

第一章 缘何为艺术伤脑筋？

下面是人们在闲暇时间里所做的一些事情：读小说，读诗，去剧院看戏，听音乐，看艺术展览，四处旅游以观赏各种建筑和风景名胜。这些活动都是审美活动。人们出于选择和自己的理由从事这些活动。读一部小说对我谋生不会有什么帮助（除非我是一位专业评价家或者文学课的教师）。去参观艺术展览也不会治愈我身体上的任何疾病。游览一处美丽的风景名胜也不会使我的屋子更温暖一些。那么，为什么人们想获得审美经验呢？显而易见的回答之一也许是，人们之所以做这些事情，是因为他们享受这些事情。阅读文学作品、去剧院看戏、听音乐、观看绘画、凝视壮丽华美的建筑物，或者静观自然界的各种美景，都能给我们提供快乐。这个答案使我们知道了某种东西，但是并没有让我们知道很多。为什么人们追求这种特殊的快乐？使读小说、听音乐、看美景名胜这些特殊活动值得做的东西究竟是什么？获得快乐的方式是多种多样的：去酒馆喝上一杯，或者去作一次轻松愉快的散步也会令人感到快乐。为什么人们要为艺术，或者为自然美伤脑筋呢？为什么人们要在这些特殊的快乐来源上花费时间、金钱以及心血呢？莫非审美经验有某种特殊的東西，后者又以某种特别的方式使审美经验令人感到快乐吗？除了这些审美经验提供给我们的快乐以外，莫非这些审美经验还有更进一步的精妙之处吗？

当我们读一部小说、听音乐、去看艺术展览或者观赏风景名胜时，我们并不仅仅是带着快乐或者享受的情感作出反

应。我们还时常想分析和讨论我们的经验。我们注意这部小说、这首音乐、这些绘画或者这处风景名胜所特有的各种特色。我们作出各种判断，诸如“简·奥斯丁向我们展示了爱玛的种种毛病，但是她却仍然使她显得可爱”、“巴赫的音乐所具有的形式结构显得特别清晰和明确”、“莫奈在捕捉光线照在水和草上的效果方面是非常成功的”，或者“苏格兰西部高地的群山与绿水相结合，使那里的风景特别美”。这些评论的要点是什么？如果有人就此向我们提出质疑，我们能够证明这些评论有道理吗？怎样才能进行这种证明呢？

我们还作出各种比较性的判断，宣称某些作品或者风景比其他作品或者风景更卓越。我们说简·奥斯丁是一个比巴巴拉·卡特兰（Barbara Cartland）更优秀的作家，说巴赫的音乐比普通广播所播出的音乐更优美，说莫奈的一幅绘画要比一张插图明信片优秀得多，说苏格兰西部高地比布莱克浦（Blackpool）更美。当我们作出类似这些判断的判断时，我们不可能只是在谈论我们所得到的快乐的数量。读巴巴拉·卡特兰的作品或者听普通广播所播出的音乐，也使我们得到了许多快乐。莫非宣称简·奥斯丁和巴赫的作品更卓越只是附庸风雅吗？我们怎样才能为我们有关这些艺术家的主张辩护呢？我们怎样才能证明所谓苏格兰西部高地比布莱克浦更美这样一个陈述有道理呢？

我在上面提出的所有这些问题，都引导我们进入到一些哲学问题之中。宽泛地说，人们在尝试回答这些问题时使用的是两种不同的方式。其中一种方式是宣布，所有各种艺术作品都具有某种共同之处，都具有某种能够被用来明确界定艺术作品之界线的特征，而后者使它们特别有价值；自然界的各种美也以某种方式同样具有这种特征。简·奥斯丁的

小说、巴赫的音乐、莫奈的绘画以及苏格兰西部高地的风景，都获得了某种东西，这种东西是存在的，而且可以被用来说明我们对这些美的事物的兴趣。无论这种东西是什么，巴巴拉·卡特兰的作品，普通广播播出的音乐、插图明信片以及布莱克浦的风景，都要么只具有极少量这种东西，要么根本不具有这种东西。从历史的角度来看，不同的美学理论对所有各种艺术作品所共同具有，并且使它们获得其价值的东西是什么，曾经提出过各不相同的说明。虽然这些理论经常是只包含对艺术作品的说明，但是，人们有时也把它们扩展成包含对自然美的说明。人们提出了三种主要理论类型：可以认为，艺术所具有的显著特征，要么是模仿，要么是表现，要么是形式。我在第二章、第三章以及第四章中分别讨论了这三种理论类型。还有人曾经主张，所有各种审美对象所共同具有的，既不是模仿，也不是表现和形式，而只不过是美的性质。我在第五章中把这种观点和所有这四种理论类型与自然美的关联放在一起考虑。

处理这些有关美学的哲学问题的第二种方式是，不考察我们所赞美的各种艺术作品和自然对象，而是考察我们对这些对象的兴趣。也许审美客体并没有任何特别之处，而是存在某种特别的审美兴趣（*aesthetic interest*），存在一种我们主要针对艺术作品和自然对象而发生、却不能将其引向使我们快乐的其他任何事物的兴趣。这种研究方式所讨论的是审美欣赏（*aesthetic appreciation*）的本性。有没有一种特别的审美态度呢？审美判断是一种特殊的判断吗？我在第五章的第二部分考虑这些问题，而且它们还引出了我从第六章到第九章所讨论的更具体的论点。

虽然本书向读者提供的是一般的美学引论，但是，我所

作出的选择却是集中论述与文学有关的美学。本书的第二部分即集中论述文学，尽管也对其他艺术作了某种考虑。第六章和第七章涉及各种评论性判断：当我们批判^①一种艺术作品时，我们所作出的是哪一种判断呢？人们能够证明评论性的解释和评价有道理吗？我特别注意论述解释与评价之间的关系以及对艺术作品的某种正确解释是否存在这样一个问题。第八章转而论述有关文学中的意义和真理的争论：文学作品在何种意义上具有意义或者传达真理呢？最后，第九章考虑的是艺术与道德的关系，尤其是艺术是否对其观众产生道德方面的影响。

哲学的不同分支之间所存在的界线并不是一目了然的。我们将会发现，美学方面的某些问题是与其他哲学领域——特别是心灵哲学和道德哲学——的问题联系在一起的。同时，如果把哲学美学与审美经验的实际、与对个别艺术作品的评论分割开来，那么，哲学美学就会面临徒劳无益、枯燥无味的危险。因此，对各种艺术欣赏例子的讨论在本书中发挥了重要作用。

与仅仅详细阐述人们在各个特殊论题上所坚持的观点不同，我通过对这些观点的讨论来考察这些问题，并且系统地提出我自己的见解。我希望我既能够鼓励读者向我所提出的各种论断提出挑战，也能够促使读者进一步研究和探索我所讨论的那些理论。我一直试图向读者提供某种与鸟瞰有关文学的美学领域的观点相类似的观点。我希望我所展开的这种

这里的“批判”完全是艺术评论上的，不带有任何政治或者意识形态意味。

本书随文角注皆为译者注。

前景具有足够的魅力，能够使我的读者们渴望为了他们自己而更细致地开发这个领域。

第二章 模 仿

许多艺术作品似乎都模仿或者再现现实世界中的事物。康斯太布尔^①的绘画《干草车》是一幅有关特殊的英国风景的绘画，艺术史学家们也许可以识别得这幅绘画是在哪里画的，或者他所描绘的干草车的类型，并且讨论康斯太布尔如何精确地再现了这种场景（参见图 1）。当我们观赏这幅绘画时，我们可能会在不像艺术史学家们识别得这样具体的情况下，马上就指出“这一定是英格兰的某个地方”，或者我们有可能认为，康斯太布尔成功地模仿或者再现了他在英国乡间发现的光线和色彩的微妙性质，从而把它与——比如说——地中海的风景做个鲜明的对照。正像我们到后面将会看到的那样，就英语而言，在美学的语境中谈论再现时常比谈论模仿显得更加自然。过去通常矗立在罗马卡皮托利尼山上的罗马皇帝马可·奥勒利乌斯^②的骑马雕像，再现了这位皇帝的风采。我们有可能仅仅根据这座雕像的胡须，或者根据我们认为这座雕像所表现的，与这位曾经是斯多葛学派哲学倡导者之一的皇帝的神态相适应的忧郁表情，认为这座雕像就是马可·奥勒利乌斯。文学也提供了相似的例子：安东

康斯太布尔（John Constable, 1776—1837 年）：英国 19 世纪著名风景画家 作有《干草车》、《白马》、《斯特拉福特磨房》等。

② 马可·奥勒利乌斯（Marcus Aurelius, 121—180 年）：罗马皇帝，新斯多葛派哲学主要代表。

尼·特罗洛普^①的小说《巴塞特寺院》，也被人们当作对英国 19 世纪的一个教区总教堂所在城市之生活的栩栩如生的再现来研究。基督教会的史学家也许会赞美它在描绘这一时期的教会政治的过程中所表现出的准确性。如果不具有如此专门的知识，那么，我们很可能就会说，我们认识的某个人与普劳迪（Proudie）夫人或者阿奇迪肯·格兰特利（Archdeacon Grantly）极为相似，我们认识这部小说所描绘的这种类型的人。我们还时常以同样的方式对戏剧作出反应。如果我们特别熟悉本世纪早期的语音学和语音学家们，那么，我们就有可能认识到萧伯纳的戏剧《皮格马利翁》（*Pygmalion*）中的亨利·斯威特（Henry Sweet）在息金斯家（the Higgins）里所具有的某些特征，但是，当我们观看这出戏时，我们要想认为我们都遇到过像息金斯这样的人却不需要这样的知识。

我们以这种方式对艺术作品作出反应，这个事实构成了这些艺术作品对于我们来说所具有的趣味和吸引力的组成部分。我们乐于认识到一个像“康斯太布尔的乡村”那样的地区，乐于识别雕塑家的模特，我们发现把《巴塞特寺院》与 19 世纪英国教会的状况联系起来很有趣，而且我们以我们认识某个与一出戏剧中的某一角色极为相似的人这样一种意识为乐。一位艺术家似乎时常努力在我们的心目中激起这样一种识别性的反应，并且因此而使我们对艺术作品感兴趣。诸如此类的考虑已经使一些思想家得出了下列观点，即艺术从本质上说是模仿性或者再现性

^① 特罗洛普（Anthony Trollope, 1815—1882 年）：19 世纪英国小说家，著有以虚构的巴塞特郡为背景的系列小说。

的，界定所有各种艺术作品并且使它们具有其价值的、为它们所共同具有的特征，就存在于模仿之中。

所谓艺术就是模仿这种观点具有悠久的历史，因为它很可能是人们关于艺术所提出的最早的理论观点之一。在《理想国》（*Republie*）第十卷中，柏拉图就这种观点提出了一个闻名遐迩、影响深远的看法。尽管柏拉图在那里主要涉及的是文学，但是，他也使用了一个从绘画中选取的例子。他把这种例子与他的下列理论联系起来，即许多性质的理想性“理念”（*ideal Form*）都是存在的，就这些“理念”而言，感觉经验世界中存在的各种事例都只不过是它们的摹本而已。因此对于柏拉图来说，正义的“理念”是这样一种理想——特殊的正义活动或者正义的人们都只能模仿它，而根本不能完美地再现它。柏拉图还同时论述了各种模仿“理念”的特殊事例（*the particular*），因而表达了两个既有联系、又形成对照的观点：特殊事例与“理念”相似——例如就正义而言情况就是如此但是，它却并不与“理念”完全相同；正像某种事物的摹本由于并未精确地再现其模特而根本不会完全像其模特一样出色那样，特殊事例也根本不能完全达到其“理念”的理想标准，一项特殊的正义活动或者一个正义之人根本不可能百分之百是正义的。一般说来，当柏拉图提供有关“理念”的例子时，他所提出的是诸如正义或者美这样一些有关性质的“理念”；然而，在《理想国》第十卷中，他却异乎寻常地介绍了一种关于事物的“理念”。他所论及的事物是一张床，同时，他论述了模仿床的“理念”和制造床的三个层次。首先存在的是由上帝创造的有关一张“床”的

完美的“理念”，之后便是由木匠制造、我们可以触摸、测量、在上面睡觉的床，最后才是由画家创作的有关一张床的摹本。木匠制造的床不仅比“床”的“理念”低级，而且根据柏拉图的观点，它甚至不如这种“理念”真实。而由画家画出的床也就相应地更加低级、更不真实了。他在一段富有说服力的论述中指出，在这个世界上创作——也就是说，以艺术家所使用的方式创作——任何一种东西都会是轻而易举的：“最便捷的方式就是你无论到哪里都随身带着一面镜子：这样，你就可以迅速地创作天上的太阳以及其他东西，迅速地创作大地、你自己以及其他有生命的造物，迅速地创作各种人工制品以及我们刚才提到的所有东西’。¹艺术家向自然举起这面镜子，因此便产生了一种有关实在的虚假的幻象、一种对模仿物的模仿、一种非常低级的产物。柏拉图声称，文学也在完全相同的方式上是模仿性的。

柏拉图的这种观点不仅提出了对艺术作品是一种什么东西的说明，而且一般说来也把某种价值赋予了艺术。由于艺术加倍地远离了柏拉图的“理念”所具有的真实的存在，所以，艺术天生就是低级的，而且它并不讲述真理。我们也许会从镜子里得到一幅有关真实事物的图像，并且因此而极其严重地受到欺骗。然而，我们也有可能坚持艺术就是模仿这种观点，同时却并不因此而贬低艺术。后来的思想家们对艺术更加有利的种种方式修改了《理想国》第十卷所论述的这种理论。即使一个人仍然保持柏拉图学派对“理念”论的信仰，他也有可能不像柏拉图所做的那样，而是把更高的价值赋予艺术。也许可以认为艺术家所模仿的并不是感觉经验世界中对象，而是理想的“理念”本身。这样，画家所画的

这张床就不是木匠所制造的床的摹本，而是“床”的“理念”的摹本，因此，它就至少会在实在性和价值方面与木匠所制造的床不相上下。这种创作摹本的过程之所以能够发生，是因为艺术家以他那心灵的眼睛看到了这种理想的“理念”。这种联想同样也可以导致一种更缺乏说服力的、更不具有特色的柏拉图学派理论，即艺术家在模仿一张床的过程中，所模仿的并不是木匠制造的任何一张实际存在的床，而是存在于他自己的心灵之中的某种一般的床的观念。这种更缺乏说服力的见解没有必要隐含下列观点，即这种存在于艺术家的心灵之中的床的观念，来源于预先存在、并且具有更高实在性的柏拉图的“床”的“理念”。²

这些经过修改的模仿理论之缺乏说服力和颇具说服力的形式，对艺术实践都产生了具有重要意义的影响。文艺复兴时期的许多艺术家都认为，他们自己就以绘画或者雕塑的视觉艺术形式再现了各种美的理想。例如，拉斐尔（Raphael）曾在 1516 年写的一封致卡斯蒂廖内（Castiglione）的信中指出，“为了画出一个美的女人，我必须观察许多美的女人，而且这也以你会帮助我作出选择为条件；不过，由于美的女人非常少，确切可靠的判断也很罕见，所以我运用了我的头脑中产生的某种观念。”米开朗琪罗（Michelangelo）在他写的一首诗中，描述了美如何“把眼睛提高到我这里正准备描绘和雕塑的那些高度”，并且接着强调，把“激发每一种健全的理智、并使之上升到天国的美”归因于知觉（the senses）是愚蠢的³。这些观点在 17 世纪和 18 世纪变成了老生常谈，并且受到了拜伦（L. Byron）尖刻的讽刺：

我见过更优美的女人，成熟且真实，胜过他们的所有石头模

型的荒唐无聊。⁴

这种认为艺术就是模仿的理论很容易被人们理解，而且，它还把模仿当成了我们全都熟悉的那些艺术作品的核心特征之一。它的吸引力以及它的广泛影响就来源于此。不过，如果我们对这种理论进行一番批判考察，那么我们就看到，它也受到一些缺陷的困扰。它主要有两个困难。首先，这种理论不仅声称模仿是所有各种艺术作品共同具有的特征，而且还使这种特征成为衡量它们的价值的标准。柏拉图之所以在《理想国》第十卷中实际上把所有艺术都贬黜到一种低下的地位上去，只不过是出于艺术所具有的模仿本性。而经过修改的模仿理论——根据这种理论，艺术直接模仿这种柏拉图式的理念，或者艺术模仿存在于艺术家心灵之中的某种观念——则与此不同，它希望提高艺术的价值，并且希望把最成功地模仿这种理想的艺术视为最宝贵的艺术。就模仿理论的任何一种变体而言，它们都认为艺术的模仿进行得越成功，这种艺术也就越优秀。至少柏拉图似乎使下列观点变得真实可信了，即最成功的艺术是 *trompe - l'oeil*（立体感强因而逼真）的艺术，在观赏这种艺术的过程中，我们都受了骗，因而误把幻象当成实在了。然而，也有人完全有可能提出下列反对意见，那就是，即使所有艺术作品在实际上都是模仿性的，我们也不能根据它们在模仿方面取得的成功，来评定它们作为艺术作品所取得的成功。一般说来，我们之所以不对艺术作品表示重视，恰恰是因为它们都是模仿性的。无论康斯太布尔的《干草车》看上去像一辆存在于 19 世纪早期的真实环境之中的真正的干草车，还是像某种有关英国乡间风景的想象，我们都不会认为我们在伦

国家美术馆的墙壁上，看到了一辆真正的干草车、一条真正的河，以及一些真正的树木在我们面前，认为它们只不过受到了画布的限制；我们可能会由于这幅画的构图技巧，由于干草车处于画面一侧的方式起到了与处于画面另一侧的农舍相平衡的作用，或者由于其柔和的色彩而赞美这幅画，而不会把它当成一种模仿而赞美它。同样，即使我们并没有发现一部小说的人物“生动逼真”，我们也可能会欣赏小说家在构思其情节时所使用的技巧，或者欣赏小说家对语言的运用。模仿并没有充分说明我们为什么重视艺术作品。

其次，有人也许会怀疑，说所有各种艺术作品都是模仿性的究竟对不对。我到此为止使用的所有例子，风景画和人物雕像，现实主义文学和戏剧，都是从可以轻而易举地被人们认为是从模仿性艺术的艺术类型中提取出来的。但是，既不是所有绘画和雕塑，也不是所有文学和戏剧都是如此。抽象画的情况如何？抒情诗的情况又如何？而且我到此为止丝毫也没有涉及音乐。在同一种意义上说，几乎没有什么音乐像风景画、人物雕像或者现实主义文学那样是模仿性的。诸如瓦格纳（R. Wagner）的《莱茵黄金》中所模仿的敲击铁砧声这样的事例，都是音乐上的“怪诞行为”。一般说来，我们都不可能说巴赫的某一首勃兰登堡协奏曲、莫扎特的某一首钢琴协奏曲或者海顿的某一首弦乐四重奏曲是在模仿某种东西。

我们需要把这两个困难分开考察。要想对付第一个困难，即模仿并没有充分说明我们为什么重视艺术，我们就需要更加细致地考虑“模仿”这个术语指的是什么，以及模仿在对艺术作品的创作和欣赏过程中发挥什么作用。我们已经看到，对于处在《理想国》第十卷之语境中的柏拉图来说，

模仿就是没有任何创造性地制作摹本——就像举起一面镜子那样，而且它的目的似乎就是使我们把这种模仿物当成实在。然而，这种对模仿的朴素理解几乎没有提供一种对艺术作品与其所似乎相似的世界的关系的正确说明。柏拉图所使用的 *μιμῆσις*（摹拟）这个希腊词语，有时也被人们翻译为“再现”（representation），而不是被翻译成“模仿”。在英语中，“模仿”这个词语意味着摹本并不是被模仿的真实事物；它也可能意味着摹本的价值比较低。在发现人们通过诸如“这个孩子正在模仿某个人开汽车”——这句话意味着，这个孩子并不是真的正在开一辆汽车——这样的话使用“模仿”这个词语的同时，我们还发现了它的其他用法，诸如“这把椅子是对奇彭代尔^①式椅子的一种模仿”；这句话不仅意味着这把椅子并不真正是奇彭代尔式椅子，而且意味着它比真正的奇彭代尔式椅子价值低。另一方面，“再现”这个词语对再现物所具有的价值却表现得模棱两可，而且更有可能暗示艺术的语境。“这个孩子正在再现某个人开汽车的场面”这句话还意味着，这个孩子并不是真的在开汽车，而是要么暗示某种富有戏剧性的语境——诸如一个哑剧字谜游戏，要么甚至是暗示一幅画面的语境（也许可以认为这句话涉及的是一幅某个孩子在其中出现的画面，而根本就不涉及一个真实存在的孩子；这把椅子是对奇彭代尔式椅子的某种再现”这句话也具有同样的含义；人们在这种情况下会非常轻而易举地想到一幅画面。无论对 *mimesis* 的最恰当的翻译是什么，人们在现代英语中对艺术作品及其所似乎相似

奇彭代尔（Thomas Chippendale, 1718—1779年）：18世纪英国家具设计大师，其家具设计外形优美、装饰华丽，并著有《家具指南》一书。

的世界之间的关系的讨论，都倾向于用“再现”这个词语来表述这种关系；这样就逐渐摆脱了“模仿”这个英语词语所具有的各种评价性含义，使这种美学语境变得更清晰了。

谈论模仿就意味着，艺术作品与世界之间的关系是摹本与模特的关系。而谈论再现则使这种关系变得含糊不清了；虽然人们对于它所作出的假定少一些，但是，这恰恰更清楚地表明我们必须对它作出解释。即使人们使用的词语从“模仿”变成“再现”使这个问题看上去与以往多少有些不同，但是，这样做并没有解决这个问题。无论我们说我们所关注的是模仿的本性，是再现的本性，还是艺术作品与世界之间的关系，这个问题的核心都在于相似（resemblance）问题，在于相像（likeness）问题。我前面曾经以慎重告诫的口气谈到过“艺术作品及其所似乎相似的世界之间的关系”。这里的问题是，这种关系在何种程度上确实是一个相似问题呢？或者换一种方式来说，相似在这里发挥什么作用呢？

人们就再现在艺术中所具有的本性已经提出的各种理论的不同，主要在于他们使相似发挥的作用不同。处于一个极端的是下列观点，即再现在艺术中的目的是形成幻象，是产生某种与其原型极其相似的东西，从而使观赏者、读者或者听众认为这种东西确实就是原型。在这里，我们又回到《理想国》第十卷所论述的镜子和立体感强因而逼真的艺术那里去了。处于另一个极端的则是下列观点，即再现完全是一个惯例问题。在西欧艺术中存在这样一种惯例，即那些以金色光环围绕其头部的人物，再现的是带有神圣光环的圣徒。人们还可以根据这些圣徒的个人标志进一步把他们区别开来。因此，一只雄鹰就表示圣约翰，而一头雄狮则表示圣马可。任何一个对这些惯例一无所知的人，都会误解中世纪和文艺

复兴时期的许多画面。也有人可能会争论说，把画布上那些斑点看作是某个人物，从根本上说也取决于各种惯例。这里唯一的区别在于，我们对使我们把画布上的斑点视为某个人物的那些惯例太熟悉了，以致于我们认识不到它们作为惯例所具有的本性。我们所设想的是，在现实中，哪里有人们任意指定的对应，哪里就有相似。

虽然这种所谓再现的目的在于形成幻象的观点对有关镜子的类比有利，但是，这种认为再现是惯例性的观点却倾向于采用存在于艺术和语言之间——或者更一般地说，存在于艺术和指号系统之间——的类比。在一个数学的符号系统中，各种符号只是由于惯例才具有意义；所以，根据这种观点，一种语言中存在的词语，以及一个艺术作品中的各种不同成份，情况也是如此。纳尔逊·古德曼^①在其《艺术语言》这部著作中，已经沿着这些线索，系统而详细地论述了这种认为艺术再现是一个惯例问题的观点⁵。古德曼在那里提出了一种复杂的、关于所有各种符号性指号（symbolic signs）系统如何发挥功能的理论，并且试图表明艺术再现是这样一种系统的一个特例。

人们对这两种关于再现之本性的极端观点都可以提出反对意见。它们在说明艺术再现所特有的东西是什么时，都以不同的方式失败了。我曾经提出下列观点作为反对这两种观点的理由，即认为再现就是形成幻象的观点使艺术家的目的似乎就是欺骗、最成功的艺术似乎就是立体感强因而逼真的艺术，变得真实可信了。恰恰是我们能够把立体感强因而逼

古德曼（Nelson Goodman, 1906— ）：美国当代哲学家、美学家，其《艺术语言》中译本已于1990年由北京光明日报出版社出版。

真的艺术与其他各种艺术区别开来这个事实表明，有关这种幻象的任何一种朴素的理论观点都不可能是正确的。而且，以我们对一幅绘画的欣赏为例，这种欣赏取决于我们既把它视为对某种事物的再现，也把它视为一组形状和色彩；我们根本不会完全忘记这种东西是被画在我们正在观看的画布上的。从审美的角度来说，当我们静观康斯太布尔的《干草车》时，我们既意识到它描绘了一幅特殊的英国风景，同时也赞美它那构图的平衡和柔和的色彩。的确，要想把我们认为这些色彩就是一幅典型的英国乡间风景所具有的色彩这样一种认识，与我们从这些色彩的柔和和微妙中得到的快乐分离开来，是非常困难的。

如果我们把视觉艺术放到一边不再加以考虑，那么，这种认为再现是一个幻象问题的观点就在表面上更说不过去了。如果有人告诉我们，当莎士比亚的（奥瑟罗）上演时，有一个人冲上舞台去阻止奥瑟罗杀苔丝德蒙娜，那么我们都会笑起来；因为这样一个人已经被这种戏剧幻象以一种人们从未想到过的方式欺骗了。我们也许会认为，莎士比亚的戏剧成功地再现了一个妒火中烧的男人的行为；此外，当这出戏仍在继续演下去时，我们也许会为奥瑟罗感到悲哀，对他感到愤怒，或者同时具有这两种情感；我们也许会带着这些情感离开剧院。不过，我们决不会在某一时刻设想扮演苔丝德蒙娜的女士最后真的死了；归根结底，她明天还会在舞台上再一次被杀。当我们欣赏这出戏时，我们虽然把其中的事件与现实世界的事件联系起来，但是，我们并不认为舞台上的世界确实应当是现实世界。相反，我们在任何时候都知道它并不是现实世界。就其他文学形式而言，情况也同样是如此：无论狄更斯的第一批读者为《老古玩店》（*The Old Cu-*

riosity Shop) 中小耐儿 (Little Nell) 的死多么痛哭流涕，他们都十分清楚地认识到现实世界中并不存在真正的小耐儿，而且如果真正的小耐儿存在，那么，他们的泪水就不会那样使他们得到享受了。

这种认为艺术再现是一个惯例问题的观点，也同样未能说明我们对艺术再现所作出的、与其他任何一种反应都不同的反应的特殊性。的确，数学的惯例性符号以及一种语言的词语，都可以成为审美欣赏的对象。我们也可能会考虑一个等式的优雅，或者一个措辞恰当的短语所具有的令人愉快的声音。不过，我们对数学、对一种语言的主要兴趣，在于我们能够用这些信号系统做什么，在于我们对它们的运用。相比较而言，我们却不使用艺术符号做任何事情；我们只是静观它们。

说艺术再现是一个惯例问题，不仅有把艺术的各种惯例与其他各种惯例等同起来的危险，而且未能在艺术领域之内把再现性惯例与非再现性惯例区别开来。即使有人向我们提供了一份图表，说明创作一幅风景画的艺术家在创作过程中遵循的是一组特殊的色彩惯例，我们也不会说这幅把其中所有的树都画成红色、却把海画成鲜黄色的风景画，再现了树和海的颜色。

在马克·夏加尔^①的绘画中，我们虽然看到了诸如牛、情侣、小提琴以及成束的鲜花这些熟悉的东西，但是，夏加尔却以一种独特的、有时令人感到陌生的方式，把这些为我们所熟悉的对象组合起来。情侣们通常都由成束的鲜花来陪

夏加尔 (Marc Chagall, 1887—1985年)：俄国著名犹太画家，作有《耶稣受难像》、《我和我的村庄》等。