

艺术哲学新论

〔美〕C·J·杜卡斯 著

THE PHILOSOPHY OF ART



美学译文丛书

李泽厚 主编

艺术哲学新论

〔美〕C·J·杜卡斯 著

王柯平 译

光明日报出版社

Curt John Ducasse

THE PHILOSOPHY OF ART

New York, The Dial Press, 1929

(据美国纽约戴尔出版社1929年版译出)

艺术哲学新论

(美)C.J.杜卡斯著

王柯平 译

光明日报出版社出版

(北京永安路106号)

新华书店北京发行所发行 铁指 印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 8.75印张 200千字

1988年11月第一版

1983年11月第一次印刷

1—8,000 册

定价: 2.70 元

ISBN 7—80014—140—3/B·006

美学译文丛书序

李 泽 厚

1980年6月全国第一次美学会议简报说：“中国社会科学院哲学所李泽厚同志在发言中强调指出：现在有许多爱好美学的青年人耗费了大量的精力和时间苦思冥想，创造庞大而空洞，可是连基本的美学知识也没有。因此他们的体系或文章经常是空中楼阁，缺乏学术价值。这不能怪他们，因为他们根本不了解国外研究成果和水平。这种情况也表现在目前的形象思维等问题的讨论上。科学的发展必须吸收前人和当代的研究成果；不能闭门造车，目前应该组织力量尽快地将国外美学著作翻译过来。我认为这对于彻底改善我们目前的美学研究状况具有重要意义。有价值的翻译工作比缺乏学术价值的文章用处大得多。我对研究生就是这样要求的，要求他们深入研究、批判现代美学某家某派，而不要去写那种空洞的讨论文章。”

这确乎是我对当前也只是当前中国美学情况的基本看法之一，得到了与会同志们以及几家出版社的热情支持后，就筹备出一套以整本著作为主的《美学译文丛书》（单篇文章已出版有《美学译文》刊物），以近代外国美学为主，只要有学术参考价值的，便都拿来，尽量翻译，书前加一批判性的介绍序文，消化和批判主要仍交给读者们自己去作。我想，博采众家之长，不拒一得之见，批判改造对方，以丰富发展自己，是符合马克思主义的基本精神的。所译的书尽量争取或名著或名家，或当年或今日

具有影响的著作。译文则因老师宿儒不多，大都出自中、青年之手，而校阅力量有限，错译误解之处可能不少。但我想，值此所谓“美学热”，大家极需书籍的时期，许多人不能读外文书刊，或缺少外文书籍，与其十年磨一剑，慢腾腾地搞出一两个完美定本，倒不如放手先译，几年内多出一些书。所以，一方面应该提倡字斟句酌，力求信、达、雅，另一方面又不求全责备，更不吹毛求疵。总之，有胜于无，逐步提高和改善。

愿我们这个美学翻译事业兴旺发达。同志们，大家都来帮忙吧！

1980年12月于北京

译者前言

继乔治·桑塔耶纳(George Santayana)这位现代美国最著名的哲学家和美学家之后,自然主义美学方兴未艾,得到诸多后起同道们的大力宣扬和不断补充。对此做出突出贡献的当推美国布朗大学哲学教授克特·约翰·杜卡斯(Curt John Ducasse)。杜卡斯于1912年获哈佛大学哲学博士学位,在此期间,曾深受导师(即当时在哈佛任哲学教授的桑塔耶纳)的直接影响。他的论著甚多,主要有:《因果关系与各种必然性》(1924年)、《哲学与基本教育之关系》(1932年)、《哲学作为一门科学》(1941年)、《本性、心灵与死亡》(1949年)、《对宗教的哲学研究》(1953年)、《再生信仰批判》(1961年)和《真理、认识与因果关系》(1968年)等等。他的美学思想作为其哲学体系的组成部分,主要反映在他的这两部专著里:《艺术哲学新论》(1929年)和《艺术、批评家和你》(1944年)。此外,他还发表了大量颇有价值的学术论文,其中有关美学的文章大都是对其代表作《艺术哲学新论》的诠释或补充。

在我看来,在美国美学发展史上,杜卡斯的《艺术哲学新论》同桑塔耶纳的《美感》(1896年)均占有十分重要的地位。在这部著作中,杜卡斯在进而补充说明自然主义美学要旨的同时,从哲学美学角度对艺术的本质特征、审美价值、审美心理、审美客体、艺术与美的关系以及艺术的批评准则等重大艺术哲学问题做了全方位的透视和简明扼要的阐述。更值得注意的是,作者

以开拓性的精神，“六经注我”的方法，对广为人知的美学理论（譬如“摹仿说”、“表现说”、“工具说”、“移情说”和“有意味的形式说”等等）进行了具体的分析，有力的批判，并且由此推演出诸多独特的见解。下面谨就该书的基本思想作一简要评介。

一、艺术并非一项旨在创造美的活动

谈及艺术，人们往往将其与具有感性形象的绘画、雕塑、舞蹈、音乐和诗歌简单地等同起来，孰不知艺术与艺术作品完全是两个相互有别的概念。用杜卡斯的话说，艺术“是人类的一项活动，而艺术作品则是这项活动的产物。”那么，艺术又是一项什么样的人类活动呢？按照流行的观点，它常常被视为一项旨在创造美的事物的人类活动。自不待言，这种有关艺术本质的界说长期以来在公众心目中拥有相当的市场，在美学领域亦曾占有主导地位。这是因为，人们总是习惯于把艺术与美进行直接的类比，认定艺术就是按照某些“美的规律”创造美的事物，而美的事物则是供人观照和享受的审美对象。久而久之，便把艺术与美混为一谈，“总以为凡是美的就是艺术，或者说，凡是艺术就是美的；凡是不美的就不是艺术，丑是对艺术的否定。”^①如此以来，即便面对丑的艺术作品（如非洲的原始木刻，罗丹的雕塑《老妓》或毕加索的绘画《格尔尼卡》等等），也几乎是视而不见，将其强辩为优美艺术的另一表现型态，即人所共知的“化丑为美”之说。杜卡斯则对此表示异议。他鲜明而尖锐地指出：“乍一看来，这种界说（艺术是一项旨在创造美的事物的人类活

① 参阅赫伯特·里德的《艺术的真谛》第4节。

动——译者注）似乎有些道理，因为大部分人在其呼之即来的绝大多数艺术作品中确能发现一定程度的美，……但我认为，只要稍加反思，就会发现艺术不能用美来界定。因为，尤其是在‘当今’时代，我们看到许多名符其实的艺术作品非但不美，而是异常之丑。”事实上，天下万物，并非皆美。推而论之，艺术所表现的对象（无论是有形的还是无形的）既有美的，亦有丑的，艺术产品自然也不例外。那些所谓的“化丑为美”论者，大多是受到某种定义的影响，深信不美的东西是不宜称之为艺术作品的缘故；要不然就是出于心理自卫的目的，生怕别人说他感觉迟钝，故而人云亦云，凭藉一种全然寄生的趣味或态度对待艺术。

杜卡斯坚信，美绝非艺术存在的先决条件。这不仅因为丑的艺术的确大量存在，而且因为美本身所固有的不稳定性。我们知道，主体对艺术作品的审美感知除了时代性、民族性、阶级性乃至个性之外，往往还将涉及一种周期性或变化性，这就好象日常生活中人们对于时装的审美追求一样，总是沿着肯定——否定的双重轨迹交叉运行。这样，今天会把自己以前认为美而且别人现在仍认为美的一幅绘画或一部乐曲判为不美。但这绝非意味着该幅绘画或该部乐曲曾经是，而现在已不再是艺术作品了！不用说，这种单凭主观体验或个人好恶来评判艺术作品的方式不仅是靠不住的，而且是荒谬的。因为“有些美的东西并非 是 艺术作品，而有些东西是艺术作品但却不美。依此看来，无论美与艺术这项活动之间的关系在现实中是多么密切，二者之间并不存在任何本质的联系。即便存在，也完全是出于偶然。”英国著名美学家赫伯特·里德十分赞赏杜卡斯的上述见解，他曾严厉地斥责了那种将艺术与美混为一体的陈腐观念，认为它妨碍我们鉴赏真正的艺术。他断言：艺术并不一定等于美。无论是从历史角度，还是从社会学角度，人们都将会发现艺术在过去或者现在常常是一

件不美的东西。①

综上所述，艺术既然并非一项旨在创造美的活动，那么，有目的地创造美也并不一定就是艺术。例如，转动万花筒时组成的各种优美形状，阳光穿射棱镜时形成的绚丽光谱，把少量原油倾入水中时漂起的斑斓色彩等等，这些为了创造美而有意制作出来的东西固然美，但并非艺术作品。如此以来，杜卡斯给艺术家所规定的目的任务自然也就不在于创造美，而在于客观地表现自我，即“凭藉词语、线条、色彩和其他媒介，来恰如其分地表现自己某一特殊的或者难以名状的情感。”

二、艺术即情感语言

艺术，正如李泽厚先生所感叹的那样，“可以是写作几十本书的题材。”如若翻开各种版本的艺术论著，首先跃然纸上的是“何为艺术？”这个历史性的问题。迄今，尽管众多的理论家费尽心力，上下求索，试图从不同角度以不同方法来论证和界定艺术的本质，但终究未能达成一个较为统一的认识。

在《艺术哲学新论》一书中，杜卡斯逐一分析和评价了诸多甚为流行的艺术观点，譬如“艺术即摹仿”（柏拉图，亚里士多德）；“艺术即游戏”（席勒、斯宾塞、格罗塞）；“艺术即吸引手段”（马歇尔）；“艺术是一种愿望的想象性表现”（帕克、弗洛伊德）；“艺术即表现、表现即直觉”（克罗齐）；“艺术即情感表现”（欧仁·佛隆）；“艺术即经验”（杜威）；“艺术即感受传达”（托尔斯泰）……等等。随之，他综合了上述各家学说的合理因素，毅然提出“艺术即情感语言”这一独特

① 参阅《艺术的真谛》第4节。

的主张。^①

这里所谓的“语言”，是广义上的语言，即“一种内心状态的表现”。至于“情感语言”，则指情感外化的语言，即对特殊情感的有意识的外化（或客观化）。用杜卡斯的话说，外化意味着客观表现行为，它“旨在创造一种（1）至少能为艺术家所观照的事物；（2）在观照过程中，该事物将会把它所表现的情感、意义或意志再现给这位艺术家。”自不待言，这种得以外化的东西，也会直接或间接地传达给他人，例如“审美消费者”（aesthetic consumers）。

值得注意的是，杜卡斯与一般的“表现论”者（如克罗齐、科林伍德）有所不同。他认为艺术表现并非完全是直觉的、盲目的或非理智的，而是有意识的、有责任的或有控制的。就其本质而言，艺术“不纯粹是自我表现，也不纯粹是客观自我表现，而是有意识的客观自我表现；……”对艺术作品的反复修改或润色过程就令人信服地证实了这一点。

三、审美观照的基本特征

杜卡斯认为，人们对于特定的注意对象通常采取三种不同态度：接受型、效应型与判断型。艺术创造作为一项内在目的性活动，将不可避免地涉及到这三个彼此独立但又相互联系的方方面面。一般来讲，“审美消费者”主要采取一种接受态度，艺术批评家或鉴赏家则主要采取一种判断态度，而艺术家本人则在很大程度上采取一种效应态度，以便导致事物的效用或对其产生影响。例

^① 此说似乎与卡西尔（“艺术可以定义为一种符号、语言”）、苏珊·朗格（“艺术是情感的符号”）和科林伍德（“艺术必然是语言”）等人的艺术观有些相近共通之处。

如，画家使画布平面发生变化，雕刻家使大理石形状发生变化，音乐家使听觉环境发生变化等等。

杜卡斯所谓的接受态度，也就是审美观照（aesthetic contemplation），即“对情感的内在目的性接受。”在西方美学史上，康德、叔本华、斯宾塞、立普斯以及浮龙·李等人在描述审美观照时，往往视其为一种不旁牵他涉的、非功利性的或以移情为特征的凝思状态或投射过程。基于此说，杜卡斯更为系统地分析了审美观照的本质特征。首先，他认为审美观照不等于注意，但以注意为先决条件。“皮之不存，毛将焉附”，这种简单的道理是不辩自明的。其次，他断言审美观照是凭借感受力的“倾听”或“静观”，是对某一事物的出现采取全然的开放态度。其间，“注意力被凝聚在审美观照的对象之上，其内心世界早已清理出一块领地，随时准备接纳对象的情感价值。”再则，他判定审美观照象艺术创造一样，具有内在目的。它既不同于旨在追求纯粹快感、具有自身目的的游戏过程，也有别于旨在制造某种有用之物、具有外在目的的工作活动。也就是说，审美观照旨在接受对象的情感内涵，获得审美感受，因为“感受的发生是真正具有内在目的性的观照的完成。”最后，杜卡斯强调指出，审美观照并非一种奇异神秘的、惟有上帝的选民方可领悟的状态，而是一种普通常见的现象，一般人皆有无数次亲身的体验，“仅需要稍加反省，便可认识到这一事实。因为，在日常生活中，这种纯朴而真正的审美趣味判断是随时可见的。例如，要判断一条特定领带的颜色是否与西装的颜色‘协调’，就等于判断从对色彩组合的审美观照中所得到的感受是否是快感一样。”

关于审美观照或审美态度的确立与维系问题，杜卡斯列举了消极的条件与积极的诱因。所谓消极的条件，就是不要“过于实用，而要在物我之间保持一定的“心理距离”。至于积极的诱因，则是指观照对象的美。因为，“美的对象比较容易引起人们

仔细地进行观照，而丑的对象则颇费周折，需要我们化一番气力。这其中的原因在于：几乎每个人总希望艺术作品应该是美的，而完全不顾美丝毫不等于艺术这个众所周知的事实。”我们知道，美的艺术作品作为一种吸引手段，往往比丑的艺术作品更具魅力。前者诱惑鼓励观照，后者则排斥阻拦观照。这样以来，丑的艺术会遭到人们的冷落，沦为审美意义上几乎不曾存在的东西了。

四、审美心理的三种型态

在描述审美心理的特征方面，杜卡斯分析和论证了三种相互有别的知觉过程。即：移情作用，近情作用和引情作用。

1. 移情作用

“移情说”原属德国美学家立普斯的创举。移情作用意指主体将自身的情感与生命等投射、灌注或感入到客体中去。起先，立普斯试想以此来说明美的本质。但到了浮龙·李和兰斯菲尔德等人那里，则把移情作用与审美观照等同起来了，认为二者之间完全是一种孪生的关系，断言一旦移情作用不复存在，由其所引起的对别的活动的审美观照也就无从谈起了。杜卡斯则强烈反对这种观点。他认为移情作用是一种特定的心理过程，在审美活动中表现为一种特殊的审美心理型态，与审美观照乃至同情感相互有别。据他所见，移情作用并非审美观照的先决条件，“即便没有移情作用，仍然会有审美观照。”例如，人们对色、香、味、形状、线条、运动等等，不需要借助什么移情作用，也能进行审美观照。

杜卡斯认为，移情作用之所以被搞得神乎其神，其主要原因

在于：（1）未能弄清移情作用一词的真实含义。在他看来，移情作用作为一种心理知觉过程，不是把自己感入到对象之中，而是假托于其中。这样，“借助将自己假托于某一特定的他（例如）人，我们便以直观自身本质的直接方式直观那种活动的本质或他（人）的经验。”（2）未能将移情作用与审美观照明确地区别开来。如前所述，移情作用通常在于把一事物视为戏剧性代用品，或者说，是将事物解释成戏剧性动因或受因的过程。相反地，审美观照则对观照客体抱有一种全然开放的态度，是对客体之情感价值的内在目的性接受，旨在获得审美感受。（3）未能把移情作用与同情感区分开来。一般来讲，在移情过程中，我们将自己融入对象，但在同情过程中，对象则融入我们自己。用杜卡斯本人的话说：“同情是真正且直接的情感现象，而被（不恰当地）称为移情的现象与此不同，它是一种直接的认识现象。”

2. 近情作用

“近情作用”这一术语为杜卡斯所创，意指“自己对什么什么的假定”，而非“自己对什么什么的感受”。近情作用作为一种知觉过程或戏剧性的解释方式，有别于移情作用。一般来讲，移情作用具有同向性和利他性特征，在解释事物时往往以摹仿对方的倾向或行为为开端。当你在摹仿之时，另外一个自我——客体本身——实际上暂时取代了你自己。相形之下，近情作用带有近向性与利己性色彩，它在解释事物时是从“我们的自我出发，以（内在地和很大程度上是象征地）摹仿接近客体的倾向或行为为开端。按照这种方式，客体基本上被知觉为（积极的或消极的）戏剧性工具。当然，这是所谓的戏剧性工具，并非是一种独特的操作工具，而是一种被动性经验（例如感受）的工具。杜卡斯曾以下述实例对移情作用和近情作用做了比较说明。他说：

“挂在我面前的是一幅画，它描绘山边的一片草地，其间点缀着朵朵鲜花，穿插着一条弯弯曲曲的小路。在不远处，这条小路消失在两片冷杉树林之中。在树林的背景上空，耸立着一座朦胧苍茫的、长满冷杉的高山，峰顶上银装素裹，白雪皑皑。现在，我将随兴之所至，以移情方式戏剧性地解释这幅风景画。我直观这条小路，觉得它似乎是分割了这片草地，或者是懒洋洋地把自己伸到鲜花丛中；尖尖的树梢直刺晴空；树枝从主干上伸张出来，吸取阳光与空气，高山耸起强健有力的、覆盖着葱木与白雪的肩膀，……但另一方面，我亦可用近情方式来解释这片再现风景的各个不同部分，也就是说，在观看它们时，不是从其作为自己的戏剧性动因或受因的角度出发，而是从其作为我的戏剧性工具的角度出发。于是，我感到那条小路是供人行走的，是通往可以想象得到的其他山景的；鲜花是可采、可嗅、可赏、可插入衣服扣眼和具有其他用途的东西；树林是铺满干松针‘地毯’的阴凉之处，或者是熊豹、猩猩与蚊虫的出没之地，要不就是避雨之所等等，高山则是供人攀登的，是危险或不便的东西等等。”

这里不难看出，近情作用是一种独特的心理活动或感知过程，可导致对客体本质的直接认识，但在多数情况下并不一定构成审美观照，因为它对事实所报的态度带有明显的实用色彩。

杜卡斯一般把近情知觉分为普通型与审美型。两者之间的基本差异在于：前者往往出于实用目的，偏向性大，看不到客体的情感价值或隐含意义，习惯于把客体视为同类的例证，而非个体。相反地，后者则摆脱了所有狭隘的、外在的和紧迫的目的之束缚，变得更为包容宽厚，能够进而探讨客体的个性，将不具备戏剧性的实体看成是戏剧性实体，诸如把一根线条视为一堵不可穿越的墙壁，把色彩当作具有冷暖之分的东西，把云团看成柔软舒适的床垫等等。

3. 引情作用

同近情作用一样，引情作用也是杜卡斯提出的一个新概念，意指一种从外化某种特殊感受的客体中汲取这种感受的心理过程。这种过程在情感语言中，完全类似于在意义语言中被称之为阅读或诠释的过程。

引情作用并非是什么神秘的东西，用通俗一点的话说，它是探求和开掘观照对象所外化的情感价值的过程。按照杜卡斯的观点，艺术是情感语言，艺术作品是外化特种感受的实体。人们在对其进行观照时，其独特的情感意义均隐含于相关的色彩、线条、音响、运动或气味之中，同时还内在于各种事物的活动、组合与相应关系之中。这就好象一种已知的意义，是靠写出或讲出的文字语言得以客观表现的。文字构成该意义的专用符号，通过阅读与诠释便可悟出其中的内涵。简言之，引情作用是对某一客体进行审美观照所产生的结果。它如同一把水瓢，用其可将积存在桶（审美客体）中的水（外化了的情感意义）盛出桶外，以供口渴者饮用。

五、美学中的自由主义

杜卡斯的美学思想具有明显的双重特征。他一方面继承了桑塔耶纳的衣钵，宣扬自然主义美学观点（例如他也认为“美是外化了的快感”，反对审美快感的无功利说）；另一方面，他标新立异，打出了自由主义美学的旗帜。事实上，杜卡斯也是哲学自由主义的倡导者，他所著的“哲学自由主义”一文就被选入《当代美国哲学荟萃》一书之中。据他所言，“自由主义这一名称兴许是一个最贴切不过的标签，可用来代表一种哲学立场。”自然，这一标签亦可用来代表他的美学立场。综观全书，杜卡斯在论述审美感受、审美客体、美与趣味、审美评价等重大问题时，

无处不曾留下自由主义的印痕，无处不把自由主义奉为建构自己美学体系的理论参照框架。

1. 关于审美感受

基于审美观照的本质，杜卡斯直截了当地断言：“审美感受是审美观照过程中所体验到的感受。”不言而喻，非审美感受则是非审美观照过程中所体验到的感受了。然而，对于审美感受与非审美感受之间的这种分野，杜卡斯不以为然，认为二者并无本质的区别。他假定审美感受所关涉的不是感受的种类，而是感受的强度，并且公然提出“任何感受在一定条件下均可取得审美的地位”这一自由主义主张。

显然可见，杜卡斯认为审美感受并非是纯然孤立的，而是从非审美感受那里转化而来的，或者说，是从实用性或功利性感受中脱胎出来的。但这里牵涉到“一定的条件”。什么条件呢？杜卡斯未做出具体的说明。他只是泛泛地提示人们要抛开或消除实用活动的诱因，提高或加强观照活动的地位。至于如何抛开、如何加强之类的问题，杜卡斯尚未明确交待。但有一点颇值得注意，那就是“感受”的多样性和丰富性。在他看来，“感受”并非单纯意味着快感或不快感。在人类丰富多彩的情感生活中，除了爱、恐、恨、怒、妒之外，许多别的感受是没有名称的，也无愉快或不愉快之分，但却是地地道道的感受。我个人认为，这一论断尽管带有假设的味道，但无疑有助于改善我们的思维方式，拓展我们对审美感受的理解宽度，或者说，可将我们从仅以快感与不快感去论证美感本质的狭小圈子中解脱出来，进而导入更为广阔繁杂的美感世界。

2. 关于审美客体

杜卡斯把审美客体简单地界定为审美观照的对象。它既包括

形式，也涉及内容。形式是指一定的安排或序列，内容则指安排而成的任何东西。在诸多审美客体中，有的形式相同，但内容则各异（如一幅黑白风景画与一幅彩色风景画）；有的形式相异，但内容则相同（如万花筒内的变化图式）。“内容与形式尽管有着明显的区别，但二者不可分割，相互依存。完全没有形式的内容是不存在的，所有存在的形式皆是具有某种内容的形式。”自不待言，杜卡斯对于审美客体的双重性以及形式与内容的辩证关系的论述，具有一定的借鉴价值，特别是对厚此薄彼的纯形式主义者来说。

杜卡斯将审美客体分为图案与戏剧性实体两大类。他认为图案不单纯具有形式，而且也包含一定的内容。在图案中，形式方面基本上是由时空等关系组成的；内容方面则主要是由能够进入到明显的时空关系之中的各种实体组成的，其中常见的有色彩与音响。就戏剧性实体而言，其形式方面通常是由某一种或类的实体构成的，例如一种“人”或“房子”等等；内容方面则是由具体情况中某一实体的特殊表现构成的。

杜卡斯似乎对上列有关审美客体的抽象议论不甚满意，因为它未能明确地告诉人们审美客体到底是指那些东西。鉴于此，他随后设立了一个大胆的命题，声称“任何一种实体皆可被视为审美客体。”因为，“从先验角度看，以审美观照态度来对待任何一个存在的实体不是不可能的。”这样，他把审美客体的领域大大地延伸扩展了，不仅将色彩、香气、味道、声音、形式及其这些因素的综合产物等物质实体全部纳入其中，而且破天荒地把运动、正义、正直、恶意、力量、敏捷、精力等等抽象实体以及象数学与逻辑学等非个性化实体也包括在内。总之，任何事物，只要能在审美观照中构成给人以情感体验的注意内容，就不再是认识的对象，而是审美的客体了。不用说，此类专断的自由主义美学观必然会在审美活动中造成一定的混乱，因为它忽视了审美主