

93427



200109809

B5
13

当代西方著名哲学家评传

第八卷 艺术哲学

滕守尧 张金言 编

DEPU 2



山东人民出版社

1996年·济南

DF94/21

编者的话

《当代西方著名哲学家评传》一书,是以哲学中各个分支学科为单位,对当代最有名的西方哲学家进行专题性研究的学术著作。其目的在于向所有对当代西方哲学有兴趣的科研教学工作者、研究生、大学生以及业余爱好者,介绍每一分支学科的概貌及其代表人物的学术观点。

本书共 10 卷,每卷侧重于介绍哲学中的一个分支学科。其中包括:语言哲学、心智哲学、科学哲学、道德哲学、逻辑哲学、宗教哲学、历史哲学、艺术哲学、人文哲学和社会哲学。因篇幅有限,本书未能把教育哲学、政治哲学、法律哲学等分支学科包括在内。

每卷的卷首都有一个较长的导论,概括介绍该分支学科的研究范围、历史演变、主要流派、基本观点以及在当代西方哲学中的地位 and 影响等,以便对该分支学科提供一个比较全面、系统的概貌。

每卷从有关分支学科中挑选 10 名左右最有代表性、最有影响的哲学家,分别对他们的生平和著作、学术观点和学术影响等进行相当详细的论述,并做出适当的评论。为了反映当代西方哲学的最新发展,我们选择的哲学家大部分正活跃于哲学舞台,少数已在二、三十年内去世,只有极少数哲学家死于二次大战之前,由于他们对当代西方哲学的发展有重大影响,不把他们选入就难以反映该分支学科的历史发展。

本书选入的哲学家包罗了当代西方各主要哲学流派的代表人物,其中一部分属于英美的哲学流派,如实用主义、逻辑原子论、逻辑实证主义、日常语言学派、批判理性主义、历史社会学派、科学实在论等;一部分属于欧洲大陆的哲学学派,如现象学、存在主义、结构主义和后结构主义、释义学和法兰克福学派等;还有一部分哲学家不属于以上列举的任何一个学派。

当代西方哲学家往往不限于研究哲学中某一分支学科,而是同时研究几个分支学科。例如,罗素、卡尔纳普、蒯因等人既是著名的逻辑学家,又是有影响的语言哲学家,有的还是科学哲学家。在这种情况下,我们根据哲学家最有成就,最有影响的方面,同时参考各卷入选统筹安排,把他们列入有关的分支学科。例如,我们把罗素列入语言哲学卷,把卡尔纳普和蒯因列入逻辑哲学卷。在语言哲学中,我们侧重于介绍他们的语言哲学观点;在逻辑哲学中,则侧重于介绍他们的逻辑哲学观点。不过也同时兼顾他们在其他方面的观点。

评传的各篇均以客观介绍为主,评论为辅。由于所评介的哲学家大多在世,他们的哲学观点仍在发展和变化,因此,这里所介绍和评论的只限于针对业已发表的著作。我们要求撰稿人根据第一手原始资料,尽量作出准确、如实的介绍。在评论方面,编者充分尊重撰稿人的观点,一般不作改动。

对每卷中人名和地名的译名分别作了统一,卷末附有主要人名译名对照表。对学术名词的译名未作统一,因为这往往涉及撰稿人对学术名词的不同理解。

本书编委会由中国社会科学院哲学研究所现代外国哲学研究室、逻辑研究室、伦理学研究室、西方哲学史研究室和美学研究室,北京大学外国哲学研究所和清华大学思想文化研究所,以及山东人民出版社等单位的有关同志组成,负责本书的选题、组稿和编辑工作。撰稿人主要是北京、上海、武汉等地的科研人员

和大学教师，也有个别在国外的博士研究生。本书之得以顺利完成，主要有赖于以上这些同志的协力合作。此外，汝信同志为本书作序，山东人民出版社在出版方面给予大力支持，其责任编辑祁秀生同志作了大量的编辑加工。对以上所有这些同志的鼎力协助，编者在此深表感谢。

本书“导论”由滕守尧撰写。

目 录

导论.....	(1)
杜威	古城里撰(37)
克 罗 齐	王天清撰(89)
朗格.....	刘大基撰(125)
阿恩海姆.....	滕守尧撰(163)
雅可布逊.....	方 珊撰(209)
英伽登.....	王岳川撰(261)
阿多诺.....	滕守尧撰(319)
巴特.....	古城里撰(397)
伊瑟尔.....	金元浦撰(453)
利奥塔德.....	王若川撰(507)

导 论

西方现当代美学和艺术哲学从本世纪初到现在，已经走过了将近 1 个世纪的历程。这是一个充满了苦难和抗争、创造和破坏、沉思和超越的相当特殊的历史时期，也是一个充满了变化和变革的万花筒般的传奇时期。在这个时期内，西方人民经历了从和平到战争、又从战争到和平的反反复复的磨难和考验；西方社会经过了前工业社会到工业社会，再到后工业社会的变化；西方科学经历了从牛顿力学到爱因斯坦相对论的颠覆；西方文化经历了从现代主义文化到后现代主义文化的转折；西方艺术经历了从浪漫艺术到现代艺术，再到后现代艺术的革命；西方哲学经历了从理性到非理性、从确定论到非确定论的变革。总之，已经步入后现代主义的时代的西方，经历着万花筒般的变化，成为一个交叉、立体、多样的世界。

作为西方哲学大厦的一个重要分支的西方艺术哲学和美学，其命运也同科学、社会和文化一样，走过了曲折的行程。当然，不可否认的是，它的发展既有与上述诸领域相同的地方，又有其特殊的地方。

其相同之处在于，它也同其它领域一样，经历了从形而上到形而下、然后再从形而下的经验描述到更高层次的哲学思辨的历程。换句话说，它经历了 20 世纪科学思潮的洗礼，然后又从科学的纠缠和形而上中脱颖而出，进入一个更高的超越的层次，最后成为一个综合性更强的崭新的学科。

但艺术哲学又有其特殊的地方，它的特殊性也许是由它的特殊研究对象决定的，换句话说，艺术发展到 20 世纪后，渐渐有了宗教和哲学的性质，甚至大有取代哲学和宗教之趋势，也就是说，其神秘意味和相对性，已经不是其他领域可望其项背，到最后，人们已经很难给艺术下一个定义，它已经成为一个完全开放的东西，一个永恒的非完成态，一个充满了否定、反叛和怀疑精神的领域。它也和哲学和宗教一样，充满了预言和哲理。这种变化自然引起了艺术哲学的变化，正如西方某些哲人所说，艺术成为一种“哲学的谈论”，艺术哲学则成为“探讨这种谈论的谈论”。也就是说，艺术哲学和艺术的发展几乎是同步的。

为了较为具体和方便地展示西方艺术哲学在本世纪发展的风貌，我们暂时将它的发展分为两个时期，即现代主义时期和后现代主义时期。现代主义时期指从本世纪 30 年代到 60 年代的这段时期，也是正值西方社会从国家资本主义发展到垄断资本主义的时期，后现代主义时期是指从六十年代到现在的这段时期，正值西方社会从垄断资本主义发展到多国资本主义的时期。（必须强调指出的是，这种大体的划分只适宜于西方社会，而不适宜于中国和其它地区，因而没有必要照搬。现代的中国处于一个全面开放的时期，我们的文化和艺术也呈现出多元立体的特征，具体说来，就是现实主义的，现代主义的和后现代主义同时涌现。它们或是同时并存，各领风骚；或是相互交织，相互影响；或是相互敌对，各不相让。这种情况已经渗透到我们社会的每一个角落，即使在一个家庭中，也有明显的表现——如爸爸倾向现实主义，儿子倾向现代主义，孙子倾向后现代主义等。在这种情况下，我们更需要纵观世界风云，特别要弄清现实主义、现代主义和后现代主义思潮的真相，把西方文化和艺术发展的脉络当作镜子，从中更清醒地了解我们自己，以便吸取其教训，发扬其长处。一个国家和民族也和一个人一样，只

有具有自知之明，才有真正的进步和繁荣。)那么作为对艺术现象进行哲学的、社会学的和心理学解释的美学，在这两大时期究竟有些什么特色呢？

西方社会发展到 19 世纪末，就已经进入大规模工业化时期。在这个时期，城市急剧扩大，乡村的田园生活以及与这种生活紧密联系的神秘的宗教气氛和诗的气氛遭到破坏，世界失去了往日的神圣感和魔力，人们开始用科学的眼光审视过去感到神秘和神圣的一切，试图发现那埋藏在表面现象下面的更深层的现实。作为文化之最敏感部分的艺术和审美现象，也毫不例外地成为科学发掘和穿透的对象。与之相对应，美学家对美学问题的思考也开始由纯形而上学的探讨方式转向经验的方式，也就是说，从“什么是美？什么是艺术？”的终极问题的发问，逐渐转到“美是怎样的？艺术是怎样？”经验问题的发问。这后一种发问必然地使人们用经验的眼光和科学的眼光审查艺术和美，美学随之变成一种经验科学和描述科学。这时候，形而上的思辩让位于经验描述，神秘主义让位于自然主义，空洞的变为具体可见的，纯粹性的变为实用性的。在这股潮流的冲击下，美学的传统对象不再是笼统的“美”，而成为具体可见的艺术。人们开始从心理学角度研究艺术创造和艺术欣赏，从社会学角度研究艺术的起源和功能，从艺术史的角度研究艺术风格的形成和发展。这种联系实际的多层次和多角度的研究，构成了多姿多彩、生动活泼、变化多端的近代美学主体，造就了近代美学的基本性格——不再从抽象的假设和信仰出发，而是从人类活生生的和实际的经验出发；而美感经验本身，又只能从人们实实在在的艺术创造和艺术欣赏中，从人与自然的交流和体验中，从各种艺术风格的产生、发展和演变中产生出来。这种方法的开创者是费肖尔，自此之后，“自上而下”的形而上美学逐渐让位于“自下而上”经验美学。

在这两种思潮相互交替的转型期，出现了两位极有影响的美学家，一是克罗齐，另一个是杜威。虽然杜威美学同克罗齐的美学同时发展起来，二者都是刚要脱离传统的形而上学思想而未彻底脱出，但克罗齐的“艺术即直觉”的表现论带有浓厚的大陆理性主义色彩，与黑格尔、柏格森的大陆美学一脉相承；杜威的“艺术即经验”的自然主义却带有英美经验主义色彩。前者秉承亚里士多德的传统，认为艺术的认识形式是独特的，是一种与其它认识形式极其不同的、自成一体的认识形式，艺术事业是一种完全不同于日常生活之“做事”的“创造”。后者则坚持将这个千年不变的观念颠倒过来，他不愿意把艺术和生活、艺术和科学严格区分开来，认为艺术“提高了人的智力，知识深入地和密切地溶解在艺术品的生产中，”因而也是人类广泛创造行为中的一种。

杜威的经验自然主义美学通过对经验的超越唯物主义和唯心主义的特殊性质，破除传统的形而上学的二元对立，被认为是一种改变了美国艺术家思维方式的美学。多数美国美学家和艺术家都承认，不了解杜威的美学，就不了解战后美国艺术和文学领域发生的深刻变化。这种美学的最大特点是把艺术经验和艺术放到生活经验以及人与环境的相互作用的大背景中，认为艺术经验不过是完美的生活经验，认为人取得自身解放能力的关键，就是通过人与环境的遭遇，通过人的行动的力量，将环境塑造成人所需要的样子。与此同时，他又反过来强调生活和经验的艺术性质，认为生活不过是一种紧张和紧张消除的辩证过程，是生活过程的积极的一面，只要保持这种积极的东西，生活就成了艺术的。在杜威的哲学中，不仅艺术和生活不分离，思想和行动同样不分离。因为思想也是一种界于有机体和环境之间的积极的和不断前进和发展的过程。有时候，杜威干脆把认识或知识看作是一种“做”，而不是“看”。这样他就彻底抛

弃了一切旁观认识论的观念，把审美知觉的问题推向一个更深的层次。如果说杜威极力强调的是艺术与生活的融合，克罗齐则站在另一个极端，极力强调艺术的非科学、非认识、非生活、非经验性质。他不止一次地与杜威笔战，为美学和艺术的特殊性辩护，为与艺术密切相关的特殊认识能力——直觉——辩护。他认为，直觉乃是一切认识的起点，但又不同于普通的认识；直觉可以离开科学和哲学独立存在，而哲学和科学却离不开直觉。对此，杜威回答说，以克罗齐为代表的大陆美学家强调的直觉，不外是一种脱离实际和生活的观照和沉思。这种东西只能取得一种贫血的艺术，因为这种艺术总是处于一个同人的真实生活环境分离的不可能的位置上。为克服这种贫血性，杜威极力强调“行动”，他告诉人们，生活就是一种行动，审美知觉也是一种感性的、类似食欲的积极行动，而观照或沉思仅仅是这一大过程的小要素。这样一来，他的美学就用行动的人代替了观照的人或旁观的人。再者，虽然克罗齐和杜威的美学都强调情感对艺术的作用，但二者的侧重面也相当不同。按照克罗齐，直觉是心灵的一种综合作用，通过这种综合，混沌模糊的情感就具有形式，成为清晰的意象，与此同时，情感也就得到了表现，艺术也就形成。换句话说，直觉与情感的表现，直觉与艺术活动，是一而二，二而一的事情。但是，尽管得到表现的情感是人类普遍的情感，其表现却是个别的，独一无二的；虽然是个别的，但又不是日常生活中的直接情感。因此，这种直觉活动不同于哲学思维，不同于逻辑，不同于自然科学的分类性认识，不是带功利性质的想象力的游戏，不是日常经验，不是教育的工具，不是伦理的附庸。这种直觉是一种特殊性相，而且从不复演。正因为如此，“人类在审美方面是无所谓进步的”。然而在杜威看来，情感只是艺术的一个必要条件或一种动力，而不是它所表现的东西。这样他就与克罗齐的观点发生了深刻的

对立。

我们看到，杜威的经验美学和克罗齐的直觉美学，都是正值现代艺术兴起时出现的美学，二者都融合了哲学形而上学和科学思想，但也不再是纯的形而上学，也都不是纯的科学。也就是说，他们的艺术哲学都已经超越了心理主义和实证主义阶段，摆脱了形而上学和科学主义的束缚，开始以审美的心灵哲学形式，重新研究艺术问题。有趣的是，克罗齐通过其独特的研究所得出的结论，与杜威的结论正好处于对立地位。在现代人的眼里，他们的艺术哲学各有所长又各有偏颇：它们一个出现于北美，一个出现在欧洲大陆；一个强调艺术与生活的融合，一个强调艺术相对于生活的特殊性；一个把情感看成是艺术活动的动力，一个认为情感的表现即艺术；如此等等。虽然分歧巨大，但都对当代美学的发展起了积极的作用，各自都产生了巨大的影响。杜威的“艺术即经验”的观点对生活在资本主义制度下的人来说是那样顺耳，因而对资本主义的文化，尤其是对头号资本主义国家美国的文化，产生了难以估量的影响，难怪西方许多大哲都把杜威哲学看成是“奠定了真正的现代美学基础”的艺术哲学。同样，克罗齐的美学也成了开现代美学之先河者，在他之后的一大批著名西方美学家，如鲍桑葵、科林伍德、开勒特等，都成为克罗齐主义者，甚至苏珊·朗格的“艺术是人类情感的符号性表现”的观点也能见到克罗齐的影子。这一现象究竟如何解释？我们一时难于给出一个明确答案。但有一点是肯定的，这就是：自此以后，美学也同美和艺术一样，进入了一个相对性极强的时代，那种给艺术下一个全面正确定义的年代大概一去不复返了。

第二次世界大战之后，西方美学的中心开始其发源地德国转向美国。这时候，大陆理性主义的影响开始下降，英美经验主义思潮开始占据上风。但这种情况并不是绝对的。在很多时

候，西方美学仍然表现为这两种思潮的交织。在英美经验主义圈子内，美学所研究的问题渐趋明朗，逐渐分成两大类，第一类由经验主义的各种问题组成，它的主要目标是掌握艺术以及与艺术有关的人类行为和经验模式的知识，并试图理解它们，例如，致力于描述和解释各种各样的艺术，包括它们的形式和风格，它们在各种文化环境中的起源、发展和作用，还有作为它们之基础的人类本性及其心理的和社会的过程。对这样一些问题，美学家们多用经验科学的方法解决。第二类是与美学有关的逻辑问题，即关于各种美学和艺术的概念、术语和方法论问题，对这些问题，美学家们多通过哲学分析的方法解决。以后，人们渐渐把第一种方式的研究称为科学美学，把第二种研究称为分析美学。科学美学被认为是科学的、描述性的和自然主义的，如这个时期出现的格式塔美学、精神分析美学，甚至现象学美学等，均属于此类。分析美学则试图把美学研究的中心集中在与艺术和审美判断有关的语言问题和意义问题上。它的基本原则是，通过词了解世界。这个流派对美学的思考相当独特，在相当长的一段时期内，它曾经是一种相当吸引人的思潮。

这一阶段出现了许多经验主义的美学大家。在科学美学的圈子内，有主张建立一门科学美学的早期美学家 T. 门罗（美国）和玛克思·德索（德国），还有把当时最先进的心理学研究成果运用到艺术的阿恩海姆格式塔艺术心理学和弗洛伊德心理分析美学。在分析美学的圈子里，有主张对传统美学推翻重建的美学“重建主义”，有主张进行普遍的语言分析的分析学派——认为哲学美学的任务就是对一切艺术批评的语言和推理过程进行分析，澄清语义，解答由于对语言的误解而造成的疑难，理解语言的特殊功能、方法和依据。

与经验主义美学相并列的，还有以苏珊·朗格为代表的，把艺术视为一种情感的符号的符号美学。在这所有的美学流派和

人物中，苏珊·朗格和阿恩海姆尤为突出。比起杜威和克罗齐，他们的美学更带科学色彩、更加深入，用美国当代美学家提吉拉的话说，这两个人的美学是一种“以经验为依据，更敢于正视艺术的现实，更深入艺术的美学……朗格吸收了卡西勒以系统为基础的符号概念，并根据强调感性和思维之间紧密联系的学说，把卡西勒的符号概念发展为针对人对宗教仪式、韵律、戏剧性、相互作用、游戏、内向性、生存秩序和适应之类的基本需要而产生的能动造型的符号活动，尤其值得一提的是她对感觉、抽象和表现之间的关系的研究。在分析亚里士多德和杜威的著作中的这些概念时，否定了思想和感情、认识结构和表现结构、判断和欣赏之间的二元对立关系。而阿恩海姆则对我们接受和赖以组成世界、负责创造和接受的艺术思维和知觉过程，进行了深入细致的研究，从而对格式塔心理学及其有关形式的哲学（胡塞尔所开创的哲学）的发展做出了独特的贡献。”^①

朗格是西方从战后到50年代走红的美国女美学家，也是世界哲学园地少有的女强人。她和她的老师卡西尔的符号学美学，被库恩等美学史权威认为是继克罗齐表现论之后，西方现当代最重要的美学思潮之一。她的代表作《情感与形式》和《艺术问题》在50年代发表之后，声名大震，被列入《新时代百科全书》美学条目，与康德、伯格森、克罗齐、杜威一起，并列为西方近代的五大美学名星。她的符号论美学以批判克罗齐——柯林伍德表现论为起点，把艺术问题放到人类文化的大背景下研究。在朗格看来，克罗齐表现论的要害，就在于其“唯直觉论”，把艺术说成是艺术家个人情感的表现。朗格通过符号研究，全面地考察了人、世界和文化现象本身，认为艺术现象也和人类一切文化现象和精神活动一样，都是运用符号的方式表达的

^① 李卜曼：《当代美学》，光明日报出版社1986年版第54页。

人类的经验，因此，艺术不仅是情感表现，而且是一种特殊的符号活动，这种活动体现了精神活动和物质制造活动的高度统一，赋予人类一切经验以秩序。朗格之所以给予符号以如此崇高的地位，主要是在她看来，符号并不是单纯在反映客观世界，而且在构造客观世界和主观世界，人类通过不间断地将感觉世界符号化，而不断地干预它的进程。因此，符号也同人的心理结构一样，不是一种绝对的、一成不变的东西，而是一种历史的、流动的和相对的东西。在朗格的心目中，符号似乎永远处于两极之间的中间领域，例如，处于情感与形式、感性与理性、意识与无意识、精神与物质之间，她对这一中间领域的探讨，为人们更深入地理解直觉现象提供了更坚实的基础和根据。她也和同时代的格式塔艺术心理学家阿恩海姆一样，注意从当代心理学和生理学科学研究成果中吸取养分，经过潜心地研究，她终于得出了与阿恩海姆异曲同工的结论：直觉活动之根深及人类原始本能，贯穿于人类一切本能的观看活动和听觉活动中。也就是说，在这些活动中已经有了某种本能自发的理性实践活动，已经有了抽象思维。具体说来，即使是简单的观看和倾听，也都是感性和理性的融合，任何一个被人感受到的物体，也决非如普通人想象的，是一种纯粹的物质材料，而是由感觉器官的独特的智力构造出的一个形式，它既是被经验到的个别物，又是一类事物的一种符号。

朗格对这一神秘的和不确定的中间领域的探讨，不仅为当时大量出现的抽象艺术找到了理论根据，而且成为以后出现的美学相对主义思潮的先声。可以说，不管是后来分析美学提出的“开放的艺术概念”，还是解释学美学提出的“视界融合”，亦或是接受美学的“未定性与意义空白”，都未能逃脱朗格洞察到的这一中间领域。

同朗格一样，作为一个美国籍的德国人，阿恩海姆的理论

中也体现着两种文化的奇妙的融合。更为可贵的是，他的艺术心理学理论，从科学实证的角度，详尽地描述了人类的经验，成为对杜威美学的修正和补充。阿恩海姆一生中写出好几部艺术心理学巨著，被誉为西方当代最伟大的心理学美学家之一。他的《艺术与视知觉》和《视觉思维》在我国出版后，发行各达10万册和6万册，在美学界和艺术界人士中引起强烈反响，成为我国学术界熟悉的西方学者。

一般人认为，阿恩海姆的最大成就，是为抽象的美学提供了感性的和心理学的证明，为其奠定了科学的基础，为人们更好地理解现代艺术，尤其是抽象艺术指出了路径。但是，如果深入阅读他的著作，就会发现，阿恩海姆也是一个从与众不同的角度，攻克美学尖端的人，这个尖端就是一直困惑着西方自古希腊以来历代学者的“直觉”问题和现代主义兴之后的“艺术表现”问题。

阿恩海姆在《艺术与视知觉》的开端伊始就指出，西方文化由于受近代科学主义的影响，已经成为一种病态的文化。其疾病的最主要表现形式，就是理性与感性的严重分裂。它重理性，轻感性；重逻辑推理，轻直觉判断；由原来的两条腿走路，逐渐发展到一条腿走路；由整体地看问题的方式，发展到片面地看问题；由理性和感性的有机融合，发展到二者的严重脱离。他认为，这种脱离主要表现在对知觉，尤其是视知觉的轻视，它忽视了作为人类认识之基础的知觉，不了解在知觉中已经有了理性和感性的微妙融合。为揭开这个秘密，阿恩海姆一方面认真地研究了格式塔心理学，吸收了它的整体地看待事物的方法；一方面又认真地考察了艺术现象，最后将这两个方面的研究融和为一个整体，发展出一套富有说服力的艺术心理学。

阿恩海姆艺术心理学的核心，就是用“场”的理论和“异质同构”说去解释“视知觉”和“艺术表现”。他认为，人们之

所以会把感性和理性分离开来，关键是没有把握住感性和理性之间的一个最重要的“中介物”。这个“中介物”就是位于大脑的“力场”。人们的眼睛之所以能一下子看到事物的形状或形式，主要是由于先有的知觉概念和此时的外物刺激在大脑力场中的相互作用和融和。眼睛看到的形状和形式，只不过是这个力场中不同的力相互作用后达到的稳定状态。人们之所以在艺术品，尤其是抽象的式样中看到力的作用，看到平衡和不平衡，看到张力和紧张，看到生命和死亡的对抗，完全是因为这个实实在在的力场的存在。很明显，阿恩海姆所谓的知觉概念，不过是各种不同方向和不同强度的具体的“力”在大脑力场中的合成，这个“合成物”在视知觉中又进一步与外物的刺激式样在大脑力场中融合，形成真实看到的形状或形式。因此，知觉本身不过是一个多层次的“异质同构”的结果。虽然其层次有高低之分，但都必须以大脑力场为中介。这样以来，他就不仅解决了直觉的“直接性”问题，同时也解释了艺术表现问题——即为什么会在抽象的式样中看到人类感情的问题。由于阿恩海姆的美学置根于艺术和人类心理，又反过来用它说明艺术和人类审美心理，所以对现代美学的发展产生了相当深远的影响。

与朗格美学和阿恩海姆美学并行的，还有执分析美学之牛耳的维特根斯坦、肯尼克等人。分析美学与传统美学的最大不同，就是不承认艺术有一个本质，认为在绘画、小说、音乐、诗歌、雕刻等诸种艺术门类之间，没有一种可以界定艺术之所以是艺术的共同特征，因而艺术是不可定义的。在这些艺术之间只存在着家族的类似，所谓家族类似，就是诸种艺术之间，没有共同点，有的只是一些相类似的，相互有点关系的东西，或者说，只有部分地相似，而没有全部的或本质的相似。因此，寻求艺术的定义，肯定是传统美学犯的一个错误。艺术既然没有一个固定的本质或定义，也没有固定的外延，它就是完全开放

的，就象一个家族不断延续，而一代与另一代又不同一样。维氏的这种消极澄清的美学影响了整整一代人，在他死后，他的美学观得到维兹、肯尼克和齐夫等人的发挥和发展，形成 50 年代的分析美学热。到 80 年代后，这种思潮又重新抬头，形成新的历史条件下的分析美学热潮。

从 60 年代起，西方美学逐渐由现代期进入后现代期。也就是说，现代美学的时代逐渐结束，被后现代美学取而代之。但是，后现代美学和现代美学的最根本区别在哪里呢？关于这个问题，当代美学家已经作了大量探讨，众说不一。我认为，如果单从艺术角度看，这种区别还是好确定的，那就是：现代美学强调的是艺术“表现”的东西，询问“艺术表现了什么”；后现代美学强调的是“表现活动”本身，询问“艺术表现是个什么样子”。在回答艺术“表现了什么”时，不管是克罗齐的“直觉”，还是杜威的“经验”，亦或是朗格的“人类普遍的情感的概念”及弗洛伊德的“无意识欲望”，都不是那种仅仅停留在表面上的、一眼就能看到的東西。用一句形象的话说，它们都是必须经过艰苦的挖掘方能找到的东西。我们看到，这种“表现的东西”与 19 世纪流行的现实主义和浪漫主义所“再现”的东西是有极大的区别的。在再现艺术中，如果再现的是一双鞋子，不管这种再现怎样变换角度，都必须要含有鞋子的信息，如果再现的是一个人的感情，就必须含有某个人的真实的感情。但表现艺术就不同了，如果是一双鞋子，这双鞋子就只能是一种表象，或者说，只能是关于某种深层的、神秘的意义或情感的象征，这些深层或神秘的意义都是作者个人直觉或知觉到的，带有强烈的个人风格、视角或色彩，因而包含着如海德格尔说的“土地（物质或客体）和世界（历史或主体）的张力”。例如，在凡高画的那双鞋子后面，是农妇在田野里的辛勤劳作，是她在土地上的行走，是她在田野中踏出的小径，是她的生活或存在