



论艺术的象征本质

——兼论中世纪的艺术和美学

张 盾

摘 要: 艺术的本质是象征而非模仿。这一本质是从头等重要的柏拉图形而上学二元论推论出来的,即:艺术是对超感性的更高更完美存在的认识与渴望,这种更高的存在不可能被艺术的感性形象直接模仿,但却可以通过某种幽暗神秘的符号方式被间接地象征。因此,象征是艺术的更高等级的形式,象征意味着从感性出发触摸更伟大的精神事物是可能的。与希腊罗马时代和文艺复兴之后支配着艺术的自然主义和人本主义原则不同,中世纪是被精神原则和超验主义所主导的时代,中世纪的艺术乃至生活本身都是象征的,因此对于理解艺术的象征本质来说,中世纪是唯一的也是最好的一个范本,产生了其完美性至今令我们惊叹的作品。

关键词: 象征;模仿;艺术;美学;中世纪

中图分类号: B83-09;J01 **文献标识码:** A **文章编号:** 1671-881X(2017)05-0024-09

一、重估中世纪艺术与美学的价值

美学是人类对美的本质和艺术的本质的理论思维。古代的美学观念把美看作是世界的存在本身的一种自在的完美性,而把艺术之美看作是对完美世界的补充和完善。但柏拉图之前对艺术本质的理解是一种非反思的自然主义一元论,认为自然的存在本身是完美的,艺术是对这种自然之美的模仿。柏拉图的二元论,把统一的世界整体划分为“可感知的自然世界”和“可思考的理念世界”两个层面,美作为存在本身的完美性乃是感性自然世界之上更高的超越性世界的开显,于是可见之美与不可见之美的关系成为美学的基本问题,艺术的反思性本质第一次被发现:艺术作品是对终极存在之完美性的象征,即通过可见之美表现那更高、更深刻的不可见之美。象征使非感觉的东西成为可感觉的,从而使可见之美与不可见之美成为一种伟大的二元性,艺术因其象征性而必然是伟大的。从模仿性艺术到象征性艺术,是人类反思艺术本质的一次革命,象征性成为从柏拉图、普罗提诺一直到中世纪所采取的艺术观,也使柏拉图这位艺术的批判者成为美学当之无愧的奠基人。

然而近代以来,美学发生了深刻的转向,古代美学的自然态度和二元论态度先后退隐,近代自我意识的无限反思态度开始觉醒,人们发现在艺术的可见之美与不可见之美之间似乎有着无法弥合的裂隙。近代美学的总趋向是将更高存在的不可见之美这一超越性维度予以搁置,而把实体性的写实与模仿重新确定为艺术的唯一维度和第一原理。由于艺术的深层结构必然包含感知的维度,这就使审美经验对理解艺术的本性成为决定性的东西。美是感觉认知的完美性(perfectio cognitionis sensitivae)——近代美学对美的这一定义重新把美的本质限定在自然主义和经验主义一元论的论域之中,取消了柏拉图二元

论为美学设置的存在论基础。笔者认为,未来美学最重大的观念变革是从“感觉的完美性”转向“存在的完美性”^①,这意味着回归柏拉图和普罗提诺所开创的古典美学传统,重新发现艺术的象征性本质。

通常把中世纪看作艺术史的荒芜时期甚至“黑暗时代”,这只是近代美学带来的一种贫乏的庸常之见。的确,中世纪拒斥艺术品的感性之美,贬低除音乐之外的几乎一切实体性的艺术形式,这种态度与古代和文艺复兴之后的观念形成了鲜明的对立。早期基督教更是把艺术看成伪善、情欲、虚荣和贪婪的产物,最后发展到大规模破坏来自异教的建筑和精美艺术品,圣方济各就宣称,为了让人类知道真正的美来自上帝,上帝派他来踏平尘世上的美。重要的是要看到,在中世纪这种态度的背后,隐藏着对艺术和美学的存在论基础的极其深刻的领会,可以说,中世纪观点最完整地保持了对柏拉图二元论和存在完美性理念的原初理解以及对艺术的象征本性的原初理解。中世纪态度的历史出发点是:古代世界的崩溃见证了人的感性存在的堕落和毁灭,自然主义基础上的模仿和写实原则把艺术的焦点对准自然与人的现实存在,从而将艺术置于错误的存在论基础上,其不良后果是取消了精神之不可见之美的维度。有鉴于此,中世纪的宗教态度把注意力从物质转向精神,从感性的外在世界退隐到心灵的内在生活。早期基督教沉迷于对更高的不可见的精神世界的冥思,完全被精神世界的优雅和光辉所吸引,可见之物及其感性魅力根本无法引起他们的关注,以至失去了重要性和真实性。对基督徒来说,基督死而复活这一事件足以战胜感性存在的一切形式,并宣告世界的本质变成了精神,以至于“基督教的二元论只是争取实现更高级的或精神性的一场艰苦斗争的外部征候”^②。就中世纪对精神原则的推崇来说,首先可以肯定它真正建立起了“人之为人”的正确的先验图景,并将艺术的本质置于正确的存在论基础上,因为这种态度改变了艺术的概念,艺术不再以自然为标准,而是以精神超越现实的完美性为标准。中世纪艺术真正关心的不是艺术品本身,而是如何表现另一世界的存在与美,这一观点是当时的普遍信念,形式上表现为启示宗教,其本质则是精神原则成为整个社会的主流观点,不管人们对它的领悟多么粗糙,重要的是这里包含着对世界的二元论结构和人的精神本质的正确理解。

早期基督教美学的重要一步,是把完美性落实于上帝身上,从而将其规定为不可见之美。自伪狄奥尼修开始,美成为上帝的名字和属性,上帝代表着最高的实在性即无条件的完美性,是万物的标准和尺度,尘世事物(包括艺术品)的可见之美,只有在其作为上帝之美的反射和流溢时才是有意义的而非虚幻的^③。如此,美的概念失去了它在古代取得的自然意义,美不再是观看和体验的对象,而变成了一个先验的纯粹思辨的对象,隐身于神秘的不可见的形上之域,只有通过某种特殊的形式才能在世界中表现自身。美的神圣化和神秘化的实质是艺术从经验领域转移到先验的形而上学领域,成为存在论问题,而把艺术中固有的感性与理性之间的矛盾表述为可见之美与不可见之美的关系问题,这意味着艺术在古代感性世界崩溃之后被重新置于柏拉图二元论的框架中去理解,使其获得更清晰的反思性意义。由中世纪提出的可见之美与不可见之美的理论,是美学史上出现的最独特、最深刻的艺术理论,根据这种理论,艺术不可能是对自然的单纯模仿,而是更复杂的对于精神性的原型世界的象征。如果上帝通过可见之美显现自身,可见之美就不纯粹是物质性的,所有的被造物作为上帝的作品都是上帝之美的显现和流溢。由于艺术之美被理解为原型世界之美的摹本,早期基督教艺术作品获得了一种所有其他时代艺术所不曾有的崇高价值和象征意义:“由于这一点,人的心灵完全觉醒以后,便从可见之美上升到了不可见之美。”^④

二、象征的概念

艺术的本质是象征而非模仿。这一信念是从头等重要的柏拉图二元论推论出来的,即:艺术是对超

①关于未来美学这一重大转向的讨论,参见张盾:《马克思与政治美学》,《中国社会科学》,2017,(2);以及张盾:《政治美学与马克思的人学重构》,《哲学研究》,2017,(2)。

②鲍桑葵:《美学史》,张今译,北京:商务印书馆,2009(珍藏本),174。

③参见塔塔科维奇,《中世纪美学》,褚朔维,李国武,聂建国,等译,北京:中国社会科学出版社,1991:37-38。

④塔塔科维奇,《中世纪美学》,褚朔维,李国武,聂建国,等译,北京:中国社会科学出版社,1991:243。

感性的更高更完美存在的认识与渴望,这种更高的存在不可能被艺术的感性形象直接模仿,但却可以通过某种幽暗神秘的符号方式被间接地象征。因此,象征是艺术的更高等级的形式,象征意味着从感性出发触摸更伟大的精神事物是可能的,但这种认识不是直接性的,而是反思性的,由此产生了对艺术本身的真正的审美理解,即:艺术是美的,因为它是以可见事物与不可见事物在形上意义上的原初相似性为基础的。

艺术中的象征是原型与摹本、理念与形象的关系,它指向自身以外更美好的东西。但艺术的象征关系又不同于普通意指符号的指示功能,象征作为符号借助理性的指引和想象力的鼓动,总是把自身的意义扩展到不确定的边界,它是人的世界与神的世界之间的一道帷幕,我们永远无法在“适当的象征”与“不适当的象征”之间划定一条清晰的界线。因此象征的意指关系具有不确定性,正是象征的这种不确定性成为一切成功艺术的必要条件。对于美学的理论思维来说,艺术中的象征是感性事物通向超感性事物唯一可能的存在论道路,象征意味着符号的涵义超出了自身,而存在于在它之外的某个所指中,比如用十字架象征基督,用大教堂象征天堂。象征的这种不确定性根源于理念与形象、原型与摹本之间的不对称性,象征的力量也恰恰在此,这种不对称性越强,象征就越是难以捉摸和充满意义。反之,如果不对称性消失,意义穿透了形象,实现了“理念与形象的完全符合”,象征就变成了确定性的同一性,其结果,可见之美与不可见之美的二元论结构被取消,原型世界退隐,艺术作品本身就是最高的存在。近代西方美学的整个倾向就是将象征的神秘性变成实证性,悬搁原型世界的存在,而把艺术品本身当作超感性的更高存在的代用品,加以无限的崇拜。这就是近代以来大行其道的“艺术自主性”信条。溯其源流,中世纪关于象征的争论大约相当于在原型与摹本的关系上各执一端。早期基督教曾竭尽全力去认识那更高的超感性原型世界,把艺术当作那个世界的象征或符号,但符号本身没有重要性,艺术品本身无须精美,只要它能唤起对真理的记忆就行;晚期基督教则逐渐淡化对原型世界的热忱,而开始关注艺术本身的美,视觉和听觉的重要性日渐突出,这意味着象征可能会停留在认识真理道路的半途上不再前进,屈服于艺术品的魅力而不再向往它所象征的那个真理。奥古斯丁早就提醒,败坏我们的不是象征,而是对象征的入迷。象征是真理的一道帷幕,如果迷恋于帷幕本身的美就会忘记真理,这就是后来近代西方美学所走的路线。伽达默尔这位深刻地批判了审美经验论的哲学家,在象征问题上却没有超出近代美学的视域。当伽达默尔认为艺术参与了其所表现的原型事物的存在,实现了“存在的扩充”并带来了“更多的意义”^①,他无疑走在正确的道路上;但他对原型概念的理解很少想到那种原初的更高的存在,他承认在艺术所意指的东西中“还有更加本原的东西存在着”,但那个“更加本原的东西”是什么?回答是:艺术表现某物时所呈现的“感觉的丰富性”及其带给我们的感动和赞叹^②。这就完全退回到近代美学的意识形态。正如荣格所指出的,这种对于作为原型的神圣形象和看不见的精神事物的遗忘,造成了“象征的惊人贫瘠”,“我们是基督教象征体系的确实的法定继承人,但不知怎么我们却浪费了这篇遗产,让祖先们建造的房屋塌成了一片废墟……今天,任何丧失了历史的象征而又不能满足于那些替代物的人们都确定无疑地处在一种异常困难的位置上:他的面前伸展着一片空虚。”^③

对美学来说,象征所联结的原型与摹本都是存在问题的概念形式,从存在论上思考象征的根据,艺术对美的事物的象征只和“完美的存在”这一目标有关,否则艺术立刻下降到对现实存在的再现或模仿。然而完美性是一个只有理性能想到而没有任何感性直观与之相适合的概念,艺术作为象征的本性在于它以赋予该完美性概念以某种表象内容从而把它表现出来为目标,因而艺术在主观上始终依赖于对超感官东西的意识,并以感性形象为媒介手段去表现这种意识。要言之,象征是从感性存在通达超感性存在的一条道路。按照康德对象征的经典规定,要显示概念的实在性永远需要有直观,但是没有任何直观能够直接表现完美性这一特殊理念、从而在客观上演证它的实在性,只能按照主观原则由想象力对该理

① 参见伽达默尔,真理与方法:上卷,洪汉鼎译,上海:上海译文出版社,1999:200-202.

② 参见伽达默尔,美的现实性,张志扬,等译,北京:生活·读书·新知三联书店,1991:58-61.

③ 参见荣格,心理学与文学,冯川,苏克译,北京:生活·读书·新知三联书店,1987:64.

念配以某种特殊表象来间接演示该理念的内容,即不是按照直观的内容本身,而是按照反思的形式原则使该理念与直观达成某种类比意义上的一致。因此,象征原则首先是一个形式反思原则,艺术的象征作用只是按照反思的方式去规定可见之美与不可见之美在形式上的差异性和相似性,而不是直接断言艺术作品的经验内容与完美性理念之间的一致或不一致,因为两者之间“虽然没有任何类似之处,但在对两者及其原因性作反思的规则之间却的确有类似之处”^①。此外,象征原则还是一个无限趋完美性原则,它没有论证式的思想边界,但在其不确定意义上却是能使艺术的有限经验突破自身、通达存在之无条件总体性的唯一合理的反思式的方式,因而具有比论证更强大的思想力量。这是因为象征的想象力由于找不到对一种超感性存在的内容的确切表达,反而让人对那个存在联想到许多不可言说的东西,以此给艺术提供了把想象力“扩展到那些有亲缘关系的表象的总量之上”的诱惑,促动人们去思考比任何确定的表象内容更多的东西,从而向内心深处展示了“那些有亲缘关系的表象的一个看不到边的领域的远景”^②。那种因想象力扩展到所有感性形象总和之外而产生的无边的世界被理性指认为“不可见之美”。

人们一直试图发现艺术的本质,比如艺术是形式还是表现?或者艺术是表现还是再现?笔者认为,只有象征与模仿的划分对于艺术才是本质的划分,因为这一划分关系到艺术的存在论基础。可以说象征和模仿都是表现性的,但它们却代表了对于艺术本质的根本不同的理解,如果站在柏拉图为美学准备的二元论地基上,我们必然会得出:艺术的本质是象征而非模仿。

象征是一个形式性的精神原则。艺术通过否定现实及自身的感性存在来象征性地表现原型世界的精神性的完美。“精神是艺术的以太”^③,但精神并不直接存在于艺术作品中,而是将自己抛入作品的感性存在中,通过象征的反思作用,使作品的感性要素进入形式层面,以此实现对自身的否定。我们如何理解艺术这种奇特的自我否定呢?在原型与摹本的内容之间没有任何实质性的相似之处,艺术作为摹本直接给出的只是自身的感性形象,象征的反思态度通过否定这一感性存在来向原型靠近。艺术提供的那些感性要素已经是“非存在的存在”,现实中没有这些东西,这些要素被创造出来表现超越现实的美好。这些要素已经超越了自身的感性存在,揭示出另一种存在的可能性,并在这一意义上被称为美的。这是艺术对自身感性存在的第一次否定。但这些新要素不能使象征反思满足,因为它们仍然不是原型世界的完美性理念,而只是“理念的感性显现”。康德关于象征的反思性原理告诉我们的是,通过感性形象显现的精神与作为完美性理念的精神之间,在其直接性内容方面是完全不同的,但在形式方面的类比意义上却是相似的。艺术的象征原则就是把要素转换为差异,把存在转换为符号,用类比意义上的形式相似性悬搁直接内容的差异性,以此达到对自身感性存在的第二次否定即彻底超越。象征原则作为一个形式性的精神原则就在于,形象的直接性内容与艺术的存在论目标几乎没有关系,艺术必须扬弃它们。艺术不是超验的理论知识,总要被感性形象所承载,象征则舍弃这些要素的质料性和实质性,只保留摹本与原型之间在形式类比上的差异性与相似性,真正进入象征原理的就是这些反思性的形式部分。

另一方面,模仿原则则是一个质料性的自然原则,它从自然事物和人的感性存在出发,让事物的外形及其意蕴展示自身。“艺术模仿自然”这一信条表现了毫无限制的非反思的自然态度,尽管从亚里士多德开始,模仿原则一直在不停地调整和深化自身,要求艺术中的形象应该比其自然原型更美更深刻,这种自觉性体现在米开朗基罗的说法中:“艺术模仿的是自然中的上帝。”^④然而,严格的理论态度不难看到,模仿原则从来没有反思到对艺术来说性命攸关的超越性维度,没有意识到模仿的对立面是象征,要素的对立面是差别,存在的对立面是符号。不管模仿的观念和技巧如何改进,只要它不是站在二元论的地基上,即不是以超越感性存在的有限性为目标,而是主张以自然和人的感性存在为对象,它就

①康德.判断力批判:上卷.邓晓芒译.北京:人民出版社,2002:200-201.

②康德.判断力批判:上卷.邓晓芒译.北京:人民出版社,2002:160.

③阿多诺.美学理论.王柯平译.成都:四川人民出版社,1999:156.

④塔塔科维奇.西方六大美学观念史.刘文潭译.上海:上海译文出版社,1991:310.

是一个质料原则。从希腊时期到19世纪——除了中间的基督教象征艺术是例外——“艺术模仿自然”(以及它的子命题“艺术高于自然”)绵延千年,始终是西方艺术的基本原理。模仿原理如此地契合了我们的自然主义和人本主义倾向,以至于克莱夫·贝尔的断言显得匪夷所思:18世纪和19世纪那些精美的写实主义的艺术作品只是显示了创造力的普遍贫乏:“除了几个零落的艺术家和个别的业余艺术工作者之外,你可以这样说,在19世纪中叶,艺术就已经不存在了。”^①当代的艺术在审美资本主义中走向末路,可以证明这样一个真理:不依赖某种超越性的精神而仅凭自身而存在,纯粹的真实世界是艺术的一条死胡同,天才的艺术家决不处于同事物的这种有限关系中。

“中世纪的象征主义起始于言语的层面。”^②象征的反思原理是一条“通向语言之路”。这是因为,更高的存在作为原型世界是语言性的存在,只能被理性所把握,因而是一种不可见之美。对此奥古斯丁早有提示,他认为完美的世界是上帝用语言搭建起来的:“你一言而万物资始……你用了和你永恒同在的‘道’,永永地说着你要说的一切,而命令造成的东西便造成了,你惟有用言语创造,别无其他方式。”^③这个论断即使从字面上理解也是一个反思性的真理,即完美性的理念是一种语言性的存在,因为象征所意指的东西不能凭自身与任何形象相符,其含义只能用语言说出,只有语言能适用于象征的形式特性和不确定性。对这一真理的证明是,艺术具有语言特性,艺术作品是搭建象征性完美世界的语言砖块,它不是向感性知觉显示图像的再现或模仿,而是向领悟能力揭示意义的表现性。表现作为艺术的语言特性完全有别于艺术作品的具体的描述性语言,而是通过艺术作品的具体描述性语言隐而不显地构成自身,并以一种难以企及的方式为艺术作品的具体语言立法。从技术的层面说,媒介或材料是艺术作品的经验语言,艺术家通过媒介说话;但从存在的层面说,艺术本身的先验语言是形式,形式把媒介排列成特定的样式,从而引导人们把它“看成”是某种东西,使本质上不可见的意蕴变成可见的,此时在媒介中被表现的内容作为意蕴向着领悟说出自身。因此,艺术的本质不是模仿自然或再现题材,“艺术绝对不是人们为了获取镜象而对自然举起的镜子”^④,绘画向领悟性的眼光展示了空间美的本质,音乐向领悟性的耳朵揭示出声音的审美结构,艺术本身则在其先验的总体性上向“精神的目光”显示那更高的看不见的美。艺术在性质上是语言学的这一事实对象征的可能性负责,因为象征的不确定性就在于,艺术的语言总是说出比概念语言所能表达的“更多的东西”,从而诱使我们思考“一个看不到边的领域的远景”。这种不确定性就仿佛是更高存在的一个迹象或暗示,其效果反而比直观或概念的不确定性显得更真实、更美、更有意义。

发现了象征的反思原理,对艺术本质的探索就走在了可靠的道路上。艺术是对超验的、完美的原型世界的象征。象征在希腊语中的原初含义是指标识物、信物、通行证^⑤,中世纪把象征变成了神秘的符号和神的帷幕,象征成为使艺术获得精神的环节,它不仅蕴藏着一切创造活动的秘密,而且保证了艺术之美成为通向神的不可见之美的一条道路。象征的反思原理阐明了艺术的形象与完美的原型世界之间的关系是差异性与相似性的统一,这二者之间的差异性易于理解的,我们把精神的本质即超越性和无限性赋予原型世界或神的完美存在,艺术的感性形象和物质基础则使艺术成为自然的有限的存在,正是二者之间的这种差异性所导致的不确定性和无限丰富的意义使象征成为可能。然而要理解二者之间的相似性却是困难的:由于在完美的原型世界与艺术摹本之间没有任何实质内容上的相似性,为了记住神的伟大和美,人们设定二者之间有着形式上的相似性。这一设定是主观的任意的,支持它的一个合理的理由是艺术能够唤起我们对伟大观念的回忆。柏拉图的回忆理论不应被当成粗陋的比喻,对伟大精神事物的追求总是采用回忆的形式,因为在超验的意义上抓住一个伟大观念完全可以被理解为回忆,而无

① 贝尔:《艺术》,周金环译,北京:中国文联出版公司,1984:99,131。

② 勒高夫:《中世纪文明》,徐家玲译,北京:世纪出版集团格致出版社,2011:369。

③ 参见奥古斯丁:《忏悔录》,周士良译,北京:商务印书馆,1989:卷11,章5,章7,章9。

④ 奥尔德里奇:《艺术哲学》,程孟辉译,北京:中国社会科学出版社,1986:67。

⑤ 参见勒高夫:《中世纪文明》,徐家玲译,北京:世纪出版集团格致出版社,2011:368。

须将其引入经验性理解的歧途。艺术是对更高更美存在的渴望,这种渴望采用回忆的形式实现自身。这意味着艺术摹本与原型世界之间的相似性是我们的理性为自己先验设定的一条主观规律。艺术的象征以可见之美模仿不可见之美,这种模仿不同于艺术对自然对象的直接模仿,而是类比性的和反思性的,我们主观地设定了艺术之美与不可见之美的相似性,其先验根据就在于前者分有了后者的形式,使象征成为可能的和有所意指的。但与此同时,我们不知道艺术之美与不可见之美是否真的相同或相似,象征是不确定的,神性之美有着比艺术之美更多的内容和无边的远景。艺术直接性地将有限的可见之美展示于人,然后又在形式反思的意义上告诉我们这种可见之美与神的不可见之美是不同的,但两者之间有一种形式意义上的相似性,这种相似性就是艺术的象征本质。

三、中世纪作为象征性艺术的范本

“西方中世纪社会只有在人们揭示了它的物质、社会和政治事实是如何被象征和想象的世界所渗透时,才能被人们所理解。”这是勒高夫对中世纪特征的一个经典性判断^①。与希腊罗马时代和文艺复兴之后支配着艺术的自然主义和人本主义原则不同,中世纪是被精神原则和超验主义所主导的时代,中世纪的艺术乃至生活本身都是象征的,因此对于理解艺术的象征本质来说,中世纪是唯一的也是最好的一个范本。

象征性思维在中世纪是普遍存在的。根据年鉴派历史学家的研究,中世纪的态度普遍相信某些事物是不可见的、超自然的和非凡的,艺术乃至科学都把奇迹和奇异的事物作为自己的对象,教会对圣徒的追封更是把不可思议的圣迹当作必须具备的条件。圣维克多的雨果说:“所有可见物都有其象征意义,它们是不可见物的符号,是那些处于完善的和通过所有认识也无法把握的神的本性之中的东西的形象。”^②每个自然事物都具有特定的象征意义,比如红色玉石象征着流血的基督,白玫瑰象征圣玛利亚的贞洁,苹果和山羊分别是邪恶和淫荡的象征,狮子则象征着力量,等等。语言和数字是更重要的象征符号,在中世纪,数字被赋予各种各样神秘的特定涵义,语言与事物的相互象征关系促使几乎所有知识人士都参与到唯名论与唯实论之间的争论,因为“具体和抽象的重叠是中世纪的态度和情感框架的基础”^③,人们动摇于两者之间,一方面渴望从具体事物背后找到更真实的抽象,另一方面又试图使这种隐秘的真实以某种可感知的样式出现。在这种态度的背景下,艺术具有最高的象征性,隐秘的世界是真实而永恒的世界,艺术是打开这个世界从而使人们获得救赎的钥匙,象征是艺术的虔诚。

黑格尔意味深长地把建筑这种非再现性艺术称为“象征型艺术”。中世纪的象征主义在宗教建筑的观念中找到了特别的用武之地,从拜占庭建筑到罗马式建筑和哥特式建筑,都把宗教象征作为最高原则,教堂成为超验主义的美学理念付诸实践的最崇高的形式,艺术的最佳状态是物质对象被表现为精神的和超验性的东西的符号。中世纪教堂建筑中最普遍、最富意味的象征包括:用圆型拱或尖型拱象征天空,用12根圆柱象征12使徒,用4种生灵的雕像象征4位福音书作者,用牧羊人象征基督,窗户透进的光象征上帝的一切造物,所有礼拜仪式和祭仪用品都表达特定的神秘含义,教堂本身几乎令人无法想象的高度和雄伟、其内部空间令人无比震撼的开阔和壮丽,则象征着上帝的居所和上帝本人的形象,它是上帝与天国在人间的神秘摹本,仿佛非人工力量所能建造,具有无法言说的超验含义,“信徒走进教堂就宛如进入了天堂”^④,那些立柱、拱肋、花式窗格和彩色玻璃,虽然华光闪烁却不显俗气奢靡,而是引导人们领悟超乎物质之上的另一个王国的奥秘。从功能上看,结实厚重的罗马式隐修院建筑极大地提高并表现了放弃世俗目标的精神生活的层次和强度,它不仅保护了隐修者凝思冥想的生活,同时也规定了艺术的目标不是去模仿自然或再现世俗世界的奢华,而是指向充满激情的内心生活,揭示更高的彼岸世

①勒高夫.中世纪文明.徐家玲译.北京:世纪出版集团格致出版社,2011:序言.

②塔塔科维奇.中世纪美学.褚朔维,李国武,聂建国,等译.北京:中国社会科学出版社,1991:246.

③勒高夫.中世纪文明.徐家玲译.北京:世纪出版集团格致出版社,2011:373.

④塔塔科维奇.中世纪美学.褚朔维,李国武,聂建国,等译.北京:中国社会科学出版社,1991:46.

界的深刻意义,因而总是表现出一种超然的冷漠和深不可测的神秘气质。另一方面,纤细雄伟的哥特式教区教堂则为表现中世纪的精神性观点和超验主义原则提供了新的形式,从外观到功能都更充分地实现了中世纪艺术的象征主义原则。当墙壁不再厚重笨拙,使提升建筑的高度和吸收更多的阳光成为可能,整个建筑看上去也就不再是纯物质性的,而且具有了更高层次的精神性和表现性,哥特式教堂那高耸入云的塔楼尖拱,高扬了人们的精神热忱,最大限度地体现了一种向更高更完美的世界上直至拥抱无限的超验主义冲动^①。

中世纪轻视除音乐以外的其他一切优美艺术,只有音乐因其摆脱了具体形象、物质基础和感性魅力而被认为是真正自由的艺术。中世纪的音乐理解完全基于其深刻的二元论存在论观点,对音乐的重视严格说来是对理论的重视,音乐主要不是一种作为自由创作的艺术实践,而是作为一种理解数及其所代表的宇宙和谐秩序的严格科学,因此重视理论超过重视实践,重视理性之美超过重视感性魅力,注重精神的崇高更甚于注重优美的形式。中世纪基督教最有影响的音乐权威波依提乌斯在6世纪初著有《音乐的体制》一书,他赞美毕达哥拉斯在论述音乐时无视听觉,认为真正的音乐家既非作曲家也非演奏家,而是具有理论思维能力、从而能够对调式、节奏、歌曲类别、协和音等作出判断的人,“建立在理性认识之上的音乐知识比之于建立在技法与音乐效果之上的音乐知识何止高出百倍,就象思想远胜于肉体”^②。在波依提乌斯开创的理论格局中,中世纪思想家区分了宇宙音乐、人间音乐和艺术音乐,所谓“宇宙音乐”即天地和谐之大音,是一种对于音乐本质的反思性概念,“人间音乐”则是人的灵魂之内在合谐的律动,这两者都不是借听觉所能感知到的那种音乐,而是那种“有大美而不言”的超验之美、精神之美,因为没有人能借助感官听到天上之音,正如没有人能用耳朵听见灵魂的内在呼唤,只有心灵经过努力才能理解这种超验的更高音乐,它们是使所有“艺术音乐”(声乐和器乐)得以可能的先验根据,后者只是前者的象征和摹本。与此种音乐观相符的中世纪基督教音乐的范本是公元6世纪末成型的“格列高利圣咏”,这种音乐彻底拒斥古代音乐生活的自然原则和美感享受原则,而呈现了极其庄严素朴的面貌。圣咏音乐没有伴奏,只允许众人的齐唱,歌词完全取自赞美诗,而且从不为适应曲调加以改动;它只有一种节奏,演唱也无需优美的嗓音,因为它不为听众演唱,而是所有在场信众都参加的齐唱,器乐、和声和对位以及其他音响效果都被摒弃,只是严格遵循着确定的程式和礼仪而不允许任何偏离。没有任何音乐样式比格列高利圣咏更少具有感性之美的色彩,它使音乐处于近乎超自然的纯净与自足状态中,复杂精致的大型合唱和器乐反而因其联系着感性的欢愉之情而被早期基督教所拒斥。正是这种朴素的形式,使音乐与精神的更高存在保持着一种本质性的关联,从而能够作为范本一直沿用至今,并成为后来西方音乐的创造性本质的真正源头^③。

中世纪基督教艺术的象征原则最充分地表现在绘画领域。所有中世纪宗教画都透露着人与神、原型世界与摹本世界的二元论色彩,绘画本身只是一种手段。“画像使我们朦胧瞥见神的光辉。”^④基于这样的目的,绘画中的人的身体形象被尽可能简化为抽象的非物质化的象征性图型,除了表现人的精神本质之外,不表现其他任何东西,绘画不是为了让人观赏,而是为了让人凝神冥思其中的象征意义。如果我们从艺术作为象征这一存在论前提出发,就会发现,古代希腊罗马艺术在模仿自然的基础上所达到的精致复杂的写实主义,从一开始就错失了艺术的本质。只有在中世纪、特别是早期基督教时代才真正抓住了艺术的本质,对自然主义的模仿写实原则实行了彻底的否定和超越,并在公元6世纪达到了西方绘画的最高精神高度和艺术水准。克莱夫·贝尔认为公元6世纪的拜占庭艺术是西方绘画艺术的峰顶,

①中世纪拜占庭式建筑的代表作是君士坦丁堡的圣索菲亚大教堂,罗马式建筑的代表是法国的圣克吕尼隐修院,哥特式建筑的代表作则有法国的圣丹尼斯教堂和夏特尔多大教堂等。关于这些建筑的详细美学评论和技术评论,可参见:扎内奇,西方中世纪艺术史,陈平译,北京:中国美术学院出版社,2011;第三章,第十章,第十二章;贡布里希,艺术的故事,范景中译,南宁:广西美术出版社,2014;第五章,第六章,第七章。

②塔塔科维奇,中世纪美学,褚朔维,李国武,聂建国,等译,北京:中国社会科学出版社,1991:107。

③关于格里高利圣咏的历史和艺术细节,参看:格劳特,帕利斯卡,西方音乐史,汪启璋,吴佩华,顾连理,等译,北京:人民音乐出版社,1996;第一章,第二章。

④塔塔科维奇,中世纪美学,褚朔维,李国武,聂建国,等译,北京:中国社会科学出版社,1991:56。

无论希腊罗马艺术还是文艺复兴以后都逊色于公元6世纪，他特别推崇这个时期君士坦丁堡的圣索菲亚教堂和拉文纳的圣维塔尔教堂保存的镶嵌画作品^①。“事实上，最庄严的拜占庭艺术里程碑是属于6世纪的，它是基督教艺术坡道的原始的、最高的山峰。”^②如果坚持艺术的象征本质，贝尔对艺术史的这一判断就是对的。在这里，希腊艺术那种表现自然之真实性的有限三维空间被基督教的象征性的无限二维空间所取代，自然的原型、光和空间的透视法以及其他忠实再现现实的技法问题都被扬弃了，画面上的基督、圣徒和信众与真实的自然环境相脱离，被放置在一种非自然的金黄色背景上，呈现出单调静止的二维形象，但是为了表现更高更完美的理念，人的形体被毫不犹豫地拉长和变形，以使形象本身更加理想化，由此产生出超现实的和非物质化的视觉效果。与希腊艺术的优美和高超的写实技巧相比，这样一种绘画无疑是阴郁的和刻板的，没有个性特征，但它却是一种更深刻的艺术原则和存在论观点的产物，即真正的美是不可能被看到的，只能通过某种形象符号被象征，这种符号的价值在于唤起对超验世界之美的记忆而不在于本身的精美准确与否，因此用尽量优美的造型和准确的笔法去表现现实事物是毫无意义的。与三维画面的生动真实相比，二维的效果显得僵硬而死板，然而，如果艺术的目的不在于摹写自然的形状，而是把精神的本质表现得更感人、更令人信服，就得承认二维给了艺术家真正的自由，它使画面可以包含更多的内容和更隐秘的意义，无须利用透视法在平面上制造空间深度的错觉，也不用像希腊艺术那样着力表现美丽的形体或设计戏剧性的动作，而是使用纯粹装饰性的方法来直接接触神圣事物的内容及其启示，使接受者从中汲取精神的教诲和安慰。二维这种古老手法的恢复给基督教艺术注入了一种新要素，这个新要素的力量来自柏拉图和普罗提诺的二元论，它在后来被吸收的过程中产生了其完美性至今令我们惊叹的艺术作品。二维给予基督教艺术家一种全新的自由，使他们摆脱了模仿自然这一古典原则的束缚，在精神观点的引导下去放手实验更复杂的构图形式，他们的绘画比他们之前和之后的时代都更有力地抓住了艺术对于超验世界的象征关系，从而获得了无与伦比的艺术表现力。相反，如果这个时期的绘画包含透视法，它们就会丧失其特定的表现方式。一般认为，佛罗伦萨画家乔托是中世纪基督教艺术传统的顶点，其实乔托也是这个伟大传统的终点，乔托的绘画明显预示了即将到来的文艺复兴风格，因为乔托的画把可见之美的形象弄得更写实、更精美，确切地说，乔托重新发现了通过空间和光线的透视法在平面上表现三维物象和使用线条、色彩和构图去表现更优雅经验的艺术方法，从而恢复了古典艺术的自然主义和人本主义原则，艺术的象征意义从此开始式微。站在中世纪的艺术高度上，从乔托到列奥纳多·达·芬奇是“一段长时间的、有时几乎是看不出来的下降时期”^③。因为所谓“文艺复兴”的本质就是重新回到希腊罗马艺术模仿自然和写实主义的道路，此后，西方艺术从越来越讲究“画得像”和“画得好”的精致优美走向贫乏和空虚，因为它“失去了精神”，完全沦陷于艺术品自身构成的经验主义世界。

中世纪基督教艺术作为艺术之象征性的唯一范本，并非如黑格尔所说是理念还没有找到与它相符合的形象^④，更不是人们常识印象中的所谓艺术的“黑暗时代”，那只是近代美学强加于人们的人本主义意识形态。相反，中世纪艺术的特殊价值在于“它将一次巨大的、有着危险的决定作用的心理经验——它被恰如其分地称为‘神的经验’——匡正成了一种人类理解力所能容忍的形式，既不局限这经验的范围，也不损害它压倒一切的重要性”^⑤。中世纪就其对精神的强调和对物质的蔑视来说，使它能够据有艺术的真正本质，并在这一意义上胜过古代和文艺复兴之后，正如勒高夫所指出的，中世纪物质生活的粗暴和艰辛与它在精神上的高度专注和高度纯净是相反相成的^⑥。因此，艺术的象征性不会出现在其

①关于中世纪6世纪镶嵌画的详细的艺术和美学评论，参见：扎内奇，西方中世纪艺术史，陈平译，北京：中国美术学院出版社，2011；第三章：贡布里希，艺术的故事，范景中译，南宁：广西美术出版社，2014；第六章：威廉·弗莱明，玛丽·马里安，艺术与观念，宋协立译，北京：北京大学出版社，2008；第五章。

②贝尔，艺术，周金环，马钟元译，北京：中国文联出版公司，1984：86。

③贝尔，艺术，周金环，马钟元译，北京：中国文联出版公司，1984：81。

④参见：黑格尔，美学：第1卷，朱光潜译，北京：商务印书馆，2009（珍藏本），95-96。

⑤荣格，心理学与文学，冯川，苏克译，北京：生活·读书·新知三联书店，1987：60。

⑥勒高夫，中世纪文明，徐家玲译，北京：世纪出版集团格致出版社，2011：序言。

他时代。许多伟大的近代艺术家和美学家并不接受艺术的象征本质,如席勒、巴尔扎克、达·芬奇、罗丹、车尔尼雪夫斯基等,都把自然和现实生活当作艺术的最高原则。在自然主义或经验主义的地基上思考艺术之本性,一般会赞同艺术的模仿性而非象征性。当把艺术的根基扎在自然和人的世俗生活的土壤中,艺术之树只能绽放自然的花朵,连精神本身也是自然的产物。艺术的象征性也许只有在遥远的中世纪的目光看来才是如此,今天的美学只有穿越自然主义和人本主义意识形态的浓雾,才能在塞尚等少数艺术家身上重新获得那样的目光。作为一个现代画家,塞尚以自然为对象,但却不顾及自然主义的写实原则,而是回到中世纪艺术家“不必尊重事物的实际面貌”的传统,他对来访者说道:“自然固然永远是这一个,但是……在自然现象的背后是什么?或者没有任何东西,或者是一切。”^①大自然无穷,艺术家必须在其中看到某种永恒的无限的东西,大约在1880年代,塞尚在他熟悉的风景画中看到了、或者毋宁说思考到了这种东西。他在有限的事物中不断开掘出理想的珍宝,这种对无限的追求使他在不知不觉中获得了像钻石一样坚实闪光的精神原则。按照自然主义标准他“画得蹩脚”,他的画是对自然的否定和重建,他改变了从单一视点看事物的文艺复兴方式,让绘画摆脱了再现原则,他的画不再希望带给观者“这就是现实”的错觉,而是引导人们从每个画面中看到一种普遍性的整体结构,就像一个中世纪人看一座至高无上的建筑那样。

艺术是对超越性完美存在的象征,象征使艺术成为精神的翅膀,使经验向着不可见之美的神秘之域升华自己。象征承诺了比自然主义和人本主义的逻辑更为深刻的东西,自然主义和人本主义只关注人的经验,象征则关注作为自在之物的存在本身。象征的反思原理把艺术从艺术品和审美经验的束缚下解放出来,使艺术成为存在本身的一部分,它看似主观任意的不确定性却牢牢抓住了艺术之为艺术的本质,也就是精神之为精神、人之为人的趋完美性。

On the Symbolic Essence of Art:

Also about the Art and Aesthetics in the Middle Ages

ZHANG Dun (Jilin University)

Abstract: The essence of art is to symbolize rather than to imitate. This essence is inferred from especially important metaphysical dualism of Plato, which means art is the understanding and desire for higher and more perfect existence of super sensibility. The higher existence may not be directly imitated by the sensible images of art, but can be indirectly symbolized by some dark and mysterious forms of symbol. Therefore, to symbolize is a higher-level form of art and this means it is possible to touch the greater spiritual things starting from sensibility. Different from the principle of naturalism and humanism dominated art after the Greek & Rome times and the Renaissance, the spiritual principle and transcendentalism dominated the art in the Middle Ages, when the art or life itself was a symbol. So, as for understanding of the symbolic essence of art, the Middle Ages is the only also the best model, at that time many works were produced which perfection has been amazing so far.

Key words: symbol; imitation; art; aesthetics; the Middle Ages

●收稿日期:2017-05-09

●作者地址:张 盾,吉林大学哲学基础理论研究中心;吉林 长春 130012。

●基金项目:国家社会科学基金重点项目(13AZD028);国家社会科学基金重大招标项目(15ZDB002)

●责任编辑:涂文迁

①参见:宗白华,宗白华美学文学译文集,北京:北京大学出版社,1982:216-217。