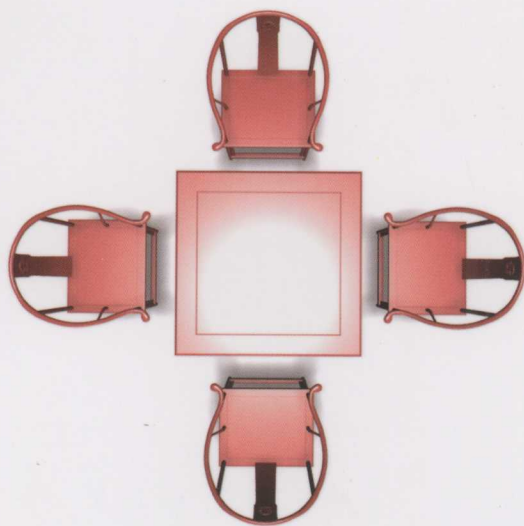


对话

哲学与艺术

主编：吾敬东 刘云卿 黄家瑾



上海三联书店

对话

哲学与艺术

主编：吾敬东 刘云卿 黄家瑾



上海三联书店

图书在版编目(CIP)数据

对话:哲学与艺术/吾敬东,刘云卿,黄家瑾主编. 上海:
上海三联书店,2008.9

ISBN 978-7-5426-2903-6

I. 对… II. ①吾…②刘…③黄… III. 哲学—关系—
艺术—文集 IV. B-53 J-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 137664 号

对话:哲学与艺术

编 者 / 吾敬东 刘云卿 黄家瑾

责任编辑 / 黄 韬

装帧设计 / 熊小凡

监 制 / 李 敏

责任校对 / 张大伟

出版发行 / 上海三联书店

(200031)中国上海市乌鲁木齐南路 396 弄 10 号

<http://www.sanlian.com>

E-mail: shsanlian@yahoo.com.cn

印 刷 / 上海叶大印务发展有限公司

版 次 / 2008 年 9 月第 1 版

印 次 / 2008 年 9 月第 1 次印刷

开 本 / 640×960 1/16

字 数 / 170 千字

印 张 / 11.5

ISBN 978-7-5426-2903-6/C·288

定价:25.00 元

目 录

让美拯救世界

- 关于现代艺术的一些想法 / 柳延延 1

- 刚恒毅主教对中国基督教艺术本地化的倡导 / 顾卫民 21

艺术作品之真理性的本源

- 从围绕一双鞋的争论说起 / 刘旭光 36

- 实践美学的现状与未来展望 / 朱立元 50

柏林重建中的建筑

- 对柏林重建中三处建筑的分析 / 黄家瑾 64

- 中西造型艺术之“同” / 吾敬东 74

- “后实践美学”批判 / 赵晓芳 94

- 后哲学的哲学问题 / 孙周兴 105

空寂与闲寂

- 也论日本中世的审美意识 / 马德邻 115

- 努力承担起对中国诗性文化的职责 / 刘士林 127

- 在诗与哲学的源头 / 崔宜明 141

- 音乐视野中的哲学关联 / 冯季清 158

- 看电影与电影中的“看” / 刘云卿 173

让美拯救世界

——关于现代艺术的一些想法

柳延延

如果另一个星球上的智慧使者来到我们现在的这个地球，一定会发现这个星球上的人的外部生活表现得是那么优秀、独特，在他周围聚集着巨大力量——上天入地，无所不能，可是在他所创造的艺术中却暴露出其内心的贫乏和软弱，两者之间的不协调实在令人震惊。是的，现代人比普罗米修斯、伊卡洛斯、孙悟空以及任何神话中的英雄都更强有力，可如果转向我们的小说、戏剧、绘画和雕塑所反映出的人的形象，看到的则是一个混身上下布满窟窿和缝隙，没有面部特征、充满疑虑和否定、终有大限的生灵。这种鲜明的对照是可怕的，“它反映出人危险地落后于他自己的创造发明”。现代艺术向我们敞开着人的精神世界的困惑，追寻着在无神的世界中如何安顿精神家园的迷茫。

一、艺术：表现人性中的神性，用感性形式表现最崇高的东西

捷克作家昆德拉写过一本小说《生命中不能承受之轻》，这个“轻”是指什么？我体会他想说的是：生命中不能承受的其实都只是一些精神性的东西，比如观念、痛苦、孤独的或受辱的感受等等。他为什么用“轻”来表达这些精神性的痛苦呢？这可能与俄罗斯思想家舍斯托夫说的“把我的痛苦与海里的沙子放在天平上，看看哪个重”有关，可以说，人类从一开始就不是为了吃饭而活着。人在解决了温饱之后，就会追问宇宙和人生的意义。艺术、宗教和哲学是人类追索这类问题的途径。因此，尽管文化是多元的，但文化是意义的领域。它通过艺术与仪式，以想象的表现方法诠释世界的意义，诸如爱情、悲剧与死亡。

俄国作家陀斯妥耶夫斯基在自己的小说《卡拉玛佐夫兄弟》一书中对此有深刻的说明：“因为人类存在的秘密并不在于仅仅单纯地活着，而在于为什么活着。当对自己为什么活着缺乏坚定的信念时，人是不愿意活着的，宁可自杀，也不愿留在世上，尽管他的周围全是面包。”在陀氏那里，自杀是产生虚无感的人向世界强行索求意义的一种手段。

的确，如果文化仅仅是组织我们协调有序地获得基本的生活条件，只是组织和安排我们的日常生活，那么由于人内心的创造力，由于人的思想和激情，我们会被单调的、平庸的日常生活所压倒。而如果我们站在日常的生活中能够体验到爱和友好相处带来的愉悦，能够领悟到生存的孤独和残缺不全带来的悲剧性后果，能够感悟到自己心灵中最深切的意愿，他就在日常的生活中还保持着与世界的一种“本源性的”关系。艺术正是起着这种沟通的作用。

18 世纪的德国诗人荷尔德林有诗云：

如果人生纯属辛劳，人就会

仰天而问：难道我

所求太多以至无法生存？是的。

只要良善和纯真尚与人心为伴，

他就会欣喜地拿神性来度测自己。

“他就会欣喜地拿神性来度测自己”，对我们理解艺术的本质、理解人的在世使命意义深远^①。传统社会的人是以最高的神的标准，而不是以一般动物的标准在度测自己。我们甚至可以说，踏上文明之途的人就是走上了脱离动物界之途，即人对自己动物本能的拒绝和远离标志着文明程度的提高。因此，要问什么是文明，我觉得《论语》中的“志于道，据于德，依于仁，游于艺”概括了道德、仁爱、和平、文艺，剔除了竞争、逞强、威胁、动武，是文明的真义。须知竞争、逞强、威胁、动武，正是动物世界的法则，即我们常说的“丛林法则”。有人类学家说，人走上文明不是因为有了文字，而是知道了上厕所。

^① [德]海德格尔：《人：诗意地安居》，广西师范大学出版社，2000 年，75 页。

如果说,艺术是通过感性、隐喻、表象的形式表达对世界意义的领悟,那么,哲学则是用思维的概念和命题的形式来表达。这里要搞清楚的是,尽管艺术是用形式说话,但它是理性的反思性活动。即艺术是一种实践理性,它用体验、想象、隐喻对形式进行反思(维柯以“想象的逻辑”与哲学的“抽象逻辑”相区别)。席勒也认为,艺术是有意识的和反思性的,这是它不同于儿童的游戏之处。黑格尔则说:艺术之异于宗教和哲学,在于艺术用感性形式表现最崇高的东西。因此,美的东西对于了解宗教和哲学往往是一把钥匙。美国哲学家桑塔耶纳在其《美感》一书中说:美是客观化了(即被当成事物属性)的快感,肉体的快感是离美感最远的快感。这里想表明的是,艺术与哲学一样,是思想和真理的负荷者。一旦艺术开始拒绝思想和真理,它就开始在拒绝自己了。即使不把艺术视为赚钱的生意,但完全不知艺术需要哲学和思想,以为艺术就是技巧操练的问题,艺术还是一样会衰退和死亡。

作为思想和真理的负荷者,希腊艺术达到了我们后人几乎无法超越的高度。对海德格尔来说,希腊艺术是真正的诗性艺术;对尼采来说,希腊艺术是“酒神艺术”或“悲剧艺术”,对福柯来说,希腊艺术是“生存艺术”或“生存美学”。赫尔德这个18世纪德国思想界的领军人物对希腊艺术更是情有独钟。他说希腊艺术是人道的学校,谁要是把希腊艺术看成别的东西,那就不幸了。艺术不仅使思想,还使思想的形式成为可以看见的东西。人类世代代都在这些形式里欣赏他们自己,感觉他们自己。它似乎默默地对我们说:人啊!瞧瞧这面镜子吧!你这一族类应该是而且能够是这个样子。倘若没有希腊艺术,我们便不可能理解他们的诗人和哲学家的许多思想,它们会像枯燥无味的语句从我们面前掠过,而艺术使这些思想成为可以看见的东西了。赫尔德感叹道:希腊人真是认识了我们人的天性,并把它高贵化了。^①有人问:处于我们今天的地位,希腊艺术对我们有什么用?赫尔德的回答是:我们不想占有它,它却应当占有我们,占有我们的灵魂和肉体。你还认为希腊人的艺术按照它的精神是不属于我们的吗?单凭这句话你就使我们注定了要永远处于野蛮状态了……

① 转引自刘小枫主编的《人类困境中的审美精神》,东方出版中心,1994年,8—14页。

二、现代艺术反映着我们时代和人的精神特征

20 世纪的人经历和目睹了科学知识的巨大进步,人类物质财富的快速增加,也目睹了战争、暴力和家园毁坏的现实,原子弹使得每个人对世界末日有了现实感。它像一个令人不安的幽灵困扰着当今的生活和艺术。20 世纪还是人类有史以来最复杂的一个世纪,这个世纪从社会层面上看,发生了四次大的人道灾难,以及社会主义的兴起和挫折,第三世界的民族觉醒和独立,20 世纪末资本主义的全球化与全球的生态危机。而从人的内在层面上看,弗洛伊德提出了人的潜意识的存在,荣格提出了集体无意识,存在主义提出了生存的荒诞性和非理性,马克思主义提出了人的“物化”和“异化”本质。这一切构成了一种复杂的文明现状,人类的生存和境遇本身相比以往显得更困难、更复杂、更难以索解。这一切直接影响着 20 世纪的文学和艺术表达。比如日渐复杂的小说就传达了 20 世纪的人类困境,传达了这个世纪人类经验的内在与外在图景。阅读和讲述这些小说同样成为一件困难的事情。所以当问道:什么是当代的世界名著,回答往往是:所谓世界名著就是那些大家都说好,但谁也没有读过的作品^①。

在我看来,今天的人类面临着一个不体恤他们的希望或恐惧,对他们的艺术、诗歌、音乐不闻不问的环境。他们孤独地跻身于既无敌意也非友好,只是完全冷漠的冥冥星系中。人类历史长河中,也从来没有一个时代是像今天这样,把赚钱视为人生活的中心,更未把利益得失算计放在如此显著的位置。这意味着今天的人是以其动物性而不是神性在衡量自己,甚至比动物性还有过之而无不及。看非洲动物世界,狮子吃饱了,就不再理会旁边的斑马、羚羊。我们人类会奇怪:狮子干吗不多抓几只羚羊存着啊?看来,我们人心与动物的心就是不一样,我们对物质性的东西永不满足。因此,经济学在今天成为中国第一显学绝不是什么值得庆幸的事,而是一件大可耻的事。也从来没有一个时代像今天这样,全社会都在向“成功人士”看齐,整个民族都

^① 参阅吴晓东的《从卡夫卡到昆德拉》,三联书店,2003 年,绪论。

陷入一种集体的财产崇拜之中。在这个意义上,黑格尔说的一句话:凡是精神的,一概离中国人很远,我是赞成的。

对于现今时代,上面谈论的东西是显见的。我这里还想说的是一种气氛,与其说我们呼吸着它,不如说它包围着我们,影响着我们,但我们又无法如实地觉察到它。黑格尔对此的概括是:“个人现在受抽象统治,而他们以前是相互依赖的。”马克思在《共产党宣言》中写道:一切坚固的东西都烟消云散了,一切神圣的东西都被褻渎了。人们终于不得不直面……他们生活的真实状况和他们的相互关系。而弗洛伊德则说,现代科技的进步,让做人的感觉越来越像上帝,但上帝承诺给我们的关于幸福的感觉,却离我们越来越远。依然是那个物质/精神、肉体/灵魂的古老话题,说了几千年了,但并没有过时。它们就潜伏在个体存在的生命裂缝中,甚至比以往更尖锐了。

或许,在强大的竞争压力下苟延残喘的现代人,没有更多的时间去思考和挣钱无关的精神问题,但这并不意味着我们可以逃脱忧伤、痛苦和孤独的侵袭。当琐碎的繁忙过后,当曲终人散之际,当你拖着长长的影子独自返回的某个夜晚,那个生命中的幽灵可能正移动细碎柔软的脚步,趴在你的肩头,引来一场令人惊骇的、隐秘的心灵事件。只要活着,我们就不可能回避心灵事件的偷袭、不能回避思考。是啊!当我们凡人为一首诗、一幅画或一出戏剧而激动不已,失魂落魄的时候,我们想过没有,艺术家的作品怎么会如此拨动我们的弦?我们普通人是用自己的经历和生命感觉去思考,而艺术家却用形象捕捉到我们的生命感觉中的真相,它更能与我们普通人的心灵契合。也许,今天我们衡量伟大艺术作品的尺度有二,一是最能够反映 20 世纪人类生存的普遍境遇和重大精神命题、最能反映 20 世纪人类的困扰与绝望、焦虑与梦想的作品,就像了解中世纪必须阅读但丁,了解文艺复兴必须读莎士比亚一样。二是那些在形式上最具创新性和实验性的作品,由于第二个评价尺度涉及更多的是形式技巧,不是笔者有能力去言说的,本文仅从第一个尺度的角度(也可能涉及一点第二个评价尺度)谈谈一些现代艺术作品的感人之处。

是文学作品首先捕捉到人们对待自然的历史态度的转变:从观察、欣赏和顺应自然事物(天人合一的有机自然观)到拷打、操纵自然

(科学时代人对自然的態度)。而歌德在《浮士德》中则刻画出人类心理这样一个重要转向。靡非斯特和浮士德已经游历了所有的历史和神话,尝试了各种经验的可能性,他们感到百无聊赖。这时浮士德凝视着大海,感叹起海洋的汹涌澎湃,他说:

人们为何要让事物继续不变地按照其原有的方式运行呢?

现在难道不是到了人类肯定自身反对大自然的力量的时候了么?

浮士德的理想在近现代自然科学中得到实现。严格地说,现代科学应被称为数理实验科学,它不让自然按自己的方式敞开自己,它将自然肢解(以便于计算),让自然按人需要的方式展示自己,它是在逼迫自然回答人的问题(这是科学实验的本质),以便人能够按自己需要的方式操纵自然。人类丧失了对自然的敬畏和审美,敞开了“取用自然”的视野和胆量。现在自然不再是人类的家园,大地不再是人类的母亲,它们都只是人类用品的“大仓库”,肆无忌惮、海阔天空的“通吃”即成必然。海德格尔常常列举说,在现代技术世界中,莱茵河已不再具有荷尔德林诗中的意义,相反,它从筑坝建水电站的技术运用中获得了新的独特的地位。今天的中国人对黄河、长江已没有了李白那个时代的想象和意境——飞流直下三千尺,疑似银河落九天——而只有水量的大小、泥沙的多少这些“技术运用”的意义。被誉为“发达资本主义时代的抒情诗人”的波德莱尔,面对蒸汽机作为工业化的先驱,作为物质文明和物欲的重要象征,敏感到“家园的失落已成不可挽回之势”,26岁的他无比惆怅地写道:

要是有人看到你们的诗人,看到你们的艺术家以及所有那些还在尊重神灵、喜爱和保育美好事物的人,就会伤心。这些好人们啊!他们生活在这个世界上,就像是异乡人……

是的,是艺术家最先聆听到“大地母亲时代结束”的脚步声。尼采用“强奸万物”来概括今人对自然的態度骇人听闻,但却是实情,今天

失去家园的切肤之痛已开始让我们这些普通人张开双眼，惊慌不已。

自文艺复兴以来，人的全面发展就被视为人文理想的最高目标，但在越来越科学化的视野中，人也被当作“物品”加以研究和对待，这确实是启蒙思想家始料不及的。早在1914年美国福特汽车公司创造了现代化大生产的基本模式——标准件、流水化作业法。这意味着科学理性进入社会生产领域，当能够把产品的生产按流程加以分解和再组合，就达到了生产的最大效率。但对于生产线上的人来说，已不需要他的思想和技能，只需要他的一个动作（按动一下电钮），福特在自己的传记中抱怨说：“我只想要一双手，为什么我总得要一个人？”这个抱怨体现了科学技术时代对人的基本态度——物品化态度。它背离了启蒙关于人的解放的目标——人是目的，不是手段。今天到处实行的“科层制”管理模式意味着这种态度全面向社会生活领域的入侵，这是一种新的控制形式，它不是依靠身份、财富、年龄或性别等传统的社会差别，而是运用了管理、行政、培训、治疗、媒体等社会技术，看上去今天的统治者不再随意发号施令，而代之以纯粹客观的标准，如考核、听证会、统计、测量等，这些体制构成了一种新的社会等级制度的基础，当代学者将这种以纯粹客观的（技术的）标准确定的秩序视为现代社会“合理性”最突出的特征，我们要问：这样建立的社会秩序真的就更合理吗？

显然，这产生了新的不平等和不公正，卡夫卡在其小说《城堡》中叙述了他对这种社会秩序的恐惧：一个人据说做错了什么而被召到城堡，可是他找不到任何人告诉他，他的罪名是什么。他在这个城堡四处寻找答案，但没有人确切地“知道”他为什么来到这里。他被带到这个“系统”中，现在却出不去了。最后，他连自己犯了什么罪都不知道就被处决了。这个人的困惑或焦虑是：面对庞大的社会组织机构，他无法搞清事情的“真相”。问题如福柯所言，上帝死了，但权力却无处不在。卡夫卡的困境就是现代人的困境（想一想童年的卡夫卡那忧郁、恐惧的眼神）。卡夫卡看到人生的荒谬，他说：“巴尔扎克的手杖上写着‘我要粉碎一切障碍’的口号，我的口号则可能是‘一切障碍要粉碎我’。”《城堡》完全以一种文学的陌生化的手法（几乎没有描写现代的生产过程），以一种神秘的象征方式表达了对时代的真切体验。20

世纪 60 年代,在美国电影《甜蜜的生活》中的开头有一个情节极具象征意义,一座巨大的耶稣雕像被吊在一架直升机上以此隐喻技术专家统治对传统的胜利。

我们不能否认,这种秩序最大的特点是高效,我们的时代是一个讲究效率的时代真是一点不错。问题是,效率原本是手段,但今天它被当成了目的本身——目的被手段遮蔽了,而人被当成手段是现代一切焦虑的根源。今天我们“以人为本”叫得很响,这意味着人被当作手段的问题很是严重。举一个有点不雅的例子:在第一次世界大战时,年轻的海明威与同伴受了伤,一起被送到战地医院,他冲着医生叫喊道:“先救他,他还是个处男!”这里体现的就是作家对人,个体的、具体的人的深切关怀。

19 世纪,人类又进入了一个巨大乌托邦实验的时代,为建立一个彻底正义的社会,人类进行了各种社会改造运动——法国大革命、俄国十月革命、法西斯的种族纯化、中国的文化大革命(灵魂深处闹革命)、柬埔寨的波尔布特革命,以及今天美国要将自己的价值观推广到阿拉伯国家所发动的战争。所有这些巨大的乌托邦实验都失败了。政治乌托邦失败和道德失信是 20 世纪以来发生的重大事件,用社会革命代替道德建设导致了人类灾难。这一切不可避免影响到艺术家对崇高的理解,自启蒙以来,他们尝到了太多以种种理想、正义、幸福为借口的血腥、杀戮、欺骗、奴役和揶揄,不再相信启蒙理性的未来法则,对此,海明威在《永别了,武器》中说,不管当今媒体用多少崇高、神圣的词语来描绘我们的时代,我却体会到一种完全不同的生活感受:

我每逢听见人家提起神圣、光荣牺牲和徒劳这些字眼,总觉得不好意思……我观察了好久,可没看到什么神圣的东西。所谓光荣的事物,并没有什么光荣……有许多字眼我现在再也听不下去了。

崇高、神圣、光荣这些曾经是艺术家孜孜以求的理念变得令人可疑。如果说,艾略特的《荒原》所力图证明,人类是何等的堕落,那么乔伊斯的《尤利西斯》表达的则是英雄时代的结束,他厌恶许多战士为之

献出生命的“英雄式的抽象”，它是“一种令我们讨厌的大话”。艺术家以自己的敏感捕捉到我们时代用抽象的“美好”价值掩饰对个体的人的尊严的肆意侵犯，它们以高度诗化的语言记录下那个时代理想的破灭和精神的荒芜，给人以强烈的毁灭感。阿多诺有句名言“奥斯威辛以后不再可能写诗”，这是一种无可言说的悲切和失望。

荒诞派戏剧是 20 世纪最重要的一种戏剧现象，因为它展示了“处于危机状态中”的现代人——失去了对先验的把握、失去了绝对的经验、失去了和永恒的联系、失去了对意义的感知。换句话说就是失去了根本的精神状态^①。英国作家 S. 贝克特的《等待戈多》是二十世纪得到最多研究的戏剧之一，剧中的两个主人公正等着戈多（海德格尔将其解释为“等待上帝”，God 是上帝的谐音），但我们不知道他们为什么等待，他们在哪儿等待，他们等了多长时间或者他们希望等多长时间，他们在沉寂和絮叨中等待着。如果说普鲁斯特的《追忆逝水年华》的主题是从无见有，那么贝克特的《等待戈多》则是从有显无，结果是一样的，即使观众去思考无和有是什么？又如何来区别。是什么触动了贝克特的这个创作？这涉及到艺术家对其所处的实证科学时代的独特体验。

有人说我们今天是一个科学的时代，但我们大多数人根本不能理解科学的内容，我们享用科学的成果，却不理解科学的蕴涵——我们是生活在科学时代外部的人。在历史上，我们的知识分子第一次失去了充分理解这个世界的主导权^②。艺术家描述了这种不能理解的感觉。在贝克特生活的时代，物理学已取得了这样的看法：原子的主要质量都集中在核上，而核在电子壳层中的大小仅相当于歌剧院中一粒微小的沙粒那么大。这导致贝克特这样的人意识到，我们所拥有的只是远离事实的陈词滥调和臆测，而且，如果事实是有意义的话，我们也无从知晓。科学制造出一个冰冷、空虚、黑暗的世界，人生没有目的、没有本质，只有感觉，而这个感觉也与事实相距遥远，莫名其妙。他描

① 参阅崔卫平的：《积极生活》，中国人民大学出版社，2003 年，201 页。

② [美]杰拉尔德·霍尔顿：《爱因斯坦、历史与其他激情》，南京大学出版社，2006 年，51 页。

绘了现代人其实对未来一无所知，甚至不知道是否有未来，当然，除了死亡之外。

许多人对 20 世纪以来出现的现代艺术感到不能理解，站在毕加索的画面前，真诚的人（“皇帝新衣”中的那个孩子）感受到的可能是：骇人听闻、丑恶可耻、愚不可及，艺术家为什么要如此作画？也许这里确实有一些更深刻的道理。须知，每一个时代都要把自己心目中的人的形象投射到这一时代的艺术之中，在当代方兴未艾的现代主义艺术作品中我们能毫不含糊地捕捉到一种心灵趋于瓦解、破坏冲动抬头的倾向，它表现为蔑视传统，破坏一切，而代之以标新立异和歇斯底里。

现代艺术之打上丑的东西的烙印，是要利用丑的东西来痛斥这个世界，毕加索的《格尔尼卡》创作的背景是：1937 年 5 月底 43 架德国轰炸机轰炸了西班牙小镇格尔尼卡，使 7000 居民中的 1600 人丧生，镇上 70% 的房屋被炸毁。画面为一个妇女、一头公牛和一匹马，他（它）们惊恐万状，惺惺相惜，被战争和丧亲折磨得发狂而尖声呼叫的妇女、痛苦中萧萧而鸣的马、马因痛苦而膨胀的眼球、遍体鳞伤的公牛，这些完全用黑白二色表现，画中依稀可见无头、无四肢的马的躯干。据说 1940 年秋毕加索生活在纳粹占领下的巴黎，一天，纳粹分子到他的寓所搜查，一个纳粹官员注意到了桌上的一张《格尔尼卡》的照片，他问：“这幅油画是你画的吗？”毕加索回答道：“不是，是你画的。”这个回答对正在经受战争苦难的人来说是如此强烈地“准确”！

克尔凯郭尔就指出，最深刻的现代性必须通过嘲弄来表达自己。当一个现代雕刻家蔑视大理石的华贵而采用工业材料、铁丝、螺栓甚至旧纸板、绳子或钉子等废弃材料时，当达达主义者在蒙娜·丽莎的画像上涂上两撇胡子，他们这样“作画”同米开朗琪罗的英雄主义的富丽堂皇相比，似乎显得贫乏和不严肃，但他们实际上是把我们将带回到“我们周围世界到处充斥着的那种无穷无尽的兽性”之中。要问我们从现代艺术中看到的是一种什么样的人时，会发现，这是一些被破坏了的传统的人的形象：人被剥光了一切装饰，他甚至被剥了皮，切成碎片，四处抛撒。他的器官摆错了位置，他原本是三维的和历史性的，现在却被挤压在二维的平面上（没有深度），丧失了时间感，只生活在现

在,他是无名无姓的,既是每一个人,同时又谁也不是。这样一个无面孔的主人公到处被暴露在虚无面前,充满了焦虑、荒诞和无意义感^①。

因此,现代艺术表现的实际上是“把利己的生命本性确立为终极的价值根据”的时代中发生的事情,它“以承认精神上的贫困开始的,有时也这样结束”,是对我们时代的形象化和直觉的表现。亚里士多德曾用“身体是灵魂的形象”概括希腊艺术,那么今天是否能用“灵魂是身体的形象”概括现代艺术?艺术家和盘托出了当今人类生活的令人讨厌的真理,让我们这些普通人忐忑不安,我们的恼怒是不是因为我们不愿别人提醒我们自己精神上的贫困?

值得一提的是,现代艺术形式与原始艺术形式有一种奇特的近亲关系,当然,当现代艺术家采用某些原始花纹图案时,这些图案对他的含义同对原始人的含义毫无共同之处。尽管如此,为什么原始艺术对今天的艺术家有着如此不同凡响的吸引力?回答只能是:在西方人道主义的传统变得摇摆不前、令人生疑的时代中,我们感受到有一种盲目的力量摧毁着我们所曾经肯定的人性,我们再也不能肯定我们知道人是什么,那些原始时代的人的形象同我们传统上所熟知的人的特征相比更为抽象和非人化,这个形象引起了我们艺术家的共鸣。

按波德莱尔的说法,从艺术角度看“现代性就是过渡、短暂、偶然”,现代人面对的是一个外在景象“纷至沓来,瞬息万变”的生存环境,在这种生存环境中个体的生命感觉是艺术家力图捕捉和表现的主题。也因为如此,时间和空间的问题成了二十世纪现代艺术的重要主题,今天的人只渴望着未来,越来越不在乎传统(今天几乎每个人都嘲笑传统),越来越没有时间去回忆、去思考,时间成为永远的现在时,它的纵深感没有了。20世纪美国作家福克纳在其小说《野棕榈》的结尾处写道:女人因流产失败而死去,男人还在监狱,被判刑10年。有人给他了一颗毒药片,但他很快就打消了自杀的念头,因为唯一能延长他所爱的的女人的生命的办法就是把她保留在记忆中,如果自己死了,这个世界上再也没有他所爱的的女人的踪迹了。艺术家对记忆的描写震撼人的心灵,人类尽管可能一无所有,但至少还应拥有记忆,只有在

① 参阅[美]威廉·巴雷特:《非理性的人》,商务印书馆,1995年,60—61页。

记忆中尚能维持自己的自足性和统一性。低于这个限度的希望其实是不存在的。西美尔在罗丹的艺术中看到了现代性的再现——运动不息的现代生命“完美形象”的凸现，而且罗丹以一种“超时间的、永恒的意象”抓住了流动的现代生命本身。他感叹，罗丹代表的现代艺术风格“不只把握真理，它就是真理”。这才是今天的艺术大师，相比一拨一拨追赶时尚的所谓艺术家，他显得高不可攀。

就空间而言，现代艺术中的平整化特征（如画面上大小物体平整地摆放在一个平面上）反映的正是现代世界价值观念的平整化。所有这些都与西方艺术的伟大传统背道而驰。西方艺术传统对崇高和平庸的事物严格加以区分，要求以最高级的艺术形式处理最崇高的主题，而现代的立体主义画家追随塞尚的做法，把桌子、瓶子、杯子、吉他等普通物体作为他们最为不朽作品的主题。就此而言，如果人们希望知道，现代哲学家在头脑中必须与之打交道的那个世界给人的具体感觉是什么，可以读读这些作家的作品。

当代大多数绘画是抽象的，它们越来越不注意形象的准确性，这里也反映着艺术发展中的变化与科学中的变化的关系。现代艺术意识到科学，这是一个普遍的事实。科学家对微观粒子的不确定性也使得艺术家对对象产生了不信任感，作品被还原为无意义，没有连续的时间，没有固定的距离，没有确定的对象，没有明确的故事情节（如乔伊斯或福克纳）。有评论家说：这种做法是受到科学的某些启发，如测不准关系和相对论，让艺术家觉得一个对象或一个事实存在多种多样的空间框架，并且永远不可能被固定，它们以一定的误差值围绕一个平衡位置震动。可是为什么要把微观物理学引进感觉领域中来呢？有评论家不解地质问：模糊性或矛盾性在历史学中的意义和在物理学中的意义不同。把这两种概念等同起来，就是取消真实世界所具有的意义，这有什么好处呢？为什么要写一本反小说的小说，而不去搞量子力学呢？

抽象主义画派反映的是实证科学时代艺术家的感受，它的代表人物康定斯基对物理学中电子的发现说：“在我看来，原子理论的崩溃等同于整个世界的崩溃。突然，最坚固的墙坍塌了。一切都是听天由命、摇摇欲坠和虚无缥缈。”一次，他在莫奈的一幅干草垛的画前驻足

良久,他觉得自己无法确定此画的主题,他开始意识到,实物无需成为画中的“基本要素”。他成了“发现”抽象的人^①今天,画家干脆不要任何描绘对象,画布上的色块本身就是绝对的现实。这样,我们终于达到了自然艺术(未加工的、不加修饰的,或原始的)的阶段,不仅废除了崇高和平庸的严格界限,也废除了美与丑的界限。早在1865年波德莱尔发表的《巴黎的忧郁》中有一篇短文,叫《光环的丧失》,写了一个诗人和一个普通人的对话。他们在一个令人尴尬的地方相遇(邪恶的地方,可能是妓院),彼此都很不自然。这个普通人对艺术家一直崇敬之至,因而很惊讶在这种地方看到这个艺术家。他说:怎么!您在这儿,您是个吃神仙食物的人,是个喝宇宙精华的人!怎么也到这样一个地方来?这个诗人马上解释说,自己过马路,路上的马车很多,自己不想被压死,做了一个猛烈的躲让动作,头上的光环掉到碎石路中的泥潭里去了,既然光环掉了,也就可以做些低级的事了。那个普通人有些不安地敷衍说:您就不打算为您的光环贴个招寻启事?或到警察局报案?诗人说,完全没有必要!我喜欢这儿。您是唯一一个认出我的人,况且,我已对尊严感到厌烦。

作家穆齐尔(1880年生,奥地利人)1913年创作的《没有个性的人》的真正主题是:在科学时代做人意味着什么。他问:如果我们所能够相信的仅是自己的感觉,如果只能够像科学家理解我们那样理解自己,如果一切有关价值、伦理学、美学的谈论均是毫无意义的,那么,如维特根斯坦所问的那样,我们在世上将如何生活呢?他承认人们用来思考事物的旧范畴已不管用了,但将用什么来取代它们呢?科学也许能解释性——但爱呢?爱可能使人筋疲力尽,因此我们唯一能做的就是度过今天。“我们不再具有任何内在的心声。我们在这个时代知道得太多了;理性对我们生活实行了专制统治”,他的主人公乌尔里希正是在这个意义上是一个无个性的男人。穆齐尔并非反对科学,对他来说,基本问题就是精神是否能被逻辑所取代。对客观性的研究和对意义的研究是两码事。因此,人类精神的命运在一个以科学启蒙为基础的世界中变得生死攸关。问题完全不是科学发现的毁灭性滥用,而是

① [英]彼得·沃森:《20世纪思想史》,上海译文出版社,2006年,72页。