

藝術中的性與文化

——當代藝術批評的心理學與文化學方法

◎ 段煉

當代西方藝術批評的理論和方法批評，歸納起來大體有四類，即心理學批評、哲學批評、語言學批評、文化學批評。本文將簡要討論心理學和文化學批評。

心理學批評

美術中的心理學批評自二十世紀初以來，發展極快，到二十世紀後期，變化又極大。從弗洛伊德到容格和拉康，再到溫尼科特和克萊恩，心理學理論的發展主線，幾乎決定了藝術研究中心理論批評的發展主線。在二十世紀最後二十年，由於後現代主義的影響，心理批評越來越遠離形式主義，越來越接近文化研究。

形式主義的心理學研究和批評，可舉格式塔心理學為例，在美術研究中的代表人物是阿恩海姆，其代表作是《藝術與視知覺》。與形式主義不同，如果說弗洛伊德還固著於個人心理，那麼容格就轉向了集體無意識的原型。在美術研究中，德國心理學家埃裏克·紐曼寫於二十世紀前期的《亨利·摩爾的原型世界》是對集體無意識和原型理論的卓越實踐。這之後，以英國心理學家溫尼科特和克萊恩為代表的新精神分析學派，自六十年代起對美術史研究和美術批評產生了重大影響。彼得·福勒的《藝術與精神分析》就是在美術史和審美理論研究中，對新精神分析學派的「內在客體」、「母嬰關係」和「潛在空間」三個理論的運用範例。

到二十世紀後期，藝術研究和批評從形式主義走向文化批評，成為後現代主義批評的特徵。在心理批評方面，女性主義在七、八十年代改造性地採用了弗洛伊德的理論，而性學研究也改造性地採用了拉康的理論。為了說明當代美術研究從弗洛伊德理論走向文化理論，我在此將稍微比較一下路希·史密斯之同一本書的前後兩個版本；為了說明拉康理論在性學研究中的實踐，我將簡要討論當代批評中的「凝視」概念。

先說路希·史密斯的書。早在1972年，以研究西方美術史著稱的英國學者愛德華·路希·史密斯就出版了他以特定主題和題材為論題的美術史著，《西方美術中的色情因素》。二十年以後，當性問題成為後現代和文化批評的重要話題時，他重寫了這部書的最後一章，並將書名改為《西方藝術中的性表現》再次出版。這一改動，透露了當代心理批評的重大轉向。

從心理學批評的角度說，路希·史密斯的這部史著並不深奧，他只借用了弗洛伊德的一個概念「移位」，而且在用來闡釋藝術現象時也用得頗為簡單。但是，心理學上的移位，與當代藝術從現代主義向後現代主義的轉移相對應。這還不是藝術在表現方式上的轉移，而是藝術

家所關注的問題的轉移，是觀念的改變。按照弗洛伊德的說法，當一個人希求獲得某物時，「希求」和「某物」是兩個關鍵因素。希求的能量被稱作欲望，某物被稱作客體。如果不能獲得所希求的客體，欲望不能直接滿足，這個人就只好去尋找一個替代物，從而將欲望轉移到替代物上。這就是欲望的移位。如果這個代替物是文藝作品，這種移位就是欲望的升華。在最一般的意義上說，色情藝術是性欲移位的替代物，它能使被壓抑的性欲以偽裝的方式得到滿足。路希·史密斯認為，藝術中色情因素的本質就是這種移位。

路希·史密斯著作舊版前言的開場白是：「本書旨在追溯西歐色情藝術的歷史，並描述其功能」。新版前言的第一句話則是：「本書旨在追溯西歐藝術中性表現與性象徵的作用」。這兩段話的不同似乎會給讀者一種錯覺，以為新版本的主題改變了。其實在全書十五章中，有十四章一字未動，僅最後一章由《色情因素與現代主義》改為《性表現、現代主義與後現代主義》。在這裏發生了改變的是美學概念和批評觀念。色情因素（eroticism）是個傳統的審美概念，其審美功能重在心理上的移位。性表現（sexuality）也不是個新術語，其外延與色情因素大致相同，但內涵卻不一樣，它關注當代文化批評所探討的一種亞文化現象，如同性戀、雙性戀、性角色轉換、性變態等心理現象。

在舊版的最後一章裏，史密斯的觀點主要有三。其一，現代藝術中的色情因素以其對公眾道德觀的挑戰而具有前衛性；其二，由於移位的作用，色情因素是象徵的；其三，其象徵特性使作品含義由上下文決定，因而色情因素被商業社會廣泛利用。作者在談到廣告中的色情因素時說，這類作品滿足了人們的窺淫欲，也滿足了人們自戀的幻想。也就是說，對現代主義時期的藝術而言，色情因素在很大程度上只是一種特殊的藝術手段，而非藝術的目的。

但是在後現代時期，色情因素變為目的，色情藝術是藝術家對性問題的直接探討。觀念的改變使術語也發生變化，色情因素成為性表現，審美概念成為政治概念。自七十年代以來，西方文化的藝術趣味，已從審美形式轉向作品的社會內容，特別是女性主義的興起和性倒錯亞文化的時髦，使色情藝術具有了政治含義，心理批評也因而向政治的文化批評靠攏。路希·史密斯在他的新版著作中，以美國最有影響的女性主義畫家朱蒂·芝加哥的名作《晚餐會》為性表現之政治性的代表。性表現的政治性還表現在性角色的轉換和男性裸體中的自戀情結。路希·史密斯說，對男性裸體和男性性具的自然主義式直接表現，突破了西方文化中色情藝術和性表現的陳規，也突破了文化的禁忌。同樣，在後現代時期，藝術家對黑人男裸體、對殘疾人之裸體的直接表現，則因「政治上的正確性」而成為藝術政治的時尚。

弗洛伊德認為，移位是滿足性欲的偽裝，如果說現代主義時期的色情因素還是一種偽裝，那麼後現代時期的性表現就不再是性欲的偽裝，而是藝術對當代文化政治的直接表現和干預。在文化研究的意義上說，性學批評家們利用福柯的權力概念，試圖顛覆性倒錯是反常現象的通常觀念，竭力說明性倒錯是一種正常的性現象，並要由此掙脫社會的壓迫，進而獲取應有的權力，如同性戀者結婚並享受社會福利的權利。是為性表現的社會政治性。

我們再說凝視（gaze）。這個概念由來已久，並在美學研究中早有運用。到二十世紀中期，對凝視概念的討論，又同弗洛伊德關於利比多之驅動力的理論和拉康關於兒童心理發展之鏡子階段的理論相結合。二十世紀後期的凝視概念，主要建立在拉康理論的基礎上，其要義有四，首先，被凝視的對象是在場的；其次，凝視者內心的無意識欲望卻本能地盯著一個不在場的目的物；第三，二人相互凝視（如母子對視）是「封閉的凝視」（locked gaze），他人不得介入；最後，封閉的凝視所形成的人際關係，會造成他人忌妒，反而引起第三重凝視。在人類學的意義上，凝視是二人的對話和交流，當第三重凝視介入時，凝視就從人類學轉入

了社會學，並因交流中的社會關係而具有了政治色彩。

作為當代批評術語，凝視的概念涉及了社會交流中的性角色轉換等政治問題。早在現代主義時期，杜尚給蒙娜麗莎加上胡須，就是為了改變人們對經典名作的凝視，他要讓人們將達芬奇筆下的人物，當成一個判斷性別的試金石來看。現代主義的高潮過去之後，這種政治性又再次來自七十年代的女性主義批評和大眾傳媒中的電影理論。在女性主義批評中，批評家們力圖顛覆凝視即男性對女性的窺淫這一傳統看法，認為作品中女性目光對觀眾目光的迎視甚至反視，是對福柯所說的那種男性權威的應戰，是對男性政治權力的挑戰，這還可將男性的窺淫轉化為自卑，從而完成性角色的轉換。女性主義批評的凝視概念，涉及到凝視行為中的多重關係，如觀看、對視、自戀式內審和想像的幻覺等。在電影理論中，凝視也非簡單的觀看，而重在各種視覺關係上。例如攝影師通過攝影機而進行的凝視、異性間的凝視，以及觀眾對畫面和異性的凝視。對一件繪畫作品來說，其中有畫家對模特或想像物的凝視，有觀畫人對畫中形象的凝視，有畫中人物對畫家和觀畫人的凝視，有畫中人物相互間的凝視，有畫中人的凝視所引起的觀畫人對畫外環境的回視和觀畫人對自身的內心審視等等。

對於凝視概念所蘊含的這種社會關係，用形式主義術語講，凝視便是文本，凝視的意義不僅來自各文本間的關係，也來自文本同語境的關係。如果我們使用福柯的術語，凝視所形成的人際關係就是一種權力關係。例如，作為社會統治力量之代表的政府，正在用凝視監督著人們，以期鞏固其統治。在今天的英國，攝像監視儀無處不在，政府和警察部門說，這是為了社會治安。在倫敦市中心，特別是在地鐵車站等公共場所，每一個人幾乎無所遁形。在此，凝視已在生活現實中完全社會化、政治化了。用巴赫金之複調理論的術語說，視線의 平行、交錯、對接、往復，形成了凝視的複調，這既是若干凝視者視線의 合一，也是某一凝視者的視線被若干人所分享。無論從何種角度談論凝視，當代美術批評所強調的都是凝視之關係網的文化特徵和政治性。

當代凝視概念在美術批評和美術史研究中的具體應用，可舉出近年出版的兩部論文集，《倫勃朗的芭絲謝芭閱讀大衛王的信》和英美「新美術史」學派研究馬奈的論文集《關於馬奈酒吧的十二個觀點》。在後一本集子中，利維安的《馬奈筆下的男子遇見女子凝視的微弱目光：精神分析的虛構》一文，研究馬奈名畫《酒吧》中大鏡子前那女招待的目光與馬奈目光的相遇。作者在他們凝視的交流中，討論了馬奈的藝術經歷和當時的文化環境。關於凝視概念的力作，當推美國哈佛大學美術史教授諾曼·布萊遜的《視覺與繪畫：凝視的邏輯》一書。在這部書中，布萊遜反對英國理論家貢布裏希關於繪畫是對真實世界的視覺記錄的觀點。他用結構主義的方法闡述說，繪畫不是畫家對其視覺所感受的客觀世界的圖像記錄，而是構成我們這個真實世界的一部分，是在這個世界中流通的一個符號系統。

在我看來，當代美術批評中凝視概念的意義，在於它從心理學角度，將我們對視覺圖像的研究，從形式領域引入了政治的文化領域，並因此而打破了內部批評與外部批評的界線，同時也使美術和美術批評的視覺特徵得到了尊重。

文化學批評

文化學批評的發展主線可分為三個階段。一是傳統的個人傳記研究、歷史背景研究、社會條件研究；二是現代的馬克思主義批評、政治經濟學批評、人類學批評和歷史批評；三是後現代時期的各種當代批評，如後殖民主義批評、新歷史主義批評、多元文化主義批評、通俗文化批評、女性主義批評、社會政治批評和性學批評等。

我們今天所說的文化學批評，主要指後現代時期的批評。作為西方當代批評傾向的主流和代表，文化學批評是個統稱，它與文化研究或文化批評之類術語可以互換。就批評的領域和批評的對象而言，它重在邊緣文化和少數論述，重在它們與主導文化的關係；就時代和環境背景而言，文化批評以當代高科技為基石，即以所謂數碼時代的歷史條件為批評背景；就批評的策略和方法而言，它從文化人類學和解構主義中所取甚廣，兼及其他諸多方法。實際上我們也可以說，文化批評並無一種機械的特定方法。

當我們把當代文化批評的方方面面放到一起看時，美國當代批評家亨利·密勒在《插圖》一書的前半部分「數碼複製時代文化批評的作品」中的闡述，當是扼要而精確的。密勒看重兩點，即當代藝術批評的政治性和技術性。關於第一點，他主張在批評實踐中將藝術政治化，即用政治的眼光看藝術，其先例是瓦爾特·本杰明的批評，如他的《機器複製時代的藝術作品》。關於第二點，密勒認為，當代技術改變了人文科學的治學方式，批評方法也該相應改變。但是，密勒也指出了文化批評中政治性與技術性的矛盾。他說，當代高科技傾向於將作品從其所產生和存在的環境中連根拔起，如網際網路上對文本、音響和圖像的數碼複製，使作品失去了本杰明所說的那種「光暈」，這與文化批評的政治化傾向背道而馳。

密勒還為我們總結了文化批評的如下特徵。其一，批評中的文化研究，應是在歷史的背景中認識作品，即該作品被生產和消費的物質、社會、階級、經濟、技術和性別等環境所構成的背景。其二，批評是跨學科、多媒體的，應並置不同的文化現象來對其進行檢討。其三，反對經典論，也就是看重通俗藝術和大眾傳媒的作用。其四，用作品之產地的人的眼光來看作品，也就是在相異中發現作品的地緣性價值。其五，用二元對立論進行批評是危險的，如精英與大眾文化、霸權與邊緣文化、理論與實踐的對立等。其六，文化批評得益於解構主義理論，但又反對理論化，故應在二者中求取一種平衡。其七，文化批評的政治性在於從主導文化轉向邊緣文化。其八，但是，倡導這一切的文化批評，卻又正是當代西方文化的主導。悖論也，諷刺也，實為西方主導文化對所謂民主概念的利用。

這一利用，是上述特徵相互矛盾的關鍵。一方面文化批評既要倡導邊緣文化，又要將此種倡導和被倡導的對象變成主導；另一方面，文化批評為邊緣文化做得越多，也就為主導文化作做得越多。所以密勒暗示說，文化批評其實在相當程度上是一種烏托邦的幻想。我個人也贊成密勒的烏托邦之說。比方說，1999年美國和北約對南斯拉夫的空襲，便是借維護邊緣民族的口實，來強化主導國家的一元化霸權，這是以反對塞族人的霸權為幌子而從事的空前的西方強權國家的霸權活動。可是，美國和西方文化學術界卻很少有人願意站出來說出真話。這種政治霸權的虛偽性，還表現在西方對俄國的方式上。俄國對車臣的戰爭，與南斯拉夫對科索沃的戰爭在性質和手段上十分接近。可是俄國擁有核威懾力量，而且西方也還在對俄國新總統的利益立場進行觀察，於是便決不敢對俄國進行類似空襲。政治實際中民主的虛偽，與學術理論上的烏托邦理想是一致的。在某種意義上說，西方當代的文化批評，上升到觀念的層次上看，是一種脫離實際的虛偽的烏托邦批評。這種虛偽的另一例，是香港某大學的一位著名印度裔教授。作為政治化的文藝批評家，這位教授在理論上不遺餘力地鼓吹後殖民主義，因為印度和香港的殖民地歷史，為他的理論提供了支撐，他可以借此在學術界擴大自己的影響。可是當香港回歸中國而脫離殖民統治時，這位教授又跑出來為英國的殖民統治唱贊歌，對香港回歸表示不滿。道理很簡單，香港回歸中國，損害了他個人切身的實際利益，這時，後殖民主義的烏托邦對他就毫無用處了。

主導文化與邊緣文化之關係所涉及的另一方面，是精英文化與大眾文化的關係，這在英文中

或稱HighCulture/PopularCulture，或稱HighArt/LowArt，類似於中國傳統文化理論中說的雅俗關係。如前所述，文化研究傾向於大眾文化，並要通過與精英文化的對比而肯定大眾文化的價值。我個人的文化批評觀與此有些不同。我既要從這二元關係中發現大眾文化的價值，更要從這對比中肯定精英文化的價值。我認為，在美術批評中探討文化的其他方面，如通俗藝術等，是為了將特定的美術現象放入它所屬的大文化環境中，從而為其產生、存在、發展、變化等，提供一個語境，也為批評提供一個語境。我所主張的文化批評，就是要在這樣的大文化語境中，既見出藝術的審美價值，更見出藝術的歷史和文化價值。

為討論高雅藝術和通俗藝術的關係，我在此將談到兩部論著，英國批評家安東尼·伊斯托普的《從文學研究進入文化研究》和美國批評家詹姆斯·嘉德勒的《是文化還是垃圾：對當代繪畫、雕塑及昂貴展品的爭議》。

《從文學研究進入文化研究》一書分三部分，第一部分討論舊的文學研究範式的崩潰，即精英文學研究的崩潰，第二部分討論精英文學與通俗文學的關係，第三部分討論新的文學研究範式的確立，即大眾文化研究的興起。在第二部分中，作者說莎士比亞時代就存在著文化中的雅俗之別，這可以追溯到古希臘時期，並將大眾文化的概念確定為「出於商業利益而強加於人的大眾傳媒」。照伊斯托普的說法，雅俗之別有三大理論依據，一是基於個人心理學和個人道德論的自由派理論，二是基於馬克思主義的法蘭克福學派理論，三是同樣基於馬克思主義的阿爾圖塞理論。其中法蘭克福學派的理論來自馬克思和恩格斯在《德意志意識形態》中的著名論斷「統治階級的意識在任何時期都是佔統治地位的意識」，以及馬克思的異化理論。

為了具體說明雅俗之別，伊斯托普比較了主題、題材、故事背景和創造年代都大致相近，而且影響同樣廣泛的兩部作品，英國作家康拉德的經典名著《黑暗的心臟》和好萊塢通俗電影《人猿泰山》。他說，這兩部作品都是帝國主義的和種族主義的，但康拉德小說作為精英文化的雅卻有三大表現。一是在社會意義上展示了現代社會條件和帝國主義的本質，二是在心理學意義上顯示了無意識的存在和性心理的潛意識，三是在哲學意義上表達了原罪，表達了達爾文宇宙觀和海德格爾所說的那種存在。相比之下，《人猿泰山》在心理表現、敘述方式和文本處理上都膚淺得多。然而，正是這種膚淺卻暗含著文化的社會價值。

伊斯托普舉了一部叫《幹得漂亮》的當代小說來說明這一膚淺的價值。小說中一個煙草商和一個藝術家有段關於廣告設計的對話。商人要推銷自己的「割絲」牌香煙，他說廣告上應設計一卷絲綢被攔腰割斷，藝術家說這個構思沒有意義沒有深度。商人不高興地說：「莫非這看上去不像一個男性生殖器被割成兩截嗎？為甚麼你們這種人不能只看事物的表面價值？」藝術家問「你指誰？」商人答「那些趣味高雅的人，那些知識份子。你們總是要在事物中找出暗含的意義，為甚麼？香煙就是香煙，絲綢就是絲綢，沒那麼多意義。」藝術家說「表現事物時，是應該要求更多的含義，符號不是一個簡單的東西，符號學就這樣看。」^o商人問「符一甚麼？」顯然，這個商人從未聽說過「符號學」這個詞。文化批評要明說的是，這個廣告本身是膚淺的，但這段對話卻告訴我們，在這膚淺的廣告背後，暗含著一個時代、一個社會、一種時尚、一種觀念的膚淺。對這一膚淺的揭示，正是這一廣告和這段對話的深刻之處，這就是膚淺的深意。因此，在我看來，文化批評雖以大眾文化為批評對象，並提倡通俗文化，但它本身卻是精英批評，這也是文化批評自身的悖論和矛盾的一個方面。

《是文化還是垃圾》以二十世紀後期紐約的前衛藝術為研究對象。作者在探討高雅藝術與通俗藝術的關係時，談到了俗文化之所以能在美國大為流行的原因。從歷史意義上說，歐洲人

擁有精英文化和高雅藝術的歷史很長，而美國人卻遲至二次大戰前夕才從歐洲引入這精英和高雅，這之前的移民文化都是通俗的。即使是二次大戰以後，美國人對歐洲的雅文化仍抱懷疑態度。這樣，當紐約的前衛藝術家把通俗的樣式引入高雅的藝術圈時，並不以創造出好作品為己任，也就不足為奇。從社會意義上說，紐約的前衛藝術家大都出於一種抽象的人道主義而反對社會壓迫，他們同情黑人和講西班牙語的拉丁美洲移民，他們從黑人藝術中學習並發展了牆上塗鴉的俗藝術，又從拉美藝術中學習並發展了耀眼的色彩。美國文化所特有的歷史和社會條件，允許並促成了通俗樣式在前衛藝術中佔主導地位。若按馬克思關於上層建築（意識形態）和經濟基礎的二分法，精英文化是統治階級的文化，大眾文化則與其相對。西方當代文化理論界認為，對文化的研究，必需兼及這兩方面，惟其如此才稱得上是對某一特定時代特定社會之文化現象的完整研究。

嘉德勒在書中討論了這種前衛藝術的一位代表人物，死於艾滋病的塗鴉大畫家凱斯·哈林。哈林在出道之前是個默默無聞的藝術小丑，專在紐約地鐵站的牆上胡寫亂畫，曾以破壞公物罪而被警察逮捕過無數次，他也因此而具有了與警察捉秘藏的特技，他畫得飛快，而且打一槍換一個地方，讓清潔工無可奈何，讓警察防不勝防。除了快與多而外，哈林的塗鴉還有當代大眾傳媒的另一特徵，即大批量廉價複製。嘉德勒將哈林同一百年前英國新藝術大師比亞茲萊進行了比較，認為哈林不如比亞茲萊細膩精緻，但卻有一個根本的共同點，即，哈林的藝術起源於一個單一的觀念，並以此為藝術原型，這就是漫畫式的形象。這一原型的外顯形態是狂叫的狗和發出光亮的孩子等等，它們以各種不同的變形而大量複製，這既顯示了哈林的天真，也成為美國前衛藝術的通俗外觀。

就我個人的看法，既然哈林的俗藝術與大眾傳媒有某種共同之處，他得以進入美國前衛藝術的主流也與大眾傳媒不無關係。當代社會的大眾傳媒不僅將經典的雅藝術拉下來成為俗藝術，例如將歐洲大師的名畫印到襯衫等廉價商品上，也用同樣的手段將俗藝術推上去成為雅藝術的一部分，例如哈林的塗鴉被印到各種昂貴商品上在精品店出售。北美的藝術博物館特別具有這種包裝功能。1998年我在加拿大蒙特利爾美術館看哈林塗鴉作品大型回顧展，有些作品就直接被複製在美術館的巨大牆面上。在館內一個接一個的展廳裏，哈林作品鋪天蓋地而來，形成一種巨大的力量，其氣勢完全不下於巴羅克藝術。美術館對哈林的包裝，是俗藝術雅化的一個重要途徑。

實際上，雅俗關係問題，已超越了美術研究的狹小圈子，用新歷史主義的話說，這是各種社會力量在特定歷史時期的流通和相互協調的體現。於是這個問題便演化為社會文化問題，成為批評家從藝術角度研究社會文化現象的一個切入點，也是批評家從社會文化視角研究藝術現象的一個切入點。前一個切入點為文化研究提供了一個作為操作場所的田野個案，後一個切入點為美術批評提供了新的審美原則和價值觀。

段煉 美國Mount Holyoke College講師

《二十一世紀》(<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c>) 《二十一世紀》網絡版第八期 2002年11月30日

© 香港中文大學

本文於《二十一世紀》網絡版第八期（2002年11月30日）首發，如欲轉載、翻譯或收輯本文文字或圖片，必須聯絡作者獲得許可。