



朱 狄 著

当代西方
艺术哲学

人 民 大 学 出 版 社

529340



529340

朱 狄 著

当代西方 艺术哲学

人 民 大 学 出 版 社

责任编辑：方国根

装帧设计：苏彦斌

版式设计：赵迎珂

责任校对：常再昕

图书在版编目(CIP)数据

当代西方艺术哲学 /

朱狄著-北京：人民出版社，1994

ISBN 7-01-001650

I. 当…

II. 朱…

III. 艺术哲学-西方国家-现代

IV. JO-02

当代西方艺术哲学

DANGDAI XIFANG YISHU ZHEXUE

朱 狄著

人民出版社出版发行 新华书店经销

(社址：100706 北京朝阳门内大街166号)

新魏印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 17.25印张 420,000字

1994年4月第1版 1996年8月北京第2次印刷

印数2,001—7,000

ISBN 7-01-001650-X/B·173 定价26.00元

目 录

序

第一章 “艺术”概念的历史性变化	7
第一节 从古希腊到文艺复兴	7
第二节 十七世纪到十八世纪现代艺术体系的形 成	28
第三节 从现代各种艺术分类体系看艺术概念的 模糊性	41
第四节 先锋派艺术的挑战	50
第五节 艺术能下定义吗——“本质论”与“反本 质论”之争	76
第二章 当代西方几种主要的艺术理论	91
第一节 艺术作为一种符号体系——纳尔逊·古 德曼	91
第二节 艺术作为一种行为——尼古拉斯·沃尔 特斯托里夫	104
第三节 艺术作为一种惯例体系——乔治·迪基	116
第四节 “历史主义”的艺术观——杰罗尔德·莱 文森	133
第五节 “文学美学”，文学作为一种特殊的艺术 形式——斯坦·豪根·奥尔森	141

00104/116

第三章 艺术创造及各种艺术不同的存在方式	156
第一节 艺术创造作为一种不可见的心理事件	156
第二节 媒介材料在艺术创造中的作用	172
第三节 技巧在艺术创造中的作用	181
第四节 没有被“后现代主义”颠覆的当代建筑	190
第五节 舞蹈和音乐演奏中的创造性问题	202
第六节 “形象”概念的新探索	215
第七节 艺术作品的同一性问题	225
第四章 解释作为再创造	233
第一节 解释学的历史沿革	233
第二节 解释作为对作者原意的超越——H. -G. 伽达默尔	250
第三节 作者原意的追寻——E. D. 赫希	265
第四节 本文作为有待演奏的乐谱——H. R. 尧斯	279
第五节 未定点的召唤——沃尔夫冈·伊瑟	292
第六节 “一”与“多”的统一	305
第五章 艺术作品与审美经验	315
第一节 艺术作品作为审美经验的主要对象	315
第二节 审美经验各种构成因素的分析	328
第三节 在“审美态度”问题上两种意见的对立	339
第四节 “审美态度”的心理学基础	347
第五节 “理论框架”在心理定势中的作用	355
第六节 音乐为什么是“悲哀”的	371
第六章 艺术价值的判断标准	382
第一节 “美”的衰落对艺术价值的影响	382
第二节 审美判断的客观有效性	391
第三节 什么是“审美特质”	406

第四节	“美”作为一种艺术作品的主要价值	423
第七章	艺术是进化的吗	459
第一节	“进化”概念对艺术的适应性问题	459
第二节	关于艺术进化的两种对立观点	470
第三节	反“西方文化中心论”及文化相对主义	491
第四节	艺术的退化和“艺术死亡”	508

后 记

人名译名对照表	519
---------------	-----

序

在西方美学史上,艺术与美学的关系曾被看作是种从属关系,即美学包括了艺术哲学,艺术哲学是从属于美学的,是美学的一个构成部分。但随着时间的推移,这种从属关系今天已名存实亡。作为一种当代倾向,艺术哲学的地位显得愈来愈重要了,和过去相比,艺术哲学与美学的重要性正在被颠倒过来。今天,几乎任何一本西方的美学著作都把艺术问题放在首位,即使美学家仍在以美学的名义写书,但所写的往往是一种艺术哲学或近于艺术哲学的东西。这是什么原因呢?其中一个原因就是人们对自然美的兴趣已大为降低,对美的形而上学的探讨也已失去往日的热情。有人甚至说,传统美学由于把美当作了美学研究的主题而使人误入歧途,并导致了美学的沉闷。^①

可以称之为“美学的艺术哲学化”这一重大的历史性转折,是从黑格尔开始的。当代,“一种势不可挡的倾向就是由艺术对自然美所作出的压倒优势的占领,自从黑格尔以后,我们已很难发现象过去那样,美学家会对自然投入更多的注意”。^②

虽然黑格尔早就认为美学研究的真正对象是艺术哲学,但他

^① J. A. 帕斯莫尔(J. A. Passmore):《美学的沉闷》,载W. 埃尔顿(W. Elton)编:《美学和语言》,牛津1981年版,第55页。

^② 理查德·舒斯特曼(Richard Shusterman):《分析美学的分析》,载舒斯特曼编:《分析美学》,牛津1987年版,第8页。

还没有完全抛弃对自然美的研究。而谢林则不同了，在《艺术哲学》中，他认为艺术远比自然界更直接地使人类理解自己精神世界中最美好的东西，当自然通过艺术作为自己的媒介时，自然的灵魂在艺术中变得更为清晰了。无怪有人说，自谢林发表《艺术哲学》以来，美学已逐渐地把全部注意力都倾注在艺术的研究上，“这种排它性倾向，基本上已中止了对自然美作任何系统的研究”。^①

由黑格尔和谢林所开创的这一变化被愈来愈多的美学家所接受，并且以多种方式加以发展。1867年，乔治W. 萨姆森(George W. Samson)就明确提出了自然美缺乏理性，不适合作为美学研究主要对象的主张。^②这种主张在J.L. 奥斯汀(J.L. Austin)那里则演变为这样的一种告诫：与其去为诸如一个日落景象的美寻找原因，还不如去研究一只奶罐的造型。

美学向艺术哲学的倾斜有其被动的一面，因为任何一门学科的研究工作者都希望把自己的工作建立在一种脚踏实地的基础上，而当传统美学力图把一门学科建立在一个形容词的研究上，实际上是在给美学穿“玻璃小鞋”，貌似抬高了美学，实际上却把它整个给架空了。

鲍姆嘉通的弟子弗朗兹·海姆斯特赫斯(Frangz Hemsterhuis)曾对美下过这样的定义：“美是事物本身的一种特质，它能使事物在最短时间内对人的智力引申出大量的观念”。^③但人们不久便发现，最能引起观念的还是观念。艺术本身就是观念，即使单从引起观念的深度和广度而言，艺术也是自然所无法比拟的。弗洛

① T. W. 阿多尔诺(T. W. Adorno):《美学理论》，伦敦、波士顿、墨尔本1982年版，第91页。

② 乔治W. 萨姆森：《艺术批评的要素》，费城1867年版，第32、37页。

③ 转引自J. 希尔斯(J. Hiles)编：《哲学文选》，第2卷，卡尔斯鲁瓦和莱比锡1912年版，第272页。

依德早就指出过：美学“在无意义的词藻和滔滔不绝的宏论的掩盖下，隐藏着它的成果的贫乏”。①

当然，我们可以看到，当代的西方艺术哲学正在为许多问题所困扰，要回答什么是艺术的问题并不比回答什么是美的问题容易多少，但艺术和美毕竟不同，它是时空中实际存在的东西。一门学科的真正生命首先在于要找出它的关键性问题究竟是什么。在这方面阿奇J.巴默(Archie J. Bahm)的看法是中肯的，他说：美学能否作为一门科学要取决于这样一个问题：什么是科学？他认为，科学也就是问题的解答，因此，美学要成为一门科学，首先有赖于对什么是美，什么是美的经验，什么是审美价值等问题的解答，而艺术正是为产生美的经验的目的而组成。② M. C. 比尔兹利(M. C. Beardsey)也持同样的看法，他认为作为一种研究领域，美学可以说是由一些异质的问题所组成的，而这些问题只有当我们对艺术作品中的某些实质性问题作严肃思考之时才会出现。③“只有确信艺术在人类事业中占有特殊重要地位的人，才能对美学作出认真的研究”。④

这种把美学“艺术哲学化”的趋向就连那些主张“美的复归”的美学家也难以否认：“现代美学已逐渐被等同于艺术哲学或艺术批评的理论，……许多熟悉的美学问题现在都已证明它们涉及的是和艺术作品的解释和价值相关的‘关联性问题’”。⑤“在我看来，

① 西格蒙特·弗洛伊德：《超乎愉快的原则之外》，伦敦1950年版，第39页。

② 阿奇J.巴默：《美学能否成为一门普遍的科学》，载《美学与艺术批评杂志》，1972年秋季号。

③ M. C. 比尔兹利：《美学：批评哲学中的一些问题》，纽约1958年版，第3—4页。

④ 弗朗西斯E.斯帕肖(Francis E. Sparshott)：《美学的结构》，伦敦1963年版，第15, 434页。

⑤ 玛丽·玛瑟西尔(Mary Mothersill)：《美的复归》，牛津1984年版，第3页。

美学仅仅是一门把我们对各门艺术发生兴趣的有关问题，集结在一起的非常松散的体系”。^①

美学和艺术哲学的趋同是种单向趋同而不是双向趋同，它主要表现在美学向艺术哲学的靠拢，而不是相反。如果说一种温和的意见认为美学必须以艺术问题为主要研究对象的话，那么一种更为激进的意见则认为根本就不存在什么美学，而只存在艺术哲学、艺术批评以及各种艺术不同的批评标准，随着对各门艺术特殊性研究的深入，美学将由于各门艺术之间的差异的落实而被扬弃。

“美”曾经是传统美学中一个至高无上的概念，它不仅被认为是审美经验的源泉，而且也被认为是一切艺术价值中最重要的价值，如今，这种观念已为大多数美学家所抛弃。赫伯特·里德(Herbert Read)早就指出艺术和美其实并无逻辑的联系：“艺术和美被认为是同一的这种看法是艺术鉴赏中我们遇到的一切难点的根源，甚至对那些在审美意念上非常敏感的人来说也同样如此。当艺术不再是美的时候，把艺术等同于美的这种假设就象一个失去了知觉的检查官。因为艺术并不必须是美的，只是我们未能经常和十分明确地去阐明这一点。无论我们从历史的角度（从过去时代的艺术中去考察它是什么），还是从社会的角度（从今天遍及世界各地的艺术中去考察它所呈现出来的是什么）去考察这一问题，我们都能发现，无论是过去或现在，艺术通常是件不美的东西”。^②在里德看来，艺术和美根本还谈不上是离婚，因为它们从来就没有结过婚。什么是艺术中的现代趣味？说穿了，那就是艺术不再是美的了。因此，一方面是抛开了对自然美和美的本质的研究，另一

① 约瑟夫·马戈利斯 (Joseph Margolis):《艺术的语言和艺术批评》，底特律1963年版，第136页。

② 赫伯特·里德:《艺术的意义》，企鹅丛书1950年版，第17页。

方面是抛开了把美作为艺术的一元论的价值概念,这样,美学还能剩下些什么呢?不向艺术哲学靠拢,它将无事可作。于是在相当一部分美学家看来,美学和艺术哲学的区别仅仅是种术语学上的区别而已。

M.C. 比尔兹利说:他之所以还在使用“美学”一词,不过是发现这个短语用起来十分方便而已。^①“毫不奇怪,对当代一些哲学家来说,关于艺术哲学和美学的区别仅仅只是一种术语的‘用法’的区别和用起来方便一些而已”。^②当然,也有一些学者认为美学和艺术哲学应该是有区别的。^③不过这种区别即使存在,也不至于和前面所说的这种总趋势相矛盾。本书的书名已表明作者的一种愿望:想对当代西方艺术哲学中的一些主要问题进行比较系统的考察,以便把这种趋同倾向更明确地表现出来。

① M.C. 比尔兹利:《美学,从古希腊到现在》,亚拉巴马1975年版,第14页。

② 克里斯托弗S. 纳瓦多(Christopher S. Nwodo),《与艺术哲学相对立的美学》,载《英国美学杂志》,1984年夏季号。

③ 例如尼克·赞格威尔(Nick Zangwill)认为,美学只能是个松散的体系,美和艺术可以分开研究,它们是两个独立的主题,美学本身就是一门两义性的学科。他认为在艺术和美两者关系问题上可分为三种不同态度:第一种是“艺术压倒美”(art-over-beauty);第二种是“美压倒艺术”(beauty-over-art);第三种是前两种的妥协,即承认美学是种松散的,两义性的学科。见《美学与艺术》一文,载《英国美学杂志》,1986年夏季号。

第一章 “艺术”概念的历史性变化

第一节 从古希腊到文艺复兴

从历史的历时态方面来考察，“艺术”一词并不具有一种静止不变的特征，用今天符号论的术语来说，它只是一种“飘浮的能指”；而从共时态方面来考察，诗歌、音乐、舞蹈、绘画、雕塑、戏剧、建筑这些主要艺术形式从一开始就是在互不相关的情况下产生出来的。因此，“艺术”的概念就好比一根电缆，它由许多不同的电线所组成，每根电线都有它特殊的历史，并和它自己遥远的过去相联系。

希腊人对“艺术”的看法和我们想象的很不相同，他们有如此辉煌的雕塑艺术，但当时的雕塑却明显被排除在神的管辖之外，缪斯女神从不过问造型艺术。^①甚至我们熟悉的“模仿”概念，原先也并不是指造型艺术中的形象模仿，而是指在狄奥尼索斯酒神崇拜中，巫师通过舞蹈、音乐和诗的朗诵对神意所作出的模仿，只有到了后来才被用之于造型艺术。这种抬高诗的艺术，贬斥造型艺术的做法一直延续到16世纪文艺复兴时代才被彻底扭转过来。

另一方面，对希腊人来说，“诗”的普遍性概念并没有完全建立

① 赫西阿德(Hesiod)最早把缪斯定为九女神：克利俄(Clio)主管历史；欧忒耳珀(Euterpe)主管音乐；塔利亚(Thalia)主管喜剧；墨尔波墨涅(Melpomene)主管悲剧；忒耳西科瑞(Terpsichore)主管舞蹈；厄拉托(Erato)主管挽歌；波吕姆妮亚(poymnia)主管颂诗；乌兰妮亚(Urania)主管天文；卡丽俄珀(Calliope)主管史诗。由此可见，造型艺术在当时是没有地位的。

起来,挽歌、颂诗和史诗都是各自独立的艺术。而且希腊人所说的诗并非指书写的诗,而是指朗诵的诗,即那种被巫师或先知所朗诵的诗。在拉丁文中,诗人和先知是一个词,都叫 *vates*。由此可见诗歌在起源上和宗教有着密切联系。这种看法其影响十分深远。十九世纪时,托马斯·卡莱尔(Thomas Carlyle)还坚持认为诗人和先知本质上是相同的,因为语言有一种神秘的控制事物的能力。^①

古希腊所说的艺术主要并不是指一种产品,而是指一种生产性的制作活动,尤指技艺。希腊人虽然有“诗”(Poetry)、“音乐”(music)、“建筑”(architecture)、“造型艺术”(plastic arts)、“图像艺术”(graphic arts)这些概念,但它们的真正含义已和今天有所不同。

‘*ποίησις*’原来是指一般的生产活动,(*ποιεῖν*)的意思就是指制作和生产),只是到了后来这个词由于用来专指某种类型的生产而被狭窄化了,它仅仅表示一种韵律(*verse*)的生产。同样,‘*ποιητής*’一词相当于今天所说的诗人,原先则是指任何一种类型的生产者,‘*Μουσική*’指的是缪斯所庇护的各种活动,而并不仅仅指听觉艺术;*μουσικός*也不指现代意义上的音乐家,它有着更为宽泛的含义,泛指受过教育和训练的,具有渊博文化知识的人,指那些能理解技艺并能在实践中掌握技艺的人。后来,这些希腊词才专指某种技艺。‘*ποιητής*’专指诗人,‘*Μουσική*’专指音乐家。‘*ἀρχιτεχτονική*’则指建筑家,其原意为“最高的科学或技术”。建筑家主要指设计者,并非指施工者,也没有把建筑当作一门艺术来看待。^②

① 恩斯特·卡西尔(Ernst Cassirer)曾指出:在神话思维中,每种神话的开始,尤其是每种巫术的世界观,都被符号的客观性和客观力量的信念所渗透。“词的巫术、形象的巫术和书写的巫术是巫术活动和巫术世界观的基本要素。”见《神话思维》,载《符号形式的哲学》,纽黑文和伦敦1965年版,第24页。

② W. 坦塔基威兹(W. Tatarkiewicz):《六个概念的历史》,华沙1980年版,第7页。

在古希腊,音乐是诗歌的附属物,诗歌本来就具有音乐性,因此可以直接吟唱。对希腊人而言,音乐最初指一种和谐的理论,既非指歌唱亦非指乐器的演奏。古希腊有极好的乐器,但却没有纯器乐的音乐作品。^①希腊人最初把音乐和诗都看作是灵感的产物,这两种艺术都被看作为听觉的对象,而且诗、音乐、舞蹈和建筑、雕塑之类的艺术不同,它们都具有一种迷狂的特征,因此,这三种艺术很容易结合在一起。另一方面,如希腊没有普遍性的“诗”的概念一样,他们也没有普遍性的“音乐”的概念。亚理斯多德在模仿艺术的概念下,例举了悲剧和喜剧、抒情诗(lyrics)、史诗(epics)和酒神颂诗(dithyrambs)。同样,在音乐上他例举了长笛乐(auletics)和竖琴乐(citherics),并不涉及“音乐”的概念。^②欧洲直到基督教产生才开始有从诗歌中独立出来的音乐,在此之前,音乐被看作诗歌的一个从属部分,它之所以能对心灵产生作用就在于它与诗的联系。

音乐最初指一种和谐的理论,并不是指歌唱或乐器的演奏,毕达哥拉斯在音乐的研究中认为是数的比例构成了和谐,并将此运用到宇宙天体上,认为天体之间也是按照数的比例排列的,因此整个天体就是一个秩序井然的和谐体。^③后来有人把和谐的概念用于其它诸如绘画、雕塑和建筑等艺术上,认为它是一条美的规律,因而音乐被认为是所有艺术都必须具有的一种特征。十五世纪意大利的马尔西利奥·菲奇诺(Marsiglio Ficino)认为,给雄辩家、

① 根据公元前470年的希腊绘画,希腊人早就有了带共鸣器的七弦琴,有一幅画描绘的正是阿波罗手持七弦琴的场景。参见理查德·卡文迪什(Richard Cavendish)编:《插图本神话学百科全书》,伦敦1980年版,第126页。H.阿贝特(H. Abert)则认为,希腊人并没有纯器乐作品。见《古希腊音乐的伦理学原理》,莱比锡1899年版,第56页。

② 亚理斯多德:《诗学》,第一章1447a。

③ 亚理斯多德:《形而上学》,986a。

诗人、音乐家、雕塑家的创造以灵感的乃是音乐。这是后来所认为的所有艺术都倾向于音乐的最早提法。这样,也就把“音乐的”(Musical)作为一个普遍概念推广到其它艺术,使“音乐”和“音乐的”都变成了一种模糊概念。

雕塑和绘画在古希腊没有地位,也不属于缪斯管辖的范围。正如今天影视文化和印刷文化的对立那样,诗与画的对立在古希腊表现为诗对整个造型艺术的排斥。因此,从古希腊到文艺复兴,美学家的首要任务就表现在通过种种曲折的方式,一方面使诗歌脱离神赐的灵感这种高不可攀的假设,使诗从天上降下来;另一方面则不断使造型艺术摆脱工匠技艺的境地,上升到能与诗并驾齐驱的地位。这项任务是双重的。古希腊把艺术看作是种技艺,艺术就是制作出某种事物的能力。本来按照这种艺术的概念,雕塑应当最符合当时的艺术观,但实际上由于轻视体力劳动,希腊雕塑虽堪称不可及的典范,但在当时,它和绘画、建筑一样,都没有被纳入艺术的范围,它们都和工匠的技艺混在一起,近代意义上的“雕塑”概念直到十六世纪才确定。^①

古希腊哲学家琉善(Lucian)从小在作坊里学过雕塑的技艺,既学蜡塑也学石雕,后因不慎打坏了一块大理石,挨了一顿鞭子后只好逃走。他曾风趣地说过,虽然人人赞美伟大的雕塑作品,但谁也不愿使自己成为雕塑匠。

在《梦》(Dream)一文中,琉善认为人们应在斐底阿斯(Phidias)、波底卡里底斯(Polyclitus)、米隆(Miron)、普拉克西泰斯(Pr-

^① 在十五世纪时,安杰洛·波利齐亚诺(Angelo Poliziano)在他的著作《Panepistemon》中还在以五个不同的概念去代表“雕塑”的类概念。这五个概念是石匠(statuarii)、铜匠(caelatores)、木雕匠(sculptores)、泥塑匠(fictores)和蜡匠(encaus-ti)。这个例子很能说明即使在“雕塑”这种具体艺术形式中,也是先有“电线”,后有电缆。而“雕塑”这根电缆,在“艺术”的概念中它又成了电线。其它艺术形式无不都是如此。所以“艺术”概念只能是种“飘浮的能指”而已。

axiteles) 等人的雕像作品面前顶礼膜拜, 正象在神祇面前膜拜一样的心甘情愿。但另一方面, 琉善在《潘狄亚》(Paideia) 中又竭力主张把雕塑归类于较低级的艺术。这种自相矛盾的看法十分深刻地反映了对体力劳动的根深蒂固的偏见。^① 这种偏见在盖伦(Galen)身上尤为明显。

盖伦把艺术分为“平民艺术”(artes vulgares)和“自由艺术”(artes liberales)。所谓“平民艺术”也就是“奴隶艺术”(servile arts)。平民艺术是需要体力劳动的, 自由艺术则是不需要体力劳动的。前者是“手艺的”(handicrafts), 后者是“智力的”(intellectual), 前者要低于后者。他所说的自由艺术或智力艺术包括修辞学、几何学、算术、辩证法、天文学、语法学。其中没有一种是能和今天的艺术概念沾边的。盖伦认为音乐也勉强可以看作是自由艺术, 但他所说的音乐, 主要指毕达哥拉斯意义上的音乐理论, 它和数学相关, 而不是指音乐艺术。

塞内加(Seneca)对艺术的看法根源于波西多纽(Posidonius)。在他看来, 手艺的艺术也就是奴隶的艺术。另一方面, 他又把自由艺术看作是种“服务美德”(serving virtue)。有时他又把艺术分为“为教育”(pueriles)而设和“为娱乐”(ludicrae)而设两种艺术。后者是能使眼睛和耳朵感到愉快的艺术。他反对把任何视觉艺术看作是自由艺术, 甚至把视觉艺术斥之为“淫荡的供应”(Luxuriae ministros)。^②

昆蒂利亚尼(Quintilian)则把艺术分为三类。第一类是“理论的艺术”, 它是依赖于观察(inspectio)的, 如天文学, 这类艺术其目

① 琉善:《梦境和灵魂》(De somnio sive de vita sua), 8;《潘狄亚》(Paideia), 13。

② 塞内加:《关于伦理和利益的通信》(Epistolae morales ad Lucilium), 88, 18。