

重庆市社会科学规划后期资助项目


五色石丛书
文艺研究新视野

张冰 著

丹托的艺术终结观研究

五色石

A Study of
Arthur Danto's Ideas on
The End of Art

中国社会科学出版社



张冰 著

丹托的艺术终结观研究

A Study of
Arthur Danto's Ideas on
The End of Art

中国社会科学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

丹托的艺术终结观研究/张冰著. —北京:中国社会科学出版社,
2012.2

ISBN 978-7-5161-0260-2

I. ①丹… II. ①张… III. ①丹托, A. C. —艺术哲学—哲学思想—
研究 IV. ①B712

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 224020 号

责任编辑 郭晓鸿(guoxiaohong149@163.com)

责任校对 周 昊

封面设计 格子工作室

技术编辑 戴 宽

出版发行 **中国社会科学出版社** 出版人 赵剑英

社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 邮 编 100720

电 话 010-84024577(编辑) 64058741(宣传) 64070619(网站)

010-64030272(批发) 64046282(团购) 84029450(零售)

网 址 <http://www.csspw.cn>(中文域名:中国社科网)

经 销 新华书店

印 刷 北京君升印刷有限公司 装 订 廊坊市广阳区广增装订厂

版 次 2012 年 2 月第 1 版 印 次 2012 年 2 月第 1 次印刷

开 本 710×1000 1/16

印 张 19.5

字 数 252 千字

定 价 36.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社发行部联系调换

版权所有 侵权必究

总 序

提起五色石，有谁不想到它源自中华民族借一位创世女神之巨手，谱写出的那篇天地大文章？一两千年前的汉晋古籍记载了这个东方民族的族源神话：当诸多部族驰骋开拓、兼并融合而造成天倾地裂，水灾火患不息的危难时刻，站出了一位曾经抁土造人的女娲“炼五色石以补苍天，断鳌足以立四极”（《淮南子·览冥训》），重新恢复和创造天行惟健，地德载物的民族生存发展的空间。在烈火中创造自己色彩的五色石，凝聚了这种天地创生，刚健浑厚的品格，自然也应该内化为以文学—文化学术创新为宗旨的本书系的精神内涵和色彩形态，探索一条有色彩的创新之路。

经由“天缺须补而可补”成为民族精神的象征，其缺者的大与圣，其补者的仁与智，无不可以引发创造精神和神思妙想的大爆发。何况人们又说女娲制作笙簧，希望在创造性的爆发中融入更多美妙动人的音符？李贺诗：“女娲炼石补天处，石破天惊逗秋雨。”歌咏的是西域乐器箜篌，朝鲜平民乐曲《箜篌引》，可见精神境界之开放，诚如清人所云：“本咏箜篌耳，忽然说到女娲、神姬，惊天入月，变眩百怪，不可方物，真是鬼神于文。”（黄周星《唐诗快》）创造性思维既可以正面立意，又可反向着墨，如司空图《杂言》：“乌飞飞，兔蹶蹶（乌与兔是日月之精），朝来暮去驱时节。女娲只解补青天，不解煎胶粘日月。”当然也可以融合多端，开展综合创新，如卢仝的古体诗：“神农（应是伏羲）画八卦，凿破天心胸。

女娲本是伏羲妇，恐天怒。捣炼五色石，引日月之针，五星之缕把天补。补了三日不肯归婿家，走向日中放老鸦，月里栽桂养虾蟆。”这就把伦常幽默、月宫神话，也交织到炼石补天的神思中了。更杰出的创造，是把炼石补天神话的终点当作新起点的创造。这就是曹雪芹的《红楼梦》，把女娲炼石补天时被弃置的一块顽石当作通灵宝石，带到人间走了阅尽繁华与悲凉的一遭，写成了“无材可去补苍天，枉入红尘若许年”的“天书”与“人书”相融合的精神启示录。由五色石引爆的这些奇正创新，综合创新和跨越式原始创新的丰富思路，应该成为我们书系的向导，引导我们进行根柢扎实，又五彩缤纷的学术探索，或如宋朝一位隐居黄山的诗人所云：“我有五色线，补衮衮可新；我有五色石，补天天可春。”（汪莘，《野趣亭》）

我们处在改革开放的时代，世界视野空前开阔，创新欲望空前旺盛，学理思维空前活跃。伴随着中华民族的全面复兴，思想学术文化已经以其无比丰厚的成绩走入了一个新的纪元。但我们也迎接着全球化和市场化的扑面而来的机遇中的严峻挑战。高科技对文学生存方式的强势介入，市场机制对文学生产的批量性推动，消费时尚对文学潮流的极端吸引，以及网络、图像参与其间的新媒体文学表达形态，包括林林总总的电视文学、摄影文学、网络文学、手机文学、图说文学等形态的火爆滋生，令人深刻地感受到今日之文学已远非昔日之文学了。对于原有的文学格局、形态和秩序而言，这里所面临的泛化性的消解和创新的包容的挑战，严峻地考验着当今学术界的学理担当能力。如果说在某些领域，在某种程度上，也出现了一些与女娲神话类似的“四极废，九州裂，天不兼覆，地不周载”的危机，大概也不应被看作是危言耸听吧。那么，又从哪里找到补苍天的五色石，立四极的鳌足和止淫水的芦灰呢？若能够由此写出女娲炼石补天的新篇，也是本书系不胜翘首企盼的。

令人满怀信心的是，中华民族的生命力和创造力百摧不磨，往往在艰难的挑战中出现超强度的爆发，在爆发中显示了坚毅的魄力和深厚的文化元气。浩瀚雄厚的多地域多民族的历史文化资源和现实文化实践，成为它

层出不穷地为人类提供文化经验和创新智慧的不竭源泉。且不说旷世莫比的少数民族神话，即便中原神话虽未衍化为长篇英雄传奇，却散落为遍地开花的民俗奇观。五色石在历朝志怪和许多地理志中，屡有记载，女娲庙在甘肃秦州有，湖北房州也有。女娲抟土造人处据传在汉武帝《秋风辞》吟咏的汾阴，女娲墓则在九曲黄河最大的弯曲处古潼关附近的风陵渡，因为女娲风姓，风陵也就成了娲皇陵了。中华民族是把自己的母亲河和这位创世女神连在一起的。五色石散落之处有广东产端砚的山溪，《元丰九域志》云：“端溪山有五色石，上多香草，俗谓之香山。”明代诗人说：“女娲炼馀五色石，藏在端溪成紫霞。天遣六丁神琢砚，梦中一笔夜生花。”（张昱，《题端古堂》）既然五色石散落岭南，那么炼石的灶口在哪里？在太行山。明人陆深《河汾燕闲录》说：“石炭即煤也……（山西）平定所产尤胜，坚黑而光，极有火力。史称女娲氏炼五色石以补天，今其遗灶在平定之东浮山。予谓此即后世烧煤之始。”五色石通过创世女神之手，成为一种天地交泰的文化生命结晶，它一头联结着赋予人类生存以温暖的“坚黑而光”的能源，另一头联结着文化创造的“梦笔生花”的灵性。在如此浩瀚无垠的天地、人类、历史、文化空间进行新世纪的文学学术创造，尽管阅尽风云变幻的价值重建、形式变换和文学边界模糊，但我们的民族也有足够的底气、智慧和能力，在文学研究中注入充满活力的人类审美本性的精髓，从中焕发现代大国思想文化的独立品格和创新气象。

明诗有云：“五色石堪炼，吾将师女娲。”（周瑛，《至广德作东园书室》）是我们全面、系统、深入地调动浩如烟海的文化资源和创新智慧，拓展新视野，提出新命题，给出新阐释，师法女娲炼石补天的原始创新行为，炼造出一个东方现代大国的思想学术的五色石的时候了。

杨义

2008年6月1日

从“终结”看“进步”：向死而生的艺术及其在今天的命运(代序)

高建平

说起阿瑟·丹托，我想从自己的两段经历开始。1995年夏天，第十三届国际美学大会在芬兰的小城拉赫底召开。阿瑟·丹托在大会上作主题发言。那时，我在瑞典乌普萨拉大学读美学博士，能有机会见到这样的美学界大人物，自然是很兴奋。在丹托讲完他关于艺术多元化的观点之后，一位从长相上看就是东方智者的老人站了起来，郑重向他鞠一躬，对讲话中所展现的世界眼光表示敬意。我一打听，这位东方老人是今道友信！另一个故事是，三年之后在卢布尔雅那召开的第十四届国际美学大会，丹托与今道都没有来。当时还年轻的沃尔夫冈·韦尔施作完他关于“体育也是一种艺术”的著名讲演后，一位年轻的日本学者站起来，联系韦尔施的观点，对“艺术终结”观作了攻击性调侃。体育都是艺术了，那艺术是不是终结了？哈哈！他在笑，听众们都在笑。韦尔施也笑，但他的笑给人以狡黠之感，像古希腊的辩术师。他逐一认真地回答着听众们的问题，但我似乎听到了一个潜台词：我知道我在说一个很偏颇的观点，但你能驳倒我吗？

能见证这些有趣的历史时刻，我感到很幸运。唐人张彦远羡慕太宗年间长安城里的人一日之间目睹裴旻舞剑、吴道子作画、张旭作书的三

美，明清文人追慕王羲之等人的兰亭雅集和苏轼等人的西园雅集，我大概也作了一次幸运的在场者。当然，我所经历的，不是风流绝代的艺术家才华的展示，而是站在美学前沿的智者们的机锋偶露。一些奇特而使人感到走偏锋的观点，可以使一些问题得到凸显，灰色的理论史也因此被抹上亮色。

最近，张冰在博士论文的基础上，作了很多修改。于是，一本虽然不太厚，但内容丰富的书完稿了。她说，要让我给写个序。为了写这篇文章，我再次读丹托的一些著作，有一些思考，放在这里。张冰对丹托作过系统的研究，写得很全面，很专门，而我只是读了几本书，有一些想法而已。希望我这些话不太离题，放在这里不太显多余和外行。

一 从“艺术的进步”谈起

在艺术中，特别是在视觉艺术中，有一种影响极大的艺术进步观：艺术是“对视觉的征服”。

从画得不像到画得像，这是一个巨大的进步。画虎不成反类犬，当然不是好画。要做到画虎成虎，画犬类犬，对于个人来说，需要长期的训练，在绘画史上，这也需要经历一个历史过程才能实现。无论在欧洲，还是在埃及、印度、中国，这都是一个极古老的观念。这种观念可被表述为泛模仿意识。这种意识后来在不同的地方，发展出各种不同的模仿倾向。在欧洲，影响最大的就是柏拉图所描述的幻觉式外观的制作，由此形成欧洲美学的大传统。在美术史界，受到普遍重视的是阿尔贝蒂在《论绘画》中通过对透视法的论述而发展出的有关视觉构造的理论，和瓦萨里在《意大利杰出建筑师、画家和雕刻家传》中对文艺复兴时期重要画家的论述中所显示的对作出逼真再现能力的赞赏。

20世纪西方美术史论家恩斯特·贡布里希承续了这一思想线索，

但在论证细节上有一大创新。他认为，艺术走向视觉相似性，不能只从技术能力的积累传承这一方面看，其背后还有一个重要的因素：怎样才能产生视觉相似性的需要。埃及人的程式化的艺术维持了几千年不变，到了希腊人那里，仅仅在两代人时间里一下子产生了巨大的变化。他说，在大英博物馆，从埃及馆走向希腊馆的那几步，你会非常真切地感受到这种“进步”的概念。僵硬的埃及人仿佛罩在脸上的面纱，一下子活了起来。这固然是由于技能的进步，但技能进步的背后，是观念的解放。具体说来，就是通过“匹配”来拉近与视觉的距离，重视视觉对图像制作的改造功能。

中世纪的艺术是去形而取神的，神和圣人都以其精神而伟大，形体只是指向高远的意义和感受的符号而已。文艺复兴时期则在复兴希腊罗马的口号下使艺术再次走上了“征服视觉”的革命历程。要想感受这一历程，你最好去佛罗伦萨的乌菲奇或者威尼斯的艺术学院博物馆。在那里可以看到，从14—16世纪，艺术迅速地向前迈进。一些重要的艺术和技术问题，如构图、空间、解剖、色彩、运动，等等，被逐一解决。艺术家们一代比一代聪明，一些对于前代人来说很难做到的事，后代的艺术家能够轻而易举地做到了。

在“对视觉的征服”的进步观指导之下，艺术家们逐渐征服了人物的表情，衣服的纹饰，各种比例对称的关系，人物的动作与动态的平衡。透视技能的发明和各种透视法理论的丰富和使用技巧的拓展；从绘画的色彩使用，与所再现对象的色彩匹配关系到色彩在画面中的相互配合，对整体色调的营构，到用色彩对特殊感受的捕捉，等等——一代又一代的艺术家在这些方面不断地努力。他们创造性地使用现成材料，发明新的材料，利用材料制造新的效果。在艺术发展的每一个阶段，都出现了最优秀的大师，他们将当时的对该艺术的认识，所掌握的方法，可利用的材料等等所具有的可能性都发挥到了极致。这些大师们的成就令

后世景仰，是因为他们将自己所属时代的可能性创造性地发挥了出来。

“征服视觉”所导致的技能的进步，当然不能理解为纯技术层面的。这种进步与对世界外观的发现联系在一起。对世界外观的探索和发展，使人们反省自己的视觉，使人与世界在知觉层面上的相互接触被意识到并再造出来，这本身就有超越纯技术层面的意味。要想达到“看上去很像”的目的，既依赖于形、光、色等方面的发明，也依赖于视觉及其背后的文化因素。20 世纪的 60—70 年代，在美国有一个名叫超级现实主义（Hyperrealism）的美术流派。这个流派致力于将绘画作得比照相更逼真。超级现实主义作为一个存活时间短暂的艺术流派，却显示出一个美学上的追求，即进入某种技术性的照相所不能达到的人与对象在知觉层面互动的境界。要实现“超”现实，要比照相“更”逼真，说明即使在这个技术似乎能解决一切问题的方面，人所具有的人文方面的能力依然大有可为。尽管如此，照相这一发明，毕竟在绘画和雕塑这些造型艺术前构成了一个巨大的存在。后来的发展，似乎被照相所代表的路径所承续。

从绘画到照相，使瞬间再现成为可能。这就迈出了关键的一步。正是由于有了这一步，才从照相发展出后来的电影和电视，完成了时间艺术与空间艺术的结合。这一困扰了莱辛和无数美学家的问题，由于新技术的发明而得到改变。莱辛认为，拉奥孔群雕以及其他的雕塑和绘画，只能选择“可以让想象自由活动的那一顷刻”^①，来暗示时间性。同样，图像只能暗示故事。连环画有待于想象的补充，有时还需要辅以文字的说明。而电影和电视使真正字面意义上的图像叙事成为可能。这时，进步在一个新的轨道上进行着。从无声电影到有声电影，从黑白电影和电视到彩色电影和电视，电影从普通银幕到宽银幕，电视从小尺寸到大尺

^① 莱辛：《拉奥孔》，朱光潜译，人民文学出版社 1981 年版，第 18 页。

寸，出现越来越逼真的幻觉效果。如果说，艺术的目的在于制造幻觉的话，那么，所有这些技术的进步，都是这种幻觉制造能力的发展。致力于这种进步的人，会制造越来越多的可能性。这方面的努力的空间还很多，从立体声音和立体图像，再发展到味觉、触觉和动觉，到更大屏幕直至环幕、球幕，再到电脑和互联网所带来的互动性和浸入性，今天的“艺术—技术”水平离穷尽这个方向的各种可能还很远，然而，这一大趋势似乎是不可抗拒的。

从绘画开始的这一巨大的过程，对人类的文化生活的影响是极其深远的。在当今世界中，这种艺术与技术的结合体已经成为一个巨大的存在。从逼真再现的追求到生活在仿真的世界之中，人们已经从对奇特技艺的赞赏发展到在技术世界面前无处可逃。这就迫使原本多样的艺术创造形式在这一存在的面前进行划线：走与技术发展亲和之路，还是走反技术之路？这当然不只是非此即彼，界限分明的划线。相反，艺术的多样性正是在这种处于技术与反技术之间的多种程度、趋向、姿态中展现出来。

在艺术进步的同时，从古到今都有种种反技术主义的倾向在流行着。在“视觉征服”进程中，艺术家们又常常以反征服的面貌出现。埃及式的程式化艺术风格维持了几千年，原因就在于所造的像是神像，必须按照规定的程式来制作。神不是人，因此在视觉形式上要与人保持距离。希腊人克服了埃及艺术的程式，追求逼真的再现，但希腊人所要再现的，仍是理想的人，要遵循美的规律。这种美的规律，具体表现为数学、几何学和类型化，与直接的视觉感受相敌对。中世纪的圣像具有反视觉的特点，并非由于技术上达不到逼真的程度，而是反偶像崇拜和反异教式造形观念的压力，以及经济生活中反奢糜以及很长一段时间内民生凋敝所造成的不可能。文艺复兴时期，艺术才在恢复古典趣味的旗帜下再一次动员力量以征服视觉，但从这时起，又开始了视觉与设计，或

再现与构造之争。艺术家超越视觉相似性之外的个人特征，常常受到重视和赞赏。照相在很长的时间里不被当作艺术，而当它终于被当作艺术之时，得到强调的是超越一般的视觉再现之外的某种奇特效果。最美的艺术照片与一般新闻或生活照片的区别在于它不像照片。电影在发明后很长时间内被看成是下层娱乐而不是艺术。它需要经历一个过程才逐渐被艺术化。技术在向前发展，艺术仿佛总是跟不上。有声电影问世后还有人坚持拍无声电影，彩色电影问世后还有人认为黑白电影更有表现力，都是这个原因。人们以艺术的名义，强调视觉艺术中的各种各样的反视觉因素和倾向。今天我们许多人，也还不习惯接受立体电影和电视，在《阿凡达》风靡世界之时，还有人以艺术的名义，拒绝给予它一些呼声很高的奖项。

对于这种现象，人们也许可以用技术与艺术的矛盾来解释。但事实上并不那么简单。我们不应该说，有一种东西叫技术，另一种东西叫艺术，它们在相互斗争，有时这一方占上风，有时另一方占上风。实际情况是，本来，技术就是艺术。从古代社会，到中世纪，直到文艺复兴，甚至到近代，技术上的精湛与艺术上的精彩，相差并不远，更不是相互斗争。如果有机会看到北京和台北的故宫博物院，看看那里所藏的青铜、陶瓷珍宝，以及这两处所藏的古画，可以清晰地看出工艺的进步或退步的过程，在那里，标准都是很明确的。能工巧匠们的技艺代代相传，又时有创新，充分利用当时所具有的技术能力，使所制作出来的作品的精美达到极致，这就是进步。某种工艺后来失传了，或者由于世风转向，人们觉得过于昂贵，或趣味变化，这种工艺不再受重视，于是就终结了。我们今天也许能够，也许还不能用现代技术把它复制出来，但不管能否复制，这些工艺或艺术品在当时所具有的意义已经不复存在。

在传统社会中的人的手工技艺转变成现代社会的机器工艺时，艺术就开始在此基础上形成一些不同的指向。在艺术的名义下，人们可以适

应经济社会和科学技术带来的种种变化，利用这种种变化所带来的新条件进行创作；在艺术的名义下，人们也可以比这种经济社会和科学技术的发展慢半拍，在思想观念上保守怀旧，在新科技成果的采用上态度中庸；人们还可以以艺术的名义反对一切现代机器工艺，批判机器的非人性。这些都只是选择而已，无所谓是非对错，人们对“艺术”概念的理解已经变得灵活多样，自由而宽容。

在20世纪艺术大过程中，人们发明了许许多多的理论，论证技术的进步不等于艺术的进步。克莱夫·贝尔关于“有意味的形式”的思想，康定斯基对艺术抽象的分析，潘诺夫斯基关于视觉符号的论述，苏珊·朗格关于情感符号的理论，都不再把艺术的进步描述成一个“视觉征服”的过程。根据这些理论，不同时代有着各种不同的艺术把握世界的方式，很难说其间存在进步。

那么，从这时开始，艺术就终结了吗？丹托在一开始并没有说得很清楚。在《艺术的终结》一文中，他似乎说，这时，艺术已经在走向终结。但在《艺术终结之后》一书中，他思考，怎样处理从19世纪末到1984年这一段时间中艺术的状态问题。他提出，在这中间还横着一个人，这就是克莱门特·格林伯格。他认为，格林伯格代表着一个时期，即现代主义时期，或者说，是“宣言”的时代。艺术家们提出了一个又一个关于艺术的宣言，力图说明他们的艺术主张，表明他们是按照这些艺术主张来创作的。不同的艺术主张之间，只是相互不同而已，很难看出前进、深化、发展和进步的关系。

在此之前，艺术是力图失去自身。艺术家们努力“征服视觉”，即再现对象。当时，最好的画，是让人“几欲走进”，意识不到是画。最好的雕塑，是将作品当成实物。这样的艺术，追求一种透明性，将艺术看成是再现世界的手段而已。最好的艺术手段是看不见手段，就像最好的眼镜是让人感觉不到眼镜的存在一样。到了现代主义时代，当艺术家

们要发表“宣言”之时，观看者的注意力被引向到艺术表现手段自身之上。这可以与哲学史上的主体性转向相比拟。丹托断言，在康德以前，哲学家们所关心的话题，是“世界是如何可能的？”于是，他们探讨世界的本质。康德完成了一个转向，开始关注“人的认识是如何可能的？”主体在认识过程中提供范畴，以实现对对象的认识。这样一来，范畴的提供与认识的获得具有了因果关系。当然，这只是哲学式的总体描述而已。前面已说过，古典艺术中也有反视觉倾向，并且这些倾向还极其重要。现代艺术的“宣言”，也不都是反视觉宣言，只是绘画意识变得强烈而已。

就像哲学界要走出康德一样，丹托提出了在艺术领域走出格林伯格的问题。对于丹托来说，格林伯格代表了一个过渡时期，在这一时期，艺术不再追求对视觉的征服，但仍然保持着与美的联姻。

当德国哲学走出康德后，就迎来了黑格尔的时代。实际上，丹托的许多思想也正是从黑格尔那里汲取营养的。怎样既避免滑向“视觉征服”的抽象理论，避免仅仅从技术角度看待进步，又克服否定进步的观点，从而在社会历史发展的进程之中描述艺术的进步？这是丹托进行理论思考的出发点。从这个意义上讲，黑格尔关于艺术进步的观点给了他重要的启发。黑格尔认为，绝对精神的发展，经历了艺术、宗教和哲学三个阶段。艺术的本质在于理念的感性显现。理念在没有获得适合于它的感性显现时，就出现了象征型艺术；理念在与它的感性显现相互契合时，就出现了古典型艺术；理念溢出它的感性显现之外时，就出现了浪漫型艺术。这是一个宏大的有关艺术之中理念与感性显现之间关系的进步观。最终，理念的进一步发展，就导致艺术让位于宗教和哲学。并且，在哲学那里，绝对精神回归其自身。黑格尔以自己的哲学宣布艺术时代的远去。

当然，黑格尔的这种对艺术命运的宣判本身，并不具有实际意义。

在黑格尔的身后，我们所迎来的是一个艺术的空前繁荣的时代。过去的一百多年，无数的艺术杰作被创造出来，这些杰作中的每一件似乎都以自身的存在，宣布黑格尔终结说的破产。一方面，艺术迎来大发展时期，一方面又宣布这是艺术终结的结果，这无论如何是说不通的。但是，黑格尔的学说，仍在不断地被人们说起，原因就在于，黑格尔以其巨大的历史感和他对事物发展辩证规律的猜想，说明艺术随着历史的发展而发展，其中有进步的规律可寻，对于这一点，还有人认可，并且有进行理论拓展的余地。因此，进步可以有另一种理解的方式。

丹托当然不是完全照抄黑格尔的学说，他只是指出“视觉征服”者在胜利后的迷茫状态。在征服不断持续，并且已经超越了雕塑与绘画领域，由其他领域来接棒之时，绘画或传统美术领域之内的艺术与技术之争，以及与此相关的艺术是否进步的问题，终于被突出地提了出来。

二 论“终结”对“分析”的超越

阿瑟·丹托与约翰·杜威有两点相同：都在哥伦比亚大学工作过，都受到黑格尔的影响。但这两个相同点，比起他们之间的差异来说，是微不足道的。从某种意义上讲，无论是在哥伦比亚大学，还是在整个美国，丹托都是一位处在杜威的实用主义美学消退和新实用主义美学兴起之间的重要代表人物。

丹托是从分析美学阵营开始他的哲学思考的。杜威的实用主义美学在美国的退潮，有多种原因。理查德·舒斯特曼在2002年与我的一次谈话中说，主要有三个原因：一是杜威的左翼倾向不合麦卡锡时代美国的政治潮流；二是他在表述上的非学院气造成哲学家们的不满；第三点，就是杜威没有能回答当时已经形成重要影响的先锋派艺术所提出的问题。在一个先锋派艺术风起云涌的年代，不回答当代艺术所提出问题

的哲学，当然不能被艺术家接受。

从 19 世纪后期开始的西方现代艺术，向传统的艺术观念提出了挑战。这时，一个古老的问题被人们从新的角度提起。这个问题就是：“艺术是什么？”在现代主义出现以前，人们也在思考“艺术是什么”的问题，但在那时，哲学家只是通过对这个问题的思考来看艺术在哲学体系中的定位，而艺术家们则是通过对这个问题的回答来申明他们自己的艺术主张。现代主义艺术的兴起，促成了艺术对观念的依赖。20 世纪初年所出现的各种艺术运动，与技能逐渐脱钩，而依赖于观念的发明。丹托写道：

请想一想本世纪令人头晕目眩的一连串艺术运动：野兽派、诸种立体主义、未来主义、旋涡主义、同步主义、抽象主义、超现实主义、达达主义、表现主义、抽象表现主义、波普艺术、欧普艺术、极简主义、后极简主义、概念主义、照相现实主义、抽象现实主义、新表现主义——这只是列举了人们所熟悉的几种而已。^①

这一系列的艺术运动，都是在以征服视觉为目的的进步中断以后，走向充分自由的表现。艺术发展到了这一步，就向艺术概念本身提出了问题。这些运动的参与者，当然是以艺术的名义来做各种各样的事。但是，他们所做的，还是艺术吗？这给美学家们出了难题。

理论是灰色的，生命之树常青。这句老话，在 20 世纪初年仍然适用。当时，众多的美学流派都对这些艺术运动持保留的态度，保持一段距离。

① Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York: Columbia University Press, 1986) p. 108.

具有激进立场的杜威的实用主义美学，关心艺术与生活的关系，但只是强调从生活到艺术的连续性。这种美学反对从“公认的艺术品”出发来考察艺术，而主张回到生活，将艺术看成是生活的一部分。所谓的“公认的艺术品”，主要指古典的艺术名作。杜威主张“绕道而行”，研究生活中使人感兴趣的经验是如何形成的，原始社会的艺术在生活中起什么作用，未来的艺术应在日常生活和文明的重建中起什么作用。对于正在兴起的先锋派艺术，他小心翼翼地避开而不予评论。

同样避开先锋派艺术的，还有像贡布里希那样的艺术史家。他研究通过“匹配”以纠正“制作”，从而实现视觉再现的希腊艺术革命是如何可能，中世纪的艺术是如何滑向只制作无“匹配”，以及文艺复兴如何重回“制作”与“匹配”之路的历程。当他发现新出现的艺术现象超出了他自己的理论框架时，就采取虚化的态度。

20世纪前期在一些欧美国家兴起的新康德主义热潮，取另一种思路。新康德主义重视艺术作品的形式分析，强化艺术品形式与欣赏者情感的对应的关系。通过“有意味的形式”，感受与形式的“同形同构”，或者主体通过情感符号来把握对象等概念，研究不同艺术的共同特征。这些新康德主义者能够接受部分现代主义的作品，并对它们进行形式分析；但是，如果这些作品不是由于其形式而成为艺术品之时，新康德主义就失去了解释力。

正是在这种情况下，分析美学在英国、北欧、北美、澳大利亚的美学界获得了普遍的欢迎。分析美学的思想基础是维特根斯坦的哲学。但是，与从维特根斯坦发展而来的分析哲学不同，分析美学从一开始就关注具体的艺术问题。对于分析美学，门罗·比厄斯利曾经给过一个经典的定义。他认为，针对艺术作品，人们可以有三个提问的层次：第一个层次，是针对具体的作品，问具体的问题，如“《俄狄浦斯王》一剧的逆转在哪里？”第二个层次，是问一些文学艺术的一般性的问题，如