



*Ceci n'est pas une pipe.*



## 西学东渐 · 艺术设计理论译丛

当画家将一块空白画布当作艺术品展览时，  
当作家将打字机自动敲出的符号当作小说发表时，  
当钢琴大师将静默的 4 分 33 秒作为作品演奏时，  
你也许会困惑到底“什么是艺术”？  
本书将带给你大师们的趣味诠释！  
从纪元前的柏拉图开始，历经休谟、黑格尔，  
直到杜威、海德格尔、丹托等哲学大师，  
以他们的独特视角，为你呈现关于什么是艺术的精彩论述……

**艺术的本质为何？  
大师独创的剖析！**

Thomas E. Wartenberg 编著

李奉栖 张云 胥全文 吴瑜 译

# 什么是艺术

The Nature of Art (2nd Edition)



重庆大学出版社  
<http://www.cqup.com.cn>

CENGAGE  
Learning

西学东渐·艺术设计理论译丛

Thomas E.Wartenberg 编著

李奉栖 张云 胥全文 吴瑜 译

# 什么是艺术

The Nature of Art (2nd Edition)



Thomas E. Wartenberg  
The Nature of Art: An Anthology, 2nd Edition  
EISBN: 978-049509355

Copyright © 2007 by Wadsworth, a part of Cengage Learning.  
Original edition published by Cengage Learning. All Rights reserved. 本书原版由圣智学习出版公司出版。版权所有，盗印必究。

CQUP Press is authorized by Cengage Learning to publish and distribute exclusively this simplified Chinese edition. This edition is authorized for sale in the People's Republic of China only (excluding Hong Kong, Macao SAR and Taiwan). Unauthorized export of this edition is a violation of the Copyright Act. No part of this publication may be reproduced or distributed by any means, or stored in a database or retrieval system, without the prior written permission of the publisher.

本书中文简体字翻译版由圣智学习出版公司授权重庆大学出版社独家出版发行。此版本仅限在中华人民共和国境内（不包括中国香港、澳门特别行政区及中国台湾）销售。未经授权的本书出口将被视为违反版权法的行为。未经出版者预先书面许可，不得以任何方式复制或发行本书的任何部分。

Cengage Learning Asia Pte. Ltd.  
5 Shenton Way, # 01-01 UIC Building, Singapore 068808

版贸核渝字（2008）第118号

本书封面贴有Cengage Learning防伪标签，无标签者不得销售。

图书在版编目（CIP）数据  
什么是艺术/（美）沃特伯格（Wartenberg, T.E.）  
著；李奉栖等译.—重庆：重庆大学出版社，2011.1  
（西学东渐·艺术设计理论译丛）  
书名原文：The Nature of Art（2nd, Edition）  
ISBN 978-7-5624-5561-5

I. ①什… II. ①沃… ②李… III. ①艺术美学—文集 IV. ①J01-53  
中国版本图书馆CIP数据核字（2010）第139182号

西学东渐·艺术设计理论译丛

什么是艺术

SHENME SHI YISHU

Thomas E. Wartenberg 编著

李奉栖 张云 胥全文 吴瑜 译

责任编辑：张菱芷 戴倩倩 版式设计：张菱芷

责任校对：张洪梅 责任印制：赵晟

\*

重庆大学出版社出版发行

出版人：邓晓益

社址：重庆市沙坪坝正街174号重庆大学（A区）内

邮编：400030

电话：（023）65102378 65105781

传真：（023）65103686 65105565

网址：<http://www.cqup.com.cn>

邮箱：[fxk@cqup.com.cn](mailto:fxk@cqup.com.cn)（营销中心）

全国新华书店经销

重庆东南印务有限责任公司印刷

\*

开本：787×1092 1/16 印张：22.5 字数：380千

2011年2月第1版 2011年2月第1次印刷

ISBN 978-7-5624-5561-5 定价：55.00元

本书如有印刷、装订等质量问题，本社负责调换  
版权所有，请勿擅自翻印和用本书  
制作各类出版物及配套用书，违者必究

## 前言

美学是对艺术及其本质进行思考的一个哲学分支。自它诞生以来，哲学家们一直被“什么样的东西才算作艺术品”这样的问题困扰着。这一问题也因艺术创作本身的关系而备受关注，因为自印象主义运动以来的各种新的艺术流派不断挑战着人们对艺术的理解，以至于他们的作品是否具有艺术性都遭到质疑。我们都很熟悉人们对新作品的那种敌意：“我6岁的女儿都会做！”这句话暗含这样一种质疑，即观者所指的那件作品根本不配“艺术”的称号。

本书搜集了自古希腊以来人们对艺术本质所做的主要的哲学讨论。在选材时，我关心的首要问题是如何把所有重要的关于艺术的哲学论述都包括进去。在对这些材料进行编辑时，我尽量做到在不牺牲准确性和综合性的情况下，使它们便于学生理解。

本书第2版根据使用者的意见，包括我自己的看法，做了以下一些改变：删除了几篇看上去用处不太大的文章；对一些文章进行了修改，以便更易于理解；增选了一些能丰富艺术本质哲学讨论观点的文章。在做这些改变的时候，我仍然关注的是如何从综合的角度为读者提供关于艺术及其本质的哲学思考。为了帮助大家了解入选的每篇文章的作者，本版还对他们逐一进行了简要的介绍。

第2版另外一个大的改变是删除了所有的插图。考虑到这些图片在网上随手可得，所以我认为删除它们并不影响本书的使用。相反，我们鼓励读者到网上（比如像[archive.com](http://archive.com)这样的网站）去寻找本书提到的那些作品的复制品，网站提供的图片要比本书的插图好，因为为了节约印刷成本，插图的质量肯定会受影响。

我和山姆·米切尔曾经教过几年《对话中的哲学——意义、时间和美》这门课程。正是这门课程使我萌发了编辑本书的想法。当时，我发现那些基本的美学文选都没对艺术的本质问题给予足够的重视，于是我就开始构思自己来编选这样的文集。虽然本书的内容已几经变化，但它的诞生还是要归功于那门课程，以及选那门课程的学生，因为他们在课程学习期间对本书涉及的艺术本质的问题进行了充分的讨论。感谢所有的学生，更要感谢山姆在我编写本书时给予的支持。

这本书的问世还得益于许多其他人的帮助。艾伦·希夫曼以他聪明的哲学头脑和敏锐的编辑眼光又一次让我受益匪浅。没有他的帮助，本书的写作

就没有现在这么清楚了，我的立场、观点也就没现在这么明确。和往常一样，我对他在润色我的文字、推敲我的观点方面所做的周到、细致的工作，表示深深的谢意！

还有许多人在本书的选材方面给予我很大的帮助。安吉拉·科伦、诺埃尔·卡罗尔、斯蒂芬·戴维斯、辛西娅·弗里兰、保罗·盖耶、帕特丽夏·米尔斯、约翰·瓦里亚诺都提出了宝贵的意见，帮助我拓宽了本书素材选取的范围。同时，我要感谢罗伯特·威克斯为我给本书选文所写的介绍文字提出了很好的意见，他的知识帮我避免了一些大的错误。以下人士对本书手稿提出的细致、详尽的意见也对我帮助不小：古斯塔夫斯·阿道弗斯学院的迪恩·科廷、贝勒大学的埃尔默·邓肯、卫斯理大学的汤姆·休恩、路易斯安那州立大学的玛丽·索里德吉、南缅因大学的凯思林·J·温宁格。以下评审员的评审意见对本书第2版质量的提高有很大的帮助作用：匹兹堡大学的理查德·盖尔、西德克萨斯A&M大学的哈罗德·伦菲斯蒂、锡耶纳学院的加里·麦西亚戈、塞伦州立学院的詹姆斯·麦克格里格、弗吉尼亚联邦大学的戴尔·穆雷、哈佛大学的道格拉斯·欧洛以及查尔斯顿学院的休·维尔德。另外，安吉拉·科伦和凯西·哈斯金斯在亲自阅读本书后给我提出了详细的意见，使我得以对本书进行调整和改进。

哈考特学院出版社的大卫·塔托姆和米切尔·瓦德曼两位编辑负责本书第1版的编辑工作，他们的支持对于本书第1版的顺利出版有着至关重要的作用。本书第2版的编辑——沃兹沃斯出版社的斯蒂夫·怀恩莱特和芭芭拉·希尔雷克尔，在本书的编写、出版方面给予了热情的支持和帮助，也在此表示感谢！

最后，我要将本书献给我的儿子杰克，他的求知欲、他的亲切和谦逊每天都鼓舞着我。杰克，我希望通过献给你这本书来让你明白，你对我来说是多么的重要。

托马斯·E·沃特伯格

于马萨诸塞州歌珊Lower Highland Lake

# 目 录

导论：“艺术”界定何以问题重重？	001
<b>1</b> 柏拉图：艺术即模仿	015
<b>2</b> 亚里士多德：艺术即认识	030
<b>3</b> 大卫·休谟：艺术即品味的对象	046
<b>4</b> 伊曼努尔·康德：艺术即可传递的快感	056
<b>5</b> 亚瑟·叔本华：艺术即展现	067
<b>6</b> G·W·F·黑格尔：艺术即理想	077
<b>7</b> 弗里德里希·尼采：艺术即救赎	087
<b>8</b> 列夫·尼古拉耶维奇·托尔斯泰： 艺术即情感交流	103
<b>9</b> 西格蒙德·弗洛伊德：艺术即症候	111
<b>10</b> 克莱夫·贝尔：艺术即有意味的形式	118
<b>11</b> R·G·科林伍德：艺术即表现	127
<b>12</b> 约翰·杜威：艺术即经验	140
<b>13</b> 马丁·海德格尔：艺术即真理	152
<b>14</b> 瓦尔特·本雅明：艺术即灵晕	176
<b>15</b> 西奥多·阿多诺：艺术即自由	185
<b>16</b> 莫里斯·魏兹：艺术即无定义	191
<b>17</b> 纳尔逊·古德曼：艺术即范例	200
<b>18</b> 阿瑟·丹托：艺术即理论	211
<b>19</b> 乔治·狄基：艺术即习俗	226
<b>20</b> 门罗·C·比尔兹利：艺术即美感制作	235
<b>21</b> 肯代尔·沃顿：艺术即假扮	248

<b>22</b>	罗兰·巴特：艺术即文本	265
<b>23</b>	亚德里安·派柏：艺术即恋物	272
<b>24</b>	卡罗琳·科斯梅尔：女权主义艺术	284
<b>25</b>	皮埃尔·布迪厄：艺术即文化生产	298
<b>26</b>	狄利·杰格德：艺术即文脉	311
<b>27</b>	克瓦米·安东尼·阿皮亚：艺术即后殖民	323
<b>28</b>	道格拉斯·戴维斯：艺术即虚拟	334
	关于作者	347
	参考文献	352
	省译说明	354

## 导论：“艺术”界定何以问题重重？

假设你最好的朋友最近得到一幅价格不菲的画，他为此沾沾自喜，还邀请你一道欣赏。你事先并不知道画的内容，当朋友把它展示给你看的时候，你大吃一惊——这不过是“一块长5英尺、宽4英尺的画布，底板为白色，如果闭上眼睛，你能感知到画布上有一些细细的白色斜线条”<sup>[1]</sup>。你不禁问到：“这么一块单调的画布，几乎都不能称作画，这不是骗人吗？”你朋友生气地反驳说，如果他把这幅作品再卖回给经销商，可以大赚一笔。而且，作这幅画的画家非等闲之辈，他的作品在巴黎有名的当代艺术博物馆——蓬皮杜艺术中心里挂着呢！这些话有没有影响你对这幅作品的判断？或者说，它们应不应该影响你的判断？再来听听一位你们共同的朋友的看法：“这是一件艺术品，它背后存在一个完备的体系……这不是随意之作，而是一件艺术品，作者要表达的是物体运动轨迹的一部分。”（*Art*, 17-18）不是随意之作，而是有意为之，这是否就能认定该画作是艺术品呢？你本人对画作的主观看法有多重要呢？最后，令你困惑的一个最核心的问题是：什么样的东西才真正称得上是艺术品？

刚才描述的情景出自《艺术》一书，这是一部由法国剧作家雅丝米娜·雷札所著的大获成功的戏剧作品。本文选所涉及的话题中，很大部分与该书所提的问题吻合。本书所有的选文均从哲学层面讨论“艺术的本质”问题。其中一些文章选自哲学史上两千多年前的论著，一些文章则选自当今“数字革命”时代的作品。一些文章的作者为英语语言哲学派系（或分析哲学派系）的哲学家，一些文章的作者则为欧洲派系（或称大陆派系）的哲学家。针对“什么样的东西才真正称得上是艺术品”这一问题，一些文章给出了干脆直接的答案，一些文章则认为简单的定义并不能回答这个问题，另一些文章则质疑对此问题的讨论是否有意义。不过，所有这些文章的共同点是，他们都致力于攻克这个棘手的哲学难题。

### 一、《艺术》中提到的关于“艺术”的问题

在思考“什么是艺术的本质”这一问题之前，让我们再仔细看看《艺术》这部剧作中所提到的一些问题。剧中的塞尔吉是个聪明而有素养的人，他买回一幅抽象画，却与他两个最要好的朋友就该画的品质争执不下。马克

[1] Yasmina Reza. *Art* [M]. London: Faber and Faber, 1996:1. 以下再提及本书时，就以《艺术》代之。



曾是塞尔吉的顾问，受教育程度高，是个怀疑论者。伊万相对来说不那么自信，充当马克和塞尔吉之间的调停人。这是一幅极简抽象主义作品。极简抽象主义是当代艺术的一种表现形式，它排斥许多绘画中的传统元素。比如，几百年来，忠实再现现实生活中物体的原貌一直被视为视觉艺术的前提，极简抽象主义对此却加以排斥。塞尔吉引以为豪的这幅方形的白色画作名副其实——它不过是一块用白色颜料涂画出来的方布，除了是块方布外，它什么也不是，既不传达什么情感内容，又不具备人们熟知的其他艺术特征。这样一来，它的地位就存在问题了，因为我们很难判断它是否是一件艺术品，但另一方面，其价格不菲又似乎印证着它具有较高的品质。

但凡参观过博物馆当代艺术展的人，都免不了要产生这一系列的反应。《艺术》通过描述三位好朋友间的争执向我们提出了有关（后）现代社会里如何理解艺术的一些棘手的问题。

### 艺术家的意图造就艺术吗？

伊万在辩解说那幅白色的画是艺术品时，提到该画背后存在着一个完备的体系，而非随意涂画的产物。从哲学的角度来讲，这一论断是说，艺术家的意图是判断某物是否为艺术品的关键因素。事实上，本书选取的一位哲学家——门罗·C·比尔兹利——就持这样的观点（见本书第20章）。这种“意图论”基于这样一种源自常识的直觉：艺术品是由有意识开展艺术创作的艺术家创造的。因此，确定某物为艺术品就是假设或承认它是艺术家主观活动的产物。

关于艺术家的意图在艺术创作中的作用问题，哲学家们一度争论不休。支持者认为，艺术作品是所有人工制品的一部分，都是人类运用技能创造出来的物品。他们指出，日落虽美，却不是艺术，除非我们认定它是“神”这个艺术家的作品。也就是说，一个物品之所以能成为艺术品，是因为有人主观意识里希望它是一件艺术品。

而另外一些人则否认意图在艺术创作中的必要性，他们的论据是，在有些文化群落里，根本不存在“艺术”这一概念。难道这就意味着他们的工匠制作的物品里没有一件是艺术品吗？这不就成了难以令人接受的“文化唯我主义”吗？这些文化群落里工匠们制作的有些物品，我们认为很有价值，值得在博物馆里陈列，并像照管我们自己这个文化群落里的艺术家通过主观活动创作的艺术品一样，去照管它们。比如，包括占卜面具在内的许多非洲部

落的物品都可以在众多博物馆里找到。尽管它们并不包含创作人的艺术意图，我们不是已经在事实上将它们看作艺术品了吗？

意图论面临的另外一个问题是，意图本身似乎还不足以赋予某件物品艺术品的地位。我在餐巾纸上乱涂乱画一气后就主观认定它是一件艺术品，这并不足以使它真正成为艺术品，因为某物要被确认为艺术品，似乎尚需得到其他人的认可。不过，对于这一点，意图论者可能会回应说，并非每个人都能创作出艺术作品，只有那些具有高超技艺、被看作艺术家的人才能创作出艺术作品。这一说法具有说服力，但是，我们又面临这样一个问题：哪些因素能确定某人是艺术家呢？是天生具有的艺术创作能力吗？这样的话，我们又回到了讨论的起点。

因为意图论存在这样一些问题，一些哲学家在思考哪些因素成就艺术作品这一问题时，将观赏、研究和买卖艺术品的行为主体纳入考虑。

#### 艺术界的认定造就艺术吗？

塞尔吉在为自己购买的画作辩护时，他搬出了权威的观点来反驳马克。比如，他说，尽管他花了20万法郎买下这幅画（故事发生在巴黎），却可以以高出买价许多的价格再卖给美术馆。后来，他又说，创作这幅画的画家有3幅作品陈列在蓬皮杜艺术中心里。

为了证明这幅白色的画是艺术品，塞尔吉两次都提及艺术界。“艺术界”被哲学家们用来指那些从事艺术品制作、展览和销售的社会机构。虽然很难确切地指出艺术界所涉及的对象，但是，大体上，它由一些社会代理人的活动组成，这些代理人被认为是知识渊博的专家，他们为艺术品定价，决定什么样的作品可以公开展出，什么样的艺术图书可以出版，什么样的艺术家和艺术作品可以进入大学课程，等等。博物馆馆长、美术馆老板、学者、批评家，这些人是艺术界的掌控者。一种很有影响力的艺术理论认为，正是这些人决定着某物是否为艺术品（见本书第19章）。

面对马克的质疑，塞尔吉用艺术界的权威性来证明自己——通过在艺术市场上再交易，他可以获取高价；同一个画家的作品被收藏在享有盛名的博物馆里。如果这幅画价格不菲，其创作者又声名远播，连博物馆都要收藏他的作品，那么，问题不就解决了么？马克凭什么还说三道四呢？

这种关于艺术的“习俗论”（即上文提到的那种有影响力的理论：社会机构的掌控者——博物馆馆长、美术馆老板、学者、批评家等对某物是否为

艺术品拥有决定权——译者注）之所以有影响力，部分原因是它能解决意图论所不能解决的一些问题。例如，其他文化群落创作的作品，不管人们创作的意图如何，只要它们被收藏在我们的博物馆里，那么它们就是艺术品，因为艺术界里有决定权的人物认定它们是艺术品。

该理论的另一个优点是，它不再使艺术服从于某个理论家的理想主义。若干世纪以来，西方的主流观点认为，艺术的目的就是忠实地模仿自然（见本书第1、2章）。至少，20世纪的艺术家们并没有遵循这一观点，因为在过去的100年间，最知名的艺术作品中准确模仿自然界的作品少之又少。艺术创作不再局限于一种目的。习俗论用他人的认可度，而不是物品的内在特征来确定该物品是否具有艺术品地位，正因为这样，它比其他与之对立的理论具有更广的运用范围。

不过，是否因为持有某观点的人被我们当作专家，我们就应该接受该观点呢？即使我们承认艺术界在确认物品的艺术品地位方面有着举足轻重的作用，那么，艺术界的专家们评判的标准又是什么呢？在确定某物是否为艺术品时，这些训练有素的专家会抓住该物品的哪些特征来进行评判呢？

这里的意思是说，一件物品能否成为艺术品，跟它的属性有关，而跟人们对它的看法无关。只有具有某些特质的物品才能被认定为艺术品。如果通过他人的意见来确定某物是否为艺术品——无论这个人知识多么渊博——不那么适当的话，那么我们普通人对艺术品所做的判断在认识上又处于什么样的地位呢？这些判断仅是一些主观看法呢，还是有据可考？

### 对艺术品的判断是一种客观评判，还是一种主观喜好？

伊万在试图调停马克和塞尔吉之间的争端时表示，他们之所以有不同意见，其根源在于二者的口味不同，马克的“口味是古典型的，他喜欢传统的东西……”。因此，他不看好这幅白色的画也就在情理之中。

伊万调停的方式涉及到一场旷日持久的哲学讨论——对艺术品的判断仅是个人的主观喜好问题，还是有一些可资利用的客观标准？大卫·休谟（本书第3章）和伊曼努尔·康德（本书第4章）之间的分歧恰好就是针对这一问题。如果个人口味无法探究其原因（就好比说，我喜欢香草冰激凌胜过喜欢巧克力冰激凌，你不能说我错了吧），那么，马克和塞尔吉之间看似真实存在的争执是否不过就是一个口味不同的问题，而并无对错之分呢？

这里的一个问题是，我们能从多大程度上相信我们在未经特殊训练的情

况下对艺术品所做出的评价呢？例如，印象主义运动时期重要人物之一的克洛德·莫奈，其绘画作品在我们当代人看来犹如身临其境，它们色彩绚丽，活灵活现，直接捕捉现实生活中的人、事、景。但是，我们应该怎样理解在他最初几次展览自己作品的时候，人们对其作品的嘲笑呢？我们现在看来毋庸置疑的大师级作品，却被他那个时代的观众和批评家视为对现实生活的拙劣的滑稽模仿。当时，印象派画家要想进入大型的年度沙龙展览相当困难，他们不得不自己组织个人展览来展示他们的艺术作品。

印象派的这种遭遇（就像自此以后所有大型绘画流派所经历的遭遇一样）说明对艺术的判断不仅仅是个人的口味问题。如果1880年的一位观赏者评价莫奈的一幅风景画，说它未经恰当的处理，因而不是真正的艺术品，那么今天的我们是不会同意这样的评价的。但是，观赏者的反应和评价对于确定莫奈的某幅画作是否为艺术品来说，是否毫无关系呢？

跳出这一谜团的一种办法是确立这样的认识：一些人比另一些人更有资格对艺术加以评判。

#### 不同人的艺术或审美判断有优劣之分吗？

有一次，马克对这幅画的强烈批评惹怒了塞尔吉，塞尔吉说：“他对这幅画无动于衷，我不怪他，因为他毕竟没受过什么训练，要知道，要达到一定的欣赏水平是需要经过系统的训练的。”（*Art*, p.15）换句话说，并非所有人对艺术的判断都处于同一地位。那些在欣赏某个特定类型的艺术方面（比如绘画或音乐）受到过训练的人，更有资格认定哪些是该类型的艺术作品，哪些不是。这一论题又一次不断被哲学家们论及，比如，大卫·休谟（本书第3章）和克莱夫·贝尔（本书第10章）都声称艺术界存在着—群修养颇深的精英，他们对于艺术的了解全面深入，因此在评判这些问题方面更有发言权。

但是，如果说艺术作品的目的是带给人们快感的话，那么怎么看待那些大多数人觉得难以理解、甚至反感的作品？会不会因为专家说它们是艺术品，它们就真的是艺术品呢？这样一来，对专家进行的那些训练是不是要将少数人培育成文化权威？

然而，当我们遇到一些令人困惑不解的艺术作品时（比如毕加索的画《格尔尼卡》，艾略特的诗《荒原》（*The Wasteland*），柯尔特恩的爵士重叠唱法，等等），我们中的大多数人难道不是去搜寻有关该作品的信息，以

便更好地理解 and 欣赏它吗？了解作品的一般文化语境、艺术家的生平和该艺术形式的相关历史有助于我们理解作品的内容，从而丰富我们观赏、阅读和聆听艺术作品的经验。这是否意味着，赛尔吉乃至休谟和贝尔关于“只有经过训练的人才能判断某物品是否为艺术品”的观点是正确的？如果这样，那么这种训练可以帮助我们识别作品中的哪些特征？艺术品具有哪些特殊的审美属性可以将其与世界上的其他事物区分开来？

### 美学概念的运用是否能断定某物为艺术品？

来看一下伊万第一次看到这幅白色的画时的反应：

伊万：嗯，不错，不错。

赛尔吉：这是安特雷澳斯的作品。

伊万：不错，不错。

赛尔吉：是他20世纪70年代的作品。这个值得一提。虽然他现在的作品有着类似风格，不过这幅作品是70年代的。

伊万：不错，不错。贵吗？

赛尔吉：从绝对数目上看，贵。但实际上不算贵。喜欢吗？

伊万：喜欢。真不错。

赛尔吉：很简洁。

伊万：简洁，对……对……同时……

赛尔吉：极具吸引力。

伊万：嗯，……是的……

赛尔吉：这个时候你不可能真正与画家产生共鸣。

伊万：嗯，有一点点……

赛尔吉：不，没有共鸣。你得正午的时候来看这幅画，那时你就可以从这幅色彩单一的画中得到共鸣。在灯光下这种共鸣是不可能产生的。

赛尔吉似乎在使用诸如“简洁”、“极具吸引力”、“共鸣”这些词汇来引导伊万把这幅画当作艺术品来欣赏。尽管这些只是一些普通词汇，在这种语境下却并不仅仅是对画作的简单描述。比如，诚然，这幅白色的画是简洁的，也就是说从视觉上讲它似乎并不复杂，但是从极简抽象主义运动的目的这个角度考虑，说它简洁，就是赋予它美的品质。人们在评价这类艺术品

的时候通常会说类似的话。

自18世纪人们开始用哲学思想探讨艺术问题以来，“美学”一词一直作为“艺术哲学”的同义词使用。而在此之前，“美”（aesthetic）这个词语的意思基本与“被感知的”（sensory）同义（英语中aesthetic一词源自希腊语aisthanesthai一词，意思即“感知”），但哲学家认为，人们对于美的体验主要是一种感官的活动，所以他们就开始使用“美”这个词语的现代意义。因此我们会看到，伊曼努尔·康德（本书第4章）用“美”（aesthetic）这一术语既指决定感官知识的普遍原则，又指判别事物美与否的具体原则。随着人们对前一种意义（即“被感知的”——译者注）使用的减少，后一种意义（即现代意义上的美——译者注）逐渐为艺术哲学研究者所接受。

伟大的理想主义哲学家黑格尔是反对伊曼努尔·康德美学概念的第一人。他既反对把艺术哲学局限在对美的探讨上，也不赞成将自然之美与艺术研究置于同一范畴（见本书第6章）。许多当代艺术哲学家，包括我自己，都认同黑格尔的观点，即艺术哲学应该为一门独立的学科。我们不研究整体意义上的美，我们只研究艺术；而艺术本身也不再仅专注于美。

我之所以提到这个问题，是因为它跟艺术品相异于其他物品的特性类型有关。传统观点认为艺术品的特性就是美学特性，我所举的这个例子里，“简洁”、“极具吸引力”、“共鸣”就属于这样的特性。而否认艺术哲学等同于美学的哲学家则会把这些特性归结为艺术特性，即艺术品所具有的、非艺术品所缺乏的属性。

本书选取的论著中，一些哲学家强调艺术特性在确定某物为艺术品方面具有重要作用。马丁·海德格尔（本书第13章）、纳尔逊·古德曼（本书第17章）和阿瑟·丹托（本书第18章）一致认为，艺术品具备其他物品所不具有的特性（尽管他们在“这些特性是什么”的观点上存在分歧），物品正是因为有了这些特性才被确定为艺术品。

不过，这种观点也有令人困惑的地方。我们在认为某物具有这些艺术特性之前，难道不需要事先知道它是艺术品吗？如果我们主观上把某物当作艺术品，难道我们不能认为它具有这些艺术特性吗？我坐在电脑前，不敲击键盘上的键，而是靠在椅背上，欣赏这些键反射出来的明亮的光线，品味它们简单的形状和相互位置关系。我以这种方式欣赏电脑键盘的能力，是否可以赋予它艺术品的地位？

20世纪的艺术与17世纪的艺术相比，大相迥异。我们对于艺术的疑惑是

否跟“艺术”含义的根本改变有关系呢？

### 当代艺术还是艺术吗？

马克在解释他为什么排斥这幅白色的画作时说，他对这幅画的反应折射出他内心深处对当代艺术的不满：“我不相信主导当代艺术的那些价值观，什么新颖性，什么奇异性，云云。”（*Art*, p.55）凡是阅读报纸或观看电视晚间新闻的人都知道，抱有马克这种对当代艺术不满态度的，大有人在，因为这些媒体不断报道相关的能引起争议的事件，例如把公共基金用于资助一些似乎旨在哗众取宠的当代艺术创作。罗伯特·梅普索普（美国当代前卫摄影艺术家——译者注）自相矛盾的摄影作品，克伦·芬利（美国当代表演艺术家——译者注）的表演艺术，尼日利亚画家克里斯·欧非里欧名为《圣母玛利亚》的画……在许多人看来，体现在早期艺术中的价值观在这些作品中好像已经不复存在。

在节选自马丁·海德格尔的《艺术作品的本源》（*The Origin of the Work of Art*）一文中（本书第13章），我们可以感受到作者有一种让艺术回归其真正使命的强烈愿望，他认为艺术的真正使命是，反映产生艺术的历史世界。但是，包括阿瑟·丹托（本书第18章）、亚德里安·派柏（本书第23章）、卡罗琳·科斯梅尔（本书第24章）在内的其他哲学家则认为当代艺术中可以包含一些创新元素。当代艺术是否已经背离其作为艺术的使命，甚或艺术是否具有所谓的使命，在这一问题上，批评家、哲学家和普通艺术品消费者各执己见。

## 二、理解艺术的三种途径

通过雷札的戏剧作品《艺术》，我们讨论了有关艺术本质的一系列问题。关于这些问题，哲学家们已广泛撰文讨论，不过，《艺术》这部戏剧的成功说明了更多的普通民众也在关注这些问题。或许正是因为许多当代作品晦涩难懂（类似《艺术》中那幅白色画作的作品在音乐、舞蹈、文学、电影等艺术领域同样存在），人们才迫切地想知道：究竟是什么赋予一件物品艺术品的地位？

尽管这一问题是从本体论的角度来探讨整个艺术品的地位问题，而非局限于一些个别的艺术形式，如诗歌、交响乐、雕塑等，不过，哲学家们总体

上倾向于将视觉艺术，尤其是绘画，作为他们讨论的范例。本书有几篇选文采用文学作为讨论的基准点，只有叔本华（本书第5章）主要以音乐为基准点。很显然，大多数哲学家将绘画当作各种艺术形式的典型代表。

一旦你熟悉了本书各章提出的观点后，请记住以下一些问题：这些论述是否有意或无意地关注一种艺术形式，而忽略其他艺术形式？这种偏颇是否会影响作者所提出的艺术理论的广泛运用？

### 给艺术下定义

本书选编的文章从三种根本不同的途径来回答关于艺术本质的问题。第一种途径，也是大多数人采用的途径是给艺术下定义。历史上第一位艺术哲学家柏拉图就采用的这种途径，他将艺术定义为“模仿”。以后的几百年间，人们（包括那些反对柏拉图观点的人）不断地试图给艺术下定义。20世纪早期以前，随着分析哲学的兴起，哲学家们试图运用“充分必要”条件来界定“艺术”——要使“艺术”这个概念成立，就必须找到一个标准，使人们能够判断某件物品是或不是艺术品。

你阅读本书的任务之一就是评估这些旨在揭示艺术本质的定义的效度。要做到这一点，了解哲学家们定义“艺术”时所采用的两种方式——分类方式和评价方式——之间的区别很重要。大部分艺术的定义采用前一种方式，即将艺术品与非艺术品区分开来。比如，模仿理论提出，只有对“真实世界”模仿产生的物品才是艺术品。这样一来，《艺术》中那幅白色的画作就被排除在艺术品之外，因为它未模仿任何事物。

不过，很多时候，我们并非描述“艺术”，而是评价“艺术”。比如，《艺术》里马克驳斥说，那幅白色的画画得不够好，因而不是艺术，至少不是一件值得造诣颇深的艺术爱好者认真对待的物品。

我们来看另外一个定义：艺术即在创作者和受众之间传递感情。任何作品，绘画也好，诗歌也好，交响乐也好，只要不能实现这种感情的传递，都不能称之为艺术。不过，正如哲学理论有好坏、优劣之分一样，艺术也有好坏、优劣之分，对艺术定义时应考虑到艺术品中除了有质量上乘的作品外，也有质量低劣的作品这种可能性。整合了描述（即上文所说的“分类方式”——译者注）和评价两方面意义的“感情传递论”，却将这种可能性排除在外。

尽管哲学家们倾向于将艺术品从其他所有东西中独立出来（近年来，分析哲学普遍具有这样的倾向，就像我上文对那幅白色的画作的分析一样），



这些艺术品却处在一个复杂的关系网中。在这个关系网中，除了艺术品本身以外，其他的元素包括艺术家或作品的创作者、体验作品的受众、支配艺术形式及整个艺术的准则、艺术培训的模式等。

关于这些元素中哪些是关键元素，哲学家们存在着分歧。一些哲学家认为艺术家至关重要，甚至将艺术作品排除在考量范围之外，比如科林伍德（本书第11章）。法国文学理论家罗兰·巴特（本书第22章）则认为受众是定义艺术的真正落脚点，这一看法离我们的直觉更远。与此相反，其他一些哲学家，如马丁·海德格尔（本书第13章）认为整个复杂的关系网都很重要。因此，在试图给艺术的本质下定义时，你必须要么确定什么元素是最重要的，即需要定义的；要么确定整个体系是定义的对象，而不是这个体系中任何一个孤立的元素。

### 对定义艺术可能性的质疑

回答艺术哲学的中心问题——是什么赋予一件物品艺术品的地位——的第二种途径是，质疑定义艺术的可能性。怀疑论者认为，艺术的本性决定了人们无法对其进行定义。至少对当代艺术而言，追求新奇成了贯穿艺术创作的最重要的价值观（这正是令马克思所烦恼不已的），因此，画家、作家和作曲家们竭尽所能，持续不断地冲破传统意义上的艺术的界限。理论家们用来证明习俗论所引用的一些例子，比如马塞尔·杜尚的作品《泉》，清楚地说明了这一点。杜尚在一个由工厂批量生产的小便池上签上“R·马特”的名字，并将其命名为《泉》，然后送去展览。如果一个批量生产的小便池，仅仅在命名、签名、参展后就变成了艺术品，那么，人们怎么可能事先就确认哪类物品为艺术品呢？艺术不正是一种打破常规、挑战信念的现象吗？既然如此，其本质不正好决定了对其下定义是不可能的吗？

这样的质疑是哲学家们在20世纪后半叶才提出来的。分析哲学流派里，莫里斯·魏兹（本书第16章）是怀疑论者中的最佳代表；而大陆哲学流派里，雅克·德里达则是当今怀疑论的主导者。虽然二者的哲学理念各不相同，但他们却一致认为，将定义艺术的本质作为艺术哲学的目标，是个严重的错误。他们从各自不同的角度认为，给艺术下定义是对理论家能力的一种挑战。

这种怀疑论是反本质主义的一种表现。本质主义是一种源于亚里士多德的哲学观点，它认为，世间各种不同的事物，只要它们存在共同的本质或本