

美之魅

——~~四~~世纪前的西方艺术和审美沉思

张摇弘摇著

汉语大词典出版社

目摇摇录

小引	(员)
一摇古典时期的艺术与哲学	(猿)
摇员摇古希腊的人体之美	(猿)
摇圆摇美的形而上学	(怨)
摇猿摇悲剧艺术的见证	(源)
摇源摇从希腊化到罗马帝国	(缘)
二摇多元文化下的艺术审美	(愿)
摇员摇神学象征主义和教堂艺术	(愿)
摇圆摇人文精神的形象再现	(怨)
摇猿摇巴洛克与古典主义	(愿)
摇源摇市民社会的写实风貌	(愿)
三摇艺术哲学的体系建构	(怨)
摇员摇转向审美主体的功能	(怨)
摇圆摇美学的奠基和开拓	(愿)
摇猿摇审美判断力和人格理想美	(愿)
摇源摇艺术哲学的完成	(缘)
四摇艺术走向现代的分流	(猿)
摇员摇艺术的浪漫主义倾向	(猿)

圆瑶现实主义和丹纳的艺术观	(猿园)
猿瑶艺术形式的突出与变异	(猿园)
源瑶艺术哲学的非理性化和科学化	(猿园)
结语	(猿园)
主要参考书目	(猿猿)
后记	(猿源)

小摇摇引

摇摇“美是难的”。

摇摇在西方文明发祥地的古希腊,智者和哲人们早就在感叹了。

摇摇然而,人类前进的驱动力之一就是知难而行的好奇心。越是难以逾越的高度,越引起人们征服它的决心。

摇摇同整个人类一样,从蛮荒时代起,西方人就遭遇了美,情不自禁为它的魅力所折服,梦想着将美置于自己的把握中。他们有的施展高超的技艺,捕获和表现美;有的借助心灵的睿智,思考和构想美……

摇摇但美并不轻易就范。就像法国大诗人瓦雷里《风灵》一诗写的——

摇摇摇摇目接神驰间,

摇摇摇摇刹那又随风逝

摇摇往往就在人们自以为抓住了美的神韵的那一瞬,美的精微奥妙之处又顿时全失。所以,这是一个漫长的、几乎没有止境的追寻。

摇摇尽管这样,这一追寻过程中,有的是奋不顾身的投入,百折不挠的毅力,和执着不休的信念,当然也有灵光一闪的感悟,不经意间得之的兴会。无论成功与否,正是在一代代艺术家和思想家的持续努力下,美还是或多或少,不时展露出了她迥异的身姿和侧影。

摇摇难道,美就存在于这既显现又闪避的那微妙的一瞬间?……

摇摇现在 ,就让我们跨越东方西方的畛域 ,拂去世纪岁月的尘埃 ,重温一下从古希腊到 19 世纪前西方人艺术审美的体认。

摇摇站在今天的水平线上 ,去观瞻邈远千年的历史陈迹 ,披览前贤先哲的文字篇章 ,或许我们能更清楚地看到前人探索的路径。说不定 ,我们也会奋身而起 ,跟在他们消失的足迹后 ,继续对美的追寻。

摇摇——因为美永远是人类最高的向往之一！

一摇古典时期的艺术与哲学

1 摇古希腊的人体之美

摇摇神话思维

摇摇原始人对事物的把握都出自直觉,西方也不例外。关于美,关于与美有关的事物,都经历过这样的认识阶段,即通常说的“神话思维”。

摇摇通过后来的文献材料,可以发现这种神话思维的特点。如著名哲学家柏拉图的对话录中,有一章《会饮篇》,记录了他的老师苏格拉底酒宴间同友人们的一次对话。宴会气氛融洽轻松,话题转到了人人都感兴趣的事情:爱究竟是什么?神话思维把人的生存环境看成一个神灵世界,爱也有相应的神——厄洛斯(爱神)。在流传至今的赫西俄德编撰的《神谱》中,厄洛斯差不多同混沌神凯奥斯与地母神盖亚一样古老,但在当时,似乎大家还没有定论,所以免不了众说纷纭。且听诸位智者和才俊如何议论——

摇摇摇摇有人说,厄洛斯即最普遍的神,并且是像赫西俄德所说的世

界上整个秩序与和谐的缔造者,因为爱的意义是同情与融洽;

摇摇有人反对,认为厄洛斯在诸神中应该最年轻,因为老年排斥爱情,厄洛斯也最娇弱,因为他行止在最温柔的东西即人的心里头;

摇摇有人宣称,爱出入于人的心灵却不为人知觉,因此爱神的

本质是微妙的液体 ,要论肤色他就应当像鲜花 ,因为他终日出入于花丛之中 ,尝遍了幸福的花蜜 ;

摇摇也有人主张 ,爱情出自欲望 ,必然有所不足 ,所以爱神只可能是贫穷之子 ,他应该衣履褴褛 ,四处乞讨 ,但又爱美 ,因此大胆活跃 ,胸襟宽大 ;.....

摇摇最后苏格拉底转述了曼提尼亚城女先知狄奥蒂玛的看法 :厄洛斯不是神 ,是丰富神和贫乏神生育的一个爱美的精灵 ,又是介乎有知和无知之间的爱智慧者。但这样的见解也还不是定论。

摇摇这些神话式的奇思遐想和高谈阔论 ,确实妙不可言。其中的形象性和想象力丰富而多彩 ,似乎在谈对事物的认识 ,又似乎在作诗 ,因此古代的神话思维也叫“诗性思维” 。但同时 ,大家要对同一事物达成一致的认识 ,也很不容易。

摇摇对爱的认识是这样 ,对美的认识也如此。爱神是爱美的精灵 ,那么美又是什么 ?照苏格拉底或狄奥蒂玛的看法 ,智慧才是美 ,爱美就是爱智慧。由此孕育出“爱智之学”即哲学。然而 ,难道这个世界上除了智慧就没有别的美 ?用不着向哲人、智者和才俊们讨教 ,凭常理就明白那不可能。

摇摇古希腊神话世界里 ,对应于美的 ,是女神阿弗洛狄忒 (后来罗马人用拉丁文叫她维纳斯 ,或许我们更熟悉)。但美的女神不止她一个。天后赫拉、智慧神雅典娜也都以美著称 ,否则无须帕里斯王子用金苹果来裁定她们和阿弗洛狄忒哪个更美 ,以至激起那场旷日持久的特洛伊战争。此外猎神阿尔忒弥斯 (拉丁名字黛安娜)、冥后佩尔塞福涅都美丽动人。甚至用歌声作诱饵的人首鸟身的吃人女妖塞壬 ,也美艳异常 ,令人无法抗拒.....

摇摇艺术之源

摇摇就在神话的想象继续把美赋予各个不同的女神的同时 ,古希

希腊人已经通过自己的艺术创造 ,尝试着来再现美。

摇摇艺术是怎样在古希腊起源的?至今还无法勾勒出完整的历史。地中海东部的这片地区 ,蔚蓝的海波围绕着众多岛屿与半岛 ,气候温和而湿润 ,曾先后有不同类型的古文明崛起。早期有以提洛岛为中心的基克拉泽斯文明 ,后期则有克里特岛上的米诺斯文明和伯罗奔尼撒半岛上的迈锡尼文明。它们犹如和熙的海风 ,交相催生和吹拂着最早的艺术的萌芽。曾经有个阶段 ,地中海东部爱琴海地区的艺术文化相当繁荣 ,但不知为什么又先后衰亡 ,消失得无影无踪。公元前 1500 世纪左右 ,这一带的文明重新回到了十分原始的状态。原因之一 ,是多次大地震造成的自然灾害。地震破坏了岛屿与半岛平静的日常生活 ,造成了海啸 ,淹没了田野与住处 ,也把原始艺术最初的创造成果摧毁殆尽。

摇摇但沧海桑田仍留下了一些痕迹。考古学家挖掘出来的珍稀文物叙述了那段史前年代 ,证实了古希腊原始艺术曾经有过的辉煌。从迈锡尼出土的公元前 1500 世纪的华菲奥金杯和前 1400 世纪的嵌金银猎狮铜剑 ,都有着精妙的装饰图案 ,上面人和狮子、牛等动物的形象刻划极其逼真和生动。

摇摇有意思的是 ,公元前 8 世纪 “古风时期 ”的雕塑人像 ,在相距千年之后 ,反而显得粗糙稚拙。这些人像神态乖张、身躯僵直、双臂贴紧、表情呆板 ,造型风格更多带着埃及和东方艺术的固定程式和几近僵硬的手法。显然 ,重新起步的希腊艺术不得不从头开始 ,并处在中海沿岸其他地区及中亚的文明的影响之下。

摇摇这中间经过了一段沉寂 ,沉寂其实是在酝酿。终于公元前 5 世纪前后 ,古希腊艺术突然绽放出耀目的光芒 ,在制陶、彩绘、建筑、雕塑等方面 ,都达到了前所未有的水平。最终 ,希腊艺术因其高度的成就 ,在随后相当长时间内成了周围国家和地区的中心 ,也在以后长达数千年的历史长河里 ,充当了西方文明永恒光辉的

典范。

摇摇希腊艺术的早熟、夭折及其复兴,是事物产生突变的典型例子。它告诉我们,艺术的发展是曲折的,不一定经过日积月累或绵延不绝的持续,也可能是突如其来的结果。当然,即使是突变,也有造成这种局面的缘由。其中最重要的,是古希腊人在艺术审美中反映出来的人本观念,它推动了最早的艺术创作活动,促使其走上以人体为表现对象的形体化道路。

摇摇什么叫人本观念?就是在思想中和想象中把人放在宇宙中心的位置,把人当做衡量一切事物的标准。本来在原始人素朴的头脑里,以人的自身为基准来观察和认识身边的世界,是相当普遍的。例如,用手指的多少做单位来计数,产生了十进位的数字;再如用手掌、脚掌或肘臂来丈量大小,由此形成了长度单位;等等。几乎每个民族莫不如此。艺术审美方面也同样,每个原始艺术的遗迹或遗物上,都能见到对人及物的摹画。但由于人所具有的抽象思维能力和语言能力,这样的摹仿有时是符号化的。人类学家举过巴西原始民族的例子:

摇摇摇摇在巴卡伊利(巴卡伊利)人的酋长家中,墙上有长条的黑色树皮,上面用白泥土画了许多鱼的图形和其他巴卡伊利人装潢品上常用的图谱……这些外观看上去像几何形的图形,其实却是减缩化了的实物的描写,而尤以动物的为多。像煞波浪形的曲线上加上交错的点子,是代表森蚺(森蚺,巨蟒名)北上的粗大黑点;在四角上涂黑了的菱形,是表示咸水湖里的鱼;而一个三角形并不是代表几何的简单图形,却是女人穿的三角短小的衣裳。^①

摇摇原始人有时还对人体进行艺术加工,在人体上绘画、划痕

^① 转引自格罗塞:《艺术的起源》,商务印书馆1958年版,180页。

和刺纹,从事人体装饰,形成了文身艺术。这其中原因何在?后人也无法弄清。不过原始人相信,自己自行伤残后,就不再有敌人能杀死自己,这样通过文身和人体装饰,就获得了保护自己的战无不胜的力量。因此可以猜测,这种原始的人体艺术带有巫术的性质。^①原始的人体塑像也同样。像奥地利出土的被命名为《维朗多夫的维纳斯》的女性石雕像,及在法国、意大利发现的同一类女性像,均夸大地突出了宽大的骨盆、肥硕的腹部和浑圆的胸部等部位,以象征强盛的生育能力。它们应该是最早的生殖崇拜的化身,通过对它们的祭祀,原始人祈求在艰苦卓绝的环境里得到更强大的繁衍生存能力。以上这些带有人体特征的艺术,还不曾以人的自身表现为重点,至多只能说,人体充当了图腾的材料。

摇摇在古希腊人那里,一方面逐步摆脱了巫术观念,一方面保持了对人的生动具体的形象的兴趣,突出的是对人体自身的自然美的赞赏和欣悦,因而艺术审美的目光始终落在形体化上。从前面所说的华菲奥金杯和嵌金银猎狮铜剑上的人兽相争的图案,可以看得很清楚,他们对人体的形态很早就有一种特殊的敏感。稍后的公元前 5 世纪,古希腊陶罐上的装饰图案,人的形象也取代了几何形成为主要内容。这种趋势愈演愈烈,可谓一个先兆,预示着人体之美终将在古希腊艺术审美中占据中心的位置。

摇摇素朴的人本观念一旦同注重形体化的审美眼光结合起来,艺术审美便迅速走出原始巫术的范围,转变为对人自身形象的赞美。这一点,后世的艺术家和思想家都感悟到了。法国著名雕塑家罗丹指出:“没有比人体的美更能激起(古希腊人)富有官感的柔情了,在他们塑造的形象上,飘荡着一种沉醉的神往。”相应地古希

^① 参阅格罗塞:《艺术的起源》第 5 章“人体装饰”。

腊人在审美时,“他们所表现的总是他们所看见的,而且在任何机会,他们都尽情地显示出对肌肉的热爱”。^①德国狂飚运动的思想家赫尔德也认为古希腊艺术的最大功绩,在于“奠定了人类的形象化的范畴”,这种“人类的形象化的范畴”并不是有关人的机械化知识,而是“人的天性的精灵”。他认为,就此而言,古希腊的艺术沟通了诗歌与哲学:“倘若没有希腊人的艺术,我们便不可能理解他们的诗人和哲人的某些思想,这些思想便会像枯燥无味的语句从我们面前掠过。如今艺术使这些思想成为可以看得见的东西了。”^②事实上,以人为本的观念和理想也充分反映在当时的文学艺术作品中。诗人品达说过:“用最优美的诗歌描绘高贵的人是值得的,只有这样,才使诗歌无殊于不朽者们的殊荣。”^③索福克勒斯的著名悲剧《安提戈涅》中,歌队第一首合唱曲一开始,也以大海为背景,歌颂了人的无可匹敌的力量:

莽苍万景,无
苍劲如人者。
彼出奔怒潮,
随冬之南风暴雨
起伏于惊涛
骇浪峰间……^④

摇摇神、自然和人的同一

摇摇成熟的希腊艺术迅速找到了人体雕塑这一最佳形式,以表达

① 《罗丹艺术论》,人民美术出版社 1959 年版,第 1 页。

② 赫尔德:《关于提高人性的通信》,载刘小枫主编:《人类困境中的审美精神》,东方出版中心 1995 年版,第 10 页。

③ 《钱篇》,《希腊神话》。

④ 转引自海德格尔:《形而上学导论》,商务印书馆 1992 年版,第 1 页。

审美的体验。但古希腊的人体雕塑,很长一段时间表现的是人体和神灵的统一。这种神人一体的观念在古代东西方都十分普遍。从出土文物看,中国商代的鸟首人身玉雕饰件,和西周为数不少的龙人合体的各种饰物,其实都应该算是这一观念的表征,但在东方发育得不及希腊充分和典型。古希腊人则完全突出了人体自身。即使依然保持着神灵崇拜,崇拜的对象也采取了人体的形式。他们相信,人是自然万物中最美的,神也喜欢以人的外表现身,虽然神要比人崇高神圣。在他们看来,神具有和人同样的体型,只是比人更高大更美,反过来最美最高大的人也必定和神相近。荷马史诗《伊利昂记》记载,特洛伊众元老在城楼观战时见到海伦,曾感叹说:“为这样一个妇人长期遭受苦难无可抱怨,看上去她很像永生的女神。”显然,在古希腊人的观念中,神乃人最理想的状态,而完美的人也就是神。

摇摇这样一来,人的健美形状,就成了神界和人间的最好结合点。神人同一,这种观念的产生,根源于原始人对自然力的拟人化图腾。这种拟人化图腾,既是对大自然神秘力量的敬畏,也是人意识到的自身力量的外化。

摇摇古希腊人信奉的神灵,起初是同人类生存环境密切相关的自然现象的化身。如宙斯这位奥林匹亚的主神,原指电闪雷鸣霹雳大作的天空,《伊利昂记》中又称“行云之神”,这种乌云翻滚的暴风雨天气,乃是爱琴海地区海洋性气候的特征。年代远比荷马时代更古老的神话传说中,情况更明显。如雅典人的始祖神叫伊雷柯修斯,意为肥沃的土地。他有几个女儿,分别叫“明朗的空气”、“小露珠”、“大露水”。有一个司农神塞罗,意思是开花季节,另一个叫卡波,是结果的季节。创建了雅典城的神叫西克洛普斯,他首先在阿提卡地区定居下来,并教人们学会了耕种。西克洛普斯的本义是蝉,它出生于土壤、靠植物的汁液生活,是阿提卡本地区

特有的昆虫。西克洛普斯有个父辈的神灵狄奥洛斯,意即成双的犁沟,狄奥洛斯的女儿高提斯,就是大麦。其他的自然界事物,甚至一草一木一山一水,在古希腊神话中都有自己相应的神灵。

摇摇这一古老的自然泛神观,很快被古希腊人从人的本位出发,进行了拟人化。女神雅典娜的身分演化很能说明问题。雅典娜原名巴拉丝,指大雷雨后霁色初晴的新鲜空气,随着雷雨之神宙斯的拟人化,其身分也变成了宙斯的女儿,并逐渐演变为工艺神、女战神、智慧神和雅典城保护神。而她的本名巴拉丝,则被说成是她的姐妹,被她误伤致死。^①我们看到,在传说演变过程中,人的因素增加了。这是由于社会的家庭宗亲关系逐步建立,原来同自然现象密切联系着的神灵崇拜担负起了社会职责,神随即具有了人的身分,其自然属性逐渐隐而不见。赫西俄德的《神谱》正是这一趋势的产物,其中神灵们已形成了类似的家族谱系。

摇摇因此,神和人同一,实际意味着神、自然和人的同一。这样的同一关系,在想象中又通过“变形”(μεταμορφωσις)得到确立和维系。“变形”指神、人和自然现象能够不受拘束随意变化,意味着神人的同一并不是固定的耦合,而是消除差异的相互变换,具有动态的特点。不仅神能取人形或物形现身,如宙斯变化为美少年、天鹅、小牛等,人也会变成物或神,如纳索尔西斯因自恋死后成了水仙花神,达芙妮拒绝阿波罗的追逐摇身变为月桂树等,神在特定场合也会还原为自然现象,如宙斯现身为雷电……古罗马的诗人奥维德把所有这些神话传说写进一部作品里,直接取名《变形记》。直到公元前缘世纪阿里斯托芬的著名喜剧《云》中,云、神和人,还保留着三位一体的关系,三者的形象在舞台上互相变化。这无疑是个典型例子,说明在古希腊文明时期,人们的心目中,人、神和自

^① 参阅丹纳:《艺术哲学》,人民文学出版社1998年版,第14及以下各页。

然之间仍无严格界限,可以随自己的意愿变化自己的外形。

摇摇“变形”,或者说神、人、物三界之间互相转换的形态变化,是古希腊人所理解的不同存在物的内在联系,是原始的想象性思维中的存在方式,也是他们把握的人和自然通过相互变化而发生的联系。

摇摇古希腊人早就注意到,万事万物都处在不绝的流动中。赫拉克利特的著名格言“一个人不可能两次走进同一条河”就概括了这样的认识。这句话的意思是说,河水处在不息的流动中,人们在下一时刻进入的河流,已经不是上一时刻原来那条河流了。这当然是从强调变化的方面极而言之的。这样一种重视变化的观点,甚至渗透到当时的科学思维中。自然哲学家和智者们都普遍认为,知识和智慧是变动发展着的,要不就同事物的运动密切相关。柏拉图的对话录《克拉底鲁篇》专门提到,有些表示智慧、思想、理智、理性、知识的词,都和运动意义相近或相关。例如“智慧”(σοφία)原义是表示接触(συνερχομαι)这一迅速运动;“善”(ἀγαθόν)的意思是赞美(ἐπαινεω)运动得快的自然物,一切自然事物皆在运动,但只有速度快的才称得上是善。

摇摇从内在的精神上,古希腊艺术关注的正是事物的变化流动。它通过审美的中介,将流变的东西凝定在形式中。在克诺索斯王宫内生动地描绘着渔网、水波、跳跃的鱼、舞动的海藻的壁画上,在德尔斐的西弗尼宝库正门丰韵十足的女性雕像立柱上,在刻画了手持梅杜萨的首级、脚穿登云靴和雅典娜一起飞翔的佩尔修斯的瓶画上,……人们看到的正是对生命的律动和变幻的捕捉和表现。

摇摇超越生命

摇摇以审美形式而将变化凝定——作为造型艺术的雕塑在这一点上有更大潜能。它能够更充分地发挥以静驭动的作用:雕像的形

态表面看是静态的,但因截取了动作某个片断,静止的瞬间暗暗贯通着一连串过程,雕像的体积也有限,但当它置身在某一背景中时,就和四周环境联成一片,通向更广阔的空间,雕塑艺术表面虽受时空两方面的限制,其实无形中又突破了局限。

摇摇于是,神人一体的雕塑艺术,也将神灵不死和生命永恒的信念,结合到了一起。由于神的概念是通过人的形象体现的,给人潜移默化的印象是人的形体借此也可获得永生。事实上,雕像如果不遭破坏,存在的寿命确实比人长。艺术超越生命的观念就这样不知不觉中形成了,似乎通过艺术的创造,人易于衰老和腐朽的躯体有条件能保持长存。生命不朽的理想,通过雕塑艺术而体现出来。

摇摇人的存在的根本特征,就是生命的有限。这应该是人类最早的普遍体验和必须面对的事实。在原始社会相对恶劣的生活条件下,人们几乎每天都要遭遇生老病死,他们的感受和印象加倍尖锐。古希腊人同样以敏感和智慧面对着自己的无情的命运。

摇摇当时有一则古老的神话,说国王弥达斯向养育酒神的林神塞勒诺斯请教:对人来说,什么是世界上最好的东西?但塞勒诺斯刻薄地讥笑说,人是可怜的浮生和无常与苦难之子,最好的东西就是不要降生,不要存在,成为虚无,但这又是根本不可能的,接下来能够做的唯一的事,就是尽快死掉。这个传说是希腊人有关生命存在的切身体验,尼采认为代表了当时的“民间智慧”。^①不过,古希腊人的反应是坚强乐观的。他们从不停的运动和变幻中看到了万物的迁移和无常,也领悟到人生的有限和渺小,但并未陷于悲观和绝望。他们似乎是从围绕他们的海洋中获得了启示:一朵朵浪花刹那间就消逝了,但大海却保持着永恒。

摇摇希腊人通过神话想象,表明了克服存在的有限性的强烈意志。

^① 参阅尼采:《悲剧的诞生》第猿节。

按照尼采的解释,古希腊神灵以奥林匹斯山为中心的快乐天地取代了更古老的提坦族(巨人族)的恐怖秩序,本身就是希腊人的欢乐意志想要克服生命短暂的恐怖的想象产物。回想起来中国古代的神话传说中,其实也有类似题材,如夸父追日、嫦娥奔月……,表现的何尝不是在意识到生命的有限后又试图加以战胜的朴素意愿?

摇摇雕塑艺术为奥林匹斯众神造像,通过特定的艺术审美手段,充分地体现了这一点。它不仅把体现永恒存在的众神具像化了,也把流动变化的生命形象凝固下来,以不动的形式表现变动不居的事物。由此,艺术审美视野中的人的形体,进一步被赋予了突破生命局限的意义。

摇摇当人的形体不再作为神的倾向,而是直接用于表现人自身时,超越生命的意义就加倍明显了。由于雕塑的直接审美对象是人体,无论产生于想象或写实的手法之下,人体之美早晚要摆脱寄寓其中的神灵,这是不可避免的趋势。

摇摇这一趋势在希腊特有的文化环境中得到了支持与加强。古希腊人热爱体育,定期在奥林匹亚和特尔斐等地举行体育竞技会(这就是现代奥林匹克运动会的前身),竞技会上众多健美的青年男女裸露着躯体,奔跑、投掷、跳跃、嬉戏……充分展现出生命的活力和人体的美,直接为雕塑作品提供了样本与灵感。雕塑家手下开始出现了运动员的形象。与此同时,古希腊社会的世俗化组织和功能不断走向成熟,除了神灵的佑护,更需要人自己的作为,来捍卫和推动这个社会,以至公元前 5 世纪的智者学派提出了“人是万物的尺度”这样富于自信心的格言。这时候,大大小小的雕像的竖立,不单为了昭示神的不朽和英雄(后者有一半神的血统)的悲剧,也进而用来表彰城邦各个领域的胜利者的功绩。凡为捍卫国家安宁、谋取社群利益做出贡献的杰出人士,或各项竞技的优胜者,均有树立雕像的

荣耀。艺术史家告诉我们,全盛时期的整个古希腊,可谓雕塑林立,神殿、广场、民居、比赛场地,到处都有雕像。

摇摇雕塑艺术促进了建筑艺术。雕塑装饰着建筑物,或者建筑物因供奉雕像之需而修建起来。这些古希腊建筑物的设计,同样体现了人本的观念,它们的正面和四周露天的回廊,都有大量立柱,立柱的柱式既有少数直接采用人体形状,也有参照人体的比例而设计的。据说,最初的多利克式就是根据男人的身体比例设计的,而后的伊奥尼亚式又根据女人的身体比例,让身体美作为一种内在的特征体现出来。希腊人还经常在雕像周围进行纪念活动,或在纪念活动中树立雕像。歌咏、舞蹈、音乐,都随之而起。著名的希腊卫城就是以高达 54 米、成为雅典城最高点的雅典娜女神铜像为中心建立的。在这里,每隔四年举行一次泛雅典节,人们围绕着卫城及卫城内的帕德农神庙、海神庙和尼凯神庙游行,最后聚集在雅典娜神像下进行盛大的祭祀和庆祝。

摇摇正是通过神人一体的形象塑造,到公元前 5 世纪,全盛时期的古希腊审美艺术,以雕塑艺术为中心,达到了前所未有的高度,在相当长时间内都被后人誉为典范。如果尼采的观点成立,古希腊的艺术审美首先就是一种生活态度,一种人生哲学。也许从这里出发,才能更深刻地理解贯注在古希腊艺术中的人本理想及其生命力。无论酒神祭的舞蹈和歌唱,还是诗人阿那克里翁(前 540-?)赞美醇酒和人生快乐的诗篇,以及埃斯库罗斯与索福克勒斯的悲剧,和大大小小的建筑,都响彻着同一主旋律。那些用石块或金属雕塑的躯干与面容上,也有一种永恒的气韵生动和不可磨灭的活力,在其凝止不动的静穆中展现生命的形态,超越了人生的有限。

摇摇从姿态到心灵

摇摇古希腊的雕塑艺术力求逼真地再现人体的动作和姿态,以体

现人体美的审美理想。在这过程中,艺术家们成功解决了一大难题,即构成形体的物质材料和所要表现的审美对象的矛盾。

摇摇大理石、黏泥、铜等材料,有自己特殊的性状,它们坚硬、脆弱、沉重……用以再造生命肌体,能够一无滞碍吗?为此,艺术表现不能不遵从材质的特性。但过分的遵从,就会放弃更精细、更传神的刻划,使物质材料离开逼真的表现,导致象征化。更早的古埃及的造型艺术就走上了这条道路。雕像是通过各个相关形面的加工、处理和组合才构成整个形体,并体现它的立体感的。在这样做时,古埃及艺术家过分专注于材料的特性,他们把形面与形面的过渡弄得极为平滑精细,却放弃了让石头、泥、铜块或黄金等再现人的动感和生命感。在材料本身的质感被体现得几乎尽善尽美的同时,审美对象的表现却更接近于抽象化和符号化。金字塔内出土的法老的黄金面具和法老及女王的造型,轮廓线条平滑流畅而又差不多基本一律,就给人以这种印象。相比之下,古希腊全盛期的雕塑艺术,无论人体的肉感或衣饰的质感,均表现得栩栩如生,呼之欲出。

摇摇古希腊人这一成功,意义十分深远。艺术想要把握住生命的存在,首先需要为生命的存在寻找到一个寄寓的场所,对材质和形式的掌握就成了关键。材质和形式的运用并不单纯建立在对生活的仿照上,而在于把活的神韵和气度保持在艺术作品中。就这样,古希腊人体雕塑艺术进一步走向完美。一方面比以往任何时刻都更注意以活生生的人的形象为榜样,整个形体,真实而细腻,不仅骨架、肌群,甚至血管和关节,也包括遮蔽在身体之上的衣料的褶皱,都精雕细琢,用多种颜色来还原生活的真实^①;另一方面通过

^① 古希腊雕像大多数都是上色的,有的还运用了不同材质。如里亚切武士一号像,身躯是青铜的,须发、眉睫、双唇、乳头用紫铜嵌贴,牙齿用白银镶包,眼球又用象牙镶嵌。但目的不仅是为了表现人体各种部位的不同,而是为了更好地体现武士的英武和健美。

对材质和形面表现力的研究,让艺术越来越成为可塑的形式,让人体的自然美和生命美在其中得到更充分的展示。

摇摇掌握了材质的特点,形式上获得自由后,艺术审美就可能将对象的把握推进到更深入的层面。雕塑艺术表现的重点,逐步从人体稳定的正面直立姿态,转向动态的姿势,再进而注意到人物形体的心灵和精神世界。

摇摇我们看公元前 缘世纪以波利克莱托为代表的一些雕塑家的作品,显然更注重形体的稳定和体态的安详。波利克莱托本人的《举标枪的战士》是典型的代表作。雕像体现了他提出的人体比例上头部与躯干为一比七的“法规”,形体健美的战士右腿和转向右侧的颈项,处在一条中轴线上,稳稳地支撑着全身。但握着标枪的微微抬起的左臂和移后半步略有些悬空的左腿,又让人感觉似乎他正欲迈步前行,增加了一丝动感。不过雕塑家又在人像右腿后侧添加上一段树干,让整个雕像在欲动未动之中,保持了同圆柱一样的稳定,动与静就此实现了平衡。而在同时期另一位大雕塑家米隆的创作中,我们发现,人体的和谐力量开始突出在运动之中。他的代表作《掷铁饼者》,捕捉住运动员紧握铁饼的手臂后扬至最高点的一刹那,铁饼蓄势待发,似乎随着手臂的再次摆动,立即就要飞出去。下肢弯曲紧靠,上肢左右打开,构成强烈对比。全身成 杂形折迭又略向前倾,更造成了形体的紧张度,大大增加了动势。但整座雕像的结构,又完全由上肢与下肢、大腿与小腿、右臂与上肢、左臂与大腿、左右两个小腿等几个三角形的组合而成,丝毫不失稳定感,面部表情也凝重而贯注,集中在以全身力量控制的铁饼重量之上。这尊雕像称得上是人类躯体的美和力量的纯粹礼赞。再看米隆创作的《雅典娜与玛息阿》群雕,也有相同特征。这种动态的表现手法影响了前 源世纪的雕塑家普拉西特尔斯、斯科帕斯和列西普,尤其在斯科帕斯身上表现更突出。

摇摇从著名雕塑家菲迪亚斯为帕德农神庙所作的雕像中,则可以觉察到雕塑艺术进而从人的动作的把握,深入到面部表情和内心神态的刻划的进程。这里的雕像表情变得更生动、更富个性色彩。如东侧山墙上残存的一块浮雕,刻划了坐着亲切交谈的海神波塞东和太阳神阿波罗、狩猎女神阿耳弥特斯兄妹。阿波罗做着手势,滔滔不绝说着什么,兴奋和殷切地望着波塞东,期待着回应和首肯。波塞东一手轻轻搭在阿波罗肩上,与其说他在听阿波罗的畅所欲言,不如说在为年青人敏锐的思维和热情的言辞高兴,嘴角眉梢洋溢着长辈的慈爱。人物形象之间的内心交流和感应,成了这个神圣家族压倒一切的主旋律,精美细腻的衣褶的处理反而变得次要了。另一块浮雕刻划用水罐运水的青年祭司,几个年轻人虽然姿态各异,却是彼此呼应,情绪相当融洽。菲迪亚斯的创作表明,古希腊的造型艺术在带着发现的狂喜展示人体的美的同时,又深入到了情感、思想和心灵的境界。他的许多装饰性群像,均通过人物间精神上的交流组成整体,而不是简单的排列。

摇摇古希腊雕塑艺术的这个趋势同哲学思潮有关。当时的哲学家阿那克萨哥拉强调了“努斯”(努斯)对人的重要性,“努斯”既是赋予人类活力的“灵魂”,又是无所不在的“种子”。菲迪亚斯曾在雅典伟大的执政者伯利克里家中聆听过阿那克萨哥拉的高论,很可能从中获得了启示。根据色诺芬的《回忆录》,当时苏格拉底也提醒过:“艺术的任务恐怕还是在表现出心灵的内容吧?”但更关键的还是审美观照自身的发展逻辑。既然古希腊的雕塑艺术以人为本,那就不会长时期停留在外表形体上,相反迟早要触及人的内心。这个内心世界,才是人的更本质的存在。它虽然深不可测,但并非一点儿也见不着端倪,实际上它往往就在人的音容笑貌、抬手举脚之间显露出来。而造型艺术就通过自己的创造,把握住了这稍纵即逝的一瞬。

摇摇全盛时期的古希腊雕塑艺术 ,在以自然的人为样版进行创作时 ,实际上已注意到并实现了艺术家自身对生命的理解和表现。这一造型不仅仅是现实中人体的简单模写 ,也是理想化的范式 ,其中反映出了古希腊人对周围世界采取的审美观照态度。这种审美观照 ,不同于劳动生产 ,也不同于科学求知 ,不是把世界当作有待认知和改造的对象 ,当作凭人的理智加以征服的俘虏 ,而是把世界视为人类和自然的相互交流和感应 ,获得愉悦和欢乐的场所。正因为这样 ,古希腊的雕塑艺术在后世获得了崇高评价。在西方人心目中 ,古希腊艺术占着无可比拟的重要地位。它既是最初的源头 ,又具有永恒的魅力。它所创造的各类艺术作品 ,长期来为后人钦仰 ,被奉为经典和楷模。这方面的辉煌成果 ,就是以造型艺术为代表的。

2 摇美的形而上学

摇摇艺术的概念

摇摇当古希腊知名或不知名的艺术家,一代接一代地用奇妙的双手,创造出精彩绝伦的雕塑、建筑和绘画的同时,另外一些思想之士也在各个城邦出现了。他们更爱好知识,建立了一门“爱智之学”,也就是后来通称的哲学。在小亚细亚的伊奥尼亚及其北部的米利都城邦,在意大利(当时称为大希腊)的爱利亚,及在希腊本土的雅典和斯巴达,他们探究着构成宇宙的“始基”,思考着组成世界的物质实体与造成世界秩序的变化动力的关系,在关心自然哲学之余,也开始对艺术和审美发表意见和看法。

摇摇本来,艺术审美就是古希腊人实际生活的一个重要内容,这首先表现在文学艺术上。很早时候,人们就“受了美好制度的教育已养成了对诗歌的热爱”,因为诗代表着“善与真”,“不仅是令人愉快的,而且是对有秩序的管理和人们的全部生活有益的”。^①后来,人们观赏雕像、欣赏戏剧、聆听音乐,养成了爱好艺术的风尚。但究竟什么是艺术?在思想观念中开始并不清楚。艺术的概念和审美的特征都是逐渐得到澄清的。

摇摇一开始,艺术指普遍的一般性的技艺,也不区别表现艺术和造型艺术。照柏拉图《智者篇》的说法,技艺有两种,一是将

① 柏拉图:《理想国》,远流出版公司。

原来没有的事物创造出来的,如种植、制陶等,可称为生产的技艺;二是将已有的东西拿过来占为己有,如贸易、渔猎等,知识的学习也包括在内,叫获得的技艺。艺术是摹仿性的,因为除了幻象不生产别的,也归入获得的技艺。直到公元前源世纪,艺术概念中还包含着今天所说的技艺和艺术两部分,即“用来生产生活必需品的艺术,及创造出给我们提供快感的艺术”^①。这样的观念后来在西方长期被沿袭下来,造成了“自由艺术”和“一般艺术”的区分,后者专指生产技艺,前者才是包括音乐、雕塑、建筑、绘画等在内的艺术。

摇摇将艺术等同于技艺,其实反映了艺术作品最初产生时的状况,实用的目的和审美的目的紧密联系着。如前所说,即使是神人一体的雕像,也是兼有祭祀、纪念等实用性质和艺术审美的价值的。而艺术概念的分化,正说明审美特征从实用的功能中脱离了出来。同样是创造性的产品,艺术作品也同实用的技艺产品区分开来。这对于艺术的最后形成,是极为关键的,因为艺术并不是单纯的客体,它和人的审美态度密切地联系着。

摇摇人们认识到,艺术的作用有别于生产,主要是提供快感或乐趣。智者学派提出,雕塑“是对真实的人体的摹仿,它们给观看者以乐趣,却没有任何实用的目的”^②,同样“诗人并不是为了真理,而是为了给人以快感才写作”,因此艺术中“并没有正义与不正义可言”。^③审美既超功利,也不涉及真实,又同正义无关。正是这些特性,让艺术逐渐独立于其他实践活动之外,成了一个自主的领域。

摇摇不过,古希腊人所谓的快感,和现代人说的不同,不完全指单

① 伊索克拉底:《泛希腊集会辞》,源4节。

② 《智者演说集》,转引自范明生:《古希腊罗马美学》(蒋孔阳等主编:《西方美学通史》第一卷),上海文艺出版社,1989年版,155页。

③ 《论辩集》,第猿章第苑节。

纯感官方面。原子论的发明者、哲学家德谟克利特认为,“大的快感来自对美的作品的凝神观照”^①,同时快感又与艺术品的尺度有关,尺度适中会予人快感,过了分就令人厌恶。这里所说的“大的快感”,有两方面因素。在审美主体方面,需要通过赏鉴,通过“凝神观照”(沉思);在艺术对象方面,又有形式结构的一定规格。这二者均已超出单纯感官的范围。

摇摇据第欧根尼·拉尔修说,德谟克利特对艺术的知识很完备,他的观点实际代表了古希腊人相当流行的一种审美观,即以比例、尺度的均衡、得体或适中为美。前面提到过,著名雕塑家波利克莱托为成功制作雕像,制定了“法规”,规定了人体各部分的精确比例,表明美就在身体各部分的适当比例和对称。我们从公元前二世纪的著名医学家盖伦的记叙中得知,波利克莱托的规定得到了许多人的赞许。^②

摇摇另一种有普遍性的审美观以赫拉克利特为代表,把不同或对立成分的和谐统一作为美的标准。他认为,绘画由白色与黑色、黄色与红色混和在一起,产生和原物相似的效果,音乐由对立的高音与低音,快节奏与慢节拍,轻音与重音因素的混合造成和谐的曲调,语言文字也是元音与辅音混和的产物。

摇摇除了以上两种观点,还有持折中态度的。毕达哥拉斯一派学者的观点就介于以上两种意见之间。他们一面认为,每门艺术的产生均与比例有关。正是毕达哥拉斯,在研究了音程和弦长的比例关系后得出结论:如果两根弦的比率为二比一,则发出八音程的谐音;比率为三比二,则是五音程;比率为四比三,则是四音程。^③

① 第尔斯等编:《前苏格拉底学派残篇》,见《古希腊文献》。

② 盖伦:《医典》第1卷,第1章。

③ 参阅汪子嵩等:《希腊哲学史》第1卷,人民出版社1989年版,第10页。

同样雕塑和绘画也都存在着某种比例,“由于这种比例,它们达到了完满的和谐”^①;一面又认为,杂多的统一构成了和谐,这种和谐是不协调因素的协调,音乐也是对立因素的和谐统一。

摇摇不难发现,重视比例均衡的审美见解主要建立在雕塑和建筑艺术的基础上,强调和谐统一的见解则更多从音乐和绘画出发,而无论哪种见解,都已超出单纯的素朴的感官经验,而上升为形式的或各艺术要素的关系问题,同时也是对艺术创作的基本准则与范式的探讨。每项艺术只要遵循有关的准则与范式,作品就能产生美感。

摇摇那么艺术凭什么能带来快感或美感呢?这一点,在古希腊往往归结为“摹仿”(imitation,模仿)。通常都说,艺术是由摹仿自然而来的。但这个摹仿的概念有特定的涵义,和后世容易招人误解的意思不一样。

摇摇对原始人来说,摹仿是人和自然取得和谐的一种方式,也是人的力量和自然的力量相互作用的一种途径。人的小范围的摹仿行为,能激发自然界更大范围内的相同行为,从而让人的意愿得到实现。在原始人的意念中,只要人穿戴上树叶和花枝,就会促使大地重新萌发绿意;同样,如果人摹仿性地上演冬天死亡和人为之送葬的场面,就可尽快赶走寒冬,迎来春天。他们这样认为,并这样行动。英国著名人类学家弗雷泽在他的名著《金枝》对此有过介绍。^②这样的信念和行动属于“神话—诗性思维”,虽然具有巫术的性质,却反映出原始人是把自己看成自然的有机部分的,相信人和自然之间有感应和默契。

摇摇古希腊人继承了这一原始思维。在希腊语中,“摹仿”一词最

^① 塞克斯都·恩披里柯在《数理学家》第 7 卷 5 节转述的见解。事实上,以上德谟克利特、赫拉克利特的观点也都见于后人的转述。但可以想象,这是审美观念最初形成时的两大基本倾向。

^② 参阅《金枝》上卷,中国民间文艺出版社 1985 年版,第 1 页。

早的意义 ,就是指巫师表演的舞蹈、音乐和诗文吟唱。社会分工发生后 ,人同自然的交流和感应逐渐就成了巫师的专职 ,但人和自然之间的通灵关系还维系着。在宗教性质的神秘祭典上 ,由巫师 (包括男巫和女巫)通过各种艺术形式 ,进入迷狂状态 ,是一种直觉本能或无意识的表现 ,借此来实现和大自然的神灵存在的沟通和同一。

摇摇在古希腊艺术发展成熟期 ,摹仿是一个重要观念。赫拉克利特在谈到绘画、音乐、书写等各门类艺术通过对立因素的组合而达到和谐时 ,就强调这一功能是摹仿自然的。^① 他说的摹仿 ,显然更接近其原始的意义 ,是指与自然的多样统一原则的感应和一致。德谟克利特谈到摹仿时 ,意思有所不同 ,重点突出的是人对自然界的学习。他的一则残篇说 :“在许多最重要的事情上 ,人类是动物的学生 :从蜘蛛我们学会了纺织和缝纫 ,从燕子学会了造房子 ,从天鹅和夜莺等鸣鸟学会了唱歌 ,都是摹仿它们的。”^② 这就成了对自然界生物的模拟 ,更直接 ,也更具有对象化的特征 ,开始把人和自然界区分为两大领域。至于用摹仿来指雕塑、戏剧等艺术中的再现 ,是后来的事。它应该兼有以上两层意思 ,既是原始祭典式的神人合一 ,也是对神、人的性格和行为的模拟。

摇摇摹仿的概念 ,以后也用在哲学的意义上。毕达哥拉斯学派提出 ,事物由于摹仿数而存在 ,就如柏拉图认为事物因 “分有 ”和它们同名的理念而存在一样。不过 ,这种形式的摹仿或分有究竟是什么 ,没有得到说明。^③ 亚里士多德因此认为这两种说法充其量是 “诗意的比喻 ”^④。这表明 ,摹仿主要是属于诗和艺术的。

① 这也见诸亚里士多德的转述。见其所著《论宇宙》,见《亚里士多德全集》,第1卷,第100页。

② 同上,转引自范明生:《西方美学通史》第1卷,第100页。

③ 参阅亚里士多德:《形而上学》,见《亚里士多德全集》,第1卷,第100页。

④ 同上,见《亚里士多德全集》,第1卷,第100页。

摇摇柏拉图则在兼顾哲学和艺术的情况下谈摹仿。在哲学领域,摹仿已沦为较真理低一等级的东西。而在艺术领域,诗和文学艺术都只不过是事物的摹仿,而事物又是对理念的摹仿。由此导致了一个重要的推论:人造的摹仿的艺术生产出来的是“幻像”,而不是真实的东西。^① 同样道理,“各种各样娱乐人的小物件根本不是实在的”。^② 由此艺术被置于最低等的位置,根本不配得到重视。

摇摇柏拉图通过摹仿的概念来贬低艺术,在当时不是孤立的观点。智者学派也是这样看的。在真理是至高的善的前提下,智者说艺术只给人快感,而和真理无关,其实已隐含着对艺术审美的贬斥。在知识科学逐步确立的形势下,艺术开始受到了排斥。这一点,对比一下同样是实用性的哲学的遭遇就更清楚了。在古希腊思想中,哲学也被认为是非实用的、超功利性质的,但它有一个不同于艺术的目标,即追求知识,摆脱无知。正如亚里士多德所说:“现在或早先的人们进行哲学思考都开始于惊异……一个有所困惑和惊异的人总是自以为无知,既然他们进行哲学思索是为了摆脱无知,显然他们是为了求知而追求学问的,并不是为了实用的目的。”^③正因为如此,哲学备受尊崇。一定程度上,哲学的使命其实和艺术是极为类似的。面对变化不定的世界,它也要求把握流动性的常住性,即从变动不居中找到可以确证和确信的东西。但哲学采取的是和艺术相反的途径,它不是通过形象整体的再创造,凝定那稍纵即逝的瞬间,而是通过抽象,找到对所有不断变化着的事物都适用的共性或普遍本质。而在这样做的同时,哲学却对艺术

① 柏拉图:《智者篇》,《理想国》

② 柏拉图:《法篇》,《理想国》

③ 亚里士多德:《形而上学》,《形而上学》

采取了歧视的态度。也许应当设想一种更理想的境况,哲学和艺术能够携起手来,以便人类更融洽地同自然相处。但人注定了在寻找自己家园的过程中,要历尽艰辛。

摇摇不管怎样,公元前 5 世纪左右,正当古希腊的艺术经验积累得越来越丰富之际,哲学思维作为“爱智之学”也随着科学知识的积累而日益成熟。结果二者分道扬镳,酿成了西方精神史上的一件大事,并深刻地影响到人类后来心灵的历程。

摇摇理念论反对感觉论

摇摇知识学为着确切地了解和把握万事万物,把变动无常的现象界掷于身后不顾,以达到关于永恒的真理的认识。形而上学由此应运而生。所谓“形而上”,通俗地讲就可理解为生动丰富的形象以上的东西。与此同时,“逻辑—理性”思维开始建立,并力图取代很早以来流行的“神话—诗性”思维。

摇摇这一思想趋势,清楚地反映在柏拉图(前 427~前 347)的各篇“对话录”中,《对话录》用实录的形式,以流畅优美的辞句,记录了柏拉图的老师苏格拉底(前 470~前 399)同友人和学生不同场合的对话,中间也有柏拉图本人思想的参与,甚至有的就是他本人的观点。我们从中看到,更早时期地出现在历史舞台上的诗人如荷马和赫西俄德,已不再被尊崇为希腊的教育者和导师。知识的权力,现在被宣布归哲学家所有,他们才是掌握真理之人。

摇摇柏拉图《对话录》有一个重要的内容是反对感觉论,主张感觉论的智者学派受到了无情的反驳。

摇摇随着知识科学的确立,“什么是知识”是需要探讨的中心问题。智者学派的代表人物泰阿泰德提出“知识就是感觉”,是典型的感觉论观点。正如苏格拉底在对话里指出的,这个看法和智者

学派的另一重要代表普罗泰戈拉的“人是万物的尺度”的见解密切相关。^①二者都建立在人的感觉上,显然是一种更接近原始状态的人本思维。它的本意,是想把原始思维中占主导地位感性延续过来,进一步作为知识学的基础,也作为德性学的依据。感觉是人类获得有关世界的最初印象的途径和凭证,现在也将成为知识的根源和伦理道德、价值判断的标准,以及全部真理的出发点。相传普罗泰戈拉另著有《论神》一文,残篇第四中,谈到他对神是否以一定样子存在其实一无所知,所说的“知”~~知道~~是动词~~知道~~的分词,相当于拉丁文的~~知道~~。无论希腊文或拉丁文的本意,都是靠视觉看到了什么并明白了什么,而不是理性的理解,意思更接近今天所说的感受或体验。^②这个例子极有说服力地证明了智者对感觉的倚重。同样,在艺术审美问题上,智者虽对艺术持贬斥的态度,也把感觉放在第一位。另一位智者高尔吉亚的《海伦颂》就强调:“画家用各种颜色绘制一幅图画给人们以视觉的乐趣,雕刻家给眼睛带来的美感更为神奇,许多事物为许多人产生了对许多行动和形式的爱好。”

摇摇智者学派这种从人的感觉出发、以人的感觉为最高评判标准的理论,是公元前 5 世纪盛行的人文哲学的一大特点。“爱智之学”从自然哲学转向了人的问题,和艺术审美中的人本理念取得了一致。当时持相同观点的人远不止普罗泰戈拉,还有赫拉克利特、恩培多克勒、德谟克利特等,以致亚里士多德不得不在《形而上学》中辟专章加以讨论^③,可见感觉论的风行程度。

摇摇但感觉论有其局限性。感觉因人而异,并且感觉随时而迁,对

① 柏拉图:《泰阿泰德篇》,见《柏拉图全集》,第 2 卷,第 162 页。又见普罗泰戈拉《论真理》开篇。

② 参阅汪子嵩等:《希腊哲学史》第 4 卷,人民出版社 1996 年版,第 100 页。

③ 见亚里士多德:《形而上学》第 2 卷第 3 章,第 192 页。

于要确切把握在手的知识显得不合适。如果要掌握真理,就必须超越感觉。亚里士多德追述过哲学家们对这个问题的考虑。他们“信服赫拉克利特的学说,相信一切感性事物是永恒变灭的;因此如果知识或思想有一对象,必然在那些可感事物以外还有某种别的永恒的实在,因为对于如水流动着的事物不可能有认识。”^①从中也可看出感觉论在建立知识学过程中为什么会招致反对的根本原因。

摇摇当然,“永恒灭变”的“感性事物”以外的“永恒的实在”到底是什么?见解并不一致。爱利亚的巴门尼德关于“存在为一”的探讨是最重要的努力。此后德谟克利特及毕达哥拉斯学派也做过尝试,前者从少数的个别事物即“原子”中概括出普遍性来,后者则用“数”来说明所有的事物。苏格拉底也循此方向前进,致力于综合辩证,以“这是什么”的提问为一切理论的起点,寻求事物的本质,探求事物之所是。到了柏拉图,进而从苏格拉底关于伦理上各类品德的普遍意义的研究,深入到更一般更抽象的“理念”(或译作“相”或译作“型”,又译为“相”、“型”、“意式”、“理式”等),“因为追求事物的真理,而引出‘理念’来”^②,最终形成了在西方思想史上影响深远的理念论。

摇摇柏拉图的理念论可谓西方第一个理性主义思想体系。理念论认为,有关事物的知识与真理并不来自人们的感觉,而是来自感觉之上的理念。在说明这个道理时,柏拉图用了一个著名的比喻——“桌子比喻”:木匠先有关于桌子的理念,然后才能造出桌子。每一事物莫不如此,都有一个先于它存在的“理念”(或“相”、“型”,它们是“理念”的又一层意思)。事物是变动不居的现象,理

① 亚里士多德:《形而上学》,第1卷,人民教育出版社。

② 同上。

念才是永恒不变的实在。因此,人的认识活动应努力把握理念,这样就能获得唯一的真理,而避免由感觉论引发的真理问题上的相对论,不至于凭感觉你说这是真理,我说那是真理。

摇摇那么,在变化不定的事物和永恒实在的理念之间是什么关系呢?据柏拉图说,是一种“分有”(μετέχουσι)事物“分有”了理念,也就具有了理念规定的事物的性质。后人有关的解释是多种多样的,如“理念”既可看作思想中对事物进行综合归纳得出的观念,也可当作是独立存在的实体或实在;“分有”可以有是时空上的分有、程度上的分有或逻辑上分有等不同情况。柏拉图本人的意思,更倾向于把“理念”当作独立在具体世界之外的先验实在和本体。

《斐多篇》说得明白,首先要认定一个最强的逻各斯(λογος),以作为判断真与不真的标准,这个逻各斯就是断言有绝对的无条件的“理念”存在,如“善本身”、“大本身”、“桌子本身”等,它们是一切事物的出发点。同样属性的事物,只能认为是分有它们的结果,而不能认为事物单独具有那些属性。至于“分有”叫什么,关系不大,关键是要坚持理念在先,因有理念,才使得事物具有相关的属性。^①

摇摇这样一来,经过抽象化的思维,属性和本质已从事物那里分离出来,成了单独的先验的存在与实体,成了事物的终极原因或根据。从积极方面来说,对不以主观感觉为转移的真理的追求,表明了古希腊人在知识领域要求把握世界的确实性和普遍性的努力;从消极方面来说,由于把理念设定为凌驾在事物之上的东西,结果导致了真理或知识和事物本身的分裂。亚里士多德指出过,柏拉图的“理念”是同感性事物脱节的,如果和苏格拉底的归纳的论证和普遍性定义作比较,“苏格拉底并没有将这个普遍的东西或定义看作是分

^① 见柏拉图:《斐多篇》,见《柏拉图全集》,第1卷,第107页。

离存在的东西,而他们(按指理念论者)却将它们看作是分离存在的,这就是他们称为‘理念’的东西。”^①应当认为,亚里士多德就在含蓄地批评柏拉图本人。

摇摇当时理念论的知识学在还未完全从德性学即道德学说中独立出来,科学知识和道德评判还牵扯在一起。对柏拉图来说,“懂得关于事物的真理”,意味着不仅要“懂得什么是正确和错误”,还要懂得什么是“高尚和卑下、正义和非正义”^②。同样,“对任何非理性东西都不称它为技艺”,主要就“因为它们不能提供活动的道德原则”^③。在“知识即善”及类似的说法中,似乎极大地肯定和抬高了知识的地位,但同时也隐藏着以道德性质的善恶判断来消解知识的真伪尺度的危险。确实,在柏拉图的理念论中,“善”乃是一切普遍本质都应具有的最高级属性,它又是本体论的范畴,等于最高的理念,适用于一切存在,是万物存在的最终原因或根据。这样的“善”,已相当于通过理性知识构建而成的上帝或神。在最后的著作《法篇》中,柏拉图针对智者学派说过一段话:“对我们来说应该是神是万物的尺度,而不是人”;“只有对神虔敬,像神一样的人才能作为万物的尺度。”^④而所谓“智慧”(σοφία),说到底只是灵魂的一种神秘状态,灵魂摆脱肉体,自己单独存在,不受任何干扰,进入一个纯粹的、永恒的、不变的、不朽的领域。^⑤这显然已从知性和知识走向神学和宗教了。这一点,是很难加以否认的。^⑥柏拉图后期多少意识到了这个问题,试图通过进一步抽象化,在知

① 亚里士多德:《形而上学》第1卷,见《亚里士多德全集》

② 柏拉图:《高尔吉亚篇》,见《柏拉图全集》

③ 同上,见《柏拉图全集》

④ 柏拉图:《法篇》,见《柏拉图全集》

⑤ 见柏拉图:《斐多篇》,见《柏拉图全集》

⑥ 参阅汪子嵩等:《希腊哲学史》第2卷,见《希腊哲学史》

识学领域清除“知识即善”说的伦理价值成分,但这种努力并未完全成功,“善的理念”仍高踞在真理和知识之上。

摇摇柏拉图倡导的理念论,最终导致形而上学的统治地位的确立,造成了历时长久的对感觉问题的偏废,误以为有了外在于具体感官的、先感觉而存在的理性规定,就万事俱备了。直到19世纪末,德国哲学家费希特的《全部知识学的基础》,才开始在更抽象的形式上,为恢复感觉的基础地位而做出了系统性的努力。马赫在《感觉的分析》中也开宗明义,反对形而上学,认定把时时变化中的东西当作恒久的东西,并“用单一的名字指称”和“用单一的思想把握”它,虽属“有用的习惯”,却是极大的谬误。^①尼采更愤激地说:“迄今为止,哲学对感官的敌意乃是人最大的荒唐!”^②当然,感官或感觉的东西也并不就等于哲学或艺术。

摇摇美和审美的分离

摇摇从理念论出发,柏拉图对古希腊鼎盛时期丰富的艺术实践及审美体验进行了提升。这一提升对艺术哲学意义重大,它涉及对审美活动和美的属性的看法。

摇摇从文献材料看,柏拉图及苏格拉底对古希腊艺术相当熟悉,并和艺术家们保持着经常的接触。他们时常观赏雕塑、绘画、音乐、史诗、戏剧的创作,并随时发表见解,可算是出色的艺术鉴赏家。苏格拉底曾告诉画家帕拉西亚,描绘美的形象时,因一个模特儿身上很难各方面都完善,所以要“从许多人物形象中把那些最美的部分提炼出来”,这样才能“使所创造的形象显得极其美丽”,并要求绘画不仅要用色彩表现事物的

^① 见马赫:《感觉的分析》“第一章:导言”。

^② 尼采:《权力意志》,商务印书馆1986年版,第1页。

外表和人的形体,而且要“刻划灵魂的性格”。他还对雕塑家克莱托提出相似要求,希望艺术创作把形体美和内在美统一起来,“通过形式将内心的活动表现出来”。^①柏拉图《对话录》所反映的古希腊艺术活动的盛况同样丰富多彩。如《伊安篇》反映了古希腊的一项重要艺术活动——诵诗。诵诗来自远古时代的行吟诗人的传统,通常在祭典和宴会的场合进行,到了城邦时代还举行竞赛,优胜者获得奖赏。雅典的执政者梭伦曾发布命令,要求诵诗人能全文背诵荷马的史诗《伊利昂记》与《奥德修记》,在诵诗过程中这些后来的诵诗人也有许多的发挥,包括内容上的解说和评论等。但哲学上的见解,促使柏拉图对艺术审美活动中的感性体验采取坚决的贬抑态度。

摇摇柏拉图曾对比两种不同的审美态度:“一种人是声色的爱好者,喜欢美的声调、美的色彩、美的形状以及由此而组成的艺术作品,但是他们的思想不能认识并喜爱美本身”;“另一种人能够理解美本身,就美本身领会到美本身”^②。他肯定了后一种人,否定了前一种人。有时候他多多少少会承认审美活动的感性因素,如《斐德罗篇》说:美,“在诸天境界和她的伴侣们同放着灿烂的光芒。自从我们来到人世,我们用最明朗的感官来看她,发现她仍旧比一切更明朗,因为视觉在肉体感官中是最尖锐的;至于理智却见不着她”。但这远非审美的全部,并不等于通过直接的感官即可获得美,相反必须“从人世间叫做美的东西,而高升到上界,到美本身”。这个“美本身”,只存在于天国上界的永恒境界。

摇摇所谓“美本身”,即“美的理念”,等于《克拉底鲁篇》所断言的

① 色诺芬:《回忆录》第猿卷第 苑章。

② 柏拉图:《国家篇》,源初月原悦

事物中的“永恒的本性”，就像“善以及其他一些绝对的存在”，是“绝对的美”^①。这个“美本身”之所以是绝对的，有以下理由——

摇摇摇摇第一，美本身不同于具体事物的美，后者只是相对和比较而存在的。如最美的猴子比起人来仍显得丑，最美的少女和女神相比仍是丑的。“美本身”则不同，“它无论对任何人都不会以任何方式显得是丑”，而且过去、现在、将来也永远是美的。^②

摇摇第二，具体的事物的美会随着事物的变化时而生时而灭，而美本身却无生无灭，不减不增，永恒不变。

摇摇第三，更重要的，美本身还是万事万物之所以显得美的原因和根据：“这美本身加到石头、木头、人、神以及各种行为和知识上，那东西就具有美的性质。”^③它也在艺术创造美时，充当作为依据的“相”或“型”（这是“理念”的更根本的意思）。

摇摇一句话，美本身是先于美的现象与事物而存在的本体，也是造成一切美的东西的根据。于是柏拉图建立了一个美的形而上学，充分表明了他贬斥美的感觉来源的基本立场。

摇摇那么如何才能达到美本身呢？当然不是通过审美活动，而要靠一种“向上引导”（~~灵魂引导~~）的阶梯式方法，一个由个别到普遍的逐级上升的过程，很像从低级到初级再到高级的求知经历。

《会饮篇》描述了从认识个别的美、到普遍的美、再到美本身的历程，从中能够发现，所谓的美，并不完全限于艺术审美范围，还旁及制度、学问和知识：

① 柏拉图：《克拉底鲁篇》，~~源明原悦~~源明原悦

② 柏拉图：《大希庇亚斯篇》，~~源明原悦~~源明原悦

③ 同上，~~源明原悦~~源明原悦

摇摇摇摇从个别的美开始 ,好像升梯一级一级逐步上升 ,直到最普遍的美。从一个美的形体到两个美的形体 ,再到每一个美的形体 ;从美的形体到美的制度 ,从制度到学问知识 ,最后一直到美本身——他认识到了美是什么。^①

摇摇柏拉图在论述审美时 ,实际经常涉及求知 ,这是知识学干预审美学的最令人注目的证据。正如黑格尔所说 ,对柏拉图而言 ,美学首先要解决的是“关于什么是美的知识”^②。我们有理由认为 ,柏拉图关于美的属性的思考 ,主要不是建立在古希腊艺术审美实践上的反思 ,而是有关美的知识的一般规定。或者说 ,他在概括古希腊艺术取得的成就 ,又搀入了构建知识学的压倒一切的考虑。在他以理念论为基础的知识学里 ,世界是分成两部分的 ,一部分是真正的存在即“理念”或本体的世界 ,它是知识的对象 ;另一部分是介乎存在与不存在之间的现象世界 (完全的不存在是不可知的) ,它是“意见”的对象。美本身处于本体的世界中 ,是知识追求的目标 ,而审美的感官体验属于现象的世界 ,代表的是个人的意见 ,不可能有什么普遍的意义或真正的价值。亚里士多德对柏拉图的批评完全可以用在这里 :美本身同样从审美体验中分离了出去 !

摇摇在把美和审美分离开来的前提下 ,从事艺术审美活动的诗人、艺术家 ,不再有享用美的资格 ,他们的权利被柏拉图剥夺了。在他看来 ,作为“爱艺者”的艺术爱好者和作为“爱智者”的哲学家截然不同 ,他们“喜欢美的声调、美的色彩、美的形状以及一切由此而组成的艺术作品 ,但是他们的思想不能认识并喜爱美本身” ,唯有哲学家 ,“能够理解美本身 ,就美本身领会到美本身” ,也即“能够

① 柏拉图 :《会饮篇》 ,圆园世纪

② 黑格尔 :《哲学史讲演录》第 圆卷 ,商务印书馆 员愿愿年 版 ,圆园园页。

分别美本身和包括美本身在内的许多具体的东西,又不把美本身与含有美的许多个别东西彼此混淆”。^① 美本身是一般肉眼见不到的,唯有理智才能观照到它。美本身或美的理念也不是人人都能获致的,唯有哲学家才有此殊荣和特权。就像在知识话语和政治权力方面柏拉图均推崇“哲学王”一样,在美的领域他也把哲学家放在最高地位。就这样,柏拉图在把艺术审美的具体实践和美本身的领会割裂开来,把审美的体验和理念的追求割裂开来以后,也把艺术家和哲学家对立了起来。

摇摇不仅如此,在柏拉图心目中,艺术家和诗人只是些最拙劣的摹仿者,而不可能是审美的主体或美的创造者。摹仿这一素朴的审美观念,到柏拉图手里只剩下了贬义。在他看来,艺术家的创造物,根本不可能企及事物的本质或真正的实在。本质的或真正实在的理念是神制造的,工匠们根据这种神创的本质理念仿造了各种事物,它们实际上是真正的事物的影像,而艺术家和诗人对工匠所造事物的摹仿,又是对影像的摹仿。所以说艺术家的作品,无非是影子的影子。诗人的作品虽略有不同,一定程度还摹仿心灵,但又只摹仿心灵的卑贱部分与恶的部分,结果毁坏了心灵的理性部分。据此,柏拉图要把诗人和艺术家从理想的国家(理想的城邦制度)中放逐出去。这是《国家篇》中柏拉图对艺术家和诗人表示的最大轻蔑。如果说在个别场合(如《会饮篇》)柏拉图还承认艺术家和诗人是智慧和美德的生育者,承认艺术和诗的感人力量,那么在涉及美本身或美的理念时,他绝不可能对他们有一丝一毫的容忍。

摇摇这种对艺术家和诗人的排斥和贬抑,从另一侧面反映了从“神话—诗性”思维转向“逻辑—理性”思维过渡中争夺知识话语权力的斗争。更早的时代诗人原来同英雄一样是“神之子”,因而

^① 柏拉图：《国家篇》，源流，源流说原闻

充当了知识和美德的化身。一部荷马史诗,就是古希腊人的知识百科和道德宝典,荷马和其他悲剧诗人被民众和政治家当成自己的导师,谁对荷马史诗的内容记诵得最多,谁就是最有学问的人。这种情况甚至在柏拉图时代仍未根本改观。但爱智之士也对诗人的知识话语权力提出了挑战。赫拉克利特就对荷马和赫西俄德实施攻击,公开主张:“应当把荷马从赛会中逐出,并且加以鞭笞”,并指责赫西俄德并不像多数人相信的知道得最多,甚至连昼和夜他也不晓得。^① 柏拉图念念不忘的,正是这样一场话语权争夺战,并决心把这场斗争继续进行下去。他公开宣称:“这场斗争是重大的。其重要性程度远远超过了我们的想象。这是决定一个人善恶的关键。”^② 为此,他在《国家篇》第 10 卷中不惜化费大量篇幅,再三攻击批评诗人和艺术家“完全不知道真理”,即使最优秀的悲剧诗人对自己描述的事物也缺乏真知。

摇摇建立知识学,是希腊精神发展到一定阶段后的重要任务,但与此同时,也把艺术审美的问題纳入了知识学的范围,哲学家采取了英国学者鲍桑葵所说的“敌视艺术”的立场,使得“早期希腊人的雕塑艺术和诗歌艺术并没有能在他们的著作中得到如实的反映和赞赏”^③。这不能不说是一大缺失。影响更为久远的是,美的探讨从一开始就和知识与真理的确切性纠缠在一起,以后很长一段时期里,美学研究也用科学认知的眼光来看待艺术审美。

摇摇神秘化的艺术论

摇摇在柏拉图建立美的形而上学的同时,另方面也要看到,当时

① 著作残篇,见《残篇》。

② 柏拉图:《国家篇》,见《柏拉图》。

③ 鲍桑葵:《美学史》,商务印书馆 1983 年版,第 10 页。

“神话—诗性”思维的浓重痕迹还不可能彻底清除干净,科学和逻辑还未完全取代神话和想象。加上柏拉图曾接受过毕达哥拉斯的神秘主义学说,他的思想还带着神秘论或神学成分,理念或本体的世界往往又是神的世界,现象世界和本体世界的分离也进而演变成地下世界和天上世界的分离。所以柏拉图在就艺术和审美发表见解时,不仅表述方式往往采用比喻、象征和传说故事,内容上也有原始性的宗教与神话的成分。这反映了最初的“爱智之学”脱胎于神话思维的印记。

摇摇在《裴德罗篇》中,美本身不止是抽象思辨设想的形而上产物,经过神秘化,又变成了彼岸的和神灵同在的东西。按照参与对话的苏格拉底的说法,这样一个绝对永恒的“美本身”,并不存在于人世,而在上界或天间,甚至上界或天间都还不够,那是在天的顶端,还要上升到天外的境界。这个绝对永恒的美属于神所有,对人类而言,即使最完美最善良的靈魂,也只能偶而飞升到上界,徼幸一见。但绝对的美,又和其他的本体,如绝对正义、绝对美德、绝对真知一样,无色无形,不可捉摸,只有凭理智才能观照它。最终人的生命之灵中善与恶两部分失去平衡沉沦到地上,以后就只能凭“回忆”(回忆以灵魂再度见到天上的美的本身的光辉景象。而美在人世间的实现,或人对美本身的把握,也就凭借着这灵光的一现。这一达到美本身的途径,显然和前面介绍的更具理性主义色彩的阶梯式认知方式不相一致。也许应该说二者是互补的。

摇摇所谓“回忆”，也具有双重的性质。它一方面属于理性思辨的分析归纳：“……人类理智能够运用‘型’，从杂多的感觉中凭借思维推理，把它们统摄成为‘一’。这是一种回忆，回想起灵魂随神周游时，将凡人认为是存在的东西提升到真正的存在。”另一方面，这种“回忆”又是一种灵魂的神游式反省，接近于“迷狂”或“灵感”状态：“凭借回忆同使神成为神圣的东西相交往。……但这样

的人不免被一般的人看成是疯狂的,他们不知道这是从神得到的灵感。”^①在别的对话录中,继续能见到“回忆”的不同含义,它或者指先天的知识的领会(《美诺篇》),或者指由一具体物引起的另一具体物的联想(《斐多篇》),或者是唤起新观念以替代旧观念而维系住知识体系的方法(《会饮篇》)。《斐德罗篇》中,“回忆”则是得以上升到神界,重新窥见美本身或美的理念的天国之路。这样一来,美的实现不仅脱离了艺术的实践和审美的活动,也变得不再是理智逐步把握本体的求知过程,而成了通天通灵的巫教式迷狂。摇摇在柏拉图那里,获得灵感与陷入迷狂基本上是同义词,至少二者密不可分。《伊安篇》通过类比,说明灵感就好像祭酒神的巫师和女信徒们在神灵附身时的心理状态,是失去了平常理智的迷狂。它是一种“神力”,源自诗神。诗神就像一块磁石,首先给诗人以灵感,然后就像磁石把磁力传给所吸引的铁环,铁环再传给其他铁环形成锁链一样,让接触到诗人作品的其他人也分享有灵感并鼓起激情,形成艺术感染的无形锁链。《伊安篇》中就以这样的观点来探讨有关的艺术审美现象。来自小亚细亚爱菲索的诵诗人伊安在参加医神祭典等诵诗比赛时体会到,他朗诵荷马史诗觉得思潮涌,情趣横生,而在朗诵赫西俄德或其他人的作品时则无精打采,颇感困倦,但又不明白原因何在。对话中苏格拉底告诉他,诵诗不单纯是技艺或知识的问题,还有个灵感的传递,高明的诗人都是凭灵感而非技艺创造出优美诗歌的,这就是诵诗人在诵读某些某些诗篇时会受到激情感染的原因。相反在技艺性的绘画、雕刻和音乐艺术领域,情况就不是这样。艺术创作过程中灵感是否真的仅眷顾诗歌而不及绘画、雕刻和音乐,是另一问题,不同于技艺或知识的灵感的重要性,显然在这里被强调到了关键的位置。

① 柏拉图:《斐德罗篇》,凤凰书局原刊

摇摇灵感与迷狂状态的共同特点是失去理智,但对信仰诗神和信仰爱神的人这并不是坏事情。由“神话—诗性”思维而来,艺术活动和非理性的神灵崇拜仪式结合在一起,是很自然的事。诗神受到膜拜,诗人因代神立言也备受尊崇,在原始社会相当普遍。史诗《伊利昂记》一开始,荷马就乞求诗神的降临,《裴德罗篇》中苏格拉底本人也在做文章前向诗神祈求,均足以证明这一点。《伊安篇》更多继承了神话学的文化传统,在此基础上指出艺术和知识、灵感和技艺的不同,把艺术的创造、表现和接受同知识的传播和学习区别开来,是它特殊的价值。这一对话录中还以相当的篇幅,讨论了荷马史诗的知识性内容,涉及驾车、医学、渔猎、畜牧、纺纱及统治、战争等各种技艺,但又认为它们都是次要的,它们正确与否则没有人有资格来谈论,但这丝毫不影响史诗的审美感染力,因为有灵感可作凭藉。在这一点上,《伊安篇》显然已认识到艺术的特殊作用与功能,认识到知识和审美的不同界限,应该说是十分可贵的思想萌芽。但它又拒不承认绘画、雕刻和音乐的艺术审美因素,显得片面和狭隘。同时,神话宗教意味的“神创世”的影响仍根深蒂固,因为灵感归根结蒂来自神灵,诗人的创作继续在替神代言。“优美的诗歌本质上不是人的而是神的,不是人的创作而是神的诏语”,甚至只要有神凭附,“最平庸的诗人也有时唱出最美妙的诗歌”^①。由此可见,灵感并不来自诗人本身,而取决于神的恩赐。最终诗歌实际的审美体验,沦为了神灵附身的神秘冲动。

摇摇值得注意的是,在继续保持神秘主义因素的同时,柏拉图坚持哲学家在实现美的方面的优先性,因为即使诗神附身的神秘迷狂状态,也还不足以达到美本身的把握。后者作为一种专利和特权,是永远属于哲学家的。《裴德罗篇》中,迷狂被划分为四个由低到

① 柏拉图:《伊安篇》,见《柏拉图全集》,商务印书馆,1984年。

高性质不同的层次：预言占卜的迷狂、祭祀除灾的迷狂、诗神附体的迷狂、“回忆”美本身的迷狂，最后的得以重现美本身的迷狂才是最高级的。这样，才能由尘世间美的事物引起对上界事物的回忆，并有待于生命之灵恢复和重生出以善制恶的双翼来，高飞远举，进而达到上界的美本身。然而对多数人来说，只是心有余而力不足，根本无法实现，唯有极少数像柏拉图这样的“哲学王”才有能力做到。这种专利权，让人联想起远古时代巫师的特权，他们宣称只有他们才有资格和神沟通，懂得并传示神的训示，这乃是一种意识形态上的垄断权，也曾经为诗人所特有，现在柏拉图同样要夺过来归哲学家所有。但他忽略了，陷入迷狂状态的哲学家，其实和古代巫师并没有根本的区别。

摇摇《会饮篇》众人探讨爱与美的真谛的过程里，最终由苏格拉底请出了阿卡狄的曼提尼亚城的女先知狄奥蒂玛。有人指出，柏拉图对话录的主持者通常都是苏格拉底，这里独独抬出狄奥蒂玛，表明美的本质的领悟同神秘教的宗教仪式有关。^①这样说是根据的，古代的爱神崇拜就同原始部落的繁殖行为结合在一起。正是狄奥蒂玛宣布，对美本身的爱或追求是“最奥秘的启示”，来源于人类的生命力，即人这个“可朽者”为实现“不朽”的生殖冲动：只有美，才能激发爱；只有爱，才能男女相悦生育后代。这里同样反映出古希腊人对生命存在的本质特征的领悟。但有意思的是，《会饮篇》最终把生殖和孕育相当勉强地引向了思想、智慧及其它心灵特质方面的培育和创造。换言之，人的生命及其繁殖和培养，被精神化和灵魂化了，而美本身的观照，也被当做最有价值的生活境界，从而取代了生活本身。这里再度反映出古希腊思想中神话学与知识学共存共生，审美学与伦理

① 参阅耶格尔：《潘迪亚：希腊文化的理想》第Ⅷ卷。

学交互同处的过渡性形态。

摇摇美与善

摇摇从历史的大视野看,由于感觉论本身的不足,柏拉图开创的形而上学,在知识学和认识论上都不无积极意义。发展到特定阶段的希腊精神,确实面临着多中求一的需要,要求超越经验现象的流变性,获得对世界的肯定的确凿的认识,否则会阻碍科学的发展。在这个意义上,理念之真,是对事物之象的把握和提升。这发生在古希腊哲学经历了自然哲学和人文哲学而走向更高综合(或用德国哲学家文德尔班的说法,从宇宙论和人类学走向系统化)的转折点上,这个综合或系统化对人类思想的成熟是至关重要的。对于审美,情况是同样的。一个个具体生动的艺术形象和其他美好形象带来的个别经验,已经不能让人满足了,人们开始追问产生美感的普遍原因。由巴门尼德开创的寻求唯一的终极因的思想方法,启示大家对具有美感的事物也寻根溯源。柏拉图提出的“美本身”或“美的理念”在此时给出了一个具有代表性的答案,也颇有启示性。

摇摇但这一转折也有重大缺陷,导致在探讨事物的根据与原因时,往往转向事物之外的普遍性和抽象性,而将个别性和具体性抛在一边。求得了理念之真,事物之象却被忘却了。结果哲学在成长为古希腊文化精神的重要一翼的同时,艺术审美的具体活动和感性体验遭到了排斥。扩大开来说,整个人类心灵世界中的感觉和性灵方面的因素都被排斥掉了。这造成了以后长达千年的理论思维的片面性。

摇摇有一点可以肯定,以柏拉图为代表的哲学家,作为思想精英,从哲思进入艺术领域的时刻起,就站到了同艺术家尖锐对立的另一面。审美同最广泛的艺术实践的联系,从知识学和神秘教的双

重角度被排除在外。与此同时,作为艺术审美实践的最直接结果的快感,也受到了指责。《大希庇亚斯篇》就着重批判了美在于感觉的观点,这观点也是由来已久的,既有艺术审美的实际情况做根据,又有感觉论为思想基础,所以当时颇为盛行。它认为“美是由视觉和听觉引起的愉悦”,包括对美的人、装饰、画图、雕刻的视觉和对音乐、诗和故事的听觉。但在柏拉图看来,从主观感觉方面去定义美的本质,就像从主观感觉方面去定义真理的本质一样,根本无法接受。的确,涉及艺术审美的感觉根据时,需要对美感和感官愉悦进行分析,但因此就取消了审美的感性依据,把美同艺术的创作与接受完全割离开来,无论如何是偏狭的。

摇摇然而,凭常识我们就能明白,审美过程中的感觉因素是很难轻易被否定掉的。试想,要品评一个事物美还是不美,离开了感觉怎么可能?柏拉图的对话录《大希庇亚斯篇》虽化了大力气来对“愉悦即美”的观点进行驳斥,但结果冗长且紊乱,缺乏令人信服的力量,多少反映了问题之所在。篇中举出习俗制度的“美”做例子,以它不是由视听快感引起的来论证美不在感觉。对话者其实没想到,这正好暴露了当时所说的“美”,一定程度还不是纯粹的审美范畴,所以才会讨论艺术美时又把政治的完美牵扯进来。当然,希腊文的“美”(καλόν)确有“完美”或“善”的意思,但在涉及艺术审美鉴赏的快感时这样做,终究混淆了审美与非审美、艺术与非艺术两类不同的对象。这也是当时理论思维的一个特点,艺术美还没真正成为独立的课题。

摇摇根据柏拉图对话录的情形看,希腊思想正在寻求有关美的定义。《大希庇亚斯篇》中也介绍了其他两种流行的观点,一是合适即美,二是有用即美,或有益即美。从形而上学的理念论出发,柏拉图都作了批评。

摇摇关于第一点,柏拉图认为,合适产生的只是外表的美、现象的

美、形式的美,并不是实质的、本质的、真正的美,即他所说的“美的理念”或美本身。这是根据柏拉图自己的理念论进行的反驳,应该说是顺理成章的。

摇摇关于第二点,柏拉图说,有用即表示有能力达到某种目的,但能力有时反而使人做了错事坏事,这样的能力就不是美而是丑。有益则会导致善,这样一来美就成了善的原因,但原因和结果不是一回事,而美和善其实是一体的,本质上同一,不应当把它们二者区分为原因和结果,所以说有益即美是错误的。这样一种论辩方法今天看来十分奇特,属于典型的“诡辩”,但正好说明,柏拉图是把美和善、审美体验和伦理道德视为一体的。

摇摇从这里可以发现,伦理道德化是柏拉图艺术审美观的又一重要特点。在柏拉图的体系里,“善”是最高的本体和绝对原则,“善的理念”甚至高居于真理和知识之上,可想而知它也必然位于美之上。因此,毫不奇怪,柏拉图要求艺术成为培养正义或善的重要事业,他提出“用音乐来陶冶心灵”,而且要把美育放在体育之前,“先教音乐后教体操”^①。这里的“音乐”,不是今天狭义地理解的乐曲或歌唱,而是指民间艺人弹着竖琴演唱的史诗,也包括文学与讲唱艺术,实际是古希腊人最经常的文化艺术活动。我们看到,在具体的艺术批评上,本着同样原则,柏拉图否定了过于柔美、挽歌式的吕底亚和伊奥尼亚的曲调,肯定了有节制的、一刚一柔的多利亚调与佛里其亚调。同样,他从树立正义的原则出发,认为神应该是尽善尽美的象征,因而批评了荷马史诗与悲剧作家所描写的具有善恶二重性、同时职司人性善恶的神。他也要求英雄性格描写必须单一,反对在阿喀琉斯这样的英雄身上,揭示其卑鄙贪婪与蔑视

① 柏拉图:《国家篇》,载《柏拉图全集》,第2卷,第380a页。

神人的毛病 ,给人带来混乱的印象 ,因为史诗不应该让年青人相信神明会产生邪恶 ,而英雄不比一般人好。他还对文艺创作提出了“真”的要求:“必须把真实看得高于一切”^① ,但所谓的“真实” ,也不外乎符合善与正义。

摇摇就这样 ,在从艺术审美中抽出了感性体验后 ,柏拉图又把伦理道德的因素放了进去。从此 ,审美活动是否和道德判断有关 ,就成了长期夹缠不清的事情。

① 柏拉图:《国家篇》,第391页。

3 摇摇悲剧艺术的见证

摇摇亚里士多德的诗学

摇摇在古希腊艺术的黄金时代,悲剧也焕发出夺目的光彩。也是在公元前 5 世纪左右,悲剧演出盛况空前。每年三、四月的早春,当橄榄树小小的花卉散发出阵阵清香的季节,人们为祈求葡萄丰收而欢庆酒神节之余,就会聚集到依照山坡的走势而修建的圆弧形或半碟形的剧场里,举行戏剧比赛。诗人们推出一出新戏,由观众评判哪一出优胜,获胜的剧作者戴上桂冠,被誉为城邦的光荣。其中最著名的是埃斯库罗斯(前 525 缘 ~ 前 456 缘)、索福克勒斯(前 496 缘 ~ 前 431 缘)和欧里庇德斯(前 484 缘 ~ 前 406 缘)。他们都著有大量剧本,可惜流传下来的数量不多。

摇摇悲剧是古希腊人生活的内容,也是日常一个专门的话题。柏拉图对话录就不止一次谈到它。不仅如此,有的喜剧作家甚至把悲剧作家当做嘲弄的对象。但对悲剧的艺术成就和审美特征做出全面系统总结的,是柏拉图的大弟子、博学的亚里士多德(前 384 缘 ~ 前 322 缘),他写的《诗学》是古典时代艺术哲学萌芽阶段最完整最有价值的成果。

摇摇作为当时最渊博的学者,亚里士多德积极参与了当时知识学的建设,在各个领域都进行了综合的工作。在哲学思想上,既受柏拉图影响,又有自己的发展。“我爱我师,但我更爱真理。”相传是亚里士多德说的这句格言,最好不过地表明了两人的思想渊源及演变关系。

摇摇对柏拉图的理念论 亚里士多德的哲学著作《形而上学》许多地方均有涉及 ,也概要介绍了当时的不同看法 ,他本人也不止一次提出了批评^①。他认为这一理论的要害是把普遍性和个别性分离了开来 ,这分离却无法令人信服。他一再以苏格拉底的名义强调说 :“如我们以前所说的 ,苏格拉底以他的定义激发了这种理论 (按指理念论) ,但是他没有将这些普遍性的东西同个别事物分离开来 ,他不将它们分离开 ,是一种正确的思想。从后果看也是明白的 ,因为没有普遍的东西就不可能获得知识 ,但是分离恰恰又是对 ‘理念 ’产生异议的原因。”^②原因在于 ,亚里士多德更重视个别的具体事物。就像德国哲学家文德尔班说的 ,“柏拉图从概念所认知的一般和被感知的特殊两者中创造中两个不同的世界 ,而亚里士多德的全部精力都用于消除在现实概念中的这种分离 ,都用于发现使理性认识能解释被感知的事物的那种理念与现象之间的关系。”^③但原则上他仍赞同把共相或一般理念当作唯一真实的存在。

摇摇出于对割裂普遍性和个别性的做法的反对 ,亚里士多德综合了理念论和感觉论 ,综合了形而上学和经验科学 (亚里士多德本人写过《物理学》的著作) ,不再用单一性质的东西来解释万事万物的本原或本体 ,而是以分析方法把事物的根本原因分解为“质料因”、“形式因”、“目的因”和“动力因”四种 ,并分置于不同等级 ,构成了自己的形而上学体系——

摇摇摇摇质料因 摇纯质料属于最低限 ,因为没有形式的质料只是一种可能性 ,如不以一定方式实现为形式 ,是无法存在的。但另一方面 ,质料又会产生和积极的形式无关 ,并甚至与其对抗

① 参阅亚里士多德 :《形而上学》第 员卷 忽园题以下 ,同书第 员卷 员园题至 员园题又几乎不字不变地重复了这一批评。

② 亚里士多德 :《形而上学》员卷 员园题。

③ 文德尔班 :《哲学史教程》上卷 ,商务印书馆 员愿年译版 ,员园题页。

的副作用或反作用 ,质料带来的是自然界中无规律和偶然的東西。

摇摇形式因 摇它赋予质料以形式 ,也是质料存在的必然方式。一定的质料决定了事物存在的一定形式 ,同时每一种质料又都是具备或将要具备形式的。当然 ,形式无法包括事物质料的所有存在样态 ,有的形式还有待于实现或给出。

摇摇目的因 摇其实就是质料中有目的地自我实现的形式 ,或者说 ,是规约着质料的形式化的自我目的。也可以说 ,由目的规定着潜在的形式 ,规定着事物自我实现的道路与方向。但它恰恰是由质料自身的特征决定的。

摇摇动力因 摇推动质料有目的地实现形式的动力。但它并不是作为外在的机械的动力去推动事物的 ,如果是机械的原动力 ,仍然要靠其他外力推动 ,而是靠它的 “绝对现实性 ”在质料中激起一种形成自身的动力。在此意义上它又是纯粹的目的因。

摇摇在这个等级制式的形而上学体系中 ,事物的各要素是按照不间断的序列 ,从最低层次排列到最高层次的。每一类要素都既是下一层的形式 ,又是上一层的质料。上一层规定了下一层的状态和发展 ,它就是下一层的动力因。

摇摇在这个等级制的上面最高一层 ,是 “纯形式 ” ,它本身就具有最高的现实性——即 “绝对现实性 ” ,换言之它是无条件存在的 ,不需要质料与形式的结合 ,所以不需要任何质料。它能够推动其他事物的运动 ,而不需要其他事物来推动它。这一纯形式于是成了绝对的动力因 ,也即 “第一推动者 ”。这个绝对的动力因、“不动的第一推动者 ”、“纯形式 ”或纯粹目的因 ,就等于柏拉图的最高理念即 “善的理念 ” ,具有后者的所有属性 ,永恒不变 ,是最完善的存在。亚里士多德深信不疑 ,在不动不变的诸实在之上必有一个 “终极 ” : “这是清楚的 ,在感觉事物之外有一个永恒、不动变 ,而独

立的本体”；“原动者必须存在，既然其存在为必需，则其为实在的本旨也必然是善”。^①

摇摇我们看到，亚里士多德这个等级制式的思想体系，在许多方面表现出综合化的特点。他结合了不同类型的本体论，既承认可感觉事物的本体，和具有潜能、特质有待实现与显现的事物本体（他称为“实现存在的事物的本体”，以上两种本体和现象是不可分的），也坚持在可感觉事物之外还有不变不动的永恒的本体。同时他也综合了古希腊哲学的“始基论”（研究世界的始初本质的学问）中原先注重质地与强调动力的两种不同倾向，在他的“四因说”中，既有关于质料的说明，也有关于动力的探究。再如柏拉图哲学中的目的论，原先带有原始宗教中神意和神创的性质，最高的“至善”可以说就是一个“理性神”，看上去自然界事物和人的存在都服从于神安排的一定目的。而亚里士多德的目的因，虽不能说完全清除了神的成分（“不动的第一推动者”也是个“理性神”），但现在目的也取决于质料本身及其形式，这里就掺入了朴素的经验论因素，并容忍了现实世界中可能出现的无目的性和偶然性，因为现在目的不再是必然的，而有待于质料与形式的结合。

摇摇亚里士多德的知识学也按照这样的等级制展开，对不同性质的本体和现象进行不同方式的研究。在涉及艺术审美时，他认为在美的领域，作为终极因，也必定有一个不变的永恒的美本体或美本身。它就像理智和欲望的本体，是具体的美的现象和事物的根本原因，否则，“假想至善与全美不见于始因而出现于后果”，那就是“错误的”^②。但同时，他又指出，对始因与后果、或本体与现象，均应给予关注。就这样，在承认第一原动者和不动不变的本体的

① 亚里士多德：《形而上学》，见《亚里士多德全集》卷二，1026a32-33。

② 同上。

前提下,处于不同层面的具体事物都获得了受研究的权利。亚里士多德涵盖众学科的专题性著作,也明显不同于柏拉图对话录,每一部著作都涉及一个专科。

摇摇在亚里士多德的知识学或科学体系中,知识或科学总共分三大类,即理论科学、实践科学和制作科学。理论科学如物理学、数学、形而上学等的地位是最高的,其次是实践科学,指的是对伦理道德的研究,又称德性学,最低的是制作科学,因为它的目的体现在制作活动以外的产品上,还不是自足的。悲剧也是制作品,所以悲剧艺术的研究属于制作科学,而且是其中较低的一个部门。古希腊悲剧采取诗剧的形式,戏剧属于广义的诗,因此对悲剧艺术的研究不叫“戏剧学”而叫“诗学”。亚里士多德写《诗学》,一方面对悲剧艺术及诗歌进行探讨和总结,另一方面是为诗这一特殊的制作技艺提供指导。

摇摇从《诗学》现有的文本看,除抒情诗是个例外,对颂神诗、赞美诗、讽刺诗、史诗、悲剧、喜剧和其他种类的剧诗都有涉及,主要篇幅则用于讨论悲剧,喜剧则谈得很少。这一则有文献资料上的问题(讨论喜剧的部分很可能是全书的第二卷,在历时久远的传抄中佚失了),一则也同悲剧在古希腊的高度繁荣有关。在此过程中,亚里士多德有关艺术的观点,在不同场合得到了充分说明。

摇摇悲剧艺术要素

摇摇《诗学》有一部分内容追溯了诗和诗剧的发生与发展。我们知道,诗几乎和神话一样古老,诗歌在原始人中间和原始宗教的崇拜仪式密不可分。在荷马之前,颂神诗、赞美诗及讽刺诗等不同诗体均已产生。颂神诗、赞美诗二者构成六音步的英雄诗体,荷马史诗就是用这种英雄诗体写成的。诗剧实际就是诗歌的衍生和扩展。从即兴的诗歌表演中,逐渐产生了最早的悲剧和喜剧艺术。

大体上说,悲剧起源于崇拜酒神的狄苏朗勃斯歌队领队的即兴吟诵,喜剧则来自生殖崇拜活动中歌队领队的即兴口占。除了悲剧和喜剧,戏剧的品种还有拟剧、萨蒂尔剧(因酒神的随从萨蒂尔是剧中主角而得名)等,它们对悲剧和喜剧的形成也发挥了作用。在特定意义上,亚里士多德认为,荷马也对戏剧的形成作出了一定贡献,因为荷马不但精于写诗,还通过诗作进行了戏剧化摹仿,他以戏剧化的手法表现可笑的事物,为喜剧勾勒出了轮廓。诵诗比赛中的诵诗人同演员十分接近,最早的戏剧也只有一个演员(另外加上歌队)。由于悲剧、喜剧或其他戏剧作品都用诗体写成,古希腊人所谓的诗歌包括了所有种类的文学艺术。以后西方文学也就相沿成习,在广义上用“诗”来指称文学。

摇摇《诗学》中最多的内容,是有关悲剧的。亚里士多德面对的是索福克勒斯代表的顶峰阶段的悲剧艺术。这时候,悲剧的情节、人物、场景都变得丰富起来。《诗学》的见解,既反映了悲剧艺术当时的发展水平,也说明了亚里士多德进行的思考和总结。

摇摇亚里士多德首先把悲剧看成是个完整的有机整体。他说:“悲剧是对一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿。它的媒介是经过‘装饰’的语言,以不同的形式分别被用于剧的不同部分,它的摹仿方式是借助人物的行动,而不是叙述,通过引发怜悯和恐惧使这些情感得到宣泄。”^①这一定义一开始就强调了悲剧完整划一的性质,这同亚里士多德的自然观密切相关。在他看来,自然界是一个过程,充满了活力,又贯穿于自然造物自始至终的行程,是事物按照计划发展、产生、形成和消亡的过程;同样,艺术也是一个制作和造型的过程,即艺术家通过某一媒介,用自己的心灵和双手所进行的一种活动。自然和艺术构成了世界上最基本的原动力,

① 亚里士多德:《诗学》第 1 章 1449a21-28

二者的差别只在于,自然有自己的发展规律,而“通过艺术所产生的许多事物,其形式则存在于艺术家的心灵中”^①。所以从根本上说,悲剧摹仿了自然的发展过程。

摇摇另一方面,以上观点显然是针对悲剧的艺术形式日益变得繁复而提出的要求。否则,杂多而无头绪,散漫不成整体,就不成其为艺术。亚里士多德从审美的角度,充分认识到并高度估价了总体完整性的美的价值。他说:“美的事物有别于不美的事物,艺术作品有别于现实,原因就在于,在美的事物和艺术作品中,散乱的成分被综合在一起了。”^②“无论是活的动物,还是任何由部分组成的整体,如要显得美,就必须符合以下两个条件,即不仅本体各部分的排列要适当,而且要有一定的、不是来自偶然的体积,因为美取决于体积和顺序。”^③此处所说的“体积和顺序”,关键是适度 and 适中,太大了不好,太小了也不好,太长了不好,太短了也不好。亚里士多德的意见多少是有感而发,当时悲剧写得越来越长,内容也越来越庞大,美在于适中与和谐的观点正好可以协调这种情况。

摇摇亚里士多德研究了构成悲剧的各个元素,他把动作与情节的重要性放在人物或性格之上。一部悲剧,只要有了成功的动作或情节,即使其他差一点,也能收到良好的效果。一言以概之,“情节是悲剧的根本,用形象的话来说,是悲剧的灵魂。”^④情节以后,其次才是性格、思想和台词,此外还有乐段和布景,它们共同构成了悲剧的基本成分。这里对动作与情节的强调是符合戏剧艺术的特点的。戏剧主要要以情节吸引人,今天说的“戏剧性”仍是指情节的曲折紧张,引人入胜。与此同时,舞台上人物的性格通过情节与动作的展

① 亚里士多德:《形而上学》,陈瑞麟译。

② 亚里士多德:《政治学》,吴寿彭译。

③ 亚里士多德:《诗学》,第 2 章,陈瑞麟译。

④ 同上,第 2 章,陈瑞麟译。

开一点点显示出来,才能给观众留下深刻的印象。如果靠抽象的结论,无法说服人。这两方面是戏剧艺术审美的基本特征。

摇摇尽管人物性格服从于情节、动作和事件的进行,但不能认为性格刻画不重要,所以《诗学》也提出了相应的要求。人物首先要尽量表现美好的性格,而不管人物属于哪个高贵或卑贱的阶层,这是最重要的;其次性格要符合人物的身份;复次应和生活中的实际情况相似;最后人物性格应当前后一致。从最后一点,亚里士多德引申出,“刻画性格,就像组合事件一样,必须始终求其符合必然或可然的原则。这样,才能使某一类人按必然或可然的原则说某一类话或做某一类事,才能使事件的承继符合必然或可然的原则。”^①当然,亚里士多德所说的“性格”(~~漢譯~~),不完全等于今天艺术中的丰富个性,不如说更接近某一类型,并带有伦理道德的性质^②。其中所谓“美好的性格”,正是指体现善的理念的性格表现。这和柏拉图以善为美的观念显然一脉相承。

摇摇对情节的进一步要求,是从完整划一的原则出发,要求悲剧只摹仿一个单一而完整的行动,而且“事件的结合要严密到这样一种程度,以至若是挪动或删减其中的任何一部分就会使整体松裂和脱节。”^③这里仍着重于情节结构的有机性和整体性。由此得出的推论,是主张单线结构而不是双线结构。亚里士多德认为,“一个构思精良的情节必然是单线的,而不是像某些人所主张的那样是双线的”^④。同样,从有机的整体的美出发,就像形体和动物应有一定长度一样,情节必须有适当的长度。所谓适当,还出自舞台演出审美效果的考虑:一不能太长,以便观众或读者能容易地记

① 亚里士多德:《诗学》,第 苑章 ~~頁碼~~。

② 参阅鲍桑葵:《美学史》,267页。

③ 亚里士多德:《诗学》,第 愿章 ~~頁碼~~。

④ 同上,第 苑章 ~~頁碼~~。

住 ;又不能太短 ,要有足够的容量 ,能够表现人物从逆境到顺境或从顺境到逆境的转换的一系列事件。

摇摇亚里士多德对情节探讨得非常细致。他进一步从形式上分析 ,把一部悲剧构成情节的事件 ,分成“结”和“解”两部分。“剧外事件 ,经常再加上一些剧内事件 ,组成结 ,其余的剧内事件则构成解。所谓‘结’ ,始于最初的部分 ,止于人物即将转入顺境或逆境的前一刻 ;所谓‘解’ ,始于变化的开始 ,止于剧终。”^①不过要注意 ,“情节的解也应是情节本身发展的结果 ,而不应借‘机械’的作用 ,……事件中不应有不合理的内容 ,即使有 ,也要放在剧外”^②。这其中“借‘机械’的作用”(~~机械~~ ~~来自机械~~ ,“来自机械”) ,说法不大好懂 ,原意是指舞台上用一种手工操作的简易吊车 ,把神从空中送下 ,偶而也送人 ,后来引申为突然的而非必然的事件。

摇摇在动作与情节方面 ,亚里士多德还注意到了其他审美要素。一是上面说的人物从逆境到顺境或从顺境到逆境的转换 ,也叫“突转” ,这是情节中最为打动人心的因素。他举了索福克勒斯的著名悲剧《奥狄浦斯》为例。奥狄浦斯国王贤明爱民 ,但因神预言城中有人犯下了杀父娶母的大罪 ,因而瘟疫流传 ,人心惶惶。奥狄浦斯下令清查 ,但越追查矛头越指向自己。原来他在襁褓时神就预言过他长大后会杀父娶母 ,亲生父母将他抛弃 ,而为别人抚养成人。他听到了关于自己的流言蜚语 ,为逃避不幸的命运 ,才来到这里。因为他勇敢机智地从斯芬克斯手中拯救了城邦 ,而老王又外出被强盗杀害未归 ,就被拥戴继承了王位 ,也娶了王后为妻。他在途中曾失手误杀了一个老人 ,为此加深了他的疑虑。他派出信使到养父母那里去打探情况 ,信使带回来的消息对他有利 ,但同时告

① 亚里士多德：《诗学》，第 1 章，见 1449b22-23。

② 同上，第 1 章，见 1449b22-23。

诉他的真实身世(以前他并不了解),又证明他误杀的就是他乔妆改扮的生父,而他娶的王后也即他的生母。剧情由此急转直下,给观众造成强烈的震撼。

摇摇另一因素是“发现”,顾名思义,“指从不知到知的转变”,即使处在逆境或顺境的人物发现对方原来是亲人或仇敌。索福克勒斯的另一悲剧《菲洛克忒特斯》可作为例证。一身好武艺的英雄菲洛克忒特斯因病,被远征特洛伊的希腊大军半路抛弃在孤岛上,在孤独、痛苦和仇恨之中熬了九年之久。在双方决战的前夕,因为希腊军中最英勇善战的主将阿基琉斯阵亡,需要他担当起主将的重任,奥德修斯派了尼俄普托列摩斯,来诱骗他重新参战。菲洛克忒特斯起先不知真相,把尼俄普托列摩斯当作和自己遭遇相似的希腊人,诚恳相待,尽吐衷情,关键时刻才知晓对方是仇人奥德修斯(当初半途抛弃菲洛克忒特斯也是他的主意)派来的奸细。由此带来了饶有趣味的戏剧性。

摇摇亚里士多德认为,最佳的发现是和突转同时发生的。他仍举《奥狄浦斯》做证明,在以上剧情中,故事的突转中(信使原是为排除奥狄浦斯的嫌疑而来,结果反而证实了他的罪行),就包括主人公是杀父娶母的原凶的真实身分的发现。

摇摇突转和发现也是决定行动和情节究竟算复杂或简单的原因。没有突转和发现伴随的就是简单的,反之就是复杂的。对突转和发现,亚里士多德十分重视,《诗学》中不止一次作了论述,显然他已经意识到悲剧艺术审美形式的基本条件。情节的发展在合理性的前提下,又必须有出人意料的转折,有意想不到的揭示,这样才富有戏剧性,否则也就不会有艺术的魅力。

摇摇和突转和发现并列的悲剧另一重要因素“苦难”(希腊文直译是“引起怜悯或同情的东西”),似乎更多属于内容上的东西。这是区分悲剧和喜剧的分水岭,也是引发怜悯与恐惧的诱因。但使

观众产生怜悯与恐惧,不是单纯为了叫观众陷身于其中,说到底是为了让他们通过体验这些情感,进而得到快感。由于这一原因,亚里士多德也把怜悯与恐惧列为悲剧摹仿的事件的必要条件。从中可以看到,“苦难”不仅有现实的内容,也更有审美的意义。所以,足以产生怜悯与恐惧之情的事情,虽然也需诗人创新地和富于审美意味地(《诗学》)加以处理,但与此同时,也取决于实际现实中的题材。亚里士多德已注意到,诗人们的取材不得不相对集中在某几个有过痛苦经历的名门望族的故事上,如阿特柔斯家族。这一家族中产生过阿伽门农和墨涅拉俄斯(海伦之夫)兄弟、俄瑞斯忒斯等悲剧人物。从阿伽门农、墨涅拉俄斯的父亲阿特柔斯开始,就手足相残。阿特柔斯和弟弟提埃斯忒斯争夺王位,赶走后者后又假装和解,设宴招待提埃斯忒斯,实际上是暗中杀害了提埃斯忒斯两个儿子后用他们做成的人肉宴。

摇摇除了结合着具体作品,对悲剧的各个基本成分进行了详尽的探讨外,《诗学》还谈了悲剧在形式上的分段即开场白、场、退场及合唱和其他一些问题。这些论述充分反映出亚里士多德对悲剧艺术的详细钻研和透彻了解,并且体现出一种科学分析的精神。他还根据对悲剧的艺术特征的初步认识,对悲剧进行了分类。亚里士多德共分四类:复杂剧、苦难剧、性格剧,最后一类因抄本文字脱落无法得知其详。复杂剧可以说是根据情节来分的,苦难剧着眼于审美的效果,性格剧又倾向于表现重点。著名学者 耶·云·埃尔斯认为亚里士多德意在区别复杂剧与简单剧的基础上,进而分出简单剧的三种类型,而且是渐次而降的三种类型。据此他断定抄本缺文是简单剧中的穿插剧,即最低级的悲剧^①。但这个说法

^① 参阅《诗学》第 13 章。另参见埃尔斯的观点转引自陈中梅译注之《诗学》,第 15 章注。商务印书馆 1997 年版,第 100 页。

仍然是可商榷的,因为复杂剧、苦难剧、性格剧这三者并不互相排斥,完全是能够彼此兼容的。

摇摇亚里士多德的戏剧艺术观,总体上是一种理性主义的艺术观,一切都要求合理、适度,一切都要求合乎必然或可然。这无疑和亚里士多德的理性哲学有关。但同时他已意识到悲剧对审美的要求。他的研究和总结是相当过细的。不过《诗学》对悲剧艺术的研究,更多地还是静态的,停留在它的最理想状态上,也就是由索福克勒斯的剧作所体现的艺术特征上。虽然亚里士多德把悲剧视为有机的统一体,但忽略了悲剧本身的生长发展,所以《诗学》对悲剧作为固定的程式进行分析多,把悲剧当做演变的样式来考察少。这在对欧里庇得斯悲剧创作的评价中相当充分地表现出来。

摇摇在古希腊悲剧艺术的发展史上,欧里庇得斯可谓是一个分水岭,他进一步让神的形象走下高高的神庙和祭坛,置身于混浊纷扰的现实矛盾中来。同时代人、喜剧家阿里斯托芬在剧本《蛙》中就已指出,欧里庇得斯的悲剧实际是在让神“说人说的话”,通过神的故事“介绍日常生活”,向观众灌输生活的“智慧”:“教他们想,教他们看,教他们领悟,躲闪,教他们谈恋爱,耍诡计,顾虑周全”。不仅如此,欧里庇得斯的剧作还让妇女和奴隶“都有话说”,塑造了他的前辈没有塑造过的妓女形象,描写了恋爱的题材。这一创作趋势,无疑和欧里庇得斯经常保持联系的智者学派的人文学倾向,及注重向民众施教和实现思想民主的努力有关,也是人的因素在艺术中越来越取代神的因素的一个表征。

摇摇亚里士多德显得对欧里庇得斯悲剧的积极意义估价不足。他不是没注意到其剧作的新特点,《诗学》比较过索福克勒斯和欧里庇得斯人物塑造方面的不同,认为索福克勒斯是“按照人应当有的样子来写”,而欧里庇得斯则“按照人本来的样子

来描写”^① ,承认欧里庇得斯不失为“最富悲剧意识的人”^② ,但欧里庇得斯的悲剧在艺术形式上的创新 ,他无法接受。如悲剧中歌队的设置。到了欧里庇得斯 ,歌队的地位与作用都被削弱了 ,不再像索福克勒斯笔下充当演员的一分子 ,构成悲剧整体的一部分。后期剧作中 ,欧里庇得斯增加了演员的独唱而减少了歌队的唱辞 ,由歌队担任的角色也往往与剧情无关 ,人物经常无视歌队的议论 ,歌队与演员之间缺乏交流 ,大多担任背景的介绍。所有这些 ,均在表演中突出了个体的作用 ,淡化了群体的功能 ,标志着古典艺术世界中个人因素的加强 ,但亚里士多德是当做艺术手法的欠缺提出来的。

摇摇事实上 ,从神灵世界一步步转向人的世界 ,是艺术告别古典时代之际必然要经过的台阶。欧里庇得斯的悲剧所预示的 ,正是即将到来的以后几个世纪的艺术浪潮。问题只在于 ,在这一过程中 ,艺术审美如何同时保持住精神的高尚 ,不至于在感官的自由泛滥中沉沦。

摇摇摹仿观念的更新

摇摇《诗学》对美和审美的探讨是紧密结合舞台实践进行的 ,但相应的结论往往超出舞台有限的范围 ,具有了更普遍的价值。其中一个重要贡献 ,是给摹仿的概念注入了新意义。

摇摇如前所述 ,摹仿说是人类同世界建立联系的方式的最早一种解释 ,摹仿的概念出现得很早。毕达哥拉斯学派由于把数当成事物的范型 ,就认为万物是摹仿数而产生的。柏拉图的理念论中有“摹仿”的观念 ,摹仿等于实物对理念的“分有”。除此之外 ,他的

① 亚里士多德：《诗学》，第 13 章，见陈中凡译。

② 同上，第 14 章，见陈中凡译。

《对话录》从别的角度对摹仿作了不止一种解释。如《国家篇》第三卷以摹仿的方式当做戏剧、抒情诗和史诗分类的标准,指的是诗人仿效故事人物或角色进行的表白或“叙述”,由方式的不同,进而造成文体不同。具体地说,戏剧完全摹仿人物,抒情诗不摹仿人物而表达诗人自己,史诗则摹仿人物和表达自己二者并用。在柏拉图看来,不同文学体裁中摹仿与叙述各占的不同比例,还反映了诗人的人品。品质好的讲故事人,不愿意摹仿坏人坏事,所以叙述多于摹仿;相反品质不好的,则无所顾忌,什么都敢摹仿,因此摹仿多于叙述。柏拉图的理想国不欢迎后一种文体和后一种诗人,即戏剧和戏剧诗人,也和这一点有关系。

摇摇亚里士多德赋予摹仿观念以新的内涵。不同于柏拉图,他肯定了摹仿的多方面的积极意义。“技艺摹仿自然”——他在《物理学》中重述了古希腊名医希波克拉特的格言。和传统的摹仿观念相比较,可以看到很清楚,现在摹仿成了人学习自然的典范的一种技艺。《诗学》更明确地认为,摹仿出自人的天性,是人的一种本能。^①这样一来,摹仿不再是一种坏的品性,而是合乎自然准则的合理行为。随之史诗、悲剧和喜剧的摹仿,也不再是坏品性的表现。不仅如此,摹仿还是诗的起源的重要根据。柏拉图的灵感说把诗说成是神灵凭附下的产物,还较多保留了原始思维和神话文化的因素。但亚里士多德转而从人自身来寻找原因。由于摹仿是人的本能,摹仿及音调感和节奏感的产生均出自人的天性,所以这方面特别敏锐而具有天赋的人,通过积累和提高,就在即兴口占的基础上促成了诗的诞生。于是,无论诗的创作机制,还是诗的发生形成,都突出了人的主动作用。亚里士多德在这方面有意识地削弱了原始诗歌和神话与宗教的联系,这是许多学者都公认的。

① 亚里士多德：《诗学》，第1章，见陈中凡译。

摇摇更重要的还在于亚里士多德已认识到,这一技艺对自然的摹仿,是通过中介或媒介进行的。《诗学》分析了各个种类的诗歌及艺术的不同媒介,归纳为节奏、话语和音调三大类。器乐(阿洛斯管和竖琴演奏的音乐)的媒介是通过音调和节奏,舞蹈则只用节奏而不用音调,诗歌才兼用节奏、话语和音调,或换个说法,兼用节奏、唱段和格律文。不同类型的诗歌又有区别:酒神歌(颂赞酒神狄奥尼索斯)和颂神歌(主要颂扬阿波罗和宙斯)同时使用节奏、唱段和格律文,而悲剧和喜剧把它们用于不同的部分。

摇摇就这样,摹仿成了通过不同媒介而进行的艺术表现,并因它们使各类艺术带上了自己的特点。通过一定的媒介,不仅艺术的制作或创作成为可能,而且不同种类的艺术的鉴别也有了标准。在这里,亚里士多德又比柏拉图深入一步,不仅从摹仿方式,并且结合摹仿对象对艺术种类进行鉴别。就对象而言,艺术摹仿的普遍是“行动中的人”,这是共同的,区别在于比普通人好还是坏,或者是否同普通人一样。“悲剧和喜剧的不同也见之于这一点上:喜剧倾向于表现比今天的人差的人,悲剧则倾向于表现比今天的人好的人。”^①他认为,不同艺术家也因这一点而显出差异,例如荷马描述的人物比一般的好,滑稽诗的创始者、萨索斯的赫格蒙笔下的人物却比一般的差。其中有对人物的好坏善恶的评判,却并不以此来评判戏剧作品的高下。

摇摇就表现方式而言,亚里士多德用“扮演”替换了柏拉图叙述学意义上的“摹仿”,进一步突出了戏剧艺术的特征。广义的诗歌艺术在使用同一媒介的情况下,一种方式凭叙述,另一种方式是靠扮演。而叙述又有进入角色和以本人口吻讲述的不同,进入角色的叙述又接近扮演。在亚里士多德看来,荷马就是采用进入角色的

① 亚里士多德:《诗学》,第四章,页四四四。

叙述方法的 ,而且是惟一这样做的诗人。这既从文体沿革的角度高度评价了荷马 ,又探讨了艺术手法的沿袭发展关系。

摇摇在摹仿与对象的关系上 ,亚里士多德主张摹仿可以不局限于生活的真相。他说 :“诗人应该向优秀的肖像画家学习。他们画出了原型特有的形貌 ,在求得相似的同时 ,把肖像画得比人更美。”^①正因为这样 ,允许诗人 “以合宜的方式讲述虚假之事” ;在悲剧中 ,“不可能发生但却可信的事 ,比可能发生但却不可信的事更为可取” ,甚至 “事情听来尚过得去 ,那么即使是荒唐之事 ,也还是可以采用的”^②。具体地说 ,诗人、画家和其他形象的制作者 ,可从以下三者中选取摹仿对象 :过去或当今的事、传说或想象中的事、应该是这样或那样的事 ,按照亚里士多德的说法 ,这是诗人拥有的 “特权”^③。《诗学》以下这段话是经常被引用的 ,它已经成了艺术虚构的保护符 :“诗人的职能是描写某种可能发生的事情 ,不是描写已经发生的事情。也就是说 ,描写那种按照 ‘可然律’ 或 ‘必然律’ 可能发生的事情。”^④

摇摇于是 ,艺术化终于悄悄突破了知识学的樊篱 ,艺术的虚构开始取得了合法的权利 ,人们再也不能简单地以 “不符合事实” 等真理性根据来攻击诗歌了。代之而起的 ,是诗艺的原则。亚里士多德明确提出 ,“衡量政治和诗的优劣 ,标准不一样 ;衡量其他技艺和诗的优劣 ,情况也一样。”^⑤关于艺术表现中的真伪问题 ,“应从对诗艺本身的考虑出发” :“如果诗人编排了不可能发生的事 ,这固然是个过错 ,但是 ,要是这么做能实现诗艺的

① 亚里士多德 :《诗学》,第 员缘章 页源远

② 同上 ,第 圆原章 页源远

③ 同上 ,第 圆缘章 页源远

④ 同上 ,第 怨章 页源远

⑤ 同上 ,第 源章 页源远

目的,即能使诗的这一部分或其他部分产生更为惊人的效果,那么这么做是对的。”^①当然,亚里士多德不是无条件地支持这样做,他认为如果能够,最好还是避免采用不可能发生的事。但这里的关键,在于这一个诗艺原则的形成,它被提出来当作艺术批评的新尺度。这一点无论如何看,都意义重大。

摇摇恰恰由于摹仿不等于简单的复制,才具有打动人心的力量。由此,亚里士多德认为音乐是所有艺术样式中最富摹仿性的艺术,相反直接再现人的形体的绘画或雕像则不是,因为音乐可以通过节奏与旋律摹仿人的性格。“节奏和旋律包含着对以下这一切的摹仿:愤怒与温柔、勇敢与节制……,以及其他的性格特征。这一点在人们的经验中得到了证明。因为每当我们听到节奏和旋律时,我们就感到它的对心灵的影响。”^②关于音乐的感人力量,亚里士多德也给出了另一解释:音乐是节奏与旋律通过运动,摹仿了同样是运动的人的动作^③。显然,在涉及音乐艺术的特征时,亚里士多德所说的“摹仿”更接近它的始初意义,即彼此取得和谐,而不是公元前 5 世纪以来已流行的镜像反映的意思^④。

摇摇毫无疑问,在亚里士多德的多方面探讨下,摹仿说已具有丰富的含义,不能够再作简单化的理解。它已经成了艺术审美的多方面功能的概括。这样的观点来自艺术活动的实际,来自观摩戏剧演出的体验。如果仅仅从理论上去探讨,摹仿的概念应该是如何的,恐怕很难跳出已有说法的圈子,无法改变对摹仿的评价。相

① 亚里士多德:《诗学》第 9 章,见陈德远

② 亚里士多德:《政治学》,见陈德远

③ 亚里士多德:《问题集》,卷十九,见陈德远,转引自吉尔伯特与库恩:《美学史》上卷,上海译文出版社 1989 年版,见 107 页。

④ 亚里士多德本人引述过阿尔基达马斯(公元前 4 世纪)把荷马史诗《奥德修斯》当做生活的镜子的说法。见《修辞学》第 3 卷第 1 章,见陈德远

反,如果只是作为普通观众去看演出,不做全面系统的思考,也不会对舞台上的摹仿有任何洞见。亚里士多德在这里,成功地把博学家思考结合到实际情况上,才获得了创见。

摇摇净化的效用

摇摇悲剧展示人生中悲惨的方面,但观众们为何不因此悲恸,反而激起了审美的愉悦?这说明艺术审美虽属于感觉和经验的事,但又不是直接的感觉和经验,否则悲苦只能引发悲苦。那么悲剧艺术作用于人灵魂的是什么?亚里士多德的答案是“净化”。

摇摇“净化”(κάθαρσις)也是个古老的概念,并带有宗教色彩,神秘的奥菲斯教就认为灵魂被囚禁在肉体里,需要通过节欲和苦行来净化与得到拯救。据亚里士多德的弟子阿里斯托克森说,毕达哥拉学派认为净化可使人的灵魂摆脱轮回获得不朽,他们凭借医学实现肉体的净化,凭借音乐实现灵魂的净化。柏拉图对话录也谈到净化,内容有两层意思,一是指灵和肉的分离,因为灵魂和肉体结合在一起时灵魂不纯洁,所以二者应当分离,这个灵和肉的分离就是净化;二是指智慧对普通感情的克服,或者说“交易”,以智慧来交换平常的痛苦、快乐、恐惧,通过自制实现真正的勇敢和美德^①。不难发现,柏拉图的净化说,同他对感情采取贬抑与排斥的态度有关,唯恐情感和欲望败坏了理智和德性,所以要通过净化来加以克制。

摇摇亚里士多德对情感和欲望的看法不一样。他认为情感的产生是一种天性,这情况无法改变,但他也主张情感的表现与披露能够并应该得到控制,否则会伤害到人自身,包括个体与社群。就像怜悯和恐惧,如不节制,就仿佛疾病一样,将给人带来痛苦烦恼。所

^① 柏拉图:《斐多篇》,见《柏拉图全集》,第2卷,第107a-b页。

以无论在伦理学或政治学上,亚里士多德均提出了要让艺术发挥类似药物和疗法的功效,让人们的情感得到渲泄,归于平静。打个比方来说,对待情感和欲望,就如对待洪水,柏拉图希望加以堵截,亚里士多德则赞成进行疏通。这明显构成了思想方法上的两种分野。

摇摇作用于艺术审美的悲剧的净化,可以算是为平息社会政治上的问题而实行的净化的引申。但毕竟艺术和社会学、政治学有别,也和医学有别,需要对艺术审美的净化效用另作探讨。在《政治学》第愿卷第苑章中,亚里士多德提到过,他打算在《诗学》中再解释净化的概念,然而现存的《诗学》只在讨论悲剧时一般地谈到了净化。究竟在艺术审美的领域,净化包括哪些含义呢?学者们为此对净化的概念进行了旷日持久的探讨,大致可分为三种意见。一认为指道德上的教化作用,即纯洁心灵以提高人的道德意识;二认为类似药物的疏导作用或顺势疗法;三认为是达到美感的审美手段或过渡环节。如果结合亚里士多德的其他论述,会发现第二种观点最接近亚里士多德的原意。同是在《政治学》第愿卷第苑章中,谈到音乐艺术因功能不一而分成不同类型,亚里士多德明确分为三类。一类适用对民众的教育,一类适用松弛神经而给人以美的享受,一类像药物和疗法起调理和渲泄作用。当然,这并不妨碍后人对净化做出自己更丰富的理解和诠释。

摇摇至少,艺术的效用现在得到了足够的肯定。它对人有益,而不是有害。它作用于人的情感,虽然也许并不促进理智的发展,但同样有利于人的心灵和精神。必然地,人们会联想到,这种作用于情感的体验,类似于美感——或者用亚里士多德及柏拉图更习惯的措辞,是“快感”。

摇摇如果在知识学和认识论的问题上,如前面提到的,亚里士多德同样反对感觉论,那么在艺术领域,他的立场却有了微妙的变化。

在一定程度上,他是把快感和净化联系在一起的,并将快感当作净化的目的。他说过:“诗人应通过摹仿使人产生怜悯和恐惧,并从体验这些情感中得到快感”^①,这里的“快感”,显然已不是感官的直接感觉,而是经过净化后达到的审美愉悦。《诗学》还分别提到了悲剧的快感和喜剧的快感^②,看来二者的审美感受有差异。相比之下,柏拉图对快感则一以贯之地加以排斥。他虽承认,荷马的史诗艺术带来许多愉悦,具有无穷的魅力,但从他的善的理性原则出发,仍不得不硬性地加以否决,理由是这种快感会破坏善和理性。亚里士多德的态度要明智得多,他经过思考,得出结论,快感的产生有各种源泉,尽管不免有高下优劣之分,但不能因快感的产生不排除有低劣的原因就全盘否定了快感。应当懂得,快感也有伴随着纯洁的思想和因听音乐和观赏雕像而产生的;了解这一点,才能从好的方面、本质的方面去认识快感^③。不仅如此,对亚里士多德而言,快感一般属于愿望即将实现的先兆,是关于生活丰富性的知觉认识,如果说这些愿望及生活的丰富内容符合真正的理性,那么快感也是符合理性的^④。这一为快感而作的辩护,从理性基础上替快感确立了合法性,不过另一方面也反映了快感对理性的附属地位,它只有从后者那里才能找到自己的根基,为什么不能径直宣布快感本身就有存在的权利呢?

摇摇由此不难理解,亚里士多德心目中的快感为什么仍和知识问题纠缠在一起。他在谈到艺术审美的快感时说:“……当我们观看此类物体的极其逼真的艺术再现时,会产生一种快感。这是因为求知不仅于哲学家,而且对一般人来说都是一件最快乐的

① 亚里士多德:《诗学》第1章,见[古希腊]亚里士多德

② 同上,第1章,见[古希腊]亚里士多德

③ 亚里士多德:《伦理学》,见[古希腊]亚里士多德

④ 同上,见[古希腊]亚里士多德

事，……因此人们乐于观看艺术形象，因为通过对作品的观察，他们可以学到东西，并可就每个具体形象进行推论，比如认出作品中的某个人物是某某人。”^①显然，审美的愉悦来源于求知，来源于学习和认知。这也是当时知识学先期发育的一个症候，在以后相当长时期内都影响着美学。

摇摇尽管如此，艺术审美鉴赏中的快感或愉悦得到了肯定，这无论如何是一大进步。在诗与哲学的对峙中，在哲学思维形成了对艺术的形而上学强制后，亚里士多德替艺术、诗歌和审美重新争得了一席之地，也为以后对诗艺进行独立的研究开辟了广阔的前景。亚里士多德这一独特的历史性贡献尚未得到充分的估价，今天应该为他树立一块丰碑。

^① 亚里士多德：《诗学》第 9 章，见《源流》。

4. 摇摇从希腊化到罗马帝国

摇摇帕伽蒙 : 希腊化艺术的明珠

摇摇艺术走着自己的道路 , 它并不因招致的不公正待遇而中止自己的发展。古希腊艺术在各个方面达到的鼎盛和繁荣在持续 , 不仅雕塑和戏剧 , 绘画、建筑、音乐等也在大小城邦继续兴盛和繁荣 , 并以它们为中心向着地中海周边地区广泛传播。其蒸蒸日上的声誉 , 并不因希腊城邦国家逐渐走向颓势而受到损害。从公元前 源世纪下半叶开始 , 南下占领希腊半岛的马其顿的年轻国王亚历山大 (前 猿缘 ~ 前 猿圆) , 自命为希腊文化使者 , 对欧、亚、非洲部分国家发动连年征伐的同时 , 也将希腊艺术的种子带到了广大的地区。印度西北地区的键陀罗艺术就深深打下了希腊艺术的烙印。

摇摇艺术史上通常把从公元前 源世纪到公元前 圆世纪中叶希腊被罗马灭亡这段时间 , 称为 “ 希腊化 ” 时期。这意味着希腊的审美尺度为其他国家和地区普遍接受。随之在爱琴海和地中海沿岸地区出现了新的艺术文化中心 , 即小亚细亚的帕伽蒙 (今土耳其) , 西西里岛的叙拉古 (今意大利) , 北非的亚历山大里亚 (它是亚历山大大帝亲自建立的) , 及稍后的罗马。在这过程中 , 踏上新领土的希腊艺术 , 同时也接纳吸收了当地本土的素材 , 因此它的风格发生了变化 , 不像原来那样纯粹单一 , 但也更为多姿多彩。

摇摇希腊化时期雕塑艺术的总的特点 , 是在保持古典风格的同时 , 沿着人物神态的表现的方向前进 , 从而形成了被称为表现主义的艺术手法。这在希腊本土也如此。像斯科帕斯和列西普的雕像作

品,都体现了这一特点。斯科帕斯创作的《忒俄珀》,着重表现了这位传说中的母亲,因有七子七女而狂妄自大,向神炫耀,受到惩罚,子女们分别被日神和猎神逐一射杀,最后无助地护住最后一个小女儿时的痛苦绝望心情。列西普的《赫拉克勒斯》,在刻划这位创立了十大功绩的英雄时,也一反通常歌颂赞美的构思,别出心裁地表现他休息之际的疲乏倦怠。

摇摇现在让我们在想象中来到爱琴海东岸的帕伽蒙,领略一下那里的希腊化文化,和在古代世界就名震遐迩的建筑和雕塑艺术。依靠后人的辛勤发掘,我们今天依然能了解它的基本面貌。

摇摇帕伽蒙城位于特洛伊以南不远处的一个山丘上。神话传说中,是由英雄赫拉克勒斯和阿卡狄亚的公主欧格生的儿子德勒福斯(赫拉克勒斯)参加特洛伊战争后凯旋的途中建立的。历史记载则告诉我们,它实际是在亚历山大大帝死后,由他的部下建立的,于公元前3世纪在爱琴海东岸崛起,成了希腊文化在小亚细亚的重要据点。统治者阿塔利(阿塔利)王室东伐塞流古王朝,北御高卢人,从阿塔拉斯一世开始建立城邦,在尤曼尼斯二世时达到全盛,以繁荣富庶名重一时。它的声望显赫,在当时就能找到不少例证。罗马帝国初创时期的大诗人维吉尔的史诗《埃涅阿特》中有过细节,描写特洛伊战争失败后,逃亡到罗马地区的特洛伊人专门在那里仿造了小帕伽蒙城。这个说法,即使和神话传说相比,在时间上也是矛盾的。但由此可见历史上帕伽蒙早就享有盛名,以至人们印象中它是和特洛伊同样古老的名城。同时期另一位诗人贺拉斯还有诗句说:“像阿塔利国王一样富有”,这是对帕伽蒙的又一赞誉。在整个罗马帝国时期,帕伽蒙仍保持着盛况,是罗马皇帝们向东方扩张的门户和要津。不止一个罗马皇帝把陵墓建在了那里。摇摇帕伽蒙卫城的建筑艺术,当时就获得了“雅典第二”之美誉。但风格上不像前此的希腊建筑艺术单纯因地制宜和顺应地势,而

是更多靠人工的规划设计,以体现一定的观念。

摇摇整个帕伽蒙卫城高出地面近一千英尺,共有六层错落有致的人造梯形台地。下三层是一系列开阔的场地,周围是廊柱和建筑物,包括一个分成三部分的体育馆,面对不同年龄的人群开放。体育馆同时承担着教育中心的职责。体育馆之上,也就是第三层台地,是一个大广场,也充作市场,其间有许多雕像。这一部分基本是城邦公民日常生活活动的场所。再往上走,更高的三层集中在一个小丘陵的顶部,形成一个气势雄伟的半圆形,由左侧向南延伸。这上三层中,底层是宙斯大祭坛,中层是雅典娜神庙和规模宏大的图书馆(庙就在图书馆半环抱的缺口处)。图书馆藏书量的丰富首屈一指,均用本地生产的质地胜过埃及莎草纸的羊皮纸缮写。由于这个原因,帕伽蒙吸引了许多学者,他们云集在此研讨学问。后来同凯撒争夺罗马权力的安东尼为讨好埃及女王克莉奥佩特拉,将大量图书运往亚历山大里亚城,文化学术中心才因而迁移。雅典娜神庙表明了帕伽蒙人对宗主城邦雅典的忠诚,神庙旁是半圆形的露天剧场,有 15 排石座,足以容纳一万左右观众,其中专门辟出贵族席。最上层则是王室的住所,布局较松散,风格也较简朴,似乎和他们拥有的财富不相称。但统治者并不追求和神庙比规模和华丽,而是比高度,让王宫居于神庙之上以体现王权高于一切。上三层这一部分基本是统治阶层和贵族们从事政治活动和祭祀仪礼的场所。

摇摇位于上三层的底层的宙斯大祭坛,始建于尤曼尼斯二世统治下的公元前 180 年左右,是希腊化艺术最出色的成果,也是古希腊文化在艰苦卓绝环境中得以发扬光大的标志性建筑。人们认为,它足以同西方古代七大奇迹比美(七大奇迹是金字塔、卡里亚王陵、巴比伦的空中花园、以弗所的月亮神庙、菲迪亚斯创作的奥林匹亚的宙斯神像、罗得岛港口的阿波罗神像、亚历山大里亚的灯

塔)。单凭这一点,就可见它声名的显赫。

摇摇从全城范围看,宙斯大祭坛处在中心地带,整体结构包括四周开阔的场地,和场地边沿的矮围墙,及墙东侧的外门。大祭坛全部由白色大理石建成,总体呈方形平顶的建筑,坐落在五级高的台基上,上层围绕着廊柱,下层是祭坛的底基,入口在西向底基的缺口处,通过源级更高台阶走上去。坛基朝东方和南、北的三面墙板,高为圆米多,总长超过员米,装饰有大型的浮雕群,又称“饰带”。面对着东外门的东向坛基的中央是众神之神宙斯的像,以此为中心,表现了以宙斯为首的奥林匹亚诸神和群兽协助下的巨人族的格斗,象征着继承希腊文化传统的帕伽蒙人和其他部族的艰苦斗争。在祭坛顶部的内院,还有一组较小规模的基座装饰雕塑,描写的是帕伽蒙创始者德勒福斯的传说故事。

摇摇经过一次次历史浩劫,大祭坛和底基浮雕群只留下一些残部,经德国考古学家于员世纪苑年代发掘出土并复原后陈列在柏林国家博物馆,所以至今仍能幸运地看清楚从东面向南北两侧延伸的大体构图和内容。坛基中央的宙斯正以他惯用的武器雷电同三个巨神对抗,阿波罗已把巨人族的英雄埃菲亚尔特打翻在地,雅典娜也将巨人族中最年青也最危险的奥丘诺擒于手下。但奥林匹亚诸神只是略占上风,远未取得压倒优势。他们之中有的也被对方死死缠住,或被巨蟒咬住咽喉,负伤难支,生死未卜。而巨人族的众多英雄斗志正旺,即使带了伤,也无畏地同敌方相持。这里没有奥林匹亚诸神显赫威武的不可一世,有的只是双方艰苦卓绝的较量,平等地在为不可知的胜负决一死战。与其说这是表现神界的搏斗,不如说在反映实际生活中希腊移民们的抗争,因而神像失去了古典时代威权凌驾的自信和肃穆,而呈现为亢奋的动态和力量的显示。

摇摇浮雕群属于接近圆雕的深浮雕,每一雕像都比真人高大,技巧

达到了圆熟的程度。整体构图每一台基的侧面均有各自的中心，但彼此又遥相呼应。飘逸的裙裾衣褶，凝重的盔甲武器，甚至细微的毛发，巨蟒的鳞片，……不同的质感表现得栩栩如生。人物的面部表情更可谓出神入化：被雅典娜抓住头发的年轻的奥丘诺，痛苦中流露出一丝懊悔；遭到宙斯雷击的一位上了年纪的巨神，则现出视死如归的刚毅；逼视着猎神阿尔忒弥斯的巨人族英雄奥托，镇静中闪烁着愤怒；命运女神凶险的嘴角却透出轻蔑……他们给观众的印象是活生生的人，而且是感情强烈丰富的人。帕伽蒙的宙斯大祭坛浮雕围绕着中心事件，把众多形象按照矛盾冲突的法则组织到一起，它被公认为希腊化时期最优秀的艺术成果，赢得了极大的声誉，罗马帝国的不少文人都在游记或回忆录里提到了它。创作者留下名字的，有迪俄列托斯（狄奥多罗斯）等人，相信有众多雕塑大师参与了这组构思宏伟、制作精良的群像的创作。今天站在雕像的残部面前，仍会感受到凛凛的生气。

摇摇整个宙斯大祭坛的建筑风格同样特点鲜明。它规模宏大，设计巧妙，俯瞰平面接近正方形，长跨度 115 英尺，宽纵深 115 英尺，高为 115 英尺，祭坛内院位于顶部，四周围绕着爱奥尼亚式柱廊，取消了通常有的三角形门楣，其两翼则由东向西延伸，座落在 115 英尺高饰有大型群雕的基座上，呈凹形拥抱着西部基座缺口处由四五十层高的台阶形成的入口。从总体设计上反映出空间观念已有改变，体现的是有限的空间感，祭坛西部的入口和东部院墙入口是逆向的，正好形成一个两环相扣的构图，而不像早期希腊建筑中祭坛位于神庙外部，仪式也在外面柱廊前开放的空地中进行。另外柱子间距离也较大，将视线引向纵深，不像早期距离较小造成平面的连续感。尽管使用同样的部件（廊柱、台阶、雕像等），表现的空间感觉是不一样的。与此同时，装饰性的群雕主题明确，布局严谨统一。东、南、北部分别是地面、天上和水面海洋的争斗。每部分各

有中心形象,依靠运动本身的连贯性组织成一体,万一有需要分割成较小部分时,又通过盘绕的蟒蛇将小部分连结起来,手法十分巧妙而缜密。雕塑艺术因而和建筑艺术结成为有机的整体,并因其鲜明的主题成为二者中的主导部分。

摇摇如果将帕伽蒙宙斯大祭坛和雅典帕德农神庙三角楣墙同样以宙斯为中心的浮雕群相比,显然前者的戏剧化的情感性已超过了形式化的装饰性,其感情强度超出了表现主义。艺术史家威廉·弗莱明说得有道理:“如果我们将这一时期的艺术和公元前缘世纪雅典艺术进行一番比较,就会得出下列印象:不和谐代替了和谐,咄咄逼人的巨大体积而不是令人可接受和可理解的规模,狂烈的情感表露代替了克制静穆的行动和情感流露,华丽骄饰压倒了庄重典雅,情感主义代替了表现主义,多样变化代替了整合统一。总之,雅典文化寄希望于人,而古希腊后期文化则寄希望于超人。这一时期,人不再是自己命运的主人,他们被自己无法驾驭的冷酷环境所形成的风暴和各种压力所吞没和控制。”^①也许还可以补充,在以帕伽蒙为代表的希腊化艺术的审美视野中,也反映了希腊化和罗马帝国初创时期更为动荡的残酷环境,人一方面经受了更多苦难,另一方面并没有简单地对环境所吞没,而是加倍艰苦地凭着文化的信念在撑持。

摇摇人和神的同一在形体上仍未彻底分离,但人的内心和情感在环境的变迁下得到了更深入的探索和表现。艺术审美的眼光不再停留在神和英雄超凡脱俗的气度、典雅庄重的姿势、从容自如的表情上,而转向人性感受到的一切,无论是痛苦、委屈、悲伤或愤恨。这就是希腊化的雕塑作品富于感染力地昭示给后人的东西。

摇摇希腊化时期出现了一系列表现内心世界的佳作。出土于罗德

^① 威廉·弗莱明:《艺术与观念》,陕西人民美术出版社1985年版,原书32页。

岛的拉奥孔像是又一代表。雕像内容同样具有戏剧化的情感性,似乎用更小的规模,重复了帕伽蒙宙斯大祭坛浮雕群人神抗争的主题。雕像刻划了特洛伊战争临结束之际,特洛伊的祭司拉奥孔识破希腊人的木马计,告诫同胞不要把木马抬进城,但因泄露奥林匹亚诸神让特洛伊失败的意图而触犯了天条,同他两个儿子被海神波塞东遣海蛇咬死的情景。父子三人极端痛苦的表情,扭曲的肢体和蜿蜒游动的海蛇,无不表现出十足的动感,以刻画人以智慧对抗神的意旨的悲剧。同时出现的一些直接表现现实题材的作品,也致力于人的情感的刻划。《受伤的高卢人》和《垂死的高卢人》这两座雕像,就分别从不同角度,十分成功地表现了战争中面临生死考验的人。

摇摇希腊化时期的雕塑艺术就这样在神话的题材中进一步突出人性和人间的因素,或者说在神人统一的形体中突出人的意志与情感。从这里不难理解,为什么雕像的细节的塑造,是如此栩栩如生,努力体现人世间的真实感,甚至可以说把它发挥到了极致。如萨摩斯拉基岛的尼克女神(胜利女神)像(雕像本是战胜埃及纪念碑的辅助部分),那飘动的衣裙,呈螺旋曲线型向上跃升的肢体,简直凌风欲飞。如果不看高扬的双翼,完全是一个为胜利而欢呼雀跃的世间少女的形象。还有著名的米罗的维纳斯(即“断臂的维纳斯”)神像,无论在形体或神韵上都更接近人。借用罗丹的话来说:“在这座维纳斯像前,我们所得到的印象是真实的生命。”^①

摇摇世俗化的潮流

摇摇希腊化艺术继续发挥着希腊古典文化本身的优越性。正因为如此,身为征服者的罗马人,孜孜不倦地学习被征服者希腊人的各

① 《罗丹艺术论》,人民美术出版社 1959 年版,原页。

种典范和榜样。罗马文化起源于公元前 苑世纪南下的埃特鲁斯坎人 ,他们来到罗马后 ,把自己的文明同当地文明结合在一起 ,形成了新型的文明模式。从公元前 源世纪开始的三个世纪内 ,罗马人进一步征服了周边的地区 ,势力范围一直扩张到整个地中海沿岸 ,并大量吸收各地文化 ,但最有影响力的还是希腊的文化。直到公元 缘世纪中叶罗马帝国覆灭 ,整整三百年间希腊古典文化始终保持着统治的地位。雕刻家们翻造着古希腊全盛时期的雕像 ,学者文人忙于把希腊图书翻译或改写成拉丁文 ,甚至罗马的神话传说 ,也无非是替希腊的奥林匹亚各位神灵起了个拉丁名。某种意义上 ,不妨把罗马艺术视为希腊化的产物和特殊的变型。后世经常将希腊艺术与罗马艺术并举 ,道理应该在这里。

摇摇但罗马艺术仍体现出自己的精神面貌。希腊人是创造的民族 ,罗马人则是征服的民族 ,也是善于享受征服的成果的民族。青年马克思的《博士论文》比较过罗马精神和希腊精神的差异——
摇摇摇摇……罗马精神的实体 ,我们在这里看到的已经不是荷马的充满人生乐趣的、强有力的、完整的形象 ,而是健壮的、身披甲冑的英雄 ,他们身上再没有其他任何的品质 ,我们看到的是“人对人像狼一样”的战争 ,是只为自己的人的凝固形式 ,是丧失了神性的自然和脱离了世界的神。

摇摇罗马人不再敬畏神灵 ,他们凭借战胜欧亚广大地区掠夺来的财富 ,恣意享乐。他们修建了巨大的提铎凯旋门和图拉真纪功柱 ,庆祝自己军事征服上的一系列大捷 ,建造了规模宏大的科洛塞竞技场 ,尽情享受人兽相搏、血肉横飞的刺激 ,也盖起了著名的卡拉卡拉浴室和其他公共浴室 ,在那里休憩嬉戏或议论国政 ,为了保证用水又铺设了罗马大水渠。世俗的实用目的 ,极大地推动了罗马建筑艺术的发展 ,建筑艺术成了罗马最大的骄傲 ,也是罗马留给后世最宝贵的财产。各种装饰手段和附属艺术 ,大规模地运用于民

用的建筑物。廊柱、圆拱、附属的雕像、马塞克镶嵌、纹样图案的装饰物等,还用在王宫、住宅、剧场和广场等设施上。和前一时期的建筑风格相比,这一世俗文化的色彩就加倍明显了。古希腊及希腊化时期的建筑艺术,主要体现在神殿和祭坛等祭祀典礼或宗教用途的建筑物上,民居均相对简朴,连上层统治者的住宅也不例外。

摇摇附属于建筑物的还有壁画艺术。保存下来的,有从火山灰烬里挖掘出来的庞贝城等处遗迹。从中能够看到,壁画的数量与质量都相当可观,艺术技巧也在不断完善。以庞贝城壁画为例,可以分为四期,前三期明显有希腊乃至埃及的影响,第四期已形成了鲜明的特色。绘画画面以人物群像为主,比例得当,动作协调,色泽鲜艳,构图得体,并在线描基础上渲染出一定立体感,内容则反映庞贝城贵族阶层各方面的生活,包括秘密教的仪式,格调奢靡,甚至还有性生活的画面。这最后一点,可以说是艺术走向世俗的感官享受的又一表征。

摇摇进入罗马帝国时期,艺术审美的眼光越来越迎合人们尘世享乐的趣味。这在戏剧艺术领域也充分反映出来,受希腊晚期米南德(前 340~前 290)的“新喜剧”的影响,罗马早期的剧作家普劳图斯(约前 200~前 150)和泰伦斯(约前 190~前 160)的剧作完全演变成反映日常事件的家庭喜剧。戏剧形式也有了相当大变动。担任合唱的歌队已取消,因为歌队会让观众觉得舞台上发生的一切并不是真实生活的内容。情节的叙述方式也变成主要是现在进行时态,即通过演员的表演一步步展现剧情,而不再像以往的过去完成时态,即经常通过歌队来回忆和追叙。角色不再以声调铿锵的诗体向观众说话,换成了朴素而有人情味的话语。以往极少正面触及的人生和人情的题材,包括感情纠葛和男女情性,也在新喜剧中得到了多方面的表现。如普劳图斯的《一罐金子》,破天

荒地描写了守财奴对金钱的感情,足见剧作家的视野变得多么开阔。

摇摇这种离开神界而趋近人间的潮流,在某些人看来是一种堕落,这也正好适合了罗马帝国末期上层社会和统治阶级普遍腐化的形势。就在这种形势下,因犹太教的影响而诞生于小亚细亚的基督教传播开了,它断言这个时代世风败坏、文明堕落,警告人们已到了世界末日,正因为此上帝之子耶苏基督才来到人间拯救世界,从而形成了所谓的“末世拯救”观念。罗马帝国时期也因而被认为是古希腊艺术高峰后的一个低谷。但事实上,艺术审美活动并没有因此绝迹,一系列战争和其他政治动乱并没有完全中断艺术家的创作。相反,有些在前一阶段还是个别特征的东西,在这时期的艺术创作里沿袭了下来,因不同的时间或地点的条件,表现出各种具体的倾向,这些倾向并不完全一致,但其中最突出的共同点是“世俗化”。也就是说,审美想象中属于人的情趣代替了精神信仰的追求,艺术更多地被应用在功利与实用的目的上。

摇摇除了上面说的建筑艺术和戏剧艺术,肖像雕塑是艺术世俗化的重要成果。罗马的埃特鲁斯坎人本来就有翻塑和保存死者遗像的风俗,希腊雕塑高度发达的技艺传入后,进一步发展为独立的肖像艺术,技艺也变得更成熟。在艺术家们的努力下,罗马肖像雕塑很快形成了自己的风格:写实表现力充分,着重人物内在气质的刻画,又擅长装饰手法的应用。公元一世纪下叶,又出现了所谓的“情绪肖像”,特别重视对象的心理的表现,运用各种雕塑语言,通过微妙生动的表情,来展现人的内心世界。它们和希腊化雕塑艺术的动态手法一道,从另一角度突破了古希腊雕塑人物的静穆风格。这当然不仅仅是技巧上的追求,也是人在现实世界中越来越丰富复杂的内心体验企求得到表现的结果。

摇摇肖像雕塑多数为名人、贵族,如凯撒、庞贝、屋大维及尼禄等人

都留下了头像。这些声名显赫的历史人物,靠着头像作品,留下了真实的面容,让后人看到了他们的风采和栩栩如生的神态,窥见了他们复杂的内心世界。但肖像雕塑并不限于单个的头像,也有夫妇合像、家庭群像、墓椁雕像、纪念性立像等。纪念性立像的代表作有罗马皇帝马库斯·奥勒留(153~192)的青铜骑马像。奥勒留性格多重,历史作用也难以一言道尽。他既领导贵族振兴了罗马的国势,又是斯多噶派哲学家,还是正在兴起的基督教的支持者。雕像成功地把君王的威武尊严和哲学家的悲天悯人统一起来,浑然一体,被公认为是古罗马雕塑艺术的杰作。

摇摇雕塑艺术世俗化的另一成果是“风俗雕塑”的出现,尤其盛行于以埃及北部的地中海沿岸以亚历山大里亚为代表的地区。雕塑彻底走进宫殿、别墅和园林,充当贵族和君主居室的装饰物。雕塑家塑造的人物采取了现实的原型,无须披上神灵的外衣,或外加一个神灵的名字,就直接进入审美的视野。题材变得更加广泛,创作变得更加自由。儿童、少女、老人、斗士、贵族、奴仆,都是塑造的对象,但更多的是女性的裸体像,她们显得格外妩媚动人,富于感官的气息,以供达官贵人们赏玩。以雕塑女性裸像闻名的普拉克斯忒勒斯及其弟子们,因迎合了这种风气,作品大受欢迎。在罗马后斯的雕塑作品中,甚至有绘声绘色地刻画潘神和山林女神交媾的内容。

摇摇很显然,世俗化为罗马艺术带来了不同的审美目光,专注于实用的价值和享受的乐趣。那么它们就等于美吗?需要听一听当时人们的意见。

摇摇实用哲学与美学断片

摇摇遗憾的是,罗马人没有能提供这方面的思考。罗马帝国在追逐感官享受的同时,思想信仰陷入了危机。古希腊的城邦统治和

亚历山大的强大帝国都已成为遥远记忆中的光荣,罗马贵族统治者自己又卷入了无休无止的倾轧与内乱,坚定的理性主义信念早就荡然无存。这个世界难道还有什么正义和秩序吗?一次次宫廷内部的淫乱、屠杀和背信弃义,让大家觉得没什么是值得相信的。在动荡的年代里,个人的生存危机或生存价值,远比理性的永恒法则更受关注,人们只操心,在这个冷漠无情甚至充满敌意的世界上,如何才能体面地活下去?这样一来,在意识形态的层面,无法深刻地探究什么问题,至多只能形成思想史和哲学史专家称之为“个人伦理学”的东西。在这种情况下,要求对美作出新的探讨,就成了不合情理的苛求。

摇摇就像英国著名哲学家罗素说的,当时“在人间万事的安排上,似乎并没有任何合理的东西。那些顽固地坚持要在某个地方能找出道理来的人们,就只好返求于自己”^①。贵族阶层和上流社会急于保全自己,表现在哲学思维上,同样是“思辨”的兴趣让位于“实用”的兴趣。亚里士多德以后,在西方流行开来的斯多噶学派^②就是这样主张的。实际上,这个时期的哲学,包括同样流行的伊壁鸠鲁主义,更多的成分是“生活的智慧”,是常识性质的东西,无非教人忍耐、节制等等。

摇摇但站在常识的立场上,为柏拉图所抛弃的感觉或感官等因素,又重新获得了机会,得到了承认。这个道理是不难明白的,因为常识会告诉我们感觉或感官是人性的一部分。伊壁鸠鲁(前 341~前 270)本人一开始就把感官的愉悦,同柏拉图当作最高理念的“善”结合了起来。他说:“如果抽掉了嗜好的快乐,抽掉了爱情的

① 罗素:《西方哲学史》上卷,商务印书馆 1959 年版,第 10 页。

② 又意译为“画廊学派”,因讲学地点在斯多亚画廊而得名,由西提姆的芝诺于公元前 3 世纪在雅典创立,公元前 1 世纪后传入罗马,后期代表者如塞涅加、奥勒留等均为罗马帝国上层人物。

快乐以及听觉与视觉的快乐,我就不知道我还怎么能够想象善”。他又说:“一切善的根源都是口腹的快乐,哪怕是智慧与文化也必须推源于此”。^①在他看来,心灵的快乐也即对肉体快乐的观赏。但他还指出,心灵的快乐能够由人加以控制,德性就是追求快乐时的“审慎权衡”。不过这一点往往被人忘记了,罗马人,及不少后来者,对伊壁鸠鲁主义的理解,都侧重在追求感官的快乐上。

摇摇斯多噶派也重新肯定感官的作用,但采取的是知识学的不同角度,他们反对柏拉图认为感官具有欺骗性的论断,主张知觉是知识的可靠来源,知觉过程中的错觉是可以避免的。在伦理道德上,这一派主张恭顺而安于命运。罗马帝国时期,伊壁鸠鲁主义耽于享乐的方面得到斯多噶派伦理观念的修正,结果最终导致的,是对情感或情绪采取抑制的态度。后期斯多噶派学者爱比克泰德有一句话极有代表性:“幸福就是免于激情与纷扰的自由”^②,明显和纵情享受拉开了距离。这其中应该包含着对放纵声色的贵族社会种种恶果的反思。同样,“一个伊壁鸠鲁主义者,如果他恪守伊壁鸠鲁的告诫,和一个斯多噶主义者的生活方式没有什么两样。”^③不过,尽管伊壁鸠鲁主义和斯多噶派总的倾向是主张克制情感或情绪,但具体论述中对感官、知觉以及经验的宽容态度,也一定程度为当时艺术审美的世俗化及感官化提供了合法的天地。两种貌似对立的见解,其实是同一时代氛围下的产物。

摇摇如果说完整的艺术审美观,谁都谈不上。斯多噶派勉强还有一定价值的地方,是对自然美(动物的美及宇宙的完美)的注意,有关的论述虽很初步,但反映了当时的审美意向正在由人的自

① 伊壁鸠鲁:《生命的目的》,转引自罗素:《西方哲学史》上卷,第100页。

② 转引自罗素:《西方哲学史》上卷,第100页。

③ 黑格尔:《哲学史讲演录》第3卷,商务印书馆1959年版,第100页。

我中心向周围世界扩展。

摇摇在有关艺术与审美的个别问题上,有人提出了一些有启示性的见解。因为论述并不充分,至多只能算美学的断片。如罗马著名的演说家、散文家西塞罗(前 106~前 43)提出,美的形式就是艺术家所描摹的心理形象。这实际把审美进一步引入到了心理的层面。他还对美进行了分类:“美有两种。一种美在于秀美,另一种美在于威严,我们必须把秀美看做是女性美,把威严看做是男性美。”^①“威严”类似后来朗吉弩斯(活动在公元 1 世纪)提出的“崇高”,后者的说法是:“崇高可以说就是灵魂的伟大气魄的形象。”^②这些观点虽不够完善,但都体现了人本观念的特点,从人的形象或气质出发,对审美现象进行分析。后来在西方流传很久的“优美”(简称“美”,这是中译上的区别)与“崇高”,就来源于此。克罗尼亚的普鲁塔克(活动在公元 1 世纪下半叶)则提出艺术审美的对象也可以包括丑。他说:“从本质上来说,丑不可能变得美,但是,摹仿品如果是酷肖的话,是可以受到人们称赞的。”^③这个问题中世纪圣奥古斯丁又从神学的角度进行了探讨,从另一角度预示了审美范围的扩大,注意到艺术审美往往并不只针对纯粹的美。另外毕辛尼亚的戴奥·克吕索斯托姆(约 340~406)谈到,艺术的理想是一种具体的形式,靠了这一形式,抽象或不明确的观念才被赋予充分的实在性。他通过诗歌艺术和造型艺术的比较,发现诗歌艺术要优于造型艺术。还有 4 世纪后半叶的斐洛斯特拉诺斯提出“想象”,把它解释成一种“内部的摹仿力”,丰富了传统的摹仿说,都给后人以一定启示。

① 西塞罗:《论义务》,转引自鲍桑葵:《美学史》,页 101。

② 朗吉弩斯:《论崇高》,第 1 章。

③ 转引自鲍桑葵:《美学史》,页 101。

摇摇这个时期另一值得关注的现象,是艺术的创造者即艺术家从作品背后走了出来,开始得到了重视。公元前后瓦罗、普利尼等人,先后对艺术家及其创作活动做了记载,叙述了一批画家、雕刻家及银器和青铜器工匠,对他们的代表性作品作了评价。菲迪亚斯、波利克莱特、米隆到利西普斯等古希腊著名雕塑家的艺术风格与特色,也在这些著作里得到了简要的介绍。其实更早阶段,约公元前5世纪,就出现过克塞诺克拉特(前457~前357年)有关于绘画和雕刻艺术的记录。它们称得上是一批最早的艺术史著作和艺术批评,具有历史性的意义。当然,材料还显得零碎,评价也限于表面的感受。

摇摇新柏拉图主义审美观

摇摇罗马帝国时期世俗化感官化的艺术趣味,虽然盛行一时,但也激起了相反的反应,并不都对它认可。一些学者在思想深处抱着否定的态度,普遍的表现是推崇哲学和贬抑艺术。暴君尼禄的大臣、后期斯多噶派学者、悲剧作家塞涅加(约前10~1世纪),就把各种造型艺术都当成感官的纯粹奴仆,就像烹调术是口腹之欲的奴仆,因此不值一提。在他看来,唯一真正自由的艺术是哲学,因为哲学是以美德为目的的艺术。诗歌只有成为这一以美德为目的的哲学的观念表达工具,也才算得上是自由的艺术。如果说,柏拉图贬低艺术是由于它是摹仿而非真实,塞涅加就由于艺术是感官而非美德。但在审美的道德化上,塞涅加和柏拉图是一脉相承的。

摇摇有这样一种否定态度做基础,柏拉图的思想重新引起了关注。罗马帝国时期流传的柏拉图思想,后人称为新柏拉图主义。和基督教的传播相同,它所面对的现实世界也是罗马帝国的奢靡文化。在当时的历史条件下,感官感性方面的东西溢出了常度,实际生活里的集中表现就是罗马贵族的穷奢极侈。因此新柏拉图主义再度

抛弃了对感觉的有限肯定,重新主张在自然界之上,在人生的诸多关系之上,甚至在心灵之上,有一个更加深刻的实在。这一超越于尘世生存和理性之上的实在,实质就相当于柏拉图的“善的理念”或“善本身”,不过名称变了,叫做“太一”或“本原的神”。在这一点上,新柏拉图主义增添了神秘主义的色彩,或者说突出了柏拉图学说中的还残留着的神话思维的成分。

摇摇新柏拉图主义的代表是亚历山大里亚学派的普罗丁诺(约204~270)。亚历山大里亚学派本来就专门研究和注释柏拉图与亚里士多德的著作,从希腊化时期起形成了这样的学术传统。普罗丁诺出生于埃及,在亚历山大里亚学习哲学达十一年之久,以后来到罗马,受到皇帝和皇后的礼遇,并为各阶层所欢迎,被尊为“公众的教师”。他留下的著作题为《九章集》,因每卷书由九篇论文构成而得名,共六卷。谈到自己的学说,普罗丁诺本人说:“我们今天的学说,只解释过去的学说,并用柏拉图自己的话来证明这些学说是十分古老的。”^①由此也可说明,新柏拉图主义实际是柏拉图学说在当时历史条件下的重新发挥。

摇摇从新柏拉图主义出发,普罗丁诺对艺术审美问题提出了一些有价值的看法。

摇摇首先,普罗丁诺认为,美是直接知觉到的,这一直接的知觉同神秘的直觉又有许多相通之处。这个观点,同样保留了感觉的重要地位,和知识学或知性论的审美观大异其趣。所谓知识学或知性论的审美观,是主张要通过科学和知识才能曲折地达到美。不少人对这样的说法深深不满,反过来会对普罗丁诺的观点产生共鸣。不过应当注意到,普罗丁诺同时也认为,直接知觉所面对的美,并不等于审美对象自身。所以主张美的直接知觉性,并不意味着

^① 普罗丁诺:《九章集》,第2缘部分,第1员章第150节。

着承认美感的优先性,或承认美是对象物的直接属性。他说得很清楚:“同一物体,有时看来是美的,有时看来是不美的;因此物体的存在远远不能称之为美的存在。”^①美的存在并不就是物的存在,这是对的,但他的问题是又把美归结为神创造的理性。在他看来,归根到底,“一切美的物质的东西是靠了参加神所流出来的理性而产生出来的。”^②因而普罗丁诺的审美观在根本上仍是神学色彩的理性主义。断言他肯定物质的美,是根据不足的。

摇摇其次,普罗丁诺又在艺术摹仿自然、自然摹仿理念这样一个柏拉图式的框架下,为艺术的合法性进行了辩护。他举出三点理由:一是自然界本身也是对理念的摹仿,因而艺术摹仿自然没有错;二是“艺术不是单纯地摹仿有形的东西,而且深入到自然的来源,即逻各斯”,比一般的摹仿要进了一步;三是“艺术由于本身具有美,也凭空创造了不少东西,给有缺点的事物增添了一些东西”^③。显而易见,在这一辩护中,艺术的功能从字面讲还坚持于摹仿上,但其实已不限于摹仿,而是吸收了想象、虚构、创造等因素。虽然普罗丁诺并没直接运用这些范畴,但他肯定已发现了艺术功能的多种可能。这和他处在艺术繁荣的罗马有密切关系。

摇摇另一问题的现实针对性更明显,那就是审美情趣和实用情趣的分殊。面对艺术的世俗化与实用化的浪潮,普罗丁诺明确地指出了审美情趣和实用情趣的原则区别,区别的标准是有无“形式”。鲍桑葵做过解释和概括:“普罗丁诺的回答是毫不含糊而完备的。灵魂不仅像亚里士多德和普鲁塔克所说的那样,在艺术家的摹仿的技巧中找到对自身的亲和力,而且在美的物质中找到对

① 普罗丁诺:《九章集》,第1员部分,第1远章第1员节。

② 转引自鲍桑葵:《美学史》,员圆页。

③ 同上,员圆页。

自身的亲和力。这种亲和力在于参加理性和形式 ,因此同美具有共同的外延。……所以说 ,美只寓于形式中 ,而不寓于物质中 ,而且必然是这样 ,因为只有形式才能为我们所领悟。”^①而丑的东西 ,则被普罗丁诺归结为“无形式” ,因为丑出于各种情况而和合理的形式无缘。

摇摇不过 ,对普罗丁诺所说的艺术形式不宜评价过高。从另一些论述看 ,他还算不上是真正的审美形式主义者。比方他认为 ,美并不在于对称本身 ,而在于事物的对称性上闪耀的光 ,例如活人的脸和死人的脸二者对称性不变 ,但前者比后者让人觉得更美。这说明 ,他审美的标准 ,有时仍在对称形式的另外方面。尤其要注意的是 ,这里所说的“光” ,不是一般的光彩 ,而是神之光 ,理性之光。

摇摇尽管如此 ,艺术审美的形式问题的提出 ,仍然意义重大。它意味着 ,人们已经认识到 ,审美既和感觉、感性有关 ,但又并非感觉、感性本身的质料 ,需要通过一定的形式加以升华。这样的审美形式观 ,就过滤了审美情趣中实实在在的感官欲望 ,为艺术审美树立了不同于普通事物的标准。在当时 ,也有助于抵制艺术创作中越来越泛滥的感官成分。

摇摇确实 ,罗马人越来越沉溺在感官经验的享受中 ,或者为它所俘获而留连忘返 ,或者被它所惊悚而明哲保身 ,以至于来不及对感官经验和艺术审美作深入的探讨。所以 ,尽管审美问题在普罗丁诺的《九章集》中只占很小篇幅 ,也相当难能可贵了。

摇摇总体上看 ,希腊化和罗马时期的艺术审美活动的最重要贡献 ,在于把艺术的种子播向了更大的范围。而这些种子的萌发和生长 ,还须经过一个漫长的时期的孕育 ,还有待于别的更多力量的滋养与催生。这个漫长的时期就是即将到来的中世纪。

^① 鲍桑葵：《美学史》页。

二 摇多元文化下的艺术审美

1 摇神学象征主义和教堂艺术

摇摇基督教的文化统治

摇摇公元 476 年,西罗马帝国最后一任皇帝被日耳曼人雇佣军废除,标志着古典时代的终结和中世纪的开始。从此南下的日耳曼的各部落哥特人、汪达尔人、法兰克人及撒克逊人横行西欧,战火硝烟弥漫不断,宫殿和庭院被夷为废墟,良田荒芜,水渠堵塞……罗马帝国曾有过的繁华,一时间灰飞烟灭。

摇摇积累上千年的古希腊罗马文明,就此受到大规模的无情摧毁。被称作“北方蛮族”的各部落,把他们的习俗和文化带了过来。

摇摇在这过程中,最突出的事件是基督教的文化统治的确立。基督教是针对罗马世俗文化的奢侈享乐倾向,从 1 世纪起在吸收犹太教的基础上逐步形成的。它针对罗马帝国后期的感官糜烂和道德沦丧,提倡走向来世的灵魂超越,日益得到广泛的支持。从起初受镇压的非法宗教(耶稣基督因此受害),到后来正式的官方宗教(公元 380 年罗马皇帝狄奥多西一世宣布基督教为国教),单这地位的改变就说明它发展得足够迅速和强大。可以说,罗马帝国在被北方的日耳曼人攻陷之前,精神上就已被基督教征服了。

摇摇但基督教能在中世纪继续发挥主导作用,并不全凭信仰的力量,它首先得力于和政治权势的联姻。由于基督教的强盛,罗马帝

国覆灭后日耳曼人各个首领也大力支持它，纷纷归依它的信仰。经过远世纪末罗马大主教格里高利一世建立教皇国，到10至15世纪教廷发表伪造的《伊西多尔教令集》宣布教会权力高于国王，政教合一的教皇和教廷成为西方重要的权力中心。它是一个从下而上的神权金字塔，由教堂神父、地区主教、教区大主教、红衣大主教和教皇组成的上帝之国。其中还有一个特殊的组织修会（又称“教团”、“僧团”等），成员称为隐修士或修士，是教会的骨干和中坚，经常受教皇或大主教派遣完成各种公开的或秘密的使命，同时也享受一般信徒和教士享受不到的特权。

摇摇基督教在中世纪也是个经济实体。从一开始，修道院普遍都占有大片土地、牧场和森林，有的城市教堂也拥有领地。封建领主贵族和教会的斗争，不少情况都是为了争夺土地的所有权而引起的。有的修会甚至成了赫赫有名的大财主。如英国的西妥修会（属于本尼迪克修会中的改革派）占据了本国的大部分牧场，是英国毛纺织业的基础。西妥修会在英国又举办医院、旅馆业和最早的银行，充分反映了它的经济实力。

摇摇凭借着政治特权和财力，基督教垄断了中世纪的文化教育。古典时代不少幸存下来的图书资料收藏在修道院，尽管当作禁书，却得以保存。修士们除了参加宗教信仰活动，余下的时间就从事抄写、注释、写作、撰史、绘画等，他们可以说是中世纪最有知识的人。最早的大学就是在修道院的神学院的基础上发展起来的，连对文艺复兴运动发挥重要作用的“人文科学”（包括语法、修辞、逻辑、算术、几何学、音乐、天文学，合称“人文七科”），也是在神学院作为基础科目开设的。正因为集宗教组织、神权政治、经济实体、文教机构于一身，基督教文化才在中世纪地位显赫，影响巨大。

摇摇和倾覆的罗马帝国的讲究感官享受的文化氛围不一样，基督

教王国提倡精神的信仰。它教导人们为了来世与彼岸的幸福而放弃现世与此岸的享乐,为了上帝的荣耀而拒绝欲望的诱惑。但世界从来就不是单一的。在集中于教堂里的信仰文化旁边,就有散布在广场上的狂欢文化,何况教堂的信仰文化也在一点点起变化。城市兴起了,贵族、骑士以及市民等阶层也先后形成了。在耶稣基督的光环之下,西方形成了一个多元的天地,那里教会、宫殿城堡、城市三足鼎立,分庭抗礼。艺术审美的视野也在这三重世界中折射出不同的光景。

摇摇审美态度的二重性

摇摇按照基督教的教义,艺术审美活动是要禁绝的。基督教的禁欲主义与道德主义和艺术势不两立。在基督教信徒看来,异教的艺术就是异教徒邪恶的生活和异端邪说的一部分。戏剧诲淫,雕塑是可恶的偶像崇拜,音乐属于鄙俗的取乐,甚至连宏大的建筑都因冒犯了上帝的尊严而散发着罪孽的气息。神职人员和教会思想家明确反对艺术。德尔图良(约 150~ 约 220)说,戏剧艺术得到了色欲和情欲“一对恶魔”的庇佑。^①圣巴塞尔(约 250~ 350)甚至想证明笑也是邪恶的,因为笑和基督没有一点联系。最露骨的是修会创立者圣弗朗西斯(约 1180~ 1226),声称他得到上帝的指令,要把人间的美铲除,目的是让世人知道,所有的美均属于上帝^②。教皇格里高利一世在建立教皇国的同时就下令烧掉古典图书馆的藏书和彻底毁掉古代神殿的残存部分。

摇摇基督教出自维护道德至善的立场,加给艺术许多罪名。一条是激发了天性中不良的情感,违背基督教诲的驯良温顺,使人陷于

① 德尔图良:《论戏剧》,异端

② 圣弗朗西斯:《絮言集》,异端

伪善、残暴和荒淫。另一条罪名是“弄虚作假的骗子”，诱人远离至善的真理。鲍依修斯（约 467—520 年）在《哲学的慰藉》中，以严厉的措词把缪斯女神当作卑污的女子来谴责，说她们用“甜蜜的毒药”代替真正的良方，用无益的感情扼杀理性的种子。

摇摇基督教反对艺术的两面公开旗帜，即禁欲主义和道德主义，在神学上的理论根据是柏拉图哲学。就像哲学史家指出的：“柏拉图的哲学是一个以截然划分精神与物质、上帝与世界、肉体与灵魂的二元论为根据的唯心主义体系。他把真正意义上的存在只归之于精神的存在，而把物质世界只看作是理念世界的模糊的摹本”^①。由于这种二元对立的割裂，此岸的物质世界才可能遭到彻底否定，彼岸的灵魂世界才可能被推崇到极致，似乎唯有精神的和理念的东西才是独立的真正存在。在这一点上，宗教教义正好和早已流传的新柏拉图主义挂上了钩，所以基督教文化并非简单的盲目的信仰，而是更为精致的有学术文化因素的信念。

摇摇在相当长一段时间内，艺术审美活动确实完全中断了，即使在战乱平息的暂时安定时期也如此。鉴于这种情况，有些艺术史家和美学史家们倾向于认为中世纪不可能有真正的审美艺术，或真正的艺术审美观念。不能说他们是全无根据的。

摇摇但实际情况并不这样简单。基督教的信仰要求无条件地崇拜和赞美上帝。教会人士为了赞颂上帝，不得不同时赞颂美，这样又从另一特定的角度肯定了美，又为艺术审美的生存提供了合法空间。就这样，基督教文化对待艺术审美的态度呈现出有趣的二重性。

摇摇问题的复杂性正在于，当基督教的学说把上帝形容成完美的、绝对的存在者和唯一的本体，把美和创造都归之于上帝的

^① 策勒尔：《古希腊哲学史纲》，山东人民出版社 1989 年版，页 167。

同时,也就在一定限度内承认了美和艺术创造的存在。同样,虽然宗教传说通过基督死后复活强调了精神对形体的征服,虽然圣经的教义把感官、物质、产生艺术的根源和创造艺术的工具都打成虚幻的实在,但构筑起教堂形体的有大理石、装饰教堂的有金饰品和彩色镶嵌画的辉煌色彩、赞美上帝的有管风琴的奏鸣等,却不允许把它们也说成假象,为此不得不承认感官和物质的东西在被感知的现象的一定等级上也有自己的地位,尽管是从属于上帝的次要地位。于是原来视若洪水猛兽遭禁绝的东西,又获得了一线生存机会。

摇摇另一情况也造成了问题的复杂性。神学在反对艺术的同时,经常把艺术作为人的造物同作为上帝的造物的自然进行对比,其立场是贬损前者而褒扬后者,从而证明上帝的伟大和人的渺小。根据这点,可以认为基督教的审美态度是否定艺术美而肯定自然美。但一旦肯定了自然美,和自然美有关的艺术美也就不难获得合法地位。

摇摇让我们转引一段文字,它出自源世纪教会作家、君士坦丁堡大主教圣克吕索斯托姆(约 344-406)之手:

摇摇摇摇当你看着金碧辉煌的建筑物,让廊柱的景象迷住你眼睛的时候,你再马上去看看天空和牛羊在水边吃草的开阔的平原吧。当我们在黎明时分怀着宁静的心情欣赏给大地涂上一片金色的朝阳的时候,当我们在深深的绿草地里坐在一座喷泉旁边,或者坐在枝叶蓊郁的大树荫下休憩,眺望消失在雾霭中的远方的时候,我们谁不卑夷所有的艺术创作呢?①

摇摇这段优美的描写,在充溢着对自然的由衷赞颂的同时,又流露出对人工创造的艺术美的无比鄙视。古罗马时代通过斯多噶学派

① 引自鲍桑葵:《美学史》,原页。

的提倡流行的对自然美的欣赏,此时已和对造物主的礼赞融为一体。我们看得很清楚,艺术美无情地遭到了排斥,而自然美作为上帝的创造物无条件地得到了赞美。但这种做法实际上已经为承认艺术美的存在打开了后门。毕竟艺术美可以算作自然美的一种摹仿,一旦艺术美成功地维妙维肖地再现了自然美,谁还能继续卑夷艺术家的创作呢?

摇摇更深层的奥秘在于,艺术的需要,包括感官体验的能力与欲求,植根于人性之中,基督教的修士、神父和主教也是人,教会的律令和自我的克制不可能完完全全压抑住他们爱美的天性。剧烈抨击戏剧艺术的德尔图良主教大人就坦然承认,灌木丛中的一朵花,海洋中的一个贝壳,都让他动心,结果他高呼:“让物质在十字架下获得更高的荣誉吧!”^①他不曾想到,这个“物质”可以包括自然界的万事万物,也可以包括人类创造的艺术品。一旦承认世间有美存在,艺术就不难找到足以容身的有限天地。

摇摇神学象征主义

摇摇看来,只要承认十字架至高无上的荣耀,艺术与美也可能有自己的栖身之处。在这种场合,形而上学的二元论就成了教会神职人员的有力工具,中世纪通过经院哲学高度发达的辩证法,也充当了最得心应手的武器。他们能够把彼岸的神圣事物和此岸的世俗事物分开来区别对待,不必把宗教的戒律贯彻到每一方面,这样就可以在总体上继续尊奉上帝至高无上的权威,在细节上又替同艺术和美有关的事物申辩。但在神父和修士们面前,又出现了新的问题,即如何使“美的艺术”既安居于“神的真理”之下,又不遮蔽它自身的特征?

^① 转引自吉尔伯特和库恩:《美学史》上卷,页282。

摇摇这个问题 ,通过神学关于基督教教义的讨论和争议 ,无形中得到了解决。对相当多神学家而言 ,“神的真理 ”至高无上 ,事物的性质无非是神性的一种流溢。但流溢过程中不可避免有损耗 ,就像一杯水流过管道后 ,就会变得不到一整杯。因此事物分有的神性 ,也有不纯正和不完整的危险。公元 源世纪左右 ,教会内部对这个展开了讨论 ,称为“同质论争议 ”(ὁμοιότης τῆς οὐσίας),最后的结论是 :神性的流溢物保持着神性本身同样的性质 ,它并未因是流溢的结果就降了一等。这样一来 ,作为流溢物的万事万物就成了本体上帝的一个象征。这就是所谓的“神学象征主义 ”——这个概念也有译成“圣象论 ”的 ,从字面看可能更难理解些。

摇摇根据神学象征主义 ,美和事物的其他属性一样 ,理所当然地也变成上帝的神性的象征之一。新的世界图像形成了 :上帝是纯粹的单一 ,而世界则万物纷呈。

摇摇当然 ,“一 ”和“多 ”是统一的。于是 ,古希腊的数论又被神学家借用过来。把数的一作为世界构成的本原 ,把数与数之间的演变关系作为宇宙各事物生成的原则——从毕达哥拉斯到柏拉图再到亚里士多德的学说 ,都能找到这方面的内容。通过让数发生作用 ,上帝在一无所有中创造了世界。数的原则沿着存在的梯形结构 ,依次由天堂下移到人间 ,从星体到天使 ,到人体 ,再到动植物 ,直到最低下的大地 ,各部分都是按照数的比例、对称和均衡构成的。人体的各部分的和谐 ,就直接摹拟了星体和天使。上帝创造的这个世界是美的 ,美就美在它的和谐与匀称。就这样 ,和谐与匀称 ,成了中世纪关于美的最普遍的定义。换言之 ,事物的匀称或均衡之所以体现了美 ,不是因为别的 ,只因为让世间万事万物实现了和谐的统一 ,从而摹拟了上帝纯粹的单一。中世纪的经院哲学将美说成“可数的均衡 ”或“优雅的匀称 ”,首先是指上帝创造的世界的永恒秩序。

摇摇以此为基础 ,基督教又发展出一整套数字象征体系 ,如 1 象征上帝或基督 ,3 象征圣父、圣子和圣灵的三位一体 ,7 的象征所指更多 ,它既是七种美德 ,又是七种罪孽 ,也是对天父的七种祈求 ;等等。神学象征主义或“圣象论”也允许个别的具体化的象征说法。如圣弗朗西斯认为 ,鸽子象征圣灵 ,玫瑰象征对上帝忠贞的爱 ,等等。另外还有符号象征 ,如用“鱼”象征基督 ,因为在希腊语中 ,耶稣、人子、救世主几个词的开头字母合在一起就是“鱼”这个词。所有事物均被理解为神圣真理的感性显现 ,是肉眼不可见的最高理性的化身 ,结果对看不见摸不着的神性的崇拜 ,被引向对有象征意义的具体事物的崇拜 ,其中就隐含着对具体美的歌颂。例如光与火 ,本来就是圣经中一切神圣事物的标志 ,如火轮、火河、火天使等 ,中世纪更是三位一体的上帝的现身。在《神曲·天堂篇》的临结束部分 ,但丁就不仅描写了作为三位一体的象征的由同一容积的三个光环发出的永恒的光 ,也讴歌了诗人前所未有的狂喜体验和带给他这种体验的永恒恋人贝雅特丽采。

摇摇就像司各特·伊利杰纳(约 1150 年~约 1206 年)所说 :“一切可见的和有形体的对象无不多多少少是无形体的东西和(纯)智慧的东西的符号”^①。经过神学象征主义 ,各种物质的具体的美 ,在上帝最高理性(这就是“无形体的东西”和“纯智慧的东西”)的庇护下取得了自己的合法性 ,形成了神圣的纯粹美和现实的具体美的联系纽带。审美的目光 ,由此跨越了神界和俗世。

摇摇奥古斯丁和神性美

摇摇在神学象征主义的形成过程里 ,生活在罗马帝国末期的神学家圣奥古斯丁(约 354 年~430 年)作出了重要贡献。他的思想深刻地影

^① 伊利杰纳 :《论宇宙的构成》,见

响了后来的中世纪,被认为是基督教最重要的学者之一,是经院哲学的奠基者。他提出的“上帝之城”是中世纪教会谋求政治权力的理论根据。

摇摇奥古斯丁出生在罗马帝国统治下的北非,后在米兰和罗马生活和求学,曾是摩尼教的信徒,因其教义有疑点(尤其和天文学知识有矛盾),改宗接受洗礼信仰了基督教,后来长期在迦太基(今突尼斯)担任主教,并写了许多著作反对其它教派,学说中比较多地吸收了柏拉图主义。

摇摇奥古斯丁在《论秩序》等著作中,亦步亦趋地重复了柏拉图《蒂迈欧篇》中以数的原则创造世界的构想。区别在于,古希腊思想中的数是自然的一种形式,数是和自然同在的,但奥古斯丁强调,数及其抽象排列的形式都受到上帝福音的洗礼。这样就和圣经《创世记》上帝从一无所有中创造了世界的说法保持了一致,也让数成为上帝的创造物之一,从而体现了上帝的神性,或者说,数是上帝神性的最纯粹的体现。

摇摇在奥古斯丁看来,美和存在物的本质都寓于数之中。他虽不绝对排斥感觉和形象,也提到了视觉的作用,但坚持数之美是最高级的。他说:“理性注意到:在世界上,美是悦目的;在美中形象是悦目的;在形象中量度是悦目的;在量度中数是悦目的。”^①以数为特征的神学象征主义,积极意义在于注意到了美的形式要素。圣奥古斯丁和许多人都认为,等边三角形比不等边的美,正方形又比等边三角形美,而具有最充分的相等程度的圆比其它所有图形都美。

摇摇而审美,则是灵魂在实现自身的和谐后,从数的维度上对对象的把握。这里的“灵魂和谐”说,也反映了普罗丁诺的新柏拉图主

① 奥古斯丁:《论秩序》第 四卷。

义的影响。具体地说,美的魅力的基础,在于知觉者和被知觉物,也即人和他的认识对象,在对称中显示的亲和力。如何才能达到这一点呢?通过理性。理性是灵魂最优秀的部分,也是灵魂的导师。它指引灵魂超越感性形象,从对象身上抽象出一点点数理性,并统一于数量的明晰与单纯上。这时灵魂本身也具有了秩序性,才得于观照万事万物以数的形式体现的上帝的唯一精神,这个唯一精神就是最高的美,它是为所有美好事物所摹拟的。显然,奥古斯丁不仅指出了数的秩序是上帝神性的象征,而且也指出了灵魂的和谐才是领会这一神性象征的绝对条件。

摇摇不过,用这样的方式去领会美,意味着抛弃事物的感性因素,通过数的形式去把握世界。显然这里的美和艺术审美关系不大,也印证了奥古斯丁反对艺术的基本立场。他从自己青年时代的切身经验中,体会过艺术审美的感性力量,却因此深感惶惑。他的《忏悔录》曾回忆自己年轻时阅读荷马史诗,体验到各种强烈感情,为其左右而难以自拔,妨碍他得到上帝“光辉的照耀”,所以深切表示忏悔。同样他也多次攻击戏剧艺术淫猥放荡。在奥古斯丁的审美观中,神学理性主义的特征是相当突出的。

摇摇这样一个抛弃感性与艺术的魅惑,进而达到真正的理性美或神性美的途径,同追随“永恒的智慧”一样,仍然是一个由低到高的攀登阶梯的过程。这点也和柏拉图的观点一致,不过奥古斯丁的分析更细致、更集中于人的灵魂。他把这个阶梯的不同层次,从低到高,区分为由兴奋美、感觉美、艺术美、忠贞美、安宁美、入神美直至静观美的几个阶段,相当于从肉体美,经由肉体之美、肉体周围之美,趋向灵魂之美、灵魂内在之美,达到上帝之美,及与上帝共存之美。这种“与上帝共存之美”就是人的灵魂所能实现的最高和谐,与上帝的神性同在的和谐。从中我们看到,艺术美被他放在“肉体周围”的范围,明显是一个必须超越的阶段。另外一点不同

是,对柏拉图来说,得以窥见最高的美的途径是双重的,既有知性的阶梯,也有失去理智的迷狂;而对圣奥古斯丁来说,只剩下一条路可走,唯有通过理性抽象,从形象达到数量。任何情况下,那种由外部物体刺激引起的感官之美总是属于最低级,还没有成形,只有同上帝的普遍性结合在一起,同上帝的“形式”融为一体,才是完成了的尽善尽美的境地。

摇摇另一方面,从奥古斯丁的“阶梯说”可以看出,在他那个时代即基督教尚未完全确立文化统治权时,感觉和体验状态中的美,还是得到一定程度的承认的,虽然他的主旨是要维护至高无上的神性美。越到后来,基督教的意识形态越不给这方面提供空间。四世纪的神学家阿贝拉尔(1079-1142)曾提出要恢复感觉的地位,建立人的精神世界的统一性,结果就被认为动摇了基督的神性,被宗教会议宣布为异端,遭到了迫害。

摇摇奥古斯丁还是有足够的条件来思考艺术审美问题的。当然,他也同样表现出二重性。例如,他一边指责艺术是欺骗,但又说明是为着娱乐目的的欺骗,言外之意是可以谅解的,这样一来艺术就变成了相对无害的东西。他还竭尽雄辩之能事,就艺术的虚构与真实问题发表了见解。他认为,艺术作品之所以真实,正在于它的特殊的虚假性,因为如果演员不充当假的人物,就不能成为真正的演员;画中的马如果不是虚假的,所绘制的马的形象就不会是真的;镜子里反映的人像也必须是假相,才能成为真正的映象。^①如此机智的话语,无疑为艺术所谓的“不真实”作了极好的辩护。

摇摇奥古斯丁集中论述的“神性美”观念,面临的最大挑战,是现实生活中确凿无疑地存在着丑或不美的事物。这在逻辑上是和基

^① 参阅吉尔伯特和库恩:《美学史》上卷,页四四零页。

督教的神创论相矛盾的。试想,既然这个宇宙是上帝依据数的和谐原则创造出来的完美秩序,受到上帝永恒之光的普照,又如何可能有丑或不美的现象呢?从这里出发,甚至可能引起人们对上帝的怀疑,一如罗马城受到哥特人的劫掠时大家迁怒于基督教一样(奥古斯丁的《上帝之城》就是为批驳这一点而写的)。

摇摇为捍卫上帝的权威,奥古斯丁从几个方面做了解释。首先,事物应当在相互联系中得到考察,而不要孤立地看任何东西。比方单独的一块石头也许不美,但联系到它所镶嵌的工艺品就美了。同样道理,罪恶虽是丑,但一旦得到惩治也就成了正义美的一部分。其次,需要作仔细的观察,那样就会在渺小而卑微的东西如跳蚤的身上,发现精妙的结构,证明这个世界已经达到了审美上的完善。最后,也是最关键的,要理解对比与变化对和谐的表现的作用,不同的对比与变化正好加强了和谐的力量而不是相反,所以丑的存在及其造成的事物的差异性和多样性,适足于形成真正的美,就像悦耳的音乐借助各种不同声音的和谐协调可以变得更动听,精彩的戏剧演出里英雄人物靠丑角和反派角色显得更英勇。一句话,上帝创造的世界是绝对美好的,人们发现的丑,只是由于人的观察力不够的结果,并不是事物真正的本质。

摇摇以上的辩证论述,从神学的观点出发,却造成了审美视野的扩大,把丑包容到了审美的范围中来。但由此又引出了另一问题:既然事物只是因人的观察力不够才显得丑,那么美的存在是否同人的主观感觉有关?奥古斯丁没有从正面回答这个问题,但他的早期著作对感觉或感官进行了分析。在他看来,感觉或感官是有高低之分的。视觉和听觉较高级,它们属于审美的感觉,因为它们使人以更合理、更完整的形式感受事物;味觉、嗅觉和触觉则较低级,因为人只从实际的效用运用它们。不过,由视觉和听觉的审美感觉得到的快感,很大程度上仍是由正确的比

例关系提供的,这个正确的比例关系就是均衡与适中。有了内在感觉的均衡与适中,才能同外在世界的均衡与适中实现一致,显示出对称中的亲和力。

摇摇神性美到了中世纪末期以综合者或总结者称著的神学家圣托马斯·阿奎那(1224~1274)手里,内容有了进一步的充实,它与感性的微妙联系也继续保持着。阿奎那在《神学大全》中提出了美的三个要素,分别是“完整或完美”(阿奎那译,泽藻茂译),“适当的比例或和谐”(阿奎那译,泽藻茂译),“鲜明即光亮的色彩”(阿奎那译,泽藻茂译)。比例适当或和谐之美,来自数的关系,鲜明即光亮的色彩,是由于事物得到神性的流溢而分有了象征上帝的光,两方面结合达到完整或完美。在这里,审美的任务同样不是为了体验具体事物的美,而是为了认识遥远的来自上帝的美。但无可否认,这三个要素又都是同视觉或听觉等感官知觉密切有关的。乔伊斯写于20世纪的小说《一个青年艺术家的肖像》借助人物之口讨论这三个美的要素,就突出了审美过程中对象与主体两方面的可感受性,应该说不是偶然的。小说中,尚是青年的未来艺术家斯蒂芬·代达罗斯这样诠释和发挥阿奎那的观点——

摇摇摇摇可感知的事物的最完美的关系,因此就必须能够和艺术感受的各个必要的阶段相适应。抓住了这一点,你就抓住了一切美的基本特点……

摇摇美的最高特性,美的形象的清晰的光彩,能被为美的完整所吸引和为美的和谐所陶醉的心灵透彻明晰地加以感受的那一瞬,便是美的喜悦所达到的明晰而安谧的静态平衡。^①

① 参阅乔伊斯:《一个青年艺术家的肖像》中译本,第10页和第11页,外国文学出版社1984年版。

摇摇大教堂艺术

摇摇实际生活中,工匠、建筑师和艺术家继续在从事艺术的创造。他们一方面本着神学象征主义或圣像论的原则,努力体现上帝的崇高伟大,另一方面又从现实取材或取法自然,不知不觉地在突破神学象征主义。从写实的标准出发,它们的成就一时还不能和古希腊罗马相提并论,但也带来了新东西。

摇摇鲍桑葵概括过基督教文化给西欧人的精神世界和艺术想象造成的积极影响,这就是针对罗马帝国的世俗化而倡导的灵的精神。这样一来,灵与肉的对立被强调到极点,反而丰富了艺术的全面表现力。像十字架上的磨难和殉道、苦修者的憔悴等进入绘画题材,恰好增大了艺术审美的感受范围与程度;宗教会议禁止以人体或其它尘世材料表现具有光荣人性的基督及圣家族,也促成了绘画中的神秘感,转而重视描绘脸部,掌握了面部表情的刻画,后者正是古希腊雕塑家欠缺的^①。这样的概括是否全面尽可以讨论,但不同来源的文化因素由混杂而融合,使得中世纪艺术展现出和古希腊罗马艺术的不同风貌,却是不容否认的。这主要指中世纪艺术广泛使用的象征手法,从艺术创作需要把不可见的体验转换为可见的语符出发,应该说象征也是艺术的一种有效表现手段。在此意义上,可以认为中世纪的象征主义继古希腊的自然主义之后,丰富了西方艺术的传统。

摇摇当然,另一方面,中世纪艺术有着更明确更自觉的实用目的,即服务于基督教的宗教信仰,它遵从的首先是上帝的信条,而不是艺术的法则。和宗教文化一道,中世纪艺术经历了漫长的过程。经过从公元远世纪到15世纪长达五百年的战乱、灾荒不断的最黑

^① 鲍桑葵:《美学史》,朱光潜译。

暗年代后,随着西欧社会生活步入正轨,文化上开始复苏,艺术活动也形成了规模。复苏出现在黑暗年代的末期即愿至怨世纪,首先以法国加洛林王朝查理曼大帝统治下一定规模的文化教育运动为开端,内容是兴办学校、修建教堂、修道院及城堡等,后代历史学家同样称之为“文艺复兴”(文艺复兴运动)。所有的财富和材料、智慧和创造力、文化积累和传统,都被调动起来集中在教堂的兴建上,经过几个世纪的努力,最终教堂成了中世纪艺术汇展的一个窗口。基督教艺术的整个成就集中在这里,其局限也在这里暴露无遗。

摇摇教堂的出现,开始只是为了集会举行宗教活动或供朝圣的善男信女途中休息祷告之用,通常矗立在圣徒苦修以至所谓的显圣显灵之处(包括圣徒的墓地),主要分布于经过意大利到法国西部再到西班牙的几条重要的朝圣路线上,然后又随着城市的发育出现在市镇人口密集的区域。最初教堂只是普通而朴素的长方形大会堂,以后逐渐发生变化。夏尔·莫里斯为罗丹《法国大教堂》写的“绪论”精要地概括了这个过程:

摇摇摇摇教会在长方形会堂中找到它最迫切需要的东西:一个有屋顶复盖的宽敞空间,主祭者及信徒在里面各得其所,一起履行宗教仪式。这一建筑物最初的各种用途,已经按照一种型制及一定尺寸把自己划分开来。众所周知,这种即是法院又是商品交易所的建筑,由一个作为法官与受裁者行事之地的半圆后堂以及供商贩与顾客贸易之用的主堂组成。教会人士对这种布局未作丝毫改变。他们几乎把整个主堂留给信徒们,而仅为自己保留下半圆后堂;半圆后堂后来变成唱诗堂,并从主堂的最后几个跨度处拓宽。在半圆后堂前端,又建起祭台,祭台下面,挖了告解座,圣徒们的遗骸就藏在那里,但从源世纪起,又变成教堂地下墓室。在加洛林王朝时期,位于半

圆后堂和主堂之间的耳堂,赋予长方形会堂以十字架的形状,从而使它庄严地基督教化了。^①

摇摇采用十字架的形状作为平面布局,本身就具有象征性的意义。它一方面体现基督受难,一方面又表明人与上帝的交往在有庇荫的十字路口进行。就这样,在教堂形成的最初阶段,神学象征主义就发挥了自己决定性的力量。

摇摇教堂结构的平面十字架因形状的不同,区分出拜占廷式和罗曼式两大建筑类型。拜占廷式盛行于 9 世纪,平面呈正方形十字架,又称希腊十字架,是以希腊为中心的东方教会的标志之一。这种教堂在十字架中央结合部加盖一个尖圆顶大穹窿,或在圆顶上加上一个小尖顶,形状酷似洋葱头,有的还进一步在平面十字架的四个端部都加上一个小穹窿,构成五点式的结构,造成一种上帝君临天下和上帝处处皆在的效果。教堂的外表朴素,圆顶沉重,内里却注意装饰。金属、石料或木料的装饰品布满了大门、扶手以及各种圣物盒,类似的图案也出现在神职人员沉闷的服饰上。礼拜堂刻意用昏暗的蓝绿光照明,加上金银祭物、彩釉塑像、壁画等,试图营造出神秘的气氛。现存的代表性建筑有威尼斯的圣马可大教堂(建于 830~850 年)和相对较晚的莫斯科圣巴塞尔大教堂(建于 1469~1475 年)。

摇摇 9 世纪中叶,拜占廷教廷势力退出西欧,随后罗曼式教堂建筑以法国为中心形成了规模。它的平面结构和拜占廷式有所不同,呈主轴延长的拉丁十字架形。屋顶上加建的塔楼是小尖顶形,门窗半圆拱上的装饰图案和立柱柱头装饰的叙事性质都有东方艺术影响的痕迹。罗曼式教堂有意无意地体现了教会已在西欧确立的权势。教堂规模更宏大,但外形低矮而威严,通过粗重而清晰的

^① 罗丹:《法国大教堂》,上海人民美术出版社 1983 年版,25 页。

轮廓,显得高傲而粗暴。由于墙厚窗少,内部显得阴暗。加上它的扁平比例,使人感到它是一个从地下移至地上的藏尸所,或是一座巨大的陵墓。就像罗丹说的:“罗曼艺术,或多或少,是地窖,是笨重的地下墓室。”^①但这恰好体现了教堂即是圣墓这一教义。这些教堂“适用于举行以苦难为宗旨的宗教所要求的仪式;它们提醒每一个基督徒:只要经常而又自愿地分担一位神的无穷苦难,便会得到无穷幸福;而这一幸福,他不应在现世期望它,而是必须在对死亡的终身思考中、在坟墓中感受它”^②。

摇摇与此同时,教堂内部装饰则更为繁复考究,并日趋华丽,以突出神的世界的宏伟壮观。除了遍布各处的金银和彩色装饰,大型的壁画和各种雕塑,还有顶穹与窗户上的玻璃彩色镶嵌画。专家们认为,这种玻璃彩色镶嵌技艺,直接起源于法国。它的应用很大程度是为了普及教义。中世纪文盲居多,教会通过玻璃彩色镶嵌画上的圣经故事,形象地向信徒们灌输对上帝的信仰。当时的《教义问答》明确规定,信徒们进入教堂后,除了用圣水洗涤、领用圣体(以面包为象征)外,最要紧的事就是观看玻璃彩色镶嵌画。它的实际效果又强化了光的象征作用。随着晴阴朝暮的变化,透过彩色镶嵌玻璃而射进来的光线变幻莫测,在一片五彩缤纷的朦胧之中,信徒们分明感觉到了天国的神奇和缥缈。与此相对的是“在教堂小祭室深处,大蜡烛映出的阴斑似乎使夜色抖动。仅仅为了在祭坛周围聚集使人心烦的模糊形影,聚集神秘所具有的感官刺激,祭坛才真正搞得昏暗少光”^③。法国勃艮第地区的克吕尼修道院大教堂是罗曼式风格的著名建筑物,教堂内外布满了修士

① 罗丹:《法国大教堂》,第1页。

② 同上,第1页。

③ 艾黎·福尔:《世界艺术史》上卷,长江文艺出版社,1983年版,第1页。

们自己雕刻的浮雕装饰图案,门窗上的玻璃彩色镶嵌画也代表着当时的最高水平,但 5 世纪末已遭毁坏。所幸的是从 6 世纪下半叶以来,法国的学者和考古学家已另外发现了一大批。

摇摇教堂的建筑就这样包含了艺术。和古希腊的神殿相比,基督教教堂是个封闭的天地。希腊神殿敞露在大自然中,廊柱支撑的回廊或前殿给人一种穿透感,周围是或大或小的开阔地,即使有围墙也极其矮小,整个轮廓的线条和附近的山峦或远处的地平线连成一气。它无时不刻不在提醒祭祀供奉的人们,神和自然其实是形成一体的。基督教教堂则不然,它用厚重的外墙把自己同外界隔离开来,不是独立在人群拥挤的市镇街道之外,就是和同样幽闭的修道院比邻而居(教堂往往隶属于修道院)。神的国度是同外界隔绝的世界,这一建筑理念源自罗马的哈德良万神殿。内部所有不同寻常的装饰也都是为了表明它同现实的生活世界的距离。礼拜会堂和墓葬区域的并存则用来体现生和死都完成于这一封闭的循环之中。这就是基督教的教堂艺术的宗旨。两种不同的风格,完全建立在不同的神灵观念和信仰上。

摇摇罗曼式教堂是多种文化融合和积淀的产物。法国属于高卢人的国土,一度是罗马帝国的重要行省,而后又有北方法兰克人和诺曼人的蜂拥而进,南方则有阿拉伯东方文化由西班牙传入。随着岁月流逝,其中个别因素逐渐凸现,教堂建筑进而形成了哥特式风格,并很快在法国各地流行开来,并遍及英、德等西欧国家。

摇摇“哥特式”一词来自属于北方蛮族的哥特人,因此直到文艺复兴时期,对意大利人来说它还是“野蛮落后”的代名词。从建筑特点看,其房屋山墙的三角形结构更接近原始的结构样式,也更具有稳定的效果。哥特式风格之所以会产生并占据上风,首先是因为城镇定居人口增加,要求修建更大的教堂以容纳更多的信徒。当时的建筑材料主要是产自法国本地的易加工而又易碎的石料,三

角形结构才能帮助更大型的建筑物达到稳定。于是三角形尖拱或者顶部呈三角形的尖拱从半圆拱中演变出来,厅堂内部改由交叉连接的尖形拱肋支撑着,它们在石柱上作对角线的相交,再分割成小的三角形衍架,沉重的大屋顶的压力由它们分散并转移到地面,有时还必须在尖形拱肋两侧再添加辅助性的拱扶架,以增加支持的力量。整个三角形框架结构就像一具大骨架(当时的建筑学确实借鉴了骨骼的原理),平衡地有效地支撑着一个庞大的躯壳,它能够容纳更多的善男信女。

摇摇从罗曼式转向哥特式的风格变化的背后,还有宗教信念的微妙变化。中世纪后期的基督教变得更为自信了,它不满足于在阴暗的环境中通过思索死亡来超越此岸,而急切地向往直接到达天堂的胜境。随之审美情趣也在改变,地下圣墓的艺术终究显得阴森怪异,现在要求的是天国的巍峨崇高和圣光的神幻瑰丽。一位艺术史家做过精彩的对比:如果说罗曼式教堂以庄严见长,那么哥特式教堂就以升腾取胜;前者向人们展现的是苦难世界中“图画的天堂”(维庸的诗句),后者则表现了飞升到天上的想象和决心。由于哥特式的尖拱成功地克服了建筑物的巨大重力,沉重的石头在建筑力学的魔术下举重若轻,显得失去了质感,在教会神职人员心目中成功地象征了对物质束缚的超越。尖形拱肋支撑的教堂高耸在天,富于动感,给人一种向上腾飞的印象。加上更多更大的彩色玻璃镶嵌窗户取代了厚墙(著名的沙特尔大教堂有 1500 个窗户,面积达 1 万多平方米),当天光从各个方向,以各种色调射进教堂时,不仅整个穹顶就像悬浮在空气中,而且上帝的永恒之光就在置身其中的信徒身旁,似乎天国就在咫尺,弥赛亚即将降临。

摇摇哥特式教堂最突出的特征是三角形的尖拱结构,那完全可以说是“建筑上的镂空术”(夏尔·莫里斯语)。这种更为空灵化的倾向,也反映在教堂建筑内部的装饰艺术上。在面积更大的彩色

镶嵌玻璃窗上,勾勒形象的铅条由直角弯曲改进为圆形,图案更加生动灵巧。同时甬道的立柱变得细长,排列得更加繁密。为了避免破坏立柱之间的整体感和抢夺空间,雕像不再安放在教堂内部,而是移到了大门和外墙。立柱上端则更形弯曲,看上去像植物的枝茎和叶蔓。外墙层层相迭的壁龛顶上,也是卷曲的簇簇枝藤,枝藤上又是自由散布的人形或兽形图案。这类非写实的想象奇特的图案,把早先稚拙笨重的风格一变为纤细轻灵。

摇摇中世纪后期的基督教教堂艺术虽极力表现向天国飞升的愿望,但终究逃脱不了大地的引力和材料的局限,不得不面对自身的极限。从12世纪下半叶到13世纪上半叶,似乎有一股看不见力量在驱使,哥特式教堂的尖形拱顶越造越高。1270年,巴黎圣母院的尖拱达到了128英尺(约38米多),二十年后(1290年)沙尔特大教堂的尖顶同达138英尺。1311年,兰斯大教堂尖拱高度已超过140英尺;不到十年,1328年的亚眠大教堂又接近了150英尺。这一竞赛的最后绝限是1344年为博韦大教堂加建的尖拱顶,高达前所未有的158英尺。然而不到七年,以上这些高高耸立的大尖顶全都先后崩塌。而不少大教堂的尖拱顶,自设计完成以来就始终未曾建成过。作为中世纪神学象征主义艺术的典范,哥特式大教堂恰在自己的最辉煌处遭遇了失败。

摇摇但作为一种建筑样式,哥特式教堂仍不失自己的独特魅力。它总体上高耸轻扬,细部又纤巧精美,材料的沉重质感似乎已不存在。正面尖拱形大门层层雕镂,石头雕琢的半圆形装饰物简直就像飘逸的流苏。一根根本来有可能圆浑粗壮的立柱,分解为细巧的、更多棱的小柱子的组合,逐层向上攀越,不是支撑,而是提升着整个建筑物,直到接近云端的教堂塔楼的顶尖。同时为了弥补细长立柱和多窗户结构的不足,在两侧添加了同为尖拱形的扶架及拱梁,就像张开而下垂的羽翼,随时准备飞腾。今天从空中俯瞰巴

黎圣母院,还可清晰地看到十字形的基本结构两侧的外扶拱,就有如一只巨鸟展开了双翼,随时将腾空而去。除此之外,哥特式教堂还有浓厚丰富的地方特征。单就法国而言,“很容易一开始就分辨出法兰西岛(按指巴黎)和瓦卢瓦建筑的质朴与分寸感,庇卡底和香槟省建筑的欢乐、活跃、粗犷与激情,布列塔尼的粗糙方形造型的力量,诺曼底的丰泽与繁复”^①。不难觉察,艺术创造的个性,正在宗教艺术的统一规范下逐渐萌动。

摇摇绘画和雕刻

摇摇中世纪的绘画艺术,也围绕着教堂的中心,逐步得到了发展。虽然教会有过破坏偶像运动(西方发生在源世纪,东正教发生在苑圆~愿源年间,当中有过间断),却并未能真正杜绝绘画用于偶像崇拜的做法。相反,从教皇格里高利一世起,教会就懂得了,对识字很少的大量民众,形象的绘画是宣传教义的有效工具。

摇摇最早出现的是装饰教堂后堂和地下墓室的圣画,表现基督、使徒和先知们,以后圣像画成了专门的种类。古希腊罗马绘画艺术的技艺久已失传了,所以一开始各类肖像绘画的写实技巧还较幼稚。用古希腊罗马的审美目光来打量,在拜占廷风格的马赛克壁画上,出现的是一些干瘪、扁平、削瘦的人物形象,更多带着象征性,无论基督、使徒、皇帝或臣民,都是基本一律的表情,缺乏生命活力。现存的代表作,有意大利拉文纳圣维达尔教堂里描绘查士丁尼大帝和皇后及其随从的两幅马赛克壁画,是远世纪时拜占廷势力进入意大利留下的历史产物。以后,出现在修道院书籍插图和玻璃镶嵌画中的人体和人像表现也较为稚拙,往往从圣经教义出发,把基督、圣母或圣婴的形状画得比其他人物特别大。像前引

^① 艾黎·福尔:《世界艺术史》上卷,长江文艺出版社员怨缘年版,猿猿页。

鲍桑葵提到的人物的丰富表情刻画,要到中世纪末期才出现。摇摇到罗曼时代,由于借鉴了加洛林王朝细密画、牙雕和金银雕刻的技艺,教堂壁画取得了重大进展,规模也日见宏大。自从法国小说家梅里美在19世纪中叶发现圣塞尔南修道院教堂的壁画后又重见天日的不下数十处遗迹,都表明当时为数甚多的教堂的四周墙壁布满了彩绘的图画,甚至立柱也不例外。这些壁画琳琅满目,技艺精美,以至梅里美认为有可能是希腊大师的手笔。除了壁画,还有祭台的装饰画,它们往往采取几块木板画构成的组画形式,有二联的,也有三联、四联的。不过画面上神学象征主义仍表现得相当充分。如西班牙莱达里教堂的祭坛三联画《基督与十二门徒》,基督像居于中间,不仅比例大大超过两侧的十二门徒,而且构图是两个相迭的圆形,每侧的六个门徒则排列成整齐的三角形。画幅的结构十分典型地体现了圣奥古斯丁的审美原则:等边三角形比不等边的美,具有最充分的相等程度的圆又比其他所有图形都美。摇摇从另一方面看,中世纪绘画中的人物形象,可以说汰洗掉了罗马帝国后期人体造型上的官感主义追求。他们不再以丰满放纵的肢体和耽于恬嬉的神态示人,而是体现着中世纪对精神信仰的执着。无论罗曼时代流行的以《启示录》为根据的抵抗罪恶的主题,还是哥特时代因期盼新千年而盛行的“末日审判”景象,绘画中的人像不论社会身份的高下,多数紧锁眉头,若有所思,蹙然不乐,似乎正在面对当时充满苦难的世界和人生,在反思今生的罪孽和期待来世的超脱,其中闪耀着的是精神的灵光。只是哥特时代因墙壁面积的减少,壁画相应之下也大幅度地消失了。

摇摇中世纪的雕塑艺术也在12世纪随着罗曼式教堂的兴起而突然繁荣起来。起初经过雕刻或敷上彩色的石头人像,还是同石刻纹样一样,是附属于教堂装饰的。虽然它在美化大教堂的艺术中最后被采用,但仍有不同流派和风格的差异,并迅即在教堂外部装

饰上占据了主导地位。这时期的圣像或人像雕刻,总体上还存在着比例失调、姿态僵直等不足。它们所突出的,一样是宗教的精神。罗丹曾对比过沙特尔多大教堂正立面两座钟楼之间的主堂正面山墙尖顶上的天使像和古希腊的萨莫色雷斯的胜利女神像。这一位手持日晷的天使,从高居于顶点之上的位置、扬起的头颅和灵动的衣褶看,确实和那尊双翼齐展的女神有不少共同的地方。但萨莫色雷斯的胜利女神像“是肉感的,在紧贴着的衣衫下面,显出一个赤裸的身子”,而“这个身躯是何等的圣洁……朴素主宰一切。衣服简括地显示出身形,但又并不剥夺掉身形的优雅”,“他的侧影十分虔诚,而且充满着智慧。他带来的,是一切哲学的总和。”^①这一比较很能说明问题。

摇摇到了哥特式教堂,石像雕刻的技巧越来越成熟,数量也越来越繁多,简直布满了大教堂外部的所有空间。身兼艺术家身份的修士们和世俗的艺术家一道,通过精雕细琢,点点滴滴地突破着教堂建筑的程式,在教堂的正面、门廊或祭坛背景的壁龛上,不满足于象征的需要,雕刻出包括捐资的信徒在内的越来越多的人像群。这些人像大体仍是粗糙的、笨拙的,但在他们的形体中,人开始重新感受到了自己不同维度的力量和性质。因此雕像一步步脱离墙壁,脱离立柱,也脱离大教堂,试图寻找属于自己的独立位置,而雕像的造型也越来越摆脱僵硬的程式,转而去把握真实的人性。在法国兰斯大教堂正立面中门右侧题为《天使报喜》和《玛利亚往看伊利莎白》两组雕像里,天使含着窥破了别人的秘密那种得意的微笑,玛利亚则平和安详,已经达到相当高的个性化表现。天使来告诉木匠之妻玛利亚已怀上了圣婴耶稣,是圣家族故事中最富于人情味的情节,在中世纪后期成为雕塑和绘画喜欢表现的主题,充

^① 罗丹:《法国大教堂》,第107页。

分体现了基督教艺术的神性审美目光中浸染了越来越多的人性。

摇摇音乐 最具神性美的艺术

摇摇与此同时,音乐艺术也以教堂为中心重新兴盛起来。

摇摇根据柏拉图的《对话录》,我们可以了解到古希腊不同地区就有不同风格音乐的流传,所以西方的音乐艺术也是源远流长的。但严格地说,柏拉图所说的音乐,还包括某些吟唱活动与诗歌。当时已有各种乐器发明,最突出的是竖琴,是诗人吟唱必备的。罗马人同样有音乐,主要也从古希腊人那里继承过来。和古希腊相比,罗马帝国时期音乐的世俗化特征更为明显,军乐倍受注重,音乐活动也更多地和节日联系在一起。不过罗马音乐被认为是罗马帝国奢靡生活的写照,受到了基督教的猛烈抨击。

摇摇中世纪教堂音乐的发展与繁荣,一方面出自宗教仪式的需要,另一方面是音乐艺术本身特征决定的。在各种艺术门类中,音乐是最为空灵和最为神秘的。它不着形相,运用音响、旋律,作用于我们的听觉,激发起人们潜在的情绪,或为之喜,或为之悲,而不知其所以然,用它来表现飘渺灵动的神性美是最合适的。基督教的神学家们正好摒弃视觉感官的享受而推崇听觉感官的审美,奥古斯丁早年写作的《论音乐》就表现了这一倾向,并非神学家的波依修斯(约467—524)的《音乐原理》,也是同一观点。当然,他们也秉承古希腊毕达哥拉斯对音律与数学比例关系的研究,从数理或哲理方面做了探讨。

摇摇在这样的情况下,教堂中的宗教音乐随同壁画、雕塑艺术一起发展起来,就不值得奇怪了。由于基督教起源于犹太教,以后又由小亚细亚向着西欧和北非传播,早期基督教音乐含有犹太音乐和非洲音乐的成分,并在相当长时间里都处于自发状态。直到远世纪,教皇格里高利一世确立了教权,在意识形态方面加强规范的同

时,也对教堂音乐表现了关心。他亲自制定了赞美诗(《~~赞美诗~~》),这是一种无伴奏歌曲,后世称为“格里高利赞美诗”,它的表演也叫“唱诗”。

摇摇教堂赞美诗用拉丁语演唱,曲调简单,没有和声,旋律缓慢,也缺乏大小调式的变化,而是采用了不同于今天大家熟悉的大小调的调式。在当时的教会制度下,女声部分是由童声代替的。赞美诗的目的很明确,是要唤起听众即信徒们的虔诚之情,但具体效果则往往取决于乐曲本身。最著名的赞美诗有《阿维玛丽亚》(《~~阿维玛丽亚~~》),留存至今的有本尼迪克修会的唱诗班修士为其作的曲谱,后代的作曲家如巴赫(古诺又做了改编)、舒伯特都曾为它谱过曲。与此同时,教堂的礼拜仪式另有伴奏的音乐,最常见的是弥撒曲,由不同的部分组成。无论赞美诗或弥撒曲,那种圣灵高扬的飘渺神秘的气氛,是不难体会到的。

摇摇作为大教堂综合艺术的一部分,音乐的发展和其他艺术的发展是相辅相成的。例如前面提到,15世纪年博韦大教堂加建的尖拱顶,高达前所未有的150英尺,就是为增加唱诗班的席位而扩建的。此后许多教堂的设计,都必须考虑到唱诗班的席位及为之伴奏的管风琴的布局。反过来,教堂的音乐在具体的艺术实践中,也会遵循音乐自身的特点,进一步得到完善。对位式的复调音乐就是这样从赞美诗中发展出来的。16世纪,无名的教会音乐家们开始在原有的赞美诗乐曲的单一旋律上,添加了平行的、相差有四至五度音的乐句。在1574年巴黎圣母院大教堂奠基后不久,一名叫列奥宁的作曲家和他的后继者彼洛丁进一步丰富了添加的乐句,正式把复调引入西方音乐。列奥宁改变了平行乐句和原有的单一旋律相重复的局面,放慢了赞美诗乐句的速度,在它之上创作了更有活力的乐句,彼洛丁则把相对位的乐句增加至三至四行。这样整个乐曲的织体无疑变得更丰满,表现力也更强。当然其中的和

声规则和今天的音乐不完全一致。

摇摇就像教堂建筑有哥特式一样,教堂音乐也有哥特式的风格,它的特征就是复调,至少在法国是这样。这种新风格的教堂音乐称作“圣歌”(GREGORIAN),它结合了拉丁语和地方语言的、颂圣的和世俗的歌行,更注重每一个乐句的乐感而忽略了彼此组织在一起后的整体效果,或者热衷于把某一旋律或曲式复杂化,丢弃了赞美诗原有的意义,多少给人以形式主义的印象。但在意大利和英国,圣歌的写作没有那么复杂,也更可听。约翰·邓斯坦布尔(John Dunstun)和其他英国作曲家已开始运用三度音和六度音,听起来也更觉得悦耳。今天我们走进西方任何一个教堂,都有机会欣赏到源自中世纪的宗教音乐,在穹顶镶嵌玻璃的五彩缤纷的天光映射下,在悠扬、宏伟、肃穆的管风琴乐曲或人声合唱的奏鸣中,感受到那种向天堂飞升的崇高与圣洁。

2 摇人文精神的形象再现

摇摇从中世纪到文艺复兴

摇摇中世纪末期兴起的文艺复兴 ,名义是复兴被中世纪中断的古典的希腊罗马文明 ,实质上是重新被发现的古希腊文化和基督教文化相结合的产物。当然 ,新的社会力量和变革要求 ,导致了这二者相结合的可能。事实上 ,新的东西早就到处在酝酿中。从 15 世纪到 16 世纪前半叶 ,已经涌动着文艺复兴的最初潮流 ,在各类艺术作品中都可以发现征兆。

摇摇这一新潮流的显著特征是对人的再评价 ,人类不再局限于上帝的卑微造物。对上帝的信仰不可能轻易被推翻 ,但人类自身也在要求更自主的地位。15 世纪的女修道院长、宾根的伊尔德伽的《预言书》中有一张小型插图 (类似的手抄本书籍的插图在修道院范围内很流行) ,相当典型地体现了在神的规范下觉醒过来的人的自我意识。

摇摇插图题为“小宇宙的人” ,图中央是一个伸着两手站立的裸体男性 ,背后一个圆形的星座图围绕着他 ,星座图中心又是光芒四射的太阳。在他和星座图的上方和背后又有更为高大的基督 ,左下角则有一名修女仰慕地向他——也可以说向基督的显形——观望。这张图是“小宇宙”的古老理论的写照。“小宇宙”理论认为人和世界类似 ,或者说大宇宙和人所体现的小宇宙类似。在中世纪 ,这一学说曾被发挥到荒唐可笑的地步 ,如人的毛发等于树木植被 ,人的血液等于江河海川等 ,但对推动人的整体性的考察 ,包括人体解剖和生理学起过积极作用。在这幅图画中 ,人不得不继续位居上帝之子

基督的君临和护持之下,但这个放大了的人已被放在中央位置,而且受到了修女眼光的注视,足以说明人越来越受关注。

摇摇在沙特尔修道院教堂南窗的玻璃镶嵌画上,有一个画面也令人深思,画中表现的是骑在巨人肩膀上的侏儒。它的意义,如果联系到同在沙特尔的伯纳德说的一段话,就十分清楚了:“我们是站在巨人们肩膀上的侏儒。我们的视野比他们更宽广和更远大,并非因为我们目光更尖锐和身材更高大,而是因为他们把我们举了起来,并抬到同他们一样的巨大高度……”^①这里已涉及文化进步的观念及其重要条件。可以认为,早在 5 世纪,有的教会人士就隐约认识到,基督教无权宣布自己是知识的绝对权威,它少不了对前人的继承,也禁绝不了未来的发展。

摇摇学术和知识正是以这样的方式,在修道院的学校里默默地孕育着。在著名的克吕尼修道院,维尼拉比利院长主持了阿拉伯文献的翻译工作,其目的原是为了从精神文化上战胜伊斯兰教的异端邪说,但结果在西欧湮没了几个世纪、却有幸保存在阿拉伯人那里的古希腊学术,借此机会重新传入了西方。欧几里得的数学、托勒密的天文学、希波克拉底和盖伦的医学、亚里士多德的物理学、逻辑学和伦理学,再加上阿拉伯学者们研究或综合的成果,用自己智慧的光辉映衬出了虔信的愚昧,就像阳光穿透了浓黑的云层,至少在 12 世纪的修道院的神学院和大学中得到了传播。在这一知识热潮中,以前所谓异教的思想家、学者和杰出人物(包括古希腊和罗马时代的)得到了尊敬和肯定,他们被改造为基督教徒,也尊奉上帝。西格尔·德·布拉邦(1040~1109)甚至说:“亚里士多德是神的化身。”^②

① 转引自勒戈夫:《中世纪的知识分子》,商务印书馆 1982 年版,150 页。

② 同上,150 页。

摇摇当时的书籍插图中,经常出现备受修士尊崇的“知识之树”。教堂壁画上,也为教会的数学家、天文学家和修辞学家提供了席位。在艺术家笔下,甚至亚历山大大帝都成了和修士们热心勘探海洋奥秘的求知者。当然,新事物的成长不可能一帆风顺,知识和科学仍然面临着信仰的强制。有一幅壁画,描绘了修士向信徒一边手持大棒,一边手指书本传授教义的情况,标题叫做“传道需要知识,更需要棒喝”,恰好表现了知识和专断微妙地共处在基督教的统治下的情境。说到底,知识必须服从专断。或者换个说法,知识还不得不蛰伏在福音书的紧身衣里。但通过沙特尔修道院注重科学知识的学风,按照自然科学的原理来解释世界诸事物和创世过程的自然主义,还是日益发挥了影响。在此基础上,神创论受到了限制。自然万物虽仍然是上帝的造物,但上帝的创造不是随心所欲的结果,而是遵循理性进行的。就像有人说的,上帝不会随便便把一段树干变成小牛,虽然上帝无所不能^①。

摇摇从 15 世纪开始,还有一个重要现象,是圣母崇拜的盛行。基督教正统的膜拜对象是圣父、圣子、圣灵的“三位一体”,“三位一体”的性质也是经院哲学研讨的中心课题,但在民间广大信徒中间,圣母玛利亚的地位越来越突出,并影响到宗教界。圣母的一生故事在沙尔特大教堂上有淋漓尽致的刻画,亚眠大教堂的《上帝之母》之门和巴黎圣母院西侧左门楣上的圣母形象,也都是不可多得的杰作。一幅又一幅水粉的、油画的、甚至用贵金属镶嵌的圣母像供奉在教堂和修院里。这个怀抱着圣婴的女性和母亲的形象,远比抽象化的“三位一体”可感可亲,也更有人情味。圣母崇拜的兴起既有原始时代大母神崇拜的悠久而晦而不彰的情结,也有宗教教义束缚下人性的隐秘复苏。创作圣母像的艺术家和瞻仰

^① 转引自勒戈夫:《中世纪的知识分子》,商务印书馆 1982 年版,第 10 页。

它们的人怀着同样的对女性和母亲的钦慕之情。宗教艺术正从这里悄悄地向着人间的艺术过渡。

摇摇圣母像在意大利画家乔托(1266~1336)笔下达到了中世纪的高峰。在他一幅著名的圣母像中,哥特式的三角尖拱形被完整地用于母与子的构图上,但肖像人物的神态和质感已是活生生的人。同时他的绘画中,作为先驱,开始注意到了立体感的表现,试图在平面的画幅上创造第三维的空间。大诗人但丁称赞乔托是他同时代最伟大的画家,乔托正是从中世纪的象征艺术走向文艺复兴的写实艺术的第一人。

摇摇乔托的绘画代表了文艺复兴时期典型的审美范式:从宗教神话世界中去发现和表现人性美。只要艺术还没有彻底改变自己为教堂及教会服务的角色,它的审美视野就不可能完全越出宗教题材的范围。与此同时,在大教堂和修道院的围墙外,也有别的力量在挑战,而且日益强烈。早在14世纪形成的骑士制度和城市,分别代表了贵族和市民,代表来自上层的城堡和下层的民间,结合起来形成了不同于基督教文化的世俗文化,总的表现形态是相对于教堂文化的广场文化,和相对于信仰文化的狂欢文化。它们一方面显得和基督教文化难分难解,另方面表现出不容忽视的批判态度,新的文化因素就在其中孕育,并且逐渐渗透进基督教艺术中来。

摇摇终于到了决定性的时刻。一方面,造型艺术中的人性的因素积累到了接近饱和的程度,圣经中的神和传说人物变得只剩下一个名号,艺术家专心刻画的是现实生活里的躯体与情感;另一方面,希腊古典文明的再发现,不仅向人们提供了不同于经院哲学的知识体系,也向人们敞开了以写实为表现手段的审美世界。于是神学象征主义被抛在一边,追求形似和逼真重新成为艺术和美的规范。

摇摇佛罗伦萨成为文艺复兴的最早发祥地。从吉伯尔特(员猿愿~员源缘)、多那太罗(员猿愿~员源元)等佛罗伦萨的雕塑家身上,可以清晰地看到他们借鉴希腊的古典艺术,在宗教性题材中融进人性主题,并克服中世纪艺术影响的情况。吉伯尔特为佛罗伦萨洗礼堂铜门创作的浮雕,人物层次丰富,有开阔的空间感,精巧细致,兼具装饰性,并突出了人的诞生的主题,被米开朗琪罗誉为“天堂之门”。多那太罗的雕塑作品前期还受哥特艺术的影响,后期已完全加以克服,形成了新的风格。他在员源元年创作的旧约英雄大卫的雕像,完全是机智勇敢的少年形象。他也制作大型青铜浮雕,通过透视的运用以表现集体场面,构图宏伟,又注重富于戏剧性的心理刻画。

摇摇佛罗伦萨画派中,波提切利(员源源~员缘元)的绘画作品是最具过渡性质的一个典型。由于长期服务于梅第契家族,而不是教会,他的油画较早表现了异教神话题材,代表作《春》和《维纳斯的诞生》都是根据古希腊神话传说创作的,突破了中世纪艺术专门描绘圣经题材的限制。但技巧上基本保持了色面平涂和线条勾勒的传统手法,只用淡淡的晕彩来衬托立体感,与其说重视外形的写实,不如说更注重内心的表现。人物特有的忧郁、羞怯和幽怨的表情似乎是时代心态的写照,还缺乏一种开朗的自信,显得纤弱,但这种柔弱的美却别有韵味,更富有现代性。

摇摇不应否认,文艺复兴时期,宗教题材和宗教情绪继续在艺术中占有主流的位置,但人的重要性已经以各种方式突现出来。人的形象的再现,以古希腊罗马的艺术遗迹作为典范,充满了基督教艺术的画廊。同时古希腊罗马的神话传说和历史人物,也取得了和基督教神话传说和圣经人物同等的地位,不再被当做异教而受排斥。二者又统一在对人的形体美和精神面貌的关注上,相比之下神话与宗教的主题反而退居次席。

摇摇和神性共处的人文精神

摇摇与此同时,对上帝的信仰继续是第一位的。辉煌的艺术成就的取得都有赖于上帝之光的普照。达芬奇一再引用但丁的话:“在艺术中,可以把我们称为上帝的孙子。”^①这是一种更高层次的信念,但有时也是表明自己的合法地位的有力根据。薄伽丘也说过,诗歌的任务是“使人们时刻不忘上帝要实现的目的”,所以攻击诗歌也就意味着攻击上帝和基督。他在《但丁传》中为诗辩护的理由,是诗和神学相似,二者均以象征手法来晓喻上帝的真理。我们不难分辨,其中的积极意义不在于继续称颂上帝,而在于靠上帝的佑护求得艺术和诗的合法权益。

摇摇有这样一个不容置疑的最高信仰做前提,在艺术审美的领域,如同在思想领域,形成了新的原则,这就是后人称为人文主义或人文精神的东西,它的精髓是确立人在世界中的独立而重要的地位。摇摇《意大利著名画家伦伯提·伦巴迪传记》(布鲁日,1523年)有一段话突出体现了当时艺术家的人文理想——

摇摇摇摇在这次讨论中,我有理由只讲人体,因为,一切哲学的任务就是寻求对人的完美的了解,宇宙中的一切都以缩小的形式包容在人之中;所以,绘画和雕刻的目标就是突出人,让我们对之沉思,因为人的外表形式涵蕴了一切可见物的美,不管是线条美还是色彩美。^②

摇摇当然,其中还有中世纪流行的“小宇宙”理论的痕迹,但着重点已转到人是万物之美的凝聚。米开朗琪罗也认为人是最伟大的

① 《达芬奇的笔记》转引自吉尔伯特与库恩:《美学史》上卷,144页。

② 转引自《艺术与人文科学·贡布里希文选》,浙江摄影出版社,1993年版,158页。
注员

创造物和最崇高的事物,所以“描绘最崇高事物的绘画作品,将是最崇高的最完美的”。他在致红衣主教皮奥的信中说:“非常明显,建筑物的构成应该遵循与人体构成相同的原则。”^①丢勒说过同样意思的话:“上帝按照人应有的样子一劳永逸地铸造了人,……完美的形式和美都包含在一切人的总和之中。”^②

摇摇在这方面,达芬奇(1453~1519)、米开朗琪罗(1475~1564)和拉斐尔(1483~1520)的作品代表了文艺复兴的造型艺术在体现人文精神上能取得的最高成就。他们先后应教皇尤利乌斯二世和列奥十世之召来到罗马,长期在那里进行艺术创作,把从佛罗伦萨起步的艺术革新发挥到了极致,使罗马成了继佛罗伦萨以后又一艺术中心。

摇摇米开朗琪罗本人在佛罗伦萨时期创作的《大卫》雕像是这一时期理想的人体美的化身。他很可能受到了多那太罗的大卫像的启发,但又有明显的突破。大卫是圣经传说中的英雄,但米开朗琪罗这一尊雕像完全按最理想最优美的人体塑造的。年轻的大卫双脚分开,稳稳地站立在大地上,脸部表情充满了自信、刚毅和勇气,准备好了去迎接一切挑战。他的出现既是古希腊英雄形象的再生,又无疑标志着真正的人的诞生。由此才能懂得,为什么大卫像竖立在梅第契宫前时,会引起巨大的轰动,引来无数群众瞻仰,甚至达芬奇闻讯都跑去观赏,暗暗赞不绝口。

摇摇拉斐尔的圣母画像是另一例子。他成长于擅长圣母画和圣坛画的翁布里亚画派,这一画派的风格优美宁静而带有类型化,以五官端正、眼光向上仰望的圣母或圣徒像为主要特征。拉斐尔来到佛罗伦萨后,很快从这种类型化或程式化的创作方法中走了出来,

① 转引自吉尔伯特与库恩:《美学史》上卷,原页。

② 同上,原页。

取法生活的真实,以少女为模特,绘制当时极受欢迎的圣母画像,用于表现温暖的人性和人的理想形象。拉斐尔毫不讳言自己的追求与努力,他为了画出一个美丽的圣母,需要观察许多个漂亮的女性,并把每个人的长处集中到一起。他在一封信中说过:“为了创造一个美丽的女性形象,我要观察许多美丽的妇女,但由于她们的缺乏,我要按照涌现在我头脑中的理想去创造”^①。他在佛罗伦萨创作的《花园圣母》(又名《美丽园丁》)、《金翅雀的圣母》和《草地圣母》都是出色而动人的作品,并由此奠定了自己的声誉。

摇摇拉斐尔的圣母像在当时大受欢迎的重要意义,还在于反映了上帝的观念或形象在人们心目中的根本变化。在基督教的最初教义中,无论是圣保罗的《罗马人书》(保存在圣经的《新约》里),还是圣奥古斯丁的神学,上帝的形象都是一个残酷无情的裁决者。按照他们的说法,由于人的始祖亚当、夏娃犯下的过错,人类生来就背上了谁也无法避免的原罪,理所应当要遭受上帝永劫不覆的责罚。虽然接受洗礼有机会得到上帝的拯救和宽恕,但并非人人如此,只有一部分选民才有希望或资格。至于谁能成为选民,却又是无法预知的,完全取决于上帝的意志。而这样的永劫的惩罚和随意的拯救,竟然就体现了上帝的至善,因为前者表明了公正,后者表明了怜悯!在这种情况下,人的命运只能是极其可怜的,始终就生活在犯罪感和等待判决的焦灼之中,生活在上帝笼罩下的不安和恐怖之中。但现在根本不同了,这个残忍任性的上帝隐匿不见,出现在公众面前的,是可爱的年轻女性和她的天真的婴儿。三位一体的上帝充分人性化了。不错,圣母崇拜从中世纪就慢慢开始了,但圣母形象的彻底人性化,是在拉斐尔手里完成的。

摇摇肯定不是偶然的,曾经毫无留情地反对偶像化的基督教,已经

^① 转引自贡布里希:《艺术发展史》,第147页,注10

转而允许艺术家把神描绘成人的模样。在米开朗琪罗应罗马教皇之请,先后为西斯廷教堂绘制的两幅大型壁画《创世纪》和《末日审判》中,我们看到,上帝都已具象化为人。而在早些时候,但丁《神曲》“天堂篇”结尾处描写的上帝,还是一片令人无法直视的光华,集中体现出光乃上帝的象征。这一对比雄辩地说明了,当文艺复兴运动起来以后,连上帝的观念,都向着人的形体,迈出了巨大的一跃。

摇摇毫不意外,直接以现实人物为对象的肖像画的出现,只不过是早晚的事。它是这时期的造型艺术从宗教题材向世俗题材过渡的一大标志。这样的过渡当然并不是突如其来的,因为中世纪后期的教堂雕刻,就开始出现捐资兴建或修缮教堂的信徒们的人像。但那时他们还是附属于“圣家庭”(耶稣基督一家,包括圣母玛丽亚、名义上的父亲木匠约翰,有时还有他们的亲属)、天使和圣徒等组成的神圣家族的。现在不一样了,世俗人物有独立的资格被绘在画幅中了。起先是有地位有财富的权势人物:王公贵族、工商业行会会长、红衣大主教、雇佣兵队长……后来一般的普通市民,包括女性,都是肖像画的对象。虽然还不可能完全取代各种神灵的肖像,但很快就发展成长为单独的一个行列。

摇摇与此同时,大型壁画中也出现了相对于宗教题材(来自圣经)和神话题材(来自古希腊)的历史题材,拉斐尔同样为罗马教廷创作的《雅典学院》是一个代表。画面上出现的人物,就他们的身分而言,是历史上实有其人的哲学家、思想家和学者,以柏拉图和亚里士多德为中心,有我们已经熟悉的赫拉克利特、苏格拉底、毕达哥拉斯、伊壁鸠鲁,也有自然科学家欧几里德和托勒密,甚至还有对文艺复兴时期古典思想的传播和研究起了很大推动作用的阿拉伯学者阿威罗伊,以及介绍拉斐尔来罗马为教皇制作壁画的梵蒂冈总建筑师布拉曼特。他们都不是虚构的人物。

摇摇文艺复兴时期造型艺术中真正具有现实感的人物形象的出现,有着多种原因。作为艺术发展本身的契机,西方艺术文化本来就有爱好形象性的思想特点和传统,“在西方,神的思想只能靠与视觉同化的材料,靠经过双手加工的材料才能实现。精神象征经过热烈的过渡到达表象”,所以“随着西方灵魂把以色列预言的内心启示纳入实体,逐渐恢复了自我意识的西方灵魂确有其突发性变化”^①。

摇摇在工艺技术的层面,15世纪尼德兰画家凡艾克发明用油代替蛋清调配颜料,和更具吸收力和渗透性的麻布成为新的绘画的材质,也是至关重要的。它保证了画家能够面对描绘的对象,用充足的时间来创作和反复修改,以努力把握画中人的形体和神态。原来壁画上的人物画,因为顾虑泥灰底的材质和颜料迅速就会干燥,不得不满足于简单化或模式化的表现手法,以便尽快完成。现在这个缺点克服了。由于工艺水平的提高,“湿壁画”已让位于“干壁画”,也就是说,画家不必为了避免涂层干掉匆忙在刚和好的湿灰泥上作画,而可以在干掉的灰泥上从容涂抹描画。与此同时,除了壁画,以画布做材料的“架上画”也很快成为最有吸引力的新品种,从而大大促进了人物肖像画的繁荣。

摇摇当然,促成这一转变的关键因素,还是文艺复兴时期高涨的人文主义思潮。中世纪基督教的圣光笼罩之下,要被弃掷的人的肉体,或在造型艺术中蜕变为半抽象符号的人体,重新获得了合法存在的理由,并进而成为受膜拜和讴歌的偶像。这一点甚至都超过了古希腊,因为那时人体同时还是神性寄寓的场所,而现在,人体开始从神性的光芒下走了出来,几乎完全成为人性本身的造型。可以说,文艺复兴时期以宗教信仰为题材的绘画与雕塑,主题虽然

^① 艾黎·福尔:《世界艺术史》上卷 藏远页。

仍是象征的,表现手法已变成了写实的。它们还在以象征性的构思表现上帝是万物之父的思想,具体的刻划与描绘则完全以现实中的人为标本。

摇摇更应该注意的是,文艺复兴时期艺术中的人文精神,并非只是正面的描绘和歌颂,也包括对人性的深刻思考与严峻反思。在这方面,最优秀的作品无疑要数达芬奇的肖像画《蒙娜丽莎》。这幅画构图和技巧均不算复杂,作于1503年后,前后化费了三年时间,因内涵的含蓄和神秘在艺术史上成为大家探讨和争论的焦点。画作通过人物嘴角神秘莫测的微笑,通过人物背后闪耀着阳光的林木山涧等景物,着重表现人和自然息息相通而又无法言传的微妙心灵。画中的女性并不美,双目甚至有点缺陷,但她开启了通向人类无限丰富的内心世界的桥梁,吸引人们驻足窥探。达芬奇感兴趣的问题,正在于如何把人的形体外部的近乎完美的表情、姿态和动作,同对意识情感深处的隐秘王国的心理研究统一起来,因此他决不停留在古典的希腊艺术已成为样板的统一风格上,也不满足于别人(包括他的前辈和同时代人)带有模式化倾向的绘画手法(这种模式化倾向使他们的作品难免有某种匠气)。相反他努力要找到符合理想的纯朴形式,让无限丰富的精神实质无休止地绽放出来,唯其如此,人文的理想才能获得充分的体现。这一丰富的精神实质也许难以穷尽,难以有明确的答案,正因为如此,才足以构成人的永恒之谜。

摇摇人性的解放,并不只有正面的效应,也会产生反面的东西。正像莎士比亚这一时期的剧作所揭示的,人心的庙堂中既有善的精灵,也有恶的精灵。有关这方面的反思,有时会以宗教题材的形式表现出来,看上去更多继承了中世纪的原罪思想。如米开朗琪罗为西斯廷教堂绘制的大型壁画《最后的审判》,就是这位大艺术家在晚年以上帝的名义,对人类在摆脱神性的束缚后迅速膨胀的贪

欲和罪孽做出的判决。也有的时候,则通过更具象征性的手法得到反映,体现出更多的现代理念。米开朗琪罗为梅第契陵墓所作的两组雕塑《晨昏》与《昼夜》,就属于后者。当时的佛罗伦萨诗人乔凡尼·斯特罗茨观赏了《夜》后,情不自禁地写了一首诗,赞美雕像的栩栩如生:

夜,为你所看到的妩媚地睡着的夜
那是受天使点化的一块活的石头
她睡着,但她具有生命的火焰
只要叫她醒来——她将与你说说话。

摇摇但斯特罗茨只注意到了优美的人体和寄寓其中的生命活力,并没有察觉到困顿在躯干里人性的深刻矛盾。米开朗琪罗本人读到斯特罗茨的诗作后,另外和了一首意趣完全不同的诗,说明了他创作构思时的独特用心。无疑,他和达芬奇一样,在艺术审美中注重的不仅是人的形体,还有更宝贵的人格精神,纵然这人格精神已支离扭曲,不再像古希腊的英雄性格那样单一纯粹,但它恰好是现代入灵与肉走向分裂的深刻焦虑——

睡眠甜美,成为顽石更幸福
只要世上还有罪恶与耻辱,不见不闻,无知无觉
于我是最大的快乐
说得轻些,切莫惊醒我!

摇摇面对自然

摇摇具有现实感和深刻心灵的人的形象在造型艺术中取得主导地位,意味着基督教神学象征主义或圣象论的艺术观念得到了扬弃。取而代之的,是崇尚自然的态度和对科学方法的钻研和运用。目的只有一个:贯彻重新发现或重新确立的“真实”或“逼真”的审美原则。

摇摇在这一点上,文艺复兴的艺术家们达到了相当自觉的程度,至少那些优秀的杰出人物是如此。达芬奇在他弥足珍宝的《绘画论》中,就明确主张:“画家应该研究包罗万象的大自然,应该把自己大量的理智用在所见的一切事物上,要利用构成每一所见物体的最优良成分。通过这样的办法,画家的心灵就似乎变成了一面镜子,真实地反映面前的一切,好像变成了第二自然。”他还说:“最好的途径是求助于充满丰富物体的大自然,而不是求助于其他艺术大师的作品,因为艺术大师的一切都是从大自然那儿学来的。”^①这里所说的“自然”是广义的,至少包括审美的对象和审美的主体两个方面。从前一方面看,艺术应该直接面对自然,把握其中所有的美的事物,而不是考虑如何用形象的符号来再现基督教的信条;从后一方面看,艺术家应该求得与自然的同一,在同自然的完美和谐中,运用自己的艺术技巧,尽善尽美地再现对象物,达到巧夺天工的地步。

摇摇和自己的理论主张相一致,达芬奇的艺术审美十分关注人和自然界的融洽统一。在前面已提到过的《蒙娜丽莎》和更早的《岩间圣母》中,自然风光都成了画幅的有机成分。有必要重复一下,《蒙娜丽莎》里作为人物背景的,不是室内的装饰,也不是尼德兰画家喜欢采用的从窗口看出去的景象,直接就是外部的景物,它们处在金色阳光的照耀下,笼罩着飘忽不定的阴影,喻示着人和自然的沟通。同样,在宗教性题材的《岩间圣母》中,圣子诞生和生活的环境,从原来传说中马厩这样的地方,移到了灵毓锺秀的峰峦林壑之间。这是一个创造性的变动,明显在强调大自然才是孕育圣灵及人类的摇篮。

摇摇艺术直接面对自然的另一结果,是催生了风景画,让它逐步成

① 转引自吉尔伯特与库恩:《美学史》上卷,圆缘圆-圆缘圆页。

长为新品种。“古人只是把风景视为其他作品的仆人,他们用零碎的风景填满人物及情节之间的空白处,或空白角落,以此来说明或布置他们的历史画,此外并未对它加以别的考虑和利用”^①。而从15世纪中叶以后,风景画逐渐从宗教画、历史画、肖像画的背景中分离出来,迅速发展成为另一门类,变成绘画或印刷品的公认题材,并列入人们订购的艺术制品单中。一些以风景画为专门题材的画家也应运而生,如约希姆·帕蒂尼尔(1484—1547)和彼得·勃鲁盖尔(1525—1569)等,前者得到过德国文艺复兴大画家丢勒的称赞。而丢勒本人,也被认为是优秀风景画家之一,他的不少版画作品就都是风景画。在这一潮流的影响下,许多原来擅长风景背景绘画的画家们,南自意大利的威尼斯,北至荷兰的安特卫普,不是将画幅中的宗教或神话人物越缩越小,就是将原来的风景背景扩大为独立的画作,产生了许多杰出的作品。

摇摇对自然的重视和关爱只是风景画兴起的原因之一,从艺术自身表现形式来看,应该说是绘画艺术所积累的现成的视觉符号,让画家有可能感应或发现大自然中的某些特定的形式。例如山峦的起伏线、树木的生动样子、河流的曲线等在打破地平线和建筑物外形的呆板及所起的平衡作用,都是画家们在实践中早就注意到的。因此自然景物成为艺术表现的新内容,也体现了艺术审美本身的特征。

摇摇不过,也正是这些形式因素,使当时的风景画在面向自然时,免不了还流露出概念化或模式化的痕迹。过去的风景背景的构图,往往作为习惯运用的模式或套路,重新出现在这阶段独立绘制的风景画中。或者保持着宗教观念的影响,继续将大自然当作神创造的奇

^① 爱德华·诺加特:《细密画》(1944年),转引自《艺术与人文科学:贡布里希文选》,吴源页。

迹 画幅里会出现鸽子、羊群等的图像 ,但它们都是象征性的 (鸽子象征天使 ,羊群象征信徒) ,并非画家真正面对的东西。由此也就能理解 ,当时艺术批评对风景画的分类 ,采用了今天难以理解的标准 ,即以舞台布景的适用范围 (适合悲剧、喜剧还是滑稽剧)来区分 ,要不就用英雄式、田园式等诗歌类型来区分。凡此种种 ,都说明风景画某种程度仍是一种附属的艺术。严格意义上的独立的风景画 ,应该说还有待以后 ,尤其浪漫主义时期的进一步的发展。但关键是 ,它表明文艺复兴时期人们开始用现实的目光审视自然 ,不再把它当作上帝神性的象征。人和自然直接面对面了。

摇摇审美中的科学

摇摇要求艺术成为真实地反映一切的镜子 ,导致了艺术中科学方法的广泛运用。古希腊的造型艺术 ,也懂得比例等技艺上的法规。文艺复兴时期的艺术家们 ,更清楚地认识到 ,取法自然 ,不等于简单的摹写 ,那样做不可能达到自然的境界 ,还需要科学知识的辅导。佛罗伦萨多才多艺的人文主义者阿尔贝蒂 (阿尔贝蒂)于1435年撰写的《论绘画》就强调 ,没有几何知识的画家不可能正确作画 ,理由是画家必须对他所见的东西有科学的认识 ,要把所见的东西搬上画幅 ,就要求有几何的知识。所谓的“几何知识”即当时广泛运用的透视法 (也叫短缩法) ,它被认为是自然法则的结晶。达芬奇就告诫画家们 :“在画中务必使模特儿的大小符合透视法 ,杜绝出现任何不合常规和不合自然印象的成分”^①。

摇摇文艺复兴的绘画艺术 ,突破了中世纪惯用的平面涂色的手法 ,三维空间得到了初步的把握。但要想做得更好 ,除了透视法 ,还必须运用人体解剖的科学方法 ,它们是成功地表现立体感即三维空

^① 转引自《艺术与人文科学·贡布里希文选》,第117页。

间的必备手段。当时这两项研究十分盛行,一些大艺术家都下了精深的功夫。如达芬奇为掌握人的形体的奥秘,解剖过三十多具尸体,留下大量带有插图的手稿,米开朗琪罗也以经常出入墓地,能够谙熟人体解剖而著名。今天听起来多少有点骇人听闻,但在当时蔚然成风。那些赴意大利学习艺术的外国艺术家也深受影响。来意大利学艺的德国人丢勒(1471~1528),就专门编辑出版过一册关于透视法和比例的教科书(1498),他亲自为之插图,其中有一幅木版画,描写两位画家用线和框架为工具精心研究短缩法的原理及其效果^①,留下了宝贵的历史见证。

摇摇可以说,在文艺复兴时期,科学和艺术结成了良好的伴侣,同时人们自觉强调艺术和科学有共通之处,强调绘画艺术的智力性和科学性。这既是为了把艺术从体力性的低下技巧提高到精神自由的创造,以改变中世纪以来对造型艺术的轻视——那时候艺术家不过是地位卑微的工匠,也表明新的艺术观念受到了科学技术进步的影响,艺术以自己是科学的一类为荣,艺术相信自己也贯彻了科学的精神。

摇摇当然,艺术与科学的结合仍然保持着审美的特性,并非几何测量方法或人体解剖方法的简单引进。在这方面,达芬奇的大型壁画《最后的晚餐》是典型的代表作。这幅画极为成功地、也是经典式地运用了透视法。它被绘在米兰圣玛丽亚修道院餐厅,借助于透视法,有效地延长了建筑物内部的空间。不仅如此,凡是走进餐厅的人,一下子就会把视线集中在画幅中心的耶苏基督头部上。神的儿子从此被置于人的视线之下,再不需要抬头瞻仰。人们不再膜拜神话,而改变了角度来审视一段故事。

摇摇这幅画的构图也在中世纪同类题材讲究对称均衡的基础上有

^① 参阅贡布里希:《艺术发展史》,页10。

了重大突破。画面上,耶苏基督两侧各坐着六个门徒,分别三人一组,这样安排似乎仍在重复中世纪数学均衡律的审美理想,但通过十二门徒在对称中又有变化的姿态,实际已不再像中世纪艺术家那样,处理得呆板划一。同样重要的是,画作还十分注重各个人物的心理个性的描绘,通过按照精确的数字比例进行分割和组合的形象,着力展现的是对象丰富的人性,而不是神性。我们看到,面对犹大出卖这一突然事件,圣徒们不再像中世纪的作品里表现出千篇一律的逆来顺受或悲天悯人,而是真正像活生生的人,各自做出了各自的反应。与此同时,通过光和影的巧妙处理,出卖者犹大被有意突现出来。这表明,为了进行性格的对比,数学均衡不得不打破,数学均衡之美的原则已经转而服从于以人为主体的新的审美法则。因此在《最后的晚餐》中,既保留了中世纪同一主题壁画的三一式的结构因素,更有从人文主义出发的勇敢创新。

摇摇在拉斐尔的圣母画中,同样能够发现,画家既强化了从哥特艺术(或更直接地从乔托的圣母像)借鉴来的三角形构图,把画中形象减少到三人,又通过人物表情和艺术形式上的联系产生对应关系,突出表现母与子这一人间最为动人的心理或情感的联系。还有米开朗琪罗的雕塑,尤其后期的作品,实际上也没有局限于解剖掌握的情况,而是为着表现主题的需要,对人体进行了变形或扭曲,如上面提到的《晨昏》与《昼夜》,还有著名的奴隶组像,莫不如此。他最后时期的雕塑,甚至有意让雕像保留着石块的原始粗糙形态,不具体展示其人体的全部特征,通过未完成态来反映更深奥的含意。为了进入人物的灵魂,他连最基本的形体都舍弃了。此时对他来说,解剖学获得的人体知识已不重要,重要的是凭直觉去把握人的内心。

摇摇不管怎样,解剖法和透视法等科学方法的运用,在艺术审美上意义重大。依靠解剖学来了解人体的结构,意味着按照本来面貌

来对待人,不再把人当作从属于上帝之光的象征符号,而是从形象性、生动性和可感性来把握人,承认人的感性存在和物质存在的合理性。透视法则意味着以人为中心的审美视野的确立,人不仅成了观察现实世界和大自然的立脚点,也由自己的视觉出发构造了一个艺术和想象的世界。这是人类为自己创造和拓展的另一重要空间,是一个源自实际生活、但又超越于实际生活之上的空间。

摇摇文艺复兴时期的绘画艺术,就这样综合运用了透视、解剖等方面的知识成果,最终以形面在光线作用下的明暗过渡,取代了线条和平涂色块的表现手法,成功地创造出一个以人为中心的艺术世界。

摇摇心灵创造与艺术家自我

摇摇艺术审美虽然引入了科学方法,但它永远不可能像科学追求的那样,去达到一种绝对的客观性。对文艺复兴的艺术家来说,内在心灵的表现才是更重要的,永远不应该把肢体的精确绘制当成造型艺术的全部目的。

摇摇达芬奇就告诫画家们,画中人物的形体动作要符合其心理状态,避免单纯地刻划描绘人物的肢体,否则就“无法赢得人们对其艺术的赞赏,因为所画的人物常在肢体运动与心理活动的符契上有败笔……这种人的艺术丝毫不值得赞扬”^①。他举出诗人作为画家的榜样:“难道你从没有想过诗人写诗吗?他们不会纠缠于美丽的字体,也不在乎删去几行以求更佳的诗句。同样,画家则应该粗略勾画出人物肢干的布局,应该首先注意到与构成画面的人物的心理状态相适合的动作,而不去追求形体各部位的至善至美。”^②关键在于,外在的形体动作,和内在的心理状态,应当给人一种整体

① 参阅贡布里希:《艺术发展史》,员圆页。

② 同上,员猿页。

和谐的感觉,一切从整体出发而不应拘泥于细节。

摇摇肢体动作是看得见的,内心活动却是看不见的。因此在提倡深入把握内在的心灵世界的同时,艺术家主体审美的能力,包括想象力和心灵创造的作用,就显得加倍重要。它们也都得到了进一步的肯定。达芬奇充分注意到了想象力的巨大功能。他指出,速写本上抓住了主要环节、但尚不完善的构图,就如天上飘浮的云彩或墙上斑驳的痕迹一样,可以激发对事物的美妙发明。同样,在另一篇《专论》(Leone Battista Alberti)中,他推荐了一种“激发大脑的各种发明的……新发明的沉思”,让人们观察断壁残垣、未息的余烬、及斑石、云朵和土块,从它们不规则的形状中产生奇妙的联想,把内在视觉中的美的形状投射到它们中去。他还发现了“不明确性”及其对精神活动的巨大支配力。在此基础上,他在绘画技法中,发明并运用了“渐隐法”(sfumato)和“半猜测形式”,意思是将画中对象的形体渐渐隐去,或者只出现部分形象,用这样的办法来激发观众的想象力,其余部分让观众凭自己想象去猜测。这样,突出了绘画的中心内容,并有观众参加了再创造,画面的效果只有显得更加集中和有吸引力。

摇摇艺术家们不仅注重作品中表现的人物形象的内心世界,也高度评价自己作为创作者的心理功能,它具有万能的力量,足够包容和表现所有事物。达芬奇说:“宇宙中存在的一切,不论是可能存在,实际存在还是在想象中存在,都率先出现在他的心里,然后移到他的手上,而且它们表现得如此完美,当你瞥上一眼,它们所显现出来的比例和谐就象事物本身所固有的那样”^①。这里,艺术家心里出现的审美的存在是先决性的。如果说绘画作品达到了完美

^① 《画论》,见《瓦尔比诺拉丁稿本》(Vergara)转引自《艺术与人文科学:贡布里希文选》,页四四。

和谐,那首先是画家心灵达到了完美和谐,它们实质上又是和自然界万事万物的完美和谐相统一的。

摇摇这样的观点并不是达芬奇独有的,它是文艺复兴时期普遍的见解。米开朗琪罗有一首十四行诗也写道:最伟大的艺术家认为每一块大理石都具有内在的义蕴,但只有师法心源的手,才能洞察其中的形象。^①他对雕刻艺术尤其有独到的体会,认为雕刻是“把形体从大理石中解放出来”。这句话包含两层意思,一是形体之美是自然固有的,二是这种自然固有之美仍需要艺术家的解放之力。我们看到,有的学者把这样一些观点归之于文艺复兴时期新柏拉图主义的流行,其实它们更多是艺术审美的直觉感悟。谁都清楚,美有待艺术家去发现,也有待艺术家去挖掘。

摇摇只有从这里出发,才能进一步了解文艺复兴的造型艺术迅速达到古希腊的创作水平的原因。单凭仿效是不够的,更要紧的是发挥艺术家主体的创造力。意大利文艺复兴的大师们并没有亦步亦趋地摹仿古希腊的杰作,而是依靠对人的形体和精神美的把握,相当独立地完成了西方艺术从象征主义的表现手法到写实主义的表现手法的飞跃。如果说在雕塑艺术上他们还有保留下来古代杰作可观摩,那么在绘画艺术上他们就远远超出了前辈,因为古希腊并不曾留下什么杰出的绘画。毋宁说,文艺复兴的画家是靠着中世纪积累的教堂绘画的经验,通过自己的创造精神完成这一艺术史上的转折的。米开朗琪罗为西斯廷教堂绘制天顶壁画《创世纪》时,把雕塑人像的艺术特征运用到壁画形象中,一方面固然见出艺术家的独创性,一方面也表明在绘画领域确实缺乏现成的典范,允许作者自由发挥。

摇摇也正因为这样,和中世纪不同,文艺复兴时期艺术家的自我人

① 参阅贡布里希:《艺术发展史》,潘耀明译,注①。

格也突出了。中世纪的人们大多数不是沉浸在神性一致的虔信中,就是被组织在村社或行会的群体中,此刻个体的自我觉醒了,并谋求独立的存在,艺术表现也从趋同的类型化转向鲜明的个性化。应该说这二者哪一方面都不是绝对的,但无疑在文艺复兴时期个性化的成份超过了类型化的成份。相比之下,中世纪的画家受到传统更为严格的控制,素描的目的就是为了让还是学徒的画家们熟练掌握既有的模式(素描)也即程式,绘画作坊也并不企求画家创新,只要求他们程式表现的娴熟技巧,任何笨拙或失误都会受到鄙视或指责。现在这种情况彻底改变了,有了更为自由的创作空间。一位艺术品的订购者要代理人转告米开朗琪罗:“告诉他,我们盼望并渴望的只是以他的天才创造出来的一件作品,这就是我们唯一的、最大的愿望,我们决不选择某一种材料,也决不偏爱某一种题材,只要能得到一件他的举世无双的艺术作品。”^①这说明,艺术审美的个性得到了充分的尊重,从而得以作品的创作中充分反映出来。画家们都在自己的画作中签名,甚至将自己的形象画在作品里。在米开朗琪罗《最后的审判》和拉斐尔《雅典学院》中,都有作者自己的画像在。

摇摇在知性和审美之间

摇摇经过文艺复兴时期的发展,作为艺术表现的对象,无论人或自然景物与物体,都不再是神性的象征物。进入审美领域的,是活生生的、具有感性的、可以感觉得到的人和事物。虽然在名义上,它们继续是上帝的创造物,但在艺术视野的表现中,已恢复了富于生命力和具有感性特征的真实面貌。感觉得到的东西不必再从神性的庇佑下获得合法存在的权利,它们因为属于大自然而天生合理。

^① 转引自《艺术与人文科学·贡布里希文选》,页四页。

而作为艺术表现的主体,艺术家的审美视野也努力贴近感觉经验到的现实,设法展现三维的空间。但为了表现与体验感觉和经验中的现象,却不能停留于纯粹的直觉把握,相反需要透视法或短缩法及解剖学等科学方法。审美摆脱了神性的不必要干扰,转而经过知识理性而得到构形。

摇摇艺术审美获得了知性的关键性帮助,这是意大利文艺复兴的艺术的一大特点。但同时,知性也和艺术审美产生了新的磨擦,毕竟艺术审美不等于科学知识。二者的矛盾在达芬奇、米开朗琪罗和拉斐尔三位大师的创作历程里相当集中地反映出来,他们各自以不同的方式做出了选择,既有重要的贡献,也留下了一些值得思考的问题。

摇摇达芬奇 15 岁进入佛罗伦萨著名雕刻家和画家委洛其奥的作坊,从青年时代起就在艺术与科学两方面得到了培养,此后科学知性始终在他的艺术生涯中发挥了决定性的作用。在他因不满梅第契家族的专制离开佛罗伦萨而赴米兰的近二十年里,除完成油画《岩间圣母》和《最后的晚餐》外,还以大量精力用于科学研究,在建筑、工程、军事、机械方面有许多发明。1496 年回到佛罗伦萨后,主要仍从事科学研究,中间在罗马待过一个时期,1506 年重返佛罗伦萨,接受邀请任城邦共和国的军事工程师,并创作弗吉奥宫的壁画《安嘉利之战》,此时达芬奇的声誉已遍布整个欧洲。他于 1506 年重返米兰,六年后受教皇之邀再度去罗马。但面临更为年轻的米开朗琪罗和拉斐尔的挑战,年高德劭的达芬奇并不受信任,只好远离艺术,潜心科学。1519 年于六十四岁的高龄赴法国,继续艺术与科学的探索,直到逝世。

摇摇可以说科学知识的钻研伴随了达芬奇一生。米兰时期的绘画,充分表现出他在运用科学原理上匠心独运。除了《最后的晚餐》,作于 1501 年的《岩间圣母》,既借鉴了哥特式的三角形构图

以显现人物形象组合的稳定性,也通过透视关系和人物姿态的相互照应以强调画面的整体性。这种建立在理性思考基础上的构图,给了后来的拉斐尔重要的启示。由于达芬奇是位科学思想十分强烈的艺术家,甚至有人说艺术只是他科学知识的一个表现方面。他需要面对的问题是,如何把完整、严密和精确的知性理解,体现在艺术的审美活动中。我们看他的素描草图,充满了繁多的、几乎密密麻麻的线条,就可知道他为了在绘画上从线条为主的平面表现法转到形面表现法,化费了多大的精力。而一旦掌握了其中的奥秘,即使普通的一草一木,在他笔下都获得了活的生命。

摇摇达芬奇的困惑在于如何让科学与艺术达到平衡。有人遗憾他的科学兴趣和多才多艺妨碍了他全心全意献身艺术,其实这一矛盾在艺术审美的过程中就是相当突出的。艺术的发展离不开科学因素的促进,但艺术毕竟有自己特性,过多地进行知性思维和引入科学的原则,必将消磨艺术感受的敏锐触角,在表现技巧上受到局限。当然,纯粹的感觉与经验也不可能直接转化为艺术品,还需要通过知性在更高层次上的整合。但知性的过分干预或控制,也会损害艺术的根源。从这个角度看,说达芬奇的科学爱好影响了他的艺术创作,也许不无道理。

摇摇米开朗琪罗情况有所不同。他最初以雕刻成名,凭借着雕刻艺术的丰富经验和造诣,进而涉足绘画及建筑领域,并取得了出色成就。他比达芬奇年轻二十多岁,受到后者许多教益,但又不满足亦步亦趋。如果说达芬奇身上闪耀着智慧之光,那么相比之下,米开朗琪罗就更多地体现了激情之力。他的雕刻作品更注重于形体的力度,给人一种“大力神的观念”(热尔曼·巴赞语)。很清楚,实际这是在审美视野中对人具有的力量的充分肯定。除了那座为米开朗琪罗确立了“年青的杰出大师”的声望的著名雕像《大卫》,早些时候他在罗马完成的雕像《哀悼基督》,同样显示出娴熟的技

巧及对丰富深厚的人类基本感情的洞察。米开朗琪罗雕刻的代表作还有《摩西》,这原是替教皇尤利乌斯二世修造的陵墓上的一尊坐像,因中途搁置下来,因而成了独立的一座雕像。其风格和内涵正好和《伏卫》形成鲜明对比,表现的是人类古代的执法者刚毅沉稳的精神面貌。这是人的力量的另一侧面的展示。他创作的著名雕像还有为尤利乌斯二世陵墓创作的《被缚的奴隶》和《垂死的奴隶》,两个扭曲的肢体似乎在表现灵魂在经受痛苦折磨,在试图挣脱躯体的囚牢,同时也寓意着精神在克服物质的拘管。

摇摇在追求灵魂对形体的克服方面,米开朗琪罗自觉不自觉地继承了哥特式艺术的精神,即通过审美的形式让高扬的灵魂超越沉重的物质,只不过现在更大程度上是世俗之魂。但与此同时,其内涵已是现代意义上的人的精神悲剧。换个角度,可以说米开朗琪罗是要在冰冷的大理石中注入现代人苏醒乃至骚动的心灵。他不仅要使形体从大理石中解放出来,而且还要赋予石头的形体以现实的生命,让这一现实的生命体现其真实的处境。他的变形的人体,在艺术表现上也就显得“象征主义多于自然主义”^①。

摇摇为了完成这一审美的冲动,米开朗琪罗不仅对人性的进行了深刻的把握,还掌握了精湛的解剖学知识,懂得打破人体正常比例的可能性,和了解大理石的材性。这样,他才可能精心在卡拉拉石场挑选上等石料,通过自己的精工雕琢,把人体的肌质感及所掌握的人体的一切奥妙,曲尽其微地体现在突破常规的形体设计中。然而,大理石质料的沉重冰冷,和人体的温暖及精神世界的轻灵飞扬,终究存在着矛盾,要克服这一点需要付出加倍艰辛。这一困难和哥特式大教堂试图超越石块、铅条和镶嵌玻璃的质料和重量,克服力学的法则以求高耸入天,几乎是类似的。

^① 雅克·德比奇等：《西方艺术史》，海南出版社 1994 年版，图版 107。

摇摇为罗马西斯廷礼拜堂画天顶壁画的任务给了米开朗琪罗机会,让他尝试通过别的方式来表达自己的审美体验。米开朗琪罗自认为是雕刻家而不是画家,但他还是接受了使命。经过四年之久的个人独立描绘,大型壁画《创世纪》完成。就像佛罗伦萨为大卫像而轰动,而今罗马也为这一伟大的杰作而赞叹。西斯廷礼拜堂的天顶和四周的每一窗拱与柱面都得到了充分利用。礼拜堂平缓的圆弧拱顶上,共计九幅画面,描绘了圣经中上帝创造世界和挪亚方舟的故事,两侧窗户之间的拱形结构上,画上了一批先知和女预言家,所有的柱面和边框,都画满了众多的人物,有的直接就像雕刻出来的人像。这么多的人物形象姿态各异,无一不是肢体发达,肌肉健美,他们从心所欲地扭转着身躯,既富于力度和立体感,又反映出人类世界初创时期的深邃情感和思想。先知和女预言家们多数在阅读典籍,严肃地思索着,有的还认真做着笔记;年青人们在欢跃舞蹈,为新纪元的到来而兴奋,而肩负柱础的一对对孩子们似乎在为重压而挣扎;上帝以飘逸的姿态和庄严的手势,把亚当的生命唤醒;亚当满怀喜悦和信心迎接自己的清晨,但上帝身后的天使却带着忧郁注视着亚当,仿佛在替他还未料到以后的艰辛而忧虑……米开朗琪罗心底孕育已久的千百个人物形象都尽情地奔涌而出,但又按照缜密的构思安排在各自的位置。

摇摇由于壁画材料比大理石更易驾驭,更得心应手,西斯廷礼拜堂天顶壁画中人的形体得到了最大限度的表现。绘画和雕刻的界限被打破了,或不如说,绘画向雕刻看齐了。米开朗琪罗有资格宣布:“越美的绘画越接近雕塑,越差的雕塑越接近绘画。”^①

摇摇然而,同为造型艺术的绘画与雕塑,在审美方式上毕竟是有区别的。就三维空间而言,雕塑只要脱离墙壁装饰物的位置,就自然

^① 转引自艾黎·福尔:《世界艺术史》上卷,第265页。

而然解决了这个问题。雕塑所用的艺术媒介,也即表现材料,决定了雕塑本身的立体形式。但绘画就不一样了,墙壁、画布、颜色或涂料,都是平面的,想要通过它们来创造一个三维空间,必须借助众多艺术形式的转换。反过来,在别的方面,绘画又有雕塑不具备的优势,即直接传递色彩和光线的感觉。由此可见,同样的经验感受,进入具体的艺术表现的领域,就产生了差异。意识到审美感受的共同性,而以精湛的技艺,通过不同媒介,使其成为有形可感的东西,是艺术家的职责。但将可相通和可借鉴之处扩大为一者对另一者的取代,等于只认可单一的审美表现方式,不免片面和极端化。米开朗琪罗的做法,在开拓绘画的艺术手段方面是有贡献的,但他以一种审美形式涵盖所有的审美形式,显露出来的是经验主义的局限。

摇摇三大师中最年轻的拉斐尔,从踏上艺术之路的那一刻,就面对着达芬奇和米开朗琪罗的赫赫声望。他 19 岁离开翁布里亚来到佛罗伦萨时,达芬奇和米开朗琪罗两人正作为意大利最著名的艺术家,在弗吉奥宫中面对面作壁画,一争高下。拉斐尔另辟蹊径,以圣母题材的圣坛画取得了成功。成名后他接受教皇的邀请来到罗马,除了继续创作圣母像,也绘制壁画和人像,同时并不缺少佳作。壁画如人物众多、结构对称的《雅典学院》,人物肖像如既写实又传神的《教皇列奥十世和两位红衣主教像》,都相当出色。但他过早离世,大型壁画还没有来得及形成个人的风格特色。

摇摇如果说达芬奇更多体现了科学的追求,米开朗琪罗更多体现了抗争的力量,拉斐尔就更多体现了理想的信念。在作为他标志性艺术的圣母像的绘制中,忠实于真实对象的感性体验和服从于形式完美的审美理念始终处在张力之中。贡布里希曾通过拉斐尔《椅子中的圣母》一画的研究,指出“有两个相互限制的要求,即逼真再现的要求和画面安排的要求。在这两者的处理上往往容易顾

此失彼,但对拉斐尔来说,他的创作就是要找到一个能兼顾这两个要求的最佳答案。^①而实际情况是,拉斐尔往往更遵从理想化的理念,把画面安排的要求放在第一位。正因为此,他的圣母像在显现一种优雅、娴静的女性美的同时,抛弃了实际审美可能有的差异,不可避免地陷入了雷同化——总是哥特式的三角形构图,总是那样的恬美的笑容,总是那种脉脉的温情,生活的真实面貌包括所有的丑陋和不规整,都消失在这相对固定的模式中。只要同他富于个性色彩的肖像画作一比较,圣母像的这种模式化就显得分外突出了。这既是拉斐尔的艺术魅力之所在,也是其缺陷之由生。

摇摇光影聚焦的变幻

摇摇差不多在达芬奇和拉斐尔先后通过艺术审美构建理想化的和谐世界,而米开朗琪罗又以自己的独特个性打破这种和谐的同时,以乔尔乔尼(约 1478~1510)、提香(约 1490~1566)及丁托雷托(1558~1613)为代表的威尼斯画家,在当地标志性的阳光、海水的光影闪烁中找到了新的艺术感悟。他们的成功使意大利东部重要港口城市威尼斯继佛罗伦萨、罗马之后,成为文艺复兴时期又一欣欣向荣的绘画艺术重镇。

摇摇威尼斯画派的作品展示的是一个迥然不同的艺术世界,它变得跟我们更亲近。这一画派的艺术家用形成和体现了自己独特的审美眼光。如果说佛罗伦萨和罗马画派的艺术家用,偏爱采用中心透视法和均衡对称的构图来营造安详、稳定、自信的效果,达到一种雍容典雅的氛围,如同我们在达芬奇《最后的晚餐》或拉斐尔《雅典学院》中都能充分地领略到的那样,那么威尼斯的画家们就喜欢用平行散焦透视的角度,让原先规整但又略显单一的构图变得

① 《艺术与人文科学·贡布里希文选》,页100。

更加丰富多样。这样一来,用以统一画面的手段,就不再是观众潜在视线的固定角度,而是靠漫射的光线造成的色彩的过渡与变化。这种漫射的光线也许是威尼斯海滨波浪与阳光交相辉映的特色,但也是自由扫射的目光必然所得的印象。这意味着,在人的审美目光的中心位置得到奠定以后,又赋予它更多的自由。

摇摇与此同时,画家在创作过程中,也拥有了更多的自由度,因为画幅中通过色彩得到表现的光线,不再是外在的赋予事物和人物以形体的单纯照明源,而是把画家目光所及的各种形象结合在一起的有机粘合剂。这样一来,在威尼斯画派的笔下,尽管也运用写实的手法,但绘画中的艺术世界的构成,又进一步突出了画家的审美体验对事物形式的把握。

摇摇在这方面,乔尔乔尼的《暴风雨》是人们津津乐道的。画的思想内容难以确定,面对观众的左角描绘了一个男子,右侧则是一个怀抱婴儿的女性,背后由近至远是亭园的一角、树木、河流、桥梁、建筑群和乌云密布的天空。所有这些形象都是分散的,很难找到它们意义上的联系,比方说男子和女性是什么关系,或者男子和庭园又是什么关系——他是庭园的主人?游客?臣仆?守卫者?……但由一种视觉感受把它们组成一个层次感极强的总体场景,即雷雨将至时的奇妙的天光。画家似乎不屑于通过画幅向观众传达什么宗教的信条或人文的观念,而只是突出描绘在某一刹那的审美体验或感觉。

摇摇威尼斯画家们有不少明显是宗教题材的绘画,也有意识地打破逐渐程式化的中心透视构图。如提香的《圣母和佩罗萨家族》有意让圣母处在画的右侧,而以左侧的旗帜取得平衡。作为前景的圆形拱门,不是对称地左右相等地出现的,相反一侧大另一侧小。提香的学生、丁托雷托的《圣乔治战恶龙》同样构思新奇,画中主要的形象、和恶龙搏斗的圣乔治反而处在画面纵深的后部,他

救出的少女却以鲜艳的红披风和更大的形体突出在前沿。另一幅《怪马可的奇迹》更是让圣马可在骚乱的人群上空倒栽葱飞跃下来,显现出一种前所未有的动荡气势。在威尼斯画家中,这位丁托雷托是最富有创新精神的,几乎所有的作品都锐意革新,不蹈陈规,当然这也招来了保守人士的非议。同时代的佛罗伦萨的画家兼批评家和传记作家瓦萨里说:“如果他不是打破常规,而是遵循前辈们的美好风格,那他早就成为威尼斯所见最伟大的画家了。”^①这一方面反映了丁托雷托技艺的高超,另一方面也说明并不是所有人都肯定他的创新之举的。

摇摇威尼斯画派的艺术世界,另一方面更多建立在城市生活的富庶和享受上。这是新兴的城市在要求自己的审美权利。这一要求表现于画家笔下甜俗丰满的美妇人裸体,表现于奢靡生活的细节的详尽描绘,也表现于对古老酒神节狂欢的酣畅追忆。画家笔下频频出现的酒神题材,和圣经中被人窥浴的苏珊娜的形象,都不是偶然的。醇酒和美女,正是越来越专注于物质感官的审美目光的产物。

摇摇在这种情况下,即使是相当严肃的宗教性的题材,也被用来反映威尼斯的世俗生活场景。耶稣最后的晚餐原是圣经故事中颇为沉重的一段,但在提香另一位学生委罗内塞(1474~1546)的笔下,极力渲染的是宴会的盛大热闹和欢乐气氛,所撷取的是耶稣宣布有人叛卖前的瞬间,世俗享乐的生活场景完全把宗教牺牲的主题淹没了。只是由于教会方面提出异议,这幅原题《西蒙家的宴会》才改题为《利未家的宴会》,淡化了画作的宗教性主题。委罗内塞本人喜欢展现威尼斯的日常生活,因而被认为是最早的社会风俗画家。

^① 转引自贡布里希:《艺术发展史》,原页。

摇摇委罗内塞也喜欢在画中表现大型的建筑物,不止是作为陪衬,而是画作的重要部分。这种做法无疑受到了米开朗琪罗把雕塑引入绘画的启示,这是把另一艺术样式结合到绘画里来的又一尝试。委罗内塞公开说过,他要采纳米开朗琪罗的大型构图,说明他非常注意吸收其他画家的长处。但他在绘画中大量绘制建筑物的做法,显然既有成功之处,也难免有不足和局限。

摇摇威尼斯的画家们在光线、色彩和阴影的处理上所做出的卓有成效的努力,在预告绘画艺术在迎接更自由的、更服从于创作者意志、也更符合绘画的艺术特性的表现手法。光线和色彩的感觉因素在艺术家的审美中突现出来了,以致有“金色的提香”和“银色的委罗内塞”之称。然而艺术在重视感觉的同时又忽略了精神理想,富有表现力的光线感和色彩感捕捉的是威尼斯这个海上都市的缤纷繁华,而不是它的人格尊严。浮泛漫射的光和影,很可能由于执着的信念之光已逐渐变得朦胧暗淡。

摇摇建筑艺术的新模式

摇摇当色彩辉煌、构图宏大的壁画出现于意大利的教堂、宫殿等建筑物的内部的同时,这些建筑的外形也纷纷展现出全新的面貌。意大利人一直把哥特式当做“野蛮的艺术”,抵御着它的影响,因此哥特式教堂在意大利并不盛行。文艺复兴时期,建筑家们更是有意识地摆脱中世纪流行的建筑样式,认为它们是教会传统势力的象征,转而吸收和采纳古希腊罗马建筑的基本要素。他们直接面向罗马的古典建筑,通过研究总结出构造合理空间的相关法则,并努力体现了以人为中心的审美视野,创造出新的建筑样式。这种建筑样式迅速成为遍及整个欧洲的新风格,并成为新古典主义建筑的典范,其影响一直延续到以后的世纪。

摇摇佛罗伦萨在建筑艺术领域同样走在前头。在这里,布鲁内莱

斯基 (1475-1546) 和前面提到的阿尔贝蒂,都留下了光辉的业绩。作为文艺复兴建筑艺术的先驱,布鲁内莱斯基于 1479 年 (即达芬奇出生前 14 年) 率先设计和建造了佛罗伦萨大教堂的圆穹顶,以其勇敢的创意使人耳目一新,后来这样的圆穹顶成了文艺复兴的标志性建筑。这一圆穹顶由上下两个圆壳重叠构成,安置在八角形的厅堂上,在更大的规模上再现了古罗马万神庙 (由哈德良皇帝在 126 至 136 年间重建) 的圆穹窿,让它构成建筑物各部分组合的中心。布鲁内莱斯基的指导思想非常明确,要求建筑物体现一个统一的构思或统一的节奏,同时为建筑的合理结构和审美形式找到一个数理的模式。阿尔贝蒂继承和发展了布鲁内莱斯基的思想,把古典建筑样式大量运用到当时的民用与宗教建筑中去,不仅设计了曼图亚的安德列亚教堂,也设计了佛罗伦萨的鲁切莱府邸。

摇摇影响更大的,是阿尔贝蒂研究建筑艺术的专著《论建筑》(又名《建筑十篇》)。这部著作探讨了黄金分割、正方形等数学与几何学范畴在确立建筑的形式美与和谐上的重要作用,进一步将它们固定为模式,并参照人体比例来探讨教堂的拉丁十字架形平面图的变化及立柱的比例。由于恢复了古希腊建筑艺术的独特传统 (古希腊立柱也是按照人体比例来设计的),充分体现出以人为本的审美视野,阿尔贝蒂被誉为“真正的人文主义建筑家”。但与此同时,他在建筑与数学关系方面的探讨又确立了建筑艺术的形式美原则。在这两方面,阿尔贝蒂的建筑美学都启发了无数的后来者。

摇摇同样以圆穹顶为标志,文艺复兴建筑艺术最具有代表性的作品是圣彼得大教堂。从开始设计建设的勃拉曼特 (1500-1584) 到中间参加工作的拉斐尔和米开朗琪罗,直到最后完成的维尼奥拉、马代尔诺和丰塔纳等人,五十年间几代艺术家呕心沥血,这座

宏伟壮丽的大教堂才终于大功告成。勃拉曼特设计的教堂平面呈正方形,中间原为希腊十字架形,后在教皇保罗五世的命令下改为拉丁十字架形。教堂纵深长 55 米,两翼宽 55 米,十字架的中央耸立着大圆穹顶,穹顶的鼓形底座围绕着一圈廊柱,正方形的四个角上是四个小圆穹顶。大圆穹顶至 1564 年才完全建成,高 43 米,是当时罗马城最高的建筑物。半个世纪后,1600 年至 1626 年间,又由贝尔尼尼(1578-1680)设计修建了同样气势恢宏的教堂入口广场,二者相得益彰,使圣彼得大教堂和广场成了罗马永恒的骄傲。至今凡是到罗马观光的人,都会在那里徘徊良久,为这一巧夺天工的建筑瑰宝所深深吸引。

摇摇勃拉曼特在罗马圣彼得罗修道院设计修造的坦比哀多小神堂,是另一类型杰作,以小巧玲珑著称,或许更适合城市有限的空间。它建于 1564 至 1569 年间,就在修道院的庭院中,体积不大,内径只有 15 米,但圆柱形的厅堂的上层也有一个圆穹顶,并且通过完美的比例关系同样体现出罕见的和谐、典雅与宏伟。这种类型的小型圆顶建筑物是文艺复兴的审美理想之一,在拉斐尔和其他画家的作品中频频出现。

摇摇有理由认为,文艺复兴建筑艺术本质上是属于城市的,它在城市的空间中寻求教会权势的重振和展现,教皇尤利乌斯二世重修圣彼得大教堂的意图即在这里。就在城市的空间中,教会的建筑和古典的艺术经过艺术家的知识与创造力结合到了一起。与此同时,建筑艺术也运用在城市新贵的府邸建筑和园林上。维琴察由帕拉第奥(1518-1580)设计修建的圆厅别墅和他改建的巴西利卡府邸是这方面的杰出代表。前者成功地将各种古典因素结合为一体,正门是典型的希腊式立柱和三角门楣,屋顶的中央是半圆拱形,边缘部分则竖立着雕像,内外装饰图案摒弃了哥特式细巧纤弱的式样,恢复了朴素庄重的古风式的纹样,内部结构则以实用为

主,平直的四面正方体架构取代了三角菱形的拱梁架构,扩大了可用空间,从而成为以后许多同类建筑物的样板。后者在原来的一座大厅四周加建双层的券柱外廊,立柱和圆拱的安排匀称而富有节奏感,因艺术手法高明,被称为帕拉第奥券柱式,也为后来许多大型建筑设计所借鉴。

摇摇文艺复兴时期的园林建筑同样从古罗马的花园发展而来,但强调自然美,多在城郊乡间修建别墅的同时营建园林,并以别墅为中心加以规划。布局上逐渐强调主轴线的贯穿和格局的整齐,特别注意流水的作用。如罗马东郊蒂沃利著名的埃斯特别墅的园林,园林间布满小溪流和喷泉,有“水花园”之美称。这种审美理念是和绘画中风景画的流行相一致的。

3 摇摇巴洛克与古典主义

摇摇文艺复兴以后

摇摇文艺复兴在意大利造就了艺术的辉煌,但在欧洲其它国家的传播,则历时缓慢。在那些地区,基督教文化继续保持着优势地位,新发现的古希腊文明的影响微乎其微,传统的宗教题材仍占压倒优势,只是从艺术家的技巧手法上能觉察到新因素的影响。这里的原因,一方面有各国不同的文化条件的制约,另一方面又因文艺复兴后期的宗教改革运动在许多国家建立了新教的权威,新教的信条反而限制艺术的发展(不少新教国家唯一能够容忍的绘画形式是肖像画),所以延缓了这一传播或生成的过程。

摇摇文艺复兴如同曙光和朝霞,绚丽而没有能普照大地,并且相当快地就消逝了。即使在意大利本土,情况也是这样。后起的画家丧失了探索和创新的精神,也丧失了艺术审美的敏感,只知摹仿达芬奇、米开朗琪罗和拉斐尔三大师的成功之作,尤其米开朗琪罗的追随者更多一些。年青一代的画家,虽不能说完全不思进取,但他们呕心沥血想出来的各种新奇花样,只限于形式上的东西,试图以此来超过米开朗琪罗,实在是枉费心力。在这样一股潮流中,16世纪后期的意大利,绘画艺术形成了被称为“样式主义”或“手法主义”的潮流。这时期比较突出的画家是卡拉契(1593~1608)和卡拉瓦乔(1597~1609)。卡拉契有意恢复文艺复兴盛期理想的古典美,讲究构图、色彩、人物姿态表情和整个画面格调的典雅优美。卡拉瓦乔在用光的明暗对照上颇有独到之处,更重视写实。

他的画作题材与内容没有多大突破,但这种明暗法在技巧上通过光线和形面的反差以求表现对象的立体维度,一时造成了相当大的影响。

摇摇尽管如此,意大利文艺复兴及以后的绘画艺术,在相当长时期里仍是欧洲各国艺术的典范,佛罗伦萨、罗马、威尼斯成了画家们朝拜的圣地。丢勒就不止一次从德国来到意大利,自觉地学习和吸收文艺复兴的绘画技艺。他钻研透视法和人体解剖,探讨理想的人体美。他的成就主要在版画。代表作有早期的《启示录》木刻组画,和后期以圣经为题材的铜版画。和丢勒齐名的德国画家还有荷尔拜因(1490-1533)。他出生于奥格斯堡一个画家之家,后迁居瑞士的巴塞尔,同时受到北方传统和意大利艺术的双重影响,很快显示出艺术上的才能。但德国的新教势力也影响到他的艺术前途,所以1520年(32岁)他由著名的人文主义者埃拉斯莫的介绍去了英国,后者的介绍信中就提到,“这里艺术正在冻结”。在英国,他成了亨利八世的宫廷画家,以一系列精细入微的肖像画而闻名,也把意大利文艺复兴绘画的技巧带到了英国。即使后来其他一些大画家,如荷兰的鲁本斯、西班牙的委拉斯开兹等,也都专程到意大利学过艺。这样的巨大的影响一直在持续。有的艺术史家甚至认为,整个16世纪的欧洲,艺术上就是一个样式主义的欧洲。

摇摇巴洛克艺术

摇摇随着文艺复兴的结束,适应着走向集权的封建贵族和企图再现昔日荣耀的教会的审美趣味,17世纪出现了后人称为巴洛克的艺术潮流。在样式主义的基础上,它加倍追求形式的繁富与宏伟,追求装饰的效果,同时服务于教堂和宫廷。

摇摇关于“巴洛克”一词,历来有不同的理解和解释,从中世纪晚

期出现到十九世纪,主要意义是“怪异”、“荒诞”。也有人认为“巴洛克”一词源自葡萄牙语,指“不规整的珍珠”,由此衍发出“不规整”之意。这一见解为不少人采纳,实际带有很大的猜测成份。当代的西方艺术史专著一般把巴洛克当作一个时间性的名称,或单指十七世纪,或更宽松地延至上起文艺复兴末期、下迄启蒙时代的历史阶段。从审美特征上看,巴洛克是相对于文艺复兴的古典美和人文美的风格变异,不过这一点并不能简单地只用“怪异”或“不规整”来概括。

摇摇巴洛克首先表现在建筑艺术上,建筑的风格力求突破文艺复兴的样式,为此放手拼接各种建筑艺术要素,如用圆柱来装饰窗户,为平整的屋顶增加雕像,用巨大的涡形卷联结两个楼层,采用耳瓶、盾牌或族徽点缀墙壁……总而言之,强调构成因素的多样化和繁富化。除了文艺复兴盛行的样式(后人称为古典式),还结合了哥特式、罗曼式、拜占廷式等多种过去的样式。这甚至体现在单一的建筑物上,经常第一层是一种样式,第二层又是另一种样式,或者正门立面是古典式的,立柱却是哥特式。显而易见,为了追求变化,建筑师们乐意做各种各样的尝试。

摇摇贝尔尼尼为罗马圣彼得大教堂设计的入口广场是巴洛克建筑的一个典型。广场面积空前浩大,长度超过两个足球场。广场周边由四排圆柱列成四排,组成相互环抱的回廊,一头连接着教堂,一头连接着前方的护厅,并通向广场前的大道。它要表现的是天主教将永远拥抱忠实的信徒们,并向他们敞开自己的怀抱的信念。奇妙的是,参观者站在广场中心时,只能看见前一排圆柱,后三排圆柱都被巧妙地藏匿在视线的后面。贝尔尼尼还将通常安排在屋檐上的人物雕像移到圆柱顶上,在长长的柱形回廊上树立着四座圣徒的雕像,俯瞰着广场,力求造成以天下为怀的宗教氛围。

摇摇罗马天主教在经历了文艺复兴期间的宗教改革和新教分裂的风潮后,顽固地试图恢复中世纪的权威地位,并向世人和信徒重现天堂的奇迹,为此动用了一切可能的艺术手段来重塑教堂的辉煌。正因为这样,巴洛克风格在天主教教堂的设计建造或改建中体现得相当充分。较早修建的罗马耶稣会教堂,内部结构从实用的角度,根据耶稣会反宗教改革的宗旨,提供了一个前所未有的大殿,以保证其成员在接受上帝的使命时能更广泛地团结在一起,外部正面的构造是上下两层既统一又有变化的双立柱和拱门与拱窗,顶部再加上一个典型的希腊式三角门楣,但这三部分又用左右两侧巨大的卷涡形隅撑连接为一体。我们还看到另外有一些教堂建筑,又在三角形希腊式门楣上添加一个文艺复兴式的圆拱顶,充分体现了多种样式共存一体的风格特点。

摇摇教堂内部的装饰也力求富丽堂皇,以便把其中神的世界装点得五彩夺目,炫人视听。教堂内天顶的壁画,运用了透视学、光学和色彩学的各种最新成果,表现天堂之门洞开、云霞飘舞、天使翱翔等情景,收到了很好的艺术效果。最著名的是波佐(1694-1766)所作罗马圣依涅克教堂的天顶壁画。站在底下抬头仰望,你会果真感到自己身处神圣瑰丽的天堂入口,等待天使降临来引领你向上飞升。还有的大教堂的前厅增加了阶梯,由阶梯上去才进入礼拜堂的门,既造成类似剧场的效果,也为了表明,神界高于俗界。

摇摇教堂内部宗教题材性质的雕塑作品,则突出形体的扭曲,把形象的动感建立在曲线和斜线的组合上,这也是所有巴洛克风格的雕塑像的基本风格。它无疑受到了米开朗琪罗的影响,用以表现灵魂受欲念折磨的挣扎与痛苦。但人文主义的反思,已被改造成虔诚信念的重申。不过在宗教信仰的外衣下,我们还是能看到更富世俗气息、更有装饰意味的人体。贝尔尼尼为罗马一所小教堂

所做的祭坛雕塑《怪特雷莎》就是这样的代表作。作品表现十六世纪的修女特雷莎自己叙述过的一段神秘体验:她在幻象中见到天使用金箭穿透了她的心,使她深受痛苦,但同时也体会到无上的欢乐。圣女和天使的造型都极富现实色彩,让人感到是活生生的女性和儿童,同时他们的表情一个沉醉一个愉悦,一定程度也是世俗情感的写照。当时的耶稣会就主张,要让人们通过各种感官与想象去体验信仰。整个构图中,圣女倒仰的身躯和天使的身姿及张开的手臂,还有手中的那支箭,都成锐角交叉。而圣女的衣褶又经复杂化后被突出出来,极富装饰感。这还不够,雕像还大胆地在底座增加了托举圣女飞升的云朵,在上方用金属条组成下射的上帝之光,两相对比给人造成了极为眩目的印象。与其说这座雕像在激励信念,不如认为它在刺激感官。

摇摇从文艺复兴以后的艺术中,罗马天主教再度谋得了好处。它在发扬自中世纪来就利用艺术为自己服务的传统,聪明地借助于审美的方式,向信徒们渲染天国的神秘和美丽,以便巩固他们的信仰。反过来,教会的权势和财力也赞助和推动了巴洛克艺术的普及,并由艺术家们把巴洛克风格带到了世俗生活的领域。

摇摇巴洛克与世俗艺术

摇摇贝尔尼尼和其他艺术家也为显赫的贵族世家营建府第,后者的别墅或宫殿同样经历了向巴洛克风格的转变。贝尔尼尼参加设计的罗马巴尔贝里尼宫是贵族领主的府邸,宫中由科尔托纳(1657~1720)创作的天顶壁画《教皇乌尔班八世颂》和圣依涅克教堂的天顶壁画有异曲同工之妙,色彩艳丽,笔法繁富,人物升腾飞翔,通过向心的透视法造成朝天堂的纵深处而去的动感。位于罗马近郊,分别由阿尔加迪和波罗米尼设计的潘利亚别墅与法尔戈奈别墅也是巴洛克建筑艺术的精华。在混杂和结合多种建筑样

式的同时,波罗米尼(1583~1644)特别具有开创性,他擅长在建筑物的表面做文章,有意强调凹进和凸起的对比,利用不同的几何形状构成强烈的动态,以达到前所未有的视觉效果。

摇摇巴洛克式的世俗建筑还包括城市广场的建设。广场附有巨大的喷泉和方尖形的纪念碑,喷泉中或四周及纪念碑的底座与台阶上都有形状瑰伟的雕像,一起构成重要的新景观。罗马城中,规模宏伟的带有阶梯的迪斯巴涅拉广场,及其它一些喷泉广场,都是遐迩闻名的风景名胜。

摇摇巴洛克艺术总体特征是装饰效果大于思想内涵,形式富丽堂皇,雕琢细腻华美,试图借助于戏剧性的艺术手段,激发起人们的宗教热情,或对权势的钦仰。它属于上流社会,但又对下层民众开放,努力用表面的光怪陆离吸引他们,眩惑他们。17世纪的欧洲巴洛克风格曾风靡一时,但在多数艺术家身上,并不存在类似的单一的审美观。往往在他们受雇于教堂和封建君主时,作品就表现出对巴洛克风格的趋同,而在别的题材上则反映出自己更为真实的追求。杰出画家鲁本斯(1577~1640)的情况很能说明问题。他年青时离开弗兰德斯到罗马等地潜心学习和研究绘画,历时八年才归国担任宫廷画家。他应约替教堂和宫殿绘制的大型绘画作品是典型的巴洛克风格,空间繁富多重,人物组合众多,光线色彩明亮,构图上通过人体的曲线与反曲线及相互的联贯和对比造成动势。他以古希腊神话题材创作的《疏西珀斯女儿被劫》和《阿玛戎之战》是典型的代表作。但他为自己亲人所绘的肖像画,包括他的自画像,则完全是写实的范本。人物的内在情感与思想,连同皮肤肌体的质感,纺织物和饰品的质料,光照部分和阴影的微妙过渡,……都是他着力捕获的东西。他笔下的女人体,也不追求高贵的优雅美,多少显得肥胖,甚至臃肿,却是真实女性的写照,并洋溢着一种喧嚣的生命力。

摇摇绘画中的巴洛克风格更早可以追溯到一位特殊的天才埃尔·格列科(1541?~1614)。他来自希腊克里特岛,在意大利接受样式主义绘画的影响,大部生涯则在反宗教改革的重要阵地、西班牙的旧都托莱多度过。他的作品以宗教题材为主,渗透了虔信的精神,因而广受教会保守人士的欢迎,在审美形式和表现手法上也有较大突破。为了更好地表现宗教情绪,表现在动荡的变革风潮中的痛苦与不安,他的作品侧重于艺术家对对象的领会与感受,所以不受作为绘画对象的人物外在的形体的限制。他不是亦步亦趋地再现客体的形态,而是表现这些客体给画家心灵的内在印象,画中人物往往打破正常比例,身型拉长(有时头颅与身躯的比例达到1:2),面颊尖瘦,而且人物形体的组合上有一种线条和形面的旋律感,流畅而富于变幻,完全不顾及人体解剖或透视法的规则,在用光用色上也别出心裁,类似幻觉中的意境。他的大部分画作既有很强的装饰性,又有神秘主义味道,被认为是开了巴洛克绘画的先河。他这种强调形式感的独特风格,也接近现代派绘画的手法,因而在17世纪得到了越来越高的评价,甚至有人认为他在绘画史上的地位和作用相当于音乐史上的贝多芬。但在人物肖像画上,他仍然表现出严谨的写实作风,《穿毛皮大衣的女人》、《宗教法官尼·德·格拉瓦》等都是形神俱佳的杰作。

摇摇随着封建王权不断得到加强,巴洛克艺术越来越为贵族阶层和王室所喜好。一系列宫殿建筑和园林,都按照巴洛克的风格设计和建成。在内部装潢上,世俗的需求因王公贵族的享乐追求进一步得到体现,前厅、楼梯和走廊都成了装饰的重点,风格豪富、铺张、雕琢、奢华。进入17世纪初,巴洛克以建筑为中心的艺术样式,因封建贵族的穷奢极侈,演变成更具享乐风格、更在装饰效果上下功夫的洛可可式。它表现在建筑物的内部装潢上,一些部件如柱头、纹样等更趋纤巧靡弱、繁复精致,在金碧辉煌和富丽堂皇

上又增加了异国情调,并受到所谓“中国风”的影响,以供奉中国的瓷器工艺品为时髦。这时候的巴洛克及洛可可,已经成为滋生和依附于王权体制的艺术审美形态,代表了从教会权势下脱身出来的艺术同贵族上流社会相结合的倾向,它是艺术与市民社会相结合的另一倾向同时发生的,二者是西方艺术在经历了中世纪的神学象征主义后再度趋于世俗化的过程中的分流。

摇摇法国古典主义与戏剧艺术

摇摇巴洛克艺术和王权的结合,在法国经历了变化,遇到了欧洲最为强大的君主制度的挑战。后者不满足于追随由教会倡导而流行的艺术风尚,想要体现自己的审美理念。这时候,文艺复兴时期曾一度高扬的理性重新被提了出来。以水平、垂直、平衡、明亮为特征的理性风格,是对抗以曲线、反曲线、畸变、幻想为特征的激情风格的新标准,并以回到文艺复兴提倡的希腊罗马的古典为号召。巴罗克的浮华仍一定程度地保留着,但现在强调的是它因王权获得的天然合理性。两种不同的审美视野融汇在一起,巴洛克式的宏伟和古典式的高贵结合为一体,古典主义艺术由此应运而生。

摇摇古典主义的艺术审美眼光具有不容抹煞的意识形态背景。法国的君主们不仅宣布“朕即国家”,也以文化艺术的“保护人”自居,通过各种途径对艺术进行规范。继1661年路易十三批准建立法兰西学士院后,1665年又成立了画家与雕塑家学院,1671年成立建筑家学院,一方面延揽为宫廷效劳的艺术人才,一方面以这些学院为中心,形成所谓“学院派”艺术批评标准。同时大大小小的贵族沙龙,又为这类“学院派”批评的传播提供了场所。宫廷、学院和沙龙,共同孕育了古典主义艺术,它的审美原则在戏剧领域得到了最充分的表述。

摇摇17世纪的王家宫殿也是民间剧团献艺的主要场所,莫里哀

(1570~1585)和高乃依(1592~1650)等人就这样进入了王宫,但他们无一例外都受到了古典主义的批评。作为悲剧家的高乃依的遭遇更能说明问题。他早期写的剧本《熙德》(1594)尽管文辞优美(法国有一句谚语“像《熙德》一样美”即源出于此),但还带着当时宫廷戏剧表演浮夸、情节枝蔓、语句夸张等特点,悲喜剧的界限模糊,也不遵循“三一律”。这些东西被认为是戏剧中的巴罗克风格,为此剧作家大受抨击,剧本最终交法兰西学院审定,同样得到了严厉批评。在此强大压力下,高乃依不得不辍笔三年。

摇摇古典主义对戏剧艺术提出了许多要求和规则,像严格区分悲剧与喜剧、剧本中要贯彻“情节同一、地点同一、时间不过一天”的三一律等,不过是其一小部分内容。古典主义总的倾向是反对文艺复兴以来艺术中的个性表现和内心情感世界的表现,虽然这种表现在巴罗克的激情形式下不无矫揉做作与夸饰的成分,但古典主义连这一点情感都无法容忍,而要以理性原则统制艺术。早在16世纪和17世纪之际,马莱伯(1493~1558)就主张扫除诗歌艺术的神秘之感,以技巧而非灵感来看待诗,提倡可资遵循的作诗法则及明达易晓、合乎规范的诗歌语言。古典主义戏剧艺术兴盛后,理论上的代表人物布瓦洛(1636~1711)发表《诗的艺术》(1674),进一步明确提出诗(广义的)要以理性为指导。这一理性,不再是文艺复兴用以反对宗教虔信的“良知”(conscience),即健全的理智和科学知识,而被填充进了贵族王权的道德规范和审美情趣。到了下一代古典主义剧作家拉辛(1639~1699),就放弃了激情的铺陈,转而用剧中人物悲剧性格的冷静揭示来打动观众,以适应当时的鉴赏趣味。

摇摇古典主义同样以学习古希腊罗马为号召,把古典作品当做样板或典范,甚至当成不可逾越的高峰来膜拜,它的艺术主张都有古典理论做根据。不仅“三一律”出自亚里士多德《诗学》,而且“摹

仿自然”、“适切”、“逼真”等要求也都可以从亚里士多德那里找到依据。但古典主义完全按照自己的需要,对古典学说做出了很大修正。正如马克思曾指出的:“路易十四时期的法国剧作家从理论上构思的那种三一律,是建立在对希腊戏剧(及其解释者亚里士多德)的曲解上的。”^①在古典主义者看来,艺术所摹仿的“自然”只局限于人的本性,而且只是“宫廷和城市”中的人,即贵族的上流社会;莫里哀笔下的平民百姓就不够“高尚”(这是布瓦洛指责莫里哀的话);“适切”是要适合“正派人”的情绪、心理和语言的习惯;“逼真”则是符合社会公众的标准,让大家觉得实有其事;等等。

摇摇古典主义表面看似乎也在恢复文艺复兴的传统,其实却有根本的区别。文艺复兴是将古希腊罗马的典范当作突破基督教神学象征艺术的依据,当作从事艺术创新时参照学习的样板,古典主义则是用以制订多少各种清规戒律,程度不同地压抑了艺术创造的活力。在古典主义者那里,古典主要是必须遵循的东西,或更确切说是必然遵循的某些东西的旗号。因此不难理解,为什么在艺术审美领域中从经验感觉转化为艺术符号方面,古典主义并没有提供任何新手段。

摇摇比较之下,巴洛克更多地保持了文艺复兴后期求变求新的发展趋势,但因缺乏文艺复兴的人文精神,而流于形式上的虚夸。古典主义对此进行整饬,在重新回归古典的旗帜下,充实进贵族统治者的理性原则,以约束虚夸之风,体现出节制、明智、得体的新风尚,和巴洛克追求怪异、新奇和夸诞的艺术情趣迥然有别。但这也只是贵族社会一部分更具自觉的人的主张,旨在加强和巩固王权的统一法制,并不排除整个贵族社会同时追求奢乐浮华的倾向。

^① 《马克思恩格斯全集》第34卷,358页。

正因为这样,17世纪后半期西方艺术中以法国为代表古典主义潮流,并未完全遏制或取消巴洛克的风尚。相反,二者共生并存。而艺术史上有关巴洛克艺术与古典主义艺术的界定,也始终是悬而未决的问题。像沃尔夫林提出的二者的“五大差异”——即古典主义是线条的,巴洛克是画面的;古典主义是平面的,巴洛克是纵深的;古典主义是封闭的,巴洛克是开放的;古典主义的对象相互界限清楚,巴洛克的对象彼此融合一体;古典主义注重清晰,巴洛克注重事物的联系——也只是为着分析方便,相对而言的结论。摇摇长期来人们用古典主义来概括继文艺复兴后的艺术文化发展的又一阶段,但古典主义并不能囊括17世纪艺术的全貌。从德国学者沃尔夫林开始,指出该时期除古典主义外,还存在着有独立审美价值的巴洛克艺术。他的两部重要著作《文艺复兴与巴洛克》(1915)和《艺术史原理》(1915)证实了自17世纪末到18世纪初,巴洛克和古典主义一直是并行的两大艺术观。继续这一工作的还有法国的学者塔皮耶(《巴洛克和古典主义》,1926)和雷蒙(《巴洛克和诗的复兴》,1926)。如今巴洛克的历史地位已被普遍接受,当然不少细节仍可研究讨论。

摇摇凡尔赛宫

摇摇古典主义的标志性建筑是17世纪中期开始兴建的法国凡尔赛宫。正是在有“太阳王”之美誉的路易十四的统治下,凡尔赛从一个小小行宫,扩建为规模浩大的皇家宫殿和庭园。当时的法国凭着空前统一的君权成了欧洲头等强国,文治武功都堪称第一,国力雄厚财源充沛,声望有如日在中天。从17世纪70年代起,路易十四从国外延揽名工巧匠,亲自指挥扩建宫室、绘制壁画、竖立雕像、兴修喷泉、铺设草坪和树丛……全部工程的完成前后历时达30年之久。当凡尔赛最初竣工之日,立刻以它金碧辉煌的豪华风

采和绰约清新的自然情趣轰动了整个欧洲 ,成为各国皇家宫殿园林的典范。

摇摇凡尔赛在巴黎远郊 ,这个地址的选定就很有意思 ,它和属于市民与教会修士的巴黎城拉开了距离 ,而且凌驾其上 ,以表明它专门属于贵族君主。凡尔赛宫以风格新颖、规模宏大、装潢豪华的宫殿园林 ,取代了原来位于巴黎城内显得局促的卢浮宫 ,成为王权的新象征。它就像皇冠上的新钻石 ,熠熠生辉。

摇摇凡尔赛宫在总体设计上突出了中心放射型的几何式图案对称。沿着巴黎大道走进来 ,迎接人们的 ,就是迎面而来的左右两个王家停车库 ,供国王和朝见的贵族大臣和外交使节使用。再往前走 ,穿过三角形的检阅场 (另外两条大道从左右汇聚于此) ,进入宫殿内庭。一幢气宇轩昂的多层楼宇 ,朝向太阳升起的东方 ,中央主楼的两角连接着南北两翼互相对称的两个辅楼 ,形成一个环抱之势 ,就是凡尔赛宫的主体部分。为了表明是“太阳王”的宫殿 ,位于中央主楼二层北部的正殿的 远个厅 ,均以太阳神及其行星命名。其中阿波罗厅最为宏伟壮观 ,是国王御座所在 ,又称御座大厅。厅内墙上悬挂着路易十四的巨幅画像 ,他去世后 ,又在另一面墙悬挂后代相继执政国王的画像。这位伟大的君主 ,就是这种方式佑护着他的皇子皇孙。而在天顶 ,则有宫廷画家绘制的大型壁画《驾驭金马车的阿波罗神》,至今色彩缤纷 ,明艳夺目。为了体现君主的权威 ,甚至国王寝宫都安排在二楼正中 ,居高临下地对着王宫前方的一切 ,直至太阳升起的地平线。

摇摇但路易十四并不总在御座大厅和正殿处理政务 ,有时他喜欢在寝宫背后的镜廊召见大臣和接见外国大使。原因或许是镜廊北端直接敞连着正殿最后的战厅 ,那里装饰的壁画和雕塑都是赞颂路易十四战胜德国、西班牙和荷兰的丰功伟绩的。这一厅一廊的装潢都以金色为主 ,极尽帝王家的奢华和尊贵。长长的镜廊更在

对着 苑窗的 苑个拱形墙洞上镶满了当时还十分新奇的镜子。另一个可能,国王通过镜廊可直接到同在二层南部的王后居室去,而避开寝宫左右的侍卫们,镜廊因此让他感到亲切自如。至于王后的寝宫和别的居室,除个别的简洁清新(如王后的午休室),同样富丽堂皇。

摇摇宫殿内部的壁画题材与素材都采自古希腊罗马,色彩形态丰富,纹样花饰繁复,既显现出巴罗克的丰富变化,又体现了王权的高贵显赫。二者相结合的特点在宫殿各处的装潢上,也展示得淋漓尽致。无论宫寝厅室,楼台亭阁,都精雕细镂,美奂美仑,流金溢彩,恍若仙境。

摇摇宫室之外是大片园林和四周迷人的田园风光。当初选中这个地方,也和这一点有关。但视野中的凡尔赛庭园,更多展现出人工技艺和雕琢的魅力。宫殿后西部大片空间的园林规划,为着体现君王统治的秩序和规范,也都是按照几何图形般的整齐划一和对称原则进行设计的。在这里,到处可以见到方形、圆形、三角形、弧形、菱形、梯形的园圃与花坛。甚至有的灌木的树冠,都修剪成类似的几何形。那盎然的绿意和生机,似乎更多属于人力而不是自然。这其中可以看到阿尔贝蒂数学形式美的建筑原则在起作用,但更重要的目的,是为了强调王权的主宰地位和对一切事物的规范和统摄。在艺术家的巧思的背后,体现的是古典主义的审美风尚,符合理性规范的才是美。

摇摇不过,随处可见的喷泉为凡尔赛庭园带来了另一种勃发的活力。每隔一段不长的路,就有大小不等、装饰各异的水池和喷泉出现。它们凝碧澄翠、喷玉溅珠,交相呼应,或静静映照着绿树蓝天,或动感地幻化出七色彩虹。看得出来,水景是凡尔赛一大特色景观。当年为解决水源问题,专门在西边挖了条长达 员公里的大水渠把河水引进来。这方面的设计构思,仍然以体现“太阳王”的赫

赫权势为指导原则。就在庭园最西端(也是最后方),背邻大水渠、正对着凡尔赛宫中央主楼,是阿波罗大喷水池,池中有太阳神阿波罗驾驶金马车的雕像。其它那些著名的喷泉如海王星池、美女池、酒神池、龙池一样,池中也有相应的主题雕塑。有条小路叫“水径”,两侧布置了 10 个由儿童雕像托起的大理石水盘。点缀在园林小径和草地上,还有许多雕像。所有这些雕塑都一律是古典主义的艺术风格,它们形似文艺复兴时期以古希腊雕塑为典范的作品,但除了供贵族君主观赏,极少有什么思想内涵。

摇摇路易十四以后的法国王室又对凡尔赛宫的庭园进行了扩建。由于受洛可可艺术的“中国风”影响,部分地区更接近中国的园林风格,变得随势取景,另有一番自然真趣。但看全景,凡尔赛宫仍以王室的豪华气派为特色。不少古典主义的戏剧名作就在这座宫殿中上演:莫里哀在这里为路易十四演出了《伪君子》等喜剧,拉辛的悲剧《伊菲革尼亚》也在此献演,……不同艺术种类,曾经在此融汇成一个美奂美仑的整体。

摇摇古典主义绘画

摇摇古典主义的绘画艺术在题材上以古希腊罗马为典范,一方面用古希腊罗马的神话与历史传说替代了基督教神话传说,另一方面以古希腊罗马的形式来表现现实的题材。不仅宫殿宅邸中的壁画是这样,而且当时为贵族王公及夫人小姐创作的肖像,也往往用古希腊罗马的神话形象来比附现实生活中的君主和贵族女性。明明画的是现实人物,却要套上神话人物的外衣,甚至直接化身为神话人物,贵族小姐变成了猎神黛安娜,贵族老爷则变成了战神马尔斯,这种情况比比皆是。流风所及,连大画家鲁本斯都不能免。他受法国王室的邀请,于 1661 年至 1665 年间为卢森堡宫画的 12 幅护墙板组画(一种室内装饰画)《玛丽·梅第契皇后的生平》,就大量

用希腊神话人物形象来代替实际生活中的人物。在艺术技巧上,古典主义绘画也强调理智与法度,而排斥激情的挥洒。

摇摇法国画家普桑(1593~1665)生活在17世纪,是古典主义绘画早期的代表。他的一系列画作如《酒神节》、《花神的王国》、《海神的凯旋》等,均根据古希腊神话创作。他还独创了一种新型的风景画,以少量和微型的人物做点缀,但仍突出古典的主题。如《第欧根尼》、《阿波罗与达芙妮》两幅画,题中提示的传说或神话人物在画面上只占极少比例。这种画风为另一位法国画家洛兰(1674~1748)所继承,他的风景画《伫丽奥佩特拉登岸塔尔苏斯》、《忒巴女王上船》、《欧罗巴》构图具有相同特征。画中的风景也并非实景,更多属于想象的成分。但这样的画作在当时极受欢迎,因为画中表现的典雅与恬美正适合上流社会的审美情趣。

摇摇比较之下,普桑还算是个有思想体验的画家。所绘《阿卡迪亚的牧人》,描绘几个男女牧人面对一块墓碑,上镌拉丁语铭文“阿卡迪亚也有我”,普遍认为这个“我”指死神,因此涵义涉及生死之谜,颇耐寻味。晚年历时数年完成的风景组画《四季》以自然景况暗喻人的命运,也相当深刻。

摇摇路易十四死后,法国宫殿的画风在古典主义的基础上演变为洛可可式。华托(1684~1736)和布歇(1684~1770)一方面继续着古典的题材,以表现上流社会的生活情趣,一方面技巧更加细腻,追求典雅光洁的艺术效果。尤其布歇,他画的女性形象容貌姣好,肢体娇弱,肤色鲜嫩,表情甜美,尽管冠以希腊女神的名字,实际是耽于感官享受的贵族女子的写照。华托除了《发舟西苔岛》^①这类神话与现实融为一体、以表现时尚生活为主题的画作外,尚有

^① 西苔岛是希腊神话中爱神与诗神的游乐之地,画中描绘成双结对的贵族男女准备前往该地。当然这是画家虚拟的。

少数作品具有一定的思想内容和现实意义,布歇就完全作为一名宫殿画家在肆意渲染路易十五宫廷的奢侈享乐风尚。一直到1789年法国大革命后,封建王权一蹶不振,新生的市民社会崛起,启蒙主义者鼓吹的理性主义成为新时代的思潮,古希腊罗马艺术再度被当作理性的典范,古典主义才重新成为艺术审美的主流。但此时的理性已被赋予新的内涵,18世纪与19世纪之交的古典主义也被称为“新古典主义”。

摇摇全面地看,古典主义的艺术审美理念不是没有任何积极的意义。它体现了贵族社会建立自己的艺术审美规范的努力,标志着独立于教堂艺术的宫廷艺术的形成,是结束中世纪的神学象征主义艺术后的重要发展之一。它同样是西方社会迈向近代文明的一个台阶,因而影响相当深远。

摇摇音乐艺术的繁荣

摇摇经历了文艺复兴、巴洛克和古典主义,西方音乐艺术出现了飞跃。尤其经过巴洛克艺术的推动,西方音乐艺术开始走向成熟。

摇摇文艺复兴时期因注重世俗的享受和娱乐,音乐艺术在教堂之外找到了新天地。演奏的乐器多种多样。在16世纪一幅描绘音乐女神的画作上,可以见到一系列流行的乐器:可携带的便携式小型管风琴、曼陀拉(类似吉他)、响板、长号、双腰鼓、风笛、双簧管、铃鼓、古提琴和形状像倒三角形的古三角琴。另一幅收藏在美国华盛顿国家艺术博物馆的16世纪末礼赞圣母玛丽亚的画中,迎接圣母升天的天使们有的歌唱有的奏乐,手中的乐器有双簧管、笛子、小提琴、竖琴、扬琴、竖笛和同为便携式的小管风琴。当时发明的印刷术也促进了音乐的传播。1561年第一部排印的音乐书籍问世,从此音乐作品可以用乐谱的形式得到广泛流传。音乐家们也越来越受欢迎。最早一批音乐家来自尼德兰,当时他们的作曲

水平是全欧洲最高的。他们巡回各地演出,来到西班牙、波希米亚、德国、奥地利,尤其意大利北部,因为在那些国家可得到更多的收入。这些音乐家都是全能的,不仅作曲,也演奏乐曲,训练唱诗班,兼做音乐教师。

摇摇当然,教堂音乐仍是音乐艺术中最重要的部分,但其中已有世俗音乐的东西,即使弥撒音乐也不例外,为此,15世纪中期的特伦特宗教会议专门予以谴责。大约1540年左右,音乐中已出现了最早的和声,唱诗班的合唱也有了最初的四声部。教堂赞美诗发展成了多声部的无伴奏合唱,曲调和歌词都更统一,歌词用拉丁语写成,但风格更为严肃拘谨,完全服务于教堂的圣事。与此同时在意大利出现了被称为“世俗赞美诗”的歌曲(在中文中译为“小曲”、“牧歌”、“情歌”等),用地方语言写歌词,内容歌唱感情或爱情,有时用乐器伴奏,多在宫廷、学者和艺术家集会时演唱,15世纪中期传向其它国家。

摇摇文艺复兴的音乐已达到很高成就,但由于乐曲的体制较小,缺乏丰富的色彩,却要求特殊的技巧,而且乐器也都失传,所以不适合今天的音乐会。只有巴洛克音乐,开始具备了西方现代音乐的要素,至今仍在西方现代舞台上演奏。

摇摇音乐艺术向巴罗克的转变是从威尼斯开始的。在这个富裕的港口城市里,音乐活动大多集中在圣马可大教堂举行。教堂的管风琴手兼唱诗班负责人是在全意大利招募的,演唱时两个合唱队由两部管风琴伴奏,分列在教堂两侧。除了管乐,还加上圆号、短号和提琴。演出时乐声嘹亮,和唱诗班的合唱此起彼伏。

摇摇巴洛克音乐的声乐表演有了固定形式,歌剧、清唱剧(在中文中译为“独唱剧”)、大合唱都是巴洛克时期的产物。声乐中的独唱形式即宣叙调和咏叹调已出现,它们包含在清唱剧中。清唱剧又译作“神剧”或“圣剧”,15世纪末起源于罗马,除了独唱的形式,还有重唱及合

唱,以管弦乐队伴奏,并化装演出,16世纪中叶演变为音乐会主唱的声乐作品,合唱占主要地位,题材也在圣经故事的基础上增加了世俗性的东西。大合唱又音译为“康塔塔”(Cantata),是声乐套曲,形成期稍晚。16世纪初产生于意大利,原是独唱的世俗性叙事套曲,以宣叙调和咏叹调交替组成,用古钢琴伴奏。以后传入德国,加入了重唱和合唱。和清唱剧相比,大合唱不但规模较小,而且内容偏于抒情,即使有故事情节,也较简单。这些声乐表演的形式,直到今天还为广大音乐家所沿用,为广大听众所欣赏。

摇摇器乐曲式则以复调为基础出现了赋格曲。它包括呈示部、展开部、再现部三部分,丰富了乐曲主题的表现手段。呈示部通过摹仿对位法,使一个简短而富有特征的主题在乐曲各声部轮流出现一次,展开部增加了用主题中的个别动机发展而成的“插段”,此后插段和主题又在各个不同的新调上一再出现,这也就是“展开”之意,最后主题再度回到原调,以尾声结束,即为再现部。展开和回到主题的手法又可以多种多样的。赋格曲在德国作曲家巴赫(1685~1750)的《平均律钢琴曲集》中得到了充分的发挥。

摇摇巴赫是巴洛克音乐的最杰出代表。他出生于世代乐师之家,早年曾在德国各地教堂和宫廷当乐师和乐长,后长期担任莱比锡圣多马斯教堂及其附属音乐学校的乐长和教师。他的音乐作品在德国民族音乐的基础上,吸收文艺复兴以来西欧各国的音乐成果,丰富和发展了复调音乐的创作技巧,对西方音乐的发展有深远影响,并相当典型地反映了虔诚的宗教信仰和人文主义理性主义的矛盾。巴洛克音乐的另一代表是韩德尔(1685~1759)。他也是德国音乐家,但主要的音乐创作活动是在1700年定居英国之后。最初创作上演的四十多部歌剧,因没有突破意大利歌剧的程式,并用意大利语演唱,屡屡失败。后转向清唱剧的创作,内容大多数采用家喻户晓的圣经故事,歌词也用了英语,结果获得很大成功。他

们两人的作品直到今天还是音乐会上的保留节目。

摇摇巴洛克时期的器乐形式还有奏鸣曲、组曲和协奏曲,这些也是西方音乐至今广为沿用的体裁。奏鸣曲泛指乐队演奏的器乐曲,到18世纪才有进一步的发展。组曲是器乐另一种形式,由民间舞蹈的组曲而来,是管弦乐队演奏的。所谓协奏曲,和今天的形式有所不同,也可以是大组乐器和小组乐器,而不仅仅是和个别演奏者之者的协奏。巴洛克时期主要是前者的形式,称为大协奏曲。

摇摇各门艺术的发展有各自的轨迹。巴洛克音乐的成熟期已进入17世纪,相对于造型艺术来得晚。在17世纪初期,同样以法国宫廷为中心流行过一段短暂的洛可可音乐。而后在17世纪末和18世纪初,同样出现了古典主义的音乐潮流,通常称为古典音乐。

摇摇和巴洛克音乐相比,古典音乐有许多显著的不同。在乐曲形式上,交响乐、独奏乐器的协奏曲、奏鸣曲、弦乐四重奏和室内乐成了主流,钢琴及规模更大、配置更完善的管弦乐队取代了管风琴和古钢琴;曲子本身普遍采用奏鸣曲式(注意“奏鸣曲式”和“奏鸣曲”是两个概念),表现性更强,旋律更多地体现意念的活动,变得短而多样,联系紧密,调性的转换和音量的变化都更自然流畅。古典歌剧也代替意大利歌剧取得主导地位。

摇摇古典音乐的第一位代表是开创了维也纳乐派的海顿(1732~1809)。他出身于东奥地利一个贫苦的制车工匠家庭,靠自学成材成了音乐家,长期任匈牙利一个小公国的宫廷乐长,曾赴英国演奏。他最早奠定了弦乐四重奏和交响曲的形式,代表作品有《伦敦交响曲》和清唱剧《创世纪》、《四季》等。

摇摇古典音乐和维也纳乐派的真正大师是莫扎特(1756~1791),他的音乐清冽、优美、简洁,有人说这种音乐拒绝任何分析,所以是典型的音乐性的。莫扎特出身于奥地利萨尔斯堡的一个音乐世家,是个音乐神童,从小就在欧洲各地巡回演出,并开始作曲,后回

到萨尔斯堡任大主教的教廷乐师有八年之久,1761年因大主教对其社交活动横加干涉,愤而辞职。此后生活艰难,年仅三十五岁就贫病交加而死。他对歌剧、交响乐、协奏曲、弦乐四重奏的成熟都有杰出的贡献。代表作有两部意大利风格的歌剧《费加罗的婚礼》和《唐璜》,具有德意志民族风格的歌剧《魔笛》,四十九部交响曲中的三大交响曲(耘大调、早小调和 悦大调)和各种独奏乐器的协奏曲和室内乐作品。

摇摇古典音乐和维也纳乐派的最后一个优秀代表是贝多芬(1770~1827)。他出生于德国波恩,1792岁到维也纳定居。他在音乐艺术上作了大量革新,运用充分发展的对比性主题和富于动力感的和声,使奏鸣曲式的结构更具有戏剧性,让管弦乐曲的配器带上交响式的结构,从而使得音乐作品更个性化和更具有现代性。代表作有九大交响曲(其中第三“英雄”、第五“命运”、第六“田园”、第九“合唱”最为著名)、三大钢琴奏鸣曲(“悲怆”、“热情”、“月光”)、歌剧《斐代利奥》、《哀格蒙德》序曲(为歌德同名悲剧而作)及钢琴协奏曲和弦乐四重奏等。贝多芬的作品,构成了西方音乐的宝库。在音乐发展史上,他也起到了承先启后的作用,一方面集古典派之大成,一方面开浪漫派之先河。

4. 摇摇市民社会的写实风貌

摇摇尼德兰风俗绘画

摇摇文艺复兴以后,随着宗教势力的分化和削弱,成长壮大起来的不仅有贵族社会,也有市民社会。从中世纪后期起即十分活跃的城市世俗阶层,在艺术趣味上虽受到教会和上流社会的影响,也体现出自己的审美要求,那就是以写实的风格描绘世俗世界的生活现实。

摇摇写实风格其实在文艺复兴时期的各种艺术形式中已崭露头角。构成文艺复兴时期艺术审美主流的,正是神学象征或神话象征的题材和真实再现自然的表现手法的结合。而在人物肖像和风景画这类非宗教题材中,象征性隐退了,写实性反映得更突出。忠于自然,就意味着让艺术忠实于事物的真实面貌。但在随后的巴罗克和古典主义艺术中,这一审美原则又让位于替教会和王室服务的法则,让位于教皇和国王的欣赏口味。不过,在工商业同样较为发达、教会势力与封建王权又不那么强大的北欧弗莱德人中间,写实的审美要求早早就开辟了自己的道路,并在 17 世纪后期的发展中获得了相当充分的表现。

摇摇早在 15 世纪上半叶,尼德兰(弗莱德人居住的地域,今荷兰、比利时地区)就涌现过凡艾克(约 1380-1440)等杰出画家,以精细繁复的笔法详尽地刻划对象,通过不厌其烦地增加细节,以造成真实感。在他们的人物肖像画中,背景往往除了室内详细的布置外,还透过窗户向室外的城市或港口的景色延伸。这显然是绘制

油画的画家和订购画像的顾客的共同要求,意味着真实地再现人
和他居住的环境。

摇摇凡艾克的肖像画中,《阿尔诺费尼的订婚》尤其突出地体现了一
种富于时代特征的审美视角。在举行仪式的男女背后的墙壁上,特
意画上了一面镜子,镜子里不仅反映出订婚的场面,仔细辨认其中
还有画家的身影。可以发现,这幅画当时还有一定的实用意义。实
际上,这幅肖像画同时具有证书的作用,画家同时也是见证人,证明
订婚有效。但从审美的角度看,则象征性地点明画家的艺术创作正
如这面镜子,是事件发生的目击者和纪录者。艺术就像镜子,要纪录
下自然的真实面貌——这在当时成了大多数人的理念。

摇摇进入 15 世纪后,布吕格尔(1533~1610)因致力于尼德兰
普通农民日常生活的“风俗画”,发扬光大了写实的传统。处在意
大利样式主义由南而北的影响下,他坚持自己的风格,以平实的画
面和单纯的笔法描绘乡村日常图景,在真实的氛围中又透出民间
艺术的谐谑风格,给人留下难忘的印象。《乡村婚礼》、《卡纳瓦尔
与卡雷梅的战争》都是以农村生活为题材的佳作。尤其后一幅画
作,描绘的是农村里一场群众性的斗殴,其场景的开阔,人物的众
多,及尖刻的嘲讽与揭露的意味,都令人想起尼德兰上一辈画家
包西(1464~1531)的宗教题材的大型画作。

摇摇布吕格尔的绘画作品以嘲笑的眼光看待日常生活,在体现出
对农村环境的熟悉与热爱的同时,又流露出平民的智慧和冷峻,还
保留了中世纪以来民间狂欢文化的成分。在《盲人的寓言》这样的
寓意画中,虽然图解的是广为流传的谚语:“瞎子领瞎子,准保
掉水中”,但讽刺矛头所对的也是普遍的世态,似乎反映出艺术家
不为时尚所动的清醒态度。他有一幅素描《画家与买主》也极有
意思。画中的买主一边手中捏着钱袋,一边脸上露出愚蠢的笑容,

透过夹在鼻子上的眼镜,在画家身后欣赏地盯视着即将完成的作品。画家则沉浸在创作的狂热之中,粗壮有力的手举起硕大的笔,双目冒出激情的火焰,坚毅的下巴和紧闭的嘴唇显出过人的意志,脸上一幅的鄙夷不屑的神情。显然艺术在作为镜子反映真实的时候,并非永远只对着外界,也反过来照见了艺术和艺术家自身的处境。

摇摇进入 17 世纪,又一新的画种——静物画在荷兰兴起,它完全是市民社会艺术趣味的产物。那些精工描绘的金银器皿或精美摆设,一是表现了对世俗生活的欣赏和享用,二是对表明身分地位的财物的炫耀或向往。静物画所画的,可以是画主真正拥有的物品,也可以是并不真正拥有但希望将来能拥有的东西。而鲁伊斯达尔(1618~1699)、霍贝玛(1639~1709)等人的风景画,以平凡、朴素为特色,同样反映了一种不同于上流社会的艺术风尚。

摇摇伦勃朗的心理写实

摇摇尼德兰绘画的写实精神,在摆脱了西班牙殖民统治而获得独立后(独立后北部称为荷兰,南部则是后来的比利时),进入了更大的辉煌。比鲁本斯更年轻的画家伦勃朗(1606~1669)是这一辉煌的象征。

摇摇伦勃朗一生坎坷,今天却享有世界性的声誉。他没有到过意大利,几乎全凭自己天赋达到了艺术的高峰。他的艺术成就集中体现在人物肖像画上,主要接受来自市民阶层的订货,包括大型的人物群像。和鲁本斯画作中鲜明丰富的色彩和飞跃生动的线条截然相反,他通过最经济的光线和色彩描绘人物的形象特征,而尽可能省略背景的陪衬物,从而造成了所谓的“聚光”和“黑背景”的效果。伦勃朗追求的艺术境界类似于卡拉瓦乔的明暗法,很有可能受到过间接的启示,但二者有着根本的区别。对卡拉瓦乔来说,明

暗法是突出画面的视觉效果的一种样式,以强调想着重表现的形体与色彩。而伦勃朗却把光束集中在人物的面部表情上,并进而引向人物的内心,由此性格和灵魂得到了深入的展示,审美的对象也从外在的物象转向精神的内省。光源不像是从外部照亮的,而是从内心点燃的。这是真正的绘画艺术,它不仅仅表现视觉经验所把握的对象的形体,也努力通过形体进而窥探和再现对象的内在世界,这就极大地扩展了绘画的表现力。他肖像画中的形象,就像生活中的原型,朴素、平凡,甚至卑琐、丑陋,但由于打开了他们的内心灵魂,自有一番独特的魅力。代表作如《戴金头盔的人》(画中人是画家的兄长)、《亨德利克》等都充分体现了这一特点。这种写实的风格比原来的跃进了一步,可以称为“心理写实”。

摇摇伦勃朗的人物群像画,在构图上得到了前辈画家哈斯(1594~1633)的教益,但同样在刻画人物内在性格方面作了开拓。《杜普医生的解剖课》是他的成名之作,主刀的医生和课堂上观看解剖的其他人表情各异,已经显露出画家不落俗套的创意。另一幅《夜巡》原是阿姆斯特丹射击手公会订制的群体肖像,伦勃朗别出心裁,不像通常那样平均用力,清晰地画出每个人的静止肖像,而是把人物安排在击鼓荷枪行进的过程中,以突出射击手们的尚武精神,结果每个人的脸部轮廓随着队列中位置的远近而现出了区别。在构图上也未遵照常规将职位高的人安置在中间,而根据审美的需要做了调整。想不到此画最后被订制者所拒绝。

摇摇很清楚,伦勃朗在再现城市市民社会的生活时,已不满足于描绘外表的事实,而希望把握这一成长中的市民社会的精神面貌。形似还远远不够,重要的是神似;外表还远远不够,重要的是心理。但这已超出了荷兰商人和市民们的期待,他们无法接受,因此伦勃朗超前的审美观念和绘画实践反而遭到了失败。正是从《夜巡》的无法出售开始,伦勃朗的画作滞销了,从此开始了一连串的厄

运。但他并没有向命运屈服,他转而在自己身上探究灵魂与精神的表现。

摇摇这一自我探究的产物就是伦勃朗一生蔚为观止的自画像。本来在文艺复兴中,画家的自我意识就有了强化,企求在艺术作品中得到进一步表现。具体途径之一就是画家本人不再永远隐身在画布背后做一个对象的描摹者,相反也设法让自我出现于在画面。文艺复兴三大师都有这样的倾向。前面提到过,拉斐尔在《雅典学园》中将自己画在古典学者的行列中,米开朗琪罗在《末日审判》里画下了自己死后的臭皮囊,达芬奇也有自画像。威尼斯画派的韦罗内塞,也在《迦拿的婚礼》中把提香、丁托雷托等人和自己都画成乐队的成员。文艺复兴后,画家绘制自画像已成为自娱和练习技巧的事,那往往是缺乏订货时的工作。但像伦勃朗那样,从1624年起直到逝世止,34年间总共绘了26幅自画像,还不包括16多幅版画和素描,几乎在一生每个阶段都留下了自己的写照,在艺术史上实属罕见。

摇摇比较一下伦勃朗从早年到晚年的一系列自画像,不难发现,最初他还颇注重表现外在的物质财富,特意为身处明媚阳光下、穿着考究呢绒衣帽的自己添上了一根沉甸甸的金链条(1624年作),或者拥抱着自己美貌富有的夫人,高高举起盛着美酒的酒杯(1634年作)。但随后,随着生活上的一系列挫折(他不仅遭到破产的威胁,而且心爱的妻子、忠诚的伴侣和热心的好友也都先后离他而去),他的个性显然变得越来越沉寂。所有物质的东西在画幅上已经无关紧要,衣物是随意涂抹的,就像套在他身体上那样随意,根本不会引起人们的注意,突出的只有在日益浓重的黑暗中他那孤独的脸容,和脸上那少了欢欣、多了凝重的眼神,从中仿佛能够窥见画家依然澄澈和充满幻想的内心。尤其1659年作的那幅晚年的自画像,在自我心灵的展示上达到了极高的造诣,可以称之为

艺术家人生的总结。

摇摇画像中,岁月已无情地在画家脸上留下了刻痕,松弛的两颊和下颏及条条皱纹使他显得臃肿而颓唐,紧锁的眉头更刻录了临近人生的黄昏,他非但没有享受到巨大声誉带来的幸福,反而穷困潦倒,孤苦无依。但他炯炯有神的眼睛毫不畏缩地直视着你,抿成一线的嘴唇有如一张倔强的弓,分明在告诉观众,他执着于自己的艺术追求,虽死而无悔,在沦落中仍然透出不可磨灭的悲壮情怀。这一幅看似平庸的自画像,凝聚的是伟大的画家成就与挫折相互交织的心路历程。

摇摇贡布里希曾认为,虽然伦勃朗不像达芬奇、米开朗琪罗或丢勒那样有文字资料传世,但通过他的自画像,后人对他的了解丝毫不逊于那几位大画家^①。这样的说法是有根据的。

摇摇和巴罗克的富丽及古典主义的典雅不同,伦勃朗的绘画艺术崇尚真实。不过在他那里,现实的精神体现为对真正的内在本质的把握,而不是亦步亦趋地复制表面的现象。因此在他的油画中,找不到实际生活中的那样多种的色彩。在他的自画像中,在黑色的背景上只用了有限的颜色:赭石、土红、黄等。他的艺术审美的手段不依仗调色板上的多样化,而依靠这有限的几种颜料的涂抹和挥洒,以达到前所未有的丰富。在富于激情的厚涂上,他又擅长透明色的笼罩。为了让浅色调的部分从深色调中更有效地突现出来,他在上面施上一层透明色造成闪烁的印象,又用同样的方法在浓重的色彩上制造阴影。

摇摇作为一个能够随心所欲驾驭光和影的大师,伦勃朗的天才也在版画创作上得到了充分发挥。正是他的杰出成就,促使黑白版画变得富有表现力,并且完全脱离了为书籍插图的附属地位,成长

^① 贡布里希:《艺术发展史》,图灵原页。

为一门新的绘画门类。

摇摇民间与宫廷之上的真实

摇摇在西班牙大画家委拉斯开兹 (1591-1660) 的身上,写实的精神以另一方式显现出来。这位来自塞尔维亚的艺术家,很早就显露出过人的才华。早期他受卡拉瓦乔画风的间接影响,画了一系列反映民间生活的风俗画。当时在塞维利亚流行一种叫“波德哥奈”即“厨房画”的绘画,内容题材反映的是市民阶级的日常生活图景,因体现了市民们的兴趣爱好而广受欢迎。委拉斯开兹的风俗画就属于这一类型,除了细节的真实,并注意和擅长刻画普通人的心灵世界,所以分外受到好评。像《煎鸡蛋的妇人》、《卖水老人》等作品,虽然画家其时只有16岁左右,却已经懂得把握人物对象的个性。对委拉斯开兹来说,真实意味着不满足于沿用习惯的常规,而是要让真实的东西突破常见的模式。这也正是他超出一般的“波德哥奈”画家的地方。

摇摇委拉斯开兹于1623年被聘为马德里的宫廷画家,在国王菲利普四世的宫廷中既技艺过人,又因他的写实手法有悖于古典主义画风而备受指责。这期间他听从以外交官身分来到西班牙的鲁本斯的劝告,专程去意大利学习,借鉴了威尼斯画派色彩和用光上的技巧,画艺大进。在他作为宫廷画家而为王室和贵族阶级各种人物写照的画作中,同样不满足于一般的形似或在形象外表增添许多足以夸耀地位、权势、财富的东西,而是力图洞察人物的内心。即使是靠插科打诨、为君主逗乐而混迹宫中的弄臣,他替他们画像时也保持着平常的心态,一样深入到他们复杂心境的最深处,再现出他们维护自身尊严的精神支撑。《侏儒塞巴斯蒂安·德·莫拉像》是这方面最成功的作品,画中人虽因畸形饱受凌辱,但仍然表现出愤世嫉俗的自信。在为上流社会人物作画时,委拉斯开兹同

样将他们作为审美的对象平等相待,没有丝毫的媚骨,因此得以把握绘画对象的内在气质。无论替国王、王后、太子或教皇画像,都能摄取人的精魂再现于笔端下,使画像栩栩如生。他在罗马教廷画的《教皇英诺森十世像》,维妙维肖地刻划出了人物的阴险与残忍,连教皇本人都不得不赞叹:“画得太过于像了!”以致西班牙宫廷闻讯后,要求画家照样再画一幅送回去。甚至流传着这样的故事:主教们经过陈列画像的大厅时,其中一位一眼瞥见了厅里的画像,竟误以为是教皇本人,便慌忙回头警告同僚们,要他们说话小声点。

摇摇委拉斯开兹忠于真实、不拘成规的最佳范例是他的历史画《布列达的投降》。这幅画是应国王的命令而作的,目的是纪念1639年 苑月荷兰争取独立的战争中西班牙攻占军事要塞布列达的胜利。这可以说是这场战争中西班牙获得的唯一的胜利,荷兰最终赶走了西班牙人,并且已是十年前的历史陈迹,但菲利普四世为了炫耀自己的武功,要委拉斯开兹以此为题材作画。画家并没有简单地按照国王的意旨办事,或按照此类绘画的习惯做法,去渲染己方军队的威武声势或不可一世,而是突出了受降仪式上双方统帅在递交城门钥匙时的谦恭与大度,友善的表情大有化干戈为玉帛之意,两军的士兵也显得十分平和镇静。这正是画家所把握的最根本的真实,经过历史风云的变幻,两国早就不再是敌对的关系,杀戮和对抗是暂时的,胜负也是一时之得失,和平相处才应该成为不同国家与民族之间永恒的原则。

摇摇委拉斯开兹以自己的审美观照,弥平了历史和现实的鸿沟。他所创造的真实世界并非实际事实的单纯摹写,而是渗透了艺术家对生活 and 世界的理解。在这里,艺术家的审美眼光是至关重要的。他后期创作的大型油画《宫女》可以为此做出有力的注解。这一幅画作的意义历来费解。我们看到,透视法构成的画面没有

聚焦于常见的中心形象,前景是小公主和两个不同姿态的宫女,一个向公主屈膝行礼,一个向她献上点心,但小公主并没有注意他们,眼光看着别处。画幅面向观众的右角,是一条狗、一个女侏儒和一个形体不完整的小孩。中景在行礼的宫女背后是两个身份不明的男子,像是侍从又像是贵族,似乎在交谈。背景在透视聚焦点之下,敞开的门框里更不知是什么人的黑衣男人。画面左侧呈现出一幅几乎高及房顶的大画布,画家就在另一个宫女的身后在调配颜料。从房间后墙一面小镜子里依稀能看见国王和王后的上半身,他们就是画中描绘的对象。这幅作品的最大特点是画中各个人物形象分别自成一体,彼此之间的关系远不够清楚,并不像通常那样围绕一个中心,甚至可以说相当混乱。虽然有人费了一番苦心考证出了他们的身分与姓名,但也无法说清楚画面呈现出来的这一切。要从这幅画中的表现对象身上找到任何有意义的内容,同样是困难的。但如果换到画家的角度上来观赏这幅画,就能发觉,画家实质是要突出自己的作用。通过这个作品他似乎有意告诉观众,生活中的实际场面就像画面上展示的那样缺乏联系和规律,就像画中小公主突然闯进作画的房间那样充满意外和偶然,只有通过画家的艺术审美和创造活动后,才会赋予这一切以有机的生命。画家面向的大幅画布背对着我们,我们丝毫看不见这一画中画描绘的是什么,但可以相信,经过画家的艺术加工,其中肯定是一个更有秩序,更为和谐,也更具有真实性的形象世界。

摇摇几乎和《宫女》同时完成的另一幅名作《纺纱女》则以同样独特的审美眼光贯通了宫廷与民间的界限。画作的构图经过精心设计。晦暗的前景中,是工作间里的五位辛勤劳作的纺纱女,一个可能光线实在太暗,在告诉女伴撩起窗洞的帘布,另三人专注于手里的话。远景明亮的内部陈列室墙上挂着一幅色彩缤纷的古典人物造型壁毯,三位观赏壁毯的贵妇人构成了中景,因透视关系她们比

前景人物小了许多。画面上,明与暗、远与近、悠闲与辛劳、高贵与卑下、陈列室与工作间,甚至成品与材料,均构成了鲜明的对比,被清楚地划分为宫廷与民间两个世界。但这二者并非截然割裂,画家巧妙地通过色彩、人物表情和道具将它们联系起来。在昏暗的前景中,也有唯一的明亮色块,即右侧一位纺纱女的背影和她高举的正在整理毛绒的左手臂,这左手臂正好进入了陈列室明亮的背景中。与此相平衡,陈列室中有一位贵妇人穿着黑裙子,这黑裙又和工作室中陷入黑暗的女工身影连接在一起。还有一位贵妇人则回过头来,饶有兴趣地将目光从壁毯移到女工们身上。但似乎这一切还不够,画家又仿佛不经意地在工作室黑暗的角落添上了一架梯子,暗示观众那些漂亮的壁毯完成后就是由纺纱女亲自将它们挂在陈列室的。纺纱女为贵妇人提供精美的产品,贵妇人也欣赏她们劳动的成果。

摇摇《纺纱女》的题材有菲利普四世宫廷中的皇后壁毯工场为生活根据。但对委拉斯开兹来说,真实性既不体现在王宫贵族的财富积累上,也不在纺纱女工的日常劳作,而在于他自己对这二者既相对立又相依存的关系的体认——某种程度上,这也正是他这位来自民间的宫廷画家的处境与心境的实录。艺术审美的真实,才是艺术家生命攸关的东西,也是他们作品唯一要表现的东西。

摇摇艺术真实的论述

摇摇文艺复兴以来,由于艺术审美活动在社会生活中所占比重越来越大,针对性的思考和言论也时有所见。人文学者费奇诺在《会饮篇 评注》中提到,有人把美视为部分之间的安排,或在于均衡、比例,再加上色彩的悦人,实际上,这类观点就是来自艺术创作和艺术欣赏的经验。不过,今天保存下来的不少专门论著,虽出自艺术家和人文学者之手,更多还只是“艺术入门”之类的常识

谈。尽管如此,有的地方也接触到艺术审美的重要观念。除了前面已有的介绍,艺术的真实性问题也是一个重要的内容。

摇摇佛罗伦萨画家切尼尼(1397~1455)的《艺术指南》是这一类著作中的佼佼者,除大部分是画坊或画工的技巧经验的总结和传授外,也不乏创作的心得。他有段涉及真实性的话很值得注意

摇摇摇摇有一门艺术叫绘画,它需要幻想和灵巧的手工,来发现和制造隐藏在真实事物背后的见所未见的永久的东西,来证实并不存在的事物。所以理所当然,这门艺术是居于第二重要的位置,在科学之后,在诗之前。因为诗人虽然只有一种技能,却有自由,而且值得来创造事物,表出他所见的合适的关系。画家则能自由创构站着或坐着的形体,或者半人半马的形象,如他随心所欲,根据他的幻想所作的那样。^①

摇摇按照切尼尼的观点,绘画艺术的目标是要超越事物可见的真实,努力并有可能让并不存在的事物获得真实性,这也即他所谓的“证实”,实际就是将本来不可见的事物,通过艺术形象的描绘,变得可见可感。也因为这一点,绘画艺术取得了次于科学而高于诗的位置,因为诗诉诸语言,永远达不到可见程度的“证实”。从这样的角度看,像半人半马那样出自幻想的形象,只要通过绘画艺术变得可见了,就应该认为是真实的。

摇摇这里反映出来的是文艺复兴时期的一个普遍倾向,即认定视觉是五官中最可靠、最高级的感觉,只要是视觉能够把握的东西,那就是真实的。达芬奇也抱有同样的观点。他在《论绘画》中说:摇摇摇摇对某物的想象与其实存在的关系,就像影子与投出影子的

^① 转引自陆扬:《中世纪文艺复兴美学》(蒋孔阳等主编:《西方美学通史》第9卷),上海文艺出版社,1999年版,第24页。

事物的关系。诗与画的关系也一样。诗用言辞将事物陈列在想象前,而画确实确实把对象置放在眼睛前,让眼睛把这逼真的形象视以为真地接受下来。诗所提供的东西没有这一相似性,它们并不像绘画那样,借视觉作用以形成印象。^①

摇摇这样的认识,在审美观念形成的历史中,相当有价值。实在的东西是真实的,对实在的想象也是真实的。这就在感官经验的基础上,肯定了绘画中审美想象的真实性,也肯定了神话题材(无论基督教的或古希腊罗马的)因其艺术形象逼真而具有的真实性。当时的科学发展水平,也建立于感官经验之上,绘画艺术于是取得了和科学差不多的地位,虽然我们应该指出,与此同时对诗歌的真实性的贬低,显得并不那么公平。

摇摇达芬奇的“镜子说”也是文艺复兴时期流行的艺术观,同样涉及真实性的问题。他有关绘画的笔记中有这样一则:

摇摇摇摇画家的心灵应该像一面镜子,永远把它所反映事物的色彩摄进来,前面摆着多少事物,就摄取多少形象。……画家应该研究普遍的自然,就眼睛所看到的東西多加思索,要运用组成每一事物的类型的那些优美的部分。用这种办法,他的心就会像一面镜子真实地反映面前的一切,就会变成好像是第二自然。^②

摇摇结合绘画的真实性既建立于视觉感官的印象上、同时又不排斥想象的观点,这里所说的“真实地反映面前的一切”,并不仅仅是简单地像镜子映照出前面的东西,还应当“就眼睛所看到的東西多加思索”。“心灵的镜子”毕竟不同于通常的镜子,只有发挥

① 德意志理想主义者的主张,早在黑格尔那里就有表现,黑格尔认为,诗是理想的表现,而绘画则是对现实的模仿,是现实的再现。

② 伍蠡甫主编:《西方文论选》上卷,上海译文出版社,1989年版,155页。

心灵的能动创造作用,画家才可能真正变成“第二自然”。如果艺术家只是后一种“镜子”,那是为达芬奇所不齿的。他在笔记中写下过另一段话;“能创造发明和在自然与人类之间作翻译的人,比起那些只会背诵旁人的书本而大肆吹嘘的人,就如同一件对着镜子的东西比起它在镜子里所产生的印象,一个本身是实在的东西,而另一个只是空幻的。”^①很明显,对达芬奇而言,并非所有种类的“镜子”都是适用于艺术审美的。

摇摇达芬奇所说的“第二自然”,让我们联想起米开朗琪罗一首十四行诗里的诗句:

你用画笔和颜料
使你的艺术成为大自然的范型
啊不,你赢得自然自身的嘉奖
令她造就的美看来更美^②

摇摇艺术由此奠定了和自然同等重要的地位,它不再是自然之源的摹仿与复制,而是和自然一样具有创造力,甚至还能弥补自然之不足,或使自然变得更美。虽然弗兰德人的绘画不像意大利人,只喜欢描绘日常的服饰与建筑,或田间的小道与岸边的风车,但艺术家们同样在发挥创造精神,否则不会有他们笔下的逼真形象与画面。这才是审美世界中的艺术真实的精髓。

摇摇经过文艺复兴及后来一个世纪的发展,绘画艺术在走出教会的狭小圈子,转而为世俗的权势阶层,包括新兴的封建贵族、王宫朝廷、商人市民服务的同时,也逐渐形成了真实或逼真的审美标准。它体现为写实的基本风格和与此相关的各种技巧和手法。在

① 伍蠡甫主编:《西方文论选》上卷,上海译文出版社,1989年版,第104页。

② 转引自陆扬:《中世纪文艺复兴美学》(蒋孔阳等主编:《西方美学通史》第9卷)第104页。

体现透视和解剖关系的基础上 ,光线和形面成了最主要的表现手段 ,而不再是线条和平涂的色块 ;构图遵循一定法则 ,以焦点透视为基础 ,在对称中求变化 ,注意层次感和纵深感 ;群像人物讲究彼此之间建立联系 ,并不同程度地带有戏剧性或情节性 ,也即是说 ,画面的内容往往是一个故事的片断。尽管可以区分出不同流派 ,但以上这些艺术特征可以说是共同的。在未来的岁月里 ,这一写实方向将继续发展 ,并形成更为强大的潮流。

三摇艺术哲学的体系建构

1 摇转向审美主体的功能

摇摇近代理性主义

摇摇到 15 世纪为止 ,文艺复兴以来的艺术实践经验已积累得相当丰富。相应之下 ,有关的理论总结就显得薄弱了。虽然不乏关于艺术作品的批评、艺术家的传记写作或艺术史的回顾 ,但还缺乏超越于经验以上的全面而深入的思考。要想做到这一点 ,需要有进一步的条件 ,其中关键在于哲学思维能力的提高和成熟。

摇摇文艺复兴时期从中世纪宗教信仰和经院哲学中解放出来的自由思辨 ,一时还不习惯于、也缺少应有的力量 ,对越来越走向世俗的艺术活动进行总结。包括与人自身相关的各种属性 ,如人的创造性和实践行为、人的心智和能力等 ,都还处于探究中。自由的思辨虽冲击了宗教信仰的绝对权威 ,但并没有立即产生完整的新的哲学观和世界观 ,相反还局限在新亚里士多德主义和新柏拉图主义的思想框架里。与此同时 ,哲学思维继续在经院哲学的硬壳内部艰难而微弱地运动着。和艺术审美通过形象的把握一步步走近人的自身的同时 ,新的思想以理性为标志 ,走出了最有决定意义的一步。这将深刻地影响到西方世界以后的历史进程。

摇摇理性或理智虽是早在古希腊就提出来的概念 ,但经过中世纪和文艺复兴的发展 ,已经充实了新的思想内容。16 至 18 世纪间 ,

同为神学家的安瑟尔姆和阿贝拉尔就先后提出过“通过理性来信仰”的观点。这个理性,相对于虔信或迷信,更注重智力和知识,它的具体的体现就是逻辑学。所谓“通过理性来信仰”,就是主张用逻辑的力量来证明上帝和三位一体的存在。这虽导致了经院哲学的烦琐方法,如神学家们会花费洋洋数万言以证明圣母玛丽亚未婚而孕的可能,但在当时,却具有肯定人自身的认知推理能力的积极意义。正因为这样,它被罗马天主教会判定为异端邪说,阿贝拉尔也受到迫害。文艺复兴接过了理性的旗帜。人文主义照耀下的理性,一方面继承了中世纪思想遗产的有益成份,一方面增添了自己的内容,它基本上是和神性相对的人性或人的灵魂。人文主义者费奇诺认为,理性同灵魂结合在一起,构成了由人的形体和禀性向圣灵和上帝过渡的中间环节。如果说这一观点还多少受新柏拉图主义的影响,另一位人文主义者鼓波那齐就进一步强调了感性的因素。他认为,人的理性不是纯粹的智慧,不能脱离肉体,理性缺少感觉的映象就无法活动。^①这表明文艺复兴时期的理性具有综合知性和感性的意向。人的崇拜后来导致人性的放纵时,人性化的理性又进而向感官性能蜕变,经过改造而强调感官享受的伊壁鸠鲁主义也流行一时。

摇摇也许我们还能记得莎士比亚的悲剧《哈姆雷特》中,主人公的那段著名的表白——

人类是一件多么了不得的杰作!
多么高贵的理性!多么伟大的力量!
多么优美的仪表!多么文雅的举动!
在行为上多么像一个天使!

^① 参阅克利斯特勒:《文艺复兴的八个哲学家》,上海译文出版社 1982 年版,第 100 页。

在智慧上多么像一个天神！
宇宙的精华！万物的灵长！
可是在我看来，这一堆
泥土塑成的生命算得了什么？
人类不能使我发生兴趣；
不，女人也不能使我发生兴趣，……

摇摇文艺复兴时期从神性的桎梏中走出来的人，确实在一段时间里充满了自信。人敢于同天使或天神相比美，敢于自称宇宙的主宰。但急速膨胀的情性和欲望，不久就将人陷于贪婪、纵欲和残忍中。人性的阴暗面暴露无遗，人与人之间充斥着忌恨、猜疑与仇杀。哈姆雷特这番话，从热情洋溢的赞颂急转直下，表现得沮丧、绝望、冷嘲，正是由于睁眼看到了，在他周围，刚刚解放的人性迅即失足于感官的泥沼，堕入了罪孽的深渊，包括他身边最亲密的人也莫不如此。

摇摇难道文艺复兴也将重复由古希腊到罗马这样一条滑向感官的道路？难道艺术审美将再一次沉沦？所幸这一蜕变因文艺复兴的稍纵即逝得到了遏止，紧接着经验科学突飞猛进，使理性充实进知性的成份。文艺复兴以后迎来了科学大进步的世纪。牛顿发明的万有引力促进了近代物理学的诞生，开普勒和伽利略发展了哥白尼的天体运动理论，吉伯开创了电和电磁现象的研究，波义耳使得化学成为纯粹科学，胡克发现了植物的细胞结构，哈维揭示了血液循环的秘密，莱布尼茨和牛顿一道发明了微积分，笛卡尔建立了分析几何……如果说文艺复兴时代在艺术领域涌现了一大批巨人，那么现在轮到了科学知识领域。哲学思维获得了知识强有力的后援，所以近代哲学敢于宣布，它自己就是理性最完善的体现，甚至足以取代上帝“最高理性”的位置。

摇摇这一时代最有影响的两位哲学家笛卡尔（1596-1650）和莱

布尼茨(1780~1840)同时都是数学家,应该说并非偶然。他们把数学分析的严密方法贯彻到了哲学之中,甚至哲学命题的论证都采用了数学证明方式。这种科学方法和科学精神,是近代理性的最鲜明特征。近代思想接过了文艺复兴的传统,自我个性和感觉与感官问题也被纳入哲学思考的范围,但却是按照抽象的理念对象加以讨论和处理的,因为即使赞成经验或感觉是第一性的哲学家或思想家,也同样坚信,对经验或感觉的探讨必须成为精密的科学,必须是理性的学说。同样,艺术也属于受理性统辖的范围,当时人们宣称:“艺术同科学的共同点在于,艺术像科学一样,是建立在理性的基础上的”。^①但与此同时,艺术也被当成了另外一门知识。

摇摇贯串于近代理性之中的,是一种追究事物根本原因的怀疑精神。自由思辨本来就开始于对宗教教条的怀疑,现在又立足在对现存的事物进行的批判性检验之上。一切事物都必须经过批判,唯有经得起批判的东西才是可靠的东西。通过怀疑和批判达到确信的真理,这可以说是近代哲学思维的基本路子。这也导致了有关艺术审美和理性法则的关系的探讨,能够在各个不同的方面展开,并自己进行不断的反思。这正是促进艺术哲学发展的关键。

摇摇笛卡尔本人是个榜样。他为证明存在的确实性,恰恰以“怀疑一切”作为出发点。到最后,“我思故我在”,唯有“我思”是无可怀疑的,也唯有这一点证明了“我在”,及相对于自我的外部世界的存在。由此,主体性理论的基础奠定下来了。肯定或强调主体的作用,是艺术哲学开始进入体系化建构阶段的最重要特点。无论哪一种见解,都考虑到并研究了审美过程中主体的方面,即人发

^① 拉波苏:《论史诗》(1780)。转引自卡西尔:《启蒙哲学》,山东人民出版社1988年版,100页。

现美的功能与作用。人是如何判断某一事物的美的？根据什么就能断定这一个陶罐美而那一个就不美？在作出这样的判断时，人的感性、感觉甚至理智发挥了什么样的作用？所有这些问题，都导致了对艺术审美的鉴别能力和创造因素的进一步探究。

摇摇当然，在近代理性以科学知识和怀疑精神展现出自己的新风貌的同时，也还保留着由旧的意识形态脱胎而出的痕迹。卡西尔指出，~~17~~世纪的哲学思想中，包括笛卡尔、莱布尼茨及斯宾诺莎和马勒布朗士在内，理性仍是“永恒真理”的王国，是人和神的头脑里的共有的真理的王国。通过理性所认识的，也就是在“上帝”身上直接见到的东西；理性的每一活动，都使人们确信自己参与了神的本质，并为人们打开了通往超感觉的绝对世界的大门。^①

摇摇形而上学的二元论

摇摇由于文艺复兴以后柏拉图和亚里士多德的学说恢复了本来面貌，得到了广泛的传播，近代理性主义也和古典的形而上学恢复了联系。人们普遍认为，只有让思维从某种最高存在出发，从这种靠直觉把握的最高确定性出发，再通过证明和严格的推理，也即演绎的方法，将它推及所有派生的存在及派生的知识，才能达到真正的哲学高度的认识。尽管由经验科学获得的知识越来越受到重视，但在他们看来，道理是一样的。知识体系是一串长长的链条，没有一个环节能够从自身得到解释，要证明某一环节的可靠性，必须查明它的不容置疑的出发点，以及和这个出发点的距离与关系。因此近代理性热衷于构造哲学体系，并因基督教文化定于一尊的意识形态的影响，都相信自己的体系是唯一正确地体现了理性力量的。即使面对着活生生的经验和千差万别的现象，也不忘记要为

^① 参阅卡西尔：《启蒙哲学》，第页。

它们找到一个统一的根本原则或最后根据。这一点 ,也同基督教相信上帝是万事万物的终极根据与原因是一致的。

摇摇形而上学又和二元论密不可分。确定了事物的本质是根本性的同时 ,也就把事物的现象划到了同它对立的另一极。整个世界一分为二了。基督教就是这样做的。在设立了上帝的最高信仰后 ,它又人为地分出灵与肉、彼岸与此岸、来世与现世等二元对立 ,以便肯定前者而否定后者。在中世纪经院哲学所信奉的自然与神性、感官与精神的二元论中 ,就包含着神学形而上学的核心。怨世纪的神学家司各特·伊里杰纳的《对话录》说过 ,让“宇宙各部分的局部而暂时的再现现象”和“无形体的纯智慧的东西”(即上帝)对立并存 ,目的只为了证明后者的存在。由此可见 ,把世界区分为现象和上帝的最高智慧 ,是一种有意识的假设。为了说明现象是局部的、暂时的、靠不住的 ,只有上帝智慧才是完善的、永恒的、可信赖的 ,它才有意做这样的划分。

摇摇近代哲学深受中世纪思想的影响 ,笛卡尔主义就是直接从经院哲学脱胎而出的。尽管现在神或上帝的位置逐渐被取消了 ,但理念、精神、本质等仍然高踞在现象界之上 ,仍然是形而上的终极目标。这也就是笛卡尔的体系中“我思”(心)的位置高于“广延”(物)的原因。同样 ,在近代理性对世界的认识和把握中 ,以笛卡尔确立的心与物的对立为基础 ,造成了理智与感官、必然与偶然、主体与客体、精神与物质、心智与广延等一大堆两两分立的范畴。这样的二元论 ,就是把所有事物都弄成一分为二的对偶体。这形成了近代理性的一个显著特征。

摇摇一定程度上 ,近代思想中的二元对立 ,要比中世纪来得更尖锐 ,更为不可调和。中世纪时 ,上帝始终是最高的统摄者 ,现象界永远服从于上帝的圣灵。而现在 ,无论理性或感觉 ,任何一方都可能被解释为一个纯自然的体系 ,以充当自我的全部属性 ,结果就把

另一方彻底排除掉了。在最好的情况下,也不过是所有对立因素的两重组合。后来相当长时间内的思想史,都证实了这点。

摇摇就这样,近代理性依然保留着形而上学的二元论的格局,并不可避免地带上了独断论的性质。所谓“独断论”,就是指某种理论,任意假定一个前提后,也不做任何验证,就以这个前提为根据,推导出种种结论。中世纪神学以上帝创世为前提,断言万事万物都有神性,就是典型的独断论。近代的哲学和思想则开始以理性为不言自明的前提,把理性当作独断的根据。

摇摇当然,理性的内涵还是有变化的。从17世纪开始,自由思辨忙于把“经院哲学的逻各斯”和“纯数学概念的逻各斯”调和起来,还较多停留在纯粹哲学观念上。进入18世纪,启蒙运动的发生是决定性的因素。近代理性得以进一步以自然科学为榜样,从经验和现象事物的还原中获得知识,寻找自己真正的理性尺度,从而达到了“关于事实的逻各斯”。经过这样的进步,在18世纪这个启蒙主义者称为“理性的世纪”的时代,开始以一种更朴素的理念来看待理性。理性保留了一切真实性和确定性的根据和前提的位置,但它不再是先于一切经验、揭示了事物的绝对本质的“天赋观念”的总和,而是引导我们去发现真理、建立真理和确定真理的独创性的理智力量,它就体现在获取经验知识的过程里。换言之,理性不再作为实体或存在的概念,而是作为能力或功能的概念出现了。

摇摇这样一个新旧交替、自身又在发展完善中的近代理性,显然还来不及对几个世纪来的艺术审美活动及其实践体验给予足够充分的总结。正像鲍桑葵所说的:“自由思想的先驱们对美这个现象并没有给予很多的注意。笛卡尔和斯宾诺莎、培根、霍布斯和洛克马上就投身于同人的自由、上帝、认识的扩大、意识和社会的性质有关的问题——这些问题似乎是关系人在世界上的地位的一些最

迫切、最中心的问题。”^①因此很自然地,在文艺复兴世纪的一些主要思想论著中,最初只能发现一些有关艺术和审美的断片。它们多少有点被后人所夸大,但不少内容仍有自己的价值。与此同时,理性主义在确立自己统治地位之际,也受到了不同观点的批评。在哲学界,迦桑狄(1594~1657)和帕斯卡尔(1623~1659)分别从唯物论和宗教哲学的不同方向表示了异议。进一步将反理性主义倾向贯彻到艺术审美领域的则是意大利学者维柯(1686~1744),他在《新科学》(1725)中提出了一种循环论的历史哲学,认为人类历史是野蛮时代、英雄时代和理性时代的反复轮回。在此基础上,作为同理性思维逻辑对抗的东西,他肯定了野蛮时代的想象力和英雄时代的诗歌(和理性时代对应的语言形式是散文)。

摇摇来自艺术的最初反思

摇摇当时散见于理性主义各种论著的相关论述,大致不出以下范围:在美的性质上,秉承柏拉图的观点,将美视为同善有密切联系的观念,或者置于善之下,或者与善并列;在艺术的形式上,遵照亚里士多德的说法,将适中、均衡、和谐作为最基本的要素。因此在许多方面,他们并没能提供比前人更多的东西。例如弗朗西斯·培根(1561~1626)专门著有《论美》一文,像这样以美为论题在当时是极为罕见的,但全文的开头和结尾强调的都是美与德行相互辅佐的关系:“才德如果是在一个容貌虽不姣丽,然而形体娴雅、气度庄严的身体内,那是最美的”;“假如美落在人身上得体的话,它是使美德更加光辉,而无德更加赧颜的”。显然,那还不是独立于道德评判之外的艺术审美的属性,或独立于德性学外的感性学。即使在稍后的夏夫兹伯里(1673~1729)那里,美与善、美感与道

① 鲍桑葵:《美学史》,第1页。

德感继续是一回事,美学也几乎等于伦理学,他只是为了建立理想的道德人格才需要一种美的理论。与此同时,当时的思想家们所谈的艺术,又往往和古代说的“技艺”混淆在一起。现代意义上的艺术审美活动还很少进入他们的视野。

摇摇然而,这并不意味着,甚至文艺复兴时期的思想家只是在简单重复以前的学说。毕竟,日益丰富的艺术实践活动是他们周围生活中的事,直接来自体验和经验的领悟也帮助他们注意到艺术和审美中的感性因素,这甚至反映在理性主义哲学的最重要代表人物笛卡尔的身上。

摇摇哲学家笛卡尔专门写过一部《音乐纲要》(1657)。由于音乐是中世纪经院人文学科的固有科目,音乐问题得到神学家和哲学家的注意由来已久,但它主要是作为上帝创造的宇宙和谐秩序之一而得到重视的。然而《音乐纲要》中的某些见解已超出中世纪的水平,开始认识到音乐的目的在于激发人们的感情——当然这种感情必须有条有理,必须处在平衡与和谐的状态中。由此,笛卡尔的审美观表现出对中世纪观点的一定突破。他认为,美与快感或愉悦有关,而快感或愉悦同时“需要在感官与客体之间有一定比例”^①。不过同时,美感也必须有分寸,因为“在感性事物之中,凡是令人愉快的既不是对感官过分容易的东西,也不是对感官过分难的东西”^②。换言之,审美既不能像满足本能需要那样轻而易举,也不能令感官感到疲惫不堪。不难发现,笛卡尔一方面坚持以适中和谐为美,另一方面又突出了感觉与感情的因素,区分了感情与感官的不同。他还指出,审美感受具有相对性,什么东西会使人感到愉快是因人而异的。这一点在开启审美实践的主体作用上也有

① 转引自吉尔伯特和库恩:《美学史》上册,第187页。

② 转引自《西方美学家论美和美感》,商务印书馆,1980年版,第187页。

积极的意义。

摇摇即使以比例适中为美的传统审美观,由于艺术实践的具体作品的影响,一定程度也受到了修正。这样一种历时悠久的美的标准,不再是绝对的、不容变化的硬性规定。培根在《论美》中就谈到了自己的体会:“凡是高度的美没有不在比例上显得有些奇怪”,所以他提出,“在把面孔画得比实际更美时不应该凭死规矩,而应该凭一种得心应手的智巧”。他还发现,“秀雅合度的动作的美才是美的精华,是绘画所无法表现的”。“动作的美”指的是表演艺术。显然,具有综合特点的戏剧艺术的日益繁荣,才给了他一个参照系数,意识到动态的表演艺术的长处和静止的造型艺术的局限。新兴的戏剧艺术,通过剧场的表演,把审美接受的方式变得更直接,范围也更开放,日益要求一个比其它艺术门类更优先的地位。这也是此后一个时期的审美思考的共同倾向。

摇摇以后直接根据艺术实践进行理论概括的,有英国著名画家霍加兹(1692-1764)。霍加兹本人的绘画创作十分成功,特别擅长风俗画。他试图结合自己的绘画经验来澄清美的概念,所著《美的分析》一书开宗明义,提出美的本质问题光靠著作家是无法解决的,需要倾听理解美的魅力的优秀艺术家的意见。单这一见解,就具有很高的方法论价值。但霍加兹本人并不局限于经验或就事论事,他说明,他采用的是名为“薄壳法”的方法。所谓“薄壳法”,即是把具体事物挖得只剩一层薄薄的由细密的线条组成的壳,再加以观察。这实际是种形式抽象法,意味着把对象的形式抽象出来加以考察。

摇摇应该说,《美的分析》的对象,达到了事物的形式美。通过对形式美的大量探讨,霍加兹得出了有关形式美的普遍规则。“这些规则就是 适应、多样、统一、单纯、复杂和尺寸”,关键还在于,

“所有这一切都参加美的创造 ,互相补充 ,有时互相制约 ”。① 在这些规则中 ,“适应”是最重要的 ,它指对象的局部与其总体的目的性相符合 ,这对整体美具有决定性意义。无论什么事物 ,包括人体和动物形体 ,如果其体积大小及比例违背了事物总的目的性 ,就不能认为是美的。例如螺旋形圆柱 ,用以支撑沉重而有威严感的東西 ,就会显得不适当 ,自然也就谈不上美。至于“多样”、“统一”、“单纯”、“复杂”等规则 ,霍加兹的论述也都兼顾到不同的方面。“尺寸”也同样 ,大尺寸能使美增加雄伟感 ,但不恰当的过量却令人可笑。

摇摇除了一般的艺术法则 ,霍加兹在形式中特别关注线条 ,认为形式的最基本单位是线条。他把线条分为直线、曲线、波状线、蛇形线等几类 ,各种物体的形状就是由它们的不同组合与变化形成的 ,其中波状线和蛇形线可称为美的线条 ,而蛇形线又是最美的线条。在所有美的事物中 ,包括人体、面部表情、姿态、动作、舞蹈、戏剧动作等 ,都可以发现蛇形线的基本构成。对它们他也分别作了研究。摇摇霍加兹对艺术实践的总结充分体现了分析的精神 ,首先把艺术品分析为形式的因素 ,然后再把形式因素分析为线条的基本单位。他的成功之处 ,在于从艺术家的具体经验出发 ,但又以科学的精神对待自己的艺术经验。他不仅较早地就对形式美学做出了自己的建树 ,也为艺术审美的研究方法提供了有益的启示。

摇摇历史的视野与现实的眼光

摇摇对于艺术实践 ,可以通过个人的创作经验和体会来总结 ,也可以通过历史的视野来概括。后一方面的突出代表 ,是 18 世纪的德国学者文克尔曼 (Johann Winckelmann)。他专程来到意大利的罗马 ,在那

① 霍加兹：《美的分析》，人民美术出版社 1982 年版，144 页。

里潜心考察和研究古希腊罗马艺术八年之久,最终写成《古代艺术史》一书(见附录)。文克尔曼的美学观念基本上属于古典主义,但通过对文艺复兴中重新发现的古典雕塑作品(实际多为罗马仿造的希腊后期即希腊化时期的雕塑作品)的系统整理,另辟蹊径,从历史学的角度总结了古代造型艺术的创作经验。

摇摇文克尔曼注意到艺术审美有一个历史发展的过程。他指出,艺术随着时代的不同而呈现不同的风格,不同风格形成不同的艺术发展期。但对影响艺术发展的因素或动力,文克尔曼考虑得更多的是外在的条件,是自然环境、政治制度及由此造成的思想情况、艺术家的社会地位和作用的变化,而不是艺术自身的成分。

摇摇文克尔曼的艺术史研究,在研究方法、美的本质、艺术理想等方面,都有自己的观点和见解。他主张并实行从个别性实例中引出总体性结论的做法,用的更多的是今天称为归纳的方法。他有关美的本质的理解和具体的艺术创作联系在一起,并更多地同艺术的理想结合起来。在他看来,古希腊的造型艺术就是最完美的艺术典范,关键就在于它能够“赋予物质以精神”,按照美的最高法则把人的形象塑造得更美,而不只是酷肖自然。他将体现在古希腊造型艺术中的美的特征,概括为“高贵的单纯,伟大的静穆”,这是一种理想的古典美。但真正涉及美的本质时,文克尔曼并不十分有把握。他说:“最高美的观念似乎是最单纯和轻松的,它既不要求哲学地认识人,也不要求研究内心的激情及其表现。”^①这一专注于艺术对象自身,又注意到艺术审美的特征的见解应该说有合理成份,但可惜他未能进一步深入。另一方面,他又把美的本质概念和神灵或神的理性联系起来。他认为:“神灵是最高美;

① 文克尔曼:《古代艺术史》,文化艺术出版社,1986年版,第10页。

我们愈是把人想象得与最高存在相仿和相似,那么关于人类的美的概念也就愈完善,……关于美的这个概念与从物质中产生的精神相似,这精神经过火的冶炼,竭力按照同神的理智设计的最早的有智慧的生物的形象和模样来创造生物。”^①总的来说,文克尔曼更多是个史学家,所以无法用更严密的思想去要求他。

摇摇《古代艺术史》既传播了文艺复兴的人文主义审美理想,又维护了当时仍占统治地位的古典主义的艺术法则,当时十分流行。它在前一方面产生了广泛的有益影响,在后一方面则显得保守,所以不久就受到了以莱辛(1724-1781)为首的一批思想家的批评。摇摇莱辛的着眼点是现实生活中艺术的新发展。18世纪西方艺术发展的重要现象之一是戏剧表演艺术的繁荣。它从民间走入宫殿,又从宫殿走向市民社会。市民社会按照自己的艺术趣味来要求戏剧,由此产生了新的审美问题。莱辛所在的德国情况同样,而他本人在五、六十年代之交就翻译介绍过法国启蒙思想家的戏剧理论和作品,这就为他深入钻研戏剧艺术和相关的美学理论提供了相当充分的条件。

摇摇莱辛和文克尔曼的分歧集中表现在戏剧与绘画的艺术优劣论上,却以风格论的争端为导火索。文克尔曼曾推崇希腊化时期的群雕《拉奥孔》是理想的古典美的典型,认为其中的人物形象以刚毅的精神对待被海蛇缠咬的躯体痛苦,表现得宁静而淡漠,正是“伟大的静穆”的化身,值得成为后世所有艺术的楷模。莱辛有针对性地写了《拉奥孔:论诗与画的界限》一文,其中“诗”与“画”都是广义的,指以语言为中介的戏剧表演艺术和以形象为中介的绘画造型艺术(当然,以“诗”名“剧”,也和西方传统的戏剧是“剧诗”有关)。莱辛强调了二者的差异。

^① 文克尔曼:《古代艺术史》,文化艺术出版社,1986年版,第41页。

他指出,拉奥孔在雕像中表情相对沉静,而在维吉尔的史诗《伊尼亚德》中却是大声呼号^①,真正原因不在于文克尔曼所说的“古典美”,而在于两种艺术形式的区别。

摇摇通过大量具体作品的比较,莱辛从时空两个维度入手,指出了“诗”与“画”的三点不同。一是媒介不同,“画”以色彩和线条为媒介,并列在空间,铺成一个平面,“诗”则以语言为媒介,语言发为声音,在时间中承续,呈直线流动;二是题材不同,“画”适合表现空间并列的静止物体,“诗”则适宜描写时间上先后承接的动作;三是鉴赏感受的方式不同,“画”要通过视觉,以便同时感受空间并列的对象,反之也便于观赏静止的物体,“诗”则通过听觉,只能在时间的某一点听到语音之流,对静止的物体的描绘难以造成完整的印象,而适合接受对动作过程的叙述。当然,这三点是互相联系的。

摇摇早在文艺复兴时期达芬奇要求画家向诗人学习的言论中,我们就已见到了诗画同质或同源的说法,那是西方艺术审美的又一传统。不容否认,艺术有共通之处,但不同门类的艺术仍有自己的特点,科学的研究应进一步掌握它们各自的审美特性。莱辛从媒介、题材和鉴赏接受三方面来探讨“诗”、“画”之别,比笼统地讨论艺术审美要具体详尽,在推动艺术哲学的建设上是有贡献的。科学研究和理论概括都需要分析与综合两个方面,缺一不可,莱辛的努力体现在分析上。不能认为莱辛区别“诗”与“画”过于绝对,这正是艺术哲学必须迈出的一步。

摇摇莱辛对艺术的重视反映在他关于艺术与美的关系的看法上。他认为,艺术的范畴要比美来得大。“艺术在近代占领了远较宽广的领域。人们说,艺术摹仿要扩充到全部可以眼见的

^① 史诗中有戏剧表演的成分,亚里士多德《诗学》指出过这一点。

自然界,其中美只是很小的一部分。真实和表情应该是艺术的首要的法律。”^①这段话表明了近代艺术视野日趋扩大,艺术正在将自己的范围拓展到生活的各个领域,需要有新的艺术法则。

摇摇同一时期,德国作家高德雪特等人也在倡导戏剧改革,实际只限于引入法国的古典主义戏剧,以其为样板推动德国的戏剧艺术。但高德雪特没有考虑到,法国化的古典主义戏剧表演艺术其实并不完全适合德国。莱辛同样反对高德雪特的戏剧观,他于1769年担任汉堡民族剧院艺术顾问期间对剧院上演的约40余部剧作写作的一百多篇戏剧评论,集中阐明了反古典主义艺术的立场。这些评论后来汇集成《汉堡剧评》一书,总的态度是承认并接纳戏剧艺术因发展形成的新鲜事物,反对古典主义戏剧的墨守成规,要求进一步建立真正适合于德国民众的民族戏剧。

摇摇当然,倡导民族戏剧不等于拒绝借鉴别的国家的优秀文学,那么究竟应当以哪一个国家的剧作为典范呢?莱辛更感兴趣的是工商业比较发达的英国文学,是英国莎士比亚的人文主义戏剧、较早的市民剧作家李洛(即莫里哀)的散文剧《伦敦商人》(1694)和感伤主义小说。这些文学作品更适应新生的市民社会的审美情趣。为此,莱辛根据戏剧的实际发展情况,提出了“市民剧”的概念,并把它看成是传统的剧诗即悲剧和喜剧在当今天时代发生变化的产物。这样他就为和市民社会共生共长的市民剧找到了一个合理而坚实的立足点。

摇摇莱辛进一步从经典的理论学说中为市民剧寻找根据。和古典主义者一样,也求助于亚里士多德,于是如何对《诗学》的戏剧理论进行新的阐释,就成了《汉堡剧评》的一个重要内容。在对亚里

^① 莱辛:《拉奥孔》,人民文学出版社1989年版,18页。

士多德最重要的理论“净化”说的理解上,莱辛也和古典主义戏剧家见解不同。莱辛强调,悲剧所引发的激情是互相联系的,而且所净化的只是观众在观赏戏剧表演时引起的激情。显而易见,莱辛的观点,更紧密地联系了戏剧艺术的审美实践过程。不过莱辛并不否认净化的道德性质。《汉堡剧评》之“死愿”篇说:“净化不是别的,只是把情感转化为符合道德的心理习惯。”这是和启蒙思想要求文学艺术有明确的教育目的分不开的。

摇摇《汉堡剧评》有关艺术、审美及其在认识和理解事物过程中的作用的论述颇有启发性。莱辛说:“艺术的使命,就是使我们在这种鉴别美的领域里得到提高,减轻我们对于自己的注意力的控制。我们在自然中从一个事物或一系列不同的事物,按照时间或空间,运用自己的思想加以鉴别或者试图鉴别出来的一切,它都如实地鉴别出来,并使我们对这个事物或一系列不同的事物得到真实而确切的理解,如同它所引起的感情历来做到的那样。”^①这里的“美的鉴别”,等于别人说的审美判断。这意味着,美的问题,已经被纳入到人的主体的范围,美取决于人在审美活动中的鉴别或判断。在这方面,莱辛的观点是相当全面的。他认为,审美判断的问题离不开艺术领域中的活动,同时艺术中的审美判断才使得对事物的真实而确切的理解成为可能,一如艺术激发的感情。

摇摇莱辛虽然将戏剧艺术置于绘画艺术之上,但在《汉堡剧评》中,他接过了绘画艺术早就普遍被接受的“真实”标准,把它树立为戏剧艺术新的审美要素。与此同时,他充分肯定了艺术的虚构和艺术世界的独立性。他指出,虽然戏剧的基本要求是真实,但戏剧与历史有别。“戏剧家毕竟不是历史家。……历史真实不是他

① 莱辛:《汉堡剧评》,上海译文出版社1981年版,第30页。

的目的,只是达到他的目的的手段”,而“悲剧的目的远比历史的目的更具有哲理性”。^①《汉堡剧评》之猿篇又强调,戏剧的世界是“另一世界”,“一种天才的世界”,通过天才“把现实世界中的一些零星片段加以移动增强,从而形成一个符合他的意旨的整体”。这些见解都包含着可贵的思想材料。

摇摇经验论与理性论

摇摇对来自审美实践的丰富成果从更高的抽象层次进行总结的,是哲学家们。但他们明显地不再把关注的重点放在艺术作品作为审美对象所呈现的形式上,而是转向了艺术审美的主体,即审美过程中人的作用和能力,并尝试在思维中或推理上重现这个审美过程,以把握艺术和美的奥秘。审美过程中对美的鉴别作用、美的判断力、美感、审美的趣味、产生美感的根据和原因……这样一些问题就是在这转向中纷纷提出来的。与此同时,他们考察问题的出发点很可能是心理学、逻辑学或伦理学,而不是纯粹的艺术哲学。由于艺术发展而出现的新问题,尤其涉及人的主体审美能力或审美机制,是一个全新的领域,用传统知识难以解释,使得他们不得不借助于这些学科的知识,来寻找问题的答案。但实际上也就推动了美学与艺术哲学的发展。

摇摇由于受科学方法的影响,这时的哲学思维除了理性主义的总特征,也开始注意到经验到的事实和现象,这也是一个共同的趋势。尤其英国,成了经验主义哲学的大本营。换个角度看,应该说当时的理性主义和经验科学本来就是孪生兄弟。正像卡西尔指出的,近代思想“要把从思想从演绎法的绝对统治中解放出来,是为了给事实、给现象、给直接观察开辟道路——不是要排斥演绎法,

^① 莱辛:《汉堡剧评》,上海译文出版社 1981 年版,20 页,161 页。

而是与其并驾齐驱。当时人们认为,不应抛弃基本原理,而应使它们合乎现象,而在这以前,现象却是从属于某些具有先验有效性的原理的。”^①由此,审美的实际经验,艺术审美的现象,也日益成为研究的中心课题。

摇摇不难发现,所有这些其实反映了哲学层面上对人性及其构成的兴趣。审美的鉴赏力或审美趣味,说到底都属于人性的一部分。有的艺术家和批评家早就意识到了这一点。古典主义的剧作家拉辛在《伊斐革尼亚在奥利斯》“序言”中,就凭自己的经验谈到了人性和审美趣味的普遍性。他发现,他从荷马和欧里庇里斯那里摹仿得来的东西同样也感动了 17 世纪法国观众,所以他认为,“良知和理性在一切时代都是一样的。巴黎人的审美趣味毕竟和雅典人的审美趣味相符合”。这方面的哲学思考当时也颇盛行,如英国哲学家霍布斯(1588~1633)和休谟(1711~1776)先后著有《人性论》,它们和法国哲学家孔狄亚克(1713~1780)的《感觉论》和爱尔维修(1732~1794)的《精神论》一样,都是这一时期的代表性著作。它们虽不是直接针对艺术审美的,却对同审美有关的感觉、感性等作了探讨。这也为随后艺术哲学的进展,做了必要的和有益的准备。

摇摇不过,是侧重现象还是侧重原理,每个人还是有区别和偏爱的。根据这一点,可以区分出经验论与理性论两大倾向。而总的方向,是关注人作为艺术审美的主体性:人是如何把握到美的?何种条件下我们会产生美感,即觉得我们所面对的对象美?我们的审美鉴别、审美趣味或审美判断力(它们实质是一回事)是如何发生作用的?它们来自人的感觉,还是来自理性?等等等等。

摇摇霍布斯(1588~1633)在《人性论》及《列维坦》等著作中对感

① 卡西尔:《启蒙哲学》,山东人民出版社 1985 年版,第 107 页。

觉问题做了较多研究。如同笛卡尔把“我思”放在第一位,他肯定了感觉经验的先决作用。他认为人类思想均起源于感觉,并在此基础上进一步探究了人的心理活动。在他看来,人的心理活动主要是观念联想的作用,即由一个观念联想到另一观念。联想和感觉、想象都有关系,后者也各有作用。感觉是一种基础的东西,想象则是种“衰退的感觉”,但想象有特殊的功能,能对不同感觉遗留的意象或观念进行综合或复合,所以观念的联想也被称为“复合的想象”。他还区分出两种联想方式,一是类似联想,二是连续联想。前者意思好懂,指相似的观念之间发生联想;后者则是指感觉中先后衔接的东西在想象中也会被联贯起来。霍布斯的联想主义是以后经验派美学用以解释想象、虚构和其它审美活动的重要原理,他也成了经验主义的哲学和心理学的哲学和心理学的哲学的重要创始人。

摇摇对于感情这样十分关键的艺术审美因素,霍布斯是把它同感觉区分开来的。虽然感情和感觉同属感官的心理现象,并与人的生命存在的功能联系在一起,但二者有性质的区别。作为人的感官对外来事物的反应,感觉是“认识性”的,这说明它是知识科学领域的东西;感情则是“实践性”的,这说明它是伦理道德领域的东西。感情又依据对生命功能有益或有害,分为快感与痛感及恶感。但生命存在不止是被动的反应,它还有欲念、意图或目的,当联想的观念或想象一旦受到它们控制,就形成了创造力:“思想的联系在受意图控制时,它不是别的。就是寻求,就是拉丁人称为‘智慧’的那种创造发明的能力”。^①总的来看,他还没有专门从艺术审美的角度来看待感情,像他那样把感情归入伦理道德方面,也仍然是西方传统的观点。

摇摇霍布斯多少也涉及到艺术,他提出了诗美的逼真作为批评标

^① 霍布斯:《列维坦》第猿章。

准,不同意一味地虚构离奇。他主张,“正如真实对历史的自由是应有的约束,逼真对诗的自由也是应有的约束。……一个诗人可以超越自然的实在的作品,但是决不可以超越自然的可思议的可能性。”^①这里所说的“诗”仍是广义的,包括戏剧文学(“剧诗”)在内,这样的观点无疑反映了写实之风在文学艺术中因戏剧创作的繁荣正在越来越占主导地位。

摇摇具有启蒙主义倾向的英国哲学家洛克(1632~1704)也致力于考察人的认识过程。这是当时的大势所趋。自从笛卡尔提出“我思”是唯一确切可靠的思想出发点后,整个哲学思潮都转向了对认识作用的研究。人们现在不再去追问世界究竟是什么,而是追问人在把握世界的过程中究竟发生了什么?这个过程有没有什么问题?它能否保证思维与存在的统一?……洛克同样强调感觉对认识具有的重要性。他提出,人的心灵本是块一无所有的白板,依靠感官所得的印象才有知识,在心灵中并没有先天的观念,或先天的或神的秩序或德行的观念。这就是著名的“白板说”。“白板说”反对神意说或神赐说,肯定感觉是知识的唯一来源,这些方面都有积极作用,但一概否定认知过程中的先天性,显得绝对化,同时也容易引起误会。

摇摇洛克把观念形成的机制归结为感觉的作用。在他看来,观念有简单观念和复杂观念之分,两类观念的形成都离不开感觉。即使在简单观念中,也不只是单纯的物性(他称为“第一性”,如体积、广袤、动静、数目等),而主要是感觉依靠自己的能力从物体不可见的部分中把握到的属性(他称为“第二性”,如色彩、声音、滋味、香味等)。至于复杂观念,更是感觉运用简单观念为材料而进一步构成的,具体说有以下三种不同方式和不同结果:通过组合作

① 转引自朱光潜:《西方美学史》上卷,人民文学出版社1980年版,155页。

用 构成复杂观念 通过并列作用 构成关系观念 通过分析作用 构成抽象观念。我们看到 ,洛克虽然把人的心灵简单化了 ,但对感觉的理解十分深刻和丰富。在他那里 ,感觉不是简单的一种触摸 ,而体现出更多样更主动的加工和组合。这对我们正确理解什么是感觉经验 ,十分有帮助。一句话 ,感觉经验并不是感官印象被动地留存在人的心灵里的东西 ,相反是感觉通过自己的能力对它们进行的构形 ,赋予它们以一定形式。在这个过程中 ,同样包括联想的过程 ,对此洛克明确提出了“观念联想”的概念。

摇摇在美与审美的问题上 ,洛克认为美是复杂的观念 ,而审美则通过“巧智”(Fancy) ,即观念的直接组合 ,“敏捷地把各式各样的相似的相合的观念配合起来 ,在想象中做出一幅快意的图画 ,一种可意的内现”^①。显然他的观点注意到了审美的直观性及与一般感觉过程的区别 ,但仍立足于来自感觉经验的观念的组合 ,这点没有变。洛克指出感觉经验是知识内容和知识形成过程的根本基础 ,而且这一基础并不作为知识的原材料而体现出来 ,相反在这基础部分已经有了构成作用。这一点意义重大。

摇摇进一步从人的经验活动出发去解释审美和美的特征的 ,是稍后的休谟 (Hume)。这位英国哲学家 ,结合艺术审美的具体活动 ,探讨了审美趣味的标准 ,相当明确地把美归结为审美主体的鉴赏问题。他强调说 :“美就不是客观存在于任何事物中的内在属性 ,它只存在于鉴赏者的心里”^②。他还注意到 ,审美趣味与情感有联系 ,由于这一点而和知性不同。他以诗歌的艺术美为例说 :“诗的美 ,恰当地说 ,并不在这部诗里 ,而在读者的情感和审美趣

① 洛克:《人类理解论》,转引自范明生:《十七十八世纪美学》(蒋孔阳等主编:《西方美学通史》第 猿卷) 员 页。

② 休谟:《论趣味的标准》,见《古典文艺理论译丛》第 缘辑,人民文学出版社 员 猿 年版 源页。

味。如果一个人没有能领会这种情感的敏感,他就一定不懂得诗的美,尽管他也许具有神仙般的学术知识和知解力。”^①从情感和感受出发,休谟很自然地认为审美的趣味是相对的,虽然理性能够对趣味进行指导或加以总结,但具体的审美趣味是无法趋于统一的。

摇摇尽管如此,在休谟看来,美并非不可把握,相反能够从哲学的高度对美进行定义,并建立起划分美与丑的标准:“美是一些部分的那样一种秩序和结构,它们由于我们天性的原始组织,或是由于习惯,或是由于爱好,适于使灵魂发生快乐和满意。这就是美的特征,并构成美和丑的全部差异,丑的自然倾向乃是产生不快。”^②所有这些都立足于感觉体验,美与丑的本质也都以快乐与痛苦的感觉为基础。休谟说得很清楚:“快乐和痛苦不但是美和丑的必然伴随物,而且还构成它们的本质。”^③但需要注意的是,产生快感的,不单单是对象物的秩序和结构,也由于心灵的构造。在《论趣味的标准》等著作中,休谟反复强调了人类的内心结构对快感或美感生成的重要条件。这一心灵的构造或内心的结构,就是人类的一种特殊的能力,它不同于感官欲望或逻辑思维,实际也即人的审美能力。说到底,美只是在心灵上产生的效果,是心灵一种特殊的构造,使心灵易于感受这种情感。相比之下,感官欲念和数学推理,就无法从对象的各种属性中找到美。与此同时,人的这种心灵构造虽基本一致,但又各不相同,这就决定了审美的感受和美的本质也是因人而异的。

摇摇休谟从审美主体的能力入手,对审美趣味、情感、美感和美等

① 转引自《西方美学家论美和美感》,原页。

② 休谟:《人性论》下册,商务印书馆1980年版,原页。

③ 同上。

问题做了探讨,指出了人的心灵构造在审美活动中的关键作用,已步入了艺术哲学的大门。和霍布斯与洛克不同,他较为集中地讨论了和审美有关的问题,把艺术审美引进了经验论哲学的领域。他强调了感情的因素,这是符合艺术审美的特点的,但他进而又把感觉经验导向内心结构。这给人一个印象,似乎经验的问题归根结底仍是“我思”的问题。说不定,这正是休谟的一个设想,以便使“我思”不要停留在理性思维的阶段,而走向经验和感情。

摇摇同样从感觉经验出发的研究审美趣味的,还有柏克(1709-1796)。他也研究审美趣味,但不像休谟主张审美趣味的差异性,而更多强调其共同性,原因则归之于人的感觉器官的相似性。他的贡献在于,不是把审美趣味当成单一性的,而是复合性的,进而对它的构成作出了新的说明。他在为《论崇高与美》(1759)增写的导论《论趣味》(1759)中提出,审美趣味是个复杂的东西,由感觉、想象力和判断力构成。感觉是审美趣味的基础,但不完全等于它的全部。其中判断力起着主导的作用,审美的差异正是由于判断力即推理的不同造成的。如果感觉欠缺,会导致审美趣味的贫乏,如果判断力弱,就会导致审美趣味的低劣或谬误。至于想象力,则是每个人大体相同的。与此同时,他认为审美趣味或鉴赏力并非与生俱来,而随文化的进步和智力的发展不断完善的。这种分析的态度,有助于对审美趣味或鉴赏力的详细了解。

摇摇柏克有一点和其他感觉论者明显不同,他把美归之于事物本身的客观的属性。他说:“我们所谓美,是指物体中能引起爱或类似情感的某一性质或某些性质”,虽然他紧接着做了补充:“这个定义只限于事物的单凭感官去接受的一些性质”。^①在这里,我们已看到美学后来发展中出现的对美与美感所做的二元分立,即把

^① 转引自《西方美学家论美和美感》,151页。

美当作客观的东西,把美感当作主观的东西。那么美究竟是事物本身具有的哪些性质呢?以往也有人提到事物的比例、效用或完善等,这些柏克都不满意。他另外开列出七项由感官接受的事物属性,即相对的小、光滑、各部分有变化、但各部分又融为一体、身材娇弱、颜色鲜明而不刺目、即使颜色刺目也有其它色彩的调和。柏克所说的美,按照古典美学的传统,是和崇高相对而言的,所列举的这些美的客观属性有的也是和崇高的属性相比较而言的,但并不能说已提供了令人信服的答案。

摇摇柏克有一篇论著《我们关于崇高与美的观念的起源的哲学探讨》(1790),从标题上就说明了当时哲学对审美问题的关注,但他实际应用的方法是以心理学来探究某些审美现象,并在崇高美的分析中突破了古典美的规范。他把崇高美解释为灵魂深处最强烈的审美体验,来源于形式的分崩离析或彻底瓦解,而不再以形式的完整或完美为根据,从而超越了一切纯粹的合比例性。当面对自然的非常现象时,人们不是向它屈服,而是同其抗争,随后感觉到了自我力量的升华和加强,超越了自身的局限,体验到了自我的无限性。这实际上也突出了审美主体的作用。柏克的另一重要观点,是区分了单纯追求感官享乐的普通快感和属于审美过程的美的快感。这是他在分析崇高时派生出来的概念。崇高感不是普通的快感,因为人们首先体验到的是恐怖或惧怕,经过升华和释放后才感觉到愉悦。由此有理由推论说,美感也不会直接等于快感。这些见解,较为深入地把握了艺术审美的复杂性,也为后来的艺术哲学或美学所沿用。不过他在方法上,过分倚重心理经验,而不是审美经验,为此受到后人的批评。

摇摇一样重视感官经验和审美的问题,但可以用完全不同的方式来处理。另一位英国哲学家夏夫兹伯里(1672~1729)就是这样做的。他继续坚持从“最高存在”来解释一切,这决定了他学说的

理性主义特征。这个“最高存在”不再是教会或狂热信徒信奉的“奇迹神”，而是体现于宇宙完美的结构和秩序中的理性。他一再提到的“神”或“上帝”就是这样一种至高无上的绝对理性。在这一原则之下，夏夫兹伯里虽然也承认感官的作用，但同时又将它放在最低的位置上。他在《道德家们》^①中提出，动物也具有感官，而无法认识美和欣赏美，所以“人也不能用这种感官或动物性的部分体会美”，相反“要通过一种较高尚的途径，要借助于最高尚的东西，这就是他的心和他的理性”。这种更高级的属于“心和理性”的东西，他称之为“内在的感官”。但这一“内在感官”究竟是什么？解释得不够清楚完整。不过结合他的各种论述，可以肯定不是直接的感觉经验，而更像某种综合性的官能作用，让人们在审美感受中，从外部转向内部，从部分转入整体，从结果转向原因。^②这个原因不是别的，正是上帝创造的世界或宇宙所体现的伟大神性、和谐与秩序。

摇摇由此可见，夏夫兹伯里同样在致力于探究人的审美能力，想要找到人之所以能发现美的官能机制。事实上，他所谓的“内在感官”很接近休谟的“内心结构”，分明也在探究人的审美功能究竟是怎么回事，但最终又因新柏拉图主义的影响，指向了上帝创造的理性秩序。如果说“内在感官”同样有一个能动的功能，那它只不过是隶属于最高理性的。由此不难理解，为什么夏夫兹伯里所说的美绝不止于表面的快感。他在《给作家的忠告》中说，“还应该注意无上的秀美，注意自然美，还应注意数的完善”。这里是我们已经熟悉的美的阶梯上的各个层次，所谓“数的完善”正是宇宙秩

① 《道德家们》第三部分第二节。这是夏夫兹伯里《论特征》一书中的第五篇论文，下引《给作家的忠告》是其中第三篇论文。

② 参阅吉尔伯特和库恩：《美学史》上卷，第47页。

序的最完美体现。同时他认为,“内在的节拍感(这是“内在的感官”的又一说法),社会美德方面的知识及其实践,对道德美的通晓及热爱,这一切都是真正的艺术家和正常的音乐爱好者所必备的品质”。用他自己的话说,艺术和美德、艺术学和道德学彼此要“结成朋友”。

摇摇夏夫兹伯里不把直接的感官经验当成审美体验来同等看待,而主张美感是超出于一般快感之上的东西,这样的观点本身有一定道理。美来自审美活动中,但和审美活动中直接感受到的经验还不是一回事。然而在维持美的超感官性的同时,夏夫兹伯里又把它归之于先天的理性,并最终使其通向了神或上帝,同时艺术和美最终也被混同于道德和善。这些都说明他的思想限度并没有超出新柏拉图主义的水平。有的人高度评价他的思想,认为他揭示了高出于经验和理性的第三种力量即“直觉悟性”,其实上他并没有明确认识到直觉的功能。

摇摇夏夫兹伯里还有个观点“一切美都是真”也备受争议。攻击他的人认为这样说否定了美的内在性和自律性,因为真或伪的判断势必要以外界的事物做评判的标准,说明他并没有摆脱古典主义“摹仿自然”的陈规;拥护他的人认为这一“真”的概念指的是“主体中的自然”,因为夏夫兹伯里主张自我是原始的整体,是不可分割的统一体,真就是合于内在自然的基本形式。但实质上,对夏夫兹伯里来说,美和真以及善的一致性,体现的都是最高理性的普遍形式的和谐。

摇摇在重视审美主体的功能和作用上,无论理性论或经验论,方向实际是一致的。同样一致的是,二者在这问题上也都遇到了各自的难题。一旦意识到审美经验是个能动的建构和赋予形式的过程,审美的鉴别与判断更有观念的参与,经验论就必须回答:这一能动的动力来自何处?这些观念参与审美活动的根据又是什么?

而理性论把它们归结为上帝化身的绝对理性 ,不但有可能再度割裂审美和感性经验的本质联系 ,还有抹煞艺术的独立存在的危险。所有这些 ,都对这一时期的艺术沉思提出了严重挑战 ,也在呼唤艺术哲学的成熟和诞生。

2揺揺美学的奠基和开拓

揺揺 “百科全书”与美学

揺揺艺术与审美的难题,由法国启蒙主义思想家狄德罗 (1713~1784)从一个全新的角度,进行了富有启发性的探讨。18世纪兴起的启蒙运动,本身就倡导知识和科学为目的,因而十分注重对现有知识进行整理和归纳,艺术实践的大量成果和丰富经验也理所当然地进入了启蒙主义的视野。通过这一途径,在艺术审美的研究逐步成长为美学科学的过程中,启蒙主义也起到了积极的推动作用。

揺揺狄德罗是启蒙运动的重要代表,占着一个特殊的地位。虽然论当时声名的显赫他不及伏尔泰,论身后影响的深远他不如卢梭,但在思想的高度方面,两人却无法同他相比。他艰苦奋斗,自学成才,成长为全才式的优秀人物。除了一系列哲学、文学等领域的著作外,毕生的心血耗费在主持编写《百科全书》上。《百科全书》全名叫《根据理性制订的各门科学、艺术和技艺的词典》,是当时最先进的各门学科知识的汇集。通过这部书的写作,他团结了包括伏尔泰、卢梭、孟德斯鸠、达朗贝尔、孔迪亚克、爱尔维修、霍尔巴赫等一大批启蒙思想家,该书积二十一年之功才全部完成,“百科全书”派也由此得名。这项浩大的工程是对当时迅速发展的知识学的系统化,也是理性体系的一个充分展示,艺术、美及有关的研究也被包括在这一理性知识的体系之中。

揺揺像其他启蒙思想家一样,狄德罗对相对先进的英国文化很感兴

趣。在文学艺术上,他接受了英国感伤主义文学的影响,赞赏过理查逊的小说,也得到英国表现家庭生活的戏剧的启示,在这派剧作家李洛的启发下,他创作了剧本《私生子》(1766)和《一家之主》(1768)。因当时古典主义戏剧仍统治着法国舞台,两个剧作并未取得成功,但却是十分有意义的尝试。所著小说,也受到了富于创新精神的英国感伤派小说家斯特恩的影响。但他本人的机智和天才并未因别人的成就受影响,他不是那种亦步亦趋追随他人而失去了自我的摹仿者。两部对话体小说《宿命论者雅克和他的主人》和《拉摩的侄儿》,与另一部小说《修女》,充分体现出发兰西民族独有的敏锐、智慧与诙谐,共同奠定了他在法国文学史上的地位。

摇摇狄德罗本人的哲学思想从批判宗教信仰开始,由怀疑论而走向相当彻底的无神论。比起其他启蒙思想家如伏尔泰的泛神论,或卢梭在上帝问题上的保留态度,他更为激进。他赞同英国经验主义哲学对感觉的重视,又有自己见解。他肯定认识或知识来自感觉,但又认为不能停留于感觉,要在经验的基础上经过思考,并加以验证。换言之-需要有三种方法,即观察、思考和实验相结合,才能形成一个完整的认识。由于这一点,他被认为是科学的经验主义者。

摇摇狄德罗在艺术审美领域进行的探讨是范围广泛又富有建树的,不仅形成了相当完整的美学思想,还从事戏剧、绘画的评论工作,提出了宝贵的见解。凭借着出色的哲学思辨能力,狄德罗早在从事艺术批评实践之前,就在美学上进行过全面的思考。他的独特的美学观,在他为《百科全书》第二卷(1764年问世)亲自撰写的《论美》一文中得到了完整的表述。

摇摇美在关系

摇摇《论美》又名《关于美的根源及其本质的哲学探讨》,再一次表

现出当时从哲学高度探讨美的根源与本质问题的普遍兴趣。

摇摇狄德罗充分意识到 ,探讨美之本原问题的困难性。为此,《论美》开卷明旨,并首先审慎地反思和考察了自古以来的哲学家与学者如柏拉图、圣奥古斯丁,和同时代的沃尔夫、安德烈神甫等人的见解。但主要的篇幅,是用在和英国学者哈奇生(灵之源 灵之源)的论争上。在全面评价前人见解的基础上,狄德罗发表了自己的看法。

摇摇哈奇生是夏夫兹伯里的门徒,同样站在新柏拉图主义的思想立场上,所著《关于美和道德概念的本原的探索》(灵之源)和《关于感情的本质和行为》(灵之源)当时甚为流行。狄德罗翻译过夏夫兹伯里的著作,肯定对哈奇生的师承关系了然于胸。一定程度上,不妨认为他的有关美的哲学探讨实际就是针对夏夫兹伯里的理性论美学观点的。

摇摇哈奇生坚持夏夫兹伯里有关美在于人的内在感官的学说,并且作了重要发挥。他详细说明了内在感官的四大特点。第一,内在感官是心灵的因素,它决定了人在观察某些形状和考虑某些概念时,会对它们产生快感或恶感。来自感官的感觉的孤立印象或简单概念或观念,不可能引起快感,能引起快感的必然是总体上的东西,即使是印象或概念,也是总体性质的。所以这一内在感官首先是总体性的。第二,内在感官又是非物质性的,同那些肉体官能(有人也称为内在感官)不一样,它们是具有感悟力,能识别美或善的特殊官能。第三,这种官能既是先天的,因为人们能一致地在形体中发现美,但又像是后天的,因为人们要经过教育和训练才会掌握。不过归根结底还是先天就有的,因为后一种情况并不起决定作用,并且动物也不具备。第四,内在感官又不同于知性(悟性)与意志。它有一个重要特点,即它使人们感受到的快感是不考虑实用价值的。只要任其自然,而不是强加压力,它就会突破狭

隘的实用的功利视角,体会到真正的美感。概括地说,哈奇生强调了内在感官的总体性、精神性、先天性和非功利性。然而,这些只是对内在感官的一般性质的说明,并没有讲清楚它的具体机制。

摇摇哈奇生还从有形之物中,区分出“绝对的美”与“相对的美”。

“绝对的美”并非事物固有的性质,而是指精神的感觉,更确切说,是一个精神的观念。美的观念,主要就能在多样性中寓有一致。所以它是从自然物,某些人为的形式,及各种形、体或面上都见到的美。“相对的美”则是作为对其它事物的仿制品或影象中所看到的事物之美,只要仿制品与原物符合,也就达到了美。“绝对的美”与“相对的美”的关系,非常接近理念和事物的关系,后者是前者的摹仿,或者说后者分有了前者。根据哈奇生从夏夫兹伯里继承来的新柏拉图主义理论背景,得出这样的观点十分自然。

摇摇狄德罗在《论美》中,虽不否认哈奇生的著作在涉及艺术创作实践时有不少精辟的见解,但对以上两方面的主要观点都不满意。狄德罗认为,内在感官说充其量说明了审美快感中有某种隐秘而难以捉摸的东西,至多也只不过指出了审美和一般认识不同,具有超实用性与超功利性,并没有真正解决美的根源与本质问题。而绝对美的观念,也是站不住脚的。绝对美的多样中寓有一致的特征,无法应用于所有物体。如从抽象与普遍的真理中推出的定理,是高度概括的,是从抽象到抽象的演绎,就不能简单地说它是多样的统一。至于相对美的说法,既缺乏新意,也在实质上否定了原物本来具有的美,因为按照这种说法,不管原物是美是丑,只要和原物相符,仿制品或影象总会产生相对的美。这样一来,原物是否美,根本就无足轻重。

摇摇狄德罗还专门评介了安德烈神甫的见解。后者也撰写了题为《论美》的著作,但缺少对美的总体性的定义。不过其中关于美的分类研究,狄德罗觉得是最缜密、最广泛和最有连贯性的。安德烈

神甫首先从艺术作品的外部把美分为肉眼可见的美、道德的美、精神产品中的美和音乐美四类。在这四类不同领域的美中又贯串着三种内在的美：一是绝对的、不以人甚或神的意志为转移的本质美；二是根据造物者的意旨、但不以人的意见为转移的自然美；三是一定程度依赖永恒的法则而又带有主观臆断性质的人工美。而这三种美，又无不体现着规则、秩序、比例、对称。就艺术作品而言，其中有着本质美、人类创造的美和体系美。本质美在于秩序；人类创造的美在于艺术家既不能不有所凭据而又灵活地运用法则，也即对秩序进行选择，体系美产生于观察，实际意思是对总体的美的把握，这在每个艺术家那里都各有不同。另外他又把主观臆断的美（包含在人工美之内）进一步分为天才美、情趣美和纯偏好美：天才美基于对本质美的认识，情趣美基于对自然物和艺术作品的认识，对本质美的领会和运用起着指导作用，偏好美没有什么合理根据，在任何场合都不应允许其存在。

摇摇我们看到，安德烈神甫关于美及艺术美的分析已达到相当水平，狄德罗对他的评价并不算过分。但遗憾的是，基督教的信仰，导致安德烈神甫关于美的本原的研究最终仍走向了上帝。他得出结论：宇宙洋溢着最充沛的本质美和真理，它无异是上帝的化身，而由基督教哲学体现着最充沛的道德美，音乐伴奏和有布景的悲剧体现着最为充沛的精神美，所有这一切构成了一个和谐的秩序。摇摇正是在美的本原是否与上帝有关这一点上，狄德罗同安德烈神甫有着不可调和的根本分歧。狄德罗站在无神论的经验论的立场上，明确提出，一切概念都以经验为基础，人们通过感官而获得这些概念，即使没有上帝，也会有这些概念，因为人类感觉和思维的机能是与生俱来的。“不管人们用什么崇高的字眼来称呼这些关于秩序、比例、关系、和谐的抽象概念——人们愿意的话，也可称之为永恒的、本原的、至高无上的、美的基本法则，这些概念总是通

过我们的感官进入我们的悟性 ,正如那些最卑微的概念一样 ;并且它们只是我们头脑中的抽象物而已。”^①同样 ,秩序、比例、对称、合适、不合适等等的概念 ,也来自以往各个世纪实际经验的不断灌输和反复烙印。

摇摇那么美的概念又来自何处呢 ? 它只能来自这样一种经验 ,即对事物的一种共同品性的经验。这一品性存在 ,物体就变美了 ;它常在或不常在 ,事物就会有美的程度的区别 ;它改变了性质 ,美也随之改变类别。但这一品性又如何概括为好 ? 狄德罗抽象为 “关系”二字 ,意思是说 ,正是这种品性 ,关系到事物的美与否。

摇摇狄德罗这样解释说 : “……我们称之为美的一切物体所共有的品质……是这样一种品质 ,美因它而产生 ,而增长 ,而千变万化 ,而衰退 ,而消失。然而 ,只有关系这个概念才能产生这样的效果。”^②看来 ,所谓的 “关系” ,并非固定不变的某种联系 ,而是指使得事物表现出美的共同品性和这种美的表现之间的经常在变动的联系 ,或更直接地就是美本身的不定性。因此需要提醒一句 ,这样的抽象度相当高 ,可以说是纯哲学的抽象 ,而且还是一种动态的把握。这是 “美在关系”说的第一层意思。

摇摇在此前提下 ,狄德罗进而申明 : “我把凡是本身含有某种因素 ,能够在我的悟性中唤起 ‘关系’ 这个概念的 ,叫作外在于我的美 ;凡是唤起这个概念的一切 ,我称之为关系到我的美。”^③简单地说 ,当然可以把前者叫作客观存在的美 ,把后者叫作主观感觉到的美。但这样容易造成误解 ,似乎存在一个美的客体 ,让人从不同方面来感觉到它。对狄德罗来说 ,这二者根本无法分开。外在的美

① 《狄德罗美学论文选》,人民文学出版社 1980 年版 104 页。

② 同上 104 页。

③ 同上 104 页。

的因素,虽因人的悟性或知性,会有所增加或减损,但它只可能对身心构造有可能像人一样的生物才存在。对别的生物而言,根本就不存在能唤起“关系”概念的丝毫因素。用狄德罗的另一概念来说,无论“真实的美”(外在的)或“见到的美”(感觉到的),都是关系于人而存在的。这是狄德罗的“美在关系”说的又一层意思。摇摇“美在关系”说还有第三层意思,是指美相关于人的审美视野而分类。对于关系,可以从不同方面去考察。于是就有道德的美、文学的美、音乐的美、自然的美、人为的美、摹仿的美等不同类型的美。同一物体中的关系,从不同角度来观察,将会获得不同名称的美。在一定意义上,美的类型正是和人的不同观察角度联系在一起的。

摇摇从以上三方面出发,狄德罗反对有绝对的美,也就不难理解了。实际上,“美在关系”说从另一角度消解了有关美的根源及本质即“本原”的探讨。如果说别的学者是转向审美主体的功能,来重新思考美的存在问题,那狄德罗就是结合了美自身的因素和它在审美过程中的效应,而展开研究。这是一条独特的、也是非常有价值的路子。西方思想专注于美的根源及本质的探讨,已经历了长久岁月,事实证明无论从什么立场出发,都带有形而上学的特征,无法解决美的难题。但单纯转向审美主体的功能,致力于探究做出审美判断或审美鉴别的内在感官、趣味或判断能力是什么,又容易混淆美与美感的区别,滑入心理学的圈子,把艺术审美的活动局限为自我孤立的内在体验,依然不会在解决美的难题上找到出路。应该说,狄德罗在这方面的重大贡献,无论如何估价都不会过分。

摇摇狄德罗从“美在关系”出发,也反对当时的经验论过于倚重感情或感性的观点。他指出,审美并不纯粹是感情或感性的问题。导致人们得出这种结论的,不如说是种错觉,因为在人的心中唤起

“关系”概念的一切,并不意味着人对这一“关系”的概念,或确切说审美对象各部分的关系,必然有确切的了解。由于这些关系在被把握住和被觉察后带来了快感,因此人们便想象美是感情的问题,而不属于理性。实际上,感情的判断很大程度上取决于从童年起养成的习惯。面对复杂的关系和新奇的物体,我们只有通过悟性或知性才能判断对象事物是否美。而在这种情况下,判断的结果几乎总是相对的美。

摇摇“相对的美”狄德罗谈得较多,这是不难理解的。既然美存在于“关系”中,当然不可能是绝对的。在另一场合,狄德罗用“相对的美”及和它对应的“真实的美”来讨论不同类型的“关系美”,前者指“凡能唤起与应作比较的东西之间的恰当关系的一切”,后者指“那些本身含有某种因素能够唤起‘关系’这个概念的一切”。^①这其实涉及了两种审美的方式:一种是虽孤立地看待一物,但实质是从其共性方面着眼,从而发现所有该物(如花或鱼,这是狄德罗举的例子)都是美的,这即“真实的美”,可能叫“普遍的美”我们更能理解;另一种是用比较眼光看待一物,将其和同类它物和别的任何事物进行比较(如这朵花与那朵花,这条鱼与那条鱼,或这朵花与那条鱼),就会发现“相对的美”。与此同时,相对于美的丑也是通过比较而发现的。在狄德罗那里,“相对的美”是审美过程中相比较而产生的美,不像哈奇生所说的“相对的美”,是事物对“绝对的美”进行摹仿而获得的美。这两个概念是有根本区别的。

摇摇可以说,哈奇生的美学观强调了美的先天性和精神性,狄德罗则更多突出了美的时空性和体验性。对以后一段时间仍将成为关注中心的审美能力,他不像哈奇生归之于一定程度属于未知物,只能含混把握的内在感官,而归之于世代代的长期经验积累。即

^① 《狄德罗美学论文选》,人民文学出版社 1980 年版,第 10 页。

使是寓多样于统一的,包括秩序、比例、对称、非对称、合适、不合适等等形式感,也是从长期经验中抽象出来的东西。这种从经验抽象得出的东西,才是狄德罗所说的理性的核心内容。这也是他作为科学的经验主义者,不同于一般的理性主义的地方。

摇摇狄德罗知道自己美学观的独创意义,明智地设想到了对“美在关系”说的反对意见,因而在《论美》中主动作了答复。反对意见无非认为“关系”存在于万事万物中,是普遍适用的概念,“美”则不然,只属于少数物体,因此二者不能等同或通用。狄德罗在答复中坚持:“一个物体之所以美是由于人们觉察到它身上的各种关系,……不论是怎样的关系,美总是由关系构成的,我不是指与好看相对的狭义的美,而是指另一层意义,我敢说那种意义更具有哲理性,更符合一般的美的概念以及语言和事物的本质。”^①他还说明了“关系”这一概念的包容性,它涵盖了以往涉及审美判断的许多词语:“对关系的感受创造了美这个字眼。随着关系和人的思想的变化,人们创造出好看的、美丽的、迷人的、伟大的、崇高的、绝伦的,以及诸如此类与物质和精神有关的无数字眼。”^②而人们在审美活动中意见相左,很大一部分原因,也在于对大自然或艺术的产品中的各种关系掌握得有差别。据此,狄德罗断言:“把美归结为对关系的感受,你就会获得自古以来美的发展史,如果你挑选一个你喜欢的其他品质来作为一般美的特性,那么,你的概念将立刻被限制在空间和时间的某一点上。因此,对关系的感受就是美的基础,人们在不同的语言里用无数不同的字眼所指出的正是这种对关系的感受,这些字眼都只是表明不同种类的美。”^③从以上

① 《狄德罗美学论文选》,人民文学出版社,1959年版,36页。

② 同上,36页。

③ 同上,36页。

这番话可以肯定,狄德罗的“美在关系”说是为解决美的难题而做的积极尝试,意在超越时空的局限,对发展变化中的审美观念做出一个动态化的一般概括。这一打破形而上学而又避免经验论或感性论的不足的努力,已昭示了艺术哲学和美学未来的发展方向,是极其可贵的。

摇摇狄德罗的美学思考虽是多方面的,但也留下了欠缺,主要表现在强调“关系”的同时,没有对审美主体的功能机制给予更多的关心。他在一般认识论的领域,是给了感觉一定的位置的。他认为,认识或知识来自感觉,在经验的基础上经过思考后加以验证,由此而形成完整的认识。那么在审美的领域,感觉又占据什么地位呢?我们知道,他不认为审美纯粹是感情或感性的问题,他也提到过,作为美的“关系”是“我们的悟性(知性)借助我们的感官而觉察到的”^①,但感官或感觉和悟性或知性究竟是何种关系?彼此构成什么环节?没有来得及加以探讨。同样,前已述及,他认为审美判断在一定情况下是悟性或知性作出的,但他也看到,“美并不永远产生于某种智力的原因,运动常常建立起多得奇异的令人惊慌的关系,它们或者存在于被孤立地观察的物体中,或者存在于好几个相互比较的物体之间……这里,关系就是偶然结合的结果”^②。这里实际已涉及审美判断中的理性与非理性问题,相当重要,但他也没有充分展开。这些方面,也许我们不应该苛求于他。毕竟,他的探究,为保证美学和艺术哲学既摆脱形而上学的绳索,又不至于滑入心理学的死角,而奠定了最初的基础。

摇摇狄德罗关于美与美学的乐观态度和坚定信念是鼓舞人心的。

① 《狄德罗美学论文选》,人民文学出版社 1959 年版,167 页。

② 同上,167 页。

他说：“不论是哪些原因使我们产生判断分歧，我们毫无理由认为真实的美，即寓于关系的感受中的美是虚幻的。这个原则的应用可以千变万化，它的偶然变化可以为论文提供题材，或引起文艺上的争执，但原则本身并不因此而失去其恒久的性质。地球上也许没有两个人会在同一物体中看到完全相同的关系，会认为它具有同等程度的美。但……人类的一般状况总不致使我们陷于怀疑主义。”^①这番话对后来乃至当今的某些美学取消论者，始终是最好的提醒。

摇摇真实性和未来戏剧

摇摇除了美学上的奠基之功，狄德罗在戏剧艺术的总结和开拓方面也很突出。他是向法国古典主义戏剧发起挑战的先驱人物，并且是位目光远大的戏剧改革的倡导者。这方面由于他本人具有舞台创作实践的经验，体现出深湛的艺术造诣，因而令人信服。在自己写的《私生子》和《一家之主》两部剧作问世后，他又发表了《关于私生子的谈话》和《论戏剧诗》，除了进一步阐释剧情与剧中人物的性格，和对自己的创作进行反思外，他还广泛探讨了戏剧创作和戏剧表演的各个方面，提出了新的戏剧艺术观。

摇摇这一戏剧艺术观的核心，是以“真实性”来取代古典主义戏剧程式化的“戏剧性”。他也提倡“戏剧性场面”，但这“戏剧性场面”其实即剧中人在舞台上或坐或立、情态十分真实自然的场景，而且要靠完美的戏剧动作予以体现。相反，他不赞成生硬的、人工痕迹的剧情突变，即突然改变人物状况的意外事件。这中间，剧情突变不是完全被排除在外，只要是真实的事，也可应用，但如是人

① 《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1980 年版，第 101 页。

为的巧合,就不足取。他明确指出:“艺术家们可以安排这样的巧合而自鸣得意,我认为此中确有创造,但缺乏真正的趣味。”甚至说:“一出戏的进展愈是简单,它就愈美。”^①显然真实性开始冲破戏剧性,形成为更重要的艺术原则,其实际的内容正是日益成长的市民社会的生活与风尚。

摇摇和整个启蒙运动相呼应,狄德罗以理性作为指导进行戏剧改革的最高指针。他把理性的权威置于传统的权威之上,要求人们更加尊重理性。他强调真实性的标准,也是由理性而来的。他说:“奇幻的世界固然能欢娱儿童,但只有真实的世界才能使理性满意。”^②当然,狄德罗所谓的理性有特定的经验性内涵,这上面已提到过了。

摇摇实际上,狄德罗并不是不要传统,而在于取法途径不同。如果说古典主义戏剧以亚里士多德的学说为训条,那么狄德罗就更多从古希腊的戏剧创作寻找依据。这里展示的分野,正是从形而上学原则出发还是从具体艺术实践出发的差别。他经常以埃斯库罗斯的《复仇神》等剧作及古罗马剧作家泰伦斯为例,来证明他提倡的新的舞台艺术(包括舞台设置)的必要性,期待着“古代悲剧中那些具有如此巨大可能性,而又如此不被人相信的现象将重见于今日”。^③他借用对话者之口说:“我将不倦地向法国人呼吁:真实!自然!学习古人!学习索福克勒斯!”^④对狄德罗来说,真实自然和学习古人这二者并不矛盾。

摇摇在具体的戏剧表演艺术方面,狄德罗也有不少建设性见解,总的主张是减少古典剧作大段朗诵式的台词,增加动作(包括哑剧式的表演、语调、表情)。他批评说:“我们现在还不知道,舞台动

① 《狄德罗美学论文选》,人民文学出版社,1989年版,256页。

② 同上,256页。

③ 同上,256页。

④ 同上。

作对一部戏剧作品的结构和表演可能产生多大的影响。”^①他要求舞台的场面,尤其哑场,具有绘画作品的构图美。他还主张增大舞台的面积和容量,以便让观众同时看到不同场所和行动的展示,目的在于再现生活的真实。在语言上,则改诗体为散文。他指出后者已由莫里哀的喜剧作了成功的尝试,悲剧也应效而尤之。

摇摇以上所说,实际就是狄德罗倡导的“家庭和市民悲剧”或“严肃剧”的基本面貌。不过二者仍有细微区别,用狄德罗的话来说,“严肃剧”已出现了,“家庭和市民悲剧”还有待创造。从文学分类的角度看,“家庭和市民悲剧”介于悲剧和喜剧之间,对题材、情节、人物性格、内容、风格等等都有相应的要求。他还全面地展示了启蒙时代戏剧改革面临的任务,中心是以理性武装人的思想,并不停留于把市民社会的生活现状搬上舞台。他所倡导的“家庭和市民悲剧”是不能单从字面意义去理解的。

摇摇狄德罗的戏剧改革,就艺术本身范围看,旨在进一步把戏剧从文学因素的束缚中解放出来。当时盛行的古典主义悲剧,还保留着古代诗剧的模式,靠大段大段的诗歌朗诵来进行表演,跟实际生活中的状况相去甚远。狄德罗希望戏剧艺术能够通过场景与动作来再现生活,充分体现舞台审美方式的特点。他断言,“看来艺术就跟感觉官能一样:一切感觉官能都不过是一种触觉;一切艺术都不过是摹仿。但是每一种感官都用它特有的方式去触觉,每一种艺术都用特有的方式去摹仿。”^②在这一点上,狄德罗相当自觉,并和莱辛的诗画差异论殊途同归。

摇摇在狄德罗时代,古典主义戏剧还占有绝对的统治地位,几乎难以动摇,因此狄德罗有关戏剧改革的设想还只是独行者的振臂一

① 《狄德罗美学论文选》,人民文学出版社 1985 年版,第 10 页。

② 同上,第 10 页。

呼。尽管如此,他仍以非凡的勇气,积极期待着未来戏剧的新生。他呼吁天才,呼吁“巨大的、野蛮的、粗犷的气魄”,试图以此冲破贵族社会温文尔雅、萎靡做作的沉重氛围。

摇摇狄德罗的戏剧艺术观还有其它不少值得注意的真知灼见。在戏剧表演艺术上,他已认识到,表演不单单是感情投入的问题,还涉及理智的观察分析和自我控制。他比较了两种类型的演员,一种是有卓越判断力和冷静头脑的,另一种是易动感情的。“易动感情的人听凭自然冲动的驱使,他表达的正是自己的心声,当他减弱或者加强这个呼声的时候,他就不再是他自己了”;而“伟大的演员观察各种现象,易动感情的人为他提供范本,他揣摩这个范本,经过思考之后决定应增加或者删除什么,以便使自己的表演臻于完美”。^①狄德罗更欣赏的是理智型的演员的表演。这是他推崇经验理性的反映,也开启了西方戏剧表演艺术上的体验派与演技派之争。但与此同时,狄德罗也承认,在表演艺术上,甚至在其它艺术领域,直觉比逻辑思考更重要。他发现,“一位才思浅陋,智力平庸,但却感觉灵敏的女演员,便能毫不费事地抓住心灵状态,而且,不假思索便找到适合于好几种不同情感的声调,这些情感交融在一起,构成哲学家凭他的全部智慧也无法分析的心灵状态。”他还认为:“第一流的诗人、演员、音乐家、画家、大歌唱家、大舞蹈家,……这一大群激奋而热情的人们都感受敏锐,而很少思考。……指导并启发他们的,不是戒律,而是另一种更直接、更深刻、更难捉摸、也更可靠的东西。”^②这也是和他注意到了审美现象的非理性因素相一致的。他在更高的概括层面说过:“诗

① 《狄德罗美学论文选》,人民文学出版社 1980 年版,第 20 页。

② 同上,第 20 页。

人善于想象,哲学家长于推理,但在同一意义上,他们的作为都可能是合乎逻辑的或不合逻辑的。”^①

摇摇在剧中人物的性格刻划上,狄德罗也有自己独到的见解。他反对简单化的人物性格的对比,如剧中焦躁粗暴的角色和平静温和的人物相继出场的那种对比。相反,他更赞成人物性格和情境之间的对比,或史诗、抒情短诗及别的诗歌体裁中的那种情感和形象的对比。如一个小市民,本来是卑微胆小的,但由于伟大的激情而变得勇敢无比了;或者一个凶残的屠夫,因为爱情的感化而表现出万种柔情。这样的性格刻划他认为是合理的。至于不同人物的不同性格(实际是不同角色类型,如正角与丑角等)的对比,只能在轻喜剧里偶尔一用。他说:“使性格形成对比只有一个理由,而把性格表现为千差万别却有许多理由。”^②同时他认为,要求剧中人物性格始终如一也是错误的,因为实际生活中人们经常背离自己原有的性格。一句话,他注意到现实中人物性格的复杂程度和发展变化,因而反对人物性格的模式化和单一化。

摇摇从真实性的原则出发,狄德罗进而强调了戏剧艺术反映社会现实的巨大功能,和人物形象的社会内涵。他的话似乎有点极端,却预示了一种全新的艺术风尚:“结论是,要搬上舞台的,说老实话,已经不是人的性格而是人的社会处境了。到目前为止,在喜剧里,性格是主要对象,处境只是次要的。今天,处境却应成为主要对象,性格只能是次要的。过去,人们从性格引出情节线索,一般是找些能烘托出性格的场合,然后把这些情景串起来。现在,作为作品基础的应该是人物的社会地

① 《狄德罗美学论文选》,人民文学出版社 1980 年版,页 247 页。

② 同上,页 247 页。

位、其义务、其顺境与逆境等。……这个源泉比人物性格更丰富、更广阔,用处更大。”^①当然,这不能理解为对人物性格的漠视,而是突出了人的性格和他的全部生存方式的联系,性格的差异和变化应来自生活条件与社会处境的情况。这一提法,不仅从根本上触动了古典主义戏剧性格类型化的弊病,也是以后现实主义文学艺术提倡“典型环境中的典型性格”的思想渊源,同时也明白告诉我们,和环境相联系的性格典型化,绝不等于性格的简单化与类型化处理。

摇摇绘画和艺术鉴赏

摇摇狄德罗也是绘画艺术的热情关心者和自成一格的评论家。在他谈美以及谈戏剧的著作中,经常联系绘画艺术,认为诗、戏剧和绘画是共通的,不同的艺术种类应该而且可以互相借鉴。从1758年至1769年间,他曾专门为两年一度的巴黎画展撰写评论,集为《沙龙随笔》,另外还著有《画论》。《沙龙随笔》以一个文学家的特有的悟性,生动而形象、轻松而俏皮地评价当年沙龙上展出的画作,至今被奉为沙龙画评的典范。从中可以看到他鲜明的艺术倾向,那就是反对以布歇(1732~1780)为代表的路易十五宫廷画家的洛可可风格,提倡积极严肃的反映市民现实生活的主题和写实画风。《画论》同样反对学院派绘画的刻板程式,主张尊重自然,崇尚真实,强调生活经验的重要,要求素描、色彩运用、明暗都服从于真实性。在谈到画中人物的表情时,他特别提到,人物表情和生活情境有关系,画家要结合二者进行创作和描绘。

摇摇由于将美学和艺术哲学视为一门科学,狄德罗虽注重经

^① 《狄德罗美学论文选》,人民文学出版社1959年版,第10页。

验,却并不赞同主体经验的随意性或任意性,不赞成把审美鉴赏力或审美趣味当成“反复无常的东西”,而要求探讨“美的永恒不变的规律”。^①他认为,构成审美鉴赏力的决定性因素是“日常生活经验”,即使对米开朗琪罗而言也不能例外,但“日常生活经验”不是唯一的要素,这里还需要“研究”,也需要适度的“敏感”,可以说是它们三者的合成。他这样说明艺术鉴赏力的要素:“艺术鉴赏力究竟是什么呢?这就是通过掌握真或善(以及使真或善成为美的情景)的反复实践而取得的,能立即为美的事物所深深感动的气质。”^②真、善、美就这样通过艺术审美的实际活动,而不再通过理性的完美显现,而紧密结合在一起。

摇摇在具体的绘画批评上,狄德罗并不局限于绘画流派上的门户之见。如18世纪法国古典主义画家普桑(1665-1730)的作品《甚至在阿卡狄亚也有我》,由于提供了画面以外的更多的内涵,不止一次得到了他的称赞。

摇摇狄德罗把“美在关系”的主张贯彻到了绘画评论中。他提出,对绘画作品进行鉴赏和审美的过程,取决于各方面的关系,既包括诗歌和诗人给予人们的美的观念、神话与宗教传说打下的印象、前辈艺术家作品留下的美的范本,也包括表现对象(无论事物或人)和它们所处的情景的联系。这里需要指出,狄德罗所说的关系是多方面的,情境或事物的内在联系或因果联系只是其一方面,即使《画论》中也是如此。所以,如果断定《画论》似乎在主张“美在于情境”,是不够全面的。另一方面,他的绘画评论,更多是从艺术实践出发的,而不是借此申述自己的美学主张,所以主要是结合画家和绘画作品而发的议论。

① 《狄德罗美学论文选》,人民文学出版社1980年版,第137页。

② 同上,第137页。

摇摇未完成的“感性学”

摇摇把 18 世纪有关审美主体的感性能力的探讨 ,上升到哲学的一个组成部分 ,而且也把艺术经验和审美活动的研究纳入到体系化的知识科学中来 ,这个任务最初是由德国学者鲍姆嘉登 (莱比锡-莱比锡)承担起来的。和精力充沛、兴趣广泛的狄德罗不一样 ,鲍姆嘉登这位大学教授 ,出生于神学家家庭 ,恪守学院派的清规戒律 ,后期又长年累月受疾病折磨 ,但他始终把精力倾注在一门以美为对象的科学的构建上。虽然这门“美的科学”最后没有能完成 ,鲍姆嘉登赍志以没 ,他的著述在当时也没有引起多大积极的反响 ,但他作出的努力令人感动。后人因此尊称他为“美学之父”。

摇摇鲍姆嘉登曾在哈勒大学求学和任教 ,受到过在同一所大学任教的莱布尼茨学派的代表人物沃尔夫的影响。莱布尼茨的理性主义哲学和英国经验主义哲学不同 ,主张人具有先天的和先验的理性概念 ,它们预先隐置在人们心中 ,通过感官的接触使它们激发出来。鲍姆嘉登试图对莱布尼茨的哲学体系有所扩展。他认为 ,研究知性或理性的有逻辑学 ,研究德性或意欲的有伦理学 ,唯独感性或情感缺乏专门的科学 ,相对于人的知情意三元心理结构 ,哲学体系无疑欠缺了一方面。早在学生时代 ,他就在论文《关于诗的哲学沉思录》(莱比锡)中提出要建立一门研究感性的科学——**感性学**。这个拉丁词源自希腊词 **αἰσθητική** ,原义是“感觉学”或“感性学”。另一方面 ,提出要建立这样一门学科 ,也是由于考虑到丰富的艺术实践。鲍姆嘉登在奥德河畔 (不是美因河畔) 的法兰克福大学讲授美学时说过 :“如果我要从感官方面进行美的思考 ,为什么我只应从散文和诗歌上这样做呢 ? 那么 ,绘画和音乐又跑到哪里去了呢 ?”他认为 ,“美学应当是更有普遍性的 :应当说出对任何一种美都适用的论点 ,而且对待每一种美 ,它都应当运用普遍的

尺度。”^①换言之,他不愿意自己的“美学”成为纯粹的“诗学”,即仅仅针对文学艺术的知识学科,而要把其它门类的艺术审美也包括进来。鲍姆嘉登的大学授课讲义后来准备成书出版,整理者起先用的书名是《一切美的科学的基本原理》,但他坚持仍用了 ~~美学~~ 这个名称。这部著作的第一卷于 ~~1750~~ 年正式问世,第二卷则因鲍姆嘉登长期患病未能完成,只好在 ~~1758~~ 年听任以未完成稿的形式出版。不管怎样,从此以后相沿成习,“感性学”(~~美学~~)就成了“美学”(~~美学~~)。一般的历史著作,也就把 ~~1750~~ 年定为美学正式诞生的年份。

摇摇“名者实所归”。实际上,“感性学”(~~美学~~)这一名称的选择,反映的正是艺术审美的研究向着审美主体的功能倾斜的历史事实。只不过,鲍姆嘉登在把审美的鉴赏力归之于感性或感觉的同时,要对后者进行专门的研究,并要把感性认识的研究纳入到整个哲学体系中来,为它觅得一个合法地位。《美学》就是这样来说明这一门新生的科学的:

摇摇摇摇美学的对象就是感性认识的完善(单就它本身来看),这就是美;与此相反的就是感性认识的不完善,这就是丑。正确,指教导怎样以正确的方式去思维,是作为研究高级认识方式的科学,即作为高级认识论的逻辑学的任务;美,指教导怎样以美的方式去思维,是作为研究低级认识方式的科学,即作为低级认识论的美学的任务。美学是以美的方式去思维的艺术,是美的艺术的理论。^②

摇摇美学是和逻辑学并列的科学,这一点明确作了规定。它们二

① 转引自克罗齐:《美学或艺术和语言哲学》,中国社会科学出版社 ~~1980~~ 年版, ~~100~~ 页。

② 鲍姆嘉通:《美学》第一章。转引自朱光潜:《西方美学史》上卷, ~~100~~ 页。

者的区别也划分开来了,主要表现在思维方式上。逻辑学让人学会用正确的方式去思维,也即把握对象的真伪问题;美学让人学会用美的方式去思维,也就是通过感性或审美的方式,去把握对象的美丑问题。因而逻辑学是科学的理论,美学则是艺术的理论。

摇摇但需要注意的是,在鲍姆嘉登的理论中,美学的直接对象并不直接是感性认识,而是“感性认识的完善”。这里所说的“完善”,来自莱布尼茨与沃尔夫的观念,一脉相承地根源于中世纪经院哲学,即上帝赋予这个世界的“预定的和谐”,特点是寓杂多于统一。鲍姆嘉登在《关于诗的哲学沉思录》中也说过,美学的对象是“凭感官认识到的完善”,二者意义一致,有时简单地说“善”,也是这个意思,不尽然是道德意义上的评价,更不是感性或认识本身的完整和完美。这也即是鲍姆嘉登对“美是什么”的回答,是他对美的定义。这个提法,令人联想到后来黑格尔有关“美是真理的感性显现”的说法。

摇摇在莱布尼茨哲学的影响下,感性或感觉在鲍姆嘉登的美学中,实际处于中介的位置。美学的对象,或者说美,仍然是“完善”或“善”。也因为这样,美带上了二重性。在几乎等于来自上帝的“完善”或“善”的意义上,它继续保持着类似“美本身”的本体性质。与此同时,美的存在不再是绝对的、无条件的,而和认识或思维的方式密切相关。在这个意义上,美相当于美感。文德尔班曾指出,当时形而上学方法在处理有关美的问题时,往往被心理学方法所掩盖:“要问的问题不是美是什么,而是美感如何产生。”^①这一特征在鲍姆嘉登的美学构建上也清楚地反映出来了。

摇摇与此同时,我们看到,鲍姆嘉登把以感性或感觉为特征的美的思维方式,当成低级的认识,相形地逻辑思维则被认为是高级的认

① 文德尔班:《美学史教程》下卷,商务印书馆1959年版,第100页。

识。这样的观念也来自莱布尼茨哲学。莱布尼茨认为,认识(青那精那)由低到高,组成有连续性的、量化的、渐进的三个阶段。第一阶段是“蒙昧认识”,是处在混沌阶段的感觉,类似半意识或无意识;第二阶段是“模糊认识”,即是我们所说的感性认识,得到的印象很生动,但未经分析,只有事物笼统的形状;第三阶段是“明晰认识”,即理性认识或逻辑思维,能够把认识对象的部分和关系辨别得清清楚楚。像这样的观念,觉察到感性的把握和逻辑的把握在方式上有区别,这一点并没有错,但把这二者当成由低到高的一个序列,就有问题了。原因在于,感性的把握和逻辑的把握本身是我们人类同世界建立联系的两个方面,并没有高下粗细之分,也不是由少到多逐渐进化的过程,似乎“模糊认识”积累多了就会变成“清晰认识”。鲍姆嘉登把感性或感觉作为认识的低级方式,而不是认识的独特方式来对待,其症结正像克罗齐所说的,“他所提出的理论不过是一种系统推论的结果,而与作出这种系统推论的同时,还有一种抽象的归纳”^①。换句话说,他想要研究感觉或感性,也意识到各种艺术审美活动对正确理解美的重要性,但他不是到艺术审美过程中来具体考察感性的实际状况,而从莱布尼茨哲学出发进行体系的推论和抽象的归纳。

摇摇严格地说,鲍姆嘉登对艺术审美的特质,还缺乏足够的理解,始终把它同一般的逻辑思维纠缠在一起。他甚至说:“以美的方式和以严密的逻辑方式进行的思维完全可以和谐一致,并且可以在一个并不十分狭窄的领域中并存。这也适合于哲学家和数学家所从事的严格的科学。”^②因此在他有关美学的定义中,有时免不了是各种说明的混杂。比如他曾说:“美学(作为自由艺术的理

① 克罗齐:《美学或艺术和语言哲学》,重庆版。

② 转引自李醒尘:《西方美学史教程》,北京大学出版社,1985年版,重庆版。

论、低级认识论、美的思维的艺术和与理性类似的思维的艺术)是感性认识的科学。”^①这里“思维的艺术”实即思维的方法,所谓“与理性类似的思维”又称“类理性”,它包括认识事物一致性和差异性的低级能力、感官记忆力、创作能力、判断能力、相似情况的预感力和感性的符号的指称能力。看得出,鲍姆嘉登在努力探究人类低级认识能力的具体范畴,探究感性的各种机制,但他仍然未曾将感觉体验和理性思辨彻底区分开来,把它当成了理性的一个属类。

摇摇结果,事与愿违。鲍姆嘉登并没有像他自己期待的那样,把美学构建成一门独立的科学。我们看到,世界知识体系之中的美学,处在附属地位,它服从于以“完善”或“善”为最高本体的理性主义形而上学,并作为低级认识论,居于高级认识论的逻辑学之下。它虽然是一门艺术理论,却仍被限制在认识论和知识学的范围,或至少被当成同它们本质上无区别的东西。艺术审美等同于认识,虽为感性认识,却只是为理性认识做准备的阶段,因此无法进一步深入到艺术把握的特殊区域。本来,艺术审美的把握应当有别于科学知识的把握,甚至要优先于科学知识的把握,尽管它的复杂程度和具体机制至今有待深入研究与探讨。这样一来,鲍姆嘉登试图“说出对任何一种美都适用的论点”的初衷就落空了。如果这样的美学能有什么普遍性的理论,只可能是审美和逻辑都适用的抽象结论,而不是所有艺术领域的特点都考虑进去的全面概括。

摇摇不难发现,在鲍姆嘉登的美学构建中预先就埋藏着一个矛盾。一方面,他要面向感性或感觉,要面向散文与诗歌外的广大艺术领域;另一方面,他又摆脱不了莱布尼茨的理性主义哲学和形而上学的认识阶段论。这种由低到高的认识阶段论,可以一直追溯到柏

^① 转引自李醒尘:《西方美学史教程》,北京大学出版社,1989年版,第13页。

拉图及奥古斯丁的“阶梯论”,对他们的类似理论,我们已经有过介绍。这一类认识阶段论或认识阶梯论,永远预设了一个最高真理,然后让人的认识一步步从低到高向它接近。究竟何去何从?着实让鲍姆嘉登为难。在《美学》中,我们读到了以下的表白,就是他内心冲突的真实流露,他知道自己如果继续忠实于莱布尼茨和沃尔夫,就有背弃美学的危险——

摇摇摇摇那么要嘲笑这种模棱两可的态度吗?难道现在要做虚假的让步,要又一次背弃美学吗?作出明确的判决吧。^①

摇摇由此可见,鲍姆嘉登没能最后完成他的煌煌大著《美学》,尽管有健康上的原因,更关键的恐怕是思想上难以逾越的矛盾,妨碍了他把自己的美学运思进行到底。他的美学体系未完成,要从这两方面来理解。

摇摇尽管如此,鲍姆嘉登倡立美学,肯定了艺术审美的感觉与感性特点,给予了审美感受和艺术理论一定的合法地位。所谓以“美的方式去思维”,即以感觉或感性的方式去思维,“美的艺术”也即感觉或感性的艺术。在《关于诗的哲学沉思录》中,鲍姆嘉登强调了形象的具体性和情感的饱和性对艺术的重要。他的美学,实际已暗示了美先于逻辑发生的独立地位,主张诗是“完美而有感情的讲述”(《美学》,载《泽林青集》)。对美学的独立建设来说,这些都是意义重大的贡献。他也明确表明,美学要包括“自由艺术的理论”在内。所谓“自由艺术”,是相对于“一般艺术”而言的,后者广义地指范围更广泛、意义更原始的“技艺”。18世纪以来,“自由艺术”专指诗歌、文学、戏剧、绘画、音乐、舞蹈等。鲍姆嘉登年轻时代就倾心热爱诗歌艺术,以上这个观点再度说明他在创建美学这门学科时,是充分考虑到对具体艺术审美活动进行理论总结的。

① 转引自克罗齐:《美学或艺术和语言哲学》,第10页。

美学来自艺术实践,回过头来还要指导艺术实践。至少在理论上,这一点鲍姆嘉登相当自觉。用他的话来说,美学对各门艺术有如指示方向的北斗星。

摇摇鲍姆嘉登还进而对艺术思维的各个环节或因素作了考察。这些环节或因素,虽在相当程度上仍属于知性范围,但发生在审美过程中,对它们的重视显示了鲍姆嘉登的“感性学”对审美主体的功能及相关问题的关注。

摇摇首先一大方面,是审美感知力。这是当时艺术哲学的思考重点。按鲍姆嘉登分析,有情感、想象、洞察力、记忆、趣味、预见及个人观念表达力等。这些基本素质都具有双重性质,既在感性范围,又有理性因素。同样,审美感知力既是先天赋予的,又需要有后天的不断练习,才能得到巩固和提高。

摇摇其次,是艺术创作的动力与进程,鲍姆嘉登稍嫌笼统地归之于灵感。这是相当传统的观念。但他没有把灵感说成是诗神附临的迷狂,也当作一种先天的能力,不过要因一定现实条件的激发才能产生。

摇摇最后,是艺术的目标与功能。鲍姆嘉登归结为“摹仿自然”,但摹仿自然最终是为了表现呈现于感性认识中的“完善”。这里突出了自然和感性的地位是有意义的,但以理性主义形而上学性质的“完善”作为艺术审美的终极目的,无疑同他有关美学的对象和美是什么的说法一致,再一次显露出他思想上的矛盾。当然与此同时,也体现出将感性与理性结合起来的努力,预示了美学和艺术哲学以后发展的趋势。

摇摇按鲍姆嘉登的构想,美学和逻辑学与伦理学并列,是知识学的三大组成之一。美学本身应当包括两部分,即理论的美学和实践的美学。理论的美学又分三个层次:启迪学(《鲍姆嘉登全集》),关于解决问题的过程与一般方法的研究;方法学(《鲍姆嘉登全集》),构成体系

次序安排的一般原则的研究 ,符号学 (符号学) ,关于通过符号来进行感性或感情的表达的一般规律的研究。从已有的著述情况看 ,这一宏大的体系他只来得及完成了“启迪学”。鲍姆嘉登的美学著作是用拉丁文撰写成的 ,文字又带有学院派的烙印 ,艰涩难懂 ,对当时的艺术界没有产生应有的影响 ,但在经院哲学界引起了强烈反响 ,赞同他的人少 ,反对他的人多。鲍姆嘉登的美学开创事业并不顺利 ,身体也欠佳 ,但始终坚持自己的方向 ,这种勇气和精神令人钦佩。

摇摇按照克罗齐的说法 ,18世纪是美学这门科学脱离史前时期而进入有史时期的转折点。在这个转折点上 ,应该说鲍姆嘉登做了有益的开拓性工作 ,树立起了一个引人注目的路标。但以后的道路 ,还需要更多的人来铺设。

3 摇摇审美判断力和人格理想美

摇摇康德的“哥白尼式革命”

摇摇除了经院哲学界观点保守的反对派,也有同样致力于哲学的体系化而注意到鲍姆嘉登的美学或感性学的人,其中就有德国大哲学家康德(1724年—1804年)。

摇摇康德在《纯粹理性批判》(1781年第一版,1787年第二版)中专门有一条注释批评鲍姆嘉登,他说:

摇摇摇摇只有德国人,近来用“感性学”一词以命名别国人氏称作鉴赏力批判的东西。这一用法,源自鲍姆嘉登中途夭折的尝试,这位可敬的分析思想家,想把美的批判置于理性的原则之下,从而将它的规律提高到科学的地位。但这样的努力并无结果。他所说的规律或标准,就其主要来源而言,只是经验性的,绝不能充任那我们的鉴赏力判断必定受其制导的规定性的先验法则。相反,我们的判断是这些规律的正确性的检验。因此之故,最好放弃在鉴赏力批判的意义上应用这个词,而为属于真正科学的感性学说保留这个词——这样就接近古人的语言和意思,他们通过人所共知的划分,把知识分成了所感者与所思者;不然的话,就和思辨哲学共同分享此名,部分在先验的意义上,部分在心理学的意义上运用它。^①

^① 康德:《纯粹理性批判》,1781年第一版,1787年第二版。

摇摇这条注释一般不引人注目,但其中提出的批评十分关键,对了解康德和鲍姆嘉登的思想分歧,相当重要。

摇摇康德准确地把握了鲍姆嘉登“感性学”几方面的特点:“感性学”仍以审美鉴赏力为研究中心,但试图以理性主义哲学来统属它,以便让有关的探讨上升到科学的水平,不过这一尝试最终没有取得成功。而其原因,康德有自己的见解。他认为,鲍姆嘉登提出的审美鉴赏的规律来源于经验,是经验性的。经验性的东西是否一定正确,是需要检验的,并不是经验到的东西就是正确无误的。最显著的例子是太阳的运动。在经验里,我们几乎每天(只要天晴)都看到太阳从东方升起,在西方落下,但实际情况并非如此,是地球在绕着太阳运动。为此需要我们对经验作出判断,判断的依据,就是康德所说的“先验法则”或“先验原理”,它们在我们经验以前就存在了。至于这个“先验法则”或“先验原理”来自何处,是有待研究的问题。

摇摇一定程度上,鲍姆嘉登和康德面临的任务与想要完成的工作很相似,都是以理性的原则来解决感性的问题。但鲍姆嘉登还停留在简单地对待感性和理性的水平上,现成地接受了“趣味”、“感情”、“感性”、“理性”、“完善”等概念范畴。而对康德来说,所有这些,包括经验主义和理性主义,都要以批判的态度对待之。否则,不经过这样一番批判和反思,就把二者捏合到一块,肯定要失败。

摇摇为此,康德在《纯粹理性批判》“序言”中,大力倡议要建立“理性的法庭”,它的作用有两方面,一是将所有事物(尤其以神圣立法和以尊严自居的宗教)都用理性为标准加以审视;二是理性本身也将接受这样的审判,“来保证理性合法的要求而驳回一切无根据的僭妄”,包括形而上学的专横与独断,由此“理性将因而能够沿着科学的稳妥途径前进,不像以前那样胡乱摸索没有加以审

察或自我批评”。^①

摇摇康德的哲学思想因此被称为“批判哲学”。这种批判精神,一以贯之地体现在他的三部重要哲学著作的题目上。除了《纯粹理性批判》,他的主要哲学著作还有《实践理性批判》(实践)和《判断力批判》(判断)。

摇摇康德的批判精神源自现代思想和启蒙主义。康德本人是启蒙主义的积极传播者,写过《什么是启蒙》这样的专文,在科学精神的鼓舞下,对天文学和宇宙学做出过重要贡献,是“星云说”的发明者。他清楚地意识到,18世纪的德国,中世纪经院哲学的形而上学的影响还很深重。他把这种旧形而上学称为“混沌和黑暗之母”,认为是要不得的独断论。与此同时,由于对旧的形而上学发起的批判,导致了一种新的怀疑论,否认理性还有任何值得信赖之处,觉得这个世界除了经验到的东西外就没剩下什么。这后一倾向也是康德反对的。

摇摇当时,旧形而上学在德国的代表,主要是莱布尼茨的弟子沃尔夫的哲学思想。前面已提到过,鲍姆嘉登也深受其影响。

摇摇沃尔夫把哲学分为理论的和实践的两方面,实践哲学是伦理学,理论哲学是形而上学。形而上学又分两个层次,“总体研究”是本体论,研究“存在一般”,“特殊研究”则探讨三种主要的具体存在形式:神、世界与灵魂。这个沃尔夫体系不完全等同于传统的形而上学,但形而上学从亚里士多德时代诞生起就遭遇到的内在矛盾,仍一脉相承。

摇摇一方面,形而上学作为“第一哲学”,要求掌握绝对知识或绝对真理,求得关于世界本质的认识,并经常宣布自己已获得了这样的认识或知识;另一方面,形而上学又认为这样的绝对真理与世界

^① 康德:《纯粹理性批判》,韦卓民译,华中师范大学出版社,1986年,第10页。

本质,是超出经验的现象界之外的宇宙实体,从现实的经验出发无法达到它。那么如何证明形而上学已经掌握了绝对真理或绝对知识了呢?这个悖论怎么样才能解决呢?途径只有诉诸更高的理性,它的最高级形式或“最高理性”就是上帝或神。上帝或神是真理的化身,构成了所有知识的源泉,这一点是不需要证明的。而在实际操作中,所谓理性又指逻辑方法,即以矛盾律为主导的公理推导法,这种公理大多建立在直观的基础上,同样不言自明,没有经过科学的验证。以上这后两方面,就构成了所谓的“纯粹理性”。它是旧形而上学的核心概念和最高原则,从来不曾遭到过质疑,也不容许质疑。

摇摇这里涉及的问题,说到底,仍是知识的可靠性根据。也就是说,我们关于世界的知识、我们关于周围事物的认识及对我们人类自身的认识,凭什么说是正确和可靠的?在中世纪,只要回答是来自上帝的神性就可以了,所以当时最省事的办法是从圣经和罗马教会的诏书中找凭证。正统的经院哲学,就建立在这一基本信念上。而鲍姆嘉登的思想方法,还深陷在这一模式中,他把美学的对象和美都定位在几乎等于神性显现的“完善”上,并通过这样的方法,替这门“低级认识的科学”,在庞大的形而上学体系里求得一个合法的附属地位。因此他虽看到了感性或感觉和艺术存在的价值,却没有能力为它们开辟一个真正独立的空间。

摇摇康德比鲍姆嘉登年轻十岁,可以说是下一代人,已经告别了经院哲学的形而上学。近代自然科学的实验方法正在不断取得突破性成果,莱布尼茨和沃尔夫式的唯理论的独断论变得苍白无力,解释不了人为什么能通过双手和头脑掌握越来越多的自然奥秘。在事实面前,旧形而上学的那一套摇摇欲坠,使人们从根本上怀疑还有普遍适用的理性存在。由主张一切取决于个别经验、并带有心理学特点的经验论,很容易就过渡到把内在于精神和心灵的东西

当成唯一原则的唯心论。既然只有靠人的经验才可能鉴别事情的
对错或事实的真伪,而经验又是人各不同的,那么大家都采纳的统
一依据又在哪里?在英国经验主义哲学背景中出现的休谟的怀疑
论,就是这样发展而来的。休谟认为我们的概念是从经验来的,但
经验并不提供普遍性和必然性。他否认经验之外的知识和有形而
上学,但又否认了知识、道德、法律等等的有效性,因为在他看来,
它们都不过是根据经验的习惯,对个别的现象、感觉进行的因果组
合。这样一来,知识的可靠性又从另一角度受到了威胁。

摇摇与此同时,因 15 世纪科学发明取得了巨大成功,又使得科学
知识自身迅速膨胀起来,自然科学甚至宣布自己就是“绝对理性”
的化身。只要表明自己是科学的身分,就有资格断言孰是孰非。
就这样,在中世纪经院哲学的独断论还有待继续肃清的情况下,又
产生了新的独断论。

摇摇康德实际面临的是多重的使命,既要彻底廓除旧的形而上学,
也需要反对怀疑论,更必须防止理性在新形势下的僭越。他总的
立场,是相信人的内心有一个共同的源泉,即人类的心智能力,它
制约和规范着我们的经验过程和思维活动。这一共同的心智能力
给予感觉的质料以形式,使得人们的彼此交流和理解成为可能,也
使得知识的形成和传播成为可能。但这一心智能力又是有局限
的,并不是什么事物都能把握到的。奇妙的是,心智能力在自己的
感觉经验达不到的地方,会设想出某种观念的东西来加以说明。
但这些观念的东西并不等于实在的东西,或经验中切实把握到的
东西,要是误认为它们是真实的存在,就会走入歧途。比方说“金
山”和“飞马”(这是后人举的例子)这两个概念,就是心智能力构
造的,因为实际上不可能有“黄金的山岭”和“飞翔的马”这类
事物。

摇摇康德的“批判”,就是这样一番对人类心智能力的考察。他检

验了人类内在心智能力的性质、职能、分工范围与局限,既肯定了它的普遍性和必然性,又替它划定界限。心智能力实际是在经验的范围里进行工作的,即使它跨出了经验所及的范围,恰恰说明了人的经验始终面临着一条界线,界线之外就是感觉经验难以企及的。为此,康德提出了“物自体”的概念,用以说明感觉经验永远达不到的另一个世界。也许我们的认识可以越来越接近这另一个世界,但总有我们暂时认识不了的东西。反过来说,也就意味着在我们感觉经验之外,一样也有我们不知道的事物存在。

摇摇将以上两层意思结合到一起,可以看得很清楚,根本就没有什么不言自明的“纯粹理性”。所谓“纯粹理性”,无非是心智能力的一种自我设想或自我构造,包括“上帝”、“神”、“绝对理念”等都是。人类所具有的,只是基于先验原理、建立在经验基础上的心智能力。按照康德的观点,人类心智能力区分为理论的、实践的与情感的三种类型,分别在知识、道德和审美领域各司其职,但又通过判断力(包括审目的和审美的)的中介把彼此联系起来,同时每一部分都包含有先验性或先天性的因素。因此康德的哲学体系也称为先验哲学。

摇摇由于坚信理性的原则,康德在对原来“纯粹理性”进行反思的同时,没有完全抛弃形而上学。但前提是必须通过批判,让传统的形而上学(他称之为“普通的形而上学”)成为一门全新的科学(他称之为“科学的形而上学”)。《纯粹理性批判》初版序言开头就提出了这问题,两年后即1787年他为该书写的通俗性提纲《任何一种能以科学出现的未来形而上学导论》(简称《未来形而上学导论》),又作了较集中的解答。确切地说,科学的形而上学当时还只是未来的纲领,康德本人并不把它作为主要工作,而是把自己的批判哲学,当作迎接科学的形而上学所做的必不可少的准备。正如《判断力批判》“第一版序言”所说:

摇摇摇摇如果这样一个体系有朝一日在“形而上学”的总名称下被努力完成(它的充分和完全的运作对理性在它行为的所有部门的运用既是可能也是极端重要的),对这座大厦的基础的批判性检验必须事先就进行,以达到独立于经验的原理的功能的根据的深度,防止它在某些地方会坍塌、下沉,不可避免地造成整个的毁灭。

摇摇康德设想的“科学的形而上学”,首先必须具有系统性:“形而上学不仅整个必须是科学,而且在它的每一部分上也都必须是科学,否则它就什么也不是。”^①其次必须有可证实性,科学的形而上学必须能对科学的命题作出证明,而不能满足于概念的分析。当然这一证明必须是先验或先天性质的,而不能满足于从经验上加以证实。康德对待“科学的形而上学”,要求非常高,甚至可谓是理想主义的。他以极严厉的态度批评迄今为止的形而上学:“这门科学尽管闹哄了这么多时候,却仍旧停留在亚里士多德的时代”,尽管同时也承认从准备工作看有了不少长进——当他如此说的时候,肯定心里首先想到了自己的批判哲学。至于未来的形而上学,他采取了“有或无”的决然态度,如果达不到以上要求,他宁可宣布“形而上学直到现在还从未作为科学而存在过”,也不反对大家对形而上学再不抱任何希望。^②

摇摇事实上,这门未来的形而上学即使建立起来,也和原来的形而上学性质大不相同了。叔本华曾说过,康德以后形而上学已不再可能,他指的就是传统意义上的形而上学。原因在于,在有关知识的可靠性根据或经验的可能性的根源的问题上,康德和传统哲学分道扬镳了。传统哲学认为,我们绝对能够认识事物的真相,它表

① 康德:《未来形而上学导论》,商务印书馆1957年版,152页。

② 同上,152页。

现为我们获得的知识或定律,来自纯粹理性——这是永恒的真理的源泉。但康德指出,这些规律只是我们智力所具有的形式,并不是事物实际存在的规律。从这些事物得来的规律,只在我们表象中对事物的理解上有效,因此不可能超出经验的可能性以外。即使承认有一个超验的“纯粹理性”,这个“纯粹理性”也不是别的东西,而就是我们心智先于经验的能力,它给予经验以一定的形式,在经验不到的地方设想出某种观念来加以说明。恰恰由于这些认识形式的先验性是基于主观来源的,我们对事物的本质的认识,也就总是停留在一个表象或现象的世界里。因此叔本华得出结论,今后“形而上学的任务就不是飞越经验——这世界即在其中的经验,而是彻底理解这些经验,因为经验,外在的和内在的,无不是一切认识的主要来源。因此,只有将外在的经验联结到内在经验上,……世界之谜的解答才有可能。”^①

摇摇和形而上学有关的另一问题是本体论。在沃尔夫的形而上学体系里,本体论占着重要的位置,它研究“存在一般”,也即研究事物最根本的本质。当科学知识判断自己的认识对象是某一事物时,本体论就追问:根据何种原因说它就是这一事物?康德在《纯粹理性批判》中也对沃尔夫的旧本体论作了彻底清算。他揭示了,旧的本体论毫不考虑客体对象被给予和被认知的条件,就试图来处理客体对象的存在或本质,那不会得出可信的答案,因此是一门虚假的科学。从这里,人们开始觉悟到,继续脱离事物在意识中的表象来对待事物的存在,其实是徒劳无益的。这样一来,传统哲学对外在的“所在一物何以是”的追问,也演变为内在的“理性判断何以是”的追问,具体在康德那里,就是“先天综合判断何以可能”的问题。当人的认识再度面对客体的事物时,首先要问的是,

① 叔本华:《作为意志与表象的世界》,商务印书馆 1985 年版,第 1 页。

认识本身有没有正确反映事物的本来面貌,还是发生了折射或其它事情?这样一来,当古希腊的哲学家泰勒斯断言世界的本源或始基是水时,我们就不会急于去争论世界究竟是否如此,而是首先弄清楚,为什么泰勒斯的头脑里会得出这样的结论?用哲学的术语来说,本体论的问题,由此而转变成认识论或知识论的问题。

摇摇康德哲学的革新意义重大,连他自己都十分清楚,他称之为哲学上的“哥白尼式革命”。我们知道,哥白尼在天文学上提出“日心说”,颠倒了有千年历史的“地心说”,改变了人们习以为常的思维定势,帮助大家真正认识了自然界的本来面貌。康德在哲学上的贡献同样重要,它促使人们掉过头来重新打量这个世界,先问问自己的思维和感觉是什么状况,或有什么问题。一定程度上,康德已经取消了本体论的问题。有的学者说,康德的哲学实质是知识论,不设本体。这样的观点是有道理的。

摇摇尽管出于各种原因,康德还保留了“物自体”或“物本体”范畴,但那主要是为人类的心智能力限定的界限。“本体”的概念在康德那里被赋予了新内容:在否定的意义上,它是指不属于感性直观的、为感性直观无法企及的对象事物;在肯定的意义上,它可以认为是因把握不以现象存在的对象的需要,而以理智直观假设的范畴。康德一再强调:“我们称之为‘本体’的,必须理解为仅仅是在否定意义上的那种存在。”^①本体并非感性真正能够把握到的对象,它是通过心智能力(康德有时又叫“纯粹知性”)才被当成事物自身的,它的意义和必要性在于表明感性直观或感性知识的有限。正如康德所说:“本体概念纯粹是一个限界的概念,其作用是阻止感性的僭妄,因而它仅仅是否定应用性质的。”^②

① 康德:《纯粹理性批判》,月曜(参阅商务印书馆 1996 年版蓝公武译本 104 页)。

② 同上,月曜(参阅商务印书馆 1996 年版蓝公武译本 104 页)。

摇摇判断力的先验原理

摇摇康德哲学中 ,审美判断力占着重要的位置 ,但他一开始并没考虑审美的问题。三个“批判”中,《判断力批判》完成得最晚 ,也说明了这一点。在写完《纯粹理性批判》和《实践理性批判》以后 ,康德发现二者多少给人一种互相割裂的感觉 ,在科学知识领域和伦理道德领域之间 ,需要建立一个联络的环节 ,《判断力批判》就是朝这方面努力的结果。与此同时这也导致了 ,康德并不以审美趣味为直接对象 ,相反他立足于通过先验的批判构建体系化的哲学大厦 ,这才走向了审美判断力。这是和同一时期其它有关审美主体功能的研究不一样的地方。

摇摇康德最初接受传统的做法 ,也把哲学分为理论的和实践的两部分。这两部分 ,即他构想中的科学的形而上学 (知性学或知识学)和道德的形而上学 (德性学或伦理学) ,如前所述 ,它们的建立必须通过批判为之奠基 ,建立一个独立于经验法则之外或之下的第一原理的根基。主要是通过《纯粹理性批判》,康德对以先验原理为前提的心智能力的可能性及其限度作了研究 ,最终发现 ,构成认知的先验原理 ,只有知性 (即理解力) ,而不是其它任何心智能力才能够提供。换言之 ,正是知性的形式 ,构成了我们关于世界、自然界和所有现象的综合体的知识。知性的这种先验地完成的形式 ,或“构成性” ,是所有的认知能力共享的。它所形成的所有纯粹概念 (如时间、空间等)是“超验”的 ,即超乎人的经验之上 ,在经验范围内不会对其进行反思。反过来 ,知性构成的这些纯粹概念又发挥着“范导性” (通俗点叫“调节性”) ,引导和规范着认知能力的展开。就像通常所说的 ,人们永远只能认识能够认识的东西。除此之外 ,还有另一种范导性 ,也可以叫“动力” ,来自在考察自然过程中起作用的完美性原则 ,这一完美永远不可能达到 ,却推动着

人类的认知不断走向最高的水平和等级。构成性和范导性就组成了知性的先验原理。

摇摇知性或“纯粹理性”仅指理性的理论运用,是认知的能力,而实践理性是理性的实践运用,属于意欲的能力,但这一“实践”,同我们通常理解的不一样,康德专门另有解释。《判断力批判》“导论”第一部份说得很清楚,它不等于具体的科学实践或社会实践,只因为不受感性条件的约束,而基于超感性的原理(道德伦理和感觉认识无关),也不受自然动因的规约(道德也不接受想要认识自然的冲动),所以作为哲学的理论部份的另一块,以“实践”的名号存在着。

摇摇通过《实践理性批判》,康德探讨了理性的实践运用方面,即意欲的能力方面的先验原理。在这范围里,“理性”的概念是在狭义上运用的,相当于平时说的“理智”。就像知性为认知能力提供先验的构成性原理一样,意欲的先验的构成性原理就由这种狭义的“理性”即理智提供。如果说,认知能力的所有概念都是关于自然界的科学知识,因而可以归属于“自然”,那么意欲能力的所有概念则为了让人获得在社会生活中的自由度(就像孔子说的“从心所欲不逾距”),因而就归属于“自由”。理智或狭义的理性在实践的范围内,凭借“自由”的众多概念替意欲能力立法,就像知性在理论的范围内,凭借“自然”的众多概念替认知能力立法。道德的先验观念,依靠实践理性来构成。但不像理论理性(知性)对认识概念主要起范导作用,实践理性主要对道德观念起构成的作用。这是因为,在科学知识领域,人们致力于探索未知的东西,认识过程中得到的新发现,需要有先验的观念加以引导和规范,而在伦理道德领域,人们重视的是遵循现成可行的法则,首先必须把美德的标准制定出来,所以先验原理在构成方面发挥主导作用。

摇摇值得注意的是,在实践理性或意欲的领域,康德同样把根本的

立脚点 移到了人自身内在的世界。他反对用外在的东西来论证道德的必要性,也反对把有限的实践理性引向所谓的“最高德性”。道德观念的必然性与必要性,来自行为准则的合规律的普遍性,这就是道德行为的“直言律令”(绝对命令),但它取决于人的善良意志的自我立法或“自律”。在康德的道德哲学或伦理学中,道德律令不再出自神学的训诫或其他外在权威,同时它也不追求自身以外的目的,相反,“人即是目的”,这正反映了启蒙主义冲破宗教蒙昧的巨大进步。也正是在这一意义上,人的行为一旦合乎道德律令,也就意味着获得了身心的自由。在更高的层次上,实践理性涉及“自由”,也可以这样理解。

摇摇只是按照康德的说法,道德世界的观念仍有对象的实在性,关系到感性世界,在一定限度内能够并应当对感性世界产生影响。^①所以他而言,理性(狭义的)和知性,归根到底仍属于认知能力的不同范畴。而现在,能够贯串于认知能力的不同范畴之间的,不是别的,正是判断力。

摇摇为什么判断力就能够把知性和理性结合在一起呢?康德认为,这是由判断力的特性决定的。判断力的本性是进行判断,这就使得它必然地和普遍地使用在理性的理论运用和实践运用的场合。人们谈到健全的理智时,指的正是判断力的功能和它的正确使用。它与理性(狭义的)直接联系着,而与知性间接地联系着。用康德的话来说:“它将做成一个从纯粹认识机能的过渡,这就是说,从自然诸概念的领域达到自由诸概念的领域的过渡,正如在它的逻辑运用中它使从悟性(即知性)到理性的过渡成为可能。”^②康德的哲学抱负是为人类的心智能力立法,理性为道德立法,知性为

① 参阅康德:《纯粹理性批判》,李秋零译,商务印书馆,1995年,第10页。

② 康德:《判断力批判》上卷,商务印书馆,1993年,第10页。

知识立法,而现在,判断力就成了连接二者的桥梁。作为中介的判断力,沟通的是理论理性与实践理性,是自然与自由,是必然性与目的性。

摇摇然而,问题并不这样就解决了,因为批判哲学要求,判断力也应当为自己提供先验的原理(如果不照样说“立法”的话)。人们通常都说康德做的是综合的工作,但这样的说法只对了一半,更确切说他是把批判贯彻到综合中去的,或者说通过批判才综合。当然也不妨理解为,他做的综合不是简单的缀合,而是有机的组合。

摇摇然而,要发现并承认判断力的先验原理有特殊的难度。它不像知性和理性是独立的领域,作为二者之间的接合部,是根据不同情况分别附属于它们的,人们容易倾向于认为,知性和理性的先验原理也就是判断力的。反过来,又不允许从知性概念和理性概念的任一方面推导出判断力的先验原理来,因为它们二者彼此属于不同领域。这两点,造成了对判断力进行“批判”的困难。

摇摇判断力到底有没有自己独特的先验原理?它们也是构成性或范导性的吗?……这些问题组成了《判断力批判》的主要内容。重点则放在审美判断力的批判上(这是上卷的内容),因为这是尤为困难的部分。康德说过,困难“主要是存在于人们所称为审美的、涉及自然界或艺术里的优美与崇高的审美诸判断里面。因而在它之中批判地研究判断力的原理是这样一种对该种能力的批判中的最关重要的部份。”^①与此同时,还有针对审目的判断力(中译也作“目的论判断力”)的批判(这是下卷的内容)。

摇摇康德认为,判断力是有自身的先验原理的,但不像知性与理性由构成性和范导性构成它先验原理的特征。反之,判断力的先验

^① 康德:《判断力批判》“第一版序言”。

原理表现为规定性和反思(反省)性。他说:“判断力一般是把特殊包涵在普遍之下来思维的机能。如果那普遍的(法则、原理、规律)给定了,那么把特殊的归纳在它的下面的判断力就是规定着的(即使它作为超验的判断力而规定着那些先验条件使得只有一致于这些条件时才能归纳到普遍下面)。但是,假使给定的只是特殊的并要为了它而去寻找那普遍的,那么这判断力就是反省(即反思)着的了。”^①也就是说,判断力总是把特殊的东西放到普遍的标准下去进行判断,但有两种情况,一是普遍的标准已给出,这时判断力的先验原理就表现为规定性的;二是普遍的标准还未给出,那就需要通过特殊的东西去寻求和反思普遍性的规定,这时判断力的先验原理就表现为反思性的。无论是规定性或反思性,判断力是从个别到一般,从特殊到普遍。个别和特殊是判断力的出发点,这点是肯定无疑的。

摇摇在规定性的情况下,判断力在知性提供的先验的普遍规律下进行归纳,不必要自行思考出一个有关的规律。但要注意的是,自然界有无穷多的形式,不是知性提供的先验的普遍规律(它们往往只涉及某一对象的一般可能性)所能穷尽的,因此又需要结合运用反思或反省判断,以便将这些偶然的个别形式归结为多样统一中的一个必然。与此同时,反思判断由给定的特殊去寻找普遍、由个别而到一般的过程相当复杂,笼统地谈论判断力把特殊包涵在普遍之下并不合适。正如康德指出的,反思判断力由特殊到一般,作为先验原理,不是给予自然的,而是给予判断力自身的,相对于自然的诸经验规律它是特殊化规律。^②换句话说,它无关乎自然对象,而只关乎思维的工具手段。例如审美判断完全可以不顾

① 康德:《判断力批判》上卷,见原页。

② 同上,原页。

自然界中事物由特殊到一般的联系是怎么样的,而自行在思维过程中建立起由特殊到一般的另一种联系。说得更具体些,当审美判断面对一朵盛开的兰花时,与其说它会从这朵特殊的花上升到自然界中一般花的总概念,不如说它更会上升到青春、高洁、美人、爱情等等的一般总概念。所以判断力在由个别和特殊的事物走向一般和普遍的结论的过程,相对于知性,具有无限开阔的空间。

摇摇康德进而指出,审美的判断力,甚至包括目的论(审目的)的判断力,其个别的特殊性的机能,还表现在运用概念以从事认识的过程中,都是以“表状”^①为基础的,“不仅自然在物的形式里的合目的性,而且它的作为自然目的的成果都被表状出来”,“这就是说,在概念之旁放置着一个与之相符的直观”,这也即“审美表象”和“逻辑(理性)表象”。^②这说明,不能简单地用一般共相(概念、范畴等等)来理解反省或反思判断力所寻找的普遍。当然,也不能反过来把这种普遍简单地当成直接感性的东西。

摇摇在这里,康德致力于分析和描述人类心智能力的复杂情况。无论在哪一领域哪一方面,都不是简单的“白板”,连先验的功能或原理也是各有区别的。这情况看起来相当繁琐,却是我们应该下功夫弄清楚的。甚至可以说,康德的分析和描述还只不过开了个头,进一步的探讨还有待后人的努力。

摇摇通过批判,康德指出了判断力发挥作用的过程中,直观表象和概念共相彼此交织的特征,指出了判断力从个别和特殊起步的特点。这方面的见解,如果和鲍姆嘉登的“低级认识”或“美的思维”作一比较,明显进了一大步。对康德本人而言,自然和自由之间这个独特的“第三世界”——审美世界的发现,不仅帮助他最终完成

① 薄伽丘:《十日谈》,商务印书馆,民国元年版的宗白华先生译本误排为“薄伽丘”。

② 康德:《判断力批判》上卷,第1页。

了自己的哲学体系,而且也解决了他前期曾认为是问题的问题。在《纯粹理性批判》中他曾一度认为,美学问题从一般的观点出发是无法理解的,因为审美的原则是经验性的,它们不能用来确立普遍的规律。换言之,艺术审美恐怕属于“人言言殊”的单纯个人趣味。而现在,审美既是从个别和特殊出发,又以不同方式和普遍发生着联系,或者在普遍的规定下把握这个别和特殊,或者在个别和特殊的体验中寻求普遍,所以它就成了既是个人性的又是交往性的。

摇摇审美观念

摇摇在论述审美判断力时谈到的“审美观念”(或译“审美意象”),在更大范围上从属于一个总体性的范畴“观念”,它的发现对康德哲学来说同样至关重要。

摇摇康德自己说:“我通过观念懂得了理性的一个必要的概念,对于它,在感性世界里找不到任何相应的对象。”^①他又说:“它们包含了一定的完善,不是通过任何可能的经验认识而能得到的;同时它们给了理性一个系统的整体,经验的整体试图无限逼近它,但不可能完全达到。”^②以上两段话中的“理性”,都是广义的,指人的心智能力。总的来看,“观念”是心智能力的一个必要的概念,但又不是通过经验认识获得的,它更直接,却更完善。

摇摇《判断力批判》第3章第3节所附的“评注一”,有段文字专门就“观念”和知性概念的差异进行了辨析:

摇摇摇摇在先验哲学中我们发现是如此多的场合需要区分观念和

① 陈云卿译,《康德哲学讲义》,商务印书馆,1996年,第100页。另见陈云卿译,《康德哲学讲义》,商务印书馆,1996年,第100页。

② 陈云卿译,《康德哲学讲义》,商务印书馆,1996年,第100页。

知性(也译作悟性、理解力)的概念,以致可能要引进科学技术语来解答它们之间的区别。……观念,在这个词的最广泛的意义上,是依据一定原理(主观的或客观的)而涉及对象的表象,在此范围内它们绝不能成为对象的认知。它们或者涉及直觉,它依据和认知能力(想象和悟性)协合一致的纯粹主观的原理,因而被称为“审美的观念”;或者另外涉及概念,它依据客观的原理但仍无法确保对对象的认知,并被称为“理性的观念”。在后一情况,概念是“先验的”概念,并因此而区别于知性的概念,对这类知性的概念经常会有关于经验的合适解答提出来,由于这个原因它则被称为“内在的”。

摇摇这段话比较艰涩难懂,但相当清楚的是,中心思想仍在强调:要把观念和概念区别开来。观念涉及的是对象事物的表象,而不像概念涉及对象事物的性质,不牵扯到对象事物的认知上去。观念在涉及事物的表象方面,又有两种情况,一种是和直觉联系着的,那就是审美的观念,是纯主观性质的;另一种和概念联系着,但却是先验的概念,而不是经验得来的概念,称为“理性的观念”,或者用我们的说法叫“心智的观念”,相对于纯主观的审美观念而具有客观的性质。但不论什么样的情况,都同对象的认识无关,并不确保对象的知识性把握。这种知识性的把握,即经验到的东西(主观)是否适合于对象物(客观)的问题,是由知性的概念来解决的。在这个意义上,“人们能称呼审美观念为一个不能解说的想象力的表象,理性观念为一个不能证明的理性概念。”^①

摇摇观念范畴的提出,指明了人类和世界建立关系的一个重要方面。人和环境之间形成的联系有多种方式,并不限于认知的性质。直觉、直观、表象、想象……相应地在精神和现象的领

① 康德:《判断力批判》上卷,页533。黑体原有。

域,也不只有知性或悟性、理性或理智等概念。这对于我们正确认识审美的功能与机制,并将它和知识的认知区分开来,十分关键。但遗憾的是相当长时期以来,人们仍然错误地将审美和认知混为一谈。

摇摇康德已经指出,审美观念的内涵要大于知性概念。他说:“在一个审美观念上,悟性(即知性)通过它的诸概念,永不能企及想象力的全部的内在的直观,这想象力把这直观和一被付予的表象结合着。”在这个意义上,“审美观念就可称呼为想象力(在自由活动里)一个不可表明出来的表象。”^①一句话,审美观念相对于知性概念,具有一定的神秘性和朦胧性,它的范围更大,它以及它结合的表象,都不是知性的概念能够穷尽的。关于这点,康德还有一个更通俗的表述,“我所了解的审美观念就是想象力里的那一表象,它生起许多思想而没有任何一特定的思想、即一个概念能和它相切合,因此没有语言能够完全企及它,把它表达出来。”^②这其中同样强调了审美观念凌驾于知性概念之上的无比丰富性和深邃性。所有这些,都令人联想起中国的一句古话:“含不尽之意于象外”。或许,不妨把审美观念理解为我们所说的意象,它永远在意识的某一表象中,包含着无穷无尽的意蕴。

摇摇有的时候,康德也把“审美观念”叫作“审美理想(理想)”,这时同它对举的“观念”就意谓着一个“理性的观念”,即“心智的观念”。审美理想仍以表象或表现及想象力为基础,并进而突出了它的个体存在的性质。《判断力批判》上卷第 40 节这样写道:“一个理想意谓着一个个体存在的适合于观念的表象,因此这一趣味的原型——它确实立足于理性的最大程度的不确定的观念,但它

① 康德:《判断力批判》上卷 40 页。黑体原有。

② 同上 40 页。黑体原有。

不可能通过概念的方式被表象,而只能通过个体的表现——可以更合适地称为‘美的理想’。……但它注定仅是想象力的理想,由于它不以概念,而以表现为基础,表现的能力就是想象力。”《判断力批判》上卷的中译者宗白华先生在翻译“审美诸观念”时加了夹注:“亦可译为审美诸理想”,根据就在这里。

摇摇从审美观念出发,康德的沉思联系到了艺术和诗的特质。他说:“本质上是诗的艺术,在它里面审美诸观念的机能才可以全量地表示出来。”^①显然他把审美观念和想象力,及想象中的表象结合为一体的能力,都归结为“本质上是诗的艺术”的专利。因此他认为,无法为艺术制定一个客观性的原理,用来衡量艺术,但同时,艺术活动中由审美观念所体现的先验原理,是普遍有效的主观性,这保证了艺术在充分发挥个性特点的同时,不会妨碍每个人对艺术的共同欣赏。也是从审美观念出发,康德解释了艺术审美活动中的“天才”现象。“天才”不能够用一般的理性法则去要求,却可以理解为主体的自然天赋,他就像自然天性那样浩荡不可测,本身就是审美观念的伟大机能的结晶。

摇摇审美判断的合目的性

摇摇历尽了构筑哲学体系大厦的艰苦劳作,为了沟通知性和理性的两大领域,经过审美观念的桥梁,康德终于到达了美的大门。

摇摇审美的观念,或者说它所联系的审美的表象或现象,是和直观对象的纯粹把握结合着的,因此引起的是感觉的愉悦。只要通过一个给定的表象,作为先验直观机能的想象力,就能无意识地 and 作为概念机能的知性达到一致,并唤起愉快的情绪。这样一个过程,无论叫审美鉴赏也好,叫审美鉴别也好,通过

^① 康德:《判断力批判》,第17页。黑体原有。

愉悦感、情趣或趣味(它们也都是差不多的意思)来进行判断,最终得到的对象就是美。^①

摇摇这一审美判断,并不是对事物进行认知,所以康德说,“美必须不按照概念来评定”。^②不过同时,审美并不完全是想象、直观或快感的自由游戏。康德在《判断力批判》上卷第 1 节里指出,要从美中寻获理想,首先美就不能是“率意而无拘束的”,这是由审美判断过程既有观念又有概念的双重作用而决定的。它必须依附于部份是知性的对象,因此无法属于完全的纯趣味的判断。从这个角度看,必定另有一个先验目的,充当对象内在可能性的基础,而不会单纯是感性。有了这样的基础,才有根据判断某一对象是美还是不美。这也是康德反对鲍姆嘉登以“感性学”命名审美科学的另一缘由。感性是纯粹经验性的,经验性说明不了审美判断的真实过程。

摇摇在这里,康德提出了审美活动的另一特征:“合目的性”。审美判断,虽然是主观性的活动,最终必然为客观目的性的概念所确定。它是判断力自己给自己当作规则的东西,也叫“自然的形式的合目的性”。作为判断力的先验原理之一的反思性,就意味着由特殊到一般、由个别到普遍的判断,必然是合乎目的的。

摇摇对这一点,康德做过解释:“一个关于对象的概念在它同时包含着这个对象的现实性的基础时唤做目的,而一个物体和诸物的只是按照目的而可能的品质相一致时,唤做该物的形式的合目的性”^③。当然,这些话仍显得费解。其实,“目的”或“合目的性”,

① 参阅康德:《判断力批判》“导论”的第 1 节。

② 康德:《判断力批判》上卷 1 节 1 页。

③ 同上 1 节 1 页。

非常接近亚里士多德说的“目的因”，它是事物可能具有的性质，是形成事物全部现实性质的基础和综合体，也是事物的潜在能力、即有待成为现实的性质的体现，在实际存在中还未必出现。当判断力在涉及具体事物的各种形式时，会穿透自然界的复杂现状，体现出一种合目的性的多样统一。这与其说是对事实的实际情况的认识，不如说是从事实出发的理想境界的综合。

摇摇康德认为，合目的性也是判断力的一个先验的原理。应该说，他的观点中有传统哲学目的论的影子。但需要弄清楚，这一合目的性并非形而上学的“第一原理”。康德特意说明了先验原理和形而上学原理的根本区别，即后者把动因归之于外在的东西，而前者的动因体现于自身。根据这一点，审美判断的目的，仍然只在于人自身。

摇摇在我们已经不止一次引证过的《判断力批判》上卷第 5 节中，康德说：

摇摇摇摇只有自身具有其真正生存的目的的事物，只有人，他能够自己因理性而决定他的目的，或在他不得不从外界的感知中得出这些目的时，能够把它们同根本的和普遍的目的相比较，然后根据它们和这样一些目的的符合，进而作出审美的判断；因此在世界上所有客体中只有人，有可能具有美的理想，就象在他个人中具有个性，具有智力，单独有可能具有完善的理想。

摇摇由此可见，康德的目的论，充分突现了其深刻的人类学意义和化学意义。事实上他把先验主体性的原则坚决贯彻到了判断力的批判中，从而彻底改造了亚里士多德的自然目的论和中世纪的神意目的论。不仅沃尔夫那种无非是对造物主上帝的合理性论证的旧目的论被否决了，而且亚里士多德的目的论提出的、在牛顿那里还保留着的“纯粹目的因”（即“第一推动者”）也被抛弃了。这

里的反传统的思辨力度是一望而知的,尽管表面上看,似乎康德的“物自体”或“物本体”论对神学作了让步,因为人类认知能力难以企及的“物自体”或“物本体”极容易被曲解为神或上帝。但现在我们已经清楚地看到,无论在知性、理性和审美的领域,起主导作用的永远是人的自在自为的存在。

摇摇康德把“形式的合目的性”作为判断力的先验原理,为他的美学沉思赢得了形式美学的称号。“形式的合目的性”的提出,进一步解决了审美的个别性和普遍性的问题。审美虽更多是个性化的直观或静观,审美观念中的形象显现也极其丰富,不可能用概念来证明或表述,但通过形式上最终趋于统一的合目的性追求,同样具有普遍的可传达性和可交流性。“形式的合目的性”也合理地解决了美的根源及审美经验的超越问题。审美过程中的愉悦和快感(也包括不快感)等情感因素不容抹煞,那是美的实在的基础,但美并不直接建立在刺激感官或情感的实物存在的现象上,否则就成了官能享乐主义。相反,促使美到场的美感,是建立在形式的合目的性上的。作出审美判断所需要的前提条件,只是对象的单纯的形式(或形象)显现时的纯粹愉悦,而这个对象在认知意义上的真实性和具体存在已经被超越。也可以说,审美活动是形象或形式显现在想象力中的纯粹游戏。就这样,审美活动肯定了感情或感性的自然来源,但又超出于单纯的经验感官之上,有可能真正把握美的存在。

摇摇当然,“形式上的合目的性”作为审美判断的先验原理,是让审美判断力在鉴赏中通过情感来判定作为形式的美的,因而审美表象同情感和纯粹直观密切相关,和主体联系紧密而和客体保持疏离化。在此意义上,“形式的合目的性”更直接地就是“主观的合目的性”,康德说,“这种目的性是有关于可理解性的——有关于人的判断力的作为判断力——而且是有关于把特殊的种种经验

结合为自然的一种联系的系统这种可能性的。”^①

摇摇由此不难懂得,为什么康德再三强调审美的主观性或主体性。他反复讨论审美判断的表象性、状形性、象征性、超感性等主要特点,一以贯之地把问题置于现象界中,不止一次地说,审美观念或审美理想属于想象力里的表象,作为内在的诸直观,它们是理性观念的对立物,没有概念能完全切合它们,它们的形式就是一定的“象征”或“表征”。康德还强调指出,审美判断力的“特殊机能”就是“把诸事物按照一个规则而不是按照概念来判定”^②。不能把外在的某一概念当作审美判断的目的,无论这个概念来自知识或来自道德。判断力以合目的性为自己的原理,但同时它同理性和知性的关联又是明确地被限定了。同样的道理,他再三强调合目的性属于反思性的判断力的估计,而不属于规定性的判断力的估计,它所依据的是以现象的判定为方向的范导性原理,而不是足以从其原因得出其产物的构成性原理。一定程度上,认为康德的“合目的性”即是“无目的的合目的性”,是有道理的。

摇摇为了论证审美的普遍有效性,康德曾在审美判断力的“辩证论”中主张要有一个超感性的理性概念,充当作为感性客体的对象和下判断的主体的根基。但这一点不应当引起任何误解。康德再次强调,这个超感性的基础是属于现象界和主观性质的,“不是自然,也不是自由”。同样,虽然他也有过“美是道德性的象征”的廉洁,但这只不过是着反对和肃清感官主义的美学观,而赋予审美的一种精神价值。不要忘记,正是他本人,特别详细地开列了将美与道德进行类比时应注意的二者差别。^③

① 康德:《判断力批判》下卷 猿页。

② 康德:《判断力批判》上卷 猿页。

③ 参阅康德:《判断力批判》上卷 猿页和猿页。

摇摇那么如何区别审美判断和审目的判断呢?如果把判断理解为既非认识活动,也非意欲活动,而是从符合目的性的观点来静观(直观)自然的一种活动,那么简要地用文德尔班以下这段话来加以区分还是可行的:“如果反思判断力给予这种静观这样一种判断自然的方向,即自然符合于静观主体本身,那么它就在进行审美判断,即只顾及我们的感情(或情感)的形式;相反,如果反思判断力认为自然好像本身就符合自己的目的,那么它就在进行狭义的审目的判断。”^①康德也说过,审美判断完全是主观的态度,审目的判断则面向客观的自然。二者在这里分野了。

摇摇关于艺术和美

摇摇对康德美学思想的一个突出批评,是很少结合具体艺术审美活动,他的美学思考更多显得是哲理性的。肯定者盛赞他创建了真正意义的哲学美学,否定者却批评他严重脱离艺术活动的实践。这样的评价,无论从积极的或消极的方面看,都是符合事实的。但我们必须看到,康德美学的价值,正在于从哲学的高度探讨了审美活动的复杂机制,并为纠正实际生活中的不良审美倾向提供了理论上的指导。恰如鲍桑葵在评价康德的美学建树时指出的:“由于把美局限于想象形式或形象(现在它既同感性诱惑相对立,也同明确怀有的目的相对立),美终于从色情之嫌和道德说教的要求之下解放出来了。”^②

摇摇事实上,康德在对审美判断进行先验的批判的同时,并非对艺术一点没有涉及。例如他指出,艺术的界限是变化不定的,但仍可

① 文德尔班:《哲学史教程》下卷,施东荣译,商务印书馆1994年版,第404页。鲍桑葵认为所谓“判断”不过是对有关对象富有特征的形式“知觉”的“强调”,显然是受英国经验主义影响做出的解释。见其所著《美学史》,商务印书馆1985年版,第100页。

② 鲍桑葵:《美学史》,施东荣译,商务印书馆1994年版,第404页。

以准确地把它勾画出来。它不是自然,而是“通过自由产生的成品”,它也不是科学,“只有甚至最完善的知识都不具备的技巧将其制造出来的那个东西,才属于艺术”;这更不是工艺,虽然需要有某种机械的东西,但更重要的是其中的“自由精神”,“只有精神才使得作品有生气”。

摇摇按照审美判断力与知性或认知能力之间的复杂情况,康德区别了纯粹美与依存美,在此基础上对艺术进行了简要的分类。有机械的艺术(用以实现认识的功能)与经验的艺术之别,后者又分为快感的艺术与审美的艺术。在实际艺术方面,则包括语言的艺术、造型的艺术和感觉游戏(听觉和视觉,即声音和色彩的游戏)。分类的标准和情况有点互相重迭,不过分类不是绝对的,各类艺术相结合才导致艺术作品的产生。

摇摇在探讨审美判断力的种种特性的基础上,康德以辩证方法或分析方法总结了美的属性。他从判断分类的四大要素(质、量、关系和样式)出发,得出了有关美的四则定义。^①有了前面的介绍,这四方面的内容要点都不难理解了。

摇摇摇摇第一定义,从质出发:凭借完全无利害关系的愉悦而作出的判断,才关系到美。换言之,美的存在不受感觉上的利害和理性评价的约束。康德反对唯理论和功利主义的学说,在这一点上态度坚决。也因为此,美不是快感(德译)而是得出愉悦感的判断(幸福或美感的)。二者的区别对康德而言具有原则性的意义。

摇摇第二定义,从量出发:美不凭借概念,但能使一切人普遍感到愉悦。这是指美在量上是普遍性的东西。但美不通过概

^① 这是《判断力批判》上卷“审美判断力的批判”第一部分第一章“美的分析”的内容,也是黑格尔《美学》评价康德美学观的根据。

念,美的感觉又因人而异,普遍性由何而来?原来审美的愉悦是由两种认识能力即想象力和知解力(知性)的“自由游戏”而来,所以是“主观的普遍性”。

摇摇第三定义,从关系出发:美是对象的合目的性形式,因为它是在没有目的表象的情况下而在对象中被感知的。这一属性经常被人概括为“无目的的合目的性”,是讨论康德美学时经常提起的。我们已经作了专门的分析。

摇摇第四定义,从样式出发:美是不依赖概念而被当作一种必然的愉快的对象。相对于“概念”,这里再一次提出“观念”的范畴加以鉴别,它和直觉也不同。尤其“审美观念”,是一种“任何语言都不能把它完全表述出来”的不可思议的东西。

摇摇遗憾的是,康德对美的特性的说明,还局限于中世纪“美”与“崇高”两个范畴并举的传统审美框架中,给人印象的是他讨论的只是审美判断的一个部分。当然,对比着“美”,他也对“崇高”作出了新的说明。他认为,“美”本身就是愉悦的对象,而“崇高”的愉悦感的获得不经过推理是不可能的,它“只涉及理性的观念”。“美”总与精确的形式相联系着,“崇高”则在无定形的东西中也能发现。“美”是直接的,“崇高”则是间接的。这样的分析,不免让人觉得所谈的是狭义的“美”。

摇摇克罗齐曾指出,康德的美学思想中并非所有内容都经过了批判,例如“美”与“崇高”的审美范畴就是简单沿用了前人的概念。^①这一批评是有道理的。康德的观念超越了经院哲学,但思维模式和学术方法尚未完全脱去其羁绊。他从质、量、关系和样式等四方面为美定性,也袭用了中世纪经院哲学的论证套路。如果

① 参阅克罗齐:《美学或艺术和语言哲学》,凤凰园。

吹毛求疵,康德著作里中世纪学术的痕迹还可以找出不少来。但意义重大的是,他把批判的原则实施到了总体上和根本处。这一点康德十分自觉,他说过:“我们的时代尤其是一个批判的时代,一切都必须受到批判”,他认为这是“理性的号召”。^①个别范畴和方法的沿用不会影响他的沉思的真正价值。

摇摇如果把康德的审美沉思和同时代人的思考作一比较,他的成就将显得更突出。我们看到,他不像其他学者泛泛地讨论趣味、鉴赏力等审美主体的功能,而是在夏夫兹伯里和哈奇生提出审美能力是一种“内在感官”的基础上,深入地分析了审美判断力,指出它是介于知性和理性之间的复杂能力,是远比概念要丰富得多的意象观念。它的独特的活动不凭借确定的概念,而是靠想象力和知性的“自由游戏”。“自由游戏”的提法很重要,康德比他的任何前人都更坚决地把这一概念引进了审美活动,通过它来说明审美判断不受理性和知性的规律所拘禁的方面。同样,他还揭示了审美活动的个别性与普遍性的有机统一,它能被普遍接受不在于概念上的人人直接可懂,而在于观念形式上的“可传达性”。这是理解审美活动的一个关键。否则,把审美当作纯粹是感性的活动,美的普遍意义就不成立了,因为感性或感觉是每个人都不相同的,这样就有重新陷入感觉论的相对主义的危险。康德对审美判断力的先验批判,才成功地解决了审美活动的独特性和普遍性这个一度难以统一的矛盾。对这一点,许多人都给予高度评价。黑格尔就充分肯定了康德所阐明的美的“无概念的直接统一”、“普遍与特殊的直接统一”的原则^②。鲍桑葵更指出:“给古代最伟大的思想家带

① 康德:《纯粹理性批判》第一版序言。

② 黑格尔:《哲学史讲演录》第 9 卷,商务印书馆 1956 年版,第 23 页。

来极大困难的审美兴趣的特殊性,自经康德深刻阐发以后,就永远不再被严肃的思想家所误解了。”^①

摇摇康德的先验认识论往往被人攻击为唯心主义,实际其中有不少误解。文德尔班有段话相当透彻地解释了康德哲学的先验或先天性,值得引用在下面:“康德所谓的先天并不是指心理学上的特征,而是指认识论上的特征。它并不意味着在时间上先于经验,而是一种超越经验、不能为经验所证明的理性原则有效性的普遍性和必然性(即逻辑上的‘先’,不是时间上的‘先’)。不弄清楚这一点的人就没有希望理解康德。”^②

摇摇康德美学的历史性贡献,正在于从哲学的高度重新发现并奠定了美与审美的高尚地位,它们不再是从属于逻辑思维的低级认识,而是贯通知性与理性的必要条件。在18世纪的西方思想摒弃形而上学、由本体论转向认识论之际,审美的沉思也从专门探讨什么是美转向探讨怎么样才觉得美,审美趣味和审美判断力上升为首要的问题。在这一转折中,康德没有沿袭理性论或经验论的分野,也没有简单地依照心理学的概念和结论,而是秉着“批判”的时代精神研究了审美趣味或审美判断力的机制及其限度。恰恰是在批判理性的指引下,关于美与审美的研究才从主体审美功能的一般探讨又进了一步,并有可能成为独立的真正的科学。

摇摇在自然科学得到充分发展的背景下,康德进一步驱散了中世纪神学遗留的迷雾,为人类的心智奠定了可靠性的基础。通过对纯粹理性、实践理性和判断力的分别批判,他建立了三个各有分工的部分组成的哲学体系,相对于三个不同的精神领域,即知性的知识学、理性的伦理学和感性的美学。这样一来,人的每个精神领

① 鲍桑葵:《美学史》,魏源译。

② 文德尔班:《哲学史教程》下卷,商务印书馆1959年版,第141页的注员

域及其限度都得到了描述,相互的沟通也建立起来。不仅如此,真善美的统一,也从人的主体能力的构成,尤其审美的能力上,而不止是从事物固有的属性上,得到了充分的说明和展现。

摇摇美是现象中的自由

摇摇不管怎样,康德先验论的美学沉思给人留下了强烈的印象。这是一个侧重于主体性或主观性的理论,即使在当时也是如此。有鉴于这一点,德国“狂飚运动”的杰出代表之一、大诗人席勒(1759~1805)奋身投入了美学研究。

摇摇席勒最初并不完全赞同康德的见解,对康德学说注重探讨审美判断的先验原理也啧有微词,因而打算从本体论的角度“客观地提出美的概念”^①。但实际上,由于康德的先验批判所确立的哲学原则的理论力量,他不得不继续沿着康德开辟的认识论或更确切说现象学的轨道,来研究美的特性。

摇摇席勒在《判断力批判》问世两三年后,正式开展美学的探讨。他试图从整体上把握住对美学的任何部分都不可缺少的美,但同时明白,局限于单纯的审美经验是不行的,那得不出普遍性的客观东西来,同时他也接受康德以下观点:美不依赖概念而被人喜爱。所以他期待“从理性的本性出发完全先验地证明”美的概念,“以致经验虽然证实着它,但是它完全不需要经验对它的有效性的这种证实”^②。这个任务的困难程度他自己都清楚,唯一可以依靠的理论资源,是康德已完成的先验哲学。

摇摇席勒对美的本原和特性的分析集中在《论美书简》里,这是席勒1794年圆月写给友人克尔纳的一组信。席勒曾在致歌德的另

① 席勒:《论美书简》第1封。

② 席勒:《美与尊严》,文化艺术出版社1989年版,185页。

一封信中提到自己知性活动的特点,不像歌德是“高度的直觉”,而“飘浮在概念与直观、规律与感觉之间”^①。我们应该说,他的美学研究,就几乎完全扎进了概念和理性规律中。在他的有关探讨中,我们读到的是更多的逻辑和思辨。

摇摇遵循着康德开辟的先验认识论的道路,席勒由人对自然的表象方式起步,一开始就进入现象界,从这里入手论证美的客观性。摇摇席勒认为,人在将自然作为现象对待时,有主动和被动两种态度。当人们把认识现象当作自己的目的,观察现象,并让现象的印象服从于理性的形式时,是主动的态度;反之,当人们被事物所吸引而达到现象,观赏现象,并单纯从现象接受印象时,就是被动的态度。根据这两种情况,他提出,不管主动或被动,“现象在我们的表象中应该由表象能力的形式条件来决定(因为正是这才使它们成为现象),现象应该从我们的主观中获得形式。”^②他把这种能够赋予形式、从而使杂多的表象结合成一体的能力,称为广义的理性。但和康德不同的是,对这一理性的能力和限度他并未作任何“批判”,这一理性能力似乎是万能和无限的。

摇摇席勒进而将理性能力分析为两种基本表现或基本形式,一种是把表象与表象结合成认识的理论理性,一种是把表象与行动意志结合起来的实践理性。这样的分析,仍然依照着康德哲学的格局,但有一点重要区别:席勒坚持形式和质料不可分,形式必然是质料的形式。

摇摇根据这样一个更接近亚里士多德的观点,理论理性在把自己的形式运用到表象上的同时,也被区分出两种质料即两类表象来,一是直接的表象,叫直观;二是间接的表象,叫概念。概念中表象

① 席勒 1795 年 8 月 1 日于耶那致歌德的信。

② 席勒:《秀美与尊严》,原页。

和理论理性形式必然达成一致,直观中这样的一致则是偶然的。同样,实践理性的形式运用到表象上去也分两种质料,一是自由的行动,二是不自由的行动。所谓“不自由行动”,意味着人的行动无法遵循自己的自由意志,而必须听从自然(包括人的天性)的支配,因此又叫“自然行动”。自由行动和实践理性形式必然一致,不自由行动则偶然一致,因为偶然情况下自然天性也会同自由意志相吻合。由于一个是必然,另一个为偶然,所以直观被称为概念的模仿品或类似物,不自由行动被称为自由行动的模仿品或类似物。直观和不自由行动这二者,又统称为理性的模仿品或类似物。摇摇席勒提出,人对自然的表象方式也可以是想象,这时的态度是既主动又被动的。想象显然是一个特殊的中介状态。但使人颇感意外的是,他没有进一步就此展开分析,而是径直断言:理论理性中肯定不可能有美,美存在于实践理性中。这一可能性或现实性的根据,来自实践理性——它本来有自由行动和不自由行动两方面——和不自由的行动即自然行动的结合。

摇摇自由的行动或活动是凭借着理性的纯形式产生或进行的,由实践理性命令式地(即所谓的“道德律令”)要求着意志的活动和道德的行为。但为了使行动因自己本身而产生,并显示出自律性,实践理性对自然的行动提出希望,而非要求。这样,自由的行动,也即意志和道德的行为,其实是有实践理性的他律在起作用。与此同时,不自由的或自然的行动,虽然也属于实践理性形式的质料,但因自然天性的作用反倒不受实践理性的支配。这个道德他律说和康德的道德自律说的观点明显不同,但实质并非为了证明道德律令可以从外部强加于人,而是为了引入自然,引入自然从另一角度看而显现的自由。

摇摇席勒进一步类比说:“纯粹的自规定(即自律)一般是实践理性的形式。因此,如果理性本质的活动必须显示出纯粹的自规定,

那么活动应该由于纯粹理性而产生。如果一个纯粹自然本质的活动必须显示纯粹的自规定,那么活动就应该由于纯粹的自然而产生,因为理性本质的自我是理性,自然本质的自我是自然。”^①他的意思是,实践理性的一般形式是纯粹的自规定,这个纯粹的自规定使得理性形式又变得纯粹化了,同样道理,自然也成为纯粹的自然因,自然的行动就从纯粹的自然产生。

摇摇关键还在以下一点:由于实践理性发现自然本质是自律的即由自己规定的,就把类似的自由归之于自然本质了。但严格的说,这一自由不是哲理上真正的自由,“因为只有超感性的东西和那种无论如何也不会沦落为感性的自由本身才可能是自由的”^②。所以,应该说它只是自由的类似物,或者说是:“现象中的自由,现象中的自律”。就这样,相对于实践理性的不自由的自然本质,出人意料地摆脱了实践理性的限定,从它自身获得了自由的属性,虽然是限定于现象界内。

摇摇通过理性的不同形式及它们和质料结合及进行判断的不同方式的分析,席勒得出了四种相关的现象分类——

摇摇摇摇员摇摇由认知的形式对概念做的判断是逻辑的,判断所得概念与认知形式的一致叫“合乎理性”;

摇摇圆摇摇由认知的形式对直观做的判断是目的论的,判断所得直观与认识形式的类似叫“类似理性”;

摇摇猿摇摇由纯粹意志的形式对自由行动的判断是伦理的,判断所得行动与意志形式的一致叫“道德”;

摇摇源摇摇由纯粹意志的形式对不自由的行动做的判断是审美的,判断所得现象与纯粹意志或自由形式的类似

① 席勒:《秀美与尊严》,源源页。

② 同上,源页。

就叫“美”(最广义的)”。

摇摇从以上分析,席勒得出了他著名的结论:“美不是别的,而是现象中的自由。”^①这里需要着重指出,通常人们只注意到“美是自由”的提法,却忽略了这一美的定义里“现象中的”限定,及其同自然的紧密联系。席勒说过:“美作为现象的一种特性,是运用纯粹自然的规定性。”^②他还说:“这种自我规定的伟大思想对我们反映在某些自然现象中,而我们把它叫做美。”^③由此可见,虽然他把美和审美置于实践理性的领域,却并非为了让美和审美接受道德的制裁,而是为了体现自然自行运转的本质。就这样,通过“现象中的自由,现象中的自律”,席勒进而把美和审美的问题奠定在自然由自己决定自身(自律)的本质基础上,不再继续把审美判断力局限在人的心智能力范围内。

摇摇席勒有关理性形式、思想质料、判断方式和现象类型的分析可以说是纯思辨的,今天看上去有点繁琐,但只要明白,他真正的指向是自然,就抓住了问题的关键。席勒曾自觉地将自己的美学规划和以前的三种代表性美学观进行对比,同柏克的“感性—主观”说、康德的“主观—理性”说和鲍姆嘉登等人的“理性—客观”说不一样,他称自己的美学思想为“感性—客观地解释美”的第四种方案。很清楚,自然的本质就是它的客观特性。

摇摇自然与自由之间原来因道德理性产生的隔阂被打通了。按照实践理性的标准,自然行动是不可能自由的。但现在,自由不再是康德所说的伦理性质的,而变成了审美性质的。这一自由不是来自于理性的规定,而来自于自然的规定。不仅如此,自由意志也被

① 席勒:《秀美与尊严》,第1页。

② 同上,第1页。

③ 同上,第1页。

引向自由天性。在西方语言里,“自然”从来就包含两层意思,一是相对于人是客体的大自然,二是人自己的自然天性。为此,他在《论美书简》(第猿封)中十分赞赏地引用了康德用以概括先验哲学的一句话:“请你由你自己来规定吧!”

摇摇自然在现象中的自律,又被席勒进一步改造为纯形式的自由。说到底,现象中的自律或自由不是别的,就是事物的自我规定。但事物的自我规定一旦涉及客体,涉及把它作为对象来反思,就会受到某种法则或目的的制约,现象中的自由就不可能了。席勒的解决办法是改换视角,即放弃理性认识,“而像客体显现的那样单纯地接受客体”,换句话说,也就是放弃科学认知的视角。他认为,“自由只能思考而绝对不能认识”,“只要我们既不在形式之外寻找也不被驱使着在它之外寻找它的根据,形式就显得是自由的”。^①这里所说的“思考”,改成“审美”,可能更易理解和接受。这样一来,“在客体的形式不强迫反思的理智去寻找根据的情况下,就可以建立起如下基本原理,即客体在直观中显示为自由的,因而说明自己的形式就叫做美”,这也等于说,“美是不需要说明或不借助于概念说明自身的形式”。^②一句话,美是事物的直观形式的自由显现,而不是对象的根据或联系的概念说明。

摇摇在这里,席勒似乎完全放弃了形式对质料的要求,对纯形式的倚重使他的观点接近了康德。关键在于,席勒相信,“自由对我们来说是最高的本质”。^③“自由”这一带有明显的启蒙主义和政治色彩的概念,是席勒所有思考的出发点和理论预设。席勒从小就对他生长于斯的符腾堡公国的“奴隶养成所”深恶痛疾,并在青年

① 席勒:《秀美与尊严》,缘页。黑体原有。

② 同上,缘页。

③ 同上,缘页。

时代的剧作《强盗》的扉页上公开写下“打倒暴君”的题辞，“自由”对他具有的崇高价值是不言而喻的。他的哲学思辨，如同文学创作一样，也无条件地围绕着这个中心，因此在确立了自然在审美中的客观属性后，把自然和自由贯通起来，就是他必然要迈出的下一步。

摇摇由于“自由”也是实践理性的形式运用到表象上去的一种方式 and 属性，为了将美和道德区分开来，席勒重新思考实践理性中的自然因素。他发现，这一自然因素属于感性。他说：“实践理性要求自规定。理性的东西自规定是纯粹的理性规定，是道德；感性的东西的自规定是纯粹的自然规定，是美。”^①于是，感性就这样被引进到纯粹意志中来了。审美的判断和道德的判断，本来就同属于意志形式的功能，因此感性也难以同道德行为截然分离。正因为如此，席勒才提出，“感性本性应该在道德行为中表现为自由的”^②。但这并不意味着他主张审美的道德主义。

摇摇席勒意识到，他需要论证现象中的自由和美的属性有同一性。为什么现象中的自由（不管是在实践理性或感性的领域）就能叫作美？它和我们在审美判断中断言的东西是一回事吗？感性或美感的提出，帮助他解决了这个问题。他证明了，“通常伴随着美的表象的快感，同样是一种应该来源于与理性和谐一致的感性，应该来源于自由和现象组合而成概念的愉悦感觉”^③。从这里，他进而得出两个基本点，一是美到处都根据于现象中的自由，二是美的表象的根据是自由中的技艺或艺术。这两方面是进行审美判断的两个相互联系的必要条件。

① 席勒：《审美与尊严》，见《席勒美学文集》。

② 同上，见《席勒美学文集》。

③ 同上，见《席勒美学文集》。

摇摇从实践理性上意志的不自由,到现象中自然的自由和形式的自由,再到感性的自律(自规定)和自由,一直到自由的艺术,席勒对美的把握就这样不断地迁移。最终他得出如下结论:“美是合乎艺术的自然。”^①现在,审美的范围不仅从现象、感性扩展到了艺术,艺术也和自然合为一体,并且美的本体从自由转向自然了。席勒承认自己是在阐述康德《判断力批判》中一个异常丰富的观点:“当自然显得像是艺术时,自然是美的;当艺术显得是自然时,艺术是美的。”^②而他最终选择自然来说明美的本质,是为了表明审美的范围在感性的世界。他说:“我之所以认为自然这个用语比自由这个用语好,是因为它同时指明了美局限于感性事物的领域,也和自由的概念同样还指明了自由在感性世界中的范围。”^③

摇摇通过“合乎艺术的自然”,席勒有意将事物因自身而美,和事物因法则而美两种情况统一起来,又得出一个“自己给予自己的法则”,即“技艺中的自律,合乎艺术的自由”。引人注目的是,他又提出一个新说法——“合乎艺术的自由”。这既表明,“自由”与“自然”在他那里一定程度上是共通的,也证明他所说的“自由”始终停留在艺术的想象世界或现象界。他更进一步阐述说,“合乎艺术的自由”是指“内在本质与形式的纯粹一致”,“技艺中的自律”是指“由事物本身同时遵循和确定的法则”,^④美即由这两方面而来。随之艺术也相应提高了地位:过去艺术是自然对象的摹仿品,现在它成了自然本质的自由象征。

① 席勒:《秀美与尊严》,逐页。

② 康德:《判断力批判》上卷第14节。宗白华译文略有出入,可参该书商务印书馆民国年版,逐页。

③ 同上,逐页。

④ 同上,逐页。

摇摇通常把席勒的美学观概括为“美是自由”。从上文所述,可见这一美的观念中的“自由”内涵并不单一,至少有以下几方面:首先,所谓“自由”,是现象界意义上的,指的是实践理性中纯粹意志的形式对出于自然天性的行动的判断,自然天性也是自主或自律的,相对于理性它不自由,实质也是自由的;其次,“自由”所隐含的自律或自主,实则是按照自然本质选择的行动,是自然力量的感性方式的表现;再次,“自由”意味着摆脱科学知识对象化的认知方法,让客体事物的形式在审美中获得自由;最后,“自由”体现为本质与形式的一致,创造与法则的一致,也即艺术与自然的一致。席勒希望通过这些内容,替康德探讨的审美判断力补充客观性的维度,也为康德的美学沉思增加艺术的比重。

摇摇理想的审美人格

摇摇其实,席勒相当程度上是在阐发康德,他有许多发挥性的推论,早就逻辑地包含在康德美学沉思的基本观点中。但有一点重要不同:康德致力探讨审美判断和审美现象的各种复杂矛盾,席勒则希望将矛盾的各方面统一起来。他的工作其实也为以后的美学与艺术哲学的建设开了个头。

摇摇在略迟一点写作的《审美教育书简》^①里,席勒转而强调自己和康德的共同点,而不是分歧点。康德哲学由于在不同精神领域确立了不同的判断标准(在知识学是客观性,在伦理学是价值一致性,在美学是表现性),明确了理性能力的分工,有利于人类理智与知识的进步,不过也有割裂人类心智整体性的倾向。这一

^① 《审美教育书简》是席勒与丹麦亲王奥古斯丁堡公爵的通信录,开始于1795年10月,次年秋结束,经过一年左右的整理发表于1797年。中译或作《美育书简》。而写于1795年10月间的《论美书简》迟至1797年才公开发表。但这两组先后写作的书信应该视为席勒美学研究的统一成果,虽然其中有明显的发展轨迹。

危险,康德是觉察到了的,他以审美判断力为桥梁,让人类精神重新获得统一。尽管他这样做了,但还是遭到了别人的指责。席勒在《审美教育书简》中则为康德辩护。他认为,将感性与理性对立起来,把感性当作理性的障碍,不过是一个哲学家的积习,在精神实质上应该认为康德是视感性冲动与理性冲动为并列的相互从属关系的。^①

摇摇席勒以更加具有辩证特征的语言,表述了审美是统一所有对立面的唯一途径:

摇摇摇摇美对我们是一个对象,因为我们要以反思为条件,才能感受到美,但美同时也是我们主体的一种状态,因为我们要以情感为条件,才能获得美的知觉。美是形式,我们可以对它加以观照,美又是生命,因为我们同时可以感受它。总之,美既是我们的状态,也是我们的作为。

摇摇正因为美同时是这两者,它成功地证明了受动丝毫不排斥能动,材料丝毫不排斥形式,有限丝毫不排斥无限。因此,人的道德自由决不会被他对自然天性的必然依存性所消灭。美可以证明这一点,而且我还必须补充一句,只有美才能为我们证明这一点。^②

摇摇我们看到,理论理性(反思与观照)、实践理性(道德自由)和感性(情感天性)都通过审美而结合了起来。与此相联系,完美地统一了自然和艺术的古希腊人,也成为他心目中最完美的理想与典范——

摇摇摇摇……希腊的自然是与艺术的一切魅力以及智慧的一切尊严结合在一起的,而不是像我们的自然那样,成了文明的牺牲

^① 参阅《审美教育书简》第 1 封。

^② 同上,第 1 封。

品。希腊人……既有丰满的形式 ,同时又有丰富的内容 ,既善于哲学思考 ,又长于形象创造 ,既温柔又刚毅 ,他们把想象的青春性和理性的成年性结合在一个完美的人性里。

摇摇那时候 ,精神力正在壮美地觉醒 ,感性和精神还不是两个严格区别各自划定自己界限的领域 ,因为还没有倾轧去刺激它们敌对地疏离。诗还没有去追逐机智 ,思辨还没有堕落为诡辩。两者在必要时可以互任其职责 ,因为任何一方都尊崇真理 ,只是方式不同。理性尽管高扬 ,但它总让物质的东西亲密地紧随其后 ,理性虽把一切都区分得十分明细 ,但它从不肢解任何东西。^①

摇摇这些话明显带有理想主义的成分 ,但从人性完整的高度 ,提出了感性或感情和理性或理智融为一体的必要性。针对西方近代社会以来理性主义的权威 ,席勒明确地说 :“在全面的人类学评价中 ,……活生生的感觉也有发言权 ”。^② 也就是说 ,感性是天然合理的 ,而且不可或缺。这显然比鲍姆嘉登和康德都进了一步。但这不等于他单纯强调感性 ,相反他强调的是审美 ,即通过审美来综合和协调感性和理性。这一点使他既有别于以前的卢梭 ,也不同于后来的浪漫主义者。

摇摇席勒倡导通过审美而实现理想的人性 ,包含有两方面的针对性 ,一是批判现代文明 ,二是反思法国大革命。《审美教育书简》明确提出 ,现代文明的教养导致了人性的创伤和分裂 ,人的本性的纽带断裂 ,人的内在和谐遭到破坏。先是科学知识的严密分工造成内心的割裂 ,继而国家统治的复杂机器又加剧了这种情况。他指出 :“由艺术和学术在人的内心所开始造成的这种混乱失调 ,又

^① 参阅《审美教育书简》,第 27 封。

^② 同上 ,第 27 封。

由近代统治的精神贯彻下去并普遍化了。……耳朵里所听到的永远是他推动的机器轮子的那种单调乏味的嘈杂声,人就无法发展他的生存的和谐。”^①但简单地回到自然的状态,让感情毫不受节制地发泄出来也是不行的,那只会激发人的天性中的自私和残暴。这方面的见解,席勒在《审美教育书简》第猿封和第源封中做了相当集中的论述。在这一点上,席勒的思想同《论美书简》中将自然置于自由之上的观点,已有了发展。

摇摇促使席勒观点发生变化的,是无情的生活现实。当时法国大革命后期实行的“红色恐怖”极大地地震动了德国思想界,这种“红色恐怖”从必要的专政措施发展到滥杀无辜和革命阵营内部的自相残杀,让原来热烈欢呼革命的人普遍产生了疑虑,改变了立场。甚至因在《强盗》一剧中呼唤过用铁和火来建立新制度而荣膺“法兰西共和国名誉公民”称号的席勒,也不能不正视自然天性中的负面成分在一定条件下肆意膨胀的恶果,而加以严肃的思考。最终,《审美教育书简》提出“自然的性格”如同“道德的性格”一样不足以成为社会持续和发展的支柱,就是他思考的结果之一。原先席勒对现代文明的批判和卢梭如出一辙,卢梭同样对科学与艺术、对现代政治社会持否定态度,但席勒现在不再简单地重复卢梭“回归自然”的主张。他认为,出路只有通过审美教育,让心智能力得到协调一致的提高,以造就完善和谐的人性。《审美教育书简》就从这个角度,重新阐明了“自由”——自由意味着接受审美的法则,自由的人(他也称为“第三种性格”)是单纯受理性支配的道德的人和单纯受感性支配的自然的人充分协调和谐的性格,自由的国家则以人性的完整性为目标或标志。毋宁说,席勒是用“通过审美”的主张替代了“回归自然”,借助审美,以实现理性与

^① 参阅《审美教育书简》,第远封。

感性的和谐统一。审美本来是综合不同心智成分的纽带因素,现已演变为伟大的社会理想和批判现实的利器。

摇摇为了论证审美之路的可行性,席勒把人的主体存在分析为“人格”(在理想上)和“现状”(在现实中)两个层面。“现状”指人具体的时间性存在,即人的“此在”(在阅读上),是人们在日常环境中实际所是并经常变化的样子;“人格”是通过哲学抽象从人身上得出的永恒而持久的东西,是人应该成为的样子,它既带有理想成份,也具有本体性质。但这二者并不互为根据。相反,“现状”的根据是时间,时间是“一切赖以存在或形成的条件”,因此“现状”不是绝对的,是第二位的,而“人格”的根据是“以自身为基础的存在的观念”,即“自由”,它是绝对的,第一位的。^①这就不仅保证了,“在每个人的个体的内部,至少在他的潜能和规定性之中,都可能包含有一个纯粹的理想的人”^②,所以能通过审美,使人趋向于无限的终极的完美,也保证了席勒思想体系中以“自由”为本体和以“人格”为本体的一致。在这里,我们再一次看到,“自由”重新取代“自然”,在席勒思想中占据了第一的位置。

摇摇有人称席勒的美学是人本主义美学,更确切说,那是一种审美的人本主义,理想的人本主义,并不等于对人类天性的无条件尊崇。如果说,康德的批判揭示了人类理性能力的界线,那么席勒的反思就指出了人类自然天性的限度。在肯定性的方面,康德美学把审美判断力推举为人类心智能力不可或缺的重要构成,席勒则进一步将它提升为人性趋于完美和社会健康发展的关键。两个人都不是单纯就艺术实践来探讨审美和美的,但只要把艺术审美看成是人和世界发生联系的方式之一,把艺术审美活动视为人类心

^① 《审美教育书简》第 57 封。

^② 同上,第 57 封。

智精神的有机部分,就不能简单地断言他们的美学思想和艺术实践无涉,认定其为形而上学的美学或社会学美学。

摇摇游戏 摇在审美状态中

摇摇“人格”和“现状”的完美结合,构成了理想的人的另一维度。席勒说:“只有当人变化时,他才存在;只有当人不变时,他的人格才存在。被想象成完美的人应该是在变化的潮流中本身永远保持不变的统一体。”^①这种完美的理想统一体,他也称为“神性”,或因目前无法实现而称之为“神性的倾向”,但和神灵信仰并无一点关系。

摇摇如何趋于“神性”?席勒继续从人格的感性和理性组合出发开展分析。感性的本性要求绝对的实在性,需要把所有形式的东西转化成世界性或现实性质的存在,以表现人的素质;理性的本性则要求绝对的形式性,要把凡是世界性或现实性质的存在消除在人的自身内,使人的一切变化和差异泯灭在形式的和谐中。说得通俗一点,感性会要求把已有的概念、规律、法则、模式等等形式化东西还原为实际事物,重现感受中的把握;理性则相反,通过抽象的概括,得到的是共性,同时实际事物及人自身的感受的丰富差别已被消灭了。

摇摇从理论上概括,人格就是这样,一方面通过形象外化内在的东西,一方面赋予外在的事物以形式。于是形成了两种冲动,一为感性冲动,二为形式冲动。前者要求有变化,要求内容具有时间性,也就是让概念形式固定下来的事物,在时间的过程中展示出差异;后者则要求让人的多样性处在和谐中,要求超越时间的永久性,也就是让各种不同的感觉统一在理论理性的形式中,从而成为一个历久

^① 《审美教育书简》第57封。

不变的概念。如果说感性冲动只提供事件,形式冲动就提供法则。摇摇就像感性和理性即有合理性又有片面性,这两个冲动既合乎自然,也有严重不足。“只要人孤立地去满足这两种冲动的某一种,或者只是一个接着一个地满足这两种冲动,那么他决不会懂得……怎么样才是充分意义上的人。”其结果就会导致人格的分裂。

摇摇为了弥合感性冲动和理性冲动的对立与裂纹,席勒提出,需要有一个新的冲动,将它们二者结合在一起。这个新冲动,席勒命名为“游戏冲动”。在这点上,实际他接受了康德关于审美是“自由游戏”观点的影响。

摇摇通过“游戏冲动”,及其与感性冲动和理性冲动之间的关系,席勒重新定义了美。他说:“感性冲动的对象,用一个一般概念来说明,就是最广义的‘生命’(~~生命~~)。这个概念指全部物质存在以及一切直接呈现于感官的东西。形式冲动的对象也用一般的概念来说明,就是同时用本义与引伸意义的‘构形’(~~形式~~),这个概念包括事物一切形式的性质以及它与各种思考力的关系。游戏冲动的对象,用一个一般概念来说明,可称为‘有生命力的构形’(~~生命性形式~~)。这个术语表达现象的一切审美性质,总之是指人们在最广泛意义上称之为美的东西。”

摇摇席勒解释说,他提出“游戏冲动”是根据先验的原理,但同时也有理想化的古希腊文化作为事实的证明。无论哪方面,都不可能等同于日常现实生活中流行的各类游戏,而是纯粹的“自由游戏”。其实,席勒本人充分意识到自己美学的理想主义和现象学性质。他不止一次承认,经验界并不能提供感性和理性、自然和道德、现状与人格乃至感性冲动和形式冲动相和谐一致的完美典范。同时,理想美也只存在于现象界。在经验界的现实生活中,理想美只会根据不同关系显现为融合性的美与振奋性的美,由此鉴别出

不同类型的人的现状。大致地区分,“对于在素材与形式两方面都受到强制的人,需要融合性的美”,而“对于沉醉在审美趣味中的人,需要振奋性的美”。像这样的设想,仍然是着眼于完美人格的理想塑造的。针对人性的不同现状来选择审美的种类固然是一方面,但关键是要让人处在审美状态之中。

摇摇从美育的角度,席勒把审美状态作为一种心智能力,同思维做了比较。思维是“规定性”的,为精神规定一定的现实对象;而审美状态属于“规定可能性”,因结合了一切实在,而可以无限地规定下去,实质上是“由内在丰富性产生的一种否定”。^①这样说,也是不难理解的。思维过程里,概念一旦确定,意义也就规定下来了,必定指向特定的意指范围;而在审美状态中,相结合的是实在的具体事物,由于它本身具有的丰富属性,对它可以无穷无尽地给予解释和定义,但不断给出的新解释实际又否定了以前的解释。由此可以理解,为什么从在某种程度上,审美状态等于一种“零”状态。从以上情况推导出来的结论,恐怕会使许多从事或有志于美育事业的人失望或感意外——

摇摇摇摇美不论在知性方面还是在意志方面完全不会给人以任何结果。它既不能实现智力目的,也不能实现道德目的。它不会发现任何真理,丝毫无助于我们履行任何义务。总之,它既不能确立性格,也不能启发头脑。因此,人的个人价值和他的品格假如能够仅仅取决于他个人的话,那么通过审美的教养仍不能完全被得到规定。它只能使人恢复由本性即由自己本身所完成的东西——人所应有的存在自由,除此之外其它什么也达不到。^②

① 《审美教育书简》第 10 封。

② 同上。

摇摇不过对席勒来说,这是他思辨演绎的必然归宿。美育、美的教养或美的文化,其最高目标和使命,只能是恢复人应有的存在自由,因为他一贯认为,“感觉中由于天性的片面强制以及在思维中由于理性的全面立法,恰恰是剥夺了人身上的这种自由”^①。这种自由的状态,是人性固有的素质,在人进入各种特定的被规定的状态之前就已具备,只是后来,尤其在进入近代社会后被剥夺了,现在的任务就在于“通过审美的生命力而重新恢复这种人性”^②,恢复这种自由。我们看到,在审美教育的领域,“自由”再度成为最高的理念。

摇摇然而,人所应有的存在自由,恰好意味着人的自然天性的本来状况。不难预见,这样一种自主或自律的“自由”,又会再度和“自然”贯通起来,当然是更高意义上的“大自然”,而且这一贯通完全取决于人的自由意志——

摇摇摇摇如果把美称为我们的第二造物主,那不仅从诗的角度说是允许的,从哲学上看也是恰当的。因为美虽只是使人性成为我们的可能,而把其余的问题,即我们想使人性在何种程度上成为现实留给我们的自由意志,但在这一点上美与我们始初的造物主——大自然却是相同的。大自然也无非是赋予我们人性的能力,而这一能力的应用则取决于我们自己的意志。^③

摇摇在某种意义上,不妨认为席勒的美育理想仍然走的是“回归自然”的道路。不过,这不是原始状态的自然,而是美的自然,让人恢复并保持自由存在的自然。很明显,席勒的美育理想和他的

① 《审美教育书简》第 18 封。

② 同上。

③ 同上。

美的理念体现着一致的逻辑,二者并不抵牾,至多只能说侧重点有所不同^①。

摇摇席勒的美学思考也涉及审美范畴的分析。比以往限于崇高和美进了一步,他从美中区别出慧美、秀美和优美,从崇高中区别出高尚、威严和尊严等,理论依据仍建立在天性与道德、冲动与理智、形式与内容等二分及其综合上。他还讨论了不同类型的艺术美。一种叫选择的美或质料的美,这属于对自然美的模仿,审美的对象本身质料就是美的,艺术家经过选择而加以表现;一种叫表现的美或形式的美,这属于自然的模仿,审美的对象本身未必美,但经过艺术家赋予形式的表现就美了。前者关系到艺术表现什么,后者关系到艺术如何表现。伟大的艺术家就在于这二者的适当结合。摇摇通过人和自然的关系的考察,席勒进而以一种历史的观点看待不同的艺术风格。他在《论素朴的诗和感伤的诗》(1795)中说:“诗人或者就是自然,或者追寻自然;前者成为素朴的诗人,后者成为感伤的诗人。”这也被人们用作区分古典艺术和近代艺术的一个标准。对这两种艺术风格,席勒都承认它们的历史合理性。摇摇席勒称自己的美学思想是“感性—客观”的。对这一点,应该理解为他为审美经验中感性因素的重要性的肯定,但又不局限于主观情感的范围,而通过感性和理性的协调,重新综合二者对立造成的分裂,将审美引向人类健全发展和社会进步的客观目标。在康德思想的影响下,他既反对把美变成单纯的生命力的经验论者,也反对将美说成是理性形式的形而上学,力图以先验的方法论证自己的美学观。在《审美教育书简》第15条的一个注释中,席勒明确表明了这一点。他说:“在这方面正如在其它方面一样,批判

^① 吉尔伯特和库恩合著的《美学史》认为《审美教育书简》得出的结论和《论美书简》提出的问题互相矛盾,并不准确。参阅该书下卷,北京人民版。

哲学为使经验回到原理 ,思辨回到经验敞开了道路。”

摇摇实际上 ,席勒的美学论著看上去思辨性极强 ,却又饱含着现实的关怀。在那些层层推进的钢铸一般精致的辩证分析中 ,洋溢着诗人和时代生活息息相关的热情澎湃。

4 摇摇艺术哲学的完成

摇摇绝对高度的艺术沉思

摇摇在以德国为中心的艺术哲学体系形成过程中,我们不难发现一个显著的特点,即日益突出了艺术在整合理性和感性的对立、实现人和世界的和谐统一方面的功能和作用。从康德到席勒,这一趋势愈越强化。然而,这一艺术哲学或美学,就像我们已经看到的,离艺术审美的实际活动越来越远,更接近哲学的玄思。赋予艺术审美的使命,已经提升到弥合理性和感性的裂隙,铸造完美人格,建设理想的社会的高度,显然大大超出了它在实际生活中的作用。

摇摇到了以后的谢林(灵猿缘~灵猿源),沿着这一方向而构建的“艺术哲学”(灵猿猿~灵猿源),更是登峰造极,它成了谢林庞大的哲学王国的一个附属领地,服从于至高无上的绝对。不过黑格尔对艺术哲学的这一发展评价颇高。他认为,从席勒到谢林是必然的环节——有了席勒确立的普遍与特殊、自由与必然、心灵与自然相统一的艺术的原则和本质,并将这种统一通过美育贯串于现实生活及规定为理念本身,使其成为认识与存在的原则和唯一的真实,关于艺术的哲学沉思才有可能进入新的地平线。这时候,“哲学才达到它的绝对观点;……艺术的真正概念才被发现出来,人们才开始了解艺术的真正的更高的任务”。^①似乎是,只有从哲学的绝对高度去思考艺术,才有条件确定艺术到底是什么,和它应

^① 黑格尔:《美学》第 员卷,商务印书馆 灵猿猿 年版,猿猿页。

该是做什么的。

摇摇谢林成名很早,理论建树颇丰,反映了他一生思想的不断变化,但脉络十分清楚,通常分为自然哲学(始于1795世纪80年代中期)、先验唯心论(1795年~1804年)、同一哲学(1804世纪初至1804年)、自由哲学(至1804年)、启示哲学(约1804年至去世)五个阶段。他深受康德、席勒和另一重要哲学家费希特的影响,对自我、自由、自然等问题极感兴趣,许多观点都是对前一代人哲学思考的发挥和遗留课题的探索。

摇摇自然哲学的提出,就缘于将知识学的主观倾向转向客观化。这和席勒在美学方面做的工作如出一辙。前面已一再提到,康德对科学认识如何可能的问题,是在认识主体的现象界层面加以解决的。费希特进一步发展康德知识学中的主体论成分,强调“自我”(Ich)不仅是全部知识也是所有实体的渊源。谢林赞同这样一个由主体决定客体的理论立场,并进而把分析人类行为活动的辩证方法扩充到了自然过程的分析,从客观的角度论证“主体—客体”的认识论模式。从另一方面看,也可以说是他对席勒推崇大自然的理想主义的一种回应,进一步着手具体地研究自然界的哲学属性。

摇摇谢林认为,自然界的万物“只能是精神的产物”,和人一样有着同一个精神本原。但精神本原在人之中意识到自我,在自然中则是无意识的。精神从物体之无意识到意识的过渡,要经历一系列发展阶段,其动力来自主体客体两种力量从对立到解决的不循环。同样,任何事物都是两种相对立的力量作用之下的产物。在他看来,主体与客体的对立贯穿整个自然界,对立的基础是原初的力即生命力,对立在自然界中复归于统一,自然就是这样一个宏大的有机整体,人是这个整体的最完善的体现。和一般常识不同,谢林的自然哲学认为自然界的无生命体是生命产生的,生命终结

才导致了无生命体的生成。

摇摇谢林以客观存在的自然辩证法发展了费希特认识领域的主观辩证法,强调自然界是生命的有机构成,并具有适应的功能,以反对近代工具论的机械主义,在当时产生了广泛的积极影响。但他既提出精神本原为自然界万物之源,就不能不转向先验唯心论,以便为他的自然哲学奠造一个出发点。费希特问世的《先验唯心论体系》就集中了这方面探究的结果。不是别的,正是“绝对”,也即“原我”(Ur-Ich),包含着有意识的东西和无意识的东西之间先定的和谐的普遍基础,并使二者达到出乎意料的统一。这个“绝对”或“原我”就是客观的精神本原。在这方面,他也把费希特的“自我”客体化了。

摇摇谢林认为,“原我”的活动有理论范畴的,也有实践范畴的。前者始于感觉,进而转为直观、表象、判断,最后达到最高阶段理性;后者是在前者的独立、自主的自我意识基础上形成的,此时“原我”成为实践性的意志,意志也有一系列发展阶段,以自为的精神活动为最高阶段。在理论范畴,意识由无意识的活动所推动;在实践范畴,无意识的反应则取决于意识。在每一范畴,都有无意识和意识的辩证运动。

摇摇对谢林来说,最高的理性认识并非推理或论证,而是“理智直观”(这一概念来自费希特)。它不同于“感性直观”,后者直观的本身总和被直观的对象有着差距,而“理智直观”意味着对客体的直接把握,只属于哲学上和艺术上的天才所具有,语言的中介对这样的直接把握只会造成障碍。黑格尔曾解释说,“理智直观”的对象是“具体的绝对”,但“被表述为主观与客观的统一,或者表述为主观与客观的绝对无差别”^①。

① 黑格尔：《哲学史讲演录》第 9 卷，第 10 页。

摇摇自然哲学和先验哲学,一个探讨客观理性,一个探讨主观理性,但彼此的最终本质是同一的。换言之,自然和自我都根据同一个原则,它就是“绝对理性”,表现为实体和精神的“无差别”及客体和主体的“无差别”,因为作为最高原则它既不可规定为现实的,也不可规定为观念的,其中所有对立均已被消除。简言之,这样的“无差别”观念和同一思想,也即谢林的同一哲学的主要内容。

摇摇自由哲学更多涉及伦理学,主要探究恶的起源问题。谢林认为,人的存在集善恶于一身,恶的产生源于人背离了绝对,导致自我分裂,而善的胜利则是一个历史过程。善克服恶,人即获得自由,但自由的程度取决于个体所属的“世界时代”,而善恶得以统一的关键条件是爱。

摇摇谢林思想中本来有神秘主义成分,后期他转向了基督教,启示哲学实际即他的宗教哲学。当然,启示哲学作为思想体系不限于基督教,应该说是一门神智学,既研究宗教的神秘教义,也探讨基督教以前神话的类似的历史内涵。但其特点是彻底否定理性,也远离了任何基于理性的哲学,专门从非理性的体验中寻求真理。早期具有综合意义的“理智直观”,现在变成了神秘的直觉。结果,谢林放弃了斯宾诺莎的泛神论,陷入了陈腐的天主教神学中。摇摇谢林的思想演变纪录了一个哲学家不停探索的脚印,也标明了德国古典美学承前启后的发展轨迹。由于各种原因,这一探索最终完全背离了原来的方向。无疑这与个人因素和历史条件有关,但不容忽视,也有思辨本身的逻辑和思想体系本身的演化规律在其中。当自由与必然、心灵与自然、主体与客体、理性与感性、意识与无意识等都在辩证的综合中融于一体,最终全部差异必定会统统消失,所有事物和现象均归于最高绝对的一。这时,如果再去寻求形而上学的本体论的始初根源,那就很可能将一切仍归之

于神秘的造物主,并和宗教信仰混为一谈。一定程度上,这也反映出形而上学在新条件下的困境——面临着综合性的体系化,对本原是什么的问题,它已无能为力。

摇摇美是有限中的无限

摇摇在谢林的《先验唯心论体系》中,已有相当多内容涉及艺术。谢林认为,艺术具备绝对客观性,哲学则不具备,因为只有哲学家的特殊心灵才需要哲学,不像艺术在每个人意识中都可能发生,并使整个人达到最高境界。自然和自由,或无意识和有意识的和谐一致,也是通过艺术完成的。经过比较,一定程度可以说艺术比哲学优越。

摇摇因此在谢林的先验唯心论体系中,艺术及艺术哲学占据着至高无上的地位。他甚至说,“哲学的普遍性工具及其全部大厦的基石乃是艺术哲学”^①,在此基础上,才得以建立起自然哲学和先验唯心论哲学。

摇摇无意识的自然和有意识的自由的对立统一,是谢林分析艺术审美活动和美的基础。他说:“这种既是有意识的又是无意识的活动应该在主观的东西中,在意识本身中显现出来。只有这样的活动才是审美活动,每一件艺术作品也只能被理解成是这样一种活动的产品。因此,艺术的理想世界和物体的实在世界都是同一活动的产物,两者(有意识的活动 and 无意识的活动)的吻合在没有意识的情况下产生了实在世界,在有意识的情况下产生了审美世界。”^②需要注意的是,这里提到的“实在世界”也是在现象界的意义上说的,它是外在的客观物体在主观的意识中的反映。对谢林

^① 转引自鲍桑葵:《美学史》,潘源页。

^② 同上。

而言,人的表象中的实在世界和审美世界,都是经过有意识和无意识的活动的协作而获得的,区别只在于是否意识到这二者的协作。

摇摇根据以上观点,谢林得出了有关美的定义:

摇摇摇摇每一审美产品都渊源于在一切自在的产品中都是彼此分离的两种活动(自然的无意识活动和自由的有意识活动)的基本上无限的相互分离。但是,由于这两种活动在这种产品中是联合在一起表现出来的,这一产品就以有限的形式表现了无限。而这种以有限形式表现出来的无限就是美。^①

摇摇在先验唯心论阶段写成的著作《艺术哲学》(1804~1805年)中,谢林更全面更系统地阐明了他的艺术观。该书在谢林生前不曾正式出版过,它最早是他先后在耶拿大学(1804~1805年)和维尔茨堡大学(1805~1806年)的讲演录,于谢林死后的1845年才正式作为文集第五卷的内容出版。但讲演的纪录稿当时已广为传播,还在谢林生前,1805年于伦敦就出现了根据流传讲演稿修订的英译本。有人推测,黑格尔在当时也应该知道演讲的内容,并受到影响^②。因此,可以认为它是艺术哲学在德国体系化过程中的一个阶段性成果。

摇摇谢林在德国浪漫派的中心耶拿开始他的艺术哲学的讲演,不是偶然的。上面已提到,《先验唯心论体系》中已经给予艺术相当多的关注。1801年起,浪漫派代表人物奥·施莱辛格在柏林作关于文学和艺术的讲演,其中有美学的内容。谢林受到触动,决定从1804年冬季也讲授艺术哲学。两人通过信件讨论观点,交换讲演稿。很明显,谢林的艺术哲学和浪漫主义文学艺术也有一段不解

① 转引自鲍桑葵:《美学史》,第104页。

② 这是鲍桑葵《美学史》的看法。根据黑格尔《美学》全书总序中对谢林的颇高的评价,这个推测是有根据的。

之缘。因此谢林的艺术哲学既是他思想发展的必然一环,又是浪漫主义运动感召下的产物。当然,这并不排除谢林有自己的动机,那就是既不满意当时艺术审美风尚的衰颓卑下,也不满意艺术理论的经验论倾向。这种经验主义的艺术理论,虽然经过康德与席勒的拨正,当时在艺术界和思想文化界仍十分流行。

摇摇《艺术哲学》进一步体现出谢林关于“美是有限中的无限”的观点。一方面,如同谢林在通信中告诉奥·施莱辛格的,“在艺术哲学中,绝对没有经验艺术可言,而无非是涉及处于绝对者中之艺术的根源,……我所导出的,与其说是艺术,不如说以艺术为形态和形象的‘唯一和大全’(Eins und Alles)”,^①探讨的内容始终贯穿着一个中心,即相当哲理性的无限的“绝对者”;另一方面,“绝对者”又化身为各种艺术的形式、形态和形象存在,音乐、绘画、雕塑、文学,既作为个别又作为总体,是绝对的体现,它们身上相关的美和崇高的特性也得到了具体探讨。

摇摇《艺术哲学》的整个体系,同样由“一般范畴”和“特殊范畴”两大部分组成。“一般范畴”部分是艺术哲学的基本原理,包括绝对的原则、绝对与艺术的关系、艺术形态的分类、艺术质料等问题。“特殊范畴”部分以“现实的序列”和“理念的序列”来分别探讨造型艺术和文学艺术的各个形态。谢林将音乐也归入造型艺术,此外还有绘画、雕塑(包括建筑艺术、人体艺术在内)。文学艺术在诗歌下,将抒情诗、叙事诗、其他诗歌、小说、悲剧和喜剧等文类都包括了进来。

摇摇谢林从绝对的“原我”出发所谈的艺术哲学基本原理,多少让人读来生厌。尤其因受斯宾诺莎哲学著作的影响,《艺术哲学》的论证方法是数理科学式的,先给出一个命题或原理,

① 转引自谢林:《艺术哲学》,中国社会科学出版社1989年版,第1页。

再接着加以证明。全书就由一个个命题或原理加上证明而组成。用今天的眼光去看,这些证明未必都很充分。但在具体的艺术形式的分析方面,谢林发表了不少颇有启发性的见解。如对亚里士多德提出的时间、场景和情节均要统一的“三一律”,他提出时间的统一而不间断是最要紧的,有的剧作如索福克勒斯的悲剧《埃阿斯》就不遵循场景的统一。又如对阿里斯托芬的喜剧,他认为是自由国家中公民批评权的最好体现,给予了高度肯定。对现代小说如塞万提斯的《堂吉珂德》、歌德的《威廉·迈斯特》和哥尔德斯密斯的《威克菲尔德的牧师》也作了精彩评价。这些见解,至今仍有参考价值。

摇摇谢林相信,“屏除哲学以及超越哲学,对整个艺术绝对无法丝毫有所知。”^①问题在于,哲学和艺术究竟是什么关系?用谢林的术语说,即绝对如何转化为具体?他给出了两个维度,形态的和时间的。在他看来,“艺术哲学是绝对世界在艺术形态中的反映。”^②换言之,绝对原理可以采取个别的艺术形态表现出来,由此绝对化为了具体。与此同时,“对每一既定形态的构似,归结于具体者,其本身导致这些形态为时间条件所规定,并从而过渡至历史的构似。”^③也就是说,绝对者在时间的过程中逐渐展开为具体的形式。而这历史时间的尺度,实即从古希腊罗马至现代艺术的发展。

摇摇不难看出,谢林运用了形态学与历史学相结合的方法,以保证他的艺术哲学既不是纯粹经验论的,也不至于脱离具体艺术的门类和相关的审美实践。但为什么“绝对同一”能够在历史发展的

① 谢林:《艺术哲学》,中国社会科学出版社1989年版,远页。

② 同上,苑页。

③ 同上,愿页。

过程中分化为个别的艺术?这点其实是无法得到证明的,不如说是抽象体系中根据对立统一的法则而进行的思辨展开。他所说的现实的统一体和理念的统一体中有限者与无限者的排列组合、它们不同的序列和自然哲学与理性主义的对应关系等等,都应该这样看待。这些范畴只是构成他后来的“同一哲学”理论体系的必备构件,它们到处表现为二元分立的对应关系,你中有我,我中有你,或分或合,最终趋于同一。

摇摇神话是美的必须

摇摇《艺术哲学》中最令人感兴趣的是关于神话的研究。在谢林看来,神话对艺术十分重要,它是艺术的质料的来源。

摇摇为了证明这一点,谢林继续从自己理论体系中已设定的最高精神本原“绝对”出发。神话中的众神,是绝对者和具体者、或普遍者和特殊者相复合的最佳范例。他设想有一种特殊的事物,既是特殊的,又不失为宇宙,叫作“理念”。众神也就是理念在自我观照下产生的现实东西,或“被现实地观照的神圣者形象”,而这些神圣形象比现实形象更为真实,就像谢林说的:“正是理念者即真实者,而且较之被称为现实者的要真实得多。”^①这样,神话中的众神的崇高地位,就从本体论和认识论两方面得到了证实。一方面,神是“理念”的观照,作为绝对者和具体者的统一体,充当宇宙本原的化身;另一方面,神又比现实的事物更为真实,更有认识论上的价值。至少谢林就是这样认定的。

摇摇谢林还分析和艺术相关的神话的诸多特点。首先,神话具有幻想的作用,幻想得以将普遍者和绝对者限制在特殊者之中,并只有幻想才能企及神话世界。其次,神话反映了人们匮乏的属性

① 谢林:《艺术哲学》,中国社会科学出版社1989年版,第105页。

和本质。人生的有限是生存最大的匮乏,神话的创造即因这一奥秘的领悟而来。复次,神话通过理性和想象,能使心灵摆脱一切束缚与压抑,走出黑暗。再次,神话在其中包容着对绝对者既有限又无限的直观,从中直接显示出存在的原初和永恒。最后,神话超越于道德之上,众神的形象不能用道德或非道德来加以评判。以上这些分析,都相当精要,从各方面把握了神话的重要内涵,并足以与艺术的功能遥相呼应。

摇摇更引人注目的是,谢林断言神话乃是美的必要条件。因为“所谓美,无非是被实际直观的绝对者”,所以“诸神形象的基本规律,乃是美的规律”^①。他不同意众神形象有限制性因而并非绝对美的观点,而主张:“绝对者之所以始终美好,无非是因为它在限制中(换言之在特殊者中)被直观。”^②这点明了审美和个别性的关系。如果说美的根本属性在于绝对,那也要通过个别的特殊者的直观才得到显现。不仅如此,众神彼此之间还构成了某种总体或某种世界,他们获得了独立的存在,从而也使以他们为对象的想象的诗歌艺术也获得了独立存在。

摇摇在这个意义上,“神话乃是任何艺术的必要条件和原初质料。”^③一方面,它保证了艺术的自由存在;另一方面,又提供了审美的根源。如果说,前者更多属于哲理的分析和推导,那么后者则有欧洲艺术史的丰富实例做证明。从古代以来的无数艺术家,正是从古希腊罗马神话中汲取创作的灵感和素材的。

摇摇谢林认为,艺术和哲学,通过不同的显映的方式,统一于神话中。绝对者表现为普遍者和特殊者的“绝对不可区分”,但有时显

① 谢林:《艺术哲学》,中国社会科学出版社 1989 年版,第 10 页。

② 同上,第 10 页。

③ 同上,第 10 页。

现在普遍者中 ,那就是哲学 (或理念) ;有时则显现在特殊者中 ,那就是艺术 ,二者显映的共同材料就是神话。他还进一步指出 ,神话与象征有关。绝对者有时会在普遍者和特殊者绝不可区分的情况下 ,显映于特殊者。这一显映方式 ,只能是象征。象征综合了以普遍表征特殊的 “模式 ”和以特殊表征普遍的 “比喻 ” ,达到了普遍者和特殊的完全同一。艺术中也有应用模式和比喻的 ,但以象征为最高阶段 ,同时也是最始初的阶段。希腊神话的永恒魅力就在于其象征的原初性。

摇摇《艺术哲学》中神话研究的现实意义和历史意义都是显而易见的。当时德国的浪漫主义和新古典主义均以神话时代为自己的艺术典范 ,虽有侧重中世纪和侧重古希腊罗马的区别 ,高度肯定神话艺术则是共同的。谢林有关神话与艺术的重要关系的论述 ,无疑为二者提供了颇具说服力的哲理根据。而他提出的象征理论 ,则有力地推动了从浪漫主义到现代主义的诗歌发展。作为哲学家 ,谢林没有忘记强调神话是哲学最早的开端 ,这也为现代西方哲学转而重视原始思维和神话思维埋下了因子。

摇摇谢林的艺术哲学 ,从自成体系的特点看 ,是西方历史上较早的一个。总体上看 ,它体现了以理念化的绝对自我或 “原我 ”出发 ,去整合艺术审美经验的鲜明特点。它仍然是以审美主体为根据的 ,不过这一审美主体通过神秘的直观 ,放大为无处不在的绝对 ,并在所有事物的不同形式中都表现为同一。那么 ,艺术审美还有自己独立存在的意义吗 ? 这正是人们面对谢林的艺术哲学挥之不去的疑问。

摇摇逻辑体系中的艺术哲学

摇摇谢林艺术哲学的不足之处 ,由同时代另一位大哲学家、谢林在柏林大学的同学黑格尔 (灵苑- 灵苑) 弥补了。前文说过 ,黑格尔

有可能了解谢林的艺术哲学讲座的内容。他曾批评谢林哲学中的“绝对”或“理念一般”，认为它“缺乏逻辑发展的形式和进展的必然性”^①，就因为通过“理性直观”而把握的“绝对”过于神秘化，无法用理性的逻辑加以证实。谢林的欠缺，恰好是黑格尔胜人一筹的地方。黑格尔的哲学体现了理性逻辑最充分发展的形态，人们公认他把西方理性主义形而上学推上了最高的顶点。

摇摇作为同在哲学领域胸怀壮志的年轻人，起先黑格尔的声望不如谢林，但他后来居上，以后的影响比谢林大得多。两人的哲学思想，其实不乏共同之处，都由批判继承康德的哲学而来。他们俩都认为，康德综合主客对立的方向是正确的，但路子不对，不应当统一于人的主体具有先验能力的精神，而应该是充斥于宇宙万物的精神，即绝对理念（也叫绝对观念或绝对精神）。不过谢林所说的“绝对”，最终仍归结为带有神秘色彩的主体性的“原我”，黑格尔则完全摆脱了主观的因素，把绝对精神、绝对理念或绝对观念规定为客观性质的“理念”。他的哲学和谢林一样，都想通过客观化综合主体与客体、感性与理性、人与自然等一系列矛盾对立，但属于更彻底的客观主义。通常也就称黑格尔哲学为客观唯心论。

摇摇谢林的哲学体系是不断延伸铺展的，随着思想变化构建起一个又一个不同的哲学。黑格尔不一样，在找到一个理论基点后，就围绕着这个基点，连接起他各方面的哲学运思。打个比方说，谢林是在铺路，一段接一段向前铺设，黑格尔则是在修建中心广场，围绕着广场盖起一幢幢房子。在理论体系化方面，黑格尔同样有着罕有的自觉。他确信，“哲学若没有体系，就不能成为科学。没有体系的哲学理论，只能表示个人主观的特殊心情，它的内容必定是带偶然性的。哲学的内容，只有作为全体中的有机环节，才能得到

^① 黑格尔：《哲学史讲演录》第 9 卷，商务印书馆 1956 年版，第 107 页。

正确的证明。”^①早在 1793 年,他还是耶拿大学 23 岁年轻的副教授时,就开始构思一个庞大的无所不包的哲学体系。这个体系他后来在《哲学全书》(1807)中作了说明,由以下三部分组成:

摇摇摇摇逻辑学,研究理念自在自为的科学。

摇摇圆圆自然哲学,研究理念的异在或外在化的科学。

摇摇猿猿精神哲学,研究理念由它的异在而返回到它自身的科学。^②

摇摇需要注意的是,这里所说的逻辑学并非通常所说的专门研究思维方法的科学,而是哲学上的存在论或本体论。黑格尔之所以把存在论或本体论称作“逻辑学”,是按照古典哲学的古老用法。西方哲学的肇始之初,存在就被思辨性地转换在逻各斯中,从此就潜身于逻辑,在论证中充当了不言而喻的奠基性根据,由逻辑的力量来保证思维与存在的同一,因此形而上学的科学必然是“逻辑学”。在逻辑学中,存在展开为理念或观念。与此同时,所有全部哲学都是关于理念的科学,无非是理念从自在自为到异在的状态,再从异在返回自在自为的运动或发展。也即由最高的存在,向着自然和人的精神的运动或发展。于是“每一部门的内容既是存在着的对象,同样又是直接地在这内容中向着它的较高圆圈(或范围)的过渡。”^③

摇摇按照黑格尔的观点,理念从自在自为到异在的状态,再从异在返回自在自为的运动,既是一个辩证的过程,也是一个历史的过程。他强调,整个世界历史就是绝对精神外化并辩证地发展

① 黑格尔:《小逻辑》,商务印书馆 1959 年版,24 页。出版家格罗克纳于 1839 年将《哲学全书》的第一部“逻辑学”单独出版,为有别于黑格尔在 1807 年至 1809 年间写的《逻辑学》(包括“存在论”、“本质论”、“概念论”三卷,通称“大逻辑”)故名。

② 同上,24 页。

③ 同上。

的过程。绝对精神在历史过程中充分地展示自身的发展,历史也就在绝对精神表现为逻辑概念的展示中实现自己。这就是所谓逻辑的展开和历史的发展的一致,从而既展示出一种“宏大的历史感”(恩格斯语),又体现出严密的逻辑性。在这方面,应该说黑格尔比谢林更合理地解释了从绝对理念到个别事物的转换机制。

摇摇当然,这些转换和过渡,更多是思辨中的运动。黑格尔自己专门做过说明:“在哲学历史上所表述的思维进展的过程,同样是在哲学本身里所表述的思维进展的过程,不过在哲学本身里,它是摆脱了那历史的外在性或偶然性,而纯粹从思维的本质去发挥思维进展逻辑过程罢了。”^①在这里,同时也就潜伏了一个危险:如果历史发展的实际情况和逻辑展开的推理规则不相符合,那该怎么办?显然,弄得不好,就可能裁剪历史事实,以适合逻辑的形式,削足适履,结果无法充分体现历史过程的丰富复杂性。

摇摇根据上述逻辑学、自然哲学、精神哲学三大板块组合的框架,黑格尔先后完成了一系列著作。生前问世的除《哲学全书》,还有《精神现象学》(1807)、《逻辑学》(1801~1831)、《法哲学原理》(1821)等;死后由他学生根据讲稿整理出版的,则有《历史哲学》、《宗教哲学》、《哲学史讲演录》,以及《美学》。

摇摇《美学》原是黑格尔 1818~1826 年和 1826~1829 年间先后在海德堡大学和柏林大学以“艺术哲学或美学”为题开课的讲稿,既是他个人艺术审美观的集中阐发,也是德国思想建立体系化的艺术哲学的成功尝试。从黑格尔的整个哲学体系看,艺术哲学或美学属于精神哲学的一个组成部分。他把艺术看成是绝对理念显现自身并辩证地发展的第一形式或第一阶段,以后变得更高的两个

^① 黑格尔:《小逻辑》,第 27 页。

形式或阶段,依次是宗教与哲学。对应于他的哲学体系的规划,艺术哲学应和宗教哲学、逻辑学及精神现象学同归一类,属于精神哲学方面的研究。这一点,不会有什么疑问。

摇摇《美学》本身的结构,同样十分严整,由三部分组成——

摇摇第一部分,从观念的角度,探讨艺术美的普遍理念,或艺术美的理想,包括阐明艺术哲学的对象、方法和艺术的目的;

摇摇第二部分,从历史的角度,探讨从艺术美的理念生发出来的特殊表现形式的演化情况,即从象征艺术、古典艺术到浪漫艺术的演变及各自的特征;

摇摇第三部分,从分类的角度,探讨艺术在表现感性形象中形成的各门艺术的类别及其系统,即建筑、雕塑、绘画、音乐和诗,其中绘画、音乐和诗属于浪漫型艺术,建筑属于象征型艺术,雕塑属于古典型艺术。

摇摇我们看到,黑格尔的美学或艺术哲学,本身构成一个相对独立的体系。但他仍从绝对理念出发,来研究和艺术实践关系密切的艺术美,因此和他整个哲学体系的内在联系也十分清晰。二者的关系,可以说是“有分有合”。

摇摇艺术作为美学对象

摇摇虽然黑格尔的《美学》是他理念论哲学的一个组成部分,他的美学观同他整个哲学观一样,相信美和艺术也和其他事物都是理念在逻辑与历史的一致维度上的展开,但他相当明确地指出,美学的对象与范围应该是艺术,或“美的艺术”。之所以特别提出“美的艺术”,是由于西语中“艺术”又有“技艺”之意,这上文不止一次做过交代。我们一翻开《美学》,劈面就会读到他开宗明义的申明。他强调,他要研究的对象不是一般的抽象的美,而是艺术的美。因此之故,鲍姆嘉登旨在研究感觉或情感的“美学”之名,对

他来说就并不合适,他继续用“美学”的名字,无非因为大家都普遍采用,因而习惯成自然地加以沿用罢了。这门科学的正确名称,应该叫“艺术哲学”或“美的艺术哲学”。

摇摇有意思的是,长期来许多人恰恰对这一点视而不见。他们产生了严重误解,认为《美学》的中心问题是探讨美的概念或本质,甚至认为黑格尔的全部美学思想都从他的美的定义生发出来。那是一种本质主义的方法论,以为只要断定了研究对象的本质是什么,所有的知识体系就能够围绕这一本质认识建立起来。实际上,黑格尔采用的方法没有那么简单。概括地说,他既确认理念为万物之本,又不回避理念转化的具体事物的研究。

摇摇在黑格尔的美学体系中,由于把艺术或“美的艺术”当作美学的研究对象,自然美就被放在一个极次要的位置,尽管《美学》也有专门章节讨论自然美。除了别的原因,他本人提出的一个主要理由是,自然美不是由心灵产生和再生的,而只有心灵才是真实的;自然美作为“实体”即概念中的现实,原来就包涵在心灵里。这一说法可以说来自柏拉图,《斐多篇》就曾主张“求助于心灵世界,以考察各种事物的真理”^①。但黑格尔的观点并没有停留在这里,我们还记得,柏拉图正是由于心灵之真,而谴责艺术之伪的。说到底,艺术只是真实心灵或真实理念的拙劣摹仿。

摇摇这里涉及艺术的真实性问题。在黑格尔的眼光中,艺术远比经验世界,也即生活中经验到的东西,包括大自然,更为真实。他说:

摇摇摇摇在经验生活中,在我们自己的现象生活中,我们把这个外在现象世界和内在感性世界通常称之为“现实”、“真实”和“实在”,以为艺术却不然,它就没有这种实在和真实。但是

^① 柏拉图:《斐多篇》,287页。

这个整个的外在和内在的经验世界其实并不是真正实在的世界,而是比艺术还更名符其实地可以称为更空洞的显现和更虚假的幻想。只有超越了感觉和外在事物的直接性,才可以找到真正实在的东西。^①

摇摇可见黑格尔所说的“真正的实在”,同“感觉和外在事物的直接性”非但毫无关系,而且完全对立。只有超越了它们,达到绝对的理念,才能达到他所说的“真实”。在这一点上,他和谢林的观点相仿。谢林说过:“美与真本身,即依据理念,乃是一致的。”^②如果艺术作品仅是逼真地摹仿了自然,还算不上是什么真实,“只有艺术中的绝对的美,才同样是其名副其实的、真正的美。”^③

摇摇以上观点表明,对艺术是真实或虚假的问题,黑格尔(还有谢林)都跳出了经验论的水准范围。通常人们判断事物的真与伪,是从实际存在的状态出发的,看是否符合经验的事实。这是人们通常谈到“真实”时的涵义,所谓“真实”主要指人的经验感觉能达到的事物的实在性,“真理”无非是有关这种实在性质的抽象和概括。这样的“真实”或“真理”,是人们每天在日常生活中时时刻刻要求着的。据此,也对艺术抱着同等的期待,认为成功地再现了所描写的对象的真实性的作品就是美的。这是“真即是美”的一种解释。但黑格尔没有采取这种经验主义的方法或理论立场。相反,他从形而上学性质的最高理念出发,认定只有这个绝对的理性才是本质的真实或真理,所有其它世界上的事物都不外是虚幻的假象。就像黑格尔强调的:“真实是以绝对概念,即理念,为基础的。”^④人们能理解真实,并不因为人有理解力或知性,而在于真实

① 黑格尔:《美学》第1卷,15页。

② 谢林:《艺术哲学》,14页。

③ 同上。

④ 黑格尔:《美学》第1卷,15页。

(或者说“真理”)根本上是属于理念范畴的,因而才跟人的理智相通。这有悖常人的经验,但却是从柏拉图以来相当一部分哲学家都坚决主张的。关键的区别只在于,柏拉图从理念论出发,认定艺术是“摹仿之摹仿”,将它逐出了理想国,而黑格尔在几乎同样的哲学基础上,认为艺术和最高理念更为接近,从而为虚构和想象的艺术赢得了比经验世界更真实的地位。

摇摇只有理解了这一点,才会真正懂得黑格尔那个为人广泛引用的美的定义:“美是理念的感性显现。”^①理念本身即为真,但当理念的外在形式(理念永远要外化或展开为一定的形式或形态)直接呈现于意识,它的内涵又是直接同这一外在形式处在统一状态时,理念就不仅是真,也是美了。换一个说法:“美不是这种知解力(即知性)的抽象品,而是本身就是具体的绝对概念,或者说得更明确一点,就是绝对理念融合在符合它自身的现象中。”^②同样说“真即是美”,实际含义是“理念即是美”,唯一的必要条件不过是感性的显现,是内涵和形式的统一,理念和现象的融合。

摇摇就这样,艺术作为艺术哲学或美学探讨的对象,在真实性上获得了自足的证明,不必再用经验事实做它外部的标准,来衡量它的真实程度。同样,艺术也不必再以摹写自然或外界事物为必不可少的任务,似乎非如此就不能够证明它的真实性。这样一来,艺术获得了前所未有的自由度,这也就是黑格尔进一步进行说明的“自由的艺术”。

摇摇黑格尔所谓的“自由”和席勒所说的自由在于合乎人性和自然不同,是指从自身而不是从与其它事物的关系中获得定性,也指不从属或不服务于其它的目的。黑格尔说:“只有靠它的这种自

① 黑格尔:《美学》第1卷,页100。黑体原有。

② 同上,页100。

由性 ,美的艺术才成为真正的艺术 ,只有在它和宗教和哲学处在同一境界 ,成为认识和表现神圣性、人类的最深刻的旨趣以及心灵的最深广的真理的一种方式 and 手段时 ,艺术才算尽了它的最高职责。^①一句话 ,艺术的自由或自主 ,是由于它和理念的直接相关。在理念的感性显现的过程中 ,自由的艺术 ,还能够弥合思想在走向超感性的彼岸时 ,同此岸产生的裂隙 ,使自然的有限现实和思想的无限超越归于调和 ,并进而突破世俗事物的坚硬外壳 ,进入它的内核。

摇摇尽管黑格尔的美学把艺术作为直接的对象 ,但我们看到 ,从一开始 ,艺术就和哲学上的绝对理念紧密联系在一起。也就是说 ,艺术超越了经验的范围 ,不单是人们日常从事的一项审美实践活动 ,而被赋予了更高的哲学上的意义。这在德国艺术哲学和美学的开创和建设过程中 ,始终是一脉相承的传统。但这并不等于只有理论上的价值 ,相反是从形而上学的高度 ,进一步巩固了艺术审美的合法地位。如果说鲍姆嘉登以他的“美学” ,在知识学中为感性和情感争得了一席之地 ,那么黑格尔沿用同一个名称 ,就为艺术赢得了同哲学、宗教平等的权利。这必然会影响实际生活中人们对艺术审美活动的评价。

摇摇不仅如此 ,黑格尔的艺术哲学或美学 ,还与谢林同时 ,一道继续扭转了从康德到席勒这一阶段 ,在审美上重视自然美甚于艺术美的倾向。康德和席勒的情况各不相同 ,但不可否认 ,形而上学的传统很长时期来就把艺术看成是对自然的摹仿 ,艺术美也就始终屈居在自然美之下。而现在 ,虽然黑格尔的美学也建立在形而上学的理念论上 ,但产生的实际效果 ,却让体现人的主体性和创造性的艺术进一步得到了肯定和赞扬。艺术的真实性不仅不容怀疑 ,

① 黑格尔：《美学》第 1 卷 17 页。

而且超出于经验世界之上。艺术通过它的自由精神,不仅形象地显现神圣的理念和最高的真理,而且再一次充当协调有限的自然和无限的超越的重要角色。

摇摇艺术美的“理想”

摇摇黑格尔为艺术哲学规定的任务,是以科学的态度去研究艺术美。对于艺术能否成为真正科学的研究对象,当时存在不同意见,黑格尔的态度是积极而肯定的。他提出一条特别有说服力的理由,尽管艺术起源于无规律的幻想和心绪,以无限错综复杂的方式通过情感和想象起作用,但这并不妨碍运用科学的思考去把握它。这一点非常关键。事实上,人们往往走向两个极端,要不无视艺术的特性,把它同科学知识一样对待;要不因为强调艺术不同于科学的特征,就用不科学的态度去看待它。黑格尔还指出,艺术的科学在今天比以往更其需要,原因是近代艺术比起古代艺术已经有了很大变化,艺术更多转移到观念的世界中,理性的成分也更多地表现在艺术中。如同强调哲学是一门科学一样,黑格尔强调美学或艺术哲学也是一门科学。科学就有可能把一切事物都纳入自己研究的范围。

摇摇在肯定艺术哲学是一门科学的前提下,黑格尔讨论了相关的研究方法。他既不赞同从个别作品出发的艺术批评,也不欣赏艺术史的列举创作情况造成一个目录的做法,认为二者都太局限于个别的偶然性,缺乏全局眼光。与此同时,他也反对抽象化的美学,只谈定义、法则、原理,而脱离生动具体的艺术作品。前者是把个别经验当作研究的根据,后者则是用纯粹理念取代了艺术。二者黑格尔都不取。他以艺术美为对象,也以理念为出发点,但不想重复柏拉图式理念的抽象性,他认为那已是过时的东西,他要实施的研究方法,如前所述,是要把这两方面结合起来。

摇摇由于艺术及其美不像自然科学的对象存在于经验世界,首先要做的是澄清艺术的概念。艺术究竟是什么?别人也提出过见解。在得出自己的结论之前,黑格尔首先评价了流行的一般的艺术观。他特别涉及了三个有代表性的、也是至今仍有影响的观点,可以分别概括为“人为论”、“情感论”和“目的论”。

摇摇“人为论”认为艺术作品是人的活动的产物。对这一点,黑格尔并不简单地加以排斥。他承认艺术有人为因素,而且指出,正因为人的心灵在艺术中能表现神圣的理想,因而艺术比自然事物高级。关键在于,他对人的活动的性质有自己的看法。同理念论哲学相一致,他认为艺术中人的活动既不是简单的摹仿,也不是天才的流溢,而是理性的需求。人通过认识和实践,把内在世界和外在世界作为对象,提升到心灵面前,以获得对自我的意识,这就是人的“自由理性”。这个“自由理性”,也是“艺术以及一切行为和知识的根本和必然的起源”^①。换句话说,艺术作品实质是“自由理性”的产物,假如要说人的活动,这个活动也是在“自由理性”的支配下进行的。

摇摇“情感论”认为艺术美用意在于激发感情,引起快感,而且艺术的源泉也来自情感。这可以说是流传至今影响最大的普遍观点。对此,黑格尔不否认情感是艺术的一大要素,但反对经验主义,不同意将情感直接等同于艺术。他把艺术哲学的对象限定在艺术上,认为相关的研究必须抛开单纯的主观状态及其情境。他也批评了以往的美学从审美情感出发追究审美感官,或者以审美趣味或审美鉴赏力为对象的做法。这两种做法,前者难以有确定性,后者又失之浮浅,因为审美活动是由完整的理性和坚实活泼的心灵共同发挥作用的。情感更多是近乎欲望的低级成分,而比情

^① 黑格尔:《美学》第1卷,第1页。

感高级的心灵,才是艺术真正感动的对象。两相比较,心灵产生的艺术兴趣让艺术作品保持独立,而感情欲望却要占有艺术。与此同时,艺术观照又不像科学理智把对象化为普遍的思想与概念,而继续保留着对象的个体存在。因此“艺术作品所处的地位是介乎直接的感性事物与观念性的思想之间的”^①,一言以蔽之,是“感情的形式”或“感性形式”。而真正的艺术创造,则来自艺术想象的活动,“这种活动具有心灵性的意蕴,但是却把这种内容放在感性形式里”。通过“感性形式”,黑格尔除了坚持反对经验论外,也体现出反对唯理论的立场。

摇摇“目的论”从艺术的目的,以一种功用主义(黑格尔称之为“更高的实体性”)为艺术定性。艺术的目的意在摹仿自然和激发情感,是常见的两种说法。后者经过情感论的批判,问题是较清楚的,就用不着再多费辞批驳了。而对摹仿自然说,黑格尔认为,摹仿及不上自然,至多是巧技娱众,如果艺术只是摹仿,那就毫无价值。摹仿只着眼于外表的肖似,会严重忽视对象的美。并且有的艺术门类,如建筑与诗,都很难看成是对自然的摹仿。“目的论”中最有影响的第三种说法,是道德净化说,把艺术的目的说成是净化情欲和道德教诲。黑格尔一方面指出,道德说教可能对艺术造成伤害,说明“艺术原则上不应以追求不道德和提倡不道德为目的,但是把追求不道德看作艺术表现的明确目的是一回事,不把追求道德看作艺术表现的明确目的却另是一回事”^②;另一方面,也是更重要的方面,他深刻地揭示了道德净化说的思想根源在于二元对立的思维模式,它把人的心灵世界看成道德意志和感性自然的不可调和的分立:“近代伦理学说的出发点是意志的两方面的

① 黑格尔:《美学》第1卷,385页。

② 同上,385页。

坚强对立,一方面是它的心灵性的普遍性,另一方面是它的感性的自然的特殊性,道德并不在于这两个对立面的完全调和,而在它们的互相斗争”^①。结果就是一方压制或排斥另一方。问题还不止于此,这种二元对立还扩大开去,表现为自在自为的真理与外在现实存在的对立冲突,即普遍性与特殊性或抽象规律与个别现象的对立冲突。在心灵世界则是心智与感性、灵与肉、道德意志与欲念本能、内心自由与外在必然、主观思维与客观存在等一系列的对立冲突。

摇摇黑格尔意识到,这个二元对立思维模式和由此造成的矛盾冲突自古已然,只是到了近代才愈演愈烈,“把它们推演成为最尖锐最激烈的矛盾”——

摇摇摇摇偏重知解力的文化教养,或则说,近代的知解力,在人心造成了这种对立,使人成为两栖动物,因为他要同时生活在两种互相矛盾的世界里,所以连意识本身在这种矛盾里也徘徊不定,从一方面被抛掷到另一方面,在任何一方面都得不到满足。因为从一方面看,我们看到人囚禁在寻常现实和尘世的有时间性的生活里,受到需要和匮乏的压迫,受到自然的约束,受到自然冲动和情欲的支配和驱遣,纠缠在物质里,在感官欲望和它们的满足里。但是从另一方面看,人却把自己提升到永恒的理念,提升到思想和自由的领域,把普遍的法则和定准定为自己的意志,把世界的生动繁荣的现实剥下来,分解成一些抽象的观念;……^②

摇摇由这段话可见,透过严谨的思辨体系,黑格尔实际对偏重知性的现代文明采取了批判,他对现代人的生存处境和精神状态也极

① 黑格尔:《美学》第1卷,256页。

② 同上,256页。

为关注。他的艺术哲学虽是他理念论哲学的一部分,仍离不开热烈的现实关怀,带有文化批判和人文精神的特征。这是相当难能可贵的。

摇摇正因为这样,黑格尔强烈地意识到,有必要而且迫切需要解决上述对立冲突。这是时代的要求。在他看来,艺术就足以承担这样的职责,而不再是在二元对立的前提下,用于通过一方克服另一方的目的的手段或工具。他说:“艺术的使命在于用感性的艺术形象的形式去显现现实,去表现上文所说的那种和解了的矛盾,因此艺术有它自己的目的,这目的就是这里所说的显现和表现。”^①艺术不服从于任何外在的目的,它是自足的或自由的,却又以另一种更间接也更高级的方式介入现代思想、现代生活和现代社会的文化,所以不能简单地将黑格尔的反目的论等同于“为艺术而艺术”。通过艺术以统一现代性的一系列对立的努力早从康德就开始了,但正如黑格尔指出的,康德是通过“理性的主观观念的形式”实现统一的,“没有一个恰当的实在界和这形式对应”^②,而现在艺术或艺术美就是黑格尔寻找到的足以弥合一切对立的实在。

摇摇在确立了艺术的概念必须按照艺术的内在必然性来理解的原则后,黑格尔回顾了艺术哲学以内外各种对立面的统一为标志,逐步发展并建设为一门科学的历史。他评论了康德、席勒、文克尔曼、谢林的贡献与不足,也谈到了当时流行的以“反讽”^③为中心的浪漫主义艺术观。事实上,黑格尔关于天才说及情感论的批判均与浪漫主义有关,反映了他对现实问题的反思。对于本来就产生

① 黑格尔:《美学》第1卷,281-282页。

② 同上,282页。

③ 原文 阿谀,朱光潜《美学》中译本译作“滑稽”。

于文学批评中的反讽说,他尖锐地指出,其要害是缺乏坚实的哲学基础,因此或者内容模糊不清(如弗里德利希·施莱辛格),或者理论阐述与实际批评标准不一(如蒂克)。

反讽说的理论根据,可追根到费希特的自我哲学。这也奠定了浪漫主义倡导的艺术家式的生活方式,只是自我乃至整个内心世界的外在显现。所谓反讽,即意味着固守于自我,而将外界事物虚幻化,以及通过艺术表现,对一切高贵、伟大、辉煌事物进行诋毁和取消。和喜剧让无价值的东西自行毁灭不同,反讽是让有价值的东西自行毁灭。在艺术格调上,由于反讽局限于内心的空虚又不满意内心的空虚,导致的是病态的心灵美和精神的饥渴症。黑格尔所概括的“反讽”艺术观的种种特征,显然是和他全力企求的主观与客观、理性与情感的和谐统一的方向不相容的。

摇摇经过观念上和历史上两方面的梳理,黑格尔最终得出的艺术美是一种特殊的理念,也称为“理想”(Ideal)。它“不是在哲学逻辑里作为绝对来了解的那种理念,而是化为符合现实的具体形象,而且与现实结合成为直接的妥贴的统一体的那种理念”,“一方面具有明确的定性,在本质上成为个别的现实,另一方面……它本身在本质上正好显现这个理念”。^①“理念和它的表现,即它的具体现实,应该配合得彼此完全符合。按照这样理解,理念就是符合理念本质而显现为具体形象的现实,这种理念就是理想。”^②换一个说法,“只有真正具体的理念才能产生真正的形象,这两方面的符合就是理想。”^③一句话,“理想”就理念的感性显现,就是美。从另一角度看,它又是个三者合一的具体统一体:“这里有本体,有普

① 黑格尔:《美学》第1卷,260页。

② 同上。

③ 同上,260页。

遍性 ,有特殊性 ,也有这三者和解了的统一 ,只有这种统一体才是具体的。”^①不难看出 ,这样的 “理想 ” ,只有在艺术中才可能出现。

摇摇艺术发展的形态

摇摇 “理想 ”或理念无论怎样具体 ,毕竟还不是艺术。如何使其同实际生活中的艺术结合起来 ?是黑格尔需要解决的下一个问题。他的答案是通过理念向各个特殊方面的展开来做到这一点。通过这样的途径 ,这个具体的统一体得以进入艺术的意识 ,也由此途径 ,艺术美在各门艺术及其作品中展开为一个实现了的美的世界。

摇摇就这样 ,艺术美的研究 ,由感性显现的理念 ,进入了艺术实践活动及其成果的领域。这其实也是个历史发展的过程 ,但对黑格尔而言 ,首先是个逻辑展开的过程 ,从而这一过程体现出 “逻辑—历史 ”同步进行的特征。在对艺术进行历史评价时 ,他也是从艺术的 “理想 ”出发的。他说 , “一种艺术尽管就它的既定的范围来说 ,在技巧等方面是十分完善的 ,而作为艺术 ,它仍然可以是不完善的 ,如果拿艺术概念本身和理想来衡量它 ,它仍然是有缺陷的。只有在最高的艺术里 ,理念和表现才是真正符合的 ”^②。

摇摇于是 ,黑格尔根据理念和其表现形式的关系 ,将艺术分为象征型 ,古典型和浪漫型三种基本形态。这里所说的象征型和后来的象征主义不同 ,属于图解艺术的尝试。理念由于还没找到适当的形式 ,只好勉强把外在的自然状态的感性材料作为自己的形象 ,表现形式还是十分粗糙生硬的 ;或者理念本身仍是不确定的骚动不安的 ,只好强行把理念附加到事实上去 ,同时事物本身也还保留着

① 黑格尔 :《美学》第 员卷 ,愿愿页。

② 同上 ,愿愿页。

朦胧、神秘和超出人们把握能力的自然状态。这种类型的艺术的代表是东方的原始艺术,其特点是内容意蕴无法完全体现于表现方式中,具有神秘色彩和崇高风格。

摇摇古典型艺术则克服了象征型艺术的双重缺陷,理念和形象达成了自由而充分的和谐。它为完美的理想的艺术创造与观照提供了机会,使这完美理想成为实现了的事实。但不能单从纯粹形式的意义,把理想和现实的吻合理解为内容与形式的统一。这一点是黑格尔特别强调的。他认为古典型艺术的内容,本身就是具体的理念。当然,这样的说法仍不好把握,因此他将其落实为具体的心灵性东西——这实质上已转向了现象界,然后又引申到自然中本身就已符合自在自为心灵的事物。理念在这个过程中实际分为两个层次,首先是作为“本原”的理念,将能适合具体心智的形象发明出来,接着是作为“主体”的理念,即艺术精神,将上述形象找到,并使其同自由的个别的心智相契合。而这个形象,说到底也即“人的形象”或“人体形象”,它就是艺术美或艺术理想的化身。古典型艺术的代表是古希腊的人体雕塑艺术,但这人体并不单是感性的存在,相反克服了感性事物的欠缺及现象的偶然性和有限性,因为它表现的是完美的心灵意蕴的外在存在和自然形态。这一点,和黑格尔认为真正的美和艺术的中心和内容是由属于人的东西构成的但又克服了人的有限性的思想^①相一致,是德国新古典主义运动以来的希腊理想思潮的进一步引申和发展。

摇摇浪漫型艺术已经孕育在古典型艺术的内部。由于心灵和人体相结合,就被规定为特殊的人的心灵。这一具体的心灵不仅突破了绝对永恒的精神,也打破了同人体的平衡,从而破坏了古典型艺

① 参阅黑格尔:《美学》第3卷,商务印书馆1979年版,页245-246。

术的内在统一。这样的转变也体现在宗教中。古希腊的宗教信仰里,人性与神性达成一种自在的一体,而到了中世纪的基督教,神被理解为精神,而且是超出于人之上的绝对精神,人性与神性的统一只有在意识中才能实现。浪漫型艺术本质上也是这样一种放大的精神,它的对象就是自由的心灵生活,心灵生活向心灵的内在世界显现。“艺术要符合这种对象,就不能专为感性观照,就必须诉诸简直与对象契合为一体的内心世界,诉诸主体的内心生活,诉诸情绪和情感,……就是这种内心世界组成了浪漫型艺术的内容”^①。这也正是浪漫型艺术崇尚情感、崇尚心灵、崇尚天性之由来。当然艺术作品还需要一定外在形式表现出来,但由于心灵退缩到内在世界里,只能凭幻想掌握客观的事物,并把后者看成是偶然的东西,一任幻想的驱遣,因而浪漫型艺术的形象往往颠倒错乱,怪诞离奇。

摇摇在三大艺术类型的基础上,黑格尔进而探讨艺术的个别样式或体裁。适合于象征型艺术的是建筑,适合于古典型艺术的是雕刻,而绘画、音乐与诗(广义的诗,其最高形式是剧诗,包括正在兴起的市民小说即“近代市民社会的史诗”)则适合于表现主体的内在经验为职能的浪漫主义。

摇摇《美学》的“总序”曾提到,浪漫艺术作为经验方面曾影响到当时艺术观念的变化,显然黑格尔的艺术形态论或类型论同样受到了影响。很清楚,他的理论反思了当时德国艺术从新古典主义向浪漫主义的转轨,也反映了浪漫主义对东方艺术的偏爱,不完全是逻辑思辨的演绎。但也正是这样一个正反合的思辨逻辑,让他局限于从理念和现实的不协调到协调再到不协调的框框,而忽略了许多具体的艺术现象。例如,他对于史前更早时期的西方原始艺

^① 黑格尔:《美学》第1卷,18页。

术就一无所知,在近代绘画方面又只了解德国和荷兰,以至于对意大利绘画如拉斐尔的评价就显得不够公允,对浪漫派的反讽的现代性也缺乏足够的认识。用今天的眼光来看,虽然他在逻辑的展开过程中同时表现出强烈的历史意识,但他掌握的艺术史史实是不够全面丰富的。然而,这并不排斥他有关具体作品的细节分析,仍有相当程度的启发意义和参考价值。

摇摇艺术的终结和艺术哲学的终结

摇摇按照黑格尔的观点,在古希腊雕刻中,理念与形象、普遍与具体、共性与个性的统一这个艺术的最高原则得到了最圆满的体现。而诗,却是使一般艺术走向衰微的特殊艺术。尤其发展到剧诗的最后形式喜剧,完全将主体与客观、精神与物质割裂开来,将二者的分裂推到了极致,于是艺术的完全解体也完全不可避免。这是因为,把永恒的神性和绝对真理显现于现实世界的现象和形象是所有艺术的职责,而艺术发展的结果却导致了二者的分离,这样的艺术也就不再有资格称为艺术。

摇摇于是艺术首先根据艺术哲学本身的逻辑演进走向了终结,内在心灵和外任形象不可避免的再度冲突,造成了艺术的崩溃,黑格尔称之为“理想”的艺术美已不复可能,或者仅是作为过去的理想境界而存在。似乎他构建起自己的艺术哲学,只是为了证明艺术美的行将绝迹。

摇摇在黑格尔为艺术美赢得真实性的尊严和自由的崇高地位的同时,为什么他又会对艺术发展的前景抱着如此这般的悲观?原因究竟何在?

摇摇其实,艺术的终结,命定地预设黑格尔的哲学体系中。他的哲学以差不多的三分法,将绝对理念划分为三种形态和三个发展阶段,即艺术、宗教与哲学。一方面,“美的艺术的领域就是绝对

心灵的领域”，“艺术是和宗教与哲学属于同一领域的”^①；另一方面，艺术只是其中最低的形态和最初的阶段，到了一定时候，艺术就不再是“体现真理的最高方式”^②。原因在于，艺术保留了接近自然的形象特征，不表现为抽象概念的形态，并通过想象，而不是判断、推理、证明等，来作用于感性，依靠感官、感觉或直观，以显现绝对理念。它和绝对理念的普遍性质不完全相符合，也就无法胜任显现这一绝对理念的职责，甚至比宗教还低一级。唯有哲学这个思想之王，由于兼有了艺术和宗教的真理内容（这点二者相同）与方式（艺术是感性方式，宗教再加上虔诚态度），才能担当得起这个伟大的使命。

摇摇在这个意义上，艺术的终结带有扬弃的性质。它虽结束了自己在绝对精神外化过程中的一个阶段，却被提升到和宗教、哲学同一个高度。但作为具有自己特性的领域，它的独立存在毕竟受到了威胁。或许，我们应该像席勒为康德辩护那样，替黑格尔辩解说，那是他作为哲学家的积习——身为哲学家，永远把哲学放在第一位，艺术不能不屈尊最末席，以至为了体系的架构和理念的胜利前进，而甘心充当牺牲的台阶。

摇摇然而，不容抹煞的是，黑格尔的艺术终结论也有鲜明的针对性和现实的内容，他痛心地提到了现代社会即他所说的市民社会，不利于艺术的发展。^③首先，市民社会不再是诗性的社会，而处在“散文状态”中。这意味着，人们的生活状态为各种功利的目的所左右，甚至奉行拜金主义，因此只给艺术留下了很小的发展空间。其次，现代人的行为方式日趋理性化，要求有越来越多的规范、法

① 黑格尔：《美学》第1卷，1804年，第11页。

② 同上，1804年，第11页。

③ 同上，1804年，第11页。

则、义务、准则,而艺术需要的是创造力和灵活性。再次,现代社会流行的文化教养着重培养人的抽象思维,而不是适合艺术成长和繁荣的诗性和神性的思维。最后,这样一个市民社会肯定不适宜艺术家的生存和创造活动,他们的艺术想象和创造能力正在萎缩和丧失。

摇摇由此可见,黑格尔断言艺术经过发展必将走向终结,就不尽是思辨体系所包含的辩证法的必然演绎,而是对现代文明下的艺术危机的敏锐感受和深刻反思。针对功利主义和理性主义的现代社会,他实际上提出了尖锐的文化批判。这一批判,虽然运用的是新古典主义的人文主义标准,其实和浪漫主义的大方向一致。这一文化批判的现代价值和现实意义,应该说直到今天都未曾过时。

摇摇黑格尔回应着谢林的工作,通过自己的辩证法,将艺术尊崇为足以和绝对理念相比美的理想,随即又在前所未有的高度上宣布了它的终结。我们看到,经过不止一代人的努力,到德国古典哲学手里,以黑格尔为代表,艺术哲学已发展成和整个哲学密切相关的空前完善的体系,这标志着它的体系化的完成。此后再不可能另外提出一个形而上学的理论基点,进而展开概念的演绎和建构,并让概念化身为各种具体的艺术形态与种类,因为在黑格尔的理论体系中,所有这些均已臻于至境。在黑格尔宣布艺术走向终结的同时,古典式的体系化的艺术哲学随着它的完成,实际上也已经走向终结。今后如果还有什么艺术哲学,就必须在坚持将艺术或艺术美作为研究对象的前提下,进一步打破黑格尔式的形而上学框架,直接立足于艺术实践与审美现象,才可能真正出现新的地平线。

四摇艺术走向现代的分流

1 摇摇艺术中的浪漫主义倾向

摇摇浪漫主义的审美立场

摇摇艺术赢得了真实的评价和自由的尺度,进入了新的发展阶段。这个阶段的标志性潮流之一,是浪漫主义。作为西方国家现代化过程中波及范围很广的思潮,浪漫主义酝酿于 18 世纪末,崛起于 19 世纪初,1840 年代达到高潮,到中期基本结束,但影响始终存在。正如罗素所说:“从 18 世纪后期到今天,艺术、文学和哲学,甚至于政治,都受到了广义上所谓的浪漫主义运动特有的一种情感方式积极的或消极的影响。”^①这样说一点也不夸大。

摇摇从一定角度看,浪漫主义是在现代文明与古典文明震荡之下激发而生的。它既是对现代生活的反应,又同时接受了古代神话和近代人文两方面的滋养,属于历史上最复杂的文化现象之一,有着丰富的内涵。

摇摇浪漫主义首先出现在文学领域。英国的感伤主义文学、法国的卢梭思想、德国的狂飚运动,先后为它的兴起作了铺垫。它们的共同特征,是对西方市民社会和理性王国采取批判的立场。在浪漫主义的发源地德国,一些作家从一开始就以诗学和哲学的语言

^① 罗素:《西方哲学史》下卷,商务印书馆 1959 年版,404 页。

表达了有关的见解。如倡导《浪漫主义诗学》(1811)的弗·施莱格尔把近代称之为“化学时代”,和古代的“有机时代”相对立。“化学时代”的本质特征是“分裂”和“分解”,人的存在因而割裂为片断和零碎。造成近代这种“普遍分裂”境况的根本因素,就在于“理智”,后者的本质在于“分解”,在它面前,所有的整体性的联系都会受到破坏,“孤立的理智所着手进行的就是割裂自然整体并使之个别化”。^①有鉴于此,德国浪漫主义诗人试图以诗的形式超越这种“自我疏离”的状况。这一倾向其实在大方向上,是和德国古典哲学与古典美学相一致的。

摇摇同样在法国或英国,浪漫主义既坚决地反对文学领域占统治地位的古典主义,又对现代的科技化与商业化的文明表现出强烈不满。它向往中世纪或古代的质朴世界,以恢复人身上神圣的灵性,带有复古和向后看的倾向。这种原始灵性的恢复,被称为“返魅”(相对于此的现代科学知识对原始灵性的剥夺,就叫“去魅”),它同样意味着对人性更全面发展的和谐状态的企盼,本质上仍属于文艺复兴以来所追求的理想化的人文精神,只是在新环境下采取了新的形式。包括浪漫主义提倡的反讽艺术,也意味着对崇高理性的信念的动摇——于是尊严化解为可笑,高贵化解为卑俗,喜剧取代悲剧成为最高的艺术形式。

摇摇就像雨果在《克伦威尔 序言》中清楚地说明的,浪漫主义的审美观不再局限于崇高优美,而把滑稽丑怪也纳入了自己的审美视野,这滑稽丑怪就是来表现人类的兽性的。如果说,中世纪的圣奥古斯丁就已认识到现实世界中丑的存在,但却仍然把它当作上帝之光普照下的美的衬托,那么现在它就是现代社会下人欲横流

^① 《弗·施莱格尔早期文集》第1卷 维也纳,1811年,第13页。前此他在《断片》上已发表过类似见解。

的写照：“一切情欲、缺点和罪恶，都将归之于它，它将是奢侈、卑贱、贪婪、吝啬、背信、混乱、伪善”^①。

摇摇总体上看，浪漫主义表现出三个共同特征：批判工商文明与科技进步，认定它们违背人的自然天性，希望通过艺术审美的力量加以弥补或克服；强调表现自我和个人体验，把这一自我看成为无限的和超越的，用以和日益严密化的社会群体对抗；注重天才的激情和想象力，倡导个性特征的审美风格，反对千篇一律的理性规范。所有这些，都包含着对现代性的反思和拒斥。贯串其中的，则是对感性或感情的强调，期望以它作为克服现代社会弊病的药石，作为恢复人的完整心灵的依托。

摇摇绘画艺术的浪漫特征

摇摇浪漫型艺术，或艺术中的浪漫主义倾向，是个有争议的问题。有人采取否定态度，认为艺术领域不存在浪漫主义的独立流派，或至多是“强为之名”。^②当然，这样说不是没一点道理，主要因为进入19世纪后艺术始终呈现出多元的流向，古典主义的影响始终相当强大。拿绘画来说，许多画家的创作仍保留着古典主义画风，像法国著名画家达维德（1748~1826）、安格尔（1780~1867）就是代表。绘画的写实手法也在继续成熟和发展，题材冲破古典主义范围而走向现实生活，这往往掩盖了绘画艺术中的浪漫特色和浪漫倾向。如法国另一位大画家籍里柯（1791~1824）的代表作《梅杜萨之筏》，主题是浪漫主义喜欢描写的死亡主题，而题材取自现实中的真人真事，人物形象的刻画又是古典主义风格的。画家的灵

① 伍蠡甫主编：《西方古今文论选》，复旦大学出版社1984年版，第107页。

② 贡布里希的《艺术发展史》持前一观点，霍勒（1915~1981）的《浪漫主义艺术》持后一观点。

感来自 1870 年法国一次海难事件,创作的态度注重写实,作者为创作此画特地去病院写生、让木匠制作木筏等。但画作的一个突出特点是强调激情的表现,并将这种激情转向现实中的苦难及生死之际的紧张关心,着重突出了遇难者眼见救援船又远去的那一刻。但技法上仍未摆脱古典主义的影响,实际写生的人体草图,最终被画家心目中完美的古典模式所取代,人物体型体现的仍然是古典式的比例和审美标准。这就让人难以鉴别和断定它属于哪一流派。另外有些受浪漫主义影响的艺术家用崇尚中世纪,审美趣味上又回到了哥特式艺术,掩盖了本身创新的特点。还有的艺术门类自身的形式特征,决定了浪漫风格的难以成立,建筑艺术就是典型。

摇摇但深入探讨一下,绘画艺术领域的浪漫主义影响是有案可查的。杰出的法国画家德拉克洛瓦(1798—1846),在绘制日后引起广泛争议的《希阿岛的屠杀》时所写的日记,清楚地说明了他和浪漫主义的因缘。他写道:“我在斯塔尔夫人的著作中发现了关于绘画艺术的观点的发扬。”^①这部著作就是斯塔尔夫人的《论德国》,它向法国介绍了德国浪漫主义的兴起,也是浪漫主义在欧洲传播的重要媒介。德拉克洛瓦和浪漫主义在艺术趣味上的共鸣,充分体现在油画《希阿岛的屠杀》中,这幅画恰恰由于突破了古典主义的清规戒律,而被学院派批评家斥之为“绘画的屠杀”。不过有意思的是,尽管后来德拉克洛瓦功成名就,他却否认自己是浪漫派。

摇摇事实上,浪漫情怀的表现给绘画带来的新特征相当明显。

摇摇首先,是绘画观念的改变和表现手法的变化。对接受浪漫主义思想影响的画家来说,绘画和文学一样,也以表现诗一般的激情

① 转引自霍勒:《浪漫主义艺术》,上海三联书店 1989 年版,184 页。

为最高职责。这意味着画家变成以绘画为手段的诗人,让自己的画幅表达或唤起诗意情趣,达到某种戏剧性的效果,而不是专注于表现可见的事物的外形,相反要在可见的东西中着重灌注进情感,或描绘内心体验的东西。这种诗意或诗情,正是艺术家用以超越现实世界的东西。由此,绘画走向了诗情化和文学化,造成了作品中艺术世界的新风貌。这就是德拉克洛瓦所说的“模糊性”或“朦胧性”。

摇摇其次,在绘画题材的选择上,也起了明显变化。古典主义偏重古希腊罗马神话、即使现实性题材也加以神话化的做法被抛弃了,文学素材被吸收来制作绘画。这在此时期的画家蔚然成风。德拉克洛瓦的油画《但丁的小舟》和《塔索在疯人院》就都取材于文学名著,前一幅根据《神曲》表现诗人渡过忘川的情景,后一幅则采自歌德同名诗剧,描绘文艺复时期著名诗人塔索晚年的一段痛苦的经历。想象和激情构成它们共同的主题。

摇摇再次,浪漫主义绘画还有一个共同倾向,那就是和文学创作一样,追求主题的非凡性,喜欢表现不同寻常的东西,表现超出现实生活之外的历史题材和英雄题材等,或者注重体现异国情调,描绘奇异的风光和景物。英、法王朝在现代国家形成过程中有杰出贡献的君主,如法国的亨利四世、英国的克伦威尔等,还有拿破仑及其指挥的重大战役,法国大革命的领袖人物(如马拉等),传说中的英雄,及东南欧的民族独立运动,都得到了广泛描绘。这样的作品既体现出天才型的审美冲动,也便于艺术家想象力的飞跃和个性的表现。德拉克洛瓦作为目击者,描绘1793年7月革命的一幅名作《自由领导人民》,就在反映了法国的重大历史事件的同时,以丰富的想象将抽象的自由精神具体化为丰盈美丽的少女。

摇摇最后,也是最重要的,在浪漫精神的感召和飞扬下,画家的审美视角转换了方向,更多突出主观性的感受,对描绘对象的处理不

再拘泥于客观形体的忠实,而着重反映画家印象中的光线、色彩和动态。光和影的处理更加挥洒自如,并沁润着一种情绪的因素和神秘的氛围。人物肖像画也在注意精神状态的同时,注重捕捉沉思、痛苦、孤傲等天才式的表情,如藉里柯的《偷盗成癖的人》,不看标题单看形象,不如说画面上的人物更接近狂放倨傲的艺术家。在这方面,他有意创作了一系列肖像画,合称“疯子组画”。另一位法国画家热拉尔的《怪特雷莎》,在领悟到神圣启示的少女身上,主要表现的也是天才的灵光,而不是神的灵异。与此同时,画作中充满着强烈、夸张、动态的姿势和强烈的色彩对比。画家追求怪异神秘,信奉美丑并存,乐意表现死亡、伤残和孤独等主题,这些都是和文学上的浪漫主义的审美追求相一致的。

摇摇风景画的视野

摇摇浪漫主义崇尚自然,推动了风景画的进一步繁荣。由于水彩颜料的发明,风景画不再限于油画,产生了水彩画的新品种。水彩颜料简便易用,有利于风景写生。当时写生也被认为是更忠于自然本来面貌的手段。相应地原先都是为正式创作做准备的人物速写等,也都得到了重视,并取得了正规创作的地位。

摇摇在浪漫主义的湖畔派诗人的故乡英国,享誉欧洲的大画家康斯坦布尔(1776~1821)的风景画别开生面。受尼德兰绘画的影响,风景画在古典主义时期就已独立出来,但大多数画作凭想象描绘古罗马时代的景色。康斯坦布尔针锋相对,反对摹仿而力主写真,要求从古典回归自然。他说:“当我坐下来描绘一副自然景色时,首先要做的一件事就是忘记我曾看到过的任何绘画作品。”^①为了坚持绘画的原创性,不让前人的作品束缚后来者才华的发挥,

① 转引自霍勒:《浪漫主义艺术》,原页。

他甚至反对建立国家美术馆收藏名家的作品,因为这些名家的作品容易形成固定不变的标准,让年轻一代的画家不敢超越。除此之外,康斯坦布尔还强调画家要把主观感情注入到创作中去,认为如果画作“仅仅是对最萧索、最凋零的自然状态的描摹”,那就是“冷酷无情”的艺术。他说:“艺术以其引起联想的功能,而不是以其产生错觉的手段给人愉悦。”^①

摇摇康斯坦布尔的作品画幅巨大,主要表现童年给他留下深刻印象的斯陶尔河畔英国农村的日常风景,朴实而富于生趣。代表作有《跳跃的马》等。在另一名画《戴德姆风光》中,甚至粪堆也置于前景入了画。但他心目中的自然,不是奇山怪岭等险峻神秘的域外世界,而是日常围绕着人们的、更有亲切感的大地、河流和树木,从而构成了他风景画的显著特色,以致有“康斯坦布尔式的乡村”一说。但这同样不等于单纯的摹仿,而需要有艺术家的洞察力。康斯坦布尔对此有自觉的认识,他说:“画家的天职不是满足于自然现象,不是把这一片景色置于几英尺的画布上,而是造物于子虚,要达到这一点,他必须像诗人一样心昭神明。”^②

摇摇“造物于子虚”的说法,和浪漫派诗学的“祛魅化”原则是联系在一起的。这也即诗人诺瓦利斯所说的“使世界浪漫化”:“予陈旧以崇高,予平庸以玄妙,予寻常以陌生,予有限以无穷,以此让一切充满浪漫色彩。”^③因此这时期的风景画,既突破了缺乏生趣的仿古,但也没停留于实际对象的摹写,而更多地体现了浪漫精神的飞扬。

摇摇康斯坦布尔风景画中自然意趣的表现,还保留着景物的精确

① 转引自霍勒:《浪漫主义艺术》,第4页。

② 同上,第14页。

③ 《诺瓦利斯文集》第4卷,斯图加特,苏尔坎特出版社,第100页。

外形和实际风貌。另一位英国大画家透纳(1775~1851)的风景画中,更为高昂的浪漫精神就突破了景物外在形状的界线和秩序。他被公认为最富革命性、最为奇特的艺术家。在他的画作中,不仅抛弃了古典画家酷爱的纤细的工笔,也拒绝圆润明晰的光影或形体,相反大气磅礴,往往是混沌的参差不齐、模糊的涡形旋转、超常的明暗对比、吞没一切的炫目色彩,以大写意的笔触,体现宇宙伟大的神秘和自然的惊心动魄的暴力。与其说画家在忠实地再现它们,不如说在表达对它们的强烈感受和印象。在他的画幅中,作为背景处理的船舶、楼房、桥梁、树丛等,从来就影象模糊。代表作如《格里松大雪崩》、《暴风雪中的汽船》、《议会大厦的火灾》等,无不展现着狂放不羁的艺术风格。

摇摇透纳创新意识强烈。他不同于一般画家,力图重新创造而不是再现光的效果。他是古典主义的最坚决的挑战者。在将自己的画作赠给国家美术馆时,他提出了一个条件,要将他的作品和古典主义风景画大师克洛德的作品并排挂在一起,有意让观众鉴别二者的高下。当时有人攻击他是“画坛上的疯子”,指责他的画作是“泥刀加泥灰的乱涂乱抹”,实际在光 and 影的表现上,透纳已是现代派绘画的先驱。这一特点在他的画作《阳光下的天使》体现得最充分。他喜欢运用金色和黑色的对比,隐约可见威尼斯画派的遗风。而他对光的表现,令人想起乔治·桑引述的德拉克洛瓦的一句话:“光是自然界的生命,是自然界存在的方式,它始终在破坏事物的剪影,并且从四面八方烘托事物,而并非从侧面界定事物。”^①

摇摇德国画家弗里德利希(1774~1840)的创作则表现出另一种意境。他的画作如《西里西亚山景》,让观赏者联想到中国的山水

① 转引自霍勒:《浪漫主义艺术》,原页。

画。在他的审美视野里,自然界不像透纳笔下那样动荡不安、震撼人心,显现为无常的破坏力或高深莫测的原始浑沌,而是浓缩和积淀为主观世界中甚至没有景深的静止画面。它们或者怪石嶙峋,或者朽木枯林,或者月影黝黝,或者山深谷幽,但无一例外,都有一二个人黑色的背影。说不清是画家本人、他的朋友、无名的流浪汉、绝望的逃世者,还是什么人,从而体现了人和自然的一种张力。而画中人物的视平线,如同画家的一样,都超出于地平线之上,似乎凌空蹈虚,从高空俯瞰着人世。人物的形象更令人联想到拜伦笔下的曼弗雷德,及正在思索和试图超越有限和永恒的矛盾的诗人,画面也富有哲理的韵味。代表作如《浪迹雾巅之人》、《吕庚岛的峭壁》、《两个赏月者》等,每幅画都透现出孤独与苍凉。后期以象征手法表现死亡的主题,经常出现于画幅上的是泉。同康斯坦布尔和透纳一样,弗里德利希在生前就享有国际声誉,法国雕刻家丹热尔认为他“实际开创了一种新的体裁——风景绘画的悲剧”。

摇摇和弗里德利希齐名的是龙格(1798~1868)。但他的风景画更具抽象的象征性质,是表现人与自然或上帝同在的形象语言。他赞叹生命的永恒、不朽和新生,喜欢画儿童和鲜花,在他的“风景绘画”中,真正的大自然风光只占极少部分。画作得到歌德的称赞。他和施莱格尔兄弟、蒂克等浪漫派人物过往密切,是位多才多艺的年轻天才,34岁即去世。生前有《色彩论》问世,但影响不大,论述艺术观点的信件也直至1864年才刊行。现在人们公认他也是德国浪漫派绘画的重要人物。

摇摇浪漫主义和雕塑

摇摇雕刻艺术因材质和形式的局限,较难表现情感、心灵或自然,被认为本质上是非浪漫主义的,而更能体现古典主义的法则。但

在时代风尚的影响下,浪漫精神也有表征。这一点同样引起了学院派批评家的非难。一些勇敢的尝试,当时并未得到普遍承认。深受弗里德利希影响的法国雕塑家丹热尔(1798~1858)是少有的幸运儿,他创作了较多件当代名人的圆雕像,其中许多是浪漫派的风云人物,从而赢得了浪漫主义雕塑家的美名。

摇摇在浪漫主义雕塑艺术家的行列中,吕德(1805~1861)及其学生卡尔波(1806~1875)是两位先驱者。吕德的代表作巴黎凯旋门上的浮雕《马赛进行曲》,及卡尔波的代表作巴黎新歌剧院正墙圆雕《舞蹈》,都突破了艺术门类的界限,通过人物形体分别成功地表现了音乐或舞蹈的主题,被认为是浪漫主义雕塑的成功范例,同时也成了雕塑艺术史上的经典。

摇摇受浪漫主义自然崇拜倾向的影响,有的雕塑家尝试将雕像和周围的自然环境结合起来,让二者融为一体。如享誉欧洲的丹麦著名雕塑家托瓦森(爱徒生童话曾提到他)的《卢瑟恩雄狮》以山崖和前面的池水、四周的树木作背景,吕德的《永垂不朽的拿破仑》更把人物形象的背景延伸到远处的山岭。

摇摇另有些雕刻家追求激情的表现。由于便于挥洒,原先为正式雕塑做样本的实比例的泥灰石膏模型受到青睐,艺术家们不受买主订货要求的束缚,做了许多小型作品。普雷奥是突出的一个,他的浮雕《杀戮》、《嘘》都是风格奇特之作,但在崇尚新古典主义成风的评论界并不受好评。当时建筑艺术中反映出来的是同一倾向,同样流行新古典主义,只有少数建筑师在设计中重新采用哥特式风格,以体现和浪漫派相似的对中世纪的缅怀之情。

摇摇直到著名雕塑家罗丹(1840~1917),浪漫主义才在雕塑艺术领域产生了影响深远的成果。作为最后的杰出代表,他也为浪漫派雕塑划上了句号。

摇摇罗丹的艺术创作起初同样受古典主义的影响,奉古希腊艺术

为楷模。后来他考察和研究法国中世纪教堂艺术,从后期哥特式教堂的雕塑艺术中受到启发,并把这一传统和文艺复兴时期的人文艺术衔接起来。在此基础上,他形成了重在表现人的灵肉的综合美的审美理想,用以同学院派的古典主义遗风分庭抗礼。他批评安格尔式的线条太过软弱和生硬,声明自己不属于“学院主义”。他赞赏人体的丰富表现力而禀有“整个自然”的完满。他认为成功的艺术作品的秘密,在于“对各种事物的协调感:各种事物都互相奔拢,互相渗透,互相照亮——这便是生命。”^①

摇摇罗丹的创作突破了同时代的雕塑界前辈布尔代勒、德斯比奥和麦约居追求纯粹造型的效果的做法。其中,德斯比奥擅长表现女性典丽的风度,麦约居着意刻画女性胴体的丰实浑厚,布尔代勒较有浪漫气质,但都偏重于雕塑的装饰效果。罗丹大胆革新,倾力表现人的形体的生命之美。恰如法国作家米尔波(韵·~~配~~译)对罗丹的评价:“他永远接近生命,在生命中,在生命的战栗中,即使他似乎超越于生命之上。他在梦中。我们的不安、颓丧、兴奋、英雄气概、热情欲,他都移译出来,表现出来,比一个诗人更充分,比文字更好:以形象。”^②他有意扬弃了雕像造型中已嫌呆板的某些模式,试图通过形体的质感、重量、密度的变化,深入表现感性、欲念、情趣,表现它们偶然的美的绽放,表现它们的稍纵即逝。

摇摇作为 19 世纪末和 20 世纪初的重要艺术家,罗丹和当时有的人一样,把生命力当成克服现代社会弊端的堡垒。但他独特之处,在于凭本能深刻地领悟到生命力本身的局限。这种领悟他往往是通过不同的作品来反映其不同侧面的。例如我们在组像《爱与吻》中,看到了对人类感情世界毫无保留的赞美,男女两性近乎夸

① 罗丹:《法国大教堂》,第 10 页。

② 转引自熊秉明:《关于罗丹:日记译抄》,第 15 页。

张而略带变形的相拥相抱的姿态语言,简直就是对如火焰般燃烧着的青春爱情的讴歌。而作为对比,《老娼妇》(又名《欧米哀尔》)则向人们揭示出,经过岁月的汰洗,由情感到色欲的沉溺,在生命之火行将熄灭之时会剩下什么。像这样一些人类陷身其中又难以自拔的各种困境,始终是罗丹喜欢刻划的主题。像大型群雕《地狱之门》顶端经常被独立对待的男性坐像《思想者》,就刻划了人类执着于思想、为灵魂和精神所苦的伟大宿命。而另一小型的石雕《思》,把一个低垂的少女头像置于整块方形石块之中,似乎在暗示思想永远不可能打破囚禁的沉重。青铜立像《青铜时代》和《行走的人》更是一个奇妙的对比。前者所塑造的青年男子健美昂扬的身躯具有古典的美,举目远望的神态,象征着人类对未来的瞻望和信心。后者造型奇特,只见一个躯干健壮、四肢发达的人在大地疾走,却失去了头颅。它的内涵发人深省,难道不是在形象地讽喻,人类所有的努力都只不过是如此没有头脑的盲目行为?

摇摇不过罗丹并不抱厌世的悲观态度。他明确地说:“米开朗琪罗最珍爱的主题,如人类灵魂的深奥,努力的痛苦的神圣,的确是庄严伟大。但是我不同意他蔑视人生。世间的活动,缺点虽多,但仍是美好的。”^①他还富有同情心地承认:“基督教的神秘的焦灼,相当程度地还在我们身上存在着。”^②他的雕塑创作很大程度上就是表现了这样的焦灼,应该说这是现代社会条件下的宗教情绪。

摇摇同其他浪漫派艺术家一样,罗丹也喜欢文学题材。《地狱之门》就是根据但丁《神曲·地狱篇》的诗意创作的,体现出对人类命运的深切关注。除了形体塑造的多姿多彩,也在整体构图上显示出艺术家的功力。《巴尔扎克像》是他为文学家造像中最突出

① 《罗丹艺术论》,原源页。

② 同上。

的一个。同通常纪念性人像讲究形象的正规化相反,作品选取了这位大作家在深夜身裹睡袍、秉烛逡巡的那一刻,显得极为随意和瞬间化。但人物为灵感所驱使、激情难平、夜不能寐的精神面貌得到了极其生动的展现。这个作品开始因有违常规的构思遭到了定购者的拒绝,后来人们才认识到它的出类拔萃之处。《雨果像》则惊世骇俗地以半裸的形象刻画这位法国最伟大的浪漫主义作家灵感降临,全身心沉浸于创作的时刻。为了突出雨果杰出的艺术成就,以后罗丹又花费了五年时间,在大作家两侧特地添加了两个艺术女神像。

摇摇罗丹的雕塑作品除了激情的表现外,突出的还有象征性。他的雕塑语言不拘泥于形体的相似,而注重开掘人的心灵所具有的全部深邃。即使《加莱义民》这样的历史题材的群像作品,他也不是简单地重现那一段史实,而是突出展现了慷慨赴难的市民们的不同心灵世界,即使是片刻的犹豫、些微的徘徊,都没有放过,尽力剖现人的灵魂。这段英雄事迹发生在14世纪英法百年战争期间,加莱城受英军围困近两年,危在旦夕,英军提出媾和的苛刻条件,要六名市民交出城门钥匙,并接受处死的惩罚。消息传来,欧斯达治等六人挺身而出,以生命拯救了全城。1419年,加莱市政府决定为他们建立纪念像,罗丹担任了雕像的创作。他把六人群像通常有的底座去掉,让雕像仿佛就置身在广场的市民中间,进一步加强了和观众息息相关的亲近感。

摇摇罗丹的雕塑艺术还完全打破了人物造型的古典形式美,不惮以丑陋的形象来表达自己的感受,这种丑陋同样是一种反讽,让抱有成见的观众和批评家瞠目结舌。这些都是他独特的艺术追求。他曾经比较伦勃朗和拉斐尔的绘画,说:“拉斐尔的色彩和伦勃朗的色彩完全不同,但这正是拉斐尔的灵感所需要的色彩。……它有拉斐尔本人的永恒的青春,它像是幻想出来的;……而不纯粹是

实际事物的真实。这是感情的领域。”^①完全可以认为,对罗丹来说也同样,雕塑正是感情的领域。

摇摇浪漫派音乐

摇摇音乐和浪漫主义似乎有某种亲缘关系。浪漫派女作家乔治·桑的小说《康素爱罗》中有段话说得好——

摇摇摇摇其它艺术皆不能如此壮烈地激发人们内心最深处的情感。其它艺术皆不能同音乐一样向心灵的目光揭示自然的辉煌、静观的愉悦、民族的精神以及他们激昂的感情和惨痛的磨难。

摇摇感情的充分昂扬,以心灵去把握自然和静观自我,在现代世界性市场形成的过程中唤醒民族的精神,——浪漫主义正是以这些为基点,将音乐艺术推进到了全新的阶段,让音符和旋律昂扬着激情。

摇摇音乐领域的浪漫派有相对明显的纲领和组织,音乐家们团结在舒曼(1810—1856)的周围。这位德国音乐家是浪漫主义“新音乐”的积极倡导者和理论家。他从小热爱音乐与文学,因苦练钢琴伤了右手,以后转向作曲和音乐评论。1838年和友人创办《新音乐杂志》,次年起由他独立主编,坚持达16年之久。他取德国小说家让·保尔作品中的人物为名,化为不同身分,兼指自己和友人,组成“大卫同盟”,在杂志上发表各种观点,展开讨论和论辩,捍卫巴赫、贝多芬的传统,高度评价舒伯特的首创之功,热情肯定同时代的音乐家门德尔松、萧邦、柏辽兹、李斯特及勃拉姆斯等人的创作与演奏活动,提倡以民间音乐素材创作更富有民族特性的乐曲,……一时间《新音乐杂志》成了浪漫主义音乐的旗帜。

① 《罗丹艺术论》,第1页。

摇摇舒曼明确提出,音乐应该从纯艺术走向综合的艺术,致力于“描写内心思想和外界事物”,对音乐这方面的能力不应低估。虽然不能简单地认为作曲家创作的目的是为了表现或叙述某个事物,但外界环境的印象和影响会在无意间渗透进创作的过程,“在音乐的想象中往往无意之间掺进了某种思想,往往视觉对听觉起了配合的作用”^①。他认为,“音乐中产生的思想和形象,所包含其他艺术的因素愈多,音乐的结构愈是富有诗意的灵活的表现力。……音乐家的想象力愈是丰富,对事物的感受力愈是灵敏,他的作品也就愈是能鼓舞人、吸引人。”^②为此他要求,“艺术家必须上升到卓越的精神高度,不把掌握技术性普通知识当做目的,而只是当做一种必须具有的手段。……必须有敏锐的内心感受、深刻的体验以及迅速领会和再现的能力,只有具备了这些条件,音乐创作和演奏才会日益接近艺术的最高目的。”^③对音乐家来说,具备足够的才能只是一方面,还需要有“丰富的想象力、情感 and 思想”。

摇摇舒曼本人的创作成就集中在钢琴曲和歌曲上。由于从小向往做一个优秀的钢琴演奏家,早年他倾全力于钢琴曲的写作,从1828年至1843年的十余年间年轻的舒曼谱写了大量优秀的曲目,强烈的主观性和鲜明的情感性,及文学化的标题性,是它们共同的特点。除此之外,他的钢琴曲又带有较多的出自演奏目的的炫技成分。他的作品适合室内演出,通过声部交错与和声处理,丰富的音色变化和频繁的节奏切分,及踏板效果来充分发挥钢琴的表现力。旋律上则吸收民间舞曲的动机,既优美动听,又平易近人。

摇摇为了增强感情的多层次的表达,舒曼在钢琴曲的形式上作了

① 张弘、郭春英编译:《德国艺术家随笔》,东方出版中心1988年版,第15页。

② 同上。

③ 同上,第16页。

革新,把单个钢琴小品组合成套曲,形成所谓的“曲集”,代表作有《幻想曲集》。他的创作也体现了自己的综合艺术的主张,如《大卫同盟盟友舞曲》,以 员远首小曲替同盟成员音乐造像。而有的作品如《阿贝格变奏曲》,以一位少女的名字 粤粤早相对应的音名做动机,构成全曲的主题,体现出巴赫式的赋格风格。

摇摇舒曼早年写有少量歌曲。员愿园年,他终于克服重重困难,和苦恋多年的著名钢琴演奏家克拉拉成婚,在喜悦欢欣中灵感勃发,仅此一年写下了 员苑多首歌曲,被称为“歌曲年”。本身的文学禀赋使他对歌词很挑剔,总是选择优秀诗人的诗篇。他的歌曲节奏更为轻捷,对诗作的表现重视总体意境的把握,而不局限于诗句的韵律和音调,同时注意发挥钢琴伴奏的作用,让它成为相对独立的成分,并加强了前奏和尾奏,以补充声乐部分有所不逮的地方,起到相得益彰的效果,而不是单纯的烘托和陪衬。他还作有声乐套曲《妇女的爱情和生活》和《诗人之恋》,前者根据夏米索的诗歌,后者根据海涅的诗歌,把两位浪漫派作家的诗作谱了曲。歌曲音乐既有个人感情的细腻刻划,也有同大自然诗意的交融,浪漫主义的特色表现得相当充分。

摇摇浪漫派音乐家人才济济。在歌曲创作领域贡献最突出的是年轻早夭的舒伯特(员苑怨苑-员愿圆愿),他从 员苑岁正式开始谱曲,在短短不到 员缘年的岁月里写下了 远园多首歌曲。歌词选用的范围广阔,既有歌德、席勒、海涅及莎士比亚的名篇,也有友人的诗作。他的歌曲创作较好兼顾了文学和音乐两方面,既尊重文学语言本身的重音和音调的特点,努力把握与再现诗歌的形式与韵律美,也强化了伴奏部分,有意识地将和声与钢琴伴奏等原来处于附属地位的因素提高到歌词同等的地位,在诗歌周围营造一种音乐的氛围。钢琴伴奏部分往往致力于形象的刻划,以提示场景,渲染意境。如《鲮鱼》描绘鱼在水中游动,表现一种轻松自由的心境;《魔王》摹

写风声和马蹄声,烘托焦虑不安的气氛。歌曲的结构也力求和诗歌合拍,在分节或不分节的处理上,保持了二者的一致。音乐家对歌曲的爱好,一方面同浪漫派诗人对民歌的爱好合拍,反映了对民间艺术的重视,一方面是对音乐的文学表现力的探索,因为歌曲本身就是声乐与诗歌结合的一种形式。

摇摇舒伯特还创作有声乐套曲《美丽的磨坊姑娘》和《冬之旅》,形式上接近大合唱而更自由,丰富了歌曲的表现力,内容上具有自传性质,具有鲜明的主体性和抒情性。他同时对宗教歌曲作了创新,突出旋律的优美动听,并对作为歌词的经文自由处理,以便更适合音乐会的演出。这一点影响很大,形成了这时期宗教歌曲的共同特征。他创作的钢琴曲与弦乐四重奏等室内乐具有同样特点。

摇摇和上一世纪的古典主义音乐和巴洛克音乐相比,18世纪的音乐艺术进一步从教堂和贵族府第走向市民社会的家庭,由舒伯特开创的浪漫派音乐在相当大程度上适应了这一世俗化的趋势。

摇摇就同文学上的浪漫主义一样,音乐中的浪漫派也在德国形成了中心。当然,情况同样不是单一的,在个别的音乐家身上往往有不同创作倾向的反映。如门德尔松(1809~1847)就更多体现了巴赫的古典音乐的影响,往往在古典的形式中注入浪漫的情调。他是巴赫音乐的重新发现者和出色阐释者,年仅18岁,就成功指挥演出了巴赫的《马太受难曲》,推动了巴赫音乐的复兴。他本人创作的歌曲《乘着歌声的翅膀》(据海涅诗谱曲)和钢琴曲集《无词歌》(共48首)则旋律优美澄彻,富有歌唱性,在典型的浪漫风格中体现出自己的艺术个性。《D小调小提琴协奏曲》同样抒情动人,激情奔放。所作五部交响乐,有的灵感来自旅行所见自然风光和景色,是浪漫派音乐家共同喜爱的题材,也有的表现现实生活中的纪念性题材,如《降E大调第二交响曲》是为纪念印刷术发明400周年而作的,《D小调第五交响曲》则是为纪念宗教改革400

周年而作的,已预示了后来音乐艺术反映现实题材的发展趋势。他还于1853年创办了德国第一所音乐学院——莱比锡音乐学院,延揽了不少优秀音乐家当教师,舒曼也曾短期任教,促进了民族音乐人才的培养。

摇摇受到舒曼赏识的勃拉姆斯(1838~1897)则更多接受贝多芬的影响,而在歌曲创作上充分体现了浪漫派的特色。他是继舒伯特和舒曼后又一杰出的艺术歌曲作曲家,毕生写有400多首歌曲,内容涉及爱情、生活场景和自然风光,晚年沉入对死亡的思考。他的歌曲旋律优美,钢琴伴奏较为简约,主要与声乐构成和声的关系,织体新颖丰富。有时钢琴和人声形成对位,有时以低音的持续支撑着人声的上音部的流动,以自己特有的手法处理了主唱与伴奏的关系。他热爱民歌,从中吸取养份,有不少创作的歌曲风格十分接近民歌的纯朴,还有不少作品直接是对民歌的加工。但在交响曲、协奏曲和变奏曲的写作上,他又是严格地遵循古典主义的创作原则的。

摇摇民族传统和民族精神是这时期浪漫主义音乐致力表现的内容。波兰钢琴家和作曲家萧邦(1810~1849)是个典型。他虽长期旅居法国,所作钢琴曲坚持民族的风格,素材大量吸收波兰舞曲、马祖卡、华尔兹等波兰民间音乐,旋律气息宽广,动听而具有歌唱性,装饰音的运用使得旋律线流畅柔和,节奏自由。为了表现对祖国的强烈感情,作品重视调性变化,通过转调以达到明暗对比的效果,半音阶和声与不协和音的使用为后来的作曲家开了先河。他在古典的奏鸣曲中充实进深刻的思想内容,更重大的主题则以钢琴叙事曲加以表现,后者被认为是萧邦形式和内容都达到完美的作品。来自匈牙利的李斯特(1811~1886)的作品有同样特点,但更倾向国际化。他早年在法国学习音乐,不仅和萧邦结下了友谊,也和雨果、海涅、乔治·桑等浪漫主义文学家交往。1848年起

旅居德国魏玛,主持魏玛歌剧院的音乐事务,在此期间完成了一生创作的大部分作品。他首倡交响诗(又称“音诗”),把交响曲简化为单乐章,并加上标题和简短的文字说明,但主要仍以音乐语言表达思想感情,结构严格地按照曲式自身的特征来组织和发展。两部标题性交响曲《浮士德》和《但丁》一望而知是取自文学题材的。他创作的钢琴曲,除了表现浪漫的激情外,重在发挥钢琴的潜能,极大地丰富了作曲和演奏的技巧。

摇摇和浪漫派绘画一样,浪漫派音乐也在音乐的文学化方面做了许多尝试。法国作曲家柏辽兹(1810~1869)是这方面的代表。他是标题音乐的倡导者之一,把文学化情节和戏剧性构思进一步引入交响曲这样大型作品,不仅为每个乐章添上标题,还加上文字说明。他根据罗米欧与朱丽叶、恰尔德·哈洛尔德、浮士德等文学题材创作了一系列乐曲。音乐形象想象奇特,音响色彩炫目。他还善于表现梦幻,《幻想交响曲》是他的代表作。他的创作道路比较坎坷,作品在法国不受欢迎,但获得了德国音乐界的支持。除舒曼的热情评论外,李斯特还组织他来德国演出。1845年他在德国各地指挥演出自己的作品,1846年魏玛歌剧院上演了他的歌剧《切里尼》,然后又专门为他举办了“柏辽兹音乐周”,几次演出都很成功。

摇摇浪漫派音乐最后一个代表人物是德国音乐家瓦格纳(1813~1883)。他早年亲自去维也纳朝拜年暮的贝多芬,主要成就在歌剧,凭借自觉的“乐剧”(Opernreform)理论对当时流行的以娱乐为主旨的歌剧进行了改革。他认为,歌剧艺术应当使人们变得高尚,而不是助长社会颓废倾向的低劣娱乐,这方面应以古希腊悲剧为榜样。古希腊悲剧是面向全民的戏剧,也是综合各种艺术成为一个有机整体的艺术,只是在以后的发展中各种艺术才分化了。新歌剧就要实现再次综合,成为理想的整体艺术,那就是他提倡的

“乐剧”。具体做法是选择德国神话传说为主要题材,因为神话体现了永恒真理,德国神话尤其让德国人民感到亲切。这使得他和德国浪漫派文学十分接近。在形式上,他突破了宣叙调、咏叹调、合唱等固定套式,讲究歌剧中音乐、歌词和舞蹈的综合表演,以交响乐式为歌剧配乐,通过和声和配器效果,丰富歌剧的表现力,并以象征人物、事件、物体等的“主导动机”的反复出现求得规模庞大的音乐的统一。瓦格纳的歌剧革新,在表现出德国浪漫主义对神话和民族文化传统的重视的同时,也有新古典主义对古希腊艺术的理想化,是一个奇特的混合,但对歌剧艺术的发展无疑带来了新因素。

摇摇浪漫主义音乐形成了自己鲜明的特征。音乐创作向着情感化、个性化倾斜,技巧上也突破了古典主义的程式。乐曲突出了旋律的抒情性和歌唱性,乐句结构变化丰富,和声的作用由功能性向装饰性发展。调性音乐占了上风,并运用半音和声及远关系转调,扩大了不同调性的联系,融合了彼此的差异。配器的手法变化多样,富有想象力,追求绘声绘色的效果。力度和节奏的对比都鲜明而强烈,形式结构上也更自由,以服从于表达感情的需要。体裁上交响曲这样结构严谨的大型音乐作品向着更短小更松散的交响诗(音诗)和交响组曲演变,歌曲、室内乐等更平易近人和更擅长直接抒发感情的表演形式被频繁采用,体现文学性的标题音乐也替代纯音乐而流行一时。浪漫主义音乐的影响,一直要延续到 19 世纪末 20 世纪初才告结束。

2 摇摇现实主义和丹纳的艺术观

摇摇沙龙对抗学院

摇摇19世纪的西方艺术 ,随着现代化进程中社会矛盾的加剧 ,和市民社会的进一步成长和发展 ,也在倾听和回应现实生活的吁求。艺术的想象力并不总在浪漫的国度翱翔 ,它也要顺应生活紧张的节拍。

摇摇在这个过程中 ,和法国势力强大的官方学院相对立的沙龙 ,逐渐成为绘画艺术的中心。追求创新的画家们聚集在沙龙的周围 ,同学院推崇的古典主义风格形成了尖锐的对立和竞争。同时沙龙也是绘画艺术在现代市场经济条件下 ,经受公众检验 ,赢得广泛接受的主要途径。沙龙有时也会为传统的审美观念所左右 ,拒绝一些创新的优秀之作 ,但最终还是为它们敞开了大门。这种对立竞争造成的张力 ,恰恰是法国绘画迅速发展的重要推动力。绘画中的现实主义潮流就是在这种形势下催生出来的。

摇摇一开始现实主义还是个贬称 ,它最早和画家库尔贝 (1819~1877) 的名字联系在一起。库尔贝来自外省山区 ,是葡萄种植者的儿子 ,由于自己的生活出身和经历 ,画作喜欢描绘现实中的劳动者形象和外省生活 ,当时被斥为“现实主义”而受到排挤。1855年巴黎世界博览会拒绝展出库尔贝的大部分画作 ,他就在展厅外搭起临时画棚 ,干脆自命“现实主义的画展”。他在展品目录册的序言中表明了一种既排除古典理想又放弃空幻想象 ,而面向真实的创作态度——

摇摇摇摇现实主义的称号强加到我的头上,一如人们把浪漫主义的称号强加给 19 世纪的那些人。我完全撇开体系和门户之见,研究过古人的和今人的艺术。我既不愿意摹仿这些人,更不愿意抄袭他们,我的心愿全然不是要达到为艺术而艺术的那个无益的目标。不!我无非是想通过对传统的全面认识,获得为我个人所特有的合理而独立的感情。知而后行,就是我的思想。要按照我的评价来表达我这个时代的风俗、思想、面貌;不仅要做一名画家,还要做一个人;总之,要创造活生生的艺术——这才是我的目标。^①

摇摇事实上,现实主义的艺术趣味和审美需求的产生有多方面的因素。19 世纪中叶以后法国社会矛盾加剧,革命运动不断,浪漫主义暴露出空幻而不切实际的一面,浪漫风尚不再有吸引力。古典主义的对立面,由浪漫主义转到了现实主义。小说家左拉说过:“以前对于一个小说家最美的赞词莫过于说:‘他有想象’。在今天,这一赞词几乎成了一种贬责了。”他还说,他“在想象的衰落里看到了当代小说的特征”。^②对这一时期的艺术来说,情况是类似的。同时期自然科学的迅速发展也大有关系,因为科学精神要求面对真实。风气所及,康斯坦布尔都认为,不妨把绘画艺术等同于科学实验。他说:“绘画是一门科学,从事绘画应该同探讨自然的规律一样。那么,为什么不能把风景画视为自然科学的一个分枝,把画作视为实验呢?”^③这和自然主义文学将文学创作视为科学实验的观点如出一辙。

摇摇在这种情况下,艺术的视野就转向了生活的真实。从文艺复

① 转引自皮埃尔·弗朗卡斯泰尔等:《法国绘画史》,上海人民美术出版社 1980 年版,第 104 页。

② 伍蠡甫主编:《西方古今文论选》,第 104 页。

③ 转引自《浪漫主义艺术》,第 104 页。

兴以来造型艺术中早已存在的写实态度和写生技巧,例如尼德兰绘画的艺术传统、霍加兹以清教题材创作的风俗画、甚至古典主义绘画中那些专门描绘贵族阶级轻佻生活的画作,其实都在孕育着现实主义的画风,为它的来到做着准备。现在随着西方现代市民社会的成熟,随着日益觉醒的民众的审美吁求,它就破土而出了。摇摇库尔贝本人画了不少反映现实生活的作品,如表现养路工劳动状况的《石工》、为农村劳动妇女造像的《筛麦的女子》和描绘乡村集市生活的《弗拉伊热农民》。他还创作了一些风俗画,反映外省普通人的生活场景,风俗画的繁荣也正是现实主义画风流行的一个标志,其中《奥尔南的葬礼》较突出。但这些画作几乎无一例外遭到传统眼光的批评家的嘲讽,认为它们缺乏审美趣味,实际这里出现的是另一种更朴实、更逼真的形象和画面。他的《你好,库尔贝先生》(又称《路遇》)是颇具挑战色彩的代表作,也是幅风格独特的自画像,表现的是画家在路途中遇到两个主顾的情景。主顾们是彬彬有礼的绅士,画家则身穿衬衫,背着行囊,拄着棍子,就像流浪汉的模样,却傲然不为之礼。画家把自己同体面的资产者的上流社会截然对立起来,本身就具有叛逆性。艺术家的自由创作精神和主顾的金钱买卖法则的对立,也是市民社会的一个尖锐矛盾和持久张力,早在19世纪尼德兰画家布吕格尔笔下的《画家与买主》里就表现过了。但那只是幅小小素描,而现在是一幅颇具规模的油画。整个画面构图质朴无华,色彩朴素,人物姿态简单,有意压低的视平线使背景上的田野风光失去了纵深感而显得像个平面。这些都不符合学院派的学风,却表现了画家个人突出的写实风格。

摇摇不过库尔贝的画风并不完全同他的宣言一致,他一生的创作风格先后经历了不同变化。早期被官方沙龙拒之门外的《画室》,颇具象征主义因素。画幅中,画家对着模特儿作画,两边有参观者

在观看 ,大多数是巴黎的名流 ,其中包括评论家。如此多的重要人物齐集一堂 ,在现实生活中是不可能的 ,画室不外是巴黎绘画界的缩影。后期生活趋于平静后 ,审美趣味一度变得越来越有迎合上流社会的口味。他画妓女 (《塞纳河畔的女郎》)、裸女 (《酣睡》等)和风景画 ,并否认自己是现实主义者。艺术家不接受批评家的归类 ,也是司空见惯的事 ,因为艺术审美的现象和艺术家的创作倾向本身就是相当丰富错综的。在这里 ,罗丹的话永远是富有启示性的 :“由于艺术本身的复杂性 ,或者不如说由于以艺术为语言的人类灵魂的复杂性 ,一切区分都冒着徒劳无益的危险。”^①

摇摇艺术和社会革命

摇摇现实主义的艺术风尚和现实生活的尖锐矛盾密切相关。在穷人和富人、民众和贵族及资产者的对抗中 ,现实主义就是前者的旗帜和武器 ,因为它把审美的目光集中在双方的对立及由此造成的社会问题上。库尔贝之所以倾向于现实主义 ,就同他曾积极投入1848年法国新一轮革命斗争 ,并一度是热心的社会活动家有关系 ,后来他还担任了巴黎公社艺术委员会的成员。他的某些作品 ,也被有的批评家说成是“激昂的政治演说或社会论文”。当另一位法国画家米勒 (1814-1875)的写实风格的画作《拾麦穗的人》展出时 ,《费加罗报》有篇评论甚至说 :“这三个突出在阴霾的天空前的拾穗者后面 ,有民众暴动的刀枪和1793年的断头台。”另一位善意的批评家卡斯塔奈里则认为 ,“当远处主人满载麦子的大车在重压下呻吟时 ,看到三个弯腰的农妇正在收获过的田里捡拾落穗 ,这比见到一个圣者殉难还要痛苦地抓住我的心灵。”^②米勒的

① 《罗丹艺术论》,第1页。

② 转引自朱伯雄编著 :《世界美术名作鉴赏辞典》,浙江文艺出版社1989年版,第15页。

另一幅画《倚锄的人》展出时,同样引起了轩然大波,有人不怀好意干脆把画中的农民形象叫作“杜芒亚”,这个杜芒亚是现实生活中的贫苦雇农,因不堪压迫而杀死了地主一家,而赞赏者则认为画中的普通劳动者纯粹就是“大地的呐喊”。

摇摇不管怎样,卡斯塔奈里有一点是对的,他在谈到《恰麦穗的人》时指出,“现代艺术家相信一个在光天化日下的乞丐确实比坐在宝座上的国王要美”。这样的艺术审美趣味不仅是大众化的,而且充满了批判现实主义的锋芒,同时也是对逐渐得到巩固的市民社会的文明标准和艺术尺度的颠覆。

摇摇米勒出生于诺曼底省的一个农民家庭,1840年来到巴黎从事绘画,为了学艺和谋生,最初十年的画作主要是些肖像、广告和裸女画。经历了1848年的革命后才找到自己的创作方向,来到巴黎郊外枫丹白露的巴比松地区,专门描绘农村的农民生活题材,并获得了成功,被誉为“伟大的农民画家”。他以该地区的乡村田野为背景描绘农民的形象,如《牧羊女》、《晚祷》、《小鸟的哺食》、《剪羊毛》等,都是相当优秀的画作。米勒本人并不接受别人赋予他的作品的社会意义,他说自己只是在描绘他眼光中的“无比壮丽的景象”,或者就是“描绘一个愉快的地方,在那里生活虽然简陋,但却是友好的”。他的画作,构图简易,光线柔和朦胧,人物形象朴素自然,有时甚至面容都不甚清晰。19世纪的西方艺术批评界,转而倾向于认为他的画技法笨拙,形象呆板。但平心而论,他的这些作品主要反映乡村劳动生活的滞重与平和,多少带着乐天知命的宗教情绪,体现一种静谧美,无愧为一个有特色的画家。至少应该肯定,他开拓了绘画的题材,让占人口多数的农民进入了画廊。

摇摇当然,也有的画家的现实主义绘画政治倾向十分自觉,杜米埃(1834~1883)就是个典型。他出身于马赛的一个玻璃工匠的家

庭,思想上支持共和主义革命者,以讽刺画为武器,投身当时的政治风云,产生了很大影响。他创作了大量石版讽刺画,尖锐揭露帝政和复辟时期法国政界的头面人物和社会黑势力,为此遭惩罚坐过六个月监狱。这部分作品的现实意义是显而易见的。1848年后,他开始创作油画,题材以风俗画、人物画为主,用简炼而略带夸张的笔触反映社会现实生活,也从文学和戏剧作品中汲取灵感。明暗处理简单,手法粗犷灵动,形的因素隐退,光线变幻造成的色块突出,颇类似以后现代派绘画的写意风格,代表作有《三等车厢》、《司法人员》等。1865年在他逝世前一年,巴黎文艺界的进步人士,以大作家雨果、巴尔扎克为首,为他举办了有一百多幅画作的大型回顾展,引起了巨大反响,这也是对他一生创作成就的高度评价。他的艺术个性鲜明而强烈,绝不和别人雷同,也不从属于哪一画派。今天的艺术史家仍然认为,“他的全部油画作品——未完成的、仓促的、复杂的——的某些方面,远远超过他那个时代作出的一切。”^①这充分说明了他多方面的才能和创新的意识。

摇摇艺术受社会革命的推动,但艺术仍有自己的特质,因此当它回应社会潮流时,会采取多种方式。表现在巴比松画派身上,现实主义的绘画风格就呈现出另一风貌。就在米勒长期居住的巴比松地区,从19世纪40年代起,有一批法国的年轻画家离开都市巴黎聚集在这里,以新的审美眼光,通过风景画表现法国农村的自然风光,从而形成一个重要的流派——巴比松画派。米勒虽然后来加入了他们,生活工作在同一地方,但主要创作人物画,严格说并不属于这个画派。

摇摇巴比松画派的艺术家一方面对现代社会的动乱、腐败和黑暗感到失望,因而来到远离尘嚣的农村,试图在自然和艺术中找到慰

① 皮埃尔·弗朗卡斯泰尔等:《法国绘画史》,第10页。

藉和安定,另一方面又接受康斯坦布尔的影响,彻底摆脱古典主义的虚假题材,坚决反对长期占据画坛的虚构性的“历史风景画”(指出现在历史题材绘画中作为背景或主体的风景),同时也不赞成到荷兰风景画中寻找摹仿的东西,或旅行去意大利写生猎奇,而是直接描绘法国本土最普通的农村的风景。这是一个相当重要的转折,意味着自然观念的变化。大自然不再是瑰伟雄奇或秀丽多姿的同义词,相反直接就是农村平凡的土地和园地。艺术家的使命就是要到这平凡中发现和再现美。

摇摇当然,这并不等于简单地摹写农村的自然风光。把巴比松画派的画风笼统地称为自然主义是不合适的,何况每个画家的艺术审美都从自己的个性出发,各有特殊的选择和偏爱。在这一派的画家中,如特罗扬(1809~1878)喜欢描绘枫丹白露的森林,并经常采用背光来表现田野暮霭和晨曦中的耕牛群或羊群,这方面的成就让他赢得了“杰出的动物画家”的美誉;多比尼(1817~1878)擅长描绘河湖池塘的天光水色,专门造了条“画船”徜徉在水面上,迪普莱(1811~1883)的画作显得大气磅礴,因此有“风景画中的贝多芬”之称;蒂亚兹(1807~1875)的画风妩媚脱俗,大诗人波德莱尔盛赞他具有“秀丽清新的魅力”等等。

摇摇巴比松画派最杰出的代表公认是泰奥多·卢梭(1818~1897)。他出生在巴黎一个裁缝的家庭里,但从小在外婆家长大,母系亲属中有画家,因此受到熏陶而爱上了艺术。他是较早来到巴比松的一个,不过初期创作并不顺利,所画的风景画经常被沙龙拒绝,不能展出,但却赢得了具有革新精神的画家们的肯定。以后逐渐打开局面,成为最受欢迎的风景画家,奖赏和荣誉接踵而至,但他始终未曾忘记自己的艺友,常接济比自己坎坷的画家,如米勒就得到过他金钱上的接济。泰奥多·卢梭最热爱的绘画题材是枫丹白露森林中的橡树,画出了橡树别具一格的气质与精神。《勒

伊尔阿达姆的《林荫道》和《林缘日落》这两幅代表作就是描绘被砍伐的橡树林重又新枝挺拔的景象,借此谴责了人类对森林的破坏,讴歌了大自然不屈的生命力。

摇摇泰奥多·卢梭的风景画气象恢宏,视野开阔,努力再现大自然的高远寥阔,其绝窍是把握光线在空气中的衍射导致的色彩变化。他要求自己“把空气与光画得像真的一样”,当然并不是如后来的印象派那样专注于光与影的表现,以至审美对象的形体溶化在光线色彩的块面中,而是通过空气与光线的感觉更精妙地突出大自然中景物的空间感。因此他的风景画高瞻远瞩,气势磅礴。中年时期和巴比松画派关系密切的另一位风景画家柯罗称赞他是“鹰”,而自比为“灰色云层中的云雀”,看来是有感而发。相比之下,柯罗本人的画作就显得格局较小。

摇摇泰奥多·卢梭的代表作还有《朗德沼泽》、《春》等。《春》被公认为他最佳的作品之一。画幅中,地平线处在极低的位置,疏朗的橡树林显得并不高大,却初泛绿意,摇曳生姿,广袤的田野被春潮淹没了,水面反射着高空明亮的颜色,显得格外开阔。占据画幅五分之四面积的天穹,云层依稀,泛着金黄、蛋青、银白、瓷蓝等各种色彩,通过光线的解析将空气感表现得十分成功,整个画面洋溢着春天的气息,似乎扑面而来。

摇摇柯罗(1839~1906)本人也是这一时期重要的风景画家(后期也画过人像),但他主要走的是旅行写生或速写的道路。他家境富裕,不必为谋生操劳,作画比较从容,多次游览意大利、瑞士、荷兰、英国等地的风景名胜,是最早的野外作画的实践者之一。他强调艺术审美的第一印象,而且形象记忆过人,经常不凭写生稿,而凭保留下来的印象作画,不少风景画就以地名加上“回忆”命题(如《意大利回忆》、《蒙特枫丹回忆》等),技巧上更多继承了传统的东西。他在创作笔记中写道:“重要的是,怎么看到,就怎么

画。”又说：“永远不要失掉曾使我们感动的最初印象。”^①画家据以创作的这种视觉印象上的真实，是以外在对象做基础的，但已包含着转向以审美表象为真实性。这个问题理论上的可能性，黑格尔已经讨论过了，但在艺术家的实践中加以贯彻方面，柯罗做出了他的贡献。

摇摇哈代说过：“艺术是真实事物的非均衡化（即正常比例的扭曲和抛弃），以便更清晰地展示在这些真实事物中起作用的特征，如果仅仅罗列式地复制或报导这些特征，它们也许仍会被观察到，但更可能遭到忽略。因此‘现实主义’不是艺术。”^②当然，这句话里的“现实主义”是打上引号的。但这无疑是在有力地提醒人们，真正的现实主义艺术同样有自己的审美法则。

摇摇丹纳的艺术理论

摇摇现实主义艺术在创作领域迅速发展的同时，理论上也得到了适时的总结，其代表人物是法国学者丹纳（1813—1883）。丹纳的研究范围遍及文学、历史、哲学和艺术，思想受实证主义的影响，在所著的《英国文学史》一书“序言”中，他把自己的见解概括为“种族、环境、时代”决定论。换言之，包括艺术在内的精神文明的发展状况取决于种族、环境和时代这三大因素。这一观点，明显是从社会现实生活的方面来解释艺术的各种成分和演变情况的。

摇摇丹纳的《艺术哲学》和《英国文学史》写在同一时期，他从丰富的艺术史现象出发，阐明了上述观点。《艺术哲学》原是丹纳 1855 年前后在巴黎美术学校讲学的讲稿，以后逐年分册出版，最后修订

① 转引自皮埃尔·弗朗卡斯泰尔等：《法国绘画史》，湖南美术出版社。

② 《托马斯·哈代著作中的生平 and 创作》，迈克尔·密尔盖德编，伦敦麦克米兰公司，1955 年，第 10 页。

合成一书。全书共五编,第一、五篇侧重于理论,第二、三、四篇分别结合意大利、尼德兰和古希腊艺术史进行论证。值得注意的是第一篇开头就提出的艺术哲学的研究方法,主要有三点:一是以联系的、总体的原则看待艺术,认为要了解一件艺术品,必须了解一个艺术家的其它作品,要了解一个艺术家则须了解一群艺术家,最终必须正确地设想他们所属的时代的精神和风俗概况;二是在艺术的研究上,主张从具体的艺术史出发,再上升到关于一般艺术的完美解释,即艺术哲学,这也即“美学”,并且是现代的美学,“和旧美学不同的地方是从历史出发而不从主义出发,不提出一套法则叫人接受,只是证明一些规律”^①,不是先下一个美的定义,接着表明态度,而是从事实出发;三是用近代科学的实验方法对待艺术史研究,将艺术品看成事实和产品,指出其特征,探求其原因,既不禁止什么也不提倡什么,重在检定和说明。就方法论而言,丹纳的艺术哲学显然是走在黑格尔开创的以艺术为对象的道路上,并进而扬弃了从理念或观念出发的形而上学思想传统。这是应该嘉许的。但他注意到了艺术和时代精神及风俗习惯的联系,而忽略了艺术作品本身内在的复杂性,只满足于用一般的科学方法,将其和普通的事实和产品等同起来进行研究,则未免有所不足。严格地说,他并未完成自己规定的从研究结论上升到“关于一般艺术的完美解释”的高度,他的“艺术哲学”,确切说更接近艺术理论。

摇摇《艺术哲学》的理论部分也涉及艺术的发生问题。丹纳概要地以古希腊、中世纪、贵族古典社会和现代工业社会为例,说明艺术品的产生“取决于时代精神和周围的风俗”。但“时代精神和周围的风俗”还不是全部,从这一基本因素到最终艺术作品的形成还要经过四个中间环节。首先是“形势的总和”,即政治、经济、制

① 丹纳:《艺术哲学》,人民文学出版社1956年版,54页。

度、文化生活和科学文明等各方面的共同作用。其次是在这样的形势总和下导致的人们的需求、才能和情感,这也即“精神状态”,汇总而成为“时代精神”。再次还得有“中心人物”产生,即能体现时代精神的时代典型或“时代英雄”,如在古希腊是体魄健美的青年,中世纪是虔诚的修士和多情的骑士,文艺复兴世纪是有高贵修养的侍臣,现代是不知满足的浮士德和忧郁成性的维特,艺术或创造像他们那样的典型,或诉诸这一类人物的心灵。最后,还需要足以将“中心人物”塑造为形象,或肯定他们的心灵倾向的声音、形式、色彩和语言,换言之即最终造成艺术品的形式中介。

摇摇由此可见,对丹纳的“种族”、“环境”、“时代”三要素论,不应该作简单化的理解。尤其在艺术创作上,他强调的是在总形势下的时代精神和时代典型,并且没有忽略艺术审美的形式中介因素的重要作用。当然,在艺术发生学方面,丹纳也暴露出自己的问题。用今天的眼光来看,他以自然科学方法对待艺术,受达尔文生物学进化论影响,直接以“选择”、“自然淘汰”的范畴来解释艺术的演变,即使在生物学观点上,他也忽略了同时代的拉马克等人指出的“突变”。他提出一个概念,即“精神气候”,研究它对艺术品发生的作用,实质已涉及艺术创作心理和接受美学的问题,却不曾估计到审美过程中的反作用和复杂性,没有考虑到艺术家的创造活动及其成果即艺术品,反过来同样也对时代精神的形成具有导向和构成的作用。

摇摇《艺术哲学》还对艺术作了界定,涉及艺术的本体规定,实际谈的是艺术的创作机制。丹纳不完全同意“艺术即摹仿”的说法,指出艺术的创作不仅来自尽可能正确的摹仿(兼指摹仿活生生的模型和密切注视现实两方面),也来自经验。一方面,摹仿比经验更重要,因为艺术家青年时期的认真摹仿使得这时期成为创作最成功的时期,也是富于真情实感的时期,而后期依靠经验创作,也

是墨守成法与衰退的时期 ;另一方面 ,追求绝对正确的摹仿并非艺术的目的 ,艺术作品中形似的 ,应当是对象的某些东西 ,即 “各个部分之间的关系与相互依赖 ”而不是简单的全部 ,有了上述这个更高级的特征 ,艺术才成为理智的产物而不仅是手工的产品。这里显然可见狄德罗 “美在关系 ”说的影子。

摇摇但丹纳并不把艺术作品局限在复制对象各部分关系的范围上。他指出 ,伟大的艺术家正是以改变真实的关系最多而成功的 ,这样改变的目的是为了对象的 “主要特征 ”突出出来。它就是哲学家所说的 “本质 ”,但 “本质 ”一词过于哲学化 ,所以不用而提 “主要特征 ”。丹纳这一反本质主义的立场是值得肯定的。主要特征即主导属性 ,事物还有其它别的属性 ,它们都根据一定关系 ,从主要特征引申出来的。如果提到艺术作品的本质 ,那就在于把对象的基本特征或重要特征表现得越占主导地位越好 ,越明显越好 ,形成显著特征。艺术家就是循此原则对对象进行加工的。

摇摇丹纳由此推导出有关艺术品的完整定义——

摇摇摇摇艺术品的目的是表现某个主要的或突出的特征 ,也就是某个重要的观念 ,比实际事物表现得更清楚更完全 ;为了做到这一点 ,艺术品必须是由许多互相联系的部分的一个总体 ,而各部分的关系是经过有计划的改变的。^①

摇摇在雕塑、绘画、诗歌中 ,艺术品的总体是和实物相符的。但建筑与音乐的艺术作品虽然各部分相互联系构成总体 ,但不摹仿实物 ,它们是不以摹仿为出发点的艺术 ,其相互联系的方式是数学的关系。不过二者在作用于精神与情感的途径上仍有区别 ,建筑通过视觉 ,音乐则通过听觉。

摇摇丹纳的《艺术哲学》最后讨论了 “艺术中的理想 ”,实质是艺术

① 丹纳：《艺术哲学》，人民文学出版社 1953 年版。155 页。

批评的最高标准。总的要求是,艺术作品的显著特征必须居于支配地位,越接近这个目标就越完善。但这个显著特征不是纯形式的,而且不同门类的艺术有不同要求,文学艺术的显著特征指人的精神生活(包括流行习俗、时期风尚、时代风貌、民族性格、种族共性、人类天性等“精神地层”),而造型艺术的显著特征则是形体。在此前提下,接着丹纳又引入了价值批评,即“特征有益的程度”。换言之,特征不仅应显著,还要有益。文学艺术是有益于生命的保持和激发别人的爱心,造型艺术则有益于健康和活力,并在人体中表现出优美的灵魂。但如何使二者结合起来,即有益的特征同时又让它集中体现出来呢?那就要通过艺术品中的元素构成来实现。由此又导致了最后一方面即艺术元素的批评,要看它们在作品中的状况如何。文学艺术的元素是心灵、遭遇与事故、风格(广义的,包括文体、文类),造型艺术的元素是骨骼肌肉、皮肤、姿势与相貌、线条、色彩。以上三方面,也即艺术作品的显著特征、有益程度和艺术元素三者完美结合的作品,就符合艺术的最高理想或最高标准。丹纳在这里,实际提倡的是一种综合的批评论。在他看来,从历史发展角度加以衡量,只有古希腊艺术,才实现了艺术中的理想。

摇摇整部《艺术哲学》的理论内容,就由上述的发生论、本体论和批评论组成。关于意大利文艺复兴绘画、尼德兰绘画和古希腊雕塑的艺术史研究,则是以上见解的阐述和论证,有时还涉及文学艺术。虽然丹纳的审美观还保留着新古典主义的痕迹(这在莎士比亚的评价问题上表现得相当充分^①),但重要的是,他将艺术的发生发展和特征属性都置于由时代精神决定的政治、经济、制度、文化生活和科学文明等各方面的社会因素的基点上,从此艺术得以

^① 丹纳:《艺术哲学》,人民文学出版社1954年版。第25页。

充分地面向现实。

摇摇另一种写实艺术

摇摇面向现实的法国绘画艺术,不仅反映了现代社会的革命要求,也描绘了市民社会中产生的另一种现代人,即中产阶级。如前所述,库尔贝的画幅中,就既有采石工和筛麦女这样的普通劳动者,又有妓女、有产者的形象出现。这其实一点也不奇怪,因为二者本来就是这个现代社会的双生子。程度不同地具有共和和与民主意识的艺术家,注意力放在了民众的存在上,而同上层社会接近的画家,则把审美的视野转向越来越占据现代社会主流地位的中产阶级,把他们的形象和生活场景搬上了画幅。

摇摇这方面的里程碑式的作品,是1865年展出的马奈(1859~1883)的油画《草地上的午餐》。这一年的沙龙本来拒绝了它,拿破仑第三为笼络人心又特地下令举办“落选者沙龙”,马奈这幅画才得以和观众见面,并引起了轰动。油画原题《浴》,更切合画的内容。作品表现的是林中草地上的两对男女青年,两名男子衣着上等,穿着整齐,相对而坐着在高谈阔论,一名女子身穿内衣在背景的湖泊中洗浴,另一名女子则全身裸体和男子们坐在一起,不知是已洗浴完毕还是准备入浴。问题并不在于画中出现的裸体女子形象。假如不出现两名男子形象,那么这种女子(或者假借女神的名义的女人)出浴图早已是人们司空见惯的;又假如让两个男子从衣冠楚楚也变成全身赤裸,也不至于让人大惊小怪。因为古典主义绘画中多的是以神话题材出现的这类形象。关键恰恰在于,画家以强烈对比的手法把巴黎中产阶级的休闲场景搬上了画面,其中享乐奢靡的氛围令人联想到莫泊桑笔下的巴黎社交界。绘画中的写实风格正和小说中的自然主义齐步前进,都把艺术审美的目光专注在法国社会中扮演着重要角色的中产阶级身上。由

此也可以理解,为什么小说家左拉会成为马奈艺术上的辩护人。摇摇马奈于同时期创作的油画《奥林匹亚》,同样富有挑战性。通过深浅强烈色彩对比描绘的这个以古希腊众神所在的圣山命名的横卧在床的裸女,肤色苍白,比例失调,根本不符合古典主义的女性美,实际是巴黎街头的一个普通妇女。就像左拉说的,马奈展示了“一个我们时代的姑娘,这种姑娘你可以在大街上遇到,她们用不暖和的退了色的毛披肩裹着自己干瘦的肩膀。”^①

摇摇由于《草地上的午餐》和《奥林匹亚》两幅画受到了观点保守的批评界的猛烈抨击,以后长时期内沙龙对马奈关上了大门。但马奈不为所动,坚持自己的创作方向,创作了大量写实性的作品。他画的《阳台上》、《画室里的午餐》,及晚年绘制的《弗里—贝热尔酒吧》,都是极为成功的作品。我们看到,中产阶级的人物及他们的家庭成员,包括他们公开的和隐匿的生活场景,取代了古典主义的神话题材,也取代了浪漫主义的想象题材,出现在画家笔下。而在用光上,马奈受柯罗等人影响,注重室外光源即外光的表现,力求达到在白昼阳光下所见到的效果。除了室外写生的风景画,他的人物画也体现了光线明亮、对比鲜明的特点。这一点,影响了马奈团结在自己周围的一批拥护革新的青年画家,他们在户外光的表现方面的探索走得更远。不过,尽管表现的手法更新异,但在涉及人物的题材上,这些年轻一代的画家无一例外,描绘的都是中产阶级的世界,包括这一批人居住、休闲和享乐的各个角落,也包括他们自己频繁出入的咖啡馆、酒吧和歌舞厅。

摇摇在德国,现实主义画风产生了门采尔(1838~1905)反映工业题材和工人生活的画作。门采尔曾在法国巴黎观摩绘画,回国后画了不少描绘都市生活的风俗画,还创作过以 1871 年革命失败为

^① 转引自朱伯雄:《世界美术名作鉴赏辞典》,页 100。

题材的《革命牺牲者的葬礼》。他也有机会参加巴黎世界博览会的画展,并和库尔贝交换从事绘画创作的心得。但他审美的视野延伸到了普通劳动人民,这是他的可贵之处。代表作《锻铁厂》(原名《现代车间》)以前所未有的审美眼光,成功地描绘了现代化机械生产的宏大场面,表现了工人们的力量,《乡村铁匠》、《地上的石工》则刻画了劳动者的形象。当然,门采尔并不是专门的工人画家,他也应德国王室之约,画过一些古典风的宫廷绘画。具体到个人身上,画家的艺术追求和风格技巧总不免展示出更丰富的多样性。

摇摇不管个别艺术家的风格可能有变化,19世纪后期现实主义的影响曾遍及艺术的许多领域,是不争的事实。我们发现,甚至在音乐艺术中,也都出现了明显的写实手法或特征。如理查德·施特劳斯(1864-1948)的一些标题音乐作品,乐音直接摹仿现实生活中的声响,《唐吉珂德》中有绵羊的咩咩叫唤,《英雄的一生》中出现诽谤者尖刻的嘲笑声,《家庭交响曲》中则有婴儿长声尖啼等。还在歌剧艺术中出现了以马斯卡尼(1862-1945)和莱翁卡瓦洛(1858-1926)为代表的“真实主义”(Verismo)流派,并影响到另一个更知名的音乐家普契尼(1858-1924)的歌剧创作。“‘真实主义’不是真实性,而是‘写实主义’。”^①它主张歌剧取材于现实生活,特别是社会底层的生活,而不是脱离实际的虚幻的神话题材,力求用简洁明快的手法,组织起强烈的戏剧冲突,表现冲突中人们的激情。然而,音乐艺术的长处并不在摹写对象,因此试图用音符再现生活的创作冲动,不可能形成真正的规模,也不可能产生感人至深的伟大杰作。

① 杰拉德·亚伯拉罕:《简明牛津音乐史》,上海音乐出版社1989年版,第107页。

3 摇摇艺术形式的突出与变异

摇摇个性的张扬

摇摇19世纪中叶以后的西方艺术,经历着前所未有的震荡,呈现出多种走向。绘画艺术在挣脱古典主义学院势力的束缚时,除了浪漫主义和现实主义这样的大潮流,也出现了别的审美理念和创作倾向。当时在英国,就有前拉斐尔派(又作“拉斐尔前派”)产生,它的正式称呼是“前拉斐尔兄弟会”,一个有艺术家、诗人和批评家共同参与的团体,由罗塞蒂(1834~1870)、米列依(1827~1880)、亨特(1832~1871)等人创立于1848年,两年后出版刊物《萌芽》,以宣传自己的主张,发表自己的作品。之所以用“前拉斐尔”命名,是因为他们认为,学院派所推崇的拉斐尔式的古典技法 and 典雅风格,根源在于拉斐尔的理想化创作原则,造成了艺术创作脱离生活实际的弊病,因此应该回归到拉斐尔之前的绘画传统去。他们一方面摒弃古典主义的艺术程式,一方面向中世纪后期的绘画学习,更多接受像波蒂切利、乔托等人的影响,与此同时还接触和研究东方艺术。在他们手中,宗教题材恢复了世俗的意味,现实题材又带上了古雅忧郁的诗意,还喜欢以文学素材入画。他们的画作,色彩温暖,不强调立体感,富于装饰性,自成一派,可算是现代艺术中标新立异的一员。

摇摇现代社会在观念上允诺每个人都有无限自由,促使艺术家的创作越来越突出自己的个性。法国画家劳特累克(1869~1901)是又一例子。他是当时画坛上的另类 and 怪才,严格来说不

属于任何画派。由于出身名门豪贵,父亲又是挥霍无度的浪荡子,他从小耳濡目染,成人后也经常出没于巴黎的风月场所,并用画笔生动地描绘了一系列中产阶级的行乐图。但不幸的是他自幼跌断了腿,造成了终生不愈的残疾,无法像正常人那样尽情享受,置身其中的同时,又多少带着局外人的冷峭与自嘲,所以他的画作别有一种侧目而视的冷冷旁观。通过反常的色彩、奇特的构图、怪异的造型、轻佻的线条,一方面勾勒和渲染放荡不羁的风气,另一方面又流露出一丝清醒和冷嘲。这已经在预告,在现代市民社会中,同样会诞生它艺术上的叛逆者。

摇摇《红磨坊》是劳特累克同类画作中最突出的一幅。不寻常的通幅的血红色,具有强烈的感官效果,既是那家歌舞厅实际装潢情况的写实,也有意突出着红尘世界的炽热和浮躁。在此背景上浮现的几张苍白或灰暗的脸庞,简直就像幽灵,背景更有两三个人影曳着衣裙在游动。他们低沉甚至略显疲惫的神态和身影,同画面的热烈气氛构成极大反差,似乎他们的活力已被红磨坊的巨大轮子压榨殆尽。但画的右侧,也是画最前方的那张女人的不完整的脸,却挑逗地笑着,并且由于光线的特殊效果显得阴阳怪气,仿佛在暗示这场面只不过是间歇,真正的放纵在这之前,或者立即就在这之后。画的构图是不规整的,斜斜截取了一角,又取了从酒吧的吧台上俯视的角度,不言而喻地表现出一种迥然而异的审美视野。相似的题材还有《红磨坊的舞蹈》,画了一男一女在对舞,女的动作张扬,男的动作收敛,前景是一个衣饰入时的女子和她的伴侣在观看,背景有一大批冠冕堂皇的男性在捧场。艺术手法和基本色调都很相近。

摇摇画家独特的表现手段,固然是艺术个性的流露,但也是实情实景留下的印象。很难想象,如果劳特累克不熟悉巴黎夜生活的氛围,会有把握以新的手法来描绘娱乐圈的形象。同样,当德加

(图源: 莫奈)醉心于舞台前后的各种场景,并致力于捕捉光与色的奇妙变幻时,无非是发现了巴黎夜生活的另一去处。19世纪后半叶的巴黎生活,越来越朝着中产阶级的审美需求贴近,歌舞剧院的兴旺是又一大景观,德加本人就是其中的常客,因关系稔熟能随意出入后台、乐池和排演厅。他画作中的这部分内容,无疑离不开当时的社会风尚和他的生活经历。事实上,大诗人波德莱尔早就在强调,艺术家要从真正的“巴黎生活”中寻找题材。著名的自然主义小说家爱德蒙·龚古尔参观了德加的画室后,也称赞他的绘画作品完全符合“写实主义”,最出色地把握了“现代生活的气氛和现代精神”。正是在舞台环境下营造的一切,才提供了德加 20 年代后油画创作的主要素材:炫目的五彩灯光、厚重的紫绒帷幕、异国情调的缤纷布景、明亮的镜子和猩红的地毯、及处在中心位置的姿态各异的芭蕾舞女轻盈洁白的舞裙……如同劳特累克笔下的歌舞厅重浊的红色,歌舞剧的舞台带给德加一个光与色变幻律动的新世界。

摇摇但仍然必须肯定,德加有属于他自己的审美特征。他的目光和画笔,虽更多留驻在舞女及其周围事物的光影上,却又不加美化,不事雕饰,不讲究构图,仿佛只是日常过客偶尔不经心的一瞥。看一下《舞台上的芭蕾排练》这个代表作,就会明白这一点。画幅中的人物形象,完全体现了一种偶然的状况。中景导演在指挥四名女演员训练,显得相当专注和认真,但前景的几位暂时轮不到上场的女演员却万般慵懒,有的在系舞鞋,有的在整理发束,有的在观望,有的在想心事……最突出的是导演身后那一位,双手抱头伸着懒腰张大了嘴在打呵欠。这占据画面主要部位的两大组人物形象,恰好彼此对比,互相解构,向观众揭示了美仑美奂的芭蕾舞舞台演出的另一面。不仅如此,在排练中的舞女们的后侧,有人陪同着一位斜倚在扶手椅里的大腹便便人物,从那颐指气使的神态来看,不是演出的

赞助商就是剧院老板。这又揭示了高尚美妙的芭蕾艺术的负面,那足以购买最美好的想象和诗意的金钱。甚至舞台布景的描绘也是互相解构的,一边是足可乱真的重重环形花树,一边是块反扑在那里露出木条框架的布景板。而最为突兀的是两把大提琴的琴头,黑黑的,耸立在画幅最前边,划破了女演员丝褶裙的白色。那是告诉观众乐队的所在呢?还是存心破坏构图的和谐?

摇摇德加本人说:“人们称我为描绘舞女的画家,他们不知道,舞女之于我,只是描绘美丽的丝织品和表现运动的媒介而已。”^①对这句话当然不能作片面的理解,似乎画家只注重物与动作。德加说的是,艺术家应该从现代社会特定的生活内容出发,经过艺术审美,把握并表现其中含有美的因素的形式。当艺术的个性日益觉醒并走向自我扩张之时,艺术作品中的生活内容就会不知不觉地退居第二位。画家关心的重点不再是题材内容,而是如何把题材内容转化为色彩、线条和形状。从这里出发,艺术家梦想着卸掉现实的负载走向形式上的真正独立,从事纯形式的创造与革新。克罗齐后来指出,艺术哲学的发展过程中需要迈出根本性的一大步,那就是“在美学范畴否定那种把内容和形式、赋予涵义和本身具有涵义、直觉和表现二者割裂开来的做法”,换言之“把诗看成是纯形式和纯直觉”,让“诗、艺术、美在智力和实用方面达到至高无上的‘无涵义性’”。^②这一点,艺术家通过自己的创作,早就这样实践了。

摇摇印象主义

摇摇德加和劳特累克致力于歌舞厅和舞剧院内部光照的描绘,把画

① 载引自朱伯雄:《世界美术名作鉴赏辞典》,远流版。

② 克罗齐:《美学与艺术和语言哲学》,远流版。

室内固定的采光扩大到更大更有变化的范围,另一部分画家则在马奈的带动下,继续探究室外光线的表现。二者努力的方向其实是一致的,即弄清楚构成色彩的最基本元素——光,究竟有多少表现的形式。从这一努力中,最终形成了印象主义这一现代画派。

摇摇这批画家所追随的,是前人在绘画中表现空气和光线的成功做法。不仅马奈,法国本土的柯罗、巴比松画派,以及英国的透纳,都是他们的先驱。1848年爆发的普法战争把马奈身边的年轻画家驱散到各地,其中莫奈(1818~1892)去了英国,亲眼见到了透纳的画作,也领略到伦敦多雾天气下光影的变化。莫奈最大的收获是,他发现自然界任何颜色都是光的作用,物体的形状的变化也取决于光与色的关系,并受到空气的性质和密度的影响。当时自然科学中光学取得的成果,也使他对光的构成进一步有了理性的认识。他在光和空气的表现上走得最远,其成就之一,就是于1874年由这批画家自己举办的“独立沙龙”上展出的《日出·印象》,印象主义由此得名。当然,这个名称依旧是不怀好意的批评家赐予的。

摇摇《日出·印象》描绘的是海港薄雾笼罩的早晨,旭日像一个朦胧的似圆非圆的点,天空的云雾在微红中透出各种色彩,水面在弥散的晨曦下波光涟涟,泛着澄黄与淡紫色,三只小船由近到远,越来越溶入到雾气中,船的轮廓和船上人影都显得模糊不清,却给人一种摇曳远去的动感,依稀还能辨认出背景上更远地方的建筑、烟囱、大船、吊车。画面上没有任何确定的线条、形状、光线和色块,只在零乱的厚薄不匀、长短不等、大小不一的笔触造成的色点。一切绘画的固定程式均已打破,一切可见的固态事物也消融不见,只有初升太阳下的浓郁的雾气表现得十分逼真。

摇摇画作里,已经看得到从东方绘画借鉴来的对景深的不同处理。景深的感觉不再通过透视所得的比例变化来展现,而是通过

光影的变化来暗示。或者不如说,重要的不再是对象事物的空间距离,而是色彩和光影编织而成的印象。这种东方化的视觉构图是这时期许多西方画家都深感兴趣的——东方人摆脱距离感的束缚,更直接地面对审美意象的做法给他们留下了深刻印象,开拓了他们的眼界。

摇摇印象主义总的来说是个松散的联盟。从 1874 年到 1886 年,“独立沙龙”先后举行了八次画展,但它的组织者和参展者从来就在变动中,这一届参加了,下一届就缺席,或者干脆再不露面。重要的是,经过长期持久的创作和展出,印象主义终于得到了公众和批评界的承认,进入 19 世纪 80 年代,已经作为艺术创新的又一重大进展而获得成功。人们开始重新思考与估价它的审美意义和价值。

摇摇马奈被公认为印象主义的先驱,他的画作在光线的表现上,也越来越靠近他的追随者。后期画的《在小帆船上》(又名《莫奈在小船上作画》),在用笔和用色上都酷似莫奈,但还保留着表现对象形体的清晰度。德加继续在室内用光上下功夫,但把范围从舞台上的舞女扩大到了居室中的浴女,表现她们出浴前后闪着金色的温暖肌肤和漫不经心的姿态,作品除了油画,还增加了粉画。莫奈不知疲倦地继续着自己对户外光线效果的捕捉,甚至把家迁到了离巴黎有一段距离的吉维尼村,在那里创作了以同一对象为题材、而表现光在不同时辰的变化的系列组画《干草堆》和《白杨树》,随后他又画了同样性质的系列油画《鲁昂大教堂》。可以说他对光线的变化与神奇效果已到了痴迷的程度,具体的对象物对他来说只不过是光的载体,他也以这方面的成就达到了自己艺术的顶峰。晚期费时 5 年才完成的大型环形壁画《睡莲》,是这种单幅连作的进一步发展,他把原来一幅幅单独的同一对象的画连成了一个整体,被誉为“印象派的西斯廷壁画”。而莫奈早年对室

外光照下人物形象的兴趣,由雷诺阿(1841~1918)接了过去。雷诺阿曾跟莫奈画过室外风景写生,但他真正的审美趣味是在人体。他的代表作,刻意表现阳光或树荫下的女性裸体,显得丰满而有旺盛的活力,多少有点迎合世俗的口味。他也运用印象主义擅长的光斑组合法为妇人和儿童画肖像,注重描绘对象肤色的娇艳,颇受欢迎。但他后期又感觉到印象主义的技法走到了尽头,转而吸收了古典主义绘画的一些东西,不过这并没有影响他对光线和色彩始终如一的强烈感受。

摇摇在印象主义的团体中,塞尚(1859~1906)的艺术个性和地位都显得相当独特。这个出生于富裕的工厂主兼银行家家庭的青年,自幼爱好艺术,逐渐走上创作的道路。他受另一位印象派画家毕沙罗的影响,采用外光画法,进行户外写生。但他的画作并不注重炫光耀彩,而是注意光和形的统一,倾向于体积感在光线下的分解和组合。他说:“随着我们画色彩,我们也在画素描。……色彩丰富时,形也就饱满了。”^①所以他的画作显得凝重、郁积、壅塞,别是一种风貌。为此,他既不为公众所欢迎,也遭到其他印象派画家的排斥,甚至有人公开指责他不会画画,一生事业相当坎坷。但在他身后,人们重新肯定了他的绘画的价值,认为是在印象主义基础上的进一步创新,是所谓的“后印象主义”。其艺术风格是在光谱分析的前提下追求形体的内在结构,既为向印象主义公开挑战的20世纪初的“新艺术”开了路,也为后来的立体主义做出了示范。

摇摇塞尚的作品有风景画和人物画,也有大量的静物画。风景画中,《缢死者之屋》是早期的代表作。简单的由近至远的视角,并未突出景深,也没强调光照,而是以浓厚的色块,根据明暗关系,表

^① 塞尚致埃米尔·贝尔纳的信。转引自皮埃尔·弗朗卡斯泰尔等:《法国绘画史》,第107页。

现房顶、屋墙、树木、道路、山丘等质直的形体,一切都按自身的质地和整体形状,区分得清清楚楚。后期他有点像莫奈,回到家乡的圣难克多山,对着它画下了许多作品。在同一主题的最后—幅《圣难克多山》中,山岭完全分解和表现为几何形状的色块,富于立体感,是立体主义风格的典型代表作。静物画则是他把握物体形体的基本训练,水果、瓶子、罐子、各种器皿,对他来说都是最好的球体、圆柱体或圆锥体,他力求用物体表面不同的光亮和色彩表现出来,同时也探索它们之间在形状和色彩方面可能有的联系。在人物画上,他也把对象分解为一系列的立体,每一相应块面,均围绕着一个突出的亮点构成,各个色块再寻求过渡、对比、匹配等总体的关系。这方面的代表作有他画了不止一次的《玩纸牌者》。同样是比较简单的构图,两个男人相对而坐看着手中的牌,中间隔着一张简陋的木桌,在最成功的一幅作品中,脸部、衣着、桌面和背景在黄蓝两原色的基调上已形成了和谐对比。画幅所展示的艺术世界中各种关系的总和,就构成塞尚所谓的“母题”(母题)。

摇摇塞尚和莫奈这种面对同一对象反复作画的情况,表明在艺术家心目中,具体的对象是什么,或者对象的表现有什么意义,逐渐退到了次要地位,它们似乎只是光、影、色、形的某种载体,是一些既具体又玄妙的关系的显现。重要的不再是物体在视觉中见到的模样,而是在审美感受中呈现的更内在的关系。通过艺术审美的作用,形式正在经历一个剥离的过程,由事物中独立出来。目前艺术的形式还一定程度地依附在审美对象上,但顺着这一方向发展下去,很快就会抽象为单纯的形式要素,即纯粹的色彩、形体或线条。抽象艺术就在其中孕育着。

摇摇后期印象派中还有一个年轻早夭的画家修拉(1859~1891),一方面将色彩的分析做得更细致,一方面也继续保持着画中人与物的形状。他根据物理学的色彩学原理,发明了“点彩画法”,把

颜色分解为原色小圆点,再逐一点在画幅上,让观赏者自己通过原色的组合获得对象事物的色彩印象,而对象事物并没有消融在色彩的变化中,依旧清晰可辨。他的成名之作《大碗岛的周日下午》就花了整整一年时间才在 30 平方米的画幅(圆范伊 145 厘米)上点完所有的小圆点。这种手法又被称为“分割主义”,是所谓“新印象主义”的标志。既是对印象主义以后绘画发展道路的探索,也因其机械化的观念和手法遭到了诟病。

摇摇凡高和表现主义

摇摇在印象主义以后的画家中,凡高(圆缘装~圆愿年)是极为特殊的一个,他以自己独特的人生经历和艺术成就,而显得独树一帜。

摇摇凡高出生于荷兰一个牧师家庭,并不是一开始就走上绘画创作道路的,先后做过公司职员、学校教师、义务牧师,同时利用业余时间学习和观摩绘画艺术。虽然他有一颗助人的热心,但事业并不顺利,屡遭困厄。直到 圆愿年,他已经 圆范岁,在贫困潦倒和漂泊流离中,才觉得自己真正的使命是要成为一个画家,这才开始全身心地投入绘画。这时离他最后自杀身亡不过只有十年。

摇摇接着的十年是紧张地钻研与探索,面对生活和疾病挑战的十年。凡高的决心得到他兄弟们尤其做画商的提奥经济和物质上的支持。他先是往来于安特卫普和巴黎之间,观赏鲁本斯的绘画技巧,对杜米埃和米勒的艺术造诣倾慕不已,后来在巴黎进一步认识了劳特累克,同高更建立了友谊,并和印象派的画家毕沙罗、雷诺阿、塞尚、修拉等人都有联系。他最初想同米勒一样当个“农民画家”,重在反映下层人民的生活,继而受到印象派突出光线和色彩的画法的吸引,开始从传统的技巧中走了出来。也在画面上追求明亮鲜艳的着色。他也曾像修拉一样,用点彩法画过一些作品。但他真正找到自己,是听从劳特累克的劝告,于 圆愿年到法国南

方阿尔地区户外写生之后。那里灿烂的阳光下单纯而对比强烈的色彩,仿佛让他见到了心仪已久的日本近代版画特有的单纯美。他兴奋地写信告诉朋友,阿尔“和日本一样美”,一年时间就在那里画了约一百幅油画。

摇摇阿尔时期凡高为之狂喜的单纯色是鲜艳的黄色和深澈的蓝色,它们也是他以后油画中的基本色调。但那不仅是大自然的颜色,也是他久受压抑的病态心理的色谱,是他日益加重的疯癫症兆的释放。他最著名的代表作就是以盈满整个画幅的黄色画成的《向日葵》(共画了六幅)。除了几根瘦弱的绿色茎叶外,花卉本身和插放花卉的花瓶,以及桌面、墙壁都是用褐黄和土黄两种颜色画成的,而一朵朵葵花的花瓣卷曲飞扬,就像即将绽开的火团,如此单一又如此充实。其它的静物画也是同样的基调,包括七幅麦田的写生,构成“黄色系列”。不仅这样,他还租了一幅漆成黄色的房屋,卧室里也涂有黄色和蓝色。凡高之所以近乎痴迷地喜欢黄色,他自己的解释是:“这是爱的最强光”。

摇摇和凡高一起来到阿尔的,还有后来同样成为后印象主义重要画家的高更,本来两人有共同的愿望,想探讨一下在印象派取得巨大成功以后的创新道路。两人一度情谊弥笃,高更还专门替凡高画了幅创作《向日葵》时的肖像。但很快因艺术见解的不同彼此产生了隔阂,讨论往往变成争吵。性情狂躁的凡高一次在发生争执时向高更扔杯子、砍剃刀,第二天他竟然割下自己耳朵,送给了一个妓女。更有意思的是,他还给我们留下了一幅割掉耳朵后的自画像。一个月后,他就因疯病发作被送进了医院。幸运的是经过兄弟提奥的努力,他被转到了巴黎南部圣雷米的一个疯人院,在那里他被允许一边治疗一边作画。这是在 1889 年 5 月,离开他去世还有 1 年 9 个月。

摇摇生命的最初阶段是颠狂与清醒交替进行的日子,清醒的时刻

凡高继续作画。这时期他的绘画在沉静明亮的色彩对比上,又呈现出新的审美形式——舞动的曲线,包括波形、涡形、圆形、火舌形的曲线,可以说这些曲线是他对生命的神秘律动的艺术把握,是他透过自然现象对其内在的生生不息的运动变化的领悟。《星月夜》就是这样一个作品。在湛蓝的夜空上,月亮、星星和慧星同时出现了,但星月都变成了黄色的光的漩涡,慧星则是流动的光的飘带。并且它们都似乎从遥远的宇宙中走了出来,逼近了人们的视野,占满了整个天空。而在最前景,从大地上升起一枝高高的柏树,直逼天顶。那仿佛是涌自生命深处的深色火焰,同这星月竞作、光怪陆离的漫漫长夜抗衡着。这样一株似火焰般升腾的大树,在《金黄色的庄稼和柏树》一画中又出现了,仍然是直贯整个画面,从大地直逼天顶。但后者更多表现大地,着力描绘大地上同样曲线起伏的金黄麦子和稍远处浅蓝色的山岩,而天空同时在卷曲翻滚的云彩隐退到了浅白色中,似乎大地的律动战胜了天际的律动。同时期他创作的《橄榄树》,也体现着相同的审美眼光,由曲线构成了画幅的主旋律。

摇摇作于1890年5月的《麦田上的群鸦》可算是凡高的绝笔,这个月的7日他就用猎枪自杀了。画幅上的天空和麦田,仍然是凡高喜爱的深蓝色和金黄色的对比,落日和初月共挂天际造成又一神秘的天象,弯曲的田间小路和动荡的麦田仍然呈现为不安定的曲线,但笔触变得前所未有的粗犷,有的地方柔和的曲线简直就是粗硬的三角线,群鸦就是以黑色的三角线画成的,曾经有过的对细部的细致刻划(花瓣、绿叶、树枝、叶片)统统不见了,似乎能够辨认出一种决绝的毅力。

摇摇应该指出,凡高艺术审美的视野带有病态的特点,但他以自己的创作成功地证明了,绘画可以不止是视觉形象的再现,而能成为心灵状态的表现。色彩和线条的特征,都可能由于精神的高昂或

低回 随着生命力的张扬和奋起而采取特殊的形式。贝尔在谈到现代审美艺术时,说过如下一段话:“传统的现代主义试图以审美对生活的证明来代替宗教或道德,不仅创造艺术,还要真正成为艺术——仅仅这一点即为人超越自我的努力提供了意义。但是回到艺术本身来看,……这种寻找自我根源的努力使现代主义的追求脱离了艺术,走向心理:即不是为了作品而是为了作者,放弃了客体而注重心态。”^①凡高的画作,就是艺术家转而注重心态表现的典型结晶。它在艺术上的直接影响,就是导致了 20 世纪表现主义艺术的形成。

摇摇高更的探索

摇摇印象派取得社会广泛承认以后,西方绘画艺术面临着继续更新和发展的问題。许多艺术家都做出了努力,其中高更(1848~1903)的探索道路也显得相当不平凡。某种程度上他和凡高有点相似,都是把绘画艺术当作宗教来献身的。他不像别的画家从小就接受薰陶和训练,然后以绘画为自己职业,而是在 30 岁的中年,正当事业和家庭都一帆风顺之际,断然放弃了一切,转而从事一般人看来不会有出息 of 绘画,并且远离巴黎这个艺术中心和现代文明的大都市,到遥远的海岛和更纯朴的文明中寻求艺术的灵感。摇摇高更出身于中产阶级,本来是个成功的证券商,妻子是丹麦富商之女,按照世俗标准来看,事业和家庭都相当美满,但艺术对他更有吸引力。他常走访美术学院,也为印象派绘画的新颖技法所吸引,曾经惟妙惟肖地摹仿过塞尚和毕沙罗的作品。在决定当画家后,开始也屡遭挫折。头几年到布列塔尼半岛和马提尼克岛,以后陪同凡高去阿尔,都未能做出实际成绩。但和凡高分手以后,他

^① 贝尔:《资本主义文化矛盾》,三联书店 1989 年版,285 页。

重新回到布列塔尼,却一下子找到了表达自己艺术理想的最好方式。

摇摇印象主义的长处和特点,是抓住了传达和形成视觉形象的中介物——光线,它使绘画从对象物的束缚中走出来,而专注于艺术审美所得的印象。但它的不足也在这方面暴露无遗。抓住了光和色彩,对象的形体却往往逃脱了。其实审美的内容与审美的形式是不可分的。有没有一种方法,既有审美活动的充分自由,又不会丧失审美对象的形体感呢?这种形体,不管是具象的还是抽象的,正是绘画艺术的传统语言和基本特征。这就是高更的艺术创新所思考和要解决的问题。如果说,凡高凭直觉将内心不同寻常的感受,转换成了视觉上对比强烈的原色和动感十足的曲线,那么高更经过摸索,则获得了既能表现自由不羁的感受,又同时保持形体的审美可视性的艺术形式。实际上,在形式得到解放后重新获得形体的确定性,是印象派以后绘画艺术发展的一个重要方向。

摇摇1895年高更重返布列塔尼后创作的《雅各与天使搏斗》,不仅被公认为是高更创作生涯中,也是19世纪末西方艺术中最重要的作品。此画有一个副标题:“布道以后的幻觉”,描绘的是布列塔尼妇女在听完布道后所见的幻象,其创新和成功之处在于将三维空间放在了一个平面中。画幅从左上方到右下方的近似对角线的下半部是一列由近到远的布列塔尼农妇,严格按照透视方法画成,最近处是三项农妇戴的白帽子,它们呈现的是两个背影一个侧影,最远处是跪在地上的农妇身影,她们的前方是一根斜着横贯画面的树干,树干外出现的是幻觉中的空间,圣经中雅各与天使搏斗的场面,有趣的是在树干下又画了头在嬉戏的牛,以不同于前二者的独特的大小构成了第三个空间。画中同时实现了实际的表象和想象的表象的并立,而贯通画幅的树干和不成比例的牛是用于提醒观众的,两侧的不同空间并非通常的视觉所得。它们二者既起到

了分割的作用,但也有组合的作用。高更本人承认这种不谐调来自绘画所表现的特殊性,他说:“对于我来说,这幅画中的景致和打斗只是作为布道的结果存在于那些做祈祷的人的想象之中。这就是画中为什么会出现真人和外景——它们是不真实的、不合比例的——之间的对比的原因。”^①

高更这幅画的构图,受到日本版画和中国景泰蓝的影响,但同时也得益于中世纪艺术——教堂玻璃镶嵌画。后者作为画幅外框的铅条自然而然就把不同空间分隔开来了,高更不过有意为之而已。这样一种允许不同性质的审美表象和空间同时呈现的手法,将是以后 19 世纪艺术的独特标志之一。文艺复兴绘画艺术奠定的人的审美空间,变得更加纷繁复杂了。

摇摇《雅各与天使搏斗》引起了巨大的反响,但高更探索的脚步并未停息。他进而来到遥远的太平洋中的塔希提岛和多米尼克岛,在那里生活了十多年(1895~1898 年和 1898~1901 年在塔希提岛,1901~1903 年在多米尼克岛)。他以当地波利尼西亚的土著人和他们的生活为素材,运用他已得心应手的平涂技法和简略的色彩创作了许多画,为欧洲画坛带去了原始纯朴的形象和风尚。但他的作品不仅有写实性的《塔希提少女》之类的人物肖像,还有大量富于象征意义的绘画,包括神秘的《幽灵在监视》、《永不》、《失去童贞》,宗教性质的《我们朝拜玛丽亚》,以及哲学意味的《我们是什么?从哪里来?到哪里去?》

摇摇高更的艺术个性强烈,拒绝批评家对他做简单的归类。他说:“我所要确立的,是想干什么就敢于干什么的权利”^②。其实不难

① 高更 1895 年 8 月致凡高的信。转引自沃纳·霍夫曼:《现代艺术的激变》,广西师范大学出版社 1994 年版 150 页。

② 转引自皮埃尔·弗朗卡斯泰尔等:《法国绘画史》,150 页。

发现,在他身上除了艺术创新的精神,突出的是对原始自然的向往和对现代文明的厌弃,以及对现代人存在问题的焦灼。这些既是19世纪末现代社会中每个人都程度不同地经历到的,也同他个人的资质和生活道路有关。他出生在南美洲秘鲁,童年在那里度过,天性中保留着对自然的热爱和对现代都市的疏离,而他戏剧性的人生的大转折,则加重了生活的不定状态和焦灼感。

摇摇高更影响巨大。一方面他被认为是象征主义绘画的杰出代表,另一方面又被认为是原始主义绘画的创始人。象征主义绘画的其他画家有夏凡纳(1839~1905)、莫罗(1827~1898)和后来的雷东(1824~1898),他们更多受到象征派诗歌的影响。原始主义绘画的后继者是自学成材的亨利·卢梭(1839~1918),他以稚拙的笔法,描绘兼有原始风味和神秘象征的形象和图景,自成一格。摇摇当时的批评家曾从几个方面归纳高更绘画艺术的特征:首先它是理想的,只表达意识;其次它是象征的,借助于各种形式手段;再次它是综合的,需要凭借理解能力才能接受它;复次它是主观的,描绘的不被看成客体,而是自我的精神存在;最后它是装饰性的,因为形式的美感占了第一位。^①所有这些,同时也是对西方19世纪末绘画艺术审美特征的表述。这一表述说明,绘画正在越来越脱离从文艺复兴确立的摹写式视觉艺术的传统,在开拓一条新的道路。在这过程中,艺术和美就像一只不停旋转的万花筒,呈现出光怪陆离的色彩斑斓。

^① 参阅皮埃尔·弗朗卡斯泰尔等:《法国绘画史》,线装书局1997页。

4.1 摇艺术哲学的非理性化与科学化

摇摇艺术超越意志

摇摇19世纪末期的西方社会各种矛盾加剧,引起了对现代社会这个理性王国的普遍质疑。在艺术领域,这样的质疑一方面在创作实践中、包括风格探索中,以多种形式表现出来,另一方面又在理论反思中,因艺术被寄予的期望和它实际遭遇之间的巨大差距,变得加倍尖锐和深重。

摇摇从鲍姆嘉登创建美学以来,艺术审美就被认为是弥补理性的片面性的最有效手段和最必要补充。但艺术做到了这一点吗?艺术应当沿着这个方向持久不懈地努力下去吗?如果艺术仍然未能完成它的伟大使命,毛病又出在哪里呢?……黑格尔以后,另一位德国哲学家叔本华(1795~1854)从另一角度思考了这一问题。他的回答是积极的,艺术审美继续被赋予拯救人生的重大使命,虽然因印度佛教思想的影响,他的审美拯救方式又显得消极。

摇摇叔本华的哲学同样由康德发展而来,他充分意识到并高度评价了康德哲学的重大意义。康德将知识来源置于经验形式的可能范围内,由此揭示出人们对事物本质的认识的限度,它将永远限于表象或现象的世界。但他不满意康德没有把“无一客体无主体”的观点贯彻到底,经过这样的现象与本体的区分后,还继续保留“物自体”的位置。他认为,世界就由我们现象界中的表象构成,没有表象就没有世界。换个说法,除了我们主体表象中把握到的世界,这个世界不会剩下别的客体事物,也根本不会有另外的“物

自体”。

摇摇与此同时,叔本华试图以现象界中的经验形式为根据,在表象范围内,建立新的形而上学。在一个由现象构成的世界里,只有意志是构成现象事物的本体,就像他说的,“实际上经验的直观现在只是、也将继续只是我们的表象:这就是‘作为表象的世界’。要达到表象世界的本质自身,……是以请出自我意识来为手段的,自我意识晓谕说,意志就是我们自己的现象的本体。”^①所谓“理性”,或“理性的秩序”,是通过人的意欲对表象进行建构后才形成的,通常将它们设为本体是一种误解,它们的真正本原应该是意志。整个世界,包括理念,都不外是意志的客体化。这些,就是叔本华的哲学著作《作为意志和表象的世界》(无题)的中心思想。

摇摇理智、情感、意志,或简单说,知、情、意,是对人的心智能力的一种假设和区分。(所说的意志,也指意欲)它们相应的对象是真、美、善,相关的领域是知识学、审美学、伦理学。其中一般人经常注意到的,是理智和情感,或理性和感性,谈得也比较多,思想史或哲学史上也是同样情况。前面提到的理性论与经验论的分野,就是根据侧重在理性或感性,来加以区别的。但并不是一点也没有注意到意志。中世纪的神学讨论过人的意志,认为是由上帝决定的,启蒙思想摆脱教会的束缚,又提倡自由意志。莱布尼茨曾把人的存在本质,说成是表象(表象世界)和意志(意志世界)的原始统一,也即认识和欲望的原始统一。谢林在《论人的自由的本质》这一著作中,也说过:“在最终和最高的意义上,除了意志之外更无其它存在。意志就是原始存在。”^②但他们都还没有像叔本华那样,把意志提高到这样决定性的高度,让意志取代理性,成为世界

① 叔本华:《作为意志和表象的世界》,商务印书馆 1985 年版,第 1 页。

② 载引自海德格尔:《尼采》上卷,商务印书馆 1986 年版,第 1 页。

的自体。

摇摇但叔本华设定意志为自体 ,并不是要尊奉意志的至高无上的地位 ,相反是为了在指出这一事实后再否定意志。

摇摇为什么要否定意志呢?叔本华提出了几方面的根据。

摇摇首先 ,从认识真理的角度看。叔本华认为 ,由于意志、意愿或意欲的作用 ,人们的思维往往陷于充足理由律或根据律等因果链条中 ,无法窥见纯粹表象的领域 ,从而也无法窥见真相。举例来说 ,只要有什么事发生 ,人们就会习惯性追查它的前因后果 ,而实际上 ,许多事情都是偶然性、突发性的 ,就意外地一次性发生了 ,以后也再不可能重复发生。所谓的科学的逻辑性 ,就是根据这样的思维习惯推导出来的。在前因后果的分析中 ,事情本身的真实情况反而被忽略了。所以为了真正掌握事情的真相 ,应该从意志和欲望中解脱出来。

摇摇其次 ,从人生意义的角度看。在叔本华看来 ,人生的本质就是意志与欲念 ,而这意欲没有满足的时候 ,一旦达到了 ,又会产生新的欲望 ,满足永远是暂时的满足 ,因此人生始终无法摆脱意欲得不到实现的痛苦。他断言 :“如果我们的意识还是为我们的意志所充满……那么 ,我们就永远得不到持久的幸福 ,也得不到安宁。”^①说到底 ,意欲与生活与痛苦 ,三者实为一回事。要克服痛苦 ,让生活变得幸福 ,只有放弃意欲。

摇摇最后 ,从社会进步的角度看。叔本华指出 ,历来取得的科学成就和形成的政治制度 ,也都无一例外地建立在生活之欲的基础上。由此 ,科学带着浅近的功利的目的 ,只知道服务于眼前的实用性 ,不去追求终极的真理。政治制度只为少数统治者谋取利益而设置 ,根本不可能实现社会的公平和正义。这样一来 ,科学和政治都

① 叔本华 :《作为意志和表象的世界》,见前页。

避免不了要遭遇危机。科学变得不科学,政治也变得不稳定,都违背了它们原来的宗旨,并造成众多的社会问题。为了改变这种恶性循环,也需要克服意志的负面作用。

摇摇就在否定意志上,艺术审美的关键作用体现出来了。超越意志和欲望的唯一办法,不是别的,就是采取“审美的态度”,以便暂时忘却所有的意欲,泯灭自我以达到纯粹的静观。这种等于是“无欲静观”的“审美的态度”,可以直观表象,也带来了美的欣赏。摇摇这里至为关键的是,艺术审美对意志的超越,使得它从内在的方面和科学认识划清了界限。区别艺术审美和科学认识,可以从它们的外在对象的不同来着手。例如不妨说,艺术审美面对的是想象,科学认识面对的是事实。但也不妨说,它们面对的对象没什么不同,都是我们的世界,只是面对的方式不同。对叔本华来说,二者的关键差异,就在对待内在的意志的不同态度,而它们面对的对象都是一个,即表象构成的世界。基于各种定律的认识方式(如因果律、充足理由律等),实际是由意志规定的,所谓科学就建立在它们的基础上,并不能真正把握表象。只有当审美超越了意志、也破解了科学的观念体系,才可能获致纯粹的表象。由此,艺术审美不仅克服了意志和欲望的迷失,也纠正了理性科学的偏误,弥补了概念认识的不足。对这一点,文德尔班做过相当确切的概括:“科学的概念工作绝不可能将自己超越于现象的无穷尽的系列之上。只有对观念世界的直观解释,只有艺术家对经验的天才洞察,只有直接领悟,才能穿透真正的本质”^①。

摇摇就这样,在意志本体论的基础上,又经过对意志的超越,艺术审美的自由独立之路,在另一维度敞开了。它既不依附于理性主义,也不从属于概念知识,而要直接把握直观的表象。虽然某种程

① 文德尔班:《哲学史教程》下卷 慕尼黑版。

度上,叔本华仍认为艺术审美始终是个理念的表达与认识的问题,如他所说的,“任何艺术的目的都是为了传达一个被领会了的理念,这个理念在通过艺术家的心灵所作的安排中出现”^①,但领会和传达的过程,只有通过审美的静观,它和科学概念的逻辑思维显然是两回事。如果说,它继续还是一种认识论,也是直观的认识论,克服意志的认识论。

摇摇由于和意志或意欲无关,审美也就和伦理道德脱离了关系,不再承担预设的德性加给它的责任。艺术从此彻底摆脱了伦理德性的羁绊。我们知道,康德已经给予审美一个独立地位,但他的审美判断力还和审目的判断力关连在在一起,而“无目的的合目的性”也隐含着一定的道德目的性,虽然道德的原则已经变为人的自主的原理,但毕竟仍因审美判断力联结知性和理性的居中位置,而和道德的目的保持着某种联系。而现在,审美高高地超出在道德之上(也超出在知识之上),它自由翱翔的天空变得更开阔。

摇摇然而,这并不意味着艺术审美卸去了所有人生的关怀,相反,它以另一种方式介入。在叔本华看来,人类在认识与实践,或知识与道德两方面,无一不同痛苦息息相关,而艺术审美的静观正好就在这里,帮助人们挣脱和超越痛苦。用叔本华的话来说,审美静观“在认识甩掉了为意志服务的枷锁时,在注意力不再集中于欲求的动机,而是离开事物对意志的关系而把握事物时,所以也即是不关利害,没有主观性,纯粹客观地观察事物,只就它们是赤裸裸的表象而不是就它们是动机来看而完全委心于它们时,那么,在欲求的第一条道路上永远寻求而又永远不可得的安宁就会在转眼之间自动地光临,而我们也得到十足的愉悦了。”^②

① 叔本华：《作为意志和表象的世界》，见《叔本华》。

② 同上，见《叔本华》。

摇摇当然,通过审美而实现超越,不算全新的观念,但以往,例如在席勒那里,超越是理性和感性由分裂达到和谐的自由,是圆满的人格理想美的培养,带有理想主义色彩。而现在,则直接变成了对现实生存痛苦的摆脱,这种生存的痛苦及困惑,正是现代社会发展过程中的众多问题带来的。这样一种“审美态度”或“审美观照方式”(叔本华语,见《悲剧的诞生》,朱光潜译,商务印书馆,1986年),从理想性走向了现实性,实际已放大为生活的态度和生存的方式。以理性王国的蓝图建立起来的现代社会,由于日益暴露了理性主义的弊端,正在加紧通过向感性吁救,谋求出路,也包括让艺术审美替现实生活提供新的可能性。叔本华的观点,恰恰为未来生活的艺术化及非理性化,提供了进一步的理论根据。以前所说的艺术审美在弥补理性的片面性、或弥合理性与感性的对立方面的功效,多少带着思辨运作的性质,而且没有觉察到,在人性的组成上,除了理性与感性,还有更为根本的意志。如果说,艺术至今仍未完成人们对它的高度期待,毛病就出在这里。现在,叔本华认为办法已找到了,那就是让艺术审美克服意志或意欲。

摇摇艺术继续在哲学高度和干预生活两方面,被赋予重大使命。然而,这一“审美态度”或“审美观照”本身,还不能算一劳永逸地解决了问题。佛家说:“生死根本,欲为第一。”彻底放弃了意欲,人如槁木死灰,不生不灭,固然免去了一切痛苦,但同时也就等于无知无觉,那样的话还能体验到审美的愉悦吗?这是一个矛盾。而且,“审美态度”是一种静观,属于静态的观照,更接近内省或静修,容易把艺术审美的实践活动排除在外,艺术审美会变成类似参禅的事,还不及“自由游戏”的提法显得积极主动。

摇摇叔本华思想的矛盾,也在审美范畴上反映出来。他在这方面,于传统的“美”与“崇高”之外,又补充了一个“媚美”的范畴。“媚

美”可以和浪漫主义美学的“反讽”或“丑”相提并论,和美与崇高是对立的,通俗地讲,就是艺术中表现与激起物欲的东西。其实它也是艺术审美在实践过程中扩大了视野后的产物。在各类艺术冲破古典主义的框框后,所表现的当然不会再限于美和崇高的东西,拒绝用新的范畴去反映审美活动的新疆界和概括审美体验的新形式,显然跟不上形势。叔本华提出的“媚美”,是总结审美视野的拓展的一个成功尝试。但“媚美”范畴的提出,同时也最好不过地反映了艺术审美在现代社会中的悖谬遭遇。我们看到,一方面通过理论构想,审美被要它来承担克服意欲的功能;另一方面实际的生活状况却是,艺术正在落入欲念法则的支配,它接受欲念的驱使,表现和描绘欲念的释放,甚至直接满足欲念的需求。如果接受“媚美”的范畴,等于承认意欲在艺术审美中的表现是合法合理的,如果坚持艺术审美应毫不妥协地排除意欲,那么“媚美”的范畴就根本无法成立。可以说,叔本华是处在左右为难中。这种悖谬遭遇和左右为难,也是此后的现代艺术经常碰到的。

摇摇叔本华还发展了悲剧理论。他概括出一种新的悲剧类型,叫“人生悲剧”。他认为,“人生悲剧”是悲剧的最高种类,其特点是,悲剧的成因由人生本身各种无法避免的因素——人们的相互关系、性格与行为的差异、各自的利益与愿望等导致。比较一下已有的悲剧类型,通常以善恶截然对立的道德法则为基础的“人为悲剧”,是因个别恶人的罪恶行为构成其祸的;而更古老的“命运悲剧”,则由冥冥中的无形力量或神灵的旨意造成悲剧。二者的悲剧成因均来自外部,因此“人生悲剧”的悲剧意义要更为深刻。这一点,也体现了他对现代社会实际生活的深刻理解,在这个现代社会中,人际关系远比历史上任何一个时期都要复杂和重要。

摇摇叔本华的艺术审美观,不少方面都看得出康德美学的影响,如

审美判断力的先验性、形式美及天才论、审美对象的非特殊化等。这也是康德以后,西方有关艺术审美的沉思的一个普遍倾向。康德为现代艺术哲学奠定了真正的基础,每一个后来者都必须从康德出发,谁也不可能越过他。

摇摇叔本华本人的美学思想,除了上述矛盾外,主要问题是“始终把美感看做是一种认识的缺点”(鲍桑葵语),如谈到悲剧的意义时,他就归结于认识,认为“悲剧的真正意义是一种深刻的认识,认识到……原罪,亦即生存本身之罪”^①等。他的哲学受印度佛教影响,含有悲观主义因素,内容相当复杂,生前著作和学说也不大为人理解和欢迎。尽管如此,叔本华强化了人内在心智的“知、情、意”构成中的“意”的成分,相当鲜明地体现出反科学、反道德的非理性倾向,并由此将艺术直接关联到人生,他在现代艺术哲学的进一步发展中的先驱地位是不容否认的。

摇摇艺术和生命力

摇摇在艺术审美观上,叔本华的“无欲静观”论和康德的“无利害关系”论一脉相承,都主张审美主体的纯粹化或精神化,即从自身的物质存在和现实的功利关系中脱身出来,进入另外一种超然的状态。应该说这是为艺术审美设想的走出现代社会困境的一条出路,但尼采(尼采)旗帜鲜明地反对这样的方案。

摇摇尼采的信条是:“艺术是生命的最高使命和生命本来的形而上活动”。^②他把艺术和人的本质存在——生命力联系在一起,因而艺术审美不可能只是一种纯粹的“观念”或“观照”,而是生命的冲动和活动。尼采的思想因而被称为生命力哲学。他借查拉图斯

① 叔本华:《作为意志和表象的世界》,魏金枝译。

② 《悲剧的诞生·尼采美学文选》,三联书店1986年版,页。

特拉的口说过：“美在哪里？在我须以全意志意欲的地方；在我愿爱和死，使意象不只保持为意象的地方。”^①“使意象不只保持为意象”，这意味着艺术审美不能再通过思辨、想象和静观的途径，来解决现实人生的困惑。

摇摇尼采思想也属于非理性主义。他论著中的最鲜明的主题，就在于反对从古希腊柏拉图开始的理性主义哲学对感性的否定，和基督教文化对欲望的禁锢。这二者经过历史的发展，已构成西方现代社会的价值标准和道德标准，所以他的口号是“重估一切价值”。不防说这点实际继承了浪漫主义的传统，但他又坚决反对“自然主义的激情”^②，以此和浪漫主义划清了界线。

摇摇尼采高举文化批判的大旗。他激烈批判现代社会引以为荣的各种文明和文化的成就，斥之为“文化市侩”或“市侩文化”，而在反道德主义方面，他比叔本华走得更远。他不遗余力地揭露通行的道德准则，说：“道德估价乃是为权力意志效力的谎言和诽谤术的历史”，“道德很‘不道德’，正如世间的任何其它事物一样，道德性本身就是某种形式的非道德”。^③他的道德批判同他的生命力哲学密切相关，他认为：“道德的不宽容性乃是人虚弱的表现：因为人担心自己的‘非道德性’，人必须否定自己最强劲的欲望，原因在于人还不知道利用它们。”^④他还认为，科学的认识论本身也有道德的强制性，称之为“信仰理性”^⑤。对于哲学，尼采也抱着独到的看法，主张哲学成为“快乐的科学”，因为它是生命的艺术，而

① 《悲剧的诞生：尼采美学文选》，三联书店，1986年版，原图黑体原有。

② 同上，~~还~~。

③ 尼采：《权力意志》，商务印书馆，1986年版，~~异~~源~~来~~。

④ 同上，~~异~~。

⑤ 同上，~~异~~。

不是发现真理的修辞术^①。他抛弃了传统哲学原有的形而上学体系性和逻辑性,所有著作均以随感录或散文诗的形式写成。

摇摇尼采写于1844年至1846年间的《悲剧的诞生》,是他艺术审美观相当完备的表述。虽然这是部早期著作,但他1850年为其撰写重版序言《一个批判性的问题》、1858年写《偶像的黄昏》和同年写自传《瞧,这个人》等,都充分肯定了该书的基本观点,重申了其创新意义,可见它在尼采思想体系中的重要地位。尼采称它是他整个思想学说“开始出发的地方”、“第一个一切价值的重估”^②,是毫不夸大的。

摇摇《悲剧的诞生》的写作源自几方面的动机。首先,响应瓦格纳的歌剧革新,探究德国艺术的理想之路;其次,正确评价古希腊艺术的特征,究竟是雕塑艺术代表的“静穆”,还是悲剧艺术代表的“悲观”,这二者都是流行的见解;最后,反对基督教文化传统对现世生命的顽固敌意,它总是以各种思辨方式将生命因素排斥在外,这种思想正统在中世纪结束数百年后的西方依然根深蒂固。

摇摇为了替自己的艺术哲学奠定理论的基础,尼采潜心钻研比苏格拉底还要早两百年的古希腊哲学。他自己说在赫拉克利特身上找到了依据——

摇摇摇摇在这个人的近旁,我感到要比别的什么地方更觉温暖和舒适。肯定流逝和毁灭,这对酒神哲学是决定性的。肯定对立和战争,肯定生成,甚至彻底否定“存在”的概念——无论如何我在其中认同了和我自己最为接近的思想。“永恒轮回”学说,即万物的绝对和无限的重复的循环——

① 尼采:《权力意志》,见原书。

② 《悲剧的诞生·尼采美学文选》,见原书。

查拉图斯特拉这一学说,最终也可说是赫拉克利特所主张的。^①

摇摇这段时期对前苏格拉底哲学的研究成果,当时尼采作为讲座的内容,在瑞士巴塞尔任教期间多次讲演过,后来作为遗稿,以《希腊悲剧时代的哲学》为题,在尼采去世后第三年(1876年)出版。从这部遗稿看,尼采把自己的思想渊源不仅追溯到赫拉克利特,还一直追溯到阿那克西曼德、阿那克萨哥拉等古代哲人。阿那克西曼德以“不确定者”(απειρον)为万物的本原。凡具备确定属性而可被感知的东西,根据经验都不可避免会走向衰亡,所以它们绝不可能是事物的根源或始初原则。为表明生成不会停止,本原就必须是不确定的;本原的不朽性和永恒性并不像通常解释的那样,在于一种无限性和不可穷尽性,而是在于它不具备会导致它衰亡的确定的质,因此它被命名为“不确定者”^②。尼采在《希腊悲剧时代的哲学》中讨论了阿那克西曼德的残篇和相关问题,表现出对巴门尼德排除感官现象的多样性和流变运动的辩证法的做法的深深不满,认为以“存在”为“永恒的一”来解释事物的本原是“居住在最无规定性的词的空壳中”。他接受阿那克西曼德、赫拉克利特以及阿那克萨哥拉的见解,主张万物存在的本质是活动和生成,而推动“不确定者”或混沌中“众多基质”开始生成活动的最初动力或终极原因,并非某个“机械神灵的意图及其干预之手”,而是自由意志的“随机性”或偶发性。^③这一自由意志,也是要求权力的意志。尼采还采用阿那克萨哥拉的观点,认为万事万物都是相同地由无限多的基质构成的,从根本上说没什么不同,它们的个别特

① 尼采:《瞧,这个人》,有关《悲剧的诞生》的第猿节。黑体原有。

② 汪子嵩等著的《希腊哲学史》(人民出版社1989年)译为“阿派朗”,系考虑到这个概念的复杂性后采取的音译。

③ 尼采:《希腊悲剧时代的哲学》,商务印书馆1992年版,第10页。

征,只是通过这些无限多的基质中的某些方面的突出,而显现出来的。例如,我们可以认为,牛和羊是完全一样的,它们的不同,只在于角的突出或不突出。用这样的观点看问题,事物及世界的生成发展,就成了相同者的无限循环或轮回。“权力意志”和“同一者的无限轮回”,就构成了尼采思想的两个基本点。

摇摇尼采后来约在 1888 年写的重要笔记还留下了另一段话:“赋予生成以存在之特性——这乃是最高的强力意志”^①。这表明了他在吸收前苏格拉底的古希腊哲学的基础上,进一步赋予生命力以本体的意义。这样一来,生命力意味着一种具有生成和活动能量的原始的混沌力量,它才是世界真正的本源,或“存在之存在”。尼采并不回避,这种见解本身带有原始思维的神秘性,他说:“统一性(一元论)是惰性的需要;多义性是力的信号。不要否认世界的令人不安的和神秘莫测的特性!”^②

摇摇然而,苏格拉底以后的形而上学、道德、宗教乃至科学,都有意误解或歪曲这一根本的“存在的性质”,这乃是“所有这些东西背后的最深最高的秘密意图”^③。这是尼采深恶痛疾的。我们看到,尼采和叔本华一样,反对理性主义的知识化、道德化倾向,但他除了态度和措辞的加倍激烈外,又明显多了一个历史的维度。这后一方面为叔本华所不具备的。尼采把西方思想的理性主义主潮,从历史上追溯到苏格拉底及其大弟子柏拉图,把罪责归咎于他们,并把他们之前的古希腊思想推崇为理想状态,这样的做法后来为 20 世纪德国的一位大哲学家海德格尔所继承了。

① 转引自海德格尔:《林中路》,上海译文出版社 1996 年版,第 101 页。

② 尼采:《权力意志》,第 51 页。

③ 《悲剧的诞生·尼采美学文选》,第 10 页。

摇摇尼采把理性主义的绝对优势,视为西方文明长期历史发展的结果。而其开端的标志,就是以苏格拉底和柏拉图为代表的知识学和理性哲学在希腊文明中获取的胜利,审美的原则也随之被确立为“理解然后美”。从此,科学的精神毁灭了神话,放逐了音乐、诗和艺术,它以一种理念上的乐观主义,即相信人的理智万能,来否定生存意志中的恐惧和悲悯,否定生存意志本身。

摇摇针对西方思想史的历史积习和沉痾,艺术就成了伟大的“救星”：“无论抵抗何种否定生命的意志,艺术是唯一占优势的力量”,“它是使生命成为可能的伟大手段,是求生存的伟大诱因,是生命的伟大兴奋剂”。^①正是在此意义上,“艺术比真理更有价值。”^②这里所谓的“真理”,不用说是传统思维方式上的。艺术也就这样取代思辨的形而上学,直接获得了生命本原的动力的崇高地位。

摇摇于是,艺术就成为生命存在得以实现和完成的最有力保证：“艺术的本质方面始终在于它使存在完成”^③,“我们的最高尊严就在作为艺术作品的价值之中——因为只有作为审美现象,生存和世界才是永远有充分理由的”^④。

摇摇与此同时,艺术反对道德化和知识化。如果有人宣布“善与美是一回事”,那是卑鄙的事;至于说“真即是美”,更应该受责罚,因为真是丑的。总之,“我们的宗教、道德和哲学是人的颓废形式。相反的运动:艺术。”^⑤同样,艺术不应当去追求通过形式“表达”什么,而要弄清楚形式本身是什么。“一个人只有当他把所有

① 《悲剧的诞生·尼采美学文选》,第13页。

② 同上,第13页。

③ 同上,第13页。

④ 同上,第13页。

⑤ 尼采:《权力意志》,第13页。

非艺术家视为‘形式’的东西感受为内容、感受为‘事物本身’时，他才是艺术家。”^①原来赋予艺术内容的一切职责都被推翻了，显然尼采的理论在推动艺术走向纯形式方面做得更激进。

摇摇不过，尼采以上所说的艺术，是他理想中的艺术。他清醒地意识到，现代艺术的实际状况，并不符合他的理想。尼采曾通过瓦格纳概括了现代的一种艺术家类型，这样的艺术家不会把艺术的幸福和任何别的幸福或不幸割裂开来考虑，“只要现代精神仍在何处孕育着危险，他的敏锐而不信任的眼光就在何处也看出艺术的危险”^②。这其实就是他本人的写照。尼采从哲学史和整个西方思想史的高度上极度推崇艺术的同时，又对现代艺术采取了毫不留情的批判态度。

摇摇尼采发现，艺术虽然未曾像黑格尔宣布的那样已告终结，但相当程度已走上了歧路。在尼采看来，从苏格拉底的理性主义知识学建立以后，西方艺术的发展，就是一系列的艺术颓败。这种科学化或认识化的艺术文化，他用希腊化时代（包括罗马帝国）的知识名城亚历山大里亚予以命名，叫“亚历山大里亚文化”。对他来说，甚至文艺复兴都极成问题。文艺复兴这一中世纪以后最重要的文化运动，仅仅意味着以亚历山大里亚为代表的罗马文化的复苏，其标志仍是“达于高潮的同样旺盛的求知欲，同样不知餍足的发明乐趣，同样可怕的世俗倾向”^③。

摇摇对现代艺术，尼采贬之为“艺术中的现代伪币制造运动”，其标志是：培养一批对艺术似懂非懂的公众，培植他们对所谓艺术“天才”的盲目崇拜；虚张声势地扮演民主时代的代言人，摆出怨

① 尼采：《权力意志》，见《尼采文集》。

② 《悲剧的诞生：尼采美学文选》，见《尼采文集》。

③ 同上，见《尼采文集》。

天尤人的姿态以掩饰自己阴暗用心,把艺术的目的同知识、教会、种族利益或哲学的目的混为一谈,实际取消了艺术自身真正的价值,迎合不同人群的口味,充当大众的麻醉剂和鸦片酏。

摇摇尼采又叫现代艺术是“施暴政的艺术”,即不顾艺术的特性,粗暴而蛮横地在艺术中强迫推行某种“形象逻辑”,将题材简单化为公式,粗糙地堆积上混乱不堪的感官的东西,由公式对形式施强暴。

摇摇与此同时,尼采也反对那些“颓废艺术家”,“他们根本上虚无主义地对待生命,逃入形式美之中,逃入精选的事物之中,……‘爱美’不一定是欣赏美和创造美的一种能力,它恰恰可以是对此无能的征象”。^①

摇摇在尼采的格言式的论述中,经常能够看到对艺术的两种截然不同的态度。对理想中形而上性质的艺术,他是充分肯定,极度赞颂的,而对现代社会实际生活中的艺术,则采取严峻的批判。我们看到,对一般的审美观念和审美科学,他有时也极尽挖苦之能事。如在《偶像的黄昏》中他说过:“归根到底,人把自己映照在事物里,他又把一切反映他的形象的事物认作美的:‘美’的判断是他的族类虚荣心”;又说:“没有什么是美的,只有人是美的:在这一简单的真理上建立了全部美学,它是美学的第一真理。我们立刻补上美学的第二真理:没有什么比衰退的人更丑了,——审美判断的领域就此被限定了。”^②在这里,尼采和文艺复兴以来的人文主义传统截然不同。他站在反人类中心主义的立场,一下子就抓住了以人本为根据的审美观念和美学的要害。只要对人稍做一点具体分析,这种审美观念和美学就会立即暴露出自己的背谬之处,因

① 尼采:《权力意志》,异源原愿施愿网

② 《悲剧的诞生·尼采美学文选》,猿猿页。

为人并不是抽象的类概念,而是一定历史、社会条件下众多的不同存在与复杂构成。

摇摇同样的道理,尼采一方面对生命力顶礼膜拜,一方面又对现代人无情耻笑。如果我们不明白尼采这样的分析批判的立场,就会产生困惑:难道现代人不同样禀赋有生命?关键恰恰在于,对尼采而言,生命力是具有无限生机的蓬勃本源,而现代人则是衰败、退化的变种,所以他嘲骂他们“跛脚”、“伪善”、“贪婪”、“撒谎”,不一而足。他借查拉图斯特拉之口对他们说:“你们的欲望自觉有罪,所以你们现在要诽谤欲望”^①。这里的矛头,也暗暗针对着把“舍弃意志”说成是艺术全部目的的叔本华。

摇摇酒神精神与悲剧理想

摇摇作为原始生命力的化身,而和现代社会的颓丧生命尖锐对立的理想人格,是通过查拉图斯特拉倡导的“超人”或“超英雄”。生命力在艺术中的表征,则是酒神狄奥尼索斯。

摇摇尼采在《悲剧的诞生》中,阐明了酒神在悲剧形成中的重要作用。酒神最初与日神并举,用以说明古希腊艺术的两种最基本的审美模式。尼采后来一系列的论著也都提到酒神,并进一步作了强调,突出了酒神的重要性。他认为,自己引进希腊神统中处于边缘地位的狄奥尼索斯,不仅有利于提倡“一种满溢的生命感和力量感”,而且是对德国乃至整个西方艺术文化的最大贡献。

摇摇尼采宣布,是他第一个将酒神当作希腊灵魂的最精华部份,加入到将理性主义和希腊审美精神融合为一体的历史性努力中来,从而纠正了这方面的最大偏误。他不否认,歌德及文克尔曼在向德国民族引进希腊艺术精神方面做了开创性的工作,但又指出,他

① 《悲剧的诞生·尼采美学文选》,凤凰页。

们的“希腊的”概念排除了古希腊艺术的根本要素。“歌德不理解希腊人。因为只有在酒神秘仪中,在酒神状态的心理中,希腊人本能的根本事实——他们的‘生命意志’——才获得了表达。”^①

摇摇为什么要突出和强调酒神呢?尼采解释说,“一切生成和生长,一切未来的担保,都以痛苦为条件……以此而有永恒的创造喜悦,生命意志以此而永远肯定自己,也必须永远有‘产妇的阵痛’……这一切都蕴含在狄奥尼索斯这个词里:我不知道有比这希腊的酒神象征更高的象征意义。在其中可以宗教式地感觉到最深邃的生命本能,求生命之未来的本能,求生命之永恒的本能”^②。在希腊神话中,狄奥尼索斯是天神宙斯和塞墨勒公主的儿子,母亲塞墨勒怀他时,天后赫拉出于嫉恨,设计害死了塞墨勒,宙斯只好剖开其母腹部,将胚胎中的酒神取出,放进自己的大腿肚中孕育,到时候又剖开大腿将他生出来,而他自己每到冬天都不得不死去,等到第二年春天再重新复活。因此狄奥尼索斯倍受生育的焦灼和生命的困扰,在他身上浓缩了人生的痛苦和求生的意愿。尼采认为,生命的本质就是痛苦,又以乐观的精神超越这一痛苦。酒神就是生命精神的最好象征。

摇摇这里的分歧还在于,德国狂飚运动以来的启蒙主义,是“按照德国习性,根据希腊哲学家来判断希腊人,例如把苏格拉底学派的庸俗特性当作理解希腊本质的启示”^③的。而尼采,则设法获致希腊的本来习性,回到了苏格拉底以前,回到了哲学家之前的诗人,以神性的源头活水来荡涤理性的“泥沼”。这是尼采思想的取向,因此也被称为非理性主义。

① 《悲剧的诞生·尼采美学文选》,第14页。黑体原有。

② 同上,第14页。黑体原有。

③ 同上,第14页。

摇摇在尼采看来,酒神就是最早的诗人、歌手和舞者,古希腊的酒神宴上产生了音乐和抒情诗,酒神可以说是艺术的创始人。不过他强调,在崇拜酒神的希腊人和崇拜酒神的野蛮人之间横隔着一道鸿沟,后者的酒神节(如巴比伦的萨克亚节)更多保留着原始生殖意味的“性放纵”,而希腊酒神宴乐,以日神精神克制原始酒神的放荡,含有一种救世节和神化日的意义。希腊人的明智,就表现在面对汹涌而入的更野蛮的酒神崇拜(这一崇拜在古代世界其它部分极为盛行),以日神的庄严进行了充分的抵御,超越了感官主义。结果二者达成妥协,酒神节就是和解的一种形式。二者虽取得和解,但仍时有斗争。其中,酒神代表着对人来说是根底性的东西,日神则代表节制与适度。古希腊的神话传说和荷马史诗所描写的奥林匹斯文明秩序对泰坦巨人族的胜利,也反映了这一点。

摇摇以后希腊艺术的发展,就按照这一既和解又斗争的模式进行。以酒神的“醉”为审美特征和艺术境界的,是非造型艺术的音乐和抒情诗;以日神的“梦”为审美特征和艺术境界的,是造型艺术的雕塑和史诗,史诗的咏诗人(及后来演说家)的姿态同样具有雕塑美,而二者的最高综合是悲剧,酒神的艺术直观和日神的艺术直观分别由歌队与演员得到表现。不同于已有的观点,尼采这样说明歌队的独特作用——

摇摇摇摇……最直接的效果在于,城邦、社会以及一般的人与人之间的裂痕向一种极强烈的统一感让步了,这种统一感引导人们复归大自然的怀抱。……这一个……体现为自然生灵的歌队,这些自然生灵简直是不可消灭地生活在一切文明的背后,尽管世代更替,民族历史变迁,它们却永远存在。^①

摇摇但歌队的作用、位置与功能,并非固定不变。借助于酒神颂特

^① 《悲剧的诞生·尼采美学文选》,凤凰页。

殊的表演形式,及更为根本的希腊人神话思维中的“变形”观念,和由此而来的戏剧表演忘却自我而进入他人角色的特点,歌队作为酒神的化身,直观到身外的另一幻象——日神的幻象,并随之发生转换。所以尼采主张“把悲剧理解为不断重新向一个日神的形象世界进发的酒神歌队”,“是酒神认识和酒神作用的日神式的感性化”^①。不妨补充说,这一变化就是在歌队和剧中人的对话里完成的。就这样,古希腊的悲剧在酒神和日神的携手和转身拥抱之中诞生了。悲剧把跨入文明的门槛的人类,从最初的人和自然的隔阂,重又引回到人和大自然的融洽合一。

摇摇与此同时,演员虽表现为日神的形态,却体现着酒神的精神。在日神耀眼的光芒下,隐藏着酒神的身影。不同的剧中角色,无非是酒神的分化,戴着各不相同的面具。如索福克勒斯笔下的奥狄甫斯,被动地承受神旨的簸弄,慨然做出了牺牲,因此是戴着圣徒的消极面具;而埃斯库罗斯笔下的普罗米修斯,主动地为人间窃来神火,创造了一个新世界,因此戴着艺术家的积极面具。一言以概之,“日神用譬喻形象向歌队说明了它的酒神状态”^②。

摇摇显然,在尼采看来,希腊艺术审美的主要特征,并非单纯造型艺术象征的“静穆”(这是文克尔曼提出来的非常有影响的观点),而是贯串于各种艺术中、尤其以悲剧为最高形式,通过酒神和日神分别象征的两种审美直观的和解、斗争及转化。在悲剧诞生以前,各种艺术形式还是分散的、部分的,还没有合成整体,也不可能完全从“原始痛苦”中走出来。所谓“原始痛苦”,正是人类从一开始就意识到自己的生命是“终有一死”的有限存在的根本性痛苦。而悲剧能够对此采取了可贵的超越态度:“每部真正的悲剧都用

① 《悲剧的诞生·尼采美学文选》,见《尼采文集》第1卷,第107页。

② 同上,第107页。

一种形而上的慰藉来解脱我们 :不管现象如何变化 ,事物基础之中的生命仍是坚不可摧和充满欢乐的 ” ,“悲剧以其形而上的安慰在现象的不断毁灭中指出那生存核心的永生 ”。①

摇摇从这里 ,得出了希腊艺术审美的另一主要特征 ,即顽强的生存意志或生命力对人生的痛苦及苦难的正视与超越。悲剧艺术所体现的 ,并不是通常认为的“悲观 ” ,即那种在神或命运的捉弄之下的无奈悲鸣或“听天由命 ” ,甚至是进而否定人生全部意义的虚无主义。正如尼采所说——

摇摇摇摇悲剧永不能替叔本华意义上的所谓希腊悲观主义证明什么 ,相反是对它的决定性的否定和抗议。肯定生命 ,哪怕是在它最异样最艰难的问题上 ;生命意志在其最高类型的牺牲中 ,为自身的不可穷竭而欢欣鼓舞……不是为摆脱恐惧和怜悯 ,不是为了通过猛烈的渲泄而从一种危险的激情中净化自己 (亚里士多德如此误解) ;而是为了超越恐惧和怜悯 ,为了成为生成之永恒喜悦本身——这种喜悦在自身中也包含着毁灭的喜悦。②

摇摇这段话是尼采 ~~尼采~~ 愿年于《偶像的黄昏》中写下的。他补充说 ,这是悲剧诗人的心灵的揭秘 ,这就叫做“酒神精神”。

摇摇把《悲剧的诞生》和《偶像的黄昏》前后的表述结合起来 ,我们可以看得很清楚 ,究竟什么是酒神精神 ? 酒神精神并不是原始生命力或欲望的自然主义状态 ,是它们的无限止放纵与发泄 ,而是历经人间苦难 ,直面一切痛苦 ,意识到人生短暂 ,又坚信生命永恒的不屈信念。即使说“悲观主义 ” ,那也属于“强者的悲观主义 ” ,它是和尼采的悲剧理想相一致的。正因为这样 ,尼采号召大家做

① 《悲剧的诞生·尼采美学文选》,《~~尼采~~》页。

② 同上,《~~尼采~~》页。黑体原有。

“悲剧艺术家”,并以自己是有史以来“第一个悲剧哲学家”而骄傲。

摇摇与此同时,尼采心目中十分清楚,纵然在古希腊,悲剧理想也只能实现于一时。以悲剧三大诗人的最后一位欧里庇得斯为界石,在史诗是生活的知识宝库的意义上,悲剧蜕变为“戏剧化的史诗”。戏剧艺术走向世俗化,神灵世界趋于毁灭,对酒神和日神的信仰均遭到遗弃,流行开了浅薄的“希腊式的乐天”,观众喜欢上喜剧,连悲剧作品也迁就这种口味。“爱智之学”占了上风,苏格拉底的审美知性主义提倡“知识即美德”,导致“理解然后美”,欧里庇得斯的悲剧竟以形象地宣讲生活常识为满足,悲剧彻底走向沉沦。到了现代,“悲剧艺术家”更属凤毛麟角。尼采一度曾把希望放在瓦格纳身上,以为他可以承担起复兴真正的悲剧艺术的重任。但不久,瓦格纳就在音乐作品中暴露出隐秘的基督教蒙昧主义和狭隘的民族主义,最终也逃不脱沦为“颓废艺术家”和“音乐戏子”的可悲命运。

摇摇可以说尼采仍继续相信,艺术有拯救的作用,但他觉得更紧迫的任务,是要以酒神精神拯救艺术。

摇摇音乐和象征

摇摇尼采对音乐艺术表现出特殊的关心,因为对他而言,理想的悲剧艺术就由酒神音乐发展而来,并保留了酒神音乐的精髓。他说:“在悲剧中,我们有从音乐中再生的悲剧神话,……音乐和悲剧神话同样是一个民族的酒神能力的表现,彼此不可分离。”^①

摇摇在这之前,谢林和黑格尔的艺术哲学都涉及音乐,但观点十分简略。谢林继承了毕达哥拉斯音乐的和声即宇宙的和谐古老见

^① 《悲剧的诞生·尼采美学文选》,周国平译。

解,认为音乐的节奏、和谐(和声)和旋律,是宇宙中始初最纯粹的运动形式,和天体运动相一致。黑格尔对音乐,除了将它同造型艺术和诗歌艺术比较异同外,基本遵循形式和内容二分法,主张音乐是靠声音作用于情感未经开放的深层心理的,而关键还在其内容,即诉诸心灵的精神洋溢的情感及声音对其的表现。涉及表现手段时,指的也是节奏(包括时间度和拍子)、和谐(和声)和旋律。

摇摇叔本华对音乐评价颇高,既把音乐当作众多艺术的一个门类,又把音乐视为同理念一样,是意志的客体化。尽管他认为艺术总体上是在表达一个理念,但音乐是例外,它“乃是全部意志的直接客体化和写照,犹如世界自身”^①,因而音乐也就有了和理念做平行的类比的可能性。从低到高的音阶,对应着从无机的物理界到最高级的动物界,曲调则描述着意志最隐秘的历史,而且音乐的语言还是最大程度的普遍性。这是叔本华对音乐非同寻常的表现力和感染力的一种解释。从中,叔本华还引导出他关于艺术高于人生、高于世界的推论:“艺术所完成的在本质上也就是这个可见的世界自身所完成的,不过更集中、更完备、而具有预定的目的和深刻的用心罢了。因此,在不折不扣的意义上说,艺术可称为人生的花朵。如果作为表象的整个世界只是意志的可见性,那么,艺术就是这种可见性的明朗化。”^②谈到音乐艺术时,叔本华克服了自己关于艺术的目的在传达理念的见解。

摇摇尼采在艺术审美观中,音乐和酒神、悲剧实为三位一体,属于生命力的表征。因此从一开始,音乐艺术就被抬到至高无上的地位。

摇摇尼采认同席勒的诗人的体验,指出艺术创作的过程中首先有

① 叔本华:《作为意志和表象的世界》,第1页。

② 同上,第2页。

“音乐情绪”出现,而后才有意象的显露,这对古代的歌咏者和乐师来说尤其如此。这时候音乐就作为生命和自然及其痛苦与冲突的充盈与流溢而产生了。但尼采不赞同叔本华所说的音乐是“主体”或“主观”的表现,因为他认为“主观艺术与客观艺术的对立,在美学中是根本不适用的”^①。对他来说,音乐复现着生命力的原生形态,“上摩苍穹,下临大地”,以肉体 and 灵魂一致的方式从事“世界肯定和生命圣化”^②。这听上去有点玄虚,却符合尼采一贯的思想。

摇摇音乐之后,民歌全力以赴追随音乐的旋律,“民歌首先是音乐的世界镜子”^③;抒情诗则以意象图解音乐;而悲剧的最古老形式,也只是“合唱”而不是“戏剧”,悲剧中的歌队以迷醉式的兴奋,载歌载舞,再现酒神音乐的精魂。

摇摇需要注意的是,尼采认为,在音乐和语言之间存在着无法逾越的距离——

摇摇摇摇语言绝不能把音乐的世界象征圆满地表现出来,音乐由于象征性地关联到太一心中的原始冲突和原始痛苦,故而一种超越一切现象和先于一切现象的境界得以象征化了。相反,每种现象之于音乐毋宁只是譬喻;因此,语言作为现象的器官和符号,绝对不能把音乐的至深内容加以披露。^④

摇摇这里所说的“太一”是人和自然融合为一体的统一体,是二者尚未分裂为主体和客体之前的有机结晶,它先于一切现象,也超出一切现象之上,对其奥秘的窥探与把握是通过象征进行的,音乐就是这样的象征的艺术。所以尼采说,“与音乐相比,一切借用言词

① 《悲剧的诞生·尼采美学文选》原页。

② 尼采：《权力意志》，异境译。

③ 《悲剧的诞生·尼采美学文选》原页。

④ 同上 原页。

的传达都是无耻的方式,言词使内容变得稀薄而愚蠢,言词抹煞个性,言词化神奇为腐朽。”^①

摇摇出自上述观点,尼采反对将音乐当成一种特殊的语言,即发自内心又向内心倾诉的“情感的直接语言”。他提倡“纯音乐”——摇摇摇摇“纯音乐”或者是形式本身,此时音乐处在原始状态,按照节拍和不同强度发出的声音即可给人快感;或者是无需诗歌便可领会的形式所表达的象征,此时两种艺术在长期发展中业已结合,音乐形式终于完全同概念和情感交织在一起。^②

摇摇尼采解释了,为什么人们会倾向于将音乐当成特殊的语言或同语言混为一谈,那是由于歌曲、歌剧的反复演出让大家习惯了,声音艺术占据了象征手法的广大领域,导致理智产生了误解。真实的情况是,“音乐并非自在地深刻和充满意义的,它并不表达‘意志’、‘自在之物’。”^③他再次明确地表示,不同意叔本华的见解。

摇摇尼采强调音乐和象征的联系,这一点非常接近文学上的象征主义,尤其当他把自己的见解推广到别的领域,断言“对于真正的诗人来说,借喻不是修辞手段,而是取代某一观念真实浮现在他面前的形象”^④时,他就在毫不退让地坚持,艺术应当在人和自然融汇为一的前提下,直接关联生命力的精灵。在谈到绘画艺术时,尼采同样要求现代画家效法“那些不事阅读、只想用眼睛来享受的古代大师”,做“纯粹的画家”,而不要在绘画中“表现哲学”、“参悟宗教”、“寻找历史悲剧”或“挖掘风俗情节”。^⑤

① 尼采:《权力意志》,见《尼采文集》。

② 《悲剧的诞生·尼采美学文选》,见《尼采文集》。

③ 同上。

④ 同上,见《尼采文集》。

⑤ 参阅尼采:《权力意志》,见《尼采文集》。

摇摇因此 ,所有的修辞、说明、制造或加强效果的手段、从外部附加上去的东西 ,对真正的艺术都是多余的。

摇摇正由于这一点 ,尼采断然同他曾推崇过的瓦格纳分道扬镳。他最终发现 ,瓦格纳在对音乐艺术进行浪漫主义的文学化 ,以至“音乐成了‘理念’”^① ,并为追求剧场效果几乎是病态地扩大音乐的表现手段 ,用痉挛的激情和过度的亢奋来掩饰艺术上的精疲力竭。在《瓦格纳事件》一文中 ,尼采指责他“严重败坏了音乐” ,是“艺术堕落的形象” ,尖刻地挖苦他是“卓越的现代艺术家”、“现代音乐中最伟大的工笔画家” ,从尼采本人的音乐观来看 ,这样的抨击并不过分。相对于浪漫主义 ,尼采有时会肯定“古典主义” ,这种“古典主义”其实指的是古希腊酒神艺术 ,而不是别的。

摇摇关于艺术属于哪种类型 ,到尼采所在的 19 世纪末已经形成了各种不同的看法。一种是复制型 ,认为艺术是自然的复制 ;一种是表现型 ,认为艺术是表现情感的 ;一种是诠释型 ,认为艺术是说明某个真理的 ;一种就是尼采主张的象征型 ,认为艺术是完美统一的宇宙(“太一”)的象征。所有这些歧见 ,反映的正是艺术审美方式的自我认识 ,全面地看 ,这些方面实际上都程度不同地包含在艺术审美中。但在 19 世纪末期 ,审美通过象征 ,和生命的秘密冲动形成联系的方面 ,开始更多受到注意和重视 ,象征主义转而占据了上风 ,则是一个普遍的倾向。

摇摇为艺术而艺术和艺术化人生

摇摇尼采所要求的“纯音乐” ,使人很自然地联想起 19 世纪末叶颇为盛行的“为艺术而艺术”的主张。但实际上 ,他是反对“为艺术而艺术”的。

① 《悲剧的诞生·尼采美学文选》,第 10 页。

摇摇“为艺术而艺术”是19世纪中叶法国象征派诗人波德莱尔和戈蒂叶在一次交谈中率先提出来的,但他们自己没有做更多的理论阐述。传入英国后,牛津大学学者配特(1869~1932)在他所著的《文艺复兴研究》(1914)一书的“结论”中,将“为艺术而艺术”改写成“为了艺术而渴求美和热爱艺术”。由于前拉斐尔画派的创作活动和艺术成就,这一主张造成了一定影响。以后在配特周围形成了一个文人和画家的小圈子,又称“牛津唯美派”,其中最杰出的人物是王尔德(1860~1900),他也被公认为是唯美主义(即审美主义)的主要代表。

摇摇王尔德的对话录《谎言的衰朽》(1893年发表,后收入1895年出版的《意图集》),较为系统地说明了“为艺术而艺术”的主张。他概括为一句话:“艺术除了表现自己以外从不表现任何东西”,并称是他的“新美学的原则”^①。具体说,又可分为四条原理:第一,“艺术除了表现它自身之外,不表现任何东西,它和思想一样,有独立的生命,而且纯粹按自己的路线发展”;第二,“一切坏的艺术都是返归生活和自然造成的,并且是将生活和自然上升为理想的结果”;第三,“生活模仿艺术远甚于艺术模仿生活”;第四,“撒谎——讲述美而不真实的故事,乃是艺术的真正目的”。^②

摇摇“为艺术而艺术”的主张,无论开始波德莱尔的提出,还是后来王尔德的发挥,都有强调艺术的独立地位、反对艺术的道德化倾向、注重艺术的形式美的积极意义,对此尼采是共鸣的。但它以极端形式表达的艺术无目的论或无意义论,则是尼采无法接受的。他从自己的生命力哲学出发责问道:“艺术是生命的伟大兴奋剂

① 《王尔德全集》第1卷,中国文学出版社1986年版,145页。

② 同上,145页。

(~~尼采著作~~)怎么能把它理解为无目的的、无目标的,理解为为艺术而艺术呢?”^①不仅如此,他还从方法论上,尖锐地指出“为艺术而艺术”的提法,隐含着用任意构造的逻辑概念抹煞生活实际状况的危险,“这样一来,人们就把一个虚假的对立搬进了事物,结果造成对现实性的否定。”^②尼采认为,为表明改革现实的信念,人们经常针对现实生活状况,提出一些理想的口号,这是不错的,但不应该为了这概括的结果,转而攻击、诋毁和削弱现实。“为艺术而艺术”的说法就否定了现实存在的根本目的,类似的提法还有“为道德而道德”或“为美而美”、“为真而真”、“为善而善”,尼采说它们无非都是“憎恨现实”的不同形式。说到底,“艺术、认识、道德,三者都是手段”,它们的宗旨都在于“提高生命”,不应当“把它们变成了生命的对立面”。^③

摇摇尼采以哲学语言表达的对现实的重视——更确切说是对现实的生命存在的重视,令人联想起现实主义小说家左拉评论马奈的现代派绘画时的一句话:“‘现实’在此是个固定因素。”^④事实上,艺术审美不可能让自己的目光完全从现实移开,问题只在于它对现实的关注经过了什么中介,最终呈现为什么形态。

摇摇即使是“为艺术而艺术”主张,其随后形成的唯美主义即现代审美主义,也有自己同现实生活发生关联的特殊方式。这就是王尔德已经点明的让“生活摹仿艺术”,或者说让生活成为艺术。从波德莱尔到王尔德,他们都置艺术于生活和自然之上,并把艺术绝对化、偶像化,要求在日常生活中实现艺术化。他们不仅这样提

① 《王尔德全集》第 源卷,中国文学出版社 圆园园年 版, 猿猿 页。黑体原有。

② 尼采:《权力意志》。 异 圆 页

③ 同上。黑体原有。

④ 引自弗兰西斯·弗兰契娜等编:《现代艺术和现代主义》,上海人民美术出版社 圆 年 版, 源 页。

倡,也这样身体力行,实施生活摹仿艺术的主张。

摇摇王尔德在这方面做得最突出,也最典型。他不仅以“带着一个使命的浪子”自命^①,而且在伦敦上流社会的沙龙和巴黎的社交界,都兴致十足、惟妙惟肖地扮演着一个风流倜傥的艺术家角色。同时代的法国作家安德烈·纪德回忆王尔德的一段话十分生动传神:“在巴黎,只要他一来,他的名字便口口相传;人们传诵着几个荒诞的轶事:王尔德是那个吸全过滤嘴香烟的人,他在街上散步的时候手里拿着一朵百合花。因为他对欺骗上流社会的人士很在行,他懂得如何在他真正的人格外面罩上一层有趣的幻影,他扮演得有声有色。”^②而王尔德回答记者采访的问题,是否确有那些事时,更是故弄玄虚地说:“那样做毫无意思,但让大家相信有人那样做了,那就是个胜利。”^③他在 1904 年访问美国和加拿大期间,更是不惜招摇过市,身体力行,从发型、衣饰到言行举止,无不标新立异,追求他心目中的美,并公开批评新大陆的建筑和装潢,丝毫不懂艺术,丧失了任何一点美的情趣。

摇摇情趣或格调,那就是唯美派的艺术美的核心。王尔德通过他的剧作《不可儿戏》的女主角关多琳之口宣布:“处理重大的事情,最要紧的是格调,不是真情。”^④。格调,是最能表现贵族式优越的东西,是感性与灵性的一种结合。有了格调,激情、冲动、惊颤等感性体验,才能升华到审美愉悦。对格调的刻意讲究,使王尔德及其笔下的剧中人和其他文学人物,一心要把自己和周围的一切,琢磨成一件耐人寻味的艺术品:衣着、饰品、饮食、起居、谈吐、风度、寓

① 《王尔德全集》第 缘卷,中国文学出版社 圆园园年 版 猿园页。

② 同上 纒_四頁的注释。

③ 《纽约世界报》1980年11月18日，转引自孕产期营养保健手册，中国医药出版社。

④ 王尔德：《理想丈夫与不可儿戏》，辽宁教育出版社，1995年版，52页。

所、摆设、图书、收藏……种种方面都务求优雅精致。除此之外,还要加上漫不经心的神情、松弛慵懒的举止、逢场作戏的心态,所有这些就构成了所谓艺术化的人生。这种艺术人生富于展示性,带有舞台表演的全部审美特征。难怪王尔德说:“我采用了戏剧,这个众所周知的最客观的艺术形式,把它变成了像抒情诗和十四行诗一样的个人表达形式。”^①

摇摇尽管王尔德否认艺术是时代的产物,究其实质,“为艺术而艺术”和提倡生活艺术化,仍然是西方现代社会的现实条件所激发的一种反应。波德莱尔在 1859 年沙龙画展的评论中提出:“不存在绝对永恒的美。……每种表现形式的独特元素来自情感,正如我们有自己独特的感情,我们也有自己独特的。”^②他所说的“我们自己独特的美”和王尔德的“新美学”,其实都是用以抗衡工业化和商业化的现代市场文明的凭仗。波德莱尔曾强调了他们这一批人的反叛性质和对抗姿态:“无论他们为自己赢得的名称是柯林斯人,是自以为是者,是纨绔子弟,是雄狮,抑或是浪子,他们的本原都是一个。他们都有一个共同的特点,即对抗和反叛。他们都代表着人类的傲气中最优秀的成分,那就是需要与琐屑卑微进行斗争,并且将它摧毁。”他相信,这是“英雄主义在各个颓废时代的最后一缕微光”。^③而王尔德则感叹:“在这动荡和纷乱的时代,在这纷争和绝望的可怕时刻,只有美的无忧的殿堂,可以使人忘却,使人欢乐。我们不去往美的殿堂还能去往何方?”^④他所推崇的贵族式的优雅格调,实际也不过是英国维多利亚女王时期中产阶级所向往的审美趣味和生活模式。

[illegible]

② 引自弗兰西斯·弗兰契娜等编：《现代艺术和现代主义》，184页。

③ 波德莱尔：《我心赤裸》，中国广播电视出版社 1999 年版，猿苑页。

④ 《王尔德全集》第 9 卷 105 页。

摇摇审美主义或唯美主义缺乏深刻的哲学根据,提倡“生活摹仿艺术”意味着直接面对感官化的生存方式,无论在理论上或实践上,它都解决不了格调情趣和感官欲望的冲突。王尔德本人,也克服不了情欲的纠缠,陷入了同性恋的官司,搞得身败名裂,结果在世俗眼光中招来众多物议,以至唯美主义一度成了贬义词。但今天人们已经懂得更全面地看待他们:“颓废的、吹毛求疵的唯美主义者,决不是心血来潮。他们巧妙地把艺术理论变成了各种有过激危险倾向的观点。这些观点正确地反映了现代世界艺术家们的困境。”^①而且更重要的,由唯美主义肇其端的现代审美主义,在后来的 20 世纪又重新出现,并形成相当规模的潮流,同样影响到人们的艺术观和生活方式。

摇摇科学实验的方向

摇摇尼采的非理性主义排斥科学,但并不等于他的艺术哲学中完全没有科学性质的思考。他曾指出:

摇摇摇摇美学状态充满了信息手段,同时,对刺激和符号极端敏感。它是生物间信息性和传播性的顶峰——是语言的来源。语言就从这里发源:即声音语言和举止语言和眉目语言。

.....

摇摇任何成熟的艺术都有一整套定则作为基础。从这个意义上说,定则也是语言。定则是伟大艺术的条件,而不是艺术的障碍.....^②

摇摇这里所说的“语言”是广义的,不止声音上,也包括动作举止和眉目表情,更确切说应该是“符号”。以符号和信息观点来探

① 吉尔伯特和库恩:《美学史》下卷,254页。

② 尼采:《权力意志》,第144页。

讨美学,并寻求其中的定则或规律,是一种科学的方法,从中再度反映出科学进展对艺术审美的影响。

摇摇19世纪后期是自然科学发展的又一重要时期,光电磁现象的发现极大地推进了物理学、化学及宇宙学的研究,在人们眼前打开了一个全新的世界,经验科学成功地转型为理论科学。在科学的巨大成就的鼓舞中,艺术审美领域也出现了建立艺术科学的动议。德国学者格罗塞在《艺术的起源》(1902)中就宣布,狭义的同思辨哲学联系的艺术哲学已经过时,广义的包括艺术评论在内的艺术哲学又缺乏统一的思想基础,所以黑格尔的艺术哲学只剩下了“历史上的兴趣”。^①为此他要创立一门借鉴人类学方法、以观察为基础的艺术科学,从研究原始艺术开始,“从底层开始攀登”,“慢慢地攀登上去”,最终实现艺术科学的目的——“不是为了应用而是为了支配艺术生命和发展的法则的知识”。^②

摇摇这种不满艺术哲学的形而上学性质,希望以科学的观察或实验方法来解决艺术审美问题的倾向,是19世纪后期西方思想又一普遍潮流。莱比锡大学教授费希纳(1801~1881)在其所著《美学导论》(1876)一书的序言中,把同思辨哲学联系紧密的艺术哲学体系,称为“自上而下”,因为它是从一般的理论前提和预设出发再深入到艺术的具体分析中去的;他认为正确的途径应该是“自下而上”,即从艺术审美的各种事实出发,再谨慎地逐步上升到综合和概括,得出一般性结论。费希纳本人是实验心理学的创始人,他把实验心理学的研究方法引进了美学和艺术哲学的研究,著有《论实验美学》(1875),因此也被誉为现代科学美学和艺术心理学的创始人。

① 格罗塞:《艺术的起源》,商务印书馆1958年版,100页。

② 同上,100页。

摇摇费希纳认为,美学是心理学的一个特殊部门,审美则是一种“心理—物理”现象。他试图通过心理实验,确立和解释各种令人愉快的单纯的形式,以解释艺术审美的独特机制。费希纳发明了三种基本的实验方法:一是选择法,从大量几何图形中依次选出自己喜爱的图形;二是制作法,画出自己喜爱的图形;三是常用物测量法,通过测量人们平常喜爱的用物的形状、大小比例等。通过统计、比较、分析,得出的一个重要结论是,人们偏爱“黄金分割”比例构成的图形^①。在《美学导论》中,他还归纳了五条审美机制得以发生的心理规则,通常大家接受的有经验界限^②、多样统一、和谐、清晰、联想等。在后来的发展中,艺术心理学也相当重视移情的作用。

摇摇尽管大力主张并实行“自下而上”的研究法,但费希纳的本意,还是想把经验方法和理论方法结合起来,进而把经验的事实上升为理论科学。不过在后一方面,他不算成功,理论上的创见极其有限,基本重复了德国古典美学的见解,虽也注意审美联想,但受康德影响,更强调“无偏见的鉴赏”和“独立的形式”,具有明显的形式美学的特征。具体实验方法也有不够严密科学的弊病,设计的测试法过分简单,不能解释复杂的审美过程及更关键的艺术创造活动,在当时和以后都招来不少批评。

摇摇格罗塞的情况是类似的。他的艺术科学规划宏大,兼有艺术哲学和艺术史,也打算使自己的艺术科学成为理论科学而不是经

① 所谓“黄金分割”,是指部份线段对总线段的比等于剩余线段对这部份线段的比,比例约为 $\frac{\sqrt{5}-1}{2}$,近似值为 $\frac{1}{1.618}$ 或 $\frac{1.618}{1}$ 等。

② 费希纳本人称为“审美中值原理”,即人们对经验到的刺激,只有在中等适当程度上才能习惯接受,否则过度了容易疲乏,不够则会引起不满,二者都不可能产生美感。对此,阿恩海姆批评说,这只不过反映了新古典主义的艺术趣味。见其所著《艺术心理学新论》,商务印书馆 1981 年版,200 页。

验科学,但其实只限于艺术人类学的研究。这都表明,认为艺术哲学的科学化会使“美学研究的完整性处在危险中”^①的担心并非多余。

摇摇不管怎样,艺术哲学的科学化和非理性化一样,预示了未来世纪西方关于艺术审美的研究的又一主导方向。形而上学性质的美学或艺术哲学将进一步消解,艺术和审美的沉思会更加走近艺术活动的实际。

① 吉尔伯特和库恩:《美学史》下卷,255页。

结摇摇语

摇摇以上,我们大体考察了从古希腊到 20 世纪,西方各个历史时期围绕着艺术和审美问题进行的探索,既有实践的创作,也有理论的沉思。就像旅游者选择路线一样,出于某种原因,我们没有巨细无遗地深入到每一方面,但基本的脉络与面貌还是呈现了在我们面前。

摇摇一个总的印象是,西方人对艺术和美的体认,从来就在变动不居中。如果说对于美,形而上学还相信在具体事物之外或之上,有一种共同的或普遍性质的美的属性,如亚里士多德所说,“善与美是不同的,因为前者总实现于行为之中,而后者体现在不动的事物中”,^①而艺术则始终歧义丛生。最初它指的是工匠的技艺,以后才逐渐生发出今天的意义,称为“美的艺术”或“自由艺术”。即使在今天,艺术的界线同样无法划得很清晰。试问:为什么超现代的抽象画是艺术,普遍人的涂鸦就不能算艺术?为什么报名照不算艺术,有的人像摄影又属于艺术?……这都不是轻易说得明白的。按照德国学者克劳斯·博格斯特的《艺术判断》一书看法,艺术本身的质的规定,和进行何为艺术何为非艺术的判断的质的根据,二者都永远很难有明确的论断。不仅如此,艺术的地位、功能与作用也都在变化中。从受轻视、遭贬斥排挤,到有了合法存在的权力,再到被赋予克服理性的偏差、整合人性的缺陷、改变生活的状况、充当人生的理想和崇高职责,艺术的社会角色一直在迁移和

① 亚里士多德:《形而上学》,商务印书馆。

放大。

摇摇事实上,有关美的概念,或“美是什么”的答案,也不是一成不变的。截止于 19 世纪末,我们已经见到了多少形形色色的说法与主张?真可谓众说纷纭,莫衷一是。有的只是片言只语,有的却构建了庞大的体系,有的专门著书立说,有的则在谈别的话题时连类而及。其中每一种观点,都既有一定道理,也有不足或破绽,没有人被公认为是彻底揭开了美神的面纱的。“美是难的”,仿佛成了一道永恒的诅咒,笼罩在上方天顶,阻碍着我们向前迈出冲破魔圈的决定性一步。

摇摇于是,就留下了一些疑点,让后来者继续深思。归纳起来主要是两个问题。

摇摇(一)摇有关艺术审美的研究能否成为真正的科学?艺术和审美如此令人捉摸不定,人们相信它们源自神秘的幻想和无意识的心绪,又以无限错综繁复的方式,通过情感、想象、理智判断的组合作用,最终结晶为形式多种多样、风格大相径庭的艺术作品。如果运用科学或哲思的方法去分析它,得出来的抽象结论,会不会有损它的丰富性、具体性和生动性?对这个问题,19 世纪的西方思想倾向于完全取消美学,由艺术哲学取而代之。不过,不少人在反对形而上学的同时,又滑向了另一极端。他们满足和局限于个别的零碎的审美经验,从而排斥任何理论的概括与哲理的思考,这样就把个别的经验,甚至感官性的东西,当成了美的真谛。所谓的艺术哲学,也更多成了艺术批评、艺术史研究,或至多是艺术理论的东西,只见树木而不见森林,随意性大而严谨性小,个别性强而总体性差。是否这就是艺术审美研究的唯一出路呢?

摇摇(二)摇怎样看待美的属性或本质?既然对“美是什么”的疑问,久久悬而未决,为什么就不能改换思路,问一问“美是怎么样的”?这意味着从追问美的本质,转到考察美的存在。这样就

美的物品和美的存在做了区分,面对一个我们认为是美的事物,首先聚集的是美在其中显现或到场的缘由。需要解释清楚,为什么这个事物我们会判断它美?为什么有一类活动是审美活动?等等。由此,美学研究把美的存在牢牢放在探讨的中心,而不是总在造成美的外部原因上面兜圈子,从而确保了美学的自主性与内在性。在反对本质主义的同时,也反对将感官经验直接等于美的经验主义,因为即使在艺术审美活动中,美也并不始终在场;即使美敞亮的场合,也可能随时被遮蔽。这样在主张审美的现实性的同时,也强调了审美的超越性。只有在超越一般经验的情况下,美才能被把握。这样的理解是否行得通,为大家所接受?不用说,还需要进一步的探讨和深思。

摇摇在随后到来的 20 世纪里,西方艺术的实际发展,呈现出更多的流派和走向,而且以前所未有的速度更新着。西方对艺术审美的研究,也在从以下个方面不断得到加强:开展对审美鉴赏活动、艺术生产、创造能力的研究;加强对形式问题的研究,创立审美形态学和艺术形态学;建立描述性的评价体系,替代形而上学的审美标准和社会标准或道德标准;借鉴语言学的方法,进行审美判断中的语义学和语用学的研究;在广泛了解东西方丰富多彩的艺术作品的基础上,开展艺术批评和建立艺术科学乃至艺术哲学。旧的问题尚疑而未决,新的问题又应运而生。对我们来说,面临的是更不易理清头绪的局面。

摇摇美的求索,已证明是、并仍将是一条百难丛生的道路。但我们之中肯定会有人,永远不屑于被艰难困苦所吓倒,相反只会激起攀越险峰的无限雄心和壮怀激烈。

主要参考书目

- 摇摇 阮章铸：《野草》，北京：人民文学出版社，1979年。
- 摇摇 郭沫若：《女神》，北京：人民文学出版社，1979年。
- 摇摇 艾黎·福尔：《世界艺术史》，张泽乾、张延风译，上、下卷，长江文艺出版社，1980年。
- 摇摇 贡布里希：《艺术发展史》，范景中译，天津人民美术出版社，1980年。
- 摇摇 《艺术与人文科学：贡布里希文选》，范景中编选，浙江摄影出版社，1980年。
- 摇摇 威廉·弗莱明：《艺术与观念》，宋协立译，陕西人民美术出版社，1980年。
- 摇摇 布洛克：《现代艺术哲学》，滕守尧译，四川人民出版社，1980年。

摇摇格罗塞 摇《艺术的起源》,蔡慕辉译,商务印书馆 员999年版。

摇摇克罗齐 摇《美学或艺术和语言哲学》,黄文捷译,中国社会科学出版社 员999年版。

摇摇霍勒 摇《浪漫主义艺术》,袁宪军、钱坤强译,上海三联书店 员999年版。

摇摇皮埃尔·弗朗卡斯泰尔等 摇《法国绘画史》,啸声译,上海人民美术出版社 员999年版。

摇摇杰拉尔德·亚伯拉罕 摇《简明牛津音乐史》,顾奔译,上海音乐出版社 员999年版。

摇摇沃纳·霍夫曼 摇《现代艺术的激变》,薛华译,广西师范大学出版社 2000年版。

摇摇鲍桑葵 摇《美学史》,张今译,商务印书馆 员999年版。

摇摇凯·埃·吉尔伯特和赫·库恩 摇《美学史》,夏乾丰译,上海译文出版社 员999年版。

摇摇门罗 摇《走向科学的美学》,石天曙、滕守尧译,中国文联出版公司 员999年版。

摇摇海德格尔 摇《林中路》,孙周兴译,上海译文出版社 员999年版。

摇摇文德尔班 摇《哲学史教程》上、下卷,罗达仁译,商务印书馆 员999年版。

摇摇策勒尔 摇《古希腊哲学史纲》,翁绍军译,山东人民出版社 员999年版。

摇摇罗素 摇《西方哲学史》上、下卷,何兆武等译,商务印书馆 员999年版。

摇摇刘小枫主编 摇《人类困境中的审美精神》,东方出版中心 员999年版。

摇摇朱狄 摇《当代西方艺术哲学》,人民出版社 员999年版。

摇摇朱光潜 摇《西方美学史》上、下卷,人民文学出版社 员957年版。

摇摇蒋孔阳、朱立元主编 摇《西方美学通史》,七卷,上海文艺出版社 员999年版。

摇摇李醒尘 摇《西方美学史教程》,北京大学出版社 员999年版。

摇摇丁宁 摇《绵延之维——走向艺术史哲学》,三联书店 员997年版。

摇摇汪子嵩、范明生、陈村富、姚介厚 摇《希腊哲学史》第 员圆卷,人民出版社 员997年版。

摇摇朱伯雄编著 摇《世界美术名作鉴赏辞典》,浙江文艺出版社 员995年版。

后摇摇记

摇摇这本概述西方艺术和艺术哲学的书,写到 19 世纪以前结束,除了时间和篇幅的关系,主要因为 19 世纪的情况更加头绪繁复,在艺术创作实践和理论探索方面涉及的问题也更多更深刻。最初构思中,19 世纪的内容是最后一章。可再三斟酌,还是不想简单结束,希望以后能有机会,另外做更为深入全面的专题研究,然后专门写一本书。放弃是痛苦的,但想到放弃有可能换来更多的收获,多少还是感觉一点欣慰。

摇摇读者也许会有点奇怪,为什么本书把艺术创作情况和理论思考放到一块儿来谈?通常的做法是各顾各的,要不只介绍艺术家和作品,要不只论美学或艺术哲学。这主要出于我的一个基本观念——我相信人类对美的追寻是一致的,至于艺术的创作和理论思考,无非是不同的侧面而已。初步研究的结果也证明,这二者关系密切:或者殊途同归,或者相得益彰,或者彼此推动,或者互相补充,当然也有对立和决裂的时候。更重要的是,看似灰色的理论之树,是生长在绿色的生命大地上的。理论思考永远以不同角度和不同程度,反映和回应着生活的状况和吁求,所以不应当把它们二者割裂开来对待。

摇摇就这点而言,本书也就有了自己的特色和定位。它不是巨细无遗的艺术百科全书,也不是卷帙浩繁的美学通史。相反,它在相对有限的容量内,从创作和思想两方面,简明扼要地勾勒出西方一段艺术审美的演进过程,并说明这一演进的主导轨迹。这任务,我相信本书是较好地完成了。有意进一步了解更详尽情况的读者,

自然不妨去参考以上那两类书。但我敢说,这一条比较清晰的演进轨迹,那些大部头却未必能提供给你。你一不小心,就会迷失在什么都囊括进来的大量材料里。说不定还不是你的错,因为有的大部头,说得不客气一点,本身就是全靠材料(不少还是第二手的)的编排或堆砌,而形成的庞然大物,观点和概念都是了无新意的。

摇摇写到这里,不禁回想起罗素《西方哲学史》的“美国版序言”。他在其中声明,他写的哲学史并不只想在同类图书中再加上一部,而自有目的。我也一样。我写这本书的目的,主要是想为青年读者提供一本适合他们的这一主题的读物。以我在高校文科多年任教的经验,我深知,在当前全球化的语境下,年轻人对外面的世界越来越感兴趣。但目前他们的知识结构及课程设置,恰恰十分欠缺这一块。他们自己凭热情找来一些东西,却往往不是过于零碎浅薄,就是过于晦涩艰深。浅尝辄止和望而生畏,都让他们隔绝在他們所渴望了解的新知之外。同时“快餐文化”的盛行,又使得他们难以接受稍有深度的东西。连尼采《悲剧的诞生》这样笔墨生动、情感酣畅的著作,在我好几届研究生中,还罕有人能完全读懂全篇。鉴于这些情况,本书也同《我心中的缪斯:西方文学经典的现代解读》(东方出版中心,1995)一样,用了尽可能通俗形象的表述。但这丝毫不降低本书的科学性和学术性的标准,全书特意保留的详细注释和参考书目就为着表明这一点。在这个领域,我的研究工作至少有七八年持续不断的历史,应该说自己还是有把握的。当然,有的内容,像康德、黑格尔等德国哲人的东西,本身就是难啃的酸果,虽经我尽力的加工,恐怕仍不可能去除所有的酸涩味(我甚至更担心会不会把原来的意味弄走样了),这是要请读者体谅的。

摇摇另一方面,本书的写作也有为自己的考虑。可能有人知道,上

世纪 80 年代以来,我积极参与了和实践论美学的论战。我始终认为,理论的问题,不能够单用理论来解决,现实的创新,也需要对历史遗产进行反思。这是促使我欣然投入相关研究,并把结果整理出来的又一动力。

摇摇书写得比较快,但准备阶段是相当艰苦的。有素养的读者会发现,在许多问题上,我都没有采用现成的结论,而经过阅读和思考,提出了自己的观点。第一手材料的匮乏仍然让我不安,这可能是任何一个从事西方课题的中国学者的永恒烦恼。即便有机会出国,也难以完全掌握构成别人文化传统的大量知识资源。虽然读到并参考了几种外文图书,像康德和席勒的研究都参阅研读了德文原著,但我明白,那是根本不够的。好在自己一直认为,思想的价值重于材料。观念上的求新意识,或许略可弥补材料上的欠缺。严格要求的话,此书还可挑出另一些毛病。写作也是遗憾的艺术,不说,谅读者也能宥解。

摇摇最后,本书得以和读者见面,要感谢友人朱华良先生的引荐,和责编李爱珍女士的辛劳。出版社能在当前文化氛围下毅然推出此书,不仅体现出远见卓识,更体现出勇气胆略。这一点我同样深怀感激。另外为本书写作进行准备的前期研究工作,曾得到过所在的华东师大的学校专项基金赞助和上级及同事的支持,在此一并致谢。

张摇弘

圆园零年缘月,上海