兴地从这里看到了某些共同的、广泛存在的原理——尽管他已经拥有某些权威，他还是要犹豫地为之辩论，甚至辩护。而这次辩护的力量又得益于与科学界的合作。

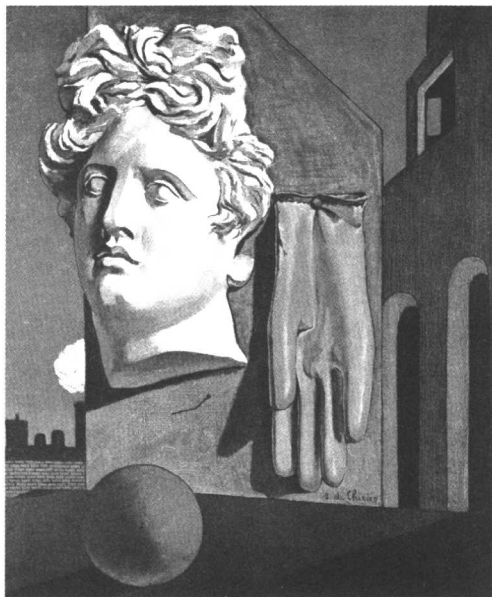
在经过对所有生物的生长模式进行无数次研究后，生物学家汤普森[Thompson]得出的基本观点是，自然的形式是成长的产物，而这又以原生质[protoplasm]为了生产独特的构造[conformations]而对内在能量与外在力场所做出的反应为条件的。<sup>34</sup>里德认为这一假设与艺术有关，而且必然会导致这样两个推论：一是艺术品或许能被把握为这些力量的一种表现；二是在艺术品的成形过程中，这些力量是内在地可移动的。这两个推论又有进一步的隐含。一是使得在草图与漫画中的传统

32 Herbert Read, *The Cult of Sincerity*, London: Faber, 1968, pp. 44-45.

33 参 Herbert Read, *Education through Art*; 中译本赫伯特·里德：《通过艺术的教育》，吕廷和译，湖南美术出版社，1993年版。

34 D. W. Thompson, *On Growth and Form*, Cambridge: University of Cambridge Press, 1942; 转引自 David Thistlewood, *Herbert Read*, p.122.

的练习或准备性草图的意义，超出了最终完成的作品。另一个是，主题、实验、即兴之作构成了艺术家创造性发展的记录。此外，如果一件艺术品被说成是在平衡中被把握的事物的一种独特的构造——也就是说，如果一件本真的作品的特征是其展示一种良好的格式塔 [Gestalt] 的条件——那么，在自然的统一的整体中寻求获得多样性的原理，便是十分有教益的了。



爱情之歌 1914年 73×59.1cm 布油彩 德·基里科

奥地利心理学家安顿·阿恩茨威格 [Anton Ehrenzweig] 对里德明确宣布要发展一种辩证的艺术理论的雄心印象深刻，他把它视为自己能有所贡献的领域。他在里德的所有作品中看到了对无形式的一种隐含的承认，并把这种无形式视为一种原始的创造状态，还从中看出了一种潜在的需要：去理解当这出现在意识中时，会发生什么情况。阿恩茨威格的信念是——同时也是对里德的启发是——它变得有区分了，而且所有的寻常知觉会构成无形式的混淆 [confusion] 的微小间隔，紧接着才是由格式塔支撑的确定性的更长的阶段。尽管，在创造性艺术家的非同寻常的知觉状态，这种迅速的摆动会成为一种较慢的来回的循环；阿恩茨威格的发现说服了里德，为了成为有真正创造力的天才，这个个体必须试着栖居在一种不加区分的感受性 [undifferentiated receptivity] 之上。

当然，里德长久以来就尊重歌德的论点：有机的形式可以说不仅在结晶和骨骼中，在树叶和云彩中，而且也在绘画与诗中得到呈现；形式的这些不同呈现之间不存在本质的差别；在自然中可发现的形式与在艺术中得到揭示的形式是同一种形式；存在着一个创造过程，成形与转形的过程。里德对怀特海的热衷由来已久，又从怀特海上溯到歌德。怀特海认为，科学世界一直满足于其特别的、标准化的概念，但是，这些概念在 20 世纪的事实面前已经变得太狭隘。这一点在物理学

中是如此，在生物科学中更是如此。为了理解现代科学思想方法所面临的困难，怀特海建议，应该有“某些更广阔的抽象领域的观念，以及更具体的分析的观念，以便使这些观念更接近于直觉经验的完全的正确性”。<sup>35</sup> 对怀特海来说，自然是由成长与发展的动态的图式构成的，这种成长与发展的运动对其存在来说是本质的。然而，对各种事件的进一步分析，比如把事件分解为各种孤立的的部分的状态，就会是具有破坏性的，因为它们的意义可能被严重地弱化。

一件艺术品的有机发展至少与自然中的有机发展相似，或许是一样的。艺术的本质在其过程中，而不是其产品；而仿佛突如其来艺术事件，只有在它们能反映占统治地位的过程的过去、现在与将来时才是有意义的。

不同的科学分支赋予形式与图式的不断增长的意义，暗示了在自然现象与本真的艺术品中某种平行的可能性，即使不能说是同一的可能性的话。对知觉本质上就是一种图式选择 [pattern-selecting] 与图式制造 [Pattern-making] 的功能，即一种格式塔构造的揭示；而图式本身又是内在于物质结构或是神经系统的功能；物质本身分解为各种连贯的图式或是各种分子的排列；而所有这些图式的有效性与本体论上的意义由于各部分的组织（这种组织只能以审美为特征）而获得的逐渐实现——所有这些发展已经把艺术作品与自然现象带到了探索的同一个水平面上。美学不再与美的科学相分离；科学也不再无视美学要素。<sup>36</sup> 里德指出：“我试图提出的观点，我的假设的全部要点是，艺术品不是形式转换 [transformation] 的相似行为，而是形式转换的本质行为；艺术品不止是精神演化的图式，而是精神自身的展开过程。”<sup>37</sup>

1952年，他承认他未能对那些似乎没有把最高的奖赏赋予形式组织的绘画与雕塑作品做出充分的回应。然而，两年以后，在目睹了一种充满活力的、线性的雕塑的出现，以及某些在绘画中相似的东西的兴起后，连他本人都感到惊讶的是，他喜欢上了它们，并且能够客观地报告他改变了欣赏的调子。在当时的雕塑发展中，物质上的构造表明了不安的心理经验；而在当代绘画中，出现了某些缺乏形式的作品。在英国的帕特里克·海隆 [Patrick Heron] 和阿兰·大卫 [Alan David]，法国的抽象绘画，以及美国的行动绘画，图像被创立出来——“各种无形式的形式”——它们大部分是抽象的，通过有意地消解日常知觉接收到的信息，而不是将这些信息精细化而不

35 Whitehead, *Science and the Modern World*, Cambridge: University of Cambridge Press, 1926, p.83.

36 Herbert Read, Preface to Whyte ed., *Aspects of Forms: a Symposium on Form in Nature and Art*, London: Lund Uumphries, 1951, pp.v-vi.

37 Herbert Read, *Art and Evolution of Man*, London: Freedom Press, 1951, pp.38-39.

同于立体派的门徒。这样一些图像是无形式的——不是在不清晰或是不聚焦的意义上，而是在支配意识的另一面的混乱的象征性再现的意义上。与他们的自动主义相比，超现实主义作品显得造作，或带有过分常规的解释。而新艺术则是直觉的、反思的，并且彻底摆脱了理智成份。其实践者没有把自己交付给想象的无意识力量，而是“某种不负责任的愤怒的姿势”。<sup>38</sup>

里德再度将目光投向过去，以便寻求妥善安置这些绘画的方法：这些绘画不是失败，而是现代意识成长中的一个革命阶段。他年轻时对康定斯基的即兴系列的热衷浮出水面，他把这些新绘画中最显见的情感内容与抓住康定斯基的最强有力的想象力的“内在要求”的时刻或是巨大的冲动力量结合起来。康定斯基的后期作品存在于对无意识、自发性与非物质感觉的逐渐抛弃，也存在于对具有良好组织的形式的揭示当中。他曾经说过来自“环宇音乐中的宇宙要素的混乱噪音”的“形式的交响乐”[symphony of forms]。由科学提供的最晚近的宇宙图画是一种物质的无限爆炸，一种不断地创造与毁灭的状态，在这个状态中，形式与结构的核子[nuclei]已经被发现了。当代艺术家正在发现那些与弥漫在康定斯基的“即兴系列”中形式相似的形式；尽管现在（50年代），在科学中已经存在着相当可观的确认，而这种确认在康定斯基从事他的先驱工作时却不曾有过的。

显然，在他最初对本真的无形式艺术的热情之后，里德认为把这种艺术提升为现代绘画的高峰将会是宣传一种与他过去一直支持的美学相反的东西。事实上，这种新的艺术形式的范围与能量，特别是其美国的形式，似乎使他大为震惊。尽管他从未撤回对这一新事物的欢迎，他却暗中有所保留。在某些正式的陈述中，多少已充分地表明，如果画家们都沿着这条路子狂奔下去，他感到多么恐慌。他指出，艺术需要学习，并且需要一个长期的学习阶段才能获得形式和逐渐的抽象。只有这样，无形式才可能有合法性。<sup>39</sup>

### 三 无法调和的对立

赫伯特·里德并不是一个对个别艺术家及艺术运动十分敏感的艺术批评家，而是一个致力于全面解释现代艺术的艺术哲学家。在他的批评或艺术史文字中，理性的分析与理论说明要多于对艺术作品与现象的感受描绘与直觉判断。因此，他对于某些新出现的现象（如抽象表现主

38 David Thistlewood, *Herbert Read*, p.142.

39 Herbert Read, *Art Now*, 4th ed., London: Faber, 1960, pp.119-120.

义)往往缺少反应,但他对20世纪上半叶的现代艺术运动的总体把握仍然是相当精确的。迄今为止,他仍然是人们关于现代艺术史的常规解释的最佳版本。里德也十分清楚自己工作方式的性质。他说:“我一生中以最美好的时光所从事的著述活动,都是哲学性的,……因为我从未打算评价任何艺术作品的价值,也不想按价值等级为艺术家们排队;它也不是美术史,尽管我有意前后联系,渴望追溯传统业绩的轨迹,但我并未系统地对某一个时期的艺术作完整的描述,也从不自负地给某个画派下定义,划分某个艺术时代。我所采用的方法可以称之为哲学的,因为我旨在证实一个价值的判断。确切地说,我相信,在人类进化的诱因和媒介中,艺术是极为重要的一种。我认为,审美能力是人们首先获得了意识,然后又加以提高的一种手段。把杂乱无章的要素逐步组织起来,在知觉上便产生了形式。它存在于所有的技巧之中——技巧是在行动中流露出来的追求形式的本能。在人类进化的过程中,超越生理的和本能的水准的任何进步总是依赖于形式价值的实现。”<sup>40</sup>

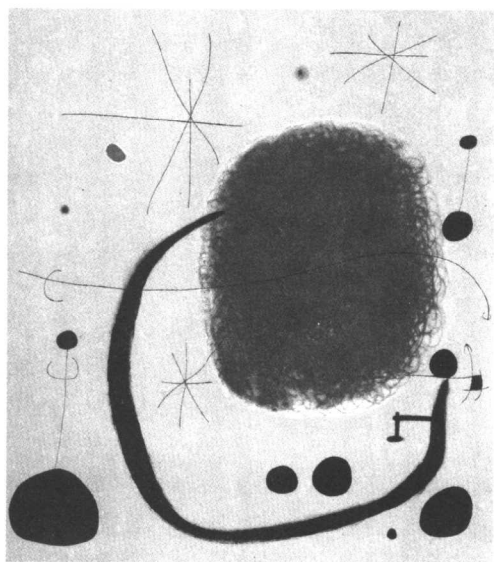
这基本上代表了里德对自己一生事业的一个总结性的观点。也是贡布里希爵士以前英国所能产生的最好的艺术史哲学。这种哲学的最大抱负是整合直到那个时代为止的人文学科的主要成果,最主要的是从心理学(心理分析与格式塔学说)与文化人类学中提取对现代艺术的合法性辩护。让我们再来回顾一下赫伯特·里德的总结性说明。他说:“(我的)这一哲学把艺术界定为一种从视觉上把握世界的手段。有多种多样把握世界的模式。我们可以测量世界并以一种约定俗成的符号系统(数或文字)记录我们对世界的测量结果;我们可以在实验的基础上对世界做出断言。我们可以构造一个富有想象力的解释世界的体系(神话)。但是艺术不会与这些活动当中的任何一种相混淆:它是‘一种永远鲜活的提问,一种由视觉向可见世界所作的提问’,而艺术家只是有能力与欲望将他的视知觉转化为一种材料形式的人。他的行为的第一部分是知觉,第二部分是表现,但是在实践中不可能把这两个过程分隔开来:艺术家表现他知觉到的东西;他知觉他能表现的东西。整部艺术史是一部视知觉的模式的历史:人类一直在观看世界的各种不同方式的历史。”<sup>41</sup>里德继续指出,天真的人会认为只有一种观看世界的方式,那就是世界当下呈现在他面前的方式。但这并不正确——我们看见我们通过学习能看到的東西,而视觉则成为一种习惯,一种成例,一种对所有在那里的东西有所选择的观看,以及一种对其余的东西则加以

40 Herbert Read, *The Philosophy of Modern Art*; 中译文参赫伯特·里德:《现代艺术哲学》,朱伯雄、曹剑译,百花文艺出版社,1999年版,第1页。

41 Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting*, London: Thames and Hudson, 1974, p.12.

歪曲的总括的观看。我们看见我们想看的東西，而我们想看的東西则并不取决于必然的光学规律，或者甚至（正如在野兽的情形中）取决于求生的本能，而是取决于发现或构造一个值得信赖的世界的欲望。我们看见的东西必得是真实的。艺术在这种意义上已成为对现实的建构。

考虑到里德的这些文字基本上是在哲学中所谓“语言学转向”对传统的人文学科产生难以估算的巨大影响之前写下的，因此人们会愈加惊叹于他的先见之明。但是，由于对现代艺术的思考始终是在美学（特别是在英美传统）的框架下展开，里德的艺术哲学不可避免地显得有些狭隘。与德国批评家（如本雅明与阿多诺）的对照当能显出这位英国批评家的弱点。例如，他未能在现代艺术与真理、现代艺术与道德、现代艺术的形式自律与其社会功能的辩证与紧张，以及现代艺术与前卫艺术的根本分歧这样一些现代艺术的更为核心的层面展开论述。他对抽象表现主义的不理解，不能归咎于他的批评眼光，因为这是他的理论弱点的一个必然结果。很显然，在评价现代艺术时，他仍然固执地遵循现代美学的某些教条。赫伯特·里德对某些抽象表现主义作品的非形式 [non-formal] 深表不安，并且认为那是一种艺术标准的堕落。“这就是我们必须付诸非艺术形式的考验，正如付诸所有种类的艺术一样。这是一个会排斥许多当代艺术家的考验。一种所有艺术家都必须遵守的绝对标准的概念，业已消失了，或有意识地被放弃了；随之而来则是手艺的竞争意义，一种这整个发展中最令人怀疑的侧面之一的剥夺。一种艺术家的标准成了他自己的释放的感觉，而不管什么样的审美价值还可能存在于艺术作品中，不管是美或生动，都只是偶然的或意外的。然而总是存在着一种机会，意外的东西同时也是符合原型的 [archetypal] ——自发性的姿势要由原型的本能加以指导。”<sup>42</sup>



正如《现代艺术简

蔚蓝的金色 1967年 205×173.5cm 布油彩 米罗

42 Ibid., p.282.

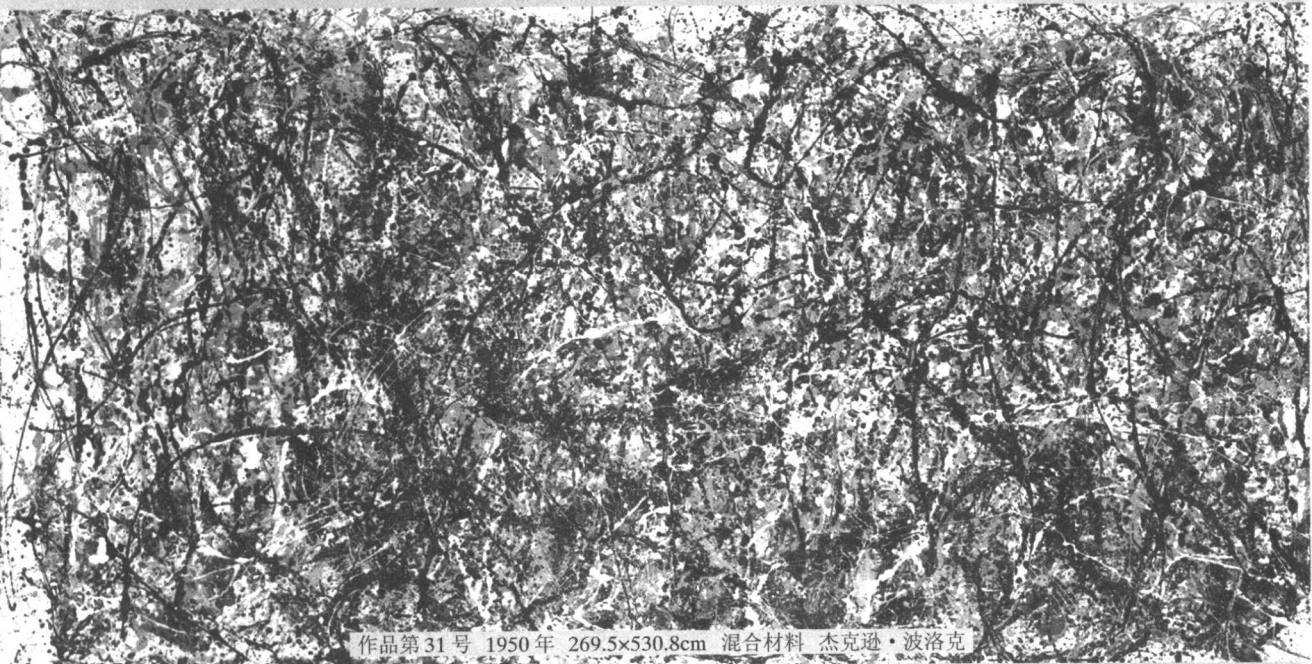
史》的续写者蒂斯达尔与费维尔 [Caroline Tisdall and William Feaver] 所说的那样,“赫伯特·里德爵士对现代绘画的解释以一幅价值失落与自我沉溺的阴暗的画面结束”。<sup>43</sup> 然而,这样一幅阴暗画面的形成主要不是因为赫伯特·里德未能来得及注意到这两位续写者心目中激动人心的波普艺术的诞生,而是因为里德仍然是在用传统的美学概念衡量当代艺术:“所有的艺术范畴,不管是理想主义还是现实主义,超现实主义还是构成主义(一种新形式的理想主义)都必须满足一个简单的测试:它们必须坚持作为沉思的对象。我们或许应当以某种审美正当性,用沉思 [contemplation] 来取代着迷 [fascination] ……沉思导向平静与爱,而着迷则只能产生恐惧与憎恨。拉斯金,与往常一样,以其无可比拟的方式陈述了这一真理:‘现代作品中的最坏的东西来自它持久地诉诸我们要求改变的欲望和可怜的激动;而古老艺术的最好的特征却诉诸对沉思的热爱’。”<sup>44</sup>

正如本书一贯坚持的那样,当代艺术的问题核心已经不再是艺术家的自爱抑或自恋,也不再是观众的沉思抑或着迷,而是自主艺术(艺术之为美)与其社会功能(艺术之为道德的进阶或政治武器)之间,艺术的形式自律与其真理内容之间,现代主义的美学诉求与后现代主义的文化政治之间的紧张关系。不能在这样的高度上来看待当代艺术中的问题,就不可能把握住现代主义者与后现代主义者争论的焦点,更无法解释人们在对于诸如抽象表现主义与波普艺术之类的艺术运动与作品的评价上几乎无法调和的党派立场。这种对立已经超出了赫伯特·里德所能综合的程度。它等待来者。

43 Caroline Tisdall and William Feaver, *After Abstract Expressionism*, in H. Read, *A Concise History of Modern Painting*, p.286.

44 Herbert Read, *Modern Sculpture: A Concise History*, London: Thames and Hudson, 1964, p.273.





作品第31号 1950年 269.5×530.8cm 混合材料 杰克逊·波洛克

The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of the characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself. Greenberg, "Modernist Painting", in Sally Everett, ed., *Art Theory and Criticism*, London: 1991, p.111.

现代主义的本质，在我看来，在于用规矩的特有方式批判规矩本身。格林伯格：《现代主义绘画》，载萨丽·艾芙丽塔编：《艺术理论与批评》，伦敦，1991年版，第111页。

## 第五章

# 格林伯格：现代主义及其怨言

美国批评家克莱蒙特·格林伯格 [Clement Greenberg, 1909-1994] 的重要性怎么估计也不会过分。他是现代主义的设计者和机智的操纵者，而现代主义则是最重要也是最有影响的现代艺术理论。如果要对这种艺术的最纯粹的冲刺作一个概括和总结，那么现代主义可以说是格林伯格的艺术批评实践的脊梁骨。美国当代最杰出的批评家之一希尔顿·克莱默 [Hilton Kramer] 这样评论格林伯格的代表作：“毫无疑问，《艺术与文化》[*Art and Culture*] 是很高级别的艺术批评——我得说，是我们时代的最高级别。这是这个领域中唯一一部可以与这个国家 30 与 40 年代的文学批评中那些深受欢迎的作品相媲美的书。更有甚者，《艺术与文化》还是自罗杰·弗莱逝世以来这个类型中最重要的书。……正如弗莱的作品，它代表了一个时代——第二次大战以来的二十年——而此书的出版很可能代表了那个时代的终结。理解了《艺术与文化》就是在很大程度上理解了二战与冷战期间的艺术价值。”<sup>1</sup> 而芭芭拉·赖斯 [Barbara Reise] 则这样评价格林伯格与美国抽象表现主义 [Abstract Expressionism] 艺术运动的关系：“20 世纪 40 年代，只有格林伯格一人支持波洛克 [Pollock]、戈尔基 [Gorky]、德·库宁 [De Kooning]、史密斯 [Smith] 与罗伯特·马瑟韦尔 [Robert Motherwell]，并把他们推向公众。格林伯格支持他们，以反对‘巴黎画派’的支配。当以‘抽象表现主义第一代’著称的艺术家的作品在 50 年代得到国际上的欢呼时，格林伯格的耐心与勇气也终于得到了承认。”<sup>2</sup>

格林伯格的名声建立在他发现、鼓吹与鼓励不知名的艺术家的基础上，这些艺术家后来获得了国家甚至国际上的认可。他的名声也建立在他的理论上，通过这个理论，他得以使他的趣味得到辩护，并使它们的意义得到提升。由格林伯格圈出的那些艺术家的重要性已无可置疑。但是他的艺术批评的原则，却仍然存在着争议。<sup>3</sup> 格林伯格之后，美国另一个同样知名的艺术批评家哈罗德·罗森伯格 [Harold Rosenberg]<sup>4</sup> 的写作基本上是与格林伯格的不断对话与叛离。波普艺术批评家海隆 [Haron] 与阿洛威 [Alloway] 的名声全部建立在对格林伯格的批评

1 Hilton Kramer, "A Critic on the Side of History: Notes on Clement Greenberg," *Arts Magazine* 37 (Oct. 1962): 61.

2 Barbara Reise, "Greenberg and the Group: A Retrospective View," *Studio International* 175 (May 1968): 254.

3 Donald B. Kuspit, *Clement Greenberg: Art Critic*, Madison: The University of Wisconsin Press, 1979, pp.4-5.

4 详见本书第六章。

之上，而美国当代最走红的艺术批评家与艺术哲学家阿瑟·邓托<sup>5</sup>的著作的核心要么是对格林伯格的评论，要么干脆就是对他的命题的倒置。所有以后现代主义作标签的艺术批评家与理论家都以向格林伯格开刀为荣，而几乎所有对现代主义抱有同情并认为现代主义的信念尚未实现的人们则总是站在格林伯格一边。格林伯格是一道分水岭。在这儿，现代主义理论得到结晶化，并开始走向教条。后现代主义者认为他们很可以从这里捞一把，但是事实证明他们错了。格林伯格的批评实践与理论提炼远较这帮后现代主义分子所想象的来得复杂。他的理论核心之能否得到辩护，以及他的个别结论之是否已经过时，是本章所要探讨的基本问题。至于后现代主义者所挑起的争论的更一般的（或更加理论化、哲学化）的问题，我们将留待本书“结论”加以解决。

### 一 辩证的转换：艺术史的逻辑

对格林伯格来说，整部艺术史就是一部抽象与再现之间的辩证震荡的历史，一部各个极端之间具有讽刺意味的转换的历史。一种不能发动这样的转换或是把它推向前进的艺术，在格林伯格看来是没有意义的。格林伯格通常将辩证转换的悖论，即在他看来艺术的“新鲜性”与“惊讶”的来源，简化为对立面的统一：“对立面以它们自己的方式走到一起。”<sup>6</sup>

这是格林伯格对艺术史逻辑的基本看法。但是，什么是格林伯格理解中的辩证的转换？它就是思想史中的黑格尔—马克思主义的翻版吗？如果是，它具有何种程度的合理性？格林伯格显然认为，辩证的转换是一种“主题”或艺术的可能性否定自身，从而走向其对立面或“反题”——一种出人意料的现实——的方式。格林伯格并不是没有意识到在艺术的实现过程中自我否定的讽刺意义。他更意识到辩证的转换是一种“角斗”，部分地是“溯及力”的符号，“依据这种力量，一个长久而丰富的传统”仍然在肯定自己。<sup>7</sup>它转变方向，来重新探索它的可能性，重新激活已经失去的、被忽视的，或者仍然处于潜在状态却可以实现的可能性。辩证的转换是对一种似乎已经完成了的艺术及其在审美经验中的新的可能性的持久生存能力的一种提示。

超越对立面是在使艺术走向其“逻辑”结论的过程中不可预见地释放艺术的能量的一种迹象。在某种意义上，辩证的转换展示了在二元对立的情境中走向统一的冲动，于是，辩证的转换卷入了艺术史的

5 详见本书第九章。

6 Greenberg, "The Role of Nature in Modern Painting", in *Art and Culture*, London and New York: Happer & Row, 1961, pp.171-174.

7 *Ibid.*, p.168.

可能性的丰富含义，但决不是说它们是逻辑的自动产物。毋宁说，它们是为每一个个别的艺术家，例如被他的个人历史、他对艺术史的个人经验以及他对世界的个人看法所认知并被带入运动的。因此，格林伯格所说的“辩证的转换”本质上已经与黑格尔主义-马克思主义（特别是其教条版本）不可同日而语。格林伯格所说的艺术史逻辑根本不是什么“铁的逻辑”或“不可抗拒的规律”，而是艺术家主动参与的产物。与此同时，格林伯格强烈地意识到，要克服客观历史，不管是文化史还是艺术史，是困难的。这并不表明他视这种历史是预先决定的，而是一种在即刻的和个人的经验（不管我们对其效果是否有意识）中被感受到的现实。对格林伯格而言，如果我们想要获得其影响的最佳后果，那我们最好依它而行。也就是说，格林伯格意识到了艺术从不在虚无中创造，而总是被拖到过去。过去是如何在当下的艺术得到彰显——过去拥有什么样的力量——取决于今天工作着的艺术家的意识与自我意识。这看起来很简单，但是正如我们早已说过的，格林伯格不得不再批判那种认为他相信历史必然性的观点。事实上，他公开批评这个观念。为了理解艺术，人们不能“参考”“有关历史必然性的先天的教条”，而必须通过从中“经验到的快感和兴奋”来把握它。“历史必然性的确在起作用，”格林伯格写道，“但它不是人们所期望的那样是连续起作用的。”这是因为历史必然性被辩证的



肝脏是公鸡的鸡冠 1944年 186x249cm 布油彩 阿尔希勒·戈尔基

转换包容了，而辩证的转换则涉及经验中的“历史地被给予”[historically given]的东西的开启。<sup>8</sup>

在此，格林伯格所说的“辩证的转换”最好与艾略特所说的“传统与个人才华”相对勘。在艾略特那里，个人才华不能离开传统，否则他的创造性就缺乏氛围，成为孤零零的事件，从而缺少历史意义；传统也不是铁板一块的东西，个人的才华参与在对传统的理解中，从而激活传统，创造出新质，这种新质从此决定性地打乱了传统的原有序列性，并重新排定了它。因此，*历史必然性在格林伯格那里意味着过去的份量；而不是未来的确定性，也不是对今日的决定。*这一点相当重要。我认为这个思想是对艾略特以来的现代主义美学的一种有力的总结。在艾略特与格林伯格看来，*过去的意义在于他对当下施加重力，迫使当下的艺术家以一种与过去相关的方式参与传统，从而改变传统的格局。在这个意义上，任何一种与过去不相关的东西，不管它可能多么富有个性（怪异），都是没有意义的，不是因为它无趣（事实上它可能很有趣），而是因为它的不相关。*格林伯格花费了很大的力量来否定以下说法：由于绘画“已经从再现的必然性中解放出来”，它就“有自由拒绝一切”。他并不相信“它已经开创了一个新的开端，并且为它自己创立了一种新的工具”。毋宁说，“先进的画家不可能不受惩罚地从过去撤回其注意力”。“……现代人不是一种新传统的原创者，而是古老传统的清算者。抽象艺术仍然是西欧的艺术。”格林伯格不想现代艺术家成为“在走向我们文明的过去时成为地方性的”，因为这会导致“自我批判的失败”。“现代人”的逆向的历史地方主义由于其资源的局限而威胁着他的艺术的未来。看起来似乎不时得到强调的历史必然性（以展示与过去的连续性的形式），是格林伯格提醒现代人的方式：他的艺术并不是自己创立，完全原创或是独一无二的，而是以历史为条件；而且这种条件性比他所能知道或所能关心的要深刻得多。一位工作着的艺术家越早意识到这一点，他就越能理解自己，而他越是深入地理解自己，他就越能探测他自己的深度，越能发现他自己的可能性。

格林伯格不知道历史会朝哪个方向走——这一点表明后现代主义对他的攻击往往无中生有、无的放矢：虚构出格林伯格认为他知道历史会朝哪个方向走，然后批判这种所谓的历史决定论——但是他确实知道它的方向将*部分地*取决于对既定艺术的辩证的回应。这一回应会把过去转向似乎与其无法调和的东西，而这却是新的作品的出发点。然而，格林伯格强调，那种认为这种辩证的出发点是自发地产生的想法是一种

8 参 Donald B. Kuspit 对这个问题的卓越分析，in *Clement Greenberg*, p.25ff.

幻觉。从过程的观点看，不仅可以发现过去与现在的连续性要比人们可能设想的还要强得多，而且也可以看到，它们之间的差异的结果也可以被相对直接地予以决定。历史必然性的幻觉是作为对这一过程的产物的回顾的一瞥的结果而产生的，这一瞥传达了一种它已经完结或完蛋的感觉。而人们需要的是对这个过程本身的一种同情的，同时又是批评的评价。对历史必然性的认知会压抑和阻止工作着的艺术家。他最好是以他当下的艺术经验来看待过去。于是他就更有可能辩证地转换它。也就是说，他能最终认识到过去似乎已经解决了的问题，其实仍然是开放着的问题。

但是，即使是对这种古老问题的创造性转换的观念，也还没有充分地解释格林伯格所说的辩证的转换的意思。辩证的转换暗示，那些尚未得到解决的老问题被新问题代替了。好像一个新的方向被发现了。老问题在没有得到“真正的”解决的情况下就失去了意义，而新问题却在没有任何期待被解决的情况下冒了出来。一个问题的重要性在于，它界定了艺术家活动和审美经验的条件。新的问题决定了新的条件，而辩证的转换则是新的条件已经到来的一个信号。正如格林伯格所说，对持久的问题的“唯一回答”“就是……摧毁这个问题本身”——换言之，给出一个使老问题变得无意义的回答。<sup>9</sup>

从再现到抽象的转移并没有解决再现的问题，而是摧毁了它，然后又创立了抽象的问题。抽象并不只是简单地把再现当作不相关的或是无意义的问题加以消除，而是彻底清除了它，不再担心它能否得到解决，或是它是否已经得到解决。事实上，对于如何最好在艺术中再现完整的对象的问题，没有决定性的或是最终的答案。

没有比格林伯格的“辩证的转换”的思想更能体现现代主义理论与前现代主义（传统主义）和后现代主义之间的本质区别了：前现代主义假定历史的连续性是绝对的和无条件的，艺术史的问题永远不会改变方向，换言之，问题只能以这种而不是那种方式加以看待，而现代主义则强调了问题本身的转换，不单纯是解决问题的方式的变化，而是问题本身的重心已经转移，或者说问题本身已经改变了，因此需要的是另一种思维角度与解决办法；后现代主义则认为历史本身就不是连续性的，而是断裂的、跳跃式的或没有任何逻辑可言的，因此，在后现代主义者看来，根本不可能存在着“历史的逻辑”这回事，哪怕是历史的“份量”这种意义上的“逻辑”。后现代主义者正是在对历史的断裂的宣布中，在“历史的轻盈”中跳着欣快的舞蹈。

<sup>9</sup> Ibid., p.27.

对格林伯格来说，辩证的转换体现在每一件艺术品的“统一性与完整性”之中。<sup>10</sup>统一性是对一件艺术品的“第一要求”，正如他引用麦克斯·费里得兰德勒 [Max Friedlander] 所说的，是“原创性的确定标志”。格林伯格认为：“重新确认统一性……乃是艺术天赋中最值得珍视的东西。”对格林伯格来说，我们是以其“完全的统一性”来“感受与判断”一件艺术品的，其“质量”乃是其“作为一个整体”的存在的功能。<sup>11</sup>

格林伯格承认艺术史中有许多“统一性的原则”，但是他认为立体主义是“自蒂波罗与华托 [Tiepolo and Watteau] 以来最纯粹也是最统一的艺术风格”。在某种意义上，格林伯格的学术生涯是一个把立体主义的卓越性正当化为一个当代艺术家应当与之“真正保持接触”的现代风格的尝试。对格林伯格来说，立体主义是现代艺术的奠基石，是任何质量的后来发展的出发点，以及在现代艺术中对形式与感觉的处理的伟大与否的测试手段。

拒绝放弃自然感情与自然内容（后者经常是前者的载体）的艺术家，通常是表现主义者，而且有时会对艺术的目的，即统一性，产生一种“消化不良”的感觉。但是必须强调的是，对格林伯格来说，统一的必然性，在排除了表现的直接性时，并不意味着“内在的，情感的与戏剧性形式”的缺场。事实上，艺术放弃了自然的外在的表现，走向抽象的内在的表现；艺术的统一性因此是戏剧性或辩证性的必然性的统一性。艺术中的统一性的关键在于艺术内部的张力，而现代艺术的重要性则在于它的统一性是建立在新的张力之上的。“正如在后立体主义的几乎所有真正有原创性的绘画中，正是内在于构成的、重建的表面的平面性，产生了艺术的力量。”尽管在谈到波洛克时，格林伯格把这种张力限制在平面性之内，或是“以令人错愕的力量将平面的表面”加以整合，这是总的现代统一性的衡量办法。<sup>12</sup>

格林伯格不时认为，艺术的统一性是在普遍的疯狂中人们能够生存下来的唯一保障。“蒙德里安的画，那白色背景、笔直黑线、对立的矩形纯色块，已不再是墙上的窗户，而是发射透明、和谐与庄严——被控制与冷却的激情、被解决的艰难的挣扎，以及强加在多样性之上的统一性——的孤岛。”<sup>13</sup>艺术创造虚构，它超越——或者说，似乎克服与控制时空，而时空乃现实的给定性的条件，或是存在的限定性的条件。在艺术中，通过与统一性保持同一，或者，通过对它的审美经验，我们认为或感到我们已经成功了。我们相信，在康德称做超验的或辩证的幻觉中，

10 Greenberg, *Art and Culture*, p.105.

11 *Ibid.*, pp.117, 134, 137.

12 参 Donald B. Kuspit, *Clement Greenberg*, p.32.

13 Quotation from Kuspit, p.33.



我们超越了时空。在审美经验中，这种信念是真是假并不重要，只有我们被它彻底渗透并陷入宗教般的迷狂才是重要的。

古典艺术也强调艺术的统一性，但是现代艺术的本质在于，它的这种统一性是在更具对抗性的条件下获得的。格林伯格是在两个层面上论证这一问题的。首先是在艺术材料（或内容）对艺术形式的抗拒的内在层面。艺术对格林伯格来说总意味着涉及“意图对抗拒的材料的胜利”。正因为这样，艺术才是人类活动的总的目的。“艺术的任务是将最大可能的有机统一性强加于最丰富的多样性之上。衡量艺术成就的标准不仅在于统一性或形式的完美性的程度——任何一件媚俗的作品都可能拥有这些——而且在于被统一的材料的抗拒性的程度。”<sup>14</sup>对格林伯格来说，“来自艺术的升腾感的一个不可分割的因素”乃是“把媒介（以及传统）的可能性扩张到……看上去太难处理、太粗糙和太偶然的东 西，并把它们置于审美目的的范围之内”。<sup>15</sup>不能整合抗拒意图的材料，不管是什么种类的材料，或者，这样说也一样：不能赋予其形式，或是通过给予其风格而融化它们——那就是任其猖獗。事实上，格林伯格最大的责难是反对他称之为“现实主义的剩余”，或者“事实（或情感）的独唱”；而这一些通常被经验为“对其本身或是其肌理的兴趣更甚于对其解决方式”的兴趣。<sup>16</sup>如果没有驱向统一性，那么，位于一个工作者的艺术家与其风格的实现之间的“现实主义”就不可能被克服，也就不可能产生升腾的经验，或是艺术的超越的抽象力量。<sup>17</sup>没有统一性，却有杂乱无章的紧张感；没有风格，却有破碎的内容，而且经常是非常个人化的内容，比如在苏丁 [Soutine] 与梵高 [Van Gogh] 的例子中。艺术，在格林伯格那里，意味着抽象风格与真实内容（自然对象与自然情感）之间的格斗。对格林伯格来说，表现主义的教训就是，即便是个人情感对经验过它的人来讲也是难于处理的——比如说，抗拒人为的控制。

格林伯格对“形式的完美性”的呼吁并不意味着要驾空内容。完美的形式的“力量”来自内容对被改造（或被转型）的抗拒。抗拒越大，统一性就越“难”达到，完美的要求就越苛刻。在格林伯格看来，拒绝认为“一件伟大的艺术作品乃是……一种同时拥有最大限度的多样性和最大限度的统一性的东西”导致克莱夫·贝尔产生了“有意义的形式”，以及来自一种“想要孤立视觉艺术中的经验的本质要素的尝试”的“过分简化”的概念。<sup>18</sup>艺术将自然中拒绝精简化的东西压缩进统一性之中。通过使媒介成为他的情感的多样性的对

14 Ibid., p.34.

15 Greenberg, *Art and Culture*, p.125.

16 Ibid., p.251.

17 Ibid., p.131.

18 Ibid., p.240.



妇女 约1950-1952年 192.7×147.3cm 布油彩 威廉·德库宁

象，艺术家就产生了一种单一的情感，这种单一的情感通过媒介的统一性产生回响。在他控制了媒介的意义上，他似乎也控制了他的情感，并从其多样性中提炼出它的精华。正是这种被提升的情感，格林伯格认为才是艺术的特征。<sup>19</sup>

格林伯格论证现代艺术中材料对意图的对抗性的第二个层面可被认为是外在的层面。在现代生活中，破碎与纷杂似乎比以往更广泛，也更多地被人接受，暗示着统一性在现代艺术中难于实现（因为对它的抗拒更大了），而当它实现时一定非常富有戏剧性。由于统一性在实践中更难实现了，因此在理论中理解并想象它就变得更为重要，因为它对生活仍然是本质性的东西。这个主题极其重要，它既明确地区别于后现代主义中的某些肯定版本或遵奉者的态度，也不同于阿多诺对于现代主义艺术与现代生活的更为辩证的想象。

在对现代世界做出反应时，艺术被引诱要为不断增长的紧张及生活的直接表现，预先定出审美的——统一的——目的。然而，媒介所可能拥有的纯粹性却站在生活的事实上的非纯粹性的对立面，而且，艺术可以拒斥生活的多样性，正如生活也可以拒斥艺术的统一性一样。

19 参 Donald B. Kuspit, *Clement Greenberg*, p.37.

与此同时，我们必须牢记，对格林伯格来说，艺术的统一性本身并非目的，而是一种使隐含于 [implicit in] 生活中对统一性的需要变得明朗化 [making explicit] 的方法。当这种需要在生活中永远也不能令人满意地实现时，它却能在艺术中实现。但是，不管是在生活中还是在艺术中，统一性都不可能机械地加以决定，或加以强制，而是需要有机地或辩证地加以决定。仅仅因为艺术通过媒介对它们进行处理，升华了对立面之间的紧张，人们才能想象，并且在一件作品中具体化它们的统一性。在实际生活里，它们的“多样性”从来也不可能被把握为会拥有一种辩证的逻辑。<sup>20</sup>

至此，读者可以发现，格林伯格在何种程度上不同于阿多诺的更为辩证的思想：在阿多诺那里，艺术的统一性理想，虽然同样是在与现实的破碎的对立中获得意义，但是，阿多诺并不认为艺术的统一性应该达到这样的程度，以至于现实的破碎显得好像已经在艺术中获得解决，相反，阿多诺恰恰认为这是艺术的“媚俗化”——一个格林伯格也当作关键词，却有着不同理解的词汇。

事实上，统一性一向是西方艺术的传统目标，其成功与否是格林伯格对那个传统的批评的标准。格林伯格似乎认为西方艺术中的统一性反映了西方生活的统一性，而这统一性现在已不复存在。这可能就是区分传统的老大师与现代艺术家的主要地方，并且决定了从再现到抽象的转变的“必要性”。与传统艺术不同，现代艺术不再把统一性视为理所当然的东西。相反，现代艺术必须使统一性变得明朗化或具有字面意义（不再仅仅有比喻意义），并因此把它从威胁它的现代生活中拯救出来，呈现它乃是一个坚韧性的与可行性的理想。对格林伯格来说，转向抽象并不消除艺术与自然的关系，而是改变了这种关系：“自然不再提供一个被模仿的对象，而是一个平行的原则。”<sup>21</sup>

使格林伯格为后现代主义者集中攻击，并使其与更为成熟的现代主义者如阿多诺区分开来的，还有他的“装饰性” [The decorative] 概念。对格林伯格来说，最完整的现代绘画，具有最抽象的统一性以及媒介有着最直接的认知的绘画，是“消解了中心的”、“复调的”、满幅的 [all-over] 绘画。这种绘画是一个由同一的多样性或是相似的要素组成的，从画面这一端到另一端不断重复自己而没有太大变化的，并且悬置了起始、中间与结束的表面的织物。

在他看来，等值性是现代“高级艺术”的原则。格林伯格耿耿于怀于高级艺术与低级艺术，或他所谓的“先锋艺术与垃圾”，<sup>22</sup> 以

20 参 Donald B. Kuspit, *Clement Greenberg*, pp. 41-42.

21 *Ibid.*, p.43.

22 Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", in *Art and Culture*, pp.3-21.

及精英文化与大众文化之间的区分。在《文化的困境》[*The Plight of Culture*]一文中，<sup>23</sup>这成为“高级文明”与导致“文化堕落”的力量之间的斗争。格林伯格认为自己高举着捍卫高级艺术与文明的大旗，并把批评家看作在好的艺术与坏的艺术之间维持区分的人——尽可能使之保持清晰。好的艺术创造一种“高级的，重新发现的统一性”，<sup>24</sup>其中，不和谐的因素在事实上变得等值了，或从视觉上变得等值了 [are made visually equivalent]。换言之，在高级文明中，不相称的因素从风格上被变得相称了，而在低级文明中，它们被如实地 [matter-of-factly] 加以接受——即非艺术地、粗俗地——并且被调和了。单独趣味就可以从非统一性中“重新发现”统一性，或是感知高级文明所把握的“更高级”的统一性。

“等值性”产生“幻觉上的非统一性”，它“单调地”发出回音。这种单调使作品的统一性成为自明的，与此同时，使作品变得高度密集，足以激发有意义的感觉。何况，“相似的感受单元的不断累积”造成作品的装饰性。事实上，当格林伯格想要在满幅绘画中充分传达抽象的品质时，他把这种品质说成是装饰的统一性 [decorative unity]。<sup>25</sup>

对格林伯格来说，满幅绘画消解了“西方传统架上画”，这种绘画总是使“装饰性臣服于戏剧性效果”。而这就是满幅绘画的历史意义：它颠倒了绘画的通常的优先性。过去戏剧性深度很重要，现在非戏剧性表面很重要了。传统架上绘画“在墙上挖一个幻觉的盒子般的洞穴”，而满幅绘画则对墙壁本身做出反应，并且把墙壁本身戏剧化了。这彻底消解了似真性的目标，因为，如果说一幅图画不再是在墙上挖出的一个虚假的窗户，那就不会再有它背后的真实世界的观念了。最重要的是，不会再有任何在对世界的期待中戏剧性地跳入墙壁的事情发生了。伴随着这一失落，期待的整个逻辑崩溃了：从自然辩证地转换成艺术消失了，自然与自然的幻觉（即艺术）之间差异感也随之消失了（留意这里的重要思想，正是在这里，阿多诺与格林伯格——虽然都是现代主义者——得以区分开来）。装饰的效果虽然不是这一戏剧的崩溃的结果，但是在满幅绘画中的幻觉与真实之间的紧张的舒缓则有助于使作品中的“深度”与“表面”之间的差异失效。表面似乎就是一切。在某种意义上，这就是一件作品成为装饰性作品的意义：它从任何再现 [representational] 的目的中解脱出来，而成为严格意义上的呈现或在场 [presentation]。这意味着，它是以其本身的名义存在着的，而不是以其所代表的世界的名义而存在的。对格林伯格来说，最最自主的、

23 Ibid., pp.22-23.

24 Ibid., p.43.

25 参 Donald B. Kuspit, *Clement Greenberg*, p.58.

抽象的和现代主义的图画，就是装饰画。<sup>26</sup>

于是，装饰画成了纯粹表面的绘画，而它所暗示的不管什么样的深度感是这一表面的差异的结果。这种差异的质量对格林伯格来说是关键的。这个表面能否“呼吸”取决于这种差异，而一幅绘画是被把握为一种装饰结构还是一种机械设计：也就是无关紧要的形式还是至关重要的形式，也取决于这种差异。但是，可以想象的是，这种区别是非常难于把握的。格林伯格对于什么是他所说的“呼吸”三缄其口，但是，在他对纯粹装饰性，或贬义意义上的装饰性的批判中，我们似乎可以触摸到它的规范内容，即其褒义意义上的装饰性。

现在，对格林伯格来说，走出这一困境——调和装饰性与戏剧性——的道路是悖论性的：装饰性必须为装饰性本身的手段所超越。只有转向反对自身，装饰性结构才能成为有血有肉的结构，也就是说至关重要的统一性。马蒂斯是在装饰性绘画的辩证转换中的领袖。事实上，正是由于它，“装饰性”一词才不再带有贬义。马蒂斯“为了一种更抽象，更纯粹和更抚慰人的效果，通过对其母题的偏平化和概括化”，使装饰性转而反对其自身。<sup>27</sup>

因此，格林伯格有更多的理由是在贬义的而不是褒义的意义使用“装饰性”一词，尽管对他来说，这是一个内在地模棱两可的称号。装饰性不仅成为一种区别艺术家的质量的方法，也成为一种提醒人们记住先进的艺术是如何遭到威胁的方法。装饰性代表了所有那些没有呼吸的艺术，也代表了艺术的辩证的自我超越。蒙德里安“这种图画艺术变得与装饰非常接近。人们或许可以说，蒙德里安的伟大在于，他如此成功地在架上绘画中处理了与装饰性优点的结合问题。但是，对未来来说，这种保障已经微乎其微了。一种将其自身完全与其表面视为同一的绘画，不可能不走向装饰，并且遭受表现范围的狭隘化之苦”。<sup>28</sup>

## 二 现代主义：以规矩反对规矩

库斯比特曾精辟地指出：美国抽象艺术是与格林伯格的理论相关的实践——证明他的理论的现代主义观点的证据。事实上，可以不无争议地说，他对现代艺术的总的看法——他想阐述其规范，并在此基础上决定艺术的优劣的努力——旨在使美国艺术自觉到足以超越其地方性，并且使其老练到足以与现代欧洲艺术拉开距离。格林伯格作为一名实践型批评家，而不是一位艺术哲学家的重要性是建立在一个近乎使

26 Ibid., p.59.

27 Ibid., p.65.

28 转引自 Ibid., p.67.

命的理想之上的，这个理想就是，为在美国艺术中的抽象辩护。

到1947年末，格林伯格已经清楚“先进的或‘激进’的艺术在这个世纪的总的发展水平”已经“在成为一个无可争议的事实的关键点上了”。伴随着这一兴起的是，“那种标准的表现主义-印象主义之类的绘画业已走到了更快的总的堕落水平”，而且人们开始普遍认为，“描绘性的艺术已经寿终正寝了”。因此，可以理解的是，格林伯格更愿意以抽象的术语而不是以表现的术语来理解抽象表现主义。不管怎么说，他参与这个过程，不仅仅是理智上的，涉及到为它的假设与方式作辩护，而且是个人的，尤其是在60年代。他对大卫·史密斯 [David Smith] 雕塑的简约主义方向，对诸如莫里斯·路易斯 [Morris Louis] 和朱丽·奥列茨基 [Jules Olitski] 后绘画抽象 [post-painterly abstraction] 有着直接的影响。抽象表现主义的兴起没有得到任何一位批评家的帮助，虽然它的获得承认尚有批评家特别是格林伯格的功劳。但是可以毫不夸张地说，后绘画抽象则得到格林伯格鼓励，甚至提携与命名。他已经决定要支持尽可能完全纯粹的或现代主义的艺术。即一种不带任何表现主义调子的抽象的艺术。<sup>29</sup>

格林伯格认为，20世纪美国抽象艺术是对已经耗尽了欧洲抽象艺术的拯救或最后希望。在一个似乎是停顿的时刻，当欧洲抽象艺术通过成为机械的或过分规定性的手段来使自己体制化或流行化时（如在包豪斯的例子里），它就转向表现主义-超现实主义手段而成全其重要性（如在毕加索的例子里），或是成为格林伯格称之为奢侈的艺术。美国抽象艺术则避开这三重失误，另辟蹊径。

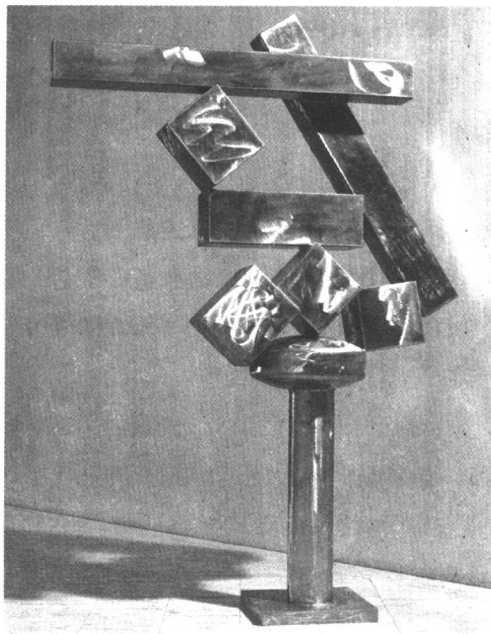
从格林伯格的观点看，美国抽象艺术只有在欧洲抽象艺术走向堕落——在其试图理性化，浪漫化或迷幻化后它已不再能够复兴或重新发现其最纯粹的理想——之后才有可能得到发展。假如抽象不曾在这些堕落的方向上得到发展，那么，它的挑战就不可能为美国艺术家所接受。因为直到战后，美国艺术仍处于十字路口。一方面，它对地方性的崇拜，以及对写实性的迷恋所决定；另一方面，某种导向只使用业已确立的——或借来的风格的——保守的精益求精占了上风。因此，美国艺术可以在一种陈旧的风格中投入新的能量，而这正是美国艺术一直来都在做的事。<sup>30</sup>

格林伯格偶然获悉了美国艺术的地方主义。他认为地方主义及其粗犷的能量既有有利的地方，也有不利的地方（由于它对风格的忽视，或是照搬现成的风格）。总的来说，格林伯格相信地方主义“从艺术殿堂中

29 Ibid., p.88.

30 这使我清楚地联想到中国艺术界的情形，但其后果却与美国的情形迥异。一方面，中国保守主义一直被地方性崇拜压得喘不过气来，但是一种曾经是国粹论观念下的水墨画业已以“弘扬民族文化”之名获得了官方的认可，如今它又在“后殖民”的名下得到了后现代主义的青睐。另一方面，中国的商业油画直接从西方具象绘画传统中搬来了方法，成了一种精益求精的手艺和商业画廊的抢手货；而中国的后现代主义者则直接从西方后现代主义艺术中搬来了观念，成为一种没有语境的、经常是地下的活动。这些活动尚存的热情如何可能发展为一种现代主义艺术运动，是一个值得进一步探讨的课题。

早已是安全和宁静之地，而不是在获得原创性艺术的挣扎中”作为出发点。与此同时，仅仅因为它欣赏已被接受的风格的那种能量，地方性艺术，常常能发现陈旧艺术中的新的可能性，并且超越安全的艺术模式的陈规戒律，接受想不到的和充满灵感的冒险。美国抽象艺术的发展的讽刺必定在于，它完全重做了欧洲抽象艺术已经做过的事情，同时却试图融化它。美国抽象艺术



立方体 18 号 1964 年 290×206.4×54.6cm 不锈钢  
戴维·史密斯

不仅重新激活了欧洲抽象艺术，而且还从根基上重新创造了它。<sup>31</sup>

针对马克思主义与后现代主义（有时是重叠的）对格林伯格为美国抽象艺术所作的理论阐述的批评，库斯比特为格林伯格辩护道：格林伯格选择的感觉向现代艺术开放，他对地中海抽象的“偏爱”，与其说与天真的党派性有关，还不如说与哲学分析有关——与其说与对任何特殊的艺术的个人认可有关，还不如说与一种对什么是艺术中的最危险的东西的总的感觉有关。格林伯格的党派性总是出于原则性的理由，而不是出于什么罗曼蒂克的理由。他对抽象的辩护并不是任意的和非理性的，也不是赶浪潮，这可以从他一贯坚持抽象艺术不是一劳永逸的艺术，也不是唯一一种好艺术当中清楚地见出。毋宁说，他把这看作是比当时已经存在的所有其他艺术更能实现艺术的总的目标罢了。这倒不是由于抽象是通过肤浅地读解历史后断言的辩证的必然性，而是由于它的出现有力地澄清了艺术的本质的美学目的，这个本质的美学目的经常要为个人的与文化的关怀所吞没。对格林伯格来说，关键的区别存在于艺术的普遍的审美潜力与其个人的和文化的现实之间。在他的时代，正是抽象艺术才可能使普遍审美潜力得到新生。<sup>32</sup>换言之，在库斯比特看来，格林伯格对抽象所作的辩护，也是建立在一种临时的合理性，而不是永恒的合法性或一种元叙事之上的。

格林伯格认为理想的艺术批评应该对不完美的批评家进行批评：

31 Ibid., p.91.

32 Kusbit, p.97.

那些对艺术作品进行“文学”解释的批评家（在格林伯格的心目中，主要是哈罗德·罗森伯格），与那些在传统艺术与现代艺术之间看不到连续性的批评家（指波普艺术批评家阿洛威等）。总的来说，格林伯格发现“先锋艺术批评家有一种特别的弱点，即晦涩的深刻性”：他的矛头所向是阿洛威，一位波普艺术的宣扬者，因为他复活了罗森伯格关于波洛克的艺术的观念。格林伯格发现，罗森伯格把抽象表现主义视为行动绘画 [Action Painting] 的概念不仅理智上令人不快，美学上无法证实，而且在趣味上也缺乏视角。

对格林伯格来说，艺术创作与批评完全是一种经验的事情。“艺术，当然是对经验的读解。”“质量乃是‘内容’。你知道一件艺术品由于其效果而富有内容。这一效果的更直接的外延即是‘质量’。”格林伯格认为，艾略特的断言“一个批评家必须拥有一种非常高级的事实感”意味着他必须拥有一种非常高级的质量感，或者说，对艺术品的效果非常敏感。<sup>33</sup> 然而，当人们遭遇到个别的艺术作品时，趣味的作用，对格林伯格来说是至关重要的，但却不在于作品的历史地位。一方面，“当主题已成为某种过时的东西，但却仍然与当下很近尚未失去其新颖性时，是批评的能力能够发挥其最佳作用的时候”。<sup>34</sup> 在这样一个关键时刻，人们对作品最敏感：它尚未成为历史，尚未成为传统的一部分，而又不显得如此不同寻常。作为一种审美事实而存在的作品，要比作为一个历史事实而存在的作品重要的多。

格林伯格与大多数后现代主义者的最大区别在于，他特别强调艺术批评中的视觉质量的重要性。关于视觉质量，人们可以区分两个不同层次的问题。第一个层次的问题是，是否存在视觉作品的艺术质量问题？第二个层次的问题是，如果存在，它在何种意义上与其他因素（比如意识形态成份）相关联？最激进的后现代主义者干脆否定存在着视觉质量这回事，他们认为要在作品中剥离出视觉质量是不可能的，因此不存在视觉质量这回事。不那么激进的后现代主义者认为视觉质量可能存在，但是它与作品的其他因素不可分割地重叠在一起，因此不可能从一件作品中分离出来。这儿，不那么激进的后现代主义者可能是正确的。但是激进的后现代主义的观点显然得不到辩护。而格林伯格的问题在于，他过分强调了视觉质量（似乎作为一个可以独立出来的要素）的评估在艺术批评中的地位。将质量界定为作品的效果，可能是成问题的；因为效果本身很难得到界定。但是，如果我们把格林伯格所说的质量，理解为与先期存在的作品的比价关系，那么，

33 Greenberg, *Art and Culture*, p.239.

34 *Ibid.*, p.382.



视觉质量的概念就容易为人们接受了。

对格林伯格来说，直到大约八十年前，似乎还不可能把艺术本身的创作当作创作的主题，也就是说，从画一个故事或一个传说、一个肖像，转向关注绘画的媒介本身。而打那以来，艺术已经走出了如此决定性的和不可逆转的步子，并且走在需要一种紧张而全新的自我定义，一种完整性的新标准的过程中。“只有把自己还原为它们获得作为艺术的事实性的手段，还原为它们的媒介的真正本质，并且只有通过尽可能地避免直接指涉任何形式的经验，艺术才能表达那种具体可感的，不可还原的经验感觉，在这种经验感觉中，我们的感性才能发现其根本上的确定性。”<sup>35</sup>

现代艺术的质量取决于传达其媒介的“真正本质”的能力。对格林伯格来说，现代主义重新塑造了艺术史。媒介的恒常性成了自明的，正如在每一件作品中的自我指涉的蕴含——指向媒介自身。风格整个成为一件处理媒介的事情。媒介的一个组成部分似乎强有力地反对另一个组成部分，从而确立起一个辩证的整体，在媒介中产生了一种有活力的感觉。如格林伯格所说，它似乎在呼吸。艺术的全部努力在于在媒介中创造一种辩证的不平衡，使其辩证的构成变得明晰化。

现代主义批评展示了物质构成与质量效果之间的对称，艺术与批评之间的对称，却没有任何表现主义批评想要加以认可的那种浪漫主义的不对称。然而，仍有一些批评家试图追求格林伯格称之为“假孕”[pseudo-pregnant]的批评。他们不相信在艺术与批评之间存在着一种干净的关系（在“趣味”一词中得到概括），因为在他们看来，在艺术品的物质构成与其质量效果之间不存在整洁干净的关系。另一些文化的与个人的因素会进入这个平衡，并且嘲笑其轻松的经验主义。格林伯格试图通过将这些因素界定为“一种单纯的现象的”而不是“作为质量”的艺术观念的后果，将这些因素清除出去。<sup>36</sup>对艺术现象而不是艺术质量（即趣味判断）做出的回应，导致了占统治地位的浪漫主义批评的产生。这一区分（即艺术现象与艺术质量）已被证明也很难得到界定。在这里，格林伯格已经十分清楚地意识到，他受到后现代主义（以及马克思主义）艺术批评的挑战。

格林伯格断言，在任何情况下，艺术的自主王国自有其卓越性或伟大的准则，正如生活也有其道德与智性的期待并有其质量的标准一样。但对格林伯格来说，两者从不并行。将生活的精神标准错误地施行于艺术的领域，乃是十足的错误。这也是罗森伯格、阿洛威，以及所

35 转引自 Donald B. Kuspit, *Clement Greenberg*, p.121.

36 Greenberg, "Problems of Criticism: Complaints of an Art Critic", in *Art and Culture*, p.38.

有假孕的或天真的文化或心理批评的错误。<sup>37</sup> 格林伯格似乎将艺术品的伟大准则完全锚定在它的自主王国中，这当然是一个值得商榷的问题；不过，格林伯格的问题性，并不能反过来证明那种认为可以用生活中的精神标准来衡量艺术标准的做法是值得辩护的。因为，真理很可能在于：艺术品的质量标准既不独立地存在于艺术品的自主王国，也不是单独来自生活中的精神标准，而在于艺术的自主王国及其生活世界（或其社会功能）之间的辩证关系之中。

格林伯格进一步认为，批评使我们意识到质量来自关于手段的有意识的艺术决断，而不是简单地被给予的。批评甚至可以被说成是对鉴定的解神秘化。通过使看起来无意识的质量感成为有意识的来源，批评排除了有关该质量的任何精神概念。因此，批评首先就坚持艺术质量要用理解物质的而不是精神的术语加以理解，艺术欣赏也意味着对在艺术中物质发挥作用的方法的欣赏。从精神上趋近艺术，不管是从心理方面，还是一般的文化方面，都会使艺术品成为一种迷信，而其物质源起则被遗忘。这可能是格林伯格一个伟大的原创性思想。因为，我们知道，在解决了质量标准存在于何处这样的宏观问题的前提下，人们对于如何判定一种质量（即一种微观问题），仍需求助于他的质量来自物质处理，而不是来自精神外化这一重要命题。我认为，格林伯格的这一洞见的重大价值怎么估价也不会过分。

对格林伯格来说，可以把艾略特的思想翻译成为这样一种观点，即：“现代主义的本质在于……用规矩的特有方式反对规矩本身 [*The essence of Modernism lies in the use of the characteristic methods of a discipline against itself*].”<sup>38</sup> 格林伯格进一步认为，现代主义是“始于哲学家康德的自我批判倾向的加剧，或者说几乎是激化。”<sup>39</sup> 在艺术中，这一倾向是通过批判地使用趣味这一同义反复来表达自身的，因为格林伯格认为趣味是内在地富有批判性的。高明的艺术家从趣味，从其自身的趣味中获得雄心。据信，没有一个艺术家是——至少在证据不够确凿时——实现了重要的艺术，而没有有效地消化位于他面前的最好的艺术的。只有当他掌握了由这一最好的艺术创立起来的扩展了的期待时，他才能以其自身的转向来震惊和挑战它们。但是他的新的震惊——他的创新——永远也不可能是完全彻底的，如果它们，即对趣味的期待，丝毫也没有得到满足的话。换言之，震惊需要一个语境。这是格林伯格的全部思想的要点，也是他的批评理论中最伟大的创见。这一点，无论如何是后现代主义无法驳倒的。他们在这个问题上的胡

37 参 Donald B. Kuspit, *Clement Greenberg*, p.130.

38 一译“用一门学科的独特方法来反对这一学科本身”。按 *discipline* 在此处很难译为“学科”，因为现代主义不是一个学科，而是一种思想方法，因而译为“用规矩的特有方式反对规矩本身”。

39 Greenberg, “Modernist Painting”, in Gregory Battcock, ed., *The New Art: A Critical Anthology*, New York: 1966, p.101.

搅蛮缠只会将他们的用心彻底暴露在阳光下：对质量概念的全部否定，一切皆可，人人都是艺术家。

格林伯格还相当辩证地看待趣味问题。当艺术只是有趣味时，它会变得“单调”，就像“亨利·摩尔的色彩画”。比仅仅有趣味更坏的是这样的艺术，像在弗兰西斯·培根 [Francis Bacon] 的情形中那样，它们仅仅来自“安全的趣味的启发”，即对现有风格的挪用。最糟糕的是波普艺术，一种旁枝现象，“除了在最肤浅的层面上”，它并不能“真正挑战趣味”。它“达到了趣味史的一个新的插曲，但却不是当代艺术的演化中一个本真的新插曲”。<sup>40</sup> 而且，“一种趣味的真空”能够发展——它能为先锋的感性提供“逃脱不仅仅是严格的趣味，而且趣味本身的束服”的机会——并在真空中产生“最大胆和最特别的新鲜性”。<sup>41</sup> 不幸的是，这种新鲜感“是如此不新鲜”，因为在趣味的真空中“现象的与构形的新鲜性与真正的艺术所使用的方法并不协调”。因此，波普艺术和极简主义并不新鲜，这不仅仅因为他们反对“经典的先锋艺术所强调的媒介的‘纯粹性’”。因此，“在一种媒介与另一种媒介之间的期待的杂耍中，并不存在必然的错误或质量上的妥协等问题”。而是，趣味真空中的问题——这一问题必然带来期待的真空——是所有艺术价值感的丧失。对波普艺术与极简主义来说，趣味的意义，以及好与坏差异，已经不清楚了。<sup>42</sup>

### 三 后现代：次货的正当性要求

事实上，正如库斯比特所说，格林伯格的艺术批评是由美国艺术批评家所从事的，第一个旨在理解艺术价值的严肃的智力尝试。只有他一人率先试图把对艺术的直接知觉与对艺术的智性责任融合起来。总的来说，格林伯格想要把艺术批评变成一种有目的的知识行为。因此，不管喜欢不喜欢，当代艺术批评家们在开始他们自己的批评之前，都得首先弄清楚他的立场。不幸的是，他们当中很少有人像他那样有一贯性的立场，因此我们在某种意义上仍处于他留下的那些观念之中，而不是超越了他。<sup>43</sup>

对格林伯格的批评之声从60年代起就已经开始了。波普艺术及其理论产生以后，特别是后现代主义理论与批评兴起以后，格林伯格似乎作为现代主义的象征而成为众矢之的。某些后现代主义者（如邓托）对格林伯格的批评，我们将在其他语境中予以讨论。<sup>44</sup> 而有关现

40 转引自 Donald B. Kuspit, *Clement Greenberg*, p.139.

41 Greenberg, *Art and Culture*, p.19.

42 参 Donald B. Kuspit, *Clement Greenberg*, p.139.

43 Ibid., p.154.

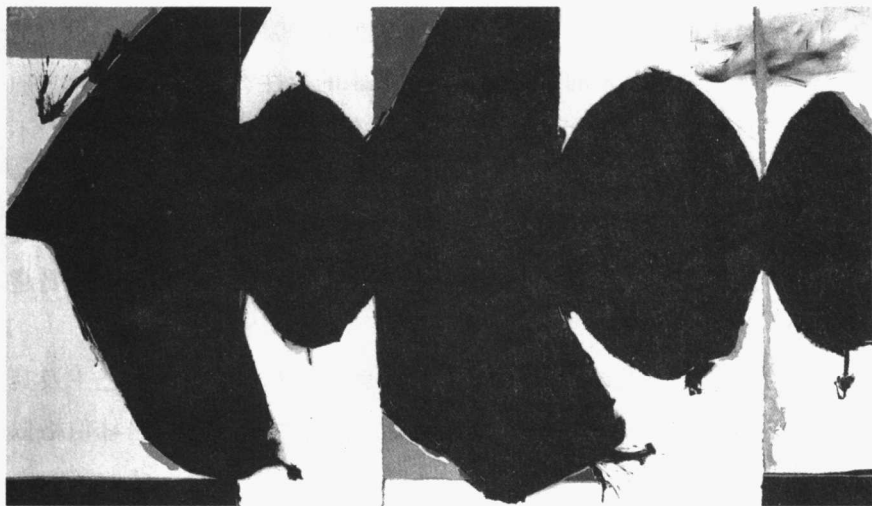
44 参本书第九章有关内容。

代主义与后现代主义的更为一般的理论问题的争论，则需要更广阔的讨论平台。<sup>45</sup> 现在我们只讨论与格林伯格特别相关的一些理论问题。

总的来说，对格林伯格的批评要点有二：一，格林伯格的实证主义批评未能概念化艺术品的意图或意向性；二，格林伯格的趣味与其说是无偏见的还不如说是充满偏见的，或者说，与其说是无利害关系的，还不如说是有害关系的。

先看第一个批评。库斯比特将这个批评概括为对实证主义的批评。“坏的批评，”艾略特写道，“仅仅是感情的表达。”坏的艺术，格林伯格辩论道，只会产生心理效果。库斯比特认为，艾略特与格林伯格构想出来的反对感情的实证主义运动，似乎是孔德 [Comte] 反对宗教与形而上学的实证主义运动的扩展。艺术本身，格林伯格似乎暗示，就像科学一样，已经走出了宗教与形而上学阶段，而来到了实证主义阶段。它终于成熟了：对事实的确证，以及对事实的物质性的确认。<sup>46</sup>

但是，库斯比特说，把感情与事实、心理效果与文学效果、艺术的诗性与精神概念与艺术的物质分析分离开来，不仅重新确认了对感性的现代不满，而且使之成为一项法律。格林伯格已经使我们相信，艺术的诗性与精神概念对其心理效果并不公正，更不必说能帮助我们理解其情感资源了。但是由于理论对它们并不充分就否认心理效果与感情资源的重要性显然也是荒谬的。何况，格林伯格本人也暗示了一条超越传统的粗糙的理解或对它们的误解的方法。在第一次定义艺术时，他谈到了意图对抗拒性的物质的胜利。显然，意图 [intention] 是一个比感情更恰当的描述艺术资源的词——意图包容了感情——而正是意图在心理



西班牙共和国的哀歌(第108号) 1965-1967年 208.2x351.1cm 布油彩 罗伯特·马瑟韦尔

45 参本书的“结论”部分。

46 参 Donald B. Kuspit, *Clement Greenberg*, p.167.

效果中让其自身为人们所感到。

心理的或表现的效果其实是意图的效果。或许唯一充分处理这一主题的现代理论是意向性 [intentionality] 的现象学理论。意向性对艺术的似真性 [virtuality] 的重要性，就像其事实性 [facticity] 一样：艺术是由意图与抗拒的物质一同构成的——意图能克服物质的抗拒性。格林伯格的理论是不平衡的。虽然他也承认意图及其符号的表现气息 [the expressive aura]，但他只关注抗拒的物质与风格化的物质，比如，原材料与为艺术形式化了的材料——先于和后于艺术意图已经胜出的物质。或许可以这样说，意图就像是其中的无意识，只能通过其符号而不是直接地为人们所读解。但是意图的重要性不应该因为它是隐藏着的就被低估，而物质的重要性也不应该因为它是显白的就被过高地估计。然而，格林伯格之忽视艺术意图，并非因为他想要否定其存在，而是因为他并没有一个总的观念来处理它。但是，忽视艺术意图不可避免地会误构艺术，而且会在决定艺术质量时产生误导。总之，艺术来自意图的真理，格林伯格认为是一个普遍的真理，但却被他公开地省略了。未能把一种普遍的意图理论与其对特殊意图的经验分析结合起来，是格林伯格的批评的一个主要缺点。<sup>47</sup>

总的来说，库斯比特对格林伯格的这个批评是站得住脚的。它的确触及了格林伯格艺术批评的要害，宽泛地说还触及了英美式艺术批评的要害。我们已经不止一次地指出了英美式艺术批评（与德国相比）的狭隘性。但是，我也要立刻指出，这个批评的正当性只能到此为止。如果无限制地加以延伸，就会引向荒谬。而且，一般说来，这一批评与后现代主义批评没有什么必然的关联。因为人们根本不能说，实证主义哲学是现代主义的，而意向性哲学是后现代主义的。我以为，这两种思想方式的分野与其说是现代 / 后现代的分野，还不如说是现代性的内部之争。<sup>48</sup>

现在，让我们来看第二个批评。这一批评关乎后现代主义对现代主义的挑战。因此需要多花上一些笔墨。库斯比特指出，格林伯格的趣味明显是秘密的偏见，或康德早已说过的，是不知情的任意性。也就是说，是有利害关系的而不是无利害关系的，充满了感情的而不是客观的，不纯粹的而不是纯粹的。他还指出，现代主义从一开始就是某种经院主义。它通过清除陈旧的艺术观念而赋予知觉的能量，以及它通过直接观察使它们成为能证实的而赋予有关艺术的陈述的责任心，都为其缺少弹性而被抽空了。格林伯格的党派性是通过不连贯地使用一种不加定义的修辞的和带有价值取向的语言来间接地，几乎是诗意地加以表达的。<sup>49</sup>

47 Ibid., p.173.

48 现象学对“意向性”问题的分析，可以被导向不同的读解，例如，在胡塞尔那里，意向性分析通常被理解为始于笛卡尔直至胡塞尔的最后一个现代性哲学的“内感知”的“自明性”方案；但是，在海德格尔那儿，它通常被理解为对现代性的“主体性”原则的解构。当然，对胡塞尔也存在着不同的理解，中文语境中的不同理解，参张庆熊：《自我、主体际性与文化交流》，上海人民出版社，1999年版；倪梁康：《自识与反思》，商务印书馆，2002年版，特别是第22讲与第30讲。对海德格尔的意向性哲学之“解构主体性”的分析，参Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity* 有关海德格尔的论述；亦可参拙著：《透支的想象》，第六章。  
49 参 Donald B. Kuspit, *Clement Greenberg*, p. 174.

库斯比特的这一未经查实的指控到了另一些批评家那里则成了实际的罪行。詹姆士·赫伯特 [James Herbert] 指出, 尽管格林伯格的批评最后把抽象表现主义者处理成非政治性人物, 这些艺术家的形象在其源头却有一个特殊的和确定的政治内涵。不管抽象表现主义艺术家本身的实际动机与信念如何, 格林伯格以其自己的方式, 通过给予抽象表现主义艺术家一种政治上的革命角色而开始他们的工作。这样的观念的源头不是位于格林伯格特别为抽象表现主义所写的第一篇文章中, 而是位于更早一些的 30 年代后期, 当他在深入探讨文化先锋的政治重要性的时候。<sup>50</sup>

30 年代后期, 格林伯格 (以及罗森伯格) 与纽约《党派评论》激进的左派圈子关系密切, 而且分享了该杂志的托洛茨基主义倾向。<sup>51</sup> 跟这个圈子中的许多人一样, 格林伯格关心进步政治运动在一个日益增长的政治衰退时期的命运。德国与意大利法西斯主义的出现与迅速扩张, 以及斯大林主义的压迫本质的揭露, 使马克思主义理论家面临从各种程度的世界政府到政治权利的一系列问题。赫伯特认为, 面对政治领域的这样一种暗淡的前景, 格林伯格和罗森伯格试图在个人文化的领域为激进的进步找到一个安全的天堂。终于, 两人都把抽象表现主义置于这一事业的中心。

在《先锋艺术与垃圾 (或媚俗艺术)》一文中, 格林伯格发展出一种个人而非群众是革新的来源的新形象。而且, 正是在这里, 格林伯格从政治的世界中将革命的个体性与衰退的群众之间的反题转化进文化的领域, 并且因此将先锋与媚俗之间的冲突转移到为了社会进步的继续的最后的斗争。格林伯格使媚俗 (他将它定义为“流行的、商业性的艺术与文学”) 与衰退的政治运动之间的关联变得十分清晰。媚俗对格林伯格来讲代表着一种不加反思的思考方式, 一种不加质疑的接受方式。这是一种尤其适合于城市大众的意识形式, 在格林伯格看来, 他们缺少时间或教养来发展“反思”能力。这意味着媚俗产生双重政治威胁。第一, 因为媚俗不需要反思, 它不再在大众中发展意识。第二, 它还将自己变成对世界领导者具有诱惑力的工具, 通过它可以控制整个国家的行动, 因为群众不加质疑地接受媚俗的艺术告诉他们应该做的东西。格林伯格论证了德国、意大利与苏联政府正是以这种方式利用媚俗艺术, 而西方资本主义国家也利用媚俗艺术作为操纵大众的手段, 以确保它的持续的利润。贯穿于整个世界, 媚俗艺术都与保守与反动政治结伴而行。<sup>52</sup>

50 James D. Herbert, *The Political Origins of Abstract Expressionist Art Criticism*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1985, pp.1-2.

51 Richard H. Pells, *Radical Visions and American Dreams: Culture and Social Thought in the Depression Years*, New York: Harper & Row, 1973, pp.334-346.

52 James D. Herbert, *The Political Origins of Abstract Expressionist Art Criticism*, p.3.

与这幅阴暗的图画相反，格林伯格寄希望于先锋文化的形式。格林伯格赋予先锋文化以不朽的政治使命，因为他将先锋刻画为拥有一种社会革命的意识形态的、唯一存在的体制。与媚俗艺术不同，先锋艺术坚持不断的发展，而不是停止。先锋艺术家，不管是有意识地还是无意识地，都认识到革新的重要性，因此他们为文化的持续发展而工作。不仅在政治领域，而且在文化领域，先锋艺术在其坚持革新这一点都遗世独立。资产阶级与普罗大众，以及媚俗的大众文化都不会分享对革新的坚持。先锋艺术成为对不仅在文化领域而且也在政治领域的持续进步负责的力量。格林伯格论证了先锋艺术可以成为一种政治上革命的力量，因为它诉诸个人意识，正如媚俗艺术诉诸大众意识一样。<sup>53</sup>

还好，赫伯特还没有走到混淆现代主义的自主艺术 / 社会功能之间的辩证关系问题，与庸俗马克思主义的政治决定论 / 后现代主义的单纯的文化政治问题的地步。因此，决不能把格林伯格简单地理解为一个政治决定论者，更不能理解为后现代主义所谓的“文化政治”[cultural politics]论者。对格林伯格来讲，先锋艺术家不是在他们能发布革命的政治信息的意义上是革命的；先锋艺术得批判这种信息。革命的艺术通过艺术探索个人自由，并因此坚持人类自由。接受外在权威会把先锋艺术变成另一种媚俗艺术，即一种不是“反思”，而是服从一种清楚的信息的艺术。在格林伯格看来，革命的艺术家在其接受任何政治家（包括革命的政治家）的政治哲学的那一刻，就不再是革命的了。<sup>54</sup>

因此，与媚俗艺术乃反革命的方式一样，先锋艺术恰恰是一种革命的艺术：当媚俗艺术的大众意识怱怱现存社会与政治状况的持续时，先锋艺术的个人意识认识到革新的需要，并且提供了发展新意识的手段。我认为这一点恰恰证明了，格林伯格所谓的“先锋艺术”的社会功能论与其自主性之间的矛盾不是不可调和的。根据格林伯格，先锋艺术的生存首先取决于其内容。由于先锋艺术不能转向包围着它的各种落后的意识形态作为其内容的来源，进步的艺术家不得不在艺术世界内部寻找其内容的来源。只有通过转向其自身经验，艺术家才能避免落后的意识形态，并创造一个个人表现的舞台。这一朝向艺术自身的转向意味着艺术不能“刻画”任何既定的东西，而是不得不在绘画中探索绘画的本质。因此格林伯格渴望从独立于一个不再进步的社会中，维持某种形式的自我不朽的进步，而这导致他支持自我指涉的抽象艺术。因此，格林伯格之坚持先锋艺术的革命性与他之主张现代主义的自律，绝不是什么不可调和的矛盾；换言之，格林伯格充分地意识到了他的现代主义批评理论

53 Ibid., p.4.

54 Ibid., p.5.

所强调的艺术自主及其社会功能之间的辩证关系。确实，它揭示了格林伯格所说的现代主义趣味不是无偏见的或无利害的，但是，这与现代主义论题并不自相矛盾：我们已经不止一次地指出，最好的现代主义批评一天也没有隐瞒过它的党派性质。

如果说《先锋艺术与垃圾》是格林伯格对先锋艺术的革命本质的理论刻画，那么，《走向更新的拉奥孔》[*Towards the Newer Laocoon*]则是格林伯格对先锋艺术家必须做些什么来满足这一革命功能的一个更加实际的描述。在这一描述中，格林伯格的政治革命立场开始内化于一种独特的艺术运动的历史发展中：现代艺术。其中，他赋予风格以政治内容。在《走向更新的拉奥孔》中，格林伯格对他保留给先锋艺术的艺术方向的描述始于他在《先锋艺术与垃圾》中结束的地方：先锋艺术必须通过把自己当作主题从而确认自己为一个自足的领域。先锋艺术只有通过“孤立、集中并界定”其表达的媒介、它的形式的办法，来发现这一自足性：“先锋绘画史是一部不断进步的、奉献于它的媒介的抗拒性的历史；这一抗拒性主要存在于平面图画的平面性对‘洞穿’它并把它变成现实的透视空间的努力的否定之中。图画的平面本身变得越来越浅，越来越伸展，越来越将有深度的虚构平面挤压在一起，直到它们像真实的平面与物质平面（即画布的事实表面）那样相遇。”<sup>55</sup>

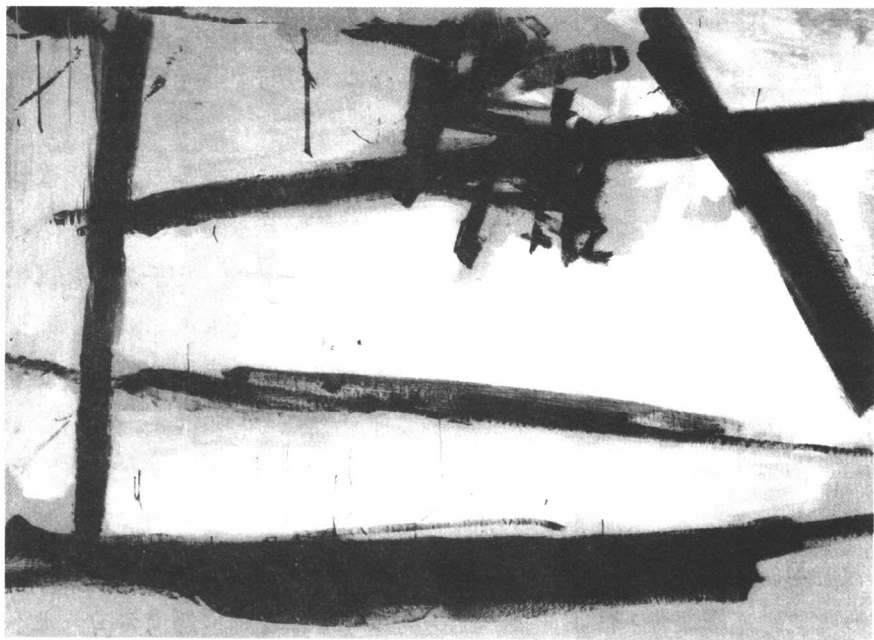
赫伯特的结论是：格林伯格在1939年尚对之寄以拯救社会的希望的先锋艺术，到了1953年则成了单纯的、孤立的自我保存和保护艺术的传统标准的任务。在这个“去政治化”[*de-politicalization*]的过程中，“为艺术而艺术”的概念拥有了一个新的意义。在1939年，格林伯格是为了革命而宣传“为艺术而艺术”的原则。当艺术已经彻底从社会的其他方面孤立出来以后，这一原则只能站在其自身的基础上了。剥离了其政治正当化以后，“为艺术而艺术”本身就成了格林伯格支持先锋艺术的不证自明的正当化理由了。<sup>56</sup>我认为这个结论是站得住脚的。但是，正如刚才已经指出过的，这与格林伯格为现代主义的自主性所作的辩护并不矛盾。斯蒂芬·福斯特[*Stephen C. Foster*]曾说：“格林伯格的艺术进步的观念出现在《走向更新的拉奥孔》中。艺术史的逻辑被把握为一个每一种艺术纯化其手段的不断奋斗的历史。然而，艺术的进步历史中的这种混淆是以商品为导向的资本主义社会的一个直接功能。艺术的这一失调的社会基础导致了艺术走向流行化或媚俗，并且阻碍了艺术家的探索的纯粹性。”<sup>57</sup>换言之，探索艺术的纯粹性与艺术之社会责任的承担并不是不相容的。

55 C. Greenberg, "Towards the Newer Laocoon," *Partisan Review*, vol.7 no.4, July-August, 1940, pp.307-308.

56 James D. Herbert, *The Political Origins of Abstract Expressionist Art Criticism*, p.12.

57 Stephen C. Foster, *The Critics of Abstract Expressionism*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1980, p.14.





绘画第2号 1954年 204.3×271.6cm 布油彩 弗朗茨·克兰

一些人甚至认为格林伯格的抽象表现主义艺术批评及其现代主义艺术理论是冷战的产物，是美国的冷战意识形态的反映。这种观点简直不值一驳。不用说格林伯格的核心思想形成于30年代与40年代早期，与冷战无关。即便是50年代以后，美国政府利用了抽象艺术的“自由”来对抗社会主义现实主义的“不自由”这种粗俗的对立，这笔帐似乎也只能算在美国政府身上，而不能算在格林伯格身上。倒是阿尔文·桑德勒 [Irving Sandler] 的意见值得一听。他认为，40年代早中期，最重要的唯一支持抽象表现主义的发言人，是格林伯格。1949年初，《艺术杂志》的编辑罗格特·戈尔德瓦特 [Robert Goldwater] 邀请了16位批评家来评估美国艺术的现状。大多数同情各种不同程度的抽象，同时也坚持认为这并不意味着否定再现艺术。但是他们当中的大多数都感到美国艺术中让人感到兴奋的东西并不多。只有两个例外，那就是格林伯格与道格拉斯·麦克阿杰 [Douglas MacAgy]。他俩认为抽象表现主义值得庆贺，指出了它的原创性与活力，并且认为他们的质量——如果不是说已经超过了，至少也已经等同于他们那一代的法国艺术家。正是在这个语境中，格林伯格对抽象表现主义作了那个最著名的论断：“这个宽泛而又深刻的趋势足以涵盖在感觉与方法上十分不同的艺术家，如后期阿希尔·戈尔基、杰克逊·波洛克、威廉·德库宁、大卫·史密斯、泰奥多尔·罗斯茨克 [Theodore Roszak]、阿道夫·盖特利布、罗伯特·

马瑟韦尔、罗伯特·德·尼罗和席摩·利普顿 [Seymour Lipton] ……我想说他们当中的三到四人可以跟世界其他地区的同一代艺术家所做的任何工作相媲美。”<sup>58</sup>

还有一种批评认为，格林伯格的艺术批评旨在迎合美国战后大国地位的文化扩张政策，仿佛格林伯格一人要对美国艺术的崛起负责。这种批评也是颠倒是非的。不用说，在整个30与40年代，几乎所有美国批评家（除了格林伯格等极少数批评家）都认为美国艺术不如欧洲。而整个20年代与30年代的早期，对大多数艺术家来说已成为美国艺术的黑暗时代，因为在那时，现代主义通常被视为非美国的东西。当时的主要观点认为，一个美国艺术家不应该从事这种非美国的东西（几乎所有的保守主义者与文化民族主义者都有一个相同的理由：英国的保守主义者曾抱怨说英国艺术不应该像法国人那样搞；德国的保守主义者则抱怨说德国艺术不应该像英法那样搞；美国的保守主义者则抱怨说美国艺术不应该像欧洲人那样搞；中国的保守主义者则抱怨说中国艺术不应该像西方人那样搞）。听一听杰克逊·波洛克愤怒的声音就可以明了当时的美国艺术家们的处境：“他们（指当时的艺术批评家）复仇似地在你头上套上一个紧箍咒……只要你想试着发现你是多么需要作画，你就是一个非美国人。”<sup>59</sup> 只要你很想作画，并且作的不是美国式的现实主义绘画，而是抽象绘画，你就被认为是一个非美国人。这就是当时的美国艺术家们的处境！的确，人们不知道该如何感激格林伯格给予了这批艺术家最初的自信。至于，这批艺术家是否是文化扩张主义者，说实在的，我不知道，也不想知道，因为这与艺术问题毫无干系。我只知道他们是一些强者，他们敢于拿来别人的方法，然后超越别人。以别人的方式本身战胜别人。如果说这也算是扩张，那么我们每个人都应该成为一个扩张主义者。因为这是唯一能够打破龟缩在地方性与本国性的保护伞下与世隔绝、自我抚摸的恶性循环的途径。

最后，我们来看一下格林伯格本人是如何回应所谓的后现代主义挑战的。在格林伯格最晚近的文章《“后现代”的概念》（1980）中，格林伯格坦言承认他对后现代主义的不信任。他说，除建筑之外，他听到和见到最多使用“后现代”一词的地方是绘画与雕塑——但是只在批评家与杂志作者那里，而不是在艺术家本身当中。而这里可能的理由则是，鼓吹回到具象的或再现的图画艺术中去。但是，格林伯格立即指出，这种鼓吹一直有太多的先例，并不“后现代”；因为自从超现实主义以来，现代艺术运动中一直都存在着要在现代艺术中包括具象艺术的冲动。<sup>60</sup>

58 Greenberg, "A Symposium: The State of American Art," *Magazine of Art*, vol.42, no.3, March, 1949, p.92; 转引自 Irving Sandler, *The Triumph of American Paintings: A History of Abstract Expressionism*, New York: Harper & Row, 1976, p.216.

59 Rudi Blesh, *Modern Art: USA*, New York: Alfred Knopf, 1956, pp. 139-140.

60 Greenberg, "The Notion of 'Postmodern'", in Ingeborg Hoesterey, ed., *Zeitgeist In Babel: The Postmodernist Controversy*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, p.42.

格林伯格接着指出，现在“后现代”中的“后”可以被理解为一种时间的、编年的意思。任何跟着某物出现的东西都是这个某物的“后”。但是这并非“后现代”这个词被使用的主要方式。毋宁，人们假定它意味着或暗示着一种就其风格的演化来说是超越、替代、承继现代艺术的艺术，正如巴洛克艺术承继了手法主义，洛可可艺术承继了巴洛克艺术一样。其必然结果是，现代艺术已经过时并被抛弃了，正如手法主义已经过时和被抛弃了一样。但是，格林伯格敏锐地指出，对那些做出这种断言的人来说，问题成了要说明他们所说的“现代”是什么意思，而不是要说明“后”是什么意思。然而，我们通常所说的现代的意思是某种被认为是直到今天的东西，某种在不止是时间上或编年性质上的字面意义的超越了过去的东西。这就成了所有后现代论者的基本困境。

格林伯格重申了他对现代主义的界定。这个界定是艾略特以来的现代主义思想的结晶。他认为，与通常的见解相反，现代主义并不是通过与过去的断裂而出现的。远不是如此。毋宁说，它在性质上一直是一种态度与方向感，一种针对标准与水准的态度与方向感：最初是审美质量的标准与水准，最终也是如此。那么，现代主义者从哪里获得他们的标准与水准？从过去当中，也即从过去的最好的东西中。但是主要不是从过去的某些特别的模式中，而是从一种总的感觉与理解中，从过去的最好的东西中提炼出与抽象出审美质量。这不是一个单纯模仿的问题，而是一个去粗存精的问题——正如文艺复兴时代的艺术之于古典艺术一样。成为现代是配得上过去的一种手段。<sup>61</sup>

创新，新颖性一直被认为是现代主义的特点，新颖性被认为是某种令人渴望与追求的东西。然而所有伟大而有持久生命力的现代主义创造者的骨子里都只是勉强的创新者，创新只是因为他们不得不这么做——为了质量的缘故。这不仅是因为某些创新的指标对达到一定水准的审美质量而言一直是本质的要素，而且还是因为现代主义的创新向来是被迫的：被迫是由于在标准上不断出现的危机。现代主义应当被理解为为了在面临威胁时维持审美标准而进行的一种持久的行为，一种持续的事业——而不仅仅出于对浪漫主义的反动。比其他任何东西都更加能勾勒出现代主义及其位置与特征的，是它对威胁到审美价值的东西所做出的回应：来自社会与物质环境，来自时代的牵制，所有通过一种新的与开放的文化市场的要求所传达的牵制，一种中产阶级的需要的牵制。<sup>62</sup>

“因此”，格林伯格总结说：

61 Ibid., pp.43-44.

62 Ibid., p.46.

我最终来到了我为作为一种具有包容性与持久性的现代主义定义所提供的东西：现代主义是由为了阻止由于受到工业化背景下的文化的相对民主化所带来的审美标准的退化而持续进行的事业构成的；现代主义的最重要与最内在的逻辑是要以一种前所未有的与过去对立的面目来维持过去的水准。<sup>63</sup>

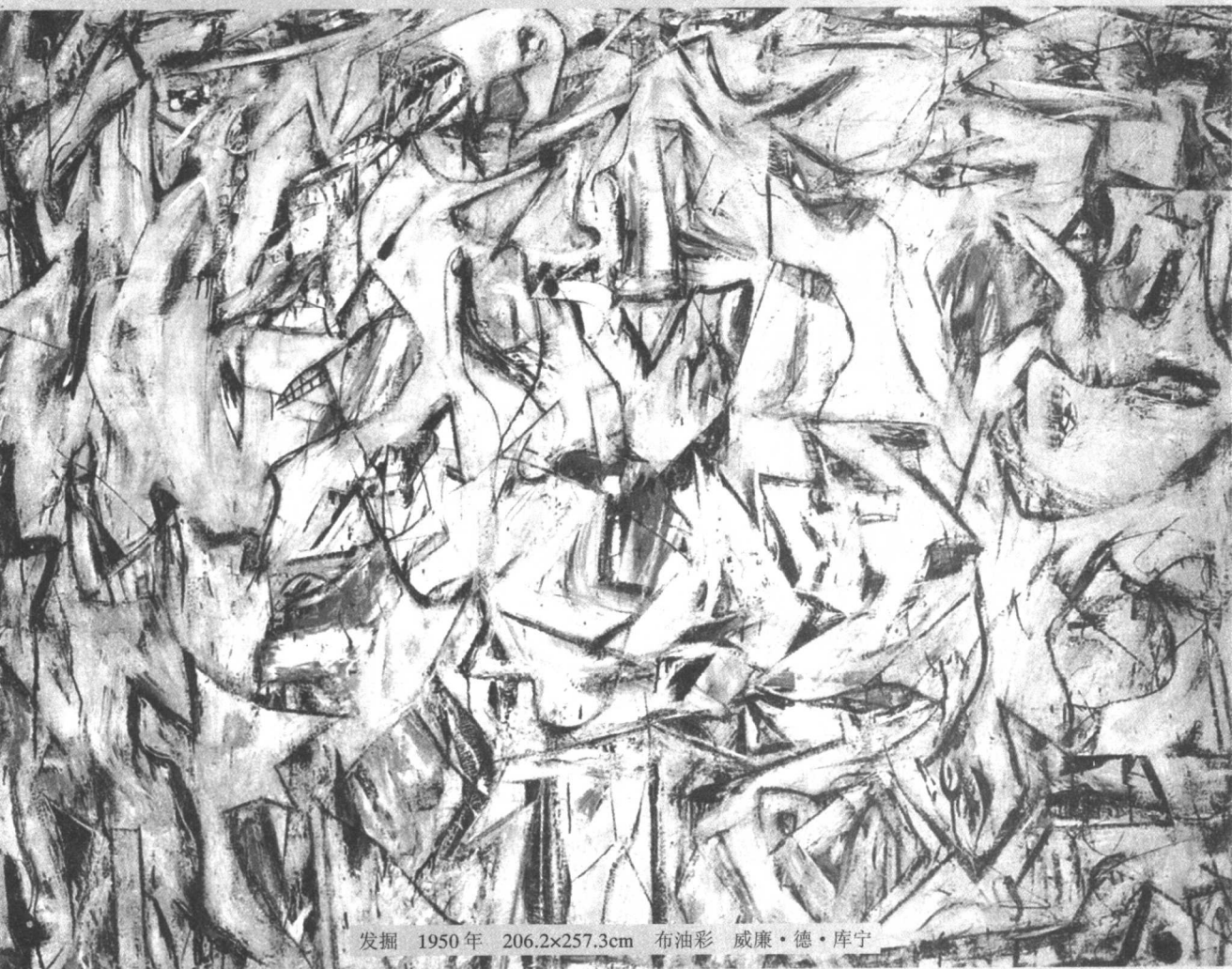
格林伯格指出，创作杰出的艺术通常是艰辛的。但是在现代主义之下，欣赏比创作更加费力，从最新的艺术中获得满足与兴奋则难上加难。过去 130 多年间，最好的新绘画与新雕塑已被证明对那个时代的艺术爱好者构成了挑战与检验——这是一种前所未有的挑战与检验。“然而，对轻松的恣愿也一直存在。它威胁着并将继续威胁质量标准。……后现代这种东西只不过是又一次这样的恣愿而已。究极而言，它是一种使自己偏爱次货的要求正当化而又不被叫做反动或弱智的做法。”<sup>64</sup>

要求轻松在假定的前卫艺术圈中已经第一次随着杜桑与达达主义出现，然后在超现实主义的某些方面也存在着。但是只有随着波普艺术的出现，它才成为一种完全自信的表述。打那以后，这种自信一直以各种不同的时髦与趋势存在于自称的或假想的先进艺术之中。格林伯格说，他注意到的是这些趋势的演替从开始就涉及一种从高质向次质的退却；并且他对当代艺术状态的关注的一个原因恰恰是：将次质欢呼为高质，或者断言两者之间的差异并不重要。“但是，”格林伯格最后说，“没有了高质艺术的不朽，次质艺术也将随之消失。当最高水准的质量不再在实践或趣味或欣赏中得到维持时，那么，较低的水准就将变得更低。事情向来如此，我看不出现在已经改变了。”<sup>65</sup>

63 Ibid., pp.46-47.

64 Ibid., p.48.

65 Ibid., pp.48-49.



发掘 1950年 206.2×257.3cm 布油彩 威廉·德·库宁

At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act, rather than as space in which to reproduce, re-design, analyze or “express” an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event. Rosenberg, “American Action Painting”, in *The Tradition of the New*, New York: 1965, p.25.

在某一时刻，画布在一个接一个美国画家看来开始成为人们在其上行动的战场——而不是人们在其上生产、设计、分析或‘表达’一个对象的空间，不管是真实的对象还是想象的对象。正在画布上发生的事已不是一幅图画，而是一个事件。罗森伯格：《美国行动画家》，载《新事物的传统》，纽约，1965年版，第25页。

## 第六章 罗森伯格： 现代主义还是后现代主义？

哈洛德·罗森伯格 [Harold Rosenberg, 1906-1978] 是与格林伯格齐名的美国艺术批评家。他俩同为 20 世纪纽约左派知识分子的代表，同为美国抽象表现主义的教父，同为现代主义艺术的宣传家与鼓吹者，同为波普以后的美国式“后现代”艺术的强有力的批评者。可是他俩在国内艺术批评界的命运却大不相同。人人都在引用或批评格林伯格，中国艺术批评家却可以心安理得地没听说过罗森伯格的名字。这大概与迄今为止还没有一本罗森伯格的书在国内流行有关，也与他的思想的相对复杂有关。

罗森伯格从事艺术写作的跨度长达数十年，而且前后不尽一致，因此很难一概而论。如果分阶段论之，那么前期倒接近后现代主义；而当“后现代”一词日益成为一个没有固定内涵、随意乱贴的标签时，他却反对“后现代主义”，成为现代主义的斗士。但是，需要明确的是，罗森伯格为之辩护的现代主义与我们理解现代主义是有差别的：他把现代主义理解为一种批判态度、气质，特别是批判的冲动（不管是行动绘画还是街头示威），而我们理解现代主义则主要是一种探索语言的活动，或者用格林伯格的话说，是“以规矩反对规矩的”思想和行动。罗森伯格心目中的现代艺术一直是以未来主义、达达主义与超现实主义等为核心的历史前卫艺术（借用彼得·贝格尔的术语），而不是格林伯格意义上的立体主义、构成主义与抽象表现主义为核心的现代主义。不管他们对现代主义的理解多么不同，他们在反对后现代主义这一点上却走到了一起。这再一次表达了本书的基本立场：任何一个够格的批评家都不会对后现代主义的泛滥成灾不闻不问；任何一个尚存一丝严肃感的批评家，也不会对后现代主义的反智主义、犬儒主义与快乐主义狂热熟视无睹。这确乎已经构成 80 年代以来的艺术批评的一个基本主题。

### 一 从抽象艺术到行动艺术

罗森伯格第一次宣传现代主义是他 1940 年的文章《论巴黎的陷落》。现代 [the Modern]，在罗森伯格那里意味着，本质上是个体

的；它再现了个体对人类命运的有意识控制的断言。在这一断言中，个体能打破过去的模式的限制。因此，现代人的心灵要在未来中争取人类的发展：“巴黎现代性深深地植根于这样一个假设之中：历史能为心灵彻底地控制……现代艺术曾经是一系列撕碎数个世纪以来的惰性堆积起来的累积层的个人爆破。”<sup>1</sup>因此，个体现代主义代表了人类向未来进步的连续性。而它的敌人则是强调极端民族主义与集体主义的法西斯主义。1940年的罗森伯格描述了现代主义与法西斯主义之间的明确的对立。与格林伯格一样，罗森伯格通过把个体性与现代主义联合起来，来对法西斯主义的威胁做出反应，并且委以这一文化联盟超越法西斯主义危险的政治使命。

然而，罗森伯格并没有通过对个体与大众的对抗的描写，走到个体现代主义与政治进步的联盟这一点；1940年的冲突来自现代主义与法西斯主义，而不是个体与大众。在罗森伯格看来，个体/大众的二元对立直到战后才成为基本的冲突，而这似乎正好应了法西斯主义的失败之运，大众文化的新形式才迅速成长。

不是现代主义，而是各种实用的文化，一种并不比法西斯主义更现代或更个体的文化，继续以令人震惊的速度增强。实用文化，在罗森伯格看来，在战后的政治与社会体制中采取了各式各样的形式。在苏联，它似乎惊人地与法西斯主义相似，因为文化仍然严格地被掌握在集权的国家手中。在资本主义西方，实用文化似乎蓬勃发展为无数多样的、并且经常是相互冲突的形式，体现在广告、电影、大众文学等等之中。尽管这种多样性缺少法西斯主义（或反法西斯主义）文化的那种头脑简单的直接控制，它也决不像罗森伯格在1940年支持过的那种个体现代主义的形式。1948年缺少文化焦点，使罗森伯格没能把所有这一切都归结为某种特别的政治体制或运动。在1948年，与现代性相反的各种力量的多样性与普遍性，迫使罗森伯格发展出一种对文化与政治动力学的复杂得多的描述。

1948年前后，罗森伯格开始描写一种新的东西：一种新的、作为个体现代主义对立面的东西，用来取代法西斯主义。这一新的力量从本质上说是一种“实用”文化的演进形式，但是由于它不再主要由其反法西斯主义的源起得到界定，罗森伯格给它一个新名字：大众文化。罗森伯格的大众文化并没有成为某个被称为“大众”的特殊阶级的财产；这样一种方法在一个变得日益同质化和阶级阵线模糊化的美国，想要成功地进行文化分析，实在是太缺少灵活性了。大众文化，在罗森伯格那

1 H. Rosenberg, "the Fall of Paris," in *The Tradition of the New*, New York: McGraw-Hill, 1963, p.214.

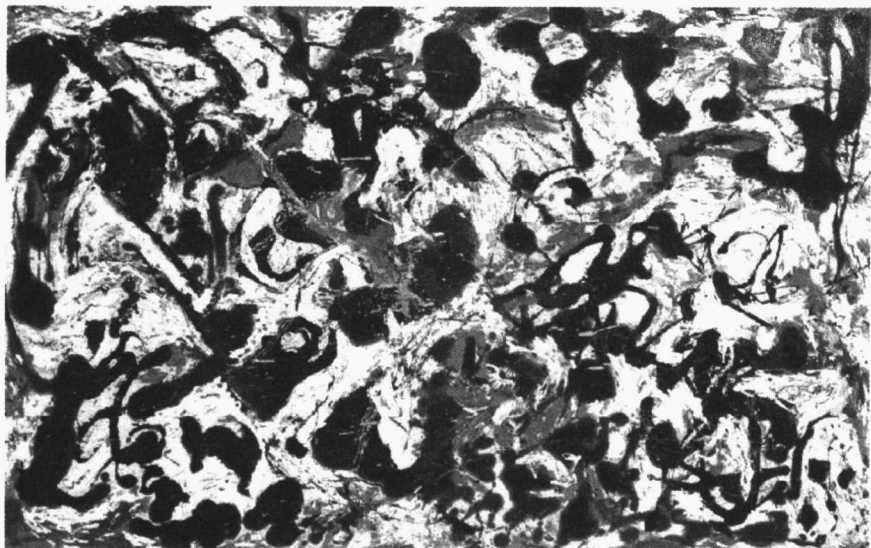


里，成为一种所有人都可能拥有的一种思想方式，一种所有人都有可能进入的意识模式，一旦他停止作为个体进行思考。

罗森伯格写于1948年的东西反映了那个时候的特殊政治事件，因此他看到了这一大众文化的戏剧中的两个主要恶棍：斯大林主义与资本主义。罗森伯格把斯大林主义的俄国刻画成这样一个国家，在那里，被集中起来的大众已经获得了普遍的文化统治，控制着任何其他文化的创造。另一方面，在资本主义的美国，大众文化的结构要复杂得多：它是作为许多互相冲突和相互矛盾的大众文化而存在的。从一种精英的“反大众文化的大众文化”，到作为一个巨大的大众群体的大众文化的基础，所有这些文化类型都分享“艺术家应该在他的层次上表达普遍经验”这一信念。在所有层次上，对意识的控制以同一种方式起作用。与这些大众文化的多样化形式正好相反的是，罗森伯格强调了个体文化，一种个体意识的文化。个体文化关注“真实的”经验；个体艺术家以其个体性去体验事物，并在艺术品中记录这一事物。由于罗森伯格相信体验现实的唯一方法是一种个体的方法，这种文化的形式以一种大众文化的幻觉永远也不可能的方式触及现实。因此，个体文化是对个体控制其对现实的知觉的重新确认。

罗森伯格所坚持的个体文化只表达每一个体事实上体验到的东西，似乎暗示着在拥有不同经验的个体之间进行交往的不可能性。对罗森伯格来讲，事情并不是这么回事。事实上，个体文化的力量之一在于，它有能力表达不止一个个体体验过的真实事件。罗森伯格称这为“共同情境”[common situations]，以与大众文化给予人们的“共同经验”[common experiences]相对立。交流（或表达）“共同情境”是一个动力过程，因为不同的个体对同一个事件的知觉相互作用，促进了自我知识的发展。每一个体都可以把他/她的自身经验的权威带给被“交往”（或被“表达”）的“共同情境”。

在其有能力捕捉与交流共同情境的现实中，个体文化与那些控制大众的人发生了冲突。罗森伯格论证了艺术家对共同情境的探索正好揭示了大众文化的共同经验经常想要加以隐瞒的东西：将大众从历史现实中分割开来的神话。这一发现事实的过程通过否认其永恒存在，以及通过重新断言历史进步的必要性，而向现存政治与社会秩序——罗森伯格称之为“稳定的卫士”——发起挑战。在这样做的时候，罗森伯格将为了革命的进步的战斗看作一场文化冲突，一场大众文化的隐瞒与个体文化的揭露之间的抗争。而这场战斗，罗森伯格寄希望于“美国人”，因为“美



搜索 1955年 纸油彩 杰克逊·波洛克

国人不思考，只行动……因为美国人的行动是一个事实”。

显然，美国人不能使用这一意识形式来发动革命，但是行动的美国人可以成为无产阶级革命的榜样。因此美国人跨越了横亘在个体的革命意识与大众的革命立场之间的鸿沟。正是在罗森伯格于1948-49年间发展出来的理论基础上，他描述了抽象表现主义。为了与格林伯格相区别，罗森伯格很少写到抽象表现主义；他论述这一主题的主要作品是《美国行动画家》（1952）。但是就是在这么一篇单篇文章里，罗森伯格确立了对抽象表现主义的一个如此具有说服力和吸引力的描绘，以致他的影响足以与格林伯格相抗衡。在该文中，罗森伯格赋予抽象表现主义两个个性：他们既是生产个体文化的艺术家，也是促进行动的美国艺术家。

在《美国行动画家》中，抽象表现主义艺术家们拒绝共同经验（既是美学的也是政治的），因此使探索个体性成为可能：“……艺术与社会破坏并不是被经验为一种损失。相反，艺术的终结标志着视其自身为艺术家的乐观主义的开始。”<sup>2</sup>

因为抽象表现主义者们开始通过艺术探索他们的个体性，他们断言对世界的真正的知觉只有通过个体性，而不是大众的“给定性”才有可能达到：“对自我与社会中的给定的革命……业已使美国重新进入个人反叛的形式。作为行动的艺术建立在这样一个巨大的假设之上：艺术家只承认他参与创造的过程是真实的。”<sup>3</sup>

因此，抽象表现主义者有能力在其“历史情境”中发现其个性的真理：“（行动绘画是）一场探索深度的冒险，在这个深度中（艺

2 参H. Rosenberg, “the American Action Painters,” in *The Tradition of the New*, p.23ff.

3 Ibid.

术家)可能发现他的个性的真实形象。”<sup>4</sup> 通过把抽象表现主义者呈现为个体文化的实践者,罗森伯格赋予他们与个体文化相关的所有优点和所有责任。这意味着罗森伯格不仅相信抽象表现主义艺术家能够对现实有个体的知觉,而且使他/她对粉碎大众文化的幻觉负有责任。在《美国行动画家》中,这些幻觉采取了强加的价值——既是政治的也是审美的——的形式:“这些画家中有许多是‘马克思主义者’——他们一直试图刷新 [paint] 社会。其他一些则一直试图刷新艺术(立体派、后印象派)——其实也一样。当人们决定要刷新时,伟大的时刻到来了……就想刷新 [TO PAINT]。画布上的姿势就是从各种价值中——政治的,审美的,道德的——获得解放的姿势。……一方面,是对道德上与智性上的耗尽的绝望意识;另一方面,是一种跨越深度的冒险的欣快,从中他或许能找到他的个性的真实形象的反映。”<sup>5</sup>

然而,比个体性更深刻的是,罗森伯格赋予“行动画家”的最大的使命是他们的行动能力。罗森伯格将作为一个艺术家的抽象表现主义者转化为一个行动者,即某个把绘画当作一种行动的人。“在某一时刻,画布在一个接一个美国画家看来开始成为人们在其上行动的战场——而不是人们在其上生产、设计、分析或‘表达’一个对象的空间,不管是事实的对象还是想象的对象。正在画布上发生的事已不是一幅图画,而是一个事件。”<sup>6</sup>

有事实表明,罗森伯格的“行动”概念来自达达主义。罗伯特·马瑟韦尔回忆道:“哈洛德·罗森伯格所用的‘行动’概念来自理查德·胡森贝克 [Richard Hulsenbeck] 的一篇文章……当时我正在编辑胡森贝克的‘达达’校样。哈洛德看到了这篇文章的校样;在那篇文章中,胡森贝克猛烈攻击文艺美学家,并说,文学应该成为行动,应该手持武器,等等。哈洛德爱上了这个部分,我们不久就把它发表在唯一的一期《可能性》[Possibilities] 上(按当时罗伯特·马瑟韦尔和罗森伯格都是该杂志的编辑)。哈洛德的‘行动’概念直接来自这个篇什。”<sup>7</sup>

抽象表现主义者能行动,却不参考过去。在《美国行动画家》中,这采取了抽象表现主义者打破与艺术史传统的联系的形式。因为那个传统是作为一系列作品存在的,而罗森伯格认为抽象表现主义的产品是一个事件,而不是一件作品。因此,抽象表现主义者只需“行动”,以便打破与过去的关联。于是,在罗森伯格看来,作为行动的艺术就发现了一个新功能,因为艺术已从先于它的艺术运动中分离出

4 Ibid.

5 Ibid., p.30.

6 Ibid., p.25.

7 Max Kozloff, interview with Robert Matherwell, *Art Forum*, vol. 4, no. 1, Sept. 1960, p.37.

来：“由于意识到一种与早先的‘抽象主义者’——不管是欧洲人本身还是参与伟大的前卫 [the Great Vanguard] 年代的美国人——不同的绘画功能，某些画家的世界已经从其他画家那里分离出来。”<sup>8</sup>

在实践中，抽象表现主义与艺术史传统的断裂，对罗森伯格来说意味着对所有艺术运动，包括现代艺术的拒绝。当格林伯格希望将抽象表现主义与现代主义——特别是立体主义——联系起来时，罗森伯格却否定了任何这样的联系。把抽象表现主义与现代艺术联系起来，在罗森伯格看来，只是一种由不幸的巧合引起的幻觉：两者都是同时到达美国并且似乎是相互关联的。然而，把抽象表现主义处理成现代艺术的延续，就是忽略了抽象表现主义的“行动”本质。显然，罗森伯格把矛头对准了格林伯格，他说：“由于局限于美学，现代艺术的巨大官僚主义不可能把握新的行动绘画中的人类经验。（在他们看来，）在表面的相似性之上，一件作品等同于另一件作品，而作为一个整体的运动也只不过是20世纪绘画制作的一个时髦的附加而已。”<sup>9</sup>

罗森伯格认为，抽象表现主义不是现代艺术，因为现代艺术仍然受到艺术的限制。而行动绘画则不是。对罗森伯格来说，艺术家个人就能实现这一角色，因为他/她独一无二地控制了其生产的手段。因此，在《美国行动画家》中，罗森伯格把抽象表现主义者刻画为能将“美国式的”行动转变为现实的艺术家的。在罗森伯格那里，行动画家不止是一个 [a] “可能的”美国人，而是已经成为唯一 [the only] 可能的“美国人”，一个可以作为行动的革命楷模的人——对一个艺术家来说，这不不是一个非同小可的政治角色。于是，罗森伯格赋予抽象表现主义者两个关键的革命角色：既是个体文化，又是行动的美国人的提升者。<sup>10</sup>

通过将保存革命意识的使命全数赋予抽象表现主义，罗森伯格确立了保护这一运动使其不受落后的意识影响的政治命令。他在《人人都是专家》一文中论证道，强加的“价值”的危害，不仅仅来自传统的保守集团，政治革命的专业化也试图将它强加于其他专业之上。罗森伯格走得如此之远，以致于把极权主义定义为任何一种旨在统治其他所有力量强迫它们为了“实践的”的目的而贡献它们的力量的制度。革命的艺术事实上不得不挡开这样的“专家”帝国主义的意识形态，以便保护艺术的“自我关注的中心”。为了保护先进文化不受这种职业革命家的影响，并且因此确保进步艺术仍然能避免强加的价值，罗森伯格确立起一个古老解决办法的新版本：艺术——或者毋宁说行动——应该为了其自身而实践。

8 Rosenberg, *The Tradition of the New*, p.22.

9 Quotation from Stephen C. Foster, *The Critics of Abstract Expressionism*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1980, p.50.

10 Ibid. p.28.

对罗森伯格的抽象表现主义者来说，这可能意味着一件事：因为艺术是行动，行动应该“为了其自身”而出现，而无需指涉围绕着它的历史情境。因此，为了实现他/她作为革命意识与行动的革命模式的保护者的革命角色，抽象表现主义者不得不通过使行动绘画在为一种作用于它自身，并从社会的其他方面的政治与社会事务中独立出来，来保存艺术的自我关注的中心地位。

从上述分析得知，这是一个非常典型的前卫艺术立场：第一，在这种立场看来，行动在其中实施的媒介已变得无关紧要；毋宁是被实施的行动本身的性质才是重要的；第二，行动绘画是与传统断裂的。而这两点，可以说正好与格林伯格的现代主义理论形成鲜明对比。尽管他们心目中的典范可能就是一个：格林伯格称之为美国抽象绘画；罗森伯格则称之为美国行动绘画。

进一步的分析将会表明，不仅“艺术”，而且绘画在这儿也变得无关紧要。甚至绘画价值也是可疑的，因为从逻辑上说，很难为行动要求任何特别的媒介。对罗森伯格来讲重要的只是：行动。显然这一强调行动高于一切的理念来自达达主义——用彼得·贝格尔的话来说是“历史前卫运动”要求将艺术重新整合进生活这一理念——的回声。罗森伯格之缺少对绘画传统的忠诚以及他对政治事务的关注将被解释为“对使经验成为可能的当代经验形式的解放比行动更重要”，表明了不仅传统的艺术价值而且任何形式的艺术价值都是他所不信任的东西。罗森伯格是否想要重新界定价值的美学范畴，以便把它引进的价值包括进来，尚是可疑的；“将会出现什么是一个开放的问题”。罗森伯格的转移也许可以被描述为从纯粹艺术价值到纯粹价值的转移，因为不存在将要出现什么价值的问题，只有这种价值的性质，以及出现在何处的问题。罗森伯格对这样一个政治上戏剧化的人的兴趣在1962年仍然清晰可见：“人们能怀疑，不正是要在大街上行动的冲动将导致下一个10年的艺术家发生在画布上的实践吗？艺术对压抑的实用意识形态的实用反应就是做行动绘画。”<sup>11</sup>

罗森伯格受益于达达主义也就毫不足怪。“达达主义应该成为一个完全理解这一点的人，即惟有当人们可以将观念付诸生活时，他才配拥有观念——这是一种完全行动的类型的人，是只生活在行动中的人……”<sup>12</sup> 雅克·巴曾 [Jacques Barzun] 或许是最接近于刻画出罗森伯格的立场的人，他把他的虚无主义、个体主义和存在主义的泛音包容在“自由”的概念之下：“公众正在对之做出回应的是自由的允诺，

11 Rosenberg, *Arshil Gorky*, New York: Horizon Press, 1962, pp92-94.

12 Richard Huelsenbeck, "En Avart Dada," in *Possibilities I*, Winter, 1947-48, p.42.

这是一个‘够了！让这一切见鬼去吧’的观念。艺术的职责——爱它也好，理解它也罢，是独立、站在最好的一边、捕捉幻象、解释神话、记住名字、题目、影响、版本……我们的艺术宗教的这些阴间的戒律，在没有艺术可以拥有，没有观念、词汇、目的或原则可以追随，只有他人生活中的事件存在的那一刻，已经成了一些死字眼。”<sup>13</sup>

正如斯蒂芬·福斯特总结的那样，罗森伯格在新艺术与现代主义之间做出的区分，来自他认为新画家意识到了艺术的一种新功能的信念。罗森伯格寻求的已不是一种新艺术，而是艺术的一种新功能意识。意义对他来说不是存在于事物当中，而是事物被嵌入其中的行动语境之中。语言对罗森伯格来说不仅后于事实，而且还不适合于谈论“事物”，因此不能够谈论一种艺术。罗森伯格不愿把这种活动视为“艺术的”，或是作为一种“空间与色彩的完美关系的纯粹艺术”的产物，也就可以理解了。因此，罗森伯格批评的重要性似乎卷入了一种意义的本质特征的新概念。<sup>14</sup>

到1960年，甚至更早些，批评家已经感到抽象表现主义露出了正在成为学院派的迹象。60年代出现的大量批评文章被重新定位于这个或那个新的发展方向，与此同时，对抽象表现主义的讨论越来越成为重估与回顾性批评。对罗森伯格的“行动绘画”版本的一个主要挑战来自玛丽·麦卡歇 [Mary McCarthy]，她在对《新事物的传统》一书的评论中认为“你不能把一个事件挂在墙上，只能是一幅画”。<sup>15</sup>罗森伯格对此批评的回答澄清了他在此书中强调的东西是他为了在作品中获得意义而阐述的意义的行动的意义。罗森伯格以如下方式解释麦卡歇的批评：即便艺术家的意图可能是为了行动而“取消艺术”，绘画仍然“位于被制作出来的事物的领域，而不是被实现的行动的领域”。于是，批评家的工作成了一种告知观众“这些被制作出来的事物”中哪些是好的哪些是坏的。罗森伯格的意思可能是，艺术家的行动的意图最重要，而碰巧产生的绘画则只是一种副产品。因此，针对麦卡歇的批评，罗森伯格的回答是：作为回答，我愿指出，在处理新事物时，还有比好坏更重要的问题。我更喜欢“这是什么？”的问题——即身份问题。要以这样一种方式，即能够在真正的创新与虚假的创新之间做出区分的方式，来回答这个问题本身就是一种估价，或许是在这样一个革命的时代里最主要的批评，当艺术、观念、大众运动都不断地改变其性质时，因此它们最熟悉的特征经常是最具有误导性的。<sup>16</sup>

显然，这个回答带有典型的后现代特征：即以不同身份的事物之甄别代替同一身份内的事物之优劣。换言之，现代主义关心在相

13 Jacques Barzum, *Classic, Romantic and Modern*, New York: Anchor Books, 1961, p.153.

14 Stephen C. Foster, *The Critics of Abstract Expressionism*, p.70.

15 Mary McCarthy, quoted in "the Critic Within the Act," by H. Rosenberg, *Art News*, vol.59, no.6, Oct., 1960, p.26.

16 Rosenberg, *The Tradition of the New*, pp.3-4.

对稳定的游戏规则下哪一家玩得漂亮，而后现代主义关心的恰恰相反：它不再满足于在一个相对稳定的游戏规则下的游戏，而是关心规则的改变本身。这是一种如此迅速地改变规则的游戏，以致于规则的改变本身成了一种游戏：每一种规则下只有该规则的发明者本人才是唯一的游戏者！

其后，罗森伯格继续为自己的“行动画家”概念辩护。在发表于1967年的《艺术中的运动》一文中，他说，自从立体派画家开始在模特面前转移位置并且越出“透视视角”构图时，把运动引进绘画与雕塑的工作已经越来越频繁地发生了。未来主义者试图抓住运动中的客体的振动的轮廓；达达主义和超现实主义则把绘画拓展成动画和街头示威。<sup>17</sup>他还说，好像故意对麦卡歇小姐的挑战做出回应似的，绘画越来越拒绝成为“单纯”的绘画，并且已经开始从墙上走下来。显然，罗森伯格认为，20世纪行动艺术的要点倒不在于刻画运动（未来主义也许是一个例外），而在于要使它自身成为艺术家的一个行动，



17 Rosenberg, "Movement in Art", in *Art and Other Serious Matters*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1985, p.11.

什么使今天的家庭如此温馨，格外不同？ 1956年 26x25cm 纸 拼贴 理查德·汉密尔顿

不管是立体主义在无穷无尽的视觉可能性中构成桌布上的水罐，还是行动画家通过画布上的姿势激发自我的潜力。行动的画家不再满足于制作一个物件或甚至显示他头脑中的想法。他希望他的作品能构成一种活生生的情境，通过这一情境他或许能影响他自己的性质以及他周围环境的性质。艺术中的运动因此成了这样一个趋势的一个侧面：这个趋势已经并且正在将艺术客体（即艺术作品）转变为艺术事件。<sup>18</sup>

## 二 新事物的传统：后现代主义？

克林科维茨 [Jerome Klinkowitz] 将罗森伯格、罗兰·巴特 [Barthes] 与伊哈布·哈桑 [Hassan] 并称为“后现代三杰”。尽管三者出生年月相差近 20 年，但他们都是在同一个 60 年代社会的、意识形态的和美学的骚乱中冒出来的。虽然各自在不同的领域——艺术批评、符号学与文学理论——开始其工作，但都走向了更大的文化关怀，主要都是因为他们原先的批评兴趣在方法与信念上发生了一场革命。他们每个人都对现代主义的专制感到不快，并对它的影响的持续感到不耐烦，都想为看待其主题的新方式作辩护。而且，正如罗森伯格把绘画从其静态的回忆主义中解救出来，巴特解构符号系统以便在一种流动性的新感觉中显示新价值，哈桑则超越文学成规，形成了关于“后人类”的新景观。人们可以为他们区别出一种新风格，其中每个人都有不同的名字。罗森伯格称之为“更现代的现代性” [more modern Modern]，巴特称之为“现代性” [modernity]，而哈桑则称之为“后现代主义” [Postmodernism]，但是三者都反对现代主义。<sup>19</sup>

这三个人相同的地方在于一种新的观看方式，一种剥去原先强加在对象上的意义，并清楚地表明意义不是事物本身的一种质量，而是发生在事物周围的人类活动的质量的知觉模式。巴特在浪漫派作品中注意到了这一过程，哈桑在美国的革新派小说家所表情的意指的游戏中意识到这一点，但是最初的阐述却是由罗森伯格做出的，正是他通过给予行动以一种新的重要性而彻底改变了我们看画的方式。

罗森伯格的行动绘画概念已经招来了许多批评家的批评。但是，据克林科维茨说，要点并不在于它与手边的艺术作品的相关性，而是它对“后现代思想习惯”，即一种使特殊的艺术家和作品相形失色的风格的贡献。罗森伯格的新箴言令人感兴趣的地方在于，它在已完成的作品与其制作过程之间转移了重点，从而改变了人们对于什么是艺术

18 Ibid., pp.12-13.

19 Jerome Klinkowitz, *Rosenberg/ Barthes/ Hassan: the postmodern habit of thought*, Athens and London: The University of Georgia Press, 1988, p.2.



的看法。罗森伯格承认“艺术在其古老的形式——对客体或对象的一种客观的分类——已经来到了它的终点，被没有边界的图像制作的大海所吞没”。<sup>20</sup>

据信，罗森伯格为后现代主义重构了绘画的概念。罗森伯格的论文有助于发动一种新的美学这一点可以明确地从其论辩意义上见出，他把这种新美学看作与不断持续的文化意义上的现代主义相反的东西。《新[事物]的传统》这一书名即拥有巨大的历史主题，“著名的‘现代与传统的断裂’本身已经持续了足够长的时间，以致于它自己也形成了传统”。他解释了为什么这一不断创新的实践在50年代遇到了抵抗：“现在，这一重新确认被顽固地拒绝了。我们时代的活的传统，从一开始就半掩埋的活的传统，被自私危机与后悔心境的传统主义者的宣传驱赶到地下。‘现代人的废嫡’的概念已在今日的知识分子当中成为最有影响力的陈词滥调。”<sup>21</sup>

当与传统的断裂被解释为新传统本身其中的一个主要公理时，形容词“后”就成为现代主义的一个恰当的修正了。罗森伯格的姿态的中心是他对现代性的反对态度，因为这个现代性是从欧洲发展出来，又是离欧洲而去的——因为这正是他的第一部书（《阿希尔·戈尔基》）的主题，他把美国绘画脱离欧洲的历程称作“战后美国绘画的罗曼史”。这一对新事物的欢快感主导着罗森伯格的所有作品，从《发现当下》[*Discovering the Present*]的第一行，到研究《伯奈特·纽曼》[*Barnett Newman*]的主题。前者宣告了现代主义的死亡，后者则论证了西方艺术“美学上的穷尽”业已“一步步剥夺了自身处理人类最深层的经验的能力”。20世纪的道德震撼迫使艺术走出欧洲传统，而在美国行动的新风格中，罗森伯格找到了表现的完美手段。行动是贯穿他的批评作品的一贯原则，而且经常成为他的重复的主题：“行动绘画的发明意在抛弃对事物状态的再现，而表情于在绘画的物质运动中实现这一状态。画布上的行动成了它自身的再现。”<sup>22</sup>行动就其本质而言能生产符号，他指出，从而留下运动的轨迹，而其原创意义从未得到充分的揭示。他的全部兴趣就是艺术家身体的移动的符号。

为了做到这一点，艺术品（艺术客体）必须让位于艺术行为。罗森伯格欣赏波洛克、德·库宁以及其他美国行动画家的作品，是因为他们在画布上的工作已经成为对一种活生生的感情和智力能量的组织活动。画布给予我们行动中的自我，不是对它本身做出回应的自我，而是对它参与世界做出回应的自我。但是只有当能量本身开始投射时，

20 Ibid., p.9.

21 Ibid., pp.10-11.

22 Rosenberg, *The Tradition of the New*, p.27.

行动绘画才发生，而后现代美学的关键才得以诞生；重要的已不是（像现代主义者，特别是最肯定的是未来主义者所做的那样）刻画行动，而是，从达达主义和超现实主义到偶发艺术，艺术家的行动本身。正如原先的作品一样，现在行动已经在要求获得一种事件的地位。前卫艺术作为一个整体一直寻求“清算作为作品的分类的艺术，从而用艺术家的智性行为的术语重新定义它”。但是，当“行动绘画成了与艺术家的存在相同的形而上学实体的时候”，“新的绘画就打破了艺术与生活之间的任何界线”。<sup>23</sup>

于是，艺术作品与创造该作品的过程就等同起来。波洛克把绘画看作接触的时刻——只要接触还在继续，作品就持续发生，而且这种与作品的持续接触的过程将在观众中提到延续。德·库宁通过冒险的概念拓展了接触的意义。“通过在其关联的过程中使其向各种冒出来的关联开放，与每一件尚在进行中的作品所可能出现的毁坏放手一搏。”自动主义，这一现代主义放任的残留，在一种不友好的文化中可能会被当作一个更加荒谬的因素，对波洛克来说则正好是“解开绘画活动，并把它从概念的束缚中解脱出来”的手段。一旦投入其中，艺术家当然会意识到他的行动，特别是因为其进展经常是一个冗长的过程，充满了他或她想要观众做出反应的他喜欢的各种选择、犹豫和偶然性。因此，波洛克的意思一点也不关心“为一个好画的观念所支配的”效果，而是关注“制作本身的伸长和强化，以及流动在艺术家与其标示出的世界之间的潜流的伸长与强化，在其中，他的停顿、漂流、转弯和浪潮把他抛向‘纯粹和谐’”。<sup>24</sup>

艺术品就是它自身的活动的观念是罗森伯格的著作中被人引用得最多的原则。对戈尔基来说，抽象的艺术品是一个“通过伸长的相关努力的系列把经验尽数揭示出来”的机会，简言之，它成为了“艺术家借以通过体力与精神的假设，发现他自己是或可能是的符号的‘心灵’”。观看德·库宁的画布，批评家发现了一种建立在艺术材料与运动本身之上的新的综合感觉，简言之，“每一个伸向构图的画笔姿势就是它自在的现实 [a totality in itself]”。艺术来自生活，在某些情况下成为与生活相同的东西，但是“既非艺术家，也非绘画，拥有先于他们的相遇的存在”。而正是在这种相遇的意义上，行动绘画才得以存在。<sup>25</sup>

克林科维茨接着指出，在三位作家的批评方式中可以发现某些在其作品中得到论证的美学原则。罗森伯格的一篇典型的论文反思了他自己对于他所欣赏的艺术中的行动的立场；他从来也没有把自己看作一个艺

23 Ibid., p.28.

24 Jerome Klinkowitz,  
*Rosenberg/Barthes/  
Hassan*, p.17.

25 Ibid., p.18.

术评论家，但他在一个展览的开幕后，却要花费不同寻常的大量时间去评论、思考、回顾，以及最后在他的写作中表达这一过程，而且他的论文经常更多的是关于他与艺术家的作品的相遇的写照，而不是关于这件作品的什么事。在想要定义一个运动时，他感兴趣于所涉及的思考过程，从一开始就意识到这样的定义永远也不可能与所涉及的最深刻的艺术家相吻合。正是在悬搁判断这一点上，罗森伯格引入了他的有关画布不再是一个再现事物的平面，而是艺术家行动的战场的观念。读者的理解领域清理之后，行动绘画的惊人的新本质就可以得到充分的估计：头脑中的形象让位于手中的材料；与惊讶效果 [Surprise] 相比，意图变得不重要了，而且作品（甚至是那些由形式、色彩、构图和素描勾勒出的作品），与“行动中所包涵的启示”相比也无关紧要了。<sup>26</sup>

### 三 定义与解定义：现代的境界

除了像《美国行动绘画》之类的宣言式论文外，罗森伯格的名声还建立在一系列旨在把握美国当代艺术的批评文字之上，包括评论、为展览目录所写的序评、为个人画册所写的序言、专著、书评等等。总的来说，罗森伯格不像格林伯格那样有着相当连贯的批评立场。罗森伯格的艺术批评表现为在一系列对立术语之间的不断反复与调停。但这种调停又不是赫伯德·里德式的试图提炼一套有说服力的现代艺术哲学，而是以描述性为主，带有一定分析性的批评文字。与里德相比，它显得更是一个实践家，而不是理论总结者。但是在这些看似零碎的评论中，有时包含着真知灼见。这特别地表现在以下几个基本论题中。

1. 关于批评的党派性。在罗森伯格对苏珊·朗格的《情感与形式》所做的评论中，他着重提出了批评不可能是一门严格的学科的意见。朗格认为一件创造性的作品，是一个“单一的象征形式”，和“一种感情模式的化身”。作品除了代表了艺术家的个性外，同时还是一种人类情感的表现形式，这便是由她的“艺术符号”的概念加以表达的主题。对朗格来说，一种艺术符号并不意味着一个指向别的事物的符号，甚至也不是指向艺术家感情的符号。它是一种创造，一种显像 [appearance]，或“外观” [semblance]，其中，创造者的思想、激情和技艺具有一种转化了的生活 [a transformed life] 的形式。作为一种“虚拟的”而不是事实上的客体（或对象，作品），艺术符号在远离自然的地方，同时也是在远离观众与作者的地方，确立起它的生存环境。每一种艺术都以这

<sup>26</sup> Ibid., pp.123-123.

种方式由其自身的“首要的幻象”而转移。在绘画中，这种幻象就是“虚拟空间”。绘画中的空间是事实空间的一种假象或外观，但是艺术-空间仅仅作为表象而存在，而且与常识或科学的空间毫无关系。

艺术品只漂浮在它们自身的幻象中这一事实暗示着它们与生活没有关联吗？不，朗格说，因为它们的形式植根于有机体成长、发展、衰落与死亡的过程的生命节奏之中。它与现实的分离也不意味着剥夺了作品的智性意义而把它们仅仅界定为神经反应的场所。只有在这里，思想不再是感情的对立面，而是与其相同一；而且“内容”也不再是实践的或话语的意识之事实或逻辑，而是形式的分节 [articulation]。<sup>27</sup>

然而，罗森伯格不同意朗格把这一超现实 [super-reality，即艺术] 放在与科学和逻辑相应的地位，并且在每一种艺术中都详细说明其模式。因为，正是在这样一个宏大的秩序和体系中，罗森伯格认为他发现了反常与矛盾；因为这一秩序与现代精神打破秩序，甚至是表现的秩序相悖。如果说，正如朗格所相信的那样，一旦其关键术语得到适当的阐明，一种统一的艺术哲学可以得到与几何学、逻辑或科学相提并论的发展的话，那么批评家们的冲突、含混与模棱两可，就只能归因于理论的臃肿或精神的怠惰了。然而，事实上，在艺术批评



27 Rosenberg, *The Tradition of the New*, p.53.

新婚 1962年 182.9×124cm 布油彩 戴维·霍克尼

中，这种语义学上的评估显得十分可疑。这里，混乱与当今人们在艺术中所寻找的东西的真正的差别相关；而这当然带来了人们在其中寻找的东西的差异，以及艺术家置入其中的东西的差异。罗森伯格认为，“在我们时代，已经不存在艺术之为艺术，艺术品之为艺术品的统一的共同体，每一种艺术（与艺术品）都有其自身的形式与秩序。艺术正在不断地塑造自身；它的定义尚待未来。批评因此不可能是一种单一向前发展的理论；它必须是党派性的和辩论性的，以便在断言艺术将成为什么中将艺术联结起来”。<sup>28</sup>（斜体为原文所有）

2. 关于艺术与革命。罗森伯格断言，美的概念已经过时。他引用赫伯特·里德的话说：“在这个世纪的最初10年开始显示自身的现代艺术运动，从本质上说是革命的……当我将这一运动揭示为本质上的革命，我赋予那些已经遭侵蚀字眼以字面意义。”<sup>29</sup>最佳的结论似乎是，现代艺术是革命的，但是艺术的革命不是那种激进政治意义上的革命。对里德来说，它根本不是政治上的革命，而是一个个体投向未知的行动。

然而，事实是，20世纪的艺术世界与革命政治的世界一直是彻底交织在一起的。同一个词位于它们的中心。当然，艺术中的革命与政治中的革命之间的差异是巨大的。例如，政治中的革命是一种选择——人们选择推翻的方式，而不是改革或反动的方式。艺术中的革命并不存在于摧毁的意志，而是存在于对早已被摧毁的东西的揭示中。艺术只杀死没有生命的东西。政治中的革命与艺术中的革命的另一个区别是：在政治中，代替革命的也是另一种政治立场，比如说，反动。而在艺术中，代替革命的则是“学院派”，而它并不是艺术中的一种立场。反动这种替代方式尚能为它自己的目的而斗争，有时也会赢得胜利。学院派可以挪用任何模式，甚至是最先进的模式，但却不能为艺术赢得任何东西。当代艺术家要么开拓通往艺术前沿的道路，要么不再做艺术家。但是艺术中的困惑并不必然是桩坏事。相反，艺术史可以被写成一部因误解了的观念而产生的图像的演化的历史。事实上，一旦围绕着一种观念的错误被澄清，并且人人都知道如何正确地实施这一观念，那么艺术的演化就停止了，而且艺术也会随着这种观念的澄清而终结。<sup>30</sup>

20世纪来自革命的艺术概念的混乱也带来了相同的丰硕成果，即最大胆的对过去的误解。赫伯特·里德是一个革命的批评家。他热爱革命的艺术，但是他也赞成审美价值。两者可以调和吗？在革命的一面，对里德来说有价值的是革新，即不断的发明和不断被推翻。艺术除非抓住最新的事物，否则就失去其意义。因此赫伯特爵士发现现在的艺术处于

28 Ibid., p.54.

29 H. Read, *The Philosophy of Modern Art*, 转引自 Ibid., p.74.

30 Ibid., pp.75-77.

衰退之中。“年轻一代的作品，”他写道，“只是30或40年之前的爆炸的一种延长的振动而已。总的效果是渐弱。”<sup>31</sup>

罗森伯格同意里德关于艺术的衰落的总的结论，但是认为美国是个例外，因为在美国至今已相当确定，抽象表现主义或行动绘画不单单是法国绘画的旧酒新瓶。但是罗森伯格想要表明的是，艺术的衰落与已经产生的绘画作品的审美质量并无明显的关联。它与一个比任何一种艺术的意义更大的，而绘画被置于这一情境中的意义的丛结 [a complex of meanings] 相关联。失败的是与这个世纪一齐到来的革命，以及颠覆与发现的意志，还有原创性、大胆、激情，既要把绘画抛到脑后，又想把来自知识的其他领域的最直接的经验 and 观念吸收进其中，等等。<sup>32</sup>换言之，失败的不是审美价值，而是超审美的东西。

他集中攻击了里德残留的美学情结，呼吁以革命代替美学，即革命与美学是不相容的。里德只能在这样一个程度上做到“一致的革命”，即他将革命当作 *高于任何一种特殊的反叛的*（斜体为原文所有）传统来加以接受。经过这样的理想化之后，革命的艺术就臣服于一种审美价值的体系。但是，这种革命的美学，就像任何其他美学一样，与革命的艺术并不一致。因此，罗森伯格的结论是：“无论是革命的艺术还是革命的批评都逃不脱这一矛盾：革命的艺术就是矛盾。它宣布艺术即反对艺术的艺术；并且试图把自己确立为最合理的那种艺术。它要求批评家将‘爆炸性’也当作一条美学原则，而且他要保护这条原则不为原则的‘有意识的否定’炸得粉身碎骨。”<sup>33</sup>

3. 关于观众的失落。20世纪美术的情形中的新奇之处在于，历史上第一次人们不清楚谁是艺术的观众。这是罗森伯格在其《悬崖上的艺术：创造者及其情境》（1976）一书所要表达的主要意思。他认为，过去一百年的现代主义艺术运动已经耗尽了它的前提，这已为人们普遍接受了。或许，人们会说，这只是70年代美国人普遍接受的论点。罗森伯格继续指出，在任何情况下，艺术中的现代主义已不再是一个由国际精英们推动的事业。今天艺术中的国际主义主要已由世界市场为代表，在这个市场中，各个时期、各种文化的杰作都成了贸易的对象。<sup>34</sup>

现代主义热情的衰退为公众对艺术的巨大兴趣，以及官方对艺术的支持而得到弥补。但是对艺术的大量支持及其艺术景观的繁荣的幌子本身带来了这样一个危险：将绘画与雕塑推到了把它们与手工艺、商业设计与大众媒介相分离的悬崖。或许这里所描绘的情势预示着这样一个时代已经到来：一种新的艺术家类型得以产生并代替现代主义时代的个

31 Ibid., p.79.

32 Ibid., p.80.

33 Ibid., p.83.

34 Rosenberg, *Art on the Edge: Creators and Situations*, London: Secker & Warburg, 1976, p.xiii.

体主义公子哥儿。<sup>35</sup>不清楚的是，罗森伯格在这儿是在为现代主义唱挽歌，还是为后现代主义的粉墨登场唱赞歌。

但是，罗森伯格似乎明确地指出现代艺术运动的死亡。他说：“艺术运动死于何时？死于公众的聚光灯从它上头移开时。‘死亡’是‘从视野里消失’的同义语。通常，一种趋势陷于黑暗都伴以另一种趋势明亮起来。我们时代的艺术史是一系列爆发。已经完结的艺术毫无线索可寻地让位于另一种艺术。不连续性是大众媒介，包括博物馆追求新奇的后果。然而，有时候，所有的运动都陷于黑暗，聚光灯的扫动是盲目的。它似乎就是1971年以来的情形。”<sup>36</sup>显然，罗森伯格认为现代艺术运动死于1971年。但是他并不认为打那以后则是后现代主义的天下。相反，他认为1971年以来的艺术史陷于盲目的黑暗与聚光的交替之中。

罗森伯格对后现代主义的态度之暧昧还可以从他对70年代以后的艺术批评的总体估价中见出。他说，不仅艺术品的质量越来越与对艺术的判断无关，而且客体本身也失去了其重要性。美、技艺、笔触等等在装饰性的手工艺中仍然得到重视，但是它们在艺术品中已经没有什么意义了。绘画与雕塑的创作在艺术家们看来只是创造性冲动的限制。“已经有太多的作品了，”一位概念主义艺术家说，“没有必要再在它们之外增加一些。”在既定的类型中发挥功能，被看作是一种头脑狭隘的自我论的表现，而且，功能发挥得越好，动机就越是受到压制。<sup>37</sup>

仍然不清楚的是，罗森伯格对70年代以来的美国艺术现象的描述，采取的究竟是什么立场。比如，他这样说：“从艺术市场的最新证据来看，创新观念似乎干脆就已经过时了。前卫艺术的必要性已经被竞拍者出价的反复无常所代替。这种局面的一个后果乃是，不仅艺术中的可疑的进步观念被抛置脑后，而且一个世纪的将艺术等同于新形式的创造的古老传统也被抛到九霄云外了。每一种观念都似乎与别的观念一样好，没有一个观念是最好的。”<sup>38</sup>

4. 关于定义与解定义。罗森伯格在《解构艺术的定义》[*On the De-definition of Art*]一书中说：“事实上，业已将艺术抛置脑后的，或者说……将他所制作的或所做的一切都当作艺术的艺术，乃是我们时代的艺术中最深层的危机的一种表现。绘画、雕塑、戏剧、音乐一直在经历着一个解构艺术的定义的过程。艺术的性质已变得不确定。至少，它开始模糊起来。没有人能确定地说什么是艺术，或者，更重要的是，什么不是艺术。当一种艺术对象（作品）尚在那儿时，例如一幅画，这就是我称之为令人焦虑的对象 [anxious object] 的东西；人们并不知道

35 Ibid., p.xiv.

36 Ibid., p.227.

37 Ibid., p.245.

38 Ibid.,p.274.

它是一件杰作或是一堆垃圾。”<sup>39</sup>似乎可以有把握地说，70年代以后，随着后现代主义话语日益高涨，罗森伯格越来越觉得自己处身世外。这里非常重要的一点是，他没有认可后现代主义的正当性，而是视之为时代危机的表征。

当然，罗森伯格也认为，艺术性质的不确定并不是没有其优点。因为它可以引导人们走向实验和不断地质疑。这个世纪的大多数最优秀的艺术都属于有关什么是艺术的视觉辩论。在高级艺术是根据古老的定义来加以维持的国家——例如苏联——艺术要么是死的，要么转入地下斗争。因此，艺术必须经历——而且一直在经历——一个不断地自我发现的过程。然而，罗森伯格紧接着指出，用新方法来思考艺术是一回事，而根本不思考艺术，却越过艺术，在一个纯粹状态做一个艺术家，又是另一回事：

后艺术 [post-art] 艺术家不断地解构艺术的定义，到了这样的地步，以致于在那里艺术什么也没有留下，只剩下虚构的艺术家。除了本质，他鄙弃经营任何东西。他不经营绘画，却经营空间；不经营舞蹈、诗歌、电影，却经营运动；不经营音乐，却经营声音。他不需要艺术，因为艺术家就其定义而言就是天才，而他所做的东西，“自然会”，用沃霍尔的话来说，“成为艺术”。不再需要把自己局限在一种艺术类型或语言，诸如绘画或诗歌之类——或者甚至是综合艺术，例如戏剧或歌剧——他能够从一种媒介来到另一种媒介，而且可以通过拒绝发现它们的本质而革新它们。或者，他能成为一个混合媒介的创造者，能够刷新视觉的、声音的和物质的东西，使其成为一种超级艺术 [super-art]。这种超级艺术被假设能够将所有经验浓缩进某种他称之为“自然会在世上找到它的位置”的东西。<sup>40</sup>

罗森伯格在这儿的的态度开始鲜明起来，以至于我们有理由地说他开始成为一位质疑后现代主义的批评家。在下面这个问题上，罗森伯格提出的问题之尖锐深刻，使他赢得了人们的尊敬。这个问题就是：“在形式和感受的节日中超越艺术的景观，建立在这样一个关键问题之上：‘是什么使一个人成为一个艺术家？’这个问题在后-艺术世界尚未被提出来过；因为在这个世界里，人们假定艺术家是一主要力量，是某种第一因——因此他是通过自我宣言而存在的。”<sup>41</sup>

然而，在现实中，一个艺术家是艺术的产物——罗森伯格的意思

39 H. Rosenberg, *The De-definition of Art: Action Art to Pop to Earthworks*, London: Secker & Warburg, 1972, p.12.

40 Ibid., pp.12-13.

41 Ibid., p.13.



是，一个特别种类的艺术。这个艺术家并不存在，除非他作为一个个性化的存在，一个能说会话，能表象艺术本身的现实的人。只有绘画才是画家的天赋所在，诗是诗人的天赋所在——一个人只有在他参与在那种天赋中的意义上才是一个创造性的艺术家。“没有艺术的艺术



或许 1965年 152.4×152.4cm 布油彩 利希滕斯坦

家，根本就不是一个艺术家，不管他作为一个大众喜爱的壮观舞台上的演员是多么富有才华。解构艺术的定义必然会带来艺术家形象的消失，除非作为一种流行的怀乡症的虚构。到最后，人人都成为艺术家。”<sup>42</sup>

罗森伯格接着指出，带着其日积月累的洞见、学科的规矩，以及内部的冲突，绘画（或诗歌，音乐）为个体的积极的自我发展提供了一种手段——或许是唯一的手段。奇怪我们好像来到了格林伯格一贯的艺术自主性立场，而这个立场通常被认为是罗森伯格的死对头。最后，罗森伯格的结论是：“一个缺乏自我——发展中的个体——的存在，而是被动的大众在它们所受到的环境影响的基础上行动的社会，很难被称作一个人类社会。正是伟大的艺术不允许我们忘掉这一点。”<sup>43</sup>于是，我们看到了一位曾经是前卫艺术的斗士，现在反过来与宣布“人人都是艺术家”的后现代主义宣战了。

5. 关于严肃的艺术。终于，我们来到了罗森伯格亮出自己的底牌的时候了。他必须回答：艺术究竟是一桩什么性质的事情？是严肃的 [Serious]？还是好玩的 [Camp，借用苏珊·桑塔格的话]？

这里，罗森伯格明确地做出了回答。在其《艺术与其他严肃的事务》[*Art and other Serious Matters*]一书中，罗森伯格严厉批评了后现代主义的游戏作风，被后现代主义理论家们供奉进万神殿的后现代英雄们一一上了他的黑名单。他的《没有胡子的蒙娜·丽莎：传媒时代的艺术》一文是艺术批评家在新的时代条件下对艺术现象所作的最有价值的分析之一。接过法兰克福学派的理论，他分析了传媒时代的艺术境况，

42 Ibid.

43 Ibid.,p.14.

认为复制把形象从原件的物质现实中分离出来，并允许它立刻就在数以千计的场合展示自身。随着复制技术的日臻完善，原件与复制品之间的区别被大大削弱了。所有的艺术，过去的与今天的，因此都成了在娱乐、教育（宣传）与市场中可供利用的东西，并且因此被不可抗拒地带向媒介系统。“系统”的概念必须得到强调，因为在媒介中，作品才随着生产与分配的总体机制被带进现场。媒介的特征如今在视觉艺术中占主导地位。他分析了三个主导趋势：

1) 全球化：艺术中的同一种风格在各地流行。把艺术限制在一种模式——比方说，极少主义或照相现实主义——中，要比把可口可乐限制在一个地方还要困难。事实上，“原产地”[the place of original]已经不再具有决定意义了。

2) 大量生产与销售：由于在一种全球化的境遇中，艺术被迫满足量上的要求。在刚刚过去的几年中，那些已经打进世界艺术市场的艺术家如约翰斯 [Johns]、劳申伯格 [Rauchenberg]、利希滕斯坦 [Lichtenstein]、沃霍尔 [Warhal] 和林德纳 [Lindner] 的转向定制，是一种新的销售潜力的反映，这一潜力也反映了媒介的威力。

3) 有计划的回应：在媒介世界，流行性是有阶段地达到的，最后在其明星身份中达其顶点。在艺术中，对个别艺术家的颂扬在某种程度上与文艺复兴以来占主导地位的明星崇拜相同；但是只是最近，艺术中的显赫地位才以与好莱坞或麦迪逊大街相同的方式得到衡量，即依据大众的反应而不是批评的方式。安迪·沃霍尔标志着 60 年代的这一变化，当他观察到每个人都应该出名 15 分钟时，这是一个与成就毫无干系的概念。沃霍尔声名的民主化的传播，可以与传媒中的“伟大”的急剧倒转相提并论。随之而来的对新“大师”的需求使媒介的市场技术付诸实践。<sup>44</sup>

因此，艺术与大众文化在其生产模式与其抵达和影响公众的模式两个方面相重叠。马歇尔·麦克卢汉 [Marshal McLuhan] 的洞见是认识到在今天艺术已成为一种媒介。与它可能向个体传达的东西所不同的，在公众中存在的艺术品 [the work of art in its public existence]，可以什么都不是，除了成为某种特殊类型的信息传播装置；而在这一功能中不存在原作与其复制品的任何区别。

艺术的古老形式——对客体的客观分类 [an objective classification of objects] ——走到了尽头，并被淹没在无边无际的制像 [image-making] 的海洋之中。把艺术从其他制像媒介区分开来的最精确方式

44 Harold Rosenberg, "The Mona Lisa without a Mustache: Art in the Media Age", in *Art and Other Serious Matters*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1985, pp.3-5.

是把它描绘为一种艺术史的媒介，也就是说，是一种与过去的形象熟悉并对过去的形象做出回应的人们交往的模式。罗森伯格认为，杜桑的长胡子的蒙娜·丽莎就是这样的语境中的一个典范作品，因为它存在于与列奥纳多的蒙娜·丽莎的相互关联与视觉对话之中。因为长胡子的蒙娜·丽莎与列奥纳多的原作之间的关系证实了这样一个事实：通过媒介对艺术品的掺假是会被逮捕的。列奥纳多的画已经被简化为广告工业的陈词滥调，直到杜桑使它颜面扫地为止，就像一个顽童将他的天才付诸车站站台上的布告牌那样。作为一件达达主义的杰作，长胡子的蒙娜·丽莎超越了不长胡子的蒙娜·丽莎的堕落，并恢复了“焦贡达”（即“蒙娜·丽莎”）作为一件高级艺术品的地位。<sup>45</sup>

赋予达达主义以合法性的这种解释当然会引起不同的意见，甚至是激烈的反对意见。这里，我们感兴趣的不是达达主义的特殊问题（我们将在其他语境中谈到这一问题），而是这样一种时代条件对当代艺术的影响。罗森伯格的基本判断是，在当代文化中，所有形象，包括艺术形象与大众媒介，都处于不断定性的（也就是说，传达意义的）转型状态之中。正如艺术下降为与媒介的合流，流行形象则上升为艺术。

罗森伯格指出，图像艺术 [image-art] 从流行资源中借用东西，有一个令人尊敬的历史，特别是在前卫艺术中。马列维奇 [Malevich] 在其早期构成作品中将商店标签包括进来，斯图亚特·戴维斯 [Stuart Davis] 与洛克·斯特里克 [Lucky Strike] 的包装纸的设计做游戏，而 T. S. 艾略特则引用波特夫人与其女儿的诗行。然而，罗森伯格认为，这些挪用强调了被挪用的材料与它们被援引的形式之间的审美差异。而后现代主义者的问题不在于挪用，而恰恰在于高低概念的消失，在于代表文化的形象与流行文化的形象之间的差异的消失。<sup>46</sup> 我认为这一点怎么强调也不会过分。后现代主义者借口挪用就可以在挪用者与被挪用者之间消灭差异。他们想否认马列维奇与其所挪用的商店标签之间的差别，正如他们也否认艾略特与他所挪用的波特夫人及其女儿们的诗行之间的差异一样。我曾经在反驳后现代主义者时提出过类似的见解。在那个语境中，我强调了乔伊斯的文本与其所戏拟的玛格丽特·米契尔（《飘》的作者）及其他妇女杂志作家的文本之间的差异。乔伊斯的文本之采用了戏拟、模仿与挪用，恰恰表明了这个文本仍在乔伊斯的掌控中，是这位作者的作品，是“主体性”的产物。而后现代主义者借口“文本间性”或“互文性”就想否定“主体性”与“作者”的概念。我认为，如果我们区分不出乔伊斯的风格与其所戏拟的妇女杂志作家的风格，那责任不在乔

45 Ibid., p.6.

46 Ibid., p.7.

伊斯，而在我们自己。<sup>47</sup>

回到罗森伯格。与格林伯格一样，罗森伯格也断言60年代以后美国艺术的衰退（而不是如波普艺术批评家与其他后现代主义者所认为的那样，是一个飞跃）。他说，很清楚，在过去的十几年里，美国艺术已经跌进一个了无生气的心智与想象的深谷——一个与西方政治与经济危机平行的创造官能的瘫痪。对艺术家来说，衰落的症状已经十分明显，不致有误；它们主要被宣布为热情的总体性匮乏以及对经济成功的犬儒主义式的崇拜。既然形式主义艺术与“为艺术而艺术”批评已经走过了它们的路程并且已在耗尽中走到尽头，另一个运动业已成长起来，它攻击的不是麻烦的原因，而是那些提醒人们事情并不如意的人。政治中的“新保守主义”版本正在形成，根据它的意思，社会稳定与进步的主要障碍并不是垄断的盛行和跨国企业的掠夺，而是知识分子对激进的社会批判的坚持。<sup>48</sup>这儿，我们显然看到了被称作“后现代俊杰”的罗森伯格，却站在了与坚持现代性的未完成性的代表人物，如哈贝马斯的同一条战线上。

“在美学保守主义看来，现代主义已经完结；我们已经进入后现代时期。他们说，艺术能达到无限的高度，如果它能抛弃由未来主义、表现主义、达达主义和超现实主义培养出来的认为艺术能改变世界的不成熟的幻觉的话。”<sup>49</sup>罗森伯格对后现代主义的批判从来也不像在这儿那样鲜明过，他对自己的前卫艺术立场的表述也从来不如这里这么鲜明。人们可以清楚地看到，罗森伯格心目中的现代主义与格林伯格所指的不同。但是，一向分道扬镳的他们，却在与后现代主义的肯定主义的斗争中走到了一起。这正如该文的标题所说，实在是“此一时，彼一时”[Then and Now]啊！

罗森伯格认为，70年代艺术与50年代艺术的基本区别在于，绘画和雕塑不断地融入美国的文化-教育-娱乐体制。不是说早先的艺术拥有革命的社会理想，而是说它的确拥有导向独立的存在的优势，如果说不单单是对社会予以否定的话。艺术与社会走到一起在以下几个方面影响了艺术：

1) 艺术家的变化。随着50年代新艺术观众的产生，艺术把它的兴趣从自我的神话转移到作为为满足新近出现的收藏家、历史学家-批评家和博物馆馆长的群体而度身定制的职业的实践。新风格的艺术家不再探索一种能负载他的存在的语言，而是热衷于为一个有商标的产品完善其形式。

47 参拙作《评90年代中国书法思潮与创作》，载《书法研究》，上海书画出版社，2000年第2期。

48 Rosenberg, "Then and Now", in *Art and Other Serious Matters*, pp.39-40.

49 Ibid., p.40.

2) 艺术家共同体的解散。随着艺术成为社会上的显赫事业，艺术家的生活环境也成为与画商、中介、评论家、收藏家、公关人员、专栏作家以及传媒明星大量滋生的东西。这一突如其来的兴盛，使艺术家共同体分崩离析。

3) 艺术家接受大学教育。在过去，艺术家在艺术学校的画室里得到别的艺术家的训练。学生艺术家在一个创造性的环境里生活、工作和学习。所有这一切随着艺术被转化为文化教育的一部分而得到改变。在大学里，学生艺术家被一群对构思作品不感兴趣，只对知识的积累感兴趣的人所包围。

4) 艺术被转化为一种大众媒介。当每年都有数以亿计的公共或私人金钱被投入艺术时，必然会产生一种新的需要：要么通过当下的生产，要么通过给过去的作品定级来持续不断地提供艺术品。因此，今天的艺术已被扩及到包括所有时代与地域的手工艺品……艺术被文化环境的征服威胁到将绘画与雕塑简化为交往与装饰工业的一个侧面。<sup>50</sup>

罗森伯格认为，今天的艺术生存取决于个体发现他们反对大众社会的自动过程的原创性的能力。正是这一点把罗森伯格的前后艺术观联结起来：表明他仍然是一个现代主义原则的捍卫者，至少是一个前卫艺术原则的捍卫者。

在《审查现代主义》一文中，罗森伯格批评了柯恩 [Edward Cohn] 对现代主义的质疑；罗森伯格指出，反社会现代性的态度在现代主义思想中是一个传统的要素，并且已经进入了那个时代最先进的艺术之中，如克利与蒙德里安的原始主义、庞德 [Pound] 与里尔克 [Rilke] 的文化怀乡症。而许多年以来，“后现代”一词一直在努力获取其立足之地。人们发现它越来越多地被用作当代的一个标签。对某些人来说，它似乎意指一种超越现代的状况——一种甚至在现代主义者最激进的假设和模式中也未曾沉思过的深刻的现象。但是，“后现代”还拥有一个相反的意思：它意指一个阶段，在这个阶段中，现代思想和现代艺术的激进的失常终于被抖落了。如果某个杰出的现代主义艺术家被敬为大师，那是因为，后现代批评家论辩道，他们是被照亮的匠人 [they are illuminated craftsman]，正如我们自己时代的艺术家一样，与前卫艺术的教条毫无干系。不管是因为当代情境已经不再被认为能为思想所控制（如前卫艺术家曾经假想过的那样），还是因为社会已经变得太失去幻想，或者说被削得太平，以至于不可能再被任何乌托邦式的狂想所掌握，总之，后现代主义对前卫艺术来说毫无用处。事实上，“后现代”

50 Ibid. Pp.41-43.

的本质内涵或许是“没有前卫艺术的时代”。<sup>51</sup>

而在《从传统还是从涂鸦开始?》一文中,罗森伯格开始大谈特谈传统,明确主张回到经典现代主义:

艺术家是自由的爱好者,理所当然。但是在艺术中尚有一个雄心是反对自由的——那就是杰作的观念。杰作存在于传统中,或者说只有在传统中才能被确认。一种传统是一种束缚的力量,并不是一种解放的力量;而解放的冲动倾向于与某种被称作自我表现的东西相同。你们当中的许多人无疑想起了艾略特半个世纪前那篇著名论文《传统与个人才能》。它断言,诗人的职责不是将他的才能赋予词汇从而写出某些个人的和空前的东西;相反,诗人应该将他的感觉融入作为客观现实的诗歌的不断前进中的生命,以便能对过去的遗产贡献一种合适的扩展。艺术家的自然倾向的压抑——亦即对他的个人冲动的压抑——不是被视为一种外在于艺术的专制的不幸后果,而是艺术本身的本质必然。艾略特谈到了寻找一个客观相关物,通过这个客观相关物,诗人的感情才能被转化为艺术的材料。艺术家被给予了在使他自己适应业已确立的形式,观念,规则和目标,与在怪诞的无效的追逐中浪费自己之间进行选择。<sup>52</sup>

人们简直不敢相信这样的文字出自罗森伯格之手。人们可以情有可原地误把这些文字当作格林伯格的手笔:“总之,艺术家似乎一直能在没有自由的情况下干得很好,至少过去是这样,但是却不是在没有传统的支持与提携的情况下。绘画建立在别的绘画之上,诗建立在别的诗之上,而不是建立在对自然、梦境或个人历史的研究之上。”<sup>53</sup>

51 Rosenberg, "Inquisition to Modernism", in Ibid., p.46.

52 Rosenberg, "Tradition or Starting from Scratch", in Ibid., pp. 294-295.

53 Ibid., p.295.



朗香教堂 1955年 勒·柯布希埃

It is rare to find an architect or critic who will stand up and call himself Modern. Charles Jencks, *Modern Movements in Architecture*, Penguin Books, 2nd edition, 1985, p.372.

很少再能发现一个建筑师或批评家会站出来称自己为“现代派”。查尔斯·詹克斯，《建筑中的现代运动》，企鹅丛书，第2版，1985，第372页。



## 第七章

# 查尔斯·詹克斯与后现代主义理论

在当代艺术批评中，查尔斯·詹克斯 [Charles Jencks, 1939-] 的名字跟后现代主义建筑理论是如此不可分割地联系在一起，以至于谈到当代艺术批评时如果不提起詹克斯，人们会认为这不是一种有意的规避，就是一种孤陋寡闻。而谈到后现代主义艺术批评之不提起詹克斯，就犹如谈到后现代主义文学批评之回避罗兰·巴特或伊哈布·哈桑一样，同样是不可思议的。詹克斯几乎成了“后现代建筑理论”的代名词。

正如詹克斯本人不无夸张的说法，在欧美与日本建筑界，“很少再能发现一个建筑师或批评家会站出来称自己为‘现代派’”。<sup>1</sup>然而，实情是，即使在西方，后现代主义建筑也早已饱受大众与批评家质难之苦；在后现代主义建筑理论内部，关于建筑的解构主义理论（德里达）与双重代码理论（詹克斯）也争得不可开交。<sup>2</sup>因此，从一开始我就不妨指出，国内一些后现代主义理论的鼓吹者认为“后现代建筑乃是西方当代建筑的现实”不是一种可笑的无知，就是一种无知的想当然。从“后现代建筑”这一名词一出笼，它就处于众说纷纭、莫衷一是的争辩中，今天，说后现代建筑已经成为西方建筑理论的主流，还不如说，它已经越来越成为人们质疑的对象。不用说德里达“解构主义的建筑” [deconstructionist architecture] 这种荒谬的制造悖论的恶作剧早已成为人们的笑料，就是詹克斯执中停匀的双重代码理论，不也是问题重重吗？

### 一 建筑中的现代运动：现代、晚期现代与后现代

詹克斯的后现代建筑理论与批评可以追溯到他的第一部独著的著作。在这本名为《建筑中的现代运动》（初版，1971）中，詹克斯有意强调了建筑中的现代运动的复数性质。正如他在第二版序言中所说的那样，“此书在1971年初版时，赞成多元主义而反对严格的现代主义……因此在‘现代运动’ [Modern Movements] 后加上了s”。<sup>3</sup>到1985年，它发行第二版时，情况更加如此，因为在詹克斯看来又有了两种新的运

1 Charles Jencks, *Modern Movements in Architecture*, Penguin Books, 2nd ed., 1985, p.372.

2 参玛格丽特·罗斯：《后现代与后工业》，张月译，辽宁教育出版社，2002年版。

3 Charles Jencks, *Modern Movements in Architecture*, p.7.

动需要增加：“晚期现代建筑”[Late-Modern architecture]与“后现代建筑”[Post-Modern architecture]。

非常清楚的是，詹克斯对后现代主义的热衷与他一开始就对现代主义大师们的不满有关。他说：“我一直追随、支持并最终加以命名的……后现代主义的……这一变化方向，就来自我对格罗皮乌斯[Gropius]、密斯[Mies]及其他更严格的现代主义者，以及简·雅可布[Jane Jacobs]、刘易斯·默姆福德[Lewis Mumford]、罗伯特·文丘利[Robert Venturi]、‘鼓吹派设计师’[the Advocate Planners]等人的写作的批评之中。”他说，他在1975年发展了这些观点，在这些观点中，他对现代主义的最初的同情遭到了严厉的审查，如果说不是完全的拒绝的话；而这却是一个与后现代建筑本身的发展平行的观念的发展。他提及所有这些不仅是因为在这个问题上，现在仍然存在着广泛的误解与争议，而且还因为要使他自己的立场为读者更清楚地加以了解。这就是：“后现代主义不是对现代主义的彻底拒绝……而是部分地从其前辈那里发展了它的混血语言。”“最好的后现代建筑是个混血儿，正如最好的前现代建筑在1900年那一代人所做的那样；它试图缝合过去与未来而不加妥协，不放弃对现代世界及其时新的技术的承诺，同样也不放弃对西方文明或地方传统的承诺。”<sup>4</sup>

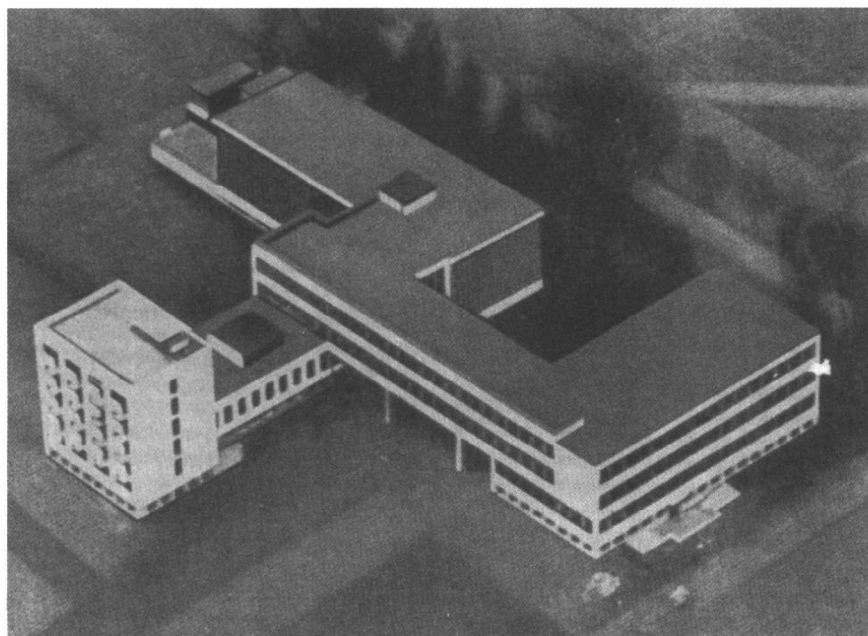
詹克斯的后现代建筑理论与批评始于他对建筑中的现代运动的梳理。正如他自己所说，这一梳理是建立在方法的多元论之上的。他认为，在历史学家和普通大众当中有一种常见的观点认为，某种被叫做“现代建筑”[Modern Architecture]的统一的理论与实践的确是存在的。他还指出，最近的大部分建筑史学家也追随同样的论点，他们不是为一个单一的传统，例如“国际风格”作辩护，就是为不可避免的发展作预言，例如技术与结构的决定论。而詹克斯本人的研究既反对“时代精神”理论，也反对单一趋势理论，因此他对近期建筑的研究假定存在着一系列不连续的运动，并在不同的章节里以不同的方法处理这种多样性。<sup>5</sup>这既是詹克斯明确的价值观，也是指导他研究现代建筑史的主导方针：“某些建筑拥有丰富性与意义的密集性，使它们比别的建筑更适合居住、参观和访问。这是一些被每一代人反复重新加以解释的建筑。我们一次又一次回到这些建筑，并不是因为它们传达着任何特别的意义，而是因为它们那种意义被关联到或融合到一个强有力的图式的令人激动而又深刻的方式。对于这种质量，我已经拈出了一个总的术语，叫‘多义性’[multivalence]，因为它指向意义的多层次的存在。”詹

4 Ibid, pp.7-8.

5 Charles Jencks, *Modern Movements in Architecture*, p.13.

克斯具体解释了多义性所包含的四个层次的品质：1) 富有想象力的创造 [imaginative creation]，或是以一种新的方式将各部分拼接起一个整体；2) 在这一（从部分到整体的）转化过程中部件的数量 [the amounts of parts]；3) 导致这种创造的各部分之间的连接方式 [linkage]；以及4) 允许各部分彼此调整或修改 [modify] 的能力。<sup>6</sup>

根据这一多义性标准，以及另一个所谓的“在一个传统之内的历史相关性”标准，詹克斯将1920到1970年间的现代建筑，划分出六大传统或运动。在对六大传统的勾勒中，詹克斯把注意力集中于形成每一个运动的背景的政治观念。在他看来，一个建筑师不可避免地要为其建筑假定一定的社会形式，因此，并不令人奇怪地，主要的建筑师都会界定他们的理想的政治立场，而且通过实践——是否与现存社会妥协、或是挑战、或是规避，介入日常政治决定。对此情境有三类不同的解释。第一，现代建筑师比以往的建筑师更依赖集体的赞助，不管这种赞助来自国家、地方政府，还是一个商业委员会。当他接受这样的集团的委托时，他不得不做出与政治决定有关的决策。建造住宅与建造军需品的选择根本上说是一种政治。第二，在一种非常宽泛的意义上，建筑能影响那些居住其中的人们或使用其设施的人们生活。这不是说建筑本身能改造社会——这是一种现在已被抛弃的“建筑决定论”——而是说它对人们有很小的、但却很有意义的效果。或许，在



德绍的包豪斯学校 1926年 沃尔特·格罗皮乌斯

6 Ibid., p.14.

这个问题上人们至多能断言，环境越贫困或受到限制，建筑的影响就越大。一座监狱或太空仓基本上决定了其居住者的生活。第三，建筑是一种政治艺术，因为它结晶了公共领域，分享着社会价值与长远的文化目标。因此它比其他艺术更多地介入明显的社会内容。音乐与绘画可以相对地是非政治的，可以与创作它们的环境没有什么关联，建筑却完全介入公共领域。因此它承担着导向交流甚至修辞的责任。就其性质而言就有助于解释某种社会意义，并使之戏剧化。反过来，今天，当整个公共领域与政治处于怀疑之中时，建筑也必定缺乏可信性。<sup>7</sup>

当然，詹克斯指出，政治偏见之所以被加以接受，还因为晚近建筑的其他一些主要方面被详尽地加以处理，因此也十分著名：“机器美学”的发展，国际风格与“时空”概念；为新道德、“忠实于物质”及社会责任感所作的辩护；新技术、玻璃、钢材、通风结构与空调使用的后果等等。所有这些关键性的进展都非常重要，其效果则通过鼓舞建筑师的行动与动机而得到加强。接下来，我们就来看一看詹克斯对六大现代建筑传统的具体分析。

1. 理想主义传统。也许大众所谓“现代建筑”的东西的核心乃是理想主义传统。建筑师库布西埃 [Le Corbusier]、密斯·凡·德·罗 [Mies van der Rohe] 与瓦尔特·格罗皮乌斯 [Walter Gropius] 显然界定了松散地建立在某种社会理想之上的共同立场。这个社会理想就是人道主义的自由主义、改良的多元主义和空泛的社会乌托邦主义。更晚近一些的建筑师如阿尔多·凡·艾克 [Aldo van Eyck]、路易斯·卡恩 [Louis Kahn] 与詹姆斯·斯特林 [James Stirling] 继续提供发源于这一主流传统的那些理想。如果说他们的某些特殊目标可能不同，但他们对一个总的理想主义的执着仍始终存在着。因此，这些建筑师把对既存社会秩序提出另一种替代景观当作自己的义务。与马克思主义的唯物主义不同，他们并不把注意力集中在改造社会的历史中介上（工人阶级及其先锋队），而是，与柏拉图理念论或理想主义（按 idealism 通常译为唯心主义，误）一样，他们倾向于尽可能使他们的建筑臻于完美，仿佛它们再现了某种潜在的宇宙秩序。<sup>8</sup>

这一理想主义成为一种国际事件的事实，可见于跨国界甚至跨学界的口号的扩散。而且这一理想主义传统因流行的机器美学而得到强调。詹克斯认为这种机器美学带有潜在的政治动机。他援引凡·德思伯格 [Van Doesburg] 的见解认为，它对现代方向所作的概括特别具有意义，因为那时它为如此众多的欧洲前卫艺术家所共享，它显示了他们是

7 Ibid., pp.30-31.

8 Ibid., p.31.

如何可能以政治眼光来看待机器的：因为机器乃是阶级与国界的摧毁者，以及民主与集体兄弟情谊的创造者。<sup>9</sup>因此它与左派政治的联姻也就可以理解了。更有甚者，这一机器隐喻的扩散标明了比国际交往的事实，或世界村落的情境更多的东西。它预示着一个总的知识分子的欧洲共同体，这个共同体执着于要为一个即将到来的新社会秩序构想出一种革命的艺术形式。库布西埃被认为是这种倾向的代表人物。受他的影响，苏俄构成主义及其共产主义建筑名噪一时。

2. 自我意识传统。建筑中的另一个连贯的运动将这一理想主义的假设推向极端，并极大地强调了意志—权力，使之成超意识的[hyperconscious]传统。建筑中的自我意识传统经常显示对其自身行为的关注，这种关注有时达到这样的反思程度，以致于变得自我瘫痪了。这已经采取了两种常见的方向：臣服于过去的建筑模式，认为这些建筑包含了某种普遍的秩序原则；或是为过去的年代和以前的建筑所控制，认为这些建筑可能给予建筑师以不朽。这两种信念在20世纪都有广泛的观众，并在30年代的各种法西斯主义形式的建筑中达到顶点，而且在60年代再一次随着官方学院的胜利而复兴。自我意识传统的政治学，正如人们会想到的那样，是保守的、精英路线的、集权主义的以及实用主义的，偶尔也带着神秘的原教旨主义因素，以便促成并变化群众。密斯·凡·德·罗、意大利法西斯主义建筑被认为是这一传统的最佳代表。<sup>10</sup>

3. 直觉主义传统。詹克斯指出，也许表现主义建筑的批判性独立的最大理由是其个人创造的意识形态。这种意识形态经常与一种无政府主义形式相混合。“新艺术运动”以及像高迪[Gaudi]和凡·德·凡尔德[Van de Velde]这样的建筑师都宣扬艺术家想象力的自主，他们把这一观念与建立在合作与伙伴关系基础上的浪漫的社会主义结合起来。中世纪的行会制度是威廉·莫里斯的社会主义的一个模特；克鲁鲍特金、斯蒂纳甚至托洛茨基的无政府主义文章是凡·德·凡尔德非常敬佩并竭力加以宣传的；包豪斯在其表现主义阶段（从1919到1923），也松散地建立在“相互支援”的观念之上，这个观念可以追溯到蒲鲁东的无政府—工团主义。事实上，格鲁皮乌斯写于1919年的宣言读起来像一份行会社会主义、英国的“艺术与手工艺运动”以及互惠主义的宣传书：“让我们创立一个新的手工艺者的行会，一个没有阶级差别的劳工共同体，建立在学生与导师的合作基础上……相互规划广泛的议题……乌托邦式的结构设计旨在未来……通过

9 Ibid., pp.33-34.

10 Ibid., p.45-51.



女医生范斯沃斯住宅 1950年 密斯·凡·德·罗

展览及其他活动，与公众生活保持联络。”<sup>11</sup>

4. 逻辑的传统。詹克斯认为，由丹下[Tange]领导的日本的最近建筑运动间于许多传统范畴之间。在某个意义上，它是一种英雄时期与库布西埃的后期作品的派生物，它也与超感觉主义者十分相似，而现在它已被经典化为逻辑传统的一部分。日本人的优势在于，他们从其他资源中采用了许多观念与形象，并且予以系统地完美化，因此他们经常比其初创者更优越。这种对系统规划、持续增长以及控制论革命的意义的强调，是逻辑的传统的一个如此鲜明的特征，它几乎构成了其意识形态的标志。换句话说，并不以原创性见长的日本建筑师，总能将一种传统推向其逻辑的极致，从而形成某种经典的形式。詹克斯还指出了，这一来自逻辑传统的另一套正当化理由，还与普遍真理的性质以及功能主义的教条有关，粗略地说，形式应该服从功能的需要，而不应有所背离。<sup>12</sup>

5. 不自觉的（或自发的）传统。詹克斯以英国为例阐明了这一传统的特征。1946年，斯蒂拉·约翰逊-马歇尔[Stirratt Johnson-Marshall]及其设计团队设计出了哈特福德郡的学校的大规模生产体系的原型。两年以后，29座学校拔地而起。约翰逊·马歇尔及其团队受教育部委托，集中研究与制订官方政策。“所需要的东西乃是一支专家队伍，由建筑师负责在所有方面保持平衡，确保每个专家的贡献都与整体的规划保持恰当的关联……这种方法与建筑将引导我们走向新的建筑，它是当下各种要求的单纯而又自发的表达。”这种对“单纯

11 Ibid., p.59.

12 Ibid.,pp.67-76.

与自发的表达”的强调，是想要发明一种新的本国特色的自觉的尝试，这种本国特色将会与乔治时代的建筑一样内敛、匿名与高贵。另一个模特是19世纪工业化建筑的常见的本国特色——或者正如理恰兹 [J. M. Richards] 所说的“功能的传统”。这两种历史风格都与巨大的建筑规则与大规模的住房建设相关，而这正是始于1946年的英国福利国家政策所需要的。<sup>13</sup>

6. 行动主义传统。尽管某些其他传统——直觉主义传统与理想主义传统——认识到环境问题的主要部分来自社会的性质，并且寻求改造那个社会，却只有行动主义者才把注意力集中在这种改造的社会手段与中介上面。说到它自身的运气，这一传统早在20世纪早期就随着共产主义-构成主义一道进入其伟大时期，但是后来却在内部被斯大林主义的反动所扼杀，在外部则遭到保守与自由的改良主义抵触。行动主义传统只有等到30年以后的新左派、学生运动、游离的社会团体以及其他支离的革命团体的再生才恢复生机。60年代，行动主义传统在某种程度上复活了。在政治层面上，出现各种各样的支离的团体，试图完成某些较小的改造计划。例如，1968年的法国五月风潮给建筑的教学带来些微改革。然而，除了某些正在计划中的新观念外，行动主义传统唯一独特的而又成功的创造则与蹲屋的建造 [squatter housing] 与游离社团有关。<sup>14</sup>这是一些建于荒凉之地或海滩边的状如狗屋的东西，深得60年代以后的嬉皮士们的喜爱。

在此书第二版（1985）“后记”中，詹克斯认为建筑中的现代运动已经发生了某些主要的转移。最重要的是现代建筑运动“已经抛弃了它们的主要意识形态——现代主义——或者以各种激进的方式对之做出了调整”。<sup>15</sup>很显然，这个断言与他在前言中明确主张的“后现代主义不是对现代主义的彻底拒绝”出入很大。除非詹克斯是在与通常人们所理解的“抛弃”与“彻底拒绝”不同的意义上来使用这两个词的，否则，我看不出“抛弃” [drop] 与“彻底拒绝” [reject totally] 有什么不同。或者，詹克斯真正想说的是后现代主义“以各种激进的方式对之（现代主义）做出了调整”，我认为这句话的意思与“后现代主义不是对现代主义的彻底拒绝”的意思倒是不相矛盾的。当然，这些用词上的欠妥并不过分地影响我们对詹克斯批评立场的把握。通过对他的主要文本的核心思想的解释，我们可以认为，詹克斯对于后现代主义与现代主义的关系问题，总的来说是持一种既有延续又有断裂的辩证态度（最清楚地表现在他的“双重代码”的界定中，详后），而且，总的来说，詹克

13 Ibid., pp.76-80.

14 Ibid., pp.81-94.

15 Ibid., p.371.

斯并不认为后现代主义是对现代主义的全盘抛弃这一点是十分明确的，甚至，人们不妨认为，詹克斯的主要观点之一是：后现代主义建筑是现代建筑运动中的另一个分枝。

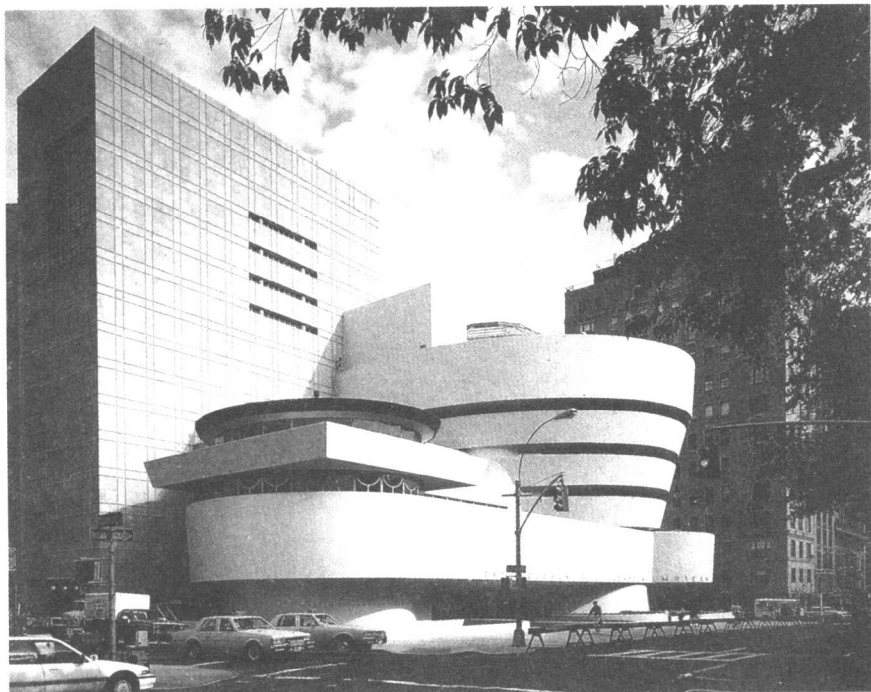
詹克斯继续指出，“‘新事物的传统’、对技术进步的信念、前卫艺术的功能、内在于‘英雄时代’的社会进步主义、通过建筑实施社会工程的观念……所有这一切都成了怀疑对象”。<sup>16</sup>显然，詹克斯从初版到再版时立论上的变化，是从70年代初到80年代中期这十来年的后现代主义思潮肆意泛滥的结果。在初版中，詹克斯对现代主义的批评还是尝试性的、小心翼翼的，而到了再版的80年代中期，则立刻换了一种口气：现代主义的几乎一切基本信念都成了怀疑对象。詹克斯说，作为文艺理念与哲学概念的现代主义的一个主要假设——内在于现代生活中的异化——已经为其他概念所取代。显然，詹克斯承认，导致异化的状况并没有停止；如果要说的话，它们只有变得更坏：支离破碎的社会、不断增长的分工、精神价值的进一步遭到侵蚀、所有领域内质量的下降等等。但是从这些苦涩的事实中得出的结论却改变了。这在一定程度上说明了詹克斯的后现代主义理论与那些认为后现代主义是建立在一个完全改变了的社会或知识状况、一个“后工业的”、“信息社会的”、“数码时代的”、“赛博空间的”和“虚拟现实的”的世界的启示录式的后现代主义者不同。

詹克斯接着指出，在19世纪，随着与传统的断裂，一种现代主义的意识形态形成了，这种意识形态将其重心置于前卫艺术中。正如“前卫”一词所暗示的，这一形成于19世纪20年代的机制赋予进步艺术家以一种社会意义：提升社会的觉悟水平。前卫艺术家有更高级的使命来改造社会。他们处在文化行动的前列，领导拖拖拉拉的社会走向存在的崭新形式。这一立场的矛盾在20世纪60年代已变得很明显。消费社会，特别是在美国、欧洲与日本，已经将前卫艺术吸收进消费循环的模式：精英们的令人震撼的“新事物”如今被转化成为淘汰陈旧产品的新鲜风格。诸如安迪·沃霍尔这样的艺术家意识到了历史的反讽和前卫艺术的批判性与乌托邦立场的崩溃，他得出了一个虚无主义的结论：新艺术家画的只是彻头彻尾的“钞票”。前卫艺术的弥赛亚式的、批判的或者甚至是社会角色一劳永逸地消失了。它要么被吸收进消费社会，要么还在创造乌托邦式的计划，却已显得与整个社会与当下历史不相关，事实上有时还是灾难性的。<sup>17</sup>显然，上述这一切变化并不使詹克斯感到不安（这一点使他与后现代主义的犬儒主义与肯定主义的批判者们决定性的区

16 Ibid.

17 Ibid., pp.371-372.





古根海姆美术馆 1959年 赖特

分开来)，相反，他倒津津乐道于“现代主义的灾难”。

被詹克斯津津乐道的现代主义建筑的“灾难”就是美国密苏里州的圣路易斯市的一项名为普鲁特-伊高伊 [Pruitt-igoe] 的计划的破产。詹克斯称这个时刻为“现代主义的死亡日期”。他说，“可以确定现代建筑死亡的确切日期。现代建筑死于1972年7月15日下午3点32分，密苏里州的圣路易斯市；当臭名昭著的普鲁特-伊高伊计划，或者更精确地说，当它的几幢钢筋水泥大楼被彻底炸毁的时候。”<sup>18</sup>

那么，这项“臭名昭著的”、“灾难性的”、“被判死刑”的计划究竟是怎么回事呢？据詹克斯解释，该项计划是按照 CIAM（国际现代建筑协会）的最进步的理想建造的，当它在1951年设计成功时，它赢得过美国建筑学院的奖赏。它是由数幢优雅的十四层钢筋水泥结构的大楼组成，带有理性的“空中街道”（有免于车祸的安全性，但其结果是，并没有免于犯罪的安全性）。它拥有独立的行人道与行车道、游乐区、当地社交场所——洗衣房、托儿所和闲谈中心等等——一应俱全。更有甚者，它的最纯粹的风格、洁净、有益健康的医院隐喻，意在净化居民们的相应美德。但是，詹克斯指出，这样一个来自理性主义、行为主义与实用主义的哲学训条的简单的理念，被证明与其哲学一样的违反理性。<sup>19</sup> 尽管现代生活中的这一令人惊讶的侧面——社会理想是

18 Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, New York: Rizzoli International Publications, 1977, p.9.

19 *Ibid.*, p.10.

如此迅速地导致了社会灾难——的统计数据还没有被收集起来，但是詹克斯却断定，其后果是瓦解了现代主义的意识形态。尽管列出了不少例外，<sup>20</sup> 詹克斯仍然要不免武断地认为，“很少再能发现一个建筑师或批评家会站出来称自己为‘现代派’。”<sup>21</sup>

詹克斯界定了他所说的“现代建筑”、“后现代建筑”与“晚期现代建筑”这三个核心术语。“现代建筑 [Modern Architecture] 是指，一种来自与新的工业社会相适应的新的构造手段的、“普遍的”、国际化风格的建筑，其目的在于改造社会，既要改造社会的趣味或知觉，也要改造社会的结构或气质。”<sup>22</sup> 詹克斯接着指出：人们可以从这个有限的定义中看出，在“晚期现代建筑”与“后现代建筑”中，哪些已经改变，哪些仍然保留着。

他本人的回答是：总的来说，当下建筑师们仍然接受工业材料以及大部分现代主义的感觉；他们甚至，宽泛地讲，接受现代主义的社会改革的自由主义目标。极少当下建筑师在政治上是反动的与直接的复兴主义者，主张倒退到前工业社会与审美世界。这一点值得强调一下，因为在中国式后现代主义当中，许多人正是将文化复古主义与政治上的反动（主张倒退到前现代性的社会）当作“后现代”的真经。詹克斯接着指出，后现代主义者是这样一个建筑师群体，他们从先前的运动中演化出来，因为他们看到了作为一种意识形态与语言的现代主义的不充分性。它未能以一种正面的或甚至有意识的方向与主要语言来改造社会（除了在某些稀有的例子里），60年代以后，国际风格作为一种丰富的和城市的媒介，几乎已经耗尽了。因此，晚期现代建筑 [Late-Modern architecture] 的定义是：“其社会意识形态上实用主义的与技术至上的，并将许多现代主义的风格概念推向极端，以便复兴一种沉闷的（或者正在死去）的语言的建筑。”<sup>23</sup>

最后，“后现代主义 [Post-Modernism] 包括许多不同的方法，这些方法不同于其先驱者的家长式作风与乌托邦主义，但却都有一种双重代码语言——一部分是现代的，另一部分则是别的什么。这一双重代码的理由既是技术的也是语言学的：建筑师们试图使用当下的技术，但是仍然与一个特别的公众层面相交流。”<sup>24</sup>

这个“后现代主义（建筑）”概念中“双重代码”仍需作进一步的解释。詹克斯对此的解释是：

把后现代主义界定为双重代码——现代技术与某种别的东西（通常是

20 Charles Jencks, *Modern Movements in Architecture*, p.407, note 3.

21 Ibid., p.372.

22 Ibid., p.373.

23 Ibid.

24 Ibid., p.374.

传统建筑)——即为了使建筑能与公众及相关的少数人,通常是其他建筑师的交流而采取的混合。现代建筑未能令人信服,部分是因为它不能有效地与使用者交流——我的书《后现代建筑的语言》的主要论题——部分则是因为它未能有效地与城市与历史相联系。因此我把握并加以定义的后现代建筑的解决办法就成了:一种有专业基础的,受到欢迎的建筑,同时又是建立在新技术与老模式之上的建筑。双重代码是指既是精英的也是大众的,既是新的也是老的,而且对这些相对的东西的配对拥有强有力的理由。今天的后现代建筑师受到现代主义者的训练,并有义务使用当代技术,同时也面临着当下的社会现实。这些义务足以使他们同复兴主义者与传统主义者区别开来。这是一个值得强调的论点,因为它创立了其混血的语言、后现代建筑的风格。——所有可被称为后现代的创造都保持着某种现代感性的成份——某种使他们的作品与那些复兴主义者的作品区别开来的意图——不管是反讽、戏拟、移置、复杂性、折衷主义、现实主义,还是任何数量的当代策略与目标。后现代主义拥有本质上的双重意义:现代主义的延续与超越。<sup>25</sup>

这是迄今为止詹克斯对“后现代建筑”及其与“现代建筑”关系的最清楚的定义。在另一个文本中,詹克斯还清楚地区分了“后现代建筑”与“晚期现代建筑”的差别。他说:“在其与公众和关心的少数人(通常是建筑师)交流时,后现代建筑是‘双重代码的’,一半是现代,另一半则是某种别的东西(通常是传统建筑)。与之相对,晚期现代建筑则是‘单一代码的’,它将现代运动的观念与形式推向极致,夸张建筑结构与技术形象,以期提供娱乐或审美愉悦。正如后期哥特式建筑或后期巴洛克式建筑,这些实践者扩展了一种早已存在的风格与价值系列。”<sup>26</sup>

## 二 后现代建筑:语言学抑或语用学?

詹克斯将他本人的工作或贡献概括为:一,为“后现代建筑”命名并做出界定(如上述);二,对“后现代建筑的语言”做出描述与分析。现在,我们就来看这第二部分。

他指出,“后现代”一词第一次开始大规模流通于艺术界,自从大约1976年以来,它已经成为一个适用于一切反对正统现代主义的晚近趋势。<sup>27</sup>该词为《新闻周刊》及其他杂志捡用后,已被不加区分地用于看上去与国际风格的直角火柴盒建筑不同的一切建筑。“后现代”因

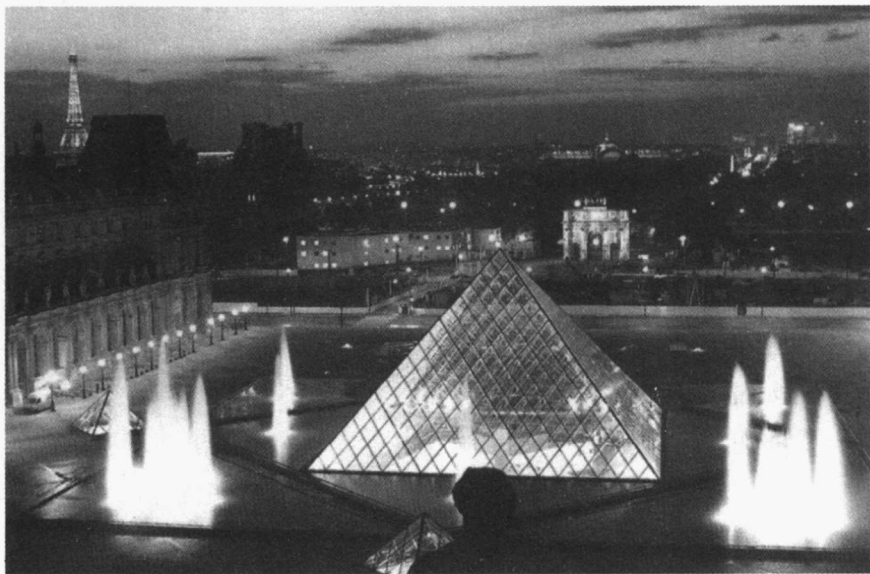
25 Charles Jencks, "Postmodern VS. Late-Modern", in Ingeborg Hoseterey ed., *Zeiggeist In Babel: the Postmodernist Controversy*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, pp.4-5.

26 Charles A. Jencks: *Late-Modern Architecture*, New York: Rizzoli International Publications, Inc., 1980, p.8.

27 据詹克斯考证,“后现代”一词在建筑语境中的首次使用可以追溯到1949年,约瑟夫·赫尼特[Joseph Hudnut]在“后现代居室”一文中,见 *Architecture and the Spirit of Man*, Cambridge, 1949, 重印于 Lewis Mumford, *Roots of Contemporary American Architecture*, New York: Eeinhold Publishing Corp., 1952.

这意味着任何有着好玩的歪歪扭扭在里头，或是有感性的想象在里头的任何建筑。这是一个太宽泛的概念。这个意义的后现代概念在佩夫斯纳 [Pevsner] 攻击“反先锋”（包括某些雕塑性的装饰师与工艺师）的 1966 年的文章里第一次加以使用。<sup>28</sup> 詹克斯本人也反对这些人，但却以与佩夫斯纳完全不同的理由：他们的建筑并不能融贯地交流信息，因为他们是在排它性的审美层面上来使用这些代码的。

更重要的是，詹克斯认为，“后现代主义”这个标签很好地描述了当下处境的双重性。大多数当下的建筑师都接受过现代主义的训练，但却超越了或开始反对这种训练。他们尚来到达一个新的综合阶段，还没有彻底放弃他们的现代主义感觉，而是处在某种半途中——一半现代的，一半后现代的。假如我们看一眼文丘利、斯特林或是摩尔的作品——所谓的铁杆的后现代主义者——我们就能发现所有从库布西埃、卡恩、二十人集团所引用的东西，以及一切来自帕拉迪奥 [Palladio]、卢特恩斯 [Lutyens] 与 66 路线 [Route 66] 中参照的东西。因此后现代主义的一个令人惊讶的、甚至是定义性的特征出现了：它将现代主义风格与图像当作一种潜在的方法包括进来。诸如密斯·凡·德·罗的现代主义是排斥主义的，后现代主义却是如此具有包容性，以致于甚至容许它最纯粹的对立面拥有一席之地。现代建筑遭受着精英主义之苦。后现代主义则试图超越这种精英主义，不是通过将它抛弃，而是通过许多不同的方法……通过诉诸本国特征、传统以及街头的商业俚语——拓展建筑的语言。<sup>29</sup>



28 参 Pevsner, “Architecture in Our Time, The Anti-Pioneers”, in *The Listener*, Dec. 29, 1966, and Jan. 5, 1967.

29 *Ibid.*, p.8.

卢浮宫博物馆金字塔 1989年 贝聿铭

在着手分析后现代建筑的语言前，詹克斯首先花了不少篇幅论证现代建筑的死亡。为什么说现代建筑已经死亡？詹克斯的主要理由是：现代建筑成了单调的形式主义与没有意义的象征主义。而这与詹克斯在定义现代建筑的基本特征的“多义性”以及“时代相关性”恰好相反（已如前述）。单调的（或一义的）形式主义是指建筑语言的狭隘性，而没有意义的象征主义则是指建筑语言的无法交流性。一种语言拥有这两种病症，还不是死亡的征兆吗？詹克斯断言：现代建筑师越出色，他就越是不能控制明确的意义。这种“隐喻的滑动”已经成为最杰出的现代主义者越来越严重的问题。

詹克斯举了现代主义大师赖特 [Frank Lloyd Wright] 的加州圣拉斐尔的“玛林县市政中心”（1959-1964）与贝聿铭 [I. M. Pei] 位于纽约辛拉克斯的“艾佛逊博物馆”（1968）为例，说明了现代主义建筑的死亡。他认为前者的大穹顶其实是纸板做成的，满是镀金与金黄色的小玩意儿，周边围着一种阿芝台克式 [Aztec] 的尖顶，并伴以室内的保龄球道般的小道道，以及带有甜面包切割器一般的半圆形的婴儿蓝与乳白色的屋顶。这是一件典型的垃圾现代主义建筑。后者则很难起到一个博物馆的交流作用。它可能是一个仓库，四个剧院或是一个教堂，如果不是那种有趣的形状的单纯的盒子已经成为 1975 年以来在美国的博物馆的象征的话。通过将雕塑的连贯性凌驾于任何其他价值之上，贝聿铭的作品已经成为超现实的了，它的意义被空前地简化了。<sup>30</sup>

其实，某些“现代建筑”之背离真正的现代性（包括詹克斯所举的赖特与贝聿铭的例子），恰恰是因为他们违背了真正的现代性诉求，即对个体主体性的尊重。这些“现代建筑”过分强调建筑师的主体性，从而陷入了唯我主义与英雄主义，失去了与观众与住户的对话关系。而某些较好的“后现代建筑”倒是真正实现了对现代人个性的尊重，即能够保持与公众或用户的对话关系。因此，所谓的“较好的后现代建筑”绝非那些一味追求“好玩”的奇形怪状的东西。詹克斯批判现代建筑的某些弱点可能点到了要害，但他并没有指出这只是现代建筑中的某种特殊缺陷，而不是普遍性的问题；或者说是现代建筑中的某种弯路，本身就on不是现代建筑的正宗。我情愿将那些好的“后现代建筑”称为“真正的现代建筑”，而将那些不正宗的“现代建筑”称为“现代主义建筑中的歧途”。<sup>31</sup>

为了进一步论证作为一种语言的现代建筑的死亡，以及一种活的后现代建筑语言是如何运作的，詹克斯又在理论的层面上分析了建筑语言

30 Ibid., p.24.

31 对詹克斯“后现代建筑理论”的批评，参本章最后一部分，特别是哈贝马斯的批评。

的各种语法。他指出，在建筑与语言之间存在着许多相似。如果我们宽泛地使用这些术语，那么，我们就能谈论建筑的“词汇”、建筑的“词组”、建筑的“语句”，以及建筑的“语义”。他依次地讨论某些相似，并表明它们何以能够更为严肃地被用作交流的手段，而这些又是怎样经常为现代建筑所漠视。

1. 隐喻：人们不可避免地要把一幢建筑看作别的什么东西，或是什么相似的客体；一句话，视为一个隐喻。一幢现代建筑越是不熟悉，人们就越会把它隐喻地跟他们熟悉的东西加以比较。詹克斯接下去说“现代主义建筑想要避开隐喻，却被证明是一种不可能的冒险”。但是，正如我们已经在本章第一节中读到的那样，詹克斯在这里又是自相矛盾的：在前一节中，詹克斯明明指出了现代主义建筑的“机器”隐喻，这里却说现代主义建筑想要避开隐喻。因此，可以断定的是，现代主义与后现代主义的区别不在于现代主义不要隐喻，而后现代主义恢复了隐喻；而是：什么样的隐喻？以及：难道后现代的隐喻一定比现代主义的隐喻更有趣、更人性？

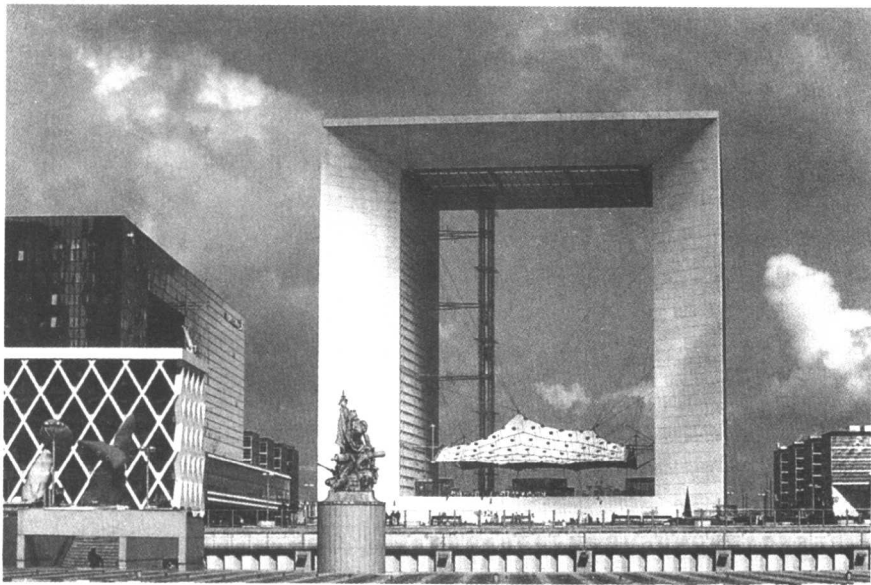
2. 词汇：建筑语言，正如言语语言，必须使用众所周知的意义单元。我们可以管这些单元叫建筑的“词汇”。有些建筑术语词典专门界定这些词的意义：门、窗、柱、隔物、悬臂等等。现代建筑师并不总能勇敢地面对陈词滥调，或传统词汇的涵义。他们或多或少试图避免象征性符号的重新使用，因为他们感到这些历史因素标志着创造性的匮乏。对赖特与格罗皮乌斯来说，使用历史因素甚至标志着整合与性格的匮乏。于是，这些建筑需要一种新的普遍语言，就像跨文化使用的世界语那样。然而，詹克斯指出，这种方法的唯一问题在于，大多数建筑词汇是象征性符号；当然那些最有力也最有说服力的符号是那些习得的和约定俗成的东西，而不是自然的东西。因此，在现代语言的基础中存在着一个全然的理论错误。它不能按照建筑师们所设想的那样履行使命，因为没有一种活生生的语言可以这样做：它们都建立在习得的成规上，即象征性符号上，而不是那些可以为毋需训练的人们直接加以理解的东西之上。这里，詹克斯似乎又完全成为一个审美保守主义者，因为他不懂作品创造观众这个前卫艺术的基本道理。

3. 语句：另一个建筑与语言的相似处是比隐喻与词汇更平凡的东西，即语句。一幢大楼需要按照某些规则，或组合的模式，被竖起来并拼合起来。地心引力的法则与几何法则标出了这样的东西，或上或下，或屋檐或地板，或位于中间的楼层，正如声音与言说形式的法则标示出某

些元音，共振音以及其他言说的方法一样。这些强迫性的力量确立了可以被叫做建筑的语句的东西——即组合门、窗、墙壁等等建筑词汇的规则系统。詹克斯认为后现代建筑经常通过误用、夸张、重复以及所有其他的修辞手段把注意力引向语言本身。而现代建筑却有意无意地忽略语言本身。

4. 语义学：一个建筑师会将多立克立柱用于一家银行，因为这种立柱与银行的功能相类：清醒、非个人化、男性化与理性（一家银行看上去要强硬得足以吓住抢劫犯贸然进犯，同时也要亲切得足以鼓励储户放心去存钱）。由于这样的形式与关系是有连贯性地加以使用的，人们就感到能够在他们自己觉得合适的基础上做出“通过”的判断。他们能告诉你这幢大楼意味着什么，他们还能将重心的某些些微的调正，比例的略微变化，看作是意义的一种变化。当然，詹克斯也明白，这只是理想的情形。但是至少某些人能够做到这一点。而这种共同体使建筑师保持对整个示义的令人赏心悦目的游戏负责。他知道如果语义系统被粗暴地加以推翻，或过分复杂，那么他的交流就会被简化到最原始的姿势语。按照詹克斯的看法，现代建筑就是这样一种粗暴地推翻语义系统的尝试，而这种尝试注定是要失败的。<sup>32</sup>

在描绘了建筑语言学的这些常识性知识以后，詹克斯总结了“后现代建筑的六种趋向”（或者，正如在詹克斯的第一部名著里所做的那样，不妨说是“后现代建筑的六种传统”）：



巴黎拉·台芳斯大拱门 1989年 斯普瑞克森和安德罗

32 参 Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, pp.40-69.

1. 历史主义：后现代建筑的开端。詹克斯列数 20 世纪历史主义建筑，最早可以追溯到 1939 年，当鲁伯金 [Lubetkin] 在英国使用带女像柱的 porte-cochere（能通车辆的大门）的时候！而菲力普·约翰逊 [Philip Johnson] 是这个团体中成就最高和最聪明的人；事实上他可能比其他建筑师更快也更持久地思考了历史主义的问题。他的最早的尝试性的与密斯的断裂，是 1956 年建于切斯特港的一座犹太教堂。它的外观是一种令人吃惊的、使人想起莱多克斯 [Ledoux] 的袋子作品的简化；而其内部则让人回忆起索奈 [Soane] 博物馆。这些对历史的引用被安置在一个密斯式钢架的黑白图画结构中，而装饰与内容的缺场又使它成为一个现代主义建筑，因此约翰逊真的像许多其他建筑师一样，正在向两个方向张望。

约翰逊对现代建筑的攻击始于 1955 年。但他并没有说出多少攻击的理由。主要的理由竟然是“我已经厌倦了现代建筑”：“密斯是个了不起的天才！但我已经不耐烦了，也厌倦了！我的方向是清楚的：折衷的传统。这不是学院派的复活。没有古典立柱或哥德式尖顶。我想要从整个历史中选择我喜欢的东西。我们不可能不知道历史。”<sup>33</sup>

詹克斯指出，到 1961 年，至少已经有了一个阵营，人们在简洁地宣扬折衷主义。使约翰逊不断地发展这一观点的不仅是因为他的诙谐的口吻，他对表面的智慧爱好甚于深究，还有因为他对纯粹形式——不管丑陋还是优美，但必须纯粹——的极其现代主义式的忠诚。约翰逊的历史主义仍然保持着探测资源和深奥的代码的水平上，而不是一个更为可取更为常规的水平上。因此他从不真正发展出对装饰、地区合适性或语境恰当性——这三个对他的折衷主义有着潜在帮助并强化其折衷主义的因素——的论点。

詹克斯认为第一个以好斗的方式使用装饰性模制和建筑象征的现代建筑师是罗伯特·文丘利。文丘利对现代主义的攻击大多集中在趣味问题上，其次是在象征问题上。在他的第一本著作《建筑中的复杂性与矛盾》（1966）里，他确立了一系列反对现代主义的视觉偏好：复杂性与矛盾对抗简洁，含混与紧张对抗直率，“既-又”结构对抗“要么-要么”结构，双重功能要素对抗单一功能要素，混血对抗纯粹，杂乱无章的活力对抗鲜明的统一。除了这些风格代码，文丘利还为日益激烈的争论提供了两个更重要的贡献：第一个是他对从遭漠视的历史作品（如手法主义与卢特恩斯作品，后者与高迪一道已经成为几乎所有后现代主义者的模范）中进行掠夺的兴趣；第二是他一头扎进波普艺术、拉

33 John Jacobus, *Philip Johnson*, George Braziller, NY: 1962; Quotation from *Ibid.*, p.85.



斯维加斯，最后是列文顿 [Levittown]。

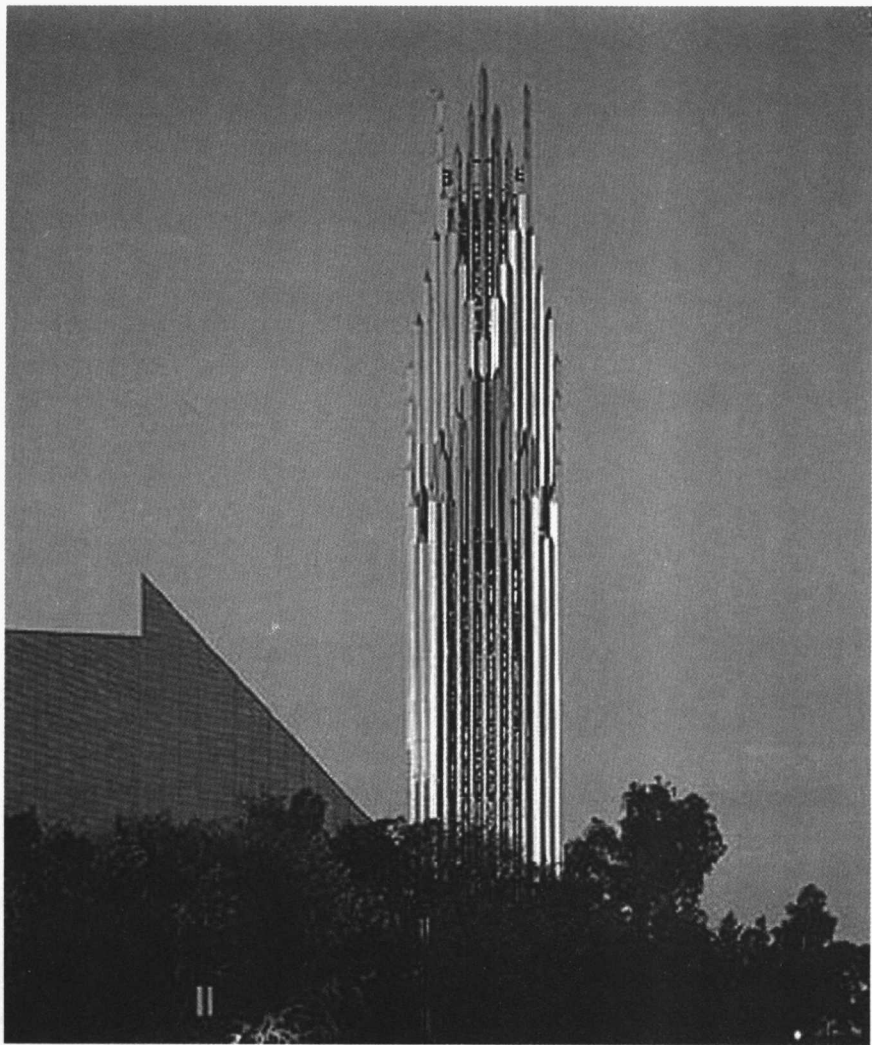
詹克斯的双重代码理论与文丘利的“既-又”结构论既有联系，也有鲜明的区别。这就是两人争论不休的原因（虽然两人都被称作后现代建筑的代表人物）。詹克斯对文丘利的批评主要是：从一个整体来看待文丘利的论辩，可以明白，他坚持重估商业次货与19世纪折衷主义的价值，以便弄清楚它们是如何在一个大众的水平上进行交流的。然而，也存在着某些核心问题：因为没有有一个有关象征主义的发达的理论被提出来；也没有一个选择与评判次品的标准被提出，因此，在文丘利那里，争论只是在个人趣味的水平上，而不是在一个语言学的水平上，加以实施的。事实上，趣味与颠倒上一代的趣味恰恰是排斥主义者与现代主义者的真正本质。相反，从符号学研究发展出来的后现代主义，则采取一种情境化的立场看待趣味的抽象概念与其代码：例如，它认为没有一种代码内在地优越于另一种。

文丘利事务所会排斥代码的整个重复。为什么？因为他们仍然保持着一个现代主义的时代精神的概念，而他们的特别的时代精神不是为通过纯粹的建筑的英雄式的交流而设的环境。每一种媒介都有它自己的日子；我们的时代，你可能从麦克卢汉那里学到，是通过电子媒体的象征主义的时代。留意文丘利事务所与约翰逊之间的对称的对立立场是有趣的。他们两者都取一种“纯粹”形式的先验立场——一个反对，一个赞成——仿佛对交流所持的这样一种单方面的观点是充分的。由于后现代主义是一种激进的包容主义（正如文艺复兴时期建筑），它必须证伪双方的过分简化，并批判其原因。毕竟，现代主义在一种重要的意义上就是一波接一波的时代精神的呈现，每一波都断言其占据了文化舞台，每一波都经历过一段时日，每一波都采用令人震惊的战术、口号与排斥。后现代主义的一个难题在于采用多元代码，而不退化为一种妥协与意想不到的模仿，而这样做的方法之一，正如我们后面将要谈到的，就是通过一种可与人分享的设计，使设计者臣服于并不一定是他自己的，却以一种他能够尊敬它们的代码。<sup>34</sup>

显然，在詹克斯费尽心机地阐述“后现代建筑的趋向”时，他陷入了某种说不清道不明的困窘。在他所谓的“历史主义趋向”中，无论是约翰逊还是文丘利，都坚持“现代的”、“现代主义的”甚至“极其现代主义的”东西。詹克斯对后现代建筑语言的梳理，看起来成了对“后现代建筑”不够“后现代”的抱怨！

2. 直率的复活主义。如果说时间与功能是建筑意义中的关键变

34 Ibid. pp.86-88.



晶体大教堂之贝尔塔楼 1979年 菲利普·约翰逊

量，那么直率的复活主义者的问题就更严重，因为他们与现代主义者一样，经常敏感于时间与语境的性质。昆兰·特里 [Quinlan Terry] 要为中东的某个清真寺建造一个穹顶——“一个跟圣保罗教堂的穹顶一样大的穹顶”——但是与圣保罗大教堂不同的是，它的两侧是两个印度尖塔。该建筑上的绘画也是大师级的，充分注意到了光线与阴影。而它的比例则优雅而不冒犯观众，但是在这种文化形式的替换中，或是在古典设计中的裂缝中，并不存在讽刺的意味。尽管现代运动可能过分简化了与鼓励了所有形式的灾难性建筑，但是人们却不能像眼下这些设计那样，装作现代主义根本没有存在过。舆论的氛围不得被精确地加以识别，因为这不是现代主义曾经声称过的时代精神，而是一个民族的行事方式与言谈之类的风俗。它之被采用或推崇，是出于尊敬，而不是出

于必然性。詹克斯曾认为搬用现代主义的建筑经常是“垃圾”，奇怪的是，詹克斯现在认为搬用传统的建筑倒不再是“垃圾”了。<sup>35</sup>

3. 新的本国性。对现代运动的明显失败的另一个回应与全面的更新，是向“某种”本国性的回归。在这里引号是必要的，因为这种本国性不是直率的复活主义，也不是精确的复制，而是“准混血的”，或“在某种方式上是混血的”——即间于现代与19世纪砖墙建筑之间的。然而，其风格是很容易辨识的，并有以下特征：几乎总是斜坡屋顶、繁复的细节、图画般的效果，以及砖、砖、砖！“砖充满人性”，人们这么说，它是如此充满人性，以致于你甚至可以发现前粗犷主义者前川[Maekawa]在东京市中心的摩天大楼的屋顶上都使用砖头，以便将“人性”重新召回来。人们就能理解为什么许多钢铁现代主义者，如詹姆士·斯特林会嘲笑“人们细说愚人国的经历的回归”。

4. 专项主义+城市规划专家=语境 [Adhocism + Urbanist = Contextual]。多种代码与用途在建筑中的运用，清楚地反映了这样一个事实，即对立的正在得到实现，但是甚至在这儿，其结果中也还存在着偏见。美学到处都得到图解，仿佛普通与沉默的大多数一直都被粗暴地冷落了。通过支持新城镇，非城市化与考虑周全的重新发展——所有的反城市趋势——，现代运动在老城市的退化中一直扮演着一定的角色，但是支持者会宣布，事实上逍遥法外的恶棍是消费社会、汽车与郊区居民的牵引。但是，詹克斯认为，不管是谁最终被判有罪，清楚的是，现代运动在解决该问题上无所作为。它们并没有关于一个城市如何得到繁荣以及市民美德如何得到培育与发展的伟大的政治与社会理论。那么，人们能期望后现代运动拥有这样一个伟大的理论吗？

后现代主义者，比如柯洛 [Culot]、克利尔兄弟 [the Krier brothers] 与康拉德·詹姆逊 [Conrad Jameson]，则对城市生活采取不同的看法。他们强调城市积极的与可估价的一面。城市的规划者、建筑师或市场研发人员交互形成那些他加以支持的价值，但是他是在一种民主政治的语境中做到这一点的。因为只有民主政治中，它的价值才可能明确地加以表达，并得到辩论。詹姆逊同意，对建筑师与城市规划来说，适合的辩论场所是政治论坛——社区大会或是政治代表大会。单是这一条即可表明中国式的所谓后现代主义离詹克斯心目中的后现代主义尚有多远。然而，当没有充分的城市论坛等民主政治措施来表达与确保这一进程时，后现代主义者坚持其可欲性。即虽然没有可行性，却至少尚有可欲性。<sup>36</sup>后现代主义的这一理论听起来多美啊！它一定会使中国

35 Ibid., pp.92-93.

36 Ibid., pp.104-111.

的后现代主义者欢呼雀跃。

5. 隐喻与形而上学。詹克斯说，导致建筑师们离开现代主义阵营的另一个动机是其明显的无力处理或提出一个总的关于建筑意义的问题：建筑究竟是关于什么的，尤其是当现代主义者所信奉的技术进步论与机器美学已显得如此天真（或令人厌烦）的时候？建筑必然有所意指——文艺复兴时期建筑有其柏拉图形而上学，罗马式建筑有罗马人对帝国组织的信念——那么我们的建筑，除了一种谦卑的不可知论之外，还反映了什么？

詹克斯的答案是：*后现代主义的一个特别具有定义性的特征是它对怪异隐喻的追求*。但是，令詹克斯感到更加不安的是，即便现代主义的机器隐喻已经死亡，*当下并没有更接近于可信的隐喻或发展了的形而上学的东西*。这就是詹克斯的困境：后现代建筑宣布其合法性位于它比现代建筑更强调语言的可交流性，位于人人分享的隐喻与形而上学的复活；而作为后现代主义的强大思潮的后结构主义却早已宣布交流的不可能性，隐喻的不可信（要代之于寓言；因为隐喻是现代主义的，只有复活了的寓言才是后现代的），以及任何形而上学元叙事的消解。詹克斯本人也已经承认，任何形而上学在今天都因为两个十分不同的原因而遭到怀疑：它经常太异质以至于不可能捕捉到宽泛的社会的想象力；它并不是在习惯与仪式之上建立起基础，因为工业社会倾向于腐蚀或消费掉这种传统的基础。

在这种痛苦中，后现代主义者能做什么呢？他们像超现实主义画家那样，将他们自身的精神领域结晶化在方便的隐喻周围。于是，形而上学被表达为或隐或显的隐喻。最著名的隐喻式建筑（悉尼歌剧院是其中之一）随着它们的或隐微或显白的代码的不同而不同，也随着它们的混合的隐喻还是单纯的隐喻的不同而不同。另一方面，大多数建筑隐喻都是隐晦的和混合的。晚近的建筑师们开始加以表达的最重要的隐喻来自现代主义的有机传统，并与人体形象，以及人类与自然和动物的连续性形象密切相关。

最近，后现代建筑师已经以又一种直接、有时不免粗俗的方式捡起了拟人化隐喻与形而上学，从而将图像转化为显白的模仿。日本建筑师竹山[Takeyama]的巴伐里·托姆[Beverly Tom]旅馆（1974），是一个阳具的形状——一个在旅馆里里外外反复使用中的符号，甚至使用到了烟灰缸上！形而上学能正当化为隐喻吗？如果形而上学能正当化为隐喻，那倒是一种真正的后现代隐喻了：肉体[Body]！后现代

主义在解构一切之后，还有什么没被解构，回答是 **Body!** 显然，垂直的形状可能会导向象征，而饭店在老一套的意义上总意味着男人的权力走廊，但是理性化还不能充分地解释阳具，而这似乎是工业化景观中的原始力量的一种抽象的陈述。但是问题仍然是，詹克斯本人也不免疑惑：何以这个饭店能作为阳具？

斯坦利·蒂格曼 [Stanley Tigerman] 还使用明显的隐喻来建造建筑：“动物夹子之家” [The Animal Cracker House]、“热狗屋”、“拉练公寓”，以及，又一幢被称作“戴西大楼”的阳具形的大楼。这一次，正当化来自客户；因为他见过热狗屋，也想要一个秀色可餐的东西。各种不同的奇思淫想导致了最后的形式，也许最主要的因素是蒂格曼想要让他的客户大笑的冲动。在任何意义上，詹克斯最后总结道，对我们来说有意义的东西并不是蒂格曼的明喻是绝对正当的或深刻的，而是，与现代建筑师不同，他们感到有必要使用表现的隐喻的平台。<sup>37</sup>

6. 后现代空间。现代建筑经常将空间的分布当作它的主要主题，而那是抽象空间，正如形式中的内容。这可以追溯到 19 世纪的德国，当空间拥有一种形而上学上的优越性时：空间不仅是建筑的本质，而且每一种文化都通过这一媒介表达其意志与存在。正是这一传统最终走向了包豪斯。另一个现代空间的传统，或许是更强的传统，则来自“理性的”芝加哥学派的框架结构，并在库布西埃的多米诺骨式的大楼中得到了发展。这里，空间被视作在各个方向上都是等方性的 [isotropic] 与同质性的。这种“仓库”式空间的极端发展则是密斯及其追随者的巨大的、封闭式的墙壁所构筑的空间。除了是等方性的，它还以抽象为特征；这种抽象由边界或角落做出限定，是理性的，或可以合逻辑地从部分到推导出整体，或从整体推导出部分。

詹克斯继续说，与 modernism 空间相反，后现代空间有其历史的特殊性，它植根于成规，是无限制或含混的，并且是“非理性的”，也无法在其部分与整体之间进行逻辑的转换。边界经常是不确定的，空间可以无限制地延伸却不会有明显的边角。与后现代主义的其他方面一样，它也是从现代主义演化而来，而不是革命而成，因此它包含了现代主义的品质……特别是由库布西埃加以发展的“层次”与“压缩构成”。据詹克斯报道，现代主义大师库布西埃伟大的“拉罗什公寓” [“La Roche House”, 1923] 发展了某些关键的后现代主题：屋后照明 [back-lighting]、穿插 [punched-out]、屏风空间 [screen space]、以及通过重叠平面创建无限扩展的暗示。在这些形式母题之上，文丘利增

37 Ibid., pp.112-114.

38 初级后现代论者对现代主义/后现代主义的界分建立在一系列靠不住的风格术语上：确定性/不确定性、外在性/内在性、中心/无中心、形而上学/达达主义，等等，参佛克马、伯顿斯：《走向后现代主义》，王宁等译，北京大学出版社，1991年版，第33-34页等处；其后论者在梳理现代/后现代的概念时曾不断援引哈桑的这些对子，参凯尔纳与贝斯特：《后现代理论：批判性的质疑》，张志赋译，中央编译出版社，1999年版，第14页等处；正如论者已经指出的，这些对立“每一点都经不起推敲”，参刘小枫：《现代性社会理论绪论》，上海三联书店，1998年版，第4页。

39 Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, p.122.



瓦娜·文丘利夫人之屋 1962年 罗伯特·文丘利

加了通过锐角而创立的歪斜的或扭曲了的的空间。他还与埃森曼[Eisenman]一道增加了库布西埃压缩构成的复杂性。如果说库布西埃的空间等值于立体主义的拼贴的话，那么，后现代空间则与施威特[Schwitters]的默茨[Merz]一样紧凑而丰富。

詹克斯现代/后现代之两分法问题重重，或者这正是詹克斯的后现代“双重代码”理论之必然？他特别提到埃森曼的建筑语言主要是现代主义的，但其空间却是后现代主义的。这与初级后现代论者（我把哈桑等人称作“初级后现代论者”）对待詹姆斯·乔伊斯[James Joyce]的情况相同。乔伊斯的小说《尤利西斯》[Ulysses]被公认为现代主义小说的典范（就其与普鲁斯特与伍尔夫共创“意识流小说”而言），而他在这部小说中所使用的“挪用”、“戏拟”等手法，又被称为典型的后现代手法。因此，结论成了：乔伊斯既是一个现代主义者又是一个后现代主义者，《尤利西斯》中的某些部分是现代主义的，而另一些部分则是后现代主义的。其中现代主义/后现代主义之界分单纯按照手法或风格的术语。<sup>38</sup>詹克斯在谈到埃森曼的建筑时也陷于这种尴尬：“埃森曼的纯而又纯的语言可能是现代主义的，但是他对这一语言的机智的语义学使用却是后现代的；他对语句的排它性的关注及其对功能的轻蔑是现代主义的，而其空间创造的含混与感觉却是后现代的。”<sup>39</sup>

而罗伯特·斯特恩[Robert Stern]，一个后现代主义者的远亲，

相反却相当现代，或至少相当现代性。他的所有作品都有国际风格的直线的、方盒子的品质；所有作品都使用由原始色和高级趣味的几何抽象图案相隔开的纯白色的墙壁的巨大平面。它们可能臣服于粗俗与“装饰艺术”[Art Deco]，因为斯特恩信奉66路线[Route 66]与“兼收并蓄主义”（他在耶鲁时就学于文丘利），但是他不能超越其内在的严肃性。基本上说，斯特恩有一个纽约大都会人士的感觉。但是他的理论总是使他偏离更多元化的方向。这似乎又使詹克斯成为一个强制的多元论者。

斯特恩位于威斯特切斯特县的住处也继续着后现代主义的机智与荒谬，但却将这些要素与一系列现代母题结合起来。“因此”，詹克斯总结道：

后现代建筑师，顾名思义，就是精神分裂症的，被染上一种他不愿抛弃的现代主义的感觉，又在他认为必然时捡起折衷的碎片。<sup>40</sup>

最后，詹克斯从他那研究中国园林的太太那里获得灵感，将后现代空间与中国古典园林建筑美学联系起来。后现代空间，他说，正如中国的园林空间，悬搁了对事件做出一目了然的、最终的安排，却热衷于一种迷宫式的、散漫无边的、永远也达不到一个绝对目标的“方式”。中国园林结晶化了一种“阈限的”[liminal]或“间于两者之间”空间，这种空间在一组组矛盾之间、在不朽的大地与社会的世界之间做出调停。它悬搁了时间与空间的正常范畴，社会与理性的范畴，而成为“非理性的”，或从字面上讲是不可理喻的。以相同的方式，后现代主义者用屏风、非循环的母题、含混与玩笑，复杂化了或打碎了他们的平面，以达到悬搁我们对于广延与内容的正常感觉。区别只在于（这是一个深刻的区别），中国园林背后拥有一套事实上的宗教与哲学形而上学，以及一种早已确立的隐喻系统，而我们的复杂的建筑却并没有这种意指的共识基础。西方的形而上学经常只是私人的。因此，尽管后现代空间可能在每个方面都跟丰富而又含混的中国园林一样，它却不能以同样的精确性来阐述意义的深度。其隐喻的与形而上学的基础只是刚刚被奠下，在一个工业社会里它们究竟能走多远却还是一个疑问。<sup>41</sup>

这些话出自一个为后现代建筑叫好的批评家与理论家之口，是令人惊讶的。这表明西方的后现代主义理论（至少是后现代建筑理论），不乏清醒的头脑，与中国式后现代主义者的昏头昏脑地瞎起哄差距不可

40 Ibid., pp.118-123.

41 Ibid., p.124.

以道里计。总的来说，詹克斯温和的后现代主义是相当可爱的。它与后现代建筑理论中另一种激进的理论——所谓的“解构主义建筑理论”，截然不同。在结论中，詹克斯基本上肯定了当下建筑中的折衷主义。他说，假如后现代空间继续在这个走向神秘的、含混的与感性的方向发展，它会开始使某些准宗教性质的隐喻成为成规。这些隐喻为一个社会共享的形而上学所支持的机会并不大，因此它们只能意指一种笼统的精神，当这种精神不是明显的特色的时候。每一个迹象都指向形式与理论关注点的不断增长的复杂性：格拉夫斯、埃森曼、摩尔及其他人的作品是一种达到了手法主义的临界点的对 20 世纪 20 年代的苦心经营的综合；在一个完全不同的层面上，简·雅可布 [Jane Jacob] 与赫伯特·甘斯 [Herbert Gans] 的理论指向城市居民与趣味文化的相应的异质性。无疑，在有关诸如马路的实用结构这样的问题上，人们可以达成一个简化的与大规模的决定，但是，总的来说，一个城市走向复杂性——各种矛盾与混合意图的百纳衣——的自然发展过程，却是积极的，因为它反映了混合的欲望与目标，而这些只有在大都会才能实现。<sup>42</sup>

这个结论成了詹克斯的另一本书的主题。在那本题为《异质大都市：洛杉矶，或异质建筑的骚动与奇异之美》中，詹克斯指出：今天我们面对的主要问题显然是生态圈的毁灭以及物种的大规模消亡，但是第二个并不是不相关的问题则是不同种族的群体大规模地移民至大都会。他们绝大多数迁移致到像洛杉矶这样的大都市。詹克斯用“异质大都市” [heteropolis] 以及“异质建筑” [hetero-architecture] 这样的概念来来思考这一现象与问题，这一现象与问题经常在文化多元主义的大标题下进行论战。建筑与城市规划并不涉及深层的政治问题，但是它们可以给予文化多元主义论战以新的启发。“在我看来，异质建筑在这一话语中开辟了第三种立场：为了适用当下流行的范畴，它被置于原教旨主义者与解构主义者之间的论战的刀口上。它提议一种使用它者、混血化与非正式性的方法，作为对眼下的僵局的一种创造性回应；这个僵局就是，占主导地位的文化及其臣服的小数族群之间的冲突。显然，这不能回答更大的政治问题，但是它确实提示了通过创造性的置换与创造性的折衷，来面对种种对立的方法。它显示了一种跨越鸿沟的方法。对差异的热爱——heterophilia——能导向奇异却是美丽的创新，这种创新可以通过引起对它者的欣赏，抽出它者的神奇，来弥合冲突。”<sup>43</sup>

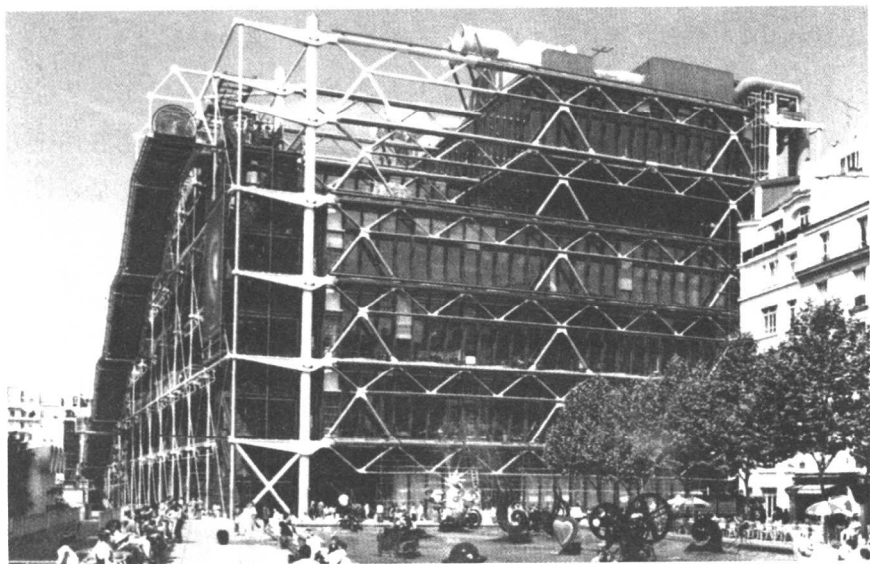
细心的读者一定已经注意到，詹克斯的后现代建筑理论内在地包含了一个深刻的矛盾：一方面，他对现代主义建筑的全部攻击以及对后

42 Ibid., p.125.

43 Charles Jencks, *Heteropolis: Los Angeles, the Riots and the Strange Beauty of Hetero-Architecture*, London: Academy Editions, 1993, p.9.



现代建筑的全部辩护是建立在“建筑是一种可交流的语言”这样的基础之上，另一方面，他却并不是在语用学（或语言交流行为）的水平上而是在单纯语言学（或符号学）的水平上来谈论“后现代建筑语言”。这一矛盾特别地暴露在他本人也意识到的这一冲突中：一方面，后现代建筑语言的有效性取决于是否有一种为全社会共享的形而上学；另一方面，在一个强调异质性的后现代社会，这种形而上学压根儿是不可能的，即使有的话，也早已成了后现代主义者解构的目标！换言之，詹克斯的矛盾在于：一方面，与现代主义建筑不同，后现代建筑试图既与专家亦与普罗大众进行交流；另一方面，在不同的“趣味文化”遇到真正的交流问题时，詹克斯却固守着一个先于讨论的结论，即一个预先规定了结论：对异质性的强调。异质性的基本含义，如果我理解得不错的话，就是中国式的前现代性的“和而不同”，或者说“保持不同，拒绝交流（既不在同一水平上达成妥协，也不在更高的水平达到融合）”。这正如波兰杰出的批评家与美学家莫拉夫斯基所评述的那样，詹克斯想通过把这一切视为人本主义的复归，强化后现代艺术批评的反前卫性质。对詹克斯来说，成规是不可避免的也是可欲的。后现代美学鼓励植根于不和谐的美或和谐的不和谐。它喜爱非连贯性、冲突与悖论，比如“不对称的对称”。它强调并置在一起的不同风格的多元主义，这说明了激进的折衷主义。当詹克斯试图以这种方式使后现代主义人道化时，他的论辩显然是无效的。他的美学信徒们继续着对立面统一的古老信条。由于双重代码（或多重代码）程序，这一古老信条保障着尽可能多的价值，并



蓬皮杜文化艺术中心 1977年 罗杰斯和皮阿诺

通过新的技术丰富了它们的意义。然而，“其结果非常接近于垃圾后现代主义的复兴。这里没有空间可以与过去真正对话：历史被还原为一种单纯的口令。没有戏剧性的人类命运可以被接受，没有艺术品的超级感觉（不管是启示的还是神秘的）会让如今的艺术家感兴趣。古老的美学观念只是有待于适应平庸的快餐文化的遗迹，正如詹克斯本人也意识到的那样。”<sup>44</sup>

我认为我揭出的这一詹克斯全部理论的内在包含着的矛盾，不是在詹克斯的语言学水平上能够得到解决的。我们必须转换视角，或在别的水平上（语用学）来讨论建筑问题。我想到哈贝马斯对这个问题的真知灼见。

### 三 风格问题还是生活世界的解殖民化问题？

哈贝马斯首先指出，今天的“后现代主义者”似乎只是重弹昨天的“后理性主义者”的老调。列奥纳多·贝奈伏罗 [Leonardo Benevolo]，现代建筑的一位重要史学家，刻画了这一后理性主义倾向：“既然现代运动已经被简化为一种形式知觉的体系，人们当能假定今日的不安起源位于这些（现代主义）规则的狭隘性与形式主义的本质，而且人们也会相信，补救措施也位于对这一形式化方向的改变，位于减少对技术特征与规则性的强调，位于回到一种更人性化的建筑、更温暖、更自由与不可避免地更接近于传统价值的建筑中来。”今天的后现代主义者们的叫嚣几乎是一字不漏的翻版。哈贝马斯说：“我并不想得出虚假的平行，而是想指出，现在决不是现代建筑第一次被宣布下课的时刻。”<sup>45</sup>

如果说，今天的后现代主义者只是重拾昨日的后理性主义者的老调，那就不值得为之操心了。问题在于，今天的后现代主义者在两个方面值得人们为之操心：一是今日后现代主义出现的语境；二是今日后现代主义新的理论武器。

首先，哈贝马斯指出，当“后现代”这个术语于20世纪50年代与60年代被美国的那些想要将自己从早先的现代文学作品中分离出来的人用来描述当时的文学趋势时，它只是指晚期现代主义广阔的光谱之内的新的分衍而已。“后现代主义”只有到70年代时，才从情感上装备上完全政治战争的叫嚣，当两个对立的阵营抓住了这个术语时：一边是新保守主义，他们想要抛弃一种“敌意的文化”（即现代主义文化）的假想的颠覆内容，而热衷于复活了的传统（如在丹尼尔·贝尔那里）；另

44 Stefan Morawski, *The Troubles With Postmodernism*, London & New York, Routledge, 1996, pp.58-59.

45 Jurgen Habermas, *The New Conservatism: Cultural Criticism and the Historian' Debate*, trans. Shierry Weber Nicholson. Polity Press, 1989, p.4.

一边是激进的 *新生代批评家*，对他们来讲，新建筑已经成为由现代化所带来的毁灭的象征（特别如德里达及其解构主义建筑批评圈）。只有在那时，原先分享现代建筑的方向的后前卫艺术运动……被詹克斯正确地描述为“晚期现代主义”的代表……才陷于70年代的保守心态，为对现代建筑的道德原则进行智性上游戏的而又具有挑衅性的批判辅平了道路。<sup>46</sup>

哈贝马斯分析了这种欲“后之”而后快的冲动恰恰是现代性经验的基本表现，而不是后现代主义者们的什么天才大发现。因为，这正是席勒与施莱格尔，谢林与黑格尔在寻求理解他们时代的不连续性经验的表述。事实上，从启蒙时期开始，人们已经不可逆转地打破了他们的当下与既定经验的传统（基督教与希腊）的持续性联系。当然，历史的启蒙运动并不能决定19世纪下半叶的史学思想。诞生于18世纪的古典主义者与浪漫主义者也不想简单地适应连续性的断裂：相反，他们想要通过对历史的反思性挪用，找出他们自己的方式。这一来自德国理想主义的中和的哲学冲动，也支持一种在19世纪上半叶占主导地位新的、综合的建筑风格要求。德国巴伐利亚州的马克西米连二世于1850年激励建筑师们要参与创建人们所渴望的新风格——事实上也真的产生了马克西米连式的建筑风格。到19世纪下半叶，人们已经习惯于与风格的多元主义相处。换言之，*风格的多元主义事实上是现代性经验的产物，而不是“后现代”的产物。*<sup>47</sup>

哈贝马斯看到，只有到了那时，启蒙运动以来第二次拉开了与过去的距离的史学学科的伟大建树，才适应了一种双面神的历史意识的形式。一方面，历史主义意指启蒙的持续与激进化，正如尼采立刻认出来的那样，他把这种持续与激进化界定为更加尖锐化，更加无情的现代性特征的发展状态。另一方面，历史主义以一种理想的的同时性的形式使得历史传统成为可得的东西，并使它对不稳定的、并试图逃避自己用借来的特性来打扮自己的当下成为可能。风格的多元主义，过去曾是一种令人苦恼的东西，如今成了一种建树。首先是青年风格，接着是经典现代性。<sup>48</sup> 詹克斯曾将“历史主义”明确地定为“后现代建筑趋势”的一种表现形式，不幸的是，他的这个断言又是太过近视了。

哈贝马斯也意识到，要找出后现代主义论战的前沿并不容易。因为所有人在批判没有灵魂的容器式建筑、与环境缺乏联系，以及火柴盒式的办公大楼的孤立傲慢时，都没有异议；同样，我们在指出后现代主义批评的缺陷时，对于现代主义建筑的这些弱点也不是视而不见。要

46 参 Charles Jencks, *Late Modern Architecture*; 以及 *The Language of Post-Modern Architecture*, especially pp.4-5.

47 参 Jurgen Habermas, *The New Conservatism*, p.5.

48 *Ibid.*, p.6,

之，我们在批判以下这些东西时也没有异议：怪兽般的百货商场与纪念碑式的大学大楼与会议中心、粗野与厌恶人类的市郊、住房发展计划、雕堡式建筑的粗鲁的后来者、人字形狗屋的大量生产、为了交通而摧毁整个市中心，等等。

哈贝马斯指出，人们对这些如此众多的可用作新闻标题的用语，都存在着相当程度的共识。人人都同意现代建筑存在着问题。问题只是如何看待这些问题？是像某些后现代论者那样，将现代主义夷为平地（相对而言，詹克斯是相当温和的一位，尽管他将按照库布西埃的某个方案建造的大楼之被定向爆破明确地定为“现代主义的死亡日”，但他总的观点是现代主义与后现代主义可以共存，即所谓“异质性”）？还是，揭示现代主义建筑的这些缺陷的真正原因，从而避免重蹈覆辙？否则，包括“后现代主义”在内，人们不正在重复现代主义的那些错误吗？

因此，哈贝马斯深刻地揭示出，对现代主义建筑美学的态度，存在着一种基本的分野：一种态度（我认为是健全的）是：反思现代主义曾经犯过的错误，并通过内在批判，导向一种更为合理的现代建筑；另一种态度（我认为是错误的）是：抛弃现代主义的全部前提、出发点与目标，并在“后现代”的幌子下从事某种符合“后现代性”的新建筑（其实是重复“现代性”的某些错误）。由于“后现代性”不可避免地与现代性相关，而人们对于现代性的本质尚未获得一种共识，或仍然有待于揭示它的本质，这就使得人们对所谓“后现代性”的指认发生根本性的错觉；或者，干脆像某些后现代主义者（可以称之为反现代主义者）那样，宣布后现代与现代的绝对断裂，正是在这种假言的断裂中，后现代主义获得了一种启示录般的口吻。相对而言，詹克斯还不是这种启示录式的后现代主义者。

这就是哈贝马斯的基本意思。他认为被一些人看作是内在批判的东西，在另一些人那里会认为是与现代性的对抗。一方被鼓励要以一种批判的角度来继续一种不可替代的传统的共同基础，到了另一方那里，可以是宣布后现代性的充足理由。更何况，哈贝马斯指出，这些对立的团体之得出对立的结论，都取决于他们趋近问题的方法是一种粉饰型的方法，还是一种系统批判的方法。保守型的心灵满足于以风格掩盖在任何情况下都仍然继续下去的东西——不管他们是作为传统主义者，如布兰卡 [Branca]，还是像当代的罗伯特·文丘利，一位波普艺术家，他将现代运动的精神转变为一种引用语，并把它讽刺性地跟别的引用语混合在一道，从而形成一种像霓虹灯一般闪烁的五光十色的文本。相反，激进的



巴塞罗那米拉公寓 1905-1910年 安东尼·高迪

反现代主义者，在一个更为根本的层面上攻击这个问题，他们带着反对分化建筑的目标，想要瓦解经济与行政强加在工业建构上的限制。后现代主义者认为仅仅是风格的问题，哈贝马斯却认为本质上是已毁坏的生活世界的“解殖民化”[de-colonization]的问题。基本上，詹克斯位于这两个极端（保守主义与激进的后现代主义或反现代主义）之间的某个位子。但是，詹克斯的后现代主义总的来说认为现代建筑的问题只是一个语言或风格的问题。然而，无疑地，哈贝马斯看得更远也更深刻：他认为现代建筑问题从根本讲是生活世界的殖民化[the colonization of life-world]的问题，因而其对策应该是“生活世界的解殖民化”。<sup>49</sup>

什么是“生活世界的殖民化”？简言之，在交往行为（或语用学）的层面上，生活世界是由参与其中的人们相互界出的视域，这个世界以人们的交往意欲为旨归；但是它却遭到交往中的人们成功意欲的扭曲，为了获得成功，人们不惜以策略行为（国人所谓的“权”或“权术”）来代替真诚的、意在达到共识的交往行为。在社会学的层

49 关于哈贝马斯的“生活世界的殖民化”的理论，参J. Habermas, *The Theory of Communicative Action*, trans. McCarthy, Boston: Beacon Press, 1984(vol. I) and 1987 (vol. II); and *The Philosophical Discourse of Modernity*, trans. Lawrence, Cambridge: Polity Press, 1987; 有关分析可参看拙著：《透支的想像：现代性哲学引论》，上海：学林出版社，2003年版，第九章。

面上，金钱（商业利润）与权力（行政国家）作为两种最主要的策略行为的媒介，不断地将它们的势力渗透进交往行为的领域，即生活世界。这就是哈贝马斯所说的“生活世界的殖民化”。因此，在哲学上或语用学的层面上，问题是：真诚的交往行为如何兑变为策略性行为？在社会学的层面上，问题是：生活世界如何被由金钱与权力所主宰的经济与行政一步步地逼到了“意义的丧失”与“自由的丧失”的地步？<sup>50</sup>

具体到建筑，问题就成了：自从古典主义以来，现代建筑这种唯一能够塑造日常生活的风格，唯一来源于前卫艺术精神的建筑运动——它继续了西方理性主义传统，足以强大到确立自身的传统，亦即从一开始就成为经典，成为超越国别的一种新传统——，如何兑变为那些二战以后作为国际风格的继承人，甚至以国际风格的名义产生的，为我们一致加以谴责的怪物？更进一步的问题（或更高程度抽象的问题）于是成了：现代性的真面目在这些怪物当中得到了揭示，还是它们只是现代性的真正精神的伪装？我认为，只有哈贝马斯这位当代最伟大的哲学家，才能将问题提到这样的高度。而后现代主义问题，也只有在这样的问题域之内，才有可能得到真正的说明并加以解决。

因此，哈贝马斯回答这一问题的步骤的是：

我将通过列举 19 世纪建筑师们所面临的问题，描述新建筑对这些问题的系统性回应，以及显示在这一系统性方案中得不到解决的那类问题，来转向一个暂时的答案。（然后来回答）我们不变地沿用现代性的传统并继续批判地推进它，而不是追求在今天占主导地位的逃避主义运动——不管是逃向一种传统意识的新历史主义……还是逃向在一种匿名的、反专业化的本国特色的建筑中简单的活力论——的建议，在多大意义上是明智的？<sup>51</sup>

首先，哈贝马斯指出，19 世纪的工业革命过程，以及随之出现的社会的加速现代化过程，使建筑与城市规划面临着新的形势。其中有三种最著名的挑战尤其值得关注：对建筑设计的质变的新需求、新的材料与建筑技术，以及使建筑臣服于新功能的经济规律。然而，哈贝马斯接着指出，19 世纪的建筑师们并没有很好地满足这一新需求，尽管新材料与新技术的机会被迅速抓住了，“但只是为了在建筑师与工程师之间，在风格与功能之间，在外观的神奇立面与内景空间的自主安排之间划分成不同的世界”。而这一点之所以可能，乃

50 参本书“导论”中的有关论述。

51 参 Jurgen Habermas, *The New Conservatism*, p.8.

是因为，建筑语言已经从日常市民生活中分离出来，成为一种解语境化了了的、被科学地客观化了的风格。这种风格仿佛可以任意部署，而毋须征得市民的同意。换言之，由新材料与新技术提供的新建筑的机会，及其风格的客观化，似乎只是加剧了建筑从生活领域中独立起来，成为单纯地服从经济规律（或曰商业利润）的事情。这是建筑领域的第一重被“殖民化”。

其次，建筑中的现代运动捡起了19世纪的建筑不敢面对的挑战。最初，现代建筑发现自己身处一个两难处境。一方面，建筑总是一种以实用为导向的艺术。另一方面，建筑也臣服于现代性文化的法则——与一般艺术相同，它也臣服于激进的自律化的冲动，即真正的审美经验的领域的分化。哈贝马斯敏锐地指出了现代建筑的功能主义与艺术中的内在逻辑的发展正好相吻合。即以功能主义为名，现代建筑似乎已经与用户或一般市民的意图无关，而只服从建筑美学的自身逻辑。当现代运动认识到，并在原则上正确地回应了由性质上完全新型的需求及新的技术设计的可能性所提呈的挑战时，它在面对对于市场与行政计划的规律的系统依赖上却处于本质上的无助的境地。<sup>52</sup>哈贝马斯深刻地指出，在19世纪，至少城市还是不同种类的功能关系的相互作用的交汇点。而后，它开始被体现于抽象的体系中，这种体系已不能再在具体存在的形式中被审美地显现出来。从19世纪中叶到20世纪80年代末，规模宏大的工业展与世界博览会当作主要是建筑事件这一事实，已经透露了一种冲动：通过在一个宏伟的大厅里以生动而又喜庆的方式对他们的工业产品进行一种国际比较的安排，政治力量事实上试图把世界市场搬到舞台上，并以决定性的步骤，强化了建筑对行政命令的服从。这是建筑领域的第二重被“殖民化”。

再次，哈贝马斯指出，曾经给予威廉·莫里斯以来的现代运动以灵感，并为克服与日常生活现实相脱离的风格多元主义提供勇气的扩展了的建筑概念，是一个混合的祝福。它既导向了对工业设计、室内装饰、民用建筑与城镇规划之间的重要关联的关注，也导向了新建筑的理论家们视生活风格与生活形式为一个整体，并都臣服于他们的设计的指令。一种预想的生活形式的乌托邦——空想社会主义先驱欧文与富尼埃的描写就是建立在这样的乌托邦之上的——不可能在生活中实现。这不仅是因为对现代生活世界的复杂性与可变性的无望的低估，而且也是因为现代化了的社会及其系统的交互关系超出了一种可以为设计者的想象力所控制的生活世界的维度。因此，“*当下关于现代建筑中的危机的*

52 Ibid., pp.12-14.

宣言，与其说来自建筑中的危机，还不如说是来自建筑主动地允许自己负担过重的事实。”<sup>53</sup>

最后，哈贝马斯指出，假如这个诊断并不完全错误，那么它只是确认了，首先是事情的复杂程度，以及寻求新的解决办法的必要性。而这同样也提出了对由负担过重并已经工具化了的新建筑的灾难所引起的反动的怀疑。也就是说，后现代主义对现代主义建筑的反动从根本上说是不得要领的；因为事情已经超出了现代主义建筑的范围，由金钱和权力构筑的系统的力量远不是现代主义所能解决，更不是作简单的反动的后现代主义所能解决。哈贝马斯指出了对现代主义建筑的反动的三种类型，“其中只有一样是共通的：与现代性的自我批判的持续过程相对立，它们通过解散前卫的形式语言与不妥协的功能主义原则之间关联，从而打断现代风格”。<sup>54</sup>

第一种类型：新历史主义或传统主义、逃避主义。就新历史主义的一个微不足道的意义上来说，这确实是对的：把百货商场改造为一排排中世纪的房子，把地铁通风管改造成袖珍书式的帕拉弟式别墅。这种转向前几个世纪的拿来主义是由于补偿性的需要。这种传统主义在它不同层面上的问题重新界定为风格问题并因此转移公众的关注这一点上，是符合政治新保守主义的模式。逃避主义反动则与一种走向确认的运动相关联：所有其他的都应该保持它原来的样子。显然，詹克斯所说的后现代建筑中的“历史主义”与“率直的复活主义”应该属于这一趋势。

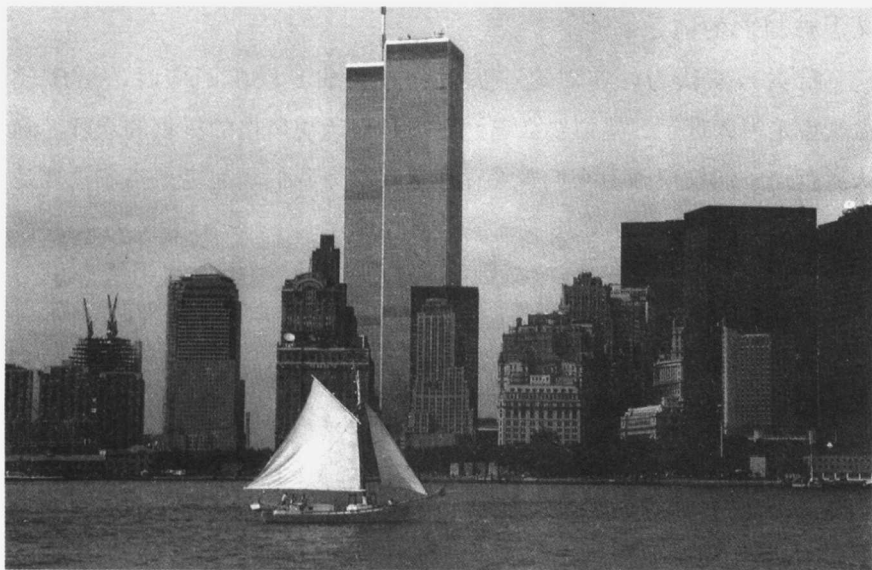
第二种类型：后现代主义。形式与功能的分离还标示出一种由詹克斯所定义的、完全避免了怀乡症的后现代主义——不管是埃森曼与格拉夫，他们将艺术自主交付于20世纪20年代的“建筑设计图库”；还是霍兰因 [Hollein] 与文丘利，他们就像超现实主义的舞台设计。詹克斯所说的“历史主义”中的某些建筑师，以及“后现代空间”派，大概属于这一趋势。

第三种类型：活力论。形式与功能的统一以另一种方式被另一种建筑打断，这种建筑以生态问题与城市的历史遗留的保存作为出发点。这些尝试——有时被叫做“活力论者”——的目标，主要在于在建筑设计空间、文化与历史环境语境之间获得一种紧密的关联。某些现代运动的冲动在这儿存活了下来——然而却是作为一种防卫。特别值得注意的是社区建筑的倾向，在这种建筑中，那些有影响力的东西以这样一种方式被包括在计划过程之中，以至于它超越了单纯的修辞范围，

53 Ibid., pp.15-17.

54 Ibid., p.18.





纽约世界贸易中心 1973年 雅马萨奇

并在与客户的对话中规划城区。<sup>55</sup>这与詹克斯所说的“新的本国性”与“专项主义+城市规划”派大致相当。

最后，哈贝马斯指出，对前现代的解分化 [de-differentiation] 的生活形式的渴望确实经常给予这些倾向以反现代主义的外表。然后，他们以对本国特色的迷狂与对陈词滥调的崇拜，把他们自己联合在一起。这一简单性的意识形态断绝了与文化现代性的理性潜力与内在审美逻辑的关系。哈贝马斯承认，在这种与现代性的对立中有许多真理的东西；它捡起了现代建筑将之推进背景的尚未解决的问题——即，通过自主的经济与行政系统的规律而对生活世界的殖民化。“然而，”哈贝马斯总结道，“唯当我们记住这一点时，我们才能从所有这些对抗运动中学到什么东西：在现代建筑的某个幸运时刻，构成主义的内在审美逻辑与一种严格功能主义的实用倾向相遭遇，并自发地统一在一起。”<sup>56</sup>

的确，诚如詹克斯指出的，现代主义建筑既是功能主义的也是形式主义的，并经常追随着包豪斯的激进主义与建构抽象主义的反装饰的纯粹主义的社会进步的律令。在两种情况下，它都寻求打破一种不育的传统主义，并使用现代世界的模式与材料。这样一来，现代主义就建立在非审美需求（经济的与行政的）与内在的审美反思的发展之间一种经过中介的互动之上。哈贝马斯承认，后现代主义在这一点上是对的，即它认识到早期现代主义的乌托邦式的社会意图，但是，这里的问题与其说位于现代主义诉求的根本即启蒙抱负的问题，还不如说是这个抱负在工具性的、系统合理性的而不是交往的、社会合理性的意

55 Ibid., pp.18-19.

56 Ibid., p.20.

义上被扭曲的问题。

哈贝马斯认为，在对这一失败（或扭曲）做出回应时，后现代主义者走得太远了。他们要么退回到一种对历史风格的折衷的欢呼（确认所有这一切仅仅因为它们曾经存在过，这令我们想起老黑格尔“凡是存在的即合理的”保守主义命题）；要么“像超现实主义的舞台设计”，他们“利用现代设计模式以便从攻击性的混合风格中诱导出一种图画般的效果”。更何况，任何这样的想要产生一种活力论的建筑的尝试——都在冒险退回到一种未分化的生活形式的反现代主义的怀乡症。而一种对现代主义建筑的局限的内在批判，既要认识到它的成就也要认识到它的失败，因此要比不清红皂白地翻过这一页更为可取，因为，正如马丁·杰伊所说：“翻过这一页仅仅提供了对现代生活的病理的一种虚假的解决。”<sup>57</sup>

57 Martin Jay, "Habermas and Post-modernism", in Robert Cummings Neville, ed., *The Highroad around Modernism*, Albany: State University of New York Press, 1992, p.106.



螺旋形的防波堤 1920年 约500m 罗伯特·史密斯

Much — if not quite everything — that we continue to esteem in the achievement of the last two centuries owes its existence to this curious compact between the bourgeoisie and its licensed opposition. Hilton Kramer, *The Revenge of the Philistines: art and culture, 1972-1984*, London: 1985. p.3.

许多——如果说不是全部——我们持续地在过去的两个世纪的创造性成就中加以推崇的东西，其存在要归功于这一资产阶级与其合法的反对派之间的离奇的合约。希尔顿·克莱默：《庸人的报复：1972-1984的艺术与文化》，伦敦，1985年版，第3页。

## 第八章

# 希尔顿·克莱默：捍卫现代主义

希尔顿·克莱默 [Hilton Kramer] 是继格林伯格与罗森伯格之后美国最杰出的艺术批评家。他的名声建立在对现代主义艺术的坚定的捍卫，以及对波普艺术之后的美国后现代主义的持久的批评之上。他的评论文集《庸人的报复》基本上是对 70 年代以来美国后现代主义思潮的反击。我们已经指出，后现代主义是一场波及哲学、社会文化与艺术各个层面的思潮；三个层面的后现代主义相互呼应，推波助澜。如果没有来自哲学与社会文化层面的后现代主义的理论撑腰，艺术中的后现代主义就不可能如此嚣张；反过来，如果没有艺术中的后现代主义的“事实”，哲学与社会文化层面的后现代主义也就不可能如此“理直气壮”。本章中，我们主要讨论艺术中的后现代主义，亦即后现代主义艺术批评理论的有关论题。我们将在“结论”中解决后现代主义的深层次的哲学与社会文化问题。

尽管对“后现代主义”还缺乏一个公认的定义（本书末尾试图提出这样一个界定），我们*暂且可以将后现代主义定义为对现代主义基本前提的全面批判与放弃*。后现代主义艺术批评试图从各个方面瓦解现代主义的基本前提与核心思想：例如艺术的自主及其社会功能之间的辩证关系原则、现代艺术的形式限定（或自我批评）原则、现代艺术批评的党派原则，等等。<sup>1</sup>但是，正如我们早已指出的，后现代主义对现代主义的批判，往往不是建立在对现代主义本质的真正理解之上，而是建立在对现代主义的误读或故意曲解之上。例如，本章将要指出，后现代主义的攻击目标集中在现代主义的所谓“精英主义”、“形式主义”以及“纯粹性与原创性的神话”。这些特征可能构成现代主义的某些不重要的侧面，但却绝不是现代主义的本质。因此，后现代主义的攻击如果说不是无的放矢，至少也是偏离了靶心。尽管如此，对后现代主义的反击仍然是必要的，因为它是如此具有误导性，以至于人们会误认为现代主义的本质确实是“精英主义”、“纯粹性与原创性”、“形式主义”（或艺术自主）等等，而这些本质恰恰已经因为后现代主义的火力而烟消云散了——的确，人们可能会说，现代主义已经死亡了。

1 关于现代主义的前提假设与核心思想，详见本书“导论”，特别是第二、三节：“现代艺术批评的原则”与“回答这个问题：什么是现代主义”。

## 一 “后现代”的攻击： 精英主义、形式主义、纯粹性与原创的神话

### 1. 胡伊森：对精英主义的批判

美国批评家胡伊森 [Andras Huyssen] 因其马克思主义的学术背景，以及对现代主义与后现代主义坚持作辩证而又保持距离的学术研究，而成为一位与众不同的后现代主义者。不过他对现代主义的精英主义的批判，却构成了后现代主义的整个话语光谱中最为明亮的区段。他的《大分裂之后：现代主义、大众文化与后现代主义》是将现代主义与后现代主义的区别性特征，与大众文化联系起来加以思考这一主题中最好的著作。他认为，自从 19 世纪中叶以来，现代性文化一直以一种在高级艺术与大众文化之间的易变的关系为标志。事实上，在诸如作家福楼拜与波德莱尔中出现的早期现代主义不能仅仅在“高级”文学的演化的假想逻辑的基础上得到充分的理解。相反，现代主义最早是作为一种大众文化出现的。但是，随着现代主义的扩张，它开始通过一种有意识的排斥策略，一种害怕受到其他者的污染的焦虑，来构成自身：不断增长的消化与吞没大众文化。这种害怕被污染的焦虑是以一种不可调和的对立的假面具出现的，特别是出现在 20 世纪初的“为艺术而艺术”运动（象征主义、唯美主义、新艺术），并且再一次出现在第二次世界大战以后的绘画的抽象表现主义之中，出现在艺术批评中的“高度现代主义”的官方经典化之中，并最终出现在博物馆中。<sup>2</sup>

但是，胡伊森意识到，简单地认为现代主义是精英主义的，而后现代主义是大众的，这种二元对立并没有历史依据。事实上，现代主义对艺术自主的坚持，它对大众文化的压迫性的敌意，它与日常生活的文化的激进的分离，它与政治的、经济的、社会的关怀的有计划的拉开距离，从它们一出现就总是不断遭到挑战。但是，总的来说，这些尝试从未产生过持久的效应。如果说这还有什么意义的话，那就是：它们似乎，出于各种截然不同的原因，为古老的二元对立提供了新的力量与活力。因此，现代主义与大众文化之间的对立令人惊异地在过去的几十年中保持着来回的弹力。换句话说，现代艺术运动内部就存在着一个张力结构，存在着在精英路线与大众路线之间不断来回的辩证法，而不是简单地排斥大众文化。<sup>3</sup>

2 Andras Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986, p.vii.

3 Ibid.

显然，这样的理解已经要比大多数后现代主义的简单化图案距真实

更近。胡伊森继续指出，20世纪对高级文化的自足性的唯美主义观念的最为持久的攻击，导源于早期现代主义自主美学与一战后苏俄和德国的革命政治，以及与20世纪初大城市生活的迅速现代化之间的冲突。这一攻击是以“历史前卫艺术”之名进行的，而这清楚地再现了现代性的轨迹的一个新阶段。其最显著的宣言，是德国表现主义与柏林达达主义；俄国构成主义、未来主义，以及俄国革命后的无产阶级文化运动；法国的超现实主义，特别是其早期阶段。当然，这些历史前卫艺术不久就遭到法西斯主义与斯大林主义的清洗或驱逐，而其残余则被现代主义高级文化所吸收，以致于“现代主义”与“先锋艺术”在批判性话语中成了同义词。<sup>4</sup>而胡伊森的出发点却是，尽管前卫艺术彻底地与不可避免地失败了，它的目标却在于发展出一种高级与低级文化之间的替代的关系。这种区分并不意在解释每一种个案；某些现代主义者的美学实践与前卫主义的精神非常接近，人们也能指出某些前卫主义者与现代主义者分享着对任何大众文化形式的恶感。但是，尽管现代主义与前卫主义之间的界线是流动的，胡伊森所提议的区分仍能使我们将历史前卫艺术从19世纪末的现代主义，以及两次世界大战之间的高度现代主义当中区分出来。而且，聚焦于20世纪上半叶的高级/低级的二元对立与现代主义/前卫主义的排比，能极大地有助于我们理解60年代以来的后现代主义及其历史。<sup>5</sup>

胡伊森所说的大分裂“是指这样一种话语，它坚持高级艺术与大众文化之间的范畴性区别。在我看来，这一分裂对于现代主义及其后果的理论与历史理解，要比众多批评家眼中分离后现代主义与现代主义的所谓历史断裂，要重要得多。大分裂的话语主要在两个时期占统治地位，最初是在19世纪的最后几十年与20世纪的最初几年，其后是在二战结束以后二十年里。但是，它受到艺术、电影、文学、建筑与批评的新近进展的不断增长的挑战。20世纪对高级/低级的二元对立的第二个主要的挑战来自被称为后现代主义的东西；与历史前卫艺术一样（尽管以十分不同的方式），后现代主义也拒斥大分裂的理论与实践。事实上，从一种敌对的前卫主义精神中诞生的后现代主义，是不可能得到充分的理解的，除非现代主义与后现代主义与大众文化的不同关系得到刻画”。<sup>6</sup>

胡伊森的观点并不是要否定一件成功的艺术作品与文化垃圾在质量上的差异。不过，他继续说，把所有文化批评简化为质量问题，也

4 显然，胡伊森关于“现代主义”与“前卫艺术”的分野观，得自德国哲学家与批评家彼得·贝格尔的著名论点，详下。

5 Ibid., p.viii.

6 Ibid.



玛丽莲梦露(局部) 1967年 各91×91cm 纸 安迪·沃霍尔

是害怕被污染的焦虑表现。并非每一件不符合质量的经典标准的作品都必然是垃圾，而将垃圾整合进艺术事实上可以产生高质量的作品。我认为，这一点无疑是正确的；但是，一旦真正将垃圾整合进艺术，那就是化腐朽为神奇，已远不是垃圾本身，而是

真正的艺术。这完全是两个问题。胡伊森似乎没有区别这一点。

在胡伊森看来，阿多诺是大分裂的最杰出理论家。阿多诺是在30年代阐述关于音乐、文学与电影的现代主义理论的；不是偶然的是，这也是克莱门特·格林伯格阐述相似的观点来描绘现代主义绘画的历史及其未来的时候。宽泛地讲，两人在当时都有很好的理由来坚持高级艺术与大众文化之间的范畴性区别。他们的作品背后的政治冲动是要从法西斯大众的前景、社会主义现实主义以及西方的更加堕落的商业大众文化中挽救艺术作品的尊严与自主。在当时，这个计划从文化上和政治上都是有价值的；主要由于他俩的贡献，我们才得以理解从马奈[Manet]到纽约画派[the New York School]，从理查·瓦格纳[Richard Wagner]到第二维也纳学派[the Second Vienna School]，从波德莱尔和福楼拜到塞缪尔·贝克特[S. Beckett]的现代主义的轨迹。然而，胡伊森的论点是，现在这一计划已经走完了它的路程，正在被一种新的范式，即后现代的范式所取代。但是，

我说的“新范式”并不是指在现代主义与后现代主义之间存在着一个彻底的断裂或决裂，而是说，现代主义、前卫艺术与大众文化都已经走进了一个新的我们称之为‘后现代’的相互关系与话语构造的阶段，而这一范式显然不同于“高度现代主义”的范式。正如“后现代主义”这个术语早已暗示的那样，如今在舞台上的东西是一种永恒的，甚至是强迫性的，与现代本身的术语的讨价还价。<sup>7</sup>

7 Ibid., p.x.



显而易见，胡伊森对后现代主义的这种理解，仍然要比那些启示录式的后现代主义者或中国式的（即鹦鹉学舌的）后现代主义，在理智上清醒得多。

胡伊森通过对“前卫”一词所作的梳理后认为，自从圣西蒙以来，欧洲的前卫运动一直是以一种在艺术与政治之间的谨慎的平衡为特点的，但是，自从20世纪30年代以来，文化前卫与政治前卫就分道扬镳了。在当代世界的两个主要统治体系中，前卫已经失去了其文化与政治的爆炸力，它自己也成了合法化的工具。在美国，一种解政治化[de-politicized]的文化前卫已经生产出主要是肯定性的文化，特别明显地表现在波普艺术当中，在那里商品拜物教总是占有主导地位。在苏联与东欧，历史前卫运动起初被斯大林的文化党羽日丹诺夫的铁腕所扼杀，后来又复活为文化遗产的一部分，并因此为一个面对不断增长的文化与政治不满的政权提供了合法性。<sup>8</sup>

胡伊森的结论是：无论是从政治上看，还是从美学上看，在今天肯定这一点是重要的：当下的图像失去了政治前卫与艺术前卫的统一性。这一点可能有助于我们塑造能充分表达我们时代的政治与文化的新的统一性。要分享历史前卫运动关于艺术是社会改造的关键的信念，已变得越来越困难了，因此要点不是单纯复活前卫运动。任何这样的尝试注定是要失败的，尤其是在美国那样的地方，欧洲前卫运动未能在那儿生根，恰恰是因为那里没有艺术拥有改变社会的力量的信念。然而，仅仅忧郁地看一眼过去，并沉溺于艺术与革命的亲和性被认为是理所当然的时代的怀乡症，也是不够的。要点毋宁在于，重拾历史前卫运动对日常生活的文化改造的信念，并从那里开始为今日的文化与政治语境发展新策略。<sup>9</sup>

胡伊森的意思是，重建文化前卫与政治前卫的关联。而后现代主义（胡伊森称之为“当代前卫艺术”，以区别于贝格尔所说的“历史前卫艺术”）的基本意图就在于这种激进政治，从而挽救后现代主义的批判潜力。然而，令胡伊森感到失望的是，后现代主义运动中的现实（如波普艺术），已经沦落为一种单纯的肯定文化。胡伊森指出，60年代中期，具有魔力般吸引力的波普概念不仅是指沃霍尔[Warhol]、利希滕斯坦[Lichtenstein]、魏塞尔曼[Wesselmann]及其他艺术家的新艺术，而且还代表了摇滚乐、招贴画艺术、男风与吸毒场面——事实上代表了所有“亚文化”与“地下文化”的宣言。

8 Ibid., p.6.

9 Ibid., p.7.

简言之，波普成为年轻一代的新生活作风的代名词，这是一种反叛权威与寻求从既存社会的准则中解放出来的生活作风。作为一种主要蔓延在中学生与大学生中的“解放的欣快”，波普就其广义而言已融入到反权威的新左派的公共与政治活动当中。<sup>10</sup>

胡伊森曾经跟许多人一样，相信波普艺术可以成为艺术与艺术欣赏的一场大规模的民主运动的开端。许多艺术观众在当时所经验到的那种解放感觉：波普似乎把人们从抽象表现主义纪念碑式的烦闷中解放出来；它似乎打破了50年代的艺术在其中打圈圈的象牙塔的限制。从一开始，波普就宣称，它将消除审美与非审美之间的历史性分裂，并因此弥合与调和艺术与现实。波普艺术似乎拥有成为真正“流行的”艺术并解决资产阶级艺术危机的潜能，这种危机在本世纪初已经相当明显了。但是，胡伊森不得不承认，“这些反应……（被证明）是错误的”。<sup>11</sup>

胡伊森通过阿多诺与马尔库塞的对比，说明资产阶级艺术的危机。阿多诺本人总是坚持艺术与现实的分离。对他来说，严肃艺术只能是对现实的否定。他相信，只有通过否定，作品才能维持其独立性，其自主性，其真理性断言。他在卡夫卡与贝克特的谜一般的作品中，以及勋伯格与贝尔格令人生畏的音乐中，发现了这种否定。对阿多诺来说，严肃艺术之对现实的否定似乎是必然的与不可避免的；这一观点源于他在美国的经验，这一经验使他坚信，在现代高度理性化了的资本主义社会，甚至文化也失去了它的独立性，并被剥夺了批判本质。这种文化工业 [cultural industry] ——阿多诺认为主要是录音、电影与广播生产——的操纵性实践，使所有精神的与智力的创造屈服于利益动机。阿多诺在1963年的一次广播讲座中再次总结他的结论——对高级与低级艺术一样的悲观：“文化工业是有意识地、自上而下地对其消费者的整合。它还强迫高级艺术与低级艺术的调和；而高级艺术与低级艺术已经分开数千年之久了。这样的调和对两者都有损害。高级艺术被剥夺了其严肃性，因为它的效果是被计划好了的；而低级艺术则被置于链环中，并被剥夺了内在于其中的蛮横的抗拒力量（当社会控制并不是彻底的时候）。”<sup>12</sup>

在《文化的肯定性质》一文中，马尔库塞指责经典的资产阶级艺术把自己从社会劳动与经济竞争的现实中孤立出来，并创造了一个美丽幻象的世界，即一个假想的自主的审美领域；该领域只能以一种非现实与幻想的方式，实现人们对幸福生活的渴望，并满足人类的需求：“有很好的理由在艺术中实现文化理想，因为只有艺术中，资产阶

10 Ibid., p.141.

11 Ibid., pp.142-143.

12 Theodor W. Adorno, "Culture Industry Reconsidered," *New German Critique*, 6[Fall 1975], pp.12-19; Quotation from Ibid., p.145.

级社会才会容忍它的理想，并把它们当作一种普遍需要严肃地加以看待。在现实世界中被认为是乌托邦、幻想与反叛的东西，在艺术中却得到了允许。因此肯定的文化业已取代了被遗忘的真理；正是在这种遗忘中，‘现实主义’在日常生活中取得了胜利。美的媒介玷污了真理，并把它与当下分隔开来。在艺术中出现的东​​西，不加扬弃地出现了。”<sup>13</sup> 马尔库塞相信，表现在资产阶级艺术中的更美好的生活的乌托邦只能被当作一纸空谈来加以看待。于是，必然地，艺术的自主将被消除，而艺术将会被整合进物质生活进程。这种对肯定的文化的消除会与资产阶级生活方式的革命齐头并进：“美会找到一种新的体现，当它不再被再现为真实的幻觉，而是在现实中表现现实与欢乐的时候。” 哈贝马斯曾经指出，在1937年（即此文首次发表时），从法西斯主义群众艺术的观点来看，马尔库塞不可能有关于文化的虚假的扬弃的可能性这样的错觉。<sup>14</sup> 但是三十年之后（1965年此文再版），美国、法国与德国学生的造反运动似乎正好开始了马尔库塞曾经希望过的那种文化的改造与生活方式的激进变化。

但是，问题在于：波普艺术究竟是阿多诺意义上的危机加剧的表征，还是马尔库塞意义上的危机的解决？

1962年，沃霍尔“画”了一系列玛丽莲·梦露的肖像。沃霍尔选了一张照片并用丝网技术复制了它，在原照片上作了些调整。艺术因此成了复制的复制。不是现实本身提供了艺术品的内容，而是第二级现实——成千上万次出现在大众传媒之中并沉浸到大众意识当中作为陈腐的形象的大众偶像的肖像。“是肯定还是批判——这是个问题。” 胡伊森说。“就其本身而言，印有梦露肖像的丝网艺术结构几乎不能提供任何答案。”<sup>15</sup>

1919年杜桑在《蒙娜丽莎》的复制品上添了几笔，“画”出了带胡子的蒙娜丽莎。某些人认为，在其对非艺术与艺术之间的差异的争论中，达达主义者杜桑仍然站在否定性的艺术这一边，即对中产资产阶级的艺术-宗教崇拜的否定。但是沃霍尔却甚至连这样的争论也不感兴趣了。以下的片断，来自与G. R. 斯文森 [Swenson] 于1963年的一次采访中，显示了沃霍尔是如何天真地赞美现代生活的物化是一种美德：“有些人说布莱希特想要使每个人的想法一样。我也想要每个人都想法一样。但是，布莱希特想要通过共产主义来做到这一点。俄国是在政府的威压下这么做的；而在这儿，这一切是自动发生的，并不是在一个严厉政府之下。……人人看上去都相像，他们的行为也

13 Herbert Marcuse, "The Affirmative Character of Culture," in *Negations: Essays in Critical Theory*, Boston: Beacon Press, 1968, p.114.

14 J. Habermas, "Consciousness-Raising of Redemptive Criticism: The Contemporaneity of Walter Benjamin," *New German Critique*, 17[Spring 1979], pp.30-59.

15 Huysen, p.146.

相像，我们正在变得越来越相像。我想人人都应该成为一台机器。我想人人都应该彼此相像。这不就是波普艺术的意思吗？是的。”<sup>16</sup>

显然，沃霍尔并不是胡伊森心目中的那种前卫艺术与前卫政治相结合，或他所谓当代前卫艺术的理想艺术家。他指出：“波普艺术家被指控为在他们的技术中，以及在他们通过选择主题来荣耀商品市场中，向资本主义生产方式投降。人们指出，某些波普艺术家在进入艺术之前曾经在广告界与视觉设计界工作；因此广告与艺术的差异在他们的许多作品里被降低到了最低限度——这是一个不会被误解为艺术-生活二元对立的取消论的事实。”<sup>17</sup>

资本主义文化工业不可避免地会生产出最小程度的艺术与最大程度的垃圾。因此，问题是要改变文化工业本身。怎么改变？批判性艺术，即现代主义本身还不够，因为在最好的情况下，批判性艺术的成功仍然局限于提高人们的意识水平。早在1934年，本雅明就已经注意到了“资产阶级生产与分配机制能够吸收，事实上能繁殖数量惊人的革命主题，而无需严肃地质疑它自身或是拥有它的阶级的持续存在”。<sup>18</sup>

本雅明写于20世纪30年代中期的两篇重要论文《作为生产者的作者》与《机械复制时代的艺术作品》，到1968年以后，取代阿多诺与马尔库塞，成为德国学生运动的热点。值得一提的是，阿多诺与霍克海默是作为对本雅明论生产的论文的一个回应来构思《启蒙辩证法》中的“文化工业”一章的。此文也与马尔库塞的《论文化的肯定性质》有关。两文都论证对资产阶级文化的扬弃，但却以十分不同的方式。

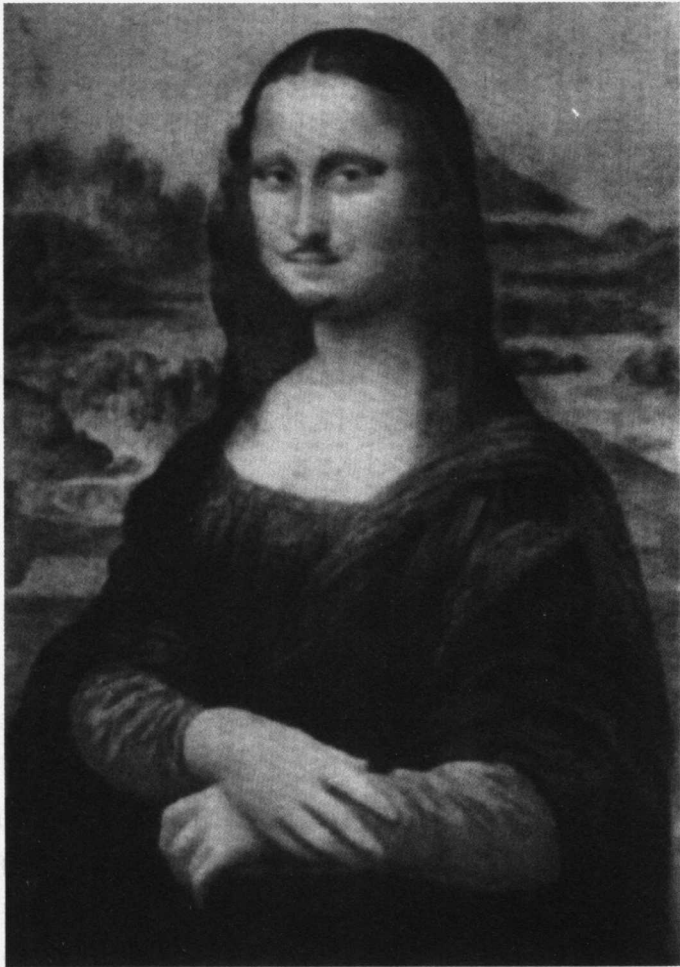
本雅明受到布莱希特的影响。跟布莱希特一样，本雅明试图从资本主义生产关系中发展出一种具有革命倾向的艺术。他的出发点是这样一个马克思主义信念：资本主义能产生使资本主义本身的消亡成为可能与必然的生产力。对本雅明来说，艺术中的生产力就是艺术家本身与艺术中的技术，特别是运用在电影与摄影中的复制技术。他认识到，使资本主义社会的生产关系影响到上层建筑，要比从基础上战胜它们，花费更长的时间。论复制的论文的一开始，本雅明就强调从基础上发动革命运动的首要性。但是生产条件的辩证法也把它们的烙印打在了上层建筑上。认识到这一点，本雅明就强调他的论文作为为社会主义而斗争的武器的价值。也就是说，阿多诺认为批判性的艺术（现代主义）意在提高人们的意识，即通过意识形态与上层建筑的改变来间接地影响经济基础；而本雅明则从艺术的技术（作为生产力）中，看到了直接改变生产力（经济基础），从而改变生产关系（上层建筑）。<sup>19</sup>

16 Ibid., p.148.

17 Ibid.

18 Ibid., p.152.

19 Ibid., p.153; 关于阿多诺与本雅明的分歧，还可参考本书第十章有关阿多诺的论述。



带胡子的蒙娜丽莎 1919年 马塞尔·杜桑

胡伊森指出，本雅明的两篇论文都有几处提到达达主义，并为关于波普的论战投下了新的光线。本雅明在达达主义者对艺术之本真性的考验中发现了“达达的革命力量”：通过使用艺术复制的新手段，达达主义者证明了这一资产阶级美学准则（即艺术的本真性）已经过时了。他说：“达达主义者所看重的远非艺术作品的商业有用性，倒是艺术作品作为静观玄想对象的无用性。为了实现艺术作品的无用性，他们大多试图彻底贬低作品的材料。他们的诗歌是‘文字沙拉’，其中不乏猥亵的词语及一切想象得出的语言垃圾。他们的绘画作品也是如此，上面拼贴着纽扣和车票。通过这些手段，他们彻底摧毁了作品的灵光 [aura]，他们以生产的手段给作品打上了复制的印记。”<sup>20</sup>

本雅明认识到，达达主义一直是摧毁资产阶级的自主的、天才的与永恒的艺术的概念的工具。与阿多诺相反，本雅明坚持现代复制技术在艺术中的积极作用。这一不和可以追溯到他们各自不同的对资本主

20 Ibid., p.153; 中译文参本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，载《经验与贫乏》，王炳钧、杨劲译，百花文艺出版社，1999年版，第286页，个别术语略有改动。

义的经验。简言之，阿多诺看到的是40年代的美国，而本雅明看到的则是20年代的苏联。胡伊森认为，正如我们应该质疑阿多诺关于美国的观点，我们也该怀疑本雅明对早期苏联的理想化了的热情。胡伊森的结论是：既不是阿多诺的文化被完全操纵的论点（例如他对爵士乐的片面解释），也不是本雅明对现代复制技术的革命效果的绝对信念，能经得住时间的考验。<sup>21</sup>

胡伊森通过对前卫艺术理论的来龙去脉所进行的这一梳理，把我们重新带到了关于波普的论战。按照本雅明的理论，仅仅把自己视为生产者与新的复制技术的操作者的艺术家，会与无产阶级走得更近。但这并没有发生在波普艺术家身上，因为复制技术在60年代扮演的角色已完全不同于20年代。那时，复制技术至少还能质疑资产阶级文化传统；而到60年代，它们却确认了各个层次的技术进步的神话。然而，胡伊森进一步指出，现代复制技术即使在今天也还有进步的潜力。处于沃霍尔作品中心的技术创新是使用摄影与丝网技术。因为这种技术使得艺术品的无限扩散成为可能，它就拥有设定一种政治功能的潜力。正如电影与摄影，丝网印刷技术摧毁了数世纪之久的艺术作品的灵光，而灵光，据本雅明看来，乃是艺术自主与艺术本真性的前提。<sup>22</sup>

我认为这个解释问题重重。对沃霍尔的辩护取决于本雅明（权且不论60年代与20年代完全不同的对技术的看法——胡伊森本人也意识到这一点），而本雅明并没有给出复制技术好在哪里的真正理由。他只是说“复制技术可以摧毁资产阶级的艺术自主与艺术本真性的概念”，却并没有说明为什么这种“摧毁”就是好的。本雅明，处于20世纪20至30年代全球知识分子的左倾化时代，在那个时代，“社会主义艺术优越于资产阶级艺术”被视为自明的和理所当然的。而半个世纪后的今天，特别是社会主义随着苏联与东欧集团的崩溃，却不再拥有自明的理由。因此，我们必得重新提问：为什么能摧毁艺术自主与艺术本真性的东西就是好的？

连胡伊森也明白这种说明很少说服力。他进而指出，克洛内 [Crone, 沃霍尔的辩护人] 的解释完全建立在对沃霍尔的技术分析之上：他完全忽略了本雅明是将艺术的技术与群众的政治运动联系在一起。本雅明是在革命的苏联电影中发现这个模式的，他想要用集体的接受来取代资产阶级对艺术的沉思性的接受。正如我们已经在有关本雅明的章节中着重指出过的那样，本雅明的意思是：大量复制的技术有助于最有效地传播革命思想，扩大艺术的影响力，并使艺术在群众的

21 Ibid., p.155.

22 Ibid.

政治运动中产生直接的革命力量。这个可笑可悲的想法贻害整个世界达半个世纪之久。它最终在本雅明本人认为艺术不过是“抛向大海的信瓶”中绝望地作了了断。<sup>23</sup>

胡伊森的结论是：阿多诺与本雅明的观点是针锋相对的，两人都不能对今天的问题提供完全令人满意的解决办法。阿多诺的完全操纵的观点及其严肃艺术应该保持否定的自主性的结论，必须被推翻，而本雅明认为新的艺术技术能领导人们消灭资产阶级文化的天真信念也必须被驳倒。但是，假如阿多诺对资本主义文化工业的批判与本雅明的理论结合起来，那就仍然是有效的。只有这样的综合，我们才能希望发展出一种最终能导向艺术与物质生活进程的整合的理论与实践。<sup>24</sup>

这多少有些一厢情愿。这种一厢情愿的做法还体现在胡伊森对另一位“马克思主义的后现代主义者亨利·勒弗伏尔 [Henri Lefebvre] 的引用上。胡伊森说，如果波普艺术已经将我们的注意力吸引到日常生活的想象力，并要求结束高级与低级艺术的分裂状态，那么，今日艺术家的任务就是打破艺术的象牙塔，并对日常生活的改造做出贡献。至于波普艺术，以及当代后现代主义艺术，究竟如何做出贡献，语焉不详。他只是运用勒弗伏尔的理论，从理论上说明艺术家应该对日常生活的改造做出贡献。不过，在某种程度上，这倒不失为一种替代方案：用*日常生活的改造的艺术*取代*革命的艺术*方案：“他（指今日的艺术家）可以追随亨利·勒弗伏尔的规则，不再接受哲学的与非哲学的、高级的与低级的、精神的与物质的、理论的与实践的、有文化的与无文化的分裂；不再只计划改变国家或政治生活，经济生产与司法结构、社会结构，他也要计划改变日常生活。……遵照马克思的教导，我们必须把日常生活的改造理解为一种‘实践的人类-感性活动’，一种必须进入人类生产的一切领域的活动——自然与城市形成、家室与工作场所的营造、交通系统与汽车的建造、衣服与器具的制作……。”<sup>25</sup> 众所周知，这就是后现代主义所谓的“社区艺术”、“有用艺术”、“社会艺术”等等。它们在最好的情况下，也只能使当代艺术维持表面上的热闹景观，在最坏的情况下，则只是以其“社会服务”代替了原来的“社会商品”而已！而我们可以断言，使艺术成为“社会服务”并不比将艺术当作“社会商品”高明多少。

<sup>23</sup> 参本书第三章有关本雅明的论述。

<sup>24</sup> Ibid., pp.156-157.

<sup>25</sup> Ibid., p.158.

2. 列奥·史坦贝格与罗莎琳·克劳斯：现代主义纯粹性与原创性的神话  
20世纪60年代中期，列奥·史坦贝格 [Leo Steinberg]，率先

发动了对现代主义特别是罗森伯格与格林伯格的批判。史坦贝格首先论证了美国十九世纪末绘画中出现的一个趋势：从欲望到工作。即从表现人的欲望的主题，到表现绘画本身是一项工作。从而显示美国艺术的那种务实与粗犷性格。“成为一个工人绝对是一件好事。足以自我合法化：它免除了所有活动的罪行。这是一种行动的人的形式主义——一种独立于内容的价值。”也就是说，画什么不重要，重要的是怎么画。在这里最重要是像一个工人一样劳作。<sup>26</sup>

史坦贝格认为从这一主题，直接导致了罗森伯格的主体，即从艺术到行动——罗森伯格的名著也意图将艺术家从艺术的不光彩中解放出来（因为在粗俗的美国人看来，从事艺术是一件不光彩的事）：“在某一时刻，画布在一个接一个美国画家看来开始成为人们在其上行动的战场——而不是人们在其上生产、设计、分析或‘表达’的对象……正在画布上进行的事已不是一幅图画，而是一个事件。”“绘画不再与制作某种对象，即艺术品有关，而是与在画布上的生活有关。”<sup>27</sup>

然而，史坦贝格指出，这些说法是不正确的。他举克莱因与德·库宁为例，认为他们小心翼翼地制作他们的绘画，一遍又遍地重做，直到走向“自发性”，他们与每一个好画家一样关心画的制作。从字面上理解，作为一个事实命题，罗森伯格的特别断言是错误的。但是，对于它之投合许多艺术家的胃口而言，它是并且仍然是重要的。它再一次迎合了美国人对被当作是某种太小心翼翼地加以安排、太讲究修饰、太法国味道的艺术的轻蔑。如果说罗森伯格的文章在逻辑的意义上失败了，那么它做了比逻辑上更有理的事情：它创造了历史。它的成功在于以一套自尊的词汇武装了整整一代美国艺术家。“画家，”他在文章中写道，“通过他的绘画艺术摆脱了艺术。”摆脱艺术，进入行动主义的荣耀，在那里一个男人在画布上从事一种绘画行动，经历各种可能性，并创造事件。

于是，出现了对于艺术的一系列重新界定。“不是艺术而是工业。不是手工艺而是生产一个系列。不是艺术而是技术探索。……不是艺术而是偶发事件。不是艺术而是社会行动。不是艺术而是事务处理……正如一个实际的人带着他的无趣的‘不是艺术而是投资的理性化’，美国艺术家寻求把他们制作的东西沉浸到非艺术的补偿性的它者性之中。”最后，“不是艺术而是愤怒。每一代美国艺术家都颠覆既定的艺术情境。每一个都带来一阵激进的新浪潮，甩掉上了年纪的仰慕者”。<sup>28</sup>

史坦贝格指出，应付这种新颖艺术的挑战的一个办法是依靠坚固而

26 Leo Steinberg, *Other Criteria, Confrontations With 20th-Century Art*, New York: Oxford University Press, 1972, pp. 59-60.

27 *Ibid.*, p.61.

28 *Ibid.*, p.63.



有力的标准。这些标准是批评家通过长期实践的趣味，及其认为只有那些创新才对提升先进艺术的业已确立的方向有意义的确信，确立下来的。而所有别的东西都是不相关的。通过对“质量”的判断，以及通过既定的准则“先进性”的衡量，每一件作品都可以归入一个可比较的范围。史坦贝克说，既然艺术作品拥有复杂性与无限的回声，将艺术价值剥离成单一的确定的形式组织，曾经是19世纪一个令人惊叹的文化成就。这一尝试是要通过对一个单一的变量的孤立化，以科学实验的方式确立艺术批评的学科。艺术的“本质目的”——不管是称之为构图的抽象统一性，还是称之为不管什么能阻止歪曲变形的东西——被假定可以从所有艺术作品中抽离出来。意义的全部范围与可任意使用的“主题材料”分开，因为在最好的情况下，这种“主题材料”也只能无害于形式；在通常的情况下，则更多地对形式构成一种负担。在形式主义伦理中，理想的批评家仍然不为艺术家的表现性意图所动，不受艺术家文化的影响，对艺术家的反讽或肖像学（即自传色彩）视而不见，因此，这些批评家不受分心地向前，就像奥尔弗斯走出地狱一般。<sup>29</sup>

史坦贝克的这一大段论述相当漂亮，可惜的只是，正如我们早已指出的，它是对现代主义特别是形式主义的一个表面的或者是非本质要素的概括，而不是对形式主义的本质概括。在现代主义对形式主义的本质认识中，我们已经指出了它的手段性而不是目的性。形式主义艺术批评所揭示的艺术形式的纯粹性，也当作如是观。即它的目的不是为了揭示形式而形式，而是为了别的更高的目的而强调形式的重要性，以及在适当情形下（比如说在接受自主艺术必须被置于与其社会功能的更广阔语境中的前提下），强调形式（更确切地说是视觉质量）的相对可比性。而史坦贝克，与其他形式主义的批评者一样，未能在这些细微处做出区分。

正如可以预见的，这样一来，史坦贝克必然会把矛头指向美国现代主义最强有力的辩护者格林伯格。他说，当代美国形式主义的力量与巨大影响来自其方法的专业主义。它在一个线性的历史发展概念范围内分析特殊的风格变化。其理论合法化是由克莱门特·格林伯格提供的，他的《现代主义绘画》（1965）将数百年的艺术简化为一种干净利落的一刀切断。接下来，由史坦贝格的引文构成的格林伯格肖像显得极其愚蠢。但那只是史坦贝格的一个伎俩而已。格林伯格的力量不是来自他关于绘画的“平面性”本质的论述，而是对现代主义的动

29 Ibid., p.66.

态机制的揭示。也就是说，现代主义绘画的本质是否“平面性”问题的意义倒还在其次，因为不同时期的现代主义会呈现不同的风格，很难以“平面性”来加以概括（在这一点上，所有对格林伯格的批评都是正确的；我重申在这一点上与所有格林伯格的批评者没有异议）。但是，要点在于，格林伯格对现代主义“以规矩否定规矩”的规律的揭示。他充分地呈现了现代主义艺术的发展规律：内在批判；以及在有限制的规则下从事游戏的基本原理。而这，却是史坦贝格所不能了解，也不想了解的。

与史坦贝格的论文一样，为后现代主义者广泛加以引用的罗萨琳·克劳斯 [Rosalind Krauss] 的论文集，开篇就直指格林伯格的现代主义理论。事实上，20世纪60年代中叶以来，似乎批评文章不将矛头指向格林伯格，就会让人觉得丢脸似的。克劳斯说：作为一个深刻的艺术史家，格林伯格的模式将艺术领域构想为一个无时间性的与不断流动的东西。也就是说，某些事物，像艺术本身，比方说绘画或雕塑，或者说杰作，是普遍的、超历史的形式。但是在同样深刻的程度上，它也断言，这些形式的生命取决于不断的更新。这就是艺术史的逻辑。其中重要的部分是“现代艺术从传统中发展出来，没有鸿沟也没有断裂……”<sup>30</sup>

实际上，克劳斯的《前卫艺术的原创性及其他现代主义神话》中的一切都与格林伯格的这一立场相反。她承认，在《艺术与文化》的影响在以纽约为中心的艺术世界可以被清晰地感受到的同时，美国文化与知识生活中的其他地方则受到了来自国外的话语的影响；这些话语挑战了几乎所有艺术批评所依赖的那些前提假设。这些话语当然就是结构主义，以及随后的后结构主义者所作的调整。一方面，结构主义拒绝把历史模式当作理解意义生成的手段。另一方面，在后结构主义的作品中，那些无时间性的、超历史的形式本身却向历史分析开放。克劳斯本人似乎不愿意解释她如何协调结构主义与后结构主义之间这一矛盾；事实上，这一含混正是所有后现代主义者最不愿承认的一点：他们是现代主义者的一种修正。正如后结构主义致命地陷于与结构主义的深层关系之中，后现代主义也无法把自己从现代主义中解救出来，如果说他们的目标曾是一种解救的话。

形式主义与历史主义批评家对这种艺术观念持有极大的抵触情绪。比如著名美学家史坦利·卡威尔 [Stanley Cavell] 就曾指出：“艺

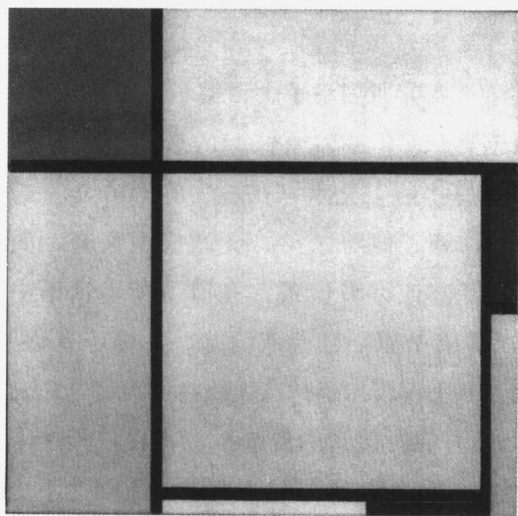
30 Rosalind Krauss, *The Originality of Avant-garde and other Modernist Myths*, London and Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1985, pp.1-2.

术对象并不仅仅让我们感兴趣，把我们吸引住，它还让我们感动……我们以一种特殊的方式对待它们，在它们身上投注一定的价值。”克劳斯则指出，如果说与人类相似 [human analogy] 可以为历史学家用来以其作者的传记材料来圈定作品，或者说试图确定与固定其“意图”；那么，它也可以被用来解释批评家对理解作品的形式整合的焦虑。这里，艺术品是作为一种生理模式起作用的，作品与身体存在着大量相似处，不仅涉及表面与深度、里与外，它还涉及与保存与保护有机体的生命有关的那些形式特征，比方：统一性、连贯性、复杂性中的同一性，等等。这种对统一性的要求假定了有可能在审美有机体周围划出边界：始于将这作品装进画框，以及它所宣称的形式方面的决定；然后来到这种媒介，即使它本身得以统一起来，又使得它与别的媒介区分开来；最后是与这一作者在其所有作品的统一性与连贯性联系起来。这一讨论中的范畴——艺术品、媒介、作者、作品——，克劳斯指出，在后结构主义到来之前从未被质疑过。<sup>31</sup>

在接受了结构主义对历史——作为一种把握事物（陈述、艺术品以及任何文化产品）意义的方法——的拒斥后，后结构主义转过来将那些产品交付他们自己的历史的检验。诸如“作者”、“作品”这样的概念的自主或统一的性质倾向于在事实的与物质历史的背景中消失掉了。

在克劳斯的名篇《格子》[Grids] 中，<sup>32</sup> 现代主义绘画中的基本母题被赋予了新意。她认为，20 世纪上半叶，最早在法国，其

后在俄国与荷兰出现了一种结构：这一结构一直是视觉艺术范围内的现代主义雄心的标记。在战前立体派绘画中初露端倪，在其后变得更为紧迫与显然，格子（画）宣布了现代画家的沉默意志 [will to silence]，宣布了它对文学性、叙事与话语的恐惧。为此，格子以令人惊讶的效率完成了它



构图 1929年 45.1x45.3cm 布油彩 皮特·蒙德里安

31 Ibid., p.4.

32 参 Ibid., pp.9-22.

的使命。它在视觉艺术与语言之间所降低的栅栏在将视觉艺术围在单纯的视觉性领域，并捍卫它们不受言语的侵犯上，几乎取得了彻底的成功。<sup>33</sup>

格子通过行使它的使命来宣布现代艺术的现代性的方式有两种。一种是空间的；另一种是时间的。在空间意义上，格子宣布了艺术领域的自主。它是平面化、几何化与秩序化的，而不是自然的、模仿的与现实的。在时间意义上，格子是通过成为平面从而成为现代性的象征：这是我们这个世纪到处都是的形式，而在上个世纪却不可能在任何地方出现。通过发现格子，立体派、纯粹派、蒙德里安、马列维奇降落在一个先前的一切都不可能到达的地方。换言之，他们来到了当下，而其他的一切都被宣布为过去了的的东西。<sup>34</sup>

克劳斯将格子画母题的神奇威力归结为现代主义的神话。“格子奇异的威力，它在现代艺术特殊空间非同寻常的持久性，来源于它主管这一可耻之物的潜力：同时遮蔽与显明它。在现代艺术这一最具仪式性的空间中，格子不仅作为一种象征起作用，而且也作为一种神话。与所有神话一样，它也处理悖论或矛盾，不是通过解决这一悖论或矛盾，而是通过掩盖它们，从而使它们得以畅通无阻。格子的神话魔力在于，它能够使我们认为，我们正在处理物质的问题（或者有时候是科学的，或逻辑问题），与此同时，却又令人宽慰地向我们提供信念（或者说幻觉，或是虚构）。”<sup>35</sup>

在《前卫艺术的原创性》[*The Originality of the Avant-Garde*]一文中，<sup>36</sup>克劳斯援引本雅明的下列观点：“从一卷摄影底片，人们能印出无数照片；影印一件‘原件的’照片的要求是荒谬的。”从而指出，对罗丹而言，正如对许多摄影家而言一样，“原件的青铜铸件”的概念同样是没有意义的。<sup>37</sup>克劳斯列举了大量例子，试图说明，为前卫艺术奉为圭臬的“原创性”（真迹、原件）的理念，是如何作为一种神话起作用的。她指出：“前卫艺术家在过去的100年里曾经穿戴上许多不同的面具：革命者、纨绔子弟、无政府主义者、美学家、技师、术师。它还说教了其他许多信条。在前卫艺术话语中似乎只有一种是永恒不变的，那就是原创性（或源始、原件、真迹）的主题。这里，我所说的原创性并不仅仅指那种在埃兹拉·庞德[Ezra Pound]的‘创新吧！’中回响着的对传统的反叛，也不仅仅指在未来主义者‘摧毁遍布全国的博物馆’的叫嚣。前卫艺术的原创性不止是对过去的拒绝或消解，这一概念是作为一种字面意义被建构起来的，

33 Ibid., p.9.

34 Ibid., pp.9-10.

35 Ibid., p.12.

36 参Ibid., pp.151-170.

37 Ibid., pp.152-153.

那就是说：从零开始，重新开始。”<sup>38</sup>

克劳斯最知名的论文无疑是她讨论雕塑的扩展领域 [Sculpture in the Expanded Field] 的长文。<sup>39</sup> 在此文中，她用一种令人惊讶的杂耍般的技艺，将现代主义雕塑的终结以及后现代主义“雕塑”的兴起，刻画为一种数理逻辑般的精确的“扩展”。她指出，随着罗丹的《地狱之门》与《巴尔扎克》这两件雕塑的浇铸，人们已经越过了纪念碑逻辑的门槛，进入了一个人们可以称之为否定状况的空间——一种无地址或无家可归性，一种空间的绝对丧失。也就是说，人们进入了现代主义，因为正是雕塑生产的现代主义阶段，才在与这种地址的丧失的关系中运作，并将纪念碑当作抽象的东西加以生产，可以在随便什么地方放置，且主要成了自我指涉的东西。<sup>40</sup>

通过作为纪念碑的否定状况，现代主义雕塑有一种最理想的空间需要探索，一个与时间与空间的再现相割裂的王国，一个丰富而又新颖的、暂时有利可图的矿藏。但是这是一个有限的矿藏，它在20世纪初得到开发，到大约50年代就告枯竭。也就是说，它开始被人们经验为越来越纯粹的否定性。在这一点上，现代主义雕塑是作为一种意识空间的黑洞出现的东西，某种其肯定内容越来越难于得到界定，某种只能由其“所不是”（即其否定性）来得到确定的东西。更精确的说法似乎是，到60年代，雕塑已经进入一个范畴上的无人之地：它就是位于不是建筑的建筑面前的东西，或是位于不是风景的风景之中的东西。<sup>41</sup>

大约在1968年到1970年间，许多艺术家差不多同时想要思考雕塑的这一扩展了的领域的压力，似乎已经相当清楚。因为，罗伯特·莫里斯 [Robert Morris]、罗伯特·史密斯逊 [Robert Smithson]、迈克尔·海策 [Michael Heizer]、理查·塞拉 [Richard Serra]、瓦尔特·德·玛丽亚 [Walter De Maria]、罗伯特·阿尔温 [Robert Irwin]、索尔·利维特 [Sol LeWitt]、布鲁斯·瑙曼 [Bruce Nauman]……相继进入一种情境，其逻辑条件已经不再能够被描述为现代主义。“为了命名这种历史性断裂，及其作为这种断裂的标志的文化领域的结构性转型，人们必须求助于另一个术语。一个在其他批评领域早已使用的术语是后现代主义。似乎没有理由不使用这个词。”罗萨琳·克劳斯说。<sup>42</sup>

标志着后现代主义的这一王国的扩展领域，有两个特征。其中一个特征与个别艺术家的实践有关；另一个则与媒介的问题相关。在这

38 Ibid., p.157.

39 参 Ibid., pp.276-290.

40 Ibid., p.280.

41 Ibid., p.282.

42 Ibid., p.287.

两个点上，克劳斯继续说，现代主义的边际条件都忍受了一种在逻辑上致命的断裂。就个人实践来说，很容易看到，问题所及的许多艺术家已经发现，他们已经在这个扩展领域中成功地占据了不同的位置。尽管这一领域的经验暗示着人们对这种重新定位倾注巨大的热情是完全符合逻辑的，仍然有艺术批评家称它是折衷主义。对这一持续地与无规律地从雕塑领域的转移的事业的怀疑，显然来自现代主义的纯粹性要求及其不同的媒介相互分离的要求。但是，从一个角度看是折衷主义的东西，换了一个角度可能是极其符合逻辑的东西。因为，在后现代主义情境中，实践活动不是在与一种既定的媒介——雕塑——的关系中得到界定，而是在与一种合逻辑的运作关系中得到界定；它是在一套文化术语的基础上运作的，在这套文化术语中，任何媒介——摄影、书籍、墙上的线条、镜子，甚或雕塑本身——都可以被使用。<sup>43</sup>

在克劳斯眼中，艺术创作更像是解决一道数理逻辑的难题，而不是艺术家意图、情感等的综合表现。以克劳斯提到的史密逊为例，他的大地艺术作品仿佛只是现代主义雕塑逻辑的必然延伸，而不是他对博物馆体制的批判性反思的结果——创造一种不能为博物馆收藏的、反博物馆展示的作品。有必要再一次强调贡布里希的警告：过分迅速地改变游戏规则会使游戏失去价值，因为任何游戏的价值在于游戏者及其观众之间、游戏者与游戏者之间，以及游戏者与媒介本身之间竞争、冲突、调适、搏斗所构成的张力决定的。后现代主义的全部问题就出在这儿：过分自由地放弃一种既定的游戏规则，随心所欲地另搞一套。事情往往成了这样：由于这一套是我率先在搞，我就获得了命名权或某种优先权。但是，设若没有人与你一道从事这种新游戏，它立刻就会玩完。后现代主义者们种种新玩意的耗尽，已经证实了这一点：没有内部约束的游戏是玩不长的，而没有外部约束的游戏则是没有生命力的。

### 3. 彼得·贝格尔：对艺术自主的批判

彼得·贝格尔 [Peter Burger] 不是后现代主义者。但是他的前卫艺术理论却有助于廓清现代主义与后现代主义之间的诸多纠葛。贝格尔最大的理论贡献是他的“前卫艺术的理论”。在这一理论中，他富有创造性地提出了“历史前卫艺术”概念，并以之区别于“现代主义”。他的这一理论贡献已经被公认为是对 20 世纪上半叶的前卫艺术最好的阐释，并对当下的现代主义 / 后现代主义之争投下了清晰的光线。

贝格尔令人信服地论证了诸如达达主义、超现实主义以及 1917 年

43 Ibid., p.288.

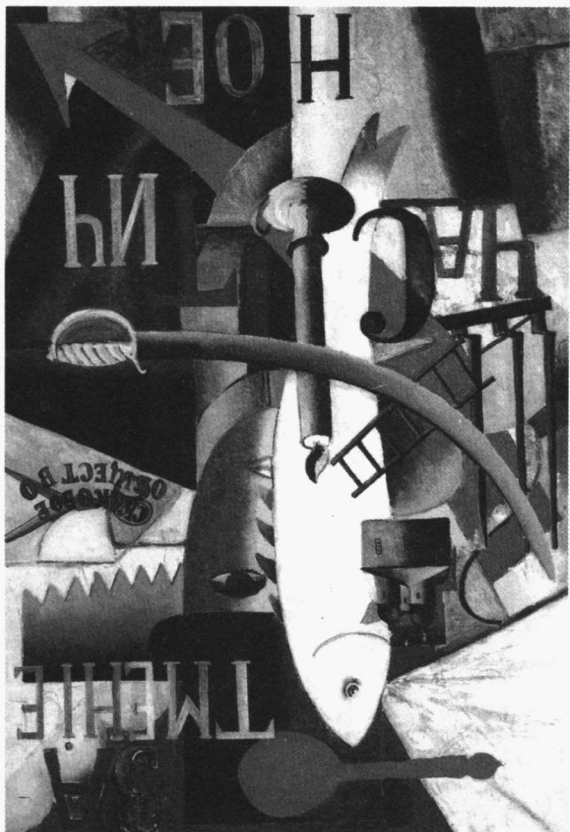
后的苏俄前卫艺术这样的艺术运动的主要目标，是重新将艺术整合进生活实践，弥合艺术与生活之间的裂痕。贝格尔将艺术与生活之间的鸿沟不断扩大，到19世纪下半叶的唯美主义时已变得不可收拾，解释成资产阶级社会的艺术的逻辑发展。在其弥合裂痕的尝试中，前卫艺术运动不得不摧毁贝格尔称之为“体制的艺术”[institutional art]的东西。这是一个描述资产阶级社会中艺术的生产、分配与接受的体制框架的术语，一个建立在康德与席勒关于所有艺术创作之必要的自主的美学之上的框架。在19世纪中，艺术与生活的不断加剧的范畴性分离，以及对艺术自主的坚持（这些曾使艺术从教会与国家的束缚中解放出来），却已经使艺术与艺术家走到了社会的边缘。在“为艺术而艺术”的运动中，艺术与社会断裂，已经走向了死胡同。这是一个为唯美主义的最佳代表清醒地意识到的痛楚。因此，历史前卫艺术试图将“为艺术而艺术”运动与现实的隔离状况改造为一种主动的反叛，它能够使艺术生产为着改变社会的目的。<sup>44</sup>

事实上，贝格尔的理论价值已远远超出对一段艺术史的解释，它深刻地影响了现代主义美学、对前卫艺术性质的认识，以及对后现代主义的理解。舒尔特-萨塞 [Jochen Schulte-Sasse] 因此称他的理论是一种以“前卫艺术”“对抗现代主义”的理论，并认为，贝格尔的原创性在于他对他自己的范畴的历史性反思，因为他所重建的历史早已被马尔库塞、哈贝马斯等呈现过。在《合法性危机》(1973)一书中，哈贝马斯是这样来界定资产阶级自主艺术的社会功能的：“只有资产阶级艺术，在以要求外在于艺术的雇佣劳动的面目已经成为自主的情况下，已经占据了代表资产阶级理性化的受难者的立场。资产阶级艺术已经成为那些在资产阶级社会的物质生活进程中业已成为非法的需求之满足的避难所，即使这种满足是虚拟的。”<sup>45</sup>

对马尔库塞，以及哈贝马斯、贝格尔而言，艺术在资产阶级社会中拥有一个不稳定的、模糊的立场。一方面，现代社会的古典-浪漫主义艺术，反抗社会中的异化与物化，并坚持在未来能实现某种理想的观念。另一方面，由于它是被分离的和自主的，并与社会对峙，同样的艺术就有退化为对社会所缺乏东西的单纯的补偿的危险，并因此最终服务于确认社会状况。因此，艺术既可以反抗也可以保护现状。现在我们可以明白何以贝格尔认为在一方面是古典-浪漫主义艺术与现实主义艺术，另一方面是现代主义艺术之间的艺术体制角色中没有什么重大的变化。现代主义或唯美主义艺术的主导特征是它将注意力转向自身

44 参 Peter Burger, *The Theory of Avant-Garde*, trans. Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

45 Jürgen Habermas, *Legitimation Crisis*, trans. Thomas McCarthy, Boston: 1975, p.78.



一个英国人在莫斯科 1914年 88x57cm 布油彩 马列维奇

的材料。贝格尔认为这只是量变而不是质变。这一变化只体现在艺术内容的层面上，而其功能却保持不变。<sup>46</sup>

前卫艺术家不仅仅是带着厌倦、愤怒与厌世的感觉，以及其他心灵的“准存在主义”激情对社会做出反应的，而且是积极地攻击艺术的体制。他们的努力不是要孤立他们自身，而是要重新把他们自己及其艺术整合进生活中去。

贝格尔的书中最令人敬佩的是他对诸如“体制”、“自主”、“艺术品”、“蒙太奇”与“拼贴”这样的概念是如何相互关联的这一点所作的反思。通过显示体制艺术是如何调和艺术与资产阶级社会的，贝格尔清楚地说明了，是体制本身，而不是超验的艺术品的概念，才是以精确的、历史的与可发现的方式存在的艺术的本质。不管我们拥有一个什么样的艺术概念，也不管我们认为作为自主的艺术的地位的意义是什么，它都来自在现代社会中的艺术的社会功能。<sup>47</sup>

46 参 Schulte-Sasse, "The Theory of Modernism Vs. The Theory of Avant-Garde", in Burger, p.xxxv.

47 Ibid., p.xxxviii.

48 贝格尔对于后现代主义概念的明确拒绝，参 Peter Burger, *The Decline of Modernism*, trans., Nicholas Walker, Cambridge: Polity Press, 1992, p.32ff, 以及本书“导论”第三节“什么是现代主义”中的相关分析。

贝格尔前卫艺术理论对当代艺术的解释力量在于，虽然历史前卫艺术失败了，但是他却暗示了一种“后前卫艺术的潜力”。但是，贝格尔绝没有把它同后现代主义等同起来，因此，舒尔特-萨塞断言“人们从中看到了‘后现代主义前卫艺术的希望’”是令人怀疑的。<sup>48</sup> 由于前卫艺术在其引导艺术重返社会生活的尝试中失败了，贝格尔认为后前卫艺术只有能力处置所有传统风格的与审美的形式。没有新的形式从前卫艺术中出现，乃是它在理论上优越于传统形式的地方。贝格尔所想到的体制“艺术”，是一种典型的欧洲的和资产阶级的现象，因为



只有在18世纪到20世纪的资产阶级阶段，艺术才构成许多社会体制当中的一个。在其他阶段，艺术可能是某个社会体制当中的一部分，即便是本质的部分，它自身却不构成一种体制。毋宁说，贝格爾的历史观是悲观的。他相信，前卫艺术想要重新把艺术整合进生活实践的意图不可能在资产阶级社会中出现，除非以对自主的虚假的升华或克服的形式。这种重新整合是不可能的假设，暗示着既不是说历史是由独立于人类主体性的客观发展规律单独决定的（一种自从列宁以来一直是所谓的科学马克思主义以及与之相随的先锋队的精神的特征），也不是像阿多諾所说的，已经不可能再设想干涉与进步，而是在一种瘫痪状态中忍受并期待着变化的到来。至少它暗示着这样的想法：即使一种进步的社会中介是可以设想的，那也肯定不是艺术（而是，例如哈贝馬斯的社会哲学）。<sup>49</sup>

贝格爾倾向于这些立场当中的一个，从他在表达对自主状态的拆毁究竟是否可取的疑问中可见端倪：“因为艺术对于生活实践的（相对）自由，同时也是必须被满足的条件，假如真的想要有一种对于现实的批判性认知的話。”<sup>50</sup>因此，本质上说，贝格爾的“后前卫艺术”并不是人们通常所说的“后现代主义”，它毋宁是一种“反思的前卫艺术”，类似哈贝馬斯所提倡的“反思的现代主义”的东西。

## 二 后现代主义的粉墨登场

据说，现代主义与前卫艺术不仅已作为20世纪的主要文化表现而为人们所接受。它们很快就成为了历史。于是，关于二战以后，以及超现实主义与抽象艺术的活力耗尽以后，艺术与文学地位的问题，就被提出来了。第一个论证从现代主义到后现代主义的转移的批评家可能是欧文·豪 [Irving Howe]。<sup>51</sup>仅仅一年以后，哈里·列文 [Harry Levin] 使用相同的后现代概念来描述他认为是威胁着现代主义文化的主要标志的人道主义与启蒙精神的“反智潜流”。<sup>52</sup>但是，后现代主义随着60年代早期最清楚地体现在波普艺术，以及像莱斯里·费德勒 [Leslie Fiedler] 与苏珊·桑塔格 [Susan Sontag] 这样的批评家的报复中开始兴盛起来的。从那时开始，后现代主义的概念成为任何试图捕捉视觉艺术与建筑、音乐与舞蹈、文学与文学理论中的当下活动的独特品质的钥匙。60年代末与70年代初在美国发生的论战日益遗忘了现代主义与历史前卫艺术。后现代主义占据了主导，一种新颖与文

49 Peter Burger, *The Theory of Avant-Garde*, p.xlii.

50 *Ibid.*, p.50.

51 Irvin Howe, "Mass Society and Post-modern Fiction", in his *The Decline of the New*, New York: Harcourt, Brace and World, 1970, pp. 190-207.

52 Harry Levin, "What Was Modernism?", in *Refractions*, New York: Oxford University Press, 1966, p.271.

化变迁的景象被认为是普遍深入的。

虽然前卫艺术的传统与现代主义的传统存在着某些重叠的领域，但是两者之间美学与政治的全盘区别是如此深广，根本无法为人们所忽视。因此，正如卡林奈斯库指出：“在法国、意大利、西班牙及其他欧洲国家，前卫艺术，尽管各式各样而且其声明经常互相矛盾，但通常被认为是艺术否定主义的最极端的形式——艺术本身就是第一个牺牲品。至于现代主义，不管在不同的语言与不同的作者中意义有多大的差别，却从不带有作为前卫艺术最显著特征的那种普遍的、歇斯底里的否定的意义。现代主义的反传统主义经常是微妙的传统主义。”<sup>53</sup>

胡伊森认为，如果记住这些差别，人们就可以将美国 60 年代的文化看作是前卫主义传统的最后一章。跟圣西蒙与空想社会主义者以及无政府主义者以来，直到达达主义、超现实主义，以及 20 年代早期苏俄革命后的艺术的所有前卫艺术一样，60 年代也与传统作战，这一反叛也发生在政治与社会骚乱之时。凯恩斯年代的无限富裕、政治稳定与新技术前沿的许诺迅速破灭，而社会冲突在民权运动、城市骚乱和反战运动中占据主导地位。这一时期的反叛文化接受了“反文化”的标签不是一种偶然，因为这投射了一种领导人们走向另一种社会的道路的前卫艺术的形象。在艺术领域，波普反叛抽象表现主义，并喷发了从光效应艺术到概念艺术与极简主义的各种艺术运动。彼得·布洛克剧院 [Peter Brook] 与生活剧院 [the Living Theatre] 爆发了无数荒诞派戏剧并创造了一种剧院表演的新风格。剧院试图在舞台与观众之间架起桥梁，并以即刻与自发的表演的新形式进行实验。新感性的典型特质是反叛现代主义的复杂与含混，转而拥抱露营文化或好玩文化 [camp] 与波普艺术 [pop]。<sup>54</sup>

“一时间，似乎前卫艺术的火凤凰从灰烬中重新诞生，自负地飞向后现代的新前线。”胡伊森说。似乎甚至在美国，*将西方的与好玩的、色情的与摇滚的、波普的与反文化的东西，当作真正的流行文化不加批判地加以拥抱，也指向了一种健忘症*；事实上这可能只是冷战政治的结果，也是后现代主义者无情地与传统作战的结果。胡伊森讨论了 20 年代的前卫艺术传统如何在美国 60 年代的反文化运动中得到复兴。其主要论点是，20 年代的前卫艺术运动对 60 年代的美国文化反叛体制化了的现代主义是一个最有力的参照。但是，所有这些，并不是说后现代主义只是早先的大陆前卫艺术的模仿而已。值得指出的是美国后现代主义与早先的欧洲前卫艺术的某些成份之间的相似性与连续性，即在

53 Calinescu, *Five Faces of Modernity*, p.140.

54 Huyssen, *After the Great Divide*, p.164.

实验层面与对“体制化艺术”的批判层面上的相似性。尽管有其对现代主义信徒的激进与合法的批判，后现代主义（其艺术实践与理论都是60年代的产物）却必须被看作是前卫艺术的最后阶段，而不是它经常所宣称的那样是激进的突破。<sup>55</sup>

不仅如此，美国后现代主义与历史前卫艺术还在一个事关本质的问题上发生了差异。二战后的美国，曾经给了20世纪早期的前卫主义及其神话以力量、说服力及乌托邦的动力的大规模的技术的、社会的与政治的变迁，已经消失了。40与50年代，美国艺术与知识分子的生活已经走过了一个解政治化[de-politicization]的阶段，在这个阶段中，现代主义事实上已经与那个时代的自由主义为伍。<sup>56</sup>当后现代主义反叛50年代的文化与政治的时候，它却缺乏一个社会与政治改造的激进的理念，而这个观念对于历史前卫艺术却是如此本质的特征。<sup>57</sup>

胡伊森的结论是：“后现代主义很可能是文化的当代危机的一种表达，而不是走向文化复兴的允诺的超越的体现。”与历史前卫艺术大为不同的是——这个历史前卫艺术运动暗中与在19世纪与20世纪西方文明中占统治地位的现代化与反传统主义趋势有着千丝万缕的联系——，后现代主义从一开始就处于成为肯定的文化的危险之中。拥有历史前卫艺术的那种震撼价值的大多数姿态，已不再有效，也不可能有效。历史前卫艺术为高级艺术所挪用的技术（如电影、摄影与蒙太奇技术）尚能生产震撼效果，因为它打破了在19世纪下半叶占主导地位的唯美主义与自主艺术要与现实生活相脱离的教条。而后现代主义与太空时代的技术及电子媒体的联姻却几乎不能惊动一个观众。这一问题因为下列事实变得更为深刻：实验策略与流行文化不再与批判美学与政治方案相关。流行文化已被不加批判地加以接受（费德勒），而后现代主义实验也已经失去了前卫艺术的意识，即社会变迁与日常生活的改造。不是旨在调和艺术与生活，后现代主义实验迅速因其现代主义的典型特征而得到估价，例如自我反思、内在性与不确定性等等（哈桑）。因此，美国后现代主义前卫艺术，不仅是前卫艺术的最后阶段，而且也代表了作为一种真正批判的与反抗的文化的艺术的前卫艺术的破灭与堕落。<sup>58</sup>

在胡伊森的著名论文《图绘后现代》[*Mapping the Postmodern*]中，与众多后现代主义者一样，他一上来就急于宣布“现代主义运动的穷尽”。并且与其他后现代论者相似，胡伊森也借助建筑风格中的变化来指认后现代到来。也与其他后现代论者一样，胡伊森开始了对现代主义建筑的批判。在他看来，现代主义乌托邦体现在包豪斯、密

55 从美学角度而不是从保守立场对后现代主义的尖锐批判，参 Gerald Graff, "The Myth of the Postmodernist Breakthrough", in *Literature Against Itself: Literary Ideas on Modern Society*, Chicago: University of Chicago Press, 1979, pp.31-62.

56 所谓50年代美国现代主义的意识形态与政治功能，参 Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago: Chicago University Press, 1983.

57 参 Huyssen, p.169.

58 *Ibid.*, p.170.

斯、格罗皮乌斯与库布西埃的建筑方案中，这是第一次世界大战与苏俄革命后以一种新形象重建战后欧洲，并使建筑成为一个革新了的社会的关键部分的英雄主义尝试的一部分。新启蒙需要为理性社会设计理性建筑，但是新的理性被过分地染上了乌托邦的狂热，从而使它导向了神话——现代主义的神话。无情地否定过去是现代运动的一个本质的组成部分，正如它还号召通过标准化与理性化来实现现代化一样。现代主义建筑方案与其说是新生活的预告与许诺，还不如说是异化与非人性的象征。<sup>59</sup>

59 Ibid., p.186. 关于现代主义建筑的乌托邦性质，还可参看 Robert Hughes, "Trouble in Utopia," in *The Shock of the New*, New York: Alfred A. Knopf, 1981, pp.164-211; 中文版罗伯特·休斯:《新艺术的震撼》,第四章“乌托邦的烦恼”,刘萍君等译,上海人民美术出版社,1989年版,第138-184页。

60 Charles Jencks, *The Language of Postmodern Architecture*, New York: Rozzoli, 1977, p. 97.

61 参 Huyssen, p.187, 并参本书第七章哈贝马斯对现代建筑中的“混合与折衷趋势”的有关论述,说明“后现代建筑”的所谓基本特征[如詹克斯的“双重代码”]乃是现代建筑中的固有特征。

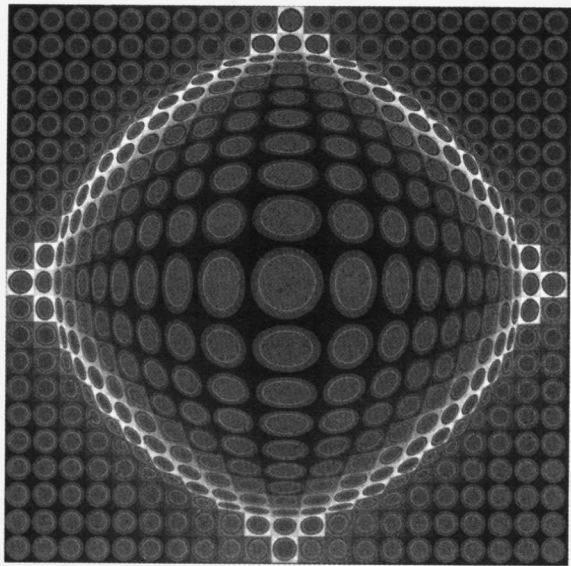
62 参 Robert Venturi, Denise Scott-Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge: the MIT Press, 1972; R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: Museum of Modern Art, 1966.

查尔斯·詹克斯曾艰难地区分了现代运动的原初版本与后来以它的名义犯下的罪行。但是,总的来说,他同意那些反对现代主义者的意见,即现代主义是隐蔽地建立在机器隐喻及其机器生产的范式之上的;他们还反对将工厂当作一切建筑的首要模式。在后现代主义圈子里,将多元化的象征维度重新引进建筑,热衷于代码的混和,热衷于对地方色彩与地区传统的挪用等等已成为常事。因此,詹克斯认为建筑师同时采用两种方式:“走向传统的渐变的代码,特别是邻里的伦理意义;以及走向建筑时尚与专业化的速变的代码。”<sup>60</sup>詹克斯认为,这种精神分裂症是建筑中的后现代时期的症状。与某些后现代论者的狂热的叫嚣不同,胡伊森至少注意到了,这种后现代精神分裂症会产生雄心勃勃的建筑与成功的建筑之间的创造性张力,还是相反,转向一种不连贯的与任意的混乱风格,尚在争论中。我们不应该忘记,代码的混合,对地方性传统的挪用,以及对象征维度,而不是机器隐喻的使用,即使对国际风格的现代建筑师们来讲,也不是闻所未闻的东西。<sup>61</sup>

后现代主义与现代主义“教条”断裂的最明确的文献之一是由罗伯特·文丘利 [Robert Venturi]、丹尼斯·司各特-布朗 [Denise Scott-Brown]、史蒂芬·伊芝诺 [Steven Izenour] 的名为《向拉斯维加斯学习》的书。<sup>62</sup>重读此书,人们会被文丘利的策略及其解决办法与那些年的波普感觉的亲近所震惊。作者一再用波普艺术与高度现代主义绘画的令人畏惧的经典的断裂,及其与消费文化的商业化了的本国特色的联姻,作为他们作品的灵感来源。麦迪逊大街之于沃霍尔,喜剧与西部片之于费德勒,正如拉斯维加斯之于文丘利及其同伙,有着相同的意义。《向拉斯维加斯学习》的修辞是建立在对广告牌以及赌场文化的次货的荣耀化断言之上的。用肯尼斯·弗拉姆顿 [Kenneth Frampton] 的讽刺话来说,它提供了把拉斯维加斯当作“一种流行幻

想曲的本真的爆发”来加以读解。<sup>63</sup>

到60年代，艺术家与批评家似乎都感到了一种“新的形势”。设想中的后现代与过去的断裂被感受为一种失落：艺术与文学对真理与人类价值的断言似乎耗尽了，而对现代想象力的建构能力的信



维加·帕尔 1969年 160x160cm 布油彩 维克托·瓦萨里

念也只是一种错觉。或者，它被感受为是一种走向直觉与意识的彻底解放，走向麦克卢汉的地球村，走向多形态的反常的新伊甸园和眼前的天堂（正如生活剧场在其舞台上所宣称的那样）的突破。因此，后现代主义的批评者如吉拉尔德·格拉夫正确地界定了60年代后现代主义的两种趋势：启示录式的绝望的趋势与一目了然的欢欣鼓舞的趋势；两者都早已存在于现代主义当中。<sup>64</sup> 丹尼尔·贝尔干脆断言60年代的后现代主义只不过是“现代主义的意图的逻辑结果”。<sup>65</sup>

胡伊森的主旨乃是：

论证当代艺术——在该词最广义的意义上，不管他们是否称自己为后现代主义者还是拒绝这个标签——不能再被认为只是始于19世纪50年代与60年代的巴黎的、并在直到20世纪60年代仍保持一种文化进步与前卫主义的氛围的、现代主义与前卫主义运动的系列中的另一个阶段。在这个意义上，后现代主义不能被认为只是现代主义的一个结局，或只是现代主义反对自身的永不结束的反叛的最后一个阶段。我们时代的后现代感性区别于现代主义与前卫主义之处，恰恰在于，它以最根本的方式提出了文化传统与文化守成的问题既是审美的问题，也是政治的问题。<sup>66</sup>

这一点恰恰证明了胡伊森所犯的根本性错误。看一下席勒的《审美书简》是如何痛苦地徘徊在审美与政治之间，<sup>67</sup> 就可以表明，始于浪漫主义的广义现代主义的精神，正好“以最根本的方式提出了文化传统与文

63 Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, New York and Toronto: Oxford University Press, 1980, p.290.

64 Quotation from Huyssen, p.189.

65 Daniel Bell, *The Cultural Contradiction of Capitalism*, New York: Basic Books, 1976, p.51.

66 Huyssen, p.216.

67 关于席勒《审美书简》，参本书“导论”有关论述；关于现代主义的审美价值及其政治诉求之间的辩证关系的理解，亦参本书“导论”，特别是“现代艺术批评的原则”与“什么是现代主义”两节。

化守成的问题既是审美的问题，也是政治的问题”。一言以蔽之，后现代之无法“后”现代之处在于：后现代主义妄想合法化自身的那些前提假设，早已内在于现代主义之中了。

但是胡伊森毕竟还能认识到：后现代主义远不是使现代主义过时，相反，它使人们用新的眼光来看待它，并挪用它的许多美学与技术策略，使它们能安插进，并使它们在新的星系中发挥作用。因此，胡伊森最后指出：“已经过时的是那些批评话语对现代主义的法典化，这种法典化是建立在一种关于进步与现代化的目的论观点之上的。具有讽刺意义的是，正是这些规范的、经常是还原论的法典化，事实上为那些以后现代之名作出的对现代主义的批评准备了基础。（对现代主义的）拒绝只适用于被法典化为一种狭隘的教条的现代主义，而不是现代主义本身。”<sup>68</sup>

应该说，这是一种相当清醒的后现代主义立场。毕竟，胡伊森比鹦鹉学舌的后现代主义者要高明一筹。

### 三 庸人的报复：后现代的代价

位于现代主义批评理论光谱的另一端——正好与胡伊森强调前卫艺术的激进性一面，并主张以“后现代主义”来激活历史前卫艺术的未尽潜力相对——，克莱默则强调了现代主义的“先锋艺术”<sup>69</sup>的建设性一面，并主张破除“先锋艺术”与资产阶级价值观的持久对立的假说，使现代主义走向持久的建设性。

克莱默的艺术批评理论首先建立在对一个习以为常的假设的质疑之上。这个假设就是：现代主义依赖于与资产阶级价值观的基本对立。关于现代主义的最常见的神话莫过于，借用里昂内尔·特里林[Lionel Trilling]的话来说，先锋艺术与它在其中发挥作用的更大的资产阶级文化的“敌对”关系的观念。他说，“我们都是有关先锋艺术的殉难的传奇中成长的人。没有比与列数中产阶级拒绝‘先进的’艺术创新以及他们对于这种创新所做的愚蠢行为有关的警戒故事的文学更让我们感到熟悉的东西了。……其结果是，现代批评思想的倾向，不管是同情先锋艺术的目标的，还是公开对它抱有敌意的，都不加质疑地接受一种将高级文化从中产阶级中分离出来的本质的，甚或是形而上学的对抗性。”<sup>70</sup>

但是，克莱默继续说，这种感觉与我们今天的经验越来越格格不

68 Ibid., p.218.

69 克莱默的“先锋艺术”是一个泛指，相当于一般所说的“现代艺术”（既包括经典现代主义，也包括历史前卫艺术）；有时他又将“先锋艺术”与“现代主义”一词互用。读者宜留意他的上下文。详下。

70 Hilton Kramer, *The Age of The Avant-Garde: An Art Chronicle of 1956-1972*, London: Secker & Warburg, 1974, p.5.

入了。在一个先锋艺术的断言已为事实上所有迎合中产阶级趣味的体制都热情拥抱的时代，对特里林称作现代主义艺术的“敌对的，事实上是颠覆性的意图”的虔诚，显然已经过时了。“一种适应性调节显然已经来到我们身边，事实上我们正在目睹一种令人惊讶的角色颠倒。对创新的渴望现在已因为新的公众对艺术的需要而变得贪婪，但是在那些意识到这一不稳定的，经常是无情的‘求新’的趣味可以跟当时的庸人曾经抗拒它一样，对任何真正隶属于艺术想象的目标的东西有害的艺术家来说，它越来越成为一种虚弱无力与绝望的来源。”<sup>71</sup>在这种形势下，克莱默认为，人们有充分的理由怀疑现代主义艺术想要颠覆的东西究竟是什么——怀疑曾经被激化的先锋艺术和中产阶级的关系究竟走向了何方，以及，其传奇般的冲突的年代究竟是怎么回事。因此，克莱默断言：

与囊括了如此众多的历史的浪漫想象正好相反，先锋艺术不可避免地属于中产阶级的世界，而且，几乎无法想象将它从中孤立起来。先锋艺术从开始就一直是资产阶级文化的一个关键系数。始于自卫型和不安全的中产阶级体制无法获得认可（以免其保持自我崇拜的不稳定性被彻底打碎）的感觉生活的一种声明，先锋艺术发展为资产阶级文明的批判的和不断战斗的道德意识。资产阶级的文化史是它逐渐地和痛苦地适应其道德感的历史；这种适应，尽管有其最坏的意图，却使资产阶级成为先锋艺术的英雄式劳作的道德上与审美上的受益人。<sup>72</sup>

克莱默在这里表达的是这样一个关键性的观点：资产阶级精神有其进步的一面，它对现代性的影响，要比任何艺术，包括先锋艺术都要大得多。显然，这是自由主义传统中一个主要论点，即资产阶级曾经创造了历史，至少是部分现代性的历史，而在这一创造过程中，现代主义（克莱默所说的“先锋艺术”）扮演了提供动机的角色。因此，“先锋艺术本身，其自身的历史决不是一个反抗资产阶级价值的头脑简单的传说”。

与后现代主义者同样头脑简单的想法不同，克莱默看到了现代主义的复杂性（或至少两种并存的趋势）。读者可以注意到，在经典现代主义与历史前卫艺术之间做出范畴性区分，是克莱默论证的一个基本策略，尽管有时候，他用广义的“先锋艺术”来指称现代主义（有时这两个术语甚至可以互用）。他指出，先锋艺术的历史事实上包容了

71 Ibid.

一个内部冲突与争论（不仅是美学上的，而且也是主宰它们的社会价值上的）的复杂议程。如果说资产阶级精神可以被说成既有进步的一面，又有反动的一面，那么先锋艺术也可以作这种类型的划分。在一个极端，的确存在着不妥协的激进主义，它无条件地拒绝承认文化事业的偶然与相当脆弱的性质；这是一种在其追求新形象的过程中断然否定受惠于任何形式的过去，并因此感到彻底自由地——事实上，强迫性地——要扫除其前进道路上的一切障碍而不问其后果的激进主义。正是从这一激进主义的极端（“达达”是其精萃），人们关于先锋艺术的罗曼史才得以产生。克莱默所说的这一极端，其实就是贝格尔所说的“历史前卫艺术”。但是，克莱默接着指出，先锋艺术的历史决不局限于这种全盘反叛的党徒。它也以支持和谐与传统而自豪。正是在这后者当中，人们才有可能发现现代时期最坚固和持久的成就——在那些被传统的问题所困扰的艺术家当中（马蒂斯与毕加索、艾略特与叶芝、勋伯格与斯特拉文斯基），他们都意识到文化的连续性，并因此坚持对其最深层的冲动作创造性的更新。我们都知道，这实际上指的是经典现代主义的传统。

因此，克莱默的广义的先锋艺术概念，一极指向经典现代主义，另一极指向历史前卫艺术。克莱默的辩证之处在于，他认识到先锋艺术中的两大传统的复杂性与辩证的一面。在对先锋艺术做出这样的类型学划分后，克莱默就找到了言说现代主义历史的最好的方式：即现代主义与资产阶级价值观的关系并非一味的对立，而是既有对立的一面，也有联系的一面。但是，克莱默明白，把艺术划分为游击战的形式与重新确认重要的传统的形式，决不是绝对的。许多重要的艺术家——甚至那些自称是达达主义者的人，如阿尔普与施威特 [Schwitters] ——将自己的兴趣认同于其中的一方，事实上却偷偷地享受着另一方的优点。他还指出，这样的划分也不是评判个别的艺术作品的审美质量的向导。“但是它确实描绘了在其巅峰状态时期统治先锋艺术的感性的本质上的辩证关系。资产阶级趣味的管理者的惨遭失败，以及长期以来区分其真正的对手与正当的联盟，是资产阶级文化的历史悲剧的一部分，也是其喜剧的一部分。但是无论是悲剧还是喜剧都不应误导我们对前卫事业的实际过程的认识，这个实践过程，在 20 世纪——甚至更早——已为其极端争执的形式所标出。”<sup>73</sup>

72 Ibid., p.6.

73 Ibid., pp.7-8.

在历史前卫艺术与经典现代主义两种主要范式之间做出区分，既有助于梳理现代艺术的历史，也助于从理论上说明：1) 现代艺术的主



要本质在于经典现代主义，当然它还以历史前卫艺术作为辅助；2) 后现代主义将历史前卫艺术的种种错误或失败统统算在现代主义身上，既不符合历史实际，也是一种范畴性错误。

当然，克莱默更钟情于以马蒂斯、毕加索为代表的经典现代主义。事实上正是这些新大师们才忠于他们对待古典遗产的方法。过去必须被吸收，在它能够被严肃地扩展与增加之前。在提到马蒂斯的另一个语境中，克莱默曾提议他在那些较早的年份热心于“在每一个方向上探索基础，模仿老大师们……化验印象派的色彩与后印象派的画法，从对传统的虔诚到先锋艺术的创新，然后又回到前面……这样迂回”。

正是通过这样一种迂回的模式，带着敬礼的行动大胆地进行改造，马蒂斯与毕加索才创造了改变整个现代艺术的面貌的作品。这是一些既大胆得足以启发，丰富得足以培育像未来主义者这样的海盗，而且也强大到和持久到足以抵抗他们的全盘借用与卑俗化。它还丰富到足够支持达达、构成主义，以及整个抽象艺术史的创新。<sup>74</sup>

不要以为经典现代主义的路线更容易走。事实是，将其野心与这种以传统为导向的功能相联合的艺术家，面临着更微妙，也更困难的任务。因为“传统”早已拥有其官方的卫士（特别是学院派），他们以精细的检查系统为武器，注定要抗拒任何会要求他们重新思考珍贵的遗产的变化。但是，不断地重新思考与重新估价过去，恰恰就是经典现代主义艺术的大师们强加在趣味的官方卫道士身上的东西，而且，他们这样做不是出于任何要“颠覆”传统的有意识的决定，而是相反，要把传统从垂死的成规中拯救出来，并以最有活力的术语——那些直接诉诸时代的感受的术语——重新定义传统。将传统置于不断重估的努力的做法有一种意想不到的效果这一点，它最后带来了任何真正可靠的传统概念的事实上的消失这一点，当然是我们今天的处境的中心问题。没有一种固定的传统的壁垒，先锋艺术发现自己已没有其历史对手了。使它自己也感到十分尴尬的是，它发现自己也成了传统。随着它完全战胜过去的权威，它自身的存在理由也消失了。事实上，除非作为一种热衷于与有想象力的对手进行战斗的有想象力的事业，否则，它已经不复存在。<sup>75</sup>

这就是克莱默在《先锋艺术的时代》一书开篇中所说的“先锋艺

74 Ibid., p.12.

75 Ibid.



琳达 1976年 274.3×213.4cm 混合材料 克洛斯

术的时代已经过去了”这一断言的背景。但这决不意味着现代主义也跟着过去了：

事实是，中产阶级在推行其最坏的偏见时，也比其他掌权的阶级更缓和，也更谦虚。不，这一致命的区分出于其最显著的优点——出于它的自由主义，出于它忠于自由与不同意原则，出于它拒绝对其对手实施专制或恐怖。不管那种不同意的表

达如何令人厌恶，不管面对反对它的文化势力它如何保持警惕，不管在应付这些力量时有时是多么令人震惊，资产阶级社会或多或少地保持对其自由主义的忠诚。正是由于那种自由主义，先锋艺术才得以存在；尽管先锋艺术过分频繁地嘲笑与厌恶这种自由主义。惟当自由主义本身被摧毁时——这种现象并不经常发现，但的确能从先锋艺术那里获得一点帮助——先锋艺术才会遭受残忍与强迫的解散。<sup>76</sup>

人们马上能够想起苏俄十月革命后的先锋艺术，以及意大利未来主义在摧毁自由主义当中的作为，部分地正是这些作为摧毁了先锋艺术本身。相反，克莱默进一步指出，只要资产阶级自由主义能够繁荣，或者至少能够生存下来，那么先锋艺术就有自由追求其改革与反叛的前行之路。

克莱默接着指出，一旦这样的机制得到确立，这种挑战与消化的模式就注定要改变双方的前景。每一方都开始在对方的权力与活力中拥有一席之地。以下是克莱默一个令人惊讶的比喻，表明了现代主义（特别是其先锋性）与资产阶级自由主义乃是相反相成的一对：

就像争吵不断而又持续不断的婚姻双方，先锋艺术家与资产阶级变得越来越相互依赖对方，并且最终变得非常相似。先锋艺术发展出了一

76 Ibid., pp.15-16.

种“它能够走到多远”的尖锐的意识。而资产阶级文化则获得了一种“它能够吸收什么以及推迟什么”的精细的感觉。为了这一选择与判决的过程，它创立了特殊的机制——博物馆与展览社团、学校、出版社、基金会，等等——事实上发挥着作为合法的反对派的中介作用。这是西方文化史上的某种新事物——资产阶级自由主义对文化生活的最突出的政治贡献。<sup>77</sup>

我们曾在本书“导论”中提到现代主义的客观条件（包括市民社会的兴起、艺术从教会与国家中独立出来成为自主的领域等），这里可以被读作关于现代主义的另一个必要条件：即资产阶级自由主义的产生。没有一个以中产阶级为中心的市民社会与公共领域的相对繁荣，现代主义（及其先锋艺术）是不可想象的。这在一定程度上解释了中国现代主义的艰难，以及保守主义-后现代主义联盟的顽固。后者那种前现代性的农民意识形态与后现代的、受挫的左派激进冲动的替代性幻觉构成的同盟，本质上乃是对中国现实的最好注脚。

克莱默认为先锋艺术的体制化的后果已被证明要比每一方所能预见的更为深刻。对持不同政见的先锋艺术家来说，它确保了在文化系统中的一个固定的位置。对文化系统本身来说，它则提供了新能量与新观念的一种稳定的资源——一种与资产阶级社会的经济与政治生活的动力主义相似的动力主义。许多——如果说不是全部——我们持续地在过去的两个世纪的创造性成就中加以推崇的东西，其存在要归功于这一资产阶级与其合法的反对派之间的离奇的合约。这是哈贝马斯关于社会现代化与文化现代性之间的辩证关系的另一种深刻的表述；在哈贝马斯那里，社会现代化提供了文化现代性（包括现代主义、先锋艺术）的语境，而文化现代性则为社会现代化提供动机。但是，克莱默不仅意识到了这一机制的在全部资产阶级文化创造中的效应，而且也正是从这里意识到了它所遭遇到的前所未有的挑战。因为，先锋艺术的动力主义及其创新与侵蚀既定的价值——包括它自身的努力所确立起来的价值——的不懈的胃口，开始不失其时地对它仍然在表面上“加以反对”的文化本身施加有力的控制。资产阶级社会是如此全面地将其文化主动权交付这一合法的反对派，以致于他们的合约的条款开始得到决定性的修改。现在，是先锋艺术统治着文化生活——因此，事实上，已不再作为一种本真的先锋艺术发挥作用——是生存下来的资产阶级残余分子的“反动”通过了有原则的抗拒的动议。<sup>78</sup>

77 Hilton Kramer, *The Revenge of the Philistines: Art and Culture, 1972-1984*, London: Secker & Warburg, 1985, p.2.

78 *Ibid.*, pp.2-3.

然而，克莱默意识到，对现代主义的全盘接受本身（这种接受不可避免地导致体制化），也促使了对某些现代主义最值得珍视的标准与信念的反叛。一旦现代主义克服了困难，渡过最受挑战的过程而成为文化生活的主流，它就发现自己处于猛烈的炮火之下。只是这一次，对它的攻击不是来自传统的庸人当中的敌人，这些敌人如今不是被现代主义者争取到他们的事业中来，就是被现代主义的压倒性成功有效地封住了嘴巴。相反，它来自它以前的某些朋友与同盟者——那些宣称从这一成功的现象中发现了现代主义的创造潜能已经耗尽或者已经被误导，或者出于什么原因已经堕落了、知情的自己人。“这种反叛的原因不——在一个极端，它们是纯粹美学的原因，在另一个极端，则是纯粹政治的原因——但是其判决总是一样的：不管现代主义被判断为本质使命上的失败（由于将自己出卖给它的历史敌人，中产阶级），还是业已完成其创造使命，它都被发现处于急需修正或改造之中。”<sup>79</sup>

而这就是后现代主义的藉口或假设。因为正是在艺术家和批评家修正或改造计划的奢侈的努力中，后现代主义世界观的特殊性质得以形成。克莱默指出，使后现代主义世界观显得如此悖谬的是这样一个事实，即它并不想拒绝现代主义（即使当它声称要这么做的时候），而是想要吸收它和补充它。在这儿，现代主义的成就立即被当作理所当然的东西，并且还是不充分、不完全，或者需要修补与调整的东西。当然，克莱默心目中的后现代主义相对来说仍是比较清醒的后现代主义（例如詹克斯），而不是那种心智迷乱的或启示录式的后现代主义。这样一来，克莱默接着指出，艺术中的“先锋”（或先进）的观念——一个完全现代主义观念——被从现代主义转移到后现代主义视野。而当这一转移并不必然地想要服务于门外汉心智的利益，以报复被认为是现代主义者所篡夺的东西，这一源自后现代主义的发动而到来的态度的改变，却已经为那些长期以来守着深深的怀疑情绪以及对现代主义美学有关的任何东西都感到厌恶的人，带来了某种程度的舒适和满足（新老保守主义）。*在后现代主义文化的奇怪的新世界中，政治激进分子与审美反动派经常发现他们面对共同的敌人：如今已如此深刻地融入中产阶级的文化生活的主流现代主义。*<sup>80</sup>

这，克莱默说，已经把我们带到了“后现代”的路径。现代主义文化已经在学校、商场、传媒，在事实上几乎所有其他观念与影响的大本营取得了胜利。但是，这一胜利已被证明十分空洞——一种在某些方面难以与失败区分开来的胜利。因为它正在出乎意料地降临于

79 Ibid., p.xii.

80 Ibid. p.xii-xiii.

我们的体制与趣味的时候，某些十分奇特的事在现代主义文化中发生了。不妨这么说，它被从内部加以破坏了。它发展出了一种与它一直如此卖力地想要加以吐弃的资产阶级文化之间的明显的亲和性关系——甚至是某种羡慕与怀旧的关系。

克莱默进一步指出，人们或许可以把这一点看作是自明的，即文化中的每一种风格的复活都涉及某种不单单是风格的事情。所有的复活都为一种压倒我们文化的失落感所笼罩，当它开始感到它的雄心正在摇摆，而它的动力正在衰退的时候。资产阶级艺术的复活在，比方说，抽象表现主义运动的鼎盛期是不可思议的。它要等到20世纪60年代才到来的现代主义氛围的崩溃与解神秘化以后。这不仅带来了当代风格的某种改变——其中最重要的是波普艺术的出现——，而且带来了一直是现代主义美学观的核心成分的高度严肃态度的决定性转变。只是到了那时，在由这种态度的转变所致的更加“愉快”和惬意的气氛中，资产阶级风格的复活才被准许繁荣，而无需加以阻止或限制。<sup>81</sup>

在一个见证了安迪·沃霍尔之为新艺术家-名人的极佳典范而出现的时期，纯粹的粗野乡气不再被视为感性的失败，也不是肤浅——甚或不是粗俗——总之不再被认为是一种过错。恶劣的趣味甚至可以被当作能量与活力的象征，而“愚蠢艺术”[stupid art]——正如某些支持者对开始盛行于70年代末与80年代初的新风格所作的欢快的概括那样——可以因其对沉思、深刻和批判的严肃性所作的愉快的批评而博得人们的青睐。<sup>82</sup>

克莱默深刻地指出，理解这一“反动”现象的关键在于，它本身也是现代主义文化的产物——但却是在其范围的终端处的现代主义。这不是审美保守主义者的作品。沙龙绘画与“装饰艺术风格”的建筑即便在现代主义的影响处于鼎盛的时候，也在所谓的庸人当中广泛流行。但是这些庸人因素不可能对文化事业施加任何真正的影响。但是，资产阶级艺术（以沃霍尔为代表的波普艺术等新商业-广告艺术）却不是那种审美保守主义意义上的或学院派意义上的艺术，而是某种直接得益于现代主义的艺术。因此，资产阶级艺术的复兴还有待于现代主义者本身来实现。

克莱默认为，对于这一转变的目的来说，没有其他的工具比人们称之为“好玩家”[Camp]<sup>83</sup>的讽刺态度更有力或更具说服力了，这种态度拥有使实体中立化的东西，和夸大它所拥抱的随便什么东西的效应。当然，讽刺会嘲笑人，而嘲笑人通常会伤害和怀疑别人。但

81 Ibid., p.4.

82 Ibid., p.5.

83 本书关于Camp的译法，依据的是苏姗·桑塔格的权威解释（即“正经不起来”），其本意与美国60年代嬉皮士的“露营”文化有关。联想到在国内后现代主义者当中流行的追求“好玩”的态度，故译为“好玩”或“好玩家”。详下。

是“好玩家”的嘲笑是一种似真还假似假还真的嘲笑，它包含了大量赞美、舒适与情感的因素。这种特殊种类的讽刺将我们置于与其所关照的对象的一种喜剧性的亲密关系中。它把它们包容在一种调情与亲密的氛围之中。通常伴随着讽刺态度的敌意干脆被伪装了。通过聚焦于这些对象中那些真正无耻的东西，并且正是对它们的那些侧面滥施过度的关心，好玩家跟冒犯的品格开了一个玩笑，与此同时，又暗示着在他们的十足的荒谬中确实存在着某种可爱的东西——甚至是某些必要的和补偿性的东西。克莱默正确地指出了好玩家的起源可以见于同性恋的亚文化中。*好玩家的幽默从本质上说，来自同性恋者的认知：即他代表了某种跟大自然开了个玩笑，从而否定了大自然的律令，并因此是一种心理技艺的模式。*<sup>84</sup>

总之，克莱默说，好玩家赋予了他假装嘲笑的对象以合法性。但它所赋予的那种合法性绝对是双刃的。因此，好玩家的态度生产了对先锋与庸俗之间——“我们”与“他们”之间的现代主义区别的保留，甚至在它热衷于复兴庸俗艺术的时候；而这种庸俗艺术正是早先的先锋艺术竭力想遗忘的东西。好玩家的满意当然更甜蜜，因为他在说服一个渴望的公众把他的玩笑当作真事加以接受上获得了成功。这是某种公众早已赞成要做的事，通常伴以感激以及一声宽慰的叹息，一种他终于能够理解并对之做出回应的感觉。然而，从好玩家的角度看，“他们”仍然什么也不理解，因为“他们”并不理解那个玩笑。来自艺术的深奥的快感仍是某种宗教迷狂。因此，尽管先锋艺术不再作为先锋艺术存在，其精神却在这一“命名”深不可测的快感的对象的威力中得到持续。不仅只有“外行的”公众可以被指望要对好玩家的感性的计谋做出反应。对他们的成功来说更为本质的东西在于机敏，正是靠了这种机敏，专业艺术世界才取得一致意见。早已受过现代主义教训——对即将来临的新趋势要有准备，否则就来不及了——教导的博物馆馆长、画商、批评家、艺术史家和收藏家的整个装置，立刻付诸行动，为“波普”办展览，作“发现”，创立新声誉和市场，等等，却对它在后现代情境中的新角色的喜剧性隐含保持健忘，也对来自这些努力的标准的确漠不关心。<sup>85</sup>

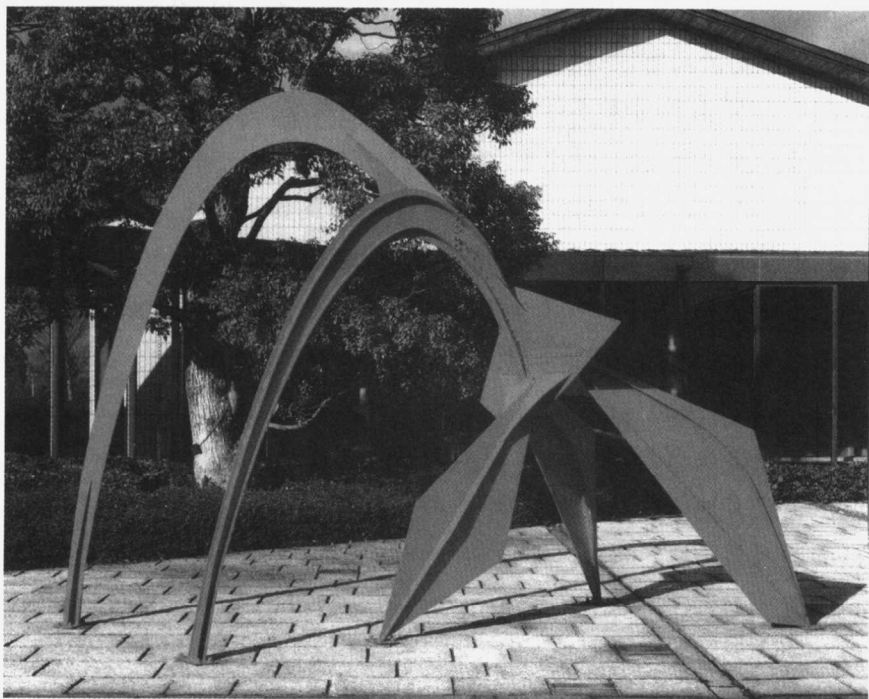
然而，克莱默提醒人们注意，这一现象的隐含决不止是喜剧性的，其后果也危如累卵。处于首要的危险境地的是严肃的概念。好玩家反对严肃的概念，它发明了一种替代的标准——滑稽；在塑造文化路径方面，它已被证明要比任何人已经认识到的都富有更加阴险的威力。滑

84 Ibid., p.6. 在后现代主义现象中，这始终是一个有趣的话题。同性恋既提供了一种好玩的态度，也产生了福柯式的愤怒：对福柯那样的同性恋者来说，还有什么比把理性社会比作一个巨大的“监狱群岛”更恰当的措辞呢？在越来越强调宽容的今天，再去指责同性恋者显得是缺少修养的表现，但是，无视甚至混淆后现代主义的这一社会与心理起源，仍然是一种无知的表现。

85 Ibid., p.6.

滑稽并不批评高级艺术，而赞扬其中级或低级艺术的替代品，而是相反，它继续衷情于它，正如食客仍然衷情于其主子，并且还通过轻快地贬低话语模式的品格而获得繁荣。这些，正如马塞尔·杜桑第一个展示的那样，事实上正是这种滑稽观的本质，但是对于它们——以及它们所体现的严肃的概念——它采取了一种欢快的不虔诚和漫不经心的态度。安迪·沃霍尔仍然是视觉艺术中的杰出典范，约翰·凯奇 [John Cage] 是音乐中的典范，约翰·阿希伯里 [John Ashbery] 是诗歌中的典范，而唐纳德·巴塞爾姆 [Donald Barthelme] 则是小说中的典范。菲力普·约翰逊 [Philip Johnson] 的后期作品乃是建筑中的最著名的例子。在对待严肃时，滑稽的策略不是一种直接攻击的策略，而是一种倒置的策略。

在这个语境中，值得回忆的是苏珊·桑塔格 [Susan Sontag] 在其著名的《关于‘好玩家’的注脚》，其中，她将“好玩”描写为“无法严肃的感情” [the sensibility of failed seriousness]，或“正经不起来的感觉”。如今这种“正经不起来的感觉”已不再是心智的失败。它注定要成为心智的完成——一种审美超越的模式。它被当作获得桑塔格（在其对好玩家的另一个定义中）所说的“对世界的连贯



红鹤 1973年 488x244x335cm 亚历山大·考尔德

的审美经验”的东西的本质前提之一而受到欢迎。与高级文化的感性相反（她发现高级文化“基本上是道德性的”），桑塔格将好玩家的感性当作“完全审美的”而加以赞扬。好玩家事实上被欢呼为“一种道德的融剂”。<sup>86</sup>

*“好玩家的全部观点，”桑塔格小姐写道，“就是废黜严肃；”而这也界定了后现代主义文化的特殊性格。*

詹克斯观察到“从无法正经的角度看，好玩家的态度本质上是一种对待各种对象的精神集合 [a mental set towards all sorts of objects].”他继续说：“不是谴责这些失败，（好玩家的态度）部分沉思它们，部分欣赏它们……它试图侧翼包围关于失败的所有其他的老套观念（这些观念要么是病态的要么是从道德角度着眼的），并且代之以一种欢快的开明态度。它始于失败，然后提出还剩下什么是可以享受的或可能挽回的疑问。它是现实主义的，因为它将大众生产社会的单调、陈腐与习惯性姿势当作准则加以接受，而不试图改变它们。它接受现成的反应和代用品，却不加抗议，不仅是因为它对这两者都加以欣赏，发现它们‘很真实’，而且还因为它寻求发现利害关系的那些通常遭贬抑的时刻（神奇地隐藏在陈腐的东西中的东西）。”<sup>87</sup>

克莱默说，詹克斯先生是个特别智慧的批评家，而且在对好玩家建筑的某些方面不无同情的同时，对其质量问题却能保持清醒的头脑。他十分清楚地理解，好玩家建筑代表了标准的崩溃，他还知道，这一崩溃在其醒悟时带来了什么。“好玩的艺术家，”詹克斯写道，“还击其批评者说‘没有什么规则可言，一切皆可’，并欢快地搅乱形式，无视内容，却不试图生产整合的和严肃的作品。他满足于保持在闹剧和罪恶状态，总之，保持在好玩状态。”<sup>88</sup>

在詹克斯的解释中，好玩家态度的犬儒主义是显而易见的，而且它所产生的自恋主义也是同样确实的。好玩的建筑师，他写道：“在其坦率的时候知道他的作品不是作为深刻的珍宝卖出去的。为了避免混淆，这是需要强调的一点：坦率。好玩的建筑师乐于承认不管他是谁，也没有他的作品那么重要。”在好玩家的悬搁下，唯一起作用的标准是恶名（臭名昭著，即这样一种心理：如果我不能像现代主义者那样流芳千古，那么让我哪怕出名五分钟也好，总之不能默默无闻，恶名比无名好），而不是质量；批评则让位于公众的急需。

“建筑中的好玩家的潜在起源，”詹克斯指出，在于“形式主义运动”——这就是说，在已经从功能主义起源中摆脱出来而成为一种纯

86 Ibid., p.7.

87 Quotation from Ibid., pp.8-9.

88 Ibid.,p.9.



粹风格的建筑唯美主义当中。他大胆地追溯了从形式主义到好玩家——在某个方面，即是形式主义转而嘲笑自己——，再到最彻底的虚无主义的过程。在其讨论当代建筑中的好玩家的一个中心篇什里，詹克斯引用了苏姗·桑塔格与菲力普·约翰逊（一对果然臭名昭著的男女）之间的对话的一段长文；这是BBC1965年时关于艺术家的道德问题的一次录音。正是在约翰逊的话里——这位约翰逊先生以形式主义精英开创其事业，却在60年代的喧嚣中作为无可争议的好玩家风格的领袖出现——，我们听到了总结后现代时期精神破产的令人发怵的声音：“相信好东西对你有什么好？……这是封建的，也没有什么好处。我想，成为虚无主义，忘掉一切，要好得多。我的意思是，我知道，我会遭到有道德的朋友们攻击，不过，事实是，难道他们不会从虚无中醒来？”<sup>89</sup>

“因此，在（好玩家）狡黠的乐观主义背后，”詹克斯写道，“隐藏着一种强烈的悲观主义：一切都无法改变，我们都早已被决定，它注定要在灾难中了结。好玩家常常充满希望，也常常是启示录式的。”对滑稽的迷恋似乎直接将我们导向荒原上的精神赤贫的文化。而这，人们或许还记得，乃是现代主义臣服于严厉的道德追问的最基本的功能之一。

庸人们终于还是报了一箭之仇——在现代主义中，他们被无情地排斥到边缘，后现代主义据信是一场从边缘到中心的解构运动；可是悖论在于：如果中心真的如解构主义者宣布的那样不复存在，那么，后现代主义者的边缘地位何来？克莱默指出，庸人们的复仇运动终于还是结出了“果实”：我们的城市现在充斥着令他们回忆起过去的好时光的昂贵的新建筑。在我们的博物馆里，从沙龙绘画到愚蠢的垃圾，一切都被掸掉灰尘，重新贴上标签，堂而皇之地挂起来展览，仿佛现代主义运动从未改变过我们对它们的看法。总能找到学者们在研究这些对象，批评家在赞美它们，仿佛他们相信这些对象值得他们加以关注。仿佛，但不是确凿。因为，克莱默坚信，历史尽管可以被改写，却从来不会被彻底取代。否则，它只是一个幻觉，一个由好玩家的现象所造成的幻觉。我们只有在把它们跟真正的东西——例如1980年的毕加索回顾展或是1977年的塞尚画展，只举两个最突出的事件——相照面，才能提醒我们将后现代时期的本质上滑稽的断言从现代主义本身的主要成就中区别出来的关键差异。

或许，只有到现在，我们才在某种意义上处于一个欣赏的立场，即要感谢后现代主义者们，因为正是他们，以及在艺术中如此众多的

89 Quotation from *Ibid.*, p.10.

后现代发展，表明了他们精神上的反现代，是对高度现代主义的高级目标与道德崇高的背叛。菲力普·约翰逊的新建筑消除了我们最后一点可能的疑惑，而安迪·沃霍尔现在已是“他是什么”要比“他做了什么”重要得多的艺术家的典范。说诸如此类的人物及其艺术家同行代表了与源自塞尚、毕加索、马蒂斯、蒙德里安等人的传统的决定性断裂，只不过是说出了一个简单的事实。在这个意义上，“后现代”确实是对现代的断裂！

然而，让我们以克莱默的如下论断作为本小节、同时也是本章的结束：

现代主义，尽管已被剥夺了近乎绝对的权威，却绝没有死亡。它作为一个有活力的传统生存了下来——我们这个时代的艺术可以宣称它自身所拥有的唯一真正有活力的传统。庸人们的报复决不是一劳永逸的。不可避免地，我们与这一现代主义传统的关系已不是原先那样的关系了。我们比过去的各代人更清楚地意识到它的许多分支、矛盾和相互抵触的支流，也更清楚地弄清对它的创造性生活来说，什么是本质的东西，什么只是外围的，甚至是破坏性的东西。也许，现代主义运动一直是一个比其教条化的支持者——因此也是比其更教条化的批评者——所设想的更为复杂，更为多元主义的现象。它需要某种历史距离来全面地看待它——它是什么，以及它不可能是什么。在这个方面，至少，后现代主义艺术家当然已经做出了一定的贡献，尽管在精神上付出了太大的代价。<sup>90</sup>

90 Ibid., p.11.



玛丽莲梦露 1967年 91cm 纸 安迪·沃霍尔

To say that history is over is to say that there is no longer a pale of history for works of art to fall outside of. Everything goes. Everything can be art. Arthur Danto, *After the End of Art*, Princeton: 1997, p. 114.

说历史完结了等于说，已经不再有艺术品会掉出其外的历史的范围了。一切皆可。一切皆得为艺术。阿瑟·邓托：《艺术终结之后》，普林斯顿，1997年版，第114页。

## 第九章

### 阿瑟·邓托：哲学对艺术的剥夺

如果问一下美国艺术界谁是当下最有影响力的批评家，他们大多会回答你，不是唐纳德·库斯比特 [Donald Kusbit]，也不是希尔顿·克莱默 [Hilton Kramer]，而是阿瑟·邓托 [一译丹托，Arthur Danto, 1924-]。这位从分析哲学起家的哲学家的哲学类著作赫然列于当代最杰出的哲学家的作品行列。<sup>1</sup> 60年代中叶，邓托因率先提出“艺术世界” [artworld] 理论（比狄冀的“艺术惯例说”还要早），在艺术批评界与美学界引起轰动。80年代以后，他把主要精力转移到艺术批评与艺术哲学中，因其著名的“艺术终结论”使自己与黑格尔臭名昭著的理论相关，从而进入黑格尔—海德格尔—阿多诺—邓托的艺术哲学话语系统，将黑格尔纯粹的哲学思辨带到当代艺术的描述与分析现场。

论者认为，阿瑟·邓托的艺术哲学是英美美学中最有想象力和最丰富的创造之一。当艺术的分析哲学对于艺术创作与批评来说，经常被嘲笑为贫瘠与过分抽象时，邓托的理论却与艺术实践保持着紧密的联系，并以其刺激性、暗示性与启示性的艺术史分析为艺术家与艺术批评家提供美味的调料。与此同时，邓托的哲学又保留着强烈的形而上学性。不管我们最后如何评价邓托的艺术哲学，他对分析美学的进程的影响就早已令人肃然起敬。他对“看不见的模式” [method of indiscernibles] 的精细化已经丰富了分析的哲学技巧的仓库，而他对“艺术世界”的发现，已经唤醒了美学家们对艺术史、艺术语境与艺术理论之不可避免的相关性的关注。<sup>2</sup>

论者还指出，邓托对当代艺术的叙事，其辉煌足以与其对邓托称之为“历史性的当下”的详情的关注相匹配。按照邓托，当下的时代是由以下事实界定的，即艺术已经终结了。这不是在它已经停止活动的意义上，而是在当代艺术家所做的事情必须以一种更加复杂的方式被重新加以描述的意义上；这种方式认识到，艺术家们是生活在一个艺术史已经完成了它自身之后的历史时期。如果不理解我们如今生活在其中的后历史阶段 [the post phase of history]，我们就既不能理解今天的艺术制作是什么样子的，也不能理解艺术该如何被加以描述与解释。艺术史

1 参 Mark Rollins, ed., *Danto and His Critics*, Oxford: Basil Blackwell, 1993; 列个这个“哲学家及其批评者”系列的当代哲学家有 John Searle, Donnett, Quine, Dretske, Fodor, Sellars, & Rorty, etc; 并参 Barradori, Giovanna., *American Philosophers: Conversations with Quine, Davidson, Putnam, Nozick, Danto, Rorty, Cavell, MacIntyre, and Kuhn*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.

2 Noel Carroll, "Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art", in Mark Rollins ed., *Danto and His Critics*, p.79.

已经完成了它自身，是在它已经取得了它在出发伊始就想要取得的东西的意义上说的，而我们（不管情愿与否）都是这一已经完成了使命的接受者。我们的时代是那个被称作艺术的终结的时代的开端，这个时代以更加为人们所熟悉的后现代主义之名不胥而走。<sup>3</sup>

## 一 哲学对艺术的剥夺：艺术终结论

首先，让我们从一开始就明确邓托所说的“艺术终结”究竟是什么意思。他似乎对这个论点非常得意，几乎在他所有与艺术有关的书中都当作新颖的观点提出来。怕人不知，或怕人误解。总之，我得从一开始就说明：邓托如此频繁地表达并界定他的“艺术终结说”，以至于给人的印象是，此老除了不断重复这个观点外，似乎已经说不出别的东西了。在他关于艺术的第一部、也是他的成名作《点石成金》[*The Transfiguration of the Commonplace*] (1981) 中，他开宗明义地说：“我自己的观点是这样的：传统的艺术定义的不可避免的空洞性乃源于这样的事实之中，即每一个这样的定义都建立在一些特征之上，而沃霍尔的盒子已使这些特征成为与任何这样的定义不相关的了。因此艺术世界 [artworld] 的革命将会抛弃这些意图良好的定义，而不会以崭新的艺术作品为代价。任何想要站得住的定义都必须相应地为反对这样的革命而使自己付出代价。我乐意相信，随着布里罗盒子 [the Brillo Box] 的出现，（想要定义艺术）的可能性已经有效地关闭，而艺术史也以某种方式走到了它的尽头。

它不是停止 [stopped] 而是终结 [ended] 了，这是就这样的意义而言的：它已经经过并来到了这样一种自我意识，在某种程度上它已经成为它自身的哲学，一种在黑格尔的历史哲学中曾经预言过的状态。我的意思是（部分地讲），这确实需要艺术世界的内在发展，使其达到充分的具体性，从而



布里罗盒子 1968年 44.2×44.2×36.3cm 综合材料  
安迪·沃霍尔

3 Daniel Herwitz, "The Beginning of the End: Danto on Postmodernism," in *Ibid.*, p.143.

为艺术自身的哲学成为一种严肃的可能性（准备条件）。在20世纪60与70年代的先进艺术中，艺术与哲学突然为彼此作好了准备。为了把它们分开，它们事实上突然变得相互需要了。”<sup>4</sup>

而在他的另一部被尊为杰作的作品《哲学对艺术的剥夺》[*The Philosophical Disenfranchisement of Art*] (1986)中，他进一步阐述了黑格尔的意思来补充说明他的“艺术终结”的含义。他说，“黑格尔认为，在一个时期，历史的活力（或精神）正好与艺术的活力（或精神）重合，而现在，历史与艺术必须朝各自的方向发展。尽管艺术还会以我称之为后历史的样式继续存在下去，但是其存在已不再有任何历史意义了。”<sup>5</sup>

艺术还会以他所说的“后历史”，确切地说“后艺术史”的样式继续存在下去，但却已经没有历史意义了。意思是艺术已经终结了。按邓托的意思，终结是指没有意义，而不是指死亡（详下）。由于已变成哲学，艺术实际上已经完结了。他说：“伟大的历史剧，在黑格尔心目中，是心智的神曲，最终会在自我启蒙（或字面的意思是“自我照亮”）的那一刻终结……因而艺术的历史重要性就建立在它使艺术哲学成为可能和变得重要这一事实上。现在，假如我们凭这些条件看待前不久的那些艺术，就会发现，它们尽管壮观，却只是某些越来越需要依赖理论才能作为艺术而存在的东西……不过，这些前不久的作品还显示了另一种特色，那就是对象接近于零，而其理论却接近于无限，因此一切实际上最终只是理论，艺术终于在对自身的纯粹思考的耀眼光芒中蒸发掉了，留存下来的，仿佛只是作为它自身理论意识对象的东西。”于是，结论是：“当然，艺术创作还会继续下去。但是生活在我想称之为‘艺术的后历史时期’[post-historical period of art]的艺术创作者们，将创作出缺乏我们期待已久的那种历史重要性或历史意义的作品。当人们已经懂得什么是艺术以及什么是艺术的意义的时候，艺术的历史舞台也就完结了。艺术家已经为哲学铺了路，而任务最终必须被转移到哲学家手中的时刻也已经来到。”<sup>6</sup>

邓托似乎完全赞同黑格尔的意见。黑格尔这个令人敬畏同样也令人昏厥的观点是（简而言之）：美的艺术只是精神之易为人们接受的漂亮外观，它位于精神升腾过程的中途，一旦精神意识到自己，它就抛弃美的艺术这个旧情人，投奔哲学的新欢（因为它是精神显现的最佳方式）。黑格尔的全部艺术哲学的结论是：艺术家的一切努力只是在为哲学家的到来做准备；他的另一个更具野心的结论则是：全部人类精神史

4 Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1981, p.viii.

5 Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, NY: Colombia University Press, 1986, p.84; 中译文可参丹托：《艺术的终结》，欧阳英译，江苏人民出版社，2001年版，第77页；本书的译文是我自己的，与江苏版中译文出入较大。  
6 *Ibid.*, p.111; 中译文参江苏版，第101-102页，本书引文作了修改。

的发展最终在他黑格尔的哲学中达到自我意识。也就是说，全部人类历史，亦即全部人类精神的发展只在等待他，黑格尔的降临。这就是黑格尔讲述的故事。邓托似乎十分相信这个故事。再听听他的说法：

*确实需要艺术世界的内在发展，使其达到充分的具体性，从而为艺术自身的哲学成为一种严肃的可能性（准备条件）。*

*艺术的历史重要性就建立在它使艺术哲学成为可能和变得重要这一事实上。*

*当人们已经懂得什么是艺术以及什么是艺术的意义的时候，艺术的历史舞台也就完结了。艺术家已经为哲学铺了路，而任务最终必须被转移到哲学家手中的时刻也已经来到。*

这就是邓托所说的“哲学对艺术的剥夺”的赤裸裸的意思。我让有幸阅读本书的艺术家们自己去跟哲学家争吵他们的历史命运问题。

邓托仍然担心，读者会误会他的“艺术终结论”的意思，继续在别的书里解释他得自黑格尔的灵感。在《艺术的状态》一书里，他说：“我想引用三个出现在黑格尔关于艺术哲学的纪念碑式的讲座——他的《美学讲演录》——此书被马丁·海德格尔描述为西方关于艺术的本质最完备的理解——的命题：

艺术不再被我们看作是真理在其中以其存在来培育自身的最高的方式。

人们或许可以希望艺术还会继续发展并完善自己，但其形式已不再是精神的最高需求了。

在所有这些关系中，艺术对我们来说是并且仍将是外在于其最高的使命，某种已经过去了东西。”<sup>7</sup>

还是担心读者会误解他的意思，他在著名的梅隆艺术讲座中又大谈特谈黑格尔的意见（我始终认为那只是黑格尔的“意见”，而不是柏拉图所说的“知识”，当然柏拉图本人的话也只是“意见”）：“我（即阿瑟·邓托）的想法是，艺术的终结是由走向对艺术之真正的哲学本质的意识构成的。这个想法完全是黑格尔式的，黑格尔阐明这个想法的段落是非常著名的：‘艺术，就其最高天职而言，对我们来说是，并且仍然是一种过去了的东西。’因此它对我们来说已经失去了真正的真实与生命，而且已经被转移到我们的观念之中，而不复保持着先前的那种现实必然性，也不再占有较高的位置了。如今艺术品在我们身上唤起的东西并不仅仅是即刻的愉悦，而且也是我们的判断，

7 Arthur Danto, *The State of the Art*, NY: Prentice Hall Press, 1987, p.202.



因为我们使 1) 艺术的内容, 2) 艺术品的再现手段, 以及这两者之间的符合或不符合, 都臣服于我们的智性的沉思。因此, 艺术哲学在如今要比艺术本身就能提供充分的满足的时代变得更加需要。艺术邀请我们进行智性的沉思, 而这已不再是为了创造艺术的目的, 而是为了从哲学上弄清楚什么是艺术的目的。”<sup>8</sup>

邓托为黑格尔辩护道: 从黑格尔作“美学”讲座的 1828 年到比方说, 1964 年, 艺术史的实体所发生的事实, 似乎可以证伪黑格尔的命题。然而, 这个时期不就是邓托所谓的“宣言的时代”吗? 每一个宣言都伴随着从哲学上界定艺术的努力, 这与黑格尔所说的到底有多少区别? 不再提供“即刻的愉悦”的艺术, 不正是不再诉诸感觉, 而是诉诸黑格尔称之为判断的东西, 并因此诉诸我们对于什么是艺术的哲学信念了吗? 这几乎不就是说艺术世界的结构不再由“创造艺术”构成, 而是由明言地为了从哲学上弄清楚什么是艺术的目的而创造艺术所构成的吗? 黑格尔以降, 邓托断言, 如果只考虑由哲学家所从事的艺术哲学, 艺术哲学可谓一片荒芜, 也许只有尼采与海德格尔是例外。

海德格尔 1950 年在其《艺术品的本源》一文的“后记”中论辩道, 要判断黑格尔的思想之正确与否, 现在还为时过早: “尽管我们可以确认, 自从黑格尔于 1828 年—1929 年冬季在柏林大学作最后一次美学讲座以来, 我们已经看到了许多新的艺术作品和新的艺术思潮; 但是, 我们不能借此来回避黑格尔在上述命题中所下的判词。黑格尔决不想否认可能还会出现新的艺术作品与艺术思潮。然而, 问题依然是, 艺术仍然是对我们的历史性此在来说决定性的真理的一种基本的和必然的发生方式吗? 或者, 艺术压根儿不再是这种方式了?”<sup>9</sup>

当然, 冷静地思索, 黑格尔的断言并不像人们初听上去所感到的那么荒谬。我个人认为, 黑格尔是自柏拉图以来极少数真正懂得艺术本质的人。在他之后, 也许真的如邓托所说, 只有尼采与海德格尔称得上传人。更晚近一些当然也要算上阿多诺。黑格尔想法的(但不是邓托的)精髓在于, 他真正知道艺术如果丧失了作为真理的开启场所的地位, 从而沦为挂在人们墙上的装饰品时, 意味着什么。当艺术不再是人生(或海德格尔所谓“我们的历史此在”)意义的见证, 而是单纯的装饰品时, 艺术的确已经走向了终结, 因为它已经丧失其根本的重要性了。

黑格尔深刻地把握住了艺术与真理(或他所谓“精神”)的关系, 但是他关于艺术将让位于哲学的观点仍然是错误的。因此, 邓托

8 Arthur Danto, *After the End of Art, contemporary art and the pale of history*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997, p.31. 黑格尔的引语可参中译本黑格尔:《美学》第一卷, 朱光潜译, 商务印书馆, 1979 年版, 第 15 页。这里的译文是我自己的。

9 参海德格尔:《艺术作品的本源》, 载《海德格尔选集》, 孙周兴选编, 上海三联书店, 1996 年版, 第 301 页。



青春期 1921年 24.5×16.5cm 综合材料 马克斯·恩斯特

的错误乃是黑格尔错误的延续。黑格尔的错误在于：他不该将艺术之与真理、道德的关系理解为线性发展的关系。在他看来，真理内容（或他所谓“精神”）将依次以艺术、宗教，最后是哲学作为其形式（外观）。故而他必然的结论是：艺术将被哲学所取代，从而走向终结。他不明白，艺术（或美的形式）与其真理内容、宗教或伦理关怀之间，可以发生同时共在的关系（而不是线性发展的关系）。不无悖谬的是，在黑格尔那里成了取代艺术的东西，到了黑格尔的忠实信徒海德格尔那里却成了被取代的东西。海德格尔断言，随着尼采的到来，哲学也终结了。海德格尔本人（某种意义上与尼采也一样）倒反将艺术（或诗）当作取代哲学的东西。历史好像在开哲学家的玩笑。只有到阿多诺那里，艺术之为“美”的外观或形式，与艺术之为“真理”开启的场所，以及艺术之为“善”的社会功能之间，将以一种辩证的方式存在。阿多诺赋予黑格尔以来的艺术哲学命题以当代的形式。他是，就我所知，迄今为止在这一问题上唯一提供了真知灼见的人。<sup>10</sup>

10 详见下一章对阿多诺的讨论。

如果说邓托的工作只是重复黑格尔早已说过的意思，那就不会有人去理睬他。他的贡献在于，他认为他发现了为黑格尔所预言的那个艺术的终结时刻的到来。邓托叙述了那个伟大的时刻。他把它刻画为在1964年，他在某个展览中与沃霍尔的《布里罗盒子》的相遇。与反复述说黑格尔的意思一样，邓托也反复诉说他的这一遭遇作为历史性时刻的深远意义。某种意义上可以这么说，正如整个人类世界，亦即人类精神，曾经都在等待黑格尔老人的降临，整个艺术世界 [art-world] 也都在等待邓托的到来。邓托一来，不仅是沃霍尔被授以“哲学家称号”（“我希望提呈的思想是，由于沃霍尔，艺术被提升为哲学，因为它提出的问题及其提问的形式是艺术在这个方向所能做的极致——它的答案必须来自哲学。而在转向哲学中，人们不妨说，艺术已经来到了某个自然的终点”<sup>11</sup>），而且整个波普艺术也被赋予了某种合法性（“对我来说，一个既定的艺术运动必须被理解为某种历史必然性，在我看来，波普艺术是对艺术性质的哲学质问的一个回应”<sup>12</sup>）。他接着说：“毕竟，抽象表现主义已经提出了这个问题并且已经得出了某种原创性的回答——绘画即画画，即画画的行为，这是某种类型的行动，而任何看上去隶属于绘画的东西其实只是偶然的東西。波普艺术更为直接地提出了这个问题，而且以真正哲学的形式：为什么这是艺术，而某种跟它一模一样的东西——一个普通的布里罗盒子，一个普通的汤罐子——却不是艺术，特别是当艺术品与真东西是如此相像，以至几乎无法加以分别的时候？”<sup>13</sup>

这样，事情又回到黑格尔。邓托提出了“事物的停止”与“事物的终结”这样的哲学区别。他是这样解释的：将黑格尔判断的可能的真理性与1828年以来的艺术史事实联系起来的最简单的办法，是在某事物的停止 [something stopping] 与某事物的终结 [something coming to an end] 之间做出区分。停止是一个外部事件，就是说某事物被迫停止，当它本来仍可以继续的时候。而终结是模式与完满的一个内部事件，正如在一首曲子或一种叙事中，当这首曲子或叙事已经没有别的东西可以继续下去的时候。<sup>14</sup>

邓托的意思是，艺术终结了（确切地说应该是有关艺术的叙事终结了），而艺术活动仍然继续。我让读者自己判断，邓托的这番辩护能否成立。我的观点是：终结的是某种叙事，而不是全部叙事。当一种叙事，比方说，在邓托看来，格林伯格的现代主义叙事已经走向终结，但这并不意味着所有关于艺术的叙事也都随之终结。事实上，

11 Arthur Danto, *The State of the Art*, p.209.

12 对邓托这种露骨的黑格尔主义历史决定论的批判，不是本文的主旨；因为事实上，对黑格尔主义的批判，早已有伟大的思想家做出。可参看罗素：《西方哲学史》下卷，第十九章，马元德译，商务印书馆，1981年版；波普尔：《历史决定论的贫困》，杜汝辑译，华夏出版社，1989年版；波普尔：《开放社会及其敌人》，陆衡、郑一明等译，中国社会科学出版社，1999年版；特别是贡布里希对艺术史中黑格尔主义的强有力批判，参《理想与偶像：价值在历史和艺术中的地位》，范景中等译，上海人民美术出版社，1989年版；该书“译者序：贡布里希对黑格尔主义批判的意义”对这一主题作了深入而系统的梳理，见该书第1-37页。

13 Arthur Danto, *The State of the Art*, p.208.

14 *Ibid.*, p.210.

伴随着格林伯格现代主义叙事的终结，更多的叙事产生了，包括邓托本人的艺术史哲学，难道不正是另一种叙事吗？后现代主义者经常自掴耳光，邓托似乎是他们当中最恬不知耻的一个。

邓托坚持，黑格尔认为在终结这个词的叙事意义上，艺术已经走向终结；也就是说，艺术已经成为它在其中扮演某个角色的更大范围的叙事的一个尾声而已。艺术的故事是艺术在精神的宏大历史中所扮角色的故事。以前有过艺术，将来也还会有艺术，但是艺术的最高使命是达到某个更宏大的事件。有那么一个时刻，艺术的活力（或精神）正好与历史本身的活力（或精神）相吻合——然后它旁入某种别的东西。“因此问题在于，”邓托继续说，“艺术史是否存在着一种叙事结构，如果存在的话，走向终结就只是一个逻辑问题罢了；抑或，艺术史只是一种编年，首先这个接着那个……因此，问题是艺术是否有某种结构或另一个（即没有结构）；因此它是否会走向终结——还是它只是停止而已。”<sup>15</sup>

邓托试图以潘诺夫斯基 [Panofsky] 与黑格尔作为两极，来说明艺术史的“无结构论”与“有结构论”。按照的邓托的说法，潘诺夫斯基大胆的论点是，透视不是标志着对视觉外观的不断征服中的某个阶段，而是标志着历史方向的某个变化：“这是一种形式，通过这种形式，其文明开始在象征的水平上再现世界，仿佛光学要比模仿更具意义。比方说，透视，或光学的精确性，对某种艺术传统来说就会没有意义，即使它为人们所知（我想起最好的典型是中国传统绘画艺术），其艺术实践者关心的是以其他方式来象征世界……对潘诺夫斯基来说，透视是一种人们或许可以称为‘文艺复兴时期的人与世界的哲学’的象征。因此，在潘诺夫斯基看来，艺术史中不存在进步，仅仅因为不同的象征形式被开启，直到某个内在的剧变产生了一种新的文化与一套新的象征形式（或符号）。”<sup>16</sup> 如果邓托的理解是对的，那么，潘诺夫斯基的艺术史理论可以说非常接近于科学史中的托马斯·库恩学派的理论。但是，与库恩的“范式理论”相仿，潘诺夫斯基的理论同样不能被理解为“艺术史没有结构”的理论；因为潘氏所说的其实是“艺术史没有线性发展的结构”的意思。这意味着，可以有非线性的、某些时候会发生断裂的（或库恩所谓“范式革命”）更宏大的叙事结构。我认为，在这个问题上，“有结构论”与“无结构论”，或“结构主义”与“解构主义”之间的争执，常常是因为不明白对方所说的究竟是什么论题而造成的。库恩所说的“范式革

15 Ibid., pp.213-4

16 Ibid., pp.214-215.

命”并不表示他不认为在“常规科学”范围或时期，科学史是具有一定的延续性的；同理，潘诺夫斯基所说的“不同的象征形式”理论，也并不表示他想否认在一定范围内（比如文艺复兴时期）艺术史的确存在着一个渐进的模式（即瓦萨里模式）。说到底，这只是一个宏观视角与微观视角的问题。

正如在经济学中，“宏观经济学”与“微观经济学”存在着十分不同的基本原理与学科原则，在艺术史中，我们也应该划分“宏观艺术史”与“微观艺术史”，两者同样具有不同的原则。在这个意义上，我们可以说，潘诺夫斯基关心的是一种象征形式（如古典形式）是如何突然被另一种象征形式（如中世纪形式）所替代之类的宏观问题；而瓦萨里关心的则是一种具体的绘画风格（如乔托）是如何一步步演变到另一种风格（如拉斐尔）。因此，仿佛潘诺夫斯基在说“艺术史没有统一的结构”，而瓦萨里在说“艺术史有一个相当统一的结构”，事实上，两人说的根本不是同一回事。

因此，可以断定邓托的以下基本判断是错误的：“不管怎么说，清楚的是，潘诺夫斯基的艺术史观认为艺术史没有一个叙事结构。只有一波接一波的象征形式的编年。”<sup>17</sup>

邓托指出，这是思考艺术史的一种方式，另一种则是黑格尔的。而“黑格尔的历史模式包含了我在这里讨论的两种特征：它是叙事的，在它有一个终结这一意义上；它又是不连续的，因为有一个内在的理由可以说明为什么会有那些由象征形式外在地表达出来的剧变（潘诺夫斯基的象征形式的观念事实上是对黑格尔本人的时代精神理论的一种诠释）”。<sup>18</sup>

然而，邓托没有注意到，潘氏与黑格尔存在着一个本质区别，那就



步行的男子2号 1960年 190×27×11cm  
青铜 阿尔贝托·贾柯梅蒂

17 Ibid., p.215.

18 Ibid.

是，黑格尔认为艺术史的叙事将为哲学史的叙事所取代，也就是说，哲学与艺术之间的关系是一种替代与被替代的关系，而在潘诺夫斯基那里，一种象征形式之为另一种象征形式所替代，并不存在着媒介替代问题，亦即，它仍然是在同一媒介（即艺术）的范畴内做出的。因此，对潘诺夫斯基来说，正如对大多数艺术史家来说，“艺术的终结”是不可思议的。而对黑格尔来说，艺术的终结则是必然的。如邓托所说，它确实只是个逻辑问题。

邓托还喜欢用德国“成长小说”[Bildungsroman]作譬：当主人公获得自我意识时，小说便终结了。这个比喻不能说不精彩。事实上，黑格尔的《精神现象学》就是这样一部用哲学语言写就的“成长小说”：精神获得其自我意识时，历史便终结了。但是，说主人公获得自我意识之际，该叙事便结束了，这勉强说得通。但这绝不会是此人所有叙事的终结。因为问题的要点不在于，对这个主人公来说，生命的意义是否仅在于他获得自我意识的那一刻。根据中国的智慧，人们“活到老学到老”，只有“棺盖论定”。对中国人（相信也是对世界许多其他地区的人）来说，比获得自我意识走向成年更重要的是，如何完成这个成年，达成其命运。因此更精彩的叙事应该在获得自我意识之后，而不是之前或那一刻。成长小说固然有意义，成年小说则更有意义。难以置信的是，一个人一生中只有那样一个闪光的瞬间是重要的，而且似乎这样一瞬间是仅只一次的。我们或许经验过不断反思自己，调整自己，甚至全盘改变自己的时刻，生命的启示不是一次完成，自我意识的获得也不是一次完成的。用不着巨大的智慧，人们当能理解，这只是一种十分普通的经验。

## 二 “一切皆可，一切皆得为艺术”

以下这一点很重要：它表明邓托犯了一个什么样的错误，即回避冲突在人类事业中的基本性。正是冲突或竞争产生文化。竞争唤起激情，激情产生艺术。这是一条规律。而邓托所说的“一切皆可”，唯一可能的未来就是走向虚无主义。

在梅隆讲座[the Mellon Lecture]《艺术终结之后》[*After the End of Art*]（1997）中，邓托把对黑格尔艺术哲学的阐释直接与艺术史的理论与实践联系起来。与众多的“后学”家们一样，他首先也断言一种艺术史的断裂。在他看来，那种认为艺术史存在着一个客观的结构的说法越来越似是而非。早先的历史结构界定了封闭的可能性范围，

其中后来结构的可能性被排除了出去。因此早先的结构似乎为后来的结构所替代——似乎一定范围的可能性被开出，而这种可能性在早先的结构中却不可能有什么位置，并且因此，似乎在这两个结构之间存在着一种不连续性。“这是一种足够大胆的不连续性，”他说，“以至于从前一种结构到后一种结构的变迁中生存下来的人们，会感到一个世界——在我们的个案中则是艺术世界——已经走到了终点，而另一个世界则开始了。”他再一次强调：“艺术已经终结的一个标志就是，一种正在得到定义的风格已不再具有客观的结构，或者，如果你更喜欢另一种说法，则是，应该存在一种一切皆可的客观历史结构。假如一切皆可，那就没有肩负着历史使命的东西：一事物，可以这么说，与它事物一样的好。而这，在我看来，就是后历史艺术的客观条件。”<sup>19</sup>

邓托充分意识到这一命题与沃尔夫林的对立：因为在后者看来，即使是最具原创性的天才也不能越过某种限制（或某个范围，某种条件）。在某个时刻，并非一切都有可能，某种思想只能在发展的某个时期才会发生。<sup>20</sup>马蒂斯也说：“艺术有一个发展过程，不仅来自个人，而且也来自一种积累的力量，即位于我们面前的整个文明。人们不能任意妄为。一个天才的艺术家并不能只做他喜欢的事。假如他只是滥用他的才能，他就不会存在。我们不是我们所创作的东西的主人。它是加在我们身上的东西。”<sup>21</sup>显然，马蒂斯的这个思想与波德莱尔，特别是与艾略特所说的如出一辙；它已经构成现代主义的核心思想表述。

不过，邓托却说，如今已不再有禁止我们的形式了。换言之，一切皆可了。他说，在两种条件下——历史的终结与艺术的终结——存在着一个自由的状态。人类，在马克思、恩格斯的共产主义的图画中，可以自由地成为他们想要成为的人。他们从某个历史苦恼中解放出来，这种历史苦恼曾经强令在任何一个给定的阶段，都存在着本真的与非本真的存在模式，前者指向未来，而后者指向过去。而艺术家，在艺术终结后，也类似地可能自由地成为他们想要成为的艺术家——可以自由地成为任何东西，或者甚至是一切东西，正如当下的某些艺术家。他们拒绝为画种或艺术种类的限制所制约，他们已经抛弃了某种纯粹性的理想。他们已无需相信，如蒙德里安，在任何一个给定的时刻，只有一种真正的艺术形式。<sup>22</sup>

“马克思式的预言与我的预言之间的差异在于：马克思所勾勒的预言说的是在某个历史的未来有关非异化的人类生活的状况。”邓托继续说，“我的预言可以被称为当下的预言。它视当下是一种已经得到开启

19 Arthur Danto, *After the End of Art*, p.44.

20 Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History: The Problem of the Style in Later Art*, trans. M. Hottinger, NY: Dover Publications, n.d., p.ix.

21 转引自 Arthur Danto, *After the End of Art*, p.44.

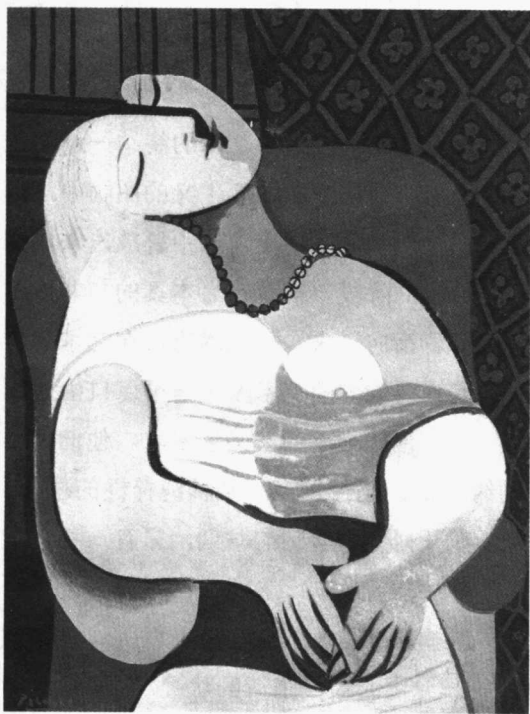
22 *Ibid.*, p.45.

的东西。我对于未来的唯一预言就是，这是终结的状态，一种历史过程的结局……因此，它毕竟是，正如翻到故事的最后一节看看结局到底怎样，差别只在于：我们没有漏掉什么，而是穿越了历史的结局。这就是艺术的故事的终结。特别需要的是某种展示，这确是一种终结状态，而不是在通向未来道路上的一个阶段。”<sup>23</sup>

邓托称这种终结状态为“艺术史的大师叙事的终结”。他所说的艺术史的大师叙事是指这样一些叙事：艺术史存在一个模仿的时代，紧接着是一个意识形态的时代，其后又是我们的后历史时代，在这最后一个时代，一切皆可。这些时代中的任何一个都以一种不同的艺术批评结构为特征。艺术批评在传统阶段或模仿阶段建立在视觉真实的基础上。意识形态阶段的艺术批评结构就是那种邓托试图放弃的批评：它把自身关于什么是艺术的哲学观念排它性地建立在他所接受的艺术（真正的艺术）与所有不是艺术的东西之间的区别之上。而后历史阶段则以在哲学与艺术之间的分道扬镳为特征，也就是说，后历史阶段的艺术批评应该像后历史艺术本身一样是多元的。

邓托自己指出：“颇令人感到震惊的是，这一三个阶段的划分，与黑格尔宏大的政治叙事几乎惊人地相似：最初只有一个人是自由的，

其后只有某些人是自由的，最后，在他的时代，人人都是自由的。在我们的叙事中，起初只有模仿才是艺术，接着，某些东西是艺术，但每一种都想战胜其对手，最后，情况显然成了：已不再有风格的或哲学的限制了。没有艺术品非如此不可的特殊方式，我得说，这就是大师叙事之当下的和最终的时刻。这就是故事的结局。”<sup>24</sup>不清楚的是，邓托本人是否



梦 1932年 130×97cm 布油彩 巴勃罗·毕加索

23 Ibid., p.46.

24 Ibid.



承认他自己就是这段大师叙事的发明者？“大师叙事”究竟是邓托批评的目标，还是自我标榜的噱头？我们不得而知。

这个大师叙事的第一阶段是由瓦萨里（在贡布里希那里发展到当代形式）为代表，第二阶段以罗杰·弗莱与克莱门特·格林伯格为代表，而第三阶段，则由他邓托当仁不让了。不明白的仍然是，当邓托声称“大师叙事的终结”时，是否包括他本人的终结。或者，他是终结者？他终结了别人后，自己却再也不会被任何人终结，因为不可能对终结者进行终结？

对瓦萨里的评论可以见诸他对贡布里希的批评，因为后者被认为是前者的集大成者。邓托指出，贡布里希的问题几乎是以康德式的公式提出来的：艺术史如何可能？作为一个艺术史家，贡布里希的计划意味着他把他的强有力的问题改造成一个它本身的严格的版本，即：再现的艺术史如何可能？对此，他给出了一个回答，这个回答大大地得益于他的哲学同伴，卡尔·波普尔。波普尔认为科学历史是由某些受到证伪的准则制约的创造性跳跃构成的。贡布里希则认为艺术史也是由相似的从一种再现形式到另一种再现形式的创造性跳跃构成的，而且也受到对可见世界的匹配性再现的准则的制约。<sup>25</sup>

首先，与许多批评者对其批评对象的概括一样，邓托对贡布里希的这段概括是那种典型的以偏概全的例子。贡布里希从来没有认为艺术史是一部再现史。只要看一看他的《艺术的故事》以及《名利场的逻辑》等名作，即可明白。贡布里希认为艺术史是一种问题情境史（或简而言之，问题史），而非再现的完善史。只是在文艺复兴以后，再现才成为艺术史的主题或主流，也成为贡布里希关注的要点。当然，贡布里希决不会天真地相信，艺术史是从文艺复兴时期开始的，这之前没有艺术，而这之后（或许从突破再现原则的立体派开始）则已经进入后艺术时期。

邓托说，假如不出现现代主义，贡布里希的分析中可能就不会有什么错误；但是“制作与匹配”[making and matching]并不能轻易地捕捉从印象派到后印象派，或者说从塞尚到立体派与野兽派的过渡。它们也不能轻松地捕捉从再现到抽象艺术的转折。它们丝毫也解释不了杜桑在宣布绘画已经完结之后所做的那些事情。“贡布里希以如此耐心与天才所构想出来的（艺术发展）的动力机制，似乎与始于20世纪60年代中期的艺术方向没有什么关联。”<sup>26</sup>此又是邓托的错。贡布里希从不断言他关于图画再现的心理学研究适合现代主义的

25 Arthur Danto, *Philosophizing Art, Selected Essays*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999, pp.1-2.

26 Arthur Danto, *Philosophizing Art*, p.3.

历史。相反，贡布里希关于趣味史，以及关于艺术史中的装饰与象征主题的杰出而又出人意表的研究，应当让所有认为他是一个简单的再现论者的人蒙羞。<sup>27</sup>

在讨论过瓦萨里（贡布里希是其集大成者）之后，邓托开始着手检讨弗莱与格林伯格。他说，对弗莱之勇于为艺术寻找一种新模式的敬佩是怎么也不会过分的，这种新模式显然不是对瓦萨里的历史的延长。他暗示，新的艺术比由于瓦萨里所给出的理由而长期受到人们尊重的艺术，更完美地体现出某些原则。弗莱认为新法国艺术的特征是“毫无疑问的古典性”。其意是，它回应了“心智的一种无利害关系的激情状态”。这是“精神之无实体的功能”，是“完全自由与纯粹而不带任何实用性的气息。”显然，弗莱的批评计划会不同于瓦萨里——它会是形式主义的、精神的与唯美的。但是跟瓦萨里一样，一种单一的批评方法会贯穿整个艺术史。它会优于瓦萨里的方法，因为弗莱的唯美主义能够，正如瓦萨里的幻觉主义不能够，符合法国后印象画派的艺术。弗莱有一个故事，或许是一个有关进步的故事要讲：法国后印象画派可能，特别是以他们的艺术的非叙事性特征观之（他们主要从事风景与静物的创作），已经发现了一种以最纯粹的形式呈现古典精神的方法。而艺术史就是不断地剥去艺术中的非本质成分直到艺术的本质要素对那些有准备的人发出闪光为止的历史。<sup>28</sup>

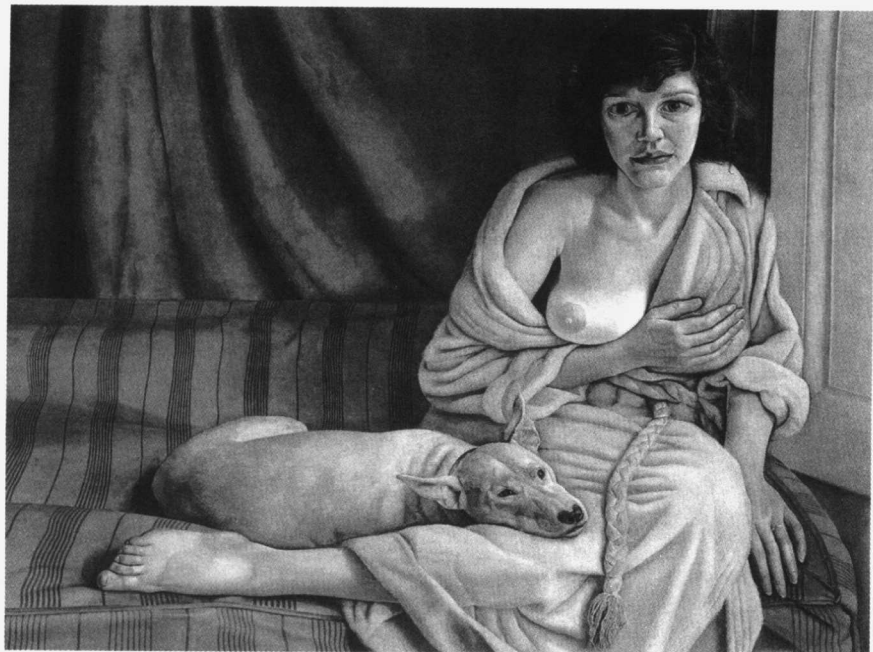
另一个因其思想的幅度与原创性而使邓托十分仰慕同时也是集中攻击的思想家，就是美国批评家克莱门特·格林伯格。邓托认为格林伯格构想出了一个完全新颖的现代主义理论。根据这个理论，现代主义运动兴起于当艺术开始将自身把握为一个问题，并且对自身的基础采取了一种准康德式的探究之时。格林伯格认为，随着现代主义的出现，艺术本身成了艺术的主题，而这采取了通过寻求对每一种艺术来说是独特的东西，从而为它自身创造基础的形态。但是，邓托立即指出，格林伯格能处理现代主义之后的艺术的地方，并不比贡布里希所能处理的更多；尤其是无法处理波普艺术，就其气质而言，他就是不能同情波普艺术；事实上，他认为波普艺术只是为了新奇而新奇。<sup>29</sup>

而在梅隆讲座中，邓托集中几乎全部火力对准格林伯格（当然还有贡布里希，因为他认为，这两人是艺术史的两个阶段：再现阶段与抽象阶段，或传统阶段与现代阶段的代表）。在对格林伯格的批评理论与现代主义美学所作的评述中，邓托事实上已经完成了对格林伯格的批判。

27 其实，关于艺术史的宏观结构，贡布里希有一个非常概括性的说明：以再现为主轴，以装饰与象征为辅翼。他关于艺术史中的再现问题的研究，集中地体现在《艺术与错觉：图画再现的心理学研究》，范景中等译，浙江摄影出版社，1987年版；《画图与眼睛：图画再现的心理学再研究》，范景中等译，浙江摄影出版社，1989年版。他关于艺术史的装饰问题的研究，参《秩序感：装饰艺术的心理学研究》，范景中等译，浙江摄影出版社，1988年版。他关于艺术史中的象征问题的研究，参《象征的图像：贡布里希图像学文集》，范景中等译，上海书画出版社，1990年版。贡布里希关于趣味史的经典研究，参《理想与偶像：价值在历史与艺术中的地位》，范景中等译，上海人民美术出版社，1989年版。

28 Arthur Danto, *After the End of Art*, p.53.

29 Arthur Danto, *Philosophizing Art*, pp.3-4.



少女与白狗 1951-1952年 76.2×101.6cm 布油彩 卢西恩·弗洛伊德

“西方文明并非第一个转向并质问其自身基础的文明，”格林伯格1960年写道。“但是它却是在这方面走得最远的文明。”格林伯格认为“这种自我批判的倾向”始于康德，他认为康德是“第一个真正的现代主义者”，因为他是第一个“批判‘批判的手段’本身的人”。他视“现代主义的本质”在于“用规矩的典型方式来批判规矩本身”。这是一种内在的批判，它事实上意味在艺术的个案中，现代主义精神下的艺术，在每一个点上，都是自我质疑的；而这倒过来又意味着，艺术是其本身的主体，因此在绘画的个案中，绘画的主题就是绘画本身。而现代主义则是一种从绘画到绘画的探究绘画本身是什么的集体努力。使现代主义绘画成为现代主义的东西是，在格林伯格看来，乃“通过其自身的操作与作品”来决定“只属于它自身的效果”为己任。格林伯格认为，艺术的这一本质与“所有在其媒介的本质上是独一无二的事物”相一致。为了忠诚于其本质，每一件现代主义作品都有义务“消除任何与每一种可能从外面借来或通过任何别的艺术的媒介所产生的效果”。结果是，每一种艺术，在自我批判之下，都会成为“纯粹的”，一个可能是格林伯格从康德的纯粹理性那里借来的概念。康德称一种知识状态为纯粹的，当“不存在任何经验的東西的混合物”的时候，也就是说，当它是纯粹先天的知识的时候。每一件现代主义绘画，在格林伯格看来，也是纯粹绘画批判：从中人们可以推导出只属于画之为画的原则。<sup>30</sup>

30 Arthur Danto, *After the End of Art*, p.67.

邓托接着指出，格林伯格臭名昭著地将绘画的本质等同于平面性 [flatness]：“正是对（绘画）表面的不可避免的平面性的强调，而不是这个过程中任何别的东西，构成了更本质的东西；正是通过这个过程，图画艺术在现代主义之名下批判与界定了它自身。”<sup>31</sup>正是出于格林伯格的压倒性的贡献，他认为后瓦萨里的历史是一个自我检查的历史，并将现代主义等同于这样一种置绘画，事实上是任何一种艺术，于一种不可动摇的基础的努力；这一基础源自发现其自身的哲学本质。但是，格林伯格是他试图加以分析的那个时期的一个典范，因为他拥有关于什么才是绘画的本质的自己的定义。要点在于，总的来说，提供一个艺术的哲学定义恰恰就是现代主义的动力的标志。格林伯格既认为这是一个普遍的历史真理，同时，他也试图提供他自己的哲学定义。

邓托指出，现代主义的内在动力，正如格林伯格所见，是彻头彻尾的基础主义。正如这个词在后现代主义者之口中可以指控一切旨在认真探索事物本质的努力一样，邓托也用这样一个术语来攻击格林伯格。因为格林伯格认为，每一种艺术，绘画以及别的艺术，都必须决定什么才是对它来说独一无二的东西——什么才是只属于它的东西。当然绘画会“使其竞争范围狭隘化，但却会使它对该范围的掌握变得更加确凿。”而我认为格林伯格认识到现代主义的本质的地方，也是他预见后现代主义的危险的地方：即必须有所限定。如果一切皆可，那恰恰成了一切皆不可。

事实上，除了批评从格林伯格的纯粹主义中可以听到政治上的种族清洗主义与极权主义回音——这种批评当然不值一驳——以及认为现代艺术史的事实（如他列举的毕加索与米罗的例子）与格林伯格所刻画的现代主义理论并不相符——这一点虽然正确，但是没有什么力量——邓托也没有提出什么惊人而有力的批评。格林伯格写道：“一种规矩的准则得到越是紧凑的界定，它们被允许朝许多方向发展的自由也就越少。必要的准则或绘画成规同时也是限制性的条件；一幅画必须遵守这样的条件，以便被经验为一幅画。”这里，格林伯格谈论的是艺术游戏中的规则的高度严肃性，而不是政治影射。在为纽约大都会艺术博物馆的一次展览所作的评论中，他写道：“如今压倒性的极端的折衷主义是不健康的，人们应该加以反对，哪怕冒教条主义与不宽容的险。”<sup>32</sup>格林伯格清楚地意识到自己所冒的风险，但是，他认为为了现代主义艺术的健康发展，亦即在有严格限定的情况下从事高度严肃的游戏，冒这个险是值得的。而邓托的看法显然相反。

31 Quotation from *Ibid.*, p.68.

32 Greenberg, "A New Installation at the Metropolitan Museum of Art, and a Review of the Exhibition ART IN PROGRESS," *The Collected Essays and Criticism*, I:213; Quotation from *Ibid.*, p.70.

在《走向更新的拉奥孔》(1940)中,格林伯格写道:“在过去的50年中,前卫艺术家们以源自音乐的典范的纯粹性的观念为指导,获得了一种纯粹性以及对他们的活动领域的一种激进的开拓,而在先前的文化史中尚无这样的先例。”而纯粹性本身是以如下为标志的:“对特殊艺术的媒介的限制的接受,一种自愿的接受。”正如瓦萨里的叙事,这也是一种进步的,以某种方式也是发展的叙事。这是一个“不断克服媒介的抗拒”的故事。“因此这种发展的逻辑是无情的。”

首先,正如我们已经在讨论格林伯格的艺术批评的那一章早已指出的,我们必须承认格林伯格的现代主义有些狭隘化;格林伯格的现代主义是高度现代主义原则的法典化,而不是现代主义的真正本质(这个本质应当追溯到波德莱尔那里)。其次,应该看到,格林伯格的思想核心乃是强调艺术游戏的高度严肃性,亦即强调各种艺术规矩的必要性。因此,邓托在最关键的意义上误解了格林伯格,即格林伯格的“纯粹性”艺术批评观主要是对艺术游戏的高度严肃性的强调,而不是什么终极目标,也不是什么终极叙事。而邓托的错误就在于:以所谓的开放性对抗莫须有的“终极性”,以“一切皆可”对抗莫须有的“无情的逻辑”。

由对格林伯格的现代主义理论的批评开始,邓托进入对格林伯格的艺术史理论的批评。这一批评的要点是:格林伯格的“艺术史的范围”的概念不能成立;因为在邓托看来,艺术史没有范围:一切皆可。由于不在格林伯格的“范围”内,波普艺术就被排斥在艺术史之外。但是,邓托进一步说,年轻一代的艺术家寻求将艺术带回到现实与生活中来(这个观点显然来自彼得·贝格尔在《前卫艺术的理论》一书中所阐述的基本理论)。他们就是波普艺术家,“以我的历史感,正是波普艺术为视觉艺术开创了新的道路。但是,格林伯格,囿于其历史观及批评实践,却没有空间留给波普,也就不可能把它塞进他的概念与范畴框架”。<sup>33</sup>

邓托还指出,对格林伯格的叙事的一个类似的批评是由罗莎琳·克劳斯在其《视觉无意识》一书中强有力地提出来的。<sup>34</sup>此书对许多伟大的艺术家充满巨大的同情与和理解,而他们的贡献恰恰被形式主义批评家(以一种几乎是心理分析的方式)“压抑”到一种湮没无闻的状态。克劳斯认为,批评,尤其是处于格林伯格影响下的批评,没有办法处理马克斯·恩斯特、马塞尔·杜桑或阿尔贝托·贾柯梅蒂甚至是毕加索的某些批评。格林伯格对超现实主义完全不中用,他认为超现实主义属于历史的倒退。“超现实主义之反形式、反美学的虚

33 Ibid., p.104.

34 参 Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge: MIT Press, 1994.



自画像 1973年 198×147.5cm 布油彩 弗朗西斯·培根

无主义——来自达达主义，并继承了它所有肤浅的胡说八道——最终证明只是为现代艺术的唯美主义扫地出门的流亡者与浪荡子。”<sup>35</sup>

格林伯格对此心神领会。在1969年一篇有关前卫艺术的文章中，他写道：“除非通过趣味来经验它们，否则声称是艺术的东西就不可能作为艺术发挥作用，也不可能作为艺术而存在。”他认为，当时有一大批艺术家是在“自从马塞尔·杜桑在五十年前更新了希望以来的新希望中工作；这个希望就是通过仍然呆在艺术的语境中却逃避趣味问题，某种发明的才能就会获得独特的存在与价值。至此这个希望被证明是虚幻的。”

邓托接着指出：“但是，杜桑的作品的本体论上的成功（它是在对趣味的考虑的缺席或失效的情况下取得成功的），表明了美事实上并非艺术的一个本质的或定义性的特质。这，就我所见，不仅宣告了现代主义时代的终结，而且也宣告了整个历史计划的终结；而这个历史计

35 Greenberg, “Surrealist Painting,” *The Collected Essays and Criticism*, 4: 225-226; Quotation from Arthur Danto, *After the End of Art*, p.104.

划是以现代主义为标志的，也就是说，通过寻求从艺术的偶然特征中区分出本质特征，或者不妨这么说，通过炼金术般地从再现、幻觉以及诸如如此的污点中来将艺术‘纯粹化’。杜桑所做的事情是要表明，这个计划毋宁更需要弄清楚，艺术是如何从现实中区别出来的。”<sup>36</sup>

我认为这是重要的转折点：杜桑使康德命题失效？还是使康德命题置于重审之下？杜桑开始了前卫艺术对现代主义的叛离：通过提出如何在艺术与现实之间做出区分的问题，将艺术重新置于现实的语境中，而不是像现代主义者那样，将艺术更多地置于艺术本身的问题之中。艺术自主的原则遭到了空前未有的挑战。但正如我们在前面已经说过的（在讨论黑格尔的艺术终结论的语境中），艺术自主与其社会功能之间、审美形式与其真理内容或道德律令之间的关系，在黑格尔那里并没有得到很好的解决，在尼采与海德格尔的“后现代转折”中也没有得到很好的解决，在邓托与后现代主义者那里更没有解决。因此，不是杜桑使康德的现代主义命题失效，而是使其置于重审之下。而海德格尔之后的哲学，包括阿多诺与哈贝马斯、以及更晚近的霍尼特 [Heinrich Honneth]、魏尔默 [Wellmer] 都在重审这一问题。<sup>37</sup>

区分艺术与现实的，是美吗？或者更精确地说，是审美特质吗？审美在对这个本体论问题的回答中具有何种地位？如果不是美，那又是什么？是后现代主义者所声称的政治吗？如果说，现代主义者界定艺术本质为“唯美”（如纯粹性）固然有些狭隘，后现代主义者将艺术本质界定为政治（或权力），难道就不狭隘吗？正确的思路如果不是格林伯格式的，难道就一定是邓托式的吗？

邓托坚持认为：“柏拉图知道毕加索会在艺术传统中发现的答案（假如这个传统不被哲学所腐蚀的话），那就是：艺术是权力的工具。在提出艺术与现实的问题时，杜桑重建了艺术与其被哲学褫夺了的开端的联系。在我看来，一旦艺术本身提出了哲学问题的真正形式——即艺术品与真事物之间的区别的问题——历史就完结了。哲学的时刻则到来了。说历史完结了等于说，已经不再有艺术品会掉出其外的历史的范围了。一切皆可。一切皆得为艺术。”<sup>38</sup>

### 三 后艺术史艺术：艺术终结之后

邓托的个人抱负是做一个继传统主义大师贡布里希与现代主义大师格林伯格之后的后现代主义大师。他说：“我当然被波普艺术所迷

36 参 Ibid., pp.112-113.

37 详见本书“结论”部分。

38 Arthur Danto, *After the End of Art*, pp.113-114.

39 参Arthur Danto, *Philosophizing Art*, p.4.

40 Arthur Danto, *After the End of Art*, p.62.

41 Arthur Danto, "The End of the Art," in Berel Lang, ed., *The Death of the Art*, New York: Haven Publishers, 1984; Hans Belting, *The End of History of Art*, trans., Christopher S. Wood, Chicago: University of Chicago Press, 1987. 艺术终结的观念在80年代中期已经十分流行。Gianni Vattimo在其*The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Post-Modern Culture*, Cambridge: Polity Press, 1988中有一章“艺术的死亡或衰落”。Vattimo从比邓托与贝尔廷广阔得多的视角来看待这一问题：他是从形而上学的死亡这一大题目，以及从“高度发达的技术社会”向美学提出的问题的某些哲学回应的死亡的角度，来看待艺术的终结的。“艺术的终结”只是Vattimo追随的思想路线，与邓托与贝尔廷试图从艺术本身的内在状态抽出结论的路线（或多或少地不考虑更广阔的历史与文化维度）之间有一个交叉点，反映了后现代主义对于艺术终结的热衷态度。伯金[V. Burgin]

住，并感到一个艺术哲学家的最重要任务就是解释这种现象，我在《点石成金》中试图处理这个问题。贡布里希是作为一个艺术史家来看待艺术，格林伯格则主要是作为一个批评家，而我则作为一个哲学家趋近艺术。我感到波普艺术提出了一个哲学问题。它提出了这样一个尖锐的哲学问题：为什么一个像沃霍尔作于1964年的‘布里罗盒子’是艺术而超市里的无数布里罗盒子却只是普通的包装盒。”<sup>39</sup>

这些思考表明，邓托继续说，我们不能以事物看上去怎样来界定艺术。但这决不意味着我们不能界定艺术。我们能够，但是必须在充分考虑当代艺术所提出的问题的基础上来界定艺术。邓托在1995年的梅隆讲座（1997年以《艺术终结之后：当代艺术与历史的范围》出版）中论述了两条准则：一件艺术品必须有内容，即它必须是“关于什么的”[*aboutness*]；它还必须具体表达[*embody*]那种内容。因此“布里罗盒子”是关于什么的是他要问的第一个重要问题。而不管回答是什么，它都会区别于布里罗包装盒是关于什么的的问题的答案——只要我们能认识到船运包装盒毕竟只是一件商品而已。盒子的设计具有字面的[*literal*]内容，即肥皂盒的价值。然而，我们立刻可以发现，邓托事实上仍然没有回答这个核心问题。因为假如布里罗盒子是商品，而沃霍尔的“布里罗盒子”却是艺术品，这仍然没有解释，当沃霍尔的画被当作商品来买卖的时候，两者又如何区别呢？邓托谅必会说，真正的布里罗盒子的用途在于包装海运的肥皂粉，而沃霍尔的“布里罗盒子”的用途则在于供人们观赏。而这就回到了康德的问题。一点也不比康德有所推进。

邓托的艺术终结论在德国艺术史家贝尔廷[Hans Belting]那里找到了回音。在邓托看来，贝尔廷在其《艺术史的终结？》一书中确认了如下事实：艺术看上去不再具有一个发展着的进步历史的可能性。于是贝尔廷的问题就成了：假如这样一种客观条件不复存在，那么，如何可能存在一种有关当下的艺术史？<sup>40</sup>邓托欣喜地发现，他与贝尔廷是在同一年（1984年）提出“艺术终结论”的。<sup>41</sup>打那以后，贝尔廷出版了一部令人惊异的著作，该书将西方基督教信仰的图像的历史追溯到罗马帝国晚期直至公元1400前后。他给此书的副标题起了一个使人惊讶的名字：“艺术时代之前的图像”[*The Images before the Era of Art*]。这不是说这些图像不是某种宽泛意义上的艺术，而是说，它们之为艺术并不包括它们的生产，因为那时，艺术的概念尚未出现在公众意识中。那样的东西——事实上被称作圣像[*icons*]——在那时



的人们生活中扮演了一个与其后的艺术品所扮演的角色十分不同的角色。当艺术的概念终于出现时，某种审美沉思的东西开始统治我们与艺术品的关系。在由艺术家加以生产这样一个关键意义上，即人类在事物表面上留下其标志的意义上，它们甚至被认为不是艺术，而是神助的产物，就像是维罗尼卡的面纱上耶稣形象的印迹。<sup>42</sup>

因此，邓托得出结论说，在前艺术实践与艺术实践之间，存在着一种深刻的不连续性，因为艺术家的概念并不进入对信仰的图像的解释之中，但是在文艺复兴时期，艺术家的概念当然成了最关键的因素，瓦萨利这才想要写一部伟大的艺术家的生平的书。假如这一切是可以想象的，那么就存在着另一个不连续性，其深刻性并不比那一个不连续性来得差些，在艺术时代被生产出来的艺术与艺术时代终结之后被生产出来的艺术之间存在着的不连续性。在邓托看来，这是非常自然的：既然存在着“艺术时代之前的图像”，也必然可能存在“艺术时代之后的图像（或‘艺术’）”，这就是邓托称之为“后历史艺术”的东西。

我认为，这里的问题不是匆忙得出“艺术终结”的结论，而是需要重新思考归于“艺术”[Art]名下的各种不同功能。其实这远非始于贝尔廷。贡布里希等史家早就指出了归于“艺术”名下的各种不同的活动。在贡布里希最著名的著作《艺术的故事》开篇，他就指出“世上没有大写的艺术其物”[There really is no such thing as Art]，<sup>43</sup>只有不同的艺术家，这些艺术家在不同的历史时期从事着非常不同的活动。在史前，他们事实上是一些巫师，在古典时代，他们是建筑师、雕塑家与

也得出结论说，艺术理论死了，亦即某种理论化死了，而不是艺术死了：“被理解为那些与艺术史、美学与批评相互依赖的形式的，发端于启蒙运动，并在最近的‘高度现代主义’中达到鼎盛的‘艺术理论’，现在已经走到了终点。在我们眼下这个所谓的‘后现代’时期，现今艺术理论的终结，也就是普遍的再现理论的目标的终结：即我们对社会性与主体性的批判形式的符号的（或象征的）分节的模式与手段的一种批判的理解。”参 V. Burgin, *the End of Art Theory: Criticism and Modernity*, Atlantic Highlands: Humanities Press, 1986, p.204.

<sup>42</sup> Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, trans. Edmund Jephcot, Chicago: University of Chicago Press, 1994, p.49.

<sup>43</sup> E. H. Gombrich, *The Story of Art* (15th edition), Oxford: Phaidon Press Ltd., 1989, p.3.



耶路撒冷 1984年 综合材料 基弗尔

图画装饰家（均为工匠），在中世纪，他们是“圣像”制作者，在文艺复兴时期，他们才是后世所谓的“艺术家”。源于福柯的“知识考古学”的当代艺术史（贝尔廷是个显例），并不能解释在这些不同的“艺术”活动背后的统一性。无限地强调这些“艺术”活动之间的断裂与差异，也无助于说明人类从事这些活动的历史相似性与文化相似性。因此，扩大或恢复“艺术”的多功能性并不意味着“艺术”的终结，相反，它恰恰是使艺术活动趋于多元化的契机。而现代主义者所理解的“多元化”并非后现代主义者所说的“一切皆可，一切皆得为艺术”；而是意味着“多元化体系中的每一元都要做到充分自足的一元”。只有成为自足的一元，真正的多元化局面才能形成，否则就是虚假的多元化，一种相互抄袭与模仿的文化赤贫。这就是从波德莱尔以来的现代主义艺术批评一向强调批评的党派性的理由。坚持党派性是指：坚持一元论，亦即坚持使这一元成为真正自足的一元！而这一点是通过严格的限定，亦即通过赞成什么与反对什么来完成的。究极而言，现代主义是一种自由主义，它旨在通过竞争，拓展人的潜力，扩大人类的感知范围；它还坚持可错性，并通过自我批判来实现知识与人类的进步。

邓托如果承认了这一点，就不会有艺术终结论。最多只能有某类叙事的终结论。其实，在邓托此书所列现代诸宣言中，“恰恰表明：即使是在高度现代主义时期，也不止一种倾向，一种主义，一种宣言。因此，说“后历史艺术”是多元化的艺术，等于白说。而差异——现代主义艺术诸流派都相信自己是唯一正确、代表历史发展方向之艺术，“后历史艺术”诸流派则不作这样的断言，恰恰表明了“后历史艺术”的危机。因为没有真理断言，就没有激情。一切皆可，彼此彼此，就将导致相对主义、犬儒主义与虚无主义。邓托的贡献——如果可以说是“贡献”的话，即在于认识到这一差异。此即邓托所说的“自觉”。邓托的意思是：后历史之后的艺术家，由于自觉地意识到“真理断言”的虚幻性，因此干脆不作这样的断言，于是，“什么都被许可了”。但是，邓托似乎欣快地宣告这一时代的来临，却不认为是这一种危机的症状。

在其出版于1995年的另一部批评文集中，邓托再度解释道：“我的意思是，艺术已经走到了终点，当它获得了它自身身份的哲学含义时。因为这意味着一个始于19世纪下半叶的某个时候的划时代的要求已获得其结局。”<sup>45</sup>他接着指出，绘画在那个时代扮演了关键角色，不过以

44 Arthur Danto, *After the End of Art*, p.28.

45 Arthur Danto, *Embodied Meanings: Critical Essays & Aesthetic Meditations*, New York: the Noonday Press, 1995, p.324.

后其身份遭到两个因素的质疑，一个是技术因素，另一个是文化因素。前者是电影，后者是来自异域文化对西方诚实再现本身的理想的挑战。“无疑，”他说，“在艺术实践中，自1300年以来的某种绘画观念，已经走到了它的尽头。”邓托再次援引沃尔夫林的话“在一定的时期并非一切都有可能”[*not everything is possible at every time*]，却做出了相反的断言：“我称之为艺术的后历史时期 [*the post-historical period of art*] 的标志是，这一次，一切皆有可能了。”<sup>46</sup>

邓托所说的“后历史”艺术还与他所说的“历史范围的消失”的主题相关。他说：“一个与我几年来一直在论述的好奇的问题相关的问题，一个涉及艺术的终结的问题——以某种戏剧性的方式宣布起初界定传统艺术，接着界定现代主义艺术的伟大的大师叙事，不仅已经走向终结，而且当代艺术再也不允许自己被大师叙事所表象。那些大师叙事不可避免地要排斥某些艺术传统与实践，认为它们是‘位于历史的范围之外’的。这是标志着艺术的当下时刻——或者我称之为‘后历史时刻’——的许多事情当中的一个，即已经不再存在什么历史的范围了。没有什么东西可以被关在门外，正如克莱门特·格林伯格以为超现实主义艺术不是现代主义的一部分那样。我们的时代无疑是，至少（或许只有）在艺术中，一个根深蒂固的多元主义与宽容的时代。没有什么可以被排斥在外。”<sup>47</sup>

尽管邓托不赞成使用“后现代”一词——其理由是，这个词与“当代”一样有着太强的时间性特征。而且“后现代”一词具有太强的与当代艺术的某个部分相同一的意义，并不能代表当代艺术的全部。事实上，“‘后现代’一词在我看来好像明指某种我们可以辨认的风格，就像我们能辨认出巴洛克与罗可可的风格一样”。但是，事实上，正如我们已经指出并且还要指认的那样，他是一个无可救药的后现代主义者。

邓托还不同意苏姗·桑塔格的“好玩家理论”，也不同意罗伯特·文丘利在其《建筑中的复杂性与矛盾》一书中所列出的“后现代”特征：“混血的而不是‘纯粹的’，‘折中的’而不是‘干净的’，‘含混的’而不是‘清晰地得到说明的’。”<sup>48</sup>因为这样一来，人们就可以依照这个公式罗列出相似的作品，并且理所当然地可以整理出一大堆相当同质的后现代作品。邓托建议，可以用大写的“当代”一词来涵盖后现代主义的断裂所想涵盖的东西，但是人们会再次带着没有一种可确定的风格的感觉，以及不存在不相吻合的东西

46 Ibid., p.328.

47 Arthur Danto, *After the End of Art*, pp.xiii-xiv.

48 Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, 2nd ed., NY: Museum of Modern Art, 1977; 转引自同上书，第12页。

(即一切皆相吻合)的感觉被撇在一边。而那事实上却是自现代主义的终结以来视觉艺术的标志,即作为一个时期,这是由缺乏一种统一的风格而得到定义的,或者至少,缺乏一种可以被提升为一种准则从而被当作发展一种可辨认的能力(其后果则是不存在一种叙事方向的可能性)的风格的统一性。<sup>49</sup>

当然,在某种意义上,邓托超越了初级后现代主义理论家的幼稚性。这些初级后现代主义理论家们通常都会概括出一组可辨认的特征,作为后现代的标识。而邓托的智力尚未堕落到这种地步。“这就是我更情愿称之为后历史艺术的原因。今天任何能够被做出的事情都可以做,都可以成为后历史艺术的例子。……因此,从某个角度看,当代是一个无序的信息的时期,一个完美的审美之熵的状况。但它同时又是一个完全自由的时期。今天已不再有什么历史的范围了。一切皆可。”<sup>50</sup>

邓托继续说,既然覆盖物已被打破,既然至少自我意识的一瞥已经获得,那么历史就终结了。它已经把它的重负转交给哲学家来处理。而从历史的重负中得到解放的艺术家们,可以完全自由地以他们希望的方式来制作艺术,来实现任何他们所希望的目标,或者为了根本没有任何目标。这就是当代艺术的标志,因此与现代主义不同,它没有一种所谓的当代风格也就不为怪了。“没有限制艺术必须像什么样子的先验的准则——它们可以像任何东西。单单这一点就结束了现代主义的议程……。”<sup>51</sup>

现在,我们来到了邓托艺术哲学的关键地带。“从历史的重负中得到解放”是指不再有任何限制(邓托反反复复地说过的“一切皆可”)。“可以完全自由以他们希望的方式”“来实现任何他们所希望的目标”,是指“后艺术史艺术”乃是一种非现代艺术的“艺术”,即



拾穗者 1978年 330×250cm 布油蛋彩 巴塞利兹

49 Ibid., p.12.

50 Ibid.

51 Ibid., p.16.

52 详见本书第十章有关阿多诺的讨论。

53 这表明了,对邓托的批判需要更为广阔视野。约瑟夫·马格利思 [Joseph Margolis] 的批评不够有力。他认为,邓托“混淆了两种意义上的‘历史’:一个社会或这个社会的某个方面的真实的有意向的生活,与我们说精确地再现了这种生活的叙事化的故事。前者没有可归属的终结,而后者的要点则在于在一个故事中捕捉前者,而这个故事确实拥有一个可归属的终结。艺术,在本雅明所说的

不是以审美为主旨（并在与真理与道德的关联中强调形式自律）的现代主义艺术。那它成了什么东西呢？成了后现代主义者一天到晚叫喊着的“文化政治”（所谓“实现他们所希望的任何目标”）。“或者为了根本没有什么目标”则是最典型的“快乐的虚无主义”（借用后现代主义的另一位“批评大师”、一度成为中国式后现代主义艺术的“救星”的奥利瓦的说法）的另一种表述。让我们再次观看，在这个语境里，邓托是怎么说的：“不管怎么说，随着艺术的哲学时代的到来，视觉性被当作与艺术的本质无甚关系的东西（正如美曾经被当作这种本质那样）而抛弃了。”显然，这表明邓托远不如阿多诺认识到事情的根本：审美外观（或形式）与真理内容的辩证关系。<sup>52</sup> 也表明，英美式批评的致命伤在于：即便是邓托这样最伟大的分析哲学家以及高度智慧的描述家，也不能免于实证主义哲学的诱惑；不能说邓托对当代（特别是美国）艺术的描述与分析不精彩，但是此老就是不能认识到他所描述与分析的现象根本上属于“后现代的病理学”！因为，指认一种“病理学”，亦即预设了一种规范[norm]概念；换言之，说后现代是一种病理，意味着你拥有一个关于什么是“非病理”或“正常”[normal]概念。<sup>53</sup> 而这种规范论证，恰恰是英美分析哲学的弱项。

邓托继续说，断言艺术已经走向终结意味着诸如此类的批评（即认为只有一种艺术是肩负着历史使命的，其他任何形式的艺术都不是真正意义上的艺术）不再是正当的了。没有一种艺术仍然肩负着反对别的艺术的历史重任。作为艺术，没有什么艺术比别的艺术更正确，也没有什么艺术历史地比别的艺术更错误。因此，最起码地说，认为艺术已经走到终点的信念意味着不能成为这样的批评家，如果他还想成为一个批评家的话：如今，已不存在一种肩负历史重任的艺术形式，而别的东西都位于历史的范围之外。

宣言界定某个运动与某种风格，这个运动与风格是宣言或多或少地认为的唯一有意义的艺术。每一个运动都为艺术的哲学真理的认知所驱动：艺术本质上是X，所有不是X的东西都不是——或至少其本质上不是——艺术。因此每一个运动都以一种对一度曾经丢失或只是被模糊地认识到的真理的发现、解蔽或启示的叙事的眼光来看待它的艺术。邓托对此的反感表明，他还是一个十足虚无主义者。他并不认为艺术显现真理，或艺术有利于道德人生。

“现代主义，一言以蔽之，就是宣言的时代。”邓托如是说。单就这一点而言，他是对的；但他对宣言的理解却是错误的。大部分宣

‘灵光’的意义上，不可能有一个终结，因为哲学或人类历史不可能有一个终结。更何况，没有一种直截了当的方式可以显示艺术有一个最终的目标，一个我们终于得以理解的目标，因为从‘灵光’的角度说艺术的目的论的进步是没有道理的。”在其回应中，邓托并不接受马格利思的断言，即认为邓托“思考艺术史，就好像它有一个某人所说的关于艺术的故事的结构似的”。与邓托不同，马格利思则认为叙事只是建构，并认为起源与终结只属于叙事，而不属于活生生的历史。而在邓托看来，马格利思则试图在一个先验的基础上驳斥他的观点，而这只可能在经验的基础上受到驳斥。参Auto Ha-apala, Jerrold Levinson, Veikko Rantala, eds., *The End of Art and Beyond: Essays after Danto*, New York: Humanity Books, 1997, p.viii. 马格利思认为，“人们通过制作艺术来表达他们自己的倾向是不可穷尽的，因此，在这种意义上，艺术是‘永恒的’”。参Joseph Margolis, “The Endless Future of Art,” in *The End of Art and Beyond*, pp.2-27.

言，如果说坚持了邓托加以反对的所谓“历史使命”，那也是某种习惯势力使然。也就是说，当艺术家们发表这些宣言时，他们并不知道他们为宣言所惯用的句式所牵扯。事实上，他们想说的，并不是“他们的艺术是永远正确的艺术，而任何别的艺术都不是真正的艺术”，换言之，他们断言的是一种临时的合理性，而不是一种永恒的元叙事。他们强调的是，唯有这样加以限定，艺术的游戏才是可能的，否则一切皆可，艺术就会真正死亡（不是邓托所说的“终结”）。因此，问题成了：要么死亡（一切皆可），要么是断言一种能够生存下去的艺术。后现代主义选择了前者，而现代主义却选择了后者。而在邓托看来，已经不可能再有艺术的宣言了。

“但是在我看来，历史性的当下的深刻的真理在于宣言时代已经过去时，因为由宣言所驱动的艺术的潜在前提，在哲学上已得不到辩护。一个宣言勾勒一种它正当化为唯一正确的艺术，仿佛它所表达的运动做出了艺术本质的哲学发现。但是我想，真正的哲学发现是，事实上并不存在着一种比别的艺术更正确的艺术，而且不存在艺术不得不遵循的唯一正确的道路：所有艺术都是同等和无差别的艺术 [all art is equally and indifferently art].”<sup>54</sup>

邓托固执地断言一切艺术的无差别性乃源于他哲学与信仰上的虚无主义。只有将艺术置于与真理与道德相关的语境，才有可能得出关于艺术的可信结论，关于艺术史的可靠推论，以及关于艺术批评的可能理论。而邓托却认为：“在我看来，真正的艺术与本质的艺术是什么的问题——作为表面上或非本质的艺术的反衬——是哲学提问的一种错误形式，而我在有关艺术的终结的不同的文章中竭力想做的是，建议正确的提问形式应该是什么。就我所见，这个问题的形式应该是：是什么使得一件艺术品与某种不是艺术品的东西区别开来，当它们之间不存在有趣的知觉的差异的时候？”<sup>55</sup>

邓托的问题提得很好，但他的回答仍陷于分析哲学狭隘陷阱。他的这种“艺术品与真东西之间的差异”的问题，仍然是典型的分析哲学的提问法。而我认为，对此类问题的回答取决于更高的语境。人们应当在“艺术何为”的水平上来回答这个问题。这就会把人们导向欧洲艺术哲学，而不是邓托所在的英美分析哲学。

邓托却仍然在分析哲学的水平上指出，随着沃霍尔的出现，事情就变得很清楚了：不存在一件艺术品必须成为的特别的方式——它可能看上去像一只布里罗盒子，也可以像一只汤罐头。但是沃霍尔只是作了这一深刻发现的艺术群体中的一员。音乐与噪音之间的区别、舞

54 Arthur Danto, *After the End of Art*, p.34.

55 *Ibid.*, p.35.

蹈与运动之间的区别、文学与一般写作之间的区别，都以一种相同的方式与沃霍尔的发现相平行。邓托说，沃霍尔以这样一种方式表达这一精彩的预见：“你怎么能说一种风格好于另一种？你应该可以在下个礼拜成为一个抽象表现主义者，或是波普艺术家，或是写实主义者，而不需感到你失去了什么东西。”<sup>56</sup>

他接着指出：“后现代主义，在后历史阶段出现的一种本真的风格，被普遍地和挑战性地刻画为对格林伯格视为艺术史发展目标的那种纯粹性的不屑。当没有这样一种目标时，现代主义的叙事，甚至就绘画而言，也已经结束了。”同时，他也不相信80年代的“新表现主义”是一场回归的运动。他说：“我本人对新表现主义的反应是极端的怀疑。我不相信这是美国艺术中早先那些时刻的再现，也不相信这是在艺术史与绘画史之相同一的意义，历史又上轨了。这‘不是人们所设想的下一步’。而这又提出了下一步会是什么的问题。我对这个问题的回答是，没有东西会被设想要在下一步发生，因为下一步注定要发生的那种叙事已经走到了终结，我把这称为‘艺术的终结’。”<sup>57</sup>

以下这一节十分重要，后现代主义艺术与政治（如果还不是完全的虚无主义者的后现代主义）的所有主题都在这儿。它也表明，邓托所谓的“后历史艺术”就是一般所谓后现代主义，尽管他不喜欢用这个词：

“现在，我想确定艺术家在60年代末与整个70年代离开由现代主义准则所界定的艺术的道路。似乎通过他们的行为，他们认识到了现代主义的宏大叙事已经完结了，尽管他们也没有别的叙事可以取而代之。在其后的岁月里，也没有一种新的大师叙事出现，当艺术家们开始意识到在后现代主义者的文本中有一些与他们正在做的事情相关的东西；这些东西确实填补了原先的空白，这个空白是由被认知为与现代主义艺术批评的计划不断增长的不相关的东西留下的。事实上，这是后现代主义的一个主题（尤其是依据利奥塔的看法）：已经不会再有大师叙事了。*解构主义精神与其说是用正确与谬误来看待理论，还不如说是以权力与压迫来看待理论的。由于这成了标准的问题：谁从这种理论中得到好处，谁则受到这种理论的压迫，这些问题当然十分自然地扩及到现代主义理论本身。*”<sup>58</sup>

最终，邓托说，由现代主义留下的空白，在解构主义理论中得到了填充。而他，邓托，一位从英美分析哲学传统中冒出来的哲学家，很高兴能分享法国左派激进知识分子的受挫的热情所幻化出来的产物：后现代主义。

56 邓托接着说，这让人想起马克思与恩格斯在《德意志意识形态》中的著名的预见：个人不再需要被迫在“一个特别的、排它的领域中活动……每个人都可以在他所希望的任何分枝中达于完善”，而这使“我能在今天做一件事，明天则做另一件事，在上午狩猎，下午垂钓，傍晚放牧，晚餐后从事批判工作，只要我有一颗头脑，而无需成为猎手、渔翁、牧人，或批评家”。邓托自嘲道，这是马恩所描写的“历史的终结”状态。恰恰也是沃霍尔与他的艺术终结的状态。参同上书，第37页。

57 Ibid., p.140.

58 Ibid., pp.135-146.







格尔尼卡 1937年 布油彩 巴勃罗·毕加索

Adorno portrays modern art and negative dialectic as reciprocal vehicles of truth. Lambert Zuidemaart, *Adorno's Aesthetic Theory*, Cambridge, Mass. & London: 1991, p.xxiii.

阿多诺将现代艺术与否定的辩证法刻画为互惠的真理载体。茨维达瓦特：《阿多诺的美学理论》，麻省剑桥与伦敦，1991年版，第xxiii页。

## 第十章

# 阿多诺：艺术对哲学的剥夺

本书体例上唯一的例外是阿多诺 [T. Adorno, 1903-1969]。本雅明是一位名符其实的（视觉）艺术批评家，这不仅见诸他关于克利以及超现实主义运动所写的大量评论，也可见于他对“机械复制时代”的摄影、电影以及广告等与视觉艺术相关的领域所作的迄今为止仍是最具原创性与最深刻的美学思考。但阿多诺主要是一位哲学家与社会思想家，同时也是一位文学批评家，特别是一位音乐批评家。由于阿多诺在 20 世纪美学中无可争议的大师地位（或许只有海德格尔堪与媲美），以及他在，特别地讲现代音乐批评，宽泛地讲一般艺术批评领域中所具备的突出重要性，我们这样一本处理视觉艺术批评的著作不得不为他破一次例。我认为这是值得的。

这是因为，如果没有阿多诺，我们关于艺术形式（或外观）与其真理内容、道德律令之间的关系的认识，根本上仍陷于一片黑暗中；如果没有阿多诺，我们关于自主艺术与其社会功能之间的关系的认识，要么仍然晦暗不明，要么干脆处于现代主义的形式自律与后现代主义的文化政治之间不可调和的矛盾与冲突中；特别重要的是，如果没有阿多诺，我们关于现代主义与后现代主义的争论，就会仍然处在詹明信式的庸俗的社会决定论的水平，或处于哈桑式的初级后现代主义者对现代/后现代之风格差异的描述性水平上。

阿多诺对 20 世纪艺术批评与美学的重要性，怎么强调都不会过分。魏尔默 [Wellmer] 甚至断言，自尼采与叔本华以来，没有一个艺术哲学家能像阿多诺那样对艺术家、批评家与一般知识分子产生如此持久的影响。这特别地表现在音乐批评领域，在这个领域里，正如卡尔·达尔豪斯 [Carl Dahlhaus] 所说，事实上只有阿多诺一个人“界定了那个水平，在这个水平上人们才有可能谈论现代音乐”。<sup>1</sup> 康德以降，美学或艺术哲学在阿多诺这里得到了一次完美的总结。起初，现代主义者与现实主义者（卢卡奇等）的论战，在他那里得到最明确的结论；其后，现代主义者与后现代主义者之间的争论，也是在他那里得到最清晰的勾勒。康德体系与黑格尔体系之间似乎不可中和的冲突，在他那里得到

1 Quotation from Weller, "Truth, Semblance, Reconciliation: Adorno's Aesthetic Redemption of Modernity", in Wellmer, *The Persistence of Modernity*, pp.1-2.

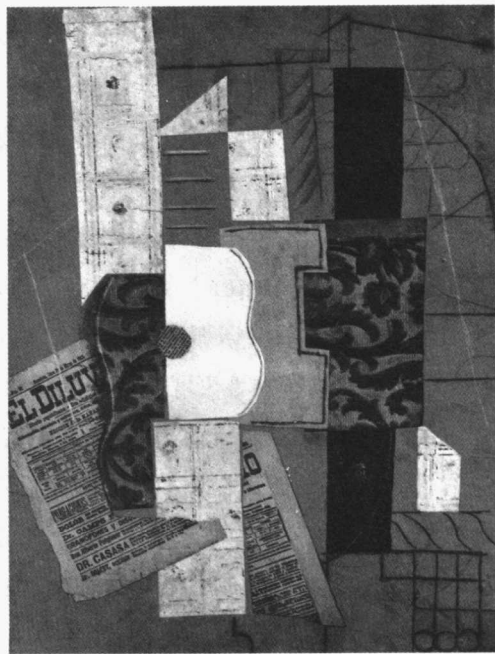
中和；浪漫主义的全部主题，以及尼采以降对浪漫主义的全部批评，在他那里得到重新整合。阿多诺把这样一场思想革命或范式转换谦逊地称为一种“概念星系的重新排列”。我们不妨称之为一个“完全的概念新星系”。

## 一 非同一性思维或否定的辩证法

阿多诺全部艺术哲学的核心问题是：假如现代社会是一种“虚假的”现实，那么，作为这个现实的一部分的现代艺术，如何能揭示社会历史真理？<sup>2</sup>

如何现代社会是一种“虚假的”现实？这一判断本身暗示存在着一种“真正的”现实；而这又是某种形而上学的断言。即此一端就可明了阿多诺与那些宣布一切形式的形而上学终结的后现代论者的本质区别。但是，与传统形而上学不同的是，阿多诺的“形而上学”如此独特，以至于人们会误会他根本没有这样一种形而上学（事实上，阿多诺本人也明言反对形而上学）。是何道理？分析阿多诺的全部哲学思想特别是他关于现代性的哲学，不是本文的主要工作。但是，鉴于中文文献中尚缺乏可靠的阿多诺研究，本文勉为其难，试图先行以最简要的形式勾勒出阿多诺思想大厦中的这一基础，而后再来关注本章的主题，即阿多诺的艺术批评与美学思想。

一般认为，作为一位最重要的法兰克福学派的成员与最具原创性的思想家，阿多诺提供了海德格尔所渴望的“此在”的另一种选择，这种此在没有陷于意识哲学、技术理性与本体-神-逻辑学的陷阱。阿多诺的尝试与海德格尔所走的是同一个方向，但是比海德格尔对存在的拷问提供了一个对形



吉他 1913年 65×50cm 混合材料 巴勃罗·毕加索

2 Lambert Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion*, Cambridge, Mass. & London: The MIT Press, 1991, p.xx.

而上学的先验观的更为激进的批判。早期浪漫主义与现代美学经验是阿多诺“非同一性”的否定思维的核心。<sup>3</sup>

阿多诺所说的与“同一性思维”相对的“非同一性”是指什么？“同一性思维”在阿多诺那里最主要的是意味着将单一的事件或客体置于总的概念框架之下。这些概念从未以其具体的现实把握住整件事，即客体或事件。它们只能表象（或再现）某些侧面，而不得不忽略其他一些侧面。“非同一性”的第一个意思是指所有的同一性思维的盲点：客观或事件的被遮蔽的一面，而其另一面则被思想与话语所照亮。由于我们永远也不可能达到对一个事件的所有侧面的完全或完备的理解，我们总是不得不对一个事件或对象做一些“不公正”的事。

我们能做的唯一的事就是注意到可能存在着一件客体或事件的重要侧面，恰恰是我们忽略或遗忘了的。这一“遗忘”可以通过第二次反思来获得部分的救赎。但是，对阿多诺来说最好、也是最充分的“开放性思维”或“第二次反思”的成功例子，并不是来自哲学，而是来自现代艺术。这可以从立体派的创新得到最好的说明。传统的绘画——简而言之——通常都依赖一种幻觉性透视。它们在二维平面上再现一个三维客体，似乎它也是三维的。立体派打破了这一幻觉。立体派绘画一次呈现同一物体的各个不同的侧面。这里的要点在于，从透视的观点看，这些不同的侧面是不可调和的。立体派绘画同时呈现同一事物的从正面看的形状，从背面看的形状以及从侧面看的形状，这是“悖谬的”，只要它们从单一的角度呈现某种永远也不可能被当作单一角度的透视来加以再现的东西。它们呈现一事物或客体的在现实中可能同时存在的各个侧面，但是这些侧面从观众的有局限的和特殊的角度来看从来也没有被感知过、描绘过或再现过。立体派的模式因此可以被解释为“公正地对待”客体的那些被通常知觉、概念描绘或艺术再现的必然的单一视角所蒙蔽的侧面的尝试。立体派因此是阿多诺的否定的辩证法的一个很好的类推。它们呈现了一个进入事物本身（以其现实）的方法。但是这种事物本身的现实永远也不可能被当作一个同一的客体加以再现，因为后者不得被打成碎片，以所有的或许多非同一性的侧面。事物本身的现实只能作为一种“碎裂的”与“断片的”总体性的形式出现。<sup>4</sup>

这样，“非同一性思维”，“否定的思维”或“否定的辩证法”就成为阿多诺反对“同一性思维”、形而上学与工具理性的主要理论构架。艺术，特别是现代艺术在阿多诺那里被赋予了救赎的使命。这是一次正好与邓托颠倒的“艺术对哲学（即形而上学）的剥夺”。

3 参 Hauke Brunkhorst, *Adorno and Critical Theory*, Cardiff: University of Wales Press, 1999, p.1.

4 *Ibid.*, p.3.

正是在这个前提下，阿多诺重述了康德美学；康德认为审美判断是科学知识 with 道德实践之间的非认知的中间环节。对阿多诺来说，最好的现代艺术是一个在理性的实践已经成为非理性的社会中，一种非话语的知识与非实用的实践形式。这样的知识与实践以本真的艺术品的意义 [the import] 为转移。由于是非话语的，艺术的重要性可以从压迫性的社会结构中提供一种形式的解放。由于是非实用的，艺术的重要性可以拥有一种间接的却是改造性的政治意义。只有在这个意义上，我们才能理解为什么在阿多诺那里，“现代艺术与否定的辩证法成为互惠的真理载体”。<sup>5</sup>

## 二 自主艺术及其社会功能

如果说，“非同一性思维”或“否定的辩证法”解决了阿多诺整座思想大厦中的一个基础问题的话，那么，他的批评理论与美学理论中最重要的贡献，乃是在1) 艺术自主及其社会条件，2) 艺术形式与真理内容，以及3) 自主艺术及其社会功能这样三个论题中提供的真知灼见。这三个论题其实是同一问题的三个不同层次。为了行文方便，我们分三个小节加以处理。

### 1. 关于艺术自主及其社会条件：阿多诺与本雅明的争论

阿多诺关于艺术自主 [artistic autonomy] 的主要观点首先体现在与本雅明的争论中。争论的要点在于对自主艺术与文化工业 [cultural industry] 之间的关系的看法。理论上的分歧最清楚地出现在本雅明《机械复制时代的艺术作品》(1936) 与阿多诺的《论音乐中的拜物教性质与耳力的退化》(1938) 两文的对照中。

依照本雅明，摄影与电影的“机械复制”有一种进步的效果。它瓦解了艺术中的“灵光”。所谓“灵光”，是指艺术作品的本真性、独特的在场与传统的权威性。而在电影中，摄影机与位于演员与观众之间的剪辑者的介入，使得包围着演员的那一层神秘灵光消失了，而演员所刻画的角色的灵光也随之消失。相应地，在观看影片中，一种投入的但又是嬉戏的公众的占有取代了无利害关系的个人的沉思：“艺术的机械复制改变了大众对艺术的反应。对毕加索的画的反动的态度改变为对卓别林的电影的一种进步的反应。”<sup>6</sup>

正如电影是本雅明的例子，音乐成了阿多诺的例子。在阿多诺看

5 Lambert Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory*, p.xxiii.

6 Benjamin, *Illuminations*, p.234.

来，大众传媒的音乐强化了而不是削弱了艺术作品的灵光。阿多诺思考的不仅是为主流市场录制的商业性爵士乐，而且还有为“方便收听”所做的古典音乐计划。在这样的音乐中，演员穿上了准天才的伪装，而听众则成了附属于最流行的旋律的婴儿食品的消费者：“不管电影的情况如何，今天的大众音乐在祛魅方面很少有什么进步。其中生存下来的东西无非是幻觉而已……提升当代大众音乐的技术理性……只是一种幻觉。大众音乐的技术创新事实上并不存在。”<sup>7</sup>

本雅明认为有灵光的艺术的衰落的社会意义在于：它们以摄影与电影的占主导地位的政治功能，取代了传统作品的仪式功能——作为宗教对象或审美观照对象的传统作品的“祭仪价值”。而在阿多诺看来，本雅明的这种评价是天真的。广播与电影已经成为资本主义体系的一种新的社会凝固体，而不是集体的自我解放的中介。阿多诺指的是一种新的商品拜物教在录音音乐的生产中所取得的成功。录音音乐主要是作为一种商品来生产的，尽管这种产品的生产似乎是在满足消费者的需要。与此“拜物教”相应的，是消费者耳力（指欣赏音乐的能力）的退化，因为他们的需要受到了操纵。然而，尽管也是这个体系的一部分，某些音乐家却超越了它。这就是勋伯格、韦伯恩与其他一些人的现代音乐。通过真正进步的音乐技巧，这些音乐不断地消灭传统艺术的灵光，而无需屈服于音乐工业的灵光之下。<sup>8</sup>

阿多诺批评本雅明忽视了自主艺术的进步方面与大众传媒艺术的退步方面。他的批评的要点不在于抬高自主艺术而贬低大众传媒艺术，而是视这两者之间的辩证关系为总的体系中的部分：“两者都带有资本主义的特征，两者都包含了变化的因素……两者都是一个自由整体之被撕成的两半……”至少，阿多诺在给本雅明的信中是这么说的。事实上，许多读者发现阿多诺在对待文化工业时要比他在讨论自主艺术时严厉得多，而他在对自主艺术所作的断言时又要比他他对大众艺术做出断言时温和得多：“艺术中的绝对自由——艺术的一大特点——与社会现实中永久的不自由是矛盾的。这正是艺术在社会中的地位与功能变得不确定的原因。换句话说，艺术将自身从早期祭礼功能及其派生功能中解脱出来后所获得的自主，取决于人性的理念。当社会日益变得没有人性，这一观念也就不攻自破了。那些充满人道主义理想的艺术要素便失去了力量——试图通过恢复艺术的社会角色来减轻艺术的自我怀疑是没有意义的，也是徒劳的。今天，自主的艺术已显出盲目的迹象。”<sup>9</sup>

尽管自主的概念有待进一步阐释，我们暂时可以把它等同于从宗

7 Adorno, in *The Essential Frankfurt School Reader*, pp.270-299; here quotation from pp. 278-279.

8 参 Lambert Zuidewart, *Adorno's Aesthetic Theory*, p.31.

9 Adorno, *Aesthetic Theory*, pp.1-2; 中译文参阿多诺《美学理论》，王柯平译，四川人民出版社，1998年版，第2页。

教、政治与其他社会角色中解放出来。在一个不自由的社会，这样的自由会折磨艺术本身。事实上，阿多诺说，艺术自由还有一个意识形态功能：“艺术自主的原则，不管自愿还是不自愿，都会产生外面的世界是一个圆圈的整体的虚假印象……通过拒绝现实……艺术最终为现实作了辩护。”<sup>10</sup> 然而，他仍然坚持反对本雅明的论点，即某些艺术作品能超越一个不自由的体系，粉碎文化工业的混凝土。自主，这一为艺术涂上意识形态色彩的原则，也为艺术的解放角色提供了前提条件。而真理内容 [truth content] 是这种解放的作品的驱动力。于是，正如著名阿多诺美学专家茨维达瓦特 [L. Zuidevaart] 所说的那样：“艺术自主的问题可以这样提出来：什么是艺术自主的社会条件？在一个发达资本主义社会里自主艺术的意义是什么？自主在这方面能提供什么贡献？对阿多诺来说，这个问题关系到自主艺术与发达资本主义之间的中介活动 [mediation]，一种社会的 - 艺术的真理得以显现的中介活动。”<sup>11</sup> 以此，我们可以说，自主是现代艺术的一个前提条件，而这个前提条件恰恰是在资本主义（或市民社会）的条件下才具备的。没有自主，现代艺术是不可想象的；没有资本主义，艺术自主是不可想象的。因此现代艺术的自主（现代主义）与资本主义现代性互为前提，互相构成。用阿多诺的话来说，“这个问题关系到自主艺术与资本主义之间的中介活动”。这有助于我们在这个问题上纠正两种片面的观点：1）认为艺术自主是独立于资本主义（或市民社会）的，这是一种天真的形式主义观或“为艺术而艺术”；2）认为资本主义（或市民社会）完全决定了艺术形式，艺术丝毫没有自主可言，这是一种庸俗的物质（或内容）决定论。

## 2. 关于艺术的意义：艺术形式与真理内容

阿多诺关于艺术意义或艺术重要性 [artistic import] 的观念隐含着一种非概念的与非话语性的知识概念。两个过程在这个概念中交互作用。一是话语的知识与非话语的知识之间的辩证关系。二是在作为非话语性知识的一种模式的艺术之中的模仿与理性之间的辩证关系。根据《美学理论》，现代主义艺术展示了第二个过程，即作为模仿的表现 [mimetic expression] 与理性的建构 [rational construction] 之间，或用传统的术语来说，是内容与形式之间的紧张关系。这一紧张关系构成了自主的艺术作品的意义。

阿多诺探索文化领域中，特别是音乐与文学中占主导地位的生产方式的变化。通过转录马克思的生产（作曲）、分配（复制）、交换

10 Ibid., p.2; 中译文参同上书，第2-3页。

11 Lambert Zuidevaart, *Adorno's Aesthetic Theory*, p.32.



(文化工业)与消费(接受)的范畴,阿多诺在马克思的价值理论的基础上发展出一种普遍的文化理论。阿多诺坚持认为,形式是在一种社会立场的基础上被建构起来的。以此,我们得以反对对形式作单纯形式主义的理解,或将形式当作纯粹的“形式课题”来加以处理的,对于波普尔与贡布里希的试错与程式理论的片面理解。阿多诺继续以音乐为例。音乐以其非概念性,又是最形式化的艺术,使阿多诺最感兴趣。阿多诺探讨了音乐形式与它从中产生出来的社会之间的关系。在这里,形式的概念是高度含混的。一方面,它是指音乐的种类,而形式分析能检查它们与各种社会的关系及其与社会生活的关系,例如礼拜音乐与世俗音乐,歌剧与室内乐。众所周知,礼拜音乐与宗教活动有关,而各



独脚的小圆桌 1928年 179.7×72cm 布油彩  
乔治·勃拉克

种世俗音乐则在宗教音乐之外在古典音乐时代发展出来。歌剧是世俗音乐中的代表,其听众以市民为主;室内乐则培育了一个精英阶层的欣赏趣味。音乐形式的社会学研究在这个意义上与杜尔凯姆分析宗教生活的基本形式的方式相近;在杜尔凯姆的研究中,他认为宗教形式呈现(强化)与再现(译解)社会本身。<sup>12</sup>另一方面,形式是指音乐的内在构成,指旋律、和弦甚至调性体系本身。形式分析在这个意义上则会检验音乐技巧的特殊特征与社会生活的其他领域的社会组织原则之间的关联,这种研究方式则与韦伯在检验西方和弦音乐不断的“理性化”,以及其理性与情感特征之间的联系的方法相近。而这两种形式

12 参杜尔凯姆:《宗教生活的基本形式》,渠东等译,上海人民出版社,1999年版。

概念并不总是被区分得很清楚。<sup>13</sup>但是，显而易见的是，阿多诺已经说明了，即便像音乐这样最纯粹、最形式化的艺术，也与产生它的社会环境密不可分。

阿多诺的音乐社会学建立在这样一个假设之上：社会“意义”是可以预知的，但不是作为其“内容”。他反对任何一种认为对任何艺术品的经验首先是数据，或是认为这种经验构成对由任何艺术品的内容所意图达到的效果的一种主观的反思的艺术社会学。一方面，艺术社会学应该调查社会与艺术之间的关系是如何在艺术作品中得到“结晶化”的，另一方面，它应该调查分配与控制的机制，正是这一机制决定了艺术品的接受（“被经验”）。剧烈的脱节可能出现在作曲与作品的接受之间，这可以用社会学加以解释。

一首曲子的社会“意义”及其社会功能可能出现分歧或彼此矛盾。举例来说，在一个特别的时期，在音乐生产与传播的主导状况既定的情况下，一首曲子可能表达要变革社会的强烈渴望，但是在另一个时期，在不同的交换与传播条件下，同一首曲子却可能使既存的社会关系合法化。在同样的生产与传播条件下，不同的音乐形式可能发展，某些可能抗拒使占主导地位的交往规范合法化，另一些则可能顺从并认同这样的规范。因此，阿多诺并不认为，音乐的“意义”在变化了的条件下就做出改变。“意义”在这个非同寻常的意义上并不指作曲家的意图，或是一部作品的任何非历史性的或固定的意义的概念。<sup>14</sup>

音乐技巧必须被理解为比通常的学院派研究更具社会学性质，同时又要比将社会学范畴生硬地适用于音乐所暗示的更具有音乐性质（即其自主性）。这不是一件发现任何时期的音乐技巧的社会起源的问题，而是决定这些要素是如何被运用于作曲以产生音乐的（与社会的）意义的事情。阿多诺并不否定音乐可以按照其自身内在的、自律的发展来加以理解，因为传统的音乐史研究的方法表明了这是可能的。然而，音乐的“自律”本身必须被理解为一个社会事实，理解为由一种特殊的社会形式所决定的东西。只有采取这样的视角，任何音乐的社会姿态才是可以识别的：“现实中未解决的对抗以其形式的内在问题的方式重新出现在艺术品当中。”<sup>15</sup>

有时候阿多诺似乎认为技术与形式在意义的产出与解释中，比材料与内容更重要。这里，技术是一个比单纯的艺术技巧含义更广的术语，它还包括与艺术品的生产与接受有关的发行、传播与消费方式。他宣称艺术品的意义是通过技术的中介，并从中推断出来的。他还认为，技

13 参 Gillian Rose, *The Melancholy Science: An Introduction to the thought of Theodor W. Adorno*, New York: Columbia University Press, 1978, pp.109-112.

14 *Ibid.*, p.113.

15 *Ibid.*, p.114.

术与意义在一件有意义的作品里，是彼此产生的。在别处，他又将形式描述为意义的场所。技术与形式似乎能在一种有意义的现实与无意义的现实之间做出区分：艺术技术是艺术从平凡的日常实践中得以物质化的中介；艺术形式在一种产品成为一种艺术现实时得以呈现；而意义则表明一件艺术品不止是一件简单的产品。<sup>16</sup>

形式对阿多诺来说是重要的，因为它是一种艺术作品在其中既可以对抗社会又可以与社会保持对话关系的方式。未解决的社会对抗作为艺术形式的内在问题返回到艺术品中来。因为形式本身就是“内容的沉淀”，但是，内容对艺术品的意义也同样重要。除非人们能追踪内容、形式及其辩证关系的轮廓，否则就会迷失社会紧张在其中“塑形”艺术品本身的道路。<sup>17</sup>可以认为，这是阿多诺在另一个层面上（即相对于资本主义现代性与自主的现代主义这一宏观层次的一个微观层次：内容与形式），对自主艺术及其社会环境的关系问题的论述。与前述问题一脉相承。

阿多诺假定内容来自社会并引出形式，但他更喜欢从特殊的艺术作品与特殊的历史阶段中发展这一假定。它使得人们要达到一个总的结论变得非常困难，而这也招致人们对阿多诺的批评，认为阿多诺的内容概念囿于他与勋伯格学派的无调性表现主义的历史关联之中。阿多诺的《现代音乐的哲学》论证道，勋伯格的整个形式世界与所有技术创新，都来自他的“音乐语言”在他的无调性阶段是如何被极化的。极化来自勋伯格想要直接记录本能冲突 [Triebkonflikte] 而不加以理性化（如同在精神分析中的案例研究）的尝试。阿多诺的弗洛伊德式解释直接将勋伯格音乐的解释转移到一个总的“对在所有音乐中的形式与内容的相互决定的洞见——所有音乐，而不独那些表现主义作品，都是沉淀了的内容”。<sup>18</sup>这样的内容是记录下历史社会的紧张与倾向性的人类冲动。

《美学理论》保持了阿多诺对勋伯格式音乐的内容与形式的解释模式：记录下社会倾向性的无意识冲动被转换成艺术内容，从中艺术形式得以诞生。由于非艺术的表现的译解具有其自身的倾向性，艺术品的模仿冲动是其“表现”与“内容”。<sup>19</sup>与此同时，《美学理论》扩展了内容的概念，使其超越转换了的人类冲动的观念。因此，内容可以从两个相互依赖的侧面趋近，或是作为客观化了的人类冲动的艺术升华，或是在其非同一性中作为客观化了要素与关系的艺术变形。在艺术品内部，冲动与要素成为以其材料的非同一性面目出现的现实的残留影像 [afterimages]。而“内容”则代表了艺术作品内的模仿的非同一性。

16 参 Adorno, *Aesthetic Theory*, pp.327, 308, 205.

17 Ibid., pp.7-8, 202, 446.

18 Adorno, *The Philosophy of Modern Music*, p.42.

19 Adorno, *Aesthetic Theory*, pp.165-166, 202-211.



弹吉他的人 1670年 53.3x45.7cm 布油彩 弗美尔

艺术形式是内容的沉淀这一断言的要点在于，艺术形式能从内容中出现，而不是被强加在内容之上。当阿多诺将音乐与语言加以比较时，他重述了19世纪关于审美自主与绝对音乐 [Absolute Music] 的观念。他的非话语性知识的概念使他能超越基尔凯戈尔与汉斯利克，他俩在反对浪漫派与黑格尔的美学时，都把音

乐比作语言。<sup>20</sup> 但是，阿多诺在这儿的问题似乎是：他没有明确地说明，与形式主义美学所说的形式产生内容相反，内容如何生成形式？

### 3. 关于艺术的社会功能：或自主艺术及其社会使命

阿多诺关于自主艺术及其社会功能的关系的论述，是与前述两个层次平行的第三个层次。在这个层次上，阿多诺的《遵命的艺术》 [Commitment] (1962) 是对本雅明十分布莱希特式的论文《作为生产者的作者》(1934) 一文的迟到的回应。两文都处理艺术自由与政治使命之间（或艺术自主与其社会功能之间）的紧张关系。比较两文既可以用来澄清阿多诺美学中的艺术与政治的主题，也可以在一个具有决定意义的时刻，反驳后现代主义关于现代主义的非政治化的批评；并且，在一个同样决定性的时刻，重述现代主义的基本议题，它将证明后现代主义的“文化政治”诉求并不多于现代主义，而它的无视艺术的自主性，恰恰少于现代主义，其实质乃是一种不可能的现代主义。

本雅明想要超越在那些要求艺术家站在正确的政治立场的人（马克思主义、现实主义和批判现实主义），与那些捍卫艺术家追求审美质量的自由的人（现代主义）之间的无谓的争论。他坚持认为审美质量与政治正确性是彼此存在的必要条件：“一件文学作品的倾向性，只有当它在文学上也正确时，它在政治上才有可能正确的……这一文学倾向性单独构成作品的质量。一件作品的正确的政治倾向包括它的文学质量，因为它包括它的文学倾向性。”<sup>21</sup> 对本雅明来说，一件文学作品的倾向性

20 参 Carl Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music*, trans. Roger Lustig. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

21 Benjamin, "The Author as the Producer", in *The Essential Frankfurt School Reader*, p.256.

的正确与否，取决于在“它那个时代的文学的生产关系”语境中的这件作品技术上的先进性。

本雅明所说的文学技术不仅仅是人们一般所认为的纯粹的文学技巧，而是指能改变文学作为一种生产方式的生产机制的技术（包括文学技巧、文学作品创作、出版与接受的机制等等）。他最好的例子就是布莱希特的时代剧场。布莱希特将解释剧情的策略与在电影和广播中发展出来的蒙太奇的程序实现一体化，以此来对抗资产阶级戏剧中的现实的幻象。其结果是，观众意识到舞台的演出的情景是真实的处境，不是感到满足，而是感到震惊与醒悟：“因此，时代剧场并不再现情境，而是发现情境……它不怎么关心让公众充满感情，甚至是煽动性的感情，而是关心通过人们对生活于其中的处境的思考，以一种持久的方式异化公众。”<sup>22</sup>

阿多诺写于近三十年之后的论文是对萨特《什么是文学？》的德文版的回应。它以遵命艺术的它律对抗自律（或自主）艺术为转移，尽管阿多诺以质疑这种它律的政治与美学理由作为论文的开端。他所说的“遵命的艺术”并不是指有倾向性的艺术，这种艺术的目的是当下的目标，如劳工法的修订；也不是指宣传性的艺术，这种艺术为一个政府或政党的官方目标服务。在论文的过程中，“遵命的艺术”最终意味着旨在改造根本性的政治态度，但却经常失败的那种艺术（意是而实非）。而“自主的艺术”则是指并不旨在改变人们的政治态度，却改变了政治态度的那种艺术（意非而实是）。他说：“这不是一个政治艺术的时代，但政治已经转移到自主艺术之中；政治上看上去越是毫无希望的地方，艺术上的情形就越是如此。”<sup>23</sup>

论文举出三个理由来坚持这一论点，即，遵命艺术的无效性；二战后德国的政治形势；以及发达资本主义条件下某些自主艺术的有效性。阿多诺用布莱希特的剧院来阐述第一个理由。布莱希特的戏剧试图催化观众的政治意识与行动。为此，他通过一种审美简化（或还原）的过程，改造了传统的剧场。阿多诺指出这是一种剥去消费领域的资本主义抽象本质的伪装的有希望的方式。不幸的是，审美简化的同一个过程削弱了戏剧的政治内容。其结果则是削弱了想达到的政治效果。与此同时，布莱希特对政治现实的歪曲弱化了作为艺术的戏剧。布莱希特的《母亲的勇气》（1939）夸张到完全不可信，而他的《高加索的粉笔圈》中农民式的用语则是高度装腔作势的。“坏政治导致坏艺术，反之亦然。”阿多诺得出结论说。

22 Ibid.

23 Adorno, “Commitment”, in Ibid., p.318.

阿多诺认为，在德国，有两个特别的处境使得遵命的艺术变得不合适。一是二战后对罪恶与痛苦的全民性压抑；二是一种对道德主义与唯美主义的强烈的德国倾向，使得遵命艺术极易暴露在操纵与轻易的消费面前。阿多诺的结论是从他的评估中得出的；而他的评估则建立在他有关发达资本主义损害政治中的传统策略，并瓦解遵命艺术想要达到的效果的理论之上。在当前条件下，充分的自主艺术，缺少直接的政治意图的作品，却拥有遵命艺术很少获得的政治效果：“卡夫卡的散文与贝克特的戏剧……与那些遵命的官方作品相比，则拥有一种效果。他们的作品的不可避免性迫使人们改变态度，而那却是遵命的作品仅仅梦想达到的效果。”<sup>24</sup> 于是，又如茨维达瓦特所说：自主艺术及其社会功能之间的关系的问题可以这样提出来：说艺术品的意义实质上是其政治意义，这种说法有道理吗？不管是艺术品的意义还是其效果，它们都互为前提吗？一件艺术品的真理标准是艺术的还是政治的，抑或是两者同时？”<sup>25</sup>

阿多诺在此文中的基本结论是，艺术作品越是做到自主，它的社会功能就发挥得越好；相反，一心想要发挥其社会功能的遵命艺术，则达不到其目的。这也解决了我们关于后现代主义的“文化政治”诉求，与现代主义的“形式自律”的似是而非的矛盾与对立：好的现代艺术就是严格自主的艺术，其结果，也是最能发挥其社会批判效应的艺术；而无视形式的后现代主义艺术，却发挥不了它的政治效应，正如阿多诺所说，“坏艺术也导致坏政治”。

### 三 必要的恶：为现代主义一辩

本章一开始就已指出，现代艺术在阿多诺那里代表了与虚假的社会现实相对立的历史真实（或真理）。在前一节三个层次的分析中，艺术中的真理问题，仍是阿多诺理论探索中的弱项。确实的，为了发现艺术真理，阿多诺转向现代艺术。毕加索、勋伯格与贝克特为他的研究提供了某些线索。难怪敏锐的评论者如理查德·沃林 [Richard Wollin] 与托马斯·胡恩 [Thomas Huhn] 要将《美学理论》解释为对“现代艺术的辩护”。沃林把阿多诺的《美学理论》描绘为“从历史的与哲学的角度，对现代主义进行辩护，对它‘存在的权利’进行鉴别的纪念碑式的尝试”。胡恩则认为《美学理论》是“对现代艺术的重量级的辩护”。<sup>26</sup> 然而，与本雅明的论战表明，阿多诺不会

24 Ibid., pp.314-315.

25 Lambert Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory*, p38.

26 R. Wollin, "The De-aestheticization of Art: On Adorno's Aestheticische Theorie," *Telos*, no. 41 (Fall 1970), pp. 106; T. Huhn, "Adorno's Aesthetics of Illusion," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44(Winter 1985), p.181; 参 Ibid., p. 38-39.

简单地满足于为现代艺术辩护，而是将它从属于彻底的批判，从而将它从种种错误的理解中拯救出来。这一期待为《美学理论》中题为《情境》的一章所证实，编者将这一章描绘为“一种现代性历史的哲学”。在那里，阿多诺把现代艺术描绘为提供了对大众媒介艺术的意识形态功能的部分纠正。因为，现代艺术也拥有其意识形态功能，但是，他说“要批判文化工业而不同时批判艺术是不可能的”。<sup>27</sup>更何况，他还在现代艺术当中区分本真的作品与非本真的作品。

如果说阿多诺为现代艺术辩护无不道理，那必定是因为现代艺术遭受各种攻击的缘故，在早期，它特别地体现在卢卡奇对现代主义的攻击中，而在60与70年代，即阿多诺写作的后期，则明显地表现在后现代主义的疯狂反扑中。我们先行观察阿多诺对卢卡奇的驳斥，然后花大力气考察阿多诺对后现代主义的反驳，从而把阿多诺从后现代主义的歪曲与挪用中澄清出来。

卢卡奇曾区分了三大20世纪文学主流：现代主义、批判现实主义与社会主义现实主义，它们分别以弗朗兹·卡夫卡 [Franz Kafka]、托马斯·曼 [Thomas Mann] 与马克西姆·高尔基 [Maxim Gorky] 为代表。卢卡奇认为，现代主义文学是资产阶级文学，其标志是面对发达资本主义时那种非历史态度的焦虑。批判现实主义，尽管在意识形态上是资产阶级的，却展示了清醒的乐观主义，它也不拒绝社会主义。社会主义现实主义则既是历史态度的，也是乐观主义的。但是，与批判现实主义不同，它引进了社会主义观点“从内部来描绘走向社会主义的力量”。在卢卡奇看来，批判现实主义与社会主义现实主义能组成同盟军来对抗冷战，现代主义却无意中支持了毁灭的力量。<sup>28</sup>

阿多诺拒绝这一分类体系，并试着一个接一个加以颠覆。他认为“现代主义”作品是真正的现实主义，因为它们提供了有关社会历史现实的“否定的知识”。被认为是现代艺术中的“虚无世界”，其实是关于社会所导致的异化的辩证的真理。而被冠以“批判现代主义”的作品，阿多诺却认为它们比卢卡奇所认为的“较少”现实主义，却“较多”现代主义。而社会主义现实主义则在历史上是过时的，在技术上是退步的。它们的退步性来自其落后的社会生产力，以及要为隐瞒苏联集团的国家的压迫性质服务。事实上，阿多诺宣布，社会主义现实主义作品比现代主义作品既更少现代，也更少现实主义。<sup>29</sup>

对卢卡奇来说，文学意义的关键是文学世界观，它总是拥有其深刻的形式衍生物。而对阿多诺来说，文学意义的关键是个别作品的技术。

27 Adorno, *Aesthetic Theory*, p.26.

28 George Lukacs, *Realism in Our Time: Literature and the Class Struggle*, trans. John and Necke Mander, New York: Harper & Row, 1964; 转引自 Lambert Zuidemaart, *Adorno's Aesthetic Theory*, pp.39-40.

29 Adorno, "Reconciliation under Duress" in *Aesthetics and Politics*, pp.151-176.

技术拙劣与过时的作品在现代条件下是不可能合适的。因此阿多诺经常指责卢卡奇忽视了形式或技术，过分强调了思想或主题材料，从而将意义强加在文学作品身上，未能探索它们的真正意义。

当然，弥漫在这些方法论上的分歧的，是许多重合的地方，也有更深层的冲突。双方都认为某些作品与文学倾向在现代条件下比另一些更合适，双方都认为这些作品是真正的艺术作品。这一点使他俩（特别是阿多诺）与后现代主义者区别开来。因为，在后现代主义看来，仅仅在作品之间做出本真 / 非本真的区别，就已经是陷于不可饶恕的形而上学中了。两位作者也都假定，真正的艺术作品能给我们关于当代社会历史现实的真正的知识；而艺术自主是这种知识的前提条件；以及有一个社会历史的现实存在，不管其表面看上去可能有多么支离破碎。然而，两者更深层的冲突在于：他们对物化与中和的辩证法的看法不同，从而产生了两种不同的审美现代主义的故事。两位作者对物化与中和之间的辩证法，以及对现代艺术在其中的位置，有着不可兼容的建构。<sup>30</sup>

阿多诺和卢卡奇都将发达资本主义看作是一种历史的形成物，在那里商品形式已经渗透到文化领域。“物化”是指这一普遍深入的商品化过程与结构。由于物化构成了一切形式的异化的核心机制，解异化就需要超越物化。无论是卢卡奇还是阿多诺都没有期望资本主义社会中的劳工阶级来推动这一超越。他们都把某些自主的艺术作品看成是物化的首要的对立面。

对阿多诺来说，某些现代主义作品拥有足够的实验性深度与技术的先进性，来抗拒意识的商品化，从而暴露发达资本主义的隐藏着的矛盾。现代文学由于其批判的经验与技术而必须得到人们的认可。像贝克特的《终曲》[*Endgame*]所提供的恰恰是“精确、无语的反抗”“一个无可理喻的世界”。在这种反抗性（或质疑）中，存在着从根本上改变社会的可能性。当他称艺术品的真理内容是“无意识的史学”<sup>31</sup>时，他是在总结他自己的艺术史学。当他称艺术的真理内容乃是历史的“结晶化”<sup>32</sup>时，一种历史哲学在他自己的美学中得以结晶化。他的艺术史学拒绝卢卡奇式的分类，以便抗拒一种特殊的社会历史形式（如社会主义）。他的历史哲学在物化与中和之间震荡，以便瓦解物化而不支持不成熟的中和。

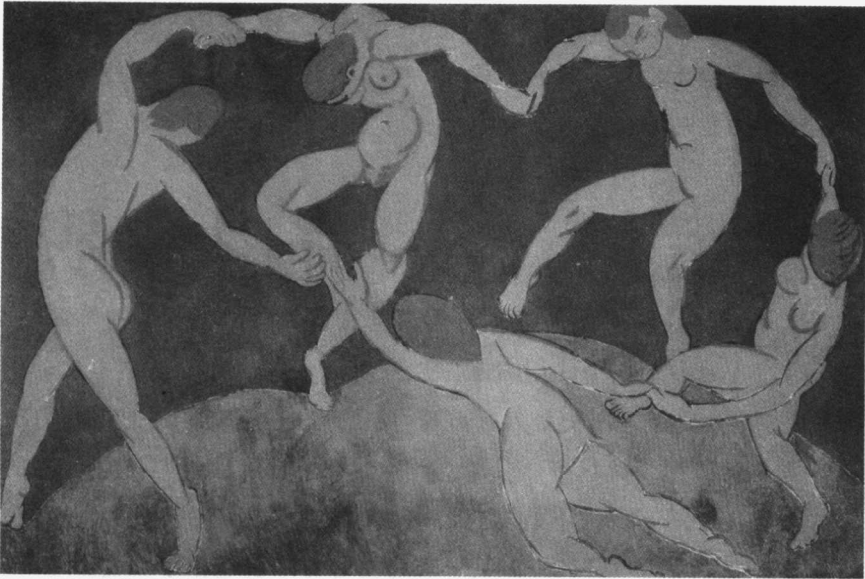
卢卡奇把文化定义为与生活的当下维持分离的产品与能力。只有在一个“其生产是一个统一的与自我包含的过程”的社会里，文化才是可能的。资本主义生产方式却通过把文化产品转变为商品并通过分裂工作

30 关于两者不同建构的详尽讨论，参 Martin Jay, "Theodor W. Adorno and the Collapse of the Lukacsian Concept of Totality," in *Marxism and Totality*, pp.241-275.

31 Adorno, *Aesthetic Theory*, p.274.

32 Ibid., p.193.





舞（第2号） 1909-1910年 260x391cm 布油彩 亨利·马蒂斯

过程，摧毁了文化先前拥有的自主性。在20世纪“金融资本的时代”，文化崩溃了，因为甚至连自由（自由竞争）的资产阶级意识形态的表面的基础也不再存在了。对卢卡奇来说，文化的可能性依赖于“有机统一”的条件和（如今已经失去的）和谐的理想。文化只有当经济规则的统治被消灭了以后才有可能再一次存在。

阿多诺拒斥认为文化是被理解为超越生活的物质再生产的精神的观点。前资本主义社会之与资本主义相对，并不是因为资本主义摧毁了文化的自主性，相反，文化形式的“自律”只有在资本主义条件下才能获得。当艺术品可以被当作商品加以交换时，它们才从仪式的语境中解脱出来，并因此成为“自主的”。文化并不预设在一个社会中的有机统一体，相反它总是在一个社会的生活方式及其相随的社会组织的基础上兴起，并表达这个社会的各种矛盾。因此，对卢卡奇来说是文化可能性的毁灭的准则，对阿多诺来说恰恰是其存在的可能性的准则。<sup>33</sup>

对阿多诺来说，艺术的政治相关性是不能从其历史意义中分离出来的。然而，他的历史意义概念并不是透明的。当传统德国哲学将意义维系在一种历史观（作为一个拥有一个目的——人类的全部事业只是对这个目的的贡献——的持续的进程）当中时，阿多诺却对这样一种观念所隐含的进步概念持强烈的保留态度。阿多诺对现代艺术的辩护是他想要保持一种历史的目的却不做出关于人类已经取得的成就的过分的断言的悖论性尝试的一部分。这与我们对现代主义的核心所作的分析是一

33 *The Melancholy Science*, pp.115-116.

致的：即真正的现代主义并非建立在一种关于人类进步的（特别是直线进步）的元叙事之上，而是建立在一种“临时的合理性”之上。

尽管阿多诺抛弃了卢卡奇的历史准主体的概念，他却并没有放弃在社会历史进程中的统一性（即连续性与不连续性的统一）的假设。只有这些假设使阿多诺置现代艺术作品的历史意义于它们所揭示的真理之中，虽然这个真理自身也是历史性的。而且也正是这个假设，使得阿多诺与众多后现代主义者，特别是解构论者区别开来。

当然，阿多诺很少使用启蒙思想家对进步的信仰，这是事实。他还发现黑格尔的普遍历史是大有问题的，这也是事实。但是他并没有放弃马丁·杰伊称为“纵向现实”概念：“历史是连续性与不连续性的统一。社会存活下来，不是没有对抗性，而是通过对抗性的手段；利润及其阶级关系为生产进程提供了客观的动力，正是在这一进程之上，每个人的生活得以继续……这也暗示着不可中和的中和一面；因为没有其他任何东西可以允许人类的存活；没有这一点，甚至一种经过改造的生活也没有可能出现。历史地使这一点成为可能的东西，也可能就是摧毁它的东西。”<sup>34</sup>

阿多诺认为人类历史是一种对抗性的统一，其中发展并不是单纯的进步，而阻挡进步的障碍也不是单纯的退步。这一解释来自对一种可能的未来而不是不可避免的未来的在场的确信。这种确信又使艺术作品里的否定的意义 [negative meaning] 正当化。《美学理论》认为，意义的否定成为在审美上有意义的东西，当它在材料中被实现的时候，因为这样一种实现需要形式。阿多诺并不隐瞒他对达达主义的否定意义的厌恶。贝克特的荒诞剧则仍是戏剧。它们一点意义也不缺。它们将意义置于考验之中。要像传统的艺术品表现肯定的意义那样确定地表现否定的意义，现代的艺术作品就必须在其对意义的否定这一点上前后一贯。<sup>35</sup>没有比这一点更能说明阿多诺与历史前卫艺术和后现代主义者的距离了。阿多诺强调的是通过形式实现否定的意义，这与历史前卫艺术通过否定形式，取消意义的概念（达达主义），或后现代主义通过否定形式，实现肯定的意义（特别是美国式后现代主义），正好南其辕而北其辙。

《美学理论》主要的考虑是现代艺术，尤其是现代主义。但是，如果说在这个意义上这是从形而上学的立场为现代主义的辩护的话，那么，《美学理论》还卷入了从现代主义的危机的立场对形而上学经验的可能性的更进一步的质疑。美学，阿多诺指出，“已经不可能再依赖作为事实的艺术。”“人人都在怀疑，艺术能否存活下去。”现在呈现在人们面前

34 Adorno, *Negative Dialectics*, p.320.

35 Ibid., p.221.

的这样一种情境，艺术作为一个价值的自主领域的“肯定的本质”在一个不自由的社会语境中已经成为如此“难以忍受”，以至于“真正”的艺术（亦即对真理的观念来说是真实的艺术）业已被迫“挑战其自身的本质”并起而反叛自身。在阿多诺看来，这是“通过发展出一种反艺术 [anti-art] 的美学概念”来做到的。从现在起，他论证道，“没有反艺术的时刻，就没有可以想象的艺术。”这里，阿多诺在宣明一种“后现代”的观念吗？

答曰：非也。阿多诺说的是，假如艺术已经到了为了存活，就必须“反叛其本质概念”的地步，那么它就仍然处于没有这些概念就不可想象的境地。换言之，艺术通过反叛其本质所做的，仍然是在艺术概念，以及围绕着艺术的一系列概念之下，并为了最终实现这些概念的潜力。阿多诺认为，一切现代艺术都刻下了这一矛盾的烙印。在这种条件下，美学只能有一个目的：通过使其面对艺术经验的最新形式，“培养对常规的美学范畴的合理的与具体的分解”，“以便在这些范畴中释放出新的真理内容”。作为核心，这乃是《美学理论》的全部方案。<sup>36</sup>

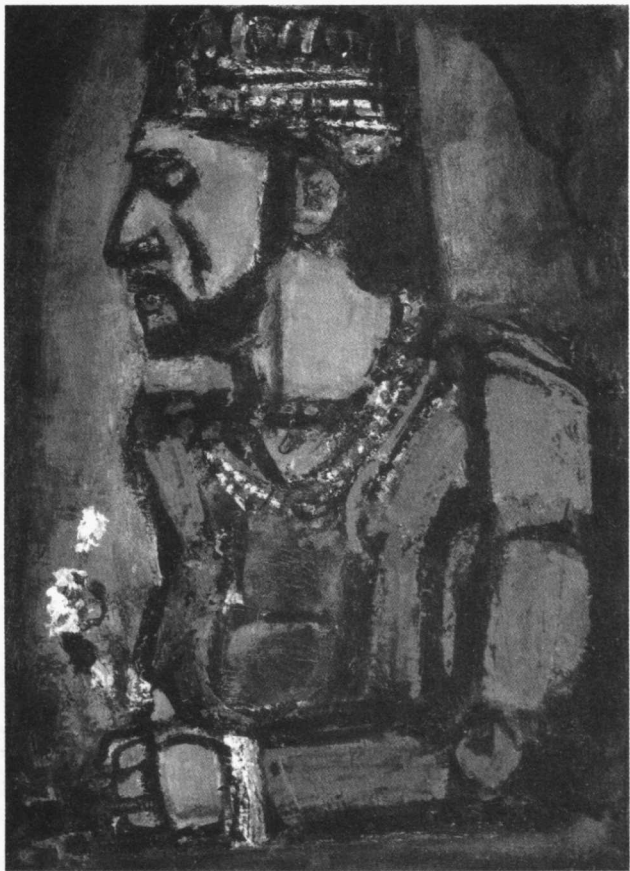
某些论者指出，正是由于，首先是他对现代艺术已成问题的地位的意识，其次是对其意义与可能性的理论反思的不断增长的需求的意识，阿多诺的著作才显得与“后现代”问题相关；既是在其狭隘的意义上，即后现代艺术的可能性与意义的问题上而言；也是在其广义的，同时也是远不清楚的意义上，即现代性的整个启蒙方案的命运的问题上而言。因此，某些人如马丁·杰伊，已经指出阿多诺著作中支持解构主义的倾向。其他人则强调他拒绝放弃真理的概念。而魏尔默 [Wellmer] 则建议在重建其形而上学前提的基础上，对他著作中的这两种对立倾向予以综合的可能性。<sup>37</sup>

显然，由于阿多诺著作的复杂性与深奥的特点，出现各种不同的读解是可能的。<sup>38</sup> 但是，说阿多诺会支持一种“后现代艺术”的概念（其可能性与意义），仍然是不可思议的。关键仍然是如何看待阿多诺的“真理”概念，以及与这一真理概念密切相关的阿多诺式的独特的形而上学（既不同于传统的形而上学，也不同于后现代的“形而上学的解构”）。彼特·奥斯朋 [Peter Osborne] 对这一问题的识别被认为是英语文献中关于阿多诺的最深刻的辨析。在他看来，如果说关于阿多诺的著作的争论可以被理解成后现代的问题的棘手性的迹象，那么，他的著作本身也提供了对这一状况（即后现代）的一种诊断。换

36 参 Peter Osborne, "Adorno and the Metaphysics of Modernism: the Problem of a 'Postmodern Art'" in Andrew Benjamin ed., *The Problem of Modernity: Adorno and Benjamin*. London and New York: Routledge, 1989, p.24.

37 Ibid., p.25; 魏尔默对阿多诺的重述，参 Albrecht Wellmer, *The Persistence on Modernity: Essays on Aesthetics, Ethics and Postmodernism*, trans., David Midgley, Cambridge, Polity Press, 1991.

38 关于阿多诺与“后结构主义理论”的“亲和性”的论述，参 Mas Penski, *The Actuality of Adorno: Critical Essays on Adorno and the Postmodern*, NY: State University of New York Press, 1997, pp.1-21, esp. pp.5-6.



老国王 1916-1936年 77×54cm 布油彩 乔治·鲁奥

言之，阿多诺不是在宣扬一种后现代主义，而是将后现代主义之出现诊断为当代的一种病理。首先，它从审美经验的形而上学意义的基本上是古典的概念的立场出发，对现代主义的危机所作的解释，使我们对最近的审美现象的理解成了问题；而不是，如某些后现代主义的观念的支持者所说的那样，要么仅仅欢呼它们的自我理解，要么突如其来地在它们头上强加有偏见的解构的解释。第二，它为我们提供了一套确定的以历史为基础的现代主义的审美范畴，通过这些范畴，可以趋近对“后现代艺术的问题”（即它的病理性）的认识。

后现代主义，以其划时代的解释，正是从这一视角，作为一个从本质上说与艺术的商品地位相关的问题出现的。更进一步地说，它是作为对高级艺术与大众文化之间的传统区分的一种侵蚀的结果而出现的。然而，阿多诺，却把这一企图在资本主义生产关系占主导地位的社会框架内克服这一对立的尝试看作一个浪漫的想法。显然，阿多诺认为后现代主义是不可能的，如果后现代主义是指自主艺术与大众文化对立的消除的话。现代主义的艺术自主观念是对艺术的商品化的不得已而为

之的反抗；后现代主义则宣布艺术本来就是商品，因此让我们快活地承认这一点并立刻心安理得地去行动吧！

因此全部问题涉及阿多诺这种不同于传统形而上学，却也有别于宣布“形而上学的终结”的后现代主义的独特的形而上学概念（“非同一性思维”或“否定的辩证法”）。在思考阿多诺美学的形而上学基础时，第一个问题产生于他对作为现实性的自我呈现的“加着重号”的真理概念的明显的依赖上。正是对这一观念的维持，使阿多诺既区别于后结构主义者（他们彻底拒绝真理的概念），也区别于哈贝马斯式的批评者（他们只承认“话语的”或“共识的”观念）。从这两种立场的每一种来看，阿多诺的著作只能作为一种因执着于黑格尔式的中和目的论而无可挽回地遭到损害的否定的神学出现。以这种方式再现阿多诺却是一种误读。因为这忽略了一个论点，正是从这个论点，阿多诺通过一切概念思维的内在同一性本质——阿多诺称之为“同一性思维”——的内在批判，推导出他的真理概念。

从阿多诺的现代主义观念的立场看，这一点是清楚的，即一种后现代艺术观念，严格地说，是自相矛盾的。因为，如果后现代主义想要被人理解为文化领域的自主性的消解的话，那么其结果干脆地说就不具有经典意义上的艺术品的地位。也就是说，后现代主义艺术已不再是“艺术”，而是别的什么东西。因此人们开始在谈论不同的事物。因为，根本不可能谈论“后现代”同时又谈论“艺术”。这是一个悖论。艺术是现代的产物，即文艺复兴以后（特别是18世纪）的产物，它是现代性社会诸文化领域自主分离的结果（科学、道德与艺术）。在阿多诺那里，如果说现代主义仍然值得辩护，那是因为艺术在这种分裂的文化图景中扮演着明知不可中和却意在中和的角色。所谓中和，即回到科学、道德与艺术的分离之前的整一状态，回到主客体分立的取消状态。而后现代主义者的基本立论建立在对现代性的合法性的彻底否定之上。这种否定包括诸文化领域的自主的概念。一旦“艺术”不再是一个自主的价值领域，“艺术”干脆就消亡了。因此，从逻辑上说，唯一可能的后现代“艺术”理论，就是邓托的“艺术终结论”。

在对阿多诺的批评中，阿多诺未能在现代主义中区分经典现代主义与前卫艺术，是一个一再出现的批评。其中最有理论份量的，当然要数彼特·贝格尔了。但是，事实上，贝格尔与阿多诺之间的共同点要远远多于不同点。在最关键的问题上，阿多诺与贝格尔拥有一个关于艺术的

自主的共同的立场。这一立场涉及六个断言。(1) 艺术在资产阶级社会已经独立于其他体制。(2) 艺术的独立及其有关其独立的断言, 取决于其他体制的发展, 尤其是政治与经济体制的发展; 艺术的自主总是与作为一个整体的资产阶级社会相关联的。(3) 艺术的相对独立已经越来越多地维系于艺术品的生产与接受。(4) 自主艺术既确认也批判它所隶属的社会, 而这种确认与批判的结合与其自主无法分离。(5) 由于外在的压力与艺术内部的发展, 艺术的自主在发达资本主义社会中已经越来越成为问题。(6) 然而, 自主对艺术在发达资本主义社会中的贡献仍然是至关重要的。自主, 就其自主的优点而言, 具有一种特殊的社会意义。尽管贝格尔对最后一点并不十分热情, 但是他也暗示, 自主可能是合法的与必要的, 只要发达资本主义社会不曾发生根本性的改变的话。<sup>39</sup> 最后一点也是贝格尔不可能认可一个“后现代”的概念的主要理由。<sup>40</sup>

这六个断言加在一起, 就造成一个强大而有说服力的立场。阿多诺为自主原则辩护, 只是随着他关于艺术品的拜物教的富有穿透力的评论而陷于危机。贝格尔攻击同样的原则, 却只是使自己托付给这一原则的不可避免性。在两种情况下, *艺术的自主都被看作是为了某些更大的善的必要的“恶”*。

阿多诺模式的中心现象是艺术作品。相应地, 当阿多诺写下有关艺术的文字时, 他倾向于在特殊的作品内部来发展紧张关系, 这种紧张关系回响着作为一个整体的社会中的紧张关系。“出现并融入到艺术作品的过程应该与作品周围的社会过程等同视之。用莱布尼茨的话说, 作品是以一种没有窗子的单子的方式再现这一过程的……艺术作品的所作所为在社会生产中有其潜在的模式。”<sup>41</sup>

在阿多诺的模式中, 自主与社会性质标志着艺术品在发达资本主义社会中的立场。艺术品是正是解除拜物教的拜物教。它们的自主是以作为一个整体的社会为条件的。而它本身又是艺术中的真理的前提条件。相应地, 自主与真理的概念主导了阿多诺关于艺术的社会意义的断言。尽管他把艺术品的社会意义确定在它们的重要性及其社会功能上面, 他却将它们的社会功能理解为主要是认知的功能, 而且, 他将这些功能的意义看作是直接建立在艺术的意义或重要性之上的。而且, 尽管重要性是由社会内容与真理内容组成的, 真理却为一件作品的重要性提供了绝对的标准, 以及通过扩展, 为作品的社会功能的社会意义提供了绝对的标准。于是, 自主就是完全决定一件艺术品的社会意义

39 参 Lambert Zuidewart, *Adorno's Aesthetic Theory*, p.218ff.

40 关于贝格尔不认可一个“后现代”的概念, 参本书“导论”第三小节“回答这个问题: 什么是现代主义?”。

41 Adorno, *Aesthetic Theory*, p.335.

的东西的前提条件。

阿多诺强调自主作品的意义或重要性，贝格尔却强调他称之为艺术的体制 [the institution of art] 的东西。他是通过将阿多诺的美学理论历史化而得出这个结论的。将一种美学理论历史化就是抓住艺术史与对艺术的哲学反思的历史之间的关联。贝格尔的历史化论点如下：由于“前卫艺术运动”首先使“某些有关艺术作品的伟大范畴”成为可辨认的，美学家必须“从前卫艺术的立场”来理解资产阶级社会中艺术的发展。<sup>42</sup>

按照贝格尔，阿多诺将历史前卫艺术运动，如未来主义、构成主义、达达主义与早期超现实主义置于现代主义的概念之下，是错误的。前卫艺术运动是一个截然不同的历史现象。它超越了现代主义对传统艺术类型与技术的攻击，从而攻击整个资产阶级艺术体制。这一攻击是一种体制的“自我批评”，其目标在于“重新将艺术整合到生活实践中”。在贝格尔看来，前卫艺术暴露了并挑战了在资产阶级艺术史与阿多诺的美学理论中发挥作用的自主原则。<sup>43</sup>

贝格尔自己的模式的核心范畴是“艺术体制”，他认为这是一个历史范畴。它最主要的意思是指“生产与传播的机制，也指关于有关主宰一个给定时期的艺术并决定作品的接受情况的观念”。贝格尔的方法假定了一种更为特殊的“作为体制的艺术”的意义，即那些在资产阶级社会中主宰了艺术品的生产与接受的，以及构成了自主的概念的观念。贝格尔认为“艺术的自主”是资产阶级社会的一种意识形态范畴，一个“既揭示也隐藏真实的历史发展”的意识形态范畴。一方面，它描述了“作为人类活动一个特殊的领域的艺术与生活实践的丛结的分离”事实。另一方面，自主的范畴也同时模糊了这一分离是如何作为一个社会历史过程出现的事实。这一范畴在“艺术作品与资产阶级社会中的生活实践相对分离……被改造成这样一个错误的观念，即认为艺术作品是完全独立于社会的时候”变成了一种扭曲。<sup>44</sup>

贝格尔描绘了艺术从其他社会体制（如教会与宫廷）中独立出来的过程。到19世纪下半叶，当唯美主义拒绝资产阶级生活实践并放弃了艺术阐释生活的断言时，艺术完全与生活实践相脱离了。通过与生活实践拉开距离成了自主作品的意义，唯美主义为前卫艺术对自主艺术体制的自我批判搭建了舞台。前卫艺术运动既拒斥唯美主义，也拒斥资产阶级生活实践，试图“从艺术的根底上组织一种新的生活实践”，同时却消除作为一种体制的自主艺术。<sup>45</sup>

42 Peter Bruger, *The Theory of Avant-Garde*, p.19.

43 *Ibid.*, pp.22-23.

44 *Ibid.*, pp.36, 46.

45 *Ibid.*, p.49.

贝格尔对阿多诺提出了三点批评。一是有关阿多诺对自主作品的强调，二是阿多诺对艺术作品的重要性（意义）的强调，三是阿多诺对社会意义的理解。关于对自主作品的强调，贝格尔认为阿多诺未能批评作为一种体制的艺术，因为他把这种体制看作是理所当然的。阿多诺强调自主作品却未能意识到这种强调本身就是受一种体制的框架控制的。事实上，阿多诺将一种作品提高到规范的高度，同时却拒绝流行艺术与其他老式的自主艺术（如文学现实主义）。历史前卫艺术已经瓦解了阿多诺的这一宣称，即只有这种被他提升的艺术才是发达资本主义社会唯一具有合法性的艺术。它们已经摧毁了“一个给定的流派可以宣称自己具有普遍有效性的可能性……历史前卫艺术运动激发出来的艺术史中的这一断裂的意义，并不在于对作为一种体制的艺术的摧毁，而是在于，使一些审美准则成为有效的准则的那种可能性的摧毁”。<sup>46</sup>

贝格尔的第二个批评有关阿多诺对艺术作品的重要性（意义）的强调。在19世纪的唯美主义中，资产阶级艺术对其他社会亚体系的相对独立，已经与个人作品的不断增长的非社会与非政治的重要性（意义）相融合。前卫艺术运动的反唯美主义暴露了资产阶级艺术是一种社会体制，其自主的原则意味着自主作品的社会意义。由于阿多诺是在这一体制中思考问题的，因此他关于艺术品的社会功能就没有什么话好说。不是分析这一基本上决定了一件作品的社会功能的体制框架，阿多诺却为自主的教条所误导，认为这种功能来自作品本身的重要性（意义）。一旦前卫艺术的理论蕴涵变得清楚了以后，对重要性（意义）的规范性的强调就会被“一种功能分析所取代，这种分析的目标是一件作品的社会效果（功能），而这又是作品内部的刺激物与一种在既存的体制框架中社会学上可定义的公众共同作用的结果”。<sup>47</sup>

贝格尔的第三个批评有关阿多诺对个人的作品的社会意义的理解。正如我们前面已经说过的，阿多诺置艺术品的社会意义于其重要性（意义）以及社会功能当中。而作品的社会意义完全取决于作品重要性（意义）的真与假。这样一种理解的问题在于，贝格尔认为，将艺术作品解历史化 [de-historized] 了。阿多诺的方法使其很难在作品的历史意义与其当下相关性之间做出区分。例如，当歌德的《伊菲格涅》被解释成是对从启蒙到神话的预言时，阿多诺是将歌德不曾有过的经验加在了作品身上。贝格尔认为这样的融合消解了一部特别的作品的历史特殊性。他呼吁一种“体制的-社会学的方法”，这种方法可以分开这些不同的视界，以便将它们置于辩证的关系当中。社会学研究试图在歌德时代的文

46 *ibid.*, p.87.

47 *Ibid.*



学体制中决定歌德这部戏的立场。这一立场然后才可以与这部作品以后之被接受为文学经典及其它在今天的潜在意义挂起钩来。这样一来，对个别作品的“解释”成了一种“意义的生产”，它自觉地来自一种与歌德及其同代人不同的历史经验和一种不同的文学观念。<sup>48</sup>

贝格尔想要用对随着艺术体制的变化而变化作品功能的强调，来取代阿多诺对自主艺术的强调。当阿多诺使艺术作品的社会意义取决于其重要性（意义）的真理时，贝格尔似乎使它取决于作品对艺术与生活的最终整合的潜在贡献。然而，众所周知，前卫艺术对自主的攻击失败了，它只是被一种更晚近的“新前卫艺术”体制化了。这也是贝格尔本人将前卫艺术冠以“历史的”之名的潜在理由：意为这些前卫艺术已经成为历史了。这样，正如茨维达瓦特指出的那样，*前卫艺术的新近发展恰恰给贝格尔提出了两个问题：第一，重新把艺术整合进资产阶级社会中的生活实践是否可能，甚至是否可欲？第二，是否阿多诺所说的“文化工业”还不足以说明一种“艺术与生活之间的距离的虚假的弥合”以及一种“自主艺术的虚假的升华？”*<sup>49</sup>

显而易见，前卫艺术的历史表明，重新把艺术整合进资产阶级社会的生活实践既不能摧毁这个社会本身（如在达达主义中表现的那样），也不能从根本上解决自主艺术面临的危机（如在勋伯格的新音乐当中遭遇到的那种危机：面临无人理睬的境地）。因此，这个问题



三女子（局部） 1921年 183.5×251.5cm 布油彩 费尔南·莱热

48 参 Lambert Zuidervart, *Adorno's Aesthetic Theory*, pp.224-225.

49 *Ibid.*, pp.222-223.

的合理解决，恐怕既不能是贝格尔的方案；也不能是阿多诺的方案；而要另辟蹊径（例如在哈贝马斯的方案中<sup>50</sup>）。至于第二个问题，我认为，阿多诺的文化工业理论已足以说明“生活与艺术之间的距离的虚假弥合”以及“自主艺术的虚假升华”了，其他人对阿多诺文化工业理论的批评只是更为本质地宣明了这一理论的持久魅力罢了。

50 关于哈贝马斯的方案，参本书“导论”第三小节有关哈贝马斯的论述，第七章哈贝马斯对詹克斯的后现代建筑理论所作的驳正；以及本书“结论”中的有关论述。



我爱美国，美国也爱我 1974年 装置 博伊斯

I am afraid that instead of modernist wheat we are left with chaff in our hands. Stefan Morawski, *The Troubles With Postmodernism*, London and New York: 1996, p.100.

我恐怕我们抛弃了现代主义的麦子，手里抓住的却是糠粃。莫拉夫斯基：《后现代主义的问题》，伦敦与纽约，1996年版，第100页。

## 结论：无边的现代主义

希尔顿·克莱默曾经指出：60年代，认为现代主义或许已进入衰落期的观念尚属异端。10年后，断言决定性的断裂早已存在仍然会引起争议，尽管已经不再是不可思议了。然而，到了80年代，谈论“后现代主义”艺术却突然成了一桩别致的事，而且如果不在这件事上再加上现代主义已经走向穷途末路的观念简直就成了一桩丑闻。<sup>1</sup>然而，正如我们一再提到的那样，人们必得要问：究竟什么是后现代主义？

### 一 也回答这个问题：什么是后现代主义？

让我们从一开始就排除几个不可能的后现代主义定义。第一，*后现代主义不是一个风格概念*。在本书的某些场合已经提及这一不可能的后现代主义概念。那种认为后现代主义是一种风格的观念，之所以不能成立，乃是因为，不管以什么样的风格术语来界定现代主义与后现代主义，人们发现两者其实难于区分，或者，后者只不过是前者早已拥有的某些风格的强化或变调而已。人们早已指出哈桑关于后现代主义的那些区别性特征（如“不确定性”、“内在性”等等），根本不能成立。以风格或语言来界定后现代主义，还会导致某个作品的某些部分是现代主义，另一些部分则是后现代主义的荒谬结论（例如认为《尤利西斯》的意识流部分是现代主义，而其戏拟或滑稽模仿部分则是后现代主义，又比如认为埃森曼的建筑语言是现代主义的，但其空间却是后现代的，等等）。正如查博特 [C. B. Chabot] 所说：“我们对现代主义缺乏一个充分的、为人们普遍接受的理解，使得许多为后现代主义所作的论辩变得似是而非，许多被冠以后现代之名的东西，都直接来自早先的（现代主义）作家。”<sup>2</sup>

第二，*后现代主义也不是一个时期概念或一个艺术运动的概念*。因为，其一，它首先错误地将现代主义视为一个有时间性的艺术运动（比如从1860年到1960年），这种错误会产生将“所有”1960年以后的艺术都视为后现代主义的荒唐结论；其二，它不是建立在一种

1 Hilton Kramer, *The Revenge of the Philistines: Art and Culture, 1972-1984*, pp.1-2.

2 C. Barry Chabot, "The Problem of the Post-modernism", in Robert Cummings Neville, ed., *The Highroad around Modernism*, Albany: State University of New York Press, 1992, p.22.

庸俗的社会决定论之上（比如在詹明信那里），就是建立在某些断言“我们已经进入后现代”的启示录式的独断论之上（比如博德里亚尔，以及大多数低级后现代主义理论家）。又如查博特所说：“人们甚至认为我们生活在一个后现代的社会。一定数量的人们显然相信，文化在某个时刻的断裂已经出现，其标志可以从我们文化活动的整个范围内被察觉到。然而，似乎很少人在其根本性质与假设中的断裂的时间达成共识，更少人在如何最充分地刻画它对我们的文化产品的影响问题上有相同的意见。”<sup>3</sup>这种独断论不仅不能成立，而且以其先知般的口吻为人所恶。桑托尔 [F. F. Centore] 就指出：“后现代主义事实上已经成为一种非官方的国教，一种新的救世神话，具有普世的有效性，每一个好公民都必须遵守。事实上，不追随这一自由共识的人犯下了叛逆罪。以诸如激进的解释学、解构主义、新实用主义或后现代主义为名，当下的正统教义教导人们现代世界（1600—1945），已随着上帝的分崩离析与客观科学一道，永远地过去了。应该代之以一种更具流动性的不定形的过程的世界，因此它呼吁一种更加激进的解释模式。它坚持每一种东西只是现实的一个隐喻或象征，而现实并不存在。每一种事物都是历史的功能；所有的文化与宗教都只是时间性的、暂时的与神话的。创世的不是上帝的言，而是解释学——中途与终结当然也不例外。”<sup>4</sup>

第三，后现代主义不是西方当代艺术的现实，它只是、并且始终只是一种观念形式，一个批评概念或美学概念。这一点特别值得强调。某些天真的后现代主义者相信，我们“已经进入”某个划时代的时期，在这儿，一切皆“后现代”了。而在中国，由于一些更加天真的后现代主义学者的似是而非、似懂非懂的介绍，以及自始就乱轰轰的“后现代理论研究”，以至于在日常意识中，人们产生了“西方已经进入后现代，我们该怎么办？”式的无端焦虑，或是“我们应该绕过现代直接进入后现代”式的乌托邦狂想。事实上，后现代主义绝非西方一种社会现实，甚至不是一种思想现实。说它不是社会现实，是因为，正如贝格尔一针见血地指出的那样：“尽管与19世纪下半叶相比，经济、技术与社会发生了深刻的变化，但是占主导地位的生产方式仍然保持一样：私人资本对集体生产的剩余价值的剥削。西欧的社会民主制已经充分地认识到，尽管政府干涉经济事务的意义不断增长，追求最大利润仍是社会生产的驱动力。因此，我们在解释当下变化时务须小心谨慎，不能幼稚地把它们估价为划时代的转变的迹象。”<sup>5</sup>说后现代主义

3 Ibid.

4 F. F. Centore, *Being and Becoming: A Critique of Postmodernism*. New York & London: Greenwood Press, 1991, p.17.

5 Peter Burger, *The Decline of Modernism*, trans., Nicholas Walker, Cambridge: Polity Press, 1992, pp.32-33.

甚至不是一种思想事实，是因为：从它诞生的第一天起，后现代主义就一直处于西方有识之士的批评与反驳之中。换句话说，后现代主义一天也没有作为一种“思想现实”存在过，而是始终作为一个“问题”存在着。这一点也正如查博特所说：“他们（后现代主义者）假设我们事实上正在目睹某种真正的后现代文化的出现，而我想质疑这个假设。在我看来，某些被称作后现代主义的东西事实上是现代主义本身内部的一种晚近的发展或衍变，这种说法至少具有同样的真实性。我已经提出了一些论据来支持我的论点：（1）还没有令人满意的与普遍接受的后现代主义解释存在；（2）被称作后现代的许多东西其实直接来自现代主义；（3）对它的存在的大多数论辩都是通过对于现代主义的枯竭的概括，特别是通过一种忽视了其作为第二级别的概念的性质的概括，来获得其最初的似真性的。”<sup>6</sup>

最后，*后现代主义也不是一个媒介概念或艺术样式的概念*。因此，比方说，我们不能说架上绘画是现代主义的，而装置艺术 [installation]、视像艺术 [video art] 等等，却是后现代主义的。因为，从根本上说，现代主义与后现代主义的分野不是媒介或材料，或具体样式的分别，而是观念的分别。这个问题有些复杂，我们得稍微绕一个弯。

我们已经说过，对“我们已经进入后现代”，以及“我们正在见证一种新的文化的出现”的断言，往往伴以对现代主义的死亡宣告。某些更为中立的作者，似乎更愿意提出“现代主义已经失败了吗？”这样的问题。例如加布利克 [Gablik]。他在同名著作的开篇就问：“现代主义——这个一直被用来描述过去数百年的艺术与文化的术语——似乎正在走向终点。只要我们愿意认为一切皆得为艺术，创新似乎已不可能，或者甚至已不可取。我们在我们背后留下了一个成功与引起共鸣的创造性的阶段，还是一个贫乏与衰落的年代？现代主义已经取得了成功，还是已经失败了？既然多元主义已处于狂暴的境地，那么后现代主义为自由提供了一个更广泛的空间，还是它只是黑格尔称之为坏的无限性的东西——它断言理解了一切，事实上却只是一种掩盖其意义的匮乏的虚假的复杂性而已？”<sup>7</sup>

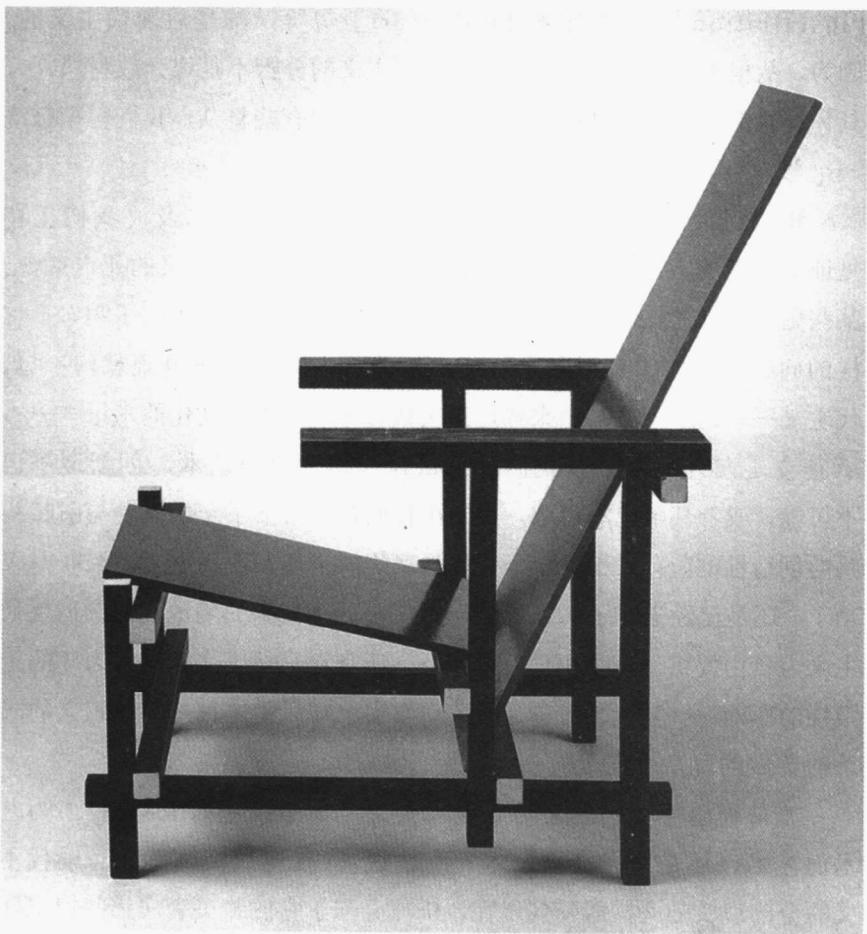
加布利克将现代主义与后现代主义之争概括为如下问题：“为艺术而艺术，还是为社会而艺术？”他说：“任何一个试图面对现代主义的全部现实的人，即使到现在，仍然会陷于它的赞美者（那些捍卫抽象与为艺术而艺术的人）与它的诽谤者（那些相信艺术必须为一个目的

6 Chabot, p.27.

7 Suzi Gablik, *Has Modernism Failed?* New York & London: Thames and Hudson, 1984, pp.11-12.

服务或相信艺术必须有用于社会的人)之间的交叉火力之中。”<sup>8</sup>

加布利克解释说,在20世纪初到30年代的高度现代主义阶段,艺术为了拯救其本质,非常有意识地割断了与其社会停泊处的联系,并撤退到自己的阵地。在这个世纪的最初几十年里发生的艺术的“去人性化”[de-humanisation],更多的是对艺术家在资本主义与极权主义社会中的精神痛苦的一种回应。正如康定斯基所说,“‘为艺术而艺术’这一短语事实上是一个物质主义[materialism]<sup>9</sup>时代所能维持的最好的理想,因为它是对物质主义以及对一切都应该有用和实用价值的要求的无意识的抗议”。为了反对物质主义价值观,而且也由于随着现代社会的宗教的崩溃而来的精神崩溃,早期现代主义者转向内部,转而离开世界,从而将注意力集中于自我及其内心生活。既然有价值的意义不再可能从社会世界中找到,他们就转向他们自己来寻找这种意义。在20世纪早期的艺术家的思想中,一件艺术品就是一个独立的纯粹创造的世



8 Ibid., p.20.

9 正如 Idealism [理想主义] 在中文语境中被译作了贬义的“唯心主义”一样,本来就是贬义的 Materialism [物质主义] 却被译作了褒义的“唯物主义”。上世纪中叶以来,中文对欧美现代性概念术语的系统歪曲,已经达到了极其严重的程度,应当引起人们的高度重视。

椅子 1918-1923年 88×68×64cm 格里特·里特维尔德



界，它拥有自身的精神本质。

然而，在20世纪60年代与70年代，晚期现代主义开始吐弃不断增长的自我指涉的形式主义的例子，这种形式主义否认抽象艺术在社会框架中有任何持不同政见者的功能或意义。在经过了一个大多数前卫艺术家激烈地从社会主题或效果中脱离出来阶段后，许多艺术家开始对明星体制与狭隘的形式“运动”感到厌恶。“他们开始问自己一些大问题。当他们的画布与钢铁材料上抬起头来的时候，他们看到了政治、自然、历史和神话。”（露西·里帕得 [Lucy Lippard]，美国马克思主义与女权主义批评家）许多艺术家开始寻找绘画与雕塑的替代物，因为两者都可能为市场体制的机会主义与无情提供操作的对象。他们发展出了新的模式，诸如概念艺术、反形式艺术、大地艺术、过程艺术、身体艺术与行为艺术等等。非物质性与非恒久性是被用来化解艺术的物质化的主要策略，这样它们就不再是“珍贵的东西”，也不再是吸引市场的东西了。<sup>10</sup>

显然，我们已经来到了当代艺术理论中的一个关键问题：这些一方面旨在摧毁现代主义（如格林伯格）的狭隘性，另一方面又试图保持现代主义的批判性的当代艺术（即概念艺术、反形式艺术、大地艺术、过程艺术、身体艺术与行为艺术等），究竟属于现代主义，前卫艺术还是后现代主义？对这个问题的回答，取决于我们对现代主义/前卫艺术/后现代主义所下的定义。我们已经在本书“导论”中界定了“现代主义”。为了界定后现代主义，我们还必须将它与贝格尔所说的“历史前卫艺术”区别开来。就两者都无视现代主义的形式限定原则（或视觉质量原则）而言，后现代主义与历史前卫艺术（达达主义、前期超现实主义等）有相同之处；但是，历史前卫艺术与后现代主义的最大差别在于：前者仍然保持着现代主义的批判性，而后者则放弃了这种批判，转而成为一种现状的肯定者与遵奉者。

*因此，当代艺术中的这些新的艺术样式，有些属于现代主义的范畴，当它们坚持艺术作为一种分化了的文化领域的相对自主，同时，坚持形式限定（或视觉质量）的概念与党派性（或意识形态原则）的时候。而当它们放弃艺术作为相对自主的领域的观念，却坚持艺术作为社会的异在力量的批判性的时候，它们就不再是现代主义，而是前卫艺术。再进一步，当它们既放弃了艺术自主原则，也放弃了艺术的异在性原则的时候，它们就成了我将要界定的后现代主义。*

马丁·杰伊 [Martin Jay] 在总结阿多诺、贝格尔与哈贝马斯

10 Ibid., p.26.

关于当代艺术的思想时曾经指出，假如我们更近一点来观察当代艺术状况的审美维度，我们将会看到反分化 [antidifferentiating] 冲动在起作用。当代艺术中的大量概念艺术、反形式艺术与行为艺术，使我们感到焦虑，因为“它背离了我们对于边界的感觉；在公共事件与私人事件之间，现实情感与审美情感之间，艺术与自我之间不再具有分别”。他认为，在这个意义上，后现代主义可以被部分地看作是彼得·贝格尔所说的历史前卫艺术的一种非乌托邦的突然降临。这一后现代主义背离边界的强烈倾向的最典型的例子是在高级与低级艺术之间，文化与垃圾之间，以及博物馆的神圣空间与世俗的世界之间的差异的崩溃。特别是在建筑中（一直被广泛地认为是后现代主义的攻击力最尖锐的领域），查尔斯·詹克斯所说的“激进的折衷主义”意味着不同风格之间长期以来形成的差异的中断，同样也是“严肃的”建筑一直来优越于一种更为大众化的与粗俗的地方性的建筑（诸如那些罗伯特·文丘利在为拉斯·维加斯的辩护中大为赞美的建筑）的等级制的崩溃。<sup>11</sup>

因此，前卫艺术与后现代主义都致力于“反分化”，但是，前卫艺术的“反分化”仍然是一种批判的反分化，它的批判冲动是如此激进，以至于现代主义艺术体制本身也成了它批判的对象；而后现代主义的“反分化”却是削平的反分化：削平一切价值等级。“所有的艺术都是同等的、无差别的艺术”（邓托语）。

至此，我们已经清楚地看到了现代主义 / 前卫艺术 / 后现代主义的差别位于何处。为了进一步界定“后现代主义”，让我们再听一听那些以“后现代”自命的人的说法，这些说法有助于人们弄明白“后现代主义者的自我理解”。

尽管公开的后现代主义者蔑视理论或只是不屑于理论，但是一些人的思想，例如罗伯特·文丘利论建筑的思想直接针对现代主义与前卫艺术理论，因此对于解开这一新变化的基本踪迹是有帮助的。詹克斯以相似的方式并且更广泛地涉足理论领域。另一个领军人物是奥利瓦 [Oliwa]，他是 80 年代初在欧洲、90 年代初在中国颇有号召力的“超前卫” [trans-avant-garde] 理论的鼓吹者。还有许多自我评论与接受采访的艺术家，如谢尔曼 [Sherman]、杰夫·孔斯 [Koons]、史坦巴哈 [Steinbach] 等等，都公开声称后现代主义立场。如果人们留意他们所说的话，如果人们能检验一下所有这些领域中的艺术活动的多样性，人们当能说明他们所说的后现代主义究竟为何物。莫拉夫斯基 [Stefan Morawski] 指出了后现代主义的以下两个基本特征。

11 Martin Jay, "Habermas and Post-modernism", in Robert Cummings Neville, ed., *The Highroad around Modernism*, Albany: State University of New York Press, 1992, p.100.

首先，毫无疑问的是，后现代主义既反现代主义，也反前卫艺术。后现代主义经常自诩最提倡宽容，但它绝不能容忍现代主义的任何意识形态的追求，或前卫艺术的乌托邦与解放冲动。它质疑不断创新的追求，瓦解最好的艺术骑士乃是媒介、表现手段与图像学的英雄的信念。相反，它同意艺术不是一种志业 [vocation] 而是许多职业 [profession] 当中的一种。其合法性位于生产卖得特别好的商品。它不会等待反叛或超越。它坚持与社会的平均成员的最近距离的接触。审美的维度必须得到重述，要么以一种使人眼花缭乱的赝品的形式出现（令我们想到由市场提出要求的风格化了的设计艺术），要么以一种艺术家的自发表现的形式出现（这些艺术家使用颜色、声音、言词，否认完美的可能性，只想提呈一种似曾相识的对现实的模仿）。在后现代主义者看来，在这个没有中轴的世界里，在这个价值的真空中，根本的目标就是要为了快乐的原因而自由地“创造”。模仿画与戏拟成了见证当下文化垃圾的最合适的手段。而其来宾卡则是不知羞耻的折衷主义。<sup>12</sup>

其次，后现代实践是高级文化的堕落，但却是一种有意的堕落，有意将自己下降到低级文化的水平。它想要找到一种回家的感觉，因为它使得它更具消费性，因此它利用叙事、熟悉的符号与简单形式的种种好处。它的主要形式是态度与价值的多元化，人们可以任意地加以选择。社会现实在各个层面上都被当作异质的、片断的与偶然的的东西加以肯定。后现代主义者坚持认为，今天已经没有东西可以拥有法官的权力，因此艺术已经没有任何使命，而只是某种消遣。现代主义与前卫艺术的所有原则都遭到质疑。观众对图画的需求要么以无视审美质量的匆促的爆发来适应，要么以模仿古典前辈的大师手法来满足。直截了当的折衷主义导致了对艺术尊严感的不信任和这样一种信念：一切都不过是商业化了的展出。在建筑领域，平均趣味则深深地植根于地区的（民族的）传统之中，因此很容易将后现代主义误认为复活主义。但是，后现代主义的产品可以由以下事实得到鉴别：不同风格，无论是新的还是旧的，被加以折衷主义地并置在一起，并通过现代主义的技术与最新的材料得到强化。立柱、柱廊、拱门重新复活了，空间里填满了树木花草与小喷泉，断断续续的线条受到欢迎，色彩被邀请跟形状相合作。建筑亦须有叙事：它采用过去的象征性符号，试图变得有趣而又热烈，这样就能皆大欢喜地受到观众的喜爱。<sup>13</sup>

莫拉夫斯基尖锐地指出，艺术的骆驼很难穿过这一针眼，假如成为一个艺术家的主要条件就是要成为一个遵奉者与受欢迎的人（比方说

12 Stefan Morawski, *The Troubles With Postmodernism*, London & New York, Routledge, 1996, p.89. 按由于斯蒂芬·莫拉夫斯基在20世纪艺术批评与美学中的杰出贡献，他于1992年被推选为世界美学协会名誉主席。

13 Ibid., pp.89-91.

适应平均需求与趣味)的话。他怀疑科斯塔比 [Kostabi]、比得罗 [Bidlo]、莱希 [Lersch] 与其他一些人——他们寄生于各种各样微观或宏观的引语中，不断生产悖论与仿作，对他们作品的空洞丝毫不感到脸红——是否是一些吹破牛皮的艺术家。他的怀疑在一本名为《了结》[Endgame] (1986) 的书中终于得到了证实。波士顿当代艺术研究所出版了此书，它评论了布莱克纳 [Bleckner] 与哈莱 [Halley] 的画，还有所谓的综合媒介雕塑家孔斯、奥特森 [Otterson] 与史坦巴哈，清楚地表明了，这些艺术家虽然清晰地意识到他们身处其中的文明与文化的语境，却赞成普遍存在的商业主义拜物教。他们清楚地知道并且乐意屈服于商业街的需要与再生产工业。快活地处理成品成了外在的催促与艺术游戏的主要动机。购物，正如史坦巴哈公开承认的那样，是当今最好的旅游与窥淫方式。孔斯的真空吸尘器可以被解释为一种文化真空的象征。对这些艺术家来说，他们制造这些商品，既没有任何忧郁，也没有任何愤怒或讽刺，他们只是普遍的商品化的一种符号而已，因此非常接近最广义的客户的期待与欲望。<sup>14</sup>

莫拉夫斯基对后现代主义艺术及其实践者的典型姿态，以及对他们所培育的肯定性与无差异性持坚定的批判立场。后现代主义艺术被指控为抛弃了现代主义与前卫艺术的雄心，既抛弃了现代主义对审美价值的顽强的追求，也放弃了前卫艺术对文化与社会影响负责的良心，以及它们的解放精神，正是这种精神支撑着现代主义与前卫艺术的作品，并鞭策它们达到最高的艺术成就。莫拉夫斯基对后现代主义文化的批判既是艺术的批判，也是政治的批判。那样一种宣称崇高的无差异性的文化，只能产生平庸与无关紧要的艺术——同时却强化了商业主义精神。因此，莫拉夫斯基论证道，后现代主义在压抑人类对于生存的富有悲剧色彩的复杂性的敏感方面，在消灭人类对于超验与改善的追求方面，在把快乐主义的工具性提高到最高的、事实上是唯一的价值的立场方面，犯下了罪孽。

莫拉夫斯基的第二条战线瞄准的是后现代主义哲学激进的反基础主义，以及对现代传统的所有方面所抱有的敌意。莫拉夫斯基不允许被拒绝的现代遗产的一个部分，就是对于揭示并把握现实的深切需要；正是这种现实奠定了插曲般的与碎片般的东西的基础并赋它们以意义。还有就是现代主义对于奠定人类价值与伦理原则的同样深深的关切。莫拉夫斯基怀疑后现代哲学家的方案的真诚性，特别是其可行性。他坚持认为后现代哲学家无法说明他们的假设；有意无意地，他们使他

14 Ibid., p.93.

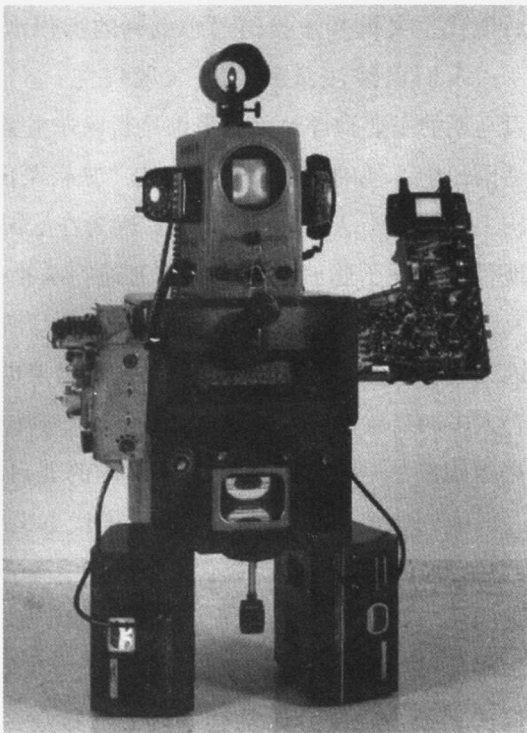
们的景观“绝对化”并偷偷地贩运他们自身的“绝对价值”(权力意志、存在、他者、延异、差异,等等)的私货。现代哲学通常有意识地并公开地从事的工作,并因此也是向论辩与批判性质疑开放的工作,后现代哲学却偷偷摸摸地和迂回曲折地做了,并阻挡了自我批评与自我纠正的机会。

这,就是后现代主义。莫拉夫斯基的刻画不一定是后现代主义的全貌,但的确抓住

了它的要害。总结我们在各章中讨论过的对后现代主义的描述与批判,我们可以给后现代主义下一个定义:后现代主义是一场发生于欧美60年代,并于70与80年代流行于西方的艺术、社会文化与哲学思潮。其要旨在于放弃现代性的基本前提及其规范内容。在后现代主义艺术中,这种放弃表现在拒绝现代主义艺术作为一个分化了的文化领域的自主价值,并且拒绝现代主义的形式限定原则与党派原则。不仅如此,它还拒绝前卫艺术激进批判的乌托邦精神。其本质是一种知性上的反理性主义、道德上的犬儒主义和感性上的快乐主义。

## 二 后现代主义批判:哈贝马斯的决定性步骤

我们已经说过,后现代主义从它诞生之日起,就遭到了西方许多有识之士的批评。如果说,莫拉夫斯基等批评家对后现代主义的批判,更多地属于对艺术领域中的后现代主义的批评的话,那么,哈贝马斯于1980年所作的《现代性:一项未完成的方案》的演讲,以及随后收集在《现代性的哲学话语:十二个讲座》中的一系列演讲,就是对后现代主义的哲学基础的最有力的批评。也只有哲学批判的高度,



黑客新手 1990年代 视像装置 白南准

后现代主义批判才显出思想批判的当代水平。

人们已经注意到，在《现代性：一项未完成的方案》中，哈贝马斯的主要批评对象似乎仍是新保守主义。但是，在《现代性的哲学话语》中，他的对象就是明言的“来自莱茵河对岸的挑战”，即以后结构主义为名的法国后现代主义。因为在法国后现代话语的语境中，启蒙现代性似乎干脆就是恐怖的代名词：从雅各宾专政，经过黑格尔与马克思，到苏维埃古拉格的监禁史。哈贝马斯坚决地拒绝这种观点，不仅因为这种观点太有局限性，而且在政治上也太危险了。奥斯维辛并不来自太多的启蒙理性——即使它是被当作一种完美的理性化了的杀人机器来组织的<sup>15</sup>——而是来自一种暴力的非启蒙与反现代性的后果。<sup>16</sup>

我们知道，从哲学上说，后现代主义有着一个鲜明的共通点，即其思想资源皆导源于尼采。尼采开始了今天人们所说的后现代话语。尼采的这一转折带有根本性。为什么？因为，正如哈贝马斯指出的那样，尼采使得关于现代性的谈论从根基上发生了位移，“随着尼采进入现代性的话语，争论开始从其基础上转移”：

起初，理性被构想为一种调和性的自我认识，接着，作为一种积极性习得，最后作为一种补偿性回忆，因此它以宗教的统一力量的替代物面目出现，并且通过它自身的本能力量克服现代性的分裂。这种修改理性概念使其适应一种内在的辩证法的计划，三次都失败了。在这一星系的语境中，尼采只有一种选择，他要么对主体中心理性再来一次内在批判，要么彻底放弃启蒙辩证法的纲领。尼采选择了后者：他放弃了对理性概念再作修正，并在告别启蒙辩证法上下了赌注。特别地，历史主义者对现代意识的解体使他怀疑现代性还能从它自身形成准则——“因为从我们自己，我们现代人已一无所有。”<sup>17</sup>

哈贝马斯曾明确指出：“既非黑格尔也非其左翼或右翼的嫡传弟子曾想质疑现代由以描绘其自豪和自我意识的现代性的成就。毕竟现代屹立在主体自由的象征之上。而这一点在社会里被认知为受民法保护的合理地追求个人利益的空间；在国家里被理解为在政治意愿形成中平等参与的原则；在私人领域中被理解为伦理自主和自我实现；最后，在公共领域，被当作围绕着习得反思文化所发生的教化过程。”<sup>18</sup>也就是说，不论是黑格尔本人，还是其左翼和右翼的门徒都没有对现代性做出全盘否定和批判，而只是就主体性原则的内涵作些局部调正，只有到

15 参鲍曼 [L. Bauman] 在耸人听闻的标题下的著作：《现代性与大屠杀》，杨渝东等译，译林出版社，2002年版。

16 参Huyssen, *After the Great Divide*, pp.200-203.

17 Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*, trans. F. Lawrance, Cambridge: Polity Press, 1987, p.86.  
18 *Ibid.*, P.83.

19 尼采：《权力意志：重估一切价值的尝试》，张念东、凌素心译，商务印书馆，1991年版，第151页。

了尼采那里，现代性由以确证自身的主体性原则才从根本上遭到质疑。他说：

思想启蒙运动，是一种必要的手段，使人变得更无主见、更无意志、更需要成帮结伙。简言之，在人们中间促进群畜的发展。这也就是过去一切伟大的统治艺术家（中国的孔夫子、罗马帝国、拿破仑、教皇，当这些人同时将目光扫向世界，并且毫不掩饰地追求权力的时候），在以往统治本能的极盛时期，他们也利用过思想启蒙的原因……在“进步”的幌子下，会使人变得更卑贱，使人变得更顺从统治！<sup>19</sup>

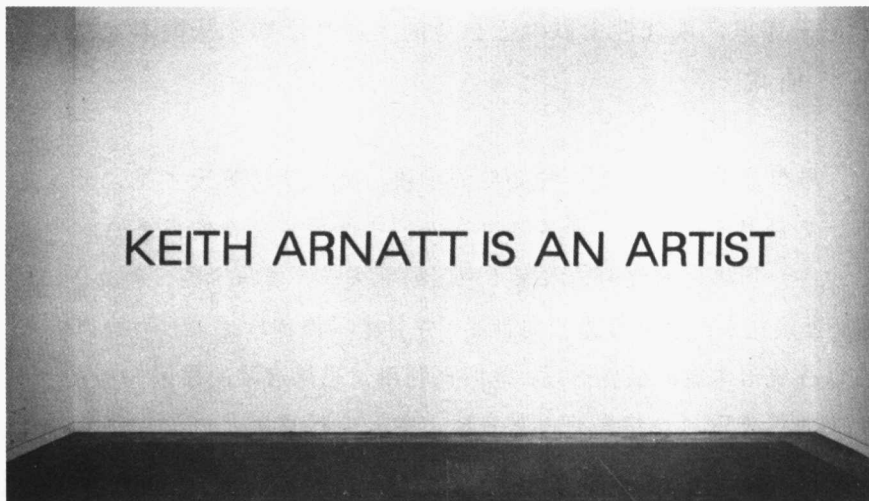
这可以读作尼采反对现代启蒙运动的总纲领。哈贝马斯曾经指出康德是如何为科学、道德与艺术分别确立起现代性原则，以及黑格尔是如何为现代性奠定哲学基础（主体性）的。尼采对现代性的全盘攻击，恰恰经历了一个与现代性的哲学奠基完全逆反的过程。现代性由主体性奠定自身，尼采就攻击主体性；主体性集中地体现在客观科学中，尼采就攻击客观科学；主体性又体现在道德自决中，尼采就攻击道德自决；最后，主体性更体现在艺术自主（浪漫主义）中，尼采就攻击艺术自主（浪漫主义）。我已在别处详细论证了尼采对现代性方案的全盘解构与放弃，这里，为了让读者获得一种阅读上的连贯性，我不免要重复某些我早已说过的东西。<sup>20</sup>

尼采首先对主体性哲学进行现代以来最为彻底的批判与拆解。在尼采看来，传统哲学对“主体性”——这在大多数哲学家那里体现为“自我同一性”——的追寻是徒劳的，原因不在于寻找的方法不对头，根本原因在于，压根儿就不存在什么恒定不变自我或主体。自我或主体乃是虚构。尼采指出了虚构的三重原因：第一是哲学家对现象或显相的敌视。哲学家为求得心灵宁静，只有逃出方生方死、流动不已的世界，而虚构出一个同一的、永恒不变的、确定的东西，自我（我思、先验自我、意识等等）便得以虚构出来。对显相的不信任，早在柏拉图那里就已经开始了，但根本上说，敌意和仇视只有到了现代才爆发出来。在现代，“对一切既往的、变幻不定的、运动的东西的蔑视和仇恨”<sup>21</sup>达到登峰造极的地步，原因是“要真理的意志”或求真意志无法就生生不息的现象做出概括，它们只能对“凝滞物”和“凝固的世界”提出自己的主张和要求。

虚构自我主体的第二个原因出于逻辑暴政的影响。尼采认为，欧

<sup>20</sup> 以下哈贝马斯对尼采、海德格尔、德里达与福柯的批判，详见拙著：《透支的想象：现代性哲学引论》，第五、六、七、八章。这里的重述只是为了强调哈贝马斯分散在各处的论点，具有一个统一的主题。集中地加以重述，是为了更清楚地说明后现代主义所面临的理论困境。已经熟悉《透支的想象》的读者可以跳过这一小节。本小节的主要内容是对哈贝马斯的后现代主义批判的一种梳理与论证，至于这一批判中本身所内含的问题，后现代主义者的反驳，以及 Thomas McCarthy, R. J. Bernstein, Seyla Benhabib 等对后现代主义者的又一轮回应，限于篇幅与主题，暂不考虑。对此感兴趣的读者，可参看：M. Passerin d'Entreve & S. Benhabib eds., *Habermas and the Unfinished Project of Modernity: Critical Essays on The Philosophical Discourse of Modernity*, Cambridge: MIT Press, 1997.

<sup>21</sup> 尼采：《权力意志》，第269页。



阿纳特是一位艺术家 1972年 概念艺术 阿纳特

洲哲学中自我概念及其主体性思想，乃是语言作怪使然。印欧语系中的主谓语法结构使人们形成一种“语法习惯”，认为任何谓词都是相应的主词的谓词，任何偶性、属性都是实体的、主体的性质。这种“语言上的诱惑”导致人们相信每一行动背后都有一个行动者，“自我”便是这种“粗野的拜物教”的结果。行动者原本就是“附加在”行动上的虚构而已。这里，我们当然读到了后来者德里达的影子。<sup>22</sup>

现代性的主体性虚构的第三原因是社会的需要。尼采认为，现代社会为了维持自身的存在，为了处罚和控制个人，就必须造就、假定每个人都有能承诺的、负责的主体，假定每个人都有个不变的自我。总之，“自我”、“主体”、“灵魂”等等都是虚构，是“古老的神话”，是“玩弄语词”。<sup>23</sup>这一思想无疑启发了福柯。福柯的大多数主题，都可以在这里找到发源。毫无疑问，尼采乃是全部后现代思想的策源地。

主体性原则的确立在很大程度上有赖于客观科学的威力，那么，对主体性的攻击也就必须从对科学的攻击开始。客观科学的可能完全建立在人们可以想象一个客观世界的存在，而客观世界的存在又完全有赖于一个能够将世界当作一个可以被审视、被检查、被算计的对象的审视者、检查者和算计者，即“主体”的存在。因而，主体（首先是笛卡尔的“我思”）成为现代科学——确实的知识的典范——的起点。换言之，如果没有主体性思想，没有将世界对象化的主客两分法，也就不会有现代科学。尼采正是从拆解这一二元对立的世界观，开始他对客观科学及其真理观的批判的。

首先，尼采认为“主体”只是一种虚构（已如上述）。其次，

22 参 Derrida, *The Supplement of Copula: Philosophy before Linguistics*, in Josue V. Harari ed., *Textual Strategies: Perspectives in Post-structuralist Criticism*, Cornell University Press, 1979, pp82-120.

23 参 Richard Schacht, *Nietzsche*, Routledge & Kegan Paul, 1983.



尼采认为，作为科学核心原则的因果关系原则也是一种虚构（在这一点上，尼采只是重复了休谟的意见，谈不上什么创获）。第三，尼采对同一性的拆解。对自然现象的科学说明，建立在现象之间的因果联系之上，而现象之间的因果联系，又建立在每一个现象的自身同一性之上。因此，拆解了同一性这个基础，也就意味着所有上层建筑都将随之崩溃。在这个问题上，尼采是通过揭秘现代的“世界逻辑化”来达到他的解构目的的。我认为，尼采在这个问题上的见解带有根本性；正是尼采的这一思想，导致了整个后现代思潮的泛滥，因为，后现代思潮以宣布同一性的破产作为其立论的根本。让我们先来看一下尼采是怎么说的：

假设，根本就没有这样一种自我同一的A，就像每个逻辑学的（也是数学的）定理把这个A当成前提一样，而这个A也许就是一种表面性，那么逻辑学就是以一個单纯的表面的世界为前提了……由于我们不理解这一点，而且我们从逻辑学得出了衡量真实存在的标准，我们就已经走在这样的路上了：即把实体、谓语、客体、主体、行动等一切基础都设定为现实性了：这就叫设计了一个形而上学的世界，这就叫一个“真实的世界”。<sup>24</sup>

在逻辑学中，同一性是指 $A = A$ 这种情况，这就是说，逻辑元素A恒定地等于它自身。这在逻辑中无疑是可能的，因为逻辑元素A只是一种逻辑上假设的情况。然而，当把这个逻辑定理用于描述现实现象时，麻烦就出现了。在现实中，可能存在着一个恒定不变的现象吗？把生生不已的现象理解为某种“存在物”和“凝滞物”不就是对世界的粗暴的简化吗？尼采就是这样发问的。正如在几何学和算术中的情况一样，逻辑学也只能适用于虚构的理想世界，因为，比方说，在现实中，几乎不可能找出一个完全吻合“圆”的定义的理想的圆；同样道理，作为逻辑定理的同一性也只能适用于虚构的本质性。所以尼采说逻辑学只是“试图按照一个由我们设定的存在模式去认识现实的世界”，但按照这样的模式去加以认识的，压根儿就不再是现实的世界，因为它已经把世界简化和逻辑化了。

对科学客观性的攻击如此，对道德自律的攻击更是如此。首先，尼采抨击了现代人道德自决的前提——现代人知道自己的每个行动的原因——这一致命的自负。尼采将这种现象看作现代的自大狂的又一

24 尼采：《权力意志》，第256页。

例证。其次，尼采认为，这种将道德自决归因于道德认知，并且把道德（善）等同于认识（知）的“最古老的幻想”虽然仅在现代达到登峰造极的状态，但它却早在苏格拉底和柏拉图那里就已经奠定了基础。我们都知道尼采在《悲剧的诞生》中论述过的那个著名的思想，即苏格拉底哲学的创世标志着希腊悲剧精神的衰落。因为在希腊悲剧那里，人的行动乃是他无法完全认知，也无法完全加以掌握的“命运”所为。在这一点上，希腊人的伟大在于他们充分意识到人的行为动机的复杂性，以及为人的理性所不及的因素在人的行动过程中所扮演的角色。而现代人的自大和自负恰恰在于他们深深地迷信于理性万能，深深地迷恋于个人自主的幻觉。这里，我们当然可以感受海德格尔的神秘概念“Ereignis”的全部主题，以及海德格尔前期哲学那种空洞的命定论和后期哲学那种同样空洞的听天由命论的基调。

最后，尼采从根本上扭转了道德估价的基础；道德的善恶被生命力的强弱所取代，追求德性为权力意志所取代。道德的基础发生了根本的逆转。“好”成为强者充沛、力量、慷慨和肯定的价值，而“坏”则是弱者虚伪、阴毒、怨恨和否定的价值，即主子道德与奴才道德的不同价值在全新的基础上得到了重估。这是我们在尼采的《超善恶》以及《道德的谱系》等著作中已经非常熟悉的主题。

尼采对现代性的攻击，涉及现代性原则的各个层面，他当然不会放过现代性在艺术领域中的体现——浪漫主义及其艺术自主的主张。但是，由于艺术以及生命的艺术化——审美化又是尼采唯一的救命稻草，尼采除了紧紧抓住不放，没有别的办法。那么，接下来的问题就只能是，尼采如何将自己与浪漫主义——现代性的艺术自主原则的集中体现者——区别开来？这也就是尼采拼命要把自己从叔本华和瓦格纳的种种纠缠中迅速摆脱出来的原因。

在《现代性的哲学话语》里，哈贝马斯就这个问题作了较为详细的说明。首先，哈贝马斯断定，社会整合的宗教力量在启蒙过程的觉醒中渐次衰弱了。这一启蒙的特征是“认知过程建立在洞见不能被任意忘却，只能被更好的洞见所超越或纠正这一事实之上的不可逆性”。因此，启蒙的缺陷只能由更激进的启蒙来改善；这就是为什么黑格尔及其门徒不得不将他们的希望置于启蒙的辩证法之上，在这一启蒙辩证法中，理性被当作宗教的统一力量之等价物加以估量。<sup>25</sup>黑格尔及其左右翼的门徒提出了能完成这一计划的理性的概念，但是，哈贝马斯认为，他们的全部努力都失败了。哈贝马斯在分析尼采抛弃启蒙辩证法的各种

25 参 Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity*, p.84.

理性修正方案时，指出了尼采利用历史理性的梯子，以便最后抛弃它并在作为理性之他者的神话中寻找一个新的立足点。对尼采而言，后现代的这个开端是清楚明白的。

显然，尼采受了荷尔德林的影响，即秉承了早期浪漫主义对这位酒神的迷狂。狄奥尼索斯崇拜对一个启蒙已失去对自己的信心的时代之所以有吸引力，是因为欧里庇得斯和智者批判的希腊，一直保留着古代宗教传统。哈贝马斯曾援引法兰克认为，核心问题是狄奥尼索斯作为未来的上帝有望自我拯救。酒神狄奥尼索斯是宙斯与死去的女人赛墨勒的产儿。天后赫拉出于忌恨对他竭尽迫害之能事，最终迫使他发了疯。打那以后，酒神就和一群野蛮的色鬼和酒徒在北非和小亚细亚一带漫游。正如荷尔德林所说，狄奥尼索斯是一位“外国之神”，他使西方陷入“神的黑暗”，但是，有朝一日，酒神将在秘密的宗教仪式中复生，并从迷狂中解脱出来，最终踏上回归之途。他与所有其他神氏有所不同，他是缺席之神，但又必然会回来。他与基督有许多相似之处：基督也去世了，只留下面包和酒，直到他自己回来那一天。当然，狄奥尼索斯有些别具一格：在他的狂热的纵欲中，他保持着，不妨这么说，社会团结的资本，而这在基督教西方早已随宗教的古老形式一起消失了。因此荷尔德林把狄氏神话跟历史解释的唯一特征联系起来，这一特征保持着一种弥赛亚式的期待——一种其影响一直延续到海德格尔的特征。从西方历史的创世起，它就一直处于远离神的黑夜或存在之遗忘的黑夜。未来之神将更新失落的源始力量；正在到来的神通过他的缺场使其到来变得可知。<sup>26</sup>

然而，哈贝马斯继续指出，如果说尼采坚持本能高于理性，艺术高于哲学，那仍然与浪漫主义的基本主张没有二致。尼采比瓦格纳和叔本华高明的地方在于，他不仅是他俩的信徒，更是马拉美和象征主义者的同代人。因此，作为对酒神描写的综合——作为对臣服于彻底自我放纵的陶然忘我——还存在着当代艺术的经验（这一经验再度在与浪漫派的比较中被激进化了）。只有当主体失去自己，当它从实证主义的时空经验中脱胎换骨，当它为突如其来的震撼所震惊，当它认为“对真正在场的渴望”（奥克塔维奥·帕斯语）已经实现，并且，在瞬间意识到自我的丧失；只有当理智的行为和思想的范畴已被颠倒过来，日常生活已分崩离析，习以为常的规范的幻觉已经坍塌——只有到那时，不可预料和令人震惊的世界才会敞开。尼采继续浪漫派从所有理论和的

26 Ibid., pp.91-92.

实践的关联中提纯审美现象的做法。在审美经验中，狄奥尼索斯式的现象与理论知识和道德行为以及日常生活之间隔着一道“遗忘的鸿沟”。艺术开启了通往酒神的道路，只有在狂喜的代价下——在痛苦地丧失区别并在个体的失去有限性的代价下——与不可测度的自然融为一体。<sup>27</sup>

这一酒神原则的叔本华式的概念扭转了新神话方案——它对浪漫派的弥赛亚主义是陌生的——现在的问题是彻底抛弃被虚无主义掏空了的现代性。哈贝马斯认为，从尼采开始，对现代性的批判第一次摒弃了其解放内涵。主体中心理性遭遇到了理性的绝对它者。而且，作为理性的反面权威，尼采诉诸回到古典王国的经验——脱离中心主体性的自我开放的经验，这一主体性已从所有认知的和目的的行为的束缚中，从功利和道德的必然性中解放出来。“打破个体性原则”成为逃脱现代性的途径。<sup>28</sup>

在对尼采进行了尖锐的批判后，哈贝马斯将目标对准直接决定法国后现代主义思想的海德格尔。他以海德格尔 30 年代及 40 年代早期尼采讲座为出发点，考查海氏是如何通过内在克服形而上学，从而将狄奥尼索斯弥赛亚主义吸收进其跨越通往后现代思想的门槛的尝试的。哈贝马斯首先概括性地评述了海氏在与尼采的相遇中所采取的四个步骤，通过这些步骤，海氏达到了一种哈贝马斯称之为“时间化了的源始哲学”[temporalized philosophy of origins]。

首先，哈贝马斯认为，海氏将哲学重新放回至高点，而它曾经被青年黑格尔派的批判所驱逐。在海氏看来，一种文化或社会的历史命运是被集体地联结在一起的对事物和事件的前理解所决定的。这一本体论的前理解依赖于视界形成 [horizon-forming] 的基本概念，在某种程度上这些概念对任何存在者的意义产生前见（偏见）。在西方，形而上学是这种前理解最清楚地被界分出来的场所。对存在之理解的历史性演变被反映在形而上学的历史中。哲学史对黑格尔来说早已成为开启历史哲学门户的钥匙，而形而上学对海氏来说也保持着一个足以与之媲美的地位；通过形而上学，哲学家掌握着所有资源，每一个时代就是命定地从这些资源中获得它自己的理解的。<sup>29</sup>

其次，海氏的这一唯心主义视角在他的现代性批判中产生了相应的后果。海氏认为现代极权主义的本质以控制自然、发动战争和种族流血为特征。在这些特征中，“所有行为和计划的算计”的绝对化了的

27 Ibid., pp.93-94.

28 Ibid., p.94.

29 Ibid., pp.131-132.

目的合理性得到了表达。但是它同样也在对于存在的现代理解中存在着基础，这种理解在从笛卡尔到尼采的过程中被一步步地激进化：“这个我们称为现代的阶段……是由这一事实界定的：人类成为所有存在者的中心和尺度。”哈贝马斯认为，海氏的原创性在于，他用形而上学历史的术语来刻画主体在现代的至高无上的地位。这样一来，笛卡尔就如同站在普罗泰戈拉和尼采之间。笛卡尔把自我意识的主体性构想为表象的绝对肯定的基础，作为整体的存在因此被改造为被表象的客体的主观世界，而“真”则被改造为主观的确信（必然性）。

通过对现代主观主义的这一批判，海氏拾起了自黑格尔以来就一直是现代性话语的持久主题的基本动机。哈贝马斯说，正是海氏本人，而不是头脑狭隘的启蒙运动，把理性削平到了知性的水平。对存在的理解的情况也一样。由于海氏将各种不同的存在之理解视为仅仅是形而上学内部的争论，都兼有同样的本质，从而使得他无法对哲学话语的丰富层次做出清晰的界分。海氏将希腊哲学、中世纪神学和经院哲学、现代启蒙哲学，一古脑儿视为形而上学。只有从这样一种视界出发，海氏才能从根本上解一构 [de-struct] 现代理性，以致于他不再在人道主义、启蒙运动、甚至实证主义的五花八门的内容，与种族主义、民族主义、或以斯宾格勒和容格尔的风格出现的复古的类型学教条那种排他的、自我肯定的表象之间，做出区分。在海氏看来，这些



海岸包饰 1969年 大地艺术 克里斯托

不同的思想传统和哲学体系（风格），都是“同一回事情”。

再次，哈贝马斯认为，对海氏来说，现代时期 [modern period] 的开端是以始于笛卡尔的意识哲学的划时代的切入为标志的；而尼采对这一存在之理解的激进化标志着决定当下状态的最近的时期 [most recent period]。而当下则是一个危机四伏的时刻，它屹立于做出决定的压力之下：“这一终结的时代是西方历史的结束，还是另一个开端的起始。”然而，尼采的弥赛亚主义被海氏颠倒为对一种翻天覆地的进入新时代的天启的期待。与此同时，海氏从浪漫主义模式，尤其是从荷尔德林那里借来了缺席的上帝的思想—形象 [thought-image]；以便能把形而上学的终结构想为“完成”，并因此而成为“另一开端”的万无一失的记号。

最后，海氏无法把形而上学历史的解构理解为揭秘的批判，或是把形而上学的克服理解为解蔽的最后行动，因为达到这一点的自我反思仍然属于现代主体性的时代。因此，将本体论的差异用作向导的“思”，必须要求一种超越自我反思、超越推论性思想的认知能力。尼采还可乞灵于将哲学置于“艺术的基础上”；对海氏，却只剩下重新确证的姿态了：就原创期而言，“存在着一种比概念的思更加丰富的思”。科学思维以及有方法论要求的研究被全面解除了价值，因为它们仍然属于现代主体哲学规定之下的对于存在的现代理解的范围。由此，*为了使他对一种特殊知识的必要性，亦即能够优先进入真理之域的必要性的断言变得可接受，即使仅仅从表面上，海德格尔也不得不以一种匪夷所思的方式将黑格尔以来的科学与哲学中的不同进展统统削平。*

与讨论尼采等后现代思想家一样，哈贝马斯仍然将海德格尔的思想置于由欧洲现代哲学所标示出的那个主体哲学的传统中。只不过，海德格尔思想还遭遇到了现象学这一新的方法论启示。哈贝马斯指出，胡塞尔将他的先验还原理解为一个程序，这一程序被设想为能允许现象学家在以自然的态度被给予的存在者的世界，与首次赋予存在者以意义的纯粹建构的意识领域之间，划出一条清楚的界线。海氏终其一生，都坚持这一程序的直觉主义；胡塞尔提问题的方式也还是海氏的准则，只需仅仅把认识论的问题转化为本体论的。因此，哈贝马斯认为，海氏以一种否定的方式，仍然保留着与意识哲学的基础主义的依赖关系。由于海氏并不否定一心想自我奠基的哲学的等级森严的秩序，他只能通过挖掘一种更深的——因而也更不稳固的——基础来反对基础主义。这样一来，海氏虽然跨越了意识哲学的地平线，但仍待在它的

阴影里。于是海氏思想显示出三个颇为尴尬的后果：

1. 自十八世纪末以来，现代性的话语一直只有不同标题下的单一主题：社会团结力量的衰落、私人化以及分裂——简言之，是一种片面地理性化了的日常生活实践的解体。正是这种解体激发了对宗教的统一力量的某种等价物的需求。一些人把希望寄托于理性的反思力量，或至少是在一种理性神话中；另一些人坚持被设想为能形成一种再生的公共生活焦点的神话诗学的力量。黑格尔要求哲学所做的就是这种统一力量，而这种东西，从施莱格尔直到尼采，被改变为对一种新神学的需求。但是只有海德格尔通过将这些东西本体化并将其基础化为存在（从存在者中抽出的存在）而蒸发了这一具体要求。通过这一移位，海氏不仅在一种模棱两可地理性化了的生活世界的病理学中使这种需求的来源，而且使作为对理性的激进批判的经验基础的主体性艺术，变得不可辨认了。哈贝马斯说，海氏将日常交往实践的可感受到的扭曲译成一种不可感知的存在之命运的秘密。与此同时，他通过以下事实——把相互理解的有缺陷的日常实践（作为自我维持之定向于算计的实践）撇到一边——切断了任何揭秘的可能性，并剥夺了对生活世界的分崩离析的伦理现实的任何必要的兴趣。<sup>30</sup>

2. 海氏后期哲学的另一个隐含的意思是：对现代性的批判是独立于科学分析的。“本质之思”抛弃了所有可以用社会科学的或历史的方法，或者至少可以在论辩形式中加以处理的经验的和常规的问题。对本质的抽象洞见因而更自由地漫游在资产阶级文化批判的偏见的非反思的地平线上。虽然不无争议，但哈贝马斯仍然断言，海氏对“常人”[Das Man]、对公共领域的专制和私人领域的重要性，对技术霸权和大众文化的批判性判断其时已不具有任何原创性，因为它们属于几代德国知识精英的典型的观念。当然，在海氏学派中，更严肃的尝试一直在聚集于技术、极权主义维度以及一般政治领域的本体化，以便分析当下的时代；但是这些努力只是表明了以下讽刺性的事实：存在之思越是彻底地跌进当代科学的时尚，它就越是起劲地认为自己远离科学。<sup>31</sup>

3. 哈贝马斯认为，海氏在期望中当作克服形而上学之结果来看待的命运的非中介性乃是成问题的。因为存在是从描述性陈述的武断的掌握中撤离自己的，因为它只能被卷入非直接的话语并且使依然不可发现的存在之命运“保持沉默”。然而，哈贝马斯尖锐地指出，海氏关于存在的命题上的无数言说，拥有要求屈从于命运的以言行事的意义 [illocutionary sense]。其实践的一政治的意义则在于以言取

30 参 Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity*, p.139.

31 *Ibid.*, p.140.



布歇帽 59×73cm 综合材料 杰夫·孔斯

效的效果 [per-locutionary effect], 这种效果可以导致在一种有氛围的却是无中介的权威的关系中那种弥漫性的“随时准备服从”。这就是说, 虽然有关存在的无数言说, 就其命题意义来说的确没有什么意义; 但是, 从语用学的角度来看, 没有命题意义的话语并不就是没有意义的, 因为它可以拥有以言行事的意义。就此而论, 那么, 海氏那些吹鼓“对存在的天命的服从”的话语, 虽然不一定有确指的政治与实践意义, 也就是说, 不一定与某个确定的政治事件挂起钩来, 却并不是没有以言取效的效果的。哈贝马斯认为, 后期海德格尔的修辞风格补偿了为文本本身所拒绝的命题内容: 它在他们与准神圣的权力的关系中定调并训练它的听众。人类是“存在的牧人”。思想是“让它自己被要求”的沉思。它“隶属于”存在。对存在的细心的回忆则从属于“调适的法则”。思“饲养”存在的命运。卑微的牧人被存在本身“召唤”来持守真理, 如此等等, 从那时以来早已成为陈词滥调。哈贝马斯指出, 《存在与时间》的语言显出一种空洞的果断的命定论(已成为流行语的“向死而生”等等); 而海氏的后期哲学则显出同样空洞的乐于服从的听天由命(“只有一个上帝能拯救我们”、“泰然任之”等等)。<sup>32</sup>

在整个后现代主义的哲学话语中, 德里达始终都是一个挥之不去的影子。有人甚至说, 德里达就是后现代主义话语的代名词。这种说法

32 Ibid., pp.140-141.



不是毫无道理的。起码来说，德里达提供了后现代主义的基本方法论，并以其“解构”的程序，直接介入后现代艺术景观，特别是建筑领域。因此，对德里达的批判标志着对后现代主义批判的关键。哈贝马斯指出，海德格尔为一个可能永远不会在历史一本体意义上终结的时代的完成作好了准备，而形而上学的自我克服的相似旋律也为德里达的事业定下了基调；海氏的解一构 [de-struction] 被德里达重新命名为解构 [deconstruction]。<sup>33</sup>

哈贝马斯指出，尼采靠了狄奥尼索斯概念，早已指向了一个规范的经验域；即使是海德格尔，在其存在主义时期，也能以本真性此在的规范内容的术语来调整自己的方向。与之相反，海氏后期深不可测的存在之馈赠的概念缺乏任何结构；“神圣”的概念绝对比“生活”的概念更具弥散性。德里达也意识到这种局面不能令人满意；结构主义似乎提供了一条出路。对海氏而言，语言构成存在历史的中介；语言世界观的语法指引着在任何一个给定时间里占统治地位的存在之前本体论理解。海氏把语言刻画为存在之家，尽管语言有这样的优先地位，海氏却从未系统地研究过语言。而这正是德里达开始的地方。由索绪尔结构主义塑造的学术氛围也鼓励了他在对形而上学的批判中利用语言学。然后，他以一种方法论的途径，重走了从意识哲学到语言哲学之路，可是，不知为什么，哈贝马斯说，德里达并不利用在盎格鲁—撒克逊世界发展出来的日常语言分析，相反，在对结构主义语音学的反动中，他开始研究文字学的基础，即书写的科学。

文字学把自己当作对形而上学的批判的向导来推出，因为它进入语音书写的根，亦即复制声音世界的书写；而这不仅与形而上学思想有着相同的时空范围，而且有着同等的原始性。早期德里达希望提出以文字学研究的形式（它能上溯到语音书写的源始）开始形而上学的自我克服的事业。它要求超越任何书写，文字学被设想为解释（取代为什么）什么对语言来说是本质的：“‘理性’——但也许这个词应当被抛弃，理由将在这个句子的末尾出现——控制着书写并因此扩大和激化的‘理性’，不再发源于逻各斯。更进一步，它发动了解构，不是摧毁，而是解积淀、解构所有表义过程，特别是真理的意义。”<sup>34</sup>

然而，哈贝马斯指出，即便是德里达也没有使自己挣脱主体哲学的悖论的束缚。他想超越海氏的尝试并没有逃脱被抽掉了真理之为有效性的所有精华的真理—显现的结构困难。德里达跨越了海氏倒转的基础主义，但却仍留在他的道路上。结果是，被时间化了的源始

33 Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity*, p.162.

34 Derrida, *Of Grammatology*, Johns Hopkins University Press, 1976, p.10.

35 Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity*, pp.164-165.

36 参 McCarthy, "Introduction", in Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity*, P.xiii; 并参拙著《透支的想象：现代性哲学引论》第七章对德里达的批评。在那里，第一，我通过分析德里达对胡塞尔现象学的释读，揭示德里达式的阅读的视野局限，以及这种释读将因为胡塞尔意识哲学范式本身的危机而陷于失败；第二，通过分析德里达对索绪尔结构主义语言学的依傍与批判，揭示德里达解构主义方法的绝育性，并且揭示他同样因为后索绪尔 [P o s t - Saussurian] 的语用学范式转换而归于无效；第三，通过分析德里达对奥斯丁语用学的挑战与解构，说明德里达言说之语用学旨趣的匮乏，以及这种匮乏缘于他仍陷于主体哲学范型中的事实；最后指出，德里达解构主义的本质在于：他延续并更加激进地推进了尼采以来的后现代哲学话语，但这些话语已无可挽回地陷于方法论上的困难与价值承担上的虚无之中。

哲学在他那里只是延续着更加清晰的轮廓线而已。<sup>35</sup>

哈贝马斯也拒绝了德里达削平哲学与文学之间的类型差别，及其颠倒逻辑对于修辞的传统的优先地位的做法。哈贝马斯重构了这一争论，并且指出其核心是：有没有可能在日常言说与诗性话语之间进行切实可行的区分。如果不能，那么，由德里达提出的语言的审美化就是可行的了，而其结果是，任何给定的话语都可以被适当地当作修辞的一文学的手段加以分析。哈氏捍卫这样一个立场：他并不否认日常话语中无所不在的修辞性与诗性因素，但他仍然坚持把这些语境——在这些语境中诗性功能占据了主导地位，从而从结构上决定着话语——与那些诗性功能只起着次要的和附属的作用的语境区别开来。无疑地，人们在这里处理的是一个连续体，在这一光谱的一极，我们发现语言的日常交往用法，在这里，以言行事力量 [illocutionary force] 服务于协调不同参与者的行为：规范言说是日常生活实践的一部分。而在另一极，我们又可以发现那样一些用法，其中弥漫于日常语言中的虚构的、叙事的和隐喻的因素拥有它们自己的生命；而且以言行事力量被“加括弧”了，语言与日常生活实践也被解除了婚约。在日常生活交往行为中，语言作为一种中介发挥着作用，并处理这个世界中发生的种种问题，因此它服从于生存的不间断的考验，并维系于学习过程。与之相反，在诗性话语中，日常需要做出决定和需要做出行为的压力被转移了，而展示创造性语言的敞开世界的力量的道路则开启了。在德里达及其追随者那里，语言解决问题的能力消失于其创造世界的能力背后。因此，他们不能认识到那些处理特殊问题的特殊话语的独特地位：诸如科学与技术、法律与道德、经济与政治科学等等。在这些话语里，正如在中介它们与世界的哲学里一样，不可避免地要出现的言说中的修辞因素被“约束”和“为了解决问题的特殊目的而提升”了，并且已使其“服从于论辩的专门形式。”<sup>36</sup>

福柯显然受到尼采的直接启发。哈贝马斯认为，福柯把由列维·斯特劳斯引进的“关于主体的否定话语”同时理解为对现代性的批判。而尼采的理性批判的动机不是通过海德格尔，而是通过巴塔耶到达福柯的。<sup>37</sup>与海德格尔的纯粹哲学家和诗人气质相比，福柯似乎更加倾向于社会思想家巴塔耶。巴塔耶拥护那些能够颠覆和扰乱工具理性及资产阶级文化规范的异质性领域，以及宗教热忱、性事和“迷狂经验”所具有的那种狂乱的、爆炸性的力量。与理性主义的政治

经济学观点和哲学观点相反，巴塔耶试图超越功利主义生产与需要，颂扬一种将消费、浪费和挥霍视为解放之途的“普通经济学”。巴塔耶在迷狂的自我放纵和纵欲的自我迷失的范例经验中发现了日常生活的同质世界中之异质力量的爆发一样，福柯怀疑在临床医学上出现的精神疾病，而且在那里的疯狂的各种面具背后，存在着某种真正的东西，其缄默之口只需要被打开。

哈贝马斯加以密切关注的后尼采的第二条道路，就是经巴塔耶到福柯的对现代性的批判。这条道路的议题要点与第一条不同。在这里，对形而上学的批判没有被给予更重要的位置；这里也不存在“存在之神秘主义”。虽然攻击的标靶依然是主体中心理性及其对自然、社会与自我的统治，但是导火线已经是尼采的权力理论了。如果我们把权力理论加以最简单化的概括，那么它的基本论点似乎是：现代理性无非是邪恶而又令人厌恶的权力意志而已！于是，批判的目标就成了：揭开理性的面纱，显现权力之所为的赤裸的状况。“在巴塔耶那里，这采取了调查‘理性的它者’的形式。所谓‘理性的它者’，是指那些被有效的、可计算的和可掌握的世界放逐和贬斥到一边的事物。在福柯那里，它采取了系谱学揭秘的形式，即揭示知识与权力之间的盘根错节的内在关联。”<sup>38</sup>

福柯宣称，权力事实上对知识和实践都是生产性的。在承认权力的同时，哈贝马斯坚持，权力必须在能够在合法地与非法地使用权力之间做出规范性区分的批判理论中得到检验。福柯并不十分挑战如此预设的在场——诸如哈氏将它们当作不可避免的普遍性加以确定的尝试。相反，为了一种更多地是地方性的而非普遍性的批判形式张本，福柯富有挑衅性地实践着系谱学批判，却并不诉诸普遍性规范。因此，哈贝马斯与福柯之间的分歧被概括为如下形式：哪一种批判范式——福柯的系谱学批判还是哈氏的规范批判——在哲学上最具有可辩护性，在实践上最有效？<sup>39</sup>

哈贝马斯不同意福柯的地方当然并不在于全盘拒绝对权力—知识的构形所做的这一批判性透视。他反对的是批判的“总体化”，是用理性批判理性——从康德到马克思以社会历史形式对意识形态发动的批判——被改造为简单地以“在修辞上被强调的理性的它者”的名义对理性的批判。在他看来，真正的问题是启蒙得太少而不是太多，理性程度不足而不是太过。他以批判福柯的“总体化”的双刃剑来坚持这一观点：一刀针对系谱学的超验的一历史的侧面；另一刀针对它

37 Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity*, p.239.

38 McCarthy, "Introduction", in *Ibid.*, p.xiv

39 参 M. Kelly eds., *Critique and Power: Recasting Habermas/Foucault Debate*, Cambridge Miss.: MIT Press, 1994, pp.1-2.

40 McCarthy, "Introduction", in Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity*, p.xv; 哈贝马斯对福柯的批判的详尽情况, 参拙著《透支的想象》第八章, 在那里我指出了: 与其他被称为后现代主义者的思想家一样, 福柯也处在当代哲学与社会思想领域的问题的中心。尽管福柯可能是他们当中最有独创性的一位, 他同样也可能是他们当中问题最多的一个。这些问题源于他提出的三个富有方法论蕴含的还原: 从文化人类学的观察者的角度看, 通过参与话语的阐释者来理解意义被还原为话语的解释; 有效性要求被功能主义地还原为权力的效应; "应当"被自然主义地还原为"是", 并因此陷入了哈贝马斯所说的三重理论困境: "当下主义"、"相对主义"与"隐蔽的规范主义"。

的社会—理论侧面。简言之, 哈贝马斯争论道, 福柯在涉及以理性工具来批判理性的问题上无法逃脱“述行的矛盾”[performative contradiction]; 这已经产生了严重的后果, 即把他的系谱学的研究建立在一种令人尴尬地与其如此尖锐地批判过的“人的科学”相似的情境之上。被系谱学批判清除出去的意义观念、有效性观念和价值观念, 又以“当下主义”、“相对主义”和“隐蔽的规范主义”面貌悄悄地溜回来了。另一方面, 得到权力理论启发的对现代性的社会—理论化的读解, 结果变成了它本来想予以置换的标准的人文主义读解的一个简单颠倒。哈氏争辩道, 这决不仅仅是单方面的事: 现代文化和社会现象的本质的两歧性被一概“拉平”到权力的飞行器上。因此, 举例说, 关于法律与道德的内在发展——在哈氏看来, 既有解放的一面, 又有统治的一面——在福柯对它们的规范化功能的解释中就消失不见了。恰恰是理性化过程的两歧性需要加以捕捉, 这一过程已经取得无可否认的成就, 当然也产生种种明显的扭曲; 而这需要我们重建一种启蒙的辩证法而不是予以全盘的批判。<sup>40</sup>

哈贝马斯对后现代主义的批判是上世纪 80 年代以来最令人激动的思想史事件。可以断言, 他的《现代性: 一项未完成的方案》及其《现代性的哲学话语: 十二个讲座》已经成为 20 世纪下半叶里程碑式的哲学文献, 其意义或许只有海德格尔的《关于人道主义的书信》及其《尼采讲座》可以媲美。哈贝马斯的这些论著, 在其前期理论工作(特别是煌煌巨著《交往行为理论》)的基础上, 将对 21 世纪的思想史产生决定性的影响。这些影响, 现在至少已经十分明显地体现在德国新生代思想家的集体事业上: 与法国 60—70 年代的后现代主义思潮相对立, 德国 80 年代的思想已经鲜明地体现出反对后现代主义, 重述主体性概念, 并持续推进现代性的未竟使命的特征。这特别地表现在有“法兰克福学派第三代传人”之称的阿尔布莱希特·魏尔默 [A. Wellmer] 与阿克塞尔·霍内特 [A. Honneth] 身上, 也表现在“海德堡学派”的新锐曼弗雷德·法兰克 [M. Frank] 身上。<sup>41</sup>

### 三 法国新生代的反叛与后现代主义的终结

哈贝马斯及其德国弟子们对法国后现代主义思潮的批判, 虽然有力, 但毕竟是一种外来的批判。真正触痛法国后现代主义老大师们的神经的, 却是他们自己培养出来的法国新生代哲学家。这当中尤以吕

克·费里 [Luc Ferry] 与阿兰·雷诺 [Alain Renaut] 最为知名。法国新生代思想家对后现代老大师们的反击表明了这样一个事实：即后现代主义根本不是一一如某些国内的“后学家”们所信奉的那样——一种思想的现实。它还宣明了这样一个简单的道理：后现代主义居然不再是理所当然的了！众所周知，为后现代主义艺术提供思想燃料的，基本上是拉康、福柯、德里达、德勒兹、博德里亚尔、布尔迪厄、利奥塔等所谓“法国后现代主义思想大师”及其门徒吕克·南希 [Luc Nancy] 与拉柯·拉巴特 [Lacoue-Labarthe] 等。整个 60 与 70 年代，法国思想界几乎为这些老大师们完全笼罩。正如费里与雷诺所说：

对我们这一代的学生——都是在 20 世纪 60 年代开始本科学习——的大多数来说，启蒙的理想简直就是一个笑话，一种冠冕堂皇的神秘化。不管怎么说，这就是我们被教导的样子。那些日子的思想大师是福柯、德勒兹、德里达、阿尔都塞、拉康、梅洛-庞蒂。人道主义者已经老掉牙了。我们当中的大多数也已经不再读萨特。从乌尔姆 [Ulm] 大道到法兰西学院，我们到处都能发现怀疑派的大师：马克思、弗洛伊德、海德格尔那是当然的了，但是，最重要的，还是尼采，“系谱学”的发明者，在这一名目下，我们必得将每一种话语都处理成一种症状。<sup>42</sup>

曾几何时，“人死了”、“作者死了”、“人的终结”、“主体的消解”不是到处流行的研讨会与出版界的大标题？然后就是：解构、解构、解构……然而，终于有一天，人们对这一切都彻底厌倦了。这就是 80 年代中期新生代思想家反戈一击的时候。但是，即便如此，这些新生代思想家也遭到了难以置信的嘲骂与责难。这种嘲骂与责难当然只能表明老大师们的虚弱，因为它们多半是由人身攻击构成的。正如对待法里亚斯（《海德格尔与纳粹》一书的作者），德里达只能以准人身攻击（“他——按指法里亚斯——恐怕没有读出海德格尔 40 个页码”），老大师及其党羽对法国新生代思想家的声音也只有以人身攻击来代替真正的论战。然而，风气确乎已经改变：法国思想界不再是后现代的一手遮天下，老大师们培育了新的反叛者！

如果说，哈贝马斯对后现代主义的批判基本上是哲学的批判，那么，费里与雷诺对后现代主义的批判，则既是哲学的批判，也是社会文化的批判。因为，他们是从法国 68 风潮中过来的大学生。他们对法国后现代主义出笼的社会背景有着更为具体可靠的体验。

41 参 Albrecht Wellmer, *The Persistence of Modernity: Essays on Aesthetics, Ethics and Postmodernism*, trans., David Midgley, Cambridge, Polity Press, 1991; Axel Honneth, *The Critique of Power: Reflective Stages in a Critical Social Theory*, trans. Kenneth Baynes, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991; Manfred Frank, *What is Neostructuralism?* Trans. S. W. Wilke & R. Gray, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. 这一学术领域即使在西方现代哲学界亦处于较前沿，中文语境中一个简明扼要的概览，可参倪梁康：《自识与反思》，“第三十二讲：海德堡学派：自身意识的当代诠释与诘难”，商务印书馆，2002 年版，第 655 页以下。

42 Luc Ferry and Alain Renaut eds., *Why We Are Not Nietzscheans*, trans., Robert de Loaiza, Chicago: The University of Chicago Press, 1997, p.vii.

1985年，费里与雷诺发表了《60年代法国哲学：反人道主义论》。该书的出版不啻是一个惊雷，在后现代的思想天空中炸响。它在两个意义上是划时代的。首先，它阐述了法国的60年代哲学是如何不断地将德国思想（马克思、尼采、弗洛伊德，特别是海德格尔）进行“政治上的纯粹化”，来为遭遇68挫败后的法国知识界激进的左派所用（费里与雷诺交替使用“60年代法国哲学”与“法国68哲学”），从而拉开了对法国当代哲学的政治与社会文化批判的序幕；其次，它通过详尽地分析60年代法国哲学的共同主题，即其反人道主义，指出了一种非形而上学的现代人道主义是如何可能的途径，从而开启了对后现代主义的更为全面的哲学批判。可以这样说，85年以前，法国哲学界是后现代主义的天下，85年以后，后现代主义已经面临来自内部的挑战与质疑。这双重意义可以从费里与雷诺的以下两个断言中见出：（1）“不幸的是，政治与知识生活，特别是在法国的语境中，经常是如此紧密地联系在一起，以至于事实上没有办法避免对有偏见的阅读的怀疑。”（2）“现代人道主义的这两种最主要的批判力量已被证明与极权主义冒险联系在一起这一点，是最意味深长的：不管是以激进的未来或是一种传统主义的反动为名，对现代世界的整体性批判（由于这必然是一种反人道主义，它才不可避免地导向在民主的方案，例如人权中看到意识形态的陈词或是形而上学的幻觉），是在结构上无法担当起现代性的承诺的。”<sup>43</sup>

费里与雷诺所说的“现代人道主义的这两种最主要的批判力量”是指法国马克思主义与海德格尔主义。两位作者在此书中表达的基本主题是：“二战以后的法国思想史受马克思与尼采—海德格尔的主宰。马克思对资产阶级意识形态的批判与海德格尔对‘技术世界’的解构已经合流。”他们指出这两大传统在法国当代哲学中的传人：第一条是从阿尔都塞到布尔迪厄，在那里，现代人道主义干脆被认为资产阶级意识形态；第二条是从福柯到德里达的后现代主义，人道主义在那里则被认为是形而上学。

为了解这一点，有必要回溯到二战对欧洲知识分子所造成的创伤。事实上，战争刚结束时，可以毫不夸张地说，“文明世界”，亦即整个西方世界，可以被合法地指责为产生了，或者至少是未能阻止这个世界的两大最大的政治灾难：殖民主义的帝国主义与纳粹主义。正是在这样的语境中，马克思主义理论在法国的重要性可以被感受到，它是唯一一对帝国主义与纳粹主义毫不妥协的世界观。否则人们就无法理解何以

43 Luc Ferry and Alain Renault, *French Philosophy of the Sixties: An Essay on Antihumanism*, trans. Mary H. Cattani, Amherst: The University of Massachusetts Press, 1991, pp.xi-xvi.

共产党能成为“知识分子的政党”。

无需指出，马克思主义在如今的法国已经崩溃。正是在这样的语境中，海德格尔对主体的批判接过了原先由马克思主义发动的批判。这里，通过将海德格尔进行政治的纯粹化（非政治化），从而造成对法国“极左”知识分子，最著名的是德里达与福柯的影响，是如何估计也不会过分的：海德格尔思想的主题因此被从其政治内涵中解放出来了。而且，被当作对东方



无标题剧照第6号 1977年 25.4×20.3cm 谢尔曼

极权主义与西方官僚制、压迫的规训与消费社会的批判武器，海德格尔成了马克思主义死亡后最有力的批判立场的代表。

《60年代的法国哲学》的一个基本立论是：法国60年代的哲学是1968年的“五月风波”的理论前导与总结。费里与雷诺指出，贯穿68哲学的基本主题，是对人道主义的质疑。“法国68哲学最终选择了反人道主义的立场。”关键在于：为什么60年代那一代哲学家会宣布人的价值必须被打破或是被宣布解散？无需多言，68哲学对人道主义的反对并不意味着他们要捍卫野蛮主义或是寻求不人道。相反，事实是，正是因为现代人道主义的假定的灾难性后果，使得他们成了后现代哲学的敌人。

费里与雷诺指出，无需进入对反人道主义的特殊细部的分析，为了理解这一原因，人们得指出，反人道主义总是建立在一条论辩之上，即现代哲学的人道主义尽管看上去是人类尊严的解放者与捍卫者，事实上却只在成为其对立面上取得了成功：如果说不是压迫的原因，至少也是同谋者。在福柯的《颠狂与文明》中，他将现代理性的诞生解释为对任何被视为普遍准则之外的东西的否定、放逐与还原，尽管启蒙运动有着明显的解放意图；在德里达那里，他将伴随着隐藏在建立

于同一性之上，并限于拒斥任何从内部威胁着它的东西的理性的现代出场的“必然的暴力”，不管它是本体论上的还是性别上的差异（逻各斯中心主义与阳具中心主义）。

费里与雷诺想要做的是，重新思考人道主义。这至少有两个理由。一，简单地将人道主义与形而上学想混淆（正如海德格尔的传统所做的那样），或是与庸俗的资产阶级的意识形态相混淆，似乎是不可能的（实践上是不可能的，理论上也是不可思议的）。费里与雷诺的意思是，事实上真有一种可能，即主体哲学与人的价值学说可能拥有这样的后果，但是它却绝不是必然的。因为，这种还原论的同化在理论上是站不住脚的。实践上则会导向荒谬的后果，正如一个简单的共识应该足以指明这一点：阿尔都塞不幸地邀请我们相信，斯大林主义的数以百万计的牺牲者用生命换来的只是无聊的资产阶级人道主义能够在马克思主义内部继续生存下去，真是可信的吗？真的因为斯大林仍然太“人道”，以至于他才实施36—38年的大清洗？谁能相信，正因为海德格尔在1933年尚未彻底地解构人道主义，以至于他能够加入纳粹党并宣布大学教授必须对希特勒效忠？<sup>44</sup>

费里与雷诺将法国60年代的哲学概括为68哲学，是因为60年代法国哲学作为一个“理想类型”具有一些本质上的共同点，这些共同点都可以从1968年的“五月风潮”得到社会语境方面的解释。他们认为68哲学的本质特征有四：

其一，哲学终结的主题。其内容可以被概括如下：哲学传统，当其经过了柏拉图到黑格尔的发展后，已经耗尽了（在其可能性的穷尽的意义上），因此哲学应当被抛弃。这一主题在60年代哲学中有不同的变调，但是依据两种伟大的解构模式而接受了两种伟大的解释：马克思主义与尼采—海德格尔的系谱学。在马克思主义方面，阿尔都塞于1968年向法国哲学协会作《列宁与哲学》的演讲时说：“我的谈话不是哲学……而是一种关于哲学的谈论。”这种谈论已经不再是一种哲学，而是一种“科学”，并预见有朝一日会成为一种“非哲学的哲学 [a nonphilosophical philosophy]。”在同一时期，紧紧追随着海德格尔关于“哲学的终结”的表述，德里达在其《论文字学》中解释道，解构形而上学应该最终允许哲学从其被囚禁于“本体论的时代，从在场的哲学，亦即从哲学本身”当中解放出来。由于过去的哲学一直是在场的哲学，也就是一种受制于认为词语与现象背后都有意义的观点的哲学，德里达呼吁从事一种“什么意义也没有”的哲学实践活动，也就是

44 Ibid., p.xxvii.



被理解为单纯的踪迹的、却没有原始所指的东西。与阿尔都塞认为哲学将为“科学”所代替不同，德里达认为哲学将为一种话语所代替，这种话语不再以一种天真的理性主义意义理论的术语加以把握。因此，比方说，格言式的或诗性的写作就比那种线性的与陈示性的传统形而上学话语更具有优势地位。<sup>45</sup>

其二，系谱学的范式。用尼采的话说（特别明显地体现在福柯的挪用中），哲学的根本问题不是“什么”而是“谁”。换言之，不再是一桩追踪一种给定的话语的内容的事情，而是一桩质疑其作品的外部条件的事情。因此，不同的法国哲学思潮都同意，有意识的话语应该被当作症状来加以处理。1964年的两个重要文本表明这一怀疑运动的圣三位一体已经形成：马克思、尼采与弗洛伊德。这两个文本就是阿尔都塞的《弗洛伊德与拉康》，特别是福柯的讲座《尼采、弗洛伊德、马克思》。然而，费里与雷诺进一步指出，众所周知的是，马克思主义与系谱学实践的其他两人是有距离的，而这一距离使得对这一怀疑运动的不同人物的混合变得问题重重。现代哲学史事实上产生了两种类型的系谱学：黑格尔—马克思主义的系谱系，与尼采—弗洛伊德主义的系谱学，而68哲学则不停地在这两者之间来回振荡。<sup>46</sup>

其三，真理观念的分崩离析。从传统上说，或“形而上学”上说，真（或真理）常常被界定为主客体的符合或是不矛盾（话语的融贯性）。现在，从系谱学方法的角度看，这两种定义都遭到了挑战：假如本来就没有指称物，符合就失去了意义；另一方面，对融贯性的要求也被显示为建立在对完全自我透明的话语的潜在的掌控这一幻觉之上。系谱学的实践于是不得不寻求另一种真理观念。正如早已在尼采那里已经得到孕育，但是只有到海德格尔那里才被主题化。海德格尔将真理界定为“解蔽”，这是一种与“遮蔽”的行为不可分离的概念。在这里，法国马克思主义者再次在两种真理概念面前犹豫不决。这表现在阿尔都塞那里，也表现在布尔迪厄试图发展出来的一种社会学当中。<sup>47</sup>

其四，范畴的历史化与任何普遍性指向的终结。如果说68哲学的所有成分都同意他们对范畴的历史化，那是由于他们共同的系谱学偏见，那么，区分两种历史主义仍然是重要的。一种是黑格尔类型的理性主义的历史主义，它认为范畴是历史的，但是却是建立在它们之作为服从于一个完美的系统逻辑的开出 [unfolding] 这一观念之上的。另一种是尼采—海德格尔式的历史主义，它也认为范畴与时间在在地相关，但是他们却拒绝从这一历史性与历史主义当中看到任何连续

45 Ibid., pp.4-6.

46 Ibid., pp.7-9.

47 Ibid., pp.9-10.

性与必要的发展。与历史中的“凡是现实的都是合理的”不可分，第一种模式具有能够毫不费力地容纳对历史的科学研究的目标的优点，这一目标可以包括对未来的解释。但是，以伴随着对唯心主义或形而上学的激进批判的需要来加以估量，这一历史的再现又具有太容易被解构为只是哲学潮流中的一个时刻（人们应该打破与这一时刻的联系）的弱点。因此，从这一尝试中发展出了建构一种围绕着不连续性的理想的认识论，正如在福柯的情形中。<sup>48</sup>

从以上四大本质特征，可以看到法国 60 年代哲学的几种显著的风格。

1. 他们写作中的最大的风格效果乃是对悖论的迷狂以及对复杂性的无休止的要求，如果说对是清晰性的拒斥的话。<sup>49</sup> 费里与雷诺当然不认为这是无关紧要的问题。因为这种对“非语言所能表达的”东西的迷恋是如此容易被附加于这一理想类型的第二与第三个特征。如果解构事实上认为一种宣言式的话语为一种不可说的东西，即一种没有所指或可定义的与可确定的“事实”的地位的东西，那么，任何一种对符合简单的同一律的要求或是不要自相矛盾的要求，就都会显得太天真了。在这一点上，68 哲学中故意做出悖论性的陈述与自相矛盾的话语，并拒绝接受明确性的检验的地方俯拾皆是，因为明确性或追求透明性的趣味，就其定义而言就是遭到排斥的。在“法国的海德格尔主义”一章中，两位作者深入地展示并分析了这类臭名昭著的写作。这里只需显示这种通过荒诞性来激怒读者或听众的趣味是 60 年代哲学的一个共通的特质就足够了。他们指出，“68 时期的‘哲学家’通过使其读者或听众习惯于这样一种信念而获得巨大的成功：不可理解性乃是伟大性的标志，而思想家在要求意义的不适宜面前表示沉默，并不是虚弱的证据，而是在不可言说者的在场中的持久性的标志”。<sup>50</sup>

2. 60 年代的风格还是某种哲学的生活作风，它是以寻求边缘性与利用阴谋的魅影为特征的。断言正在言说不可言说的东西（正是出于这样的原因，他们也正在与继续影响着我们的日常生活的各种传统断裂了），断言正在解释形而上学、意识形态或是意识已经遗忘或是隐瞒的东西，事实上正是一项必然被置于边缘的任务。从这里到将这一边缘性解释为“英雄性”，以及到发现各种权力的阴谋，只有一步之遥。布尔迪厄把自己定义为一个文化宇宙的“新生儿”，德里达在“哲学的边缘”安排自己的位置，福柯断言他的任务是剥夺由规范的强迫接受所造成的多样的边缘性，并反抗现代理性，甚至拉康

48 Ibid., pp.11-12.

49 当人们指责德里达的意思不清楚时，他的口头禅是：“事情并不那么简单。”在一次研讨会上，费里与雷诺就德里达提出的“另一种融贯性”，即他所谓的“不再是逻辑一形而上学的 [logico-metaphysical] 融贯性”的融贯性究竟是什么意思发问时，德里达的回答却是：“我无法告诉你那是什么。” See Ibid., pp.12-13.

50 Ibid., pp.13-14.

也强调他与心理分析的成规之间的差异。毫无疑问，这一文类的顶峰是阿尔都塞 1968 年在《列宁与哲学》中的解释，通过统治阶级的阴谋的推理，知识分子当中的大多数已经“屈服于资产阶级及其无聊的资产阶级意识形态”。尽管有些微不同，68 哲学却可以在一种“欺骗”[victimization] 的氛围的基础上被概括在一起。即天真的人们受到了欺骗，他们都是某些阴谋的受害者。<sup>51</sup>

综上所述，60 年代法国哲学的基本主题是对主体性的激进批判：因为主体性或是被他们吸收为单子式的资产阶级自我主义，或是现代形而上学发展出来的人的概念（在一种主体性的形而上学中，人被设定为一切现实的基础与估价者）。他们在*作为主体的人的死亡* 宣告中走到了一起。

不仅如此，费里与雷诺发现，60 年代哲学的另一个特征乃是对德国哲学的无休止的搬用与“双曲线的重复”[Hyperbolic Repetition]。他们认为，法国 68 哲学远不是其持有者所宣称的那样具有原创性（例如利奥塔 J.- F. Lyotard, *Le Tombeau de l'intellectuel, et autres papiers*, Galilee, 1984 中所宣称的那样），而是对德国哲学，特别是马克思、尼采、弗洛伊德与海德格尔的主题的借用，因此，《60 年代法国哲学》的主体部分的章节分别冠以“法国的尼采主义（福柯）”、“法国的海德格尔主义（德里达）”、“法国的马克思主义（布尔迪厄）”，与“法国的弗洛伊德主义（拉康）”之名。当然，这种对德国哲学的占有不能被视为简单的重复。法国哲学捡起了德国哲学，似乎只是为了将它们激进化，正是这一激进化成为反人道主义的来源。举两个例子可以表明这一激进化过程是如何发生的。

1. 从海德格尔到德里达。在《论人道主义的信》中，海德格尔集中表明了他的非人道主义或非人类中心论的思想。海德格尔认为，如果说哲学不再“被刻画为人道主义”，那是“在这样的程度上说的：人道主义是从一种形而上学的观点来看问题的”。更确切地说，它是与形而上学的真正现代的一侧，亦即主体性的哲学相呼应的。在海德格尔看来，形而上学是指对一种超现实（或“主要存在物”），亦即一切现实的基础与模特的寻求，它已经在笛卡尔那里以人类中心论的形式得到实现。所谓人类中心论是指这样一种思想体系，它认为人类是“自然的主人与拥有者”。对人道主义来说，对事物之价值的欣赏臣服于它在帮助人实现他作为“万物的主人”的命运中的人的本质的能力而定。因此，在海德格尔那里，人道主义与

51 Ibid., p.14.

现代形而上学密不可分。而对人道主义与主体性的质疑，也必然地隶属于他解构现代性的框架。所以，在1927发表的《存在与时间》中，他试图完成对从人类的观点来加以看待的世界的去中心化。其结果是，它必然是“反对人道主义的”，但却不是宣扬一种反人道或是“剥夺人类的尊严”的思想。相反，这是一桩真正把握“与人相宜的尊严”[*dignity proper to man*]的东西的事情。我们知道，海德格尔将这一“与人相宜的尊严”置于人与诸事物的真正关系的敞开中，在这种敞开中，人类不再是诸存在物的主人，而是存在的牧人。

然而，在《人的终结》[*The Ends of Man*]中，德里达却将海德格尔这种仍然想要把握“与人相宜的尊严”的想法视为一种人道主义的残余，一种“相宜”的哲学，或是“如此这般”（“如此这般之人”）的哲学。于是，像是哄抬物价似的，其简单的逻辑成了：启发了对“相宜”的研究的同一性的价值或是与自己保持同一的价值，不仅也启发了人道主义，而且也启发了作为本质的哲学的、以及作为“在其本质中的事物本身的在场”的西方整个形而上学。因此，如果说形而上学的解构正在穿越这一作为在场（在场 / 与自身的同一，作为再现在主体中的客体的在场）的存在者之存在的哲学的剧变，那么，在任何“相宜”的哲学，包括“相宜”的人的哲学被加以拒斥的时候，就必须对形而上学本身加以质疑。

2. 从马克思到阿尔都塞。相似的过程在阿尔都塞对马克思的激



7000 棵橡树 1982年 行为艺术 约瑟夫·博伊斯

进化中重复。区别只在于，阿尔都塞的马克思主义反人道主义激进化的特征，在这里是作为马克思本人在其与青年时代的错误的断裂中的完成来加以呈现的。阿尔都塞径直称马克思青年时代的错误为“马克思的人道主义时期”，即先是“由更接近于康德与费希特的自由理性主义的人道主义者，而不是黑格尔所主宰”，而后则成为受到费尔巴哈影响的“共产主义的人道主义”。在两种情况下，青年马克思都只是以人的本质——理性，作为唯一能通过“普遍的人类关系”实现自身的存在——的名义批判了国家的历史形式。而在1845年以后，马克思脱离了与建立在人类本质之上的历史理论的关系；他甚至批判了“人的普遍本质”的概念。马克思质疑了传统人道主义的问题性，并发现了一种“新的问题性，它不再界定‘单个人’在其中能成为‘人的本质’的‘真正主体’的条件；从那时起，这一新的问题性将会研究历史的真正的大写的主体是如何展开的；这是一种他置于复杂结构中的东西，生产力、生产关系的上层建筑，与意识形态正是在这一社会形成的中心结构中相遇的”。阿尔都塞认为，马克思真正的理论革命是从与一切人道主义，不管是抽象的还是具体的，断裂时开始的。而这恰恰是与德里达激进化海德格尔相平行的地方：这里的问题在于，拒斥一切在人的本质（不管是什么模式）基础之上为历史奠基的观念，并因此反对作为历史主体的人的概念，并反对作为人类从他自己的本质中异化出来并最终回归于他自己的历史概念。因此，海德格尔的表述在这个意义上是对的：“恰恰是被当作如此这般的人，已经变得无关紧要了”，尽管这一次去中心化并不导向的存在的敞亮，而是带着一个复杂的结构的社会形成的自我发展。<sup>52</sup>

我们已经看到，在马克思主义中，对形而上学的主体可以掌控其思想与行动的断言，其要求自主的断言，一直被宣布为一种简单的神秘化。布尔迪厄的社会学没有别的意图，只在表明，在“最后的场合”只能被称作完全决定（直接地或间接地）“主体”的存在的社会经济关系对意识与意志的因果决定。*由于力量关系的渗透，通常被称作主体的东西事实上已经不再在这一内在地物化的过程中作为任何别的东西出现，只能作为一个客体或是一台机器出现，而它的齿轮则被宣布为正在被拆除，其运行机制则正在被发现。*

从海德格尔主义的观点看，主体性的构成性自主也是一种幻觉，它其实是一种遗忘的产物与一种有待克服的障碍：一种主体对他者（存在、延异、无意识）维度的遗忘（并且是对这一遗忘的遗忘）；一

52 Ibid., pp.23-24.

种有待克服的障碍，在这样的意义上：在对其可能的自我掌控与对世界的掌控被剥夺后，此在转向其本真的“虚位以待”，转向不是一个主体而是一个“场所”，“在那儿”存在得以居住。

在两种情况下，费里与雷诺尖锐地指出，被还原为“一个场所”（一个力量关系得以表达的“场所”，以及存在得以宣明又从中撤离的“场所”）后，作为自主的维度的人，即人道主义一直想要使人区别于物的本质标志的东西，也一并消失了。<sup>53</sup>换言之，全部现代哲学的主题，全部启蒙思想的深刻内涵，即既区别于上帝、也区别于万物的人之为人的东西，统统被解构了。

费里与雷诺指出，对主体性的解构至少产生了两类问题。以海德格尔解构形而上学的术语引发出来的案子中，又多了两项指控：现代主体的两项传统特征——意志与意识。费里与雷诺反问道，当，比方说，利奥塔描绘“要使哲学成为非人的”任务，为了这一目的，他必须展示说“人不是语言的使用者”时候，并认为“主体不复存在，只有语言存在”时候，他是在对谁说话？他是在向谁界定他的任务？他的表述所说的“人”指的是什么？其实，海德格尔早在1943年《什么是形而上学？》的“后记”中就遇到过这一问题，他说“我们必须为能够经验虚无做好准备”，为了这一缘故，“我们不必隐瞒我们的痛苦”，我们必须懂得如何展示“巨大的勇气”，如果说不是向主体，那么，这种对必须被称作一种意志的效果的东西的要求，是向谁的呢？超海德格尔式的更高级的叫价将会是，早期海德格尔尚未以一种足够激进的手法克服随着作为意志的主体的活动而来的东西的偏见。但是，在后期海德格尔中，比如在《泰然任之》——被认为是他在对意志的克服中走得最远的文本——中，他写道，“我们什么也不该做，只有等待”，并且，为了做到这一点，我们必须“打破意志的习惯”，“有所警觉地等着，为平静做准备”。可是，正如费里与雷诺指出的那样，难道这不带有一点“过分的意志”，才能追求这种“意志的清空”？在这方面，甚至想要超越海德格尔到达的地方，也会意味着要去意志 [to will]，并在实践中展示，作为意志的主体将会决定性地并顽固地抗拒它自身的消失。换言之，这么要求的结果不是意志的取消而是需要更大的意志。

如果人们考虑到他们其实是在召唤更清醒的意识，那么这些做法的后果的内在困难就暴露得更充分了。通过这些意志的效果，我们被要求要“只思能思的东西”，如果不是“不可思”的东西的话，这种“不可思”经常是形而上学加以遗忘或是隐瞒的：必须被思考的

53 Ibid., pp.208-209..

东西，不管它是作为不在场或是退却（在消失在任何现象背后的立体的那些被遮蔽的侧面的意义上），并不能丝毫取代这一困难，因为人们必须变得对如此这般的遮蔽也要“有意识”。换言之，这么做的结果不是意识的取消而是意识得更多。<sup>54</sup>

在马克思主义传统中，这一相似的困难同样存在着。在阿尔都塞的讲座《论马克思与黑格尔的关系》中，他断言，作为一门历史科学的马克思主义的基本特征，在于“主体（超验的或经验的）范畴的清除，在于主体概念的消失”。历史必须被把握为“没有主体的进程”，亦即结构或关系的纯粹的展开。然而，过了某些页码后，人们却惊讶地读到，“群众……创造了历史”。人们很容易相信，尽管存在着这样那样的辩解，还是存在着（实践的与集体的）历史主体。费里与雷诺进一步指出，阿尔都塞断言“没有一种革命的前景是可能的，除非政治斗争优先于单纯的经济斗争”。也就是说，如果没有群众自身的有意识的改造及其掌握国家政权的斗争的主动要求，就不可能出现革命的前景。在这方面，历史的进程就完全取决于一个集体主体——无产阶级——的实践的能动性。阿尔都塞不失其时地引用了列宁的著名论断——没有正确的理论指导，就不可能有有效的实践。正是在这一基础上，阿尔都塞赋予理论实践以极大的重要性，在他看来，这是激发工人运动活力所必需的。但是，一种革命的前景难道不正是与一个有知识的行动的观念密不可分吗？！因此，当人们再读到阿尔都塞的如下文字时，也就不足为怪了：“一切，最终都取决于军事，而不是技术，取决于阶级意识，取决于他们的奉献，还有他们的勇气。”费里与雷诺大笑道，在这一建立在意识与勇气之上的最终历史基础中，或者，换言之，在形而上学主体的经典贡献中——“主体范畴的清除”似乎再一次以最具决定性的意义来了个突然的大回头。<sup>55</sup>

我们如何可能“泰然任之”？我们又如何可能消灭“意识”与“意志”？！我把这两个问题交给中国的后学家们。因为，现在应该是他们答辩的时候了。

54 Ibid., pp.26-27.

55 Ibid., pp.28-29.





## 参考书目

这个书目严格限于本书征引过的材料，而不是关于20世纪艺术批评（或现代主义、前卫艺术与后现代主义）这一主题下的完备文献。对这些主题感兴趣的读者，可以进一步参看下列书名后加\*号的著作，这些书后附有更为详尽的参考文献。

### 一 西文部分

1. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. C. Lehnhart, London and New York: Routledge & Kegan Paul, 1984.
2. Adorno et al, *Aesthetics and Politics*, London: Verso, 1976.
3. Marcel Adema, *Apollinaire*, trans. Denise Folliot, London: William Heinemann, 1954.
4. Henry E. Allison, *Kant's Theory of Taste: A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
5. G. Apollinaire, *The Cubist Painters: Esthetic Meditations*, 2nd. Trans. Lionel Abel. New York: Wittenborn, Schultz, Inc., 1949.
6. — *Apollinaire on Art: Essays and Reviews, 1902-1918*, ed. LeRoy C. Breunig, New York: Viking, 1972.
7. Lisa Appignanesi ed., *Postmodern Documents*, London: Free Association Books, 1989.
8. Bachheim, Lothar-Gunther, *Picasso: A Pictorial Biography*, trans. Michael Heron, NY: Viking Press, 1959.
9. Harry E. Backley, *Guillaume Apollinaire as an Art Critic*, Ann Arber: UMI Research Press, 1981.
10. Elizabeth Baker and Thomas B. Hess, eds., *Art and Sexual Politics*, New York and London: Cillier Books, 1973.
11. Anna Balakian, *Surrealism: the Road to the Absolute*, New York: The

Noonday Press, 1959.

12. Ann Banfield, *The Phantom Table: Woolf, Fry, Russell and the Epistemology of Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
13. Jacques Barzum, *Classic, Romantic and Modern*, New York: Anchor Books, 1961.
14. Gregory Battcock, ed., *The New Art: A Critical Anthology*, New York: 1966.\*
15. Hans Belting, *The End of History of Art*, trans., Christopher S. Wood, Chicago: University of Chicago Press, 1987.
16. — *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, trans. Edmund Jephcot, Chicago: University of Chicago Press, 1994.
17. Yves-Alain Bois, *Painting as Model*, Cambridge: MIT Press, 1991.
18. Andrew Benjamin ed., *The Problem of Modernity: Adorno and Benjamin*, London and New York: Routledge, 1989.
19. Walter Benjamin, *Illuminations*, trans. Harry Zohn, New York: Schocken Books, 2nd ed., 1973.
20. C. Berg, F. Durieux & G. Lernout, *The Turn of the Century: Modernism and Modernity in Literature and the Arts*, Berlin & New York: Walter de Gruyter, 1995.\*
21. Isaiah Berlin, *The Roots of Romanticism: The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1965*, London: Chatto & Windus, 2000.
22. Ant Berman, *Preface to Modernism*, Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1994.
23. Ernst Bheler, *German Romantic Literary Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
24. Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford: Oxford University Press, 1940.
25. Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche*, Manchester & New York: Manchester University Press, 1990.
26. Hauke Brunkhorst, *Adorno and Critical Theory*, Cadiff: University of Wales Press, 1999.
27. P. Burger, *The Theory of Avant-garde*, trans. Michael Shaw, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
28. — *The Decline of Modernism*, trans., Nicholas Walker, Cambridge: Polity

- Press, 1992.
29. V. Burgin, *The End of Art Theory: Criticism and Modernity*, Atlantic Highlands: Humanities Press, 1986.
  30. Calinescu, *Five Faces of Modernity*, Durham: Duke University Press, 1987.
  31. F. F. Centore, *Being and Becoming: A Critique of Post-modernism*, New York & London: Greenwood Press, 1991.
  32. Jean Cassou, *Picasso*, trans. Edward Fitzgerald, NY: Harry N. Abrams, 1959.
  33. Whitney Chadwick, *Woman, Art and Society*, London & New York: Thames and Hudson, 1990.
  34. T. J. Clark, *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-1851*, London & New York: Thames and Hudson, 1973.
  35. — *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, London & New York: Thames and Hudson, 1973.
  36. Carl Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music*, trans. Roger Lustig. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
  37. Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1981.
  38. — “The End of the Art,” in Berel Lang, ed., *The Death of the Art*, New York: Haven Publishers, 1984.
  39. — *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, NY: Colombia University Press, 1986.
  40. — *The State of the Art*, NY: Prentice Hall Press, 1987.
  41. — *Encounters & Reflections: Art in the Historical Present*, NY: Farrar Straus Giroux, 1990.
  42. — *Embodied Meanings: Critical Essays & Aesthetic Meditations*, New York: the Noonday Press, 1995.
  43. — *After the End of Art, contemporary art and the pale of history*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.
  44. — *Philosophizing Art, Selected Essays*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999.
  45. Joseph Darracott, *Art Criticism: A Use's Guide*, Bellew Publishing Co. Ltd. 1991.\*
  46. Jacques Derrida, *The Truth in Paintings*, Chicago: University of Chicago

- Press, 1987.
47. George Dickie, *The Century of Taste: the Philosophical Odyssey of Taste in the 18th Century*, New York & Oxford: Oxford University Press, 1996.
  48. Jane Dunn, *Virginia Woolf and Vanessa Bell: A Very Close Conspiracy*, London: Virago, 2000.
  49. Johanna Drucker, *Theorizing Modernism: Visual Art and The Critical Tradition*, New York: Columbia University Press, 1994.\*
  50. Sally Everett ed., *Art Theory and Criticism: An Anthology of Formalist, Avant-Garde, Contextualist and Post-modernist Thought*, London: 1991.\*
  51. T. S. Eliot, *Selected Prose*, ed., John Hayward, London: Penguin Books, 1953.
  52. Jacquelin V. Falkenheim, *Roger Fry and the Beginnings of the Formalist Art Criticism*, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1980.
  53. Luc Ferry and Alain Renaut, *Heidegger and Modernity*, trans. Franklin Philip, Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
  54. — *French Philosophy of the Sixties: An Essay on Antihumanism*, trans. Mary H. Cattani, Amherst: The University of Massachusetts Press, 1991.
  55. — *Political Philosophy, Vol. I: Rights: the New Quarrel between the Ancients and the Moderns*, trans., Franklin Philip, Chicago and London: the University of Chicago Press, 1993.
  56. — *Why We Are Not Nietzscheans*, trans., Robert de Loaiza, Chicago: The University of Chicago Press, 1997.
  57. Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic*, Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1983.\*
  58. Stephen C. Foster, *The Critics of Abstract Expressionism*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1980.
  59. Michel Foucault, *The Order of things: An Archaeology of the Human Science*, Vintage Books, 1973.
  60. Manfred Frank, *What is Neostructuralism?* Trans. S. W. Wilke & R. Gray, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
  61. Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, New York and Toronto: Oxford University Press, 1980.
  62. Francis Frascina, ed., *Pollock And After: The Critical Debate*, London:

- Harper & Row, 1985.
63. Francis Frascina & Jonathan Harris, eds., *Art in Modern Culture: an Anthology of Critical Texts*, London: Phaidon Press Ltd., 1992.\*
  64. David Frisby, *Fragments of Modernity*, Cambridge: MIT Press, 1986.
  65. Roger Fry, Introduction to Discourse 1, in Sir Joshua Reynolds, *Discourse: Delivered to the Students of the Royal Academy*, Intros and notes by Roger Fry, London, 1905.
  66. — *Vision and Design*, London: Faber & Faber, 1920.
  67. — *Transformations: Critical and Speculative Essays on Art*, London: Chatto & Windus, 1926.
  68. — *Reflections on British Paintings*, London: Faber & Faber, 1934.
  69. — *Last Lectures*, Cambridge: Cambridge University Press, 1939.
  70. — *Cezanne: A Study of His Development*, London: The Hogarth Press, 1952.
  71. Suzi Gablik, *Has Modernism Failed?* New York & London: Thames and Hudson, 1984.
  72. Lynn Gamwell, *Cubist Criticism*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1980.
  73. Berys Gant & Dominic McIver Lopes eds., *The Routledge Companion to Aesthetics*, London & New York, Routledge, 2001.
  74. Charles Edward Gauss, *The Aesthetic Theories of French Artists*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1949.
  75. Malcolm Gee, ed., *Art Criticism Since 1900*, Manchester: Manchester University Press, 1993.\*
  76. Elizabeth Gilmore Holt, ed., *From the Classicists to the Impressionists: A Documentary History of Art and Architecture in the Nineteenth Century*, Garden City: Doubleday, 1966.
  77. Barradori Giovanna, *American Philosophers: Conversations with Quine, Davidson, Putnam, Nozick, Danto, Rorty, Cavell, MacIntyle, and Kuhn*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.
  78. Robert Murphy Glassey, *The Political Ideas of Friderich Von Schiller: Aesthetics and Government*, Ann Arbor, Michigan: Microfilms International, 1983.
  79. E. H. Gombrich, *The Story of Art*, Oxford: Phaidon, 15th Edition, 1989.
  80. — *Ideals & Idols: Essays on Values in History and in Art*, London: Phaidon,

- 1979.
81. Gerald Graff, "The Myth of the Postmodernist Breakthrough", in *Literature Against Itself: Literary Ideas on Modern Society*, Chicago: University of Chicago Press, 1979.
  82. Theodore M. Greene, *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton, 1940.
  83. Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston: Beacon, 1961.
  84. — *The Collected Essays and Criticism*, Chicago: University of Chicago Press, 1993.
  85. Serge Guilbault, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago: University of Chicago Press, 1983.
  86. Serge Guilbault, ed., *Reconstructing Modernism*, Cambridge: MIT Press, 1990.\*
  87. S. Guilbault, B. Buchloh & D. Solkin, eds., *Modernism and Modernity: The Vancouver Conference Papers*, Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983.\*
  88. Paul Guyer, *Kant and the Claim of Taste*, Cambridge and London: Harvard University Press, 1979.
  89. — *Kant and the Experience of Freedom*, Essays on Aesthetics and Morality, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
  90. Ted Cohen & Paul Guyer, eds. *Essays in Kant's Aesthetics*, Chicago: University of Chicago Press, 1982.
  91. Auto Haapala, Jerrold Levinson, Veikko Rantala, eds., *The End of Art and Beyond: Essays after Danto*, New York: Humanity Books, 1997.
  92. Jurgen Habermas, *Legitimation Crisis*, trans. Thomas McCarthy, Boston: 1975.
  93. — *Philosophical-Political Profile*, trans. Frederick G. Lawrence. London: Heinemann, 1983.
  94. — *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*, trans., F. Lawrence, Cambridge: Polity Press, 1987.
  95. — *The New Conservatism: Cultural Criticism and the Historian' Debate*, trans. Shierry Weber Nicholson. Polity Press, 1989.
  96. — *Moral Consciousness and Communicative Action*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.

97. — “Modernity: An Unfinished Project,” in M. P. d’Entreves & S. Benhabib, *Habermas and the Unfinished Project of Modernity: Critical Essays on The Philosophical Discourse of Modernity*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997.
98. Josue V. Harari ed., *Textual Strategies: Perspectives in Post-structuralist Criticism*, Cornell University Press, 1979.
99. Ihab Hassan, *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times*, Urbana: University of Illinois Press, 1975.
100. Arnold Hauser, *The Social History of Art*, Vol. i-iv, London & New York, Routledge, 3rd ed., 1999.
101. James D. Herbert, *The Political Origins of Abstract Expressionist Art Criticism*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1985.
102. E. D. Hirsch, Jr., *The Aims of Interpretation*, Chicago: University of Chicago Press, 1976.
103. Ingeborg Hoesterey, ed., *Zeitgeist In Babel: The Postmodernist Controversy*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.\*
104. Axel Honneth, *The Critique of Power: Reflective Stages in a Critical Social Theory*, trans. Kenneth Baynes, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991.
105. Irvin Howe, *The Decline of the New*, New York: Harcourt, Brace and World, 1970.
106. Robert Hughes, *The Shock of the New*, New York: Alfred A. Knopf, 1981.
107. Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London and New York: Routledge, 1989.
108. Andras Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986.
109. Frederic Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991.
110. Charles Jencks, *Modern Movements in Architecture*, Penguin Books, 2nd ed., 1985.
111. — *The Language of Post-Modern Architecture*, New York: Rizzoli In-

- ternational Publications, 1977.
112. — *Late-Modern Architecture*, New York: Rizzoli International Publications, Inc., 1980.
  113. —“Postmodern VS. Late-Modern”, in Ingeborg Hoseterey ed., *Zeiggeist In Babel: the Postmodernist Controversy*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
  114. —*Heteropolis: Los Angeles, the Riots and the Strange Beauty of Hetero-Architecture*, London: Academy Editions, 1993.
  115. James Joll, *Intellectuals in Politics*, London: Weidenfeld & Nicolson, 1960.
  116. M. Kelly eds., *Critique and Power: Recasting Habermas/Foucault Debate*, Cambridge Miss.: MIT Press, 1994.
  117. Jerome Klinkowitz, *Literary Disruptions: The Making of a Post-Contemporary American Fiction*, Urbana: University of Illinois Press, 1975.
  118. — *Rosenberg/ Barthes/ Hassan: the postmodern habit of thought*, Athens and London: The University of Georgia Press, 1988.
  119. Alexandre Kojève, *Introduction to the Reading of Hegel*, trans., J. H. Nichols, Jo., NY: Basic Books, 1969.
  120. Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge: MIT Press, 1985.
  121. — *The Optical Unconscious*, Cambridge: MIT Press, 1994.
  122. Hilton Kramer, *The Age of The Avant-Garde: An Art Chronicle of 1956-1972*, London: Secker & Warburg, 1974.
  123. —*The Revenge of the Philistines: Art and Culture, 1972-1984*, London: Secker & Warburg, 1985.
  124. Donald B. Kuspit, *Clement Greenberg: Art Critic*, Madison.: The University of Wisconsin Press, 1979.
  125. Donald Laing, *Roger Fry: An Annotated Bibliography of the Published Writings*, New York: Garland, 1979.
  126. Neil Larsen, *Modernism and Hegemony: A Materialist Critique of Aesthetic Agencies*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
  127. Harry Levin, “What Was Modernism?”, in *Refractions*, New York: Oxford University Press, 1966.
  128. Margot Lovejoy, *Postmodern Currents*, Ann Arbor: UMI, 1989.



129. Cecily Mackworth, *Guillaume Apollinaire and the Cubist Life*, NY: Harison Press, 1963.
130. Herbert Marcuse, *Negations: Essays in Critical Theory*, Boston: Beacon Press, 1968.
131. Marianne W. Martin, *Futurist Art and Theory*, Oxford & New York: Oxford University Press, 1968.
132. Jonathan Mayne, ed., *Charles Baudelaire's The Painter of Modern Life and Other Essays*, London: Phaidon, 1964.
133. Chritoph Menke, *The Sovereignty of Art: Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida*, trans. Neil Solomon, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998.
134. D. P. Midhelfelder & R. E. Palmer, ed., *Dialogue and Deconstruction: The Gamamer-Derrida Encounter*, New York: State University of New York Press, 1989.
135. Stefan Morawski, *The Troubles With Postmodernism*, London & New York, Routledge, 1996.
136. Lewis Mumford, *Roots of Contemporary American Architecture*, New York: Eeinhold Publishing Corp., 1952.
137. Robert Cummings Neville, ed., *The Highroad around Modernism*, Albany: State University of New York Press, 1992.\*
138. Roszika Parker and Griselda Pollock, *Old Mistresses: Waman, Art, and Ideology*, New York and London: Routedge and Kegan Paul, 1981.
139. Michael J. Parsons, *How We Understand Art*, Cambridge: Cambride University Press, 1987.
140. Richard H. Pells, *Radical Visions and American Dreams: Culture and Social Thought in the Depression Years*, New York: Harper & Row, 1973.
141. Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work*, 2nd. New York: Schocken Books, 1962.
142. Mas Penski, *The Actuality of Adorno: Critical Eassays on Adorno and the Postmodern*, NY: State University of New York Press, 1997.
143. Donald Preziosi, *Rethinking Art History*, New Haven and London: Yale University Press, 1989.
144. Herbert Read, *Reason and Romanticism*, London: Faber, 1926.
145. — *Art Now*, 2ed ed., London: Faber, 1936.

146. — *Introduction to the Catalog of The International Surrealist Exhibition*, London: New Burlington Galleries, 1936.
147. — *Art and Society*, London: Heinemann, 1937.
148. — *Annals of Innocence and Experience*, London: Faber, 1940.
149. — *Education through Art*, London: Faber, 1943.
150. — *Introduction to the Catalog of Gab and Pevsner*, New York: Museum of Modern Art, 1948.
151. — *The Philosophy of Modern Art*, London: Faber, 1952.
152. — Preface to Whyte ed., *Aspects of Forms: a Symposium on Form in Nature and Art*, London: Lund Uumphries, 1951.
153. — *Art and Evolution of Man*, London: Freedom Press, 1951.
154. — *Art Now*, 4th ed., London: Faber, 1960.
155. — *Modern Sculpture: A Concise History*, London: Thames and Hudson, 1964.
156. — *The Cult of Sincerity*, London: Faber, 1968.
157. — *A Concise History of Modern Painting*, London: Thames and Hudson, 1974.
158. Christopher Reed, Postmodernism and the Art of Identity, in Nikos Stangos ed., *Concepts of Modern Art: From Fauvism to Postmodernism*, London & New York: Thames and Hudson, 1994.\*
159. — *A Roger Fry Reader*, Chicago and London, 1996.
160. Maurice Raynal, *Modern Painting*, trans. Stuart Gilbert, Geneva: Skira, 1956.
161. John Richardson, *A Life of Picasso, Vol. II: 1907-1917: The Painter of Modern Life*, London: Pimlico, 1997.
162. Howard Risatti, eds., *Postmodern Perspectives: Issues in Contemporary Art*, Englewood, N. J.: Prentice Hall, 1990.
163. Rainer Rochlitz, *The Disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin*, trans. Jane Marie Todd. New York and London: The Guilford Press, 1996.
164. Mark Rollins, ed., *Danto and His Critics*, Oxford: Basil Blackwell, 1993.
165. Gillian Rose, *The Melancholy Science: An Introduction to the thought of Theodor W. Adorno*, New York: Columbia University Press, 1978.
166. S. P. Rosenbaum, ed., *The Bloomsbury, A Collection of Memories and*

- Commentary* (Revised Edition), Toronto: University of Toronto Press, 1995.
167. H. Rosenberg, *The Tradition of the New*, New York: McGraw-Hill, 1963.
  168. — *Arshil Gorky*, New York: Horizon Press, 1962.
  169. — *The De-definition of Art: Action Art to Pop to Earthworks*, London: Secker & Warburg, 1972.
  170. — *Art on the Edge: Creators and Situations*, London: Secker & Warburg, 1976.
  171. — *Art and Other Serious Matters*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1985.
  172. Jakob Rosenberg, *On Quality in Art*, New York: Columbia University Press, 1964.
  173. Robert Rosenblum, *Nineteenth Century Art*, New York: Harry Abrams, 1984.
  174. Irving Sandler, *The Triumph of American Paintings: A History of Abstract Expressionism*, New York: Harper & Row, 1976.
  175. Richard Schacht: *Nietzsche*, Routledge & Kegan Paul, 1983.
  176. Schapiro, *Modern Art: 19th and 20th Centuries*, London: Chatto and Windus, 1978.
  177. William Sharpe, *Unreal Cities*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1990.
  178. Roger Shattuck, *The Banquet Years: the Origin of the Avant-Garde in France, 1885 to World War I*, Garden City, N. Y.: Doubleday, 1961.
  179. — *Selected Writings of Guillaume Apollinaire*, New York: New Directions, n.d.
  180. Bernard Smith, *Modernism's History: A Study in 20th Century Art and Ideas*, New Haven & London: Yale University Press, 1998.\*
  181. Gary Smith, ed., *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections*, the MIT Press, 1988.
  182. — *Benjamin: Philosophy, History, Aesthetics*, Chicago & London: the University of Chicago Press, 1989.
  183. Scholem, *On Jews and Judaism in Crisis*, trans. Werner Dannhauser, New York: Schocken, 1976.
  184. Robert Solomon, *Hegelianism as Modernism*, Cambridge: Cambridge

- University Press, 1997.
185. Hugh J. Silverman, ed., *Postmodernism: Philosophy and the Visual Arts*, London and New York: Routledge, 1990.\*
  186. Francis Steegmuller, *Apollinaire: Poet among the Painters*, New York: Farrar, Straus and Co., 1963.
  187. Gertrude Stein, *Autobiography of Alice B. Toklas*, NY: Random House, n.d.
  188. Leo Steinberg, *Other Criteria, Confrontations With 20th-Century Art*, New York: Oxford University Press, 1972.
  189. Peter Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie*, Vol. 2, ed. Senta Metz, Hans-Hagen Hilderbrändt, 1974.
  190. John Tagg, ed., *The Cultural Politics of Postmodernism*, Binghampton: Current Debates in Art History, 1989.\*
  191. — *The Burden of representation*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1988.
  192. David Thistlewood, *Herbert Read: Formlessness and Form*, Routledge & Kegan Paul, 1984.
  193. Alan Trachtenberg, ed., *Classic Essays in Photography*, New Haven: Leete's Books, 1980.
  194. H. Treece ed., *Herbert Read: An Introduction to His Work by Various Hands*, London: Faber, 1944.
  195. Gianni Vattimo, *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Post-Modern Culture*, Cambridge: Polity Press, 1988.
  196. L. Venturi, *History of Art Criticism*, New York, 1936.
  197. R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: Museum of Modern Art, 1966.
  198. R. Venturi, Denise Scott-Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge: the MIT Press, 1972.
  199. Brian Wallis, ed., *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Boston: Godine, 1984.\*
  200. S. Weber & Sussman eds., *Glyph2: Johns Hopkins Textual Studies*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977.
  201. Albrecht Wellmer, *The Persistence on Modernity: Essays on Aesthetics, Ethics and Postmodernism*, trans., David Midgley, Cambridge, Polity

- Press, 1991.
202. Alan Wilde, *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981.
  203. Raymond Williams, *The Politics of Modernism: Against New Conformists*, London & New York: Verso, 1989.
  204. Matha Woodmansee, "Art as a Weapon in *Cultural Politics: Rereading Schiller's Aesthetic Letters*", in Paul Mattick, Jr., ed., *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
  205. Virginia Woolf, *Roger Fry: A Biography*, ed. by Diane F. Gillespie, Oxford: Blackwell, 1995.
  206. Richard Wollheim, *On Art and the Mind*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974.
  207. L. Woolf, *Beginning Again: An Autobiography of the Year 1911-1918*, London, Hogarth Press, 1963.
  208. Lambert Zuidemaart, *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion*, Cambridge, Mass. & London: The MIT Press, 1991.

## 二 中文部分（包括中译文）

1. 阿多诺：《美学理论》，王柯平译，四川人民出版社，1998年。
2. 巴克森德尔：《意图的模式：关于图画的历史说明》，曹意强译，中国美术学院出版社，1996年。
3. 丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，赵一凡等译，三联书店，1990年。
4. 本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，张旭东等译，三联书店，1989年。
5. 一《经验与贫乏》，王炳钧、杨劲译，百花文艺出版社，1999年。
6. 波德莱尔：《美学论文选》，郭宏安译，人民文学出版社，1987年。
7. 布雷德伯里、麦克法兰：《现代主义》，胡家峦等译，上海外语教育出版社，1992年。
8. 丹托：《艺术的终结》，欧阳英译，江苏人民出版社，2001年。
9. 邓正来、亚历山大编：《国家与市民社会：一种社会理论的研究

- 路径》，中央编译出版社，1999年。
10. 狄德罗：《美学论文选》，张冠尧、桂裕芳等译，人民文学出版社，1984年。
  11. 杜尔凯姆：《宗教生活的基本形式》，渠东等译，上海人民出版社，1999年。
  12. 弗兰契娜、哈里森编：《现代艺术与现代主义》，张坚等译，上海人民美术出版社，1988年。
  13. 佛克马、伯顿斯：《走向后现代主义》，王宁等译，北京大学出版社，1992年。
  14. 福柯：《福柯集》，杜小真编选，上海远东出版社，1998年。
  15. 贡布里希：《艺术发展史》，范景中等译，天津人民美术出版社，1988年版。
  16. —《艺术与人文科学：贡布里希文选》，范景中编选，浙江摄影出版社，1989年。
  17. —《艺术与错觉》，范景中等译，浙江摄影出版社，1988年。
  18. —《图像与眼睛》，范景中等译，浙江摄影出版社，1989年。
  19. —《秩序感：装饰艺术的心理学研究》，范景中等译，浙江摄影出版社，1988年。
  20. —《理想与偶像》，范景中等译，上海人民美术出版社，1989年。
  21. —《象征的图像：贡布里希图像学文集》，分别见杨思梁、范景中编选，上海书画出版社，1990年。
  22. —《文艺复兴：西方艺术的伟大时代》，李本正、范景中编选，中国美术学院出版社，2000年。
  23. 伽达默尔：《真理与方法》，洪汉鼎译，上海译文出版社，1994年。
  24. 郭宏安：《论〈恶之花〉》，见波德莱尔：《恶之花》（插图本）郭宏安译，漓江出版社1992年。
  25. 哈贝马斯：《公共领域的结构转型》，曹卫东等译，学林出版社，1999年。
  26. —《交往行为理论》，洪佩郁等译，重庆出版社，1994年。
  27. —《作为“意识形态”的技术与科学》，李黎等译，学林出版社，1999年。
  28. 黑格尔：《美学》，朱光潜译，商务印书馆，1982年。
  29. 海德格尔：《海德格尔选集》，孙周兴编译，上海三联书店，1996年。

30. 赫施：《解释的有效性》，王才勇译，三联书店，1991年。
31. 康德：《纯粹理性批判》，蓝公武译，商务印书馆，1960年。
32. —《实践理性批判》，韩水法译，商务印书馆，1999年。
33. —《判断力批判》，邓晓芒译，人民出版社，2002年。
34. —《历史理性批判文集》，何兆武译，商务印书馆，1990年。
35. 凯尔纳与贝斯特：《后现代理论：批判性的质疑》，张志赋译，中央编译出版社，1999年。
36. 刘小枫：《现代性社会理论绪论》，上海三联书店，1998年。
37. 卢卡奇等：《表现主义论争》，张黎编选，华东师范大学出版社，1992年。
38. 尼采：《权力意志：重估一切价值的尝试》，张念东、凌素心译，商务印书馆，1991年。
39. 倪梁康：《自识与反思》，商务印书馆，2002年。
40. 奥顿、哈里森编：《现代主义、批评、现实主义》，崔诚等译，上海人民美术出版社，1991年。
41. 凯蒂·索珀：《人道主义与反人道主义》，廖申白等译，华夏出版社，1999年。
42. 波普尔：《思想自述》，赵月瑟译，上海译文出版社，1988年。
43. —《走向进化的知识论》，李本正等译，中国美术学院出版社，2001年。
44. —《历史决定论的贫困》，杜汝辑译，华夏出版社，1989年。
45. —《开放社会及其敌人》，陆衡、郑一明等译，中国社会科学出版社，1999年。
46. 赫伯特·里德：《通过艺术的教育》，吕廷和译，湖南美术出版社，1993年。
47. —《现代艺术哲学》，朱伯雄、曹剑译，百花文艺出版社，1999年。
48. 玛格丽特·罗斯：《后现代与后工业》，张月译，辽宁教育出版社，2002年。
49. 罗素：《西方哲学史》下卷，马元德译，商务印书馆，1981年。
50. 拉曼·塞尔登编：《文学批评理论：从柏拉图到现在》，刘象愚等译，北京大学出版社，2000年。
51. 沈语冰：《透支的想象：现代性哲学引论》，学林出版社，2003年。
52. 韦勒克：《近代文学批评史》（第1—4卷），杨自伍译，上海译文出版社，1997年。

53. 威廉斯：《现代主义政治》，阎嘉译，商务印书馆，2002年。
54. 张博树：《现代性与制度现代化》，学林出版社，1998年。
55. 张庆熊：《自我、主体际性与文化交流》，上海人民出版社，1999年。
56. 朱青生：《没有人是艺术家，也没有人不是艺术家》，商务印书馆，2000年。



# 索引

## A

- 阿波利奈尔 [Guillaume Apollinaire] 前言1, 前言2, 前言12, 55, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 131
- 阿多诺 [Adorno] 前言1, 前言12, 42, 83, 107, 108, 122, 123, 124, 125, 126, 149, 160, 161, 162, 246, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 263, 283, 287, 288, 301, 307, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 343
- 阿恩茨威格 [Anton Ehrenzweig] 145
- 阿尔都塞 [Althusser] 363, 364, 366, 367, 369, 370, 371, 373
- 阿尔普 [H. Arp] 140, 270
- 阿尔温 [Robert Irwin] 259
- 阿伦特 [H. Arendt] 107
- 阿洛威 [Alloway] 153, 166, 167
- 阿希伯里 [John Ashbery] 277
- 埃科 [Umberto Eco] 前言2
- 埃森曼 [Eisenman] 228, 230, 238, 339
- 埃斯坦森 [Eysteinnsson] 30
- 艾芙丽塔 [Sally Everett] 15
- 艾克 [Aldo van Eyck] 210
- 艾略特 [T. S. Eliot] 30, 72, 133, 136, 156, 166, 168, 170, 177, 201, 204, 270, 293
- 奥伯林 [John O'Brian] 80
- 奥尔弗斯主义 [Orphism] 96, 99, 102
- 奥利瓦 [Oliwa] 前言1, 前言8, 307, 344
- 奥列茨基 [Jules Olitski] 164
- 奥斯朋 [Peter Osborne] 329
- 奥特森 [Otterson] 346

## B

- 巴比松画派 [Barbizon School] 60
- 巴尔 [Alfred Barr] 前言1, 33
- 巴尔蒂斯 [Balthus] 前言5
- 巴克莱 [Bakley] 84, 86, 103, 104
- 巴塞尔姆 [Donald Barthelme] 277

巴塔耶 [George Bataille] 44, 49, 108, 360, 361  
 巴 特 [Barthes] 190, 207  
 巴 曾 [Jacques Barzun] 187  
 拜占廷艺术 [Byzantine Art] 63, 67  
 包豪斯 [Bauhaus] 164, 211, 227, 239, 265  
 贝多芬 [Beethoven] 118  
 贝 尔 [Clive Bell] 56, 57, 58, 75, 79, 80, 141, 159  
 贝 尔 [Daniel Bell] 4, 34, 49, 232, 267  
 贝 尔 [Julian Bell] 58  
 贝 尔 [Venessa Bell] 56, 57, 76  
 贝尔格 [Berger] 248  
 贝尔曼 [Ant Berman] 40, 41  
 贝尔廷 [Hans Belting] 前言 1, 302, 303, 304  
 贝格尔 [Peter Burger] 前言 1, 前言 7, 41, 42, 43, 72, 97, 123, 124, 181, 187, 247, 260,  
 261, 262, 263, 270, 299, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 340, 343, 344  
 贝克特 [S. Beckett] 246, 248, 324, 326, 328  
 贝利尼 [Bellini] 60  
 贝伦森 [Berenson] 16, 55, 60  
 贝奈伏罗 [Leonardo Benevolo] 232  
 贝聿铭 [I. M. Pei] 219  
 本 [Gottfried Benn] 50  
 本雅明 [Walter Benjamin] 前言 1, 前言 12, 7, 8, 25, 26, 43, 107, 108, 110, 111, 112,  
 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128,  
 149, 250, 251, 252, 253, 258, 313, 316, 317, 318, 322, 323, 324  
 比埃兹利 [Beardsley] 71  
 比得罗 [Bidlo] 346  
 毕加索 [Picasso] 10, 30, 39, 66, 69, 73, 76, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 92, 93, 96, 98, 102,  
 103, 104, 140, 164, 270, 271, 279, 280, 298, 299, 301, 316, 324  
 毕卡比亚 [Picabia] 94, 96  
 表现主义 [Expressionism] 117, 138, 158, 159, 164, 167, 202, 211, 321  
 波德莱尔 [Charles Baudelaire] 前言 2, 前言 12, 10, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21,  
 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 36, 40, 43, 71, 87, 88, 91, 125, 126, 128, 244,  
 246, 293, 299, 304  
 波洛克 [Jackson Pollock] 前言 5, 15, 32, 39, 153, 158, 166, 175, 176, 191, 192  
 波普尔 [Karl Popper] 前言 3, 前言 11, 295, 319  
 波普艺术 [Pop Art] 前言 1, 前言 5, 37, 39, 150, 153, 166, 169, 178, 202, 222, 234,  
 243, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 263, 264, 266, 275, 289, 296, 299, 301, 302,  
 309  
 博德里亚尔 [Jean Baudrillard] 37, 340, 363  
 博德里亚尔 [Baudrillard] 前言 5

伯格 [John Berger] 前言 1  
柏格森 [Bergson] 132, 133, 137  
柏拉图 [Plato] 49, 114, 210, 226, 286, 287, 301, 349, 352, 366  
伯林 [Isaiah Berlin] 7  
博伊斯 [Beuys] 前言 5  
布丹 [Nicolas Beaudin] 88  
布尔迪厄 [Bourdieu] 前言 5, 363, 364, 367, 368, 369, 371  
布拉克 [Braque] 93, 96, 102, 103  
布莱克纳 [Bleckner] 346  
布莱希特 [Brecht] 39, 117, 118, 249, 250, 322, 323, 362  
布兰卡 [Branca] 234  
布雷德伯里 [Badbury] 31  
布鲁姆斯伯里团体 [Bloomsbury Group] 55, 56, 61, 78  
布歇 [Boucher] 6

## C

查博特 [C. B. Chabot] 339, 340, 341  
查德威克 [Whitney Chadwick] 38  
超前卫 [trans-avant-garde] 344  
超现实主义 [surrealism] 前言 7, 前言 12, 37, 43, 44, 47, 84, 111, 117, 131, 132, 135, 136, 139, 140, 141, 142, 147, 150, 164, 176, 178, 181, 189, 192, 202, 226, 238, 240, 245, 260, 263, 264, 299, 305, 313, 333, 343  
成长小说 [Bildungsroman] 292  
抽象表现主义 [Abstract Expressionism] 前言 2, 前言 12, 39, 132, 149, 150, 153, 164, 166, 172, 175, 181, 184, 185, 186, 187, 188, 196, 244, 248, 264, 275, 289, 309  
抽象艺术 [Abstract Art] 37, 64, 75, 94, 132, 140, 156, 163, 164, 165, 173, 175, 181, 263, 271, 295, 343  
初级后现代主义 [Primary Postmodernism] 306, 313  
纯粹性 [purity] 40, 71, 79, 90, 160, 169, 174, 243, 244, 253, 255, 260, 293, 299, 301, 309  
茨维达瓦特 [L. Zuidevaart] 318, 324, 335  
存在主义 [existentialism] 39, 187, 262, 359

## D

达达主义 [Dadaism] 前言 7, 前言 12, 37, 43, 46, 47, 111, 128, 140, 178, 181, 185, 187, 189, 192, 201, 202, 245, 249, 251, 260, 264, 270, 300, 328, 333, 335, 343  
达尔豪斯 [Carl Dahlhaus] 313  
达利 [S. Dali] 140  
大地艺术 [Earth Art] 260, 343  
大卫 [Alan David] 146

戴维斯 [Stuart Davis] 201  
道德自律 [the autonomy of morality] 4, 351  
丹尼斯 [Mourice Denis] 63, 90, 92  
丹下 [Kenzo Tange] 212  
德国表现主义 [German Expressionism] 245  
德国理想主义 [German Idealism] 8, 9, 41, 114, 233  
德加 [Dega] 60  
德库宁 [De Kooning] 153, 175, 191, 192, 254  
德拉克罗瓦 [Delacroix] 12, 28, 67  
德朗 [Andre Derain] 前言 5, 85, 86, 103  
德勒兹 [Deleuze] 前言 5, 363  
德里达 [Derrida] 前言 4, 前言 5, 前言 6, 前言 8, 前言 9, 25, 44, 49, 107, 207, 233,  
350, 358, 359, 360, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371  
德鲁克 [Johanna Drucker] 32, 33  
德洛奈 [Robert Delaunay] 84, 94, 96, 102  
德尼罗 [De Niro] 176  
德思伯格 [Van Doesburg] 210  
邓托 [Arthur Danto] 前言 1, 前言 8, 前言 12, 3, 83, 154, 169, 283, 284, 285, 286,  
287, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304,  
305, 306, 307, 308, 309, 315, 331, 344  
狄德罗 [Diderot] 6, 16, 72  
狄冀 [Dickie] 283  
笛卡尔 [Descartes] 4, 7, 22, 24, 57, 350, 355, 356, 369  
蒂波罗 [Tiepolo] 158  
第二维也纳学派 [the Second Vienna School] 246  
蒂格曼 [Stanley Tigerman] 227  
蒂斯达尔 [Caroline Tisdall] 150  
杜尔凯姆 [Durkheim] 319  
杜桑 [Marcel Duchamp] 前言 7, 29, 37, 94, 96, 178, 201, 249, 277, 295, 299, 300,  
301  
多义性 [multivalence] 208, 209, 219

## E

恩斯特 [Max Ernst] 140, 141, 299

## F

法兰克 [M. Frank] 前言 5, 353, 362  
法兰克福学派 [Frankfurt School] 199, 314, 362  
法里亚斯 [Fariasz] 363  
凡尔德 [Van de Velde] 211

梵 高 [Van Gogh] 159  
反分化 [anti-differentiating] 344  
反现代主义 [Anti-modernism] 49, 234, 235, 239, 240, 345  
反形式艺术 [anti-formal art] 343, 344  
反智的 [anti-intellectual] 86  
非同一性思维 [non-identical thinking] 314, 315, 316, 331  
费德勒 [Leslie Fiedler] 263, 265, 266  
费 里 [Luc Ferry] 前言 4, 前言 5, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 372, 373  
费里得兰德勒 [Max Friedlander] 158  
费维尔 [William Feaver] 150  
费希特 [Fichte] 115, 371  
否定的辩证法 [negative dialectics] 314, 315, 316, 331  
福 柯 [M. Foucault] 前言 5, 24, 25, 44, 49, 57, 107, 304, 350, 360, 361, 362, 363,  
364, 365, 367, 368, 369  
弗拉姆顿 [Kenneth Frampton] 266  
弗拉芒克 [Maurice de Vlaminck] 85, 86  
弗 莱 [Roger Fry] 前言 1, 前言 2, 前言 12, 12, 15, 16, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62,  
63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 83, 87, 96, 114,  
131, 136, 141, 153, 295, 296  
弗莱德 [Michael Fried] 前言 1  
弗兰契娜 [Franscina] 31, 32  
弗雷格 [Frege] 57  
福楼拜 [Flaubert] 13, 244, 246  
弗洛伊德 [Freud] 57, 134, 135, 141, 363, 364, 367, 369  
福斯特 [E. M. Foster] 56, 57  
福斯特 [Stephen C. Foster] 174, 188

## G

盖姆维尔 [Gamwell] 96  
概念艺术 [Conceptual Art] 37, 264, 343, 344  
甘 斯 [Herbert Gans] 230  
高 迪 [Gaudi] 211, 222  
高度现代主义 [High Modernism] 前言 5, 前言 7, 10, 15, 35, 36, 46, 47, 244, 245, 246,  
266, 280, 299, 304, 342  
高尔基 [M. Gorky] 35, 325  
高 更 [Gauguin] 63  
戈伯斯 [Walter Gobbers] 30  
歌 德 [Goethe] 7, 115, 116, 117, 118, 125, 145, 334, 335  
戈蒂耶 [Gautier] 10, 13  
戈尔德瓦特 [Robert Goldwater] 175

戈尔基 [A. Gorky] 153, 175, 191, 192  
戈尔凯摩尔 [Kierkegaard] 46  
格奥尔格 [George] 113  
格拉夫 [Gerald Graff] 230, 238, 267  
格莱兹 [Gleize] 85, 96, 102  
格兰特 [Duncan Grant] 56, 57  
格里斯 [Gris] 96  
格列柯 [El Greco] 63, 73  
格林伯格 [Clement Greenberg] 前言 1, 前言 2, 前言 12, 31, 32, 33, 65, 67, 75, 80, 131, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 181, 182, 184, 186, 187, 193, 199, 202, 204, 243, 246, 254, 255, 256, 289, 290, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 305, 309, 343  
格罗皮乌斯 [Walter Gropius] 208, 210, 220, 266  
格式塔 [Gestalt] 145, 146, 148  
葛罗兹 [Greuze] 6  
公共领域 [The Public Sphere] 3, 51, 210, 273, 348, 357  
贡布里希 [E. H. Gombrich] 前言 3, 前言 11, 3, 148, 260, 295, 296, 301, 302, 303, 319  
构成主义 [Constructivism] 132, 140, 142, 150, 181, 211, 213, 239, 245, 271, 333  
鼓吹派设计师 [the Advocate Planners] 208  
国际风格 [The International Style] 208, 210, 216, 217, 229, 236, 266  
过程艺术 [Process Art] 343

## H

哈贝马斯 [Jurgen Habermas] 前言 4, 前言 5, 前言 7, 4, 9, 24, 34, 40, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 107, 111, 124, 125, 127, 128, 202, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 249, 261, 263, 273, 301, 331, 336, 343, 347, 348, 349, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363  
哈 莱 [Halley] 346  
哈里森 [Harrison] 31  
哈 桑 [Hassan] 190, 207, 228, 265, 313, 339  
海 策 [Michael Heizer] 259  
海德格尔 [Heidegger] 前言 5, 前言 6, 25, 44, 49, 124, 283, 286, 287, 288, 301, 313, 314, 352, 353, 354, 356, 357, 358, 359, 360, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372  
海 隆 [Patrick Heron] 146, 153  
海普沃斯 [Barbara Hepworth] 136, 140  
汉斯利克 [Hanslick] 322  
豪 [Irving Howe] 263  
荷尔德林 [Hodderlin] 115, 118, 353, 356

赫伯特 [James Herbert] 172, 173, 174, 195

黑格尔 [Hegel] 前言 9, 4, 9, 22, 24, 45, 50, 89, 122, 143, 154, 155, 233, 240, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 294, 301, 313, 322, 328, 331, 341, 348, 349, 352, 354, 355, 356, 357, 366, 367, 371, 373

后绘画抽象 [post-painterly abstraction] 164

后现代建筑 [Post-Modern architecture] 前言 8, 207, 208, 216, 217, 219, 221, 222, 223, 226, 229, 230, 231, 233, 238

后现代主义 [postmodernism] 前言 3, 前言 4, 前言 5, 前言 6, 前言 7, 前言 8, 前言 9, 前言 10, 前言 12, 15, 24, 28, 30, 31, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 49, 50, 59, 65, 66, 70, 72, 75, 79, 80, 91, 101, 107, 118, 150, 154, 156, 157, 160, 161, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 176, 181, 189, 190, 191, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 207, 208, 213, 214, 216, 217, 218, 220, 222, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 243, 244, 245, 246, 247, 253, 256, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 271, 273, 274, 278, 279, 280, 284, 290, 298, 301, 304, 305, 307, 308, 309, 313, 322, 324, 325, 326, 328, 330, 331, 339, 340, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 354, 358, 359, 362, 363, 364

后印象派 [Post-impressionism] 前言 2, 前言 12, 55, 57, 58, 59, 60, 63, 64, 75, 76, 78, 131, 185, 271, 295

胡 恩 [Thomas Huhn] 324

胡塞尔 [Husserl] 356

胡森贝克 [Richard Hulsenbeck] 185

胡伊森 [Andreas Huyssen] 前言 1, 前言 7, 前言 12, 38, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 264, 265, 266, 267, 268

华 托 [Wateau] 158

怀 特 [Lancelot Law Whyte] 134, 135

怀特海 [Whitehead] 57, 133, 135, 144, 145, 146

黄宾虹 前言 4

惠斯勒 [J. A. M. Whistler] 61, 62, 70, 71

霍 恩 [Herbert Horne] 55

霍尔姆 [Hulme] 132, 136, 137

霍克海默 [Horkheimer] 250

霍兰因 [Hollein] 238

霍尼特 [Heinrich Honneth] 301

## J

吉 博 [Serge Guibaut] 前言 1

极简主义 [Minimalism] 39, 169, 264

几何风格 [Geometric Style] 140

加 博 [Gab] 140, 142, 143

加布利克 [Gablik] 前言 1, 341, 342  
伽达默尔 [Gadamer] 前言 4  
贾柯梅蒂 [Giacometti] 299  
贾里 [Jarry] 103  
结构主义 [Structuralism] 前言 1, 前言 6, 38, 226, 256, 257, 290, 331, 348, 359  
杰伊 [Martin Jay] 240, 328, 329, 343  
解分化 [de-differentiation] 239  
解构主义 [deconstructionism] 前言 6, 49, 207, 230, 233, 279, 290, 309, 329, 340  
解一构 [de-struction] 355, 359  
解殖民化 [de-colonization] 232, 235  
经典现代主义 [Classical Modernism] 前言 8, 10, 204, 269, 270, 271, 331  
居伊 [Constantin Guys] 12, 19, 21, 22, 23, 25, 28  
绝对音乐 [Absolute Music] 322

## K

卡恩 [Louis Kahn] 210, 218  
卡恩维勒 [Kahnweiler] 96  
卡夫卡 [Franz Kafka] 35, 36, 117, 248, 324, 325  
卡拉瓦乔 [Caravaggio] 72  
卡林奈斯库 [Calinescu] 10, 40, 264  
卡威尔 [Stanley Cavell] 256  
凯恩斯 [J. M. Keynes] 56, 57, 264  
凯奇 [John Cage] 277  
康德 [Kant] 4, 7, 8, 9, 10, 22, 24, 25, 40, 41, 46, 47, 50, 114, 122, 124, 158, 168, 171, 261, 295, 296, 297, 301, 302, 313, 316, 349, 361, 371  
康定斯基 [Kandinsky] 66, 69, 92, 140, 147, 342  
康斯坦勃 [Constable] 70  
柯恩 [Edward Cohn] 203  
科尔伯 [Kurberg] 13  
柯洛 [Culot] 225  
科斯塔比 [Kostabi] 346  
科学客观性 [the scientific objectivity] 4, 351  
克拉克 [Kenneth Clark] 55, 73  
克拉克 [T. J. Clark] 前言 1, 32, 36  
克莱默 [Hilton Kramer] 前言 1, 前言 5, 前言 12, 153, 243, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 278, 279, 280, 283, 339  
克莱斯特 [Kleist] 118  
克莱因 [Klein] 254  
克劳斯 [Rosalind Krauss] 前言 1, 前言 12, 253, 256, 257, 258, 259, 260, 299  
克利 [Klee] 108, 110, 140, 203, 313



克利尔兄弟 [the Krier brothers] 225  
克林科维茨 [Jerome Klinkowitz] 190, 192  
克罗齐 [Croce] 138  
克洛内 [Crone] 252  
孔 德 [Comte] 170  
孔夫子 49, 349  
孔 斯 [Koons] 344, 346  
库布西埃 [Le Corbusier] 210, 211, 212, 218, 227, 228, 234, 266  
库 恩 [T. Kuhn] 290  
库尔贝 [Courbet] 12, 36, 72  
库 帕 [Douglas Cooper] 102  
库斯比特 [Donald Kusbit] 前言 1, 前言 2, 163, 165, 169, 170, 171, 172, 283

## L

拉巴特 [Lacoue-Labarthe] 363  
拉尔森 [Neil Larsen] 34, 35, 36  
拉 康 [Lacan] 前言 5, 363, 367, 368, 369  
拉斯金 [Ruskin] 13, 62, 70, 74, 132, 133, 137, 150  
莱奥纳多 [Leonardo] 72  
莱玛特尔 [Lemaitre] 103  
莱 希 [Lersch] 346  
赖 斯 [Barbara Reise] 153  
赖 特 [Frank Lloyd Wright] 219, 220  
朗 格 [Langer] 135, 193, 194  
浪漫主义 [Romanticism] 6, 7, 9, 10, 11, 19, 22, 31, 36, 41, 114, 115, 116, 122, 123,  
124, 126, 132, 136, 137, 138, 140, 167, 177, 233, 261, 267, 314, 315, 349, 352,  
353, 356  
劳伦斯 [D. H. Lawrence] 39  
劳申伯格 [Rauschenberg] 37, 200  
老保守主义 [Old Conservatives] 49, 274  
勒弗伏尔 [Henri Lefebvre] 253  
雷纳尔 [Raynal] 96  
雷 诺 [Alain Renaut] 前言 4, 前言 5, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 372, 373  
雷诺阿 [Renoir] 60  
雷诺兹 [Sir Joshua Reynolds] 61, 62, 66  
里 德 [Christopher Reed] 75, 77  
里 德 [Herbert Read] 前言 1, 前言 12, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139,  
140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 193, 195, 196  
里尔克 [Rilke] 110, 203  
里帕得 [Lucy Lippard] 343

里奇蒙 [William Black Richmond] 76  
理恰兹 [J. M. Richards] 213  
里维迪 [Reverdy] 103  
利奥塔 [Lyotard] 前言 5, 40, 107, 309, 363, 369, 372  
利盖兹 [Charles Richetts] 76  
利科 [Ricoeur] 107  
利普顿 [Seymour Lipton] 176  
历史前卫艺术 [The Historical Avant-garde] 前言 7, 前言 8, 前言 12, 41, 46, 47, 72,  
91, 97, 116, 181, 245, 247, 260, 261, 262, 263, 265, 268, 269, 270, 271, 328, 333,  
334, 343, 344  
立体派 [Cubism] 前言 2, 前言 12, 55, 69, 83, 85, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 102, 103, 104,  
140, 147, 185, 189, 257, 258, 295, 315  
利维特 [Sol LeWitt] 259  
利希滕斯坦 [Lichtenstein] 200, 247  
廖平 50  
列文 [Harry Levin] 263  
林德纳 [Lindner] 200  
林风眠 前言 4  
灵光 [aura] 117, 118, 119, 120, 121, 122, 125, 251, 252, 316, 317  
刘小枫 50  
66 路线 [Route 66] 218, 229  
卢卡奇 [Lukacs] 31, 34, 35, 313, 325, 326, 327, 328  
卢梭 [Jean-Jacques Rousseau] 24  
卢特恩斯 [Lutyens] 218, 222  
卢歇里兹 [R. Rochlitz] 107  
鲁本斯 [Rubens] 66  
鲁伯金 [Lubetkin] 222  
路德 [Luther] 46, 119  
路易斯 [Morris Louis] 164  
露营文化或好玩文化 [Camp] 264  
伦勃朗 [Rembrandt] 68  
罗伯森 [Bryan Robertson] 15  
罗丹 [Rodin] 258, 259  
罗(密斯) [Mies van de Rohe] 10, 208, 210, 211, 218, 222, 227, 265  
罗森伯格 [Harold Rosenberg] 前言 1, 前言 12, 153, 166, 167, 172, 181, 182, 183, 184,  
185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 201,  
202, 203, 204, 243, 254  
罗森伯格 [Jacob Rosenberg] 16  
罗斯茨克 [Theodore Roszak] 175  
罗素 [Bertrand Russell] 57, 58, 133, 135

罗 梭 [Henri Rousseau] 84, 99

## M

- 马蒂斯 [Matisse] 30, 66, 73, 76, 78, 89, 90, 92, 93, 98, 163, 270, 271, 280, 293  
马尔库塞 [Marcuse] 248, 249, 250, 261  
马克思主义 [Marxism] 15, 35, 107, 111, 118, 120, 121, 127, 135, 141, 154, 155, 165,  
167, 172, 173, 185, 210, 244, 250, 253, 263, 322, 343, 364, 365, 366, 367, 369,  
371, 373  
马拉美 [Mallarme] 113, 353  
玛丽亚 [Walter De Maria] 259  
马列维奇 [Malevich] 201, 258  
马 奈 [Manet] 28, 60, 64, 246  
马瑟韦尔 [Robert Motherwell] 153, 176, 185  
麦卡歌 [Desmond MacCarthy] 56, 58  
麦卡歌 [Mary McCarthy] 188, 189  
麦卡歌 [Molly MacCarthy] 56, 57  
麦克阿杰 [Douglas MacAgy] 175  
麦克法兰 [McFarland] 31  
麦克卢汉 [Marshal McLuhan] 200, 223, 267  
曼 [Paul de Man] 前言 5, 前言 6  
曼 [Thomas Mann] 35, 325  
梅镇琪 [Metzinger] 85, 96  
美的艺术 [Beaux Arts] 3, 4, 5, 285  
媚 俗 [Kirsch] 159, 161, 172, 173, 174  
蒙德里安 [Mondrian] 92, 140, 143, 158, 163, 203, 258, 280, 293  
米 勒 [Miller] 12  
米 罗 [H. Miro] 140, 298  
摩 尔 [Henri Moore] 132, 136, 140, 169, 218, 230  
莫拉夫斯基 [Stefan Morawski] 前言 1, 16, 231, 344, 345, 346, 347  
莫兰迪 [Morandi] 前言 5  
莫雷利 [Giovanni Morelli] 60  
莫里斯 [Robert Morris] 259  
莫里斯 [William Morris] 13, 59, 74, 132, 211, 237  
默姆福德 [Lewis Mumford] 208  
莫 奈 [Monet] 60

## N

- 拿破仑 [Napoleon] 349  
奈 什 [Paul Nash] 136  
南 希 [Luc Nancy] 363

瑙曼 [Bruce Nauman] 259  
尼采 [Nietzsche] 前言 5, 前言 6, 25, 44, 49, 122, 123, 124, 136, 137, 233, 287, 288,  
301, 313, 314, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 359, 360, 361,  
362, 363, 364, 366, 367, 369  
尼柯尔逊 [Ben Nicholson] 136, 140  
纽曼 [Barnett Newman] 191  
纽约画派 [the New York School] 246  
诺瓦利斯 [Novalis] 7, 116, 126

## O

欧里庇得斯 [Euripides] 353  
偶发艺术 [happenings] 192

## P

帕拉迪奥 [Palladio] 218  
帕森斯 [Parsons] 13  
帕斯 [Octavio Paz] 43, 353  
潘诺夫斯基 [Panofsky] 290, 291, 292  
潘天寿 前言 4  
庞德 [Ezra Pound] 203, 258  
培根 [Francis Bacon] 4, 169  
佩夫斯纳 [Pevsner] 218  
佩特 [Pater] 13  
朋费尔德 [Ann Banfield] 57  
批判现实主义 [Critical Realism] 35, 322, 325  
批评理论 [Critical Theories] 前言 1, 前言 9, 33, 34, 44, 61, 94, 111, 116, 168, 173,  
243, 268, 296, 316  
坡 [A. Poe] 17  
普林赛 [Princet] 103  
普鲁斯特 [Proust] 117, 228  
普桑 [Poussin] 6, 72, 73

## Q

齐白石 前言 4  
契里柯 [Giorgio de Chirico] 84  
前川 [Maekawa] 225  
前拉斐尔派 [Pre-Raphaelites] 59  
前卫电影 [Avant-garde movie] 39  
前卫艺术 [Avant-garde] 前言 7, 前言 8, 15, 30, 31, 33, 43, 44, 48, 93, 111, 116, 117,  
122, 123, 124, 125, 126, 149, 178, 187, 192; 197, 199, 201, 202, 203, 204, 210,

214, 220, 233, 236, 245, 246, 247, 250, 256, 258, 260, 261, 262, 263, 264, 265,  
268, 299, 300, 301, 331, 333, 334, 335, 343, 344, 345, 346, 347

前卫艺术理论 [The Theory of Avant-garde] 41, 123, 252, 260, 262, 344

前现代主义 [Pre-modernism] 49, 157

乔托 [Giotto] 61, 291

乔伊斯 [James Joyce] 10, 30, 39, 201, 228

## R

让保尔 [Jean Paul] 118

荣格 [Jung] 134, 135, 141, 144

容格尔 [Ernst Junger] 前言 6, 355

## S

萨巴特斯 [Sabartes] 104

萨特 [Sarte] 39, 323, 363

塞拉 [Richard Serra] 259

塞尚 [Cezanne] 前言 3, 16, 30, 57, 60, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 72, 73, 76, 279, 280, 295

桑德勒 [Irving Sandler] 175

桑塔格 [Susan Sontag] 前言 8, 199, 263, 277, 278, 279, 305

桑托尔 [F. F. Centore] 340

舍勒尔 [Max Scheler] 前言 6

社会主义现实主义 [Socialist Realism] 前言 4, 35, 175, 246, 325

审美化 [aestheticization] 4, 352, 360

审美自主 [aesthetic autonomy] 9, 46, 111, 123, 322

生活世界 [Life-World] 34, 47, 48, 49, 50, 168, 232, 235, 236, 237, 239, 357

施莱尔马赫 [Schleiermacher] 46

施莱格尔 [Friedrich Schlegel] 7, 9, 10, 19, 116, 126, 233, 357

施米特 [Karl Schmitt] 前言 6, 49, 50

施特劳斯 [Leo Strauss] 49, 50

施威特 [Schwitter] 228, 270

史密斯 [Bernard Smith] 40

史密斯 [David Smith] 153, 164, 175

史密逊 [Robert Smithson] 259, 260

史坦巴哈 [Steinbach] 344, 346

史坦贝格 [Leo Steinberg] 253, 254, 255, 256

市民社会 [The Civil Society] 3, 51, 273, 318

视像艺术 [video art] 341

叔本华 [Schopenhauer] 313, 352, 353, 354

舒尔特-萨塞 [Jochen Schulte-Sasse] 261, 262

双重代码 [double-coded] 207, 213, 216, 217, 223, 228, 231

斯宾格勒 [Spengler] 355  
斯蒂芬 [Adrian Stephen] 57  
司各特—布朗 [Danise Scott-Brown] 266  
斯泰契 [Lytton Stachey] 56, 57  
斯泰因 [Gertrude Stein] 85  
斯坦格缪勒 [Steegmuller] 102  
司汤达 [Stendhal] 13  
斯特恩 [Robert Stern] 228, 229  
斯特拉文斯基 [Stravinsky] 270  
斯特劳斯 [Levi Strauss] 360  
斯特里克 [Lucky Strike] 201  
斯特林 [James Stirling] 210, 218, 225  
宋迪 [Peter Szondi] 8  
苏丁 [Soutine] 159  
索卡尔 [Sokal] 前言 5, 前言 6

## T

塔克 [Marcia Tucker] 15  
特里 [Quinlan Terry] 224  
特里林 [Lionel Trilling] 268, 269  
特纳 [Turner] 70  
体制的艺术 [institutional art] 261, 333, 334  
托姆 [Berverly Tom] 226

## W

瓦格纳 [Richard Wagner] 246, 352, 353  
瓦萨里 [Vasari] 3, 291, 295, 296, 298, 299  
晚期现代建筑 [Late-Modern architecture] 208, 216, 217  
王尔德 [Oscar Wilde] 前言 2  
威德 [Nathaniel Wedd] 58  
威利斯 [Brain Wallis] 39  
威廉斯 [Williams] 30, 34  
韦伯 [Max Weber] 4, 40, 44, 45, 46, 50, 119, 319  
韦伯恩 [Webern] 317  
韦勒克 [R. Wellek] 6, 16, 17, 18  
维龙 [Villon] 102  
唯美主义 [aestheticism] 10, 12, 79, 115, 123, 124, 244, 245, 261, 265, 279, 296, 300,  
324, 333, 334  
维特根斯坦 [Wittgenstein] 前言 5, 50, 112  
魏尔默 [Wellmar] 前言 5, 前言 7, 301, 313, 329, 362

未来主义 [Futurism] 84, 102, 181, 189, 192, 202, 245, 258, 271, 272, 333  
魏塞尔曼 [Wesselmann] 247  
为艺术而艺术 [Art for art's Sake] 10, 12, 17, 18, 25, 27, 29, 62, 71, 89, 120, 123, 174,  
202, 244, 261, 318, 341, 342  
文化保守主义 [Cultural Conservatism] 前言3, 前言4, 前言8, 前言9, 前言10  
文化工业 [cultural industry] 118, 248, 250, 253, 316, 317, 318, 319, 325, 335, 336  
文化政治 [cultural politics] 前言8, 116, 150, 173, 307, 313, 322, 324  
文丘利 [Lionelo Venturi] 前言1, 13  
文丘利 [Robert Venturi] 208, 218, 222, 223, 227, 229, 234, 238, 266, 305, 344  
沃尔夫林 [Wolfflin] 67, 293, 305  
沃霍尔 [Wahol] 前言5, 前言7, 91, 198, 200, 214, 247, 249, 250, 252, 266, 275, 277,  
280, 284, 289, 302, 308, 309  
沃林格 [Wollinger] 132, 137  
沃塞尔 [Louis Vauxcelles] 前言2  
乌切洛 [Uccello] 72  
吴昌硕 前言4  
伍尔夫 [Leonard Woolf] 56, 75  
伍尔夫 [Virginia Woolf] 56, 57, 58, 63, 73, 74, 228

## X

西格诺雷利 [Signorelli] 72  
悉尼一特 [Saxon Sydney-Turner] 57  
席勒 [Friderich Von Schiller] 10, 19, 122, 124, 233, 261, 267  
夏尔丹 [Chardin] 6, 72  
夏加尔 [Mac Chagall] 84  
夏皮罗 [Meyer Schapiro] 16  
先锋艺术 [avant-garde] 12, 64, 66, 84, 85, 87, 88, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 100, 104,  
134, 161, 166, 169, 172, 173, 174, 245, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 276  
现代建筑 [Modern architecture] 前言8, 42, 208, 209, 210, 213, 214, 215, 216, 217,  
218, 219, 220, 221, 222, 226, 227, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 266  
现代性 [Modernity] 前言4, 前言5, 前言7, 前言8, 前言9, 前言10, 4, 9, 10, 11, 12,  
16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 34, 36, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47,  
48, 49, 50, 51, 110, 122, 124, 125, 126, 128, 171, 182, 190, 191, 202, 203, 216,  
219, 229, 231, 233, 234, 236, 237, 238, 239, 244, 245, 258, 269, 273, 314, 318,  
321, 325, 329, 331, 347, 348, 349, 350, 352, 354, 355, 357, 360, 361, 362, 364,  
370  
现代艺术体系 [The System of Modern Arts] 3, 5, 6, 9  
现代主义 [Modernism] 前言4, 前言7, 前言8, 前言9, 前言12, 9, 10, 15, 16, 17, 19,  
24, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 46, 47, 48, 49, 50,  
51, 57, 60, 62, 63, 64, 65, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 83, 84, 88, 91, 94, 95,

99, 101, 103, 107, 111, 123, 132, 133, 136, 150, 153, 154, 156, 157, 160, 161, 162, 163, 164, 167, 168, 169, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 181, 182, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 196, 197, 202, 203, 207, 208, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 238, 239, 240, 243, 244, 245, 246, 250, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 278, 279, 280, 289, 290, 293, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 313, 318, 321, 322, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 331, 333, 339, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347

现象学 [phenomenology] 171, 292, 356

象征主义 [Symbolism] 12, 90, 92, 97, 113, 116, 135, 136, 141, 143, 219, 223, 244, 353

肖勒姆 [Schlom] 107, 108, 110

谢尔曼 [Sherman] 344

谢林 [Schelling] 9, 41, 233

新保守主义 [New Conservatives] 34, 42, 44, 49, 50, 202, 232, 238, 348

新表现主义 [New Expressionism] 前言 5, 309

新古典主义 [New-Classicism] 6, 7, 8, 27, 114

新马克思主义 [Neo-Marxism] 前言 1, 32, 34, 35, 36, 118

新批评 [New Criticism] 前言 1, 39

新神话 [new mythology] 9, 354

新小说 [New Fiction] 39

行动绘画 [Action Painting] 146, 166, 181, 184, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 196

形式主义 [Formalism] 前言 1, 前言 8, 前言 12, 15, 17, 28, 29, 33, 37, 38, 39, 40, 57, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 94, 95, 96, 140, 141, 202, 219, 232, 239, 243, 244, 254, 255, 256, 278, 279, 296, 299, 318, 319, 322, 343

行为艺术 [Behavior Art] 343, 344

修拉 [Seurat] 66, 72

休谟 [Hume] 24, 351

徐悲鸿 前言 4

勋伯格 [Schonberg] 248, 270, 317, 321, 324, 325

## Y

雅可布 [Jane Jacob] 208, 230

雅可布 [Max Jacob] 86, 103

姚斯 [H. R. Jauss] 25, 43, 126

野兽派 [Fauvism] 前言 2, 85, 86, 92, 93, 94, 96, 98, 103, 295

叶芝 [Yeats] 270

伊格尔顿 [Eagleton] 前言 4, 前言 9

伊芝诺 [Steven Izenour] 266



意识哲学 [philosophy of consciousness] 48, 112, 314, 356, 359  
“艺术世界” [artworld] 283  
艺术形式 [artistic form] 28, 39, 65, 72, 76, 94, 114, 122, 136, 142, 147, 149, 159, 171,  
211, 255, 293, 307, 313, 316, 318, 321, 322  
艺术自主 [autonomy of art, the] 4, 9, 10, 17, 18, 37, 39, 111, 116, 121, 123, 124, 141,  
174, 199, 238, 243, 244, 252, 260, 261, 301, 316, 318, 322, 326, 330, 343, 349,  
352  
意向性 [intentionality] 170, 171  
异质建筑 [hetero-architecture] 230  
印象派 [Impressionism] 60, 63, 68, 69, 73, 76, 87, 97, 271, 295  
愚蠢艺术 [stupid art] 275  
语境主义 [contextualism] 15  
原创性 [originality] 前言5, 前言12, 5, 37, 40, 87, 107, 158, 165, 168, 175, 196, 203,  
212, 243, 253, 256, 258, 261, 289, 293, 296, 313, 314, 355, 357, 369  
原始主义 [Primitivism] 64, 203  
约翰斯 [J. Johns] 200  
约翰逊 [Philip Johnson] 222, 223, 277, 279, 280  
约翰逊—马歇尔 [Stirrat Johnson-Marshall] 212

## Z

造型性 [plasticity] 58, 94, 102, 142, 143  
詹克斯 [Charles Jencks] 前言1, 前言5, 前言8, 前言12, 207, 208, 209, 210, 211, 212,  
213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 225, 226, 227, 228, 229,  
230, 231, 232, 233, 234, 235, 238, 239, 266, 274, 278, 279, 344  
詹明信 [F. Jameson] 前言6, 34, 118, 313, 340  
詹姆逊 [Conrad Jameson] 225  
真理内容 [truth content] 17, 27, 115, 118, 122, 150, 288, 301, 307, 313, 316, 318, 326,  
329, 332  
竹山 [Minoru Takeyama] 226  
主体性 [subjectivity] 前言7, 前言9, 7, 8, 22, 33, 36, 50, 97, 98, 101, 112, 201, 219,  
263, 348, 349, 350, 354, 355, 356, 357, 362, 369, 370, 371, 372  
装饰艺术 [Art Deco] 229, 275  
装置艺术 [installation] 341  
左拉 [Zola] 13

[General Information]

书名=20世纪艺术批评

作者=

页数=407

SS号=

DX号=

出版日期=

出版社=

封面

书名

版权

前言

目录

导论：什么是现代主义？

一现代艺术体系与艺术批评的诞生

二现代艺术批评的原则

三回答这个问题：什么是现代主义？

第一章罗杰&弗莱与形式主义批评

一布鲁姆斯伯里团体

二后印象派画展

三塞尚的工作方式

第二章阿波利奈尔与立体主义批评

一盛宴的年代

二立体主义的蜜月

三现代主义批评理论

第三章本雅明：犹太神秘主义抑或马克思主义？

一传统艺术：诉诸上帝

二机械复制时代的艺术：诉诸大众

三抛向大海的信瓶：诉诸何人？

第四章赫伯特&里德的现代艺术哲学

一调和的大师

二现代艺术哲学

三无法调和的对立

第五章格林伯格：现代主义及其怨言

一辩证的转换：艺术史的逻辑

二现代主义：以规矩反对规矩

三后现代：次货的正当性要求

第六章罗森伯格：现代主义还是后现代主义？

一从抽象艺术到行动艺术

二新事物的传统：后现代主义？

三定义与解定义：现代的境界

第七章查尔斯&詹克斯与后现代主义理论

一建筑中的现代运动：现代、晚期现代与后现代

二后现代建筑：语言学抑或语用学？

三风格问题还是生活世界的解殖民化问题？

第八章希尔顿&克莱默：捍卫现代主义

一“后现代”的攻击：精英主义、形式主义、纯粹性与原创的神话

二后现代主义的粉墨登场

三庸人的报复：后现代的代价

第九章阿瑟&邓托：哲学对艺术的剥夺

一哲学对艺术的剥夺：艺术终结论

二“一切皆可，一切皆得为艺术”

三后艺术史艺术：艺术终结之后

第十章阿多诺：艺术对哲学的剥夺

一非同一性思维或否定的辩证法

二自主艺术及其社会功能

三必要的恶：为现代主义一辩

结论：无边的现代主义

一也回答这个问题：什么是后现代主义？

二后现代主义批判：哈贝马斯的决定性步骤

三法国新生代的反叛与后现代主义的终结

参考书目

索引