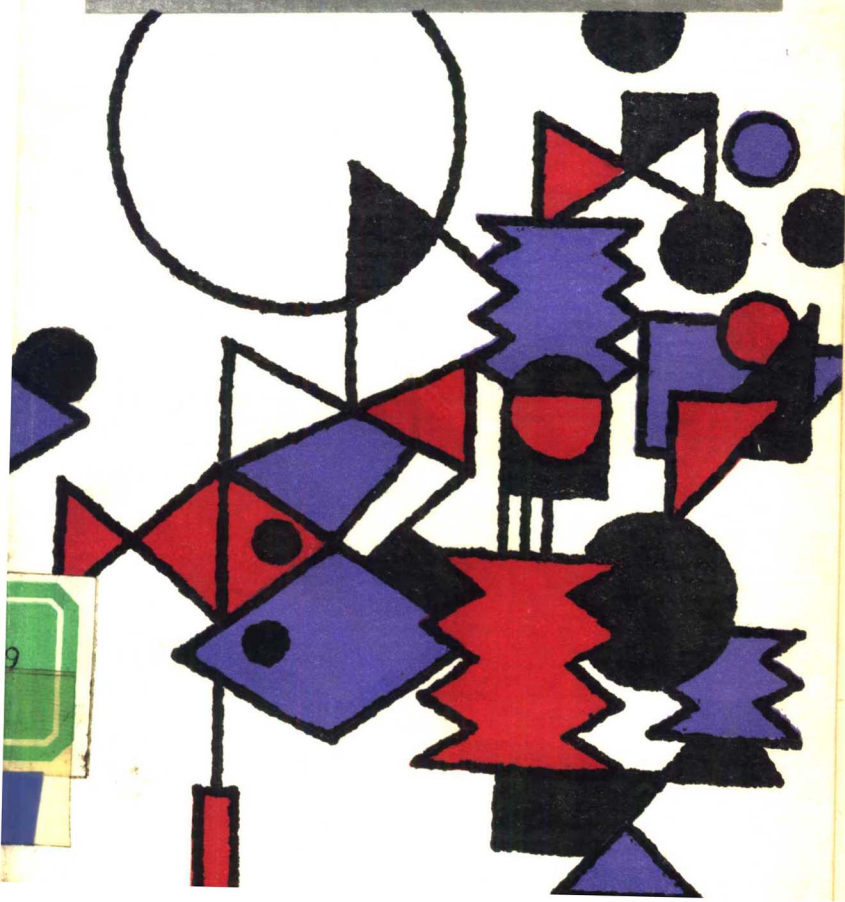


新 知 文 库

美的现实性

伽达默尔著 张志扬等译



美的现实性

作为游戏、象征、节日的艺术

新 知 文 库 61

伽达默尔 著

张志扬等 译

生活·读书·新知三联书店

责任编辑：袁春

封面设计：瞿昕

HANS GEORG GADAMER

DIE AKTUALITÄT DES SCHÖNEN

新知文库

美的现实性

MEI DE XIANSHIXING

——作为游戏、象征、节日的艺术

〔德〕H·G·伽达默尔 著

张志扬 等 译

生活·读书·新知三联书店出版发行

北京朝阳门内大街166号

新华书店经销

顺义彩虹印刷厂印刷

787×960毫米 32开本 7印张 112,000字

1991年5月第1版 1991年5月北京第1次印刷

印数 0,001—4,000

定价：3.65元

ISBN7-108-00330-9/B·76

目 录

美的现实性	1
——作为游戏、象征、节日的艺术	
《艺术作品的本源》 导言	90
审美的时间性	114
人与语言	127
关于自我理解问题	141
解释学问题的普遍性	161
 译后记：解释学的边界性	张志扬190

美的现实性*

——作为游戏、象征、节日的艺术

论证艺术的合理性，我认为具有非常深远的意义。它不单是一个现实的任务，也是一个十分古老的课题。我的学术生涯的开端与众不同，这就是我曾专注于研究艺术的合理性问题。为此，我发表了一篇《柏拉图和诗人》的长文^①。事实上，这一课题曾作为一种崭新的哲学思想而出现。它是由苏格拉底派提出的新的知识要求。据我们所知，正是根据这一要求，欧洲历史上才第一次提出要证明艺术的合理性。以造型的或叙述的形式来传达的传统内容，往往以不确定的方式得到接受和解释，然而它仍然要求拥有真理的权利，对此当然不能从其本身来理解，这一点也是在那时才第一次明确了。传

* 本文是作者1974年在萨尔茨堡大学所作的讲演，根据西德袖珍图书公司1975年版（单行本）译出。——编者

① 现在在我的《柏拉图的辩证伦理学》一书中，汉堡，1968年版。

统的形式总是在诗人的创造或艺术家的造型语言的形象中继续说话，因而，当一个新的对真理的要求与传统的形式相对抗时，艺术的合理性这一严肃的老课题就要一再被提出来。不妨想想古希腊晚期的文化，它常常表现出反图象的抱怨情绪。那时，当墙上盖满了各种图案、拼花、装璜，在世的造型艺术家就悲叹他们的时代过去了。后来，随着罗马人对晚期古希腊世界的绝对统治，讲话和诗人的创作自由受到了限制和拘束，情形也是如此。塔希陀在他那篇著名的关于演说艺术的衰败的对话（即《雄辩术对话》）中，就有所抱怨。不过，我们还是先看看基督教对艺术传统所采纳的立场，这样，我们就比最初大略知道的要更接近于我们今天的时代。图案画的冲击发生在基督教发展的头十个世纪的后期，尤其是六世纪和七世纪。这股冲击被阻挡住，是世俗的艺术起了决定性的作用，那时，教会为造型艺术家的形式语言找到了一种新的题材，后来也为诗歌和叙述艺术的说话形式找到了新的题材，而恰恰是这新的题材给艺术带来了新的合法性。然而，只有当基督教的启示有了新的内容，才可以说这一决断是有根据的，因为在这种新的内容中，传统的形式语言才会获得新的合法性。Die《Biblia Pauperum》，即穷人的圣经，它专供不识字和不懂拉

丁文的人阅读。它是图画故事，因而能使不能充分理解启示语言的人了解。这种图画故事在西方曾是对艺术的合理性证明的权威性主题之一。

我们生活在我们的文化意识之中，这种文化意识是伟大的西方艺术史的决定性成果的继续。西方艺术经过中世纪的基督教艺术和对古希腊罗马艺术和文学的人文主义的复兴，发展出了一种与我们的自我领会的普遍内容相一致的普遍的形式语言，并一直延续到十八世纪末的那些日子，延续到十九世纪发生的社会大改组和政治、宗教的大变革之时。

在奥地利和南德意志，人们把古希腊和基督教的内容综合起来。这种综合在巴洛克艺术作品的强大的浪潮中翻起的泡沫无比生动，我们难以用言词来加以描绘。当然，这一基督教艺术和基督教—古希腊、基督教—人文主义传统的历史时代也遭到过非难，并经历了无数转折，改革的影响就属于这种转折。基督教的改革以特殊的方式把一种新的艺术方式提到中心地位，即通过教区唱诗班形成的一种音乐的平缓庄严的形式，它用歌词给音乐的造型语言灌注了新的灵魂。不妨想想海因里希·舒茨和巴赫。¹¹正是他们把基督教音乐的整个伟大传统继续推向了一个新阶段，使它成为一个完整无缺的传统，

亦即用赞美诗，更确切些说用拉丁文诗歌和格列高里旋律的统一把它提升为献给伟大的罗马教皇的礼物。

在这种背景下，艺术的合法性问题便获得了最初的确方向。前面所思考过的相同的问题，有助于我们解决这一问题。这里有一点似乎是不可否认的，即我们在本世纪所经历到的艺术的新情况，真的可以看作是与上述一贯的传统的决裂。在十九世纪，这一传统还表现出最后的大的余波。伟大的思辨唯心主义学者黑格尔，先在海德堡，而后在柏林，作了美学讲演。他的最初动机之一是要阐发“艺术的消逝性”。^①如果我们原原本本地恢复黑格尔对问题的提法，并且重新加以通盘考虑，那么人们就会惊讶地发现，它与我们提出的艺术的合法性问题是多么不谋而合。我想在最初的考察中极简要地提示这一点。为此我们得关注这一动机：为什么我们在继续我们的考察时，必须回过头来对占支配地位

① 参阅拙著《黑格尔的辩证法》，图宾根1971年版，第80页，亦请参阅D·亨利希的论文《艺术与当代的艺术哲学》，收在伊泽尔编《内在美学——审美的反思，作为现代悖论的抒情诗》一书中，慕尼黑，1966年版，并参考我的书评，见《哲学观察》1968年15期，第291页。

的艺术概念的自我领会性提出质疑，并且要揭示艺术现象赖以确立的人类学基础，从中得出新的合法性的证明。

“艺术的消逝性”是黑格尔提出的，他以此把这样一种哲学要求极端尖锐化了，即我们要把我们对真理本身的认识作成我们认识的对象，懂得我们对真实本身的知识。在黑格尔看来，这些任务和要求始终得提到哲学的高度。这一任务只有当人们在大量的和成熟的东西中把握住了真理时，才算最终完成，这样，真理就会象目前那样，在历史的展开中逐渐显露出来。黑格尔哲学的这一要求，恰好也是把基督教启示的真理提升到概念高度的要求。这本身就可以看作是基督教学说的最深的秘密，三位一体的秘密。我个人因此相信，对思维的挑战，以及对不断跨越人类的理解界限的许诺，在西方总是使人的后思的过程保持着生气勃勃。

事实上，黑格尔的这一大胆要求，就是要他的哲学去把握住这一基督教学说的最深的秘密，并把基督教学说的全部真理总括在概念的形式之中。许多世纪以来，神学家和哲学家们为此秘密呕心沥血、冥思苦索、殚精竭虑。黑格尔力图做的就是，以一种哲学的三位一体来进行辩证的综合，从而精神得以不断上升。在此不能推演这种综合，但我必须提

及这一点，以便使黑格尔的艺术观和他关于“艺术的消逝性”的陈述得到透彻的理解。黑格尔所指的，首先不是当时事实上已经达到了的西方—基督教图画传统的终结。今天人们如此认为是不恰当的。黑格尔作为那些艺术的同时代人所感觉到的，并不是一种处于异化和挑战中的崩溃。这种崩溃我们今天作为抽象画艺术和无对象艺术的同时代人，倒是在这些艺术的创作中体验到了。每一个卢浮宫的参观者，只要他一走进这个登峰造极、炉火纯青的西方绘画艺术的壮丽博物馆，第一次被十八世纪末十九世纪初那些革命高潮的革命艺术的绘画所突然攫住时，都会产生与黑格尔相同的感受，即基督教图画传统终结了。

黑格尔肯定不会认为——而且他怎么会知道呢——巴洛克和比它较晚些的罗可可形式是出现在人类历史舞台上的最后的西方风格。他不知道我们在回顾往事时才知道的事，即当时已开始了历史化的世纪。他没有预见到，在二十世纪，人类从十九世纪的历史束缚中大胆地自我解放出来，形成了一种真正敢于冒险的意识，把所有的迄今为止的艺术都看作过去的东西。当黑格尔说到艺术的消逝性时，毋宁说，他指的是，艺术不再象在古希腊世界和它所描绘的神性的世界中那样，以自己的方式不言而

喻地得到理解。在古希腊世界里，神灵的显像体现在雕塑作品中和庙宇里，它们沐浴在南方的阳光下，溶入大自然的风景之中，与大自然的永恒力量相对抗，却几乎从没有什么耗损。这是伟大的雕塑，其中的神性通过人塑造的形象并在人的形象中得到直观的表现。黑格尔本来的论断是，对于希腊文化来说，神和神性在它的土生土长的形象性和造型性的传说的形式中，原原本本地显现出来。而基督教和它对神的彼岸性的新的深刻洞见，已使得艺术的造型语言和诗的言说的形象语言无法表达自己的真理。艺术作品不再是我们膜拜的神性的东西本身。艺术的消逝性这一论断还暗含着这种观点：随着古希腊艺术的终结，艺术必然出现论证不足的现象。我们已经指出，艺术的合理论证是基督教和带着古希腊文化传统的人文主义的融合的成果，它经过几个世纪形成了一种我们所说的西方基督教艺术的伟大形式。

那时，艺术独立地与世界处于一种巨大的合理证明的关联之中，它在团体、社会、教会和从事创作的艺术家的自我领会之间完成了一种不言而喻的整合，这完全是令人信服的。但是，我们的问题恰好在于，这种不言而喻性连同一种起把握作用的自我领会的共同性已不复存在了，尤其在十九世纪就

已不复存在了，这在黑格尔的论述中已有说明。那时，大艺术家们在一个摆脱了地区局限的工业化和商业化的社会中，已或多或少地认识到自己，结果，艺术家几乎可以说是在自己的放荡不羁的命运中感到确认了古代流浪人的名声。十九世纪已经如此，于是，每一个艺术家都生活这样的意识中，他生活于其中并为之而创作的他与人们之间的交往的自我领会性已不复存在了。十九世纪的艺术不是立足于一个团体之中，而是为自己造出一个团体，并带有与这种情况相适合的一切多样性，以及对一切的过高期望。当得到保证的多样性必得与造出团体的要求相联系时，期望也必然与下列要求相联系：只有自己的创作形式和创作使命是真实的。这实际上是十九世纪艺术家的弥赛亚意识，艺术家象一个“新型的救世主”（伊梅尔曼语）那样，在他对人类提出的要求中感到，他带来了解救的新福音；他还象一位社会的旁观者一样来偿付这种要求，因为他和他的艺术阶层都不过是搞艺术的艺术家的。

本世纪的艺术新作以怪诞和冲击来非难我们公众的自我领会力，然而反对怪诞和冲击的那一切又是些什么呢？

我想对这个问题保持审慎的沉默。正如在音乐厅里把现代音乐带给听众，这对于一个表演艺术家

来说,多少有点尴尬,他顶多只能将它作为一个节目之间的插曲,否则,听众要么不愿及时赶来,要么提前走掉,这反映出一种早已不能产生出什么东西的局面,而我们必须对这一局面的意义进行反省。这里面所反映出来的是,作为形象化的宗教艺术与作为现代艺术家的挑衅行为的艺术分裂了。这种分裂的端倪和这种冲突的逐渐尖锐化,早在十九世纪的绘画史上就透露出来了。十九世纪下半叶,十九世纪的造型艺术的自我领会的基本前提——焦点透视法,就已经破灭了,这就已经为新的挑衅作了准备。①

最初在马奈的绘画中表露出,随后它引起了一个伟大的革命运动,这一运动最先在绘画大师塞尚的手里获得了世界意义。焦点透视毫无疑问不再是绘画观察和绘画创作的不证自明的条件了。在基督教中世纪,焦点透视法根本还不存在。文艺复兴时代,建立自然科学和数学的兴趣重又大大地活跃起来。这时,焦点透视法作为人类在艺术和科学中进步的伟大奇迹之一,对绘画是有强制作用的。期待焦点透视的这种自我领会性的逐渐消失,才使我们充分看到高超的中世纪的伟大艺术。在那个时代,

① 参阅G·波墨《透视性研究——近代初期的哲学与艺术》,海德堡,1969年版。

图画还不是象一种穿过窗口从近景到遥远的地平线都尽收眼底展现，而是象看图识字，象一种用图画符号说明文章那样明白易读，它提高我们的精神，以期取得教化我们的效果。因此，焦点透视法不过是一种历史地生成的而且过时的绘画创作的造型形式。然而，焦点透视被摒弃仅仅是一个先兆，现代艺术走得远得多，它对我们的传统形式较为疏远。我想到立体主义的分解形式，整个1910年几乎所有的大画家都围绕着它，至少尝试了一段时间。立体主义彻底打破传统，完全取消造型塑造上的对象关系。然而，实际上我们的对对象的期望是否真的彻底取消了，还是一个悬而未决的问题。但有一点是肯定的，一幅图就是一瞥，这一天真的自我领会性从根本上被破坏了，尽管这一瞥是由我们对自然的日常生活经验或者通过由人塑造的自然造出来的。人们不能再仅仅凭一目了然的直观，即不能再用一种完全接受性的眼光来看一幅立体主义的画，或者无对象的画。人们可以把各种裂口的切面显现在亚麻布上，合成自己的作品，然后人们也许会把握住一件作品的深刻的准确性和正确性，并由此得到提高，正如在过去的时代，在一种共同的绘画内容的基础上必然发生的那样。这是人们可以做出的一项特别的实际成果的业绩。这对于我们的思考意味着

什么，在此是必须弄清楚的。此外还有现代音乐，它广泛运用和谐音与不和谐音的全新的音乐语汇，并与过去有音乐天才的伟大的古典作曲家们的作曲规则和乐句建筑学决断，从而达到了特有的凝炼性。正如人们很难逃避事实一样，人们同样很难避免这样一种情况，即当他参观一个艺术展览，或是进入那些展示最新艺术发展成果的大厅里时，便就把某种真实性抛在脑后了。如果人们让自己加入这种新事物，那么他就会在回顾旧的东西时，发现我们的被动的接受性有一种奇特的减退。这当然只是一种对比反应，而决不是对一种不可挽回的损失 of 固执的感受。不过，新旧艺术形式之间的尖锐对比已是再清楚不过的了。

又例如那些严谨的诗，它们向来引起哲学家们的特别的兴趣。因为凡在没有第二者能理解的地方，哲学就应召而来。现代诗事实上已推进到颇有意味的理解的东西的极限，因而，语言艺术家中那些最伟大的人物的最伟大的功绩也许恰恰就在于，他们对不可说的东西保持悲剧性的沉默。^①再说现代戏剧。对它来说，古典主义的时间与动作的统一的说

^① 参阅拙文《诗人沉默吗？》，见《短论文集》第四卷，图宾根，1977年版。

教，听起来就象是被遗忘了的童话。新戏剧甚至还故意引人注目地违反性格的统一。当然，这种违反也形成新戏剧造型的形式原则，如布莱希特所做的那样。又如现代建筑，它的解放（抑或是试验？）在于，它能够借助某些新的建筑材料去构成与在石头上堆砌石头完全不同的东西，毋宁说是一种全新的艺术品，从而与沿袭下来的静力学法则相对抗。这些建筑物站立在所谓尖顶上或单薄纤细的塔柱上，在这里，围墙、墙壁、保护性的外壳都被象帐篷一样开放的屋顶盖取代了。这一简短的概述只是要人们意识到，究竟发生了什么，今天的艺术为什么会提出一个新的问题。我认为：为什么要去理解今天的艺术是什么，这本身就是对思维提出的一项任务。

我想从不同层次来展开这个问题。首先是我由以出发的最高的基本原则，即人们在思考这个问题时必须接受的那些尺度。它包括两个方面：即过去的、传统的伟大艺术与现代艺术。现代艺术当然并不只是与前者相对抗，它也从中获得自己的力量和冲动。第一个前提是，作为艺术，两者都必须被理解，并且两者也是相互关联着的。这并不仅仅是说，在今天，没有哪位艺术家能不仰仗传统的语言就从根本上发挥出自己独特的大胆突破；也不仅仅是说，

接受者同样不断受过去与现代的同时性的束缚。这种情况并非只是在走进展览馆，或从一个展览厅踱到另一个展览厅时才发生，也不只是当人们在一个音乐演奏会或一场戏剧演出中面对现代艺术，或哪怕只是面对古典艺术的现代人的仿制品时才发生。这种情况是向来如此的。我们的日常生活就是由过去和将来的同时性造成的一个持续不断的进步。能够如此携带着向将来开放的视野和不可重复的过去而前进，恰是我们称为“精神”的东西的本质。摩涅莫绪涅是掌管记忆的缪斯，它既是统治着回忆的缪斯，又是精神自由的缪斯。记忆和回忆把过去的艺术和我们的艺术传统接纳下来，这种活动与运用闻所未闻的反形式的形式来尝试新的试验的勇敢精神，是同样的精神活动。我们要追问的是，从这种过去和今天的统一中，究竟会引出什么结果来。

然而，这种统一并非只是我们的审美的自我领会的问题。这也不只是要引起我们注意，过去的形式语言与今天的形式突破的深刻的连续性是如何勾挂起来的。这种统一在现代艺术家的要求中是一个新的社会动因。它也是反对市民的文化宗教及其享乐仪式的战斗姿态。今天的艺术家以各种各样的方式把我们的积极性吸引到他们自己所要求的道路上去。正如在立体主义的和无对象的绘画的每一个造