



西方现代美学

Xifang
xiandai
meixue

上海人民出版社



西

方现代美学

Xifang
Xian.dai
Meixue

牛宏宝 著

上海人民出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

西方现代美学/牛宏宝著.

—上海: 上海人民出版社, 2002

ISBN 7-208-04040-0

I. 西... II. 牛... III. 美学史-西方国家-现代
IV. B83-09

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 004875 号

责任编辑 李 卫

封面装帧 陈 楠

西方现代美学

牛宏宝 著

世纪出版集团

上海人民出版社出版、发行

(200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc)

新华书店上海发行所经销 上海天马印刷厂印刷

开本 890×1240 1/32 印张 25.25 插页 4 字数 659,000

2002 年 2 月第 1 版 2002 年 2 月第 1 次印刷

印数 1-6,000

ISBN 7-208-04040-0/B·321

定价 40.00 元

中国人民大学美学教材系列

美学原理

王旭晓 著

中国美学史

张 法 著

西方美学史

吴 琼 著

西方现代美学

牛宏宝 著

目 录

- [1] 导 语
美学史的书写与理解·“现代”与“传统”的断裂·西方现代美学的内在
曲变
- [20] 第一部分 走向“现代”:西方现
代美学的历史起点和
内在转捩
- [23] 小 引
- [27] 第一章 十九世纪末的几个主要线
索:实证精神和非理性主体
的冲突
- [28] 第一节 形式派美学和对艺术独立性的
追求
早期形式派·汉斯立克的音乐美学·
音乐在美学走向“现代”之路上的地位
- [41] 第二节 实证主义美学及其限度
实证主义美学·实验心理学美学
- [58] 第三节 对丑的研究
- [69] 第二章 唯意志论美学与崇高的瓦解

- [72] 第一节 叔本华:非理性的意志与审美的纯粹观审
非理性的意志本体与直观认识·作为解脱的审美直观和艺术的本体论·讨论:叔本华美学的否定性质和问题
- [86] 第二节 尼采:酒神精神与非理性意志主体
酒神精神与日神精神·生命意志本体的诗化和强力化·上帝之死与超人;现代人的命运及其主体性·讨论:丑与尼采美学对崇高范畴的突破
- [117] 第三章 走向“现代”:十九世纪末叶艺术的对立发展和嬗变
- [118] 第一节 自然主义与象征主义的对立发展
自然主义的审美追求·象征主义和美学语言观的转变
- [127] 第二节 分裂与综合:前后印象派的审美追求
前印象派与色的分离·后印象派:对分离出来的色进行综合
- [139] 第三节 走向“现代”:现代性概念及其诸方面
现代性的起源和根基:从“我思”主体到“自我意志”主体·“现代性”的诸方面

- [151] 第二部分 现代主义美学:非理性主体的表现和丑的发展
- [153] 小 引
- [157] 第四章 移情与抽象的变奏
- [157] 第一节 审美移情说
移情论的起源·立普斯的移情理论
- [165] 第二节 沃林格:抽象取代移情
作为艺术本体的“绝对艺术意志”·移情冲动和抽象冲动
- [181] 第五章 精神分析美学
- [184] 第一节 弗洛伊德:罪恶的快感
里比多及快乐原则与现实原则的冲突·压抑、无意识和人的心灵结构·升华、幻想与艺术的运作·“弗洛伊德式的口误”·罪恶的快感
- [208] 第二节 荣格:集体无意识及其表现
集体无意识及其原型·“浮士德创造歌德”·“幻觉型的艺术”对“感伤的诗”的超越
- [222] 第六章 直觉作为审美的独立原则
- [224] 第一节 柏格森:生命的时间形式与直觉
“绵延”与自由生命·直觉作为创造和对绝对的领悟
- [235] 第二节 克罗齐:直觉作为理性的反题
直觉与人的精神结构·直觉即表现·

克罗齐对康德的超越· 卡里特和科林
伍德:对克罗齐的补充

[255] **第七章 现代主义艺术与客体的毁灭**

[257] 第一节 表现与客体的毁灭

[268] 第二节 审美的时间形式对空间形式
的破除

[274] 第三节 对不可表现的表现与审美的丑

[283] **第三部分 现代主义美学:艺术的
自足独立性和艺术
走向抽象**

[285] 小 引

[291] **第八章 形式作为艺术的本体**

[291] 第一节 贝尔:“有意味的形式”
“有意味的形式”与“抽象冲动”· 形式
的创造:简化与构图

[299] 第二节 “新批评”:文本本体与反叛
的形式

文本的美学· 形式的反叛

[311] 第三节 艺术作为完形形式
视觉中的形式意志:格式塔倾向· 艺
术的纯粹形式本体:完形形式

[322] **第九章 符号哲学美学与“语言转
向”的完成**

[323] 第一节 卡西尔:符号与艺术
符号形式与人的赋形能力· 神话与语
言· 艺术作为符号形式

- [338] 第二节 朗格:情感符号形式的创造
艺术创造了什么·生命形式与生命的关系
- [349] 第十章 20世纪现代艺术中的“抽象”
- [350] 第一节 “抽象”产生的原因和特征
“抽象”产生的原因·“抽象”的概念和特征
- [356] 第二节 抽象的形态:具象抽象和非具象抽象
具象抽象·非具象抽象·讨论:“抽象”的审美性质
- [379] 第四部分 主体性的衰落与美学形态的转变
- [381] 小 引
- [394] 第十一章 美、艺术与存在
- [397] 第一节 海德格尔:美开启了存在者的存在
前期思想:此在存在的结构·“转向”后的思想与美学在其中的地位·存在者的真理将自身设入作品·澄明之境与“人诗意地栖居”·作为“存在之家”和“原诗”的语言·语言与诗、思的关系
- [442] 第二节 雅斯贝尔斯:悲剧的超越
人与绝对者·艺术与悲剧的超越
- [451] 第三节 萨特:美作为自由的幻象
存在的虚无与自由·想象与审美对象的非现实性·讨论:存在主义美学与荒诞

[473] 第十二章 现象学美学

[476] 第一节 梅洛-庞蒂:身体知觉与艺术的“言说”

身体存在与艺术之“根”·艺术与语言:从可见的到可说的

[488] 第二节 杜夫海纳:作为“现象”的审美经验和美的中介化

审美经验的现象学特质·审美对象和审美知觉的循环·审美经验的中介化与存在的关系

[502] 第十三章 阐释学美学

[502] 第一节 阐释学及其基本境域

阐释学的基本发展·阐释学的境域·“视域融合”和“理解的历史性”

[514] 第二节 阐释学境域中的审美经验

“游戏”作为艺术作品的存在方式·审美经验的真理性·阐释学的语言观·接受美学:对作者主体的放逐·讨论:美的历史开放性和非确定性

[534] 第十四章 法兰克福学派的批判美学

[540] 第一节 本雅明:在先锋现代性和市民现代性之间

对神话形式的追怀:从寓言到象征的蜕变·“光环”对抗“复制”·都市与艺术现代性

[554] 第二节 马尔库塞:作为解放的美学与艺术的乌托邦

把艺术置于辩证否定的核心·艺术的

- 否定性在于形式·“新感性”与“反
升华”
- [564] 第三节 阿多尔诺:否定的美学
无调哲学和否定的辩证法·否定的美
学·“反艺术”:先锋现代性对抗“文化
工业”·讨论:“批判理论”的困境和后
现代的来临
- [585] **第五部分 后现代主义美学与后
现代性话语**
- [587] 小 引
- [600] **第十五章 语言囚笼中的美学**
- [600] 第一节 分析美学和对美的取消
分析美学的分析方法·分析美学的消
解性
- [613] 第二节 结构主义诗学
现代结构语言学与结构主义诗学·布
拉格学派和雅各布森的语言诗学
- [628] 第三节 列维-斯特劳斯:结构人类学
美学
结构人类学的基本思想·艺术的起
源:“不稳定能指”·神话和音乐的结
构主义分析
- [645] 第四节 结构主义叙述学与巴特的美学
结构主义叙述学·巴特的美学思想:
从结构崇拜到对结构的解构·讨论:
对结构主义诗学的基本估价
- [676] **第十六章 后结构主义与消解策略**

- [679] 第一节 拉康:能指链与虚幻的自我
镜像阶段与虚幻的自我·能指链与无意识·拉康的真理观:符号秩序、想象秩序和真实
- [696] 第二节 福柯:知识考古学和谱系学语境中的美学
知识考古学和谱系学与断裂的历史观·话语理论与美学·“知识型”的转换与美学
- [720] 第三节 德里达:消解策略与解构的快感
解构之根:衣服的开口处或“痕迹”·写作与游戏·解构与快乐·讨论:恐惧还是嬉戏?
- [745] 第十七章 后现代主义诗学与荒诞
- [745] 第一节 后现代状态与后现代理论
后现代主义理论·后现代文化批评策略
- [769] 第二节 后现代主义诗学与艺术中的荒诞
后现代主义艺术及其诗学特征·讨论:是崇高还是荒诞?
- [789] 主要参考书目

导 语

美学史的书写与理解

清代学者章实斋先生曾说“六经皆史”。这意味着:没有任何东西,哪怕是“经”这样“永恒”的文本,包括按照“纯粹逻辑”进行推断所形成的“理论”文本,也是属于历史的,都会烙印着其产生时代的“痕迹”。这些“痕迹”向后来陈述者讲述着使“经”的话语得以构成的各种力量,显示着这些“经”所说的话并不是“永恒”的真理,而只是历史上某人所说的“话”的“档案记录”。在此意义下,“理论”的真实性,就不在于它按其“逻辑”是否为真,而要按其历史“痕迹”的真实来确定。

在此,或许有人会反驳说,一个“理论”的价值应该按其得以构成的“推论逻辑”的正确性以及这种“推论逻辑”在摆脱时代限制上的情况来确定,因为“理论”得以构成的“推论逻辑”应该尽可能是客观的、中立的,这样才能保证“理论”的正确性。按这种观点,“理论”进行推论的“纯粹逻辑”层面总是具有超越历史的一面,这样,“理论”才可能是客观的。但这是我们不能接受的。我们认为,没有什么“纯粹逻辑”以及按“纯粹逻辑”进行的推论,有的只是具体历史语境下构成理论话语陈述的逻辑,这个逻辑是历史性的,不是“纯粹的”。这就是历史对任何标榜为“纯粹”、“永恒真理”的东西的腐蚀性,就连“纯粹”数学的逻辑也不能逃脱这种腐蚀。这种腐蚀性力量销蚀“永恒真理”的面具,把书写的“经文”、上帝的雕像、金字塔、希腊神庙……呈现为锈迹斑斑的历史痕迹,呈现为类似考古学对象的“历史流传物”。

基于此,美学史的书写和理解也就不应该把任何美学理论看作是

“永恒真理”，或是对“美”本身的“本质释义”；也不应该把某一美学理论的“推论逻辑”理解、描述为纯粹的、客观的，而应理解为历史性的话语。实际上，“美”或“艺术”，并不存在其“本身”，或“永恒”的美和艺术，有的只是“天人之际”中不断变化的美或艺术。因此，“究天人之际”，“通古今之变”，是我们对待美学史的态度，因为，美学史上的任何“理论”话语就是在此“际”与“变”中被陈述构成的，“美”和“艺术”均是如此。可以说，并不存在柏拉图所追问的“美本身”，存在的只是由不同话语陈述所构成的“美”以及“艺术”。据此我们须颠倒一个过去的观念，这种观念认为，是“美本身”的客观存在产生了关于“美”的理论，仿佛任何美学理论讨论的都是亘古不变的“美”。其实相反，是不同的话语陈述构成了它们的对象——“美”、“艺术”，或者这些话语陈述在明言的层面讨论的是“美”，其实却构成着别的东西，如“崇高”、“丑”或“荒诞”。例如，尼采在酒神精神与日神精神的冲突中所构成的，就完全不同于康德在“美的分析”或“崇高的分析”中所构成的，那是完全不同的。同样，艺术作品也并非描述着作为“客观存在”的“美”，或揭示着“客观存在”着的艺术对象，相反，任何艺术作品都只是以其话语或言说方式构成着其自身的“美”或“对象”。这些话语构成的方式不仅是变化的，而且是千差万别的。因此，美学史并不是追溯针对抽象的“美本身”或绝对的“艺术”的理论话语陈述，而是探究不同的理论话语陈述所构成的不同的东西、以及这些不同的话语陈述是怎样得以成形的。这样我们才能保持历史的开放性，避免“本质释义”的陷阱。

根据这样的历史态度，美学史的书写和理解就不是简单了解历史上不同的美学理论或思潮提供了什么观念、得出了什么具体的理论结论，而是要揭示这些理论或思潮的观点是怎样被讲述的，不同的理论话语陈述是依据什么样的力量得以成形的。这样，我们就必须绕过具体理论的“逻辑陈述”，到它的背后或边缘去发现是什么样的历史语境驱动了这些具体理论的“逻辑陈述”。如果我们把一种美学理论看作是一件裁制出的服装的话，那么，美学史的书写就不能仅仅描述被裁制好了

的“服装”的“样式”和“结构”，而是要揭示这个理论“服装”是怎样和依据什么被裁制的。理论家的工作类似于裁缝，他并非他所裁制的“服装”的主体，主宰他的是历史语境，历史语境才是“主体”。在他进行裁制时所遵循的所谓“纯粹逻辑”推论中，其实渗透的是历史语境的话语逻辑。因此，美学史的书写中的“逻辑与历史的统一”，就不是依据固定的、理想的“逻辑模式”来规范历史，而是要把“逻辑”还原为历史。这有两层意思：其一，是把任何理论中的所谓推论的“纯粹逻辑”还原为历史语境的话语逻辑，揭示出理论推论的“纯粹逻辑”的话语成形的力量；其二，传统思想史中的所谓对历史规律的描述，其实是想把历史按逻辑总结出来。但我们所要做的正相反，不是用逻辑来总结历史，而是描述历史语境中的话语形成和话语转换。在此意义上，我们不能把历史揭示为一种不断进步的、线性的发展过程，因为其中充满着偶然和以理性的名义出现的非理性和衰变。

这些并非抽象的历史态度，是西方现代美学史给予我们的启示。西方现代美学的最显著特征就是“思潮”迭起，各种各样的“流派理论”主张此起彼伏。虽然这些“思潮”、“流派理论”无不声称其“理论”逻辑的纯粹性和永恒性，标榜其目的是揭示作为客体存在的“美”和“艺术”，但它们迅速地被取代、变得衰微的命运，却暴露了它们的限度和历史性。这说明，类似《圣经》、《论语》这样的著作统治人类思想几千年的历史已经结束。如果我们把这些“思潮”和“理论”都当作是“本质释义”，固守学派理论的界限，那么，我们就无法突破这些界限，以进入现代美学的话语形成的历史语境。许多描述西方现代美学史的著作把“流派”简单“串联”起来，构成对这段“史”的叙述，其实就是受到了这种“本质释义”所设置的界限的约束。而我们所要进行的工作，就是要在描述不同“流派”的理论特点的同时又突破“流派”的界限，以揭示西方现代美学话语构成的模式和基本力量，以及这些话语的模式所构成的不同的“审美活动”。

“现代”与“传统”的断裂

西方现代主义艺术传入中国,已经有近百年的历史,但当我们像欣赏西方古典艺术那样来欣赏这些现代主义艺术时,却总是感到困难,甚至有一种经历了“狂轰滥炸”的感觉。这一状态其实已经把康德所谓“美”的“普遍有效性”、“共通感”击得粉碎。那么问题到底出在哪里呢?如果说是由于中西文化的差异,那么我们在欣赏古希腊艺术、文艺复兴时期艺术、浪漫主义艺术时,为什么能产生一种真正的审美快感和忘我之境,并不会因为文化差异而产生巨大障碍呢?

我们认为真正的原因在于,这里出现了“现代”与“传统”之间巨大的文化—经验断裂。西方现代艺术产生于与传统文化—经验系统完全不同的文化—经验系统。我们可以看到,在漫长的历史中存在的传统文化—经验系统,是由几千年的农耕—手工劳作逐渐积累起来的,它的开端甚至可以追溯到新石器时代。它是在狩猎、石头的打磨、作物的种植、动物的驯化、土地的开垦、食物和工具的手工制作……等中逐渐累积而成。在这种经验系统中,事物的到来不是通过近代所谓的“理性认知”,而是通过手的触摸、打磨、把握,通过身体的作用力——体力;在这种身体劳作中,不仅事物到来,人自身也通过事物的到来而向自身呈现。这是一种实际的、实在的关系,而不是一种纯粹认知关系。这一漫长积累过程所形成的文化—经验系统就是农耕—手工劳作的文化—经验系统,它的轴心原理就是身体劳作的“生存意向性”与物的物性的“交互转让”。在这种劳作的“交互转让”中,土地奉献五谷,石头呈现出恒久的支撑力,四季呈现出生命的节律,人不仅获得了食物、衣服、房屋和持续生命的保证,而且获得了大地、天空、风雨、海洋的无言的馈赠。在这种劳作的“交互转让”中,人领悟了自身的自由,形成了对“无言馈赠者”的虔敬。此自由、虔敬便是人生存的神性,并凝结为宗教和宗教中的神。宗教把限度转变为规约、戒律,宗教中的神则把虔敬转变为“无言馈赠者”的永恒允诺。这就是为什么原始神都是与农耕、手工劳作相关的缘故,甚至手工劳作的器具也变成了神。同时,物之物性所呈现的

形式也是神圣的,它不可侵犯、不可亵渎、不可破坏。自然的神性和灵性是农耕—手工的文化—经验的真正宗教底蕴。

这种农耕—手工的文化—经验系统围绕着身体劳作与物之物性之间的“交互转让”而形成,它的智慧风貌也同样以此为核心,集中体现为农耕、手工艺制造的智慧。这种智慧以让物之物性是其所是地呈现为最高境界,此境界即为“艺”。古希腊神话中的诸神以掌管一种或几种“技艺”为其资本;中国原始儒家所追求的“成于艺”的“六艺”就与手工劳作中让物是其所是地呈现的“技艺”相关;老庄思想中的与“道”相化的“游”,也同样是以手工劳作中让物是其所是地呈现为诞生地的(如庖丁解牛)。传统艺术和审美活动,就是诞生于这种“艺”,它们是围绕着身体—手工劳作与物之物性之间的“交互转让”的话语逻辑和语境而形成。西方的模仿概念、中国的“神与物游”,这些规定其审美和艺术活动达两千年之久的原则,就是诞生于这种“交互转让”的语境中。在这种“交互转让”中就有自由,有存在的真理。就其自由而言,它把“以神遇而不以目视”视为最高境界;就其有存在的真理而言,它不追求自在存在的物的真实——所谓“形似”,而是追求一种在“交互转让”中让物是其所是的显现——所谓“神似”、“气韵生动”、“有机整体”,故而“自然”是它的最高境界。无论是西方古典艺术还是中国古典艺术,都是如此。这种话语模式构成的“美”,集中体现在康德在“美的分析”中所陈述的:“自然形式的客观合目的性”;用中国的话来总结就是“含道映物”、“澄怀味象”。

农耕—手工的文化—经验主导西方人感受事物的方式直到 18 世纪理性时代,在中国则要到 20 世纪后半叶,方才发生根本的转变。真正导致农耕—手工的文化—经验逐渐终止其支配地位的,不是单一的资本主义商业所能完成的,而是资本主义商业与分析理性所形成的科学技术以及工业制造的结合,才能完成这一巨大的历史转折。按尼采的分析,求知理性在苏格拉底那里就已崛起(在中国体现为孔子对“礼”的确立中),但这种理性是一种淹没在身体劳作与物之物性的“交互转