

1-1-2006

History of Aesthetics: 1966-2006

Curtis Carter

Marquette University, curtis.carter@marquette.edu

Published version. "History of Aesthetics: 1966-2006," in *Aesthetics From Classical Greece to the Present*. Eds. Monroe C. Beardsley and Jianping Gao. Beijing: Peking University Press, 2006: 369-414. [Permalink](#). © 2006 Peking University Press. Used with permission.
Published in Chinese.

附录 美学:从 1966 到 2006

从门罗·比厄斯利于 1966 年出版这本《美学:从古希腊到当代》(即这本《西方美学简史》)至今,又是四十年的时间过去了。在这一段时间里,美学界目睹了一系列的新发展,但自从比厄斯利写作他的这本堪称经典的历史著作以后,很少有人从历史的角度对这些新发展进行考察。美国美学家埃尔默·邓肯(Elmer Duncan)最近在一篇题为《美学中历史视野的缺乏》中,论述了这个问题。^①邓肯强调了历史对理解美学的当代状况的重要性。在过去,只有很少的几本试图研究美学史的著作问世。除了比厄斯利的这本之外,还有伯纳德·鲍桑葵的《美学史》(1892)、凯瑟琳·基尔伯特和赫尔穆特·库恩的《美学史》(1939)以及塔塔凯维奇的《美学史》(1970,1974)。

比厄斯利在一篇给塔塔凯维奇的包含了古代、中世纪和近代(到 17 世纪为止)的三卷本《美学史》所写的书评中,提出了这样的问题:属于这门学科是一些什么?它只局限于元批评理论吗?或者说,美学包含这样的问题:什么是艺术?或什么是美?美学必须与形而上学、认识论,或者构成我们世界观的文化、政治,与经济的观念结合在一起吗?在这里,美学与艺术的联系已经成为一个越来越重要的问题。用比厄斯利的话说,“美学观念立于边界之上;它们关注哲学,也关注艺术,关注艺术的存在与本性……它给予美学的发展以推动力”^②。因此,在美学中进行理论化必然会“与艺术的实践紧密联系在一起”,并且“与艺术本身,以及与风格和趣味的变化紧密联系在一起”。当美学能够与这些更大的主题联系在一起时,它似乎就更有趣,更有可能被严肃地当作一

① 埃尔默·邓肯(Elmer Duncan):《美学中历史视野的缺乏》(“The Lack of Historical Perspective in Aesthetics”)。见美国美学学会网页 <http://www.aesthetics-online.org/ideas/duncan.html>。

② 门罗·比厄斯利:《塔塔凯维奇〈美学史〉书评》,载《思想史杂志》(*Journal of the History of Ideas*) 37:3 (1976 年 7 月至 9 月),第 549 页。

个学科来对待。在这方面,塔塔凯维奇的著作提出了一个模式,它更受在过去 50 年中关注这个学科发展的实践型美学家们的欢迎。他的方法是,在有理论时就复述理论,而当理论还没有跟上各艺术门类的实践时,就依赖艺术的实践,依靠音乐、诗或其他艺术形式中的具体作品来进行叙述。

我在这里的任务是为自比厄斯利以来美学中的主要发展提供一个简要的历史。^① 这只不过是对在过四十年中不仅是在各门类艺术中,而且在美学中所涌现出的众多思潮的一个速写而已。我们在这里会问这样一个问题:为什么在这一期间没有重要的美学史著作问世?这一讨论将从所出现的美学史资料的概览开始,随后是对为什么在这一时期美学史没有发展起来的原因的简短探讨,以及将对所反映出来的中心问题,特别是重要的变化,进行概述,此后才是本文的主体部分,即对在这一时期的美学的构成作出最大贡献的美学家进行论述。当然,人们可以争论,是否这些美学家的贡献足以使他们被选为重要人物。选择是根据出版物和影响决定的,当然,最终所依赖的是作者的个人判断。

1993 年出版的《美学与艺术批评杂志》第 51 卷,第 2 和第 3 期,对近年来的美学提供了历史的考察,这是很难得的。第 51 卷第 2 期的客座编辑莉迪亚·戈尔 (Lydia Goehr) 提供了一个从美国美学学会 1943 年成立到 1993 年这 50 年期间美学发展的历史。戈尔注意到,在这一期间,美学的意义从学会的创始人之一的托马斯·门罗 (Thomas Munroe) 包括“对艺术的哲学的、科学的,以及其他理论的研究”这样一个广泛而包罗万象的理解,过渡到 70 年代时主要由哲学家所主导的理解。

刊载于《美学与艺术批评杂志》第 51 卷第 3 期的《哲学与各门艺术的历史》一文,从它与艺术史的关系角度对美学进行了考察。在这一卷中,供稿人之一的诺尔·卡罗尔 (Noël Carroll) 提出了这样的思想,即艺术哲学与美学发展的动力是从创新的先锋派艺术实践中发展着的历史

① 门罗·比厄斯利:《美学:从古希腊到现代》(纽约:麦克米兰公司 1966),第 385 页(即本书边码 385 页——译者)。

叙事。^① 因此,美学不是来自哲学家的非历史的构造。相反,美学理论来自于由于诸艺术门类变动着的实践而总是不断出现的新的、形成中的艺术。

既然在现在这一代美学家们中,继续考察过世纪中的大大小小人物仍是一个通常的做法,因此,指出这一发展是当代美学活动的一部分,是非常重要的。在当代美学研究中,出现了这样一些对过去的研究。特德·科恩(Ted Cohen)于 1980 年发表于《社会研究》(Social Research)中的一篇文章中,对像康德、休谟、黑格尔等过去人物的研究作了简短的回顾。^② 保罗·盖耶(Paul Guyer)大量的关于康德美学的论述,以及彼得·基维(Peter Kivy)对哈奇生研究的贡献,都是值得注意的当今美学家对美学史上特殊人物感兴趣的例子。

在当代美学中特别值得一提的是像蒂埃里·德迪夫(Thierry de Duve)参照杜尚和 20 世纪后期艺术理论的发展而对康德的创新性阐释。^③ 德迪夫主张要将康德的《纯粹理性批判》运用于今日之艺术和其他事物的讨论之中。阿瑟·丹托对黑格尔关于艺术和历史理论的重新考察,提供了他对当代艺术发展理解的关键概念。

在缺乏对过去四十年美学发展作总体介绍的历史著作情况下,也许在这方面的最具规模的美学活动要数四卷本的《美学百科全书》了。这本书由迈克尔·凯利(Michael Kelly)主编,由牛津大学出版社于 1998 年出版。凯利用下面这段话来描绘他的这一工程:“这部百科全书的目

① 有些当代作家愿将美学这个术语限定为从 18 世纪开始的有关艺术的理论,这时,美学在哲学中与诸门类艺术相关。这一观点并不令人信服,因为甚至像柏拉图那时的哲学家就已经将 *techne* 与 *mimesis* 这样的概念用来指艺术了。今天,各国的美学会都欢迎来自各种学科的人中入到美学之中。在当前的语境中,美学与艺术哲学被看成是可互换的术语。因此,美学和艺术哲学这两个术语都包含了不管是古代、现代,还是当代,不管是哲学家还是来自包括艺术史、科学、批评和文化理论的研究者,关于艺术的制作和阐释,以及它们的社会作用的反思。那种认为美学仅仅是欧洲哲学家在 18 世纪的发明的观点,在全球化的时代似乎失去了可信性,在这时,来自古代和现代众多文化中的艺术和艺术理论,从众多不同的文化的角度,共同寻求对艺术及其文化作用作更深的了解。

② 特德·科恩:《美学》,载《社会研究》第 47 卷(1980 年)第 4 卷,第 600—611 页。

③ 蒂埃里·德迪夫(Thierry de Duve):《杜尚后的康德》(麻省剑桥:麻省理工大学出版社,1996 年)。亦参见蒂埃里·德迪夫《后杜尚的交易:关于“艺术”这个词的几点说明》,载《哲学通报》(*Filosofski vestnik*),第 XXVIII, 2/2007: 27—38。

的在于提供一个范围广泛的空间,在其中,从事与美学相关的学科和传统的人,将能够表述他们关于该专业的观点。”^① 这部著作中包含了历史参考材料,和对当代美学的批判性论述,其中包括那些将美学本身理解成美或趣味等抽象概念和艺术的静态定义提出批评的人的观点。在这部百科全书中,到处展现出对创造与阐释艺术的普遍原理,以及对理解艺术及其在社会中的作用的宏大叙事的怀疑。这部百科全书的结构摆动于下面两个方面之间:一是对被认为是从18世纪开始的西方美学的谱系学的一种核心性的历史关注,一是对流行的关于美学与艺术的理解,其中包括从古到今有关艺术的写作和评论的承认。这部百科全书的作者包括20世纪的“哲学家、文学理论家、心理学家、女性主义理论家、法学理论家、社会学家以及人类学家,还有其他一些对艺术、文化和自然进行批判性思考的人”。这本书广泛取材的做法更准确地反映了在过去四十年中的美学实践中的情况,而不再像过去那样,只是局限于哲学家们的贡献。

在我们展开一部覆盖过去四十年的美学史之前,需要面对这样一个问题:为什么在这段时间里很少有人关注美学史的写作?显然,在这段时间里,出版了不少美学的文集、论文、资料集,甚至百科全书。所有这一切,都对美学研究起着重要的作用。同样,美学杂志,包括印刷本和电子本的,仍在正常出版,并有着日益发展的趋势。美学文选大量出现,供过于求。然而,文选缺少一种只有全面的历史审视才会提供的相互关联的因素。也许,将其他人所写的东西贴在一起,写出一个简短的引论性评述,要比对人们自己的时代,或者刚刚过去的时代的主要潮流作出细致的评估要容易得多。

或者,也许当前对美学史的忽视背后有着理论的,甚至是意识形态的原因。某些理论家,例如阿瑟·丹托,也许会说这一时期已经代表着一种文化状态,这时历史完成了它的任务,不再与当前的文化与社会的状态相关。那么,在这种情况下,美学的进步必须让位于“随机、杂音、偶然和机遇”,过去四十年的发展就不可能构成一个理性上连贯的“线

① 迈克尔·凯利:《〈美学百科全书〉前言》,见《美学百科全书》第1卷(纽约、牛津:牛津大学出版社,1998年),第ix页。

性叙事”。

比厄斯利的这本美学史是以这个学科划分为两个主要的阵营为结束的,这两个阵营分别是将美学当作一个经验科学来研究和通过哲学分析方法来重新考察这门学科的基础。前者是经验美学,它形成一种研究框架,以便引入心理学、艺术史、艺术社会学、文化人类学,或其他的经验性研究的方法。后者是分析美学,它将注意力放在艺术所使用话语的逻辑和语言的研究上。

在此之前,格式塔心理学通过鲁道夫·阿恩海姆的著作而在美学上的运用,J. J. 吉布森(J. J. Gibson)对知觉的研究,西格蒙特·弗洛伊德在心理分析研究,是美学的经验性研究的主要代表。同样,如果谈论视觉美学的话,如果不承认 E. H. 贡布里希(Grombrich)、T. J. 克拉克(Clark)、汉斯·贝尔廷(Hans Belting)、罗莎琳德·克劳斯(Rosalind Krauss)贡献是不可能的,他们的著作构成了 20 世纪后期美学对话的主要内容。我们也必须承认像皮埃尔·布尔迪厄(Pierre Bourdieu)和珍妮特·沃尔夫(Janet Wolf)这样一些艺术社会科学家的所作的经验性研究,这些研究使美学理论扩展到哲学美学家的贡献之外。

在过去四十年间,美学家们的学术兴趣,自然也对前辈学者有所继承。分析美学家们仍然在努力定义艺术和审美经验,以确定它们与生活的其他部分不同之处。当分析哲学放松它对美学的控制之时,就会出现从对关注审美话语的逻辑和语言特性朝向理解艺术在更大的人类存在中的作用问题转移的情况。这种转移带来了历史哲学的新的兴趣,如黑格尔关于艺术终结的观点和约翰·杜威的实用主义。高雅艺术的日益边缘化,以及传统的对通俗艺术和高等艺术的区分的挑战,促使美学家们用新的眼光来看待他们的学科边界,并且在一些情况下探讨像通俗艺术这样的新领域。

从现代主义向后现代主义理论的过渡,在艺术实践中不断以媒介艺术、大众艺术和通俗艺术为基础而产生出新的范式。这一发展也呼唤着美学上新的理论的出现。

除了这些对当代美学的一般关注以外,许多人则对更为专门的课题的研究感兴趣。对美的研究,曾经一度被认为只具有历史的意义,却在盖伊·西尔塞罗(Guy Sircello)、玛丽·马瑟西尔(Mary Mothersill)、阿

瑟·丹托等一些人作品中复活了。其他值得注意的话题有：艺术语言（古德曼）、艺术界（丹托与乔治·迪基）、艺术终结（丹托）、艺术与道德（卡罗尔和马莎·努斯鲍姆[Martha Nussbaum]）、叙事（卡罗尔、格雷戈里·柯里[Gregory Currie]）、虚构性（肯德尔·沃尔登[Kendall Walton]）、认知科学与美学（阿恩海姆、古德曼、柯里）、女性主义美学（卡罗琳·科斯迈耶[Carolyn Korsmeyer]）和环境美学（阿诺德·贝林特[Arnold Berleant]和阿伦·卡尔松[Allen Carlson]）。

在这一时期，一些艺术门类的美学也很重要，其中包括舞蹈、电影、大众艺术、音乐、视觉艺术，以及文学：阿恩海姆——视觉艺术与舞蹈、卡罗尔——电影和大众艺术、斯坦利·卡维尔(Stanley Cavell)——电影和文学、柯提斯·卡特——舞蹈和视觉艺术、弗雷德里克·詹明信(Fred-eric Jameson)——文学、彼得·基维和杰罗尔德·莱文森(Jerrold Levinson)——音乐，以及理查德·舒斯特曼(Richard Shusterman)——通俗艺术与身体美学。^① 在下面讨论具体的各位美学家的贡献时，将分别对这些问题进行论述。

在众多的对美学这个学科产生重要影响的美学家中，我愿选择下列几位美学家作较为深入的阐释。这些美学家是，门罗·比厄斯利、鲁道夫·阿恩海姆、斯坦利·卡维尔(Stanley Cavell)、纳尔逊·古德曼、阿瑟·丹托、乔治·迪基(George Dickie)、约瑟夫·马戈利斯(Joseph Margolis)、诺尔·卡罗尔(Nöel Carroll)，以及理查德·舒斯特曼(Richard Shusterman)。这样一个选择只反映了本文作者的判断，也许会引起争论。这一选择没有能包括进重要的英国和欧洲大陆的理论家，我想以后有机会再作增补。这一选择也没有能将亚洲、非洲，或者拉丁美洲的美学家们的贡献包括进来，这些美学家们的作品还没有能在西方美学的全球语境中得到足够的，这部分是由于缺乏翻译，部分是由于缺乏当地语言的知识。

^① 亦可参见保罗·盖耶：《美学，20世纪美学补遗》，《哲学百科全书》2006年第2版，第1卷，第63—72页。

门罗·比厄斯利(Monroe Beardsley, 1915—1985)

由于本文的写作动机是介绍自从 1966 年比厄斯利的《西方美学简史》出版以后的西方美学的发展,最恰当的做法还是从比厄斯利自己的贡献开始。比厄斯利于 1939 年在耶鲁大学获得博士学位。他的主要著作有《美学:批评哲学中的问题》(*Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, 1958 年版, 1981 年再版)、《批评的可能性》(*The Possibility of Criticism*, 1970)、《审美的视点》(*The Aesthetic Point of View*, 1982), 以及关于美学和其他哲学领域的大量的文章。他与威廉·K. 温姆萨特(William K. Wimsatt)合写的文章《意图谬误》("The Intentional Fallacy"), 提出对艺术作品的理解与艺术家的意图无关。这篇文章也许是比厄斯利对美学的最引人注目的贡献,他在其他许多著作中,多次回到这个主题上来。

尽管比厄斯利并没有无批判地站在分析哲学中的任何派别(普通语言学派或逻辑实证主义学派)一边,他对分析美学的论述最系统、最完整,至今仍被看作是 20 世纪中期最重要的美学研究成果。比厄斯利赞同分析哲学,赞同它对用来讨论艺术、艺术的经验方面以及审美经验的强调,这引导他将注意力放在两个主要问题上:艺术批评与可客观地辨认的艺术对象。他认为,批评性的陈述提供了接近艺术作品本身的最直接的途径。在发展他的美学理论过程中,他站在了“新批评”一边。新批评是一种在 20 世纪 40 年代至 60 年代发展起来的文学批评理论。这种理论将文学文本或其他的艺术作品看成某种自我完成,不与艺术家的意图或其他外在事物相关的事物。新批评最初作为一种文学批评的方法而发展起来的,后来也被运用于其他艺术门类。新批评避开艺术家的意图和其他与艺术作品的起源有关的因素,如心理的和社会的影响,观赏者的主观反应,以及政治与经济方面的考虑,而试图将艺术作品本身的客观特征孤立起来。因此,比厄斯利认定,艺术批评的任务是呈现包括作品意义在内的艺术品客观的、可被公众所接受的特征,并且对它的审美特征提供解释。

由于分析哲学将美学看成是一种第二层次的元理论概念活动,它

要求以一种“第一层次”的语言表述为基础。照比厄斯利看来,由描述性、阐释性和评价性陈述所构成的艺术批评提供了必要的第一层次的语言材料。也就是说,批评直接与各门类的艺术相关,而美学或元批评则与批评的性质和基础相关。比厄斯利对艺术批评的强调给人以这样的印象,对于他来说,艺术批评成为美学的核心,这取代了前人努力像康德或黑格尔那样,将美学建筑在形而上学的考虑之上的做法。

在论述艺术作品时,比厄斯利最初想避开对艺术下定义的问题,取而代之的是对审美对象的讨论。对于比厄斯利来说,审美对象是“欣赏以及/或者批评的对象”。它们部分由物理对象,或者视觉对象组成,这些对象在艺术事实在特定场合呈现在经验之中。例如,费城交响乐团在一个特定场合对贝多芬的第五交响曲一次演奏(艺术事实)出现在一位批评家或一位常去听音乐的人的经验中,就产生了一个审美的对象。但是,这个审美对象在相关知觉者的经验之中产生,却并不仅限于物理的对象或事件,也不是仅限于它的心灵的或概念的方面。并非作品所有的审美特征都必定会出现在特定的经验呈现之中。

比厄斯利认为,有必要在所呈现出来的,使之成为一件艺术作品的特性之中作出区别,将它的审美特性从非审美特性中区分出来。比厄斯利将前者认定为作品的“可直接感知”的特征,或者在正常条件下注视艺术作品可感知到的特征。一件艺术品的直接可感知的特征使之成为一个欣赏或批评的对象。然而,出现了这样的问题:怎样才能将审美的和非审美的特征与他们的非审美的方面区分开来。^①

尽管比厄斯利在他的早期著作《美学:批评哲学中的问题》中选择对定义艺术持逃避的态度,在他后来的著作《审美的视点》(*The Aesthetic Point of View*,第229页)中还是提供了一个定义。在这里,艺术作品与“一种状态的安排,意在能够提供一种具有显示审美特征的经验”联系在一起。审美特性于是就被假定是一种最独特的,当我们经验到艺术作品时就会活跃起来的東西。他的定义假定艺术是,或者基于,一种主要由于其审美特性而确定的、可通过经验而接近的东西。这样一来,艺术作品就成了从属于审美对象的一个种类,因为艺术并非是仅有的可

① 乔治·迪基:《艺术与审美》(伊萨卡:康奈尔大学出版社1974年),第165页。

展示审美特性的事物。它的独特之处在于,审美特性在这里更加集中,尽管在其他事物中,审美特性也同样存在。对于辨认一件艺术作品来说至关重要,审美特性需要通过对该艺术作品的关注形成的感知经验而为观看者所接受。

在发展这种关于艺术的观点时,比厄斯利强调其物理的感知的特征,而忽视了它们的建制性语境和呈现惯例。他对审美对象和艺术作品的定义仍然是开放的,允许将历史上的艺术以及新的发展包容在内。

在当时,比厄斯利并不是仅有的一位从事分析美学研究的哲学家,但是,他的作品既代表了分析美学运动的最高成就,也显示出这种美学的狭隘性,即只注重语言学问题,而不关注艺术从其中产生,并由此才能被理解的语境。在美学走进 21 世纪的今天,比厄斯利的美学一般说来已经被超越。他的美学研究中的反历史的、经验性的方法,更适合于现代主义的经验主义—形式主义美学,而不是新世纪的后现代主义美学,他的观点也与后历史的美学理论的格格不入。然而,我们从他对艺术批评的作用的理解,从他对艺术作品的物理—感知特性的关注之中,仍能学到很多的东西。值得赞扬的是,他对艺术和美学的发展,包括它们的新进展,持开放的态度,同时,他也希望任何对艺术的定义对其他学科,包括艺术史、人类学等与艺术相关的学科的研究也能起作用。

鲁道夫·阿恩海姆(Rudolf Arnheim, 1904—2007)

1923 至 1928 年期间,鲁道夫·阿恩海姆在柏林学习哲学与心理学,也辅修了艺术史和音乐,并取得了柏林大学的博士学位。他致力于将格式塔心理学的原理运用于艺术的研究之中。他对美学的研究从对感觉和知觉在创造和阐释艺术中的作用开始的。在这方面,他与关注像“什么是艺术”、“什么是美”这样一些问题的哲学家们不同,也与对讨论艺术的语言和概念的进行批评性分析的哲学家们不同。

阿恩海姆的最重要的著作是《艺术与视知觉:关于创造性眼睛的心理学》(*Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, 1954, 1974),这部书已经被翻译成 14 种语言,有人说,这是 20 世纪有关视觉艺术美学的最有影响的著作。在这部著作中,阿恩海姆提出,以格式塔

心理学的知觉原理为基础的视觉所进行的组织是理解艺术创造及其意义的关键。他对艺术的研究是在更大范围内心灵对现实世界的认知性处理的兴趣的一部分。他对平衡、形状、空间、光线、色彩、形式以及运动等作为艺术家创造和接受者体验艺术作品的工具的范畴进行了分析。在此之上,他增加了增长、动力和表现原理,这些原理激活了在各种艺术形式中起作用的创造和阐释过程的因素,而动力和张力增加力或减少力之间的相互作用,构成了艺术形式的主要性质。

对于观看者来说,“视知觉是由对诸视觉力的体验构成的”^①。每一个关于形体、色彩以及运动的视觉经验,都是由动力性质构成的。当来自艺术作品的刺激材料知觉之时,物质性艺术作品的动态的生理性质在观看者的经验中形成一个心理的对应物。这是一种同形同构的过程,即在对象的刺激图式与积极地触及刺激物的感官在心灵中形成的表现之间建立一种结构上的关系。例如,具体的艺术作品的形体、色彩和运动的动力性质具有表现的意义。照阿恩海姆看来,表现存在于一特定刺激图式的知觉性质之中。在艺术作品和它所提供的经验之间存在着同样的结构。

并非只有人的行为才能表现。视觉表现也可以存在于任何完整的形体或事件之中,这既包括自然的也包括人造的对象,包括再现的、抽象的以及像情绪展现那样的生理状态。表现的性质是艺术家传达的手段,引导他们选择凿子、画笔或者舞蹈动作的动力。一件艺术作品的知觉特征与它的形式特征,以及任何的再现性内容相结合,使之成为对观赏者有意味的作品。

在《视觉思维》(*Visual Thinking*, 1969)一书以及后来的一些文章中,阿恩海姆发展出了一种视觉思维的理论。^②按照格式塔原理,阿恩海姆将视觉思维描述成一种视知觉的功能,它包括形式的发展以及可阐释经验的知觉的术语或概念。视知觉以感性经验为基础,并将基于经验的意象和各种知识包括在内。这也包括用以创造和阐释艺术作品的符号。思维正是在这种形式中出现,没有它,语言就没有进行运作的

① 鲁道夫·阿恩海姆:《艺术与视知觉:创造关于创造性眼睛心理学》(伯克利1974年),第412页。

② 鲁道夫·阿恩海姆:《视觉思维》(伯克利:加利福尼亚大学出版社,1969年)。

结构。这种观点隐含有这样的意思,艺术和其他视觉媒介中的图像仅仅以语词为基础的语言具有更大的重要性。

阿恩海姆同与他同时代的哲学家们的主要不同之处在于,他坚持感性的经验为思维和语言提供了基础。他指出,我们接近世界的唯一途径是通过视、听和动觉所获得的感性经验。在1998年所作的一个访谈中,他重复了这个观点,“语言不是知识的正式的原型;相反,我们的经验所赖以建立的感性的知识,使语言成为可能”^①。阿恩海姆更倾向于美学的基础是心理学而不是哲学,这反映在他坚持,理论必须以由知觉所揭示的对事实的考虑为基础。在这方面,他的观点代表了一种经验主义。当然,这种观点并不意味着他否认,不管是哲学还是心理学,只要它们尊重经验事实,都对理解艺术有所贡献。

阿恩海姆全部作品,都始终如一地将他关于表现的理论运用于实际上所有的艺术形式之中。在1933年,当他还是一位柏林的艺术批评家时,他就写了一些文章,后来辑成一本题为《作为艺术的电影》(*Film as Art*)的书出版,这是最早的讨论电影美学的专著之一。^②在这部著作中,阿恩海姆着手探讨电影这种新的艺术所隐含的艺术与现实相遇的问题。他对人们怎样通过一种投射到一个平面的银幕上的运动着的图像感到好奇。他的结论是,电影并不能直接再现现实,是电影媒介本身规范经验,产生意义。在这一过程中,电影起着一种艺术表现的形式的作用。他在论电影以及论照相、电视(1935年)和广播(1936年)方面所做的工作,使他成为最早写作媒介美学的人之一。

阿恩海姆在表现理论的语境中对舞蹈的论述,在舞蹈美学中至今仍是经典的理论。在舞蹈中,身体是创造一件新的艺术作品的起点。身体本身就已经是一套以生理与心理的特征出现的复杂的表现性力量,它必定要在一个社会背景中实施着交配、生殖,以及实际生活所必需的一切活动。人的身体尽管具有丰富的表现性特性,对于艺术表现

① 乌塔·格伦德曼(Uta Grundmann)访谈《鲁道夫·阿恩海姆:视觉的理解力》(“Rudolf Arnheim: Die Intelligenz des Sehens”),发表于《新造型艺术》(*Neue Bildende Kunst*),1998年8月—9月号,第56—62页。格里高里·威廉姆斯(Gregory Williams)英译。

② 鲁道夫·阿恩海姆:《作为艺术的电影》(*Film as Art*) (伯克利和洛杉矶,1967),阿恩海姆发表于1933年和1934年有关电影的文章重印本。

来说,却是一个最难的载体。运动是舞蹈的本质。然而,日常生活中的身体运动却发展出强烈的表现性特征,这也许与舞蹈中所需要的表现构成竞争关系。

身体本身就已经负载着大量非艺术功能的表现性特性,它们必须被压抑或调整,以获得其独特的舞蹈目的。例如,身体具有自然的曲线,形成直角线很困难,这就已经对可能具有的表现性身体的形体类型构成限制。再如,在西方舞台舞蹈中,躯体是表现性动作的中心。身体的所有部分都结合在一起,起着加强来自于躯体的所引导的能量的作用。就舞蹈者自己的身体而言,舞蹈者以肌肉、筋腱、关节构造的动感为媒介,创造了舞蹈的表现性力量。

通过舞蹈运动模式向观赏者所传达的视觉图像必须包含与舞蹈者的身体所体验到的同样的动态性质的结构模式。在舞蹈者的动觉运动与观赏者的视觉经验之间的基本联系在于观看舞蹈者的运动着的身体时所感知到的动态性质。观赏者不是被动地从舞蹈者的身体图像中接受该结构。舞蹈者的运动成为观赏者所体验到的刺激图式。在这方面,观赏者实际上所知觉到的是舞蹈者运动着的身体与观赏者的眼睛之间积极的相互作用的结果,在这来自于在双方都出现的动态力量。

在 20 世纪 70 年代的一些著作中,阿恩海姆将建筑看成是艺术中最重要的门类。他从视觉形式,主要是对体验它的人在心理产生的效果角度来考察建筑。建筑的抽象和无题材的特征特别有利于展示他的表现理论。在建筑中,一所建筑物的意义及其效果依赖于它的动态表现特性。像黑格尔一样,他对建筑的象征方面和功能方面都作了思考。他特别对建筑的视觉象征意义感兴趣。他认为,“……在一个设计得很好的建筑中,存在着一种视觉特性与功能特征间的结构上的对应”^①。视觉上适当的建筑意味着在功能上很成功。建筑的最重要的象征来自于其形式,当它从人的知觉经验,而不是任何字面上通常的意义来理解时的动态的表现性特征。建筑中的最有效的象征植根于最强烈和最普遍的经验之中。宗教信仰和哲学观念是这种经验,但来自于日常生活

^① 鲁道夫·阿恩海姆:《建筑形式动力学》(*The Dynamics of Architectural Form*)(伯克利、洛杉矶、伦敦:加利福尼亚大学出版社,1977年)第205页。

自发象征的知觉动力学中也会出现这种经验。作为对建筑效果的检验,阿恩海姆提出了这样一些问题:“一幢建筑显示出一种使得它对人们的眼睛来说可理解的视觉整体性吗?它的外表反映出不仅是心理的而且是物理的多种预设的功能吗?它展示出某种鼓舞或应该鼓舞人群的精神吗?它传达某种人的理智和想象中的最好的东西吗?”

阿恩海姆的美学理论在艺术教育领域,以及设计教育和艺术实践,特别是视觉艺术实践的训练等领域受到了广泛的关注。他对艺术心理学的贡献是无可匹敌的。然而,在哲学美学界,他的作品还没有受到足够的重视。有些人围绕着他表现的说明和他将感性知觉当作知识的基础的思想展开了争论,另有些人质疑他的理论是否能适用于近年来的后知觉艺术,在这种后知觉艺术中,概念取代了知觉特性成为艺术作品的基本特征。然而,却很少有人真正了解他在对艺术品的创造和体验的始终如一而范围广泛的研究方面所作的努力。

斯坦利·卡维尔(Stanley Cavell, 1926—)

斯坦利·卡维尔于 1961 年在哈佛大学哲学系获得博士学位。他与美学有关的主要作品有:《我们必须说话当真吗?》(*Must We Mean What We Say?* 1969)、《所看到的世界:关于电影本体论的思考》(*The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, 1971)、《〈瓦尔登湖〉的意义》(*The Senses of Walden*, 1972)、《理性的要求:维特根斯坦、怀疑主义、道德与悲剧》(*The Claims of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, 1979)、《幸福的追求:好莱坞的再婚喜剧》(*Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, 1981)、《学外集:果与因》(*Themes Out of School: Effects and Causes*, 1984)、《否定知识:论莎士比亚的六部戏剧》(*Disowning Knowledge: In Six Plays of Shakespeare*, 1987)、《追求平凡:怀疑主义与浪漫主义线索》(*In Quest of the Ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism*, 1990)、《英俊与不英俊的条件:爱默生完善主义的构成》(*Conditions Handsome and Unhandsome: The Constitution of Perfectionism*, 1990)、《语词之城》(*City of Words*, 2004),以及《后天的哲学》(*Philosophy: the Day after Tomorrow*, 2006)。

卡维尔对艺术的兴趣开始于他对音乐的研究,后来他转向了电影和文学。他关注哲学美学,但他一直以对具体艺术作品的研究为基础,将电影、文学研究和自传性因素融进他的哲学美学著作之中。这种独特的做美学的方法使他与我们这里所提到的其他美学家区分开来。在他的研究中,对电影和文学作品的细节研究与艺术批评和哲学密不可分,成为三位一体。

他的美学方法论融入了维特根斯坦、简·奥斯汀、爱默生、梭罗和海德格尔的见解。他希望能够通过爱默生和梭罗的先验哲学来疗治英美日常语言哲学与大陆美学之间的分歧。

在他们对世上语词暧昧性的关注中,在他们对哲学上的先验线索的继承中,爱默生和梭罗……成为日常性的思想在日常语言哲学中出现的基础。同时,爱默生……也成为大陆哲学的基础,因为通过酷爱爱默生文字的尼采,爱默生在海德格尔的著作中起着作用。^①

卡维尔仿效维特根斯坦和奥斯汀,对我们日常谈论艺术作品时所赋予的意义进行哲学考察。他致力于理解“关于语言、世界和我们自身”的事实。正如他在《所看到的世界》中所说,现实在电影中不仅仅是所描述或所再现的。电影“投射与放映”现实。也许绘画是再现现实,但电影是投射。这种投射证实现实,同时也提供体验另一种想象或幻想的现实的的可能性。对于体验电影或其他艺术过程来说,重要的是神秘性因素。在理解和欣赏艺术中,并非一切重要的东西都必须是完全透明的。

他从直觉开始,然而从共同的语言中寻找语词将直觉变成一种适合于细读和质询的形式。所有这些直觉,特别是那些哲学性的直觉,都受到彻底的质询。卡维尔的哲学方法也要求这种彻底的质询。对一个

^① 斯坦利·卡维尔、理查德·弗莱明(Richard Fleming)和迈克尔·佩恩(Michael Payne)合编《斯坦利·卡维尔的意义》(*The Senses of Stanley Cavell*)(刘易斯堡,1989年),第52页。

直觉的可靠性的确信不是来自于逻辑推理,也不是来自经验证明,而是在细致地关注我们日常所说和所指的经验过程中所发现的事实中“接受到”的,这种经验过程可以以对一部电影或一部莎士比亚的戏的考察为例。这些事实,也许可以包括对作品的起源、它的历史发展、作品所采用的形式和主题、所使用的媒介的特征、与作品相关的批评性评论以及用于批评性或比较性阐释一部作品美学理论等方面的质询。

他在处理像表现、再现、隐喻、意图,以及形式等美学话题时,受到与批评、艺术对象和知觉者的反应相互作用的调节。形式、内容以及观众各自都是积极活跃的过程,在理解表现、再现和用于体验艺术的其他概念时,不能被相互孤立起来。

卡维尔在《幸福的追求》一书中通过分析七部好莱坞电影,展示他将严肃美学兴趣扩展到通俗艺术中的意愿。他认为,从 1934 到 1949 年间的这七部电影构成了有声电影出现后好莱坞喜剧电影的一种类型。他将之称为再婚喜剧类型,并将之称为是“继承了莎士比亚浪漫喜剧的关注和发现”^①。这一结论是以作者对这些电影的“阅读”为基础的。对于他来说,阅读是由批评家将他的技巧用于积极地细读所考虑到的作品的所有方面而构成的。他将对一部具体作品的阅读与阅读像康德、奥斯汀、海德格尔、维特根斯坦和爱默生这样一些哲学家的作品联系在一起。

卡维尔是从 1966 年到 2006 年期间最具独创性的美学家之一。他执著于抵制将知识分区化为艺术、批评、哲学和日常经验等独特的范畴的做法,使得他的文字与当时的哲学美学总的潮流格格不入。他尽管并非是仅有的一位受过英美分析哲学传统训练的美学家去做与大陆美学弥合的工作,却对这种弥合展现出比其他人更大的兴趣。他在研究通俗电影时,加入了这样一个美学家群体,努力将通俗艺术看成是从属于这一严肃的哲学美学。尽管他向着一个独特的方向作了富于创造性的、坚持不懈的努力,他的作品还没有得到它们应该得到的更大的承认。

① 斯坦利·卡维尔:《幸福的追求:好莱坞的再婚喜剧》导言。

纳尔逊·古德曼(Nelson Goodman, 1906—1998)

纳尔逊·古德曼被公认为二战以后最重要的分析哲学家之一。他在哈佛大学接受教育(1941年取得博士学位),他在应用逻辑、科学哲学、美学、符号理论、认识论和形而上学等方面都做出了敏锐而富有独创性的贡献。古德曼不像他的前辈那样投入到历史问题的争论之中或遵循某一条意识形态路线,而是发展出他自己的关于符号体系的分析方法。他将每一个领域的研究都当作一种符号的体系。他认为现实与阐释是不可分割的,认为由这种阐释所组成的多样的世界以各种各样的,从符号逻辑学、科学到各门艺术的符号体系构成我们知识的框架。在《世界制作的多种方式》(*Ways of Worldmaking*, 1978)一书中,古德曼提出,科学与艺术都有助于对世界的理解,存在着众多的、甚至是相互矛盾的却又都是正确的对世界的描述。

然而,他又对那种怎么都行说法持激烈的反对态度。古德曼承认有对世界错误描述的存在,他指的是没有很好地做出的描述。他的著作很大的一部分是依照句式和语义特征来区分不同类型的符号,并指出它们分别对知识的贡献。在研究价值问题时,他不是去对它们形式化,而是要对它们作具体说明。价值问题需要作出详尽的阐述,这是提高知觉能力的途径。

古德曼在哲学上的主要目标在于通过“去除混淆、辨析区别和联系、更敏感和更完整地感知、获得新的洞见”而提高我们的理解力。^①社会的改进和技术的进步则不在他关注的范围之内。

古德曼认识到,阐释世界和建立一个可靠的哲学,需要某种日常语言以外的东西。然而,他相信,语词分析和逻辑构造是互补而不是互不相容的手段。他将新发展起来的符号逻辑的形式技巧运用于他的第一本书《外观的结构》(*The Structure of Appearance*, 1951)之中,在该书中,他展开了许多不同的计算法。但是,他坚持认为,逻辑的精确性与系统

^① 纳尔逊·古德曼《关于心灵及其他》(*Of Mind and Other Matters*)(麻省剑桥:哈佛大学出版社,1984年),第200页。

化并不依赖于任何特殊技巧的使用。例如,《艺术的语言》中的词汇来自日常语言的术语开始,进而系统地通过作出越来越多的精细的分析,以及发展对提高对艺术和其他符号体系的理解来说必要的联系而清除混淆。通过限制从日常语言中来的术语的使用,通过清除这些术语的模糊和含混以便用于一种可打造新的联系的体系之中,精确性得以形成。

古德曼的哲学理论包括唯名论、构造主义,以及一种版本的彻底相对主义。作为唯名论者,他发现非个体(群组)是不可理解的。作为构造主义者,他使用了抽象的逻辑符号去从事系统的哲学布局,将经验的性质与独特性组织到知识之中。相对主义则支持了他关于存在着许多并存的构成世界的方式的观点。他的《世界制作的多种方式》的贴切地说明了他的哲学研究方法的彻底性。“很少有熟悉的哲学标签能恰切地适用于此处,本书既不同于理性主义也不同于经验主义,既不同于唯物主义也不同于唯心主义,既不同于机械主义也不同于活力论,既不同于神秘主义也不同于科学主义,与其他各种激情洋溢的思想不同。”他预想,他的作品将成为现代哲学的主流;然而,他也提出,要用他自己的符号体系理论取代一些主要思想家的观点,如康德关于心灵结构和刘易斯关于概念结构的观点。因此,科学、各门艺术、知觉,以及日常话语成为“世界构成的种种方式”,使理解成为可能。他和奎因一样,挑战了两种主要的“经验主义的教条”,即诉诸分析/综合命题的区分,和致力于一种对知识的约简主义/基础主义的解释。

在《外观的结构》这一他的首部主要著作中,他提出了关于经验的系统逻辑描述和具体体系的实际构造的一般理论。他运用一种他提出的部分——整体逻辑,创造了一种以性质为始基(*qualia as primitives*)现象学的体系。为了创造这种现象学的体系,他捍卫卡尔纳普及其由构造原理(*the Aufbau*)所提供的对经验的现象主义解读,并对那些批评这种原理的人进行反批评。

古德曼的第二本主要著作《事实、虚构与预见》(*Fact, Fiction, and Forecast*, 1951)考察了三种与可证实性和非证实性陈述有关的核心逻辑问题,即反事实问题、归纳理论和预见理论的前景。休谟的观点是,对未来事件的预见只是对出现在经验中的过去常规的观察,对此,古德

曼作了根本的改变。古德曼认为,常规到处可见,但并非所有观察到的常规都导致有效的预见。他的“新归纳之谜”说明,一个证据可以证明一个特定的预见,也同样可支持与之相反的证据。

在《世界制作的多种方式》中,古德曼提出了一种也许是他最极端的观点:符号制作活动构成世界制作活动,除了通过语言、科学、艺术和其他符号制作过程所构造的版本以外,不存固定或“客观”的世界。用古德曼的话说,“世界”是指“合适的世界版本”,有时也指这些世界版本所指称的东西。他的论述的关键在于,除了符号的参照框架以外,没有其他的可用来比较的框架。从这一立场出发,古德曼采用了一种强烈的相对主义观点。当然,他并不是说,每一个版本都是精心打造的。他坚持认为,尽管一个合适的世界版本与它的指称对象并不相同,但在它们之间无法划出一条明确的分界线。不管是所构造的世界版本还是我用以检验的标准,都依赖于我们的制作。

《艺术语言》在一个更为一般性的符号理论语境中研究美学。他关于符号的理论包括了各门艺术,但也包括科学,以及包括语言在内的日常生活符号。通过细心地给由绘画、音乐、舞蹈及其他艺术作个性化描绘,古德曼提出了一个新的解说美学中关键问题的新的结构。关于符号理论体系,他提出在直接的实践需要之外使用符号,目的是为了理解或“作为其本身和为了其本身的认识”。理解利用了求知或发现的快乐,从而导致启示。为了交流和其他实际或愉悦的目的使用符号是次要的。他评判符号的标准,不管是关于科学还是在各门艺术的标准,都在于符号服务于认识目的的程度:“它如何分析、分类、排列和组织”符号,以及符号怎样参与到创造和改变知识的过程之中。^①

这些思想贯穿于《艺术语言》这部书的始终。他试图展示,绘画、音乐和舞蹈的演出、文学文本及建筑物是怎样与科学相伴,在对理解的寻求之中形成我们的经验。古德曼试图参照语义和句法差异以分析不同的艺术形式,这成了他展示它们的符号特征间更大差异的基础。在这一构造之中,再现的、表现的和例示性的参照形式主宰了各门艺术的特

^① 纳尔逊·古德曼:《艺术与质询》,《美国哲学协会东部分会会议论文集》1968年,第5—19页。

征和功能。

再现是一种指称形式。古德曼反对那种艺术中的再现是基于天然相似性的观点。与此相反,再现从属于习惯和熟悉性的范畴。对一幅画再现了某物的理解,实际上与唤起一定范围内的认识性资源,包括参照图像的惯例以分辨其图像的性质,并且历史的、科学的或神话的因素有着复杂的联系。^①

例示化是通过实例来符号化;它表示一个实例与该实例所表示的特征之间的关系。例如,一件音乐作品可以例示其和声与韵律的特性,一幅画可以例示其色彩、形体和质地的特性。要想辨认所例示的特性,就必须了解其符号系统。符号只能例示它们实际上所拥有的特性。表现指隐喻性的例示化;例如一幅画隐喻性地表现悲伤,就例示了悲伤的特性。

古德曼将他的审美符号理论运用于一门具体艺术形式的情况,可以从他关于建筑的论述中看出。他关于建筑的理论在一篇称为《建筑物怎样表示意义》的文章中得到完整的展示。^② 古德曼像黑格尔和阿恩海姆一样,注意到了存在于建筑之中的美学或符号论与实际功能之间的张力关系。“这两种功能之间的关系从相互依赖、相互加强到相互激烈竞争,是极其复杂的。”^③ 从一开始,古德曼关于建筑的主要兴趣就在审美符号论,而不是其他实际功能之上,尽管他也认识到,一座建筑物除了审美符号以外,还有范围广泛的多种意义。古德曼将多种多样的符号意指归结为四种类型,从而集中讨论了审美符号论。这四种类型是:指称、例示、表现和间接意指。他运用这些符号化的范畴对各门艺术进行区分。在这里,我们所关注的是,他指出了建筑的独特特征。

审美符号论所研究的是建筑作为一种艺术形式有什么特征。我们在这里直接切入主题,古德曼用这样的语句来说明了作为艺术的建筑

① 纳尔逊·古德曼和凯瑟琳·Z. 埃尔金(Catherine Z. Elgin):《面对新异性》(“Confronting Novelty”),《哲学与其艺术和科学的再思考》(Reconceptions in Philosophy & Other Arts and Sciences)(印第安纳波利斯、剑桥:哈克出版公司,1988年),第110—120页。

② 《建筑物怎样表示意义》(“How Buildings Mean”),《哲学与其艺术和科学的再思考》,第31—38页。

③ 《建筑物怎样表示意义》,同上,第32页。

所需要的条件:“一座建筑只有在它以某种方式去意味、意指、指涉、用符号表示时,才是一件艺术品。”^① 建筑并非以描绘性或再现性为其典型特征,尽管其中的一些雕塑可以是再现性的。然而,一所建筑可以例示其结构的特性,尽管这个结构原本只是由柱、梁、比例、重量和体积,以及由钢、石和水泥所构成。一座建筑可以隐喻性地表示其原本并不拥有感受和思想。不管是例示还是表现,符号论都有一个从符号趋向于用于它的各种标签的过程。^②

古德曼关于建筑提出的是这样的问题:“一座建筑物什么时候是一件艺术品?”,“什么形式的符号论最适合于描述建筑的符号特征?”这些都是复杂而很难回答的问题,因为一座建筑物既可以例示其与艺术相联系的特性,也可以例示其与艺术无关的特性。例如,一座建筑的重要特性也许可与一个历史事件,或它所指派的用途相联系。他提醒人们警惕,不要将“什么是艺术”与“什么是好的艺术”混淆起来。他也排除了与艺术家意图的关系,而赞同以对象的符号特征作为决定艺术出现的基础。

一座建筑物被赋予的意义,是由它的整体效果或者适合所决定的。并不存在用以判断一个建筑作品的效果或适合的一般规则,除了该作品“进入我们观看、感受、知觉、构想、理解的一般性方式”的程度以外。^③ 建筑的优秀性在于一座建筑物给予和重组经验,或者提供洞见和理解。“一部作品的优秀性与启示有关。”^④

古德曼用“何时是艺术?”取代了“什么是艺术?”的问题。这样一来,他就将焦点聚集在了艺术符号的功能之上。他发现,试图辨认独特的审美特征是毫无意义的,他更倾向于寻找某些符号特征群,以形成对艺术作品的独特理解。这时,科学的理解和艺术的理解之间的虚构的对立也消失了。它们只不过是互相补充的对我们的世界的制作和理解而已。

除了这四本主要著作以外,古德曼还有这样一些著作:《问题和计

① 《建筑物怎样表示意义》,《哲学与其艺术和科学的再思考》,第33页。

② 同上书,第39—41页。

③ 同上。

④ 同上书,第48页。

划》(*Problems and Projects*, 1972)、《关于心灵及其他》(*Of Mind and Other Matters*, 1984)。他与凯瑟琳·埃尔金合著了《哲学与其艺术和科学的再思考》,他还有一本名为《作为理论和作为行动的艺术》(*L'Art en Théorie et en Action*)著作,附有让-皮埃尔·科梅蒂(Jean-Pierre Cometti)和罗歇·普维叶(Roger Pouviet)分别写的评论,以及许多文章。这些后期著作收入了他的一些最重要的论文,主要是对批评的回答,以及对他早期所思考的一些艺术和美学课题的扩展。

古德曼的艺术兴趣和活动超出了哲学之外。作为哈佛大学的零计划这一多学科研究艺术教育的计划的创立者和主任(1967—1972),他在艺术教育研究方面具有开创性。这一计划提供给他一所检验他在《艺术语言》和其他一些文章所描述的认知和符号区分理论的实验室。在霍华德·加德纳(Howard Gardner)和戴维·珀金斯(David Perkins)这两位零计划的主任继任者和其他一些人的帮助下,古德曼帮助开启了以绘画、音乐、舞蹈及其他艺术为特征的符号过程,并通过参与不同的艺术而了解这些发现的含义。这些活动,与他的一些文章,如《博物馆的终结》(“The End of the Museum”),他在美国博物馆协会的一个演讲(见《关于心灵及其他》一书),和《行动中的艺术》(见《美学百科全书》第2卷,第322—326页),展示出古德曼用具体的方式激活艺术的热情。在《行动中的艺术》中,古德曼考察了与“一部作品起作用”有关的因素,如光、守恒、再造等,这些因素在激活艺术作品中起作用。除了建筑本身以外,古德曼谈到了博物馆的使命。简单说来,博物馆的使命在于教育而不在于娱乐。它的任务是使它所陈列的艺术品起着让访问者学会观看和理解艺术品的作用,并且,起着让访问者通过这些艺术品更好地观看、理解和建构他们的世界的作用。作品所提供的图式、感受和观点,“通过激发探询性观看,使知觉变得锐利,提高视觉能力”^①而告知和引导我们感受和思考的途径。

古德曼亲自构思并积极参与了三个著名的演出事件。第一是与舞蹈家马莎·格雷(Martha Gray)、作曲家约翰·亚当斯(John Adams),以及

^① 纳尔逊·古德曼:《关于心灵及其他》(*Of Mind and Other Matters*) (麻省剑桥和伦敦:哈佛大学出版社,1984年),第180页。

艺术家凯瑟琳·斯特吉斯(Katharine Sturgis)合作的《看曲棍球比赛》(*Hockey Seen*)。这部作品于1972年在哈佛大学演出,并于1980年在比利时的克诺克-勒-佐特(Knokke-le Zoute,比利时一小镇)演出。这部作品在哈佛演出的纪录影片和道具现在已成为马凯特大学(Marquette University)的哈格特艺术博物馆(Haggerty Museum of Art)的永久藏品。第二是《兔子跑了》(*Rabbit Run*)(与舞蹈家马莎·格雷和作曲家乔尔·卡巴科夫[Joel Kabakov]合作,根据约翰·厄普代克[John Updike]的小说改编),第三是《变奏曲,配图的演讲音乐会》(*Variations, An Illustrated Lecture Concert*)(由作曲家戴维·阿尔弗[David Alpher]展示毕加索根据委拉斯开兹的《宫女》所画的变异画,初次于1985年在赫尔辛基音乐节时举行的音乐哲学研讨会上演出,又于1986年在哈佛大学演出。

古德曼还是一所著名的波士顿艺术馆馆长,并且是一位私人收藏家。他从学生时代就开始艺术收藏活动。在一些重要的艺术生意人圈子中,在纽约和伦敦的拍卖行,以及在马斯特里赫特的艺术市场上,他都以眼光锐利和善于还价著称。他常常去这些地方,甚至晚年也是如此,直到后来因病不能旅行为止。在他与他妻子凯瑟琳住了很多年的位于马萨诸塞州韦斯顿的家里,显示了他是一位有着巨大热情和深入了解各种艺术的收藏家。不仅在墙上,而且在每一个柜子和抽屉里,都有着大量的宝贝。对于普通收藏家来说,像他这样一面墙上挂着法兰德斯古代大师阿贝尔·格里默尔(Abel Grimmer; 1593—1619)的画作,而在对面墙上挂着质朴的当地画家彼得·佩特隆奇奥(Peter Petronzio),一位不知名的20世纪移居意大利的农民的画作。在他所收藏的作品中,有17世纪古老的大师的画作和版画作品,有毕加索和德穆斯(Charles Demuth)的素描,以及亚洲雕塑、美国西北海岸和西南海岸土著人的艺术作品。^①

阿瑟·丹托(1924—)

像阿恩海姆和古德曼一样,丹托走向哲学美学的专门领域,获得对

^① 一部分这里所使用的材料曾出现在本文作者所写的文章《纳尔逊·古德曼》一文中,见《美国哲学家1950—2000》《文学传记词典》第279卷,第62—70页。

艺术史和当代艺术实践的深入了解,是以他积极参与艺术活动的经验为基础的。丹托于1952年在哥伦比亚大学获得博士学位。他在一开始是作为一位艺术家而积极投身到艺术世界之中的。从1984年起,他作为一位艺术批评家为《新共和》(*New Republic*)和其他一些出版物写作。这时,他成为一位多产的作家,他的声音在艺术批评家受到重视。在艺术界和哲学界,他被看成是一位在美学和当代艺术批评方面重要的供稿人。他对视觉艺术的丰富而广泛的洞察力常常既展现在他所提出的一个一般性的论断上,也展现在对某一特定的作品的批评性评论上。

丹托是从写作一批分析性的著作而开始他作为一位哲学家的生涯的。这些著作包括:《关于历史的分析哲学》(*Analytic Philosophy of History*, 1965)、《作为哲学家的尼采》(*Nietzsche as Philosopher*, 1965)、《关于知识的分析哲学》(*Analytic Philosophy of Knowledge*, 1968)、《关于行动的分析哲学》(*Analytic Philosophy of Action*, 1973),以及《叙事与知识》(*Narration and Knowledge*, 1985)(这是《关于历史的分析哲学》的修订版)。对于理解丹托的美学和哲学来说,同样值得重视是他对大陆哲学家的兴趣,这反映在他的著作《作为哲学家的尼采》和《让-保罗·萨特》(*Jean-Paul Sartre*, 1975)之中,而更值得注意的是黑格尔的《美学讲演录》对他的艺术终结论所产生的影响。

丹托对美学的贡献,既体现在他的一系列论述艺术和哲学的文章和著作,也体现在他的几部关于艺术批评的短文集之上。他的《艺术界》一文于1964年发表于《哲学杂志》上,标志着对艺术的哲学理解的一种新方法的开始。他此后的文字都以此为基础并加以发展。他关于美学和艺术批评的主要著作有:《平凡物的美化》(*The Transfiguration of the Commonplace*, 1981)、《哲学剥夺艺术》(*Philosophical Disenfranchisement of Art*, 1986)、《艺术状态》(*The State of Art*, 1987)、《遭遇与反思:历史在场中的艺术》(*Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*, 1992)、《布里洛盒子之外:后历史在场中的视觉艺术》(*Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Present*, 1992)、《体现的意义:批评性随笔与审美的沉思》(*Embodied Meanings: Critical Essays and Aesthetic Meditations*, 1994)、《艺术终结之后:当代艺术与历史的界限》(*After*

the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History, 1997)、《未来的圣母:多元主义艺术界论文集》(*The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World*, 2000)和《美的滥用》(*The Abuse of Beauty*, 2003)。

丹托在美学上主要关注三个主题:怎样区分艺术与其他事物,对艺术终结作历史的考察,以及艺术与哲学的关系。他采用了一种对美学的准经验的方法,以艺术的历史特征为基础,依赖于当代艺术和艺术批评的细节来回答区分艺术与普通事物的问题。然而,要想回答怎样区别于其他对象,包括那些看上去与艺术品具有同样知觉特征的对象的问题,就要求有一种艺术理论。他研究视觉美学的方法与不同于阿恩海姆的那种我们关于艺术作品的知识依赖于只有通过知觉才能得到的感性特征的观点。他也不同意门罗·比厄斯利的那种艺术作品是具有独特审美特性的知觉对象的观点。他与古德曼那种以符号理论来解释我们关于艺术的知识也不同,寻求以通行的艺术实践、批评和理论作为他的美学的基础。

照丹托看来,传统的限定艺术的努力不成功之处在于它们都没有给予艺术的历史性和艺术在其历史的每一时期所经历的持续变化给予足够的重视。安迪·沃霍尔的《布里洛盒子》进入艺术界,标志着艺术的一个转折点,也标志着那种试图根据所知觉到的自然或审美的特性中的区别来作为审美的限定的一个转折点。当沃霍尔提出《布里洛盒子》可考虑成为艺术作品的一个候选对象时,他的行动最初使艺术界和公众感到不可理喻。他的《布里洛盒子》看上去与商业用途的包装盒没有什么区别。尽管原来的布里洛盒子也是被一个商业艺术家所设计的,但是,它与沃霍尔的《布里洛盒子》不同,前者不是一件艺术品,而后者是出于艺术的意图而被创造出来的。丹托的思考导致了这样的结论,实际上不再可能维持艺术作品与其他事物的区分。

过去的理论,包括再现的和表现的理论,都以这样的—个假定为基础,即艺术作品与普通的物品之间有着真正的、可感知的区别。尽管在沃霍尔的《布里洛盒子》与普通的商用布里洛盒子之间有着材料上的区别,却没有显著的不同可以说明一个是艺术作品而另一个则不是。即使将两者反复观看,细加比较,也不可能使观看者看出,其中的一个而不是另一个,适合于我们在艺术史的语境中对—件艺术品的理解。丹

托的观点是,需要一种艺术理论来决定哪一个布里洛的盒子有资格被称为艺术。更进一步说,一件可被选定为真正的艺术品的物体被预期要显示出某种与艺术史上的其他作品相联系的特征。还有一个要求是,作品作出了一个声明,这是作品意义的一个组成部分。

问题在于,人们怎样才能看出这样条件在某一时刻已经被满足。对此,丹托利用艺术界的概念来作答。艺术界被描述为“一个理性的话语”在相关的人群中发生,与有待被理解为艺术作品的对象或活动联系在一起。广义理解的艺术界的成分包括一切愿意了解艺术和愿意参与争论的人。这将包括艺术家、批评家、策展人、艺术史家、艺术教育者、艺术销售者以及公众。狭义的艺术界中起主要作用的是艺术批评家,他们的论述以建立与艺术史和该作品所处的文化间的联系为目的,考察了在历史的特定时期中生产出来的艺术。更为重要的是,对艺术界的参与,要求那些被期望要在所谓严肃艺术中做出一点什么的人之中有着兴趣和承诺。通过这个过程,艺术被赋予了一个象征的作用。在其最好的情况下,它可起着增进人们的生活的作用。

在《哲学剥夺艺术》中,丹托从阐释现实的适合性的角度考察了古老的艺术与哲学的对立问题。他指出,柏拉图“将艺术的实践看成是外观的创造,这与哲学所研究的现实相隔两层”^①。柏拉图的这一出自《理想国》的观点所造成的结果是,艺术只是局限于外观,它不能生产出那种适合于指导个人或城邦的知识。因此,艺术可被边缘化为一种危险或错误的向导,或者是一件无用的工作。

丹托将柏拉图对艺术的明显轻视看成是用哲学取代艺术的一种努力。他还认为,黑格尔在分析本体论辩证法和历史的阶段的时候,提出了他自己的关于哲学取代艺术的观点的根据。照黑格尔看来,艺术、宗教和哲学代表着绝对精神不断进步以得到更完满的展示。当黑格尔的辩证法展开之时,艺术就成了哲学,或者说,它被哲学所代替。在这个过程中,艺术结束了它作为表现最高存在形式的手段的可能性。同时,艺术也不再在历史哲学中扮演一个重要角色。

丹托从他对黑格尔美学的这一解读引出了一个线索,从而宣布了

^① 阿瑟·丹托:《哲学剥夺艺术》(纽约:哥伦比亚大学出版社1986年),第5页。

一个他自己的艺术终结论。他认为,目前艺术界的彻底多元论和无休止的变化导致一种由于占用大量日常经验材料而造成的人工制品的过剩,这就使得区分艺术与非艺术的任务变得不可能完成。他提出,艺术的概念已经从内部消耗尽,失去了其历史的方向。这并不意味着艺术不再被生产,也不意味着它不再有市场。这只是意味着,在目前的状态下,艺术失去有重大意义的作用,未来也不确定。艺术家们不再创造出那种以其从再现到表现再到抽象的进步而使人震惊的作品,在今天主要创造出那种只显示变化而没有发展,缺乏作为前一阶段艺术史标志的具有革新精神的作品。

丹托假定艺术死亡的原因部分在于相信艺术的进步,在过去几个世纪中,从古典、文艺复兴、巴洛克,到立体主义、抽象表现主义,等等,艺术史上新风格的发明到了20世纪后期就终结了。绘画与其他如表演,音乐和舞蹈之间界限的不稳定,被看成是当代艺术死亡的征兆。

在目前的状态下,艺术具有一种不同的认识作用,这时,它的主要目标是指向自身的。艺术不再是一个自由的活动,适合于传达精神性真理的反思性目的。它所寻求传达的知识是艺术知识本身。“艺术终结于它自身的哲学的来临。”^① 这意味着已经终结的艺术的历史阶段被艺术的后历史阶段所取代。所剩下的是艺术越来越依赖于哲学,以至于艺术被艺术哲学所取代。然而,服务于商业市场的和满足自我表现、装饰和娱乐需要的艺术,仍在被创造着。

尽管丹托从黑格尔那里获得了他的一个关键观念,即艺术终结的思想,在他最新的一本论述哲学美学的著作《美的滥用》(*The Abuse of Beauty*, 2003)中,他显示出与黑格尔在观点上的重要差别。黑格尔的辩证法呼唤哲学取代艺术,成为揭示对存在的终结真理进行理解的最高手段。但是,在《美的滥用》中,丹托否认“艺术已被哲学所取代”。他的理由是,哲学目前具有分析的方式,聚焦于逻辑和语言方面,不足以处理更大的人的问题。^② 因此,传达这一更大意义的任务就落到了

① 阿瑟·丹托:《哲学剥夺艺术》,第107页。

② 阿瑟·丹托:《美的滥用》(*The Abuse of Beauty*, [Paul Carus Lectures, 2003])。理查德·舒斯特曼在他的一篇新的、未发表的论文中,也注意到了丹托的这一观点上的转化。见舒斯特曼的论文《作为宗教的艺术:丹托之道的转化》,在安卡拉国际美学大会上宣读。

艺术的身上。丹托在估价黑格尔的三种传达重要的精神内容的方式时,也认为艺术会取代宗教。

在结束我们对丹托美学的介绍之前,有必要对他关于批评与艺术和哲学的关系作一简短的考察。他由于从 1984 年起承担了《民族》(The Nation)的艺术批评家的工作,大大增加了对这一话题的兴趣。在承担这项工作时,他将自己看成是占据着一个艺术和哲学之间的空间。丹托用这样的话来将艺术与批评,以及批评与哲学区分开来。“一件艺术作品是由一个思想的结构所赋予生命的物质对象所构成,正像一个人可被看成是由灵魂所赋予生命力的身体一样。批评的最高使命是辨认出赋予一件或一组艺术品以生命的思想。相反,艺术哲学则……必须以最一般和最普遍的方式在艺术作品的成分之间制定系统的关系。”^① 艺术批评必须是多元的,意思是说,批评的任务是要研究具体作品本身,发现作品背后起推动作用的理念。当人们认为,这种支持一具体作品或学派的理念可被用于所有艺术时,批评就陷入了歧途。相反,艺术哲学或美学则寻求形成一种原理,它可适用于所有的艺术作品。

乔治·迪基(George Dickie, 1926—)

乔治·迪基于 1959 年在加州洛杉矶大学获得博士学位。他的主要著作有《艺术与审美》(*Art and the Aesthetic*, 1974)、《艺术圈》(*The Art Circle*, 1984)、《评价艺术》(*Evaluating Art*, 1988)、《趣味的世纪》(*The Century of Taste*, 1996),以及《艺术与价值》(*Art and Value*, 2001)。迪基发展艺术的建制理论以回应莫里斯·韦茨(Morris Weitz)的有影响的新维特根斯坦主张(《美学中理论的作用》)^②,即认为艺术是一个开放的概念,从根本上讲,不能用亚里士多德式的以必要和充分条件为基础的方式来下定义。与此不同的是,韦兹提议,艺术作为一个开放的、有着多种不同的用法,或者有着多个亚群体的概念,是通过家族类似而联系在

① 阿瑟·丹托:《艺术状态》(*The State of the Art*, New York: Prentice Hall, 1987),第 4 页。

② 莫里斯·韦兹:《美学中理论的作用》(“The Role of Theory in Aesthetics”),载《美学与艺术批评杂志》(*Journal of Aesthetics and Art Criticism*)1956 年 9 月,第 27—35 页。

一起的。为了避免这种在所有的艺术品中没有显示出共有的特性的问题,迪基像丹托一样,提出要从艺术品的未显示的特性来寻求艺术定义。

迪基引入了“艺术界”的概念作为他对艺术的建制性定义的主要因素。建制性理论将注意力集中在艺术作品的非展示的特性,即艺术品在艺术界中的地位所赋予的特性之上。迪基注意到传统地用来描述艺术的再现性或表现性理论失败的原因在于,它们只注意到了艺术的历史发展中某一特殊阶段的属性。迪基的意图在于,提供一个分类意义上的定义,即一个能够将艺术与非艺术区分开来,而不会在面对所展示出的特性时犹豫不决的定义。

迪基认为,第一,人造性是从分类意义上讲所有的艺术所必需的性质。第二,作品在艺术界的一个建制中起作用,例如,戏剧、绘画、雕塑、文学、音乐、电影、建筑,等等。这些艺术界体系提供了呈现艺术作品的框架。它们也共有赋予它们在各自领域中创造出来的对象或行动以艺术作品的地位的惯例。

迪基将艺术界理论化为一种建制的结果导致了一种对艺术的定义。一部艺术作品是(1)一件人工作品,(2)某个人或某些人(艺术界)代表一个建制将备选以供欣赏的身份赋予这个对象。艺术界包括谁?从基本的层次上看,它包括生产者,然后是批评家、策展人、历史学家,也许也可以包括哲学家。迪基理论的循环性问题,欣赏这个术语的模糊性,以及辨别可供欣赏对象的机制方面的问题,使他的理论的影响力大为减小,尽管在20世纪后期的美学史上,他在一个时期具有相当重要的地位。如果说,迪基的努力没有能够成功地挽救美学中的本质主义定义的话,在强调文化因素在美学话语中的重要地位方面,他还是有功绩的。

约瑟夫·马戈利斯(Joseph Margolis, 1924—)

约瑟夫·马戈利斯于1953年在哥伦比亚获得博士学位。他从一位分析哲学家的角度着手研究美学,但他的哲学知识和实践又扩展到大陆哲学和美国实用主义。与他同时代的一些分析哲学家不同,他没有避开对艺术的本体论讨论。他对美学的主要贡献正在于提出了一个新

的研究本体论的方法。他关于美学的论述主要出现在下列著作之中:《艺术语言与艺术批评:美学中的分析问题》(*The Languages of Art and Art Criticism: Analytic Questions in Aesthetic*, 1965)、《艺术与哲学》(*Art and Philosophy*, 1980)、《彻底却并非任意的阐释:艺术与历史的新困惑》(*Interpretation Radical but not Unruly: The New Puzzle of the Arts and History*, 1995)、《艺术品到底是什么? 艺术哲学讲演集》(*What, After All Is A Work of Art? Lectures in the Philosophy of Art*, 1999),以及其他许多论文。

马戈利斯同意丹托等人的观点,放弃阿恩海姆和比厄斯利以知觉对象为核心来定义艺术的思想。他也不像古德曼那样,将艺术解释成一种符号的形式。相反,他提出,艺术是体现在物理实体中的文化实体。“体现从本质上讲,是一个从本体论上理解的参照和归属的问题。”^① 艺术作品是“真的”实体,意思是说它们的物理性质是其存在的必要组成部分。然而,它们由于其文化特性而与物理实体有着重大区别。文化特性包括批评家或其他观众对艺术品的阐释,以及其他由于它的社会、经济和政治方面的联系而产生的属性。作为文化的人造物,艺术作品包括了一系列的属性,它不接受对客观属性作描述和作阐释之间的任何区别。

照马戈利斯看来,艺术作品作为显示了文化属性的人造物,与人有几分相似之处。不管是人,还是艺术品,都通过文化属性的显示而分别获得其身份。两者都是由文化构成的实体,不同于自然对象。

作为一个相对主义者,马戈利斯认为,艺术作品与语言和社会的建制等文化的因素一样,所具有属性不能与艺术作品所存在于其中的人类社会分隔开来。因此,艺术作品的“再现性的、表现性的、符号学的、以艺术门类为基础的、传统的、历史的”或其他的属性是内涵的属性,它来自于它们所存在于其中的社会。所有这种属性都与阐释,而不是物理的对象或事件联系在一起。谈论艺术作品的“客观的属性”而避开阐释,是不可能的。

这意味着对于任何作品,都有着不止一个说得通的解释,同时不存

① 约瑟夫·马戈利斯:《艺术与哲学》(*Art and Philosophy*)(Atlantic Highlands, N. J.: Humanities Press, 1980),第44页。

在理解一部艺术作品的“正确途径”。马戈利斯和像古德曼一样,认为阐释的相对性或者多版本阐释的可能性并不意味着对一部艺术作品可作任意阐释。文化属性受到过往阐释的影响,并且,一个有知识的观赏群体中所进行的有见识的讨论,可以使人们相信某一些,但并非所有可能的阐释。这种涉及艺术的讨论特别会在一种“像法规一样的常规”,包括传统、习俗、实践和存在在起作用时的语境中发生。因此,马戈利斯提出,一种允许多种可能的“适当的阐释”的基于共有标准形成的共识,将足以在更大的社会语境中解决对艺术作品的理解的差异问题。

那么,在美学中定义起着什么作用?一个艺术定义不过是按照一种中心的或所喜欢的理论来辨别对于一个“正常的”或已经定型的艺术作品来说最重要的东西而已。当历史的发展或发现要求修正有关艺术作品的核心事实时,改变定义的要求就会提出来。

诺尔·卡罗尔(Nöel Carroll, 1947—)

诺尔·卡罗尔于1976年在纽约大学获得电影研究博士学位,又于1983年在属于芝加哥圈的伊利诺斯大学获得哲学博士学位。他对美学和艺术哲学的兴趣从审美理论、电影哲学、舞蹈哲学、文学哲学、视觉艺术哲学,以及大众文化哲学。他关于美学的众多著作包括《艺术哲学》(*Philosophy of Art*, 2000)和《超越美学》(*Beyond Aesthetics*, 2001)。他关于电影美学的论述包括《移动图像的理论化》(*Theorizing the Moving Image*, 1996)、《阐释移动图像》(*Interpreting the Moving Image*, 1998),以及《介入移动图像》(*Engaging the Moving Image*, 2003)。

照卡罗尔看来,美学的主要任务是辨析一种方法以确认一物是艺术作品。卡罗尔说,这一过程并不要求建构一种真正的艺术定义。“我提议……我们将作品辨认为艺术作品……是通过历史叙事来达到的,这种叙事以某种方式将可供选择的对象与历史联系起来,从而揭示出问题的变化是艺术门类进化的一部分。”^① 在《超越美学》一书中,卡罗

^① 诺尔·卡罗尔:《历史叙事与艺术哲学》,见《美学与艺术批评杂志》51:3,1993年夏季号第315页。

尔挑战了那种将艺术家的意图、艺术史、道德以及情感反应看成是与对艺术的理解无关的美学理论。他运用多元主义的,认知主义的美学方法,对像意图和道德这样一些因素的作用进行了考察,显示出它们在人们与艺术作品相联系中的意义。他发现,某些现代主义和后现代主义的艺术实践忽视这些传统的因素,以文化批评的形式提出一种替代的艺术,从而造成了艺术疏远于社会生活。卡罗尔也对丹托关于艺术终结的结论提出质疑,认为丹托的论断无助于说明艺术史的终结。他将丹托的艺术终结观看成是一种艺术批评的形式,而不是一种思考性的艺术史哲学的模式。^①

卡罗尔美学的一个关键因素是叙事性。叙事性指的是将叙事或者讲故事当成一种思维方式,它在我们对艺术作品的经验中起着重要的作用。在这个语境中,一个叙事由在一个故事或类似故事的结构中一套相关的事件所组成,在其中,先发生的事件对故事中的后发生的事件在因果关系上具有必然性功能。^②

卡罗尔是很少的几位写作恐怖的美学的美学家之一。他于 1990 年出版了《恐怖的哲学》(*The Philosophy of Horror*)一书。卡罗尔反对对待恐怖经验的心理分析方法,联系情感的认知主义理论,发展出了一种认知主义的恐怖理论。这种理论认为,恐怖的情感是一种对像鬼怪这样的对象的害怕和厌恶的反应,而不是展示一种主观内在的状态。

在他关于大众艺术的美学的开创性著作《大众艺术的哲学》(*A Philosophy of Mass Art*, 1999)中,卡罗尔提出要将大众艺术包括进审美理论的领域之中。大众艺术通过大众媒介所生产和传播。他用下面的语言来定义大众艺术:

X 是一件大众艺术作品如果,并用仅仅如果 (1) X 是一件或一类艺术作品的多重例证;(2)通过一种大众传播技术来生产和传播;(3)该艺术品被有意识地通过其结构选择(例如,通过其叙事形式、符号、预设效果,甚至其内容)用以吸引人们,允诺使大量的

① 诺尔·卡罗尔:《艺术终结了吗?》,《历史与理论》第 37 期,第 17—29 页。

② 诺尔·卡罗尔:《论叙事性联系》,见《关于叙事视角的新视角》威利·范皮尔(Villie van Peer)和西摩·查特曼(Seymour Chatman)编(Albany: Suny Press, 2001)。

未受教育(或受教育相对比较少)的观众,通过最少的努力,实际是初次接触,就能接受它。^①

卡罗尔将大众艺术理解成大众文化的一个分支。它存在于电视肥皂剧、好莱坞电影、通俗歌曲、广播剧,以及其他依赖大众传媒的作品。卡罗尔相信,“大众艺术的创作者典型地从事一种传统的艺术实践也从事的活动……”^②,他们造出创造艺术所必需的形式和叙事策略,并以他们所想要的意义与观众交流。卡罗尔通过一种分类性的大众艺术理论,指出按照任何占主导地位的美学理论,包括建制理论、历史理论和他自己的叙事主义,大众艺术都符合艺术的标准。卡罗尔对大众艺术理解的一个关键因素是大众的可接受性。这一对大众艺术的描述排除了它与历史上的先锋派结盟的可能性,使它与那种以不熟悉和挑衅性的创新性向观众挑战的艺术区分开来。依照卡罗尔的观点,先锋派与大众艺术是正相对立的。

理查德·舒斯特曼(Richard Shusterman, 1949—)

理查德·舒斯特曼于1979年在牛津大学获得博士学位。他对美学问题的关注开始于分析美学和文学批评的理论,这反映在他的著作《文学批评的对象》(*The Object of Literary Criticism*, 1984)和《T. S. 艾略特与批评的哲学》(*T. S. Elliot and Philosophy of Criticism*, 1988)。他的《表与底:批评与文化的辩证法》(*Surface and Depth: Dialectics of Criticism and Culture*, 2002)考察了潜在的文化状况,包括历史和理论,以及它们在阐释和估价艺术,包括趣味的基础和各门艺术的惯例时的作用。

1988年,主要由于美国哲学家约翰·杜威(John Dewey)的影响,舒斯特曼的趣味从分析美学转向了实用主义。这一转向反映他的著作《实用主义美学》(*Pragmatic Aesthetics*, 1992, 2002),以及《哲学实践》(*Practicing Philosophy*, 1997)。舒斯特曼和理查德·罗蒂(Richard Rorty)

① 诺尔·卡罗尔:《大众艺术的哲学》(*A Philosophy of Mass Art*)(牛津、纽约:牛津大学出版社1998年),第196页。

② 同上书,第197页。

一样,批判狭隘的将分析方法运用于美学的做法,将分析哲学运用于古典实用主义之中。他追随杜威而与罗蒂的不同之处在于,他选择审美经验而不是语言作为发展他的实用主义美学理论的主要载体。舒斯特曼在杜威美学中的发现了一种对狭隘的分析美学局限的解毒剂,对它将美学限制在对艺术阐释和评价的语言和概念层面的解毒剂。杜威将注意力放在审美经验而不是语言之上。对于杜威来说,审美经验是理解经验本身的性质的关键。^① 在他关于人的经验的等级体系之中,艺术要高于科学。与分析哲学作区分从而导致艺术从日常生活中分隔开来的倾向正好相反,杜威意在建立联系,从而在艺术与生活之间建立联系。对于杜威来说,审美经验强调联系而非区分,从而成为在不断变化着的经验中建立相互关系的媒介。

除了他在将实用主义和杜威关于经验的观念重新引入到当代美学领域所起的作用以外,舒斯特曼最具独创性的贡献在于他对通俗艺术的关注,以及他将身体美学(somaaesthetics)引入到哲学美学领域之中。为了发展他自己的实用主义美学,舒斯特曼对审美经验取一个激进主义的态度。他避开那种艺术是某种从本质上区别于生活的其他部分的观念,扩展艺术实践的范围,将那些过去被美学和艺术史实践所忽视的人类生活的一些方面包括进来。因此,他提出了突出的例证,将艺术与审美经验扩展到通常限定的高等艺术或先锋艺术的范围之外。在这方面,他将通俗艺术看成是肯定性审美经验的非常重要的来源,对人类的生存具有重要意义。在美学家认可的活动中,有包括说唱乐(rap music)、美国乡村音乐(country music)等在内的通俗艺术形式。在这些艺术形式中,舒斯特曼发现了强烈的情感刺激和一种内在真实感可满足一个足够大的趣味群体,从而值得意在阐释从民主社会中发现的广泛审美兴趣的美学家们注意。

在他的《践行生活:艺术终结的审美抉择》(*Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*, 2000, 中译本定名为《生活即审美:审美经验和生活艺术》)一书中,舒斯特曼考察了那些在传统美学中被边缘化的领域中的审美经验的价值,把着重点放在与生活艺术追求相关的

① 约翰·杜威:《艺术即经验》(纽约:摩羯出版社,1934年、1938年),第274页。

审美经验上来。舒斯特曼引入了“分析的身体美学”(analytical somaesthetics)这个术语,指对从流行的通俗艺术形式,如舞蹈、体育锻炼,以及身心治疗实践中所产生的审美快感所进行的哲学研究:

身体美学是用于对一个人的经验进行批评和改良性研究,并使用一个人的身体作为感性和审美欣赏(aesthesia)和创造性的自我塑造。^①

身体美学是对当代文化中对身体的兴趣的一个反应。与他强调经验可通过践行而取得的观点相一致,舒斯特曼的身体美学观点同时也植根于他自己包括舞蹈在内的生活经验,以及他关于西方和东方的心身发展的实践。对他的身体美学的发展产生重要影响的,还有临床治疗医生莫舍·费尔登克莱斯(Moshe Feldenkrais)和 F. 马蒂亚斯·亚历山大(F. Matthias Alexander),禅宗有关身心的练习,以及儒家的践行的思想。身体美学的目的是反对那种忽视身体作为审美经验的源泉的倾向,使哲学家和一些相关领域的科学家关注身体在人的经验中的作用。他的身体美学包括三个部分:分析身体美学,对身体的感知和实践进行描述性和理论性的研究;实用身体美学,即研究身体的改良的方法;实际的身体美学,即为着自我改良而进行的身体的实践活动。

舒斯特曼的美学研究开始于对英美分析传统的主要潮流的考察。他扎根于美国实用主义传统,并成功地引入了大陆美学和亚洲美学的一些线索。不仅如此,他通过大胆研究通俗艺术,通过重新恢复作为快感源泉和强化生命意义上的心身统一的美学,构成一个新的身体美学的领域,而挑战了美学理论的边界。

本文主要探讨美国美学的最近发展。显然,我们需要另一篇文章来介绍其他地方,特别是英国和欧洲大陆美学的新成果。在这里,我愿以最简单的语言,对这段时间的欧洲美学作一个概说。

在英国美学家中,理查德·沃尔海姆(Richard Wollheim, 1923—

^① 理查德·舒斯特曼:《践行生活》(伊萨卡、纽约:康奈尔大学出版社 2000 年),第 138 页。

2007)、特里·伊格尔顿(Terry Eagleton, 1943—)和格里戈里·柯里(Gregory Currie)代表着三条研究美学的不同路径。沃尔海姆用英美分析美学的方式进行研究。他将美学看成是试图理解以独特的媒介出现的人造物,例如绘画,与艺术观念之间的结合,这是艺术的制作者和观众试图理解制作和接受艺术的过程时所产生的结果。他的观点出现在《艺术及其对象》(*Art and Its Objects*, 1968, 1980)、《论艺术与心灵》(*On Art and Mind*, 1973)和《作为一门艺术的绘画》(*Painting as an Art*, 1987)等书之中。特里·伊格尔顿是英国最重要的新马克思主义理论家之一。他通过对美学与政治和对当代文化理论的分析,对过去的美学理论提出了范围广泛的洞见和批判。他关于美学的主要论述出现在下列著作之中:《审美意识形态》(*The Ideology of the Aesthetic*, 1990)、《文化观念》(*The Idea of Culture*, 2000),以及《理论之后》(*After Theory*, 2004)。伊格尔顿主张,对美学和它在人类事务中的重要性的强调,是与建构占统治地位的意识形态,以及其他维持社会秩序的因素不可分割的。与此同时,美学又不断地挑战占统治地位的意识形态及随之而来的文化实践。格里戈里·柯里的思想与美学中的认识主义的最新发展联系在一起。他关于美学的著述有:《心灵休整:哲学与心理学中的想象》(*Recreative Minds: Imagination in Philosophy and Psychology*, 2002)、《艺术与心灵》(*Arts and Minds*, 2004)和《叙事思维》(*Narrative Thinking*, 即出)。柯里对美学的贡献主要集中在关于艺术、想象和叙事的论述上。以信仰和欲望,以及游戏和幻想为参照,与想象的功能相关的概念问题和在认识中叙事的作用构成了他的研究的焦点。

在过去的四十年中,大陆美学包括几个不同的思想线索,它们不宜按照民族或概念范畴来进行区分,但我们仍将之归结为以下几种倾向。首先是现象学派的剩余影响。现象学派线索的主要代表人物和著作是:马丁·海德格尔(Martin Heidegger)《存在与时间》(*Being and Time*, 1927)和《艺术作品的本源》(*The Origins of the Work of Art*, 1950);莫里斯·梅洛-庞蒂(Maurice Merleau-Ponty)《知觉现象学》(*Phenomenology of Perception*, 1945)、《眼与心》("Eye and Mind," 1961);保罗·利科(Paul Ricoeur)《阐释理论》(*Interpretation Theory*, 1976);以及汉斯-乔治·伽达默尔(Hans-Georg Gadamer)《真理与方法》(*Truth and Method*, 1960, 1989)。

新马克思主义者中许多都与法兰克福学派有着联系。他们中最重要的人和作品有特奥多尔·阿多诺(Theodor Adorno)的《审美理论》(*Aesthetic Theory*, 1970年出版, 1984年英译, 1997年新英译)、瓦尔特·本雅明(Walter Benjamin)《机器复制时代的艺术作品》(“The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, 英译 1969), 以及赫伯特·马尔库塞(Herbert Marcuse)《审美之维》(*The Aesthetic Dimension*, 1978)。这些作品至今仍在对当代美学家们产生着影响。这个群体的共同特点是对艺术在资本主义社会中的角色进行批判, 并将艺术看成是一个寻求自由和解放的手段。

在法国, 后结构主义和后现代的美学仍保持强劲的势头, 继续对英美分析美学的统治地位构成挑战。特别是雅克·德里达(Jacque Derrida)《写作与差异》, 1967)、米歇尔·福柯(Michel Foucault)、让-弗朗索瓦·利奥塔(Jean-François Lyotard)《后现代状况: 关于知识的报告》, 1979, 英译 1984) 这三位哲学家为后结构主义和后现代的美学理论的发展打下了坚实的基础。在当代大陆美学中, 有着重要影响的美学家和美学著作还有: 皮埃尔·博德里亚(Pierre Baudrillard)的《影像与拟像》(*Simulacra and Simulations*, 1994)、皮埃尔·布尔迪厄(Pierre Bourdieu)《艺术之爱: 欧洲的艺术馆和公众》(*The Love of Art: European Art Museums and the Public*, 1969, 英译 1990)、罗兰·巴尔特(Roland Barthes)《清晰的照相机: 关于摄影的反思》(*Camera Lucida: Reflections on Photography*, 1980), 以及沃尔夫冈·韦尔施(Wolfgang Iser)的《消解美学》(*Undoing Aesthetics*, 1997)。

这后一组的大陆美学家们将许多差异综合进他们各自对审美关注的处理之中。然而, 他们仍共有一些主题: 反对从黑格尔和马克思的作品中读解出的元叙事, 质疑历史上的先锋派的乌托邦目标, 宣布现代主义由于诉诸不同艺术媒介间的区分而造成分裂而终结, 并主张美学家们典型地加之于高等和通俗艺术和文化之间的分离的破产。像新马克思主义者一样, 这一组学者或多或少对艺术建制易受它们存在于其中的资本主义和威权主义社会的操控持怀疑态度。他们看到, 艺术常常与经济和政治领域中的权力联系在一起。

处在上面这一组大陆美学家的边缘处, 但却别具特色的有吉尔·德

勒兹(Gilles Deleuze),他的著作近年来受到越来越多的年轻一代大陆美学家的欢迎。德勒兹不是关注后现代美学的一些问题,而是发展他自己独特形式的认识论美学。他反对心理分析式的对欲望的限制,提出一种肯定欲望为艺术的创造和体验提供动力的美学。作为他的美学方法的基础,他提出感情的强烈性与再现相对立。艺术中的表现反映了在与一件艺术品接触时出现在知觉中的动力强烈性的差异。艺术的作用是激起注视者经验的变化和运动,而不是通过静态的再现而将观赏者与世界联系起来。在他的著作《弗朗西斯·培根:感情的逻辑》(*Francis Bacon: The Logic of Sensation*, 1981, 英译 2003)和《运动图像》(*The Movement-Image*, 1983, 英译 1986)中,德勒兹联系绘画与电影而阐释和发挥了这些思想。

本文探讨了过去四十年中美学领域的主要进展。我希望这些所介绍的观点能对读者的进一步研讨起一个引导的作用。作为结语,我想提出以下三个看法:

第一,尽管在这一时期,在美学和艺术领域出现了丰富的思想成果,却没有出现某一理论和某一美学家占据主导地位,发出主导性声音的情况。在一个思想和文化实践的多元的时代,围绕着一些重要问题会出现多种多样的观点。本文所反映的情况是这种状况的一个证明。文中呈现了种种差异,在一种健康的思想探讨的状态下,这种差异是有益的。只要这些美学理论有助于人们的理解,就存在着不止一种“正确理论”的空间,正像对一部具体的艺术作品也有着不止一种正确阐释的空间一样。

第二,对历史上的美学理论的兴趣将持续到现在和未来。在今天的学术著作中,人们会常常提到本领域内过去的大师们:柏拉图、康德、黑格尔和尼采,以及儒家和禅宗的思想。提及这些过去的思想的目的在于与历史的视角建立一种联系,这既可能是为了对过去思想的批判,也可能是以美学在当代的发展为目的。

第三,美学研究领域将随着艺术世界中的实践的变化,以及这种实践的所处的文化的变化而继续发展。为了反映和阐释在具体文化中的所出现的新的发展和文化全球化的力量,理论的变化是必要的。

书 目

- Maurice Berger, ed., *Modern Art and Society* (New York, 1994).
- Lawrence Cahoon, ed., *From Modernism to Postmodernism: An Anthology* (Oxford, 2002).
- Nöel Carroll, ed., *Theories of Art* (Madison, 1999).
- Stephen Davies, *The Philosophy of Art* (Oxford, 2006).
- Ales Erjavec, ed., *Postmodernism and the Post Socialist Condition: Politicized Art Under Late Socialism* (Berkeley, 2003).
- Berys Gaut and Dominic McIver Lopes, eds., *The Routledge Companion to Aesthetics*, 2nd edn. (London, 2005).
- William Irwin and Jorge J. E. Gracia, eds., *Philosophy and the Interpretation of Pop Culture* (New York, 2007).
- Richard Kearney and David M. Rasmussen, eds., *Continental Aesthetics—Romanticism to Postmodernism* (Oxford, 2001).
- Carolyn Korsmeyer and Peggy Zeglin Brand, eds., *Feminism and Tradition in Aesthetics* (University Park, 1995).
- Richard Kostelanetz, ed., *Esthetics Contemporary* (Buffalo, 1978).
- Berel Lang and Forrest Williams, eds., *Marxism and Art* (New York, 1972).
- Joseph Margolis, ed., *Philosophy Looks at the Arts*, third ed., (Philadelphia, 1987).
- Michael Kelly, ed., *Encyclopedia of Aesthetics*, 4 volumes, (Oxford, 1998).
- Matthew Kieran, ed., *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art* (Oxford, 2006).
- Peter Kivy, ed., *The Blackwell Guide to Aesthetics* (Oxford, 2005).
- Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen, eds., *Aesthetics and the Philosophy of Art—The Analytic Tradition* (Oxford, 2005).
- Scott Lash & Jonathan Friedman, eds., *Modernity & Identity* (Oxford, 1992).
- Jerrold Levinson, *The Oxford Handbook of Aesthetics* (Oxford, 2003).

Richard Shusterman, ed., *Analytic Aesthetics* (Oxford, 1989).

Hugh Silverman, ed., *Postmodernism—Philosophy and the Arts* (London, 1990).

Ralph A. Smith, ed., *Aesthetic Concepts and Education* (Urbana, 1970).

Analytic and Empirical

Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, the new version (Berkeley, 1974).

Rudolf Arnheim, *New Essays on the Psychology of Art* (Berkeley, 1986).

Rudolf Arnheim, *Visual Thinking* (Berkeley, 1969).

Monroe Beardsley, *Aesthetics*, 2nd edn., (Indianapolis, 1981).

Monroe Beardsley, *Aesthetic Problems in the Philosophy of Criticism*, 2nd. edn. (Indianapolis, 1981).

Monroe Beardsley, *The Possibility of Criticism* (Detroit, 1970).

Malcolm Budd, *Values of Art: Pictures, Poetry, and Music* (London, 1995).

Allen Carlson, *Aesthetics and the Environment*, (London, 2000).

Nöel Carroll, *A Philosophy of Mass Art* (Oxford, 1998).

Nöel Carroll, *Beyond Aesthetics*, (Cambridge, 2001).

Nöel Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* (New York, 1990).

Nöel Carroll, *Theorizing the Moving Image*, (Cambridge, 1996).

Curtis L. Carter, "Arts and Cognition: Performance, Criticism, and Aesthetics", in *Annals for Aesthetics* (Athens, 2003-2004, pp. 19-34).

Curtis L. Carter, "Art Museum as a Purveyor of Culture", in *Art, Life and Culture* (Seoul, 2000).

Anthony J. Cascardi, *Literature and the Questions of Philosophy* (Baltimore, 1987).

Stanley Cavell, *Disowning Knowledge: In Six Plays of Shakespeare* (Cambridge, 1987).

Stanley Cavell, *Must We Mean What we Say?* (Cambridge, 1969).

- Stanley Cavell, *The world Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (New York, 1971).
- Ted Cohen, *Jokes: Philosophical Thoughts on Joking Matters* (Chicago, 1999).
- Ted Cohen and Paul Guyer, eds, *Essays in Kant's Aesthetics* (Chicago, 1982).
- Donald Crawford, *Kant's Aesthetic Theory* (Madison, 1974).
- Gregory Currie, *An Ontology of Art* (London, 1989).
- Gregory Currie, *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science* (New York, 1995).
- Gregory Currie, *The Nature of Fiction* (Cambridge, 1990).
- Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge, Ma., 1981).
- Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York, 1986).
- Arthur Danto, *Beyond the Brillo Box: the Visual Arts in Post-historical Perspective* (Berkeley, 1992).
- Arthur Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton, 1997).
- Arthur Danto, *The Abuse of Beauty* (Paul Carus Lectures 21, 2003).
- George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (Ithaca, 1974).
- George Dickie, *The Art Circle: A Theory of Art* (New York, 1984).
- George Dickie, *Art and Value*, (Oxford, 2001).
- George Dickie, *Evaluating Art* (Philadelphia, 1988).
- David Davies, *Art as Performance* (Oxford, 2004).
- Stephen Davies, *Definitions of Art* (Ithaca, 1991).
- Richard Eldridge, *On Moral Personhood: Philosophy, Literature, Criticism and Self-Knowledge* (Chicago, 1989).
- Susan Feagin, *Reading with Feeling*, (Ithaca, 1996)
- E. H. Gombrich, *The Sense of Order* (Ithaca, 1979).

- Nelson Goodman, *Languages of Art* 2nd edn., (Indianapolis, 1976).
- Nelson Goodman, *Of Mind and Other Matters* (Cambridge, 1984).
- Nelson Goodman and Catherine Elgin, *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences* (London, 1988).
- G. W. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on the Fine Arts, 1835-1838*, tr. M. Knox, 2 vol. (Oxford, 1975).
- Gary Iseminger, *Intention and Interpretation* (Philadelphia, 1992).
- Gary Iseminger, *The Aesthetic Function of Art* (Ithaca, 2004).
- Dale jaquette, *Schopenhauer, Philosophy, and the Arts*(Cambridge, 1996).
- Eva Kittay, *Metaphor in Cognitive Force and Linguistic Structure* (Oxford, 1990).
- Peter Kivy, *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Music Experience* (Ithaca, 1990).
- Peter Kivy, *New essays on Musical Understanding* (Oxford, 2001).
- Carolyn Korsmeyer, *Gender and Aesthetics* (London, 2004) ..
- Michael Krauss, *Rightness and Reasons: Interpretation in Cultural Practices* (Ithaca, 1993).
- Peter Lamarque, *Fictional Points of View* (Ithaca, 1996).
- Jerrold Levinson, ed., *Aesthetics and Ethics* (Cambridge, 1998).
- Jerrold Levinson, *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays* (Ithaca, 1996).
- Jerrold Levinson, *Contemplating Art: Essays in Aesthetics* (Oxford, 2006).
- Paisley Livingston, *Art and Intention* (Oxford, 2005).
- Joseph Margolis, *Art and Philosophy: Conceptual Issues in Aesthetics* (Atlantic Highlands, 1980).
- Joseph Margolis, *What, After All is a Work of Art? Lectures in the Philosophy of Art* (University of Park, 1999).
- Paul Mattick, *Art in its Time: Theories and Practices of Modern Aesthetics* (London, 2003).
- Derek Matravers, *Art and Emotion* (Oxford, 1998).
- J. Moravcsik and P. Temko, eds, *Plato on Beauty and the Arts* (Totowa, N.

- J., 1982).
- Mary Mothersill, *Beauty Restored* (Oxford, 1984).
- Jenefer Robinson, *Deeper Than Reason: How Emotions Function in Literature, Music, and the other Arts* (Oxford, 2005).
- Richard Rudner and Israel Scheffler, eds., *Logic and Art: Essays in Honor of Nelson Goodman* (Indianapolis, 1972).
- Roger Scruton, *Art and Imagination* (London, 1974).
- Roger Scruton, *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture* (London, 1983).
- John Searle, *Expression and Meaning*, (Cambridge, 1979).
- Meyer Shapiro, *Theory and Philosophy: Style, Artist, and Philosophy* (New York, 1968, 1994).
- Richard Shusterman, *Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life* (London, 1997).
- Richard Shusterman, *Performing Live* (Ithaca, 2000).
- Richard Shusterman, *Pragmatic Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art* (Oxford, 2000).
- Robert Stecker, *Artworks: Definition, Meaning, Value* (University Park, 1997).
- Wladyslaw Tartarkiewicz, *History of Aesthetics*, 3 vols. eds C. Barrett and R. M. Montgomery, tr. By A. and A. Czerniawski and R. M. Montgomery (The Hague, 1970-1974).
- Kendall I. Walton, "Categories of Art", *Philosophical Review*, 79 (1970), pp. 334-367.
- Kendall I. Walton, *Mimesis as Make - believe* (Cambridge, Ma., 1990).
- Cornell West, "The New Cultural Politics of Difference", in Maurice Berger, *The New Politics of Cultural Difference*, (New York, 1994, pp.1-24.).
- Richard Wollheim, *Art and Its Objects*, 2nd, . edn. (Cambridge, 1980).
- Richard Wollheim, *On Art and the Mind* (Cambridge, MA. 1974).
- Richard Wollheim, *Painting as an Art* (London, 1987).
- Nicholas Wolterstorff, *Works and Worlds of Art*, (Oxford, 1980).

Michael J. Wreen and Donald M. Callen, eds., *The Aesthetic Point of View* (Ithaca, 1982).

Nick Zangwell, *The Metaphysics of Beauty* (Ithaca, 2002).

Eddy Zemach, *Real Beauty* (University Park, 1996).

Continental

Jean Baudrillard, *Art and Artefact*, ed, tr Nicholas Zurbugg (London, 1992).

Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulations* (1981)(Ann Arbor, 1984).

Jean Baudrillard, *The Conspiracy of Art* (Cambridge, MA., 2005)

Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, trans. R. Nice, Cambridge, 1979).

Thierry de Duve, *Kant after Duchamp* (Cambridge, MA., 1996).

Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, trans. Paul Patton, (London, 1994).

Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Logic of Sensation. Trans.* (Minneapolis, 2005).

Gilles Deleuze, *Cinema I: The Movement Image*, trans. (———1986).

Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (———1989).

Paul de Man, *The Resistance to Theory* (Manchester, 1986).

Jacques Derrida, "Difference" trans., David B. Allison, (Evanston, 1973) in Cahoone, *From Modernism to Postmodernism*, pp. 225-241.

Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, tr. Geoffrey Bennington and Ian McLeod (Chicago, 1987).

Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford, 1990).

Terry Eagleton, *The Idea of Culture* (Oxford, 2000).

Umberto Eco, *Interpretation and Overinterpretation* (Cambridge, 1992).

Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, trans., (New York, 1970).

Gadamer, Hans Georg, *Truth and Method*, 2nd. edn., (New York, 1960,

1989).

Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter, (New York, 1971).

Roman Ingarden, *The Literary work of Art*, trans. George G. Grabowicz, (Evanston, 1973).

David Michael Levin, "Postmodernism in Dance: Dance discourse, Democracy", in Silverman, *Postmodernism—Philosophy and the Arts* (London, 1990).

François Lyotard, *The Postmodern Condition*, trs. Geoff Bennington and Brian Massumi (Minneapolis, 1984).

Herbert Marcuse, *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics* (Boston, 1978).

Jean Paul Sartre, "The Artist and His Conscience", from *Situations*, tr. Benita Eisler, in Lang and Williams, *Marxism and Art* (New York, 1972), Maurice Berger, ed., *Modern Art and Society* (New York, 1994).

Lawrence Cahoon, ed., *From Modernism to Postmodernism: An Anthology* (Oxford, 2002).

Nöel Carroll, ed., *Theories of Art* (Madison, 1999).

Stephen Davies, *The Philosophy of Art* (Oxford, 2006).

Ales Erjavec, ed., *Postmodernism and the Post Socialist Condition: Politicized Art Under Late Socialism* (Berkeley, 2003).

Berys Gaut and Dominic McIver Lopes, eds., *The Routledge Companion to Aesthetics*, 2nd edn. (London, 2005).

William Irwin and Jorge J. E. Gracia, eds., *Philosophy and the Interpretation of Pop Culture* (New York, 2007).

Richard Kearney and David M. Rasmussen, eds., *Continental Aesthetics—Romanticism to Postmodernism* (Oxford, 2001).

Carolyn Korsmeyer and Peggy Zeglin Brand, eds., *Feminism and Tradition in Aesthetics* (University Park, 1995).

Richard Kostelanetz, ed., *Aesthetics Contemporary* (Buffalo, 1978).

- Berel Lang and Forrest Williams, eds., *Marxism and Art* (New York, 1972).
- Joseph Margolis, ed., *Philosophy Looks at the Arts*, third ed., (Philadelphia, 1987).
- Michael Kelly, ed., *Encyclopedia of Aesthetics*, 4 volumes, (Oxford, 1998).
- Matthew Kieran, ed., *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art* (Oxford, 2006).
- Peter Kivy, ed., *The Blackwell Guide to Aesthetics* (Oxford, 2005).
- Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen, eds., *Aesthetics and the Philosophy of Art—The Analytic Tradition* (Oxford, 2005).
- Scott Lash & Jonathan Friedman, eds., *Modernity & Identity* (Oxford, 1992).
- Jerrold Levinson, *The Oxford Handbook of Aesthetics* (Oxford, 2003).
- Richard Shusterman, ed., *Analytic Aesthetics* (Oxford, 1989).
- Hugh Silverman, ed., *Postmodernism—Philosophy and the Arts* (London, 1990).
- Ralph A. Smith, ed., *Aesthetic Concepts and Education* (Urbana, 1970).

* * * * *

译者注:本文是作者柯提斯·卡特(Curtis Carter)应邀为本书写的续篇。从 1966 年门罗·比厄斯利的这本美学史付印以来,又是两代人的时间过去了。这一段时间里,无论是美国美学界,还是欧洲美学界,都出现了众多的美学家和多种美学学派。怎样使美学的最新发展进入中国学生的视野?最好的办法,还是续写一篇,专讲这四十年。将历史写到当代,这是最难的事,但对学生来说,这种历史著作也最有用。通过一本书从古代走向当代,不由于写作当代史的困难而留下鸿沟,这就使学生直接走到了最前沿,为他们再向前开拓做好准备。比厄斯利对各种流派持开放的态度,这是他的这本书成功的关键。新写的这一章的作者,也要像比厄斯利那样,有开阔的胸襟。经过一年寻找作者,作者一年写作,这个续篇终于完成。柯提斯·卡特长期担任国际美学协会和美国美学学会的领导和组织工作,为人谦和,与当代所有重要美学家都有着广

泛的接触和深厚的个人情谊。这些都为他写作这个续篇提供了良好的条件。因此,他是写作这个续篇的最好人选。作者本来还想再写一章介绍英国和欧洲大陆美学的情况,由于出版社重印时间在即,欧洲美学的写作只好暂时放弃。只提了人名,列出书名。这个工作还是要做的。希望该书下一次重印时,这新的一章亦能够完成。