

辽宁教育出版社
牛津大学出版社

美学

艺术哲学引论

〔英〕安妮·谢泼德著

艾彦译

Aesthetics

An introduction to the philosophy of art

Anne Sheppard

图书在版编目 (CIP) 数据

美学：艺术哲学引论/[英] 安妮·谢泼德著；艾彦译．—沈阳：辽宁教育出版社，1998.3
(牛津精选)

ISBN 7-5382-5023-9

I. 美… II. ①安… ②艾… III. 美学 IV. B83

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (98) 第 03255 号

Aesthetics: An Introduction to the Philosophy of Art
by Oxford University Press 1987
© Anne Sheppard, 1987

本书中文简体字版由辽宁教育出版社和牛津大学出版社联合出版，未经出版者书面许可，不得以任何方式复制或抄袭本书的任何部分。

总策划、总发行人：俞晓群

责任编辑：马 芳

美术编辑：宋丹心

装帧设计：郑在勇

技术编辑：袁启江

责任校对：马 慧 王 玲

出 版：辽宁教育出版社 牛津大学出版社

印 刷：沈阳新华印刷厂

发 行：辽宁省新华书店

版 次：1998 年 3 月第 1 版第 1 次印刷

开 本：787×1092 毫米 32 开

字 数：182 千字 插 页：6

印 张：8.25

印 数：1—10000 册

定 价：15.20 元

前 言

这本书是一部美学引论。虽然第二部分集中论述文学，但是，我希望这本书不仅对和我一样对美学和文学特别感兴趣的读者有所帮助，而且对任何一个试图找到解决有关艺术的哲学问题之途径的人，也有所帮助。

我要向达勒姆大学表示感谢——它在 1981 年惠允我休假一个学期，这有助于我开始撰写这本书；而且在 1985 年又一次惠允我休假一个学期，这使我得以继续完成这本书。我还要向下面这些人表示感谢。我的丈夫安东尼 (Anthony) 以及我的双亲大卫·拉斐尔和西尔维亚·拉斐尔 (David and Sylvia Raphael)，他们都曾经阅读过各章的初稿，不仅提出了许多很有帮助的建议和批评，而且还持续不断地支持和鼓励我。贝拉·惠特 (Bella Wheeler) 阅读了第三章的初稿，并且作出了一些富有启发性的评论。我曾于 1982 年在达勒姆大学哲学系的师生研究班上，阅读过作为第八章之雏形的一篇文章；我从随后的讨论中，尤其是从拉曼·塞尔登 (Raman Selden) 所作的评论中获益匪浅。安斯利·拉特利奇 (Ainslee Rutledge) 和法拉纳茨·沙库里 (Farahnaz Shakoori) 令人感激地打印了本书的定稿。

1986 年 8 月

F148/bk

目 录

第一章	缘何为艺术伤脑筋?	1
第二章	模仿	6
第三章	表现	27
第四章	形式	56
第五章	艺术、美以及审美欣赏	83
第六章	批评, 解释, 以及评价	112
第七章	意向和期望	139
第八章	意义和真理	170
第九章	艺术和道德	202
注 释		231
本书作者推荐书目		246
译名对照表		250

插页图片 目录

图 1. 康斯太布尔,《干草车》

(蒙伦敦国家美术馆保管委员会特许而复制)

图 2. 乌切洛,《圣罗马诺之战》

(蒙伦敦国家美术馆保管委员会特许而复制)

图 3. 波提切利,《维纳斯的诞生》(照片:曼塞尔收藏)

图 4. 波提切利,《春》(照片:曼塞尔收藏)

第一章 缘何为艺术伤脑筋？

下面是人们在闲暇时间里所做的一些事情：读小说，读诗，去剧院看戏，听音乐，看艺术展览，四处旅游以观赏各种建筑和风景名胜。这些活动都是审美活动。人们出于选择和自己的理由从事这些活动。读一部小说对我谋生不会有什么帮助（除非我是一位专业评价家或者文学课的教师）。去参观艺术展览也不会治愈我身体上的任何疾病。游览一处美丽的风景名胜也不会使我的屋子更温暖一些。那么，为什么人们想获得审美经验呢？显而易见的回答之一也许是，人们之所以做这些事情，是因为他们享受这些事情。阅读文学作品、去剧院看戏、听音乐、观看绘画、凝视壮丽华美的建筑物，或者静观自然界的各种美景，都能给我们提供快乐。这个答案使我们知道了某种东西，但是并没有让我们知道很多。为什么人们追求这种特殊的快乐？使读小说、听音乐、看风景名胜这些特殊活动值得做的东西究竟是什么？获得快乐的方式是多种多样的：去酒馆喝上一杯，或者去作一次轻松愉快的散步也会令人感到快乐。为什么人们要为艺术，或者为自然美伤脑筋呢？为什么人们要在这些特殊的快乐来源上花费时间、金钱以及心血呢？莫非审美经验有某种特殊的東西，后者又以某种特别的方式使审美经验令人感到快乐吗？除了这些审美经验提供给我们的快乐以外，莫非这些审美经验还有更进一步的精妙之处吗？

当我们读一部小说、听音乐、去看艺术展览或者观赏风景名胜时，我们并不仅仅是带着快乐或者享受的情感作出反

应。我们还时常想分析和讨论我们的经验。我们注意这部小说、这首音乐、这些绘画或者这处风景名胜所特有的各种特色。我们作出各种判断，诸如“简·奥斯丁向我们展示了爱玛的种种毛病，但是，她却仍然使她显得可爱”、“巴赫的音乐所具有的形式结构显得特别清晰和明确”、“莫奈在捕捉光线照在水和草上的效果方面是非常成功的”，或者“苏格兰西部高地的群山与绿水相结合，使那里的风景特别美”。这些评论的要点是什么？如果有人就此向我们提出质疑，我们能够证明这些评论有道理吗？怎样才能进行这种证明呢？

我们还作出各种比较性的判断，宣称某些作品或者风景比其他作品或者风景更卓越。我们说简·奥斯丁是一个比巴巴拉·卡特兰（Barbara Cartland）更优秀的作家，说巴赫的音乐比普通广播所播出的音乐更优美，说莫奈的一幅绘画要比一张插图明信片优秀得多，说苏格兰西部高地比布莱克浦（Blackpool）更美。当我们作出类似这些判断的判断时，我们不可能只是在谈论我们所得到的快乐的数量。读巴巴拉·卡特兰的作品或者听普通广播所播出的音乐，也使我们得到了许多快乐。莫非宣称简·奥斯丁和巴赫的作品更卓越只是附庸风雅吗？我们怎样才能为我们有关这些艺术家的主张辩护呢？我们怎样才能证明所谓苏格兰西部高地比布莱克浦更美这样一个陈述有道理呢？

我在上面提出的所有这些问题，都引导我们进入到一些哲学问题之中。宽泛地说，人们在尝试回答这些问题时所使用的是两种不同的方式。其中一种方式是宣布，所有各种艺术作品都具有某种共同之处，都具有某种能够被用来明确界定艺术作品之界线的特征，而后者使它们特别有价值；自然界的各种美也以某种方式同样具有这种特征。简·奥斯丁的

小说、巴赫的音乐、莫奈的绘画以及苏格兰西部高地的风景，都获得了某种东西，这种东西是存在的，而且可以被用来说明我们对这些美的事物的兴趣。无论这种东西是什么，巴巴拉·卡特兰的作品，普通广播播出的音乐、插图明信片以及布莱克浦的风景，都要么只具有极少量这种东西，要么根本不具有这种东西。从历史的角度来看，不同的美学理论对所有各种艺术作品所共同具有，并且使它们获得其价值的东西是什么，曾经提出过各不相同的说明。虽然这些理论经常是只包含对艺术作品的说明，但是，人们有时也把它们扩展成包含对自然美的说明。人们提出了三种主要理论类型：可以认为，艺术所具有的显著特征，要么是模仿，要么是表现，要么是形式。我在第二章、第三章以及第四章中分别讨论了这三种理论类型。还有人曾经主张，所有各种审美对象所共同具有的，既不是模仿，也不是表现和形式，而只不过是美的性质。我在第五章中把这种观点和所有这四种理论类型与自然美的关联放在一起考虑。

处理这些有关美学的哲学问题的第二种方式是，不考察我们所赞美的各种艺术作品和自然对象，而是考察我们对这些对象的兴趣。也许审美客体并没有任何特别之处，而是存在某种特别的审美兴趣（aesthetic interest），存在一种我们主要针对艺术作品和自然对象而发生、却不能将其引向使我们快乐的其他任何事物的兴趣。这种研究方式所讨论的是审美欣赏（aesthetic appreciation）的本性。有没有一种特别的审美态度呢？审美判断是一种特殊的判断吗？我在第五章的第二部分考虑这些问题，而且它们还引出了我从第六章到第九章所讨论的更具体的论点。

虽然本书向读者提供的是一般的美学引论，但是，我所

作出的选择却是集中论述与文学有关的美学。本书的第二部分即集中论述文学，尽管也对其他艺术作了某种考虑。第六章和第七章涉及各种评论性判断：当我们批判^①一种艺术作品时，我们所作出的是哪一种判断呢？人们能够证明评论性的解释和评价有道理吗？我特别注意论述解释与评价之间的关系以及对艺术作品的某种正确解释是否存在这样一个问题。第八章转而论述有关文学中的意义和真理的争论：文学作品在何种意义上具有意义或者传达真理呢？最后，第九章考虑的是艺术与道德的关系，尤其是艺术是否对其观众产生道德方面的影响。

哲学的不同分支之间所存在的界线并不是一目了然的。我们将会发现，美学方面的某些问题是与其他哲学领域——特别是心灵哲学和道德哲学——的问题联系在一起的。同时，如果把哲学美学与审美经验的实际、与对个别艺术作品的评论分割开来，那么，哲学美学就会面临徒劳无益、枯燥无味的危险。因此，对各种艺术欣赏例子的讨论在本书中发挥了重要作用。

与仅仅详细阐述人们在各个特殊论题上所坚持的观点不同，我通过对这些观点的讨论来考察这些问题，并且系统地提出我自己的见解。我希望我既能够鼓励读者向我所提出的各种论断提出挑战，也能够促使读者进一步研究和探索我所讨论的那些理论。我一直试图向读者提供某种与鸟瞰有关文学的美学领域的观点相类似的观点。我希望我所展开的这种

① 这里的“批判”完全是艺术评论上的，不带有政治或者意识形态意味。

本书随文角注皆为译者注。

前景具有足够的魅力，能够使我的读者们渴望为了他们自己而更细致地开发这个领域。

第二章 模 仿

许多艺术作品似乎都模仿或者再现现实世界中的事物。康斯太布尔^①的绘画《干草车》是一幅有关特殊的英国风景的绘画，艺术史学家们也许可以识别得这幅绘画是在哪里画的，或者他所描绘的干草车的类型，并且讨论康斯太布尔如何精确地再现了这种场景（参见图1）。当我们观赏这幅绘画时，我们可能会在不像艺术史学家们识别得这样具体的情况下，马上就指出“这一定是英格兰的某个地方”，或者我们有可能认为，康斯太布尔成功地模仿或者再现了他在英国乡间发现的光线和色彩的微妙性质，从而把它与——比如说——地中海的风景做个鲜明的对照。正像我们到后面将会看到的那样，就英语而言，在美学的语境中谈论再现时常比谈论模仿显得更加自然。过去通常矗立在罗马卡皮托利尼山上的罗马皇帝马可·奥勒利乌斯^②的骑马雕像，再现了这位皇帝的风采。我们有可能仅仅根据这座雕像的胡须，或者根据我们认为这座雕像所表现的，与这位曾经是斯多葛学派哲学倡导者之一的皇帝的神态相适应的忧郁表情，认为这座雕像就是马可·奥勒利乌斯。文学也提供了相似的例子：安东

① 康斯太布尔（John Constable, 1776—1837年）：英国19世纪著名风景画家，作有《干草车》、《白马》、《斯特拉福特磨房》等。

② 马可·奥勒利乌斯（Marcus Aurelius, 121—180年）：罗马皇帝，新斯多葛派哲学主要代表。

尼·特罗洛普^①的小说《巴塞特寺院》，也被人们当作对英国 19 世纪的一个教区总教堂所在城市之生活的栩栩如生的再现来研究。基督教会的史学家也许会赞美它在描绘这一时期的教会政治的过程中所表现出的准确性。如果不具有如此专门的知识，那么，我们很可能就会说，我们认识的某个人与普劳迪（Proudie）夫人或者阿奇迪肯·格兰特利（Archdeacon Grantly）极为相似，我们认识这部小说所描绘的这种类型的人。我们还时常以同样的方式对戏剧作出反应。如果我们特别熟悉本世纪早期的语音学和语音学家们，那么，我们就有可能认识到萧伯纳的戏剧《皮格马利翁》（*Pygmalion*）中的亨利·斯威特（Henry Sweet）在息金斯家（the Higgins）里所具有的某些特征，但是，当我们观看这出戏时，我们要想认为我们都遇到过像息金斯这样的人却不需要这样的知识。

我们以这种方式对艺术作品作出反应，这个事实构成了这些艺术作品对于我们来说所具有的趣味和吸引力的组成部分。我们乐于认识到一个像“康斯太布尔的乡村”那样的地区，乐于识别雕塑家的模特，我们发现把《巴塞特寺院》与 19 世纪英国教会的状况联系起来很有趣，而且我们以我们认识某个与一出戏剧中的某一角色极为相似的人这样一种意识为乐。一位艺术家似乎时常努力在我们的心目中激起这样一种识别性的反应，并且因此而使我们对其艺术作品感兴趣。诸如此类的考虑已经使一些思想家得出了下列观点，即艺术从本质上说是模仿性或者再现性

① 特罗洛普（Anthony Trollope, 1815—1882 年）：19 世纪英国小说家，著有以虚构的巴塞特郡为背景的系列小说。

的，界定所有各种艺术作品并且使它们具有其价值的、为它们所共同具有的特征，就存在于模仿之中。

所谓艺术就是模仿这种观点具有悠久的历史，因为它很可能是人们关于艺术所提出的最早的理论观点之一。在《理想国》（*Republie*）第十卷中，柏拉图就这种观点提出了一个闻名遐迩、影响深远的看法。尽管柏拉图在那里主要涉及的是文学，但是，他也使用了一个从绘画中选取的例子。他把这种例子与他的下列理论联系起来，即许多性质的理想性“理念”（ideal Form）都是存在的，就这些“理念”而言，感觉经验世界中存在的各种事例都只不过是它们的摹本而已。因此对于柏拉图来说，正义的“理念”是这样一种理想——特殊的正义活动或者正义的人们都只能模仿它，而根本不能完美地再现它。柏拉图还同时论述了各种模仿“理念”的特殊事例（the particular），因而表达了两个既有联系、又形成对照的观点：特殊事例与“理念”相似——例如就正义而言情况就是如此，但是，它却并不与“理念”完全相同；正像某种事物的摹本由于并未精确地再现其模特而根本不会完全像其模特一样出色那样，特殊事例也根本不能完全达到其“理念”的理想标准，一项特殊的正义活动或者一个正义之人根本不可能百分之百是正义的。一般说来，当柏拉图提供有关“理念”的例子时，他所提出的是诸如正义或者美这样一些有关性质的“理念”；然而，在《理想国》第十卷中，他却异乎寻常地介绍了一种关于事物的“理念”。他所论及的事物是一张床，同时，他论述了模仿床的“理念”和制造床的三个层次。首先存在的是由上帝创造的有关一张“床”的

完美的“理念”，之后便是由木匠制造、我们可以触摸、测量、在上面睡觉的床，最后才是由画家创作的有关一张床的摹本。木匠制造的床不仅比“床”的“理念”低级，而且根据柏拉图的观点，它甚至不如这种“理念”真实。而由画家画出的床也就相应地更加低级、更不真实了。他在一段富有说服力的论述中指出，在这个世界上创作——也就是说，以艺术家所使用的方式创作——任何一种东西都会是轻而易举的：“最便捷的方式就是你无论到哪里都随身带着一面镜子：这样，你就可以迅速地创作天上的太阳以及其他东西，迅速地创作大地、你自己以及其他有生命的创造物，迅速地创作各种人工制品以及我们刚才提到的所有东西”。¹ 艺术家向自然举起这面镜子，因此便产生了一种有关实在的虚假的幻象、一种对模仿物的模仿、一种非常低级的产物。柏拉图声称，文学也在完全相同的方式上是模仿性的。

柏拉图的这种观点不仅提出了对艺术作品是一种什么东西的说明，而且一般说来也把某种价值赋予了艺术。由于艺术加倍地远离了柏拉图的“理念”所具有的真实的存在，所以，艺术天生就是低级的，而且它并不讲述真理。我们也许会从镜子里得到一幅有关真实事物的图像，并且因此而极其严重地受到欺骗。然而，我们也有可能坚持艺术就是模仿这种观点，同时却并不因此而贬低艺术。后来的思想家们以对艺术更加有利的种种方式修改了《理想国》第十卷所论述的这种理论。即使一个人仍然保持柏拉图学派对“理念”论的信仰，他也有可能不像柏拉图所做的那样，而是把更高的价值赋予艺术。也许可以认为艺术家所模仿的并不是感觉经验世界中对象，而是理想的“理念”本身。这样，画家所画的

这张床就不是木匠所制造的床的摹本，而是“床”的“理念”的摹本，因此，它就至少会在实在性和价值方面与木匠所制造的床不相上下。这种创作摹本的过程之所以能够发生，是因为艺术家以他那心灵的眼睛看到了这种理想的“理念”。这种联想同样也可以导致一种更缺乏说服力的、更不具有特色的柏拉图学派理论，即艺术家在模仿一张床的过程中，所模仿的并不是木匠制造的任何一张实际存在的床，而是存在于他自己的心灵之中的某种一般的床的观念。这种更缺乏说服力的见解没有必要隐含下列观点，即这种存在于艺术家的心灵之中的床的观念，来源于预先存在、并且具有更高实在性的柏拉图的“床”的“理念”。²

这些经过修改的模仿理论之缺乏说服力和颇具说服力的形式，对艺术实践都产生了具有重要意义的影响。文艺复兴时期的许多艺术家都认为，他们自己就以绘画或者雕塑的视觉艺术形式再现了各种美的理想。例如，拉斐尔（Raphael）曾在 1516 年写的一封致卡斯蒂廖内（Castiglione）的信中指出，“为了画出一个美的女人，我必须观察许多美的女人，而且这也以你会帮助我作出选择为条件；不过，由于美的女人非常少，确切可靠的判断也很罕见，所以我运用了我的头脑中产生的某种观念。”米开朗琪罗（Michelangelo）在他写的一首诗中，描述了美如何“把眼睛提高到我这里正准备描绘和雕塑的那些高度”，并且接着强调，把“激发每一种健全的理智、并使之上升到天国的美”归因于知觉（the senses）是愚蠢的³。这些观点在 17 世纪和 18 世纪变成了老生常谈，并且受到了拜伦（L. Byron）尖刻的讽刺：

我见过更优美的女人，成熟且真实，胜过他们的所有石头模

型的荒唐无聊。⁴

这种认为艺术就是模仿的理论很容易被人们理解，而且，它还把模仿当成了我们全都熟悉的那些艺术作品的核心特征之一。它的吸引力以及它的广泛影响就来源于此。不过，如果我们对这种理论进行一番批判考察，那么我们会看到，它也受到一些缺陷的困扰。它主要有两个困难。首先，这种理论不仅声称模仿是所有各种艺术作品共同具有的特征，而且还使这种特征成为衡量它们的价值的标准。柏拉图之所以在《理想国》第十卷中实际上把所有艺术都贬黜到一种低下的地位上去，只不过是出于艺术所具有的模仿本性。而经过修改的模仿理论——根据这种理论，艺术直接模仿这种柏拉图式的理念，或者艺术模仿存在于艺术家心灵之中的某种观念——则与此不同，它希望提高艺术的价值，并且希望把最成功地模仿这种理想的艺术视为最宝贵的艺术。就模仿理论的任何一种变体而言，它们都认为艺术的模仿进行得越成功，这种艺术也就越优秀。至少柏拉图似乎使下列观点变得真实可信了，即最成功的艺术是 *trompe - l'oeil*（立体感强因而逼真）的艺术，在观赏这种艺术的过程中，我们都受了骗，因而误把幻象当成实在了。然而，也有人完全有可能提出下列反对意见，那就是，即使所有艺术作品在实际上都是模仿性的，我们也不能根据它们在模仿方面取得的成功，来评定它们作为艺术作品所取得的成功。一般说来，我们之所以不对艺术作品表示重视，恰恰是因为它们都是模仿性的。无论康斯太布尔的《干草车》看上去像一辆存在于19世纪早期的真实环境之中的真正的干草车，还是像某种有关英国乡间风景的想象，我们都不会认为我们在伦敦

国家美术馆的墙壁上，看到了一辆真正的干草车、一条真正的河，以及一些真正的树木在我们面前，认为它们只不过受到了画布的限制；我们可能会由于这幅画的构图技巧，由于干草车处于画面一侧的方式起到了与处于画面另一侧的农舍相平衡的作用，或者由于其柔和的色彩而赞美这幅画，而不会把它当成一种模仿而赞美它。同样，即使我们并没有发现一部小说的人物“生动逼真”，我们也可能会欣赏小说家在构思其情节时所使用的技巧，或者欣赏小说家对语言的运用。模仿并没有充分说明我们为什么重视艺术作品。

其次，有人也许会怀疑，说所有各种艺术作品都是模仿性的究竟对不对。我到此为止使用的所有例子，风景画和人物雕像，现实主义文学和戏剧，都是从可以轻而易举地被人们认为是从模仿性艺术的艺术类型中提取出来的。但是，既不是所有绘画和雕塑，也不是所有文学和戏剧都是如此。抽象画的情况如何？抒情诗的情况又如何？而且我到此为止丝毫也没有涉及音乐。在同一种意义上说，几乎没有什么音乐像风景画、人物雕像或者现实主义文学那样是模仿性的。诸如瓦格纳（R. Wagner）的《莱茵黄金》中所模仿的敲击铁砧声这样的事例，都是音乐上的“怪诞行为”。一般说来，我们都不可能说巴赫的某一首勃兰登堡协奏曲、莫扎特的某一首钢琴协奏曲或者海顿的某一首弦乐四重奏曲是在模仿某种东西。

我们需要把这两个困难分开考察。要想对付第一个困难，即模仿并没有充分说明我们为什么重视艺术，我们就需要更加细致地考虑“模仿”这个术语指的是什么，以及模仿在对艺术作品的创作和欣赏过程中发挥什么作用。我们已经看到，对于处在《理想国》第十卷之语境中的柏拉图来说，