

论西方现代艺术的边界*

潘公凯

摘要：文本论艺术品与生活之间的区分，二者之间的边界，它直接关系到当代艺术的发展前景。西方现代艺术的困境，除阈值的衰减、厌倦频率加快和商业社会中的异化等社会性原因之外，就艺术本体论的角度而言，明显存在的问题还有流通性语言的缺失。而流通性语言的缺失，又是由于再现性因素、形式美因素、技艺性因素、文学性因素的被贬弃所造成的（这方面的讨论由于和“边界”问题关系不太直接而从略）。西方艺术的当代困境已被人们或多或少地感觉到了，但是，困境不等于前途无望。人类的常态生活之流将继续滚滚向前，人的超越自我的愿望同实现自我的愿望一样永无止境，应该相信，艺术这种非常态的超越途径必将以新的形式，重新闪耀出圣洁的光辉。

关键词：艺术的分界 西方艺术的困境 当代艺术的发展

一、生活的形态

关于边界的争议

目前十分流行的说法是：现代艺术打破了艺术与生活的界限，生

* 1992年5月—1994年1月，笔者应伯克莱大学东亚研究所邀请在美国访问考察。期间经常出入于西海岸最“前卫”的旧金山美术学院（SFAI）。在接触到较多的现代艺术作品的同时，亦常为现代艺术的边界和前途问题所困扰。1993年春，陆续将一些想法记录下来，秋天到了纽约，略加整理，即成此文。为了减少因举例而产生的歧义，文中所引的例子都是大家熟悉的。曾想将这些想法扩充成一本小册子，但总静不下心来。此文发表于《新美术》1995年第1期。

活和艺术已经难以分辨了。杜尚开其端，波依斯与沃霍尔等人继其后，各种形形色色的波普、达达、行为、表演、影视等，波翻浪涌，已将艺术作品的传统界定冲洗得荡然无存。当今世界，生活就是艺术，艺术也就是生活了。——然而，事实是否真是如此？西方现代艺术与日常生活之间真的找不到明确的界限了吗？

这本质上已是一个争论过千百次的课题了。理论界长时间的争端说明了界定问题的复杂性，说明了寻找这条边界非常之难^①。一次，在旧金山的一位朋友家里，看到茶几上摆着一个常用的白色瓷盘，盛着半盘水，养着一块貌不惊人的鹅卵石。引人注目的是，水上还浮着一片花瓣。女主人后来说，这花瓣不是她故意摆上去的，是从她刚才拿走的花瓶上偶然飘落的。这件细小的事，自然又引起一阵“无聊书生”的争论：这究竟能不能算作一件“艺术作品”，而女主人算不算是一个现代艺术家呢？

当然，这样具体的小题目还是较容易回答清楚的，只要用迪基^②的“授予资格”将此似是而非的小盆景加以接纳，并将其归入“次属系统”^③，就可万无一失。困难的问题是：作为整体的西方现代艺术，与人们的日常生活之间究竟还有没有界限？如果有的话，这界限到底在哪里？在可预见的将来，艺术与生活之间将是一种什么样的关系？其间的边界是否真会在西方的土地上消失？

在此，文本并不想给艺术品下定义，这没有多大的实际意义。我所关心的是艺术品与生活之间的区分，二者之间的边界。因为它直接关系到当代艺术的发展前景。

维特根斯坦反对用概括的方法来界定艺术和艺术作品的主张^④，体现了他的思维的精密性。在不同的艺术种类之间，以往人们所认为

① 参看 W.E. 肯尼克：《传统美学是否基于一个错误？》，《心理》，第 67 卷，1958。

② J. 迪基，伊利诺伊州立大学芝加哥分校哲学教授，著有《美学》一书，1971。

③ 参看 M. 李普曼编：《当代美学》，北京：光明日报出版社，1986 年，第 105 页。

④ G.E. 穆尔：《维特根斯坦 1930—33 年美学讲演》。

的许多共同点，其实只是相似点。在一类艺术形式和另一类艺术形式之间存在着一种“渐变”的相似，而并非是在全部艺术形式类别之间存在着某种共性。这一理论影响甚大。继维特根斯坦之后，许多分析哲学家们进而提出艺术作品无须必要条件和充分条件的主张。肯尼克^①认为寻求艺术的相似点才是切实可行的，才具有积极意义，而那种企图寻找艺术与非艺术的界定的努力，是一个漫无边际的哲学问题，将会徒劳无益。魏茨^②则提出，艺术是一个“开放概念”，理由是新的艺术形式与种类层出不穷，谁也无法预料更新的艺术与更新的非艺术之间将是一种什么关系。因此，无法用必要条件和充分条件将艺术的概念封闭起来。甚至认为：“人们之所以能将艺术与非艺术区别开来，并不是美学家对艺术界定的结果，而是因为人们懂英语；也就是说，人们懂得如何使用艺术或艺术品这个字眼。”^③于是乎，痛痛快快地放弃了寻找界定和边界的企图，并且心安理得。

但是，事实却明明白白、确凿无疑地提醒我们：边界是存在的，界定应该是有的。当我出入于各大艺术博物馆，漫步于 SOHO 的画廊街时，当我一次次地观赏关于前卫艺术的展览和影视记录时，我实在无法苟同上述美学家的观点。因为在事实之中，艺术品与非艺术品判然有别（包括最前卫的作品在内），艺术家与非艺术家亦判然有别，起码的经验告诉我们，这种毋庸置疑的区分绝不只是因为人们懂得使用“艺术品”这个字眼。

毛病出在哪里呢？他们可都是绝顶聪明的思想家呵！这确实令我们困惑，我思之再三觉得，这里恐怕有一个视点和视角的问题。维特根斯坦及其后的分析哲学家是站在艺术和艺术品这个范畴之内，从内部来寻找各部分之间的共同性的。从范畴内部来分析和推理，他们的逻辑没有错，结论也没有错。不仅没有错，而且以其精密的思辨左右

① 参看 W.E. 肯尼克：《传统美学是否基于一个错误？》，《心理》，第 67 卷，1958。

② M. 魏茨：《美学中理论的作用》，《美学及文艺批评杂志》，1986 年 9 月号。

③ 参看 W.E. 肯尼克：《传统美学是否基于一个错误？》，《心理》，第 67 卷，1958。

了一代人。可惜的是，仅仅如此还不够，我想还应该同时站到外部来看，站到更为宏观的人类整体生活形态的角度来看，从生活形态的比较中来把握艺术与非艺术的界限。

生活中的常与非常

在此，我想引入一对概念：常态和非常态。

人生活在空间和时间之中，一定的空间和时间中的生活以一定的外在形式表现出来，我们可以将其称为生活的形态。生活的形态包括人及其与周围环境的关系，包括与人相关的物和物质环境因为人的存在而形成或改变的逻辑结构，即包括人的自身存在形态和人化的自然的存在形态。人们的生活形态是多种多样的，比如历时性的分类：原始的与现代的；比如共时性的分类：游牧的与农耕的，等等，有无数种类比方法，而其中可以设想的一种是，将生活形态分为常态与非常态两大类。

每个人都可以凭借自己在成长与发展过程中所积累的经验毫不困难地分辨出：这是一个正常人，而那是一个精神病患者；买东西是要付钱的，而他拿了东西就走是不对头的；锅是用来烧饭的，若用来种花则是令人奇怪的；……这一类判断是我们在日常生活中每时每刻都在进行的，只是往往不知不觉而已。在上述三个例子中，正常人、付钱、烧饭是属于生活的常态，而精神病患者、拿了就走、锅里种花则是属于生活中的非常态。生活中的常态在不知不觉中获得我们的理性、经验、习惯的认同而习以为常；生活中的非常态则因为不能被我们在经验中所习得的常理常情所认同，而引起我们的注意，令我们新奇或困惑。

人生活在常态中，常态的生活教会了他识别常态与非常态（若是“狼孩”就不能识别）。人靠经验、理性、习惯来识别正常与不正常的不同类别、不同程度的差异。这种能力是如此的基本与普通，普通到自己都不易察觉；却又是如此的细微和准确，准确到单凭一个奇怪的眼神就可以判断出此人是一个小偷。在这里，常与非常的界限是如

此的判然分明，毋庸置疑；但若企图将这一界限加以理性的分析、逻辑的论证，却又是一件难上加难的事。

其困难之处在于：一、常与非常的判别是一种由复杂因素组成的综合性的类似于模糊数学的答题过程，它的主要依据是经验（包括理性推断和习惯感觉）；二、而经验又是随着常态生活的发展演变而逐步积累变化的。这里，我们大概可以用得着贡布里希的图式与试错理论。经验在我们的心理中呈现为某种图式或心理期待，而经验的发展变化则建基于外在现实对原先的心理图式或心理期待的试错与改变。因此，我们对生活形态的常与非常的界限研究，实质上是对其基本依据——经验的动态描述与研究。

以桌子为例。当我们的祖先在一块石头上放器物 and 做活时，他觉得方便与顺手。于是他的脑子里就形成了一种经验（图式与期待），他希望在他搬家到别处时，也有这么一块石板可用来放器物 and 做活（我们且不说柏拉图或许会将这心理图式与期待称为理念）^①。我们假定他此时已有了与这一心理图式相应的概念，并且将其用文字符号“桌子”来指称。而后，他新奇地发现锯平的（假设他已经有了锯）树墩也可以起到他称之为“桌子”的石板的功效。于是，在他的头脑中，这树墩的图式也归入“桌子”的概念中去了。在他的经验中，石板和树墩的图式也归入“桌子”的常态。有一天，他偶然将一块木板架在两个树墩上，他惊讶地发现这可以成为一个更好的“桌子”，他很快地接受并习惯了这新式的（非常态的）“桌子”，于是他头脑中关于“桌子”的常态图式又有了新的发展。我们假定他活得很长。他以后又看到了各种形状的“桌子”：唐代的小炕桌、明代的雕花桌，直至包豪斯的钢管弯制的流线型小桌。在每次看到新的非常态（与原先脑中的图式不符，在试错过程中将新的形象与旧的图式联系起来，这是一个认同的过程）的“桌子”时，他都感到新奇、困惑，以至于想久久地

^① 在这个例子中，这位祖先脑中关于这块石板的图式，是一种概略表象。

观赏研究，总要花或多或少的时间才能对这新奇的“桌子”予以心理上的认同、接纳，将其归入脑中关于“桌子”的图式或修正原有的图式，并在使用中习惯它。

这就是人们关于“桌子”的经验形成发展概况。由此可见，人们对于生活的常态（例如常态的“桌子”）的判定是一个在经验中发展的过程。同理，人们对于生活的非常态的判定也是在经验中发展的。

上述例子中，每一种新的“桌子”形式在开始都是以非常态出现，准确地说，是在一开始都被经验判定为非常态。而后通过一定时间的接触（试错），再由理性和习惯所接纳，非常态也就在经验中转变为常态。但也有一些情况是，非常态很难转变为常态。假设，有一次上面这位祖先将一大块近乎方形的冰放在屋里，他发现这似乎也可以成为“桌子”的，他将它看成一个非常态的“桌子”而觉得十分有兴趣。但冰融化了，他终于悟到这是实在无法成为“桌子”的，在它融化前，只不过是一个永远（假设他当时的认识水平只到此为止）不能成为常态的非常态“桌子”。然而在今天，冰做的“桌子”是否永远是常态就成了疑问，例如在爱斯基摩人生活中或是在用机械制冷的人工环境中。

这里所强调的就是常态与非常态的相对性。常态与非常态的区分是一种发展变易的链。但是，无论怎样地发展变易，区分却是永远存在的。只要人类生活在常态中，就存在着与此相对应的非常态。假如我们哪一天已经生活在月球上，由于月球的引力只有地球的六分之一，我们每走一步就是六米，这将在月球上行走的常态。而原先在地球上每步一米的走法，在月球城市中，大概只能算作一种奇怪的舞步了。

艺术作品的必要条件

在我们极为粗略地考察了生活中的常态与非常态之后，我认为我们已经找到了艺术与非艺术之间做出判断界定的一个重要条件。

我们可以说：艺术作品是一种非常态的构成。

艺术作品与常态生活中的其他事物的共性在于，它们都通过一定的形式呈现出来，或者说都是以一定的形态得以存在。而且，艺术作

品的存在形态始终都与生活中其他事物有关联。甚至柏拉图的那句话仍然有用：艺术是生活的影子^①。——即使是歪斜破碎的影子也罢，艺术作品与日常生活的不可分割的联系是一目了然的。但重要的是它们之间的区别。日常生活是常态，它在时间和空间中的呈现（组合、构成与延续）具有人的理智和经验所认同的合理性——即合目的性，这种合目的性也可以从社会学的角度称之为合功利性。人的常态生活被组织在这种合目的性的逻辑之网中（萨特所谓的无意义和荒谬是从另一层次与角度而言^②，与此种合目的性的逻辑之网不矛盾），这种逻辑之网提供了每一个时空单位中的常态生活所具有的意义。这个逻辑之网在这里具有关键性。所谓生活的非常态，正是相对于这个逻辑之网而言，是在我们的理性和经验所认可的逻辑之网中显得不协调，显得错乱、悖谬的部分，它因此从习以为常的以致视而不见的逻辑背景中突现出来，引起我们感官的注意，引起惊奇和困惑。这种从正常逻辑背景中突现出来的不协调和悖谬，正是艺术作品之所以成为艺术作品的必要条件之一。

我们将这种与常态逻辑背景的不协调和悖谬称为非逻辑结构。非逻辑结构有三种主要形态：一是作为独立对象的存在物具有内部结构上的非逻辑性，可以称之为“错构”；二是作为独立存在物的对象与周围环境具有外部结构上的非逻辑性，可以称为“错置”；三是由主体、客体以及情景环境组成的事件出现历时性的非逻辑演示，可以称为“错序”。这三种非逻辑形态又常常是交织在一起的，我们也可将三者统称为“错构”，即错误的时空结构。而不论哪一种错法，其判

① 参看《柏拉图文艺对话集》，第67—79页。

② 萨特所谓的无意义和荒谬是从形而上的哲学角度而言。因为上帝死了，永恒的、绝对的价值准则已不再存在，人生的意义就落空了。人成了彻底自由的人，他因失去准则而自由，他因自由而荒谬。这种形而上的思考是有价值的，但它与现实生活又都是疏离的。在现实生活中，价值不完全是一个个人信仰问题，价值是社会性的规范，它是历史地形成的，它不可避免地影响和制约着人的行动。就如萨特自己，也不是绝对自由的，他亦要为生活而赚钱，一生并未脱离一个正直学者的一般常态。即是说，萨特本人也仍生活在一个由目的和意义组织起来的逻辑之网中。

断都是主要靠理性和经验（不是靠懂得使用语言和字眼），并且以作为背景的逻辑之网（它在人的大脑中反映为图式之网）为基本的参照系。

比如，米开朗基罗的大理石雕像就是典型的错构。因为外形和轮廓是标准的人体（至少与真实的人体有十分相似的同构关系），而制作的材料却是大理石。这两种因素的非逻辑（非常态）组合，使它与真实的人体判然有别。我们可以想见，古埃及与古希腊的早期雕刻是怎样不断地引起当时人们的惊奇与兴奋。因为它与常态生活中看腻了的真实人体是那么的的不同，它的非真实性把人们从常态的真实中拉出来，引导到假想的梦境中去，以完成它作为艺术品的功能。

杜尚的小便池则是典型的错置。当小便池在原来那个卫生间的墙上时，它是常态。当杜尚将它摆到美术展览厅的木架上（若摆在卫生洁具展销会的架子上则不同）时，它作为对象（也只有当它作为对象时）就与周围的环境发生了错误的逻辑关系。这种错置引起人们的关注和困惑，而杜尚在上面写的字母和赋予的命题“泉”，更加强了人们的好奇和困惑。于是，这个存在物与周围环境的非逻辑联系（非常态）就成为这件作品得以成立的最基本要素。

在迪纳、奥尔登堡、卡普罗斯福^①等人的“偶发艺术”^②中，错序扮演了重要角色，因为这类作品没有剧本、没有事先的认真计划、没有情节和被常理认可的因果关系，是典型的历时性的非逻辑演示。但它又不是精神病患者所为（如果出自精神病患者，行为上的非逻辑性

① J. 迪纳（1935—）。C. 奥尔登堡（1929—）。A. 卡普罗斯福（1927—）。参见 M. 柯比：《偶发艺术：一部例证文选》（纽约，1965）。转引自《当代美国艺术家论艺术》，上海：上海人民美术出版社，1992年。

② 偶发艺术是20世纪上半叶兴起的一种即兴表演性艺术形式，一种不定形的即发事件。从某种意义上讲，所有即兴表演都是偶发艺术，没有一个参加者能知道它将如何发展。其特点是将各种各样的非逻辑因素组合在一个间隔性结构中，其中包括各种非剧本的表演。参看 A. 亨利：《总体艺术》，上海：上海人民美术出版社，1990年。

将因为病患而被常理所宽容，并被经验所接纳，反而成不了作品了)。于是更强化了它的反逻辑性(至于这类作品的意义另作别论)。在普通的戏剧电影中，错序也是重要的艺术性因素。演示中时序的中断、跳跃、倒叙等，均是演戏区别于真实生活的重要条件。

让我们再回到本文开头的瓷盘和卵石上来。本来，卵石应该待在河边或院子里，这时，它与周围环境是常态的逻辑关系，因而并不引人注目。当我们将卵石捡来洗干净放到客厅的桌上时，它与环境的联系就变得不一般了，这种不一般已经可以引起人们的注意，这块卵石已经进入了非常态的逻辑关系之中。这时，我们能否将它称之为艺术呢？按迪基的意见，这是两可的，就看对此有兴趣的人们是否愿意赋予它艺术欣赏的价值^①。而按分析哲学家的观点，这是一个无须讨论的问题，你尽可说喜欢和不喜欢，而不管它是不是艺术品。现在，情况再进一步，女主人将卵石放在一个白色瓷盘中，并注上适量的水。这时，能不能算是艺术品呢？此时此刻，这一关注对象的人工成分显然增加了，更加符合迪基关于“人工制品”的条件。而分析哲学家仍然寄希望于人们的常识对于“艺术品”一词的理解。当情况又有新的发现——正巧有一片花瓣掉进瓷盘浮在水面上时，客厅里在座的“无聊书生”们几乎一致地认为，这应该算是一件艺术品了，因为这个虽然在理论上还似是而非的小盆景已经显得那样的美丽。按迪基的理论，此时“艺术品”的称号可以授予了。但我仍然觉得条件还不够充分：原因是那花瓣不是女主人有意放上去的；而卵石放在瓷盘里，也是女主人在换金鱼缸的水时所做的未曾认真思考的随意行为。

在这里，我们涉及了判断艺术作品的另一个重要条件：非实用的意图。艺术作品之所以能被我们的经验判定为艺术作品，除了必须具有上述的非常态形式之外，还必须具有非常态的意图——如果可以将

^① 参看 J. 迪基：《何为艺术》，转引自 M. 李普曼：《当代美学》。

常态的意图理解为功利的实用的意图的话。

如果仅考虑非常态的形式这一个条件，那么，交通事故、天灾人祸、精神病人的捣乱、猩猩的涂鸦（欧洲某个动物园已做过实验）都有成为艺术品的危险。因此，在判断过程中，作者所赋予的非实用的特殊意图——可以称之为“属意”——是必要的条件。前面我们提到合目的性的逻辑之网，我们的日常生活被组织在这个网中，这个逻辑之网向人的基本生存需要趋集，它保障人们的日常生活现实的生活目的统辖下显得井然有序，使得我们日常生活的一举一动都和时空中的其他意义网点不自觉地自然相连接。而艺术作品的创作和欣赏，则不仅表现为形式构成上的非常态，而且表现为目的的意义上的非常态。其一，它是由作者和观众自觉地有意识地赋予意义的，意义在艺术品中具有突出的重要性。其二，艺术品传达的意义与日常生活的逻辑之网没有直接的联系，是非功利非实用性的，因此，它会在日常生活的意义之网上格格不入地突现出来，显得孤立和异样，而引起人们的注目与困惑。

在上述瓷盘与卵石的例子中，女主人其实对此没有投入（赋予）特殊的意图，从女主人的角度，瓷盘与卵石只是生活常态的逻辑之网中一个毫不起眼的网点。但在周围的书生眼中，它因卵石的“错置”（他们不知道金鱼缸换水这件事）而引人注目，又因花瓣的“错置”（他们不知道是从花瓶上飘落的）而更加显得诱人。这是书生们从观众的角度赋予了这小盆景以意义（从观众角度的属意），觉得它象征着一种清纯脱俗的美。这种书生们眼中的意义与周围的事物（比如金鱼缸和花瓶）没有实用性的逻辑联系，这种意义是纯粹审美的，仔细体会起来，它和现实中功利实用的意义之网是疏离的，它被孤立在这个网之外，除了审美的意义之外，再也没有其他的意义。

非常态（非功利非实用）的意义，是艺术作品的第二个重要条件，这一点比较容易达成共识。而艺术作品的意义是否具有确定性，却是个有争议的问题。客观主义认为，艺术作品具有确定的意义，或唯一

最合适的解释，这一意义往往与作者意图相吻合^①。主观主义则认为，意义全然是观者头脑里的产物，艺术作品是多义的^②。接受美学主要理论家伊瑟尔^③在这场争论中保持中立，认为作者在创作中必须赋予作品及意义，观众在欣赏中也加入自己的理解和解释，所以作品的意义既有大致的确定性，又有相当的可变性^④。实际上，艺术作品从构思、创作、完成到呈现在观众眼前，并被观众所理解和接受，是一个十分复杂的过程。随着创作方法和接受者的不同，这一过程也不同，可以说千变万化、无法统一，因而艺术品意义的确定和解读，也没有统一的答案。就如上述这个边缘例子中，书生们恰恰在女主人并未赋予意义的“作品”中解读出了微妙意义。这类情况也是不少见的。

我们关注的是艺术品意义的特殊价值——意义的“隔离”品格。艺术品的意义，不论作者如何投入（输入），也不论读者的解读如何多义，都和常态生活中功利实用的意义之网有一种疏离感，它在这网的参照下显得孤立。它在常态习俗之中，是没有意义的，因为它不实用。但正如叔本华^⑤所首先指出来的：事物之丰富的联想含义，会因为脱离了功利作用而得到大大增强。这种联想含义是“隔离”的，它越是复杂深邃，就离常态的意义之网越远。

判定艺术品的第三个条件是“人造物”。这一条在美学界亦争议较少。普遍认为，艺术作品应该是由人的特殊意图造成的，而且绝大部分是手工的。以此来区别于自然中非人工的审美对象，和工业社会中批量生产的产品。这一条强调的，是创作过程中的主体自觉地有意参与，故意为之，刻意为之。因而，即使瓷盘和卵石被书生们赋予了意义而被单方面授予了艺术品的资格，女主人却仍然不能算是艺术家。

① 参看 H.R. 姚斯：《接受美学与接受理论》，沈阳：辽宁人民出版社，1987 年，第 386—392 页。

② 同上。

③ 沃尔夫冈·伊瑟尔，现代接受美学理论家，康斯坦茨大学教授。

④ 参看〔美〕R.C. 霍拉勃：《接受理论》，纽约，1984。

⑤ 叔本华（1788—1860），著名德国哲学家。参看其所著《作为意志和表象的世界》第三篇《世界作为表象论》，北京：商务印书馆，1992 年。

我们认为，非常态的形式、非常态的意义、人造物这三条，是判定西方文化中的艺术品的必要条件。而人造物这一条，也可以包含在前二条之中，可以使界定更加简洁。这就是：非常态的构成，非常态的属意。“构成”和“属意”都是动宾结构，强调了主体的主动性和自觉性，是有意为之，而不是偶然碰巧。

“非常态”的含义

在现代美学中，对艺术品的界定曾有过长时间的争论，尤其是20世纪以来的西方现代艺术大大拓展了传统艺术的范围，标新立异，层出不穷，迫使美学家们重新思考究竟什么是艺术这个问题。

虽然美学家们的观点极不统一，但对艺术品的形式和意义，都有一定的关注与重视，大多数美学家都不否认特殊的形式和特殊的意义对于一件艺术品的重要性。例如，美国艺术批评家弗莱和贝尔提出的“审美形式”的概念，特别是贝尔提出的“有意味的形式”，都造成过巨大影响^①。但他们的理论有两个问题，一是用艺术形式来解释艺术形式，有陷入循环论困境的危险；二是人们怎样才有发现这些形式的“意味”。他们的回答是人们有感觉艺术品中抽象形式关系的特殊能力，正是这种抽象形式关系给人们带来审美快感。这一回答却令人满意。因为在非艺术的自然物上也能分析出“有意味的形式”。关于意义，现代美学家都倾向于注重将艺术作品的外层意义（如宗教、政治、文学的题材内容）剥去以后剩下的纯形式意义，如克罗齐^②强调“直觉即表现”，即将艺术品的意义局限在艺术品的抽象形式所给予人的直觉所表现的东西。这虽然是很有价值的一个论点，但没有将艺术品的意义的其他重要方面包括进去，因而有很多艺术作品难以用这类界定去衡量（如当代的偶发艺术、概念艺术）。

众多的美学家都探讨过艺术作品的形式和意义这两个要素。但他们的立足点大致上都站在艺术范畴以内。他们没有更多地从人类常态

① 克利夫·贝尔（1881—1964），英国形式主义美学家。著有《艺术》等书。

② 克罗齐：《美学》，1953年，第79—99页。

生活和精神需要的角度从艺术范畴以外来考察艺术，所以他们没有意识到艺术与非艺术之间存在着一种更为本质的分别——生活形态的分别。他们没有过发现艺术品的形式从常态生活（功利实用的生活）来看是一种错构、错置和错序，也没有重视艺术品的意义在本质上是对常态（功利实用的）生活意义之网的一种孤离和否定^①。虽有少数人曾涉足问题的边缘（如美国当代美学家布洛克^②谈到审美的非功利时用“孤离”这个词），但始终没有进入。其主要原因，是他们没有将艺术品看成是常态生活的对立面。

正如本文开始时所强调的，常态与非常态是一个相对的概念，是一种随着经验和传统惯例的积累改变而不断改变的开放性区分。使常态和非常态在任何一个特定时空的生活情境里，又都是明白无误的，在人们心目中有十分相近的标准。本文中所谓的常态，是特指日常生活中被明确的功利实用目的所引导、制约、影响的主体部分，这部分生活被组织在一个向着实利目的趋集的逻辑之网中，并从中获得意义。按中国传统的说法，这是以“事功”为目的的生活。我们之所以将人们生活的这一主体部分称为常态，一是因为这部分在总体生活中占的比重大，二是因为不仅就生活目的而言，也是就生活的形式呈现而言，三是为了强调艺术品在形式和意义上的“非常”品格。

非常态这个词，突出了艺术品从日常生活形式和日常生活意义中切割出来，阻断与常态形式、常态意义的逻辑关系，成为与常态生活迥然有别的孤立系统的倾向。错构其形式，孤离其意义，才能切割和阻断艺术品作为局部与整体常态生活之间的逻辑关联。阻断这种关联，使艺术品成为非常态，才能真正完成艺术在整体人生中的功能。远古

① 此处所使用的孤离和否定，都不是社会学意义上的，也不是价值判断，而仅是从逻辑关系而言。我们说a从A中孤离出来，仅是指a与A失去了直接的逻辑联系。我们说a是对A的否定，仅是指a已经不是A了。同样，也可以说A是对a的否定。“醒”和“醉”的关系，审美的生活和事功的生活之关系，在本文中也就是就逻辑而言。

② G.G.布洛克：《美学新解》，第310页。

岩画是错构，现代波依斯^①的竞选也是错构。否则，他们都将失去与日常生活形态的区别，从而也就否定了自身存在的价值。

当然，相对于非人的生活（如猩猩或狗）而言，艺术品的创作和欣赏也是人的常态生活的一部分，就像没有喝醉酒和喝醉酒都是人的常态生活一样。但若将其中的两部分对立起来看，则“醒”是常态，“醉”是非常态。如果我们想研究和界定“醉态”，是必须以“醉态”为基本参照系的。以事功实用为目的的生活和以艺术审美为目的的生活之关系，恰恰就像“醒”和“醉”的关系一样，是互相依存又互相对立、互相否定的关系。不是历来就有人把艺术理解为“沉醉”么！

“醒”和“醉”，何为常态，何为非常态，这也是相对的。因为“醒”的时间多，而且人是靠“醒”获得生存的基本物质条件，所以我们只能站在“醒”的立场上，将“醉”看成是非常态。而喝“醉”的人，却总是站在“醉”的立场上，将“醉”看成是常态，将“醒”看成是非常态，反过来说别人“醉”了。“众人皆醉我独醒”，这是“沉醉”中的感觉，凡·高即是一例。

相对于“醒”而言，“醉”表现为外在的醉态和内在的醉意。相对于事功实用的常态而言，艺术的非常态表现为外在形式的“错构”和内在意义的“隔离”。

非常态是对常态的否定。就如“醉”是对“醒”的否定一样，艺术的审美的生活是对事功的实用的生活之否定。——艺术品的价值就在于此！艺术的源头、艺术的本质、艺术的界定，均在于此！

至此，我们可以直截了当地说：

艺术品是生活的一种非常态形式，其必要条件是：形式的错构 + 意义的隔离。

^① 约瑟夫·波依斯，德国现代艺术家（1921—1986）。波依斯与克莱因都对玫瑰十字会神秘组织感兴趣，都对瓦格纳的音乐和世界观着迷。他们都认为艺术可以等同于生活，艺术家的生活就是作品。但实际上这种等同是有问题的。

二、走向非常态的历程

人类为什么需要艺术呢？

就像人类需要宗教一样，人类需要艺术是源自于人类自我超越的愿望。

宗教也是生活中的一种非常态。宗教也需要在形式和意义两方面与常态生活有不同程度的间隔和疏离。但宗教指向信仰的上帝，艺术指向审美的愉悦。在生命的发展长途中，实现自身与超越自身这两种矛盾的意向是来自于同一个源头的，即混沌的生命的自在。当早期人类的智力和生产能力发展到一定程度时（与制造工具同时或稍晚），人在获取最基本的生活资料方面有了少量低水平的主动权，分工开始出现。当人类开始一点一点地从完全被生活摆布和支配的困境中松动出来时，这种对全然受支配的困境的厌倦也就随之而产生了。厌倦产生于逃脱厌倦的潜在可能性，这大概是不言自明的。这种厌倦就是超越意向的最初来源。

尽管对艺术的起源有种种不同的研究和观点，不论巫术说、游戏说、摹仿说、性本能说、劳动说还是综合说，都潜藏着一个共同的前提：人类已经开始摆脱完全受大自然和生活支配的困境，有了那么一点点自我表现的主动和自由。人类的艺术创作，也就是在这么一点点对束缚的厌倦和一点点对自由的向往中开始的。然而，以获取生存所需要的物质资料为目的的劳动生活始终是人类生活的主体（我们称之为常态）；企图超越这种主体生活，同时也作为主体生活补充的其他生活方式（我们称之为非常态），如宗教、艺术等精神生活的追求，则是伴随着物质生活的发展而发展，并日趋复杂化。在历史发展的漫长途中，艺术作品作为审美超越的手段和途径，自始至终具有着形式的错构和意义的隔离这两大基本特征，并以此与生活常态相区别，从而承担着引导人类实现审美超越的重任。

下面不妨以美术史上人们最为熟知的代表作品为例子，回顾一下

以往的审美历程。

原始艺术

距今四万年以前法国坎塔布连地区的史前岩画，西班牙阿尔塔米拉石窟动物壁画，是典型的史前绘画^①，已经有了相当成熟的技巧，其线条的流畅肯定和造型的准确生动，令我们现代人感叹不已。正像贡布里希所说，在那以前，人类一定已经有过长时间的绘画经验了。对这些岩画的创作动机，考古专家和史学家有过很多猜测，但都无法定论。不论其动机在社会学层面上有多少解释，岩画所赖以存在的心理学基础是大略一致，并可以揣摩的。

首先，它是一种模拟。岩画中的野牛和鹿是对现实中的野牛和鹿的模仿。这种模仿是一种同构关系，而不是逼真的仿制（比如好莱坞科幻片中逼真的电脑恐龙）。它基于人脑中对于客观事物的概略表象^②，是一种经过一定的理解以后带有的图式化的内心视象的外化。这种模仿的图形与客观事物在同构上的相似和准确性令一批又一批研究者惊讶。人们赞叹岩画的生动和纯熟的技巧，却较少注意甚至忽略模仿赖以实现的基本前提：形式的错构。所谓模仿，是建基于形式的错构这个事实之上的。没有形式的错构，就无所谓模仿^③。这个错构由一系列的因素造成：首先是现实的三度空间被压缩为平面的二度空间，立体的野牛成了平面的示意图；野牛所在的环境也由旷野搬到了岩洞里；野牛的众多外形细节已被舍弃，而只记录了表示关系的概略轮廓线；动物与动物之间的位置关系也失去了现实的逻辑而显得任意，等等。对于长年生活在现实常态中的史前人类来说，这种由于不合习惯、违背经验而显得错误悖谬的视觉形态，一定引起过他们极大的惊讶和好奇。这种基于错构的新奇感和经久不衰的兴味，使这些史前岩

① 参看贡布里希：《艺术发展史》，天津：天津人民美术出版社，2006年，第17—19页。

② 参看拙文《中西绘画的心理学差异》（《新美术》，1985年第3期）。

③ 所谓模仿，是隐含着—个前提的，即仿制品不是原物。若仿制品等于原物，亦就不是模仿了。我们之所以说是艺术品模仿生活，正是因为艺术品不是真实的生活，换句话说，模仿是以区别为前提的。

画得以完成巫术的、游戏的、感情交流的、记录性的等等各种可以想象的功能。显然，若没有错构这一事实，史前的人们是很难面对着现实中的真实野牛和鹿来完成上述这些任务的。

错构在这里是如此的重要。没有错构，就没有相对于一般现实的差异；没有错构，无法将某一个局部从时间和空间上都是无边无际的常态现实中切割出来，成为人们的特殊关注对象；没有错构，也就没有对这种特殊关注的相对封闭和持续；而这种相对封闭和持续的特殊关注，正是审美超越的开始。

法国学者唐拉德·朗格认为，审美愉快是一种现实和非现实之间的自由而有意识的翱翔，一种幻觉和现实的有意识的混杂，也就是说，艺术无意想去混淆原物和图画之间的区别。柏克将这种混杂称为一种巧技和有意识的自我欺骗。错构确实是一种巧技。错构将关注对象从常态的视觉形象逻辑中切割出来，它起到了对常态逻辑环境的“阻断”作用，错构给这类特殊的人造物（普通的人造物，还有工具等等）——艺术划出了自己的边界。其实，艺术家并不想要混淆现实和作品之间的界限——这一点唐拉德·朗格说得非常好。最原始的史前“艺术家”不曾想、不愿意这么做；最前卫的现代艺术家也从不曾真正想、从不曾真正愿意这么做。他们虽然想隔数万年，但却有着无须言明的默契。

形式的错构保障了意义的孤离成为可能。现实中的野牛和鹿对于史前人类的意义在于它们是潜在的猎物，或潜在的危险。它们在常态生活的意义之网中是定位明确的，是不容作其他解释的。而当在一种错构的形式中出现野牛和鹿的图形时，它们已显然既不能成为猎物也不会成为危险了——这个图形与图形所提示的幻想已实质上切断了与常态意义之网的联系。在史前人们的心理中，这个图形和图形所提示的幻想已在实质上是安全的、超然的、亲切的、可把握的了。这个图形还剩下什么用呢？它只是一种提示，它的功能只是启示幻想。虽然这幻想中包含着对现实中同野牛与鹿相遇时的种种欢欣和恐惧，但那都不是真的欢欣和恐惧，那只是安全的、可把握的、有兴味的回忆和

追思。这时，人的心理就进入了无功利的审美状态。在这种状态中，现实生活的无穷无尽的烦恼和厌倦、欢乐和畏惧都远离主体而去，生活的不可摆脱的束缚和重压都在忽然间消除了。人进入一种想象的自由之中。松弛的心态使得人们有可能在没有精神压力的状况下，观照和思考人生，并清晰而无干扰地意识到自我的存在。这种心态是对现实常态的超越，是对现实生活的功利实用的生活目的和意义的超越。由此，史前的人们在完成这些岩画的种种其他社会学目的的同时或以后，都可以在这岩画中获得单纯的审美愉悦。在上述整个心理过程中，形式的错构和意义的隔离——即切断作品同现实生活之网的联系，是审美超越得以实现的基本条件。

在此，还有必要提到原始装饰。几何图形与有机图形哪一个更早期地出现于史前人类的生活中？目前似乎还无定论。上述岩画的初创期一定还要早得多，但尚无典型的考古发现来证实。新石器时代的彩陶纹饰已相当成熟。而在更早的石器和骨器上的几何形刻画，则可以追溯到数十万年前^①。有一种观点认为，几何图形和有机图形分别与不同的生活环境有关：在人们感到大自然是敌意的地方，如冰天雪地的北方和热带沙漠，人们往往采用抽象的几何图形，以摆脱生活与命运的冲击；而在温暖的海岸和肥沃的平原，艺术则充满着对生活的乐趣和信心，有机图形的动植物，更显得生动可爱。这恐怕有一定的道理，但也不尽然，因为在美术史的大多数情况下，这两种图形都同时存在一个地区之中。

几何图形的特征是一种显性形式的节奏。在自然界的形形色色之中，多样统一的形式美规律是无处不在的。但这类自然状态下的形式节奏是隐性的、重叠的，被外表的杂乱所掩盖。所谓多样统一，是说某一种特定的形式因素的可比量的多样统一。比如蔷薇的叶子，每一根叶柄上连缀五个叶片，两两相生、对称，头上一片略大。叶片呈卵

^① 邓福星：《艺术前的艺术》，济南：山东文艺出版社，1986年，第8页。

形。从这五个叶片上，我们可以看到有几项多样统一的形式因素重叠地存在着：一是卵形的基调。五片叶子都是卵形。略有大小；而五片叶子构成的大的基本形也是卵形，这大小不同的卵形就形成一种形式节奏。二是对称的排列。叶的形、叶脉的对生、叶的对生，都呈现对称的节奏感。三是色彩。五个叶片色彩相似，但在不同的背景上，则显出不同色彩对比来。四是明度。不同的背景，还可形成不同的明度对比。如果将这五个叶片呈现在不同的视角和光线中，则形式节奏就更为复杂（将这些多样统一的形式因素细细分辨，并抽取出来，做单项研究，就是现代装饰设计课程的入门作业）。在大自然中，正因为众多（甚至是繁多）的形式对比因素互相重叠交错在一起，若没有训练有素的艺术家的眼，就会只看到杂乱而看不到隐藏着的多样统一的形式美。——这是指有机的写实图形。抽象的几何图形则以其单纯的显性节奏而容易被艺术家和观赏者把握，描绘制作和欣赏接受都不是很困难的事。但是，如何将几何图案从纷杂的现实世界中抽取出来，则是一件难事。这就是古代器物中几何纹样的出现非常普遍，而花样品种的增加演进则相当缓慢（因而可以根据纹样来确定器物的年代）的原因。

马克思曾经讲到，艺术的发展在经过了早期的技巧积累而走向成熟以后，发展的轨迹就不是简单的积累和进步了^①。这主要是就写实具象的艺术而言。在几何图案的范围里，积累和演进的轨迹是明显的。最初的纹样不外乎是网纹、水波纹、螺旋纹、云雷纹、三角、方块和圆等简单的点线排列与连续。这类纹样的产生，既与最初的自然启发有关（如真实的渔网、水波、树叶等具有较单一形式节奏的自然形象的启示），更与师徒传授的工匠技艺有关。这些纹样很少具有作者的个性，在一个地区一定历史时期中的稳定性极大，是显而易见的。

这类装饰纹样在史前人们的生活中究竟具有何种心理效应呢？其

^① 马克思认为希腊雕刻是永远不可企及的典范。参阅《马克思、恩格斯论文艺》。

中有些特殊纹饰已经有过很多研究了，如图腾，以及青铜器上的饕餮纹。而那么简单的纹样，则较少为研究者注意。在这里，我们关注的不是图腾和鸟兽纹样的巫术、宗教含义，那属于社会学层面。我们只关注图样的审美意义。可以认为，在这种种复杂或简单的纹样中，其社会学含义是外在的、浅层的，其审美意义是基本的、内在的，而且在时间的有效期上，亦是永久的。

几何图形的审美意义，也只有用形式的错构理论才能讲得清。如前所述，几何图形是从自然界的对象中抽取出来的单项形式节奏，与复杂的自然物相比，它是一种单纯的人造物。它虽可能受启发于自然物，却又和自然物判然有别。这不仅是因为它具有自然物上不可能有的单纯性，而且是因为它在形态逻辑上的错置——用人工的方式将某种形式节奏固定于实用性的器物上。于是，这一人工结构的非自然性、功利性（排除掉某些实用功利性因素之后），就把自身从常态生活的形式和意义之网上切割出来，以自身的无意义（从功利角度看）作为自身价值的条件。

古代的人们面对着某一器物上的装饰图案，当他由此想到这器物的拥有者的权力和华贵时，他的心态是功利而非审美的（尽管引起这类心态也是器物装饰的动机之一，甚至是主要动机）。只有当他“无目的”、无欲望地面对这一器物时，这一人工结构的非自然性、单纯性、多样而又统一的节奏才会显现出来。此时，这一图案与器物的组合搭配（错构）就以自身的结构独特性从常态生活的逻辑背景上突现出来，并将观者的注意力全部接纳进自身的自足与自洽的美的韵律之中。于是，观者在心理上实现了与现实世界的疏远和隔离，在这暂时的静穆中，他深深地深入这一美的体验，而不再感觉到（非此即彼的否定）还有现实世界的存在。

古典艺术

随着人类社会的演进，艺术的创作亦日益发展变化，以越来越丰富的表现形式和技巧展现出来，不断地有新的题材、新的样式、新的

观念出现，以证明旧的已经过去，不断地有新的天才艺术家把旧的天才推向远去的历史。在艺术史的滚滚长河中，什么都在变，以至于对“艺术”和“美”的界定都成了莫衷一是的东西，几乎迫使美学家们放弃对这类问题的探讨。

真是这样么？古往今来的艺术之所以被称为艺术，其中真的没有什么不变的基本成分？

从古希腊到后期印象主义，可以算是一个大的阶段，不妨笼统地称之为古典艺术，或者按贡布里希的说法称之为“错觉主义”艺术。古希腊雕刻是艺术创作进入真正成熟期的标志和典范。文艺复兴，则是第二个陡峭的高峰。古典时期的代表性模式是架上雕塑和架上绘画。在这二千多年中，西方艺术的技巧、形式、观念有了长足的发展。人体解剖、透视、光与色彩、形式结构的把握、思想情感的表现，以及材料工具的改进，都在科学理性的指引之下获得了辉煌的成果。与原始艺术相比，古典艺术是一次精深博大的拓展。这种拓展主要表现在三个方面：一是艺术家模仿和再现真实生活的能力极大地加强了，虽然西班牙洞窟岩画的生动性令人惊讶，但古典时期的艺术再现自然的能力因解剖、透视、光学、色彩的科学研究而达到了登峰造极的程度。艺术家可以在冰冷的大理石上雕刻出几乎有生命的人体，在二度平面上表现出几乎可以走进去的空间效果。这就是写实技巧的突飞猛进。二是艺术家企图在作品中表现出来的内涵和意蕴极大地丰富和深入了。从政治性、宗教性，到文学性、愉悦性的各种主题、题材，和人们现实生活中的种种情感观念都无所不包地出现在艺术品中，艺术品的社会功能变得非常复杂和广阔了。三是艺术作品的拥有者普及面日益扩大，它不仅用来装饰教堂和公共场所，而且进入了贵族和平民的宅院，普及到了千家万户的床头屋角。经过了二千多年中无数代人的努力，到了近现代，艺术作为人类精神生活的重要部分，已经和人们的整体生活如此紧密地结合在一起，不可分割了。

然而，这里所说的写实能力的提高和表现内涵的扩大，是什么意

思呢？

这只是外在形态的改变和演进，原始艺术一开始就具有的基本特征——错构和隔离，仍然没有变。古典艺术只是发展出了更吸引人的错构，更为有效的隔离。艺术虽然走进了千家万户，与非艺术的区别，却依然泾渭分明。

写实能力的提高，意味着能够制造一个更为逼真同时也更为虚幻的空间。正是由于此处逼真是建立在错构的基础（将三度空间压缩成二度平面，或用冰冷的大理石模拟有血有肉的人）上的，因而越是逼真就越显得悖谬和荒诞。仔细一想，这是明白易见的事实。也正是由于这悖谬和荒诞，更为确凿地划清了与常态生活（现实）的界限。但是，艺术在创作艺术品的过程中，观众在欣赏的过程中，大家都不约而同地谁也不去注意这荒诞，在不知不觉中忽略这荒诞。其原因，是人们从小长大的文化教养和生活经验使他们习以为常，早已将这惯例印入脑中，不仅不以为奇怪，反而被这虚幻的巧技所深深吸引，流连忘返（犹如女性对于镜子的爱好，绝不会去想到镜子也是一种荒诞的错构）。与原始艺术相比，古典艺术的错构更精致，更有魅力，更能证明艺术家的才华，更多方面地丰富了人的审美经验。

表现内涵的扩大，则意味着具备了更为多样更为有效地将意义从日常生活的逻辑之网中隔离出来的手段。如前所述，原始艺术中的形象往往以自身的无意义（无功利意义）而获取作为艺术品存在的价值，抽象图案就是如此。以自身的无意义来割断与现实意义之网的联系，这是艺术品最基本的存在原则。而所谓艺术作品的表情性内涵，由于亦是建立在错构的虚幻空间和虚幻形象的基础之上，毫无疑问，当然也只是一种虚幻的表现和虚幻意义。这种虚幻的意义越是多种多样，越是微妙和深邃，其虚幻性就越强，越是吸引人，与现实的意义之网的关系也就越显得悖谬和格格不入。于是，在人的欣赏过程中所受的隔离作用也就越有力。

可以想见，当五百年前米兰的修道士们第一次站在达·芬奇《最后的晚餐》前时，首先会被作品中前所未有的逼真效果所震惊。正如贡布里希所说的：“所有的细部都描绘得那么真实，那台布上的盘子，还有那衣饰的皱褶。”这幅壁画占了修道院食堂的一个墙面，从一定的距离看过去，画面上的透视与食堂墙面的透视几乎完全重合，就像在食堂之外又增加了一个大厅，在修道士的长餐桌之外又增加了一排。基督说了“你们中有人出卖我”这句话以后引起的戏剧性的激动，有的受了惊吓，有的急于争辩，而基督则显得十分平静。达·芬奇对于《圣经》原文的细心领会，通过画面逼真的形象，与观众（修道人士们）对于《圣经》耳熟能详的了解达到畅通无阻的交流。观众们被深深地吸引到这一情境中去，被画面所表现的庄严崇高的宗教气氛所笼罩，于是心灵得到净化，洗涤污浊，远离尘俗^①。

写实技巧的提高直到了引导和帮助观者发挥想象的出色功能。一个用粉笔在墙上简单勾勒的女孩轮廓，虽然也能引发观者的奇思妙想，但这一想象缺乏方向感和确实。服饰、肤色、头发、容貌，还有早晨的阳光从树叶缝隙中漏下来的斑驳光点，……这几乎是一个活生生的人，但又不是。所以你不必为了如何同她说话和相处而紧张，也不用怕她离你而去。你可以在没有任何心理负担的情况下，审视她，与她对话。

凭借画家的写实技巧，我们得以在现实与非现实之间悠游。也只有凭借出色的写实技巧，那种宗教的、政治的、道德的、文学的外在使命才得以通过绘画雕塑等艺术形式来完成。

古典艺术在二千多年的发展途程中随着日益进步的技巧，在人类的整体生活中承担了日趋复杂和困难的社会使命，艺术家也在其中不断地修正和赋予艺术作品以新的形形色色的观念。各种不同时期不同地域不同作家的风格消长起落，争奇斗艳。因此，艺术和艺术作品的范畴已经演变出非常复杂的结构和非常多样的面貌。而形式的错构和

^① 参阅贡布里希：《艺术发展史》，天津：天津人民美术出版社，1986年，第162—163页。

意义的隔离，仍然是这个结构中最为底层最为基础的部分。因为它们最基本，有最久远的历史，所以习以为常，容易被人忽略；因为它们最底层，所以被上面的复杂结构所掩盖，总不被人看见。

萨特说：“艺术品是一种非现实。”“只有当意识经历着对世界的否定的激变、进入想象的境界时，这一审美客体才会出现。”^①而这种想象的境界，与现实的环境是互相排斥的。艺术品正是利用了虚幻和真实互相排斥的原理，引导着人们走向审美的超越。

现代艺术

古典艺术走上了虚幻的模拟现实的顶峰，在它面前已没有更高的山巅可以攀登。伴随着年轻人对虚幻“真实”的厌腻，一种解构的倾向在悄悄袭来。塞尚是一个凭着不甚明确的感觉摸索着的先行者，凡·高的神经质使他看到了正常人的眼所看不一的燃烧的世界。在不可能有所建树的时候，破坏就成为一种建树。毕加索和马蒂斯更是如此。他们的功绩就在于：他们解体了古典艺术。二千多年来多少代人建立起来的古典主义诸多法则遭到了大规模的破坏，毕加索展现了这种破坏中的雄才大略。流着泪的古典主义的精致大厦在塞尚的体块中裂缝，在凡·高的情感突涌中变形，在毕加索的施虐中破碎。然而，他们是不是将艺术都彻底捣毁了昵？没有。他们破坏的只是古典时期建立起来的为了使幻觉更为逼真的精致的巧技。他们使艺术回到了更为原始的状态，一种更为质朴、更为自由和任意的状态^②。

康定斯基^③和蒙德里安^④等人的抽象主义，也是在这一时期展开的。从原始时代就出现的几何性装饰虽然也是一种抽象图形，但却与 20

① 萨特：《审美对象的非现实性》，转引自《当代美学》，第137—144页。

② 参阅贡布里希：《艺术发展史》，第301—309页。

③ 康定斯基（1866—1944），俄国人，早年学法律和经济，30岁学画，后到慕尼黑。“在他的思想王国里，总有那么一个神秘的内核，他有时把它归根于俄罗斯的什么东西。因此，这种神秘主义，这种内在的创作力量的感觉，是一种精神产品，而不是外部景物或手工技巧的产品。”〔美〕阿森纳：《西方现代艺术史》，天津：天津人民美术出版社，1994年，第175页。

④ 蒙德里安（1872—1944），荷兰人。用最简单的要素组成他的画：直线和纯色，他想清晰性和规则性的艺术，反映出宇宙的客观法则，永恒不变的神秘的实在（同上书，第324页）。

世纪的抽象绘画没有渊源联系。这是一种受益于现代科技文化氛围的新的抽象观念，将绘画的纯粹性推向极致。

我们在观赏毕加索作品中怪异分裂的形象时，会被他那种想将客观对象扭曲、捏碎，甚至吞噬的野性所震惊，让人不得不佩服他的过人的精力和意志。而当我们站在一幅蒙德里安的冷抽象前，会被作品中所包含的绝对宁静和超凡脱俗的形而上学所深深地沁透。马蒂斯的欢乐、米罗的诙谐、达利的荒诞、马格利特的幽秘^①，……出现了崭新的打上了鲜明个人印记的土地。古典艺术的观念不适用了，新的宣言口号一阵响过一阵。似乎从地下突然冒出来的这五花八门的新人新作，以令人眼花缭乱的态势与速度登上 20 世纪的艺术舞台。视觉艺术的领域被史无前例地扩大了。这确实是 20 世纪的巨大成就。人们感到目不暇接，甚至不知所措：这也是艺术吗？噢！原来这也是艺术啊！——让我仔细看看，让我想想。现代科技和哲学鼓舞了这一批艺术家，艺术家则用自己“史无前例”的作品教会了人们，它告诉每一个参观者：这就是艺术，而且是艺术的方向和未来。

人们的视觉经验和审美经验就是这样被拓宽的。当史前的原始人类中的一员，第一次在一块平坦的石面上划出三道平行线时，他一定感到了一阵从未有过的喜悦：这可就是水啊，就是可以捕鱼的水呢（假设他已有了很好的语言能力）！旁边的观众则会想：噢，这就是水呢！我看看，真好像是那么回事！于是这三道平行线就给人们带来了假想的满足。这三条线就是当时了不起的艺术品，它已具备了最简单的错构和隔离的特征。多少万年过去了，当一个外地的奴隶第一次在希腊的米罗岛看见《米罗的维纳斯》（当时她还没有断臂），他竟惊讶得说不清楚话了：这、这、……是真的美女吗？……是石头做的吗？哦！我愿意拜倒在你的脚下。——无疑，他确实见到了古希腊最杰出的艺术品，错构和隔离作用使他陶醉于虚假的幻想，而忘记了他到米罗岛

^① 参阅罗伯特·休斯：《新艺术的震撼》，上海：上海人民美术出版社，1989 年。

是来干什么的。又过了二千年，一位巴黎的女孩在一个展览中看到了毕加索《哭泣的新娘》：噢，我的天啊！这是多难看的一幅画，但那新娘哭得多伤心！——可那是新娘吗？一定是的，因为老师告诉过我。——我不想看那幅画，但又忍不住仍要回过头去看，它多奇怪呀！一代又一代，一个世纪又一个世纪，人们创造着艺术品，艺术品又陶冶培育着人们的审美能力。开始觉得那么动人的东西，后来觉得一般了；开始觉得惊奇的东西，后来觉得习惯了。人们的审美要求，可真是喜新厌旧，永不满足。值得庆幸的是，艺术家们总是那么聪明，他们会不断创造出更新更好的东西来，因此，人们总是不必担心。

20世纪，是知识爆炸的世纪。艺术领域迅速的花样翻新是和整个生活领域的突飞猛进相一致的。20世纪初叶，破坏还不是那么彻底。在毕加索和马蒂斯们的观念里，架上绘画和架上雕塑依然存在。作为架上艺术的格局特征仍然存在。作为生活非常态的艺术品的基本条件——错构和隔离，甚至，竟然连一个角都没有被碰坏。他们虽然高举着破坏传统的大旗，却毕竟不想砸掉自己的艺术家饭碗。观众也不希望艺术家们改行干别的。人们需要艺术。生活中怎么能够没有艺术呢？——现实本身已经如此地乏味和令人厌倦。

回顾历史，我们可以看到，西方艺术的发展经历了四次重要的突破：

一、艺术从巫术、图腾崇拜、游戏和工具制作等原始活动中分化出来，取得了以审美作用为主的独立意义。但这一过程的确切时间难以认定。

二、古希腊雕刻标志着写实技巧和再现能力的空前提高，标志着古典艺术时期的开始。这一时期的基本特征是在虚构的真实中注入各种社会性的含义和情感，不断深化以追求再现的完美。

三、塞尚开始研究形式语言的独立意义。随着形式语言上升为绘画的内容与目的，虚构的真实感便开始失去。这一时期以纯粹的绘画为特征，大大丰富了架上艺术的语言形式。

四、马塞尔·杜尚^①在艺术中引入“现成品”，彻底抛弃了架上艺术的传统观念。常态生活中的任何东西都可以利用来制作艺术品。杜尚为视觉艺术开辟的领地是如此之广阔，以致西方艺术家至今还没有弄清它的边线在哪里。

从艺术开始独立，到追求虚构的真实，到形式语言的纯化，到开辟更为广阔的领地，这是历史必然的拓展和演进的丰碑。在这漫漫长途，什么都变了，唯有艺术与生活的界限没有变，艺术的非常态特性没有变。这难道不值得惊讶吗？

三、现代艺术的边界

马塞尔·杜尚的意义

20世纪初，由工业技术带来的生产力的快速增长和巨大的生产规模，以及由此而造成的整个社会生活的剧烈变动，在一些敏感的青年艺术家心中激起阵阵奔放的热情和思想主义的自信。一种信念在学院派以外的艺术圈子里传播：艺术一定能够找到某种崭新的前所未有的形式，向人们解释眼前正在迅速改变的一切。对旧的古典规范的厌倦是对整个旧的生活形态的厌倦的缩影。突破的渴望、破坏的渴望、创新的渴望混杂在一起，变为艺术家心中的焦虑。

杜尚将这焦虑隐藏在他玩世不恭的狡黠的微笑下面。他在创作带来声誉的机械性行为的隐喻作品之前，尝试过多种法国先锋派风格，他一定意识到自己在架上绘画方面不会有大的希望。同时期的毕加索已经画了《亚威农少女》（1907），并且与乔治·布拉克^②等人一起将立体主义大步推进，马蒂斯为首的野兽派也早已获得重大影响。相

① 马塞尔·杜尚（1887—1968），参阅《新艺术的震撼》，第39—46页。

② 乔治·布拉克比毕加索更年轻，法国人，与毕加索共同创造立体派。他们想将人们对一个物体的全面认识——顶部、侧面、背面、正面的各种角度观察——压缩在一个画面上，表现多重性的感觉。这也是塞尚晚年作品中的潜在意义。

比之下，杜尚的绘画作品显得薄弱，缺乏原创性和巨大的张力。他一定为自己的发展方向所困扰。1913年军械库展出的《下楼梯的裸女》，与贾科莫·巴拉在同时创作的《拴皮带的狗》相似，而且都以马雷^①所拍的连续性照片为根据。然而，杜尚的棋高一着是从他本人的一番解释中透露出来的：“一幅画必定是由多种色彩并置于画面之上完成的。而我有意把裸体限制在木头的颜色中，因此绘画本身的问题就是可以不发生。……当裸体的景象闪入我的眼帘时，我知道它要永远打破自然主义的奴役的锁链。”——他希望“绘画本身的问题”不发生，这是一个用平静的语调说出来的振聋发聩的声音！巴拉只想用二维的画面表现时间的连续，而杜尚却约略想到了可以从根本上抛弃画面，抛弃绘画这种最习以为常的形态。这就是《下楼梯的裸女》所引发的意义^②。

可以认为，这幅画在杜尚的艺术生涯中是关键的转折，因为它表明此时杜尚已经有了抛弃绘画形式的念头。怎么抛弃呢？看来他当时的思路是打算将传统的绘画变为一种类似于机械图纸的绘制，将传统绘画中的色彩、构图、笔触等情感因素尽可能排除，使之成为一种冷漠的几何性、数学性的设计图，以此来蔑视和否定传统的艺术性法则。当时，与杜尚在一起的还有弗朗西斯·皮卡比亚^③，他们的思路很接近，共同成为达达精神的领袖。杜尚画了《新婚》、《巧克力研磨机》等作品，而皮卡比亚画了《无母而生的女儿》等。一方面，是机器的时代使他们对机器产生了浓厚的兴趣（当时的文学家和诗人也有类似情况），尤其是机器所容纳表现的讽刺意义；另一方面，是他们想在机

① 19世纪80年代，摄影已相当发达。英国的摄影家埃德沃德·迈布里奇和法国摄影家艾蒂安·朱尔·马雷都热心尝试连续性摄影。马雷甚至制作了一个鸟翼不同位置的青铜模型，实在可说是未来主义先锋派雕塑的先驱。贾科莫·巴拉的绘画《拴皮带的狗》就是按马雷的连续性照片画的。杜尚《下楼梯的裸女》也是参考马雷的照片。这在当时是很新鲜的事。

② 参看P.卡邦：《杜尚访谈录》，张从龙译，台北：台湾雄狮图书公司，1989年。

③ 皮卡比亚，是杜尚最好的艺术伙伴，与杜尚一起对机器行为和性行为之间的相似性进行探索。皮卡比亚的作品亦非常出色，他在1913年军械库展出了《我在记忆中看到了亲爱的乌德尼卡》。

器的冷漠中寻找出一条未来艺术的道路。这是一条与马蒂斯、毕加索，以及康定斯基们迥然不同的破坏和创造的路。在这条路上，杜尚构筑了他的大作品《大玻璃》。

《大玻璃》之所以是在这条思路上的决定性作品，不仅在于它创作时间长达八年，构思和寓意复杂且众说纷纭，更在于它彻底摆脱了架上绘画的形态束缚。它已经同架上绘画毫无关系了，而它又不是一件雕塑，与架上雕塑也毫无关系。也就是说，作为一件作品（如果承认它是艺术品的话），它本身就是对架上艺术（古典的代表形态）的确凿无疑的否定。这一否定是极为大胆、极为机智的一步棋。同时期的毕加索也做过一些别出心裁的东西，如1912年用铁皮做的《吉他》，以体积和平面、封闭和露空的巧妙而又自然的结合，成为铸铜用于雕塑以来最激进的变革。但这一作品仍然可以归为雕塑，仍可以找到与传统雕塑观念的联系。同时期还有弗拉基米尔·塔特林，做过一些铁、木混合材料的墙角雕塑^①，但都没有杜尚的《大玻璃》所具有的多方面的破坏性。

《大玻璃》做了八年，却仍然没有完成，1923年，杜尚放弃了对它的制作。应该说，杜尚放弃的不是一件作品，而是一条路。这条思路的中心主题是“机器”，是对机械与人的关系的研究和思考。开始时，杜尚是将机器看成是未来社会的标志和重心，想从机器及其寓意上来打开未来艺术的前景。这一思路起初看来充满希望，但经过一个时期的探索以后，左思右想还是走不出来。十月革命前后的俄国，也有一批先锋派艺术家将机器看成是未来的象征，创作过一批以机器或以冷漠的机械性为特色的作品。这类探索的曲折，不仅是因为政治的干预，也是因为思路本身缺乏生命力。机械化的工业精神唯独在建筑和设计方面获得了成功，这是从包豪斯那里拐弯出去的一条支流。

^① 弗拉基米尔·塔特林（1885—1953），当过水手和木工，他想制作“无产阶级的艺术”，用铁、木头等为材料，1913年访问巴黎见到毕加索的废品雕塑而受启发，找到了适合于他的艺术语言。

1917年，杜尚展出了《泉》^①。这件作品的产生不像《大玻璃》那样经过长时间的冥思苦索，而且起初的创作动机也难以确切考证，但其引发的启示意义却超过了杜尚的任何一件其他作品。

这是一个真正的里程碑。它与《大玻璃》的不同在于，杜尚在此处没有想去自己制造（或绘制）一件没有使用价值（这一点杜尚很清楚，后文还要谈及）的类似于机器的人工制品，而是直接利用了一件现成的机器制品，一件常用的器物。这一或许仅仅是一闪念的灵感，却照亮了一片从未发现过的无限广阔的土地。其深远意义连杜尚本人在当时也没有充分意识到（如果他充分意识到了，他就不会将《大玻璃》拖到五年以后再放弃）。

《大玻璃》是对架上绘画和架上雕塑的成功破坏和否定。所以，有人将杜尚称为“架上艺术的果篮里的毒蛇”。可是，《大玻璃》并非是十分成功的建树，它没有开辟出一条一眼望去就觉得充满希望的大道。其原因，是在意义上缺乏明晰性。——这里所谓的意义，是从美术史的角度而言的开创性价值指向。杜尚的作品有几件（如他去世前的最后一件作品）由于组合因素过于复杂，寓意过于晦涩，使作品变得难以解读（作为一种谋略，下文还要谈及）。虽然作者花了大量的时间和思考，最后效果对后人的影响和启示，反不如顺手搬来的小便池更为深远。

小便池是杜尚的代表作品。它以简洁明了的语言，提供了一种批判性的同时又是开始性的价值指向：人类艺术的本质，不是由油画技术、雕塑技术及其所构成的虚幻真实所规定的，甚至不是由绘画、雕塑之类的传统形态所规定，而是由作为艺术品这一非常态存在物与常态的现实生活之间的关系所规定的。——这便是杜尚的小便池的里程碑意义。

^① 1916年4月，杜尚参加纽约的一个联展，名为“四剑客”，在1917年第一次展出中，杜尚送去的作品是《泉》，但他未说明这是自己的作品，其他人也未明确反对此作品的展出，只是将它放在隔板后面，未拿出来。杜尚因此与其他人吵了一架。参阅P.卡邦：《杜尚访谈录》。

杜尚不是理论家，他自己从未对此做过理论的表述，很可能他自己心里也一直未将这个问题从理论上想清楚过。但可以肯定的一点是，他至少是感觉到，“悟”到了究竟什么是艺术的本质。在他的同时代艺术家中，他是最为深刻地理解“什么是艺术”的人。他不是绘画的天才，却是理解艺术的天才。

现成品及其寓意

这个小便池是一件现成品，是一件生活中早已有之的普通器物，它不是艺术家特意为了艺术的目的制作出来的，是从常态的现实中随手搬来借用为艺术创作的素材的。可是，现成品并不都是艺术品，——这是众所周知的。只是当现成品通过艺术家的处理后才能成为艺术品。怎么处理呢？就是我们在本文中一再指出的“形式的错构”和“意义的隔离”。正如本文前面已经提到过的，当史前人们将野牛画在洞窟中时，错构就产生了；当古希腊的工匠开始在一块大理石上雕刻一个人像时，错构就产生了；同样，当杜尚将一个自行车轮子安在一个木架上，放到展厅时，错构也就产生了。——因为在这三种情况下，常态现实的意义之网已无法对之做出解释。或者是这个对象的组织结构上出现了错误（如大理石人像），或者是这个对象与外在环境的关系上出现了错误（如展出的轮子），或者是两种错误兼有。于是，这个对象就具备了成为艺术品的某种可能性。这是艺术的一条本质规定。杜尚《泉》揭示了这条本质的规定。此例一开，一发而不可收。艺术家，甚或不是艺术家，可以将任何一件日常生活中的东西搬过来，把它拆掉一个角，或踩上一脚踏扁了，或原封不动地搬到展览场地，竖上一个小标签，就可以标榜它为艺术品了。——这怎么行呢？这将成为灾难。

所以，艺术品还有第二条本质的规定：意义的隔离。也就是说，艺术家不仅要对这一对象的形式进行处理，还要对其意义进行处理。从理论上讲，一个对象一旦出现形式的错构，它与常态意义之网便割断了联系，这一对象就失去了常态的意义而呈现为意义的“空缺”。

这一意义的“空缺”本身即可以引起观赏者的特殊关注，观赏者可以将某种主观的意义赋予给它，从而在观赏者心理中引起一定程度的隔离效果，亦即一定的审美功能。本文开头提到的瓷盘和卵石，即属此例。然而在实际情况下，艺术家是不可能对创作中心的作品意义放任不管的，艺术家对作品作任何形式的处理，都免不了有一定的动机和意图，而且，这也是使艺术作品区别于其他偶然的非人为的形式错构所必须具备的条件。

仔细分辨，所谓“意义的隔离”有两层意思：内层，是作品中内涵的意义的倾向性。一般在艺术作品中所包含和表现的意义，并不带有明显的功利性，常见的风景画、静物画即是如此。人物故事亦以历史题材、异乡风情之类为多，以求与观赏者的日常生活有一定距离感。康定斯基的抽象，马蒂斯的剪纸，当然更不成问题。杜尚的小便池，若是正着挂在墙上，其本身意义便是实用的；若将它平放着，本身的实用意义就受到了干扰。外层，是作品与周围环境的相互关系而引发的意义的倾向性。《泉》就是主要靠小便池与周围的展厅所产生的逻辑悖谬而成其为作品的。所以《泉》这作品不仅仅是指这个小便池，也包括与展厅环境的关系，和标题及文字的戏谑感，综合起来才构成这件作品。在现代装置艺术中，利用作品与环境的悖谬来构成或加强作品的寓意是极为流行的做法。这个问题亦可以说是情境逻辑，对这类情境逻辑的匠心处理已成为现代艺术的重要语汇。

在艺术作品，尤其是现代艺术中，错构的形式具有各种复杂的组合方式，隔离的意义亦显现为由多层次、多因素构成的综合效应。艺术家的才能，就体现在对于形式结构和意义结构的敏感和把握之中。

在杜尚的启发下，现代艺术家们将技法和技巧之类传统基本功贬低到了最无足轻重的地步，连材料工具也是十分随意的。杜尚甚至有意蔑视形式节奏等最基本的视觉因素，他只注重形式的组合逻辑。从他的作品中来看，他对于形式的多样统一，节奏韵律等等千锤百炼的古典法则，包括究竟存不存在形式美这件事，恐怕都是十分怀疑的。

从特定的意义上，我们或许可以这样说：没有什么独立的可分析的多
样统一，多样统一就是事物本身。因而，对于艺术的形式语言，不用
刻意追求，只需纯任自然，凭感觉去做，形式也就在其中了。现代艺
术家对于形式节奏的关注，多半是在有意无意之间。这可能就是一种
新的美学规范吧。

于是，重要的问题似乎就在于意义了。大多数现代艺术家对意义
是重视的。不仅重视意义，而且重视意义传达的策略，包括专门研究
意义的错漏、意义的误解、意义的暗示、意义的多重性以及无意义的
意义、反意义的意义等。因而在现代艺术中作品的意义已经日益成为
一个十分专业化、学术化的课题了。概念艺术不必说了，一般十分常
见的装置作品、影视作品、行为艺术等等的意义传达与解读都必须充
满迷惑和陷阱。艺术作品仍然是离不开技巧的，失去技巧这层举足轻
重的因素，艺术品的优劣高低就更加难以区分，艺术家也就失去了自
身的专业优势。所不同的只是，过去注重的是形式处理的技巧，现在
注重的是意义处理的技巧。首先“悟”出这一点的是杜尚，使人实在
不能佩服杜尚的聪明。毕加索也利用垃圾等废料做过不少作品，但
毕加索用自行车座加把手做的牛头，是一件用崭新的材料做的但仍属
于传统观念范围内的雕塑，它的着眼点仍是形式美。而《泉》则不
是雕塑，而是一场由现成品为材料构成的意义的游戏，它的重心已经
不是形式美这一传统的观念了。这就是《泉》比毕加索、塔特林等人
的废料雕塑走得更远的所在。杜尚在《泉》之前，还做过《三个标准
的障碍物》、《瓶架》、《九个苹果模子》、《断臂之前》等作品，
但在意义的明确性和冲击力方面，均不及《泉》。可以说，《泉》在
美术史上的里程碑意义是难以替代的。

杜尚在被问及《断臂之前》、《甚至，新娘被汉子剥得精光》、
《Tu.m》、《应该用一只眼睛来看，靠近仔细盯着看，差不多一个小
时》等令人困惑的作品标题时，他总是否认这些标题有什么特定的意
义，声称这些标题是“反寓意”的。在作品标题上做文字语言游戏，

或许别人也有过类似的想法（杜尚自己承认受卢梭的影响），但第一个做得成功并做出了名的是杜尚。这些标题，看起来十分偶然随便，顺手拈来，诙谐有趣，实际上当然是精心设计的策略。某一个标题可能确是偶然碰巧，但这一思路无疑经过深思熟虑。原因是可以理解的：杜尚试图从各个方面推翻古典艺术的规范——这是一个十分冒险而又困难的任务。尤其是，当艺术品的形式法则、手绘技巧等传统因素都被抛弃了以后（杜尚声称自己是“反艺术的，基本上对艺术家的行为产生了疑问。觉得技巧及一些传统的东西很荒谬”）^①。艺术作品还剩下什么吸引人的东西呢？还有什么因素可以成为有价值的东西？这个问题一定困扰过杜尚。于是，杜尚觉得只能在意义的处理上做文章，作品标题的荒诞、无意义、错字、错句，似是而非的文学性、滑稽与讽刺，故意造成的迷惑难解，等等，便是这文章的重要一部分。

杜尚在谈到《大玻璃》时曾说，在这个作品中没有一件东西是任意的，所有的细节都是有意安排的^②。他为此画了一些貌似机械的设计草图，上面有许多貌似精密计算和测量的标记。他还谈到当时成为知识界议论话题的四度空间问题，说在《大玻璃》中想表现三度空间和四度空间的转换。他将由巧克力研磨机为主构成的“不可能的机器”称为“情欲发动机”的“虚弱的气缸”，以便研磨一种想象的精液般的乳状物，通过环状物向上喷射，等等。杜尚有意透露一点一点的蛛丝马迹，编织成最杂乱无章的解读指南。他是在竭尽全力使评论家们和观众们既充满好奇又不知从何下手；既觉得似乎可以解读又实际上无法做出解读，从而在评论中引出更多难懂的莫名其妙的话和荣格心理学上的胡言乱语。杜尚确实相当成功，他用了八年时间，终于使《大玻璃》成为20世纪最为晦涩难解、众说纷纭、莫衷一是的作品。

这里使用的基本策略是“意义的错乱”，在这错乱中要有一些似

① 参看《杜尚访谈录》。

② 参阅罗伯特·休斯：《新艺术的震撼》，刘萍君译，上海：上海人民美术出版社，1989年，第43—45页。

乎可以解释的迹象，即有那么几个似乎合乎逻辑的链环，但同时又必须制造更多的缺失错乱的链环，以确保这些链环在总体上无论如何也串连不起来。这其中诚然是需要掌握分寸的高度技巧的。杜尚是这一创作“技法”的开山祖，然而他一生最后的作品（从一门洞里望进去躺着一具女尸）却因为更加晦涩难解而终于使人们失去了解释的兴趣。

现成品的寓意问题，由于缺少视觉形象构成的流通性语言而往往陷入困难境地。由于现成品的装置在形式构成方面的专业优势难以保障，它虽然也有形式美的问题，但已无须经过古典艺术那样长时间的专业训练，它只需要少量的专业知识与技能，有时甚至可以完全不要。艺术品在形式完美方面的评价就比较次要了，或者说比较难以有统一的标准了。而意义呢？也同样有些靠不住。在过去的古典艺术时期，写实技巧保障了内容与意义的解读有相当明晰的导向性。因为它使用的是最为明白易懂的写实性形象语言，一个是教皇，一个是农夫，一个是18世纪的花园，一个是新建的游泳池，谁也不会弄错。这种导向性，使作者的意图与观者的解读之间的差距不至于太大，不至于风马牛不相及。现代装置作品的寓意和解读就常常发生困难。杜尚的《大玻璃》就有这个困难，很多当代前卫作品也有这个困难，作者输入的寓意，观者无从解读。因为缺乏一种作者和千千万万观者都大致明白的共同的流通性语言。教皇和农夫的形象是流通性语言，一看就认识。而《大玻璃》里面的铜片（杜尚说代表新娘），观者却不明白，不得不靠评论家来指点：这代表新娘。但可惜的是，连评论家也无法确证这一点。劳申伯的《土耳其宫女》，评论家说那柱子的脚插在一个垫子里，是表示奢侈、宁静和享乐，也实在有点难说。这种困难，是由于现成品的含义（尤其是经过错构改造的现成品）缺乏能够流通的确定性所造成的。这就使得现成品装置的解读变成一种猜谜游戏。开头，这种猜谜游戏成为趣味盎然的时髦雅兴，时间久了，就难免引起厌烦。人们懒得去花这个脑筋了。这恐怕就是这类前卫作品至今观众寥寥的原因之一。弥补的办法，一是强调作品在美术史上的批判意义，如杜尚的

《泉》和《加胡子的蒙娜丽莎》。二是用作者的个人经历和个性特色对作品加以贯穿和导向化，如波依斯的《群》和《油脂椅》等等。三是加进社会性的主题，如近一二年在美国等地兴起的社会政治化的艺术作品。在现成作品方面，寓意若是太一目了然，作品就不耐看，专业优势就体现不出来；若寓意过于晦涩，无从解读，作品也引不起观者的兴趣。这一两难困境至今仍未顺当地解决。流通性语言的缺失，正在使某些前卫作品陷入困境。现成品的制作，有可能越来越成为作者个人化的活动，现成品装置，可能越来越只对作者个人有意义。因为不再需要古典艺术那许多技法训练，人人都可以做。而理解其意义的观者，往往局限在一小部分人。当然，也有重大意义的作品。而意义的背后，往往是策略和谋略。杜尚是谋略大师（就像他在象棋领域中一样，他以对怪棋的深入研究成为世界级的专家）。他将错构全面扩展到艺术品的意义领域，将意义的错乱发展为引人入胜的艺术手段，并以其高深莫测的学术气质和精神气质重新保障了艺术品对于人们精神生活的隔离作用——在这些成功的作品之中，艺术品的审美功能终于得以继续存在，艺术家这一特殊职业也终于得以继续存在。

劳申伯与克莱因

20世纪中叶的现代艺术，可以十分粗略地分为三类：一类是架上的，如美国的抽象表现主义、大色域绘画、极少主义、波普艺术，基本上还是用绘画语言来表现的（包括一些雕塑语言）。美国的大名家波洛克、安迪·沃霍尔、马克·罗斯科、德·库宁、杜布菲等人可划入这一类。这一类因为或多或少地保留了架上绘画和雕塑的形态，与古典艺术的基本形态相距还不太远。第二类是组合装置，以现成品和废物为主要材料。第三类是行为，表演艺术、偶发艺术。后两类比第一类在根本的艺术见解上更激进，亦更靠近艺术的边缘。

劳申伯可说是第二类的一个代表，在50年代初露头角，他和杜尚是一脉相承的。他的作品典型地显现着现代主义的神经质、自我放纵、破烂和不严肃。他是一个无忧无虑的多产作家，涉及面很广。他

的功绩，据罗伯特·罗森布拉姆说：“1960年以后所有想冲破绘画雕塑的束缚，并相信美术可以进入全部生活的美术家都受到过劳申伯的恩惠。”他想证明的是：艺术品可以以任何长度的时间存在，可以依靠任何材料存在（从剥制的山羊到活人的身体），可以在任何地方存在（舞台上、摄像机前、水下、月球表面，或一个封好的信封里），可以为任何目的存在（刺激、冥想、娱乐、祈祷、威胁），并为任何它选择的地点而存在（博物馆或垃圾桶）^①。——这种竭力想无限制地拓展艺术作品范围，并最终消除艺术和生活的界限，这在逻辑上是很容易区分的。奇怪的是有那么多画家、评论家、画商宁愿保持这一含混的误解，而不愿去澄清一下这简单的逻辑区分。人们的实际心理是，谁也没有真正希望消除艺术和生活之间的界限；艺术家、评论家、经纪人，还有收藏者，谁也不希望自己因这条界限的真正消失而失业改行。

所以，劳申伯尽管可以从曼哈顿商业区的垃圾桶（生活海洋的一角）中拾取各种各样的属于生活常态的废弃物，但却始终无法使这些废弃物不经任何加工就成为艺术品。艺术品一定要以生活的非常态出现才能得到社会的承认，这实在是一条难以改变的无可奈何的根本法则。劳申伯可以在一幅德·库宁的画上加以涂抹并贴上一份他的电报：“这是一幅克拉特的肖像，如果我说它是的话。”从而使这幅德·库宁的画变成了劳申伯的作品（这当然是杜尚在《蒙娜丽莎》画上加小胡子的故技重演），而且被评论家们视为重要的概念艺术的先驱之一。然而贴这个电报是无法省略的关键措施，否则劳申伯就无法使德·库宁的画变成他自己的作品。这电报就是一个标记，一个界定，一个使常态的德·库宁的画（因为德·库宁已经有了名，被人们的习惯所容纳了）转变成非常态的错构的必要行为。从非常态的隔离效果而言，选择德·库宁的画自然要比选择地摊上的廉价商品画要更令人惊异，

^① 参阅罗伯特·休斯：《新艺术的震撼》，第293—296页。

也比选择一块从垃圾桶捡来的破纸板（他也可以将这电报贴在任何一块垃圾上）更具错构的契合性——“画”和“肖像”之间有一个联系的链环。

他的著名代表作《土耳其宫女》、《首字母花字》，是依靠错构将常态形式（普通垃圾和现成品）改造为非常态形式的典型范例。它们和杜尚的《泉》的不同之处，是《泉》的价值侧重于美术史范畴中的批判性，而它们侧重于自身的文学性现代寓意。若与《大玻璃》相比较，则它们的意义结构中逻辑联系的链环多了几个，作品寓意相对比较明晰。杜尚喜欢的是形而上的玄机，劳申伯则是典型的美国人，欢乐而粗野。

杜尚之后，现成品装置艺术成为时髦的流行病，到处泛滥，以致现代艺术的集中地如纯艺术学院、画廊、展览场所几乎成为废品回收站。这些作品中除了少数确有美术史上的启示价值者外，大部分又只能重新回到垃圾桶里去。

而另一方面，与杜尚差不多同时，一种被称为行动和偶发艺术的同样激进的思路在悄悄发展。这一思路似乎可以追溯到文艺复兴以至中世纪就开始的某些庆典娱乐和化妆游行。在欧美，万圣节的化妆舞会和胡闹亦由来已久，这确乎已成为一种文化传统。早在十月革命前的俄国，1913年至1914年间，激进诗人马雅可夫斯基和艺术家冈察洛夫、布尔柳克等先锋派艺术家，脸上画着数字中的象征符号，衣服上披挂着蔬菜和胡萝卜，在街上散步。布尔柳克在自己的前额上写着：“我，布尔柳克。”他们还把自己的这类活动拍成电影，称之为《在第13号餐馆里的戏剧》。1922年，马雅可夫斯基在巴库组织了一次音乐会，所有工厂的警报器、船上的汽笛、机关枪连队和炮兵营，还有一个由数千观众组成的“合唱团”都参加了表演。这些行为，是当时的先锋派艺术家所理解的“无产阶级文化”^①。

^① 参看艾德里安·亨利：《总体艺术》，毛君炎译，上海：上海人民美术出版社，1990年。

1920年举办的第一届科隆展览会上，门口放了一只男用小便池，开幕时有一位穿着圣衣的少女背诵晦涩的诗句。展览会里还挂着一把斧子，观众如果不喜欢某件展品，可以拿斧子劈毁它。展厅里，长满毛发的头在一个红色容器里漂浮。激进的超现实主义者以制造这类丑闻为乐。制造丑闻和惊世骇俗自然也是杜尚的爱好。1912年《下楼梯的裸女》、1917年的《泉》，当时都是令人震惊、愤怒的。1938年在巴黎的超现实主义大展中，展览主厅的天花板上挂着1200个装煤的麻袋，留声机奏着德国的军队进行曲，唯一的光线来自一只炽热的火盆。这也是杜尚的作品。杜尚在1914年就曾说道：“那时我为了准备做某件事，全神贯注于这一念头，并一心要宣布‘在某个时间里我将做这些事情’……但是我从未动手。”^①——杜尚在行为艺术的领域里也是先驱者，只是他未将其展开。

到了五六十年代，已经涌现出一大批热衷于行为艺术、偶发艺术以及与之相关联的各类装置、音响效果的激进艺术家，其中法国的伊夫·克莱因是比较有代表性的一个。起初，他创作单色绘画，以鲜艳的色彩代表各种感觉。他的著名策略是发明了一种标准的蓝色，他称之为“国际克莱因蓝”，他认为蓝色是革命的，他要通过这种蓝色来推动革命。1957年他创作了《空中平衡雕塑》，由一千只蓝色的气球向空中放飞组成。将一种蓝色命名为某某蓝色，是件很普通的事，而将其动机宣称为以这种蓝色来推动革命，这一神经质的想法，就使这种蓝色带上了特殊的使命，于是这放飞的气球也就不同于一般的气球，而成为一次非常态的艺术性的放飞了。1960年创作的《雨水的宇宙进化论》，让雨水在颜料上自然流淌，看雨水和颜料永久性地融为一体。这类最简单的行为，若没有艺术家的特殊动机和标题，使之非常态化，恐怕也就算不上是什么艺术行为了。1958年，他在一个白色墙面的画廊里出售“空虚”，画廊里空空荡荡的，如果有人想购买一些空虚，

^① 参看《杜尚访谈录》。

他可以象征性地转让（令人想起杜尚密封在小瓶里的“巴黎的空气”）。而后他又将出售这些“空虚”所得的报酬——一些金砂以某种类似宗教的仪式抛入塞纳河里。克莱因通过公开发表这件事，通过贴着蓝色假邮票的信件邀请来宾，从而进一步扩大“丑闻”的知名度。因为法国邮电部竭力反对这种非法的邮件，克莱因的策略终于获得成功：一份极为普及的法国星期日报纸重点登载了他的表演报道^①。——这类所谓的行为艺术，以尽可能的稀奇古怪吸引人的注意，实在难免哗众取宠之嫌，而所用之方法，只是力求反常规、反常态，其中既有形式的错构，也有意义的错乱，是一目了然的。克莱因在现代美术史上的著名作品是《人体测绘》，即让女模特儿身上涂满颜料，在画布上打滚，将颜料印在画布上。克莱因的名声与这一作品是分不开的。这一作品因为是在画布上完成的，可以归入绘画类，方法上又标新立异富有刺激性，所以成为画册评论中不可少的章节。而克莱因的另一件作品难度大得多，但知名度反而较小：1962年，他在尼斯的一幢小楼的屋顶上向空中一跃，跌落到下面硬邦邦的路面上。他的朋友拍下了他这一跃的姿势（身体保持水平，如跳水动作），他称此行为是“躯体的空间探索”，并将此作品命名为《空虚》，这一作品十分冒险，幸好他没有因此致残。否则代价真是太大了^②。

这一类行为艺术，都离不开新奇和荒诞，即离不开非常态。非常态是一条无形的鸿沟，将所谓的艺术品与常态生活隔开。从数万年前的史前艺术，到前卫激进如克莱因的所谓作品（虽然它们最终能不能算作艺术还有争议），无一例外地都遵循着生活的非常态这一基本原则。

接近边缘的波依斯

自杜尚以后，在日益扩大丰富的激进的实验艺术领域中，德国的约瑟夫·波依斯是一个涉及面最宽、最具影响力的人物。他生于1921

① 罗伯特·休斯：《新艺术的震撼》，第95—99页。

② 同上。

年，那年杜尚三十四岁。他是一个吵吵嚷嚷的表现欲很强的人。现代艺术家大多表现欲强，他们不愿意或者多半是没有能力在基本的常态生活中实现自己、表现自己，就转到艺术这个可以为所欲为的领域尽情发泄。与沃霍尔和劳申伯比较，波依斯更侧重行动，侧重于自身的表演，是一个更玄乎、更神秘的人物。他在欧洲影响极大，几乎是杜尚以后的第二位偶像人物。波依斯的装置可以说是基本按杜尚的道路走下来的，只是更丰富些（他一生做了七十个装置作品），而且将个人经历渗透进作品中间。比如他的不少用油脂与毛毡做的作品，以及著名的《群》（一辆大众牌汽车后拖着二十个雪橇，上面载着毛毡、脂肪和电筒），就明显地与他在战争中被鞑靼人所救的经历有关。这种将个人经历融进装置作品的做法，在许多现代艺术家的作品中被采用，使得这些装置作品的诠释有了较为明确的线索。从杜尚开始，艺术家对自己的作品常常故意不作解释，任凭评论家、记者和观众猜测争论，作者要么沉默，要么说一二句使人们更加糊涂的话。这种态度当然也有理论根据：作品的生命不仅在于作者的赋予，更在于观者在接受过程中的创造。然而毋庸讳言，这在很大程度上是一种策略，是为了引起好奇和争论，以打出知名度，至少在潜意识中免不了带有功利目的。在 20 世纪的现代艺术史中，策略显然已经成为一种价值。杜尚如此，后来的追随者更是如此。在装置艺术、行为艺术中，有些作品是真有深奥之处，真出自作者的深切感受，在表述语言上也很讲究、贴切；而大量的作品是假深奥，故弄玄虚，作者自己也不明白。诚然，作者自己也不明白的作品，对观众来说倒不一定没有启示，即不一定没有价值。于是，这就成为一个很复杂的接受美学问题了。因而，像波依斯那样作品中常常贯穿着个人经历的某些线索，正是使作品不至于让人全无人手之处的一种令人感到踏实的办法。

波依斯可以说是 20 世纪中斯将艺术与生活结合得最紧的艺术家了。评论家常常笼统地说在他那里，生活就是艺术，艺术也就是生活，二者是分不开的。但若认真加以分析，又不尽然。一个有趣的小例子

是：1978年六十位巴塞尔居民为抗议当地美术馆以三十万瑞士法郎买下波依斯的作品《火场2》，身穿波依斯式的毛毡装，头戴动物面具，在美术馆前游行。波依斯从中获得灵感，定做了一百套毛毡西装作为作品，在布洛克画廊出售（波依斯还是比巴塞尔居民聪明。他们抗议无效，反给波依斯开了财源）。这里，毛毡西装之所以能当艺术品卖，是因为质料太粗糙，几乎不能穿（属形式的错构无疑）；又因是波依斯这个大明星所为，既与他的经历有远的关系，又与居民们的抗议有近的牵连，使这个不能穿的西装有了复杂的含义，这含义与西装应有的实用价值无关（从而实现了意义的隔离）。符合了这两条原则，西装就成了艺术品。而巴塞尔居民身上穿的毛毡装呢？它也是几乎不能穿的东西，而且也同波依斯有关，可惜的是他们没有想到应该让波依斯转手放到画廊去出售，可以五五分成。这里，美国美学家布洛克的一条原理就有用了：只要是已经被公众承认的艺术家，他所选择和制作的奇怪玩意儿都可以被当作艺术品^①。

波依斯的另一件作品《导向力，1974》，也是一件接近艺术与生活动边缘的作品。那年10月，他在伦敦“当代艺术中心”的大型展览“艺术进入社会——社会进入艺术”中，做了一件作品。他先是天天在展厅和观众辩论，讲述他的“新社会的导向”。他的身边放了三个画架，上面放着黑板，他一边讲，一边在黑板上写写画画，一边写，写完即将黑板丢在地板上。连续讲了好多天，直到地上丢满了一百块黑板，连同个幻灯机和一根拐杖，成了一件环境作品。波依斯将它命名为《导向力，1974》。这件环境作品，粗看起来与常态生活很近似。讲演和辩论的用具——黑板和幻灯机，都是常用的。但仔细一想，不正常还是明显的，一百块黑板扔得满地都是，上面写的也都是乱七八糟的字句、图形。任何一位正经的教授，都不会如此讲演法。这显然是一次由博物馆默许的演戏式的讲演，况且黑板也不需要一百块，以致

^① H.G. 布洛克：《美学新解》，滕尧尧译，沈阳：辽宁人民出版社，1987年，第294页。

都写不出什么内容了——形式的错构（不正常）依然是保障这一作品得以成立的要素。波依斯是个很喜欢讲演的人，可是除了艺术学院的崇拜者以外，很少有人听他的内容，大家只是去一睹艺术明星的浪漫风采。他自己也一定明白他的讲演只是演戏而已。正因为此，他的讲演可以从某种角度视为作品，而一位真正的哲学教授的讲课不能算是作品。

1972年10月，波依斯带领未被录取的五十四名考生占领杜塞道夫国立艺术学院教务处，要求教务处录取一百二十五名成绩不合格的学生。并扬言在教务处进驻十四天。由此而引起所在地教育局下令将波依斯解聘。此事闹得沸沸扬扬，艺术学院也因此不得安宁。这一行为，波依斯本人颇为得意，写入他的“作品履历”里，将其作为“扩张的艺术观念”的一次行动。说实在，这样的“艺术行动”实在令人啼笑皆非，不能不说是过于胡闹了。学校录取学生有一定限制是常识，学校有权为此做出决定也是常识，波依斯的反常态行为是为了故意要引发与校方和教育局的冲突，以扩大知名度。这一行为的不正常显而易见，其内在含义的不正常也显而易见，“艺术行动”倒是可以算的，而效果则是对公共事业没有好处的。后来官司打了几年，又以和解告终，教育局算是很大度的。

“我和政治无关，我只懂艺术。”波依斯很正经地说。他是个无政府主义者，他想建立一种原始的民主，宣称要改变整个社会的结构。因此对“务实的政治家”而言，波依斯是个疯子，而波依斯的崇拜者却为此雀跃不已。1967年，波依斯就在杜塞道夫艺术学院组织了一个小团体，名为“德国学生党”。按波依斯的说法，学生党的目标在于：打破国家利益，解除武装，欧洲与世界一体化，对学习、教育、研究，从新的观点着手，使之成为世界经济、世界法律、世界文化的基础。这里，波依斯全力推行“扩张的艺术观念”，称艺术为“一场风暴”。他说它是“世界最大的党，但大多数成员是动物”。1971年，又在“德国学生党”的基础上建立了“人民投票直接民主组织”，招收了二百

名成员。波依斯热心地投入宣传和讲演活动，他每天坐在咨询室里，兴致勃勃地回答好奇的群众的提问。他将这整个行动看成是他的一件大作品、一个雕塑，他本身也是一个雕塑，活的、讲演着的雕塑。他谈环保、谈政治、谈妇女问题，提出各种激进离奇的口号，“为人类自决的政治而奋斗”。他的最后目的是参加国会议员的选举，经过一番折腾，终于获得卡塞尔街区的六百张选票。波依斯快乐得像个国王：“成果非凡！”

这一切，可爱又可笑的胡闹是不用说的了。波依斯的“社会雕塑”陷在一个悖论里：为了表明自己是艺术家，并且是纯粹的艺术家的，他声明自己和政治无关，不懂政治。为了“扩张的艺术观念”和“社会雕塑”，他又竭力想参与政治的活动（因为他发现政治比艺术更有号召力，是整个社会所关心的）。为了像个政治活动家，必须参与组织党派团体，而为了跟“务实的政治”相区别，他又必须将这一切活动戏剧化、荒谬化。于是，他的政治活动就不能不成为不伦不类的一场游戏，他的行为才能归入“社会雕塑”这一构想。——波依斯和一切艺术家一样，对于艺术必须是“非常形态的生活”这一原则有着自然而然的、近乎本能的“悟”性，艺术是假的，是虚构，是非逻辑的行为。——艺术家都懂得这一点。若艺术真的与生活失去了界限，变成了正常的“务实”的生活，艺术就不存在了，波依斯这个明星也当不成了。波依斯在其他一切问题上都可以胡闹乱来，对于这一艺术的基本原则，却是始终坚守，一刻也不糊涂的。——就像他不会去犯法，将偷盗作为“艺术行为”一样。其实，艺术家的胡闹往往是装疯卖傻——这就是艺术家的自欺欺人之处，也是艺术家的可悲之处。

波依斯进一步将他的思想扩展为“自由国际大学”的构想，并为此构想设计了一大堆目标口号：“要使被冷漠、习惯、失望、侵略性、战争、暴力、环境摧毁的生命价值再生！”“人类是‘社会雕塑’的雕塑者，应该以人类的意愿、尺度建立人类社会的机体。”“自由发展人类的资质和个性，人人平等，人类要求团结互助。”“必须改变

现有的工作薪金结构，薪金应被定义为‘基本人权’，完成任何工作，都是为别人而做的。”并将他的理想与生态运动、和平运动、女权运动、实践模式运动、民主社会主义运动、人智学运动、解放神学运动、民权运动、第三世界运动……联系起来，要为那么广泛的目标而奋斗。结果，连与他关系一直很密切的“绿党”也只好对他“敬而远之”。这个“自由国际大学”最实际的作用是作为波依斯的作品与《工作场的抽蜂蜜机》一起成为了1977年第六届卡塞尔文献展的展品^①。

1982年第七届卡塞尔文献展时，波依斯做了他最重要的“社会雕塑”作品《7000棵橡树》。从文献展馆场地开始，种遍了卡塞尔和其他一些地方。这是波依斯所有行为艺术中，最接近于常态生活的一件作品，这件作品已经属于“临界”状态。可是，它仍然还是有一些非常态的因素，使这一行为没有成为真正的常态：波依斯在每棵树旁边，竖立一块高1.2米的玄武岩，作为他种的树的标志，以区别于一般的绿化植树。每棵树都出售，售价五百马克一棵（他是很有经济头脑的）。并发给一张树木身份证，盖上“自由国际大学”章。又通过文献展大力宣传这7000棵树是“社会雕塑”的一部分，使这家喻户晓。这种特殊措施，表明了这7000棵树非同一般的身份。再加上波依斯这一大明星的名声，从而大致上保障了树的艺术性质和这一行为的艺术性质。不过，也由于这一行动有相当多的常态成分，具有务实性目的，又没有解读上的困难，明白易懂，就失去了过去波依斯作品的神秘性和争议性。作为作品的隔离性功能大为减弱。在一般人的眼中，虽然出自于大艺术家之手，总已不太像是一件作品了，容易类同于一次环保组织发起的赞助性植树活动。

艺术对于生活的渗透、交融，艺术家希望自己的生活也成为艺术行为的一部分，——这种意向由来已久。高更、凡·高的非同平常的艺术生涯，就带有一定的艺术成分。他们是常态社会生活的格格不入

^① 海涅·史塔豪斯：《波依斯传》，台湾美术家出版社，1991年，第147—161页。

者，他们与大多数人的务实（事功的）生活是疏离的。与后来许多艺术家出于策略考虑的装疯卖傻不一样，他们是真诚的，这是他们疏离所具有的可贵品格。20世纪初的先锋艺术家，许多表现得挺特别，以不受约束、随心所欲为自豪。杜尚是其中活得很潇洒的突出的一个。他是一位“下棋的智者”，以貌似不负责任的游戏态度轻巧地将精细的谋略加以遮掩。杜尚的这种有意识的“艺术家风度”并不令人厌恶，他一般不太妨碍别人。波依斯有时则将自己的自由建立在别人的不自由之上了。在现代社会中，艺术家已经成为一个特殊的族类，一方面是美术史上的著名艺术家往往有怪僻的性格，或不同寻常的经历这一事实，另一方面是后起的艺术家因为了解了这一事实而有意无意地模仿或夸大这种非常态倾向，造成了在社会大众的眼中，艺术家就应该是这样一类与众不同的行不由径的特殊人物。社会习俗对艺术家有一种特殊的宽容，而艺术家也认为自己有权利特殊^①。艺术家还往往要对这种特殊打上个性的明确标记，如波依斯的帽子、背心和拐杖（亚裔的前卫艺术家则要么光头，要么留长发）。可见，艺术家是多么想强调自己的与众不同。

因此，实际情况是，艺术并没有真正地融进生活，甚至也没有真正地融进艺术家的生活，而是艺术家的生活部分地非常态化了，即是说，部分地从常态逻辑之网中脱落出来，这脱落出来的部分，就可以在某种程度上被视为艺术行为或艺术品。波依斯的“社会雕塑”进一步将艺术的边界扩大了，可是边界的扩展并不等于边界的消失。——边界往前又推移了两步，但边界仍然在那儿。

敢作敢为、无所顾忌如世界级艺术家波依斯，能毫不犹豫地与狼共眠（他曾将自己与一只幼狼关在一个屋子里达一星期），却没有勇

^① 艺术家与疯狂倾向的关系，在西方美学史上由来已久，柏拉图的迷狂说开其先。柏拉图认为，“不失去平常理智而陷入迷狂，就没有美感和创造力”。叔本华继其后，认为天才的性格与疯癫有着相互为邻的一条边界，甚至相互交错。人们甚至于把诗意盎然的兴致称为一种疯癫。尼采的酒神说也相似。这些理论影响深远。但后人渐渐将这类理论庸俗化，造成自欺欺人的局面。

气（或没有想到？）真正打破艺术与非艺术这条看不见摸不着却又赫然存在的界线。恐怕是觉得还是不打破为好吧。——可他的“艺术革命”和“社会雕塑”却又让人觉得他的最大愿望正是打破这条界线。这种既想打破又不想打破的尴尬与思路混乱，这种让人苦笑是自欺欺人，实在出于波依斯们喜欢故弄玄虚的通病。自然，我们对此也不必求全责备，艺术家毕竟只是个艺术家。

与波依斯同时或在他之后，还有一大批先锋艺术家也在千方百计，甚至不择手段地尝试将艺术的边界向前推进。这是与启蒙运动以来的科学理性思潮有关的。理性主义的思维方式将进化、进步、革新、创造以及浮士德式的上天入地的探索精神视为无可怀疑的价值目标。因而，艺术领域也是同样，以不断的反叛求变和花样翻新为公认的价值准则。杜尚已是怪才，以偏棋取胜。后面的，则人人都想更怪更奇，不能惊世骇俗誓不罢休。大地艺术、环境艺术、埋炸药、种庄稼、挖沟填土、垒墙打洞，以及组合各种现成物，使用各种影视电脑机器，等等，已经是很文雅优美的作品了。生剥禽兽、淫秽发泄、性虐待、包装粪便、将鲜血和淋巴液泼在男孩子的生殖器上、将一只打破的鸡蛋放入一位正在来月经的女孩子的阴道里等兽性邪恶的行为，竟然也被归入艺术作品的范围而进入了艺术研究著作中。还有的制造汽车和火车在铁轨上相撞的事件以骇人听闻，或一刀一刀割自己身上的肉直至自残死亡以“献身艺术”——艺术已经到了与罪恶相混淆的地步，除了令人恶心之外真的毫无意思了。

去年美国纽约的画廊和旧金山现代艺术博物馆捧出一位新星：三十出头的年轻人杰夫·昆斯。他将自己和妻子——意大利著名脱星裸体做爱的彩色照片放大到十几米宽的幅面，放在大厅展出，售价每幅在百万美元以上，也真有人买。他在讲座中声称：安迪·沃霍尔只是将生活中普通的商品搬进画面以揭示现代社会的商品性，而他则是将自己和妻子搬进画面并作为商品销售，“我就是商品”！这是他对安迪·沃霍尔的突破，是他对艺术概念的拓展，因此他认为他作为艺

术家是不应该受到怀疑的。功夫不负有心人，杰夫·昆斯的推销战术果然获得成功。不多久这位新星已经名利双收。

这些听起来令人不舒服的例子，虽然最终算不算艺术还争议很大，但在非常态这一点上则无一例外。自然，发疯、犯罪、事故也都是非常态，非常态不一定是艺术。非常态的范围比艺术品的范围大，艺术品是非常态生活中的一种。“错构”和“孤离”不仅将艺术品从常态生活中区别出来，而且也将其从非常态生活中区别出来。因为“错构”和“孤离”是在主体的主动性和自觉性前提之下，有为之的，不是偶然性事件。

艺术一旦走到边缘，就快进入非艺术的范围了，怎么办呢？——只好往回走，没有办法。这叫临界而返。掉回头来，看看还有没有未曾开垦的土地，还有没有未曾使用的手法，还有没有未曾想到的策略。在旧的夹缝中找出新的路子，用旧手法拼出新的前景——这就是目前所谓的“后现代主义”思潮。

四、阈值的衰减

分界依旧，前景无限

前面说了那么多，无非是强调地指出：自古至今，以至在可预见的将来，艺术（尤其是西方艺术）和非艺术（务实的现实生活）之间的分界一直存在着，而且这条分界线的本质始终如一，没有发生大的变化。生活在变，艺术也在变，然而，二者之间的本质区别却没有变。沉沉几万年的漫长岁月，忽忽千百种的花样翻新，都没能改变区别的本质，因而，也就没能改变艺术的本质。

艺术始终没有成为生活，生活亦始终没有成为艺术。

为什么终于没能消除这二者的区别呢？

这需要，就是超越的需要。

前面已经谈到，作为高等生物的人类的 basic 生活，仍然是为了解

决和改善衣、食、住、行等生存条件，为了个人、集团、民族、国家的利益而竞争奋斗。宗教家揭示生活之痛苦，哲学家揭示生活之荒谬，然而，生活仍然是人的必须，仍然是人的责任。人，仍然不能不活着，而且不能不为活得更好而继续努力。正如萨特所认为，人每时每刻都面临选择，每时每刻都承受着选择的压力，所以人的焦虑具有必然性。人的自由是本质的自由，正是这本质的自由造成了本质的焦虑，而这本质的焦虑又渴望得到缓解和超越。这超越的渴望，就是艺术存在的理由。

人生活在目的中——务实的、功利的、实用的目的。目的使人的行为理性化，将人的生活的每时每刻组织在一张巨大的逻辑之网中。人生的重荷展现为这张逻辑之网，使人难以逃脱。——正是在这种无奈之中，人才创造了艺术。

艺术品是一种绝妙的创造。它的材料来自于常态的现实生活，却又是现实生活的对立面；它既是常态生活之派生，却又是常态生活之解脱。此中枢纽，全在“错构”。所谓分界，正在“错”与“不错”之间。

用常态现实生活当中的原料加以制作（工匠的手艺），使之成为一种形式的错构和意义的错构。即有意地、有预谋（构思）地将现实逻辑之网中的某个局部加以解体、移位、变异、重组，使之成为一种非逻辑非常态的存在物（作品）。“错构”阻断了这一存在物与常态逻辑之网的联系，从形式上和意义上将其从常态生活中切割、分离出来，使之成为“隔离”于常态现实的异己的存在。“错构”使这个存在物失去了功利实用的目的，成为除了引起人们的特殊关注之外没有其他用途的东西，并以其悖谬奇异的形态与非实用性迫使人们暂时忘却周围的逻辑之网而进入非逻辑非目的的幻想之中，沉醉于超然的自由的心境。正是在这种心境中，美才以迷人的面目在人的关注对象上呈现出来。

所以我们可以说：美来自于有可能接纳美、发现美的心态（关

于“错构”与审美的关系及其心理研究，将另作专文阐述）。

于是，我们在历史中看到两条平行流淌的河流：一条是以基本生活需求为目的的人类生存发展之河，即执着于生活常态的历史——这是人类生活的入世史，亦即社会史；另一条是人类企图摆脱生活常态，寻求精神自由和超越的历史——这是人类生活的远世史，亦即艺术史（此外还有宗教史和哲学史）。

这两条河流都是发展的，从涓涓细流至滚滚波涛，经过许多曲折演变，越来越宽阔、壮丽。二者之间虽相比较而存在，相激荡而辉映，互补相生，不可离弃；但却又是互不混淆，泾渭分明的。自古以来，分界处虽有局部的模糊，却不影响整体上的本质区别。直至今日，检视西方最前卫的艺术作品和艺术行为，仍然没有打破这条界线。往前看，在可预见的时期内，也依然看不出西方更前卫的艺术有可能从本质上消除这条界线。

好在分界依旧，前景却可以无限。毋需赘言，这条分界是相对于常态的主流生活而言，是横向的共时性区分。对于纵向的历时性发展前景，是毫无限制作用的。它是一条与历史平行的纵向的栅栏，不是一根堵住前路的横木。我们尽可以放心往前走，不用担心无路可走的。

原因是简单而明白的：常态生活无止境，与其对应的非常态也将无止境，常态生活越来越复杂和丰富，与其对应的非常态也将越来越复杂和丰富。人类实现自我和超越自我的愿望是无限的，当旧的超越在时间中成为惯例，新的超越欲求也就同时产生了。于是，人们再一次企盼着新的创造。这不能不说是一种乐观主义。

厌倦的频率

可惜的是，上述推论毕竟太简单了，它至少没有将一个重要因素考虑在内——阈值的衰减。任何细心的人都可以看出，人类文明的发展速度越来越快。发展速度的递增不是沿着算术级数，而是沿着几何级数向前翻滚。我们的祖先用了许多万年的时间，才学会将石器加工

得略微精细一点。而现在电子产品的更新换代频率之快已经令人们来不及适应。20世纪的“知识爆炸”，信息量的激增，生活节奏的日益加快，实在使人眼花缭乱、精神疲惫。偏僻的小山村里，来了一位客人便会引起全村人的关心与兴奋；在现代大都市，每天的流动人口多百万，却似乎谁也不去注意。人类的神经感受机能是有限的，脑细胞的兴奋和情绪反应也有大致恒定的范围。随着信息量的增加，每单位信息在大脑中形成的兴奋程度就成反比减少。在信息过多、频率过快时，尤其是信息重复出现时，脑细胞就进入抑制状态——干脆变得没有反应了。这就是厌倦。

厌倦是有周期性的。每一种新鲜的刺激，根据不同强弱，都会引起新的不同程度的兴奋。随着时间的推移，则又会相继出现新奇、困惑、适应、习惯、厌倦等阶段性的情绪反应。从新奇到厌倦直到新的新奇到来，是一个周期。在一定的时期内，该周期出现的次数便是频率。这里的关键概念是“厌倦的频率”，即从旧的厌倦到新的厌倦之间的时间间隔。

显而易见，随着人类文明的脚步，常态现实中人们对于新鲜事物的厌倦频率已经几十倍、几百倍地加快了。过去一个皮球可以让孩子玩几年，现在一个皮球只能让孩子玩几天，甚至只有几分钟他就不感兴趣了。同样一个新鲜事物，在大脑中保持兴趣的时间大大缩短。——这就是我们所说的“阈值的衰减”^①。

作为常态现实生活对立补充的艺术创作也是同样。当年德拉克洛瓦的浪漫激情对于安格尔为代表的古典主义简直是一场革命。今天回过头去看，风格差别的绝对值其实是很小的。而当代艺术的形式差异之大，风格变化之剧烈，就绝对值而言，不知是二百年前的多少倍，

^① “阈值的衰减”也可以表述为相同类型和强度的信息在大脑中持续引起兴奋（兴趣）的“有效期的衰减”。例如，信息A第一次在小孩心里引起了长达两小时兴趣，两小时后虽然信息同样还作用于小孩，但小孩因厌倦而没有反应了。这两小时便是信息A的“有效期”，或者说是信息A的有效“阈值”。假如，信息A第二次在小孩心里只引起了十分钟的兴趣，而信息A第三次只在小孩心里引起了五秒钟的兴趣。我们将这种情况称为信息A的有效阈值的衰减。

但引起的新鲜感亦不过如此。以致克莱因、波依斯等人的“疯子”行为旁观者也只是一笑了之。厌倦的频率加快，迫使艺术家更快地创造新的形式，以满足观众寻求刺激的需要；而每一次更新更离奇的创作，都训练了观众的精神承受力，加快了观众的厌倦。这厌倦又只能求助于更强的刺激来满足。于是，流行音乐越来越震耳欲聋，恐怖电影越来越恐怖吓人，绘画、雕塑、装置、概念、行为等等各类艺术形式，也越来越稀奇古怪，挖空心思，竭力制造“轰动效应”，以致跳楼、自杀都在所不惜。正如有部电影中一个黑社会头目所感叹的：“过去只要干一件坏事就可以出名，而如今，我干了那么多坏事还出不了名！这世道真是越来越不行了。”连强盗做坏事，阈值都在衰减！

按这样的趋势发展下去，将会怎么样呢？这不仅让人困惑，而且让人觉得一种不似危机（表面上看来好像是繁荣）的危机。艺术创作中阈值的衰减，是常态现实生活中阈值衰减的投影。二者是同一个问题。这恐怕是人类文明发展过快带来的负面。这是一个深层次的疑惑，它关系到我们对整个人类文明史的看法，关系到我们对仍然坚决信奉的“进化”、“进步”、“改革”、“创新”等等价值体系的想法。这个问题牵涉面太广，已经超出了艺术学的范围，在此不作深谈了。

与阈值的衰减同时出现的另一个趋向是：艺术的异化。本文前半部已经说过，原始艺术是伴随着生产力的发展和分工的出现而出现的。社会分工的明确化和分工越来越细致，大大有力地促进艺术的发展。艺术家以此谋生，以此依附于政教权贵或富商。这种社会分工，既促进了艺术技艺的发展，又促进了艺术品的商品流通和商品化倾向。直至一百年前，艺术品作为商品的交换还可以称得上是“朴素的”商品交换，虽然已有些名画家暗中雇用学徒作画谋利，但那毕竟被看作是不体面的事。20世纪以来，尤其是近几十年来，情况则已大变。杜尚的谋略主要是想在艺术史上走一步怪棋，让艺术史改变方向，让艺术史永远打上杜尚的印记。所以他的谋略主要是艺术史价值，而非经济价值，他的洒脱基本上还是真实的。毕加索精力旺盛，才华横溢，

作品特多，别人抬他、买他的画，他是劳动所得，无可厚非。20世纪中叶，在商业社会的迅猛发展中，对艺术品的购买力大大提高，画商与画廊的作用前所未有地突出起来。艺术品的炒作哄抬就成了一种由画商、评论家、收藏家和画家共同协作的专门技巧。艺术品类似于房地产和股票，成为一种投资发财的途径。波普艺术的兴起，就是包含着对这种倾向的反抗。可惜不多久，波普作家的作品也成了热门货，价格飞涨。别人把钱送上来，真是“无可奈何”。后来出现的大地艺术，也包含着反抗商品化的动机：作品做在地上，总买不去吧。然而，画商还是将设计稿高价买了去，去作商品流通了。终至于，出来一个杰夫·孔斯，索性大肆宣扬艺术的商品性，包括艺术家本人也是商品，随时准备出售。这样一来，反倒彻底了。20世纪的艺术史，证明了商品规律的无孔不入，势不可挡。在这商品化大潮中，艺术家心境的平和保不住了，超脱和潇洒也顾不上了，真正按捺得住的人，实在很少了。艺术的神圣性、纯洁性早已经成为历史。诚然，艺术品历来可以是商品。但艺术家的心态却不能商业化，不能与滚滚红尘贴得那么近。现代商品社会中艺术家心态的异化，导致艺术本质的异化，艺术精神性的失落。艺术家的内心深处，已经快要被名利的欲望和获取名利的谋略所充满，还能留下多少空间来容纳对艺术真正诚挚的爱呢？

西方现代艺术的困境，除阈值的衰减、厌倦频率加快，和商业社会中的异化等社会性原因之外，就艺术本体论的角度而言，明显存在的问题还有流通性语言的缺失。而流通性语言的缺失，又是由于再现性因素、形式美因素、技艺性因素、文学性因素的被贬弃所造成的（这方面的讨论由于和“边界”问题关系不太直接而从略）。西方艺术的当代困境已被人们或多或少地感觉到了，但是，困境不等于前途无望。人类的常态生活之流将继续滚滚向前，人的超越自我的愿望同实现自我的愿望一样永无止境，应该相信，艺术这种非常态的超越途径必将新的形式，重新闪耀出圣洁的光辉。

历史就是这样走过来了。一块一块的丰碑竖立起来，一堆一堆的

问题留给了后来者。谁能够解决前人留下的问题，谁就将成为新的丰碑。然而，这又是谈何容易的事。

叔本华、海德格尔^①等等杰出的思想家，都曾将艺术看成是苦难的人生中唯一可能的拯救与栖息。作为艺术家，应该感谢他们所作的如此崇高的估价和希冀。但愿艺术家们，也但愿整个人类能走出困惑，让艺术引领着精神飞升。

① M. 海德格尔（1889—1976），德国存在主义哲学家。海德格尔认为艺术的本质是“诗”，它是对存在的真理的展示。诗人站在人和诸神之间，而且诗的语言必须是民族的语言。艺术家是被抛入诸神与民族之间的半神。若用最通俗的话来说，即艺术是走向神圣超越的途径，它向人启示存在的真理。参看今道友信：《存在主义美学》，崔相录、王生平译，沈阳：辽宁人民出版社，1987年。