

美国当代美学的变化及主要倾向

[美] 琼·布洛克

编者按：琼·布洛克教授曾是美国俄亥俄大学的哲学系主任，对哲学和艺术有较高的造诣。他的《艺术哲学》一书已在我国翻译出版。（译为《美学新解》）该文对美国当代美学的流向和主要倾向作了独创的评述，把美国的美学研究划分为几个发展阶段：50年前，为西方18世纪的传统模式所支配的阶段；但后来的分析哲学引起了美学研究的新变化，而现在又出现了调和传统哲学与分析哲学的倾向，布洛克本人即是这方面的代表，因此他的观点对我们美学界有一定的参考价值。

美学是西方哲学中最新的分支之一，虽然柏拉图和亚里斯多德在公元前四世纪，托马斯·阿奎那在十三世纪就评述过美的性质，但作为一门独立学科的美学在十八世纪以前却并不存在，美学在这期间是与这样的问题联系在一起的；在文艺作品和自然界中都存在着美，我们由此而生的审美体验的本质是什么？这是从艺术欣赏者的心理角度提出的，而与任何其它角度（如艺术家角度、艺术风格史角度、艺术与社会关系的角度、艺术作品形成分析的角度等等）无关。对这个中心问题的传统回答是，审美体验的特殊性质即无利害性、超然性和情感距离，这个传统观点呈现了一种心理学的倾向和现象学的看法，它把人类的思维从根本上划分为两种，一种是逻辑的，一种是审美的，随着心理学和现象学的发展，在新黑格尔主义的理想主义传统中，这种观点得到了进一步的丰富和增强，因为它和一种有利于它的文艺规律联系在一起，即“文艺是有意向的客体，”它不是主观的，也不是客观的，这个文艺作品的定义就是由于采用了审美态度或审美观点而提出的，当我们从审美的观点，选择阅读具有自然景色的文艺作品时，“审美客体”对我们经验来说就是有意向的客体。对于一个现实的客体，人们能够从各种不同的态度和观点对待它（功利的、金钱的、军事的等等），而审美的观点则是其中之一。从1920年到1950年，这些十八世纪美学传统的模式一直支配着美国的美学。

在两次世界大战之间（三十年代和四十年代），到二十世纪五十年代，在新的“分析”哲学笼罩之下，亦导致了美学的新变化，如被称作“普通语言学派”的分析哲学家认为，传统哲学是一团由语言误用而造成的各种错误的缠结，由于对普通语言使用规则不注意，传统的哲学家一直被蒙骗着去对虚假的难题提出各种各样千奇百怪的答案，答案并没有解决问题，反而使问题消失了，例如，由于我们从语言学上把许多不同的客体归入一个语言学的范畴或语辞“艺术作品”中，我们假定，如果这个语辞要有任何意义，那么，必然存在着这样一种特质，它是所有艺术作品具有的，而根据这个特质，它们被称作“艺术作品”（克莱夫

· 贝尔), 然而, 当我们全面考察我们称之为艺术作品的不同对象时, 我们并不能找出对它们来说是共同的东西; 当然, 我们也许被引诱去找寻出一些隐瞒的、神秘的性质, 如“有意味的形式”(贝尔)。但是, 这不是一个对人有益的定义, 因为它不能帮助一个不懂什么艺术的人去区分艺术作品和非艺术作品, 这个问题与艺术无关, 仅仅是一种有缺点的语言理论的产物, 它错误地假定, 为了有意义, 全部被“艺术”这个语辞所指的事物必须有一些共同的东西(“实在论”)。意义是我们对语辞的使用(维特根斯坦)。语辞是我们用于许多不同目的的工具(描写、叙述、祝贺、批评、乞讨、恳求、劝说、要求等等)。在许多场合, 被一个名字所称呼的不同对象并没有共同的特质, 只是一种“语属的相似,” 魏兹把这个观念用于“艺术”概念, 由于欧洲艺术中独创和革新的现代传统, 魏兹使用维特根斯坦“语属的相似”观念中的“开放性结构”概念来论证, “艺术”是一个开放性概念, 它仍被人们尊重而用来继续引导出艺术领域内的新术语——而不是以刻板的概念界限限制新的艺术, 当艺术在七十年代经历了根本性的发展而成为“非艺术”、“反艺术”和概念艺术”时, 艺术概念的定义就更加开放了, 一件并不是艺术品的相似物(挂帽架), 依照“艺术界”成员的协定性决议自然而然地成了艺术品, 艺术现在成了一个荣誉性的术语, 它被授予任何艺术界决定称之为艺术的东西!

还可举些其它的分析哲学例子, 迪基否认有任何象“审美体验”之类的东西——不存在一条这样特殊的观照艺术品与自然美的途径, 它可使任何“审美客体”变成“有意图的对象,” 马哥利斯在六十年代亦试图处理好艺术作品, 诸如一曲音乐、一首诗或一场戏剧的错综复杂的纠葛, 贝多芬第三交响曲既不是简单的物理学记号, 也不是那些认识它的人的记忆形象; 它是一种被协定性规则所引导的极其复杂的叙述, 这种规则的目的就在于选择出最可靠的记号, 然后最准确地表达出内容, 我们在文艺批评中对我们作出的批评判断提出了各种依据, 我们曾分析了许多作品里这种判断依据的相互联系。这些到底是演绎论证呢, 还是归纳论证? 它们的完善程度怎么样? 很多分析者认为, 从根本上看, 它们并不是真正的论证, 而是“感知的各种倾向。”某批评家选择了他或她本人认为卓越的约定俗成的艺术批评准则, 目的就在于引导观众把欣赏的焦点集中到艺术作品的恰当方面去, 以正确的观点去观赏作品所表现的形象。

一般说来, 我们能这样认为: 分析美学拒绝了一种观念, 即美学的任务是提供一种艺术概论, 象美学家们在过去所试图做的那样(艺术是摹仿、象征的再现、表现、信息传达、游戏、逃避现实等等)。分析美学家认为, 美学的概念就是他们对艺术批评家、艺术史家和艺术家在讨论问题时提出的特殊难题以及概念的、语言学的困境的阐释。从某种角度看, 这反映了学术圈子朝着更特定的范围发展的普遍倾向——没有一个人能通晓全部艺术; 因而, 考虑一个特定的小难题比探讨一般的艺术概论更有价值。按照这种观点, 美学变成了“艺术哲学”, 那就是, 成了一种“第二层次”、“原批评”, 专门分析和阐释由艺术批评家和艺术史家等在第一层次的活动中所产生的语言学和概念的难题。哲学现在成了一系列第二层次的“××哲学”——诸如历史哲学、科学哲学、社会哲学、宗教哲学、法哲学以及艺术哲学等。它现在更多地注意艺术作品以及它们与艺术史的、社会的文本之关系, 而较少涉及个别观赏者审美体验中的心理学、现象学难题。美学变得更严格、更逻辑化、更具分析性和专业化, 而对艺术家、批评家和普通人的作用越来越小——它成了专业化的哲学(至1975年)。

然而，美国的美学观现在正逐渐从分析哲学的极端地位上脱离出来，它试图向过去的、传统的美学靠拢，试图把传统美学和分析美学综合起来、调和起来，这就是说，不仅继续探求传统美学问题的答案，而且要使这种探求处在更谨慎、更准确的途径之中。当代美学里这类综合的一个事实，便是引导怎样从分析性艺术哲学的第二层次“原批评”中提出艺术的普遍理论。依据分析性艺术哲学，艺术哲学家试图调和艺术批评中所出现的冲突。从一大批被认为与评价文艺作品有关的传统标准（现实主义、表现传达、独创、游戏、示范、娱乐、社会改良等）中，艺术批评家将始终选择一种这样的标准来赞扬或责怪某一文艺作品。因此，不同批评家的差异将取决于两个因素——第一，所涉的文艺作品是否真正具有批评标准中被赞扬的那种性质；其次，这些标准里哪一方面是最重要的。如，一个批评家赞扬了某部文艺作品，因为它是现实主义的，（直率地反映了当代城市生活的一些问题），另一批评家也许不同意该作品是现实主义的，或者，他承认该作品是现实主义的，却又认为在判断这部文学作品的价值时，是否是现实主义并不重要。第一类分歧要依靠对所涉文艺作品进行一个更谨慎、更细致的分析；而第二类分歧把争论转向了更高的层次，即哪一方面标准是重要的？如果一些标准之间发生了冲突，哪一个是最有权威的呢？第一类分歧与艺术哲学没有多大关系，它是艺术批评第一层次的分歧，并不是第二层次上的艺术哲学。第二类分歧却与艺术哲学密切相关，它是对文艺批评中所产生的逻辑和语言学的混乱的分析和阐释。调和文艺批评家第二类分歧的企图导致产生了文艺概论。假设某文学作品被承认在所有方面都是现实主义的，但它的结构很粗劣。这里，我们就有了一个分歧，它并不针对该作品的性质，而是于我们所称之为文学的东西，究竟什么更重要一些？这是一个更为本质的分歧。一个批评家认为，虽然现实主义和技巧娴熟的结构对于优秀文学来说都是重要的，然而，现实主义更加重要一些。另一个批评家的观点相反。（其他批评家也可能对他俩的意见都不同意，而强调情感表现、独创、真实性、传达性、游戏、逃避、无意识的象征等等）。讨论的焦点因此集中到了一点，理想的文学作品应该是怎样的？（首先是现实主义的，其次是结构完善的，并且也具有独创性。或者，首先是独创性的；其次，表现了艺术家独特的感情；再次是结构完美的，等等）这样，理想的文艺作品是什么的理论，实际上就是传统的美学家所试图进行的一一对文艺下一个普遍性的定义。当一个美学家对文艺下普遍性定义时，他所说的其实就是：文艺应该是什么；而不是：它们是什么。尽管美学家常常用描述性语言来表述理论，仿佛他的理论是对文艺本身的实际描述，事实却非如此。象大多数哲学理论一样，文艺理论也是合乎标准的。它们是一种“有说服力的解释”，而不是实际的标准。例如，亚里斯多德说，人的本质是“理性”。孔子说，人的本质是“仁”。他们并不是在宣布，人即是“理性”或“仁”，他们的论述只是表示人应该努力成为“理性的”或“仁”的。人能够理性地行动或具有“仁”的情怀，应该鼓励发展人的这些品质，使之成为人类永久的、惯常的生活方式。与此相似，当文艺美学家说文艺在根本上是一种社会交流的形态时，他并没有否认这样一种明显的事实，即大量的文艺作品没有做到这一点。他只是在说：文艺应该如此；在文艺的所有优点中，这是最突出、最值得赞赏的；这是文艺作品最重要的因素。因此，在将来所有文艺创作中都应该受到鼓励。在文艺论争时或文艺趣味转变时期，这些理论是“有说服力的，”它们引导着公众的美学趣味和感受力，替理论认为最值得称赞的艺术样式创造出更大的需要。（同时，鼓励艺术家和作家在创作中转向刚被接受的文艺风格——虽然艺术家和作家往往不承认他们的创作被任何外在的因素所影响）

当争论从“第一层次”转向了“第二层次”、从所涉艺术作品的性质转向了先前存有的批评标准本身时，为支持某种标准而替换别种标准所提出的理由始终是依据艺术实用的目的、意图或“本质”的——正是以这种途径，引导着艺术性质的普遍性理论。假如我们认为，对于艺术作品最重要的必须是“现实主义”，它比艺术家表现其个人感情和幻想更为重要，那么，人们就可以问，为什么我持这样的观点？我也许试图通过论述艺术的目的和艺术的本质来回答，那就是，艺术不是被那些自高自大的艺术家用来放纵个人感情和幻想的，而应该唤起普遍大众对现实社会问题的关切，提出改进的意见和方法。或者，我认为，艺术的全部目的和意图是导致社会拥有公众的、可共享的感情，以便使人们在文化上更紧密地团结成一个群体。我也许说，这就是为什么艺术必须是现实主义的，这样能有利于它更有效地与所有社会成员进行交流，使之行使艺术的基本社会功能。显然，从这个观点看，作家、艺术家在作品中沉溺于个人幻想或逃避现实，或力图表现一些极端独特的东西，以致在社会上只能很少一部分人能够懂得他们所做的工作；以上所述，都是在浪费时间。与此相似，如果我不同意这种艺术观，我会认为，这在实际上不是艺术，而是宣传，艺术的目的在于每个艺术家把自己独特的内在精神生活表现出来，因此，每个艺术家的作品必须是唯一的。至于他们在艺术表达中所体现的个人风格或“语言”，必须是完全自由的，即使这样的结果使得只有极有限的人能够理解他们的作品。概括来说，现代“改良”的分析艺术哲学正在转向促进和保护艺术的普遍性理论，它试图调和认为批评标准是最重要的各种艺术批评家在第一层次上的争论。当然，这并不是向旧式的理论构造法回归。虽然今天大部分分析哲学家不认为过去的理论全是错误，他们却坚持，这些理论中的概念混乱必须得到更为清晰、更加小心的界定和纯化。这种“改良的”分析哲学与哲学之外的各种智力成果有密切的关系。按照这种观点，哲学没有它自己的题材，而只是不断地考察并试图廓清他人的思想。因此，它对艺术批评家、艺术史家和艺术教师是有助益的，它对艺术美学的教学具有重要的影响。在俄亥俄大学，我的大多数学生不是哲学专业的，而是艺术专业的。我试图帮助他们澄清并从概念上加强他们在批评和艺术史方面所从事的工作。

这是当代美国哲学美学的主要倾向，但不是唯一的倾向。在哲学圈子之外，还有各种各样极其不同的理论，它们的源头主要在欧洲大陆，曾在那儿被提出和流行开来。在哲学之外的一些艺术圈子里，现象学仍然流行着，例如，阐释学、结构主义、反结构主义、新马克思主义、新弗洛伊德主义在当前文学批评和影视批评中仍扮演着重要的角色。在我看来，哲学家应更多地注意它们的动向，加入其讨论之中。在我的教学中，由于学生具有艺术基础的比具有哲学基础的多得多，我必然更多地注意这些理论；我在自己的论述里经常试着把它们与分析哲学结合起来，通过这样的尝试使这些难懂的、含糊的理论变得清晰、易懂起来。那就是，我把它们转述成更明确、更通俗的“分析性”表述。另一方面，在欧洲大陆，这些理论是当代哲学舞台上的一个主要部分。确切地说，这些理论的作者绝大部分是欧洲大陆的哲学家。然而，英语国家的哲学家与欧洲大陆的哲学家的交流并不象他们所应该有的那样频繁。我个人认为，中国今天的所作所为就是一种非常健康的标志：你们对所有不同的理论都感兴趣，然后把它们同中国传统的理论结合起来。我认为这是正确的。能够利用任何理论，把它们汇集到自己丰富的美学文化中，而不管这些理论本来是从什么地方来的，这是十分有益的。（陈伟记录整理）