

“自然模仿艺术”命题的 内涵、理据及其美学意义

王中原

(河南大学 文艺学研究中心,河南 开封 475001)

摘要:自然和艺术的关系是美学研究的一个重要课题,其核心问题是自然和艺术的辩证统一性。“自然模仿艺术”与“艺术模仿自然”这两个命题一同构成自然和艺术的辩证关系的两极。有关“自然模仿艺术”这一命题的内涵及其美学意义,长期以来几乎是研究的空白地带。所谓“自然模仿艺术”,是自然在审美中必然显得像艺术,其美学内涵是从“自然美像艺术”的角度揭示自然和艺术的审美同一性。这一命题的理论根据是,自然欣赏必须以艺术的模式组织审美经验,自然美生成于艺术图式在自然中的投射,马克思的对象化理论和康德的先验图型论可以作为其哲学理据。深刻领会这一美学命题的内涵及其意义,为全面系统地把握自然和艺术的关系、艺术的本质乃至美的本质提供了契机。

关键词:自然和艺术的关系;模仿说;自然审美;理据

中图分类号:I01;J01;B835 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2017)05-0111-09

自然和艺术的关系是美学研究的一个重要课题,这个课题的核心问题是自然和艺术的辩证统一性,即二者差异着的共属一体、有区分的审美同一性。“模仿说”是关于自然和艺术的辩证统一性的美学表述,“模仿”一词所揭示的正是两个互相区别的事物之间的同一性。通过“模仿说”,自然和艺术的辩证统一性表现为两个相互关联的美学命题,其中的一极是从艺术向自然的同一,即广为人们所熟知的“艺术模仿自然说”,另一极则是从自然向艺术的同一,这个命题就是“自然模仿艺术说”。学界对于自然和艺术的辩证同一性的研究,更多地关注于前者,对于后者虽已有一些论述,但至今仍然没有专题探讨的成果,更没有在自然和艺术的辩证关系框架下对这个命题的专门探讨。在“自然模仿艺术说”研究成果欠缺的情况下,自然和艺术的辩证关系研究是不完整的,由此将无法触及自然和艺术关系的根本性事实。鉴于目前学界的这种研究现状,本文拟以“自然模仿艺术”的命题为研究对象,通过对其内涵界定、美学根据的探讨揭示其美学内涵,在此基础上,在自然和艺术的辩证关系框架下,为自然和艺术的关系研究以及当代美学研究提供一种新的理论视野。

一、“自然模仿艺术”的内涵

所谓“自然模仿艺术”并非是指以艺术的手段来塑造自然,或以艺术为蓝本把自然加工成艺术作品,例如英国的如画风景园林或当代西方的大地艺术等,而是意指在自然审美活动中,自然美必然表现出与艺术的相似性,即自然美在自然审美中表现得必然肖似艺术。这种自然美向艺术美趋

收稿日期:2017-02-24

作者简介:王中原,文学博士,河南大学文艺学研究中心,副教授。

基金项目:河南省哲学社会科学规划项目“自然美和艺术美的同一性研究”(2015CWX025),项目负责人:王中原;河南大学科学研究项目“自然和艺术的同一性研究”(2015YBRW003),项目负责人:王中原。

近的相似性,用“模仿说”来表述的话就是“自然模仿艺术”,其美学内涵在于自然和艺术之间的审美同一性。这里所说的“同一”并非等同,即两种事物之间毫无区分的空洞的重复,而是自然和艺术差异着的聚集为一,也即二者的辩证统一性。

“艺术模仿自然说”的真正内涵并非是以艺术的模仿来再现自然,而是强调艺术创造、艺术作品与自然界的创化、自然事物之美的相通,即自然和艺术的同一性。如果仅仅把艺术理解成对自然的再现、模仿,那么就无从谈论艺术的审美价值,因为既然原本就是美的,摹本应该就不再具有相当的存在价值。如唐人张彦远所说:“夫阴阳陶蒸,万象错布,玄化亡言,神工独运。草木敷荣,不待丹碌之采;云雪飘飏,不待铅粉而白。山不待空青而翠,凤不待五色而粹。”^[1]在与自然的关系问题上,艺术的真正价值在于替自然表现自然。虽然人们仍然说“艺术模仿自然”,但这里强调的却是艺术与自然的同一性,张彦远把“自然”列为绘画艺术的最上品,其中所表达就正是这个意思。

“艺术模仿自然”与“自然模仿艺术”是美学“模仿说”的两个层面,“模仿说”通过主词和宾词的置换强调了不同的内涵,前者侧重于艺术美与自然美的本己特征的相像,后者侧重于自然美与艺术美的本己特征的相像。在中国美学史上,自然和艺术的相互模仿体现于“如画”和“逼真”两个命题^[2]。“如画”强调美的自然风景应如艺术(山水画等),“逼真”则强调艺术之美应妙肖自然山水,故有“会心山水真如画,巧手丹青画似真”之说。“如画”和“逼真”对应于西方美学中的“Picturesque”(风景如画)和“艺术模仿自然说”。在西方美学中,“Picturesque”既指一种自然审美时尚,如18世纪英国人热衷于在自然欣赏中寻找那些“如画”(像克劳德·罗兰的风景画)的风景,也意指与“艺术模仿自然”相对的美学命题,后者的内涵即自然在审美中表现出的对艺术(风景画)的模仿。作为美学命题,“Picturesque”和“艺术模仿自然说”的美学含义分别意指“自然美必然显得像艺术”和“艺术美必然显得像自然”,正如康德所说:“自然是美的,如果它同时看起来是艺术;而艺术只有当我们意识到它是艺术而在我们看来它毕竟又是自然的时候才被称为美的。”^{[3]319}

综合上述,本文将“自然模仿艺术”的内涵阐释为自然审美中“自然美必然显得像艺术”,其美学内涵是从“自然美像艺术”的角度揭示自然和艺术的审美同一性。与此关联的问题是自然审美中“自然模仿艺术”的美学根据,对这个问题的探讨,既是对“自然模仿艺术”的美学论证,也是对其美学内涵的进一步揭示。

二、“自然模仿艺术”的文化视角

在对西方的“自然模仿艺术”命题“Picturesque”(即“如画”)之理论根据的阐释中,颇具影响力的是英国学者奈特(Richard Payne Knight)的观点,其思路来自于英国经验主义哲学的“观念的联想”律。《牛津哲学词典》对观念的联想(association of ideas)的释义是:“不同的事物在意识中一起出现或者接续地出现的模式,这些在意识过程中起作用的法则,正如在自然现象的研究中的自然规律。”^[4]观念的联想主要指的是意识活动的模式或法则,人的心灵按照这些法则和模式对意识中的事物进行联结,从而使这些事物以并存或者接续出现的方式呈现给心灵。奈特认为,虽然具有某些特征的客体可能更适合于如画欣赏,但是如画欣赏源于观看者的心灵,如画的效果产生自基于客体经验之上的心灵过程和观念联想,而不是客体的属性本身,从根本上说,“如画”乃是一种观看的方式,是观看者的心理运作的结果。

按照奈特的说法,风景欣赏的实质是视觉观看在心灵中引起的一系列观念及其活动,未涉经验的心灵确实是一块“白板”。但对于具有经验的心灵来说,先前的经验能够为心灵储满关于风景的观念以及观念间的联结,这些经验可能来自于之前的风景欣赏,也可能来自于风景画以及风景题材的艺术欣赏。当前风景欣赏所产生的观念能够激起以往观念及其联结序列在心灵中的出现,这些当前浮现的观念按照过去的模式和序列进行联结,乃是我们能够拥有完整的风景欣赏经验的根据。因此,对于“如画”来说,风景的美就在于,当前风景在心灵中产生的观念激起了以往的相似观

念及其按照曾经欣赏过的风景画的模式的联结,或者是当前观念与以往相似观念按照一种新的但是类似于风景画的模式所进行的联结,其结果是我们在当前观看中会“联想”到过去所欣赏的风景画,或者“联想”到一幅新的风景画。正是在这个意义上,奈特说:“如画一词所表达的与绘画的关系,才是给予产生自联想的所有快感,因此这个快感只能被拥有相似观念来进行联想的人所感受到,即是说只能被对艺术有一定程度的精通的人感觉到。这些处在一定的观看习惯中并且从艺术图画中接受审美快感的人,将会很自然地在观看自然中的客体时候也会感受到快感。”^[5]

按照奈特的理解,如画的根据在于风景欣赏中的观念联想,这种按照风景画的模式所进行的观念的联想使得风景看起来像风景画,自然风景与风景画的彼此相像则加强了彼此的美感,风景的美就产生于自然客体与风景画在观念的联想中的交融,自然美像艺术或者艺术美像自然都会更令人愉悦。因此对于“如画”来说,其前提乃是观看者必须具有一定的艺术修养,特别是具有风景画方面的训练,如果没有“画”是不能谈论“如画”的。在这里,“如画”观看的文化内涵得到了突出的强调,拥有一双画家的“如画的观看之眼”同时意味着具备一定的艺术文化修养,“如画”欣赏必定植根于一定的文化传统中。

“如画”源自于观看者的心灵运作,如画鉴赏力是艺术和文化训练的结果,如画的本质在于观看者的内心活动,在于观看的文化内涵,因此只有那些受过风景画熏陶的幸运的人才能够欣赏“如画”或者“如画”地欣赏自然风景。艾迪生(Joseph Addison)认为:“如果不是首先通过视觉进入心灵,我们确实不能在幻想中拥有一个印象,但是我们拥有保留、保留和复合这些先前接受的印象的力量,把它们变为适合于想象力的各种各样的美景和图片。”^[6]对于“如画”来说,“保留、保留和复合”的“观念的联想”乃是心灵按照风景画的模式组织风景欣赏的结果。在风景观看中,是风景画的模式主导着我们的风景欣赏经验,教会我们如何观看风景。

奈特的理论揭示了风景画对风景欣赏的引导和组织功能,其理论根据在于,风景画作为艺术及其所代表的人类文化乃是自然再现的中介,自然唯有经过艺术的中介才能在人的经验中得以显现,才能以美的形式显示给我们。从这个角度看,艺术是对自然的概括和提炼,艺术源于自然而高于自然(这里所说的自然指的是作为物质客体的自然),如王尔德在其《谎言的衰朽》中所以说:“我们越研究艺术,就越不关心自然……当我观看一个风景的时候,我无法不发现其缺陷。但是,对我们来说很幸运的是,否则我们将什么艺术都不会有……至于自然的变化无穷,那是一种纯粹的神话。变化不会在自然之中发现。它栖身于观看自然者的想象,或幻想,或有素养的盲目之中。”^{[7]321-322}艺术作为自然在心灵里中介化的结晶,既为物质自然提供了理想的美的典范,而且也为其提供了表现自身的形式,也就是说,只有通过艺术的赋形作用,自然才能够显示给心灵。

根据上述讨论,“自然模仿艺术”是以艺术的模式组织自然审美的结果,“自然美必然显得像艺术”源自于我们的艺术经验,这种见解突显了文化因素对自然审美的渗透和制约。因此,虽然照相机诞生不久就被应用于风景拍摄,以其对风景的逼真复制被称为“自然的画笔”(The pencil of nature),然而,作为机械复制技术的摄影在早期竟然表现出对绘画的刻意模仿,阿克曼(James S. Ackerman)说:“崭新的再现技术的突然出现并没有立即产生一种新的想象模式,摄影师和公众都已经形成了一个关于风景或者一个建筑的再现应该是什么样的清晰概念,这些概念是从1839年前的半个世纪的大量的印刷和绘画中获得的。”^[8]事实上,我们在自然审美中并非是以“纯真之眼”观照自然的,我们必须透过文化的界面以“艺术之眼”欣赏自然。卡西尔说:“作为一个整体的人类文化,可以被称之为不断自我解放的历程。语言、艺术、宗教、科学,是这一历程中的不同阶段。在所有这些阶段中,人都发现并且证实了一种的新的力量——建设一个人自己的世界、一个‘理想’世界的力量。”^{[8]288}文化构造了人类的经验世界,我们只有透过文化的界面才能与现实接触,才能拥有对现实的经验。因此,对于自然审美来说,我们必然要透过“艺术之眼”欣赏自然,必须以艺术的模式来组织自然审美,自然美因此而必然显得像艺术,这即是“自然模仿艺术”的文化视角。

从文化视角看,自然审美是从人及其文化出发对自然的觉知,这种人类学的立场决定了自然审美的实质是人类文化在自然上的投射,即所谓的“人化自然”。因此,应进一步把“自然模仿艺术”(自然美必然显得像艺术)的根据把握为艺术审美经验在自然中的投射。贡布里希说:“艺术家的倾向是看到他要画的东西,而不是画他所看到的东西。”^{[9]101}按照贡布里希的“图式投射”理论,画家要看到的东西产生于图式所提供的范型,“他们总是期望看到他们所谓的‘理想’形象”^[10]。对于自然审美来说,由于艺术为自然欣赏提供了审美范型,从而使自然审美成为可能,因此,自然美实际上是艺术图式在自然中投射的结果。贡布里希的图式正如一套编码本或函数式,画家通过它可以将现实的可见世界或心灵中的观念转录成为可见的图像,图式意味着心灵的主动整理和组织的活动,艺术家描绘的是有序的宇宙,这个有序的宇宙是我们的图式对可见的世界进行加工的结果。图式的投射不仅仅发生在画家的制图过程中,甚至在可见世界的观看中就发生着图式投射,对于观看者来说,“我们看到的世界是由绘图经验建构的”,我们对现实的观看像画家那样并非看到所见的,而是只看那些能够被描绘的东西。在对现实世界的观看中,图式意味着视觉的组织,视觉的组织为感觉质料赋予形式,而唯有与观看者心灵中图式相符合的形式才是“存在的”,进而才能进入我们的注意之中。虽然在观看可见世界的活动中的实际情况是事物刺激了我们的图式,然后才有图式对感觉信息的统一组织和加工,但是由于图式乃是心灵中早已拥有的,因此现实的图式化仍然是心灵主动活动的结果,我们看到的可见世界本身就是心灵中的图式和图式能力在世界中投射的结果。

我们看到的风景乃是自己心中的风景图式在自然中投射的结果,对于视觉经验来说,这里的图式专指风景画的图式。贡布里希在其《图像与眼睛》中提到风景欣赏中的“如画”经验时,认为如画产生的原因在于记忆和辨认,就是说,当我们面对风景的时候会回忆起出自某个画家的某种风格类型的风景画,这种回忆也是辨认,辨认出这是某某的风景画。虽然风景欣赏中包含着辨认、记忆、联想等活动,但是审美毕竟不是纯理智的回想、比较和识别,它始终是一种感性的知觉活动,并且,只有在已经把风景知觉为“像一幅画”的前提下,才有可能对其进行“像某某的画”的辨认。因此“如画”的真正的根源在于我们的风景画的图式在风景欣赏中的投射,正如贡布里希在《艺术和错觉》中所说:“如果对于克劳德的风格一无所知,英国的绘画爱好者绝不会想到在本国风光中发现他所谓的‘如画母题’。”^{[9]222}

奈特认为人们只能透过文化的界面以“艺术之眼”欣赏自然,贡布里希进一步解释了自然审美是“艺术图式”在自然中投射的结果,这就是“自然模仿艺术”在文化层面的根据。从文化的视角看,自然审美中“自然模仿艺术”的根据在于:人类只能通过“艺术之眼”来欣赏自然,只有以艺术的模式组织自然审美,我们才能拥有现实的自然审美经验,自然美生成于艺术图式在自然中的投射。

三、“自然模仿艺术”的哲学根据

“自然模仿艺术”在文化层面的根据在于:自然欣赏必须以艺术的模式组织审美经验,自然美生成于艺术图式在自然中的投射。对于这种视角的合法性论证则需要上溯到哲学层面,即是说,我们需要进一步在哲学层面探讨“自然模仿艺术”的理论根据。

“自然欣赏必须以艺术的模式组织审美经验”,其内涵是自然审美经验必须通过艺术的“先验”赋形才成为可能,这样一种思想观念在康德的先验哲学中得到了最具代表性的表达。也正因为这个缘故,为了表明康德对其“图式”理论的影响,贡布里希在《艺术与错觉》中特意引用了康德的先验图型理论,他说:“我们的悟性用以处理现象世界时所凭借的那种图式……乃是潜藏于人心深处的一种技术,我们很难猜测到大自然在这里所运用的秘诀。”^{[9]72}中文版《纯粹理性批判》的对应段落是:“我们知性就显象及其纯然形式而言的这种图型法是人类灵魂深处的一种隐秘技艺,我们很难在某个时候从自然中猜测出它的真正操作技巧,并将它毫无遮蔽地展现在我们眼前。”^{[11]130}这里的图式(schema),就是康德所说的先验图型(Shemata)。

在康德那里，“先验”一词指主体对客体及对其经验的先行筹划，“先”意指逻辑之先，即先行地为经验赋形，经验只有在人的“先验认识能力”的先验赋形作用下才成为可能，此即所谓的“人为自然立法”。康德说：“只要感官的印象提供最初的原因，人们就向这些印象开放整个认识能力，并完成经验；经验包含着两种极不同类的要素，即来自感官的知识质料和来自纯粹直观和思维的内在源泉的某种整理这些质料的形式。”^{[11]95} 被给予的客体的存在对我们感官的刺激产生感觉印象，将客体所产生的感觉质料整理成清晰的认识经验则需要我们认识能力的主动活动，康德称这种独立于感觉而又能给感觉提供表象形式的认识能力为纯粹直观能力。感性直观的纯粹形式包括时间和空间，事物只有在时空的直观形式中才能呈现给表象，因此我们可以设想没有事物的时间和空间，而绝对不可能设想没有时间和空间的事物表象。事物必须通过空间和时间的先验形式才能成为被直观的表象，但我们的实际感知经验却并不停留于直观表象，而且只要事物能在感性经验中被给予，它就必然服从概念思维原则的联结，康德称这种对感性直观的对象进行思维的认识能力为知性。完整的感知经验必然包含着思维的运作，我们的感知经验是由相关于感性感官的直观和相关于认识的原则能力的知性共同赋予形式的。直观无思维是盲目的，思维无直观则是空洞的，实际的经验是由直观和知性等认识能力共同对感官感觉赋予形式的结果。

对于知性范畴在感知中的运用，康德认为：“如今显而易见的是，必须有一个第三者，它一方面必须与范畴同类，另一方面必须与显象同类，并使前者运用于后者成为可能。”^{[11]128} 康德称这个第三者的表象为“先验图型”，康德提出这一概念的目的在于解决知性范畴如何运用到感性直观的问题。先验图型是生产性想象力对对象的直观表象的先行筹划，我们只有通过这个先行筹划的原型才能够在经验中感知到事物。对此，海德格尔说：“生产性想象力决不和对对象的图像形象活动有什么瓜葛，而是和对象性之一般条件的纯粹外观相关联。它不受经验制约，它是经验首先得以可能的纯粹生产性想象力。”^[12] 在此，“先验”指的是先于现实经验的对对象的构造或者筹划，而“图型”则是源始统觉通过想象力对事物表象的先天直观，先验图型不但是自然呈现给可能的感性直观的必要条件，而且是自然感性呈现的原型。

康德认为现实中的事物都是其概念的一个特殊的图像，而只有通过想象力才能够先天地描画出事物的图型，这种图型通过想象力的综合作用能够以普遍概念的形式呈现给感性直观。康德在《判断力批判》中说：“想象力的自由正是在于它无需概念而自行图型化这一点……（审美）不是把直观归摄在概念之下，而是把直观或者展示能力（亦即想象力）归摄在概念的能力（亦即知性）之下。”^{[3]299} 艺术就拥有这种图型化的能力，康德在谈到诗艺的时候，认为这种艺术具有把理念性的、超感性的东西图型化的能力^{[3]341}。事实上，不仅仅是诗艺，所有类型的康德所说的美的、自由的艺术的本质性因素都是生产性的、自由的想象力的活动，艺术形象作为一种想象力的“纯象”就是一种先验图型。借助康德先验图型理论，我们将艺术把握为为事物的感知经验赋形的先验图型。对于风景欣赏来说，正是以风景为题材的艺术提供了关于风景的先验图型（从而也就是风景的原型、理式），唯有如此，才能理解何以只有艺术对其揭示之后我们才能经验到现实自然，何以我们必定以艺术的模式感知风景，何以我们必须透过艺术的模式欣赏风景。对于自然审美来说，由于艺术提供了自然感知的先验图型，所以自然审美必然表现出对艺术的模仿，也就是说，自然欣赏必然表现为以艺术的模式来组织审美经验。

康德的“先验图型”理论从“人为自然立法”的立场解释了“自然欣赏必然表现为以艺术的模式来组织审美经验”的理论根据，“自然美生成于艺术图式在自然中的投射”的哲学根据则在于“人化自然”。“人化自然”的观点是当代中国美学界在自然美的本质问题上达成的共识，这一思想观念的典型哲学形态见于马克思的实践哲学。马克思认为人的本质是一种对象性的存在物，人的存在是对象化的存在^{[13]105}，作为人的存在本质的对象化活动在人的感性生存中表现为生命的激情。马克思在此使用“本质力量”而不仅仅只是“本质”，意在突出生命活动是人的本质的自我实现活动，通过

这种自由的对象化活动,人将自己的本质力量外化为现实存在,从而使“他自身的类和其他物的类”能够成为自身的对象。人的本质力量的对象化表现为人的历史性实践活动,在这种自觉能动的主观见之于客观的实践中,人与自然不是漠不关心的外在关系,而是植根于感性“接触”中的自我与自我的关系,人的本质力量在实践(对象化)中客观化为自然,而自然则在这个过程中转化为属人的。自然是人的存在的感性对象,是人的本质力量对象化了的感性存在,人和自然只有在对象化的实践活动中才拥有其存在。因而,在理想的状态下(例如马克思所说的共产主义社会),人是感性自然的人,自然是人化了的自然界,是人的无机的身体。

按照马克思的理解,美的本质就在于人的本质力量对象化的自由活动中,美作为人的本质力量对象化活动的实质是:“人懂得按照任何一个种的尺度来进行生产,并且懂得处处都把内在的尺度运用于对象;因此,人也按照美的规律来构造。”^{[13]58}马克思是在比较人与动物的区别的基础上得出上述结论的,“任何一个种的尺度”是自然界所有事物的内在本质或者规律,掌握了事物所属的种的本质,人就能够将这个事物生产出来。“内在的尺度”则不是任何一个物种的尺度,因为如果这个内在尺度是某一个事物的内在尺度的话,那么我们就无法解释为何按照事物尺度进行生产的工人的异化劳动却为自己带来了畸形、贫困和丑陋。同时,虽然“内在尺度”表现为人的尺度,但是它绝不可能是人的种的尺度,因为人作为“类的存在物”的自由能够将人的类和物的类都作为对象对待,因而人的种类的尺度只是“内在尺度”的一个部分。“内在尺度”只能是人类自由的尺度,这个尺度也是自然界整体的尺度,因为人本身也归属于自然界。如施密特(Alfred Schmidt)在谈到这个问题时所理解的,人与动物最大的区别是“人的普遍性的特征在于人至少能占有整个自然界”^[14]。人能够占有包括他自身在内的自然界的根据在于,人是自然界实现自身的“自然之手”,人的历史性的实践活动就是自然界实现自身的力量,人与万物就在这个无法探究的命运中被关联起来。

根据上述,我们将美的本质把握为“人的本质力量通过历史实践而实现的自由的对象化”,“自由”在这里刻画的是人作为“类的存在物”(社会的、自由的)的存在特征,因为人能够处处按照“内在尺度”进行生产活动。“美的规律”亦是人作为“类的存在物”的本质力量之“内在尺度”的一种,值得注意的是,在审美活动中人“按照美的规律来构造”则集中地体现在艺术身上。作为“人的本质力量的自由地对象化”的美并不局限于人类实践活动的某个领域,例如,按照马克思的理解,消除了异化劳动的共产主义社会中的社会性生存的一切都将美的。但是美的最典型的特征却仍然是体现于艺术实践中的,这样说的理由不仅在于在社会分工的条件下主要是艺术承载着审美功能,更主要的考量在于马克思所理解的艺术的本质。马克思在《〈政治经济学批判〉导言》中是把艺术作为掌握世界的一种方式理解的,他在谈到思维的时候说:“这个头脑用它所专有的方式掌握世界,而这种方式是不同于对世界的艺术的、宗教的、实践精神的掌握的。”^[15]掌握世界的活动也就是人的本质力量的对象化的活动,艺术作为一种掌握世界的方式,也是一种生产(即艺术生产),因为仅仅关注于外观,艺术能够自由地面对对象,因为艺术是人的“本质力量的实现和人的‘类的活动’”,艺术具有普遍性的本质,艺术是人作为“类的存在物”的自由的生命活动——即人的本质力量的自由地对象化——的一种方式而存在的。因此,美典型地体现在人类的艺术实践中,作为人的审美本质的对象化的结晶,艺术作品凝结着美的规律。作为人的对象的整体、“无机的身体”的自然的美同样归因于人的本质力量的对象化活动,由于艺术典型地体现着审美对象化活动中的本质规律,在自然审美中所发生的对象化活动必然表现为人类的艺术所集聚的美的规律在自然中的对象化或者投射。

我们借助康德先验哲学的“先验图型”理论和马克思实践哲学的“对象化”理论,对“自然模仿艺术”文化视角的合法性进行的论证,从哲学上阐释自然欣赏必须以艺术的模式组织审美经验、自然美生成于艺术图式在自然中的投射的理论根据。

四、“自然模仿艺术”的美学意义

文化视角的本质是一种哲学人类学或文化哲学的立场。“文化”一词是在人的本性的外化、人

的自我实现的意义上理解的,这种视角的立场是人通过作为其本性之外化的文化对自然的塑造,因而其实质乃是“人化自然”。在现实的风光欣赏中,人不可能拥有一双“纯真之眼”,也不可能看到所谓的“本真的风景”,人只能在自己的主体性(知觉的先验原则、本质力量、人性等等)及其外化所形成的文化的基底上感知自然,人必须要透过艺术、文化的框架进行自然审美。根据文化视角,从“艺术的感知框架”这个“同一面”来看自然和艺术的边界是趋于融合的,即自然和艺术是同一的。这种理解的基础在于人类文化、艺术对自然的同化——从人的主体性出发所理解的人与自然的同一,此即哲学上所说的“人化自然”。

上述对(自然审美中)“自然模仿艺术”的理论根据的阐述,也是对其美学内涵的进一步揭示,同时也是对自然审美中自然必然模仿艺术的论证。至此,我们应该把“自然模仿艺术”把握为自然和艺术的辩证关系的另一极,“自然模仿艺术”与“艺术模仿自然”共同诠释了自然和艺术的辩证关系的完整内涵。同时,由于“自然模仿艺术”长久以来很少受到学界关注,提出这个命题必定为我们揭示自然和艺术的关系的鲜为人知的层面,由此必将为美学研究带来新的视野。

“艺术模仿自然说”的关键性在于揭示了自然审美对于艺术审美的奠基作用,正如阿多诺所说:“黑格尔明显地缺乏识别的敏感性:如果离开那难以理解的维度——它的已经褪色的名字是自然美,对艺术的真正经验将是不可能的。”^[16]对于“自然模仿艺术”来说情形则是相反,在艺术为自然欣赏“赋形”的意义上,可以说艺术审美奠基了我们的自然审美经验,这对当代的自然审美理论具有重要的意义。当代自然审美理论在后现代主义、环境伦理学等思潮的影响下,主张清算人类中心主义对自然的侵犯和控制,极力反对人类文化对自然的扰乱,这种新兴的美学思潮即所谓的“自然美学”(包括后来的“环境美学”“生态美学”)。当代西方自然美学对“人和自然”“文化和自然”的二元对立的解构,在对自然美、自然审美的理解上表现出激进的断裂和颠覆姿态,“自然自美”“自然全美”可以视为其代表性宣言。这个信条强调自然具有不依赖人文的独立的审美价值,这一理论对西方如画传统的竭力批判,典型地表达了对以艺术的框架来规约自然美的反拨。然而,正如“艺术模仿自然”和“自然模仿艺术”两个命题所揭示的,自然审美和艺术审美之间是相互奠基的,自然美和艺术美是辩证统一的,当代自然审美理论对二者之间关系的割裂是不符合事实的。以中国人的自然审美经验为例,我们在体验和描述自然山水之美时,常常使用“如诗”“如画”“大自然的杰作”等来作为谓词,这种审美经验除了类比的成分,更多的是在强调艺术审美对自然审美的奠基,山水诗、山水画、山水游记等山水题材的艺术,乃至所有类型的艺术对美的规律的突出揭示,都为我们的自然审美提供了指引和模式。在这个意义上,我们认为“自然模仿艺术”说揭示了艺术审美对自然审美的奠基作用,对于纠正当代自然美学的理论偏颇并推动其进一步发展具有重要的理论意义。

通过“模仿”一词,美学思想表达了自然和艺术的审美同一性,对应于命题主词和宾词的位置变动,“模仿说”强调的侧重点也有所迁移。“艺术模仿自然”的侧重点在于“自然”,其所强调的是自然美和艺术美的“自然性”,即二者共通的“生命有机体”的特性,艺术品在审美中同样表现出相通于自然有机体的“自持性”。“自然模仿艺术”的侧重点则在于“艺术”,其所强调的是自然美和艺术美共通的“艺术性”,即二者在赋予形式、外观的显现性上的相通之处。黑格尔借助艺术把美定义为“理念的感性显现”^[17],同时又把自然美归入这个定义的根据即在于此。正如本文第二、三部分的探讨所表明的,“自然模仿艺术”的命题从自然和艺术二者关系的角度揭示了艺术的本质——形式的赋予。这种揭示乃是本质性的,因为在美学中,自然和艺术是一个基本的对子,正如其他领域的自然与历史、自然与人、自然与超自然等的根本性对举一样。正是出于对艺术“赋予形式”的本质的强调,王尔德认为:“外部的自然也模仿艺术。自然能显示给我们的唯一现象,就是我们通过诗或在图画中所看到的现象。”^{[7]357}更进一步说,不仅自然审美需要艺术的赋形方才成为可能,甚至现实存在本身也需要经由艺术的赋予形式作用才能成为可见的,因为“事物的存在是因为我们看到它们,我们看见什么,我们如何看见它,这依影响我们的艺术而决定的……人们在看见一事物的美以前是看

不见这事物的。然后,只有在这个时候,这事物方始存在”^{[7]349}。卡西尔对此表达了同样的认知:“歌德毫不犹豫地,艺术并不打算揭示事物的奥秘之处,而仅仅只停留在自然现象的表面。但这个表面不是直接的感知的东西。当我们在大艺术家的作品中发现它以前,我们根本就不知道它。然而这种发现并不局限于某一特殊的领域……艺术可以包含并渗入人类经验的全部领域。”^{[8]200-201}正是在这个意义上,“自然模仿艺术”从自然和艺术关系的角度揭示了艺术的本质特征——突出的“赋予形式性”或“显现性”。

同时,在审美经验中有这样一个公认的事实,自然和艺术之间的相像、肖似会增强我们的审美快感,换句话说,自然和艺术之间的相互模仿会使彼此显得更美。西方美学中历史悠久的“艺术模仿自然说”的审美根据的一个层面即在于模仿自然会使艺术显得更美,对于中国美学中的“逼真”命题(艺术逼真自然)来说,“妙造自然”不仅是艺术的最高的品评等级,而且是艺术美的最高理想。在“自然模仿艺术”方面,西方的“Picturesque”和中国美学中的“如画”命题,都揭示了自然对艺术的模仿使自然具有更高的审美价值。艾迪生说:“假如说,自然景物越像艺术品,其价值就逾高;那末,我们可以断言,人工作品由于肖似自然景物而获得更大的优点。”^[18]自然和艺术通过相互模仿提升了彼此的审美价值,这并非是一个量上的判断,其实质乃是美的本质就体现于自然和艺术的相互模仿之中,即美的本质在自然和艺术的差异着的统一中得到了揭示,正如康德所说,如果能够称自然或艺术是美的,它们就必须是彼此相像的。自然和艺术是美学的一个基本对子,美的形态实际上只有自然美和艺术美两个基本领域(根据美是否由人工创作而存在为划分标准),这一点使得自然和艺术的审美同一性对美的本质的揭示是基础性的,因为作为美学形态的基本对子,二者的同一集聚之处正是美的本质所在。如清代画家王鉴所说“人见佳山水,辄曰‘如画’,见善丹青,辄曰‘逼真’”^[19],当我们在对美的本质有所领悟的时候,无论是在审美经验还是美学论题上都会遭遇到自然和艺术的必然性关联。在这个意义上我们宣称,“自然模仿艺术”与“艺术模仿自然”一道诠释了自然和艺术的辩证统一性的内涵,二者辩证统一于美的本质之中。因而也可以说,“自然模仿艺术”命题从自然和艺术的关系的角度为我们揭示了美的本质,即美在于自然和艺术的同一。

五、结 语

本文的探讨表明,作为一个美学命题,“自然模仿艺术”从“自然美必然像艺术”的角度揭示了自然和艺术的审美同一性,与此相对,“艺术模仿自然说”则从“艺术美必然像自然”的角度揭示了这种同一性,这两个命题共同显现了自然和艺术的辩证统一性的完整内涵。在这个意义上可以说,我们的探究有可能弥补自然和艺术的辩证关系研究的空缺,有助于推进美学对自然和艺术的关系的研究,对于当代美学研究来说,其意义表现在三个层面。其一,从自然和艺术的关系的角度扩展对美的本质的认知,不仅艺术美必然要像自然(“艺术模仿自然说”),自然美也必然表现得像自然(“自然模仿艺术”命题),因而美的本质就表现在自然和艺术的必然关联之中,确切地说,即美在于自然和艺术(形式和无形式)的同一。其二,揭示自然和艺术的辩证关系(自然和艺术的审美同一性)的完整内涵,不仅艺术美要模仿自然,自然美同样也模仿艺术,二者相互模仿的根据在于美的本质的统一性,这在美学上表现为美学体系的统一性和完整性,这对于美学的体系性建构、当代美学的重建具有重要的理论启示,正如“对康德美学中自然美和艺术美的同一的理论根据,以及二者的同一问题与康德美学的关系的探讨,不但揭示了自然美和艺术美的同一性的理论内涵,而且为美学的体系性问题、当代美学的复兴和重建提供了重要的理论启发”^[20]。其三,本文的探究为突出揭示艺术的“赋予形式”本质,艺术的“赋予形式”功能不仅存在于艺术领域,同样也表现在自然审美的领域,自然美对艺术的模仿的根据即在于此,这种认知将纠正当代自然美学在自然审美和艺术审美的关系上割裂二者本质性关联的误判,进而推动自然美学思潮的进一步发展;同时,在扩展的意义上,“艺术为存在赋予形式”强化了艺术为现实赋予形式、进而揭示其存在的认知,即突出艺术乃是现实存

在的一种真理的事实,这有助于强化现实主义文艺观,肯定了文艺揭示和指导社会生活的功能;在现实实践的层面,上述认知对于当前的风景设计、城乡规划乃至中国“生态文明建设”的历史实践(这种应然的实践必然要按照“美的规律”来建造)等等,都具有重要的理论启示。

同时我们也应该看到,本文的探讨仅限于艺术为自然赋予形式的文化视角,我们仅仅从人及其文化的“主体性”立场对“自然模仿艺术”进行探讨,这种“文化视角”遗留的问题需要在未来的研究中进一步探索。主要的问题在于,“文化视角”的“人化自然”的限度及其合法性问题,在何种根据之上人以其文化(艺术的框架)来认知和约束自然是有正当理由的?怎样才能确保“人化自然”并非是对自然的歪曲以及伦理上的人类中心主义?因此,是否在“人化自然”的视野之外存在着另一思想维度,在其中,自然美表现为自然自行地向艺术生成,这就是所谓的“自然的自行人化”,“人化自然”即奠基于其中,由此才能对“自然模仿艺术”命题的根据和内涵有更深层次的理解。未来的研究可以在个方向上展开,探讨的思想视野应该过渡到现象学的视角,其突破性的成果将进一步拓展“自然模仿艺术”命题的内涵,并将为美学研究带来更具变革性的思想观念。

参考文献:

- [1] 张彦远. 历代名画记[M]. 俞剑华,注释. 上海:上海人民美术出版社,1964:37.
- [2] 朱自清. 朱自清古典文学论文集[M]. 上海:上海古籍出版社,1981:123-124.
- [3] 伊曼努尔·康德. 康德著作全集:第5卷[M]. 李秋零,译. 北京:中国人民大学出版社,2007.
- [4] 西蒙·布莱克波恩. 牛津哲学词典[M]. 上海:上海外语教育出版社,2000:27.
- [5] ROSS S.The picturesque: An Eighteenth-Century debate[J].The Journal of Aesthetics and Art Criticism,1987(Winter):271-279.
- [6] ACKERMAN J S.The photographic picturesque[J].Artibus et historiae,2003,24(48):73-94.
- [7] 奥斯卡·王尔德. 王尔德全集:评论随笔卷[M]. 杨东霞,等译. 北京:中国文学出版社,2000.
- [8] 恩斯特·卡西尔. 人论[M]. 甘阳,译. 上海:上海译文出版社,1985.
- [9] E.H.贡布里希. 艺术与错觉——图画再现的心理学研究[M]. 林夕,等译. 杭州:浙江摄影出版社,1987.
- [10] E.H.贡布里希. 艺术的故事[M]. 范景中,译. 北京:生活·读书·新知三联书店,1999:630.
- [11] 伊曼努尔·康德. 康德著作全集:第3卷[M]. 李秋零,译. 北京:中国人民大学出版社,2004.
- [12] 马丁·海德格尔. 康德与形而上学疑难[M]. 王庆节,译. 上海:上海译文出版社,2011:126.
- [13] 卡尔·马克思. 1844年经济学哲学手稿[M]. 北京:人民出版社,2000.
- [14] A·施密特. 马克思的自然概念[M]. 欧力同,等译. 北京:商务印书馆,1988:80.
- [15] 马克思,恩格斯. 马克思恩格斯论美学[M]. 董学文,编. 北京:文化艺术出版社,1983:47.
- [16] ADOMO T W. Aesthetic theory[M]. Trans. by HULLOT-KENTOR R. London and New York:Continuum,2002:63.
- [17] W.G.F.黑格尔. 美学:第1卷[M]. 朱光潜,译. 北京:商务印书馆,1997:142.
- [18] 章安祺. 缪灵珠美学译文集:第2卷[M]. 北京:中国人民大学出版社,1998:44.
- [19] 朱自清. 朱自清古典文学论文集[M]. 上海:上海古籍出版社,1981:115.
- [20] 王中原. 美学危机、“回到康德”与自然美和艺术美的同一性[J]. 山东社会科学,2016(9):30-35.

责任编辑 韩云波

网 址:<http://xbbjb.swu.edu.cn>