

高建平：美学与艺术向日常生活的回归

来源：美学研究 日期：2007年9月19日 作者：高建平 阅读：1076

近年来，首先是在国外，然后在国内，出现了许多关于日常生活审美化的争论。这些争论，对于我们深入了解当代美学所面临的任务，了解当代艺术的处境，对于我们思考美学和艺术的未来，是非常有益的。然而，在国外和国内，讨论日常生活审美化的理论语境不同，因而这个提法所具有的含义也不相同。部分参加争论者对相关的一些理论预设的表述还不够清晰，常引起对争论所包含的理论意义的误读。在此，我想简要地作一些客观分析和梳理工作，对有关的历史和现状作一个提要性表述。

一、“美学”概念的起源与现代艺术概念的形成

在欧洲，作为高等艺术的组合的“美的艺术”(beaux-arts)的概念是18世纪才出现的。1746年，法国人夏尔·巴图神父出版了一部名为《归结为单一原理的美的艺术》一书。在这本书中，作者将音乐、诗、绘画、雕塑和舞蹈这五种艺术确定为“美的艺术”，认为这些艺术与机械的艺术不同，前者是以自身为目的的，而后者是以实用为目的的。在这两者之间，还有着第三类，即雄辩术与建筑，它们是愉悦与实用的结合。巴图的这一区分，后来被达朗伯、孟德斯鸠和狄德罗等人作了种种修改以后运用到《百科全书》的学科框架之中，成为一个被普遍接受的概念。[\[1\]](#)

几乎与此同时，德国人创立了“美学”这个词。1735年，当时只有21岁的理性主义哲学家和逻辑学家鲍姆加登在他的博士论文《对诗的哲学沉思》一书中指出，事物可分为“可理解的”和“可感知的”，后者是“美学”(“感性学”)所研究的对象。一段话语可以在声音、韵律、其中所包括的隐喻、象征，等等方面获得完善或不完善的表现，研究这种感性表现的完善的科学，就是“美学”。鲍姆加登对他的这一发明很重视，1750年，以这个词为书名，发表了他的巨著《美学》第一卷，这套书他后来没有能写完，在第二卷出版后不久他就去世了。他的书用拉丁文写，读的人也不多。但是，这个概念的影响是深远的。[\[2\]](#)

在18世纪中叶的差不多同一时期，不同欧洲国家中的人分别创造出了“美的艺术”的体系和“美学”概念。正像一切科学上和思想上的发明一样，近距离观察其具体的发明过程，都可看到种种偶然因素，例如，发现他们由于某种机缘，突然产生某种想法。但是，这两个人都不是思想界的重要人物，不属于那种可独自改变历史的思想巨人之列。甚至，如果不是分别由于这两项创造，一般哲学史和美学史著作可能不会提到他们。因此，我更愿意认为，这两个人的历史功绩主要在于创造了当时的历史发展所需要的两个关键概念。也就是说，不管他们的创造活动本身如何偶然，这些创造在当时被接受，是有着必然的原因的。

将他们放在当时的历史发展进程之中，看成是对现代美学的形成做出贡献的众多的人中的两位，我们就会形成一个更为合理的理解。18世纪之初，在英国出现了夏夫茨伯里、哈奇生，在意大利有维柯，他们对审美无利害、对内在感官的论述，以及对感性、形象和艺术的论述，开启了这一美学的世纪。后来英国人休谟关于趣味的论述，博克和荷加兹对审美性质的分析，德国人摩西·门德尔松的四种“完善”说，莱辛对不同艺术门类间同异的探讨，都是沿着这一总的趋势向前发展。这时，还出现了一个重要的区分，这就是心理学上的知、情、意的分立，在哲学上分别建立与此相对应的认识论、美学、伦理学，也就显得十分必要了。

其实，巴图和鲍姆加登两人最初都分别是作为批判的对象出现的。巴图将“美的艺术”归结为一个“单一原理”，这个原理是“模仿”。这种寻找单一原理的努力，随即就受到了包括让-巴蒂斯特·迪博、摩西·门德尔松，以及莱辛的批评。但是，这些批评“模仿”说的人，也只是作局部的修正。他们最终还是接受了巴图有关诸艺术来自于却又不同于现实生活，共同构成了一个供人愉悦的独立的世界的观点。鲍姆加登的遭遇和巴图一样。在他之后，康德和黑格尔都批评他，甚至对“美学”这个词的合法性提出质疑。特别是康德对鲍姆加登的批判，显示出一种完全不同的思想线索，即对审美作为一种认识的批判。然而，“美学”这个学科恰恰在这种批判中得到了建立和完善。

应该说，直到18世纪末，在德国人康德和席勒那里，完整的美学体系才建立起来。康德将前此一切有关美和艺术的讨论集中到一个焦点之上，形成了以审美无利害和艺术自律为核心的美的体系。席勒将这一主观性的体系加以改变，注入了客观性的因素，使一个满足于哲学上的自我完满性的美学体系成为一个社会改造的假想性模

式。

将巴图和鲍姆加登这两个人和“美的艺术”和“美学”这两个概念放在这样一段历史中观察，我们就可以发现，这一切都不是偶然的。“美的艺术”概念的形成，现代艺术体系的建立，“美学”作为一个学科出现，反映出艺术在历史发展中的一个独特处境。也许我们可以这样用最简单的语言来作这样的概括：17世纪的西欧，自然科学发展了起来，这为下一个世纪的“美学”的发展作了准备。18世纪的欧洲，理性成为至高无上的概念。这一时期，人们开始利用已有的科学和工艺的成果来理解世界，于是，科学主义在哲学中盛行，上帝成了一位高明的钟表匠。当科学与工艺生产分离，出现“为科学而科学”的倾向时，艺术与工艺生产分离，进而出现“为艺术而艺术”的时代就不远了。为了从当时的工商业中独立出来，为了反对在政治上和道德上以马基雅弗里和霍布斯为代表的政治功利主义，审美无利害和对纯粹艺术的追求得到了发展。“美学”和“艺术”的观念正是在这种处境中生长起来的。

二、艺术与日常生活

艺术与日常生活分离，出现一个独立于日常生活世界之外的艺术的世界，是这种现代发展的结果。冈布里奇在他的《艺术的故事》一书中多次重复一句话：从来没有存在过以大写字母A开头的Art（艺术），而只是存在“艺术家”（artist）。^[3]当然，大写字母开头的Art还是存在过的，他这么说，只是想以此说明他的艺术观念而已。这种观念就是，艺术本来与工艺是一回事，都有着外在的目的。将A大写，是人的观念在特定时代和社会中发展的产物。

我们今天当作艺术作品的古希腊神庙和神像，反映的是当时的宗教观念。我们当作美的典范的维纳斯，智慧与勇武典范的阿波罗，以及各种美丽的男神女神像，在当时都不过是宗教观念的载体而已。尼采在论悲剧时也承认，悲剧是从宗教精神中诞生出来的。在中世纪，大量存在的是圣像和圣徒像，那些修长的人体，发光的眼神，透露出一种神圣而神秘的神性世界。中国汉魏时代的人物画，也是以帝王像和神佛画像为主。王权和神权崇拜是这种画像的驱动力量。这种宗教性随着历史的发展被逐渐淡化。在文艺复兴时期的意大利艺术中，如果说，其中的圣经故事像还多少有些宗教意味的话，那么，在这时出现的希腊神话故事像中的宗教意味就很淡了。

与宗教转化为艺术相反的情况，是一些民间娱乐活动转化成为高雅艺术。戏剧活动是一个典型的例子。它本来具有草根性，只是后来，由于上层和宫廷的提倡、城市商业文化的兴起，逐渐成为高雅艺术。中国的地方戏是如此，在西方也是如此。在今日的英国，莎士比亚的戏剧是最高的文学范本，但在当时，它们只是民间娱乐活动。莎士比亚在英国文学史上的地位，与曹雪芹在中国文学史上的地位一样，是死后被追认的。

类似的情况，在手工艺术活动中也大量存在的。在手工艺术实用物品的生产活动中，大量存在着为着美的目的对产品进行改造的现象。我们后来当作艺术的一些工艺活动，只是诸多的工艺活动中的几种而已。画匠、雕刻匠、建筑师、乐师，与铁匠、木匠、手饰匠所做的事，本来没有什么本质上的差别。艺术与手工艺的差别，是由于社会分工，由于科学技术和机器工业，由于市场和货币交换的发展，才逐渐被建构起来的。

艺术与非艺术的区分，本来就是历史发展的产物。它从宗教性和实用性的活动转化而来，在社会的变迁中，寻找到一个暂时栖居的位置，以此体现社会中人的复杂分工的一种独特的情况。作为一个学科的“美学”也是如此。审美无利害、艺术自律，知、情、意分立，并将“美学”与这里的“情”相对应，这些维系美学的基本概念，造就了“美学”在历史上的辉煌，也预示着这个学科将会出现的危机。

三、日常生活审美化理论的渊源

目前，人们对日常生活审美化观点的起源，有着不同的说法。有人说，最早提出这种观点的是迈克·费瑟斯通，有人说是沃尔夫冈·韦尔施，有人说是理查德·舒斯特曼，其实，这种观点很早就有，是一个被主流美学所压制，但却一直存在着的传统。

在18世纪“美的艺术”体系和“美学”学科出现，并在康德的影响下转向无利害和艺术自律的同时，反对的声音一直存在着。在19世纪的欧洲，早期社会主义运动的代表人物，如圣西门、傅立叶，都曾经表达过反对将艺术与生活其他部分分隔开来的做法，强调艺术为建立理想社会服务的观点。孔德对未来社会计划时，认为艺术培养人与人之间的爱，这是社会秩序的真正基础。在法国社会学美学中，让-马里·居约提出，艺术在本质上是具有深刻的道德性和社会性的，这种道德性和社会性会给社会以健康和活力。英国的罗斯金为艺术的社会责任辩护，莫里斯提出重新回到艺术与工艺结合，认为真正的艺术是“人在劳动中的快感的表现”。除此以外，俄国的列夫·托尔斯泰强调艺术为增强一种在上帝的父爱之下的人们之间兄弟之爱的感觉服务的思想。美国的爱默生指出美与实用事物的完善有关。这些思想家的出现说明，在美学和艺术的圈子里，并非是“审美无利害”和“艺术自律”观的一统天下，它们只是这些思想在一段时间里占据着主导地位而已。在19世纪，另一个有着重要影响的美学线索就是马克思主义的美学观。马克思主义美学强调对社会和历史的现实主义反映，强调艺术家对生活的干预。由于马克思恩格斯的许多有关文艺的著作和书信在当时并没有发表，马克思恩格斯也主要被人们看成是社会

运动的指导者，因此这些论述直到20世纪，才在俄国和一些东欧国家开始被人们系统研究，形成强调艺术的社会功能的马克思主义美学。

对当代日常生活审美化思想影响最大的，应该是杜威的美学。杜威的《艺术即经验》一书，从这样的一个前提出发：人们关于艺术的经验并不是一种与日常生活经验截然不同的另一类经验。他要寻找艺术经验与日常生活经验、艺术与非艺术、精英艺术与通俗大众艺术之间的连续性，反对将它们分隔开来。他认为，过去的种种美学都从公认的艺术作品出发，这种出发点是错误的。如果人们只是对挑选出来的美人作形体测量，就不可能形成关于美的根源的理论，其原因在于，人们在挑选对象时，就已经投射了主观的美的标准。如果只是对公认的艺术品进行分析，也不能达到艺术的理论，这些作品被当作艺术品，是由于另外的原因，被人们人为划定的。他提出要绕道而行，从日常生活经验出发。他从日常生活经验中发现了一种他所谓“一个经验”，即集中的，按照自身的规律而走向完满，事后也使人难忘的经验。他说，这种经验就是具有审美性质的经验，这与人在艺术作品中所获得的审美经验是非常接近的。与此相反，那些松驰散漫的经验不构成“一个经验”，也就不是审美经验。[\[4\]](#)

杜威认为，艺术作品的特点，就在于它能够提供经验。他的《艺术即经验》一书，直译应为“作为经验的艺术”。他认为，不进入人的经验之中，对象就不是艺术作品，而只是艺术产品。艺术作品是他考察的对象，而艺术产品不是他的考察对象。从另一方面说，他的考察的对象也不限于公认的艺术作品，而是一切能形成人的“一个经验”的对象。这样一来，他的理论具有这样一种可能性，即过去不被认为是艺术作品，但却能提供“一个经验”的对象，也可以进入他的美学的考察视野。

在美国，杜威的实用主义美学与分析美学之间的斗争经过了两代人的时间。分析美学在出现之初占据着上风。杜威美学由于三个原因而在20世纪的中叶失势：第一个原因是它的左翼色彩不能适合麦卡锡时代的美国政治大气候；第二是它反思辨的色彩使它不能适合受过严格训练的思辨哲学家们的胃口；第三是它没有针对当时吸引美学家和艺术史家们注意的先锋派艺术做出回应。也同样由于这三个原因，杜威美学20世纪末在美国具有了巨大的吸引力：第一，麦卡锡时代终于过去了。在知识界，一般说来是左翼思想占据着主导地位，知识分子中普遍流行着对从里根到布什和小布什政策的不满。第二，在哲学内部也出现了对纯思辨地做哲学的方式的不满，而美学恰恰在这方面扮演着先锋者的角色。第三，先锋派艺术本来就具有使艺术回到现实生活之中的倾向，但是，这种艺术却依赖于艺术界而存在，以致于20世纪后期的新先锋派具有重回艺术体制的倾向。美学家们在仍保持这种艺术关注的同时，将注意力转向了通俗大众艺术。杜威关于“绕道而行”，寻找连续性，从日常经验而不是“公认的艺术品”出发的方法，为这种研究提供了理论的依据。[\[5\]](#)

四、重建美学与日常生活关系的当代理论背景

在20世纪中叶，在英美，以及一些欧洲大陆上的国家，例如北欧，美学上占据着主导地位的是分析美学。分析美学具有反康德体系的色彩，强调概念的分析，反对大体系，也反对美学中的心理学倾向。从这个意义上讲，这种美学对美学界走出康德体系，曾经起过重要的作用。然而，分析美学的特点，恰恰是从“公认的艺术品”出发，这正是杜威美学所反对的。分析美学家们将美学定义为元批评，即批评的批评。他们认为，对艺术作品的经验是第一层，所有对艺术进行欣赏的人，都有着这一层的经验；在这一层之上，建立起对艺术作品的批评，这种工作的从事者只局限于艺术批评家和艺术史研究者，这是第二层；在艺术批评之上，建立起对艺术批评所使用的概念、术语和范畴的分析，这才是哲学家或美学家所应关注的对象，这是第三层，这一层可被称为艺术哲学。对于分析美学家来说，艺术哲学就是美学。对于什么样的作品应该是批评或评论的对象，分析美学家们并不做出规定。他们所做的是澄清概念，通过概念的分析将理论的争论建立在理性的基础之上。分析美学家绞尽脑汁要给艺术一个定义，而为达到这个目的所研究的对象，还是那些“公认的艺术品”。分析美学家不担当裁判官的角色，认定某物是或者不是艺术品。对于他们来说，对象是给定的。他们理论姿态是，既然人们都说它是艺术品，必定有它是艺术品的理由，于是，哲学分析的任务就是找出这种理由。分析美学家们也不将审美与艺术挂钩。他们认定，这两者之间的脱钩是历史发展的必然，美不是艺术品之所以成为艺术品的条件。因此，分析美学导致了一种美学上的间接性，作品美不美，世界美不美，都与这些美学家们无关。间接性使分析美学家脱离生活、实践、艺术和大众，也最终形成反弹，推动了美学向着感性和日常生活的回归。这是从20世纪90年代起出现的潮流。

中国的情况与西方不同。在中国，20世纪早期，在美学上占据着主导地位是王国维、朱光潜线索的，强调无利害的静观，艺术与美的结合的美学。20世纪中期，与西方分析美学兴起的同一时期，中国人接受的是苏联版本的马克思主义美学，强调艺术为政治服务，艺术对社会生活的干预。中国20世纪80年代的“美学热”，呈现出一种复归此前的美学与进一步研究和介绍西方思想的结合。在那一时期，占据主导地位的思想，是建立“审美无利害”和“艺术自律”的权威性，真正打动中国人内心的仍是王国维、朱光潜和宗白华的美学。当时有众多的美学思想介绍到中国，但在美学上产生巨大影响的，是康德影响下形成的鲁道夫·阿恩海姆和苏珊·朗格，而不是在

西方正在流行的分析美学”，具有以“实践”概念为核心，在理论上将康德、马克思、西方马克思主义，以及中国传统思想的结合起来的可能性，使它赢得了许多的欢迎者、拥护者和阐释者。但是，由于这一概念在当时，用这一学派的创始人的话说，只解决审美的实践基础问题，不对具体的艺术作品进行介入性研究；对自然成为美的对象，只进行到“自然的人化”这个一般性的论述的地步，而对自然成为人的审美的对象的具体过程，没有清晰的描述；同时，主张这一观念的人，强调通过康德的视角来解读马克思，从而使马克思美学受到了康德化的改造，这样，“实践”概念本来所具有的挑战“审美无利害”和“艺术自律”的潜力，没有能得到很好的发挥。

20世纪80年代，中国美学界出现了西方思想的全面引进的时期。80年代的中国，由于思想和文艺界走出“文化大革命”时代的意识形态和改革开放的要求，出现了空前的“美学热”。这是中国美学发展的黄金时代，那个时代积累下来的成果是中国美学的永久财富。“美学”这个学科在今天仍积蓄有一股强大的研究力量，与那一时期的“美学热”是分不开的。然而，给80年代的“美学热”提供思想资源的，主要还是西方在分析美学出现之前，从18世纪末到20世纪前期流行的，以“审美无利害”和“艺术自律”为代表的美学。

到了20世纪90年代，走出“审美无利害”和“艺术自律”，无论在西方，还是在中国，都成为一个普遍的要求。在西方，日常生活审美化，是走出康德美学和分析美学后的美学。无论是英国文化批评、法兰克福学派、法国社会学派，都对在美学界占据主流地位的分析美学提出了挑战。在严格的美学圈子里，即一直从事分析美学研究工作的人之中，从维特根斯坦的《哲学研究》一书中汲取营养，研究语言背后的生活，发展后分析美学，是主要的努力方向。而在美国，日常生活审美化则主要是从杜威的经验论美学汲取理论资源。

正如我们在前面所说，从圣西门、傅立叶、罗斯金，到托尔斯泰、杜威，还有从马克思到当代的西方马克思主义者们，都具有一种艺术介入生活，使艺术为创造更好的社会服务的情结。这种理论在90年代，形成了一种美学转向，要求彻底改变“做美学的方式”的强烈呼声。1995年芬兰的拉赫底国际美学大会，开始关注后现代美学与非西方美学接轨的可能。[\[6\]](#) 1998年则提出要走出分析美学，用新的方式做美学。于是，日常生活的审美化的可能性，体育成为艺术的可能被探讨，环境美学成为核心话题。[\[7\]](#) 此后的东京会议突出亚洲美学，里约热内卢会议将拉丁美洲的美学展现在人们眼前。国际美学协会的一些重要会议，都引领美学上的新方向，而所有这些发展，都与走出“审美无利害”和“艺术自律”有关。

在中国日常生活审美化，具有不同的理论背景。第一，中国美学没有经过一个分析美学的阶段。目前正在流行的关键词的研究，部分起着分析美学补课的作用。这种研究是与日常生活审美化同时发生，而不是在它之前发生，也没有成为它的挑战对象。第二，中国美学告别了文革时代的工具论的时间还不久，老一辈学者对此记忆犹新、恐惧依旧。任何建立艺术与生活的联系的努力，都不能摆脱工具论的阴影。第三，也更为重要的是，中国的日常生活审美化是在整个社会的大环境，尤其是市场经济的发展，贫富差别空前拉大的情况下出现的。在这种情况下，日常生活审美化的浪潮就很容易被导向一个与西方理论发展完全不同的方向，将主要的注意力指向生活方式的改变，而不是对社会发展的理论批判之上。这时，所谓以美感的本质就是快感，要以快感代替美感，美学要关注高档次的生活方式观点就出现了。这种发展，是日常生活审美化的一个支流。

五、 艺术与文明

在《艺术即经验》的最后，杜威说，在分工和阶级分化的社会中，艺术是文明的美容院。在这种情况下，无论是艺术，还是文明，都是不可靠的。杜威的话向我们提供了重要的启示。

艺术的未来会是什么样子？日常生活审美化是否意味着艺术的终结？这是当时学术界讨论的一个焦点问题。人们都说，艺术终结的观点来源于黑格尔，但实际上，“美学”概念和“美的艺术”体系，是在黑格尔所谓的艺术已经走完了它在古典时期的黄金时代，绝对精神已经转向哲学的时期，即18世纪末和19世纪，才发展起来的。马克思曾经指出，“资本主义生产就同某些精神生产部门如艺术和诗歌相敌对”[\[8\]](#)。然而，正如前面所说，恰恰在资本主义生产方式发展，社会分工和商业文化兴起之时，“美学”概念和“美的艺术”体系才得以形成和发展。因此，黑格尔和马克思心目中的“艺术终结”与今天的学者们所说的“艺术终结”，指的不是一个意思。

由于社会分工而使不同的人将自身活动的价值绝对化、科学技术迅速发展给人带来一种科学万能思想、市场经济将一切价值都转化为交换价值，艺术变成了一个孤岛。在这种情况下，艺术为了保护自身的独立性，出现了现代艺术体系，出现一个不同于日常生活的另一个世界，即艺术的世界。当柏拉图说，艺术作品是“影子的影子”时，他只是从否定的角度来概括艺术。当夏尔·巴图说各门艺术都归结为“模仿”这个单一原理时，他则从肯定的角度，提出艺术从属于另一个世界。本来，艺术就存在于日常生活的世界之中。将艺术看成是从属于另一个世界，形成艺术与生活的这种区分，归根结蒂是人们的社会分工，劳动与享受的分离的结果。随着这种社会状况的改变，艺术的生存环境也会改变。

艺术的未来是什么？显然是要打破这种分离。对于一些人来说，这时，艺术就“终结”了，但对于另一些人来说，则是艺术的真正开始。杜威说，艺术曾经是文明的美容院，它会变成文明自身，说的就是这个意思。将人

们在一个个孤岛式封闭的世界，在博物馆、沙龙、音乐厅和歌剧院，在高雅艺术中培养起来的审美能力运用到广大的日常生活世界的活动中，是艺术发展的一个前景。就是说，艺术走出美容院。杜威设想，要寻找高雅艺术与通俗艺术经验、艺术与工艺经验、艺术与日常生活经验的连续性。实际上，经验连续性的可能，还在于人的分工状况本身得到改善。他说，艺术的繁盛是文化性质的最后尺度。也许，更正确的说法是生活的艺术化程度是文明的最高的尺度。这种艺术化，在一种两极分化的社会里，是不可能完成的。当一边是穷苦的人在生存和温饱线上挣扎，一边是富人和新贵们穷奢极欲时，宣传生活的艺术化或审美化，很自然地会滑向以快感代替美感，以庸俗代替崇高。人类追求公平正义的运动本身的发展，会给这种艺术化提供准备。这种艺术“终结”，或者说艺术的真正开始，不过是艺术回到自身而已。

当下文学评论界正在兴起一种说法：“无产者写作”。无产者写作，是指写无产者，为无产者而写，还是由无产者所写？这里面有着许多意义上的含糊不清之处。这种含糊，有时是刻意造成的，属于叙述手段而已，在理论上没有建设性。通过无产者写作的呼吁可以获得一种政治上的正确性，从而获得一种号召力，但其中却缺乏真实的内涵。比起这种无产者写作来，使艺术成为生活改造的力量，才是一件更加重要得多的工作。杜威早就说过，许多对无产阶级艺术的讨论都偏离了要点。他指出，“艺术的材料应从不管什么样的所有的源泉中汲取营养，艺术的产品应为所有的人所接受，与它相比，艺术家个人的政治意图是微不足道的。”当然，杜威是否抓住了要点，我们可以继续思考，但毕竟，新的社会条件，应该给艺术带来新的生存环境，也使艺术具有新的可能性。

艺术终结了，艺术又新生了。这是第二次终结，也是第二次新生。这种艺术的新生，应该与马克思所说的，“按照美的规律来建造”结合在一起。[\[9\]](#) 艺术会走出象牙之塔，走出孤岛，走出分区化形成的鸽笼，走向大众。只有在这个意义上，日常生活审美化才成为历史的必然。

注释：

[\[1\]](#) 有关现代艺术体系的形成，请参见Paul Oskar Kristeller, “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics” 一文，载*Journal of the History of Ideas* Volume 12. Issue 4, Oct., 1951, 496-527。这里的观点，亦可参见门罗·比厄斯利《西方美学简史》，高建平译，北京大学出版社2006年版136页。

[\[2\]](#) 有关鲍姆加登和18世纪德国美学的情况，可参见Paul Guyer, “18th Century German Aesthetics,” 见网络版*The Stanford Encyclopedia of Philosophy*，以及包括比厄斯利《西方美学简史》在内的各种美学史著作。

[\[3\]](#) 见E. H. Gombrich, *The Story of Art* (London: Phaidon, 1989)。

[\[4\]](#) 有关杜威美学思想，请参见杜威《艺术即经验》（高建平译，商务印书馆2005年）一书，及该书的译者前言。

[\[5\]](#) 参见高建平等，“实用与桥梁——访理查德·舒斯特曼”，学术访谈，《哲学动态》2003年第9期。

[\[6\]](#) 这次会议所提交的有关比较美学的论文，曾精选出20篇，出版在*Dialogue and Universalism*, Vol. VI I, No. 3-4/1997之中，该书由拉赫底大会的主办者Sonja Servomaa主编。本文完稿时，听到Sonja Servomaa女士逝世的消息，谨在此表示沉痛哀悼。

[\[7\]](#) 这次会议的精选本出版在*Filozofski vestnik* (Filozofski inštitut ZRC SAZU, Ljubljana), 2/1999之中，Aleš Erjavec主编。

[\[8\]](#) 马克思《剩余价值理论》（1861年8月—1863年7月），《马克思恩格斯全集》，第26卷，第1册，第296页。

[\[9\]](#) 马克思《1844年经济学哲学手稿》，《马克思恩格斯全集》第42卷，第97页。

版权声明：任何网站，媒体如欲转载本站文章，必须得到原作者及美学研究网的的许可。本站有权利和义务协助作者维护相关权益。

【 全部评论 】 【 打印 】 【 字体：大 中 小 】

上一篇：舒斯特曼/高建平/王柯平/章启群/彭锋：关于实用主义美学的谈话

下一篇：高建平：从国际美学大会到中国当代艺术

>> 相关新闻 全部新闻

>> 相关评论 全部评论

：高建平：从国际美学大会到中国当代艺术（9月19日）

- 高建平：从自然王国走向艺术王国——读杜威... (9月19日)
- 高建平：论文学艺术评价的文化性与国际性 (12月17日)
- 高建平：文学与图像的对立与共生 (12月17日)
- 高建平：寻找美的线条 (12月16日)
- 高建平：诺贝尔文学奖与中国 (12月16日)
- 全球化背景下的中国美学 (12月16日)
- 高建平学术档案 (12月10日)

发表评论

点评：

字数

验证码：

姓名：