

087119



美院图书馆 80016744

责任编辑：黄德志

责任校对：张平贵

封面设计：毛国宣

版面设计：王丹丹

美学与哲学
Meixue yu Zhexue

•

中国社会科学出版社出版
新华书店北京发行所发行
北京印刷二厂印刷

850×1168 32开本 7.75印张 180千字

1985年5月第1版 1985年5月第1次印刷

印数 1—30,000册

统一书号：2190·129 定价：1.65元

美学译文丛书序

李泽厚

11/5/0/25

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，创造庞大的体系，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，得到了与会同志们特别是社会科学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），以近现代外国美学为主，只要是有学术参考价值的，便都拿来，尽量翻译，争取书前加一批判性的介绍序文，但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

杜夫海纳和他的 《美学与哲学》

——译者序言

米盖尔·杜夫海纳是法国巴黎大学美学讲座教授，是当代世界最著名的现象学美学的代表人物，曾经担任过法国美学协会主席和世界美学协会副主席。他的《审美经验现象学》(1953)一书是当代西方美学界公认的重要著作。他的另一本重要著作是《美学与哲学》，这是他自己编选的论文集，其中不仅包含着他在《审美经验现象学》中所阐明的主要观点，而且还集中反映了他的基本的哲学和美学思想。《美学与哲学》到1981年底已出版了三卷，我们向读者介绍的是第一卷。

现象学是现代西方哲学的重要流派之一。它的创始人胡塞尔认为，“作为严密哲学”的现象学的任务，是对意识及其本质进行“描述”。他首先把外在世界用“加括号”的办法排除在考虑之外，亦即他所谓“暂时中止”对客体存在的信念，通过现象还原以达到所谓“纯粹现象”，即纯粹意识的本质。

胡塞尔现象学的首要主题是构成的主观性，即把描述思想之对象作为探究思维—存在关系的意向分析的一条导航线。这种意向分析指出对象的性

质适合意识的何种行为或何种意向。如果人们寓先验于经验之中，如果把主观性同一于人在世界上的存在，那么构成这个主题就等于说：人们在世界上，即在主观性生存的世界里或在它所产生的作品上，可以读出构成的主观性的图形。人们在考虑介入世界的主体时，就会进而考虑这一主体的意向生命，这生命本身也被世界所介入并且象被世界相对化了似的。胡塞尔在分析逻辑思想中起作用的意识行为时，已经被引向某种考古现象学的观念。这种现象学发现了逻辑思想的隐蔽基础并描述了它的产生。当然，这种产生是被构成物的产生，但它似乎使构成观念转向主、客体间有相互关连和亲密关系的观念。

返回到根源或直接之物，返回到人与世界的最原始关系，这也是现象学的一个基本主题，它的口号就是“返回到事物自身去”。作为胡塞尔的学生，海德格尔是以存在的“意义”为中心去发挥这个主题的，他因此终于走上了存在主义的道路。杜夫海纳走的是另一条道路。他是在人与世界的相互关系这个基础之内去探索实质的，这种实质表现在人与世界的关系的最原始形式之中。他认为，即使不就根源之根源进行思辨，现象学回溯到直接之物，仍然可以忠于自己最初提出的口号：它所描述的事物是完全与人相混合的事物，而这事物正是在客观化思想尚未与之保持一定距离、尚未试图加以还原和解释之前向人提示的事物。于是，杜夫海纳就从美学走向现象学了。与其他现象学的美学家不同，杜夫

海纳不仅把分析审美经验作为他自己的首要任务，而且还认为整个美学的任务也在于研究审美经验。他的这种看法，也反映了现代美学从寻求美的本质向分析审美经验转变的趋势。

在题为《美学对哲学的贡献》的前言中，作者声称，美学除“把握与文化之物既相对立又相联系的自然之物之外，更主要的是把握根本，即审美经验本身的意义，这既包括构成审美经验的东西，又包括审美经验所构成的东西。”为什么这样说呢？这位既坚持现象学原则而又有所创新的美学家认为，“在审美经验中，如果说人类不是必然地完成他的使命，那么至少是最充分地表现他的地位：审美经验揭示了人类与世界的最深刻和最亲密的关系。”

杜夫海纳认为，在人类经历的各条道路的起点上，都可能找出审美经验，它开辟通向科学和行动的途径。因此，如果研究审美经验，就可以实现现象学为哲学规定的任务。理由是：审美经验处于根源的位置上，处于人类在与万物混杂中感受到自己与世界的亲密关系的这一点上。在这篇前言的末尾，他为现象学等哲学流派偏重选择美学作解释说：“因为这样它们可以寻根溯源，它们的分析也可以因为美学而变得方向明确，条理清楚。”其实，这正是杜夫海纳本人对于现象学的贡献所在。

杜夫海纳的美学思想主要在于强调感觉和知觉的意义，以便为审美经验提供一个坚实的基础。在本书的第一篇文章中，他便清楚地表明了这一观点：

“那么，美到底是什么呢？美不是一个观念，也

不是一种模式，而是存在于某些给我们感知的对象中的一种性质。这些对象永远是特殊的。这是被感知的存在在被感知时和直接感受到的完满……首先，这是感性的完善，它以某种必然性的面目出现，并能立刻打消任何修改的念头。其次是某种完全蕴含在感性之中的意义，没有它，对象将毫无意味，至多是令人愉快的、装饰性的或有趣的事物而已。……美的对象首先激起感性，使它陶醉。因此，美的对象所表现的意义，既不受逻辑的检验，亦不受实践的检验；它所需要的只是被情感感觉到存在和迫切性而已。这种意义暗示着某个世界，某个既不能用有关事物的用语，也不能用有关精神状态的用语去定义的世界，它是这二者的希望……”

这是杜夫海纳较早时期的看法，后来，他的提法有些改变。但是，上述这段话仍然是他整个美学思想的出发点。可以说，他以后的所有研究工作都是围绕着两个问题进行的：一是以必然性面目出现的感性的完满，二是完全蕴含在感性之中的意义。前者在他五十年代初的著作《审美经验现象学》中作了详尽论述，后者在此后有关艺术与符号学的一系列论文中进行了探讨。在这本《美学与哲学》中，读者可以清楚地看到这一条主线在指引着他的前进方向。

在论述审美价值时，作者指出，价值就是存在，就是存在的完善，那是真正的存在，是以真实性为根据的存在。而这种真实性需要被承认才得以完成。因此，不难看出，在杜夫海纳的美学思想中有胡塞

尔也有海德格尔的影响，但是他不仅没有与他们在形式上有过师生的关系，而且在思想上也是独树一帜。这位完全靠自己努力而成名的美学家认为：“价值就是对象之所以成为有价值的对象的东西。它不是任何外在于对象的东西，而是符合自己的概念，完成自己的使命时的对象本身。他提出，审美对象表现的，在表现中所具有的价值，就是揭示一个世界的情感性质。他说：“审美对象所暗示的世界，是某种情感性质的辐射，是迫切而暂时的经验，是人们完全进入这一感受时，一瞬间发现自己命运意义的经验。”

巴黎是现代西方艺术和哲学的主要发源地之一，象它的时装和化妆品一样，各种艺术流派和哲学思潮在那儿不断涌现又不断消逝。法国的现象学在杜夫海纳之前并未对艺术现象作过深入研究。杜夫海纳却不仅深入考察了审美经验，还对艺术和艺术家提出了十分新颖的看法。他认为，艺术的特点就在于它的意义全部投入感性之中；感性在表现意义时非但不逐渐减弱和消失，相反，它变得更加强烈，更加光芒四射。因此，艺术家是为突出感性、而不是制造价值而工作。他说：“正如在艺术作品中意义完全内在于感性，在艺术家身上，意义的发明完全内在于对感性的运用，精神性完全内在于技术性。”在另外一个地方，他更明确指出：“艺术能充分发挥趣味并引起最纯粹的审美知觉。艺术作品刺激目光，目光把艺术作品改变成审美对象。”

在《意向性与美学》这篇文章中，杜夫海纳重新

论述并发挥了《审美经验现象学》一书中的某些观点。众所周知，意向性是现象学的一个重要概念，而知觉在胡塞尔看来则是意向性的一种“原始形式”。杜夫海纳坚持认为，只要分析知觉就能最清楚地说明意向性概念中所包含的主体与客体的特殊相异性。他反复强调，现象学提出的描述意识及其本质的任务，不需要通过现象学还原。要达到“纯粹现象”即纯粹意识的本质，只需要对审美经验和审美知觉进行深入分析：

“审美知觉是极端的知觉，是那种只愿意作为知觉的知觉，既不受想像力的诱惑，也不受悟性的诱惑……。一般知觉一旦达到再现就总想进行智力活动，它所寻求的是关于对象的某种真理，这就可能引起实践。它还围绕对象，在把对象与其他对象联系起来的种种关系中去寻求真理。而审美知觉寻求的是属于对象的真理，在感性中被直接给定的真理，全神贯注的观众毫无保留地专心于对象的突出表现，知觉的意向在某种异化中达到顶点。这种异化可以与完全献身于创作的要求的创作者的异化相比较。我们敢说，审美经验在它是纯粹的那一瞬间，完成了现象学的还原。对世界的信念被暂时中止了，同时，任何实践的或智力的兴趣都停止了。说得更确切些，对主体而言，唯一仍然存在的世界并不是围绕对象的或在形象后面的世界，而是……属于审美对象的世界。由于形象是富于表现力的，所以这个世界就内在于形象，它不成为任何论断的对象，因为审美知觉把真实和非真实都中立化了。”

此外，杜夫海纳的另一贡献在于他清楚地论述了审美对象与审美知觉的关系。他毫不含糊地告诉我们：“审美对象只有在知觉中才能完成。”“审美对象的存在就是通过观众去显现的。任何对象都是既要求动作又要求概念，艺术作品则不然，它只激起知觉。”“审美对象既是自在的，又是为我们的。”

应该说，杜夫海纳的现象学美学本质上仍然是唯心主义的，但其中包含着不少辩证法的因素。他本人在本书不少地方都高度赞扬马克思的思想，认为马克思深刻地剖析了资本主义制度的本质。象一切正直的知识分子一样，他对现代西方社会的艺术及其他腐朽现象很不满意。他对审美对象与审美知觉关系的论述，则更具有启发作用。自从杜夫海纳提出他的论点之后，美学界有关审美对象与审美知觉的关系的讨论就有了一个比较明确的方向。人们开始分析审美的不同层次，审美对象完成的条件，审美知觉与一般知觉的各种区别，等等。当然，前人如梅洛·庞蒂和萨特等都曾论述过这些问题。但其中决定的贡献是由杜夫海纳独立作出的。

在说到审美对象的意义时，作者说：“审美经验首先与感性有关”，而“审美对象的意义就是感性的组织，感性的统一原则”；“感性把握着这个意义”。他认为，“审美知觉特殊的，难以捉摸的和巨大的差别就在这一点上”。

杜夫海纳具有渊博的学识，在本书第二部分《艺术与符号学》中，他从语言学、逻辑学、信息论等不同学科以及文学、电影、绘画、音乐等不同艺术种

类深入地分析了符号、语言、信息、意义、结构等许多重要的美学概念。由于篇幅有限，我们只能对其中的重要观点作简短的评介。

首先，他的符号的中央是语言学领域，语言，它是意义的最佳场合。他对语言的定义是：它使我们能利用代码传递信息；在语言中，信息和代码是互相依存的，也可以是平等的。在中央之外有两个极端：一端是次语言学领域，它包括所有尚未具有意义的系统，其中有能指、指号或信号，但它们还有待于分辨，而不十分有待于理解；有代码，但没有信息；意义被还原为信息。另一端是超语言学领域，在这个领域里，系统是超意义的，它们能使我们传达信息，但没有代码，或者说，代码越不严格，信息越含糊不清；意义于是成为表现，而这三个层次又不能截然分开；同一个意义整体可以伸展到这三个层次，但着重点则是其中之一。

在杜夫海纳看来，艺术是超语言学的最佳代表。为什么这样说呢？他答道：“艺术确实含有代码，但这种代码既不是确定的，也不是严格的，尤其是它只在审美实在的周围，在观众的经验 and 创作者的行为之内起作用。”

杜夫海纳认为，在审美经验中，技术程序并不象运用一种代码的规则那样被知觉到，作品的时刻或成分也不象一种词汇的单元那样被知觉到。它们象被对象自身所牵连到的东西那样被知觉到。此外，对这一知觉说来，它们依靠的是对其他作品的知觉；用眼睛或耳朵来知觉它们必须经过其他作品的训

练。总之，代码不再作为代码被把握，而是在作品的接触中，作为作品的要求和结构被把握。在作品面前，观众不须把知觉到的东西与他知道的东西联系起来，或者去衡量彼此之间的不同，因为他忘记了他所知道的并给他做好知觉准备的东西。他知觉到的只有作品本身及它的必然性。

因此，现象学的这位美学家认定，艺术的语言并不真正是语言，它不断地发明自己的句法。它是自由的，因为它对自身说来就是它自己的必然性，一个存在的必然性的表现。

他以音乐为例说明这个论点，他说：“音符只有被演奏出来才充分存在；犹如更加普遍地说，审美对象只有被知觉到才存在。……音符永远是在音响流量中被掌握，在这个意义上说，它没有自律的存在。”杜夫海纳的结论是，音乐不是语言，它不拥有一种语言。至多它是它自己的语言，一种它在建立的同时又不断予以破坏的、不可翻译又不可掌握的语言。

由此推断，绘画更加不具有一种真正的语言。绘画的使命并非指示着什么，“绘画的存在不是在一段话语中完成的，它是在观看中完成的。绘画让人观看，它显示而不说话。”绘画不是其存在向意指超越的能指。它和它所表现的东西之间的关系不同于词与概念的关系，也不同于地图与领土的关系；它不指示它所表现的东西，它就是它所表现的东西。

在这位作者看来，电影也确实没有语言：“如果说电影可以与语言接近，那么它接近的是一种诗的

言语，一种避免对象而不是指示对象的言语。”

杜夫海纳力图证明，艺术不同于语言，更加普遍地说，艺术不同于真正的意义系统。然而艺术家怎么对读者、观众或听众说话呢？他认为，艺术家通过作品传达一种意义，但这一意义恰恰是属于作品的，它内在于感性。接受者只能在知觉中把握这一意义。这就是说，当知觉深化为情感时，知觉接收审美对象的一种意义。这种意义的特点是，它是直接从对象上读出来的，它不外加在知觉之上，不是它的延伸或注释，它是在知觉中心被感受到的。于是，主体与客体深深地介入在这种经验之中，以致这种经验成为主体与客体的共同行为。

在《逻辑形式主义和美学形式主义》一文中，杜夫海纳说：“就象在逻辑中一样，人们可以说，在审美对象不再是一个其功能在于表示或代表另一事物的记号的范围内，在艺术中，形式给予意义以存在。当感性全部被形式渗透时，意义就全部呈现于感性之中。因而，出现了双重内在性：形式内在于感性，意义又内在于形式。”

作为一位现象学家，杜夫海纳以自己的理论完成了现象学为哲学规定的任务。他不加掩饰地提出了他的论断：当我知觉或认识事物时，意义就是作为对我呈现的事物自身。他说，意义产生在人与世界相遇的时刻，因为世界只有在人的目光或人的实践的自然之光中才得到阐明。没有设想，就没有对象。反过来，没有对象就没有主体，更没有主体间的对话。

这本书的不足之处，除了其哲学路线所带来的根本缺陷外，它还具有一般现象学著作共有的晦涩艰深的缺点。此外，这本书是不同时期所发表的论文的结集，尽管作者做了精心编排，还是有内容多、头绪杂等毛病。虽然，杜夫海纳的观点我们不都赞同，但《美学与哲学》这本书可能能给我们以某些参考或启发。借用英国著名美学家哈罗德·奥斯本评论杜夫海纳时所说的话说，这部著作写得“极为有趣并值得一读”。

作者说明

本书收集了作者近十五年来发表的部分论文。出版前，我们曾征得发表这些文章的各家杂志社的同意。出版这样一本论文集，是否需要作一番说明，或者至少作一些解释呢？对作者说来，这是一种总结，一种通过审阅自己的研究历程对自己加以肯定的方法。在这个一直处于开端状态的领域中，要取得一些进展或许是不可能的。但是，即使没有进展，作者如能看到自己所探讨的各种问题至少在思想上保持了一定的连贯性，也一定会感到高兴的。对读者说来，他可能会注意到，“自然(Nature)”^①一词有时大写，有时小写，于是这种连贯性就很成问题了，因为这个词是自然哲学的概念逐步形成的标志。但是需要说明的是，这一哲学按所指的是创造的自然或被创造的自然而不得不使用这两种写法。无论如何，我们希望读者能注意到这些文章所涉及的问题的多样性。一本这样的文集所能指望的只是引起人们的思考；它的唯一贡献，就是带领读者走多种多样的道路。

还应该对本书书名作一点解释。这在第一篇文章中就有所说明。它想说的是：美学不但只能在哲学之中形成，而且还是通向哲学的一条特殊道路，一条无论如何对作者说来是特殊的道路。可能读者会愿意跟随他走一段路程吧。

① 在法语中，大写字母开头的“自然”一词表示自然界或大自然，小写字母开头的“自然”一词表示天性、本性等。——译者注

目 录

前言：美学对哲学的贡献	(1)
-------------------	-------

第一部分：美学中的哲学问题

1. 美	(9)
2. 审美价值	(21)
3. 自然的审美经验	(33)
4. 意向性与美学	(51)
5. “归纳性感性”	(61)

第二部分：艺术与符号学

1. 艺术是语言吗？	(73)
2. 逻辑形式主义和美学形式主义	(119)
3. 文学批评：结构与意义	(137)
4. 文学批评与现象学	(153)
5. 论品达	(170)

第三部分：今日之艺术

1. 世纪病？艺术的死亡？	(178)
2. 审美对象与技术对象	(202)
3. 论抽象画的表现性 ——评拉普加德的一个展览会	(220)