

On the
Flexibility
of Art

Generating
Meaning by
Interactive
Interpretation

柔软
的
艺术

基于互动解释的
意义生成

陈常荣◎著

On the
Flexibility
of Art

Generating
Meaning by
Interactive
Interpretation

柔软 的 艺术

基于互动解释的
意义生成

陈常荣◎著

图书在版编目(CIP)数据

柔软的艺术:基于互动解释的意义生成/陈常荣著.

—上海:上海人民出版社,2019

ISBN 978-7-208-16011-8

I. ①柔… II. ①陈… III. ①艺术哲学—研究

IV. ①J0-02

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2019)第 156127 号

责任编辑 毛衍沁

封面设计 零创意文化

柔软的艺术

——基于互动解释的意义生成

陈常荣 著

出 版 上海人民出版社
(200001 上海福建中路 193 号)
发 行 上海人民出版社发行中心
印 刷 上海商务联西印刷有限公司
开 本 635×965 1/16
印 张 18
插 页 4
字 数 247,000
版 次 2019 年 9 月第 1 版
印 次 2019 年 9 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-208-16011-8/B·1416
定 价 62.00 元

陈常棨

哲学博士，山西大学哲学社会学学院教授、博士生导师，美国纽约大学、德国耶拿大学访问学者。研究方向为分析哲学、伦理学、艺术哲学，出版《理解的准则——戴维森合理性理论研究》《美德、规则与实践智慧》《互惠的美德——博弈、演化与实践理性》《维特根斯坦与寂静主义》《公共理性的建构》等多部专著，另发表学术论文数十篇。



上海人民出版社
官方公众号



密涅瓦Minerva
公众号

责任编辑：毛衍沁 封面设计： 零创意文化
187084499@qq.com

导论 艺术的两面

艺术是一项实践，艺术哲学则是一门理论，其基本任务是考察我们的“艺术”概念，反思我们的艺术经验，并对形形色色的艺术观念进行批判性探究——譬如，对于康德（Immanuel Kant）来说，观念批判意味着“先验批判”，而对于维特根斯坦（Ludwig Wittgenstein）来说，则意味着“语言批判”。

关于艺术，首先要作一个区分：某种被称作“艺术”的东西，与笼统归属到“艺术”名下的种种艺术经验、现象和观念背后所假定的“共享的本质”是两回事情，就连原则上是否存在这种“本质”——不管它可能是什么——都成了一件麻烦事。诚如西奥多·阿多诺（Theodor Adorno）所言，就艺术而言，不言而喻的是没有什么再是不言而喻的了。^①经过一个多世纪以来的现代洗礼，艺术观念中原有的“坚硬”一面，逐步被其“柔软”一面所取代。前者意味着艺术观念中的那些基本的确定性，它们在外延上是普遍的，内涵上是必然的，时间上是永恒的，不会随着情势的嬗变而变迁，这典型地是一种黑格尔（Friedrich Hegel）式的艺术观：“艺术中存在一种超历史的本质，遍及所有地方、总是同一性质，但是它只能通过历史来显现自身。”^②从消极一面看，

① 西奥多·阿多诺：《论艺术》，张勇等译，载刘小枫选编：《德语诗学文选》下卷，华东师范大学出版社2006年版，第396页。

② 阿瑟·丹托：《艺术的终结之后——当代艺术与历史的界限》，王春辰译，江苏人民出版社2007年版，第31页。

后者意味着某种脆弱性和不确定性 (indeterminacy), 颇让人想起马克思、恩格斯在《共产党宣言》中总结资产阶级的历史革命作用时使用的那句经典格言“一切坚固的东西都烟消云散了”^①, 但从积极一面看, 刚性的丧失并不意味着虚无缥缈, 而是充满韧性, 从而为艺术的意蕴敞开了更为宽广的空间, 以及更加多样的可能性, 尽管两者之间不能简单地理解为“传统”与“当代”的对立, 抑或“核心”与“边缘”的关系。

刚性的艺术概念有其形而上学根底。在很长时期内, 艺术被认为是某种与“物”打交道的现象, 这里的“物”首先通常是可感的 (perceptible), 其次通常是人造的 (manmade), 最后通常是切身的 (direct practical)。换言之, 那个代表艺术或作为艺术品的人造物必须是亲身可感的, 在创作、策划、发行、展示、传播、鉴赏、评论等多个艺术环节, 他人都无法替你效劳。克莱夫·贝尔 (Clive Bell) 说: “一切审美方式的起点必须是对某种特殊感情的亲身感受, 唤起这种感情的物品, 我们称之为艺术品。”^② 感情来自内外感官与“物”的交互作用, 它之所以是特殊的, 在贝尔看来, 必须具备“有意味的形式” (significant form)。艺术品介于创作者与欣赏者之间, 人与“物”交道, 也是人的“心”与“身”之交互性 (interaction) 在“物”上的折射。如果没有“心”, 以及心一身之间的交互性, 就不会有感情和情感; 而如果没有“身”, 那么心灵与作为“物”的艺术品之间就缺少了沟通的契机。

切身性的另一面是对现实的关切, 但它决不等于再现、模仿、逼真性之类的东西。不管艺术中的再现因素是否真如克莱夫·贝尔所言, “不管有无危害都是无关紧要的东西”, 都不应该将其原因归结为我们无需带着生活中的东西去欣赏一件艺术作品。事实上, 即便我们想要克服现实性的逼仄, 也需要大量有关的生活观念和事物知识, 固然我们不必熟知生活中的各种情感才有资格评价艺术, 那个促使我们

① 卡尔·马克思、弗里德里希·恩格斯:《共产党宣言》, 中央编译局译, 人民出版社 1997 年版, 第 31 页。

② 克莱夫·贝尔:《艺术》, 马钟元、周金环译, 中国文联出版社 2015 年版, 第 3 页。

从普通实践活动领域进入审美的高级领域的艺术，并不存在超越切身性的“本质”。

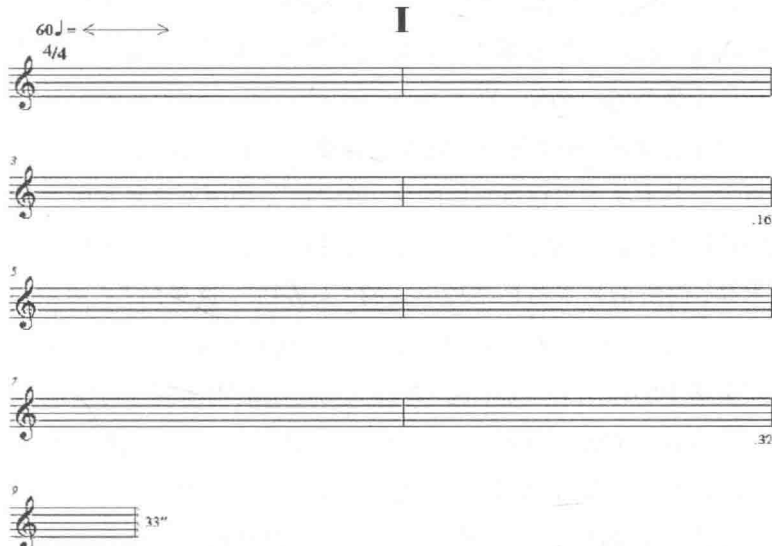
4'33"

for any instrument or combination of instruments

John Cage

60 ♩ = <—>
4/4

I



60 ♩ = <—>
4/4

II



© Copyright 2014 by Henmar Press, Inc., New York, NY

约翰·凯奇《4分33秒》(1952), 行为艺术

现代观念艺术的前驱们倡导去物质化 (dematerialization), 他们呼吁艺术家对工艺技巧的依赖要在更大程度上予以淡化。一个著名例子就是, 1954 年在黑山学院举办的一次由约翰·凯奇 (John Cage) 作曲的《4分33秒》的演出, 演奏者在4分33秒的表演中保持沉默——共

计 273 秒,而在温度计量中, -273°C 是一个绝对临界值,那一刻空气和温度都降到冰点——这里并非全然丧失了“物”的因素,而是传统上对“物”的艺术诠释已然不再重要,转而关注那些原本不被重视的“无关物”:音乐的结构,包括三个乐章的休止符,“可以通过材料的缺席表现其存在”:空调机的嗡嗡声、观众翻阅节目单的沙沙声、脚步声、笑声、咳嗽声或者椅子在地板上的刮擦声,甚至碰巧哪位观众的手机响了,或者一辆搬家卡车在外面驶过,以及任何其他声音,都被看作这个作品的一部分。^①

对于艺术的“坚硬”一面究竟包含哪些内容,人们之间的共识越来越少。艺术品不再理所当然的是一个“物”,原因不必是它所表现的主题乃是“虚无”。即便我们仍然承认,单纯的自然物尚无资格被当作艺术品,而所谓艺术乃是某种形式的“人造物”,这里的“人造物”概念必须在最大限度内得以拓展。莫里斯·魏兹(Morris Weitz)在《理论在美学中的作用》一文中说,非经人为加工的物品同样可以成为艺术。^②乔治·迪基(George Dickie)对此的回应是,成为艺术品的自然物在被推荐为欣赏品的同时就获得了人工性。“人工性”这种性质不再仅仅是艺术家所能赋予的,观者和艺术界的其他成员照样具备这样的资格。大量当代艺术品的物理学形态得以虚化,观念艺术以及作为其分支之一的行为艺术(performance arts)便是最好的例证。观念不再是传统意义上的“物”,人类行为也是如此。这些艺术品的物理学性质不再是重要的,而一旦将社会学、心理学、主体间性以及情境性维度引入,传统上那种“静观”式的美学考察方法将会捉襟见肘。

① 参见修·昂纳、约翰·弗莱明:《世界艺术史》(修订第七版),吴介祯等译,北京美术摄影出版社 2013 年版,第 853 页。诺埃尔·卡罗尔:《艺术哲学:当代分析美学导论》,王祖哲、曲陆石译,南京大学出版社 2015 年版,第 138—139 页。罗伯特·摩根:《二十世纪音乐——现代欧美音乐风格史》,陈鸿铎等译,上海音乐出版社 2014 年版,第 381 页。

② Morris Weitz (1956), “The Role of Theory in Aesthetics”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15: pp.27—35. reprinted in P. Lamarque and S. H. Olsen (eds.), *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, Oxford: Blackwell, 2004, pp.12—18.

不管从物理属性、心理属性还是从社会属性来理解艺术，艺术观念中的“坚硬”一面与实用性观念密切相关。艺术的总体发展趋势大致经历了一个从“实用”到“不实用”的过程，当然大多数时候，实用性只是程度问题。这一点与哲学的历程有些类似。哲学曾经很“实用”，当然这是相对而言的。现在仍然具有实用价值的一些学科，在古代大多曾经以某种哲学的面目出现过。人们曾经用它在理论上解释世界，在实践上改变世界，或者从中获得心灵的慰藉，这些功能如今已被科学、技术、体制化的宗教以及心理治疗之类的东西取代了。它们对哲学的依赖性也越来越低，如果不是完全不依赖的话：它们无需以哲学作为判定条件来提出自己的问题，既不假定也不承认其自身的预设前提需要哲学上的辩护，它们对各自问题的解决方案同样无需经过哲学上的审视，总之，它们所理解的“事实”，所提出的“问题”，所使用的“方法”，所得出的“结论”，都可以是自足的，哲学上的辩护要么是画蛇添足式的累赘，要么是锦上添花式的副产品。

几乎所有传统的艺术类型都曾经相当“实用”，尽管如今在许多前沿艺术中已经越来越难看到其实用价值。譬如，绘画可以用来图示，用来画像，用来装饰，用来纪念或崇拜。然而，如今的制图技术、复制技术、摄影技术，在效率上要比单纯实用性的绘画高得多。这些实用性的考虑逐渐脱离艺术领域，使得它越来越体现了人们对于超出物质享受的精神文化上的追求。所有实用的东西都有其相似性，因此也容易就其实用性来把握其“坚硬”的本质，相反，在所有不实用的东西之间很难寻求某些共性，因此也难以超出实用性层面来把握其“坚硬”本质，而有些广义的艺术门类之所以不像绘画那样具有“典型”的艺术性，原因之一在于它们身上天生的实用性，比如烹饪艺术：水平卓越的厨师尽可以在一道菜上玩出百般花样，其味觉、嗅觉上的感官享受以及饮食文化上的要求始终会在人们对作为艺术品的一道菜的审美评价中占据相当重要的位置，而这些生物学和文化学上的东西的确在客观上影响了作为艺术家的厨师的自由发挥，简而言之，一道菜首先得“好吃”，其次才是“好看”，而对于一幅画，尤其是后现代的绘画，

人们不再想当然地总是将“好看”摆到第一位，尽管它仍然被称为视觉艺术。

“好吃”抑或“好看”这些朴素的评价语词背后都有其实用性考虑。这也涉及如何理解“实用性”概念。实用性体现在不同的层面，由强到弱依次是：首先，来自人类在生物学维度上的生存繁衍上的要求，比如饮食、性爱、穿着、居住和医疗条件；其次，社会学维度上的“发展”与“和谐”上的要求，比如社会地位、人际关系和政治活动；最后，文化学和心理学维度上的要求，比如装饰、品味、格调、宗教、祭祀、仪式感和精神慰藉。我们在实用性最弱的文化学、心理学层面看到更多的审美现象，它们不是艺术活动的起点，而更像是艺术活动的归宿。从实用性上看，技术逐步取代了艺术的传统地盘，类似于科学逐步取代了哲学的传统地盘。今天的前沿艺术甚至在相当大程度上弱化了上述文化学、心理学维度上的要求：文化代表传统，心理代表惯性，而前沿艺术恰恰要对文化传统和心理惯性大加突破。由于生物学、社会学、文化学乃至心理学的维度在当代前沿艺术中恰恰属于需要被“扬弃”的对象，试图基于这些维度来对艺术作出某种“刚性”理解——比如基于社会功能和心理学考虑——本身就是成问题的。

对艺术本质的科学理解仍然着眼于实用性考虑。如果存在某种理解艺术的科学机制，那么艺术创作则有可能在此影响下变得更加容易，更加有章可循。你可以说它是一门了不起的技术，但它未必是卓越的艺术，至少不是“最好的”，也就是代表未来前进方向的艺术。准确地说，我们并非缺乏足够的认知手段，获得对于什么叫“最好的”、代表未来前进方向的艺术的理性认识，而是我怀疑是否真的客观上存在这种东西。哲学上可以不预设这种理解机制，但艺术的哲学本质之所以成问题，很多时候并不源于艺术活动，而是来自哲学自身：当代的前沿哲学中有相当多的思想资源，用来反驳哲学上对于艺术的本质主义理解。

在当代艺术的嬗变中，一面是物理性质的淡化，另一面是社会性质的强化。物理性质背后是数学规律，它在创作和欣赏环节都扮演了

重要的奠基作用。除了数学规律，艺术品还具有形而上学的超越性质。而如果将注意力从艺术品转移到艺术家身上，再将视线投射到整个艺术界，就不难理解“艺术体制”何以成为那种被强化了的艺术社会学。体制在相当大程度上决定了某个物品“是艺术”，还决定了它是否属于“好艺术”。不管是艺术心理学还是神经美学，都更多地着眼于“人”，也就是艺术创作者、传播者或欣赏者，然而艺术界的范围远远超出这些。艺术的对象化和个体化过程，都表明了其“柔软”一面。

艺术不只是人造的“物”，但其“属人”的性质仍未改变。且问对于大猩猩的涂鸦“艺术”怎么看呢？它仍然是对人类而非对猴子而言的艺术。体制化中的那些人的因素，处于一种极大的张力之中。艺术是一种无限游戏(infinite games)，尽管体制是一种有限游戏(finite games)。限制于任何一种功能都是对艺术的窄化，包括过多地赋予其道德教化或政治宣传功能。就其起源上来说，艺术是有实用目的的。但这种实用目的是一种演化的结果，不是人为赋予的，就像嘴巴具有说话功能一样。语言是演化的产物，具有重要的实用价值，但语言是一种无限游戏，隐藏着无穷的可能性。

将艺术看作一种无限游戏，这个属于经验反省的范畴。而当我们谈论艺术时，视野聚焦于艺术概念。若对艺术的语言游戏进行综观，也许莫里斯·魏兹是对的：艺术具有维特根斯坦式的“家族相似”(family resemblance)特征。这种家族相似性表现在内涵上，就是不同时代、不同文化中的艺术概念之间，抑或在每一种语境下的艺术概念之间，甚至在每一个个体化的艺术概念之间，都存在一种家族相似关系：它们之间没有一个共同的本质要素，但它们两两共享了某些要素。表现在外延上，艺术的门类和体裁可能千差万别，它们之所以都统称为艺术，乃是因为在它们之间存在家族相似关系。

用不同的媒介或材质创作艺术，就像在玩不同的语言游戏。语言游戏的不同类型对应于不同的艺术形态，雕塑、音乐、文学，不同殊型对应于同一形态下的不同作品。创作不是独白，独白也是有的，但不

是创作的主流。约翰·杜威(John Dewey)强调其表现力^①,而我们强调意义的生成:就“生成中的艺术”(the becoming-art)而言,艺术家与观众的身份区别不再是根本性的,因为严格来说,创作与解释都可以被视为对世界、对生活的一种个体化的理解。媒介对于艺术来说是构成性的,而不只起调节性作用:媒介决定了我们借助艺术来理解世界、理解我们自身的方式。在所有的媒介中,语言是最为奇特的一种:它不仅是创作的媒介,也是解释的媒介。雕塑的媒介是青铜、大理石,诗歌的媒介是语词、韵律,但我们对雕塑和诗歌的理解都沉浸在语词之中。

弗里德里希·尼采(Friedrich Nietzsche)思考艺术的出发点并不是传统的观念,不是围绕以审美经验为中心的,并非只有艺术的接受者形成了他们的“什么是美的”经验。^②他的艺术观念是把我们看作创造者。尼采这里的“我们”不仅指艺术的创作者、接受者,还包括与艺术打交道的所有人,包括体制内的和体制外的。每个人都是艺术的创造者,当然并不意味着人人都是艺术作品的创造者,“人人都是艺术家”。而是说,每个人都是艺术意义的创造者,不管是艺术家、欣赏者这样的“人”的因素,抑或艺术品、美术馆这样的“物”的因素,还是艺术创作、艺术展览(策展、演出等)、艺术批评、艺术品拍卖、艺术行业动态追踪这些“事”的因素,都被整合在意义的框架之内,而所有这些东西,都是传统上的“真理”概念所难以涵盖的。

瓦尔特·比梅尔(Walter Biemel)说,艺术哲学的任务就在于明白易懂地解释艺术中所表达的东西。^③艺术家通过作品来自我表达,就像普通人通过命题来自我表达一样,这些表达的内容是个体化的,包含他对世界的个人化理解,他与周边环境的情境化关系。这些个体化的内容被理解,才真正地进入了意义和交流的语境。艺术的接受和表达一样都是个体化的,而为了能够促成艺术的理解,这两种个体

① 约翰·杜威:《艺术即经验》,高建平译,商务印书馆2010年版,第122页。

② 弗里德里希·尼采:《1887—1889年遗稿》(尼采著作全集第13卷),孙周兴译,商务印书馆2010年版,第424—425页。

③ 瓦尔特·比梅尔:《哲学与艺术》,张晋蜀译,载刘小枫选编:《德语美学文选》,下卷,华东师范大学出版社2006年版,第339页。

化之间必须发生情境化的互动,就像我们在唐纳德·戴维森(Donald Davidson)的“彻底解释”(radical interpretation)理论中所看到的那样。单纯从表达或者接受角度,艺术有真理可言;倘若考虑到表达与接受之间的互动关系,包括解释、理解和交流的过程,那么艺术则有意义可言。对于真理与意义之间的这种关系,我们也可以在当代语言哲学中找到某些类比。

对于某物“是不是艺术”的识别,传统上认为存在一种客观性标准,争论焦点在于这些标准具体是什么。而当代关于艺术识别的讨论,很多时候聚焦于主体性视角,换言之,某物“是不是艺术”这个问题,转变为“能否将某物看作是艺术”或者“在何种意义上我们能将某物视为艺术”。艺术识别不是一个主观性(subjectivity)问题,毋宁说它是主体间性(inter-subjectivity)问题。主观性容易催生相对主义,进一步催生艺术的虚无主义。主体间性视角较好地避免了这种负面趋向。

“审美欣赏是否存在客观标准?”这个当代艺术之争的焦点,最先在法国引发了所谓的“当代艺术危机”。20世纪60年代以及70年代的几年间,经常被视为艺术品的“去物质化”时期。不仅在于当代艺术已不再受限于以“物”作为表现对象,也不仅在于它不再受限于以“物”作为表现媒介,还在于我们如今称之为“艺术品”的东西与曾经被如此称呼的对象之间不再有那么多物理形态上的相似。这意味着,基于主题、媒介和“风格”的外延性定义已然面临了极大的挑战,如何理解艺术的“非定义化”(in-definition of art),成了一个聚讼纷纭的问题。

苏珊·朗格(Susanne Langer)说,舞蹈家创造的是舞蹈,并没有创造构成舞蹈的所有物质材料:身体、服装、舞台、灯光、乐曲、重力……他们只是利用了这些东西。^①艺术的对象化也就是这些物质材料被利用于塑造成艺术品的过程。这些物质材料本身不是艺术品,也不专作艺术用途,也不是纯粹的自然物,而是现实生活(real life)的一部分:身体属于生物学现实,服装属于文化现实,灯光属于技术现实,

① 苏珊·朗格:《艺术问题》,滕守尧、朱疆源译,中国社会科学出版社1983年版,第3页。

重力属于物理学现实……^① 它们都是艺术得以实现其自身的媒介。当然不只有这些媒介，因为它们都只是艺术创作所利用的物质材料。此外，艺术的鉴赏、批评、传播、展示、复制、发行、拍卖、收藏，乃至审美风尚、艺术政策、相关法规……这些活动同样属于广义的“物质材料”，它们属于艺术的社会文化体制，离艺术创作的核心距离稍远，但绝非无关紧要。实际上，它们在当代艺术思考中所扮演的角色愈加重要，逐步使艺术哲学从单纯的“内部研究”(interior study)转向内部加外部的“综合研究”(comprehensive study)。

由于艺术创作离不开物质材料，而物质材料又是广义的现实生活的一部分，所以艺术创作乃至其他的艺术对象化过程也是现实生活的一部分。物质材料的确承担了“媒介”的角色，它不仅是艺术家表达自己、观者欣赏艺术的媒介，也是作为整体的艺术与同样作为整体的现实生活之间的媒介。艺术及其主体(包括艺术创作者、欣赏者、批评者、资助者、经纪人等等)通过这些媒介来影响现实生活，反过来，现实生活也通过这些媒介来影响艺术。每个社会、每个时代拥有不同的现实生活，这意味着每个社会、每个时代都拥有自己的艺术。我们可以假设存在一个没有艺术的现实生活，但无法想象存在一个没有现实生活的艺术。在现实生活的方方面面中，与艺术关系最为直接的，是文化，以至于艺术常被视为文化的一种。关于“典型艺术”的观念，也就是外延上的代表性艺术形态，内涵上的所谓“艺术本质”，来自不同的文化。

对艺术的理解应该走一条“外延上溯”(extension ascent)的路子。我们无法穷举艺术的门类，尽管我们在西方正统观念中会将绘画、雕塑这些看作其典型代表；与之相应的是那些所谓的部落艺术、民间艺术。人类学家们指出，在有些部落语言中没有用来指称我们称之为艺术品的那些词语。^② 他们有审美，但很可能没有我们所理解的那种艺

① 人的身体和物体的重力原本是单纯的自然现象，但对身体和重力加以利用，帮助我们进行艺术创作，从而留下“人为干预”的痕迹，最终使之成为现实生活的一部分。

② 雅克·马凯：《审美经验：一位人类学家眼中的视觉艺术》，吕捷译，商务印书馆2016年版，第14页。

术观念。在西方语境中，艺术是抽象的，艺术品是具体的。在有些部落里，作为行为结果的艺术品是抽象的，但作为行为本身的艺术却是具体的。他们也许没有“艺术家”概念。如果将艺术当作生活本身，那么就可能无需艺术家，就像我们无需“生活家”一词照样能生活得好一样。

传统上，我们对艺术作品进行描述，也对艺术家或艺术流派进行描述，唯独对艺术本身的描述并不多见。然而我们需要的正是描述的艺术观念。在很多时候，“艺术”这个词实际上所指的不是我们所理解的那种东西，它在“艺术”的主流或典型的观念里只扮演着边缘化的次要角色，甚至不扮演任何角色，而只是一个看客。我们正面临一种两难境地：一方面，没有任何一个专门的与之相对应的词汇来指称它，另一方面，我们无法再找到一个词汇或者发明一个词汇来指称它。解决此两难的出路在于，很有必要通过拯救艺术观念，推回原本主属于它的地盘，让它堂堂正正地成为艺术的典型观念。

外延上溯的一个结果，就是传统上对艺术哲学、艺术心理学的考察空间逐渐被艺术社会学、艺术人类学乃至神经美学的研究所挤占。形而上学思考的古典路径是柏拉图的“理念论”。康德关于审美“无功利性”的观点以及关于艺术天才的先验人类学建构也颇具形而上学色彩，克莱夫·贝尔的“有意味的形式”理论亦是如此。艺术心理学研究依然假定了人们在审美体验和情感方面的共通性：那种我们称之为“审美本质”的东西既然不能在艺术作品中找到，那必定存在于接受者和创作者的心理活动中。然而，后面三种思考路径都否认某种我们称之为审美、形式或理念的“固定本质”。艺术社会学特别强调作为一种社会现象的艺术，它的创作、展示、复制、表演、传承、传播、资助、批评、欣赏、拍卖、鉴定、收藏、教学、学术交流，诸如此类，尤其特别重视媒介、体制和艺术界的概念。艺术人类学思考特别倚重对原始部落的田野考察，侧重从文化多样性角度对我们主流的艺术观念进行批判性反思。艺术进化论思考则以演化生物学为基础，但又不限于此，进一步着眼于对人类艺术和审美现象的“自然—文化”的交互演化机制

的描述。在这里，历时性的考虑取代了那种静态化的形而上学描述。

就话语而言，意义同样既有“坚硬”的一面，也有“柔软”的一面。戈特洛布·弗雷格(Gottlob Frege)的意义理论、含义(*Sinn/sense*)理论和指称(*Bedeutung/reference*)理论，贝特兰·罗素(Bertland Russell)的逻辑原子主义，路德维希·维特根斯坦前期的逻辑图像论，都可以被视为“坚硬”的意义理论。而后期维特根斯坦的“意义即使用”理论，威拉德·蒯因(Willard Quine)的“彻底翻译”(radical translation)理论，以及唐纳德·戴维森的“彻底解释”理论可以被归入“柔软”的意义理论。语词没有固定不变的含义和指称，诸如“逻辑图像”这样的东西也应该被“语言游戏”所取代。在“彻底翻译”的理论中，时刻都要面临“翻译的不确定性”(indeterminacy of translation)问题。戴维森实际上拥抱了这种不确定性，并从正面角度将它看作一种“试探—反馈”的情境化的互动生成的话语解释理论。意义的承担者，不再是“逻各斯语言”、公共语言(public language)或私人语言(private language)，而是类似于“个人方言”(individual dialect)那样的个体话语。

“二战”后，20世纪最重要的音乐发展之一，便是对于不确定性的有意识运用，而这种不确定性，意味着在创作或表演中对某种程度上的偶然性。这方面的代表人物是约翰·凯奇：在《4分33秒》中，他把这种不确定性和无目的性(purposeless)发展到了极致。因此不难理解罗伯特·摩根(Robert Morgan)所言，凯奇更适合于被视为一个音乐哲学家而不单单是一位作曲家，他在音乐可以是什么以及应该是什么这些问题上的观念，深刻地影响了他同时代的其他作曲家，包括那些与他的写作方法完全不同的作曲家。^①在某种意义上，凯奇与杜尚的工作是异曲同工的：他们都在用“哲学的”而非体制化的方式从事艺术创作。

意义意味着理解，有什么样的意义理论就有什么样的理解理论，语言和艺术莫不如此。在乔治·迪基看来，“理解”对于艺术家来说具

① 罗伯特·摩根：《二十世纪音乐——现代欧美音乐风格史》，陈鸿铎等译，上海音乐出版社2014年版，第382页。