

新世纪美学译丛

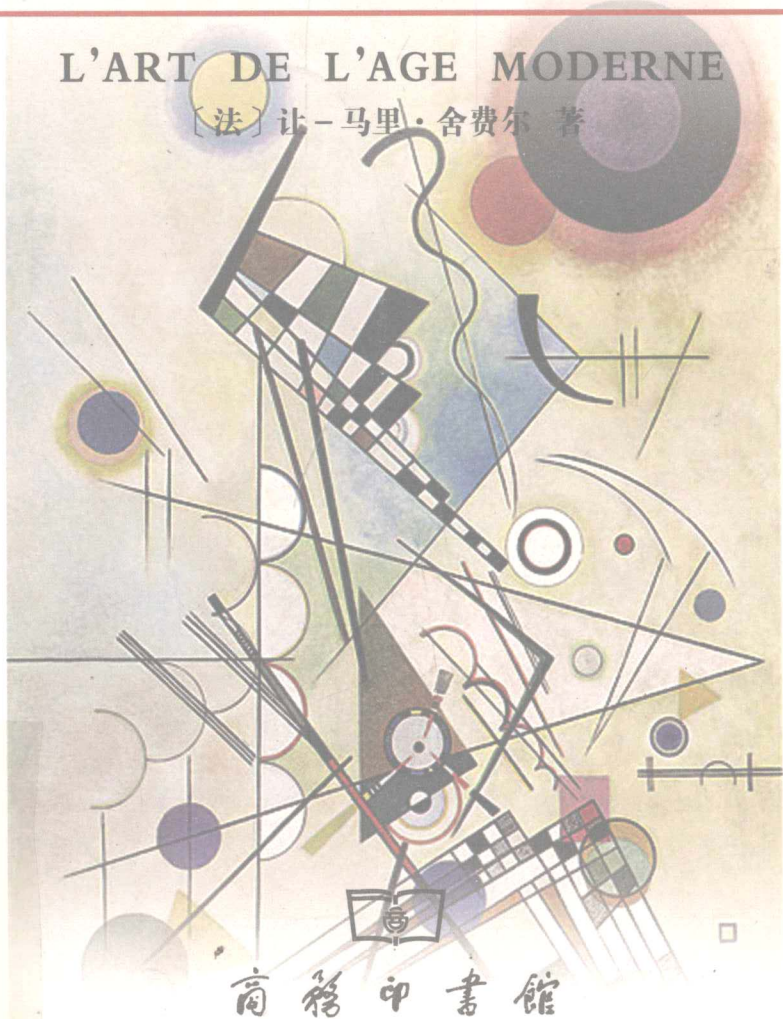
主编：周宪 高建平

现代艺术

——18世纪至今艺术的美学和哲学

L'ART DE L'AGE MODERNE

[法] 让-马里·舍费尔 著



商務印書館

新世纪美学译丛

主编 周宪 高建平

现代艺术

——18世纪至今艺术的美学和哲学

〔法〕让-马里·舍费尔 著

生安锋 宋丽丽 译

 商务印书馆
The Commercial Press

2012年·北京

图书在版编目(CIP)数据

现代艺术:18世纪至今艺术的美学和哲学/(法)舍费尔著;生安锋,宋丽丽译. —北京:商务印书馆,2012
(新世纪美学译丛)
ISBN 978-7-100-09259-3

I. ①现… II. ①舍…②生…③宋… III. ①艺术美学—研究②艺术哲学—研究 IV. ①J0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 138511 号

所有权利保留。

未经许可,不得以任何方式使用。

现代艺术

——18世纪至今艺术的美学和哲学

[法]让-马里·舍费尔 著

生安锋 宋丽丽 译

商务印书馆出版

(北京王府井大街36号 邮政编码100710)

商务印书馆发行

北京市艺辉印刷厂印刷

ISBN 978-7-100-09259-3

2012年10月第1版 开本 850×1168 1/32

2012年10月北京第1次印刷 印张 15 1/4

定价: 38.00元

《新世纪美学译丛》

编者前言

美学在当代中国的特殊地位，常常使外国同行既惊诧，又羡慕。

首先是人多势众，如果以一国来计，中国美学研究者人数当属世界第一。其次，在我们的大学教育中，在出版物中，在学术讨论中，美学常常扮演热门显学的角色，进入了公共学术论坛，这与美学在西方由一批专门学者进行专业内的探讨形成了鲜明对照。

回顾近代以来美学在中国建立的历程，有一个不争的事实，那就是西方美学著述的译介对这一学科的建构具有不可或缺的作用。老一辈美学家在新文化运动中引入西方美学，为中国现代美学提供了重要的参照系和丰富的理论资源。这也许可以视为中国现代美学建构过程中的第一波“西潮”。我们今天耳熟能详的诸多美学大师，如朱光潜、宗白华等都有许多重要的西方美学译著。改革开放以来，一些有识之士克服重重困难，恢复了译介西方美学著述的工程，这大约可以算作中国美学的第二波“西潮”。李泽厚主编了皇皇数十卷的《美学译文丛书》。除此之外，还有许多单本的译作问世。这些翻译工作有力地推动了中国当代美学发展。如果没有这些西方美学基本文献的译介，中国当代美学的发展是难以想象的。

今天，我们身处新世纪的起点上，全球化浪潮使得学术的交往和理论的旅行变得日益频繁，也日益重要。美学建设需要更广阔

2 现代艺术

的视野和更丰厚的资源。然而，上世纪刊行的西方美学译著，大都限于从 19 世纪至 20 世纪中叶的西方美学。这以后的半个世纪里，出现了许多新的学派、理论和方法，出现了美学这个学科对象和范围的种种新的理解，也出现与同时代的哲学、文学、艺术，以至文化研究、人类学、民族和区域等多种研究的互动和互渗关系。西方美学经过差不多两代学者的不懈努力，基本面貌已经发生了根本的变化。一些新的、有影响的美学论述出现了，一些新的理论框架产生了，美学上的论争开始在新的理论平台上进行。

美学界重新面临着由于不了解新的情况而丧失国际学术对话能力的危险，美学界重新出现了当年被老一代美学家们所批评的闭门构思一个又一个大体系的倾向。了解国际美学发展的现状，以我们自身的理论资源，参加到国际美学对话中去，这是新世纪中国美学的必由之路。

正是基于这样的认识，基于对发展中国美学尽我们绵薄之力的愿望，我们筹划了这套《新世纪美学译丛》。

王国维说：“中西二学，盛则俱盛，衰则俱衰，风气既开，互相推助。”中国现代学术的发展，证明此话并非夸大之言。就美学研究来说，情况亦如是。秉承前辈学者所开创的西方美学著述的译介工作，乃是我辈同仁不可推诿的责任。我们的想法是，这套文丛所选篇什尽力反映出西方美学的最新发展，揭橥西方美学研究晚近形成的新领域和新路径。总之就是借“他山之石”，将中国当代美学提升到一个新的境界。

周 宪 高建平

2002 年 7 月

目 录

前言 思辨的艺术哲学家(阿瑟·C.丹托)	1
引言	14

第一部分 什么是哲学美学?

第一章 分析美学的康德式绪论	35
在不表述具体目的情况下对趣味和终极性的判断	39
自然美和人造美:艺术的地位	57
天才与趣味	71
康德和浪漫主义艺术作品	84
美学、元美学和艺术理论	94

第二部分 思辨的艺术理论

第二章 思辨的艺术理论的诞生	111
诗作为形而上学的扬弃(诺瓦利斯)	120
从哲学到诗	121
诗的思辨理论	134
问题	150
作为思辨计划的文学之历史(弗里德里希·施莱格尔)	160
历史论	161
文学	171
文学的理论和历史	179

2 现代艺术

作为有机体的文学	189
古代与现代	202
文类的理论	214
第三章 艺术的体系(黑格尔)	223
艺术	229
艺术、哲学与宗教	241
哲学地认识艺术:体系与历史	250
作为有机体系的艺术	258
艺术	270
艺术之艺术:诗歌	281
第四章 迷狂想象还是宇宙小说?	291
从神秘阐释学到艺术救赎(叔本华)	297
艺术的位置	297
从艺术到各门艺术	307
从疏离的艺术到哲学智慧	318
真理的虚构与虚构的真理(尼采)	328
以形而上学为本质行为的艺术	331
艺术的系谱	347
艺术与权力意志	359
第五章 艺术作为存在之思(海德格尔)	368
海德格尔与浪漫主义	372
艺术与存在真理	383
艺术作为历史基础与迷幻的偏差	391
诗与思	398
阐释实践	411

结语 思辨传统误解了什么?	423
现代“艺术世界”的思辨的艺术理论	424
有说服力的思辨的艺术理论定义:关于“现代主义”历史主义··	442
审美与艺术	454
论审美快感	462
人名索引	475
概念索引	480
译后记	484

前言 思辨的艺术哲学家

阿瑟·C. 丹托

当我应邀为让-马里·舍费尔的杰作写点介绍性文字时，我想，本书作为“法国新思想”系列丛书之一置于美国读者面前未免有点儿误导。因为，尽管本书的题目是《现代艺术——18世纪至今艺术的美学和哲学》，但法国哲学家在本书的研究视野中所扮演的角色最多也不过是演员，而不是主角。舍费尔书中的主角或者反派主角都是德国人：从康德到浪漫主义者诺瓦利斯和施莱格尔，再到黑格尔、叔本华、尼采和海德格尔。舍费尔本人自然是一个当代法国思想家，因此他的著作至少在表面上是属于“法国新思想”的。但它却几乎不能代表我们所理解的从1960年代晚期以来的法国思想，也就是由德里达、福柯、鲍德里亚等人的著作所定义的法国新思想；这些思想家都奋力通过解构来揭露当代思想和文化的病原体。如果这些人物构成了我们所认为的法国思想的话，那么舍费尔就代表了新一波潮流，其意在反对在他之前崇拜德国的那一代人。无论如何，我希望读到此书的哲学家们不要认为这里的法国思想就是他们通常所关注的那种。

当然，在让-马里·舍费尔的研究中也不可避免地带有一抹解构的色彩：他找出那种他认为强大的、具有歪曲作用的理论——“思辨的艺术理论”，并试图解除其武装；这种理论隐匿于定义了哲学美学经典的那些权威性文本的背后，构成了这些文本的基础。

2 现代艺术

但比之他那些出色的同行们，舍费尔自己则更多地按照英美分析哲学的路子来写作。在写作风格上，他注重清晰与效果，注重逻辑性、真实性与证据的确凿，而在他之前的那些法国思想家则时常意气风发地把这些都抛到一边，转而钟情于让能指在令人眩晕的文字游戏中嬉闹玩乐，唯一的限制就是作者自己的顽皮创意。解构的真正内涵是把文本看成是保守的或者颠覆性作者的权力意志的多种伪装。相比之下，舍费尔是一个极为精确而毫不手软的哲学批评家，以至于我们都有这样的担心：他在此所剖析的那些哲学经过他的手术之后还能否继续存活下去。他有好几章是对一些重要文本的诊断式揭露，而这些文本对上一代法国思想家的发展历程和方向都产生过巨大的影响——如果没有黑格尔，这些思想家将会怎样？如果没有尼采和海德格尔，作为思想家的德里达又将会如何呢？上一代法国思想家在风格、精神甚至内容上都承袭了许多德国文本的特征，而这些文本却恰恰是舍费尔通过持续不断的、激进的怀疑精神试图疏远的。因此通过讨论这些德国的形而上学家，舍费尔其实是在间接地摇撼着上一代法国思想家的根底。这一点与今天法国的艺术政治相关，而与美国的情形却没有多大关系；在美国，舍费尔的理論将主要为哲学家所关注，他们或许会在这种理论中为不去研究我们所说的“思辨的艺术哲学家”找到一种正当的理由。

本书所探讨的德国哲学家对于美国的主流哲学思想没有产生什么重要影响，唯一的例外或许是康德。对于美国哲学界而言，那些哲学家就像矗立在远方的喜马拉雅山脉。近几年来，美国只是在一些篇幅很短的文章中探讨过艺术哲学问题。这种情形的发生，部分是因为他们所表达的那一套艺术观点，因着美国美学家那

种极简派艺术家的观点(the minimalist attitudes)而被无限地加强了,后者的范型一向是杜尚(Duchamp)、沃霍尔(Warhol)、凯奇(Cage)等。就在当前,或许有一种令人苦恼的对那些比《喷泉》(*Fountain*)、《水晶箱子》(*Brillo Box*)、《4分33秒》(*4 Minutes, 33 Seconds*)更宏大的作品的兴趣,因此也产生出一种对德国人要奋力表明的、艺术的伟大救赎图景不太确切的想望。这些都让我们期望舍费尔的著作能够快速地从其法国语境中脱离出来,作为对艺术哲学的别具一格的文本批判,成为美国哲学家的重要参照。也就是说,他们将会在舍费尔的著作中分享一种同感,但舍费尔的理论又有着深厚的知识基础,对他所涉及的哲学家有着独到的理解,而这些,只有受过欧陆传统训练的学者才可能具备。

但如果先不谈思辨的艺术理论,那么美国人实际上或许会发现的是:19世纪在德国发展出来的浪漫主义艺术哲学,和自1960年代以来美国所实践的当代艺术哲学之间的令人称奇的和谐。譬如,这两者都突出了艺术终结的各种哲学,也都建构了艺术史的哲学叙述;其中,当今的、或许是最終的艺术状态可以被看作一种结果。艺术史是许多阶段的互相衔接的序列这一思想对于黑格尔来说当然是至关重要的,但它也变成了美国哲学家、历史学家和艺术家们自身共同关注的话题。他们在想:极简派艺术范式的经典是不是不能反映出一种哲学上的简化,后者与艺术的终结是一致的。黑格尔想象不到很多现代艺术和当代艺术竟然都可以称作艺术,它们也不符合黑格尔提出的艺术史阶段——从象征派到古典派再到浪漫派艺术——的叙述。或许人们可以说,我们的艺术是属于智性的自我意识层面上的,黑格尔以为那就是艺术的终结了。就黑格尔不会接受这样的作品是艺术而言,当代艺术提出了“是什么

4 现代艺术

使其成为艺术”这一问题。恰恰是通过这一点，黑格尔定义了他那个时代的艺术留下的重要性：“艺术邀请我们作出智性的思索，其目的并不是为了再去创造艺术，而是为了从哲学上知道艺术是什么。”黑格尔自己并不相信：那种我们或许为之感受到某种怀旧情绪的艺术仍旧是可能的。但他或许已经在艺术的分析哲学中找到了一种对于“从哲学上知道艺术是什么”的坚持不懈的深入研究，特别是 20 世纪激进的实验艺术使得这种研究成为可能。

艺术的分析哲学主要探讨艺术作品的本体论——艺术作品和我有时候所说的“纯粹的实在事物”(mere real things)之间的基本区别。黑格尔对这一问题有一个形而上学的答案，因为在他看来，艺术作品是精神的表达，而真实的事物只不过是真实的事物。但在他那个时代，艺术并没有发展到可以考虑如下事实的地步：外在地讲，我们无法轻易地区分艺术品与真实事物，因为它们之间可以看上去极为相似。

与黑格尔之间的可能联系几乎无法让美国的哲学家们相信思辨的艺术哲学家与他们是同路人。然而，他们所做的或许比追随海德格尔还要差些，他们也可以继承海德格尔在《艺术作品的起源》(*The Origins of the Art Work*)中所发展出来的更加丰富的本体论。在其巨著《存在与时间》中，海德格尔区分了我们借以存立于世界的两种基本关系——作为“客体”(objects)的系统 and “用”(uses)的系统。他称前者为 *Vorhandenen* [现成在手之物] (意指它们在被人力改动或者利用之前的状态)，后者为 *Zuhandenen* 或者“ready to hand”[上手之物]。很难认为艺术作品属于这两者中的任何一种。艺术作品不是像树或石头那样的自然物，但它们似乎也不像锤子或者锯子那样可以当作工具来使用。对我来说，一

个十分有趣的例子就是沃霍尔创作于1964年的《水晶箱子》，非常像是把水晶从货栈运送到仓库等着开封的普通纸箱子，它们之间视觉上的差异几乎可以被忽略。我们可以把《水晶箱子》看作一件作品(Werk)而把普通的水晶看作可用的，这样做是有用的。那么问题因此就成了如何从哲学上区分作品和有用的物品，以及它们分别与真实物体有什么差别。海德格尔最有趣的思想之一就是有用之物构成复合体或者整体的方式，他将其称作用具整体(Zeug-ganzen)。一个用具整体里面的物体通过它们的形状来指涉彼此——锤子指向钉子、钉子指向板子、板子指向锯子。或者水晶纸箱指向卡车、指向运输和储藏过程、指向仓库管理员的眼睛，后者会发现它似乎比作为水晶竞争者的纸箱更具吸引力。我们都承认沃霍尔的《水晶箱子》在复合体——用具整体没有位置，而水晶纸箱却属于这一复合体。既然它也不属于纯物的系统，那么我们就必须从艺术作品的分析中扣除作品与物体、与工具所共有的任何东西，并设想作品属于作品系统——一个艺术世界。海德格尔转而离开了物体、用途与作品的强大结构，而是求助于一种恍惚不定而具启发性的对于作品的描述，他的这种描述来自于他从先前的浪漫派那里继承来的思辨的艺术理论。分析哲学家们在这方面基本上是格格不入的，因此他们必须寻找一条比他所认可的更加经得起检验的方法来作出区分。既然不用思辨的艺术理论，那他们就要寻求一种与海德格尔不同的路子，而这些路子在海德格尔看来或许并不值得关注。

还有第三条路子，而且也是一条有些令人称奇的路子。大致说来，那些伟大的德国艺术哲学家们似乎都对分析美或品味不是特别感兴趣，至少从康德以后是这样，而人们或许会认为对美和品

味的分析是美学的中心议题。艺术的分析哲学经常受到批评,因为它没有为杜尚所称之的“审美愉悦”留下空间。无论美发生了什么,今天我们都越来越频繁地听到它的状况。可以说伟大的德国艺术哲学家们自己也并没有处理这类问题——实际上正是他们认为:艺术应该具有比美感上的满足更加重要的意义。指出这一点或许是有价值的。按照舍费尔的说法,他们通过艺术上的思辨哲学为此提供了一种不完善的辩护,但他们的直觉却与当今美国哲学家们的直觉息息相通,后者所具有的优势是可以看到很多的艺术作品,而这些作品是完全超乎前者的想象的。尤为突出的是,杜尚指出:美并非艺术本质的一部分,因为有些东西是不美的,但也是艺术。因此美就成了一件作品可有可无的东西了,它并不表明艺术作品的资格。对此黑格尔无疑会表示赞同,而康德则是绝对不会同意的。这一点就把他们二人从根本上区分开来了。这同时也意味着,在康德和美国人之间,比美国人和诸如黑格尔等浪漫派之间有着更为深阔的鸿沟。

事实上,康德对美是极为感兴趣的,但他基本上没有在艺术作品的美和自然事物——草地、瀑布、鲜花盛开的田野——的美之间作出什么区分。这一点代表了启蒙运动的典型态度。就趣味的分析而言,在鲜花和落日的自然美与花园、宫殿和艺术作品的艺术美之间没有本质的区别。曲线——荷加斯(Hogarth)在其《美的分析》中所谓的“美的线条”——对于一个美女的塑像与美女本人来说是一成不变的。在康德看来,无论在哪一种关于美的事物的范畴中,美都不是一种客观的特征,因此他别无选择,只能将两种类型的美都视为主观的,这主要意味着:美就是引发观看者愉悦的东西。但就像在所有事物中一样,康德对这一问题的探讨极为深刻。

在他的同代人中很少有人能预见到这一点。

一方面,美的经验出人意料地在某种程度上支持了一种形而上学的信念,即宇宙与我们最深刻的信念和希望是不相抵触的。在《纯粹理性批判》中,康德指出:“形而上学所探究的目标就是三个观念(ideas):上帝、自由和永生(God, freedom, and immortality)——它们是如此密切地联系在一起,以至于当第二个观念与第一个观念相结合时,就会导向第三个观念作为其必然的结论”。而在同一部著作的前边一段中,他又写道:“相信有一个智慧而伟大的‘世界创造者’,这主要来自于大自然无处不显现的伟大秩序、美与神的护佑。”简言之,美不仅是大自然之作者的证据,它也证明了:这个世界与生命是有目的的这一信念并不抵触。世界之美隐含着一种目的,因此《审美判断力批判》只不过是《判断力批判》的一部分而已,另一部分是《目的论判断力批判》,这一点很少有美学家讨论过。尽管美所提示的准确目的尚未被揭示出来,但美至少向我们保证,我们和这个世界是内在地相关联的,而世界从根本上也是与我们的信念和谐一致的。这就意味着,在康德的哲学中,自然美几乎毫无疑问比艺术美更为重要。他对于美的著名定义是“没有具体目的的目的性”;但这意味着某种比感觉某件艺术作品有某种目的更为深刻的东西,尽管我们不能完全弄清楚它是什么。艺术的目的是通过探索揭示出来的,但大自然的目的性却是通过一种系统的形而上学的解释来揭示的,他的“三大批判”就展示了这一点。康德的论证是复杂而又系统的,但他的目的是要建立连接美的存在和造物具有更高目的这一信念之间的方法。他对美的分析所占的分量与他对艺术哲学的阐述所占的分量之间是如此不成比例,以至于人们毫不奇怪康德对于艺术本身这一话题谈的

如此之少。与其他两部批判相关,《判断力批判》是关于美的思辨哲学,却不太像是关于思辨的艺术哲学。

“第三部批判”竟然变成了舍费尔博士所剖析的、自荐给美国艺术哲学家们的文本之一,考虑到康德的哲学动机,这是颇有些讽刺意味的。对于美国主流哲学因之得以定义的那些问题来说,有关艺术的哲学问题是属于边缘化的,但康德被看成是一个对主流问题有着深入研究的哲学家,因此对于主流思想家而言,仅只他曾经谈及艺术这一事实,总体上说就是一件关于美学之合法性的最令人放心的事情。但康德即使在非哲学家中的显赫声望导致了以下信念:《审美判断力批判》必须被看作美学文献,恰如《纯粹理性批判》被看作认识论的传统文本一样。艺术批评家格林伯格虽然不是哲学家,但他也指出:如果美学问题有什么答案的话,也要从《判断力批判》中去寻找。而且他也经常声称该著作是这一领域内最伟大的著作。格林伯格的观点在当今的艺术圈内也有着广泛的反响。就在数周前,有位艺术家告诉我,有个著名的历史学家——一个专家!——对他说康德的著作毫无疑问是艺术哲学方面最伟大的著作。但那位艺术家接着说,他看该书时感到如坠五里雾中。不过,那确实不是一本可以孤立地阅读的书。康德绝对是一个非常系统化的哲学家,人们必须要看到美——偶尔才是艺术——是如何嵌入他的体系的整个宏大设计中去的。事实是,无论是艺术家还是哲学家,他们要从康德之后的哲学家们那里学习的东西比从康德本人那里要学的东西多得多。

在康德和黑格尔之间的那一时期,历史登上了一个新的层面。最明显的证据就是这样一个事实:艺术在类别上被黑格尔提升到与哲学自身相近的水平,而自然美却没什么伟大的哲学意义。黑

格尔在其关于美学的巨著的第二段中就指出：“我们立刻就排除了自然美”；“艺术美高于自然美”，原因是“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。”浪漫派对于艺术的提升从黑格尔著作的每一行中都能够显现出来：“艺术与艺术作品由于源自精神而且也由精神所创造，它们本身就属于精神性的。从这方面来看，艺术已经比纯粹外在的、无精神的自然更加接近精神及其思想了。”黑格尔极少使用趣味这一概念，或者美的概念，因为在后者中，趣味的辨别找到了应用的场所。他这样写道：“所谓的‘趣味高雅’由于所有更为深刻的艺术效果而感到恐惧，因为当一个深刻灵魂的伟大激情和运动被揭示时，就不再有任何关于趣味及其迂腐的对于个体细节之专注的更细微区别的问题了。因此，对于艺术作品的研究已经放弃了只盯着趣味教育这种做法。”也就是说，对黑格尔而言，艺术美通过唤醒美好的感觉而与自然美并立，在此范围内，它与艺术更深刻的真理是无甚关系的。艺术在黑格尔所谓“最高使命”中与宗教和哲学一起构成了绝对精神。艺术是通过感观的方式表达出来的哲学思索。 xv

目前，绝对精神的说法不太可能受到分析哲学家的欢迎。无论黑格尔的语言是多么响亮，他都非常有力地否定艺术的观念与美有任何本质的关联。我们对艺术的感官向度作出回应，但也只是在这种意义上：我们抓住了这种模式所表达的意思。抓住了这一点就像抓住了一种哲学上的真理。艺术是“把人类最深刻的兴趣和精神上最全面的真理带到我们的头脑中”。是艺术而不是像康德所相信的美，才能做到这一点。在艺术上，精神获得了其关于身份的意识。操着不那么响亮的语言，艺术哲学用某种近乎艺术