

世界艺术史话

Shijie yishu shihua

世界

艺术哲学

上



辽海出版社

1113097

世界艺术哲学

(上册)

邢春如 编著



淮阴师院图书馆 1113097

辽海出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

世界艺术史话. 17/邢春如主编. —沈阳: 辽海出版社,
2007. 5

ISBN 978 - 7 - 80711 - 697 - 4

I. 世… II. 邢… III. 艺术史—世界—青少年读物
IV. J110.9 - 49

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 072553 号

目 录

一、艺术的本质	(1)
艺术的神秘性	(1)
艺术的原始契机	(8)
情感显像与真理	(17)
艺术之为真理的原始发生	(31)
二、艺术作品的存在方式	(46)
作品存在	(46)
艺术作品的物性特质	(59)
艺术陈述	(77)
艺术作品的双重语境	(82)
艺术作品的内在视域	(101)
三、审美意象的基本类型	(114)
审美意象的民族性与世界性	(114)
优美型审美意象	(121)
四、艺术家与艺术作品	(140)
艺术家的基本特征	(140)

艺术创作的本质和过程·····	(156)
创作冲动、创作灵感和艺术传统·····	(167)
五、人类艺术的感知特性·····	(179)
建筑艺术的感知特性·····	(179)
雕塑艺术的感知特性·····	(181)
绘画艺术的感知特性·····	(184)
音乐艺术的感知特性·····	(187)
文学艺术的感知特性·····	(199)

一、艺术的本质

艺术的神秘性

美是什么

艺术的本质问题初看非常简单，似乎人人都可以凭借经验给出一个答案。谁不熟悉艺术？从孩提时候听成年人讲故事起，我们就开始接触艺术了。从艺术中，我们得到快乐，得到心灵上的愉悦、启发和最初的教育，得到许许多多别的什么。可曾有过哪一个孩童不把最初的、最简单的艺术活动（如听童话、涂鸦般的绘画、唱儿歌等等）视为欢乐的事情呢？

个人如此，人的整个族类亦是如此。个体成长史与族类成长史相通。在人类史上，艺术与劳动一样古老。艺术虽不像劳动那样给我们以生存上的保障和利益，但无论个人还是整个族类都一向乐之不疲，不断地去创造它和接受它，我们不能想像一个没有艺术的人类世界会是什么样子。

艺术就像人类的一种“天性”，但是，若把这种天性及其产物放到我们的理解力面前，去说明它的原因、根据和本质，我们会陷入极大的困惑。这是一个让历史上最早的思想

家们都感到为难的困惑。古希腊的思想家们把这个困惑表达为“美是什么”这样一个难题。因为他们注意到艺术作品与其他人类产品相区别的一个突出之处，在于艺术作品给我们以美感。

古希腊的苏格拉底曾力图理解美之为美的缘由。据柏拉图对话录中的《大希庇阿斯篇》记载，在与希庇阿斯就美的问题作了一番讨论之后，苏格拉底感慨地说道：从这个讨论中“我得到了一个益处，那就是更清楚地了解了一句谚语：‘美是难的’”。

中国的孔子，有一次听到韶乐，得极大的愉悦，所谓“三月不知肉味”，不禁说道：“不图为乐之至于斯也。”（《论语·述而》）这是对音乐给人带来的快乐境界的描述。吃肉与听音乐，同是感官上愉悦之事，但后者的愉悦远远高于前者。孔子讲出了审美活动给人带来的是感性上至高的快乐这一事实，但他并未向我们说明这一事实。

德国近代哲学家莱布尼茨在“美是什么”的问题上也表示了很大的困惑，他提出这样的看法：审美趣味是由“混乱的认识”和“微小的知觉”所组成，我们对它“无法充分说明道理”。他在《人类理智新论》中说：“画家和其他艺术家们对于什么好，什么不好，尽管很清楚地意识到，却往往不能替他们的这种审美趣味找出理由，如果有人问到他们，他们就会回答说，他们不喜欢的那种作品缺乏一点‘我说不出的什么’。”

莱布尼茨的这段话指出了使审美趣味达到理论自觉的困难。审美趣味一方面是“混乱的认识”，另一方面又是客观的认识（因为艺术家们确实能够“清楚地意识到”作品的

审美价值)。这就是说，在艺术领域中存在着一种排斥理论解释的“客观性”。我们在这里所讨论的“艺术的神秘性”，正是指这一点。可以说，整整一部西方美学史始终就处于这个神秘性之中。西方美学始终努力克服的，正是“美”与“理论”之间的张力。

或许企图对“美之为美”给予理性的说明，是人类心智给自己发明出来的难题？歌德就曾这样说道：“我对美学家们不免要笑，笑他们自讨苦吃，想通过一些抽象名词，把我们叫做美的那种不可言说的东西化成一种概念。”《人类的艺术》的作者、美国的房龙也曾如此尖刻地说道：“一切修养有素的真正的艺术家，才不管美学理论这一套。”

艺术实践

但是，美学的困境并不意味着对艺术的哲学思考的终结。关于艺术之本质的问题，依然存在，它并非源自理智的发明，也不仅仅从属于某种哲学体系自身的需要，它是艺术实践本身所提出的问题。

艺术家确实可以不管美学理论，也不管艺术哲学理论，他只从事创作，他是感性活动家，不是理论家。但他毕竟面对着艺术批评。在一切艺术批评的背后都有理论。当然，他也可以不去理睬一切批评，但他仍需要他的作品去经历大众的艺术接受，而在一切艺术接受之中即已潜隐地包含了艺术批评。

我们常人在艺术的王国中漫游，虽然不是艺术的“行家”，但对不同的作品总有不同的评价：喜爱或不喜爱某一作品，比较喜爱或最喜爱某一作品。尽管我们说不出“所以然”来。任何艺术接受过程都包含对作品的比较、鉴赏和评

判。既有比较、鉴赏和评判，就一定有某种标准暗藏其中。这便是“潜隐的艺术批评”。至于问道这个暗藏着的标准是什么？它来自哪里？这样的问题，不仅对于艺术接受者来说有意义，而且对于创作作品的艺术家本人也有根本的重要性。

艺术家在其创作过程中不可避免地要考虑到接受者对其作品作为“艺术作品”的“期待”。也就是说，他的创作必然与一定的时代和一定的民族的审美意识有关联。天下没有一个诗人是仅仅为自己写诗的。倘若是在纯粹自娱性的目的之中，则“写诗”这件事情便消失了。“写诗”是对别人的倾诉，只是在对别人有所倾诉的需要中，或者说，正是为了这份倾诉，艺术创作才真正有可能发生。任何一次成功的倾诉，都首先取决于倾诉者是否自觉地面对现实的或假想的倾听者。在这里发生的，正是艺术家对艺术批评的预先考虑。

在艺术家本人那里，这份考虑是感性的、实践的。在艺术批评家那里，这份考虑就是理性的、理论的。

“专业的”批评家与普通的接受者的区别在于，前者是已经把审美意识理论化的人。批评家有批评作品的理论武器。他的理论武器来自哪里？其根据是否可靠？他本人或许清楚，或许不甚清楚。他的武器或许是社会学的，或许是心理学的，或许是某种工艺学的，等等，这一切他未必都曾经深究过，但他至少相信自己的理论武器是适用于理解与评价艺术作品的，因而是属于“美学的”。

倘若批评家们的“美学”做得很好，艺术家们就会从他们的批评中得到真实的教益，就会由衷地欢迎他们所主张的美学。但历史上的事实经常与此相反。这就是美学的痛苦。

有人把这份痛苦戏称为“美学不美”。

“美学不美”，意指在美学的理论分析中，作品的感性生命总是被戕害了。这种情况是不是因为对美作了概念的表达而不可避免？批评的文字当然是理论的，是使用概念的。但概念化并不是戕害作品之生命的罪魁祸首。问题在于美学概念本身的性质。倘若在美学理论中，“美”成了对象固有的属性或形式，从而用一套概念将美确立为知识、法则和规范，则美就必然消失在这样的概念化中。只要美学理论是把美做成知识的理论，其结果就必定如此。

倘若我们不把美视为给定对象的给定的属性或形式，而是把它视为因作品的“作品存在”而在作品之被接受中所发出的真理之光，那么，我们就不会去追求对美的概念规定，而只去关注对艺术作品之实现方式的洞察。为了表达这种洞察，我们仍然使用了概念和理论，但这些概念和理论都只是将艺术实践本身引向其自觉、引向其自我澄明的一座桥梁，而不是在解释者和批评者与艺术实践之间设立一道概念的屏障。

传统的美学理论对艺术实践所作的规范和引领，由于其知识论本性，总是错失了艺术自身的活力。艺术史证明，真正的艺术家在实践上不能按美学理论行事，不能按美学理论所提出的原则和规范来预料自己创作的成功。同样地，依据某种传统的美学理论所展开的艺术批评，也总是错失了作品之真正的作品存在，因为它是先以把作品分解为“非作品存在”的各种要素为前提的。我们把这类艺术批评称为“传统的艺术批评”。如果说传统的美学“不美”，那么，传统的艺术批评也同样“不美”。

在传统的艺术批评的熏陶下，大众的审美意识就可能转变为一种规范性、程序性的东西，进而，他们对作品的自发的、富于活力的审美经验，会退化为一种缺乏创造性参与的被动接受，即退化为对于一定的感性形式的习惯性期待之满足。这种类型的接受与满足，却又往往被赞扬为一种发展起来的鉴赏力，一种审美趣味之养成。

对于这种被养成的审美趣味来说，非常不幸的事实是，它总是错失了真正伟大的作品。这几乎成了艺术史上的常例。对于这类艺术批评及其所培养出来的鉴赏力来说，一部伟大的作品始终保持着谜语般的特性。例如达·芬奇的《蒙娜丽莎》、贝多芬晚年的室内乐作品，就始终将这种鉴赏力拒之门外。

艺术作品的魅力

伟大的艺术作品之谜一般的特质，不是因为它的“技法”或“思想内容”很复杂。其实，复杂的技巧或思想内容倒正是理论分析的合适对象，它们都抵挡不住理论的分析和解剖这把“刀”。我们尽可以指望最称职的“音乐美学”专家把贝多芬作品的“造句法”分析得精细、透彻，从而了解到贝多芬卓越的创作技巧，但这仍然与揭开他的作品之魅力的谜底毫不相干。如果换一种做法，我们用贝多芬与其所处时代在精神上的一致性来解释他的作品的魅力，比如把他的作品的魅力归源于他所表达的新兴资产阶级的理念，这样做虽然确实有着历史的根据，但其中所涉及到的却还不是“作品的”魅力，而是“思想的”魅力。在这一点上阿多诺说得很对：“全是思想和预谋的作品缺少谜语，它们委实够不上艺术。”这里，“思想”是指理念，“预谋”是指技巧。

理念加技巧，还够不上艺术。

那么，作品的魅力究竟存在于哪里呢？这正是艺术的神秘之处。了解到这种神秘并试图解答它，乃是走出了传统美学之樊篱的艺术哲学的真正任务。房龙在其《人类的艺术》一书中说：“天才是精湛的技巧+别的什么东西。‘别的什么东西’何所指，我们一时还搞不清楚……但是有一点，我是非常清楚的，一旦我听到或看到了什么，我就能马上认出，那就是‘别的什么东西’。”

房龙所言很是真切。在真正的艺术作品那里，我们感受到的正是这个“别的什么东西”，不管我们说得清楚还是说不清楚。一般而言，普通人即使受到蹩脚的艺术批评的引导，却总还能保持对伟大作品的一点真切的感悟，并且，他愈是较少受到理论的干扰，就愈能更好地进入伟大作品的伟大存在，就如每一个孩童都不是靠着某种美学理论或艺术批评才被引入到艺术享受中去一样。正是这个“别的什么东西”，才给了一个孩童以真正的艺术享受，他从这种享受中得到了最初的精神培育。

不过，对于艺术批评的需要是始终存在的，只是艺术批评应当针对这个“别的什么东西”有所言说，才是真有教益的批评。一旦真有教益的批评出现了，对于艺术实践——无论是艺术创作还是艺术接受——的繁荣来说，乃是一桩幸事。

艺术的原始契机

艺术作品的存在理由

艺术家通过其作品给我们展示出来的那个“别的什么东西”，正是艺术哲学应当努力去通达的东西。房龙承认，关于这个东西究竟何所指，“一时还搞不清楚”。要搞清楚它，确实很难。不过，也正因为难，更因为艺术的巨大魅力，才吸引人们不断地去做出努力，以揭开其谜底。

房龙认为，艺术的魅力不是来自精湛的技巧，而是来自“别的什么东西”。这话至少说出了这样一个道理：必须把艺术作品与工艺品区分开来。好的工艺品是精湛的技巧的产物，它的审美价值在于对特定的审美趣味的满足。然而，光是这种审美趣味的满足，并不足以指证一部艺术作品的存在。这一区别正是使艺术哲学的研究可以成立的出发点。艺术哲学不是“工艺学”，就像艺术家不是“工匠”一样。

艺术哲学问题的形成，出于如下事实：当我们面对毫无实用目的和实用价值的艺术作品的时候，我们不禁要问，艺术作品的意义何在？它们有什么存在的理由？一幅凡·高的画，画了一双农妇的鞋子，这双农鞋是不可能让我们拿来套在脚上的，它也不是对于农鞋之为农鞋的一个图示，不是为“农鞋”的概念给出一个形象的展示。因此，这幅画是在何种意义上获得其“存在”的呢？我们与这幅画的关系是什么？这个问题正是艺术与人类生活的关系问题。

让我们来看一个艺术作品的实例，我们举诗歌为例，这

个例子是黑格尔用过的，在他的《美学》讲演录里。古希腊的历史学家希罗多德在其《历史》第七卷中记载了三百名斯巴达人英勇抵抗波斯人入侵而后全部阵亡的事迹。希罗多德在这本书中记录了一首两行体的诗歌，作者是希腊诗人西蒙尼德斯。这首诗是作为这三百名将士的墓志铭而写的。诗的内容很简单。若仅就其内容而言，它只是这样一个叙述：“三百个斯巴达人在这里同四千敌军进行过战斗，而后全部阵亡。”倘若西蒙尼德斯也仅仅是这样地直叙事件，他就不是诗人。但他是诗人，所以他为自己提出的任务是：制作一个作品。他要让墓志铭成为一部语言的艺术作品，即“诗”。其诗如下：

“过路人，请传句话给斯巴达人，
为了听从他们的嘱咐，我们躺在这里。”

我们现在面对着一部语言的艺术作品——诗，而不是日常叙事。诗与日常叙事之间的差别何在？

由于这诗，我们直观到了“斯巴达的英雄们的死亡和墓地”。它宛如一尊雕塑矗立在我们眼前。

这首诗之所以被喻为“雕塑”，是因为有一种存在被它澄明了。这“存在”是使英雄成其为英雄的“存在”。

如果我们尝试将这“存在”付诸哲学性的语言表达，它应该是：“斯巴达城邦所遭逢的劫难及其在三百名将士的牺牲中所获得的拯救。”这样的表述无疑具备了哲学上的准确性，但这“存在”在这个表述里成了理性上的概念，可以让我们理解到，却无法被我们体验到。

“劫难”、“牺牲”、“拯救”均为理性之概念。这些概念是对“沉重的命运以及命运中的英雄”的标示。但对命运和

英雄的体验，却需要存在之澄明。而存在之澄明，则需要诗，需要由诗的语言所引起的静观默想。

由于这种静观默想，这命运与英雄才被凝固在远离着继续繁荣的斯巴达城邦生活的那个永远寂寞的墓地上。诗的语言突出地层示了繁荣与寂寞的对比。在永恒的寂寞中，有斯巴达英雄的永恒的生命，它存活于无限延伸的未来。它是一个世界，是一个活的、同时又是不朽的世界。这世界在这首诗作中呈现了，可以永远地让后世去体验。

然而，这诗却只有两行字。这是一个奇迹，艺术的奇迹。

一切伟大的墓志铭，应当能够引起读者的静观默想。在静观默想中进入一个超越俗世的世界，因此，它不能只是日常的叙事，而应当是“艺术作品”。

对同一件事的语言记录，因其方式不同，可以产生完全不同的东西。一种是叙事，一种是由事入情。面对单纯的叙事，读者将无动于衷，他只是对某一事件有了知识上的了解。面对“诗的叙事”，读者却不可能无动于衷，因为他在了解到那个事件的同时，即被卷入了一个使事件之意义得以呈现出来的“生存情感的世界”。

艺术本质的“初级原理”

我们现在谈到了“生存情感世界”，这其实也就谈到了艺术。正是在“艺术”与“生存情感世界”的关联中，我们才可能真正地讨论艺术与人类生活的关系。

让我们先初步地讨论一下这个关系，也就是提出一个关于艺术之本质的“初级原理”。

我们用实际的美育活动来说这一原理，会比较方便。我

们假定有一群在幼儿园中的孩童按照课程安排学习绘画。现在问这样一个问题：他们应当怎样去了解绘画的目的？假定他们的教师给他们提出了一项任务：要求他们回家后各自把自己家或邻居家的某一只小猫画出来。第二天，孩子们把自己的“作品”带来交给了老师，等待着评价。可以设想，这些“作品”大致可以归为三类。第一类，画得很逼真，但却毫无生气。第二类，画得既不“像”，又无趣味。第三类，画得非常有趣，但并不太“像”，有些地方还有明显的歪曲。我们且看老师做出怎样的评价。假定某教师以第一类画为“最佳作品”，而把第三类画与第二类画放在一起，列为“失败了的作品”，那么，这第一堂的绘画课，作为“美育课”而言，就一定失败了。这些孩童将由于教师的这种评价而从一开始便误解了人类作画的目的。他们从此会以为，绘画是为了逼真地再现外部事物，“逼肖”外物才是绘画作品的艺术价值之所在。

其实，在上述事例中，真正可以称得上“作品存在”的，是第三类画。这类画的小作者们在最初领得老师布置的作业时，就跃跃欲试，很想把他们与之朝夕相处的那只小猫描画给老师看。他们的目的不是要“画一个猫”，而是要“画一个自己所喜爱的猫”。由于有抱着这样的目的，他们自然不会把注意力只放在逼真地再现猫之外观上，而是设法去画出这只猫的“可爱之处”，结果却很可能画得“不像”。至于第一类画的小作者们，则不是这样想，他们认为，老师要求他们做的事，是完成一张用笔画出来的“猫的相片”。这是对于绘画之任务的两种截然不同的理解。在前一种理解中，作者倾其全力去做的事情，是用形象来纪录他与猫之间

的情感联系。他喜爱那只猫，或是因为猫的机灵，或是因为猫对他的驯顺，或是因为猫的可爱的狡猾，所以，他就必须画出这机灵、这驯顺、或这狡猾来。在他看来，若不这样做，就无法画得像“那只猫”。

这个关于美育的故事虽然很小，却涉及到很大的问题，涉及到艺术与人类生活的关系问题。人类为什么需要艺术？在艺术中究竟发生了怎样的事情？

人类一切文明活动都依赖于某种“保存方式”的建立。人类用生产工具保存改造自然物的能力，用科学的概念和公式保存对自然现象的认识，用宗教仪式保存对社会生活的某种最高目标的领悟、确认和尊奉。现在要问：人类用什么方式来保存自己的生存情感呢？

能不能用概念和公式来保存情感？概念是理性思维的形式，而情感却是生动的、涌动在人心中的波澜。一旦以概念去表达情感，情感立即就会在这种表达中死去。人类必须找到一种方式，以保存情感，让情感在这种方式中保持为一种鲜活的、能够引起共鸣的力量。这种方式就是艺术。

艺术的王国是形象的王国，用艺术保存情感，即是用形象保存情感。情感只有在形象中才能得到真正的保存。作曲家写下一个乐谱，这乐谱是由一连串的符号组成的，这些符号都是声音的代号，而不是概念的代号。当我们读这乐谱时，不是许多概念被我们理解到了，而是一股音流在我们耳畔鸣响起来。这音流或缓缓流淌，或滚滚奔腾，在我们的心中同时即有或哀婉或意气风发的情感展开出来。此时，我们的心灵与乐谱的符号一起跳跃，这也就是我们的心情与作曲家当初作曲时的那份生动、鲜活的情感发生了共鸣。