

崇高论美学与现代艺术审美范型描述^{*}

□ 王才勇

内容提要 崇高论美学是西方美学史古典时期的产物,罗马帝国时最初提出,十八世纪时理论成型最终落定。表面看,这个美学理论与此后十九世纪中期以来开始出现的现代艺术没有什么关联,简单的时间逻辑也会拒绝这种关联,事实上,迄今也很少有人去言说这样的关联。但是,从美学理论与艺术实践的历史对应出发深入到崇高论美学的内里不难发现,这个理论表面上在述说着另一种美,一种不同于优美的崇高美或壮美,同时也在述说着另一种艺术,一种不同于希腊时期和谐为准的非和谐艺术。这种非和谐艺术的鲜明形态出现在十九世纪中以来的现代艺术中。据此,崇高论美学有助于揭示出现代艺术的审美范型,彰显出现代艺术的美学奥秘。

关键词 崇高论美学 现代艺术 现代艺术的审美边界

作者王才勇,复旦大学文艺美学研究中心教授、博士生导师。(上海 200433)

一、崇高论的美学题旨

崇高作为一种审美体验,古今中外可以找到不少描述。但是,对之进行理论概括和把握的应该在西方,而且首推罗马时期流传下来的《论崇高》一文。当时,该文就在文本修辞方面弘扬一种不同于雅典风格的所谓亚洲风格。雅典风格在修辞上将精准放在首位,显得枯燥。而亚洲风格则将激情放在首位,因而有更强烈的效果。这种文本修辞风格同样存在于希腊时期,一种更接近荷马、柏拉图和狄摩西尼而不是亚里士多德的风格。罗马时期这篇文论的出现显然与同时期贺拉斯的《论诗艺》有着不同的权重,由于紧接着的历史发展直接倾向的并不是前者,而是后者,这就使得该文在罗马时代之后,并没有引起什么重视和实践方面的反响。崇高作为一种审美体验虽然在理论诞生之初没有立刻得到弘扬,这应该与希腊之后艺术审美的发展并没有以崇高为主导有关。但是,《论崇高》

一文并没有因此而彻底流失。十七世纪在西方艺术审美开始出现走离文艺复兴所弘扬之希腊传统的迹象时,该文重又得到重视并迅速获得传播,以致十八世纪出现了博克和康德对崇高问题的专门研讨,推出了西方美学上著名的崇高论。

早在郎吉努斯那里,崇高风格的首要特点就在于文本的效果,而不是文本本身的布局、结构等。前者是目的,后者是手段。而且这不是随意某种效果,而是一种谓之“伟大”和“不平凡”的强烈效果。这种效果的核心在于“伟大的心灵”和“高尚的思想”。他能使人“心荡神驰”^①，“心灵扬举”^②，也就是说使心灵得到提升。凡是高尚心灵所鄙弃的东西都是他的反面。《论崇高》一文所弘扬崇高风格的核心无疑在于提升心灵。文中虽然花了很多笔墨去阐述如何达到这样的效果，但是同义反复较多，思想不外于要有伟大的心灵，有了伟大的心灵就会有伟大的言辞等等。

留下的问题到了十八世纪的博克那里，有了

^{*} 本文系国家社科基金重大项目“文明互鉴视域下中华审美文化对近现代西方的影响研究”(17ZDA016)阶段性成果。

某种程度的解决。博克崇高论的关键点在于对“痛感”现象的发现。在他看来,只要对象引起了某种“苦痛”,“危险感”或“令人恐怖”而又不给人带来实际的威胁,崇高的快感就会产生。^③也就是说,只要与这些对象保持距离,使之没有直接威胁,原先的“痛感”就能转化成美感,崇高感因此而生。这里,博克解释了崇高感中的“伟大”和“不平凡”是因为对自体存在的威胁,只要这种威胁不是实际发生,人转而就可以审美地欣赏它。这样的思想首先表明,崇高感的对象必须是超越自体保存维度的;其次表明,崇高感中的所谓提升、高尚,是相对于自体存在维度的。这较之于朗吉努斯更清晰而具体地指出了,所谓“伟大”,“不平凡”,乃至“提升”,都是相对于“自体存在”而言的。所以在博克那里,崇高的对象就是“恐怖”、“模糊”、“力量”、“巨大”、“无限”等。但是,如此以自体存在维度去解说崇高,却忽略了崇高感本来意义上的“提升心灵”的内涵。也就是说,博克的理论无法解释对自体存在的威胁何以在其不实际发生的情况下使人心灵得到提升。在这方面,他虽用了一些诸如“自豪感”、“胜利感”这样的字眼,进而暗示出崇高的内涵在于主体心理方面的提升。但是没有充分说明这种提升与还未提升的自体存在之间的关系,也就是说,何以是提升以及什么得到了提升的问题没有解决。

到了康德那里,崇高感由痛感转化而来的思想总体获得了继承。但是,康德将博克那里的生理学色彩剔除出去。他说,在崇高体验那里,“经历着一个瞬间的生命力的阻滞,而立刻继之以生命力的因而更加强烈的喷射。”^④如此来看,最初的痛感就不是简单自体生命存在受到了威胁,而是生命力的受阻,崇高感是生命力由最初受阻而转向迸发的产物。这样一来,受阻和提升的都是生命力,生命力由原来的样子变成到一个新的样子。而且康德还说,导致这个提升的根源并不在对象,而在人本身,是人内心的观念导致了这样的提升。所以他说:“崇高不存在于自然的事物里,而只能在我们的观念里寻找。”^⑤由此,崇高体验的另一秘密被披露了出来:所谓提升只是将人身上本来有的另一种观念(亦或另一种生命力)激发了出来。

西方崇高论到了康德那里基本成型。崇高体验的中间环节是原有生命力受阻,通过这样的受

阻使得另一种更佳或更厉害的生命力得以迸发,进而达到提升,这是一种心灵提升。表面看,这样的理论只是解说了面对厉害的对象,如无限大、恐怖的、不确定的等,人何以产生美感的问题,而且是一种强烈的美感效果。其实,早在郎吉努斯那里,崇高就不是单指这样的审美对象,而只是指一种强烈的审美效果。博克的解释使其在对象上狭隘化了,康德一针见血地指出了其根源不在对象而在人的心里。这就揭示出了另一种美的存在方式,一种效果异常强烈的美。它不是由平凡(郎吉努斯),个人生命存在(博克)和既存生命力(康德)而来,而是由这些外在存在的受阻而来,由受阻激发出同样存在的另一种生命力。从美学角度看,西方的崇高论揭示出了不同于美的另一种审美范型:不是经由与眼下存在的一致,不是通过对此在的肯定,而是经由与眼下存在的不一致,通过对此在的否定来激发另一种存在,一种更佳并高于眼下存在的东西。而且这个东西原本就存在于人身上,只是在生命的日常形态中无以体现或被遮蔽,乃至抑制,因此只能通过对生命日常方式的否定来激发。进而,完全可以有理由说,崇高体验发生的前提条件是,日常存在阻遏了人心中某种更美好的东西。正是由于日常成了阻遏,所以才通过去除这样的阻遏(痛感)来解放被遏制住的更美好的东西、令人更兴奋的东西。所谓提升就是由于这样的解放,就是由于更美好东西的释放。

理论层面在康德之后虽然还有人(如席勒)又讨论过崇高问题,但观点基本没有超越康德。再之后就很少有人出来专门讨论崇高问题,似乎之后的西方美学对崇高问题已经不感兴趣。这或许由于康德已经将对象穷尽,以致后人没有多少再叙说的空间。不管怎样,十八世纪开始的西方艺术,尤其十八世纪末康德时代的西方艺术已悄悄转向一条开始偏离文艺复兴所弘扬的希腊风格:巴洛克对不规则性的转向,洛可可对轻松和细腻的重视,浪漫派由外在现实向人内心感受世界的转向,都在预示着一种全新的艺术样式即将诞生,一种不是在与日常现实的对应或一致中进行表达,而是在不一致,在对日常现实经验的撞击或摧毁中进行表达的艺术。这种艺术到了十九世纪中叶前后开始以鲜明的形态登场:先锋派艺术。理论上,席勒曾用感伤诗人对现实的不满,黑格尔曾用精

神大于物质的话语,言说了艺术中的这一进程,这是谁都知道的事实。但是,康德崇高论与此进程的对应却是迄今很少有人说过的话语。其实,席勒的感伤诗理论只是突出了诗人对现实开始采取了一种不同于模仿的处理方式,以期突出清醒意识到的内心世界。席勒笔下的感伤诗人不是在激发而是在直接表达,直接表达内心深处清醒意识到的另一个更美好的世界;黑格尔那里大于物质的精神超越了物质同样是做这种直接表达,对异于现实,也就是高于现实的精神进行表达。二人虽都意识到了用模仿进行表达的艺术正在消失,精神在直接登场。但是没有看到,表达的东西都明确指向与既存现实的不一致,指向内心深处的心灵。其实,早在崇高论那里已经或隐或显地蕴含着这种不一致的思想。郎吉努斯对精准之雅典风格的忽视,其实已经暗含着对模仿的看低;博克和康德所说的“痛感”就是由这种不一致导致。如此这般的_{不一致、痛感},都是为了激发一种更伟大,被现实遮蔽住的一种崇高心灵。可以说,西方的崇高论从一开始就在追求一种通过与现实不一致来激发不同于现实或被现实抑制住的某种伟大的精神。这种艺术样式在西方直到十八世纪下半叶才开始渐渐走向成型,因此也是到了十八世纪下半叶才开始有了明确的理论体现。由于十八世纪下半叶开始走向成型的这种艺术样式直到十九世纪先锋派艺术那里才显现出其清晰的形态,因此可以说,这个理论也可以揭开此后先锋派艺术的美学奥秘。

二、先锋派艺术的审美范型

众所周知,十九世纪中叶前后,西方艺术领域(文学、美术、戏剧等)几乎同时出现了一股转向现代的潮流。进入二十世纪后,这股先锋派艺术潮流渐渐扎根并获得了广泛衍生,进而成为了现代艺术的常态。第二次世界大战后,艺术领域虽然出现了被称之为后现代或第二种现代派的转向。但是,较之于前现代,即十九世纪中叶之前,战后艺术还是与战前艺术具有着明显的家族相似性。因此,自十九世纪中叶启动,一直延续至今的西方现代艺术有其一以贯之的东西。对此一般有三个层面的描述。

其一,从艺术批评角度看,早期现代派往往被说成是间离、陌生化,战后的现代派往往被说成是

行为、过程等,这些指向的都是艺术语汇层面的特点。就艺术语汇而言,战前现代派无疑从间离开始,一步一步走向陌生化,最后落在抽象上——一种彻底的陌生化。话语中无不潜伏着一个居于核心的关联域:现实世界。间离也罢,陌生化也罢,甚至抽象,都是相对于现实世界而言的。所谓间离就是走离,就是与现实不一样。间离必然导致陌生化;艺术就日常世界而言显得陌生。抽象则是更高层次的间离,或曰更高层次的陌生化,即发展到了完全抽离现实之象的程度。总之,在艺术批评视域里,战前现代艺术的特点在于形式语汇由原来与现实的对应和一致转向不对应和不一致。战后现代艺术只是将这种不一致更是向前推进,乃至走向极端。所谓“行为”或“过程”只是表明造型手段上的革新和走向极致,最终招致的作品成型还是建基于与现实的不一致,与日常感觉形象(日常视觉和听觉形象)的不一致。即便绘画中直接用实物进行造型,直接将实物当成作品,那也是将实物置于一个与日常世界完全不同的氛围中,所以也还是落于与现实不一致这个框架里。所谓照相写实主义,如当代意大利画家芬特罗纳(Luciano Ventrone 1942-)的作品,表面看已经非常写实,其实也还是在凭借与现实的张力发挥效力,因为那种写实是超越肉眼视看的,作品中展现的往往是日常肉眼都没有察觉的。比日常所见还要真实,那就是与日常所见不一致。因此可以说,西方十九世纪以来整个现代艺术与前现代时期艺术的不同主要在于:通过与日常经验的相异甚至逆反,来营造另一种艺术效果,一种更强烈和具有颠覆性的效果。颠覆日常的,激发更宏伟的。这显然是此前崇高论所述的那种审美范型;通过现实经验的受阻、短路,来激发另一种更高尚的精神。这种更高尚的精神,在有关现代派的艺术理论和哲学美学阐释中获得了更清晰的表述。

从艺术理论角度看,西方有关现代派艺术的理论阐释大多走向形式主义或自律论。无论是主张形式主导还是艺术自律,都在拒斥前现代艺术中的内容主导。此间所说的内容是与形式相对的,是无须形式而可以自主去界定的,那就是可以用观念或概念方式去界定的。这样的内容最终归于既存的,与日常现实或日常经验是一致的,因为观念或概念都是建基于已知的经验。艺术自律所强



调的自主表达,表面看是在拒斥这种单纯观念的介入,其实是在抵制日常经验的介入,因为日常经验中,形式从来都不是自主的,都是与特定内涵或内容连在一起的。自律论所谓的形式自主表达,表面看是不依赖于内容而由形式本身去表达,其实是在弘扬不从既存经验出发的表达,或曰与日常经验相异的表达,也就是不从既存经验出发,而是基于即时经验向形式中注入内涵。由特定内容而来的形式表达,是基于既存经验的,因而往往固化。剔除如此这般内容的所谓形式自主表达,其实是在抛离既存经验情况下向形式注入内涵,这是即时或当下发生的,而不是来自此前的日常经验。因此,有关现代派艺术的理论阐述蕴含的还是走向与日常内容的不一致。所以,大凡艺术自律论者或形式主义论者都赋予艺术以不与现实同流合污的崇高使命,有些理论家,如阿多诺甚至据此赋予现代派艺术以否定现实、批判现实的功能,批判的目的在于激发被现实抑制的另一种精神,一种更高尚的精神。可以说,形式自律就在于用不同于现实的形式去激发另一种表达,一种较之于现实而更高尚的表达。这里“不同于现实的形式”就是指剔除日常内容关联的形式,这是整个现代派艺术共有的。

从哲学美学角度看,对现代派艺术的阐释往往落在“自由意志的解放”、“新感性”、“主体性的胜利”之上。这些都是就现代派艺术功能而言的。从唯意志主义到精神分析论,从存在主义到新马克思主义,就现代艺术所说的“解放”都从不同角度指向现实生活所抑制住的东西,所谓解放就是要将此受抑制的东西解放出来;马尔库塞等所说的“新感性”就是指造就一种不同于既存现实的感性,这种新感性的出现也是建基于压抑,基于现实所抑制住的东西;由此就有了主体性胜利的话语,是主体内心存在面对不尽人意之现实的胜利。所有此类阐释无疑都依循着这么一个思路:通过对既存现实的否定去展现另一样的世界,以激发人内心本然的存在,一种比现实更美好的存在。这样的思路清清楚楚地宣示了一个早就由此前崇高论揭示的审美范型:由对现实经验的否定来激发另一种更高尚的精神。因此,较之于否定程度不高的艺术,比如古典主义,这样的艺术就会显得更强烈、不平和。

说西方古典美学中的崇高论揭示了自十九世纪以来现代派艺术的审美范型,或许会受到时间逻辑的抵制,因为这样的理论早在罗马帝国时期就已经诞生,而当时指向的古希腊艺术与约二千多年后的现代派迥然不同。事实确实如此,但是,当时郎吉努斯那里还没有“痛感”或“受阻”的思想发生,他只是就作品的强烈效果而指向“伟大”与“不平凡”。只是到了十八世纪,西方崇高论中才出现了“痛感”或“受阻”的思想,才开始指向通过与现实经验不一致,乃至断裂,引发一种强烈的、使人得到提升的艺术效果。从艺术舞台来看,十八世纪的欧洲艺术已经萌生了背离古希腊传统的趋势,开始追求不谐和或不一致之美,即与既存经验相悖的艺术效果。正是基于此,十八世纪艺术越来越被视为十九世纪中叶出现之艺术革命的先导。可以说,艺术中的强烈效果使人有变化,得到提升的效果。所谓崇高,在古希腊艺术以及此后的古典主义艺术中,表面看是由特定修辞,规则而来,其实指向的是特定既存观念,因为那些修辞和规则是建立在与现实经验一致基础上的,是从现实经验中去凸现某些理念;而现代派艺术则开始走向现实经验,面对作品的感受中开始有了“受阻”,乃至“痛感”,这是在剔除或否定既存经验,而恰是这种不一致成了激发另一种更强烈效果的手段。“另一种”是因为激活了内心深处沉睡着的精神,“更强烈”是因为有着冲击和改变;抛开现实经验,走向了原先未知的新经验。因此可以说,十八世纪以来的崇高论已经作为先导勾勒出了十九世纪中叶出现之现代派艺术的审美范型:由与既存经验的背离、不一致,去激发全新的东西,进而使人有所改变,得到提升。

正是由于这种与现代艺术的对应,西方十九、二十世纪对崇高问题的研讨基本都没有突破十八世纪以来的理路,都基本沿着受阻—崇高的思路前行。法国的巴希(Victor Guillaume Basch 1865—1944)和英国的布拉德雷(Andrew Cecil Bradley 1851—1935)虽然对康德的崇高说都有所修正,但是,由受阻而达崇高这样的思路还是得到了承续。哪怕稍后的卡里特(Edgar Carritt 1876—1964)在谈到崇高问题时还是认为“应把它限定于其本性敌视人类的那些对象的审美方面。”^⑥“敌视人类”就是与此在的人相异、相斥。其之所以又可以成为审美

对象,就是因为恰恰与人外在方面相斥而激发出了人内心深处的存在,由外在的存在走向内心深处的存在,所以改变,所以提升,因此崇高。西方现代派艺术在审美策略上走的应该是这条道路,而不可能是基于与现实一致的“优美”之路。

三、由崇高论看现代艺术的审美边界

有关现代派艺术的审美考量,不绝于耳的话语往往是:那已经没有美可言了,由无艺术,非艺术,走向了反艺术。假如以此来表征现代派艺术与传统艺术的不同,如是之说固然有其合理性;假如以此否定现代派艺术的审美价值,甚至斥之为丑,不免有偏误。从其可以由崇高论美学得到阐明的审美策略来看,与现存审美经验相悖本就是其刻意走的道路,旨在由外在之我的“受阻”甚至“痛感”来激发内心深处的另一种存在。显然,问题的关键不在于是否有不适,而在于是否激发出了另一种更美好的存在。单单由不适去否定应该是有偏废的。当然,没有达到这样的激发,就失落了审美效果,由此就可以去指责那种不一致是不美的。这就触及到了崇高感作为一种美感赖以发生的结点问题,也触及到了现代艺术的非同一性(与现实不一致)何以成为审美对象的问题。

就崇高论美学而言,作为美感的“崇高不存在于自然的事物里,而只能在我们的观念里寻找。”^①对象已经使我们日常感官“受阻”或不适了,还依然能给人美感,其根源已不在对象本身,而在人身上,在于“它们提高了我们的精神力量超过平常的尺度,而让我们在内心里发现另一种类的抵抗的能力,这赋予我们勇气来和自然界的全能威力的假象较量一下。”^②我们内心里本然已有“另一种类的抵抗的能力,”只是这种能力要通过将精神力量提升到“超过平常的尺度”才能被发现,才能与外在世界的“全能威力”抗衡,而这种提升恰是“受阻”或不适引发的。于是,“我们的观念”(又译理念,如邓晓芒)才是崇高感作为一种美感赖以发生的根源所在,也就是说,我们身上是否有“另一种类的抵抗的能力”存在。正因为此,面对同样的对象,“受阻”或不适在有些人那里就能点燃内心深处不同于平常的精神力量,另有些人则不然。康德将此能力或力量又比作是“道德观念”。他说:“若是没有道德诸观念的演进发展,那么,我们受过文

化陶冶的人所称为崇高的对象,对于粗陋的人只显得可怖。”^③所以,他又将崇高感对应的内心存在称为“心意情调”(Gemuthstimmung)和“精神情调”(Geistesstimmung),也就是说,“可怖”之成为美感是相对于特定的“心意情调”和“精神情调”而言的。

这里,使人平常感官“受阻”或不适的崇高对象要成为审美对象,对应着两个先决条件。其一,内心深处要有另一类精神存在;其二,这另一类精神必须是与平常精神分离或相悖的,因而也就是不存在于现实经验中,须由异于现实的东西去激发和表征。这里的关键就是与平常不同,不仅精神上不同,而且对应的对象也不同。“对象不同”使得平常感官受阻或不适,“精神不同”使得这种受阻或不适得以开启另一种精神。这个双重不同应该是崇高对象成为审美对象的先决条件所在。紧接着的问题是,是否任意某种不同都可触发美感?回答显然是否定的。就崇高论美学来看,与现实不一致要能触发谓之崇高的那种美感,又必须具备两个先决条件:其一,异必须足以达到突破既存经验的程度。所以,崇高的对象特点往往是无限大;其二,那“另一类精神”必须是合主体目的,合主体“精神情调”的。之所以这样的价值认同须由异于现实的东西去激发,就是因为其不再寓于现实经验中。所以,审美的崇高往往是力量的崇高,使我们能“和自然界的全能威力的假象较量一下”,^④使我们有“胜利的快乐”,^⑤是对人主体性力量的肯定。由此可以说,崇高这种美感就是以突破或超越日常感官的方式去映现某种非日常的精神。这种精神虽不寓于日常,但又合主体性目的,因而,往往是日常经验抑制住的。突破了日常,就能被激发出来。

由是观之,现代派艺术中的与现实相异,不一致,决不能是为异而异,它必须同时具备两个功能:其一,能突破既存经验;其二,能唤起另一种且更高级的主体性精神。前者较易做到,问题大多出在后者。实践中,用异在形象去冲击和突破既存经验,很多人都能做到,但藉此去激发既存经验所抑制的某种精神却不是那么容易做到的。这里的问题并不象很多人认为的那样在于对这种潜在主体性精神的认知和把握上,而在感性地捕捉正在形成中或鲜为人知的某种更佳精神上。众所周知,精神的媒介是观念和概念,在其进入到这样的媒



介中付诸表达之前必先以感性方式得到映现。创造与现实相异、甚至相悖的形象,旨在突破遏制住新精神的日常经验,以另一种感性去映现另一种精神。崇高论美学所说的力量的崇高或驾驭整个现象世界的精神之所以是美的,是因为这样的精神在十八、十九世纪时正处于形成中。崇高的对象借助现实经验的受阻将此精神激发了出来并付诸表达,而不是用概念或观念,所以是美的。从迄今现代派艺术走过的路程来看,不断演进和五花八门的作品语汇恰恰表征着不同时代滋生出的新精神。就视觉艺术而言,十九世纪下半叶至二十世纪初早期现代派以平面化和碎片化这种异于日常视觉经验作品语汇出现,正是由于其映现了正在成形的不为外在世界所役的主体精神,因此成为审美的;二十世纪初出现的变形以及立体派、未来主义等创造的同样异于现实的语汇,则进一步表征着不为外在世界所役的主体精神正向建构世界的方向拓展,所以被时代同人奉为美的;二次世界大战后盛行的行为艺术,体现的绝不单纯是创作手段的演进,也不单纯是异于现实之新作品语汇的出现,而是感性地建构世界的主体向身体化推进的时代精神。就所述不同时期的作品语汇来看,它们都是异于现实,都是与日常经验相悖的,但激发或表征的精神却具有着鲜明的时代特征。一旦时代错位,审美效果会截然不同。比如,五十多年前克莱因指挥身涂颜料的裸女在画布上滚动流下的印迹使当时人产生美感,如今却未必。同样,如今有人模仿当年的杜尚将尿器送去展览,也不会被人奉为作品。这应该是由于作品当时所激发的时代精神如今早已被观念或概念把握,早已进入日常经验中,再如此用使日常经验短路的方式已激发不出当时的精神,而只会停留在日常经验的受阻中。同样,时代精神的变化也会影响美感发生

的状态,比如,十八、十九世纪面对一望无垠的大海时大多人都能产生崇高的审美感受(当时崇高论美学的经典案例),如今未必,至少程度会降低,那是因为当代人驾驭自然的精神追求已开始由外转向内的缘故。所以,现代派艺术的审美边界绝不单纯在异于现实上,而在怎样的异上。这个异首先要能突破既存经验,更要指向既存经验不承载的某种精神,某种尚未进入概念世界但正在形成的新精神。有了这种指向,原先既存经验的受阻就会转化成新经验的畅通,人就会用审美的态度来看待那使既存经验受阻的对象。没有这种指向,既存经验的受阻就会被看成是丑的。

就像崇高论美学所阐明的那样,美本来就分成优美和崇高两种。由于现代派艺术走上了用异于现实去激发另一种美的道路,当代艺术就呈现出两种形态:现代派和大众艺术。前者是异于现实,激发的是不同于现实的另一种精神;后者采取的是与既存现实一致的审美策略,通过与现实一致来肯定或强化业已存在的精神。就像现代人本身分成这样两种一样,现代艺术也总体分成前卫的和流行的两种。

注释:

①②《缪灵珠美学译文集》第1卷,缪灵珠译,中国人民大学出版社1998年版,第77、82页。

③参见博克《关于崇高与美的观念的哲学探讨》第一部分第7节,《西方古典文艺理论译丛》第5册,孟纪青、汝信译,人民文学出版社1964年版。

④⑤⑦⑧⑨⑩康德:《判断力批判》上卷,宗白华译,商务印书馆1985年版,第84、89、89、101、105、101页。

⑥⑪卡里特:《走向表现主义的美学》,苏晓离等译,光明日报出版社1990年版,第204、206页。

责任编辑 刘 洋

