

November 2015

Redefining Art

Anying Chen

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Chen, Anying. 2015. "Redefining Art." *Theoretical Studies in Literature and Art* 35, (6): pp.29-35.
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol35/iss6/14>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

重新定义艺术

陈岸瑛

摘要: 本文结合当代艺术哲学对艺术定义的讨论,提出了一种对艺术的新定义。本文认同肯尼克和丹托对于艺术的开放式定义,但认为这一定义忽视了“艺术”这一概念所包含的价值维度。本文认为,艺术(绘画、雕塑等)既是生产,也是文化,就此而言,艺术是通过某种技艺来创造文化价值的生产。传统美学将艺术定义为:艺术 = 工艺 + 审美价值;艺术品 = 产品 + 审美价值。而我们则将艺术定义为:艺术 = 工艺 + 文化价值 { A,B,C...Z };艺术品 = 产品 + 文化价值 { A,B,C...Z }。与传统美学对艺术的定义相比,这个定义超越了特定文化对艺术的理解,使得不同文化中的“艺术品”有了相互比较的可能,也使得世界艺术史或艺术通史的写作得以可能。

关键词: 艺术定义; 美学; 艺术史; 审美价值; 文化价值

作者简介: 陈岸瑛,博士,副教授,清华大学美术学院艺术史论系主任,主要研究方向: 艺术理论、美学、视觉文化研究和现当代艺术。电子邮箱: chenanying@gmail.com

Title: Redefining Art

Abstract: This paper tries to present a new definition of art on the basis of contemporary Western philosophy of art. William E. Kennick's and Arthur Danto's definitions are sophisticatedly open, but they fail to take into account of the dimension of value in art. This paper proposes that art is both a production and a culture, which means that art is the production of cultural value through artisanship. The definition of art in the classical aesthetics has defined art as craftsmanship plus aesthetic value and defines artworks as the product with aesthetic value, while this paper defines art as craftsmanship plus various cultural values and defines artworks as the product with various cultural values. The comparison can show that the definition proposed in this paper goes beyond specific cultural understanding of art so that it is possible to compare artworks in different cultures and to write a world or general history of art.

Keywords: definition of art; aesthetics; art history; aesthetic value; cultural value

Author: Chen Anying is an associate professor at the Department of Art History, Academy of Arts & Design, Tsinghua University (Beijing 100084, China) with research interests in art theory, aesthetics, visual culture, and modern and contemporary art. Email: chenanying@gmail.com

一、艺术史写作与艺术定义问题

人们习惯于从传统美学的角度理解艺术,将艺术创作和艺术欣赏看作是无关利害的审美活动。然而,上世纪60年代以来的英美艺术史界对艺术史写作中的美学假定提出了强烈质疑。美国

艺术史家阿尔帕斯(Svetlana Alpers)在《艺术是历史吗?》(1977年)一文中,结合艺术史研究自1960年代以来的新发展,对无关利害的审美、天才与原创性等美学假定进行了批评,认为应该去除围绕着艺术创作与艺术接受的神话,将艺术品放回到产生它的历史环境中,去追问“谁委托的,准备放置在何处?它的功能是什么,预期受众是

谁?”等问题(Svetlana Alpers 2)。阿尔帕斯是荷兰绘画研究专家,她的《伦勃朗的企业》(1988年)一书,通过考察伦勃朗工作室在新兴的艺术自由市场中的运作模式,为我们还原了一个更为真实的伦勃朗。阿尔帕斯认为,“对伦勃朗时代的大部分荷兰艺术家而言,占据主导地位的是面向自由市场的艺术品生产[……]每个人都投资绘画作品[……]因为它们很便宜”,而伦勃朗却试图通过一种限量版的品牌化生产,来创造艺术品高昂的市场价格,从而将艺术家的个人荣誉与市场成功联系在一起(斯维特拉娜 143, 152, 166)。新艺术史挑战了传统美学对艺术家和艺术创作的看法。受这股研究风气影响,不少海外汉学家也开始以新的眼光看待过去被神话了的文人艺术,如高居翰的《画家生涯——传统中国画家的生活与工作》,柯律格的《明代的图像与视觉性》《雅债——文徵明的社交性艺术》等著作,从交际应酬或商品买卖的角度重新阐释了文人画的风格与意图。

其实,“什么是艺术”这个问题,不仅对于新艺术史研究是重要的,对于一般的艺术通史写作也同样重要。然而,艺术史家并非专门的艺术哲学家,他们即便意识到原有的艺术概念有问题,也多半采取点到为止、不予深究的做法。例如贡布里希在他的那本畅销世界的《艺术的故事》中便采取了这种做法,后来,他在一篇文章中解释说:

ars 一词的本意是制成品,是一种技巧。这是一个语言概念问题。总的来说,我认为我们有两种艺术概念。一个是画画,“儿童画”“精神病人的画”,这里说的不是它的价值,而是分类。另一个是,如果我们说,这幅画是艺术品。这是一种高度的评价,不是每张照片都是艺术品,但照片可以达到艺术品的水平。维米尔的代尔夫特的风景画是艺术品,而海登(Heyden)的荷兰风光画,处于艺术的边缘,但它们都是风景画。我认为,艺术品是一种特殊的成就,它体现了价值,至于它的定义,《艺术的故事》是这样开头的:没有艺术这种东西,只有艺术家而已。这话不是我的发明,是从施洛塞尔的讲座中听来的。对于克罗齐来

说,每种直觉的表达就是一种艺术品。这一界线因人而异,这个问题可以有不同的答案。我认为定义并不重要,请想一下,今天在科学领域里,已不能给“生命”下定义了,但人们照样在研究生物学,因为我们无论如何都要去了解生命。只有亚里士多德派的人物才对完善的定义感兴趣,我不是。(转引自 范景中,216)

《艺术的故事》作为一部深入浅出的艺术通史,其目标在于加深普通读者对于艺术及其演变过程的理解。贡布里希的上述说明,不仅道出了他对于艺术的洞见,而且以此为基础对实证资料进行重新理解、重新解说,从而演绎出一部西方艺术从发生、发展到衰落的历史。不用说,无论是对于艺术,还是对于历史,贡布里希都不安于堆砌材料,而是试图在哲学的层面上加以阐释,只不过他抛弃了维也纳艺术史学派的形而上学假定,取一种更接近于怀疑论的哲学立场。尽管他在表面上对“何谓艺术”持存而不论的态度,却无形中道出了自己对艺术的深刻洞见:在艺术这个概念中,内含着某种价值判断。贡布里希的这一富于启发性的洞见,与本文对艺术的定义存在着某种内在关联。我们现在称之为“艺术”的东西,并不简单地是绘画、雕塑或其他工艺品类,而是被假定具有某种特殊价值的物品。

二、当代艺术哲学对艺术所做的开放式定义

在现实生活中,艺术史家通常只需要一个操作性的艺术定义即可开展工作。多数艺术通史甚至不讨论艺术定义问题,而是以18世纪以来产生的“美术”(beaux-arts)概念为默认前提,由此推而广之,取与“美术”形式接近而非功能相似的工艺品类进行叙述。这种写法与巴黎卢浮宫、纽约大都会博物馆等收藏丰富的大美术馆做法类似,都是将来源各异的物件按某种参观次序排列,却不去深究它们之间的共性和内在关联究竟何在。但是,艺术定义却是艺术哲学中一个不可回避的问题。克罗齐用“直觉的表现”(也即对感觉材料的赋形)来说明一切艺术活动的共性,克莱夫·贝尔则用“有意味的形式”(也即唤起审美愉悦的线

条与色彩组合)来概括视觉艺术品的共同点。这些定义追随亚里士多德派的属加种差的定义方式,试图概括形态各异的艺术品之间的共同点。这种定义方式始于柏拉图早期对话录,例如,在《大希庇阿斯篇》中,苏格拉底要求无所不知的智者希庇阿斯给“美”下一个定义,不熟悉这种思考方式的希庇阿斯一上来就回答说美就是美女,可是苏格拉底却说“我问的不是什么东西是美的,而是什么是美。我问的是美本身,加到任何一件事物上,就使那件事物成其为美”(柏拉图 188)。在苏格拉底的诘难下,希庇阿斯不得不依次用恰当、有用、有益、视听觉快感等来回答美是什么,却又不时倒退回原来的思路,说美就是生活美满,美就是黄金。然而,无论希庇阿斯回答的是“美是什么”,还是“什么是美”,他都无法找到一切美好事物的共同点,最后,苏格拉底只得以“美是难的”这句古老的谚语结束了这场没有结果的对话。“美”(καλον)在古希腊语中泛指“美好”,从今天的眼光来看,《大希庇阿斯篇》实际上列举了“美的”这个形容词在希腊语中的各种用法,或者说,列举了当时的希腊人所认为的各种美好事物。然而,要想在儿孙满堂之美和美女之美之间寻找共同属性,着实有些困难。

在苏格拉底式的问答中,“美”从一个普通的形容词上升为一个大写的名词,由此开启了后人对美的形而上学思考。维特根斯坦(Ludwig Wittgenstein, 1889—1951)在他的《美学讲演录》(1938年)中,重新将关于美的讨论拉回到日常语境,将大写的“美”(Beauty)还原为一个普通的形容词。维特根斯坦说,传统美学问“美”是什么,而我们却要问,人们通常是怎么使用“美的”(beautiful)这个词的。在考察了各种语境后,维特根斯坦发现,beautiful(优美的)偶尔会被用来描述某种特性,例如,某段旋律是优美的,某段旋律是温婉的,如此等等;但在更多的时候,beautiful(美啊)仅仅是一个表示赞成的感叹词,在此意义上,它和其他表示赞成的感叹词功能一样,甚至什么也不说,只是微笑或摸摸肚子,也能表达同样的赞叹之情。然而,一个人是否懂得欣赏艺术,并不在于会发感慨或常把“美啊”挂在嘴边,“他是不是一个欣赏者,并不是由他所说的话来体现,而是决定于他选择、挑剔的方式。在音乐方面也是一样‘这和谐吗?不,男低音还不够洪亮。我来这

里就是想听到一些不同的东西[……]’这就是我们所说的欣赏者”(朱立元 189)。

维特根斯坦的父亲曾捐资兴建维也纳分离派展览馆,画家克里姆特、音乐家勃拉姆斯、马勒等都是他们家的座上客。从小浸淫在这种文艺环境中的维特根斯坦当然知道如何欣赏艺术,在他看来,不同的文化有不同的游戏规则,只有浸淫在文化深处、熟谙其游戏规则的人,才可能做出正确的选择;反倒是那些不懂门道却又喜欢附庸风雅的人,才会把“美啊美啊”挂在嘴边。维特根斯坦对美的分析启示我们,传统美学在寻美的途中错失了对象,它试图定义“美”这个词,然而重要的不是“美”这个词,也不是“美啊美啊”的感慨,而是人们挑选和挑剔的方式。与挑选相关的是对错,而不是感慨,在此意义上,美学与其研究美丑,不如研究对错。在《美学讲演录》的后半段,维特根斯坦着力批判了传统美学中的心理主义倾向。美学心理学致力于描述一个人发出“美啊美啊”时的心理感受,却忽视了一个赞同是否有意义,并不在于心情有多么激动,而在于是否有道理。

在20世纪哲学史上,维特根斯坦常常被看作是一个富于传奇色彩的天才,他虽然很少触及美学这个课题,却在剑桥的少数几次关于美学的研讨课中(经学生记录整理为《美学讲演录》),给了传统美学致命的一击。20世纪后半叶美国分析美学的产生,尤其是50、60年代讨论很热的艺术定义,均受到了维特根斯坦语言哲学的影响。维特根斯坦不满于上述那种寻求共同属性的定义方式,曾借“家族相似论”(theory of family resemblance)揭示了另外一种可能性。所谓家族相似,也即在一大家子人中,A与B在鼻子上相似,B与C在嘴巴上相似,然而A与C却可能一点都不相似。后人受这种观点启发,认为那些被称为“美的”或“艺术品”的东西之间也可能是一种家族相似关系,因此无法按照苏格拉底的方法找出它们的共性。例如,美国哲学家肯尼克(William E. Kennick)在《传统美学是否建立在错误的基础之上?》(1958年)一文中,依据家族相似理论构想了一个大仓库的例子:

试设想在一个大仓库里存放了各种东西——一切图画、交响乐谱、舞曲谱、赞美诗、机器、工具、船只、房屋、教堂、庙

宇、塑像、花瓶、诗集、散文集、家具、服装、报纸、邮票、花卉树木、石块和乐器等等。现在我们吩咐一个人到仓库里去把所有的艺术品取出来。那么,虽然事实上由于那种以艺术品的共性为标准的艺术的定义还没有人提出,这个人因此并不知道这一定义,他仍然会干得相当成功,令人满意的。这一点,连美学家也无法否认。现在,如果我们吩咐他把库房中一切有意味的形式或一切有所表现的物体搬出来,那他一定会感到踌躇。当他看到一件艺术品时他是能一眼就识别出来的,可是当他要去寻找的是“有意味的形式”时,他便茫然失措了。(朱立元 226-27)

在这个例子中,克罗齐和克莱夫·贝尔流传甚广的艺术定义遭到了倾覆。没有美学家来定义艺术时,人们尚且知道什么是艺术,有了定义后,人们反倒茫然失措了。类似的困惑,奥古斯丁早在《忏悔录》中就曾表述过“时间究竟是什么?没有人问我,我倒清楚。有人问我,我想说明,便茫然不解了!”奥古斯丁思考的是信仰与理性的关系,海德格尔却将这段话引在《存在与时间》的开篇处,用来预示自己解决时间问题的思路。早在时间被物理学把握之前,人们在生活中就已经具备了先后快慢等时间概念,与这些原初的概念相比,科学概念反倒是派生出来的。农人无需了解科学家对时间的定义,也照样能日出而作日入而息,把握稼穡的时机。的确,人们只是在需要下定义的时候才下定义,在原本理解得很清楚、没有分歧的地方,无需多下定义。事实上,任何下定义的活动都需要以一定的共识为基础,例如词典中经常出现循环定义和一些词永远不被定义的情况,却并不妨碍人们基于共同理解来使用词典。

肯尼克的论文没有就定义问题本身展开深入讨论,而仅限于指出,寻找共同属性的方式对于定义艺术来说是行不通的。在他看来,传统美学的错误,在于追寻一种不可能获得的定义,从苏格拉底到克莱夫·贝尔都是如此,他们提出了“美是什么”“艺术品的共性是什么”这类注定不可能有答案的问题。另一位分析美学家莫里斯·魏兹(Morris Weitz)则干脆在《理论在美学中的角色》

(1956年)中宣称,艺术在原则上是不可定义的,因为艺术永远在创新、永远在变动,艺术是一个开放的概念。然而,这并不能完全解除《大希庇阿斯篇》中那种苏格拉底式的困惑:假如你不知道什么是美,又何以能判断事物的美丑?如果美是不可定义的,那么我们是否要因此接受相对主义,认为无所谓美丑,也没有判别美丑的标准?这种相对主义论调,显然又不符合我们的常识。一个人无法给艺术品下一个统一的定义,是否意味着他无法从仓库中正确地挑选出艺术品?肯尼克以一种分析哲学的风格对这一问题进行了解答。艺术品=物品+某属性,或者说,人们凭某属性识别出某物为艺术品,而该属性可能等于集合{A,B,C...Z}中的任何一个。传统美学所寻求的艺术品定义,相当于寻找集合{A,B,C...Z}的共项,假设该集合不存在共项,则传统美学的定义不可能获得;不过,却不能因此说我们不能凭A、B、C等属性挑选出艺术品。同样的分析也适用于艺术标准问题。我们可以将判别艺术品好坏的理由列为一个集合,按照同样的道理,尽管我们无法找到一个共同的理由,却不能说我们每次下判断都没有理由。

肯尼克致力于驳斥传统美学对于艺术的定义,不过,我们也可以从中看到用开放的方式定义艺术的可能,也即,艺术品=物品+属性{A,B,C...Z}。肯尼克所说的属性都是肉眼可辨的属性,然而,若是这样的定义遇到杜尚的小便池,又该如何?一个小便池与另一个小便池看起来一模一样,为什么一件是艺术品,而另一件不是?作为艺术品的小便池在什么属性上区别于作为日用品的小便池呢?抑或艺术从此消亡,艺术品重新变成寻常的人工制品?1964年岁末,受沃霍尔、劳勋伯格、奥登伯格等人的现成品创作启发,已在哥伦比亚大学任教的阿瑟·丹托(Arthur C. Danto, 1924—2013)向美国哲学协会第61届东部年会提交了一篇论文《艺术世界》(The Artworld)。这篇论文提出了一个有趣的观点,也即,决定某物成为艺术品的属性,不一定是物理属性,而有可能是一种关系属性。例如,在婆媳关系中,某女人因为是你丈夫的母亲(哪怕不是他亲妈)而成为你的婆婆,而不是因为她本人有任何特异之处;除了同为女人外,她与其他家庭中的婆婆也不存在任何物理上的相似之处。通俗地说,这就是关系属性。

丹托依照关系属性,用排列组合的方式制作了一个风格矩阵,为如何定义艺术提供了一种新的可能:

风格矩阵(style matrix)

F	G
+	+
+	-
-	+
-	-

在上表中,正号“+”代表肯定,负号“-”代表否定,其中每一行都是某种艺术风格,每一列都是某种艺术谓词(artistically relevant predicate)。例如,可以设 F 为“再现性的”,也即,假定在艺术史上的某个时期,人们普遍认为艺术是再现性的;设 G 为“表现性的”,也即,假定在艺术史上的某个时期,人们普遍认为艺术是表现性的。当矩阵只有一列 F 时,比如说,当人们只认为再现性的绘画是艺术时,如果有人画非再现性绘画,就不被认为是艺术,用丹托的话来说,这时“艺术品的非 F 性是尚未被注意到的”。随着艺术史的演进(从左往右),矩阵出现了第二列 G,比如说,当人们开始认为表现性的绘画也是艺术时,“非再现性(-F)”也能成为艺术品的属性,比如,在绘画中刻意避免可辨的自然形象。于是,出现了四种可能的艺术风格“再现性表现性(野兽派);再现性非表现性(安格尔);非再现性表现性(抽象表现主义);非再现性非表现性(硬边抽象)”。可能的风格是以 2 的 n 次方增长的。如果随着艺术史的演进,出现了第三列 H,例如“装饰性的”,那么,矩阵就会出现 8 行,也即 8 种可能的风格。丹托既不赞同也不反对任何一种艺术观念,而是因为它们实际地在历史上出现过就一股脑地接受它们,然后,在逻辑的意义上推导出各种可能的排列组合,从而构造出一个可能的艺术世界——现实中的艺术风格只是其中的某些组合,当然,只要时间足够长,现实世界中的实例也可能填满全部的可能世界(陈岸瑛 36)。

丹托的风格矩阵有两个值得注意的特性:第一,负属性也可以成为一种属性;第二,当时间足够长时,最下面一行的负号将接近于无限,也即,负无穷大,全部都是负号。第一个特性也即上面

所说的关系属性,艺术品与非艺术品的区别,不一定是可见的物理属性,也有可能是由历史语境形成的不可见的关系属性。第二个特性,则可用来解释现成品何以成为艺术品,例如,杜尚的小便池看上去就是一个小便池——实际上,它就是 R. 穆特公司在 1917 年前批量化生产的男用小便池之一——但它并非没有区别于普通小便池的属性,只不过这个属性是由负无穷大组成的,是对过去和未来所有可能出现的正属性的否定。丹托的艺术定义成功地接受了现成品创作的挑战,因为它证明了这样一种可能性:一个小便池既是寻常世界中的一员,同时又是艺术世界中的一员。在风格矩阵中,杜尚的小便池或其他任何一种现成品创作,居于最后一行,也即全部是负号的一行,它们标示出了艺术世界作为一种可能世界的边界,无论艺术的历史还将如何演变,艺术世界的边界却已被揭示出来了。后来,丹托在 1981 年出版的美学专著《寻常物的嬗变》中,将现成品创作的出现与“艺术史终结”联系到一起,“艺术史虽然没有停止,但是它却终结了。终结的意思是指,艺术史演进为对自身的意识,并在某种意义上成为关于自身的哲学:这就是黑格尔在历史哲学中预言过的那种情况”(5)。

丹托的“艺术终结论”引发了广泛的关注和讨论,不少人将它误解为关于艺术史发展的一种经验判断,例如,随着波普艺术的兴起和抽象表现主义的衰落,单一的艺术史发展逻辑被多元主义所取代,从此以后,艺术的发展不再有明确的方向。然而,丹托所说的艺术史终结,却不是出自经验归纳,而是基于一种逻辑可能性。在类似的意义上,丹托的“艺术世界”也常常被误解为现实中的“艺术界”,但它不过是指艺术发展史中所有已存在和即将存在的艺术品的总和;在这个集合中,按照现实的艺术界流行的某种风格标准(如 F、G 构成的各种组合),可以将风格接近的艺术品归入矩阵的某一行,而且还能用同样的逻辑将反常规的艺术品(如属性为负号的作品)纳入风格序列。排除历史的因素不论,丹托对“艺术世界”(艺术品集合)的界定,实际上可以简化为肯尼克的“艺术品=物品+属性{A,B,C…Z}”,只不过,这里的属性还包括负属性(关系属性),以及正负属性之间的排列组合。但是,无论是肯尼克还是丹托的艺术定义,都没有考虑到艺术从工艺

分离(或者说“美的艺术”的诞生)这一事实;在没有发生这一分离之前,我们没有必要从“大仓库”中挑选出艺术品,也没有必要标定“寻常世界”与“艺术世界”的边界,因为那时还没有产生艺术这一概念,即便有“艺术”(art)这个词,它也与一般“工艺”(craft)没有区别。

三、在艺术定义中引入价值维度的意义

丹托的风格矩阵成功地定义了艺术产生之后的“艺术世界”,却无法涵盖艺术产生之前的“艺术”。然而,如果没有一个融贯这两者的定义,艺术通史或世界艺术史的写作何以可能?难道西方艺术史只能从文艺复兴开始写起,中国艺术史只能从汉末开始写起?那么非洲、大洋洲艺术史又该从何时写起呢?然而,如果放弃流行的“美术”概念,让艺术等同于工艺,则一部人类工艺史,岂不是可以将一切生产制造活动全都囊括进来?事实上,那通常是社会史、科技史、经济史的写法,而不是艺术史的写法。在现实中,多数艺术通史取与“美术”媒介形式接近的品类进行叙述,比如某些种类的图画(但不包括地图),某些种类的雕刻(但不包括铁匠铺的产品),其选择的标准基本上是看它们是否可供欣赏或有造型价值。这种做法,虽然在哲学上说不通,却符合艺术史写作的实际。艺术史写作,终究还得兼顾艺术创作、艺术收藏、艺术展览等现实的社会需求,为当代的艺术创作与欣赏服务。但是,如果将艺术史写成一部风格鉴赏史,则又显得太过肤浅了。我们的确可以从欣赏的角度面对最初不是作为欣赏品而被生产出来的工艺品,但是,不建立在了解和相互理解基础上的欣赏却是无价值的。

丹托的弟子大卫·卡里尔(David Carrier)被看作兼具哲学家和艺术史家两重身份,其《世界艺术史及其对象》(2009年)并非志在完成一部世界艺术史,而是旨在对世界艺术史何以可能进行一番哲学考察。不同文化传统中的“艺术”何以能写入同一部艺术史?无论卡里尔的回答是否令人满意,但他结合历史与哲学来回答这一问题的尝试却值得我们学习。从历史的角度来看,艺术之所以从工艺分离,是因为一部分工匠的社会地位提高了,进入到文化人的行列——达·芬奇和米开朗基罗关于绘画与雕塑孰高孰劣的讨论,便

是一种文化人之间的对话。从这个角度来看,所谓艺术与工艺的区别,实际上是文化价值高下的区分,至于我们是否一定要用“美术”(polite art/fine art)这个词来标示这一区分,是否一定要用“审美”来解释这一区分,则也未必。西方美学将这一区别描述为审美区分,而本文则将它还原为更为宽泛的文化区分。一部分工艺之所以从其他工艺中脱颖而出,是因为它们在文化上变得重要了,却多半不是因为它们唤起了无关利害的审美愉悦。想想绘画和雕塑在15至19世纪的欧洲社会中实际发挥的功能,我们就会意识到传统美学对美术的非功利性、非功能性的强调,更像是一种意识形态的建构,而不是一种客观的解释。伽达默尔和布尔迪厄从左右两面对美术的上层建筑(也即传统美学)进行了解构。然而,在清除了美学的迷雾后,美术从工艺分离仍然是一个有待解释的事实。

美术从工艺分离的实质,使一部分工艺获得了更高的文化地位。换言之,成为“美术”的绘画和雕塑仍然是工艺,只不过是获得了文化重要性(cultural significance)、具有较高文化价值(cultural value)的工艺。需要注意的是,并非所有的绘画和雕塑都能享此殊荣,教堂里的还愿画或建筑构件上的雕花,至今也仍然居于工艺之流。到19世纪后半叶,才又有一批传统工艺被擢升到“装饰艺术”或“工艺美术”之列,不过,仍然存在着未被艺术收编的手工技艺,否则,也就不必在艺术与工艺这两个词之间做出区分了。类似的分离也在中国历史上发生过,甚至时间更早——众所周知,也即文人阶层的形成所导致的书法和绘画从工艺系统的分离。在这一过程中,并不只是书法和卷轴画被分离出来,随着文人文化的发展,各类雅玩、摆件也相继被提升到了能与西方“美术”相媲美的高度。假如大航海时代胜出的不是欧洲而是中国,则我们现在看到的艺术史一定会是另一种写法,例如,西方人推崇的圆雕(神像、人像)将不受重视,而晚明《长物志》中列出的各类雅玩,则很有可能成为被重点叙述的对象。显而易见,在不同的文化价值体系中,上升为艺术品的工艺品种一定是不同的;而在同一工艺品种内部,评判艺术品与工艺品的价值标准也一定是不同的。但这并不必然导致相对主义。被称之为“美术”的东西的确是某种特殊文化的产物,不过,去除了

特殊的文化立场后,我们仍然可以站在文化的角度来看待“美术”从工艺分离的这一事实;至于这被分离出来的东西被称之为“美术”“艺术”还是“雅玩”,则是相对次要的事情。在此意义上,欧洲近现代的美术与中国古代的文人雅玩,可以从同一个角度来看待,二者虽然在细节上有所不同,却都包含了一种类似的文化区分和分离的过程。

但是,这种分离和区分,并非只发生在欧亚大陆两端的高端文化(high culture)中。尽管并非所有的文明都拥有类似于近现代欧洲或古代中国那样的高端文化,但只要存在着一定程度的文化生活,就会存在着高低好坏的比较与选择,就会在不同的工艺品或物件之间制造出文化区分。世界艺术史的写作者有必要像文化人类学家那样,搞清楚文化内部的人如何区分工艺产品的轻重高下。比如,阿尔塔米拉洞穴中的狩猎壁画,在当时的巫文化中,一定比劳动工具上的装饰纹样更受重视;阿兹特克的石雕神像,一定比普通的石制器皿更具重要性。我们可以同时将这两者写入艺术史,却仍需了解其不同的文化权重和文化含义。此外,假设某种艺术形式在当时的文化语境中不重要,却符合后来的文化价值标准,那么对它进行历史描述时,也有必要澄清它的重要性究竟来自文化内部还是外部,来自当时还是现在。当代学者普遍认识到,定义艺术不得不同时制定评判艺术好坏的价值标准(Stephen Davies 45),我们的补充则是,对艺术生产的历史考察,也必须包含对艺术门类和艺术品文化价值的描述。只不过,正如我们不能用审美功能来取代艺术品的其他功能那样,我们也不能只用一种文化标准来挑选和评价进入世界艺术史的对象;在决定哪些东西是艺术品、哪些东西能被写进世界艺术史之前,最好能听来自不同文化传统内部的声音。

小结:修订版的艺术定义

艺术是什么?如前所述,贡布里希曾说“我认为我们两种艺术概念”,我们则认为,自有了艺术之后,艺术这个概念始终带着一种评价。艺术(art)带着褒义,而低俗艺术(Kitsch)则带着贬义,从艺术的反面得到理解。人们常常误以为“艺术”就像“植物”“家具”那样是一种集合名称,但“艺术”更偏向概念而不是名称。凡概念都

带着特殊的角度来切分现象世界;艺术这个概念,内在地包含着对技艺的价值区分,包含着特定的解释系统和评价标准。有了艺术概念之后,我们仍然可以在工艺的意义上使用艺术这个词,比如儿童艺术,精神病人艺术,但这种用法不过是暂时悬搁了价值判断,因为人们随时可能问,既然你把它们叫做艺术,那么它们有何艺术价值?如果我们的回答是,因为它们的制作工艺一流(当然,这多半不可能),那么人们又会紧接着问,制作精良就等于有艺术性吗?说到底,在艺术这个概念中,始终包含着外在于工艺的评价标准;被称之为艺术品的工艺品,被期待具有比一般工艺品更高的价值,宽泛地说,也即具有某种文化上的重要性。比如,陈列在知名美术馆中的当代艺术品,或是古代的文人书画,无论其创作者还是其制成品,都具有较高的文化地位,这种文化地位通过市场折换成价格后,就能形成远超出其制作成本的文化附加值。但是,也不乏制作者地位不高,而制成品有较高文化价值的情况,如在佛教文化中,尽管工匠们社会地位不高,但他们制作的佛像却具有显著的文化价值,因而得到社会上层的大力赞助。

艺术是通过某种技艺来创造文化附加值的生产,或更宽泛地说,艺术活动产生了具有文化价值的产品。用一种更为形式化的方式来表述本文的观点,也即——传统美学将艺术定义为:艺术=工艺+审美价值;艺术品=产品+审美价值;而我们则将艺术定义为:艺术=工艺+文化价值{A,B,C...Z};艺术品=产品+文化价值{A,B,C...Z}。与传统美学对艺术的定义相比,这个定义不仅是开放式的,而且超越了特定文化对艺术的理解,使得不同文化中的“艺术品”有了相互比较的可能,也使得世界艺术史或艺术通史的写作得以可能。

引用作品 [Works Cited]

斯维特拉娜·阿尔帕斯《伦勃朗的企业——工作室与艺术市场》,冯白帆译。南京:江苏凤凰美术出版社,2014年。

[Alpers, Svetlana. *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*. Trans. Feng Baifan. Nanjing: Jiangsu Phoenix Fine Arts Publishing House, 2014.]

——, “Is Art History?” *Daedalus* Vol. 106, No. 3, *Discoveries and Interpretations: Studies in Contemporary Scholarship*,

(下转第68页)

希腊著名的女同性恋诗人萨福(Σαπφώ)也曾住在这个岛上,这个岛上的居民(绝大多数)为女性,也被称为lesbian,而这个词到现代成为女同性恋的代称。

引用作品 [Works Cited]

Agamben, G. *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*. Trans. D. Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press, 1999.

---. *Nymphs*. Trans. A. Minervini. London & New York: Seagull Books, 2013.

---. *The Unspeakable Girl: The Myth and Mystery of Kore*. Trans. Leland de la Durantaye. London & New York: Seagull Books, 2014.

瓦尔特·本雅明《作为生产者的作者》,王炳钧、陈永国、郭军译。开封:河南大学出版社,2014年。

[Benjamin, W. *Der Autor Als Produzent*. Trans. Wang Bingjun Chen Yongguo and Guo Jun. Kaifeng: Henan University Press, 2014.]

雷吉斯·德布雷《图像的生与死:西方观图史》,黄迅余、黄建华译。上海:华东师范大学出版社,2014年。

[Debray, R. *Vie et mort de l'image: Une histoire du regard en Occident*. Trans. Huang Xunyu and Huang Jianhua. Shanghai: East China Normal University Press, 2014.]

Deleuze, G. *Difference and Repetition*. Trans. Paul Patton. New York: Columbia University Press, 1994.

Hesiod. *Theogony and Works and Days*. Trans. Catherine M. Schlegel & Henry Weinfield. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2006.

(责任编辑:王嘉军)

(上接第 35 页)

Vol. I (Summer, 1977) 1 - 13.

陈岸瑛“丹托艺术终结论中被遗忘的风格矩阵”,《装饰》3(2014):32-37。

[Chen, Anying. "The Lost Style Matrix in Arthur Danto's Arguments for the End of Art." *Decoration* 3(2014): 32-37.]

阿瑟·丹托《寻常物的嬗变——一种关于艺术的哲学》,陈岸瑛译。南京:江苏人民出版社,2012年。

[Danto, Arthur. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Trans. Chen Anying. Nanjing: Jiangsu People's Publishing House, 2012.]

Davies, Stephen. *The Philosophy of Art*. London: Blackwell Publishing, 2006.

贡布里希“贡布里希自传速写”,载范景中《〈艺术的故事〉笺注》。南宁:广西美术出版社,2011年。

[Gombrich, E. H. "Autobiographical Sketches of Gombrich." in *Annotations to The Story of Art*. by Fan Jingzhong. Nanning: Guangxi Fine Arts Publishing House, 2011.]

柏拉图《柏拉图文艺对话集》,朱光潜译。北京:人民文学出版社,1963年。

[Plato. *Selected Dialogues on Literature and Art*. Trans. Zhu Guangqian. Beijing: People's Literature Publishing House, 1963.]

朱立元主编《二十世纪西方美学经典文本》,第二卷。上海:复旦大学出版社,2000年。

[Zhu, Liyuan, eds. *Selected Readings of Western Aesthetics in the Twentieth Century* Vol. 2. Shanghai: Fudan University Press, 2000.]

(责任编辑:王峰)