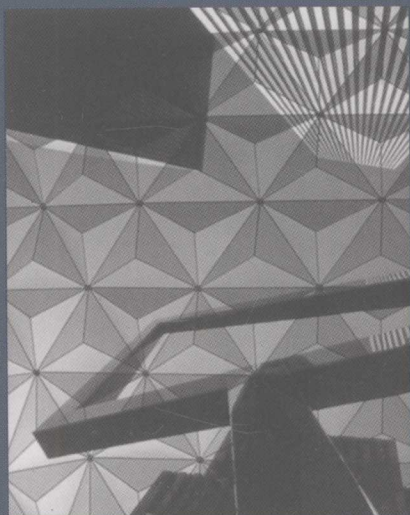


" MEITI YU WENYI " CONGSHU

"媒体与文艺" 丛书

黄鸣奋 主编



郭勇健 / 著

艺术原理新论

大众传媒时代的艺术原理

学林出版社

“媒体与文艺”

丛书

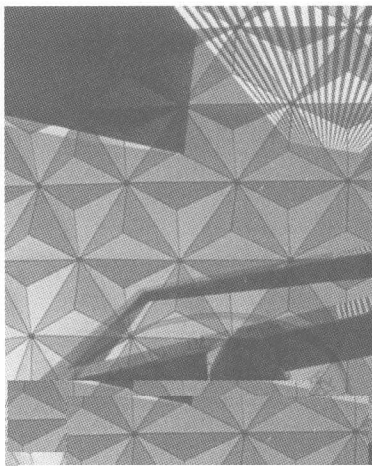
“MEITI YU WENYI”

CONGSHU

艺术原理新论

大众传媒时代的艺术原理

郭勇健 / 著



学林出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术原理新论:大众传媒时代的艺术理论/郭勇健著.
上海:学林出版社,2008.3
(媒体与文艺丛书/黄鸣奋主编)
ISBN 978-7-80730-538-5

I. 艺... II. 郭... III. 传播媒介—影响—艺术理论—研究
IV. G206.2 J0-05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 017366 号

艺术原理新论

——大众传媒时代的艺术理论



作 者——郭勇健
责任编辑——曹坚平
封面设计——鲁继德

出 版——上海世纪出版股份有限公司
学林出版社(上海钦州南路81号3楼)
电话:64515005 传真:64515005
发 行——新华书店上海发行所
学林图书发行部(上海钦州南路81号1楼)
电话:64515012 传真:64844088
印 刷——上海译文印刷厂
开 本——889×1194 1/32
印 张——11.25
字 数——28 万
版 次——2008 年 3 月第 1 版
2008 年 3 月第 1 次印刷
印 数——1-3000 册
书 号——ISBN 978-7-80730-538-5/G·154
定 价——25.00 元

(如发生印刷、装订质量问题,读者可向工厂调换。)



19世纪以来,由信息科技的突飞猛进所推动,媒体以令人眩目的速度发展,迅速完成了由慢媒体向快媒体、由贫媒体向富媒体、由单媒体向多媒体等转变。相对于社会需要而言,媒体在发达国家和地区不仅不再匮乏,而且已经“溢出”。我们为各种各样的媒体所包围,无力消化它们所提供的海量信息。报纸越来越厚,广播电视频道越来越多,网页甚至增长到了天文数字。媒体不仅早就是产业,而且在并购中形成不容小觑的“帝国”,在全球范围内营造着与之相适应的信息世界,左右着社会生活。

在媒体加速发展的这一历史时期,文艺也经历了巨大变革。各种形式的“终结论”以前所未有的高分贝一再宣布文艺之死,但事实上文艺却以同样前所未有的高能量显示自己推陈出新的活力。文艺生产的效率越来越高,文艺发表的门槛越来越低,文艺门类的界限越来越模糊,文艺流派的迭代越来越快,文艺作者的队伍越来越庞大,文艺受众的参与热情越来越看涨。文艺早已走出象牙之塔,融入审美化的日常生活,并在这一过程中“泛化”。

媒体发展与文艺变革之间,绝不只是简单的历史同步,而是充满了各种形式的互动。各种崭露头角的新媒体几乎无一例外地向文艺伸出橄榄枝,力求借助文艺的魅力为自己拓展空间;各种笋尖乍冒的新文艺也几乎不约而同地向媒体奏响欢迎曲,试图借

总序



助媒体的影响为自己创造机遇。因媒体科技势力日强所引发的社会焦虑,在各种以警世为已任的文艺作品中得到生动而形象的表达;因文艺发展日益偏离传统轨道而引起的社会担忧,则在主流媒体中转化为提醒、告诫甚至严厉的批判。媒体与文艺共舞,不论谁是狼,也不论踏的是什么步点、有过多少碰撞,渐渐地都心灵相通、配合默契,旋成了一团光影、一束音流。在媒体溢出、文艺泛化的时代,是谁起舞仿佛已经无所谓,重要的是“共舞”本身。

这种共舞不仅是我们所目击的现状,而且有着可圈可点的历史。生活在媒体溢出时代的人们虽然并不需要再度从事“韦编三绝”之类的活动、追求“学富五车”的境界,也不需要重复抄写员艰巨的劳动、甘冒排字工铅中毒的风险,但历史回顾毕竟有助于我们明白精神生产和文艺活动如何受制于特定时代的媒体科技所提供的条件。在历史上,媒体变革不止一次推动了文艺形态的变化;在现实生活中,文艺依托媒体而传播,在媒体内容中占有重要地位。本丛书着重研究 19 世纪以来媒体与文艺的互动,所收入的著作大致分为四组:一是有关大众文化与艺术观念的历史审视,二是作为大众媒体的报刊在中国新文学兴起、知识分子转型过程中所起的作用;三是电视艺术在信息加工、传播观念、运营策略等方面的特点;四是在媒体网络化、数字化过程中诞生的新型艺术产业的理论与实践。我们希望通过探索增进对媒体与文艺之关系的认识。

从 19 世纪以来的两百年,在历史上仅仅是一个短暂的时期。尽管如此,它却给人类社会带来了深刻变化:偌大的地球在心理空间中变得如此之小,以至于人们只好用“村”来形容它;信息水晶球在信息基础设施中变得如此之大,以至于人们的一举一动几乎都逃不过它的监督。媒体溢出的时代也是普适计算像自来水一样方便的时代,是商业炒作像火焰山一样炽热的时代,是不苟流俗像独木桥一样难行的时代,是精神生产像“巨无霸”一样“快餐”的时代,是文艺创作像奶油烤一样杂拌的时代。处在这样的时代,我们

仍希望自己作为研究者的心态不随媒体溢出而溢出,能够清醒地和读者就丛书所涉及各个议题进行对话,并在反思的过程中求得认识的深化。

本书的出版得到厦门大学特聘教授基金的资助。学林出版社编辑曹坚平先生热心玉成此事。谨此致谢。

黄鸣奋
2007年8月



序

继 80 年代中国“美学热”的高峰过后, 90 年代整个是一个中国美学沉寂的年代。从理论建树的角度来看, 最近十多年中国美学界基本上乏善可陈, 甚至有一种理论思维退化的倾向。人们热衷于采用一切可能的手段来解构以往一切有形的东西, 不论是体系还是概念, 却没有任何经得起推敲的新概念来取代旧的。美学界和整个理论界似乎都厌倦了理论思维, 除了标新立异和哗众取宠之外, 就剩下一种回归传统妙悟、凭灵性和天分写美文的文人习气。我有时怀疑, 在一个大众传媒的时代, 以往那种埋头做学问的人是不是都已经绝种了? 等到我们这一代(老三届)过去, 中国是不是会变成一个巨大的幼稚园? 只靠纯情和灵气能否承担起重建中国精神文明的重任? 令人欣喜的是, 偶尔也有这样几个年轻人, 他们凭借自己特立独行的努力, 而在理论思维的崎岖小道上攀登, 常常使我恢复了对中国文化的信心。郭勇健君就是其中的佼佼者, 他最近完成的《艺术原理新论》令我看到了中国当代美学的希望。

说实话, 最初我知道勇健君写了一本《艺术原理新论》并打算一读时, 是有些心存疑虑的。一个学中文的研究生, 虽然拿到了一个艺术学方面的博士学位, 但真正要从艺术学深入到其内部的美学和哲学原理, 写出一部具有哲学理论层次的系统的艺术原理来, 恐怕不是那么容易的事。何况该书一开



始就宣称：“我在本书中试图从胡塞尔和海德格尔的现象学出发，解释相关艺术问题，并适当参考罗曼·英加登的现象学美学的某些观点，尝试编出一个略有系统性的‘现象学艺术原理’”（第13页^①），更是让我觉得有点不可思议。胡塞尔现象学是理解当代西方哲学的“瓶颈”，很多西方哲学专业出身的博士甚至教授都对之奈何不得，避之惟恐不及。虽然最近一些年对于现象学的研究和解读多起来了，但真正能够合格地谈论现象学的人仍然不多。几年前我曾见过勇健一面，并进行过比较深入的交谈，后来又在网上浏览过他的网文，他给我的印象是一个极其聪明、具有极高悟性的青年。然而，这么多年来，我所见过的聪明人不算少数，而能够成就学术业绩的人却寥寥无几，盖因过于聪明有时往往误事，容易使人在学问上浅尝辄止，以能够比周围的人先有一得而沾沾自喜。勇健在此之前虽然已出版过三本有关艺术学（雕塑和舞蹈）的书，但要上升到现象学哲学层次来建构艺术原理体系，这还完全是另一码事，没有数年功夫潜沉思索，连门都没有。不过，当我通读完《艺术原理新论》，心中感慨良多，竟生出不常有的“后生可畏”之叹。

我们这一代人，在青年时代学习条件恶劣，除了极个别有家学渊源的之外，大都先天不足。现在的年轻人条件比我们那时好得无法比拟，但奇怪的是，大体上说，他们同样缺少文化教养，甚至比我们这个年龄段的人还不如。究其原因，一个是他们没有遇到我们那个时代还到处可以碰到的合格的老师，但另一个原因恐怕就是他们没有充分利用他们所拥有的优越的学习条件。后面这点是更带根本性的。我常想，如果我们那个时代能够有今天这样的学习环境，这么多的信息资料，这么开放的学术氛围，这么多专门的时间来研究学问，即使没有任何老师来指导我们，凭我们一腔自我教育的热情，那也将是一个比现今更加辉煌的学术和思想的巅峰

① 此为电子版的页码，为我在阅读时所加，正式发表时可根据排版页码照改。

时代。但世界上的事情总是这样,人只有当他没有东西可学的时候才渴望学习,而要学的东西太多时他却失去了学习的兴趣。苟有能够把强烈的学习兴趣和优越的学习条件结合起来者,要不出大成就都难。我在勇健君身上看到的就是这样一种希望。他在本书中所表现出来的思维的深度,以及他非长期积累不能达到的文艺素养和思辨能力,都大大出乎我意料之外。本书的优点体现在如下几个方面。

首先在第一章中,他对以往一切美学或艺术哲学的归纳就颇见功底,他把美学史上有过的关于艺术原理的各种解释归结为三种主要类型,即模仿说、表现说和形式说,并认为其他形形色色的艺术学说都只不过是这三种学说的“变体”:“其他的艺术理论,或者可以视为它们的不同程度的变体,或者是将它们融会贯通之后的产物,或者是以不同的哲学基础对它们加以吸收。”这就一开始便显示了作者并不是一般地罗列艺术史上的各种观点,而是对之有一种本质结构上的把握。当然,这种划分的方式本身在其他艺术原理的著作中也不是没有人提出过,但勇健不是单纯依照这些学说在历史上出现过的事实来理解和分析它们,而是依照艺术原理的内在逻辑结构来对之作出评价。在他看来,模仿论和表现论分别体现了艺术原理两个不可分割的方面,而形式论则是这两个方面联结的中介,三者均有其不可否认的合理性。由此他对美学史的分析包含了非常独到的眼光。例如在对模仿论的讨论中,他提出了两个一般模仿论者常常忽视的观点,一个是把“意象”(或“形象”)和“物象”区别开来,说明模仿论者真正关注的并不是客观的“物象”,而是客观事物在主观内心中所呈现出来的“意象”(形象),甚至“从物象到形象的转变,是艺术创造的关键所在;而物象与媒介之间存在着的张力,则是艺术作品的部分奥秘所在”。另一个则是把“模仿”和“再现”区别开来了。一般模仿论者都把模仿等同于再现。但勇健则看出,模仿是完全被动地适应对象,而再现则是艺术家主动发出的动作,“‘再现’是自由地接近与



理解现实的方式,这种方式的表现是无穷无尽的,每个艺术家都在探索着并提供了接近与理解现实的独特可能性”;其次,“模仿本身并不是艺术价值,而再现本身即是一种艺术价值”,模仿得好不见得就是好的艺术品,而再现得好则是好的艺术品;再次,“模仿是一个逻辑上与‘表现’不兼容的概念,再现则不然”,就是说,当再现的对象是人物的内心情感或观念(而不是模仿外在物象)时,它其实就是表现。

而在对“表现论”的讨论中,作者是以中国古代美学为正宗样板的。他认为:“西方人直到浪漫主义之后才开始重视艺术的‘表现’,才开始把艺术作品当作艺术家的另一个自我、艺术家的化身,而中国人一开始就认为艺术的本质是‘言志’、‘写意’,强调‘言为心声’、‘书为心画’……在中国人看来,表现首先意味着,艺术家通过一种特殊的方式,把他的自我转移到作品中去了,因而艺术作品本质上就是以物的形式出现的人;艺术作品首先就是艺术家的另一个自我。”这是对中国艺术精神的真切体会,也是对我们长期以来受苏式美学影响而把西方模仿论作为中国古代美学研究的强制性模式的一种拨乱反正。可惜这里对西方现代表现论美学与中国古代表现论的区别没有能够展开。应当说,即使同为表现论,两者都是很不相同的,因为中国人的“自我”和西方人的“自我”本身就不相同。作者谈表现论的另一个深刻见解是,把情感表现的“形式”看作是情感“传达”的必要,并由此过渡到形式论。他指出,情感表现决不是直接表现,而是“必须与情感拉开距离,将情感客观化”,因而“表现于艺术作品中的情感,决非艺术家本人或观众在日常生活中实际感受着的情感,它是一种通过感性媒介所表现的,浸透、弥漫、附着在感性形式之中的‘客观化的’情感。形式塑造了情感,也提升了情感,使之成为一种可供传达和交流的普遍性情感”,“情感的表现也就是情感的客观化或对象化”。他并且指出,“‘传达’”是‘表现’的题中应有之义,这是托尔斯泰表现论和克罗齐表现论的重大区别”,托翁的“致命的漏洞”就在

于忽视了形式,这是十分敏锐的。的确,哪怕极端的艺术表现论者,他们的艺术也还是为了要打动别人,把个人的情感传达给更多的人,这就必须依赖于具有某种普遍性的形式。但作者由此把情感看作“就是艺术作品本身固有的性质”,说“我们并不是透过作品推论出作者的情感,而是直接在作品之中发现了情感”,这不是一般的表现论者所能同意的,反而只是形式论者的观点了(如克莱夫·贝尔的“有意味的形式”)。不过,如果我们立足于现象学的角度来理解表现论,那么它们所说的其实就是一回事,这种理解恰好揭示了表现论和形式论本质上的内在同一性。勇健对这一过渡没有作过多学理上的分析,也许会导致一些人的困惑;但如果理解到他根本立场上的现象学维度,这就并不是什么难以理解的了。现象学把美学中很多似是而非的矛盾对立都化解了。

在讨论形式论时,勇健紧紧地把握住一个原则,就是形式不仅仅是形式而已,形式是为了情感的普遍传达。因此,形式作为“全体决定部分、全体大于部分”的形式,其作用在于使形式能够承载情感而传达给他人。“艺术作品必须有形式,那首先是由于艺术作品必须有观众;所有的艺术作品都要有观众,因而所有的艺术作品都要有形式。情感的表现与形式的创造,都是以观众的存在为基本假定的”。因此艺术形式是“内在生命的同构对应物,是情感的符号”;“有意味的形式”则被明确化为“有表现力的形式”。这实际上是把表现论与形式论结合起来了,形式论必须结合表现论才能获得一种比较圆满的形式。形式主义美学的“自治性的理论”其实并不“自治”。这是勇健在回顾美学史时最富有穿透力的一个观点,但还有待于在审美心理方面加以更为细致的分析和论证。

第二章是关于现代艺术现状的分析。这方面目前国内外都有大量的讨论,但勇健的分析是我所见过的国内讨论得最为透彻的。例如他对杜尚的《喷泉》(小便池)的分析,就超越了有关这件“作品”究竟算不算艺术品的争论,而把话题引申到机械制作与手工



制作、构成艺术品的三要素、艺术价值与审美价值、以及艺术品的光韵(Aura,亦作“神韵”、“魔力”)的消失、复制品与创制品的区别等等问题,全方位地剖析了这一案例。作者由此把现代“艺术终结”现象的原因归结为“大众传媒以及与大众传媒相伴而生的时代特征”。但作者认为,大众传媒为艺术带来的,并非只有灾难性的后果。他举艺术史上历次传播技术的改进都并没有使艺术彻底消亡的事实说明,正如印刷术、照相术和电影这些机械复制技术并没有取消艺术发展的空间,而是在传统艺术之外另外拓展了艺术空间一样,今日的互联网和数码技术也不会导致真正艺术的消失。“由此看来,某些艺术形式终结了,另一些艺术形式却诞生了或复活了,艺术的终结也带来了艺术的开端,终曲同时也是序曲”。这种见解在当今艺术理论一片悲观的声调中可以说是别开生面。

但作者这种乐观并不是盲目乐观,而是有自己一整套建设性的设想的。他首先指出了现存艺术理论的三个不尽人意之处:“1. 思维方式问题:传统艺术原理试图为艺术下一个一劳永逸的定义,以便放诸四海而皆准地解释一切艺术现象。2. 观察角度问题:传统艺术原理观察艺术,总是聚焦于艺术品,以艺术品为绝对中心。然而在我们看来,艺术品不过是艺术活动的一个阶段——尽管是相当重要的一个阶段;艺术品只是艺术显现的一个领域——尽管是不可忽略的一个领域,孤立地研究艺术品,难免走向死胡同,最后只能得出‘艺术终结’的必然结论。3. 研究领域问题:传统艺术原理研究领域较为狭窄,往往把视野束缚于艺术品,并且局限于高雅艺术或精英艺术,即博物馆或美术馆中陈列的以往大艺术家创造的经典作品,而对生活中更为广阔更为多样的艺术现象视而不见,忽略不计。”由此作者引入了第三章“艺术溯源”,即从现象学的角度追溯艺术在理论上的源头,而不是艺术在现实历史中的发生学的源头。

这一章实际上是本书的重头戏,作者的最终是要建立一个立足于现象学之上的艺术原理体系。本书对当代现象学美学的

代表人物的思想有相当准确的把握,这是使我感到吃惊的;而更令人欣喜的是他从这种理解中所发掘出来的那些富有创见的艺术原理。在他看来,现象学的“回到事情本身”真正说来就是回到艺术的“意向性”事实本身。“在发现了世界的全部丰富性和无限可能性、就其所有多样性和全面性重构世界的意义上,艺术家和现象学家并无多大的不同——唯一不同的是他们各自对自己的发现做了不同的处理:现象学家从中提炼出的是哲学思想,艺术家从中提炼出的是艺术作品。”艺术家必须像海德格尔那样,“尊重物的存在,让物如其本然地呈现;艺术家在创作中必须学会沉默下来,洗耳恭听自然的窃窃私语,捕捉其中存在的消息。”勇健似乎无形中也受到海德格尔任意解释古人的影响,他对王维的“行到水穷处,坐看云起时”作了这样的解释:“科学技术的力量有时而穷,始终无法触及自然的最深的存在,无法强行打开自然的秘密;艺术一任自然保持原样,反而使自然得以持守其全部秘密而呈现,使自然获得全然的存在;”而对陆游的词“零落成泥碾作尘,只有香如故”则解释为:科学技术只能将梅花“零落成泥碾作尘”,艺术不必对梅花施以强暴。这些解释虽然有些离谱,但也还有点意思,不妨“古为今用”。

作者对技术、技艺和技巧的区分则充分见出他的细致的分析能力。首先他提出,艺术中的技术不同于科学性的技术,“这种‘技术’实际上就是艺术作品本身的制作方式,直接参与艺术价值的构成,成为艺术性效果的不可分割的组成因素。它与艺术的关系不是外在的而是内在的,不是偶然的而是必然的”。但技术、技艺和技巧三个在日常用语中几乎同义的概念却也有着微妙的区别。“在逻辑上,日常语言中的‘技术’一词便已经包括了技艺和技巧,而‘技艺’一词又包括技巧,‘技术-技艺-技巧’,三个概念的外延渐次缩小。……‘技艺’是技术和技巧的共同源头,技艺朝两个方向发展,分化演变出科学技术和艺术技巧。当我们可以单独地和专门地谈论艺术技巧时,‘艺术’已经自技艺中分离出来,



成为一种独立的存在了。”尽管有这样的区别,作者却坚决反对那种忽视技巧、将技巧只看作艺术构思的一种附带操作的观点(如克罗齐等人),而是把艺术创造看作一个精神构思和物质塑造不可分离的生命过程。他主张:“正是由于艺术作品不是内心的完成,不是给定的成品,所以艺术创作才需要技巧。促使想象定型、预感实现和作品现身正是艺术力量的核心,也正是技巧必须显示自己的地方。技巧是对心灵的探测,也是对作品的邀请,技巧有助于引导、催产和诱发艺术形象和作品世界。因此艺术虽然不等于技巧,却也离不开技巧。”在他看来,艺术构思和逐渐成形的作品是一个互动过程,只有这样才能体现了艺术活动的现象学特征,才能完整地显现出这一过程的事情本身。

出于现象学的强调直观明证性的立场,作者在其艺术原理中充分突出了直观、直觉的根源性,反对一切离开艺术直观的描述而建构抽象的形而上学概念体系的做法。不过,作者所谓的直观描述并不等于放弃言说、一味妙语,而是一种生动活泼的对话,在这方面,艺术和一般的哲学也有类似之处。例如:“哲学写作也就是在写作中和别人对话。在写作中和别人对话,也就是在想象中把自己一分为二,假设一个对手,和他展开辩论,并在不断的辩论过程中使自己的观点趋于合理,得出必然的结论。整个过程就像浮士德在‘否定的精灵’靡菲斯特的伴随和引领下最终见到真理。因此,论证就是一种在可能世界中的思考和对话。”而艺术创作也是如此,“艺术作品作为主体间性的纯粹意向性客体,根源于作者,完成于观众。一件艺术作品,有如艺术家发出的一个呼吁,必须在观众的意识之谷得到回声”。由此他认为必须把艺术活动看作一个整体,不能孤立和割裂。所以,“把艺术创造过程分区为体验、构思和传达三阶段(或‘眼中之竹’、‘胸中之竹’、‘手中之竹’三阶段)的习惯做法,其实是很有问题的。按照这种区分,好像艺术创造有一个纯粹内心的构思阶段,好像构思可以脱离表达而单独存在似的,好像表达就只是通过某种技巧将预先构思好的东西

实现出来而已。”但“实际上,不仅‘构思’依赖于表达,甚至‘体验’其实也离不开传达、也依赖于表达”,所以在这里“‘主客交遇’是贯穿始终的”,“并不是艺术家单方面地成就了艺术形象,艺术形象也反过来塑造了艺术家。”不过,这样形成的艺术家不是一般意义上的艺术家,而是与作品、与艺术活动水乳交融不可分割的艺术家,可以说,“艺术家已经以另一种形式转移到艺术作品之中去了”。这样的作者被称之为“现象学作者”。他和一般意义上的作者不同,在一般意义上,一个不在创作状态中的艺术家或作者仍然是艺术家或作者,他的日常生活、成长经历、家庭教养都成为传记作家的研究对象;但在现象学意义上,只有当他在创作状态中他才是艺术家或作者,只有在作品中所体现出来的才是真正的他自己,他的传记资料倒是应当放进“括号”里存而不论的。我们要了解一个艺术家,只有去读他的作品。勇健把这解释为海德格尔所谓艺术家在作品中的“自我消亡”,虽然未必符合海氏的本意,但也不无深意。

勇健在第六章“艺术作品及艺术接受”中,借鉴英加登和胡塞尔等人的观点,提出了三个很有意义的概念。一个是从中国美学中取来并加以扩展发挥的“势”的概念。什么是“势”?他说:“‘势’是一种可能性,所以它是对现实的否定;‘势’是一种形式,所以它是对质料的否定;‘势’是意向对象,所以它是对物理实在的否定;‘势’是运动的趋向,所以它是对静止的否定;‘势’是一种生命活力,所以它是对僵死的物质的否定。”第二个是从格式塔心理学中取来的“场”概念,在胡塞尔那里称之为“晕”或“视域”,又叫做“底”,实际上就是一个形象的背景。这个场或晕与想象力是不分开的,如我们在看一个物体时具有“立体感”,并不是因为我们看到了物体的背面,而是因为我们的看本身包含有对背面的想象和预测;又如我们听一个声音,我们也总是把它和前面已听到过的声音及预测将要听到的声音看作一个整体,这才能听到“音乐”。这对艺术的创作和欣赏极具解释力,他认为,“对这个结构,



以及对‘底’或‘边缘’的发现,是格式塔心理学和现象学的最重大的贡献之一。”第三个概念是艺术品的“未完成性”概念,它说明,“艺术作品需要公众的见证与完成”,它处于“等待接受者的意识前来认可、见证和充实的状态”。所以,一件艺术品的“结构或形式当然是必不可少的,但它只具备成为艺术品的潜在可能性,观众的具体化才使这种潜在可能性转化为现实性”。由此,他对于著名的“断臂的维纳斯”作出了一种颇为新颖的解释:“如果这雕像的双臂完好无损,那么有些审美价值便不会呈现出来,譬如手臂会带来复杂的动作特点和运动倾向,使目前的端庄、宁静、圣洁的境界被打破”。这是极有见地的。实际上,我们欣赏雕塑时并不是在认识,也不是先有认识,而是受到雕像的召唤,我们在内心里看到的是一个我们自己完成的维纳斯。因为在面对雕像时,“我们的直接反应是想立即用身体去模仿雕像的姿势,或者用双手去触摸雕像,除非我们‘设身处地’、亲身经历了雕像的空间,我们不会对雕像有所‘体验’。惟有交织融合着整个身体感觉,我们的艺术接受经验才是卓越的、生动的、不可替代的。”艺术作品在我们的体验中才最终达到了完成。

但艺术作品在接受中得到完成的说法也不能理解得太狭隘。为此作者比较了英加登和海德格尔的看法。“在英加登看来,一件不曾被观众具体化的作品,或不曾被观众的体验所‘充实’的作品,只是处于抽象状态的艺术作品。海德格尔则认为,一件没有被人守护的艺术作品等于从来没有存在过,正如一件没有被人使用的器具等于从来没有存在过。”勇健在这两种说法之间进行了区分,并明确站在海德格尔一边。因为英加登的说法只是专门的艺术理论的说法,海德格尔的说法则是一般存在论的说法。就一般艺术理论来说,艺术品得不到观众的响应就处于抽象状态而未完成,甚至永远得不到完成,今天的艺术界状况正是这样,这就会导致艺术的衰亡;而就存在论来说,艺术品就是一般的“器具”,只要还有人在使用器具,艺术就不会衰亡。所以勇健说:“按照英加

登,艺术有如我们偶尔服用的药物;我们想象着19世纪欧洲那些有教养的中产阶级,他们也会在博物馆欣赏绘画、在剧院观看戏剧、在社交场合听音乐、在私人卧室阅读小说,艺术对他们而言只是生活的可有可无的调剂品。按照海德格尔,艺术有如我们赖以生存的食物;我们想象着原始社会或古代希腊的人民,他们的生活为艺术活动所渗透、为艺术氛围所笼罩,艺术对他们而言乃是生活的头等重要的大事、性命攸关的必需品。实际上,艺术活动就是他们的生存方式,他们的全部生活归根结底无非就是对艺术作品的守护,对艺术作品所显示的真理的持存。”艺术在今天并不是真正走向了衰亡,而是扩展成了人的生存方式,因而具有广阔的前景。所以,“由于真理是历史性的,所以它具有独一无二性,从不重复自己。历史性此在通过不断重新解释真理,从而使真理不断发生。通过把真理规定为历史性、生成性的真理,海德格尔便推翻了黑格尔的艺术终结的判词,改变了艺术的命运。只要存在之真理不断发生,只要历史性此在能够不断归属于存在之真理,艺术的终结便是不存在的。”这种结论无疑是令人振奋的。

综观全书,本书除了在艺术原理的哲学建构上具有非同一般的扎实根基外,另一个明显的优点是艺术感受的真切。我们看勇健的行文,在理论上的抽象论证过程中,每隔几行就有一段极其具体的艺术创作和欣赏的生动案例,或是舞蹈,或是雕塑,或是绘画,或是音乐,或是中国古代诗词,或是小说家言,古今中外都有,以为理论的佐证。这些艺术活动的实例并非拾人现成牙慧,而是渗透着作者自身的体会,因此才能够那么信手拈来,与抽象的理论和概念吻合得那么天衣无缝,把一个高深晦涩的理论问题阐发得淋漓尽致。很早就曾有人提倡,美学文章应该写得“美”,让人读来有一种审美愉快,但通常人们都把这种要求误解成美学文章就是“美文”,即一种单纯抒情性的散文。本书则真正显示了一本美学的著作本身应该具有的美学标准,虽然讲的是深奥的道理,读来却春风扑面,不忍释手,表现了作者在文学和艺术领域中具有深厚的