

试析当代文艺理论界对于艺术定义的争论

张文杰

(厦门大学 中文系 福建 厦门 361005)

摘要: 20世纪不断涌现的先锋艺术给艺术定义提出难题,形成了西方美学界文艺理论界旷日持久的争论,系统考察有关艺术定义的理论有其必要性。比较研究韦兹的“家族相似”理论、丹托的“艺术界”理论、迪基的体制理论,分析优缺点,在此基础上我们尝试用目的论的方法来探讨艺术定义问题。

关键词: 本质主义; 艺术界; 程序性; 审美目的

中图分类号: I102

文献标志码: A

文章编号: 1008-8148(2017)03-0026-04

20世纪艺术流派纷繁出现,围绕艺术能否定义,文艺理论家和美学家们进行了空前热烈和持久的大讨论,形成了当代具有广泛影响的艺术定义理论。

一些美学家们认为艺术是动态发展的,不能定义;另一些美学家则认为虽然艺术品之间没有可形成定义的表面共同点,但在深层面上,我们仍可以找到共同特征,所以艺术的定义并不是不可能;还有的美学家从实用主义角度出发,认为在考虑“艺术不可定义”问题之前,应该先考虑如果可以定义的后果,这些实用主义美学家认为,定义是一种固化,如果给艺术下定义,那必然会对艺术的创新性有所损害。面对重重困难,很多当代美学家另辟蹊径,试图在不妨碍创新的情况下给予艺术一个兼容并包的定义。

考察这些当代最具代表性的理论是我们提出自己理论见解的必要前提,在此基础上,我们提出可以用目的论的方法来探讨艺术定义问题。

1 韦兹的“家族相似”理论

新维特根斯坦主义者韦兹认为我们将一个东西判定为艺术品,并不是根据充分条件和必要条件。也就是说,如果我们根据色泽的艳丽、形式的匀称等条件来判定一个雕塑是不是艺术作品,那我们始终会遇到这样的情况:一个雕塑它色泽既不艳丽,形式也不匀称,但它却是公认的艺术作品。韦兹认为,艺术作品之间的关系是复杂的,不可能求得一个把所有艺术作品都包括在里面的定义。但为什么它们都叫艺术作品?韦兹认为我们只能用“家族相似”理论来解

释,也就是说,艺术作品之间虽然有着千丝万缕的联系,但中间并没有共同特征。韦兹还认为艺术最根本的特征是创新,是不断向前发展,因此既无法定义也没有必要定义,因为艺术一旦获得定义必然就会被新的艺术实践所推翻,他说“由于艺术那扩张的、极具冒险精神的特性,它那不停变革和新鲜奇异的创作,确定了所有定义特征都是行不通的”^[1]。因此韦兹被认为是反本质主义者的代表人物。

美学家曼德鲍姆认为,韦兹对“家族相似”理论的理解是错误的。根据曼德鲍姆的说法,“家族相似”说的只是各个成员之间没有浅表的共有特征,但并不能说明他们中间没有深层的联系。假如说艺术是一个家族,那众多艺术作品之间是不可能通过直观就能得到它们的共同特征的。但是曼德鲍姆并没有对此做出进一步的解释。事实上,日常生活中很多例子可以说明这个道理,比如一套厨具,它包括刀、砧板、锅碗瓢盆、灶台等等。只从表面观察,这些东西无论是从材质上还是形式上都无法找到共同点。但是既然它们都被称为厨具,那就意味着它们之间必然具有某种联系,只不过这个联系比较隐秘难寻。传统艺术的局限性就在于它试图从艺术作品的表面特征上归纳出艺术的定义,这显然是行不通的,我们应该从艺术的深层特征入手来探讨艺术的定义问题。

2 丹托的“艺术界”概念

丹托认为“就像能不能判定天上闪耀的东西是否是一颗星星这个工作只能由天文学家来辨别一

收稿日期: 2017-03-11

作者简介: 张文杰(1992—),男,河南焦作人,硕士生,主要从事文艺理论和文艺美学研究。

样,这个物品是否为艺术作品也只能由艺术领域的行家来判断。”^[2]也就是说,一个东西是不是一个艺术作品,既不是由这个东西自身的特征决定,也不是由人们的主观臆断决定,决定者是围绕这个东西的理论氛围,也就是“艺术界”。艺术界是一个整体,每个艺术家在创造自己的新作品时都离不开前人的影响,都是在继承前人成果的基础上再有所创新和发展。接收者对于艺术史的知识越丰富,对其中的作品了解得越多,他们对单个艺术作品的理解也必然更加充分。我们对于某个艺术作品的了解,必然与整个艺术理论、艺术史组成的理论氛围密不可分。举例而言,假如某个夜莺可以和笛子大师赵松庭作品中某个段落的演奏发出一模一样的声音,那么它们都是艺术作品吗?根据丹托的“艺术界”理论,得出的结论显然是否定的。我们不能从表面的声音相同就判断它们都是艺术作品。从音乐史上看,赵松庭合南北之长,其演奏的作品既有南派的典雅,又有北派的刚劲明亮,这些东西显然都是一个夜莺所不具备的。戴维斯说“这些特征不是仅仅由简单感知来掌握的,而是通过综合的观察和理解,在艺术史、美学史和文艺理论等组成的‘理论氛围’中才能掌握。”^[3]

丹托的“艺术界”理论的优点在于其视点不再仅仅局限于艺术作品本身,而是充分联系艺术作品所浸染其中的理论氛围,这种居高临下的视角能使我们更清楚地认识到艺术作品不是孤立存在的,艺术作品首先是“艺术界”中的艺术作品,它不能于历史积淀、社会环境、民族性格和作家风格之外而独立存在。这对于我们认识艺术定义这个问题的复杂性很有启发意义。但问题在于过分强调外在于艺术作品的理论氛围,而忽略艺术作品本身,难免矫枉过正。虽然不能从表面的特征来判断一个东西是不是艺术作品,但我们还是应该充分立足东西本体,而不能完全无视这个东西本身,从某种外界的联系来寻求帮助。

3 迪基的体制理论

迪基认为丹托仍然没有走出传统的艺术定义的范围,而只是对传统定义进行了修补工作。要对无法定义的艺术进行定义,就必须创造一种与传统截然不同的方法。

迪基创造性地区分了两种定义的方法:功能性定义和程序性定义。他把以往包括丹托在内的所有人的定义都归为功能性定义。迪基认为,传统的定义方法总是着眼于艺术的审美功能,但是只要从功能方面定义,不管你考虑得怎么周全,都不可能成

功。因为不管什么东西都能像艺术作品那样在某个时候成功地发挥一定程度的艺术功能。比如说一部喜剧电影可以使一个孩子开怀大笑,而一盒巧克力完全可以获得同样效果。要走出功能性定义的误区,我们就要采取程序性定义的方法。

迪基给艺术作出这样的定义:“某个艺术作品在它的区分意义上是:首先,它需要是一个人造物品;其次,一些人代表某个艺术或社会组织而授予它欣赏资格的一组特征。”^[4]³⁴这个定义的优点在于它避开了作品的功能和特征。首先它与再现、表现等传统意义上的艺术功能毫无关系;其次它也不涉及和谐、有机统一等形式上的表面特征。程序性定义判断一个东西是不是艺术品的依据很简单,只要它满足人工制品和艺术界的接受即可。这个定义遭到了广泛的批评而使迪基不得不做出调整。最后,迪基认为一个东西如果要成为艺术作品应当满足五个条件:1) 制作人要对这个作品有理解;2) 人工制品;3) 公众要积极准备去理解展现给他们的对象;4) 艺术作品所存在的艺术界是一个整体;5) 艺术界是一个制作者将他的作品展现给民众的框架组织。

但是我们可以看出这明显是一个循环论证。艺术家是艺术界的界说前提,他们创作出来的作品间接上又是艺术家的界说条件。但迪基认为这并不是什么大问题,迪基给出的理由为:艺术是文化概念,文化概念就得采用循环论证或者说迂回论证的方法来定义。迪基认为文化人类学家“将揭示出如同艺术的体制理论那样的文化结构。程序理论论述了艺术作品被缔造出来并施展其拳脚的文化组织,这种组织自己是由文化功能来揭示的。”^[4]

迪基理论的优点在于它比较客观化,他的理论吸收了解构主义的观点,把艺术放在一个广阔的文化语境中,从而避免了传统定义过于主观化的缺点。但问题是,艺术界和文化界毕竟不同,文化学家不可能具有与艺术理论家一样的专业知识和本领域的理论深度。求助于文化界来定义艺术,这是一种顾此失彼之举。可以看出迪基和丹托都犯了同样的错误,在艺术本体论角度定义艺术看似成为不可能时,它们都转向求助于更为广阔的外界环境而不是坚持艺术作品的本体论地位。事实上,我们认为寻求艺术作品之外的理论氛围和艺术作品本身的结合才是较为可取的努力方向。

4 目的论的尝试

20世纪对于艺术定义的争论是当时实验艺术和先锋艺术盛行的一种反映。丹托的理论还没有脱

离他本人的哲学体系,突出了艺术和哲学的联系,艺术成为他哲学理论解释的产物。迪基的艺术定义理论继承了马克思的社会学理论,承认艺术是与社会息息相关,艺术是一种社会体制运行的结果。此外,列文森非常注重历史与艺术的关联,强调我们要从历史的语境中来看待新的艺术作品。古德曼则认识到艺术符号是一种特殊的认识方式,把艺术和认识论联系在一起,但忽略了艺术的情感方面。将这些理论综合起来考察,笔者认为要给艺术下定义,不能脱离社会和历史的整体语境,更不能忽略艺术作品本身。因此我们提倡从本体论角度出发,仔细分析艺术作品本身,充分发掘各种艺术现象,同时注意联系社会和历史的背景。

面对如此复杂难解的问题,我们不妨换个思路。曼德鲍姆对韦兹反驳时提及,表面上艺术作品之间没有任何共同点,因为这些特点隐藏得比较深而难以发现。这个深层特点究竟是什么呢?事实上这些艺术作品都拥有一个共同的目的——审美。正是审美把所有艺术作品聚集到一起,也正是审美,才使得艺术作品成为艺术作品。一本写满字的书在没有进入我们的视野时,还不是艺术作品,只有被人阅读,进入到人的审美活动时,它才是一件艺术作品。这个观点可能会遭到诘难,原因在于似乎过分突出人类的主体性会有害于定义的客观化。但此处强调艺术作品必须服务于人的审美目的并不是为了突出人类中心主义思想。王阳明在《传习录》中说“你未看此花时,此花与汝同归于寂;你来看此花时,则此花颜色一时明白起来。”^[5]表面上看这和贝克莱的“存在即感知”没什么区别,但实际上二者含义相去甚远。王阳明的“心外无物”说的是意义问题,与维特根斯坦所主张的“世界的意义在世界之外”近似。王阳明在这里强调的并不是唯我论,而是强调讨论关于意义的问题时不能忽视接受主体的存在。1967年,姚斯发表的著名演讲《研究文学史的意图是什么?为什么?》震动了整个德国文坛。在这篇演讲中,姚斯指出,以往的文学研究都是把文学事实局限在文学的创作与作品表现的封闭圈子里,这样文学就丧失了一个重要的维度,即作品的接受之维。接受美学的兴起使得“接受主体不可或缺”这一长期被人们忽视的理论维度进入美学研究范围。这些都强调了审美主体在场的必要性。

另一方的诘难在于,根据近代美学,艺术作品是无目的的,它自己就是自己的目的,但它又恰好能使人感受到无利害的愉悦,康德称之为“无目的的合目

的性”^[6]。而我们在这里提出的定义里,艺术作品却是有外在目的,这就使艺术作品丧失了本体论地位而成为工具性的存在。首先应该澄清的是,根深蒂固的理性主义思想使得康德从美的概念出发,演绎出美是无目的的,其论说缺乏事实根据。比如根据康德的内在目的论,人以自身为目的,其行为不能为外界所决定。这样割断人与社会的联系显然是荒谬的。当然这牵涉到康德的实践理性和自由意志问题,暂且不表。这里强调的是,艺术作品始终处于与接受主体的关系中,它必然是有外在目的的,但这并不表明艺术作品因此就丧失了本体论地位而沦为工具性的存在。接受主体和艺术作品互为目的。在审美活动中,艺术作品使得接受主体忘掉了沉重的现实生活,进入一个明亮的审美世界;而同时艺术作品也展开了自己,与主体融而为一,实现了自己作为艺术作品的终极使命。在主体和艺术作品的关系中,一切都统一于审美这个目的,一切目的都因审美活动的进行才得以实现。

当然,艺术作品与人总是处在复杂的社会环境中,绝不能把它们同社会环境尤其是政治经济环境隔离开,艺术作品是朝向审美的作品这一观点的优点还在于它的开放性和包容性,各种形式、条件虽然都统一于审美,但这个进程中并不排斥外在因素比如政治、经济等因素的进入。

文艺理论总是朝向未来的理论。在未来,人工智能的成熟必然会给艺术世界带来极大的变量,人工智能可以创作歌曲,这就否定了艺术作品必须是人为的这一要素;人工智能可以联结大脑使人的艺术想象直接以具象化的方式呈现于电脑屏幕,这就否定了伟大的艺术作品必须包含高超的艺术技巧这一传统观念。但是不变的,是艺术作品总是朝向审美的艺术作品这一基本方向。光怪陆离的现代艺术虽然表现出反艺术、审丑化的倾向,但其中透露出的深层意蕴却是现代艺术家对于丑陋不堪的社会现实的愤怒以及对于真善美的真诚呼吁,所以审丑的最终目的还是呼唤美的到来。

参考文献:

- [1] WEITZ M. The role of theory in aesthetics [M]//LAMA-RQUE P, OLSEN S H. Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition. Oxford: Blackwell 2004: 16.
- [2] DANTO A. After the end of art: contemporary art and the pale of history [M]. Princeton: Princeton University, 1997: 195.
- [3] DAVIES S. End of art [M]//COOPER D. A companion to aesthetics. London: Blackwell, 1997: 138.

[4] DICKIE G. Art and the aesthetic: an institution analysis 2002: 58.
[M]. Ithaca: Cornell University Press ,1974: 34 - 38.

(责任编辑: 刘 蓓)

[5] 王阳明. 传习录[M]. 上海: 上海古籍出版社 2000: 275.

[6] 康德. 判断力批判[M]. 邓晓芒,译. 北京: 人民出版社,

A brief analysis of the debate on the art definition in contemporary aesthetic world

ZHANG Wenjie

(School of the Chinese Literature , Xiamen University , Xiamen 361005 , China)

Abstract: Emerging vanguard art in the 20th century has caused a difficult problem for the art definition , forming a protracted debate in the western aesthetic and literary theorists. Therefore , it is very necessary and urgent for the Chinese academics to systematically examine these theories. We make a comparative study of the new Wittgensteinism , Danto's "art world" theory , Dickie's institutional theory , and analyze its advantages and disadvantages. Based on these , we try exploring art definition by using a teleological approach.

Key words: essentialism; art world; procedure; artistic object

(上接第 21 页)

予以创造性地发挥。于是,对于相关问题的理解、探索和书写就打上了鲜明的王小波烙印——这便表现为上文分析到的《万寿寺》一反《暗店街》那样在现实世界中苦苦挣扎的沉痛感,而是在想象天地里尽兴地建构充盈着浪漫和希望的诗意世界。这种不被现实所拘囿,能够摆脱钳制,依靠思想、依靠写作营造属于自己的永恒精神家园的行为,正是李银河盛赞王小波为“浪漫骑士”的原因。

总而言之,王小波创作《万寿寺》一方面受到《暗店街》的影响,另一方面,他又通过自己的写作促成了《暗店街》提及的相关问题的新的发展,“这种发展一方面是为对方文化注入了新的生命,另一方面,本文化也可能因此得到生长和更新”^{[9]14}。《暗店街》成为阅读、解析《万寿寺》的参照,在这两者的“互识、互证、互补”^{[9]14}过程中,我们对作品的人物、结构与主题有了更加全面、深入的理解。

参考文献:

- [1] 艾晓明 李银河. 浪漫骑士: 记忆王小波[M]. 北京: 中国青年出版社, 1997.
- [2] 柳鸣九. 凯旋门前的桐叶[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1998.
- [3] 王小波. 青铜时代[M]. 上海: 上海三联书店, 2013.
- [4] 莫狄阿诺. 暗店街[M]. 李玉民,译. 上海: 上海三联书店, 2008.
- [5] 程鸿彬. 通往沉思和想象的陷阱: 论王小波小说《万寿寺》中的“戏仿”[J]. 理论与创作, 2006(4): 77-82.
- [6] 李凤亮 李艳. 对话的灵光: 米兰·昆德拉研究资料辑要[M]. 北京: 中国友谊出版公司, 1998: 525.
- [7] 吴晓东. 从卡夫卡到昆德拉: 20 世纪的小说和小说家[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2003.
- [8] 戴锦华. 智者戏谑: 阅读王小波[J]. 当代作家评论, 1998(2): 21-34.
- [9] 乐黛云. 跨文化之桥[M]. 北京: 北京大学出版社, 2002.

(责任编辑: 刘 蓓)

Transplant and creation

— Comparative analysis of Wanshou Temple and Missing Person

GAO Qiang

(School of Literature , Southwest University , Chongqing 400715 , China)

Abstract: There are different treatments of the detective mode in Wang Xiaobao's Wanshou Temple and Patrick Modiano's Missing Person in spite of similar structure and theme. Modiano's influence on Wang Xiaobao is comprehensive , especially Modiano's masterpiece Missing Person , which is referred to many times in Wanshou Temple by Wang Xiaobo , and has a greater effect on the whole structure and deep implication of Wanshou Temple.

Key words: Wang Xiaobo; Patrick Modiano; Wanshou Temple; Missing Person