



# 回归

当代美学的11个问题

彭锋 著

存在美的根源吗？

审美对象是何物？

存在审美经验吗？

艺术可以定义吗？

艺术终结了吗？

作品的意义由作者的意图决定吗？

虚构的作品能产生真实的情感吗？

趣味有高低之分吗？

如何欣赏自然环境？

如何看待日常生活审美化？

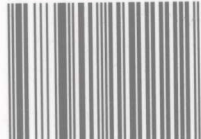
如何定位中国美学？



北京大学出版社  
PEKING UNIVERSITY PRESS



ISBN 978-7-301-15111-2

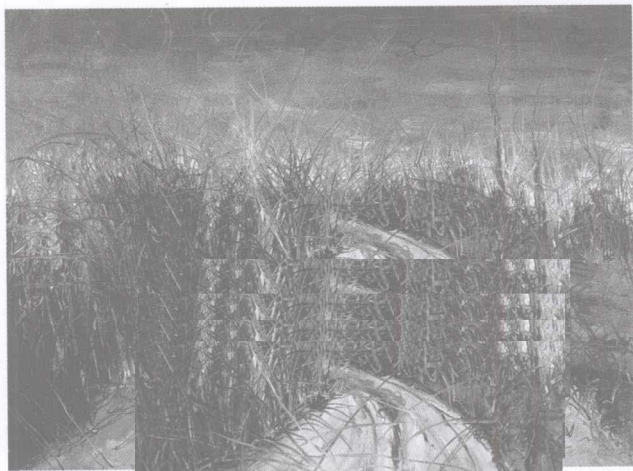


9 787301 151112 >

定价：29.80元



Φ 美学与艺术丛书



# 回归

当代美学的11个问题

彭锋 著



北京大学出版社  
PEKING UNIVERSITY PRESS

## 图书在版编目(CIP)数据

回归:当代美学的11个问题/彭锋著. —北京:北京大学出版社,2009.3  
(美学与艺术丛书)  
ISBN 978-7-301-15111-2

I. 回… II. 彭… III. 美学—研究—中国—现代 IV. B83

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第052197号

书 名: 回归——当代美学的11个问题

著作责任者: 彭 锋 著

责任编辑: 王立刚

标准书号: ISBN 978-7-301-15111-2/B·0795

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路205号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 电子邮箱: [pkuphilo@163.com](mailto:pkuphilo@163.com)

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62752025

印 刷 者: 北京山润国际印务有限公司

经 销 者: 新华书店

650mm×980mm 16开本 20印张 300千字

2009年3月第1版 2009年3月第1次印刷

定 价: 29.80元

---

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024 电子邮箱: [fd@pup.pku.edu.cn](mailto:fd@pup.pku.edu.cn)



# 期待“美学之夏”

——丛书代序

20世纪中国曾经涌起了几次“美学热”，在当时“沉寂”的世界美学天空中，成了最绚丽的星座。

然而，自从上世纪90年代以来，中国的“美学热”在消退，而世界美学却不再“沉寂”，此消彼涨，中国美学已不再亮丽。

中国还会有“美学热”吗？这是中国的美学研究者很感兴趣但又无法预测的问题。

今天的社会的确发生了极大的变化，无论是用“后现代”、“第二次现代化”、“审美化”还是“图像转向”来描述它，都意味着这个社会正在发生由“硬”向“软”、由“实”向“虚”的转向。在一个虚拟柔软的社会里，艺术和审美将会越出它们的边界，渗透到社会的各个层面，而以艺术和审美为研究对象的美学也有可能越出它的边界，成为人们普遍采取的生存策略。中国文化本来就推崇空灵著称，在这种文化中成长起来的中国人，应该可以更好地适应这种时代转向。

在我们看来，从今天的时代条件来看，中国很有可能再次出现“美学热”。

为了推动“美学热”的出现，我们需要做许多扎实的研究工作。公正地说，前几次“美学热”给今天的美学研究者留下了许多宝贵的遗产，但也留下了不少沉重的包袱。尤其是在上世纪80年代的“美学热”中，我们翻译引进了不少美学著作，特别是当时出版的50余本“美学译文丛书”更是推动了这种发展，但这些著作很少得到深入的研究和吸收。

我们需要重译某些确实有价值的著作，并以重译为契机展开对这些著作的深入研究工作。同时，我们要关注国际美学的新动向，译介一些能够反映美学新动向的著作。当然，更重要的是，我们要推动中国美学学者有原创性的研究工作。我们不仅要加入国际美学讨论的话题之中，而且要提出自己的话题，吸引国际美学学者加入我们的讨论之中。

上世纪 20 年代初,北京大学校长蔡元培率先在北大开设美学课程,推动了中国的第一次“美学热”。现在,北京大学出版社着力推出一套美学与艺术丛书,这能否让中国美学再次获得茁长的契机?

那将不再是美好而短暂的春天,而是繁荣而沉着的夏季,一个通往秋实的“美学之夏”。

彭锋 刘悦笛

2008 年 3 月 19 日

## 前 言

基维(P. Kivy)在比较卡罗尔(N. Carroll)和丹托(A. Danto)的美学时打了一个比方,说丹托的美学像刺猬,卡罗尔的美学像狐狸。刺猬知道一件大事,狐狸知道许多小事。刺猬理论是一种关于艺术的普遍理论,一种宏大风格,涵盖艺术的所有领域。黑格尔的美学就是一种典型的刺猬理论。距我们最近的刺猬理论,就是丹托的美学了。在基维看来,丹托作为最后一个刺猬的地位,估计还要持续很长时间。究竟到什么时候才会被新的刺猬所取代,基维说他自己也无法预测。因为现在的美学已经不是刺猬时代,而是狐狸时代。与刺猬大包大揽不同,狐狸只是研究一件小事情。基维称之为小狐狸。当代美学领域中充满了这种小狐狸,他们往往只研究一个问题,只是某个很小的领域中的专家。当然,小狐狸也有长大的时候。当小狐狸变成大狐狸的时候,它也并不像刺猬那样,知道一件大事,而是知道许多小事。我们已经不可能拥有关于事实的大叙事,可能拥有的只是关于事实的小解释。今天的哲学家也不可能穿透解释的帷幕,直观事实本身。哲学家也是常人。哲学家比常人高明的地方,是不断地变换视角,获得许多小解释,获得诸解释的集合。这是尼采心目中的哲学家,是基维心目中的大狐狸。



在这个狐狸时代,美学被分解为各种各样的小问题。当代美学就是在这种小问题的争论中不断向前发展的。我在本书中讨论的 11 个问题,都是当代美学中引起争论的热点问题。当然,它们并不是问题的全部,也很难说都是最重要的问题。在选取问题时,除了考虑问题本身的重要性之外,我也考虑了是否适合中国美学的语境,尽量选取那些比较容易跟中国美学对接的问题。

围绕一件大事情建构的美学体系,往往是封闭的,我们很难加入这种美学的讨论之中,我们只能选择在总体上接受或拒斥。围绕许多小问题展开的争论,却总是开放的,我们很容易加入到问题的争论之中,根据自己的情况发表有针对性的意见,让自己有一种真正介入到美学研究之中的感觉。在梳理这些问题的争论线索时,我觉得许多问题都可以从中国古典美学那里寻得某种解答。如果一些从事中国古典美学的学者也积极加入这些问题的争论之中,那么就不仅有助于推进我们对这些问题的理解,而且有助于中国古典美学的当代化、国际化。这是我研究这些问题的第一个感受。

我研究这些问题的第二个感受是,当代美学越来越接近实际,出现了一种新的现实主义倾向。这一方面体现在它的针对具体问题的务实的方法上,另一方面体现在对某些正面价值的回归上。我想这也是当代艺术的新的倾向在理论上的反映。在经历了 20 世纪的形形色色的反艺术或非艺术之后,艺术也该重归正道了。艺术如此,美学亦然。至于是美学的预言导致了艺术的实现,还是艺术实践启发了美学的思考,我还不得而知。也许是相互诱导和默契的结果吧。

我研究这些问题的第三个感受是,这些问题的争论似乎在通向一个目标。它们在共同要求我们放弃关于美学的某些成见,在共同要求某种一揽子的新理论。当代美学不仅在争论中发展了,也许还会在争论中走向统一。我尽量克制这种宏大叙事的冲动。但是,在经历了狐

狸时代之后,美学是不是又会回到刺猬时代呢?我不是预言家,我不能从总体上预言一个时代的总趋势,但我知道,即使在刺猬当道的时代也有狐狸,因此在狐狸当道的时代也会有刺猬。





# 目 录

## 期待“美学之夏”

——丛书代序 ..... (1)

前 言 ..... (3)

## 第一章 存在美的根源吗? ..... (1)

一、美的回归 ..... (2)

二、美的滥用 ..... (7)

三、永恒之美 ..... (16)

四、古老的构想 ..... (18)

五、美的消失 ..... (20)

六、哲学意义 ..... (22)

七、社会学意义 ..... (25)

八、小 结 ..... (28)

## 第二章 审美对象是何物? ..... (30)

一、哈奇森:审美对象作为心理对象 ..... (31)

二、萨特:审美对象作为想象对象 ..... (33)

三、茵伽登:审美对象作为纯粹意向性对象 ..... (41)

四、杜夫海纳:审美对象作为感性对象 ..... (48)

五、西布利:审美对象作为突显对象 ..... (60)

六、小 结 ..... (64)

<b>第三章 存在审美经验吗？</b> .....	(66)
一、迪基对审美经验理论的批判 .....	(68)
二、比尔兹利对迪基的回应 .....	(79)
三、古德曼和丹托的审美经验理论 .....	(83)
四、实用主义与分析美学之争 .....	(89)
五、小 结 .....	(96)
<b>第四章 艺术可以定义吗？</b> .....	(99)
一、韦兹与曼德鲍姆：艺术从不可定义到可以定义 .....	(100)
二、丹托的艺术界理论 .....	(102)
三、迪基的体制理论 .....	(105)
四、列文森的历史理论 .....	(111)
五、古德曼的符号理论 .....	(117)
六、也许艺术真的是不可定义的 .....	(120)
七、小 结 .....	(121)
<b>第五章 艺术终结了吗？</b> .....	(124)
一、黑格尔的艺术终结论 .....	(124)
二、丹托的艺术终结论 .....	(128)
三、艺术终结与美学独立 .....	(136)
四、艺术的重生 .....	(138)
五、也许终结的不是艺术而是艺术理论 .....	(143)
六、小 结 .....	(149)
<b>第六章 作品的意义由作者意图决定吗？</b> .....	(151)
一、浪漫主义文艺批评中的意图主义倾向 .....	(152)

二、反意图主义的盛行·····	(155)
三、意图主义的复兴·····	(160)
四、实际的意图主义与假设的意图主义·····	(169)
五、小 结·····	(178)
<b>第七章 虚构的作品能产生真实的情感吗？</b> ·····	<b>(181)</b>
一、问题的起源·····	(181)
二、解决方案之一·····	(183)
三、解决方案之二·····	(189)
四、解决方案之三·····	(191)
五、虚构的情感反应机制·····	(193)
六、一种假说·····	(197)
七、小 结·····	(199)
<b>第八章 趣味有高低之分吗？</b> ·····	<b>(201)</b>
一、现代美学的趣味标准·····	(202)
二、后现代美学的多元趣味·····	(208)
三、全球化时代的趣味标准·····	(214)
四、趣味与艺术评价·····	(217)
五、高级艺术与通俗艺术·····	(219)
六、小 结·····	(223)
<b>第九章 如何欣赏自然环境？</b> ·····	<b>(226)</b>
一、现代美学的分离模式·····	(228)
二、当代环境美学的介入模式·····	(231)
三、自然环境模式·····	(235)



四、情感唤起模式·····	(237)
五、显现模式·····	(239)
六、小 结·····	(243)
<b>第十章 如何看待日常生活审美化？</b> ·····	(249)
一、日常生活审美化发生的社会条件·····	(251)
二、日常生活审美化的哲学解释·····	(253)
三、日常生活审美化的社会—政治批判·····	(261)
四、日常生活审美化的美学批判·····	(266)
五、小 结·····	(270)
<b>第十一章 如何定位中国美学？</b> ·····	(274)
一、以现代为中心的理论框架·····	(275)
二、中国美学的现代化进程及其困难·····	(278)
三、两种“实践”·····	(281)
四、超越“现代”模式·····	(288)
五、从模式二美学展望中国美学·····	(296)
六、小 结·····	(304)
<b>后 记</b> ·····	(306)

## 第一章

# 存在美的根源吗？

如果说美在 20 世纪的美学和艺术领域差不多被遗忘了,这并没有什么可大惊小怪的。斯图尼茨(J. Stolnitz)曾经有这样的感叹:在当前的美学和批评话语中,美通常被轻蔑地使用。<sup>[1]</sup>说某件艺术品是美的,极有可能不是一个肯定性的评判,就像我们通常说某美女为“花瓶”一样,通常意味着除了漂亮之外一无是处。艺术家们对待美的态度更为恶劣。与作为美的结晶的古典艺术相对,现代艺术成了丑的大杂烩。纽曼(B. Newman)曾经直截了当地说:现代艺术的冲动,“就是要摧毁美”。<sup>[2]</sup>杜布菲(J. Dubuffet)也曾坦率地说:“对我来说,美从来没有进入画面。”<sup>[3]</sup>美在 20 世纪的美学和艺术领域中所遭受的不公正对待,由此可见一斑。

---

[1] Jerome Stolnitz, “‘Beauty’: Some Stage in the History of an Idea,” in Peter Kivy (ed.), *Essays on the History of Aesthetics* (Rochester: University of Rochester Press, 1992), p. 185.

[2] Barnett Newman, “The Sublime is Now” [1948], in Barnett Newman, *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews* (New York: Knopf, 1990), p. 172.

[3] Jean Dubuffet, “Anticultural Positions”, in Richard Roth and Susan King Roth (eds.), *Beauty is Nowhere: Ethical Issues in Art and Design* (Amsterdam: G + B Arts International, 1998), p. 12.

然而,风水也有轮流转的时候。从 20 世纪 90 年代开始,美在不知不觉之中又成为美学和艺术领域讨论的热门话题。在艺术长期远离美之后,有人开始呼唤“美的回归”;美的本质或美的根源之类的老话题,又重新进入了美学的议事日程。

## 一、美的回归

“美的回归”最早由著名批评家希基(Dave Hickey)提出。早在 1993 年希基就宣布,在接下来的十年中,美将成为一个主导话题。<sup>[4]</sup>希基的这一断言在美学界、批评界和艺术界都引起了极大的反响,美的问题重新成为美学家、批评家和艺术家谈论的热门话题。2005 年在柏林的世界文化中心举行了一个“关于美”的国际文化节,期间专门召开了一个会议,邀请各方面的专家来讨论“美的回归”问题。

希基的“美的回归”的宣言为什么会引起如此大的反响?今天的艺术真的在呼唤“美的回归”吗?美在什么时候离开了艺术以至于需要回归?艺术究竟在什么时候开始将美作为它的主题?如此等等的问题在近来国际美学界和批评界引起了热烈的讨论。

在我看来,希基提出“美的回归”的宣言不是偶然的。当代艺术早就厌倦了稀奇古怪的创新。当前卫艺术扮演的各种功能逐渐被其他更有效的方式取代之后,前卫艺术就终结了,<sup>[5]</sup>艺术到了该反思自身究竟还剩下什么东西不能被取代的时候了,一些非常前卫的艺术家和批评家在走投无路的时候都不约而同地想到了美。这时有人提出“美的

---

[4] Dave Hickey, “Enter the Dragon: On the Vernacular of Beauty”, in Dave Hickey, *The Invisible Dragon: Four Essays on Beauty* (Los Angeles: Art Issues Press, 1993), p. 11.

[5] 关于前卫艺术终结的各种理论,见 Paul Mann, *The Theory-Death of the Avant* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991)。



回归”的宣言，似乎是水到渠成的事情。

1994—1997年，前苏联流亡艺术家科马(Vitaly Komar)和梅拉米德(Alexander Melamid)实施了一个名为“人民的选择”(People's Choice)的系列绘画项目。他们雇佣了一家专业民调机构来调查人们对艺术的偏好，范围涉及亚洲、非洲、欧洲和美洲十多个国家。最终的结果是：蓝色被证明是世界范围内最受欢迎的颜色，其次是绿色；人们更喜欢写实的具象绘画而不是抽象绘画；最喜欢的画面构成要素有水、树木和其他植物、人物(尤其喜欢妇女和小孩，同时也喜欢英雄人物)、动物(尤其是大型哺乳动物，包括野生的和驯化的在内)。科马和梅拉米德以民意测验的数据做指导，绘出了每个国家最喜欢的绘画作品和最不喜欢的绘画作品。<sup>[6]</sup>

尽管科马和梅拉米德的动机可能是反讽性的，他们绘出的作品往往将一些毫不相干的东西组合在一起，但他们的这个项目的实际效果表明：美进入了前卫艺术家关注的领域。而且，科马和梅拉米德根据统计结果制作的绘画，基本上符合大多数人对一幅好画的要求。比如，他们绘制的《美国人最喜欢的绘画》(图1)就是一幅具有哈德逊河画派(Hudson River School)风格的风景，画面上乔治·华盛顿站在湖边，有几个孩子朝湖边走去，湖里画了两头有点受惊的鹿。这幅绘画与人们经常看到的印在日历上的风景图片差不多，不同国家的人们都喜欢这类作品。

“美的回归”不仅表现在科马和梅拉米德的“人民的选择”项目上，而且表现在近年来对美的普遍性的推崇和探究上。自从20世纪50年

---

[6] 关于科马和梅拉米德的方案的评论，见 Dennis Dutton, "Aesthetics and Evolutionary Psychology", in Jerrold Lerinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, (Oxford and New York: Oxford University Press, 2003), pp. 697-698; Lev Kreft, "The Second Modernity of Naturalist Aesthetics", *Filozofski Vestnik*, No. 2 (2007), pp. 82-98.

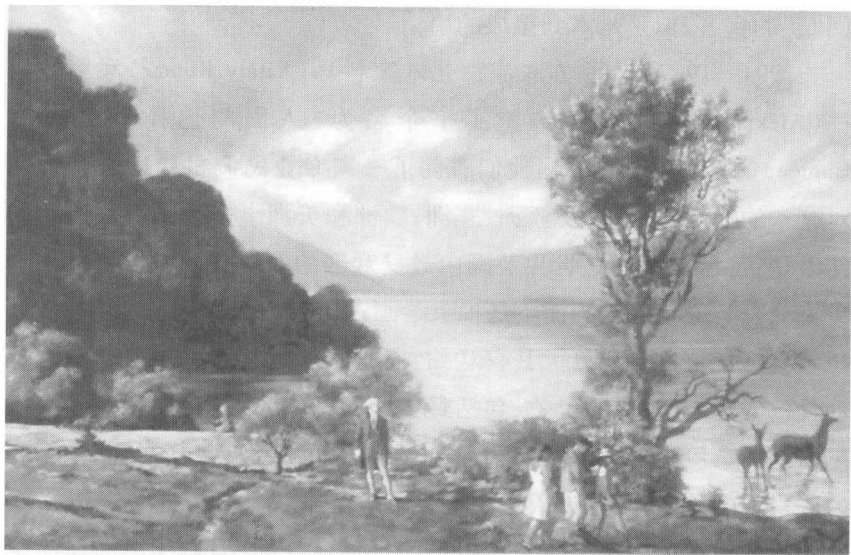


图 1 科马和梅拉米德：《美国人最喜欢的画》

代以来,后现代和文化研究成为人文社会学科的主潮。这种潮流导致人文社会科学领域中文化相对主义的盛行,比如人们不再相信美有客观的、普遍的标准,因为在对待美的评判问题上,文化传统和个人偏好起了至关重要的作用,不同文化传统中的人们或者具有不同审美偏好的人们对美的评判非常不同。然而,从 20 世纪后期开始,在人文社会科学领域悄然兴起了一股社会生物学潮流,用生物进化论的观点来解释人类社会的各种现象。有人将这种潮流称之为人文社会科学领域中的第二次现代性(the second modernity)。这种生物社会学潮流主张人类社会的一些现象是有普遍性的,这种普遍性的基础可以追溯到几百万年前人类从动物进化成智人时所保存下来的遗传基因上,从而从根本上反对后现代的文化相对主义。

就美学领域来说,一些美学家致力于从进化心理学(evolutionary

psychology)的角度来研究美和艺术的本质问题。比如,在达通(Denis Dutton)看来,经过长期的自然选择,人类对美的偏爱在二百万年前的更新世(Pleistocene)时期就差不多已经形成。环境美学研究也发现,今天人们最喜欢的风景是东非那种散落树林的大草原,而这里正是早期人类进化发生的地方。科马和梅拉米德的“人民的选择”项目也证实了这一点,不同国家的人们喜欢的绘画,最终差不多都可以归结到东非草原景观的原型上去。达通还强调,人类对美的偏爱与性选择密不可分。当然这已经是一个老生常谈的话题,并不是达通的新发现。总之,达通主张,进化心理学能够解释诸多美学问题。不过,他也意识到,不是所有的美学问题都可以由进化心理学来解释。比如,康德提出的让人快乐的东西(the agreeable)与美的东西(the beautiful)之间的区别问题如果是一个真问题,就无法用进化心理学来解释,因为进化心理学最多只能解释让人快乐的事物所引起的愉快经验,这种愉快经验是因为欣赏者的感观欲望得到直接满足引起的,而审美经验中的愉快是由认识能力之间的和谐合作引起的,是一种包含理性理解在内的沉思性的愉快,我们无法用生物进化论来解释它的根源。<sup>[7]</sup>

尽管在运用进化心理学来解释美和艺术的问题上达通还有所保留,但在倡导人类对美有共同的偏好,而且这种偏好可以用进化论心理学来解释这个问题上,达通的确做了许多开创性的工作。

对于达通所意识到的进化论心理学在解释美和艺术问题上的局限性,也许我们可以采取布拉萨(Steven C. Bourassa)的策略来处理。布拉萨在《景观美学》中采取了一种三重组合的方式来解决人类在景观审美上所体现的复杂性问题。在布拉萨看来,人对景观的审美经验

---

[7] Denis Dutton, "Aesthetics and Evolutionary Psychology", in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, pp. 693-704.

受到三个方面的影响,即遗传的基因、文化的历史和个人发展,因此人对景观的审美偏好需要根据生物法则、文化规则和个人策略三个方面来进行解释,我们无法将这三个方面的解释归约为任何一个方面的解释。〔8〕

以后现代和日常生活审美化理论闻名的威尔什,近来也开始转向进化论美学 (evolutionary aesthetics) 的研究。尽管在他的后现代美学和日常生活审美化理论中,威尔什一再强调现实是解释地构成的,而是由文化语境决定的,但是威尔什又发现在美的问题上,这种解释学的说明是不充分的,因为还存在一个根本性的跨文化的 (transcultural)、跨人类的 (transhuman) 维度,这种根本性的维度与后现代的反本质主义和相对主义完全不同,可以说是在反本质主义之下寻找到了本质,在相对主义之下寻找到了绝对。基于这种跨文化美学或跨人类美学的构想,威尔什反对绝大多数西方美学,因为它们体现出了明显的欧洲中心主义和人类中心主义色彩。威尔什主张,我们应该从一个比人类更大的范围来构想人类的问题,比如在宇宙和自然环境中来考虑我们的处境,考虑我们与世界的原始联系,或者考虑我们的存在中的非人类层面。在美的问题上,威尔什主张用达尔文的进化论来研究这种根本性的跨人类或非人类层面,因为动物也有审美快感。在动物世界中,我们也可以发现某种“趣味”,这种“趣味”不是由单纯的生存需要的刺激引发的,而是由对愉快的欲求引发的。如果动物果真也有“趣味”的话,那么在动物的“趣味”与人的趣味之间寻找某种联系就有了可能。〔9〕

威尔什的跨人类美学或者动物美学的目的,就是要探寻动物的审美趣

---

〔8〕 Steven C. Bourassa, *The Aesthetics of Landscape* (London and New York: Belhaven Press, 1991), pp. 47-119. 中译本见《景观美学》,北京大学出版社,2008。

〔9〕 威尔什的观点,见 Wolfgang Welsch, “Animal Aesthetics”, *Contemporary Aesthetics*, Volume 2 (2004)。

味及其与人类审美趣味之间的联系。

## 二、美的滥用

尽管威尔什主张用生物进化论来从事跨人类美学研究,在总体上可以归属于主张“美的回归”的阵营,而且在实际上也推动了“美的回归”的潮流,但他反对希基的主张。在威尔什看来,美从来就没有离开过,因此也就无需多此一举地提倡美的回归。今天已经是一个日常生活审美化的时代,美已经存在于社会生活的各个层面。在这种时代条件下,“艺术的任务,不是去颂扬不管以何种方式业已存在的东西。当然,这里面也有艺术的生存的机会。以一种相异的、远离的形式结合到日常生活审美化之中以便唤起批评性的反思,这或许是艺术的另一种选择,而且许多艺术也正在这么做。无论如何,我认为艺术在根本上应该属于一个相异性(alterity)的领域。面对审美化社会的过度刺激的敏感,我们倒更需要麻醉。”<sup>[10]</sup>

在反对艺术领域中的审美化问题上,丹托(Arthur Danto)与威尔什站到了一起。与希基倡导“美的回归”针锋相对,丹托认为美被极不适当地滥用了。在丹托看来,“世界上绝大多数艺术是不美的,美的生产也不是艺术的目的。”<sup>[11]</sup>当然,艺术性的品质可以与美并行不悖,但这绝不是说艺术必须与美密切相关。“将审美之美(aesthetic beauty)与一种更宽泛意义上的艺术的卓越性(artistic excellence)区别开来极其重要,艺术的卓越性与审美之美根本无关。”<sup>[12]</sup>丹托还断言:“艺术在根

[10] Wolfgang Welsch, “The Return of Beauty?”, *Pilozofski Vestnik*, No. 2 (2007), p. 22.

[11] Arthur Danto, *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art* (Peru, Ill.: Open Court, 2003), p. 88.

[12] Arthur Danto, *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, p. 107.



本上被视为是美的,这不是且从来就不是艺术的定数。”<sup>[13]</sup>在丹托看来,20 世纪艺术哲学的重要贡献,就是将美与艺术区别开来。

我认为丹托这里对希基的反驳是缺乏说服力的。丹托的基本观点是,艺术与美无关,因此在艺术领域中提倡“美的回归”是不适当的。但在希基看来,正是因为自从 20 世纪以来,艺术变得跟美无关了,才需要提倡“美的回归”。艺术在根本上是否与美有关的问题,是一个涉及艺术定义的根本性问题,20 世纪以来争论不休的艺术定义理论在这个问题上并未形成共识,有人因此就认为这或许是一个永远没有答案的、开放的问题。假使艺术在本质上并非与美无关,那么丹托对希基的反驳就不能成立。但是,即使艺术不是在本质上与美有关,希基的主张也有可能成立。因为希基的主张针对的是 20 世纪以来盛行的艺术,这种艺术不是对美的滥用,相反是对美的拒斥。艺术已经离开美太久了,以至于需要提倡“美的回归”,就像艺术曾经与美相伴太久了,以至于纷纷拒斥美一样,它们同样都是建立在艺术本质的流变性的基础上。

让我对此再做一点说明。我们对待艺术的本质有两种不同的看法:一种认为艺术的本质是永远不变的,一种认为艺术的本质是随时间流变的。与此相应,我们对待艺术的定义也有两种看法:一种认为艺术是可以定义的,一种认为艺术是不可定义的。今天越来越多的人在有关艺术的本质和定义问题上持后一种看法,甚至包括丹托自己在内。但是,在对美的反对上,丹托采取了一种本质主义的艺术观,那就是艺术在本质上与美无关。我们也可以艺术在本质上与美有关这种本质主义的艺术观来反驳丹托。从历史上来看,无论在艺术实践还是在艺术理论中,我们都可以发现艺术与美的紧密关系。比如,在黑格尔看来,美是理念的感性显现,对美的最好表现就是艺术。这是艺术理论上

---

[13] Arthur Danto, *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, p. 36.

对艺术表现美的有力支持。再如,在希腊造型艺术那里,我们也可以发现对美的追求。这是艺术实践上对艺术表现美的有力支持。总之,无论在理论上还是在实践上,美都曾经是艺术的主题。

除了采取这种本质主义艺术观来反驳丹托之外,我们还可以采取非本质主义艺术观来反驳丹托。根据非本质主义的艺术观,艺术的本质是随时代流变的,即使在某个时期艺术与美无关,也不能确保今后的艺术就不会与美有关。

不过,尽管威尔什与丹托都反对艺术领域中的“美的回归”,但他们的理由不尽相同。威尔什也同意丹托的看法,艺术从来就不以美为最终目的,但除了用这个论据来反对艺术领域中美的回归之外,威尔什还提出了另外一条论据,即艺术要保持自身的相异性就无需参合到日常生活审美化之中。根据威尔什的这种主张,艺术在过去或未来是否与美有关,这并不重要;重要的是,艺术现在不能与美有关。因为现在是一个日常生活审美化的时代,日常生活的各个方面都变美了,艺术就不应该美,否则艺术就不成其为艺术。威尔什的这条理由是值得重视的。

还是让我们用丹托的“美的滥用”一词来进行说明。与丹托用“美的滥用”来描述艺术不同,威尔什用它来描述日常生活的审美化。丹托强调艺术领域中已经存在“美的滥用”现象,因此在艺术领域中提倡“美的回归”是不适当的,他的依据是艺术在根本上与美无关。我们已经指出丹托的这个论断是难以成立的,而且更重要的是,他的观察也不够正确。一方面,20世纪以前的艺术,特别是古代希腊艺术就与美密切相关。温克尔曼、席勒、黑格尔乃至尼采都赞颂过希腊艺术的美。温克尔曼认为希腊艺术的美体现在“高贵的单纯,静穆的伟大”上;席勒认为希腊艺术的美是希腊人生活之美的反映;黑格尔认为希腊艺术刚好符合他的美的定义,因而被称之为经典艺术;尽管在关于希腊人的生活问题上,尼采与席勒完全不同,但在对于希腊艺术之美的赞叹上,他

们是一致的,尼采的逻辑是:希腊人的苦难生活是无法承受的,需要美的艺术来制造梦幻,从而帮助人们承受生活中的苦难,觉得生活还值得一过。因此,丹托关于艺术在根本上与美无关的论述明显是武断的,至少与大多数人对古希腊艺术的观察相左。另一方面,20 世纪的艺术根本就不曾出现过“美的滥用”现象,因为现代艺术的冲动就是杀死美。舒斯特曼将现代艺术中的这种现象称之为“美学的麻木化”(anaestheticization of aesthetics)。舒斯特曼还分析了这种“美学的麻木化”现象的社会背景:

到了 20 世纪,尤其是在经历了两次可怕的世界大战之后,艺术家开始对美和审美经验的作用和价值产生怀疑,因为能够给人提供美和令人愉快的审美经验的艺术,对于终止战争的丑恶毫无作为。最有文化的和在审美上最发达的欧洲国家,在战争中也是最邪恶的和最具破坏性的。那些在战争中毫无怜悯和同情心的人,正是在审美经验中被感动得潸然泪下的人。美和审美经验与文明社会的恐怖之间的合谋,使得艺术家们开始拒斥审美经验中的愉快情感。我们在达达主义运动中已经可以看到这种倾向。达达主义运动的重要人物特里斯坦·查拉(Tristan Tzara)曾经说:“我有一种狂热的念头要杀死美。”马塞尔·杜尚(Marcel Duchamp)曾经写道:他的现成品艺术以及其他一些艺术创新,跟审美经验、愉快、感受、趣味等等毫无关系。近来的当代艺术家喜欢在艺术中发表政治主张,他们也有这样的担心:如果他们的作品过于优美,过于令人愉快,人们就有可能被作品中的美和所产生的愉快经验所吸引,而不能充分关注作品中的政治信息。诸如此类的原因,再加上学者们通常强调要对作品进行理性的分析,使得美、情感和愉快经验等在美学研究中的地位不断降低。高雅艺术越来越关注观念、解释和智力游戏,而不再关注感觉感受和感觉经验。我

将这种现象称之为“美学的麻木化”。<sup>[14]</sup>

既然今天的艺术一直在抵制美，甚至仇视美，丹托“美的滥用”的担心就无从谈起。

威尔什对“美的回归”的抵制，既不依赖本质主义的艺术观，也不是建立在艺术领域中出现了“美的滥用”这个似是而非的观察的基础上。在威尔什看来，如果有所谓的“美的滥用”的现象的话，那也不是在艺术领域，而是在日常生活领域。正因为日常生活领域已经存在“美的滥用”现象，威尔什主张在艺术领域中提倡“美的回归”是不适当的，他的依据是艺术总要与日常生活保持距离，总要维持自身的相异性，既然日常生活已经美了，与日常生活相异的艺术就因该不美。就像我曾经指出的那样，由于今天的现实本身已被虚拟化，艺术只有不再虚拟才能发挥它的救赎功能。由此，艺术与现实的关系将发生一种奇妙的倒转：在一个在本质上是模仿的现实中，艺术不再模仿；在一个虚幻的现实中，艺术不再虚幻；在一个按照某种规则构造出来的世界中，艺术是“事物本身”。今天的艺术将以展示那个不能被虚拟的存有领域来对抗全面的审美化进程，来拯救人们那业已被审美化所操控或麻痹的感性。<sup>[15]</sup> 要维持相异性，在今天的社会生活已经审美化的时代条件下，艺术就应该不美。这一论断似乎是有道理的。

事实上，丹托自己的理论也支持了艺术的相异性特征。丹托在讨论艺术风格时曾经注意到，艺术风格总是成对地出现的。艺术界充满了具有各种各样风格的艺术作品，只有通过不同风格的作品对照，具有某种特定风格的作品意义才能得以凸现。正因为需要对照才能

---

[14] 彭锋：《实用主义美学的新视野——访舒斯特曼教授》，《哲学动态》2008年第1期。

[15] 彭锋：《美学的意蕴》，北京：中国人民大学出版社，2000年，第28、180页。

凸现风格的意义,因此艺术风格总是以成对的形式出现的。比如,在“再现”(representation)和“表现”(expression)被公认为两种基本的艺术手法的艺术界中,至少有四种风格可供选择:再现表现主义(representational expressionistic),如野兽派(Fauvism,图2);再现非表现主义(representational nonexpressionistic),如安格尔(Ingres,图3);非再现表现主义(nonrepresentational expressionistic),如抽象表现主义( Abstract

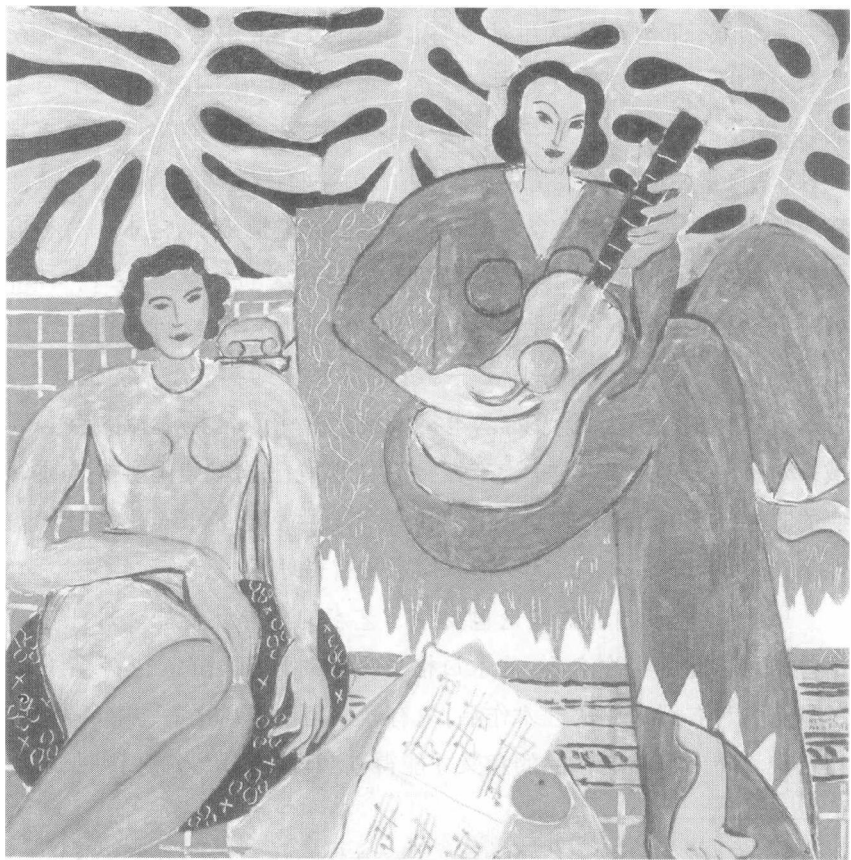


图2 马蒂斯:《音乐》

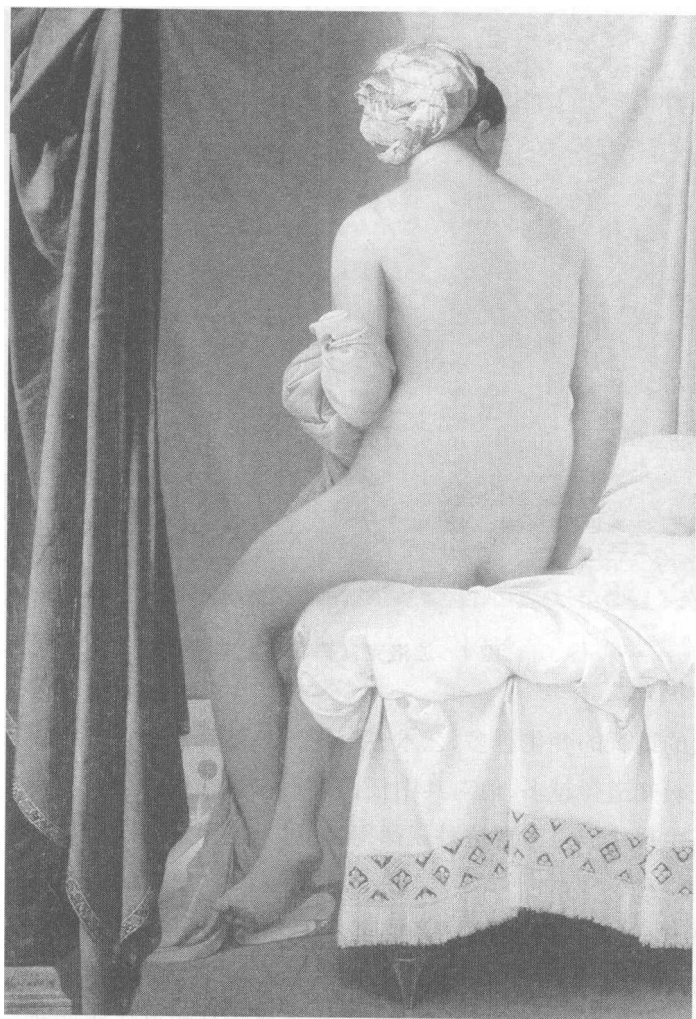


图3 安格尔:《瓦平松的浴女》

Expressionism, 图4); 非再现非表现主义 (nonrepresentational nonexpressionist), 如硬边抽象 (hard-edge abstraction, 图5)。丹托还指出: “与艺

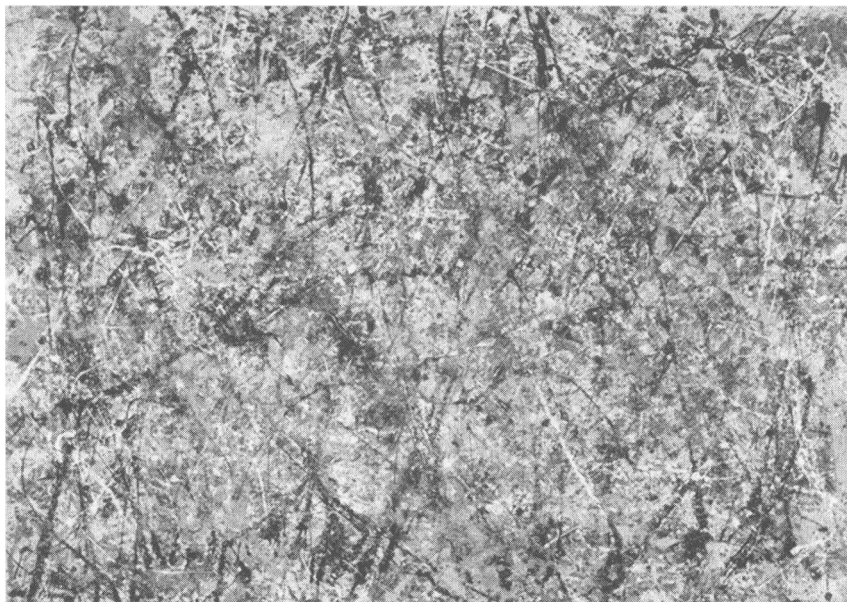


图 4 波洛克:《薰衣草之雾》

术相关的谓词的变化越多,艺术界个别成员就越复杂;一个人对艺术界所有成员知道得越多,他对其中任何个别成员的经验也就越丰富。”<sup>[16]</sup>基于艺术风格成对出现这种规律,我们可以发现,就艺术风格的创造来说,主要有大小两种形式。“小的创造”是寻找与业已存在的风格相反的风格;“大的创造”是确立新的艺术手法或新的与艺术相关的谓词。比如,如果能够将“写意”确立为与“再现”和“表现”并列的艺术手法或艺术谓词(图 6),那么艺术界中可供选择的风格就不止四种,而是八种,艺术界中的风格就会因为倍增而显得复杂,那么确立“写意”是一

---

[16] Arthur Danto, “The Artworld”, in T. E. Wartenberg ed., *The Nature of Art* (San Francisco: Wadsworth, 2002), p. 222.

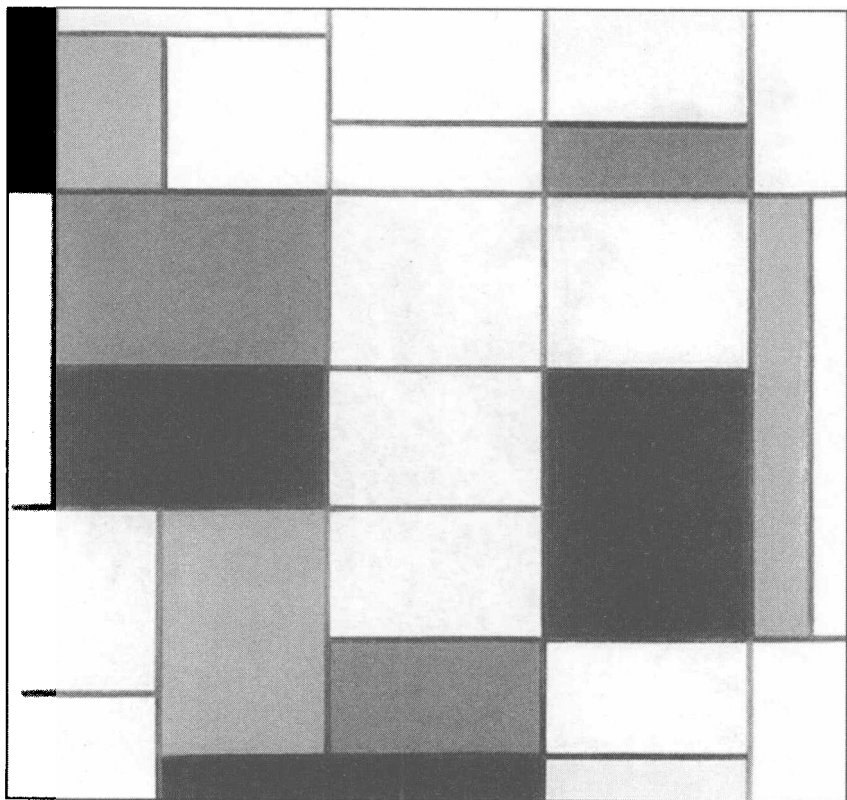


图5 蒙德里安：《构成 A》

种艺术手法或艺术谓词的行为就是“大的创造”。如果“写意”被确立为艺术风格，那么“非写意”自然会成为艺术风格，发现“非写意”为一种艺术风格的行为相对说来就是“小的创造”。

艺术风格总是成对出现的，这是适用于艺术界内部的相异性原则。在威尔什看来，我们可以运用这种相异性原则从总体上来确定艺术的特征，即艺术总要跟日常生活相异。日常生活不美的时候，艺术是美的结晶；日常生活审美化的时候，艺术是美的解构。尽管都是反对



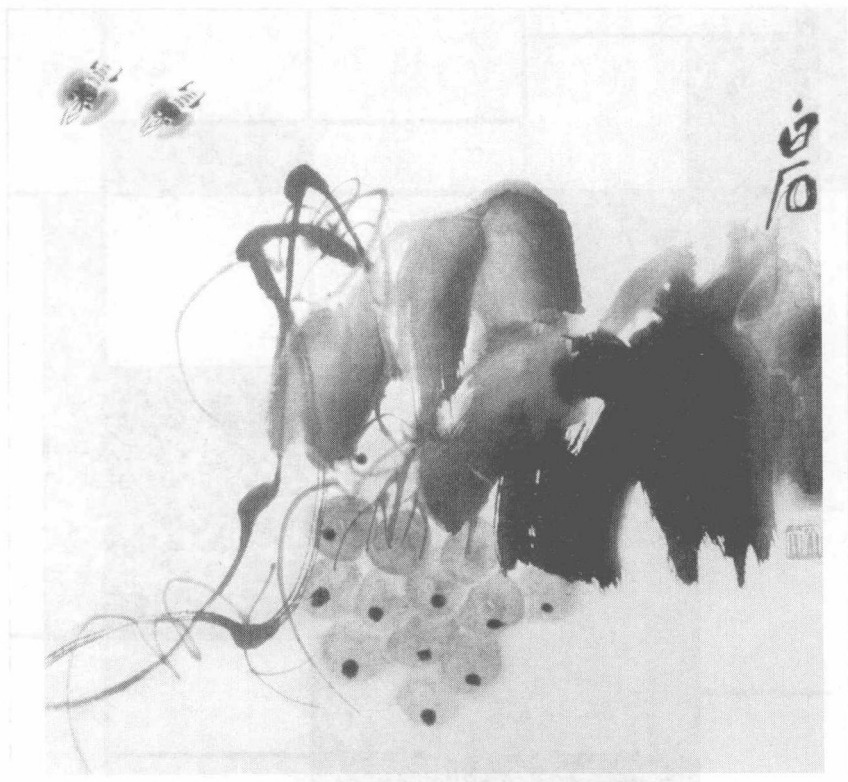


图 6 齐白石:《葡萄蜜蜂图》

“美的回归”，威尔什的理由比丹托的要充分得多。

### 三、永恒之美

然而，今天的社会生活果真变得更美了吗？日常生活的审美化果真让我们的感觉变得更加敏锐了吗？我的回答是否定的。也正是基于这种认识，我认为今天在艺术领域中提倡“美的回归”是有意义的。

经验告诉我们，艺术中的美具有永恒性。正如休谟(D. Hume)指出的那样，“两千多年前在雅典和罗马让人喜爱的同一个荷马，在巴黎和伦敦仍然让人钦佩。气候、政治、宗教和语言的所有变化，并不能遮蔽他的光辉。”<sup>[17]</sup>但是，今天所谓日常生活审美化中的美只有时尚性，在消费社会中急速变迁。由此，我们有了两种不同的美的概念：一种是艺术领域中追求的具有永恒性的美，另一种是日常生活领域中追求的具有时尚性的美。我们权且将前者称作深层美，将后者称作浅层美。威尔什的问题在于，他没有在这两种美之间做出区分，将日常生活审美化中表现出来的浅层美等同于艺术中追求的深层美，从而得出不应该在艺术领域中提倡美的回归的错误判断。在我看来，如果在这两种不同的美之间做出区分，就不用担心在艺术领域中提倡美的回归有可能危及艺术的相异性特性，因为艺术追求的深层美与日常生活的浅层美不可同日而语。为了发掘深层美，艺术首先需要抵制日常生活的浅层美。正因为如此，如果从浅层美的角度来看，艺术就有可能显得不那么美了。

艺术领域所追求的深层美是艺术家天才的创造或灵感的发现，它触及人类存在的根底。如果我们相信依据进化心理学对美的某些解释，我们或许可以为人类存在的根底找到某些更加有力的说明。总之，无论如何，正因为深层美触及存在的根底，因此它是不容易发现的，更不可能像日常生活中的浅层美那样可以批量生产。美学史告诉我们，对深层美的发现需要天才，需要灵感，需要潜意识的作用，需要艺术家艰苦卓绝的创作。同样，正因为深层美触及人类存在的根底，它具有超时间、跨文化的特性。

---

[17] David Hume, "Of the Standard of Taste", in Dabney Townsend (ed.), *Aesthetics: Classic Readings from Western Tradition* (Berkeley: Wadsworth, 2001), p. 108.

但是,我与进化论美学不同的地方在于,在我看来,这种深层美不宜作为科学探究的对象,因为它不具备抽象的普遍性,只具有具体的普遍性,换句话说,是具有普遍性的个案。然而,从科学的角度来看,普遍就不具体,具体就难以普遍。对于科学来说,作为具有普遍性的个案的美是不可思议的,神秘的。就像人类起源那样,我们可以对它进行猜想,但不可能有最终的答案。这是一个充满想象力的创造的领域,而不是机械的发现的领域。深层美的这种神秘色彩,让我们不容易对它做出精确的解释。正如巴特(R. Barthes)感叹的那样,“[与丑不同,]美真的是无法解释的。就像上帝(或者空)一样,只能说:我就是我(I am what I am)。因此,话语只不过是去断言各种细节的完美,而将‘剩余者’归之于处于所有美之根底的那个密码:艺术。”<sup>[18]</sup>

在巴特看来,艺术是解释的“剩余者”,是美的密码。它们只是兀自在场,作为整体存在、显光。对于这种永恒的美,我们真的是无法作为、无话可说,除了赞叹之外,最好立刻闭嘴。

#### 四、古老的构想

事实上,对于这种永恒之美的构想,早在柏拉图那里就被表达得十分明确了。在专门探讨美的《大希庇阿斯篇》中,柏拉图区分了“美本身”和美的事物。一般人在回答什么是美的问题时,只是列举美的事物,如美的小姐、美的母马、美的竖琴、美的汤罐之类,而没有涉及“美本身”。“美本身”是使这无数的美的事物成为美的事物的根据,是无数美的事物共有的本质。按照柏拉图的设想,“这种美是永恒的,无始无终,不生不灭,不增不减的。它不是在此点美,在另一点丑;在此时

---

[18] Roland Barthes, *S/Z* (London, 1975), p. 33.

美,在另一时不美;在此方面美,在另一方面丑;它也不是随人而异,对某些人美,对另一些人就丑。还不仅如此,这种美并不是表现于某一个面孔,某一双手,或是身体的某一其他部分;它也不是存在于某一篇文章,某一种学问,或是任何一个别物体,例如动物、大地或天空之类;它只是永恒地自存自在,以形式的整一永与它自身同一;一切美的事物都以它为泉源,有了它那一切美的事物才成其为美,但是那些美的事物时而生,时而灭,而它却毫不因之有所增,有所减。”〔19〕

尽管在《大希庇阿斯篇》中,柏拉图并没有给出“美本身”以答案,但在另一篇对话《斐里布篇》中,柏拉图对美做了明确的界定:

许多人以为我所谓的形式美是指动物美或绘画美一类美,实际上,我的意思并不是这样;(那项论证说,)请明白,我指的是直线和圆形,以及借助圆规、界尺和角规板用直线和圆形构成的平面图和立体图,因为,我肯定这些图形不但像其他东西一样相对来说是美的,而且是永恒地和绝对地美,而且它们能给人以特殊快感,同刺激发痒的地方给人的快感(我们前面已经提到,那是一种同痛感混合起来的快感)大不相同。而且还有一些色彩具有同样的性质,可以给人以类似的快感。……当嗓音滑润而清晰,发出单独一个纯粹的乐音时,那么,我就要说,这种嗓音不是相对地美,而是绝对地美,而且还有一种天然的快感和它们联系在一起。〔20〕

在柏拉图看来,美就是由数学比例所构成的和谐。这种思想起源于毕达哥拉斯学派,得到了柏拉图的继承,在西方美学史上差不多占据了统治的地位。直到18世纪英国经验主义美学兴起之前,西方美学都是围绕这种美的概念来建立的。“‘美’(beauty)比‘美的艺术’(fine art)和

〔19〕《柏拉图文艺对话集》,朱光潜译,北京:人民文学出版社,1963年,第272—273页。

〔20〕转引自鲍桑葵:《美学史》,张今译,北京:商务印书馆,1987年,第47页。

‘审美’ aesthetic 远为尊贵,它在传统上是美学理论、艺术批评和日常的美学谈论中的主导概念。”<sup>[21]</sup>在文艺复兴和新古典主义美学中,这种美的概念被抽象成为各门艺术的具体规则,那时的美学讨论“常常与技术手册几无差别。而且它们常常只专注于一种艺术或者一种艺术中的某种类型如史诗”。<sup>[22]</sup>然而,随着历史的发展,这个曾经被当作颠扑不破的关于美的“伟大的理论”得到了来自不同方面的修补,乃至最终走向全面解体。<sup>[23]</sup>

## 五、美的消失

当代美学关于“美的回归”的争论,建立在“美的消失”的基础上。如果没有“美的消失”,谈论“美的回归”也就失去了意义。不过,威尔什主张,美并没有在当代文化中消失,消失的只是关于美的话题。也就是说,人们不再谈论美是什么,不再忙于给美下定义,美逐渐从美学理论中消失。事实上,美从美学理论中的消失,可以追溯到 18 世纪现代美学确立的时候。根据斯图尼茨的总结,18 世纪的美学家从三个方面对以往各种美的理论进行了清算。

首先是从经验上的( empirical)反驳。18 世纪的美学家常常找出各种美的理论的反例,以证明这些理论的错误。比如,博克(E. Burke)就明确反对美在“比例”(proportion)。他说:“将我们的目光转向植物,我们会在那里发现没有比花更美的东西;但是花差不多具有各种各样

[21] Jerome Stolnitz, “‘Beauty’: Some Stage in the History of an Idea,” in Peter Kivy (ed.), *Essays on the History of Aesthetics* (Rochester: University of Rochester Press, 1992), p. 185.

[22] *Ibid.*, p. 187.

[23] 具体论述参见塔达基维奇:《西方美学概念史》,褚朔维译,北京:学苑出版社,1990年,第174—198页。

的形状,具有各种各样的配置。……那里的许多鸟儿都极大地不同于这些[比例]标准的任何一种,不同于任何其他的你可以用另外的比例确定的东西,它们还常常刚好相互对立!但许多这种鸟儿都非常美丽。”<sup>[24]</sup> 克姆斯(Lord Kames)就明确反对美在“多样统一”(uniformity in variety)。他说:“虽然[这个]定义可能适用于这样或那样的类型,但远非就是有关一般意义上的美;多样性与道德行为的美完全无关,与数学定理的美也完全无关……丑的对象中的多样[统一],也不提供任何愉快。……将美定义为源自以一种多样统一的适当比例混合起来的美的对象,是完全错误的以至于不能流行于世。”<sup>[25]</sup> 唐纳德森(J. Donaldson)明确反对美在“效用”(utility)或“适当”(fitness)。他说:“一只癞蛤蟆就像一只雉鸡一样符合其本性的目的;我们可以评论人工装饰物,它们通常很少或没有效用。”<sup>[26]</sup> 诸如此类的通过从经验上举出各种反例来批判流行的各种美的理论,在18世纪屡见不鲜。美在比例或和谐、美在多样统一以及美在效用,这些曾经是美学史上奉为典范的美的定义,经过18世纪美学家们的这些经验上的反驳,很快就变得不再可信了。

其次是从现象学上的(phenomenological)反驳。夏夫兹柏里(Shaftesbury)和艾迪生(J. Addison)等人在18世纪初期就强调“审美态度(aesthetic attitude)”在审美经验中的重要性。这种审美态度常常被构想为不受个人利益驱动的、对对象的直接反应。由于发现了审美

---

[24] Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beauty*, J. T. Boulton ed. (London: Routledge & Kegan Paul, 1958), pp. 94, 95.

[25] Lord Kames, *Elements of Criticism* (Edinburgh, 1788), pp. 324-325. 转引自 Jerome Stolnitz, “‘Beauty’: Some Stage in the History of an Idea,” in Peter Kivy ed., *Essays on the History of Aesthetics*, p. 197

[26] J. Donaldson, *The Elements of Beauty* (Edinburgh, 1780), p. 6. 转引自 Jerome Stolnitz, “‘Beauty’: Some Stage in the History of an Idea,” in Peter Kivy ed., *Essays on the History of Aesthetics*, p. 197

态度的重要作用,18 世纪的美学家们可以很容易从现象学上来反驳从前各种美的理论:从前曾经以为可以使事物变成美的事物的各种性质,诸如比例、和谐、多样统一、效用等等,现在统统失效了,因为对这些性质的感知往往需要一定的知识积累,从而与那种无利害的、直接的审美态度相矛盾。

第三是从逻辑上的(logical)反驳。18 世纪中期以来,就不断有美学家怀疑是否存在一种普遍有效的美的理论,因为许多美学家已经认识到美这个术语本身的含义非常模糊,可以适用于许多不同的情形,这些不同的情形根本没有可供定义选择的共同本质。斯丢沃德(D. Stewart)在解释美这个词的多种词义时,采取了一种十分类似于维特根斯坦的“家族相似”的策略。假定有对象 A、B、C、D、E、A 可能具有一种与 B 相似的性质,B 可以具有一种于 C 相似的性质,C 可能具有一种与 D 相似的性质,D 可能具有一种与 E 相似的性质,“但同时不能发现任何性质共同属于这个系列中的任何三个对象”。<sup>[27]</sup> 在斯丢沃德看来,美就是这样一种概念,它适用的范围是如此之广,以至于被称之为“美的”的事物中没有任何共同的性质,由此,发现一种适合于所有美的事物的美的定义就是在逻辑上不可能的。

## 六、哲学意义

如果将现代美学对美的解构与我们将美区分为深层与浅层的构想联系起来,我们可以说,现代美学解构的只是浅层美;通过对浅层美的解构,彰显出深层美的特征。尽管美表现出各式各样的形态,因而无法

---

[27] Dugald Stewart, *Philosophical Essays* (Edinburgh, 1810), p. 217. 转引自 Jerome Stolnitz, “‘Beauty’: Some Stage in the History of an Idea,” in Peter Kivy ed., *Essays on the History of Aesthetics*, p. 202.

进行定义,但我们在伟大的艺术作品和自然物面前感受到难以言表的美却是毋庸置疑的。这种深层美同时触及到主体和客体的存在的底层,显示人与世界的存在深度,以及人与世界在根底上的和谐关系。这种和谐关系不是认识的对象,而是体验的对象。由此,我们似乎给无基础的后现代找到了基础,为无根的后现代寻到了根基。这个基础和根基,不是现代哲学构想中的超时间性的实体,不是通过交往达成的共识,而是一种感性的或审美的基础。正如威尔什所说:“我们的‘第一哲学(first philosophy)’在相当的程度上已经变成了审美的。‘第一哲学’——这是对这个学科中对现实作最一般描述的部分的经典称谓。在古代曾经是由存在得出,在现代(modern)起源于意识,在现代性(modernity)阶段则由来于语言;今天向审美的范型转变似乎是非常临近了。我们越往后追问,越从基础上来分析,我们就越遭遇到审美的因素和审美性质的结构。在论证的基础和对现实的基本描述中,我们一再发现审美的选择。在今天的语境中——在无基础性(non-fundamentality)的语境中——‘基础’(fundaments)大体上显现出一种审美的面貌。<sup>[28]</sup>或者,更准确地说,非基础主义更精确地意味着基础具有审美的特征(aesthetic inscription)。”<sup>[29]</sup>

这种感性的或审美的基础,是一种“在场”的基础,只能在“现在”“这里”得到确证,不能超越时空而普遍有效。这种在场的基础,是我们生活的最可靠的基地,然而这种作为生活基地的在场在现代哲学中并没有得到很好的重视,相反它们在以各种各样的方式遮蔽在场。张

---

[28] 甚至“基础主义”也证明自身在根本上是有审美性质构造的。基础主义必须承认自己是一种构成。只要它诉诸绝对、客观真理,它就在追求一种没有根据的合法策略。同时这也标明了区分可以接受和不可接受的基础主义的分界线。具有欺骗性的不是构成,而是否认构成的特征。——原注。

[29] Wolfgang Iser, *Undoing Aesthetics*, Andrew Inkpin trans. (London: SAGE Publications, 1997), pp. 47-48.



世英曾经将西方形而上学刨根究底的方式总结为两种主要形式：一种是纵向的，一种是横向的。纵向的追问由表及里，“追求抽象的永恒的本体世界或自在世界以为当前事物之底”。横向的追求则不同，“它所追求的是隐蔽于在场的当前事物背后的不在场、然而又是现实的事物”。<sup>[30]</sup>在我看来，不管这两种追问方式有多么不同，它们逃避真正在场的目标是一致的：被张世英贬低为旧形而上学的“纵向追求”是由“在场的当前事物”逃向作为其根底的“抽象的永恒的本体世界或自在世界”；被张世英褒扬为“哲学的新方向”的“横向追求”是由“在场的当前事物”逃向其“背后的不在场、然而又是现实的事物”。就它们都逃避在场的当前事物来说，它们在实质上并没有根本区别；也正因为如此，它们都称得上是形而上学。

如果要仔细分析，我们可以发现西方哲学逃避在场的方法主要有三种：一种是逃向“过去”，一种是逃向“未来”，一种是逃向“那里”，总之，是在用“过去”、“未来”、“那里”来掩盖“现在”“这里”。<sup>[31]</sup>“美的回归”有助于将哲学关注的焦点重新集中到“现在”“这里”，进而为哲学寻找到一个新的基础，一个无基础时代的基础，将哲学思考带回到它的起源上去，也许这就是倡导“美的回归”在哲学方面的意义。<sup>[32]</sup>正如杜夫海纳所说的那样：“美学在考察原始经验时，把思想——也许还有意识——带回到它们的起源上去。这一点正是美学对哲学的主要贡献。”<sup>[33]</sup>

---

[30] 张世英：《进入澄明之境——哲学的新方向》，北京：商务印书馆，1999年，第11页。

[31] 关于西方哲学逃避在场的详细分析，见彭锋：《重回在场》，《学术月刊》，2006年第12期。

[32] 详细论述见彭锋：《作为哲学方法论的美学》，《哲学研究》，2002年第3期。

[33] 杜夫海纳：《美学与哲学》，孙非译，中国社会科学出版社，1985年，第1页。

## 七、社会学意义

不过,我今天更关注的是“美的回归”可能带来的社会学意义,即这种主张有助于我们抛弃文化身份的争论,进而建构一种吸收所有文化中的优秀成分的、尊重人类基本感受的、具有国际风格的新文化。让我对这个问题作一点展开的论述。

在今天这个全球化时代,文化的发展问题,一直是一个引起争议的问题。我们可以将众多有关全球化时代的文化问题总结为两个:一个是多元文化的关系问题,一个是是否有可能发展出一种适应于全人类的普世文化的问题。

随着全球化时代的来临,不同文化之间的频繁交往变得不仅可能而且必须。现在的问题是,全球化带来的文化交往,是导致文化冲突,还是促成文化欣赏?这是近些年来,思想界争论的一个焦点问题。

众所周知,亨廷顿(Samuel P. Huntington)就宣扬“文明冲突论”。在亨廷顿看来,今后世界上的大规模冲突不再是军事冲突、政治冲突、经济冲突,而是文明冲突,尤其是以儒家为代表的东方文明与以基督教为代表的西方文明之间的冲突。<sup>[34]</sup>

不过,也有人认为全球化会导致文化欣赏。自上世纪80年代以来,很多哲学家都致力于多元文化论的辩护<sup>[35]</sup>,其中普特南(Hilary Putnam)的理论比较有代表性。普特南辩护文化多元论的基本思路

[34] 参见亨廷顿:《文明的冲突与世界秩序的重建》,周琪等译,北京:新华出版社,2002年。

[35] 有关多元文化论的意义与局限,参见 Richard Shusterman, “Multiculturalism and the Art of Living”, in *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art* (Ithaca: Cornell University Press, 2000), pp. 182-200。中译本见舒斯特曼:《生活即审美》,彭锋等译,北京:北京大学出版社,2007年。

是:对于“怎样的文化是好的文化”这个问题不可能有一个现成的答案,每种文化的特殊形式都可以被视为对这个问题的恰当回答。人类需要多元文化,也并不是出于政治、经济或其他任何具体事务上的考虑,而是由人类追求更好的生存形式所决定的。<sup>[36]</sup> 普特南的这个论证不仅可以很好地辩护业已存在的各种文化形式,而且还暗中鼓励创造与众不同的生活形式和文化形式。新异的生活形式和文化形式,不仅具有审美价值和生态意义,而且是一种基本的伦理要求:它要求我们用自己的生活做试验,来展示人类生活的各种可能性,从而在最大程度上丰富对“怎样的生活是好的生活”这个问题的解答。由于对于“怎样的生活是好的生活”这个问题的答案是无限开放的,因此任何一种生活形式和文化形式,在对这个问题的回答上可以说都做出了同等重要的贡献。普特南的这种理论要求我们尊重与自己不同的文化和生活方式,因为它们对人类整体的生存都有意义。而且,从欣赏的角度来说,人们也总是喜欢新异的东西。因此,为了保持文化的欣赏价值,不同的文化都应该保持自己的独特特征。

无论是文化冲突,还是文化欣赏,它们都主张一种文化多元论。从文化冲突的角度来说,由于不同文化之间的根深蒂固的差异性是无法抹平的,因而必然会导致文化冲突。从文化欣赏的角度来说,为了保持文化的欣赏价值,我们应该极力保持文化的多样性。

不过,今天的情况似乎有所变化。无论在思想界还是在艺术界,多元文化或者文化身份问题似乎已经不再时髦,或者已经令人疲惫。相反,越来越多的人感到我们需要一种去身份的文化。只有在去掉文化身份之后,我们才能更好地吸收不同文化的优秀成分,才能在跨文化美

---

[36] 普特南的有关思想,见 Hilary Putnam, *Renewing Philosophy* (Cambridge: Harvard University Press, 1992), p. 189。

学家所展望的那种无根的文化的基础上创造一种全人类共享的崭新文化。对这种共享的新文化的追求,可以视为全球化发展的第二阶段,它不同于追求文化身份认同的第一阶段。第一阶段对应于主张消极的多元主义或相对主义的“后现代”,第二阶段对应于正在兴起的“第二次现代性”。<sup>[37]</sup>

上述提到的科马和梅拉米德的方案给人提供了一个这样的启示:不管人类在文化习惯上有多大的差异,他们在美的问题上可以表现出惊人的一致性。威尔什、达通等人主张,人类在美的评判问题上出现的一致性,可能与人的遗传基因有关,甚至与动物的感觉有关。正是在这种意义上,威尔什主张在美的评判问题上,存在一个根本性的跨文化的、跨人类的维度。跨文化美学或者跨人类美学成为近来美学领域中的热门话题,根据塞尔沃玛(Sonja Servomaa)的总结,它至少在以下三个方面对于美学有了新的推进:

1. 超越关于生活、艺术、创造性及环境的人的、自我的以及人类中心的狭隘而受限制的观念,让感觉扩展,让主客融合,让人与自然融合,让人与生命的普遍法则融合,让情感到达无形、感受触及无声、进而达到洞悉世界无限的和活的灵魂。

2. 超越文化和民族的通常虚假的和教条的界限,打开人类的对话渠道,尊重不同的看法、立场和观念,鼓励跨文化的和不同文化间的交流,促进许多不同文化和民族之间的创造性团结。

3. 发现人类得以与自然交流的真正的内在自我和精神维度,让自然的美化光芒和美化作用去美化人类精神,为诗性自我打开

---

[37] 关于美学领域中的第二次现代性的论述,见 Lev Kreft, “The Second Modernity of Naturalist Aesthetics”, *Filozofski Vestnik*, No. 2 (2007), pp. 83-98。

创造性的世界,寻找人类灵魂的审美本质。〔38〕

随着全球化的深入发展,人类终于到了求同存异的时候了。如果我们再过分宣扬文化身份的重要性,势必会加深不同文化和民族之间的差异,进而形成文明之间的冲突。如果跨文化美学能够在人类对自然的共同审美反应的基础上建立起某种共识,进而形成一种超越文化差异的新文化,那么它就有助于不同文化和民族之间的理解与团结,而这一点在今天这个全球化时代显得尤其重要。

## 八、小 结

在当代美学关于“美的回归”和“美的滥用”的争论中,我们加入了“美的回归”的阵营。但是,需要对“美”做出新的界定。美既不是柏拉图意义上的理念,也不是外在的形式,更不是某种具体的事物。美是事物于现在这里的显现。事物的显现是刹那刹那的,立刻就会被我们关于事物的各种理解所遮蔽。但这并不意味着这种刹那显现就不真实,就可以忽略不计。相反,我们作为一种有限的存在唯一能够把握的真实就是这种刹那真实。事物在不同的刹那显现的真实面貌可能有所不同,但这并不会导致它们在真实性上有所不同。它们都是同样的真实,尽管表现得千姿百态。我们将这种真实称之为“同样的不一样的真实”。“同样的”指的是境界,“不一样的”指的是内容。美就是事物的这种刹那显现的真实面貌。为了发现这种刹那显现的美,我们不仅需要不断磨练我们的感觉,而且需要不断净化我们的情感,因为这种美只

---

〔38〕 Sonja Servomaa, “Poetic Wisdom of Nature Revived through Classical East-Asian Aesthetics”, 载高建平、王柯平主编:《美学与文化·东方与西方》,合肥:安徽教育出版社,2006年,第116—117页。

向敏锐的感觉和真诚的情感显现。具有不同文化背景的人们之间要达成共识,不能通过外在的约束,而只能通过内在的默契。对这种刹那显现的美的追求和识别,有助于培养不同文化中的人们之间的这种内在默契。当然,这种意义上的美已经远远超过了一般意义上的美的范围,而进入了一个更为广大和深邃的领域,我们在接下来的关于审美对象的争论中,对它可以有更加深入的阐述。

### 主要参考书目

Dave Hickey, *The Invisible Dragon: Four Essays on Beauty* (Los Angeles: Art Issues Press, 1993).

Arthur Danto, *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art* (Peru, Ill.: Open Court, 2003).

Wolfgang Welsch, "The Return of Beauty?", *Pilozofski Vestnik*, No. 2 (2007).

Wolfgang Welsch, *Undoing Aesthetics*, Andrew Inkpin (trans.) (London: SAGE Publications, 1997).

Wolfgang Welsch, "How Can We Get beyond Anthropocentrism?" 载高建平、王柯平主编:《美学与文化·东方与西方》,合肥:安徽教育出版社。

Sonja Servomaa, "Poetic Wisdom of Nature Revived through Classical East-Asian Aesthetics", 载高建平、王柯平主编:《美学与文化·东方与西方》,合肥:安徽教育出版社。

Dennis Dutton, "Aesthetics and Evolutionary Psychology", in Jerrold Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, (Oxford and New York: Oxford University Press, 2003).

Jerome Stolnitz, "'Beauty': Some Stage in the History of an Idea," in Peter Kivy (ed.), *Essays on the History of Aesthetics* (Rochester: University of Rochester Press, 1992).

## 第二章

# 审美对象是何物？

在 20 世纪末出现关于美的回归的争论之前,美几乎从当代美学的研究领域中消失了。然而,美在美学讨论中的隐匿只是词语的隐匿,而不是实质的隐匿,因为过去美学中关于美 (beauty) 的讨论现在转变成了关于审美对象 (aesthetic object) 的讨论。我们可以粗略地将审美对象理论区分为心理学和现象学两大类型。心理学审美对象理论将审美对象视为一种心理对象,类似于我们平时所说的“意象”或“胸中之竹”。我们通过视听嗅味触等外感观,收集与外在事物有关的各种素材,经过心灵的加工改造,形成“意象”或“胸中之竹”。审美对象就是这种作为心理对象的“意象”或“胸中之竹”。这种意义上的审美对象是作为内感观的心灵的直觉对象,是心灵创造的结果。同时,心灵在对外感官获得的各种素材进行加工改造的过程中,会融入自己的思想情感,心灵创造出来的“胸中之竹”已经是情景交融的产物,已然不同于外感观获得的“眼中之竹”。这种看法,在中国传统美学中也非常普遍。

但是,20 世纪一些受到现象学影响的美学家从根本上否定存在所谓的“心理对象”,他们宣称主张存在心理对象的理论为“内在性的幻

觉”，发现所谓的“心理对象”实际上是指向外在对象的一种特殊方式，一种不与外在事物直接遭遇的方式。由于在这种指向外在事物的方式中我们经常不直接接触到外物，因此就误以为我们不是在和外在事物打交道，而是在跟内在对象打交道。按照现象学美学家的审美对象理论，审美对象只是事物在感性中的显现，是一种感性对象。我们除了给事物提供让其显现的舞台之外，不增添任何东西。审美对象是事物如其所是地在我们的感性经验中的显现，我们并没有在事物之中加入思想情感，我们并没有对事物进行加工改造。由于在我们的感性经验中，事物是如其所是的显现自身，因此审美对象和审美经验被视为现象学还原的剩余者。审美对象就是如此这般存在的事物本身。我们从心理学审美对象的理论入手，看它是如何逐步发展成为现象学审美对象理论的。

## 一、哈奇森：审美对象作为心理对象

事实上从18世纪开始，一些美学家所谈论的美就不是指客观对象的一种属性，而是指心理对象的一种属性。我们先暂且不论美究竟具有何种特征，仅从大的分类上我们可以说，审美判断指向的对象，是心理对象而不是物理对象。做了这样的区分之后，我们就不难理解，18世纪英国经验主义美学家为什么普遍主张美在观念。

在18世纪英国经验主义美学家那里，“观念”(idea)的含义不是柏拉图意义上的抽象的、绝对的形式或模型(form)，而是心理学上的感觉印象(impression)。我们看见一朵红花，红花会在我们的视觉中留下印记，在我们看不见这朵红花的时候，这朵红花仍然会在我们回忆它的时候出现在我们的脑海中。这时在脑海中出现的红花，当然不是那朵实在的红花，而是红花的印记，用英国经验主义美学家的话来说，就是红花的观念。



于是,我们有了两种不同的红花:实在的红花和观念的红花。实在的红花是视觉感知的对象,观念的红花是心灵感知的对象,也就是所谓内感观或第六感观感知的对象。美与实在的红花无关,只与观念的红花有关。美存在于观念领域,是心灵感知的对象。这是 18 世纪英国经验主义美学家比较普遍的看法。比如,哈奇森(F. Hutcheson)就明确地说:“美这个词语是用来指在我们之中引起的观念的,美感是我们感知这种观念的能力。”〔1〕哈奇森所说的美在“多样统一”,并不是指外在事物中的多样统一,而是在内在观念中的多样统一。对这种内在观念中的多样统一的感知,不能依靠任何外感官,只能依靠内感观。内感官与外感官一样,都是对感觉对象的直接反应,但它们至少在两个方面非常不同:第一,没有一个外感官可以与内感官相对应,内感官属于心灵而不属于视听嗅触等任何一种外感官。第二,内感官不是直接应用于事物,而是应用于事物的观念,主要是指心灵对外感官提供的各种简单观念的复合体的反应。〔2〕第三,鉴于内感官是在外感观提供的素材的基础上进行综合处理,因此它就具有某种程度的推理功能,尽管这种功能是内含在直接感知之中的。

由此可见,审美对象不是指外在的实在对象,而是在内在的心理对象。18 世纪英国经验主义美学家确立起来的这种看法,对现代美学产生了很大的影响。当朱光潜在上世纪 50 年代的美学大讨论中强调美是“物乙”而不是“物甲”的时候,他采取的区分就比较接近英国经验主义美学家的这种区分。〔3〕

〔1〕 Francis Hutcheson, *Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design*, Peter Kivy ed. (The Hague: Martinus Nijhoff, 1973), p. 34.

〔2〕 上述关于哈奇森的描述,参见 Dabney Townsend, *Aesthetics: Classic Readings from Western Tradition*, pp. 88-91。另见, Peter Kivy, “Francis Hutcheson”, in David E. Cooper ed., *A Companion to Aesthetics* (Oxford: Blackwell, 1997), pp. 203-206。

〔3〕 朱光潜:《朱光潜全集》第五卷,合肥:安徽教育出版社,1989年,第81页。

但是,这种区分很容易遭到挑战。首先,如果说实在的红花与观念的红花之间存在必然的因果关系,也就是说实在的红花必然引起观念的红花,那么说美在观念对象而不在实在对象就没有什么实质性的意义,因为说美在观念的红花就等于说美在实在的红花。其次,如果说观念的红花与实在的红花之间不存在必然的因果关系,也就是说,实在的红花不必然引起观念的红花,那么就会产生这样的问题:观念的红花从何而来?如果跟实在的红花没有关系,为什么只有看见红花才产生红花的观念,而看见绿叶则不会引起红花的观念?再次,如果说实在的红花本身无所谓美,观念的红花才是美的,那么这是否意味着所有的实在对象都不是审美对象,所有的观念对象都是审美对象?如果是这样的话,就会违背常识,因为有些人欣赏这朵红花(无论是实在的红花,还是他心中的红花观念),有些人却不欣赏它。如果我们尊重常识,就会意味着同一朵实在的红花会引起不同的红花观念;有些红花观念是审美对象,有些则不是。如果果真是这样的话,区分实在对象与观念对象,就还不是美学的核心任务。美学的核心任务是说明为什么同一个实在对象会产生不同的观念,在这些观念中为什么有些成为审美对象,有些则不是审美对象。诸如此类的问题,那些将审美对象当作心理对象的理论都没有做出很好的回答。

## 二、萨特:审美对象作为想象对象

在当代有关审美对象的争论中,萨特的理论别树一帜。萨特首先反对心理学美学中普遍假定的心理对象,认为不可能有一种对象可以内在于我们的意识或心灵之中,他将心理学美学的内在对象的构想称之为“内在性的幻觉”。萨特主张,意识总是意向性的,总是指向某个外在的对象,只不过不同的意识有不同的指向方式而已,因此内在地思

考某物与外在地看见某物并不是两种根本不同的经验类型,有两种不同的经验对象,事实上,它们是以不同的方式都指向了外在的某物。对此,萨特用我们对于椅子的两种不同的意识方式做了清楚的说明:

当我看到一把椅子的时候,如果说这把椅子在我的知觉之中,这就荒唐了。根据我们采用的术语,我的知觉是某种意识,而椅子是这种意识的对象。现在,我闭上眼睛,我制造出我刚才看见的那把椅子的“像”(image)。现在,这把以“像”的方式出现的椅子,也像前面那把椅子一样,决不能进入意识。椅子的“像”不是也不可能是一把椅子。事实上,无论我感知还是想象那把我坐在上面的草编的椅子,那把椅子总是处在我的意识之外。在这两种情形中,那把椅子都是就在那里,在空间之中,在那间房子里,在书桌之前。现在,……无论我看见还是想象那把椅子,我的知觉对象和想象对象都是同一的:那把我坐在上面的草编的椅子。这只不过是意识以两种不同的方式联系到那把同样的椅子而已。在这两种情形中,意识的目标都是那把具体的有形有质的椅子。只不过在一种情形中,意识“遭遇到了”那把椅子,而在另一种情形中没有遭遇到而已。<sup>[4]</sup>

萨特这里批判的靶子,就是自 18 世纪英国经验主义美学以来盛行的心理学美学。按照心理学美学的观点,审美对象是一种内在于心灵的心象或意象,是心灵对客观存在的物象加工改造的结果,来源于客观物象而又高于或不同于客观物象,因为审美对象中包含了来自审美主体的内容,比如说情感和理解等等。朱光潜的美学就属于这种心理学美学。在朱光潜看来,客观物象只是具有成为审美对象的素材,它本身还不是

---

[4] Jean-Paul Sartre, *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*, trans. J. Webber (London: Routledge, 2004), pp. 6-7.

审美对象,朱光潜称之为“物甲”;当美的事物与审美者的情意结合起来的时候,就形成了审美对象,朱光潜称之为“物乙”。“物乙”或“意象”是内在的心理对象,“物甲”是外在的物理对象。<sup>[5]</sup> 在萨特看来,根本就不存在作为内在的心理对象的“物乙”。我们以为存在着的“物乙”,只不过是一种“内在性的幻觉”。所谓“物乙”,只不过是意识以另外的方式(如回忆、幻想或想象等)指向“物甲”而已。

用萨特自己的例子来说,我们不可能有一个存在于心灵之中的“皮埃尔的像”(image of Pierre),我们只有“对皮埃尔的像想式的意识”(imaging consciousness of Pierre)或者“对被像想着的皮埃尔的意识”(consciousness of Pierre-as-imaged)。所谓“像想”,即借助对象的“像”指向对象的意识。对于萨特来说,“像”只是与对象相关联的一种方式,而不是一种另外的对象。诸如思想、感知、愿望、记忆、欲求、恐惧之类的意识,总是指向意识之外的某种东西,而不是指向内在于心灵中的“像”。换句话说,我们的意识直接关注的只是皮埃尔这个人,而不是皮埃尔的“像”。对皮埃尔的不同意识,只是以不同的方式指向皮埃尔,而不是指向不同的皮埃尔(如皮埃尔这个人 and 皮埃尔的“像”)。

既然所有意识最终都指向某个外在于意识的对象,我们就不能从对象的角度来探寻审美对象跟非审美对象之间的区别,而只能从意识方式上去探寻审美意识跟非审美意识之间的区别。

萨特首先区别了跟对象直接遭遇的意识与不跟对象直接遭遇的意识。跟对象直接遭遇的意识如我亲眼看见皮埃尔,不跟对象直接遭遇的意识如我通过皮埃尔的肖像意识到皮埃尔。萨特将所有不跟对象直接遭遇的意识方式称之为“像想”(imaging)方式,它们都是通过不同的

---

[5] 朱光潜常用“物甲”来指代“物本身”或“感觉素材”,用“物乙”来指代“物的形象”或“艺术品”,这里的“物的形象”或“艺术品”事实上相当于“审美对象”。有关讨论见朱光潜:《朱光潜全集》第五卷,合肥:安徽教育出版社,1989年,第81页。

“像”(image)指向对象。这些“像”包括肖像、照片、映象、示意图、梦、幻想等等。“像想”方式是如何借助“像”指向对象的呢?让我们以通过皮埃尔的肖像意识到皮埃尔为例来加以说明。萨特首先区别了“作为物的图像”(picture as a thing)和“作为像的图像”(picture as an image)。“作为物的图像”指的是这幅肖像画的画布、画面上的笔触和色块等等。“作为像的图像”指的是某种与皮埃尔类似的东西,即皮埃尔的“类似物”(the analogon)。萨特注意到,皮埃尔的肖像显然不是皮埃尔本人(比如在大小、轻重、质地等方面都不一样),但一定是与皮埃尔类似的东西。我们意识正是借助皮埃尔的类似物指向了皮埃尔这个人。“正是这种发挥作为类似物作用的予请,而且正是通过类似物的予请,我的注意指向了皮埃尔(而不是指向皮埃尔的肖像)”。〔6〕总之,在萨特看来,所有的“像”都是指向外在于意识的对象的工具,它们自身都不是意识关注的对象。

审美意识不属于跟对象直接遭遇的意识,而属于不跟对象直接遭遇的意识,但不是所有不跟对象直接遭遇的意识都是审美意识。萨特进一步在不跟对象直接遭遇的意识中又区分了“像想”(imaging)和“想象”(imagining)，“像想”是消极被动的，“想象”是积极主动的,只有想象才是审美意识。想象是“一种预定去获得思想对象的魔咒,是我们想要的东西,以一种我们能够占有它的方式显现”。〔7〕在萨特看来,我们能够掌握对象意味着我们拥有了占有对象的自由。审美意识跟其他意识之间的重要区别,就在于审美意识是一种拥有自由的、主动的想象。对象要成为我们想象的对象,成为我们自由掌握的对象,就必须是一种“非现实”(irreality),是一种“虚无”(nothingness)。

〔6〕 Jean-Paul Sartre, *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*, p. 22.

〔7〕 Ibid., p. 125.

在萨特看来,想象一个不在场的东西,就是将它当作一个“非现实”或者“虚无”。比如,我们可以想象一个根本不存在的对象(如龙),想象一个存在但缺席的对象(如皮埃尔),想象一种可能性(如在水上行驶的汽车)。所有这三种形式的想象有一个共同的特征,即都是对对象的现实性的否定。需要指出的是,这里的“否定”(negation)并不是通常理解的那样指一种否定性的判断,而是指一种“前判决”(pre-judicative)的态度,即不对对象的存在表态。比如,某人计划在一家咖啡馆跟自己的朋友皮埃尔见面。在咖啡馆中,皮埃尔成为他想要寻找的突出的对象,所有物品和他人退为一种无差别的背景。当他最终发现皮埃尔并不在那里的时候,他对皮埃尔的意识非常特别。由于他集中关注皮埃尔,皮埃尔仿佛在缺席中“凸现出来”。结果皮埃尔的缺席成了他的意识对象,成了他意识指向的“某物”。他之所以能够做出“皮埃尔不在这里”这个否定判断,是因为他已经有了对缺席或者空无的经验。因此,否定首先并不是一种逻辑判断,而是一种前逻辑的、直觉的现象。

正是依据否定和虚无,萨特不仅将想象区别于与对象直接遭遇的感知,而且区别于不与对象直接遭遇的、被动的“像想”。这里的关键在于是否将对象当作非现实的存在。无论是在直接遭遇的感知中,还是在被动的“像想”中,我们都不会将对象当作非现实的存在。比如,在诸如回忆之类的“像想”活动中,我们回想起某个过去的东西,我们会将这个对象当作一个被给予的、现实的东西,只不过它存在于过去某个时段而已。只有主动的想象会将对象当作一个非被给予的、非现实的存在。

在萨特看来,审美意识就是这种主动的想象。想象的对象是非现实的存在。例如,当我们欣赏一幅查理八世的肖像画的时候(图7),我们究竟在欣赏什么?在萨特看来,我们显然不是在欣赏“作为物的图



图 7 《查理八世》

像”，即画布、笔触和色块；我们也不是在回忆生活在 15 世纪末的法国国王查理八世；而是在欣赏查理八世的肖像，即在“作为像的图像”或者查理八世的“类似物”的基础上想象出查理八世。在这里，画布、笔触、色块等等所构成的“作为物的图像”和法国国王查理八世都是现实的存在。我们可以以直接遭遇的方式感知“作为物的图像”；尽管查理八世已经不再存在，我们无法用直接遭遇的方式感知他，但他毕竟是一种过去了的现实存在，我们可以用较弱的“像想”的方式追忆他。只有查理八世的肖像是一个非现实的存在，是我们积极的想象的对象。萨特说：

就查理八世是我们在画面上把握到的来说，他是非现实的，正

是这个查理八世是我们欣赏的对象(他就是我们所说的那个“令人感动的”、“被描绘得富有才智、权力和优雅的”查理八世),因此这就会让我们承认,在图像中的审美对象是非现实的对象。〔8〕

从美学史上看,萨特的这种构想显得非常另类,尤其是跟当时盛行克罗齐-科林伍德的表现主义美学刚好相反。比如,在科林伍德看来,真正的艺术是表现而非再现,再现只是巫术或者娱乐而非真正的艺术。表现与再现的最大区别在于:在表现之前艺术家不知道要表现的东西是什么,在再现之前艺术家已确知要再现的东西是什么。正是在这种意义上,科林伍德强调表现是创造,是自我的探索 and 实现。〔9〕由此,我们可以说,根据科林伍德的表现论,艺术表现的本质,是将某种非现实的东西变成现实的东西。与之相反,萨特的想象论强调,艺术想象的本质,是将某种现实的东西变成非现实的东西。正如萨特强调的那样,“并不是演员将角色变成了现实的存在,而是演员在角色中变成了非现实的存在。”〔10〕

尽管萨特力图克服心理学美学的“内在性幻觉”,这种“内在性幻觉”有可能让欣赏者将自己的某种幻想当作审美对象,但在这方面萨特自己也不够彻底。首先,如果查理八世的肖像只是一个想象性的对象,跟我们对画布、笔触、色块等现实性的存在物的感知无关,那么想象性对象从何而来呢?有什么东西可以阻止我们将一个任意的幻觉当作想象性对象?其次,如果想象性对象实际上就是现实存在的“类似

---

〔8〕 Jean-Paul Sartre, *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*, p. 189.

〔9〕 科林伍德:《艺术原理》,王至元、陈华中译,北京:中国社会科学出版社,1985年,第112—113页。

〔10〕 Jean-Paul Sartre, *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*, p. 191.



物”，只不过一个是现实对象，一个是非现实对象，那么想象性对象如何既是非现实的又是（或者类似于）现实的，它在什么意义上是（或者类似于）现实的？再次，也许萨特能够解释再现性艺术，因为再现性艺术最终都会指向被再现的对象。再现性艺术的目的，就是指向想象中被再现的对象。但是，这种理论能够解释非再现性艺术吗？能够解释建筑、音乐和舞蹈吗？我们从一幢建筑的感知中能够想象出什么？我们能够无视音乐的声音而直奔音乐的主题吗？难道我们不是在舞蹈中欣赏演员的身体动作吗？尤其是在 20 世纪出现的抽象艺术中，对萨特所谓的“作为物的图像”的直接遭遇式的感知，已经成为审美欣赏中的主要成分。因为艺术作品所表达的意义、主题或其他什么东西，都完全内在于可感知的艺术语言、材料和形式之中，任何将它们截然分开的理论都无法解释对抽象艺术的欣赏经验。最后，萨特的想象理论无法解释对自然的审美经验。自然作为审美对象是现实的而不是非现实的。在自然中，我们不仅看、听、而且还用到触觉、嗅觉甚至味觉。<sup>[11]</sup> 这些都在提醒我们自然是一种现实的存在。正如伽德洛维奇（Stan Godlovitch）指出的那样，即使对自然的审美经验给了我们“实践事物所组成的真实世界”中一种愉快的逃逸，或者至少是一种愉快的慰藉，但它仍然没有像艺术欣赏那样，使我们整个地离开真实世界。刚好相反，对自然的审美兴趣，必须有对真实世界的兴趣。而且，自然事物所组成的世界，比我们的实践事物所构成的世界要更为真实。<sup>[12]</sup>

其实，如果萨特将“想象”理解为一种“中立”（neutralization）而不是“否定”（negation），也许能够更好地用它来解释审美经验和审美对

---

[11] Allen Carlson, *Aesthetics and the Environment: The appreciation of Nature, Art and Architecture* (London and New York: Routledge, 2000), p. xvii.

[12] Stan Godlovitch, "Valuing Nature and the Autonomy of Natural Aesthetics", *British Journal of Aesthetics*, vol. 38, No. 2 (1998), pp. 182-185.

象。“中立”是不对对象的存在表态。在审美经验中，我们根本不关心对象是现实的还是非现实的。从现象学的角度来看，这种“中立”的态度比单纯的肯定或否定都要原初得多。“中立”能够既不排斥对“作为物的图像”的遭遇式的感知，同时又能通向某种超越性的意义，一种内在于在场事物之中的意义，一种肉身化的意义。在这种意义上，我们可以说，“中立”类似于梅洛-庞蒂发现的主客不分的“交织”。如果果真是这样的话，现象学就会由一种认识论转向本体论。

### 三、茵伽登：审美对象作为纯粹意向性对象

茵伽登的审美对象理论，在一定程度上弥补了萨特的想象理论忽视对对象的感知的缺点。在茵伽登看来，审美对象是一个包含许多层面的复合性的意向性对象，因为只有用多层面的复合形式，才能解决所谓的“非此即彼”（either/or）问题，也就是萨特所面临的审美对象如何能够既是“现实的物”又是“非现实的意义”的问题。

在《文学的艺术作品》一书中，茵伽登以文学作品为例，阐述了他的审美对象理论。从这个标题上可以看出，文学作品既可以是艺术，也可以是非艺术。换句话说，文学作品既可以当作艺术来欣赏，也可以当作其他东西来认识或使用；只有当我们将文学作品当作艺术来欣赏的时候，文学作品才会成为审美对象。

在茵伽登看来，文学作品既不是观念对象，也不是实在对象，而是“纯粹的意向性对象”（purely intentional object）。人们总是习惯于把一个对象看作不是实在对象就是观念对象，当我们讨论文学作品，如歌德的《浮士德》时，就不知道怎样处理这种“非此即彼”。因为歌德的《浮士德》既是实在对象又是观念对象，或者说，既不是纯粹的实在对象也不是纯粹的观念对象。观念对象是一种非时间性的、无变化的客观存

在,而我们却清楚地知道歌德的《浮士德》诞生于什么时间,经历了怎样的变化,也许在将来的某一天还会消失。但《浮士德》又不等于纯粹的物理对象,如印刷符号和纸张,否则一千本《浮士德》就意味着有一千部《浮士德》。《浮士德》总是超越它的物理载体而具有观念意义,正是这种观念意义使它能够在变化中始终保持同一。<sup>[13]</sup>

在把文学作品的存在方式确定为“纯意向性对象”之后,茵伽登对文学作品的基本结构作了细致的分层研究,他把文学作品分为四个基本层次:1. 字音和建立在字音之上的更高级的语音构成层次;2. 不同等级的意义单元层次;3. 多方面的图式化观相和图式化观相的连续统一层次;4. 再现的客体及其变化层次。<sup>[14]</sup> 文学作品是一种多层次的(multi-layered)复合体,这是茵伽登从现象学角度得出的一个新发现,后来一些美学家在讨论艺术作品本体论的时候,经常采取这种分层处理的模式。

如上所述,在《文学的艺术作品》中,茵伽登着重在作为艺术的文学作品与客观存在的物理对象和观念对象之间做出区分,最终得出文学作品是纯意向性对象而不是观念对象或物理对象的结论。现在的问题是,为什么说文学作品是意向性对象呢?按照胡塞尔的理论,意向性对象是被感觉材料充实了的意义或被意义激活了的感觉材料。茵伽登对这一理论作了适当的改造,即把意义作为观念对象,把感觉材料当作实在对象,把“意向性对象”当作这两者的统一。文学作品因为既有观念,如语义层次,又有实在,如语音层次,由此文学作品便是一种“意向性对象”。

[13] Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*, George G. Grabowicz trans. (Evanston: Northwestern University Press, 1973), pp. 10-11. Roman Ingarden, *Roman Ingarden Selected Papers in Aesthetics* (Washington, D. C.: the Catholic University of America Press, 1985), pp. 110-112.

[14] Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*, p. 30.

由于将直接可感知的物理因素(如文学作品中的语音)包括在文学作品之中,茵伽登克服了萨特想象理论中忽略直接遭遇的感觉的缺陷。但是,茵伽登必须面临一个问题:作为物理对象的字音如何能够与其他的意义层面一道组成文学作品?这些不同的层次如何能够结合成为一个统一的对象?

在《文学的艺术作品》最后部分,茵伽登在分析了文学作品的四个基本层次之后,提出了作品的“形而上性质”(metaphysical quality)的问题。虽然毫无依托的“形而上性质”问题的提出似乎违背了现象学精神,但在茵伽登那里这是不可避免的。因为要把文学作品四个不同的层次统一起来,就必须要有有一个共同的基础。正是在一种共同的基础上,或者说,为了一种共同的目的,文学作品的四个层次才能既都要求显示自身的意义,又都要求结盟为统一的意义整体。这个共同的目的或基础便是所谓的“形而上性质”,也就是诸如“崇高”、“悲剧”之类的东西。它们既不是通常意义上的对象的性质,也不是心理状态,而是在复杂而又截然不同的情境和事件中,显现为一种弥漫于该情境中的人与物之上的氛围(atmosphere),用它的光芒穿透并照亮其中的所有东西。这种“形而上性质”的出现显示了存在的顶点和深渊,没有它,我们的生活便黯淡无味(gray and meaningless),有了它,我们的生活便值得一过(life worth living)<sup>[15]</sup>由于“形而上性质”是生活中显现的“氛围”,因此,它既不是生活中的某个确定的部分,也不能被生活的某个方面来表达,更不能用抽象的概念去指称。文学作品的四个层次之所以都有意义,原因正在于此。我们在阅读作品的活生生的“生活”中,这四个层次都在向我们“说话”。茵伽登把这四个层次的具有审美意味的统一整体看成一种审美的“复调和声”(polyphonic harmony),这是

---

[15] Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*, pp. 290-291.

只有在阅读“生活”中才能显现的相互融贯的意义整体。只有这种“复调和声”才能表达或显示“形而上性质”。“复调和声”同“形而上性质”的显现一样,都是使作品成为艺术作品的东西。<sup>[16]</sup> 现在问题就逐渐明晰起来了,所谓“形而上性质”或“复调和声”这种构成艺术作品的本质的东西,并不是一种自在的观念或实在,而是只有由现象才能显现的本质,而且是离开现象就不存在的本质,是寓居于现象之中的本质。文学作品的四个层面之所以都有意义,因为文学作品的“本质”存在于由这四个层面构成的“复调和声”之中,只能由这四个层面共同来显现它,或者说是这四个层面协同合作产生出来的新质。

不过,茵伽登的美学研究似乎并没有将这种具有本体论色彩的现象学思路贯彻到底,这使得他在有些时候又有落入现象学极力避免的心理主义的嫌疑。在《对文学的艺术作品的认识》以及其他许多论文中,茵伽登致力于艺术作品与审美对象、艺术价值与审美价值之间的区分。在茵伽登看来,由诸多层次复合而成的文学作品本身还不是审美对象。因为文学作品中还充满许多“未定点”(spots of indeterminacy),需要读者在阅读过程中把它们填充起来,也就是说,审美对象是在读者的具体化(concretization)过程中建立起来的。尽管有了这种区分,茵伽登并不强调应该将美学研究的对象局限于审美对象,而是应该包括艺术作品、审美对象、创造和欣赏行为等等在内。<sup>[17]</sup> 茵伽登关于艺术作品的研究(如早期在《文学的艺术作品》中对文学作品的研究和后来在《艺术作品本体论》中对于音乐、图像、建筑和电影等艺术作品的研究),对分析美学中的艺术作品本体论研究产生了很大的影响。艺术作品究竟是个怎样的事物?或者说在大的分类上究竟属于哪类事物?

---

[16] Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*, p. 396.

[17] Roman Ingarden, *Roman Ingarden Selected Papers in Aesthetics*, pp. 17-19.

是精神之物还是物理之物？是观念之物还是具体之物？诸如此类的问题是艺术作品本体论研究的重要问题。如同我们前面已经说明的那样，茵伽登的观点是，艺术作品是多层次的复合体，既不是物理对象，也不是心理对象，茵伽登称之为意向性对象。事实上，如果在艺术作品与审美对象之间做出区分的话，艺术作品更像一种自在的对象（既包含精神性的观念也包含物质性的实在），而审美对象才是真正的意向性对象。总之，在茵伽登的艺术作品和审美对象理论中有许多交叉的地方，他关于艺术作品的许多论述事实上是针对审美对象的，因为如果不在审美经验中，艺术作品就不会显现出那些特征。

现在，让我们将茵伽登关于艺术作品和审美对象的理论结合起来加以评论。就艺术作品来说，诸多层次如何能够组成一个有机整体或者“复调和声”？显然，只有在某种意识中，多层复合的艺术作品才能显现出“复调和声”。也就是说，只有在审美意识中，艺术作品的多种层次才会结成有机整体，但是在审美意识中结成整体的艺术作品已经不是自在的艺术作品，而是意向性的审美对象了。当茵伽登强调艺术作品不是自律的而是他律的，他想说的是艺术作品的存在依赖审美意识。但真正依赖审美意识的应该是审美对象，而不是艺术作品，艺术作品具有不依赖任何意识的自律性，因此艺术作品不应该是意向性对象。

由于茵伽登没有从本体论上将艺术作品与审美对象彻底区分开来，没有将艺术作品与审美对象看作两类完全不同的存在物，这就导致他在艺术作品与审美对象之间做出了另外一种区分，一种常识的而非现象学的区分：艺术作品中充满了未定点，当欣赏者在自己的具体化过程中将未定点填充起来之后，艺术作品就转化成了审美对象。“不管何种类型的艺术作品，都具有这种显著的特征：它不是一种在每个方面都被它最初级别的各种性质完全确定了的东西，换句话说，它包含一些特有的需要确定的空隙，一些未确定的领域：它是一种示意性的创造

物。而且,它的确因素、构成成分或性质也不是全部都处于一种现实化的状态,有些只是处于一种潜在的状态。因此,艺术作品要求一种在它之外的代言人即观众,以便将它转化为……具体的东西。通过在欣赏中的共同的创造性活动,观众自己开始重构作品……。这样就出现了我所说的艺术作品的‘具体化’。因此,艺术作品是艺术家意向性行为的产物;艺术作品的具体化,不仅是借助观众的行为对作品中实际存在的东西的重构,而且是作品的完成,是作品的潜在因素的现实化。因此,在某种程度上它是艺术家和观众的共同产品。”<sup>[18]</sup>

茵伽登在艺术作品与审美对象之间做出的这种区分,很容易招致批判或误解。首先,茵伽登的这种区分很容易落入心理主义的窠臼。如果说艺术作品是一个充满空白点的示意性的东西的话,那么作为艺术作品的具体化的审美对象就有一些新加入的东西,这些新加入的东西往往容易被理解为欣赏者的心理内容。尽管茵伽登非常谨慎地强调,欣赏者的具体化只是对作品中实际存在的和潜在的东西的重构,但是只要是重构就有可能加入新的内容。尽管茵伽登从现象学的角度对艺术作品和审美对象之间的区别作了细致描述,但在我看来,有些区分是不必要的,而有些区分又缺乏进一步的解释。比如,对作品中实际存在的东西的重构与对潜在的东西的重构之间应该是有区别的,它们之间的区别在哪里?对作品中实际存在的东西的欣赏是否是重构?如果不是重构,这种区分就是多余的;如果是重构,那么作品中实际存在的东西与对它们的重构之间究竟有何区别?如此等等问题,都是需要进一步解释的。其次,茵伽登强调艺术作品是艺术家的意向性创造物,审美对象是欣赏者的意向性创造物,现在的问题是:为什么同为意向性创造物,在艺术家那里是示意性的,在欣赏者那里又是具体化的?如果意

---

[18] Roman Ingarden, *Roman Ingarden Selected Papers in Aesthetics*, pp. 91-92.

意向性对象是示意性的,它就不会是具体化的;如果意向性对象是具体化的,它就不应该是示意性的。再次,也许茵伽登没有认真考虑作者的创作过程跟观众的欣赏过程是不一样的:作者的创作过程是将一个意向性的对象现实化为一个示意性的物理对象,读者的欣赏过程是将一个示意性的物理对象意向化为一个意向性对象。在作者那里,真正的意向性对象也许是他心中的音乐,而不是示意性的乐谱。在欣赏者那里,在理想的情况下,所谓的“具体化”实际上是将示意性的乐谱意向化为音乐。

不过,茵伽登在艺术作品与审美对象之间做出区分导致的另外一个结果是有意义的。有了这种区分之后,我们就可以更好地判断什么是艺术价值,什么是审美价值。“如果我们认为在艺术作品与它的审美具体化之间的区别是有效的,那么在艺术价值和审美价值之间的区别就可能也是有效的。”<sup>[19]</sup>“艺术价值——如果我们承认它的存在的话——是在艺术作品自身中呈现的并存在于作品之中的东西。审美价值是那些仅仅在审美对象中、在决定对象整体性质的特定时刻才显现自身的东西。”<sup>[20]</sup>比如,“复杂”、“清晰”之类的性质具有艺术价值,“崇高”、“优美”之类的性质具有审美价值。换句话说,当我们使用“复杂”、“清晰”之类的术语时,我们在谈论艺术作品;当我们使用“崇高”、“优美”之类的术语时,我们在谈论审美对象。我们在进行艺术批评和审美判断的时候,使用的是两套不同的术语,针对的是两种不同的对象。尽管这两种判断似乎都是与主体有关的,但茵伽登强调它们都不是主观的,而是客观的。这是现象学美学与心理学美学不同的地方。不过,对于艺术价值如何突显为审美价值,或者艺术价值与审美价值之

---

[19] Roman Ingarden, *Roman Ingarden Selected Papers in Aesthetics*, p. 20.

[20] *Ibid.*, p. 98.



间的关系,茵伽登并没有给出清晰的说明。比如,如果“复杂”的艺术特性与“崇高”的审美特性之间具有必然的因果关系,那么“复杂”和“崇高”事实上是一回事。如果“复杂”的艺术特性不一定导致“崇高”的审美特性,那么“崇高”的审美特性是如何起源的这个问题就需要得到解释。与茵伽登在艺术价值与审美价值之间做出区分类似,分析美学家西布利(Frank Sibley)也致力于艺术特性与审美特性之间的区分。我们稍后再回到这个问题上来,因为它有助于我们清楚地说明究竟是什么审美对象。

#### 四、杜夫海纳:审美对象作为感性对象

尽管茵伽登的多层复合的观念在一定程度上克服了萨特的想象理论对直接遭遇的感知的忽视,但茵伽登的多层复合的观念会引起一个更加难以解决的问题:如果作品的感觉层面与意义层面是分离的话,它们如何才能结合成为整体?如果审美对象是对充满空白点的艺术作品的完成,审美对象中多出来的成分从何而来?杜夫海纳(Mikel Dufrenne)对茵伽登的批评,在某种程度上可以追溯到这些根本性的问题。

杜夫海纳反对茵伽登将艺术作品视为充满空白点的示意图,因为如果这样的话,艺术作品就失去了自己的自律性,同时为对审美经验的心理主义解释留下了余地。“对我们来说,茵伽登在这两个方面似乎有些含糊不清:一个是有关意向性对象的概念,另一个是有关他律的概念。在这两个方面,茵伽登都没有忠于胡塞尔。……意向性对象只有通过现象学还原才会出现。还原不创造任何东西。它只是悬置自然态度的正题(thesis)。还原不构成新的对象,不从真实对象中去掉任何东西。加‘括号’不是去除。还原要求我们所做的所有东西,就是不要‘启动正题’(无论是现实的正题还是非现实的正题),也就是不要介入

其中,要让我们自己自由活动。实行还原就是要采取黑格尔《精神现象学》中的那种哲学家的态度,看低幼稚的意识,去理解它所经验的东西。意向性对象既不是不同于现实对象,也不是不同于非现实对象。它是从还原的角度来把握的这两种对象的任何一种,这种还原的角度拒绝介入信念,让信念保持完整。”<sup>[21]</sup>如果意向性对象是现象学还原的结果,而现象学还原并不减少或增加任何东西,那么意向性对象就应该正是事物本身。任何事物,无论是现实的还是非现实的,都可以成为意向性对象,都可以呈现出它的真身。因此,审美对象与非审美对象之间的区别在于:审美对象显示了事物的真身,而一般对象则是处于遮蔽中的事物,不能显示事物的真身。杜夫海纳正是在这种意义上来理解审美对象的。

在杜夫海纳看来,所谓的事物的真身,就是在我们的感知中直接呈现的事物,是活泼泼的感性对象。艺术作品与审美对象之间的区别在于非感性对象与感性对象之间的区别,未进入审美经验中的艺术作品是非感性的存在,进入审美经验中的艺术作品是感性的存在。在杜夫海纳看来,审美对象就是这种感性,或者说“一种感性要素的聚结”,“感性的顶峰”,“灿烂的感性”。<sup>[22]</sup>

比如,对《米洛岛的维纳斯》的感知,并不需要通过想象将她失去的胳膊补充起来,而是要感知它直接呈现给感觉的那个样子。与包括茵伽登在内的许多美学家强调审美对象是欣赏者对艺术作品的再创造不同,杜夫海纳尽管强调审美对象与艺术作品在存在样态上的根本区别,但他却特别强调审美对象与艺术作品之间的必然联系,强调审美感知要服从作品的必然性,强调作品本身就已经是完成了的。杜夫海纳说:

---

[21] Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, Edward S. Casey and others trans. (Evanston: Northwestern University Press, 1973), pp. 208-209.

[22] Ibid., pp. 13, 11, 86.

当茵伽登声称审美对象的具体化为了填补作品中“不确定的”东西而要求想象时,他强调这种行为必须被控制去保持忠实于作品,但这种限制还不够:无论我们任何时候看米洛的维纳斯(图8),都不必想象一位完整的妇女,就像茵伽登所设想的那样。在这件删截的雕像中,没有失去任何东西,正如罗丹的一件躯干雕像一样(图9);雕像充分地、辉煌地、完美无缺地显现。保持在一种非存在状态而没有加入显现的东西,是雕像打开的世界,那个优雅而宁静的不确定的世界。如果我们的想象必须开始活动,它可以穿透这个世界将它明确化为客体,但这并不必要。让我们容许作品存在,容许作品为我们并在我们之中想象,作品以表现自身去展开想象。当然,我们总有那种偶然的狂热想象力,但真实世界以自己的方式也可以具有这种能力。客体可以发散出一种光环(aura),山脉可以表现得像巨人。<sup>[23]</sup>

由此可知,杜夫海纳所说的审美对象,只是艺术作品在审美感知中必然地呈现的感性状态,它不需要欣赏者主观的创造或补充,需要的是审美感知的照亮和见证。作为感性的审美对象自身散发光芒,自身展开想象,并由此展现出一个意义世界。杜夫海纳反对将审美对象视为抽象的意义,但他不反对审美对象具有意义,相反他主张审美对象充满意义,意义在审美对象中达到了最饱和的程度。需要注意的是,审美经验中的意义与其他活动如认识或实践中的意义完全不同。认识或实践活动中的意义总是超出它的感性对象而指向抽象的概念,审美经验中的意义则固定在感性自身之中,展示感性自身的内在结构。这是意义的

---

[23] Mikel Dufrenne, *In the Presence of the Sensuous: Essays in Aesthetics*, edited and translated by Mark S. Roberts and Dennis Callagher (Atlantic Highlands, New Jersey: Humanities Press International, Inc., 1987), p. 143.

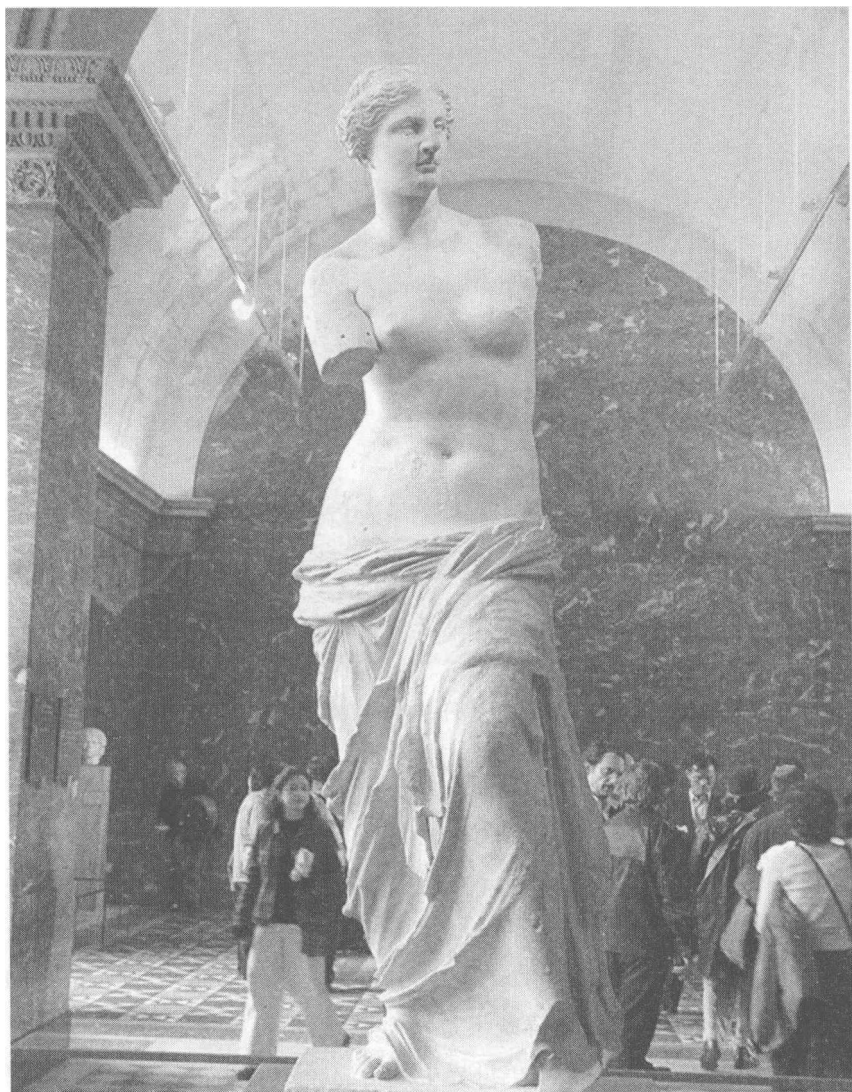


图 8 《米洛岛的维纳斯》



图9 罗丹:《神的信使》

一种特殊形式,它既不是不存在的,也不是超越的,用杜夫海纳的话来说,它“内在于感性,是感性自身的构成”。<sup>[24]</sup> 这种内在于感性的意义,就好像一种环绕感性的情感氛围(atmosphere),它不像概念一样完全脱离感性,也不是完全虚幻的假象。由于有意义的浸透,作为审美对象的感性不再是一种客观物体,而是一个“被表现的世界”(expressed world)。这个被表现的世界既不是物质世界,也不是概念世界,而是情感世界,因为正是弥漫于审美世界中的情感特质(affective quality)将审美世界中的各个部分统一成为整体,从而让审美对象充满表现力。这

[24] Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, p. 12.

种被情感特质贯穿成为整体的、富有表现力的审美世界,就好像一个自为的主体一样,正是在这种意义上,杜夫海纳将审美对象称之为“准主体”(quasi subject)。由于杜夫海纳将审美对象视为准主体,因此他特别强调审美对象的独立和完整,强调审美对象所具有的不服从欣赏者的改变的必然性。毫无疑问,杜夫海纳的这一洞见,显示了审美对象的最深刻的特性。

事实上,杜夫海纳非常欣赏茵伽登关于意义内在于语言之中的思想,但遗憾的是这一点在茵伽登那里没有得到充分的说明。这可能是茵伽登处理的对象是文学作品,文学作品总会让我们设想存在独立的意义层次。如果从其他艺术出发来理解艺术语言,也许就不会给意义层次以特殊的待遇。<sup>[25]</sup> 不过,在我看来,茵伽登之所以不能对意义内在于语言之中做出清晰的解释,原因并不在于他所处理的对象是文学作品(事实上他后来的研究对象远远超出了文学作品的范围,涉及音乐、绘画、建筑等诸多艺术门类),而是因为他没有成功地将现象学转化为本体论。

杜夫海纳所接受的现象学,是经过海德格尔、萨特和梅洛-庞蒂等存在主义哲学家改造过的具有本体论色彩的现象学。杜夫海纳坦率地承认:“显而易见,我们并不尽力跟随胡塞尔。我们是在萨特和梅洛-庞蒂已经使之适宜于法国的意义上来理解现象学的:描述旨在揭示本质,而本质又被定义为内在于现象和由现象所给出的意义。本质有待发现,但发现不是从未知到有知的一跃(a leap),而是展示(unveiling)。现象学主要适宜于人,因为意识是自我的意识;正是在这种意义上,我们有了自己的现象学范型:显现好像是意义自身的显现。”<sup>[26]</sup> 杜夫海纳

[25] Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, p. 211.

[26] *Ibid.*, p. xlviii.

所理解的意向性不仅是现象学的,而且是本体论的。“意向性概念有好几种解释的可能,按照其中的一种解释,现象学转向了本体论。还原表现为类似于黑格尔提升绝对知识的步骤,对为了穿越经验走向思辨来说是必不可少的:它禁止主体,即使是‘我思’中的‘我’,将自己看作是一个根本的根源,如同将客体看作一个绝对一样。意向性在根本上意味着自己揭示的存在的意向——除了揭示之外别无所是——并因为这种揭示而给出客体 and 主体。”<sup>[27]</sup>意向性“总是表现为客体与主体的联盟,但它们既不从属于某种高级的东西,也不并入二者统一的关系之中。客体的外在性是不可还原的,即使客体仅仅是为主体的客体。主体的自我性也是不可还原的,即使在超验哲学中,‘我思’中的‘我’也是以第一人称表示的。”<sup>[28]</sup>显然,杜夫海纳所理解的意向性同胡塞尔和茵伽登有了很大的区别,在胡塞尔那里自在的意义,在茵伽登那里分属不同存在领域的观念和实在,被杜夫海纳改造或统一为寓于现象中的意义。意义只是现象自身的显现,并不是一种独立自在的东西,因此,对意义的把握不是也不需要从现象超越或飞跃到本质,而就是对现象本身的凝视。由此,胡塞尔“意向性结构”(意向活动—意义—对象)中自在的意义便被取消了,意义内在于对象,意向活动所起的作用并不是赋予对象以(外在的)意义,而是像一道亮光,照亮对象固有的(内在的)意义,使意识成为对象的意义显现的“目击者”(witness),成为意义显现的舞台。由此,胡塞尔把外在对象还原为绝对意识的企图也就不可能了。主体和客体是在意向性中被同时确立起来的,都是不可被彻底还原的东西。

正如杜夫海纳自己承认的那样,他对现象学的这种独特理解尤其

---

[27] Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, p. 3.

[28] *Ibid.*, p. 4.

得益于梅洛-庞蒂的知觉现象学。在对胡塞尔的后期著作的研究的基础上,梅洛-庞蒂发展了一种以身体感知为中心的现象学。在梅洛-庞蒂看来,身体及其世界是不可能被彻底还原的,本质(essence)不可能同存在(existence)分割,这就意味着胡塞尔试图将世界还原为纯粹的意识,试图在纯粹意识中把握事物本质的现象学方案,是不可能实现的。由此,梅洛-庞蒂现象学的中心主题是:“对于我们生活其中的自然和社会世界的完全理解,不可避免地要返回到我们那些透过它们赋予经验对象以意义的经验方面。因此,他将哲学的首要任务视为类似于柏拉图式的回忆,重新唤醒我们之中对我们经验中那些赋予意义方面的认识,以便我们能够把握我们是如何整合到这些世界之中以及反过来说它们是如何依赖我们的。”<sup>[29]</sup>在梅洛-庞蒂看来,不可还原的身体与世界是相互依赖,相互塑造的,在世界之中的身体对于世界已经有一种感知,即所谓的“人身之下的感知”(sub-personal perceptions),现象学要回到事物本身,就是要回到在身体感知中呈现的事物。“重返事物本身,就是重返认识始终在谈论的、在认识之前的这个世界。”<sup>[30]</sup>由此,作为现象学还原的剩余者的事物本身,就具有了本体论色彩,成为人类所有经验赖以生长的基础。

这种具有本体论色彩的事物本身,就是杜夫海纳所说的“灿烂的感性”,它是“感受者和被感受物的共同行为”。<sup>[31]</sup>对于杜夫海纳的这句名言,凯西(Edward Casey)是这样解释的:

感性起到了两种主要审美深度——被表现世界的深度和这个

[29] 关于梅洛-庞蒂思想的一般性介绍,见 Thomas Baldwin, “Merleau-Ponty”, Edward Craig, ed., *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, vol. 6, pp. 321-323。

[30] 梅洛-庞蒂:《知觉现象学》,姜志辉译,北京:商务印书馆,2001年,第3页。

[31] Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, pp. 48, 225; Mikel Dufrenne, *In the Presence of the Sensuous: Essays in Aesthetics*, p. 5.



世界的目击者的深度——的中间物的作用。这两种深度都涉及只有根据它们的交互作用才能得到界定的情感。如果情感可以被界定为“两种深度的交互作用”，<sup>[32]</sup>它就可以被视为能够将感知主体和审美对象调和起来的手段。情感不仅是审美感知的顶点，而且是主体和客体在审美经验中融合、在其中实现一种独特的“交往”的关节点。<sup>[33]</sup>

在杜夫海纳看来，现象学还原所得到的那个“剩余者”，实际上就是审美经验的领域，在这个领域中，主体与客体是相互交织在一起的，都达到了它们的存在深度。这种体现存在深度的领域，杜夫海纳也称之为我们的“绝对经验”（absolute experience）的领域。这是一个在人与世界相区分之前的真实领域，为了表达它的绝对真实性，杜夫海纳称之为“前真实”（pre-real）或者大写的“自然”（Nature）。<sup>[34]</sup>在杜夫海纳看来，在前真实的自然领域中，人与自然、主体与客体处于一种先验的统一之中。因为自然既是人的根源，同时也是世界的根源。杜夫海纳整个美学和哲学所追求的，就是这种前真实（pre-real）的自然。

在《审美经验现象学》和其他许多文章中，杜夫海纳经常是从欣赏者的角度来谈论那种原初的前真实的自然领域是如何在审美经验中露面的。在《永远的绘画》一文中，杜夫海纳从创作的角度，阐述了画家对这个原初的前真实的自然领域的揭示。杜夫海纳在对绘画的欣赏者的“观看”（seeing）行为和画家的“绘画”（painting）行为进行分析之后，指出它们之间存在一个共同的基底，这个基底就是自然。自然不仅鼓动欣赏者的观看，而且鼓动艺术家的绘画。

[32] 原注：Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, p. 483.

[33] Edward Casey, “Translator’s Foreword”, in Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, p. xxxi.

[34] 下面的行文中，大写的“自然”用黑体字表示。

在杜夫海纳看来,绘画不是去模仿事物的外观,也不是展现抽象的形式美,而是给我们打开一个可能的世界,让我们在这个世界中感受那个不可认识、无法经验的**自然**是怎样转变成为可以认识和经验的世界的。他说:

由于这种**自然**先于人——它产生人,人对于它无能为力:只要他在那,他就总是在那,**自然**变成了世界。但是,在这种人几乎回到他诞生时刻的前真实(pre-real)的经验中,人可以感受那个维持他的基底。**自然**是一种前前真实(pre-pre-real),由前真实的表现性所唤起那些可能的世界证实它的深度和力量。它们给我们一种**自然**感,从而引起我们去发现外在世界,因为外在世界是可见的,它是当人在那里观看时**自然**所呈现的面容。因此,绘画的外观在某种程度上模仿**自然**的外观,模仿存在显现的来临。现在离开绘画回到事物,我们仍然能够在对世界的经验中感受**自然**。……绘画不会真的向我们证明这个世界是怎样变成世界的,它只是邀请我们通过可见的去观看可能世界的事件,但它可以让在这个世界中感受**自然**是怎样变成世界的。<sup>[35]</sup>

绘画怎样才能向我们展示一个可以在其中感受**自然**的可能世界呢?“可以说,只有当画家本身是‘自然’的时候,绘画才能是‘自然的’。”<sup>[36]</sup>作为“自然”的画家首先是个工匠(craftsman),用他的手来工作,<sup>[37]</sup>在他的作品上打下自己的烙印。“也许只有画家的姿势是他自己的;他只是在作品上打上他独一无二的印记。这种印记是他自己的

[35] Mikel Dufrenne, *In the Presence of the Sensuous; Essays in Aesthetics*, p. 145.

[36] *Ibid.*, p. 146.

[37] 杜夫海纳说:“人手既是抓取的工具又是理解的工具。”Mikel Dufrenne, *In the Presence of the Sensuous; Essays in Aesthetics*, p. 147.

幽灵,他个人的神话……”〔38〕绘画就是产生于画家的这种身体姿势,只要画家在工作,他就在注视孕育中的绘画。这是画家工作的秘密:“绘画不是在他眼前,而是在他手中”。〔39〕

在杜夫海纳看来,绘画首先是一种劳动。劳动让我们通向感性,而不仅仅是通向理解。绘画不是向我们展示一个确定的真实世界,无论是物理的还是观念的真实世界,而是向我们展示一个可能世界,一个比真实世界还要原初的世界,一个前真实的世界。〔40〕“这种可能世界起源于前真实之中,画家的劳动将他带回到这种前真实之中;画家的劳动将在场召集在画布上,让原初性的一种可能的不可见变得可见。”〔41〕杜夫海纳进一步说:

为了在劳动和艰难中就一个可能的世界创作一幅绘画,一幅具有**自然**氛围的绘画,依靠被自然化而将自身自然化,劳动总是必须的。这种劳动正是那种艺术家的劳动,他熟知他的材料,以便这些材料对他来说绝不只是实现一个外在目的的无关紧要的工具。画家不是使用颜色,相反是侍候颜色。他将世界复原为颜色,因为事物是在颜色中被拽出来的。如果画家有一种特别的色彩理论,那就是一种致力于给予色彩以灵魂的理论。就算他所使用的工具是调色刀和画笔,这种用物质来进行的理解也不会被这些工具所中断;因为这些工具是画家身体的延伸,它们既不束缚他的姿势的自由,也不要求一种破坏与物质联系的姿势。虽然这些工具全然是真实的,但它们并不要求一种不同的现实性;换句话说,在画家为了创造作为前真实的可见图像而保持与工具的关系中,工具自

〔38〕 Mikel Dufrenne, *In the Presence of the Sensuous: Essays in Aesthetics*, p. 148.

〔39〕 *Ibid.*, p. 148.

〔40〕 *Ibid.*, p. 153.

〔41〕 *Ibid.*

身在某种程度上也是前真实的，返回到了它们原初的存在。它们毫无疑问地处于绘画的起源处。由此我们可以理解为什么许多画家都保持忠实于这种起源。正是在这方面绘画保持它的所有力量：以一种不知疲倦的姿势的实现，在画笔的末端，被看见的东西变形为可见的图像，一种可能从真实中产生出来。<sup>[42]</sup>

杜夫海纳之所以如此重视艺术家的劳动，重视劳动中的工具的独立作用，原因在于劳动让人进入与世界的原初牵连之中，劳动将人带回到与世界的共同归化之中，让人在感性之中居留而不是上升为对世界的分析性的理解。艺术作品之所以能够创造出显露**自然**面容的感性，原因在于艺术家在作品中留下了自己独特的姿势，这种姿势不仅是艺术家而且是他所使用的工具、所处理的物质的共同“肉身”的体现。在这种意义上真可以说，只有当艺术家是自然的时候，他才能进行创作。由此，杜夫海纳通过审美对象和审美经验的分析，将欣赏者和创作者都纳入了一种自然状态。在杜夫海纳看来，不仅自然物是美的，不仅模仿**自然**的艺术是美的，更重要的是人的自然状态，无论是欣赏者的还是创作者的，才是所有美的根源。杜夫海纳说：“审美对象让感知返回到它的起点，将主体领回到在场。但这种感性不是无意义的……，因为它总是向我们打开一个世界并促进它的起源。因此，美学反思总是由**自然**的主题引起的。”<sup>[43]</sup>

总之，在杜夫海纳的现象学美学构想中，审美对象就是那个具有本体论意义的感性世界，这是一个主体与客体分离之前的前真实世界，是作为人与世界的共同基础的**自然**世界。

---

[42] Mikel Dufrenne, *In the Presence of the Sensuous: Essays in Aesthetics*, pp. 153-154.

[43] *Ibid.*, p. xi.

## 五、西布利：审美对象作为突显对象

欧陆现象学美学家关于审美对象的讨论,并没有在分析美学家那里引起反响。不过,这并不表明分析美学家对这个问题没有贡献。分析美学中有两个问题跟现象学美学中的审美对象问题密切相关:一个是艺术作品的本体论(ontology of art works)问题,一个是审美特性(aesthetic properties)问题。所谓艺术作品的本体论问题,是指艺术作品在大的分类上究竟属于哪类事物,是属于心理事物还是物理事物,属于观念事物还是具体事物。艺术作品的本体论问题不同于艺术的定义问题,前者讨论艺术作品是何种事物,后者讨论何种事物是艺术作品。艺术作品的本体论问题,只讨论我们业已公认为艺术作品的东西究竟是种怎样的东西,对于某物(通常是艺术领域中的新的候选成员)是否是艺术作品的问题毫不关心,后者属于艺术定义的领域。分析美学家关于艺术作品的本体论的讨论,经常会引用茵伽登的观点。茵伽登将艺术作品视为多层复合的观点,在艺术作品的本体论的讨论中,具有广泛的影响。因为在通常情况下,我们不是认为艺术作品是物理对象就是心理对象,不是观念对象就是具体对象,茵伽登的多层复合的观点为我们在对艺术作品的这种非此即彼的常识理解之外,提供了一种新的选择。

不过,我这里并不打算介绍分析美学中关于艺术作品的本体论的讨论,并将这种讨论与现象学中的审美对象理论联系起来。在我看来,在分析美学中有一种更接近审美对象的理论,那就是比尔兹利(M. Beardsley)和西布利(F. Sibley)等人所开创的审美特性理论。

为了突出审美特性的特征,比尔兹利区分了与艺术作品有关的两种特性:局部特性(local qualities)和区域特性(regional qualities or regional property)。在这对概念中,局部跟区域相对。局部指的是一个

复合体中绝对同质的“部分”，在这种“部分”中不能再分析出其他的组成部分，比尔兹利将这种无部分的部分（partless part）称之为元素（element），分析的目的就是将一个复合体中的各元素区分出来，但是对于元素本身，不能再进行分析。局部特性指的就是这种元素。所谓区域特性指的是复合体本身的特性，它可以是由各种元素累积而成的，也可以是从各种元素中突显出来的。无论是累积的（summative）特性还是突显的（emergent）特性，都是指复合体整体的特性，而不是指构成整体的部分的特性。一个复合体的区域特性建立在元素及其关系之上，元素及其关系构成区域特性的突显所需要的“知觉条件”（perceptual conditions）。但是，对于区域特性的突显来说，知觉条件既不是必然的也不是充分的。艺术家不能通过增加或减少某些元素，必然地达到获得或祛除某种区域特性的目的，尽管达到获得或祛除某种区域特性的目的，只能通过增加或减少某些元素的途径来实现。对于比尔兹利来说，在局部特性和区域特性之间，只存在某种或然的关系。<sup>[44]</sup>

如果我们将比尔兹利这里的分析与茵伽登关于艺术价值和审美价值的区分联系起来，就能够发现比尔兹利的这种区分在帮助我们理解审美对象的问题上所具有的意义。艺术家只能增加或减少艺术作品的局部特性，批评家只能将构成艺术作品的诸元素分析出来，但所有这些工作只是直接针对艺术作品的艺术特性或艺术价值，而不可能是直接针对艺术作品的审美特性或审美价值。艺术作品的审美特性或审美价值的确是建立在艺术特性或艺术价值之上的，但审美特性或审美价值不是由因果关系推导出来的，而是在知觉中突显出来的。审美对象是在全面了解或感受艺术作品的艺术特性的基础上突显出来的，审美评

---

[44] Monroe Beardsley, "Regional Qualities", in J. Bender & H. Blocker eds., *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics* (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1993), pp. 239-243.

判的对象是这种突显出来的对象,而不是固定的元素或元素的集合。换句话说,审美对象与艺术作品不是“量”上的区别,而是“质”上的区别。艺术作品是客观存在的对象,可以由艺术家创造、改变或摧毁,由批评家分析;审美对象是在审美感知中突显出来的对象,作为整体存在于审美经验之中,随着审美经验的终结而消失。这种意义上的审美对象不是艺术家直接创造出来的,也不是批评家分析的对象,而是审美经验和审美评判的对象。

比尔兹利的局部特性与区域特性的区分中所隐含的思想,在西布利那里得到了更清楚的表达。西布利于 1959 年发表了一篇被广泛引用的文章《审美概念》(Aesthetic Concepts),正因为这篇文章,他被公认为分析美学的奠基人。<sup>[45]</sup> 在这篇文章中,西布利明确区分了审美特性(aesthetic properties)和非审美特性(non-aesthetic properties),认为前者跟我们的趣味、知觉和敏感有关,一句话跟我们的审美鉴赏力有关,后者只跟我们的正常感知有关:

我们说一部小说中有大量人物,涉及工业城镇的生活;一幅绘画用了灰白的底色、蓝和绿的主色,在前景中有一些跪着的人物;一首赋格曲中的主题在某一点上转回了,而且伴随着一个加速的结束;一部戏剧的情节发生在一天之内,在第五场的时候有一幕和解的场景。任何一个具有正常的眼睛、耳朵和智力的人,都能够做出这种评论,都能够指出这种特征。另一方面,我们也说到一首诗是非常紧凑的或非常动人的;一幅画缺少平衡感,或者有一种宁静和安详,或者人物的聚集创造出了一种令人愉快的张力;一部小说中的人物从来没有真正生动起来,或者某段情节处理得不够恰当。

---

[45] 关于西布利对于分析美学所起的开创性作用的评述,见 Colin Lyas, “Sibley”, in J. Bender & H. Blocker eds., *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, p. 173.

做出这样的判断,需要运用具有审美鉴别力或鉴赏力的趣味、知觉或敏感,这是相当自然的;对于第一组特征,我们不会说需要运用这些能力。<sup>[46]</sup>

在这里西布利区分了跟艺术作品有关的两组不同的特性,前一组是“非审美特性”,后一组是“审美特性”。前者只要正常的感觉就可以识别,后者的识别则涉及审美趣味。在我们一般的关于艺术作品的谈论中,都会涉及有关艺术作品的这两种特性。比如,当我们说“右下方的一块红颜色让画面取得了平衡。”在这句话中,“右下方的一块红颜色”是非审美特性,“平衡”是审美特性。每个有正常视力的人,都能看出画面右下方的那块红颜色。但不是每个人都能感觉到画面的平衡。西布利指出,尽管审美特性建立在非审美特性的基础之上,比如,如果改变画面右下方的那块红颜色,将它变成其他颜色或者变动它的位置,画面的平衡感就会立刻消失,但是从非审美特性中不能必然推出审美特性的存在,人们在对画面右下方那块红颜色有了认识之后,并不能必然感觉到画面的平衡。那么,人们如何才能感觉到画面的平衡呢?

我们要看到画面的平衡性,首先需要理解“平衡”这个审美概念的含义。我们要发现诸如“平衡”、“动态”、“优美”、“崇高”等等审美特性,首先需要掌握与之相关的审美概念或审美范畴。我们是透过这些审美概念或审美范畴发现与之相关的审美特性的。这些审美概念通常是美学理论和艺术批评教给我们的。比如,通过《二十四诗品》我们可以学到 24 个审美范畴。那些不熟悉“雄浑”概念的人,自然看不到作品中“雄浑”的审美特性。美学理论和艺术批评不仅教给我们一些审美概念,而且教给我们怎样通过或直接或隐含的方式将审美特性落实

---

[46] Frank Sibley, “Aesthetic Concepts”, in J. Bender & H. Blocker eds., *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, p. 243.



到非审美特性之上,教给我们如何接近审美特性的显现。

其次,无论多么有效的艺术批评,都不能直接给予我们审美特性,只能调动各种手段逼近审美特性,审美特性必须显现在欣赏者的审美经验之中,没有相关的审美经验,没有恰当的审美知觉,无论对艺术作品的特性的描绘有多么细致,无论有关审美特性的暗示和比喻有多么生动,都无法获得审美特性。因此,好的艺术教育,不仅要教给我们有关艺术的各种审美范畴,如何将审美范畴应用到艺术作品之上,如何采取比喻的方式去暗示审美特性,等等,而且要学会保持沉默,让欣赏者在自己的审美经验中突显审美特性和审美对象,要避免发生范畴和方式错位,即将应用于艺术特性的范畴和方式应用于审美特性。

## 六、小 结

通过上述的分析,我们可以将分析美学中关于艺术特性或非审美特性与审美特性之间的区别,与现象学美学中关于艺术作品与审美对象之间的区别联系起来,从而让我们对审美对象的特性有一个更加清楚的认识。审美对象是一种要求我们在审美经验中去把握的东西,它不是美学理论可以穷究的对象,或者说是美学理论研究的剩余者。这种剩余者只是事物的兀自在场(*present*)或显现(*appear*),而不显现为任何确定的外观(*appearance*)或知识(*knowledge*)。审美对象就是事物活泼泼的显现,或者说是事物在向外观或知识的显现途中,在这种意义上我们可以说,美在显现(*appearing*)。<sup>[47]</sup>

---

[47] 关于“显现”的论述,见 Martin Seel, *Aesthetics of Appearing*, trans. John Farrell (Stanford; Stanford University Press, 2005)。

## 主要参考书目

- Francis Hutcheson, *Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design*, Peter Kivy (ed.) (The Hague: Martinus Nijhoff, 1973).
- Jean-Paul Sartre, *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*, trans. J. Webber (London: Routledge, 2004).
- Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*, George G. Grabowicz trans. (Evanston: Northwestern University Press, 1973).
- Roman Ingarden, *Roman Ingarden Selected Papers in Aesthetics* (Washington, D. C.: the Catholic University of America Press, 1985).
- Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, translated by Edward S. Casey and others (Evanston: Northwestern University Press, 1973).
- Mikel Dufrenne, *In the Presence of the Sensuous: Essays in Aesthetics*, edited and translated by Mark S. Roberts and Dennis Gallagher (Atlantic Highlands, New Jersey: Humanities Press International, Inc., 1987).
- Monroe Beardsley, "Regional Qualities", in J. Bender & H. Blocker eds., *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics* (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1993).
- Frank Sibley, "Aesthetic Concepts", in J. Bender & H. Blocker eds., *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*.
- Martin Seel, *Aesthetics of Appearing*, trans., John Farrell (Stanford: Stanford University Press, 2005).

### 第三章

## 存在审美经验吗？

美学的研究对象是美还是审美经验，常常被视为判断美学是古典美学还是现代美学的准绳。正如朱光潜总结的那样，“近代美学所侧重的问题是：‘在美感经验中我们的心理活动是什么样？’至于一般人所喜欢问的‘什么样的事物才能算是美’的问题还在其次。”<sup>〔1〕</sup>现代美学的这种转向是可以理解的，因为尽管人们对于美是什么的答案可以千差万别，但他们从美的事物中获得的审美经验应该是一致的，比如说愉快。美学不应该去研究千差万别的美，而应该研究高度一致的审美经验，因为只有从一致的审美经验中才有可能获得相对确定的、普遍的美学知识。迪基（George Dickie）将流行的审美经验理论分成两类：一类侧重于态度（attitude）或关注（attention），审美经验就是用一种特殊的态度来关注审美对象。我们可以将这类理论简称为态度理论；一类侧重于观看审美对象所获得的结果，审美经验是一种特殊的、与审美对象有因果关系的经验类型，迪基将这类审美经验理论称之为“审美经

---

〔1〕 朱光潜：《文艺心理学》，合肥：安徽教育出版社，1996年版，第9页。

验的因果概念”(the causal concept of aesthetic experience)。<sup>[2]</sup> 我们可以将这类理论简称为因果理论。比如,现代美学家常常用“距离”(distance)、“无利害”(disinterestedness)和“超然”(detachment)<sup>[3]</sup>来描述审美经验,这就是典型的审美经验的态度理论,由于这三个词语的英文写法都以字母“D”开头,这种关于审美经验的态度理论常常被简称为三“D”理论。<sup>[4]</sup> 另外,现代美学家常常用愉快、和谐、统一来描述审美经验,这就是典型的审美经验的因果理论,这种理论从经验本身的特征入手,将审美经验与其他经验区别开来。

就是这样,审美经验长期被视为现代美学可以依据的事实,现代美学用关于审美经验的实证研究,取代了传统美学关于美的思辨研究。现代美学的奠基人鲍姆嘉通(Alexander Baumgarten)和康德正是依据审美经验这个独特的事实,将美学从认识论和伦理学中独立出来,为美学从哲学大厦中争得了独立的地位。20世纪的一些美学家进一步用审美经验来定义艺术,在他们看来艺术作品就是艺术家为唤起审美经验而生产出来的产品,艺术作品的好坏优劣,可以根据它激发出来的审美经验的强度来判断,能够提供高强度的审美经验的艺术作品就是优秀的艺术作品,否则就是低劣的艺术作品。杜威(John Dewey)就是这些美学家中的代表,他不仅用审美经验来定义艺术,而且用“艺术即经验”给他的主要美学著作命名。比尔兹利进一步得出了这样一个关于艺术定义的公式化的表达:“艺术作品要么是旨在能够提供具有显著审美特征的审美经验的条件安排,要么(附带地)是属于典型地旨在具

[2] George Dickie, “Beardsley’s Phantom Aesthetic Experience”, *Journal of Philosophy* LXII (1965), p. 129.

[3] 也译作“分离”,与“介入”(engagement)(也译作“参与”)相对。

[4] John W. Bender and H. Gene Blocker eds., *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics* (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1993), p. 367.

备这种能力的安排的一个种类(class)或类型(type)。”〔5〕在比尔兹利看来,不具备提供审美经验的能力的东西,就算不上是艺术作品。

然而,杜威和比尔兹利这种以审美经验为艺术定义标准的美学思想,遭到了古德曼(Nelson Goodman)、迪基、肯尼克(William E. Kennick)、科恩(Marshall Cohen)等分析美学家的严厉批判。在迪基看来,审美经验是现代美学的一个神话,它不仅无法将艺术作品从非艺术作品中区别开来,而且本身就是一个含混不清的概念,我们根本无法将审美经验与非审美经验区别开来。而另一些美学家则坚信审美经验是一个可以依赖的事实,如果在美学研究领域中驱除审美经验,美学学科的存在理由就会大打折扣;如果在我们的生存经验中驱除审美经验,我们的存在将不再是人的存在。审美经验究竟是“神话”还是“事实”,让我们从分析美学对审美经验概念的批判开始,来介入当代美学关于审美经验的这场争论。

## 一、迪基对审美经验理论的批判

20世纪产生巨大影响的分析美学家乔治·迪基1964年在《美国哲学季刊》上发表一篇全面清算审美经验理论的文章,题目是“审美态度的神话”,〔6〕从此展开了分析美学对审美经验理论批判的序幕。在这篇文章中,迪基的批判矛头直接对准审美经验的态度理论,即所谓的三“D”理论,尤其是“距离说”和“无利害说”。

〔5〕 Monroe Beardsley, “Redefining Art”, *The Aesthetic Point of View*, M. J. Wreen and D. M. Callan eds. (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982), pp. 298-315.

〔6〕 George Dickie, “The Myth of the Aesthetic Attitude”, *The American Philosophical Quarterly*, 1 (1964). 该文被许多文集所收录,本文引用的版本重印于 John W. Bender and H. Gene Blocker eds., *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*.

迪基首先批判了“距离说”。审美距离说可以简要地概括为“距离产生美”，是英国心理学家布洛(Edward Bullough)在20世纪初提出的一种理论，〔7〕在世界范围内产生了广泛的影响，特别是经过朱光潜的介绍，成为中国美学界广泛讨论的一种理论。〔8〕根据布洛的主张，我们从事物那里获得审美享受，关键在于与对象保持适当的心理距离。“距离太近”(under-distance)或“距离太远”(over-distance)，都会影响审美经验的获得。所谓“距离太近”，就审美对象方面来说，就是过于实际或真实，失去了生活与艺术之间的距离；就审美主体方面来说，就是过于介入，采取参与者的态度，把审美对象当作实际事物来看。所谓“距离太远”，就审美对象方面来说，就是过于抽象，失去了真实性，失去了与实际生活的联系；就审美主体方面来说，就是过于超脱，采取旁观者的态度，把审美对象当作与自己无关的东西进行研究和分析。所谓适当的距离，就是不即不离。正如朱光潜总结的那样，“在美感经验中，我们一方面要从实际生活中跳出来，一方面又不能脱尽实际生活；一方面要忘我，一方面又要拿我的经验来印证作品，这不显然是一种矛盾么？事实上确有这种矛盾，这就是布洛所说的‘距离的矛盾’(the antinomy of distance)。创造和欣赏的成功与否，就看能否把‘距离的矛盾’安排妥当，‘距离’太远了，结果是不可了解；‘距离’太近了，结果又不免让实用的动机压倒美感，‘不即不离’是艺术的一个最好的理想。”〔9〕

迪基批判的靶子不是布洛，而是他的同时代学者、布洛的学说在澳

〔7〕 Edward Bullough, " 'Psychical Distance' as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle," *British Journal of Psychology*, vol. 5 (1912), pp. 87-117. 该文被广泛收录于各种文集，本文参考版本重印于 Morris Weitz ed., *Problems in Aesthetics* (New York: Macmillan, 1970)。

〔8〕 朱光潜的介绍，见朱光潜《文艺心理学》和《谈美》中的有关章节。

〔9〕 《文艺心理学》，合肥：安徽教育出版社，1996年，第25页。

大利亚的传播者希拉·道生(Sheila Dawson)。道生 1961 年在《澳大利亚洲哲学杂志》上发表了一篇文章题为“作为美学原则的‘距离’”，全面阐发了布洛的审美距离说。<sup>[10]</sup> 这篇文章就成了迪基批判距离说的靶子。

在《作为美学原则的“距离”》一文中，道生沿用了布洛的一个例子来说明距离的矛盾问题。一个满怀猜忌的丈夫在观看戏剧《奥赛罗》(Othello)的时候，对该剧毫不关心，因为他一直在想他妻子的可疑行为，该丈夫与戏剧保持的心理距离就太近了。相反，如果我们只是关注戏剧表演的技术细节，我们与戏剧所保持的心理距离就太远了。<sup>[11]</sup> 迪基通过分析道生对“距离”一词的用法，发现其中包含两层含义：(1)作为一种特别行为类型的“保持距离”(to distance)；(2)作为这种特别行为类型的结果，即一种“被间离”(being distanced)的意识状态。迪基通过回忆自己的审美经验，发现根本就不存在审美距离说所假定的那种行为类型和意识状态，而且他不认为他自己的做法有任何不正常之处。迪基通过分析指出，其实距离说真正要表达的意思是：我们在欣赏戏剧的时候要关注戏剧本身，而不是关注其他东西，比如像那位距离太近的丈夫一样只关注自己妻子的可疑行为，或者像那位距离太远的观众一样只关注表演的技术细节，在这两种情况中，欣赏者都在关注某种别的东西而没有欣赏到戏剧本身。如果距离说要表达的意思无非如此的话，就大可不必引进一些技术性很强的专业词汇，用一般的语言完全可以将这种意思表达清楚。“引进‘距离’(distance)、“距离太近”(under-distance)、“距离太远”(over-distance)之类的技术性术语，除了让我

---

[10] Sheila Dawson, " 'Distancing' as an Aesthetic Principle," *Australasian Journal of Philosophy*, vol. 39 (1961), pp. 155-174.

[11] *Ibid.*, p. 159.

们去追逐虚幻的意识行为和意识状态之外，别无用处。”<sup>[12]</sup>

“无利害说”是现代美学关于审美态度和审美经验的另一个重要学说，在 18 世纪的美学家莎夫兹伯利 (A. A. C. Shaftesbury)、哈奇森 (F. Hutcheson)、爱里森 (A. Alison)、康德等人那里可以找到渊源，在 20 世纪的美学家斯托尼茨 (Jerome Stolnitz) 和维瓦斯 (Eliseo Vivas) 等人那里可以找到更加系统和清晰的论述。这次，迪基同时代的美学家斯托尼茨成了他批判的靶子。在斯托尼茨看来，审美经验的获得取决于审美态度，审美态度就是“因为自身的缘故，对不管怎样的意识对象进行无利害的 (disinterested) 和移情的 (sympathetic) 关注和静观 (contemplation)。”<sup>[13]</sup> 所谓“无利害的”，就是“不涉及任何外在目的”；<sup>[14]</sup> 所谓“移情的”，就是“因其自身的原因接受一个对象并欣赏它”；<sup>[15]</sup> 所谓“静观”，就是“观者直接针对对象自身进行感知，不涉及对对象的分析或针对对象提问。”<sup>[16]</sup>

在迪基看来，要使“无利害的”变得有意义，就一定得与“有利害的”进行比较，这就像只有可以慢走，快走才会有意义一样。既然我们可以“不涉及任何外在目的地 (无利害地) 听音乐”，我们也可以“带着某个外在目的 (有利害地) 去听音乐”。在迪基看来，有利害地听音乐与无利害地听音乐，并不像无利害说所设想的那样，是两种倾听方式的差别，事实上是倾听的意图和动机的区别。迪基让我们设想这样两种听音乐的情形：琼斯听音乐，目的是为了在明天的考试中能够分析它和描述它；史密斯在听同样的音乐的时候则没有这种外在目的。他们两

[12] George Dickie, "The Myth of the Aesthetic Attitude", p. 374.

[13] Jerome Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism* (Boston: Houghton Mifflin Co., 1960), pp. 34-35.

[14] *Ibid.*, p. 35.

[15] *Ibid.*, p. 36.

[16] *Ibid.*, p. 38.



人在动机和意图上的确存在差别,琼斯有外在目的,史密斯没有,但这并不意味着琼斯的听(listening)不同于史密斯的听。“很有可能两人都喜欢这段音乐,也很有可能两人都厌烦这段音乐。他们两人中有人的注意力不集中,或者两人的注意力都不集中。指出这一点非常重要:一个人的动机或意图不同于他的行为(例如,琼斯听这段音乐的动机不同于他听这段音乐的行为)。尽管听音乐可以更为专注或不太专注,尽管听音乐的动机、意图和理由可以多种多样,尽管分散对音乐的注意力的方式可以多种多样,但是只存在一种听(关注)音乐的方式。”<sup>[17]</sup>

迪基还以欣赏绘画作品为例,证明不存在无利害的关注与有利害的关注之间的区别,只存在关注与不关注之间的区别。比如,琼斯在观看一幅绘画作品的时候想起了他的祖父,并沉浸在讲述有关祖父拓荒的传说之中。持无利害说的美学家会认为琼斯这里将艺术作品当作引发外在联想的工具,从而判定琼斯对绘画的欣赏或关注是有利害的。但是,在迪基看来,在这种情形中,琼斯根本就没有看(关注)那幅作品,尽管他两眼睁开面对那幅作品。这时,琼斯只是沉醉于或者关注着他正在讲述的故事,尽管他首先必须看着绘画,注意到画上的人物像他祖父。“此时琼斯不是在有利害地看着绘画,因为他没有看着(关注着)绘画。琼斯想着或者讲述有关他祖父的故事,就像他关于艺术家的意图的推测一样,都不是那幅绘画作品中的一部分,因此琼斯的沉醉、讲述、推测等等不能被适当地归结为对那幅绘画作品的有利害的关注。强调态度的美学家们需要注意的是,这里发生的是一些不相关的联想,它们将观看者的注意力从绘画或其他什么东西中转移了出来。

---

[17] George Dickie, "The Myth of the Aesthetic Attitude", p. 375.

转移注意不是一种注意,而是一种不注意。”<sup>[18]</sup>

接着迪基又考察了无利害说在戏剧欣赏和文学欣赏中的情形,发现它就像在欣赏音乐和绘画中的情形一样,是经不起分析和推敲的。有关戏剧欣赏的情形,迪基批判的靶子是他同时代美学家乌尔姆森(J. O. Urmson)。在1957年发表的一篇题为“什么使得一种情形成为审美情形?”的文章中,<sup>[19]</sup>乌尔姆森以欣赏戏剧为例,列举了四种非审美情形,即经济的满足、道德的满足、个人的满足和智力的满足。比如,剧作制作人因为看到剧场观众爆满所获得的满足,就是一种经济满足;观众因为看见自己女儿在舞台上表演所获得的满足,就是一种个人满足;智力满足源于戏剧表演技术问题的成功解决;道德满足源于戏剧对观众行为产生良好影响。在迪基看来,这些只是将注意力从戏剧上转移开来的不同形式,而不是不同形式的有利害关注。而且,在一般情况下,不会出现注意力的彻底转移或不关注,尽管在理论上可能出现这种情形。“实际上,这种不关注会经常发生,只不过它是如此短暂以至于戏剧、音乐或其他什么中的任何东西都不会错过或损失。”<sup>[20]</sup>由于这种短暂的分心并不影响欣赏者对作品的欣赏,因此一个剧作家怀着修改剧本的目的去看戏跟一般观众不带着这种目的去看戏,他们的观看和所看到的東西不会有什么区别,尽管他们的动机和意图非常不同。

有关文学欣赏的情形,迪基批判的靶子是他同时代的美学家维瓦斯。在1959年发表的一篇题为“对语境主义的重新思考”的文章中,维瓦斯以文学欣赏为例对无利害说进行了检验。维瓦斯考察了一些主

[18] George Dickie, “The Myth of the Aesthetic Attitude”, p. 375.

[19] J. O. Urmson, “What Makes a Situation Aesthetic?” *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supplementary Volume 31 (1957), pp. 75-92. 该文被广泛收录于各种文集,本文参考版本重印于 Joseph Margolis ed., *Philosophy Looks at the Arts* (New York: Charles Scribner's Sons, 1962)。

[20] George Dickie, “The Myth of the Aesthetic Attitude”, p. 376.

要的与文学欣赏有关的非审美模式，“用非审美的模式来处理一首诗歌，可以是将它处理成历史、社会批判、作者神经官能症的诊断证据，还可以以无数其他方式来非审美地处理一首诗。”<sup>[21]</sup> 维瓦斯将非审美地处理文学作品称之为“及物”（transitive）阅读，将审美地处理文学作品称之为“不及物”（intransitive）阅读。比如，将一首诗歌作为获取白日梦的跳板、作为诊断作者神经官能症的证据、作为历史索引、作为社会批判，诸如此类的阅读都是及物阅读。在迪基看来，维瓦斯所列举的这些及物阅读的方式，其实是各种将读者的注意力从作品中转移出去的方式，而不是及物地关注作品的方式。维瓦斯所说的“及物”与“不及物”的区别，就是斯托尼茨所说的“有利害”与“无利害”的区别。迪基通过分析有关音乐、绘画、戏剧和文学等艺术形式的欣赏经验之后，再次确认：“‘无利害性’或‘不及物性’不能被适当地用来指称一种特殊的关注。‘无利害性’是一个用来说明具有某种动机的行为的术语。因此，我们说（调查团的）无偏颇的审查，（法官和陪审团的）无偏颇的裁决，如此等等。<sup>[22]</sup> 当然，我们可以带有不同动机去关注一个对象，但关注本身并不会因为其动机是那种激发有偏颇行为的动机或无偏颇行为的动机（如同调查和裁决有可能出现的情况那样）而变成有偏颇的或无偏颇的，尽管关注可以有密切和不太密切的区别。”<sup>[23]</sup>

总之，通过行为与动机的分离，迪基对 18 世纪以来在美学领域中占主导地位的审美态度理论进行了透彻的批判。如果不管带有什么动机去关注一个对象，其关注过程和关注结果都是一样，那么审美态度与非审美态度之间的区别，审美经验与非审美经验之间的区别就失去了

[21] Eliseo Vivas, "Contextualism Reconsidered," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 18 (1959), pp. 224-225.

[22] 根据上下文，将这里的“无利害的”（disinterested）译为“无偏颇的”。

[23] George Dickie, "The Myth of the Aesthetic Attitude", p. 378.

意义。在迪基看来,根本就不存在那种被某些美学家神秘化了的审美态度和审美经验,现代美学中的审美态度理论是一个经不起检验的神话。

在1965年发表的一篇题为“比尔兹利的审美经验魅影”的文章中,迪基集中批判了审美经验的因果理论。在迪基看来,这种理论的代表有贝尔(Clive Bell)、理查兹(I. R. Richards)和比尔兹利。为了让自己的批判更为集中,正如文章的标题所显示的那样,迪基这次选择的批判的靶子是他同时代的美学家比尔兹利。

迪基将比尔兹利在其鸿篇巨制《美学:批评哲学中的问题》中关于审美经验的论述总结为三个方面:(1)审美经验是对对象的集中关注;(2)审美经验具有相当程度的强度或密度(intensity);(3)审美经验具有统一性(unity),是一种连贯的(coherent)和完成的(complete)经验。<sup>[24]</sup> 比尔兹利对审美经验的第一个方面的描述,可以归结到审美经验的态度理论中去,迪基在《审美态度的神话》一文中,已经对它做出了批判;对于第二个方面的论述,即审美经验的强度或密度问题,迪基也存而不论;迪基集中批判的是比尔兹利关于审美经验的第三个方面的论述,即审美经验是一种连贯的和完成的统一经验。

迪基通过对比尔兹利的文本的仔细分析,发现比尔兹利所谓具有连贯性、完成性、统一性的东西,可以区分为两个方面:一方面是具有统一性的审美对象,另一方面是由具有统一性的审美对象引起的具有统一性的审美经验。<sup>[25]</sup> 迪基认为,诸如连贯性、完成性、统一性之类的术

[24] 比尔兹利的论述,见 Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (New York: Barcourt Brace, 1958), pp. 527-528。迪基的总结,见 George Dickie, "Beardsley's Phantom Aesthetic Experience", *Journal of Philosophy*, vol. 62 (1965), p. 130。

[25] George Dickie, "Beardsley's Phantom Aesthetic Experience", *Journal of Philosophy*, vol. 62 (1965), p. 130。

语,只能用于审美对象,而不能用于审美经验。比尔兹利将用于审美对象的术语误用于审美经验,将审美对象的特征误作为审美经验的特征。让我们来看看迪基是如何具体展开批判的。

关于具有连贯性的经验,比尔兹利是这样论述的:“一事物引起另一事物,具有发展的连续性,没有间断或死角,具有一种全然自动的引导发生的样式,能量有序地累积至顶点,所有这些特征都达到了非同寻常的程度”,<sup>[26]</sup>如果一种经验具备这种特征,就是一种连贯的经验。迪基认为,比尔兹利这里提到的所有东西,“都只是一种感知特征(比尔兹利称作‘在经验中明白的客观呈现’),而不是感知特征的结果。”<sup>[27]</sup>换句话说,实际上,比尔兹利在这里描述的是在经验中呈现的具有连贯性的事物,而不是具有连贯性的经验本身。

另外,迪基指出,如果我们要谈论连贯的经验,那一定是在与某种非连贯的或令人迷惑的经验进行对照。当比尔兹利说好的(连贯的)艺术作品引起连贯的经验的时候,这必然意味着不好的(不连贯的)艺术作品引起不连贯的经验。迪基认为,根本不可能出现这种现象。“一件不连贯的艺术作品可能会引起我们的困惑(*bewilderment*),但我们不能说困惑是一种不连贯(*incoherence*)。我们的意识必须是连贯的,才能对混乱的艺术作品感到困惑。”<sup>[28]</sup>

在论述具有完成性的经验时,比尔兹利讨论到了经验本身:“我们感到由经验中某些因素引起的刺激和期待得到了经验中另外的因素的平衡或消解,从而达到并享受某种程度的均衡或终结。”<sup>[29]</sup>显然,这里所说的刺激和期待,平衡或终结,都是指经验本身,而不是指引起经验

[26] Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, p. 528.

[27] George Dickie, “Beardsley’s Phantom Aesthetic Experience”, p. 131.

[28] *Ibid.*, p. 133.

[29] Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, p. 528.

的对象。但是,在迪基看来,比尔兹利关于经验本身的这些特征的论述,也是有问题的。

在论述平衡的时候,比尔兹利给出了三个论证:(1)引用理查兹的著名观点:悲剧产生一种怜悯和恐惧的平衡。(2)在诸如“尽管我知道你在说谎我仍然相信你”的诗句中所体现的“那种‘反讽的’复杂态度”。(3)有时候通过绘画或音乐解决的张力所获得的神秘的稳定性和正确性。<sup>[30]</sup> 迪基对比尔兹利这里的三个论证逐个进行了反驳。

首先,迪基认为,理查兹所说的悲剧产生怜悯和恐惧的平衡根本就不存在。理查兹认为,像诸如怜悯之类的东西,会引起采取行动的冲动。比如,舞台上的李尔王引起观众的怜悯,这时需要另一种相反的冲动或势力如恐惧来中和或抵消这种怜悯,否则观众就会产生设法帮助李尔的冲动。李尔王的遭遇同时引起怜悯和恐惧,这两种冲动或势力相互抵消,从而让观众得以安心地待在座位上欣赏。迪基认为,“(1)悲剧根本就不引起这种怜悯和恐惧的平衡;(2)在理论上也没有这种平衡的需要,观众是因为其他的原因待在座位上欣赏。”<sup>[31]</sup>

其次,就“尽管我知道你在说谎我仍然相信你”这个句子引起的“那种‘反讽的’复杂态度”来说,迪基承认,我们乍一读到这个句子的时候会因为暂时的不理解而产生困惑,随后困惑会随着我们理解这个句子而得到消除。但迪基认为,我们不能将困惑的出现当作冲动的产生,将困惑的消除当作冲动的平息,因为如果这样做的话,就是错误地将“行动”(behavior)概念运用到了“理解”(comprehension)之上。我们对那个句子的解读由困惑到明白,这是理解上的事情,而不是不同势力的平衡问题。

[30] Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, p. 552.

[31] George Dickie, “Beardsley’s Phantom Aesthetic Experience”, p. 131.

再次,关于通过绘画获得稳定性的问题,其中所引起的冲动以及冲动的平复也是很不清楚的。我们可以说画面的不同因素因为相互平衡而形成一种稳定性,但并不能因此就说我们对这幅绘画的欣赏经验是平衡的或稳定的。在通常情况下,只有当我们的心烦意乱或焦躁不安得到平息之后才会感到平衡或稳定,否则我们就既不会感到稳定,也不会感到不稳定。在某些情况下,欣赏绘画作品可以让某人感到稳定,因为这可以让他暂时摆脱某些令其烦恼的事情,但这并不是审美经验的常态,而且与美学理论无关,因为如果欣赏绘画就是为了摆脱烦恼或焦虑的话,它跟抽烟喝酒就没有多大的区别,因为后者同样可以让人暂时从烦恼中摆脱出来。迪基指出,比尔兹利这里实际上是将绘画本身的特征,转移到了对绘画的经验之上。

将这三种情况综合起来考虑,我们几乎看不到艺术作品引起行动冲动的情况,即使有些艺术作品引起我们采取行动的冲动,这种冲动也不是因为该作品引起了另一个相反的冲动而得到平息,而是因为欣赏者意识到自己在欣赏而不是在实际情形之中而得到了控制。

在论述平衡和完成的时候,比尔兹利还涉及另一种情况,即欣赏者的期待(expectation)和期待的实现(fulfillment)问题。也就是说,我们平衡感的获得,源于艺术作品引起的期待和期待的解决。迪基指出,的确艺术作品能够引起欣赏者的期待,我们可以将期待视为艺术作品在欣赏经验上造成的结果,但不能将期待的实现也视为一种这样的结果。当欣赏者看到(读到或听到)作品的某个部分(通常是结束的部分)而实现作品此前引起的期待的时候,这时他会“看到”作品的统一整体,并且会因为“达到终点”而感到满足,但我们并不能因此说欣赏者的经验获得了平衡或完成,我们可以说作品有部分和完成的区别,与此对应的欣赏者的经验只有期待和满足,而不能说经验是统一的、平衡的、完成的。

总之,迪基通过分析试图让我们确信,比尔兹利用来描述审美经验的一系列术语,如连贯、完成、平衡、统一等等,只适用于描述引起审美经验的审美对象即艺术作品。“我们很容易知道对统一性的经验,但很难弄明白经验的统一性。”<sup>[32]</sup> 审美经验的因果理论认为,具有统一性、完成性、平衡性、连贯性的艺术作品,一定引起具有同样特征的审美经验;迪基认为这是这种理论给美学造成的最大幻觉。美学要摆脱这种幻觉的困扰,就不要再去做研究审美经验,而应该去研究艺术作品。迪基对审美经验理论的批判是划时代性的,他推动了英美美学由关注审美经验的实用主义美学向关注艺术作品的分析美学的转向。

## 二、比尔兹利对迪基的回应

迪基的批判对审美经验理论造成了致命的打击,很长时间都没有人能很好地回应迪基对审美经验的态度理论的批判。在迪基的《比尔兹利的审美经验魅影》发表三年之后,比尔兹利在1968年美国美学学会年会的会长讲演中,发表了题为“收复审美经验”的论文,<sup>[33]</sup>对迪基的批判做出正面的回应。

对于迪基指责比尔兹利关于连贯性的论述事实上只涉及具有连贯性的事物而不涉及具有连贯性的经验,比尔兹利认为他的论述不仅适用于现象上的对象领域,而且适用于经验本身。“比如说,一种情感,可以在一段时间里有强度上的变化,可以逐渐变化或突然变化;或者可能被相反的情感或不相关的情感所打断;可能以一种任意的形式起伏,受到现象上的对象领域的控制,或者刚开始是许多情感中的一种情感,

[32] George Dickie, “Beardsley’s Phantom Aesthetic Experience”, p. 136.

[33] Monroe C. Beardsley, “Aesthetic Experience Regained,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 28 (1969), pp. 3-11.



然后慢慢伸展到整个意识领域。对我来说,连续(continuity)和不连续(discontinuity)可以相当明显地应用于这种情感序列。连续性既导致感受的连贯性,也导致对象的连贯性。”<sup>[34]</sup>为了证明经验可以具有这些特征,比尔兹利引用了当时很有影响力的心理学家马斯洛(Abraham H. Maslow)的说法:

处于高峰经验(peak-experience)中的人,比其他时候感到更加整合成一体(统一的、整体的、全部的一片)。

他现在感到完全摆脱了阻碍、禁锢、拘谨、恐惧、疑虑、支配、限制、自我批评、紧急刹车……这既是一种主观现象又是一种客观现象,而且可以从这两个方面作进一步的描述。<sup>[35]</sup>

比尔兹利据此认为,就像在高峰经验中的情形一样,人在审美经验中也能感到一种高度的“整合成一体”(integration),这就是他所说的连贯性(coherence)。尽管对这种现象不太容易做出清楚的描述,但人们可以拥有这种经验却是毋庸置疑的事实。在这种经验中,我们的各种感受紧密相关,好像它们是相互归属的一样。<sup>[36]</sup>

如上所述,迪基对完成性、平衡性、统一性的批判,是从两个角度进行的。首先,迪基认为,比尔兹利所说的不同势力或冲突互相抵消达成平衡,这种现象在事实上并不存在,在理论上也不需要。对此,比尔兹利没有给出回应。其次,迪基认为,比尔兹利所说的期待和期待的满足所造成的完成性或统一性是不成立的,因为我们只是看见了作品的完成或统一,我们的经验本身并不会因此而成为完成的或统一的,只能说

[34] Monroe C. Beardsley, "Aesthetic Experience Regained", p. 7.

[35] Abraham H. Maslow, *Toward a Psychology of Being* (Princeton, New Jersey: Van Nostrand, 1962), p. 98.

[36] Monroe C. Beardsley, "Aesthetic Experience Regained", p. 7.

我们的经验是满足的。对此,比尔兹利根据格式塔心理学和马斯洛的人本主义心理学进行了反驳。迪基认为,我们只有比如说在音乐结束的时候才能经验到音乐的完整性,这种完整性给我们一种满足感觉,这种满足感也是在最后一刻才获得的,因此我们很难说听音乐的经验每个时刻都是一种完成的或统一的经验。比尔兹利认为,当我们在最后一刻经验到音乐的完成性的时候,这种经验会回过头去重新组织先前发生的经验,从而将整个经验重新组织成为一种完成的或统一的经验整体。在此,比尔兹利再次引用了马斯洛:

所有高峰经验,都可以被有效地理解为利维(David M. Levy)意义上的行为的完成,或者理解为格式塔心理学家的闭合,或者根据赖希(Reich)的完全兴奋类型的典型来理解,或者理解为彻底释放、净化、顶峰、高潮、圆成、清空、结束。<sup>[37]</sup>

总之,比尔兹利根据当时流行的心理学对迪基的批评进行了回应。根据格式塔心理学和马斯洛心理学,我们完全可以将诸如连贯、完成、统一、平衡等术语运用到我们的经验本身上去。

比尔兹利认为,我们在日常生活中会采取不同的观点或眼光来看待事物,这是无需证明的事实。比如,就建筑来说,比尔兹利引用沃顿的(Sir Henry Wotton)说法,“好的建筑具有三个条件:有用、坚固、令人愉快。”<sup>[38]</sup>这里的有用跟实践有关、坚固跟工程有关、令人愉快跟审美有关。当我们说某个建筑令人愉快的时候,我们就是在用“审美观点”(the aesthetic point of view)看待这座建筑。那么究竟什么是“审美观点”呢?比尔兹利给出了一个公式化的定义:“采取审美观点看待 X,

[37] Abraham H. Maslow, *Toward a Psychology of Being*, p. 101.

[38] 转引自 Monroe C. Beardsley, “The Aesthetic Point of View”, in John W. Bender and H. Gene Blocker eds., *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, p. 385.

就是对 X 具有的无论怎样的审美价值感兴趣。”<sup>[39]</sup> 要理解这个定义，就需要知道什么是“审美价值”(aesthetic value)。对于审美价值，比尔兹利给出了一个这样的公式化的定义：“一个对象的审美价值，就是这个对象具有的能够提供审美满意的价值。”<sup>[40]</sup> 比尔兹利承认，这里用“审美满意”(aesthetic gratification)来取代“审美经验”(aesthetic experience)，是为了避免迪基等人的批判。但是，事实上审美满意也并不是一个完全明了的概念，它本身也需要进一步的定义。于是，比尔兹利对审美满意也给出了一个公式化的定义：“当满意主要是由对一个复合整体的形式统一和/或区域特性的关注而获得的时候，当它的量度是形式统一的程度和/或区域特性的强度的函数时，这种满意就是审美的。”<sup>[41]</sup>

我们可以将比尔兹利这一系列公式化的表达联系起来，从中领会他对审美经验的全面的理论表述。我们会采取审美观点来观看事物，这一点对于比尔兹利来说是事实，是无需论证的。所有的审美经验的态度理论，都将这一点视为事实。在这种意义上，我们说比尔兹利的审美经验理论与布洛等人的审美态度理论没有本质上的区别。正是这个审美经验理论当作事实来接受的前提，遭到了迪基的批判。迪基认为，根本就不存在这种审美态度或审美观点，无论人们采取所谓的审美态度或审美观点还是非审美态度或非审美观点来观看事物，所得到的结果都是一样的。在迪基看来，审美态度理论当作非审美关注的东西，其实不是非审美关注，而是非关注。在迪基等人的批判的推动下，比尔兹利将传统的审美经验理论向前推进了一步，即强调审美关注是对审美价值的关注，同时强调审美满意是通过形式

---

[39] Monroe C. Beardsley, "The Aesthetic Point of View", p. 386.

[40] Ibid., p. 387.

[41] Ibid., p. 388.

特性的关注而获得的。这样,比尔兹利的审美经验理论就从心理学和现象学的立场向认识论的立场转变了。如果审美经验就是对对象的某些形式特征的关注或认识的话,欣赏者究竟处于怎样的经验状态其实并不重要,就像我们做数学演算一样,我们的心理状态对演算进程和结果不产生什么影响。这种转向,实际上就在宣布审美经验理论让位给了艺术特性理论。主体的审美经验不再成为美学的研究主题,美学研究的主题成为审美特性(aesthetic properties)、艺术特性(artistic properties)以及其他与审美对象和艺术作品有关的特征。

### 三、古德曼和丹托的审美经验理论

虽然古德曼没有直接介入迪基和比尔兹利之间的争论,但对迪基和比尔兹利双方的观点做出了有力的回应。与迪基不同,古德曼认为,可以将审美经验与非审美经验区别开来,因为审美经验有一些明显的征候(symptoms)。与比尔兹利不同,古德曼所说的审美经验既不是因为它具有无利害的态度,也不是因为它是某种特殊的情感如愉快(pleasure)、满足(satisfaction)或一般的情感(emotion-in-general),而是一种特殊的理解方式或符号表达(symbolization)方式。古德曼对几乎所有的审美经验理论进行了批判,在这个方面他与迪基可以结成盟友;但是古德曼并不像迪基那样,对审美经验持怀疑主义甚至虚无主义的看法,彻底否认审美经验的存在,而是提出一种新的审美经验理论,并且无视迪基批判比尔兹利将某些用于艺术作品的概念误用于审美经验。

古德曼没有给审美经验下一个公式化的定义,但给出了审美经验的一些征候,如句法密度(syntactic density)、语义密度(semantic densi-

ty)、句法充盈 (syntactic repleteness) 以及例示 (exemplification)。<sup>[42]</sup> 古德曼不认为这是关于审美经验的定义, 因为单独来看, 这四个征候中的任何一个征候, 都既不是审美经验的充分条件, 也不是审美经验的必要条件, “如果一种经验具有所有这些属性以及至少具有其中一种属性, 那么这种经验就是审美经验。”<sup>[43]</sup>

如果从迪基的角度来看, 古德曼的这种征候说的最大问题, 不是是否能够界定审美经验, 而是是否适合于用来界定审美经验, 因为与其说它们是审美经验的征候, 不如说它们是艺术作品的征候, 就像迪基在比尔兹利的审美经验理论中所发现的魅影那样。的确, 古德曼不加区分地将这些特征视为审美经验和艺术作品的征候, 在后来发表的《何时是艺术?》一文中, 古德曼列举了艺术作品的五个征候:

(1) 句法密度, 其中在某些方面的最细微差别构成了符号间的差异——比如, 一支没有刻度的水银温度计同一个电子读数仪器的对比; (2) 语义密度, 其中符号是由以某些方面的最细微差别区别开来的事物所规定的 (不仅仍可以以那支没有刻度的温度计为例, 而且可以以日常英语为例, 尽管这种英语并不具有句法上的密度); (3) 相对的充盈, 其中比较而言, 一个符号的许多方面都有意义——比如, 由北斋 (Hokusai) 所作的工笔山水画 (图 10), 其中形状、线条和厚度等等每个方面的特征都有价值, 这与股市日均线图上的也许完全相同的条线形成对照, 那里线条的全部意义就是在底部之上的线条的高度; (4) 例示, 其中一个符号, 无论其是否有所指谓, 都会因为作为它在字面上或在隐喻意义上所具有的特

[42] Nelson Goodman, *Languages of Art* (Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing, 1976), pp. 252-253.

[43] *Ibid.*, p. 254.

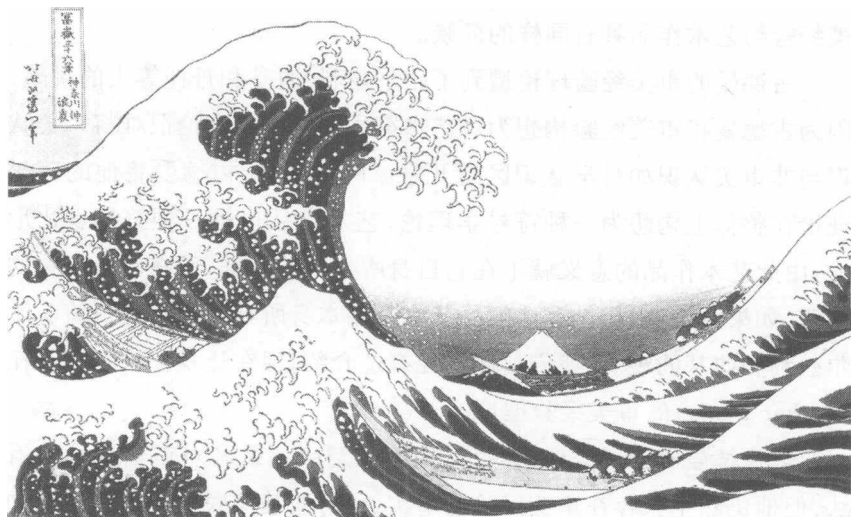


图 10 葛饰北斋：《富岳三十六景：神奈川冲浪里》

性的例子而具有符号的作用；最后(5)多重的和复杂的涵义，其中一个符号起几个整合的和相互作用的意指功能，某些是直接的，某些是通过其他符号中介的。<sup>[44]</sup>

由此可以看出，古德曼所谓的审美经验跟艺术作品没有多大区别，审美经验就是对艺术作品的认识。我们说古德曼支持了审美经验理论，因为他发现只有在某种特殊的条件下，也就是说，只有在审美经验中，某物才出现艺术的征候，因此不应该问“什么是艺术？”而应该问“何时是艺术？”但是，古德曼所说的审美经验跟比尔兹利所说的审美经验完全不同，在比尔兹利那里，审美经验是审美对象如艺术作品引起的某种心

[44] Nelson Goodman, “When Is Art?” in Thomas E. Wartenberg, *The Nature of Art: An Anthology* (Beijing: Peking University Press, 2002), p. 207.

理状态和过程,而在古德曼这里,审美经验就是对艺术作品的认识,审美经验与艺术作品具有同样的征候。

古德曼的审美经验理论遭到了比尔兹利、迪基和丹托等人的挑战,因为古德曼将审美经验构想为对艺术符号的解码的理论很难将审美认识与非审美认识如科学认识区别开来。同时,由于古德曼将他的美学理论在整体上构想为一种符号学理论,艺术作品也是一种符号表达形式,由此艺术作品的意义就不在它自身所具有的特征,而在它所指称的东西,如果真是这样,就无法解释艺术作品本身所具有的审美价值。比尔兹利和迪基的观点,我们前面已经有过介绍,现在让我们来看看丹托(Arthur Danto)的审美经验理论。

与古德曼的情况类似,尽管丹托不同意比尔兹利对审美经验的看法,但他仍然主张存在审美经验的事实,反对迪基彻底否认审美经验的主张。

丹托不太常用审美经验,而喜欢用“审美响应”(aesthetic response)。丹托反对心理学和现象学关于审美经验的看法,这种看法将审美经验视为一种神秘的直觉,因为这种审美经验理论无法解释令丹托着迷的艺术问题:两个完全一样的东西,其中一个是艺术作品,一个不是艺术作品。单凭感观,我们无法识别二者之间的区别,但我们对它们的审美响应是非常不同,这里的不同就不是来源于我们对它们的感知,而是来源于我们对它们的不同概念和信仰,来源于我们知道它们一个是艺术作品一个不是艺术作品。丹托说:

我们有理由这样认为,如果我们对一个对象的审美响应是纯粹的直观感知(Anschauung),如果我们对对象 x 的直观感知是 A,如果对象 x 与对象 y 在所有的外部细节上都难以识别出差异,那么我们对对象 y 的直观感知就不应该有什么特别的不同:因为如果在这两种情况中与感观相遇的东西是一致的话,我们感知的内

容就应该非常一致。由于我们有可能去想象一种这样的情形：一件艺术作品与一件纯粹的物品在所有可观察的方面都高度一致，如果我们在知道其中之一是艺术作品的情况下对它们的审美响应有所不同，那么我们就有理由得出结论说，这里在响应上的不同一部分地是一种知识(knowledge)的不同，因此审美响应不能总是一种纯粹的直观感知。准确地说，审美响应应该部分地是我们依照它来感知对象的概念(conception)的作用，部分的是我们适合于如此构想的对象的信仰的作用。<sup>[45]</sup>

与迪基强调我们不能对艺术作品有审美经验不同，丹托主张我们仍然可以有对艺术作品的审美响应，艺术作品的某些特征只向我们的审美经验显现，只对我们的审美经验有意义。丹托说：“我的观点是，一件艺术作品具有许多性质，实际上是许多不同种类的性质，而不只是属于在物质上难以识别的而自身又不是艺术作品的对象的性质。某些性质完全可以是在审美上的性质，或者说我们可以从审美上来经验的性质，我们可以发现它们是‘值得的和有价值的’性质。”<sup>[46]</sup>

但丹托所说的审美响应与比尔兹利所说的审美经验非常不同。比尔兹利所说的审美经验是对艺术作品的形式特征的直观感知，丹托所说的审美响应不是一种感知而是一种智力活动。就将审美经验视为智力活动而不是纯粹的感知来说，丹托有别于比尔兹利而类似于古德曼。与古德曼将审美经验视为对艺术符号的解码不同，丹托将审美经验视为在艺术界中确定艺术作品的位置，即将艺术作品放到艺术理论、艺术批评和艺术史组成的“理论氛围”(atmosphere of theory)中去欣赏，审美

---

[45] Arthur Danto, "Aesthetic Responses and Works of Art," in John W. Bender and H. Gene Blocker eds., *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, pp. 412-413.

[46] Arthur Danto, "Aesthetic Responses and Works of Art", p. 415.



响应不是感知艺术作品的形式特征,而是解读艺术作品所关涉的无法用感观识别的理论内容(aboutness)。

丹托的审美响应与比尔兹利的审美经验之间还有个重要的区别:比尔兹利将审美经验视为艺术定义的一个重要条件,即所谓艺术作品就是能够引起审美经验的人工制品;丹托则认为识别艺术作品是获得审美经验的条件,即首先要知道某物是艺术作品,才能获得关于该物的审美经验。“为了从审美上对那些性质做出响应,我们必须首先知道该对象是艺术作品,因此什么是艺术作品与什么不是艺术作品之间的区别,就有可能要先于对这种身份区别的响应之间的区别。……因此我们不能为了获得艺术的定义去求助于审美考虑,因为我们需要艺术定义去识别对艺术作品的适当的审美响应,这些艺术作品被认为是与纯粹的真实事物相对的。”〔47〕

具有讽刺意味的是,尽管丹托、古德曼等人极力反对审美态度理论,其实在我看来他们都可以归结到审美态度理论的大的范围之中,他们之间的区别是在对什么是审美态度的问题上看法不同。比尔兹利的审美态度是一种心理学或现象学的态度,即不对对象的存在下判断,不对对象起功利欲望,只有采取这种态度才能获得审美经验。古德曼的审美态度是一种符号学的态度,即要求对对象采取适当的符号学态度,也就是说将对象视为某种特殊符号表达形式即例示,就像古德曼所说的那样,同样一根线条如果被视为股市的日均线就是一种再现(representation)的符号表达方式,因而不具备充盈的句法密度和语义密度,无法引起我们充盈的审美经验,如果将它视为葛饰北斋绘画中的一根线条,它就是一种例示(exemplification)的符号表达方式,因而具有充盈的句法密度和语义密度,能够引起我们充盈的审美经验。这里的区

---

〔47〕 Arthur Danto, “Aesthetic Responses and Works of Art”, p. 415.

别,并不是对象本身如线的区别,而是观看方式、观点或态度的区别。同样的情况也出现在丹托那里,丹托的审美态度既不是心理学的也不是符号学的,我们可以适当地称之为艺术学的。一个对象是否引起我们的审美响应,关键看它是否是艺术作品,我们是否用艺术的眼光去看它,是否将它放入由艺术理论、艺术批评和艺术历史所构成的艺术界之中。甚至,我们可以将迪基的美学理论也归结到审美态度理论之中,尽管他坚决反对审美态度理论。需要指出的是,迪基的“审美态度”既不是心理学的,也不是符号学的,还不是艺术学的,而是社会学的。

#### 四、实用主义与分析美学之争

如同我们上述揭示的不同态度那样,20世纪不同的审美经验理论之间争论背后实际上蕴涵着不同学科之间的立场差异。比尔兹利与迪基之间的争论,实际上是现象学、心理学与分析哲学之间的争论,古德曼引进了符号学的立场,丹托引进了艺术学的立场,迪基后来又引进了社会学的立场。今天这场争论还没有结束,主要在分析哲学与实用主义之间展开,代表人物有卡罗尔(Noël Carroll)和舒斯特曼(Richard Shusterman)。

尽管卡罗尔采取了兼容并包的立场,但他以分析哲学为主导的立场始终没有改变。为了澄清审美经验概念,卡罗尔将历史上出现的审美经验理论区分为三种,即情感导向(affect-oriented)理论、价值论导向(axiologically oriented)理论和内容导向(content-oriented)理论。需要注意的是,这种区分并不意味着一个美学家只能采取一种探讨方式;事实上,许多美学家在探讨审美经验的时候都不同程度地运用了这三种探讨方式。比如贝尔的有意味的形式理论就同时具有这三个方面的特征:首先它具有情感导向的特征,因为审美经验被视为一种超越平常生

活的情感体验；其次，它具有内容导向的特征，因为审美经验被认为是对有意味的形式的经验；第三，它又具有价值论导向的特征，因为贝尔认为具有审美经验本身就是一件有自足价值的事情。<sup>[48]</sup>

根据卡罗尔的划分，情感导向的审美经验理论，“试图将一种经验上的可感受性质孤立出来作为审美经验的标志或必要条件。……一个并不清楚的明确候选者就是愉快 (pleasure) 或者快乐 (delight) 或者享受 (enjoyment)。这种观点的一种确立方式可以说是这样的：只有当某物是令人愉快的时候它才是审美经验。”<sup>[49]</sup>比如，阿奎那 (T. Aquinas) 的静观愉快理论、哈奇森和康德的无利害愉快理论、叔本华 (A. Schopenhauer) 的解除意志努力的审美释放理论、贝尔的超越日常生活的审美情感理论、布洛的超越功利考虑的审美距离理论、比尔兹利的超越平凡生活的审美自由理论以及杜威审美经验作为完满经验的理论等等，都属于情感导向的理论范围。

在卡罗尔看来，这种情感导向的审美经验理论既过于狭隘又过于宽泛。说它过于狭隘，是因为许多审美经验很难称得上是愉快。这不仅表现在诸如悲剧之类的艺术形式通常会让人感到悲伤或惆怅，而且表现在一些不成功的艺术作品往往会让人感到难受或沮丧。卡罗尔通过考察几种具有广泛影响的情感导向的审美经验理论指出：“审美经验不必具有独特的经验上的可感受性质，藉此与其他种类的经验区别开来。如果具有这种性质，那也是由于证明重担的压力而迫使情感导向的理论家们制造出来的，尽管在审美经验对象的多样性以及它们被设定引起的反应的广泛差异性的情况下，这种性质似乎是不太可能有的。如果根据一种与众不同的情感性质来确定审美经验是不可能的，

---

[48] Noël Carroll, "Aesthetic Experience Revisited", *The British Journal of Aesthetics*, vol. 42 (2002), pp. 147-148.

[49] Ibid.

那么审美经验就必须要么根据它们与众不同的内容来确定,要么根据它们所包含的与众不同的价值来确定。”<sup>[50]</sup>

与情感导向理论将审美经验定义为某种诸如愉快之类的特定情感经验不同,价值论导向理论倾向于将审美经验定义为一种具有内在价值的或者以自身为目的的经验。这也就是说,“只有当某种东西被出于自身的缘故地评价或被内在地评价的时候,这种经验才是审美经验。”<sup>[51]</sup>某些情感导向的理论在某种程度上也可以归结为价值论导向的理论,比如,如果“无利害性”概念不是专门用在无利害的快感上,而是指一种摆脱所有主观偏见只就事物本身进行评价的时候,它就进入了价值论导向的审美经验理论领域。

显然,价值论导向的审美经验理论在某种程度上能够克服情感导向理论的某些缺陷。比如,情感导向的审美理论通常将审美经验等同于某种特定的情感如快感,这就很容易招致经验上的反证的驳斥,因为有时候一些不愉快的情感显然属于审美经验的范围。价值论导向的审美经验理论就能够很好地避免这方面的缺陷。因为按照价值论导向的审美经验理论,任何性质的情感都可以是审美经验的情感,只要它不是指向外在目的而是根据自身来估价的。再如,情感导向的审美理论通常有形式主义的倾向,因为只有纯粹形式可以引起那种无利害的快感。这也很容易招致经验上的反驳,因为有时候审美经验明显与政治、道德、宗教等内容相关。价值论导向的审美经验理论也能够很好地避免这种形式主义的缺陷。因为按照价值论导向的审美理论,对任何东西的经验都可以是审美经验,只要这些东西是以自身为目的的。

虽然价值论导向的审美经验理论能够弥补情感导向的审美经验理

---

[50] Noël Carroll, “Aesthetic Experience Revisted”, *The British Journal of Aesthetics*, vol. 42 (2002), p. 153.

[51] *Ibid.*, pp. 147-148.

论的诸多不足,但是它也引起了新的问题,因为它对审美经验的界定显然过于宽泛,以至于它事实上并没有给出关于审美经验特性的任何具有实际内容的说明。正如卡罗尔指出的那样,这种价值导向的审美经验理论“也有它的短处,因为它将审美经验拓展得过宽,远远超出了传统标准所允许的范围。”〔52〕

卡罗尔自己赞同内容导向的审美经验理论。所谓内容导向的审美经验理论不是主张审美经验具有某种特定的经验上的性质或情感基调,而是指经验对象具有某种特定的性质。内容导向的审美经验理论的优越性体现在“所有审美经验都共有的东西是内容而不是情感或价值”。〔53〕

现在的问题是,审美经验的内容究竟由什么东西构成呢?在卡罗尔看来,它主要由对象构成的,由艺术作品的形式和表现特性构成的。“如果就艺术而言,最通常提到的候选者就是艺术作品的形式和它的审美特性,表现特性构成后者的一个非常大的而又显著的亚类。作品的形式与审美特性和表现特性也以各种不同的方式交互作用。有时候形式引起审美特性,如统一;但另一些时候表现性质的连续、演进或并置也能构成艺术作品的形式。形式、审美特性和表现特性以及它们之间的交互作用,就是最通常被指认出来的审美经验的对象,而且关于它们很少有争议。因此,我们可以假定,如果注意和理解是指向艺术作品的形式,或者指向它的表现特性或审美特性,或者指向这些特征之间的交互作用,那么这种经验就是审美经验。”〔54〕

需要指出的是,尽管卡罗尔将形式列为审美经验的重要内容,但这并不意味着他赞同形式主义者的主张。卡罗尔说,在形式主义者那里

---

〔52〕 Noel Carroll, “Aesthetic Experience Revisted”, *The British Journal of Aesthetics*, vol. 42 (2002), p. 163.

〔53〕 *Ibid.*, pp. 147-148.

〔54〕 *Ibid.*, p. 164.

“通常被逼迫用形式去解决分界问题，比如企图用有意味的形式来定义艺术，在那里形式是一种给予审美经验的东西。然而，我这里对形式的祈求对于分界问题是中立的。对一件艺术作品的形式的注意和理解，是具有审美经验的充分条件，但是，在我看来，具有审美经验不是任何一种有关艺术身份的条件。而且，任何人，只要他反对对形式的注意是具有审美经验的必要条件这个假设，就都不会反对我，因为我只是说它仅仅是一整套可供选择的充分条件中的一个。”<sup>[55]</sup> 这种区别的实质在于，属于情感导向的形式主义理论将对艺术形式的无利害的快感当作决定艺术作品身份的惟一条件，而属于内容导向的卡罗尔等人的理论则将对形式的关注和理解当作唤起审美经验的众多充分条件中的一个条件。

如果说这种内容导向的审美经验理论能够解释对艺术作品的审美经验，能够说它也能够解释对自然的审美经验吗？因为自然明显缺乏像艺术作品那样的形式。不过，在卡尔松（A. Carlson）看来，如果我们采用一种所谓的“自然环境模式”来欣赏自然，也会发现它具有像艺术作品一样的形式，关于自然的博物学上的知识能够为我们提供那些与艺术形式类似的自然形式。由此，对艺术形式的关注引起的审美经验可以类似于采用自然环境模式来欣赏自然时所获得的审美经验。<sup>[56]</sup> 卡罗尔同样认为这种内容导向的审美经验理论可以从艺术欣赏领域推广到自然欣赏领域。他说：“就自然经常以让我们的感觉和想象参与其中的方式从情感上打动我们或引起我们的激情，因而我们赋予它审美特性和表现特性来说，对艺术作品的审美特性和表现特性的关注，与对

---

[55] Noël Carroll, “Aesthetic Experience Revisted”, *The British Journal of Aesthetics*, vol. 42 (2002), pp. 147-148.

[56] Allen Carlson, *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture* (New York: Routledge, 2000), Part 1.

自然的审美经验具有相似性。因此,如果对涉及艺术作品的审美经验的充分说明必须要有某种与涉及自然的审美经验的关联的话,那么就对艺术作品的形式特性和表现特性的关注与对自然的审美经验具有很强的类似性来说,内容导向的方法可以满足这种必然要求。”<sup>[57]</sup>

总之,在对审美经验的情感导向的研究方法和价值论导向的研究方法做了深入的批判分析之后,卡罗尔主张最恰当的审美经验的研究方法是内容导向的方法:

对艺术的审美经验的最显著的理论是情感导向的探究、价值论的探究、内容导向的探究,以及它们之间的结合。由于审美经验无须由任何与众不同的经验上的可感受性质来标明……,因此情感导向的探究就显得没有什么前途。价值论的探究,尤其是就它诉诸对审美经验的内在价值的认可来说,似乎也不能令人满意,因为似乎可能有对事物感觉外观的审美经验,比如对于一架棱角分明的梯子的审美经验,一个人既不需要肯定地评价它,也不需要否定地评价它,既不需要将它作为工具来评价,也不需要以其自身为目的来评价它。这就让我们将对审美经验的内容导向的探究当作未来审美经验研究的最有希望的方法了。<sup>[58]</sup>

很明显,当卡罗尔用对诸如形式、审美特性和表现特性以及它们之间的交互作用之类的东西的研究取代传统的关于审美经验的心理学研究时,他已经越出了审美经验的研究领域,而进入了审美对象或艺术作品的审美特性的研究领域。

如上所述,卡罗尔的内容导向的审美经验理论必然导致审美经验的

---

[57] Noël Carroll, "Aesthetic Experience Revisited", *The British Journal of Aesthetics*, vol. 42 (2002), p. 167.

[58] *Ibid.*, p. 167.

萎缩。正如舒斯特曼所说：“尽管审美经验长期被认为是作为不仅包括而且超过艺术领域的最基本的美学概念，但它在最近半个世纪受到越来越多的批评。不仅它的价值而且它的存在都已经受到质疑。”〔59〕

在一篇题为“审美经验的终结”的文章中，舒斯特曼不仅描述了分析美学对审美经验的终结，而且从实用主义角度展望了审美经验的复兴。舒斯特曼以电子人的科幻故事适当地说明了审美经验的重要性：

想象两个表面上完全相同的观众，他们能够对面前的艺术作品做出完全相同的解释。其中一个是人类，他为他所看到和解释的东西而兴奋不已。而另一个只是一个经验不到任何可感知性质的电子人，它感觉不到快乐，实际上根本感觉不到任何情感，它只是为了做解释陈述而机械地处理感知的和艺术界的数据。由于这个原因，即便电子人的解释陈述在描述上比人类的解释陈述要更加精确，我们仍然可以说人类对艺术的一般反应要更为优越，而由于电子人完全没有感受到任何东西，因此它根本就没有理解艺术到底是什么。现在进一步想象要是彻底将审美经验从我们人类文明中剔除出去，那么我们会完全被改造为那种电子人或者被电子人所灭绝。〔60〕

不言而喻，在舒斯特曼看来，为了保持人类不被电子人所灭绝，我们需要艺术，需要艺术激发的审美经验。根据提供审美经验的强度而不是根据文化、种族、政治等偏见来判断什么是艺术或好的艺术，这是舒斯特曼实用主义美学的重要特征。舒斯特曼据此给通俗艺术做出了很好的美学辩护，甚至开始辩护色情艺术。这是否走得有些过远了呢？在流行艺术为争取自身的艺术合法性而奋斗的时候，的确需要有人从美学上为它们辩护。但流行艺术争取自身的艺术合法性的时代似乎已

---

〔59〕 Richard Shusterman, *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art* (Ithaca and London: Cornell University Press, 2000), p. 15.

〔60〕 Ibid., p. 15.



经过去,具有讽刺意味的是,今天已经到了高雅艺术需要争取自己的生存权利的时候。由于网络的普及,色情“艺术”泛滥,今天不是需要倡导色情艺术的时候,相反是到了需要立法来限制它的时候。如果人类的确需要审美经验,需要审美经验来维持人之为人的存在,那么究竟什么是审美经验呢?我认为它既不是神话,也不是事实,而是一个有待解决的美学问题。

## 五、小 结

当代美学关于审美经验的争论,让我们对审美经验的问题有了更加清晰的认识。关键不在于是否存在审美经验的问题,而在于什么是审美经验的问题。既然美学史上无数的美学家都将审美经验视为一种愉快,而且常识也认同这种看法,也许其中就蕴涵着某种合理的成分。我曾经将审美经验中的情感体验分为三个层次:浅层次的愉快,痛苦,以及深层次的愉快。如果我们要继续用愉快来描述审美经验,那么它就不是浅层次的愉快,而是深层次的愉快。为了获得深层次的愉快,有时候甚至需要痛苦,这就是人们为什么会喜欢悲剧的原因。浅层次的愉快是有缘由的愉快,深层次的愉快是无缘由的愉快,一种生存论上的愉快,即一种终于作为自身而存在时所产生的愉快。事实上,这种愉快只是对某种生存状态的描述,我将这种生存状态称之为“逗留”。

我们在讨论审美对象的时候曾经指出,我们所看见的事物都是经过我们的概念所解释的事物,事物在不同的概念中会显现为不同的外观或知识,美不是事物在美的概念中所显现的美的样子,而是事物在无概念的状态下的活泼显现。与此相应,我们的自我都是具有各种身份的自我,审美不是自我的某种特定的身份,而是自我在无身份状态下的自由逗留。在这种意义上,美与审美都不是某种固定的结果,而是某种

状态的持存。如果说事物的活泼显现是事物的本来样子的话,那么自我的自由逗留就是人生的本来样子。审美经验具有穿透一般现象世界的外壳进入事物本身领域的功能,在这种意义上,我赞同现象学美学和中国古典美学的这种看法:审美经验是人生在世的原初经验,具有现在、现成、显现真实等特征。<sup>[61]</sup>

### 主要参考书目

- Dabney Townsend, "From Shaftesbury to Kant: The Development of the Concept of Aesthetic Experience", in Peter Kivy ed., *Essays on the History of Aesthetics* (Rochester: University of Rochester Press, 1992).
- Edward Bullough, "'Psychical Distance' as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle," *British Journal of Psychology*, vol. 5 (1912).
- George Dickie, "Beardsley's Phantom Aesthetic Experience", *Journal of Philosophy*, vol. 62 (1965).
- George Dickie, "The Myth of the Aesthetic Attitude", *The American Philosophical Quarterly*, 1 (1964).
- Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (New York: Barcourt Brace, 1958).
- Monroe C. Beardsley, "Aesthetic Experience Regained", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 28 (1969).
- Monroe C. Beardsley, "Aesthetic Experience Regained", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 28 (1969).
- Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, translated by Werner S. Pluhar (Hackett Publishing Company, 1987).

---

[61] 王夫之用“现量”来描述审美经验,在这里“现”具有“现在”、“现成”、“显现真实”等意思,有关解释见叶朗:《中国美学史大纲》,上海:上海人民出版社,1985年,第462—463页。

Jerome Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism* (Boston: Houghton Mifflin Co., 1960).

Mikel Dufrenne, *In the Presence of the Sensuous: Essays in Aesthetics*, edited and translated by Mark S. Roberts and Dennis Gallagher (Atlantic Highlands, New Jersey: Humanities Press International, Inc., 1987).

Wolfgang Iser, *Undoing Aesthetics*, Translated by Andrew Inkpin (London: SAGE Publications, 1997).

Gary Iseminger, "Aesthetic Experience", in Jerrold Levinson ed., *The Oxford Handbook of Aesthetics* (Oxford and New York: Oxford University Press, 2003).

Noël Carroll, "Aesthetic Experience Revisited", *The British Journal of Aesthetics*, vol. 42 (2002).

Richard Shusterman, *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art* (Ithaca and London: Cornell University Press, 2000).

艾·阿·瑞恰慈:《文学批评原理》,杨自伍译,南昌:百花洲文艺出版社,1992年。

克莱夫·贝尔:《艺术》,周金环、马钟元译,北京:中国文联出版社,1984年。

朱光潜:《文艺心理学》,合肥:安徽教育出版社,1996年。

叶朗:《中国美学史大纲》,上海:上海人民出版社,1985年。

## 第四章

# 艺术可以定义吗？

艺术定义是 20 世纪艺术实践给美学提出的一个严重挑战,面对五花八门的艺术实验,如何才能确立一个既将所有艺术作品囊括进来又将所有非艺术作品排除出去的艺术定义呢?美学家们围绕这个问题展开了热烈的争论,从而形成了当代美学中的最有影响力的艺术定义理论。一些美学家干脆宣布艺术是不能定义的,因为艺术没有任何共同的定义性特征;另一些美学家认为艺术没有共同的定义性特征只是一种表面现象,在某些深入的层面上我们仍然能够找到艺术共同的定义性特征,因此艺术的定义是可能的。一些美学家认为艺术的定义不仅是不可可能的而且是不应该的,因为任何艺术定义都会妨碍艺术的创新,而创新是艺术至关重要的特征;另一些美学家认为尽管传统的艺术定义都会妨碍艺术的创新,但并不排除在不妨碍艺术创新的情况下提出一种新的艺术定义。当代美学视野中的艺术定义就是在充分认识到艺术不可定义的情况下给艺术提出定义,从而形成了跟传统截然不同艺术定义理论。对于这些新型的艺术定义理论的考察,不仅有助于我们了解当代美学中最前沿的论争,进而有助于我们加入这场论争中去,有

助于我们理解当代艺术实践的本性,从不同的角度解答“艺术究竟是什么?”这个令今天的人们越来越感到困惑的实际问题。

## 一、韦兹与曼德鲍姆:艺术从不可定义到可以定义

我们可以将当代美学关于艺术定义的理论的源头追溯到兹夫(P. Ziff)、肯尼克(W. Kennick)和韦兹(M. Weitz)等新维特根斯坦主义者(neo-Wittgensteinian)。他们之所以被称作新维特根斯坦主义者,原因在于他们都运用维特根斯坦的“家族相似”理论来否认艺术定义的可能性。韦兹于1956年发表的《理论在美学中的作用》一文是新维特根斯坦主义美学的代表之作。韦兹在这篇文章中第一次清楚地表明了一个这样的观点:将一个东西归为艺术作品,不是根据充分和必要条件,而是根据“家族相似”,根据这个东西与业已被确认为艺术作品的东西之间的复杂的交叉重叠的相似关系。由于被称作艺术作品的东西之间没有任何共同的本质特征,因此对于艺术的定义是不可能的。韦兹还进一步主张,由于艺术的创新本性,任何艺术定义一旦确立就会立即遭到艺术实践的颠覆;反过来说,为了维持艺术的创新本性,艺术概念就应该保持开放而不是封闭,由此艺术不仅不能定义而且不该定义。韦兹说:“正是艺术那扩张的、富有冒险精神的特征,它那永远存在的变化和新异的创造,使得确保任何一套定义特性都是不可能的。”〔1〕由于韦兹等新维特根斯坦主义者认为艺术概念是一个开放概念,各艺术成员之间不存在任何共同的本质,因此他们也被认为是反本质主义者(anti-essentialist),以区别于传统美学主张艺术有共同本质因而可以定

〔1〕 Morris Weitz, “The Role of Theory in Aesthetics”, in Peter Lamarque and Stein H. Olsen eds., *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition* (Oxford: Blackwell, 2004), p. 16.

义的本质主义者(essentialist)。

需要指出的是,尽管韦兹否认艺术是可以定义的,但并不否认美学理论的作用。相反,正如韦兹文章的标题所显示的那样,他要重新确立理论在美学中的作用。在韦兹看来,正因为艺术是无法定义的,才需要理论解释来识别某物是否是艺术作品。正因为金子是可以定义的,才不需要理论解释来识别某物是否是金子。这一点在很大程度上能够解释我们为什么有艺术哲学而没有金子哲学。是理论解释而不是直观在识别某物为艺术作品的问题中扮演了至关重要的角色,这一点已经预示了丹托(A. Danto)后来的“艺术界”(artworld)理论。

在经过了差不多10年之后,曼德鲍姆(M. Mandelbaum)发现人们对于维特根斯坦的“家族相似”概念的理解有误。“家族相似”的隐喻并不是说一个家族的诸成员之间没有任何共同的相似性,而是说没有任何外显的(exhibited)共同相似性,但并不排除存在非外显的(non-exhibited)共同联系,比如拥有共同的祖先。如果艺术是一个家族相似概念的话,那么就表明艺术的共有特征不是通过直观可以识别的外显特征(如面相特征),而是不能通过直观识别的非外显特征(如遗传基因)。传统艺术定义的错误在于它们都力图从艺术的外显特征方面去下定义,但传统艺术定义的错误并不表明艺术是不可定义的,因为我们还可以从艺术的非外显特征方面去定义艺术。艺术的定义性特征不是我们从艺术作品上能够直观到的某种外显特征,而是隐藏在艺术作品背后的某些非外显的特征,这一点差不多得到了当代艺术定义理论的普遍认可,它构成了当代艺术定义理论与传统艺术定义理论的显著区别。由于曼德鲍姆主张探寻艺术的新的本质,因此我们也可以称他为新本质主义者(neo-essentialist)。

显然,曼德鲍姆的批评矛头直接指向新维特根斯坦主义者。在曼

德鲍姆看来,新维特根斯坦主义者取消艺术定义的可能性实际上是一种偷懒的做法,而无助于艺术理论的进步。“我们必须承认,如果哲学家希望不必去面对实际难题或一般任务,那么避免这些问题的确比追究这些问题要更为舒服。”<sup>[2]</sup>要在知道艺术是不可定义的情况下给艺术下定义,这的确是对人类思维提出的挑战。新维特根斯坦主义者在这种挑战面前退却了,而只有正面迎接这种挑战才有可能开创当代艺术定义理论的新局面。不过,尽管曼德鲍姆主张我们应该迎接这种挑战,但他本人除了提出这种比较空洞的宣言之外并没有做出什么实际性的贡献,真正做出实际性贡献的是丹托和迪基(G. Dickie)。

## 二、丹托的艺术界理论

曼德鲍姆将艺术的定义性特征从外显特征转移到非外显特征的构想,也许受到了丹托的启发。在曼德鲍姆发表《家族相似和关于艺术的一般理论》的前一年,丹托发表了对当代艺术定义理论产生奠基性影响的《艺术界》一文。丹托从莎士比亚的《哈姆雷特》第三场第四幕中引用了哈姆雷特与皇后之间的一段对话作为题记。“哈姆雷特:你什么也没看见吗?皇后:什么也没看见;我看见的就是这些。”哈姆雷特看见了父亲的鬼魂而皇后却什么也看不见,这个题记隐含着艺术的定义性特征是某些人看得见而另一些人看不见的东西,因为这种定义性特征是隐藏在艺术的可见特征背后,是某种一般人无法识别的“理论氛围”(atmosphere of theory)。正如丹托后来明确地指出的那样,只有专家才能确定某个东西是否是艺术作品,就像只有

---

[2] Maurice Mandelbaum, "Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts", in Peter Lamarque and Stein H. Olsen eds., *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, p. 27.

天文学家才能确定某个东西是否是星星一样。<sup>[3]</sup>

抛开丹托那些非常技术性的论证过程,我们可以将他在《艺术界》这篇文章中要表达的思想总结为这样三个方面:(1)一个东西是否是艺术不是由作为实在对象的它自身决定的,而是由一种围绕它的理论氛围决定的。(2)艺术作品的可能性总是成对出现的,可以由一对相对谓词来谓说,既包括 F 也包括非 F,也就是说如果表现性是艺术的一种可能性的话,那么非表现性也就是艺术的一种可能性。(3)艺术的发展总是在前一代艺术家所展现的可能性中进行的,或者说总是受到前一代艺术家所展现的可能性的限制。比如,沃霍尔(A. Warhol)的《布瑞洛盒子》(图 11)在 50 年前不可能成为艺术作品,因为 50 年前的艺术家的艺术实践没有展现布瑞洛盒子成为艺术作品的可能性。反过来,任何一种可能性的实现,都会重新解释以往出现的所有艺术风格,从而使得新的可能性得以以现有艺术风格的倍数增加。(4)对于艺术界中的诸成员了解得越多,对于其中的任何成员的经验也就越丰富。总之,艺术作品的辨认、艺术作品的创新、艺术作品的欣赏都与对艺术界成员的了解有关,都与艺术理论、艺术史组成的理论氛围有关。“艺术上相关的谓词的种类越多,艺术界的个别成员就变得越复杂;一个人对艺术界的总体成员知道得越多,他对它的任何成员的经验就越丰富。”<sup>[4]</sup>

让我们举一个例子来说明丹托的理论。比如,滴在空罐头罐上的雨点可以发出与莫扎特的某段交响乐完全一样的声音,按照丹托的理论,只有后者是艺术作品,前者只是雨声,因为莫扎特的交响乐具有雨

[3] Arthur Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton: Princeton University, 1997), p. 195.

[4] Arthur Danto, "The Artworld", in James O. Young ed., *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy* (London: Routledge, 2005), vol. 2, p. 25.





图 11 沃霍尔：《布瑞洛盒子》

声所不具备的特性，正是这些特性才是使一个东西成为艺术作品的关键。莫扎特的交响乐究竟具有哪些独特特性以至于可以将它区别于打在空罐头罐上的雨点所发出的声音呢？显然，我们不能从声音的物理属性上去寻找它们之间的差别，因为丹托假定它们发出的声音完全一样。那种试图证明莫扎特的交响乐听上去无论如何都不同于雨声的主张即使成立，也无助于解决丹托这里所面临的问题。这种不同一定是某种在声音之外的东西的不同，而不是声音本身的不同。从音乐史上

来看,莫扎特的交响乐拓展了奏鸣曲的范围,形成了一种新的奏鸣曲类型,并引发了海顿的创作,如此等等的特性,显然不为雨声所具备。而这些特性不是通过简单的感知来把握的,而是通过理解,通过深入到艺术史、艺术理论和艺术评论等构成的“理论氛围”中才能把握。〔5〕

尽管丹托的艺术界理论试图解决艺术定义的难题,但他从来没有给艺术下过一个明确的定义。卡罗尔(N. Carroll)在全面研究丹托的艺术界理论之后,替他总结了一个公式化的艺术定义:

某物是艺术作品,只有它(1)是关于某物的,(2)关于这个某物它表现出了某种态度或观点(这就是丹托通过艺术作品拥有某种风格所要表明的东西),(3)借助隐喻性的省略方式,(4)这些省略依赖于来自历史的一理论的艺术界语境中的某种省略的推论性推理(这种推理就是丹托一般地视为艺术理论的东西),以及(5)让观众介入对正在讨论的作品省略地提出的那些隐喻的解释之中。〔6〕

不管卡罗尔这里的总结是否完全忠实于丹托的思想,对于我们理解丹托那庞杂的思想来说,它的确提供了一个有益的提纲挈领式的总结。

### 三、迪基的体制理论

尽管丹托的艺术定义比传统的艺术定义已经有了很大的不同,传

---

〔5〕 有关说明,见 Stephen Davies, “End of Art”, in David Cooper ed., *A Companion to Aesthetics* (London: Blackwell, 1997), p. 138.

〔6〕 Noël Carroll, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays* (Cambridge: Cambridge University, 2001), p. 98. 在丹托看来,某物之所以是艺术作品,关键在于它具有与“艺术界”(artworld)的“相关性”(aboutness)。当然,艺术作品并不像艺术理论和艺术史著作那样,采取一般的推论性推理,去详细阐发它的相关性,而是采取省略的方式,将推理和“相关性”隐含在它的形象之中。

统的艺术定义如贝尔的“艺术是有意义的形式”是从艺术作品中可以直观到的外显特征方面来定义的,即我们可以通过直观来识别有意义的形式,丹托的艺术界或者理论氛围是通过直观无法从艺术作品中识别出来的,我们必须深入到艺术史和艺术理论的领域,才能识别艺术作品在艺术界中的位置,才能判断它是否是艺术作品,但是在迪基看来,丹托的艺术定义理论还是存在这样或那样的缺陷,它无法将所有艺术作品囊括进来,也无法将所有非艺术作品排除出去,比如,法律条文明显不是艺术作品却符合丹托的艺术定义,器乐片段明显是艺术作品却不符合丹托的艺术定义。<sup>[7]</sup>

尽管丹托不像传统的艺术定义理论那样,从艺术的外显特征方面去定义艺术,而是力图发掘只有专家才能识别的理论氛围作为艺术的定义性特征,从而将艺术定义理论由一般的本质主义推向的新本质主义。但是,在迪基看来,任何本质主义都是本质主义,任何本质主义的定义都不能解除韦兹的这个忧虑:艺术定义妨碍艺术创新,从而无法将某些新的艺术现象囊括进来。尽管丹托已经走得够远了,但在迪基看来丹托的艺术定义理论仍然没有超出传统艺术定义的范围,因而不可避免会出现这样或那样的缺陷。要对不可定义的艺术进行定义,就必须发明一种新的定义方法,发明一种全新的定义类型,而不能局限于在传统定义的思路上做修修补补的工作。

迪基十分重视新维特根斯坦主义者关于艺术定义的批判,认同艺术是没有本质的;同时也从曼德鲍姆和丹托等人对于新维特根斯坦主义者的批判那里受到启发,认为没有本质的艺术是可以定义的;但迪基没有接受曼德鲍姆的建议,像丹托那样走向新本质主义,而是另辟蹊径

---

[7] George Dickie, "Definition of 'Art'", in David Cooper ed., *A Companion to Aesthetics*, p. 112.

提出了一种独特的定义方式，最终形成了他那独具特色的艺术体制理论。尽管迪基的艺术体制理论自身存在这样或那样的缺陷，在当代艺术哲学领域引起了无数的争议，但毫无疑问它是最具当代色彩的艺术定义理论。

迪基清晰地区分了两种艺术定义，一种是功能性的，一种是程序性的。包括丹托的艺术界理论在内的以往所有的艺术定义都是从艺术的功能角度来定义，只有他的艺术体制理论是从某物要成为艺术作品所必须经过的程序方面来定义。作为艺术功能的典型代表就是审美价值，即艺术能够以这样或那样的方式满足人们的审美要求，引起人们的审美愉悦。尽管丹托完全摆脱了审美价值的限制，但是他强调“艺术总是关于什么”也隐含着艺术可以发挥某种功能，一种理论解释的功能，或者说一种哲学功能。只要是功能方面来定义，无论考虑多么周全，都不可能成为真正的艺术定义，不可能将所有艺术作品囊括进来，将所有非艺术作品排除出去，因为艺术作品所发挥的功能是全然不同的，而任何物品也都可以像艺术作品一样发挥某些功能。如果从程序上来定义，由于不推举任何功能，因此就可以避免功能性定义不可避免的缺陷，进而也可以打消韦兹的顾虑，这种程序性定义从逻辑上来讲是不会妨碍任何艺术创新的。为了推行他的程序性定义，迪基对所有的艺术功能（尤其是最显著的审美功能）进行了彻底的批判，在这方面迪基分析的力度和深度的确是令人惊叹的，我们在前一章已经做过介绍。

迪基从程序方面给艺术下的定义是：“一个艺术作品在它的分类意义上是(1)一个人造物品(2)某人或某些人代表某个社会体制(艺术界)的行为已经授予它欣赏候选资格的一组特征。”〔8〕这个定义与艺术

---

〔8〕 George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1974), p. 34.

作品的功能和特征毫不相关,它不涉及审美经验、再现、表现或其他任何诸如此类的功能,也不涉及比例、和谐、有机统一或其他任何诸如此类的形式上的特征,它只涉及一个东西要成为艺术作品所必须经过的程序。这个定义暗示的程序有两个:首先,艺术作品必须是由人制作的东西,尤其是由艺术家有意作为艺术作品来制作的东西;其次,艺术作品必须被艺术界所接受。经过这两个程序的东西就是艺术作品,否则就不是,不论这个东西具有怎样的功能或者特征。事实上,迪基在构想他的艺术定义理论的时候,心中一直有个目标,那就是杜尚那件引起广泛争议的作品《泉》(图 12)。迪基力图对《泉》是一件艺术作品从理论上做出解释。

迪基的这个定义引起了广泛的争议。为了回应各方面的批评,迪基对自己的艺术定义做了一些修正,最终提出了一个更为完善的定义。这个定义是由如下五个命题组成的:

1. 艺术家是有理解地参与制作艺术作品的人。
2. 艺术作品是创造出来展现给艺术界公众的人工制品。
3. 公众是这样一类人,其成员在某种程度上准备好去理解展现给他们的对象。
4. 艺术界是所有艺术界系统的整体。
5. 艺术界体系指的是一种将艺术家的作品提供给艺术界公众的框架结构。<sup>[9]</sup>

迪基的这个由系列定义组成的艺术定义也招致了多方面的批评。概括起来说,这些批评主要集中在两个方面。首先,一些批评者指出这个定义存在明显的循环论证。艺术作品是艺术家的定义条件(艺术家被视

---

[9] George Dickie, *The Art Circle* (New York: Haven, 1984), pp. 80-82.

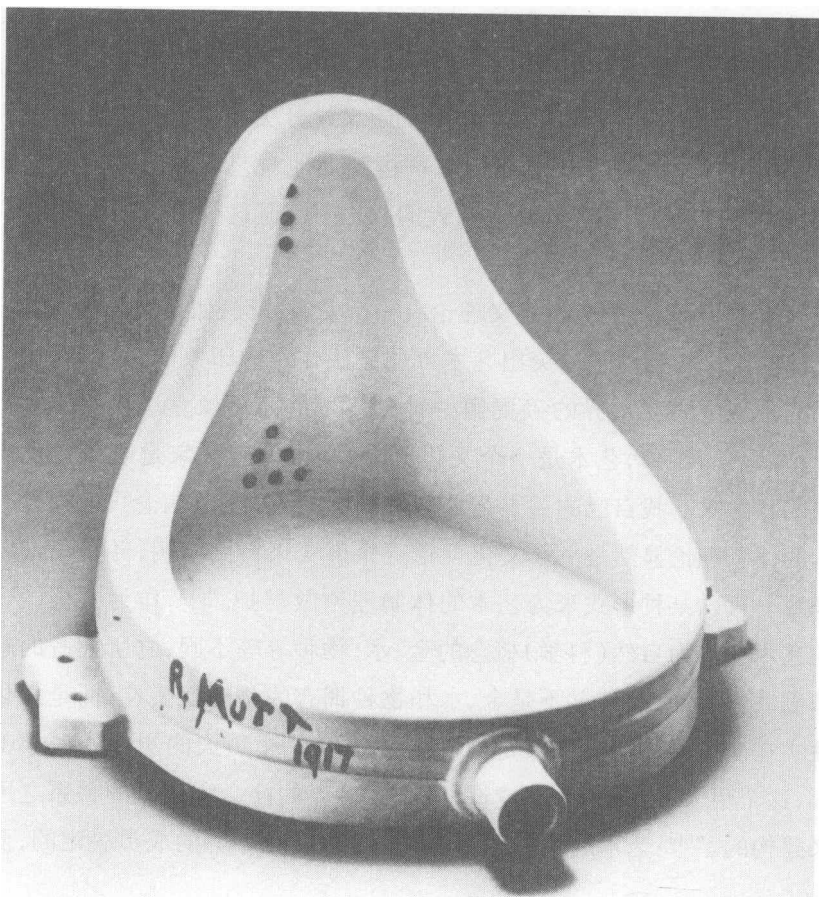


图 12 杜尚:《泉》

为创造艺术作品的人),艺术家是艺术界的定义条件(艺术界在最直白的意义上是由艺术家组成的各种组织),艺术家和艺术作品的身份是艺术界赋予的,艺术界的力量是由艺术界的公众提供的,艺术界的公众又是由艺术家和艺术作品培养起来的,如此等等。迪基本人也注意到

这里存在循环论证,但他强调这里的循环论证是必要的,因为艺术是一个文化概念,关于任何文化概念的定义都得采取这种迂回论证的方式。<sup>[10]</sup> 其次,一些批评家指出迪基的定义过分突出了艺术界作为立法团体所发挥的作用。<sup>[11]</sup> 尽管迪基一再强调他对艺术的定义遭到了误解,他并没有赋予艺术体制那么大的权力<sup>[12]</sup>,但这个定义的实际影响就是如此,这是无法否定的。

事实上,迪基的艺术定义理论有一个发展过程,如果说他早期关于艺术的定义容易给人以突出艺术界的立法作用的印象的话,那么他后期的定义中的艺术界的确更像一种文化习俗而不像立法机关。迪基说:“我一直相信,艺术是一个文化概念,文化人类学家是研究人类现象的科学家。我自己的关于艺术作为一个文化现象的信念可以通过艺术的体制理论显然是一个文化理论这个事实来得到阐明,并且长期以来我一直以某种形式来为艺术的体制理论做辩护。”<sup>[13]</sup> 作为文化概念的艺术与作为自然(科学)概念的金、水、物种等等不同,它所拥有的起基础性作用的性质“并不是金、水和物种拥有的**物理性**实在,而是**文化性**实在。这种文化的性质是(或者可能是)一个更大的实在的一小部分,这个更大的实在是由(或许可能是由)人的社会所建立的关系之网来建构的。”<sup>[14]</sup> 艺术的这种文化性实在不是由艺术界的成员决定的,而

[10] 关于迪基定义中的循环论证的概述,见 Robert Stecker, “Definition of Art”, in Jerrold Levinson ed., *The Oxford Handbook of Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 2003), pp. 147-148; Néol Carrol, *Beyond Aesthetics; Philosophical Essays* p. 81.

[11] 尤其见 Richard Wollheim, *Painting as an Art* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1987), pp. 14-15.

[12] 迪基对理查德·沃尔海姆(Richard Wollheim)的批评的反驳,见 George Dickie, “An Artistic Misunderstanding”, *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 51 (1993), pp. 69-71.

[13] George Dickie, “Defining Art: Intension and Extension”, in Peter Kivy ed., *The Blackwell Guide to Aesthetics* (Oxford: Blackwell, 2004), p. 55.

[14] *Ibid.*, p. 53.

是由文化人类学家所发现的,就像金、水和物种的物理性实在是由物理学家、化学家和生物学家发现的一样。迪基相信,文化人类学家通过调查研究“将揭示出如同艺术的体制理论所设想的那种起基础性作用的文化结构。体制理论阐述了艺术作品在其中被创造出来并发挥作用的文化结构,这种文化结构本身是依据多种文化功能来得以阐明的。”<sup>[15]</sup>

迪基将这种通过文化人类学家的调查研究从外部去发现艺术的定义性特征的方法称之为外延性的定义(*extensional definition*),以区别于与艺术有关的专家从内部去规定艺术的定义性特征的方法,迪基称之为内涵性的定义(*intensional definition*)。尽管这种区别的角度与程序性定义和功能性的定义的区别不同,但结果基本一致。外延性定义和程序性定义一样,都是力图确立只起识别功能而不起评价功能的艺术定义,它只是标明某物是一件艺术作品,而不意味着是一件好的艺术作品或一个好东西,不涉及个人的趣味和偏好,从而不会妨碍艺术的创新。在迪基看来,包括丹托在内的所有艺术定义,都是功能性定义和内涵性定义,都不仅起识别功能而且起评价功能,从而必然涉及个人的趣味和偏好,进而妨碍艺术的创新。

#### 四、列文森的历史理论

迪基求助于文化人类学家来确定艺术的定义是否走得太远了呢?文化人类学家关于艺术的谈论真的能切中艺术的本质吗?在判断某物是否是艺术作品的问题上,文化人类学家显然不如艺术界中的成员(艺术理论家、艺术批评家、艺术史家等等)那么敏感和中肯,这是今天

---

[15] George Dickie, "Defining Art: Intension and Extension", in Peter Kivy ed., *The Blackwell Guide to Aesthetics*, p. 58.



的实际情况。从这个意义上来说,丹托的艺术界理论也许比迪基的艺术体制理论更符合艺术实践的实际。但是,在许多人心目中,迪基和丹托的理论在本质上并没有多大的差别,他们都主张艺术的身份是由某种外在力量赋予的,无论赋予者是艺术界中的专家还是文化人类学家。正是这种主张引起了多方面的怀疑。一个显然的例子是,一个艺术家有意作为一件艺术作品创造出来的东西,如果它既没有被演出、安置、装裱,也没有被出售、流通、公布于众,更谈不上有艺术批评家的评论、艺术理论家的解释、艺术史家的考证和定位,那么这件东西是否是艺术作品?按照丹托和迪基的理论,这可能不是一件艺术作品,但按照列文森(J. Levinson)的看法,这显然是一件艺术作品。列文森将丹托和迪基都归结为艺术体制理论的倡导者,因为尽管他们的“艺术界”概念的含义不尽相同,但都隐含着通过某种权力赋予某物以艺术地位的意思。也许这对于某种特殊的艺术实践是事实,尤其是适合于处于西方艺术传统中的那种自觉的(self-conscious)、处于社会之中(socially situated)、公然宣称的(declared)艺术,但并不等于所有的艺术实践都需要这种赋予艺术身份的程序。<sup>[16]</sup>

为了弥补丹托和迪基的缺陷,列文森提出了一个从历史的角度来界定艺术的定义:“艺术作品是一个被有意看作一件艺术作品的东西:以任何正确地看待在它之前存在的艺术作品的方式来看待。”<sup>[17]</sup>列文森这个定义的要点是,我们总是根据与过去被公认为艺术作品的某些关联来判断某物是否是艺术作品。为了更精确地表达这种从历史的角度来定义艺术的想法,列文森还提炼了一个更加精确的公式化的表达:

---

[16] Jerrold Levinson, "Defining Art Historically", in James O. Young ed., *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, vol. 2, p. 56.

[17] *Ibid.*, p. 57.

x 在某个特定的时间是一件艺术作品 = 定义: x 是一个对象; 在某个特定的时间, 拥有对 x 恰当所有权的某人或某些人, 真正并非顺便地想要(或曾经想要)将 x 看作一件艺术作品; 也就是说, 以任何一种正在或曾经正确地(或标准地)看待在这个特定时间之前的“艺术作品”范围内的对象的方式(或一些方式)将 x 看作一件艺术作品。<sup>[18]</sup>

也就是说, 我们在决定某物在某时是否是艺术作品之前, 已经有艺术作品存在了, 而且我们已经有了正确地看待那些艺术作品的方式, 只要我们以过去那些看待艺术作品的方式来对待这个东西, 这个东西就是艺术作品。对于这种看待方式还有两个限制性的条件: 首先艺术家的意图必须是相对固定的, 而不是顺便的或一闪念的; 其次是艺术家必须拥有对那个东西的所有权, 不能随便将他所看到的東西转变成成为艺术作品。

这个定义最容易引起的一个疑问是: 过去的那些艺术作品的身份又是怎么确定的呢? 对此列文森的回答是, 过去的艺术作品在确定它们的艺术身份的时候又参照了它们之前的艺术作品, 如此可以不断回溯下去。当然, 列文森同意, 如果非得要设想一个终点的话, 我们可以设想一种最初的艺术, 这种最初的艺术是如何界定的不能参照在它之前的艺术情形, 因为在它之前并没有任何艺术形式。对于这种最初的艺术是如何确定自己的艺术身份的问题, 列文森没有回答, 并坦率地承认他不知道这个问题的答案, 他建议可以由考古学家来回答这个问题。但这个问题即使没有答案也不会影响后面的推论, 因为我们处于一个已经有艺术传统的时代, 我们这个时代的艺术定义难题可以通过参照

---

[18] Jerrold Levinson, “Defining Art Historically”, in James O. Young ed., *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, vol. 2, p. 61.

以前的艺术来解决。列文森的这个分析也显示了迪基的理论的适用范围。当迪基后来主张由文化人类学家从外围来确定艺术的定义的时候,这种主张最多只适合于最初的艺术的定义情况。

不过,如果说最初的艺术定义对于我们今天识别什么是艺术的问题显得无关紧要的话,这并不意味着列文森的定义就无懈可击。事实上,列文森的定义最容易引发那种韦兹式的担忧:艺术定义妨碍艺术创新。尤其是当列文森要求根据过去的艺术来界定现在的艺术的时候,人们自然会产生这样的疑问:难道这不是要求艺术不断重复过去的传统吗?列文森意识到了他的定义有可能会引发这样的疑问,并试图从两个方面来打消人们的这种疑问。

在设想排除这种疑问的策略之前,列文森区分了新的(new)艺术、原创的(original)艺术和革命性的(revolutionary)艺术。“一件新的艺术作品只不过是一件不同于以往存在的任何艺术作品的艺术作品。一件原创的艺术是一件在结构或审美特性上与先前存在的任何艺术作品有重大区别的新的艺术作品。在不增加我们看待艺术作品的方式的总量的情况下,未必就不能继续生产原创的艺术作品。但是,我用革命性的艺术作品指的是一种这样的艺术作品:任何以往的对待艺术作品的方式对它来说似乎都是不够格的、不适当的、无意义的或不可能的;一件革命性的艺术作品似乎在根本上要求一种从前完全没有的看待艺术的方式。”<sup>[19]</sup>在列文森看来,只有这种革命性的艺术作品才会对他的艺术定义构成威胁,但是列文森认为他的定义可以包容这种革命性的艺术作品,为此他设想了两种策略。

列文森设想的第一种策略是将艺术家的意图分成两个层次。当一

---

[19] Jerrold Levinson, "Defining Art Historically", in James O. Young ed., *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, vol. 2, p. 64.

个艺术家在创造一件革命性的艺术作品时，他的意图实际上可以分析出或明或暗的两个层次。暗含的层次是，观众可以用任何以往看待艺术作品的方式来看待这种革命性的艺术作品，但不管用哪种方式来看待都将被证明是令人失望的，从而刺激观众采取某种完全不同于以往任何看待艺术作品的方式来看待这件革命性的艺术作品，而这正是创造革命性的艺术作品的艺术家的明显意图。也就是说，艺术家的这种明显革新的意图，必须建立在暗含意图的基础上，只有通过设想和放弃以往所有看待艺术的方式之后，革命性的艺术作品所要求的那种崭新的看待艺术作品的方式才能被凸现出来。如果真的是这样的话，那么革命性的艺术也就不是与过去的艺术无关了。

列文森设想的第二个策略是扩大正确地看待艺术作品的方式的范围，将有意识地与以往所有看待艺术作品的方式截然不同的方式也包括进来。这就像丹托用成对的相对谓词来谓说艺术作品的风格一样，如果“表现”是一种艺术风格，那么“非表现”就也是一个艺术风格，因为没有“非表现”，“表现”就失去了意义，“表现”和“非表现”的意义正建立在它们的相互对照的基础上。同样，一种前所未有的看待艺术作品的方式之所以是与以往看待艺术作品的方式相关的，正因为艺术家有意识地将以往所有看待艺术作品的方式作为这种崭新的看待艺术作品的对照，这种崭新的看待艺术作品的方式的意义正是在这种对照中体现出来的。<sup>[20]</sup>

由此可以看出，列文森所说的历史相关性是非常宽泛的。“艺术的历史性定义也有效地说明了这个事实：在艺术领域中任何东西都可以接受，但不是所有东西都可以生效。任何东西都可以接受的理由是，

---

[20] 关于这两个策略的论述，见 Jerrold Levinson, “Defining Art Historically”, in James O. Young ed., *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, vol. 2, pp. 64-65.

对于人们严肃地想要我们视为艺术作品的那种东西来说,并没有明显的界限。不是所有东西都可以生效的理由是,将某物视为艺术作品必然涉及让艺术过去的历史与现在作为艺术提供的东西有所关联。这并不保证现在的对象与过去看待艺术作品的方式将完全相合。这两种情况的交互作用有时候是直接达到的,有时候是经过一段时间间隔之后达到的。有时候我们感到震惊和不安,不过随后又能得到恢复和阐明。有时候我们被迫强行采取新的看待艺术作品的方式,而将旧的看待艺术作品的方式搁置一边。但是,有时候我们只是迷惑、厌倦、烦扰(或者所有这三种情况)而处于一种从未被超越的方式之中,在这些情形中我们确实也有艺术作品,但这种作品不会生效。”<sup>[21]</sup>

尽管列文森主张不是所有艺术作品都能生效,但由于他主张的与过去的艺术相关联的方式过于宽泛,因此并不能完全打消人们的这种顾虑:还有什么可以不是艺术作品呢?同样是主张从艺术史的角度来界定艺术,丹托的主张就可以要求一种客观性,要求像天文学家识别星星在星空中的位置那样去识别艺术作品在艺术界中的位置;列文森的主张就无法要求这种客观性。因为丹托讲的历史关联是某个特定时间的艺术家与前一代艺术家的关联,即某个特定时间的艺术家实现了前一代艺术家所展现的可能性,由此整个艺术史可以一环接一环地连贯起来,就像科学发展的历史一样;列文森所讲的历史关联不是某个特定时间的艺术家与前一代艺术家的关联,而是与前此出现的任何看待艺术的方式的关联,由此便失去了艺术史发展的线性脉络,从而无法客观地确定艺术作品在艺术界中的位置。更重要的是,由于列文森忽略了历史上出现的看待艺术作品的方式可能会因为过时而失效,因此就有

---

[21] Jerrold Levinson, "Defining Art Historically", in James O. Young ed., *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, vol. 2, p. 70.

可能会推出某些荒谬的结论。比如,如果某个特定时间的艺术家将自己的作品与某种此前合理而现在失效的看待艺术作品的方式联系起来并宣称他的作品是艺术,这就显然是荒谬的、不合情理的。〔22〕

## 五、古德曼的符号理论

尽管古德曼否认他的符号理论是一种艺术定义理论,但他所揭示的审美征候或者艺术征候,无疑是与艺术有关的一些重要的定义性特征,因此将它归结在广义的艺术定义理论也不为过。

根据古德曼的理论,我们可以区分出不同的语言或符号系统。最精确的符号系统就是记谱系统,这种系统中的语言是清楚表达的,具有有穷区分性和不相交性等特征。这种语言无论在句法上还是在语义都缺乏密度,没有给不同的解释留下任何空间。所有的科学表达都在追求这种精确的语言。一般的日常语言就不如记谱系统那么精确,因为尽管日常语言也具备句法上的可区分性,但不具备语义上的可区分性,或者说尽管在句法上没有密度,但在语义上却具有密度,因此日常语言有时候是含糊两可的,给解释留下了一定的空间。艺术语言比日常语言更不精确,因为艺术语言不仅在句法上具有密度,而且在语义上具有密度(见本书第83—85页),从而给解释者留下了最大的解释空间。古德曼总结了艺术语言的基本特征,他称之为审美征候。这些征候有句法密度、语义密度、句法充盈、例示等等。在后来的《如何是艺术?》一文中,他又增加了一个征候:多重和复杂的指称。如果一种语言或符号系统具备这些特征,就是一种艺术语言,否则就是非艺术语言。

---

〔22〕 对于列文森的理论的批评,尤其是巧妙地设想出不合情理的反例,见 Noël Carroll, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, pp. 95-98.

但是,这并不意味着某种语言凭借自身就一定是艺术语言或非艺术语言,关键还要看这种语言用在什么场合,因为语言的这些特征不是由语言自身决定的,而是由语言、语言的表达对象、语言的表达方式等等一道决定的。因此,正如古德曼在《如何是艺术?》一文中指出的那样,我们不能问某个东西是否是艺术,而只能问它何时是艺术。比如,



图 13 伦勃朗:《自画像》

伦勃朗的一幅油画自画像(图 13),如果被用来遮挡窗户,它就不是艺术,因为这时伦勃朗的这幅油画作品根本就不起符号作用。符号作用或者符号表达(symbolization),一定是用一个东西指称另一个东西。当伦勃朗的油画被当作遮风材料的时候,它并没有指称遮风材料,它自己就是遮风材料,就具有遮风材料的性质。当某物自己就是某物的时候,它就不是在指称另外一个东西,因而就只是具有(possession),而不是符号表达。当伦勃朗的这幅油画作品被当作他自己的再现(representation)或模仿(imitation)的时候,即为我们提供关于伦勃朗的外观的信息的时候,它也不是艺术作品。因为任何一个事物都可以再现另一个事物。具体说来,对于伦勃朗的这幅自画像做些稍微的改变,比如将所有的颜色都改成它们的补色,这并不会影响它传达有关伦勃朗的外观的信息,但会影响它成为艺术作品。伦勃朗的这幅肖像画作为艺术作品,并不因为它再现了伦勃朗,不因为它跟伦勃朗相似,而是因为它例示了某些特性,比如老人的睿智与无奈,或者颜色与笔触的某些特性,或者某种特定的风格。总之,当伦勃朗的这幅自画像在起例示作用(exemplification)的时候,它的语言或者符号表达就具备那些审美征候,因而就是艺术作品。当伦勃朗的这幅自画像在起再现或者具有作用的时候,它就不具备那些审美征候,因而就不是艺术作品。

因此,尽管古德曼的符号理论不是一种艺术定义理论,但如果我们对它做一些适当的简化处理的话,就可以发现它给出了关于艺术的一些重要的定义性特征,尤其是从语言或者符号表达上说清楚了究竟什么是艺术。正如沃坦因伯格(T. E. Wartenberg)总结的那样,古德曼的符号理论实际上要说的就是:艺术即例示。<sup>[23]</sup>

---

[23] T. E. Wartenberg, "Art as Exemplification: Nelson Goodman", 载《艺术哲学经典选读》,北京大学出版社影印版,2002年,第199—200页。



## 六、也许艺术真的是不可定义的

让我们暂时撇开古德曼,回到列文森。事实上,列文森的艺术定义理论明显受到丹托和迪基的启发,他吸收了丹托的艺术史角度和迪基的外延定义方式,同时力图克服丹托和迪基理论的缺陷,这也是近来在这个领域中工作的美学家的一般倾向,正如斯特克所说的那样:“他们都接受丹托的这个观点:必须要从历史上来定义艺术;而且,他们最终都承诺一种由一些可选择的充分条件组成的定义,而不是由一组联合起来是充分的必要条件组成的定义(所谓的真正定义)。此外,与简单的功能主义定义不同,这些定义不形成一种更大的、具有标准目的的艺术理论的核心,而是与许多不同的理论和谐共存。尤其是,这些定义像迪基的定义一样,将对艺术是什么的理解与艺术价值的概念区别开来。实际上,最近定义的可选择的特征表明,艺术不仅没有一种根本的价值或功能,而且根本没有艺术的本质。”<sup>[24]</sup>如果果真如此,那么要给艺术下一个严格的定义就似乎是不可能的了。

卡罗尔主张事实上给艺术定义是不必要的,因为艺术定义的目的是方便人们以此来识别某物是否是艺术作品,如果我们有其他识别某物是否是艺术作品的方式,就可以不需要艺术定义。在卡罗尔看来,我们完全可以通过历史叙事来识别某物是否是艺术作品。所谓关于艺术的历史叙事,就是以讲故事的方式将某物与过去公认的艺术作品联系起来,从而确定某物的艺术作品的身份。叙事不是定义,但可以发挥定

---

[24] Robert Stecker, “Definition of Art”, in Jerrold Levinson ed., *The Oxford Handbook of Aesthetics*, p. 152.

义的功能,达到定义的目的。<sup>[25]</sup>

舒斯特曼则将上述讨论的所有艺术定义理论都称之为“包装”(Wrapper)理论,因为这种理论的主要目的是将现有的所有艺术包括进来,将所有的非艺术排除出去。但是,在舒斯特曼看来,这种理论只是起对现状的解释作用,而不能发挥对现状的改造作用。舒斯特曼从实用主义的角度来理解理论的意义,理论的作用不在于对现存状态做出被动的解释,而在于主动地改变现状以实现未来的目的,因此理论要有效地发挥它的规范作用和引导作用。舒斯特曼同意经典实用主义美学家杜威的看法,艺术应该发挥促进审美经验的作用。舒斯特曼不像杜威那样,将“艺术即经验”视为一个包装式的艺术定义,因为今天很多被认为是艺术作品的东西都明显与审美经验无关;但这并不等于“艺术即经验”这个主张毫无意义,因为我们可以根据这个主张来批评艺术,引导艺术的发展方向。<sup>[26]</sup> 由此,以比尔兹利为代表的艺术的功能性定义在长期遭到程序性定义的排斥(见本书第 107—108 页)而日渐边缘化之后,又一次成为美学讨论的中心。

## 七、小 结

艺术定义理论之所以在 20 世纪后半期成为一个引人注目的美学理论,原因在于这个时期的艺术实践使得艺术变得越来越难以识别。自从 20 世纪以来,艺术实践就开始挑战艺术的边界,挑战长期以来人们在何谓艺术的问题上形成的共识。事实上,许多艺术定义理论都是

---

[25] 卡罗尔的构想,见 Noël Carroll, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Part II, pp. 63-156.

[26] 关于包装型的艺术定义理论的批判,见舒斯特曼:《实用主义美学》,北京:商务印书馆,2002 年,第二章。

对这个时期的特定的艺术实践的解释,反映了这个时期的艺术实践的特征。比如,丹托的艺术定义理论突出了这个时期的艺术与哲学的关系,艺术在一定程度上成了理论解释的产物。迪基的艺术定义理论突出了这个时期的艺术与社会的关系,艺术在一定程度上成了体制决定的产物。列文森的艺术定义理论突出了这个时期的艺术与历史的关系,艺术在一定程度上成了历史关联的产物。如果我们将古德曼的符号理论也视为一种艺术定义理论的话,那么它所突出的是这个时期的艺术的一种特有的符号功能,艺术在一定程度上成了某种特定的认识方式。

如果我们从总体上来看当代美学中的艺术定义理论,我们可以发现,这些相互竞争的艺术定义理论在揭示这个时期的艺术的某个方面的特征的同时,又遮蔽了其他方面的特征。因此,如果希望能够比较全面地反映这个时期的艺术实践的特征的话,我们就应该像古德曼或卡罗尔那样,不对艺术进行严格的定义,而是列举一系列的定义性特征,或者通过讲述关于艺术的故事来决定某物是否是艺术。同时,我们也应该采纳舒斯特曼的建议,艺术定义不仅要对现有的艺术事实进行界定,而且要提出自己的艺术理想,引导艺术的发展方向。

如果将这些因素综合起来考虑,我们就会发现古德曼的理论是有启发性的,尤其是能够与我们前面对于审美对象和审美经验的认识发生关联。当我们说审美对象是事物的显现,审美经验是自我的逗留的时候,如果我们希望继续将艺术限定在美学讨论的范围之内的话,那么艺术就应该为事物的显现提供庇护,为自我的逗留提供空间。因此,事实上并不像某些人所宣称的那样,今天什么都可以成为艺术,什么都可以不是艺术。

### 主要参考书目

- Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics", in Peter Lamarque and Stein H. Olsen eds., *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition* (Oxford: Blackwell, 2004).
- Maurice Mandelbaum, "Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts", in Peter Lamarque and Stein H. Olsen eds., *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition* (Oxford: Blackwell, 2004).
- Arthur Danto, "The Artworld", in James O. Young ed., *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy* (London: Routledge, 2005), vol. 2.
- George Dickie, "Definition of 'Art'", in David Cooper ed., *A Companion to Aesthetics* (London: Blackwell, 1997).
- George Dickie, "Defining Art: Intension and Extension", in Peter Kivy ed., *The Blackwell Guide to Aesthetics* (Oxford: Blackwell, 2004).
- George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1974).
- George Dickie, *The Art Circle* (New York: Haven, 1984).
- Noël Carroll, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays* (Cambridge: Cambridge University, 2001).
- Robert Stecker, "Definition of Art", in Jerrold Levinson ed., *The Oxford Handbook of Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 2003).
- Jerrold Levinson, "Defining Art Historically", in James O. Young ed., *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, vol. 2.
- 舒斯特曼:《实用主义美学》,商务印书馆,2002年。

## 第五章

# 艺术终结了吗？

艺术的终结是 20 世纪西方艺术哲学中引起广泛讨论的一个主题。事实上，这个主题早在 19 世纪就由黑格尔明确提出来了，只不过由于丹托等人在 20 世纪的重提，它才变得如此引人注目。鉴于艺术从来就没有真正终结过，因此有人说事实上终结的不是艺术，而是艺术理论，当代艺术实践已经超出了理论解释的范围，理论家们找不到更好的理论来解释当代艺术实践，于是宣布艺术终结。总之，黑格尔为什么会做出艺术终结的预言？丹托如何论证艺术业已终结？艺术终结之后的艺术会是一种怎样的情形？究竟是艺术终结了还是艺术理论终结了，诸如此类的问题是任何一个对艺术感兴趣的人都迫切希望理解的。

### 一、黑格尔的艺术终结论

如果将 1734 年鲍姆加通发表的《关于诗的哲学默想录》看作现代美学的起点的话，那么在经历了大约 80 年之后，美学不仅发展成熟，而且被宣布终结。从 1817 年起，黑格尔开始讲授美学，并提出了“艺术终

结”的惊人论断。艺术终结实际上意味着美学的消亡，至少在黑格爾的意义上就是如此，因为在黑格爾看来，美学这门学科的正当名称不应该是感性认识的科学，而应该是“‘艺术哲学’，或更确切一点，‘美的艺术的哲学’”。〔1〕皮之不存，毛将焉附？没有了艺术，以艺术为研究对象的美学当然就会面临存在的危机。

黑格爾为什么会做出艺术终结这种奇怪的预言呢？因为事实上在黑格爾时代，艺术正处于蓬勃发展的阶段。可以这么说，艺术终结，与其说是黑格爾从当时的艺术实践中观察到的现象，不如说是黑格爾从他的理论体系中推导出来的结果。根据黑格爾的理论，艺术、宗教和哲学都是对绝对精神的表现。“艺术从事于真实的事物，即意识的绝对对象，所以它也属于心灵的绝对领域，因此它在内容上和专门意义的宗教以及和哲学都处在同一基础上。”〔2〕这里所说的“真实的事物”，并不是指现实中的具体事物，也不是理想中的抽象概念，而是指现实和理想相结合的事物，是有普遍性灌注其中的具体事物。“心灵就其为真正的心灵而言，是自在自为的，因此它不是一种和客观世界对立的抽象的东西，而是就在这客观世界之内，在有限心灵中提醒一切事物的本质；它是自己认识到自己本质的那种有限事物，因此它本身也就是本质的和绝对的有限事物。”〔3〕

艺术、宗教和哲学都在表现这种绝对真实的事物，它们之间的区别只是体现在表现形式上，或者说体现在绝对精神认识自身的不同形式上：“第一种形式是一种直接的也就是感性的认识，一种对感性客观事物本身的形式和形状的认识，在这种认识里绝对理念成为观照与感觉

〔1〕 黑格爾：《美学》第一卷，朱光潜译，北京：商务印书馆，1979年，第3—4页。

〔2〕 同上书，第129页。朱光潜译做“心灵”的“Geist”通常译做“精神”（有关说明见黑格爾《美学》第一卷第4页注释①）。

〔3〕 同上书，第129页。

的对象。第二种形式是想象(或表象)的意识,最后第三种形式是绝对心灵的自由思考。”〔4〕这里的第一种形式就是艺术,第二种形式是宗教,第三种形式是哲学。

按照黑格尔的哲学构想,这里的艺术向宗教的过渡以及宗教向哲学的过渡是必然的。艺术为什么要让位给宗教、更进一步要让位给哲学呢?黑格尔的解释是“因为艺术本身还有一种局限,因此要超越这局限而达到更高的认识形式。”〔5〕这里所谓的“局限”就是指艺术用感性形象来表现绝对精神的局限,因为绝对精神是无限的,感性形象是有限的。宗教可以克服艺术的这种有限性。“最接近艺术而比艺术高一级的领域就是宗教。宗教的意识形式是观念,因为绝对离开艺术的客体性相而转到主体的内心生活,以主体方式呈现于观念,所以心胸和情绪,即内在的主体性,就成为基本要素了。这种从艺术转到宗教的进展可以说成这样:艺术只是宗教意识的一个方面。换句话说,如果艺术作品以感性方式使真实,即心灵,成为对象,把绝对的这种形式作为适合它的形式,那么,宗教就在这上面加上虔诚态度,即内心生活所特有的对绝对对象的态度。”〔6〕

宗教也不是绝对精神的最高表现形式,因为宗教的“情绪与观念的虔诚还不是内心生活的最高形式。我们必须把自由思考看作这种最纯粹的知识形式,哲学用这种自由思考把和宗教同样的内容提供给意识,因而成为一种最富于心灵性的修养,用思考去掌握和理解原来在宗教里只是主体情感和观念的内容。这样,艺术和宗教这两方面就在哲学里统一起来了:一方面哲学有艺术的客体性相,固然已经把它的外在的感性因素抛开,但是在抛开之前,它已把这种感性因素转化为最高形

〔4〕 黑格尔:《美学》第一卷,第129页。

〔5〕 同上书,第130页。

〔6〕 同上书,第132页。

式的客观事物,即转化为思想的形式;另一方面哲学有宗教的主体性,不过这种主体性经过净化,变成思考的主体性了。因为思考一方面是最内在最真实的主体性,而另一方面真正的思想,即理念,也是最实在最客体的普遍性,这只有在思考本身以内并且用思考的形式才能掌握住。”〔7〕

这就是黑格尔关于艺术、宗教和哲学之间的关系的主要论述,由此我们可以初步了解“艺术终结论”的理论背景。现在,让我们来看看黑格尔是怎样通过对艺术发展历程的描述来展示艺术终将为哲学所取代的。

像大多数西方艺术史家那样,黑格尔持一种自然进化的艺术史观。他根据“美是理念的感性显现”这一命题,将艺术的类型分为三种,即象征型、古典型和浪漫型。这三种艺术类型的发展演变,构成整个人类艺术的发展史。

象征艺术是最原始的艺术。由于精神内容自身还不确定,还很含糊,因而无法找到所需要的形式,还只是对形式的挣扎和希求;象征艺术这种精神内容与物质形式不相吻合的特点使其富有神秘色彩和崇高风格,典型的象征艺术是印度、波斯、埃及等东方民族的建筑,如神庙、金字塔之类。

随着人类精神的发展,人类能够认识到精神的具体内容,从而能够为精神内容找到具体的形式。这时象征型艺术就要解体,让位给一种更高级的艺术——古典艺术。古典艺术克服了象征型艺术内容与形式的双重缺陷,达成了理念和形象之间自由而完满的协调,从而体现出静穆和悦的特点。典型的古典艺术是古希腊的人体雕刻。

由于精神是无限的、自由的,古典艺术的形式是有限的、不自由的,

---

〔7〕 黑格尔:《美学》第一卷,第132—133页。



随着精神的继续向前发展,和谐的古典艺术就要解体,让位给浪漫艺术。浪漫艺术在较高阶段上回到了象征艺术所没有克服的理念与现实的差异和对立。与象征艺术的物质形式大于精神内容相反,浪漫艺术则是精神内容大于物质形式。浪漫艺术的典型门类是绘画、音乐和诗歌。<sup>〔8〕</sup>

随着精神继续向无限、自由方向发展,精神最终必然会彻底突破有限的感性形式的束缚,浪漫艺术也要解体,艺术最终整个要让位给哲学,艺术的历史也就终结了。

就像黑格尔的哲学既是理论的演绎又是现实的反映或解释一样,黑格尔的艺术终结论也是他所处的时代的艺术实践的反映。在黑格尔看来,到了他那个时代,艺术已经达到了它的完满阶段,即达到了“完满的内容完满地表现于艺术形象”的阶段,人们就不再满足用艺术的形式来表现绝对对精神了。“我们尽管可以希望艺术还会蒸蒸日上,日趋于完善,但是艺术的形式已经不复是心灵的最高需要了。我们尽管觉得希腊神像还很优美,天父、基督和玛利亚在艺术里也表现得很庄严完善,但是这都是徒然的,我们不再屈膝膜拜了。”<sup>〔9〕</sup>

## 二、丹托的艺术终结论

受黑格尔艺术终结论的激发,丹托阐发了一种更为精致的艺术终结论。在丹托看来,艺术发展的历史就是艺术不断通过自我认识达到自我实现的历史,换句话说,是艺术不断认识自己本质的历史;20 世纪的艺术最终实现了它的最终目标,因此艺术的历史走到了它的终点。

〔8〕 关于象征、古典和浪漫三种艺术类型的特征的简要描述,见黑格尔:《美学》第一卷,第94—103页。

〔9〕 黑格尔:《美学》第一卷,第131—132页。

今天的艺术处于它的“后历史”(post-historical)阶段,由于艺术的所有可能性已经被实践过了,因此今天的艺术实践只是对历史上曾经出现过的各种艺术形式的重复,它已经不可能再给人以惊奇的效果。丹托的这些主张的确能够给今天的艺术实践提供较好的理论解释,但我们也不得不承认,他的哲学主张本身就像一种概念艺术一样,让人感到十分新鲜,至于是否令人可信,倒在其次。现在,让我们看看丹托是怎样展开他的论证的。<sup>[10]</sup>

首先,丹托主张艺术作品总是深植于社会—历史背景之中,作品的艺术特性总是依赖于它们的历史和文化处境,因为关于作品的解释也参与作品的构成,换句话说,艺术作品本身就包含着“一种理论氛围”(an atmosphere of theory),即丹托所说的“艺术界”(artworld)。由于这种理论氛围会因为时间和地点的不同而不同,因此脱离作品的历史和文化语境是无法把握作品的艺术特性的。丹托的这种主张与康德的无功利、无目的、无概念的审美判断的主张针锋相对。按照康德,艺术作品的艺术特性不仅可以而且必须独立于它的历史文化语境,人们必须排除所有的历史文化方面的考虑而做到纯粹无利害的静观的时候,才能把握作品的审美特质。按照丹托,艺术作品的艺术特性深嵌在它的历史文化背景之中,不深入了解它的历史文化背景,不进入环绕它的理论氛围,我们就无法理解作品。在康德看来,欣赏艺术作品即欣赏它的纯形式,为了看到艺术作品的纯形式,我们需要排除各种理论考虑和实践兴趣造成的干扰。在丹托看来,如果只是纯粹地看到作品的形式,那就还没有看到艺术作品,不过丹托并不是要求我们深入理解作品本身的内容,而是要求我们将艺术作品放在艺术史的上下文中来看待,要正

---

[10] 下面关于丹托艺术终结论的一般描述,参见 Stephen Davies, "End of Art", in David Cooper ed., *A Companion to Aesthetics*, pp. 138-142.

确欣赏艺术作品必须要有专家般的理论眼光。丹托说：“授予《布瑞洛盒子》和《泉》以艺术地位，与其说是一种宣告，不如说是一种发现。那些专家是真正的专家，就像天文学家是关于某个东西是否是星星的专家一样。他们发现那些作品具有意义，而它们那难以识别的类似物却缺乏这些意义，而且他们还发现这些作品具有这些意义的方式。”<sup>[11]</sup>

换一种说法，在丹托看来，艺术作品总是一种“关于”（about）艺术界的东西，而一般的东西则不是。艺术作品总是对艺术史上已经过去的东西的回应，并基于这种认识而力图达到新的目标。也就是说，艺术家的创作是在过去的艺术实践所展示的可能性中进行的。丹托让我们设想毕加索由于一时灵感将他的一条旧领带画成闪亮的蓝色。“这幅画画得非常流畅和仔细，每一笔都很洁净：它是对绘画的一种拒斥。”<sup>[12]</sup>如果这幅作品存在的话，它将是一幅关于绘画自身的理论和历史的作品。而一个不懂事的小孩在他父亲的领带上画上油彩，尽管看上去可能跟毕加索的那条蓝领带一模一样，但它仍然不是艺术作品，因为它不关于任何东西。这个小孩的行为决不是艺术天才的显露，尽管他父亲希望如此。<sup>[13]</sup>

基于对艺术作品的这种认识，丹托主张艺术总是历史语境中的艺术。艺术家无法弥补他们与前辈之间的时间距离，也就是说他们无法以同样的方式实现前辈所取得的成就；另一方面，艺术家也不能避免过去艺术的影响，即使他们力图拒绝前辈艺术家的风格和技巧，他们的作品也会从这种批判行为中获取意义。由此，艺术作品总是处于与艺术

---

[11] 转引自 Gregg Horowitz, “Aesthetics of the Avant-Garde”, in Jerrold Levinson ed., *The Oxford Handbook of Aesthetics*, p. 751.

[12] A. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art* (Cambridge: Harvard University Press, 1981), p. 40.

[13] 参见 David Novitz, “Arthur Danto”, in David Cooper ed., *A Companion to Aesthetics*, p. 105.

传统的各种牵掣之中,总是处在艺术传统的某个适当的位置之上。艺术作品在艺术传统中所占有的位置,其实就是艺术史、艺术理论和艺术批评等构成的“理论氛围”,它们一起参与构成艺术作品的身份。

由于艺术作品是从其历史上下文中获得其身份和意义,而历史又是有方向的、不可重复的,因此艺术上的变化也是有方向的、不可重复的。艺术可能具有的发展方向,不仅由技术革新影响的“艺术界”所引导,而且可以由先前艺术家引领的“艺术界”所引导。没有事先准备好的“艺术界”,就不会有任何艺术革新运动,因为任何新的艺术都是从前的艺术实践所展现的可能性为基础,都是在挑战先前出现的各种

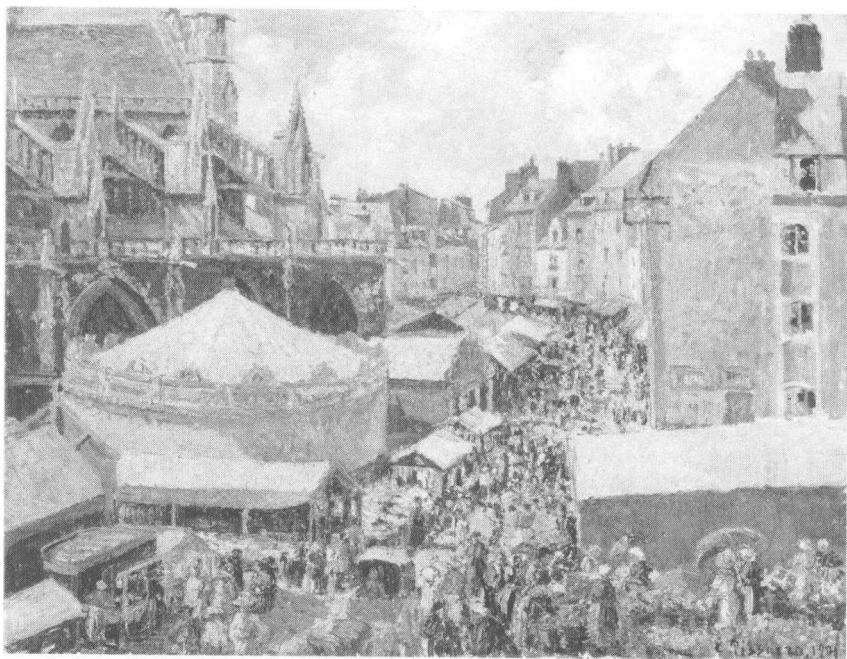


图 14 毕沙罗:《风景》

艺术形式。杜尚如果生活在 15 世纪,他就不可能使一个小便池成功地变成艺术作品,因为在 15 世纪的艺术传统所展现出来的艺术发展的各种可能性中,根本没有它的位置。只有在杜尚那个时代的历史语境中,杜尚的革新才是可能的。只有放到杜尚创作的历史语境中,他那件小便池做成的作品《泉》才能得到理解。正如利奥塔所说:“塞尚挑战的是什么样的空间?印象主义者的空间(图 14)。毕加索和布拉克(Braque)挑战的是什么样的物体?塞尚的物体(图 15)。杜尚在 1912 年与何种预先假定决裂?与人们必须制作一幅画——即便是立体主义的画——的想法(图 16)。而布伦(Buren)又检验了他认为在杜尚的作



图 15 塞尚:《圣维克多山》



图 16 毕加索：《亚威农少女》

品中安然无损的另一预先假定：作品的展示地点(图 17)。”<sup>[14]</sup>也就是说，只有经过了印象派的实践，塞尚创新的可能性才被展现出来；只有经过塞尚的实践，毕加索创新的可能性才被展现出来；只有经过毕加索的实践，杜尚创新的可能性才被展示出来；只有经过杜尚的实践，布伦创新的可能性才被展示出来。对于塞尚、毕加索、杜尚和布伦等人的理解，必须将他们放到艺术史的语境中才有可能。

艺术的发展变化是有方向的，能够说这种发展方向有最终的目标吗？能够根据与最终目标的接近程度来判断艺术发展的进步与落后

[14] 利奥塔：《后现代性与公正游戏》，谈瀛洲译，上海：上海人民出版社，1997年，第138页。

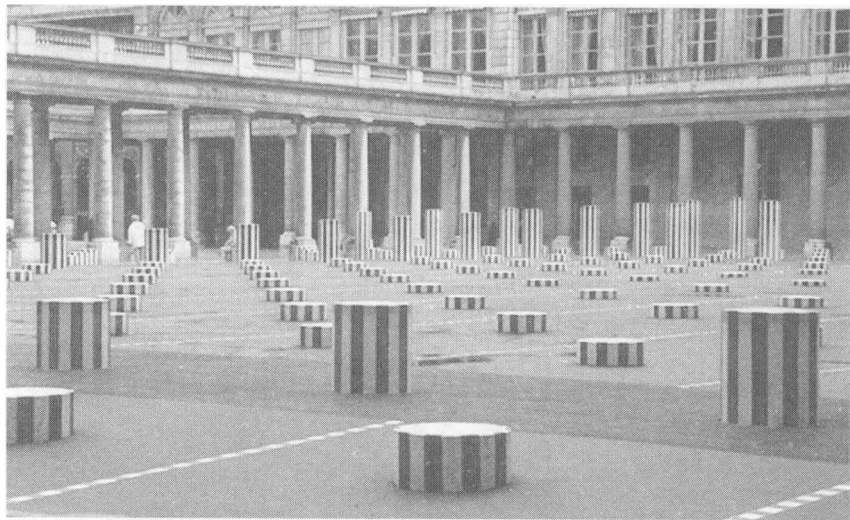


图 17 布伦：《布伦的圆柱》

吗？在丹托看来，对这些问题的回答是肯定的。根据最终目标的不同，丹托区分了三种艺术史模型，即艺术的再现、表现和自我认识。丹托反对前两种艺术史模型，而主张第三种艺术史模型。

最常见的西方艺术史模型是将忠实地再现对象当作艺术发展的最终目标。比如，贡布里希正以此为线索来讲述他的《绘画的故事》，认为西方艺术史是通过不断地接受图式与矫正图式，最终实现了忠实地再现所描绘的对象。<sup>[15]</sup> 基于这样两方面的理由丹托反对这种艺术史模式：首先这种艺术史观不能很好地解释叙述性艺术形式，我们很难说由于语言的发展变化使得我们对事物的描述越来越精确。其次，它不能解释 20 世纪以来的绘画和雕塑。20 世纪以来绘画和雕塑开始背离

[15] 参见贡布里希：《艺术与错觉——图画再现的心理学研究》，林夕等译，长沙：湖南科学技术出版社，2004 年，第 107—130 页。

精确的模仿,这种背离不能被解释为倒退,因为它们不是因为技术和材料上的缺陷造成的。由于摄影技术的出现,迫使绘画开始思考自己的本性,最终放弃精确再现的目标而转向其他的考虑。

将艺术发展的目标理解为表现,虽然可以将文学、音乐等叙事性艺术包括进来,但它会模糊艺术不断进步的观念。因为不同的艺术运动,甚至不同的艺术家都有自己独特的表现语汇,很难说艺术家是因为技巧和技術的问题而不能达到其表现目的。由于尽管每个艺术家的表现方式十分不同,却似乎都能达到其表现目的,因此很难说哪种表现方式更先进,哪种更落后,由此以表现为最终目标就无法将不同艺术家的艺术实践组织成为一种不断演进的发展史。

丹托提出第三种艺术史观,即艺术是不断朝向自我认识的目标发展的。艺术发展史的最终目的,就是艺术最终认识到自己是“艺术界”的产物,是理论解释的结果。一旦认识到自己的本性,艺术发展的历史就走到了尽头,因为作为理论解释的艺术其实就是哲学,艺术最终在哲学中终结了自己的发展。今天之所以还有艺术实践,那都是在重复以往艺术实践所展示的各种可能性。换句话说,今天的艺术实践不再是艺术创造,只不过是一种延续的习惯而已。

严格说来,丹托的艺术终结论并不是说艺术真的终结或死亡了,而是说关于艺术的宏大历史叙述不再可能,艺术不再有进步的历史。进入“后历史”阶段的艺术是无法识别时代的艺术,历史上出现过的各种艺术都可以再一次出现,由此,关于艺术的历史叙述不再可能。当然,我们可以说这种仅仅作为习惯而存在的艺术不是艺术。不过,公允地说,我们应该承认,进入后历史阶段之后依然存在艺术,只不过它与历史阶段的艺术非常不同而已,其中最大的不同就是,在艺术的后历史阶段,没有什么东西是艺术,也没有什么东西不是艺术,其中起决定作用的不是艺术自身,而是艺术意识、艺术态度、艺术解释,是一些与艺术有



关的、无法用感官来识别的理论氛围。

### 三、艺术终结与美学独立

尽管丹托与黑格尔关于艺术终结的理论有许多相似之处,比如他们都主张艺术将为哲学所取代,但这两种理论中导致艺术终结的原因非常不同,黑格尔的艺术终结的原因在于艺术在表现绝对理念上的缺陷,丹托的艺术终结原因则在于自从康德以来的美学的独立或艺术的自律。

美学的独立或艺术的自律,本来是美学和艺术获得自己身份的开始,怎么会导致它们的终结呢?然而,如果仔细分析就会发现,美学的独立中本身就蕴涵着艺术的终结。<sup>[16]</sup>

美学的独立和艺术的自律是康德和 18 世纪欧洲美学家们的重要贡献。在康德的美学理论中,最关键的不是美的概念、美的事物,而是审美判断,即一种无功利、无概念、无目的地对待事物的审美态度。这种审美态度要求我们将艺术从各种实用的语境中孤立出来,将艺术纯粹视为艺术本身。这种审美态度与艺术的博物馆体制紧密相关。有了这种审美态度和相应的博物馆体制,我们就有了完全不同的看待过去的艺术作品的目光。比如,古希腊的雕塑作品,在当时被视为城市权力和荣耀的象征,或者被视为对城市保护神的供奉,但在今天的博物馆中,它们被要求视为纯粹的美的艺术作品。诸如此类的情况不计其数。

由于审美态度理论和艺术博物馆体制,艺术终于认识到自身是艺术而不是别的什么,艺术家开始在“为艺术而艺术”的口号下来创作,

---

[16] 关于美学独立与艺术终结之间的内在关系的深入分析,参见 Jacques Taminiaux, *Poetics, Speculation, and Judgment: The Shadow of the Work of Art from Kant to Phenomenology*, translated by Michael Gendre (Albany: State University of New York Press, 1993), pp. 55-72.

而不是将自己的工作视为对现实世界的描绘、颂扬或抨击。正如塔米尼奥(Jacques Taminiaux)指出的那样,艺术家开始“让自己处于来自过去或现在的其他艺术家的绘画和雕塑作品面前。这种作品的生产的历史过程……获得了某种自律:它是一种这样的序列,即在某种意义上,它总是首先与自身相关;它是一种这样的链条,它的单个连接单元,正是在它们的独特性上,总是与它们之前的连接单元相连。印象派在与自然主义的对照中界定自己,野兽派在与印象派的对照中界定自己,立体派在与塞尚绘画的对照中界定自己;表现主义在与印象派的完全对立中界定自己,几何抽象反对上述所有东西,抒情抽象又反对几何抽象,‘波普’艺术反对所有的各种各样的抽象,概念艺术反对‘波普’艺术和超级写实主义,如此等等。”<sup>[17]</sup>这种自律的艺术发展历史表明,艺术只是跟自身有关,艺术的惟一规定性就是跟自身之前的艺术不同,这就是所谓的艺术创造。艺术正是在这种创造的压力的驱使下,穷尽了自身的可能性,而最终走向终结。

塔米尼奥这里所说的艺术总是在与以前的艺术的对照中确立自身,与丹托所说的艺术风格总是成对出现类似。我们在第一章中曾经引述过丹托的这种主张。由于艺术风格总是成对出现的,因此我们可以从理论上计算出艺术界的风格的总量。如果艺术界的所有风格都已经由具体的艺术实践体现出来了,那么艺术发展的可能性也就穷尽了。丹托强调,由于艺术界的风格都是相互联系的,都是在相互关联中获得自身的意义,因此对于艺术界的风格了解得越多,对于某一种风格的理解也就越深。只有了解艺术界的所有风格之后,才有可能创造出新的风格。因此,丹托强调无论是艺术欣赏还是艺术创造,都需要介入艺术

---

[17] Jacques Taminiaux, *Poetics, Speculation, and Judgment: The Shadow of the Work of Art from Kant to Phenomenology*, p. 62.

史的语境之中。

不过,尽管丹托强调要将艺术放到其历史语境中去理解,但他决不是想将艺术放到其历史的现实语境中去理解,就像古希腊人将雕像视为城市权力和荣耀的象征或视为对城市保护神的供奉那样去看待雕像,而是将其放到独立的艺术的历史语境中去理解,比如,将古希腊艺术放到埃及艺术与古罗马艺术之间去理解,或者将毕加索放到塞尚与康定斯基之间去理解。

艺术的发展完全与现实生活无关,而只与艺术自身有关,这就像数学和物理学等现代自律科学的发展路径一样。根据波普尔,科学的历史是一部猜想与反驳的历史,一部将先前的理论证伪的历史。这样的科学也只是与自身有关,而可以与现实生活无关。不过,与自身有关的科学的演进似乎并没有遭遇终结的尴尬,而与自身有关的艺术的演进却遇到了终结的难题。根据黑格尔,这里的原因在于两者在表现绝对理念的方式上有差别,科学(黑格尔将自己的哲学称之为最科学的哲学)是以概念来把握绝对理念,艺术是以形象来表现绝对理念;概念思考的空间是无穷的,形象表现的范围是有限的。一旦艺术摆脱形象表现的束缚进入概念思考的范围,它就不是艺术而是科学或者科学的哲学了。也正是在这种意义上,可以说艺术有终结,因为艺术可以为科学或哲学所取代,而科学或哲学则不会终结,因为它已经是人类把握绝对理念的最佳形式。

#### 四、艺术的重生

事实证明,黑格尔的预言没有完全兑现,丹托的预言同样也不会实现。艺术并不会因为理论家宣布终结而终结。因为艺术概念本身就是

一定历史阶段的产物,不同时代对艺术有不同的理解。<sup>[18]</sup> 即使丹托心目中的那种艺术的确业已终结,也不能因此得出结论说艺术终结了,因为我们不能担保今后的人们不会把另外一些东西称之为艺术。

丹托心目中的艺术究竟是一种怎样的艺术? 丹托毫不讳言,它是一种自律的高级艺术,即自从 18 世纪以来逐渐确立起来的那种美的艺术。丹托的艺术终结论最多只能适用于这种艺术。由于自律的高级艺术已经不能满足自身不断创新的要求,因此它必将走向终结。如果我们适当地扩大艺术的范围,丹托的这种主张就不能成立。首先,如果自律的高级艺术真的已经不能满足自身不断创新的要求,那么从总体上颠覆整个自律的艺术体制是否算得上是一种创新呢? 当然是。前卫艺术正是在满足自律艺术的创新的条件下走向了自律艺术的反面,进而发现一种新的让艺术继续存在下去的理由。其次,按照现代自律的高级艺术的理念,艺术必须创新;在所有艺术都遵循创新原则的情况下,不创新是否是另一种创新呢? 当然是。在高级艺术拼命玩出新花样的情况下,那种没有多少创新压力的通俗艺术、民间艺术倒会给人耳目一新的感觉。艺术终结的魔咒对通俗艺术无效。第三,艺术的发展总是与新技术的发现密切相关。由于信息技术和新材料技术的巨大进步,过去的人们只能在艺术梦想中实现的东西,今天的人们已经可以在现实中实现了。艺术越来越与技术结合起来成为一种新的工艺或设计艺术。如果高级的自律艺术果真终结了,没有人能够阻止人们不把艺术的称号授予这种新的设计艺术。最后,只要人类没有终结,艺术就不会终结。因为,正如戴维斯(S. Davies) 指出的那样,“从最早时代开始,艺术的普遍性显示出艺术符合人类某些深层次的需要,只要人性的根

---

[18] 关于“艺术”一词的含意的历史变迁的详细考察,见 Paul O. Kristeller, “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics”, in Peter Kivy ed., *Essays on the History of Aesthetics* (Rochester: University of Rochester Press, 1992), pp. 3-64.

本特性保持不变,艺术就会继续为这些需要效力。只要我们还继续保持很有人性,就有理由怀疑艺术不再可能有任何‘新的[东西]要说’。”<sup>[19]</sup>换句话说,如果我们想要继续作为人类而存在,就需要艺术。在这个新的时代条件下,艺术在维持人类作为人类而存在这个至关重要的问题上,将发挥越来越重要的作用。我把这种意义上的艺术称之为生活艺术,因为这种艺术的关键不是艺术作品,而是艺术人格。

前卫艺术、通俗艺术、设计艺术和生活艺术,是艺术终结之后的主要艺术形式。鉴于前卫艺术、通俗艺术和设计艺术本身正处于这样或那样的困境之中,<sup>[20]</sup>我将艺术复兴的主要希望寄予在生活艺术上。正是在生活艺术这一点上,包括分析美学、实用主义美学、现象学美学和新马克思主义美学等当代最具影响力的美学学派走到了一起。越来越多的思想家认识到,随着社会向合理化方向的完善,今天的人类在许多方面都取得了突飞猛进的发展,但是人类的生存质量并没有因此而得到多大的改善,相反,人类面临的生存危机却比任何时候都要严峻,维持人之所以为人的东西正在一天天丧失,人类在向非人的方向迈进。这就是一些思想家所说的人类的合法性生存危机。在一切都合理合法的情况下,人类的生存本身被当作非理性的东西排除在外。根据阿多诺等人的理论,任何抽象的规则都是普遍性的、同一性的,任何具体的人生都是个体性的、非同一性的。启蒙运动以来的合理化运动,实际上就是在用普遍性的概念驱逐个体性的生命。在阿多诺看来,这种合理化运动至少造成了两个方面的严重后果,即现代社会中普遍存在的不公正性和虚无主义。不公正性主要体现在抽象的意义独立的概念对偶然的事物本身的压迫和强制,牺牲事物的多样性以便服从同一性的概

---

[19] Stephen Davies, "End of Art", in David Cooper ed., *A Companion to Aesthetics*, p. 141.

[20] 对于这三种艺术形式的分析和批评,见彭锋:《西方美学与艺术》(北京:北京大学出版社,2005年),12—14章。

念的统摄。这种用概念对事物的强制性认识，必然会造成认识与认识对象的异化乃至彻底的无意义，从而表现为现代性的虚无主义。换句话说，现代人都生活在虚幻的概念世界里，而不是生活在真实的现实世界里。阿多诺认为，传统马克思主义哲学在一定程度上克服了现代性的不公正性，尼采和海德格尔等人的哲学在一定程度上克服了现代性的虚无主义，而他则要从根本上同时克服现代性所造成的这两方面的困境。

作为这种同一性思维的合理化运动的两个主要结果，就是现代科学和现代行政管理体制，而它们的敌人就是现代艺术。现代艺术是对这种合理化运动的最顽强的抵抗。与科学和管理强调普遍性和同一性不同，艺术强调个体性和非同一性。科学和管理要求重复，艺术推崇唯一。由此我们不难理解，为什么在科学和管理最为发达的第一世界会纷纷宣告艺术的终结。艺术在第一世界所遭遇的困境，实际上是整个现代人类生活的困境的一个集中体现。

在高度现代化的第一世界中，现代科学和行政管理体制已经渗透到了社会的各个角落，那里不可能辟出艺术赖以生存的“飞地”，艺术在那里无处藏身。高度发达的科学技术和行政管理体制会让每个人都过上幸福生活，他们可以一样地幸福快乐、一样地健康长寿、甚至一样地美丽漂亮，最终全世界只剩下两个人：一个男人，一个女人。这就是追求平均值的现代社会的最终结果。但是，正如福山（Francis Fukuyama）指出的那样，当人们通过科学技术轻而易举地解决人生的各种问题之后，这样的人还在过人的生活吗？<sup>[21]</sup>因此，我要强调的是，正是在今天这个科学强势的时代，我们尤其需要艺术，需要艺术来维持人用感

---

[21] 福山的有关论述，见 Francis Fukuyama, *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution* (London: Profile Books, 2003).

觉、用身体同世界打交道的能力，需要艺术来维持人之为人的身份。

最后，我想着重指出的是，中国艺术家并不担心艺术的终结。一些思想家已经注意到，当代艺术在不同国家的遭遇不同。如果说艺术果真终结了，那也是发生在第一世界中的现象。正如艾尔雅维奇(Ales Erjavec)指出的那样，在发达国家，“为大多数人口所享受的福利国家和社会保险网络显然成为艺术表达需要的障碍。”<sup>[22]</sup>但是，在第二世界和第三世界，艺术仍然具有继续生存的空间，因为这些国家并没有被现代行政管理体制完全征服。因此，在西方思想家鼓吹艺术终结的同时，中国当代艺术却正在经历空前的繁荣兴旺。

在属于第三世界的中国，现代性的进程遭受了各种各样的挫折，现代性在中国社会中表现得很不纯粹。更重要的是，中国的传统哲学和艺术有自己独特的体系，可以为我们摆脱现代性危机提供重要的启示。由此，我们可以正面回应丹托的挑战。即使我们接受丹托将艺术界定为创新的理论，也不会出现艺术终结的恐慌，因为我们可以为艺术寻找不可穷尽的创造的可能性。这种不可穷尽的创造的可能性，正是一个人当下的不可重复的生存经验，正是维持人之为人的身份的东西，它们处于现代行政管理体制的限定之外。基于这种认识，我反对概念艺术，强调回到手艺。回到手艺不仅是回到技术，而且是回到人用手用个体生命去感知事物，回到人的生命的独特性和不可重复性。<sup>[23]</sup>一种挖掘、捕捉、记录人的生存经验的艺术，是永远不用担心会走到尽头，因为处于时间长河中的人的生存经验永远是新的、不可重复的，就像人不可能两次踏入同一条河流一样。

---

[22] 阿列西·艾尔雅维奇：《当代生活与艺术之死：第二、第三和第一世界》，载《学术月刊》2006年第3期，第41页。

[23] 有关论述，见彭锋：《让绘画回到手艺》，载邱瑞敏、戴世和主编：《白石·油纪》，上海：上海书店出版社，2004年，第240—243页。

在克服艺术终结的恐慌上，中国传统艺术有自己独特的优势。中国艺术不强调忠实地模仿自然，而强调忠实地捕捉和记录人对自然的生命感受。由此，中国艺术发明了自己独特的材料和手段，形成了自己独特的语言和评价体系。由于重视在场经验，中国艺术家并不担心所有的创造的可能性都已经被前辈艺术家所穷尽，因为他们有这种自信：不管他们受到过去艺术家的多大影响，他们的艺术所体现的生存经验是唯一的，是任何别人的艺术那里所没有的。总之，多元的艺术观念、混杂的社会形态和独特的艺术传统，是中国当代艺术拒绝“终结”的主要因素。

## 五、也许终结的不是艺术而是艺术理论

在今天的美学家接着黑格尔热烈讨论艺术终结的时候，有人却发现黑格尔根本就没有艺术终结的思想，尤其是不像今天美学家们所设想的那样，在黑格尔眼里，到了浪漫主义时代，艺术就已经死亡了。一些研究黑格尔美学的专家认为，造成今天的人们将艺术终结的思想归之于黑格尔的一个重要原因，是对黑格尔文本的误读和误译。正如卡特指出的那样，“实际上，黑格尔从来没有用过‘艺术死亡’（the death of art）这种说法。英译者忽略了这个事实：aufheben 是黑格尔最难以捉摸的术语之一。从字面上讲，它的意思是举起某物；不过，作为哲学概念，它也有‘取消’、‘消解’、‘保存’等意思。浪漫艺术的消解更像现代电影的‘淡入淡出’（dissolve）原理。在影片中，‘淡入淡出’指的是，在一个镜头或场景淡出的同时，另一个镜头或场景淡入，在这个过程中两个镜头交叠在一起。浪漫艺术也具有这种类似的‘淡入淡出’过程，它承认有艺术之外的、可能比艺术更完善的提供真理的形式。艺术与宗教和哲学一道，成为理解真理的不同方式，没有必要指出一个取代另



一个或者迫使另一个终结。”〔24〕

尽管两个镜头叠加的比喻能够很好地说明艺术与哲学的关系：哲学的出现并没有导致艺术的终结，艺术可以继续存在，但不再是独立存在，而是存在于哲学的阴影之下。但是，在通常情况下，由于叠加的镜头最终会显现为一个清晰的镜头，因此叠加镜头的比喻并不能完全阻止人们对艺术终结的想象。

根据我对黑格尔美学的解读，在黑格尔那里，在浪漫主义艺术之后，哲学的确取代艺术成为真理的主要显现形式，但这并不意味着艺术业已死亡。艺术可以继续存在，如果借用丹托的术语来说，我们可以将这种继续存在的艺术称之为“后历史”阶段的艺术。后历史阶段的艺术有两个显著的特征：首先，艺术不再体现出前后相续的历史。历史上出现过的各种艺术形式都可以再次出现，从而不在可能有关于艺术历史的宏大叙事。其次，艺术总是意识到自己是艺术，因而总是显现在哲学反思之中。第二个特征显得尤其重要。与之相反的历史阶段的艺术则不具备这个特征，没有哲学反思的维度。以丹托为代表的当代艺术终结理论的最大错误在于：将具有哲学维度的艺术直接等同于哲学，从而宣布艺术因为转向哲学而走向终结。我认为具有哲学维度的艺术仍然是艺术，必须具备艺术的特征，就像青原惟信所说的“见山还是山，见水还是水”一样。相应地，处于历史阶段中的艺术就相当于“见山是山，见水是水”，而哲学在这里就相当于“见山不是山，见水不是水”。正是在这种意义上，我一方面反对概念艺术，因为概念艺术已经不具备

---

〔24〕 Curtis L. Carter, "Hegel and Danto on the End of Art," 中国社会科学院文学所演讲稿, 2008年3月4日。关于奥斯马松(F. P. B. Osmatson)的误译, 见 Sir Malcom Knox, "The Puzzle of Hegel's Aesthetic," in *Art and Logic in Hegel's Philosophy*, edited by Warren E. Steinkraus and Kenneth I. Schmitz (New Jersey: Humanities Press, Sussex: Harvester Press, 1980), p. 8; see also Sir Malcom Knox, *Hegel's Lectures on Aesthetics* (Oxford, England, 1975), pp. 11, 103.

艺术的特征。另一方面,又反对恢复历史阶段中的艺术,因为这种艺术缺乏哲学的维度。在今天这个机械复制技术高度发达的时代,艺术必须意识到自己是艺术,才能与机械复制产品区别开来。艺术的这种自我意识,就是艺术中蕴涵的哲学维度。

事实上,我的这种主张类似于库斯比(Donald Kuspit)的折衷主义,而有别于丹托的激进主义。库斯比主张,艺术终结之后的艺术家要从街头回到工作室,将工作室作为自己从事艺术创造的避难所。“但是,有一个重要的区别:在工作室创造的艺术既不是传统艺术也不是前卫

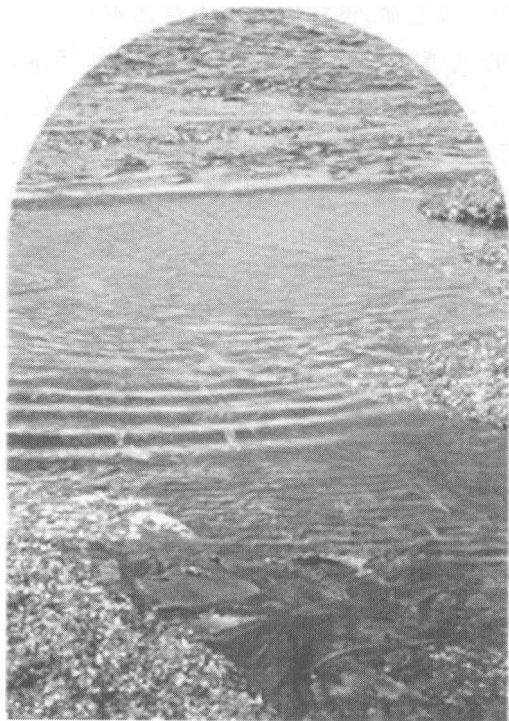


图 18 埃迪:《赫斯琪亚潮》

艺术,而是二者的结合。它将老大师(Old Master)的精神性和人文性与现代大师(Modern Master)的创新性和批判性结合起来。这是一种新老大师(New Old Master)艺术(图 18)。手艺再一次显得弥足珍贵,但艺术又保持着概念性。”<sup>[25]</sup>一方面与传统艺术的老大师强调艺术只是在物质上存在不同,新老大师强调艺术必须在概念上存在,必须有思想的指向。如果没有概念,再好的手艺都不是艺术。但是,另一方面与前卫艺术的新大师强调艺术只是在概念上存在不同,新老大师强调艺术还必须是在物质上存在。如果概念没有通过对象具体表达出来,没有通过材料赋予它以生命,这种概念就不是艺术。“总之,新老大师艺术具有审美上的共鸣和幻像。它力图复兴高雅艺术以抵抗后艺术(postart),它让艺术重新回到工作室以抵抗街头喧嚣。艺术再一次成为审美超越的手段,同时又不失去它对世界的批判意识。”<sup>[26]</sup>

在青原惟信的三境界说中,最终的“见山还是山,见水还是水”是一种包含两端的圆成。库斯比的这种新老大师艺术由于将两个极端综合起来,因而更接近青原惟信所说的第三个境界。如果果真是这样的话,那么丹托对青原惟信的理解就可能不那么中肯。我们知道,丹托在解释杜尚和沃霍尔等人的艺术的时候,也用到青原惟信的三境界理论。<sup>[27]</sup>不过,丹托的目的不是希望用它来说明一种不落两边的圆成艺术,而是一种极端的概念艺术。杜尚和沃霍尔等人的现成品艺术与他们挪用的现成品之间在外现特征上没有什么不同,但前者是艺术,后者不是艺术。在丹托看来,这就相当于青原惟信所说的第一境界与第三

[25] Donald Kuspit, *The Death of Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), pp. 182-183.

[26] Donald Kuspit, *The Death of Art*, p. 183.

[27] Arthur Danto, “The Artistic Enfranchisement of Real Objects: The Artworld”, John W. Bender and H. Gene Blocker eds., *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics* (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1993), p. 204.

境界,它们都是山水,因此在外现特征上没有区别,但是只有后者才是得道的表现。在青原惟信那里,第三境界比第一境界多出来的东西是非外现的,比如说觉悟。在丹托这里,艺术比非艺术多出来的东西也是非外现的,比如说理论。由此,丹托将艺术的定义性特征等同于理论,从而为概念艺术辩护,并得出艺术业已终结到哲学之中的结论。但是,在青原惟信那里,纯粹的觉悟是不可能的,或不可取的,因为它有可能落空。觉悟必须在山水之中,或者不离山水。如果丹托完全忠实于青原惟信的说法的话,他就不会将艺术完全等同于哲学理论,而应该将艺术与哲学理论结合起来,让它们维持在“淡入淡出”的状态之中。如果进入后历史阶段的艺术并不就是哲学,而是在哲学背景中显现的艺术,或者渗透哲学反思的艺术,那么艺术就还没有终结。如果艺术并没有终结,而理论家却宣称它终结了,这有可能不是艺术出了问题,而是关于艺术的理论解释出了问题。换句话说,理论对于新兴的艺术实践已经无法解释,因此终结了的是艺术理论,而不是艺术自身。

曼恩(Paul Mann)在回顾前卫艺术的历史时发现,在1970年代宣布前卫艺术终结的各种理论纷至沓来的时候,前卫艺术并没有终结;但是,批评界宣布前卫艺术的终结,的确给前卫艺术的终结做好了准备。关于前卫艺术终结的“讣告不只是报道事实,而是终结的执行,终结发生的场所;这种诊断是致命的,而且更有甚的是,这是病人总在寻求的诊断。[这是]一种经由话语的终结(death-by-discourse),一种话语终结(discourse-death):前卫的话语就是它的终结,在终结中它继续将自身再生为一种终结话语(death-discourse)。终结是一种彻头彻尾的话语事务。……前卫终结在话语之中,因为关于前卫的话语,也许是所有话语,都是它的终结。”<sup>[28]</sup>

---

[28] Paul Mann, *The Theory-Death of the Avant-Garde*, p. 40.

关于前卫艺术的终结的话语,之所以能够导致前卫艺术的终结,原因在于前卫艺术与它的理论话语之间存在着密切的关系。事实上,所有现代艺术背后都有一种理论支持。“艺术不能自立;即使是一种声称忠实描绘现实的艺术也需要理论来支持它,需要理论来让它作为艺术显现。”<sup>[29]</sup>没有理论,人们不可能看见绘画,或者说人们看见的绝不可能是绘画。丹托的艺术界理论可以很好地说明这个论断。沃尔夫(Tom Wolfe)通过对现代艺术的研究也证明了这个论断。“现代艺术完全变成了文学:绘画和其他作品仅仅是为了说明文本而存在。”<sup>[30]</sup>前卫艺术与理论的关联更为密切,理论成了艺术的核心。众所周知,先有未来派的宣言,然后才有未来派的作品。“对于未来派来说,不是生活模仿伟大的艺术,而是艺术和生活都模仿辩论和报章杂志。……越来越多的批评被迫得出结论:……艺术不仅由话语支持,而且自身就是一个十足的推论现象。”<sup>[31]</sup>

根据曼恩等人的看法,并不是因为先有艺术的终结,然后才有关于艺术终结的理论;而是相反,先有关于艺术终结的理论,然后才有艺术的终结。艺术理论发出的预言之所以具有如此之大的威力,原因在于今天的艺术与理论的关系越来越密切了。在理论无法解释艺术的时候,宣布艺术的终结也许可以做到一劳永逸,但是艺术理论在宣布艺术终结的同时,也终结了自身。艺术理论如果要挽救自身的话,就必须承认艺术的存在,必须接受新的艺术的挑战,在新的艺术的刺激中获得新的生命。

---

[29] Paul Mann, *The Theory-Death of the Avant-Garde*, p. 4.

[30] Tom Wolfe, *The Painted Word* (New York: Bantam Books, 1976), p. 6.

[31] Paul Mann, *The Theory-Death of the Avant-Garde*, p. 6.

## 六、小 结

尽管当代艺术理论关于艺术终结的讨论并不是艺术终结的事实的反映,但是通过这些讨论我们可以看到今天的艺术的确有了许多新的变化。首先,艺术不能被简单地理解为技术,也不能被简单地理解为美。现代艺术的自律概念已经突破,艺术要介入社会,实施批判,创造观念。其次,艺术也不能被简单地等同为观念,否则艺术就真的会走向终结。第三,当代艺术界关于艺术终结的讨论,有助于中国当代艺术认清自己的状况,确立自己的发展方向。在我看来,在当代艺术由于片面走向观念而感到穷途末路的时候,一定会出现某种程度上的回归。如同我们在第一章中所讨论的那样,已经有人在预言美的回归了。如果可以出现“美的回归”,就可以出现“精神的回归”、“文化的回归”。如果出现了这一系列的人类正面价值的回归,那么就有可能出现一种“正面”艺术,以此来取代明显是“侧面”或“反面”的当代艺术。我希望中国艺术家能够在“正面”艺术的回归和复兴中做出自己的贡献。

马克思曾经说过,一切伟大的世界历史事变和人物,都出现两次,第一次出现是悲剧,第二次出现是笑剧。<sup>[32]</sup> 不过,在唐代禅师青原惟信那里,事物的第二次出现却摆脱了笑剧的命运,而成为顿悟得道的标志。<sup>[33]</sup> 事物的第二次出现究竟是笑剧还是顿悟,关键在于当事人是否真诚地迎接事物的回归,是否坦然地面对事物本身。

---

[32] 马克思原话:“黑格尔在某个地方说过,一切伟大的世界历史事变和人物,可以说都出现两次,他忘记补充一点:第一次是作为悲剧出现,第二次是作为笑剧出现。”(《马克思恩格斯选集》第4卷,第584页。)

[33] 青原惟信原话:“老僧三十年前未参禅时,见山是山,见水是水。及至后来,亲见知识,有个入处,见山不是山,见水不是水。而今得个休歇处,依前见山只是山,见水只是水。”(《五灯会元》卷十七)

### 主要参考书目

Stephen Davies, "End of Art", in David Cooper ed., *A Companion to Aesthetics* (Oxford: Blackwell, 1997).

黑格尔:《美学》,朱光潜译,北京:商务印书馆,1979年。

Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art* (Cambridge: Harvard University Press, 1981).

Donald Kuspit, *The Death of Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).

Paul Mann, *The Theory-Death of the Avant-Garde* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991).

Jacques Taminiaux, *Poetics, Speculation, and Judgment: The Shadow of the Work of Art from Kant to Phenomenology*, translated by Michael Gendre (Albany: State University of New York Press, 1993).

Curtis L. Carter, "Hegel and Danto on the End of Art", 中国社会科学院文学所演讲稿, 2008年3月4日。

## 第六章

# 作品的意义由作者意图决定吗？

艺术家的意图在艺术作品的解释中究竟扮演了怎样的角色，这是当代美学中引起广泛争论的一个议题。从 20 世纪 40 年代比尔兹利 (M. Beardsley) 和威姆塞特 (W. Wimsatt) 提出著名的“意图谬误” (intentional fallacy) 之后，美学界尤其是分析美学界就没有停止过关于意图的争论。

在我们的日常谈话中，说话者的意图决定着他的话语的意义，或者说说话者的意图就是他的话语要表达的对象，这本来是一件非常平常的事情。但是，如果说艺术家的意图决定艺术作品的意义，就会引起很大的争议。以比尔兹利为代表的美学家，主张艺术家的意图与我们对艺术作品的意义的解释毫无关系，从而形成了所谓的反意图主义 (anti-intentionism) 的阵营。以赫什 (E. D. Hirsch) 为代表的美学家，主张艺术作品的意义与艺术家的意图密切相关，从而形成了所谓的意图主义 (intentionism) 的阵营。概略地说，在差不多长达 60 年的论争当中，反意图主义阵营在前 30 年取得了压倒性的优势，意图主义阵营则在后 30 年有逐渐走强的趋势。当然，随着论争的发展，意图主义和反意图



主义之间的边界在逐渐模糊,最后蜕化成为实际的意图主义(actual intentionalism)和假设的意图主义(hypothetical intentionalism)之间的论争。

由于这场争论是由比尔兹利和威姆塞特对浪漫主义文艺批评中的意图主义倾向的驳斥引起的,因此有必要先简单回顾一下他们所驳斥的那种意图主义。

## 一、浪漫主义文艺批评中的意图主义倾向

在 19 世纪和 20 世纪初的美学领域中,占主导地位的是唯心主义美学和与之相关的浪漫主义文艺批评,艺术表现理论(expression theory of art)是这种唯心主义美学和浪漫主义文艺批评的代表。表现论对于模仿说或再现论的胜利,意味着浪漫主义美学最终战胜了古典主义美学。

表现论和再现论不仅是两种截然不同的艺术创作理论,而且引发了两种非常不同的艺术欣赏和批评理论。简要地说,根据再现论,艺术作品是对现实生活的再现,因此艺术作品的意义就在于它所忠实地反映的现实生活,艺术作品的意义是由它所再现的现实生活决定的;根据表现论,艺术作品是艺术家主观情意的表现,因此艺术作品的意义就在于它所成功地表现和传达的艺术家的主观情意,艺术作品的意义是由它的作者的主观情意或内意图决定的。由于艺术家的意图决定了作品的意义,因此发掘和澄清艺术家的意图就成了艺术批评的主要目的,于是传记批评(biographical criticism)成为浪漫主义文艺批评中的一种主要形式。比如,罗兹(J. L. Lowes)于 1927 年出版的《通往赞纳都之路》(*The Road to Xanadu: A Study in the Ways of the Imagination*)就是关于诗人柯勒律治(S. T. Coleridge)的传记批评的经典之作。

由于表现论有各种不同的版本,它们所影响的意图主义批评也有一些细微的差别。我们可以简要的将表现论分为两类:一类是以克罗齐(B. Croce)和科林伍德(R. Collingwood)为代表的直觉—表现(intuition-expression)论,一类是以托尔斯泰(L. Tolstoy)和杜威(J. Dewey)为代表的交流—表现(communication-expression)论。这两种表现论的根本区别是:直觉—表现论在表现之前不知道要表现的确切内容,交流—表现论在表现之前就知道要表现的确切内容。

直觉—表现论强调艺术家在表现之前并不知道自己要表现什么,只有通过成功的表现才知道或直觉到自己的表现内容,这样的表现本身就是艺术家的一种自我认识和自我探测活动。正如科林伍德说:“当说起某人要表现情感时,所说的话无非是这个意思:首先,他意识到有某种情感,但是却没有意识到这种情感是什么;他所意识到的一切是一种烦躁不安或兴奋激动,他感到它在内心进行着,但是对于它的性质一无所知,处于这种状态的时候,关于他的情感他只能说:‘我感到……我不知道我感到的是什么。’”<sup>[1]</sup>如果艺术家事先确切知道自己的情感,在科林伍德看来他所接下来的具体化活动就不是真正的表现而是对已知情感的再现。

与直觉—表现论不同,交流—表现论认为艺术家在表现之前就已经知道自己的情感,艺术家进行表现的目的是自我认识,而是与观众进行交流。托尔斯泰说:“在自己心里唤起曾经一度体验过的情感,在唤起这种感情之后,用动作、线条、色彩、音响和语言所表达的形象来传达出这种感情,使别人也体验到这同样的感情,这就是艺术活动。艺术是这样的一项人类的活动:一个人用某些外在的符号有意识地把自

---

[1] 科林伍德:《艺术原理》,王至元、陈华中译,北京:中国社会科学出版社,1985年,第112—113页。

体验过的感情传达给别人,而别人为这些感情所感染,也体验到这些感情。”〔2〕艺术的目的在于将艺术家体验到的情感传达给别人,让别人也体验到同样的情感。

由此可见,尽管同为表现论,托尔斯泰的交流—表现论与科林伍德直觉—表现论之间存在很大的不同。由于这两种表现论之间存在明显的差异,与之相关的艺术欣赏和批评也有一些细微的差异。对于托尔斯泰的那种交流—表现论来说,由于艺术作品所表现的内容是艺术家事先体验到的,批评家的任务就是尽可能从其他材料中发现艺术家对于所表现的情感内容的直接说明。艺术家关于自己所表现的内容的说明具有绝对权威的地位,任何关于艺术作品的解释都不得违背艺术家自己的说明。以艺术家关于自己表现内容或意图的说明作为解释的依据,这就是所谓的意图主义。

但是,这种情况似乎不太适合于科林伍德为代表的那种直觉—表现论。按照直觉—表现论,由于艺术家对于自己想表现的内容并没有明确的意识,因此除了作品之外他就不可能对自己的创作意图有任何另外的清楚说明,批评家也就无法找到艺术家关于自己意图的直接说明作为解释的标准。当然,批评家可以通过详细考察艺术家的生活情形来猜测艺术家的意图,但是批评家与其通过艺术家的各种传记材料来猜测艺术家的创作意图,还不如通过作品本身来领会作者的意图。由此,以克罗齐和科林伍德为代表的那种直觉—表现论在支持一种宽泛的传记批评之外,也可能支持一种回到作品本身的批评方式,即 20 世纪四五十年代盛行的新批评(new criticism)所推崇的反意图主义的批评方式。

---

〔2〕 托尔斯泰:《什么是艺术?》,丰陈宝译,载《列夫·托尔斯泰文集》第十四卷,北京:人民文学出版社,1992年,第174页。

## 二、反意图主义的盛行

作为对浪漫主义传记批评的反动,新批评强调对艺术作品的文本做客观的分析,将批评的对象严格限制在艺术家公开发表的文本上,不涉及文本之外的任何东西。新批评的主要思想家比尔兹利和威姆塞特提出的“意图谬误”,可以被视为对新批评的特征的最好概括,它的矛头直接对准此前盛行的浪漫主义的传记批评。

“意图谬误”的主张,最早于1943年由比尔兹利和威姆塞特在替《世界文学词典》(*Dictionary of World Literature*)撰写的辞条“意图”(intention)中提出。1946年比尔兹利和威姆塞特于《斯旺尼评论》(*Swanee Review*)联合发表《意图谬误》一文,从而拉开了意图主义和反意图主义之争的序幕。在这篇文章中,他们明确主张“对于作为判断艺术作品是否成功的标准来说,作者的设计或意图既不可用也不合宜。”<sup>[3]</sup>尽管从分析美学的角度来说,这篇文章要表达的意思不够清晰和集中,也缺乏必要的论证,但通过仔细阅读,我们还是可以总结出几个方面的主要意思:(1)否认艺术家的意图与文学作品的解释具有任何关系;(2)认为诗歌中的真正说话者是一种“戏剧性的说话者”(dramatic speaker)而不是作者自身;(3)主张可以将关于作者传记和心理的“个人研究”(personal studies)与关于文本的“诗学研究”(poetic studies)区别开来,认为批评家的任务是进行“诗学研究”而不是“个人研究”<sup>[4]</sup>

由于“意图谬误”的主张力图从根本上颠覆此前盛行的意图主义

[3] W. K. Wimsatt and M. C. Beardsley, "The Intentional Fallacy", in James O. Young ed., *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy* (London: Routledge, 2005), vol. 2, p. 194.

[4] Ibid., pp. 194-208.

文艺批评,因此它也招致了意图主义文艺批评激烈的反批评。为了回应这种反批评,比尔兹利和威姆塞特随后都对“意图谬误”的主张进行了更加严密的论证。这些论证概括起来有这样三个方面。

首先,比尔兹利明确提出了“两个对象的论证”,认为艺术作品与艺术家在本体论上是全然无关的两种东西:艺术作品是物,艺术家是人。意图是艺术家的私人事务,作品是艺术界的公共事务,二者不能混为一谈。批评家的任务是研究艺术作品,而不是研究艺术家。如果批评家去关注艺术家的心理和个人经验,就明显离开了批评家应该关注的对象。〔5〕

其次,比尔兹利进一步阐发了在《意图谬误》中提出的“戏剧性说话者的论证”,认为在所有文学作品中我们都能找到一种特别的说话者,也就是戏剧性说话者。文学作品中的这种说话者不是作者,或者说只是作者假装的样子,不能将戏剧性说话者及其意图与作者及其意图等同起来。〔6〕

再次,比尔兹利提出了一种许多反意图主义者都共有的“意义论证”,认为文学作品的意义不是由作者的私人意图决定的,而是由字典中的词语意义和语法决定的。从作者的意图角度来说,作者可以通过特殊的规定而使任何一个词语具有任何一种意思,比如用“红”这个词语来表达“绿色”的意思,但读者并不会根据作者的意图将“红”这个词语的意义理解为“绿色”,而是根据字典将“红”的意义理解为“红色”。由此,我们只能根据字典、语法等大家共有的东西来理解作品的意义,而不能根据作者的私人意图来理解作品的意义。〔7〕

经过比尔兹利和威姆塞特的论证,“意图谬误”由最初的稍显武断和任意的主张变成了一项公认的新批评的纲领,成为美学和文艺批评

〔5〕 M. C. Beardsley, *Aesthetics*, 2<sup>nd</sup> ed (New York: Hackett, 1981), p. 25.

〔6〕 *Ibid.*, pp. 238-242.

〔7〕 *Ibid.*, p. 26.

领域中一项占主导地位的原则。更重要的是,反意图主义并没有随着新批评的衰落而衰落,因为它继续在结构主义、后结构主义和马克思主义文艺批评中获得了更强大的生命力。

显然,比尔兹利的“意义论证”很容易在结构主义那里找到强有力的支持。根据结构主义语言学,任何词语的意义都是由与语言系统中的其他词语的关系决定的。离开跟其他词语的关系,任何词语的意义都将无法得到确认。这是结构主义语言学发现的或确立的一项基本原则。文学作品也是由语言构成的,也得服从这项原则,因此文学作品的意义不是由作者的意图决定的,而是由语词与语词之间的关系决定的。语词与语词之间的关系与其说是由作者确定的,不如说是由读者在阅读活动中建立起来的,由此我们就不难理解为什么结构主义美学家巴特(R. Barthes)宣称“作者死了”(death of the author),要求正当的阅读是一种“作者式的”(writerly)阅读。正是由于认识到作品的意义不是由作者的意图预先决定的,而是在读者的“作者式的”阅读中建构起来的,因此巴特宣称“文学作品的目的是不再让读者成为文本的消费者,而是要成为文本的生产者”。〔8〕

为了突出文本(text),巴特要求驱逐作者(author)。“一旦事实不再依据直接作用于现实的观点来叙述,而是非及物地叙述,也就是说,最终除了符号自身的那种运行功能之外,其他所有功能都与之无关,一旦这种断裂发生,声音失去它的源头,作者自己步入他的死亡,写作就开始了。”〔9〕但如果没有作者,怎么可以有文本呢?巴特以其独特的历史眼光发现,“作者”只是一个现代概念,是崇尚个人主义的资本主义意识形态的产物。古代很长时间在没有作者或作者不明的情况下,也

---

〔8〕 R. Barthes, *S/Z*, trans. R. Miller (New York: Hill and Wang, 1974), p. 4.

〔9〕 R. Barthes, “The Death of the Author”, in T. Wartenberg ed., *The Nature of Art: An Anthology* (Belmont, California: Wadsworth Pub. Co., 2001), p. 249.

生产了很多优秀的文学文本。尽管作者在今天依然占据统治地位,但一些现代主义作品已经体现了去除作者的趋势。巴特从结构主义角度指出,事实上我们只有进行抄写的“抄写员”(scriptor),而没有进行创造的“作者”,因为构成文本的所有语言事先都已经存在了,只需抄写员将它们汇集起来而已,换句话说,抄写员所做的工作只是引用而不是创造。“我们现在知道文本不是一行释放单一‘神学’意义(来自作者—上帝的‘信息’)的词语,而是一个多维度的空间,在其中各种书写相互混合、抵触,没有任何书写是原创的。文本是一系列引自无数文化中心的引述组成的。”<sup>[10]</sup> 文本留下的空间不是让作者来书写,而是让读者来书写,去除作者可以让读者的书写更自由。“一旦去除作者,译解文本的要求就变得毫无意义。给文本一个作者,就是给这个文本加上一种限制,给它装备一个最终的所指,终结书写。”<sup>[11]</sup> 没有了作者的限制,读者的书写可以无拘无束且无穷无尽。由于是读者而不是作者在书写,因此作者的意图与文本的意义毫不相关。但是,既然是读者在书写,人们自然会产这样的想法:根据读者的意图来解读文本的意义。这种想法也被巴特打消了,因为“读者是这样一种场所,所有构成写作的引述都铭记于其中,没有任何遗漏;文本的统一整体不存在于它的源头,而存在于它的目的地。然而,这种目的地不再可能是个人:读者没有历史、传记和心理状态;他只不过是某人而已,将构成书写文本的所有踪迹聚集在一个单一的领域之中。”<sup>[12]</sup> 在巴特看来,读者是没有人格的,因而不可能具有意图、情感等属于个人内心世界的东西。读者只是文本意义得以展现的空间,读者的“作者式的”阅读,实际上就是文本自身的书写。显然,在去除作

---

[10] R. Barthes, “The Death of the Author”, in T. Wartenberg ed., *The Nature of Art: An Anthology*, p. 251.

[11] *Ibid.*

[12] *Ibid.*, p. 252.

者的问题上,结构主义比新批评要更加彻底和极端。

反意图主义既没有随着新批评的衰落而衰落,也没有随着结构主义的衰落而衰落,因为紧接着结构主义兴起的后结构主义(poststructuralism)或后现代主义(postmodernism),是一种更极端的反意图主义。

当巴特强调读者对于文本的书写可以各种各样和无穷无尽的时候,他所表达思想已经超出了结构主义的范围而进入了后结构主义领域。结构主义和后结构主义在许多方面分有相似的特征,它们之间的显著不同在于:结构主义承认有一个最终的、封闭的整体,其中每个部分都可以通过在跟整体的其他部分的关系中获得确定的意义;后结构主义不承认有这种整体,任何整体都可能是更大的整体的部分,至少任何整体都处在向未来的开放之中,由此整体中的任何部分的意义都是不确定的。这种后结构主义或者后现代主义思想在德里达(J. Derrida)那里得到了最集中的表现。如果还是采用巴特的术语,将读者的阅读视为一种“作者式的”阅读或书写,那么在德里达这里,这种书写就具有了更加积极的意义,我们不仅可以而且必须用自己的阅读来书写文本的新的意义。正是在这种意义上,我们可以说德里达的解构不仅是消极的破坏,而且是积极的建构。为了给读者更加自由的解释空间,德里达也主张要取消作者,为此德里达突出了语言(speech)与文字(writing)的区别。文字的典型特征就是我们可以在作者不在场的情况下与之遭遇,即使我们对一段文字的作者乃至所处的语境没有任何知识,这段文字对我们来说也是可以理解的。因此,德里达得出结论说,理解与对作者的意图和其他心理状态的了解没有任何关系。<sup>[13]</sup>

20世纪40—50年代盛行的新批评,60—70年代盛行的结构主义,

---

[13] 参见 J. Derrida, *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1982), pp. 307-330.



80 年代以后盛行的后结构主义,尽管它们之间存在很大的不同,但它们在反意图主义这一点上是没有分歧的。在 20 世纪崛起的马克思主义美学虽然在许多方面与新批评、结构主义和后结构主义对立,但在反意图主义这一点上它们也不谋而合。马克思主义哲学强调人是社会关系的总和,经济基础决定上层建筑,因此任何个人的意图最终都是社会条件的产物。文艺批评的最终目的,是揭示作品背后所隐含的经济基础和社会条件。尽管与新批评、结构主义和后结构主义强调文本不同,马克思主义文艺批评强调某种处于文本之外的东西,但这种外在于文本的东西并不是作者的意图,而是构成作者意图的经济基础和社会条件,因此从一个完全不同的角度,马克思主义美学也支持了反意图主义,从而使得反意图主义在 20 世纪下半期始终处于美学和文艺批评的主流地位,<sup>[14]</sup>以至于一些美学家发出这样的感叹:“奇怪的是,出于各种各样的原因,除了少数抵制之外,反意图主义继续在具体的文学研究和一般的人文研究中处于支配地位。”<sup>[15]</sup>

### 三、意图主义的复兴

尽管反意图主义在长时间内占有支配地位,但对它的挑战和抵制从来就没有停止过,而且随着争论的深入,反意图主义的支配地位已经变得岌岌可危。

在反意图主义盛行的 60 年代,赫什就对它提出了直接的挑战。赫什从具有悠久历史的解释学(Hermeneutics)那里找到了有力的支持,

---

[14] 关于意图主义的一般说明,见 P. Taylor, “Intention: An Overview”, in Michael Kelly ed., *Encyclopedia of Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 1998), vol. 2, pp. 512-515.

[15] N. Carroll, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays* (Cambridge: Cambridge University, 2001), p. 182.

认为解释与作者的意图密切相关。与结构主义和解构主义强调根据语法和字典来理解文本不同,解释学强调只有根据包括作者意图在内的更大的文化背景才能理解文本,从而形成了著名的解释学循环:部分需要根据整体来理解,整体又需要根据部分来理解。在施莱尔马赫(F. Schleiermacher)看来,文本表达的就是作者的思想,思想和思想的表达在本质上完全是一回事。由此,理解文本的意义就等于理解作者的思想。但另一方面施莱尔马赫又强调,作者的思想要大于文本表达的意义,只有发掘出作者的思想才能正确理解文本的意义。有很多因素可以导致作者的文辞没有很好地表达作者的思想,比如笔误、口误或者词语误用。要充分理解一段文辞,我们通常需要超越这段文辞的字面意义去追问作者的真实意图:作者是在严肃地表达某种思想还是在开玩笑?作者是深思熟虑地说出的还是不假思索地说出的?作者是在客观地描述还是在暗中批评?如果一个词语有多种含义的话,作者用的是它的这种意义还是那种意义上?对于诸如此类问题的不同回答,会导致我们对这段文辞做出不同的理解。由于任何语言表达既是作者的产物又是语言的一部分,因此它既要受作者意图的控制又要受语言的一般规则的限制。为此施莱尔马赫从方法上将解释区分为四个步骤:遵循语法规则的解释、心理学上的解释、比较的解释和预测的解释。遵循语法规则的解释和比较的解释力图显示语言所表达的客观意义,心理学上的解释和预测的解释力图发掘作者的主观意图,只有将这两个方面很好地结合起来,才有可能对文本做出正确的解释。<sup>[16]</sup>

尽管解释学在后来的发展中有了很大的变化,但是就文本表达了

---

[16] 关于施莱尔马赫的解释学的一般描述,见 M. Inwood, "Hermeneutics", in E. Craig, ed., *Routledge Encyclopedia of Philosophy* (London: Routledge, 1999), vol. 4, pp. 384-389; G. Meckenstock, "Schleiermacher", in E. Craig, ed., *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, vol. 8, pp. 532-538.

作者的意图因而需要根据作者意图来理解文本这一点来说,不同的解释学家之间并没有多大的分歧,正是在这种意义上解释学不同于结构主义和后结构主义。赫什正是利用解释学的这种资源来反抗反意图主义的。赫什认为:

一种确定的文辞表达的意义要求一个起决定作用的意志。仅仅依靠确定的语词序列所显示的东西无法让意义变得确定起来。显然,任何短的词语序列都可以意指相当不同的复合言辞意义,长的词语序列也是如此,尽管相对不那么明显。正因为如此,在关于文本的意义问题上,熟谙某种语言的人们可以意见分歧。但是,如果一串确定词语自身并不显示某种独特的、自我同一的、不变的意义复合体,那么文辞意义的确定性就必须由某种另外的识别力量来说明,这种识别力量使得意义是这种意义而不是那种意义或别的什么意义。这种识别力量一定会涉及一种意志活动,因为除非某种特别的复合意义是作者有意选择的(不管它是如何地“丰富”和“多样”),否则在作者用一串词语来意谓的东西与作者用这串词语可能意谓的东西之间就没有区别。言辞意义的确定要求一种意志行为。<sup>[17]</sup>

在赫什看来,由于文本的语言可以表达许多不同的意思,因此文本语言表达的那种确定的意思不能由文本本身确定,只能由文本之外的作者的意图来确定。

对于赫什的意图主义思想,艾塞明格(G. Iseminger)做了这样的概括性叙述:(1)对于正在讨论中的诗歌文本来说,每个矛盾的解释陈述都是符合的。(2)严格说来,这两个相互矛盾的陈述中只有一个是真

---

[17] E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1967), pp. 46-47.

的。(3)如果两个解释陈述中每个都符合文本,而且确切地说两个解释陈述中只有一个是真的,那么真的解释陈述就是那个适用于作者意欲表达的意义的陈述。<sup>[18]</sup> 根据赫什和艾塞明格的这种意图主义构想,我们对于文本可以有各种各样的解释,但所有解释只有一种是正确的,正确的解释就是符合作者意图的解释,因此文艺批评的一个主要目的就是努力发掘作者的意图。

与赫什从解释学角度来支持意图主义不同,更多的美学家试图从维特根斯坦(L. Wittgenstein)后期的语言游戏理论和奥斯丁(J. L. Austin)等人的言语行为理论(speech act theory)中发掘支持意图主义的根据。维特根斯坦在《哲学研究》中明确表达了语言的意义在于语言的用法的思想,如果不了解语言的游戏规则和说话者的意图,我们就无法理解语言的意义。维特根斯坦还用疑问的语气说:“我能否用‘嘟嘟嘟’来意指‘天如果不下雨,我就去散步’?”<sup>[19]</sup> 这让人想起刘易斯·卡罗尔(Lewis Carroll)笔下的那个矮胖人(Humpty-Dumpty),他宣称可以用任何一个词语来表达任何一种意思,如用“光荣”(glory)来表达一个“被彻底驳倒的论证”(nice knock-down argument)。<sup>[20]</sup> 如果果真是这样的话,语言的意义就完全是由说话者的意图决定的了。当然,事实上并不可能发生矮胖人所说的那种情况,因为语言除了传达说话者的意图之外,还有许多大家认可的公共的特性,如果一个人按照自己的意志随意使用语言,他的语言就会失去公共的特性,进而也就会失去传达他的意图的效力。

[18] G. Iseminger, "An Intentional Demonstration?", in G. Iseminger ed., *Intention and Interpretation* (Philadelphia: Temple University Press, 1992), p. 77.

[19] 维特根斯坦:《哲学研究》,汤潮、范光棣译,北京:三联书店,1992年,第28—29页。

[20] 参见 C. Lyas, "Intention", in D. Cooper ed., *A Companion to Aesthetics* (Oxford: Blackwell, 1997), p. 229.

与维特根斯坦未加区分地将语言的意义与语言的用法等同起来不同,奥斯丁明确意识到这两者的差别,他将被说出的语言的意义与说话者运用这种语言所执行的言语行为区别开来,或者更简单地说将语言的意义(meaning)与效力(force)区别开来,说话者可以用同样的语言来执行不同的言语行为,从而使同样的语言发挥不同的效力。比如,当某人说“这是一个猪窝”的时候,他可以是在字面意义上直接描述农民养猪的地方,也可以是在非字面意义上说一个脏乱不堪的房间,进而间接地要求赶紧打扫房间。为此奥斯丁区分了三种言语行为:言内行为(locutionary act)、言外行为(illocutionary act)和言后行为(perlocutionary act)。<sup>[21]</sup>所谓言内行为指的是某人说某个东西的行为,言外行为指的是某人在说某个东西时所做的事情,言后行为指的是某人通过说某个东西所做的事情。比如,一个酒吧的掌柜说:“五分钟后关酒吧。”他在说这句话时所实施的言内行为,就是说他所掌管的那个酒吧将在五分钟后关闭(从他说话的时间起开始计算)。不过,需要注意的是,酒吧掌柜说这句话的言内行为的意义,并不是完全由他所使用的词语决定的,因为这些词语并没有指明是哪家酒吧(即没有指明是酒吧掌柜所掌管的那家酒吧),也没有指明说话时的准确时间。在说这句话时,酒吧掌柜所实施的言外行为是告诉顾客这家酒吧即将关闭,同时也许包含着催促他们赶紧要最后一杯酒。鉴于这些言外行为的结果建立在听众一方的理解的基础上,因此言后行为是由引起一种进一步的效果的意图来实施的。酒吧掌柜在有意图地实施这种言后行为:让顾客相信,这家酒吧很快就要关闭,以及大家赶紧来买最后一杯酒。这里言外行为和言后行为之间的区别是:言外行为是酒吧掌柜在说这些词语

---

[21] 另有一种译法将“locutionary act”译为“非语内表现行为”、“illocutionary act”译为“语内表现行为”、“perlocutionary act”译为“言语表达效果行为”。

时在听众那里所产生的效果,言后行为是酒吧掌柜有意通过说这些词语引起在听众那里产生如此这般的效果。当酒吧掌柜说出这些词语时,他同时实施了三个层次的言语行为。言内行为表达的是这些词语的意义,言外行为和言后行为体现的是这些词语的效力。如果说词语的意义是由字典和语法等公共的语言工具决定的话,词语的效力则是由说话者的意图决定的。要准确理解一个说话者的行为,就必须同时理解这三个层次的言语行为,理解言语的意义和效力。因此了解说话者的意图,对于理解他所说的话就不是毫不相干,而是密切相关。〔22〕

正是根据这些言语行为理论,纳普(S. Knapp)和迈克尔斯(W. B. Michaels)提出了一种极端的意图主义主张。纳普和迈克尔斯强调,“意义都是意图性的”,〔23〕由此反对新批评和结构主义的那种流行的看法,即语言的意义是由字典和语法决定的。通过强调语言的意义就是说话者的意图,纳普和迈克尔斯进一步主张:“一个文本意谓的东西和它的作者想要它意谓的东西是同一的。”解释的对象,甚至是所有阅读的对象,“总是历史上的作者的意图”。〔24〕按照纳普和迈克尔斯的这种主张,我们阅读文学作品的目的,就是要弄清楚作者写作该作品时的真实意图。反过来说,只有弄清了作者写作时的真实意图,我们才真正读懂了作品。当然,纳普和迈克尔斯也注意到,人们对于文学作品的解释,往往关注作品的意义而不是作者的意图。对于这种现象,纳普和迈克尔斯的回应是:如果不依据作者的意图来解释文学作品,与其说是在解释这部作品,不如说是在创造另一部作品。“用某些其他意图来取

〔22〕 K. Bach, “Speech Acts”, in E. Craig, ed., *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, vol. 9, pp. 81-86.

〔23〕 S. Knapp and W. B. Michaels, “Against Theory”, in W. J. T. Mitchell ed., *Against Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1985), p. 24.

〔24〕 S. Knapp and W. B. Michaels, “Against Theory”, pp. 101-103.

代作者的意图……根本[是]重写而不是解释”。<sup>[25]</sup>

显然,纳普和迈克尔斯这种极端的意图主义主张并不符合艺术作品的解释的实际,它很难解释诸如此类的情况:鉴于某些长篇巨制的复杂性,作品可能并没有成功地表现作者的意图,或者说作品表达的并不是作者的真正意图,比如《安娜·卡列尼娜》可能表达的并不是托尔斯泰的真正意图。另外,历史上的许多作品我们并不能确定它们的作者,但这似乎并不妨碍我们对作品进行解释和欣赏。比如,《诗经》中的作品的作者都已不可考,我们无法了解作者写作那些诗歌时的意图,但这并不妨碍我们对《诗经》中的作品的解释和欣赏。即使我们知道作者的意图,也并不影响我们以不符合作者意图的方式来解读他的作品。比如,我们知道中国历史上许多表达男女爱情的诗歌,实际上是诗人在表达对权力的爱慕,但这并不妨碍我们将这些诗歌当作爱情诗来欣赏。我们有充分的理由表明,在将这些诗歌当作爱情诗来欣赏的时候,更能体现它们的审美魅力;同时我们也不会不自量力地宣称,我们的解释是在创造新的爱情诗。

同样根据言语行为理论,赖阿斯(C. Lyas)所辩护的意图主义与纳普和迈克尔斯的意图主义有些不同。遵从言语行为理论,赖阿斯承认语言的意义不同于言语的效力,但他主张读者可以从说出的话语中推断出效力而无须询问作者的意图,也就是说,读者将从说话者说出的话语中推断出的效力归结为说话者的实际意图。赖阿斯说:“真实的情况是:言辞是否具有清楚的效力,不是通过询问说话者想要它具有哪种效力来决定的。尽管如此,效力有时候是通过在特定语境中说出的言辞来澄清的,但是当它被澄清的时候,被澄清的东西是说话者一方在说话时做某事的意图——例如,做出警告、威胁、或者承诺,因此推断言辞的效力就是推断其说话者的意图,即使效力是什么的问题无须由询问

---

[25] S. Knapp and W. B. Michaels, "Against Theory", p. 103.

说话者意图是什么来决定。”<sup>[26]</sup>

尽管都是将作品的语言的效力等同于作者的意图,但赖阿斯与纳普和迈克尔斯不同,前者是由读者从说出的话语中推断作者的意图,后者是从作者的意图中推断出话语的效力,前者无须从文本之外去探索作者的意图,后者必须从文本之外去探索作者的意图。换句话说,赖阿斯的意图是一种语义学的意图,纳普和迈克尔斯是一种心理学的意图。尽管赖阿斯与纳普和迈克尔斯之间存在很大的差别,但是赖阿斯要面临的困难一点也不比纳普和迈克尔斯小,读者从文本中推断出来的意图能够等同于作者的意图吗?这是一个赖阿斯必须面对但又无法解答的难题。尽管赖阿斯的意图主义已经比纳普和迈克尔斯的意图主义温和得多,但就它将作品的意义完全等同于作者的意图(无论是读者从文本中推导出来的还是批评家从其他地方发现的)来说,它们都属于极端的意图主义范围之列。

由于将作品的意义与作者创作作品时的意图完全等同起来的极端意图主义会遇到各种各样的困难,因此许多美学家和文艺批评家事实上持相对温和的意图主义。巴克森德尔(M. Baxandall)在《意图的模式》一书中,就阐述了一种温和的但相当复杂的意图主义。同大多数批评家在讨论意图的时候以文学为例不同,巴克森德尔讨论的对象是绘画。“我有兴趣从某种程度上通过推论作画原因来讨论图画,一来因为这样做有趣;二来因为推论原因的意向似乎渗透于我们的思维和语言而难以被革除。但愿这样做至少不会有什么害处。由于图画是人造物,图画背后的原因域中的一个成分便是意志[volition],这个成分

---

[26] C. Lyas, "Wittgensteinian Intentions", in G. Iseminger ed., *Intention and Interpretation*, p. 145.



与我们所谓的‘意图’相交叠。”<sup>[27]</sup>但巴克森德所说的意图,并不像纳普和迈克尔斯(也包括赫什在内)那样指的是艺术家的心理状态,而是指包括艺术类型和技巧在内的一系列广泛的艺术史的背景原因。对于这种原因,艺术家本人在创作作品时都有可能是没有明确地意识到的。因此,巴克森德尔主张扩展“意图”一词的范围,“让它把导致意向产生的行为或惯例理性包括进去:在创造某个物象时,这种理性在创作者头脑里可能并不活跃。甚至创作者本人对自己思想状况的描述——如贝克,尤其是毕加索后期对自己审美意图的描述——对于说明物象意图只能提供很有限的证据:这类描述符合物象及其环境之间的关系,如果与之不相符,就得修正或调整甚至去除。”<sup>[28]</sup>在这里巴克森德尔明确表明几点不同于极端意图主义的构想:首先,意图并不是指艺术家的主观心理状态,而是指客观的惯例理性。其次,艺术家本人对这种意图有可能没有明确的意识,因此艺术家对于自己意图的说明只能为我们了解他的意图提供有限的证据,而不是唯一的证据。再次,如果艺术家对自己的意图的描述与图像的实际情况不相符合,就应该修正艺术家的描述。巴克森德尔还明确地说:“考虑意图的并不是对画家心理活动的叙述,而是关于他的目的与手段的分析性构想,因为我们是从对象与可辨认的环境的关系中推论出它们的。它和图画本身具有直证关系。”<sup>[29]</sup>“‘意图’在此指涉图画,而不是画家。”<sup>[30]</sup>

沃尔海姆(R. Wollheim)也主张一种温和的意图主义,他认为艺术如同所有人类活动一样,都是一种意图性行为,从而反对将艺术研究完

[27] 巴克森德尔:《意图的模式》,曹意强等译,浙江:中国美术学院出版社,1997年,第49页。

[28] 同上书,第50页。

[29] 同上书,第130页。

[30] 同上书,第50页。

全建立在语言学的基础上,而主张从现象学和精神分析的角度进行艺术研究。沃尔海姆主张一种“回溯式”艺术批评,即强调艺术批评是对艺术创作过程的回溯式描绘。这种回溯式批评涉及艺术家的意图和意图的变迁,但不完全限于对艺术家意图的考证,也包括对艺术家所遭遇的机遇和所处的文化背景的说明,如“审美的标准,媒介的革新,行为得体的规则,意识形态的或科学的世界观……符号的系统,传统的情形”。<sup>[31]</sup>也就是说,批评家不仅要从事精神分析的角度揭示艺术家的内在意图,还要从社会学、文化学和艺术史的角度显示艺术家所处的艺术传统的各种特征。沃尔海姆还允许批评家运用他自己时代的各种资源来解释作品,尽管这些新的资源是创造作品的艺术家从来没有见过的,但只要批评家的解释有助于读者体验到作品否则就无法体验到的新内容,批评家的解释就是合理的。沃尔海姆既不像反意图主义者那样完全抵制艺术家的意图,也不像极端的意图主义者那样完全遵从艺术家的意图,而是对意图采取了一种十分宽容的态度,我们可以用它来解释作品,但它不是唯一的解释根据。

#### 四、实际的意图主义与假设的意图主义

实际上,巴克森德尔和沃尔海姆的这种温和的意图主义中的意图,已经不是创作者的意图。巴克森德尔明确称之为“作品的意图”,而不是“作者的意图”。或者用赖阿斯的话来说,是“读者从言辞中推断出来的意图”,而不是“通过询问作者而发现的意图”。如果我们不想象赖阿斯那样简单地将二者等同起来,那么“读者从言辞中推断出来的

---

[31] R. Wollheim, *Art and Its Objects: An Introduction to Aesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), pp. 200-201.

意图”究竟是一种怎样的意图呢？毕竟巴克森德尔的“作品的意图”是一种比喻性的说法，因为从本体论的角度来看，作品是物因而不可能有意图，只有人才有意图，如果说这里的人既不是作者也不是读者，那么他是谁呢？也许正是为了解决这里所面临的一系列的难题，列文森(J. Levinson)提出了假设的意图主义(hypothetical intentionalism)的构想，以区别于实际的意图主义(actual intentionalism)。根据假设的意图主义，意图不是实际的作者的意图，而是理想的读者假设出来的作者的意图。列文森认为，他的这种假设的意图主义，既不是通常理解的那种意图主义，也不是反意图主义，可以称得上是一种建构性的或推断性的意图主义。<sup>[32]</sup>

列文森首先区分了词语—序列意义、说话者的意义、文辞意义、游戏意义等四种意义，认为它们概括了文学文本具有意义的所有可能性。关于这四种意义，列文森做了这样的界定：

词语—序列意义(word-sequence meaning)，大致等于“字典”意义——一种可以抽象地凭借语言有效的句法和语义(包括隐含意义的)规则而附着于一串词语序列的意义(或通常是诸多意义)，这种语言是那些词语于其中出现的特定的、标明时代特征的语言。说话者的意义(utterer's meaning)是一种有意图的当事人(说者、作者)在头脑中拥有的或者通过运用一种特定语言工具来进行传达的意义。相反，文辞意义(utterance meaning)是这种语言工具在其说话语境中最终传达的意义——这种语境包括它被某个当事人言说的事实。最后，游戏意义(ludic meaning)包含任何可以凭借仅由最宽松的真实性、可理解性或者重要性的要求限制的

[32] J. Levinson, "Intention and Interpretation: A Last Look", in James O. Young ed., *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, vol. 2, p. 257.

解释游戏而归之于生糙文本(某种语言中的某条词语序列)的或作为文辞文本的意义。<sup>[33]</sup>

通过这种意义层次的区分,我们就能更清楚地看到意图主义与反意图主义之间的不同,以及实际的意图主义与假设的意图主义之间的不同。以新批评、结构主义和后结构主义为代表的反意图主义将文学作品的意义等同于词语序列意义。然而,文学作品并不是一种语词序列的简单汇集,而是一种有意图的、有技巧的有机设计,不了解作者的意图就无法理解这些词语序列作为文学而具有的意义。实际的意图主义将文学作品的意义等同于说话者的意义,将说话者的实际意图视为解释文学作品的唯一标准,这样显然就模糊了日常语言交流与文学之间的区别。日常语言交流的确是以传达说话者的意图为目的,但文学与之不同,文学文本具有更大的自律性,读者可以就文本本身来解释而无须琢磨作者的实际意图。至于游戏意义,如果不太严格地理解的话,有点类似于刘易斯·卡罗尔笔下的那个矮胖人所理解的意义,即可以根据一种不太严格的限制(在矮胖人那里是完全没有限制)赋予任何语词以任何意义,因此它相当于某些极端的意图主义者对文学作品的意义的理解,即文学作品的意义完全由作者的意图决定,与文本的语言无关。显然,文学作品的意义不能等同于这种游戏意义。最后只剩下文辞意义,在列文森看来只有文辞意义最适合于用来描述文学作品的意义。需要注意的是,文辞意义既不能等同于词语一序列意义也不能等同于说话者的意义,而是某种居于二者之间的意义,但在许多情况下人们不是将它等同于词语一序列的意义就是将它等同于说话者的意义,而在列文森看来,将文辞意义独立出来是理解文学作品的意义的关键。

---

[33] J. Levinson, "Intention and Interpretation: A Last Look", in James O. Young ed., *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, vol. 2, pp. 258-259.

列文森承认,他的这种构想受到了托娄斯特(W. Tolhurst)的启发。托娄斯特最早将文辞意义独立出来理解:

文辞意义最好被理解为:预期的观众中的一员,根据他凭借成为预期的观众中的一员而具有的知识和态度,最正当地归结为作者的那种意图。因此,文辞意义已经被解释为说话者的意义的假设,这种意义是根据某人作为预期的听者或预期的读者所具有的信仰和态度被证明是最正当的。<sup>[34]</sup>

根据列文森和托娄斯特的文辞意义的构想,文学作品是一个或多个有思想的作者有意图地组织起来的文本,但是作者的意图是读者构想出来的而不是作者实际具有的。如果不假设作者的意图,就不能解释文学作品中的活的、有机统一的语言与字典中的死的语言之间的区别,如果将读者假设出来的作者意图等同于作者的实际意图,就不能解释文学(通常以虚构的形式出现)与日常谈话之间的区别。因此,在将文学作品作为文学来阅读的时候,我们必须假设一个意图。“在理解一种文辞的时候,我们要构造一个关于意图的假设,这种文辞最好被视为这种意图的实现。”<sup>[35]</sup>

在列文森看来,这种假设的意图主义能够弥补反意图主义和实际的意图主义的缺陷,而同时吸收它们合理的地方。反意图主义最担心的是,一旦诉诸作者的实际意图,就会妨碍读者的解释自由,从而妨碍对文本进行新的创造性的阐释,影响文本意义的丰富性。如果将作者的意图视为读者(尤其是理想的读者)合理地假设出来的,就可以消除这种担心。意图主义最担心的是,一旦撇开作者的意图,就无法正确地

[34] W. Tolhurst, "On What a Text Is and How It Means", *British Journal of Aesthetics* 19 (1979), p. 11.

[35] *Ibid.*, p. 13.

理解文本的意义,而且也缺乏判断读者的解释是否合理的依据。对于这种担心,读者可以通过合理地推断出一种意图来消除,而且可以用理想的读者所推断出来的意图来防止相对主义,不是任何人假设的任何意图都是合理的,从而可以说不是任何人做出的任何解释都是合理的,只有理想的读者(如训练有素的批评家)假设的意图才是合理的。尽管诉诸理想的读者假设的意图在一定程度上抑制了相对主义的解释,但它跟诉诸作者的实际意图不同。作者的实际意图是一种事实,它在解释的过程中享有至高无上的霸权,不会给解释的多样性留下任何余地;假设的意图是一种构想,可以随时修正和完善,因而给解释的多样性留有一定的余地。

列文森辩护假设的意图主义的另一个策略是,区分语义意图(*semantic intention*)与范畴意图(*categorical intention*)。所谓范畴意图,是作者决定他的文本被怎样对待的意图,比如作者决定他的本文被视为小说。所谓语义意图,是作者在他的文本中实际体现的意图,比如作者决定他的小说具有如此这般的意义。范畴意图影响我们对作品的解读,但范畴意图并不像语义意图那样内在于作品之中。“作者在文本中或通过文本意谓某种东西的意图(语义意图)是一回事,作者决定文本以某种特殊的或一般的方式被分类、对待、处理的意图(范畴意图)则完全是另一回事。范畴意图涉及制作者针对其设计的观众对其产品的结构和定位;它们涉及在一个非常基础的层面上制作者对于他已经生产的和他所生产的的目的的一般看法。这里引起关注的最一般的范畴意图是某物在根本上被视为文学(或艺术)的意图,这种意图显然要求某种特定的处理模式,而反对其他的处理模式。”<sup>[36]</sup>

我们可以对一个文学文本进行各种各样的解释(艺术作品同样如

---

[36] J. Levinson, "Intention and Interpretation: A Last Look", p. 267.

此),这些解释在总体上可以分成两类:一类是将它作为文学来解释,另一类是将它作为非文学来解释。这一点不是由读者决定的,而是由作者的实际意图决定的。当然,即使是作为文学的解释之间仍然存在很大的差异,在这些解释之间读者究竟应该选择哪种解释,就不是作者的决定而是读者自己的决定了。列文森所说的假设意图只是指语义意图而不是指范畴意图,范畴意图可以是实际的,语义意图必须是假设的。

列文森的假设意图主义的确能够吸收意图主义和反意图主义两方面的优点,但如同任何折中调和的方案一样,也不可避免地受到处于两个极端的方案的攻击。假设的意图主义对于实际的意图主义的包容并没有获得实际的意图主义的认同,于是在实际的意图主义与假设的意图主义之间形成了新的争论。

鉴于极端的意图主义具有各种明显的缺陷,一些美学家主张在对它进行修正和限制的基础上提出一种“适度的实际意图主义”(modest actual intentionalism),<sup>[37]</sup>而将那种极端的意图主义称之为“作者主义”(authorism)。<sup>[38]</sup>比如,卡罗尔就努力辩护一种适度的意图主义。“与极端的意图主义不同,适度的实际意图主义并不主张对一件艺术作品的正确解释完全由艺术家意欲的东西决定。相反,适度的实际意图主义只是宣称艺术家的实际意图与解释有关。具体说来,艺术家的实际意图限制了我们和艺术作品的解释。就文学文本来讲,适度的实际意图主义者认为,对文本的正确解释是与作者实际意图相一致的文本意义。”<sup>[39]</sup>

适度的实际意图主义可以有效地回应“矮胖人的反对意见”(the

[37] N. Carroll, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, p. 198.

[38] *Ibid.*, p. 188.

[39] *Ibid.*, p. 198.

*Humpty-Dumpty Objection*)。〔40〕列文森等人之所以主张假设意图主义而反对实际的意图主义,原因在于任何实际的意图主义都会面临那个棘手的“矮胖人的反对意见”,即作者的意图可以赋予任何文本以任何意义。适度的实际意图主义对作者的意图做了适当的限制,在作者的众多意图中,只有那些经得起文本检验的意图才是真正与文本相关的,作者那些与文本无关的意图就被排除在外。在这个方面,适度的实际意图主义和假设的意图主义之间并没有多大的差异。假设的意图主义强调从文本出发,理想的读者将自己通过阅读文本所设想出来的意图当作作者的意图。适度的实际意图主义从文本和作者两个方面出发,将既符合文本也符合作者意图的东西视为作者的实际意图。这种不同导致在引用材料来确定意图方面有所不同。假设的意图主义主张可以通过关注文本、关注作者的全部作品、关注文化背景、关注作者可以公开利用的传记等等来构想作者的意图,但反对使用作者从未出版的文集和访谈,反对访问作者的朋友和熟人等等,因为这些材料和行为直接针对作者实际意图,它们会对读者自由构想作者的意图构成威胁;而适度的实际意图主义没有这种禁止,主张可以利用所有非公开出版的材料以及对作者的朋友和熟人进行审慎的访问。在卡罗尔看来,假设的意图主义在私人与公开之间所做的划分,既过于武断也不切实际。“一方面,对于假设的意图主义者来说,允许解释者使用那些只要出版了的关于作者的传记事实,而不允许使用那些在出版之前的同样的事实,这似乎是完全武断的。另一方面,对于假设的意图主义者来说,规定解释者只有知道出版的关于作者的传记信息是来自公开的资源而不是来自私人的资源才能使用它,这似乎不是切实可行的。”〔41〕

〔40〕 G. Iseminger, “Actual vs. Hypothetical Intentionalism”, in James O. Young ed., *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, vol. 2, pp. 314-315.

〔41〕 N. Carroll, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, p. 212.



对于适度的实际意图主义来说,假设的意图主义提出的另一个反对意见,即“自律的反对意见”(the Autonomy Objection),相对来说更加难以回应。列文森之所以提出假设的意图主义,一个很重要的原因在于,他认识到文学作品与日常谈话之间存在区别。相对来说,文学作品是一种更加自律的文本。假设的意图主义

承认文学交流的实践或行为所具有的特别的兴趣和伴随的限制,根据这些兴趣和限制,作品——假若它们是用对与作者相应的特别语境的最大化关注来解释的,因而是真正作为如此这般的作品来解释的——最终就比创作它们的个人和这些个人的内在生活更为重要,也跟它们全然不同;因为文学作品归根到底保有某种独立于它们的创作者在创作过程中的心理状态的自律性,至少就涉及作为结果的意义来说是如此。实际的意图主义所忽略的而假设的意图主义所捍卫的,正是在当事人的意义与作品的意义之间存在的那种细微但却至关重要的区分维度——即使后者被大致理解为最理想的读者根据全部语境中的文本(text-in-full-context)对前者的最好构想。<sup>[42]</sup>

无论是艾塞明格还是卡罗尔,都没有很好地应对列文森的这种反对意见。卡罗尔只是简单地将文学与日常对话等同起来。卡罗尔认为我们阅读文学作品和欣赏艺术作品的一个重要的理由不是审美,而是展开与作者的对话。“当我们阅读一个文学文本或者静观一幅绘画的时候,我们就进入与其创造者的一种联系之中,这种联系大致类似于一场对话。显然,它不像日常对话那样是交互式的,因为我们并没有收到针对我们的响应做出的自动反馈。但是,正如日常对话会对理解我们

---

[42] J. Levinson, "Intention and Interpretation: A Last Look", p. 271.

的对话者予以关注一样,我们跟艺术作品的互动也会对理解我们的对话者予以关注。”<sup>[43]</sup> 尽管卡罗尔这里意识到文学阅读跟日常对话之间存在一些差异,但是这种差异并不妨碍我们将文学阅读与艺术欣赏视为与创作者之间的交谈。在卡罗尔看来也存在非交谈性的对话,但非交谈性的对话不是文学而是抨击。文学与任何真正的交谈性对话一样,其主要目的就是把握说话者的实际意图。

艾塞明格对于实际的意图主义的辩护也建立在将文学阅读当作日常对话的基础上。他的证明是这样的:(1)如果作者的语义意图部分地决定了作品的意义,那么作品就是标准的满足读者对话兴趣的对象。(2)如果作者的语义意图部分地决定作品的意义,那么无论是作者的实际语义意图还是理想的读者合理地归之于作者的语义意图都可以做出这种决定。(3)如果作品是标准的满足读者对话兴趣的对象,如果理想的读者合理地归之于作者的语义意图部分地决定作品的意义,那么发现作品的意义就不是必然满足读者对它的标准兴趣(即对话兴趣)。(4)发现作品的意义必然要满足读者对它的标准兴趣。根据这四个前提,艾塞明格得出结论:如果作者的语义意图部分决定作品的意义,那么作者的实际的语义意图就部分地决定作品的意义。也就是说,读者是通过作品与作者对话,如果只是构想一种假设的意图而不是发现作者的实际意图,就不能形成与作者之间的真正对话,从而就不能满足我们通过作品与读者对话的目的。<sup>[44]</sup> 但是,如果阅读文学作品的目的并不就是与作者对话,那么卡罗尔和艾塞明格对实际的意图主义的辩护的力量就会大打折扣。

[43] N. Carroll, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, p. 174.

[44] G. Iseminger, "Actual vs. Hypothetical Intentionalism", pp. 317-318.

## 五、小 结

关于意图在文学艺术的解释中的作用的论争仍在持续,现在还不是得出最终结论的时候。也许如同其他众多的美学问题一样,这个问题也永远不会有最终的结论。但是,通过上述关于这个问题的争论的主要观点的简单叙述,我们可以看出一些发展趋势。我们可以套用黑格尔的辩证逻辑来总结这种发展趋势:浪漫主义批评中的朴素的意图主义是“正”,新批评和结构主义等宣扬的反意图主义是“反”,新兴的意图主义(无论是假设的意图主义还是实际的意图主义)是“合”。“合”是对“正”与“反”的扬弃而不是简单的抛弃。新兴的意图主义通过将朴素的意图主义与反意图主义对立起来而吸收了它们的优点,扬弃了它们的缺点,因此新兴的意图主义提供了一种更加合理的解释。如果我们从另外一个角度来看,这段有关意图的争论的历史,体现了常识与专业由对立走向和解。根据作者的意图来判断文学艺术的意义是一种常识,这种常识遭到了经过专业训练的美学家的反对。尤其是以批评批评为己任的分析美学家们,他们给自己确立的一个重要任务就是反对常识。专业美学家们对常识的破除,的确将美学的发展推向了一个新的高度。但是,与自然科学不同,在关于美和艺术的问题上也许真理就蕴涵在常识之中。因此,越来越多的专业美学家发现,他们在成功地破除常识之后却陷入了一个更为荒谬的境地。于是,在一个新的层次上回到常识,捍卫人们对于美和艺术的朴素理解成为一种新的趋势。但重新回归常识并不等于常识,就像“见山还是山”并不等于“见山是山”一样。

## 主要参考书目

- P. Taylor, "Intention: An Overview", in Michael Kelly ed., *Encyclopedia of Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 1998), vol. 2.
- G. Iseminger, "An Intentional Demonstration?", in G. Iseminger ed., *Intention and Interpretation* (Philadelphia: Temple University Press, 1992).
- C. Lyas, "Intention", in D. Cooper ed., *A Companion to Aesthetics* (Oxford: Blackwell, 1997).
- 科林伍德:《艺术原理》,王至元、陈华中译,北京:中国社会科学出版社,1985年。
- 托尔斯泰:《什么是艺术?》,丰陈宝译,载《列夫·托尔斯泰文集》第十四卷,北京:人民文学出版社,1992年。
- W. K. Wimsatt and M. C. Beardsley, "The Intentional Fallacy", in James O. Young ed., *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, vol. 2 (London: Routledge, 2005).
- M. C. Beardsley, *Aesthetics*, 2<sup>nd</sup> ed (New York: Hackett, 1981).
- R. Barthes, *S/Z*, trans. R. Miller (New York: Hill and Wang, 1974), p. 4.
- R. Barthes, "The Death of the Author", in T. Wartenberg ed., *The Nature of Art: An Anthology* (Belmont, California: Wadsworth Pub. Co., 2001).
- J. Derrida, *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1982).
- N. Carroll, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays* (Cambridge: Cambridge University, 2001).
- E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1967), pp. 46-47.
- K. Bach, "Speech Acts", in E. Craig, ed., *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, vol. 9, pp. 81-86.
- S. Knapp and W. B. Michaels, "Against Theory", in W. J. T. Mitchell ed., *Against Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1985).
- C. Lyas, "Wittgensteinian Intentions", in G. Iseminger ed., *Intention and Interpretation*. 巴克森德尔:《意图的模式》,曹意强等译,浙江:中国美术学院出版社,1997年。

- R. Wollheim, *Art and Its Objects: An Introduction to Aesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), pp. 200-201.
- J. Levinson, "Intention and Interpretation: A Last Look", in James O. Young ed., *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, vol. 2.
- G. Iseminger, "Actual vs. Hypothetical Intentionalism", in James O. Young ed., *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, vol. 2.

## 第七章

# 虚构的作品能产生真实的情感吗？

“虚构的悖论”(paradox of fiction)是当代美学中引起广泛争论的一个问题。所谓“虚构的悖论”，说的是文学艺术作品中的人物和场景等等明显是虚构的，按理我们不应该产生真实的情感反映，但是，在实际的欣赏经验中，我们却总是产生真实的情感反应。这究竟是我们失去了理智，还是因为文学艺术作品具有特殊的魔力？不同的美学家在解决这个悖论时采取了不同的策略。围绕“虚构的悖论”展开的争论，有助于我们对艺术和审美的实质的理解。因此，尽管“虚构的悖论”可能是一个比较专门或者局部的问题，但是对于这个悖论的解决，却能够在一般意义上促进我们对于艺术和审美的理解。

### 一、问题的起源

“虚构的悖论”这个问题起源于拉德福德(Colin Radford)1975年发表的一篇文章，题为“我们如何被安娜·卡列尼娜的命运所感动？”

在这篇文章中,拉德福德第一次明确地提出了我们如何能够对一个虚构的人物做出真实的情感反应的问题。拉德福德自己设想了六种解决方案,他得出的结论是:“我们以某些方式被艺术作品所感动,尽管这对我们来说是非常‘自然的’,因而是完全可以理解的,但还是让我们陷入了矛盾和混乱之中。”〔1〕因为拉德福德相信:“只有我相信在某人身上发生了某些可怕的事情,我才会被他所处的困境所打动。如果我不相信这一点,他没有痛苦或无论其他什么情况,我就不会悲痛或感动得落泪。”〔2〕现在的问题是,我们并不相信文艺作品中虚构的人物真的处于困境之中,我们也通常会被他们感动得流泪,这就是拉德福德所说的欣赏艺术作品给我们心理造成的矛盾和混乱。

在我们对虚构的文艺作品的自然反应中蕴涵着矛盾和混乱,这是虚构的悖论的最早表述。在后来的争论中,虚构的悖论被精炼地表述为下面三个引起矛盾的命题:

1. 读者或观众对于某些他们明知是虚构的对象如虚构的人物产生诸如恐惧、怜悯、欲望、羡慕之类的情感经验。

2. 产生诸如恐惧、怜悯、欲望等等之类的情感经验的一个必要条件,是经验这些情感的人们要相信他们的情感对象是存在的。

3. 读者和观众知道那些对象是虚构的,他们不相信那些对象是存在的。〔3〕

这三个命题中至少一定有一个命题是错的,但究竟是哪个命题错了却

〔1〕 Calin Radford, “How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?” in Peter Lamarque and Stein H. Olson eds., *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition* (Oxford: Blackwell, 2004), p. 305.

〔2〕 Calin Radford, “How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?” p. 300.

〔3〕 Peter Lamarque, “Fiction”, in Jerrold Levinson ed., *The Oxford Handbook of Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 2003), p. 386.

不那么容易确定,因为如果分别开来看,这三个命题都有可能是对的。正是在这里,不同的美学家提出了不同的看法,于是形成了著名的关于“虚构的悖论”的争论。这里,我先简要地描述这场争论中一些有代表性的观点,然后尝试提出自己的解决办法。

## 二、解决方案之一

解决虚构的悖论的第一种方案是,否定命题三是真的,即读者和观众在对艺术作品的虚构人物做出相应的情感反应的时候,并不知道这些人物的虚构,而是相信他们是真实存在的。

比如,在演出《白毛女》的时候,就有愤怒的战士朝扮演黄世仁的演员开枪;在演出《哈姆雷特》的时候,就有激动的英国老太太从座位上站起来,提醒扮演哈姆雷特的演员,对手的剑上有毒。这就是朱光潜所说的“分享者”(participant)。“这一班人看戏最起劲,所得的快感也最大。但是这种快感往往不是美感,因为他们不能把艺术当作艺术看,艺术和他们的实际人生之间简直没有距离,他们的态度还是实用的或伦理的。”〔4〕由于分享者“不能把艺术当作艺术看”,因此,他们也就不能把艺术中虚构的人物当作虚构的人物来看,而是当作真实存在的人物来看,由此他们对艺术作品中的虚构人物产生真实的情感反应就是不矛盾的了。

在欣赏虚构的艺术作品时,我们有时候的确分不清对象是虚构的还是真实的,我们至少是“部分地相信”(half-believe)虚构的人物和事件是真实的存在,或者借用科勒律治(S. T. Coleridge)的术语来说,我们悬置了对虚构对象的真实性的怀疑。“构成对诗歌忠诚(poetic faith)

---

〔4〕朱光潜:《文艺心理学》,合肥:安徽教育出版社,1996,第53页。



的东西,就是自愿地暂时悬置怀疑。”〔5〕

我们可以适当地将这种看法称之为幻觉主义(illusionism)。幻觉主义者主张,虚构的文艺作品能够让欣赏者产生幻觉,将虚构的东西当作真实存在的东西。

艺术通过模仿制造幻觉或错觉,这是西方美学中一个根深蒂固的看法。它的起源可以追溯到公元前五百年左右的希腊,那时希腊艺术正在发生一场变革,由早先接受的埃及的艺术程式转向希腊自身的艺术程式。希腊人确立的艺术程式就是幻觉主义艺术。正如吉尔伯特和库恩所说,“幻觉说(illusionism)和放纵无拘的创新,成了柏拉图时代艺术思潮的特征”。〔6〕希腊艺术的这个特征,还可以由一个流传甚广的轶事来加以证明。据说当时有两位著名画家宙克西斯(Zeuxis)和巴拉修斯(Parrhasios)约定比试绘画技艺。宙克西斯的葡萄画得如此逼真,以至于骗得鸟儿纷纷前来啄食。但巴拉修斯的技艺似乎更加高明,他领宙克西斯去看他的作品,当宙克西斯用手去掀开盖在作品上的遮幕时,发现它并不是盖在绘画上的,它本身就是画出来的作品。于是宙克西斯只得服输,虽然他的绘画逼真得可以骗过鸟,但巴拉修斯的绘画却逼真得可以骗过人。〔7〕对于希腊艺术为什么会走向幻觉主义,贡布里希提出了一种猜测性的意见,认为“错觉主义艺术的技法、透视法和明暗造型法,在古典文化时期跟剧场布景的设计有关,这确实不是偶然的。正是在这里,在根据古代神话故事编写的剧本的上下文里,按照诗人的想象力和洞察力重新搬演各种历史故事已进入高潮,并得到了艺

〔5〕 S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, ed. J. Shawcross (Oxford: The Clarendon Press, 1907), vol. 1, p. 6.

〔6〕 吉尔伯特和库恩:《美学史》,夏乾丰译,上海:上海译文出版社,1989年,上卷,第43页。

〔7〕 关于宙克西斯和巴拉修斯竞赛的传说,见贡布里希:《艺术与错觉》,林夕、李本正、范景中译,长沙:湖南科学技术出版社,2004年,第149页。

术错觉效果的有增无已的帮助。”〔8〕希腊人开创的这种幻觉艺术得到了文艺复兴的大师们继承和完善,为了获得幻觉效果,他们发明了焦点透视。马萨乔(Masaccio)于1427年在佛罗伦萨的圣玛丽亚·诺韦拉(Sta Maria Novella)教堂画的一幅湿壁画《三位一体》(The Holy Trinity,图19)被认为是最早一批用焦点透视法画成的作品中的一幅。“这幅壁画揭幕时好像是在墙上挖了一个洞穴,通过洞穴人们可以窥视到里面的一座布鲁内莱斯基的现代风格的新圣墓教堂[burial chapel],不难想象佛罗伦萨人必定会是多么惊愕。但是给这座新建筑加上了边框的人物形象简单而伟大,大概更使他们震惊。”〔9〕在随后的发展过程中,艺术大师们通过不断完善各种技术,能够创造出让人身临其境的幻觉艺术。比如,大约于17世纪末,安德里亚·波佐(Jesuit Andrea Pozzo)在罗马圣依纳爵(St. Ignazio)大教堂的拱顶上画了一幅奇怪的绘画,要求观察者必须站在耳堂中间向上观看,否则画面就会扭曲。这幅绘画显示了幻觉艺术的强大魔力。(图20)〔10〕

尽管很长时间以来,西方艺术都以制造幻觉为目的,但是我们并不能将艺术直接等同于幻觉。对虚构的文艺作品的欣赏经验,确有幻觉经验的部分,但不全是幻觉经验,甚至最好应该避免幻觉经验,否则文学艺术跟魔术之类的幻术就没什么区别。尤其是自从现代美学将无利害的静观(disinterested contemplation)视为典型的审美方式之后,没有多少人再相信这种幻觉主义。人们更倾向于将审美经验视为“旁观者”的经验。因此,朱光潜说:“真正能欣赏戏的人大半是冷静的旁观

〔8〕 贡布里希:《艺术与错觉》,第94页。

〔9〕 贡布里希:《艺术发展史》,范景中译,林夕校,天津:天津美术出版社,1991年,第125页。

〔10〕 有关评述,见 Michael Polanyi, “What is a Painting?”, in *Science, Economics and Philosophy: Selected Papers of Michael Polanyi*, Edited with an introduction by R. T. Allen (New Brunswick and London: Transaction Publishers, 1997), p. 347.

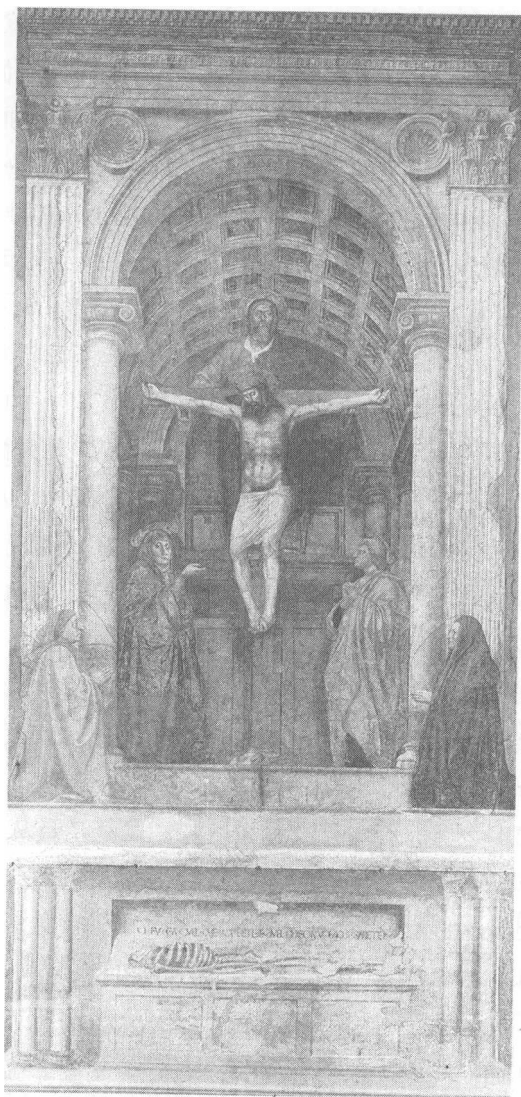


图19 马萨乔：《三位一体》



图 20 波佐：罗马圣依纳爵大教堂天顶画

者，看一部戏和看一幅画一样，能总观全局，细察各部，衡量各部的关联，分析人物的情理。”<sup>〔11〕</sup>旁观者始终知道自己在看戏，知道舞台只是舞台而不是真实世界，知道演员只是演员而不是真实人物。尤其在欣赏悲剧的时候更是如此。如果我们以为舞台上的那些杀人犯和叛国贼都是真的，就根本不可能产生任何审美快感。幻觉主义的弱点是显而易见的。

还有一种比幻觉主义更精致的看法，也是通过否定命题三来解决虚构的悖论，这就是亚奈尔（Robert J. Yanal）所说的“事实主义”（factu-

〔11〕 朱光潜：《文艺心理学》，第 53 页。

alism)。<sup>[12]</sup> 根据事实主义者的主张,《白毛女》中的黄世仁是虚构的,但是黄世仁这个人物形象所意指的那一类人在现实生活中是真实存在的。我们在看《白毛女》时对黄世仁的憎恨,不是针对那个虚构的黄世仁,而是针对现实生活中许许多多真实存在的“黄世仁”。比如,持这种观点的麦考密克(Peter McCormick)就认为,虚构的作品在隐喻上意指一个语言之外的领域,这个领域“超出了语言上封闭的和由语言书写的文本世界”。<sup>[13]</sup> 在中国现代美学中非常流行的典型说,就属于这种事实主义。典型人物可能不是某个具体的真实人物,但是他能够体现这类人物的典型特征,能够显示这类人物的本质。

同样是对第三个命题的否定,事实主义者与幻觉主义者不同,事实主义者并不像幻觉主义者那样,认为文学艺术作品中的虚构人物和事件是真的,而是认为虚构的人物和事件所隐含的意义是真的。我们在欣赏虚构的文学艺术作品时,与我们的情感反应相应的对象,表面上看起来是虚构的人物和事件,实际上是虚构的人物和事件所意指的真实的人物和事件,因此这里并没有什么矛盾和混乱。

但是,如同幻觉主义者的看法一样,事实主义者的看法也只是部分地符合我们的审美经验。的确,我们在观看《白毛女》的时候,会从黄世仁这个人物身上看到我们现实生活中的某个恶人,我们对黄世仁的愤怒实际上是对我们现实生活中的某个恶人的愤怒。但是,这种情况并不经常出现,而且我们应该避免出现诸如此类的情况,否则我们就离开了艺术作品而进入了自己的回忆之中,我们欣赏的就不是艺术作品,

[12] 亚奈尔关于“虚构的悖论”的争论中的各种观点的概述,见 Robert J. Yanal, “The Paradox of Emotion and Fiction”, in James O. Young ed., *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy* (London: Routledge, 2005), vol. 3, pp. 317-338.

[13] Peter McCormick, “Real Fictions”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46 (1987), p. 263.

一句话，我们走神了。

另外还有一种情况是事实主义者很难处理的。文艺作品中一些虚构的人物和事件在现实生活中根本就不会有相应的真实存在，因此不可能有某种真实的存在与我们的情感反应相对应。比如，一些文学艺术中塑造了吸血鬼的形象，而一般人都不会认为真的存在着吸血鬼。我们对文学艺术作品中虚构的吸血鬼的情感反应，就是对虚构对象的情感反应。文学艺术中这种虚构对象比比皆是，《西游记》中的绝大部分形象都属于这种类型。

如果说虚构对象可以引起我们真实的情感反应，那么命题三就是成立的，不成立的就有可能是命题一或命题二。

### 三、解决方案之二

在有关虚构的悖论的争论中发展起来的一个具有广泛影响的理论，是瓦尔顿(Kendall Waton)的假装(make-believe)理论。瓦尔顿明确反对命题一。在瓦尔顿看来，我们对文艺作品中的虚构对象的情感反应不是真实的，而是假装的。瓦尔顿以查尔斯(Charles)观看一部关于绿色黏怪(Green Slime)的恐怖影片为例，对此做了详细的说明。

查尔斯正在观看一部关于可怕的绿色黏怪的电影。当黏怪缓慢而无情地在地面蔓延、所经之地一切都被毁坏的时候，他吓得在座位上缩成一团。很快，一个油腻腻的头从一大块波动的黏状物中凸起，两只泡状眼珠紧盯着镜头。黏怪加快速度，开出一条新路笔直朝观众蔓延而来。查尔斯发出一声尖叫，拼命地抓住他的座

椅。事后仍然浑身发抖,他承认他被黏怪“吓着”了。<sup>[14]</sup>

尽管查尔斯承认他被黏怪“吓着”了,但是;他真的害怕黏怪吗? 瓦尔顿的回答是否定的,因为否则的话查尔斯就会迅速逃离现场,寻找一个安全的地方。尽管查尔斯吓得浑身发抖,但他并没有逃离现场,这表明他的害怕不是真的害怕,而是一种“类似的害怕”(quasi-fear)。与此相似,我们对安娜的同情也不是一种真正的同情,而是一种“类似的同情”(quasi-pity)。这种类似的情感反应与真实的情感反应在现象上具有许多相似性,但它们是两种性质不同的情感反应。类似的情感反应是假装的情感反应。查尔斯“经验到一种类似的害怕,这是他认识到黏怪只是虚拟地对他造成威胁的结果。这就使得这一点成为虚构的:查尔斯的类似害怕是由黏怪具有威胁这个信念引起的,因而他害怕黏怪。”<sup>[15]</sup>

亚奈尔将瓦尔顿的这种看法称之为虚构主义(fictionalism)。根据这种虚构主义的看法,我们在欣赏艺术作品时,不仅知道那些人物和事件是虚构的,而且知道我们自己的情感也是虚构的或假装的。我们假装对虚构的对象产生情感反应,因此我们产生的只是类似的情感反应而不是真实的情感反应。瓦尔顿认为,任何真实的情感反应都必须建立在相信对象存在的基础上,并且会伴随采取相应的行动,比如因恐惧而逃跑。类似的情感反应就无需这种信仰,同时不会伴随采取相应的行动。但是,如果仅从现象上来讲,真实的情感反应与似真的情感反应之间并没有多大的差别,有差别的只是之前的原因(相信对象真实存在)和之后的结果(采取相应的行动)。尽管瓦尔顿的这种理论似乎赢

---

[14] Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe* (Cambridge: Harvard University Press, 1990), p. 196.

[15] *Ibid.*, p. 245.

得了大多数人的赞同,但它也有一个致命的弱点,那就是对这种类似的情感反应的产生机制缺乏清楚的说明,进而无法从情感本身的角度将真实的情感反应与似真的情感反应区别开来。

对于瓦尔顿来说,有个问题是致命的。既然我们明知文学艺术作品中虚构的人物和事件是假的,我们产生的情感反应也不是真正的情感反应,那么它们二者之间就不应该有必然的因果关系。然而,事实上并非如此。我们对真正的恐怖事件产生真正的恐惧,对虚构的恐怖事件产生“似真的恐惧”。尽管真实的恐惧与类似的恐惧有所不同,但它们都是恐惧。如果虚构的事件与我们的情感反应之间没有必然的因果关系,为什么我们不对虚构的恐怖事件产生“似真的安全感”?事实上,瓦尔顿自己也意识到了这个问题,不过,他认为这个问题与他的假装理论并没有直接的关系。<sup>[16]</sup>事实上,这是一个至关重要的问题。正如莫恩斯(H. O. Mounce)分析的那样,“如果真实生活中的A引起了B反应,那么,在正常情况下,作为A的再现的A<sup>1</sup>也可以引起B反应,或者至少引起一种在许多方面与B难以分辨的反应。为什么会出现如此情况?这显然是因为A<sup>1</sup>在许多方面就像A。”<sup>[17]</sup>对于这个问题的重视,引发了对虚构的悖论的另一种解决途径,即所谓的现实主义(realism)<sup>[18]</sup>或“思想理论”(Thought Theory)。

#### 四、解决方案之三

总起来说,“思想理论”反对命题二,认为我们的情感反应并不需要建立在相信对象的真实存在的基础上,一种生动的想象也可以引发

---

[16] Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, p. 245, fn. 2.

[17] H. O. Mounce, “Art and Real Life”, *Philosophy*, 55 (1980), p. 188.

[18] Robert J. Yanal, “The Paradox of Emotion and Fiction”, pp. 332-336.



相应的情感反应。正如莫利尔(John Morreal)所说:“对于我们对某个境遇的情感反应来说,重要的不是我们是否相信这种境遇的存在,而是这种境遇如何生动地、有吸引力地呈现给我们的意识,无论是在知觉、记忆之中,还是在想象之中。”<sup>[19]</sup>也就是说,我们的情感反应的关键,在于对象是如何呈现给我们的意识,而不在于对象本身是否真实存在。想象一种恐怖情景也会感到害怕,如果这种情景被想象得惟妙惟肖。噩梦醒来之后仍然心有余悸,这是因为恐怖情景还留在我们的记忆中,而不是因为我们真的相信梦中的情景是真的。

“思想理论”仔细区分了由某物引起的恐惧(by)和对某物的恐惧(of)。<sup>[20]</sup>我们想象吸血鬼产生的恐惧,是由我们的想象和思想引起的,并不是对我们的想象和思想的恐惧。我们的想象和思想本身并不恐惧,经由想象和思想引起的恐惧还是对吸血鬼的恐惧。对某物的恐惧指的是恐惧内容上的区别,比如对吸血鬼的恐惧不同于对黑蜘蛛的恐惧。由于恐惧是经由思想引起的,因此无需相信对象的真实存在;由于恐惧不是对思想的恐惧而是对某物的恐惧,因此无需宣称经由思想引起的恐惧与真实事物引起的恐惧之间存在什么不同。

“思想理论”得到了许多美学家的支持,但是,我不认为它对虚构的悖论的解决是成功的。如果对经由思想引起的恐惧与真实事物引起的恐惧之间没有差异,那么就会碰到一个更加棘手的问题:人们为什么愿意去看悲剧?为什么能够承受悲剧中的苦难而无法承受生活中的苦难。正如卡西尔所说:“如果在现实生活中我们不得不承受索福克勒斯的《俄底浦斯王》或莎士比亚的《李尔王》中的所有感情的话,那我们简直就难免于休克和因紧张过度而精神崩溃了。但是艺术把所有这些

---

[19] John Morreal, “Enjoying Negative Emotions in Fiction”, *Philosophy and Literature*, 9 (1965), p. 100.

[20] Peter Lamarque, “Fiction”, p. 388.

痛苦和凌辱、残忍与暴行都转化为一种自我解放的手段,从而给了我们一种用任何其它方式都不可能得到的内在自由。”<sup>[21]</sup>还是让我们采用莫恩斯的那个公式化的表达:真实生活中的 A 引起了 B 反应,那么,在正常情况下,作为 A 的再现的 A<sup>1</sup> 不可能引起 B 反应,因为 A<sup>1</sup> 毕竟不是 A。作为 A 的再现的 A<sup>1</sup> 只能引起一种与 B 类似的反应 B<sup>1</sup>。这样我们就回到了瓦尔顿的假装理论。我认为瓦尔顿的理论是正确的,只不过他没有对虚构的对象如何引起类似的情感反应做出有效的说明。

## 五、虚构的情感反应机制

这里,我试图用博兰尼(Michael Polanyi)的身心关系理论来替瓦尔顿说明虚构的对象是如何引起类似的情感反应的。博兰尼区分了两种意识,即集中意识(focal awareness)和辅助意识(subsidiary awareness)。比如,用博兰尼自己的例子来说,当我将手指指向墙壁并喊道:“看这!”所有眼睛都从我的手指移开,转向墙壁。你清楚地注意到我的手指,但只是为了看别的东西;也就是说,看我的手指将你的注意力指过去的那一点。这里我们有两种意识事物的方式。一种方式是对墙壁的意识,一种方式是对手指的意识。其中对手指的意识方式非常特殊,指着的手指似乎并没有被看着,但这不是说那个指着的手指正试图使人忽视它的存在。它想要被看见,但是被看见仅仅是为了被跟从而不是为了被检验。这里,对墙壁的意识就是集中意识,对指着的手指的意识就是辅助意识。由辅助意识到集中意识之间的过渡是默识地进行的。

博兰尼进一步指出,集中意识是由心灵执行的,辅助意识是由身体执行的。由心灵发出的集中意识是“对”(to)对象的认识,由身体发出

---

[21] 卡西尔:《人论》,甘阳译,上海:上海译文出版社,1985年,第190页。

的辅助意识是“从”(from)对象和身体的意识。因为在后一种情况下,对象已经变成了身体的一部分,从对象意识实际上就是从身体的意识,也可以称之为“寓居”(indwelling)或“内化”(interiorization)的意识。这种辅助意识所得到的是事物的存在性意义(existential meaning),是非名言知识(inarticulate knowledge);与之相对,集中意识所得到的是指示性或表象性意义(denotative, representative meaning),是名言知识(articulate knowledge)。博兰尼所说的默识知识或默识认识就建立在这种辅助意识的基础上。<sup>[22]</sup>

博兰尼的这种默识理论跟虚构的悖论有何关系?在将默识理论运用于虚构的悖论的解决之前,让我们先看看博兰尼自己的一个相关运用。博兰尼曾经用他的理论对波佐在罗马圣依纳爵大教堂的拱顶上画的那幅神奇的天顶画做出了令人信服的解释。如上所述,这幅绘画要求观察者必须站在耳堂(aisle)中间才能看见正常的画面。如果观察者从中间位置哪怕移开数码距离,画面上的圆柱看上去就弯曲了,且斜着倒向教堂的建筑物。如果观察者绕着耳堂中心走,画面上的圆柱也绕着移动,总是从他所处的位置向四周倒下去。

表面看来,这里似乎没有什么引起争议的问题,因为波佐绘画所展示的正是人们熟知的西方绘画中神奇的透视效果,波佐本人也正是这样来解释他的作品。但问题似乎并不是这么简单。因为当我们偏离透视轴来看一幅正常的绘画时,并没有产生这种神奇的效果。我们在博物馆里经常从很大的角度斜着看一幅画,但画面并没有被严重扭曲。因此,波佐绘画所显示的透视秘密似乎并不适合一般的西方绘画。现在的问题是:尽管一般的西方绘画也运用了透视技法,但为什么偏离透

---

[22] Michael Polanyi, "The Body-Mind Relation", in *Science, Economics and Philosophy: Selected Papers of Michael Polanyi*, Edited with an introduction by R. T. Allen (New Brunswick and London: Transaction Publishers, 1997), pp. 313-328.

视轴来观看时不会产生严重扭曲的效果？一般的西方绘画同波佐这幅天顶画之间究竟有什么区别？比如，许多看过委拉斯奎兹（Velazquez）的《侍女》（图 21）的人，都能够感觉到这画引起强烈的幻觉。但是，这幅画并不要求站在一点上来看，偏离透视轴观看，也不会导致画面的扭曲。

博兰尼的解释是：一般采用透视法绘制的绘画之所以在偏离透视轴观看时不会产生严重扭曲的效果，原因在于欣赏者在观看绘画时始终附带地意识到画布平面的存在，透视的深度效果得到了画布平面效果的综合，从而避免了在斜看时产生被严重扭曲的效果。波佐这幅天顶画之所以在斜看时会产生被严重扭曲的效果，原因在于画中的立柱产生了欺骗性作用，使观看者不能附带地意识到画布平面的存在，从而不能抵制偏离透视轴观看时所产生的扭曲。

根据博兰尼，我们至少有三种观看绘画的方式：（1）集中意识到图像而没有附带意识到画布上的色块和笔迹；（2）集中意识到画布上的色块和笔迹而没有集中意识到图像；（3）集中意识到图像并附带地意识到画布上的色块和笔迹。在第一种观看中我们只看见自然对象，因此不妨称之为自然观看；在第二种观看中我们只看见人工痕迹，因此不妨称之为人工观看；只有在第三种观看中，我们才真正看见介于自然图像与人工痕迹之间的真正的绘画，因此不妨称之为艺术观看。博兰尼的结论是：绘画乃至所有的艺术形式，都是在创造自然与人工之间的、既不同于自然世界也不同于人工世界的艺术世界。<sup>[23]</sup>

在我们对博兰尼的默识理论及其在美学领域中的运用有了大致的了解之后，我们可以用它来解决虚构的悖论了。如同看见正常的画面

---

[23] Michael Polanyi, "What is a Painting?" in *Science, Economics and Philosophy: Selected Papers of Michael Polanyi*, pp. 351-358.



图 21 委拉斯奎兹：《侍女》

需要集中意识和辅助意识的合作一样，解决虚构的悖论也需要两种意识的合作。虚构的对象引起类似的情感反应的关键在于，我们在用集中意识意识到它是真的同时，始终能够用辅助意识意识到它是假的，从而产生一种半真半假的效果，产生一种类似情感。半真半假的吸血鬼

既不会产生真正的恐惧,也不会不产生恐惧,而是产生一种类似恐惧。这样我们就成功地解决了瓦尔顿假装理论中一个难题:类似情感的产生机制问题,进而比较彻底的解决了虚构的悖论问题。

## 六、一种假说

现在,让我们做一点一般性的扩展工作。根据上面的阐述,作为虚构的文艺作品既不能太真,也不能太假。太真就容易产生幻觉,无法让辅助意识意识到它是虚构的;太假就不容易入戏,无法让集中意识意识到它是故事而不是其他别的东西。艺术贵在似与不似之间,贵在不似之似。但是,对于我们为什么需要虚构,为什么需要似与不似之间的艺术,至今没有人能够从根本上予以解释。如果参照博兰尼的身心关系理论,我们可以说艺术的目的就在于维持集中意识与辅助意识之间的和谐合作,进而维持身心之间的动态平衡。

我们为什么需要身心之间的动态平衡呢?如果失去了这种平衡,会产生怎样的后果?对此,我想结合两种反常现象或者病例来加以说明,其中一种是恐高,一种是晕船。

许多人都有恐高的症状。患有恐高症的人,站到高处,会感到天旋地转,头晕恶心。尽管他脚下的比如说高楼并没有摇晃,但他感觉到它在摇晃,而且自己的双腿乃至全身也在跟着摇晃。如何来解释这种现象呢?如果采用博兰尼的身心关系理论,我们可以做出这样的解释:患有恐高症的人不能在身心之间进行自由的切换,或者身心之间无法达成默契协作,从而引发一种病态现象。患有恐高症的人登上高处时,首先产生的意识也就是心灵会觉得摇晃。由于身心之间不能自由切换,从而会引发身心之间的连动,因此意识到摇晃接着引发身体的摇晃,从而出现恐高现象。如果身心之间可以自由切换,能够摆脱连动反应,那

么意识到摇晃就不会引发身体的摇晃,从而可以避免恐高的发生。

晕船与恐高从症状上来看在许多方面具有相似性,都感觉天旋地转,头晕恶心。但是,晕船的发生机制与恐高有些不同。晕船的人时刻意识到这个世界是稳定的,但随着身体的摇晃,意识也就开始觉得摇晃了。恐高是意识到摇晃引起身体的摇晃,晕船是身体的摇晃引发意识到摇晃。如果身心之间能够自由切换或者默识协作,那么身体的摇晃就不会引发意识到摇晃,从而可以避免晕船的发生。

当然,上述解释只是一种假说,或者一种比方。目的是为了说明身心之间的自由切换或者默识协作有多么重要。如果没有它们之间的自由切换或默识协作,就会出现某种病态现象。在实际经验中如此,在精神生活中也是如此。由此,我们可以对审美经验的作用做一种新的解释。审美可能并不是为了让我们感到愉快,<sup>[24]</sup>也不是为了给我们特殊的洞见,而是为了训练我们身心之间的和谐合作,从而避免出现某种程度的固执,无论是由身体引发心灵的固执,还是心灵引发身体的固执。如果这种说法能够成立的话,审美就具有某种程度的治疗作用了。今天,人们的生活节奏变得越来越快,社会环境的变化也越来越快,患有心理疾病的人越来越多。如果上述假说有一定道理的话,那么我们就可以将这些心理疾病的部分原因归结到身心之间的不和谐合作或自由切换上。通过审美训练身心之间的自由切换,在一定程度上就可以预防或者治愈这些心理疾病。

同样,这种假说也能够为我们估价艺术作品提供某种标准。好的艺术作品总是某种介于“之间”的作品,总是对矛盾因素进行妥善处置的作品。矛盾的双方一方作用于心灵,一方作用于身体,二者之间的相

---

[24] 如果说审美经验能够给人以愉快的话,那也不是单纯的精神愉快或身体愉快,而是精神与身体之间的和谐协作所产生的愉快。

安无事能够训练身心之间的和谐合作。

## 七、小 结

“虚构的悖论”的争论,以及由它引发的身心关系的讨论,能够更好地帮助我们理解艺术和审美的“居间”的特性。康德在《判断力批判》中已经揭示了审美的这种“居间”特性,席勒在《审美教育书简》中对此也有深刻的认识,但他们都没有将这种“居间”特性作为主题来讨论。“居间”意味着不确定,不固执。当我们将美定义为对象在无概念状态下的显现,将审美定义为主体在无身份状态下的逗留的时候,事实上就显示了这种“居间”性。审美居于身心之间,目的在于训练身心之间的自由切换与和谐合作,在于“不着边际”,在于让我们进入一种存在状态。审美是什么并不重要,也许重要的是它什么都不是。如果一定要对审美进行描述,就只能采取否定的方式,如同我们在第三章的讨论中所采取的策略那样,将审美描述为“主体在无身份状态下的逗留”。

### 主要参考书目

- Calin Radford, “How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?” in Peter Lamarque and Stein H. Olson eds., *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition* (Oxford: Blackwell, 2004).
- Peter Lamarque, “Fiction”, in Jerrold Levinson ed., *The Oxford Handbook of Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 2003).
- Robert J. Yanal, “The Paradox of Emotion and Fiction”, in James O. Young ed., *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy* (London: Routledge, 2005), vol. 3.
- Peter McCormick, “Real Fictions”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46 (1987).



Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe* (Cambridge: Harvard University Press, 1990).

H. O. Mounce, "Art and Real Life", *Philosophy*, 55 (1980).

John Morreall, "Enjoying Negative Emotions in Fiction", *Philosophy and Literature*, 9 (1965).

Michael Polanyi, "What is a Painting?", in *Science, Economics and Philosophy: Selected Papers of Michael Polanyi*, Edited with an introduction by R. T. Allen (New Brunswick and London: Transaction Publishers, 1997).

朱光潜:《文艺心理学》,合肥:安徽教育出版社,1996年。

吉尔伯特和库恩:《美学史》,夏乾丰译,上海:上海译文出版社,1989年。

贡布里希:《艺术与错觉》,林夕、李本正、范景中译,长沙:湖南科学技术出版社,2004年。

## 第八章

# 趣味有高低之分吗？

趣味是现代美学的核心观念。休谟讨论的主要问题是趣味的标准,康德讨论的主要问题是趣味判断的普遍性。这些都是现代美学的主要内容。因此,有些美学史家将趣味概念的确立,视为古典美学向现代美学转型的标志。古典美学强调规则的普遍性,现代美学强调经验的特殊性。但是,如果以为现代美学只强调个体经验的特殊性,那就是为其表面现象所蒙蔽了,因为现代美学最终要在特殊的个体经验之中寻找到普遍性。现代美学用个体经验来解构普遍规则,但现代美学并不支持所有的个体经验。现代美学只支持某些特殊个体,比如天才和理想的批评家,将他们的经验视为审美和艺术的榜样。现代美学通过美育或趣味教育,将少数精英的趣味确立为惟一合法的审美趣味,让多数大众心甘情愿地认同和模仿审美趣味,从而获得审美趣味的普遍性。由此,趣味有了高级与低级之分。低级趣味往往被视为畸形的、病态的、野蛮的、狭隘的、缺乏教养的;高级趣味被视为正常的、健康的、得体的、普遍的、修养精致的。一些后现代美学家发现,现代美学的趣味观念中隐含着少数精英积聚文化资本的阴谋,是适合资产阶级意识形态

的一种新的控制形式。为了将人们从资产阶级意识形态的巧妙控制中解放出来,他们主张趣味之间只有不同,没有高低。我们可以说某人改变了趣味,但不能说他提高了趣味。后现代美学家通过取消趣味中的等级制度,进而取消高级艺术与通俗艺术之间的区别,为通俗艺术的合法性从美学上做出辩护。但是,趣味果真没有高低之分吗?在我看来,在今天这个全球化时代,我们可以确立一种新的趣味标准:能够促成文化欣赏的趣味就是高级趣味,加剧文化冲突的趣味就是低级趣味。显然,这里所说的高级趣味,已经完全不同于现代美学中的高级趣味了。

## 一、现代美学的趣味标准

现代美学既推崇个体经验,又重视普遍传达。这的确是一个矛盾。从内含矛盾的意义上来说,现代美学似乎给自己提出了一个不可能完成的任务。但是,现代美学的深刻性或者深藏不露的一面,刚好在于它巧妙地解决了这个矛盾。在众多现代美学家中,休谟的解决方案是最有代表性的。

在休谟看来,有一个概念,其中蕴涵着个体性与普遍性的统一。这个概念就是趣味。谈到趣味无争辩,这是一句家喻户晓的谚语。趣味因人而异,而且十分固执,很难通融。在谈到趣味的差异性时,休谟说:

趣味的巨大差异,就像世上流行的意见一样,是如此的明显,以至于不会受到每个人的观察的影响。大多数知识有限的人,在他们熟悉的狭小圈子里就能看出趣味的差异,即使那里的人们都在同样的政府下受教育,且从小都受到同样的偏见的影响。而那些能够把将他们的视野扩大去思忖遥远的国度和久远的时代的人,对于这方面的巨大差异和对立就会越发惊叹了。对于无论什么很不符合我们的趣味和理解的东西,我们都倾向于称之为野蛮:

但很快就会发现有责难的粗话回敬给我们。就连最傲慢和自负的人在看到各方面的人都同样自信时最终也会感到吃惊，要在这种关于敏感(sentiment)的纷争之中肯定地表明自己的爱好，也会犹豫起来。<sup>[1]</sup>

趣味之所以有如此巨大的差异，原因在于，在休谟看来，趣味是敏感，而不是理智判断或者推论。美作为敏感的对象，不是指事物的性质，而是指心灵的愉快。尽管下面这段话是休谟假设要反对的，但其中所包含的关于趣味和美的看法，却是休谟自己的看法：

据说[理智]判断和敏感之间存在着极大的差异。所有敏感都是正确的；因为敏感只涉及自身，无论在什么场合只要一个人意识到它，它就总是真实的。但所有的理智决定不都是正确的；因为它们涉及外在于它们的某物，也就是说，涉及事实的真实内容；因而不是总是能符合这个标准。在不同的人对于同一个东西可能怀有的一千种不同的意见中，有且仅有一种是正确和真实的；惟一的困难是去确定和发现它。相反，由同一个对象激起的上千种敏感，却可以都是正确的；因为敏感不表现对象中实在存在的东西。它只是表示对象与心灵的官能之间的某种符合或联系；如果这种符合并不真正存在，敏感就绝不可能发生。美不是事物自身中的性质：它只存在于观照事物的心灵之中，每个心灵都感觉到不同的美。一个人可能只是感觉到丑，另一个人却感觉到美；每个人都应该默许自己的敏感，无须自诩去校正别人的敏感。要寻找真正的美或真正的丑，就像自诩去弄清真正的甜或真正的苦一样，是一种没有结果的探究。根据感官的生理特性，同一个对象可以既是甜的又

---

[1] David Hume, "Of the Standard of Taste," in Dabney Townsend, *Aesthetics: Classic Readings from Western Tradition* (San Francisco: Wadsworth, 2001), p. 105.

是苦的；谚语已经非常正确地判定关于趣味的争论是没有结果的。<sup>〔2〕</sup>

不过，如同我们上述已经指出的那样，重申趣味的差异性并不是休谟的目的，休谟的目的是要为千差万别的趣味找到共同的标准。趣味尽管千差万别，但有时候又表现出惊人的一致，尤其是在欣赏艺术作品时，人们似乎都能够将真正的天才与冒牌的假货区别开来。休谟说：“无论是谁断定奥格尔比与弥尔顿或者班扬与艾迪生之间的天才和优雅不相上下，都会被认为是在信口雌黄，就像在主张小土堆像特勒里非山峰一样高，或者小水塘像海洋一样宽一样。”<sup>〔3〕</sup>显然，休谟这里说得有些夸张。事实上，这些作家之间的区别并不像小水塘与大海之间的区别那样明显。休谟用这种夸张的说法，目的是强调人们在关于艺术作品的审美评判上具有惊人的一致性，进而强调千差万别的趣味中仍然存在有共同的标准。

此外，从另一种现象中，也能证明有可能存在趣味的标准。这种现象就是，伟大的艺术作品，往往能够经受起时间变迁和文化差异的考验；而冒牌货则只能邀得一时的名声。休谟说：“两千多年前在雅典和罗马让人喜爱的同一个荷马，在巴黎和伦敦仍然让人钦佩。气候、政治、宗教和语言的所有变化，并不能遮蔽他的光辉。权威和偏见可以让一个糟糕的诗人或演说家暂时流行，但是他的名声决不会持久或普遍。当后代或外国人来考查他的作品时，迷惑就会烟消云散，他的错误就会原形毕露。相反，一个真正的天才，他的作品持续越久，传播越广，他所得到的赞美就越真诚。在一个狭小的圈子里嫉妒和猜疑太多，即使熟

---

〔2〕 David Hume, "Of the Standard of Taste", in Dabney Townsend, *Aesthetics: Classic Readings from Western Tradition*, pp. 106-107.

〔3〕 Ibid., p. 107.

悉他的朋友也会减少对他的成就的赞叹；但是，当这些遮障被清除的时候，那自然地适合激发令人愉快的情感的美，就立即会显示它的能量；只要世界还继续存在，它们就会维持在所有人心灵中的权威。”〔4〕

由此，休谟认为，尽管人们的趣味千差万别，但它们之间似乎存在着共同的标准。休谟说：

由此可见，在变化万千反复无常的趣味中，仍然有某种一般的褒贬原则，细致的眼光可以在心灵的所有活动里发现它们的影响。某些特别的形式或性质，从其内在构造的原初结构来说，是设计来感受愉快的，另一些则是设计来感受不快的；如果在某些场合它们失去了效力，原因是这些感官的某些明显的缺陷或欠完善。一个发高烧的人不会坚持说他的味觉能够判断有关的滋味，一个患黄疸病的人也不会自诩他能够对有关的颜色做出判断。每个人都有健全的和不健全的状态；只有前者能够被认为可以为我们提供趣味和敏感的真正标准。如果在健全的感官状态下，人们之间的敏感有完全的或相当可观的一致性，那么我们因此就可以得出完善的美的观念；就像事物在白天显现其外观的方式那样，尽管颜色被认为只是感官的幻象，对于一个健康人的眼睛来说，〔显现出来的东西〕可以称之为真实的颜色。〔5〕

既然因人而异、变化无常的趣味具有一定的普遍性，那么找到这种普遍性进而确立趣味的标准就是一个非常有挑战性和吸引力的哲学课题。休谟在《论趣味的标准》中就给自己确立了这个课题。

不过，休谟似乎并没有直接回答自己提出的问题，而是将趣味的

〔4〕 David Hume, “Of the Standard of Taste”, in Dabney Townsend, *Aesthetics: Classic Readings from Western Tradition*, p. 108.

〔5〕 Ibid., p. 108.

标准问题暗中转换成了批评家的标准问题。休谟的推论似乎是这样的：(1)趣味本身只是一种敏感，不可能有抽象的标准；(2)但人们对伟大的文学艺术作品的普遍认同，又表明趣味是有标准的；(3)有趣味的批评家对伟大的文学艺术作品往往表现出更强的鉴赏力，他们往往被当作趣味的榜样，因此趣味的标准问题，可以适当地转移为理想的批评家的标准问题。从上述引文中可以看出，在休谟看来，理想的批评家的趣味就是健全的趣味。由此，休谟开始考察理想的批评家的趣味的形成问题，并提出了他著名的五要素的主张：精致的敏感或想象力、欣赏优秀艺术作品的实践、进行广泛比较、破除一切偏见以及健全的理智：

如果批评家缺乏精致 (delicacy)，那么他的判断就没有任何区分性，而只是受对象的粗浅性质的影响：更精细的感触就会被不注意和不予理会地放过。如果他没有实践的支持，他的判决就会显得混乱而踌躇。如果不运用比较，其实不如说应该叫做缺陷的那种最轻薄的美，也会成为他的赞许对象。如果他处于偏见的影响之下，那么他所有的自然敏感就都会走上歪路。如果缺乏健全的理智，他就没有资格明辨设计和推理的美，而这是最高级和最完美的美。绝大多数人都在某种不完善的状态下工作；因此我们观察到，即使在最有教养的时代，对于出色艺术的真正鉴赏家也是一种十分稀罕的人物：精致的敏感加上强健的理智，再得以实践的改善，比较的完善，以及清除所有偏见，只有这些才能授予批评家这种令人钦佩的人物的称号；而无论那里发现的这些因素所做出的共同判断，都是趣味和美的真正标准。<sup>[6]</sup>

---

[6] David Hume, "Of the Standard of Taste", in Dabney Townsend, *Aesthetics: Classic Readings from Western Tradition*, p. 112.

显然,休谟所给出的并不是严格意义上的趣味的标准,而是真正的鉴赏家在实际的批评活动中如何培养自己的鉴赏力的一些原则,这“一系列的资格限定,不是对趣味的判断,而是对鉴赏家的判断”。〔7〕休谟之所以将趣味的标准问题转移为鉴赏家的标准问题,原因在于我们只能给出关于趣味的可操作的实践标准,而不能从本质上确定趣味的标准。有了这些资格限定,就可以培养出真正的鉴赏家,这些真正的鉴赏家就可以引导出真正的趣味。这在休谟看来是具体可行的。

鉴于休谟并没有抽象地讨论趣味的标准,而是讨论理想的批评家的资格限定,因此休谟所说的趣味的标准实际上是由理想的批评家引导出来的,或者是大众对理想批评家的模仿结果,总之,这是教育的产物,而不是自然赋予的。然而,当休谟强调标准的趣味是健全的趣味而不是病态的趣味时,他想说的似乎是:标准的趣味是自然赋予的结果。按照一般的理解,教育过了的趣味,就不再是自然的趣味。但休谟强调,这二者之间并不矛盾。标准的趣味既是文化教养的产物,又是自然赋予的结果。休谟仿佛想强调,自然素质只有通过教化之后才会显露出来。当然,这是教育的理想状态。好的教育彰显天性,坏的教育则泯灭天性。什么是好的教育?如何既增加知识又保护天性?这些问题十分重要,但这里并不是适合讨论它们的地方。

不过,对于休谟将自然与教化结合起来的策略也可以做这样的解读:休谟在确保趣味教育的正当性。人们为什么要接受趣味教育?在休谟看来,如果不接受教育,一个人的趣味就是病态的。趣味教育并不是将某人的趣味强加给另一个人,而是治愈仿佛生来有病的趣味,恢复它正常的、自然的状态。由于教育的目的是治疗,是回归自然,是成为

---

〔7〕 David Hume, “Of the Standard of Taste”, in Dabney Townsend, *Aesthetics: Classic Readings from Western Tradition*, p. 103.



正常,因此没有人会怀疑它的正当性。然而,正是在这里,后现代思想家发现了某种不正当性。

## 二、后现代美学的多元趣味

后现代美学家舒斯特曼(Richard Shusterman)从休谟的趣味理论中发现了某种潜在的深刻动机:休谟关于趣味标准的论证,实际上是巧妙地将少数有产阶级的趣味合法化为惟一正当的审美趣味。

按照舒斯特曼的分析,休谟为了论证少数人的审美趣味是惟一合法的审美趣味,首先将美和趣味的问题从实在论(realism)中解救出来。按照实在论的主张,趣味的标准应该与所评判对象中的美的客观性质相一致。休谟反对这种主张,因为在他看来美不是事物的客观性质,它只存在于观照它的主体的心灵之中,对客观的美的性质的寻找注定是没有结果的。只有将趣味问题从实在论中解救出来,它才进入一个可以商议的领域,才有可能推举某些人的趣味为高级趣味。休谟在解决趣味标准的问题上采取了一种经验自然主义(empirical naturalism)的立场。趣味的标准是经验告诉我们的,不同时代不同国家的人都自然而然地认可某些伟大的艺术作品。当然,如果人们在自然而然的审美敏感上体现出一致性,那么休谟对趣味标准问题的解决就能够获得成功。但是,事实上并非如此。如果按照每个人的自然反应,只会出现趣味的多样性,事实上休谟本人对这一点也不否认。现在,所有的趣味都是自然的,但它们之间又是千差万别的,因此为了从中推举某种趣味,就必须为这种趣味找到理由。休谟找到的理由就是,这种趣味比其他趣味更自然。正如舒斯特曼所说,“如果趣味尽管是自然的却又是有所分歧的,那么为了保全趣味的标准和它的自然性,就必须证明某些趣味

比其他趣味更为自然。这正是休谟的策略。”〔8〕因此休谟将高级趣味比做健全的感官,将低级趣味比做感官的病变,也就是说高级趣味是更自然的趣味,低级趣味是病变的而不自然的趣味。

然而,休谟在进一步论证真正鉴赏家的那些资格限时,却完全违背了他的自然主义路线。精致、实践、比较、破除偏见和健全理智,无一不是文化教育的结果,它们明显不是自然的产物。因此,与其说休谟是从人们对美好的东西的自然反应中寻求趣味的标准,不如说他肯定只有通过文化教养才能培养出趣味的一致性。休谟暗中将某些受到良好文化教育的人的趣味视为对美好事物的自然反应,而将具有另外的文化偏见的、也许是更自然的人的趣味视为对美好事物的病态反应。在舒斯特曼看来,休谟根本就不想寻找真正的趣味标准,而且他自己也认识到这样的趣味标准根本不可能存在,休谟的目的是努力证明对享有特权的人的趣味的追随,是其他所有人的自由自愿的行为。舒斯特曼指出:

尽管休谟的批评家群体的身份是明显享有特权的和与众不同,但是休谟却认为这个群体可以充分地代表一种真正的趣味标准,表现具有真正普遍性的敏感和共识。……这种建议是明显的:顺从享有特权的少数人的这种普遍共识,是[每个人的]自由感觉和自愿倾向,因为它显然不是强迫的。根据这样的构想,这种批评家群体解决了休谟的绝对权威与个人自由之间的自由主义的两难困境。个人在敏感上的自由,只不过表现为一种这样的自由:他可以自由地决定让他的趣味顺从由那些被公认为上流人物即当选者确定的权威标准。这种解决方案与

---

〔8〕 Richard Shusterman, "Of the Scandal of Taste", in Paul Mattick ed., *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), p. 105.

仅仅以部分当选者享有参政权的代议制民主(休谟的不列颠政治体制)之间的平行关系应该是显而易见的。<sup>[9]</sup>

舒斯特曼进一步指出,对由权威确定的趣味标准的顺从貌似出于个人的自由和自愿,而实际上是社会压迫的结果。

然而,不太明显的东西是,这种对顺从文艺批评的承认,实际上离自由是多么的遥远;相反,这种承认是如何在根本上受社会经济的不平等和话语的压迫性特权结构的限制,这种话语有助于文化领域的构成,并且对于维持上流人物对“高级文化”的要求是至关重要的。对于那些缺乏必要的预备教育、闲暇、社会文化条件、因而在实际上被拒绝接近高级文化作品和对它们的正确欣赏的人来说,没有真正的挑战(或获得)享有特权者的上流趣味的选择自由,尤其是如果能够总是改善适当欣赏的模式,从而确保将对一件特定作品的优雅的或有趣味的欣赏可以持久地区别于通俗的欣赏,那就更是如此。

在社会上不能享受特权的人们,在如此这般结构的趣味游戏中,不得不勉强承认别人的高人一等,因为这种趣味游戏从一开始就已经使他们丧失了资格,或者对他们设置了粗暴的阻碍,特别是如果他人的“本质上的”高人一等在趣味领域之外的许多事物中得到巩固的话,那就更是如此了。<sup>[10]</sup>

科恩(Ted Cohen)从另一个角度支持了舒斯特曼这里的批评。科恩希望从根本上证明趣味只有不同,没有高低。科恩从分析休谟关于趣味的论证入手,指出休谟关于趣味的资格限定,并不能得出所

[9] Richard Shusterman, "Of the Scandal of Taste," in Paul Mattick ed., *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*, p. 110.

[10] Ibid., pp. 110-111.

谓的高级趣味。在休谟列举关于真正鉴赏家的五种资格限定中，最重要的是想象力或敏感的精致。尤其是后者，通常被认为事关趣味高低的关键。关于精致，休谟用塞万提斯在《堂吉珂德》中所讲述的有关桑丘的两个亲戚品酒的故事来加以说明。休谟是这样来转述那个故事的：

桑丘对那位大鼻子随从说，有一个很好的理由能说明我自认为对酒有判断力：这是我们家族世代遗传的本领。有一次，我的两个亲戚被请去品评一桶据说是年代久远且产于好年成的好酒。其中一个尝了尝，想了想，经过深思熟虑后断定：如果没有他在酒里尝到的一点儿皮子味的话，就是好酒。另一个在同样审慎地品尝之后，也断定他对酒有好感，但除了他能轻易地辨别出来的那股子铁味之外。你想象不出他们俩因为他们的判断而受到多少嘲笑。但谁笑到了最后呢？当酒桶倒空之后，在桶底发现有一把拴有一根皮带子的旧钥匙。<sup>[11]</sup>

科恩指出在这段话中隐含着休谟趣味概念的两层含义：一层是对好的东西的偏好，比如桑丘的两位亲戚都能尝出那是好酒，表达他们对那桶好酒的偏爱；另一层是对组成一个东西的细小成分的辨认，比如桑科的两位亲戚一个能够辨别出酒里有点皮子味，一个能够辨别出酒里有点铁味。休谟不加区别地将这两层含义都当作构成精致趣味的内容，而且还暗中将后者作为前者的依据，也就是说将高超的辨别力视为高级趣味的依据。然而，在科恩看来，这两层含义是不相容的。从对一个东西的组成成分的精确辨认中，不能推出对这个东西的偏好。对这个东西的偏好只是个人趣味问题。只不过有些人的趣

---

[11] David Hume, "Of the Standard of Taste," in Dabney Townsend, *Aesthetics: Classic Readings from Western Tradition*, 109.

味被认为是好的,有些人的趣味则被认为是坏的。之所以能够说某些人的趣味好,另一些人的趣味差,就是因为有休谟所说的那种趣味的标准作为评判的依据。科恩不仅怀疑趣味有标准,而且怀疑“是否有什么方式使得某人的趣味好于他人的趣味这个观念变得有意义”。<sup>[12]</sup> 当休谟说人们都会同意奥格尔比逊于弥尔顿、班扬逊于艾迪生的时候,他可能说的是,从弥尔顿和艾迪生的作品中得到的快感要比奥格尔比和班扬的作品来得更自然、更合适、因而更强烈持久,只有一些有特殊资质的批评家才能享受到这种强烈而持久的快感。因此,当一个人的趣味从喜欢奥格尔比和班扬转变为喜欢弥尔顿和艾迪生的时候,我们可以说他的趣味提升了,反之则降低了。但是,在科恩看来,也许更合适的说法是,这里只有趣味的“改变”,而没有趣味的“提升”。

再进一步说,即使承认趣味有好坏之别,“一个人应该具有更好的趣味吗?一个人应该会希望具有更好的趣味吗?具有更好的趣味就会更好吗?”这些一般人会不假思索地做出肯定回答的问题,这在科恩看来却是相当可疑的。因为(1)要提高自己的趣味是需要付出时间和精力代价的,由于看不出提高趣味有多大的强制力,因此一个人完全可以选择将这些代价付在其他方面。(2)提高或改变自己的趣味的确会获得一些新的快乐,但也必然会失去一些已有的快乐。当一个趣味只会欣赏流行音乐的人在经过长时间的训练后终于能够从古典音乐中享受到快乐时,他多半会因为趣味的改变而不再能从流行音乐中享受到快乐了。正如科恩所说:“设想在某个时期,作为一个年轻人,你的音乐趣味趋向于像柴可夫斯基的《1812 序曲》、拉威尔的《博莱罗舞曲》、格罗斐的《大峡谷组曲》以及类似的管弦乐作品。你对巴赫的赋格曲、贝

---

[12] Ted Cohen, “The Philosophy of Taste: Thoughts on the Idea,” in Peter Kivy ed., *The Blackwell Guide to Aesthetics* (Malden, Oxford, and Carlton: Blackwell, 2004), p. 169.

多芬的后期四重唱或贝尔格的《抒情组曲》几乎无动于衷。不管出于何种原因，你开始着手提升你的音乐趣味。（也许我们不应该如此急于说提升你的趣味，而应该谨慎地满足于说你将改变你的趣味。）后来的某个时间，你真的从巴赫、贝多芬、莫扎特、海顿、贝尔格、勋伯格等人那里获得极大的享受。但是，现在你不太喜欢《1812》中的炮声和教堂钟声，你对拉威尔的实验也很是厌倦。你肯定失去了某些东西，失去了你生命中一个快乐的源泉。而且你可能还会失去得更多。你不可能一夜之间学会听巴赫，你得花很多时间用于没有多少乐趣的聆听，并且或许还得花时间于阅读关于巴赫音乐的书籍，甚至你或许还要得到别人的指教。在这些时间里你可以做些什么别的事情？新得到的音乐快感抵得上包括那些曾经属于你的音乐快感在内的你所失去的东西吗？显然，这是一个没有定论的问题。”<sup>[13]</sup>

在科恩看来，趣味只是事关个人享受的问题，一个人可以选择这种趣味，也可以选择那种趣味，只要他能够在自己感兴趣的东西中获得快乐就行，由此，就没有理由说某种趣味更高级，更不能说某种高级趣味是惟一合法的趣味。因为在科恩看来，审美趣味不是道德要求。“在道德问题上，一个人可以说：对 X 是一件要做的正当事情的领会，会伴随着他想亲自做 X 的愿望。但是在趣味问题上，在对‘精确’趣味的认可与渴望拥有精确趣味之间就有差距。”<sup>[14]</sup>显然，在科恩看来，在没有发现其他理由之前，人们在提高或改变趣味的问题上花费大量时间和精力至少是一件十分可疑的事情，或者说它只是有闲阶级的事情，如果用布尔迪厄（Pierre Bourdieu）和舒斯特曼的观点来看，这实际上只是统治阶级巩固自己高人一等的社会地位的一种不可告人的“阴谋”。

---

[13] Ted Cohen, "The Philosophy of Taste: Thoughts on the Idea," in Peter Kivy ed., *The Blackwell Guide to Aesthetics*, p. 171.

[14] *Ibid.*, p. 173.

### 三、全球化时代的趣味标准

舒斯特曼对于现代美学的趣味理论中所蕴涵的利益考虑的发掘是深刻的,科恩对休谟趣味理论的分析是精巧的,对多元趣味的支持是有力的。然而,我不认为后现代美学家推崇那种无可无不可的多元趣味是一种适当的趣味策略。在今天这个全球化时代条件下,后现代的多元趣味策略貌似在保护审美文化的多样性,实际上有可能会造成审美文化因为封闭而走向枯萎。

如前所述,现代美学在高级趣味与低级趣味之间做出严格的区分,将高级趣味确立为唯一合法的审美趣味,让少数精英在审美上处于高人一等的优势地位,从而进一步巩固和强化社会的等级制度。然而,随着社会的不断进步,多数人开始有了经济上的独立,并且享有政治上的民主。尤其是随着消费时代的来临,以前沉默的大众走上了社会生活的前台,开始展示自己独特的审美文化,不再满足于按照社会精英制定的趣味标准来改变自己的趣味,而是力争为自己的趣味谋求合法地位,由此,高级趣味与低级趣味之间的冲突在所难免。科恩的多元趣味观有可能避免这种冲突,但是它并不能从根本上解决问题。因为尽管科恩的多元趣味观会促成不同文化之间互不相犯,相安无事;但也会导致不同文化之间互不理解,不相往来。事实上,在今天这个全球化时代条件下,不同文化之间不可能做到完全孤立。科恩的多元趣味看似民主、平等,但它无助于不同文化之间的交往与理解,其结果只能是产生文化孤僻症,以及由孤僻导致的敌意。

为了避免全球化过程中的文化孤僻症,我尝试提出一种新的趣味观。与后现代趣味观强调趣味之间无高低之分不同,这种新的趣味观认为趣味之间有高低区别。但是,这里的高级趣味与低级趣味的区别

与现代美学中的区别完全不同。前者是从量上来做区别,后者是从质上来做区别。让我在这三者之间做一个简要的对比:按照现代美学的看法,古典音乐代表高级趣味,流行音乐代表低级趣味,这种区别是质的区别。按照后现代美学的看法,古典音乐代表的趣味与流行音乐代表的趣味不同,但无高低之分。我同意后现代美学的看法,认为古典音乐代表的趣味与流行音乐代表的趣味之间没有高低之分。但是,这并不等于我完全赞同科恩的多元趣味观,因为我主张趣味仍然有高低之分:相对来说,能同时欣赏古典音乐与流行音乐的趣味是高级趣味,单独欣赏古典音乐或流行音乐的趣味是低级趣味。这种区别就是所谓的量的区别。

在科恩的后现代多元趣味观中,仍然存在一个不容易发现的现代美学等级趣味观的残余。这表现在他的关于改变趣味的目的的论证中。科恩认为,某人从喜欢流行音乐改变为喜欢古典音乐后,一定不再可能从流行音乐那里获得快乐,或者一定会厌恶流行音乐。我认为这种论证是不能成立的,至少是现代美学中的等级趣味观在作祟。因为只有那种从质上在趣味之间做出高低区别的人,才会因为获得了所谓的高级趣味而厌恶所谓的低级趣味。如果趣味之间果真是完全平等的话,我们就有可能在能够欣赏高级音乐的同时,仍然保持从流行音乐那里获得快乐。如果真是这样的话,我们的欣赏范围变得更广大了,我们的趣味变得更灵便了。

事实上,当欣赏的范围变广的时候,欣赏的质量也就变高了。正如丹托在谈到艺术风格时所指出的那样,对于艺术界中的诸成员了解得越多,对于某一成员的理解就越深,因为艺术风格总是成对出现的,某种风格总是在与其他风格的关联中获得自身的意义。能够兼容地欣赏古典音乐和流行音乐,不仅扩大了我们的音乐欣赏范围,而且会因为相互对照而加深对古典音乐和流行音乐的理解。而且,更重要的是,因为



二者之间的切换,会让我们的趣味变得更灵活、更完善。我们在前一章讨论虚构的悖论时曾经指出,身心之间的自由切换,有助于我们避免因固执而造成的失衡。不同趣味之间的自由切换,也有助于我们避免思想的固执。这种因趣味不可通融而造成的思想固执,是造成文化冲突的一个十分重要然而又容易被忽略的原因。

谈到趣味无争辩的谚语,不仅告诉我们趣味是千差万别的,而且告诉我们趣味是固执己见的。我们无法通过说理说服某人改变自己的趣味,因为趣味是个人的偏好,每个人都有行驶自己偏好的权利。因此,改善趣味的最好方法不是说理,而是试探去欣赏不同的事物,极力扩大自己的欣赏领域,从而突破习惯和文化造成的偏见。当我们的趣味得到极大的扩展之后,是否有可能形成一种新的普遍趣味呢?这正是当前美学界讨论的热门话题。

我们在第一章中已经涉及近来引起广泛争议的跨文化美学。在一些美学家看来,由 18 世纪欧洲美学家奠定的现代美学,具有明显的欧洲中心主义色彩。欧洲中心主义会导致不同文化之间的冲突。为了突破欧洲中心主义的局限,一些美学家提倡跨文化美学,强调不同文化之间的人们在审美上存在着潜在的普遍性。当不同文化通过交往而放弃或者弱化自身的偏见的时候,它们在审美上的潜在的一致性就体现出来了。一些美学家还认为,通过进化心理学的研究,可以发现形成人类一致的审美趣味的根源。如果人类果真拥有一致的审美趣味,那么我们就可以有理由来倡导建构具有国际风格的新文化。在我看来,只有这种具有国际风格的新文化,才是与今天这个全球化时代相匹配的文化。

#### 四、趣味与艺术评价<sup>[15]</sup>

与趣味有关的一个引起争议的美学问题是艺术评价问题，因为如同科恩通过分析发现的那样，趣味既指对艺术作品的主观偏好，又指识别艺术作品的微妙性的能力，而艺术评价与这两个方面都有关系。如同我们在第二章的讨论中所显示的那样，艺术作品包含艺术特性和审美特性两个方面，我们关于艺术作品的评价既建立在对艺术特性的识别上，又建立在对审美特性的建构上。对艺术特性的识别，涉及作为识别力的趣味；对审美特性的建构，涉及作为主观偏好的趣味。在当代美学关于艺术评价的争论中，不同的美学家侧重不同的方面。侧重艺术特性和识别力的美学家，强调艺术评价的客观性；侧重审美特性和主观偏好的美学家，强调艺术评价的主观性。

在 19 世纪至 20 世纪初期盛行的心理学美学和浪漫主义文艺批评，更多地侧重审美特性的建构，强调艺术评价的主观性。我们可以权且称之为主观派美学。在主观派美学看来，艺术评价的对象不是客观存在的艺术作品，而是艺术作品在欣赏者那里引起的心理反应。这种心理反应是主观的，与个人审美偏好有关。主观派美学家都是审美经验的支持者。按照主观派美学家们的看法，艺术作品本身并不重要，重要的是它所引发的审美经验。审美经验是我们对艺术作品进行评价的依据。尽管主观派美学强调艺术评价是主观的，但这并不等于艺术评价就没有效力。主观派美学的艺术评价的效力，不是来自艺术评价的客观性，而是来自艺术评价的权威性。那些趣味高雅的鉴赏家们的主观

---

[15] 关于艺术评价的一般性讨论，参见 Alan Goldman, "Evaluating Art," in Peter Kivy ed., *The Blackwell Guide to Aesthetics* (Oxford: Blackwell, 2004), pp. 93-109.

偏好,通常被认为是值得我们仿效的主观偏好。如同休谟所采取的策略那样,这种类型的艺术评价通常会假设存在一个理想的批评家,他代表一个时代最高雅的审美趣味,尽管他关于艺术作品的评价在根本上也是主观的,但是因为他在社会上享有的威望,他的主观评价就可以充当客观的标准。在艺术评价上人们之所以求助于理想的批评家,原因在于艺术领域实在没有什么客观的标准可言。正如康德在谈到艺术时指出的那样,“天才是给艺术提供规则的才能(自然禀赋)。”<sup>[16]</sup> 艺术的规则只有作为主体的天才,而没有抽象的客观规则。天才作为艺术的规则是从艺术创作方面来讲的,如果从艺术欣赏方面来讲,规则就是理想的批评家了。因此,艺术评价求助理想的批评家作为标准,并不是为了塑造权威或者屈从权威,而是由艺术自身的特性决定的,因为必须经过个体的审美转换,艺术特性才可以转变为审美特性,才能给人以审美享受,从而进入我们的评价领域。

20 世纪后半期盛行的新批评、结构主义和分析美学,更多地侧重艺术特性的识别,强调艺术评价的客观性。我们可以权且称之为客观派美学。客观派美学家差不多都是审美经验的批判者。在客观派美学家看来,如果诉诸主观的审美经验,去构造与艺术作品截然不同的审美对象,那么艺术评价就弄错了对象。客观派美学家的艺术评价依据的是作品的艺术特性,这种特性是任何有正常感知的人都可以识别的。由于艺术作品往往具有许多精微的特性,因此并不是所有人都具备同样的识别艺术特性的能力。有些人识别力更强,如有修养的批评家;有些人的识别力更弱,如一般的公众。因此,尽管客观派美学家在讨论艺术评价时可能也会诉诸理想的批评家,但理想的批评家的力量并不是

---

[16] Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, translated by Werner S. Pluhar (Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1987), p. 174.

来自他的社会权威,而是因为他的敏锐的识别力,来自他能够发现一般人无法识别的那些艺术特性。理想的批判家所发现的那些艺术特性是艺术作品本身固有的,而不是他主观建构的,因此他的发现是可以检验的。假如我们能够发明一台机器人,他拥有比常人更为敏锐的识别力,那么这台机器人就是理想的批评家,尽管他并不属于社会动物,不享有社会权威。

由此可见,根据趣味概念所包含的两种含义,可以推导出两种不同的艺术评价。现在的问题是:这两种不同的艺术评价之间是一种怎样的关系呢?是完全不同,还是高度一致?或者部分重合?

从理论上来看,这两种艺术评价有可能是部分重合。根据我们在第二章中所揭示的艺术特性与审美特性之间的关系,审美特性是从艺术特性的基础上突显出来的,它与艺术特性有关,但不是由艺术特性决定的。也就是说,对于艺术特性的识别,有助于我们建构审美特性,但审美特性并不能由艺术特性推导出来。在正常情况下,我们可以设想一位理想的批评家既有高人一等的识别力,又有与众不同的偏好,从而能够在他的实践中尽量弱化两种艺术评价的矛盾。但是,也不排除会有一些反常的情况。识别力的强弱跟趣味的高低之间并没有必然的联系,识别力强的批评家有可能趣味低,识别力弱的批评家有可能趣味高,比如在通俗艺术与高级艺术的区别中,就有可能碰到这种情况。

## 五、高级艺术与通俗艺术

高级艺术与通俗艺术之间的争论是当代美学领域中另一个跟趣味有关的话题。趣味的高低之分,是高级艺术与低级艺术之间的区别的主要依据。

高级艺术与通俗艺术之间的区分是从多方面进行的,既有政治、社

会、文化等方面的因素,也有审美方面的因素。通俗艺术一般不认为是一种纯粹艺术,因为它一方面追求商业利益,另一方面可以批量生产。比如,法兰克福学派的成员将电影视为文化工业而非自律艺术,因为电影是通过机械复制批量生产的,其主要目的是获取利润。但是,我不认为这种区别在今天依然有效。追求商业利益是艺术生产的动机。动机会影响结果,但动机不等于就是结果。一些怀有商业利益动机的项目,结果在商业上失败了;一些没有商业利益动机的项目,结果在商业上成功了。总之,是否怀有商业利益的动机,不是区分高级艺术与通俗艺术的可靠标准。机械复制或者批量生产是艺术的一种生产方式,有些艺术适合于这种生产方式,有些不适合于这种生产方式。如果我们采用古德曼(N. Goodman)的理论,将艺术区分为亲笔的(*autographic*)和代笔的(*allographic*)两类,<sup>[17]</sup>那么我们可以不太严格地说,亲笔艺术如绘画是不宜通过机械复制来批量生产的,代笔艺术如音乐是可以通过机械复制来批量生产的。但是,我们不能因此说,所有亲笔艺术都是高级艺术,所有代笔艺术都是通俗艺术。在今天看来,被法兰克福学派视为典型的通俗艺术的电影,也有不少可以归结到高级艺术的范围。

除了动机和方式的不同之外,通俗艺术与高级艺术之间的区别还体现在欣赏者的不同上。通俗艺术之所以要采取机械复制的方式,原因在于它要满足一般大众的审美要求。由于一般大众在艺术和审美方面并没有得到很好的教育,因此他们只能欣赏结构简单、内容浅显、形式老套的艺术作品。通俗艺术不能像高级艺术那样,给人的智力提出足够的挑战。我认为这种区别也是非常可疑的。如果一件艺术作品因为能够给

---

[17] Nelson Goodman, *Languages of Art* (Indianapolis & Cambridge: Hackett Publishing, 1981), p. 113.

人的智力提出足够的挑战就是高级艺术,否则就是通俗艺术,那么它们二者之间的边界就会非常模糊。因为给人的智力提出挑战,这是一个相当模糊的观念。在一般情况下,一件作品在我们第一次力图理解它的时候给我们的智力提出的挑战,要大于我们随后理解它时所遇到的挑战。越熟悉的作品,挑战越小。但是,一件高级艺术作品并不会因为我们熟悉它就变成了通俗艺术作品;通俗艺术作品也不会因为我们对它不够熟悉就成为高级艺术作品。而且,如同我们已经指出的那样,艺术作品是否适于机械复制,并不是由艺术家的意图决定的,而是由艺术作品的性质决定的。电影是机械复制艺术,能够满足一般大众的需求,但这并不意味着大众的需要决定了电影的性质,而是电影的性质决定了它能够满足大众的需要。去巴黎参观卢浮宫的人络绎不绝,他们都想看到达·芬奇的《蒙娜丽莎》(图 22),但是《蒙娜丽莎》并没有因为大众的需要变成适合机械复制的代笔艺术,进而成为通俗艺术。同样,我的手机铃声是我儿子三岁时哼的儿歌,除了我之外估计没有多少人会喜欢听这首儿歌,但是这首儿歌不会因为极少有人需要而变成不宜机械复制的亲笔艺术,进而成为高级艺术。因此是否满足大众需要,是否给智力提出挑战,都不构成区分高级艺术与通俗艺术的标准。

那么,高级艺术与通俗艺术的区别的关键究竟是什么?关键是趣味。在 18 世纪欧洲确立的现代美学系统中,趣味有高低之分。高级趣味对应于高级艺术,低级趣味对应于通俗艺术。现代美学只关注前者。后现代美学取消高级趣味与低级趣味之间的区别,那么相应地也就取消了高级艺术与通俗艺术之间的区分,由此对通俗艺术的辩护就成了后现代美学的一个重要主题。<sup>[18]</sup> 我并不赞同后现代美学的多元

---

[18] 关于通俗艺术的美学辩护,见舒斯特曼:《实用主义美学》,北京:商务印书馆,2002 年;舒斯特曼:《生活即审美》,北京:北京大学出版社,2007 年。

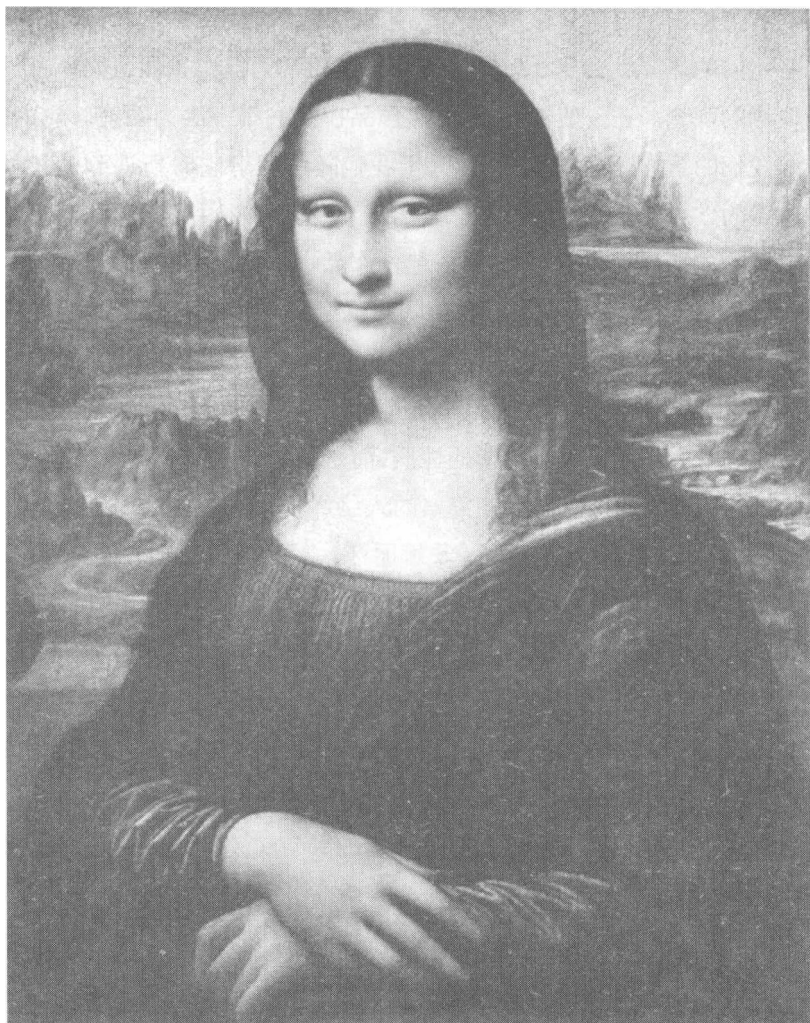


图 22 达·芬奇:《蒙娜丽莎》

趣味观,我主张趣味之间有高低之分。但是,我区分趣味的高低的标准与现代美学完全不同。因此,我所主张的有高低之分的趣味观念,并不

支持高级艺术与通俗艺术之间的区别。

## 六、小 结

趣味本来是现代美学中的重要主题,为千差万别的趣味寻找普遍有效的标准,是现代美学的主要任务。当代美学关于趣味的争论,拓展了我们对趣味的认识,将趣味从哲学本体论领域拓展到了社会学的领域。当代美学家发现,趣味的标准并没有本体论的根据,而是社会权力的体现,是文化教化的产物。后现代是一个崇尚民主政治、大众文化的时代。后现代美学家对于现代美学的趣味概念中所蕴涵的不平等性、不公正性十分敏感,力图通过倡导多元趣味的观念来解构伊格尔顿(Terry Eagleton)所说的美学“霸权”(hegemony)。<sup>[19]</sup> 后现代美学家比如科恩在主张多元趣味的时候,是从这样三个方面来进行论证的。首先,从历史的角度来看,趣味是不断变化的。曾经是低级趣味的莎士比亚戏剧,现在成了高级趣味的代表。由此可见,所谓高级艺术与低级艺术或者高级趣味与低级趣味的区别,并不是固定不变的。其次,从本质的角度来看,趣味是个人偏好,跟对象的质量和主体的能力无关。比如,某人能够从茅台中品出五种成分,从二锅头中品出三种成分,这有可能表明茅台的质量比二锅头好,但不能表明这个人一定会喜欢喝茅台胜过喝二锅头。因此,趣味跟对象的质量没有必然联系。再如,某人能够从茅台中品出五种成分,另一个人只能从茅台中品出三种成分,这有可能表明前者比后者的识别力强,但不能表明前者比后者一定会更喜欢喝茅台。因此趣味跟主体的识别力也没有必然关系。由此可见,趣味是纯粹与个人有关的事务,不同的趣味之间是不可比较的。再

---

[19] Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford: Blackwell, 1990), p. 106.



次,从目的的角度来看,改变趣味的目的是为了获得快乐,如果因为趣味的改变而失去了快乐,或者为了获得小快乐而花费大本钱,那么是否要改变趣味就需要权衡。从一失一得的角度来说,趣味的改变并没有让我们获得更多的快乐,因此在改变趣味上花费大量的时间和精力是一件可疑的事情。经过这三个方面的论证,后现代美学家将现代美学中具有等级观念的趣味理论彻底颠覆了,于是趣味成了每个人、每种文化确立自身身份的标志,因为在一切都倾向匀质化的今天,具有根深蒂固的差异性的趣味可以起到标示个人身份乃至文化身份的作用。

不过,如果趣味只有根深蒂固的差异性,那么它就面临着从美学领域中消失的危险。因为一种完全没有共性的东西,是无法成为理论研究的对象的。而且,后现代美学所推崇的那种无可无不可的态度,无助于今天的审美文化建设。随着全球化由经济领域向文化领域的渗透,为了避免文化冲突和文化隔膜,我们需要采取一种文化欣赏的态度,在保持文化身份的同时,尽可能多地理解与自身不同的文化。只有通过不同文化之间的交往,才有可能软化趣味的顽固性,进而提升趣味的境界。一种通过相互交往而扬弃了主观偏见的趣味,最初有可能在对诸如自然景物的审美反应上体现出一致性。事实上,在我们第一章曾经讨论过的科马和梅拉米德的“人民的选择”项目中,我们已经看到了这种一致性。有了这种一致性,也许我们就真的能够建构起一种具有国际风格的新文化,以适应今天这个全球化时代的新要求。

#### 主要参考书目

Dabney Townsend, *Hume's Aesthetic Theory: Taste and Sentiment* (London: Routledge, 2001).

David Hume, "Of the Standard of Taste", in Dabney Townsend, *Aesthetics: Classic Readings from Western Tradition* (San Francisco: Wadsworth, 2002).

Richard Shusterman, "Of the Scandal of Taste", in Paul Mattick ed., *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

Ted Cohen, "The Philosophy of Taste: Thoughts on the Idea", in Peter Kivy ed., *The Blackwell Guide to Aesthetics* (Malden, Oxford, and Carlton: Blackwell, 2004).

Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, translated by Werner S. Pluhar (Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1987).

David Summers, "Why did Kant Call Taste a 'Common Sense'?" in Paul Mattick ed., *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford: Blackwell, 1990).

Pierre Bourdieu, "The Production of Belief", in R. Collins et al., *Media, Culture, and Society: A Critical Reader* (London: Sage, 1986).

Arthur Danto, "The Artworld", in James O. Young ed., *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy* (London: Routledge, 2005), vol. 2.

舒斯特曼:《实用主义美学》,彭锋译,北京:商务印书馆,2002年。

舒斯特曼:《生活即审美》,彭锋等译,北京:北京大学出版社,2007年。

## 第九章

# 如何欣赏自然环境？

环境美学是当代美学一个新兴的重要分支领域。从美学史上来看,与今天的环境美学讨论的主题密切相关的,是自然美的问题。然而,在18世纪确立的现代美学系统中,除了极少数美学家之外,自然美的问题不是处于极端边缘化的地位,就是被彻底遗忘了,艺术成了美学关注的唯一对象。比如,谢林就直接用艺术哲学为名来称呼他的美学讲演。尽管黑格尔并没有舍弃美学的名称,但他觉得最合适的名称应该是“艺术哲学”,他之所以用“美学”而不用“艺术哲学”完全是因为前者已经成为习惯的用法。<sup>〔1〕</sup> 尽管黑格尔的《美学》没有完全摒弃自然美,但是将它放到了一个极不恰当的位置上。黑格尔说:“我们可以肯定地说,艺术美高于自然。因为艺术美是由心灵产生和再生的美,心灵和它的产品比自然和它的现象高多少,艺术美也就比自然美高多少。”<sup>〔2〕</sup>“只有心灵才是真实的,只有心灵才涵盖一切,所以一切美只有

---

〔1〕 黑格尔:《美学》第一卷,朱光潜译,北京:商务印书馆,1991年,第3—4页。

〔2〕 同上书,第4页。

在涉及这较高境界而且由这较高境界产生出来时，才真正是美的。就这个意义来说，自然美只属于心灵的那种美的反映，它所反映的只是一种不完全不完善的形态，而按照它的实体，这种形态原已包涵在心灵里。”〔3〕阿多诺看来，启蒙时期的美学家之所以忽视自然美，完全是人类理性过分膨胀的结果。“自然美之所以从美学中消失，是由于人类自由和尊严观念至上的不断扩张所致。”〔4〕因为“自然美的继续出现会触动一个痛点，让人联想起每件艺术作品作为纯粹的人工制品对自然的东西所犯下的暴力行为。完全人为的艺术作品，与似乎并非人造的自然截然对立。”〔5〕启蒙思想家这种将人与自然对立起来的构想，被今天的思想家批判为人类中心主义。由于人类中心主义导致了严峻的生态危机，今天的思想家和艺术家都力图摆脱人类中心主义的局限。正是在这种新的时代背景下，自然美或者环境美学开始成为当代美学的热门话题。

然而，环境美学的兴起，给以艺术为中心的现代美学提出了多方面的挑战。比如，从审美对象上看，环境就远不如艺术作品那样确定，这不仅因为环境一般来说都没有像艺术作品那样的明显的边界，而且因为欣赏者可以在环境之中而不能在艺术作品之中，在环境之中的欣赏者的任何举动，都会导致作为欣赏对象的环境本身的改变。由于作为审美对象的环境具有明显不同于艺术作品的特征，因此许多环境美学家主张，针对环境的审美模式应该不同于针对艺术作品的审美模式。由于在构成环境的诸因素中，与艺术作品形成典型对照的主要是自然物，因此这里将自然审美作为环境审美的典型来考察。就像绝大多数

---

〔3〕 黑格尔：《美学》第一卷，第5页。

〔4〕 T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, C. Lenhardt trans. (London, Boston & Melbourne: Routledge & Kegan Paul, 1984), p. 92.

〔5〕 Ibid., p. 91.

的环境美学问题的解决最终都牵涉到美学基础理论的变革一样,对于环境审美模式的考察,最终将触及对美与审美经验这样的核心美学问题的重新思考。

## 一、现代美学的分离模式

由于现代美学的主要研究对象是艺术而非自然,因此在对待自然的审美问题上,现代美学往往参照针对艺术的审美样式。现代美学要求我们将艺术视为一个自律的整体,用无利害的态度来静观它。现代美学确立这种关于艺术的审美模式,也影响到我们对自然的审美,换句话说,我们是用欣赏艺术的方式来欣赏自然,由此形成了两种针对自然的审美模式,卡尔松(Allan Carlson)称之为对象模式(the object model)和景观模式(the landscape model)。对象模式将自然环境视为雕塑,景观模式将自然环境视为绘画。我们在用对象模式来欣赏自然环境的时候,喜欢关注某些特别突出的自然对象(比如奇松异石),用物理的方法(比如加上围栏)或者从心理上将它们从周围环境中完全孤立出来,欣赏它们的形式特征。我们在用景观模式来欣赏自然环境的时候,则力图将自然环境视为“如画的”(picturesque)。如同“如画的”这个词语在字面上所意味的那样,我们需要将自然环境看作一幅图画。除了从心理上将自然环境加上边框以便它能从更大的环境中凸现出来之外,我们还要学会将它视为二维的画面。与对象模式一样,景观模式也着重关注自然的形式特征。〔6〕

在当代环境美学家看来,现代美学的这两种自然审美模式都是分

---

〔6〕 Allen Carlson, *Aesthetics and the Environment* (London and New York: Routledge, 2000), p. 6.

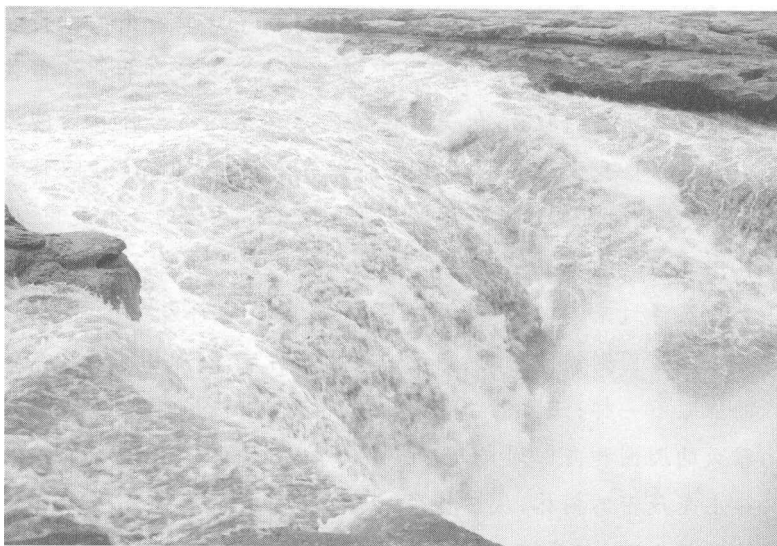


图 23 黄河壶口瀑布

离式的(*detached*)。卡尔松用美国作家马克·吐温对密西西比河风景的两种截然不同的感受,生动形象地说明了关于自然的分离式的审美模式。马克·吐温是这样描述的:

河水的表面终于变成了一本奇妙的书——对那些没有受过这条河的养育的乘客来说,这本书的语言是死的;但是对我来说,它不言而喻,毫无保留,好像有声音的言说一样,向我倾诉着它最珍贵的秘密……真的,对那些不能阅读这本书的乘客来说,除了看到由阳光和云影绘成的优美图画之外,他们什么也看不到;然而,对受过训练的眼睛来说,这些根本不是图画,而是最严峻的、生死攸关的阅读内容。

现在,我掌握了河水的语言……得到了对它有用的掌握。但我也失去了一些东西。我失去了那些在我有生之年再也不能恢复

现在,我掌握了河水的语言……得到了对它有用的掌握。但我也失去了一些东西。我失去了那些在我有生之年再也不能恢复的东西。所有的雅致、优美和诗情画意都从这条宏伟壮丽的河流中消失了!我至今在脑海中仍然保存着一幅令人惊奇的日落景象,那是我对汽船尚感新鲜时亲眼见到的。宽阔的江面变得血红;在中等距离的地方,红的色调亮闪闪的变成了金色,一段原木孤零零地漂浮过来,黑黑的惹人注目;一条长长的斜影在水面上闪烁;另一处江面则被沸腾的、翻滚的旋涡所打破,就像闪耀着无数色彩的猫眼石一样;江面上红晕最弱的地方是一块平滑的水面,覆盖着雅致的圆圈和向四周发散的线条,像描绘得十分精致的画卷;左边岸上是茂密的树林,从树林落下的阴森森的倒影被一条银光闪闪的长带划破;在像墙一样齐刷刷的树林上,伸出一根光秃的枯树干,它那惟一一根尚有树叶的枝桠在风中摇曳,放着光芒,像从太阳中流溢出来的畅通无阻的光辉中的一团火焰。优美的曲线、倒影的图像、长满树木的高地、柔和的远景;在整个景观中,从远到近,溶解的光线有规则地漂流着,每一个消失的片刻,都富有奇异的色彩。

我像一个着了魔法的人一样站着。我啜饮着眼前的景色,酩酊大醉,狂喜不已……但是,就像我已经说过的那样,当那一天到来的时候……如果落日的景观重复再三地出现,我看着它将不再狂喜不已,我将在内心里用这样一种方式来诠释它:阳光意味着我们明天早上将遇上大风;漂浮的原木意味着河水上涨,对此应表示些许谢意;水面上的斜影提示一段陡立的暗礁,如果它还一直像那样伸展出来的话,某人的汽船将在某一天晚上被它摧毁;翻滚的“沸点”表明那里有一个毁灭性的障碍和改变了的水道;在那边的光滑水面上圆圈和线条是一个警告,那是一个正在变成危险的浅滩的

棘手的地方；在树林倒影上的银色带纹，是来自一个新的障碍的“碎灭”，它将自己安置在能够捕获汽船的最好位置上；那株高高的仅有一根活树枝的枯树，将不会持续太长的时间，没有了这个友好的老路标，真不知道一个人在夜里究竟怎样才能通过这个盲区？〔7〕

马克·吐温在没有成为汽船的驾驶员之前，他对密西西比河日落的经验是审美的，从中得到了极大的美感享受。面对壮丽辉煌的密西西比河日落，他像着了魔似的，沉醉而兴奋。然而，当他变成汽船的驾驶员之后，河上的一切对他来说变成了一本蕴涵丰富的书本，落日的景象不再令他狂喜不已，而是给予他有关驾驶安全的种种有用的暗示。马克·吐温还不无夸张地说，当他读懂了这本书之后，密西西比河给他的美感就一去不复返了。按照马克·吐温的这种说法，审美仅仅涉及事物的表面形式，审美经验不能涉及任何实际的内容。要对自然环境进行审美，必须与它保持距离，将它视为优美的画卷。这是现代美学关于自然审美的一般看法。

## 二、当代环境美学的介入模式

当代环境美学家都不太赞同用欣赏艺术作品的方式来欣赏自然环境，因为如果这样的话就不是将自然作为自然来看待。当代环境美学家从而从不同角度对自然审美的分离模式进行了批判，力图确立一种适合自然审美的新的审美模式。当代环境美学家所确立的新的自然审美模式，就是所谓的介入模式。柏林特（Arnold Berleant）是这种审美模

---

〔7〕 Mark Twain, *Life on the Mississippi* [1883] (New York, Penguin, 1984), pp. 94-96. 关于这个例子所包含的美学意义的分析，见 Allen Carlson, *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*, pp. 16-18。



式的有力倡导者。如上所述,分离模式强调审美主体与审美对象保持距离。作为与分离模式相反的介入模式,强调审美主体要全面介入对象的各个方面,与对象保持最亲近的、零距离的接触。

事实上,在现代美学中,早就存在两种审美模式的对立。比如,朱光潜在《文艺心理学》中采用德国美学家弗莱因斐尔斯(Mueller Freienfels)的说法,将审美者分成两类,一类为“分享者”(participant),一类为“旁观者”(contemplator)。“‘分享者’观赏事物,必起移情作用,把我放在物里,设身处地,分享它的活动和生命。‘旁观者’则不起移情作用,虽分明觉察物是物,我是我,却仍能静观其形象而觉其美。”〔8〕这里的“旁观者”与“分享者”之间区分,大致相当于当代环境美学中的分离模式与介入模式之间的区分。现代美学的主要任务,是剔除“分享者”的审美模式,维护“旁观者”的审美模式。因此,全面继承了西方现代美学的一般观念的朱光潜,表面上把这两种审美者看得同等重要,但实际上是重视“旁观者”的。朱光潜引用罗斯金、狄德罗等人的观点,说明“旁观者”要比“分享者”高一个层次。分享者“这一班人看戏最起劲,所得的快感也最大。但是这种快感往往不是美感,因为他们不能把艺术当作艺术看,艺术和他们的实际人生之中简直没有距离,他们的态度还是实用的或伦理的。真正能欣赏戏的人大半是冷静的旁观者,看一部戏和看一幅画一样,能总观全局,细察各部,衡量各部的关联,分析人物的情理。”〔9〕

为了不至于引起术语上的混乱,让我们将“旁观者”的审美模式称之为现代审美模式,因为这种审美模式是以哈奇森和康德为代表的西方现代美学家所极力维护的一种审美模式,而将现代美学家们批判的

---

〔8〕 朱光潜:《文艺心理学》,合肥:安徽教育出版社,1996年,第52页。

〔9〕 同上书,第53页。

“分享者”的审美模式,称之为前现代审美模式。显然,当代环境美学所倡导的介入模式是对“旁观者”的现代审美模式的反拨、对“分享者”的前现代审美模式的回归。不过,考虑到介入模式不是简单地回归“分享者”模式,因此我们可以将介入模式称之为后现代审美模式。

与属于哲学阵营的环境美学家喜欢用介入与分离来表达两种审美模式之间的差别不同,属于人文地理阵营的景观美学家则喜欢用内在者与外在者来表达这种差异。比如,布拉萨(Steven Bourassa)在《景观美学》中就强调内在者与外在者的区别。内在者通常被认为是长期生活在某个地方的本地居民,他们与周围环境有一种存在论上的密切关系;外在者通常被认为是旅游观光者,他们只是某处自然景观前的匆匆过客。人文地理学者强调内在者的感受具有优先性,因为我们毕竟更多时候是作为居民生活在某个环境之中,观光客不是我们的正常生存方式。<sup>[10]</sup>

显然,导致柏林特主张介入的审美模式是这样一个事实:我们无法将环境作为对象来静观。将环境作为对象来静观需要我们站到环境之外,就像我们必须在一幅绘画的对面才能静观这幅绘画一样,但我们不可能在环境之外,我们总是在环境之中。因此,如果说我们可以采取分离模式来欣赏一幅绘画的话,我们绝不可以采取分离模式来欣赏环境,这就迫使我们去寻找适宜于环境的审美模式,在柏林特看来,这种适宜于环境的审美模式就是他所倡导的介入模式。

但是,柏林特走得更远。由于环境美学的启示,柏林特试图彻底推翻分离模式。也就是说,介入模式不仅适合于环境的审美欣赏,而且适合于艺术的审美欣赏,以康德为代表的那种现代美学的分离模式在根

---

[10] 关于内在者和外在者经验的区分,参见 Steven Bourassa, *The Aesthetics of Landscape* (London and New York: Belhaven Press, 1991), p. 27, 中译本见布拉萨:《景观美学》,北京大学出版社,2008。

本上是一个错误。显然,柏林特试图通过环境美学确立起一种全新的审美模式,即他的具有后现代色彩的介入模式。这就是我们一再强调的,对于环境美学的研究往往会涉及一般美学理论的变革。不过,柏林特的这个主张显然过于鲁莽,因为某些场合的艺术审美明显是分离式的,比如在音乐厅里安静地欣赏古典音乐或者在画廊里欣赏绘画作品。有鉴于此,柏林特提出了一种想象式的介入进行补救,也就是说,所有的欣赏至少都应该是想象式的介入。但是,柏林特的这种过于鲁莽的主张掩盖了将自然物作为环境来欣赏的独特性,进而掩盖了他的介入模式的独特性。想象一幅绘画作品中的花香跟在大自然中闻到真正的花香是截然不同的,由此就不难明白想象式的介入与真正的介入是不能混为一谈的。<sup>[11]</sup>

尽管柏林特反复申述他的介入模式的主张,但他似乎始终没有明确介入的对象。如果他的介入模式是直接反对康德的无利害性的静观,那么需要介入的就是功利、概念、目的,如果果真是这样的话,审美与非审美之间如何区别?当然,柏林特可以用杜威的连续性来回应这种责难。根据杜威,审美经验与日常经验没有本质上的区别,只有程度上的差异。与日常经验相比,审美经验只不过显得更强烈、更集中、更完美而已。如果果真是这样的话,柏林特就完全没有必要用介入一词,尤其是没有必要用“欣赏者不可以从环境中超越出来”这个论据,来论证他的介入模式,因为对于一个完全外在于欣赏者的对象,欣赏者也可以用有功利、有目的、有概念的眼光来看它,也可以介入到它的功利、目的和概念之中,就像某些人用色迷的眼光盯着墙上的一幅裸体绘画一样。更重要的是,即使在对象之中,也能做到分离式的欣赏。比如,一

---

[11] 柏林特对于介入模式的论述,见 Arnold Berleant, "The Aesthetics of Art and Nature", in S. Kemal and I. Gaskell eds., *Landscape, Natural Beauty and the Arts* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), pp. 228-243。

个钢琴演奏家完全沉浸在他的演奏之中,他不可能从他的演奏之中超脱出来,但他仍然可以对他演奏的音乐做一种无利害的静观。<sup>[12]</sup>

### 三、自然环境模式

卡尔松也明确反对分离模式,主张介入模式。但是,卡尔松在许多方面与柏林特不同。他将自己设想的审美模式称之为自然环境模式(the natural environmental model)或简称为环境模式(the environmental model)。而且,在具体论证上,卡尔松比柏林特要严密和细致得多。

卡尔松反对当代环境美学中流行的形式主义主张,即对自然的审美欣赏主要是欣赏自然物的形状和颜色等外在形式,他认为对自然的审美欣赏主要是欣赏自然物的表现性质,比如,我们对鲸的欣赏不是欣赏它的优美曲线,而是欣赏它的宏伟。卡尔松进一步主张,为了正确地欣赏自然物的表现性质,我们需要有关于自然物的相关知识,需要将自然物放在它的正确范畴下来感知。比如,我们只有将鲸放在“哺乳动物”的范畴下来感知,才能感受到它那宏伟的表现性质,如果将它放在“鱼”的范畴下来感知,我们就会感到笨拙和可怕。那么,是什么东西决定鲸的正确范畴是“哺乳动物”而不是“鱼”?卡尔松认为,是自然史和自然科学,尤其是生物学和生态学。<sup>[13]</sup>

显然,卡尔松的这个环境模式也不同于现代美学的分离模式,因为根据康德,审美是与概念无关的,而卡尔松的环境模式却依赖正确的范畴,正是在这种意义上,我们将卡尔松的环境模式归入后现代的介入模

[12] 对于柏林特的介入模式的反驳,见 Malcolm Budd, "Aesthetics of Nature", in J. Levinson ed., *The Oxford Handbook of Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 2003), p. 118。

[13] 卡尔松对环境模式的论述,见 Allen Carlson, "Nature, Aesthetic Judgement, and Objectivity", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 40 (1981), pp. 15-27。

式之中。

事实上,在环境美学家之前,当代艺术哲学家就致力于突破康德为代表的现代美学的分离模式,而卡尔松的环境模式明显受到瓦尔顿(Kendall Walton)和丹托(Arthur Danto)等艺术哲学家的影响。当代艺术哲学家之所以普遍采取介入模式,是因为 20 世纪出现的现代主义艺术和前卫艺术明显抵制分离式的欣赏。如果我们用无利害的静观去欣赏杜尚的《泉》,我们所欣赏的就只是一只小便池而不是一件艺术作品。要将《泉》作为艺术作品来欣赏,必须将它放到艺术史的上下文中,必须确立好它在艺术语境中的位置,这就相应地需要关于《泉》是一件怎样的艺术作品的知识,需要介入艺术史、艺术理论、艺术评论等等所构成的理论氛围之中,需要介入“艺术界”(artworld)之中。

然而,如果仔细分析起来,以丹托为代表的艺术哲学所推崇的这种介入模式,并不是真正的介入。因为丹托强调的是介入由艺术史、艺术理论和艺术批评等等组成的“艺术界”,而不是介入艺术作品本身。在我们介入“艺术界”的条件下,我们还是可以保持对艺术作品做分离式的欣赏。以欣赏音乐为例,无论我们是否介入“艺术界”,也就是说,无论我们是否能够确定贝多芬的第九交响曲在“艺术界”中的位置,我们都可以安静地坐在音乐厅里欣赏它。这种安静地坐在音乐厅里的欣赏方式,就是一种标准的分离式的欣赏方式。与这种安静地坐在音乐厅的欣赏方式相区别的,是欣赏爵士乐或摇滚乐时的起舞和吟唱。这种伴随音乐的起舞和吟唱才是真正的介入式的欣赏,因为欣赏者完全介入到音乐作品之中。

由于受到当代艺术哲学的影响,卡尔松主张对自然的审美欣赏既需要介入到自然环境之中,也需要介入关于自然的历史和科学知识之中。与柏林特相似,卡尔松也强调欣赏者无法从自然环境中超越出来将自然作为对象来静观;与柏林特不同,卡尔松还强调我们需要将自然

放在适当的范畴下来感知；由此我们可以说，卡尔松的环境模式中的介入比柏林特的介入模式中的介入要更深刻，同时他也说出了比柏林特要远为丰富的内容。

然而，对于是否需要介入关于自然物的历史和科学知识是有争论的。如果对自然物的恰当的审美欣赏需要有关该自然物的历史和科学知识，那么就只有博物学家、生物学家、地理学家、地质学家、生态学家等专家才有资格欣赏自然美，但这种推论显然违背常识。事实上，了解花是植物的生殖器官并不会有助于增进我们对花的审美经验。卡尔松通过适当范畴来确保欣赏者感受到自然物的表现性质，这一点是十分可疑的，至少有多此一举之嫌，因为我们在缺乏关于自然物的历史和科学知识的情况下也可以感受到自然物的表现性质。

#### 四、情感唤起模式

就主张我们在自然物那里欣赏的是表现性质而不是形式特征来说，卡罗尔(Noël Carroll)与卡尔松是一致的。卡罗尔主张，我们对自然的审美经验的关键，在于我们在情感上被自然物所打动，或者自然物唤起了我们心中的某种情感。我们可以将卡罗尔的这种自然审美模式简称为唤起模式(the arousal model)。与卡尔松不同的是，这种情感的唤起不要求建立在对自然物的科学认识的基础之上。卡罗尔经常举的一个例子是对瀑布的经验，他说：“我们可以发觉自己站在某条雷鸣般的瀑布下面而为它的宏壮所振奋。”<sup>[14]</sup>“……站在飞流直下的瀑布附近，我们的耳朵回响着飞落之水的咆哮，我们被它的宏壮所征服并为之

---

[14] Noël Carroll, "On Being Moved by Nature: Between Religion and Natural History", in Noël Carroll, *Beyond Aesthetics* (Cambridge: Cambridge University, 2001), p. 369.

感到振奋。人们通常都想获得这种经验。他们是某种前理论的欣赏自然的形式。而且,在卷入这种经验的时候,我们的注意力不是集中在其他方面,而是集中在自然的浩瀚的某些方面,如瀑布的明显可知的力量、它的高度、水量、它改变周围空气的方式等等。”<sup>[15]</sup>需要指出的是,卡罗尔在这里说的力量、高度、水量都不是指某种可以具体量化的指标,而是指瀑布的高、大、强和因此给人造成的宏壮感。<sup>[16]</sup>

我们对瀑布的审美是感受到瀑布的宏壮,也就是感受到瀑布的表现性质,而不是感受到瀑布的形式,在这一点上卡罗尔与卡尔松相似,不同的是:卡尔松主张这种表现性质不是所有人能够感受得到,只有那些了解跟瀑布有关的地理、地质、水文等科学知识的人才能正确地感受到瀑布的表现性质;而卡罗尔主张这是每个人天生就能感受到的东西,它无须借助科学知识的帮助,甚至不受文化知识的影响。卡罗尔说:“这不需要专门的科学知识。也许它只是要求作为一个人,具有我们所拥有的感觉,觉得[自己]渺小并能够直觉到咆哮的水流相对于像我们这样的生物所具有的巨大力量。这也不需要我们一般的文化知识来发挥作用。可以想象,来自其他没有瀑布的星球的人们也能够分享我们这样的宏壮感。”<sup>[17]</sup>

我们很难将卡罗尔的唤起模式简单地归入介入模式还是分离模式。首先,卡罗尔的唤起模式中缺乏对关于自然物的历史和科学知识的介入。其次,它也可以不必介入自然环境之中。对于卡罗尔所说的那种关于瀑布的宏壮感,除了我们亲临现场之外,似乎还有某些其他途

---

[15] Noel Carroll, "On Being Moved by Nature: Between Religion and Natural History", p. 373.

[16] 具体分析见 Malcolm Budd, "Aesthetics of Nature", p. 131.

[17] Noël Carroll, "On Being Moved by Nature: Between Religion and Natural History", p. 373.

径可以感受得到,比如观看有关瀑布的电影或者图片。如果是这样的话,卡罗尔的唤起模式并不与分离模式相矛盾。当然,卡罗尔可以通过强调我们视听之外的感觉(如触觉和嗅觉)的重要性,来突出我们只有亲临现场才能获得那种宏壮感。由于这些感觉只有介入自然环境之中才能获得,因此卡罗尔的唤起模式又可以归入介入模式之中。

## 五、显现模式

关于环境的审美模式,在当代环境美学中引起了激烈的争论,出现了许多观点,不过总起来可以归结为介入模式和分离模式两大类。我们前面讨论的柏林特、卡尔松、甚至包括部分卡罗尔,都可以归入介入模式一类,而代表分离模式的是环境美学中的形式主义一派,它包括某些哲学家和绝大多数景观设计师,因此具有极强的影响力。但由于形式主义者强调将环境作为一个孤立的对象从形式美的角度来欣赏,它本身并没有什么需要澄清的地方,因此我在这里就不再复述。<sup>[18]</sup>我想指出的是,尽管关于环境的审美模式的争论已经非常深入,但似乎并没有让人看到有解决问题的希望。无论是介入模式的阵营还是分离模式的阵营,似乎都没有触及问题的核心。这里,我试图从在场(presenting)或显现(appearing)美学的角度,来尝试解决介入模式与分离模式的争论。

就分离模式来说,卡尔松已经成功地批判了作为其代表的形式主义者的观点,因为这种注重自然物的外在形式的审美模式,没有将自然作为环境来看,进而没有将自然作为自然本身来看。这种欣赏模式与

---

[18] 关于形式主义的主张的描述和评价,见 Allen Carlson, "Formal Qualities in the Natural Environment", *Journal of Aesthetic Education* 13 (1979), pp. 99-114。另见 Malcolm Budd, "Aesthetics of Nature", pp. 118-120。



其说欣赏的是自然物的审美特征,不如说欣赏的是我们在文化世界中形成的某种习惯,换句话说,是我们将文化世界中的形式美的标准强加到自然物之上,借用杜夫海纳的话来说,“仍然是人在向他自己打招呼,而根本不是世界在向人打招呼。”<sup>[19]</sup>

就介入模式来说,卡罗尔已经成功地批判了所谓的深层介入,即卡尔松所要求的对关于自然物的历史和科学知识的介入,赫伯恩(Roland Hepburn)则批判了所谓浅层的介入,即柏林特和卡尔松共同要求的必须介入环境之中而不能超出环境之外。<sup>[20]</sup> 我这里想强调的是,我们首先必须界定介入的内容,才能判断是否需要介入,也就是说,我们必须澄清究竟需要何种意义上的介入,又应该避免何种意义上的介入。一个明显的事实是:无论是布拉萨的内在者意义上的本地居民,还是卡尔松的环境科学专家,他们虽然都在不同程度上介入到环境之中,但他们并不因此就必然处在对环境的审美感知之中,就必然拥有对环境的适当的审美经验。因此,如果说介入是环境审美的一个必要条件的话,那么它至少不是充分条件,我们要获得对于环境的审美经验,还需要其他的条件。

现在,让我从在场美学或显现美学的角度来挽救介入模式。我曾经从中国传统美学和现象学美学的角度指出,“美学意义上的美,不是日常意义上的美或漂亮,而是事物所呈现的另一种样态,一种不同于日常样态的本然样态,中国美学常用‘意象’、‘意境’、‘境界’等词来指称这种本然样态,因此,美学意义上的美,是一种境界美。”<sup>[21]</sup> 与这种美

[19] 杜夫海纳:《美学与哲学》,孙非译,北京:中国社会科学出版社,1985年,第33页。

[20] 在赫伯恩看来,人们在环境之中也可以用分离模式来欣赏环境,换句话说,介入环境之中并不是采取介入模式而拒绝分离模式的充分条件。有关批评,见 Roland Hepburn, “Nature Humanised: Nature Respected”, *Environmental Values* 5 (1998), pp. 267-279.

[21] 彭锋:《美学的意蕴》,北京:中国人民大学出版社,2000年,第51页。读者还可以参见彭锋:《完美的自然——当代环境美学的哲学基础》,北京:北京大学出版社,2005年,第82—91页。

学意义上的美相应的审美经验，是呈现经验而不是再现经验。<sup>[22]</sup>最近，马丁·瑟尔 (Martin Seel) 提出了一种“显现美学” (aesthetics of appearing)，认为美不在于事物的本质，也不在于事物的外观，而在于事物的显现过程，在于事物显现为事物的那一刹那。<sup>[23]</sup>现在，让我举一个大家都很熟悉的例子来说明这种显现美学的要义。王阳明《传习录》中记载一个这样的故事：

先生游南镇，一友指岩中花树问曰：“天下无心外之物，如此花树，在深山中自开自落，于我心亦何相关？”先生曰：“你未看此花时，此花与汝心同归于寂。你来看此花时，则此花颜色一时明白起来。便知此花不在你的心外。”<sup>[24]</sup>

叶朗较早用这个例子来阐明美的“显现”特征，认为这王阳明的回答说明了“审美体验就是‘照亮’，就是‘唤醒’。在审美体验中不存在没有‘我’的世界，世界一旦显现，就已经有了我”。<sup>[25]</sup>

我想着重指出的是，这颜色一时明白起来的花，就是这棵花树所显现的美。这里的关键不在于“颜色”，而在于“明白”。在人们未看此花的时候，此花也有颜色，但那时的颜色是不显现的，因而是“不明白”的。当然，“明白起来”的不仅有花的颜色，还有花的形状，有花的芳香，花的妩媚，花的娇柔等等一系列的感觉特征。这一时明白起来的花具有各个方面的饱满的或充盈的感觉性质。用鲍姆加通的术语来说，这是一种明晰的 (clear) 明白，而不是明确的 (distinctive) 明白。明晰的

[22] 有关这方面的详细论述，见彭锋：《审美经验作为呈现经验》，载高建平、王柯平主编：《美学与文化·东方与西方》，合肥：安徽教育出版社，2006年，第609—629页。

[23] 有关瑟尔的观点，见 Martin Seel, *Aesthetics of Appearing*, Translated by John Farrell (Stanford: Stanford University Press, 2005), pp. 19-139.

[24] 《王阳明全集》上，上海：上海古籍出版社，1992年，第107—108页。

[25] 叶朗主编：《现代美学体系》第二版，北京：北京大学出版社，1999年，第456页。

明白具有感觉上的饱满性但不具备分析上的确定性,明确的明白具有分析上的确定性但不具备感觉上的饱满性。一个从来没有见过大海的化学家可以通过实验知道海水的确切成分,从而获得一种对海水的明确的明白;一个从来没有进过实验室的渔民可以通过经验知道海水的确切样子,从而获得一种对海水的明晰的明白。<sup>[26]</sup>

这棵一时明白起来的花树的感觉特征不仅是饱满的,而且是不确定的,因而是难于分析的。这里的不确定不仅指比如说花的颜色的细微差别从理论上很难识别出来,而且指它同时呈现了各种各样的感觉特征,它们以远远超过任何形式的分析所能承受的密度同时出现。

不确定性不仅是因为饱满的感觉特征,而且是因为刹那在场性。这棵一时明白起来的花树,是在某人的某一时刻的观照中刹那显现出来的花树,它不能从某人某一时刻的观照中超越出来成为一棵一成不变的客观存在的花树。这种刹那在场性使得花树的饱满的感觉特征不容有分析性的分说,它只是兀自在场,呈现为一个不可条分缕析的感觉整体。

这种饱满的、不确定的、刹那在场的感觉整体,用中国古典美学的术语来说,就是“象”。“象”本身就包含有“显现”的意思,《周易·系辞上》就有“见乃谓之象”的说法。作为“显现”的“象”包含有“照亮”的意思,宗白华说:“‘象’如日,创化万物,明朗万物!”<sup>[27]</sup>在宗白华看来,“象”不仅具有“显现”、“照亮”的意思,而且自身是一个不可分割的整体,是一个艺术的和审美的对象。宗白华说:“象是自足的,完形,

[26] 关于鲍姆加通对明晰的明白和明确的明白之间的区分的分析,见 Nicholas Davey, “Alexander Baumgarten”, in David Cooper ed., *A Companion to Aesthetics* (Oxford: Blackwell, 1997), pp. 40-41.

[27] 宗白华:《形上学(中西哲学之比较)》,《宗白华全集》第一卷,合肥:安徽教育出版社,1994年,第643页。

无待的，超关系的。”〔28〕“是空间之意象化，表情化，结构化，音乐化。”〔29〕

在简单地交代了这个理论背景之后，现在我们可以来尝试解决当代环境美学中的介入模式与分离模式的争论。根据这种显现美学的构想，环境的美不在于环境的形式、功用、或物理特征，而在于环境在与观察者遭遇时刹那现起的“象”，因此如果像柏林特和卡尔松主张的那样，介入指的是介入环境的物理存在之中，或者像卡尔松别出心裁地主张的那样，介入指的是介入有关自然物的历史和科学的知识之中，那么就无法解释我们对环境的审美经验，无法解释环境审美区别于一般有关环境的实践活动的独特性，介入只能指介入到“象”的创造之中，也就是说，环境之美是欣赏者亲自参与构成的。由于人们总是倾向于关注那些一成不变的东西，因此要将我们的注意力集中到刹那现起、稍纵即逝、幻化生成、活泼泼的“象”，我们就必须将某些东西分离出去，尤其是将我们理解事物的根深蒂固的、一成不变的观念分离出去。分离的目的不是像现代美学家主张的那样，让我们对事物的形式保持一种有距离的、冷静的观照，而是参与事物之“象”的创构之中。只有分离，我们才能更好地介入，这就是我们对当代环境美学关于环境审美的分离模式与介入模式之争的一种辩证的解决，而这种解决方案是那些沉浸在这场争论中的环境美学家们很难想到的。

## 六、小 结

当代环境美学关于环境审美模式的争论，不仅扩大了审美范围，而

---

〔28〕 宗白华：《形上学（中西哲学之比较）》，第 643 页。

〔29〕 同上书，第 636 页。

且修正了审美方式。当代环境美学对美学基本理论的贡献,不仅在于将现代美学系统中处于边缘地位的自然美变成了美学讨论的中心问题,更重要的是要求我们将自然作为环境而不是作为雕塑或绘画来看待。在现代美学系统中,我们通常用对象化的欣赏方式来看待作为艺术作品的雕塑或绘画,也就是说,雕塑或绘画作品是在我们面前的、与我们相对的、能够从周围其他事物中孤立出来的对象。为了突出艺术作品作为独立的对象的特征,我们给绘画加上了边框,给雕塑加上了基座,为艺术作品修建了博物馆、音乐厅、影剧院。我们对自然的审美欣赏,也受到现代美学这种对象化欣赏方式的影响。我们会像对待绘画或雕塑那样,在想象中给某处自然风光加上边框或基座,让它成为独立的艺术作品。由于自然物本身并没有边框或基座,因此当我们在想象中给它加上边框或基座时,会面临无数的选择,而不同的选择会影响我们对它的欣赏经验。就像一些生态美学家所指出的那样,如果我们孤立地看待某个自然物,它可能是不和谐的,但是,如果我们将它放到更大的生态系统中去,它可能又变得和谐了。环境美学不仅要求我们不断扩大欣赏范围,尽量做到“以大观小”,将某个自然物放到它的大的处所中来观看;更重要的是,环境美学要求我们改变观看方式,将自然物不是作为对象而是作为环境来观看。环境是围绕我们的“周遭”。我们始终在环境之中,我们无法从环境之中抽身而出,进而与环境相对。由于环境具有“周遭”的特征,因此我们不能仅仅用眼睛去观看,尤其是不能按照焦点透视所要求的用固定一只眼睛的方式去观看。我们不仅要仰观俯察,“身所盘桓,目所绸缪”(宗炳:《画山水序》);而且要充分调动听觉、嗅觉、触觉等各种感官,全方位感受自然环境。与大多数美学家注重环境美学在审美范围上的拓展不同,我更注重将自然作为环境来看待时所导致的观看方式上的改变,即由对象化的观看方式转变为寓居式的观看方式。我认为这种观看方式不仅适应于作为

生存环境的自然,而且适应于作为精神环境的文化。因此,我认为由当代环境美学所发展起来的寓居式的观看方式,可以适当地从自然领域扩展到艺术乃至整个文化领域。鉴于我们还很少在将文化作为对象来看待与将文化作为环境来看待之间进行区别,因此我这里想做一点深入的说明。

随着全球化的深入发展,文化身份问题成为思想界一个十分敏感的问题。事实上,自从19世纪中期中国的国门被西方殖民者的坚船利炮轰开以来,如何看待中西文化的关系问题就一直困扰着中国思想界。东方与西方、中国与外国、国粹与国际等等之间的二元对立,构成了我们的思维定式。这种思维定式常常让我们陷入厚此薄彼的争论之中:对于国粹主义者来说,凡是中国的就是好的;对于国际主义者来说,凡是中国的就是坏的。不过,也有相反的现象:越是国际化的,越推崇国粹;越是本地化的,越推崇西方。留学德国的宗白华曾经感叹:“有许多中国人,到欧美后,反而‘顽固’了”,<sup>[30]</sup>纷纷由西化主义者变成了国粹主义者。

这两种现象表面上看起来相互矛盾,实际上背后潜在的思维模式是一样的,即都是一种二元对立的思维模式,都在用他者的或者外在者的眼光看文化,将文化视为可供欣赏或批判的对象。从这种对象化的思维方式来看,将中国文化视为美好对象与将中国文化视为邪恶对象并没有什么两样;它们之间的区别在于,前者因为友好而掩盖了外在者的态度,后者由于敌对而突显了外在者的态度。事实上,对于前者那种隐含的外在者的态度,我们更需要有清醒的意识。

我们在对中国文化抱有好感的外国人那里,容易发现那种隐含的外在者的态度;在对中国文化的发扬光大有使命感和危机感的中国人

---

[30] 《宗白华全集》卷一,合肥:安徽教育出版社,1997年,第336页。

那里,也容易发现这种隐含的外在者的态度。这种中国人往往具有很高的国际化程度,在跟外来文化的频繁交往、对照、冲突的过程中,产生文化的危机感和使命感。这种中国人身上的外在者的态度,具有双重的隐蔽性,尤其是他们的内在者的身份成了其外在者的态度的最好遮帐。

如同我们前面讨论过的那样,置身局外反而更容易发现局中事物的美,这是西方现代美学确立的一项基本原则。布洛(E. Bullough)曾经力图从心理学上做出证明,审美需要适当的距离。其实,对于布洛所说的距离,苏轼更早就有更加精炼的表达:“不识庐山真面目,只缘身在此山中。”尽管对苏轼的诗句可以做更宽泛的认识论上的理解,也就是说保持距离有助于对事物真相的认识,而不仅仅是对美的认识。但是,考虑到诗句出现的语境,苏轼实际上要表达的观点跟布洛的距离说基本一致:保持距离只是有助于对美的认识。由此,我们就不难理解,为什么那些对中国文化保有距离的人,更容易发现她的美了。

然而,这种浪漫主义的怀旧式的感伤,是一种恰当的审美态度吗?在这种态度下发现的美,真的具有审美价值吗?布洛的心理学美学从 20 世纪中期开始就遭到全面的质疑,人们不相信有那种神秘的心理距离,同时不满足于将审美等同于雾里看花。尤其是经过了两次世界大战之后,浪漫主义的怀旧式的感伤已然不合时宜,因为人们面对荒诞现实的正常反应只能是惊愕和恶心。艺术和审美不再满足于自我陶醉,而强调对社会的介入。

如同我们前面分析过的那样,分离模式相当于外来游客看风景,介入模式相当于当地居民过日子。“看风景”与“过日子”的最大区别在于:前者只有一种外在的认识论上的关联,后者还有一种内在的生存论上的关联。生存论上的关联是只可意味的,认识论上的关联是还可言传的。因此,跟看风景的游客喜欢对异域文化评头品足不同,过日子的

居民对于本地文化只有默默的承受,用陶渊明的诗句来说,就是“此中有真意,欲辩已忘言”。当代环境美学强调“过日子”的居民的经验要优先于“看风景”的游客的意见,这是容易理解的,因为谁都不希望自己的文化成为一种只可观赏而不可承受的文化。任何只可观赏而不可承受的文化,都将因为缺乏内在生命力而走向死亡。

不过,我这里并不是要推举内在者而排斥外在者。当代美学在用内在者的一元的生存经验消解外在者二元的认识模式的同时,不知不觉中又陷入了另外一种二元对立:内在者与外在者之间的对立。要克服这种对立,需要内外交错,需要让内在者的承受与外在者的观看运动起来,让它们进入相互交织的动态过程之中。只有让思想运动起来,我们才能更好地把握文化的实质,因为任何有生命力的活文化,都在吸收其他文化的优秀成分,都处在内外交织的发展演变之中。如同我们在第七章讨论虚构的悖论时所指出的那样,审美的一个重要的目的,就是训练我们心身的自由切换,培养我们用内外交织或交叠的方式来观察世界,从而突破根深蒂固的对象化的观看方式。对象化的观看方式不仅会曲解自然,而且会曲解文化,从而引起生态危机和文化冲突。要摆脱生态危机和文化冲突,就需要培养起另一种观看世界的方式,一种非对象化的方式,一种内外交织的、寓居的观看方式。

#### 主要参考书目

黑格尔:《美学》第一卷,朱光潜译,北京:商务印书馆,1991年。

T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, C. Lenhardt trans. (London, Boston & Melbourne: Routledge & Kegan Paul, 1984).

Allen Carlson, *Aesthetics and the Environment* (London and New York: Routledge, 2000).

Steven Bourassa, *The Aesthetics of Landscape* (London and New York: Belhaven Press, 1991).



Arnold Berleant, "The Aesthetics of Art and Nature", in S. Kemal and I. Gaskell eds., *Landscape, Natural Beauty and the Arts* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

Malcolm Budd, "Aesthetics of Nature", in J. Levinson ed., *The Oxford Handbook of Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 2003).

Noël Carroll, "On Being Moved by Nature: Between Religion and Natural History", in Noël Carroll, *Beyond Aesthetics* (Cambridge: Cambridge University, 2001).

Roland Hepburn, "Nature Humanised: Nature Respected", *Environmental Values* 5 (1998).

Martin Seel, *Aesthetics of Appearing*, Translated by John Farrell (Stanford: Stanford University Press, 2005).

宗白华:《形上学(中西哲学之比较)》,《宗白华全集》第一卷,合肥:安徽教育出版社,1994年。

杜夫海纳:《美学与哲学》,孙非译,北京:中国社会科学出版社,1985年。

## 第十章

# 如何看待日常生活审美化？

如同环境美学一样，日常生活审美化理论也是当代美学一个新兴的分支领域。<sup>〔1〕</sup>当代美学之所以关注日常生活，原因是今天的社会状况发生了根本的变化，出现了整个社会由现代化向审美化的转向。

所谓日常生活的审美化，就是根据美的标准对日常的社会生活的各个方面加以改造。一般说来，日常生活审美化可以区分出许多不同的层面，有些比较浅显直观，有些比较深入隐晦。比如，个人美容、家居装饰、城市景观等等，属于日常生活审美化的外显层面；经济生活中符号价值的凸显、新闻媒体对社会现实的改造、基因技术对动植物世界的改造、新材料技术对物质世界的改造以及人们在哲学上认识到整个世界是由“解释”而不是“事实”构成的，如此等等相对就比较深入，也不

---

〔1〕 佩茨沃德(Heinz Paetzold)将艺术哲学、环境美学、日常生活审美化理论视为当代美学三个主要的分支领域。见海因斯·佩茨沃德：《新马克思主义美学的适时性》，彭锋译，《学术月刊》2006年第8期，第28页。

容易为人发现甚至接受。<sup>〔2〕</sup>

日常生活的审美化之所以成为当今美学争论的一个焦点问题,原因在于审美化明显僭越了自身的边界。按照经典哲学的划分,审美化应该局限在艺术领域,与其他领域比如说认识论领域和伦理学领域无关。日常生活的审美化,意味着审美超越艺术领域的界限而进入认识论和伦理学领域。这种僭越的合法性需要解释,它在实践上所引起的一系列后果的价值需要检验,于是出现了一系列的关于日常生活审美化的理论争论。对于日常生活的审美化,一些人(比如哈贝马斯)激烈反对,认为这是非理性滥觞的症状;一些人(比如罗蒂)热情拥抱,认为这是人类彻底解放的标志;一些人(比如威尔什)持审慎的分析态度,反对表面的审美化而赞同深层的审美化。

我认为对于日常生活的审美化的讨论,应该在一个广阔的跨学科领域进行。我们可以从哲学上来讨论审美的越界是否应该,从社会学上来讨论这种越界如何可能,从政治学上来讨论这种越界的隐蔽目的,因此对于日常生活审美化的理论反思也可以从多方面进行。一些人从社会—政治的角度发现,日常生活的审美化实际上是一种新的、更隐蔽的统治形式,在表面的自由游戏背后隐藏着意识形态的、资本的和技术的控制。我则从哲学—美学的角度主张,日常生活审美化必将走向自身的反面,因为它实际上是以美的名义扼杀我们的审美敏感度。

当然,无论是何种形式的理论反思,都必须建立在对今天的社会条件的清楚认识的基础上。事实上,不同时代都有不同层次的日常生活的审美化的发生,但只有在今天的时代条件下,才有可能出现全面的审美化进程,日常生活的审美化才成为一个引起广泛理论争论的问题。

---

〔2〕 关于日常生活审美化的不同层次的描述和分析,见 Wolfgang Iser, *Undoing Aesthetics*, trans. Andrew Inkpin (London: SAGE Publications, 1997), pp. 2-6; 38-47。

让我先从今天的社会状况的变化开始谈起。

## 一、日常生活审美化发生的社会条件

对于今天的社会所发生的变化，不同的学科看到了不同的侧面。从总体上来说，经济学家喜欢称今天的社会为消费社会，社会学家喜欢称之为大众社会，政治学家喜欢称之为民主社会，也有人喜欢从科学技术的角度称之为信息社会，或者从哲学的角度称之为后结构主义或后现代主义社会。如果从美学的角度来看，今天的社会最好被称之为审美化的社会。

尽管不同的学科对于我们今天所处的社会的称呼不同，但他们似乎都承认，与过去任何时代的社会相比较，我们今天所处的社会变得更加柔软，几乎所有的东西都变得可以塑造和虚拟。比如，从消费的角度来说，产品的符号价值已经超过了使用价值成为人们消费的主导价值。如果说使用价值是“实”，符号价值就是“虚”。如果说产品本身是“硬件”，产品的外观、商标、理念等等就是“软件”。在今天的经济生活中，“虚”超过“实”，“软件”超过“硬件”已经是一个不争的事实。就社会现实的角度来说，媒体的报道变得比事实本身更为重要，甚至更为真实。我们都是通过媒体来了解社会现实，都相信媒体报道的真实性，以致当真正的社会现实出现的时候反而让人不敢相信。一些思想家甚至过激地主张，在今天这个媒体的时代，根本就不存在社会现实，存在的都是被媒体解释和虚构的叙事。从科学技术的角度来说，科学家发现物质的基本形式是相互联系的能、信息或者意义，而不是牛顿式的孤立的实体。离开物质与物质之间的关系，离开物质与意识之间的关系，我们就无法理解物质。从哲学的角度来看，我们已经没有永恒不变的唯一实在，只有相互竞争的各种解释。这一系列现象表明，我们今天所处

的社会已经被高度虚拟化了,已经变得越来越柔软和虚幻。这种由“硬件”向“软件”的转变,被罗蒂、舒斯特曼、威尔什等人概括为由以科技为主导的现代化向由艺术为主导的审美化的转变。〔3〕

这些哲学家的概括无疑是有道理的。从柏拉图以来,艺术就被认为是对社会现实的模仿,是一个可以让人们驰骋想象的虚构的领域。如果说今天的社会本身就是一个虚拟的世界,那么今天的社会现实本身就成了艺术作品,艺术与现实之间的边界就彻底模糊了。正是在这种意义上,罗蒂等人将社会的虚拟化概括为审美化。

由此可见,日常生活审美化是一个特定的概念,专指 20 世纪后半期发生的一种特别的现象,即整个社会由实在向虚拟发展的现象。由此,我们就不难理解,为什么不是所有的现实生活的艺术化现象都可以被当作日常生活的审美化来看待。比如,在前现代社会,贵族阶级的生活可能是艺术化的,他们日常生活中的器具本身就是艺术作品,但这种生活的艺术化不能被称之为日常生活的审美化,因为在贵族们的生活世界中,连艺术作品也被当作实在对象来看待。再如,在现代社会,某些前卫艺术家用现成品艺术模糊了艺术与现实的区分,将社会现实中的器物当作艺术作品来看待,这种艺术的生活化也不能被称之为日常生活的审美化,因为根据前卫艺术家的反抗逻辑,社会生活中的现成品之所以成为艺术,正因为它们不是艺术。为了叙述的方便,我将前者称之为“生活艺术化”,将后者称之为“艺术生活化”。

后现代社会日常生活审美化与前现代社会“生活艺术化”和现代社会“艺术生活化”的最大区别,在于前者是一种普遍现象,后两者都是一种特殊现象。在前现代社会,只有极少数的贵族阶级可以享受生

---

〔3〕 舒斯特曼明确表明,社会由现代向后现代的转向,实质上就是由理性向审美的转向,见 Richard Shusterman, *Practicing Philosophy* (New York: Routledge, 1997), p. 113。

活的艺术化；在现代社会，同样只有极少数的前卫艺术家将现成品视为艺术作品，将艺术生活化；但在后现代社会，审美化是一种普遍的大众现象，是消费社会的一种基本特征。我们还可以根据对待美的态度的不同，将这三种现象区别开来：在追求生活艺术化的前现代社会中，贵族阶级视艺术为美的结晶，以区别于丑陋的现实；在追求艺术生活化的现代社会中，前卫艺术家维持了艺术美与现实丑之间的区分，只不过力图通过将现实中丑的东西转化为艺术作品来模糊艺术与现实之间的界线；后现代社会的日常生活审美化则将社会现实本身变成了美的商品。社会现实本身是美的，社会大众都可以享受美的生活，这是后现代社会日常审美化与前现代社会和现代社会发生的某些类似于审美化的现象的最大区别。

## 二、日常生活审美化的哲学解释

对于今天这个时代全面的审美化情形，我想借用结构主义符号学的方法来加以说明。梅勒(Hans-Goreg Moeller)曾经用结构主义符号学的方法对前现代、现代和后现代做出了比较成功的区分。这种区分有助于我们理解为什么在后现代时代会发生日常生活审美化的现象。

在梅勒的结构主义符号学中，最核心的概念是“代表性”(representation)。“代表性”“这个概念首先表示能指(signifier)与所指(signified)之间的一种特殊关系。它描述一个符号学结构：如果能指是被理解为所指的某种‘代表’(representative)，并且仅仅被理解为某种‘代表’，我就称它们之间的关系为‘代表性’的关系。许多以往的哲学和人文科学方面的构想，我们都可以使用‘代表性’的结构加以解释。例如，某些语言哲学中词语与其所代表者的关系，西方形而上学中事物与观念、物自身与现象、自主创生者与依存者之间的关系，基督教关于上

帝与人世间的分别,政治生活中选民与其代表者之间的关系,都包含了某种‘代表性’的设想。在此种关系中,代表者与所代表者之间被理解作为一种既相互联系、又具有某种实质性的区别的关系”。〔4〕

与这种“代表性”结构相对的是两种“非代表性”的结构:一种是“存有性”(presence)结构,另一种是“标记性”(significance)结构。前者也可以说是“前代表性”结构,后者也可以说是“后代表性”结构。“存有性的符号结构在于肯定能指与所指的同样真实性,就是说能指与所指合成事物的整体,正如形式与颜色合成绘画的整体一样。中国传统哲学中的形名关系或名实关系,社会生活方面的知行关系,都体现了存有性的结构。……在此种结构中,你不能够说‘名’与‘实’之间只有‘代表’的关系,因为它们具有同样的真实性,‘名’不只是某种符号,它同时体现了事物之理。‘名’与‘实’同样的真实,它们都是存有的一部分。而标记性的结构中没有真正的存有领域,可以说,一切都在‘代表’的领域中。就是说,在存有性结构中,所指与能指都在存有的领域;在代表性结构中,所指在存有的领域,而能指在‘代表’的领域;而在标记性的结构中,只有‘代表’而没有所代表者,所代表者也只是某种‘标记’而已。”〔5〕梅勒根据这个模式,认为中国传统哲学的主流形态都可以归属于存有性的结构,而标记性的结构则在所谓“后现代主义”或者说当代“后形而上学”(post metaphysics)的哲学讨论中占主导地位。

梅勒用一个图表直观地例示了这三种不同的符号学结构的关系:〔6〕

〔4〕 梅勒:《冯友兰新理学与新儒家的哲学定位》,《哲学研究》,1999年第2期,第54—55页。

〔5〕 同上书,第55页。

〔6〕 有关这三种结构的更详细的分析,见 Hans-Georg Moeller, “Before and After Representation,” *Semiotica* 143-1/4 (2003), pp. 69-77.

	存有领域	标记领域
存有性结构	能指—所指	
代表性结构	所指	能指
标记性结构		能指—所指

我个人认为,梅勒的这个模式将前现代、现代和后现代比较成功地区分开来了:前现代具有存有性符号学结构,现代具有代表性符号学结构,后现代则具有标记性符号学结构。

现在,让我们对这些术语再做些简单化的解释。所谓存有领域就是实在领域,标记领域就是虚拟领域。在前现代的存有性结构中,符号的能指与所指都属于实在领域,都具有现实存在的意义。在后现代的标记性结构中,能指与所指都属于虚拟领域,都只有语言符号的意义。尽管这两种结构完全属于不同的领域,但它们具有一个共同的特征,那就是能指与所指都属于同一个领域。而在现代的代表性结构中,能指与所指分别属于虚拟的标记领域和实在的存有领域,它们之间存在着类型上的差异。

只要我们再稍微做一点术语上的转换,后现代在整体上表现出来的美学外观就变得非常好理解了。我们可以用艺术来代替能指和标记,用现实来代替所指和存有。于是,我们就会看到一种这样的情形:在前现代中,艺术与现实同属于现实领域,它们之间存在着密切的关系,艺术能够对现实发生直接的作用,艺术是现实的一部分,但艺术所发挥的作用不会特别重要,因为艺术同现实一样都服从现实原则;在后现代中,艺术与现实同属于艺术领域,它们之间也存在着密切关系,现实能够对艺术发生直接的作用,现实在某种意义上具有了艺术的特性,艺术所发挥的作用特别重要,因为现实同艺术一样都服从艺术原则;在现代中,艺术属于艺术的领域,现实属于现实的领域,它们之间不存在直接的关系,只能发生间接的作用或影响。



后现代之所以在总体上具有审美化的外观,原因就在于后现代的一切都在标记领域,都是可以虚拟的符号,都服从审美化。无论是罗蒂还是威尔什,他们都是在这种意义上来断定后现代在总体上具有审美化的外观的。

为了更进一步理解这种审美化倾向,我们可以简要回顾一下罗蒂的伦理生活审美化的构想。正是基于后现代主义的哲学立场,罗蒂从两个方面来构想伦理生活的审美化。首先,由于缺乏意义作为行为价值的基础,因此,善的生活就不是某种特殊的生活(符合某种道德理念),而是不断丰富和不断创新的生活。其次,这种不断丰富和不断创新的善的生活,可以采取语言叙述的形式,而不必采取真的实际生活的形式。总之,罗蒂构想的后现代伦理生活是在语言领域(而不是在实践领域)中进行的词语丰富和词语创新的“生活”。根据罗蒂的设想,这种伦理生活的典范有两种:一种是“十足诗人”(the strong poet),另一种是“讽刺家”(the ironist)或文学批评家。讽刺家是通过无止境地占有更多语言来实现自我丰富,十足诗人是通过创造性地制造彻底新异的语言来实现自我创造。<sup>[7]</sup>

罗蒂的确有充分理由将这两种伦理生活的典型称之为审美大师。首先诗人和批评家被人们普遍尊奉为审美的代表,诗人代表了旺盛的审美创造力,批评家代表了高雅的审美趣味。其次,从真实的实践领域向虚拟的语言领域的转移,也可以被视为是一种生活的审美化进程。因为自从柏拉图以来,审美和艺术就被典型地视为对现实生活的模仿,被视为现实生活的影子,同现实生活的实在性相比,审美和艺术显得要虚幻和柔软得多。将生活由刚性的现实领域转移到柔性的语言领域,

---

[7] Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), pp. 24, 73-80.

刚好符合西方美学对艺术和审美的传统定义。

通过上述关于后现代社会的审美化进程的简要分析,我们对后现代的基本特征有了更明确的把握。后现代就是要将生活本身虚拟化为艺术形式,或者根据审美原则来重新构造现实。现实在根本上是被构造的、被虚拟的,这是后现代与现代和前现代根本不同的地方。也正因为如此,后现代社会从总体上呈现出审美化的外观。

后现代哲学家经常将其历史源头追溯到尼采(Friedrich Nietzsche)。正如威尔什所说,“尼采,这位可能是最杰出的美学思想家,从三个方面将审美化推向了极端。首先,他表明现实整个地(而不仅仅是它的先验结构)是被‘造就’的:事实是‘与事实有关的’。其次,他指出,现实的产生是通过虚构的方式进行的,即通过直觉、基本意象、导向隐喻、幻想等形式发生的。第三,他冲破了个别和一般世界的界限:如果说现实是生产的结果,那么可变世界的突现就必须得到认真考虑。”<sup>[8]</sup>

威尔什尤其重视尼采的早期文献《非道德意义上的真理与谎言》,认为在这篇文章中,尼采明确地表达了我们的现实都是审美地构成的这种典型的后现代观念。“根据尼采,我们对现实的描绘不仅包含了根本的审美因素,而且完全是从审美的角度量体裁衣式地做成的:它们是制作性地生成的,由虚拟的方式结构的,在整个存在模式上具有那种悬搁的、易脆的性质,传统上这种性质被证明或认为只有对审美现象才是可能的。由于尼采,现实和真理在总体上变成审美的了。”<sup>[9]</sup>

尼采之所以被后现代哲学家复活为他们的先驱,其中的重要原因就是主张现实是审美地或解释地构成的。在尼采看来,根本不存在实在论所断定的那种真实,我们只是通过解释的幕帐去看每一个事物。

---

[8] Wolfgang Iser, *Undoing Aesthetics*, p. 41.

[9] *Ibid.*, p. 42.

由于透过解释的幕帐去看事物的说法还隐含着存在着真实的事物,因此更准确的表达应该是每一个事物都是由解释构成的,不存在独立于解释之外的事物。也正是在这种意义上,舒斯特曼和内哈玛斯(Alexander Nehamas)等人都将尼采视为后现代哲学的鼻祖。<sup>[10]</sup>

事实上,尼采的这种思想并不像人们想象的那样古怪和偏激,在今天最为严肃的科学哲学家和科学家那里,也出现了许多与尼采非常近似的观点。正如威尔什指出的那样,“可以发现,甚至是科学哲学家,他们确实不想成为尼采式的,当他们处理基本问题时,也无法避免给人听起来像尼采一样的感觉。现实具有审美的构造,不仅是少数美学家的看法,而且是这个世纪所有对现实和科学进行反省的理论家的看法。这的确是一个应得的洞见。”<sup>[11]</sup>

在今天流行的科学哲学中,科学被审美化了。越来越多的科学哲学家承认,科学事实并不是纯粹被给予的客观实在,而是在科学范式中被构造起来的東西。就像艺术家在一定范式中虚构他的作品一样,科学家也在一定的范式中虚拟他的对象。比如,费伊埃本德(Paul Feyerabend)就明确指出,科学行事在根本上与艺术没有不同,因为二者都根据样式(style)来工作,科学中的真理和事实正如艺术中的真理和事实一样是与样式有关的:“换句话说,如果一个人根据这些事物来检验某种思想形式意味着什么,那么他不是遇到了处于思想样式之外的某物,而是遇到了思想自身的根本设定:无论思想样式说真理是什么,真理就是什么。”<sup>[12]</sup>即使是像卡尔松(Allen Carlson)

[10] 见舒斯特曼:《实用主义美学》4—5章;Alexander Nehamas, *Nietzsche: Life as Literature* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985), pp. 66, 70, 72。

[11] Wolfgang Iser, *Undoing Aesthetics*, p. 21.

[12] Paul Feyerabend, *Wissenschaft als Kunst* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984), p. 77; 转引自 Wolfgang Iser, *Undoing Aesthetics*, p. 46。

这样比较慎重的哲学家,也看到科学与艺术之间的密切关系。他说:“在科学进程中,审美在一定程度上扮演了标准的角色。例如,在对相互冲突的描述、分类和理论的判决中,美是其中的一个重要标准。……科学中的一个更正确的范畴,随着时间的流逝使得自然世界对于这种科学来说似乎变得更可理解和易于理解。科学要求某些特性来实现这个目标。这些特性包括秩序、整齐、和谐、平衡、张力和清晰性之类的性质。如果在自然世界中科学没有发现、揭示或者说创造这样的特性,并根据这些特性来解释这个世界,它就没有完成它的使命:使这个世界变得更可理解。它将留给我们一个不可理解的世界,就像那些我们视为迷信的五花八门的世界观所做的那样,留给我们一个在本质上不可理解的世界。在这些使世界变得更可理解的特质中,我们同样也可以发现美。因此,当我们在自然世界中经验这些性质的时候,或者按照这些性质来经验自然世界的时候,我们发现它们完全具有审美上的优越性。这并不令人感到吃惊,因为在艺术中,我们也是在诸如秩序、整齐、和谐、平衡、张力和清晰性之类的性质中发现美的。正因为这样,一些人主张科学和艺术具有同样的基础或目标;也正因为如此,有些人宣称科学在某种意义上可以说是一种艺术工作。”<sup>[13]</sup>

不仅科学哲学家们将科学审美化了,而且今天的新兴科学的确发生了巨大的变化,变得越来越与艺术和审美接近了。麦奈(A. Minai)曾经指出,以相对论、量子力学、热力学为代表的新物理学有一个共同的特点,那就是将有实体的物质消解为没有实体的能或信息,将有形有质的物质世界(the world of matter)改变为无形无质的意义世界(the world of meaning)。比如,在靴襻(bootstrap)理论看来,世界

---

[13] Allen Carlson, *Aesthetics and the Environment: The appreciation of Nature, Art and Architecture* (New York: Routledge, 2000), p. 93.

是一个相互联结的整体(a set of interconnections),而不是牛顿式的实体(entities)。用卡普拉(F. Capra)的话来说,每一个粒子都是由所有其他粒子组成的。换句话说,粒子本身是没有自性的,离开其他粒子,这个粒子也就消失了。这种物理科学中的新的世界图景还有一个补充部分,如靴襻理论的另一位开创者杰弗里·周(Geoffrey F. Chew)指出的那样,靴襻模型意味着意识的存在在宇宙的自身一致中是必要的。这表明了意识与物理理论参与合作的明确道路。没有意识做参照,阐明量子理论的规律是不可能的。根据这个补充,在靴襻理论看来,不仅物质粒子和物质粒子之间是相互联结的,而且物质和意识之间也是相互联结的。离开周围其他粒子就不能理解某一个粒子,这个观点将被进一步扩展为,离开物质就很难理解意识,或者离开意识就很难理解物质。<sup>[14]</sup> 由于科学所处理的那个物质世界已经变成了意义世界,科学与艺术之间的界限就变得不那么严格了:它们都在给人们讲述现代神话。

在今天全面的审美化情形中,不仅包括科学在内的日常生活的各个方面都发生了根本的变化,艺术也相应地在发生变化。由于今天的现实变得越来越柔软,越来越服从审美化或艺术改造,艺术和审美就突破了传统的美的艺术的范围,开始进入广大的现实生活领域。与此相应,美学不再是少数知识精英盘踞的象牙塔,而成了一般大众的生存策略。<sup>[15]</sup> 也正是在这种意义上,威尔什说目前正在发生全球性的审美化进程,进而主张将美学从对美的艺术的狭隘关注中解放出来,

---

[14] 上述关于新物理学的议论,参见 Asghar Talay Minai, *Aesthetics, Mind, and Nature: A Communication Approach to the Unity of Matter and Consciousness* (Westport: Praeger Publishers, 1993), pp. 2-3.

[15] 有关美学作为大众的生存策略的初步分析,见拙著《美学的意蕴》,北京:中国人民大学出版社,2000年,第27—28页。

使之成为一种更一般的理解现实的方法。威尔什说：“美学已经失去作为一门仅仅关于艺术的学科的特征，而成为一种更宽泛更一般的理解现实的方法。这对今天的美学思想具有一般的意义，并导致了美学学科结构的改变，它使美学变成了超越传统美学、包含在日常生活、科学、政治、艺术和伦理等之中的全部感性认识的学科。……美学不得不将自己的范围从艺术问题扩展为日常生活、认识态度、媒介文化和审美一反审美并存的经验。无论对传统美学所研究的问题，还是对当代美学研究的新范围来说，这些都是今天最紧迫的研究领域。更有意思的是，这种将美学开放到超越艺术之外的做法，对每一个有关艺术的适当分析来说，也证明是富有成效的。”<sup>[16]</sup>

### 三、日常生活审美化的社会—政治批判

以罗蒂为代表的自由主义者欢呼审美化时代的来临。在罗蒂看来，审美化给人类追求的自由民主提供了必要的条件，只有在审美化的社会里，人类的最终解放才有可能，因为在一个完全虚拟的社会里，人与人之间可以完全平等，人可以像写小说一样自由地叙述自己的生活，而用语言叙述的生活就是真实的生活，语言叙事取代了社会实践。

罗蒂等人的这种构想，遭到了许多新马克思主义者的批判。这些新马克思主义者发现，如果放到全球的范围里来看，日常生活的审美化仍然是一种局部现象，是少数人的奢侈生活，建立在大多数人的贫穷和痛苦的基础上。由于剥削与被剥削、压迫与被压迫的关系由同一个社会之内的阶级与阶级之间的关系或个体与个体之间的关系转化成了不同社会、不同国家、不同文化之间的关系，人们就会因为无法直观到剥

---

[16] Wolfgang Iser, *Undoing Aesthetics*, p. ix.

削和压迫而盲目乐观地认为它们已经不复存在。新马克思主义者所洞察到的这种转化在今天的全球化过程中的确存在。我们完全可以用马克思主义的阶级分析理论来批判今天的日常生活审美化现象。

不过,更多的人发现,即使在享受日常生活审美化成果的社会中,也并不像罗蒂所主张的那样,人民已经获得了彻底的民主和自由。相反,他们发现,审美化只不过是资本主义的一种新的统治形式,在表面的自由背后隐藏着意识形态的控制、资本的控制和技术的控制。让我们以网络世界为例对此做些简要的说明。在网络世界中,网民们的确获得了在现实世界中无法获得的民主和自由,在那里人与人之间是完全平等的,没有种族、文化、国家、地区、年龄、性别、真假、贵贱等一系列的社会差别。但是,不是所有的网站都能访问,不是所有的言论都能流通,这就体现了意识形态的控制;不是所有人都有钱买计算机利用网络资源,不是所有人都有钱建立自己的网站,这就是资本的控制;不是所有人都懂得使用电脑,没有任何人能够在不遵守技术规定的情况下享受网络资源,这就是技术的控制;不是所有人都懂英语,因而不是所有人都能充分利用网络资源,这就体现了文化的限制。这些控制或限制被巧妙地隐藏在表面的自由背后,从而使被控制者失去对控制的认识。

一些左翼思想家将这种控制追溯到 18 世纪美学兴起的时候,他们通过历史考察发现,美学与资本主义同时兴起,成为资产阶级启蒙教育的核心。与传统的贵族社会强调固定的等级秩序不同,资产阶级主张打破固有的等级秩序,强调个人成功的决定性因素是个人的聪明才智和勤劳努力,而不是家庭出身。资产阶级意识形态的核心是自由,资产阶级意识形态的秘密是自由地尊重权威,让个体对规则和秩序的服从成为发自内心的自觉要求。个人自由与尊重权威之间的矛盾,是资产阶级启蒙教育要解决的一个重要难题,而解决这个难题的主要方法就是实施审美教育。

为什么说审美教育可以解决个人自由与尊重权威之间的矛盾呢？众所周知，审美教育的目的是培养起人们对美和作为美的结晶的天才艺术作品的欣赏和鉴别能力。根据美学理论，人们对美和艺术的欣赏是完全发自内心的自觉要求，体现的是无利害性，不是任何外在力量强迫的结果。美学研究的一个重要的目的，就是发现或者确立美和艺术的基本规则。根据18世纪确立起来的美学的构想，人们对于美和艺术的欣赏是自由的，美和艺术又是有规则的，因此审美教育就能够将个人自由与尊重权威这个矛盾统一起来，从而在根本上解决资产阶级启蒙教育的难题。当一个人的审美领域中培养起了自由地尊重权威和规则的习惯，他在社会上就也能够在享有个人自由的同时尊重社会权威和规则。正是在这种意义，一些思想家将自由地尊重权威和规则看作资产阶级意识形态的秘密，看作资产阶级启蒙教育的最高理想。

然而，人们在欣赏美和艺术的时候所享有的自由是真正的自由吗？一些美学家通过对18世纪美学学科的确立过程的考察发现，现代美学所倡导的审美无利害性其实隐含着更大的功利目的，人们在审美经验中所享有的自由实际上是阶级压迫的结果。让我们对这些观点做些具体的解释。

审美无利害性是现代美学的核心概念，正是通过审美无利害性，美学得以区别于伦理学和认识论而成为独立的学科。但是，从另一个角度来看，正是因为美学学科的独立，因为全面推行审美教育，人们才将无利害性态度视为唯一合法的审美态度。在18世纪之前，人们对待美和艺术作品的态度各式各样，美和艺术在政治宣传、道德教化、宗教信仰、科学认识等方面都能发挥重要作用。在18世纪美学独立之后，美和艺术的这些外在功用遭到了抑制，自律的美和艺术的目的，成了一种无利害的愉快，一种无目的的游戏。然而，一些社会学家发现，审美无利害性概念背后隐含着更大的功利考虑，是贵族阶级积累文化资本的



一种策略。<sup>[17]</sup> 无利害的静观是贵族阶级内部长期培养起来的一种审美态度,在 18 世纪之前并不享有主导地位。18 世纪随着美学的独立,无利害的态度被确立为唯一合法的审美态度,与此相应,某些适合于无利害静观的艺术形式被抬高为美的艺术或高雅艺术,而那些不适合无利害静观的艺术形式被贬低为手工制品或低俗艺术,这种区分为进一步赋予美的艺术或高雅艺术以巨大的经济价值奠定了基础。由此,本来是贵族阶级用来消遣的东西,或者贵族阶级的消遣方式本身,通过被确立为唯一合法的审美对象和审美态度而获得了巨大的经济价值。与此相对,劳动人民用来消遣的东西,或者劳动人民的消遣方式本身,由于被排除在审美领域之外而变得一钱不值。正是在这种意义上,一些社会学家认为,美学的独立和艺术的自律,是统治阶级的一种新的压迫和剥削形式。这种压迫和剥削形式,是通过在完全个人化的、平等的消遣领域中确立某种标准和权威而实现的。这种新的压迫和剥削方式的目的,是让被统治阶级心甘情愿地接受统治阶级的统治。

如同我们在第八章中已经讨论过的那样,趣味是 18 世纪确立起来的现代美学中的核心问题。通过对趣味问题的分析,我们可以进一步看清楚统治阶级通过审美教育来积累文化资本的“阴谋”或“丑闻”。<sup>[18]</sup> 18 世纪的美学家力图解决的一个关键问题,就是所谓的趣味悖论:一方面趣味完全是个人的自由选择,其中没有任何标准和权威;

---

[17] 正是在这种意义上,布迪厄指出,审美冲突,实际上是一场政治冲突。见 Pierre Bourdieu, "The Production of Belief", in R. Collins et al., *Media, Culture, and Society: A Critical Reader* (London: Sage, 1986), pp. 154-155; 另见 Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984), p. 41。

[18] 对于审美教育作为统治阶级的一种新的统治形式的详细分析,见 Richard Shusterman, "Of the Scandal of Taste," in Paul Mattick ed., *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), pp. 105-110。

另一方面人们对美和伟大的艺术作品表现出一致的赞同,这又表明趣味是有标准的。由于趣味的标准没有先天的或自然的基础,18世纪的美学家几乎不约而同地将某些人的趣味确立为趣味的标准。这些人就是体现贵族阶级的趣味的批评家或鉴赏家。18世纪的美学家在论证精英的趣味作为大众的趣味的标准时采用的共同策略是:精英的趣味是自然的,大众的趣味是病变的。事实上,比较起来说,大众的趣味更加自然,因为大众更少受到文化教养的干预;精英的趣味更加病态,因为精英身上有更多的文化教养的矫饰。由此,这种诉诸自然与病态之间的区别的论证,不能成功地证明将少数精英的趣味当作多数大众的趣味的标准的正当性。事实上,与其说是多数大众自由地接受了少数精英的趣味,还不如说是少数精英将自己的趣味强加给多数大众。只不过这种强迫性是以非常隐秘的形式进行了,即通过在学术上确立少数精英的趣味为唯一合法的审美趣味的形式进行的,通过大规模的合法的审美教育进行的。正是在这种意义上,一些美学家认为,18世纪美学将无利害的态度确立为唯一合法的审美态度,将少数精英的趣味确立为唯一合法的审美趣味,事实上是统治阶级为自身积累文化资本的一场“阴谋”或“丑闻”,其中隐含着更大的功利考虑。通过将本来属于文化偏见的审美确立为每个人的自然本性和自由行为,从而实现了将文化偏见或权威内化到个人自由和本性之中。由此,通过审美教育,大众对权威的服从被驯化为每个人的自由自愿的选择。由此,对于启蒙主义的调和个人自由与尊重权威的难题来说,没有比审美教育更好的解决方案了。由于看到了审美教育是一种新的统治形式,一些美学家甚至不无夸张地称之为一种“霸权”。<sup>[19]</sup>

---

[19] 比如,伊格尔顿明确将“审美”(aesthetic)视为一种霸权(hegemony),见 Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford: Basil Blackwell Ltd., 1990), p. 106。

#### 四、日常生活审美化的美学批判

不过,也有人认为新马克思主义者对日常生活审美化的政治—社会批判既不得要领又过于夸张。首先,新马克思主义者担心审美化背后隐藏着的控制事实上并没有他们想象的那么严重,至少跟前审美化时代相比较,所谓的意识形态控制、资本控制和技术控制都得到了不同程度的缓解,而且随着技术的进步这些控制也会愈加减弱。新马克思主义者对控制的担忧是多余的。其次,一些人左翼思想家将审美自律视为资产阶级积累文化资本的“阴谋”或“丑闻”有些过于夸张,事实上在不同传统的审美文化中都体现了对限制的强调。比如,中国儒家文化中君子所追求的“从心所欲而不逾矩”的理想境界,也明显呈现出外在权力或权威内化为个人自由的症状。可以毫不夸张地说,这种症状是所有文化教养的一般性特征,而不是资产阶级意识形态的专利。再次,这些批判都没有从美学上击中日常生活审美化的要害,它们都暗中承认日常生活审美化的现象是美的,我们能够从这些美的现象中获得审美享受,日常生活审美化现象之所以要遭到批判是因为我们在这种审美享受中受到了控制,但这并不否认我们对日常生活审美现象的享受是一种真正的审美享受。我认为这种批判在美学上强化了日常生活审美化现象的欺骗性,因为这种批判容易让人们得出这样的结论:日常生活审美化现象是美的,只不过这种美背后潜在的东西是恶的。这种批判并不能帮助人们有力地摆脱对日常生活审美化现象的迷恋,尤其是对那些只追求审美享受的人来说这种批判就更是不得要领了。如果我们能够发展出一种构想,证明日常生活审美化现象并不美,对这种现象的享受并不是真正的审美享受,那么就on能够彻底揭露日常生活审美化现象的欺骗性。我将依据这种思路发展起来的批判称之为美学批判。

为什么说日常生活审美化现象不是真正的美呢？要回答这个问题，需要对美的概念做点清理工作。在西方，从柏拉图开始就在讨论美是什么的问题。在西方美学史上，的确也出现了许多关于这个问题的颇有影响力的答案，比如美在比例，美在和谐和美在效用就是著名的关于美的定义。但是，迄今为止，没有一个美的定义获得公认，也许这正好表明美是不能定义的。20世纪的美学家发现，美是什么是个假问题，因为人们在说某物美的时候并不是在指称事物的特性，而是表达主体的感叹。正如维特根斯坦所指出的那样，我们可以用“啊”取代“美”来表达对某物的感叹，但我们不能用“啊”来表达某物的特性比如“红”，我们必须说“花是红的”才能表达花的“红”，但我们说“啊”也能表达花的“美”，由此可见“美”不像“红”一样描述的是花的某种属性。<sup>[20]</sup>正是出于这种认识，20世纪的美学家更喜欢用审美对象（aesthetic object）而不是用“美”（beauty）来指称审美欣赏对象。

什么是审美对象呢？或者我们在什么情况下才发出“美”或“啊”的感叹呢？事实上，并不像某些美学家所主张的那样，符合某种美的定义（比如比例）的事物就是审美对象。经验告诉我们，很多符合某种比例的事物并不美，而很多不符合某种比例的事物反而更容易成为我们的欣赏对象。此外，也不像另一些美学家所主张的那样，符合自身概念的事物（比如一头刚好符合鲸的概念的鲸）就是审美对象。如果一个东西与描述它的概念完全吻合，我们只会说它真而不会说它美。只有当一个事物突破我们习惯描述它的范畴而又吻合或愉悦我们的认识能力时，我们才会发出“美”或“啊”的惊叹。审美不是依据概念（无论是美的概念还是事物本身的概念）来审察对象的认识，而是超越任何概

---

[20] 维特根斯坦的有关分析，见维特根斯坦：《美学讲演》，邓鹏译，载蒋孔阳主编：《二十世纪西方美学名著选》下，上海：复旦大学出版社，1988年，第82页。

念束缚的体验。审美对象是无概念的,这并不是说审美对象是某种人类迄今为止尚未认识的事物,而是指事物在我们尚未用概念来描述它之前的那种活泼泼的状态。正是在这种意义上,我说审美对象不是某种特别的事物,而是任何事物都具有的某种特别的状态。

让我们对此做些更细致的说明。我们可以区分三种不同的对象:如此这般的事物,事物的概念或名称,以及用事物的概念来描述事物时所获得的关于这个事物的知识。审美对象不是这三种对象中的任何一种。审美对象是“如此这般的事物”在显现为某种适合概念描述的知识或外观而尚未成为确定的知识或外观时的状态,是在显现的途中。<sup>[21]</sup> 在这种显现状态下,事物可以显现为任何外观却还没有成为任何确定的外观从而具备显现为任何外观的可能性,这是事物最活泼的状态。正是在这种意义上,我们说审美对象不是客观存在的事物,不是事物的某个确定的外观,而是事物的活泼泼的状态。与此相应,审美经验也不是自我的某个确定身份的实现,而是在无任何确定身份而又有可能获得任何身份时的逗留,一种自由的开放状态。我们在第二章和第三章中,已经分别从审美对象和审美经验的角度,对这种美学构想做了详细的阐述。

根据这种美学构想,只有那些能抵抗我们依据概念来理解事物的习惯的事物,才容易成为审美对象。天才艺术作品之所以容易成为审美对象,因为我们找不到任何合适的概念来描述它。自然物之所以容易成为审美对象,因为自然物抵制我们对它的概念理解,自然物总是游离于我们的概念理解之外。与此相对,一般的人工产品就不容易成为审美对象,因为一般的人工产品是依据概念制作出来的,总是诱导我们

---

[21] 如,马丁·瑟尔强调,审美对象与对象的某些外观(*Erscheinungen*)无关,而与它们的显现(*Erscheinen*)过程有关。见 Martin Seel, *Aesthetics of Appearing*, trans. John Farrell (Stanford: Stanford University Press, 2005), pp. 3-4。

用概念来理解它,从而很难在显现状态下持存或逗留。正是在这种意义上,康德嘲笑迎合社交乐趣的艺术,阿多诺批判文化工业,杜夫海纳强调艺术并不与自然对立,与它们共同对立的是人工制品。

现在,让我们来看看日常生活审美化是如何进行的。与哲学美学家在关于美是什么的问题上争论不休不同,对日常生活进行审美化改造的设计师们对美都有一个十分明确的看法。设计师们通过社会调查、名义测验、计算机数据处理获得美的标准,然后再按照美的标准进行设计,最终生产出完全符合美的标准的产品。我将这种美称之为“平均美”。“平均美”类似于日常语言中的漂亮、甜美,而不是真正的美学意义上的美。如上所述,美学意义上的美或审美对象是不能被抽象成为标准的,它只是每个个体事物直接呈现出来的活泼泼的状态。与我们要积极投入无论是身体上的还是智力上的努力才能介入审美对象不同,“平均美”反过来追逐消费者,消费者不需要投入任何积极的努力,只需完全放松就可以消费它。正是在这种意义上,我们说“平均美”扼杀了我们的审美感悟力。

由设计艺术塑造起来的后现代社会的审美化外观,就是这种“平均美”的外观。这种“平均美”不仅无须欣赏者的任何主动努力,而且具有极强的侵略性,它会主动向消费者进攻。在“平均美”的攻势下,人们逐渐丧失自己的审美判断力,随波逐流,任人摆布。“平均美”不仅具有极强的侵略性,而且具有极强的生命力,这使得它能够在这个残酷竞争的社会最终胜出。我们可以设想一下,如果世界上除了“平均美”不存在任何具有其他特征的事物,那么我们的世界将会是一个怎样的世界?一些思想家已经发出了令人震惊的预见:这将是一个美的荒原!

由此,在这样一个全面审美化的时代,怎样摆脱“平均美”的追逐,就成了一个严肃的问题。我认为唯一摆脱“平均美”追逐的方法,就是

用其人之道还治其人之身,即采用真正的审美策略,发现并培养个体的审美敏感和个性。事实上,对感觉和个性的培养,一直是美学和艺术教育的一个重要的方向。因此,今天的艺术具有一种非常特殊的甚至矛盾的重任,那就是要帮助被“平均美”追逐得无所适从的大众,通过真正的审美而进行自我救赎。

今天的艺术如何实施这种救赎?由于今天的现实本身已被虚拟化,艺术只有不再虚拟才能发挥它的救赎功能。由此,艺术与现实的关系将发生一种奇妙的倒转:在一个在本质上是模仿的现实中,艺术不再模仿;在一个虚幻的现实中,艺术不再虚幻;在一个按照某种规则构造出来的世界中,艺术是“事物本身”。今天的艺术将以展示那个不能被虚拟的存有领域来对抗全面的审美化进程,来拯救人们那业已被审美化所操控或麻痹的感性。<sup>[22]</sup>

## 五、小 结

尽管当代美学界关于日常生活审美化的争论已经非常热烈,但是与现实生活中日常生活审美化势不可挡的发展趋势相比,我们的理论反应还是显得过于微弱。面对日常生活审美化这种崭新的现象,理论家们似乎还没有找到有力的思想工具进行解释。在中国当代美学界关于日常生活审美化的争论中,我们见到的更多的是一些意气用事的意见,而不是深入的理论分析。事实上,如同环境美学对于自然美的考虑会推进美学基本理论的发展一样,日常生活审美化的现象也会促进我们对美学基本理论思考。不过,需要指出的是,它们的方向是刚好相

---

[22] 对“平均美”的批判,见彭锋:《美学的意蕴》,北京:中国人民大学出版社,2000年,第28、180页。

反的。换句话说,我们对于美学基本理论思考是顺着自然美的方向进行的,但是我们必须逆着日常生活审美化的方向去思考才会殊途同归。这就是我在这里之所以更多地对日常生活审美化现象展开批判的原因。日常生活审美化貌似现实地实现了我们的审美理想,但是它实际上是在窒息我们的审美敏感力。我们在第一章中曾经论及威尔什根据相异性原则反对艺术中的美的回归,原因正在于艺术和审美需要与日常生活保持距离。这倒不是因为日常生活本身就缺乏审美价值,而是因为渗透着概念的日常生活不容易显现自身,或者说不容易进入显现状态。当日常生活在总体上变得美丽的时候,它就变本加厉地掩盖了自己的真身。有时候,为了避免用语上造成的混乱,我将日常生活审美化涉及的美称之为“平均美”,将美学中讨论的审美对象称之为“美学意义上的美”。“平均美”与“美学意义上的美”刚好处于两极。为了达到“美学意义上的美”,有时候甚至需要“丑”。需要用“丑”来刺破“平均美”的外壳。在今天这个享乐主义盛行的时代,我们有时候甚至只能通过“痛”才能确证自己的存在。就像我们在谭平近来的绘画作品中所看到的那样,长着黑眼的癌细胞倔犟地露头来,将漂浮在快乐中的生命打入最深的疼痛(图 24)。痛苦,如同罗蒂所说,“是非语言的”,而且几乎威胁着要驱逐作为人最共同的要素的语言。“联接……[个体]和族类的其他成员的,不是共同的语言而是对痛苦的敏感,特别是那种残暴者不与人类共享的特殊种类的痛苦”,一种罗蒂在语言上识别但作为语言丧失的痛苦。<sup>[23]</sup> 换句话说,在“真”变成了“美(平均美)”的今天,“美(美学意义上的美)”有可能就是“真”了。

---

[23] 引文及相关思想见 Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), pp. 65, 92, 94, 177.



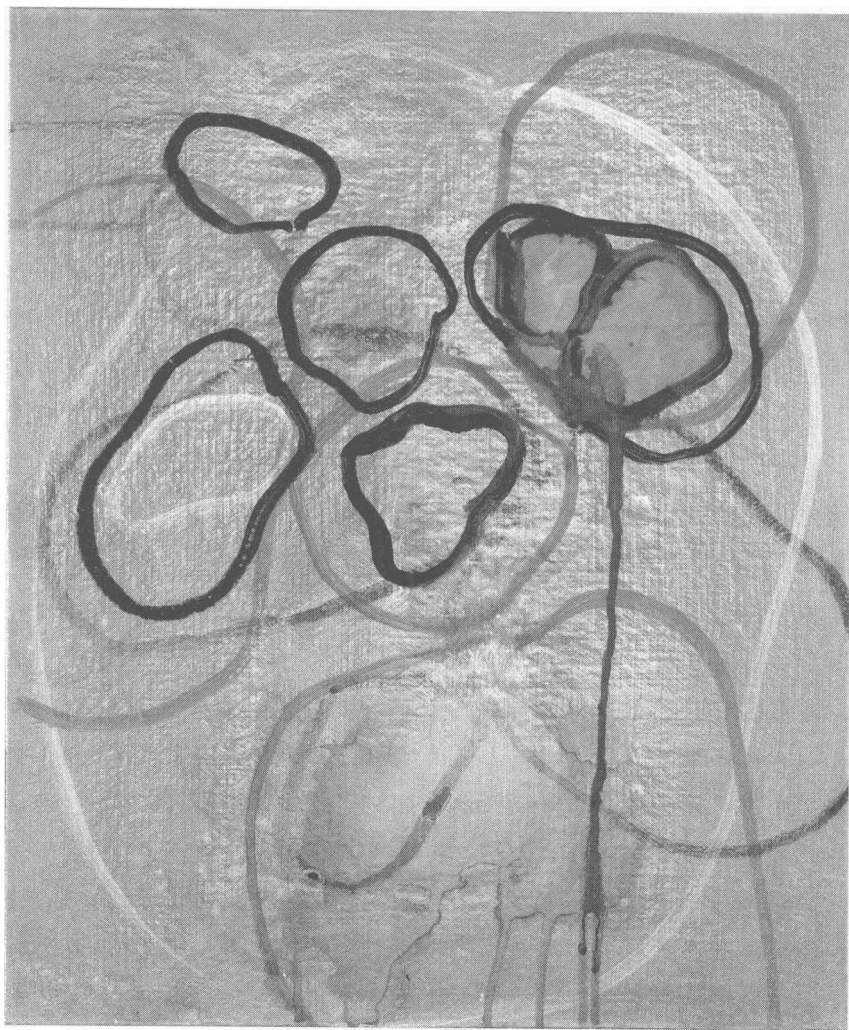


图 24 谭平：《透视》

### 主要参考书目

- Wolfgang Iser, *Undoing Aesthetics*, trans. Andrew Inkpin (London: SAGE Publications, 1997).
- Asghar Talay Minai, *Aesthetics, Mind, and Nature: A Communication Approach to the Unity of Matter and Consciousness* (Westport: Praeger Publishers, 1993).
- Richard Shusterman, *Practicing Philosophy* (New York: Routledge, 1997).
- Richard Shusterman, "Of the Scandal of Taste," in Paul Mattick ed., *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).
- Pierre Bourdieu, "The Production of Belief", in R. Collins et al., *Media, Culture, and Society: A Critical Reader* (London: Sage, 1986).
- Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984).
- Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford: Basil Blackwell Ltd., 1990).
- Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).
- Hans-Georg Moeller, "Before and After Representation," *Semiotica* 143-1/4 (2003).
- 梅勒:《冯友兰新理学与新儒家的哲学定位》,《哲学研究》,1999年第2期。
- 维特根斯坦:《美学讲演》,邓鹏译,载蒋孔阳主编:《二十世纪西方美学名著选》下,上海:复旦大学出版社,1988年。
- 彭锋:《美学的意蕴》,北京:中国人民大学出版社,2000年。

## 第十一章

# 如何定位中国美学？

随着全球化的深入发展,中国美学与世界美学的联系变得越来越密切了。除了中国美学界一如既往地关注世界美学、特别是西方美学之外,世界也在关注中国美学。在这种新的时代背景下,中国美学在世界美学中究竟占有怎样的位置,就成了一个十分迫切的问题,同时也成了一个可以真正讨论的问题。

过去很长一段时间,中国美学是在完全封闭的情况下进行自我繁衍。在那种情况下,诸如中国美学在世界美学中占有怎样位置之类的问题,根本不会提上议事日程。不可否认,中国美学在完全封闭的情况下,也取得了许多有价值的成果。但是,老实说,当我们今天回过头去看中国美学,很难对其中的一些成果进行评估。由于缺乏一个必要的参照系统,我们很难说它们是在前进还是在倒退。特别是 20 世纪后半期,中国美学完全从世界美学中孤立出来,完全脱离了时代的潮流,中国美学不仅在世界之外,而且在时代之外,在美学这门学科发展的轨迹之外。中国美学要想成为世界美学的一部分,它就必须要在时代潮流之中,在美学这门学科发展的轨道之上。因此,中国美学在世界美学中的

位置问题,实际上就是中国美学的“现代”定位问题,<sup>[1]</sup>即如何在现今的世界美学中为中国美学找到合适位置的问题。

不可否认,当今世界美学的主流是西方美学;但这并不意味着西方美学就是世界美学。世界美学是一个更富包容性的概念,一旦我们在世界美学中替中国美学找好了位置,中国美学就能真正成为世界美学的一部分,而且,我相信,它会扮演越来越重要的角色。当然,这需要当代中国美学研究者做出坚持不懈的努力。在中国美学尚未与世界美学建立起很好联系的情况下,我们不得不承认,当今的世界美学在很大程度上意味着西方美学。

## 一、以现代为中心的理论框架

既然如此,现在的问题就应该是:当今的西方美学究竟怎样?与以往所有时代的人们都习惯将其所处的时代称作“现代”不同,今天的西方人标新立异地将其所处的时代称之为“后现代”,相应地,当今的西方美学也可以说是后现代美学。有了“现代”与“后现代”的区分,自然就有“现代”与“前现代”的区分。从英语词汇的构成上可以看出,所谓“前现代”(premodern)和“后现代”(postmodern)都是由“现代”(modern)派生出来的,因此“现代”也就成了理解“前现代”和“后现代”的关键。

如果我们是用“现代”来翻译英文的“modern”,那么它至少应该有两层含义:“一层是作为时间尺度,它泛指从中世纪结束以来一直延续到今天的一个‘长时程’(une longue duree,借用‘年鉴学派’术语);一

---

[1] 这里的“现代”一词,主要指“现今”的意思,与下文讲的与“前现代”和“后现代”相区别的“现代”不同。

层是作为价值尺度,它指区别于中世纪的新时代精神与特征。”〔2〕作为时间尺度的“现代”显然不具有普遍性,欧洲以外的现代很可能就不是从 16 世纪或更早的时候算起。但作为价值尺度的“现代”是具有普遍性的,即使是一种存在于 21 世纪的现象,如果它不符合“现代”的“新的时代精神与特征”,也不能算是“现代的”。

“现代”的“新的时代精神与特征”,也就是所谓的“现代性”(modernity)。什么是“现代性”呢?根据韦伯和其他人的理解,“现代性是与西方合理化、世俗化和区分的整个工程连在一起的,它不再对传统宗教世界观着迷,将其统一整体切割为三个分离的和自主的世俗文化圈:科学、艺术和道德,每个文化圈分别由它自己的理论的、审美的或道德—实践判断的内在逻辑所管制。”〔3〕历史学家更喜欢将现代性与传统(tradition)作为对比的社会类型。“传统”指的是前现代社会的特征,“现代性”指的是现代社会的特征,“它是社会在工业化推动下发生全面变革而形成的一种属性,这种属性是各发达国家在技术、政治、经济、社会发展等方面所具有的共同特征。这些特征大致可以概括为:(1)民主化;(2)法制化;(3)工业化;(4)都市化;(5)均富化;(6)福利化;(7)社会阶层流动化;(8)宗教世俗化;(9)教育普及化;(10)知识科学化;(11)信息传播化;(12)人口控制化,等等。”〔4〕

从“现代”的“新的时代精神与特征”的角度来说,中国的“现代”比欧洲要晚得多。中国社会的“现代性”特征大约发生于 19 世纪中

〔2〕 罗荣渠:《现代化新论——世界与中国的现代化进程》,北京:北京大学出版社,1993年,第6页。

〔3〕 例如,见 Jürgen Habermas, *The Philosophical Discourses of Modernity* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987), pp. 1-22. 转引自舒斯特曼:《实用主义美学》,彭锋译,北京:商务印书馆,2002年,第280页。

〔4〕 杨国枢:《现代化的心理适应》,台北:巨流图书公司,1978年,第24页。转引自罗荣渠:《现代化新论——世界与中国的现代化进程》,第14页。

期,而直至今今天,某些“现代性”特征在中国仍然不太明显,由此可以说,中国的现代化进程还尚未完成。中国美学的“现代”困境,主要是指中国美学在打造自身的“现代性”特征方面所面临的困境。这种困境使得中国美学的“现代性”特征表现得很不纯粹,就像中国社会因缺乏某些明显的“现代性”特征而很难说得上是一个纯粹的“现代”社会一样。

总之,所谓前现代、现代与后现代,不仅是一种时间概念,更重要的是一种理论类型概念。也就是说,前现代美学、现代美学和后现代美学,不仅是处于三种不同历史时期的美学,而且是三种理论形态迥异的美学。

那么,人们感兴趣的问题自然会是:就理论形态来看,这三种美学究竟有怎样的区别?

简要地说,前现代美学视域中的审美和艺术并没有完全独立于日常生活,审美、艺术与宗教、政治、伦理等有着密切的关系;现代美学则以强调审美和艺术的自律性而区别于前现代美学;后现代美学又以突破审美和艺术的自律性而区别于现代美学。如此说来,前现代美学与后现代美学就具有某种程度的相似性,它们可以结成联盟共同反对现代美学。当然,前现代美学与后现代美学之间的差别也是显而易见的,如果因为表面相似就将它们简单等同起来,就会犯下典型的弄错时代的错误。那么,这三者之间究竟存在这样的区别?

在上一章讨论日常生活审美化的时候,我们曾经引用了梅勒从结构主义符号学的角度对前现代、现代和后现代所做出的区分。这种区分有助于我们理解这里所说的三种美学。在梅勒那个稍嫌简单化的区分中,我们可以清楚地看到前现代、现代和后现代之间的不同。在前现代哲学的存有性结构中,符号的能指与所指都属于实在领域,都具有现实存在的意义。在后现代哲学的标记性结构中,能指与所指都属于虚

拟领域,都只有语言符号的意义。尽管这两种结构完全属于不同的领域,但是它们具有一个共同的特征,那就是能指与所指都属于同一个领域。而在现代哲学的代表性结构中,能指与所指分别属于虚拟的标记领域和实在的存有领域,它们之间存在着类型上的差异。

只要我们做一点适当的语言转换,梅勒的这种结构主义符号学模式就可以用来很好地区分三种不同形态的美学。我们可以用艺术来代替能指和标记,用现实来代替所指和存有。于是,我们就会看到一种这样的情形:在前现代美学中,艺术与现实同属于现实领域,它们之间存在着密切的关系,艺术是现实的一部分,但艺术所发挥的作用不会特别重要,因为艺术同现实一样都服从现实原则;在后现代美学中,艺术与现实同属于艺术领域,它们之间也存在着密切关系,现实在某种意义上具有了艺术的特性,艺术所发挥的作用特别重要,因为现实同艺术一样都服从艺术原则;在现代美学中,艺术属于艺术的领域,现实属于现实的领域,它们之间不存在直接的关系,艺术对于现实只能发生间接的作用。

经过这样的区分之后,前现代、现代和后现代美学的基本情形就显得清晰了许多,进而对当代西方以后现代为流主的美学的认识也就相应地清晰许多。

## 二、中国美学的现代化进程及其困难

梅勒根据这个模式,通过对中国哲学的语言学分析,认为中国传统哲学的主流形态都可以归属于存有性的结构,而标记性的结构则在所谓“后现代主义”或者说当代“后形而上学”(post-metaphysics)的哲学

讨论中占主导地位。<sup>[5]</sup> 由此,我们可以说,中国传统美学在整体上属于前现代美学。相应地,20世纪中国美学全面学习西方美学,可以视为中国美学由前现代美学向现代美学的转型。这一点在20世纪早期的中国美学家那里表现得非常明显。

比如,中国现代美学的奠基者之一王国维,就是一位典型的现代美学家。他主张审美无利害性、艺术即游戏、形式具有独立审美价值等等,这些都是具有典型的现代特征的美学观点。王国维还以现代美学的标准来批判中国传统艺术,在20世纪初,他频频发表文章,感慨中国无纯粹之美术。

同样的情况,也可以在蔡元培、朱光潜等现代美学家那里看到。特别是朱光潜的《文艺心理学》,可以说是最具有西方现代美学特征的一部著作。在这部著作中,朱光潜将克罗齐的直觉、康德的无利害观赏、布洛的心理距离和立普斯的移情作用等现代美学观念很好地结合起来,构成了一个典型的现代美学体系。这个以“审美无利害性”和“为艺术而艺术”观念为核心的美学,长期被视为中国现代美学的正统,朱光潜因此也被视为中国现代美学的代表人物。总之,《文艺心理学》和《谈美》等著作的出版和流行,表明现代美学已经成功登陆中国。可以毫不夸张地说,朱光潜早期美学在当时既是现代的,又是世界的。

但中国美学并没有在朱光潜等人奠定的现代美学的基础继续发展,而是在马克思主义哲学的基础上发展出了一种具有前现代特征的美学。显然,在中国美学现代化的进程中之所以出现这种折回式的发展,除了意识形态的明显影响之外,还有文化传统的潜在影响。后一方

---

[5] 梅勒:《冯友兰新理学与新儒家的哲学定位》,《哲学研究》,1999年第2期,第55页。对中国传统哲学的语言学分析,参见 Hans-Georg Moeller, “Chinese Language Philosophy and Correlativism”(《中国语言哲学与相关主义》),载 *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*, vol. 72, 2000, pp. 91-109。



面在现代化进程早期的美学家那里,表现得尤其明显。比如,朱光潜在全盘接受西方现代美学之后,又坦率承认它过于片面,要对它做一种“补苴罅漏”的工作。〔6〕朱光潜所做的补充,从总体上来看,都是用前现代的美学观念来弥补现代美学观念的缺陷。

需要指出的是,朱光潜并没有试图将前现代美学与现代美学融合起来形成一种新的美学形态,而是简单地将相互矛盾的美学观点汇集在一起。他宁愿自己的理论体系出现矛盾,也不愿歪曲文艺实践的实际,这一点正体现出中国传统学问重视实际问题而不重视理论本身建构的实用主义倾向。事实上,朱光潜完全可以照搬西方成熟的现代美学理论而避免自身理论上的矛盾,他自己也十分推崇那种理论并认为“它所肯定的原理有许多是不可磨灭的”,〔7〕但他不能让事实去迁就理论,这正是朱光潜美学理论矛盾的意义所在。在我看来,朱光潜思想中的矛盾,正表明在现代以认识论为中心的西方哲学和美学的大框架里,很难具体解释和描述现实的审美活动和文艺实践。朱光潜从尊重文艺实践的实际出发,汇集一些相互矛盾的理论,事实上是对现代以认识论为中心的美学的突破。尽管朱光潜并没有很好地解决这些矛盾,没有创立一种崭新的美学理论来克服这些矛盾,但他保全了对审美和文艺实践的相对正确的事实描述。朱光潜从接受西方现代美学到对它的怀疑,并对它进行“补苴罅漏”,表明中国美学家在 20 世纪 30 年代已经认识到现代美学的缺陷,并在自己力所能及的范围内对它进行补救。

朱光潜在对待理论上的那种实用主义态度,在蔡元培那里表现得更加明显和自觉。由于受到杜威实用主义教育思想的影响,蔡元培特

---

〔6〕 朱光潜,《文艺心理学》,合肥:安徽教育出版社,1996年,第1—2页。

〔7〕 同上书,第2页。

别强调美育在实际上所能发挥的社会功能。因此,尽管蔡元培受康德的影响,其美学思想在总体上属于现代美学的范围;但是,他在强调审美无利害性的同时,由于受到实用主义的影响,又特别强调美育在改造人性和社会上所具有的工具价值,从而使他的美学现代性显得不那么纯粹。

即使最推崇现代美学的王国维,他的《人间词话》无论在形式上还是内容上都明显地具有前现代美学的特征。如何处理好具有现代特征的西方现代美学和具有前现代特征的中国传统美学之间的关系,是王国维美学所引发的主要困惑,同时也是整个中国美学现代化进程中普遍存在的困惑。中国美学的现代化似乎不只是泊来西方现代美学就算完事,它还要将中国自己的传统美学带进现代社会,让中国传统美学在现代美学的建构中发挥作用。王国维在处理西方现代美学和中国传统美学的关系上采取了最极端的形式,即让它们分别以自己的面貌出现,不让它们因相互影响而失去自身的纯粹性。在中国美学现代化进程刚刚开始的时候,在西方现代美学与中国传统美学尚未找到很好的切合点的时候,王国维的这种处理方式无疑是明智的,当然它给我们留下的困惑也是最明显、最直接的。

由此可见,现代美学在中国从一开始就不那么纯粹。因此,我们很难将中国现代美学归入现代美学的范围。即使是早期的中国现代美学,由于它的不纯粹性,也只能被视为整个现代美学潮流中一个十分特殊的个案。

### 三、两种“实践”

中国现代美学之所以不能得到很好的发展,或者显得不那么纯粹,除了中国传统美学的潜在影响之外,还有马克思主义意识形态的外在

影响。如果说王国维、蔡元培、朱光潜等人的美学在总体上仍然属于现代美学的话,那么在马克思主义哲学基础上发展起来的蔡仪、李泽厚以及实践美学则具有明显的前现代特征,因为它们强调美属于存有的领域,而不属于标记的领域。这一点在 20 世纪 50 年代的美学大讨论中表现得尤其明显。朱光潜在批评蔡仪(也包括李泽厚)的美学时说:“首先他没有认清美感的对象,没有在‘物’与‘物的形象’之中见出分别,没有认出美感的对象是‘物的形象’而不是‘物’本身。”〔8〕如果换成结构主义符号学的术语,这里的“物本身”属于存有领域,而“物的形象”则属于标记领域。朱光潜认为他的美学同蔡仪、李泽厚的美学的根本差异,就在于他认为美属于标记领域,同现实生活截然不同,尽管现实生活可以是这种美的源泉,但不是这种美本身,也就是说,美和艺术同现实生活之间有一种代表和被代表的关系;而蔡仪和李泽厚等人取消了这种代表和被代表关系,将美也纳入存有领域,将美和艺术直接等同于现实生活。因此,尽管蔡仪和李泽厚的美学从时间上来讲属于现代美学的范围,但从类型上来讲则属于前现代美学的范围。如果从现代美学的立场来看,蔡仪、李泽厚等人在那场讨论中用前现代美学批判朱光潜的现代美学,无疑是一种历史倒退。但是,如果从后现代美学的立场来看,鉴于前现代美学与后现代美学具有某种结构类型上的相似性,蔡仪、李泽厚等人具有前现代特征的美学,在对现代美学的批判和改造中又具有某种新的意义。

于是,有了这种非常有趣的现象:几乎在与中国美学界大张旗鼓地批判实践美学的同时,西方美学却正在发生美学的“实践转向”。

西方美学所谓的“实践转向”发生在分析美学的最后阶段。根据分析哲学进入美学的路径,我们可以将分析美学分为三个阶段:对艺术

---

〔8〕《朱光潜全集》第 5 卷,合肥:安徽教育出版社,1989 年,第 43 页。

批评的语言分析阶段,对艺术作品的语言分析阶段和对艺术定义的分析阶段。正是在分析美学的第三阶段,即对艺术定义的分析的最后时期,出现了所谓的“实践转向”。比如,沃尔特斯托夫(N. Wolterstorff)和卡罗尔(N. Carrol)等人非常喜欢将艺术定义为一种社会和文化的实践。在他们看来,将艺术定义为实践比将艺术定义为艺术作品具有更大的覆盖面,它不仅覆盖了作为实践产品的艺术作品,而且覆盖了作为实践主体的作者和欣赏者,还覆盖了艺术创作与欣赏的活动形式和特殊情景。〔9〕

在卡罗尔看来,将艺术定义为实践,不仅具有覆盖面大的优势,而且具有不容易被公式化的优势。根据卡罗尔的理解,实践是一个相互联结的活动复合体,它要求经过训练得到的技巧和知识,旨在实现某些内在于实践的目的。正因为实践受内在目的指引,因此它们受自己结果的内在原因和标准支配,而不容易被公式化。艺术作为一个在历史中发展和变化的实践的“实践复合体”,它不应该由一个固定不变的本质来定义,而应该根据一个复杂的连贯的历史叙述来定义,这种叙述既解释又帮助维持它的一致和完整。艺术的定义叙述的精确形式必须是开放的和可修订的,不仅因为要考虑到未来的作品,而且因为叙述工作自身就是一个开放的和竞争的实践,即艺术的历史和批评的实践。但是,并不能将叙述完成和进而导致定义终结的不可能性当作一个有害的缺点。因为叙述定义的开放性,对把握艺术的开放性是必要的。因此,按照卡罗尔的这种实践理论,至少在原则上我们总能给出一个到目前为止的完满的叙述,它可以定义“艺术实践为我们知道的那种东

---

〔9〕 参见 Noël Carrol, “Art, Practice and Narrative”, *Monist* 71 (1988), pp. 140-156; N. Wolterstorff, “Philosophy of Art after Analysis and Romanticism”, in R. Shusterman ed., *Analytic Aesthetics* (Oxford: Blackwell, 1989), pp. 32-57。对于这两种理论的分析,见舒斯特曼:《实用主义美学》,第66—70页。

西”。至于将来发生的变化和叙述，可以因未来的展现而完成。<sup>[10]</sup>

沃尔特斯托夫则反对西方哲学中根深蒂固的康德—黑格尔主义，而采取一种现实主义立场，主张有一种外在于我们的实在存在。不过这种实在不只是实际存在的东西，而且包括可能性和不可能性。艺术作品的世界建立在那种实在的基础上，是那种实在世界的投射。“世界投射(world-projection)不是一种世界制作(worldmaking)。然而，它也不是像旧观念所理解的那样，是一种模仿。如果我们反对艺术中的浪漫主义，从它的社会实践方面来考虑艺术的话，如果我们因而发展起来的艺术哲学拒斥康德—黑格尔式的逻辑论证转而采取一种现实主义倾向的话，那么我们可以将艺术的社会实践视为不仅涉及事实而且涉及可能性和不可能性，不仅涉及个别的事物而且涉及性质、作用和类型。小说家既不制作一个世界，也不模仿一个世界，而是在广大的可能和不可能的领域中挑选出它的一个片段——我们以为的一个‘世界’。作为一种现实主义的艺术哲学的众多好处之一是，它能够给我们提供一种令人信服的和强有力的方式，去解释什么是艺术要投射的世界。”<sup>[11]</sup>

无论是卡罗尔将艺术定义为文化实践还是沃尔特斯托夫将艺术定义为社会实践，他们的目的是一样的，即都试图将审美、艺术从浪漫主义和现代性的狭隘视野中解放出来，使之重新融入到广大的社会生活之中。与实践美学羞羞答答地将实践视为审美和艺术的根源不同，当代西方美学中的这种“实践转向”直接将艺术和审美等同于实践。由此，实践美学中现象和本质或根源之间的矛盾就被消解了。不过这种消解不是将实践美学中实践本体换成所谓的解释本体，而是将实践美

[10] Carroll, "Art, Practice, and Narrative," *Monist* 71, p. 152.

[11] N. Wolterstorff, "Philosophy of Art after Analysis and Romanticism", in R. Shusterman ed., *Analytic Aesthetics*, p. 55.

学中的非实践的审美现象换成实践的审美现象。

在当代西方美学的视域中,审美与实践之间的密切关系,不仅体现在将审美、艺术的实践化上,而且体现在现实实践的审美化上。如同我们在上一章中讨论过的那样,根据威尔什(W. Welsch)的观察,目前全球正在进行一种全面的审美化进程。从表面的现实装饰、享乐主义的文化系统、运用美学手段的经济策略到深层的以新材料技术改变的物质结构、通过大众传媒的虚拟化现实以及更深层的科学和认识论的审美化等等,整个社会生活从外到里、从软件到硬件,被全面审美化了。美学或者审美策略,已经渗透到了社会生活的各个层面。美学不再是极少数知识分子的研究领域,而是普通大众所采取的一种生活策略。<sup>[12]</sup>

显然,威尔什是通过对现实的重新解释,发现了审美与实践之间的新的关系,从而将美学从对美的艺术的狭隘关注中解放出来,使之成为一种更一般的理解现实的方法。如果威尔什的观点正确的话,这样一种美学就不仅具有理论的意义,更具有实践的意义。舒斯特曼(R. Shusterman)尤其强调美学的实践特征。美学的实践意义至少可以体现为这样两个方面:作为一种艺术哲学,它不仅是对已经存在的艺术现象的总结,而且是对未来发生的艺术现象的理论规范;作为一种感性学,它不仅要求有关方面的理论知识,而且要求有关感性的训练,尤其是身体方面的训练,从而有所谓的“身体美学(somaesthetics)”。<sup>[13]</sup>

强调审美的实践特性而不仅是解释或认识特性,是当代西方美学中的一股潮流。当我们在依据某种现代西方美学理论来改造实践美学的时候,是否也应该关注西方美学这种最新的变化?当然,这里并不是

[12] 有关全面的审美化进程的描述,参见 Wolfgang Welsch, *Undoing Aesthetics*, Translated by Andrew Inkpin (London: SAGE Publications, 1997), pp. 2-6, 38-47。

[13] 舒斯特曼:《实用主义美学》,第十章。

以追求西方最新的思想为最高目标和最大光荣,而是想提醒那些仍然陷在与实践毫无关系的所谓高雅的理论争论中的美学家们,也许美学的重要意义正在于实践。

不过,需要指出的是,虽然我这里描述了当代西方美学的“实践转向”,但这并不意味着我在暗示今天的中国美学要重新回到实践美学的老路上去。任何一个熟悉马克思主义哲学的人都知道,实践在马克思主义哲学中是具有特定含义的,它指的是包括阶级斗争、生产斗争和科学实验在内的人类改造自然和社会的有意识行为。中国马克思主义尤其突出的是人民群众的这种伟大的改造力量,而不是个人的自由自觉的行为。实践美学有一个十分奇怪的地方,即把本来是审美的东西偏偏要理解为非审美的,把本来不是审美的东西偏偏要理解为审美的。艺术本来是审美的,但实践美学却极力强调艺术应该忠实地再现客观存在的美,这里不允许加进任何主观的东西;人民群众的劳动实践本来不是审美的,实践美学却强调它是客观美的根源,人民群众通过他们的劳动创造了美。我们不否认人民群众的劳动实践创造了美,但比较起来说,艺术家的创作实践才是美的更集中的体现。

当代西方美学中的“实践转向”的确包含了从理论思考走向生活实践的趋向,但这种生活实践表现得更宽泛、更自由、更多元。生活实践主要不是阶级斗争、生产斗争和科学实验之类的宏观的群众运动,它允许个人对自己的生活方式的自由选择,其目标在于最终将实践者本人做成一件完美的艺术作品。

更重要的是,由于受哲学的语言转向的影响,20世纪西方美学所理解的实践多为语言实践,其基本形式是阅读和写作,其基本成果是最大限度地占有词汇和创新词汇。比如,罗蒂(R. Rorty)就认为后现代的伦理生活是一种审美化的伦理生活,这种生活主要是在语言领域(而不是在实践领域)中进行词语丰富和词语创新。根据罗蒂的设想,这

种伦理生活的典范有两种：一种是“十足诗人”（the strong poet），另一种是“讽刺家”（the ironist）或文学批评家。讽刺家是通过无止境地占有语言来实现自我丰富，十足诗人是通过创造性地制造彻底新异的语言来实现自我创造。<sup>[14]</sup> 另一位后现代美学家卡维尔（S. Cavell）也主张，自我完善的主要方式是阅读和写作。<sup>[15]</sup> 现实实践和语言实践之间的区别，正是前现代的实践观与后现代的实践观之间的区别：前者在存有领域，后者在标记领域。因此，虽然实践美学和后现代美学都讲实践，但这是两种完全不同的实践。尽管在将审美从狭隘的高级艺术领域中解放出来这一点上，实践美学可以与后现代美学结成同盟反对现代美学，但实践美学本身不是后现代思潮中的一部分。

严格说来，20世纪中国美学没有出现典型的后现代美学。如果从不太严格的意义上来说，鲁迅的早期美学可以说具有某种后现代美学的特征。西方后现代美学经常将源头追溯到尼采（F. Nietzsche），因为尼采以他那强有力的浪漫主义和透视主义（perspectivism，或译为视界主义、视角主义）将整个现实都虚拟化了、审美化了。在尼采那里，没有所谓不以人的意志为转移的现实，所有的现实都是在某种视界中被构造起来的。根据威尔什的理解，在尼采看来，“我们对现实的再现不仅包含了基本的审美要素，而且在性质上完全是审美的。现实是我们制造的一种建构，就像艺术家们用虚构手段——通过直觉、投射、幻想和图像形式——[进行建构]一样。认识在根本上是一种隐喻活动。

---

[14] Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), pp. 24, 73-80.

[15] Stanley Cavell, *Conditions Handsome and Unhandsome: The Constitution of Emersonian Perfectionism and Romanticism* (Chicago: Chicago University Press, 1990), p. 42. 有关这一观点的详细批评，见 Richard Shusterman, *Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life*, p. 106-107.



人是一种会建构的动物( animal fingens)。”<sup>[16]</sup>也就是说,尼采不仅将艺术提升到标记领域,而且将整个现实都归结到标记领域,从而在另一种意义上取消了艺术与现实的代表与被代表关系,体现出典型的后现代文化的符号学特征。鲁迅早年的美学由于受到浪漫主义和尼采的影响,在一定程度上具有尼采式的后现代美学特征。

#### 四、超越“现代”模式

需要指出的是,尽管为了论述的清晰性,我们在前现代、现代和后现代美学之间做出了严格的区分,但这种区分也冒着过分简单化的危险,尤其是后现代,它本身就是一个含义非常模糊的概念。正如舒斯特曼所指出的那样,“关于后现代主义最清楚和最确定的东西也许就是:它是一个非常不清楚和充满争议的概念。”<sup>[17]</sup>导致后现代概念模糊不清的一个重要原因,是它所包含的多元论主张。如果从多元论的角度来看,中国当代美学最具有后现代的特征,因为它就像一个美学博物馆,不同历史时期、不同文化传统中的美学思想都汇集到了这里。这种多样性的汇集,为中国美学研究者提供了一个很好的契机,去创造一个融合前现代、现代、后现代三种理论优势的美学,或者说去创造一种突破这种三分模式的新美学。不仅中国学者在期待这种创新,海外有世界眼光的学者也在期待这种创新,如卜松山(Karl-Heinz Pohl)就给中国学者设想了一条这样的出路去回应潮水般涌来的西方理论。他说:“就中国而言,它面对的问题是如何在时下全球的辩论中占一要席。

[16] Wolfgang Iser, *Undoing Aesthetics*, p. 21. 另见中译本《重构美学》,陆扬、张岩冰译,上海:上海译文出版社,2002年,第34页,译文稍有改动。

[17] Richard Shusterman, “Aesthetics and Postmodernism,” in Jerrold Levinson ed., *The Oxford Handbook of Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 2003), p. 771.

并非西方人对中国人的看法和理论不感兴趣,在我看来,更多地是当今中国确实没有任何带有中国特色的东西值得由汉学家或中国学生介绍到西方去。由此,在时刻关心全球发展之际,中国人应以新颖的手法坚守他们的立场,这不仅会给无知的西方人提供——创造性诠释过的——丰富的中国文化遗产,而且还为纯粹以西方为中心的文化讨论增添一个全新的维度,从而对世界文化作出贡献。……中国色彩应该不仅仅限于中国传统,也要包括以批判态度积极加入理论讨论,挑战西方盛行的观点。当然这也可包括通过创造性地诠释(或误释)吸取西方思想。放长眼光来看,说不定中国会演绎出一种调和的马克思主义或中国化的资本主义和后现代主义,过上一个世纪左右在西方作为一种天启,如禅宗作为中国思想在多种文化交汇中所取得的巨大成就一样,备受称誉。”〔18〕

现在,我想着重指出的是,前现代—现代—后现代区分模式毕竟是一个西方模式,它很难对中国传统思想做出解释。因此,走出这种区分模式的最好办法,是显示中国传统思想对这个明显具有西方思想特征的区分模式的超越。

我们有充分理由证明,中国传统思想事实上并不像梅勒的分析所显示的那样,是前现代思想,而是一种既具有前现代特征又具有后现代特征甚至在某些方面还具有现代特征的思想,换句话说,是梅勒的结构主义符号学类型中所无法涵盖的一种思想类型。由此,中国传统美学既不属于前现代美学,也不属于后现代美学,当然更不属于现代美学。

---

〔18〕 Karl-Heinz Pohl, “Reflections on Theory in a Cross-Culture (Chinese-Western) Context—Or an Amateur Attempt in Metatheory”, in *The Great Book of Aesthetics: Proceedings of the 15<sup>th</sup> International Conference for Aesthetics*, edited by Kenichi Sasaki (CDROM), Tokyo: Tokyo University Aesthetics Institute, 2003。除了这种积极开展与西方对话讨论文化问题的办法之外,卜松山还指出了其他两个可行办法:一个是胡适式的“多研究些问题,少谈些主义”;一个是采取道家的态度,静观西方各种理论的潮水逝去。

对此,我们需要有稍为详细的说明。

由于中国思想承认存有领域的存在,甚至将整个标记领域都纳入存有领域,从而在总体上取消标记领域的存在,因此可以说中国思想具有典型的前现代特征。这种典型的前现代特征常常表现在有关“道”的描述中。“道”常常被理解为终极实在,被理解为世界上万事万物的意义和价值的根源,被理解为宇宙万物的“根基”;不仅如此,得道之人的一言一行、一举一动都被认为是“道”的直接呈现,从而将本来属于标记领域的东西如语言等,也都纳入了存有领域,换句话说,在得道之人的世界里,根本没有标记,只有存有。这种思想在中国传统的儒道释三种不同形态的思想中都有非常明显的表达。

但是,如果据此断定中国思想属于前现代思想恐怕会招致大多数中国学学者的反对,因为尽管中国思想明显推崇存有领域,但它又主张这个存有领域不是固定不变的,相反主张它是不断变易的、幻化生成的。在西方前现代—现代—后现代区分模式中的前现代思想,不仅独断存有领域的存在,而且独断存有领域是最终的、永恒不变的真实。后现代思想正是为了维护其多元论主张而取消了那个作为最终的、永恒不变的真实的存在。通过将所指变成能指,将本质变成现象,将存有变成标记,将现实变成符号,后现代哲学得出其所谓无中心的平等主义(egalitarian)主张,后现代多元论(pluralism)正是从这种反本质主义(anti-essentialism)或反基础主义(anti-foundationalism)的基础上发展起来的。但是,不取消存有领域的中国传统思想,也可以支持多元论主张,比如,庄子的“齐物”思想就是一种非常明显的无中心的多元论思想。

庄子齐物并不是让所有事物都变成同样的,而是让所有事物都变成同样的不一样。“道”可以是宇宙万物的本根,但作为宇宙本根的“道”自身是没有任何含义的,在这种意义上,“道”常常被理解为“无”

(non-presence)。“道”作为“无”的最大特征就是不做任何限制,让宇宙万物能够充分地如其所是地存在,让宇宙万物各自充分展现其自身,这就是所谓“天籁”。

事物此时此地的存在,是完全与其自身同一的“一”,任何对它的再现性描述都会导致遮蔽“一”的“多”。一个事物有此时此地的存在“一”,也有彼时彼地的存在“一”,事物的多个存在“一”可以是不同的,它们的共同之处是:它们都是自我同一的“一”。甚至可以更极端地将一个事物不同时刻不同处所的多个存在“一”,理解为多个不同的事物。梦为蝴蝶的庄周与梦醒之后的庄周可以被看做同一个庄周不同时刻的存在形式,也可以极端地理解为彼此完全无关的蝴蝶和庄周(或者两个完全无关的庄周)。进一步说,生与死可以理解为人生在不同时刻的两个不同的存在形式,但也可以理解为完全不同的两种“人生”。庄子就是这样将存有性的“一”多元化了。因此,庄子的多元论与属于后现代哲学思潮的多元论完全不同,前者是存有性的多元论,后者则是标记性的多元论。

我们已经在以庄子为例示的中国传统思想中的多元论和后现代哲学中的多元论之间做出了区分。事实上,最重要的还不在于这两种多元论自身之间的区分上,而在于它们所引起的结果之间的不同上。后现代的标记性多元论除了辩护业已存在的文化形式和生活形式之外,还积极倡导创造新异的文化形式和生活形式,甚至通过不断创造更新的词汇、占有更多的词汇来实现自我的创造性和丰富性。庄子的存有性多元论则强调从纷繁复杂的关系中将事物于“现在”“这里”的存在孤立起来,割断与过往来今与四方上下的关系,使之充分呈现自身。在庄子的世界图景之中,宇宙万物都以自身为存在的原因和目的,所有的事物都充分呈现甚至享受其于“现在”“这里”的存在。这种状态,用庄子自己的话来说,就是“游”。庄子对“游”的描述是自由自在(不知所

求,不知所往)和各种各样(游者鞅掌)。只要事物从前后左右、四方上下、古往今来的各种关系的束缚中解放出来,每个事物都是独立不依的“一”,所有这些独立不依的“一”共同地、齐等地组成多样的“众”。

庄子的存有性多元论不仅赋予宇宙万物平等的存在权利,而且赋予人生的每个阶段、甚至每个片刻以平等的价值。人们不是习惯于根据“过去”来理解“现在”,就是根据“未来”来理解“现在”,由此“现在”的人生总是处于对“过去”和“未来”的负担和忧虑之中而不得快乐。在庄子看来,既然向“过去”和“未来”都可以无穷追溯,人们永远得不到一个终点来解释“现在”的意义,那还不如割断这种因果链条,让人生的每个阶段、每个片刻、总之每个“现在”都充分展现自身。“庄周梦蝶”的故事也许要说明的正是这个道理。庄子用这个故事想要告诉我们,不能用生命的某个片段来掩盖另一个片段的意义与价值,不能用宇宙间的某个事物来掩盖另一个事物的意义与价值,生命中的每个片段、宇宙间的每个事物,都有自己完满而独立的价值,生命就是由这样不同的、但同样真实、完满的片刻组成的。

将“现在”从与“过去”和“未来”的关系中解放出来,将“这里”从与“那里”的关系中解放出来,使我们每一次“现在”“这里”的生命都充分呈现自身的意义,从而彻底解除对过去的负担和对未来的焦虑,这曾经是古代哲学的共同智慧。在中国,庄子的这种智慧得到禅宗的进一步发扬。云门禅师有句名言:“日日是好日”。它说的是:一旦我们将“现在”从“过去”和“未来”的联系中孤立出来,“现在”就会呈现出它自身的意义,生命就会有一种从未有过的轻松自在感,每天都是新鲜的、独立无依的好日子。

后现代思想为了维护其多元论主张而将现实从存有领域中解放出来,从而使现实在根本上具有了审美的外观,这是不难理解的。因为在西方思想传统中,虚拟性是美和艺术的根本特征。这个特征早在古希

腊时期就被总结出来,并在模仿概念中得到了集中的表达。后现代社会从表到里都被虚拟化了,因此后现代社会本身就具有审美化的外观。如果说标记性的多元论会导致审美化的外观的话,那么,根据一种类比关系,我们能否构想存有性的多元论也会导致审美化的“实在”?我们的回答是肯定的,而且我们进一步主张,只有这种审美化的实在才是人的真正的审美诉求。

事实上,后现代的那种审美转向,不仅遭到维护现代性的思想家的批判,而且也为欢呼后现代的思想家所忧虑。比如,即使是赞扬审美化的威尔什,也主张应该对它持一种更为审慎的态度,对审美化的不同层次应该区别对待。他说:

当前的审美化既不应该被无条件地肯定,也不应该被无条件地拒斥。无论肯定还是拒斥都是同样的轻率而错误。在思考认识论的审美化时,我力图提出一种有原则的(on-principle)理性,这种理性使得审美化进程的现今必然性变得可以理解。如果我们着眼于这种深刻的审美化,那么我们就在关注一种似乎无可争议的审美化形式。它的非基础主义形成了我们现今的“基础”。然而,如果我们着眼于表面的审美化,就会出现很多招致批评的理由。审美化进程的有原则的辩护,决不意味着每一种形式的审美化都可以得到认可。我最终已经清楚地表明,恰好是从美学立场上来说,对当前表现出来的审美化的批评是既有可能也有必要。最后,如果我们着眼于审美文化的社会和政治含义,即着眼于培养对差异的敏感性和促进不敏感(blind-spot)文化的发展,那么,这个方面的迹象将为审美化的新话题提供可能性和可靠性。只有对审美化进程的有原则的辩护,连同对某些形式的审美化的特定批评和对培养敏感性的机会的发展,我们才被准许从审美化中间引出某些

应得的东西。<sup>[19]</sup>

威尔什之所以对表层审美化心存疑虑,原因在于这种层面的审美化不仅不会强化人们的审美感悟力,反而会使人们的审美感悟力变得麻木迟钝。因为后现代的表层审美化,只是针对大众的平均化的审美趣味,并没有真正考虑作为大众的一分子的个体的审美要求,由此大众的欲望在被满足的同时,也被规范、定位,直至他们彻底迷失自身的真实要求。后现代对审美时尚的把握,是通过社会调查,名义测验,计算机数据处理之后得到的。因此,后现代文化或大众文化是一种美的平均值的文化,是一种缺乏个性审美文化,是一种媚俗的审美文化,是一种以美的名义来绞杀个体的审美感悟力的文化。由此,在这样一个符号爆炸的时代,怎样摆脱“平均美”的追逐,就成了一个问题。

一些思想家甚至更为激进地主张审美化只是对感性的操控而不是解放,因为“审美活动从来没有,最终也不可能带来古典美学家所期望的心灵的自由和解放。相反,它是人类感性控制的开始。伊格尔顿说,‘审美意味着马克斯·霍克海默所说的内化的压抑把社会权利更深入地植入被统治者的身体之中,成为政治控制权力得以运作的极为有效的模式。’不幸的是,这种控制权已经逐渐落入资本的看不见的手中。因此,审美在今天已经完全丧失了对现实的批判性”。<sup>[20]</sup>

尽管后现代美学似乎带来了美学的繁荣,但它所面临的困惑一点也不比现代美学少。也正是在这种意义上我主张中国当代美学不能盲目地追随后现代美学。或者说,中国当代美学在用后现代美学克服现代美学的缺陷时也需要对后现代美学本身的缺陷有明确的认识,也需

[19] Wolfgang Iser, *Undoing Aesthetics*, p. 27.

[20] 周小仪:《唯美主义与消费文化》,北京:北京大学出版社,2002年,第238—239页。伊格尔顿的引文见 Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford: Basil Blackwell, 1990), p. 28.

要对后现代美学本身的缺陷进行克服。我认为在这个方面，中国传统美学刚好可以发挥它的优势，而其中的秘密刚好在于中国思想的存有性多元论所导致的审美化的实在。

尽管后现代思想家们观察到后现代社会似乎一切都被虚拟化了，但毕竟还有许多东西是不服从语言叙述的，不可能完全转化到标记领域，总之是不能被虚拟化的，就连最极端的罗蒂也不得不承认，痛苦和相关的残暴力量是不服从语言叙述的改变的，它们构成我们这个世界最基本的、不可改变的现实。因为在罗蒂看来，痛苦是非语言的，而且几乎威胁着要驱逐作为人最共同的要素的语言。<sup>[21]</sup>

如果从中国哲学的立场来看，这种不服从语言叙述的东西就不只是痛苦，人类生活的许多方面在根本上都是不服从语言叙述的，甚至语言本身都具有了存有的特征。这就使得中国文化中的审美化是往往在存有领域中进行，强调经验的打磨而不是符号的占有，或者说，强调获得呈现性经验而不是获得再现性知识。根据中国哲学，只有这种切近的呈现性经验属于一个人自己的生命，而对外在的再现性知识的追求不仅不能真正丰富一个人的自我，反而对它有害。审美对人的生活至关重要，因为它能将一个人的生活从外在的幻像中还原到自己的生命体验之中，从而使他作为他自身来生活。审美不是游戏，而是关涉人的生命质量的严肃事业。这种建立在存有性多元论基础上全面的审美化的实在，正是中国传统美学可以提供给西方美学走出后现代或者走出前现代—现代—后现代三分模式的“天启”。

---

[21] Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), pp. 65, 92, 94, 177.



## 五、从模式二美学展望中国美学

事实上,在西方也有不少思想家对后现代的消极多元主义深感厌恶,当然,这并不意味着要回到现代性。从 20 世纪 90 年代起,出现了一股从总体上反思人类知识的潮流。吉朋斯(Michael Gibbons)等人在 1994 年合作出版了一本题为“新的知识生产:当代社会中科学和研究的动态性”的著作,专门探讨当今社会知识生产模式的变迁。他们提出了两种知识生产模式,即模式一(Mode-1)和模式二(Mode-2),并且指出由于社会的变迁,知识生产模式也在由模式一向模式二转型。模式一的知识生产,只受学术兴趣的指导。在这种模式下生产出来的知识,被认为是一种纯粹的科学知识,跟在这种知识之外的社会不发生任何关系。这种纯粹的“为科学而科学”的知识,只跟科学自身相关。比如,数学家只解决前一代数学家留下来的难题,同时留下自己的难题等待后一代数学家来解决,如此不断演进,构成自律的数学发展史,与人类实际的计算需要没有关系。相反,模式二的知识生产,是针对某个具体应用目标的生产。在这种模式下的科学,不再具有自律的空间,而是与整个社会密切相关,受到政治、文化、商业利益等方面的限制。<sup>[22]</sup>

吉朋斯等人做出的这种区分,已经得到了大多数研究者的认可,只不过不同的研究者的说法不同而已。譬如,有人将这种区分称之为学院科学(academic science)与后学院科学(post-academic science)之间的区分,有人称之为科学文化(culture of science)与研究文化

---

[22] 关于两种模式的知识生产的区别,见 Michael Gibbons etc. *The New Production of Knowledge: The Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies* (London: Sage Publications, 1994), pp. 2-4.

(culture of research)之间的区分。在谈到科学与研究之间的区别时，拉图尔(Bruno Latour)指出：“科学是确定的；研究是不确定的。科学被认为是冷静的、率直的和分离的；研究是热情的、投入的和冒险的。科学终结人们引起争论的奇思异想；研究则制造争议。科学尽可能地通过摆脱意识形态和情感的束缚而保持客观性；研究有赖于意识形态和情感以便研究对象为大家所熟悉。”<sup>[23]</sup>总之，不管如何命名，如何理解新旧两种知识生产模式的差异，牢记这一点是至关重要的：新的知识生产模式是以解决问题为目标的，而传统的知识生产模式是以建立理论体系为目标的。

也许有人会有这样的疑问：难道这不是早就有了的基础科学与应用科学之间的区别吗？的确，模式二的知识生产方式在很多方面与应用科学相似，但是二者之间存在着本质的区别。在模式二的知识生产方式中，不存在任何准备好了的知识等待应用，而在应用科学中，这种事先准备好的理论知识是必不可少的。在这种意义上，我们可以说，应用科学仍然可以归属到模式一的知识生产方式，因为有赖于事先准备好的知识，而模式二的知识生产方式则完全独立于任何事先准备好的知识体系。

模式二的知识生产方式不仅完全独立于事先准备好的知识，而且具有明显的跨学科特征。由于人们面对的问题越来越复杂，要解决这些复杂的问题就需要不同学科之间的共同协作。更重要的是，这种跨学科间的协作不是处于某种静止状态，而是处于动态的发展过程之中。比如，为了某个特殊的问题，不同学科之间的成员组合起来，形成一个工作小组。在问题的解决过程中，会形成一种新的知

---

[23] Bruno Latour, "From the World of Science to the World of Research?", *Science*, vol. 280 (1998), pp. 208-209.

识,这种新获得的知识又会成为获得更新的知识的基础,如此不断推动新的知识的生产。“用这种方式生产出来的知识,很可能不会适合于对问题的解决做出贡献的诸多学科中的任何一个学科,也很可能不会被认为是属于某个特别的学科机构或者被纪录为某个特别的学科的贡献。在模式二中,以永远是新的配置的方式进行交流,这一点变得至关重要。”<sup>[24]</sup>由于问题具有不可重复的特点,在解决问题的过程中所获得的新知识也具有不可重复的特征,我们很难预测这种新的知识可能会用在别的什么地方,而且很难以独立的方式去发展这种知识。

这种跨学科的协作与我们一般理解的跨学科研究不尽相同。一般的跨学科研究还局限在学院之内的学科合作,模式二的跨学科合作涉及的范围更广,政府部门的智囊团、大公司的研究机构都可以成为合作伙伴。如果说模式一的知识生产方式具有同质性(homegeneity)和等级性的话,那么模式二的知识生产方式则具有异质性(heterogeneity)和短暂性。

模式二的跨学科团队合作形式还会让这种知识生产方式具备自我反省的机能。在模式一的知识生产方式中,科学自身很难具有自我反省的能力。为科学而科学的科学家无法从科学之外的立场来反省自己的科学成果,对科学的反省往往来自科学系统之外。在通常情况下,对科学的反省的任务,往往会落到人文学科的身上。但是,在模式二的知识生产方式中,由于团队是由广泛的跨学科成员构成,他们之间就会形成相互限制,从而促进团队内部的自我反省。这种自我反省能力还会促使模式二的学术团队形成一种自我评价和质量监控能力,而这一点

---

[24] Michael Gibbons et al, *The New Production of Knowledge: The Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies*, p. 5.

也是模式一的知识生产方式所不具备的。

人们很容易将模式一的知识生产方式等同于现代分科的、体制化的学术体系,进而将模式二与后现代主义联系起来,认为模式一与模式二之间的对立实际上是现代与后现代之间的对立。然而,后现代在总体上具有反科学、反理性的特征,而模式二在总体上仍然可以归属于科学和理性的范围之内,这是后现代与模式二的知识生产方式非常不同的地方。尽管模式二的知识生产方式与模式一非常不同,但它仍然是一种理性行为,能够产生具有客观性的知识。对于模式二的知识生产方式与后现代主义的区别,埃兹科维茨(Henry Etzkowitz)和莱兹(Loet Leydes)做了一个很好的说明:“所谓模式二,并不是什么新东西;它就是科学在19世纪进入学院体制化之前的原初形式。另外一个需要回答的问题是:为什么模式一在模式二之后出现?因为模式一提供了科学原初的组织和体制基础……科学家作为孤立出来的个体的观念以及科学从社会利益中分离出来的观念从何而来?模式二说明了科学的物质基础,说明了科学实际上是如何运转的。模式一只是一个构造物,建立在那个基础之上,以便证明科学自律的合理性。”<sup>[25]</sup>正因为模式二与模式一之前的科学具有同样的结构,因此甄科(Ernest Zenko)主张称之为非现代(non-modern)或“去现代”(un-modern)科学而不是“后现代”科学。<sup>[26]</sup>

我们可以将受模式一的知识生产方式影响的美学称之为模式一美学,将受模式二影响的美学称之为模式二美学。在澄清了这两种知识生产模式之间的差别之后,这两种美学之间的差别也就非常明显了。

[25] Henry Etzkowitz and Loet Leydes, “The Dynamics of Innovation: From National Systems and ‘Mode 2’ to a Triple Helix of University-Industry-Government Relations”, *Research Policy*, vol. 29 (2000), p. 116.

[26] Ernest Zenko, “Mode-2 Aesthetics”, *Filozofski Vestnik*, vol. 2 (2007), p. 113.

“模式一美学属于传统的哲学学科,在根本上与资产阶级的价值相关,与现主义艺术生产和文化现代性相关,与艺术和文化的自律相关,与诸如审美判断、审美价值、创造性、艺术作品、艺术家、形式等等概念相关。”<sup>[27]</sup>这种美学实际上就是在 18 世纪由欧洲美学家们创立起来的作为哲学分支学科的美学,<sup>[28]</sup>其中典型的代表是鲍姆加通、康德和黑格尔等人所建构的自圆其说的美学体系。模式二美学在许多方面与模式一美学相反。首先,模式二美学不要求在知识体系中占据一个独立自主的领域,从而将美学研究的范围开放到广大的生活世界;其次,模式二美学并不要求建构自圆其说的理论体系,而是以解决人们面临的审美困惑和艺术难题为目标;再次,模式二美学不再具备单一的学科特征。<sup>[29]</sup>

我曾经将具备模式一美学特征的美学称之为狭义美学,将具备模式二美学特征的美学称之为广义美学,并指出当前国际美学界正在经历由狭义美学向广义美学的转型。<sup>[30]</sup>卡特(Curtis Carter)总结了当前美学的五个特征,从这些特征可以看出,他所展望的美学也是一种广义美学。卡特总结的五个特征是:

1. 不存在任何对美学和艺术哲学的单一理解的迹象。对于美学和艺术哲学的健康发展来说,研究者们根据各自的兴趣采用不同的观点进行研究,这一点是必不可少的。
2. 任何将美学局限于某个特定时期(例如,仅仅从 18 世纪的

[27] Ernest Zenko, "Mode-2 Aesthetics", *Filozofski Vestnik*, vol. 2 (2007), p. 102.

[28] 关于现代美学的起源的历史考察,见 Paul Guyer, "The Origins of Modern Aesthetics: 1711-35", in Peter Kivy ed., *The Blackwell Guide to Aesthetics* (Oxford: Blackwell, 2004), pp. 15-42.

[29] 参见 Ernest Zenko, "Mode-2 Aesthetics", *Filozofski Vestnik*, vol. 2 (2007), pp. 113-115.

[30] 彭锋:《从狭义美学到广义美学》,载《北京大学学报》,2002 年第 2 期。

欧洲开始)的努力,都会因为将其他古代和当代文化的贡献排除在外而不可避免地将美学领域边缘化和局限化。

3. 美学领域中的不同实践可以扩大作为学科的美学的兴趣范围,进而扩大美学的问题和处理这些问题的方法的范围。

4. 美学可以通过与诸如哲学、艺术史、文学、心理学、人类学等其他学科的联系而变得丰富起来。

5. 对历史上的艺术和当代艺术的知识可以为发展美学中的理解提供必不可少的信息。<sup>[31]</sup>

21 世纪的美学应该有许多不同的版本,但不管哪种版本都应该摆脱欧洲中心主义的束缚,将美学研究的对象延伸到不同文化传统中的古代文化和日新月异的当代文化,而且在研究方法上要进一步加强与相邻学科的合作。尽管卡特还没有强调要彻底放弃美学的学科地位,但美学作为哲学分支学科的特征被大大地弱化了,美学与其他学科的相互渗透得到了进一步的加强。

美学研究由模式一向模式二转型,有助于中国美学摆脱当前的沉寂局面。中国美学研究在 20 世纪曾经出现过好几次热潮,但随着文化热的消退,美学研究在 20 世纪末已呈明显的颓势,这种局面直至今天仍未见改观。这与国际美学界的情况形成了鲜明的对照。在 20 世纪 50 年代中国展开如火如荼的美学大讨论的时候,西方美学出现了可怕的沉寂。约翰·帕斯默(John Passmore)1959 年发表了一篇直接以“美学的沉寂”(The Dreariness of Aesthetics)为题的文章,西方美学的沉寂由此可见一斑。西方美学的这种沉寂状况到 20 世纪末有了很大的改观。库柏(Dived E. Cooper)在 1995 年出版的《美学手册》的“导言”中

[31] Curtis Carter, "Aesthetics into the Twenty-First Century", *Filozofski Vestnik*, vol. 2 (2007), p. 13.

曾经指出,在 25 年前盛行分析时尚的西方,美学只不过是哲学领域中的灰姑娘。“今天的情况完全不同,美学是哲学课程中选课学生最多的课程之一,在这个领域中每年都有大量的新的著作出版。”<sup>[32]</sup>库柏把这种现象称之为美学的复兴。在 2004 年出版的《美学指南》的“导言”中,基维印证了美学的复兴。基维从出版商对待美学读物的态度的转变的角度,形象地说明了今天的美学已经不再沉寂。基维说:“如果让任何一位出版商在(比如说)1959 年来考虑一套哲学指南系列读物,我敢肯定美学指南不会被包括在该计划之内。但今天,不包含美学指南的这种计划是不可能被考虑的。”<sup>[33]</sup>从美学不被考虑到没有美学就不被考虑,可见在西方哲学界美学的地位已经有了天壤之别。

西方美学之所以复兴,一个重要的原因就在于美学研究发生了由模式一向模式二的转型。同样的道理,中国美学之所以式微,原因正在于由模式二美学向模式一美学的转向。事实上,中国从来就没有出现严格意义上的模式一美学。即使在 20 世纪初期,中国现代美学先驱者王国维、蔡元培、朱光潜等人全盘引进西方现代美学即模式一美学的时候,他们都或多或少地做了这样那样的保留或修正。随着马克思主义的观点和方法在美学研究中取得支配地位,模式一美学处于更加边缘的位置。然而,随着 20 世纪 90 年代出现的所谓学术规范化潮流和与国际接轨的浪潮,我们的学术全面采取了模式一的知识生产方式。美学当然也不能幸免。我们开始将美学作为严格的哲学分支学科来理解和建设,从而极大地限制了美学的发展空间,抑制了美学的活力。中国美学研究要避免走向沉寂,当务之急是从模式一美学的束缚中解放出来。

---

[32] David E. Cooper, “Introduction”, in *A Companion to Aesthetics*, Edited by David E. Cooper (Oxford: Blackwell, 1997), p. vii.

[33] Peter Kivy, “Introduction: Aesthetics Today”, in *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Edited by Peter Kivy (Oxford: Blackwell, 2004), p. 4.

在我看来,采取模式二美学,对于当前的中国美学研究至少具有如下三个方面的意义。

首先,模式二美学能够更好地应对当前正在发生的日常生活审美化现象,参与到这种现象的解释和批评之中。日常生活审美化现象是一个全球现象,中国也不例外。从积极的方面来说,由于美成为商品的一个重要的价值,因此美学也可以参与到今天的经济建设之中。

其次,模式二美学能够让我们吸取有中国特色的马克思主义美学的某些成果。马克思主义美学在许多方面具有模式二美学的特征(除了依据马克思主义哲学原理建构美学体系的企图之外),尤其在介入社会实践方面,马克思主义美学具有自己的特殊优势。当然,今天的美学不可能照搬马克思主义的观点和方法,但这种积极介入社会实践的精神是需要继承的,尤其是在今天的社会实践越来越具有审美化的色彩的时候就更应该如此。

再次,模式二美学能够让我们更好地理解 and 继承中国传统美学。中国传统美学在许多方面与模式一美学相距甚远,如果用模式一美学来看中国传统美学,就会发现我们根本就没有严格意义上的审美和艺术,就像当年王国维做出“我中国非美术之国也”的判断那样。<sup>[34]</sup>事实上,中国传统文化中有一种类似日常生活审美化的现象,当然这种现象跟今天全球范围内的日常生活审美化现象在许多方面都不一致,但在模糊艺术与日常生活之间的区别上,二者并无本质上的差别。这种类似的日常生活审美化现象,更适合用模式二美学的研究方式来研究。

总之,从模式一美学向模式二美学的转型,要求我们少做抽象的美学理论建构,多解决具体的美学问题。除了日常生活审美化过程中出

---

[34] 王国维:《孔子之美育主义》,载《王国维文集》,第三卷,北京:中国文史出版社,1997年,第158页。



现的各种问题之外,在今天的环 境审美价值的评估、多元文化的共存、审美趣味的变迁等等领域,存在大量具体问题等待我们去解决,以解决问题取代体系建设,将成为 21 世纪中国美学研究的一个重要特征。

## 六、小 结

无论是前现代、现代还是后现代,都是典型的西方思维的产物。在西方系统之外的中国美学,自然既不属于前现代,也不属于现代,还不属于后现代。中国美学的这种别具一格的特征,从消极的方面来看,表明中国美学处于美学潮流之外;从积极的方面来看,表明中国美学可以为当代美学摆脱整个以“现代”为核心的理论框架提供了启示。我更看重积极方面。这不仅因为我在从事中国美学研究,而且因为当代美学的确在寻求突破。模式二美学就是对以“现代”为核心的理论框架的突破。这种美学不再以理论体系建构或瓦解为目的,而是以解决具体问题为己任。正因为当代美学正在朝向模式二美学方向发展,因此我们很少见到完整的理论体系,或者对理论体系的宏大批判。但是,这并不意味着当代美学走向沉寂。相反,当代美学正处于前所未有的兴旺时期。当代美学的兴旺,不是体现在宏大理论体系的涌现中,而是体现在众多具体问题的争论之中。随着有关具体问题的争论的深入展开,也会从根本上修正一些美学基本理论。但究竟是否会诞生新的宏大理论,现在还不得而知。也许在不久的将来,美学领域中又会出现宏大理论。我希望新的宏大理论,是从中国美学的立场出发来建构的。

### 主要参考书目

Noël Carrol, “Art, Practice and Narrative”, *Monist* 71 (1988).

Nicholas Wolterstorff, “Philosophy of Art after Analysis and Romanticism”, in R. Shus-

terman ed. , *Analytic Aesthetics* ( Oxford: Blackwell, 1989 ).

Wolfgang Iser, *Undoing Aesthetics*, Translated by Andrew Inkpin ( London: SAGE Publications, 1997 ).

Karl-Heinz Pohl(卜松山), “Reflections on Theory in a Cross-Culture ( Chinese-Western) Context—Or an Amateur Attempt in Metatheory”, in *The Great Book of Aesthetics: Proceedings of the 15<sup>th</sup> International Conference for Aesthetics*, edited by Ken-ichi Sasaki ( CDROM ), Tokyo: Tokyo University Aesthetics Institute, 2003.

Paul Guyer, “The Origins of Modern Aesthetics: 1711-35”, in Peter Kivy ed. , *The Blackwell Guide to Aesthetics* ( Oxford: Blackwell, 2004 ).

Ernest Zenko, “Mode-2 Aesthetics”, *Filozofski Vestnik*, vol. 2 ( 2007 ).

Curtis Carter, “Aesthetics into the Twenty-First Century”, *Filozofski Vestnik*, vol. 2 ( 2007 ).

David E. Cooper, “Introduction”, in *A Companion to Aesthetics*, Edited by David E. Cooper ( Oxford: Blackwell, 1997 ).

Peter Kivy, “Introduction: Aesthetics Today”, in *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Edited by Peter Kivy ( Oxford: Blackwell, 2004 ).

舒斯特曼:《实用主义美学》,彭锋译,北京:商务印书馆,2002年。

梅勒:《冯友兰新理学与新儒家的哲学定位》,《哲学研究》,1999年第2期。

彭锋:《引进与变异——西方美学在中国》,北京:首都师范大学出版社,2006年。

# 后 记

本书中讨论的这些问题,是我近十年来逐渐积累起来的,有些成果已经在杂志或学术会议上发表过了。第一章的部分内容曾经在中央美术学院做过讲演,它的最初的文本以“美的回归”为题发表于《美术焦点》2007年第8期。第二章和第三章的一个初步的构想曾经以“审美经验与审美对象”为题,发表于《江西社会科学》2005年第4期。第四章的部分内容曾经在北京大学做过讲演,它的最初的文本以“不可定义之后的定义”为题,发表于《意象》第2辑(北京大学出版社2008年)。第五章的部分内容曾经在首届宋庄艺术节的一个学术会议上做过讲解,它的最初的文本以“艺术的终结与重生”为题,发表于《文艺研究》2007年第7期。第六章的最初文本发表于《文艺美学研究》第五辑(河南人民出版社2008年)。第七章的部分内容曾经在中国社会科学院研究生院做过讲演,最初的文本以“虚构的悖论及其解决”为题,发表于《外国美学》复刊第1辑(江苏人民出版社2009年)。第八章的最初构想曾经在北京大学纪念席勒逝世200周年的学术研讨会上做过讲解,一部分内容以“自然与文化的张力——从席勒看审美教育的实质”为题,发表于《文史哲》2005年第6期,另一部分内容以“标准还是偏

见——休谟趣味理论的批判性解读”为题,发表于《外国哲学》第19辑(商务印书馆2008年)。第九章的部分内容曾经在山东大学文艺美学中心做过讲演,最初的文本以“环境美学的审美模式分析”为题,发表于《郑州大学学报》2006年第6期。第十章的部分内容曾经在郑州大学美学中心做过讲演,最初的文本以“日常生活审美化批判”为题,发表于《北京大学学报》2007年第4期。第十一章的部分内容曾经在东京第15届世界美学大会上做过讲解,最初的文本以“前现代、现代、后现代?——20世纪中国美学在世界美学语境中的理论定位”为题,发表于《山东社会科学》2007年第3期。我要感谢学术界的朋友对我长期的支持和鼓励。不过,随着研究的深入,以前的研究成果都得到了不同程度的修正和补充。感谢北京大学出版社的王立刚先生,没有他的支持、鼓励和督促,我不可能在这个时间重新梳理、修改和反省自己的研究成果。此外,本书插入的图片,都是我从互联网上收集的来的。在此,谨让我对那些将资源挂在网上供我们分享的朋友,表示诚挚的感谢!

彭锋

2008年9月8日于北京大学蔚秀园