

20 世纪美国美学的发展脉络及其热点问题

阳 黔 花

[摘 要] 20 世纪美国美学的发展经历了四个历史阶段,分析美学一直是其主流。艺术的定义问题贯穿整个 20 世纪美国美学发展的各个历史阶段,今天仍然是美国学界最热烈争论的核心问题。虽然自 20 世纪 20 世纪 80 年代起,美国分析美学出现了向“新实用主义”转向、合流的新趋势,但总的来讲,“新实用主义”要蔚然成风并进而取代分析美学的霸主地位还有相当长的路要走。

[关键词] 美国美学;艺术定义;分析美学

[中图分类号] B712.59 [文献标识码] A [文章编号] 1671-881X(2009)05-0587-05

对于 20 世纪的美国美学而言,分析美学一直是其主流。尽管自 20 世纪 80 年代起,由于面对后现代主义和新实用主义的挑战,分析美学内部就开始了对自身反思和解构,其霸权地位有所动摇,但总的来讲,“新实用主义”要蔚然成风并进而取代分析美学的霸主地位还有相当长的路要走。因此,对 20 世纪美国分析美学的发展脉络及其讨论的热点问题进行分析 and 介绍,不仅有助于我们了解这个学派的主要思想,而且有助于我们参与到有关问题的讨论之中,从而推进当前国内美学基本理论的建设。

一、美国分析美学的发展脉络及其历史分期

从战后美国成为西方美学的中心至今,分析美学一直是美国美学的主流。由于受到后现代主义和新实用主义的挑战,分析美学的霸权地位在 20 世纪 80 年代末有所动摇,但可以说,在今天的美国,分析美学还远未到终结的时候,分析美学所提出的诸多问题依然是当今美国美学界讨论的热点问题。纵观战后美国分析美学发展的历程,大致经历了以下几个基本阶段:

第一阶段(20 世纪四五十年代),这是美国分析美学学派形成时期,主要是利用语言分析来解析和厘清美学概念的时期,维特根斯坦的哲学分析为此奠定了基石,维兹和肯尼克则直接接受了后期维特根斯坦的观点率先向传统美学发起了进攻,他们是这个阶段的代表人物。

被称为分析美学纲领性文件的《美学与语言》在开篇就指出,分析美学所受到的“最富启发性的影响是后期维特根斯坦的著作”^[1](第 1 页)。舒斯特曼在其《分析美学》的序言中也说:“我们当然不能把维特根斯坦的美学观点排除在外,尽管它们在时间上早于被大多数人称作分析美学时代。因为这些观点变得极有影响力,即首先是他的基本哲学方法影响了艺术的哲学分析。”^[2](第 3 页)维特根斯坦对早期分析美学的影响主要在于:其严格的“语言分析”的哲学方法论对于澄清美学中的语言迷雾具有直接的影响作用。在维特根斯坦那里,美学问题首先就是诸如“美的”这些语汇在日常生活究竟是如何被使用的问题,美学研究首先就是要对美学概念进行澄清。维兹和肯尼克等人正是直接受此思想的影响,首先发起了对传统美学的反叛。

维兹从维特根斯坦的“游戏说”中得到启示,认为艺术和游戏一样,是一个开放的概念,我们不可能对它下定义。所以,我们要开始的问题并不是“艺术是什么”,而是“‘艺术’是属于哪一种类的概念”?“在美学中我们首要的问题便是去阐明艺术概念的实际使用,去给这一概念的实际使用以一种逻辑的描述,包括对我们怎样正确使用它以及它与它有关的事物的条件作出描述。”^[3](第 174 页)除此之外,纯属空谈。

肯尼克 1958 年发表的论文《传统美学是否基于一个错误》一开头就说,“传统美学至少基于两个错误,本文的目的正是试图证明这一看法。”^[4](第 134 页)传统美学的错误之一在于试图通过概括的方式定义艺术。事实上,艺术与艺术之间根本没有共同点,只存在相似点。错误之二,传统美学假设艺术的本质是非常隐秘的,只要我们努力寻找就会发现答案。肯尼克认为这样的解释不对,要回答“艺术是什么”之所以如此困难,并不是艺术品的本质中有什么神秘或复杂的东西,而是“意义即用法”,“艺术”的意义在于我们对它的使用。由于“艺术”一词在我们的生活中会以多种不同的方式使用,因此不能像定义“氢”一样,精确地定义“艺术”。“我们之所以能将艺术品与其他事物区分开来,是因为我们懂英语,就是说,我们知道如何正确地使用‘艺术’一词和‘艺术品’这一字眼。……如果有人能在任何上下文中,在任何适当的场合,正确地使用‘艺术’一词或‘艺术品’一语,那么他就知道艺术是什么。”^[4](第 134 页)可见,在肯尼克看来,艺术定义的困难不在于艺术品本身,而在于艺术这一概念的使用。

第二阶段(20 世纪五六十年代),是分析艺术作品的语言时期,形成了“艺术批评”(art criticism)的“元理论”,门罗·比尔兹利是这一阶段的重要代表人物。

他说:“当那些遵循(语义哲学)这一路线的哲学家,考虑采用它们的研究成果去对待美学问题时”,便产生了 20 世纪美学思潮中分析美学派别^[5](第 104 页)。可见,分析美学是运用分析哲学讨论艺术问题的结果。作为一种哲学方法,分析哲学主要集中于对以往的哲学、科学等语言形式进行语言分析,通过分析,甄别有意义的表达和无意义的呓语,从而对它们提出批判。其次,作为一种哲学观念,分析哲学认可一种绝对的、纯然的真理,一种元语言的、元逻辑上的真理。美学领域运用这样的分析哲学讨论艺术问题,必然会发展成为一种“艺术批评”的“元理论”。比尔兹利就明显持这种观点。在他的名著《美学——批评哲学中的问题》中,就明确地说:“如果没有人谈论艺术作品,在我提议的对这个研究领域的规定的意义上,就没有美学问题。只要我们在沉默中尽情欣赏一部电影、一个故事或一首歌曲——也许除了偶尔的咕哝或叹息、恼怒或愉快的低语之外——根本没有哲学的需要。但是一旦我们说出了关于作品的陈述,就产生了种种不同的问题。”“因此,在这本书中,我将视美学为一个与众不同的哲学探究:它关注批评的本性和基础——在这个术语的宽泛意义上——正如批评自身关注艺术作品一样。”哲学美学只是“处理批评的陈述的意义和真理的问题”^[6](第 6-7 页)。可见,按照比尔兹利的观点,美学理应成为一种“元批评”,或者说美学是作为一种“元批评”而存在的。这不仅要求美学要完全聚焦于艺术,因为“如果不谈论艺术作品,就不会有美学问题”,而且要求美学回到艺术批评的语言学原则领域:“我们只有在运用一些批评陈述(critical statements)的时候,才能去做美学”^[6](第 4 页)。这样,美学的对象和范围就被限定了下来,“艺术”、“批评”和“美学”基本上三位一体的。总之,美学就是关于“批评的本质与基础”的学问,“就像批评本身是关于艺术品的那样”^[6](第 6 页)。在这种观念的指导之下,比尔兹利更关注的是美学的形态问题,这种形态就是对“批评性陈述”的描述。比尔兹利把所谓“批评性陈述”分为三种,亦即“描述的”(descriptive)、“解释的”(interpretative)和“评价的”(evaluative)。这种区分对于分析美学非常重要,因为它确立了艺术批评的几种基本范式。

第三阶段(20 世纪 70 年代),是用分析语言的方式直接分析“艺术作品”(artwork)的时期,此阶段所取得的最高成就非古德曼莫属,他通过分析方法直接建构起一整套“艺术符号”理论,为分析美学解决美学问题开辟了一条新途径。

前述比尔兹利将分析美学局限在对艺术批评的分析中,实际上并没有接触到美学的基本事实:艺术作品和审美经验。这里出现了一个问题:一个完全符合语言逻辑真理的批评是否真的显示了艺术作品的事实?是否可以完全等同于艺术作品?显然艺术批评不能完全等同于艺术作品,因为艺术作品本身也是语言或类语言;更重要的是,离开艺术批评我们仍然有其他的途径确定艺术作品的同一性,我们仍然有对艺术作品的经验。由于上述困难是以艺术批评为对象的分析美学无法解决的,为了更贴近美学的基本事实,分析美学在 20 世纪 70 年代采取了另一条路径,即将所有的艺术作品都视为一种语言形式,直接对艺术作品的语言进行分析。代表人物就是美国著名分析美学家古德曼。在他的名著《艺术的语言:一种通向符号理论的方法》中,他从分析哲学的视角重新阐发了“艺术符号论”,认为“语言”可用“符号体系”(symbol systems)来替代。一切艺术都无非是一种符号而已,各种各样的艺术形式也都各有自己的符号标志。一个符号是以各种不同的方式来获取信息的,正如它拥有一个解释的语境和系统。古德曼所采取这条路径虽然在逻辑上可以避免远离美学事实的指责,但实际上它仍然不能达到接近美学事实的目标,而且变得更加不可操作。因为我们虽然经常用“艺术语言”这种说法,但除了真正的语言艺术之外,其他所有非语言的艺术形式真的是语言吗?或者说真的是可以分析的语言吗?显然,采用一般的语言分析路数,是无法对非语言的艺术作品展开任何有意义的分析的;而且我们看不见任何将非语言的艺术作品成功地转换成语言形式的希望。不仅将非语言的艺术作品转换成语言形式会遇到巨大的困难,而且即使对语言艺术作品也很难展开分析哲学式的批评分析,因为作为文学艺术形式的语言显然不像分析哲学所假定的那样,都符合逻辑句法形式,都有自己的原子意义。因此,尽管这一路径也许是分析美学解决美学问题的最好路径,但由于在理论和实际操作中显然有困难,它只能是一个良好的分析美学的愿望,在已有的实践中并不怎么成功^[7](第 36 页)。

第四阶段(20 世纪七八十年代至今), 在前面对艺术批评和艺术作品的语言分析的尝试失败后, 美国分析美学选择了一个更为狭窄的路径并且坚持下来了, 那就是直面“艺术概念”(the concept of art)的时期, 希望通过严密的语言分析为艺术寻找一个最周延的定义, 能够囊括 20 世纪出现的形形色色的艺术作品。这一时期, 丹托、迪基、列文森、卡罗尔等都从不同的角度提出了自己的艺术定义, 这也构成了当今美国美学研究的热点问题。

二、当代美国美学研究的热点——艺术的定义论

拉马克发表于 2000 年的《英国美学杂志 40 年》的标题四就是“20 年里最重要的论争: 艺术定义, 能还是不能”。他认为英美美学界“最近 20 年里最重要的论争, 就是关于艺术的定义问题”^[8](第 6 页)。事实上, 艺术的定义问题贯穿前述整个 20 世纪美国美学发展的各个历史阶段, 或者说, 20 世纪美国美学各个发展阶段的重要代表人物都不惜笔墨探讨过艺术的定义问题。今天, 这一问题仍然是美国分析美学界最热烈争论的核心问题, 这从 20 世纪 90 年代以来美国出版的一些重要的美学论著中可以体现出来。

对于“什么是艺术”这个问题, 有两种提问方式: 一是传统美学的“什么是艺术的本质”的提问方式; 二是分析美学的“什么是艺术的定义”的提问方式。前者主要有三种观点: 模仿论、形式论和表现论。强调艺术的共性和基本特点, 强调通过描述和概括, 对艺术作出具有普遍意义的界定。大都是提出比较宏大的体系, 笼统地形成对艺术本质的看法。后者则否定了寻求艺术本质、概括艺术共性的可能性。强调任何艺术理论都需提出艺术品所要满足的“充分和必要条件”, 即对艺术下定义。定义联系着语词的意义。传统哲学由于有形而上学的预设, 倾向于通过辩证分析来界定语词的内涵, 从而把握对象的本质。分析哲学兴起后, 或者说语言学转向后, 哲学家们不再热衷于探讨对象的本质, 而是力图澄清命题或语词的逻辑结构或者内涵意义, 通过定义语词来提供必要和充分条件。后期维特根斯坦根据对语言的语用学研究, 指出语词没有精确、本质性的内涵意义, 语词的意义就是它的用法。维特根斯坦对定义的否定被维兹引入美学领域, 他于 1956 年发表了《理论在美学中的作用》一文, 提出了著名的艺术不可定义的观点, 从而引起了美国分析美学界对艺术定义的半个世纪的热烈争论。

在维兹看来, 艺术和维特根斯坦所讲的游戏一样, 是一种“开放性结构”概念, “艺术作品”是由一种“相似的组成部分”和一种“家族相似”而获得它们的特征的, 并不存在着一种共同的种类, 因此不可能对艺术下一个行之有效的定义。

肯尼克 1958 年发表的论文《传统美学是否基于一个错误》可以看作是对维兹观点的维护和发展。他举了一个例子, 叫一个人到一个大仓库(装了各种物品, 如图画、交响乐、赞美诗、机器、工具、教堂、家具、诗集等等)去把里面的艺术品取出来, 这个人虽然不知道艺术的定义或者艺术的共性, 但是他也能成功地完成任务。可如果让他把里面一切有意味的形式的东西取出来, 他一定会犯踌躇。通过这个例子, 肯尼克认为, 艺术的定义无助于我们对艺术的理解, 例如有人提出“艺术是有意意味的形式”, 当我们仔细揣摩这一概念的含义时, 发现它比艺术或美的概念更加模糊而不易理解。

对于这些否定艺术可以定义的观点, 西布利在其 1960 年的论文《艺术是一个开放的概念吗——一个悬而未决的问题》, 曼德尔鲍姆在其 1965 年的论文《家族相似及艺术概括》, 戴维斯在其 1991 年发表的专著《艺术的定义》的第一章“维兹的反本质主义”中, 都提出了反驳的意见。除此之外, 丹托、迪基、列文森、卡罗尔、古德曼、比尔斯利等不是在讨论艺术能否定义的问题, 而是实际地提出了各自的艺术定义理论, 因为只要能提出合理、恰当的艺术定义, 本身就证明了维兹观点的失败。

丹托是当代美国艺术界最有影响力的艺术批评家, 他在 1964 年发表了他的第一篇论文《艺术界》, 并因此一举成名。他提出, “艺术界”是由艺术理论, 或者说艺术史的知识而构成。艺术史知识或艺术理论是最根本的东西, 它形成艺术界, 而艺术品正是由于在艺术界中处于某个位置而成为艺术品。从另一角度来说, 艺术品是在艺术理论的阐释中成为艺术品, 是一定的艺术理论把展览会上作为艺术品展出的布里洛盒子和其它布里洛包装盒子区分开, “理论把它带入艺术界, 防止它坠入普通的真实事物”, “是理论使艺术界和艺术成为可能”。丹托把定义艺术的方向从关注艺术品的内在知觉属性, 转移到艺术品所处的外在的艺术史框架中, 为艺术定义打开了一片新的领域。迪基的艺术定义正是丹托的艺术界理论的发展。

迪基的艺术制度理论分为早期和晚期两个时期。早期观点见于 1969 年发表的论文《何为艺术》, 这篇论文经过修改后纳入了他发表于 1974 年的著作《艺术和美学》的第一章。迪基用丹托的“艺术界”来指“艺术品赖以存在的庞大的社会制度”。他从艺术品的人工性和艺术地位的授予这两个角度对艺术下了一个定义:“(1)人工制品;(2)代表某种社会制度(即艺术界)的一个人或一些人授予它具有欣赏对象资格的地位”。认为艺术作品的人工性产生于授予而不是加工, 比如当人们把浮木送入艺术展览馆授予其艺术品地位时, 浮木就具有了人工性。

迪基艺术制度论的晚期观点见于 1983 年发表的论文《艺术制度的新理论》, 这篇论文后来收入他于 1984 年发表的

《艺术圈》中。他自己介绍说这篇论文对他早期的艺术定义理论作了不少的修改,是他新的艺术制度理论。这一新的艺术制度理论如下:(1)艺术作品是一种创造出来展现给艺术界公众的人工制品。(2)艺术家是理解性地参与制作艺术作品的人。(3)公众是这样一类人,其成员在一定程度上准备好去理解展现给他们的对象。(4)艺术界是所有艺术界系统的整体。(5)艺术界系统是一个框架结构,以便艺术家能够把艺术作品展现给艺术界公众。

相比早期的艺术定义理论,晚期理论有几点改进:(1)对人工性做了新的解释。认为在浮木的例子中,浮木的人工性不是被授予的,而是因为浮木被用作艺术媒介而获得人工性。(2)在早期理论中,艺术地位的核心是授予,艺术品是由于艺术家授予它以艺术地位。晚期则认为,艺术品的地位不是被授予,而是作为在艺术界框架内创造人工制品的结果而获得的。(3)相对早期理论,迪基更加强调艺术的公众性。认为艺术家总是为公众创造他的艺术品,艺术家和公众是最小化的创造艺术的框架结构,艺术界公众不仅是一群人的集合,而是依靠类似于艺术家的知识和理解,知道如何去履行他们的职能。

列文森受到丹托和迪基的“艺术界”的启发,于1979年发表了论文《历史性地定义艺术》,提出了历史性的艺术定义,以替代迪基的艺术制度的艺术定义,认为这能更好地阐明艺术的本质。他认为他的理论与艺术制度理论都认为艺术的本质不是在于艺术品自身的显明性质,而是在于关系属性,但是这两种理论的不同之处在于:(1)艺术品是联系于个人(单个的艺术家)的意向,而不是联系于处于艺术制度中的授予艺术地位的行为;(2)意向涉及艺术的历史,而不是艺术制度。所以,他认为,艺术品是这样的事物,人们严肃地将之对待为艺术品,就像对待以往的艺术品一样。

1988年,卡罗尔也提出了艺术的历史理论,认为要将一个新的作品认同为艺术,必须采取艺术资格证书的策略,即将新的作品和已经被认为是艺术品的作品联系起来考察。他说:“将备受争议的作品和传统的艺术作品及事件联系起来。如果该作品可以看作是以往艺术思维和创作的可理解的结果的话,那么该作品就是艺术品。”

作为美国著名分析哲学家的古德曼,在其论文《什么时候是艺术》中,从象征理论来探讨了艺术的本质问题。古德曼根据日常生活中样品的例示功能,例如一块布料的样品例示这种布料的某些属性,提出:艺术作品,甚至是抽象主义或形式主义的作品,也是例示某些属性,例示也就是象征。艺术就是以某种方式起象征作用的东西。古德曼认为,正如一个对象在某些条件和情况下是一个象征符号,而在另外的情况下则不是象征符号一样,一个对象也许在某些条件和情况下以某种方式起象征作用而成为艺术品,而在其他时候则不这样,因此也不是艺术品。比如一块放在艺术馆的石头由于以某种方式起象征作用,例如展示了某些属性,而使这块石头成为艺术品,而当这块石头被放在路边时,它就不是艺术。所以,古德曼认为,最首要的问题是“什么时候是艺术”而不是“什么是艺术”,因为没有什么东西必然就是艺术,以某种方式起象征作用时就是艺术品,而当艺术品被用作其他用途时,就不再是艺术,例如用绘画作品来补窗户。

比尔斯利于1984年发表了论文《艺术的美学定义》,提出了“艺术品是被制作的东西,制作的意图是给予它以满足审美兴趣的能力”。比尔兹利的这一定义是针对艺术制度理论提出来的。他说,尽管艺术制作有一定的社会性,但是社会性不是艺术的本质,即使一个制作过程独立于艺术传统,我们也没有理由不授予所制作的东西以艺术品的称号。他还阐述了其艺术定义中的“意图”。艺术家的意图是:在制作过程中他总有某些想要做到的目标,并且有理由相信会获得成功。尽管意图是私人的,但是意图总要表现为艺术品的某些显明的属性,我们可以通过一个对象的显明属性来了解制作者的意图,并判断制作者是否具有审美意图。

总之,自维兹提出艺术不可定义起,迄今半个多世纪,艺术的界定问题一直是英美美学界热烈争论的中心,这也难怪当今美国的众多美学论著,都不惜浓墨重彩地论述这一问题。事实上,除了艺术的定义问题外,与艺术问题相关的艺术品的本体地位,即艺术品究竟有无客观性、艺术品究竟是不是物质实体、艺术品的意义究竟有无客观内容、艺术品是否审美对象、对艺术品应该作何认识等问题,艺术品的本源和艺术品的创造过程,艺术品的价值标准;艺术品形式与内容统一的标准,审美价值判断的主观性、客观性问题,批评的意图及其关联性问题,各部门艺术的美学问题,艺术与道德、宗教、认知或科学的关系问题,自然美的问题等等,也都是当今英美美学家关注的热点问题。

三、结 语

作为20世纪美国美学的主流学派,分析美学追求客观性和清晰性的学术诉求为美学在追求客观知识的学院中谋取一席之地做出了贡献。但是,当分析美学热烈地讨论艺术的定义、艺术本体论、艺术解释和评价的时候,不得不付出理论脱离实际的代价。一些分析美学家就承认,他们所讨论的大多数问题对于艺术和审美的实际来说是繁琐和无用的。为此,20世纪80年代后出现的新实用主义,强调将艺术和审美放到特定的历史和文化背景中来理解,对分析美学起到了一种重要的纠偏作用,似乎成了美国分析美学走出自身困境的一种必然替代。但是,正如新实用主义美学的重要代表舒斯特曼所承认的,就今天的美国学界而言,从数量上看,分析哲学家的人数要绝对多于实用主义哲学家,所以,可以肯定地说“新实用主

义”要在今天的美国美学界蔚然成风并进而取代分析美学的霸主地位还有相当长的路要走。整个 20 世纪的美国美学还是分析美学大行其道的时期,只不过今天美国著名的分析美学家都不再是狭义意义上的分析哲学家,而是在分析的基础上融合实用主义、社会学、符号学和其他哲学流派来建构自己的艺术理论,来分析美学领域内的诸多问题。

[参 考 文 献]

- [1] William, Elton. 1954. *Aesthetics and Language*. Oxford: Basil Blackwell.
- [2] Richard Shusterman. 1989. *Analytic Aesthetics*. Oxford: Basil Blackwell.
- [3] Morris, Weitz. 1970. *Problems in Aesthetics*. New York: Macmillan Publishing Co.
- [4] Bender, John W. & H. Gene Blocker. 1993. *Contemporary Philosophy of Art*. New York: Prentice-Hall, Inc.
- [5] 朱 狄:《当代西方美学》,北京:人民出版社 1984 年版。
- [6] Monroe, Beardsley. 1958. *Aesthetics; Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt & Brace Co.
- [7] 彭 锋:《从分析哲学到实用主义——当代西方美学的一个新方向》,载《国外社会科学》2001 年第 4 期。
- [8] Lamarque, Peter:《英国美学杂志》40 年,章建刚译,载《哲学译丛》2001 年第 2 期。

(责任编辑 涂文迁)

The History and the Hotspot of American Aesthetics in 20th Century

Yang Qianhua

(School of History and Politics, Guizhou Normal University, Gui

Abstract: : The history of 20th century's American Aesthetics is shaped by four stages, in which analytic aesthetics is the mainstream. The question of the definition of art goes through the whole history of American aesthetics in 20th Century and is still the hotspot of scholars' attention today. Although American analytic aesthetics has showed a trend of combination with new pragmatism since 1980s, the new pragmatism needs to go a long way to replace the analytic aesthetics in America.

Key words: : American aesthetics; definition of art; analytic aesthetics