上海文艺评论专项基金特约刊登

艺术评论

1917年，法国艺术家马塞尔·杜尚把一个从商店买来的男用小便池命名为《泉》，匿名送到美国某个展览郑重其事地展出。这实在是一件荒谬至极的作品。一时间，强烈的反响因此而起。日后，《泉》却被认为开启了当代艺术的先河，其对美的颠覆，对艺术与生活界线的消解，在此后100年间不断成为人们热议的话题。

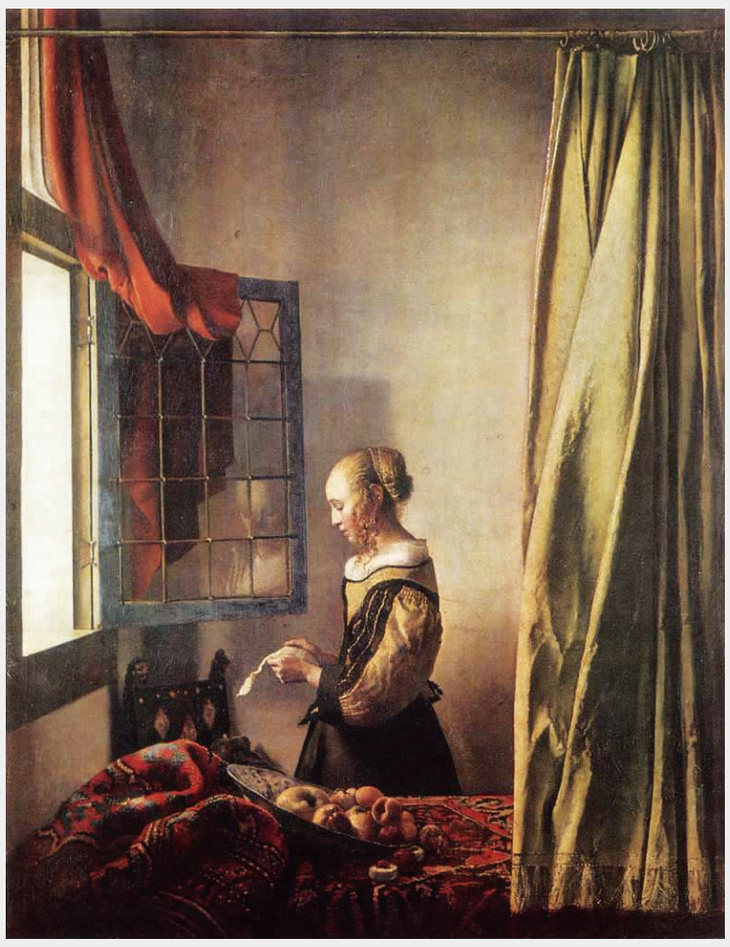
所谓当代艺术，到底是什么？本期《文艺百家》刊登这篇文章，希望为公众提供一个新的视角。

——编者的话

有评论家认为，20世纪，以作品《泉》为代表的当代艺术的出现，宣告了美和艺术的分离——

艺术发展到这一阶段，已经是对美的背叛

高建平



▲ 20世纪有人伪托17世纪维米尔而作出的同样风格的画，被学界认为是没什么价值的赝品。伟大的艺术家都是面对自己的时代，用艺术的语言传达出某种意义，从而造成一个事件，并使它在事实上构成历史和艺术史发展链条中一环。图为维米尔《窗前读信的少女》。

◀从杜尚开始，艺术和美不美已经无关了，甚至成为对美的背叛。图为杜尚根据现成物品制作的《自行车轮》。

（本版图片均为资料图片）

从杜尚开始，艺术似乎走上了一个新的方向，美似乎成了艺术的桎梏

当杜尚把小便池以命名为《泉》的艺术品摆放在高贵的展览台上时，人们惊愕、不理解、质疑。赞成者说，这是艺术的革命，新纪元的开始；反对者说，这是皇帝的新装。杜尚原本是将它送给纽约的独立艺术家协会办的展览，这个协会经讨论，认为这不是艺术品，拒绝展出。杜尚原本是这个协会的委员会成员，看到这个协会的其他成员关于“艺术是什么”的见解与自己不同，于是决定退出这个委员会。

过了两年，杜尚又在巴黎干了一件大事。他为被奉为古典美的象征的《蒙娜丽莎》加了一副胡须。

如果说，《泉》挑战了艺术观念的话，那么，这个名为《L.H.O.O.Q》的作品就直接挑战了艺术美的观念。人们都说，《蒙娜丽莎》是女性美的典范，这幅画代表了古典艺术的最高成就，那杜尚就给她加一副胡须，看看是什么效果。

前段时间，法国蓬皮杜中心到上海办了一个“现代艺术大师展”，其中展出了一件杜尚的作品：在板凳上安装了一个自行车轮。样子看上去也不难看。但是，这件作品是由于它的美而成为艺术品吗？也不是。

美国有一位哲学家阿瑟·丹托提出一个观点，认为以杜尚的《泉》为代表，标志着艺术发展到这一阶段，已经与美无关了。《泉》成为艺术品，不是由于它的光泽和造型；《L.H.O.O.Q》成为艺术品，不是由于胡须画得好；板凳上装个自行车轮，骑不得，坐不得，不难看也不好看，放在家里占地方。

在当代艺术史上，杜尚有着特殊的地位。从他开始，当代艺术似乎走上了一个新的方向。过去是要美的，但这时，美似乎成了艺术的桎梏，艺术家以杜尚为榜样，要让思想冲破美的牢笼。与此同时，许多美学家和艺术史家们乐此不疲，不断通过解读杜尚，提出新的理论。

艺术品有着时间性，长久的艺术魅力依存于当时所发生的艺术事件之中

关于艺术是什么，已经有了许许多多的理论了。艺术是模仿？是表现？是符号？是形式？是美的集中体现？是观念的形象呈现？这是一本书的话题，也是十本书也谈不完的话题。我想尝试一个简单的视角，来连结古今的艺术。

俄国作家列夫·托尔斯泰认为艺术是传达：在心中唤起曾使自己激动过的情感，并用语言、线条、色彩、声音等媒介将它表现出来，使别人也感受到同样的情感，这就是艺术。

中国古人讲高山流水遇知音的故事。俞伯牙鼓琴，钟子期懂了，于是俞伯牙引以为知音。后来钟子期死了，于是俞伯牙就毁琴不再弹。这里讲的，也是传达。

当然，这只是夸张的故事而已。传达是对一个人的传达，有对象在；但又不是只对一个人说悄悄话，而是有公众在场。也就是说，艺术是个人间的交流，又让公众旁观。艺术家可能心中有一个倾诉对象，但不管艺术家初衷如何，他们都是为一个更大的群体制造一个事实。李白写诗赠汪沦，送孟浩然，心中有诗人群体在，而不只是私相授受。普西金写《致凯恩》，像是写悄悄话，诗人的修养和训练却使他写成了情诗的范例，成为流传最广的诗。

既然艺术是传达，就有一个在何时何地传达的问题。既然不是私人间的事，而是公众都知道的事，那么它就有一个影响力问题。因此，也许“事件”是一个对艺术的很好的描述，最起码是一个有启发的视角。

艺术品一方面有着永恒性，可以为人们长久地欣赏，并成为对以后的艺术的创作和欣赏起作用的范本。另一方面，它还有更重要的属性——时间性。艺术品总是在一个特定的时间和地点之中被制作出来的。它的魅力，也体现在一次又一次的当下影响之中。我们欣赏《诗经》之美，欣赏米诺岛的维纳斯之美，都不能超越时代，而必然要将作品放在它所属的时代去“遥想当年”“设身处地”。长久的艺术魅力依存于当时所发生的艺术事件之中。

不能超越时间性来评判艺术史的种种奇观。艺术经受种种挑战以后，美还会回归

关于艺术的事件性的理解，恰恰可以帮助我们澄清一些难解的艺术美学问题。

比如，伪作有没有价值？美术史上发生过这样一件事：一位名叫汉·凡·米格伦的人，画了一批画，编造故事，说是新发现的维米尔画。这位画家的作伪水平很高，骗过了许多美术史和美术评论的专家，赢得了很高的赞誉。等到这些大名鼎鼎的专家们发表完他们的看法，这位有恶作剧之嫌的画家跳出来宣布，这些画不是维米尔画的，而是他自己画的。那么，结果如何呢？美术史家们的做法是，立刻默不作声，收回赞词。

称赞需要理由，收回也需要理由。如果只有一个美学标准，那么，美术史家们没有理由收回。既然他们以美为理由称赞这些作品，那就没有理由面对同样的对象又收回称赞。但是，对艺术品的评价还需要历史标准。17世纪维米尔作了这些画，就应该称赞，而20世纪的米格伦伪托维米尔而作出的同样风格的画，就没有什么价值。毕竟，伟大的艺术家都是面对自己的时代，用艺术的语言传达出某种意义，从而造成一个事件，并使它在事实上构成历史和艺术史发展链条中一环。任何伪托的艺术品，都只是赝品。它没有价值，如果它们作得很好，从而一定要说它们有什么价值的话，那只能说，它们只有仿作或作伪年代的价值，而没有原作年代的价值。我们不能离开时间来谈论什么是艺术。在谈论“什么是艺术”时，不能离开“什么时候是艺术”的问题。只有艺术家原创的时候才是艺术。这时，艺术家通过作画这样的事件，完成了意义的传达。

别人的仿作没有价值，那么，艺术家自己的仿作呢？似乎没有人说它们是赝品。不少艺术家都在模仿自己从前的作品。一些艺术家有了成功之作之后，画商也往往会要求他重复自己。大卫所作的《拿破仑一世加冕大典》，卢浮宫与凡尔赛宫各有一幅，哪一幅是真迹呢？两幅都是大卫所作，也差不多是先后所作。哪一幅才是艺术呢？我还是想坚持，先画的那一幅，凝聚了画家的创造热情，在作画过程的摸索中形成了这种构图和色彩，使之成为杰作，因此是艺术，后画的那一幅只是前一幅的模仿。我们还看到这样的现象：杜尚在1917年送到美国某展览要求作为艺术品展出的那件名为《泉》的展品已经消失了，后来放在美国大都会博物馆、法国蓬皮杜中心、瑞典斯德哥尔摩现代艺术馆的《泉》，其实都是仿作，尽管有杜尚本人的签名。这件作品的意义，应当只体现在第一次要求将它展出的冲动，以及由此造成的事件之中。

从创作到欣赏，从思想情感的产生到传达的实现，从艺术家赋予作品以意义到批评家对意义的阐释，这都是整体，不能割裂。艺术在性质上就是美学价值与历史价值的统一体。这种统一，就体现在“事件”上。“事件”是理解艺术的一个具有启发意义的视角。

艺术史是一条河，大浪淘沙，沙留下了，水流过去了，但河还在。一部艺术史，出现了种种奇观。我们不能将它们放在一个平面上，超越时间性来进行评判。所有的艺术品带着自身的时间属性，它们的形成都是或大或小的一个事件。我们只有在承认这种时间性的前提下，再思考这样的一些问题：有些艺术品不美，有些时期的艺术品不美，但是，它们在人类对美的追求的长河上，曾经起过一些作用。在经受种种挑战以后，美还会回归，回归艺术，回归自然，回归生活。

（作者为中国社科院文学研究所研究员、国际美学协会前主席）

重访经典

《列子》周穆王篇讲了宋国人阳里华子中年得健忘症的故事，说他“朝取而夕忘，夕与而朝忘；在途则忘行，在室而忘坐；今不识先，后不识今。”家人请来占卜师、巫师、医生，都治不好他的病。最后来了一位鲁国的儒生，顺应自然，感化其心，“积年之疾一朝都除。”华子病愈，不仅不感谢，反而勃然大怒，把老婆孩子一顿臭骂，操起兵器，将儒生轰出家门。邻居们劝阻，说他不知好歹。华子说：“我过去遇事就忘，有没有天，有没有地，一概不知，何等逍遥自在。现在记忆恢复了，几十年的得失荣辱，喜怒哀乐，一下子涌现出来，使人心乱如麻。我再也不能享受过去的那种宁静了。”

在列子和庄子的著作里，这种齐生死、等万物的“病忘”，是至人和真人们才能达到的超越境界，阳里华子于不经意间得之，譬如天籁，不假人力，值得羡慕。但在现实中，求遗忘的人，往往是因为痛苦不堪忍受，要靠时间来医治创伤。遗忘本质上是一种逃避，无可非议，却是个性柔弱的表现。

阳里华子的拒绝记忆，让人联想到莎士比亚笔下最难索解的人物哈姆雷特。在其“生存还是毁灭”的著名独白里，这位而立之年才刚刚开始留学生涯的丹麦王子，面对为父复仇、整顿乾坤和忍辱退让、一死了之的二重选择，本来是倾向于自杀的，下不了自杀的决心，主要是因为宗教戒律。然而戒律只是外因，他内心纠缠难解的，是一个在常人看来荒诞不经的理由：害怕死后会做梦：

“当我们摆脱了这一具朽腐的皮囊以后，在那死的睡眠里，究竟将要做些什么梦，不能不使我们踌躇顾虑。人们甘心久困于患难之中，也就是为了这个缘故；谁愿意忍受人世的鞭挞和讥嘲、压迫者的凌辱、傲慢者的冷眼、被轻蔑的爱情的惨痛、法律的迁延、官吏的横暴和费尽辛勤所换来的小人的鄙视，要是他只要用一柄小小的刀子，就可以清算他自己的一生？……”

哈姆雷特的焦虑 与《列子》中阳里华子的中年“病忘”

张宗子

担心死后下地狱受种种磨难，这是可以理解的，然而因为不知道死后会做什么梦而畏惧死亡，大概只有十足的书生才有如此念头。事实上，即使在书生和怪异的艺术家那里，这么想的人也是凤毛麟角——除非是一个天才加精神病人。

哈姆雷特是疯子，在剧中，这是不言而喻的。当他从父亲的鬼魂嘴里得知叔父篡弑的真相，立刻决定装疯，以进一步试探对方并保护自己。在后面的大部分场次，我们发现，哈姆雷特的装疯，未必全是装疯，他像一个演员，进入角色太深了，以至分不清自己在戏里戏外的不同角色。如此，不仅老奸巨猾的国王克劳迪斯看不出，爱他的母亲看不出，人生经验丰富的御前大臣波洛涅斯看不出，就连情人奥菲丽亚也看不出。波洛涅斯一边感叹“他的疯病已经很深了，很深了”，一边不得不承认“他的回答多么深刻！”奥菲丽亚奉命前去试探，每一句小心翼翼的问话，都被哈姆雷特残酷地驳回，骂奥菲丽亚“烟视媚行，淫声浪气”，骂自己“我的罪恶是那么多，连我的思想也容纳不下。”他的话句句针对偷听的人，所以克劳迪斯断定“他的精神错乱不像是为了恋爱，话虽然有些颠倒，也不像是疯狂。”国王看到的是一面，我们读到的是另一面：在奥菲丽亚面前，他是真疯和假疯交织着的。

哈姆雷特说：“重重的顾虑使我们全变成了懦夫，决心的赤热的光彩，被审慎的思维盖上了一层灰色，伟大的事业在这一种考虑之下，也会逆流而退，失去了行动的意义。”好吧，我们姑且承认他害怕做梦就像希区柯克影片《迷魂记》里的退休侦探斯考蒂患有恐高症，那么复仇呢？迟疑的理由安在？有一次他说了，国王在祈祷时，他很容易动手，但他不愿意，因为这样做等于把恶人“送上天堂”。

这个理由，在修辞上是有力的，却不值一驳，无非是为一次次的延宕找借口。唯一的理由，也许我们至今未能确定其核心所在，但显然是由于他的性格。歌德在《维廉·麦斯特的学习时代》中的评说仍然是经典的：

“这个皇族的花朵，本来是娇嫩而高贵的。”“他希望统治，只是为了善良的人不受任何阻碍，永远善良。……一个美丽、纯洁、高贵而道德高尚的人，他没有坚强的精力成为英雄，却在一个重担下毁灭了。这重担他既不能掮起，也不能放下；每个责任对他都是神圣的，这个责任却是太沉重了。他被要求去做不可能的事，这事本身不是不可能的，对于他却是不可能的。”

精辟之处就在，“这事本身不是不可能的，对于他却是不可能的。”

在歌德看来，哈姆雷特的优柔寡断，有一种完美主义的考虑，要把一件事做得毫无瑕疵，不肯在克劳迪斯祈祷时下手就是一例。另外，在听了鬼魂的揭露之后，他还是不肯全信，一定要通过演谋杀戏观察克劳迪斯的反应。克劳迪斯果然又紧张又愤怒，哈姆雷特这才确信他真的犯下了弑君之罪。

哈姆雷特与其父同名，父子情深，这是一个小小的象征。老哈姆雷特英明神武，战胜过老福丁布拉斯，夺得他的土地。小哈姆雷特尽管剑术甚高，却自知“一点也不像”古希腊英雄赫剌克勒斯，多思虑而乏勇气。歌德说的太沉重的责任，如果仅指杀掉篡位的克劳迪斯，那就还是孟子所说的“不肯为”，甚至还不够不肯为的标准。哈姆雷特能够，也肯，但他迁延太久，结果国王主动出击，陷他于被动，他靠了运气和最后的勇气，也只拼了个同归于尽。

哈姆雷特无力行动的原因究竟何在？这个问题说穿了，并不复杂。哈姆雷特在第一幕就说了：“这是一个颠倒混乱的时代，唉，倒楣的我，却要负起重整乾坤的责任。”在第二幕，对吉尔登斯吞和罗森格兰兹说，世界是一所牢狱，“丹麦是其中最坏的一间。”他对人心，对整个世界，是彻底的失望。所以他才说，“我们的帝王和大言不惭的英雄，却是乞丐的影子。”

对哈姆雷特来说，世界没救了，他不仅无力承担重整乾坤的责任，还由衷地厌恶它：“人类不能使我发生兴趣”。杀死克劳迪斯不难，难的是之后他要继承王位，“做一个贤明的君主”，面对种种复杂的矛盾。在对吉尔登斯吞和罗森格兰兹的谈话中，他也提到了梦，他说：“倘不是因为我总做恶梦，那么即使把我关在一个果壳里，我也会把自己当作一个拥有无限空间的君王的。”或者在做恶梦，死后仍然摆脱不了它，这就是为什么无论活着还是死去，都不能心安，选择哪一条路都令人痛苦和踌躇的原因。

如此就又回到了歌德那里。事情本身并非不可能，而只是对他来说是不可能的。为什么对他不可能？因为他厌恶，他恐惧，因为他不肯。

哈姆雷特独白里的著名疑问，除了生死，真正具有实在意义的是行为的选择：是“默然忍受命运暴虐的毒箭”，还是“挺身反抗人世无涯的苦难，通过斗争把它们扫清”？“这两种行为，哪一种更高贵？”哈姆雷特的回答是：哪一种都不高贵。对他来说，最好的路似乎是像阳里华子一样，在“病忘”中快乐地活下去。可惜他的梦被代表严酷现实的鬼魂唤醒了，一如艾略特诗所言：“我们留连于大海的宫室，被海妖以红的和棕的海草装饰，一旦被人声唤醒，我们就淹死。”

（作者为旅美作家，现居纽约）