

导 言

本书旨在提出并探讨对美学的基本问题作出的解答。审美判断的本质和基础是什么？我们有什么根据，凭什么权利，按什么原则能够断定一件艺术品是好的、伟大的，或是不好的，为什么它和另一个艺术品比起来更好或更差？

最近，一位著名的作者在谈到美学时，提出一种回避这类重大问题的论点。¹我觉得必须重提这类问题。美学之所以引人注目，甚至在哲学的各分支学科中也如此突出，正是由于它提出了这些令人棘手的问题。²我认为，正如下面要谈到的，如果这类基本问题得以解决，其他问题至少在原则上将迎刃而解；反之，如果这些问题没有得到解答，其他问题仍会惘然如旧。

美学的活动，与一般价值哲学的活动一样，很容易受到一种在文学批评和更具“客观”性质的科学研究之间的僭越性比较的损害。近代哲学的一个富有积极意义的进步是逐渐认识到，按照意义的标准来说，像伦理学和美学这类学科具有不容忽视的“主观性”，科学实际上也是这样。³你不可能从任何道德和审美判断中逻辑地推演出经验命题，同样，你也不可能从任何一门完善的科学的特有命题中推断出经验命题，但是，你可能会说，经验的材料和事实至少倾向于支持一种科学理论以反对其对立面。正是这种情况同样适用于审美判断，这个问题我在下面将会谈到。

此外我还要谈谈本书所采用的讨论方法。大多数科学哲学家都认为科学方法的程序一般来说是可证明的，他们只希望清晰地阐明这些程序的含义及它们之所以成立的原因，我对艺术批评家²作出同样的假设，并力图阐明和证实他们进行研究和探讨的基本方法。实际上，真正的批评家的真实判断总是依赖于在本书中有待证明的关于审美判断本质的理论。

在第一章里，我们将看到，审美的善，或有价值的艺术品的特征，是一种在适当的条件下能够提供愉悦的事物。这一章也是对已出现的相反观点的反驳。第二章要进一步探求这种愉悦的本质是什么。愉悦其实是意识的延伸和净化，因此，这就为解决艺术的娱乐功能和追求真善二者的关系这一古老的问题提供了基础。其余各章是要概括批评家们对文学、视觉艺术和音乐的评论和探讨，它们旨在表明，好的艺术批评有赖于本书第一部分所提出的理论。

第一章 审美价值的根据

从根本上说，审美判断怎样才能是客观的，而且在什么意义上才是客观的呢？

艾耶尔在《语言、真理与逻辑》一书¹的第六章中，简明地论述了这个问题。他认为所有价值判断，无论是道德判断、审美判断或任何其他的判断，本质上不过是情感的表达，最多是在要求别人能够赞同他的态度。他的论述分为两个部分，第一部分与 G. E. 摩尔反驳所有对“善”的“自然主义”定义的论述相同。²有些人认为，正如讨论所倾向于表明的那样，所谓善是指给绝大多数人带来最大幸福的事物；另一些人认为，善是指有助于人类向拥有更大的力量和智慧进化的东西，还有一些人坚持认为，善是根据上帝的指令行事。但是，这种相同的论证方式足以表明所有这些尝试性的定义都是错的，假设善被定义为给绝大多数人带来最大的幸福的事物，那么一旦出现下述情况，即主张有些不会给绝大多数人带来最大幸福的东西也是善的，就会显得自相矛盾。当然，如果某人这样下定义，我们一定会说他是错的，但就他本身而言，并不显得矛盾。因此，依照严格的矛盾律之论证，善不可能定义为给绝大多数人带来最大幸福的事物。上帝的意志、进化的发展，以及其他所有提供善的定义的候补者，都因为这种相同的论证方式而被取消资格。

摩尔自己认为善只是个简单的特征，就像黄颜色一样，人们不

是察觉到它属于对象，就是察觉到它不属于某一对象。既然是简单的，它就不能根据任何更单纯的事物来定义。正如他所说的，善⁴是个简单的但却非自然的特征。但是，《语言、真理与逻辑》中激进的经验主义观点却没有给“非自然的特征”留有任何余地，因为任何经验都不能对事物拥有这样的特征这一命题进行证实或证伪。某物是善的这类陈述，就其效果而言，不可能达到陈述者们所想达到的目的，而只不过表达了说话者对所谈事物所持的情感态度，或者是想使他人也采取相同的态度。

在这种论述中似乎有两个错误，一个错误是由摩尔造成的；另一个错误是由其他原因造成的。但它们对我们这里所要讨论的问题都是至关重要的。摩尔错在他把提出的每一个定义割裂开来进行分析，而没有把它们综合起来研究。我们假设某人说，某一行为是善的，虽然他也承认该行没能给任何人带来幸福，他又说这违背了人类和神界的法则，还对人类的进步起有害的作用，而且，所有这些事情人们都是知晓的，如果这样的话，我们会认为不仅他的陈述是虚假的，而且至少他的观点近似于荒谬。我们可以同意摩尔的观点，即‘善’不能以任何一种自身提出的方式来定义，但从逻辑上论及复合整体中的每一单个因素的独立性又是另一回事。摩尔的论述假定事物 A 所具有的特征 x 不是使事物严格地具有一特定的特征或具有 y 的特征，就是它逻辑地独立于任何这样的特征，这个假设我以为是错误的。实际上按照一般说法至少可以非真即假的某些陈述只与我们为更好地表达而作为“宽泛限定”来描述的经验细节有关。这种关系，在吉尔伯特·赖尔所称的日常语言的“非形式逻辑”中是很普遍的，⁵不管形式逻辑学家有没有运用过。这可以用下述方式与严格的传统用法作一比较和对照：

当 $a, b, c, \dots, m$ 诸判断中的任何一个的否定命题与判断 A 相矛盾时，判断 A 使判断 $a, b, c, \dots, m$ 充分成立。

当 $a, b, c, \dots, m$ 诸判断中没有的一个的否定命题是自为地与判断 A 相矛盾时，但如果这些子判断中只要有一个以上的否定命题⁵是这样的话，那么判断 A 就宽泛地使判断 $a, b, c, \dots, m$ 成为可能。

关于某人的性格的许多判断依赖于这个人在特定的条件下怎样表现这种宽泛的可能性。举个例子说，如果我认为你是个守时的人，那么你在约会时迟到的任何单个例子本身都不足以充分地证明我的观点是错误的。只是数次这样的情况才能证明我的观点是错的。当判断 A 宽泛地成为判断 B 的必要条件，那么判断 B 的否定命题一定能反驳判断 A，但它却不能自为地形成与 A 的对立。⁴目前许多价值判断，包括伦理的和审美的，都有赖于在宽泛的必要条件下的经验的真实状况的判断。我认为，由于没有注意到宽泛的必要性，使哲学家们在三个方面错误地认为任何事物都是好的。这三个方面是，既要使拥有一定特征的事物具有严格的必要条件，又要使它具有一个特征的单个的属性，同时又只是一种赞同的表达。摩尔所指责的犯了自然主义错误的各类哲学家持第一种观点。摩尔本人持第二种观点。第三种观点以艾耶尔的《语言、真理与逻辑》及 C. K. 奥格登和 I. A. 理查兹合著的《意义的意义》为代表。

我们实际上只能够在经验的过程中证实、证伪并更改审美判断，这就像我们在道德判断中所作的那样。例如，我们有的说：“我过去常常以为《索拉贝和拉斯特姆》是一首伟大的诗歌，但现在我认识到这是错的。”或者说：“在几年前我确实觉得毕加索的《格尔尼卡》是个劣品，但我现在认识到它是个杰作。”当要求我们说出态

度转变的理由时，我们认为这种事情只是我们至少能以非正规的方式描述出来的经验过程的结果。如果审美判断只是情感的表达的话，那么我们过去认为是“错”的事物，现在我们认为是对“对”的，对这个转变过程的解释将是困难的。

一般地说，任何事物是好的这一点，符合摩尔所提到的任何一个特殊的关于好的“自然主义”定义的不一致性，但是它不符合否认这种定义中任何一个的一致性，好的一个定义或一组定义只与特定的情况有关，它们都依赖于被称作“好”的这种对象的类型，而且依赖于这样称谓的状态。毕加索偶然发现一件静止的防毒面具，它的形状恰巧像女人身体的摹拟物，他最终不加任何修饰地把这个面具竖立起来，并把它命名为《面具维纳斯》。作为对象的一件防毒面具，即作为从贮气罐到气嘴的输送气体装置的一段通道，它可以是好的，也可以不是好的，但它对毕加索来说却作为维纳斯而成为一个表征女性形体并不断唤起人们观赏的艺术品，正是由于这一点，至少对毕加索本人和他这件作品的欣赏者来说，它是好的。

这种情况顺理成章地证明了审美之善的性质：它们的实用性不能给人们提供审美的幸福并使人们得到满足。或者毋宁说，它们的实用性与它们的审美之善没有直接的关系。你可以从一个没有实用价值的明朝花瓶中得到酣然的满足，但花瓶本身并不是没有价值的。正像我在上段所讨论的煤气管道的问题，管道可以把煤气输送到气嘴用来取暖、煮饭，而这些事情对人们的生存和幸福来说是好的，据此可以说管道是好的或坏的。但对维纳斯来说，她却不能单纯根据她的实用性来唤起人们的观赏。换句话说，艺术品的性质正在于此，它们能直接给人们提供幸福或满足，而不是通

过它们与任何其他事物状况的偶然关系。

艾耶尔的第二个错误，同时也是他在建构自己的理论时比摩尔犯得更大的错误，就是忽视了下列事实。在此我想先叙述一下这种错误，然后再加以分析。经验至少是随着愉快或不愉快，幸福和不幸福的持续而发生程度的变化。这正像经验随色谱、触觉的硬软程度及音域范围而发生变化一样。经验的继续就像一条固定在几个维度中相互交叉的几何形状的线段，要想截取其中一点，你必需给定几个向量。在这些维度中，那个代表愉快或痛苦，满意或不满意的经验片断之点只能有一个。既然经验之点是这样的，那么我们从事物和状况中所感到的愉快或痛苦，满足或不满足就不可能只依赖于我们从前所持的赞成与反对的态度。⁵我们不可能只有赞成或反对的态度。我们发现一些对象和状态实际上是这样的而证实自己，一些是这样的而使它们显得言过其实或不充分，还有某些是这样的而使它们总体上显得不合适。如果我以强烈的赞赏态度来吃一个生虫的苹果，那么，这种态度是令人失望的。苹果的可吃性会使我的期望落空，关于审美的事实也是如此，就像苹果的圆形、硬度、红色一样易于证实和证伪，艺术品的情况就原则来说与苹果的情况没有什么根本的区别，虽然艺术品的情况显然要复杂得多。之所以复杂是因为苹果的好和坏可以立即由它的滋味来确定（即使最终的结果可以由苹果对消化的影响来证实），而艺术品的价值常常要许多人花很长时间才能确定。审美判断的证实和证伪也是逐渐深化和发展的，其间有识之士或许经过一个相当长的时期和许多风尚的变迁方能提出一种日益一致的见解，即我们所探讨的对艺术品的观赏问题会为人类生活的幸福和满足提供重要的意义。维特根斯坦在他的《笔记》一书中写道：“美的东西，同

时也就是能产生幸福的东西。”⁶托玛斯·阿奎那也宣称：“美就是给人以视觉上的愉悦。”⁷在观赏本身具有审美价值的对象时，所产生的愉悦经验似乎是对具有这种价值的对象的肯定，这里所涉及到的愉悦的本质问题，将在下一章进行详细描述。⁸

到现在为止，我试图从宽泛的必要性说明审美判断与经验相关的方式，简略指出审美判断与幸福和满足的经验有关。在对具有审美的善的判断进行论证的过程中，所要讨论的问题是，是否人们只有在一定的适当状况下才将或已将观赏对象，并从中获得适当的满足。但还没有不能得到这类满足的特殊例子来自为地对命题进行证伪，虽然每一个例证都有这种倾向。我要研究的第一类反对意见是以这样的原则为根据的，即我们在观赏一个对象时的欢乐和烦恼与对象自身无关，而只与我们对对象的态度有关。我⁸觉得对这种异议的假设似乎是正确的，即一个对象中的审美价值是能或可能对理智和知觉的存在起作用的。根据我已经指出的这种观点，就对象远离这种存在的实际或潜在影响这个意义来说，审美判断不是“客观的”，然而，这不能妨碍它们成为另一种意义上的“客观”，即它们多多少少能在意识主体的经验中得到证实或证伪。

我们把后一种意义上的客观叫作“客观 B”，借以区别于另一种意义上的“客观 A”。那么，典型的科学判断，比如关于红五星的构成或鸟类的进化，至少就人类逐渐认识它们来说既是“客观 A”又是“客观 B”。也就是说，它们能在意识主体的经验中获得较确切的证实或证伪。即使在认识它们的经验和意识还没有产生之前，它们也已经存在了。除非是一个理想主义者或极端的相对主义者，才不承认水星大于地球这个人所公认的客观事实。但又要考虑到，我们对客观事实的认识要依赖于人类具有一定的经验和

探索事物的机会。所以，正像上面所分析的，审美判断肯定不是“客观 A”，它们只与对象和理智的、感知的主体的现实和可能的关系有关，而与主体未出现前的对象所存在的状态无关。

在这点上，对象之审美的善恶的性质又似乎完全相同于洛克所说的“第二性质”。⁹正像绿色和声音在某种意义上客观地与人类的感官相符合一样，认为对象本来就具有审美的善恶也可能是对的，也可以说是错的。与其说对象的性质使我们兴奋或使我们沮丧，使我们满足或不满足，是客观的事实，倒不如说对象的性质唤起我们感知的能力，例如唤起我们视野中的红斑点。如果贝多芬第一交响曲的第一乐章的情感性质不是对象本身的客观特征，而只是它作用于我们的结果，那我们就很难弄清楚为什么同样的情况不适用于乐曲的音质和音高，人们可以对比一下这两个判断：“这不是它自身的欢乐和惊诧，而只是它作用于我们后所产生的快乐的惊奇。”它本身并不是红的而只是唤起我们对红的感觉。我不理解这二者不同的理由：即一旦一个人在与别人对对象的性质有相同的感应时，¹⁰他对事物的情感反应的确认与其他人对这个人视觉的、触觉的和听觉的反应的认同有什么差别。因此，我们可以说对一个对象或对象的类型的情感反应更可能随不同的个体及背景而变化，倒更少随对象的特殊颜色或坚硬度而变化，但这还不是探讨的中心问题。¹¹

我认为，I. A. 理查兹在《文学批评原理》中正是由于没能很好地区分这两类客观性，所以没能充分地研究我所谓的“客观性 B”，理查兹在作为物质对象或复合对象的艺术品和它们对我们的作用这二者之间作出机械的划分，他说，美学的任务是与对象或综合性情感作用相关的，而不是与对象及综合性本身相关的。¹²但是适

用于甲者的东西也适用于乙者。假如你想否认对象对构成对象本身的理智的和感知的主体有情感作用的话，那你有什么权利断言对主体的视觉、听觉或触觉的作用才能构成对象自身呢？许多人发现对象的情感愉悦是善的，无论如何不是恶的，理由之一就是对象自身具有愉悦的情感，正像许多人所主张的一样，认为绿色本身是善的，理由是对象本身就是绿的。巴特勒和摩尔认为“一切事物是其是，而不是其他事物。”¹³ 这点无疑是对的。但一个事物决不是脱离它对其他事物所具有、或曾经具有的影响的状态。

唯心主义者或极端的相对主义者无疑要反对我在客观性 A 和客观性 B 之间所作的区分。他们认为关于外部物质世界的判断决不会是真正的客观性 A。这就是说，如果没有理智的和感知的主体对对象感知和思考的话，那么人们决不会陈述事情自身本来的状态。凑巧我们能从这种机械论的教条中达到我们现在所研究的目的。既然没有任何在别的意义上比客观性 B 更为客观的¹⁰判断，那么我们作出的审美判断就像其他任何判断一样是客观的。¹⁴

由此可知，为审美判断的客观性辩护和为审美判断的主观性辩护都是有道理的，都是正确的。前者是维护客观性 B 后者是否定客观性 A。审美判断就它们对人类主体的愉悦提供现实的或可能的影响来说是“主观的”就它们可以显现为真实和虚伪并独立于使用它们的人的态度来说，它们是“客观的”。那些为客观性辩护的人正当地指出这样的判断明显具有正确与错误之分，他们认为喜欢某物或对某物表达情感态度是一回事，而对某物下判断是另一回事，似乎不带感情或将来也不带感情地承认艺术品的善才是完美的；¹⁵ 那些为主观性辩护的人正当地坚持，艺术品的善从长

远观点看在于给主体以愉悦，这种满足是直接性的主观经验，而不依赖于作为客观性标志的推理和判断。审美的善是种“审美地观赏对象而产生愉悦情感的能力”¹⁶，如果一个人把审美判断的理性论证过程和由对象引起的愉悦（不仅对下判断的人来说，而且还对其他人来说，这种愉悦都为论证提供了最终的经验根据）区分开来的话，那么，这些观点也完全可以并存。

另一种与我们这里所讨论的问题相关的意见是，许多我们认为好的艺术品却明显不能使我们得到愉悦，这里人们想到哈罗德·霍布森的名言，他说，公众的艺术评价最终总是对的，批评家的任务只是使这个“最终”尽快到来。¹⁷一件艺术品在既定的条件下只要能引起愉悦，都是好的，但是它的善并不一定在于它能在任何情况下给所有人提供愉悦。在这个意义上，一件艺术品的“伟大”与它的善只在程度上有所不同，一件在特定条件下具有愉悦能力的艺术品，没必要非得满足那些头一次注意它的人，这是艺术与娱乐的首要区别。科林伍德在《艺术原理》中特别强调这一点。¹⁸在直接的关系中得到迅速的满足是娱乐的典型方式，而把某物称为好的艺术品通常总是在广泛的关系中断定它获得极大的成功，至少在欣赏中克服了一定的困难，但是，好的艺术和充分的娱乐二者的差异毕竟引起了一些争论，这个问题只有当审美愉悦的本质获得较具体的研究时才能解决。¹⁹

在“心智（有时也翻译为“实践的智慧”）”这个标题下亚里士多德讨论了精神性质问题，即人们根据如何促进他们的幸福而在可能的长远目标中进行选择的问题。²⁰有人相信他把他所挣的所有财富用来喝啤酒可以是幸福的，但不久他又发现他不幸福，这种人就缺乏心智，并且这是种笨拙的检验方式。²¹喝啤酒的情况也

合于艺术品的娱乐情况，喝一点啤酒给人适度的满足，甚至是短暂的强烈的满足，由此我们会误认为喝许多啤酒会给人巨大的和持久的满足。唐纳德·托维先生认为，对路易斯·斯拔汉音乐的伟大赞赏简直像敞开胃口吃太妃糖一样无度，在人们成长的正常过程中，通常会出现这种情况。评论家的职能似乎极大地专业化于与艺术品相关的心智，即提醒公众，哪些艺术品是值得观赏的以及应在什么范围内观赏它们。

据说，肖伯纳是个杰出的音乐批评家，但他错误对待的唯一的作曲家是赫尔曼·戈茨。他对戈茨的音乐评价过高。舒曼，大家都承认他在揄扬舒伯特的 C 大调交响曲时表现出了杰出的判断力，但他对他的朋友尼尔斯·盖德的作品却评价不高。那么对已做出的批评进行判断的理论根据是什么呢？在上述情况下，理论根据至少是戈茨和盖德还没有唤起和把握音乐家们的热情，还没有让人们知道，肖和舒曼的热情会使人们充满希望。当然，可以想象作曲家和评论家都可以重新引起重视，在这种情况下，他们作品的最高价值的问题将会被认真对待。同样情况也完全适合于绘画和文学。自然选择是长时间与它们共存的，相对小聪明是暂时的幸运，相对大明星是暂时的失色，但是最后，大众的一致评判是艺术价值的最可靠的路标，这一点我在后面还要详细谈到。²²

对这种审美判断的另一种反对意见是，在最初印象中批评家的实际工作与这类审美判断似乎没有什么关系，可以说，批评家不仅没有局限于预言该作品的最终成功，而且他不能主要做这种工作。他往往会提出关于具体作品的价值的观点，并通过描绘它们和实际地或隐含地把它们同其他同类作品进行比较来论证他的判断。如果一件艺术品的善是其成功的标志，那么在这件艺术品刚

产生时，很难看出一个批评家有什么根据来评判它的品质。

为解决这个难题，我在构成艺术品审美之善的特征和只是有益于审美之善的特征之间作出区分。好的十四行诗在适当的条件中，都具有充满活力和令人神往的使人愉悦地欣赏的能力，这对它们来说就具有了构成审美之善的特征，但是它们作为物质对象或作为事件的物质综合物，根据它们提供满足和使其提供满足的性质来说，它们与有助于审美之善的特征是不同的。

在合适的环境中 当阅读、观看、倾听时 促进欣赏的倾向是任何艺术品的善的固有因素，批评家的工作就是发现有益于审美之善的性质 而审美之善又依据艺术品的门、目、属、种而不同。当一个作品引起批评家的注意，但又不符合批评家此前所接受的概念，¹³ 于是就没有什么特征来促进他现已习惯的作品类型的愉悦，这时批评家就可能犯严重错误，造成极大危害。他可能忽视这样一种可能性 即在 Z 属（门）中只有 A、B、C 和 D 的种（目）的作品是满意的，E 种（目）作品也是这样。受传统影响的批评家往往只知道，在一些种类中，例如由几个乐章所构成的管弦乐队作品，或超过一万字的散文体小说，只有某几种的成分，即根据过去的标准就可确定为好的小说或好的交响曲的那些东西，才值得去考虑。詹姆斯·乔伊斯的《尤利西斯》刚发表时，这样的批评家可能会抱怨说，它虽然是部好小说，但它不像梅瑞狄斯的风格，也不像狄更斯、简·奥斯丁、巴尔扎克、左拉的风格，因此，他会进一步推断出，它不可能是部好小说，并且既然“小说”是属于既定的散文体小说的范畴，因此，它也不可能是好的散文体小说。

我认为，为了同样的目的，如对审美判断的本质和根据的具体说明，以及在构成和有助于艺术品的善的性质间所作的区分，这些

都可以从不同的途径来达到，也可以不同于我们目前所遵循的途径。亚里士多德认为，当一个人想要确定一个对象的性质或本质时，比如说，一所房子或一个人的本质，那么他应该探索具体的细节，“为什么这是所房子？为什么这是个人？”²³ 同样道理，在试图确定十四行诗或肖像画中善的构成因素时，人们也可以询问一些具体的问题：“为什么这是首好的十四行诗？为什么这是幅好的肖像画？”回答可以是因为它具有一组具体的性质 a, b, c 。但是同样的问题还可以再问，为什么具有 a, b, c 就是好的？这个问题可以根据另一组性质 x, y, z 来回答。在经过这样的几次追问后，结论就有了。一系列的“为什么？”也该结束了。因为进一步的追问是无意义的，进一步的解释是不可能的。

那么什么是对于肖像画、十四行诗的判断，或一般的审美判断的结论呢？亚里士多德再次提供了一个有用的线索。在《尼各马¹⁴可伦理学》的开头²⁴，他问什么东西自身就是善的，而不是作为完成其他事情的手段？他的回答是幸福或幸福论。这一点是易懂的，“因为它使我或其他人感到快乐”，这就说明了一切行为的原因，从而，“但为什么你想快乐？”这类问题就有点似是而非了。所以，好的艺术品的享受和欣赏就构成亚里士多德意义上的幸福或快乐。例如，假如我去看戏剧，而票相当的贵，路途又不方便，那么这都可由我对戏剧的欣赏来补偿。同时，我对戏剧的欣赏却不能由其他东西来补偿。当然，我去剧院可能部分是，也可能完全是为了其他的目的，而不是去欣赏戏剧本身。我可能是为通过音乐史的考试而去寻求有用的知识，也可能是为了向我的一个朋友表现我的文化修养，或是为了其他事情。但既然我为了这些目的而把欣赏戏剧作为手段的话，我认为，我们都会同意我的这种欣赏与美

学没有严格的关系。

一个艺术品之所以是好的，原因可以有两个方面，它们二者的目的是相同的。一个原因是它具有严格地构成审美之善的各种各样的特性。例如，它已经而且能够给那些适合于观赏艺术品的人提供愉悦。另一个原因是各种不同的特性不严格地构成审美之善（技术特点比较典型），假定这些特征是有助于这类作品的审美之善，现在问，作品为什么具有了这些特征就是善的？人们可以解释说，因为这些特征具备其他一些特征，并再次假定这些特征有益于审美之善。这些解释到一定程度后，就不能再继续了，那时所能说的就是具备这些特征的那类艺术品事实上有助于审美之善。正如休谟所说：“我们本质的基本成分……是习惯。”²⁵所以，能使我们满足的对象随艺术史和批评史的发展而不断清晰起来。这类对象，而不是其他对象，为什么能使我们愉悦？严格地说，这或许是个心理学问题而不是美学和艺术批评问题。在下一章中我们还要详细地讨论这个问题。²⁶

显然，这里所讨论的区别，即严格构成审美之善的特征和只是有益于审美之善的特征之区别，类似于描述和评价的区别。这对我的讨论来说却具有决定性意义。它是区别于人们一般的理解的重要问题。如果我的观点正确，即就描述意义讲，要描述一种严格构成审美之善或恶的特征，也就是要经过一系列的追问来证实或证伪某物。正像我已说过的，这样的判断具有某种意义上的客观性。

批评家对艺术品所作的许多评论，既有提倡的也有指责的，似乎都是对有助于或构成审美之善恶的特征所作的说明。如果我想——设想一种不太可能的事——把莫扎特的早期作品或一件瓷器

描述为“优雅的”，我是指它的与审美价值紧密相关的特征既不能使人们有所收益也不能给予深刻的满足（这里把莫扎特的《单簧管协奏曲》或波提切利的《春》称作“优雅的”并不是真心话却没有讽刺的含义），并且其具有的特性可帮助我们对小规模工匠的娴熟技艺进行价值审美，此外这还回避了强烈的情感效果。²⁷再者，如果我觉得对此言过其实了，我可能把布鲁克纳的一首交响曲或布莱克较长的《预言书》称作“沉闷的”。但是这样说韦伯的一首小品就显得奇怪，总之是相当荒谬的。多么使人费解，简短的不可能是沉闷的。就严格地与审美价值相关的特征来说，我认为布鲁克纳和布莱克的作品，虽然它们的声誉会暂时由于时尚而走运或特别让人喜爱，但最终不会产生人们所希冀的愉悦。再比如说，一首诗、一幅画、一段音乐是“和谐的”，这就是说它所具有的有益于

16 审美之善的特征是相互协调的，而不是顾此失彼地加以夸大的，而且至少在某种程度上具有对愉悦的审美之善来说是很重要的严格特征（我不否认把一件具有情感张力的杰作的“平衡性”大加推崇，这有点贬低的意思）。如果在这方面是令人难以接受的话，比如说因为过多的特征适中地协调达到“平衡”，人们反而会说，这仅是“风格”问题或何必“大惊小怪”。这种情况也适用于批评中的许多概念。正像已经被错误地表达的那样，这些概念既有“评价”也有“描述”的含义。²⁸

我划定的区分可以说明反面的观点，即如果这里的理论是正确的，批评家将无法确定一件相当新的艺术品是好的还是坏的，更不用说以前从未为公众所知的艺术品了。批评家应该对那些无疑具有审美之善构成特征的艺术品培养敏感性（因而他要学着像后人一样欣赏巴赫和贝多芬，米开朗琪罗和伦勃朗，或莎士比亚和

济慈)。他也要维护那些作品中他所喜欢的只是有益于审美之善的特征，因而他的敏感性得到调整，这样已被证明是好的作品才能给他愉悦。此外他也要具备对他所特别喜欢的、有益于艺术品之善的特征的广泛知识，这些知识是从他学会欣赏的作品中抽绎出来的。审美的敏感性和专业性知识这两方面能力应相互配合，不断努力使两者尽量结合，只是在此情况下，称职的批评家才开始工作。前者可能使他赞扬一部艺术品，这个艺术品与所有“规则”格格不入，或者说是与有益于艺术品之善的公认的特征背道而驰的。这种批评家的突出例子以瓦格纳《纽伦堡的名歌手》中的汉斯·萨克斯为代表，他认识到瓦尔特的歌是有价值的，虽然它打破了许多被纽伦堡的一流歌手认可的作曲规则。而后者可能会使他正确地判定一部艺术品是完美的，虽然他自己至少到当时为止还没有从中得到一点愉悦。

批评是一个危险的事情，当它允许一定的有益于审美之善的特征（它们是从特定时代或风格的成功作品中抽绎出来的）来侵占构成审美之善的特征的地盘时，它会受到艺术家在怨恨时最切齿¹⁷的辱骂。据我所知，在文艺复兴时期有许多评论家主张，绘画只有在符合一定构图和题材选择的规则时才是好的。几十年前，音乐系的学生都很熟悉有关作曲的教科书，而不甚了解海顿、莫扎特、贝多芬是如何把奏鸣曲的第一乐章写出来的。据说作曲家凯鲁比尼提出过赋格曲的作曲规则，但实际上，无论是巴赫的赋格曲还是亨德尔的赋格曲，都没有遵守这一作曲规则——人们无不公正地说，这是事后愚蠢的最典型的例子之一。每个批评家都有可能犯这类微妙的错误。在努力使技巧性知识服务于审美敏感性的同时，还要看到他的审美敏感性正在不断加深加宽自己的范围。如