

从“艺术”到“艺术界”

——艺术的赋魅与祛魅

彭 锋

内容提要 不同时代和文化中的人们对艺术的理解不同。我们今天使用的艺术概念,是在18世纪欧洲确立起来的,随着现代性向其他文化的蔓延而成为一个全球概念。现代艺术概念的确立过程也是艺术的赋魅过程,赋魅的艺术扮演了宗教的角色,艺术家和艺术品由平常人和寻常物嬗变为膜拜的对象。到了20世纪,情况发生了倒转。社会学意义上的艺术界概念取代了哲学和宗教意义上的艺术概念,从艺术实践到艺术理论,全面展开了艺术的祛魅。艺术家重新回归平常人,艺术品重新回归寻常物。鉴于艺术概念随着时代的变化而变化,或许我们可以设想祛魅的艺术还会迎来复魅的时代。

“艺术”是一个历史和文化概念,在不同的历史阶段和文化背景中,它的含义不同。从18世纪以来,艺术经历了从赋魅与祛魅的重要转变。具体说来,现代艺术概念的确立是对艺术的赋魅,当代“艺术界”概念的确立则是对艺术的祛魅。了解艺术从赋魅到祛魅的变化,有助于我们调整关于艺术的诸多看法,对艺术理论的建构、艺术史的书写、艺术批评和艺术创作的实践等等,都会产生重要的影响。

一、艺术概念辨析

在《艺术作品的本源》中,海德格尔展开了对艺术作品的本质之源的追问,把我们带入了由艺术家来定义艺术品、由艺术品来定义艺术家的循环之中,并且告诉我们,只有诉诸让它们获得各自的名称的艺术,才能走出循环。尽管海德格尔带来了关于艺术的最深邃的思考,但是他并没有对艺术概念做必要的澄清,这就会让人误以为他关于艺术的思考是适用于所有时代和所有文化的。而在某些特定的时代和文化中,对艺术家和艺术品的界定并没有海德格尔想象得那么复杂,甚至有可能根本就没有海德格尔意义上的艺术概念,从而有可能完全架空海德格尔的艺术之思。维特根斯坦就对不同概念之间的区别有清醒的认识。他发现像“游戏”

之类的概念并没有固定的本质,我们是根据一些交叉重叠的相似将某种事物归入游戏之中。维特根斯坦将这种概念称之为“家族相似”概念。受到维特根斯坦的启发,新维特根斯坦主义者将艺术视为家族相似概念。被归入艺术之中的各个门类之间没有共同的本质,只有一些交叉重叠的相似性,因此对艺术进行定义是不可能的。如果艺术没有共同的本质,海德格尔式的对于艺术本源的追问就成了无本之木。

在新维特根斯坦主义者的基础上,迪基对艺术概念做了更进一步的澄清。通过对比“金子”与“单身汉”这两个概念,迪基发现它们是两种不同的概念,它们的确立方式和使用范围都有所不同。前者属于科学概念,后者属于文化概念。金子是原子序数为79的金属,这个概念的含义是科学家发现的,它的含义不受文化的限制,不同文化圈的人们对金子有相同的理解。单身汉则不同。“单身汉”的含义不是科学家发现的,而是使用某种语言或者属于某种文化的人们共同约定的。在某些文化圈中,“单身汉”指未结婚的成年男人;在另一些文化圈中,“单身汉”也包括离异而尚未再婚的男人,还有一些文化圈子,“单身汉”还可以包括已婚而没有孩子的男人。由于约定不同,不同文化圈的人们对“单身汉”有不同的理解,它不能像“金子”那样被不同文化圈的人们共同使用,换句话说,当“单身汉”一词在跨文化语境中使用时需要解释,否则就会引起误解。总之,科学概念的含义是由科学家发现的,它们的适用范围不受文化圈子的局限;文化概念的含义是由同一文化圈子中的人们约定的,它们的适用范围受到文化圈子的局限。艺术不仅是像单身汉一样的文化概念,而且是高度精细的文化概念,或者说它指的是一种高度精细的文化形式,它比单身汉更加充满歧义。特别是艺术不仅是一种分类概念而且是一种评价概念,而评价不可避免地带有主观色彩,因此艺术的内涵比单身汉的内涵更不易确定。识别某物是否是诗歌、绘画、雕塑、建筑、音乐、舞蹈、电影、摄影等等,比识别某物是否是艺术要容易得多。一幅绘画可以因为优秀被称之为艺术,也可以因为拙劣而被称之为垃圾,但是无论是被称之为艺术还是垃圾,都不妨碍它是一幅绘画。评价因素的加入,让艺术概念变得更加难以捉摸。如果我们将艺术视为一种内含评价因素的文化概念,就不会要求它像科学概念那样内涵确凿。艺术可以因为时代、文化、乃至个人的趣味的不同而含义不同。

如果仔细分析起来,我们今天的艺术概念,可以说是源于欧洲的现代性的产物。18世纪欧洲美学家发现有类事物以美或者提供审美经验为目的,因而把它们称之为“美的艺术”(fine art)。所谓“美的艺术”就是我们今天通常所说的“艺术”(art)。今天再没有人固执地要求在“美的艺术”和“艺术”之间进行区分,以至于人们想当然地以为“艺术”概念古已有之。实际上,所谓“美的艺术”或“艺术”概念,是18世纪才在欧洲确立起来的,并随着欧洲现代性向其他文化的蔓延而传播开来。因此,艺术概念是特定历史阶段的产物。在18世纪之前,没有今天的艺术概念。或许在未来的某个时间,今天的艺术概念还会变化乃至消失。

经过上述简要分析,我们发现艺术概念具有某些特殊性:首先,艺术概念既是分类概念又是评价概念。作为分类概念它依据的不是本质,而是交叉重叠的相似。作为评价概念,它会因审美趣味的不同而不同。其次,“艺术”是一个文化概念,它的内涵不是发现的,而是约定的,它在跨文化传播的时候是需要解释的。再次,“艺术”是一个历史概念,在不同的历史阶段含义不同。今天通行的艺术概念是在18世纪欧洲确立起来的,具有明显的现代性的烙印。

二、现代艺术概念与艺术的赋魅

现代艺术概念在欧洲的独立过程,实际上就是艺术的赋魅过程。在这个赋魅过程中,艺术

家由工匠转变为天才,艺术品由人工制品转变为膜拜对象,艺术生产由一般劳动转变为创造,艺术欣赏由一般消费转变为鉴赏。在宗教神祇衰落之后,艺术被一场新的造神运动奉为神明。

不少美学史家观察到,现代艺术概念的兴起与基督教的衰落有关。比如,克里斯特勒在梳理创造概念的历史时发现,现代艺术概念的确立与创造由神的领域进入艺术的领域密切相关。“对于绝大部分西方思想史来说,创造的能力被独占地或主要地归之于上帝,只是在严格限制的或隐喻的意义上被归之于人类制作者或艺术家。只有在18世纪后期以后,也就是伴随着浪漫主义运动的最初鼓动,诗人和艺术家开始被认为是出类拔萃的创造者,这种观念强势地贯穿了整个19世纪直至20世纪。”

诗人和艺术家取代上帝成为创造者,是艺术赋魅的重要表现。由于艺术家凭借一己之力就能创造出神迹一般的作品供人顶礼膜拜,因此借助神力的灵感概念逐渐让位给基于自身的天才概念。柏拉图在解释诗人为什么能够创作和吟诵优美的诗句时采用了灵感说,认为是诗神凭附于诗人,夺取诗人的理智,借诗人之口来说诗神的话。根据灵感说,诗人和艺术家的创造力源于外在的神力,与自己的才能无关。但是,到了18世纪现代艺术概念确立的时期,灵感说让位给了天才说。根据天才说,艺术家的创造能力内在于艺术家自己,而且是一种根深蒂固或者与生俱来的能力。康德给天才下了一个这样的定义:“天才是给艺术提供规则的才能(自然禀赋)。由于这种才能是艺术家天生的创造性能力而且就其作为天生的创造性能力而言本身是属于自然的,因此我们也可以这样来表达:天才就是天生的内心素质,通过它自然给艺术提供规则。”康德还进一步从四个方面神化了艺术天才,其核心思想是:天才的创造是独特的典范,既自由又必然。如果我们结合康德的美学思想整体来看,就会发现只有天才艺术和自然才符合他对美的定义。

康德的天才理论神化了艺术创作,休谟的趣味理论则神化了艺术欣赏。康德认为艺术创作没有规则,天才的艺术家就是艺术创作的规则,休谟则认为艺术鉴赏没有规则,理想的批评家就是艺术鉴赏的规则。在谈到“趣味无争辩”的情形中,理想的批评家的趣味就是趣味的标准。休谟主张,理想批评家要具备五个条件:精致的敏感或想象力、欣赏优秀艺术作品的实践、进行广泛比较、破除一切偏见以及健全的理智。尽管休谟试图找到趣味的标准,但是他实际上给出的却不是趣味的标准,而是鉴赏家在实际的批评活动中如何培养自己的鉴赏力的一些原则,这“一系列的资格限定,不是对趣味的判断,而是对鉴赏家的判断”^①。休谟将艺术欣赏的标准交给理想的批评家,如同康德将艺术创作的标准交给天才的艺术家一样,都是艺术赋魅的必要环节。经过赋魅之后,艺术成了难解之谜,借用本雅明的术语来说,艺术具有神秘的“灵韵”^②,只有少数优选者才能窥见其中的奥秘,普通大众只能顶礼膜拜。由此可见,艺术与宗教之间的确具有某种平行关系,蔡元培“以美育代宗教”的主张绝非空穴来风^③。

在19世纪欧洲尤其是英国,出现了一种将宗教与艺术结合起来的潮流。比如,弗莱瑟就观察到,维多利亚时期出现了许多宗教—审美理论,它们试图将基督教的主张与美、道德与艺术等等调和起来^④。在20世纪的抽象绘画运动中,我们可以看到由艺术与宗教的融合走向以艺术替代宗教的趋向。根据戈尔丁的研究,抽象绘画的先驱蒙德里安曾经是布拉瓦茨基夫人创立的神智论的狂热追随者,因为神智论主张宗教与艺术是平行的,承认它们二者的目的都是通向超越性的存在。在蒙德里安看来,神智论和抽象绘画是相同的精神运动的不同表达形式。蒙德里安明确地说:“新艺术是解除了压迫的旧艺术……在这种意义上艺术变成了宗教。”^⑤随着蒙德里安发展出他的纯抽象风格,他开始拒斥神智论的某些内容,而将艺术视为宗教或者用艺术来取代宗教,因为蒙德里安认识到,神智论者决不可能获得真正的体验,因而“绝不可能

体验到真正的、完满的人类和谐”^⑥。正是因为认识到神智论的某些不足,蒙德里安开始用艺术来取代宗教,因为艺术比神智论还要纯粹,因而比神智论乃至比任何现实的宗教形式还要像宗教。“作为人类精神的纯粹创造,艺术被表现为在抽象形式中体现出来的纯粹的审美创造。”^⑦对于蒙德里安的这种转变,戈尔丁做了这样的总结:“总之,对蒙德里安来说,艺术开始成为宗教经验的替代者。”^⑧由此,我们也就不难理解,为什么贝尔在他的《艺术》中会强调艺术与宗教是一对双胞胎^⑨。通过与宗教的结合和对宗教的取代,现代美学完成了对艺术的赋魅。

三、艺术界概念与艺术的祛魅

已经有不少学者开始反思艺术中的“创造”和“趣味”概念,试图消解环绕艺术的神秘光环。他们注意到,现代艺术概念与资本主义艺术生产和消费体制的确立有关。比如,柏克就指出,现代艺术概念与艺术品市场之间有着密切的关系。随着艺术品市场由私人委托体制向匿名的潜在购买体制的转变,艺术家只是针对潜在的购买者工作,而不再直接针对具体的委托人工作,不用考虑委托消费者的具体要求,从而可以按照自己心目中的美的理想进行创造。更重要的是,由于不能根据劳动工作量来定价创造,在“创造”名义下可以极大提高作品的价格,这也是艺术家偏爱创新的重要原因。换句话说,创造是艺术家抬高作品价格的幌子。总之,由于资本主义艺术生产和消费体制的确立,一种脱离实际考虑的、以美的表现和自由创造为核心的现代艺术观念才应运而生^⑩。与柏克着重解构“创造”概念相应,舒斯特曼着重“趣味”概念。经过对休谟的趣味思想的分析,舒斯特曼得出结论说,休谟根本就不想寻找真正的趣味标准,而且他自己也认识到这样的趣味标准根本不可能存在,休谟的目的是努力证明对享有特权的人的趣味的追随,是其他所有人的自由自愿的行为。舒斯特曼得出了与布尔迪厄类似的想法,趣味理论实际上是资产阶级抬高自己的趣味进而累积自己文化资本的阴谋^⑪。

不过,给艺术魅惑以致命一击的,是20世纪后半期确立的“艺术界”理论。与柏克、舒斯特曼和布尔迪厄等人研究18世纪和19世纪的艺术和趣味思想不同,艺术界理论是针对20世纪的艺术,特别是20世纪后半期兴起的当代艺术。甚至可以说,艺术界理论是在当代艺术实践的刺激下发展起来的。在艺术界理论流行之前,本雅明已经观察到机械复制艺术消解了艺术的“灵韵”。当代艺术的发展表明,艺术灵韵的消失不仅因为新技术的加入,更重要的是因为艺术观念的变革。

首先让我们做一点词语上的辨析。这里所说的“艺术界”与通常所说的“艺术世界”不同。通常所说的“艺术世界”指的是艺术的内部世界。比如,通过阅读,我们可以进入曹雪芹的《红楼梦》的艺术世界,通过观看,我们可以进入凡高的《向日葵》的艺术世界,通过聆听,我们可以进入贝多芬的《第九交响曲》的艺术世界。我们还可以将它们简称为曹雪芹的艺术世界、梵高的艺术世界、贝多芬的艺术世界。这种艺术世界是内含在艺术作品之中的,是由艺术家建构起来的、由观众欣赏和发现的世界。但是,艺术界理论中的“艺术界”与此不同,它指的是艺术的外部世界,不是艺术要再现的、作为题材的外部世界,而是包围着艺术作品的外部世界。而且,这个包围着艺术的外部世界又不同于汉语中由艺术家组成的协会意义上的“艺术界”。艺术家协会意义上的“艺术界”,主要由艺术家构成。艺术界理论中的“艺术界”比艺术家协会意义上的“艺术界”要抽象一些,如果将它降低到具体层面,它的构成成员也要广泛得多,艺术家只是其中的一小部分。

为了强调“艺术界”的特殊含义,丹托专门造了一个新词即“artworld”。1964年,丹托发表

了他著名的《艺术界》一文,阐述了一种全新的艺术界理论。丹托明确指出,艺术界不是内含在艺术作品之中的审美世界,而是环绕在艺术作品之外的“理论氛围”。这种理论氛围主要是由艺术理论、艺术史、艺术批评等等对艺术作品的解释构成的^②。这种意义上的艺术界不具备任何欣赏价值,没有人会审美地陶醉在这种艺术界之中,只有与艺术有关的专家能够识别或者认识这种艺术界。换句话说,艺术界只是认识对象而不是审美对象。然而,这种毫无审美价值可言的艺术界,却主宰了艺术的是与非。某物是否是艺术品,既不看它的特征比如优美或新异,也不看它的功能比如令人愉悦或者催人奋进,而是看它是否被理论氛围所环绕,是否置身于艺术界之中。换句话说,决定某物是否是艺术品,不是只看该物,而是要看围绕该物的理论氛围,即由艺术批评家、艺术理论家和艺术史家等等做出的关于该物的理论解释。丹托有一个著名的说法,即哲学对艺术的剥夺。也就是说,理论解释取代了艺术创造成为艺术中的决定因素。这是丹托在20世纪60年代的纽约所发现的一种新艺术,他称之为“艺术终结之后的艺术”、“后历史阶段的艺术”或者“当代艺术”。丹托明确地说,当他1964年看到沃霍尔展出的《布里洛盒子》时,就明确意识到艺术终结了,代之而起的是哲学解释。由此,丹托让我们重新想起黑格尔在19世纪提出的“艺术终结”一说。沃霍尔等人的艺术实践表明,两个完全一样的东西,一个可以是艺术品,另一个却是寻常物,其中的关键既不在于艺术家的创造,也不在于该物品的珍贵,而在于围绕该物品所做出的理论解释。由此,在艺术界中扮演关键角色的,不再是艺术家,而是理论家。是理论家的解释,让寻常物变容为艺术品。丹托的艺术界理论,不仅让艺术品显形为寻常物,而且让艺术家显形为平常人,围绕在艺术之中的魅惑被驱散了。

但是,丹托在给艺术祛魅的时候却制造了新的魅惑,一个更加玄秘的哲学魅惑。尽管丹托强调围绕艺术品的理论氛围是由艺术理论家、艺术史家和艺术批评家从外面赋予的,不是从艺术品中生长出来的,也是艺术家预留下来的,但是他又强调这种理论解释不是任意的,理论家们没有点石成金的本领,可以通过理论解释将任何一个寻常物变容为艺术品。艺术品仍然有所意指、有所关涉,理论家们关于艺术品的所有解释都必须与它的意指和关涉有关。由此,丹托的艺术界理论与传统美学理论之间的平行关系就被揭示出来了。根据传统美学,艺术品的美感是由欣赏者或公众感觉到的,根据丹托的艺术界理论,艺术品的寓意是由理论家或专家揭示出来的。如果我们把美感替换为寓意,把公众替换为专家,就能发现丹托的艺术界理论与传统美学理论之间的相似性。

迪基敏锐地指出,丹托的艺术界理论是传统艺术理论的最后残余。传统艺术理论的最大失误,就是从特征或功能上去定义艺术。丹托强调艺术引发理论解释,与传统美学强调艺术引发审美经验或者道德教化一样,都在艺术的功能范围之内。在迪基看来,所有基于特征或功能的定义都是落后的定义,只有基于程序的定义才是先进的定义。由此,迪基改造了丹托的“艺术界”概念。在丹托那里,“艺术界”是由艺术理论、艺术史和艺术批评构成的理论氛围,因而是一个艺术学概念;到了迪基那里,“艺术界”是一个由艺术家、批评家、公众、艺术机构、新闻媒体等等构成的社会或圈子,它是一个社会学概念。迪基将自己的理论称作“艺术体制理论”。

从20世纪70年代开始,迪基就致力于建构他的艺术体制理论,用艺术界来界定艺术,可以说是当代艺术理论中从社会学的角度给艺术下定义的先驱者。迪基将自己关于艺术的定义称之为“程序定义”,以区别于传统的“特征定义”和“功能定义”。所谓“特征定义”,是从艺术品所具有的外显特征方面去定义,比如艺术品是美的。所谓“功能定义”,是从艺术品所发挥的功能方面去定义,比如艺术品都是令人愉快的。“程序定义”则既不涉及艺术品的特征,也不涉及艺术品的功能,而是从某物变成艺术品需要经过的程序方面去定义。在迪基看来,某物要成为艺

艺术品,必须至少经过两道程序。由此,他给艺术下了一个这样的定义:“一个艺术品在它的分类意义上是(1)一个人造物品(2)某人或某些人代表某个社会体制(艺术界)的行为所已经授予它欣赏候选资格的一组特征。”^{②3}直白地说,某物要成为艺术品,首先必须是由人制作出来的东西,尤其是由艺术家有意作为艺术品来制作的东西;其次,它必须被艺术体制或艺术界接受。经过这两个程序的东西就是艺术品,否则就不是,不论这个东西具有怎样的功能或者特征。

迪基的这个定义引起了广泛的争议。为了回应各方面的批评,他对自己的艺术定义做了一些修正,最终提出了一个更为完善的定义。这个定义是由如下五个命题组成的:1. 艺术家是有理解地参与制作艺术品的人;2. 艺术品是创造出来展现给艺术界公众的人工制品;3. 公众是这样一类人,其成员在某种程度上准备好去理解展现给他们的对象;4. 艺术界是所有艺术界系统的整体;5. 艺术界体系指的是一种将艺术家的作品提供给艺术界公众的框架结构^{②4}。迪基的这个由系列定义组成的艺术定义,也没有获得各方面的满意。比如,有人认为这个定义明显存在循环论证^{②5}。有人不满迪基的定义过分突出了艺术界作为立法团体所发挥的作用^{②6}。尽管迪基的艺术定义存在或这或那的缺陷,但他坚持从社会学的角度去定义艺术,这至少给我们提供了一个界定艺术的角度。迪基强调,我们应该像文化人类学家研究人类现象那样去研究艺术^{②7}。也就是说,要从外部而不是内部去界定艺术。“外部定义”指的是通过文化人类学家的调查研究从外部去发现艺术的定义性特征。“内部定义”指的是艺术学家从内部去规定艺术的定义性特征。迪基认为,程序定义或外部定义只具有识别功能或者分类功能,而不起评价作用,它只是标明某物是一件艺术品,而不意味着是一件好的艺术品或一个好东西,不涉及个人的趣味和偏好,不涉及艺术的神秘内涵。丹托那个依然具有神秘气息的“理论氛围”,被迪基驱散了,艺术界中充满了权力的运作、分配和交易。不过,尽管迪基的艺术研究借鉴了许多社会学的方法,但他毕竟停留在哲学的范围之内。换句话说,他只是在做推论,没有用观察和数据来验证他的理论。如果我们将他与丹托比较,就会发现他们各有所长。身兼批评家的丹托依据社会学的观察,发现了萦绕着艺术的哲学理论;纯为哲学家的迪基依据哲学的推理,发现了主宰着艺术的社会体制。他们两人都是一半跨进了社会学,将另一半留在哲学之中。由于哲学理论本身所具有的神秘性,迪基并没有完成对艺术的最终祛魅。

差不多与迪基同时,贝克提出了他的艺术界理论。与迪基采用丹托铸成的专有名词“artworld”不同,贝克采用了日常英语中已有的词汇“art worlds”。所谓“艺术界”,在贝克看来,就是由一群人根据对行事惯例的共识结成的网络或圈子。这个人际网络可大可小。比如地区性诗歌圈子或实验性戏剧团体,相对来说规模较小。好莱坞电影圈或者百老汇音乐剧圈,相对来说规模较大。因此,与丹托和迪基使用单数“artworld”不同,贝克用的是复数“art worlds”。贝克不是对艺术界现象作抽象的哲学概括,而是从社会学角度去观察和研究各种各样具体的艺术界。通过对众多艺术界的考察,贝尔消解了各种有关艺术家和艺术品的神话。从艺术界的角度来看,艺术不是由艺术家独自创造的,而是由在其中扮演各种角色的众多成员共同完成的^{②8}。正如亚历山大评论的那样:“作为看待艺术的方式,贝克关于艺术界的观点是强有力的,事实上也是激进的。他瞄准的是我们关于艺术的最基本的观点:艺术由艺术家创造。他认为,艺术由很多人,由艺术界,而不是艺术家创造。贝克赞同人们拥有不同的才能,但他辩驳说,在这里,艺术家并不特别,并不像关于艺术家的权威意识形态所认为的那样。很多拥有不同才能的人,都对艺术活动、最终艺术产品的建构做出了贡献,但他们中的大多数并没有得到承认。认为艺术品由特定的人创造的思想是一种社会建构——如同其他社会惯例,人们视为当然,并简化了实际情况。”^{②9}艺术界是一种或松散或紧密的社会群体或者圈子,社会上存在各种各样

依据特定规则和共识建立起来的圈子。对于艺术界或者艺术圈是如何运转的,怀特夫妇以印象派的崛起为例做了一个很好的个案研究。怀特夫妇通过考察发现,印象派的崛起与19世纪末法国艺术圈的变化密切相关。换句话说,除了艺术发展的内部动力之外,社会变迁带来的推动更为重要。学院的衰落和批评家的兴起,是印象派崛起的关键。自从17世纪中期以来,法国艺术圈就由学院所统治。皇家绘画和雕塑学院由资深的艺术家构成,负责艺术教育和艺术评价。参加学院组织的年度展览,特别是在展览上获奖,是艺术家获得成功的敲门砖。印象派并不是学院喜欢的风格。按照法国艺术家的成功惯例,印象派画家不可能获得成功。但是,19世纪剧烈的社会变革导致艺术生产和消费方式发生变化,印象派可以绕过学院获得成功,可以公开挑战学院的权威。怀特夫妇告诉我们,这些变化主要体现在三个方面:第一,艺术家队伍发生了变化。19世纪下半期,越来越多的艺术家从外地涌入巴黎,他们带来了不同于学院的创作方法。第二,新兴的资产阶级开始购买作品。这些作品不是安置在教堂、公共或其他的公共空间,而是挂在自己的家里。学院欣赏的大尺幅和宏大主题的作品,明显不适合挂在家里。具有相对较小的尺幅、日常生活的题材、明快的颜色、个性化的语言的印象派作品,满足了新兴资产阶级的要求。第三,印象派的作品不是通过学院展览进行传播和分销,而是通过新兴的艺术批评家兼艺术经纪人销售给资产阶级。于是,在学院系统之外,出现了一个批评家—经纪人系统。与学院维持正统不同,批评家兼经纪人推崇个性;与学院集体决策不同,批评家兼经纪人习惯单干。为了吸引更多的购买者,批评家喜欢发表独特的艺术主张,培养收藏家的趣味,让他们确信他们买到的作品是独一无二的,因而也是最有价值的。总之,法国艺术界学院圈子的衰落和批评家兼经纪人圈子的兴起,是印象派获得成功的关键^⑧。

迪马乔以波士顿艺术界的形成作为案例,说明艺术界是如何与其他社会团体区分开来的,对我们理解艺术界的社会学特征也很有启发^⑨。根据迪马乔的研究,在19世纪初期,波士顿还没有艺术界,高雅艺术与通俗文化混杂在一起。到了19世纪末,波士顿的上流社会开始建构他们独特的文化领地,将高雅艺术从通俗文化中分离出来。其中的关键举措就是建立非盈利机构,将高雅艺术交付给非盈利机构,让通俗艺术继续留在商业圈子里。于是,艺术界就逐渐独立出来,并且成为上流社会的文化身份标志^⑩。

艺术界是由各种成员和要素组成的,如果不能从复杂的构成成员和要素中总结出某种规律,对艺术界的研究就难以进行。葛瑞斯伍德发现,尽管艺术界的构成成分非常复杂,但它的重要元素只有四个:艺术产品、艺术创作者、艺术消费者和更广阔的社会。葛瑞斯伍德认为,这四个要素之间的六根连线,就构成了艺术界的基本关系。这种关系理论,被葛瑞斯伍德称之为“文化菱形理论”。葛瑞斯伍德解释说:“文化菱形是一种说明性图形,促使人们更全面地理解文化客体和社会世界的关联……要完全理解一个特定的文化客体,需要先理解所有四个要点和六条连接线。”^⑪

在葛瑞斯伍德的文化菱形的基础上,亚历山大增加了一个要素,即艺术分配者。由此文化菱形的全部要素就不是四个,而是五个。但是,增加的要素并没有改变菱形结构,也就是说没有让文化菱形变成文化五边形。增加的艺术分配这个要素,不占据任何一个角,而是被植入菱形的中心,让艺术与社会、作者与消费者之间的关系不再是直接关系,而是经过中介之后才能发生联系。

在葛瑞斯伍德的简单菱形图中,由于没有居中的分配者做中介,作者与消费者、艺术与社会之间的关系是直接的。这种直接关系,必然会将艺术家的创作与艺术品的分配混淆起来,忽视艺术传播的重要作用。亚历山大指出:“艺术即传播。艺术必须从创作者手中传递到消费者

手中。这意味着,艺术需要由一些人、组织或网络来进行分配。我们将看到,分配体系的形态决定了哪些艺术会被传递,以及传递的范围。”^①而且,这个嵌入的分配要点,还让艺术客体与社会之间的联系变得复杂起来。“这根连接线和其他连接线不同,并不是真实的关联,而只是一个隐喻,它提醒着我们那些过于简化的反应和塑造取向的缺陷。换句话说,文化菱形意味着艺术和社会之间的关联永远都不会是直接的,它们必然一方面受到艺术创作者,另一方面受到接受者的中介。”^②

亚历山大等人的艺术社会学研究,既解构了丹托艺术界理论中残留的艺术的魅惑,也解构了迪基艺术体制理论中残留的研究的魅惑。从社会学的角度来看艺术,环绕艺术的各种神秘光环即刻黯然失色。与美学力图发掘艺术固有的特性不同,社会学无情地解构这些特性。正如英格利斯指出的那样,“社会学对于理解艺术问题有所助益的关键思想之一,就是我们应该从外表来看待‘艺术’一词并且不加批判地接受它”^③。在通常情况下,我们会把王羲之书法、李白诗歌、曹雪芹小说、莎士比亚戏剧、凡高绘画、贝多芬音乐、罗丹雕塑视为艺术,而且认为这些艺术有明显的艺术性或者本质,其他的则没有艺术性而被排除在艺术之外。艺术的灵韵让艺术品显得不同寻常。但是,大多数社会学家都力图解除这种灵韵的魅惑,否认被公认为是艺术品的东西具有内在的、永恒的艺术性。对于社会学家来说,“艺术”只是一个标签,被某人贴在他喜欢的东西上。某物被贴上艺术的标签,有可能是偶然的,是权力阶层的偏爱的结果。社会学家更喜欢考察艺术的标签是如何加在某物之上,对于该物的本质、对于艺术标签的内涵,则没有多大的兴趣。大多数社会学家倾向于认为,艺术标签的授予,不完全是艺术的分内之事,而是社会权力斗争的结果。统治阶级授予自己偏爱的事物以艺术的标签,而将其他阶级喜爱的事物贬低为低级趣味而排除在艺术之外。因此,艺术品只是社会构造的产物,没有内在的价值和本质。由此,萦绕在艺术品之上的神圣光环,在社会学的视野里就不再生效。

与艺术作品类似,艺术家也是西方现代性的产物。特别是发生在19世纪欧洲的浪漫主义运动,将艺术家捧上了神坛,在诸神退隐的时代扮演神祇的角色。艺术家的才能、癖好、任性都被神化为上天的恩赐,处于常人无法企及的高处。但是,社会学家喜欢解构浪漫主义给艺术家编造的神话。在社会学家看来,艺术品从来就不是由某个天才无中生有创造出来的,而是团队合作的结果。艺术家的才能,只能解决某个环节的问题,不能解决所有的问题。其他环节的问题,需要拥有其他才能的人来解决。尽管解决的问题不同,但不能以此来证明艺术家的才能高人一等。如果我们放开眼光,就会发现具有同样才能的人,在某个历史阶段、某种文化中被奉为艺术家,在另一个历史阶段、另一种文化中被贬为手艺人^④。

总之,社会学家喜欢在分类意义上使用“艺术”一词,尽量避免赋予它某种内在的、固有的价值。为了尽量保持中立,有些社会学家宁愿用“文化产品”和“文化生产者”,而不愿用被神化了的“艺术品”和“艺术家”。让艺术现出原形,是艺术社会学家的乐趣所在。

① 有关论述参见海德格尔《艺术作品的本源》,孙周兴选编《海德格尔选集》上,上海三联书店1996年版,第237—238页。

② 有关论述参见维特根斯坦《哲学研究》,汤潮、范光棣译,生活·读书·新知三联书店1992年版,第44—50页。

③ Cf. Morris Weitz, “The Role of Theory in Aesthetics”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, No. 1 (Sept., 1956): 27—35.

④⑤ George Dickie, “Defining Art: Intension and Extension”, in Peter Kivy (ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Oxford: Blackwell Publishing, 2004, pp. 45—62, p. 55.

⑤ 对于现代艺术概念的确立过程的详细考证,参见Paul O. Kristeller, “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics”, in Peter Kivy (ed.), *Essays on the History of Aesthetics*, Rochester: University of

- Rochester Press, 1992, pp. 3-64。关于现代艺术概念在日本的传播及其影响,参见青木孝夫《日本近代文化与艺术的变迁》,载《文艺研究》2001年第1期。
- ⑥ Paul O. Kristeller, “‘Creativity’ and ‘Tradition’”, in *Essays on the History of Aesthetics*, p. 67.
- ⑦ 参见柏拉图《伊安篇》,《柏拉图文艺对话集》,朱光潜译,人民文学出版社1963年版,第8—9页。
- ⑧⑨ Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, trans. Werner S. Pluhar, Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1987, p. 174, pp. 175-176.
- ⑩⑪ David Hume, “Of the Standard of Taste”, in Dabney Townsend (ed.), *Aesthetics: Classic Readings from Western Tradition*, San Francisco: Wadsworth, 2002, p. 112, p. 103.
- ⑫ 本雅明的观点详见本雅明《机械复制时代的艺术》,李伟、郭东编译,重庆出版社2006年版。
- ⑬ 关于蔡元培“以美育代宗教”的思想,详见《蔡元培美学文选》,北京大学出版社1983年版,第180页。
- ⑭ Hilary Fraser, *Beauty and Belief: Aesthetics and Religion in Victorian Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 1.
- ⑮⑯⑰ Piet Mondrian, *The New Art-the New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, eds. & trans. Harry Holtzman and Martin James, Boston: Da Capo Press, 1986, p. 319, p. 169, p. 28.
- ⑱ John Golding, *Paths to the Absolute*, London: Thames & Hudson, 2000, p. 15.
- ⑲ 贝尔《艺术》,周金环、马钟元译,中国文联出版公司1984年版,第54页。
- ⑳ Cf. Annie Becq, “Creation, Aesthetics, Market”, in Paul Mattick (ed.), *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 252.
- ㉑ Cf. Richard Shusterman, “Of the Scandal of Taste”, in *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*, pp. 110-111.
- ㉒ 最早关于“艺术界”的论述,可参见Arthur Danto, “The Artworld,” *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19 (1964): 571-584。
- ㉓ George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974, p. 34.
- ㉔ George Dickie, *The Art Circle*, New York: Haven, 1984, pp. 80-82.
- ㉕ 关于迪基定义中的循环论证的概述,参见Robert Stecker, “Definition of Art”, in Jerrold Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 2003, pp. 147-148; Noël Carroll, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge: Cambridge University, 2001, p. 81。
- ㉖ 有关批评可参见Richard Wollheim, *Painting as an Art*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1987, pp. 14-15。
- ㉗ 贝克关于艺术界的集中论述,可参见Howard Becker, *Art Worlds*, Berkeley: University of California Press, 1982。
- ㉘⑳㉙ 亚历山大《艺术社会学》,章浩、沈杨译,江苏美术出版社2013年版,第84—85页,第70页,第71页。
- ㉚ Cf. Harrison White and Cynthia White, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, New York: Wiley, 1965.
- ㉛ Cf. Paul DiMaggio, “Cultural Entrepreneurship in Nineteenth Century Boston: The Creation of an Organizational Base for High Culture in America”, in Richard Collins et al (eds.), *Media, Culture and Society: A Critical Reader*, London: Sage, 1986.
- ㉜ 关于这两个案例的评述,参见David Inglis, “Thinking ‘Art’ Sociologically”, in David Inglis and John Hughson (eds.), *The Sociology of Art: Ways of Seeing*, New York: PALGRAVE MACMILLAN, 2005, pp. 24-26。
- ㉝ 葛瑞斯伍德(Wendy Griswold)的观点转引自亚历山大《艺术社会学》,第69页。
- ㉞㉟ David Inglis, “Thinking ‘Art’ Sociologically”, in *The Sociology of Art: Ways of Seeing*, p. 11, pp. 15-18.

(作者单位 北京大学艺术学院)

责任编辑 陈剑澜