

开放的作品

[意] 安伯托·艾柯 著
刘儒庭 译



新星出版社 NEW STAR PRESS

开放的作品

[意] 安伯托·艾柯 著
刘儒庭 译

新星出版社 NEW STAR PRESS

图书在版编目(CIP)数据

开放的作品/[意]艾柯(Eco,U.)著;刘儒庭译.—2版.

—北京:新星出版社,2010.1

ISBN 978-7-80225-727-6

I. 开… II. ①艾…②刘… III. 文艺评论—世界—文集 IV. I106-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第152923号

OPERA APERTA

By Umberto Eco

Copyright © R.C.S. Libri S.p.A-Milan,Bompiani 1962

Simplified Chinese edition copyright © 2005

New Star Press in conjunction with Sanhui Culture & Press Ltd.

Simplified Chinese edition published by New Star Press

开放的作品

[意]安伯托·艾柯 著;刘儒庭 译

责任编辑:谭旭峰 陶学钢

责任印制:韦 舰

封面设计:seekmore 郑 岩

出版发行:新星出版社

出版人:谢 刚

社 址:北京市东城区金宝街67号隆基大厦 100005

网 址:www.newstarpress.com

电 话:010-65270477

传 真:010-65270449

法律顾问:北京大成律师事务所

读者服务:010-65267400 service@newstarpress.com

邮购地址:北京市东城区金宝街67号隆基大厦 100005

印 刷:河北大厂彩虹印刷有限公司

开 本:787×1092 1/16

印 张:18.75

字 数:229千字

版 次:2010年1月第二版 2010年1月第一次印刷

书 号:ISBN 978-7-80225-727-6

定 价:29.00元

版权所有,侵权必究;如有质量问题,请与出版社联系调换。

第一版序

你们的嘴巴长得像上帝的一样，
请你们宽容为怀，
当你们把我们比做
那些曾代表完美秩序的人时，
我们在到处寻觅奇遇。

对始终战斗在无限和未来的边界上的我们，
发发慈悲吧，
请宽恕我们的过错宽恕我们的罪过。

——阿波利奈尔

这本书中的几篇文章详细论述了1958年第7届国际哲学大会公报中提出的一个问题，这篇公报的题目是《开放的作品问题》。详细论述一个问题并不意味着解决这个问题；这只意味着弄清楚这些词汇，以便能够就此开展更深入的讨论。事实上，本书第一部分的文章是从不同的观点来看待同一个现象，以不同的观念作为手段来具体探讨这一现象。第二部分是关于乔伊斯的艺术理论的研究，这一部分也是要集中探讨这一问题，但主要的议题是一位特殊的艺术家的美学的形成过程。而且之所以选择乔伊斯，是因为相信可以

把他的成长发展过程看做整个西方现代文化更广泛的发展演化的典范。

这些文章总的来说是想要提出问题以便进行探讨，要想做到这一点，人们就应该阅读这些文章。为此，这些文章并不想给出一些最后的理论结论，理解一般美学现象的理论结论，也不想对作为出发点的文化状况做出最后的历史性结论。它们只是对某些特别有意思和具有现实性的现象的一些描述性的分析，只是提出了判断这些现象的论据，只是谨慎地探讨了这些现象所开辟的前景。

这些探讨的一个共同主题是艺术和艺术家（他们所代表的形式结构和诗学计划）面对偶然情况、不确定性、可能性、含糊性、多元价值所做出的反应；进而是现代灵感对数学、生物学、物理学、心理学、逻辑学等科学的新启示做出的反应，是对这些科学开辟的新认识论所做出的反应。

于是，这些关于开放作品，关于非形象艺术，关于禅的文章分析了当今艺术面对这些问题的总的状况，关于非形象艺术理论的文章分析了运用新概念手段的可能性，关于电视的文章集中探讨了日常交流实践中出现的偶然性进程，以说明这些进程的出现是异化于经验主义和先锋派的努力的。最后，为了说明个人的回答，永远不同于先人的回答与任何“开放”的能力没有关系，而是任何美学欣赏的共同条件，所以收了《诗的语言的分析》一文。

总的来说这是对当代艺术同各种无序打交道的各个时期的情况的研究。这不是盲目的、不可救药的无序状况，不是对任何有序可能性将上一军，而是现代文化向我们表明的存在很多可能性的无序状态；这是传统秩序的破裂，西方人认为这种秩序是不变的、确定的，是同世界的客观结构相一致的。

必须说明，当人们谈论秩序和无序（或者世界的“形式”）时，想到的永远不是现实的本体论的体现。在这些文章中，探讨了当代艺术联系某些其他学科或者同某些其他学科共同形成的“现实的描述方式”所设想的“形式

模式”。这里涉及了某些艺术观同一些认识论的关系。因此，秩序和无序的问题是在思想史的水平上来探讨的，而不是一种形而上学的探索。某些作品在其结构中所反映的一些不确定性、含糊性、偶然性的因素可能同现实的“形而上学的结构”没有任何关系，因为这些结构可能被以不容置疑的方式表现和描写，但这也并不会使这些观念不充斥于我们看待世界的观点当中，这仅仅是因为“秩序世界”的概念在当代文化看来已经处于危机之中。

现在，由于这一概念在长时间有问题的发展过程中已经融化于方法学的怀疑、历史辩证法的确立和不确定性、统计或然性、临时性和变化性的模式的可能性之中，所以艺术只能接受这种状况，只能努力——作为它的职责——给这种状况以形式。

但是，我们处于含糊性之中，我们在解释世界时也面临含糊性，接受并极力控制这样的含糊性并不意味着将含糊性束缚于与它无关的、恰恰同对立的反对派相联系的秩序之中。这里的问题是确定这样的关系模式，含糊性在这样的关系模式中得到确认，获得正面的价值。警察专制并不能解决革命的骚动，这正是所有反动派的错误所在。应当使革命拥有秩序，建立革命委员会制定政治活动和社会关系的新模式，这样的模式要考虑到新价值的出现。于是，当代艺术正在努力寻找——提前于科学和社会结构——解决我们的危机的办法，它只能在唯一的一种可能的模式中，在想象的形式下找到这样的解决办法，向我们提供了世界的可以说是认识论的隐喻的一些形象，它们构成一种看待、感觉、了解和接受这样一个世界的新方式，在这个世界中，传统的关系已经被粉碎，新关系的可能性正在艰难地形成。这种艺术正在放弃心理和文化习惯使之彻底成为“自然的”模式的那些模式——但仍然运用以前文化的所有成果和不可缺少的要求，并不拒绝这些成果和要求。

如果这些解释面对艺术家的具体工作显得像抽象的哲学一样过于细碎——艺术家常常并不了解自己的形象活动的理论价值，那么我们想要提请

注意怀特海在他的《观念的冒险》一书中说的一句话：“每一个阶段都存在各种形式的思想形成的一种总的形式，很像我们呼吸的空气，它的形式是如此透明，如此遍布各处，如此必要，我们只有用一种外力才能感知它。”这就等于说，在我们这种情况下，一位艺术家确立了一种“创作模式”，他只知道这一模式，但从这一创作模式可以显露出（通过创作传统、遥远的文化影响、风格习惯、与某些技术前提不可分割的需要）一种文明和一个时代的所有其他因素。因此，Kunstwollen这样的概念，即“艺术观”这样的概念，通过一个时代所有作品共有的特点表现出来，这些特点反映出一个阶段的整个文化倾向，应当注意的是，这是我们研究的关键。

但是，为了将讨论的问题更明确、更具体地同一个人的特殊经验联系起来，使之在这个艺术家的智力传记中更生动，表明它们如何使艺术理论的倾向性明确形成，明确其意识形态的联系，我们用了很多篇幅来探讨乔伊斯的艺术理论，来探讨从圣托马斯的中世纪开始的文化和艺术形式的发展，一直到一个世界的形成，这个世界不管人们是不是愿意接受，它就是我们今天所生活的这个世界。中世纪的总概括的世界构成了一种秩序模式，这种模式本身已深入到西方文化之中。这一秩序的危机和新秩序的确立，对能够确保并构筑变革和探索的“开放的”模式的寻求，最后是由于基于可能性之上的世界的看法，这种看法可以启发当代科学和哲学的想像力，所有这些也许在《芬尼根守灵》中得到了最具有挑战性的、最强烈的表现——也许是一种预示。乔伊斯甚至达到了这样的地步：从他的圣托马斯式的教育所引出的秩序和形式观念出发，来看待、理解这一新的世界形象，从他的这一作品中可以看到这两种世界观的连续的辩证关系，这种辩证关系在他的思考和怀疑中可以找到，也指出了解决办法，宣布了危机的存在，最后是表现了这一适应所引出的新价值的艰难过程，用我们的智慧和我们的敏感适应的艰难过程。

希望阅读这些文章的读者不要认为，这里是想以这些文章来给读者指出当代艺术的唯一——个积极的方向。如果存在一些抽象的结构，这些结构启发的是一种含糊的、有多种可能性的世界观，那么，在电影和文学作品中也还存在着传统形式的结构，这种结构就具体的人和他的直觉世界也说出了一些东西，这意味着当今艺术局面的复杂，其中也存在着很多可能性。我们要特别研究的现象并没有完全消失，而是在最大程度上构成了一个非常具有挑战性的方面。另一方面，不能排除——但不是要在这一场合说明这一点——当今艺术的所有方面不能置于开放作品这一总议题之下，这些方面包括电影、非常投入的辩护性的诗歌以及漫画等；不能排除这一概念比想象得还要广，这一概念表现了对立和发展的很多可能性，其中很多可能性在这些文章中没有谈到。总之，难道几年前莫拉维亚和卡尔维诺没有写过如下这样的意思吗：其中一个就是就影片《甜蜜的生活》写的，一个是就他的一些作品写的，这些作品由于可以从多重的角度阅读，由于阅读角度的可变性，它们应该被认为是“开放的”——这就很有权威地扩大了我的这些文章中的几篇文章所提出的议题。

但是，这些文章的研究对象主要是诗、新音乐、非形象艺术绘画等现象，这些现象通过作品的结构反映了世界结构的启示。可能有人会提出这样的问题：这些艺术技巧和这些形式结构恰恰同今天的人的具体要求最没有关系，它们所关心的是这样一些关系的抽象可能性，这些关系同每天的问题和冲突没有直接的关联。在艺术所提出的问题的关照下对艺术的这些方面的研究像这些艺术一样没有实际成果，是关在实验室里进行的无法得到验证的研究，是主观地对语言的语法不断地进行讨论，与此同时却把它的形态问题置于一边不顾。

第一个回答是，艺术作为一种形式结构有自己的谈论人和世界的方式；可能会发生这样的情况：一件艺术品通过自己的议题——正如一部小说的主

题或者一首诗的主题——肯定一个世界，但是，艺术首先通过它以什么样的结构方式来处理和表现世界所存在的历史的趋势和人物的趋势来肯定一个世界，这就会涉及这种表现方式的世界观。因此，在描写一个对象时，在中断一种时间序列时，在涂染一种色彩时，这样做时就肯定了我们日常生活中的很多具体关系，其数量之多甚至超过一幅名画或者一部主题小说所包含的具体关系。曼泰尼亚所作的圣泽诺祭坛画包含有很多中世纪形象的因素，它在外表上所“说”的是同样的东西，但由于其新的构成方式，由于其形式的人间风味和考古学式的成熟风味，所包含的已经是文艺复兴式的东西，它在题材、分量、体积等方面给人的感觉已经是文艺复兴式的。这是作品第一次在进行叙述，这种叙述是通过作品的构成方式来体现的。

这些文章的另一个论点是这样一个事实：这些文章考察了一系列的现象，这些现象是由于其存在而被考察的，这些文章描述了这些现象以便解释这些现象，但绝对不想使这些描述通过肯定一种价值来肯定这些现象无论如何始终是当代艺术的唯一有效出发点。一位作者选择一种素材进行研究，这就会使人怀疑他的倾向，他对所处理题材的感情色彩随时随地都有可能暴露出他的倾向。但是，作为一种弥补，读者应当冷静地去阅读，要考虑到这些描述不是要读者去识破一个挽救的信息，也不是要他去剖析一种严重疾病，而只是要他去关注一种统计表格，关注关于一个气团在地中海移动情况的天气预报，或者是关注一个细胞再生进程的模式。在这些文章中，开放作品的存在被作为一个需要解释的事实看待，艺术肯定一种方向这既非好事，也不是坏事，但这从来不是偶然的，而是这样一个现象：应该通过它的结构分析它的历史前提、它对消费者的实际心理影响。

如果在叙述过程中会使人们认识到，每当艺术出现新的形式时，在文化舞台上出现新东西从来都不是坏事，这总是会给我们带来新价值，那么，越是这样就越好。但是，分析什么时候一部作品能够充分肯定一种价值，能导

致一种艺术理论的前提得以实现，这不是分析结构的一般条件的美学研究的课题，根据情况不同，这或者是评论家的课题，或者是一般消费者的课题。

现在所使用的方法不是评论家的方法，而是评价“文化模式”的价值的历史学家们的方法：在一定历史时刻的一定文明中设法弄清楚，什么样的形式观念指引着艺术家们的行动，这样的形式如何实现，可以使用什么样的欣赏方式，也就是能够推进什么样的心理和文化经验。只有在此之后才能确定在这种文化模式的总的情况下它所推进的经验确实可以成为一种价值，还是一个同这一文明的其他认知和实践方面没有关系的不确定因素。

如果这样的描述不能满足需要，这是由于这样一个事实：论述的不是一种已经消失的文明或者一种异域文化，而是一个无论是描写的人还是阅读的人都生活在其中的世界，是文化背景本身，这一背景既确定所描写的现象，也确定描写的手段。

美学价值是按照形式的内部组织规律实现的，因此也是“独立的”。对结构及其交流的实际可能的描述决定了这一价值实现的条件。但是，如果美学停步于此，那么，一种更为广泛的论述就需要继续进行，也就是说，尚须确定，在一种文化的总的情况下，在一定的历史局势中，面对更紧迫的行动要求和职责，美学价值是最为重要的事，还是应当被置于一旁。也就是说，一些特殊情况会出现，在这些特殊情况下美学价值不会作为一种价值而被怀疑或者被否认。但是，如果被拒绝，那恰恰是因为它是一种美学价值，恰恰是因为它是一种对这样一些问题系统的、能够说服人的、令人信服的论述，而特殊的历史情况并不承认这些问题是最紧迫的问题。

如果在一座房子内发生了火灾，这座房子内有我们的母亲和塞尚的画，我们首先会去救我们的母亲，这并不是说塞尚的画不是一种艺术作品。特殊情况不会变成判断的标准，而会变成一种选择的免罪的因素。布莱希特讲到下面一段话时，正说明这是他非常喜欢揭示的局面：

这是什么时代，这时
谈论一棵树都几乎是罪恶，
为什么对这么多的屠杀保持沉默！

布莱希特并没有说谈论一棵树不好。但在他的诗中流露出对吸引他的、应当拒绝的抒情味的怀念。但是，他做出了选择，将他所处的局势分解为具体的历史局势。他没有否认一种价值，而是把它置于次要地位。

对结构及其可能性的描述确定了由此出发的标志点，历史研究应该由此出发继续向其他更激动人心的方向进展。今天，在我们的文化的总的情况中，艺术的某种状况对于我们来说会具有什么样的意义呢？什么样的历史和社会因素在确定一种形式进展的同时会使这种进展带来理论和实践的影响呢？而这种影响在我们个人的选择和决定当中会成为挑战或者逃避的正当理由。正是由于这一观点，这里只是找到了进一步研究的观念方面的手段。这里说的是手段，这样的手段像其他任何工具一样具有中立性。

因此，严格说来，基于本书第一部分所包含的描述，可以对当代艺术中的开放现象和不确定性提出两种对立的历史性的解释。

可以得出这样的结论：在演绎中要有独立性，这样的建议可以认为是促使艺术的消费者要表现出自由，要敢于负责，艺术的消费者们对麻痹人的、心理诱惑的交流所表现出的暴力已经习以为常，这样的诱惑来自商业电影、广告、电视、轻浮的剧作，另外还有门票方面的诱惑（布莱希特反对这种做法），以及那些高保真音箱传出的靡靡之音。在这种情况下，开放的作品就成了一种对自由的呼吁，在美学欣赏水平上的这种自由不能不同时发展到日常行动、理智的决定和社会关系等方面。任何人将再也不能否认《马林堡的最后年代》的观众不是无根无据地突然改变保守的习惯，即西部片或者侦探片所习惯的格式化所强加的习惯。一种能使观众相信自己在一个世界中不是驯服的工具，

而是主宰者的艺术——因为任何过去的秩序都不能确保给他以最后的解决办法，而是他自己必须通过设想的、可以验证的办法不断地否定过去的东西以形成新的设想——无疑具有积极的价值，这种价值能够超越纯美学的经验（这样的经验只存在于理论层面，而且总是会是一系列的实际回答和随之而来的决定复杂化）。

在由此获得的手段的基础上同样可以得出这样的结论：开放作品的技巧事实上在艺术结构中再现了我们世界观的危机，于是，人们只是记录这些疑问，模拟这些疑问，不再就人发表意见，在认知的高水平上玩弄形而上学的打算成了方便地逃避的方式，在打算玩弄形而上学时，敏感的人只是用自己的全部精力在娱乐，这样就忘记了——通过艺术形式对世界的可能形式进行实验时——他对事物应该进行的活动。因此，反映西方文化向我们提出的世界的含糊性的形式可能正是这种含糊性的产物，是与危机共生的现象，这时与之相联系的不是面对这些形式的自由权利，而是使消费者有了在知识上异化的机会。

这两个结论都是绝对的、教条的，因而都很单纯。我们知道，如下说法很荒唐：说什么不确定性的原则是反动的，或者说什么这是一种会打破形象关系和形式联系的状况，形象关系和形式联系才能确保直接的可理解性。说这样的说法太荒唐是因为在这两种情况下我们只有一些手段用以在认知和感情上确认真实情况。但是，确定一种手段而不是另一种手段取决于整个历史局势，一种手段可以一开始就脱离文化的病态的情况，这样只会产生一种先天不足的解决办法，有谁愿意否定这些说法？

因此，事实是，在这些文章中只是对形式结构进行了描述，对它们的总的历史评价以后再说，这一情况是由西方现代文化的特定情况所决定的。

也许有人会说：“如果说艺术是对人和人所处的世界的论述，人在这一世界中必须积极地参与到它的历史进程之中，那么，客观地再现我们的文化所看到和感觉到的世界的含糊性的艺术就不是艺术，而是一种不正直的

逃避。”也许有人会说：“如果艺术必须确立一种整个社会所共用的语言，那么就不能在语言每次都会摧毁艺术的前提时使艺术本身受到怀疑。”也许有人会说：“如果艺术是一种语言，一种说出语言之外的东西的语言，那么，艺术只是在显示抽象语言的结构的同时说出一些东西的艺术，这样的艺术是无益的，是毫无用处的。”也许有人会说：“如果艺术必须给我们以积极的真理，那么它就必须不能再只满足于表现真理概念的所谓危机。”也许有人会说：“如果艺术有助于促进革命的立场，那么，它就不能只局限于验证它的形式可能，它就不能只实验感知的组织可能和感觉的孕育可能，而是必须只能以明确的言辞表达对压迫的反抗和造反的希望及技巧。”

这些质疑中的某一些是在文章发表之后出现的，从根本上说都是可以站得住脚的。但是，每一种质疑都以此为前提：在另外的社会-文化局势下确立和形成的关于艺术观念的映照之下来分析一种新的现象；都是在分析这些新现象，看一看是否事实上并没有在我们的文化中形成一种不同于以前的关于艺术的新概念时来分析这种新现象。玛达莱娜岛的人习惯于画美洲豹，以确保其对猎物的主宰仪式，相信这是艺术活动的最主要的目的，这样的人是不会把拉斐尔的《椅中圣母》看做艺术品的。

于是，如果说，比如说波洛克的创作是一个消极事实，因为他的创作无助于推进一场革命，那么这样的说法就会涉及一个根本的误会：在这一实例中，绘画是在这样的层面进行它的论战和它的否定的，这一层面与实际行动的层面没有直接联系。分析性的描述正是要确定论述的这些层面的存在以及艺术在当代文化现状之中的状况。确定如下事实的任务就需要进行更易于理解的历史性分析，这就是确定人类活动的各个方面是如何在不同的场合发生的，这些场合常常相互没有联系，这样一来，艺术不得不以一种与哲学论述观念世界或者论述社会关系中的实际活动时的形式相类似的形式来推进其进程，这样不会在交流中轻易出现变化的可能，而是相反，艺术常常会在—

定的时间内发展成为一种否定-重建的进程，最后会成为一种进程的形象模式，这一进程不仅不是基于其他层面，甚至还没有开始。这就是关于乔伊斯的论述的最后部分想要确定的状况。

然而，这时艺术在其抽象进程中脱离了过去的衡量标志之后，向我们谈的是一个尚未到来的可能的世界呢，还是反映了它在巧妙地适应——纯粹在形式上——的一个穿上了新衣的旧世界呢？

在音乐中否定调性是意味着以调性来否定专制保守社会中存在并表现这种保守专制的守旧等级关系呢，还是意味着只是将那些本来应该是在人与人的具体关系中进展的冲突转移到形式层面呢？这样的转移具有刺激的价值和形象形成的价值呢，还是具有文化托辞的价值和能量转移的价值呢？

是苏联先锋派的艺术家们有道理呢，还是指责他们的人有道理呢？苏联的先锋派认为，他们在形式上的重建是同他们所希望的政治重建同时进行的，指责他们的人则说，他们当中的很多人成了另一种社会的名艺术家。

也许这个问题应该用更明确的语言来提出，因为它所提出的情况中它也具有这样的形式：现在的所谓先锋派和它所带来的革命难道不就是新资本主义社会的典型艺术吗？进而不就是一种开明的保守手段吗？这种保守手段想确立使我们想到经济奇迹的“文化奇迹”来取悦知识界。

这个问题显得粗鲁，但并不愚蠢。美学价值并不是同整个历史局势，同时代经济结构绝对没有关系的东西。艺术产生于历史联系之中，它反映了这种联系，并推进这种联系的进展。澄清这种联系的存在意味着要懂得某种美学价值在文化联系中的处境，以及它同其他价值的可能的或者不可能的关系。

对上面这些问题有没有回答呢？确实，为摆脱心理和文化惯例而工作的艺术无论如何总是具有进步价值。在这里，“进步”这个词显然没有政治涵义。不久之前一家由议会权威人士主持的杂志指责十二音体系音乐是“马克

思主义的”。另外一些其他倾向的杂志则批判了一些与具体历史脱离关系的音乐试验。

指责说这属于“保守派”的这些指责反映了前面向我们提出的那些问题，说是属于“马克思主义的”这样的指责向我们说明，在其马卡里式的愚蠢语调中，正如它的作者所设想的，说什么十二音体系音乐已处于危机之中，这种指责破坏了某些东西，在音乐方面，这些东西也是在努力配合来改变已经确定的秩序。

也许这两种都是很表面化的立场，令人不可思议地表现了当代艺术发展的内部矛盾。人们会想，每当在现代艺术中出现反叛、否定僵化的体系、提出新的体系等真正的运动时，马上随之而来的就是这样一些人的高谈阔论，他们以真正造反的表面形式、技巧、立场和口气等面貌出现，要在主题方面进行大量的、矫正的、深刻的变革，但又不伤大雅的、在各个方面说都是真正保守的变革。在文学、绘画、音乐等方面都是这样，今天是这样，过去也是这样。但是，局面的多样性恰恰正在于这种辩证关系之中。其可能性也正蕴藏于这种前进与倒退、抗议与顺从的对立之中。

这就使人想起了当代世界上的建筑状况以及这一工作与它周围的人所组成的世界的最直接的关系，使人想起了比如像弗兰克·劳埃德·赖特这样的人物以及他的真正开放的作品，这是与周围环境具有灵活清晰关系，能够适应多种前景，同时形成美学启示，形成人与住房和自然环境之间的协调关系的作品。这样的建筑难道不是最终反映了个人的理想，难道不是在要求建筑通过其艺术解决共同生活的重大问题的历史阶段却提供了一种贵族式的解决办法吗？于是，赖特是以他的典型形式在封闭的、不能看到它周围的世界所提出的重大社会问题的一位艺术家呢，还是说他在今天没有为未来提出解决办法呢？所谓为未来提出解决办法的意思是，提前一个世纪为其所生活的世界而工作，为一个完美的世界建造住房，在这个世界里，人的一切高贵之处

都得到承认，建筑要保障人口减少的自由和人同他的周围环境的个人化的、具有创造性的关系。劳埃德·赖特的形式是一个已经无法接受的社会的最后精华呢，还是一个可以接受的社会的预先建议呢？为了这个可以接受的社会，在形式方面开展工作的不是他，而是其他人被动员起来在实际关系方面开展工作。

不是为了回击，但我们还可以举出另外一个例子。舍恩伯格在他的生命中的一定时刻，在一定的历史时刻面对纳粹的野蛮专制发出了痛苦愤怒的呐喊，写出了《华沙余生记》。这也许是当代音乐在人道和文明义务方面达到的最高顶峰，表明它完全可以就人和对人发表意见。但是，如果音乐家在此之前不知道也不可能知道有一天他要歌唱什么，只是在纯音乐结构上开展活动，只是将此作为发表意见的新方式、思考的新方式、反映的新方式的基础，这样的音乐能不能表现作为它的启示的历史悲剧和就此而提出的抗议？在这一用后来的《蓝色狂想曲》庆祝了它胜利的调性的轨道之上，我们今天再也不能通过音乐来对我们所处的局面“说”些什么了。

因此，如果艺术可以选择它所希望随时涉及的对象的话，那就再一次出现了这样的情况，即唯一有价值的内容是这样一种方式，在这种方式中，人与世界发生关系，人在这一方式中以形式模式解决他在结构层面上的立场这一问题。其余的一切在时间上或迟或早都会发生，但只有在形式结构的调节之下才会发生——从其外表来看，这样的形式结构是对任何形式主义的否定。

这会使我们认为，当代艺术的行动方向从其历史“解释”来看会被认为“是正确的”。但是，最后的回答也许还需要进一步的研究，我们这里所提出的只是进一步研究的引言。

最后我想特别指出，如果没有我所知道的卢恰诺·贝里奥的创造性工

作，没有就作品开放性问题同亨利·布瑟、安德烈·博科雷可列夫进行的讨论，如果没有这些的促进，就不可能开始对作品的开放性这一问题进行研究。在当代艺术理论同科学方法的关系问题上，如果没有同G.B.佐尔佐利就当代科学问题进行的对话，我也永远不敢轻易涉及这一如此微妙的课题。最后，读者通过那些直接或间接的论述也会看到我对路易吉·帕里森所欠下的文债。关于当代形式结构的研究始终是在“形式模式”这一概念指引下进行的，都灵美学学派一直在围绕这一概念进行努力。尽管如此，从实质上说这是一种哲学对话，对我们的回答一些人会感到不安，也会成为这样一些问题中的一个问题，对于这些问题只能由作者来承担责任。

1962年