

艺术的终结还是美学的终结？

董志强^{1,2},陈小寒¹

(1.四川师范大学文学院,四川成都610066;
2.北京大学美学与美育研究中心,北京100871)

[摘要]丹托的艺术终结说引发学术界的持续讨论,并由此涉及对始作俑者黑格尔的艺术终结说的讨论,但艺术终结说所蕴含的深意和涉及的问题,并没有得到进一步的揭示和澄清。本文认为,从宏观的历史视野出发,西方艺术经历了两个基本艺术范式的转换,即“模仿的艺术”和“美的艺术”,目前正处于第三个基本范式的形成之中。就此而言,黑格尔和丹托的艺术终结说,实质上所指的是一个艺术范式的终结,而不是艺术本身的终结。终结说蕴含的深刻理论意义在于揭示出构建了相应艺术范式的美学理论自身的终结。我们必须对艺术和艺术的历史进行重新的哲学认识,美学必须重构。

[关键词]艺术的终结;美学的终结;模仿的艺术;美的艺术;艺术基本范式

[中图分类号]B83-0

[文献标志码]A

[文章编号]1001-6201(2025)03-0064-08

黑格尔提出艺术终结说之后的100多年,丹托在20世纪80年代再次提出艺术终结说,并由此引发学术界持续的相关讨论。虽然讨论已经很多,但艺术终结说所蕴含的深意和涉及的问题,并没有得到进一步的揭示和澄清。甚至可以说,黑格尔和丹托本人都没有真正弄清自己所说的到底是什么问题。正是如此,才引发后来众说纷纭的争论。鉴于此,本人不揣冒昧,也就艺术的终结问题提出自己的一管之见。

一、艺术终结说所要终结的到底是什么?

无论是丹托还是黑格尔,他们都从来没有说过“艺术终结了,意味着艺术将不再存在”^①,反而都强调,艺术虽然终结了,但艺术仍将会继续存在,以一种异于“终结”前的样式继续存在。在这种悖论式的表述方式中,他们所要强调的是,已经终结了的“艺术”与终结后仍存在的“艺术”,有一种本质的区别。因此,他们宣布终结的艺术应该是某种特指的或某一特定历史阶段的“艺术”,而并非艺术本身。

我们先来看看黑格尔的表述。他说:

“就它的最高的职能来说,艺术对于我们现代人已是过去的事了。因此,它也已丧失了真正的真实和生命,已不复能维持它从前的在现实中的必需和崇高地位,毋宁说,它已转移到我们的观念世界里去了。”

“我们现在已不再把艺术看作体现真实的最高方式。”

“我们尽管可以希望艺术还会蒸蒸日上,日趋于完善,但是艺术的形式已不复是心灵的最高需要了。我们尽管觉得希腊神像还很优美,天父、基督和玛利亚在艺术里也表现得很庄严完善,但是这都是徒然的,我们不再屈膝膜拜了。”^②

因此,对于黑格尔来说,终结后的艺术不仅会继续存在,甚至会“蒸蒸日上”“日趋于完善”,但却只是一种徒具表象的“艺术”。因为它不再具有“真正的真实和生命”,也就不再是“心灵的最高需要”而丧失

[收稿日期]2024-09-30

[作者简介]董志强,男,四川师范大学文学院教授、博士生导师,北京大学美学与美育研究中心特聘研究员;陈小寒,女,四川师范大学文学院博士研究生,成都中医药大学国学院讲师。

① 无论是在黑格尔还是丹托那里,“终结”一词的含义都不是“死亡”,而是被理解为“不再有发展余地”“达到了巅峰”等。

② 黑格尔:《美学》第一卷,朱光潜译,北京:商务印书馆,1979年,第15页、第131页、第132页。

其“崇高地位”，而曾经拥有这些可贵品质的“艺术”却已经终结。之所以终结，是因为已经完成其“最高的职能”和历史使命——“显现理念”。

可以说，黑格尔的艺术终结说，是其艺术哲学内在逻辑的必然结论。艺术是理念的感性显现，这是黑格尔给出的艺术定义，也是对艺术之本质的规定。黑格尔认为，艺术和理念都是历史性的存在。理念作为最高真理因自身的发展而自然形成历史的进程，艺术则是跟随着理念的发展历程而成就其相应的历史。然而，艺术就其本质而言毕竟是感性的，只是在理念尚朦胧弱小的阶段作为理念自我认识和显现的媒介，当理念发展到足够强大后，作为感性的艺术就不具备继续显现理念的能力了，必须让位于宗教和哲学。于是，其历史使命便历史性地完成，艺术也就终结了。因此，艺术存在的全部价值和意义就在于它是理念的一种表现媒介，并且艺术担当这种表现媒介又仅限于理念自我发展的一个历史阶段。当此历史阶段完成后，艺术担负的历史任务便完成，或者说其内在目的已经实现，所以艺术只能终结^①。

显然，黑格尔并没有一般性地断言艺术终结了，而是特指作为“理念的感性显现”的“艺术”终结了。此后，艺术仍然会继续存在，但已经不再是达到新的历史高度的理念的表现形式了，其实也就不再是黑格尔所理解的“艺术”了。

事实上，就黑格尔自己的逻辑来说，“终结后的艺术”这一说法不能成立。因为不再是“理念之感性显现”的“艺术”又可能是什么？如何能够存在？以怎样的形式存在？黑格尔没有给出回答，也不可能给出回答，因为这对于他自身的逻辑来说显然是自相矛盾的。令人感到困惑的是，黑格尔难道没有意识到这一点吗？如此睿智的哲人怎么会留下这么明显的逻辑悖论？让我们再来看看丹托是如何说的：

“艺术最终将获得的实现和成果就是艺术哲学。”

“当艺术使自身历史内在化时，当它开始处于我们时代而对其历史有了自我意识，因而它对其历史的意识就成其为性质的一部分时，或许它最终成为哲学就是不可避免的了。而当它那么做时，好了，从某种重要的意义上说，艺术就终结了。”^②

丹托认为，艺术终结于哲学。成为哲学是隐含于艺术自身的内在目的，艺术的发展历史便是在此内在目的驱使下逐渐接近目的的一种展开。在这一过程中，尤其是在 20 世纪以来的现代艺术发展中，理论的解释已越来越成为艺术作品的内在构成因素。当艺术不再展示而是提问“自己是什么”的时候，艺术就已经成为哲学，于是艺术终结了。这种终结的另一标志就是艺术史的叙事不再可能。

与黑格尔一样，丹托也说艺术终结了，艺术仍会以“后历史”的形式存在，但它已经没有“意义”：

当然，艺术创作会继续下去。但生活在我想称之为艺术后历史时期中的艺术创作者，将创作出缺乏历史重要性或意义的作品，而这种历史重要性或意义正是我们长久期待的。^③

显然，丹托的终结说具有与黑格尔相似的理论内在逻辑。对他们来说，终结前的艺术具有某种必备的品质或规定性——“理念的显现”（黑格尔），“历史重要性或意义”（丹托），终结后的艺术则缺乏这种特质。而且，他们对艺术发展路线的描述显示的内在逻辑也惊人地一致。对黑格尔来说，艺术开始于建筑，经由雕塑、绘画、音乐，最后终结于诗，或是从“象征型”到“古典型”再到“浪漫型”；丹托的描述则是艺术从最初追求知觉相似物（再现），经由内在情感的表达（表现），最后终结于语言、观念的介入而使艺术自身成为理论（自我认识）。艺术展示的都是一条以最初的感性或物质性现象为主，然后感性和物质性越来越被舍弃或超越而趋于理性观念本身的发展路线。因此，在一定的意义上来说，丹托其实只是以不同的话语方式重新阐释黑格尔的观点。

二者对艺术终结的论证其实都不能成立，因为他们理论的逻辑起点——黑格尔的“理念”、丹托的“内在目的”——都不能成立，仅仅是他们自己的理论假设。同样，二者对艺术史发展路线的描述也都是为自己理论服务而曲解的^④。因为真正的艺术史，不存在所谓的从偏重于物质性媒介的表现式样开始

① 介于黑格尔的艺术终结说众所周知，这里不作赘述。

② 阿瑟·丹托：《艺术的终结》，欧阳英译，南京：江苏人民出版社，2005 年，第 19 页。

③ 阿瑟·丹托：《艺术的终结》，第 126 页。

④ 黑格尔、丹托描述的艺术发展史不能得到史料的支撑。如果按照海德格尔的观点——原初的语言是诗，或是鲁迅的“杭育说”，则显然诗歌才是最早的艺术表现式样。而如果按照德里达所谓的“原初的书写”的说法，又是另一种艺术史的描述。事实上，最初的艺术表现式样是什么，这仍是一个需要探讨的问题，或者这也可能是一个“伪命题”。

朝向偏重于理性或语言的发展。就我们现今所知的人类早期的艺术而言,各种艺术种类或式样都已存在。然而,这并不意味着他们的说法就没有意义。

一个被人们忽略的事实是,二者的终结说所指对象都不是普遍意义上的艺术,而是特定历史时期的艺术。更确切地说,是在某种艺术哲学视野下所理解的一定历史时期的艺术的终结。尽管对此他们并没有明确表明,这一点尤其值得注意,也是艺术终结说隐含的真正价值和意义所在。隐含于艺术终结后艺术仍继续存在的悖论式表述下面,他们自己没有明确意识到的更确切的表述应该是:在其所持有的既定的哲学视野下所理解的艺术的终结。而被他们称之为终结后的艺术,已超出他们所持有的理论的解释能力。于是,艺术不再具有崇高的历史使命或意义,而后者其实只是由他们既定的理论对艺术做出的规定和解释。但他们对自己的理论则是自信而自负的,并没有意识到自己理论的局限性,于是只能武断地宣告艺术终结了。艺术的终结其实仅仅是相对于他们的理论来说的。由此我们可以得出一个相反的结论:真正的艺术不可能终结;艺术作为人类生命活动的基本表现形式是和人类的历史相始终的,生命没有终结,艺术也就不会终结。所以,他们也都坚持说,终结后的艺术仍然存在。艺术终结说宣告的其实不是一般意义上的艺术的终结,而是特指的被理论赋予某种特质的艺术的终结。其中隐含的逻辑实质上恰恰是或首先是宣告艺术终结的美学理论自身的终结。这就是黑格尔和丹托自己没有认识到的他们的终结说真正言说的东西:真正终结的只是他们的理论所能够解释的特定历史阶段的艺术;与之相应的其实是他们所持有的美学理论的终结——理论自身的局限性使其无法理解和解释继续行进的艺术演变,这才是他们的终结说所隐含的合理的理论内核或是有意义的启示。即终结说真正揭示的是艺术在其行进的历史中发生的基本范式的历史性转换。

如果说达达主义终结了、立体主义终结了,或者中国的先秦终结了、西方的古希腊终结了,诸如此类的,人们不会诧异,只会觉得这是历史的事实。可见,历史其实充满着一连串先后相继的大小各种“终结”。因此,如果我们把黑格尔和丹托的终结说所说的艺术转换成某一特定历史时期的某种艺术,就好像是放大版的达达主义和立体主义之类的,那么终结说就不再显得那么武断突兀,其所包含的对现实的敏锐的感觉与洞见及其相应的历史意义和理论价值就会显露出来。

如果抛开黑格尔和丹托自身理论的建构,从西方美学史的视野来看,他们的艺术终结说产生的缘由,应该是他们都敏锐地察觉到艺术的发展在其所属的当下,已经进入一个新的历史时期,或是处于新旧历史时期的转换关头,并试图对这一历史现象的发生给出一个理论解释。正如黑格尔意识到他所身处的时代不利于艺术的发展,丹托则发现他无法对新的艺术演变进行有效的历史叙述。只是囿于其理论的局限,他们各自所给出的理论解释并不恰当。因此,他们所说的终结,真正的所指和严谨的表述应当是艺术发展的一个历史时期终结了;新的历史时期的艺术将发生本质的变换,这正是艺术终结说的价值所在。尽管他们都给这种转换以贬义的预期,但其要义在于蕴含的启示:一个新的艺术历史时期已经到来,我们不能或无法再以现有的现成理论来解释新的历史现象。

本人认为,从宏观的历史角度出发,以核心艺术观念为基本范式,西方艺术的发展可以看作经历了两个大的历史时期。其一是古希腊至18世纪中叶,其二是18世纪中叶至20世纪中后期。统治第一阶段的是以“模仿(再现)的艺术”为核心观念形成的艺术范式,后者则是以“美的艺术”为核心观念形成的又一种艺术范式。目前正处于库恩所谓的新旧范式转换的“革命时期”,第三个历史时期已经开端——丹托所谓“后历史的艺术”,其基本范式正在形成之中,对此,理论尚未给出明确的总结和解释^①。就此而言,二者的终结说,其实是对已成为历史的那个范式为什么会消逝给予的一种理论解释。

二、黑格尔与模仿的艺术

从西方美学史的角度来看,黑格尔的美学可以看作对模仿艺术范式的一种理论总结。甚至可以说,模仿说在黑格尔那里才获得一种最系统的理论表达。而在其对模仿说给予形而上学的奠基和阐释的同时,其理论内在逻辑所必然导致的艺术终结说,则仿佛是给予模仿说的一曲挽歌。因为在黑格尔的时

^① 值得注意的是,上述所言西方艺术基本范式的转换,大致相应于西方哲学的三个转向,即古希腊开始的本体论哲学到近代的认识论或主体论哲学再到当代的语言论哲学。诚如丹托指出的那样,西方艺术的发展始终与其哲学思想的发展紧密交织在一起。

代,模仿说作为一种基本的艺术范式已经退出历史舞台,而让位于“美的艺术”这一新的艺术范式^①。

“艺术模仿自然”是古希腊普遍持有的艺术观念。由于古希腊思想在西方历史的崇高地位,这一观念便成为长期统领西方艺术发展的一种基本艺术范式。可以说,西方早期的艺术哲学就是以此观念为核心逐渐发展丰富起来的。关于艺术的其他认识都源于对模仿的解释或由此延伸而来。甚至当它作为一种基本范式被取代后,模仿说仍然被编织于新的艺术范式中,像幽灵一样顽强地散发着其余韵的影响。

模仿说的理论内核或灵魂是艺术与真理的关系。艺术模仿的是隐藏在现象背后的真理,而这就是艺术的价值和意义之所在,这同时也成为艺术的存在根据:我们为什么需要艺术?因为艺术为我们揭示真理。而在哲学尚不太发达的更早时期,真理的位置是由神占据的,这在柏拉图解释灵感现象的回忆说中尚可窥见其遗留的痕迹。在二者的关系中,艺术依附于真理而存在,真理是艺术之为艺术得以存在的根据,这在黑格尔的美学中得到清晰的表达。

处于古希腊艺术与哲学争夺领导权时期的柏拉图,出于捍卫哲学的尊严,斥责艺术是“影子的影子”,和真理隔着三重,并在他建构的理想国中悍然发起驱逐诗人的行动。这也开启了西方哲学史上丹托所谓的“哲学对艺术的剥夺”。随后,爱吾师更爱真理的亚里士多德为艺术正名,提出诗可以通达真理,并且高于历史与现实,从而奠定了模仿说的理论基础。他首次明确规定,艺术就只是“模仿的”艺术,以此区别于古希腊人同样用“艺术”这个词语指称的诸如渔猎和木工之技巧之类的东西。

历史行进到黑格尔的时代,他以“艺术是理念的感性显现”为核心建构的艺术哲学,无疑是对模仿说的一种更全面、更丰富、更深刻、更合理的阐释,是西方哲学史上首次给予模仿说以形而上学的论证。在此意义上可以说,黑格尔的艺术哲学是模仿说理论模式的真正完成。尽管黑格尔已经处身于“美的艺术”范式的时代,但他的理论不是对新的艺术现象的解释,而是对已经过去的艺术范式的理论总结。然而,具有悲剧色彩的是,“完成”往往也就意味着“终结”。所以,黑格尔在完成对模仿说的论证的同时,不得不遗憾地宣告这一理论模式的终结,尽管他表面上宣告的是艺术的终结。从黑格尔对作为古典型代表的古希腊艺术——其实也是模仿说的典型艺术代表——的钟爱和推崇,我们或许可以想象,当黑格尔从自己精心建构的理论中逻辑地推导出这一理论模式的历史已走到尽头时,是多么的不舍和无奈^②。

因为黑格尔显然知道,哪怕艺术不再是真理(理念)的表现形式,但毋庸置疑的是此后艺术仍将继续存在。对此换一种说法,就是以表现真理为宗旨作为艺术存在根据的模仿说,将不再能对继续存在的艺术的历史合理性给予相应的论证和阐释,也就是说,模仿说这种关于艺术的理解的理论终结了。在此意义上可以说,黑格尔在完成模仿说理论建构的同时,也埋下了解构这一理论的种子,甚至可以说在建构的同时也完成了对其理论自身的解构。

事实上,在黑格尔身处的时代,模仿说作为基本范式已经被“美的艺术”范式所取代。黑格尔通过把艺术和美这两个观念混同起来,而巧妙地把模仿艺术和美的艺术嫁接在一起。他并没有意识到这是两个不同的艺术范式。但这种强行的嫁接隐含着内在的无法解决的冲突,使黑格尔不得不宣布艺术终结。因为模仿范式容纳不下美的范式的核心原则——“自由”^③,而黑格尔的终结说正是来自后者对前者的颠覆。正如他所说:“最后我们终止于浪漫型艺术,这是心灵和内心生活的艺术,其中主体性本身已达到了自由和绝对,自己以精神的方式进行活动,满足于它自己……到了这个顶峰,喜剧就马上导致一般艺

① “美的艺术”和“模仿的艺术”作为历史上相继出现的两种艺术范式,总体说来,前者涵盖后者于其中且有所扬弃,并有旧范式不具备的新的要素产生,就像爱因斯坦的相对论之于牛顿力学。但艺术范式比科学范式要复杂得多,新旧范式并不是简单的取代,而是新范式在包容旧范式基础上的一种转换。这种范式之间的转换并非一蹴而就、有明确的界限,而是一种犬牙交错的渐变过程。

② 黑格尔《美学》的最后一句是:“我的最后一个愿望就是美与真这种较高的,不可磨灭的理想的联系,把我们永远牢固地结合在一起。”然而,美是属于艺术的,艺术既然已经终结,美又何处寄托?艺术既已让位于哲学,美只能属于已经过去的历史。因此,黑格尔只能留下一个感慨万千的“愿望”。这很像歌德的《浮士德》的最后感叹:美啊,我愿意在此停留!

③ 黑格尔的做法,恰如库恩描述的在新旧范式转换的革命时期,人们开始总是坚持尝试以旧范式来容纳新生事物,这种努力的结果恰恰进一步显明旧范式的局限并导致更多的理论裂隙与矛盾,直至最终被舍弃。黑格尔正是基于模仿范式的立场,试图通过对模仿说的改造来解释已经发生了的美的艺术范式的新的艺术现象。但其结果是发现容纳不下,只得宣布艺术的终结。正是在此意义上说,黑格尔的美学标志着模仿艺术范式的理论模式的终结。

术的解体。”^①尽管在黑格尔哲学中显示的冲突是感性的艺术容纳不下达到自由的绝对真理(理念)。

在西方的形而上学中,感性属于低级的与真理无关的东西,而艺术的存在方式恰恰是感性的。因此,论证艺术存在的合理性其实是以形而上学为核心的西方传统哲学的一个真正的难题。正如丹托所说,对于哲学,艺术是危险的。所以,柏拉图一方面说诗可以追溯传达神的言说,一方面为捍卫其形而上学的合法性而又不得不贬低和驱逐作为感性存在的艺术。亚里士多德提出可能性高于现实性,诗可以表达可能性,因而通达于真理;因为可能性隐藏于现实性,正如理念(真理)隐藏于现象,以此来巧妙地解决了他的老师没能解决的难题。但是亚里士多德的这一解答,并没有在其哲学体系中给予真正的论证,直到黑格尔提出美(艺术)是理念的感性显现,才真正是在完整的形而上学体系中给出真正完美的论证,也使得艺术真正在形而上学体系中获得了合法存在的一席之地。尽管这种合法性只是对于过去的艺术而言的,因为现在的艺术——确切地说是“模仿”的艺术——已经终结了。

“美的艺术”这一现代艺术观念的确立,首见于1846年法国哲学家夏尔·巴托(Charles Bateux,1713—1780)的《归于单一原则的美的艺术》。这是后来人们认为的西方艺术开始自觉独立的时代^②。“美的艺术”与“模仿的艺术”的本质区别在于,艺术的存在根据不再是依附于真理,而是有了自己独特的王国,统领这一独立王国的君王就是美,美成为和真理并列甚至分庭抗礼的独立存在。艺术的这一独立宣言,无疑是对形而上学的一种反叛和僭越。这种反叛直接动摇了传统形而上学的根基。因为美、艺术都是感性的存在,而感性的东西在形而上学中是低下的存在。显然,对于形而上学仍处于统治地位的西方思想来说,一方面这种反叛是没有根基的,另一方面这种反叛是不和谐的不能容忍的,必须招安到自己的旗下。这其实也意味着要重构形而上学。于是,康德说美是沟通现象界和本体界的桥梁,席勒说美是从必然王国通达自由王国的必由之路,黑格尔更直接地说美(艺术)是理念的感性显性。也就是说,美(作为一种独特的感性存在)也是真理的一种现身方式。这样,艺术、美便被纳入形而上学的统属,但由此真理便不再独属于理性王国,理性的统治地位岌岌可危。

显然,这种解决方案是把理性的地盘部分地让渡给感性,从而使得形而上学达到一种新的平衡与和谐。但这种让渡是有限的:其一是把美和艺术处理为一种独特的感性存在。所以,黑格尔坚决否认自然现实领域中美的存在,美独属于精神创造的艺术王国,从而区别于停留于物质层面的自然、现实。其二是对艺术这种独特的感性存在的独特性给予限制。这限制便是给予其“历史性”存在的羁绊,即艺术对真理的显现只是在特定的历史阶段发生的事件,当这一特定历史阶段完成时,艺术所获得的展示真理的特权也随之被取消。这种取消就是宣布艺术的终结。这样才符合形而上学对感性的有限性的规定,即可以容忍暂时性的僭越,但不能允许永恒性的僭越。真理的表达权最终要回归到理性手中,艺术必须让位给哲学,只有这样才能维持形而上学的权威和稳定,否则作为形而上学的基石的物质与精神、感性与理性、现象与本质等二元对立与区分便失去意义,形而上学的大厦也就会轰然垮塌。通过把艺术与美相等同,而美在现实界(物质)并不存在,黑格尔完成了传统的艺术模仿说和新的美的艺术说之间的嫁接整合,完成了美与真理的嫁接关联,完成了形而上学大厦的新的构建。

然而,正如我们前面提到过,黑格尔这种表面完美的处理,本身就内在蕴含着对其形而上学理论的解构。作为表现真理的艺术的终结,意味着依附于真理的模仿艺术理论的终结,于是对艺术的理解自然就要被美的艺术说取代,但美与艺术又是二而为一的,艺术终结了,意味着美也终结了。显然,黑格尔无法从宣告美的终结,他可以看似合理地把艺术处理为历史性的表现真理的存在,从而宣告其历史的终结,但他找不到手段对美进行同样的处理,也就没办法终结美的存在。这意味着美作为理念的感性显现是永恒的,于是逻辑的结论是艺术也是永恒的,不可能终结。但另一方面,艺术的终结又是从其作为理念的感性显现这一定义逻辑发展的必然结果。这就构成了黑格尔美学中不可解决的逻辑冲突和死结,进而也宣示出黑格尔重构形而上学的努力的失败,因为他的美学无法解释终结后继续存在的艺术的历史意义和存在根据。

① 黑格尔:《美学》第三卷下册,朱光潜译,北京:商务印书馆,1981年,第334页。

② 参见克里斯特勒:《现代艺术体系(1951)》,阎嘉译,周宪主编:《艺术理论基本文献·西方当代卷》,北京:生活·读书·新知三联书店,2014年,第76—90页。通常学术界以1746巴托的《归于单一原则的美的艺术》、1750鲍姆加通的《美学》的相继发表作为西方现代艺术观念诞生的一个标志。

作为一个有着极高的艺术素养的哲学家,黑格尔无疑极其敏锐地感受到一个不同于过去的新的艺术时代的到来。然而,新时代的艺术并不符合他的审美趣味,因而他发出“我们现时代的一般情况是不利于艺术的”感叹^①。从他的身处当下所展露出的端倪可以看出,他似乎感受到一种无端的担忧和恐慌:挣脱理性束缚的艺术将走上一条异于过去的新路,而这已经不再是他心目中所理解、所钟爱的艺术。于是,他果断地宣告艺术的终结,借此警示人们,艺术已经走向一条远离真理的岔路。

在此,我们不妨做出这样的猜想:或许正是出于对艺术的这种敏感,正是出于要纠正和挽救他认为已经走向错误的岔道的艺术,才促使黑格尔建构了他的艺术哲学,他的艺术哲学的最终目的就是宣告艺术的终结。而事实上,毋宁说他真正宣告的是一个艺术的历史时代的终结。如果我们这样来理解黑格尔的艺术终结说的话,那么他无疑是正确的,他的结论是一个天才的预言。

三、丹托与美的艺术

从逻辑上来说,丹托的艺术终结说其实是对黑格尔的观点的一种更精致更具体的现代阐释,二者是一脉相承、一个理路,尽管二者具体的理论出发点并不相同。

不同于黑格尔的艺术终结说是从其形而上学建构中逻辑引申的结果,丹托的艺术终结说则首先是建立于对当代艺术实践的总结。如果说黑格尔是出于其形而上学建构的需要、出于对柏拉图的“哲学王”的认同,而自觉地甚至带有一种高傲的姿态宣告艺术的终结,那么丹托再次提出艺术终结说则意味着当代艺术哲学面临复杂的艺术实践无法给出相应阐释的理论困境。这使得丹托的艺术终结说有着区别于黑格尔的独特意义:他在黑格尔的基础上进一步提出一个如何理解艺术与哲学的关系的问题,而不是对黑格尔观点的简单重复。

20世纪中期,西方美学持续讨论的一个核心问题就是:艺术是否可以下定义以及如何给艺术下定义?引发这一讨论的事实来自艺术实践对理论提出的严峻挑战,即艺术与非艺术、艺术与现实的界限正在或已经消失。理论该如何面对和解释这一事实?理论是否有能力给艺术一个新的身份?正是在这场讨论中,丹托提出了著名的“艺术界”理论,即对艺术作品的理解,对某物是不是艺术的判定,不在于某物本身是否具有某些特征,而是依赖于乃至决定于弥漫在艺术界中的“理论氛围”。这种由艺术哲学、艺术史、艺术批评等形成的理论氛围实质上是构成丹托艺术界概念的核心要素。艺术作品之所以称为艺术作品的关键,取决于看不见却又真实存在的艺术界的参与建构。显然,丹托并没有给出一个艺术的定义,也没有真正解决艺术定义的问题,但丹托给出了一种从艺术作品之外来理解艺术、从艺术史的整体情境来理解艺术的启示。这在某种程度上也源于此前西方美学关于艺术作品本身的艺术特征或审美特质的讨论均归于失败,而且诸如此类的任何理论均不能解释已经发生的当代千奇百怪的艺术实践案例。然而,丹托并没有进一步认识到艺术界不是一个封闭的世界,它与社会的政治经济等因素有着复杂的网络关联。他毕竟缺乏马克思历史唯物主义的宏观视野,而囿于对美的艺术范式的理解:艺术是自律的。

丹托艺术终结说的核心逻辑是:自我认识是艺术发展的内在目的和动力,这一内在目的在当代艺术中获得实现,其标志是艺术自身已成为哲学(如他作为典型案例的杜尚的《泉》、安迪·沃霍尔的《布里洛盒子》等),于是艺术终结了。支撑他论证的材料,主要是对19世纪以来西方艺术史(主要是美术史)发展脉络的分析。他先描述了模仿观念是如何彻底死亡的:一方面限于颜料、材质的物质性不能抵达语言而不能获得真正的自我认识(这里可以清楚地看到黑格尔的影子);另一方面,照相术的诞生使追求知觉等价物变得毫无意义。接着,他以克罗齐为靶子,抨击“表现说”追求的失败,因为如果艺术只是个人内心隐秘情感或欲望的表现,那么艺术将失去任何评价的标准。最后,他提出艺术自我认识的叙事模式:艺术通过各种方式尝试对自我的认知,这种自我认识在现代主义艺术发展中获得自觉,于是艺术变成哲学而终结。

丹托描述的近代以来的西方艺术史,正是我称之为“美的艺术”范式统治的历史时期。但对这一时期的艺术现象的理解,我们有着和丹托不同的叙事。

美的艺术范式的核心观念是艺术的独立自主,自律和自由这两个概念是它的灵魂。

^① 黑格尔:《美学》第一卷,第14页。

美的艺术观念首先表现为“美”和“艺术”这两个概念的历史性嫁接与融合。在西方哲学史上,长期以来,美一直像一个无家可归、捉摸不定的幽灵四处漂荡,同时又像一个孤傲的君王到处宣示自己的存在。美似乎无处不在,却没有独属于自己的家园,以致柏拉图不得不留下“美是难的”之感叹。后来一连串的各种花样翻新的关于美的说法,似乎是对柏拉图感叹的回应和证明。因为在本质上,美与西方形而上学核心观点是不相容的^①。直到美的艺术观念的诞生,美终于貌似有了自己的领地。

艺术在获得自我意识反抗真理的束缚而争取独立自主的地位时,面临着一个无法解决的困境:失去真理的依据,艺术存在的合法性何在?美这个漂荡的幽灵似乎是一个不错的选择。因为美似乎具有与真理相抗衡的力量。它抗拒理性,并一直处于理性王国的法外之地。于是,美成为艺术王国的君王,艺术有了新的存在依据,美的艺术观念由此历史性地诞生。艺术所追求、表现的是“美”而不再是“真理”。

于是,一个以美为君王的独立自律而自由的艺术王国蓬蓬勃勃地繁荣发展起来。挣脱了理性真理的束缚,艺术这匹获得了自由的野马肆意甚至是疯狂地四处拓展着自己的领域。起初还打着美的旗号,即所谓“为美而美”的艺术,随后它在奔跑中甚至推翻了自己的君王。因为美只是艺术想要获得独立自由的最初所需要的名义,而遵循自由的逻辑,美也成为另一种羁绊。于是,一个又一个主义流派眼花缭乱地接踵而至,令人目不暇接。

非常有意思的是,美与艺术的关系,与西方历史上的政治制度的革命有着惊人的相似。起初是君主立宪制,美就是那个具有象征意义的国王,开始好像还具有实质性的统治权和权威,但逐渐演变成仅具有象征性意义的一个符号。更进一步发展,这个象征性的符号,也被当作耗尽了功能百无聊赖的旧抹布冷漠地扔进垃圾箱。正如后来更为普遍的共和制取代君主立宪制一样^②。

美的艺术渐渐演变为人们称之为丑的艺术、荒诞的艺术、无法理解的艺术。杜尚的《泉》——一个日常生活中使用的普通小便器具,彻底消解了黑格尔曾挖空心思赋予艺术超越于现实的独特权利。艺术开始努力地争取获得区别于作为物质、感性的自然、现实的特权,又开始努力地要抛弃这一特权而回归于现实。终点又回到了起点,这似乎印证了黑格尔所说的历史的螺旋线开展的一个循环。于是,丹托跳出来把黑格尔的话再说一次:艺术终结了。然而,导致西方艺术近代以来发生这种历史演变进程的,并不是丹托所谓的艺术内在目的,而是美的艺术范式的灵魂——自律和自由的原则^③。

在模仿范式中,因为有真理的约束,艺术应该如何表现有着相应的规则。例如亚里士多德对悲剧的分析就可以看作这方面的一个典范,其后贺拉斯的《诗式》更是赤裸裸地宣布理性的规定不可逾越。这些规则形成艺术表达的惯例和传统被继承和延续,虽有创新,但都在范式可以接纳的范围之内。进入美的艺术范式后,初期的艺术,一方面,模仿范式作为一种强大的传统仍在发挥着影响;另一方面,美作为新的旗帜也提供着一定的约束,其模样还在人们可以接受和理解的范围之内,然而变化已在暗中悄悄地发生。例如,小说成为一种新的重要文学式样进入艺术王国,各种新的题材诸如自然风景,日常生活场景、物件在绘画中得以展示等等,这些都突破了传统模仿艺术范式的领域。这种突破,表面上是因为美无处不在,所以艺术就可以表现各种事物的美,但实质上则是自由理念的运作。既然艺术是自律自由的,当然就可以自主自由地探索,包括表现什么和如何表现,这一过程大约持续到19世纪末期。当美也成为一种羁绊而被扬弃后,艺术终于获得了真正的自由。进入20世纪,无声音乐、实验戏剧、便条诗、小便器、垃圾乃至各种或怪异或日常的行为等等均在艺术世界接踵而至,开始了所谓现代主义艺术以来的无尽探索。艺术的边界一次又一次地被打破,艺术家们不断尝试艺术还能走多远,直至艺术与生活的边界被彻底打破,甚至艺术自身成为一种“反艺术”的存在。

当一切的禁忌约束都被冲破后,艺术实现了自己的自由。然而,伴随着自由的实现,艺术也失去了前行的方向,而进入丹托所谓的后历史的怎么都行的多元主义时代。在此意义上,我们赞同丹托的艺术终结说,但是指“美的艺术”主导的艺术范式的终结,而不是艺术本身的终结。

① 对此,本人将另文论证。

② 伊格尔顿在《美学意识形态》中指出,美学作为一个学科的诞生,源于资产阶级革命后需要塑造新的意识形态的历史性要求,美的艺术观念就是资产阶级意识形态的象征性表达。这是一个很有启发性、值得认真对待的观点。

③ 对西方这段艺术史的详细分析和解释,必须具备更宏大广阔的西方社会历史发展的视野。因为艺术从来就不是独立的,也不可能独立。这里以及本文的主旨,仅仅是借用库恩的范式理论,从美学和艺术自身出发,试图揭示美学观念和艺术实践之间的一种关联。

现代美学作为一门学科的诞生,实质上就是关于美的艺术范式的理论建构。美学理论在解释理解并试图规范引导艺术的同时,也不知不觉地参与了艺术的实践。而艺术实践在表面上展示出的对理论的不断反叛中,其实只是在更坚定地贯彻着美学的核心理念。二者早就相互渗透地纠缠为一个整体。因此,西方艺术的所谓的终结,其实是曾经作为共同体的美学与艺术的婚姻破裂。正如丹托所说,当代西方艺术在各种尝试中耗尽了生命,西方美学也在疲于应对艺术挑战的各种解释尝试中耗尽了生命。

事实上,西方当代美学已经认识到美学的末路,并产生了诸如“环境美学”“日常生活美学”之类的理论,试图以此挽救传统美学的终结。然而,环境美学在批判其传统美学对自然的忽视时,又陷入自然与艺术的分裂对立,于是无法形成统一的审美观念,也就不可能进一步讨论下去。而倡导回到“感性”的日常生活美学,一方面,重新陷入其传统形而上学中感性与理性的对立这一泥沼而不能自拔;另一方面,泯灭了审美与感性的区别而使得“审美”这一美学的核心观念消解,美学也就没有存在的立足之处了。因此,它们都无法完成美学的重构。而其失败的根本原因,是没有走出西方传统形而上学阴影的笼罩。

以上所述表明:一个新的艺术时代已经历史性地到来。新的艺术范式正在酝酿形成,对此我们正处于探索之中。这是当下理论面临的困境和挑战。但有一点是可以确定无疑的:这个新的艺术时代不再是“西方的”,而是世界的。全球化的时代已真实地降临,东西方文化的碰撞已经由冲突正在走向融合,由西方形而上学引领的现代美学理论体系已经终结。我们需要从一个新的视角重新理解艺术和艺术的历史,或许中国传统美学的智慧可以给予我们有益的启示。

就此而言,美学亟待重构,美学也必须重构。

The End of Art or of Aesthetics?

DONG Zhi-qiang^{1,2}, CHEN Xiao-han¹

(1. College of Literature, Sichuan Normal University, Chengdu 610066, China;

2. Research Center for Aesthetics and Aesthetic Education, Peking University, Beijing 100871, China)

Abstract: Danto's theory of the end of art has triggered a continuous discussion in academic circles, which involves the discussion of the initiator, Hegel's theory of the end of art. However, the profound meaning and problems involved in the theory of the end of art have not been further revealed and clarified. This paper holds that from a macro-historical perspective, western art has experienced the transformation of two basic artistic paradigms, namely, “the art of imitation” and “the art of beauty”, and is currently in the process of forming the third basic paradigm. In this regard, Hegel's and Danto's theory of artistic end essentially refers to the end of an artistic paradigm, not the end of art itself. The profound theoretical significance of the theory of termination lies in revealing the end of the aesthetic theory itself, which constructs the corresponding artistic paradigm. We must have a new philosophical understanding of art and the history of art, and aesthetics must be reconstructed.

Key words: End of Art; End of Aesthetics; Art of Imitation; Art of Beauty; Basic Paradigm of Art

[责任编辑:冯 雅]