

论艺术生成的差异逻辑

卢文超

内容提要 艺术通过差异生成。这种差异体现在两个维度，即时间维度和空间维度。就时间维度而言，丹托的风格矩阵揭示了艺术生成与流变的具体逻辑，每一种新风格的出现，都会赋予以往艺术作品新的属性。豪泽尔和布鲁姆对此也有论述。就空间维度而言，布尔迪厄的艺术场域表明艺术通过差异在场域中获得独特的占位，并由此改变整个艺术场域中的位置关系。虽然他们的角度和重点有所不同，但内在是相通的，都强调艺术在与其它艺术的差异关系中界定自身。从逻辑上讲，艺术基于差异的生成具有无限性。在现实中，这体现为艺术史中激烈的竞争，以及由此导致的影响的焦虑。

关键词 艺术；时间；空间；差异

老子云：“有无相生，难易相成，长短相较，高下相倾，音声相和，前后相随。”^[1]事物的属性来自一种相对的关系，而非来自自身。对艺术而言，也是如此^[2]。在与其它艺术的关系中，它们获得自身的形态与状态。这种关系的核心就是差异。正是在差异的逻辑中，艺术生成自身。那么，这种差异逻辑的具体表现和作用机制是什么？它如何影响艺术的生成？本文拟探讨这些问题。

一 时间维度的差异逻辑

艺术在历史中生成，在历史中流变。丹托的风格矩阵从时间角度阐明了艺术风格生成的具体逻辑。

在丹托看来，随着历史的发展，艺术的风格得以呈现。假设人们认为艺术是再现的，我们将此属性用G表示，它是与艺术相关的一个谓项。我们所理解的艺术就围绕这一谓项展开，有的艺术具有此种属性，有的则不具有。对于前者，我们会说它们是再现的；对于后者，我们缺乏更多描述它们的谓项，只能将它们描述为非再现的。由此可见，当只有一个谓项时，我们对艺术风格的界定有两种，即再现的与非再现的。需要注意的是，我们对艺术属性G的界定，是随着有艺术作

品成为非-G而出现的。当所有艺术作品都是G时，它的这一特性实际上隐而不彰。随着艺术史发展，随着艺术作品另一种新属性出现，它才会显示出来。与此同时，我们对艺术属性非-G的认可，也随着新属性出现才成为可能。当艺术作品只有属性G时，我们不会将缺乏此种属性的事物视为艺术作品。假设随着艺术史的发展，艺术出现了一种新的属性，即表现，我们用F表示。这时，我们对艺术风格的界定就更复杂了。它们或者同时具有再现与表现的风格，或者是再现的而非表现的，或者是表现的而非再现的，或者两者都不是。这样，它们的风格就具有了四种可能性。假如+代表一个给定的谓项P，-代表它的反面-P，丹托列出了一个风格矩阵^[3]：

F	G
+	+
+	-
-	+
-	-

风格矩阵中的每一列都是一种属性，即与艺术有关的谓项，每一行都是一种艺术风格。在丹托看来，第一行是再现的表现主义，代表是野兽派；第二行是非再现的表现主义，代表是抽象表现主义；第三行是再现的非表现主义，代表是安格尔；第四行是非再现的非表现主义，代表是硬边抽象。

丹托认为，除了G和F，还可以继续增加其他属性，如H。这使风格矩阵更加复杂。对风格矩阵的具体变化，丹托有精确的计算。当谓项数量为n时，艺术风格的数量就会为 2^n 。在《在艺术的终结之后》中，丹托列出过第二个风格矩阵。这次，他把谓项变为三个，即样式主义、巴洛克和洛可可，由此，艺术风格就增加为 2^3 ，即8种^[4]：

	样式主义	巴洛克	洛可可
1	+	+	+
2	+	+	-
3	+	-	+
4	+	-	-
5	-	+	+
6	-	+	-
7	-	-	+
8	-	-	-

在丹托看来，随着历史的发展，艺术谓项在逐渐增加；随着艺术谓项增加，风格矩阵就以 2^n 的规模扩大。风格矩阵越大，我们对艺术作品的定位就越准确，描述也越清晰。根据该风格矩阵，丹托认为凡·戴克受鲁本斯影响，属于晚期巴洛克；他的人文绘画优雅清晰，倾向于样式主义；他没有任何洛可可元素，因此属于第二排（++-）。卡拉契兄弟属于巴洛克风格，但排斥样式主义，又不同于洛可可，因此属于第六排（-+-）。

在丹托的风格矩阵中，有一行与所有谓项都不符合。就第一个风格矩阵而言，是第四行；就第二个风格矩阵而言，是第八行。依此推论，无论有多少与艺术相关的谓项，总有最底部一行全是减号。正是这类作品清晰地呈现出艺术世界的逻辑结构，例如杜尚的现成品艺术。它的外貌与寻常物并无二致，却并非真正的寻常物，而是对以往所有艺术谓项的否定。杜尚的《泉》之意义就在于它具有一系列负属性。费舍尔指出，杜尚的《泉》瓦解了许多视觉艺术的基本假定：“1、艺术是手工制作的；2、艺术是独特的；3、艺术应该看上去是美观的或美的；4、艺术应该表现某种观点；5、艺术应该需要技巧或技术。”^[5]在陈岸瑛看来，《泉》是“对以往所有艺术风格特征的一种否定，其艺术属性是由一系列否定性的负属性构成的”，它揭示了由所有可能的艺术品所构成的艺术世界的边界^[6]。

从丹托的风格矩阵中，可以看出艺术风格的具体生成逻辑。随着历史的发展，描述艺术的谓项在

不断增加；随着艺术谓项的增加，艺术风格变得越来越丰富，我们对艺术的认识也会发生变化。就此而言，丹托特别关注新出现的艺术属性对以往艺术作品的影 响。他指出，假设有艺术家首先将H作为自身绘画的一种艺术属性，并且他是唯一如此做的，那么以往所有的艺术作品都将增加非-H的属性。换言之，以往绘画在逻辑上具有潜在的非-H属性，但这种属性只有当H属性出现后，才会清晰地呈现出来。在丹托看来，当前艺术的发展可以赋予过去的艺术新的特质，呈现出它的潜在特性，他将此称为“艺术世界中的实体的追溯性丰富性”^[7]，并认为这是风格矩阵的优点之一。例如十五世纪意大利艺术家柯雷吉欧，每一个时代对他的诠释都有所不同，每一个时代都找出了他不同的潜在特性，他在后世也获得了各种各样新的风格，如早期巴洛克风格，洛可可风格，样式主义等，因此被视为早期巴洛克风格-洛可可-样式主义画家。换言之，每一种新属性的出现，都会重新改写风格矩阵，并改变以往艺术的风格。随着历史的发展，新属性不断加入，不断地重塑以往的艺术世界。就此，戴维斯论述道：“今天艺术家以及今后艺术家的所作所为影响了我们看待过去艺术的方式，而且还常常向我们揭示出一些出乎意料的理解绝大多数熟悉的艺术作品、艺术流派和艺术时期的方式。”^[8]可以说，正是因为当今新作品的出现，使我们对以往的艺术作品有了新的理解。

丹托认为，通过风格矩阵，所有的艺术作品形成了一个有机共同体，形成了一个艺术界，它们相互关联，环环相扣，“每一件作品的存在，都可能释放出其他作品的潜在特质”^[9]。丹托的思考受到艾略特《传统与个人才智》的巨大影响，他援引了艾略特的重要观点：

单看一位诗人、艺术家，其意义都是不完整的。欲了解其重要性，欲鉴赏其绝妙处，都应领会该诗人或艺术家和前辈的关系为何。读者或观者不能单独评价他一人，而必须把他和已逝的诗人或艺术家比较。我认为这是一种美学的原则，不只是历史的评论。诗人或艺术家努力融入传统或寻求定位，这种需要并不是单方面的，一件新作品产生后将对

现存作品同时产生影响。传世不朽之作自有高下优劣之序，每每有新（全新）作品加入，这顺序又会稍做修正。原本的顺序会在新作品加入前完成排序，也因为连续而来的创新之作加入后，仍须维持一定顺序，因此整个原先的顺序或多或少都必须调整，因此每个单一作品在整个艺术史里所形成的关系、比例、价值，都会随之变更。^[10]

在艾略特的论述中，他指出艺术家的意义并不能单纯通过他自己来确定，而应该通过他与以往艺术家的关系来确立，新作品的产生会对现存作品造成影响，由此改变艺术史中作品之间的关系。对他而言，这不只是艺术史的事实，而且是一种美学原则，对艺术属性的生成至关重要。在丹托的风格矩阵中，每当加入一个新的风格谓项，每件作品都会同时增加一种属性。这深得艾略特的精髓。

豪泽尔从历史辩证法出发，对此也有深切的观察。在他看来，艺术作品的特点只有在时间脉络中才可分辨和呈现。与丹托类似，豪泽尔也指出了艺术在历史中的流变特征，它并非固定不变：“它们不但继续地呈现新的特征，而且会获得上一代人不能理解的、可能常常使他们感到惊奇的意义。”^[11]之所以如此，是因为艺术处于发展过程中，艺术作品所处的关系也处于变化之中，这种关系所赋予艺术作品本身的特征和意义也处于变化之中。

豪泽尔将此概括为“新”与“旧”之间的辩证关系。他指出：“随着历史的发展，艺术的发展过程总在重新被组织、被估价，艺术作品的价值总是处于再度发现中。‘新’自‘旧’来，但由于有了‘新’的，‘旧’的就会发生变化，就会呈现以前看不到的特点。”^[12]从价值角度而言，这种新艺术对旧作品的影响，有时是正向的，具有提升以往艺术作品的效果。豪泽尔指出：“正如由于出现了米开朗琪罗，希腊的雕塑才获得了新的、有生气的、戏剧性的特征，罗丹的作品给米开朗琪罗的艺术增添了新的光辉，使其更加接近于印象主义。鲁本斯的巴洛克艺术是因为德拉克罗瓦而得到了加强。”^[13]另一方面，价值变化有时也会是反向的，会使以往的艺术品贬值。豪泽尔指出：“当拉斐尔成名的时候，彼鲁·琴诺就‘贬值’了，而西尼奥雷利的

作品放在米开朗琪罗的作品的旁边就显得呆板和有点卖弄的味道了。”^[14]豪泽尔的这种发现来自历史辩证法：“由于有了新的东西，有了新的观察和判断问题的特定情景，旧的东西会表现出前人未知的特征，会获得新的意义，这种道理却是现代历史辩证法最早提出来的。”^[15]可以说，豪泽尔通过历史辩证法发现了艺术价值生成与变迁的具体逻辑^[16]。

布鲁姆也观察到了这种现在对过去的重塑。在他看来，强有力的现在可以重塑过去。叶芝和史蒂文斯是20世纪最强者诗人，勃朗宁和狄金森是19世纪后期最强者诗人，“在某些惊人的时刻，他们被他们的前驱者所模仿”^[17]。就常识而言，现在的诗人会模仿过去的诗人，过去的诗人绝无可能模仿现在的诗人；但是，就像丹托和豪泽尔所揭示的，现在的诗人会重塑过去诗人的样貌，由此显得好像过去的诗人在模仿现在的诗人。因此，布鲁姆认为，前驱者与后来者之间的相互影响，会基于实力而产生方向性的变化。现在强有力的诗人会重塑过去，影响和改变过去的面貌：“在后来诗人的作品里，前驱者被放到这样一个位置，使得他的作品中的某些章节看上去似乎并没有预示后来诗人的降临；反过来，倒是这些章节本身却应归功于后来诗人独立获得的成就，甚至还必然会被后来的诗人更伟大的光芒所削弱。”^[18]

综上可见，艺术在时间中生成和流变。丹托的风格矩阵从时间的角度揭示出这种生成与流变的具体逻辑；豪泽尔通过历史辩证法重点呈现了新艺术对旧艺术的升值和贬值功效；布鲁姆则指出在新艺术与旧艺术的互动中，两者力量大小所产生的具体效应。无论如何，他们都或显或隐、或多或少地揭示出，艺术在时间中生成和流变。这种生成和流变的基本逻辑是差异，它在历史中往往会表现为新旧之间的互动和影响关系。

二 空间维度的差异逻辑

丹托的风格矩阵主要从时间角度阐明了艺术生成的差异逻辑，与其不同，布尔迪厄的艺术场域则主要从空间角度阐明了艺术生成的差异逻辑。在

布尔迪厄看来,艺术作品的属性和价值并非来自自身,而与它在场域中的位置有关。

布尔迪厄认为,艺术场域由艺术作品的各种空间占位组成,特定的空间占位决定了它的属性和价值。他指出:“每种占位都要从否定关系里才能获得它的独特价值,因为是否定关系将它与其他共存的占位联系起来,每种占位都在客观上参照其他共存的占位,其它共存的占位限制了它的空间,也就决定了它的样貌。”^[19]艺术作品的不同空间占位之间的否定关系,或者说差异关系,建构了它们彼此的属性和价值,这既包含主题,也包含风格。

在布尔迪厄看来,艺术场域并非一个已经完成的固定空间,而是一个可能性的空间。在艺术场域中,位置并非在那里,等着人们占据;而是人们占据了,才可以称为一个位置。从逻辑上来说,位置是潜在的,仅仅是一种可能性,艺术家要将它转变为现实。布尔迪厄分析了“为艺术而艺术”作为潜在位置如何通过发动艺术革命而得以实现的。在历史上,“为艺术而艺术”并不是一个已然设定的位置,而是一个有待实现的位置。在各种既有位置所构成的空间中,该位置处于潜在状态,并未真正实现。要将它真正实现,声称占据该位置的艺术家就必须“在这个艺术世界发动革命”,“必须要跟既存的各种位置及其占据者敌对,创造出可以将这种位置定义得与众不同的东西”^[20]。这种前所未有的东西就是现代作家或艺术家前所未有的社会角色,他们不再考虑政治或道德的要求,而只接受艺术的专属规范。由此,“为艺术而艺术”才真正成为艺术场域中的一个位置。

在艺术场域中,创新者与守成者之间的对立十分突出。创新者往往是新入场域的艺术家的,他们最缺乏资历,最具有革新的动力和愿望。对他们而言,“要生存就是要有差异;也就是说,占据一个与众不同且别具特色的位置”^[21]。因此,他们只有通过艺术运动,战胜对手,让对手的作品和趣味过时,才可以生存下去,在差异中确立自身。就此,就不难理解布鲁姆所说的,“一代一代的追逐声名者不断地将别人踩翻在地”^[22]。在以差异为逻辑的占位策略中,命名变得十分重要。它将差异明确地建构和生产出来。在艺术界中,

为了凸显和建构差异性,各种各样的宣言变得越来越多,越来越重要。布尔迪厄指出了这样的趋势:“随着历史的演进,也就是随着场域自主化进程的开展,各项理念宣言(想想《超现实主义宣言》已足矣)就会越加倾向于将自身简化为纯粹是对于差异的一些展现。”^[23]

布尔迪厄对福楼拜小说和马奈绘画的分析将这种差异的逻辑演示得细致入微。在他看来,在文学场域中,福楼拜的生存策略是双重拒斥,“在这整个系列的双重否定当中,也透过这些双重否定来定义自己与建构自己”^[24]。双重拒斥的公式是:我讨厌X,但同样讨厌X的敌手。具体而言,福楼拜反对高提耶与纯粹艺术,同时也反对其对手写实主义。由此,他形成了与两者都有所不同的风格特质,即“把平庸写好”。在《包法利夫人》中,他用美丽的辞句来写土豪的伤心与蹩脚的感情,“在写作的细心雕琢以及主题的平淡至极之间”,形成了与众不同,独具特质的福楼拜语调^[25]。因此,只有否定其他位置,才能利用其他位置,从而支撑起自己的位置:“他将自己定位在一个在所有各式观点之间取得交集之处,也就是拉扯的张力最大的一个点,如此就让自己以某种方式,把场域当中提出所有的问题都推到最高强度,把可行性空间当中所有的资源都收为己用。”^[26]他强调,福楼拜的原创性来自艺术场域,“在这个空间之内构成”^[27]。布尔迪厄对马奈的论述揭示了同样的逻辑^[28]。他指出,马奈之所以成功,是因为他在艺术领域发动了一场象征革命。他一方面不同于学院派,在绘画的主题、尺幅、完成度等方面突破了他们的惯例;与此同时,他也不同于写实主义,与库尔贝并不一致;他甚至也不同于印象派,与莫奈也保持着距离。因此,他在艺术场域中为自己开辟了一个新的位置。布尔迪厄数次指出马奈就像福楼拜^[29],都通过发动革命,通过区分与差异获得占位:“马奈既不是资产阶级,也不是波西米亚,相反,他既是资产阶级,也是波西米亚。他夹在两者之间,身处一个紧张的位置。这种中间的位置暗含了某种张力。”^[30]如前所述,布尔迪厄对福楼拜特征的归纳是“把平庸写好”。他认为,就此而言,马奈与

福楼拜并无二致，他可以“将福楼拜的这句口号视为自己的”，因为“在作品形式的精致与主题的琐碎性质之间的矛盾，是那些出于坚定信念的力量而接受矛盾的、社会学上不大可能的位置的人（就像马奈和福楼拜）所面对的困难之一”^[31]。通过福楼拜和马奈，布尔迪厄指出，任何创造性行为都是区分性的，都通过差异而建构。

在艺术场域中，随着新作品的出现，以往的作品会获得重塑。布尔迪厄指出，获得认可的新作品会“决定其他作品的特色价值会如何演变，并由此为其他的作品进行了定位”^[32]。新作品意味着新位置。随着新位置的确立，艺术场域中各种占位之间的空间关系也会发生调整，由此导致整个艺术场域的变化。他指出：“在某个空间当中发生的任何变化，都将牵动全面的变化。”^[33]他意识到，艺术场域空间中的任何变动，都不会是局部的变动，而是整体的变动。新增加的并非一个孤立的位置，而是这个位置以及由此带来的变化了的各种位置之间的空间关系^[34]。因此，从时间的角度来说，那些具有重大创造性的艺术会重塑整个艺术史，布尔迪厄将其描述为“位移”：“每一划时代的艺术行为都会将一个位置带入场域中，使得一整个系列的早先艺术行为‘位移’。”^[35]

由此可见，任何一个新位置的实现，都将重构以往的旧位置，由此改变艺术场域的内部结构关系，进而改变艺术作品的价值和属性。正因如此，布尔迪厄指出，这会影 响艺术场域中的经典作品：“当充满各种共存作品的空间发生了变化，经典作品随之也不断发生变化。”^[36]基于此，布尔迪厄指出艺术并没有永恒不变的内在本质，它的属性通过艺术场域中的差异而建构出来，“得自这种体裁当初在某个由差异所构成的（等级化）结构当中所处的历史位置”^[37]。因此，艺术作品的内在本质并非固定不变，而是一直流变的。布尔迪厄由此避开了永恒化和绝对化的陷阱。

由此可见，艺术作品的价值只有在艺术场域中才能获得理解。就此而言，艺术场域才是艺术价值的生产者。艺术作品的价值并非来自自身，而是来自与艺术场域中其他作品之间的关系。正是这些复杂的相互关系，生产了艺术作品的属性和价值。

三 时间与空间维度的汇通

无论是丹托的风格矩阵，还是布尔迪厄的艺术场域，都强调艺术在关系中生成，特别是在相互差异的关系中生成，由此获得自身的属性和价值。丹托从艺术哲学的角度，通过风格矩阵将此逻辑清晰阐明。在丹托的风格矩阵中，每增加一种新的风格，所有艺术作品的性质和属性都会有所改变。这个历史过程是无穷无尽的，因此，风格矩阵具有无限性，从逻辑上来说，对艺术作品的描绘也具有不可穷尽性。与之相比，布尔迪厄则从艺术社会学的角度，通过艺术场域，描述了一个可能性的空间。这个可能性的空间也是无限的。在此空间中，每一种位置，都通过其他位置获得界定；任何新位置的创立，都通过旧位置获得意义，同时也将改变旧位置的意义。丹托描述了在时间中随着新属性的增加而产生的对艺术历史的重构，布尔迪厄则描述了在空间中随着新位置的增加而产生的对艺术场域的重塑。无论他们的逻辑具体如何，他们都表明，从根本上而言，艺术作品的价值和属性在关系中生成，在差异中生成。他们都指出，艺术生成的逻辑实则是一种关系逻辑，差异逻辑^[38]。

虽说丹托的风格矩阵是一种时间中的差异逻辑，布尔迪厄的艺术场域是一种空间中的差异逻辑，但两者实则相通，可以相互转化。丹托的风格矩阵是一种时间矩阵，但它具有空间化的特性，可以转变为空间中的展览。丹托曾指出：“一件作品可从与它放置于同地的其他作品中撷取意义，这也说明了今日的绘画在何种程度上仍需要展览会场，这样的场域提供一个架构脉络，让观者品评欣赏一幅作品。”^[39]丹托的风格矩阵就具有这种展览的特点。在寻常的线性艺术史中，我们往往会关注旧的作品影响新的作品，艺术史中的影响具有不可逆转性。但是，在丹托的风格矩阵中，不仅旧的作品会影响新的作品，新的作品可以影响旧的作品，影响具有可逆转性。换言之，丹托的风格矩阵并非线性的，而是空间化的，展览化的。虽然不同的艺术作品渐次在艺术史中出现，但却像共同出现在一场展览中，互相关联和影响，互相建构着彼此的属性与价值。这是双向的，而不是单向的。就此而言，丹

托的风格矩阵与布尔迪厄的空间场域具有深层的相通性。在艺术场域中，布尔迪厄反复强调的是位置和占位。对此，丹托在风格矩阵中也非常重视，他强调艺术的突破就是给风格矩阵增加列的可能性，这是艺术品所占据的新的打开的“位置”^[40]。

遗憾的是，布尔迪厄误解了丹托。他认为丹托是艺术体制论者，仅仅关注外在的社会体制。他指出，丹托声称艺术与寻常物的差异来自艺术世界这种体制，这种观察有些过于“社会学主义”，只不过是指出了“艺术品是被人设立出来的”这一事实^[41]。丹托的艺术界关注的是艺术品的意义和价值问题，而在布尔迪厄眼中，他则仅仅关注社会学问题，并且还是很浅层的，忽略了“对于体制（艺术场域）之创生，以及结构的历史分析与社会学分析”^[42]。就此而言，他眼中的丹托更像迪基^[43]。由此，布尔迪厄就错失了与丹托进行深层对话的机会。

与此同时，虽说布尔迪厄的艺术场域是一种空间中的差异逻辑，但它实则是时间化的，是具有历史性的场域。布尔迪厄对空间中的差异逻辑的论述主要围绕创新者与守成者而展开。这来自韦伯的启示。韦伯从宗教社会学角度对先知与牧师关系的论述，深深影响了布尔迪厄。在布尔迪厄看来，守成者犹如牧师，代表着历史与传统；创新者犹如先知，代表着现在与未来。创新者和守成者之间的冲突沿着时间的脉络展开，守成者占据着历史上已经确立的位置，创新者则竭力创造和占据新的位置。各种位置彼此关联，任何新位置的确立，都会改变以往的位置及其相关价值。这与丹托的风格矩阵一致。

就此而言，布尔迪厄更是一个艺术哲学家，而非仅仅是艺术社会学家^[44]。他的艺术场域与美国艺术社会学家霍华德·贝克尔艺术界的旨趣截然不同，而与丹托艺术界的意蕴非常相近。换言之，我们对布尔迪厄的理解，往往倾向于从艺术社会学的角度解读，实则忽略了布尔迪厄艺术场域的哲学内涵。对布尔迪厄艺术场域的哲学解读，会让我们重新认识布尔迪厄与丹托、与贝克尔的关系。从该角度而言，虽则布尔迪厄与丹托一者是艺术社会学家，一者是艺术哲学家，但他们并非冲突，两者都关注艺术属性和价值的生成逻辑^[45]；虽则布尔迪厄与贝克尔都是艺术社会学家，但他们并非一致，

布尔迪厄具有贝克尔没有的哲学层面上的内涵和追求。布尔迪厄的艺术场域理论具有两个面向，即艺术社会学的面向和艺术哲学的面向。他不仅是艺术社会学家，也具有艺术哲学家的追求。

对此，丹托并非没有意识到。在专门探讨布尔迪厄艺术场域观念的文章中，丹托指出，一方面，布尔迪厄为哲学化的思考提供了坚实的社会学基础，就此而言，“场域”是一种比迪基的艺术体制理论更细微的结构。迪基认为在决定何物为艺术时，艺术家处于关键的地位，但“没有意识到前提问题，即谁是艺术家，就此必须从场域中获得答案”^[46]。显然，丹托是说，布尔迪厄比迪基更社会学。另一方面，丹托却一再地承认布尔迪厄的艺术场域观念所具有的非凡魅力：“我发现他的美学理论，特别是场域的观念，一直都有趣，有时还会让人着迷地有趣。”^[47]之所以如此，是因为布尔迪厄的场域概念对思考位置之间的内在关系具有极大价值。就此而言，丹托举了两个例子。一个是中国哲学和西方哲学的例子。在丹托看来，中国传统哲学有性善论，性恶论，性善性恶论，性不善不恶论。与此类似，西方哲学有理性主义理论，经验主义理论，既是理性主义也是经验主义的理论，既不是理性主义也不是经验主义的理论。它们就是一个哲学的位置，迟早都会被思想家占据。另一个是20世纪50年代纽约绘画的例子。在丹托看来，当时的绘画有抽象画，具象画，既是抽象又是具象的画，既不是抽象也不是具象的画。它们也是一个艺术的位置，迟早都会被艺术家实现。丹托认为，布尔迪厄的场域理论可以有效地解释这种现象。丹托的这两个事例很容易让人想起他的风格矩阵，尽管他并没有明确表达两者之间的相似性。但是，通过这两个事例，我们却可以理解布尔迪厄的艺术场域观念对丹托富有吸引力的原因，即它与丹托的风格矩阵具有深层契合性。从该意义上而言，尽管丹托并未明言，但他显然感觉到了布尔迪厄的艺术场域观念所蕴含的哲学潜能。

丹托和布尔迪厄所阐述的艺术生成的差异逻辑具有一定的普遍性。例如，他们所揭示的新艺术影响旧艺术的现象在中国艺术中也屡见不鲜。钱锺书在《谈艺录》中，曾谈及陶渊明的名声变迁，认为

他在宋代之前，名声并不显著，“渊明文名，至宋而极”^[48]。之所以如此，并非因为陶渊明发生了变化，而是因为他所处的关系发生了变化。与唐代诗学追求不同，宋代追求一种平淡的趣味，由此陶渊明就获得了宋代诗人的青睐。特别是苏轼，将陶渊明推崇到极高的地位，这成为陶渊明诗歌经典化的重要契机。正如李剑锋指出的：“追求和平淡泊的盛宋音调就是宋代诗人逐渐闯出的一条新路。这一新的时代审美追求是陶诗经典化的转机。”^[49]毫无疑问，宋人对平淡的诗学追求，重新彰显了陶渊明诗歌的此种特质，让他在诗坛大放异彩。在中国艺术的历史中，这样的变迁同样比比皆是，数不胜数。

四 基于差异逻辑的竞争

杜尚指出，他创作《泉》最初的想法是“找一件从任何审美角度来说都没有吸引力的东西”，由此突出“关键的因素是差异”这一想法^[50]。无论是在历史中，还是在场域中，艺术作品的生成之道在于获得独特的位置。只有获得这种独特的位置，它的属性和价值才得以生成与确立。艺术家对此有清醒的意识，他们不断地通过制造差异来抢占新的位置^[51]，由此引发了艺术史上的激烈竞争^[52]。

丹托指出，艺术风格总是“成对出现”的^[53]。塔米尼奥也指出，艺术取得自律地位后，总是在相互对照中界定自己：“印象派在与自然主义的对照中界定自己，野兽派在与印象派的对照中界定自己，立体派在与塞尚绘画的对照中界定自己；表现主义在与印象派的完全对立中界定自己，几何抽象反对上述所有东西，抒情抽象又反对几何抽象，‘波普’艺术反对所有的各种各样的抽象，概念艺术反对‘波普’艺术和超级写实主义，如此等等。”^[54]在这里，成对出现的原则凸显了艺术通过关系和差异确立自身的原则，也呈现了艺术史中竞争的激烈性。在利奥塔看来，现代艺术精神就是一种不断地自我否定精神：“所有接受到的东西都必须被怀疑，即便它只有一天的历史……塞尚挑战的是什么样的空间？印象主义者的空间。毕加索和布拉克挑战的是什么样的物体？塞尚的物体。杜尚在1912年与何种预先假定决裂？与人们必须制作一

幅画——即便是立体主义的画——的想法。而布伦又检验了他认为在杜尚的作品中安然无损的另一预先假定：作品的展示地点。‘一代一代’以令人吃惊的速度闪过。”^[55]可以说，这种差异的逻辑塑造和加剧了现代艺术的自我否定精神。

成对出现的艺术风格之间只存在差异，但并不存在优劣。另一种情况是，差异可以线性地展开，就像在同一个跑道上跑步一样，有快有慢，有前有后。贡布里希探讨了名利场情境逻辑，认为这是一场“看我的”竞赛（game of “watch me”）。在这场竞赛中，艺术家们也会与同行展开激烈的竞争，“这里的标准高，那里的标准可以更高”^[56]。贡布里希指出，这种“胜人一筹的本事”的竞赛起伏波动非常之快，就像时尚一样。如果说丹托等所论是不停地在换跑道，由此造成一种差异，那么贡布里希所论则是在同一个跑道上，由此追寻一种差异。无论如何，这些竞争的关键都是制造“差异”。

这种艺术史的激烈竞争还渗透到具体的文本层面。布鲁姆指出，诗歌的出现并非对于时代的反应，而是“对于其他诗篇的反应”^[57]，它不是来自艺术与社会的关系，而是来自艺术与艺术之间的关系，是“艺术家对艺术展开的斗争”^[58]。布鲁姆对此进行分析，指出了诗歌与诗歌之间制造差异的六种道路模式：克里纳门，有意误读；苔瑟拉，续完和对偶；克诺西斯，重复和不连续；魔鬼化或逆崇高；阿斯克西斯，达到孤独之自我净化；阿波弗里达斯，死者的回归。所有这些都可视作为作品与以往作品建构差异的具体修辞策略。差异是艺术生成的真正逻辑，也是艺术的命脉之所在。

在艺术史激烈的竞争中，艺术家会产生“影响的焦虑”。通过丹托和布尔迪厄所论，我们可以更深切地审视这一现象。著名诗人史蒂文斯说过这么一段话：

就我本人而言，我从来没有感到曾经受到过任何人的影响；何况我总是有意识地不去阅读被人们拱若泰斗者如艾略特和庞德的作品——目的就是不想从他们的作品里吸收任何东西，哪怕是无意中的吸收。可是，总是有那么一些批评家，闲着没事干就千方百计地把读到的作品进行解剖分析，一定要找到其中对他

人作品的呼应、模仿和受他人影响的地方。似乎世界上就找不到一个独立存在的人，似乎每一个人都是别的许多人的化合物。^[59]

史蒂文斯深深地陷入了布鲁姆所说的“影响的焦虑”，将其他诗人的影响尽力排除在外。他希望表明，他的作品超越于这种影响之外，是独立存在的。这是可能的吗？当然不可能。布鲁姆从诗歌史的角度指出，对史蒂文斯而言，惠特曼产生了不可忽视的影响。布鲁姆所谈论的是具体的、实际的影响。在更深的哲学层面上，这种影响也无法避免。即便史蒂文斯完全不知道艾略特和庞德，他的作品性质也在与以往作品的关系中获得定位。就此而言，世界上并不存在完全不受影响的独立作品。它们未必是其他作品的化合物，但却一定在与其他作品的关系和差异中获得自身的属性与价值。在艺术界，影响的焦虑无处不在，艺术家或想方设法规避或减弱具体的影响，但却永远无法摆脱其他作品的结构性影响。正是以往存在的艺术作品界定了它。它自身蕴含着的，是与以往艺术作品的比较中所凸显出来的差异特质。就此，艺术家也不必悲观，因为他们的作品同样会对以往的作品产生影响，使其呈现出此前未有的新的特质。

余 论

综上，对于艺术而言，它的生成所遵循的是一种差异的逻辑。正是通过这种逻辑，艺术的属性、价值、风格等得以确立。这种逻辑在时间或空间中展开，造成艺术史或艺术场域中的激烈竞争。

艺术生成的差异逻辑不仅出现在艺术家和其他艺术家的关系之中，它同样会出现在艺术家与自身作品的关系之中。美国社会学家汉娜·沃尔就此有过论述。在她看来，当艺术家在艺术界成名后，他们会面临一定的创新压力，那就是要与自身的过去有所不同，否则就有重复自己的嫌疑，由此丧失创造性视野。就此而言，可以将艺术家的作品集合视为一种特殊的“风格矩阵”或“艺术场域”，新的作品遵循着差异的逻辑而生成，同时不断地改变以往作品的意义和价值。

艺术的差异具有不同的层面。从历史层面来

讲，具体的艺术作品只在与特定艺术作品的对立与差异中界定自身，正如前文所述的“成对出现”原则，这是一种现实层面的差异，是具体的，有限的和存在的。从哲学层面来讲，具体的艺术作品则可以在与整个艺术界的对立与差异中界定自身。这意味着艺术作品可以与艺术界中所有作品进行比较和对照，由此确定自身的属性和价值。这是一种理想层面的差异，是抽象的，无限的，潜在的。前者已经述说出来，后者则尚未述说。前者已经在历史中实现，后者则代表着一种逻辑的可能性。尚未述说并不代表永远如此，在特定的历史发展过程中，它们也会被挖掘出来，成为艺术史变迁的新动力。

尽管丹托和布尔迪厄的论述具有哲学层面的普遍性，但他们所具体揭示的却是西方艺术史内部的差异。换言之，那是具有可比性的差异。他们的作品具有基本相同的预设与追求，沿着基本相同的脉络发展，处于基本相同的空间之中，因此可以在相互的差异中生成自身的属性和价值。就此而言，这种差异性的背后实则潜藏着一种连续性，正是这种连续性使得差异性变得可以理解。在全球化时代，属于不同文明，来自不同空间，具有不同文化语境的风格矩阵或艺术场域必然会相遇，在这种情况下，艺术的生成状况会更加复杂。在这种不可避免的相遇中，不同文化语境的艺术作品该如何进行比较？如何获得定位？如何获得自身的属性和价值？这些问题无疑是对我们心智的挑战和考验，需要进一步的深入思考。

[本文系东南大学中央高校基本科研业务费专项资助项目阶段性研究成果]

[1]《老子道德经注》，王弼注，第7页，中华书局2011年版。

[2]本文所说的艺术，主要指艺术作品，但它同样可以扩展到艺术家、艺术流派等。因此，我们将其统称为艺术。

[3][7][40]阿瑟·丹托：《艺术世界》，王春辰译，《外国美学》第20辑，第358页，第358页，第359页，江苏教育出版社2012年版。

[4][9][10][39]亚瑟·丹托：《在艺术的终结之后：当代艺术与历史藩篱》，林雅琪、郑惠雯译，第232页，第233页，第240页，麦田出版2010年版。

[5][50] 周宪:《美学是什么》,第120页,第119页,北京大学出版社2015年版。

[6] 陈岸瑛:《艺术世界是社会关系还是逻辑关系的总和?——重审丹托与迪基的艺术体制论之争》,《南京社会科学》2019年第10期,第137页。

[8] 斯蒂芬·戴维斯:《艺术诸定义》,韩振华、赵娟译,第381页,南京大学出版社2014年版。

[11][12][13][14][15] 阿诺德·豪泽尔:《艺术社会学》,居延安译编,第31页,第31页,第30页,第186页,第91页,学林出版社1987年版。

[16] 豪泽尔的认识与尼采所提出的“逆动力”观念有关,他认为由于现在的发现,过去的某些性质得以凸显。这与丹托的风格矩阵所揭示的现象并无二致。

[17][18] 哈罗德·布鲁姆:《影响的焦虑:一种诗歌理论》,徐文博译,第147页,第147页,江苏教育出版社2006年版。

[19][20][21][23][24][25][26][27][32][33][35][36][37][41][42] 皮耶·布赫迪厄:《艺术的法则:文学场域的生成与结构》,石武耕、李沅沅、陈羚芝译,第361页,第137页,第371页,第371页,第128页,第161页,第170页,第167页,第372页,第371页,第256页,第361页,第361页,第435页,第435页,典藏艺术家庭股份有限公司2016年版。

[22][53][54][55] 彭锋:《艺术学通论》,283页,第348页,第348页,第285页,北京大学出版社2016年版。

[28] 作为学者的布尔迪厄面临着马奈相似的境遇。参见Pierre Bourdieu, *Manet: A Symbolic Revolution*, Polity Press, 2017, p.129.

[29][30][31] Pierre Bourdieu: *Manet: A Symbolic Revolution*, Polity Press, 2017, p. 46, p. 447, pp.680-681.

[34] 布尔迪厄受到了福柯的启发。他指出,福柯意识到,“若仅仅凭借自身,那么,任何文化性作品都无法存在”,单独的作品都在这差异系统中界定自身(参见皮耶·布尔迪厄《艺术的法则:文学场域的生成与结构》,第306页)。

[38] 就此而言,艺术与科学并不相同。艺术是一种差异逻辑,科学则是一种替代逻辑。参见希尔斯《论传统》,第149页,第232页,上海世纪出版集团2009年版。

[43] 丹托的艺术界关注意义问题,迪基的艺术圈关注注

格问题。两者之间的具体差别,参见卢文超《艺术哲学的社会学转向——丹托的艺术界、迪基的艺术圈及贝克尔的批判》,《外国美学》第24辑,第209页,江苏教育出版社2015年版。

[44] 舒斯特曼主编的《布尔迪厄:批判性读本》将布尔迪厄视为一位哲学家,整个读本就是哲学家们对布尔迪厄思想哲学内涵及其意义的各种回应。参见Richard Shusterman, *Bourdieu: A Critical Reader*, Blackwell Publishers Ltd, 1999, p.1. 舒斯特曼也曾专门撰文探讨布尔迪厄与实用主义美学之间的深切关联与不同之处。参见舒斯特曼《情感与行动:实用主义之道》,高砚平译,商务印书馆2018年版。

[45] 虽然布尔迪厄与丹托的内在逻辑一致,但论述对象却有宽窄之别。在布尔迪厄这里,艺术的占位不只是风格的占位,也还包括主题的占位,材料的占位,体裁的占位等等,这都需要关注。丹托的风格矩阵主要关注艺术作品的风格。

[46][47] Arthur C. Danto, “Bourdieu on Art: Field and Individual,” in Richard Shusterman(ed.), *Bourdieu: A Critical Reader*, Blackwell Publishers Ltd, 1999, p.216, p.217.

[48] 钱锺书:《谈艺录》,第217页,三联书店2007年版。

[49] 李剑锋:《陶诗阐释的经学化、经典化与意境化》,《文史哲》2020年第3期。

[51] 艺术家所竞争的位置有大位置和小位置之别。所谓大位置,就是杜尚这种类型的,相对于整个艺术史,与其决裂,获得自身的定位;所谓小位置,就是身在某个艺术史或某个流派的艺术史之中,相对更为有限的、微型的艺术风格,与其决裂,获得自身的位置。

[52] 希尔斯认为,这与浪漫主义以来的独创性传统密切相关。这提示我们,差异的逻辑如何运作,强度如何,这具有一定的历史性。参见希尔斯《论传统》,第157页。

[56] 贡布里希:《理想与偶像:价值在历史和艺术中的地位》,范景中、杨思梁译,第66页,广西美术出版社2013年版。

[57][58][59] 哈罗德·布鲁姆:《影响的焦虑:一种诗歌理论》,徐文博译,第101页,第101页,第7页,江苏教育出版社2006年版。

[作者单位:东南大学艺术学院]

责任编辑:吴子林