



美学与艺术丛书

phi A l o R s o T p h y

〔韩〕朴异汶 著

郑姬善 译

艺 术 哲 学



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS



Φ

美学与艺术丛书

Philosophy

艺术哲学

〔韩〕朴异汶 著 郑姬善 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

艺术哲学/(韩) 朴异汶著; 郑姬善译. —北京: 北京大学出版社, 2013.8

(美学与艺术丛书)

ISBN 978-7-301-22861-6

I. ① 艺… II. ① 朴…② 郑… III. ① 艺术哲学 IV. ① J0-02

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 160835 号

This work was originally published by The Korean Association of the Publication of Academic Books
and supported by the Korean Literature Translation Institute.

书 名: 艺术哲学

著作责任者: [韩] 朴异汶 著 郑姬善 译

责任编辑: 王立刚

标准书号: ISBN 978-7-301-22861-6/B · 1136

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 新浪官方微博: @北京大学出版社

电子信箱: pkuphilo@163.com

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962 编辑部 62755217

印 刷 者: 北京大学印刷厂

经 销 者: 新华书店

787 毫米 × 1092 毫米 16 开本 15.5 印张 180 千字

2013 年 8 月第 1 版 2013 年 8 月第 1 次印刷

定 价: 29.00 元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010-62752024 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn

修订版序言

我从1982年开始撰写这本《艺术哲学》。自1983年初版问世以来，本书一直受到很多读者的关注，至今（2006年）已经重印了20多次。这说明已形成了一批热情关爱此书的读者群。对此，本人深感荣幸。然而，由于本书的初版中存在着错别字、字号过小以及纸质和印刷质量较差等一些问题，本人一直对此深感遗憾和内疚。此次出版修订版能够弥补这些不足，这无疑是一件令我备感欣慰的事情。

本书的出版已经过了23年的时间。在此期间，艺术界也与其他领域一样发生了翻天覆地的变化。但在此次的修订版中，为了从总体上对初版内容重新进行概括，只在后记里增补了一篇最近撰写的题为《样态论的艺术定义》的论文，除此之外，其他内容与初版别无两样。因为，本人对艺术概念的哲学定义的思考至少未发生关键的变化。

此论文原来是为芝加哥Open Center出版社与Southern Illinois University合作出版的*Library of Living Philosophers*系列所写，该系列2007年即将出版一本有关丹托哲学的评论集《阿瑟·丹托》（*Arthur Danto*），本人受邀于2004年撰写了题为Art as a Proposition in the Kantian “Problematic Modality”——A Model Definition of Art After the End of Art的英文论文。该论文后由韩国朝鲜大学美学专业金柄宪助教译成韩文。2005年7月，应光州朝鲜大学朴廷基教授的邀请，我与该校美术专业的本科生以及研究生院的师生共同讨论了此论文，并以此内容作为本书的基

本构架。

此次修订版的出版使我深切地感到，出版修订版的工作要比初版更复杂，耗费的时间也更多。在此书的出版过程中，我得到很多热心人士的真诚相助。在此，我首先向决定出版此修订版的文学与知性出版社的全体员工表示衷心的感谢，特别是蔡好基社长和此书的初版和修订版的责任编辑金善惠、朴英禄等。同时，还要感谢参与校对工作的助教金仁淑。最后，对竭尽全力帮我搜集丹托相关资料的朝鲜大学朴廷基教授、丹托的《艺术的终结之后》(*After the End of Art*)的韩文版译者——美术评论家金光宇先生以及美术文化出版社池美璟社长致以诚挚的谢意。

于高阳市一山区文村 宅

2006年12月

朴异汶

序

我小时候就读于小山沟里的“寻常小学校”，班主任是一位叫片渊的日本女教师。她鼻梁上架着一副厚厚的“劳埃德眼镜”，说话浊声浊气，曾经有一阵子还挺着大肚子站在讲台上，丝毫瞧不出一丝美丽。然而，她是一个诚实的人。现在回想起来，估计她是一位虔诚的佛教信徒。她偶尔让我们这些山沟里的小顽童席地坐禅，这在当时想来难免有些怪异。放学后，老师常常在校园里画油画。当老师的画布上呈现出一个又一个的形象，后又涂上生动的色彩而渐渐变成校舍、花园时，我在不知不觉间被那无尽的神奇和魅力所吸引。

过了不久，我开始对石川啄木的诗作以及有岛武郎的小说等文学作品产生了兴趣。解放后（译者按：1945年8月15日），在首尔府民馆观看柳致真的话剧时，我体验到了艺术所给予的那种感动。从此以后，我通过听音乐会等更深地陶醉于艺术世界之中。上中学时，我便暗下决心要当一名诗人。上大学后，我选择法语专业，这大概也是由于我在无意识中被艺术所吸引的缘故吧。

可悲的是上天并未赐予我艺术天赋，这使得我未能踏上艺术家之路而选择了其他职业。尽管如此，我依然无法放弃对艺术的那份深深的眷恋。对我而言，艺术始终那样地神秘、美丽且最伟大。

艺术所拥有的神奇力量是什么呢？艺术究竟是什么？为了寻求这些答案，在过去的十年时间里，我一直对艺术哲学苦苦地思索着。1977年

夏天，我终于感到自己似乎为这些问题找到了一个具有一贯性且统一的答案。当时，我有幸与获得国家人文研究资助（National Endowment for the Humanities）支援的12名讲授艺术哲学的教授们一起参加了在哥伦比亚大学召开的、由丹托主持的为期两个月的研讨会。在那次研讨会中，我首次接触到丹托及迪基的新理论。此后，我便认定从那种框架中大体上能够找出对艺术的总体答案。

从1980年秋天至1982年夏天，我以富布赖特交换学者的身份留在首尔，期间在梨花女子大学和首尔大学各讲授了为期一个学期的艺术哲学。那时，已经对艺术哲学勾勒出了一个大致轮廓。从1982年1月初开始动笔，并于1982年3月至12月期间在《文学思想》上连载，后将此内容整理成这本《艺术哲学》。

在此，首先要感谢为我来首尔提供机会的韩美财团和聘任我的梨花女子大学，以及为我的哲学思维插上翅膀的梨花女子大学和首尔大学的同学们；其次要感谢在梨花大学研究室执笔期间不断给予我鼓励并从多方面真诚相助的哲学系学科长申玉姬教授，还有将原稿重新进行认真整理的郑宪二和将本书介绍给《文学思想》而得以连载的金治洙教授，以及连载期间负责校对工作的尹烈重老师；最后，借此机会向出版本书的文学与知性社的金炳翼社长深表谢意。

由于我处在生疏的环境，且参考资料又极其有限，再加上时间紧迫，想必本书的内容难免存在着很多不足。然而，本书的编写宗旨并不单单从历史的角度阐述艺术的诸多理论和主张，而力求在我所知道的范围内对艺术的一贯性和综合性的理解进行梳理。仅凭这一点，我想对于参考书籍的不足和分量过少等问题，或许会得到读者们的谅解。但8月份回到美国后我才知道，约瑟夫·马戈利斯（Joseph Margolis）的《艺术与哲学》（*Art and Philosophy*）（1980）和弗兰西斯·斯帕肖特（Francis Sparshott）的《艺术理论》（*The Theory of the Arts*）（1982）都很值得参

考。尤其感到遗憾的是未能参考前者。因为马戈利斯的《艺术与哲学》是一部运用了所有哲学领域的最新理论对所有艺术的最新理论给予明快分析与明照的著作，并且它还是一部立足于最新观点有条不紊地整理艺术问题的重要著作。但他的立场恐怕难以改变我的观点。为了给读者们提供帮助，我在本书的末尾部分补充了一些本人认为重要的、最近的参考书目。

试图解开我小时候从片渊老师的绘画中所感受到的那种感动、神秘、迷惑的谜底，便是我撰写这本书的原因所在。我所解开的这些谜底，若在一定程度上能够说服读者，那我也会心满意足。倘若我的这些回答能够得到读者们的认同，那将是我所期盼的至高无上的荣耀。

1983年2月
写于美国剑桥
朴异汶

[目 录]

Contents <<<

修订版序言	/ I
序	/ III
艺术的哲学问题	/ 001
第一部分 作品	/ 009
第一章 “实在性”定义	/ 014
第一节 表象论	/ 014
第二节 表现论	/ 026
第三节 形式论	/ 035
第二章 “制度性”定义	/ 050
第一节 “开放的概念”论	/ 052
第二节 “制度性”存在	/ 059
第三节 作为“可能唯一世界”的艺术作品	/ 069
第二部分 解释	/ 077
第三章 解释的功能	/ 082
第一节 语言的非正常用途	/ 083
第二节 非正常语言	/ 087
第三节 艺术语言的非正常性	/ 091

第四章 解释的内容 / 097

第一节 艺术家的意图 / 098

第二节 语言的对象 / 107

第三节 作品的世界 / 116

第五章 解释的逻辑 / 122

第一节 非文字语言 / 123

第二节 “字面意义”与“隐喻意义” / 127

第三节 解释的结构 / 132

第四节 “多样性”与“单一性” / 141

第三部分 评价 / 147

第六章 价值的标准 / 150

第一节 作品的属性要素 / 151

第二节 鉴赏者的反应 / 155

第三节 功能性评价 / 160

第七章 作品的功能 / 166

第一节 装饰性功能 / 168

第二节 教育性功能 / 169

第三节 心理学功能 / 175

第四节 自律性功能 / 179

第八章 艺术的价值 / 185

第一节 审美价值 / 185

第二节 艺术的价值 / 199

第三节 评价的实质 / 203

结语 / 209

附录：样态论的艺术定义——《艺术的终结之后》的艺术概念 / 212

参考书目 / 234

艺术的哲学问题

“艺术”是什么？提出这个常谈常新的问题，其合理性缘于以下三种理由。第一，笼统区分于知识、技术、经济、政治等诸项活动的艺术活动，始终伴随着整个人类社会的发展过程。尽管已推出诸多零星的或者系统的艺术理论，但艺术的性质仍未得到彻底且根本的揭示。第二，难以挖掘以文学、音乐、绘画、雕塑、电影、戏剧、舞蹈等为代表的艺术活动的共通的相同要素。第三，随着“行为艺术”“概念艺术”“装置艺术”等现代艺术的出现，艺术作品与一般事物之间的界限也变得日益模糊。

那么，艺术究竟是什么呢？不幸的是，该问题本身就有些含糊其辞，未能明确指出这是一个针对什么的、一种什么样的问题。因此，在寻求解答之前，有必要先弄清该问题的内在含义。

艺术与美往往被视为一物或者理解为具有密不可分的关联。因此，有关艺术的学问也被称为“美学”。然而，如果美的或者审美的经验对象并不仅仅局限于艺术作品，那么，无论艺术与美处于怎样难分难解的关系，也无法断定美学就是一门只关乎艺术作品的学问。美学将包括自然现象在内的所有事物现象乃至某种心理现象都作为研究对象。这种广义上的美学也可称为审美学（Aesthetics）。然而，试图把美学确立为独立学问的鲍姆加登（Alexander Baumgarten）却将美学从狭义上加以使用。狭义上的美学所指的并不是与美有关的一切学问，而是一门只关乎

艺术作品的学问。这种狭义上的美学还可视为对“艺术是什么”做出系统解答的学问。因此，我们在这里将美学的概念从狭义上加以使用也是理所当然的。

不过，我们所提出的问题仍有些不够鲜明。因为作为解答“艺术是什么”这一问题的美学，其性质并非那么单纯。总之，“艺术是什么”究竟是属于哪一类的、是关于什么的问题，指向都不够明确。我们可以从两个不同层面对艺术进行提问。这意味着作为艺术学问的美学蕴涵着两种不同的含义。对艺术的考察，既可以从经验的层面进行，还可以从概念的层面进行。换言之，美学既有经验科学的含义，同时还具有作为哲学的含义。前者可视为以“艺术现象”为研究对象的“艺术学”，而后者则是阐明艺术现象所引发的概念的“艺术哲学”。

一件艺术作品、一个时代的艺术作品、一个文化圈的艺术作品，对于它们的主题、技巧、形式等，既可以从经验的层面加以叙述，还可以从艺术家和欣赏者的立场出发或者在社会、政治、经济、心理、历史的脉络中，进行不同的分析和说明。如贡布里希（E.H.Gombrich）的《艺术与错觉》^[1]、鲁道夫·阿恩海姆（Rudolf Arnheim）的《视觉思维》^[2]、侯格（René Huyghe）的《艺术与灵魂》^[3]、里德（Herbert Read）的《图像与思想》^[4]、安德烈·马尔罗（Andre Malraux）的《沉默的声音》^[5]等，大致上属于艺术心理学；而豪瑟（Arnold Hauser）的《艺术社会史》^[6]、尼采的《悲剧的诞生》^[7]则属于艺术社会学。此外，还有很多著作属于各种艺术史。鉴于上述艺术学的研究对象均与艺术具

[1] E. H. Gombrich, *Art and Illusion* (Princeton, 1960).

[2] Rudolf Arnheim, *Visual Thinking* (N.Y., 1970).

[3] René Huyghe, *L'art et l'âme* (Paris, 1960).

[4] Herbert Read, *Icon and Idea* (Cambridge, Mass, 1955; 《图像与思想》，金炳翼译，首尔，1982).

[5] André Malraux, *La voix du silence* (Paris, 1956).

[6] Arnold Houser, *The Social History of Art*, tr. N. Goodman (N.Y., 1952).

[7] Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, tr. Kaufmann (N.Y., 1967).

有关联性，可以将它们归类于艺术学。但实际上，还可以将它们各自分散在心理学、历史学、政治学、经济学、社会学等学科里并给予区分。由此可见，作为艺术学的美学只不过是与艺术有关联的诸多科学的总称，其出发点终归还是来自具体的经验。这种学问的妥当性亦即取决于具体的实证性。

作为艺术学的美学，从根本上离不开对艺术的实证性考察。与之相反，艺术哲学则可能对同样的艺术进行非实证性考察。艺术哲学所提出的问题，并不是靠观察具体的艺术作品、艺术家、艺术欣赏者们或者通过调查、叙述、分析与之有关联的社会、历史、技术条件等就能够得到答案的问题。黑格尔的《美学》^[1]、马丁·海德格尔的《艺术的起源》^[2]、比尔兹利（Monroe C. Beardsley）的《美学》^[3]以及迪基的《美学》^[4]等都是对艺术进行哲学考察的例子。前两种著作和后两种著作虽同属于非实证性考察，但在具体方法上却迥然不同。前者采用的是思辨的方法，而后者则是分析的方法。黑格尔和海德格尔都试图对艺术最根本的功能——艺术的本质做出明确的界定。黑格尔将艺术的表现视为其所谓的绝对精神（Geist）这一形而上学存在的自我意识的发展过程；而海德格尔则认为，艺术承担着科学所无法替代的重任，即艺术能够使形而上学的存在本身（Sein）从遮蔽中显露出来。不过，上述主张无论是从逻辑上还是从经验上都无从证明其真伪，最终也无法跨越思辨的范畴。如果上述主张能够从逻辑上得到证实，那么，它将具有对艺术的本质功能的概念进行分析的性质；反之，若能够从经验得到实证，那它将只能停留在作为科学的艺术学，即只能停留在作为艺术学的美学这一层

[1] F. Hegel, *The Philosophy of Fine Art*, tr. F.P.B Osmaton (London, 1020).

[2] Martin Heidegger, "The Origin of Art," *Poetry Language, Thought* (N.Y., 1975).

[3] Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (N.Y., 1958).

[4] George Dickie, *Aesthetics: An Introduction* (Indianapolis, 1971;《美学入门》，吴炳南，黄根敬译，首尔，1980)。

面上。由此可见，无论是思辨的艺术哲学还是一般哲学，其学问的性质都极其含糊。尽管“哲学”这个概念在用法上仍有些模糊，但在此还是必须接受和使用这个狭义的“哲学”概念。

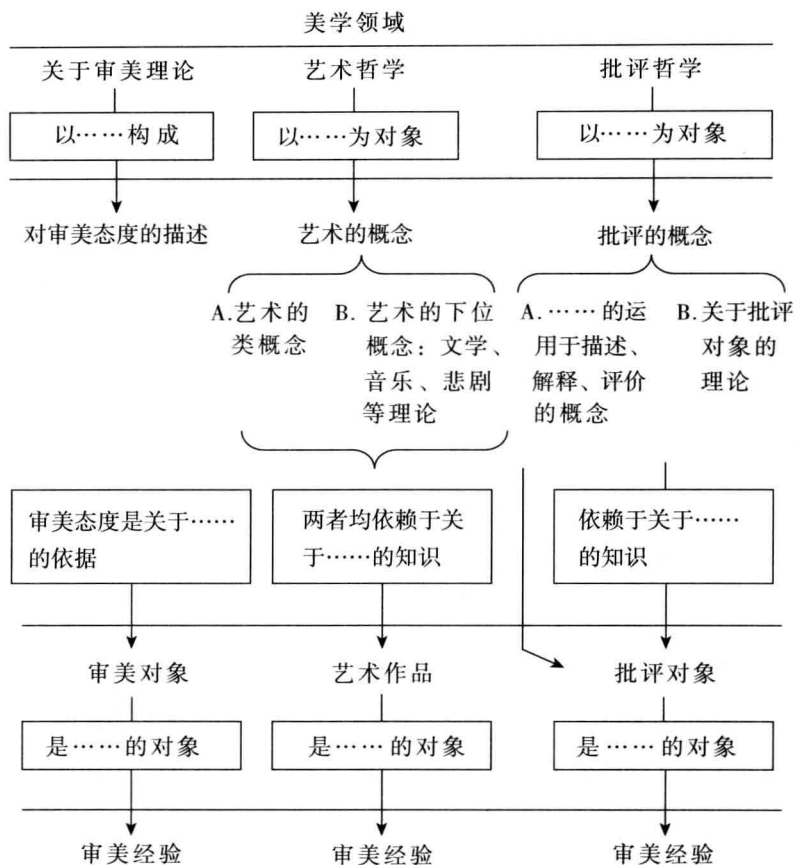
狭义上的哲学对事物现象不做直接的，即经验性的考察。它考察的是谈论事物现象及其经验时所使用的言语，更确切地说，是一种对概念的分析思考，是一项从事概念诠释的理智的逻辑活动。同样，哲学的研究对象并非是直接的事物现象或者语言之前的经验之类的东西，而是探讨这一系列问题所使用的语言。因此，哲学被称为“上位言语”或“元话语”（Metadiscourse）。哲学并不在与其他学问相同的领域里拥有其他学问所涉及的研究对象，而是以间接的形式将所有学问都作为其研究对象。因此，科学哲学、生物哲学、历史哲学、心理哲学、社会哲学、政治哲学、语言哲学以及宗教哲学等都可能成立。艺术哲学的成立不仅妥当，而且还是必然的。如果前面所列举的黑格尔和海德格尔的著作可以看成是“哲学的”，那么，其原因并不因为它们对非经验的事物现象所表现出的特殊认知力，而是因为它们从功能的角度对“艺术”的概念进行了分析和阐明。黑格尔、海德格尔、柏拉图、亚里士多德、克罗齐（Benedetto Croce）、罗宾·乔治·柯林伍德（R. G. Collingwood）和朗格（Susanne Langer）等众多哲学家对艺术的主张并未停留在对作为艺术作品的事物、艺术作品的制作和欣赏的叙述上，还对与艺术有关联的诸多核心概念进行了逻辑分析。因此，这些主张理所当然地具有哲学的意义。

那么，作为艺术哲学的美学问题究竟指什么呢？简言之，它指的是围绕艺术产生的所有概念。从“艺术”的概念到“艺术家的意图”、“艺术作品的含义”、“艺术作品的解释”、“艺术的创造性”、“艺术形式”、“艺术内容”、“艺术的感动”、“艺术表现”、“艺术表象”、“艺术作品的评价”、“艺术之美”、“艺术的想象力”、“艺术作品的个性”、“艺术功

能”、“艺术作品的存在结构”、“艺术与社会”、“艺术与哲学”等等一系列问题所涉及的概念，它们均可以成为艺术哲学的研究对象。然而，有关艺术哲学的问题不仅包括上述这些与一般艺术相关联的问题，还包括艺术形态的特殊性以及各种特殊的艺术所持有的固有问题。例如，“文学性”、“绘画性”、“音乐性”、“小说与诗的差异”、“文学中的隐喻”、“文体”、“绘画中的色彩”、“音乐中的观念性”、“电影中的时间性”等诸多概念都可以成为哲学反思的对象。

事实上，我们难以将上述具体概念都一一理解清楚，即便是那些概念已经阐释得十分透彻、明晰，但若从总体上去理解艺术还是有困难的。因为这不仅需要理解上述的每一个概念，还需要一种使这些概念在有机关联中持续得以理解的统一的秩序。要做好这一系列工作，需要从上述所列举的概念中提取几个最为核心的概念，只有在这样的框架内，才有可能更好地理解从属于核心概念的其他概念。这种逻辑上的必要性在很多美学入门书或在艺术哲学入门书中都有具体的阐述。这些著作大多从围绕艺术所产生的众多概念中抽取几个概念进行阐释，我们不妨将它们命名为中心概念。这些中心概念在围绕艺术所展开的故事中频频出现，是不可或缺的，并且反映人们是从何种角度去考察艺术的。因此，从哲学立场来理解艺术，不过是阐释这些中心概念的定义而已。

纵观艺术哲学入门书中所出现的中心概念，虽然根据作者们所持观点的不同而略有差异，但大致上都是相同的，如“审美性”、“形式”、“内容”、“表现”、“表象”、“象征性”、“创造性”、“解释”、“评价的客观性与主观性”、“感动”、“艺术家的意图”等等。在围绕艺术所展开的这番讨论中，若能够阐明上述那几个中心概念，是否就算从根本上理解了艺术？至少从笔者的经验来看，答案应该是否定的。因为仅凭上述中心概念从总体上去理解艺术还是不够充分。这些概念应隶属于更高层次



的中心概念，它们之间的有机的联系应该充分地彰显出来。该问题也可以视为透彻、明晰地梳理艺术哲学的问题。那么，究竟该如何厘清艺术哲学的问题呢？迪基在《美学导论》一书中将美学问题整理成如上所示的图表。^[1]

这张图表可视为有关美学问题概念的地图。迪基在这张图表中，将

[1] Ibid., P.45, 译 p.65。

美学的主题分成①“关于审美理论的哲学”，②“艺术哲学”，③“批评哲学”三部分。他把“关于审美性的哲学”的主题说明为对审美态度的描述，而把“艺术哲学”和“批评哲学”则分别描述成是对艺术概念和艺术批评概念进行说明的工作。从我们在前面设定的哲学观点来看，哲学活动并不是对事物现象的直接描述或说明，而是对这些描述或说明时所使用的概念的阐释。由此可见，图表中①的研究领域似乎不能称为作为艺术哲学的美学。因为①的研究范围与②和③不同，①的研究对象是态度，而②和③研究对象是概念。因此，假如①也能算作哲学立场上的问题，那么，它将只能停留在对审美态度的概念的探讨上，而不是将审美态度从观察或经验的层面上加以考察。如此一来，①也被纳入到哲学的问题，而非科学的问题。

不过，迪基对美学问题的分类至少在逻辑上存在着一个问题。若他的图表所提出的问题都是作为艺术哲学的美学问题，那么，在艺术哲学内，又区分为“艺术哲学”“批评哲学”和“审美哲学”，这无疑会对“艺术哲学”概念的使用造成混淆。为了避免这些混乱，不妨保留①作为审美理论的哲学问题，将②的主题，即把艺术哲学当做一般艺术及其各个艺术概念的哲学问题来命名，再将③的主题，即将批评哲学修订为与批评有关联的诸多概念的哲学问题。如此分类，似乎更为恰当且具有一贯性。只有先厘清这种逻辑上的混乱，才能梳理清楚艺术哲学诸多问题之间的秩序，也有助于我们从总体上去把握那些问题。

迪基对艺术哲学问题的整理具有重要的价值，这是毋庸置疑的，但它也存在着一点不足。这便是他的三种分类方式缺乏一种内在的、有机的、逻辑的关系。即艺术的概念与审美性的关系以及它们与批评之间的关系并不明确。审美性及评价活动与艺术作品具有不可分割的内在联系，这是不言自明的。因此，为了理解艺术，应当建构一个具有一贯性的、内在关联的框架。就像从整体上去观察大象一样，要将艺术作为一