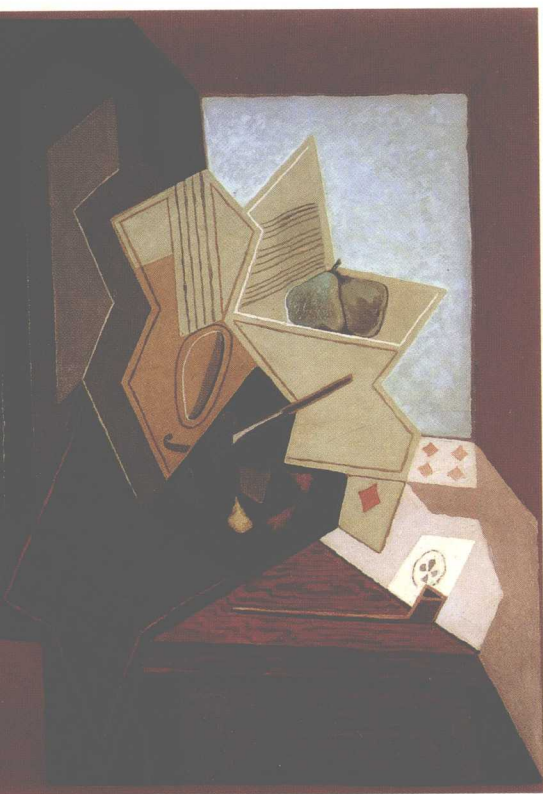


论艺术的本质

西方艺术史论经典

周宪主编



KONRAD
FIEDLER

VOM WESEN
DER KUNST

商务印书馆

〔德国〕康拉德·费德勒

著

丰卫平

译

VOM WESEN DER KUNST
KONRAD FIEDLER

论艺术的本质

图书在版编目(CIP)数据

论艺术的本质 / (德) 康拉德·费德勒著; 丰卫平

译. —南京: 译林出版社, 2017.10

(西方艺术史论经典/周宪主编)

ISBN 978-7-5447-6956-3

I. ①论… II. ①康… ②丰… III. ①艺术理论

IV. ①J0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 141164 号

论艺术的本质 [德国] 康拉德·费德勒 / 著 丰卫平 / 译

责任编辑 王 蕾

装帧设计 尚燕平

校 对 叶显艳

责任印制 单 莉

出版发行 译林出版社

地 址 南京市湖南路 1 号 A 楼

邮 箱 yilin@yilin.com

网 址 www.yilin.com

市场热线 025-86633278

排 版 南京展望文化发展有限公司

印 刷 江苏凤凰通达印刷有限公司

开 本 880 毫米 × 1230 毫米 1/32

印 张 6.75

插 页 2

版 次 2017 年 10 月第 1 版 2017 年 10 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5447-6956-3

定 价 42.00 元

版权所有·侵权必究

译林版图书若有印装错误可向出版社调换, 质量热线: 025-83658316

主 编 序

周 宪

晚近艺术史论在中国变得越来越热门，从原属冷僻的知识领域转而成为吸引眼球的热门显学。越来越多的学者开始关注艺术史论，西方艺术史论也逐渐从后台走到了前台。

导致这一现象的原因是复杂的，社会进步了，人们解决了温饱，于是对艺术的兴趣自然而然地上升，这是整个社会文化提升的一个信号。但另一个重要的潜在原因也许是，艺术史论作为人文学科或人文教育的一个非常重要的部分，在当下科技取向和实用功利主导的社会文化中，显出其独特的人文传统与博雅涵育的潜能。在西方发达国家，艺术史论通常是人文教育和传递文化价值的重要载体。随着中国进入小康社会，人们生活水平的提升和中产阶级的壮大，艺术史论成为越来越受青睐的专业方向之一。在学术场域里，艺术史论也在人文学科中占有重要一席，它与文学理论和美学并驾齐驱，构成了有关艺术

的知识谱系中互相给力的“三驾马车”。

虽说中国自古就有深厚的人文传统，但近代以来随着科技救国和科技主导，人文学科及其教育并非一帆风顺。加之一些人所共知的原因，作为一个知识和学科系统的艺术史论常常处于边缘状态。近十多年来艺术史论的热闹登场，似乎预示了人文教育及其人文学科新的复兴？

就中国特殊的知识生产语境来看，艺术史论的崛起还与艺术学升格为第13个学科门类有关。2011年，国务院学位办重新调整了学科目录，艺术学从文学学科独立门户了，以下统辖艺术学理论、音乐舞蹈学、戏剧影视学、美术学和设计学五个一级学科。显而易见，在这五个一级学科的知识系统里，艺术学理论担当着基础学科的重任。照学界的通常理解，艺术学理论至少包括艺术理论、艺术史和艺术批评三个组成部分。不过，就国内这些年三个组成部分的发展来说，基础性文献和资源建设相当匮乏。正是从这个角度来说，系统性地译介西方艺术史论经典著作变得非常重要。

当下艺术史论的知识生产勃然沛兴的一个直观现象，就是该领域各类出版物数量和质量的大幅度提升，以至于形成了人文学术场域中一个特殊的“小气候”。在林林总总的艺术史论出版物中，西方学术著作的译介始终是一个艰巨而又不可小觑的工作。一些艺术史论同道的学术译介工作成绩斐然，出版了

不少系列译丛。我之所以想主编这套“西方艺术史论经典”译丛，意在聚焦艺术史的理论而非描述性、考据性的史实研究。潘诺夫斯基曾提醒我们说，艺术史研究有两种截然不同的路径，一路为“阐释的科学”，另一路为“物的科学”，他认为应大力提倡前者而非后者。照我的理解，“阐释的科学”就是强调阐述艺术史现象的理论和方法，也就是我们通常所说的艺术史论。一方面是借助于其他理论学科的观念和方法，另一方面又从艺术史内部发展出属于自己的理论构架。而“物的科学”则聚焦于物质、材料、史实或技术的描述与考据，不关心甚至抵制理论的阐释。在我看来，关注于“阐释的科学”非常重要，因此，这套“西方艺术史论经典”译丛将突出艺术史中不同层面和领域的理论问题，我相信，这些带有深厚理论传统的经典著作的译介和出版，将对本土的艺术学理论学科发展及其资源建设有所助益。康德说过一句经典的话：“没有理论的经验是盲目的，而没有经验的理论只是智力游戏而已。”这句话对于我们理解艺术史论的特性有所帮助。我把经验看作是对艺术史实的了解和认知，而理论则是对这些史实的抽象思考。所以艺术史论既需要进入艺术史实，又需要从史实上升到理论层面加以考量，这样就在经验与理论之间保持某种平衡。

这个译丛书目的遴选范围很广，时间始于19世纪中叶，并一直延续到晚近；在空间上涵盖了德、法、英、美、意等西方

主要国家的艺术史家和艺术理论家的代表性著述。一套译丛实际上是一扇打开的窗口，透过窗口瞥见西方艺术史论发展的某些场景。作为主编，我想打开的一个窗口也许有些个人偏向，反映了编者的某些想法。但由此看到的风景却不是个人的，而是整个艺术史论的一片天地。

是为序。

2017年夏于南京

中译本导言

西方传统中，艺术研究的相关问题往往可被还原到一个历史性基点加以考察。这种状况与其他学科相同，即问题的提出与解决，总被包容于构成性的历史回廊之中。特别是近代向现代的思想转变，为学术的历史性对话、思考的共时性延展创造了宽阔的讨论空间，进而使诸多关键问题在这个共有平台上不断显露、交涉与反思。然而，在充满异质性眼光的当代中国艺术研究领域，这种状况却着实陌生。历史回廊被当下间离开来，问题遭到孤立，方法论研讨的脉络与路径也潜藏起来。进而言之，那些具有中介性与整合性的思辨与反思，以及那些支撑专门性术语并为其奠基下思想厚度的言说进程往往被忽视了。康拉德·费德勒（Konrad Fielder，1841—1895）就是这样一位被中国学界错过，但却在西方艺术研究发展过程中具有重要过渡性价值的关键人物。费德勒思想的过渡性以及对于后世艺

术研究的开拓性主要呈现于三个方面：艺术趣味向艺术本质的转变，美学向艺术研究的转变，艺术作品向视觉—形式综合的转变。

严格地讲，费德勒并非艺术研究领域纪念碑式的大人物，而是对过往产生怀疑与焦虑的感性思考者。在其观念的具体铺展中，我们能够更多获得的是思想的痕迹与疑问的指向，却并非某种断言或定论。或者说，费德勒的重要性正在于他对艺术研究的方法论产生了一种自觉的反思。这一点，极为深刻的表现在对说不清、道不明的“趣味”（Geschmack）问题的阐述中。

在西方，对艺术的言说，或者具有体系性与学科范式的艺术研究，不过是近两百年来的事情。艺术这块原本专属于艺术家的领地，几度易手，从艺术家的个体情感与理智表征的领域，逐步转渡为去除主体偏好而执着于艺术本体的学科范畴。最终，艺术史家成为艺术研究的领主。在这一嬗变过程中，趣味占据着标志性地位，并呈现出一种艺术本质与艺术趣味相对抗的趋势。当然，这种发展趋势并不是一批学者无意识地将眼光抛向艺术本体，进而去除艺术趣味与审美判断的种种偏好。相反，在审美趣味作为艺术言说法则和沦陷于艺术自律的话语系统的岁月里，存在着一个极为复杂的系统性转变与深层次的结构转化。从宏观视野来看，文艺复兴以降，艺术研究的发

展紧密围绕在以艺术家为中心的言说半径中。包括艺术创造的意图、艺术作品的品质以及艺术鉴赏的方式与标准，都无法独立于艺术家及其趣味而独立存在。因为艺术家不仅仅是创作艺术作品的人，而且更加作为完整的艺术运作系统——迪塞诺（Disegno）——的践行者和维护者而存在。这个系统是在《名人传》与佛罗伦萨迪塞诺美术学院的共通语境下形成的，并在瓦萨里之后时代的艺术家手中逐步得到巩固。如果瓦萨里之前的艺术家只关乎创作之事，那么现在艺术与研究、实践与理论彼此密不可分。艺术家开始身兼艺术创作、鉴赏、美学感受阐发以及理论阐释等多种职能，并依照自身的趣味对艺术品质与美学品质进行裁定。

依据贝尔廷的判断，这个自瓦萨里以来形成的艺术系统，在19世纪现代艺术兴起之际遭遇了巨大挑战。而在逐步瓦解的阶梯式进程中，正是费德勒率先对以趣味和审美判断为核心的艺术研究展开反思，并最终延伸为艺术研究现代范式的开端。这在费德勒开始关注年轻气盛且富有朝气和想象力的希尔德布兰特时得到凸显。在费德勒看来，希尔德布兰特不同于马列绘画的纯粹客观性，而是作为一位直面生活，同时又严肃与严谨地对待艺术创作的艺术家。费德勒从希尔德布兰特的艺术创作中看到了艺术家如何不再依照趣味来选择形式，而是基于艺术本质问题的探索而进行创作。这是一种对过往艺术系统的

瓦解与颠倒。费德勒认为，就艺术及其研究而言，重要的不是对趣味与其相对应的形式进行描绘或讨论，因为这只是对外在于艺术的审美判断的履行。相反，对艺术的理解与认知，应该建立在艺术本质的基础上，那些包裹在艺术外部的道德、历史、哲学及美学所构成的趣味标准及其批评是对艺术本质的束缚。对此，费德勒曾明确指出，理解艺术只能求助于艺术本身¹，并且，必须建立不同于美学趣味的艺术判断（Kunsturteil）准则。²艺术不是世界的一种特殊现象，也不是要将我们带入另一个世界，更加不是哲学演绎与美学判断的结果，而是作为认知与理解世界的方式而存在。按照费德勒的说法就是，缺少了艺术，世界观即不再完整。³

可见，费德勒在对待艺术趣味与艺术本质的问题上，为后来的艺术研究者与艺术家带来了崭新的观念。以往的艺术依附于整个系统，它仅仅作为系统性运作的呈象存在，并且必须依照一整套趣味与审美判断标准进行认知。而在费德勒这里，艺术并非作为纯粹客观的审美对象，或有哲学认识论演绎出来的

1 Fiedler Konrad, *On Judging Works of Visual Art*, trans. Henry S. Simmon, Fulmer Mood, California: University of California Press, 1978, p. 27.

2 Fiedler Konrad, *Vom Wesen der Kunst*, Hans Eckstein ed., München: R. Piper & Co Verlag, 1942, p. 68.

3 *Ibid.*, p. 51.

世界之表象，它本身就是一种认识论，并与科学共同构成了人对世界的完整认识。直到今天，这种观念依然具有十足的效力，正如德国新表现主义大师基弗所说：“绘画是为认知，认识是为绘画。”¹

当趣味遭受非难，并遭到艺术愿景的驱逐之时，作为趣味判断体系化阐释的美学便会面临挑战。这是艺术作品的美学品质与艺术品质之间的现代性争执所衍化出来的界分。准确地讲，艺术与美学的对抗是时代性主题，两者的界分是在一个大规模的思想史转变背景中形成的。

瓦萨里以来的迪塞诺系统，在“美的艺术”（Beaux Arts）的对应表达中得到最确切的显示。²艺术成为仅仅与“美”相关的概念，而不再承担古希腊有关“技艺”的职能。而同时兴起的美学，则与“美的艺术”构成了相互交融、互为指涉的概念范畴。在费德勒之前，美学持有对艺术的领导权，艺术是美学的研究对象，也是“美”的存在与内涵的物证。然而，费德勒反对将具体且实在的艺术等同于抽象的美学本体。在他看

1 [德国]基弗：《艺术在没落中升起》，梅宁、孙周兴译，商务印书馆2014年版，第14页。

2 邢莉、常宁生：《美术概念的形成：论西方“艺术”概念的发展和演变》，载于《文艺研究》2006年第4期，第109—115页。

来，艺术并不存在于形而上学的一般意义上，而仅仅存在于具体的门类中。美学那种相对于“多”的“一”是具有模糊性和歧义性的，与其自身在艺术领域占据的权威地位相矛盾，因为它无法对具体艺术的经验事实进行判断。维也纳艺术史学派奠基者之一的莫里茨·陶辛（Moriz Thausing, 1838—1884）便从这个角度对美学凌驾于艺术研究的状况作出批判。他认为，自拉斐尔以来，艺术研究主要是在艺术实践者的圈子中展开，审美趣味不断赋予艺术形式以主观性理解，因此，美学会将诸多主观标准与审美趣味植入艺术研究，并且形成对艺术的主导权。对此，陶辛特别指出：“他们考察艺术作品往往是以自己的趣味为标准的，毫无目的地依照主观喜好将艺术作品规划为不同的等级。充满主观性体验的趣味标准终归无法成为艺术史研究的核心，因为他们忽视了这样的事实，即趣味判断所收获的永远是相对价值，极其不稳定，因为趣味总是伴随时空的转换发生变化。”¹

与陶辛从历史视角对美学与艺术的联姻进行批判有所不同，费德勒则是从美学与艺术的主从关系入手展开讨论。他认为，美学的趣味标准与审美判断根本无法决定艺术，反而是艺

1 Moriz Thausing, "The Status of the History of Art as an Academic Discipline," *Journal of Art Historiography*, No.1 (2009), p. 6.

术始终决定着审美感受。“艺术评判能够并且必须依据一定的普遍有效的规则，因为不是由审美观作出这种评判的，而是由理解力。谁如果仍然停留在这一出发点——按照兴趣之标准来衡量艺术作品，那么他仍然没有认识到艺术之意义。”正是在这个意义上，艺术作为独立且专门的学科便具有了不可替代的价值与意义。我们现在通常将费德勒称作“艺术学之父”的关键就在于，他反对用美学的方式与方法对待艺术，诚如博伊姆曾言：“人们必须将费德勒作为艺术科学之父，因为他将美学和艺术理论系统分离。”¹进而言之，费德勒成为了解构从瓦萨里到查尔斯·佩罗（Charles Perrault），从“迪塞诺艺术”到“美的艺术”的关键关节。他不仅成功地将审美判断、美学品质、趣味标准驱逐出艺术研究，而且从整体上破坏了“Disegno-Beaux Arts”体系，为维也纳艺术史学派的阿洛伊斯·李格尔（Alois Riegl, 1858—1905）、汉堡学派的阿比·瓦尔堡（Aby Warburg, 1866—1929）以及诸多后来者建构艺术研究的现代范式打下了坚实的基础。

费德勒将艺术从美学的范畴中抽离出来，但是，他并未将艺术仅仅固定在艺术的可见形式上，而是将视觉问题纳入

1 Konrad Fielder, *Schriften zur Kunst I*, Gottfried Boehm ed., München: Fink, 1991, p. XCIV.

其中。进而言之，费德勒试图阐释的艺术学是以艺术形式与视觉观看的结合为基础的。由此，他提出艺术的“纯可见性”（Rein Sichtbarkeit / pure visibility）。这个可见性并非我们现在通常所说的艺术作品或诸种图像所具有的视觉性，而是在认识论层面上对艺术及其本质的一种规定性。在他看来，艺术之所以能够与趣味、美学相分离，其根本原因就在于艺术的这个可见性。正所谓“观看就是一切”。¹

在费德勒的理解中，形式与视觉是合一的，并在最基本的层面相互联结，即眼睛与双手的融合。因为，视觉本身就是形式的前提。“艺术和先于艺术活动存在的形式毫无关系，艺术活动的开始与结束始终处于形式的创造中，在此过程中，形式才得以存在。”²换言之，虽然不同时代的形式之间存在关联性，但形式本身不是历时性发展与演变的。相反，形式是即时生成的，与观看艺术材料的眼睛构成了共时性场境。形式与视觉始终保持着运动状态。艺术形式本身就具有可见性，因为形式通过视觉的调整，不断从杂乱的原料中被塑造和提炼出来。而

1 Fiedler Konrad, *Vom Wesen der Kunst*, Hans Eckstein ed., München: R. Piper & Co Verlag, 1942, p. 14.

2 Fiedler Konrad, *On Judging Works of Visual Art*, trans. Henry S. Simmon, Fulmer Mood, California: University of California Press, 1978, p. 23.

视觉，具有理性特质，行使着对形式的决定权，并最终促成绝对完美的形式。费德勒认为，这种视觉理性是可以通过联系来培养的，但更多情况下，它是与生俱来的，是艺术家独有的一种感受力。“世界之于艺术家就是现象，他将它当作一个整体来接近，并且努力把它作为一个视觉整体（als Ganzes in seiner Anschauung）再创造出来……生来具有且能自由运用这种直观感受，是艺术家禀性中的根本特质……它独自便可让艺术家创作出艺术形式。”¹因此，艺术是一个可见的视觉形体。在希尔德布兰特的工作室中，费德勒亲身感受到，艺术形式与可见性是如何通过相互作用而最终成就艺术作品的。他在1874年日记中记载了这一特殊时刻，并将此称作对艺术理解的一个飞跃。正是在这里，费德勒才从视觉形式的讨论，走向了艺术学的独立。当视觉与观看成为开端，艺术才能去除美学的束缚，艺术才能成为真正的艺术，正如他所指出的：“对造型艺术家而言，除了在他的所有行为中去证实视觉是出发点之外，他别无其他规则可循。倘若如此，那将是真正艺术之存在，即使还不是杰出之艺术。”事实上，费德勒提出的形式与视觉的“纯可见性”，与同时代哲学家尼采对艺术的理解相似。尼采认为，

1 Fiedler Konrad, *Schriften über Kunst*, Köln: DuMont, 1996, p. 51.

艺术内部蕴含两方面内容，其一是由艺术家创造出来的“可见的有机生命”；其二是艺术家创造过程中的“不可见的创造性心灵运作与思想”。¹在他看来，这两方面均在形式，即费德勒意义上的绝对完美形式上彰显出来。

费德勒的可见性，或者艺术的视觉性，抑或艺术的形式与视觉构成的关联语境，对后来者的影响是十分巨大的。虽然费德勒的视觉与可见专指向艺术家的创作活动，甚至仅仅指代艺术家对原材料的塑造这一具体过程，但是，他对艺术形式范畴的拓展，以及对直观感受与视觉感知力的讨论，成为艺术研究从纯粹艺术家审美趣味和艺术作品的美学评判向综合心理学、生理学以及光学、色彩学的视觉艺术研究转向的过渡。可以发现，在此后最重要的艺术研究者那里，例如维克霍夫、李格尔、泽德尔迈尔、帕赫特、沃尔夫林、瓦尔堡、帕诺夫斯基、沃林格尔等，视觉都成为一个主旨性词汇。甚至可以说，这些建构起艺术研究现代范式的学者们，最终所打造出来的正是一个基于视觉观看的新型艺术学体系。

费德勒的言说方式并不像大多德语国家学者那样，具有宏大的思想体系与理论架构，而是更倾向于同时代的约翰·罗斯

1 [德国]尼采：《权力意志》，孙周兴译，北京：商务印书馆2014年版，第163页。