

科学精神对西方艺术的双重影响^{*①}

陈 炎

(山东大学 文艺美学研究中心, 山东 济南, 250100)

摘要: 从古希腊开始,西方人就从“摹仿说”入手,将艺术创作看成是认识世界的手段和工具。他们从代数的角度研究音乐,从几何的角度研究建筑,从解剖的角度研究雕塑,从透视的角度研究绘画,从历史的角度研究文学……这种研究既造就了西方艺术的辉煌成果,又导致了西方艺术观念的误区。科学手段的介入,确实能给艺术创作带来某种手段上的支撑;但科学精神的渗透,又常常遮蔽了艺术创作的美学目的。不了解科学精神对艺术创作的正面影响,就不可能真正理解西方艺术的光辉业绩;不了解科学精神对艺术创作的负面影响,就不可能彻底反思西方艺术所存在的问题。

关键词: 西方艺术;科学精神;哲学思辨;美学问题

中图分类号: I206.7 **文献标识码:** A **文章编号:** 1001-5973(2014)02-0005-18

西方人的艺术观念,是从“摹仿说”开始的。而摹仿作为一种人类活动,又与科学认识有着极为密切的联系。当然,不同的哲学家对艺术摹仿的效能与意义又有着不同的看法。从特有的“理念论”入手,柏拉图认为,我们所生活的现实世界是变化不居的,因而是靠不住的。在转瞬即逝的“现实世界”之上,有一个永恒不变的“理念世界”,那才是世界的本体。“现实世界”是对“理念世界”的摹仿,“艺术世界”又是对“现实世界”的摹仿。从摹本必然低于蓝本的观点看,“现实世界”必然低于“理念世界”,“艺术世界”又必然低于“现实世界”,因而是“影子的影子”、“摹仿的摹仿”,与真理隔着两层。据此,柏拉图要将诗人阻拦在“理想国”的大门之外,由于他们的作品无助于认识真理,反倒会伤风败俗,所以只配到别的城邦去讨生活。

柏拉图的学生亚里士多德试图在两个方面修正柏拉图的观点:首先,他认为“理在事中”

而非“理在事先”,柏拉图所谓的“理念世界”只不过是具体的物质世界中抽象而来的,从而重新肯定了现实世界的基元属性。其次,他认为尽管艺术世界是对现实世界的摹仿,但却不是消极的、被动的、机械的摹仿,而是集中的、概括的、能动的摹仿,摹本并不必然低于蓝本。譬如,画家可以集中无数女人身上的优点而创造出一个海伦娜的形象,使画布上的女神比现实中的女人更理想。从而在“摹仿说”的理论前提下重新肯定了艺术的存在价值。

从表面上看,柏拉图和亚里士多德一个否定艺术、一个肯定艺术,似乎是尖锐对立的,然而他们肯定或否定的标准却是同样的,即艺术品能否反映现实、认识真理。他们思考的是,艺术作品与历史文献之间,究竟何者更接近真理?他们却都没有意识到,接近真理是否就是艺术创作的全部目的?他们思考的是,艺术创作与史书撰写之间,究竟何者更接近于哲学?他们却没有意识到,倘若艺术创作完全等同于哲学

* 收稿日期:2013-02-20

作者简介:陈炎(1957—),男,北京人,山东大学文艺美学研究中心教授,博士,博士生导师;山东大学副校长。

①基金项目:本文为作者主持研究的教育部人文社会科学重点研究基地重大课题“文明的结构与艺术的功能”(07JJD751079)的阶段性成果。

的思考,是否还将具有独立的价值?

在相当长的时间内,由柏拉图发端、经亚里士多德修正后的“摹仿说”,成了西方古典艺术最为主要的理论依据,并相继发展出了“古典主义”、“现实主义”和“自然主义”。为了提高艺术对现实生活的反映与认识能力,西方人借助大量的科学手段,从代数角度来研究音乐,从几何的角度来研究建筑和园林,从解剖的角度来研究雕塑,从透视的角度来研究绘画,从历史学角度来研究小说……结果是,研究来研究去,唯独忘却了艺术自身的美学目的。

一、从代数的角度研究音乐

在整个西方文明的艺术谱系中,音乐是最发达、最奇妙、最具有形而上学色彩的一种形式。一方面,音乐艺术通过声音高低、长短、快慢的有机组合,直接诉诸于人们的听觉器官,从而调动人们的情绪、激发人们的情感,是一种极为感性的文化形态;另一方面,在这些高低、长短、快慢的声音背后,又隐藏着极为复杂的数量关系,并引发人们形而上的思考。^①

生活在公元前6世纪的毕达哥拉斯既是一位古希腊的数学家,也是一位哲学家。他曾说过一句名言:“数学的本原就是万物的本原。”^②然而,毕达哥拉斯不仅是哲学家和数学家,而且还是一位音乐家。他之所以将“数学的本原”看成是“万物的本原”,最初就与音乐有着极为密切的关系。

毕达哥拉斯学派发现了两个事实:一是一根拉紧的弦发出的声音取决于弦的长度;二是要使弦发出和谐的声音,就要使每根弦的长度成整数比。这样,他们就可以使音乐简化成简单的数量关系。^③

事实上,增加一倍的速度我们就得减慢一倍的速度;而减掉一倍半的长度,我们就得增加

一倍的速度。每一个长度似乎都有一个自然的节奏与之对应。这就是毕达哥拉斯定律。^④

正是从“毕达哥拉斯定律”出发,西方人开始了对音乐的数字化思考与形而上探究。这种研究是从记谱方式入手的。从古希腊开始,西方人就尝试运用字母和符号记录音乐的节奏。大约在8世纪前后,西方人发明了用一种特殊符号来表示音高的“纽姆记谱法”(Neuma)。这种纽姆符号虽然能够帮助演唱者记忆、了解各种曲调的进行特征,但它不能表示音的长短,也没有固定的高低位置,于是后人便划出一根直线,将纽姆符号写在线的上下,用位置来确定音高,这便有了“一线谱”。到了11世纪,人们为了把声音的相对高度记录得更加准确,于是便把纽姆符号放在四根线上,形成了“四线乐谱”。17世纪,“四线谱”又被改进为“五线谱”,成为当今世界上公用的音乐记谱法。比“五线谱”更晚,西方的“数字简谱”萌生于16世纪,当时的天主教修道士苏埃蒂开始用1、2、3、4、5、6、7代表七个音来谱写歌曲。到了18世纪,法国哲学家卢梭写了一篇题为《音乐新符号建议书》,向当时的科学院推荐了这种“数字简谱”,从而使之获得了世人的重视。受其影响,一些音乐家、数学家对“数字简谱”进行整理,并经19世纪的加兰、帕里斯和谢韦三人的完善与推广,才在群众中得到广泛使用。^⑤

不难看出,无论是“五线谱”还是“数字简谱”,其目的都是为了对声音进行数量化的记录和描述。如果没有这一前提,复杂的音乐作品既不能创作,也难以演出。从这一意义上讲,正如数学是所有科学中最为抽象的科学一样,音乐是所有艺术中最为抽象的艺术,它们都可以被简单的符号体系加以表述。所以,德国哲

①陈炎:《西方音乐的数学式探索与形而上诉求》,《求是学刊》2011年第5期。

②北京大学哲学系外国哲学史教研室编译:《西方哲学原著选读》上卷,北京:商务印书馆,1981年,第18页。

③[美]克莱因著,张祖贵译:《西方文化中的数学》,上海:复旦大学出版社,2005年,第75页。

④[美]爱德华·罗特斯坦著,李晓东译:《心灵的标符——音乐与数学的内在生命》,长春:吉林人民出版社,2001年,第18页。

⑤陈炎:《西方音乐的数学式探索与形而上诉求》,《求是学刊》2011年第5期。

学家莱布尼茨指出:“音乐就它的基础来说,是数学的;就它的出现来说,是直觉的。”^①而西方人所要做的,就是在音乐的直觉背后,发现数学的基础及其“演算”规律。于是,此后的西方音乐不仅和算数、几何、天文一起成为教会必修的四门功课,而且被13世纪著有《神学大全》的天主教神学家托马斯·阿奎那送上了“七大文艺之冠”的宝座。在那个时代里,音乐既是艺术,又是数学,还是宗教,因为音乐家要根据数学的原理创造出符合宗教精神的艺术。

《牛津英文辞典》将“古典音乐”表述为 in traditional and serious style,这其中既有“传统”(traditional)的内涵又有“严肃”(serious)的意味。在英语中,serious除了“严肃”之外,还有“启发思考”的意思。作为德国古典音乐的代表人物,巴赫是一个虔诚的宗教徒。在他看来,音乐本身就是天堂的奇迹,是人们通向天国、与上帝对话的云梯。在这种对话式的音乐语言背后,则充满了复杂的数理逻辑。我们知道,《平均律钢琴曲集》(48首前奏曲与赋格)是巴赫键盘音乐中最伟大的作品之一。所谓“十二平均律”,是指将八度的音程(二倍频程)按频率等比例地分成十二等份,每一等份称为一个半音即小二度,一个大二度则是两等份。巴赫所奠定的“十二平均律”有着特殊的数学意义:它的纯五度音程的两个音的频率比(即2的 $7/12$ 次方)与1.5非常接近,它的纯四度和大三度两个音的频率比分别与 $4/3$ 和 $5/4$ 比较接近。这意味着,“十二平均律”的几个主要的和弦音符中的基音和泛音的频率成整数倍序列,因而都是和谐的。这样一来,毕达哥拉斯关于“基音”与“泛音”之间成比例的“音倍”关系可以产生乐音的思想,便在巴赫的键盘上得到了淋漓尽致表现。

音乐不是数学,我们不能指望将一组数学

公式能够直接转变成五线谱;音乐不是哲学,我们也不能指望将一个哲学命题直接转变为交响乐。然而,一方面,“数学和音乐拥有一些共同的技艺、共同的形式、一样的思维方式。贝多芬对单个主题的探索需要抽象和并列的方法;巴赫在他的《序曲》中在大音程结构中创造了小音程细节的回声。一个数学家面对同样抽象的形式会提出同样的问题,可能也会作出同样的回答。这里存在着类似,因为数学和音乐具有抽象探索方案的特征,在探索中由类推和变奏来引导”^②;另一方面,哲学与音乐也拥有一些共同的世界观、共同的生活态度、共同的信仰模式。格里高利圣咏对教会音乐的改造与奥古斯丁《忏悔录》中的宗教禁欲主义情绪是一致的,海顿的奏鸣曲式与黑格尔《逻辑学》中的哲学思辨方法也是一致的。不仅如此,音乐与哲学的一致性,往往又要通过数学来加以实现。正像一位西方学者所指出的那样:

我们必须开始找出数学是怎样工作的。我们必须寻找它的音乐灵魂,数学风格的变化,相似与形式的游戏,在抽象思想中创造的联系和判断。我们要跟随一个数学的主题在一些应用中寻找它演进的足迹和线索。只有到那时,我们才能回到音乐,在它最深层结构是如何工作的,它抽象的观点是如何推进的问题中看到相似。我们必须追求音乐真正的数学精神,它相似和转变的严格的建立,它的妥协地投入我们的智力。只有到那时,我们开始提出的问题才可以回答(如果我们不是完全回答的话):神圣的形象是怎样出现的,美是如何在科学和艺术中出现的,一个既神秘又具体的力量是如何从美中生长出来的。^③

最初,西方人对数字的崇拜、对乐音的崇拜、对宇宙本体的崇拜是交织在一起的。“除

①何乾三:《西方哲学家、文学家、音乐家论音乐》,北京:人民音乐出版社,1983年,第44页。

②[美]爱德华·罗特斯坦著,李晓东译:《心灵的标符——音乐与数学的内在生命》,长春:吉林人民出版社,2001年,第119页。

③[美]爱德华·罗特斯坦著,李晓东译:《心灵的标符——音乐与数学的内在生命》,长春:吉林人民出版社,2001年,第26页。

了将数作为他们哲学中的‘实体性的’要素外,毕达哥拉斯学派还赋予单个数字以十分有趣的类比和解释。他们将数‘1’说成是理性,因为理性只能产生一个连续的整体;将数‘2’说成是观点;‘4’代表正义,因为它是第一个两个相同数的乘积……‘5’是婚姻的象征,因为它是第一个奇数与偶数结合而成的;‘7’表示健康;‘8’则代表着爱情与友谊……”^①显然,这种“数字拜物教”的观点是简单的、幼稚的,其发展水平大约与上帝创造世界的思想相一致。然而,正是从这种“数字本质主义”的观点出发,西方人才会竭尽全力地去探索和谐音符背后的数学秘密。在这种筚路蓝缕的探索过程中,音乐家发现,任何单一数字所对应的音响都不能产生美,和谐的音乐产生于不同音响之间的数学关系。这个观点显然比以往的“数字拜物教”有了很大的进步,其意义相当于理性哲学对宗教神学的取代。然而,数学是发展的,音乐是发展的,哲学也是发展的。数学家对“无理数”的发现不能不引发音乐家的恐慌:

这个无理数和极不和谐之间的隐喻的相似,比我们有权期望的更为深远更为神秘。一个音乐音程和一个数学的数字被人们同样地判断:人们认为它们都在可允许的界限之外。它们对于一个已经建立起来的秩序来说,被认为是不仅不使人愉快,而且是危险的,不仅有威胁,而且是魔鬼性的。^②

这种数学家对无理数的恐惧、音乐家对不和谐音程的恐惧,不啻于哲学家对非理性世界的恐惧。正像加缪在《西西弗斯的神话》中所说的那样:“一个能用理性方法加以解释的世界,不论有多少毛病,总归是一个亲切的世界。可是一旦宇宙中间的幻觉和光明都消失了,人

便自己觉得是个陌生人。他成了一个无法召回的流放者,因为他被剥夺了对于失去的家乡的记忆,而同时也缺乏对未来世界的希望;这种人与他自己的生活的分离、演员与舞台的分离,真正构成了荒诞感。”^③然而,无论数学家是否喜欢,无理数确实是存在的;无论哲学家是否高兴,这个世界确实不是按照我们的理性模式被创造出来的;无论音乐家是否愿意,不和谐的音响也确实构成了音乐世界的一部分。于是,正像数学家必须正视无理数,哲学家必须正视非理性一样,西方的音乐家们也必须正视不和谐音在作曲中的地位。^④

从西方音乐史的角度上看,如果说从巴洛克到维也纳古典主义乐派时期,西方人都在竭尽全力地寻找着音乐背后的数理逻辑,并通过这一逻辑的运用而企及上帝的和谐;那么从浪漫主义到印象派阶段,西方人则是在将和谐的技法运用圆熟之后,转而利用不和谐的音乐来补充和谐的内容,从而使音乐变得更加丰富多彩并具有个性。如果说古典主义音乐有着“启发思考”的“严肃”意味,那么浪漫主义音乐则有着“诉诸激情”的“幻想”色彩。从形而上学的意义上讲,古典主义相信上帝,或至少相信一个理性的本体,因而渴望和谐的永恒秩序;而浪漫主义则看到了上帝与魔鬼之间的冲突,或感性与理性之间的对立,因而并不回避矛盾冲突。开始的时候,西方音乐家对不和谐音的利用还是小心翼翼的,只有当歌剧中的反面形象或音乐中的负面主题出现的时候,他们才会利用噪音。到了后来,“不和谐音的不断增长的自由——领域的扩大——意味着音乐的界限必须越来越在音乐自身内设定,而不是从美学形式或社会功能的观念上设定”。^⑤

①[美]克莱因著,张祖贵译:《西方文化中的数学》,上海:复旦大学出版社,2005年,第76页。

②[美]爱德华·罗特斯坦著,李晓东译:《心灵的标符——音乐与数学的内在生命》,长春:吉林人民出版社,2001年,第25页。

③伍蠡甫主编:《现代西方文论选》,上海:上海译文出版社,1983年,第357页。

④陈炎:《西方音乐的数学式探索与形而上诉求》,《求是学刊》2011年第5期。

⑤[美]爱德华·罗特斯坦著,李晓东译:《心灵的标符——音乐与数学的内在生命》,长春:吉林人民出版社,2001年,第112页。

在美学效果上,与追求和谐的古典音乐不同,直面冲突的浪漫音乐不是让人身心愉悦,而是令人血脉偾张!在艺术技巧上,与古典主义恪守传统的调性和调式,以及和声、对位的创作法则不同,为了制造音乐的情感性起伏和戏剧性冲突,浪漫主义艺术家尝试着各种各样的大胆试验。例如,贝多芬曾首次将声乐合唱带入《第九交响乐》;柴科夫斯基在《1812年序曲》中使用过真正的大炮;瓦格纳在创作中则采用了许多半音化和弦的处理方式,把和声从调式主音的束缚下解放出来,动摇了传统的大小调式和调性关系,导致了“不协和音的解放”。

如果说,从“古典”到“浪漫”再到“印象”,西方的音乐家们走过了一条从建立规范到超越规范的创作历程;而继印象派之后,20世纪以后的西方音乐,则干脆走上了瓦解规范、践踏规范的极端。当然,即使是对规范的践踏与瓦解,也不是没有哲学原理作背景的。尽管西方后现代哲学观点复杂、流派纷呈,但却有着反对深度模式、消解形而上学的共同特征。这种反本质主义的哲学思潮,显然为西方音乐家超越法则、解构传统的努力提供了精神上的支撑。于是,与五花八门的后现代哲学同步,20世纪以来的西方也出现了许多光怪陆离的音乐流派,如以巴托克、斯特拉文斯基为代表的“原始主义”;以欣德密特为代表的“新古典主义”;以舒恩伯格为代表的“十二音主义”;以瓦雷兹为代表的“未来主义”;以普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇为代表的“社会主义现实主义”等,此外还有所谓的“序列音乐”、“偶然音乐”、“镶贴音乐”、“具体音乐”,等等。^①

与此同时,即使是对规范的践踏与瓦解,也不是没有数学原理作支撑的。现代作曲家如巴托克、舒恩伯格、凯奇、克赛纳基斯、施托克豪森、马卡黑尔等人,都曾对音乐与数学的结合进行过大胆的实验,以至于出现了用数学方法来

代替音乐思维的所谓“算法音乐”、用运算过程来代替创作过程的所谓“几何音乐”、用计算机编程来代替艺术家构思的所谓“程序音乐”等。“在20世纪,数学语言中弥漫着许多音乐思想。舒恩伯格(Schoenberg)用来处理数值范围的十二声调的系列方法影响巨大。音乐学者已经借鉴了‘集合论’,‘马尔科夫链’(Markov chains),以及其他一些数学概念。一些杂志发表文章,详细陈述使用微机程序来分解、演奏、作曲的尝试。亚尼斯·施那克斯(Lannis Xenakis)在他的作曲中就使用了复杂的数学理论。约翰·凯奇(John Cage)在他的有序缺失研究中使用了微机生成的随机数进行创作。”^②

混乱而复杂的哲学和混乱而复杂的数学导致了混乱而复杂的音乐。从创作实践上看,艾伍士尝试创作多重调性的、极不协调的音乐作品,其旋律的复杂程度几乎到了不可能被演奏的地步。亨利·柯维尔在演出自己的钢琴独奏乐曲时,使用了在钢琴内部弹拨琴弦并且同时敲击琴键的方法。查尔斯·西格阐述了不和谐对位法的概念,这项技巧后来被卡尔·拉格尔斯、鲁思·克劳佛-西格等人使用。大流士·米尧和亨德米特探索了多调性音乐的领域。罗旦将特地设计的打击音乐嵌入到传统的作曲技巧之中,这个想法立刻被瓦雷兹等人所仿效。最具有代表性的是,斯特拉文斯基的芭蕾舞剧《春之祭》于1913年在法国香榭里舍大街巴黎剧院首演时,曾因其冲突的和弦、复杂的调性与混乱的节奏而引起了一场骚动。从技术手段上看,由于计算机模拟技术的发展,电子合成器不仅能够成功地模仿各种乐器的音色,而且可以再现自然界的各种音响。在这种情况下,不仅风雨雷电、鸟叫虫鸣可以成为音乐作品的一部分,重金属、噪音也闯入了音乐艺术的殿堂。不仅如此,音乐家丢掉钢琴和五线谱而利用电子

^①陈炎:《西方音乐的数学式探索与形而上诉求》,《求是学刊》2011年第5期。

^②[美]爱德华·罗特斯坦著,李晓东译:《心灵的标符——音乐与数学的内在生命》,长春:吉林人民出版社,2001年,引言,第2页。

程序进行数字化创作甚至也成为一种可能。^①于是,历史上长期积累起来的创作技巧和准则被完全颠覆了。从美学风格来看,与传统音乐力求发现和谐法则的美学努力不同,20世纪以来的当代音乐企图全面颠覆传统的艺术原理,标新立异地创作着无调性、无旋律、不和谐的音乐。

总之,从西方音乐的发展历程来看,无论是追求和谐的古典音乐,还是强调冲突的现代音乐,抑或是瓦解和谐的后现代音乐,其背后始终伴随着数学的原理的演算和支撑。

二、从几何的角度研究建筑

建筑是凝固的音乐。正像在声音的高低、长短、强弱,以及决定音色在基音和泛音之关系的背后隐藏着数学的奥秘一样,在建筑形体的大小、高低、长短,以及各种拱门和穹顶的弧度和角度的背后,同样隐藏着数学的奥秘。

古希腊罗马时期的建筑师一般都是数学家,深谙数理之道。拜占廷建造于公元6世纪的圣索菲亚大教堂,其设计师伊索多拉斯(Isodrus)和安提莫斯(Anthemius)同时也是数学家。在希腊语中,“对称”这个术语原来指的就是一座建筑、一件雕塑或一幅绘画的形状和比例从其最小部分到整体的重复。纵观西方建筑的发展历程我们更会发现,从古希腊时代开始,一代又一代西方建筑师穷其一生心智所孜孜探索的,不外乎是一座建筑的整体及其各个部分在比例、尺度上的和谐与完美。^②

维特鲁威撰写的成书于公元前1世纪的《建筑十书》,总结和叙述了古希腊及罗马初期建筑坚固、实用、美观的三大目标,以及实现这些目标的六项原则:秩序、安排、韵律、对称、装饰、分配。而所有这些背后,均隐藏着数学的奥秘。譬如,为了将石制的屋顶擎入云天,希腊人

必须创造一些石柱。那么,什么样的石柱才是美的呢?希腊人认为,人是神创造的,因此人的身体比例便体现了神对美的理解。于是,他们便参照男人的脚长与身高的比例创造出了“陶立克”柱式。“因为了解到男子的脚长是身长的六分之一,所以就把同样的情形搬到柱子上来,而以柱身下部粗细尺寸的六倍举起作为包括柱头在内的柱子的高度。这样,陶立克式柱子就在建筑物上开始显出男子身体比例的刚劲和优美。”^③同样的道理,希腊人还参照女人和少女的脚长与身高的比例创造出了“爱奥尼克”柱式和“科林斯”柱式,以显示女性的阴柔之美。又如,为了在现实剧场建筑内部的回声效果,希腊人借助与音乐一样的数学法则,“又在剧场阶梯座席下面的凹间里按照数学法则分别音程而设置青铜缸。这些缸——希腊人称它们为厄刻亚——布置成为圆周形状,分为四度、五度、八度直到重八度,作出音乐上的和声或和弦。因此,演员的声音交混起来到达各个席位而激动(缸)时,其声音就会增长扩大,清晰而愉快地到达观众的耳里。水力共鸣器或类似这种共鸣器的其他乐器,如果缺乏乐理,恐怕谁也不能制造出来的。”^④

早在两千多年前,古希腊雅典学派的第三大数学家欧道克萨斯就发现了“黄金分割律”,也就是指把一条线段分割为两部分,使其中一部分与全长之比等于另一部分与这部分之比,其比值约为0.618。因为西方人认为按照这个比例的构图是最美的,所以就像在音乐中推崇“毕达哥拉斯定律”一样,他们在建筑中推崇“黄金分割律”。

如同将雕刻标准化一样,希腊人使他们的建筑也标准化了。他们简朴的建筑总是呈长方形,甚至长、宽、高的比例都是确

①陈炎:《西方音乐的数学式探索与形而上诉求》,《求是学刊》2011年第5期。

②李华东:《西方建筑》,北京:高等教育出版社,2010年,第27页。

③[古罗马]维特鲁威著,高履泰译:《建筑十书》,北京:中国建筑工业出版社,2001年,第83页。

④[古罗马]维特鲁威著,高履泰译:《建筑十书》,北京:中国建筑工业出版社,2001年,第7页。

定的。“雅典的废墟”(The Parthenon of Athens)就是几乎所有希腊庙宇共有的风格和比例的典范。顺便说一句,希腊人坚持理想的比例与坚持抽象的形式紧密地相关,当然,这与我们今天的原则也不矛盾。在古希腊,艺术和抽象实际上是同义语。^①

进入中世纪以后,为了显示上帝的伟大,西方的建筑师们便在教堂的造型上进行了不懈的努力。哥特式建筑在设计中除了利用十字拱、飞券、立柱等手段之外,还特意使用了石头的骨架券和飞扶壁等构造。骨架券是在一个正方形或矩形平面四角的柱子上做双圆心骨架尖券,四边和对角线上各一道,屋面石板架在券上,形成拱顶。采用这种方式,可以在不同跨度上作出矢高相同的券,拱顶重量轻,交线分明,减少了券脚的推力,简化了施工。飞扶壁则由侧厅外面的柱墩发券,平衡中厅拱脚的侧推力,以增加因建筑过高而要求的稳定性。由于采用了这种几何图案,使哥特式教堂的内部空间空旷、单纯,外观宏伟、挺拔,给人以直至苍穹、弃绝人寰的神秘感。

建造于1248~1880年的科隆大教堂共用了600多年的时间,整座大教堂全部由磨光的石块建成,耗费40万吨石材。它的中厅内部高达46米,双塔高152米,极为壮观。而从教堂内部所收藏的成千上万张当时的设计图纸可知,倘若没有高超的几何学知识,是不可能建造这样庞大而伟岸的建筑的。建造于1386~1897年的米兰大教堂历时5个世纪。教堂长158米,最宽处93米,塔尖最高处达108.5米,是世界上最大的哥特式教堂。顶上有135个大理石精雕细刻而成的尖塔,每个塔尖上还有一位圣人的雕像。这些争相矗立、直至苍穹的哥特式建筑仿佛是在同地心引力做着顽强的抗争,以证明上帝的伟大。

同哥特式建筑一样,拜占庭式建筑也在力图证明上帝的伟大,只是证明的方式有所不同,即不以高度为指归而以跨度为目的。同哥特式

建筑一样,拜占庭建筑的主体也是十字架式的,不同之处只是横向与竖向长度差异较小,其交点上为一大型圆穹顶。最初,拜占庭式的穹顶建立在方形的平面上,并把重量落在四个独立的支柱上。到5世纪以后,人们创立了一种新的建筑形制,即集中式形制。这种形制的特点是把穹顶支撑在四个或更多的独立支柱上的结构形式,并以帆拱作为中介连接。同时可以使成组的圆顶集合在一起,形成广阔而有变化的新型空间形象。如果说哥特式建筑中的飞扶壁是古代西方建筑在纵向发展中的伟大创举,那么拜占庭式建筑中的帆拱则是古代西方建筑在横向发展中的杰出创造。

除了哥特式和拜占庭式建筑之外,以后的文艺复兴式和巴洛克式建筑也都充分采用了美妙的几何图案。例如佛罗伦萨花之圣母大教堂那最著名的“神话穹顶”,就同时体现了高度和跨度的两个极限。1418年佛罗伦萨市政府公开征集能够设计并建造大圆顶的方案,精通罗马古建筑风格的菲利波·布鲁内列斯基(Filippo Brunelleschi)经过竞争而成为总建筑师。他在教堂中殿十字交叉点上建造了直径43.7米、高52米的八角形圆顶。在建造拱顶时,他没有采用当时流行的“拱鹰架”圆拱木架,而是采用了新颖的“鱼刺式”建造方式,从下往上逐次砌成。

与这个“神话穹顶”相媲美的,是梵蒂冈的圣彼得大教堂。这座重建于1506~1626年的圣彼得大教堂总面积2.2万平方米,主体建筑高45.4米,长约211米,最多可容纳近6万人同时祈祷,是现在世界上最大的教堂。圣彼得大教堂不仅以其双重构造的圆顶体现了优美的几何造型,而且以其井然有序的广场体现了精致的图案设计。著名的建筑大师贝尔尼尼在圆形的广场周围安置了284根托斯卡拉式柱子以显示永恒的生命,这些柱子由内而外排成4排,但如果人们站在广场的正中央,便会发现4排石柱会丝毫不差地叠加在一起,拼凑出一幅完

^①[美]克莱因著,张祖贵译:《西方文化中的数学》,上海:复旦大学出版社,2005年,第33页。

美无缺的几何图案。

从较为宽泛的意义上讲,园林也是建筑的一部分。同古希腊建筑一样,古希腊的园林也具有强烈的理性色彩,即通过几何的原理来谋篇布局,将草坪、花卉和景物切割成有序的图案。这种图案在作为住宅式园林典型的“柱廊园”得到了淋漓尽致的体现:

园子将居室围绕在中心,而不在居室一边。因其四周以柱廊围绕成庭院,因而特称之为柱廊园(Peristyle)。柱廊园有明显的轴线,把四周柱廊以内的居室和绿化部分串联在一起,因而形式上还是规则方整的。廊内壁画描绘林泉花鸟,代替真实尺度,造成幻觉,远望可得空间扩大效果。园内种植葡萄和花树,配置喷泉雕像。特别需要指出的是,希腊的柱式明确体现了当时的几何审美观。^①

古罗马征服希腊之后,也继承了这种园林艺术的理念,并凭借其强大的国力而将园林的规模放大开来:

几何布局是古罗马园林的基本特征……在共和国后期特别是帝国时期的罗马城,包括局部组群在内的建筑多是对称有序的,空间和形体组成依据中轴线或十字交叉轴,而大的城市格局则在七丘地形中具有随机性。古罗马的园林艺术市场同这种特点相吻合。在形成整体园区的时候,除了庭院内的情况外,局部几何图案化的园林可以同建筑形体交织,在建筑之外朝各向伸展,而不是规则地被围在建筑内、围合着建筑或位于建筑的一面。^②

这些早期的欧洲园林一般都以中轴对称或规则式建筑布局为基本构图,以切割整齐的花木、草坪为图案,以大理石或花岗岩雕塑为点缀。所有这一切,都体现了人对自然界的改造和征服,体现了理性至上的科学精神。

“文艺复兴”后,欧洲园林渐趋成熟,先后

涌现出“意大利台地园林”、“法国古典园林”和“英国风景式园林”等诸多流派。作为“文艺复兴运动”的发源地,意大利受古罗马园林艺术的滋养丰厚,同时也利用其多山的自然环境,并汲取巴比伦空中花园的艺术灵感,发展出了一种借助山峦坡地的台地园林。这种台地园林的最大特点是不在平地上造园,而将园林有意建筑在具有一定斜度的山坡上,这样建造的园林至少有三个特点。首先是营造了气势:台地园林一般是将城堡和别墅之类的主体建筑置于山顶,而将花卉、林木、草坪等其他元素置于山坡之上。这样一来,园林和建筑相得益彰,给人以气势宏大之感。其次是获得了层次感:由于台地园林的建筑、花卉、林木、草坪等园林要素不是平铺直叙地摆放在平地上,而是错落有致地安排在山坡上,这就使得人们在同一视点中可以看到不同层次的内容,并在仰观和俯察中获得不同的感受。最后是利用了水流:精美的台地园林常常会利用坡地的优势,将山上的水源通过不同的渠道流淌下来,时而跌宕起伏,时而叮咚作响:

这一时期的意大利庄园,在结构上虽仍为台地园,但格调严整,有明确的中轴线,依此而前后左右对称布局。在中轴线上,或是轴线的延伸部分,风景线的焦点线局部的构图中,其主体均是理水的形式,或为喷泉,或为水池,或为承水槽,或为雕塑,还常有为欣赏流水而设的装置,甚至有意地利用激水之声,构成音乐的旋律。^③

尽管台地园林在古希腊、古罗马园林的基础上有所创新,但仍然保持了平衡对称的基本格局。为了体现这种理性的精神,人们宁愿用大量的人力和物力来改造山坡的自然环境,而不要因势利导、委曲求全。欧洲园林的这一特征,与中国古典园林刚好相反。

法国在文艺复兴时期受意大利园林艺术的

①梁隐泉、王广友:《园林美学》,北京:中国建筑工业出版社,2004年,第82-83页。

②王蔚:《外国古代园林史》,北京:中国建筑工业出版社,2011年,第68页。

③梁隐泉、王广友:《园林美学》,北京:中国建筑工业出版社,2004年,第85页。

影响,17世纪以后则渐渐有了自己独特的风格。与山峦起伏的亚平宁半岛不同,法国拥有广袤的土地和富饶的平原。在路易十四统治的时代,法国的君主专制政权发展到了登峰造极的地步,古典主义园林应运而生,成为烘托国力、彰显王权的文化表征。与意大利的台地园林不同,法国的古典园林也有三大特征。首先是气魄恢弘:这些园林一般是在平地营造,因而有着视野开阔、气势宏大的特征。例如,位于巴黎郊外的凡尔赛宫,占地面积为110万平方米,其中建筑面积为11万平方米,园林面积为100万平方米,是意大利台地园林的几倍、几十倍。其参天的古树、深邃的水池和一望无际的草坪,显然不是为了突出环境的优美和典雅,而是为了显示国力的强大与繁盛。它不仅是当时世界上最大的园林,而且是法国君王绝对权力的充分体现。其次是结构严谨:由于平原的土地更少受自然环境的限制,因而也更容易进行整齐划一的理性设计。仍以凡尔赛宫为例,宫殿为古典主义风格建筑,立面为标准的古典主义三段式处理,即将立面划分为纵、横三段,建筑左右对称,造型轮廓整齐、庄重雄伟,被称为是理性美的代表。与宫殿的建筑相呼应,园林不仅有长达两公里的中轴线,而且还有笔直的次轴线和严整的放射线。这些道路把整个园林切割成井然有序的若干部分,布局匀称、有条不紊,充分体现了理性主义的美学原则。最后是人工痕迹明显:从十字交叉的大小运河到修剪整齐的林木和草坪,从几何形状的植被构图到排列对称的雕塑和喷泉,园林内的所有细节都经过细致的人工处理,真可谓是“人化的自然”艺术标本。虽然继古典主义园林之后,欧洲出现的巴洛克式园林和洛可可式园林更侧重于曲线的构图和圆形的造型,但在整体格局上仍未超出理性主义的基本原则。

如果说法国古典主义园林是西方理性精神登峰造极的表演,那么英国风景式园林则是对这种科学主义传统在一定程度上的偏离。导致这种偏离的原因是双重的:从外部影响看,这种变化与接受中国、日本等东方古典园林的影响

有关;从内部原因看,这种变化又体现了最先完成工业革命的英国人对机械、呆板、规则、有序的几何式园林的厌倦。然而,传统的力量是强大而又深入人心的,尽管英国风景式园林曾经一度为欧洲的园林艺术带来了一股清新的风气,但也遭到了很多世人的不解和诟病,其实际影响无论是在地域的广度还是在时间的长度上,都无法与法国古典园林相比拟。说到底,这种园林在欧洲缺乏文化的根基。因此,直至今日,绝大多数的欧洲园林仍然是几何化的设计,显示出理性精神和科学精神的强大动力。

三、从解剖的角度研究雕塑

同音乐家和建筑师一样,古希腊的雕塑家最初也受毕达哥拉斯的影响。为了创造美,著名的雕塑家波利克里托斯曾著有《法则》一书,专门探讨人体的比例关系。他认为,人体的比例要依靠“数”的关系而达到美的境界,而最理想的人头与全身的比例应该为1:7。最能体现波利克里托斯理论的雕像是《持矛者》和《束发运动员》,这两位裸体青年男子雕像是完全依人体比例为1:7的法则创造的。而另一位古希腊雕塑家利西普斯则继续探讨人体的比例结构,得出了人头与人体比例应为1:8的新结论。按照这一比例创作出来的雕塑,更显得灵巧纤长、轻盈敏捷,符合新的审美理想。

当然,光靠人体的比例关系还不足以创作出形象逼真的雕塑作品。西方人不仅从代数的角度研究音乐、从几何的角度研究建筑,而且从解剖的角度研究雕塑。由于时代的久远、资料的匮乏,我们已无法确知古希腊、古罗马的艺术家们从事解剖学研究的具体情况。但就那些雕塑精准的造型来看,如果没有足够的解剖学知识,是不可想象的。根据文艺复兴以后的记载我们得知,达·芬奇曾研究解剖学达40年之久,他亲手解剖了30余具不同年龄的男女尸体,绘制了精确的解剖图;米开朗琪罗也从事过多年的解剖实验,从而对人在强烈情感冲突和剧烈运动中的人体外形变化规律有了透彻的把握;拉斐尔、丢勒以及后来的荷加斯、鲁本斯等

人都都进行过解剖学研究。由这些艺术大师所开辟的创作道路渐渐成为西方古代造型艺术的传统,并最终形成了艺术解剖学这门独立的学科。

1543年维萨里的著作《人体的构造》出版,标志着近代人体解剖学的诞生,这意味着人类对其自身组织结构的认识进入到了实证研究的阶段。与生理解剖学的历史进程相联系,为了更为准确地进行人体雕塑,西方人逐渐建立起了有别于生理解剖学的艺术解剖学。按照《中国大百科全书》的解释,艺术解剖学与生理解剖学有三个方面的不同。首先是研究对象的不同:生理解剖学注重特殊个体的生理结构;艺术解剖学注重正常人体的外部特征。其次是研究方法的不同:生理解剖学主要进行尸体解剖和生理分析;而艺术解剖学除了尸体解剖之外,还要注意活体观察。最后是研究目的的不同:生理解剖学最终要揭示人体健康或疾病的生理基础;而艺术解剖学最终要揭示人体姿态或表情的肉体规律。尽管这两种解剖学有着这样那样的不同,但都是要从认识论的角度来揭示一种纯粹客观的事实或规律。

必须承认,这种从解剖学角度研究雕塑的传统有其积极的意义。它极大地发挥了造型艺术的认识论功能,使雕塑家们能够准确、逼真地将人体的形象和姿态“摹仿”出来。唯其如此,西方的人体艺术才能够如此地形态毕露、栩栩如生。站在古希腊、罗马、文艺复兴时代留下的雕塑面前,我们不仅会惊叹那些人体雕塑准确的比例、逼真的造型,甚至会感受到那些大理石雕刻的人体所散发出来的肌肤感、柔韧性。但是,当我们对西方造型艺术的准确、逼真程度叹为观止的时候,又不得不提出这样的问题:难道造型艺术的目的就是为了将一个个真实的人体形态准确无误地再现出来吗?这种逼真的摹仿和再现与医学意义上的人体解剖图又有什么本质上的差异?当我们通过认真的研究而达到了这一目的之后,雕塑艺术又将向何处发展?这

正是现代艺术家们必须回答的问题。

事实上,当西方人借助于艺术解剖学的知识而将人体的骨骼、肌肉、血管、皮肤研究得一清二楚,并可以准确无误地加以再现之后,雕塑艺术反而走向了一种绝境。换言之,当雕塑艺术的认识论功能完全实现之后,欣赏者便没有可能再通过艺术而获得什么新的知识了。于是,西方现代的雕塑艺术开始由科学认识转向哲学思考,由逼真仿像转为刻意变形,从而出现了西方现代雕塑艺术的美学转向。于是,便有了罗丹。

他的第一件成名作品是1876年完成的《青铜时代》。这幅作品在1877年的巴黎秋季沙龙展上引起了巨大的轰动。由于作品雕造得太逼真,以至于许多同行和艺术评论家认为他的这件作品是从真人身上翻制下来,而非真正雕塑出来。于是指责他欺骗公众,并打算起诉他。后来,经过法国政府组织的专门委员会进行调查,结果证明了罗丹的清白,他也因此而名声鹊起。在随后的几年里,他的那种完全忠实于自然的雕塑风格达到了顶峰状态,并确立了他在雕塑领域的主导地位。1880年以后,正当罗丹的这种雕塑风格日臻完善并达到巅峰状态的时候,他开始转变风格,自动地接受印象主义,走向了一条求新求变的艺术道路。^①

所谓物极必反,当罗丹沿着“摹仿说”的理论足迹将雕塑作品创造得酷似真人,以至于引起人们对其是否“翻制”的怀疑时,这条以认识论为基础的美学路线自然走到了尽头。如果罗丹还想在艺术上有所作为的话,就只能“求新求变”,另辟蹊径了。

《巴尔扎克纪念雕像》是罗丹受法国文学院委托而创作的一幅雕塑。为了表现巴尔扎克百科全书式的头脑和强悍的精神力量,罗丹在其原有形象的基础上进行了大胆的夸张和变形,突出了其宽广的额头、深邃的眼窝,以及傲视世俗世界的英雄气概,甚至在雕塑的细节上也打破了光滑、细腻的传统手段,有意使用斑驳

^①王昌建:《西方现代艺术欣赏》,北京:中国电力出版社,2007年,第210页。

陆离的纹路和不拘小节的笔触,从而引起了当时雕塑界的一片哗然。“评论界抨击罗丹的这件作品是对巴尔扎克的亵渎,法国文学院也因此而拒绝接受,支持他的院长被迫辞职。于是,这件饱受争议的作品也因此而从1897年开始,始终躺在他的工作室。直到1939年,他去世后的22年,才被官方重新认可,并耸立在巴黎蒙巴纳斯大街的街口。”^①正像许多开风气之先的艺术作品起初不被世人所接受那样,这幅内容大于形式、精神溢出肉体的作品最终引起了人们的重视,并成为西方由以科学认识为主要目标的古代雕塑向以哲学思辨为主要目标的现代雕塑发展的一个历史转折点。

艺术观念的转折一旦发生,就像脱缰了的野马那样一发而不可收拾。西方的雕塑艺术一旦离开了“摹仿”的写实传统,便像断了线的风筝一样无法控制自己的航程。如果说罗丹的《巴尔扎克纪念雕像》还只是通过夸张的手法用艺术家心中的“印象”取代雕塑人物客观的“形象”而已,那么毕加索的《费尔南德·奥利维尔头像》则进一步通过变形的手段用艺术家心中的“理念”取而代之了。根据“立体主义”的美学原则,雕塑家不再需要从解剖学的角度出发,尽可能真实地还原三维空间中的立体形象,而是将不同视角中所可能观察到的对象,集中地表现于单一的侧面上,造成一个总体经验的效果。在这种观念的支配下,毕加索用有棱有角的块面取代了平滑整洁的肌肤,使人物的头像仿佛是一朵凹凸不平的花瓣。沿着这种抽象化、几何化的路线发展下去,西方的现代雕塑与生活中的客观物象渐行渐远,直至变得面目全非了。

如果说“立体主义”还只是在三维空间的外观上加以变形,那么与此同时,各种五花八门的各种主义和流派则纷纷在材料、观念、手法上别出心裁,肆无忌惮地解构着写实主义的美学传统。一时间,对现代社会的反叛、对理性传统的亵渎、对人类文明的绝望,成为一种时髦的艺

术哲学。在这种情况下,西方的雕塑艺术也便从科学的婢女转而沦落成为哲学的附庸。当杜尚以其“破坏就是创造”的无政府主义勇气将一个小便器搬进美术馆的时候,也便将西方的雕塑艺术送进了自己的坟墓。

对于西方雕塑艺术的现代转向,笔者不想像许多艺术评论家那样,挖掘其背后“反文明”的哲学思想、“反异化”的美学主题;而只想指出的是,无论其“思想”如何深刻、其“主题”如何明确,都不能掩饰其情感的淡薄、品味的粗鄙。说到底,艺术不是科学的附庸,不是哲学的婢女,它要在感性与理性之间获得必要的张力。

四、从透视的角度研究绘画

在古代西方艺术家的心目中,如果说雕塑的任务是在三维的空间中再现客观对象,那么绘画的使命则要在二维的平面上摹仿客观物象。要使这种“再现”和“摹仿”准确、逼真,画家就要解决这样两个问题:在造型上,如何使画面具有立体感;在颜色上,如何使色彩具有丰富性。为了解决前一个问题,西方人发明了“透视法”;为了解决后一问题,西方人发现了“三原色”。

首先,以“摹仿说”为理论根据,古代的西方人不仅从解剖学角度研究雕塑,而且从透视学角度研究绘画。从辞源学的角度上讲,“透视”一词来源于拉丁文的 *Perspicere* (看透),有人解释为“透而视之”的意思。所谓“透视学”,是一种运用理性来观察、看待和呈现事物的方法,即运用几何学和物理学的原理在二维的平面上再现三维的空间物像,并使之具有立体感的科学理论和方法,自从有了绘画以来,西方人便注意总结这套理论和方法。即通过大与小、高与低、斜与正、清楚与模糊、鲜艳与昏暗等方式来体现不同物体的空间位置和远近特征。到了文艺复兴时期,透视学理论逐渐成熟。达·芬奇(Da Vinci)在总结前人经验的基础上,通过实验来研究物象的体积、色彩、形状与人眼距

^①王昌建:《西方现代艺术欣赏》,北京:中国电力出版社,2007年,第211页。

离的关系,并在《画论》中对解剖、雕刻、透视、明暗和构图知识进行了系统的梳理,指出“透视是绘画的舵和缰”。他发现由于空气对视觉产生的阻隔作用,物体距离越远,形象就越模糊,偏色就越严重,并按照这一原理创造了“空气透视”理论。16世纪,德国画家丢勒(Albrecht Durer)专门到意大利学习透视学,并利用“透视图”对“线性透视”理论进行了研究,他将几何学原理融入视觉呈像,写下了题为《圆规直尺测量法》的透视学专著。17世纪初,法国建筑师沙葛(Shage)在数学的基础上探究了透视理论,其《透视学》一书奠定了几何形体透视的正确方法。18世纪的英国人泰勒(Taylor)出版了《线性透视学》和《线性透视学新法》,全面总结了焦点透视法和几何画法的所有原理。19世纪初,法国人蒙诺(Gaspard Monge)在《画法几何学》一书中把正投影当作独立的学科加以论述,形成了“线性透视”的科学体系。

“线性透视”的核心是“焦点透视”,它是研究从一个固定视点出发向一个方向看待景物的透视方法。简单地说,假设我们只用一只眼睛,穿过一层玻璃朝着一个方向凝视,那个方向的物体所映在玻璃上的大小、方位便是透视的结果。

这些人把艺术家的画布想象为一块玻璃屏板,通过它,艺术家能看到所要画的景物,就如同我们能够透过窗户看见户外的景物一样。从一只认为是固定不动的眼睛出发,设想光线能透射到景物中的每一点。这样的一束光都标出一个点子。这样的点集称为一个截景(或称截面,section)。这一截景给眼睛的印象,与景物自身产生的效果是一样的。然后,艺术家们断言,写实主义绘画——作画逼真的问题,就是将眼睛看景物时透射在插入其间的玻璃屏板上物体的大小、位置及其相互关系,在画布上表现出来。事实上,阿尔贝蒂就曾明确地宣称,一幅画就是射线的一个截景。^①

其次,以“摹仿说”为理论根据,西方人不

仅从透视学角度研究所画对象的空间形态,而且从光学角度研究所画对象的色彩构成。我们知道,大千世界上的事物是五彩缤纷的,因此自从有了绘画以后,西方人就不断尝试着用各种颜料将不同的色彩还原出来,以便实现对客观世界的忠实“摹仿”。最初,西方的“油画”就是将不同颜色的矿物质研磨成粉末,再用易于挥发的油料调和成颜料,画在画布上,以再现色彩斑斓的客观世界。1666年,牛顿通过玻璃三棱镜的反射发现,从白色的阳光中可以分析出一个由红、橙、黄、绿、青、蓝、紫等不同的颜色所组成的光谱;反过来说,由红、橙、黄、绿、青、蓝、紫等不同颜色也可以组合成白色的光。这一发现揭示了光与色之间的内在联系,从而也拉开了现代色彩学的帷幕。1802年,英国物理学家扬(Thomas Young)发表《色觉三原色说》,假设人的视网膜具有感知红、绿、蓝三种颜色的功能,可以依照三种颜色的刺激程度合成各种颜色的感觉。1839年,法国化学家谢夫勒(Michel Eugene Chevreul)发表了《色的调和与对比定律》。1865年,英国物理学家麦克斯韦尔(James Clark Maxwell)通过演示纠正了前人将光的三原色与色料的三原色相混淆的观点,以《色光三原色(R红、G绿、B蓝紫)》为后来的彩色照片、彩色电视机的出现奠定了基础。1868年,德国生物学家海姆霍兹(Ferdinand vom Helmholtz)进一步完善了扬(Thomas Young)的三色觉说。1869年,法国科学家奥伦(Louis Duclos du Hauron)将加法混合与减法混合组合起来,确定了以黄、绿、红为三原色的彩色印刷原理。

尽管不同的科学家们对“三原色”的理解和表述不尽相同,但都揭示了光与色之间由量变导致质变的关系。以数学的向量空间来解释色彩系统,则原色在空间内可作为一组基底向量,并且能组合出一个“色彩空间”。由于人类肉眼有三种不同颜色的感光体,因此所见的色彩空间通常可以由三种基本色所表达。当这种可以用数学加以表示的由量变到质变的色彩原

^①[美]克莱因著,张祖贵译:《西方文化中的数学》,上海:复旦大学出版社,2005年,第133页。

理被发现之后,西方人开始自觉地利用三种“原色”在调色版上调配出各种各样的中间色和过渡色,以“摹仿”多姿多彩的大千世界。

随着透视学和色彩学的发展,西方的绘画艺术逐渐具备了科学的理论和方法,可以相当准确地二维空间的画布上再现出三维空间的立体造型,并制造出极为逼真的色彩效果。然而,与雕塑中的情况一样,这种借助科学手段的物象还原,只能达到认识论的目的,其审美的价值反倒被搁置一旁了。说到底,当现实中有了一个苹果之后,艺术家能否在画布上准确、逼真地将这个苹果的形态再现出来,这是一个认识论的问题;而画布上的苹果能否引起我们的情感愉悦,则是一个美学问题。而煞费苦心地利用透视学和色彩学原理在画布上还原这只苹果的西方艺术家们只注意到了前一个问题,却忽视了后一个问题,甚至用前一个问题掩盖了后一个问题,从而用认识论遮蔽了美学。于是,当前一个问题解决之后,尤其是当照相技术出现之后,当人们可以轻而易举地拍摄出比艺术杰作更加准确的生活物象的时候,绘画的美学价值在哪里?这一原本被遮蔽掉的问题却又重新出现在西方现代艺术家们的面前。

事实上,当西方人借助于透视学和色彩学的原理而将客观物象的远近、高低、明暗关系研究清楚,并将其千差万别的色彩还原殆尽之后,绘画艺术反而走向了一种绝境。——当绘画艺术的认识论功能完全实现之后,欣赏者便没有可能再通过艺术而获得什么新的知识了。于是,西方现代的绘画与雕塑一样,由科学认识转向哲学思考,由逼真的摹仿转为刻意的变形。于是,便出现了西方现代绘画艺术的美学转向。

作为对传统认识论美学的艺术反叛,西方现代绘画所选取的变革途径主要有两条:一是在构图的处理上彻底颠覆传统的透视学原理,一是在颜色的运用上彻底反叛传统的色彩学原理。为了说明这一问题,我们可以从理解塞尚

和梵·高这两位后印象派代表人物入手。

多少世纪以来,画家们都在解决一个问题,就是如何在画布或画板的平面上,表现出立体的世界。从15世纪起,画家们遵循透视的原则,把近处的东西画得大,远处的东西画得小,这种方法使图画看起来似乎有景深。到19世纪,法国画家保尔·塞尚试行一种新方法,他仔细研究了自然景象,把房屋、树木和山丘上的几何形状一一记下来,但不一定是从同一角度加以观察。一般人看东西也许就是这种情况,因为人的眼睛从来不会固定在一个点上。然后,他把这些形状重新加以安排,把他想画的那些东西组成一张画。观众可以认出画中的单个形状,但整个风景是靠想象连接起来的。在我们观察事物的时候,这本是个持续不断的过程,但用它来组织一幅画,却是一种全新的方法。它实际上意味着:要抛开传统的透视方法。^①

为了抛开传统的透视方法,塞尚曾经就同一题材反复画过20多幅画,结果每一幅画的景色都是全新的,这就是著名的《圣维克图瓦山》系列。在他的画中,无论是近景还是远景,都具有同样的清晰程度,各种具体物像的几何形状和色彩特征得到了强调,而其明暗过渡等细节处理则有意被淡化。这种主观而又概括的处理方式,使他的作品都很简约,富有几何意味,使原本明暗过渡物象变成了秩序化的构图和色彩性的乐章。这样一来,绘画便不再是对客观物象的忠实摹仿,而成为各种色彩和形体元素的自由组合。换言之,到了塞尚这里,画什么已经不再重要了,重要的不是绘画的内容,而是绘画的形式,是怎么画。这种摆脱透视原理的艺术努力,将西方现代绘画的形体造型从实际的客观物象中解放出来。

如果说塞尚的突出贡献主要在造型上,那么梵·高的杰出成就主要在色彩上。梵·高主张:“为了更真实地表达我见到的东西,我更自由地运用彩色,使其更具表现力。”过去,西方

^①[英]苏珊·伍德福特、安妮·谢弗-克兰德尔、罗莎·玛丽亚·莱茨著,罗通秀、钱乘旦译:《剑桥艺术史》第3卷,北京:中国青年出版社,1994年,第206-207页。

人利用三原色的不同比例,调配出各种各样的中间色和过渡色,以接近现实世界的真实面目。“今天我们要求的,是一种在色彩上特别有生气、特别强烈和紧张的艺术。”^①为了达到这一目的,梵·高大胆地使用了夸张的色彩,甚至直接使用一向被人们回避的原色作画,于是便有了著名的《向日葵》。在梵·高这里,色彩已不再是还原对象的手段,而成为表达情感的工具。当画布上的颜料与客观物象的实际色彩出现巨大反差的时候,一种从来未有的张力出现了。色彩本身就成为一种制造氛围、表达情感的手段,它生动、紧张,并富有表现力。因此,如果说塞尚的价值是将西方现代绘画的形体造型从实际的客观物象中解放出来,那么梵·高的意义则是将西方现代绘画的色彩从自然的实际颜色中解放出来。质言之,塞尚开辟了形体革命的先河,梵·高则成就了色彩造反的力作。于是,塞尚被誉为“西方现代绘画之父”,梵·高被视作“西方现代绘画的天才”。

由于塞尚和梵·高还处在西方现代艺术的初始阶段,对传统的“革命”和“反叛”只是初露端倪。由于他们的作品与传统的写实艺术相去不远,还是比较容易被我们所接受的;但是,他们所开辟的背离“再现”以追求“表现”的美学方向,却将西方艺术引入了另一种新的歧途。从塞尚的《圣维克图瓦山》到达利的《永恒的记忆》,西方人所尊崇的透视学原理渐渐地被解构得七零八落了;从梵·高《向日葵》到康定斯基的《有一排房屋的画》,西方人所依赖的色彩学准则渐渐被涂抹得面目全非了。

随着绘画上各种流派的兴起,出现了抵制传统透视空间的表现方式,逐渐削弱了透视学在绘画中的统治地位。过去那种“透视”即“空间”的理念不再牢靠,现代绘画在原来透视物理空间的基础上注入时间纬度和心理学、生物学等方面的观念。而

且主观意识的大量介入,强调意象化的空间表现,使得传统透视的原则、模式和形象受到颠覆,出现了组合透视、反透视、变形透视、幻觉透视,等等。^②

画家选择了一个主题,它依旧是我们很容易辨识的东西,但是他随心所欲地加以处置,比如说,他可以夸张其某一方面,强调这个方面,就如同戈雅所做的那样;他可以使用人们预想之中的色彩,但也可以用一些完全出乎大家预料之外的颜色,而这些颜色就是他个人的风格,就像梵·高所做的那样;他可以用色彩做科学实验,如同修拉所做的那样;他可以用移动的目光在风景或静物中摄取某些部分,然后把它们重新安排在一幅图中,就如同塞尚所做的那样;他还可以把物体分解开,再用不同的方式拼凑在一起,就如同立体主义画家那样;他可以表现物体形象,而这个物象却是被他自己的感觉所歪曲的,就如同表现主义所做的那样;他还可以学康定斯基,把形体都弄得几乎不可辨认,而只在空间填满颜色和似有似无的东西,以表现他的感情和感觉。^③

如果说传统的西方绘画所追求的目标是如何忠实地再现客观物象,那么现代的西方绘画却来了一个180度的大转弯,以表现画家的主观感受、意识、观念为指归了。在这一思潮的影响下,绘画领域中的各种流派风起云涌,如野兽主义、立体主义、象征主义、表现主义、抽象主义、未来主义、达达主义、超现实主义,等等。

显然,在这场形体造反和色彩革命的背后,隐藏着西方绘画艺术由科学认识而向哲学思考的历史性转型。问题在于,思想是抽象的,感知是具体的,用具体的艺术造型来“感知”抽象的哲学命题,便无异于观念的“图解”。当艺术家

①《中国大百科全书》第1卷,北京:中国大百科全书出版社,1987年,第213页。

②刘广滨:《透视学》,南宁:广西美术出版社,2010年,第14页。

③[英]苏珊·伍德福特、安妮·谢弗-克兰德尔、罗莎·玛丽亚·莱茨著,罗通秀、钱乘旦译:《剑桥艺术史》第3卷,北京:中国青年出版社,1994年,第201-202页。

主要不再依靠视觉经验来认识世界而是凭借理性观念来图解世界的时候,西方的绘画艺术也便从科学的奴仆变成了哲学的附庸,其自身的美学价值仍付之阙如了。

长久以来,就有哲学家和某些画家认为,较少的现象可以表达更多的真实。他们认为,在我们所见的东西之后,还有一些其他的東西。……但绘画是一种视觉媒体,即使画家认为他知道是什么东西藏在可见的物体之后,他也必须让我们在视觉上感知这一点。如果我们不能在某幅画上亲眼看见一件东西,那么哪一种哲学也不能叫我们相信这种东西。^①

从艺术史的角度上看,如果说西方古代美术的发展是一种逐渐使艺术作品接近客观物象的过程,那么西方现代美术的发展则是一种逐渐使艺术作品远离客观物象的过程。在这种渐行渐远的过程中,艺术作品与现实生活之间若即若离的张力关系终于被打破,脱离了视觉经验的艺术作品也便远离了客观物象,变得面目全非了。说到底,艺术既不是科学认识,也不是哲学思辨,它必须将感性与理性融合在一起并获得一种情感的张力。

五、从历史的角度研究文学

我们知道,西方文学的表述方式自古就与历史性的言说方式有关。

早在公元前 2800 年前后,位于爱琴海之中的克里特岛就已进入了金石并用的时代。考古资料显示,大约在公元前 1700 ~ 前 1400 年期间,克里特进入了青铜时代的全盛期,不仅出现了相当宏伟的宫殿式建筑群,而且出现了尚未被后人所破译的“线形文字 A”,从而满足了“文明”所规定的金属、文字、城池这三项指标。然后,或许是由于火山、海啸、地震灾害等原因,全盛时期的克里特文化却突然湮灭了。于是,

爱琴的文明中心便转移到希腊半岛的迈锡尼。与克里特文化相类似,迈锡尼文化不仅有金属、有城池,而且留下了后来被成功破译的“线性文字 B”,这些文字大多保存于公元前 13 世纪的泥板上。然而不幸的是,或许是由于战乱和外族的入侵,辉煌一时的迈锡尼文化也从公元前 12 世纪起渐趋衰落、乃至消失了。于是,希腊文明进入了一段没有文字的“黑暗时代”。

从公元前 11 世纪到公元前 9 世纪,这段没有文字记载的“黑暗时代”被一位叫做荷马的盲诗人以口头吟诵的方式记载了下来,并经过几代人的传诵,最终于公元前 6 世纪被希腊文字写成了书,那就是著名的《伊利亚特》和《奥德赛》。于是,这一时代也被称之为“荷马时代”。根据荷马史诗的记载,以迈锡尼国王为首的希腊联邦军队曾与位于小亚细亚的特洛伊进行了长达 10 年之久的战争。19 世纪后期的德国考古学家谢里曼根据史诗所提供的线索,成功地发掘了小亚细亚西北部古城特洛伊及南希腊(伯罗奔尼撒半岛)的迈锡尼、太林斯等遗迹,使长期湮没的爱琴文化再现于世。于是我们相信,作为西方最早的文学形态,荷马史诗并非一种全然虚构的作品,而是具有记录历史的功能。

正是出于对这种文学功能的理论总结,才有了柏拉图和亚里士多德的“摹仿说”。首先,从内容上讲,柏拉图认为:“从荷马起,一切诗人都只是摹仿者。”^②从而确立了文学艺术的认识论内涵。其次,从价值上讲,柏拉图认为,文学家对生活的摹仿,就如同“拿一面镜子四面八方地旋转,你会马上创造出太阳,星辰,大地,你自己,其他动物,器具,草木以及我们刚才所提到的一切东西”^③。这种摹仿显然只能反映生活的表面现象,不能认识生活的本质。“无论摹仿德行,或是摹仿他们所写的一切题材,都

①[英]苏珊·伍德福特、安妮·谢弗-克兰德尔、罗莎·玛丽亚·莱茨著,罗通秀、钱乘旦译:《剑桥艺术史》第3卷,北京:中国青年出版社,1994年,第214页。

②[古希腊]柏拉图著,朱光潜译:《文艺对话集》,北京:人民文学出版社,1963年,第76页。

③[古希腊]柏拉图著,朱光潜译:《文艺对话集》,北京:人民文学出版社,1963年,第69页。

得到影象,并不曾抓住真理。”^①最后,从效果上讲,柏拉图认为,摹仿是儿童和妇女心智未熟的表现,而诗人正是“种下恶因,逢迎人心的无理性的部分,并且制造出一些和真理相隔甚远的影象”^②。因此,在其对话《斐德诺篇》中,柏拉图把包括诗人在内的“摹仿的艺术家”置于社会的第六层,其地位与底层的工人、农民相接近,可见其对摹仿的文学是持否定态度的。

作为柏拉图的学生,亚里士多德继承并超越了柏拉图的“摹仿说”。首先,他认为包括诗歌在内的所有的艺术门类都是对生活的摹仿:“史诗和悲剧、喜剧和酒神颂以及大部分双管箫乐和竖琴乐——这一切实际上是摹仿,只是有三点差别,即摹仿所用的媒介不同,所取的对象不同,所采的方式不同。”^③从而进一步确定了文学艺术的认识论属性。其次,亚里士多德认为,摹仿的文学艺术是具有真实内容的,艺术所摹仿的不是感性世界中的偶然现象和外在形式,而是现实世界所具有必然性和普遍性的本质和规律。“写诗这种活动比写历史更富于哲学意味,更被严肃地对待,因为诗所描述的事带有普遍性,而历史则叙述个别的事。所谓‘有普遍性的事’,指某一种人,按照可然律或必然律,会说的话,会做的事。”^④因此,从认识论意义上讲,亚里士多德对包括史诗在内的文学艺术是持肯定态度的。最后,亚里士多德也很重视文学艺术对人类精神的启迪作用。但是与柏拉图不同,他认为摹仿不是儿童和妇女弱智的表现,而是人类共有的天性,是人类有别于禽兽的特殊功能。“人从孩提的时候起就有模仿的本能(人和禽兽的分别之一,就在于人最善于模仿),他们最初的知识就是从模仿得来的,人对于模仿的作品总是感到快感,经验证明了这一点:事物本身看上去尽管引起痛感,但维妙维肖的图像看上去却能引起我们的快感,例如尸

首或最可鄙的动物形象。”^⑤正是由于人类善于摹仿,才能够获得知识。而人们之所以从文艺作品中获得快感,也正是由于其认识能力在欣赏的过程中得到了锻炼。

柏拉图和亚里士多德的上述观点,奠定了西方反映论文学的理论基础。中世纪,亚里士多德的《诗学》一度在西方失传,柏拉图的“摹仿说”占据主流地位。在他的影响下,奥古斯丁认为,文学是对社会生活虚构性的摹仿,其目的主要是为了满足人们的好奇心和哀怜癖,即满足于人们世俗的情感和欲望。因此,从宗教神秘主义的立场出发,他认为文学作品越摹仿得真实越偏离上帝的美与真。文艺复兴时期的卡斯特尔维屈罗不仅用意大利语翻译了亚里士多德的《诗学》,而且写下自己的提要 and 注疏,即《亚里士多德〈诗学〉的诠释》,从“摹仿说”的角度进一步论证了文学与历史之间的区别与联系。他认为:尽管从题材上讲,历史是世间发生的事件,诗歌则可能是文学家想象出来的场景;从语言上讲,历史学家所使用的语言是推理的、逻辑性的,而诗人所使用的语言则是形象的、修饰性的;然而从最终的意义上讲,文学家和历史学家所指向的对象则是一致的,都是生活的本质。进入17世纪,新古典主义文论家布瓦罗强调“理性”与“自然”的统一,认为文学家必然从理性的观念出发去摹仿感性的自然对象,才能够揭示具有普遍意义的人性。这种理性观念与感性自然的矛盾与统一,演绎出了文学创作中的“典型论”,即从“个性”与“共性”的关系中获得文学艺术的认识论意义。18世纪以后,从鲍姆嘉通把美定义为“感性认识的完善”,到黑格尔提出“美是理念的感性显现”,都显示出这种反映论文学理论对认识论美学的影响。正是在这种观念的影响下,西方的一些著名学者,常常将反映生活的广度和深度作为

①[古希腊]柏拉图著,朱光潜译:《文艺对话集》,北京:人民文学出版社,1963年,第76页。

②[古希腊]柏拉图著,朱光潜译:《文艺对话集》,北京:人民文学出版社,1980年,第84—85页。

③[古希腊]亚里士多德著,罗念生译:《诗学》,北京:人民文学出版社,1962年,第3页。

④[古希腊]亚里士多德著,罗念生译:《诗学》,北京:人民文学出版社,1962年,第17页。

⑤[古希腊]亚里士多德著,罗念生译:《诗学》,北京:人民文学出版社,1962年,第11页。

衡量一部文学作品的价值标准,将文学的价值等同于历史的价值。于是,便有了恩格斯在《致玛·哈克奈斯》的信中对巴尔扎克《人间喜剧》的下述评论:

他在《人间喜剧》中为我们提供了一部法国“社会”特别是巴黎“上流社会”的卓越的历史,他用编年史的方式几乎逐年地把上升的资产阶级在一八一六年至一八四八年这一时期对贵族社会日甚一日的冲击描写出来……在这幅中心图画四周,他汇集了法国社会的全部历史,我从这里,甚至在经济细节方面(如革命以后动产和不动产的重新分配)所学到的东西,也要比从当时所有职业的历史学家、经济学家和统计学家那里学到的全部东西还要多。^①

然而,无论这部“历史”如何卓越,无论这其中所体现的“知识”如何丰富,历史只不过是历史,知识只不过是知识。“文学”毕竟不是“经济学”或“统计学”,它所包含的历史和知识与其所应该具备的美学价值完全是两个范畴的东西。

在这种将文学变成“百科全书”的科学化倾向的同时,西方人的理性冲动还有着用艺术进行“形而上思考”的宗教化、哲学化的倾向。如果我们对但丁的《神曲》、歌德的《浮士德》,甚至莎士比亚的《哈姆雷特》这些被西方人所称道的文学名著加以分析的话,我们就会发现,它们与其说是艺术上的成功,不如说是哲理上的胜利。前者通过作者游历“地狱”、“炼狱”、“天堂”的过程,思考的是人与神之间的关系;中者通过浮士德与靡菲斯特的订约来反思有限的感性生命与无限的精神追求之间的关系。至于后者,曾有人写过一本英文版研究专著:《从莎士比亚到存在主义》(from Shakespeare to existentialism)。书中把哈姆雷特有关“生存还是毁灭,这是一个值得思考的问题”干脆理解为“存在还是不存在,这是一个值得思考的问

题”,因为这其中最为关键的“to be or not to be”,与存在主义的开山鼻祖海德格尔著名的哲学著作 Being & Time 思考的是同一问题。

经典的文学创作如此,现代的西方文学更是如此。这种将文学艺术科学化、哲学化的倾向与西方其他艺术门类的发展趋势是一致的。在这种理性精神的推动下,西方的文学家们在认识世界和反思生活的层面上确实取得了丰硕的成果,但在美学上则未必成功。因为知识的丰富和思想的深刻并不能取代情感的愉悦。前者是一个认识论的问题,后者才是一个美学问题。传统西方学者的错误,就是用前者取代了后者,从而用认识取代了欣赏,用知识取代了情感,用科学取代了文学、用历史取代了诗歌、用哲学取代了戏剧。今天,如果我们仍将这些问题放在西方文化的体系内部加以思考,可能会觉得是完全合理、无懈可击的。然而,如果我们将这些问题放在中国与西方的文化谱系中加以分析,就会发现原来以为的那些不言自明的标准内部其实隐藏着很多问题。

总之,受科学精神的影响,从古希腊开始,西方人就从“摹仿说”入手,将艺术创作看成是认识世界的手段和工具。于是,他们从代数的角度研究音乐,从几何的角度研究建筑,从解剖的角度研究雕塑,从透视的角度研究绘画,从历史的角度研究文学。这种研究既造就了西方艺术的辉煌成果,又导致了西方艺术的观念误区。因为科学手段的介入,确实能给艺术创作带来某种手段上的支撑;但科学精神的渗透,又常常遮蔽了艺术创作的美学目的。就前者而言,如果没有数学、力学、解剖学、透视学、历史学的介入,西方的音乐理论、建筑方法、雕塑技巧、绘画原理、文学描写绝不会达到如此高超的境界;就后者而言,这种高超的境界并非指向美,而是指向真。当音乐成为代数的方程演练、建筑成为几何的变化魔方、雕塑成为人体的解剖模型、绘画成为透视的彩色图片、文学成为历史的文字记载的时候,艺术便在高超的技巧帮助下沦为

^①陆梅林辑注:《马克思恩格斯论文学与艺术》,北京:人民文学出版社,1982年,第189-190页。

认识世界的手段和工具了。

Twofold Influences of Scientific Spirit on Western Art

Chen Yan

(Center for Literary Theory And Aesthetics , Shandong University ,Jinan ,Shandong 250100)

Abstract: From the perspective of “mimesis”, the Westerners have all along been considering art as the means and tools of knowing the world since the age of ancient Greece. They therefore speculate music in terms of algebra, architecture in terms of geometry, sculpture in anatomy, painting in perspective, literature in history, etc. The approach as such has reaped marvelous achievements of Western art and concepts of fallacy as well. For, notwithstanding the intervention of scientific methods does provide art with certain kind of support of means, the infiltration of its spirit often blocks the aesthetic purposes of art. Consequently, it is impossible to truly understand the brilliant achievements of Western art without understanding the positive influences of science on art; in the same vein, it is again impossible to reflect on its problems without knowing its negative influences on it.

Key words: Western art; scientific spirit; philosophical speculation; questions of aesthetics

责任编辑:李宗刚