

21世纪大学文科教材
复旦博学·哲学系列

彭锋◎著 | 美学导论

MEIXUEDAOLUN



 复旦大学出版社
www.fudanpress.com.cn

21世纪大学文科教材
复旦博学·哲学系列

彭锋◎著 | 美学导论
MEIXUEDAOLUN

 复旦大学出版社
www.fudanpress.com.cn

图书在版编目(CIP)数据

美学导论/彭锋著. —上海:复旦大学出版社,2011.1
(复旦博学·哲学系列)
ISBN 978-7-309-07291-4

I. 美… II. 彭… III. 美学 IV. B83

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第091836号

美学导论

彭 锋 著

出品人/贺圣遂 责任编辑/陈 军

复旦大学出版社有限公司出版发行

上海市国权路579号 邮编:200433

网址:fupnet@fudanpress.com <http://www.fudanpress.com>

门市零售:86-21-65642857 团体订购:86-21-65118853

外埠邮购:86-21-65109143

常熟市华顺印刷有限公司

开本 787×960 1/16 印张 18.75 字数 329 千

2011年1月第1版第1次印刷

ISBN 978-7-309-07291-4/B·348

定价:32.00元

如有印装质量问题,请向复旦大学出版社有限公司发行部调换。

版权所有 侵权必究

目 录

第一章 美学	1
一、美学是关于美的科学	1
二、美学是关于感性认识的科学	3
三、美学即艺术哲学	5
四、相邻学科对美学的渗透	7
五、大众时代的美学眼光	8
六、中国美学的现代意义	9
七、美学的学科定位	11
八、美学的学习方法	15
九、美学的适用范围	18
第二章 美与审美对象	21
一、永恒之美与美的定义	22
二、现代美学对美的理论的批判	25
三、审美对象	27
四、心理学美学对审美对象的认识	30
五、现象学美学对审美对象的认识	31
六、符号学美学对审美对象的认识	37
七、中国古典美学对审美对象的认识	38
第三章 审美经验	45
一、关于审美经验的态度理论	46
二、关于审美经验的因果理论	50
三、对审美经验理论的批判与辩护	53

四、分离式的审美经验和介入式的审美经验	57
五、审美经验作为人生在世的原初经验	60
 第四章 审美情感	65
一、审美愉快	66
二、审美情感的多样性	67
三、情感的净化	72
四、虚构的悖论	73
 第五章 审美创造	84
一、创造的观念	84
二、创造与灵感	88
三、创造与天才	91
四、创造与实验	96
五、创造的实质	100
六、创造的结果	103
 第六章 审美解释	107
一、浪漫主义文艺批评中的意图主义倾向	108
二、反意图主义的盛行	110
三、意图主义的复兴	114
四、实际的意图主义与假设的意图主义	120
 第七章 审美趣味	128
一、趣味作为一种感觉判断力或内感官	129
二、趣味的标准	132
三、趣味作为共通感	141
四、趣味与审美评判	145
 第八章 审美与科学	151
一、美与真的冲突	152

二、美作为真的初级阶段	154
三、艺术与科学的分野	156
四、美与真的和解	160
五、美与真的同一	163
六、后现代科学与艺术的结盟	166
第九章 审美与道德	170
一、美与善的同一	170
二、美与善的分离以及对美的攻击	174
三、美与善的初步和解	177
四、美的独立价值	180
五、美与善的深层关联	183
第十章 审美与宗教	189
一、共有的超越领域	190
二、不同的方向	192
三、不同的态度	194
四、作为宗教的现代艺术	197
五、宗教艺术的启示	202
第十一章 审美与自然	207
一、对自然美的热情	208
二、分离模式	210
三、介入模式	211
四、自然环境模式	214
五、情感唤起模式	215
六、显现模式	217
七、自然美的启示	220
第十二章 审美与社会	224
一、日常生活审美化发生的社会条件	225

二、日常生活审美化的哲学解释	226
三、日常生活审美化的社会-政治批判	229
四、日常生活审美化的美学批判	233
第十三章 审美与艺术	239
一、现代艺术概念的起源	240
二、艺术的传统定义	244
三、艺术定义的新发展	248
四、艺术的历史演变	253
第十四章 审美范畴	258
一、美学范畴、艺术范畴与审美范畴	259
二、审美范畴作为文化大风格的凝聚	262
三、审美范畴作为先验情感范畴	265
四、不同的“二十四”	273
第十五章 审美教育	275
一、概念辨析	276
二、审美教育作为完人教育	279
三、从“负的方法”看审美教育	282
四、从“正的方法”看审美教育	285
五、审美教育作为境界教育	289

第一章 美 学

本章内容提要：美学史上关于美学有许多不同的定义。本章重点讲述美学史上对美学的几种有代表性的理解，展望当今美学的发展趋势，探讨中国美学的现代意义，确立美学的学科位置，对于美学的学习方法和应用范围给出一般性的建议。

美学是哲学的一个分支学科。美学学科的名称 Aesthetica，是 18 世纪中期由德国哲学家鲍姆嘉通(A. G. Baumgarten, 1714—1762)首次提出来的，它的意思是关于感性认识的科学，与研究理性认识的逻辑学相并列。不过，尽管鲍姆嘉通用“感性认识”来定义这个学科，但它的研究对象却主要是美和艺术，因此后来一些美学家干脆要么将美学确定为研究美的科学，要么确立为艺术哲学，很少有人从鲍姆嘉通的意义上来理解美学。

一、美学是关于美的科学

尽管在鲍姆嘉通提出美学的名称之前没有严格意义上的美学学科，但并不能因此否认已经存在美学思想。事实上，早在古希腊时期就有丰富的美学思想，特别是关于美的思想。比如，柏拉图(Plato, 前 427—前 347)就试图弄清楚美究竟是什么。在对话录《大希庇阿斯篇》中，柏拉图区分了“美本身”(beauty in itself)和美的事物，他认为一般人在回答美是什么的时候，只是列举美的事物，而没有涉及“美本身”。“美本身”是使无数的美的事物之所以成为美的事物的根据，是无数美的事物共有的本质。柏拉图对这个“美本身”展开了讨论，他否认了当时流行的各种观点，认为美不是某个美的事物，不是使事物显得美的质料或形式，不是某种物质或精神上的满足，不是恰当、有用、有益等价值，不是由视觉与听觉引起的快感，等等。但柏拉图自己也没有给出令人满意的答案，而是以“美

是难的”结束了自己的讨论^①。

柏拉图之所以用“美是难的”来结束关于“美本身”的探讨,原因在于美可能在根本上就是不能定义的,因为美之中蕴含了许多矛盾的因素。正如雷恩(Micheal Wreen)指出的那样,对于古希腊人来说,“美表达了有限的、形式中可感知的东西,以及无限的、超越形式的东西,联结着可测度的东西与不可测度的东西,联结着人的世界与自然和神灵。”^②

美蕴含着矛盾的特征,在温克尔曼(J. J. Winckelmann, 1717—1768)关于希腊艺术的评述中也可以看出。温克尔曼用了许多矛盾的词语来描述表现美的希腊艺术。比如:

希腊艺术杰作的一般特征是一种高贵的单纯和一种静穆的伟大,既在姿态上,也在表情里。

就像海的深处永远停留在静寂里,不管它的表面多么狂涛汹涌,在希腊人的造像里那表情展示一个伟大的沉静的灵魂,尽管是处在一切激情里面。^③

这种动与静的冲突与和解,在许多希腊雕塑作品中都可以看到。比如,雕塑作品《拉奥孔》(图1),描绘拉奥孔和他的两个儿子被巨蛇缠死的场景,人物因极度痛苦而扭曲的身体,却仍然保持着和谐的形状。这种动与静的结合,被许多美学家认为是希腊艺术中的美的理想的体现。

总之,不用矛盾的词语就不足以描述美,这表明美是很难定义的,美的本质问题是很难回答的。在美学史上,我们可以看到关于美的本质问题的不同的探讨路径。有的美学家从审美主体方面去寻找美的本质,有的从客体方面去探求美的本质,还有的从主客体之间的关系方面去寻找美的本质。尽管对于美的本质有各种各样的理论,但在18世纪之前西方美学对于美还是形成了一些比较一致的看法,如美在于比例、和谐或效用。

18世纪的西方美学家开始怀疑各种美的理论。首先,他们发现美的事物是各式各样的,没有一个美的定义能够涵盖如此丰富多样的美的现象。其次,他们发现人们的审美判断往往跟审美态度(aesthetic attitude)有关。没有审美态度,再美的事物也不会成为人们审美欣赏的对象,人们也不会对它做出审美评判。有了审美态度,一些明显不美的事物如崇高甚至丑的事物,也具有审美价值(aesthetic value)。从此,关于审美态度、审美价值、审美经验(aesthetic

① 柏拉图:《大希庇阿斯篇》,见柏拉图:《文艺对话集》,朱光潜译,人民文学出版社,1963年。

② Michael Wreen, "Beauty: Conceptual and Historical Overview", in Michael Kelly ed., *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 1998, Vol. 1, p. 238.

③ 温克尔曼:《论希腊雕刻》,见《宗白华美学文学译文选》,北京大学出版社,1982年,第2页。

experience)和审美对象(aesthetic object)的研究取代了传统的美的本质研究^①。

20世纪的分析美学发现对美进行定义是不可能的。如维特根斯坦(Ludwig Wittgenstein, 1889—1951)就认为,“美是什么”的问题,只是一个假问题,柏拉图极有可能将美学引上了一条错误的道路。在维特根斯坦看来,美只是表达主观情感的感叹词而不是描述对象性质的形容词,因此传统美学关于美的本质的争论,实际上是一场极大的误会^②。

二、美学是关于感性认识的科学

在纷繁多样的审美经验中,如果说并不存在共同的美的本质,那么有没有其他共同的东西存在?鲍姆嘉通就发现了另一个共同的东西,即人们在审美活动中总是倾向于使用感性认识。正是基于这样的认识,鲍姆嘉通把美学定义为“感性认识的科学”,而不是“美的科学”。

鲍姆嘉通区分了两种认识形式,一种是明确的(distinctive)理性认识,一种是明晰的(clear)感性认识。明确的理性认识要符合诸如精、简之类的逻辑标准,它所使用的概念必须保持为空泛的和普遍的,以便可以不确定地应用于许多个体;明晰的感性认识要符合丰富、生动和密集等审美要求,这种认识只能通过一个丰富的、密集的,以及某种意义上不确定的形象来获得,这就是鲍姆嘉通所构想的作为美学研究对象的完善的感性认识。在鲍姆嘉通看来,感性的完善在于对对象的各种属性最大限度的表现,“事物越多地被确定,它们的表象就越多地被理解;在混乱的表象中积累起来的東西越多,它就越是普遍地明晰,它就越具有诗意。因此,诗意就是尽可能多地去确定一首诗中所表现的事物”^③。尽管鲍姆嘉通认为这种完善的感性认识可以同理性认识发挥一样的效力,但人们通过诗去获得关于一个对象的丰富的表象的目的,并不是为了纯粹的认识,而是为了唤起情感。诗歌的目的是唤起情感,这样,诗歌所代表的完善的感性认识并不跟理性认识构成竞争关系,因为它们的目的完全不同。评价诗歌好坏的标准是看它是否能够激发起强烈的情感,但这并不与诗歌意象的明晰性相矛盾。换句话

① 关于西方美学史上主要的美的理论以及18世纪美学家对这些美的理论的批判,见Jerome Stolnitz, “‘Beauty’: Some Stage in the History of an Idea”, in Peter Kivy ed., *Essays on the History of Aesthetics*, Rochester: University of Rochester Press, 1992, pp. 185—202.

② 维特根斯坦关于美的分析,见维特根斯坦:《美学讲演》,载蒋孔阳主编:《二十世纪西方美学名著选》(下),复旦大学出版社,1988年,第80—92页。

③ 鲍姆嘉通:《关于诗的哲学默想录》第18节,转引自Paul Guyer, “The Origins of Modern Aesthetics: 1711—35”, in Peter Kivy ed., *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Oxford: Blackwell, 2004, p. 36.

说,意象越明晰的诗歌唤起的情感越强烈,反之亦然。鲍姆嘉通说:“更强烈的感觉也是更明晰的,因而它们比那些缺乏明晰度和力度的感觉更具有诗意……因此激发更强烈的情感比激发缺少力量的情感更富有诗意。”^①由此可见,鲍姆嘉通的观点是,诗歌的目的是激起情感,这是一个意欲的目的,而不是一个客观的认知的目的,但要达到这个目的需要通过一种特定认知形式,即通过丰富的、密集的、明晰的感性形象而不是空泛的、普遍的和明确的科学概念。

鲍姆嘉通还将感性认识区分为与感官相关的外在感性和与心灵相关的内在感性。我们天天用外在感官来感知世界,这是习以为常的事,用不着设立一门学科来研究它;同时外在感觉变幻莫测,稍纵即逝,也不足以成为知识对象。艺术的魅力不是来源于人人都有的外在感性,而是来源于一种更深层次的内在感性,或者说超越的感性,用英国经验主义美学家的术语来说,是“内在感官”或者“第六感官”。这种内在感性潜藏在心灵深处,不通过深入的研究是发掘不出来的;同时艺术的魅力是人人都承认的,这表明这种内在的感性具有普遍可传达性,可以成为知识对象。只有这种内在的感性才有可能也值得设立一门学科来进行研究。鲍姆嘉通在《美学》中给“Aesthetica(美学)”所下的定义是:“Aesthetica(作为自由艺术的理论、认识论之下的理论、美的思维的艺术、类理性的艺术)是感性认识的科学。”^②

鲍姆嘉通开创的这个美学研究的新方向,得到了康德(Immanuel Kant, 1724—1804)的继承和发展。如果说,鲍姆嘉通对美学在认识论中的核心地位的认识还比较模糊或游移不定的话,康德则非常明确地表达了美学在认识论中的核心位置的思想,并对它做出了强有力的论证。

在《判断力批判》之前,康德完成了《纯粹理性批判》和《实践理性批判》。《纯粹理性批判》研究“知”的问题,即探讨人类知识在什么条件下才是可能的,属于认识论。《实践理性批判》研究“意”的问题,即探讨人凭什么原则去指导道德行为,属于伦理学。按照对人的心理功能的知、情、意三方面的划分,就应该还有一门专门研究“情”的学科,即美学。事实上,美学的必要性还不仅仅在弥补情感研究的空缺。更重要的是,如果没有这方面的研究,前面两大批判之间就无法沟通,完整的哲学体系就无法建立。因为《纯粹理性批判》只涉及知性和自然界的

① 鲍姆嘉通:《关于诗的哲学默想录》第27节,转引自 Paul Guyer, “The Origins of Modern Aesthetics: 1711—35”, in Peter Kivy ed., *The Blackwell Guide to Aesthetics*, p. 36.

② 这里关于鲍姆嘉通美学思想的概述,参考了以下文献: Paul Guyer, “The Origins of Modern Aesthetics: 1711—35”, in Peter Kivy ed., *The Blackwell Guide to Aesthetics*, pp. 35—38; Nicholas Davey, “Alexander Baumgarten”, in David E. Cooper ed., *A Companion to Aesthetics*, Oxford: Blackwell, 1997, pp. 40—41; 蒋一民:《鲍姆嘉通》,载阎国忠主编:《西方著名美学家评传》(中),安徽教育出版社,1991年,第280—291页。

必然,《实践理性批判》只涉及理性和精神界的自由,二者之间有一条不可逾越的鸿沟。尽管自然不必关涉到自由,但自由必须关涉到自然。因为人的道德理想必须在自然中才能实现,道德秩序必须符合自然规律,否则就无所谓自由。由此必须找到一座跨越自由与自然之间的鸿沟的桥梁。康德最终找到的桥梁便是审美判断力。因此,美学研究不仅有自身的必要,而且有完善、沟通认识论和伦理学,最终建立完整的哲学体系的必要。

总之,康德讨论美学问题的《判断力批判》虽然晚出,但它探讨的却是整个批判哲学的基础问题,这个基础就是人与自然遭遇时的那个直接被给予的经验,我们的理论知识和实践行为都诞生在这个基础经验之上。这个直接被给予的、原初的经验领域就是反思判断力的领域,也就是审美的领域^①。

三、美学即艺术哲学

康德之后,美学并没有朝着研究感性认识的方向继续发展,而是将自己的研究对象限制在艺术领域。在美学的这种方向转变中,继承康德思想的谢林(F. W. J. von Schelling, 1775—1854)和黑格尔(G. W. F. Hegel, 1770—1831)起了重要的作用。谢林干脆放弃了鲍姆嘉通的美学命名,将他的美学著作命名为“艺术哲学”^②。黑格尔在究竟用“美学”还是用“艺术哲学”来命名他的美学著作时,颇费一番踌躇。尽管他最终还是选择了“美学”,但促使他做出这一选择的并不是研究对象,而是传统习惯。从实际的研究对象的角度来说,“艺术哲学”也许更加名副其实^③。从黑格尔对美的定义——“美是理念的感性显现”来看,只有艺术,严格地说,只有古典艺术完全符合这个定义。根据阿多诺(T. W.

① 这里关于康德美学思想的概述,参考 Paul Guyer, “The Origins of Modern Aesthetics: 1711—35”, in Peter Kivy ed., *The Blackwell Guide to Aesthetics*, pp. 35—38.

② 事实上,谢林对于美学这个学科和他的有关讲演究竟应该命名为“美学”还是“艺术哲学”没有特别的说明,从他与奥·施莱格勒的通信中可以看出,他是把这两个名字等同起来使用的。如1802年11月1日的信中写道:“我已着手关于艺术哲学的讲演……”1802年11月29日的信中写道:“我毅然着手关于美学的讲演……”(转引自魏庆征:《介绍弗·威·谢林及其〈艺术哲学〉》,载谢林:《艺术哲学》上,魏庆征译,中国社会出版社,1996年,第27页)

③ 黑格尔在他的美学讲演中开宗明义地说:“这些演讲是讨论美学的;它的对象就是广大的美的领域,说得更精确一点,它的范围就是艺术,或则毋宁说,就是美的艺术。对于这种对象,‘伊斯特惕克’(Ästhetik)这个名称实在是不完全恰当的,因为‘伊斯特惕克’的比较精确的意义是研究感觉和情感的科学。……我们姑且用‘伊斯特惕克’这个名称,因为名称本身对我们并无宏旨,而且这个名称既已为一般语言所采用,就无妨保留。我们的这门学科的正当名称却是‘艺术哲学’,或则更确切一点,‘美的艺术的哲学’。”(黑格尔:《美学》第一卷,朱光潜译,商务印书馆,1991年,第3—4页)

Adorno, 1903—1969)的分析,美学之所以转向艺术哲学,完全忽视自然美,“是因为人的自由和尊严概念膨胀至极端的结果”^①。

黑格尔等人将美学研究的对象严格限定为艺术,把美学等同于艺术哲学,也有他们的理由。因为在他们看来,美和感性认识,只有在艺术中才能得到最集中和最纯粹的表现。换句话说,艺术是美的结晶,是感性的王国。对艺术的研究同时可以很好地兼顾美和感性认识两个方面。不仅如此,将美学限定为艺术哲学还有更古老的传统,亚里士多德(Aristotle, 前 384—前 322)的美学著作《诗学》,只对当时流行的艺术——史诗和悲剧——进行研究。

受黑格尔等人的影响,中国现代美学家在建立他们的美学体系的时候,也明确将美学讨论的范围限定为艺术。最有代表性的要数朱光潜(1897—1986)。朱光潜将他的美学著作命名为《文艺心理学》,由此可见,文艺是他的美学的主要研究对象。为了将美学保持在纯粹的艺术领域中,朱光潜甚至还主张“是‘美’就不‘自然’,只是‘自然’就还没有成为‘美’”^②。

20 世纪的西方美学,特别是因为受到分析哲学的影响,更明确地将美学等同于艺术哲学,等同于对艺术批评、艺术作品和艺术概念的语言分析。正如卡尔松(Alan Carlson)在回顾这一时期的美学所观察到的那样:“在分析哲学传统中,哲学美学实际上等同于艺术哲学。在这一时期的美学的主要课本,加上了‘批评哲学中的问题’的副标题,主要的美学文集冠上了诸如‘艺术与哲学’和‘对艺术的哲学考察’之类的标题。”^③分析美学之所以狭隘地关注艺术,原因在于分析美学将自身视为二阶(second-order)的元批评(metacriticism),以区别于与个别艺术作品紧密相关的一阶(first-order)的批评(criticism);由于在分析美学兴起的 20 世纪 50 年代还缺乏关于自然美的一阶的自然批评或环境批评,但并不缺乏关于艺术的一阶的艺术批评,因此分析美学只关注艺术而不关注自然美就不难理解了^④。

① T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, Translated by C. Lenhardt, London, Boston & Melbourne: Routledge & Kegan Paul, 1984, p. 92.

② 朱光潜:《谈美》,安徽教育出版社,1992 年,第 74 页。

③ Allen Carlson, *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*, London and New York: Routledge, 2000, p. 5. 这里,主要的美学课本指的是比尔兹利的《美学:批评哲学中的问题》(Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York: Harcourt, Brace & World, 1958);主要美学文集指的是肯尼克编辑的《艺术与哲学:美学文选》(W. E. Kennick ed., *Art and Philosophy: Readings in Aesthetics*, New York, St Martin's Press, 1964)和马格利斯编辑的《对艺术的哲学考察:当代美学文选》(Joseph Margolis ed., *Philosophy Looking at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics*, New York: Charles Scribner's Sons, 1962)。

④ 有关分析美学的分析,见 Richard Shusterman, *Surface and Depth: Dialectics of Criticism and Culture*, Ithaca and London: Cornell University Press, 2002, pp. 17—30.

作为艺术哲学的美学,顾名思义是一种以处理艺术问题为核心的美学,主要思考艺术美的构成,艺术审美的心理结构,艺术在整个人类文化中的位置,艺术的风格类型等问题。除了这些一般性的问题之外,艺术哲学还有一种或明显或潜在的企图,那就是要为艺术家的创作指出方向,为观众的欣赏给予引导,对现存的艺术现象做出批评,尤其是要为艺术价值的评鉴提供准则。艺术哲学教我们怎样从纷繁复杂的人类文化中,将艺术分离出来,同时将那些没有艺术价值的人工制品毫不留情地从艺术圣殿中清除出去。由于20世纪的艺术实践倾向于打破艺术与非艺术的边界,因此对艺术进行定义就成了这个时期艺术哲学的主要任务。

四、相邻学科对美学的渗透

随着美学研究的深入发展,它越来越多地采用相邻学科的术语和方法;同时,其他学科在拓展自己的研究领域时,也常常自觉或不自觉地进入美学领域,因为审美是人类生活中的一种普遍现象,艺术是人类精神活动的一种基本形式,任何一门人文社会学科都或多或少地要接触到审美活动和艺术形式。美学与相邻学科的相互渗透,已成了现代美学的基本特征,如杜夫海纳(Mikel Dufrenne, 1910—1995)就提倡美学要采取多学科、跨学科和超学科的研究方法。在杜夫海纳主编的《美学文艺学方法论》一书中,我们可以看到,在当今的美学研究中,流行的方法达十五种之多,它们被杜夫海纳总括为“科学的方法”。在诸多相邻学科中,心理学和社会学是对美学影响最大的两门学科^①。

由于心理学在解决美感发生的心理机制方面具有得天独厚的优势,自19世纪以来,心理学已经向美学全面渗透,以至于审美心理学成了现代美学的一个重要的重要组成部分。

19世纪末至20世纪初,以思辨哲学著称的德国,却流行从心理学甚至生理学的角度来研究美学问题,随后在世界范围内形成了具有广泛影响的心理学美学思潮。经过一个多世纪的研究,审美心理学取得了许多重要成果,其中一些学说,如移情说、内模仿说、心理距离说、异质同构说、本能欲望升华说、集体无意识说、高峰体验说等等,对我们具体地理解审美经验具有十分重要的意义。

在美学运用心理学方法接连提出许多有重要价值的学说的同时,社会学也开始向美学全面渗透。运用社会学的方法研究美学,最早可以追溯到维柯(G.

^① 杜夫海纳主编:《美学文艺学方法论》,朱立元等编译,中国文联出版公司,1992年。

B. Vico, 1668—1744)和赫尔德(J. G. Herder, 1744—1803)。席勒(J. C. F. von Scheller, 1759—1805)的人本主义游戏说,斯宾塞(H. Spencer, 1820—1903)的生物学游戏说,丹纳(H. A. Taine, 1828—1893)的种族、环境、时代决定论,马克思主义美学和新马克思主义美学,等等,都可以看作社会学美学或者审美文化学、艺术社会学。它们的共同特征是:以人的社会属性为出发点,研究人的审美意识和艺术实践的起源、功能和价值。

五、大众时代的美学眼光

美学变革不仅体现在方法论的转变上,而且体现在研究对象的扩展上。20世纪后半期以来,美学的研究领域有了很大的扩展。美学不再局限在传统的艺术领域内,而是深入到了日常生活、科学和哲学的核心。正如威尔什(Wolfgang Iser, 1946—)所说的那样,“美学已经失去作为一门仅仅关于艺术的学科的特征,而成为一种更宽泛更一般的理解现实的方法。”^①

美学之所以成为一种一般的理解现实的方法,原因在于现实本身被审美化了。根据威尔什的观察,今天的世界正在发生从表到里的全面的审美化进程。表面的审美化表现为外观的审美;深层的审美化是通过新的工艺技术改变物质的结构,通过生物工程改变生物的结构,通过媒体改变社会现实的结构。由于新技术的发展,使得整个现实变得具有可塑性,人们可以根据美学原则自由地设计和塑造现实。美学眼光正是这样从表到里全面渗透到了现实之中。

但是,具有讽刺意味的是,在现实被审美化的同时,我们这个时代的艺术却普遍表现出反美学的倾向。与作为美的结晶的古典艺术相对,现代艺术成了丑的大杂烩。艺术家纽曼(Barnett Newman, 1905—1970)曾经直截了当地说:现代艺术的冲动,“就是要摧毁美”^②。艺术家杜布菲(Jean Dubuffet, 1901—1985)也曾坦率地说:“对我来说,美决不会进入画面。”^③今天的艺术之所以表现出反美学的倾向,一个重要的原因在于,现实的审美化结果不仅没有强化人们的审美感悟力,反而使它变得麻木迟钝。因为,现实的审美化所采取的美学眼光,针对

① Wolfgang Iser, *Undoing Aesthetics*, trans. Andrew Inkpin, London: SAGE Publications, 1997, p. ix.

② Barnett Newman, “The Sublime is Now”[1948], in Barnett Newman, *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, New York: Knopf, 1990, p. 172.

③ Jean Dubuffet, “Anticultural Positions”, in Richard Roth and Susan King Roth eds., *Beauty is Nowhere: Ethical Issues in Art and Design*, Amsterdam: G+B Arts International, 1998, p. 12.

的是大众的平均化的审美趣味,并没有真正考虑作为大众的一分子的个体的审美要求,由此大众的欲望在被满足的同时,大众中的每一个个体则被规范、定位,直至彻底迷失自身的独特审美要求。今天的艺术正是以它反美学的倾向,帮助人们摆脱现实的审美化以美的名义造成的审美危机,发现并培养个体的审美感悟力和个性风格。

六、中国美学的现代意义

如果从世界美学的发展历程来看,可以非常粗略地说,迄今为止,美学的发展经历了前现代、现代和后现代三个阶段。先让我们做一点概念上的澄清工作。

尽管后现代是一个十分含混的概念^①,但是,如果我们将与之对应的现代和前现代联系起来考虑的话,还是比较容易澄清它的含义。比如,梅勒(Hans-Gregor Moeller, 1963—)用结构主义符号学的方法对前现代、现代和后现代做出了比较成功的区分。在梅勒的结构主义符号学中,核心的概念是“代表性”(representation)。“这个概念首先表示能指(signifier)与所指(signified)之间的一种特殊关系。它描述一个符号学结构:如果能指是被理解为所指的某种‘代表’(representative),并且仅仅被理解为某种‘代表’,我就称它们之间的关系为‘代表性’的关系。许多以往的哲学和人文科学方面的构想,我们都可以使用‘代表性’的结构加以解释。例如,某些语言哲学中词语与其所代表者的关系,西方形而上学中事物与观念、物自身与现象、自主创生者与依存者之间的关系,基督教关于上帝与人世间的分别,政治生活中选民与其代表者之间的关系,都包含了某种‘代表性’的设想。在此种关系中,代表者与所代表者之间被理解为一种既相互联系、又具有某种实质性的区别的关系。”^②

与这种“代表性”结构相对的是两种“非代表性”的结构:一种是“存有性”(presence)结构,另一种是“标记性”(significance)结构。前者也可以说是“前代表性”结构,后者也可以说是“后代表性”结构。“存有性的符号结构在于肯定能指与所指的同样真实性,就是说能指与所指合成事物的整体,正如形式与颜色合成绘画的整体一样。中国传统哲学中的形名关系或名实关系,社会生活方面的

① 正如舒斯特曼指出的那样,“关于后现代主义最清楚和最确定的东西也许就是:它是一个非常不清楚和充满争议的概念。”见 Richard, Shusterman, “Aesthetics and Postmodernism”, in Jerrold Levinson ed., *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 771.

② 梅勒:《冯友兰新理学与新儒家的哲学定位》,《哲学研究》1999年第2期,第54—55页。

知行关系,都体现了存有性的结构。……在此种结构中,你不能够说‘名’与‘实’之间只有‘代表’的关系,因为它们具有同样的真实性,‘名’不只是某种符号,它同时体现了事物之理。‘名’与‘实’同样的真实,它们都是存有的一部分。而标记性的结构中没有真正的存有领域,可以说,一切都在‘代表’的领域中。就是说,在存有性结构中,所指与能指都在存有的领域;在代表性结构中,所指在存有的领域,而能指在‘代表’的领域;而在标记性的结构中,只有‘代表’而没有所代表者,所代表者也只是某种‘标记’而已。”^①梅勒根据这个模式,认为中国传统哲学的主流形态都可以归属于存有性的结构,而标记性的结构则在所谓“后现代主义”或者说当代“后形而上学”(post metaphysics)的哲学讨论中占主导地位。梅勒用一个图表直观地例示了这三种不同的符号学结构的关系^②:

结构模式	存有领域	标记领域
存有性结构	能指-所指	
代表性结构	所 指	能 指
标记性结构		能指-所指

梅勒的这个模式将前现代、现代和后现代比较成功地区分开了:前现代具有存有性符号学结构,现代具有代表性符号学结构,后现代则具有标记性符号学结构^③。

现在,让我们对这些术语再做些简单化的解释。所谓存有领域就是实在领域,标记领域就是虚拟领域。在前现代的存有性结构中,符号的能指与所指都属于实在领域,都具有现实存在的意义。在后现代的标记性结构中,能指与所指都属于虚拟领域,都只有语言符号的意义。尽管这两种结构完全属于不同的领域,但它们具有一个共同的特征,那就是能指与所指都属于同一个领域。而在现代的代表性结构中,能指与所指分别属于虚拟的标记领域和实在的存有领域,它们

① 梅勒:《冯友兰新理学与新儒家的哲学定位》,第55页。

② 有关这三种结构的更详细的分析,见 Hans-Georg Moeller, "Before and After Representation", *Semiotica* 143 - 1/4 (2003), pp. 69 - 77。

③ 当然,我们也必须意识到,这种清晰的区分冒着简单化的危险。舒斯特曼(R. Shusterman)教授曾经警告我,这种区分过于简单和草率,因为在他看来,“关于后现代主义最清楚和最确定的东西也许就是:它是一个非常不清楚和充满争议的概念”(Richard, Shusterman, "Aesthetics and Postmodernism", in Jerrold Levinson ed., *The Oxford Handbook of Aesthetics*, p. 771)。尽管这种区分的确有简单化的危险,但对于缺乏对这些概念的清晰区分的中国学术界来说,简单化也许更有助于我们澄清思路 and 把握实质。