

现代艺术的美学奥蕴

【美】 卡斯頓 海雷斯 著
李田心 译

美国西北大学研究现象学
和存在主义哲学之成果

湖南美术出版社

责任编辑：周济祥
装帧设计：
封面设计：李 渔

Jc

445

459856-

60

1988

现代艺术的美学奥蕴

湖南美术出版社出版

湖南省新华书店经销

湖南省新华印刷二厂印刷

开本：787×1092 1/32 印张：6.5 插页：2页 字数：146千字 1988年7月第1版第1次印刷

印数：1—5000册

ISBN 7—5356—0164—2/J·139

定价：1.60元

前 言

现代艺术和以前的艺术之间存在着明显的差别，这一点是无须多讲的。然而，对于这种差别的意义或者重要性，看法却很不一致。的确，当代的美学家好象觉得现代艺术从本质上没有脱离以前的艺术。这种观点的一个理由是当代的主要哲学流派在方向上是与历史无关的。现象学和存在主义同当代的分析哲学一样，在方向上与历史无关。因此很少有哲学家去理解艺术史的意义——从根本上去理解现代艺术与现代艺术的前辈之间的差别。

事实上，在艺术创作领域普遍存在着一个排斥这种理解的观点。例如，赫伯特·利德遵循弗洛伊德和容的观点，他把艺术家看成是“非人的力量的媒介和渠道”，并认为这种非人的力量超越了艺术家的历史境况。这种观点导致艺术批评家去寻找不

DM04/08

同时代和不同地方的艺术作品中的相似。同样，克莱将艺术家比作收集和传递来自树干下面的东西的树干，而恩斯特认为超现实主义彻底摧毁了艺术家的创作力量之神话，他认为艺术家的作用完全是被动的，理智、道德标准、美学思想、创作意图阻碍了灵感的发挥。艺术家是自己的观察者，在观看一幕不是自己创作的戏剧。

可是，如果情况真的如此，怎样才能把艺术同偶然发生的東西或者自然发生的東西区别开来呢？艺术家肯定不能完全处于控制之中，每一个画家都意识到了非人的偶然或者灵感之天赋：一张空白画布上的几根毫无目的线条或几块毫无目的的色块可以给艺术家暗示出一种方法，运用这种方法随意的线条或者色块可以改变成一件艺术作品。或者艺术家可能极力执行一个目标坚定的方案，然而画出的东西使他不得不放弃这一方案。可是，虽然艺术家肯定认识到了自己创作中的顽固的独立性，然而创作仍然是他自己的创作，他选择了创作，他用某种方式进行创作，他不只是媒介，即使当他企图不去阻碍偶然或者灵感的发挥的时候，这种企图本身实际上就是一个选择和意向问题。因此我们可能会问到底是什么东西使艺术家如此重视偶然或灵感。

为了进行选择，人必须要有指导选择的标准。假设必须在两条行动路线中进行选择，要么有一种选择一条而不选择另一条的理由，要么没有理由。在后一种情况中，我们不可能进行选择；如果我们在两种选择面前不打算变得目瞪口呆，不打算象伯雷顿的驴子站在两堆草前一样，我们就必须进行没有理由

的“选择”，进行一种同偶然、自发、灵感、自然等没有差别的“选择”。在另一种情况下，如果我们有个很好的理由，人们可能会问是什么东西使之成为理由：是不是我们选择了这一理由，所以这理由就是好的呢？还是这种理由的正确性独立于我们的选择之外呢？这理由可以被自由地选择吗？为什么选择这个而不选择那个呢？这一选择是理智的吗？最初的问题又重新出现了。只有当自由受到限制的地方才有自由的可能性。为了肯定自我和自己的将来，人必须至少相信他被给予了标准，他可以用这标准去作出决定。这样做，他可能犯错误，他的信仰可能没有根据的或者是不真实的信仰，然而没有这种信仰就没有选择。

人们使用的标准肯定不会把自己向着相反的方向拉。它们必须组合在一起，形成一种所谓的人的理想形象。这种理想往往表达得不清楚。当人们经历日常的生活和工作时，很少有人清楚地知道是什么东西构成了好的生活。然而即使人们进入到了不加思索的习惯中，人的行为和喜乐比起任何理论来更能有效地解释人所接受了的理想形象。这种形象是在人的一切活动中可以得到揭示的一个根本设计的目标。那些被认为是重要的或者是重要的东西总是人们感到能使自己靠近这种理想的东西。

如果将艺术创作理解为有意的活动，艺术创作必须按照这一设计来理解，艺术也表达人的理想形象，理解一件艺术作品的意义就是理解这一形象。这种发现是了解艺术家使用的语言的一部分。这不是说艺术家必须首先变成一位哲学家。一般来说艺术家可能直接地接受了这一理想，离这一理想非常之近，

因此这妨碍了他对它进行深刻的思考，然而这一理解却决定着他的艺术采用的方向。

当这一理想发生变化的时候，艺术也必须发生变化。因此可以将现代艺术的出现看成是柏拉图式基督教的人的观念崩溃的结果。凡是在这种传统观念的影响在变弱的地方，就可以预料艺术会以不同于传统美学的形式出现。

现代艺术家再也没有一个明确的、公认的遵循路线，这种现象的一个标志是现在没有一种风格能与罗马式风格、哥特式风格、文艺复兴时期的风格或者巴罗克式的风格相比拟。这种方向性的缺乏给了艺术家新的自由。正象传统艺术是禁固性的一样，现代艺术是开放性的。今天对于“什么是艺术？”这一问题存在着各种各样的解答。然而这种解答的差异性说明了对艺术之意义的解释的不确定性。19世纪和20世纪的许多艺术家感到需要就他们的作品写些文章，以便使自己的艺术在艺术家和公众中变得合法化。人们可能会通过要人注意行动绘画、塔西主义、自动作用创作来进行反驳，难道它们没有说明现代艺术家正在努力进行不甚自觉的和更直接的艺术创作吗？利德、克莱和恩斯特的论断指的是同一个方向。可是进行不甚自觉的创作的企图难道不是以一个更高程度的自我意识为前提吗？返回到童年难道不是幼稚的吗？返回到失去的天堂的欲望恢复了失去的天真吗？

对现代艺术之意义的各种不确定的解释导致了现代艺术家与艺术史家、心理学家和哲学家的对话。这一本书的解释也许能对这一对话作出贡献。

注 释

1. 海德格尔是个大例外。但据我所知，没有人进行过将艺术史之意义的解释建立在海德格尔对历史的理解的基础上的尝试，海德格尔将历史理解为上帝之历史。我认为这种解释可能和现在的解释相统一。为了证明这一点，有必要证明柏拉图式基督教关于人的观念的崩溃的基础存在于海德格尔所理解的上帝之历史之中。
2. 《当今美学》中的“艺术动力学”，由M·菲利普森 编辑（克利夫兰，1961年），第334页。
3. 参见萨特的《存在与虚无》，海泽尔·E·巴恩斯译（纽约，1956年），第557—575页。我同意萨特的观点：这一设计是一个变成象上帝的设计，即：“从根本上说，人是欲望。这种欲望人的观点的存在不是由经验主义的归纳法建立起来的，它是对为自我之人进行描述的结果，因为欲望就是缺乏，因为为自我就是追求人自己缺乏的东西。”（P565）。如果我们不知道人怎样企图变成象上帝，对人的这种描述仍然是空洞的。关于上帝的不同理论产生于对人的基本设计的不同解释。根据萨特的观点，接受哪种解释依赖于人的自由选择。然而当萨特“在人类自由的高潮到来之前什么也没有认识到”的时候，他误解了人的处境（P 569）人对基本设计的解释以人是什么为条件，人是什么由人在历史上的地位来决定。
4. 这种解释不能对现代艺术及其根源作出合理的评价是很明显的。艺术如此丰富，以致于它不能被这个简单的网所包括。这种现象被歪曲了，可是如果提供的模式被误认为是一幅适当的图画，这种歪曲是有害的。

目 录

第一部分 历史的回顾

1. 基督教背景.....(1)
2. 笛卡儿哲学传统 (18)
3. 古典主义.....(34)
4. 美和宏壮.....(43)

第二部分 主观主义的美学

5. 追求趣味.....(56)
6. 否定、抽象和构造 (72)
7. 迎合大众趣味的、无美学价值的艺术作品
——“肯次”(Kitsch) (89)
8. 将引起感官快乐的东西变成恶魔.....(102)
9. 追求直接性.....(115)

10.爱西斯的面纱.....	(133)
11.艺术和精神分析.....	(146)
12.新现实主义.....	(162)
13.现实主义和“肯次”.....	(178)
14.结论——现代艺术之外.....	(189)

1 基督教背景

(1)

人处在现在的我和将来的我之间。如果关闭的过去和开放的将来不存在如此的冲突，理想和实际就没有必要相矛盾。但是人不仅仅是另外一个事实，而且还很不完善，他必须选择成为怎样的人。过去和将来之间的冲突迫使人把现在的人和应该成为的那种人区别开来，人在寻求一种理想，然而在寻求这种理想的过程中，他只能试图成为真正的自我。

柏拉图首先清楚地表达了这一观点。他说，人被从存在抛入了形成，这一抛落使人脱离了他的真实本质，因为人的本质只能在存在王国才能找到。但是人并不是完全脱离了他的本性，人没有完全消失在世俗世界。理想——对柏拉图来说也是真正的真实，虽然不再被清楚地看见，可是并没有完全被忘却。它仍然在召唤人，叫人从不能得到满足的形成中摆脱出来。因为满足就是完善，作为一个短暂的有意识的存在物，人不能摆脱他自己的不完善的意识。和理想不能分离的是一种寻找更多的满意欲望，柏拉图把这种欲望叫做爱。

• 1 •

在《专题论文集》中，美被解释为爱的对象。被爱就是被需要。人之所以爱是因为他企图在被爱的东西中完善自己。这种完善只能在时间之外才能找到。因此美属于存在王国，而不属于形成王国。柏拉图把存在解释为一个形式和思想王国，我们感觉的这个变化世界只是这些形式的形象。每当在这个变化世界中发现某种美的东西时，就认识到了这种东西的形式。美是存在的显现。

柏拉图谈到美时，他通常不把艺术考虑在内，在《共和国》中，他甚至劝说人们不要把他对美的解释和一种艺术理论联系起来，他认为诗人更脱离真实，他们是模仿的模仿者。然而柏拉图对于美的理解使另一种艺术观点出现了。形式毕竟不是完全孤独地居留于遥远的上帝和天神的住处，它们在这个世界中被模仿，它们出现在这个变化的世界中。每当我们发现某种东西，通过这种东西，形式非常清楚地说话的时候，人就意识到了他自己的本质。因此美就可以被解释为理想引起感官快乐的外表。理想使人回想起人的真实本质，并在某种程度上使人重新恢复人的真实本质。我们现在要问柏拉图，一个不仅模仿外表而且模仿形式的模仿的艺术家，为什么一定更脱离真实呢？会不会象柏拉图本人说的一样，艺术家不可能比别人更接近理想因而不可能具有充当上帝和人之间的中间人的力量呢？艺术家能不能比其他的人在引起感官快乐的东西中更清楚地感觉到理想的存在并把这种感觉表现为神圣之光照亮的艺术作品呢？因此，蒲鲁太纳斯一方面接受柏拉图的美学观点，另一方面又拒绝他对艺术的批评。他说：

“不要因为艺术通过模仿自然物体进行创造而仍然受到怠慢。首先，因为这些自然物体本身就是模仿之物，而且我们必须认识到，这些艺术不仅仅是复制被看见的东西，而是回到了大自然起源的理性原理中。另外，艺术的许多工作是它们自己的工作，它们是美的持有者，并将大自然缺少的东西添加起来。因此，菲迪埃在创作宙斯时，并不是从感觉到的东西中找到了模特儿，而是根据理解：宙斯应该以什么形式被表现出来？”①

艺术作品的美好象显现出来的上帝的美。艺术不仅仅是大自然的副本，艺术将大自然变成某种高级的东西，大自然的神圣的本质的东西被揭示了出来。

然而真正的柏拉图主义者只能问心有愧地羡慕引起感官快乐的美。蒲鲁太纳斯也梦想一种使艺术家感到迷惑的美。他说：

“但是我们应该做什么？路子在哪儿？怎样才能看到难以接近的美呢？这种美好象存在于神圣的境界，离开所有的人甚至凡俗的人都能看见的普通道路。有力量的人让自己升起并进入自我，抛弃通过眼睛认识的一切，永远从曾经使他高兴的物质美中脱离。”②

柏拉图的理想理论过于强调精神，不允许精神之外的其他东西出现。引起感官快乐的美，如果允许的话，必须通过一条苛刻的理性原理来纯化。人们不得不回想起《菲莱比斯》的一段著名的话，某些现代艺术家好象已经把这段话作为他们的座右铭：美，柏拉图在这儿告诉我们，不能在有机的复杂的自然物中找到，只能在几何中找到；不能在花、动物或者无限精妙的人体中找到，只能在线条、圆或者方块中找到。③ 艺术家如果

愿意遵循柏拉图的劝告，就应该很好地转向圆规和计算尺，而不应该转向大自然，应该很好地阅读几何教科书，而不应该学习植物学。柏拉图认为引起感官快乐的东西只存在于这些东西的四分五裂的形式中。因此蒙德里安的作品纯净也许使柏拉图的要求满意。

如此强调纯净就等于去掉艺术家的所有表现手段和方法，就等于要求艺术家成为一个可怜的数学家。然而，在这些要求的背后的理论是很清楚的。通过尽量否定引起感官快乐的东西，艺术家就可以揭示出一个较高级的美，这个高级秩序脱离了世俗世界的混乱和变化。我们对于这个高级的美的认识之所以有意义是因为它同时又是对人的真实内在的认识。蒲鲁太纳斯说：“我们的解释是，当灵魂——指的是它的真正的本质和它同现实世界教阶组织中的最崇高最神圣的关系——看见这种关系的某种东西或看见这种关系的某种迹象时，就会很快地因为高兴而激动，它把属于自己的东西收回去，因而感觉到它的本质和感觉到同它的一切关系又重新兴奋。”④

人暂时舒服自在，摆脱了形成这一重任，暂时生活在上帝之中。

(2)

柏拉图主义把这种美的理论介绍给了基督教，但这种理论的基督教的译文比理论本身的内容丰富。当译文和原理论都将人的现存状态解释为人脱离了他的真正本质的状态而达到统一

时，基督教对于人的跌落的理解给这一观念赋予了新的内容。人未跌落之前所处的状态可以被看作亚当居住的天国。然而柏拉图的理论被变成了某种面目全非的东西：人的跌落被基督教徒解释为已经发生在世俗世界之中，而不是向世俗世界中跌落。世俗世界可以变成一个天堂般的状态，正如它曾经是天堂一样。第二个亚当，基督，能将我们从第一个的罪恶中解救出来，并因此将物质和精神、肉体 and 灵魂捆绑在一起，重新建立因为人的不顺从而松弛的连结纽带。基督教的重点不仅放在灵魂的复活上，而且放在肉体的复活上，因此基督教对于肉体 and 意识就有了一个更实际的评价，既使它常常没有做到这一点。基督教关于理想状态的理论不象柏拉图的那样绝对强调精神。因此奥古斯丁安慰我们说祷告者不仅将知道而且将看见“上帝之城”的辉煌。“除了保证能见到美之外，我别无话可说。”^⑤地上的美被认为是上天耶路撒冷的辉煌的模拟。

(3)

最有资格模仿“天城”的艺术是建筑^⑥。象教堂——地上信徒的集合场所——是天上看不见的教堂的形象一样，地上的教堂的美也是模仿天上城市的美。要想对天上城市的美有个粗略的了解，人们有必要翻阅一下《圣经》和神秘主义文学。

艺术家有了这个总概念——教堂模仿天上城市的美——以后，可能仍然有不同的反应。城市是什么样的城市？它处于别的东西之中，是保护人的地方，因为外面到处都不安全，人在里

面寻找安全之所。在它的墙内，人可以找到安全和平静。同时这个地方也是个快乐之所，它热情而高兴地欢迎旅游者。这两种观点统治着中世纪的教堂建筑。由于哥特式的建筑的兴起，第一种观点逐步被第二种观点所取代。在强调教堂是保护人的堡垒的地方，我们可以找到表示战斗的图象，这些图象集中在教堂西部，因为西部每天都征服白天之光，人们觉得邪恶在西部，而拯救在东部。在科维和帕德伯恩两个教堂中，正面被设想为防止邪恶的堡垒，一座没有大门窗的墙或塔升向空中，阻挡冲过来的恶魔^⑦。

这种思想没有渗透到这个时期的绘画中。绘画领域很平静，对于反对邪恶——这个世界中的生活的一部分——的斗争似乎很少有反应。埃格伯特的《圣经抄本》和伯恩堡的《圣经选读》都没有发现大自然值得表现，只有永存的东西才重要。^⑧因此千方百计地去消灭那些暗示个性和具体的东西。艺术家设法去表现一个分裂的非物质世界，小心翼翼地避免一切暗示物质的东西，用几何抽象描画入物。这时候一个无名氏修道士将一个金背景引进了西方绘画中，他企图用这种方法将被描绘的事件从世俗中摆脱出来。^⑨用这种背景描绘的事件不是在一定的时候或地方发生。因此，“基督到卡撒家的拜访便成了一件离奇又神秘的大事，而不是普普通通的家庭小事，是一件时间之外的有凡人中的代表参加的庄重而严肃的大事。”^⑩我们处在一个非物质的精神的王国，这王国没有重量和质量。

但这种过分强调精神和排除引起感官快乐的东西的暗示就将后者（即引起感官快乐的东西）推论为某种要否定和克服的

东西，一个罪恶和引诱的王国。^⑩ 每当人们企图创造一种理想的人的形象时（这形象太狭窄，不能反映出人的处境的全部内容），就出现了一种相反的人的形象，它企图从另一方面对人的形象进行补充。这种形象是不能被接受的，因为它否定理想，因而它必须被压制。然而这种观点的力量非常强大，人们不能将它全部压制住，太脱离实际的理想投下一个阴影，这样的理想伴随着另一个相反的理想，这个相反的理想吸引实际上就是引诱。因此我们发现在描绘理想的艺术的旁边存在着另外一个致力于反理想的艺术。为了有利于表现理想，这一种艺术必须被压制，或者可以用它表现出的形象作为一种防止引诱人的方法而让它存在，或者可以把它用作一种对比，以便让理想揭示得更清楚，就象丹尼斯和卡苏西安想的一样：观看坏人的痛苦是祷告者的乐趣之一。但是中世纪艺术的魔鬼般的一面不仅仅如此。吉斯莱伯斯特一定知道他创作的那些令人恐怖的形象的美，他对在奥突恩(Autun)的夏娃的高雅的引起感官快乐的美一定感到很高兴。虽然夏娃也使人回想起人的真正的本性，但是她的感染力不是精神的，它没有唤起人进入到被接受了理想。吉斯莱伯斯特的夏娃是一个女巫，她的声音是邪恶的声音。这些受到压制的、希望表现真实的要求将自己作为恶魔来表现。人经历了恶魔的力量以后，认识到自己是罪人，自己离上帝的距离还很远，对基督的罗马式的表现体现了这一距离。我们既不能看到受苦难的有感情的和有人性的基督，又看不到复活节的拯救的基督，能看到的只是启示录的判官，他把应该永远受罚的人和上帝的选民区别开来。因此人们总是记住把他置于奥突