



# 藝術理論：二十世紀的問題與貢獻

周 憲

(南京大學 藝術研究院，江蘇 南京 210093)



**[摘要]**在20世紀的一百年間，藝術徹底顛覆了其傳統形態，形成了一些持續性的熱點問題及持續性的討論。從西方藝術理論來看，有五個方面的問題值得關注：一是在學理意義上的藝術理論及學科建制問題；二是現代主義與先鋒派徹底改變了藝術的面貌，提出了複雜的理論和歷史問題；三是儘管形式主義是藝術理論的主潮之一，但社會史思路決定着藝術理論的面貌；四是藝術史的歷史敘事以及博物館體制到了晚近時期別具吸引力，藝術的歷史敘事越來越依賴於各種各樣的社會體制；五是藝術的符號和風格問題始終是一個考量藝術的基點。由於藝術理論在20世紀與藝術史、藝術批評高度融合的態勢越來越鮮明，與其他知識如哲學、美學、思想史、文化史的跨學科融合越來越明顯，邊界也越來越寬，從而使藝術理論成為了知識生產的重要領域，因此，對它的反思和考量就顯得遠遠不夠，需要花更多的氣力和時間來審視。

**[關鍵詞]**藝術理論 知識生產 藝術史 現代性

**[作者簡介]**周憲（1954—），男，江蘇省南京市人，文學博士，中國教育部“長江學者特聘教授”，南京大學校長助理、藝術研究院院長、博士生導師，兼任中外文藝理論學會副會長、中國文藝理論學會副會長、中華美學學會副會長，主要從事美學、文學理論、藝術理論、文化和審美現代性研究，代表性著作有《走向創造的境界》、《審美現代性批判》、《視覺文化的轉向》等。

**Title:** Art Theory: the Issues and Achievements in the 20<sup>th</sup> Century

**Abstract:** The traditional form of art has been totally overturned in the past century, which had brought up continuous hot issues and discussions. Due to the obvious trend of integration of art theory with art history and art criticism in the 20<sup>th</sup> century, as well as its interdisciplinary integration with philosophy, aesthetics, history of thoughts and history of culture, the boundary of art theory is inevitably being expanded. Therefore, art theory becomes an important area for knowledge production. It is obvious that reflections and considerations on art theory are far from adequate, thus more efforts and time have to be spent for examination in this area.

**Keywords:** art theory, knowledge production, art history, modernity

**Author:** Zhou Xian is a PhD in Literature. He is the distinguished professor at the Chang Jiang Scholars of the Ministry of Education, Dean of the School of Arts of the University of Nanjing and doctoral supervisor. Currently, he is engaged in studies of aesthetics, literary theory, cultural studies and aesthetics modernity. Email: zhouxian@nju.edu.cn

20世紀是一個知識生產爆炸性發展的世紀，浩如煙海的大量文獻被製造出來。在20世紀的一百年間，藝術徹底顛覆了其傳統形態，形成了一些持續性的熱點問題及持續性的討論。啟蒙運動以來的黑格爾式的宏大敘事及其系統建構的理路，日益讓位於多元化的方地性的理論話語。正像波德羅(M. Podro)在考察了諸種藝術史論後頗有

感触地說到的，儘管歷史上出現過各種“系統”的藝術理論，遺憾的是沒有一種“系統”理論可涵蓋學者們豐富多彩的興趣。假如這一說法是事實，那就給我們審視20世紀的藝術理論提供了別一種理路，這就是可以擇出幾個重要問題來討論，藉以揭示這個世紀藝術理論的發展脈絡和知識焦點。



作為一種學科建制，20世紀的西方藝術理論有五個方面的問題值得關注：一是在學理上有一個關於藝術理論及學科建制的問題；二是作為19世紀下半葉以來最為凸顯的藝術運動，現代主義與先鋒派徹底改變了藝術的面貌，提出了複雜的理論和歷史問題；三是藝術與社會語境的關聯仍然是一個熱門話題，儘管形式主義是20世紀藝術理論的主潮之一，但強調社會史思路卻無可辯駁地決定着藝術理論的面貌；四是藝術史的歷史敘事以及博物館體制到了晚近階段顯得特別具有吸引力，藝術的歷史敘事越來越依賴於各種各樣的社會體制；五是如果回到藝術品分析的基本面上，藝術的符號和風格問題始終是一個考量藝術的基點。

### 一、藝術理論的學科建制

記得英國學者威廉斯(R. Williams, 1921—1988)說過，在英語中有幾個詞最麻煩，“文化”即其中之一。其實，“藝術理論”這個概念也多少有點這樣的麻煩。撰寫了皇皇三大卷《藝術理論》的以色列學者巴拉什(M. Barasch)，在其著作出版十年後的新版序言中寫道：在現代有關藝術問題的討論中，有少數幾個詞語或概念非常含混、很不明確，伴隨着如此之多的誤解和偏見，“藝術理論”(theory of art)就是其中之一。<sup>①</sup>中國學術界也充滿了有關藝術理論的爭論，不同學科背景的學者會根據各自的優勢資源強調不同看法。在內地綜合性大學從事美學或文化研究的學者中，大多主張有一個總體性的藝術理論，強調它是各門藝術研究的基礎理論；而來自專業藝術院校從事具體藝術門類實踐或研究的學者，則喜歡討論各門藝術理論（例如，繪畫理論，音樂理論，等等），並不認同有一種更高層次的一般藝術理論。雙方各執一隅，爭執不下。

其實，學者們大可不必去論證有無藝術理論的學科建制存在，關鍵要看自己面對藝術時碰到何種問題，需要何種理論武器。藝術理論的爭論不應是“有無”或“是什麼”的討論，而應轉向“怎麼做”和“做什麼”的分析。因為，藝術的本性是抗拒任何理論解釋的——理論是對規則的發現與應用，可藝術卻生性反叛，不服管教，刻意求新；於是，理論與藝術之間總有無法緩解的張力。這就是藝術史以及藝術理論史研究的一

個誘人之處。可以說，藝術理論的發展演變動因主要來自藝術實踐，正是因為藝術發展了、提出了新的問題，藝術理論纔跟着方式變化。當然，相反的情況也存在，那就是藝術理論提出的新觀念影響了藝術家，推動了他們的藝術創新。

在20世紀，西方藝術自身似乎加劇了理論與藝術直接的緊張關係。藝術家不斷地挑戰藝術理論，藝術理論家則疲於奔命地回應這些挑戰。所以，無論藝術還是其理論，在20世紀都呈現出極富變化的特徵。20世紀初，杜尚(M. Duchamp, 1887—1968)的《泉》以現成物顛覆了關於藝術的觀念。到了60年代，一大批後現代藝術家以更加激進的方式反叛，使得藝術理論幾乎成為無用之物。1965年，加拿大舉辦雕塑展，沃霍爾(A. Warhol, 1928—1987)的《布里奧盒子》被運進加



《泉》



《布里奧盒子》

拿大時在海關遇到了麻煩。根據加拿大的法律，祇有“原創性的”藝術品進關是免稅的。海關官員在看到《布里奧盒子》後，堅持認為它不屬於“原創性的”藝術品，所以必須繳納關稅。此事驚動了加拿大國家美術館館長，請他來評判。遺憾的是，此公亦認為看不出這玩意兒哪裏像是藝術品。這個例子比起杜尚的《泉》更複雜，也更具啟發性。它不但涉及藝術圈，而且涉及其他制度層面以及與藝術圈的複雜關係。海關官員、美術館長和策展人，三者身份不同、背景迥異，於是關於《布里奧盒子》是什麼便難免有分歧。試想一種可能性，如果國家美術館館長鐵定《布里奧盒子》是藝術品，那麼海關官員的判斷或許就沒那麼理直氣壯了。但問題在於，為何美術館館長和策展人同為藝術圈內人，又存在着如此懸殊的見解呢？由此可見，何謂藝術或藝術品的問題乃是困擾着藝術理論的首要難題。

為了解決這一難題，哲學家丹托(A. C. Danto, 1924—2013)發明了一個概念——“藝術界”

<sup>①</sup> Moshe Barasch, *Theories of Art: From Plato to Winkelmann* (London: Routledge, 2000), xi.



(artworld)。他認為：“將某物視作藝術需要某種眼睛看不見的東西——一種藝術理論的氛圍，一種藝術史的知識，亦即藝術界。”<sup>①</sup>丹托的說法看似簡單，卻揭開了藝術及其歷史的隱秘事實，那就是藝術或藝術品的成功運作，都需要有某種理論的證明和解釋，就像政治統治的成功運作需要有政治理論的合法化論證，法律制度的成功運行需要有法律理論的合法化論證，經濟改革的成功運作需要有經濟理論的合法化論證一樣。更重要的是，作為人文學科一部分的藝術理論，其功能是對藝術作品及其活動意義的闡發，藝術品作為一種意義的載體，它祇有在具體的交往情境中向受衆傳遞出特定意義纔具有存在的價值。而這種意義的闡發就有賴於藝術界——一種藝術理論的氛圍或一種藝術史的知識。時隔二十多年後，丹托又進一步完善了他的說法，更加精確地把藝術界或藝術理論界定為關於藝術“諸種理由的話語”(the discourse of reasons)。他認為：

藝術品是符號性表達，在這種符號表達中它們體現了其意義。批評的意義是辨識意義並解釋意義的呈現方式。照此說法，批評就是某種有關理由的話語，它參與了對藝術體制理論的藝術界的界定：把某物看成藝術也就是準備好按照它表達什麼及它如何表達來解釋它。<sup>②</sup>

假如我們認可丹托的這一說法，那就意味着藝術理論的重要性是顯而易見的。在藝術界裏，各式角色都參與了這種“理由話語”的生產——從批評家到美學家，從藝術史家到策展人，從畫商、經紀人到收藏家，還有各種藝術教育體制中的從業者。誠然，理論並不一定是那些坐在書齋裏苦思冥想的哲學家的專利，它就在藝術的具體運作的各個環節和過程中出現並發揮作用。

與藝術自身的嬗變一樣，藝術理論作為一種知識或學科建制，也是在歷史長河中不斷發展的。用丹托的話來說，有關藝術的“理由話語”是在不斷演變的。今天的“藝術”概念並不是一朝一夕形成的，而是經歷了漫長的演變。歷史地看，文藝復興時期是現代藝術系統逐步形成的重要時期。在德、法、英、意等國，這一時期告別了中世紀的宗教一統天下，世俗化與藝術發展同步進行。用文化社會學的觀點看，現代藝術乃是宗教與世俗文化分家的結果，韋伯(M. K. E.

Weber, 1864—1920)在其宗教社會學著述中對此有深刻的論斷。<sup>③</sup>德裔美國古典學者克里斯特勒(P. O. Kristeller)以“現代藝術體系”的歷史分析而見長，他曾深入考察藝術的現代形態是如何形成的。依據作者的考據，直到文藝復興時期，“藝術”這一概念仍泛指技藝和科學等諸多方面，當然包括繪畫、雕塑和建築等視覺藝術，在16世紀時纔逐漸擺脫手工藝而聚焦於“美的藝術”。這裏，一個有趣的問題出現了。依據常識性的看法，關於藝術“理由話語”理應由那些專事於藝術研究者依據專業藝術家的實踐活動所形成。例如，社會學家鮑曼(Z. Bauman)在討論文藝復興至啓蒙運動時期知識分子的社會角色時曾指出，這些專門家的理論論斷確立了美的價值標準和藝術鑒賞的原則，因此他們扮演了一個文化或藝術的“立法者”的角色。<sup>④</sup>但克里斯特勒的發現則完全不同，依據他的考證和文獻分析，有關藝術的“理由話語”來自與這一時期由一些外行寫給外行有關藝術的論述，這纔是現代藝術體系及其理論確立的真相所在。外行寫給外行的著述成為現代藝術及其理論(理由話語)的奠基石，這一發現聽起來有點匪夷所思。不過，就看你如何認定“外行”了。在現代藝術發展中，一個至關重要的人物法國神父巴托(A. Batteux, 1713—1780)的一篇《歸於單一原理的美的藝術》一文，被認為首次明確地提出了“美的藝術”這一現代概念，區分了迥異於實用的和機械的藝術的五種美的藝術(音樂、詩歌、繪畫、戲劇、舞蹈)。<sup>⑤</sup>所以，克里斯特勒認為，“現代美學在業餘愛好者批評中的根源，將大大有助於解釋藝術作品何以直到最近還要由美學家們根據觀眾、讀者和聽眾的觀點來分析，而不是根據創造性的藝術家的觀點來分析”<sup>⑥</sup>。換言之，最初的藝術“理由話語”的生產者是業餘者，他們生產這些話語也是為了業餘者；更重要

① Arthur Danto, “The Art World”, in Carolyn Kormeyer, ed., *Aesthetics: The Big Question* (Oxford: Blackwell, 1998), 40.

② Arthur Danto, *Beyond the Brillo Box* (Berkeley: University of California Press, 1992), 41.

③ [德]馬克斯·韋伯：《宗教社會學》（桂林：廣西師範大學出版社，2005），康樂、簡惠美譯，第十一章。

④ [英]齊格蒙·鮑曼：《立法者與闡釋者》（上海：上海人民出版社，2000），洪濤譯，第179頁以下。

⑤ Abbe Batteux, “The Fine Arts Reduced to a Single Principle”, in Susan Feagin & Patrick Maynard, eds., *Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 1997), 102–105.

⑥ Paul Kristeller, “The Modern System of the Arts”, in Susan Feagin & Patrick Maynard, eds., *Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 1997), 101.



的是，他們對現代藝術論證的根據並不是依照專業藝術家的看法，而是廣大的藝術受衆。此種看法帶有很濃重的接受美學意味。這與丹托所設想的“藝術界”理論截然不同，後者強調藝術圈內高度體制化的專門家的作用。當然，站在今天的立場看，丹托所描述的情況也是屬實的。也許我們可以這樣來協調兩種判斷：18世紀現代藝術體系形成時，高度體制化的藝術專門家尚沒有佔據核心地位；祇是到了現代主義階段之後，他們纔形成藝術界並真正發揮作用。接下來的問題是，為什麼今天專家的角色如此重要？為什麼普羅大眾對當代藝術敬而遠之？當代公眾對當代藝術到底有何影響？一切都時過境遷，今非昔比了！讀一讀哈貝馬斯(J. Habermas)早年的《公共領域的結構轉型》和晚期的《現代性：一項未完成的規劃》，分明可以注意到這個轉變。前者討論了18世紀公共領域形成時各類角色的參與及其貢獻；後者則明確指出，隨着現代性的分化，人類文化已經區分為“認知—工具理性”、“道德—實踐理性”和“審美—表現理性”三大領域，古典時代的“真、善、美”一體如今已分道揚鑣了，這些領域如今已高度體制化了，並由不同的專家們處理各自的問題。這不妨可以視作對藝術界理論的又一種佐證。

現代藝術理論一方面要面對藝術是什麼的難題，另一方面又要回答藝術理論自身的學科性問題。如果說現代藝術系統的確立是在文藝復興到啟蒙運動時期，那麼，現代藝術理論的確立要相對晚一些，也複雜得多。藝術史和美學作為藝術理論的兩個相鄰領域，前者從瓦薩里(G. Vasari, 1511—1574)到溫克爾曼(J. J. Winckelmann, 1717—1768)再到黑格爾(G. W. F. Hegel, 1770—1831)，後者從鮑姆嘉通(A. G. Baumgarten, 1714—1762)經過康德(I. Kant, 1724—1804)到黑格爾，可以說已趨向成熟，可是“藝術理論”這個介於藝術史和美學之間的傢伙卻是一個姍姍來遲者。更有趣的是，藝術理論與藝術史、美學的關係總是剪不斷理還亂。帕諾夫斯基(E. Panofsky, 1892—1968)曾以《論藝術史和藝術理論的關係》為題，解析了三個重要概念：藝術史，藝術理論，藝術科學。藝術科學（即藝術學）包含藝術史和藝術理論兩個分支。作為“物的科學”，藝術史是一種歷史—經驗性的研究，所面對的是一些具體的藝術現象。但藝

術史的研究不是空穴來風，它有賴於一些必不可少的解釋工具——專門概念。例如，風格上的古典風格、哥特式風格或巴羅克風格等。由此，帕諾夫斯基進入了藝術史與藝術理論關係的討論。在他看來，藝術史的專門概念源自一些基礎性概念，後者正是藝術理論所以存在的理由。深受德國哲學傳統的濡染，帕諾夫斯基提出了造型藝術史的二元基礎性概念框架。那麼，何為基礎性概念呢？其基礎性源於以下三方面：“其一，它們具有先驗效力，對於理解藝術現象來說既適用又不可或缺；其二，它們不涉及非顯性對象，而是涉及顯性對象；其三，它們將其所下屬的專門概念構成某種系統的關聯。”<sup>①</sup>第一方面說的是基礎性概念自上而下的本源性，第二方面說的是其解釋對象，第三方面講的是它與專門概念的結構性關係。所以，藝術理論的基礎性概念對藝術史的研究具有指導性。在帕諾夫斯基眼中，藝術史和藝術理論的關係頗有些像德國美學中的經驗美學與思辨美學的關係，前者是自下而上的，後者是自上而下的。他特別關注兩點：其一，藝術史有賴於藝術理論的支撑——離開藝術理論，藝術史將不復存在；其二，藝術理論的概念體系建構所涉及的是整個藝術學科中最基礎性的工作，有些基礎性的問題並不一定對應於具體的藝術史史實，但這樣的理論研究仍具有自身的重要性。看起來，帕諾夫斯基的藝術理論概念系統和基礎問題與韋伯的“理想類型”觀念很是接近。有趣的一點是，帕諾夫斯基相信，藝術理論的基礎性概念是成雙成對構成的，雖然二元概念並不一定符合藝術史的史實，但二元兩極性是很重要也很有用的。這一想法與韋伯強調說理想類型並不是事實的描述一樣，都帶有理論思辨的抽象色彩，恐怕都是受德國思辨傳統的影響。具體說來，帕諾夫斯基認為，藝術史所面對的基本問題就是“藝術意志”，它具體轉化為兩個基礎性的概念關係——“體”與“形”，由此又關涉另外四對重要概念——視覺對觸覺，深度對表面，整合對分立，時間對空間。這五對基礎性概念延伸開去，就可以進入藝術史的各種專門概念了。其實，帕諾夫斯基的二元基礎性概念的路徑是德國許多藝術理論家和藝

<sup>①</sup> Erwin Panofsky, “On the Relationship of Art History and Art Theory: Towards the Possibility of a Fundamental System of Concepts for a Science of Art,” *Critical Inquiry* (Autumn, 2007), 51.

術史家的路數。例如，沃爾夫林（H. Wolfflin, 1864—1945）就是確立了“線描”與“圖繪”兩



中國畫中的“線描”與“圖繪”

極概念，發展出博大精深的藝術風格解釋系統；<sup>①</sup>貢布里希（E. H. Gombrich, 1909—2001）將這類方法稱之為“藝術批評的兩極法”<sup>②</sup>。帕諾夫斯基最終得出了三個重要的結論：第一，由藝術理論發展出基礎概念體系，在這一體系之下又發展出專門概念體系。各種藝術問題最終都可由一個獨特的根本性問題推導而出。這顯然是一種思辨哲學系統傳統。第二，藝術史是藉助於暗示性或演示性概念描述出藝術作品的感性特質，但必須以各種藝術問題為指向，祇有藝術理論而非藝術史方能理解這些藝術問題，並從這些問題中提炼出種種藝術概念。第三，作為一門闡釋性學科，藝術史以理解“藝術意志”為目標。經驗研究與藝術理論統一方能構成藝術科學，旨在明確、系統地揭示出藝術作品的感性特質同種種藝術問題之間的內在聯繫。這裏，我們再一次看到了藝術理論在藝術學科中的核心地位。

## 二、現代主義與先鋒派

按照一些歷史學家的看法，歷史往往呈現出不同的樣態。最短的現象是所謂“時尚”，“三十年河東，三十年河西”就是這一現象的生動描述；較長的時段是百年或世紀，西方文化中的“世紀病”或“世紀末憂患”亦即此謂；更長的時段是無法用時間長度來度量的，它出現的形態被稱為文化的“災變”——劇烈地脫離了原有的傳統，甚至以反傳統的立場出現。<sup>③</sup>現代主義或先鋒派就是這最後一種文化現象，而關於現代主義和先鋒派的討論一直熱鬧非凡，各種理論紛爭不斷。

最早對現代主義藝術作出系統考察的是西班牙哲學家加塞特（J. O. Y. Gasset, 1883—1955）。他身處現代主義藝術發展的鼎盛時期，可以從近處觀察當時的“新藝術”，因而發現了諸多有別於傳統藝術的特徵。他曾風趣地說道，如果說一個19世紀的青年人會愛上達·芬奇（L. da Vinci, 1452—1519）的“蒙娜麗莎”，那是很自然的；



《蒙娜麗莎》



《鏡前少女》

但一個20世紀的青年人決不會愛上畢加索（P. R. Picasso, 1881—1973）的“鏡前少女”。為什麼呢？究竟發生了哪些變化？他發現，“新藝術”有某種“非人化”（dehumanization）傾向。這是一個複雜的描述性概念，主要意指從表現主義到立體主義到抽象主義的藝術潮流，徹底拋棄了模仿論和寫實傳統，刻意創造出一個陌生的藝術世界。如果說過去的藝術無論怎樣創新，最終會被大眾接受而流行的話，那麼，“新藝術”注定是不通俗和不流行的，大眾看不懂也不喜歡。於是，藝術便從傳統的團結社會民衆的功能，轉變為一種社會分化的媒介，“新藝術”把人們區分為理解它的少數和不理解它的大多數。他寫道：“現代藝術總有一個與之相對立的大眾，因而它本質上是無法通俗普及的，更進一步講，它是反通俗普及的。任何現代藝術作品都自發地對一般大眾造成了某種好奇的效果。它把大眾分為兩部分：一是小部分熱衷於現代藝術的人，二是絕大多數對它抱有敵意的大眾。因此，藝術作品起着社會催化劑的作用，把無形的民衆分為兩個不同的階層。”<sup>④</sup>這倒是可以解釋上面我們追問的那個問題，即為何民衆對當代藝術如此隔膜，反倒是專家作為解釋者變得越來越具有影響力。在加塞特看來，“非人化”是現代主義藝術的主要特徵，由此引發出一系列次要特徵，諸如避免逼真形式、為藝術而藝術、反諷、遊戲性等。現代主義藝術所以迥異於傳統藝術，其根源在於對傳統文明的敵視。怪不得現代主義藝術家會如此激

<sup>①</sup> [瑞士]沃爾夫林：《藝術風格學：美術史的基本概念》（瀋陽：遼寧人民出版社，1987），潘耀昌譯。

<sup>②</sup> [英]貢布里希：“規範和形式”，《藝術與人文科學：貢布里希文選》（杭州：浙江攝影出版社，1989），范景中選編。

<sup>③</sup> [英]布雷德伯里、麥克法蘭等編：《現代主義》（上海：上海外語教學出版社，1992），胡家密等譯。

<sup>④</sup> [西]加塞特：“藝術的非人化”，[法]福柯、布迪厄等：《激進的美學鋒芒》（北京：中國人民大學出版社，2003），周憲譯，第136頁。



進和具有顛覆性，“災變”在所難免！

從加塞特對“新藝術”的分析中可以看出現代主義藝術的某些症候。“非人化”的趨勢揭棄了藝術的現代性與古典性（傳統性）的對立。如果說傳統藝術扮演了社會和諧的功能的話，那麼現代主義藝術則起到了分裂社會的作用。整合與分立不僅反映在加塞特所說的層面，還廣泛地體現在藝術自身。從社會學角度看，社會和文化的現代性進程可以說是一個分化的過程，韋伯關於宗教與世俗的區分，以及主要價值領域的區分的論斷清晰地揭示了這個特徵。那麼，藝術又是一幅怎樣的圖景呢？澤德邁爾(H. Sedlmayr, 1896—1984)和格林伯格(C. Greenberg, 1909—1994)殊途同歸地指出了現代藝術的分化進程。作為“維也納學派”第二代代表人物，澤德邁爾認為西方現代藝術的演變其實是一個不斷遭遇危機的過程，其特徵就是所謂的“中心的喪失”。<sup>①</sup>在這個過程中，藝術通過不斷地追求自身的純粹化而獲得了藝術的門戶獨立。通過一種他所說的“結構化研究”，他發現了古典藝術和現代藝術的一個重要差異：古典藝術是整合的藝術，而現代藝術則是分立的藝術。在古典藝術中，一幅畫、一座建築或一尊雕塑，其實都是一個更大的藝術結構中的要素，它們並不是彼此獨立存在的。例如，米開朗基羅(Michelangelo, 1475—1564)的《創世紀》就是西斯廷小教堂建築的一部分，它融匯在這個建築裏，與其他藝術、建築構件甚至室外園林構成一種呼應的整體關係。但是，現代藝術則摒棄了這一整體的結構性，彼此獨立發展，建築、園藝、裝飾、雕塑和繪畫都相繼自立門戶，每一門類又都發展出各自的規範和價值。澤德邁爾認為，各門藝術所以會彼此分立，動因在於各自追求屬於自己的純粹性，排除來自其他藝術的影響或效果。以繪畫為例：一方面，它與雕塑和建築分道揚鑣；另一方面，它又強調純粹性，形成了繪畫內部的分立，如油畫不同於素描，各有其純粹性，而單純的素描純粹性就是純粹的線描，排斥一切色彩的、塊面的和立體的造型〔如馬蒂斯(H. Matisse, 1869—1954)或克利(P. Klee, 1879—1940)等〕。今天，我們確實看到繪畫、雕塑、建築、裝飾和園藝這些原本整合在一起的藝術，彼此分立各有其審美特徵和價值。所以，澤德邁爾得出了一個重要結論：古典藝術是彼此“整合

的藝術”，現代藝術則是各自“分立的藝術”。這一敏銳的發現深刻揭示了現代藝術的特點——各門藝術獨立發展，技藝更加專門化，建築家、雕塑家、畫家、裝飾設計師、園藝師都是專門的職業，甚至畫家中還可以細分為油畫家、素描家、水彩畫家等。如此分立的現狀，一方面使藝術家的技藝更加專業，另一方面也終結了文藝復興時代達·芬奇那樣的全才。

地處歐洲大陸之外的美國批評家格林伯格，不知是受到澤德邁爾的啓發還是自己發現，從另一個角度依據美國抽象表現主義繪畫的發展現狀，殊途同歸地對現代主義藝術作了相近的解釋。他認為，現代主義繪畫的基本精神應該是康德(I. Kant, 1724—1804)的自我批判理念。基於這一理念，現代主義繪畫不斷地反省自身，逐漸意識到文藝復興以來繪畫依據透視的發明，不斷地和雕塑競爭去表現空間深度幻覺，因此而誤入歧途。其實，繪畫本身是一個二維的藝術，表現深度祇是二維平面上的某種幻覺，它永遠無法與雕塑、建築這樣的三維空間藝術比肩。於是，回到二維平面性是現代主義繪畫命中注定的歸宿。意識到這一點，也是現代主義繪畫自我批判的結果。這一理論說的是繪畫與雕塑的分家，雖然論證的角度和澤德邁爾不同，但結論非常相近。格林伯格的理論也可以參照加塞特的“非人化”理論來理解。“非人化”就是抽象化，也就是繪畫自身的純粹化，如格林伯格所言，“三維性是雕塑的領地。為了自身獨立自足，繪畫已放棄了與雕塑共用這一特徵。在此我重申一遍，正是在這種排除再現或‘文學性’的努力過程中，繪畫使自己變成抽象”<sup>②</sup>。在我看來，現代主義繪畫的這個轉變其實就是從表現什麼向怎麼表現或表現自身的轉變，所以格林伯格認為，轉向繪畫的平面性使畫家們不再追求繪畫表現的內容和逼真性，而是轉向了繪畫的媒介自身，轉向色、形、線的表現力。結果是，繪畫回到了繪畫自身。當繪畫不再受所再現的對象限制時，畫什麼都可以就使得繪畫獲得了極大的自由。正是在這個路徑上，我們纔會看到馬列維奇(K. S. Malevich, 1878—1935)《白色上的白色》或《黑色方塊》那樣的極端純粹和絕對的畫作。如果說以往是因為追求深度逼真幻覺而遮蔽了

① Hans Sedlmayr, *Art in Crisis: The Lost Center* (New Brunswick: Transaction, 2007).

② [美]格林伯格：“現代主義繪畫”，《激進的美學鋒芒》，第206頁。



繪畫的媒介的話，那麼，現代主義繪畫則打破這一禁忌而徑直把繪畫形式和媒介特性凸顯出來。格林伯格的結論是：“自身批判就變為這樣一種工作，即保留自身所具有的特殊效果，而拋棄來自其他藝術媒介的效果。如此一來，每門藝術將變成‘純粹的’，並在這種‘純粹性’中尋找自身質的標準和獨立性標準的保證。‘純粹性’意味着自身限定，因而藝術中的自身批判劇烈地演變成一種自身界定。”<sup>①</sup>

回顧一下18世紀法國學者巴托(Ch. Batteux, 1713—1780)對五種“美的藝術”(fine arts)的界定，今天的藝術各自為陣、各說各話的情形也就不難理解了。但是，恰如澤德邁爾所預言的，“整合的藝術”的喪失，是否意味着藝術中某些根本東西的喪失呢？藝術理論如果不是門類藝術的理論，就必須考慮各門藝術的普遍性和相關性問題。在這方面，阿多諾(T. W. Adorno, 1903—1969)的理論有所思考。阿多諾所提出的問題是，從哲學高度看，各門藝術之間差異後面有無某種共同的可轉化的統一性。在古典藝術理論中，這種統一性曾經是許多理論家和批評家看待藝術的出發點，現代主義的分化使得藝術大有分崩離析的勢頭，但阿多諾堅信，這種統一性仍暗含在各門藝術的表面差異背後。他通過時間和空間的轉換關係，通過書寫和符號的相關性考察，說明繪畫和音樂這兩門相距甚遠的藝術，其實存在着彼此相通的藝術統一性。參照澤德邁爾的理論來解說，雖然各門藝術自立門戶不可避免，但是各門藝術所以為藝術(巴托的現代意義上的“美的藝術”)，乃是由於這種內在的統一性使然。也正是在這個意義上說，藝術理論不但是可能的，而且是必然的。還是中國那句老話說得好：“合久必分，分久必合。”藝術理論作為藝術的一般理論，既要考量藝術的分化，更要給各門藝術提供方法論和概念，於是，藝術內在統一性不但是藝術自身的規則，也是思考藝術的方法論。問題是，這種關於藝術統一性的思路是否屬於比較傳統的思路，站在現代性的立場上來考慮，分化是藝術現代發展不可避免的趨勢，不但是每門藝術自立門戶了，甚至就在該門藝術內部，還會進一步出現內部的分化。例如，澤德邁爾所指出的油畫和素描的區分，甚至在素描中又發展出極端形式的幾描。藝術史家還發現，在現代主義繪畫中，由於

不同的藝術派別追求不同的藝術效果，因而將繪畫的不同要素誇大和分離。例如，印象主義把繪畫的色彩與光的變化強調到極端的境界，而立體主義則把形和面彰顯出來，超現實主義則着眼於繪畫的主觀性體驗和夢幻。這些，都可看作是引發現代性分化的另一個側面。

### 三、藝術與社會語境

在藝術的現代演變過程中，有不少人相信它是內在地發生的，是藝術自身的某種邏輯或動因〔如里格爾(A. Rieg, 1858—1905)的“藝術意志”〕推動的，但大量事實表明，藝術從來不是一個自在自為的封閉領域，它總是這樣那樣地與種種社會現實密切相關。基於這一視角，對藝術的考量和解釋就有必要納入社會語境來參照，這就是藝術史論中的社會史或社會理論傳統。

自文藝復興以來，西方現代藝術一直處於現代性的訴求中，各種各樣的革命和動盪時有發生，所以藝術一直處於現代性的“大漩渦”之中。借用馬克思(K. H. Marx, 1818—1883)的話來說：“一切堅實的東西都煙消雲散了。”<sup>②</sup>用社會學家鮑曼的話來說，現代社會越來越具有“流動性”或“液態性”。因此，克里斯特勒所說的現代藝術系統就是在“流動的”現代性洪流中形成的，藝術本身也充滿了各式各樣的激變。每一次革命，不但創造出獨特的藝術形態，同時也深刻地改變着藝術的特性。法國大革命與新古典主義畫家大衛(J. L. David, 1748—1825)的關係就是福西永(H. Focillon, 1881—1943)着力討論的問題。儘管新古典主義的形式和風格仍在延續，可是繪畫的主體和意義卻發生了激變，藝術進入革命，革命亦進入藝術。改變了的道德生活也在改變着藝術生活。“大衛投身於大革命當中，他把它當作必要的榮耀來迎接，同時，大革命也讓他感知人和畫家。大革命把大理石的英雄投入到生活和行動之中，不是他認為的為達目的的一齣表演，一齣藝術的戲劇作品，而是被認為沉睡在博物館和書本中的人性。他所畫的或他想畫的典範、道德進入街道，顛覆王權，向人民訓話。”<sup>③</sup>20世紀更是一個革命

① [美]格林伯格：“現代主義繪畫”，《激進的美學鋒芒》，第205頁。

② [德]馬克思、恩格斯：“共產黨宣言”，《馬克思恩格斯選集》(北京：人民出版社，1972)，第1卷，第254頁。

③ Henri Focillon, “L'Art et la Révolution,” *Revue Philosophique de la France et de l'Etranger* 9(1939): 168.



風起雲湧的時代，藝術在扮演先鋒派角色的同時，不啻是在與革命互唱互和一首現代性的讚歌。

有趣的是，當革命在改變藝術的同時，藝術自身也在發展出一些抵制或遠離革命的傾向，所謂“爲藝術而藝術”就是這樣一種思潮。從不同的角度對這一傾向的分析，會得出全然不同的結論。

豪瑟(A. Hauser, 1892—1978)從唯物史觀和藝術社會學角度審視這一問題，他虔信藝術不祇是爲藝術的，真正的藝術應是一種“本真的藝術”，具有強烈的現實感。豪瑟寫道：

本真的藝術就必然會指向現實，不少最重要的藝術更是直接討論人的存在，坦然面對人生的種種真實難題和任務。……本真的藝術作品從一開始就旗幟鮮明地抨擊以自我爲中心的藝術，以及由此而產生的自欺和幻覺；……[它]要回答同時代的種種人生問題，理解催生出這些問題的社會環境。如何從人生之中發現意義？我們又如何纔能加入到這種意義之中？在特定的時代和社會中，我們如何纔能活得有尊嚴？活出個人樣來？<sup>①</sup>

今天重溫豪瑟的話，別有一番感悟。在當下中國這樣一個高度消費和娛樂化的文化中，“本真的藝術”已岌岌可危。誠然，在藝術的現代性危機中，與“爲藝術而藝術”對應的另一種危機乃是藝術的高度或過度政治化，這樣的藝術說到底也不是“本真的藝術”。用本雅明(W. Benjamin, 1892—1940)的概念來說，現代藝術存有兩種形態：美學的政治化和政治的美學化。在他看來，美學的政治化是必要的，而政治的美學化則是危險的，他從納粹法西斯的藝術說教中瞥見了這一危險。但是，阿多諾也從另一個角度論證“爲藝術而藝術”的合理性。他發現，在一個總體管理的資本主義社會中，在一個資本邏輯無孔不入的文化中，藝術要對社會有所助益，就不得不遠離它，站在它的對立面，於是，“爲藝術而藝術”作爲一種姿態也就扮演了某種鮮明的批判角色。看來，藝術與政治的關係在20世紀委實是一個難以厘清的問題。

總體上看，西方藝術理論在20世紀始終存在着兩種鮮明的主導傾向：去語境化和再語境化。前者構成了審美的形式主義，尤以德語藝術史論爲其系統表述，諸如瓦堡學派、沃爾夫林學派和維也納學派等；後者則以馬克思主義理論爲代

表，以及形形色色的藝術社會史論，這一傾向在晚近又與廣泛興起的女性主義、性別研究、後殖民主義、後現代性主義以及文化研究合流，形成了聲勢浩大的政治實用主義理論。這兩種理論相互批判，彼此抵觸，由此構成了20世紀藝術理論不和諧的主旋律。

克拉克(T. J. Clark)恪守於語境化的藝術社會史方法。他的一個核心理念是，人們對特定時代的藝術的反應決不會是一樣的，不同的階級或群體當有不同的反應。因此，他力圖證明一條藝術社會史的基本原理——任何藝術形式與現存的視覺表徵體系，與現行的藝術理論，與其他意識形態、社會的不同階層、階級乃至更普遍的歷史結構和過程之間，必定存在着複雜的聯繫。割斷了這一聯繫，也就割斷了藝術史賴以存在的語境，藝術史的研究也就成了無所依托的空談。他以法國寫實主義畫家庫爾貝(G. Courbet, 1819—1877)爲個案，通過深入剖析庫爾貝的藝術實踐，通過對其現實主義與當時語境的複雜關聯，有力地揭示了藝術是如何在特定語境中形成、運作和演變的。對庫爾貝的藝術社會史分析雖然祇是一個局部性的說明，但是克拉克的整個經典個案儼然已成爲當代藝術理論的一個社會史研究範本，深刻地影響了藝術理論的當下發展。

藝術的社會語境分析非常複雜，除了從政治角度所作的審視外，還有兩個方面的關聯值得關注：一是藝術與商業的關係，二是藝術與技術的關係。這兩方面的發展既給現代藝術帶來了新的機遇和空間，又爲現代藝術設定許多限制甚至局限。美國激進藝術理論家克勞斯(R. Krauss)模仿詹姆遜(F. Jameson)的“晚期資本主義的文化邏輯”說法，提出了“晚期資本主義博物館的文化邏輯”。她關心的是在晚期資本主義條件下，博物館是怎樣運作的。她從美國極簡主義藝術的發展演變的過程入手，發現了“資本”是如何影響博物館以及藝術發展的。博物館的重要使命是重建並呈現藝術史，但在當代社會博物館卻又不得不屈從於資本的法則，以至於今天的博物館與其說是一個藝術的場所，不如說更像是一個市場，市場的種種法則都在博物館的運營中鮮明地呈現出來。她還注意到，美國極簡主義藝術迥異於傳統繪畫，它更多地受到當代技術的影響，特別是

<sup>①</sup> Arnold Hauser, The “l'art pour l'art”, *Critical Inquiry* 3(1979): 429.

它顛覆傳統繪畫手工藝技術以及原作本真性，不斷通過技術複製創作出同一件藝術品的多件原真的複製品，一方面為市場提供了更多的商品，另一方面又改變了藝術品原作本真性觀念。“極簡主義進行了種種顛覆：它處理或致力於生產那種新的碎片化和技術化的主體；它構建的不是體驗本身，而是把美術館的其他一些令人愉悅的暈眩感覺建構為超空間。正如我們所看到的那樣，極簡主義的這種顛覆式建構利用了總是潛藏於其內部的東西。但是這種顛覆也發生在歷史上的一個特定時刻。那是1990年，在美術館本身正如何被重新規劃或重新定義方面，這種顛覆與發生的巨大變化實行了共謀。”<sup>①</sup>

如果說克勞斯的分析着眼於當下的話，那麼，馬蒂克(P. Mattick)的考察則是一種歷史性的分析。他把讀者帶回到文藝復興後期，又經啓蒙運動一直到19世紀，一路數來，分析了現代性進程中藝術是如何從擺脫贊助人體制發展出唯審美價值的種種主張，直至19世紀後期金錢是如何滲入藝術領域並逐漸征服了藝術。這個過程既是藝術的現代發展過程，也是資本主義的上升過程。一個特別有趣的現象是，啓蒙運動前後，荷蘭由於成為商業高度發達的資本主義社會，世俗生活的繪畫廣泛進入藝術家視野，並逐步形成了發達的藝術市場。回到藝術史上，當時的英法主流藝術家和批評家卻對荷蘭的世俗生活的繪畫嗤之以鼻，他們力主當時的荷蘭繪畫是毫無價值的，充滿了商人式的銅臭與市場導向的庸俗。假如我們把以荷蘭繪畫看作是順應資本主義發展和藝術市場形成趨勢的一種現代藝術反應，而把英法批評家的理論主張視為與之對立的另一種反應，那麼顯而易見，藝術中的現代性其實充滿了內在的張力，蘊涵着兩種全然不同的立場和價值觀。今天，如果我們客觀地看待荷蘭畫派這一時期的作品，恐怕不會完全同意英法批評家憤世嫉俗的批判，因為後來的英法等國的現代藝術的發展，也隨着



荷蘭畫派作品《樹間小道》

資本主義的強盛而走上了相同的路。荷蘭世俗繪畫的演變至少說明，金錢與藝術的關係是非常複雜的，它既有遏制藝術自由和創造性的一面，又有促進藝術發展並給藝術家以更大發展空間的一面。馬蒂克指出了藝術與金錢的一系列複雜矛盾關係：那些批評家在批評荷蘭繪畫的俗氣同時，大賺其稿酬卻絲毫不含糊；資本主義上層社會主張高雅藝術與金錢無關，可他們收藏藝術卻離不開金錢。馬蒂克說得好：“儘管審美宣稱要獨立於經濟領域，但是審美趣味既是從經濟領域的特權中衍生出來的，又成為經濟特權的一大標誌。儘管藝術超越社會現實這種觀點為如下兩點提供了自然主義偽裝物：真正的藝術誕生於歷史進程之中；藝術的審美需要一定的社會經濟前提——閑情和教育，但我們已經認識到了，相信在不久的將來真相也會為大眾所知。”<sup>②</sup>

現代社會依存於商業社會，同時也衍生於技術社會。1936年，本雅明率先討論了機械複製時代的藝術作品，時隔近三十年，他的同胞布洛赫(E. Bloch, 1885—1977)也從另一個層面談及同一主題。不同於本雅明對機械複製藝術的樂觀主義，布洛赫卻對技術的入侵充滿了憂慮與不安。面對玻璃與鋼鐵的建築充斥於人們的當下生活中，布洛赫認為這是一種蒼白和缺乏內涵的功能主義。他寧願把表現主義這樣的藝術看作是對機械複製潮流的一種應激反應，因為表現主義關注的不是對象本身，而是藝術內在的表現性，這恰恰是機械複製所匱乏的東西。布洛赫的基本判斷是，機械複製正在改變人們的自然形態，它遏制主體精神的自由，各種機械複製的技術和手法的引入已使藝術面目全非，如同克勞斯在討論極簡主義藝術時所指出的那樣。尤其是蒙太奇手法的濫用，布洛赫讀出了它的潛在危機——“蒙太奇得到了運用，這一個組合裏的零件和要素被置換進了另一個組合，一切完滿地合成一體的東西都被打破了、取消了、扭曲了。這種置換過去祇在怪誕作品中纔為人所知，而現在從過去的圖片拼貼（圖片蒙太奇）到布萊希特對陌生化手法的突兀運用，都能看到這種置換的蹤影。”<sup>③</sup>這就是後現代

<sup>①</sup> Rosalind Krauss, "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum", *October*, 54 (1990): 14.

<sup>②</sup> Paul Mattick, *Art in Its Time* (London: Routledge, 2003), 40.

<sup>③</sup> Ernst Bloch, "On Fine Arts in the Machine Age", *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays* (Cambridge: MIT, 1988), 205.



主義討論極多的一個主題——拼貼。布洛赫的憂慮不是沒有道理的，在今天全球化和現代建築的國際風格佔領全球的情勢下，玻璃幕牆和鋼結構的建築成為毫無特色和內在生



美國藝術家的馬賽克拼貼

命力的建築符號，世界各地的空間日趨同質化，地方性的特色日漸衰微。中國城鎮化進程已經深受這一同質化傾向之害，本土地方性的元素被淹沒在大量重複和無意義的趨同性建築符號之中。

較之於本雅明或布洛赫，鮑德里亞（J. Baudrillard, 1929—2007）對技術影響的思考來得更加悲觀。他觀察到了技術入侵所造成的藝術消亡的可能性。這種可能性來自兩個方面，或者說是兩個方面的合力造成了這種危險。一方面是技術的飛速發展，藝術已經被高度仿像化或模擬化了，傳統的虛構性在今天高技術條件下日益轉變為超現實的仿像；另一方面是商業對藝術的侵蝕，藝術在當代社會比商品更加商品化。技術和商品化這兩股勢力的匯合，使得藝術面臨着空前的危機。但是，如果說商業對藝術的影響是顯而易見的話，那麼，技術對藝術的致命作用則不那麼清晰。鮑德里亞寫道：“比起市場投機，我們甚至更畏懼以文化的、審美的術語把一切仿擬為博物館學（museographic）的符號。這就是文化，這就是我們的主導文化：現實的博物館學再生產的龐大企業，圍繞在我們周圍的所有形式的審美收藏、再-仿擬和審美複製的龐大企業。這就是最大的威脅。我稱它為文化的靜電複製。”<sup>①</sup>在他看來，這種“靜電複製”的文化乃是藝術瀕臨消亡的徵兆，它消解了藝術和非藝術等一系列傳統的邊界。更重要的是，在一個充滿仿擬的世界裏，符號的最大功能與其說是再現現實，不如說是使現實消失，並同時把這一消失遮蔽起來。鮑德里亞略帶嘲諷地指出，這種境況就是烏托邦的實現，就是現實與虛擬超現實界限的消亡。在此情況下，藝術的消亡也就在所難逃了。值得注意的是，藝術的消亡不是說藝術不復存在，而是說藝術藉種種複製的仿像在仿擬自身中使自身消亡。今天，人們在藝術甚至文化中遭遇到無數雷同的、無原本的大批量複製，傳統意義上的原創

性藝術日漸式微。黑格爾“藝術終結”的命題再次被重提，不過這一次是由於技術和資本的嚴重侵蝕，而不再是絕對理念的發展邏輯。

#### 四、藝術史敘事與博物館

丹托“藝術界”概念主要涉及藝術史論的知識建構，亦即他強調關於藝術的“理由話語”的建構。但任何“理由話語”的功能都有賴於相應的社會機制，與其結合纔能發揮作用。人們看到，藝術界的運行必須依賴於各種展覽、收藏、拍賣、分類等博物館（或美術館、畫廊等）社會機制。如果說“理由話語”本身的探究只是藝術史的一個層面的話，那麼藝術史的另一個更為重要的表徵形式則是博物館（美術館）、展覽、拍賣、收藏等社會體制，兩者相互作用，互為依存。

越來越多的研究發現，藝術史作為一種歷史敘述並不祇在藝術史著述中，它更直觀、更有效的形式乃是博物館裏藝術品的分類、陳列和說明，那纔是活生生的藝術史敘述。在當代社會和文化中，我們真的很難想象，如若離開了博物館，藝術史如何得以形象地再現。晚近時期的藝術理論中一個焦點問題就是所謂博物館學，涉及博物館（美術館）如何處理那些複雜的藝術史料。

據普萊茨奧斯(D. Preziosi)的研究，博物館屬於被特定社會的藝術界所建構起來的一個話語空間。它既是一個想象的空間，又是一個敘事的空間。作為一種體制，它的出現乃是現代性與民族國家及其文化認同建構的產物，是一個民族文化的集體記憶的結晶。博物館與藝術史的關聯非常密切，無論從邏輯關係還是從時間關係上說，兩者都可謂是“孿生兄弟”。因此，對博物館志（史）的考察也是藝術史研究的一個獨特角度。博物館在西方已有很久的歷史了，無論是法國的盧浮宮、意大利的烏菲齊博物館，還是美國的大都會博物館，形形色色的博物館或美術館儼然已是向公眾敘說藝術史故事的當然場所。今天中國正在迎來一個雨後春筍般地建設各類博物館或美術館的熱潮，但對博物館或美術館的理論探究還遠遠不夠。有研究發現，博物館的布展實際上就是藝術界對過往歷史的某種敘述。它是一種標準的知識（或福柯意義上的“認知型”）的生產，

<sup>①</sup>Jean Baudrillard, *The Conspiracy of Art* (Los Angel: Semiotext[e], 2005), 105.



也就是特定社會的意識形態及其社會關係的再生產。表面上看，祇是人們去觀賞各式各樣的展品，實際上是在不知不覺中，主體與對象、主體與主體、個人與群體、當下與過去都被建構出某種特定關聯。普萊茨奧斯寫道：

博物館建立起示範性模式，說明人們將客體“閱讀”成個體、群體、民族、人種及其“歷史”的痕跡、再現、反映或替代，它們是為了讓歐洲以儀式化的方式參與（因此也是召喚、捏造、維護）其自身的歷史和社會記憶而設計出來的公共空間。因此，博物館讓那些可以觀看的東西變得清晰易讀，從而建立起觀看的價值標準，並教導博物館的使用者如何閱讀所見之物：如何啓動社會記憶。<sup>①</sup>

正是由於博物館有如此複雜的建構功能，所以晚近時期的藝術理論和藝術史研究中的諸多問題都在博物館層面上提了出來。例如，後殖民主義的藝術理論，就是從博物館及其布展，提出了非洲原始主義藝術在西方語境中如何被定位的問題。非洲原始藝術的合法性是作為西方現代主義中野獸派等流派的陪襯物而出現的。換言之，不是因為非洲原始主義本身的藝術特質或風格而得到認可，而是作為西方主流的現代主義（立體主義等）的參照背景而獲得其價值的。這表明，在西方博物館的布展結構中，非西方藝術總是作為他者或參照物纔有其價值。這一布展結構清楚地揭示了西方博物館布展所暗含的某種意識形態，即在藝術發展普遍進程中，西方是主流、主導、公分母，而非西方則是支流、被主導和分子。在此此涇渭分明的等級結構中，非西方的藝術總是落後的、怪異的和無價值的，它們等待着西方主流的青睞和賜予合法性。今天，在文化日益全球化的情勢下，這種博物館或跨文化交往上的“東方主義”（薩義德語）仍根深蒂固。用普萊茨奧斯的話來說，歐洲是地球這一身體的頭腦，它寬容地接納了非西方的藝術，但是，衡量藝術的普遍性標準是西方的，其他藝術都是地方性的，祇有西方藝術纔是世界性的。不同民族文化的藝術正在朝向西方藝術邁進，並處在西方藝術已走過的某個特定進化位置上。<sup>②</sup>

博物館在當代社會的功能時非常複雜的，不同的博物館又有不同的作用。隨着高等教育事業的發展，除了公共博物館、私人博物館之外，

大學博物館作為一種新的博物館類型應運而生。於是，在藝術理論和藝術史研究中，便出現了關於不同博物館功能細分的研究。維特科夫（R. Wittkower, 1901—1971）作為資深藝術史家和博物館負責人，對此有很好的論述。他認為公共博物館是為普通市民服務的，而大學博物館則有自己特殊的機能，理應成為社會審美良知的焦點所在。大學博物館究竟有哪些不同於公共或私人博物館的機能呢？維特科夫基於其豐富的藝術史和博物館經驗提出，大學博物館應該成為思想實驗的場所，不受正統和保守思想的制約。他具體提出了大學博物館三圈架構的設想：首先是外圈，即大學博物館有為當地社區服務的功能，特別是為青少年的文化修養和藝術探索提供服務。它可以彌補公共博物館的不足。其次是中圈，也就是大學博物館要為大學服務，成為校園文化生活的一部分。一方面是展出館藏作品，另一方面還可以舉辦學校師生的作品展。最後是內圈，它必須與大學的藝術院系緊密結合、互相協作，既為培養人才提供實踐場所，又為發展大學藝術學科提供條件。在維特科夫看來，這是大學博物館最重要也是最有特點的機能。相較而言，大學博物館不同於公共博物館更容易受到正統和保守觀念的影響，因而能夠成為激發青年才俊創造性實驗和發現的場所。維特科夫認為，大學師生的參與對於大學博物館來說是至關重要的智力後援，這也是公共博物館所不具備的資源。他寫道：“它（大學博物館）的有效運作在相當大的程度上取決於藝術史院系的學術設備。院系是生產能量和思想的中心和控制室，而這些能量和思想是博物館的血液。思想不可能在真空中發展起來。它們必須得到研究的支援，需要時間成長。從構想到實現的道路需要經過院系的研究機制。”<sup>③</sup>國外著名大學都有自己的博物館，而中國內地許多頂尖大學目前也处在興建博物館的熱潮中，因此，維特科夫的觀察和論述具有很現實的啟發作用。因為，在一個影視和網絡視頻急劇膨脹的視覺文化時代，大學博物館對大學生乃至一般公眾的視覺修養的提升承擔了極為重要的責任。

與博物館平行的另一個體制層面是藝術史，

①② Donald Presiosi, *Art of Art History* (New York: Oxford University Press, 2009), 489-490.

③ Rudolf Wittkower, “The Significance of the University Museum in the Second Half of the Twentieth Century”, *Art Journal* 2 (1967-1968): 178.



亦即以理論話語形式呈現的藝術史。如前所述，兩者是如影隨形，相得益彰。藝術史作為藝術理論的一個問題並不是指具體的藝術史研究，比如希臘藝術史或法國藝術史，而是藝術史的基本問題或方法論。簡單地說，就是藝術史論。英國藝術史家波德羅(M. Podro)認為，任何對藝術史的系統解釋都有其局限。系統不但會限制精神的自由，而且會遏制研究者的特殊興趣，比如黑格爾式的以絕對精神演變系統來解釋藝術史現象的範式，帕諾夫斯基的理論也屬於這一路，即從藝術意志這一基本問題出發來建構藝術史。波德羅毫不客氣地批評了帕諾夫斯基的範式，尖銳指出其失誤“就是他想在高層次的功能性概念中抽取出具體的描述性內容，並力圖從藝術目的的概念中推導出一個具有諸現象學可能性的具體體系”<sup>①</sup>。因此，波德羅提倡一種多元化但又避免相對主義的藝術史研究路徑，提倡一種不斷對自身保持反思批判性並隨時修正的研究範式，藉以保持研究者的特殊興趣和藝術史探索的精神自由。毫無疑問，波德羅對帕諾夫斯基和沃爾夫林的批評是準確尖銳的，它反映了半個多世紀以來藝術史研究的進展，多元文化主義的觀念已經深入人心。或許我們可以把藝術史研究的這一轉型概括為從總體性的系統解釋的藝術史，向專門化和地方性的多元化藝術史的轉變。前者與哲學、文明史和形上觀念聯繫更加密切，而後者則與差異、身份或地方性觀念的聯繫更加密切；前者是傾向於宏大敘事的藝術史，後者則徹底放棄了宏大敘事轉向小敘事的策略，所以它的開放性和反思性更加突出。我們不妨把這一轉變視為現代性敘事模式向後現代性的形式模式的轉變，儘管波德羅並未標明自己的後現代傾向。今天，小敘事和批判性的藝術史俯拾皆是，前面我們討論過的普萊茨奧斯的《藝術史的藝術》，其核心觀點就是對西方現代性的中性化的藝術史宏大敘事的批判。

意大利藝術史家阿爾幹(G. C. Argan, 1909—1992)從藝術的歷史性出發，強調一種藝術史作為一種專門史而有別於總體性的一般史的觀念。但問題就接踵而至，既然是專門史，其專門性不祇是一種“藝術”再加上某種“史”而已。因為，何謂藝術乃是一個複雜的文化領域。這又回到了藝術的本體論上來，藝術史並不是想當然地關於藝術的歷史研究，阿爾幹以其藝術史家的

智慧，提出了若干有別於哲學家和美學家的解決方案，比如“純視覺性”、“詩意”、“審美價值”等。面對20世紀傳媒文化的興起，阿爾幹敏銳地感覺到藝術史所面臨的新挑戰，一方面是傳媒技術對藝術的衝擊，另一方面是大眾文化對傳統的精英一大眾的削平或去分化。20世紀60年代以來文化研究的異軍突起，深刻影響了藝術史研究範式，藝術史小敘事的興起就與這一發展暗中合拍。雖然阿爾幹並沒有直接討論文化研究，但他注意到信息交往技術已納入了藝術史研究的視野。更重要的是，他明確提出藝術史研究的“空間轉向”：“現代藝術史成功地把空間的抽象觀念——對於一切視覺藝術都是基礎的觀念——用都市空間的形式給予了具體的表達。因為都市空間——城市被看作是名符其實的信息系統，所有審美經驗（無論是過去的還是現在的）的純粹現象學研究；都趨向於都市空間的現象學研究；因為都市空間被認為是社會生活的空間，即交往的空間。”<sup>②</sup>相較來說，“空間”的概念顯然比純視覺性、詩意和審美價值更具有包容性，也更加富有彈性。不過，正像有人擔憂的那樣，文化研究的入侵在改變藝術史版圖的同時，也失去了藝術史作為專門史研究的特性，寬泛的空間轉向又如何與藝術相結合，也是一個尚待進一步界定的問題。好在晚近時期藝術史研究的空間轉向已經做了不少有益的嘗試，空間的確具有把藝術史（尤其是現代藝術史）置於一個新的視角加以考量的價值。

## 五、藝術符號與風格

藝術理論在20世紀呈現出多元化和跨學科性。除了文化研究之外，不少來自其他學科的理論和方法對藝術理論產生了深刻影響。一個值得討論的問題是，藝術理論與哲學、美學、文學理論、社會學、心理學、人類學等學科關係如何？不難發現，20世紀西方藝術理論、藝術史和藝術批評的進展，與許多相關學科的進展密不可分。這方面的著述汗牛充棟，在此我們祇討論兩個代表性人物的理論：一是美國藝術史家夏皮羅(M. Schapiro, 1904—1996)的視覺符號學，一是英國藝術史家貢布里希的風格論。

<sup>①</sup> Michael Podro, *The Critical Historians of Art* (New Haven: Yale University Press, 1982), 211–212.

<sup>②</sup> Giulio Carlo Argan, “Visual Art”, Mikel Dfrenne, ed., *Main Trends in Aesthetics and the Sciences of Art* (New York: Holme & Meier, 1978), 274.



以往的藝術史及其理論很少注意到如下事實，那就是繪畫有一個脫離了粗糙、凸凹不平的載面（例如，岩洞壁畫），逐漸進入了人造的、平整的載面（例如，牆壁、畫布等）的過程。今天我們已經不會在意繪畫的載面差異了，可夏皮羅通過比較發現，在史前畫中，前景和背景的關係非常複雜，且彼此競爭；而進入平整的畫面載體後，前景和背景的關係處於一個透明的深度三維框架內，深度關係得到了很好的表現，前後景之間的競爭遂消失了，背景安靜地處在襯托前景的位置上。如果我們把載面與透視法的發明聯繫起來，甚至可以說沒有平整的載面，透視法的產生幾乎是不可能的。不過，平整載面的出現又帶來了一個新的問題，如何限定和區分它呢？例如，一堵牆的空間載面與畫面的關係如何？一幅壁畫從哪裏開始到哪裏結束？又如，一幅油畫的尺寸該有多大？其邊緣如何處置？對這些問題的思考便會引入一個重要的圖像符號——畫框。以往的藝術理論通常把畫框的功能解釋為某種審美的割斷作用，就是把一幅畫的審美世界與其牆面或其他平面的現實世界隔離開來，使繪畫自成一格地保持一個獨立的、想象的和審美的世界。夏皮羅注意到，繪畫史有一個無框—有框—無框的過程，它呈現為繪畫的史前—古典—現代範式的轉變。夏皮羅特別指出，古典繪畫的畫框除了一般美學意義上的隔離功能外，封閉的畫面加上透視，這時畫框就有某種在畫面上產生深度的功能，使物象有了縱深感，就像窗框讓人見到玻璃後面的景色一般。因此，畫框是觀者與圖像之間的一個定位與聚焦裝置，與建築、雕塑形成對照。但現代繪畫趨向於把前景物象隔斷，讓觀者覺得畫面似可封閉地把對象切開。於是，畫框看起來好像跨越了一個延展到畫面四周之外的再現的場域，而德加（E. Degas, 1834—1917）與勞特累克（H. T. Lautrec, 1864—1901）等印象派藝術家乃是這種繪畫的天才大師。如果說古典繪畫是在強化畫框的功能的話，那麼此一時彼一時，現代藝術家則是在去畫框化。現代畫家努力使得畫面好像是被截取的一個片段而納入觀眾的視野。夏皮羅的獨特解釋是，這種去畫框的實踐其實是與從寫實向抽象的發展趨向相一致的。換言之，當畫面所呈現的是某種抽象圖像—符號時，畫框原

來所具有的加強畫面三維深度表現力的功能也就不再復存在了。“當繪畫不再再現有深度的空間，更關注非模仿的表現性形式特徵，而不太關心其符號複雜性，畫框就可以不用。當畫面退出原先被框起來的空間，畫布就作為自身從牆上凸顯出來，上面有可觸摸的表面，無論是抽象主題還是再現，圖畫的內容是平面主導，顯示以筆觸線條或色塊形式的高度任意性為主的畫家的活動。”<sup>①</sup>

夏皮羅的圖像—符號研究不但揭示了平整載面和畫框的符號學功能，而且還深入到畫面的構圖層面。物象的當下、位置、左右和高低不同處理，均帶有不同的視覺效果。如果說古典繪畫通常把主體形象置於畫面的中心符合古典美學的統一性原則的話，那麼，現代主義繪畫則顛覆了古典構圖原則，表現出更多結構變化和畫面張力。夏皮羅特別列舉了蒙克（E. Munch, 1863—1944）肖像畫中，人像主角放在空間中邊緣部位，這種自我克制的姿勢，與此圖像的其他元素結合起來，強烈地表現了憂鬱與退讓。結合一些心理學的發現，他還揭示了圖像—符號表現運動的幾種不同順序，從左到右或從右到左，從上到下或從下到上等。他發現在埃及浮雕和繪畫中，如果呈現出圓形行列時，人物總是左腿在前，這幾乎是一個藝術表現的規範。為什麼？儘管在自然動作中哪條腿在前並無特別的意義，但在造型藝術中卻有一些複雜的符號學規範意義。在“圖畫或浮雕的載面上，左腿先行實際是側面身體的方向性所要求。如果臉朝右，則左腿先；如果臉朝左，則右腿先。兩種情況下，都是比較遠離觀者的那條腿在先，這是為了表現動感”<sup>②</sup>。從左右的方向性入手，夏皮羅進入了更大範圍的符號學考察——這些前後或左右的方向性，與日常語言的各種比喻或象徵意義構成某種關係，諸如善惡、正邪等。在畫面呈現的規範結構中，統治者形象的右側似乎更重要，這與中國俗話“右為上”的說法很相似。至於畫面人物形象的大小，也有符號學上的規範意義。古典的透視法實際上也意味着對人物尊卑不同地位的設定，大人物自然體魄偉岸，小人物則表現得尺度要略小些。夏皮羅略帶調侃

<sup>① ②</sup> Meyer Schapiro, "On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 1(1972—1973): 11,13.



地說，稱亞歷山大為“大帝”，就必須把他畫得身體高大，這顯然受制於特定的文化規約。這一點在以中國帝王為主題的繪畫中也是金科玉律。



亞歷山大大帝像



魏文帝曹丕像

夏皮羅認為，即使是那些非再現性和模仿性的圖像一符號，也充滿了種種複雜的符號學意味。他的結論是：“這些非模仿因素在很大程度上轉化成新的表現功能，以及近年非模仿藝術的結構秩序。”<sup>①</sup>表現功能與模仿功能是兩種不同的符號系統，因此也就具有不同的解讀方法。

如果說夏皮羅的符號學分析帶有跨學科性質的話，那麼，貢布里希的《論風格》則是一篇對藝術分析最常用的概念——風格——的全面解析。貢布里希認定，風格對於西方藝術批評發展具有重要意義，“風格”概念又是一個含義極為複雜且使用頻率極高的概念。《牛津英語詞典》的界定很簡略：風格是“繪畫、寫作、作曲、建築等的某種方式，特定時期、地區、人物或運動的特徵”<sup>②</sup>。但在貢布里希看來絕非如此簡單，他從風格這個概念的詞源學和定義開始討論，一步一步地解開風格之謎。貢布里希告訴人們，風格其實與許多非風格的問題相關，諸如時尚、技術等，社會和文化的諸多外部壓力對風格的形成具有影響。作為一個歷史概念，“風格”不是一成不變的，流動性使得風格具有許多時間和空間的特性，也造成“風格”概念的歧義性和複雜性。藝術理論和藝術史的研究旨在揭示風格演化的內在特徵和邏輯，揭示特定藝術家和藝術作品所處的位置，說明某種風格從前人汲取了什麼，對後人又有何創新意義。風格的時間性涉及藝術史的歷史分期問題，如王國維所言：“凡一代有一代之文學……而後世莫能繼焉者也。”<sup>③</sup>風格分析顯然是藝術史歷史分期的一個有效路徑，就像我們

通常所說的“漢代雄風”或“盛唐氣象”那樣。但風格為何在一個特定時代出現又在特定時期消失？它與特定的社會境況和制度關係如何？此乃風格研究的難點所在。風格不僅有變動性，而且還有其形貌特徵——從個人到集團再到民族，都有自己的風格形貌。通過對風格形貌的診斷，可以瞥見藝術家如何在自己的藝術創造中作出特定的選擇；而對於批評家和欣賞者來說，風格也是進入藝術世界的一個重要門徑。由於風格往往是“可意會不可言傳”的，所以貢布里希特別強調，風格有些類似於語言，雖然使用者可以完美掌握它，但卻壓根兒不知其中之奧秘所在。當然，對於藝術批評家和理論家來說，他們的工作就是要把可意會的東西變成可言傳的理論話語。

在20世紀，西方藝術理論可謂精彩紛呈，但有兩個發展趨向應當引起人們的注意：一方面，藝術理論、藝術史與藝術批評高度融合的態勢越來越鮮明地呈現出來；另一方面，藝術理論與其他知識的跨學科融合也愈加明顯。從前一個方面看，藝術理論與藝術史、藝術批評彼此糾纏，理論的重要性日益彰顯，對相關領域的主要文獻稍加翻檢便會發現，離開了藝術理論，藝術史和藝術批評幾乎無法展開。從後一方面來說，藝術理論的邊界越來越寬，越來越有彈性，它與哲學、美學、文化研究、思想史、文化史交錯滲透。這兩方面的發展進一步證實了一個問題，藝術理論在今天越來越重要，它是一個需要高度關注的知識領域。藝術理論所以重要，不祇是因為它對藝術領域產生重大影響，它對其他領域也產生了不可小覷的影響。可以毫不誇張地說，藝術理論在20世紀是一個極富生產性的知識領域。因此，對它的反思和考量還遠遠不夠，需要花更多的氣力和時間來審視它。作為人類文明的重要力量，藝術對社會和文化的影響是深遠的，而從藝術理論角度來思考藝術問題，可以幫助人們弄清這一影響。

〔編者註：該文是作者為其主編的《藝術理論基本文獻（當代卷）》所寫的導言，該書將由生活·讀書·新知三聯書店刊行。〕

<sup>①</sup> Meyer Schapiro, “On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs”, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 1(1972—1973): 15.

<sup>②</sup> *The New Oxford Dictionary of English* (Oxford: OUP, 1998), 1847.

<sup>③</sup> 王國維：《宋元戲曲史》（南京：江蘇教育出版社，2007），第1頁。