

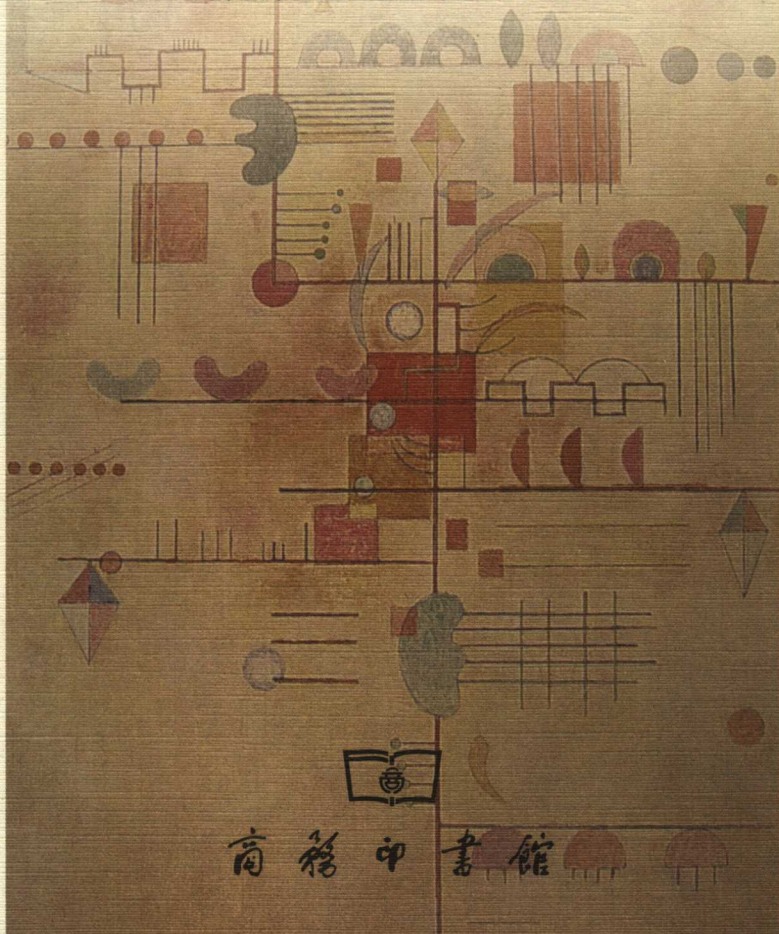
新世纪美学译丛

主编：周宪 高建平

超越美学

BEYOND AESTHETICS

〔美〕诺埃尔·卡罗尔 著



商务印书馆

新世纪美学译丛

超越美学

哲学论文集

〔美〕诺埃尔·卡罗尔 著

李媛媛 译

高建平 校

商务印书馆

2006年·北京

图书在版编目(CIP)数据

超越美学/[美]卡罗尔著;李媛媛译;高建平校. —
北京:商务印书馆,2006
(新世纪美学译丛)

ISBN 7-100-04741-2

I. 超... II. ①卡... ②李... III. 美学—文集
IV. B83-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005) 第 120307 号

所有权利保留。

未经许可,不得以任何方式使用。

新世纪美学译丛

超越美学

[美] 诺埃尔·卡罗尔 著

李媛媛 译

高建平 校

商务印书馆出版

(北京王府井大街 36 号 邮政编码 100710)

商务印书馆发行

北京中科印刷有限公司印刷

ISBN 7-100-04741-2/B·672

2006 年 4 月第 1 版

开本 850×1168 1/32

2006 年 4 月北京第 1 次印刷

印张 23 3/8 插页 2

定价: 38.00 元

Noël Carroll

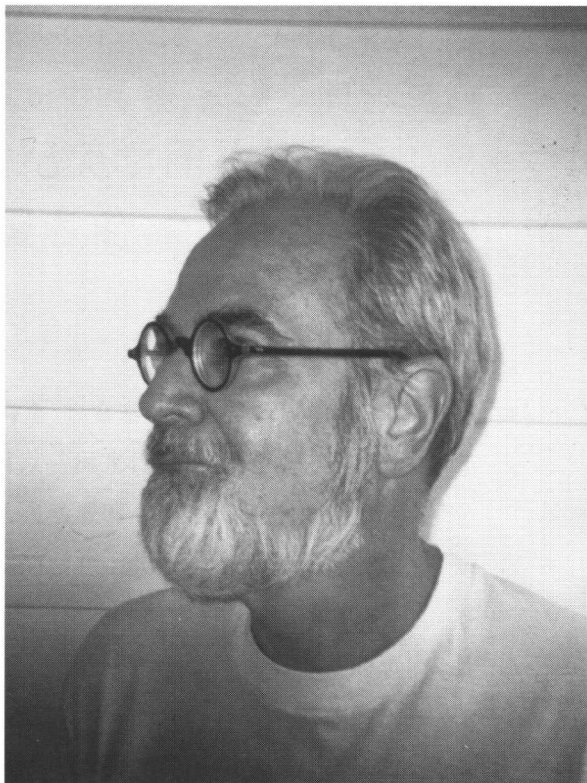
BEYOND AESTHETICS

Copyright © 2001 by Noël Carroll. Chinese (Simplified Characters) Trade
paperback copyright © 2006 by The Commercial Press, The Simplified Chinese Characters
Edition arranged by The Cambridge University Press.

本书中文简体字版根据剑桥大学出版社 2001 年英文版译出

作者简介

诺埃尔·卡罗尔是威斯康星—麦迪逊大学门罗·C.比尔兹利艺术哲学讲座教授，曾担任美国美学学会会长，他著有七部专著，其中包括《大众艺术的哲学》、《艺术哲学》和《移动图像的理论化》。



Noel Carroll

《新世纪美学译丛》

编者前言

美学在当代中国的特殊地位,常常使外国同行既惊诧,又羡慕。

首先是人多势众,如果以一国来计,中国美学研究者人数当属世界第一。其次,在我们的大学教育中,在出版物中,在学术讨论中,美学常常扮演热门显学的角色,进入了公共学术论坛,这与美学在西方由一批专门学者进行专业内的探讨形成了鲜明对照。

回顾近代以来美学在中国建立的历程,有一个不争的事实,那就是西方美学著述的译介对这一学科的建构具有不可或缺的作用。老一辈美学家在新文化运动中引入西方美学,为中国现代美学提供了重要的参照系和丰富的理论资源。这也许可以视为中国现代美学建构过程中的第一波“西潮”。我们今天耳熟能详的诸多美学大师,如朱光潜、宗白华等都有许多重要的西方美学译著。改革开放以来,一些有识之士克服重重困难,恢复了译介西方美学著述的工程,这大约可以算作中国美学的第二波“西潮”。李泽厚主编了煌煌数十卷的《美学译文丛书》。除此之外,还有许多单本的译作问世。这些翻译工作有力地推动了中国当代美学发展。如果没有这些西方美学基本文献的译介,中国当代美学的发展是难以想象的。

今天,我们身处新世纪的起点上,全球化浪潮使得学术的交往和理论的旅行变得日益频繁,也日益重要。美学建设需要更广阔

2 编者前言

的视野和更丰厚的资源。然而,上世纪刊行的西方美学译著,大都限于从19世纪至20世纪中叶的西方美学。这以后的半个世纪里,出现了许多新的学派、理论和方法,出现了对美学这个学科对象和范围的种种新的理解,也出现了与同时代的哲学、文学、艺术,以至文化研究、人类学、民族和区域等多种研究的互动和互渗关系。西方美学经过差不多两代学者的不懈努力,基本面貌已经发生了根本的变化。一些新的、有影响的美学论述出现了,一些新的理论框架产生了,美学上的论争开始在新的理论平台上进行。

美学界重新面临着由于不了解新的情况而丧失国际学术对话能力的危险,美学界重新出现了当年被老一代美学家们所批评的闭门构思一个又一个大体系的倾向。了解国际美学发展的现状,以我们自身的理论资源,参加到国际美学对话中去,这是新世纪中国美学的必由之路。

正是基于这样的认识,基于对发展中国美学尽我们绵薄之力的愿望,我们筹划了这套《新世纪美学译丛》。

王国维说:“中西二学,盛则俱盛,衰则俱衰,风气既开,互相推助。”中国现代学术的发展,证明此话并非夸大之言。就美学研究来说,情况亦如是。秉承前辈学者所开创的西方美学著述的译介工作,乃是我辈同仁不可推诿的责任。我们的想法是,这套文丛所选篇什尽力反映出西方美学的最新发展,揭橥西方美学研究晚近形成的新领域和新路径。总之就是借“他山之石”,将中国当代美学提升到一个新的境界。

周 宪 高建平

2002年7月

中文版序

这本艺术哲学论文集能够被译成中文,我感到无比荣耀。我同样也担心自己在显然没有深刻了解中国的伟大艺术及其美学哲学的情况下就如此信心十足地进行哲学探讨可能显得有些冒昧。但是请不要误会本书中的这些论文。如果它们有一个功能的话,那就是告诉你们英语国家曾有过的探讨和争论。这些论文并不打算为其中所讨论的那些话题下什么定论。如果这些问题即将有定论的话,它们也只能在东西方学者熟悉彼此关心的话题,并开始跨越文化的界线讨论它们之后得出。本书的论文意在为开启这场对话作出贡献。除此之外,我别无幻想。因为我对你们的杰出文化缺乏了解,这决定了我现在并不是处于一个引出许多有事实根据的结论的立场上。就让这成为我们之间正在形成的一场对话的开始——我希望这场对话沿着两个方向进行:我可以从中学学习而不仅仅是在陈述。

我已经提到过,本书中的文章在某种程度上是地域性的。它们关心的是关于艺术和美学的特定争论,这些争论的某些相关方面对于中国读者来说可能显得陌生。这些文章中有许多篇都是对所谓的艺术审美理论的反击——这一理论将艺术看成是获得审美经验的唯一手段,而审美经验被认为是与社会生活的其余部分相脱离的那类经验。这个观念在18世纪开始出现,那时的资产阶级消费者想从艺术消费中寻求一种休闲的消遣,而人们希望这种经

验能与市民社会中对利益的追求相分离——一种间歇。这种看法稍后将在诸如唯美主义、为艺术而艺术的学说和高度现代主义这样的艺术运动中得到巩固。

并且,我还主张艺术界的这些倾向的根本前提——包括艺术价值独立于其他价值以及艺术自成一体——对英语国家的艺术哲学产生了巨大影响。这种影响的蔓延使这些偏见被当成是大多数艺术哲学家的下意识的、默认的先决条件。的确,许多说英语的哲学家都将“艺术价值存在于某一种类的经验的生产之中,这种经验在范畴上与其他种类的经验相脱离”完全作为常识来接受。

然而,尽管这些信念常常是许多西方哲学家所不加批判地共同持有的,我却认为它们是错误的。它们使哲学家们从他们的研究领域排除了太多与艺术生活有密切关系的东西。在艺术审美理论的影响之下,许多哲学家坚持认为历史、作者意图、道德思考、政治、艺术品的情感指向等等实际上都是与艺术哲学不相干的话题,对于那些偏向于某种类型的形式主义的艺术哲学家来说尤其如此。但是形式主义只是艺术审美理论最为引人注目的一种形式,尽管许多表达出关于艺术的显著“直觉”的当代美学家可能会否认自己是形式主义者,他们的概念框架还是会不可动摇地偏向艺术审美理论,即便不是彻底地偏向形式主义。

我的书计划公开面对这些倾向——唯美主义、现代主义、形式主义、艺术的审美理论等等——以及伴随它们的理论上的禁区:反对关心历史的影响、作者意图、道德性、政治以及普通的情感刺激。我开始就攻击了艺术审美理论和它所依赖的审美经验的观念,同时提供了关于审美经验的缩略的概念以及一种辨别艺术的多元的方法,这种方法不是从艺术理论中排除对历史的参考,而是将历史

当成是必不可少的。这种历史性的方法也重视作者意图,并注重实际的历史性目的(它包括道德和政治方面的目的,并激发了艺术创造)和艺术家引起各种各样的情感(而不仅仅是狭隘的审美情感)的责任。

毫无疑问,本书中的某些论战对于中国学者来说可能是陌生的。如果我对中国艺术史的有限理解是正确的话,它从未试图将艺术与服务于艺术以外的更大目的割裂开来——从性格的培养到社会的进步。产生前面所提到的成见正是北大西洋沿岸的工业社会所产生的审美理论的反常之处——不仅是由于实际的原因,而且,正如我在书中说明的,也是出于理论上的原因。然而,我也试图表明,这个计划从一开始就是错误的,我们西方美学家需要新的典范来弥补我们在过去两个半世纪造成的损失。

我个人的感触是,像我这样已经发现了我们理论传统的缺陷,并希望改造它的哲学家将会从欣赏其他文化的审美方面的成就中受益无穷。对说英语的艺术哲学家们来说,这正是与中国文化及其审美理论开始一场对话势在必行的原因。我们还有很多东西需要学习。本书旨在向您介绍我们的问题,希望您能帮助我们思考出路,在此意义上,就让这本书成为正在出现的对话的一个部分吧。

献给我的老师

乔治·迪基

前言

20 世纪下半叶，围绕美的艺术进行哲学思考的兴趣出现了显著复兴。自从德国浪漫主义兴起之后，还没有这么多第一流的哲学家把美学和艺术哲学作为一个专门的兴趣领域。

1981 年，阿瑟·丹托《平凡的美化》一书的出版，一时引导了我刚才提到的审美的复兴，至少在英美国家，丹托的哲学势力在很大程度上居于支配地位。

《平凡的美化》是具有“宏大风格”的艺术哲学：一个涵盖艺术全体的“包罗万象的理论”。我个人认为在很长一段时间之内，将不会再出现这样宏大的理论冒险：在多长时间之内是我所无法猜测的。但是无论如何，我们正进入对美的艺术进行哲学探索的新时期。倘若丹托的时代是刺猬的时代，它只知道一件大事，那么我们现在正进入一个狐狸的时代，它知道很多小事。并且至少从我这个方位来看，岩石上的那个大狐狸是诺埃尔·卡罗尔。如果即将到来的艺术哲学和美学的时代是狐狸的时代，那么它很可能是卡罗尔的时代。

可是关于狐狸我应该说几句。在过去的半个世纪，艺术哲学有它的小狐狸。他们在这个学科中发现了一个特别适合发挥自己的努力和才能的领域：一个人只研究文学的解释，另一个人只研究音乐，第三个人专门研究绘画表现的问题，等等。刺猬知道一件大事，小狐狸们知道一件小事。小狐狸们绝不应该受到轻视。他们

也有用,并且共同作出了巨大贡献。

大狐狸之所以大的原因是他知道的不只是一件小事而是很多小事。如果这些小事是重要的、核心的事,他就会像刺猬一样成为整个学科的主人。无论以怎样的标准看,诺埃尔·卡罗尔都是一只非常大的狐狸。

你所读的这些文章涵盖了广泛的艺术哲学和美学话题;当然,它们的范围是这本合集最令人印象深刻的特征之一。但是毕竟人们既会涉及到琐屑而边缘的话题,也会涉及深刻而核心的话题。正是卡罗尔乐于面对的这些问题的深度和集中性使这些文章对这个领域作出了重要贡献,也使这些文章的作者成为这个领域最权威的人物之一。对于其他人由于畏惧困难而避开的那些话题,卡罗尔以一种自信的常识接纳了它们,这使我们所有人都想知道有什么值得害怕的,为什么我们没有自己去思考答案。

x 看一看这本书的构造,它所涵盖的话题及其所展开的某些主题都将使读者对卡罗尔在美学和艺术哲学的主要问题上的贡献有初步的了解,并使他们了解为什么在我和其他许多人的眼里,他在这个领域中如此独树一帜。

在这本合集的第一篇“超越美学”中,卡罗尔提出了一个问题,我认为它是18世纪上半叶艺术哲学建立以来最核心的两个问题之一。这两个核心问题中的另外一个艺术的定义,卡罗尔在第二篇中对它进行了讨论。

尽管康德并没有像我们那样使用“审美”这个词,他仍然为这个词的两个基本用法之一奠定了基础——即作为一个描述艺术作品和自然界的某种形式和感官性质的词。我们对这个词的另一种使用方式趋于仅仅把它作为“艺术的”,“属于作为艺术的艺术”的

同义词。当这两个用法合为一体时,其结果是作为艺术的艺术所具有的唯一属性——与作为艺术的艺术唯一相关的艺术的属性——是它的“审美”性,这是指形式与感官的属性。这种艺术观有时被称为“形式主义”,它对于我们思考艺术和审美具有深入而有害的影响。我认为卡罗尔令人信服地指出,我们不应该允许这种合并发生:“(1)艺术哲学与美学应该作为两个研究领域,因为(2)不这么做已经是并且将继续是哲学上混淆的一个根源”(《美与艺术理论的谱系》);他进一步反驳了“两个论题,即审美反应是我们对艺术品的确定性反应,以及对艺术的描述将只根据其对于审美反应的促进作用”(《艺术与互动》)。

卡罗尔在关于艺术和审美主张中表现出了健康的哲学上的多元主义,这种多元主义贯穿其工作的始终。我将在这篇简短评论的结论中回到这个话题。

第二篇“艺术、历史与叙事”,正如标题所表明的那样,囊括了与艺术性叙事结构和历史叙事结构的特性有关的文章。但是这部分中的三篇主要文章与现代艺术哲学的两个核心问题中的第二个关系更为密切,即艺术自身的特性问题,它把叙事当成其本质的、规定性的观念。

我们时代的三个主要艺术理论是乔治·迪基的“制度”理论,阿瑟·丹托的“相关性”理论和莫里斯·魏茨的维特根斯坦主义的“无理论”的理论。因此,可供选择的理论有以下三个,即,当且仅当某物得到“艺术圈”授权时,它才是艺术作品;当且仅当某物至少使得提出“它是关于什么的”这样的问题有意义(它还要满足有关“相关性”的某些其他条件,这里不详谈了)时,它才是艺术品;以及“艺术”是一个“开放概念”,因此根本无法定义(如果你想称它为理论

的话)。

现在我们必须在这三个定义艺术的方法上再加上卡罗尔的“叙事”定义,它是自从丹托成为这个领域的权威人物以来出现的第一个新方法。卡罗尔认为他提出的建议的新颖性在于使“艺术是什么”的问题改变了它的指向。我们所质询的‘艺术’不再主要指涉艺术对象,相反,当我们提出‘艺术是什么?’的问题时,我们想了解的东西主要与艺术实践的特性和结构有关——我想指出,一般而言,最容易通过历史叙事的方式来研究它们”(《艺术、实践和叙事》)。

因此卡罗尔的观点是,当且仅当某物可以通过令人信服的历史叙事与艺术的其他真实状况联系到一起时,它才是一件艺术作品,正如他所说的,“我提出……我们通过历史叙事来把作品辨别为艺术品——在它们是否是艺术的问题出现时——历史叙事通过揭示该变化是发展演化的艺术类型的一部分来把受到争议的候选作品与艺术史联系起来。我称这些故事为‘辨别性叙事’”(《历史叙事与艺术哲学》)。

在卡罗尔看来,为艺术下定义的尝试,特别是在20世纪的这一尝试,是由先锋派推动的,它不断地用“问题对象”,奇异的实体,来挑战居于统治地位的定义,似乎无法看出这些对象和实体与“被恰当地称为”艺术的东西之间有任何共同之处。卡罗尔关于这些先锋派对象的说明的高明之处在于我们不是到对象当中去寻找某些共同的属性,甚至在丹托的“眼睛无法识别的东西”的解放性意义上也是如此,而是要寻找根本不属于艺术品的东西——更恰当地说,它是一个艺术史的叙事,在这叙事中问题对象可以扮演一个可信的角色。可以证明“问题对象”比丹托的方法更富成效,这里

的“问题对象”不是先锋派意义上的,而是从定义艺术的计划开始之时就一直处处困扰着我们的“问题对象”,即“纯音乐”作品。

18 世纪的纯音乐和现在一样,是那些想定义艺术的人的困扰和麻烦。它至少表面上缺少再现性的或语义的内容,并且对于其“表现性”特征是否可以弥补这个不足人们并没有达成一致意见,但这表面上的缺点却正是它们自身的“内容”,这与把任何种类的“内容”作为必要条件的艺术理论形成了对抗,即使是丹托的理论,其巧妙的“相关性”标准仅仅要求“相关性”问题能够被贴切地提出来。卡罗尔的理论跨越了这个问题,他只要求将纯音乐插入“辨别性叙事”中,把它与其他的被恰当地称为“艺术”的标准艺术相连。它的“内在”特性可能是什么对这个叙事策略并不重要。

结果所有有希望的“艺术”“定义”必定会在排除与包括之间进退维谷:也就是说,它们的建构必须不把先锋派所推动的事业中的问题对象排除出艺术领域,另一方面,它们在这样做时,必须不包括凭直觉不被认为是“艺术”的对象。我怀疑“包括”的问题是卡罗尔的计划面临的危险。但是,这个计划的最终命运还没有水落石出。

威廉·K. 威姆塞特和门罗·比尔兹利在1942 年发表了一篇文章,题为《意图》,1954 年,这个主题在他们的《意图谬误》中得到更为充分的发展,它产生了两个重要后果:使文学解释的话题成为艺术哲学的一个核心话题,以及使作者意图的相关性成为至为紧要的问题。^{xii} 威姆塞特和比尔兹利的论证具有很强的说服力,并且也的确成功地说服了许多人,他们指出作者意图与对文学的解释无关,认为两者相关事实上是一种“谬误”:他们称之为“意图谬误”。