



外国美学

18



外国美学

第十八辑

《外国美学》编委会编

商务印书馆

2000年·北京



图书在版编目(CIP)数据

外国美学 第18辑/《外国美学》编委会编. —北京:
商务印书馆, 2000

ISBN 7-100-02688-1

I. 外… II. 外… III. 美学-世界-文集 IV. B83-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(98)第 14570 号

所有权利保留。

未经许可, 不得以任何方式使用。

WÀIGUÓ MĚIXUÉ

外国美学

第十八辑

《外国美学》编委会编

商务印书馆出版

(北京王府井大街 36 号 邮政编码 100710)

商务印书馆发行

北京第二新华印刷厂印刷

ISBN 7-100-02688-1/B·402

2000 年 12 月第 1 版

开本 850×1168 1/32

2000 年 12 月北京第 1 次印刷

印张 12¼ 插页 1

定价: 20.00 元

主 编：汝 信

编 委(按姓氏笔画为序)：

王树人 叶秀山 朱 狄 汝 信 李醒尘 张伯幼

张 黎 郑 涌 郑雪莱 程孟辉

责任编辑：郭 红

目 录

艺术抽象与人类审美需要

——试论中西艺术抽象表现之不同 金丹元 樊华 (1)

借西造奇

——当代中国先锋小说语言的审美特征 王一川 (37)

文艺复兴时期的诗学理论 钟 诚 (64)

西方审美文化的历史走向 姚文放 (109)

为宇宙的艺术

——论西方艺术的哲学精神 肖 鹰 (124)

“新批评派”文学批评理论的得失 罗筠筠 (152)

告别本质主义与悲观主义

——J. 费斯克的大众文化理论 陶东风 (197)

唐璜的神话在说些什么? 王 齐 (236)

巴尔特的文艺美学思想探析 方 珊 (254)

阿多诺:对艺术社会责任的思考 马 驰 (272)

论伽达默尔的柏拉图研究 章启群 (292)

普洛丁《论美》释读 凌继尧 (314)

论康德美学的基本问题 曾繁仁 (343)

康德的艺术分类原则 朱志荣 (359)

补白

美(36) 论美(63) 那一瞬间(108)· 给拉妮·黛
维的信(123) 艺术·美(253,342)

艺术抽象与人类审美需要

——试论中西艺术抽象表现之不同

金丹元 樊 华

科学技术的迅猛发展和人类精神上的深刻危机改变了今日艺术的发展方向,艺术多元化发展中的一个重要走向之一就是越来越偏重艺术的抽象表现。本文并非单纯讨论“抽象艺术”,而是将艺术中的抽象表现界定为:既包括不唤起具象的西方“抽象艺术”,也包括传统艺术表现中客观存在的抽象因素。

中西艺术抽象表现在艺术发展过程中的走向和抽象表现的方式都是不同的:中国传统艺术很重以形写神、重抽象写意的表现、善于表现空灵、将线的表现功能发挥到了极致……不过由于受天人合一观念的影响,再空灵写意,也未发展到脱离自然物象的地步;而西方,经由再现中的抽象因素或再现中有表现,发展到纯形式抽象,从追求形象再现中的意蕴反思到舍形求意、变形,进而抛开了依形绘形的传统而去追求诸如色、光、线、块、面的“革命”和“形式分析”,直至今日的后现代艺术。中西艺术是源于不同文化背景和不同心灵的东西,中西艺术理论大厦的建构有其完全不同的出发点。中国当代艺术家寻求的艺术“精型”,若只是拘泥于对西方现代、后现代艺术的残缺接受,只是进行机械复制甚至拙劣摹仿,无疑是表面的,也是行不通的。正是本着这样的想法,本文试图通过对中西“艺术抽象”之比较,来探索走向新世纪的人类审美需要。因为尽管世界可以变得千奇百怪,但人对美的追求和人的

超越意识,总将存在着,并不断影响着人类的精神世界。

一、中西艺术在抽象表现中的不同审视点

(一) 关于抽象表现一词的界说

“这个世界变得愈可怕,艺术也就变得愈抽象”(克利语)。艺术反映生活方式的改变,除了其他学科迅猛发展对之的冲击之外,还有一个重要原因就是人类精神上的一种深深的危机感。二十世纪的人类在寻找自己失落的“草帽”,如西方现代艺术中的“抽象艺术”,就是资本主义进入垄断前后的产物,表现的是与那种动荡不宁、充满恐惧的社会相适应、相对称的迷乱不安的情绪。艺术是人类为自己营造的精神家园,审美是人的一种高级精神需要,在满足人类审美需要的各种方式中,德国著名艺术史家沃林格特别地分析了移情和抽象这两种趋向的发生机制——“移情冲动”和“抽象冲动”。他认为,“移情冲动”作为审美经验的前提条件是在有机的美中获得满足,它具体表现为一种客观化的自我享受,即把自我移到对象中去,审美主体在一个与自我不同的感性对象中玩味自我本身。与这种人同外在世界圆满的具有精神泛神论色彩的艺术意志不同的是“抽象冲动”。“抽象冲动是人由外在世界引起的巨大内心不安的产物,而且,‘抽象冲动’还具有宗教色彩地表现出对一切表象世界的明显的超验倾向。我们将这种情形称为对空间的一种极大的心理恐惧”。因此,“这种对空间的恐惧感本身也就被视作(抽象)艺术创作的根源所在”。^① 人类这种寻求解救的需要,在艺术体验中即表现为创作主体并不将自己沉潜到外物中,也不企望从外物中玩味自身,而是“将外在世界的单个事物从其变化无

^① 沃林格《抽象与移情》。王才勇译,辽宁人民出版社1987年版,第16页。

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。”^①

沃林格对“移情冲动”和“抽象冲动”的阐释虽乃一家之说,但却是我们所能见到的,对偏重具象写实和偏重抽象表现这两类艺术产生并存在的心理基础的较为集中和完整的解释。的确,艺术是对生活的形象反映,这似乎已成定论,并且事实上许多艺术中的瑰宝也未必是抽象的,但中西艺术中又确实存在形形色色的抽象表现,与此相应的是抽象一词在艺术理论中也频繁出现。由于艺术的抽象表现纷纭复杂,艺术抽象这一概念在使用上长期以来仍是无规律无定则。如沃林格在其论著《抽象与移情》中论及的抽象,就是一种从所有外在世界的关联中解脱出来的“纯几何抽象”,它不唤起欣赏者有关任何具体物象的联想。这种存在着纯粹抽象的说法阿恩海姆就不完全赞同。在国内,学术界也曾有人对“艺术抽象”这一提法提出质疑,八十年代的美术界还曾就由抽象这一概念延伸出来的诸如什么是艺术中的抽象?有没有抽象美?何谓抽象艺术等问题展开过讨论,结果也莫衷一是。好在,本文的目的并非澄清这些问题,而是试图在承认艺术中有抽象表现的前提下,对以往艺术研究中曾使用过的“抽象”这一概念作几方面的划分,以利于在下文中就开篇提到的艺术发展趋势,试着在中西艺术发展中比较其抽象表现之不同,从而寻求中国传统艺术在艺术现代化进程中与西方的交流与互补——

广义的抽象——艺术的普遍法则:

阿恩海姆将抽象性看作艺术的普遍法则,认为“当心灵从生命的复杂性中转移(或脱离、逃避)开来的时候,它往往会以一种简化和高度形式化的式样去替代它”,事实上,“抽象在一切艺术中都是

^① 沃林格《抽象与移情》。王才勇译,辽宁人民出版社1987年版,第17页。

不可缺少的,即使那些同自然关系密切的艺术,也是如此”。^① 和阿恩海姆一样,在苏珊·朗格的观点中,并不存在“具象”艺术与“抽象”艺术的分别,她认为一切真正的艺术都是抽象的,因为,艺术符号就是要抽象出人类情感的逻辑形式。这种全面涵盖了艺术表现生活方式的对抽象的理解不在本文关注点之内。

“语义抽象”——对可见世界信息的不完整描述:

西方传统的美学认为,有些艺术门类如建筑、音乐,并不反映具体物象的影像,按其特性,应该是抽象的,是“抽象艺术”。但在其他艺术样式中,却不能简单作如此划分。若要对本文将论及的中西艺术形形色色的抽象表现作大致的分类,英国著名美学家哈罗德·奥斯本的观点是一个较好的依据。奥斯本认为,在二十世纪的艺术用语中,人们应该在两种意义上使用“抽象”一词,一种就是“语义抽象”。“语义抽象”是指一种形象化或再现性的艺术作品,这种作品如果用信息语言来表述的话,就是一件传达了可见世界之外的某些方面信息的作品,根据它传达的信息不太完整或更为完整的情况,而被说成更多或更少是抽象的,在这种情况下,抽象相当于不完整的简约的描述。

“非传统的抽象”——不唤起具象的抽象

在奥斯本的论述中,另一种意义上的“抽象”通常用作一种总结的描述性术语,指许多不同种类的艺术中所有那些不传达或意在不传达外在世界信息的艺术作品,这种意义上的“抽象”相当于“非再现性的”、“非形象性的”、“非客观的”、“非传统的”等艺术术语。

当然,除此之外,我们还可以找到许多种关于抽象的定义或看法。但是我们在此所讲的是艺术中的抽象表现而非纯粹“抽象”一词自身的概念。艺术中的抽象表现既包括不唤起具象的所谓“抽

^① 阿恩海姆《视觉思维》,中国社会科学出版社,第285页。

象艺术”，也包括传统艺术表现中客观存在的抽象因素。换言之，习惯上的非抽象艺术中也有较明显的抽象表现存在。这是本文谈论艺术抽象的一个基点。

（二）中西艺术在抽象表现中的不同特征

1. 中西艺术抽象表现在发展过程中的不同走向

艺术，说到底艺术家从各自的立场、角度诉说着对世界的一些看法，流露着一种情绪、或更为深刻的对人的情、意与这世界纠缠不清的一种理解和袒露，艺术抽象更是一种超越于表象的诉说和体证。若以奥斯本的观点审视中西艺术发展史上艺术抽象表现的各种态势，可发现中西双方在艺术起源阶段，在传统艺术中的抽象表现都倾向于“语义抽象”，极少脱离对自然外观不完全或有限的描述。而西方自现代以来，艺术在工业化大潮的迅猛冲击下呈多元发展，许多年轻艺术家与眼中冷漠沉沦的世界逆向而行，通过有意识的风格上的抽象，为自己追求的“内在精神”的表达营造一方天地，这样就出现了许多与对自然外观的描述无关的艺术类型，但这样的表达方式在中国至少没有形成一种较有影响力，时间延续较长的艺术潮流。

若对中西艺术发展史上艺术的抽象表现作具体展示，可以发现偏“语义抽象”的作品中形式造型往往简约、概括、单纯，有的作品明显带有夸张和变形。原始艺术就具有这样一种高度凝炼的简约性和抽象性。以绘画为例，原始人常用象征性的抽象线条表示被想象的对象，如以一个下部附着一个大“大”字形的圆圈表示人，这是一种形式上的积极探索，而当一个原始人或儿童，用一种最稚拙的圆圈构图，去象征性地表示太阳的时候，这即意味着，他完成了一种发现，懂得了本来统一的、连续的、总体化的视觉世界，其实可以被解析为分离的个体，这种把个体从总体中解析出来的行为，表明古人在进行形式抽象的同时已具有一种抽象的表达能

力。

中国传统艺术虽然通常被认为是重表现,重写意的艺术,但总体上仍属未脱离自然外观,能唤起具象的语义抽象。传统绘画从仰韶期至汉代重的是抽象线条表现,而元、明至近代,已能通过具体形象的省略达到一种抽象象征性的写意表现。不独是绘画,中国先秦文学大致也都约字缩文,其“称名也小,取类也大”,是原始抽象的延续在中国文学上的具体反映。从两晋时出现“玄言诗”、“山水诗”至盛唐,出现了严整的律、绝,随着以王维为代表的唐代山水诗在喧嚣的尘世间低低地咏哦和以李白为代表的充满青春活力的盛唐之音的回响,诗的意蕴含蓄隽永,更富有思辩和哲理情趣,这时追求诗的象征性成为一种新的回归自由本质的审美要求。到李商隐后,还出现了像西方无标题音乐似的“无题”象征诗,情致曲折,内涵丰富,意念抽象。宋词是唐诗象征意味的发展,从苏轼的含蓄至李清照的委婉,避世的情愫闪现其中。讲究音韵、注重格律,于是乎,便孕育出更为抽象的感伤情调。而中国诗词歌赋重“情志”、“情意”的表现,正是通过所谓意象、意境而达到其抽象的目的,使之含蓄蕴藉,一唱三叹。所以中国艺术达到了极致时,往往便出现言有尽而意无穷的境界,不管是“有我之境”还是“无我之境”,诗词歌赋所要传达的绝非只是字面上的意义,而是感发某种情志,某种意念。这种情志或意念,往往可以简化为一个极富中国传统特点的词,那就是“神”(或“神韵”)。例如:中国的传统戏曲在舞台布景上也并不注重客观真实的再现,而是极具象征的意味性,道具也十分简单,主要是靠唱、念、做、身腰手法等表演出来的,观众必须在熟知中国文化的背景下才能凭心去体味,所谓“一个圆场千万里,一支曲牌五更天”。传统戏曲,除唱、白外,主要是凭借眼神的传情、手势的比划、身段、台步的舞动来进行虚拟化表演。生、旦、净、末等一上场便情知其地位。所以,观众看戏必须对演员的表演心领神会,对程式化的动作预先要有一定的经验准备。这

就像中国书画讲究所谓“笔简形具，得之自然，莫可楷模，出于意表”，^①“书画之妙，当以神会”。^②由此说明中国的艺术无论是诗词、戏曲、书画的抽象表现都有一种大体一致的程式，如诗词有其格律，戏曲讲究做功、唱功、手法、眼法等，书画要重“萧散简远，妙在笔画之外”^③即使是狂草也要有基本的字形作其依据，大写意的画也仍有其简化了的笔画，方能求其笔画之外的生韵和意趣。换言之，中国艺术在其(抽象)表现中是一套合乎华夏文化背景和华夏民族审美心理的艺术程式，这种诗、画、书法、音乐、戏曲大致一律的走向是与西方艺术的抽象表现乃至抽象艺术迥然有别的。另外正因为有这么一种潜在的规定性，中国传统艺术才不致完全脱开形象，而走上西方现代派的纯抽象。

较之中国，西方传统艺术受“模仿说”的浸染虽深，亦不乏抽象表现，如其以“克里特——迈锡尼”为标记的爱琴文化和希腊神话、荷马史诗时代，其作品就并非纯具象艺术。那具有神话传奇色彩的“阿加门农墓室”里的殉葬品显著地表现出抽象特征。在文学上，荷马史诗所体现的神的思想感情和神的意识仍带有一定的抽象意味，而后来的古典主义崇尚抽象理性和永恒的、绝对的“美”，浪漫主义作家强调主观意志和自我表现，在具体表达时都充满着抽象象征的意味。及至西方现代艺术，其在绘画上的抽象表现就尤为突出。十九世纪七十年代首先产生于法国的印象派以外光为主要表现语言，已经孕育着抽象的因素。莫奈后期的组画《睡莲》，置具体物象的轮廓于不顾，醉心于光和色的微妙变化的感觉，在某种程度是一种“光的抽象”。后期印象派画家梵高、高更和塞尚，在作品中赋予被描绘的物象以象征意义；高更强调绘画要表现夏夫

① 黄休复《益州名画录》。

② 沈括《梦溪笔谈》。

③ 苏轼《书黄子思诗集后》。

兹博里式的,“内在的眼睛”,表达心灵世界;塞尚和梵高强调主观表现和强烈的抒发感情,注意用线、色彩直接表达感情,使艺术背离写实朝抽象的方向又迈出了一大步。与此同时,刚刚兴起的象征主义运动(法国的纳比派、比利时的二十人派等)从另一个方面也在探寻非具象的表现因素。可以说,抽象、表现、象征这三大趋势在上世纪末,本世纪初是汇集成一股巨大潮流的,且这一潮流波及西方各国。事实上,野兽派和马蒂斯的“装饰风”,把人物形象作为画面装饰图案的一部分,讲究构图、色彩、线的节奏和韵律,给后来的抒情的抽象画以很多启发;毕加索和勃拉克倡导的立体主义,把客观物象分割成无数方块,迷恋于物象体面结构的静态美,其艺术追求虽然有别于抽象派,但画面的形态已经临近标举“不唤起具象”的几何抽象的边缘。

这里提到的抽象派,即是兴起于第一次世界大战前夕,在西方各国流行的,否定具体物象描绘的抽象主义思潮和流派,在这种思潮影响下产生的二十世纪“抽象艺术”这一概念中之所谓抽象,相应于奥斯本划分出的“非传统抽象,它建立在被康定斯基称为“内在需要的原则”之上,认为人有自己的激情和苦闷,失意和彷徨,对这些情感的表现是人迫切的内在需要,这些情感不可能在表象物中找到直接的语言,必须寻找一种色与形的特殊组合,以引起内心的情感共鸣。于是,从象征主义出发,由法国后印象派到马蒂斯的野兽派、毕加索的立体主义、德国的表现主义等,都从各种不同角度和层面,体现着绘画艺术的抽象化。艺术语言脱离了对对象的表层描述,注入了更多的人的主体意识和自由意志。因此,这样一种探索被人们称之为“纯艺术”、“纯形式”,它完全运用色彩与形状本身的可能性构造一个与内心世界的复杂性相应的艺术世界,没有任何现实物可资依赖和借助。这一原则在其他艺术样式中也有表现,如诗歌、舞蹈、甚至电影。法国著名电影导演罗伯—格里叶的《去年在马里昂巴德》一片,竭力抽去故事中的时间历史因素,没

有起点也没有终点,按导演自己的话说,“只有总共一个半小时的影片时间”^① 人物活动、互相影响、介入、冲突和规劝,都只在影片中存在,不是日常生活的记录、改编或任何一种相信物。在诗歌和舞蹈中,摹仿和描绘也不再是创造的中心。现代诗歌具有的意象之间的冲击,词语之间的吸引,动力形式的进行,都是对隐藏在事物内部的更普遍运动方式的提示。现代舞则基本上放弃了摹仿性动作,更多地采用抽象的运动线条,强调抽象的时间因素、空间、力度和肌肉感觉。

西方现代艺术语言的这样一种创造性发展,使人必须和自己,和自己的文化打交道。这种与中国传统艺术抽象表现上的不同走向又导致了中西的另一个差异:如前所述,以往在对中国传统艺术的各种样式进行分析评述时,“诗中有画”、“画中有诗”、诗、书、画的三位一体乃至其他各种艺术种类之间的互通性往往多角论及,因为中国艺术思维的过程和各门艺术的“力的式样”^② 实际上并无根本差别。诗文讲究兴、趣、意、理,书画也须“妙在能合,神在能离”^③ 因此,中国历代士大夫对琴棋书画之雅趣一向从不分家,王维、苏轼、唐寅、郑板桥等皆为精通各类艺术、各种手段兼而有之的一流大师。而二十世纪西方几乎每一门艺术都发展出自己的独特语言,尤其是每一门艺术感受方式的独特性。虽然许多艺术家也积极探索各门艺术之间的互通性,例如每一门艺术发展到精微之处都让人联系到音乐、音乐性等等,英国评论家沃尔特·佩特就在评论文艺复兴时期威尼斯画家乔尔乔内的画时就说:“一切艺术,皆脱离其境界,而憧憬于音乐的状态”。音乐在时空表现上的自由度和抽象性,更是极受现代艺术家的推崇。康定斯基的一个努力

① 罗伯-格里叶:《我的电影观念和我的创作》。载《世界电影》1984年第6期。

② 借用“格式塔”心理学派术语。

③ 董其昌:《画禅室随笔》卷一,《评书法》。

方向就是探索文字与色彩,特别是色彩与声音与音乐的关系,而早在康定斯基之前,法国象征派诗人兰波就认为,元音里有色彩,这种倾向一直延续到当代抽象艺术家的创作中。“艺术的转换”在一定条件下的确可以加强艺术效果和艺术感染力,但在这些艺术家的观念中,艺术不是现实物的任何一种意义上的模拟,艺术作为一个“自足体”,注重的是语言及其材料本身内在表现力的发掘,以及人在语言、文化世界中生存这一事实,内容和形式都完全是属于艺术自身的。它的时空进行方式完全是独特的,它所引起的心理过程,触及的心理层次,也是其他艺术无法取代的。

以上面的分析中,我们不难看出西方艺术的抽象表现,经由再现中的抽象因素或再现中有表现,发展到现代派的纯形式抽象,从追求形象再现中的意蕴反思到舍形求意、变形,进而抛弃了摹仿和描绘而去追求诸如色、光、线、块面的“革命”和“形式分析”。这种变异无疑同西方现代哲学、美学的发展乃至科学技术高度发达后,所带来的社会经济生活的变化、生活节奏的加快、人的异化和精神分裂有关。这是中国传统艺术所不曾出现过的情况。而到了今天,中国改革开放后,由于西方现代美哲学的大量涌入国门,我们传统的生活方式和审美习惯也在发生着变化。正因为如此,西方的现代派、后现代派才会如此引人注目地得到国人的关心和议论。这说明,现代意识正在冲击着我们的传统观念和审美方式,这是一个我们无法回避也不该回避的现实问题,鉴于此,更有必要对中西艺术的抽象表现作一番认真的梳理。

2. 中西艺术在抽象表现方式上的不同

(1) 艺术是一种反映,中西方无不将艺术的反映对象作为探讨的重要问题。在传统艺术理论中,形象性是艺术的本质特征之一,那么在重抽象表现的艺术中,中西方是如何对待这一特征的呢?

中国传统艺术理论和西方传统理论一样,也强调物象在艺术

形象构成中的作用：

“宣物莫大于言，存形莫善于画。”^①

“文章者，所以表天地之情状也。”^②

不过，中国艺术中的“形”，又是更多地与“神”联系在一起，在这里形是手段，神是目的。因此从本质上，中国艺术反映的对象是“神”，艺术作品要传达对象之神，更要传达主体之神。在中国人眼里，天地万物皆含有一种生意，造化之妙正在于此，以自然景物为题材的艺术作品皆强调传达其神韵，“凡物得天地之气以成者，莫不各有神。欲以笔墨肖之，当不惟其形，惟其神也。”^③ 由于追求“神似”，中国艺术家力图通过有限的笔墨传达“韵外之旨”，“味外之味”，文学以“不着一字，尽得风流”为高格，绘画贵在“虚实相生，无画处皆成妙境”。所以观赏中国艺术作品特别是重抽象表现的艺术作品，所获得的审美愉悦不在于直接联想到某一具体物象，而在于观赏者可以参与其无严格规定性的“意象”之中，体味韵味无穷的意境之美。当然，重神似并不是完全抛弃形似，而是不刻意追求形象的细节真实。中国诗画历来否定完全忠实原物的刻板摹仿，郭熙《林泉高致·山川训》即说：

何谓所取之不精粹？千里江山，不能尽奇；万里之水，岂能尽秀？太行枕华夏，而面目者林虑；泰山占齐鲁，而胜绝者龙岩。一概画之，版图何异？

王夫之《姜斋诗话》卷二也说：

论画者曰：“咫尺有万里之势”。一“势”字着眼。若不论势，则缩万里于咫尺，直是《广舆论》前一天下图耳。五言绝句，以此为落想时第一义。唯盛唐人能得其妙，如“君家住何

① 张彦远《历代名画记》，引陆机语。

② 叶燮《原诗》。

③ 沈宗骥《芥舟学编》卷一。