

汉译世界学术名著丛书

# 艺术即经验

〔美〕约翰·杜威 著



汉译世界学术名著丛书

# 艺术即经验

〔美〕约翰·杜威 著

高建平 译



商务印书馆

2010年·北京

**图书在版编目(CIP)数据**

艺术即经验/(美)杜威(Dewey,J.)著;高建平译.  
北京:商务印书馆,2010  
(汉译世界学术名著丛书)  
ISBN 978-7-100-07033-1

I. 艺… II. ①杜…②高… III. ①杜威,  
J. (1859~1952)—美学思想 IV. ①B712.51

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 053079 号

所有权利保留。

未经许可,不得以任何方式使用。

汉译世界学术名著丛书

**艺术即经验**

[美]约翰·杜威 著

高建平 译

---

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

北京民族印务有限责任公司印刷

ISBN 978-7-100-07033-1

---

2010年8月第1版

开本 850 × 1168 1/32

2010年8月北京第1次印刷

印张 13 3/4 插页 4

定价: 35.00 元

John Dewey

**ART AS EXPERIENCE**

Perigee Books

are published by

The Berkley Publishing Group

A division of Penguin Putnam Inc.

根据美国企鹅普特南出版公司 1980 年版译出

# 汉译世界学术名著丛书

## 出版说明

我馆历来重视移译世界各国学术名著。从 20 世纪 50 年代起,更致力于翻译出版马克思主义诞生以前的古典学术著作,同时适当介绍当代具有定评的各派代表作品。我们确信只有用人类创造的全部知识财富来丰富自己的头脑,才能够建成现代化的社会主义社会。这些书籍所蕴藏的思想财富和学术价值,为学人所熟知,毋需赘述。这些译本过去以单行本印行,难见系统,汇编为丛书,才能相得益彰,蔚为大观,既便于研读查考,又利于文化积累。为此,我们从 1981 年着手分辑刊行,至 2004 年已先后分十辑印行名著 400 余种。现继续编印第十一辑。到 2010 年底出版至 460 种。今后在积累单本著作的基础上仍将陆续以名著版印行。希望海内外读书界、著译界给我们批评、建议,帮助我们这套丛书出得更好。

商务印书馆编辑部

2009 年 10 月

## 译者前言

约翰·杜威,美国哲学家,生于1859年,逝于1952年,曾先后在密歇根大学和哥伦比亚大学执教。他一生著述甚丰。美国南伊利诺斯大学出版社分早期、中期、晚期出版了他的三个系列的文集,共有37卷,内容涉及哲学、教育学、心理学、逻辑学等学术领域。他的许多著作很早就被翻译成了中文。但是,中国学术界一般只是将杜威看成是一位实用主义哲学家和教育学家,对他的美学介绍不多。而在国外,特别是在最近一二十年里,杜威的美学受到广泛的重视。这本《艺术即经验》,是他的美学代表作。



在20世纪,杜威无论在中国还是在全世界都经历了一个受到广泛欢迎,普遍被冷落,又重新受到重视的过程。

杜威曾于1919年到1921年间访问中国,在中国居住两年多,作了多次讲演,\*受到中国知识界的热烈欢迎。但是,随着中国革命的向前发展,他那温和的、局部修补和渐进的立场,很快被当时

---

\* 见《杜威五大讲演》,合肥:安徽教育出版社1999年。

迫切渴望一场社会巨变的中国人和激进的中国左翼知识界所抛弃。他的学生胡适,原本是新文化运动的积极倡导者,后来也与左翼知识界关系搞僵。

杜威在 1928 年曾访问苏联,回到美国后曾在报纸上连载访问观感《苏俄印象》,对当时的苏联社会颇有好感。苏联官方评价他是“民主和进步的哲学家”。然而,在此之后,随着苏联社会的变化,他的看法也有了改变。1937 年,杜威赴墨西哥主持调查了莫斯科当局对托洛茨基的指控,并发表了题为《无罪》的调查报告。斯大林领导下的苏联政府对此反应激烈,将他说成是“苏联人民凶恶的敌人”。

在东方世界否定杜威之时,20 世纪中叶的西方学术界对杜威的评价也有一个反复的过程。哈贝马斯说,“在整个 20 世纪 30 年代,杜威的哲学在美国在某种程度上已经处于从奥地利和德国进口的分析版科学哲学的下风。”此后,“在美国的一些大[哲学]系,相当时期内他是一条‘死狗’[ein toter Hund]。”\* 人们开始迷恋海德格尔、阿多诺、卡尔纳普,杜威被遗忘了。

杜威的美学也遭遇了同样的命运。杜威的《艺术即经验》一书出版于 1934 年。用理查德·舒斯特曼的话说,实用主义美学始于这本书,又差不多“在他那里终结”\*\*。舒斯特曼总结其原因时说:

---

\* 哈贝马斯的这段话引自尤根·哈贝马斯所写的书评《论杜威的〈确定性的寻求〉》,童世骏译,引自约翰·杜威,《确定性的寻求》,傅统先译,上海:上海人民出版社 2005 年版,序言第 3 页。

\*\* 理查德·舒斯特曼,《实用主义美学》,彭锋译,北京:商务印书馆 2002 年版,第 10 页。

“第一是由于杜威的政治观点倾向于左翼，而在麦卡锡时代的政治气氛下，这种左翼的观点不受欢迎。第二是杜威的艺术观点比较保守。他不欣赏后印象派以后的任何艺术流派，对先锋派艺术持贬斥的态度。第三是他的论述（由于不清晰）远没有像分析哲学那样在大学课堂里受到欢迎。”\* 在 20 世纪中叶的美国，与同一时期的欧洲一样，分析美学大行其道。在分析美学家看来，杜威的美学是“自相矛盾的方法和未受训练的思辨的大杂烩。”\*\*

到了 20 世纪后期，就像 19 世纪后期黑格尔那条“死狗”复活了一样，杜威的哲学和美学都引起了学界的广泛注意。在罗蒂出版于 1979 年的名著《哲学和自然之镜》中，杜威与维特根斯坦、海德格尔被共同列为“本世纪三位最重要的哲学家”。\*\*\*

在美学上，杜威起着更为重要的作用。许多知名的美学家都将杜威的《艺术即经验》一书视为 20 世纪最重要的美学著作之一。\*\*\*\* 舒斯特曼认为，在英美美学传统中，没有一本书在涉及范围的广泛，论述细致和激情有力方面可与《艺术即经验》相比。这本书对于那种将艺术品看成是固定、自足而神圣不可侵犯之对象的传统美学观的冲击，预示了巴尔特、德里达和福柯等的后结构主

---

\* 高建平等，《实用与桥梁：访理查德·舒斯特曼》，《哲学动态》2003 年第 9 期，第 17 页。

\*\* A. 伊森伯格(A. Isenberg)，“分析哲学与艺术研究”(Analytical Philosophy and the Study of Art)，见《美学与艺术批判杂志》(1987)第 46 期，第 128 页。

\*\*\* 理查德·罗蒂，《哲学和自然之镜》导论，李幼蒸译，北京：三联书店 1987 年版，第 3 页。

\*\*\*\* 例如，国际美学协会前主席阿诺德·贝林特(Arnold Berleant)和国际美学协会前秘书长柯提斯·卡特(Curtis Carter)都说，这本书是美国人所写的最好的一本美学著作。



义者的思想,并且,杜威的理论要比这些大陆哲学家更为健全,而不像他们那样走极端。\*

## 二

杜威的思想,可以被理解为从一个概念开始,这个概念就是:live creature。有的中国学者将这个词翻译为“活的创造物”,以突出 creature 与 create 和 creator 等一类词之间的联系。杜威选用这个词,将人与动物包括在内。在西方人心目中,人与动物都是上帝所创造的,但是,由于中国没有创世说的文化背景,一提创造,人们所想到的只有人的创造。为避免误解,我决定还是译为“活的生物”。

从哲学史上看,人与动物之间的区别已经被强调得太久,太过分了。人们用理性、语言、意识等各种各样的词来说明人与动物的区别,而忽视了人与动物间共同的东西。有鉴于此,杜威提出,“为了把握审美经验的源泉,有必要求助于处于人的水平之下的动物的生活。”\*\*根据这一思路,他从动物身上找到了一种经验的直接性和整体性。他认为,在动物的活动中,“行动融入感觉,而感觉融入行动——构成了动物的优雅,这是人很难做到的。”\*\*\*杜威还更为明确地说,“狗既不会迂腐也不会有学究气;这些东西只有过去

---

\* 见舒斯特曼,“实用主义:杜威”,见《劳特里奇美学指南》,伦敦:劳特里奇出版社 2001 年,第 103 页。

\*\* 见本书第 18 页(即中译本边码,下同)。

\*\*\* 见本书第 19 页。

在意识中与当下分隔开,过去被确定为模仿的模式,或经验的宝库时,才会出现。”\*因此,从动物的行为来看审美经验的起源,这是杜威的方法的一个重要出发点。这里的“过去”一词,指的是经验的保存。在《哲学的改造》一书中,杜威指出,动物不保存过去的经验,而人保存这种经验。\*\*然而,就针对当下事物形成经验这一点而言,人与动物是一致的。并且,我们可以从这种经验追溯审美经验的起源。

以“活的生物”为基石,杜威建立了他的一元论哲学。如果说,西方哲学从柏拉图开始,就出现了理念世界与物质世界的对立的话,那么,亚里士多德有形式与质料,圣奥古斯丁有上帝之城与人类之城,笛卡尔有精神与肉体,康德有本体与现象界,这些都表明,在几千年的欧洲哲学史上,二元论的哲学传统始终占据着主导地位。哲学家们将原本单一的世界划分成了精神与物质两个世界,又想出种种办法来实现两个世界之间的连结。杜威认为,各种各样的连结都是不成功的,要改造哲学,就要超越物质与精神的二元论,回到一个世界之中。

在上述种种二元论的哲学中,成为他最主要的理论挑战对象的,当然还是康德的理论。康德建立了主体与客体对立的理论体系,认为主体通过将范畴强加到客体之上而使知识成为可能。但是,人们所认识的只是客体的现象,处于现象背后的本体(noumenon)却是不可认识的。主体与客体这两个世界,只能相互连结,

---

\* 见本书第19页。

\*\* 见杜威,《哲学的改造》,许崇清译,北京:商务印书馆1958年版,第1—2页。

相互对应,而不能看成是一个连续的整体。

杜威早年受莫里斯的影响,接受了黑格尔哲学。黑格尔哲学运用理念外化为自然、社会,最后又回归精神的辩证运动来解释从自然、生物、人类,直到精神的历史发展,从而建立了一个无比巨大的一元论体系。在这个体系中,精神与物质的二元对立被统一到精神上来。杜威的早期著作中有着明显的黑格尔的烙印。后来,通过对达尔文思想的吸收,杜威开始走出黑格尔的思辨体系。正如罗蒂所说:“杜威的独特成就在于,仍然足够黑格尔化,因此不把自然科学看作对于获得事物本质方面具有优先地位,同时又足够自然主义化,因此根据达尔文理论来考虑人类。”\*

二元论的哲学总是将世界看成是对象,从而形成精神是主体,而物质是对象的二元对立关系。杜威要改变这种看法,将世界看成是人的环境。人与动物一样,只是一个“活的生物”而已。动物没有主客体意识,它们与自身的生活环境是结合在一起的。杜威用这种他称之为自然主义的视角来看待人,指出人与环境也具有这样的结合关系。人是环境的一部分,环境也是人的一部分。我们的皮肤不是隔离自我与环境的墙。我们的活动是在环境刺激下形成的,我们的思想也是环境的产物。人的活动表现为与环境中的其他力量的相互作用。更进一步说,人并不是置身于环境之外对环境进行思考的。当人置身于环境之外时,环境就变成了对象。然而,我们无法置身于环境之外,而只能处于环境之中。我们不是世间诸种力量相互作用的旁观者,而是参与者。

---

\* 理查德·罗蒂,《哲学和自然之镜》,第8章注释8,见该书中译本第343页。

## 三

除了要恢复人与动物,有机体与自然之间的连续性之外,在美学上,杜威谈得更多的是恢复艺术与非艺术之间的连续性。在本书中,作者开门见山就明确指出,从事艺术哲学写作的人的一个重要任务是,“恢复作为艺术品的经验的精致与强烈的形式,与普遍承认的构成经验的日常事件、活动,以及苦难之间的连续性。”\*

杜威所讲的艺术与非艺术之间的连续性的恢复,包括几个层次:第一是艺术品的经验与日常生活经验之间的连续性。我们并非只在接触艺术品时才产生经验,在日常生活中,经验是无处不在的。任何能够抓住我们的注意力,使我们发生兴趣,给我们提供愉悦的事件与情景,都能使我们产生经验。我们在街头看到了车祸,在电视上看到某地有一个爆炸性新闻,听到一则笑话,农村孩子跑十里、二十里去看火车,在城里工作和居住的人不远千里万里去旅游,所获得的都是经验。这些经验过去被认为与艺术经验毫不相干。艺术经验被当作是穿着礼服在音乐厅和剧院里正襟危坐听音乐和看戏,被看成是去博物馆和画廊观赏艺术名作,被局限于阅读文学名著。艺术理论的研究,只是从这些艺术经验出发,或者说,只是从公认的艺术作品出发。杜威认为,建立在这种认识基础上的艺术理论,是一种空中楼阁。这是艺术理论走向形式主义,变得苍白无力的原因。针对这种情况,他提出,“为了理解艺术产品的

---

\* 见本书第3页。

意义,我们不得不暂时忘记它们,将它们放在一边,而求助于我们一般不看成是从属于审美的普通的力量与经验的条件。我们必须绕道而行,以达到一种艺术理论。”\* 通过对艺术经验与日常生活经验之间的连续性的认识,他在探求一种新的艺术研究方法。

除了艺术与日常生活之间的连续性之外,杜威还进一步寻求高雅艺术与通俗艺术之间的连续性。我们今天看到的雅典帕台农神庙是一件伟大的艺术品,但它对于当时的雅典人来说,只是神庙。被我们奉为经典的许多古代艺术作品,在其产生之时,也都与当时人的生活有着密切联系。那些以大写字母 A 开头的“艺术”(Art)似乎具有某种被称为“灵韵”(aura)的精神性,被人们高高地供奉起来,放进了博物馆。大写字母开头的“艺术”(Art),与小写字母开头的“艺术”(art),即一些大众艺术区分开来。这种区分是现代发展的结果。高雅艺术与通俗艺术区分之后,有教养者将自己的欣赏范围局限于前者,而人民大众则既由于缺乏财力、时间和教育水平,又由于觉得它苍白无力而去“寻找便宜而粗俗的物品”。\*\* 由此,造成了高雅艺术与通俗艺术的分野。这种分化对艺术的发展来说,是具有灾难性的,前者失去了大众,后者则失去了品味。一方面,高雅艺术使普通人望而生畏,无法接近,不构成生活的一部分;另一方面,大众就只能求助于凶杀、色情的粗俗品来满足审美饥渴。杜威指出,原始人就不是如此:“文身、飘动的羽毛、华丽的长袍、闪光的金银玉石的装饰,构成了审美的艺术的内涵,并且,没有今天类似的集体裸露表演那样的粗俗性。”\*\*\* 原始艺

---

\* 见本书第 3 页。

\*\* 见本书第 6 页。

\*\*\* 同上。

术所具有的生气和力量,使现代艺术相形失色,原因在于,在那时,没有高雅艺术与通俗艺术的分野,艺术成为人的族群生活的一部分。有一个笑话:“问:什么是经典的文学作品?答:是那些老师让学生读,学生不读,老师实际上也没读的作品。”也许,事实并没有发展到这个程度。但是,老师在课堂上要求学生读与他们自己实际上经常读的作品,美学家们在理论论述中所分析的作品与他们实际上经常接触与欣赏的作品之间,正在形成越来越大的差距,这确实是不争的事实。对此,杜威的回答是,看看原始人是怎样对待艺术的,看看原始艺术怎样在今天越来越受到人们的欢迎。杜威生活在 19 世纪末和 20 世纪的前期,他对许多先锋派的艺术持怀疑的态度,但是,对于原始艺术,他却给予了高度的评价。当然,我们无法回到原始时代,但重建高雅艺术与通俗艺术之间的连续性,却是我们所能完成的任务。

杜威由此再进一步,试图建立一种美的艺术与实用的或技术的艺术之间的连续性。从中世纪的手工作坊中,一方面生长出现代的制造业,另一方面也生长出美的艺术。由于受审美无利害观点的影响,传统的看法是,只有那些不是为着实用目的而制造出来的制成品,才是艺术品。杜威认为,实用与否,不是区分是否是艺术的标志。他指出,“黑人雕塑家所做的偶像对他们的部落群体来说具有最高的实用价值,甚至比他们的长矛和衣服更加有用。但是,它们现在是美的艺术,在 20 世纪起着对已经变得陈腐的艺术进行革新的作用。它们是美的艺术的原因,正是在于这些匿名的艺术家们在生产过程中完美的生活与体验。”\* 他所提出的艺术标准,在我们今

---

\* 见本书第 26 页。

天看来颇具新意。他提出,美的艺术在生产过程中“使整个生命体具有活力”,使艺术家“在其中通过欣赏而拥有他的生活”。\*

上面的这些论述显示出,杜威努力要建立一种回到日常生活的艺术理论。对于他来说,艺术不是无用的摆饰,不是有闲阶级的无病呻吟。在这里,他直截了当地将自己的主张称为工具主义。当然,他的工具主义,不能简单地理解为艺术在社会历史的发展中起着工具的作用。关于这一点,我们参考一下他关于艺术意义的论述,是有益的。杜威反对那种艺术不表达任何意义的说法,他以船上的旗帜为例,指出艺术也许没有船上旗帜所具有的向其他船只传达旗语信号的意义,但的确具有为跳舞而用来装饰甲板时所具有的意义。\*\*这就是说,杜威并不像一些艺术理论家那样,认为艺术没有意义,只有情感或形式。同时他又指出,艺术的意义,与词的意义不同。词是再现对象与行动的符号,代表着这些对象与行动。艺术的意义则是“在拥有所经验到的对象时直接呈现自身”。“就像花园的意义一样,这是直接经验所固有的”。\*\*\*从这一思路出发,他认为,艺术是工具,但这个工具不是用于外在的目的。艺术的功能在于加强生活的经验,而不是提供某种指向外在事物的认识。

#### 四

杜威将他的哲学称之为经验自然主义。经验是他的哲学的核

---

\* 见本书第 27 页。

\*\* 见本书第 83 页。

\*\*\* 同上。

心,也是他的美学的核心。本书的书名,如果直译的话,可译为“作为经验的艺术”。但我觉得,译为“艺术即经验”符合原作的意义。杜威对艺术作品与艺术产品作了区分,提出前者从经验的方面考察艺术,而后者脱离经验。因此,杜威讲连续性,讲联系,但是,所有的联系都是由经验,并在经验之中实现的。对他来说,“不作为经验的艺术”就不是考察的对象。

杜威的经验与此前的英国经验主义不同。对于英国经验主义者来说,世界是给定的事实,而哲学的任务是解释人关于世界的知识的源泉,经验主义者将这一源泉归于经验。与英国经验主义相对立的是欧洲大陆的理性主义,主张知识的源泉是理性。杜威哲学的对立面是主观与客观相对立的二元论。对于他来说,无论是英国经验主义者,还是大陆理论主义者都属于这种二元论。他提出,经验是超越这种二元论的关键概念。世界并不处于人的对立面,而只是人的环境而已。活的生物与环境之间的关系才是给定的事实。活的生物与环境接触产生了经验。这种经验中,既包括环境作用于活的生物所产生的“受”(undergo),也包括活的生物作用于环境所产生的“做”(do)。因此,经验并不只有被动的一面,也有主动的一面。不仅如此,他还指出,经验是动态而非静态的。活的生物在与环境的相互作用中,不断处于平衡丧失和平衡恢复的过程之中。这种平衡的失与得的过程,就是活的生物与环境相互改造的过程。由此,环境成了属于活的生物的环境,而活的生物也适应了环境。在这种动态平衡的过程中,就产生了经验。这种经验既不是纯粹主观的,也不是纯粹客观的,它是人与环境相遇时出现的。更进一步说,只有经验才是第一性的。有了“经验”,才能对



经验进行反思。一切关于“自我”和“对象”的意识、思考和理论，都是第二性的，是在“经验”的基础上生长起来的。

从这种对经验的定义出发，杜威进一步提出了他的“一个经验”(an experience)的概念。经验有完整与不完整之分。日常生活的经验常常是零碎的、不完整的。在生活之流中，各种各样的经验在错综复杂地相互错杂，我们的注意力被不同的事件所吸引，我们的情感表现常常被打断和压抑，我们的某一项具体的活动不断受到其他活动的干扰。但是，人具有一种获得完整经验的内在需求。一块石头从山上滚下，不到山谷不会停。一件事没有做完，我们会总是想着它。一盘没有下完的棋，会让我们惦念不已。一句话没说完而被别人打断，会使人不快以至恼怒。有一个相声中说，一个戏迷边骑自行车边哼一段戏，自行车撞电线杆倒地他还接着哼，过路人去拉他，他要把戏哼完再起来。这也许可以成为“一个经验”的夸张的描绘。我们读小说读到紧要处不愿被打断，看戏看电影不愿只看一半，都基于获得“一个经验”的要求。由此，说书人在说到关键处时停下，要听众“欲知后事如何，且听下回分解”，则是利用听众对经验延续性的要求而实现不同时间获得的经验之间的连接。这样，听书人在一次听书活动中，既获得了“一个经验”，又没有获得完整的“一个经验”。他这次所获得的“一个经验”，是一个大的“一个经验”之中的小的“一个经验”。我们在读长篇小说、听系列演讲和看电视连续剧时的经验历程，也具有类似的模式。

“一个经验”就是一次圆满的经验。这种经验在生活中到处可见。一项工作圆满完成，一道数学题成功地解答出来，一次游戏玩