

存在与语言 —— 20世纪西方美学论要

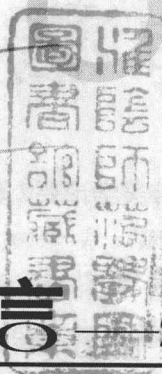
CUNZAI YU YUYAN 20 SHIJI XIFANG MEIXUE LUNYAO

胡 健 著



人 民 出 版 社

1410381



存在与语言——20世纪西方美学论要

CUNZAI YU YUYAN 20 SHIJI XIFANG MEIXUE LUNYAO

胡 健 著



淮阴师院图书馆 1410381



人 民 出 版 社

责任编辑 陈鹏鸣 田洪江

封面设计 贾川

责任校对 赵海宁

图书在版编目(CIP)数据

存在与语言: 20世纪西方美学论要 / 胡健著. —北京:
人民出版社, 2010
ISBN 978-7-01-009547-9

I. ①存… II. ①胡… III. ①美学—研究—西方国家
—20世纪 IV. ①B83

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 251802 号

存在与语言——20世纪西方美学论要

CUNZAI YU YUYAN 20 SHIJI XIFANG MEIXUE LUNYAO

胡健著

人民出版社 出版发行

(100706 北京朝阳门内大街 166 号)

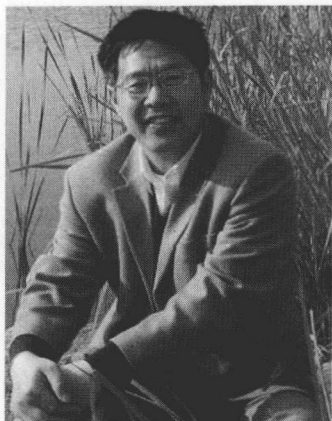
北京市艺辉印刷有限公司印制 新华书店经销

2010年12月第1版 2010年12月第1次印刷

开本: 787×960毫米 1/16 印张: 15.5 字数: 300千字

ISBN 978-7-01-009547-9 定价: 30.00元

购书电话: 010-62988474 62960802



作者简介

胡 健 1954年12月生，江苏沐阳人。现任淮阴师范学院教授，徐州师范大学硕士研究生导师，江苏美学学会常务理事。著有《中国审美之魂》（2000）、《存在之光——美学引论》（2003）、《审美与意象》（2004）等。

前 言

“20世纪西方美学”中的“20世纪”，不仅具有客观时段上的意义，而且具有价值论上的意义。爱因斯坦的相对论取代了牛顿的力学是个具有象征意味的事件，甚至可以说，随着这种“取代”，人们开始感受到了一个完全不同于古典社会的现代社会，西方美学也由古典美学真正走向了现代美学——其重要的标志就是作为古典美学核心问题的美的本质问题，被当成了形而上学的伪命题抛弃了。

以60年代为界，20世纪的西方美学可以分为现代与后现代两个阶段。现代主义美学追求的是一种审美自律的精神，表现、形式、隐喻、象征、荒诞成为了现代美学的最重要范畴；后现代美学则对现代性提出了质疑，反对同一性、同质化、中心化而追求差异性与去中心，强调意义的不确定与读者的介入。整个20世纪的西方美学还表现出两个明显的转向，就是语言学转向与非理性转向，这两个转向不仅在西方现代美学中有着非常明显的体现，而且在后现代美学中同样也有着非常明显的体现。

对20世纪的西方美学，人们可以从多种角度去加以研究与描述，本书认为，随着作为西方古典美学核心问题的美的本质问题被抛弃，20世纪的西方美学呈现出了跨学科性的重要特征。或者说，20世纪的西方美学由原先以美的本质为中心的虚设之维转变成了更为实在的多中心或多维的了。本书试图从这个理论视角，去研究与描述20世纪的西方美学，因此本书不采用惯常的依时序的写法，而是以“点”带“线”、带“面”，从20世纪纷繁复杂的西方美学中提炼出“分析”、“现象”、“美感”、“形式”、“批判”五个主题，化繁为简，直取本质，试图从跨学科性的视角，去呈现20世纪西方美学发展的内在逻辑。当然，这五个主题并不是相互完全独立的，相反，它们之间存在着多种多样的影响与联系。之所以把“分析”置于最前，是因为分析美学给了传统美学以致命的打击；之所以把“批判”置于最后，不仅是为了更好地突出20世纪西方美学的后现代转向，而且也可以更好地体现出20世纪西方美学的批判精神。

目 录

第一章 分 析	1
第一节 从图像论到语境论	
——维特根斯坦的美学思想	3
一、语言图像论	3
二、语言即用法	5
第二节 艺术是不可以定义的	
——韦兹的分析美学思想	11
一、与传统艺术理论决裂	11
二、概念的开放性与封闭性	13
第三节 艺术习俗论	
——迪基的分析美学思想	15
一、艺术的“非外观特征”	15
二、艺术习俗论	17
三、习俗与独创	21
第四节 “艺术品”指什么	
——布洛克的分析美学思想	23
一、艺术的自治与它治	23
二、对“艺术品”的分析	27
第五节 “何时为艺术”	
——古德曼的符号学的分析美学	29
一、作为艺术符号的“再现”与“表现”	30
二、何时为艺术	33



第二章 现象	39
第一节 “观看”与“理解”实在的一种特殊方式	
——卡西尔人类文化符号现象学中的美学思想	41
一、人是符号的动物	41
二、符号论美学	45
第二节 艺术符号：人类情感的表现形式	
——苏珊·朗格的符号论美学	51
一、艺术是人类情感的符号形式	51
二、艺术表现人类情感的经验	54
三、对人类情感的理解与教育是艺术的功能	57
第三节 从审美对象到审美本体	
——杜夫海纳的现象学美学	60
一、何为审美对象	60
二、艺术作品的结构	64
三、审美知觉的特征	67
四、审美何以可能	70
第四节 “存在”与“无蔽”	
——海德格尔的存在主义美学	72
一、基本本体论	73
二、艺术真理说	75
三、本质语言观	80
第五节 本体视域中的现代解释学	
——伽达默尔的解释学美学	82
一、解释学的历程	83
二、现代哲学解释学	85
三、解释学的意义	92
第三章 美感	95
第一节 “美就是美感”	
——20世纪初的审美心理诸说	97
一、闵斯特保的“孤立说”	97

	二、布洛的“心理距离说”	98
	三、谷鲁斯与浮龙·李的“内幕说”	100
	四、里普斯的“移情说”	101
	五、沃林格的“抽象说”	104
第二节	物质现象与心理现象在结构上的相似性	
	——阿恩海姆的完形心理美学	107
	一、理论起点——完形	108
	二、美学原则——简化、张力、表现	110
	三、理论基础——动态平衡	115
第三节	潜意识与性欲升华	
	——弗洛伊德的精神分析美学	117
	一、弗洛伊德的基本观念	117
	二、艺术是性欲的升华	120
第四节	集体无意识与原型	
	——容格的心理分析美学	125
	一、集体无意识	125
	二、“自主情结”、“集体的人”与艺术创作	126
	三、原型与艺术功用	129
	四、象征与象征态度	131
	五、内倾型与外倾型	133
第五节	“审美需要”与“高峰体验”	
	——马斯洛的人本主义心理美学	135
	一、审美需要	135
	二、高峰体验	137
第四章 形式		139
第一节	艺术是情感的表现	
	——克罗齐与科林伍德的表现主义美学	141
	一、直觉即表现	141
	二、艺术是情感的表现	143
第二节	形式意味与审美情感	
	——克莱夫·贝尔的形式主义美学	148



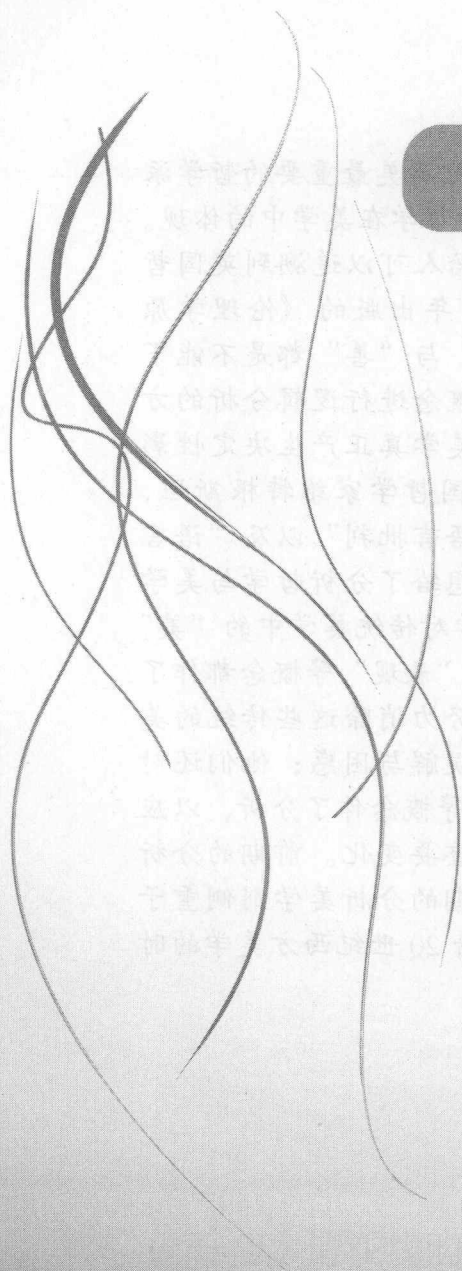
一、对艺术欣赏本身就是善的	148
二、“有意味的形式”	150
三、“纯粹形式的审美情感”	153
第三节 “使特定作品成为文学作品的东西”	
——俄国形式主义美学	157
一、文学研究文学性	158
二、从陌生化到文学语言	159
第四节 “本体即诗的存在的现实”	
——英美新批评派的形式主义美学	164
一、新批评派	164
二、文学本体论	166
三、从朦胧到隐喻	168
第五节 从结构到解构	
——罗兰·巴特的美学思想	173
一、结构主义与作品分析	173
二、解构主义与文本理论	177
第五章 批 判	181
第一节 技术决定的艺术生产理论	
——本雅明的美学思想	183
一、艺术生产中的技术决定	183
二、机械复制与韵味消失	186
第二节 爱欲解放与审美之维	
——马尔库塞的美学思想	191
一、哲学基础——爱欲本体	191
二、解放之路——审美之维	194
三、乌托邦——美学形式	197
第三节 从同一性到否定性	
——阿多诺的美学思想	202
一、辩证法——从“启蒙的”到“否定的”	202
二、顺从的艺术——大众文化	204
三、本真的艺术——现代艺术	207



第四节 符号战胜现实	
——鲍德里亚的美学思想	212
一、价值的结构革命	212
二、仿象与超现实	215
三、“拟象化”的世界	219
第五节 社会分期与文化逻辑	
——詹姆逊的美学思想	222
一、“晚期资本主义”	222
二、文化表征与逻辑	227
参考文献	232
后 记	235

DI YI ZHANG 第一章

分析 FEN XI



导言

分析哲学是 20 世纪英美最重要的哲学派别，分析美学则是分析哲学在美学中的体现。分析哲学与美学的创始人可以追溯到英国哲学家摩尔，他在 1903 年出版的《伦理学原理》中主张，对“美”与“善”都是不能下定义的，并开创了对概念进行逻辑分析的方法。而对分析哲学与美学真正产生决定性影响的则是奥地利—英国哲学家维特根斯坦，他的“全部哲学就是语言批判”以及“语言的意义即用法”的思想给了分析哲学与美学极大的鼓舞。分析美学对传统美学中的“美”“艺术”以及“再现”“表现”等概念都作了自己的语言分析，以努力消除这些传统的美学概念给人们带来的误解与困惑；他们还还对“艺术品”“艺术界”等概念作了分析，以应答现代艺术所发生的重要变化。前期的分析美学侧重于消解，后期的分析美学则侧重于建构。分析美学体现着 20 世纪西方美学的时代精神。

第一节 从图像论到语境论

——维特根斯坦的美学思想

维特根斯坦(Ludwig Wittgenstein, 1889-1951)是奥地利—英国哲学家。他一生中先后提出两种影响很大的哲学,前期以《逻辑哲学论》(1922)为代表,后期以他死后出版的《哲学研究》(1953)为代表。他后期的思想保持着前期思想的反形而上学的基本立场,却是对前期思想的一个批判,这种现象在西方哲学史上是罕见的。尽管维特根斯坦没有专门的美学著作,但其哲学著作《逻辑哲学论》与《哲学研究》以及大量的笔记、谈话、讲稿中却有着非常独特的美学思想。他的“哲学不是理论,而是活动”^[1],“全部哲学就是‘语言批判’”^[2],对20世纪英美非常流行的分析哲学与分析美学产生了深远的影响。

一、语言图像论

在《逻辑哲学论》中,维特根斯坦以一句格言“世界就是发生的一切东西”开始,又以另一句格言:“一个人对于不能谈的事情就应当沉默”来结束。在这部著作中,维特根斯坦主要探讨的问题是:语言与世界的关系以及语言与思想的关系。维特根斯坦认为,语言是通过描绘世界来代表世界的;命题就是事实的图像,又是思想的表达或者说是表达思想的工具,是我们用以思想的媒介。如果命题所谈到的对象的排列与命题中对象名称的排列是对称的,这个命题就是真的;如果两种排列是不对称的,这个命题就是假的。哲学要做的就是分清能说的与不能说的。能够用命题来描画的事物,即是真命题,便是能够说的;不能够用命题来描画的事物,即是假命题,就必须对它们保持沉默。维特根斯坦认为哲学就是要区分能说的与不能说的这两者,其目的就在于或仅在于对思想作逻辑上的澄清。在他看来,“全部哲学

[1] 维特根斯坦. 逻辑哲学论. 北京:商务印书馆,1985:44.

[2] 维特根斯坦. 逻辑哲学论. 北京:商务印书馆,1985:38.



就是语言批判”，凡是不能用语言来描述的现象便是无意义的，无意义的命题就是不可说的。因此他说：“一般凡是可以思考的东西，应当可以清楚地思考。凡是可讲述的东西，应当可清楚地讲述。”^[1]在《逻辑哲学论》中，维特根斯坦所要做的是在日常语言的复杂性中寻找哲学的根源，并企图把一切哲学问题归结为普通语言的不完善和误用，以期建立更为完善的符号语言。因为《逻辑哲学论》主张把语言当作事实或世界的图像，所以人们把维特根斯坦前期的思想称之为语言图像论。

维特根斯坦在《逻辑哲学论》中直接谈到“美”和“美学”的地方仅有两处：

关于哲学问题的大多数命题和问题不是虚伪的，而是无意思的。因此我们根本不能回答这一类的问题，我们只能确定它们的荒谬无稽。哲学家们的大多数问题和命题是由于我们不理解我们语言的逻辑而来的。（它们是属于善多少与美同一这一类问题的。）^[2]

伦理学是不能表述的，这是很明白的。伦理学是超验的（伦理学和美学是一个东西）。^[3]

很显然，在前期的维特根斯坦看来，美学和伦理学一样，是不能表述的。我们知道，自远古希腊哲学家柏拉图在《大希庇阿斯篇》中提出美的本质问题以来，美的本质作为一个形而上学的命题一直被西方传统美学视作是美学研究的核心问题或第一问题，西方美学史上许许多多的美学家们为美的本质下过各种各样不同的定义，但是却仍然没能把这一问题说清楚，甚至越说越糊涂。从维特根斯坦的语言图像论的角度看，美的本质问题显然是一个形而上学的伪命题，因而它是没有意义的，是属于“语言清洗”的对象。依照语言图像论的主张，“心理距离可以产生审美态度”这是可以证实的，因而是可以成立的；但是诸如“美是理念”“美是太一”之类的说法则是完全无法证实的，是形而上学的，因而是不能成立的无意义的命题。在维特根斯坦看

[1] 维特根斯坦. 逻辑哲学论. 北京：商务印书馆，1985：45。（此语还可译作：“疑问只存在于有问题存在的地方，只有答案的地方也才有问题，而一个答案也仅仅在于有东西可说的地方。”）

[2] 维特根斯坦. 逻辑哲学论. 北京：商务印书馆，1985：38.

[3] 维特根斯坦. 逻辑哲学论. 北京：商务印书馆，1985：95.

来，不可以言说的神秘的东西是存在的，但把不可以言说的神秘的东西说出来，这恰恰否定了神秘的东西。维特根斯坦并不否认审美活动的普遍存在，但却坚持审美判断仅是一种主观的发泄，没有严格的科学上的意义，因而不应该被认作是科学研究的对象。在“全部哲学就是语言批判”的口号下，维特根斯坦对传统美学采取了一种彻底的否定与取消的态度，在他看来，传统美学误把美的本质作为思考的核心，反复纠缠这类问题，而这些完全没有意义。既然美的本质属于不能说的假命题，因此就必须对它加以清洗。正如维特根斯坦在后来的《美学讲演录》（1966）中一再表示的那样：“这个题目（美学）太大了，而且就我看来，它整个被误解了。”^[1]众所周知，传统美学是一直把美的本质当作自己的第一原理或核心问题去探讨的，而维特根斯坦的以上说法则完全可以说是对其釜底抽薪，给传统美学以致命的一击。

二、语言即用法

维特根斯坦的后期著作《哲学研究》是对前期的《逻辑哲学论》的批判。在《哲学研究》中，他认为日常语言的复杂性并不如《逻辑哲学论》中认为的是形而上学的哲学问题的起源，日常语言的使用问题才是哲学问题的起源。这样，他就从早期“明晰”绝对的语言图像论走向了“灵活”相对的语境论。他说：“我们所做的是把字词从形而上学的用法带回到日常的用法。”^[2]“解决它们的办法是仔细地研究我们语言的用法。”^[3]在后期的维特根斯坦看来，语言的意义是在具体的使用中才真正获得的。

那么，“美”是如何被人们使用的呢？传统美学有一种固执，认为只要锲而不舍，一定可以从多姿多彩千奇百怪的美的现象中归纳出一个放之古今与四海皆准的美的本质来，并虚张声势地认为美有一个抽象的共同的本质或意义。后期维特根斯坦从语境论的角度又一次沉重地打击了传统美学固守的思维定势。语境论主张词的意义并不是如辞典上定义的那样是固定的，而主张意义即用法，即把词的意义放到具体语境中去考察，主张不同的用法给词以不同的意义。因此维特根斯坦说：“我们称为‘句子’和‘语言’的东西

[1] 朱立元. 二十世纪西方美学经典文本：第2卷. 上海：复旦大学出版社，2000：182.

[2] 维特根斯坦. 哲学研究. 北京：三联书店，1998：67.

[3] 维特根斯坦. 哲学研究. 北京：三联书店，1998：66.



并没有我原先设想的形式上的统一。”^[1]维特根斯坦在《美学讲演录》中对“美”的用法做过语法分析：“‘美的’这个词比其他词更频繁地出现在某些句子里，如果你注意一下这些句子的语言学形式的话，你就会发现，像‘美的’这样的词更容易被误解。‘美的’（还有‘好的’）是一个形容词，因而你不禁要说：“‘它有某种性质，即‘美的’的性质。”^[2]在维特根斯看来，在绝大多数情况下，美只不过是个形容词。它们首先是作为感叹词来使用的，就如同“啊！”的一声感叹一样，本身并无多少确定的含义。因此假如我用说一声“啊”或用一丝微笑，或甚至用摸摸肚子去代替说：“这是多么的美啊”，这些都是完全一样的——这就意味着传统美学把美当作一种实体或实体的性质，是完全不明词性的语言误用。

在《美学讲演录》中，维特根斯坦在讨论审美判断时也谈到“美”：

显然，在实际生活中，当人们做出审美判断时，诸如“美的”“好的”等审美的形容词，几乎不起什么作用。审美的形容词在音乐评论里使用吗？你说：“注意这个转调。”或者里斯“这段不连贯。”或者，在诗歌评论中，泰勒：“他意象用得准。”你所使用的这些词更近于“对的”“正确的”（就像这些词在日常语言中的使用一样），而不是“美的”或“可爱的”。^[3]

维特根斯坦认为人们谈论审美判断时注意力所要关心的并不是“好的”或“美的”这些词本身，这些词本身是无特征可言的，一般只能作为主谓结构中的谓语来使用。因而，在实际生活中，当人们在做审美判断时，使用的诸如“美的”“美好的”这些审美的形容词根本就很难发挥任何作用。他甚至带着挖苦的口吻说：“我们说某个人懂音乐，并不是指那种一听到音乐演奏就说‘呵！’的人，就像一只狗一听到演奏就摇尾巴，但我们不能称它为一只懂音乐的狗一样。”他认为在日常生活的审美判断中，“美”或“美的”仅仅被看作是一种形容词或感叹词，在审美判断时运用“美”或“美的”这些

[1] 维特根斯坦. 哲学研究. 北京：三联书店，1998：66.

[2] 朱立元. 二十世纪西方美学经典文本：第2卷. 上海：复旦大学出版社，2000：182.

[3] 朱立元. 二十世纪西方美学经典文本：第2卷. 上海：复旦大学出版社，2000：184-185.

形容词或感叹词，远远不如用其他一些具体评论音乐的词、评论诗歌的词得更贴切或者更有意义。因此，维特根斯坦主张，必须取消一切说明，而用描述去代替说明。西方传统美学把美的本质问题当作核心命题或第一原理，但经由维特根斯坦对传统美学的“语言清洗”，20世纪的西方美学确实已不再在把美的本质问题当作核心命题或第一原理了，可以说放弃对美的本质的形而上追究是20世纪西方美学的重要特征，这与维特根斯坦的影响显然是分不开的。

后期维特根斯坦对美学的影响，还体现在他在《哲学研究》中对“游戏”做的著名分析时所体现出的思维方式上。如果依照传统的形而上学的方法去面对这个问题，那人们就必须先在所有游戏中寻找共同特征或本质，然后再做回答。而这正是维特根斯坦所坚决反对的。他主张，先要去考虑一下人们所说的“游戏”本身。在维特根斯坦看来，事实上“游戏”并没有一条明确的界限，因为没有一种为所有游戏都具有的共同特征来作为游戏的特征。例如，有的游戏有竞争性有的却没有；有的游戏让人愉悦有的却不一定；有的游戏很激烈有的却很平静等等。他说：

考虑一下我们称为“游戏”的过程。我指的是棋类游戏，牌类游戏，球类游戏，奥林匹克游戏，等等。它的共同点是什么？——不要说：“它们一定有某种共同点，否则它们不会都叫作‘游戏’的——而要睁眼看看它们是否有一个共同点，——因为如果你看看这些游戏，你是不会看到所有游戏的共同点，你只会看到相似之处和它们的联系，以及一系列……你在这儿可以找到与第一类游戏的许多对应之处，但许多相似点不见了，又出现了其他的相似点。当我们转过来看球类游戏时，许多共同点仍然存在，但许多已经消失了……这种考察的结果是，我们看到了相似点重叠交叉的复杂网络：有时是总体的相似，有时是细节的相似。”^[1]

在维特根斯坦看来，“游戏”之所以被说成是“游戏”，并不是因为它们有着共同的特征或品质，而是在于它们具有“某种重叠交叉”的“相似点”。维特根斯坦把这种“某种重叠交叉”的“相似点”称之为“家族相似”（family resemblances）：

[1] 维特根斯坦. 哲学研究. 北京：三联书店，1998：45.