

·李泽厚 主编 美学译文丛书·

美学新解

[美] H·G·布洛克 著
滕守尧 译



PHILOSOPHY OF ART

·当代西方美学名著·

李泽厚 主编

美学译文丛书

美 学 新 解

——现代艺术哲学

〔美〕 H·G·布洛克 著
滕守尧 译

辽宁人民出版社

1987年·沈阳

Gene Blocker
Philosophy of Art
Charles Scribner's sons
New York 1979

根据纽约 查理斯·斯格雷纳子公司1979年英文版译出。

美学新解

Meixue Xin Jie

〔美〕H·G·布洛克 著

滕守尧 译

辽宁人民出版社出版 辽宁省新华书店发行
(沈阳市南京街6段1里2号) 沈阳新华印刷厂印刷

字数：270,000 开本：850×1168 1/32 印张：13 插页：6
印数：1—40,157

1987年8月第1版

1987年8月第1次印刷

责任编辑：王大路

责任校对：姚喜荣

封面设计：赵多良

刘夏阳

ISBN 7-205-00088-2/B·18

统一书号，2090·118 定价，3.75 元

“美学译文丛书”序

李泽厚

1980年6月全国第一次美学会议简报说：“中国社会科学院哲学所李泽厚同志在发言中强调指出：现在有许多爱好美学的青年人耗费了大量的精力和时间冥思苦想，创造庞大的体系，可是连基本的美学知识也没有。因此他们的体系或文章经常是空中楼阁，缺乏学术价值。这不能怪他们，因为他们不了解国外研究成果和水平。这种情况也表现在目前的形象思维等问题的讨论上。科学的发展必须吸收前人和当代的研究成果，不能闭门造车。目前应该组织力量尽快地将国外美学著作翻译过来。我认为这对于彻底改善我们目前的美学研究状况具有重要意义。有价值的翻译工作比缺乏学术价值的文章用处大得多。我对于研究生就是这样要求的，要求他们深入研究、批判现代美学某家某派，而不要去写那种空洞的讨论文章。”

这确乎是我对当前也只是当前中国美学情况的基本看法之一，得到了与会同志和部分出版社的热情支持后，就筹备出一套以整本著作为主的“美学译文丛书”（单篇文章已有《美学译文》刊物），以近代现代外国美学为主，只要有学术参考价值的，便都拿来，尽量翻译，书前加一批判性的介绍序文，消化和批判主要仍交给读者们自己去作。我想，博采众家之长，不拘一得之见，批判改造对方，以丰富和发展自己，是符合马克思主义的基本精神的。所译的书，尽量争取名著或名家，或当年或今日具有影响的著作。译文则因老师宿儒不多，大都出自中、青年之手，而校阅力量有限，误译之处难免。但我想，值此所谓“美学热”、大家极需书籍的时期，许多人缺少阅读外文书籍的条件，与其十年磨一剑，慢腾腾地搞出一两个完美定本，倒不如放手先翻译，几年内多出一些书。所以，一方面应该提倡字斟句酌，力求信、达、雅，另一方面又不求全责备，决不因噎废食。总之，有胜于无，逐步提高和改善。

愿我们这个美学翻译事业兴旺发达。同志们，大家都来帮忙吧！

前 言

这本书是为任何一个对艺术和艺术理论感兴趣的人写的。读这本书，并不需要过多的哲学、思想史或艺术史知识。也不需要熟悉所有的艺术，只要在音乐、舞蹈、戏剧、电影或文学等艺术中懂得一种，也就大体可以了。考虑到学生们在阅读本书的过程中理解力会逐步加强，所以采取了由浅入深的写法。也就是说在行文中，下一章总要比前一章复杂一些和深奥一些。如果说它的第一章适合于那些刚入大学的学生阅读，它的第五章便引导学生们进入了围绕现代艺术所展开的激烈哲学争论中。

本书是根据这样一个假想写成的，即：在艺术哲学理论、艺术批评、艺术史、趣味史和一般思想史之间完全可以相互置换或替代。这也许是向学生们介绍艺术理论时可能采用的一种最佳方式。本书涉及的材料大都来自我多年来在艺

术理论专业的教学实践。我发现，只要使学生们懂得艺术理论会对艺术本身的历史进程发生真正的影响，他们对这门课的兴趣就会剧增。为了证明艺术理论同艺术实践的关系，我把大量的篇幅和精力放到对艺术的理解和证明上，从这方面说，它远远超过了标准美学课本。

可以说，本书乃是艺术与哲学的奇妙的混合，它既可以作为一本艺术欣赏和人文学科的入门书，又可以作为一本一般美学引论。

本书最突出的特征是它对艺术理论与艺术实践之间密切关系的极力强调。它所列举的所有例子，都例证了艺术批评家如何用自己的艺术理论具体证明或维护某一种新的艺术，这种说明和解释又如何反过来促进了新的艺术形式的发展和传播。与此同时，艺术家们有时也会对某一具体艺术理论入迷，试图用它们指导自己的艺术实践，由于这样一种理论联系实践的倾向，只有那些能对艺术世界发生直接和明显的影响和那些表达了大多数人之艺术信仰的哲学理论，才在这儿加以讨论。对这些理论的探索主要是通过对一般艺术观或信仰的分析进行的，对这些信仰之哲学表达的提及，仅仅是为了清理一下人们对艺术的各种态度。对某些具体哲学家的讨论则是考虑到他们对艺术世界的巨大影响。

这样一种倾向使得艺术哲学中的一些主要问题在本书中得到了相对集中和深入探讨（与大部分英语国家美学中那种较分散的讨论方式相比较）。这种做法部分基于这样一种信念：由于现代美学的一般作法是把许多与艺术有关的不同问题集中在一起讨论，致使许多初学美学的学生感到困难，为

了避免这一后果，我们便采用了使讨论围绕同一个主题进行，以形成一个有机统一的整体作法。在本书中，这个主题就是如何使艺术的自治性或独立性同审美的联想达到协调一致。第一章把这个问题作为现代艺术反思中的一个中心问题提出，第二章、第三章和第四章则展开了具体的阐述。各章分别针对着艺术经验的一个重要方面——艺术品再现的现实，艺术品表现的情感，艺术品的结构。这四章构成了本书的主体，它包含的内容足够一个季度或一个学年讲授。最后一章意在运用从本书前面部分获得的哲学知识和观点，分析当代美学中热烈争论的五大问题——艺术的概念、意图、意义、艺术真实以及批评的有效性等问题。这一章适合水平较高和对美学更感兴趣的学生，因此可以辟为专章，专门讲授。

最后，为了有利于低年级学生的阅读，尽量在必要地方列上可参考的书目，尤其注意到了充分利用当今最流行的几部美学文选。

对那些在本书写作过程中作出过帮助的艺术哲学专业的学生和本书出版者，在此谨致谢意。

H·G·布洛克

译者前言

当“美学译文丛书”走过了初创阶段的艰苦行程，向着一个更新的领域开拓的时候，许多人似乎突然领悟到了它的作用，有人说它的确为美学界做了一件大好事，还有人把它比做为当今美学研究铺下的一小块块踏脚的砖石，有了它，人们再也不必望着这美学的知识海洋而兴叹，很容易地便弥补了这块知识的空白。然而就我个人而言，虽然从事这件工作多年，却从未想到要去做一块铺路的砖石，我还未达到如此高的思想境界。我之所以从事这件工作，是因为我喜欢它。每逢读到一部好的美学书，我都感到似乎发现了一个新的领域，个人存在的价值顿觉倍增，因而感到振奋和快乐，如此而已！在别的场合我还说过，我个人读外文书有这样一个习惯，每读到一部自认为重要的书，总喜欢把它们随手译成中文，好象只有这样做，才真正理解了它们，变成了自己的东

西。因此，我搞美学翻译，实则是自己读书的一个副产品，并没有想到做什么贡献之类。

新近译的这部《美学新解》，曾经深深地吸引着我，读后似觉得有一滴滴新鲜的甘泉，滋润着那被传统美学麻痹的神经。这部书是现代人站在全新的思想和知识高度写成的一部通俗美学读物。不管是它的内容，还是它的写作方法，都比较具有新意，是一部真正的现代美学引论。它的开初几章是专为美国的大学学生写的，最后一章涉及到了当今世界美学界争论的几个焦点问题，适合比较专业的学生阅读。

本书原名为《艺术哲学》，在我的提议下，把它改为《美学新解》，之所以这样做，主要基于以下两个考虑：一是因为它的确比较新，对美学的研究方向和内容均提出了一套新的看法；二是因为以往国内已出了好几部命名为“艺术哲学”的书，仅“美学译文丛书”内就收进了三部，如不更名，势必引起读者的误会。

那么这部书的“新”，究竟有哪些具体表现呢？我想就下面三个方面谈谈个人的不成熟看法：

一、对美学研究的对象提出了独特的看法，开辟了全新的路子。

众所周知，自鲍姆嘉通开创了“美学”学科以来，它已走过了数百年曲折的路程。开始阶段，美学只是整个哲学大家族中不为人看重的“灰姑娘”，直到德国古典哲学时期，才受到康德和黑格尔的重视，成为他们整个哲学体系中不可或缺的环节。康德在其《判断力批判》中对美的本质和审美经验作了精辟阐述，达到了前无古人的高度；黑格尔则运用历史

发展的辩证观点，建立起一个空前庞大的美学体系。不言而喻，在这一阶段，美学属于纯哲学的范围。

至19世纪中叶，随着哲学自身的发展，美学研究逐渐脱离了对“什么是美”的纯哲学探讨，但此时的美学仍被当作一门规范科学，向人们提供规范和戒条。19世纪后半叶，西方哲学受实证论、科学观和现象学的影响，唯心论开始走下坡路，美学亦逐渐变成一种经验科学和描述科学，形而上学让位于经验描述，神秘主义让位于自然主义，抽象的变为具体可见的，纯粹的知识变成了实用性较强的知识。在这股潮流的冲击下，美学的传统研究对象“美”逐渐被“艺术”所取代。人们开始从心理学角度研究艺术创作和艺术欣赏，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灵感经验出发。而美感经验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，他所推行的方法在美学史上被称作“自下而上”的方法。

第二次世界大战以后，西方美学的中心从德国转向美国，大陆理性主义倾向进一步衰退，经验主义思潮开始占统治地位。随着这种思潮的发展，美学问题逐渐分成两大类。第一类由经验主义的各种问题组成，它的主要目的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——旨在描述和解释各种各样的艺术，包括它们极其多样的形式和风格，它们在各种文化环境中的起源、发展和作用，作为它们之基础的人类本质以及它们的心理的和社会的过程。这些问题均用经验科学的方法解决。第二类是逻辑问题，即关于各种美学概念、术语和方法论问题，均通过哲学分析的方法解决。第一种为科学美学，第二种为分析美学。科学美学是科学的、描述性的和自然主义的，如精神分析美学、格式塔美学，甚至现象学美学等，均属此类。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是极为独特的，它已成为西方美学中极为引人注目的新动向。

“通过概念的分析来了解世界”，这正是本书作者所遵循的宗旨，不过在将之适用于美学领域时，作者又有了新的发展。在作者看来，当代哲学不应该再是一门关于上帝、自然和人类灵魂等最高实在的最高科学，不应再是一种探究世界之本性的“本质科学”，而应该是一种分析科学。它不再致力于描述世界本身，而应该分析我们对世界加以分门别类时使用的概念。这就是说，哲学应该是一门第二层次的学科。以历史研究为例，历史学家谈论的是属于第一层次的历史事实，历史哲学家谈论的便是历史学家谈论这些事实时使用的种种术语。总之，哲学家的研究在第二层面上展开，这个层面远离了属于日常生活的现实世界，它不直接谈论事实和历史事件本身，而是历史学家和普通人思考这些事实的方式和方法。因此，哲学便成了高层次的谈论或谈论的谈论，他思

考的是人们思考的方式，~~谈论的是人们谈论的方式~~。以此类推，作为一个美学家，他关心的自然就是艺术批评家、艺术教育学家等人思考和谈论艺术的方式；他所要解决的，自然也就集中于解释这些谈论中使用的种种关键性概念——模仿、再现、表现、形式、内容、直觉、意图、艺术品等等术语的基本含义。

在作者看来，对上述术语的解释，决非是空中楼阁，无实际的用途。他认为，对人们使用的种种术语的概念性分析，归根结底是对人们所在的世界的分析。世界是有意义的，所谓意义，就是人对世界的解释；所谓事物本身的样子，就是人们想到它们的样子。当我们意识到世界时，就已经把它们装填到概念的容器中去了。所以说，分析概念，就是用某种特殊的方式分析世界，至少是分析人们理解的世界。以艺术为例，当艺术家把漂在水面上的“浮木”或是其他废旧器皿拿到展厅，并宣称他们是“艺术品”时，观众此时想到并不是这一“浮木”或器皿本身（对它们本身是无争议的，谁看到都是那个样子），而是这个艺术家所持的艺术概念。他们会想到，如果这个艺术家把这些东西也看作是艺术，他持的艺术概念必然异于传统。在想到这一步时，人们心目中已经用传统概念与眼前的艺术品以及这件艺术品代表的艺术概念作了一番比较，这实际已经脱离了事实（艺术品），上升到了哲学领域，哲学的探讨亦从此开始了。当然，这种第二层次的探讨大都是以第一层次为先决条件的，在谈论某种艺术概念时，如果没有对艺术品的直接感受作为前提，这种谈论就毫无意思。但反过来就不一定。许多人能欣赏艺术

品，但并不觉得有必要对自己的经验反思，并继而把这种思考说出来。对于“艺术”概念（或“什么是艺术”）的反思，实际上已成为当今美学的一个中心问题。这一问题的出现，并不是人们灵机一动的产物，而是时代的必然，它促进了艺术实践中的种种创新，反过来又为这些创新的影响。近年来出现的许多艺术品，已大大超出了传统的艺术观念，甚至以其奇特的形态，把传统的概念击得粉碎。在这些艺术品中，有涂成纯白色的1×8英寸的厚木板，有内部装满了水泥的建筑，有用推土机在一片荒原上开出的沟辙，有在原野上筑起的长达几公里的弯曲的条带，有在一把维多利亚式的摇椅中前后摇摆的艺术家的老祖母，有在一首乐曲的演奏过程中突然出现的4分33秒的沉默等等。这些东西究竟是不是艺术？这正是要求美学加以解释和回答的。如果你承认这是艺术，你就必然承认，这些艺术家所从事的是一项极为严肃的事业，一项致力于扩大或重新创造人们的艺术概念的事业。它关系着人类未来的文化形态，如未来的艺术是个什么样子，下一个世纪艺术还存在不存在等等。在这种情况下，一个严肃的美学家，就必须运用哲学的头脑，运用社会学和心理学知识，对艺术概念的边界，即一个时代人们对艺术的特殊理解，作深入的探讨。当这种探讨与艺术家的实践探索达到同步时，这种哲学就无愧于这个时代，因为这种艺术哲学会使自己和他人变得更加聪明，对自己和自己生活的世界有更清晰和更深入的理解。我们将要读的这部艺术哲学，正是按照这条路子走下来的。

二、帮助我们更深入地理解现代艺术。

说老实话，在阅读本书之前，我对许多概念（如模仿、再现、表现、体现、形式主义、艺术、意义等）的使用是很不严格的。假如真有人问我，究竟什么是艺术？模仿与再现有什么区别，形式主义的主要含义是什么，等等。我决不会作出令人满意的回答。我们每个人也许都有这样的体验：许多最常用的词，或者说，那些人们天天挂在嘴头上的词，往往又是最不容易即刻说出其准确含义的词，因而往往又是最有歧义的词。这样一来，人们在交谈时，虽然都使用了同样的字眼，各自说的内容却风马牛不相及。以“艺术”这个概念为例，这个词也同人们谈话时言之必称的“文化”等词一样，对它的含义实际上并不特别清楚，但人们在谈话和写文章时，又喜欢随手拈来，妄加议论，说这是真正的艺术，那不是艺术；这是高级的艺术，那是低级的艺术等。如果说话者是普通人，即可另当别论；但如果他是一个对某种艺术作严肃的描述或解释的美学家，这种含糊其词就不允许了。这就是说，在评论时，你心目中一定要有一个较明晰的艺术概念。因为不同人和不同时代所持的艺术概念是极为不同的。有人认为艺术就是模仿，这样的人在评判艺术时，必然拿生活原型去对照艺术，而且极为看重模仿的技巧（象不象）；有人认为艺术即表现（看其是否表达了某种感情）；有人认为艺术即解释生活；有人认为艺术与生活无区别；等等。概念的内涵如此不一致，评价的标准也就不一致，还谈什么作品的高低和好坏。当然，美学家的任务，主要不是对某件作品作评价，而是对各种评价或判断作出解释。举例说，如果多数现代人都认为，杜夏拿到展览厅展出的小便器，是一件真正

的艺术品，作为一个美学家，就应该对这种看法作出说明，如果拒不回答或不能回答，就已经失去了作为美学家的资格。正是在回答类似问题上，本书作者做得极为出色，他没有避开当代“什么是艺术”的大辩论，而是创造性地运用了维特根斯坦和莫瑞斯·韦兹的某些命题，对当代主要美学问题，尤其是对现代各种艺术的形态作出了独特的解释和说明。

分析美学的创始者应追溯到维特根斯坦。维民哲学从一开始就把那些能够说的，即能够用命题描述的事物，同那些不能够说的，即不能够用命题描述的事物区别开来，企图把一切哲学归结为普通语言的不完善运用，认为哲学的目的就是建立完善的符号体系，从而对人们的思想作逻辑上的澄清，这样一来，也就避开了传统哲学中所追问的许多基本问题（如世界和人的本质是什么）。在他看来，凡不能用语言描述的现象就是无意义的。在美学和伦理学中，象什么是美和什么是善等命题，都是无法表述和解释的。“美”既然不能说，就不能随意乱用。如果在对一首音乐作审美判断时，说它很美，就等于什么也没有说，因为美本身的意思还不清楚。在对“艺术”的看法上，维特根斯坦和韦兹都极力主张，艺术乃是一个开放的而不是一个封闭的概念。所谓封闭的概念，是指那些有必要的和充分的条件的概念，这种概念只有在逻辑和数学领域中才能找到。在这些领域中，概念是一种被规定的了的东西。然而艺术却不同。在艺术领域中，新的条件和情况总是不断出现，新的艺术形式和艺术运动不断发生。艺术家总是创造着前所未有的东西，艺术创造的条件决不是预先就设计好的。把艺术看成是一种固定的或封闭的东

西，就束缚了艺术的创造性。韦兹和维特根斯坦极力反对那种寻找各种艺术之共同本质的作法，称之为“本质主义”的错误。正如他们一再指出的，在古典芭蕾舞同“格尔尼卡”之间，在《荒原》同巴台农神庙之间，究竟有何共同之处？这种执意于寻找艺术之共同性质的作法，只能导致种种肤浅、模糊和简单化的结论。本书作者正是根据以上思想脉络，对历史上出现的种种艺术定义的不完善性作了一一驳斥。例如，在谈到“艺术是感知的对象，人们创造艺术品是为了感性、快乐”这样一个定义时，作者指出，虽然客观上说，这是诸种传统艺术定义中比较完美的一个，但即使如此，它仍然过于简单化了。按照这种说法，象《战争与和平》、《哈姆雷特》、《格尔尼卡》等又作何解释呢？因为它们无论如何也引不起快乐啊！为了避免这种过于简单化的作法，某些较具现代色彩的美学家又给艺术下了一些过于宽泛和模糊的定义，如“艺术即情感表现”、“艺术即有意味的形式”等。在本书中，作者利用长达几章的篇幅，对这些定义作了详实的检查和批判，最后得出结论说，它们不仅将人引入歧途，而且由于这些字眼本身的意思更不好懂，所以使艺术的定义更加模糊。作者还引用了英国哲学家肯尼克的一个例子：假如让人在一间堆满了各种各样杂品的特大仓库中挑出其中的“艺术品”，很多人不用费多大力气就能做到，但如果转而说让他们从中挑出哪些是“有意味的形式”，那就困难多了，因为他们很可能根本就不知“有意味的形式”是何物。当然，在过了若干年之后，肯尼克说的第一项任务（即从一大堆杂品中挑出其中的艺术品）便不那么容易了，因为艺术