

美学译文

AESTHETICS

3

中国社会科学出版社

美学译文

(3)

中国社会科学院
哲学研究所美学研究室编

中国社会科学出版社

责任编辑：田士章

责任校对：鲁 军

封面设计：张 明

版式设计：李玲玲

美 学 译 文

MEIXUE YIWEN

(3)

*

中国社会科学出版社出版

新华书店北京发行所发行

湖南省新华印刷二厂印刷

787×1092毫米 32开本 15印张 330千字

1984年7月第1版 1984年7月第1次印刷

印数1—14,000册

统一书号：2190·103 定价：1.40元

目 录

从哲学角度看罗曼·茵加登的美学理论要旨

〔美〕安娜-特丽莎·提敏尼加 (1)

“审美无利害性”的起源

〔美〕杰罗姆·斯托尔尼兹 (17)

艺术与视知觉——形式论(续)

〔美〕鲁道夫·阿恩海姆 (46)

表现

〔美〕苏珊·朗格 (92)

情感的象征符号

〔美〕苏珊·朗格 (104)

审美经验

〔美〕弗吉尔·奥尔德里奇 (126)

审美知觉：“看作……”

〔美〕乔治·迪基 (158)

艺术心理学：过去、现在及未来

〔美〕托玛斯·芒罗 (167)

托玛斯·芒罗的美学著作

〔美〕赫伯特·舒勒 (208)

美学的当代发展

〔美〕M.C. 比尔兹利 (224)

社会惯例和迪基的艺术惯例的理论

〔英〕凯瑟琳·洛德 (235)

艺术的“创造性”概念

〔英〕哈罗德·奥斯本 (247)

艺术

〔英〕克莱夫·贝尔 (259)

一个结构主义主题的变换

〔英〕R.A. 夏普 (280)

原始人及史前时代的艺术

〔德〕麦克斯·德索 (306)

论非永恒性

〔奥〕西格蒙特·弗洛伊德 (324)

诗人与幻想

〔奥〕西格蒙特·弗洛伊德 (328)

二十世纪德国的美学

〔法〕雷蒙·巴耶 (338)

审美特性——前言

〔匈〕G. 卢卡契 (355)

人的存在及其可能性——人与技术(手稿片断)

〔日〕今道友信 (374)

“美”字在《说文》中的本义和审美意识的起源

〔日〕笠原仲二 (381)

赫伯特·马尔库塞的“社会批判”美学

〔苏〕Л.Г.菲洛诺娃 (390)

美学 (条目)

(411)

唯美主义和艺术作品

——与弗里德曼先生商榷

〔英〕哈罗德·奥斯本 (468)

从哲学角度看罗曼·茵加登的 美学理论要旨*

——〔美〕安娜·特丽莎·提敏尼加——

引论：茵加登美学研究的哲学假定

同当代把美学研究当作一门独立学科的倾向相反，茵加登一直把美学视为哲学研究领域的一个组成部分。更详细点说，一方面他集中研究艺术作品的性质、存在地位和认识，作为“区域本体论”的一个特殊方面；另一方面这种美学研究在茵加登的哲学研究的其它方面也起着重大作用。茵加登确曾强调指出：他的美学理论不仅对艺术进行分析而且主要是为了对某些基本哲学问题作出回答。然而除了少数例外的情况，茵加登著作中这一哲学核心一直受到忽视；他的美学主要被人看作是对于艺术和文学理论中具体问题的阐明。

人们曾经几次指出^①，茵加登是在反对他的老师爱德蒙

* 国际现象学会主席、现象学研究所所长安娜·特丽莎·提敏尼加（Anna-Teresa Tymieniecka）教授于今年六月来中国访问。在京期间到中国社会科学院哲学研究所作了一次关于波兰现象学家罗曼·茵加登（Roman Ingarden）的美学理论的讲演，本文译自她的讲演原稿。全部注解因无法查对，皆按讲演稿原稿。

① 参见安娜·特丽莎·提敏尼加《罗曼·茵加登或唯心论—实在论问题的新立场》，收入《世界哲学会议录》，布鲁塞尔，1953年；《存在与本质》，奥比尔，1955年。

德·胡塞尔的主要观点并与之进行争论中发展起来他的哲学思想的，因为茵加登曾在第一次世界大战前的哥丁根认真参加过胡塞尔主持的研究班。但是人们却不大知道他发起的争论怎样受到另一位现象学先驱莫里茨·盖格的主要观点的启发，原来在哥丁根他同时也参加过后者的美学研究班。

来自盖格那里的美学家的启发在克服胡塞尔的先验一元论所存在的形而上学困难中显得更其合理，因为盖格和胡塞尔两人不约而同地提出四个所谓“现象学的”基本假定，作为一切知识的新基础，即莱布尼兹所说的“普遍数学(mathesis universalis)。

我们可以把这四个原则列举如下：

第一，作为基础研究的现象学是对“事物本身”进行的一种无前提的研究（这是一种摆脱了一切偏见，不带任何理论上的前概念和未经认真思考而接受的哲学假定的探讨）。

第二，这种“对事物本身的研究”由于胡塞尔、盖格等人发现一种“直接的本质直观”而成为可能。^①

第三，这种直观由于使事物在直接的明证中显现出来（“具体显现”），而不依靠任何中间媒介，就为一种“确实可靠的和无可怀疑的”（笛卡儿所说的）认识提供了保证，因为这种认识本身就具备其合理标准。

最后也是最重要的一点是：本质直观被认为完全打开了通向由人类各种经验构成的整个领域的大门，所以人们可以期望本质直观为认识与存在之间的统一提供基础。

茵加登就用这四个“无前提的”假定并借助于盖格的美

① 参见爱德蒙德·胡塞尔，《纯粹现象学和现象学哲学的观念》，第1卷，1911年版。

学研究着手解决胡塞尔观点中的某些重大困难。

第一部分

茵加登美学探讨中的基本哲学问题

现象学的美学对许多哲学问题都作出了新的解答。我将从中挑选三个对茵加登的研究起着推动作用的最重要的问题。

1. 为了对胡塞尔的所谓“唯心主义”转变——按照这种转变来看，“事物本身”已经失去其最初的明确地位而成了心的客体(意向性客体)——进行决定性反驳准备基础，茵加登建立了一种关于艺术作品的本体论概念，即把艺术作品当作一种在存在意义上明确不同于所有其它类型的客体，尤其不同于实有的事物和存在。^①

2. 为了驳倒胡塞尔把一切类型的经验同意识的普遍结构(意向性)等同起来的一元论倾向。茵加登着手在艺术作品的意向结构的普遍性及其在读者、观赏者等人经验中的“具体化”之间建立一种最密切的关系，但又指出其根本区别。

3. 茵加登建立艺术作品中这种普遍与具体之间的必然关联的目的可能在于重建“纯粹”意识和“经验”意识之间的内在联系，因为这种联系在胡塞尔的先验主义中遭到无法恢复的破坏。这种破裂可以看作是经验与存在之间的统一出现了裂痕。

在改进他的老师胡塞尔的学说的过程中，茵加登按照下

① 参见罗曼·茵加登：《文学艺术作品》及《文学作品的认识》（两书均由印第安纳大学出版社译为英文）。

面的方式求助于盖格的美学：

1. 在强调“审美感受”时，盖格坚持欣赏艺术作品必须同时既分析艺术作品的内在性质也分析对艺术作品的认识^①，因此茵加登在提出“什么使艺术作品成为一种特殊类型的客体”这个问题时采取一种兼顾两面的研究方法：第一，通过本体论的研究来探讨艺术作品的结构；第二，探讨人们认识艺术作品的认识作用的结构。然而在盖格的研究方法中还是变动不定的边界由于茵加登强调本体论而呈现出明显的区分。

2. 盖格反复讲到审美价值最后决定艺术作品的“审美特性”。审美价值在他看来也是沟通作为客体的艺术作品同认识主体的媒介。茵加登把这些提示当作认识艺术作品特性的线索，并发展为“审美客体”说。

以下我将通过说明茵加登美学理论的三个要点使上面所说的这些论点具体化。

1. 艺术作品区分为不同存在领域的多层结构概念。
2. 客体结构与对客体的认识（“具体化”）结构之间的关联。
3. 审美价值在构成“审美客体”上所起的媒介作用。

第二部分

茵加登美学的概要说明

1. 艺术作品多层结构中几个存在领域的区分

茵加登在分析艺术作品的结构时集中研究的问题是：(1)

^① 参见莫里茨·盖格：《审美感受的现象学》，收入《哲学与现象学研究年鉴》，胡塞尔主编。

“在审美经验中呈现的实体的性质和存在的方式是什么?”

(2)“当我们听到一个词、短语或句子时所面对的实体的存在方式是什么?”(3)“这个实体怎样同时既和意识又和独立的实在相关联?”

如果我们暂时只限于讨论第二个问题,那么关键的问题就是:“主体间的一致性从而还有信息交流怎样才是可能的?”^①对这个问题的回答不只涉及到历史、科学和哲学的可能性,而且涉及“信息交流”的非语言媒介。所以这个问题就变成是否所有“信息交流”都具有一种共同的可以理解或直观的内容的问题。这个问题使讨论扩展到人类制度、社会生活和文化各个领域。

茵加登曾经指出,欣赏和理解的工作就是感受和分析那种本身是艺术作品的实体的性质。因此茵加登反对那些流行的理解艺术作品的主要标准,这些标准是借艺术家的心理或社会经验——或历史对他的影响——而建立的,这就使艺术作品的固有内容从属于个人心理或社会心理并使之成为历史过程的产物^②。为了这个目的,茵加登建立了“客观的规范”,作为艺术作品的审美价值的标准。茵加登不把艺术作品的复杂性归结为某些基本假定的基本因素,例如创作经验心理,而是表明艺术作品在适当考察下会明确显示其本身的内在结构,并不需要另外任何说明性的理论。因此我们就可以根据

① 茵加登所说艺术作品的“先验性”被认为具有本体的结构的性质,这表示它作为一种特殊的不可还原的构造物产生于其复合体,尽管事实上艺术作品作为一种纯意向性客体全由意识作用构成。参见《关于世界存在的争论》卷2第46页及茵加登的论文《胡塞尔哲学中的先验性与唯心主义》;又见茵加登给胡塞尔的信。

② 参见P.里昂,《茵加登的〈文学艺术作品〉评述》,载《精神》第90卷;本文作者,《当代欧洲思想中的现象学和科学》第1部分。

艺术作品结构的自身显示区分两个具有独创性的和最重要的论点。第一，在艺术作品与其许多具体化之间可以作出区分。第二，一个艺术作品可以看作是由几个异质的特殊层次所组成。这种探讨的最终结论乃是建立艺术作品的同质统一性，尽管组成艺术作品的特殊层次具有本身的特性和各自不同的存在方式^①。对艺术作品继续进行分析会显示这些各自不同的层次怎样能够合起来构成审美客体的有机统一^②。

具体地讲，茵加登确定了文学艺术作品中明显存在的四个层次，这些层次按照它们各自从属的不同存在领域所构成的一定顺序结合成一个整体。

一般说来，正如我们所知，艺术作品的层次互为“负载者”或“基层”，并且总是从扎根于所用媒介中的最基本的层次开始。主要通过这种媒介，文学艺术作品才获得其“客观的”和“主体间的”地位，而且通过它，艺术作品才扎根于客观实在体系之中（例如文学作品中的词扎根于字形——写在纸上的形状——或是我们默读时可以发出甚至“听到”的声音；一幅图画扎根于涂在画布上的彩色颜料斑点等等）。按照茵加登的看法，它们的意向性对应物同各自使用的媒介的性质密切相关；词首先负载意义，而彩色斑点则给人视觉形象。茵加登特别细心地精确描述了文学作品与其感受者之间的关联方式。这种关联似乎确实延伸到客观实在的各个主要领域。

文学作品的第一个层次是声音。声音不可分割地属于现实存在的世界。它基本上具有两个方面：第一，我们区分单词的声音单位同高一级的声音组合（句子和句子系列）；第

① 参见《文学艺术作品》第25—30页。

② 参见罗曼·茵加登：《审美经验与审美客体》，载《哲学与现象学研究杂志》第2卷，1960—1961年。

二，声音必须发出才能具体化，这一过程使声音具有其本身特有的属性(如音响、节奏和音速)^①。可是即使在这一层次，我们也必须指出一个重要的现象：即单凭具体话语并不能构成艺术作品。个别的具体声音——其抑扬变化乃是个人话语和环境的产物——只是促成作品具体化的基础。相反，文学艺术作品本身是一个固定的、典型的聲音结构，在所有个人读出原文使之具体化的场合被认为是“同一个”作品。然而声音结构具体化也需要这些抑扬变化，正如读一首诗或演一出戏的情况一样。这种不变的声音结构是艺术作品保持同一性的原因，尽管这种同一性在知觉中表现出千变万化的差别。一部小说、一首诗、一出戏的物质性的单个声音和声音组合并不因为在每一个具体化实例中在音调、音高、重音、抑扬变化上各自不同而失去同一性。举例来说，汉姆雷特这个角色不仅每次由于演员不同而有所不同，就是保持同一风格的同一个演员每次演出也有所不同。主要问题现在已经变得清楚了。这个前后不变的声音及声音组合结构尽管有其物理上的声音材料作为基础，却不能个别地“存在”或者成为“实在的”东西，因为这样一来它就不能在不同的发音场合出现并保持同一性。声音结构也不能是“理念的”(照不变的数学客体的意思来理解)。它是作为一种创作过程的产物存在的，经受着边缘变化，同物理上的声音体系结合在一起。作为一种特定的声音结构来说，它也是具体语境的一部分，而在各个具体化的实例中却又保持同一性。同作品中这些结构特点相对应的是一组与之互相配合的意向性经验^②。

① 参见《文学艺术作品》第4章第30—61页。

② 参见《文学作品的认识》第1章第12—30页。

如果我们理解到声音可以凭借特定的声音组合的相同性质传递相同的意义，这个问题就变得更加有意思。这个命题确定了文学艺术作品的第二个层次。

第二个层次的本质一方面在于认识到声音组合不能还原为组成它的声音，因为它是由不可还原的新东西组成的。另一方面，声音结构的属性（如音响、节奏、音速等）具有审美价值。这些属性带有价值经验所依据的因素，凭着这种经验一方面构成了艺术作品，另一方面也构成了审美客体。

确实，从相同的声音组合产生出构成文学艺术作品中第二个不可还原的层次的意义系列。^① 这些系列有其特殊功能。比方说，单词、句子和句子系列的意义在一段叙述话语中描绘客体——实体、东西、人、精神状态、感情等。这些客体不是在静态的形式中就是在动态的形式中出现，同时随着叙述的进展而展现其多重性质。有意义的句子和句子系列“展现”出处于具体环境（事件，发展）中的客体。客体的这种“展现”发展为一个有机的、有意义的统一体。在文学作品中展现的所有这类情景形成了一个由人、物和事组成的世界。它作为一个特定的“世界”而从属于具体的文学作品。^②

另外，意义有其本身特有的属性：意义可能含混或者清楚，轻快或者沉重，简单或者复杂，按字面理解或者具有象征意义等等。凭借这些属性，意义又起着另外一种审美作用。^③

首先，个别来看，意义用明快的或是暗淡的方式展示一种情景，创造出显现这种情景时的情调气氛；其次，通过意义的相互作用，意义不仅帮助构成情调的性质，而且创造风

① 参见《文学艺术作品》第5、6章。

② 参见《文学作品的认识》第24页。

③ 参见同上书第5章第20、21节。

格。正如茵加登所说：“它们是具有审美价值的因素”，形成更大的具有审美功能的综合体。因此，作为具有审美价值的艺术作品的文学作品来自意义的安排。

可是意义本身也有其特殊存在的方式。茵加登确曾提出一种新的意义说，反驳胡塞尔用来反对在他早期流行的心理主义的那种奠定客观研究的概念。意义通过意向性“意指”（代表）客体，从物质上和形式上确定客体。这种意义扎根于物质的词，但却不是词的属性。它有些象是由意识的意指作用“借给它”似的。意义不是一种物质实体，它也不等同于个别意识作用，所以意义不是精神的东西。虽然它的产生来自意识作用，它却超越这种作用。意义并不随着构思它的具体意识作用的消失而消失。同样的意义可以在新的意识作用中反复具体化。尽管意义可以经受改变，这种改变并不构成我们的心理作用或经验之流（照威廉·詹姆斯所说的意思）中的一个重要部分。举例说，一种意义通过在不同的心理作用中重复出现，或者由于一种作用对另一种作用产生的直接影响，经受某些改变。然而这并不表示意义是随着相关的心理作用而产生的。我们可以把意义传递给别人，使它同作用“分开”，但却不能把作用本身同我们的个人经验“分开”。

所以意义的本身既不是存在的实体，也不是不可改变的理念类别（同胡塞尔的主张相反）。因为正如茵加登所表明的，意义在主观过程中受到改变。根据这种分析，意义是艺术家、诗人、作家的意识作用创造出来并可受到后者改变的东西。这些构思意义的人通过意向性把同样的内容“借给”意义，而在具体化的实例中扮演剧中角色的人或观众则把意义纳入他们的实际经验之中。

2. 艺术作品的“具体化”中的主客体关联

同文学作品的“字词”基层（形成音、义层次）相对应的是在读者作出的具体化的认识体系中有关“理解”的全部过程。对于词与短语意义的“理解”的分析属于语义研究的典型问题。茵加登极其仔细地注意同人的认识能力相联系的“阅读”和“理解”一段文字或原文的方式和整个语言体系中意义的产生方式。^①因为“理解”问题同文学作品的结构及具体化之间的关联具有特别的相关性，茵加登引进一种“主动”阅读和“被动”阅读文学原文的重要区别，这对读者重现作品具有决定性的作用。这种区别最后归结为这个问题：对原文的理解在打开主观经验的各种通道上有着多大的效用。这特别适用于文学作品的第三个结构层次：“再现的客体”。事实上，正如我们已经指出的那样，处于具体环境中的再现的客体（如物、人和情感）是从意义系列组成的意义层次中产生的^②。所以这些客体是作为意向性存在而出现的（同胡塞尔认为艺术作品具有理念的存在的看法相反），它们构成文学作品的第三个不可还原的层次。客体，加上对它们的限制，凭借一种以意义体系为媒介的确定客体的意识作用被再现出来。客体由于这种作用而存在并一直潜存，这种作用在具体化中也可以改变或消灭客体。然而客体却不能还原为这种作用的精神性质，它们的改变不能同作用的改变完全一致。

事实上，展现其特有环境的各个方面和远景的再现客体层次并没有使客体完全确定下来，象客体的实在的、存在的对应物那样。“实在的”和“存在的”奥赛罗具有一整套的人的基本特性，包括一切个人特点，例如他穿的鞋的特定尺寸、眼睛的颜色等等。死亡，作为一个现实的具体的事件总是有

① 参见《文学作品的认识》第1章第12—30页。

② 参见《文学艺术作品》第7章及《文学作品的认识》。

一组完整的环境特点，事件的任何一个原因或表现都不能缺少。可是在艺术作品中，我们面对的是没有完全确定而只是从某种有意义的观点看到的客体、情景。客体在艺术作品中只表现为意向的构造物，它们在意识内容中表现为在明确的情景或发展中精选的简括形式。亚里士多德会说，这些情景或发展“不管好坏”反正都模仿自然。

事实上，同意义系列通过意向性表现出来的客体结构的特色和确定的内容相对应的是感受者一方那种关于“客体化”的复杂认识过程。这个过程首先是从阐述短语的意向对应物（事物的纯意向状态）或疑问短语的意向对应物（“问题”）过渡到再现的客体。^① 不管再现的客体同最后实有的事物（例如历史上真正的拿破仑和浪漫化的或传说故事中的拿破仑）之间的对应程度如何，在艺术作品中重要的是那些纯意向性客体，后者是为了自身目的靠短语的纯意向性对应物建立起来的。客体在小说、戏剧和史诗的结构中按照顺序（描述或表现“客观情景”中的情景、人物或事件系列是通过纠缠在一起的事件、问题的复杂性以及它们在情节的展开和各个人物、各种因素或事件之间的相互关系的重现或波动中呈现的侧面完成的）建立起来的，由此产生出一个本身具有动力及特有的情感气氛的完整的世界。这种动态的由事件和意识过程组成的系列使再现的客体得到铸造和完成并获得生命。这种系列是用来让人把它看作——让人从它的一个发展阶段到另一个阶段的转变中去理解——一个靠艺术作品的内在结构建立起来的“另外的世界”。构成这个世界需要一整套特定的主观过程。按照茵加登的分析，这是读者、表演者或观众在“客体化”

① 参见《文学艺术作品》第5章第25、26节。