

当代西方学术经典译丛

哲学

*Die Aktualitaet des Schoenen-Kunst als Spiel,
Symbol und Fest*

美的现实性 ——艺术作为游戏、象征和节庆

[德] H.-G. 伽达默尔 著
郑湧 译

人民出版社

 当代西方学术经典译丛

*Die Aktualitaet des Schoenen-Kunst als Spiel,
Symbol und Fest*

美的现实性 ——艺术作为游戏、象征和节庆

[德] H.-G.伽达默尔 著
郑湧译

 人民出版社

责任编辑:洪 琼

图书在版编目(CIP)数据

美的现实性:艺术作为游戏、象征和节庆/[德]H.-G.伽达默尔 著;
郑湧 译. —北京:人民出版社,2018.8
(当代西方学术经典译丛)
ISBN 978-7-01-019429-5

I. ①美… II. ①H… ②郑… III. ①美学理论 ②阐释学 IV. ①B82
②B089.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 124219 号

原书名:Die Aktualitaet des Schoenen—Kunst als Spiel, Symbol und Fest
原作者:Hans-Georg Gadamer
原出版社:1977 PHILIPP RECLAM JUN., STUTTGART
版权登记号:01-2008-4850

美的现实性

MEI DE XIANSIXING

——艺术作为游戏、象征和节庆

[德]H.-G.伽达默尔 著 郑湧 译

人民出版社 出版发行
(100706 北京市东城区隆福寺街 99 号)

北京中科印刷有限公司印刷 新华书店经销

2018 年 8 月第 1 版 2018 年 8 月北京第 1 次印刷

开本:710 毫米×1000 毫米 1/16 印张:15

字数:200 千字

ISBN 978-7-01-019429-5 定价:64.00 元

邮购地址 100706 北京市东城区隆福寺街 99 号

人民东方图书销售中心 电话 (010)65250042 65289539

版权所有·侵权必究

凡购买本社图书,如有印制质量问题,我社负责调换。

服务电话:(010)65250042

当代西方学术经典译丛

《存在论——实际性的解释学》

[德]海德格尔著，何卫平译

《思的经验（1910-1976）》

[德]海德格尔著，陈春文译

《道德哲学的问题》

[德]T.W.阿多诺著，谢地坤、王彤译

《克尔凯郭尔：审美对象的建构》

[德]T.W.阿多诺著，李理译

《社会的经济》

[德]尼克拉斯·卢曼著，余瑞先、郑伊倩译

《社会的法律》

[德]尼克拉斯·卢曼著，郑伊倩译

《环境与发展——一种社会伦理学考量》

[瑞士]克里斯多夫·司徒博著，邓安庆译

《文本性理论——逻辑与认识论》

[美]乔治·J.E.格雷西亚著，汪信砚、李志译

《知识及其限度》

[英]蒂摩西·威廉姆森著，刘占峰、陈丽译，陈波校

《论智者》

[法]吉尔伯特·罗梅耶-德尔贝著，李成季译，高宣扬校

《德国古典哲学》

[法]贝尔纳·布尔乔亚著，邓刚译，高宣扬校

《美感》

[美]乔治·桑塔耶那著，杨向荣译

《哲学是什么》

[美]C.P.拉格兰、萨拉·海特编，韩东晖译

《美的现实性——艺术作为游戏、象征和节庆》

[德]H.-G.伽达默尔著，郑湧译

《海德格尔的道路》

[德]H.-G.伽达默尔，何卫平译

《论解释——评弗洛伊德》

[法]利科著，汪堂家、李之喆、姚满林译

《为濒危的世界写作》

[美]劳伦斯·布伊尔著，岳友熙译

《文本：本体论地位、同一性、作者和读者》

[美]格雷西亚著，汪信砚、李白鹤译

中译本前言*

很久以来,我一直从事着艺术真实性问题的研究。这个研究,还推动了我对解释学基本出发点的进一步发展;这个出发点,是海德格尔在《存在和时间》一书中针对胡塞尔的先验的自我学说提出来的。命题的真,并不是真理的唯一的也不是最终的所在。这是我从海德格尔那里可以学到的,海德格尔的这一见解产生了广泛的影响。欧洲历史的独特性,可以得到更深刻的理解了。借助于对意识哲学的存在论批判成果,海德格尔为我们指出了,古希腊的早期思想、也正是亚里士多德的形而上学思想,仍然还是现代实证主义的理论依据。这是一条从古希腊起源的、中经基督教神学和三神一体奥秘的神秘主义、导向极端的近代无神论和导向科学时代的路线。

由此,必然要产生这样一个问题:艺术表现占有什么样的位置,如

* 摆在我们目前的《美的现实性》,是在1974年7月29日至8月10日萨尔茨堡大学周期间,以《艺术作为游戏、象征和节庆》为题的讲演的修订版。它的最初的文本,被收集在安斯伽尔·包斯出版的萨尔茨堡大学周的以《当代艺术》为题的讲演汇编集中(见格拉茨:斯图利亚1975年版,第25—84页)——作者注

关于《美的现实性》的中译本前言,是在译者翻译后,给伽达默尔看了并讲解了译者的这个译本之后,他专门为这个译本写的。针对德里达书写只是痕迹而没有意义的说法,译者以中国书法为例,说明书写在中国依然是艺术,并且使文字具有审美的意义,而其意义并不在所写文字的内容。伽达默尔听后大加赞赏,而且把书法问题加入了这个“前言”,没有点名却有针对性地批评了德里达。中译本中的小标题名“游戏”、“象征”和“节庆”,是译者所加,德文原文中只以I、II、III作出划分;而“I. 导语”则是译者为了让中译本的层次更加清晰而加的。——译者注

果艺术已不再被包括在宗教系统的总体范围之内的话。海德格尔在其早期完全没有顾及艺术。1936年,当海德格尔第一次作关于艺术作品的学术报告时,的确出乎许多人的意料。而对于我来说,却很少甚至完全没有有什么新的触动,当我从他的报告里确实看出了我自己的对真理的研究方向的时候。我发现,海德格尔和我一样,注视着同一个方向。就他而言,当时显然关系到,以比他在《存在和时间》中所取得的更大成功去摆脱胡塞尔意识哲学初始立场的困境。当此在的生存分析从此在的忧虑结构出发来说明其时间特征时,毫无疑问,这种分析就为现象学的建立打下了一个更加广阔的并被实际经验所充实的基础。但是,这个基础有足够的承载能力,以致能够从形而上学的和由形而上学中产生的近代科学的彼岸提出存在问题吗?

虽然,黑格尔已经得出了这样的见解,在精神的本质中存在着它的属于时间的现象。因此,从黑格尔以来,哲学史就成为哲学本身的一大要素,并且把哲学史的真理权益提到了对真理的历史性和相对性的挑战面前。海德格尔的忧虑分析作为此在的时间结构分析,又呈现了一种存在论批判的极端性。精神、意识、真理遵循着一种不加追究的关于现存性的存在论。这种存在论偏见的一些弊病,最终在胡塞尔对内在时间意识的出色的现象学分析方面变得最为一目了然。如果,海德格尔把此在的历史性提到存在问题的主导思想的高度;那么,存在也就不再会继续被作为现存性来考虑。此在的历史性,也就不再可以继续作为此在存在的一种衰减来出现。

尽管如此,历史性的生存方式并没有囊括一切。即便我们把数学的数字和图形这种非时间的领域、或者梦幻及其潜在的真实性的非逻辑的领域统统排除在外,艺术的以及从艺术中显示出来的难以把握的真实性和智慧的领域仍然保持着一种历史性的彼岸形态。因此,问题就在于,一种名副其实的哲学解释学必须把关于艺术的真实性问题纳入议事日程。在这里,显而易见的是,真理并不受思维和命题的约束,而是具有一种存在的特性。因为,“真的”是艺术作品,既不是艺术作



品的创作,亦非艺术作品的欣赏。这就像亚里士多德所说的,“真的”就像纯金那样的真。同时,人们猜想到,在艺术作品的本质中,不仅存在着它的自我表现,而且也一样具有那种不可揭示的、只是一再自我显露的隐匿性。

因此,艺术的经验,在我本人的哲学解释学起着决定性的、甚至是左右全局的重要作用。它使理解的本质问题获得了恰当的尺度,并使免于把理解误以为那种君临一切的决定性方式,那种权力欲的形式。这样,我通过各种各样的探索把我的注意力转向了艺术经验。

现在,如果因此而把我的有关著作译为中文以飨中国读者,那无疑会使我感到特别的不安。由欧洲的文化界来为作为顶峰的中国美学文化提供关于艺术本质的哲学思想,简直有点班门弄斧。尽管令人遗憾的是,我们对中国的文化艺术所知不多;不过有一点我们是很清楚的,即欧洲的那种科学观念在中国文化艺术中并不起那么大的作用。在欧洲,某种程度上可以说,科学认识是被迫对艺术进行反思的。而在中国,也许倒不如说是正相反。按照我们的理解,美学在中国可以说是宗教的和理论的观点与之相适应的真正的形而上学、普遍的思想方式。因此,使我们非常突出地感觉到,书写和文字在中国的美学文化中作为书法艺术扮演着一个十分重要的角色。虽然,我们认为,对于古希腊的文字和绘画也可以这么说。但是,在欧洲这种文化圈子里,今天又有谁在文字学方面想到了绘画艺术呢?

不过,我还是可以希望,中国读者会从我的研究中找到某些有用的东西的;因为,艺术不仅不受时间的限制,而且也不受空间的限制。

目 录

Contents

中译本前言	/ 1
I. 导语	/ 1
II. 游戏	/ 21
III. 象征	/ 32
IV. 节庆	/ 41
附录 解读《美的现实性》	/ 58

I. 导 语

在我看来非常重要，为艺术辩护的问题涉及一个不仅是当前的、而且是非常古老的课题。在我的学术生涯之初，1934年我发表了论文《柏拉图和诗人们》^[1]，就致力于这个问题的研究。事实上，这曾经是一种新的哲学观念和对知识的新要求；这种要求，苏格拉底学派曾提出过；就我们所知，正是在这种要求之下，艺术在欧洲历史上第一次面临于证明自己合法的需要。在这里，首次变得十分明显的是，在造型的或叙述的形式中以一种不确定的方式被接受和解释的传统内容，这种内容的传达享有其所要求的真理权，这一点并不是不证自明的；这确实是一个重要的、年代久远的课题，每当针对在诗歌创作中或以造型艺术的语言继续显示着的传统形式提出一种新的真理权益时，这种课题总是随之出现。人们似乎想到古希腊罗马晚期的文化，这种文化因其反对为神造像而常受指责。那个时候，当墙壁被彩色的石块和玻璃拼嵌成的图案装饰一新之后，当时的造型艺术家们就抱怨说，他们的时代结束了。与此相类似的是，随着罗马帝国而落到晚期古希腊罗马头上的对言论自由和艺术创作自由的限制和禁止，对此，塔吉图斯(Tacitus)在他的著名的关于演说术没落的对话即《演说术的对话》中作过谴责。不过，人们也许首先想到——因此我们已经比最初可能意识到的更接近于我们今天——基督教对它所涉及的艺术传统的态度。在第一个10世纪，特别是公元6、7世纪的基督教教派后来的发展中出现的圣像

破坏运动被击败之后,有过一种特别的抉择。当时,教会为造型艺术家的表现形式、后来又为诗和叙述艺术的语言形式找到了一种新的解释,这种解释赋予艺术以一种新的被确认的合法性。那种抉择在特定的范围内才是合法的,也就是说,仅仅作为基督教布道的新内容,根据这种内容传统的语言形式可以重新证明自己的合法性。穷人不识字或不懂拉丁文,因此而不可能完全理解其布道所言的《贫民的圣经》——作为图解——曾经是欧洲艺术证明自己合法的权威性的主导思想之一。

我们在自己的文化意识中生活,很大程度上是靠这种抉择的成果;这就是说,靠伟大的欧洲艺术发展史,经过中世纪的基督教艺术和对古希腊、罗马的艺术与文学的人文主义复兴,它发展了我们自我理解的相通内容的一种相同的表现形式——一直到18世纪之末,一直到随着社会结构变动和政治、宗教改革一起到来的19世纪。

在奥地利和德国南部,人们不必多费口舌去说明古希腊罗马—基督教的内容的综合,这种综合在巴洛克艺术创作的巨大浪潮中已如此清晰地涌现在我们面前。当然,基督教艺术和基督教—古典的、基督教—人文主义的传统的这一历史时期也有争议,并且经受了一些变革,宗教改革的影响尤其与此相关。就这种宗教改革而言,它以一种特别的方式把一种新的艺术样式提到了中心位置:借助于教徒圣歌而具有的音乐形式,这种音乐形式从文字上赋予音乐的表现形式以新的生命——比如亨利希·许茨和约翰·塞巴斯蒂安·巴赫——并因此基督教音乐的全部伟大传统以一种新的方式得到继续,一种从罗马教堂的赞美诗,也就是说归根结底从拉丁文的圣歌和格里高利审定的、被作为礼物献给伟大的罗马教皇的曲调的统一开始的未遭破坏的传统。

在这样一种背景下,问题即为艺术辩护的问题获得了某种初步的解决方向。对这个问题的探究,我们可以利用前面对同类问题的思考所提供的帮助。尽管如此,似乎还不可否认在20世纪我们所经历着的艺术的新局面,这种新情况的确不得不被看作是对那种向来保持一致的传统的背弃,这种传统的最后一次大的余波出现在19世纪。当黑格



尔这位思辨唯心主义的伟大导师在海德堡首次、然后又在柏林作美学讲演时,他讲演的主旨之一就是关于“艺术属于过去”^[2]的学说,如果人们回顾并且重新仔细研究黑格尔对问题的提法,人们就会惊奇地发现,它竟预先表述了我们对艺术的特有问题的。关于这一点,我想作一个引论式的极简略的考察,以便我们看清动机的形成,为什么在研究的深入发展中我们必须回溯到主导的艺术概念的不言而喻性的背后,并且得以揭示人类学的基础。正是在这种基础上,艺术现象得以建立;我们必须从这种基础角度获得对艺术现象的新的权益证明。

“艺术属于过去”,这是黑格尔的一个公式;用这个公式,他极其明确地表达了哲学的要求,即把我们对真理认识本身再变成我们认识的对象,去弄清楚我们对真的所知。哲学自古以来所提出的这一任务和要求,在黑格尔看来,只有当哲学把真理如同它在时间中以历史发展的方式显现那样,作为一种巨大的总和与成果包含在自身之中时,才能完成和满足。正因为如此,黑格尔哲学的要求恰恰就是并且主要是,把基督教布道的真理上升为概念。这甚至包括基督教学中最神秘的东西,圣父、圣子、圣灵三位一体的秘密。对此,我个人认为,作为思维的挑战正如经常越出人类理解限度的希望那样,不断地活跃了欧洲人的思路。

事实上,黑格尔的这种冒险的要求是,他的哲学本身包括很多世纪以来神学家和哲学家们的思维去苦心经营的、强化的、精致的、深化的基督教学说的这种极端神秘性,并且把这种基督教学说的全部真理囊括在概念的形式之中。这里事先没有以黑格尔试图采用的方式去阐明那种几乎可以说是哲学的三位一体的、那种精神的不断复活的辩证综合;我就得谈到它,以便使黑格尔对艺术的态度和他就艺术的过去性所发表的基本观点变得好理解些。黑格尔所指的,首先也不是当时已经在事实上实现的欧洲—基督教图解传统的完结——正如我们今天所认为的那样。他作为那个时代的人所感受到的,更不是突然陷入异化和挑战之中,如同我们今天作为现代人在抽象的、无内容的造型艺术创

作方面所体验的那样。今天参观卢浮宫的人,当他踏进这拥有欧洲绘画艺术精华的著名陈列室、18世纪末和19世纪初的革命胜利的画卷首次突然闪现在眼前时,这时所产生的反应也肯定不是黑格尔所固有的。

黑格尔当然并不认为——他又该怎样呢?——最后欧洲艺术风格是以巴洛克及其晚些时候的洛可可的艺术样式缓慢地从人类历史的舞台上走过的。他并不了解我们在回顾中所知道的东西,那就是:具有历史意义的世纪即已开始。他又没有预见到,20世纪那种摆脱19世纪的历史羁绊的大胆的自我解放,在另一种引人注目的意义上真正使得所有以往的艺术成为某种过去的东西。当黑格尔谈论艺术的过去性时,不如说他是在指,艺术已不再以它在古希腊社会及其神的表现中富有不证自明性的同样方式而不证自明的了。在古希腊的世界中,神的形象在雕塑作品和庙宇中,庙宇沐浴日照袒露在自然风光之中,从来没有躲避过大自然的没完没了的暴力;那是伟大的雕刻,在这种雕刻作品中,神性的东西通过人的刻画在人的形态中直观地表现自己。黑格尔的真正论点是,就古希腊文化而言,神和神性的东西借助其特有的雕刻的、造型的表现形式独特地、真实地显示无遗;而按照基督教的信仰及其新的深化了的对神的彼岸性的见解,与它们的固有的真实性所相适应的表现,借助于艺术的表现形式和诗的形象语言已不再可能。艺术作品已不再是我们所崇拜的神性东西本身。艺术的过去属性描述了这样一个命题,它意味着:随着古希腊罗马艺术的终结,艺术不得不为自己辩护的必要性。我已经提到过,这种合法性证明的成果是通过基督教派和与古希腊罗马传统的人文主义的结合,随着世纪的推移以我们称之为欧洲基督教艺术的杰出方式提供的。

令人信服的是,当艺术与其周围世界处于一种广泛的证明自己合法的联系之中,那个时候,艺术就把群体、社会、教会和艺术家所建立的不证自明性不言而喻地协调一致起来。而我们的问题恰恰是,这种不证自明性、与此同时那种全部不证自明性的联系性都不复继续存



在——而且特别是在 19 世纪就已不再存在了。在黑格尔的命题中,这一点已经表明了。在一个工业化的、商品化的社会里,伟大的艺术家或多或少地意识到自己没有着落,以致艺术家确实得到了可以说由于波希米亚人式的遭遇而通常给予流浪艺人的名声,这在那个时候就已经开始了。在 19 世纪,每一个艺术家就已经在这样一种意识中生活:艺术家和他生活其中并为他们所建立的人们之间交往的不证自明性已不再继续存在。19 世纪的艺术家不是处于某种共同体之中,而是为自己创立了一种共同体,它带有全部与这种情况相应的多样性,和所有过高的期望,这种期望必然与此相联系:共同体所表示的多样性不得不要求,只有这些艺术家自己的创作形式和创作信息才是正确真实的。事实上,这就是 19 世纪艺术家的信使意识,正如《现代救世主》(伊默尔曼)那样,艺术家在他对人们的要求中感到:他带来了一种新的关于解救的福音,就艺术家的使命而言,他作为艺术家只是为了艺术,这样他就像一个孤立于社会之外的人那样为这种要求付出代价。

但是,所有这些都与我们社会的自我理解从我们世纪更新的艺术创作所经受的打击和惊奇相比较,又算得了什么?

出于礼貌,我不想提及在音乐厅里为听众演奏现代音乐对演奏者来说是多么困难。通常,他只能把这种音乐安排为节目单的中间部分——否则的话,听众不是迟到便是早退:出现了一种从前不可能存在而我们今天不得不考虑到其严重性的局面。这正是暴露了艺术作为神圣如宗教的文化和艺术作为现代艺术家的离经叛道行为二者之间的矛盾。这种矛盾的产生及其逐渐加剧,至少可以追溯到 19 世纪的绘画史。在 19 世纪后半叶,上一个世纪造型艺术的不证自明性的一个基本前提即焦点透视的有效性^[3]被打破之后,就已经酝酿了一场新的艺术变革。

这一点,最初可以从汉斯·封·马莱的画幅中看到;随后,产生了一场以保尔·塞尚为主要领袖的赢得了世界声誉的伟大的艺术革命运动。焦点透视无疑不是造型艺术创作和欣赏理所当然要提供的东西。

在基督教的中世纪,根本不存在这种东西。只是在文艺复兴这样一个自然科学和数学的形式结构兴趣极大振兴的历史时期,焦点透视作为人类艺术和科学进步的重大奇迹之一才与绘画发生了联系。随着焦点透视所期望的不证自明性慢慢地完结,才使我们从根本上这么完全认清了中世纪盛期的伟大艺术,认清了这样一个时代,在此时代中绘画还不像从窗口眺望那样由近景一直到远处的天地之际逐渐清楚地展现,而是明白易读如一种象形文字符号,提高我们的宗教的和思想的境界。

因此,焦点透视只不过曾经是一种历史地形成的、并且只是时兴一时的我们绘画创作的造型形式。而破除这种形式,也曾成为现代艺术创作更加远离我们形式传统极大发展的前奏。我想到立体派对形式的破坏,在1910年前后,所有当时伟大的画家差不多都起码做过一阵子这类尝试。我还要提到,这种立体派的对传统的破坏又变成对造型艺术形式与对象联系的彻底废除。对我们的对象要求的这种废除是否真的那么彻底,暂不肯定。但是,有一点则是没有疑义的:绘画是一种肉眼的直接景观——正像我们自然的或人造的自然的日常生活经验为我们提供的景观那样——这样一种素朴的不证自明性显然已经被彻底摧毁了。人们不能再素朴地用单一地感受着的视觉去欣赏一幅立体派的或抽象的绘画。对此,人们必须付出非常艰巨的劳动:人们得把在画布上显现为平面图的不同视觉角度再通过自己的活动组合起来,然后人们才可能最终被一种创作的深刻的合理性和正确性抓住和征服,就像从前在一种同一的绘画内容性基础上毫无疑问地产生的那样。这就出现了一个问题:它对我们的反思意味着什么?此外,我要提到现代音乐,被这种音乐所使用的和谐与不和谐的全部新语汇;还有那特有的因破除伟大古典音乐的作曲法则和乐句结构而变得不那么好理解的方面。当人们穿过博物馆而走进最新发展的艺术大厅时,就真会把别的东西丢在脑后了,这种情况人们是很难避免的,就像人们不能不顾事实那样地难以避免。如果人们和新事物打交道,那他们在顾及旧事物方面就会注意到,在接受的愿望、决心方面比之前者毕竟要逊色得多。当

然,这只不过是一种对比反应,而绝对不是那种永远的总是失败的经验;但是,正是那种新、旧艺术形式之间的鲜明对比,使得在这个问题上变得清晰起来。

我还想到了那哲学家们一向特别感兴趣的神秘费解的诗;因为,那没有其他人能读懂的地方,似乎正是哲学家责无旁贷之处。事实上,我们时代的诗已经临近意思明白易懂的极限;也许,最伟大的语言艺术家最多也只能做到,对不可言说的东西表示悲观的沉默^[4]。我也想到现代戏剧,对于这种戏剧来说,时间和情节统一的经典理论早就听起来像一篇被忘却的童话;在这种戏剧中,性格的统一甚至被有意地、突出地违反了,而且正是这些离经叛道之处变成了新的戏剧形态的表现形式准则,例如在贝尔托·布莱希特那里。我又想到了现代的建筑艺术:一种什么样的解放——或者说是探索?——由此形成了,借助于新的建筑材料的使用、某种程度上就可以去违反那些流行的静力学原则,房子的建造、砖石的垒砌等等都毫无相同之处;相反,处处表明为一种全新的创造——某种程度上可以说是建在尖顶式的基础上或者纤细得似乎经不起重压的柱子上的房子,那里原是围墙、四壁和用起保护作用的壳套封闭起来的地方,现在都被打开由帐篷式的顶盖和保护物取代了。上面这些简略的概述,只是说人们应该意识到,究竟发生了些什么事情,为什么艺术在今天提出了新问题。我认为:为了什么去弄明白今天艺术究竟是什么,这是给思维提出的一个课题。

我打算把这一课题放在不同的层次上作出阐述。首先,作为我的出发点的一个最高原则是,人们在对这一问题的思考中得采用这些尺度,从而包括两个方面,以往的、传统的伟大艺术,和不仅仅是与上述艺术对立的、而且也从这种艺术获得动力的现代艺术。一个首要的前提是,这两种艺术都必须作为艺术来理解,并且二者同属一个整体。不仅仅是,没有一个今天的艺术家不熟悉传统的语言却能使自己的独创性得到完全发挥的;也不仅仅是,观众总是处于过去和现在的共时性包围之中。甚至还不仅如此,当观众走进博物馆从一个展厅走向又一个展

厅时,或者当他——也许违背他本人的兴趣、爱好——在音乐和戏剧节目中被迫面对现代艺术、或者只不过是古典艺术的现代主义复制品时,他总是像我们所说的那样,我们的日常生活是通过过去和未来的共时性持续进行的。这样就能够具有那种开放的未来和不可重复的过去的眼界,这就是我们称之为“精神”活动的本质。记忆女神、其中起支配作用的记忆地继承的女神,也就是精神自由的女神。接受以往的艺术和我们的艺术传统的回忆与纪念,以及以罕见的一反常态的形式从事新的试验的大胆冒险,都是同样的精神所从事的活动。我们还得进一步考虑,从这种过去和现在的统一性中随之产生些什么。

不过,这种统一性不只是一个我们审美的自明性问题。问题不仅仅在于使我们意识到,一种更深刻的连续性怎样把过去的表现形式和现代表现形式的突变联系起来。这是一种现代艺术家要求中的新的起作用的社会能动因素。这是一种与市民趣味的视文化如宗教信仰及其耽于虚荣享乐相对立的重要立场,它以各种不同的方式吸引今天的艺术家去把我们的行为意志纳入他自己的需要,正如在立体派和抽象派绘画的构图上出现的那样;在这种构图中,鉴赏者变幻着的景观的不同角度得被组合起来。在艺术家的要求中存在着其作为创作根据的新的艺术观念,也是被作为一种新的一致性、作为一种所有人之间交往的新形式来实行的。我这话的意思不仅仅是指,艺术的那些伟大的创造性劳动通过无数渠道降低到实用的世界、降低为我们环境的装潢布置——或者我们说:不是降低,而是普及、自我扩展,从而导致我们人为造就世界的某种风格的统一性。这从来就是如此的,而且无疑的是,我们在今天的造型艺术和建筑艺术中发现的结构观念,其影响之深一直到我们日常都离不开的烹调、起居、交通和公共生活的器械用具之类。艺术家以其创造的作品来消除那种存在于对传统的期望和他参与倡导的新风尚之间的不协调,这绝对不是偶然的。正如抵触、不协调形式所显示的,我们爱走极端的现代派的状况是引人注目的。这种状况要求对它的问题作进一步思考。



我们的历史意识和现代人及艺术家的反思,二者在这里看来是相互协作的。历史感、历史意识,不是那种人们本该过多地把科学的或世界观的观念与之相联系的东西。人们很容易想到那对一切人都不言而喻的事物,当他们面临任何一件过去的艺术作品时。这种事物如此不言而喻,以至他们从没有意识到它、在这方面提及历史意识。他们把过去的服装样式看作是历史的服装样式,在变幻着的服装样式中接受传统的绘画内容,因而当阿尔特多费尔在其《亚历山大战役》中明显地把中世纪的勇士和“现代的”战斗阵形编列在一起,似乎亚历山大大帝真的以这个样式打败了波斯人^[5]的时候,也不会有人感到奇怪。这就是那种我们的历史一致性的不证自明性,因此我敢于直截了当地说:没有这样一种历史的一致性,大概根本不会获得对以往艺术形态的把握的完美性和准确性。谁像一个无历史修养的人(这种人似乎并不存在)那样,对其他时代的东西如同陌生异己的东西似的感到惊奇,那你就根本不可能在其自明性中,得到显然作为所有真正的艺术创作本质的内容和形式结构的统一性。

所以,历史意识不是一种专门的科学的或世界观的被决定的方法的把握,而是一种我们感官的精神性的调节手段,它已经事先决定了我们对艺术的鉴赏和经验。显然,与此相关的是——这也是一种反思形式——我们不要求质朴的、以一种变成持续存在的有效性向我们再一次说明对我们自己世界的重新认识,而且我们以同样的方式在其异己性中反思,并且正是由此才能掌握我们自己历史的全部伟大传统,乃至一切并不影响欧洲历史的完全不同的领域与文化的形式和传统。这是一种重要的反思,这种反思是我们所有人都具有的,并且使今天的艺术家有权去从事他自己的创造性的创作活动。这怎样能够以如此根本变革的方式达到预期的目的,为什么历史意识及其新的反思把自己和这种从来不能放弃的要求相联系:我们所看到的一切都实际存在,并且直接作用于我们,这一切我们所接受到的,正是哲学家的课题应该讨论的。因此,作为我们思考的第一步,我把任务确定为领会问题的提法。