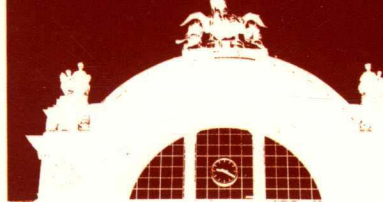


人文新视野
丛书

(第10辑)



瑞士当代美学 与诗学研究

RUI SHI DANG DAI MEI XUE
YU SHI XUE YAN JIU

史忠义 户思社 叶舒宪 刘越莲 主编



知识产权出版社

全国百佳图书出版单位

人文新视野
丛书
(第10辑)



瑞士当代美学 与诗学研究

RUI SHI DANG DAI MEI XUE
YU SHI XUE YAN JIU

史忠义 户思社 叶舒宪 刘越莲 主编



知识产权出版社

全国百佳图书出版单位

图书在版编目 (CIP) 数据

瑞士当代美学与诗学研究 / 史忠义等主编. —北京: 知识产权出版社, 2015. 6

(人文新视野. 第10辑)

ISBN 978-7-5130-3581-1

I. ①瑞… II. ①史… III. ①美学思想—研究—瑞士—现代
IV. B83-095.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 124877 号

责任编辑: 刘睿 刘江
文字编辑: 邓莹

责任校对: 董志英
责任出版: 刘译文

瑞士当代美学与诗学研究

史忠义 户思社 叶舒宪 刘越莲 主编

出版发行: 知识产权出版社 有限责任公司

社址: 北京市海淀区马甸南村1号

责编电话: 010-82000860 转 8113

发行电话: 010-82000860 转 8101/8102

印刷: 保定市中国画美凯印刷有限公司

开本: 720mm×960mm 1/16

版次: 2015年6月第一版

字数: 302千字

ISBN 978-7-5130-3581-1

网 址: <http://www.ipph.cn>

邮 编: 100088

责编邮箱: liurui@cnipr.com

发行传真: 010-82000893/82005070/82000270

经 销: 各大网上书店、新华书店及相关专业书店

印 张: 21

印 次: 2015年6月第一次印刷

定 价: 52.00元

出版权专有 侵权必究

如有印装质量问题, 本社负责调换。

编委会成员

主 编 史忠义 户思社 叶舒宪 刘越莲

顾 问 钱中文 吴元迈 黄宝生 郭宏安

罗 芑

编 委 (按姓氏笔画排列)

户思社 史忠义 叶舒宪 许金龙

李永平 吴晓都 孟长勇 杨鹏鹏

周启超 张保宁 姜亚军 南建舫

党争胜 高建平 聂 军 徐德林

董小英 董炳月 程 巍 魏在江

谭 佳

编 务 徐德林 (兼)

目 录

瑞士当代美学

为了另一种美学

[法] 艾让·莫里诺 文 [瑞士] 拉法埃尔·拉法耶-莫里诺 文
..... 翟月 译 (3)

运动的悬停：跨媒介的优越场所

——以莱辛的“画”论分析电影和连环漫画

..... [瑞士] 阿兰·博亚 文 史文心 译 (39)

电影诞生时期单帧影像的地位与包孕性顷刻之关系

..... [瑞士] 玛丽亚·多塔加达 文 史文心 译 (60)

最终时刻的美学

..... [瑞士] 克里斯蒂安 L. 哈特-尼布里格 文 于海燕 译 (77)

让沉默言说什么：姿态、品格和作者形象

..... [瑞士] 热若姆·梅佐兹 文 许玉婷 译 (93)

身体的音乐性

——音乐美学

..... [瑞士] 弗朗索瓦·菲利克斯 文 吉晶 译 (107)

中世纪现象的得失

——西方世界是古希腊式的还是中世纪拉丁式的？

..... [瑞士] 阿兰·科尔波拉利 文 张鸿 译 (128)

多元的和谐

..... [瑞士] 艾蒂安·巴里利耶 文 向征 译 (157)

无与伦比的翻译

..... [瑞士] 阿尔诺·朗肯 文 许玉婷 译 (174)

现代性中审美范畴的迁移

..... [瑞士] 桑德琳娜·比里 文 许一明 译 (193)

诗学研究

情感与叙事

..... [瑞士] 拉斐尔·巴洛尼 文 张鸿 译 (213)

批评关系与共情阅读

——文学中情感理论的影响

..... [瑞士] 安托尼奥·罗德里格 文 郭兰芳 译 (238)

情节的力量

..... [瑞士] 拉斐尔·巴洛尼 文 郭兰芳 译 (257)

情节为时间增添了什么？

——重读保尔·利科 (Paul Ricoeur) 的《时间与叙事》

..... 拉斐尔·巴洛尼 文 向征 译 (273)

歧路花园：当代叙事学的虚构化与挑战

..... [瑞士] 拉斐尔·巴洛尼 文 景岚 译 (295)

Fantaisies chromatiques 色彩幻想

..... [瑞士] 弗朗索瓦·德布律 文 史忠义 译 (314)

瑞士当代美学

为了另一种美学

■ [法] 让·莫里诺* 文

[瑞士] 拉法埃尔·拉法耶-莫里诺** 文

翟月*** 译

【内容提要】 本文主要探讨的是另一种美学，即一种真正的普通美学的构建。为此，首先论及何为美学，指出应该拒绝美学考察过程中的单一化，尊重存在物本身的多元化；而后，本文对西方美的历史进行梳理，并指出对于美的考察不应该仅局限在西方美的传统中，还要考虑到西方大艺术之外的艺术实践和美学传统，并且欧洲以外的传统将在艺术和美学新形式的创造中发挥决定性作用。因此，在所谓高端艺术与低端艺术之间，应该实现一种价值的翻转，平民艺术、大众艺术、低端美学和低端文化同样应该得到关注。最后，探讨在构建另一种美的过程中，如何避开无理由的多样性或武断的单一性这种双重危险的问题。

【关键词】 另一种美学 普通美学 西方美学 文人传统 大众艺术

“美丽之物都是难事 (χαλεπὰ τα καλὰ)”

柏拉图，《大希比阿篇》^①

* 让·莫里诺 (Jean Molino)，艾克斯普罗旺斯大学 (法国) 及菲斯大学 (摩洛哥) 文学教授，洛桑大学名誉文学教授。

** 拉法埃尔·拉法耶-莫里诺 (Raphaël Lafhail - Molino)，文学博士、叙事学专家。

*** 翟月，南京大学法语系。

① χαλεπὰ τα καλὰ，法文 “Difficiles sont les belles choses”，意为“美丽之物都是难事”。

一、一分为三：美、艺术和美学

美学是什么？它首先是一门哲学学科，自18世纪以来逐步形成，并且融入了某些相邻的学科，如历史学、社会学、心理学、进化论、艺术、生产与美学接受的认知科学和神经科学等。而一旦思考其研究对象是什么时，难题便出现了：它首先感兴趣的是否就是艺术创作，某些人或事所拥有的特殊品质，或是某个主体面对同样现实所作出的回应呢？毋庸置疑，必须认识到其对象的多样性，正如新版《牛津美学手册》的编者杰罗尔德·列文森^①（Jerrold Levinson）的做法；确实，对于他而言，美学场域具有三个中心（foci）：艺术、美学属性和审美体验，从这三个中心出发，美学可以得到“恰当地构建”（Levinson, 2003, 3-7）。对这三个组成部分的不同程度的认可，如今几乎在所有地方普及，但是人们通常不甚确定它们的相对重要性或它们之间的关系。这就解释了这一现象，即许多美学著作都以大篇幅的讨论开始，而争论的问题在于要知道，艺术的观念、美学属性的观念或者审美体验的观念是否就是在概念上要首先考虑的问题。因此，我们似乎不能回避这种爆发，但人们也会询问这种爆发的基础所在。理解这种爆发的唯一方法就是置身于象征形式的符号学范畴（Molino, 2009）：意指，即参照的不确定过程，它自行组合成一些整体，借助卡西尔的话说，我们可称之为象征形式。

任何生产、任何人类行为，都以物质痕迹的形式表现出来，这对行动、对言语、对技术物体而言如此，对艺术作品而言亦是如此。但这些文化制品构成了具备特定存在方式的象征物体：它们与“自然”物体不同，自然物体可以与人类背景分离，也可能存在于人类背景中——正是这一点，使得在自然科学范畴内对“自然”物体的研究成为可能——象征物体离不开生产和接受这两个过程，这两个过程对其作出的定义，与

^① 杰罗尔德·列文森（1948~），美国马里兰大学帕克学院哲学教授，尤以对音乐美学的研究，以及对电影、艺术、幽默的意义和本体论研究著称。——译者注

对孤立物体^①属性的定义如出一辙。我们当然可以像对其他物体一样对这些象征物体进行研究和分析，就像研究一棵树或一块石头那样，这构成了象征物体的物质层面或中性层面，但仅仅这个层面的分析还不够，还应该包括生产过程，正是生产过程创造出了象征物体，正像使用过程和接受过程标示着其存在一样。象征物体首先是生产过程的产物，即一种创作学的产物，它构成名副其实的创作。象征物体自存在以来，便可以为接受者所感知，而这种接受，我们称之为感觉，其本身就是一种真正的象征构建。然而，我们为方便起见而继续称之为美学的这个场域，如果围绕三个中心来构建，它则仅仅依存于三个中心之间的关系，这一学科的基本问题也仅从这些关系来定义：主体的审美体验与触发体验的对象属性之间的关系是什么？创作者的意图、体验对象的属性以及主体的回应之间的联系是什么？

正是技术物—象征物的三维——物质存在、创作策略以及接受策略——赋予了它特定的本体论地位。近来，我们对艺术作品的本体论颇感兴趣，但这则要论及我们可以称之为区域的或甚至地方的本体论问题：比如，某部音乐作品的存在方式是什么？它以乐谱、演奏或想象的方式存在么？无疑最好是要突破有关艺术作品本体论的经院式问题，以便关注更为根本性的问题。当代有关本体论的讨论大多数情况下被框定在过分局限的范围内（Thomasson, 2004）：我们只能在传统的二元本体论和受唯科学主义启发的一元本体论之间进行选择。我们认为有必要走向真正的多元本体论：正如生命只能被理解为从物理化学过程中出现的现象，文化和人类世界也只能被理解为从生命及其进化中出现的现象。

在此看到了我们考察的主线之一：拒绝缩减为单一或简单，这对于我们来说似乎是偌大的哲学罪孽，以便尊重存在物本身多样性的多元化。我们刚才提到调查。的确应该指明，在承认美学领域的起初，我们不知道什么是艺术、美或美学，而所有人，或者说几乎所有人都在谈论艺术或美学，都确信自己全然明白。与其说这是分析的问题，不如说更

① 此处指物理概念中不受任何外力（或者合外力为0）的物体。——译者注

像一次冒险，在一片不甚了解的大陆上探索。

二、西方美学的神圣故事

构建美学场域三个中心之间的这种张力，其展现的最佳场所无疑是在西方的美学历史中，我们将以其正统的形式进行概括，从而凸显出某些预先假设，后者多少以显性方式引导着遵循该传统的哲学家和人类科学家的思考。这是一种有关西方美学的神圣故事。我们称之为神圣故事，并不因为它是虚假的，而因为它只是局部的，而且带有偏见，因为它只保留了复杂情况中的某些方面，尤其是过分地夸大了理论文本和社会统治阶层的重要性。

（一）美的时代

最初显然不能略过希腊人以及他们不朽的“奇迹”，而且我们知道对希腊人而言，美无处不在。勒南^①在雅典卫城上发出赞叹：“啊，宏伟的建筑！啊，简朴而真实的美……”贡布里希^②也向我们证实，希腊确实就是“美之地”。早在荷马心中，一切都可以奉为美：男人、女人的身体之美，人如此，神亦如此，还有动物、衣着和饰物，自然物体，或许还有更美的人类行为。这个清单中所列出的现实，对它们进行描绘的词语，足以证明希腊时期的美与现代的美大相径庭：如果说美的东西呈现出感性的一面——它应该令人愉快、讨人喜欢，那么它还有功能性的一面——它还是有用的，并且适应其功能，最后它还有社会 and 道德的一面——它端正得体、合乎道德。我们在许多文化中发现了这种融趣味性、实用性和高尚性为一体的结合，借此企图构建美学的共相。

但这不是占支配地位的欧洲传统所秉持的原则。在欧洲传统中，古

① 约瑟夫·欧内斯特·勒南（Joseph Ernest Renan, 1823 ~ 1892），法国研究中东古代语言文明的专家、哲学家、作家。——译者注

② 恩斯特·贡布里希（Ernst Gombrich, 1909 ~ 2001），20世纪著名艺术史及肖像学专家。生于维也纳，并在维也纳大学攻读美术史。1936年移居英国，进入伦敦大学瓦尔堡大学。——译者注

希腊古罗马文化的遗产被归纳为一些主题，其影响一直保持至今。欧洲传统为文学和造型艺术保留了一个有效的原则，它源自柏拉图和亚里士多德，而后在文艺复兴时期又得到复活：模仿（*mimesis*）被设想成一个模糊的原则，既是对人类行为的模仿，也是对古人的模仿。欧洲传统同样忠实于美的古典概念，其特点就是统一性、条理和比例，主要体现在波利克雷特^①的《法则》中，并在维特鲁威^②的作品中得到定义。这一概念至少在理论上被一直保持到中世纪，然后才成为文艺复兴和古典艺术的基本原则。也正是在那时，裸体成了雕塑和绘画青睐的主题：艺术裸体和新帕拉第奥式建筑，从英国传到美国，因而成为西方艺术和美学最突出的外在符号。欧洲传统则多少独立于这种技术方面，仍然将其若干哲学的主题沿用至今，尤其是“归一”的原则：美的物品除了可以呈现出许多形式之外，它还有一种极致的美^③，只有通过热爱、通过修行才能达到彼处之美。这种修行使我们从物质之美逐步上升到精神之美，最终达到美的理想境界。正是这种美的观念在中世纪神学中赢得胜利，并且滋养了文艺复兴时期的新柏拉图主义，然后又以另样的形式滋养了艺术的浪漫主义观念，并以艺术代替宗教。

这就形成了欧洲美学的第一个层面。应该指出，这是在更为复杂的传统中进行的。尤其是因为理论在先前远比实践以及实际行为占据更为重要的地位，所以美的客观方面如今就显得处于首位：它被认为是物品的属性本身。这并不是说希腊人和罗马人对美的效果不感兴趣，而是说美所激发的众多反应，即诡辩家和怀疑论者所指出的多样性，在多数情况下并不会质疑美的客观属性。

（二）美学时代

渐渐地，在许多社会和文化因素的影响下，出现了观点的颠覆：随

① 波利克雷特（Polyclète），古希腊雕塑家，著有关于人体雕塑的著作《法则》（*Canon*）。——译者注

② 维特鲁威（Vitruve，约公元前80年或前70年~约公元前25年），古罗马作家、建筑师和工程师。——译者注

③ 为了与普通的美进行区分，此处作者用了大写的美（*Beau*）。——译者注

着个人主义的发展，重点从客体走向主体。这种演变随着“品味”这一概念的出现而表现出来，这一概念构成了从美的理论过渡到美学理论的前提。这不是可以让我们对精神作品作出评价的理性，而是一种出自本能的能力：“好的品味是原始运动，或者说一种完全理性的本能，快速地激发出这种运动，并且能比理性所进行的所有推理更可靠地引导理性。”（Bouhours, 1687）。正是这种能力使我们能够感觉到美好的作品这种难以言明的品质，这个“说不上来的东西”可以让人立即产生喜爱之情。这与“欣赏力”这一概念在英国所扮演的角色类似：其对于夏夫兹博里^①而言是一种能让我们感受到既美又得体而且合乎道德的事物的情感。正是这种能力定义了“花花公子”这类实现了所有其存在可能性的人。于是逐渐出现了美学现身其中的情况：对于拥有消遣的领导阶层而言，出现了审美体验的可能性，体验对象既可以是自然，也可以是艺术作品。在那个时代，有人建议英国富有的爱好者透过着色的玻璃观看风景，使其像一幅洛林^②的画。从康德、布洛到20世纪的形式主义者，这种体验逐渐具备了一些特征，其定义就是从这些特征而来。对于康德，评价独立于任何兴趣：愉悦感让人高兴并体现出人对该物品的兴趣，而品味的评价则纯粹是由沉思而来，并且与某种无私且自由的满足感相对应。英国心理学家布洛引入“心理距离”这一概念来表达审美意识的基本特征：对于客观物的考察不是通过其与方法、目的或者一种实践观点的关系来进行，考察点在于其自身并且仅为其自身而考察（Bullough, 1912 ~ 1913）。

在这一方面，在现代派所定义的审美体验与以前人们感知艺术作品的方式之间进行对比很有趣。当蒙田或孟德斯鸠面对一幅艺术作品，正如当他们在意大利旅行时那般，他们并不感到需要长篇大论地描述或者

① 夏夫兹博里（Shaftsbury, 1671 ~ 1713），17世纪末18世纪初英国美学理论家。——译者注

② 克洛德·洛林（Claude Lorrain, 约1600 ~ 1682），原名克洛德·热莱（Claude Gellée），法国巴洛克时期的风景画家，但主要活动在意大利。——译者注

评论他们的印象：他们只说它很美就够了。同样，当卡斯蒂利奥内^①在为一位名副其实的廷臣画肖像时，他并不表现他在凝视美好的事物，而是正专心画画、演奏音乐或跳舞。我们看到，如今依然被置于思考中心的审美体验只是许多可能性中的一种：我们无须长时间凝视一件物品，也无须详细描述其品质就可以体会到美的感觉。

（三）艺术时代

实现向主观性的转向后，我们见证了艺术或者美术概念的出现。的确在很长时间内，技术和我们所称的艺术之间并没有明显的差异。“艺术”（art）一词，等同于拉丁语中的“ars”和希腊语中的“technê”，在黎希莱^②所编《字典》（1732）中被定义为“一种准则的集合，为了达到有用的目的而信奉的准则”。他还在括号中明确指出了其可以分成的两大类：“一类是机械艺术，相当于工艺方法和手工业；另一类是自由艺术，包括‘逻辑学、修辞学、语法学、绘画、雕塑、数学、天文学等’”。这第二类只会让当代欧洲人感到吃惊，其表明直至18世纪初，我们所构想的这类艺术还不存在。渐渐地，如今美术领域中所包含的实践才被独立出来：从文艺复兴时期开始，人们逐渐趋向于将建筑、绘画和雕塑一起归为“设计”（disegno^③）艺术；到18世纪末，人们列出了美术所包含的六大门类的标准清单：建筑、雕塑、绘画、音乐、舞蹈和诗歌。

我们在同一个时期见证了艺术家的诞生。文艺复兴时期早已生出了一种新的观念，给某些至少是建筑师、雕塑家和画家的人赋予了一种高于简单手艺人的地位：他们逐渐被认为是真正的英雄，人们承认他们是

① 巴尔达萨雷·卡斯蒂利奥内（Baldassare Castiglione, 1478~1529），意大利文艺复兴时期作家、外交官。——译者注

② 塞泽尔-皮埃尔·黎希莱（César-Pierre Richelet, 1626~1698），法国语法学家、词典学家。——译者注

③ “disegno”是一个意大利语的词，英语译为“design”，汉语常见译法是“设计”，但“设计”一词显然远不能够传达“disegno”的本义。瓦萨里（Giorgio Vasari，文艺复兴时期意大利画家、建筑师）曾在其《艺苑名人传》第三部分序言中给出了对该词的解释：“disegno是对自然中最美之物的模仿，用于雕塑和绘画中一切形象的创造；它依赖于艺术家的手和脑……准确再现眼见之物的能力。”——译者注

有天资之人。在 19 世纪之初，作家以及造型艺术家意识到他们是作为独立的社会阶层而存在。1831 年，《艺术家》杂志的诞生表现出了这种意识。另外，还建立起一种新的艺术组织。直到那时，手艺人—艺术家服从贵族或宗教操纵的制度，而后逐步过渡到了市场制度：艺术家变得独立之后，参与到商品流通之中，书和画都像生活消费品一样被销售。如果说美学的出现与见多识广的爱好者分不开，这些爱好者可以致力于艺术作品的鉴赏，那么艺术和艺术家的同时出现则表现出他们进入商品流通之中。

这样就出现了重点的转移：如果说 18 世纪的美学最注重的是艺术作品和可以鉴赏艺术作品的爱好者之间的相遇，那么现在是艺术逐渐居于美学的中心，美学则具有一种新的意义。黑格尔在其《美学》中正是说明这种转移。的确，他开始讲课时这样说：“这门课用于讲解美学；其对象是广阔的美的帝国，更准确地说，其领域是艺术，即美术。”而后黑格尔又让人注意到美学这个词不恰当，因为这个词只是从美所激发的感觉来考察美，然而对于他而言，这并不是要从一般意义上研究美，而是研究艺术中的美。这就是为什么他只是出于方便才保留了这个词，并在结束讨论时断言道：“我们这门学科最适合被叫做艺术学，更确切地说是美术学。”的确，对于黑格尔而言，艺术美超乎自然美，因此模仿不能再被作为艺术的原则。现在，位居这种新美学中心的是艺术作品，是表现艺术家天资的原创。

（四）从现代性到当代艺术

在整个 19 世纪，艺术逐渐抛弃了在此之前作为其基础的原则，并随着浪漫主义开始了对新事物的探索，这种探索引向了该世纪末和下世纪初的先锋派运动。于是我们看到一系列的艺术运动相继而来——印象派、野兽派、表现主义、立体主义、抽象派、达达主义、超现实主义等——这些艺术运动主张抛弃先前的惯例，主张更忠实于现实，但也主张有更强的自律性、更多的新意和创造性。人们在很长时间内将这种发展诠释为现代性的神圣故事，在线性的发展中，它最终必然把我们引向

纯粹的艺术本质：对于纯粹的要求存在于文化的每个领域，从瓦尔拉斯^①的纯粹经济学和索绪尔的纯粹语言学到马拉美的纯诗学、包浩斯^②和勒·柯布西耶^③的纯建筑学、一系列作曲家的纯音乐以及波洛克^④的抒情抽象主义倡导的纯绘画，其中波洛克受到了美国批评家克莱门特·格林伯格^⑤的赞美。但当代艺术没有达到纯艺术，而是使我们进入了实践的丰富化，这种丰富化在对传统艺术的范围和原则提出质疑的同时使艺术无限扩展，从波普艺术、发生艺术、装置艺术扩展至大地艺术、极简主义和概念艺术。

这种演变似乎导致了被许多批评家当作艺术之死亡的状况。争论的矛头尤其指向了杜尚的作品以及他的现成艺术品，尤其是他的著名画作《喷泉》，画中是签有“R. Mutt 1917”字样的小便池。这幅画曾被纽约独立艺术家协会举办的画展拒收，却成了20世纪最著名的艺术作品。如果说到底，没什么可以让人在艺术作品和任意物品——小便池和雕塑品——之间作出区分，那么我们不就是走到了艺术的末日吗？这些有关自然和艺术定义的疑问只是增强了艺术在当代美学思考中所占据的中心地位，但这种仅仅成为艺术哲学的美学，它也同样像有关美的传统理论一样有其局限性、片面性和偏见性。艺术死亡的预言催生出了无数论文，但这实际上相当于一种表层的诊断：艺术继续存在，即使最新的艺术活动似乎没有表现出艺术有任何特异性。然而，正是艺术实践的无限扩展使我们得以发现并开始重视先前被遗落在西方大艺术之外的实践：

① 里昂·瓦尔拉斯（Léon Walras, 1834~1910），法国经济学家。他开创了一般均衡理论，是一位数理经济学家。——译者注

② 国立包浩斯学校（Staatliches Bauhaus，通常简称包浩斯），是一所德国的艺术和建筑学校，讲授并发展设计教育。——译者注

③ 勒·柯布西耶（Le Corbusier, 1887~1965），法国建筑师、室内设计师、雕塑家、画家，是20世纪最重要的建筑师之一，是功能主义建筑的泰斗，被称为“功能主义之父”。——译者注

④ 杰克逊·波洛克（Jackson Pollock, 1912~1956），是一位有影响力的美国画家以及抽象表现主义运动的主要力量。他以他独特创立的滴画而著名。——译者注

⑤ 克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg, 1909~1994）是20世纪下半叶美国最重要的艺术批评家，也是该时期整个西方最重要的艺术批评家之一。