



A

An Introduction to
AESTHETICS

| DABNEY TOWNSEND |

美学导论

〔美〕达布尼·汤森德 著
王柯平等译



A



高等教育出版社 Higher Education Press

B83
124

美学导论

[美] 达布尼·汤森德 著

王柯平等 译



高等教育出版社

译自 An Introduction to Aesthetics

Copyright©Dabney Townsend 1997

图字:01-2004-4685号

This edition is translated by **Higher Education Press** from the original English version, and published via the arrangement with **Blackwell Publishing Ltd.** Responsibility for the accuracy of the translation rests solely with **Higher Education Press** instead of **Blackwell Publishing Ltd.**

图书在版编目 (CIP) 数据

美学导论 / (美) 汤森德 (Townsend, D.) 著; 王柯平等译. —北京: 高等教育出版社, 2005. 11
书名原文: An Introduction to Aesthetics
ISBN 7-04-017913-X

I. 美... II. ①汤... ②王... III. 美学 IV. B83

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 114401 号

策划编辑 云慧霞 责任编辑 吴伟 封面设计 刘晓翔 版式设计 史新薇
责任校对 杨凤玲 责任印制 杨明

出版发行	高等教育出版社	购书热线	010-58581118
社 址	北京市西城区德外大街 4 号	免费咨询	800-810-0598
邮政编码	100011	网 址	http://www.hep.edu.cn
总 机	010-58581000		http://www.hep.com.cn
		网上订购	http://www.landaco.com
经 销	北京蓝色畅想图书发行有限公司		http://www.landaco.com.cn
印 刷	国防工业出版社印刷厂		
开 本	787×1092 1/16	版 次	2005 年 11 月第 1 版
印 张	14.5	印 次	2005 年 11 月第 1 次印刷
字 数	290 000	定 价	20.20 元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究

物料号 17913-00

内 容 提 要

本书开宗明义,首先界定了美学的基本问题与语言的用途,随之探讨了艺术家、艺术品与观众三者之间的互动关系。本书彰显了分析美学的诸多特点,对美学宾词与价值术语、艺术形式与审美对象、灵感学说与原创准则、接受美学与神话诗学、制度理论与后制度理论等话题,均作了颇为独到的分析和阐释。贯穿本书的三种重要美学理论竞相引起哲学界的广泛关注,它们分别为参与论美学、审美体验论和经验理论。本书作者在论说析理之际,不断追问,深入反思,试图说明我们能否理解美学理论,我们在多大程度上能够理解美学理论,我们在理解美学理论的过程中到底会选择什么样的方式。为了加深读者的知解能力,本书除了列出特意推荐的参考读物之外,还包括例文附录与术语汇编两个部分。本书适合于大学本科生、研究生、美学专业研究人员以及相关专业学者使用。

本书译者：王柯平、马振涛、杨淑学

**本书在翻译过程中得到
北京市教委“人才强教”计划的支持**

鸣 谢

本书作者及其出版社感谢下列版权单位许可附录相关材料：

威廉·莎士比亚的剧作《哈姆雷特》选段，摘自《哈姆雷特：诺顿批评版》第二幕，第二场（Act 2, Scene 2 from *Hamlet: A Norton Critical Edition*），莎士比亚著，第二版，霍埃（Cyrus Hoy）编。1963年、1992年版权拥有单位为诺顿与公司（W. W. Norton & Company, Inc.）。本书摘用部分得到诺顿与公司的允许。

托马斯·怀亚特爵士的那首十四行诗《何人如此喜好打猎》（“Who so List to Hunt”），选自《托马斯·怀亚特爵士诗集》（*Collected Poems of Sir Thomas Wyatt*），穆尔（Kenneth Muir）编，马萨诸塞：哈佛大学出版社，1963年版。本书摘用部分得到英国劳特利奇与柯根保罗有限出版公司（Routledge and Kegan Paul, Ltd. , UK）的许可。

目 录

鸣谢	I
绪论	1
第一章 论艺术与美学的语言	7
1. 开篇	7
1.1 美(7) 1.2 趣味(12) 1.3 审美感受(16) 1.4 小结(19)	
2. 美学宾词	20
2.1 美学描述与隐喻(20) 2.2 美学语言的用途(22) 2.3 小结(25)	
3. 批评与价值术语	25
3.1 判断与审美价值(26) 3.2 情感价值(29) 3.3 小结(32)	
4. 界说问题	32
4.1 美学界说的运用与滥用(32) 4.2 本质主义、反本质主义及美学界说(38)	
4.3 小结(42)	
5. 参考文献与推荐读物	42
第二章 审美分析及其对象	47
1. 形式分析	47
1.1 形式与内容(47) 1.2 艺术的形式与内容(49) 1.3 形式的比较(50)	
1.4 小结(53)	
2. 审美对象	53
2.1 何为“对象”? (54) 2.2 审美对象(56) 2.3 摹仿(56) 2.4 表现(65)	
2.5 想象(74) 2.6 小结(77)	
3. 参考文献与推荐读物	78
第三章 艺术家与艺术品	81

1. 艺术家的意向	82
1.1 确定意向(82) 1.2 传达:了解艺术家意欲何为(83) 1.3 意向与解释(86)	
1.4 小结(86)	
2. 灵感	87
2.1 技巧(87) 2.2 从工艺到艺术(90) 2.3 灵感的局限(93) 2.4 小结(95)	
3. 创造性与原创性	95
3.1 创造性(96) 3.2 感知与语言(98) 3.3 创造性的心智与原创性(100)	
3.4 小结(101)	
4. 断开艺术家与艺术之间的关联	102
4.1 伪作与赝品(102) 4.2 原创性为何重要?(103) 4.3 作为审美准则的 原创性与创造性所遇到的现代挑战(105) 4.4 小结(108)	
5. 参考文献与推荐读物	108
 第四章 观众与艺术品	 113
1. 观众的态度	113
1.1 意向性(113) 1.2 参与论美学(115) 1.3 审美的自主性(117)	
1.4 审美体验(123) 1.5 小结(125)	
2. 批评家与批评	126
2.1 批评家何许人也?批评家何为?(126) 2.2 批评家知道什么?(129)	
2.3 解释学(132) 2.4 小结(132)	
3. 惯例论与观众的作用	133
3.1 艺术界(133) 3.2 艺术的惯例论(135) 3.3 小结(138)	
4. 参考文献与推荐读物	139
 第五章 艺术家与观众	 143
1. 接受美学	143
1.1 传达(143) 1.2 可接受性的条件(147) 1.3 艺术的非人化(150)	
1.4 小结(152)	
2. 神话诗学:神话与仪式	153
2.1 神话与仪式(153) 2.2 心理学说及其解构作用(155) 2.3 神话诗学的限度(156)	
2.4 小结(158)	
3. 惯例论与后惯例论美学	159
3.1 历史的艺术世界(159) 3.2 理论的作用(164) 3.3 后惯例论美学(167)	
3.4 小结(170)	
4. 尚无结论的结论	170

5. 参考文献与推荐读物	172
附录	177
术语汇编	183
索引	197
译后记	218

绪 论

1

本书是一部美学与艺术哲学导论。直到 18 世纪,哲学家们才开始使用“美学”(aesthetics)一词。^① 其后,美学一词开始用来描述与理性相对的整体情感领域。^② 情感或情绪与理性之间的冲突,是哲学中最为古老的问题之一。通常,哲学维理性学说而摒弃情感。但在文艺复兴时期与 17 世纪,个体的灵思倾向于将一种普遍理性(universal reason)奉为权威,以此来取代认知活动(knowing)。不过,个体并非只是理性思维的机器。哲学上的理性主义者认为,纯粹理性是真正的知识形式,是由明晰的思想观念构成,这些思想观念凭借头脑连接成逻辑链(logical chains)。理性主义者甚至承认,人类还有 2 其另外的一面。美学的出现旨在从正面来说明情感和情绪在人类思维中所发挥的作用。

几乎在同时,我们现代的美的艺术(如音乐艺术、绘画艺术、诗歌艺术和舞蹈艺术等)概念,开始同技艺、装饰和实用艺术分道扬镳。按照相对新近的观点,有些艺术之所以被视为美的艺术,是因为它们是文化的基本要素,所再现的是比较美好的情感。当然,艺术存在于各种古典文化之中,这些艺术抑或被当作某些其他机构(如国家、宗教和法院等)的附属品,抑或被视为点缀品或装饰品。除了诗歌领域之外,工匠与艺术家曾经没有明确的分别。有时,这一点具有特殊的功能,就像上帝的声音一样。个体观念的改变发端于文艺复兴时期,延续于 17 世纪和 18 世纪,这便赋予个体艺术家及其艺术一种地位。

① 在哲学领域,使用一个词与提及一个词有着重要的区别。譬如,在上句话里使用了“哲学”一词,但在下句话里则只是提及而已。传统的做法是给所提及的这个词加上单引号,如果其语境清清楚楚,则不加单引号。双引号一般用于所有其他场合,其中包括某个词中令人关注的特定含义。不过,引文中的引文则不用双引号,而用单引号,其意在于避免彼此混淆。

② 有关美学导论的专著,不可能也不必是完完全全的原创之作。这类著作必罗列和介绍美学领域里各种众所周知的立场观点。与此同时,无论是为了表明相关立场观点的资料来源,还是为了追溯某一哲学论点的流变历史,在一部导论性的文本里大量使用脚注的做法,就显得累赘而别扭。另外,迄今所涉及的诸多立场观点已经广泛流播,而且一直引起人们的讨论和补正。本书所陈述的立场观点通常是综合的结果。举凡涉及一种理论学说的特定表述,本书采用了进一步压缩与概括的方式。其权宜之计是在每章结尾列出相关立场观点的来源出处,读者在那里会找到所参考的文献资料以及所推荐的阅读书目。所用的脚注仅限于简要的澄清或相互参照。因此,有关“美学”这一术语的起源,请参阅绪论之后的“参考文献与推荐书目”部分。

如果艺术家基本上依然是工匠的话,如果其艺术依然只是实现某一其他文化目的或制度目的的手段的话,那么,他们也就无法获得这一地位。

一旦美的艺术在文化中取得了特殊的地位,一种特殊的感受就会与艺术产生特殊的联系。结果,我们就逐渐开始使用美学这一通用术语(generic term),一方面描述某些特殊的感受,另一方面描述我们与艺术的所有关系。在此意义上,美学不再局限于18世纪之后的哲学。在18世纪之前,美学这一术语本身是一个时代性的错误,我们因此需要一个术语来涵盖艺术哲学以及我们对艺术的各种反应。在此书中,我是在尽可能的广义之上使用美学一词的,以此来表示那些潜隐的概念和感受,而这些概念与情感成就了我们对艺术的体验,以及我们对风景如画的大自然的体验。

- 哲学家用“美学”来代表一门理性话语的学科,伦理学或认识(知识)论也是如此。美学的主题兴许是直觉、感受或情绪,但美学本身则是哲学的一个组成部分,与哲学一样需要提供证据和逻辑推论。在此意义上,美学应当能够说明自身领域内的所有现象,尽管在此学科内部存在诸多彼此竞争和相互有别的理论学说。倘若两种学说在解释相同的事实,它们不是彼此冲淡或简化,而是在某些时候分道扬镳,各行其是。两者不可能都对。从原则上讲,正确的理论可能只有一个,但这一主张并不意味着任何实用性的专横态度。当然,两种学说可能都不对,或许不应当根据正确与否来看待理论,而只能根据其解决问题的成果大小对其加以评判。不管怎么说,哲学美学的种种学说都是互争长短的。

为了避免误解,我们应当说明一下哲学家是如何使用“理论”(theory)这一术语的。一般说来,“理论”是指某一尚待确立的东西。福尔摩斯(Holmes)或许提出一个如何犯下此罪的理论,但他随后必须证明谁是罪犯。一旦这个犯人得到确认,福尔摩斯的理论也就不再是理论,而成为一个事实了。然而,哲学家与科学家是在不同意义上使用“理论”的。一种理论是一种高水平的解释结果,不仅汇集了诸多事实,而且引导我们进一步研究尚未观察到的种种现象。牛顿提出的万有引力理论,说明了所有自由落体的现象,同时也揭示了空间失重的问题,这是牛顿本人直接观察不到的东西。对理论的评判,是根据这些理论在多大程度上能够做出正确的解释而不提出错误的论断,同时也根据它们在多大程度上能够加以外延或扩展。基于观察结果的单个语句,抑或是对的,抑或是错的。假如一本书的确有一红色的封面,那么“这本书有一红色封面”的说法就是对的。理论不可能在同基于观察结果的语句相冲突的同时,又是令人可以接受的理论。假如一个理论要求某一观察结果是一回事,而理论自身则是另一回事,那么,该理论无疑是错误的。所以说,理论的正确或错误,取决于观察结果的正确与否,但理论还包括并且预测与其相关的观察结果。因此,较好的说法是:一种理论适当还是不当(adequate or inadequate)。正确与否没有程度之分;一句话不是对就是错。然而,理论则分较好或更糟、优良或拙劣。虽然两个理论彼此并不兼容,但是,一个更富有综合性的理论则能用来说明几个局限性较大的理论。

谈到哲学里的美学理论时,我们理应努力来说明美的艺术与自然美。譬如,某一理论认为所有艺术均是一种摹仿(a form of imitation)。随后,这一理论便开始设法澄清“摹仿”是何意思,摹仿如何应用于诗歌与建筑等各门艺术之中,以及摹仿如何能够解释艺术家、批评家和艺术鉴赏家所体验到的东西。如果这一理论能够将这些问题逐一澄清的话,那就是优良的理论。不过,这一理论依然会被一个更好的理论所取代,因为后者能够说明更多的东西。在哲学与科学领域,我们所需要的是能建构出最佳理论。此乃我们追求的目标。与福尔摩斯不同的是,我们永远无法用某种事实性而非理论性的东西来取代一种理论,因为理论都是用来解释我们了解的所有事实的种种方式而已。只要不把感受当作需要予以解释的现象之组成部分,那么,即便没有审美体验或审美感受的概念,审美理论照样可以存在。在文艺复兴及其以后时期中,人们认为感受是与艺术密切相关的某种东西,于是就必须形成新的理论来说明需要予以解释的更大范围。作为哲学家,我们的任务在于建构此类理论,并且评价其成功与失败之处。诚如一些人所言,艺术与审美感受如果不是理论能够解释的某种东西,那我们就必须建构一种哲学理论来解释审美感受为何不能予以解释。(怀疑论者也是如此,他们力图解释确定性在认识中为什么不可能的问题。)无论采用哪种方式,哲学美学是探讨那些应用于美学理论的种种理由与证据的。

另一方面,艺术家和艺术史家通常谈论的是诸多不同的美学,侧重的是展现某种艺术与风格。譬如,他们认为每一场艺术革命都会引发一种新的审美观。在他们心目中,新的艺术形式需要新的研究方法,新的艺术形式产生新的感受。如此一来,就会出现许多具有兼容性的美学。例如,中世纪的审美观推崇的是敬畏和明晰的感受(feelings of awe and clarity)。这就要求类似光环这样可以辨别的象征符号,但并不在乎画中的事物看上去就像它们呈现在眼前的样子。相比之下,印象派的审美观则要求感知与绘画相互匹配。随着光线变化,绘画也要变化。因此,莫奈(Claude Monet, 1840—1926)反复描绘法国卢昂地区同一教堂的景色。他的绘画主题是光线与建筑并重。对于这些艺术风格的不同反应,可以将其说成是不同的审美观。人们可以喜欢这种或那种风格(或者两种风格都喜欢),这样就可以说是在自己的感知中包括或排除了那种审美观。

鉴于这是一部哲学美学论著,因此我们将遵守哲学的实践原则来讲述,就像是把一个单独的美学理论当作我们追求的目标。谦逊固然可以防止我们提出过于强烈的主张。但艺术家所常见的多种用法并非是错误的。所以说,使用“风格”(style)和“观看方式”(way of seeing)等词语的多种美学也意味着同样的东西。因此,与其说莫奈提出了一种新的审美观,还不如说这位艺术家是一场风格革命的组成部分,艺术领域的这场革命是建立在新的观看方式基础之上的。这就是说,作为哲学家,我们要在更高的、具有普遍性的层次上运作,而不是谈论那些艺术家和艺术史家所熟悉的东西。不过,大家的确都在谈论同样的话题。

美学基础务必观察、研究艺术以及艺术所产生的感受与思想,务必观察、研究艺术所

引发的具体诠释与各种诠释。如此一来,美学有赖于来自艺术史的事实,有赖于观察、研究感觉活动和通过感觉如何认识的问题,同时也有赖于反思我们用来谈论艺术和分析艺术反应的语言。因此,美学必然涉及例证。不过,美学与艺术史或艺术批评并非一回事。5 艺术史与艺术批评为美学提供资料,而美学则试图进而弄清有关艺术及其批评的事实到底包含着什么样的可能性,艺术领域中所做出的判断到底是什么。美学还要超出艺术的范围去研究大自然,或许还要研究更大领域内的感知活动与感性意识。在一些理论中,美学与那些关于存在什么和我们如何在普遍意义上认识这些东西(即形而上学与认识论)的理论无法分开。在本书随后的章节里,我们将对来自不同艺术门类的例证展开自由的讨论。我们必须时刻把关注的焦点放在相关的理论任务之上,即便我们的所作所为是为了挑战传统形式中应用于美学的现存理论。

我们的首要任务是搞清美学问题与美学语言的基本形式会涉及到什么。然后,我们再进行审视所能收集到的各种证据。此类分析会使我们接近具体的艺术作品。在此基础上,我们将研究三种关系:艺术家与艺术品的关系;艺术品与艺术观众的关系;最后是艺术家与观众相互成全对方的方式。根据不同的视角与头脑中的不同问题来研究许多相同的事实,有些地方难免会出现重复现象。

概而言之,我们将区别三种美学理论,这些理论在不同时期一直是成功的,而且依然能够引起哲学界的关注。第一是参与论美学(participatory aesthetics)。其核心理论术语是“美”,其终极审美目标是参与美的对象或与美的东西相融合。参与论美学有诸多表现形态,但其最大的影响是在基于摹仿说和理式说的古典理论方面。在研究大自然和具有宇宙意味的宏大艺术方面,参与论美学的成功之处颇为突出。

第二是我们所说的审美体验理论(theory of aesthetic experience)。该理论认为,美学的标志是某种直接感受到的独特体验。在我们的各个感觉(individual senses)中可以发现这种证据。人们把这些感觉理解为附加的感知方式,或者是我们基本感性意识的变体。所以,这一理论有赖于审美态度(aesthetic attitude)、审美感知(aesthetic perception)和审美直觉(aesthetic intuition)等概念。作为一种理论,其颇为成功之处在于研究那些与美的艺术相关的某种感受和个人意味。其核心理论术语通常是“表现”(expression)。

最后便是另外一种理论形态,一般称其为经验理论。这种理论不仅具有一种不同的意义,而且具有更多的历史意义。这种理论不仅考察纯粹的个体经验,而且考察产生在艺术界(由艺术家、观众以及博物馆和艺术学院等支持艺术的各种机构所组成的复合体)6 内部的种种关系。该理论的最大优点在于擅长解释历史上转型变化的艺术与反应形式,不仅看重艺术家与观众之间的关系,而且强调接受或审美反应的意义大于摹仿或表现的意义。

尽管任何哲学讨论都难免要表明喜好这一理论或那一理论的立场,但我们的任务并非是要在这些理论中做出最终的选择。哲学乃是一种挑战性的试验。为了确定其可靠性,每个理论都必然会得到辩护或者遭到攻击。只有当场地发生变化,一个理论不再有

人为其辩护之时,才会出现完完全全的驳斥或反驳的做法。譬如,在物理学界,没有人再相信用于传导能量的微妙以太(subtle ether)学说,因为太多的现象是该学说所无法解释的。一项至关重要的实验最终表明,一种理论抑或无法解释某种东西,抑或做出错误的解释。不过,某一理论取得完全的胜利是不大可能的。相反,理论总是发展到一定程度,随之就被取而代之的其他理论所超越。我们不要期待任何美学理论之间的竞赛,最终会凭借唾手可得的论点或例证予以了断。这并不意味着我们不会为某一理论进行论辩或发起反驳。论辩的过程乃是科学实验方法的哲学观。

本书的立场是以后现代的艺术反应与直觉活动理论为导向的。但是,比选择某一理论更为重要的是要搞清美学理论到底是什么?美学理论是否可能?在多大程度上可能?有没有其他别的什么选择?本书坚持认为只有密切联系实存的艺术史、艺术批评和文化发展(其中包括通俗文化),美学才会有所作为。否则,任何结论在严格的意义上讲都是暂时性的。论点有好有坏。事实乃是关键。倘若分辨不出好坏论点之间的差异,分辨不出充分与不充分的论证,分辨不出艺术界里的孰是孰非,那就不再是一位哲学家。不要指望论证与事实可以毕其功于一役地解决贯穿我们这个学科历史上的所有哲学论争。真正的失败就是不去努力理解的情况下错过可能理解的机会。正是在此方面,下述讨论意在发挥一种引导作用。

参考文献与推荐读物

美学的兴趣之一是该学科所包括的研究范围。哲学、艺术批评、文学史、艺术史与文化分析等均在其列,都是美学磨房里的谷物。美学问题与语言哲学和哲学逻辑(譬如小说,隐喻,界说)问题交叉重叠在一起,同时也与形而上学、本体论(譬如艺术品与美的本体论地位)以及认识论(譬如作者的意向,文学中的真实性)的问题交叉重叠在一起。不过,其丰富性令人惊叹不已。在“参考文献与推荐书目”部分,我无意提供一套完整的参考书目,而是提供一些在撰写各章时自己脑海中十分熟悉的书目,其中包括具体参考过的著作。另外,我也推荐一些可供进一步阅读的书目,不仅涉及相关的理论背景,而且涉及当代的理论发展。

哲学这门学科首先是通过专业学刊来进行运作的。论著大多是在总结先前的研究成果基础上后来问世的。但对初学者而言,专业学刊的文献是令其望而生畏的。因此,我尽力把从学刊上的引文限定在学术诚信所要求的那些刊物之内以及现有的论文选集之中。若要我选择的话,我更喜欢那些比较早期的文章,因为这些文章为后来的讨论奠定了基础。另外,我也试图有选择地提供一些近期出版的相关论著。有兴趣深入研究有关问题的读者,可通过脚注线索和参考文献来弥补某些脱漏之处。

现有的一些文集可提供重要的历史与当代美学资料。这其中包括布洛克和班德尔

合编的《当代艺术哲学种种》(H. G. Blocker and John Bender, *Contemporary Philosophies of Art*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1992); 迪克等人合编的《美学: 批判论集》(George Dickie, Richard J. Sclafani, and Ronald Robin, *Aesthetics: A Critical Anthology*, New York: St. Martin's Press, 1989); 霍夫施达德与科恩合编的《艺术哲学与美》(Albert Hofstadter and Richard Kuhn, *Philosophy of Art and Beauty*, Chicago: University of Chicago Press, 1976); 豪斯帕斯主编的《美学入门读物》(John Hospers, *Introductory Readings in Aesthetics*, New York: Free Press, 1969); 马格里斯主编的《从哲学审视艺术》(Joseph Margolis, *Philosophy Looks at the Arts*, Philadelphia: Temple University Press, 1987); 尼尔与里德雷合编的《艺术哲学: 古代与现代读本》(Alex Neill and Aaron Ridley, *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, New York: McGraw-Hill, 1995); 雷德尔主编的《现代美学读本》(Melvin Rader, *A Modern Book of Esthetics*, New York: Harcourt, Brace, 1979); 罗斯主编的《艺术及其意味》(Stephen David Ross, *Art and Its Significance*, Albany, NY: State University of New York Press, 1984); 汤森德主编的《西方传统中的美学经典读本》(Dabney Townsend, *Aesthetics: Classic Readings from the Western Tradition*, Boston: Jones & Bartlett, 1996)。

鲍姆嘉通是在哲学意义上率先使用“美学”一词的,他以此来表示与明晰的思想相对立的感受。鲍姆嘉通于1735年著有《对诗歌的反思》一书(A. G. Baumgarten, *Reflections on Poetry*, first publ. 1735; Berkeley: University of California Press, 1954); 认为美术的现代形式涌现在18世纪的论点可以追溯到克瑞斯泰勒的《艺术的现代体系》一文(Paul Oskar Kristeller, “The Modern System of the Arts”),该文收入凯维主编的《美学史论集》(repr. in Peter Kivy, ed., *Essays on the History of Aesthetics*, Rochester: University of Rochester Press, 1992)与其他选集之中。本书从第三章到第五章所论述的艺术家、艺术品和观众之间的三角关系,见之于艾布拉姆斯所著的《镜与灯》(M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Oxford: Oxford University Press, 1953)。

论艺术与美学的语言

1. 开篇

1.1 美

美是什么？(What is beauty?)随着这一问题的提出,我们便进入到美学与艺术哲学的领域。但为何要提出这样一个古怪的问题呢?倘若美是某种东西的话,那也不是我们通常所认为的那种东西或一种客体。美更像一种属性(property),譬如红色的属性或沉重的属性。不过,客体的属性具有两个特征,而美似乎没有。其一,我们可以说出是什么让一客体发红或沉重。某物之所以发红,是因为反射了一定波长的光线。某物之所以沉重,是因为它包含一定的质量(mass)。反过来说,(光线)反射与质量是由客体的组成部分(如物理结构)引起的。化学与物理学可以教给我们有关这些属性的知识,我们也可预测客体最终会给正常的观察者以什么样的形状或感受。其二,当客体发红且沉重时,每个人事实上都会认同这一点。通过检查观察者或观察条件,便可以轻而易举地解决分歧。约翰患有色盲,所以不能正常辨别颜色。玛丽异常强壮,别人感到沉重的东西她却并不以为然。或者,那光线特殊。月球上的引力不大。我们对普通事物属性的观察,所依据的是客体存在的方式与我们观察对象的条件。我们无须追问“什么是红色的属性?”因为我们在当场就能直接看到。这是显而易见的。谈论红色就如同运用我们司空见惯的速记手法,表示我们所看到的红色对象一样。

美似乎也是一种属性。在下列句子中,我们说“天是红的,天是美的”。看来,美的地位与比较普通的属性没有什么不同。然而,我们无法用解释其他属性的方式来解释美,因为没有美的物理学或美的化学;另外,更令人吃惊的是,正常意义上的观众,在美的问题上意见相左、各执一端。我们经常说,这些对象是美的,另一些对象不美。故此,“美是什么?”的问题,与“红是什么?”之类的问题不同,需要以不同的方式予以

回答。

这委实是一个奇怪的问题。倘若我们将某些事物称之为美的,同时又否认其他事物为美,那么,就应当说明我们的用意。对此,我们好像知道似的。有些日落的景象是美的,而有些则平淡无奇。有些诗歌是美的,而有些却一塌糊涂。有些事物,譬如事故现场那些血肉模糊的尸体,不可能称其为美。其他许多事物是否为美,往往取决于个人的偏好。(在本书后文中,我们将追问所有这些判断结果。)

当我们说出的东西尚无更为明确的理由时,我们通常就觉得没有必要为此给出理由。询问“红色是什么?”就是如此。如果被迫回答该问题的话,我们可以说“那辆轿车就是红色的”,但我们觉得不必回答,因为没有必要提出“你称该轿车为红色是什么意思?”这样的问题。但若有人追问我们有关美的问题,我们就会觉得一筹莫展,无法回答(至少给不出好的理由);不过,我们在对美所做的判断中,并未感到不适或不舒服。有关美是什么的问题,具有双重难度——一方面是因为提出该问题好像没有必要,另一方面是因为提出该问题似乎又有必要。

一种解决问题的方式就是设法消除这个问题。譬如,我们不妨承认有关美的谈论只是一种言说方式而已。美看来不过事关某一属性而已。据此观点,我们称某物为美,实际上就是对此物的称赞。我们会这样谈论某物:“我之所以喜欢这件东西,是因为其显现在我面前的这种方式所致。”诸多使用“美”与“美的”这两个词的语句,可用上述方式予以表述。“落日是美”这一说法,可以表述为“我喜欢落日所显现的样子”。倘若有人持有异议,那也并非真的与我的所见相悖,而是想表达他们对这一现象的不同感受。其实,“落日是美”与“落日不美”这两句话彼此并不矛盾(也就是说这两句话都是事实),^①因为涉及到两个不同的言说者。“我对落日景象的感受是正面的”这句话,同“我对落日景象的感受并非正面的”这句话之所以发生矛盾,其唯一的可能就是句中所说的“我”是指同一时刻的同一个人。那样一来,将会改变说明理由一事,故此成为另外一项任务。我对某物喜欢与否的理由,与其说是在谈论相关的对象,还不如说是在谈论我自己。说明原因的合适理由,自然是针对“你为什么喜欢那个对象?”这一问题,而不是针对“什么使得那个对象成为美的?”这一问题。通常,比较容易借用“我就这么干”的说法,来回答“为什么”一类的问题。在诸多情况下,喜好或偏爱涉及个体心理的问题。

认为上述解决问题的方式并非处处管用的想法,也有自身的一些理由。首先,我们有些貌似不同的看法或分歧,不会轻易消除。譬如,我本人就不喜欢本书封面上所

^① 矛盾关系的出现主要是因为前后语句缺乏兼容性所致。在两句话里,当其中一句的真实性意味着另一句的虚假性时,就会引发矛盾。在普通生活中,我们对于语句之间的不兼容性是非常宽容的。我们相信并且断定有各种各样的矛盾事物,这或许是因为事出偶然,或许是因为这样更容易共存。(在《爱丽丝与梳妝镜》一书中,怀特女王告诉爱丽丝说:“早饭之前我有时要相信六件不可思议的事情,这到底是怎么一回事?”)但要知道,断定一个矛盾就等于放弃理性思维。这种做法固然可以,但所付的代价是非理性。