

审美的世界体验^①

[德]沃尔夫冈·韦尔施 著
余承法 译

“审美的世界体验”是一个很有挑战的题目,赋予审美行为比以往更多的赞誉。审美体验被认为不只是体验方式之一——也因而与其他类型的体验一样有局限性:审美体验侧重于美和愉悦之类的特定审美价值,政治体验局限于权力和正义之类的问题,经济体验则关注金钱、财产、劳力等方面——相反,审美体验被认为超越了传统的审美领域,超越了上述局限,延伸到世界的各个方面,包括政治、经济、科技等领域,能让整个世界焕然一新。简言之,审美体验可以发现世界,形成新的世界观,认识世界的未知的面向。

一、艺术打开了认识世界的视野

让我们先看几个例子,清楚地表明审美体验可以提供认识世界的新经验。

第一个例子是俄国至上主义艺术奠基人、几何抽象派画家卡西米尔·马列维奇(Kazimir Malevich, 1878—1935)的经典作品《黑方块》,黑色方块画在灰色的石膏板上。这件作品给观众带来一种特殊的体验。众所周知,纯黑色(只要不被环境反射所掩盖)不会被看作是有色的表面,而是纯粹的深度。因此,当观众的眼睛集中在黑方块上,而且黑色被真正当作黑色时,观众的视线就会长久停留在表面上,就

^① 本文为德国耶拿大学哲学系教授沃尔夫冈·韦尔施在“中华美学的传承与创新”国际学术研讨会暨中华美学学会2017年年会外国美学圆桌会议上的主旨发言。诚挚感谢韦尔施教授的细心解答和高建平教授的慷慨指导!——译注(以下未标明的均为原注)

像通过一个正方形隧道,视线被快速引向无穷的远方。这的确不是一次愉快的经历,而是令人烦恼和可怕的,但它恰好传达了马列维奇想要让我们体验的东西:一个宇宙维度,不是按照星座(如大熊座、仙后座等)有序组织起来的普通意义上的星空,而是作为一个绝对的、黑暗无限的世界。

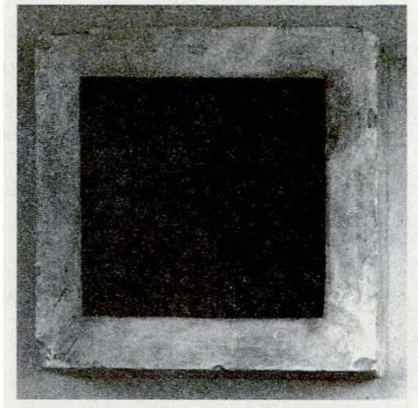


图1 卡西米尔·马列维奇:《黑方块》
(约1923—1930)

这就是马列维奇借助他提倡的“至上主义”(suprematism)想要表达的意图。^① 他想将我们带进一些维度——既不能被人类标准预期,又不能缩小到人类的标尺的维度。他认为至关重要,这件作品——当然是人类创造的——只是一个场合,可以由此体验超越人类世界中的某种东西,一个更大的、非人类的世界。因此,他明确反对将这件作品(“图标”, icon)与实际的绘画(“图像”, picture)联系起来:“一个方块并不是一幅图像,就像开关和插座不是电流一样。将图标当作

^① “我没有发明任何东西,只有我感受到的那个夜晚,在那里我看到了一种新东西,我称之为‘至上主义’的新东西。它通过黑色的表面显现出来,先形成一个正方形,然后形成一个圆形。”参见卡西米尔·马列维奇:《至上主义》(Suprematism),《欧洲年鉴》(Europa-Almanach)(Potsdam, 1925)。引自Walter Hess: *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Reinbek: Rowohlt, 1956, S. 98。——原注。中译本参见瓦尔特·赫斯:《欧洲现代画派画论(插图珍藏本)》,宗白华译,广西师范大学出版社2001年版。——译注

图像是错误的,因为这是将开关和插座当作电流的再现。”^①马列维奇不希望这件作品被看作一种自足的图像,而是作为“电流的触发器”。正是基于此,他宣称:“我最终摧毁了图像,并且揭示了对世界的感觉。”^②

第二个例子是歌德提出的“通过艺术看世界”。他在《诗与真》(*Poetry and Truth*)中描述了艺术体验如何以一种不太惊奇的方式塑造我们的世界观。他在德累斯顿参观画廊时,欣赏了荷兰风俗画家阿德里安·范·奥斯塔德(Adriaen van Ostade, 1610—1685)的一幅绘画作品,然后回到他居住的鞋匠家里。他进入房子时,突然觉得自己看到了眼前有一张奥斯塔德画的照片,“太完美了,只能挂在画廊里……这是我生平第一次意识到这种天赋的巨大价值,我后来用很大努力去实践这种天赋——用我刚刚特别关注的某位艺术家的眼睛来观看自然”。^③

也许大多数人都知道这种经历。观众离开展览时,突然用艺术家的眼睛,透过艺术品的玻璃来观看世界。艺术品展现的是一个特定的世界观。如果展品呈现的是几何形状,观众会突然用敏锐的眼光将整个城市看作水平和垂直的房屋、道路网络、冲压成型的汽车,甚至人群的形状。这正是尚未惯坏的审美行为:对艺术的感知也应用于对现实的感知。从根本上来说,重要的审美体验并不是说艺术封闭于自身,而是它让我们睁开双眼观察世界中陌生的一面。艺术品往往产生一种强化的感知,并辐射到现实世界中。我所举的第一个马列维奇的例子是关于如何将我们带进另一个世界,歌德的例子则是有关我们如何重新审视眼前的世界。

第三种可能性是伴随审美的敏感性(aesthetic sensitization)去发现世界中的新东西。电子音乐的先驱、美国生物声学家伯尼·克劳斯(Bernie Krause, 1938—)最先在合成器上开发了新的音乐形式,并提

① 汉斯·贝尔廷(Hans Belting):《看不见的杰作:现代艺术的神话》(*Das unsichtbare Meisterwerk: Die modernen Mythen der Kunst*, Munich: C. H. Beck, 1998),第342页。

② 同上。

③ 歌德(Johann Wolfgang von Goethe):《诗歌与真理》(*Dichtung und Wahrheit*, 1811, I. Teil, 8. Buch, Potsdam: Rütten & Loening),第520页。他在《意大利游记》(*Italian Voyage*)中提到,“我刚刚抓住画家的一些画,获得用他的眼睛看世界的旧天赋”。参见《歌德作品》第11册(*Goethes Werke*, Vol. 11, Munich: Beck, 1974),第7—349页,这句话引自第86页,1786年10月8日记。

供给飞鸟乐队(The Byrds)、大门乐队(The Doors)、鲍勃·迪伦(Bob Dylan, 1941—)和乔治·哈里森(George Harrison, 1943—2001)等流行乐队或歌手。有一天,他将录音设备从工作室搬到了一个自然保护区,目的是录制这片荒野中的声音。他通过麦克风,第一次注意到以前从未听到的东西——一个生物群落产生的异常丰富的声音。对他来说,这是一种令人惊醒的体验。他发现了生物界的音乐,从此致力于探索这种令人如醉如痴的自然界音乐及其众多“交响乐”。^①在这个意义上,审美敏感性指向了世界的全新一面的发现,这是它在美学上最令人着迷的地方,克劳斯甚至认为这就是音乐的起源。这里的艺术创造力不是创造艺术,而是发现世界的新方面。

二、艺术超越现实

第四种可能性是:艺术也可以吸收现实世界,仿佛可以摧毁它。我们所熟悉的世界的平淡无奇消失在它转变为艺术的过程之中。奥地利指挥家、作曲家古斯塔夫·马勒(Gustav Mahler, 1860—1911)提供了一个很好的例子。1886年,指挥家布鲁诺·沃尔特(Bruno Walter, 1876—1972)去阿特湖畔施泰因巴赫(Steinbach at the Attersee)拜访马勒,当他们向海尔山的悬崖望去时,马勒说:“你没必要再看这些山,我已经把它们去掉了,谱进了我的曲子。”^②马勒的《第三交响曲》删除了这些山。现实中的海尔山看起来就像是这首交响曲第一乐章爆发后形成的一堆矿渣。^③马勒通常认为,艺术可以以自然出发,但不能仅仅复制自然或赞美自然,而是必须改善自然、升华自然;艺术必须创造一个更加完美的现实,而不是日常生活中平庸的现实。

马勒在《第三交响曲》中打算创造一个更加全面和更真实的自然

① 参见伯尼·克劳斯(Bernie Krause):《伟大的动物管弦乐队:在世界荒野之地寻访音乐的起源》(*The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*, London: Little, Brown and Company, 2012)。

② 延斯·马尔特·菲舍尔(Jens Malte Fischer):《古斯塔夫·马勒——熟悉的外国朋友》(*Gustav Mahler—Der fremde Vertraute*, Vienna: Paul Zsolnay Verlag, 2003),第289页。

③ 马勒说他本来可以将第一乐章称作“山脉告诉我什么”。同上,第341页。

景观,而不是资产阶级世俗风格的自然景观。他想展示“这个自然所包含的一切:恐惧、庄严和甜蜜”。马勒说:“我总觉得很奇怪的是,大多数人在提到‘自然’时,只想到了花、鸟、森林的气味,等等,没有人知道酒神狄俄尼索斯和伟大的牧神潘(the great Pan)。”^①另一方面,马勒希望让我们听到自然中可怕的特征和永恒的生产力。他相信,“这个世界,作为一个整体的自然界……被唤醒了,意识到周围的声响和铃铛”^②。顺便说一下,自然界实际上似乎像马勒所说的那样,在持续不断地生产和创造。海尔山的最近一张图片(图2)显示,它已经从马勒“删除”的景观中恢复得很好。

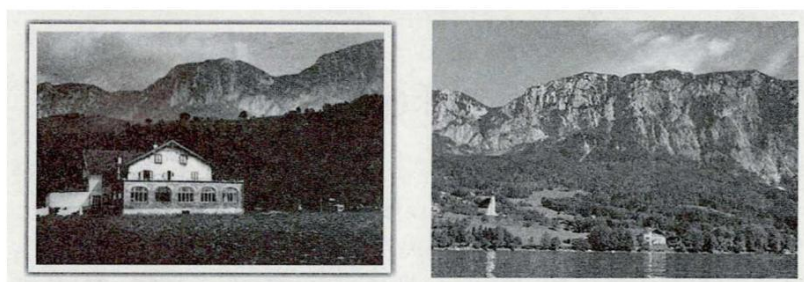


图2 阿特湖畔施泰因巴赫海尔山的酒吧(1900年左右)

图3 海尔山最近的图片

像马勒那样将世界作为一个整体加以表达的主张是很明显的。马勒指出,系列交响曲的目的是“用所有现存的技术手段创造一个世界”^③。汉斯·沃尔施莱格(Hans Wollschläger, 1935—2007)曾写道:“要了解这个世界上的一切,只需要知道马勒的音乐所讲述的内容就够了。”^④

①② 古斯塔夫·马勒1896年11月18日写给理查德·巴特卡(Richard Batka)的信,见《古斯塔夫·马勒的信件》(*Gustav Mahler-Briefe*, Vienna: Paul Zsolnay Verlag, 1982),第180页。

③ 赫伯特·基利安(Herbert Killian)编:《娜塔莉·保尔-列赫回忆中的古斯塔夫·马勒》(*Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, Hamburg: Karl Dieter Wagner Verlag, 1984),第35页。

④ 汉斯·沃尔施莱格(Hans Wollschläger):《从多巴亚科到古斯塔夫·马勒近期作品的注释》(*Notizen aus Toblach zu Gustav Mahlers Spätwerk*, 1986),《另外一种物质:古斯塔夫·马勒的碎片》(*Der Andere Stoff: Fragmente zu Gustav Mahler*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2010),第336—346页。

在与世界的关系问题上,马勒甚至走得更远,他颠倒了通常的视角。艺术家作为自主的创造者是世界的建造者甚至是创造者吗?马勒回答道:“不是。”艺术家创造世界时,是作为世界的媒介:“可以说,人只是被宇宙演奏的一种乐器。”^①“我越来越意识到:人并不创作乐曲,而是被谱了进去。”^②其实可以这样说:即使拥有自主的想象力,艺术家实际上是世界的施为者(agency),因为他毕竟只是世界的一部分,为其所孕育。无论如何是世界的这一部分创造了一幅画面,形成对世界的感知,世界通过这部分进行自身再现。艺术家在任何情况下都是世界的媒介。

到目前为止,我们已经讨论了艺术与世界发生关系的多种方式:形成一个非同寻常的世界观(马列维奇);塑造或改变我们对世界的习惯性认知(歌德);发现以前未知的世界(克劳斯);超越当下的现实,提供对世界更加深入和全面的认识(马勒);试图将我们理解为世界的代理人或媒介(马勒)。

三、转化与类比

我们现在转向美学结构的另外一种辐射模式。当然,这次不是将世界作为一个整体,而是特指社会。

荷兰几何抽象派画家彼埃·蒙德里安(Piet Mondrian, 1872—1944)的作品完全是由水平线和垂直线组成,基本色调是黄、红、蓝以及白与黑,看起来相当形式化,是完全抽象的,但它们同时体现和表明了社会结构的原则。蒙德里安的权衡艺术不仅是指绘画的时刻,同时也代表了平衡生命权重的模式——这是我们每个人在生活中必须完成的任务,也同样是社会结构所需要的。看着蒙德里安绘画的那些观众,你可以研究他们如何通过再现蒙德里安的绘画平衡术,来逐渐平衡自己的身体姿势。

这里至关重要的不是基于不统一的那些不平衡,而是在尊重多样

^① 古斯塔夫·马勒 1896 年 6—7 月间写给安娜·冯·米尔登伯格(Anna von Mildenburg)的信,见《古斯塔夫·马勒的信件》,第 164 页。

^② 同上,第 161 页。

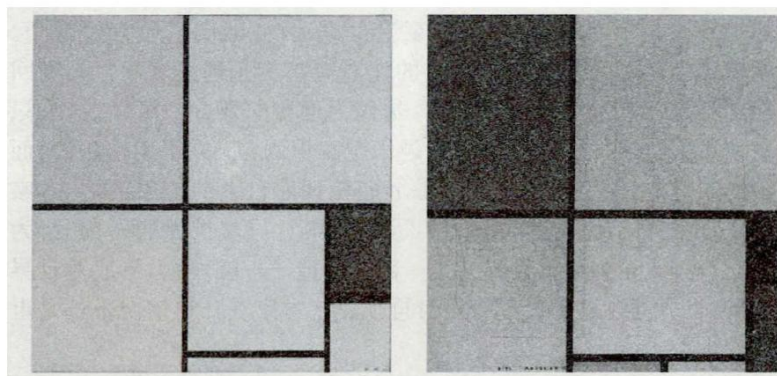


图4 蒙德里安：《蓝、黄构图》(1928)

图5 蒙德里安：《红、黑、蓝、黄构图》(1928)

性的同时得到协调的那些不平衡。蒙德里安将自己的绘画理解为平衡社会力量的模式，这在民主社会是必要的。这些绘画也可以被看作人们平衡自己不同身份和阶层的模式。只有当人们认识到他们跨越出来去接触实践的不同维度时，这些沉默、不做作的作品才能得到充分感知。

以类似的方式，人们将意大利著名画家乔治·莫兰迪(Giorgio Morandi, 1890—1964)的静物当作社会图像进行阅读。人们看到玻璃、瓶子、饭碗、罐子和杯子等日常物品并排堆在一起，紧紧压在一起，部分重叠在一起。这些物品放在一起，显然就像家庭成员聚在一起。人们可以看到等级制度、倾向、胆怯、回避策略、自我主张和关联性。可以说，作为艺术家，蒙德里安在宏观社会学领域进行创作，而莫兰迪是在微观社会学领域创作。

很可能每种美学理论都可以由相应的伦理学进行详述，而每种伦理学理论都可以由相应的美学加以写作。物体合在一起的方式——无论是蛮横自大的、有机的，还是开放系列的——同时体现艺术风格和社会形式。^①美学的任务通常在于坚持一致性，这在个人生活、家庭和社会中也是如此。一致性意味着：一方面是多样性，另一方面

^① 因此，伟大的美学理论可以同时道德哲学和社会哲学产生影响，阿多诺已在《美学理论》中证明这一点，参见阿多诺：《美学理论》(Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970)。——原注。中译本参见阿多诺：《美学理论》，王柯平译，四川人民出版社1998年版。——译注

是保持共性和连贯性,在两者中找到一个平衡点。审美修养和伦理修养之间的这种对等情况,使得人们很容易理解为什么艺术作品同时能够预示正确的生活,这就是为什么美学往往被认为是恰当的伦理学指南。

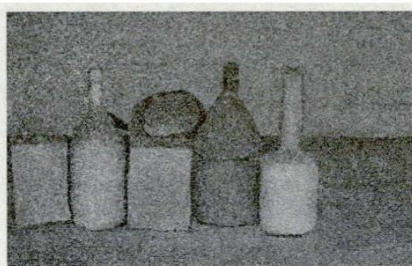


图6 乔治·莫兰迪:《静物》



图7 乔治·莫兰迪:《静物》

这个观点往往是由诗人提出来的。例如,奥地利著名诗人赖内·马利亚·里尔克(Rainer Maria Rilke, 1875—1926)在《古老的阿波罗躯干雕像》(*Archaic Torso of Apollo*, 1908)一诗的结尾提出从美学认知转变到伦理需求的著名观点。观察者与观察对象之间的通常关系是相反的,“从内部熠熠生辉”的躯干以其全部的辉煌向观众讲话,要求他改变生活。^① 主

① 斯蒂芬·米切尔(Stephen Mitchell)的英译和本文的汉译对照如下:——译注

We cannot know his legendary head with eyes like ripening fruit. And yet his torso is still suffused with brilliance from inside, like a lamp, in which his gaze, now turned to low, gleams in all its power. Otherwise the curved breast could not dazzle you so, nor could a smile run through the placid hips and thighs to that dark center where procreation flared. Otherwise this stone would seem defaced beneath the translucent cascade of the shoulders and would not glisten like a wild beast's fur; would not, from all the borders of itself, burst like a star; for here there is no place that does not see you. You must change your life.	我们无从得知他传说中的头部 以及成熟水果般的双眼。但他的躯干 从内部熠熠生辉, 像一盏明灯,隐藏着他低垂的目光, 倾其全力依然闪烁。否则, 扭曲的胸膛不会让人眼花缭乱,也不会 有一丝微笑穿过平静的臀部和腿部 直到生殖器突起的黑暗的中心。 否则,这块石头看上去有点污损 在他肩膀半透明的瀑布般的下方, 它不会如野兽的毛皮闪闪发光; 也不会从所有的边界处 像星星那样迸发;因为他的每个部位 都凝视着你——迫使你改变你的生活。
---	---

张美学与伦理关系密切的诗人还有弗里德里希·席勒(Friedrich Schiller, 1759—1805)和美籍俄裔诗人约瑟夫·布罗茨基(Joseph Brodsky, 1940—1996)。席勒提出了美学从艺术作品的通常关注转向“生活的艺术”的新视角:常识中的艺术向更加困难同时也更加重要的生活的艺术提出建议,^①而约瑟夫·布罗茨基甚至认为美学即为“伦理学之母”^②。

四、机遇——关于现实的另一个教诲

在讨论美学与社会设计、艺术流派之间的转换之后,我们再次转向世界关系。

艺术有时通过展示通常被人忽略的现实特征来改变我们对世界的看法,其中一个例子是马勒坚持自然中狄俄尼索斯式的一面,而不是资产阶级世俗风格的自然观。有关艺术影响世界观的另一个很好的题目是机遇。这种改变始于1913年,当时法国艺术家马塞尔·杜尚(Marcel Duchamp, 1887—1968)非常巧合地创作了音乐(《错误的音乐》, *Erratum musical*, 1913)和绘画(《三个标准的终止》, *Trois stoppages étalon*, 1913/1914^③)方面的艺术实验作品。在他看来,最初的实验结果并不令人满意,但他采用这种方法的时间越长,他就越来越意识到机遇的艺术潜力,直到他最终完全踏上这

① 席勒(Friedrich Schiller):《美育书简》(*On the Aesthetic Education of Man in a Series of Letters*),雷金纳德·斯奈尔(Reginald Snell)译(Bristol: Thoemmes, 1994),第15封信,第80页。——原注。中译本参见席勒:《审美教育书简》,冯至、范大灿译,上海人民出版社2003年版。——译注

② 约瑟夫·布罗茨基(Joseph Brodsky):《表情独特的脸庞》(1987年诺贝尔文学奖授奖词)(*Uncommon Visage, The Nobel Lecture, 1987*),见约瑟夫·布罗茨基《悲伤与理智》(*On Grief and Reason*, New York: Farrar, Straus, Giroux, 1996),第44—58页,本文引自第49页。“‘好’‘坏’的范畴首先是美学范畴……伦理学中之所以并不是‘一切都被允许’,正是因为美学中‘并不是一切都被允许’,因为光谱中颜色的数量是有限的。不谙世事的婴儿哭闹时,陌生人向他/她伸手,却遭到拒绝,婴儿是出于本能这样做,做出的是一个美学的而非道德的选择。”——原注。中译本参见约瑟夫·布罗茨基:《悲伤与理智》,刘文飞译,上海译文出版社2015年版,第50页。——译注

③ 杜尚从一米高处落下三根一米的细线,并将随机的结果固定下来。

个艺术旅程。^① 因此可以说,杜尚是偶然发现了这种新方法,才逐渐认识到这是一条黄金之路。

同样,杜尚说公众只有经过很长时间才能接受这条道路,而后才真正意识到这是一条非常现实的道路:人们“认为任何事情都必须有目的、有意识地去。随着时间的推移,他们终将接受机遇作为生产事物的一种可能方式。事实上,整个世界是以机遇为基础的,或者说,机遇至少是我们生活的世界中发生事情的一个定义”。^② 事实上,今天的宇宙论和进化论证明了杜尚“机遇是世界的一个根本原则”^③这个观点是正确的,但我们人类通常不愿相信这一点。我们宁愿把自己看作是个人奋斗的结果,而导致我们现实存在的很多决定是完全巧合的!我们真的应该在自我概念和生活方式上对机遇给予更多的空间和承认,认识到它的生产力或生产效率,把它当作朋友和同伴。我们不应该坚持固执的目标导向,而应该在目标导向和随机性之间取得平衡。在很多情况下,人们能够容易地认识到机遇的益处。人们只需要阅读一些名人传记就会知道巧合经常决定他们选择人生道路,这最终帮助他们获得认可和成功。例如,在图书馆里找书的任何人都可能有这种经历——在他寻找的这本书旁边的那本书更有意思。(又如,在咖啡馆里,坐在隔壁桌子上的人可能会比约会的人更有前途。嗯,旁边的那本书更容易理解。)

在杜尚的开创性工作之后,机遇的重要性成为 20 世纪五六十年

① 杜尚自己用一种有启发性的方式描述了这个过程:“那种实验的确是我未来主要致力开发的部分,它本身并不是一件重要的艺术作品,但是对我来说,它开辟了一条道路——一条逃离长期与艺术相关的传统表达方式的道路。我当时并没有意识到自己偶然发现了什么。你拍打的时候,并不总能辨认出这种声音,这种情况很容易在之后发生。对我来说,《三个标准的终止》是从我过去解放出来的第一个信号。”引自阿图罗·舒瓦兹(Arturo Schwarz)编:《马塞尔·杜尚全集》第1卷(*The Complete Works of Marcel Duchamp*, Vol. 1, London: Thames and Hudson, 1969),第128页。

② 马塞尔·杜尚(Marcel Duchamp):《著作:他一生发表的文章》(*Die Schriften: Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte*),赛尔奇·史托福(Serge Stauffer)编(Zurich: Ruff Verlag, 1994),第97页。

③ 这里只举两个例子。在大爆炸之后的第一个千分之一秒之后,有关我们宇宙的性质出现了一个关键点。大部分夸克和反夸克已经相互摧毁,但碰巧只剩下很小的一部分夸克(大约十亿分之一)。从这个微小的剩余中形成了质子和中子,最终形成了我们宇宙的全部物质。这就是我们的宇宙是物质世界而不是反物质世界的偶然原因。第二个例子:在寒武纪——所有现存的生物谱系的形成年代,皮卡虫(Pikaia)——一种非常小的动物——幸存下来,这是所有脊椎动物(包括所有哺乳动物和人类)的祖先。如果没有皮卡虫的意外生存,进化将会采取完全不同的方向——我们将不会存在。

代艺术和音乐的一个主要话题。非定形艺术派(The Art Informel)的主要代言人包括法国存在主义画家让·弗特里埃(Jean Fautrier, 1897—1964),德国画家、摄影师沃尔斯(即阿尔弗雷德·奥托·沃尔夫冈·舒尔策[Alfred Otto Wolfgang Schulze]的笔名,1913—1951),法国画家、雕刻家和版画家让·杜布菲(Jean Dubuffet, 1901—1985),美国抽象表现主义绘画大师杰克逊·波洛克(Jackson Pollock, 1912—1956)等人,他们在画布上给机遇留下空间。音乐机遇派(The Musical Aleatorics)包括美国先锋派古典音乐作曲家约翰·凯奇(John Cage, 1912—1992),法国指挥家、前卫作曲家皮埃尔·布列兹(Pierre Boulez, 1925—2016),德国20世纪伟大的前卫作曲家、钢琴家、指挥家、音乐学家卡尔海因兹·斯托克豪森(Karlheinz Stockhausen, 1928—2007)等,他们创作了故意隐含随机因素的乐曲。在这种情况下,艺术也让我们睁开眼睛,去观看世界中经常被忽视、被压抑的基本特征。艺术使得我们被人了解,也受到我们与通常不合时宜的巧合青睐。

五、作为多元化流派的审美体验

让我们来谈另外一个话题。到目前为止,我们的问题是:单部作品或单一范式如何传达特定的世界体验?我们用来讨论这个问题的例子包括:马列维奇的黑方块、马勒的交响曲、蒙德里安和莫兰迪的画、机遇音乐,以及最后将音乐作为一个整体。现在让我们把这个问题扩展一下,试问:多种不同作品和范式的体验教给我们什么?在整个广度上的审美体验对我们看待世界有哪些影响?

将艺术作为整体而言,需面对的一个基本事实是艺术多元,事实上,是激进的多元。这并不是简单地,艺术领域有很多作品,一个人喜欢这个,另一个人喜欢那个。关键在于,艺术构成了(在每个流派中)各种不同的范例,而这些不同类型的作品要求完全不同的感知类型和标准体系,不能用同一个尺度来衡量。^①

^① 关于范式的概念和结构,详见沃尔夫冈·韦尔施:《现代理性批判和横向理性的概念》(*Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995),2007年第4版。

用法国写实派、印象派画家爱德华·马奈(Édouard Manet, 1832—1883)的画作做简要说明。在马奈的《水晶花瓶里的鲜花》(*Flowers in a Crystal Vase*)中,眼睛必须扫描画布的表面,特别是要欣赏和享受油画,但在马列维奇的作品中,什么都没有。我们的感知必须透过表层而延展到宇宙中。

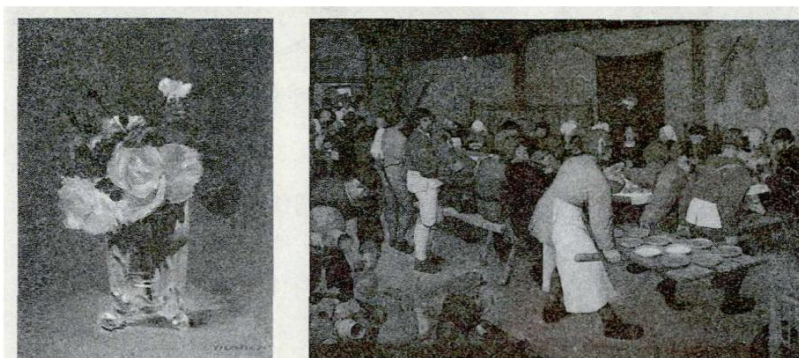


图8 爱德华·马奈:《水晶花瓶里的鲜花》(1882) 图9 老彼得·勃鲁盖尔:《农民的婚礼》(1567)

在荷兰风俗画中,例如老彼得·勃鲁盖尔(Pieter Brueghel the Elder,约1525—1569)的《农民的婚礼》(*Farmers' Wedding*),表面也很重要,但并不是因为表面的油漆,而是因为很多客观细节需要我们去阅读和解码。

一个完全不同的例子是爱德华·蒙克(Edvard Munch, 1863—1944)的《尖叫》(*The Scream*)。只要人们没有听到画中展示的尖叫,就没有真正看懂这幅画,因为视觉感知必须成为听觉感知。美国抽象表现主义绘画大师杰克逊·波洛克的《第三十二号》(*Number 32*)则需要运动知觉。

简言之,审美体验属于一系列不同的感知模式。审美体验原则上是多元的审美,而不是单一的审美。观众必须弄清哪种感知类型对单件作品是相关的、必要的,必须认识到一部作品独特的言语方式(真实的语言)。否则,作品仍然不被人们认知,反而受到误解。用来评判各种作品的不是一个通用标准,就像奥地利作家罗伯特·穆齐尔(Robert Musil, 1880—1942)所批评的那种标准——“用来建造美学

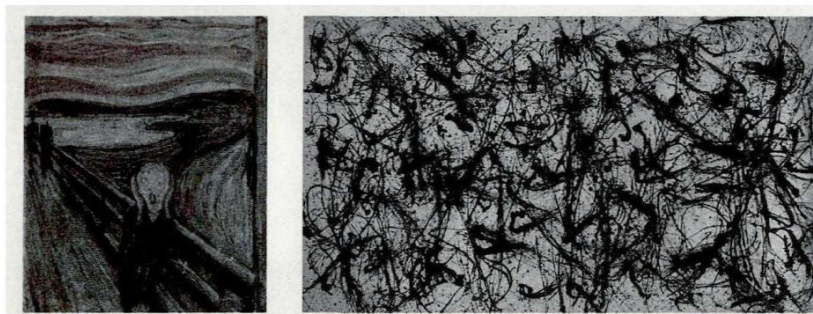


图10 爱德华·蒙克：《尖叫》(1893) 图11 杰克逊·波洛克：《第三十二号》(1950)

大厦的万能砖”^①。不能用奏鸣曲的标准评判凯奇，也不能用机遇的标准评判贝多芬。用一套不相关的标准评判一件作品，或者用一套单一标准评判所有作品，都是随意的做法。审美体验是一个多元化的流派，审美能力在于能够走向多元化。^②

六、有关虚拟的感受

除了敏感性之外，还必须提到审美能力的另一个而且具有同样社会重要性的功能：审美体验提升了我们关于虚拟(possibility)的感受(穆齐尔语)^③，甚至可能首先唤醒它。艺术内在的多元性也意味着，人们不仅可以用一种方式，而且可以用多种不同方式制造、看见或创造一切事物。

① 罗伯特·穆齐尔(Robert Musil)：《日记》(*Tagebücher*)，阿尔道夫·弗里斯(Adolf Frisé)编(Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1976)，第449页。

② 顺便提一下，这种情况不仅发生在现代社会(充其量是增加了)，在传统中也存在。西塞罗早就指出，人们必须承认和欣赏各种流派和风格的独特性：“如果存在几乎难以统计的言语群体和风格，各自特性完全不同，但其本身又令人称赞，那么，因为它们彼此不同，就不能再讲解相同的规则、传授同一体系。”(西塞罗：《论演说家》[Cicero, *De oratore*, III, 34])。同样，“虽然只有一种绘画艺术，但泽克西斯、阿格拉奥丰、阿佩勒斯是完全不同的，不应责难其中任何一个作品”。(西塞罗, III, 26)。

③ 参见罗伯特·穆齐尔(Robert Musil)《没有个性的人》(*The Man Without Qualities*)，第4章：“如果有现实感，就一定也有虚拟感。”

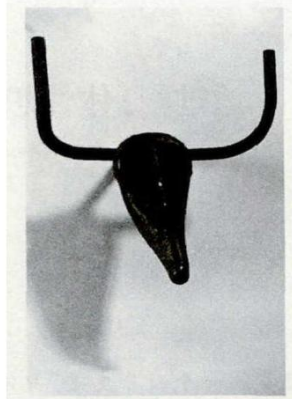


图 12 毕加索：《公牛头》(1942)

毕加索的《公牛头》非常有名,他只是简单地把一辆旧自行车的车座和车把组装起来:车座是垂直的(尖端向下倾斜,靠背部分朝上),车把在后面,把手朝上,就这样完美地产生一个印象:带有威胁的两个角的公牛头。如果这是可能的——一个自行车车把和车座可做成一个公牛头,那么还有哪些改变我们自己和我们的感官的可能性呢?艺术唤醒了我们的选择、开放、追求疯狂事物的感觉。任何事情都可以用不同的方式去做,可以重新组织。艺术唤醒了我们进行思考的意愿。

(作者单位:德国耶拿大学哲学系)

(译者单位:湖南师范大学外国语学院)

学术编辑:刘卓