

教育部普通高校人文社会科学研究基地 编
山东大学文艺美学研究中心

AESTHETIC STUDIES
OF LITERATURE AND ART

文艺美学 研究

第四辑

2006

河南人民出版社

ESTHER S. CHAMBERLAIN
J. L. MCDONALD

THE JOURNAL OF LINGUISTICS



2006

教育部普通高校人文社会科学研究基地 编
山东大学文艺美学研究中心

文艺美学 研究 2006

河南人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

文艺美学研究. 第4辑/教育部普通高校人文社会科学
研究基地, 山东大学文艺美学研究中心编. —郑州: 河南人
民出版社, 2007. 1

ISBN 978-7-215-06416-4

I. 文… II. ①教…②山… III. 文艺美学-文集
IV. 101-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 179796 号

河南人民出版社出版发行

(地址: 郑州市经五路 66 号 邮政编码: 450002 电话: 65723341)

新华书店经销 郑州市毛庄印刷厂印刷

开本 680 毫米×960 毫米 1/16 印张 26.5

字数 392 千字

2007 年 1 月第 1 版 2007 年 1 月第 1 次印刷

定价: 40.00 元

目 录

学术前沿探讨

中国和科莱特·布兰斯维格的见证艺术

..... 斯蒂芬·山克曼/王祖哲 周晖译 1

当代一次中西艺术对话所给予我们的启示 曾繁仁 12

从石器上看审美的胚芽 杜书瀛 18

当代中国马克思主义美学研究现状透视 马龙潜 27

马克思恩格斯文艺意识形态性理论的五个要点 王汶成 40

“新马”文论:本体论的新拓展

——王元骧文学原理的哲学思考之三 张艺声 53

谬误还是真理?

——意图在解释中的作用之争 彭 锋 65

全球化与数字化:赛博时代的新巴洛克美学

——德勒兹哲学关键词研究 麦永雄 89

1

回归生活世界的“生活美学”	刘悦笛	103
---------------------	-----	-----

基础理论研究

柏拉图的诗论新探	李衍柱	119
历史地看待文论教材和文论知识体系的建构	程正民	143
文论创新的三个面向	谭好哲	151
论佛玄美学的本质蕴涵	赵建军	161
琴与中国古代士人文化	周积明	175
当代审美文化建设与古代审美文化资源	仪平策	194
东亚瓷艺的审美特征	闵周植/曹秋月 张娜译	213

中西比较视野

日本美学的现状	金田晋/明木茂夫 薛罗军译	223
论海德格尔对艺术真实性的存在论证明	吉永生	230
哈佛大学艺术教育的诺顿时代	程相占	245

学术随笔

蒋孔阳先生美学思想述评	朱志荣	258
明媚的暴力		
——程贤章长篇小说《仙人洞》的人类学意义	王 杰	274

博士论文精粹

论托马斯·阿奎那的艺术观	张志庆	284
“现代新儒学”视野中的马一浮诗学思想	高迎刚	296
论伯明翰学派的文学研究	杨东篱	316
关于新时期马克思主义文艺学有无体系论争的反思		
.....	卢 政 霍俊国	326

私人领域与当代审美文化发展·····	李红春	337
--------------------	-----	-----

译苑

通过身体思考,一种人文教育:对身体美学的一个吁求 ·····	理查德·舒斯特曼/李鲁宁 赵秀福译	350
《文学的艺术品》(选译)·····	罗曼·英伽登/张旭曙译	373
嵌套在佩特式话语中:翻译的模式 ·····	沃尔夫冈·伊塞尔/李庆本译	391

学术信息

美国著名美学家舒斯特曼教授对山东大学文艺美学研究中心 进行学术访问·····	李鲁宁	409
现当代中西艺术教育比较研究暨“艺术审美教育书系”学术 研讨会举行·····	贾伟	416

学术前沿探讨

中国和科莱特·布兰斯维格的见证艺术^①

斯蒂芬·山克曼(美国 俄勒冈大学)

王祖哲 周晖译

摘 要 布兰斯维格,一位在第二次世界大战中幸存的犹太画家,为了通过艺术来见证纳粹大屠杀的创伤,不再采取再现的方法,摒弃了从开始一直到早期现代主义统治西方艺术的模仿论,从中国古代艺术“诗言志”理论与北宋画家米芾的书法与画作中受到启发,根据反法西斯画家采兰的诗歌做了一系列拼贴画。这种拼贴画是在对采兰的诗歌进行了深思之后所进行的词语声音与形状所具有的表达潜能的探索,表现出了布兰斯维格感受的“独特性”,使这些拼贴画成了“关于唯一者的艺术”。

关键词 布兰斯维格 米芾 拼贴画 唯一性

这个发言将探讨中国艺术和欧洲现代主义之间的对话的一个特例。科莱特·布兰斯维格(1927年生)是位有名的画家,目前住在巴黎,她深

受中国传统艺术的影响。布兰斯维格是个犹太人,在纳粹占领期间,一位天主教徒的朋友把她藏了起来,并在无意间向她介绍了中国艺术。这位朋友写了一篇文章,发表在《赫尔姆斯》(*Hermes*)杂志上,写的是印度艺术。布兰斯维格看了这篇文章,可她的注意力被同一期杂志的另一篇文章吸引住了,作者是凡迪尔-尼古拉(Vandier-Nicolas),写的是米芾(1051~1107)的艺术。这次的萍水相逢把布兰斯维格引向了中国的书法和艺术,从此一路走下去,再也没回头。布兰斯维格认为自己的艺术肩负着见证大屠杀的使命。在那场浩劫当中,她家里至少失去了九个人。战后,布兰斯维格和了不起的立陶宛—法国哲学家伊曼纽尔·列维纳(Emmanuel Levinas, 1906~1995)成了朋友,这位哲学家论证道:一个目击者“没办法把自己目睹的事情当作主题,他说的真相并不是再现意义上的真相”^②。为了通过艺术来见证大屠杀的创伤,布兰斯维格不再采取再现的方法,摒弃了从开始一直到早期现代主义时期统治西方艺术的模仿论。

对布兰斯维格而言,中国艺术魅力的一部分,在于这种艺术从来也没听从从模仿论或者再现论的摆布。比方说,在《尚书》中我们读到“诗言志”^③(诗歌表达热切的思想)。在这个定义中,我们没有看到和西方或者亚里士多德式的观念相似的东西,即认为诗,或者总体上说,艺术是对现实的再现。艺术的所作所为毋宁说是把真诚的、难以言表的感情置于言辞和意象当中。而言辞和意象所阐发的,和俄罗斯画家凯斯米尔·马列维奇(Kazimir Malevich)所说的“具有解放之功的抽象的有福之感”相似,这种有福之感把他引向了“‘沙漠’,在那里除了感觉,没有什么是真实的”^④。“诗言志”也和列维纳说的“说话”的“直言”(droiture)方式相似(*le Dire*),“直言”是对他者的反应,出现在以再现和主题化的语言之前。为了在作品中做见证,科莱特·布兰斯维格转向了中国传统艺术,特别是米芾。这位北宋书法家和画家是在首都汴梁(现在的开封)长大的。开封这个地方后来因其宏伟的犹太会堂出了名。正如马提奥·瑞西(Matteo Ricci)后来说的,在开封,“犹太人”^⑤的几百名后人现在还居住在那里。

布兰斯维格在少女时代就以肖像画家的身份开始了她的艺术生涯。在阿尔萨斯(Alsace)的学校里,她跟一位老师学画,后来这位老师因是犹

太人被学校开除了。在私下里,布兰斯维格继续跟他学习。布兰斯维格作为肖像画家获过奖。然而,在战争之后,她转向了抽象画。为什么呢?在纳粹占领期间,布兰斯维格学校里的一个检查员怀疑她是犹太人,因为,他认为,犹太人对肖像画有特别的兴趣。布兰斯维格摒弃再现艺术,肯定不是为了和犹太教保持距离的结果。恰恰相反,如果那个检查员的概括还有些道理的话,且不论他那种典型纳粹的种族论腔调,他那么说,或许是出于这么一个事实:从《圣经》开始,在犹太人的思想中,每一个个体都是独特的,每一个生命都是宝贵的。肖像画就试图去捕捉这种独特性。对布兰斯维格而言,这场战争改变了一切;在战后,布兰斯维格把肖像画看做一种冒犯。一个人,一个按照神的形象被创造出来的人,是无限的,是再现不得的,事实上在被再现的时候,怎么可能不冒犯那个人的独特性呢?在这里,我们又感到了列维纳的存在,在他看来,脸是非常重要的一个概念。他者的脸,在列维纳看来,并不是一个有待于被再现的对象,不是一个用智力把握、用艺术家的笔或者画家的刷子来描绘的对象。更确切地说,我们是怀着对他者的无限责任感,对他者赤裸、脆弱的脸的无限性做出反应。那张脸撕裂了在场。在再现它,当然也在试图把它呈现在一个艺术品之前,我们对它做出反应——就好像它在召唤我们的责任感——的时候,那张脸我们看到的不多。

在第二次世界大战之前,现代绘画已经在回避再现,将形象从自身中腾了出去。布兰斯维格看到这个过程体现在马瑟尔·杜桑的作品里,也体现在比西埃尔(Bissier)、施耐德(Schneider)、米肖(Michaux)、苏拉奇(Soulages)、哈同(Hartung)、克莱因(Kline)和德·库宁(De Kooning)的作品中^⑥。在她艺术生涯的早期,布兰斯维格注意到普鲁斯特(Proust)向年轻的艺术家们推荐的一个方法:要选择自己绘画上的祖父和父亲,以此来开始自己的艺术事业。作为画家的布兰斯维格选了莫奈做自己的祖父、马里维奇做父亲。我们当然可以在莫奈的作品里看到没有什么形象,特别是他的那些著名的关于睡莲的大幅作品(*Les Nymphéas*),这些作品是最近翻修过巴黎橘园美术馆(Musée de l'Orangérie)中永久展览的作品。如果你把注意力集中在这些画布上,其中的形象似乎空乏了它们所呈现的东西。如布兰斯维格自己说的那样,莫奈的作品“表象的暗示开始取消它自身”^⑦。莫奈的睡莲看起来是抽象的,但在同时它们却内容厚

重。对布兰斯维格而言,马里维奇好像一个宇航员似的,他探索的是“一片摆脱了空间的白色海洋”^⑧。

现代主义已经开始把再现从艺术中腾空了,布兰斯维格把自己的作品看成是属于现代主义的这个方面的^⑨。但是,在大屠杀之后,空白、虚无对布兰斯维格有了全新的意义。无意义性已达到了不可测量的深度。从某种意义上说,大屠杀是对别人的肉体现实的病态遗忘、悲剧性遗忘,就好像几百万被谋杀的人并没有肉体似的,好像被简化成了集中营里的焚尸炉的灰尘似的。怎么可能忽略几百万人的肉体呢?在布兰斯维格看来,或许只有我们变得和我们自己的身体相分离了,这种悲剧才有可能发生;而灵肉分离,一部分是西方人追求超越的结果,而西方哲学、亚伯拉罕的犹太教、基督教和伊斯兰教都有追求超越这个特点。幻想着看不见的永恒王国的西方思想家,恐怕忘记了,尽管梦想着超越,他自己的两只脚还是扎在坚实的土地上的。思想家有一个身体,正如被思想家作为思想对象的其他人也有身体一样。

当布兰斯维格首次遇到中国艺术的时候,她感觉到“一个未知的世界在我眼前展开了。我发现,”她说,“十一、十二世纪,以及后来的十七世纪的中国文人画家,其实是我们的同代人:米芾、朱耷、王维、石涛以及其他艺术家。”^⑩请注意,比方说,布兰斯维格用中国墨的方式和石涛的作品多么相似。布兰斯维格谈道,美国诗人卡明斯(e. e. cummings)说很遗憾自己没生在中国,在他看来,在中国,“画家即诗人”。用布兰斯维格的话说,“写作和绘画互相渗透到对方的领域,是因为这两者用的是相同的工具:毛笔”^⑪。在布兰斯维格看来,这些中国艺术家,从来也没忘记自己有身体。他们并不阐发那种我们在西方看到的对世界的超越。对中国艺术家而言,词语并不和符号脱离。画家即诗人,如我们在王维那里发现的那样,诗人也是画家。字母书写方法的符号,像在西方的那样,自身是没什么意义的。字母并不体现它们所代表的东西。它们纯然是概念性的手段,能使我们发出声音,把这些声音和同一个词里的别的声音连起来,再如此这般把短语或者句子里的一串声音连成一片,如此就传达了意思。但是,中国字有一个表意的、视觉的构成部分,书法家们已经开发了这种表现潜力。比方说,请考虑在米芾著名的手札《吴江舟中诗》(约1100年)中“風轉”这个短语中“風”这个字。在这个诗画卷中,这个字在这里

吴江舟中詩

昨風起西北，萬艘皆乘便。今風轉而東，我舟十五緯。力乏更雇夫，百金尚嫌賤。

舡工怒鬪語，夫坐視而怨。添棹亦複車，黃膠生口咽。河泥若祐夫，粘底更不轉。

添金工不怒，意滿怨亦散。一曳如風車，叫噉如臨戰。傍觀驚賣湖，渺渺無涯岸。

一滴不可汲，況彼西江遠。萬事須乘時，汝來一何晚。

是第二次出現的。在第一次出現的時候（“昨風起西北”），“几”字框架里面的筆觸，安守在這個字的主体框架之內。可在米芾寫第二個“風”字的時候（“今風轉而東”），這個字好像被大風吹得一路向前，主体框架里蜿蜒而下的筆畫被推至右側，就在這個字里面留出了一大片空間。米芾已經留下了他的印記，但那不只是一個不帶個人色彩的題名。我已經給諸位看過米芾一些印記，其實它們是不可復制的。它們是獨一無二的，其優雅的筆觸見證的是米芾這個人的獨特性，而大家都知道米芾的那些奇思異想或者怪癖^②。米芾的作品于是就體現了布蘭斯維格所謂繪畫的“唯一性藝術”一說，這種藝術“也是關於唯一者的藝術”，就是說，一個獨特的、不可取代的人創造的藝術。布蘭斯維格說，藝術是“人在多樣性沙漠中的孤獨的最后歌聲”^③。

就在布蘭斯維格發現了中國藝術的時候，她開始根據保羅·采蘭（Paul Celan）的詩做了一系列拼貼畫。這位詩人也是大屠殺的幸存者，他的許多詩也像布蘭斯維格的作品一樣，是對大屠殺的見證。布蘭斯維格的采蘭拼貼畫，是一種書法。她對采蘭的詩，主要是法語譯文，進行了沉思。她复制了詩的校樣，她的沉思始於對詩歌的詞語本身的物質性的視覺反應。對采蘭而言，對布蘭斯維格而言，大屠殺已經使語言、詞語減退到無意義狀態。采蘭的詩是用德語寫的，正是德語被納粹降低了品格，是使人忘記被納粹謀殺的幾百萬人還有身體的那么一種語言。在這種被納粹降格為無意義、虛無狀態的語言中，采蘭想“說話，為自己確定方向”^④。

和米芾一样,布兰斯维格也通过制作和留下自己的印记、通过探索词语的声音和形状所具有的表达潜能,来见证她自己作为人的独特性。拼音文字没有汉字的那种视觉上的表达力。然而,布兰斯维格让采兰的词语——主要是法语译文——暗示出空间的安排,如此安排的意味,让人想起中国书法。让我们看一下布兰斯维格根据采兰的《圣歌》(*Psalm*)作的那些拼贴画;《圣歌》这首诗为《无人的玫瑰》这个诗集提供了题目,并且也是诗集的一部分。我们有必要先引用该诗的德文原文,然后为大多数读者的方便起见,引一下英文翻译,最后是布兰斯维格引用的法文译本^⑮:

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unsern Staub.
Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.
Dir zulieb wollen
wir blühen.
Dir
entgegen.

Ein Nichts
waren wir, wind wir, werden
wir bleiben, blühend:
die Nichts-, die
Niemandrose.

Mit
dem Griffel sellenhell,
dem Staubfaden himmelswört
der Krone rot
von Purpurwort, das wir sangen

No one kneads us again out of earth and clay,
no one incants our dust. No one.

Blessèd art thou, No One.

In thy sight would
we bloom.

In thy
spite.

A Nothing
we were, are now, and ever
shall be, blooming:
the Nothing-, the
No-One's Rose.

With
our pistil soul-bright,
our stamen heaven-waste,
our corona red
from the purpleword we sang over, O over
the thorn.

无人再捏土塑成我们的形状
无人赋予我们的尘土以生命
无人

赞美您, 无人
在您的目光中
我们绽放
在您的
怨恨里

一个虚空
我们曾经,现在以及将来永远
都是,绽放着
虚空,
无人的玫瑰

以
我们的雌蕊,灵魂的闪亮
我们的雄蕊,荒芜的天堂
我们的红色花冠
来自我们歌唱的紫色词语
透过,啊透过
那荆棘

Personne ne nous repêtrira de terre et de limon,
personne ne bénira notre poussière.
Personne.

Loué sois-tu, Personne.
Pour l'amour de toi nous voulons
fleurir.
Contre
toi.

Un rien
nous étions, nous sommes, nous
resterons, en fleur:
la rose de rien, de
personne.

Avec
 le style clair d'âme,
 l'étamine désert-des-cieux,
 la couronne rouge
 du mot de pourpre que nous chantions
 au-dessus, au-dessus de
 l'épine.

采兰的诗见证了大屠杀之后无处不在的空虚状态。在犹太传统中,神是超越的、不可见的,是一种看不到的在场。但是,神果真在那里吗?甚至在大屠杀进行的当口,神也在哪里吗?这首诗,是唱给一个不在场的神的圣歌。正如布兰斯维格如此喜爱中国 11、12 世纪的大师们的绘画那样,在这里色彩是单一的,是朴素的。这幅画的那种独特的灰色,让我们想起了骨灰,在集中营里被毁灭了的那些人的身体的留存的唯一痕迹。布兰斯维格用粉笔画的不同色调的灰色,让我们想起了舒拉米斯,圣经歌中歌所唱的那个少女(Shulamith)的灰发——“舒拉米斯那灰白的头发”。采兰在他著名的诗作《死亡赋格》中,将她的灰发和浮士德的德国情人玛格丽特的金发相对照。

在这幅拼贴画的两半的中心位置,各有一个椭圆。它们显然是空的,是空无的符号,特别是奥斯威辛集中营之后的那种空无。这两个椭圆阐发的空无,或许就是布兰斯维格用大写的法文写的那首诗的题目——PSAUME——所阐发的空虚。这个词中的“au”这个声音,和法文词“personne”(“无人”)的第二个音节几乎押韵。这两个椭圆传达意义的方式,类似于米蒂的“風”字的方式,布兰斯维格用人张开的口——吓呆了,脆弱的样子,为读“Psaume”这个词中的元音和“Personne”这个词的第二个音节的时候,开口的椭圆形赋予了视觉上的空无之意。在空无之中,人阐发了自身,留下自身的痕迹。就是字面意义上的痕迹。在这幅画的左半边,我们看到的是那首诗德语版的倒转形象。在右半边,布兰斯维格呈现的是这首诗的法文印本的碎片,比德文的稍微显眼,但有些文字几乎看不见。人,独一无二的人,以沉静但也坚决的方式,伸张了她的看法,用那首诗的法文手写本留下了独一无二的痕迹,我们发现这在这幅画的两半边

都有。

印刷的词的存在,离开了手写的词;印刷的词能够传达普遍的真相,甚至是永恒的真相,本身是可复制的。但是,书写,是一个独特而唯一的人用手写的记号,是由一个特定的身体上的特定的手用力量、微妙和节奏写成的,这是不可复制的——当然,尽管在技术上我们倒是可以用照相术来复制这些独一无二的痕迹。但是,看复制品,是代替不了亲眼看原本的记号的。布兰斯维格的绘画见证的是这个独特的、不可取代的人,即科莱特·布兰斯维格,这是纳粹意在毁灭的对象。她的画是非凡而独特的艺术——绘画艺术——的一个范例,传达的是人类非凡自身的精髓,每一个人的独特性的精髓。布兰斯维格的绘画是一种矛盾的“独特的复制品”,一个拷贝或再现品而同时又矛盾地是独特的——而一个拷贝、一个再现的行为,怎么可能是独特的呢?这将对把艺术看做对于现实的一个再现、一个拷贝这一思想的公开反抗。不,布兰斯维格的拼贴画本身就成了那个现实、那个记号、那个痕迹——就像米芾对“風”这个字的再现一样,这是一个对不讲个性的诸种力量的抵制,是人的呐喊。正如我刚才提到的布兰斯维格的那篇文章里写的那样:

她绘画,进行着她的独奏,就像安第斯山上的印第安人把自己的生活限制在高原上的纯净的空气中,已经几不可闻。

绘画会是个人在多样的沙漠中最后的孤独歌声吗?^⑥

注释:

- ① 关于发展了本文观点的书,见 Nicole Vandier-Nicolas, *Art et sagesse en Chine: Mi Four (1051 - 1107) —peintre et connaisseur d' Art dans la perspective de l'esthétique des Lettrés* (Paris: Presses Universitaires de France, 1963). 科莱特·布兰斯维格很熟悉此书。
- ② *Otherwise than Being, or Beyond Essence*, trans. A. Lingis [Pittsburgh: Duquesne University Press, 1998], p146; 初以法文出版于1974年。
- ③ 摘自 Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1992), p26.
- ④ *The Non-Objective World*, trans. Howard Dearstyne (Chicago: I. S. Berlin Press, 1959), p68.