

美学译文丛书

艺术问题

[美] 苏珊·朗格 著

46072

泽厚主编
学译文丛书

艺术问题

〔美〕苏珊·朗格著
滕守尧 朱疆源译



S0187012

中国社会科学出版社

封面设计：毛国宣

艺术问题

*

中国社会科学出版社出版
北京发行所发行
湖南省新华印刷一厂印刷

850×1168毫米 32开本 5.625印张 133千字
1983年6月第1版 1983年6月第1次印刷
印数1——50,000册
统一书号：2190·080 定价：0.70元

美学译文丛书序

李 泽 厚

1980年6月全国第一次美学会议简报说：“中国社会科学院哲学所李泽厚同志在发言中强调指出：现在有许多爱好美学的青年人耗费了大量的精力和时间苦思冥想创造庞大的体系，可是连基本的美学知识也没有。因此他们的体系或文章经常是空中楼阁，缺乏学术价值。这不能怪他们，因为他们根本不了解国外现在的研究成果和水平。这种情况也表现在目前的形象思维等问题的讨论上。科学的发展必须吸收前人和当代的研究成果，不能闭门造车。目前的当务之急就是应该组织力量尽快地将国外美学著作大量翻译过来。我认为这对于彻底改善我们目前的美学研究状况具有关键的意义，你搞一篇有价值的翻译比你写十篇缺乏学术价值的文章作用大得多。我对研究生就是这样要求的，要求他们深入研究现代美学某家某派。而不要去写那种空洞的讨论文章。”

这确乎是我对当前也只是当前中国美学情况的一个基本看法，得到了与会同志们特别是社会科学出版社的热情支持后，就筹备出一套以整本著作为主的《美学译文丛书》（单篇文章已出版有《美学译文》刊物），以近现代外国美学为主，不问流派，不论观点，只要有学术参考价值的，便一概拿来，尽量翻译，消化和批判则交给读者们自己去作。我想，博采众家之长，不拒一得之见，

DN65/2615

批判改造对方，以丰富发展自己，是符合马克思主义的基本精神的。所译的书尽量争取或名著或名家，或当年或今日具有影响的著作。译文则因老师宿行不多，大都出自中、青年之手，而校阅力量有限，错译误解之处可能不少。但我想，值此美学饥荒时期，许多人不能读外文书刊，或缺少外文书籍，与其十年磨一剑，慢腾腾地搞出一两个完美完本，倒不如先放手大量翻译，几年内多出一些书。所以，一方面应该提倡字斟句酌，力求信、达、雅，另方面又不求全责备，更不吹毛求疵。总之，有胜于无，逐步提高和改善。

愿我们这个美学翻译事业兴旺发达。同志们，大家都来帮忙吧！

1980年12月于北京

前 言

这篇集子中收集的讲稿并不是为一次系统的或连贯性的讲演一气呵成的。除了以《艺术哲学中的关键概念》为总标题的那三篇文章之外，其余的文章都是互不联系的（除此之外，还在后面附加了一篇原先发表过的论文《科学中的抽象和艺术中的抽象》。）由于每一篇讲稿都是专为某些特别的听众撰写的，所以在每一次讲演中我都不得不对我的理论体系中的基本概念——亦即支撑着我的艺术理论体系的轴心概念——进行详细阐述，或至少要对它们作出扼要介绍。这样一来，就不可避免地出现了很多重复。为了避免重复，就要不时地进行删节和追叙。

虽然各种听众——舞蹈演员、音乐学院学生、大学生、有专门训练的业余爱好者——一般都是为了满足各自的专门兴趣或态度来出席这些晚间讲演的，然而当我把这些不同的专题收集在一起时，它们就会展示出使各种不同的参加者共同感兴趣的问题，这就是那些由中心概念支配的、可以对每一个专门课题起指导作用的问题。尽管艺术中有各式各样的问题，每一个问题又有自己特定的几个方面，但只要解决了它的基本问题——艺术创造了什么，表现了什么，从艺术中经验到什么——其它枝节问

题也就迎刃而解了；而这些枝节问题的解决反过来又有助于这些基本问题的解决。因此，虽然这里的每一次讲演看上去似乎都是为了解决一个专门的问题，实际上却是从各个不同的方面射向艺术的中心问题（亦即艺术的本质问题）的聚光灯。

〔其中‘动态意象’也已发表在1956年7月的‘舞蹈评论’上。（见第23卷第6期）〕

——作者

目 录

第一讲	动态形象.....	(1)
	——对舞蹈的一些哲学探讨	
第二讲	表现.....	(12)
第三讲	创造.....	(26)
第四讲	生命的形式.....	(41)
第五讲	艺术知觉与“自然之光”	(56)
第六讲	表面的类似.....	(70)
	——各类艺术之间的真实关系和特殊关系	
第七讲	各类艺术中的模仿和“转化”	(86)
第八讲	艺术原则与艺术创造法则	(104)
第九讲	艺术符号和艺术中的符号	(119)
第十讲	谈诗的创作.....	(135)
附加篇	科学中的抽象与艺术中的抽象.....	(156)

第一讲 动态形象

——对舞蹈的一些哲学探讨

前不久，一个大学生一边翻弄着学院发的学年科目表，一边有点迷惑不解地问我：“究竟什么是艺术哲学？艺术怎么能与哲学联系在一起？”

艺术当然不等于哲学，这二者是根本不同的两码事。然而，世界上没有哪一件事物不可以对其进行哲学上的探讨，也没有哪一件事物不向我们提出一些哲学方面的问题，而与艺术有关的哲学问题就更多了。对于这些问题，艺术家一般不能作出准确的回答，他们最多只能对此发表一些较为实用的见解。只有当人们把这些实用见解用更为准确的字眼表达出来的时候，才算真正地回答了这些问题或真正才能算作在探求它们答案的道路上前进了一步。

那么，严格说来，什么样的问题才是哲学问题呢？

一个哲学问题必然会涉及到我们所探求的事物的含义，因此，它与那些仅涉及到事实的科学问题是很不相同的。在提出一个涉及到事实的科学问题时，我们当然明白我们指的是什么，也就是说，我

们知道我们正在说的这件事是什么。举例说，如果有人问道：“太阳离我们这儿有多远？”我们就会作出有关这件事实的回答：“大约离我们90亿哩。”当我们作出这样的回答时，我们自然知道“太阳”、“哩”、“离这儿多远”等词句的含义；即使我们的回答是错误的（即使我们的回答与事实不符，如我们作出的回答是：“太阳离我们大约有2万哩。”），我们仍然知道我们说的话是什么意思，因为我们运用了量度单位，并找到了自以为是符合事实的答案。但是，假如有人提出下述问题，如“什么是空间？‘这儿’是什么意思？”“从这儿到某地之间的‘距离’的含义是什么？”等等，这些问题就不能通过度量、试验值或通过其他方式发现的事实去回答。对这些问题，我们只能通过对我们所指的东西进行思考所得的结果去回答。在某些时候，上述作法是很容易的，我们只要对它们的意义进行分析并给每一个词下一个定义就行了。但是，在绝大多数情况下我们总感到自己对这些词的含义根本就没有一个清晰的概念，甚至还时常把某些含义模糊的词相互混淆起来。在这种情况下，每当我们开始对它们进行分析的时候（即每当我们想搞清楚它们的含义时），就会发现，它们不是矛盾百出，就是荒诞离奇或毫无意义。因此，对它们进行逻辑分析是无济于事的，我们只能去求助于哲学中那一最难懂然而又是最有意思的部分，即那一不能仅通过某种法则就能学会的部分——逻辑构成部分。换言之，我们必须对自己陈述的含义作出判定和解释，并由此找到一种能够解决我们想要解决的那些问题的方法。这就是说，除非我们能够赋予诸如“距离”、“点”、“空间”、“速度”以及其他一些为我们所熟知的然而又对此感到十分模糊的词语以某些含义，否则就谈不上什么科学。确定这样一些基本含义的工作是由哲学承当的，因此，现代科学中的哲学应当是我们时代中最为辉煌的脑力劳动之一。

虽然艺术哲学还尚未得到应有的发展，然而它确实是一门极富有生命力和希望的学科。不管是专业哲学家，还是具有深刻洞察力的艺术家，都在对“艺术”、“表现”、“艺术真实”、“形式”、“现实”以及他们听到的或正在应用的数十个其他专门词汇的含义进行探究。然而，他们却惊奇地发现自己不能够给这些词汇下一个确切的定义，因为每当他们开始分析这些词语的含义时，这些词语的含义就变得模糊不清和无法确定。

要想对于一种理论以及与这一理论有关的所有概念作出可靠的解释，就必须先从解决一个中心问题着手，即先从确立一个关键概念的确切含义着手。然而，在一般情况下，我们很难确定究竟哪一个是中心问题，因为我们所接触到的问题并不一定就是那个最基本和最一般的问题。已经找到一个最中心的哲学问题的明显标志，就是你在着手解决这个问题时，又出现了一系列更为新奇和更为吸引人的问题，因为你所接触到的概念必然具有某种特定的含义，它通过某种暗示作用，又会进一步引出一些能够说明这个问题的其他概念或者其他一些问题的新概念。这就是说，凡是关键性的概念，它所解决的问题的数量一定会比预期的数量更多。

在艺术哲学中，最为关键和最引人注目的问题，就是时常为人们所争论的有关“创造”的含义的问题。我们为什么总是说艺术家“创造”了一件艺术品？画家们创造不出油彩和画布，音乐家创造不出震颤的乐音结构，诗人创造不出词语，舞蹈家也创造不出身体和身体的动态。他们只是发现和运用这些东西，正如一个厨师运用面粉和奶油制造出面包或一个纺织工人运用羊毛纺成毛线然后又用毛线织成短袜一样。只有用幽默或夸张的语言来交谈时，我们才说：“母亲创造了甜饼。”然而，当我们提及一件艺术品的时候，却真心实意地称它是一种“创造物”。由此便自然地引

出这样一个哲学问题：“创造”这个词的意思是什么？我们究竟创造了什么？如果我们继续对这个问题探究下去，它就会引出一连串与这个问题有关的其他问题，比如，艺术家在艺术作品中创造了什么？他创造这些东西的目的是什么？这些东西又是怎样创造出来的？等等。要回答这一连串的问题，就必然会涉及到艺术哲学中所有重要的概念，如幻象或想象、表现、情感、动机、转化等等。当然，还有其他一些概念，但是，它们都是互相联系着的。

在一次讲演中，不可能涉及所有艺术门类，否则就容易混淆某些重要的原理和含义。既然我们眼前关心的是舞蹈，那就让我们缩小讨论的范围，集中来谈谈舞蹈艺术。我所要提出的第一个问题是：舞蹈家创造了什么？

很显然，舞蹈家创造的是舞蹈。如上所言，舞蹈家并没有创造出构成舞蹈的物质材料，——既没有创造出舞蹈演员本人的身体，也没有创造出演员身上所穿的服装、舞台地板、周围空间、灯光照明、乐曲、重力和其他物质设备。演员只是利用了这一切东西，创造出与这些物质事物不同而又高于这些物质事物的东西——舞蹈。

那么，什么是舞蹈呢？

舞蹈是一种形象，也可以把它称之为一种幻象。它来自于演员的表演，但又与后者不同。事实上，当你在欣赏舞蹈的时候，你并不是在观看眼前的物质物——往四处奔跑的人、扭动的身体等，你看到的是几种相互作用着的力。正是凭借这些力，舞蹈才显出上举、前进、退缩或减弱。不管是在单人舞中，还是在集体舞中；不管是在托钵僧舞^①那激烈的旋转动作中，还是在它的那些缓慢、有力而又单一的动作中，仅仅靠人的身体，就可以把那

① 一种带杂技性质的狂热舞蹈。——译者注

种神秘力量的全部变幻展现在你的眼前。然而这些“能”或者说看上去似乎在舞蹈中起作用的那些“力”，并不是由演员的肌肉活动所产生的那些引起实际动作的物理力。我们眼睛看到的这种力（因而也是最可信的力），是为知觉而创造的，因而也是专门为知觉而存在的。

任何一种事物，如果它仅仅是为知觉而存在，它就不象自然界中那些一般事物那样，仅仅只起到一种普通的和被动的作用。这种为知觉而存在的事物是一种虚的实体，说它是虚的，并不意味着它是非真实的，在任何情况下，只要你与它相遇，你就能真正地知觉到它，而不是梦见它或想象到它。例如，我们在镜子里看到的東西就是一种虚的形象，一条长虹也是一种虚的形象，它看上去似乎是矗立在大地之上或飘浮在云朵之间，但事实上它却是停留在虚无里，你仅仅能够看到它，却不能接触到它，但它确实是由雨雾和光线相互作用而产生出来的一条光彩夺目的彩虹，任何一个具有正常视力的人站在适当的位置上都能看到它，而不是象梦中那样看见它。但是，如果我们相信它是一种具有普通物理性质的物质物，那我们就错了。它仅仅是一种幻象，是一个虚的实体，是靠阳光造成的形象。同理，舞蹈演员创造的舞蹈也是一种活跃的力的形象，或者说是一种动态的形象。演员所作的一切都是为了创造出一个能够使我们真实地看到的东西，而我们实际看到的却是一种虚的实体。虽然它包含着一切物理实在——地点、重力、人体、肌肉力、肌肉控制以及若干辅助设施（如灯光、声响、道具等），但是在舞蹈中，这一切全都消失了。一种舞蹈越是完美，我们能从中看到的这些现实物就越少，我们从一个完美的舞蹈中看到、听到或感觉到的应该是一些虚的实体，是使舞蹈活跃起来的力，是从形象的中心向四周发射的力或从四周向这个中心集聚的力，是这些力的相互冲突和解决，是这些力的起

落和节奏变化，所有这一切都是组成创造形象的要素，它们本身不是天然的物质，而是由艺术家人为地创造出来的。

至此，我们已回答了第一个问题，即：舞蹈演员创造了什么？我们的回答是：舞蹈演员创造了动态形象，即舞蹈。

从这第一个问题中，我们又很自然地引出了第二个问题，这就是：这个形象创造出来又是为了什么？

和第一个问题一样，这个问题也可以获得一个明确的答案，这就是：它可以供我们欣赏。然而这种形象中究竟有什么东西值得我们对它欣赏呢？我们当然并不仅仅因为它是一种虚像就对它如此欣赏，一个在沙漠之中看到的海市蜃楼或许能引起我们的兴趣，之所以如此，那是因为它的奇特；一个镜子中的虚像或许引不起我们的兴趣，之所以如此，那是因为它太普通、太常见，因为它本身作为一个形象并不能使我们感动。但是，一个舞蹈演员在跳舞时创造的舞蹈形象就不同了，它已经不再仅仅是一个可感知的实体了。这个被我们的眼睛感知（或被我们的眼睛和耳朵同时感知）的形象，这个常常是通过我们的眼睛和耳朵作用于我们全身的形象，是作为一个浸透着情感的形象而对我们起作用的。然而，这种情感并不是那种属于某个演员个人的情感，而是属于舞蹈本身的情感。

正如何任何其他艺术作品一样，一个舞蹈也是一种可感知的形式，它表现了或具备着人类情感的种种特征，这就是人们所谓“内在生活”所具有的节奏和联系、转折和中断、复杂性和丰富性等特征。在这些特征当中，还包括直接的经验流和一切生物均具有的生命特征等。舞蹈并不是舞蹈演员在表演时的即时情感的表现，因为这种情感不是按照一定的要求预先加工过的情感，而是现场情感的自然流露。事实证明，绝大多数人对于我们用某种信号、口哨或手势表达出来的情感都是感到无动于衷的。假使舞蹈演员

所表现的仅仅是这样一种东西，那就不会有那么多芭蕾舞迷了。

一个舞蹈表现的是一种概念 (conception)，是标示感情、情绪和其它主观经验的产生和消失过程的概念，是标示主观感情产生和发展的概念，是再现我们内心生活的统一性、个别性和复杂性的概念。我所说的“内心生活”，是指一个人对其自身历史发展的内心写照，是他对世界生活形式的内在感受。这一类经验通常只能被我们模糊地意识到，因为它的组成成分大部分都是不可名状的。不管我们的感受是多么强烈，我们也很难对一种不可名状的事物赋予一定的形式，理智对它是完全不能操纵的。这一事实甚至能使得许多学识渊博的人也轻信了下述看法：情感是一种不具形式的心理状态，形成情感的原因是可以确定的，情感造成的效果也可以查明，但它自身却是非理性的，——它是机体内部的一种没有固定的结构的骚动。

然而，这种主观存在物事实上是具有一定的结构形式的，我们不仅能够时时与它相遇，而且可以从概念上去认识它，反映它，想象它，甚至还可以用符号将它细腻而又深刻地表现出来，只不过它所使用的媒介与那种用于传达内心感情活动的语言媒介不同罢了。至于为什么语言不能完成这个任务，那是有着逻辑上的原因的，在此我就不再介绍了。但对于下述一个重要的事实，却是不得不强调提出的，这个事实就是：凡是用语言难以完成的那些任务——呈现感情和情绪活动的本质和结构的任务——都可以由艺术品来完成。艺术品本质上就是一种表现情感的形式，它们所表现的正是人类情感的本质。

至此，我们算是回答了第二个问题，即：动态的舞蹈虚像的作用是什么？我们的回答是：它的作用就是表达创造者对于那些直接的感情和情绪活动所具有的概念，换言之，它的作用就是直接展示情感活动的结构模式。我们知道，艺术品本身也是一种包

含着张力和张力的消除、平衡和非平衡以及节奏活动的结构模式，它是一种不稳定的然而又是连续不断的统一体，而用它所标示的生命活动本身也恰恰是这样一个包含着张力、平衡和节奏的自然过程。不管在我们平静的时候，还是在我们情绪激动的时候，我们所感受到的就是这样一些具有生命的脉搏的自然过程，因此，用艺术符号是完全可以把这些自然过程展示出来的。在艺术品中，也就象在概念之中一样，感情的所有方面都被巧妙地安排在一起，以便使它们极为清晰地呈现出来。一个舞蹈并不是舞蹈演员本人情感的征兆，而是它的创造者对各种人类情感的认识的一种表现。

我们将要回答的第三个问题就是：舞蹈是怎样被创造出来的？这个问题是如此之大，因此我们不得不把它分为几个小问题去回答，其中有一些是关于技术方面的实际问题，例如如何产生这样或那样的效果的问题。你们有很多人对于这类问题是十分关心的，但它们并不关我的事。除非它们与我所感兴趣的那些艺术问题有关，否则我将对它们不予理会。我所要作的就是透过层层表皮，最终揭示出这样一个哲学问题：“表现某个人对于某些‘内在的’或‘主观的’过程的概念”究竟意味着什么？

这句话的意思就是：使这种内在的过程具有一个外部形象，以便使自己和别的人能够看到它。换句话说，就是以一种客观的符号将一个主观的事件或活动表现出来。任何一件艺术品都是这样一种形象，不管它是一场舞蹈，还是一件雕塑品，或是一幅绘画、一部乐曲、一首诗，本质上都是内在生活的外部显现，都是主观现实的客观显现。这种形象之所以能够标示内心生活中所发生的事情，乃是因为这一形象与内心生活中所发生的事情含有相同的关系和成分的缘故。这种形象不同于物质结构，一种舞蹈的物质材料结构与情感生活的结构是不相同的，只有创造的形象

才具有情感生活所具有的成分和结构式样。然而，虽然这个形象是一个创造出来的虚像，是一种纯粹的形式，但它仍然是客观的（或真实的），它看上去似乎浸透着情感，因为它的形式准确地表达了情感的本质，因此它就是主观生活的对象化。舞蹈如此，其他的艺术品也是如此。

既然所有种类的艺术品在这样一个基本方面都有类似之处，我们又何必把艺术划分为几个大的不同领域（即分为绘画、音乐、诗歌、舞蹈）呢？这是因为，在各种不同种类的艺术之间有某种显著的区别，这种区别能够使得十分精通某一门艺术的人（包括天才）在另一门艺术面前显得束手无策。一个神智正常的人不会跟毕加索学习舞蹈，也不会让亨德米斯教他绘画。那么，舞蹈艺术与音乐、建筑、戏剧之间的区别究竟是什么呢？

我们说，舞蹈与这些艺术有着一定的联系，但又根本不同于其中的任何一种。

那么究竟是什么东西把这几大类艺术区别开来的呢？这是一个一当我们回答了第一次提出的中心问题之后便会继而遇到的另一个问题。第一次提出的这个中心问题就是“何谓造物”的问题，由这个问题又可以很自然地引出了一连串其它的问题，因此它的确是一个极其重要的问题。

舞蹈艺术与其他艺术之间的区别（以及其他各类艺术之间的区别）就在于构成它们的虚的形象或表现性形式的材料之间的不同。在这里我们不可能去讨论其他种类的艺术，而只能对开始时提出的那个问题作一番更加深入的探究，这就是：舞蹈演员创造了什么？什么是舞蹈？

我曾经说过，当我们观看舞蹈时，我们看到的是力的相互作用，但这种力并不是砝码具有的那种重力，也不同于将书推倒时所用的推力，而是那种仿佛推动着舞蹈本身的纯粹外观的力。在