

视觉艺术文丛



艺术——人的启示录

岭南美术出版社

艺术——人的启示录

吕澎 著

岭南美术出版社

艺术——人的启示录

岭南美术出版社出版、总发行

广东省新华书店经销

广东省新华印刷厂印刷

1990年4月第一版 1990年4月第一次印刷

787×1092毫米 1/32开本 9.25印张 180,000字

ISBN7-5362-0434-5/J·0435

定价: 8.90元

前 言

人类面临着一个令人棘手的世界。尽管我们不太同意杰里米·里夫金（Jeremy Rifkin）的人类终结指日可待的观点，但我们的确也看到现实变得愈发让人苦不堪言。森林继续大片被烧毁，核电站不断发生令人恐怖的事故，残酷的局部地区战争没有停过一日，一艘艘油轮在海上起火，股票行市的浪潮起伏跌宕，发生在街头巷尾的暴力事件层出不穷，空气污浊，大地贫瘠，生态平衡遭到现代文明的进一步破坏，所有这样一些无法使人愉快的现象，构成了我们今天现实的一部分，从国家的领导人到每一个普通人，都面临着这样的现实。

人们普遍把改变这种现实的责任放在政治家、经济学家以及一些被认为是举足轻重的人物身上。然而，这种几乎可说是推卸责任——至少可以说是不负责任——的态度本身就是一个导致灾难恶化的重要因素。

在中国，经历过从50年代到70年代末这段历史时期的人都不难发现，愚昧、无知、欺骗以及由此而产生的狂热构成了一出耗时不短而毫无意义的历史闹剧。可是，当人们清醒地认识到了这一点时，又感到陷入了一个新的困境，因为清醒并未得到相应的补偿。而这时的困境不再是某个或某

几个政治家设制的，这是几乎每个人都无法从心中排除的心理困境。多年来一直被称为理想的东西一下变为不可能实现的幻觉，人们的心理普遍失去平衡。这种现象很容易让人联想到西方人在尼采（Nietzsche）高喊“上帝已经死了”之后的情景。

在前言里我一开始就陈述了这样一些似乎与艺术无关的事实，是想点出两个必须正面看待的背景：一个更大的和一个更接近的背景。我们今天的艺术就发生在这样的背景之中。

在更大的背景中，人们熟悉了杜桑（Marcel Duchamp）、劳申伯（Robert Rauschenberg）、沃霍尔（Andy Warhol）、凯奇（John Cage）这样一些人的名字以及他们的一些颇有价值——我们在后面将分析这里所说的价值的真正涵义——的举止；在更接近的背景上，我们看到了一些中气不足的表演：有意将自己的画戳破送进展览馆展出；将自己捆绑起来以示艺术造型；将一些人形纸片贴在破烂的街道墙壁上；将错字、反字作为艺术形象以示深层的文化心态；最后，当众向自己身上泼洒颜料，当众裸出自己的身体，如此等等。艺术，也像自然一样，发生了灾害。

看来，自然、精神、社会，从来没有像今天这样令人焦虑——事实上，人类今天遇到的问题远比过去更为复杂，更为不可思议。

艺术据说是呈现冲突，这并不说明问题，因为无论是内心的还是外部的冲突，都应与作为人类整体的命运发生关系，否则呈现或解决冲突所留下的记录也只能是森林里野兔逃跑后留下的脚印，这并非自信是艺术家的人所希望的。

经过商品化污染的艺术呈现出苍白的面孔，艺术家们异口同声的理由是：别无选择。实际上，无可奈何的态度是现实决定的。问题是，玩世不恭或愤世之举往往只能满足一时的快感，短时间的麻醉也是可能的，不过一时的快感或短暂的麻醉只能带来更长时间的危机。

问题的出现没有穷尽，这不等于可以不去解决。我不愿再度危机（虽然也许很难避免），我希望看到激发人对生命更加热爱的艺术；我但愿未来的商品化社会不至于影响建立有利于人类发展的美好环境——这些是我写作这本小册子的心理背景。

鉴于前述，本书将对有关艺术的若干问题作一番重新清理和阐释，我想，这对于想避免“艺术之灾”的人是必要和有益的。

此外，我在书中不时引用了一些文学和音乐方面的例子，这不是为了别的，读者可以将其视为我对某些无视文学、艺术、音乐乃至其它艺术之间的共通性的人所进行的反驳。

需要提醒的是，指望在本书中找到完整而系统的理论体系的读者也许会失望。作为作者，我只是想在传统美学的基础上填补当代艺术理论上的一些空白，如果我的一些观点能够引发读者思索，也就能证明本书的有用性。

1988年2月

目 录

前 言	(1)
-----------	-------

1 什么是艺术	(1)
---------------	-------

1.1 批评：问题的提出	(2)
--------------------	-------

1.2 艺术的定义与解说	(17)
--------------------	--------

1.3 艺术的等级	(55)
-----------------	--------

1.4 反艺术与文献	(62)
------------------	--------

2 艺术与存在	(73)
---------------	--------

2.1 艺术与自然	(74)
-----------------	--------

2.2 艺术与科学	(85)
-----------------	--------

2.3 艺术与哲学	(94)
-----------------	--------

2.4 艺术与经济	(101)
-----------------	---------

2.5 艺术与政治	(109)
-----------------	---------

2.6 艺术与宗教	(122)
-----------------	---------

3 艺术的内部问题	(131)
-----------------	---------

3.1 艺术的精神	(132)
-----------------	---------

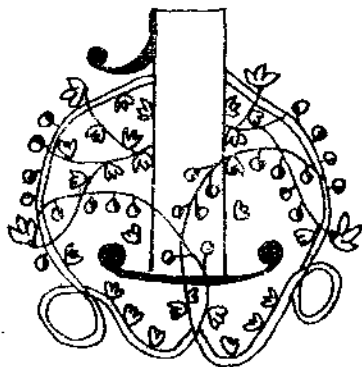
3.2 艺术的自由	(139)
-----------------	---------

3.3 艺术的创造	(146)
-----------------	---------

3.4 艺术的符号	(160)
-----------------	---------

3.5	艺术的法则	(173)
3.6	艺术的风格	(180)
3.7	艺术的真实	(187)
4	中介与人	(194)
4.1	艺术品	(195)
4.2	理 论	(198)
4.3	观 众	(203)
4.4	艺术家	(207)
4.5	批评家	(214)
5	艺术的作用	(222)
5.1	关于“为艺术而艺术”	(223)
5.2	作用,对存在的启示	(232)
6	艺术的历史与命运	(246)
6.1	什么是艺术史	(247)
6.2	现代艺术的历史地位	(254)
6.3	什么是我们今天应有的态度	(271)
	后 记	(278)
	人名索引	(279)

什么是艺术



什么是艺术？这是一个古老的问题，而且是一个让许多理论家、美学家甚至哲学家感到失望的问题。然而，它始终没有离开人类，这就正如上帝死了，宗教仍然存在于人们的心中一样。另一方面，尽管人们处处都能见到“艺术泛滥”的现象，艺术，这两个字仍然不失它固有的神性。需要解决的问题是：为什么艺术让许多理论家、美学家乃至哲学家头痛？为什么今天的人们难以区分艺术与非艺术？对于大多数人，究竟依靠怎样一种办法才能在众多理论或美学专著中寻找到可以通向理解艺术的途径？具体地说，当艺术批评家、理论家以及美学家们对一个放在展览馆里的便池、废物，以及类似几个人关在一间黑色的房子里从事“艺术活动”这样的事件喋喋不休的时候，作为人类的一分子，我们每个人依靠什么来判断他们的讲话中哪些不是废话，他们发出的声响中哪些有助于我们的身心健康。所有这些问题实际上可以归结为一个：什么是艺术？当然这个归结本身在今天就要承担很

大的风险，以学术为生的人都清楚，象维特根斯坦(Ludwig Wittgenstein)和维兹(Morris Weitz)这样一些著名人物对什么是艺术这样的问题是没有兴趣的。许多人还将歌剧(如瓦格纳Wagner)、诗歌(如华兹华斯Wordsworth)绘画(如毕加索Picasso)等不同部门的作品并置在一块，以说明它们没有一个共同的特征，因而探讨什么是艺术是徒劳的。

考虑到本书不是一本论战的书，此外我对人们已经谈到的某些问题也没有兴趣，我只能这样说，为了有助于热爱艺术的人在当代的“艺术泛滥”的灾难中更加热爱艺术，我将在对如下有所选择的几个有影响的理论家的基本观点所作的批评的基础上，阐明我对艺术的认识，进而解决相关的若干问题。

1.1 批评：问题的提出

赫伯特·里德(Herbert Read)在谈到康定斯基(Wassily Kandinsky)的艺术及其理论时，对《抽象与移情》这部20世纪重要艺术文献的作者沃林格尔(Wilhelm Worringer)大加恭维了一番，认为沃林格尔的理论分析——对所谓“抽象”与“移情”这两种倾向的分析——“对象康定斯基那样的画家赋予了人们可能称之为本能的勇气”。我们不得不说里德有一种因果意识在妨碍他的理解力。的确，沃林格尔的《抽象与移情》是发表于1908年，而康定斯基的《论艺术里的精神》则是1910年。但是这不能说明后者是前者影响的结果。另外从事实上我们也找不到依据以说明当时慕尼黑的艺

术家们对这篇博士论文究竟有多大的关注。

可是，里德的恭维反映了一个事实，沃林格尔的一篇小小的论文对理论界、对艺术学的研究起了极大的影响。这说明，就理论意义而言，《抽象与移情》具有不可忽视的价值。现在让我们再来看看，沃林格尔的智慧与缺陷究竟表现在什么地方^①，我们在明确缺陷之后如何去寻找理解艺术的契机。

在我看来，沃林格尔对里格尔（Alois Riegl）的“艺术意志”的沿用和对抽象原则的确立是富于启发性的。沃林格尔明确了“每部艺术作品就其最内在的本质来看，都只是艺术意志的客观化”。人们通过“形式意志”来感受“艺术意志”。这种“艺术意志”不仅是“一种深层的心理需要”，而且“先验地存在”着。不同的“艺术意志”决定了不同的艺术风格，这样，“艺术的发展史就是艺术意志的发展史”。只要不同时代的人把握住各自所处时代的艺术意志，也就不会为新的艺术现象而苦恼。如果我们对沃林格尔的这一观点作一个概括，不妨可以这样表述：艺术乃具有艺术意志的形式。沃林格尔的这一逻辑似乎没有什么新的东西，它使我们想到黑格尔（Hegel）的“美就是理念的感性显现”，想到在康德（Kant）的背上做手做脚的叔本华（Schopenhauer）的“世界就是我的表象”。但是，沃林格尔四处借用的真正意图，是在为黑格尔不太满意的原始民族艺术，拜占庭艺术以及东方艺术寻找理论依据。“理念”、“意志”，不仅是理论界的时髦之词，也是沃林格尔感到艺术中确也包含着的東西。因此，作为

①我不打算对沃林格尔的代表著作《抽象与移情》作全面评述，我只关心与我后面要阐明的观点有关的问题。

“先验存在”着的、深层的、观念性的东西，是不能够抛弃的。问题出在，感性显现不应该仅仅是“高级形态的自然”，或说物的形象；同时，艺术的形象不应该只是“我的表象”。审美享受也不应该只是一种“自我享受”。这样，不同时期的艺术就都有了令人信服的解释，以致也就不存在黑格尔所说的优劣问题。

可是，黑格尔、立普斯(Theodore Lipps)等人也许要问，是什么原因决定了原始艺术、拜占庭艺术以及东方艺术具有抽象的倾向？用沃林格尔的术语来问，这些艺术的创造者的“世界感”究竟有什么与众不同的地方？沃林格尔的回答是，创造这些艺术的民族“困于混沌的关联以及变幻不定的外在世界，便萌发出了一种巨大的安宁需要，他们在艺术中所追求的获取幸福的可能，并不在于将自身沉潜到外物中，也不在于从外物中玩味自身，而在于将外在世界的单个事物从其变化无常的虚假的偶然性中抽取出来，并用近乎抽象的形式使之永恒，通过这种方式，他们便在现象的流逝中寻得了安息之所”。沃林格尔在此之前，不仅指出“艺术活动的出发点就是线形的抽象”，而且告诉人们：“抽象冲动则是人由外在世界引起的巨大的内心不安的产物。”因此，他颇为自信地要我们注意，“原始人在外物中是被失落的，而且，面对外物他们在精神上是茫然不知所措的”，现代人由于“从自傲的知识中跌落下来，又重新像原始人一样面对外在世界处于被失落和茫然不知所措的境地中”。于是，原始艺术的抽象与现代艺术的变形乃至以后很快出现的抽象就有了一个共同的理论依据。我们不否认这一依据成了许多表现主义和抽象主义辩护上的主食。它的营养在于，艺术冲动不是简单的模仿、再

现、移情的问题。人类的发展是以一开始并非有目的的冲动的刺激为前提的。冲动是以一个面具，一个干瘪的镶嵌形象还是点线面形式的非具象组合体现出来，这取决于原始人、上帝的信徒或现代人面对宇宙或外在世界对自身存在悟察之后所采取的表现符号（形式）。显然，一个原始艺术家与菲迪亚斯（Phidias）、拉斐尔（Raphael）、普桑（Nicolas Poussin）的世界环境及对自身的认识是不相同的。抽象，肯定是一个合符规律性的东西。

现在，我要提出的问题是，安宁固然是需要的，可是艺术意志——我指的是沃林格尔的抽象艺术意志——与安宁的关系并无必然性；抽象的形式与永恒的安息所也无必然联系，于是安息所是个什么样子或者为什么是这个样子就很难说。探其实质，“艺术意志”究竟是个什么东西？抽象冲动凭什么说必然就是导致艺术的冲动？对于一些批评家，我还要问由“艺术意志”说所派生出来的抽象原则是否能成为解释现代抽象艺术乃至当代艺术的挡箭牌？我指出这样一些问题表明了我对沃林格尔的观点完整性的怀疑。

我不敢肯定对存在感到恐惧的人与认识到自己对存在是恐惧的人究竟有什么区别，我所要指出的是，恐惧与勇气，失落与自信，茫然不知所措与胸有成竹在整个人类的发展中始终是并存的。古希腊时期的人与文艺复兴时期的意大利人、启蒙时期的欧洲人或唐朝时期的中国人确实表现过自信与自负。但这不是这些时期的艺术一定是模仿、再现的艺术，或有机形象艺术的理由。我们都清楚希腊诸神的起源，我们更清楚今天科学的进步给人类带来的好处。奇怪的是，以图腾为依托的原始人，以上帝为慈父的中世纪人，失去了模仿、

再现的权力。对世界的认识只能以抽象的形式来表现。这就与精神史发生了矛盾：没有任何一个支撑比信仰的支撑更为可靠。上帝主宰一切的时期并不是欧洲人“失落”或“茫然不知所措”的时期，万物都沐浴着上帝的光辉，上帝与每个人同在。战争、瘟疫固然不断发生，这就正如希腊人从竞技场兴致勃勃去参加与波斯人的战争，文艺复兴时期的意大利人将战争看作一门有趣的艺术一样。因此，我们凭什么说拜占庭图案式的变形艺术是“抽象冲动”的结果呢？

说到冲动，每一个人都明白，冲动本身是中性的，本能的冲动可以导致多种可能性。喝酒、吸毒、战争、爱情、吠叫乃至一个无目的的姿势都是冲动的满足形式，因此，我们靠什么来判断一种冲动的满足形式是艺术还是非艺术呢？用“艺术意志”是帮不了忙的，这就正如用“理念”、“自在之物”是无济于事一样。关于冲动，罗素（Bertrand Russell）的一个看法为我们在后面作出建设性的阐述奠定了基础：“一切哲学，一切伦理评价的体系都是这样产生的，它们都体现一种屈从于冲动的思想，其目的在于使冲动的放纵有一个似乎合理的根据。唯一真实的思想，产生于好奇的、理智的冲动，这种冲动使人有求知和求理解的愿望。”^①沃林格尔的“艺术意志”保留了类似黑格尔“一般世界情况”的“世界感”这个前提，既然什么样的对世界的感受和看法有可能导致什

①这一席话出现在罗素为反对第一次世界大战而撰写的《社会改造原理》之中。重点号是我打的。我的目的不在于象罗素那样指出冲动可以分为理智和非理智的，而是想提醒读者：在冲动的众多可能性之中，我们应该有所选择。“求知和求理解”与我后面要阐明的艺术性质有着至关重要的联系。读者会看到，“求知和求理解”最终旨在“求生”——有意义的生。

么样形式的艺术无法确定^①，那么“艺术意志”能解决多大的现实问题呢？

艺术是艺术家寻求安宁的安息所，但是，这不等于说抽象的形式是满足安宁需要的唯一形式。另外，原始人的面具、图腾形象、拜占庭的教堂里的镶嵌画以及东方人的民间艺术中作为守护神的形象都谈不上抽象。变形是一个事实，但是变形与抽象是需要严加区别对待的。

我们还注意到，沃林格尔对抽象与移情的认识与康定斯基的“伟大的抽象性=伟大的现实性”的等式有着很大程度上的类似，并且，“艺术意志”与“内在需要”（康定斯基）也颇为接近。不过，我不回避我的这样一个偏见，出自清醒的艺术家的话比出自一个聪明的学生的话更能反映出可贵的“艺术的敏感性”。

因为我对“艺术的敏感性”极为重视，所以我就很容易记住贝尔（Clive Bell）在《艺术》中对“艺术敏感性”的评价：“缺乏艺术敏感性的人不可能获得审美经验，而缺乏广泛、深刻的审美经验的审美理论显然是没有任何价值的。”

贝尔的《艺术》发表于1914年，可是，从1908年到1914年正是艺术发生突变的时期，在这个时期，人们不仅见到了塞尚（Paul Cézanne）、高更（Gauguin）、凡高（Van Gogh）的作品，而且也看到了毕加索接近抽象的立体主义和康定斯基名副其实的抽象主义作品。现实显得十分严峻。看来把注意力集中放在罗马晚期艺术、拜占庭艺术和古代东方艺术的

^①我是指按照沃林格尔的观点或体系是无法确定的，他的缺陷在当代艺术理论中暴露得更为明显，这是我们将会看到的。

《抽象与移情》需要有一个解决现实问题的续本，而贝尔的《艺术》可以看成是这样一个续本。这就是为什么我紧接沃林格尔之后讨论贝尔《艺术》的原因。

《艺术》的中译本前言说：“它的基本概念——‘有意味的形式’——已成为西方美学和艺术中流行的口头禅。”一个批评家的概念或定义要成为“流行的口头禅”，这的确是很不容易的事情，在中译本问世之后，我们确也见到大小文章频繁使用“有意味的形式”这一时髦的表述。但是，在我看来，这是20世纪艺术批评的悲剧。实际上，“有意味的形式”这一表述（或定义）并未吸引大多数艺术家的注意力，倒是成了一些既欠缺艺术敏感性和思考能力的批评家招摇过市的旗子^①。

多亏中译本的前言以及其它一些文章，我可以免去介绍“有意味的形式”的涵义这一程序。我想直接指出的是，贝尔的“意味”与康德的“自在之物”、沃林格尔的“艺术意志”、叔本华的“意志”没有多大的不同。但是，我不象中译本前言那样，指出这一相似性是为了痛快的批评。不是的，我十分同意“意味”的神秘性。如果让我在“终极的实在”与“深层心理结构”（中译本前言）之间作出选择，我想，前者更接近真理一些。这是有道理的^②。“深层心理结构”据说是“人类自身

①顺便说一说，贝尔的《艺术》一书中使我感兴趣的话与其说是“有意味的形式”，不如老实承认是开篇“审美假说”中关于“两种素质”的陈述。正如我刚才说了，我又特别感兴趣于“艺术的敏感性”。因为在今天，“清晰的思维能力”往往成了骗术的装饰，而不是智慧的体现。读一读那些用各种科学术语（如系统论）分析艺术及其魅力的书或文章，就能看到这一点。

②为了让读者更清楚地了解我的观点，我想通过对前言某些观点的批评来有效地指出贝尔观点的缺陷。

在长期的历史实践中积淀起来的”，这能说明什么问题呢？前言的作者十分强调手段的有限性和结果的无限意义，以说明审美需要作为一种“超生物的”内在心理结构，在找到相吻合的外在形式时，就能实现超功利的愉悦。应该看到，这是对贝尔的观点的一个十分粗糙的解说——前言的作者是不自觉地完成这一任务的。粗糙之处在于用“深层的心理结构”去代替隐藏在事物表象后面的“终极实在”。因为“深层的心理结构”不仅仍然不明确，而且在理论上显得更为牵强，不妨说更为肤浅^①。“心理结构”如果超越了现实的目的，脱离了“生存目的”，就只能是伪科学的术语。离开生存目的的节奏、韵律、平衡、冲突、张力、松弛是没有的。贝尔的问题恰好就在于指望通过艺术“与人类的利益暂时隔绝”。这样，“意味”就退回到了古老的需要修正的哲学概念上去了。

贝尔的意图十分明显，他想在人们习惯的审美标准上来个纠正，他要告诉人们，艺术不是酷似，不是再现物体的外貌，不是简单地叙述一个故事，更不是布置一段扣人心弦的情节。艺术通过线条和色彩的组合，表达艺术家内心深处的感受。即便是现实主义的作品，如果确有艺术价值，也是线条色彩、构图的功劳，而不是支撑线条、色彩以及构图的物象的胜利。这没有什么不对，但是，这不是“意味”超然于功利^②的理由。

我们很快就看到了，贝尔与沃林格尔是何等的相似，贝

^①这个肤浅也许应归罪于心理学家。奥班恩（Desidrius Orban）在他的《艺术的涵义》里表示了对心理学家的反感。其理由是充分的。

^②我将在后面阐释我所说的功利，读者不至于会把我指的功利看成是达到某个实用目的。