

人工制品与艺术品

阿瑟·C·丹托 著
唐英 译

我们必须增强我们的批判鉴定能力,因为外观相似的圈套可能会导致并且已经导致产生一些不可思议的误解。

——Rudolph Wittkower(鲁道夫·维特科韦尔)《寓意与象征的转移》

无论艺术品可能有什么含意,然而它们都可能被其同时代人所理解并作出反应,艺术品所潜藏着的一些难以理解的特性,只是在后来,通过同时代人无法想象的意识方式,才被揭示出来和得到正确的评价。由于历史或文化想象力的局限,因而在未冲破这些局限之前,许许多多的艺术特征是不可能被发现的,好象童话故事中的青蛙王子那样,只有当他得到爱情的亲吻之时,他才能摆脱掉附身的咒语,从青蛙王国中解救出来,恢复其漂亮英俊的本来面目。柯勒乔(Correggio, 1489/94—1534)是意大利文艺复兴盛期画家,其作品包彩鲜明、轻快;他之所以摇身一变而成为巴洛克风格的鼻祖,只是因为卡拉齐(Carracci, 1555—1619)。与其弟一起同为意大利波仑亚派画家,西欧学院派绘画创始人。亦称卡拉齐画派。主张用调和折衷方法学习文艺复兴盛期的遗产)在柯勒乔对姿势的使用,以及对自创的颜料的衣饰布置中发现了些装饰性图案的表现手法,而这些装饰性图案是柯勒乔及其同时代人为看一些装饰性图案的表现看法,而这些装饰性图案是柯勒乔及其同时代人为着一些艺术目的重新发明的,他们当时并不了解这一点。意大利文艺复兴时期画家波提切利(Botticelli, 1445—1510)之所以作为一位重要的艺术家而崭露头角,只是因为人们认为是他阻遏住巴洛克风格的炽热夸张手法,当时一些艺术家在拉斐尔(Raphael, 1483—1520。意大利文艺复兴盛期画家、建筑师、文艺复兴“三杰”之一)或柯勒乔之前的绘画作品中寻找明晰表现形式的范例。日本的一些木版画家被后期印象派画家捧为前辈和大师,并且将一些空间、形状和色彩上的一些发现视为至珍,而这些日本人则不得不对此视而不见,因为他们并不知道热中于浮世绘的法国人正在摒弃的欧洲艺术传统。印象主义似乎是另一个时代的风格,离现代主义很远并且已经过时,在印象主义以后很久,抽象表现派艺术家却在莫奈(Monet, 1840—1926。法国画家,印象派创始人之一)的后期作品中,发现对抽象表现派画家自己的绘画规则在规模比例和精神气势上有着一种精确的预知。美国现代派画家弗兰克·斯特拉(Frank Stella, 1936—)最近已断言抽象派艺术的历史始于卡拉瓦乔(Caravaggio, 1573—1609,意大利现实主义画家,受威尼斯派影响,擅于运用强光黑影突出主要物体,风格刚健挺拔,是对抗卡拉齐兄弟学院派的重要力量,对十七世纪欧洲现代主义绘画发展影响颇大),并且存在着一个决定卡拉瓦乔地位的艺术史问题,如果不是没有被发现的话,则直到20世纪50年代他被恢复作为伟大艺术大师之前,他仅仅是一个行为古怪的人。在后现代主义的感受力中的某些改变已使大量的高度墨守成规的制作恢复了审美可信性,使之象拉撒路(Lazarus,指世间受尽苦难死后进入天堂的病丐)一样,它们的地位从博物馆地下室上升到,由现代派画家衡量高雅趣味的标准给它们留出的位置上,并且将它们陈列于专门建造的画廊中,以赋予它们第二次生命。我们在某个艺术品中所见的东西常常是我们在另一个艺术品中所发现的东西的一个功能。

一度曾将过去看成永恒不变的。即使被认为无所不能的上帝,神学家们也认为他无法使未曾发生过的事件发生,或者改变实际已经发生事件的次序。但是西方艺术家永不休止勇往直前的革命精神必然给已完成的艺术作品,带来某种持续不稳定的特性,防止它们沉陷于任何一种固定不变的个性中。这里不仅仅是价值回归问题,而且还在接连的艺术创作运动所展开的一些倒摄洞察中,结构和意义的转换和改变。由于在本世纪中遗产继承的速度已经加快,所以过去本身已经展示出某种公开性和不确定性,而这两种特性曾经被认为仅仅是属于未来的特性。在现今艺术再创造中,艺术家们已经

以这样一种方式再创造了过去,以致于他们的前辈事实上已成为了他们的同时代人。

由于在当今艺术的后向解释中,使个别艺术品的基本内容得以扩展,因而认为艺术本身必然缺少一种稳定个性的看法变得不容辩驳,任何东西都可能是一件艺术品,即使在它最初被制作时可能它并没有具有那样高的地位,以及艺术的分界线本身的哲学上变得模糊不清。本文的一个主要目的在于反对上述看法。我的这种认识不是根据我开始所读到的事实得出的,即艺术品所具有的一些潜在特性由后来的其他艺术品表现出来,而成为现实;艺术本身作为一种概念和范畴,具有一种相应的公开性。所要说的一件事是,艺术品到底是什么,是否是其他艺术品所表现出来的东西的一个功能。所要说另一件事则是,某件东西是否是一件艺术品完全是其他东西是艺术品的一个功能。艺术品总体是一种相互自我充实的客体系统,该系统中的任一特定成员,由于其他艺术品的存在而较之其单独存在时可能具有的内容更为丰富(在世界上是否可能只存在一件艺术品,这是一个单独的有趣的问题)。但是为了从这种充实中得益,某件东西必须已经是艺术品。另一方面,艺术与其他实在之间的分界线的哲学上是不可改变的。当然,有可能发现某件东西是一种艺术品,甚至是一件伟大的艺术品,然而在此前却被认为它已占据着一个非常低的,极其靠不住的地位。

我认为毕加索(Picasso, 1881—1973。西班牙画家,法国现代派主要代表。早期作品较写实,接近古典风格。后来多次为探索新的表现方法,出现过风格上的“蓝色时期”、“玫瑰红时期”、“黑人时期”。1908年与勃拉克创造“立体主义”,起初是“分析性立体主义”,1912年发展为“综合性立体主义”。后来又曾出现过“新古典主义阶段”也和“超现实主义”流派人物来往很密),正是这样一位发现者,1907年5月或6月左右,当时他在特罗卡德罗宫(Palais du Trocadero)民俗博物馆的盖满灰尘的展品中间经历了一次顿悟。在那里,在帝国征服或科学好奇的纹章图案之中,在必然当作为欧洲文明艺术优势的明显证据,并且其中有着为文化干预起明显辩护作用理由的陈列品中,毕加索察觉到一些绝对杰出的雕塑艺术作品,这些作品达到了一种只有公认的西方雕塑传统的杰作处于最佳状态时才能获得的成就水平。罗杰·弗莱(Roger Eliot Fry, 1866—1934。英国画家、评论家,“奥美加创作室”的创立者)在1920年在切尔西购书会的、被他称之为“黑人雕塑”的一次展览会中写道:“我们有这样一种习惯,即认为创作表意造型(形体)的能力是人类最伟大的成就之一。被迫去承认某些无名未开化的人不仅拥有比我们目前更高的创造能力,而且还拥有比我们作为一个民族曾经拥有过的更高的创造能力,看起来似乎是不公平的。”非洲雕塑必须公开地被认为是19世纪的艺术,只要标明西方艺术优于它就行了。弗莱的批判性评价意见——“这些东西中的一部分是伟大的雕塑——我认为比我们曾经在中世纪时代所制作的任何东西更伟大”——是对雕塑价值重新评价得出的一种结论,该结论不得不令人震惊,也许该结论旨在使那些将非洲人的文化低劣视为一种已知事实的人感到震惊。如此落后,如此不文明,如此野蛮(弗莱语),如此原始(其他每个人的话),这样一种人类无产生出伟大的艺术品。在天才的分配上确实是极不公平的。有人可能受过训练,有教养,有天赋,才华横溢——可是他的艺术品却不如一个蠢笨的人,一个似乎无知的人,一个说话结巴的傻瓜的作品。而这里却是整个民族和文化,英国人的民族性必须将其作为无比落后,几乎不对等的人类加以评价——并且他们的雕塑作品却在多那太罗(Donatello, 1386—1466。意大利文艺复兴初期雕塑家,是现实主义雕塑的奠基人)或维罗丘(Verrocchio, 1435—1488。意大利雕塑家),伯尔尼尼(Bernini, 1598—1680。意大利文艺复兴时期威尼斯画派画家、雕刻家、建筑家,十七世纪巴洛克艺术先驱,有“米开朗基罗第二”

之称)和鸟东(Houdon, 1741—1828。法国雕塑家, 18世纪法国现实主义雕塑的代表人物之一), 卡诺瓦(Canova, 1757—1822。意大利古典派雕塑家), 托瓦森(Thorwaldsen, 1768/70—1844。丹麦新古典主义雕刻家, 长期在罗马研究, 颇有独创, 具有新时代倾向), 卡尔波(Carpeaux, 1827—1875。法国雕塑家)和罗丹(Rodin, 1840—1917。法国雕塑家, 采用现实主义创作方法, 以丰富多采的绘画手法塑造神态生动有力的艺术形象, 对欧洲近代雕塑的发展有较大的影响)等一群人中得到赞赏——并且认为超过了雷顿男爵(Lord Leighton, 1830—1896。英国学院派画家、雕刻家, 为保守的古典主义者), 威廉·哈莫·桑伊克罗夫特爵士(Sir William Hamo Thornycroft)或阿尔弗雷德·史蒂文斯先生(Mr. Alfred Stevens)的创作技能。

毕加索的发现之所以成为可能, 只是因为他自己传统的绘画和雕塑中经历了一种使得非洲雕塑的价值明显可见的变化, 至少对于参与了实行那些变化的某人来说是如此。在这方面, 我假定他与来自某一外来文化的艺术的关系属于16世纪末卡拉齐与16世纪初柯勒乔的关系同样的性质。意大利艺术的某些内部发展, 部分归因于宗教信仰和制度的外部发展, 因而允许艺术表现手法作一些改变, 这样便使人们有可能在与卡拉齐相距数十年作品中, 发现仿效柯勒乔的造型, 而柯勒乔是一位一直被其同时代人视为与时代落伍的、带有乡土气的艺术家。毕加索本人在艺术上的突破, 他对整个绘画目的的强有力的重新解释, 就象一次伟大的政治革命一样, 将那些没有前途的非洲雕塑从以前民族研究领域对他们的羁绊中解救出来, 进入到极其高雅的艺术领域中。如果毕加索有要紧的事要告知全世界, 十有八九就是它们具有艺术价值。在将自身从其自己的具象派传统中解放出来的过程中, 毕加索也将非洲艺术从那些同样的传统中解放出来, 因为它们的本来面目无法被人们发现。在这一过程中, 毕加索通过重建我们发现那种艺术的欣赏方式, 而重建了我们能够欣赏所有艺术的方式。

人们只能发现已经存在的, 但是在此前仍没有被发现或仍被误解的东西。而我们的观点在于, 通过不正确的和误用的艺术理论就象文化偏见一样所引起的曲解, 毕加索发现了这样一个事实——知道的或不知道的——即非洲的优秀雕刻师是艺术家, 并且不仅在他们自己的艺术传统范围内, 而且相对于任何地方的最高艺术标准, 他们都可称得上伟大的艺术家。这种发现与哥伦布(Columbus, 1451—1506, 意大利航海家)发现美洲, 或弗洛伊德(Freud, 1856—1939, 奥地利精神病学家, 精神分析学派心理学创始, 提出潜意识理论, 认为性本能冲动是行为的基本原因)发现潜意识, 或伦琴(Roentgen, 1845—1923, 德国物理学家, 因发现X射线获1901年第一次诺贝尔物理学奖)发现X射线具有相同的意义。此后, 非洲的雕塑作品在艺术上获得了解放, 因为没有了将它们排斥于审美意识之外的始终不变的方法——如果不承认非洲艺术家的优势, 那么无论如何也不会承认毕加索是一位艺术大师(这并不是说非洲艺术家创作相同的东西, 无论是外观相象, 以及一些影响的迹象, 在任何情况下毕加索对此都予以否认)。

自从毕加索使实验和感知发生革命性变革以来, 目前20世纪艺术已经历了某些引人注目的变化。这些变化有时看起来似乎如此之剧烈, 以致于使毕加索对以往的回忆好象都近乎于陈旧的传统。从最完全的全球意义上讲, 正如艺术与其余活动之间的分界线一样, 已对这些艺术之间的分界线进行了重新界定。一些艺术作品已经在这些剧变的过程中崭露头角, 这些作品在外观上类似于一些物体, 这些物体以前被认为在逻辑上是被确定为伟大艺术的这些传统的外在方面。这些物体——把雪铲, 一个自行车车轮, 一具小便器, 一个汤罐头——通过参考艺术与纯粹实在之间的对比能够被传授这一事实, 就可能恰恰就是那些艺术品。正是杜桑(Duchamp, 1887—1968, 法国画家, 为达达派的代表人物, 作品怪诞, 有立体主义倾向)和瓦霍尔(Warhol, 1931年出生, 美国画家, 流行艺术的代表人物), 奥顿伯格(Oldenberg, 生于1929年, 美国画家、雕塑家, 流行艺术代表人物)和索顿斯坦(Lichtenstein, 生于1928年, 美国画家, 流行艺术代表人物), 罗伯特·莫里斯(Robert Morris)和杰基·温斯洛(Jackie Winsor)等人的共同努力, 对通过指出一些明显非艺术品的物体来讲授艺术意义的方法提出了异议。他们聚集的教训在于, 与艺术品完全相象的物体可能被制作成确实是艺术品的东西, 因而艺术不仅仅是人们与哪种物体打交道的问题, 至少不是在简单的感知力水平上, “艺术”不可能以那种方式借助实例来加以讲授。

现在这里我介绍一种思考这个问题的方式。就毕加索将非洲艺术品作为艺术加以发现而言, 他设计出他自己的艺术品, 这种艺术品在某些显而易见的方面, 极其类似于在民俗博物馆中使他如此兴奋激动的那种艺术品。似乎来自Palais du Trocadero(特罗卡德罗宫)的这些物品与《阿维尼翁的少女》(Les Femmes d'Alger)的少女一起, 以一种单纯的冲动, 进入到极其高雅的艺术殿堂。然后, 这种相似与灵感一道可以作为恢复自由, 获得解放的基础。确切地说, 在我看来, 这种假定似乎是用于证明原始艺术与现代艺术存在某种联系的基础, 而在纽约现代艺术博物馆1984年举办的在方法论上发生分裂的《原始主义与现代艺术》展览会上, 现代艺术作为一个单独的艺术总体,

使评论界极其惊恐。如果那就是基础, 那么又是什么东西阻碍着从前被认为远离高雅艺术王国的物品, 象毕加索以前的非洲人面具那样获得一种类似的解放呢? 假设有一位索霍区的艺术家开始着手用棕榈树叶和粗糙树干, 作为艺术品, 制作棚屋状构造物, 那么这种构造物是否明显地或者完全不同于西非人的普通住宅呢? 这一事实是否将作为艺术品构成这些棚屋本身, 并且对于即将到来的罗杰·弗莱等摆脱偏见的开明审美反应来说, 作为切尔西图书馆展览的“黑人雕塑”而证明我们展出它们是合理的呢?

当然, 我们能够在美学上对这些物品作出反应。苏珊·沃格尔(Susan Vogel)给我看了一幅一具网状物的照片, 她打算将其用作为眼下展览会中的一件中心展品(见图2)。这是一幅精美的照片, 一种巧妙的照明方式使得其漆色的红木底板与蓝色阴影与其网状形体一样突出明显, 并且其孤立存在的完全不可思议性使得它非常漂亮美丽, 如果它是一件艺术品, 那么它可能是具有强烈吸引力的乃至伟大的艺术品。当代艺术已使我们在审美上对诸如这类物品作出了反应, 但是这并不能将它们变成艺术品。在某种意义上, 华霍尔的《Brillo 箱》由如此准确相似的普通 Brillo 箱“注入灵感”。但是这并不能将这些普通包装箱变成艺术品, 即使能够提出理由证明华霍尔可以将它们提升为审美意识的对象也是如此。任何东西都能成为公正的审美观察的一个对象——圣奥古斯丁(Saint Augustine)的一个例子, 一只死狗的门牙, 或者正如克苏德·莫奈的例子那样, 他死去妻子的紫红色的眼睑。(克劳德·莫奈, Claude Monet, 法国画家, 印象派创始人之一, 印象派一词即源自批评家对其作品《日光·印象》的嘲笑。他长期探索光色与空气的表现效果, 从自然的光色变化中抒发感受, 在运用色彩方面有所突破。)与艺术品或人工制品相比, 上述物品当然是真实的东西, 但是无论其外观如何, 正如艺术品与人工制品之间的界线一样, 艺术与真实之间的界线却是绝对的。如果感知和审美能力对其将不起作用, 那么我们又将如何划定这些界线呢? 如果作为艺术品将类似于毕加索的作品以及也许给毕加索的作品充注灵感的东西包括进去, 可是作为纯粹的人工制品却又将来自原始文化的物品排斥在外, 而这些物品可能已经给目前与它们相似的现代艺术品——例如华霍尔的作品——赋予了灵感, 那么我们又如何证明这种作法是合理的呢? 好吧, 然而我们又必须这样做, 我们无法去改变灵感的历史或者形式类同或表面相似或者感觉一致性的事实。

一种较好的划定界线的哲学程序在于, 站在具有尽可能多的共同特性的事物的对立面上来设想问题, 因为至少显而易见的是将它们区分开的分界线不可能位于它们共有特性的位置上。例如, 在划定艺术品与纯粹物品之间的界线时, 当代艺术史产生了极其丰富的艺术作品, 而产生的东西在外观上如此之相似, 以致于没有什么感知准则看起来与划分界线有关。在杜桑之前, 看起来似乎显而易见的是, 艺术品与其他东西之间的区别是感知方面的, 那些绘画作品看起来不同于其他东西就象玫瑰花与熊猫截然不同一样。同于有了杜桑, 以及那些追随者, 这些不同并不属于被眼睛乃至能够被眼睛看到的那一类, 这一点在哲学上变得十分明显。而目前我们面前有一个例子, 那就是一个可能的当代艺术品和一个原始文化的人工制品, 它们至少与一把普通雪铲和《在断臂前面》(In Advance of the Broken Arm)作品十分相象。由于利用了“盗用 appropriation”这一当代策略, 以致于这位当代艺术家“盗用”这一原始人工制品并将其作为一件艺术品展出, 因而我们可能会使这一问题变得更为复杂。虽然不可否认, 有一些传统的展览方式实际上可以排除或减少这种模棱两可的模糊性, 但是由于这种完全相同的物品既可作为一件艺术品亦可作为一件人工制品展出, 因而将一件物品推出去加以展示并无助于这个问题的解决。

我想通过一个更为详细的假想例子来探讨这个问题。我将为一对非洲部落虚构一个貌似真实的人类学故事, 这两个部落位于边界线同样模糊不清地区的不同区域, 但是却由某种地理特征将它们分隔开, 使这两个部落能以各自不同的方式发展演化, 即使这些不同对于实地调研人员来说可以并不明显, 倘若在外表上直接给这些实地调研人员留下 A 部落与 B 部落之间极其相似的印象, 则可分别将它们称之为 Pot People(土罐人)和 Basket Folk(草篮人)。

这两个部落均因其草篮和土罐而得名。草篮编织得十分紧密并且属于一种极其简单的设计。土罐具有某种大肚形状的精美, 并且它们的光滑侧面从罐底向外形成一种大胆的弯曲状, 然后突然向内弯曲, 仿佛在模仿一只奇特鸟儿的飞行路线, 最后形成一个理想的图形大口。土罐有一些实心半圆形的装饰图案, 就象环绕在土罐颈部的项圈一样。也许这两个部落过去某个时候同属于某一单独民族, 因为其中一个部落的土罐和草篮看起来与另一个部落的土罐和草篮完全相象。当然也存在着一一些差异, 甚至较大的差异, 但是这些差异并不属于肉眼能看到的那种。现在我打算介绍的正是这些差异。

草篮人——这是他们自己给自己取的名字而我将沿用他们的名字称呼他们——代表着与其草篮的一种特殊关系, 对于草篮人而言, 这些草篮是一些具有重要意义和特殊力量的物体, 下述事实将证明上述说法, 甚至在草篮成形多年之后, 留在草篮人居住的山坡上的、处于蒙蒙细雨中的草篮仍散发出新鲜青草的香味, 好象它们携带着其早期阶段的记忆——好象当一碰到水时这些草便恢复了它们的青春和活力, 就象草篮人本身希望能起死回生一



自行车轮
马歇尔·杜尚 设计

样。通过深度类推,这些草篮人证明我们在自身的范围内携带有我们的青春作为一种永远不变的存在。该部落的哲人(Wise Person)告诉我们,世界本身就是“她”用草和空气以及水编织而成的一个篮子,这个“她”,我们应沿习他们的叫法称之为“上帝”,上帝是一位草篮制作者。该部落的草篮制作者模仿上帝的创造力,与乔尔乔·瓦萨里(Giorgio Vasari, 1511—1574,意大利画家,建筑家,美术史家。米开朗基罗的学生中之最出色者)所说的画家和雕塑家模仿上帝的创造力十分想象。这些作品体现宇宙本身的原则,并且每一个篮子都引起人们反思,宇宙的一些不大可能的线绳如何凭借力量将其维系在一起,这些力量被草篮人称之为魔力,而且证明他们至多不过能够模仿的力量(如果说他们拥有一种艺术哲学,那就是:艺术即模仿)。男人,女人和动物都是按照草篮的原则制造的,一种在死亡时解体拆散的草与风的编织物,但是这种情况只是发生于的一瞬间。一个男人的财富在他的草篮之中,相应而言,草篮制作者受到人们极大的尊敬。他们几乎就象祭司一样。

另一方面,草篮人的土罐制作者是一些与任何其他入一样的工匠。土罐是有用的,也是必不可少的,每个家庭都有四个或五个土罐,但是即使它们可能得到倡导者和人种志研究者的赞赏,草篮人也并未赋予它们更进一步的重要性;它们具有与渔网和箭头,树皮和亚麻织物,或者使住宅成形的木头支架一样的性质。如果他们能对此发表看法的话,他们可能会将草篮说成是艺术品,而将他们制作的土罐说成是人工制品。在任何情况下,这些草篮都属于黑格尔 Hegel, 1770—1831, 德国古典唯心主义哲学家,客观唯心主义者)所称之为绝对精神的东西,绝对精神是指一个艺术、宗教,以及哲学的存在王国。用黑格尔的天才用语来说,这些土罐仅仅是他称之为世界散文(The Prose of the World)的一部分。

这种哲学上的定位在他们邻近部落的世界观中恰好被颠倒过来,我按照该部落自己的习惯,将他们称之为土罐人。在该部落中有着一种支配其草篮制作的工匠技艺的道德原则,它们的意义是作为家庭生活物体的用途,它们的存在由日常功能加以定义。相形之下,这些土罐具有一些意义,因为从上一收成中留下的种子便贮存于土罐中,以备下一年份使用。因而这些土罐有了一种用途,即使它们的意义完全超出了这种用途。土罐人中的哲人说上帝是一位土罐制作者,已经用原始未成形粘土塑造了宇宙,而陶工则是一些艺术家,是一些受神灵启示的代理人,在他们的艺术品中再现了原始制作过程,通过这一过程,给仅仅

是泥土的毛坯赋予了魅力、意义、美丽,乃至用途。实际上,如果土罐人未感觉到在世界秩序开始时自身象征性的存在,那么他们几乎不可能看上土罐。可以预料,他们会认为人类,并且尤其是妇女们,都是一些土罐,因为她们在其内空中装着传宗接代的种子。附带说一下,土罐上的半圆形图案是一些半月,表示着季节的轮回,即使在草篮人文化中有着同样的半圆形图案,也谈不上有什么意义,他们只是说如果没有这些半圆形,土罐看上去不对劲——并且一些专家推测这种图案已经失去了某种意义。草篮审美学者在被问及这些标记时,无可奈何地耸一耸肩,只是说土罐终于以某种方式制作出来了,虽然无可否认它们可以用来盛水或存放种子,但是没有它们用其他办法也完全能够办到。土罐人决不会认定这个半月形与土罐的深层次功能不相干,当然土罐的这一深层次功能在于保证连续性,营养,健康,以及生命。土罐人的土罐处在艺术,哲学和宗教的交汇点处,属于绝对精神。而他们的,为保证长期使用而致密编织的草篮却是世界散文中的一些单调乏味的组分。

有时也使人类学者感到惊奇;对于这两个部落的逐渐发展起来的宇宙哲学和工匠技艺来说,没有哪个部落在其文化客体中拥有似乎表示人类形体的任何东西。因而,他们的艺术看起来似乎完全是原始的和纯粹是象征性的。这种观察可能会使任何一个部落的成员都感到困惑和不可靠。正如土罐人认为人类是土罐一样,草篮人认为人类确实是草篮。一些倡导者对他们的后向主题耐心地进行推理,认为任何一个人都能看到一个人与一个土罐之间的相似程度与一个人与一个草篮之间的相似程度不相上下——按上帝的图样制造的我们与这些纯粹的东西完全不像。也许这位人类学者可能会在一位草篮人和一个草篮或一位土罐人和一个土罐的图象之间来回指点,这位人类学者认为几乎不需要指出它们之间并不相像,肯定不是一个儿子像其父亲或两个村民相互相像那样。对于草篮人和土罐人来说,这样一些考虑无论如何也没有什么影响。任何人都能看到不存在这种相似性。他们的观点在于尽管如此在外观上人们确实像草篮(或土罐),我们象草篮(或土罐)那样以一些不可思议的方式被编织(或造型),以及由于一些同样神秘的原因,我们被拆散(或破碎)。当然这些相似并不能用肉眼看到,那就是为什么我们需要哲人使我们能够看到和赞美,使我们感到惊讶的宇宙中这些深刻的和谐和一致的原因。

现在这些人类学者承认草篮人的草篮——虽然不是土罐人的草篮——和土罐人的土罐——即使不是草篮人的土罐——具有一种精神上的个性特征,而这种个性特征在来自其他部落的相互间可识别物体中是完全缺乏的。现在让我们设想在该国首都都有一个为这些人类学者的考察工作和实地调查旅行提供经费的美术博物馆。该美术博物馆面对着一个自然历史博物馆,两者之间则是一个公园,这种情形十分类似于维出纳的美术史博物馆(Kunsthistorisches Museum)面对着自然历史博物馆(Naturhistorisches Museum),其中间则为圣母玛利亚特雷西亚广场(Mariatheresienplatz)——或者纽约的中央公园(Central Park)两侧相对而立的大都会艺术博物馆(Metropolitan Museum of Art)和美国自然历史博物馆(American Museum of Natural History)。该美术博物馆设有一个人类学艺术的侧厅陈列室。这个原始艺术陈列室反映了毕加索在Palais du Trocadero(特罗卡特罗宫)的一些发现所迎来的一场艺术知觉的革命。人们认识到,最伟大的艺术意义的物品,在自然历史博物馆的人类学陈列室中成年累月长期闲置,因为误用了一些艺术理论,这些理论与最初使评论家无法理解印象派画家以及无疑还有后期印象派画家的绘画作品价值的理论极其相像——如果真是这样,那么事实上可能有一些理论已将毕加索的作品排除在艺术品之外,并且还还把毕加索的作品解释为一位疯子或一位骗子试图将某种东西展示在我们面前的乱涂乱画。那一切全都变了,并且今天每一个人都倾向于把原始艺术看成为常常是最伟大的艺术成就。收藏家已向美术博物馆赠送一些不可思议的作品,并且一些热心人和慈善家事实上已建立起这一陈列展厅,尽管艺术博物馆的馆长们以嫉妒的目光看着跨过公园去自然历史博物馆人类学陈列室的人们,收藏家已向自然历史博物馆捐赠了一些样品,而且为着一些特殊目的,将成包和成箱的原始雕刻品和集成艺术品送了回来,并且附带使市民们能够了解到我们的黑人弟兄到底真正落后到何种程度,他们与我们之间的差距到底有多大,因为任何一位用眼睛去观察的人,通过参观美术博物馆文艺复兴绘画作品和雕塑作品的美术陈列馆,都能马上和使人信服地了解到这一点。

自然历史博物馆的馆长们认识到这种反常情况,他们并非一点不着急,而是按照他们的那种方式来改变这种状况,他们将他们的收藏品移交给美术馆的原始艺术陈列室,用以换取美术馆的某些仍然有争议的,自以为是艺术品的收藏品;西班牙中世纪的枪铁件,纽伦堡的刀剑或枪戟,以及某些其他无可非议的工艺品,都可能永远只不过是一些高级人工制品。从草篮人和土罐人那里收集来的物体,就不存在这样的问题。前者的草篮和后者的土罐陈列于本应陈列它们的美术博物馆的原始艺术陈列室中。而前者的土罐和后者的草篮则适于在自然历史博物馆的这两个部落的,没有艺术意义的人工制品之中展出——但是这并不是说它们没有科学意义。我假设上述情况较之我们将华霍尔的 Brillo 纸箱陈列在同一博物馆的雕塑品陈列厅中没有更大的不

同,而一件真正的 Brillo 纸箱实物则在博物馆的工业设计陈列馆中。

现在我们设想,自然历史博物馆以立体模型的形式,重新建造了草篮人和土罐人日常生活的场面,这是特殊待遇学校孩子们长期以来被要求忍耐的那种场面。我们看到处于部落生活随身用具之中的造型非洲人,有的在用渔网捕鱼,有的在耕种菜园,有的在建造住所,有的在编织简单的织物,有的在喂养婴儿。给来自草篮人的草篮和来自土罐人的土罐,在它们各自的立体仿真模型的场景中,提供了一种特殊的位置(为了这一目的,它们是从美术博物馆的原始艺术陈列室中借来的),分开放置,也许它们是穿着哲人传统礼服的那部分部落男子全神贯注的物体。解说员给那些孩子们解释说,草篮被草篮人认为是一件艺术品,正如土罐被土罐人认为是一件艺术品一样。有位天真无知的孩子对解说员说,她完全没有看出,在草篮人立体场景中当作艺术品的草篮与在土罐人立体场景中四处放置的草篮之间有什么不同。小孩的老师说,存在着一种区别,但是如果那位小孩坚持这种看法,追着要求解释这种区别,则那位解说员只好进一步解释说,那是一个要由专家们决定的问题。

在某种意义上说,这确实是由专家们决定的一件事情。因为它们有着惊人的相似性,甚至一位受过高等训练的人类学者也不能将来自这一地区的一件艺术品和一件人工制品区分开。但是由于当将它们交付拍卖时这些物件的价值必然反映出一种深刻的差别,所以重要的是避免将它们错误地加以分类,无论何时都要能做到这一点。而实际上是能够做到的。让我们假定,在土罐人的粘土现场中有一种微量元素,而在草篮人的粘土现场中却缺乏这种微量元素,并且用来编织他们各自草篮的草来源于同一品种的不同亚变种的草。通过用电子轰击一个土罐,十分轻而易举地分辨出什么时候我们有一个草篮人或一个土罐人的土罐,乃至什么时候我们拥有一个假的土罐人的土罐,许多这样的赝品开始被发现,据估计由于对收藏原始艺术品的强烈兴趣,会出现这样的情况。而一位擅长于区别非洲茅草的植物学工作者,在区别有关亚变种茅草方面有一个困难,即使这个困难不是一个不可克服的困难。如果这位天真无知的小孩确实必须知道的话,那么我们可以将这种情况告诉她。但是如果她具有一个哲学头脑,这正是我们所希望的,那么她将回答她承认这些区别,最后这些区别便与她的无关了。她的问题是这些被承认的区别是否是一些有特殊意义的区别。令人不可思议的是,少许某种稀土元素成了区别一种艺术品和一种纯粹人工制品的工具。对于她来说,不可思议的是,一种亚变种的茅草编织成一件艺术品的同时,而它们几乎无法区分的、属于同一品种不同亚种的第草,在编织成为看起来恰好与艺术品一样的草篮时,却未获得类似的变化。

这位天真无知的小孩认为,重要的是将赝品和真正的东西区别开。最近她了解到,由于油墨具有不同的化学组分,依靠中子轰击油墨所产生的不同的 X 射线光谱,就有可能将一件谷登堡圣经(Gutenberg Bible)真品与一件精心伪装的赝品区分开。诚然,其圣经内容是相同的——你无法杜撰这部圣经!不管是人们正在看一件15世纪的物品,该物品出自使用活字印刷的初期,还是人们正在看伪装成那样的某种东西,而事实上都是一个骗子的伪造品,上述方法是有作用的,可是按现状进行分析却是困难的。这种情况与区别人工制品与艺术品的问题却不一样——采用中子轰击,化学微量元素,植物种差,是无法将绝对精神王国(Realm of Absolute Spirit)与世界散文(the Prose of the World)区别开。因而又该如何来发现这种区别呢?

重要的是要弄清楚这样一个问题,即外观相似的物品应被认为是非常之相似,以致于根据外观是不可能或几乎不可能加以区分的。此外,我们刚刚提到过的那种科学标准也是重要的,当它们可以起作用时,这类科学标准是以一些与我们重要的那些区别无关的方式起作用。如果有人告诉我们,当有件东西是华霍尔制作的 Brillo 木箱时,他可以通过检查木箱上的油漆斑斑来进行区别,认为这种办法便能告诉我们他的 Brillo 木箱是艺术品,这可能是一个哲学幽默笑话。因而让我们将这类区别搁在一旁,即使存在这些差别,并且坚持认为如果这个问题能够求助于诸如这些差别来加以解决,那么它就不会是原来这个问题。艺术品与人工制品之间的区别,就象艺术品与单纯的天然物品之间的区别一样,不同于将一个人工制品和另一个人工制品,或一件天然物品与另一件天然物品分开的那些区别。想象一些你无法分辨的东西,生动醒目地表现出这些区别之间的不同。如果这种不同存在时借助于一种检查这些物品的物理方法,就能轻而易举,乃至十分困难地确定这种不同,那么它就不可能是我们想象的那种不同。

人工制品与艺术品之间的区别通常在非洲语言的词汇表上并未以词汇的方式表示出来。在我们想象的两个部落的语言中也没有表示出这种区别。缺词汇标识几乎不能当作无法进行区别或者在上述语言社区中无法进行区别的的证据。几年以前,在牛津曾流行一个称之为“普通语言哲学(Ordinary Language Philosophy)”的哲学学派实践。该学派的领导人是 J. L. Austin(奥斯汀),他在其一篇著名的论文中写道:“我们的公用词汇语族在许多代人一生中具体表现出人们发现值得划清的所以区别,以及他们发现值得表示的联系;由于它们已经受过最漫长的最适合生存下来的试验,因而它们无疑有可

能至少,在所有普通和合理可行的事情中,较之你或我在某个下午坐在扶手椅中可能想到的任何表达方式,更加不胜枚举,更为完善,以及更为合适。”奥斯汀和他的同事(在他们之中有一些非常敏锐的分析家)使用牛津英语词典(Oxford English Dictionary),或多或少就象伊斯兰国家的原教旨主义者使用可兰经(Koran)一样;正如奥斯汀所说的一样,因为包括了值得界定的所有区别。就苏格拉底(Socrates,公元前469—399,古希腊哲学家,认为哲学在于认识自我,美德即知识,提出探求真理的助产术和辩证法)和柏拉图(Plato,公元前427—347,古希腊哲学家,创办学园,提出理念论和灵魂不朽说,其哲学思想对西方唯心主义哲学的发展影响很大)而言,没有什么区别比人工制品与艺术品之间的区别更值得界定,更为迫切需要解决的一个政治和道德问题,但是普通希腊人却把它们都叫做 tekne,与此同时我们最近发现必须叫做“艺术创作(art-making)的东西,在希腊人之中却称为 poesis,这是专门用于表示产品无差别制作的一个词。可是他们在概念上和实践中进行了这种区别;这种词汇空白并未强迫这些希腊人不去划清美术作品与实用或应用工艺作品之间的界线,正如我马上就要证明的一样。象英语这样词汇量丰富的语言中,当我们需要一种区别时我们便将它登记在我们的词汇表中,这种情况可能是事实。但是那种区别可能是作为一种文化使我们使用的东西之一。

到费城外边的巴恩斯艺术收藏品陈列馆(Barnes Collection)的参观者注意到,在巴恩斯所收藏的——或积聚的——绘画和雕塑杰作中,展示了这些绘画作品与墙壁之间的有,各种各样的铁制品——搭扣和铰链以及门插销和锁匠艺术的复杂精细的陈列品,这些展品采用巴恩斯以及他的导师约翰·杜威(John Dewey,1859—1952,美国哲学家、教育家和心理学家,实用主义哲学学派创立者之一,机能主义心理学先驱,实用主义教育的倡导者)的一个特别喜爱的命题的一种教学表现手法加以展出,而该命题是:在工艺与艺术品之间的区别极其微弱和非常灵活,有足够的伸缩余地,正如我所要说的一样,这种命题可以阐明一个论点,到戴维·史密斯(David Smith)和铁匠一心想着同样的事情。某种形式主义审美观点,与实用主义审美观点一样,都可能会导致得出一个类似的结论:如果人们将我们称为“艺术”的东西当作只是形式设计的问题加以对待,那么就没有理由将它们从现代艺术博物馆的陈列品中排除出去,而实际上却有着极其充分的理由将它们包括进现代艺术博物馆的陈列品之中,象烤箱和搅拌机以及直升飞机之类的物品,按上述标准而言,它们与马蒂斯(Matisse,1869—1954,法国画家,野兽派代表人物,曾受印象派影响,并吸收波斯、东方艺术表现手法,形成“综合的单纯化”画风,造型夸张,多用单纯的线描和色块组成装饰感风格)或马列维奇(Malevich;1878—1935,俄国画家,受未来主义影响,为俄国至上主义的创始人)或蒙德里安(Mondrian,1872—1944,荷兰画家,风格派创始人之一,初受立体派影响,后与凡·杜斯堡等发行《风格派》刊物,自称“新造型主义”,又称“几何形体派”,主张以几何形体构成“形式的美”,作品多以垂直线、水平线、长方形、正方形各种格子组成,反对用曲线,完全抛弃艺术的客观形象和生活内容)的作品,或者惠特尼美国艺术博物馆(Whitney Museum of America Art)的一次震颤派(Shaker,从英国公理会分出的美国基督新教一派别,因在宗教仪式中浑身颤动,故名震颤派。十八世纪末起该教派组织 Shaking Quakers 在此美制作一种简单雅致家具)家具设计展览会的底座没有什么不同。现在我并不否认,震颤派家具可能是艺术品——也许它具有象土罐人的土罐或草篮人的草篮一样伟大的,要求别人承认的那种地位——但是如果它具有那种地位,假定它具有设计并且震颤派教徒可能在将其文化中的某种东西视为一种艺术品中利用严谨简洁设计准则,那么它并非是以高雅设计为根据的。但是希腊人既不是实用主义者,也不是形式主义者,并且一些有关设计的问题并未明显地包括进这些哲学讨论之中,诚然,与纯粹的技艺相反,他们并没有专门术语将设计称之为艺术。尽管存在着这种术语环境,但是苏格拉底在需要证明那种依赖于那种区别的论点时,仍然能够利用一些信仰和观念,这些信仰和观念形成了他的听众的共同概念组合的一部分。在希腊人,或者也许任何一种文化的概念组合和词汇之间,恰恰缺乏完美的配合。苏格拉底的概念区别的一些程序步骤,为从事对非洲艺术哲学和美学进行一种平行研究,提供了一种较好的模式。

在希腊,艺术家们被认为是富于灵感的。看起来非常象,他们就是容纳一种外来力量的容器,缪斯(Muses,希腊神话中司文艺和科学的9位女神,都是宙斯和记忆女神之女)的代言人,几乎好象这些艺术家本身只不过是,与非他们自己的一个空间进行通信联系的被动接收器和放大器。在《伊翁(The Ion)》对话篇中,以其名命名全文的伊翁这个人是一位古希腊的史诗吟诵者,一位在节日聚会上的专业诗歌朗诵者,伊翁(Ion)这位史诗吟诵者承认灵感,声称在荷马的歌词通过他的嘴对其听众产生如此巨大的影响时,对他而言确实没有什么想法发生。这种灵感的观点仍然是我们艺术创作理论中的一个要素,在这些艺术创作理论中,我们划清了作为意志的东西与注入灵感的东西之间的一种关键的界限。不仅仅是高交浪漫主义(High Romanticism)作出了这种区别。天才,尤其是艺术天才的概念总是以高度浪漫主义为基础。实际上,这种天才是一些强大的力量相联系的,我知道作为一位诗人喜欢说,与缪斯手挽着手。

苏格拉底使得很多伊翁(Ion)无法说出他是如何吟诵史诗的。苏格拉底承认伊翁的天才,但是同时又坚持认为(伊翁在任何情况下都将承认)他缺少知识来贬低伊翁的天才。他没有受过教育,他无法传授他所如此擅长的东西,并且这种情况在现代对这一概念的最深入讨论中,即在康德(Kant, 1724—1804, 18世纪后半期德国哲学家,德国哲学革命的开创者,德国古典哲学的奠基人,近代西方哲学史上二元论、先验论和不可知论的著名代表,有重大贡献的自然科学家)的《(审美)判断力的批判(Critique of Aesthetic Judgement)》一书中,被认为是天才的特性(属性)。康德在书中写道:“由于学习只不过是模仿,所以由此可见最伟大的能力和就其本身而论的可传授性并不能有益于天才。”

我们无法不会写作充满灵感的诗篇,然而,速成则可能是这种艺术的规律,可是,杰出的作品却是其范本。一个荷马或一个维兰德(Wieland, 1733—1813, 德国作家,德国启蒙运动后期重要代表)无法说明,他的如此丰富的想象力可又如此全面的思维是如何聚集在他的头脑中的,仅仅由于他不知道,因而不能传授他人……艺术技能不能被传递,通过自然之手直接将它分给每一位艺术家,因而艺术技能随他而逝去,直到自然界的同样的方式赋予另一个人为止,因而他仅仅需要一个范例,以便以一种类似的方式实施他所意识到的东西。

作为一种特征,通过教和学事实上不能使一个人成为一位真正的艺术家,这样就不可避免地取消了他创作出希腊人所期望的艺术家,尤其是诗人所创作的作品的资格,也就是说取消了他指导年轻人的资格。诚然,苏格拉底在这种批评中特别不真诚——正如柏拉图在将伊翁用作这种艺术家的范例时特别不真诚一样——大部分原因在在于并未期待诗人来传授如何写诗或者雕刻家来传授如何雕刻形象。确切点说,假设他们讲授道德规范和正确的举止行为——以传授高尚的道德和正直的品性——以及他们所编写或歌唱的东西是能够满足那种要求的,即使他们不能传授如何去写作或歌唱。荷马可能仍然一个重要道德教学资料的宝库,即使那些背诵荷马史诗的那些人不能讲述他们是如何做到的。另一方面,苏格拉底可能打算暗示,如果诗人对他们所擅长的技艺——诗歌创作——缺乏了解,那么又怎么能够期望他们了解其他一些事情呢?而在这些事情上他们与我们其余人并无特别的不同。

不论真诚与否,苏格拉底将工匠和工匠作为他的那些拥有知识的人的典型。他一次又一次地诉诸木匠,造船木工,医生的例子,将他们作为能够教和能够学的知识的范例。就苏格拉底而言,在某种重要意义上说,如(Knowing)即是知道怎么办(how),与理论知识不同,即使是理论知识也仍有一席之地,至少,在柏拉图的哲学体系中是如此。对于柏拉图而言,“善”(the Good)的理论知识是哲学家们能够拥有的某种东西,并且只有那些拥有这种理论知识的人才能够制定出治理国家的规章制度。他为他的理想社会提出了一个著名的恒等式:哲学家必须是国王和国王必须是哲学家,而这个恒等式并未给两类知识之间带来一个恒等式,因为这两类知识在他的头脑中和在普通人的头脑中是不同的:哲学家拥有理论知识,而国王与木匠或航海者一样则具有实践知识。对艺术家而言,这个问题在于他们有可能能力创造艺术时他们便缺少上述两类知识。

在日常英语中,“艺术(art)”这个词保留着这样一种意义:某人运用“某种”艺术,产生出我们可能也同样被列为人工制品的东西。在该词的这个意义上说,很明显“某种”艺术是能够加以传授的。在这种用法上,艺术是一组技艺,一组支配那些技艺和定义它们的规则,并且所有这一切都能由师傅传给徒弟,父亲传给儿子,母亲传给女儿。因而,在后一个术语的两层意义——实践创造完美的意义,和据说人们实施其职业的意义——上,“某种”艺术是人们能够实践的某种东西。康德指出:“每一种艺术都预先假定一些规则,借助于这些规则,如果将某一产品表现为艺术品,则它首先有可能加以表现。”但是与“某种艺术”相反,艺术的特点正好在于缺乏其制作规则。天才是在没有规则的情况下,或者规则被丢弃一边的情况下,或者无视人们认为是规则的东西的情况下,发挥作用的赠品。我们有时谈到“先传的艺术(Lost arts)”。我们可以努力设法去重新发现古拜占庭城居民制作搪瓷制品,或大马士革钢,或中世纪彩色玻璃所使用的规则。约翰·辛格·萨金特(John Singer Sargent, 1856—1925, 美国画家)能够以一种单纯笔划的方式,涂敷一层不透明色彩,一种最亮部分,和一种阴影,而他的这种绘画方式是一种近于失传的艺术,即使萨金特常常证明能够如何制作这种绘画作品。我们假定,如果我们重新发现了这些规则,我们便大体上能够制作出这些作品,仿佛就象照葫芦画瓢一样。但是要说荷马史诗或莫扎特(Mozart, 1756—1791, 奥地利作曲家,维也纳古典乐派主要代表)的音乐创作星一种先传的艺术,却可能是一种笑话;那些天赋才能随着艺术家而消亡,并且能够通过逻辑方法获得的绝大多数东西都是对他们风格的模仿或对他们作品的执行。

还存在着另一种用于这种区别的尺度,据我所知,这是一种希腊人未曾用过的尺度,但是肯定能够为他们所了解。人工制品主要具有工具,器具或至

少具有用途的特品特征。(当代“工艺”的概念便建立在这种特征的基础上,在这种意义上说,工匠制造的东西首先具有用途,例如土罐和盘碟以及被子和玻璃制品。)哲学家马丁·海德格尔(Martin Heidegger, 1889—1976, 德国哲学家,存在主义的创始人和主要代表之一)评述说,工具构成系统,因而任何一种特定的工具都是根据一种系统总和中的其余工具来加以定义的,这种系统总和即Zeugganzes(工具总和)——工具总和。因而,钉锤相对于钉子,钉子相对于木板,木板相对于锯子和斧头——而锯子和斧头又却相对于磨刀石。海德格尔坚持认为,这样一种相互参照的系统作为一个总和而出现,即使它可能肯定会不断地加以改进,但是可以说,仅仅这颗钉子,人们也无法发明。我曾设想过,有人在伊特鲁里亚人(Etruscan, 意大利中西部古国的伊特鲁里亚人)的坟墓中发现了一种青铜卷筒状物体,该物体周围缠绕着一圈细亚麻带,这种麻带被木炭涂成黑色。为了弄清楚这种物体,假想有一个由适合的物体组成的系统。如果说伊特鲁里亚人发明了——他们预先考虑到——打字带,则可能是荒谬可笑的。为了有这种打字带,要求人们首先要有打字机,从而要有油墨,打字纸一种记数装置,移动式概念——这些工具完全超出了伊特鲁里亚人的技术所能达到的范围,并且这种技术水平实际上也限制了他们的生活方式。海德格尔也同样认为,一种Zeugganzes(工具总和)作为一个整体而衰弱。因而一个社会失去的不可能仅仅是箭。只有当弓没有了,箭袋没有了,制作箭筒头的装置设备消失了,这些箭才会消失掉,或者当其整个系统作为一个整体被一种新技术(例如火枪)所取代时,此后射箭便作为一种返祖现象,或者在礼仪上,或者作为一种体育运动形式而得到应用。

艺术品作为一种Zeugganzes(工具总和)中的组成部分,作为一些具有用途的物品——就象草篮人的草篮或土罐人的土罐一样,可能具有一种第二特性。它们的用途甚至可能形成它们作为艺术品的基础,因为它们的比喻义可能会从它们的用途中喷涌而出,被吸收入一个信念和符号的系统中,而这些信念和符号组成了一种哲学体系。它们作为艺术品时,它们属于一种完全不同于它们作为具有用途的物品所属于的总和。将巴恩斯收藏品陈列馆的搭扣和纹链从赋予它们一种用途的系统中取出,并将它们钉到陈列馆的墙上,然后在那里我们就可能会赞美它们,仿佛它们是一些纯粹的工艺设计作品。其中某件东西可能适用于一些绘画作品,例如圣坛背景装饰画,在那里也许它们在其原来的位置更能发挥装饰作用。因为它们的“艺术”——因为加入其中的纯粹工艺或者因为它们的设计,我们可能会赞美它们。但是那一切并不是使它们成为艺术品的根据。

也许纵观整个艺术史,直到最后为止,艺术品享有双重特性,既作为具有用途的和实际使用的物品,又作为灵感和意义的接纳物。在对待艺术的现代看法中,存在着一种无地方特性的假定,即如果它有用途,那么它就不能是艺术。杜威和巴恩斯可能一直在解决这个问题,削弱和淡化高雅艺术与实践工艺之间的这种区别——或者说努力设法以工具主义的方式将高雅艺术想象成为某种有用的东西。休谟(Hume, 1711—1776, 18世纪英国经验派哲学家、不可知论者、历史学家)在他的关于道德品行的论文中写道:“赞美的寓意蕴含于简单的编号‘有用’之中!责备的寓意蕴含于其反面——无用之中!”在当代社会中,要看出或表述出艺术除了作为艺术还有什么作用,是极为困难的。而我们的博物馆便反映出这种看法,艺术作品被置于封闭的陈列展厅中,在令人痛苦的灯光透明条件下,面对着毫无生气的空荡荡的墙壁,仅仅在要求我们作出反应,它们除了被当作为已完成物和孤零零的存在之外不作为任何东西的一部分。艺术家享·洛仑兹(Lee Lorentz)关于原始艺术的问题曾与写给我,信中写道:“我认为,较之我们去了解‘艺术’在我们的文化中所扮演的角色来说,我们更接近于了解这些物品在原始文化中所扮演的角色。”人们并不想使无地方特性成为定义对艺术的看法之一,因为这样一种定义可能会剥夺原始文化的艺术品作为艺术的权利。在它们自己的社会中,这些艺术品具有一席之地,但是按照它们在一种工具系统中作为工具的尺度,并不处于它在Zeugganzes(工具总和)中所具有的那种地位。其重点在于,假定与在希腊人或基督徒的实践中一样,如果事实上社会并没有艺术品,而艺术品在被认为具有实际效用的宗教仪式中发挥作用,则那些社会的全部实际生活可能会发展进步。那就是黑格尔所说的那番话中的含意所在,一件物品作为艺术并非是世界散文(the Prose of the World)的一部分,而是属于绝对精神(Absolute Spirit)的范畴。这种情况说明,原始文化的艺术品与我们自己文化的艺术品一样真实可靠。也许仅仅是因为我们缺乏黑格尔和原始文化哲人们所共同具有的,对绝对精神的那种坚定认识。

一件人工制品意味着一种工具系统:将它从系统抽取出来,在该系统中它具有一种功能,并将它展示出来,因为其本身在于将一种工具当作为它就是一个目的来处理。一件人工制品的用途就是它的意义。有一些社会组织系统,在这些系统中,人类被当成是,并且实际上是将其自身看成是工具(正如在奴隶制社会中那样),但是针对这类系统,存在着一种道德理论,根据这种理论,人类将被当作为目的而不是当作为工具。而与人工制品相反,艺术品拥有某种结构,而这种结构在哲学上被认为是人类拥有的,因而这是一种滥用,一种精神上的滥用,

其目的在于设法将它们降低到工具的地位上,并且不考虑其存在的那些组分,而通过这些组分,艺术品才具有崇高的地位和价值。让我通过这种或多或少令人惊讶的模拟,为探讨艺术品至少粗略地勾画出一个基础。

在关于精神与人体的关系的一次著名演说中,维特根斯坦(Wittgenstein, 1889—1951,英国籍哲学家、数理逻辑学家,分析哲学的创始人之一)认为,人体是我们拥有人类精神的最佳形象。他暗示精神状态只不过是某些人体的倾向,根据这种观点,我们把一些特殊的精神状态归因于人类,但是他还暗示,作为人类只是一种具体化的精神:当我们自身看成为具体化的精神或灵魂时,人体的形象例便是精神的形象。在黑格尔对古典希腊艺术,而大多数特别针对古典希腊雕塑的讨论中,我们发现了对于人体形式与精神状态的关系的一种类似的解释,根据黑格尔的说法,在这里我们发现了形式和意义的完美融合。在这种秩序的雕塑中,这种艺术作品给物质具体形象赋予了一种精神内容,或者正如黑格尔所说的,赋予了一种理念。在他看来,艺术属于思维的范畴,并且其作用在于通过物质或者照他的说法,通过感官来揭示真理。因而作为一种艺术品的物质对象就是它所表达的意义的,我们所能具有的最佳形象。

我认为,在这一点上,黑格尔明确有力地表达了一个命题,即使希腊人没有区别艺术品与人工制品的词汇方式,但是他们本身可能已经认可。对希腊人来说,艺术家揭示出艺术品中的思想,在这方面艺术家的被动性也许是他所表达的思想的“客观”真实性的证明。当然,苏格拉底在每一点上都急于要羞辱艺术家,他将艺术家看成为哲学家的一个竞争对手,他对艺术作品的模仿背信行为,以及因此而使其观众中产生虚假信任的力量给予了特别的注意。

但是压倒一切的一致意见在于,艺术家是一些在艺术品中具体体现其才能的,真理的工具。于是这个问题实际上就不是区别艺术与人工制品的问题,而是区别艺术与哲学或历史的问题,哲学或历史可能是艺术的自然亲戚。而亚里士多德(Aristotle, 公元前384—前322,古希腊著名的哲学家、渊博的学者。他总结了泰利斯以来的古希腊哲学发展成果,首次将哲学和其他科学区别开,开创了逻辑、伦理学、政治学和生物学等学科的研究。他的学术思想对西方文化的发展产生了巨大的影响),在其《诗学(Poetics)》的著名段落中指出,即使在某些情况下诗歌在外观上类似于历史(如《伊利亚特》),但是诗歌比历史更具普遍性,因而较之苏格拉底所能同意的,更接近于哲学。但是这可能会令人感到困惑,某人要谈论关于小刀或发网或发针等这类东西时,这些对象的意义全部从其有用性中抽象了出来。普遍性毕竟属于思想或命题,并没有人会提出小刀或发网或发针表现普遍的内容。它们用于什么就是什么,但是艺术品却具有更重要的作用,将我们与更高的实在联系起来;它们通过它所拥有的意义来加以定义。它们通过它们所表现的东西加以解释。当我们面对艺术品时,我们只能通过它来把握某些东西的存在,很象只能通过具体行动的中介,我们才能进入另一个人的思想。

我将首先进行一些稍稍全面的比较,以强调说明在希腊人的文化智力中,艺术品与人工制品的概念是联系在一起的,并且我们通过透过那种复合体系看到,例如,那些概念与艺术品有联系而与人工制品无关,以进入这些概念。在希腊文化中,艺术品与人工制品与知识,道德,规则,意义,实践,形式,真理,假象,普遍性,思想,主动性,被动性,以及具体形象有着深刻的联系。

哲学家们倾向于按照建构一个字典的模式来对付其他文化(Other Cultures)的问题,并且还要通过用我们自己的语言逐项地配对,了解跨文化同义词所能达到的程度,这样便揭示出语文学理论中的哲学偏见,即意义是一个相互关系问题而单词则表示它们所指称的东西。如果我们无法确定相互关系,我们便无法确定意义,并且如果词的意义逃脱我们的控制,那么,其他文化(Other Culture)——或者那个问题的其他思想(Other Mind)——便是一个难解之谜。但是这种办法确实不是进入这些文化所共同拥有的思想的途径。我们再一次通过一个哲学思想体系,我们必须构建一些将把我们带入另一种文化的问题单,并且通过这些问题单,某一概念的结构将逐渐地揭示出其结构本身并能够制作出关于这一思想的地图。正是按照这种方式,而不是通过为它们语言的词汇术语寻找指称对象,我们弄清楚哪些是艺术品。tekne的指称类别将给予我们集中起一批艺术品和人工制品,导致我们假设这些希腊人并未划清钉锤或渔网和雕像和史诗之间的界线。但是无论如何,感知能力允许我们辨认出一些东西所采用的那些标准,正如在我们所探讨过的两个部落的情况中一样,当一种文化的人工制品可能与另一种文化的艺术品看起来完全一样时,它们对辨认艺术品将不会有多大帮助。使一种东西成为一种艺术品的是事实,正如一个人类的动作给予一种思想以具体的形象一样,艺术品所体现的某种东西,如果没有传送其精神灵魂的物质对象,我们便不能使其概念化。

我的意思是,非洲艺术品的哲学结构与任何文化中的艺术品的哲学结构是相同的。如果人类是一种使得哲学家们在床上翻来复去睡不着觉的、精神与肉体关系的复合物,那么艺术品便是一种思想和物质的复合物。物质产生思想,使非洲艺术品不同于希腊艺术品的是隐藏的东西,艺术品使这些隐藏的东西具体化或使之成为客观存在,使它们存在于男人和女人的生活中。艺术品具有一种

人工制品无法具有的力量,可能是因为它们所体现的精神内容。人工制品由于其功用而被具体化,但是艺术品的形状却是由其内容赋予的。非洲艺术品的形式是强有力的,因为它们所表达的思想是关于力量的思想,也许它们所表现的东西是力量本身。对于希腊人来说,思想并不仅是对事物的表现。思想是强大有力的人,他们认为“理性(Reason)”是推动世界前进的力量。因为理性是力量而人是有理性的——是“理性的化身(reason incarnate)”——人们几乎不怀疑人类形式是其最高成就的艺术题材。我并不认为非洲人具有这种理性的形而上学理论。对于他们来说,力量并不是理性而是别的其他某种东西,并且人类使力量具体化,在艺术品中可予以力量生动清晰的确认。

生育的力量使男人和女人走到一起,但是我们的结合并未表现出或具体体现生育的力量——它们直接通过驱使我们的力量得以解释。女人的乳房并不表现营养的力量——乳房不是艺术品——但是却是使营养得以实现的器官。非洲雕塑中所表现的力量对于人类生活起支配作用的力量,并且一些雕塑品表现这些力量,完全与希腊神像雕塑表现希腊精神本身所人格化的力量一样。希腊雕塑表现那些力量没有非洲雕塑成功,因为它们看起来是如此极其象男人和女人(虽然稍稍有点理想化),以致于几乎可以将它们视为实际男人和女人的雕塑像。因为模仿被苏格拉底(和亚里士多德)视为本质核心,所以它们的表现力被削弱。实际的男人和女人当作为这些雕塑的模特儿;这些雕塑与其模特儿如此之相似,以致于相似性使被错误地认定为艺术的定义,并且眼睛成为艺术杰作的仲裁者和视觉特性成为艺术结构的标准。

非洲艺术中没有考虑到相似性的问题,这样便给非洲艺术家创作这些他所打算表现的最能体现这些力量的形式,提供了自由和力量。一个巨大的勃起的阴茎头或一个巨大的阴蒂决不是一种变形失真,因为相似性并不是一种标准。相反,其任务在于,或许使用男人和女人或者动物的有关身体部分作为天然意象,去发现使这种力量变成客观存在的或可见的那种形式。正是这些力量确定了这些形式,并且艺术家的才能在于抓住这些力量所需要的东西,以便以一种我们人类能够了解它们的方式赋予其悦目的表现形式。

如果有一位由非洲艺术创作造型唤起灵感的西方艺术家,他将这样一些特征引入到他的艺术作品之中,那么这些特征实际上将是一些变形,只不过是相似性在西方艺术中起着很大影响,即使在夸张时也是如此。相似是使夸张成为一种可能的实施计划的東西。无论毕加索从民俗博物馆的覆盖灰尘的玻璃陈列橱窗中获得了什么东西,在他的作品中这些东西是变了形的并且被认为是失真的。戴维·霍克尼(David Hockney)曾告诉我说,他认为并不存在诸如象失真变形的东西,并且总的来说我认为他的看法是错误的同时,他关于非洲艺术的看法却是正确的,在非洲艺术中并不存在变形失真。要欣赏非洲的雕塑作品,由于它们的失真,因而是完全无法欣赏它们的。诚然,因此我们不能完全感知它们。如果我们不知道这些力量,如果我们不了解这些力量是如何表现于它们所渗透的生活方式中,特别是如果我们本身并未实践那些生活方式,那么我们可能只能以我们自己的用语来了解它们。或者说:与它们有关的正确方法是通过视力观察,认识到这一点并不在于完全按照它们的用语来了解它们。但是视觉特性渗透入我们的艺术观念(意识)是如此之深刻,以致于也许我们除了通过我们的眼睛之外是无法理解非洲艺术品的。因而我们重视它们是因为它们的审美特性而不是它们的哲学特性。博物馆的空间也许是一种视觉的和一种审美的空间,并且存在着一个展览或陈列是否适于这些展品的深层次问题。但是那个问题并不是我们在这里想要继续讨论的问题。

由于它们出现于感觉灵敏的眼睛前的情况,由于我们自己传统艺术品的美学相似性,我们将作为艺术品去观看一些在其所在社会中并未享有那种地位的物,也许这也是不可避免的。如果这些物品在那里曾是人工制品,那么它们在这儿也是人工制品,无论它们可能与我们自身文化中已经成为艺术品的物体在外观上如何相似。我认为,要成为一件艺术品关键在于要具体表现一种思想,要含有一种内容,要表达一种意义,因而外观上类似于原始人工制品的艺术作品具体表现着一些思想,具有一些内容,表达了一些意义,虽然它们类似的一些物品并不是这样。这些物品实际上可能是原始物品,作为它们可能适合于使用它们的那些社会的目的,从这种意义上说,与我们自己的技术中它们的极其相似的物品相比,它们在技术发展的规模上更为陈旧或更为低下落后。事实上,在一种更为发达的Zeugganzes(工具总和)中,它们可能没有用途。由于它们可能相似于我们自己文化中的极为先进的物品,因而它们不太原始;它们并不是艺术作品,而相似性是审美的错觉。

但是在原始文化的意义上说,原始文化的艺术品完全不原始。确实没有比这些原始文化艺术品更高的艺术了,它们可能是那些相对主义的真理的萌芽,对于艺术哲学家来说,仍然具有如此的吸引力。它们的存在,我们可能将其看成为是原始时代人们借助于原始人工制品引导原始社会生活的东西,这种存在并未使它们的艺术变得原始。而事实是,它们的某些人工制品通过西方艺术家的永无休止的推动力,变得相似于相当富于经验的艺术品,这种情况并不能将那些人工制品变成成为艺术品,也不能给它们赋予那种矫饰而不自然的特征。