

现代艺术批评的原则：论波德莱尔与审美现代性的几个问题

作者：沈语冰 来源：齐鲁晚报书画网

[内容提要] 为了回应后现代主义对现代主义之形式主义（即没有真理内容与道德倾向性）的指控，本文重述波德莱尔为现代主义艺术批评所奠定的基本原则：党派原则与形式限定原则。从而指出，后现代主义借用波德莱尔的审美现代性概念对现代性所作的全盘放弃是错误的。全面而正确地理解波德莱尔意味着：对现代性的审美批判是一种辩证的批判，而不是纯粹否定的批判。

[关键词] 波德莱尔 审美现代性 艺术批评

如果说狄德罗开创了现代意义上的艺术批评，浪漫派确立了现代艺术批评的美学基础（主体性），¹那么波德莱尔则为现代艺术批评奠定了基本原则。也就是说，对自足的艺术原则的充分意识，要等到现代主义艺术批评与现代主义美学诞生之后。正如当代著名艺术批评家与美学家莫拉夫斯基（Morawski）所说：“艺术与美学的概念恰恰是在现代性的成长时期诞生并得到巩固的。学院与画廊的诞生、批评的专业化、艺术生产不断从既定的宫廷或教会赞助中独立出来——所有这一切及其它相似的现象是相互交织的，并为一个相对自主的审美文化的出现辅平了道路。但是对自足的艺术与美学的充分意识，却只有随着与众不同的现代主义感性的出现而出现。”²

可以明确地说，由于波德莱尔在现代艺术批评与美学中的至高地位，现代主义艺术批评的基本原则是由他奠定的。这一原则就是将艺术真正置于与真理与道德的关系之中。这可以一劳永逸地反驳那些认为现代主义就是形式主义，而形式主义等于没有内容（真理内容与道德倾向性）的指控。当然，人们可以援引许多段落来证明波德莱尔宣称艺术自主，谴责道德说教、哲理诗、艺术与文学中的政治倾向性等等。例如，韦勒克就认为，波德莱尔只是在早期表示轻蔑地提到“为艺术而艺术这个流派的幼稚的乌托邦，排除道德、往往甚至还有激情，它必然是没有孕育力的”。但是后来波德莱尔一贯申明反对“说教的异端”，拾起爱伦·坡的术语并且发挥了“诗歌除了自身之外别无目的”和“艺术愈是从说教中摆脱出来就愈能上升到纯洁而无关利欲的美”的论旨。³

波德莱尔如韦勒克所说是自相矛盾的吗？不是。波德莱尔所信奉的艺术自主并不是无所指的艺术自主。强调艺术自主或“为艺术而艺术”的背后，波德莱尔并没有忘记现代艺术的关怀：即它对作为不断敞开的地平线的现代性的诉求。他切实地领悟了创造性想象力、主体与客体的辩证关系；运用艺术去变形的艺术语言，后者植根于关于普遍相似物、应和、象征的一套理论。⁴这样一来，韦勒克就无法解释似乎内含于波德莱尔文本中的矛盾。一方面，韦勒克指出，对超自然主义和创造性想象抱着这种总的看法，波德莱尔谅必会强调艺术家驾驭题材的能力、形式和风格乃至常规的作用、主题化为神话的转换功能。另一方面。他又不断

地强调，由于把自然视为五彩缤纷的象征画面，他至少在绘画方面无法完全摆脱现实主义的预想，即题材内容的重要性。举例来说，他说，“知道一幅画是否有旋律的正确方式就是保持较远的距离去看它，这样就无法理解它的主题或辨别它的线条。如果它有旋律，它就已经具有一种意义。”因为此处的“旋律”是指“色彩的统一”，看来值得推荐的便是某种类似抽象的设色构思的东西——一幅无主题、或至少是没有辨认得出的抑或有形的主题的画作。在别处波德莱尔曾直截了当地谈到线条和色彩“绝对不依托画的主题”。但是，波德莱尔又说：“主题之于艺术家来说构成了他天才的一部分”，而且批评某个具体的艺术家的主题并不“值得”。⁵可以想见，波德莱尔并没有放弃主题批评，不然他就不会说某个艺术家的主题值不值得这样的话。在韦勒克看来，这是波德莱尔思想中的矛盾。但在我看来，这恰恰是波德莱尔思想中最令人激动的地方。

因为，它再次证实了我们的看法：波德莱尔绝不是一个字面意义上的“为艺术而艺术”的人。他之所以主张“为艺术而艺术”乃是因为他认为，只有坚持“为艺术而艺术”的人，最终才能最有效地做到“为人生而艺术”。换言之，“为艺术而艺术”只是手段，而“为人生而艺术”才是目的。形式与主题之间的辩证法正可以说明这一点。没有关怀，没有主题内容（真理断言与道德诉求），就不可能产生激情，从而产生形式。形式是艺术家面临各种压力下的产物。形式不是单纯的艺术史的既定语言逻辑发展的结果，形式来自艺术家所遭遇到的、来自社会一历史的主题内容的压力与艺术史既定语言之间的矛盾冲突。为此，形式（艺术的构形）必须被理解为主题内容与艺术史既定语言之辩证运动。⁶

波德莱尔的艺术批评观既建立在浪漫派美学的遗产上面，也批判了这一遗产，并开创了现代主义的艺术批评。波德莱尔首先强调了审美的时间性与历史性——显而易见，这得自浪漫派。他反对美的绝对的、非时间的概念，认可浪漫派的美学观念，认为美的标准是随着时间的推移而变化，美的本质也随历史的变迁而变迁。他断言“浪漫主义就是美的最晚近和最当下的表现”。⁷也就是说，美在不同的历史时期有其不同的表现，而浪漫主义则是美的最新近和最现时的表现。随着浪漫主义的诞生，美走到了当下的形态。

在《现代生活的画家》中，波德莱尔提出了古代论者与现代论者之间那个著名的论战。这一论战在席勒的名作《论素朴的诗和感伤的诗》中得到过新的概念化表述，其后在施莱格尔以及浪漫派对古典派的论战中又作为一个恒常的主题出现。不过波德莱尔以一种独到的方式在古典主义所崇尚的绝对美与浪漫派宣扬的相对美之间转移了重心。他说：“构成美的一种成份是永恒的，不变的，其多少极难加以确定，另一种成份是相对的，暂时的，可以说它是时代、风尚、道德、情欲，或是其中一种，或是兼容并蓄，它像是神糕有趣的、引人开胃的表皮，没有它，第一种成份将是不能消化和不能品评的，将不为人性所接受和吸收。”⁸

因此，艺术创作的关键就是抓住相对的、暂时的瞬间，并从中挖掘出它的永恒的和不变的一面，否则艺术美将因为无所依傍而两头落空，其结果只能是跌入抽象的、不可确定的虚

无之中。“一句话，为了使任何现代性都值得变成古典性，必须把人类生活无意间置于其中的神秘美提炼出来。”为此，波德莱尔号召画家们勇于观察和描绘现代生活，而不要躺在古人的现成模式上睡大觉。他说：“谁要是在古代作品中研究纯艺术、逻辑和一般方法以外的东西，谁就要倒霉！因为陷入太深，他就忘了现时，放弃了时势所提供的价值和特权，因为几乎我们全部的独创性都来自时间打在我们感觉上的印记。”⁹

“时间打在我们感觉上的印记”可以说是波德莱尔对美的历史性本质的最好的概括。与此相应，波德莱尔大力倡导发掘现代社会的新的美质，从易逝的、过渡性的和琐碎的普通现象中提炼出美来。他赞美画家居伊就是这样一位从现代生活中挖掘美点的艺术家。“他到处寻找现时生活的短暂的、瞬间的美，寻找读者允许我们称之为现代性的特点。”¹⁰

正是在这样一个语境中，波德莱尔率先在艺术批评中，而且可能也是在所有哲学与美学探讨中使用了“现代性”一词。波德莱尔所关注的、确立绘画的现代模式的特征的术语，经常被简化为对浪荡子的现代性城市空间的体验。¹¹但是，波德莱尔的《现代生活的画家》也可以得到更宽广的读解，因为它通过“现代性”这一术语暗示了，现代性的图像（the image of modernity）可以在绘画中，并通过绘画得到建构。这篇论文还确立了一个概念前提，即在现代性与再现之间存在着这样一种必然联系，以至于现代生活成了视觉建构的结果，正如现代性也是这些绘画的来源。再现不是照相式的描摹，波德莱尔之所以选择雕刻家与插图画家居伊（Constantin Guys）作为现代艺术家的典范，并且通过描述居伊的作品，乃是因为他要提出一种现代生活的模式，这一模式既从空间上也从主题上与作为一种再现角色的艺术手腕（artifice）与改造、变形（transformation）有关。¹²

波德莱尔围绕时尚与易逝性的主题建构起他的现代性的模式。他的讨论集中在某些人物身上，但是，他并不是从街头直接观察这些人物，而是从时装画与印刷插图当中推断这些人物及其描写的。而且，波德莱尔所选的人物——浪荡子、纨绔子弟、妓女、军人等等——都是以精心建构的术语（将他们建构为“图像”）加以描绘的，因此他是通过对他们的自我再现的策略的阐述，来分析他们的身份的。¹³换言之，现代绘画与现代性本身是一个相互建构的过程。现代绘画是“现代性的图像”，而现代性则通过这些图像被把握。

从一开始，波德莱尔还阐述了他的断言，即时尚需要特殊与一般、过去与现在、过渡性与永恒之间的区分。通过使用这些结构性对立的术语，波德莱尔坚持这些两两对立中的每一方都依赖于对方以获得其身份。因此，任何试图陈述一种有特征的品质都内在地位于现代性的一个特殊特征中（例如永恒的或易逝的），都与波德莱尔的意图相反。波德莱尔强调易逝性是现代性的一个永恒条件。那些凝固了这种易逝性的图像的特点因此不得不在对变化的持久过程的认知中发挥功能，而波德莱尔将这种变化置于现代生活的中心。要点不单单是视觉图像所传达的信息，而是那种传达注意到并参与在现代性的过渡性与漂浮性特征中的方式。

在一个今天的观众眼里，居伊的作品是乏味的，也缺少特点。他的作品主要是通过其爽快、缺乏细节，特别是缺乏那种特殊的信息。现代生活不能被直接加以描绘，而是要从被当作艺术家头脑中的印象、记忆加以制作的图像中加以描绘。这些图像的主题、人物、场景，以及时尚的空间，都要在一种速记中得到传达，而这恰好与信息密集的描摹手法相反。在这儿，波德莱尔再次强调了现代艺术家对现代性的建构，而不是被动地反映。收集的机制（暗示着生活早已成了一种图像，现代性则是一种景观）与一种传达的概念性策略的结合，依赖于对那些正在被记录下来的漂浮的图像的熟悉。这些图像是草草勾勒的，以至只有在其他漂浮的、同样易逝的图像的持续之流中才会有意义。

在《现代公众与摄影》（1859）一文中，波德莱尔蔑视并谴责了摄影那种不加区分的现实主义。15 他嘲笑了他的同代人当中那些认为“如果一种工业性的处理 [指摄影] 可以给我们一种等同于自然的结果，那就是一种绝对的艺术了”的人。他们对他们自己说，“由于摄影为我们提供了精确性的每一种我们想要的保证（他们相信这一点，可怜的疯子！），那么，艺术就是摄影了。”16

这些立场——强调视觉的特殊性与反对摄影——尽管看上去矛盾，事实上却是互补的。对摄影的谴责呼吁一种记忆的肖像，一种来自经验的收集而不是直接的观察的图像制作。波德莱尔的再现模式强调了沉思与主体性，而不是机械的客观性。照相机，带着它对世界的自动记录，机械、中立并被认为带有文献性，对波德莱尔来说却并不能再现现代性的图像。相反，他的现代景观的观念是非常直接地与重要地通过社会领域，以及主观的过滤（作为一种记忆中的体验的建构性图像）相中和的。居伊在工作室里回忆起来的東西，他从在大街上体验的大量信息中回忆起来的有意义的东西，是对一种被分享的体验的可交流与可辨认的符号的速写。这是把握居伊作品表面上空洞的特征的关键。

因此，对波德莱尔来说，精确的图像恰恰不是那种机械的、巨细无遗的视觉信息的文献。相反，他强调了简化了的、示意性的和索引性的符号，其充分性存在于被分享的知识的领域，它自身却是转瞬即逝的，短暂的与变化无穷的。到该文最后，有一点已经变得很清楚，即波德莱尔观念中的现代性的唯一普遍性特征，乃是成像（imaging）活动，是再现的技巧，和人为的建构。17

至此，我们来到了波德莱尔的现代性美学观中最有价值的部分，也就是从审美角度探讨现代性的自我奠基、自我确证，以及现代性的自我批判与自我否定的主题。

现代性的自我奠基与自我确证问题已在笛卡尔哲学中萌芽，在康德哲学中得到明确的主题，而在黑格尔那里得到进一步提炼和深化。在波德莱尔看来，现代性意味着某种瞬间性和流动性，但这种瞬间性和流动性中包含着永恒性和不变性。一直到今天，波德莱尔对现代性的这个定义仍然有着不可动摇的经典地位，它把发端于浪漫主义的对当下的关注概念化为一种原理，即只有现代的，才有可能成为经典的（或古典的）。在《现代生活的画家》著名的“现代性”一节中，波德莱尔说：“他（按指画家居伊）寻找我们可以称为现代性的那种东西，因为再没有更好的词来表达我们现在谈的这种观念了。对他来说，问题在于从流行的东西中提取出它可能包含着的在历史中富有诗意的东西，从过渡中抽出永恒。”接着，他给出了“现代性”的一个著名的，也许是迄今为止最著名的定义：“现代性就是过渡、短暂、偶然，就是艺术的一半，另一半是永恒和不变。”18

这一点极其重要：波德莱尔的现代性观念成为几乎所有现代性定义的基础。当然，关于现代这个“新的时代”本身是一个向未来开放的、正在形成的、有待于被未来否定的过程观念，从而认为现代只是一个过渡，在这种过渡中，唯有瞬间的在场（当下）才是确实的观念，在黑格尔哲学中已经得到了孕育。在黑格尔的现代性概念中，现代作为流动、作为过渡的敞开性，是以划时代的新开端被设想为永远在每一个诞生新事物的时刻重新开始，即新时代不断地在每一个当下环节中获得再生的意义上加以定义的。哈贝马斯曾将这个出现在黑格尔哲学中的关键术语译解为关于现代性的自我奠基与自我确证原理：现代性能够而且不必再从过去时代中借用标准；它得自行创立自己的规范。¹⁹然而，使现代性概念自始就沾上审美蕴含，并且是如此强有力地影响了现代主义以及所谓的后现代主义对现代性的一般态度的，仍得归功于（或归罪于）波德莱尔。由于波德莱尔对现代性的刻画带有太强烈的审美内涵，迄今人们对现代性的批判都或多或少地带有审美批判的特征。所以，如何评价波德莱尔的现代性审美意识及其现代性的一般观念，成了现代性的捍卫者如哈贝马斯，与现代性的否定者如福柯的争论的核心。²⁰

此处不是处理这一争论的适当地方。不过，最简明地作一个勾勒将有助于我们对现代性问题的认识。福柯认为现代性没有什么规范内容（即可以成为一般准则的内容），现代性纯粹是一种批判意识与批判态度，因为现代性无本质可言，现代性处于不断的自我否定中。显然，福柯的这一认识继承了波德莱尔现代性概念中的否定性一面。事实也正是如此。因为福柯在此的策略是将波德莱尔的现代性概念揉合到康德的启蒙定义的理解中。²¹而哈贝马斯则认为，现代性有其规范内容，现代性的哲学话语自始就处于既自我奠基与自我确证，又自我批判与自我否定的双重性之中。如果说笛卡尔与康德开创了现代性的自我奠基与自我确证的一面，那么，卢梭与休谟则开创了现代性的自我批判与自我否定的一面。现代性的这种双重性在黑格尔的辩证体系中得到最高程度的表达。因此，在哈贝马斯看来，那种认为现代性除了不断的自我否定之外一无所有的观点，是秉承了波德莱尔的过分强烈的审美批判的倾向，不仅与现代性历史的事实不符（比如，哈贝马斯指出了现代性的某些正面价值：个人自由与个人政治参与空间的扩大，法律平等与司法制度的人道化，物质生活、教育与健康水平的大幅度提高等等），而且也与欧洲现代性的现实，即欧洲的统一的事实或前景不符（哈贝马斯将欧洲的统一视为康德的永久和平理想的实现）。因此，如果说现代性本身就是一个奠基与解基、自我确证与自我怀疑、自我合法化与自我批判的动态结构，那么后现代论者的现代性终结论就显得颇为可疑了。后现代论者认为现代性由以确证自己的基础与合法性已彻底丧失，于是，他们不得不或是诉诸狄奥尼索斯的迷狂的力量（尼采），或是诉诸前苏格拉底的诗一思（海德格尔），或是坚持一种不带任何元立场的解构的游戏（德里达），或是求助于没有任何规定性的反抗（福柯）。我认为所有这一切都不是建立在对现代性的自我批评机制的正确认识之上，因而都无助于现代性问题的真正解决。²²

姚斯在《文学传统与现代性的当代意识》这一长文中也探讨了波德莱尔所“现代性”意识，以及本雅明对波德莱尔的误读。这一分析有助于我们进一步把握这一问题的复杂性与重要性。姚斯的论文旨在通过术语史与概念史的探讨，来捕捉传统与现代性的关系。姚斯追溯了“现代”一词的不断变化的意义，描绘了与之对立的概念，诸如“古代”与“古典”，以便弄清楚“一个时代的新意识是如何离开其先前的传统的。”姚斯在这个结论中指出了本雅明在处理一对对立概念古典性 / 现代性（或古代 / 现代）时所存在的一种深刻的含混。一方面，本雅明在对梅龙（Meryon）的评论中追随波德莱尔，认为古代是现代性的出发点。另一方面，与波德莱尔的本意相反，本雅明“把现代性与古典性之间的功能的关系倒退到一种内容的对立。

姚斯认为，波德莱尔的现代性理论居然被这位本雅明误解，这真是一个悖论；因为正是这位批评家的著作极大地推动了人们对这位诗人的新理解。由于本雅明，人们才不再把《恶之花》视为诗歌退进它自身的“为艺术而艺术”的门槛；通过他我们才得以意识到它是一种历史经验的产物，一种将 19 世纪的社会进程转换为艺术的历史经验的产物。23

本雅明对波德莱尔的解释是单向的：他把《恶之花》仅仅解释为城市大众的远离自然的经验的证据。接下来，他忽视了异化的辩证的“另一面”，即通过对自然的征服而释放出来的新的生产能量；对此，波德莱尔的大都会抒情诗和现代性理论的意义也非同小可。本雅明似乎忽略了波德莱尔现代艺术理论的奠基石：1859 年论居伊这位“现代生活的画家”。姚斯指出，波德莱尔对“美的双重性”的洞见不仅质疑了作为古典艺术的本质以及作为学院艺术的准则的“美的普遍性”观念，而且恢复了古典艺术一直加以压制的“历史的”，亦即暂时的美的观念的正确地位。在波德莱尔的理论中，现代艺术可以将古典艺术作为一种有权威性的过去加以打发，因为隐含在现代性概念中的暂时的或过渡的美带来了它自身的古典性。在波德莱尔看来，从现代生活中提炼来自暂时性的神秘的美乃是艺术家的任务，因为只有这样，现代性才有可能成为“古典性”。

如果人们不再将波德莱尔作品中的“自然与素朴的丧失”视为来自第二帝国时代的商品生产社会的异化的结果，那么本雅明在解释波德莱尔时面临的矛盾就会得到另一种观照。为了欣赏波德莱尔对自然的批判的辩证意义，人们就不应否定那种生产能量的标志——在他的美学理论与诗歌实践中——人类的新的生产热情——既是经济上的还是艺术上的生产——靠了这种热情，他想要克服他的自然状态，以便开创通往他自己创造的世界的道路。本雅明极力加以描述的大都市危险，荒凉，孤独的一面，在波德莱尔的诗歌发现中却有其相互关联、相互建构的一面。24 而本雅明的误读，常常是后人的普遍误读的先兆：这种误读，就是将波德莱尔刻画为一位对现代性的纯粹否定的诗人，而不是一位对现代性的辩证批判的诗人。

波德莱尔始终是一个关键。弄清楚波德莱尔对现代性的审美批判的性质——是对现代性的纯粹否定，还是对现代性的辩证否定——决定了人们对现代主义艺术批评的性质及其原则的理解。我们通过对波德莱尔的不厌其烦的讨论，已经来到了基本结论的时刻：即波德莱尔不是一个纯粹的“为艺术而艺术”的人，而是一个在“为艺术而艺术”的口号下拥有深沉的“为人生而艺术”关怀的人；波德莱尔不是一个对现代性持纯粹的审美否定的人，而是一个对现代性持辩证的审美否定的人；波德莱尔不是一个认为现代性是一种纯粹的否定性（即其过渡性、易逝性与偶然性）的人，而是一个认为现代性是一种有其正面性和相关性（即其永恒性、不变性与必然性）的人。相应地，我们可以从中得出波德莱尔关于现代主义艺术的若干原则：现代主义艺术的真理内容和道德倾向性与其形式的辩证关系原则；现代主义艺术的否定性（现代主义是对现代性的批判与否定）与其建构性（现代主义又是对现代性的一种“图像建构”）的双重性原则；以及，现代主义艺术对传统的否定冲动（“新”、“现代性”）与其本身追求不朽渴望（“在场”、“经典”）的张力原则。

这样，我们也就来到了波德莱尔为现代主义艺术批评所规定的基本原则：党派原则与形式限定原则。

自从浪漫派以来，艺术批评在摆脱了新古典主义的客观法则以后，事实上已经成为意见市场上的讨价还价。那么，艺术批评还有原则可言吗？它不是已经沦为任意的党派性了吗？波德莱尔的批评理论，部分地可以被理解为对这一困境所作的回应。对此，波德莱尔提出了批评的党派性原则（却不是任意的党派性）。

他说：“最佳批评就是妙趣横生诗意盎然的那一类；而非冷漠的、数学一般的批评，假借一切有所交代，既无爱又无憎，甘于把性情一扫而空。[为了]讲求公正，换言之，证明其合理的存在，批评就应该有所侧重、充满激情、表明政治态度，即从某个单一的视角落墨，而不是从一个展示无比开阔的地平线的视角。”²⁵

可见，波德莱尔正是从新古典主义的客观性法则或全知全能式的上帝视角来看待艺术已经成为一个问题的时候，出来论证他的关于艺术批评的党派性原则或有限视角原则的。波德莱尔清楚地意识到存在着不同的趣味这一事实，而批评本质上也只能是视角性的。但是，令波德莱尔感到不安的并不是这一事实本身或存在着不同的批评观这一事实，而是：在批评不可避免地已经成为党派性的事业之后，批评是否还能保证它的合理性？或者更确切地说，批评是否还有合理性基础？显然，波德莱尔并没有给出一种批评的合理性基础的一般理论，或后现代主义者所谓的“元叙事”。但是，波德莱尔确实相信批评有其“合理的存在”（“为了讲求公正……证明其合理的存在……”）。没有一种关于批评的合理性基础的一般性理论或元叙事，与相信批评有一种“合理的存在”之间的矛盾，似乎可以通过这样一种解释来加以调和：在波德莱尔看来，批评虽然不再拥有一种一劳永逸的客观法则，也不可能从一种全知全能的上帝的视角落墨，换句话说，批评已经不再有一种永远的合理性基础，却可以有一种临时的合理基础。也就是说，在某个时刻，人们仍然可以就各种流派的艺术现象中哪一个流派要好过另一个流派，或同一流派当中的哪一位艺术家要好过另一位艺术家，以及同一个艺术家中的哪一件作品要好过另一些作品，达成共识。这可以从波德莱尔的批评实践中得到佐证。他之所以赞扬德拉克罗瓦、莫奈与居伊，乃是因为他认为他们最能代表某个既定时刻的艺术创作中那些最优秀的品质（比方说：浪漫精神、对当下的关注、现代性，等等）。这样，波德莱尔就论证了，即使在没有一种客观的艺术法则的情况下，艺术批评仍然是可能的；这种可能性就是建立在批评的临时合理性之上。为了这种合理性，批评就要有所侧重，有所限定。没有侧重、没有限定的批评恰恰是不可能的，因为没有侧重、没有限定，正如后现代论者所说的那样，“一切皆可”、“人人都是艺术家”、“没有艺术品会掉出艺术史范围之外”、亦此亦彼、无可无不可……恰恰毁灭了一切艺术赖以生存的前提：艺术是对真理的揭示与对道德倾向性的提示，最终陷于无所适从、无所事事的苍白琐碎与萎靡不振之中。换言之，如果一切皆可，人人都是艺术家，批评也就没有必要存在了。

这也就是波德莱尔既要坚持批评的限定性与党派性，还要主张艺术创作中的形式限定性与既定时刻艺术游戏的高度严肃性的原因。波德莱尔特别强调了游戏规则的重要性。这种游戏规则尤其体现在艺术形式的限定方面。他说：“因为形式起着束缚作用，思想才益发强有力地喷涌而出。……你注意到吗：透过天窗，或从两管烟囱、两块岩石之间，或透过老虎窗所看到的一线天要比山顶望去一览无遗的全景能产生更深刻的深邃无垠的想法？”²⁶ 后现代主义者经常指责现代主义是形式主义，好像现代主义为了形式而形成，殊不知，从波德莱尔开始，现代主义早已明确地意识到了，形式的限定对于艺术游戏活动的重要性：因为只有通过形式的束缚，“思想才益发强有力地喷涌而出”！对形式本身的重要性的认识，事实上并不始于现代主义，但是确实只有到现代主义那里，“形式的限定”才成为最突出的标识。形式作为一种限定，构成了一切艺术的先决条件；取消形式就是取消艺术本身。人们不止一次地谈论杜桑（贝格尔所说的“历史前卫艺术”的代表）²⁷，并大谈特谈那只臭名昭著的小便池，似乎只是为了证明这样一个不言而喻的真理：丑行之所以成了一种荣耀，乃是因为没有一个成人愿意冒天下之大不韪，指出皇帝的所谓新装其实不过是赤身露体而已。

[注释]

1 参拙著：《20世纪艺术批评》“导论”，中国美术学院出版社，2003年版。

2 Stefan Morawski, *The Troubles With Postmodernism*, London & New York, Routledge, 1996, p.85.

- 3 韦勒克：《近代文学批评史》第四卷，杨自伍译，上海译文出版社，1997年版，第511页。
- 4 同上，第513—514页。
- 5 同上，第518—519页。
- 6 关于这一艺术史与美学的核心问题的辩论，参拙著《20世纪艺术批评》第三章对本雅明，第十章对阿多诺的讨论；这些讨论可望纠正目前国内艺术界对于“问题情境”的片面理解。
- 7 波德莱尔：《美学论文选》，郭宏安译，人民文学出版社，1987年版，第218页。
- 8 同上，第475页。
- 9 同上，第486页。
- 10 同上，第299页。
- 11 例如，论者认为波德莱尔将居伊的作品描写为“时髦的现代城市生活的装饰图案”，见 Robert Rosenblum, *Nineteenth Century Art*, New York: Harry Abrams, 1984, p.279; 并参 Jonathan Mayne, ed., *Charles Baudelaire's The Painter of Modern Life and Other Essays*, London: Phaidon, 1964, introduction 中的有关讨论。
- 12 Johanna Drucker, *Theorizing Modernism: Visual Art and The Critical Tradition*, New York: Columbia University Press, 1994, pp.9-10.
- 13 William Sharpe, *Unreal Cities*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1990.
- 14 Johanna Drucker, pp.10-11.
- 15 Charles Baudelaire, *Art in Paris 1845-1862*, London: Phaidon, 1965. Reprinted in Alan Trachtenberg, ed., *Classic Essays in Photography*, New Haven: Leete's Books, 1980, pp.83-90.
- 16 *Ibid.*, p.85.
- 17 Johanna Drucker, p.16.
- 18 参波德莱尔前揭书，中译文，第485页。
- 19 关于黑格尔的现代性概念以及哈贝马斯的解释，详见拙著：《透支的想象：现代性哲学引论》，特别是第一章“现代性：概念与观念”，学林出版社，2003年版。
- 20 详见拙作《透支的想象：现代性哲学引论》第八章“福柯对现代性的批判”与第九章“哈贝马斯对现代性的重构”。

21 参福柯：《何谓启蒙》，载杜小真编选：《福柯集》，上海远东出版社，1998年版，第528页以下；关于康德的启蒙定义，参康德：《历史理性批判文集》，何兆武译，商务印书馆，1990年版，第22页以下。

22 详见拙著：《透支的想象：现代性哲学引论》“导论”。

23 Hans Robert Jauss, "Reflection on the Chapter 'modernity' in Benjamin's Baudelaire Fragments, in Andrew Benjamin ed., *The Problem of Modernity: Adorno and Benjamin*. London and New York: Routledge, 1989, pp.176-177; 本雅明阐释波德莱尔的杰作，见《发达资本主义时代的抒情诗人》，张旭东等译，三联书店，1989年版。

24 Ibid., p.181.

25 转引自韦勒克《近代文学批评史》第四卷，第531页。

26 同上，第519—520页。

27 贝格尔所说的“历史前卫艺术”是指达达主义与前期超现实主义，其主旨在于反对现代主义的艺术自主原则，强调将艺术重新整合进生活。参 P. Burger, *Theory of the Avant-garde*, trans. Michael Shaw, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.