

艺术史的 哲学

【美】阿诺德·豪塞尔著



YISHUSHI
DEZHEXUE

中国社会科学出版社

艺术史的哲学

〔美〕阿诺德·豪塞尔 著

陈超南 刘天华 译

中国社会科学出版社

(京)新登字030号

责任编辑：黄德志

责任校对：徐培英

封面设计：毛国宣

版式设计：王丹丹

艺术史的哲学

Yishu Shi De Zhexue

*

中国社会科学出版社 出版
发行

新华书店经销

四川自贡新华印刷厂印刷

850×1168 毫米 32开本 13.125印张 2插页 307千字

1992年2月第1版 1992年2月第1次印刷

印数 1—3 000册

ISBN7-5004-0995-8/B·204

定价：7.55元

译者前言

美学王国疆域的开拓速度之快不容忽视：18世纪它作为一门独立的学科登上了科学的殿堂；19世纪末它挣脱传统的哲学领域的束缚，向心理学拓展，审美心理学得以诞生；20世纪初它又迅速地与社会学结合，形成了艺术社会学。虽说艺术社会学的研究在我国早已起步，但几十年来发展速度缓慢。当今的开放改革为我国艺术社会学的发展创造了良好的条件，然而，国外的借鉴是必不可少的。我们把A·豪塞尔在这方面的力作《艺术历史的哲学》介绍给中国读者的目的也在于此。

豪塞尔1892年生于匈牙利布达佩斯，先后在布达佩斯、柏林、巴黎等大学攻读哲学、文学和艺术史，并获博士学位，曾到意大利实地考察过古典艺术和意大利艺术，然后回柏林研究经济学和社会学。1938年赴英在利兹大学等处讲学，1957年移居美国，在马萨诸塞等大学任艺术史教授。1951年他的艺术社会学巨著《艺术的社会史》问世，1958年又出版了《艺术史的哲学》，以此奠定了他在艺术社会学领域中的重要地位。1977年，他重回祖国，1978年在布

D1104/18

达佩斯逝世。他的主要著作还有《风格主义》（1964）、《艺术社会学》（1974）。

传统的艺术史研究，往往从形而上学的哲学体系来演绎艺术的发展过程，要不就是单纯地把艺术家和艺术作品按时间次序作先后罗列。不是把艺术史作为哲学的附庸，便是使艺术史成为一堆缺乏内在联系的材料。豪塞尔主张对艺术史作整体的多角度的研究。他从社会学、心理学、哲学、经济状况、教育层次、民俗习惯等角度来探究艺术史，这些方面构成了《艺术史的哲学》一书的主要章节。这种开拓性的研究克服了过去艺术史研究中单向、片面、抽象的缺陷，取得了可喜的收获。

一 艺术历史与历史哲学

何为历史？难道仅仅是关于过去各种事件产生和消失的记录、评论吗？或者如有人说的“历史的也就是有效的”吗？是世界精神、时代精神那种最高实在借人作为工具在演进和外化吗？是每个人的各种自发行为相加的总和吗？都不是。豪塞尔认为，历史并不是靠收集一堆材料并对之作评论来起步的。因为我们记下的材料，仅仅是那些我们早已用某种观念加以整理和选择的事实，仅仅是那些对我们构成问题和被当成与己有关才加以接受的事实。一旦这些事实与我们所设立的某种观点发生矛盾，那么，人们对历史的解释就得修订和更新。因此，历史在人们面前所呈现的图画，虽然可以理解，但总是或多或少被歪曲的。那种试图按过去事件出现时那样去描绘历史的努力是注定要失败的。

用“有效”来作为历史的含义和标准是多么相对。“有效的”当然指对人有效，不过，不同时代有不同的准则，“有效”便会陷入混乱。而且从另一方面来说，在一定意义上，任何

曾经出现过的事物在某种方式中都是“有效的”。确实，在历史上某一次战争中，紫罗兰曾经横遭蹂躏，然而，这也是“有效的”吗？因此，不断去抱怨过去曾经发生过的实际事件中有多少已被或未被历史著作加以考虑，对历史研究是没有意义的。要揭示历史上诸重要因素，必须依靠一种假设的观念，或不如说，要靠一种历史哲学。历史研究只有在某种程度上把许多直接感觉到的事实去掉，并以此作为代价才能得以完成。系统的历史研究的诞生，意味着作为一个活生生的过程的历史的结束。艺术作品作为一个审美的统一体，俨如一个小宇宙，但这种独立自足性对艺术史并不重要。只有不再强调艺术作品自身的个别性和独立性，把它当作种种影响、传统、制度的一种结果，作为与居前的和后继的作品有关的一种对象，作为艺术潮流的一个阶段，作为走向一个目标的道路旁的停车场，艺术作品才获得历史的意义和历史的真实性。而这是以某种历史哲学为基础的。

豪塞尔的历史哲学经他自己总结可以简述如下：“历史中的一切统统都是个人的成就；而个人总会发现他们是处于某种确定的时间和地点的境况之中；他们的行为举止是他们天赋才能和所处境况两者共同的结果。”（见“前言”）他宣称，这就是贯穿《艺术的社会史》和《艺术历史的哲学》这两本书的主导原则。由此出发，他抨击了把艺术历史当作纯粹是个人意志和活动的产物或者把艺术史视为世界精神的一种显现这两种片面的历史哲学。诚然，普遍性寓于特殊性之中，社会力量也必须通过个人的心理才能产生效果，艺术作品是艺术家自己个性的创造。然而，个人在某种程度上总是他自己在其中扎根的那个社会环境的产物。

人既是各种意识形态（包括艺术在内）的创造者，但又被既定的意识形态所创造。个人与社会集团、自发性与习俗、精神惯例和外影响、本性与教养，都是不可分割的。一个独立存在的

社会、一个独立存在的个人、一个独立存在的艺术作品，都是无法理解的。自文艺复兴运动以来，对个人的强调与日俱增，经浪漫主义运动而达到了以前无法想象的程度。然而，极端的个人主义仍然是一种社会现象。奇怪的是，与强调个人的艺术创造相反，艺术史的研究却崇尚一种超越个人的世界精神或内在逻辑，这同样也是一种社会现象。

历史研究这种倾向的代表人物是瑞士的H·沃尔夫林，他提出“没有姓名的艺术史”的理论而名噪一时。他认为艺术史研究不应只关心艺术家个人的姓名，因为“不是什么事情在所有的时代都是可能的”，艺术家决不能随心所欲地完成任意的目的。在他看来，艺术的目的和风格倾向统统都是一个时代的产物，艺术家不会也不能超越他的时代所给予的既定界限。例如，画家可以利用几种“视觉”可能性中的一种，完全悉听尊便，但他决不能回避或跳过摆在他面前的社会实际状况。因此，艺术的“视觉形式”和描绘图式便有了它们自身发展的历史，它超越任何个人的或民族的趣味之上。对于这样一种有着内部发展逻辑的艺术视觉形式，社会外部的条件和个人的精神创造都是无力改变的，艺术的发展总能实现它要实现的东西，于是艺术家个人只不过是这种“视看逻辑”的一种体现而已，不是由彼得来完成便是由保尔来实现。所以艺术史实际上便成了一种“没有姓名的艺术史”。

豪塞尔批评了这种抹煞人的主动精神的理论，尖锐地指出，这是一种历史目的论和历史循环论。人不可能是绝对同一的。难道保尔准会在彼得所从事的方式中不差毫厘地去重复他干的事？在他面前可供选择的可能性不是一个而是两个或更多，他作何种选择不是只取决于艺术发展的内在逻辑，还要依据他所处的社会环境的影响和个人的选择，这超越了纯艺术领域。艺术发展决不会由内部逻辑自己来产生新的形式，必须经由人来完成。而人是一种

精神的和社会的存在物，他所采取的步骤，所进行的选择，所从事的创作，都要受到内部的和外部的、个人的和社会的多方面的限制。由此，豪塞尔断言，从来没有单纯地走着自己道路而把人撇开的艺术，也从来没有完全听任外在环境支配而把艺术家撇开的艺术。他的观点无疑要比沃尔夫林的论述深刻得多。不可否认，豪塞尔在这一点上，得力于他所运用的辩证方法。

二 艺术历史与社会学

不论人们如何强调艺术作品本身的完整性、统一性、独立自足性，但艺术作品毕竟不是某种冥想的形式，也不是个人的发泄，而是对社会挑战的一种回答，是对生活的一种解释。豪塞尔认为，艺术作品是对世界的一种攻势，是人们征服浑沌、战胜世界上不可思议的、深奥难解的、毫无人性的东西的一种手段。所以，创造出审美幻象并不是艺术家为之辛劳的唯一的和最重要的目的，审美价值也不是艺术作品的全部。文化是为保护社会并为之服务的，各种精神创造与传统、各种习俗和机构哪一样不是社会的构成方式和手段？因此，艺术、哲学、宗教、科学在维持社会的斗争中都有着自己的位置和作用。尽管各个不同的文化部门与它们的经济基础之间的距离各不相同，尽管艺术与社会经济状况的关系被一些中间环节弄得模糊了，但是谁都不能否认，艺术作品对社会历史与现实生活的直接描绘却是丰富得无法比拟。

艺术也不应为这一点而与其他形式的社会意识形态截然分开。因为一个社会的各种意识形态，一个社会集团的世界观毕竟是一个不可分割的整体。用社会学来研究艺术史，也就是要在艺术史中确立社会意识形态这个概念。这个概念的确立不等于滥用。豪塞尔强调指出：社会意识形态的概念只有在艺术与某个社会集

团相联系的情况中使用才有意义，“唯有在我们把意识形态现象归因为特殊的社会集团时，我们才跳出给历史顺序作单纯记录的窠臼；只有这样，我们才能造成一个具体的、在社会学上有用的意识形态的概念。”（见“第二章”）离开了这个意义，艺术史中的意识形态概念毫无用处。

艺术史少不了对艺术家和艺术作品作评价和再评价，而支配这种评价和再评价的，不是艺术内在的逻辑，也不是个人的好恶，而是某个社会集团的意识形态。但是，社会学对艺术史的研究并不因为正确地指出了这点而没有局限。因为并非艺术中所有的东西都能用社会学的术语来解说，例如人们说一件艺术作品如何优越，这就没有社会学的同义语。正如普列汉诺夫指出的那样，社会状况决不能直接解释小步舞曲的形式。因此，豪塞尔认为，社会学在艺术史中所能做的全部事情就是：“按照艺术的实际来源来解释在一件艺术作品中所表现出来的对生活的种种看法”（见“第二章”。）若想在社会的正义和艺术的价值之间寻求完全一致，这不过是一种“美善合一”的幻想而已。也就是说，对艺术作品作审美上的分析，这不是社会学的用武之地。

艺术史的中心问题是对艺术风格的产生和演变作出解释和评价。“风格”概念是艺术史的基本概念之一，应该由它来系统说明艺术史中的基本问题。艺术史中常常会出现这样的情况：众多的艺术家各自分离，或独立地活动，但他们各人的努力却展现了一种共同的方向和相似的特征，他们个人的目的不知不觉地隶属于一种非个人的、超越个人的倾向。豪塞尔认为：“风格就在于许多具体的和完全不同的因素所构成的一种整体的理想统一。”（见“第四章第五节”）一个风格得以存在的最起码的标准，就是在一批艺术作品中存在着与一定数量的在艺术上有意味的特征相关的一致。豪塞尔认为还有两个与风格有关的标准，即这些共

同的特征应得到某种相当广泛的散播；在审美上，共同风格的艺术作品运用了一种共同的形式语言。这就是豪塞尔关于风格的三个标准。但是这三个风格标准不能机械使用，因为“风格”不是抽象的逻辑概念，它是与不断变化着的内容相关的一种动力关系，风格概念，它只存在于各个具体的艺术作品之中，是同一种风格的作品的一种理想的图式。这种理想图式及其三个标准，决不会无一遗漏地统统体现在某个具体的作品之中，也不可能每个同风格的作品都成为它所隶属的风格的典型表现。

然而，一些艺术史家把艺术史中的风格概念简单地当作作为一个形式的和技术的问题，这样一来，艺术史便降低为不断提出形式和技术问题又不断去解决这些形式和技术问题的形式史或技术史了。豪塞尔用社会学的研究方法指出，不存在由天意或由艺术内在逻辑提出的由一个艺术家或一代艺术家来完成的形式或技术的任务。莫奈创作了《圣-拉查尔火车站》一画，它既是一时心境的一种描绘，又是对光和空间问题的一种解答。在这画出现之前，并不存在它出现之后同样意义的光的问题。问题的提出和解答都是艺术家本人，而他是处在历史的和社会的网络之中的。因此，风格不仅仅是形式问题。豪塞尔正确地指出：“历史的种种结构，诸如传统、习俗、技术水平、盛行的艺术效果、趣味的流行规则，以及有关的主体为非理性的心理功能的自发性所设置的客观的、理性的、超越个人的目标和界限，所有的这一切创造了我们称之为一种‘风格’的东西。”（见“第四章第五节”）

对于那种认为风格的演变的原因在于人们对新旧的形式逐渐感到乏味的说法，豪塞尔作了精辟的分析：这与其说是原因，不如说是一种征兆。趣味的疲惫不会导致一种新的风格的诞生或造成旧有风格的结束。例如罗可可这种稳固建立起来的艺术形式，决不会因为年代古老而失去它的魅力。“具有新的艺术兴趣的某

个社会阶层的兴起才是主要的条件”（同上）。当然，在艺术中，风格变化的条件不易观察到，变革的冲击不是来自一个清一色的由出身、立场或财富来划定的阶级，而是由一个阶级实行领导的由一群有文化的人、艺术的创造者和爱好者及鉴评家所组成的集团或文化精英来发动的。

没有特定的社会的和经济的变化，人们就无法解释风格的变化。希腊拟古主义的胜利之所以超过荷马的时代，离开贵族政治对封建君主政治的相应胜利是不可理解的；中世纪的象征主义向文艺复兴的艺术理性主义的演变，离开从城镇的封建经济和领主政治向资产阶级的社会秩序的转变也是不可理解的；浪漫主义的胜利进军，没有法国革命和资产阶级的胜利、个人的解放、自由竞争的开展，同样也是不可理解的。单纯从艺术的内在逻辑来解释风格的变化而缺少社会学的分析，至少是片面的。但是，谁要是想把艺术风格的变化看作是经济方式和社会状况的直接反映，那也不是科学的社会学，而只能是一种庸俗的唯物主义了。

每一种艺术风格的形式，就其自身的特征而言，都是别出心裁的和富于创造性的，决不能从当时的物质状况或智力水准中演绎出来。豪塞尔说：“生产状况并不直接地和完全地把自己显现在文化中；只有经过一长串的中介，它们才在科学的学说、道德的原理和艺术的创造中找到表现”（见“第四章第七节”）。这种观点与恩格斯反对庸俗唯物主义的观点十分接近。至于经济的作用通过一系列中介才得以表现在艺术之中的最好例子，莫过于荷兰自由资产阶级的兴起与伦勃朗的绘画之间的关系了。

三 艺术历史与心理学

精神分析学把艺术纳入自己的领域，而且谁都无法否认精神

分析学对艺术所作的探讨获得了一定的成功。艺术作品中确有一些因素无法用社会状况和形式技巧来解释，其中就有那些隐含的心理动机和艺术家自己也未必察觉的无意识因素。这正是精神分析学首先揭示并加以研究的。豪塞尔认为，虽然精神分析学不能回答艺术的社会先决条件和风格的标准问题，但却能回答艺术在创作者和欣赏者的精神生活中的作用。因为它是一门关心心灵的意识过程和潜意识的学说。艺术作品在某种程度上与白日梦有相通之处，是一种希望的实现，创造了一个充满完美意义的可以在心理上充分想象的但在日常生活中无法达到的世界。艺术作品有时也是一种逃避，它抛弃或破坏现实，为的是说明它、驾驭它、重建它。艺术创造过程中的心理活动是极其复杂的，潜意识中的欲望、冲动、执着、压抑等等都可能出现，有的甚至成为刺激艺术家进行创作的起因。精神分析学对于探究创作过程中心理的复杂活动，尤其是揭示其中的潜意识的活动，无疑是有益的。

艺术形象常常会隐含着某些意义，它们与明白的意义混合在一起，从而使艺术作品呈现出多义性。现代艺术作品尤为如此。豪塞尔认为，“似乎没有一种对诗的多义性的解释能比由精神分析学在解释梦时所从事的那种方法更有收获的了。”（见“第三章第八节”）艺术作品多义性的例子运用得最广泛的当数莎士比亚的《哈姆莱特》。为什么哈姆莱特为了父亲被谋杀而向杀兄篡位谋嫂的叔叔进行复仇但又缺乏决心？精神分析学认为，那是因为哈姆莱特犯有一个罪恶，即他自己在性欲上执着在母亲身上，这种罪恶才能解释他与母后之间那种热情过分的、令人沉闷的和使人困惑的场面，也能解释他迟迟不采取复仇行为的困惑，因为他在他叔叔身上看到了自己的影子。不管此论的信者有多少，用俄狄浦斯情结解释《哈姆莱特》之谜已成为此剧的意义之一，而且在评论界已产生影响。这确实是精神分析学对艺术作品多义性作

探讨的一个成果。

但是，尽管艺术的虚构与人们的白日梦都带有趣味，又都起了促使精神平衡的作用，但这两者是不能混为一谈的。豪塞尔指出：“艺术创造了一个较好的世界：一种较少浑沌、较少混乱、较多前后相通的存在形式。”也就是说，艺术创造了一个带着意义的、具有审美价值的形式结构，将意义物化了，而梦却不具备这些特点，只不过是一种精神和心理的活动而已。

至于感受过莎士比亚剧本中人物所具有的深厚的现实性的人，感受过那些人物所说的语言中的活力和美的人，没有一个会承认乱伦的动机是《哈姆莱特》的主要意义和精髓。无人会说此剧所产生的巨大的戏剧效果、它的语言韵律、它的形象富于魅力、它的深刻意蕴要归诸俄狄浦斯情结的引力。即使人们愿意承认恋母情结是《哈》剧的一种意义，也多半要补充一句，这种意义并不是此剧最重要最有魅力的意义。

值得一提的是，豪塞尔经过分析，认为精神分析学的艺术观不过是浪漫主义运动的一种产物。浪漫主义艺术所具有的梦一般的结构，那种渴望般的、含混多义的、引动美感的，简直可以触摸的但又非常遥远的，谜般难解的但又含义丰富的，令人悚然但又勾心夺魂的特点，除了象梦之外不象别的东西。豪塞尔说：“事实上，艺术作为一种替代的满足、一种补偿或安慰的整个构想，就是以浪漫的和后期浪漫艺术的经验为基础的。”（见“第三章第二节”）不少人认为艺术家与神经病患者有许多相似之处。艺术家的坐卧不安、易受刺激、喜怒无常，从洋洋得意的自信忽而转为毫无希望的怀疑，经常生活在想象的天地之中，难道真的与精神病人共有？豪塞尔从心理学转向社会学，作了很有启发的分析：难道这些表现不正是在某种程度上与那些他们的存在和成功要依赖于一种无法约束、不可预测的竞争的人所共有的特征

吗？所有这一切不正是在人们的现实生活中，在幸运或倒运、成功或失败、无法预料的命运中起作用吗？这就是说，所有的赌徒和投机者、魔术师和冠军、优秀演员和蹩脚演员、真正的艺术家与无法安心的失败者，在某种程度上不都是神经病吗？因此，精神分析的艺术观并不适用于整个艺术史，它只适合于对浪漫主义艺术作品的某些方面作考察。它的对象不是非历史的心理学主义的“自然人”，而应该是历史唯物主义的既是自然的又是社会的人。

“心理学要依靠社会学”，这就是豪塞尔的结论。

精神分析学的艺术理论是以“升华作用”为基础的。它认为艺术家过剩的本能冲动无法对实存现实的要求作出让步，于是转向幻念世界，试图求得一种能为现实所允许的替代性的满足，这样就产生了艺术。这种艺术起源于升华的理论难以使人信服。豪塞尔质问道：升华是由冲动造成的，还是由艺术家的全部精神组织、他的生活历史、他从中发现自己的社会历史条件、他的文化传统预先就决定和早已形成的？难道一个刽子手与一个艺术家，他们各自的升华都是一样的吗？屠夫可以用一种粗野的发泄来满足里比多的欲望，而一位画家却远非屠夫所比，他不光是欲望的升华，而且有创造的意愿；不光是自恋，而且有自我表现的渴求；不光是一种自我的爱好，而且要赢得社会的承认。豪塞尔指出，那种“把所有的艺术当作象征，又把所有象征作用当成了性的作用”、只适用于性的压抑和升华的艺术理论，“其范围是极为有限的”。在他看来，精神分析美学的精华不在“升华作用”，而在于人们对自己意图的“文饰作用”。

四 艺术历史与民俗艺术和流行艺术

豪塞尔把过去为艺术史所不齿的民众的一般艺术放入了艺术

史,与高层次的精湛的艺术相提并论,这不仅是他的社会学研究方法的逻辑需要,而且也反映了现代艺术向流行、通俗方向发展的重要特征。广大未受充分教育的和未曾都市化或工业化的民众,有着自己喜爱的艺术,主要表现为民俗艺术和流行艺术。这两者都具有“大众性”,但两者之间仍然是可以区别的。民俗艺术是纯真的、粗糙的、愚拙的以及古老的,而流行艺术则常常是巧妙的,带有技术性的。前者在山区和农村生根,后者却到处落户;前者的地盘在缩小,后者的领域在扩大。

豪塞尔认为,这种变化与艺术的大规模生产和传播有关。现代科技水平的提高与经济的发展,使艺术成为了商品。城市文化经由现代大众传播的手段,使过去不可重复的独一无二的艺术品变成了大量复制的艺术商品,不仅形成了区域和国家的文化的统一性,而且大量涌进山区和农村,对民俗艺术造成了很大的危害,而流行艺术却因此在突飞猛进。这只要想想流行歌曲和自娱性的舞蹈这几年来以惊人的速度传播于我国的山区和农村的情况,就不难理解大众传播媒介的威力了。豪塞尔认为,在这一点上,电影尤为突出,相同的电影凭借机械制作的大量拷贝,能够在数千家电影院同时放映,更不要说电视了。艺术对现代市场的依赖,以及流行艺术成了现代生活方式的组成部分,这些都应纳入艺术历史研究的领域。

当然,豪塞尔的《艺术历史的哲学》不可避免地带有艺术社会学这门新兴学科不够成熟的缺陷,而且他在贯彻社会学研究方法中有时标榜马克思主义,但他又常常批评马克思的一些观点,从而提出了全面理解马克思关于艺术与社会的论述的问题。不过,正因为存在着这些缺陷和问题,也就为我们进一步发展艺术社会学提供了可能性。

译文有不当之处,衷心希望读者指正。*

本书前言部分、第一、二、三、四章由陈超南翻译；第五、六章由刘天华翻译。

陈超南

1987年12月

* 全书注文（脚注）原书版权出处不全，请读者谅解。——译者

前 言

这本书试图考察艺术史的方法论，因而不免要考察关于艺术史中的哲学、社会学和历史学的问题；它探究我们能达到何种程度的科学性的艺术史，它的方法和界限是什么。它包含着对历史的哲学评论，但并不是一种在世界历史理论图式意义上的历史哲学，也不是一种历史进程的逻辑学，更不是历史的预言；也不企图从某些更高的观念来推断历史的进程，而且也不打算把过去和将来的一切都纳入一个统一的图式之中。在这一点上，这本书仍然忠实于曾在《艺术的社会史》（1951年）一书中引导过我的那些原理。然而，观点及阐述的方式都会有很大的不同。在前一本书中，我采用的是描述方法，其目的完全是为了遵从我所相信的理论假设和规则，它们是我为了描述和解释历史现象这项工作而发现的。前一本书留给读者的，是去注意和评论那些进行解释的范畴。我过去尽力避免提供一篇序言，因为在序言中我得把我的意图和方法直接告诉读者。在某种意义上可以说，这本新著是打算替代那篇未曾写出的序言。关于我的艺术史概念的哲学假设，在这里有了明确的阐述。历史材料的采用仅仅作为对体系性的基本概念的具体说明。这一