

艺术判断



博格斯特著 刁承俊、蒋 芒译

艺 术 判 断

新 知 文 库 41

克劳斯·博格斯特著

刁承俊、蒋 芒译

生活·读书·新知三联书店

封面设计：董学军

Claus Bogerst
KUNSTURTEIL

Fisch Verlag, 1979.

新 知 文 库
艺 术 判 断
YISHU PANDUAN

〔联邦德国〕克劳斯·博格斯特著

刁承俊、蒋芒译

生活·读书·新知三联书店出版发行

北京朝阳门内大街166号

新华书店经销

文字六〇三厂印刷

787×960毫米 32开本 8.25印张 121,000字
1988年3月第1版 1988年3月北京第1次印刷
印数00,001—15,000

定价1.80元

ISBN 7-108-00012-1/I·5

目 录

论题	1
前言	8
论述	17
后记	241
参考书目	259

论 题

1. 要么存在着艺术, 要么艺术就不存在。

1.1. 如果并不存在什么艺术作品的话, 艺术的概念就只能是一个神话。这样一来, 艺术作品充其量也只不过是对艺术及其功效的信仰的论据而已。这种信仰能依自己的兴趣转化为对象。

1.2. 如果存在着艺术的话, 艺术就必须有别于非艺术。

2. 如果艺术与非艺术不同, 就必然要求有能把两者区别开来的规则。因为, 不以规则为标准去区分两者, 只能是肆意武断的判断, 而不会具有任何带普遍性的效力。

2.1. 这些能区分艺术与非艺术的规则, 要么是可变的, 要么是不变的。

2.1.1. 如果这些规则是可变的(即依据艺术家的不同观念、不同流派、不同艺术风格和艺术理论而有不同的规则), 那就不会有一种普遍有效的

艺术,而最多也只能有种种各不相同的技艺罢了。在这种情况下,比如要把各不相同的艺术作品归为一种“高级艺术”,并把它同劣等艺术或者非艺术区分开来,非但不可能,而且也毫无意义。因此,对一部艺术作品,人们大概就只好依据它所代表的意图、流派、风格或者理论具有多大的纯净程度或者多大的说服力来判断了。

2.1.2. 如果这些规则是不可变的(还可以假定,如果不仅存在着各不相同的艺术趋向,而且还存在着一种普遍有效的艺术),那么,这也许就得临时引进一个概念:“质”(就其质量而言,不是指来源)。正是这一概念作为艺术判断的尺度,才使所有那些被看作艺术的、或者在艺术上有怀疑的作品得到鉴别。

2.2. “质”这一概念只能是临时性的,或者说某客体所特有的众多标志的记号。要能恰如其分地使用这一概念,其前提是要得到大家的认可(即就质对于某一客体具有何种意义的问题达成协议)。没有这一认可,“质”的概念就只是一个空洞无物的词,更不用说它还可能引起一长串的误解了。这一认可只有当它代表各种有约束力的希望时,才能使“质”的概念具有意义。这一认可要

么是明确的,可以理解的,要么是不明确的,不能理解的。

2.2.1. 有了这样一个可用言语表达的质的概念,要去准确地进行艺术判断,并对这种判断进行系统地阐述,就容易得多了。然而,要想让合理的质的概念清清楚楚地将艺术与非艺术区别开来,而且还要对所有的高级艺术作品(诸如列入博物馆里的艺术作品)作出正确的评价,这是无法想象的。比如,那些将芬奇和丢勒奉为无法超越的艺术顶峰的人,很可能就是用这样的规则去判断的,即艺术首先应是纯客观地再现外部世界;如果有人把凡·高、毕加索、康定斯基视为大艺术家,那他的出发点可能是主张:艺术首先是找到表达视觉的规则;而推崇凯绥·珂勒惠支、雷纳托·古图索、乔治·格罗兹为卓越艺术家的人,则可能是从另一规则出发,即认为政治义务和社会批判才是艺术最根本的职能[2.1.1.]。

2.2.2. 类似的标准对另一个尚不明确的、无法用言语表达的质的概念也同样有效。与质的概念相对立的,是“质感”。这种质感被看作是判断的重要环节。就是说,即使以一个尚不明确的质感概念作为判断艺术的基础,如果不是随心所欲

的话,同样是需要一定的规则的〔2.〕。

3. 当我们说质、尤其是质感还没有用言语表达出来时,这并不是说它们不可能用言语来表达。某一情感完全可能是某种朦胧的、直接的、避开理性和无需求助于概念的体验。然而它却是可以解释的,至少有一部分可以解释。关于悲哀、欢乐、同情、情爱、罪责感、失望、悔恨这样一些情感,人们能够——起码大体上——说出它们的由来。

3.1. 看来,令人难以理解的是:在众多情感中,为什么偏偏是这种缺乏情感、与判断对象处于一种疏远的判断关系的“质感”,特别难以解释呢?

3.2. 研究艺术的科学应把着眼点放在下列问题上:担负起区分艺术与非艺术这一职责;研究进行这一区分时的命题。对这些问题的研究或许能使下列问题得以澄清:艺术是什么或应该是什么;哪些东西是真正属于艺术的。

4. 再回到立论〔2.〕。该条指出,如果艺术不同于非艺术,就应存在着能将两者区别开来的规则,而不管这些规则是否已经明确。

4.1. 如果这些规则并不明确,而它们的依据又仅仅是质感;如果情感一般说来是可以解释的,哪怕是近似的解释,而质感却被看作是不可解释

的,那么,问题就应当这样来提出:质感为什么被看作是不可解释的?这有几种可能:要么这种判断的质感的确不可解释,要么有一种阻碍这种解释的怯懦,再不就存在着一种将质感宣布为不可解释的东西的旨趣。

4.1.1. 对于把艺术的质和作判断的质感视为确实不可解释这样一种观点来说,也许可以从康德的一句常被引用的话中找到其根据:美一般来讲是不涉及概念的。这一句话同样适用于艺术。然而康德也不得不这样说,趣味判断的普遍义务是与任何一条经验相矛盾的。趣味判断取决于个人的或集体的经验背景。此外,不涉及概念的感知指的是所有的感觉,并非专指美或艺术。总之,“不涉及概念”的判断并不意味着不能为此找出概念[3.1.],也不等于就说这种区分或判断会陷入一个与理性毫无关系的缄默之中。

4.1.2. 假如我们不得不承认,有一种胆怯心理在阻碍着对质感(以及艺术现象)作出解释,那么,这种胆怯就只能是对文化领域里的禁区心怀恐惧的结果。这种压抑理性的防御行为对于我们这一世纪的思维方式来说,或许是一种时代误差现象。按照历史的经验和人种学的观念,我们或许

可以说，这种防御对象正是我们的世界趋向和由这一世界趋向所决定的价值法则和生活准则的现实结构。把这种关系弄清楚，或许会有助于引入一些崭新的、或者明晰的见解，这不仅涉及艺术，而且也涉及我们对整个存在的理解。

4.1.3. 如果存在着一种把质感宣布为不可解释的旨趣，那也只能是一种经济学上的旨趣，或者说一种实效旨趣。这种旨趣应当关心建立和维护艺术崇拜的问题〔4.1.2.〕。如果确实如此，那么艺术家就成了洞察到，或者领悟到不可解释的东西的人，而懂得艺术的行家，就成了具有这方面知识的人。

5. 如果存在着艺术概念，而又不知道如何识别作品；

如果在这些作品中——比如贺尔拜因的肖像画，米开朗琪罗的纪念碑，波堤切利的天使，柯勒乔的女妖，鲁本斯的风景画，夏尔丹的风俗画，勃克林的死之岛，莫奈的划船画，毕加索的少女，康定斯基的构图，蒙德里安的造型画面，克利的旱桥，以及沃霍尔的玛丽琳——不可能指出那种为非艺术作品所缺乏、但又是特殊的共通性特征；

如果从另一方面看，上述作品作为艺术家的

洞见,或是受历史制约的思维方式的表达形式,完全可以理解和领悟;

如果为上述作品提出的要求(它们可以使观赏者获得一些无法通过其它途径获得的有关自己的知识,或者说,它们也许能赐予人们一双慧眼,纵观所有存在物至今未知的背景),在人们冷静地观察时仍然不能兑现的话;

如果从另一方面来看,尽管不合时宜的幻觉结果找到了解释,但这些主观的体验却并未看作不同寻常;

那么,唯一的结论便是:艺术是对于人类生存秩序的狂热弘扬,而这种秩序的效力和权威又是不可洞察的。艺术作品的声望是人类跨越出知性局限之精神的特殊功能,这一点使得这些艺术作品显得寓意深远而又神秘莫测,犹如古希腊、罗马文化所宣扬的玄冥中的极乐世界和中世纪那些经过上帝启示、但又若明若暗的信仰秘义。艺术、艺术创作、艺术鉴赏、艺术崇拜都因此而涉及到宗教史、神话学、心理学、社会学和精神病学。

前 言

每一事物的存在以及对它的认识，都得依赖于它与其它事物的差别。前面所列的论题曾提出这样的问题：是否存在着艺术？如果有艺术存在，那它又如何同非艺术相区别？

在这里，我们不直接讨论艺术应该是什么，或者哪些作品属于艺术的范畴。我们既不确定什么是艺术，也不去进行选择。我们仅仅在那些被看作是艺术的作品中，找出能使艺术作品与非艺术作品得以区别开来的特征。

论题的结论是：不可能存在着与非艺术不同的艺术，因为我们无从寻获这种能客观地把握到的（对被看作是艺术作品的那些作品来说，是不可缺少的、具有重要意义的）特征。

艺术概念、艺术冲动、艺术崇拜都不过是一些世俗信仰的因素。艺术只是被人看穿了的、因而也就失去了生命的神话。虽然如此，它却如同其它

神话一样，起着有益于生活的作用。换句话说，我相信自己实际上已找到了答案，懂得了艺术是什么，知道了艺术是为某一具体目的服务的。把看到这一目的作为前提，将意味着对近两百年来的艺术观念的否定，因为正是这一前提对那些艺术观念的意义和目的提出了质疑。换句话说：要是我还信奉某种艺术观念，那么对艺术的意义和目的提出质疑，就将是毫无意义的。只有当我对一切艺术观念产生怀疑时，提出为什么人们会有种种艺术观念这样的质疑，才是有意义的。

这些论题力图证明的是：那些源于文艺复兴，完成于十九世纪，并于本世纪以语言形式表达出来的关于艺术和艺术作品的定义是虚假的，它们实际上并不存在。这本是一件独立的、无须作更多解释的事。因此，需要做的仅仅是举例说明而已。当后来的论述中碰上同样情形时，就不再举例说明了。

由这些论断引伸出来的论述，可以看作是我对论题中那些无须解释的观点的复审。在同看过上述论题的读者进行一系列讨论之后，我觉得，为使论题免遭误解，使它得到人们的承认，从而介绍给对此感到兴趣的公众，在论述时作些解释、说

明、举例、比较乃至引经据典都是必要的。

奇怪的是，在我与一些人讨论时，一再遭到不太恰当的指责，说我要为过去的（如现实主义的）艺术和艺术观辩解，有意攻击现代的先锋派。事实上并非如此。我的观点、论述以及思维方式都证明并非如此。我在检查自己的论题时也没发现有这种情况。不过，对我的论题有这种偏见也是容易理解的，因为人们往往以为，对艺术的指责一般情况下与其说是针对近几个世纪形成的、同其表现形式不相干的艺术观念，还不如说是针对奇特的（即现代的）艺术趋向。

还有几位朋友担心，我的论题会得到“两面派”的喝采。所谓两面派，当然是指这种人——他们一贯认为本世纪的艺术界统统是群魔乱舞之地。然而即便是与两面派的观点有一致的地方，我还是颇为坦然的，因为，从以往那些被全盘认可的艺术要求和艺术理论中产生出来的当代艺术有一种内在的、合乎逻辑的考虑，这一点不容否认。而我不仅怀疑对一五〇四年《蒙娜·丽莎》的敬慕，也怀疑对一九六四年《玛里琳》的崇拜。

另一方面，如果有一种成为艺术的信徒和宣传家的道德义务，有一种反对损害艺术，保守知晓

艺术奥秘的知情者的秘密的道德义务，那么就不仅能够，而且也应该允许人们对此问一个为什么。凡是问题得不到答案，都会使人感到不安和恐惧。艺术创作上的问题得不到明确的答案同样如此。人们往往是暗自意识到自己的种种弱点，正是这种潜在的意识导致拉帮结派，结党立宗，造成故步自封，停滞不前。换句话说，如果有对手因为支持或者反对艺术而搞宗派，那这不仅使人感到这些艺术否定者的愚蠢和迟钝，而且也使人感到他们对艺术的要求太高，以致于难以兑现。恩斯特·贡布里奇说：“因向当今艺术的某些方面提出疑问而产生对自己是否站错立场的惧怕，早就使一场合乎理性的讨论几乎变得不可能。”^①难道这种说法仅仅适用于当今的艺术吗？

尽管艺术创作带有教育的、宣传的、经济的、科学的或者宗教礼仪的色彩，但仍应看到，艺术创作迫使人们无条件地、未经理性检验地接受它。这一方面是由于艺术创作自身的无能为力和思想惰性，另一方面也是由于它有意如此。艺术的说服

^① 本书引文原作者均未注明出处，但在书后附有参考书目。——译者

手段是审美的灌输和恐吓。大凡异己者和怀疑者干脆都被看作是学识浅薄、资历不够。对艺术既要求钦佩和敬慕,又说不出它的道门,鼓动盲目从事,拒绝透彻的认识。看到百分之九十的人没有去过艺术生活,从事艺术创作,这叫人又喜又悲。喜的是,这说明那种被看作是人类健康的知性的东西,始终胜过信仰狂和猎奇欲;悲的是,许多人因此而对他们的精神历史一无所知。要是有可能让人加入艺术生活,从事艺术创作,那么聪明的办法就是,首先清除前进路上那些在许多人看来无法跨越的绊脚石。清除工作可以这样做,即希望本书论题的读者首先去寻找一条通向能弄清什么是艺术的途径,哪怕是抱着对存在一定距离的艺术史的兴趣,而不是出于侥幸的期待心理也罢。

最后要说的是,上述结论是否也同样适用于音乐和文学呢?这一问题的提出使我有机会指出,我这里谈的艺术仅指绘画艺术。我只能估计本书论题的逻辑亦可用于音乐,而对文学的认识则另有看法,因为文学与哲学、伦理学、心理学、教育学接近,简言之,它属于最为杰出的思想工具。至少,只要文学还是科学的先驱,而不是科学的评价

者时，情况就是如此。

此外，正如严肃音乐和娱乐性音乐之间的区别尚有争论一样，应用文学和文学本文之间的区别，在很多情况下也是没有定论的。这一方面的问题还有待于进一步考虑。为使这一问题得以澄清，而不是变得更为含混，我在本书中不打算引用任何一个已经论证过的例子，也不从其它艺术门类（如音乐和文学）中引文。当然，从其它艺术门类出发来论证、比较和论述并不是坏事。对各艺术门类的相互影响不应弃而不顾，但我仍要请求我的读者和批评家在阅读本书时仅着眼于造型艺术。在单独讨论和专门处理造型艺术的同时，我想对这样一个习惯看法打一个问号，即一般认为，艺术包含着音乐、绘画、建筑和文学，似乎它们的表现形式从根本上来说是一致的，似乎对这些不同门类的论证都肯定适用于其它门类。

另外还有一个问题，它听起来就象是在谴责我，仿佛我揍了母亲，出卖了父亲，或者将兄长推进了火坑。人们常常首先向我提出此问。可是这一问题却与论题的内容毫不相干。尽管如此，我总觉得，似乎对我成果的认可与否，就取决于我对这个问题的回答了。这个问题就是：“你为什么要