

# 从中国美学的眼光看当代西方美学的若干热点问题

叶 朗

美在意象。艺术也是向人们呈现一个意象世界,从而使观众产生美感(审美感兴)。美和艺术(意象世界)是对“自我”的有限性的超越,是对“物”的实体性的超越,从而回到本然的生活世界,回到人的精神家园。本文从植根于中国美学的这种基本观点出发,对当代西方美学的若干热点问题进行讨论,包括自然美、艺术与非艺术的区分、“艺术的终结”及“日常生活审美化”问题,并提出自己的看法。

美学领域有一些理论问题,在近二三十年成了当代西方美学界讨论的热点,如:关于自然美的问题,关于艺术与非艺术的区分的问题,关于“艺术的终结”的问题,关于“日常生活审美化”的问题,等等。这几年我们国内有许多学者写书、写文章介绍他们的观点。我想,如果从中国美学的眼光来看这些问题,可能会提出一些不同的看法。这篇文章就想谈谈我的一些看法,不妥之处请朋友们批评指正。

本文为教育部人文社会科学重点研究基地重大项目(编号 14JJD720003)成果

## 一、关于自然美的问题

近二十年在英美美学家中流行一种“肯定美学”的观点,持这种观点的美学家认为,所有的自然物(自然风景)都是美的;同时,他们又认为,自然物(自然风景)的审美价值不可能有等级的区别。

首先,持“肯定美学”观点的美学家认为,自然中所有东西都具有全面的肯定的审美价值<sup>①</sup>。如哈格若夫说:“自然是美的,而且不具备任何负面的审美价值。”“自然总是美的,自然从来都不丑。”“自然中的丑是不可能的。”<sup>②</sup>

从表面上看,中国古代美学家也说过类似的话,实际上观点并不相同。如清代美学家叶燮的话:“凡物之美者,盈天地间皆是也,然必待人之神明才慧而见。”(《滋园记》)叶燮的话是说

自然物都可能美,但必须有人的“神明才慧”去发现它,去照亮它,也就是必须有人与自然物的沟通和契合。又如清代诗人袁枚的诗:“但肯寻诗便有诗,灵犀一点是吾师,夕阳芳草寻常物,解用都为绝妙辞。”(《遣兴》)还有清代小说评点家脂砚斋在《红楼梦》上的一条批语:“天地间无一物不是妙物,无一物不可成文,但在人意舍取耳。”这些话说的也都是同样的意思。鱼鸟昆虫、斜阳芳草这些普通的自然物,都可能成为“美”,成为“妙”,关键在于人的审美意识和审美活动,在于人与自然物的沟通和契合。其实,车尔尼雪夫斯基也说过类似意思的话。他说:“人生中美动人的瞬间也总是到处都有。无论如何,人不能抱怨那种瞬间的稀少,因为他的生活充满美和伟大事物到什么程度,全以他自己为转移。”<sup>③</sup>

人的审美活动是一种社会的、历史的文化活动。一个外物(包括自然风景和社会风物)能否成为审美对象,是由社会文化环境的诸多因素所影响和决定的。当社会环境的某些因素和人们所处的具体情景遏止或消解了情景的契合、物我的交融,遏止或消解了人与世界的沟通,也就遏止或消解了审美意象的生成,那样的对象就不可能是美的。这里有多种情况。有的是太平常,有的是太令人厌恶,有的是现实生活的利害关系排斥或压倒了对某一对象的注意和兴趣,从而引起审美上的麻木和冷淡。车尔尼雪夫斯基在《生活与美学》中曾说:“对于植物,我们欢喜色彩的新鲜、茂盛和形状的多样,因为那显示着力量横溢的蓬勃的生命。”<sup>④</sup>对这个论断,普列汉诺夫问道:“‘我们’是指谁呢?”<sup>⑤</sup>接着说:“原始的部落——例如,布什门人<sup>⑥</sup>和澳洲土人——从不曾用花来修饰自己,虽然他们住在遍地是花的地方。”<sup>⑦</sup>这是因为这些民族处在狩猎生活的历史阶段。尽管他们在地面上长满鲜花,尽管他们看到了花卉,但他们不能和花卉沟通和契合,花卉对他们来说并不美(不能生成审美意象)。

德国地理学家赫特纳说:“几百年来,阿尔卑斯山只是一个可怖的对象,到18世纪末时才为人们所赞叹。再晚些时候,又揭开了原野和海的美。也许可以一般地说,随着文化的进步,特别是有了城市文化,对于文明风光的美的评价就降低了。而过去完全不被重视的荒野的自然美却慢慢进入人们的意识中。”<sup>⑧</sup>这说明自然物的美是一个历史的范畴。泰纳在《比利牛斯山游记》中有类似的论述。他引用一位波尔先生的话,说明17世纪的人和当代(19世纪)的人对于风景的趣味完全相反:“我们看见荒野的风景感到喜欢,这没有错,正如他们看见这种风景而感到厌烦,也并没有错一样。对于17世纪的人们,再没有比真正的山更不美的了。它在他们心里唤起了许多不愉快的观念。刚刚经历了内战和半野蛮状态的时代的人们,只要一看见这种风景,就想起挨饿,想起在雨中或雪地上骑着马作长途的跋涉,想起在满是寄生虫的肮脏的客店里给他们吃的那些掺着一半糠皮的非常不好的黑面包。他们对于野蛮感到厌烦了,正如我们对于文明感到厌烦一样。……这些山……使我们能够摆脱我们的人行道、办公桌、小商店而得到休息。我们喜欢荒野的景色,仅仅是由于这个原因。”<sup>⑨</sup>这就是说,荒野的风景,对于17世纪的人是不美的,而对于19世纪的人就变得美了。原因就在于19世纪的人和荒野的风景能够沟通、契合,“物我同一”,生成审美意象。其实,就是在现在,由于具体的生活情境不同,荒野的自然也不是在任何时候都是美的。很多人都有这方面的经验。

“肯定美学”的“自然全美”的观点,最根本的问题是把自然物的美看成是自然物本身的超历史的属性,从而否定审美活动(美与美感)是一种社会的、历史的文化活动。但是人类的文化史说明,审美的社会性、历史性是不能否定的,人与自然物能否沟通和契合,能否“淳然而兴”,能否生成审美意象(“美”),这要取决于社会文化环境的诸多因素,取决于审美主体的审美意识以及审美活动的具体情境,因而自然中的东西不可能“全美”,“肯定美学”所持的“自然全美”的观点是站不住的。

与上面这个问题相联系,持“肯定美学”观点的美学家还否认自然物(自然风景)的审美价值可以有等级的分别。

艺术品的审美价值有等级的分别,这是大家都承认的。中国古代有很多题名为“诗品”、“画品”、“书品”的著作,就是对诗歌、绘画、书法的作品进行审美“品”、“格”的区分。没有人会主张所有艺术品有同等的价值。例如,没有人会主张达·芬奇的作品和同时代其他画家的作品有同等的价值,也没有人会主张《红楼梦》和同时代的其他小说有同等的价值。

但是,持“肯定美学”观点的美学家认为,在自然美的领域不能有这种等级的分别。例如,美国有一位名叫戴维·爱伦斐尔德的学者说:“许多批评家说,埃尔·格列柯是一个比罗曼·洛克威尔更伟大的画家,但是能说西尔格提(Seregeti)的大草原在审美上比新泽西(New Jersey)的不毛之地更有价值吗?”还有一位名叫伽德洛维奇的学者说:“如果这样的嗜好物引导我们按照艺术评价的时尚说,同另一种海岸线相比较,这种海岸线显得太普通,或者这个物种是丑陋的、笨拙的和次等的,我们必须能够提醒自己,这种区分仅仅是将自然物转移到充满竞争和头衔的文化世界。而且这样做会丧失对审美经验和自然界自身独特对象的正确认识。”<sup>⑩</sup>

“肯定美学”学者的这种看法,它的理论实质就是要把文化、价值的内涵完全从审美活动中排除出去。他们要求人们超越一切价值判断,以所谓“纯审美的眼光”看待自然,“将自然纯粹地看作自然而不是文化世界中的价值的象征”<sup>⑪</sup>。他们的代表人物伽德洛维奇说:“如果我们希望摆脱价值判断的束缚而面对自然本身,我们不仅要有解经济化的自然,而且需要解道德化、解科学化和解审美化(de-aestheticize)的自然——一句话,解人化(de-humanize)的自然。”<sup>⑫</sup>

“肯定美学”学者们的这种理论是不能成立的。他们所谓“解人化的自然”和“纯然的必然性”都是非审美的。审美活动(美和美感)是包含有价值内涵的。无论是自然美的领域,还是艺术美的领域,完全排除审美的价值内涵是不可能的。因为美不是自然物的客观物理属性,美是人与自然的沟通和契合而形成的意象世界,因而它必然受历史的、社会的各种因素(伽德洛维奇所说的“文化世界”)的影响,必然受审美主体的审美意识以及审美活动的具体情境的影响,必然包含审美的价值内涵。完全脱离社会、完全脱离文化世界、完全排除价值内涵的所谓“纯然的必然性”或所谓“解人化的自然”都是不可能存在的。

这种理论也不符合我们的审美经验。人们通常说:“桂林山水甲天下。”“五岳归来不看山,黄山归来不看岳。”这些话都说明在人们的审美经验中,自然物的审美价值是有高低之分的。这种审美价值高低的区分,不仅与自然风光本身的特性有关,而且和人的审美意识以及审美活动的具体情境有关。所以,即使是同一个自然物,也会产生不同的美感。例如,月亮,作为一个自然物,它给予人的美感就很不一样。

“月是故乡明”,这是杜甫有名的诗句。月亮作为一个物理的实在,在到处都是一样的(相对来说),故乡的月亮不会特别明亮,怎么说“月是故乡明”呢?原因就在这里的月亮不是一个物理的实在,而是一个意象世界,月亮的美就在于这个意象世界。季羨林曾写过一篇《月是故乡明》的散文。他在文章中说,他故乡的小村庄在山东西北部的大平原上,那里有几个大苇坑。每到夜晚,他走到苇坑边,“抬头看到晴空一轮明月,清光四溢,与水里的那个月亮相映成趣”。有时候在坑边玩很久,才回家睡觉,“在梦中见到两个月亮叠在一起,清光更加晶莹澄澈”。他说,“我只在故乡呆了六年,以后就离乡背井,漂泊天涯”,到现在已经四十多年了。“在这期间,我曾到过世界上将近三十个国家,我看过许许多多的月亮。在风光旖旎的瑞士莱芒湖上,在平沙无垠的非洲大沙漠中,在碧波万顷的大海中,在巍峨雄奇的高山上,我都看到过月亮,这些月亮应该说都是美妙绝伦的,我都异常喜欢。但是,看到它们,我立刻就想到我故乡中那个苇

坑上面和水中的那个小月亮。对比之下,无论如何我也感到,这些广阔世界的大月亮,万万比不上我那心爱的小月亮。不管我离开我的故乡多少万里,我的心立刻就飞来了。我的小月亮,我永远忘不掉你!”<sup>⑬</sup>季羨林说那些广阔世界的大月亮,比不上他故乡的小月亮,这并不是作为物理实在的月亮不同,而是意象世界不同。他那个心爱的小月亮,不是一个物理的实在,而是一个情景相融的意象世界,是一个充满了意蕴的感性世界,其中融入了他对故乡的无穷的思念和无限的爱,“有追忆,有惆怅,有留恋,有惋惜”,“在微苦中有甜美在”<sup>⑭</sup>。这个情景相融的意象世界,就是美。

古往今来多少诗人写过月亮的诗,但是每首诗中月亮给人的美感很不相同。例如:“月上柳梢头,人约黄昏后。”(欧阳修《生查子》)这是一个皎洁、美丽、欢快的意象世界。例如:“江上柳如烟,雁飞残月天。”(温庭筠《菩萨蛮》)这是另一种意象世界,开阔、清冷。例如:“明月出天山,苍茫云海间。长风几万里,吹度玉门关。”(李白《关山月》)这又是另一种意象世界,沉郁、苍凉,与“月上柳梢头”、“雁飞残月天”的意趣都不相同。再如:“寒塘渡鹤影,冷月葬花魂。”(《红楼梦》第76回中史湘云、林黛玉的联句)这是一个寂寞、孤独、凄冷的意象世界,和前面几首诗中月亮的意趣又完全不同。同是月亮,因为人的生活世界不同,人的心境不同,人感受的意趣就不同。这些都说明自然物(自然风景)的审美价值不能脱离人的生活世界,不能脱离人的审美意识。就像古人所说的:“思苦自看明月苦,人愁不是月华愁。”(戎昱《江城秋夜》)“匪外物兮或改,固欢哀兮情换。”(潘岳《哀永逝文》)自然美不能归结为自然物的物理实在本身的特性。否则一切都说不清楚。

## 二、关于艺术与非艺术的区分的问题

西方美学界讨论的又一个热点问题,就是艺术与非艺术的区分的问题。

我们认为艺术是可以界定的,艺术的本体就是审美意象,因而,我们认为艺术与非艺术是应该加以区分的,区分就是看这个作品能不能呈现一个意象世界。由于美(意象)与美感(感兴)是同一的,因此区分也就在于这个作品能不能使人“兴”(产生美感)。王夫之说:

诗言志,歌咏言,非志即为诗,言即为歌也。或可以兴,或不可以兴,其枢机在此。<sup>⑮</sup>

王夫之在这里把可以不可以“兴”作为区分艺术与非艺术的最根本的标准,这是非常深刻的。这是从艺术的本体着眼的。艺术的本体是审美意象,因此它必然可以“兴”,也就是它必然使人产生美感。如果不能使人产生美感,那就不能生成意象世界,也就没有艺术。

西方现代主义艺术和后现代主义艺术的一些流派提出了否定艺术与非艺术的界限的主张。

这里首先要提到大名鼎鼎的杜尚。杜尚是法国出生的达达主义艺术家。1917年他在美国纽约把一件瓷质的小便器命名为《喷泉》提交到艺术展览会,由此引发了一场争论:什么是艺术?艺术与非艺术有没有区别?这件小便器本是一件普通的生活用品,是一件“现成物”(ready-made),现在杜尚在上面签上一个名字,就把它从实用的语境中抽脱出来,并把它放入艺术品的语境中。杜尚这样一个做法,它的意义就在于抹掉(否认)艺术品与现成物的区分,抹掉(否认)艺术与非艺术的区分。

在杜尚的影响下,西方后现代主义的许多流派,都提出消除艺术与非艺术的区分的主张。



其中以“波普艺术”和“观念艺术”这两个流派最突出。

“波普艺术”(Pop Art)兴盛于20世纪50年代末期到70年代前期的英国和美国,最著名的代表人物是安迪·沃霍尔。波普艺术家所做的就是把世俗生活中的“现成物”如破汽车、褪色的照片、海报、破包装箱、破鞋、旧轮胎、旧发动机、澡盆、木桶、竹棍、罐头盒、破布等等,通过挪用、拼贴、泼洒颜料、弄成模型、奇异的组合等等手法,努力使其变得鲜艳、醒目,既像广告又像实物陈列。波普艺术家认为这样的“现成物”就成为艺术品了。安迪·沃霍尔把布里洛牌肥皂盒搬到美术馆命名为《布里洛盒子》,就是一个著名的例子。安迪·沃霍尔说:“每个事物是美的,波普是每个事物。”另一位波普艺术家克拉斯·欧登伯格说:“我要搞丢弃物的艺术。”

“观念艺术”(Conceptual Art)兴盛于20世纪60年代中期到70年代前期。“观念艺术”也是受杜尚的启示而产生的。杜尚说过:“观念比通过观念制造出来的东西要有意思得多。”一个“现成品”之所以成为艺术,就在于艺术家赋予它一种观念。观念艺术家约瑟夫·库苏斯就说,杜尚的“现成品”构成了从“外表”到“观念”的变化,所以是“观念艺术”的开端。在观念艺术家那里,一切东西,文字、行为、地图、照片、方案等等,只要是能传达观念的,都可以是艺术。

我们在前面说过,我们认为艺术的本体是审美意象,所以我们认为艺术与非艺术是应该加以区分的,区分就在于这个作品能不能呈现一个意象世界,能不能使人“感兴”(产生美感)。一个作品如果不能生成意象世界,如果不能使人产生美感,那就不是艺术作品。

拿波普艺术家来说,他们把工业社会的“现成物”通过挪用、拼贴等手法而命名为“艺术品”,但他们并没有解决如何使“现成物”的“物”性转化为精神性的问题。他们想通过制造一个外在的艺术时空氛围(如画廊、画框)来完成这种转化,实际上并不成功。关键在于他们的“作品”本身能否生成“意象”。波普艺术家在挑选现成物时,根本没有情意可言。如法国“新现实主义”(被称为欧洲的波普)艺术家弗南德茨·阿尔曼,他收集破烂、旧报纸、各式各样的垃圾,把它们堆积起来,加以焊接、胶粘,他完全是随意的。波普艺术家都是这样。他没有“胸中之竹”。他拼贴和涂抹、组合时,既无某种感情在无意识中推动他,也无某种审美体验使他只能这样挑选和组合而不能那样挑选和组合。除了实物的拼贴显得十分“触目”以外,它的内部没有任何意蕴,因而也就没有灵魂,没有生命。这也就是为什么人们在观看这类波普艺术时,总觉得它们还是像一堆垃圾。波普艺术家把废品从垃圾堆里捡出来,并且放置到美术馆内,却仍然没有赋予它们生命。因为艺术家没有赋予它们以“情”、“意”。波普艺术家成了艺术中的拜物教。艺术的生命不是“物”,而是内蕴着情意的象(意象世界)。波普艺术总让我们看到物(而且多半是破烂物),却很难让我们观到“象”,因为没有“情”、“意”便不能感兴,不能感兴便不能生成意象,不能生成意象便不是艺术。当然,我们也不否认某些波普作品那种奇异的组合也能产生某种奇异效果,但是那种奇异效果并不是审美的效果。尽管波普艺术作品在艺术市场上可以卖出去,甚至卖高价,但在市场卖高价并不是判定一件物品是否是艺术品的根据。

观念艺术家把观念作为艺术的本质从而否定艺术与非艺术的区分,在理论上也是不能成立的。观念不是艺术。王夫之一再说,艺术不是“志”、“意”。艺术是“意象”,而“意象”与“志”、“意”是根本性质不同的两个东西。“意象”使人感兴,“志”、“意”不可能使人感兴。把观念作为艺术从而否定艺术与非艺术的区分(即认为凡是体现一种观念的物品都是艺术),同样是不能成立的。

波普艺术也好,观念艺术也好,还有行为艺术等等也好,它们的一些代表人物否定艺术与非艺术的区分,最根本的问题就是意蕴的虚无。1961年出现的一个称为“激浪派”(Fluxus)的艺术团体,他们也主张取消艺术与非艺术的界限。他们的代表人物乔治·马西欧纳斯在1962年6

月发布的一份宣言中说:“激浪艺术既非艺术,也非娱乐,它要摒弃艺术与非艺术之间的区别,摒弃绝对必要性、排他性、个性、雄心壮志,摒弃一切关于意义、灵感、技巧、复杂性、深奥、伟大、常识和商品价值的要求,为一个简单的、自然的事件,一个物件,一场游戏,一个谜语或者一种讽喻的非结构的、非戏剧化的、非巴洛克式的、非个人的本质而斗争。”<sup>⑩</sup>从这份宣言可以看出,摒弃艺术与非艺术的区分,就是摒弃一切关于意义的要求。这必然导致意蕴的虚无。意蕴虚无,当然不可能有意象的生成。那样的“作品”,当然不属于艺术的范畴。我们可以举几个最著名的极端的例子。

德国艺术家汉娜·波尔文是一个例子。她每年要在成千上万张纸上任意涂写数字以及从书籍上照抄文字。她的“作品”数量惊人,但是这些“作品”是意蕴的空无。汉娜·波尔文的涂写尽管也引起媒体的关注,但它不属于艺术的范畴。

法国“新现实主义”艺术家伊夫·克莱因也是一个例子。“新现实主义”被称为欧洲的波普艺术或欧洲的“新达达”。这位克莱因在1958年办了一个展览。他把伊丽斯·克莱尔特画廊展厅中的东西腾空,将展厅的墙壁刷成白色,并在门口设了警卫岗。他吸引了许多观众来看这个展览,但是这个展厅中空无一物。这就是意蕴的虚无,它不可能生成意象世界。有的评论家说,这件“作品”包含了“多方面的信息”,同时给了观众一种“思想上的自由”。其实所谓“信息”和“自由”都是评论家外加给它的。这个空无一物的展厅,不可能有什么“多方面的信息”,也不可能给观众“思想上的自由”。

美国“偶然音乐”(Chance Music)又称“机遇音乐”(Aleatory Music)的代表人物约翰·凯奇更是著名的例子。他在1952年搞了一个题为《4分33秒》的作品。这部作品演出时,由一位身穿礼服的钢琴手走上台,坐在钢琴旁,但并不弹琴,这样坐了四分三十三秒,然后一声不响地走下台。整个过程没有出现任何乐音。这个作品曾被看作是后现代音乐的典型。一些评论家对此大加赞扬。他们的赞扬可以归纳为两点。一点是说这个作品包含了无限的可能性。因为在一“寂静”之中,演奏者和听众可以感受到在这个世界中“一切可能的东西都可以发生”,因而这片“寂静”也就包含着无限丰富的创造内容,每一片段都可能开放出最美的音乐花朵。再一点是这个作品使听众回到现实生活。在一片寂静中,演奏者和听众可以聚精会神地注意周围世界所发生的一切无目的的和偶发的声音,例如观众的咳嗽声,风吹窗帘的沙沙声,某个观众的脚步声,甚至是听众本人的耳鸣声。这就使演奏者和听众亲身经历了“真正的世界本身”,使他们回到了“现实的生活”。

这两点赞扬在理论上都是不能成立的。所谓“无限的可能性”,是抽象的可能性,而不是现实的可能性。所谓“一切可能的东西都可以发生”,其实什么都没有发生。如果按照这种抽象可能性的逻辑,一个无所事事的人,你可以说他是最伟大的统帅或最伟大的科学家;一张白纸,你可以说它是最美的图画。你怎么说都行,但是这些说法没有任何意义。至于说这个《四分三十三秒》使听众经历“真正的世界本身”,使听众回到“现实的生活”,也是不能成立的。咳嗽声、脚步声、耳鸣声确实也是在生活中发生的事件,但他们在生活中是属于缺乏意义的琐碎的事件。现实的、真正的生活世界包含着历史的、文化的内涵,极其丰富。当然,大众的日常生活中也有咳嗽声、耳鸣声,也有破布、垃圾,但是把咳嗽声、耳鸣声、破布、垃圾无限地放大决不可能构成“属于大众的”真正的生活世界。《四分三十三秒》这样的后现代主义艺术“作品”不会丰富听众的艺术的“感受性”,不会将听众的注意力“引向对生活的关注”,而只能使听众远离真实的生活世界。

有的西方后现代主义艺术家和评论家喜欢把西方后现代主义艺术的这种意蕴的空无说

成是受了“东方哲学”的影响,说成是体现了禅宗的思想。例如激浪派艺术家白南准搞了一个名为《禅之电影》的作品。他在室内挂上银幕,还有一架倒放的钢琴和一排鲑鱼。在三十分钟之内,他用放映机把一盘长达四米的空白胶片放完。白南准把这种“空白”电影称之为“禅之电影”。像这一类的说法和做法都是出于对禅宗思想的无知或误解。禅宗是讲“空”,但禅宗的“空”完全不同于西方后现代主义这种意蕴的空无。禅宗的“空”是一个充满生命的丰富多彩的美丽的世界。苏轼说“空故纳万境”(《送参寥师》)。王维的诗就是这种境界的体现。我在《美学原理》一书中有专门一章讨论禅宗这种空灵的意象世界。

总之,否定艺术与非艺术的界限的主张是不能成立的。西方后现代主义艺术家的某些“作品”,没有任何意蕴,因而不能生成审美意象,也不能使人感兴。它们没有灵魂,没有生命。尽管在市场上有人出高价收购它们,尽管在学术界有人写文章吹捧它们,但它们不是艺术。

### 三、关于“艺术的终结”的问题

西方美学界讨论的又一个重要的理论问题是关于“艺术的终结”的问题。

艺术终结的问题最早是黑格尔提出来的。近年美国学者丹托又把这个问题重新提了出来,引起艺术界的讨论和关注。

#### (一)黑格尔的命题

我们先看黑格尔的命题。

黑格尔关于艺术发展的前景,其实有两个不同的命题。

一个命题是从绝对观念发展的逻辑提出的命题。黑格尔说:

就它的最高的职能来说,艺术对于我们现代人已是过去的事了。因此,它也已丧失了真正的真实和生命,已不复能维持它从前的在现实中的必需和崇高的地位,毋宁说,它已转移到我们的观念世界里去了。<sup>①7</sup>

我们尽管可以希望艺术还会蒸蒸日上,日趋于完善,但是艺术的形式已不复是心灵的最高需要了。我们尽管觉得希腊神象还很优美,天父、基督和玛利亚在艺术里也表现得很庄严完善,但是这都是徒然的,我们不再屈膝膜拜了。<sup>①8</sup>

按照黑格尔的哲学,绝对理念是最高的真实。绝对理念有主观精神、客观精神、绝对精神三个发展阶段。绝对精神又有艺术、宗教和哲学三个发展阶段。哲学是绝对理念发展的顶端。黑格尔把艺术分成三种类型:象征型、古典型和浪漫型。象征型艺术是形式压倒内容。古典型艺术是形式和内容的完满的契合,所以是最完美的艺术。浪漫型艺术是精神(内容)溢出物质(形式),这种内容和形式的分裂不但导致浪漫艺术的解体,而且也导致艺术本身的解体。精神要进一步脱离物质,“艺术的形式已不复是心灵的最高需要了”,艺术“已丧失了真正的真实和生命,已不复能维持它从前的在现实中的必需和崇高的地位,毋宁说,它已转到我们的观念世界里去了”。这样,艺术就让位于哲学。这就是艺术的终结。

所以,黑格尔所说的艺术的终结,并不是说艺术从此消亡(死亡)了,而是说,艺术对人的精神(心灵)来说,不再有过去那种必需的和崇高的位置了。

照我们看,黑格尔的这种艺术终结论在理论上是不能成立的,因为他的理论前提不能成

立。黑格尔的理论前提是 绝对理念是无限的,是最高真实。艺术(美)是“理念的感性显现”,是以有限来显现无限,所以最终要否定自己而进入哲学,哲学是纯粹的观念世界,是最高真实的体现。但是照我们的看法,绝对理念不是最高的真实,艺术也不是理念的显现。照我们的看法,艺术是意象世界,而这个意象世界照亮一个生活世界,这个生活世界是真实的世界。王夫之强调,“志”不是“诗”。“志”可以用逻辑判断和命题的形式来表述,因此它是确定的、有限的,而“诗”的意蕴则不能用逻辑判断和命题的形式来表述,因此它带有某种程度的宽泛性、不确定性和无限性。所以王夫之说“诗无达志”。王夫之认为,正因为如此,所以艺术在人类社会中有特殊的、不可替代的价值。按照王夫之的这个思想,艺术就不是哲学所可以替代的,这不但在古代(或古典艺术时期)是如此,而且在现代(或现代艺术出现之后)也是如此。

黑格尔提出艺术终结论的第二个命题是从历史发展的角度提出的命题,也就是现代市民社会不利于艺术的发展。黑格尔说:

我们现时代的一般情况是不利于艺术的。<sup>⑩</sup>

“现时代的一般情况”为什么不利于艺术呢?因为现时代不再是一个诗性的时代,而是一个散文的时代。什么是诗性的时代?就是人与世界万物融为一体的时代,也就是生生不息、充满意味和情趣的时代。那样的时代,当然有利于艺术的发展,因为艺术的本体是情景交融的审美意象,艺术活动是一种审美活动。而散文的时代则是功利和理性统治的时代,世界对于人是一个外在的、对象化的世界,世界万物都是人们利用的对象。在这样的时代中,人们习惯于用主客二分的观念去看待一切,也就是“按照原因与结果、目的与手段以及有限思维所用的其他范畴之间的通过知解力去了解的关系,总之,按照外在有限世界的关系去看待”一切<sup>⑪</sup>。这样,一切都是孤立的、有限的、偶然的、乏味的。这样的时代当然不利于艺术的发展。

应该说,黑格尔的这一观察是深刻的。现代市民社会的发展趋势是物质的、技术的、功利的追求越来越占据压倒一切的统治的地位,人的物质生活与精神生活失衡,人的内心生活失衡,人与自然失衡,人的生活失去诗意,人类失去家园,这当然不利于艺术(以及各种领域的审美活动)的发展。

但是,社会环境不利于艺术的发展,这并不意味着艺术丧失了真实和生命,也不意味着艺术不再是心灵的需要。事情也许正好相反,正因为“现时代的一般情况”不利于艺术,正因为现代社会中物质的、技术的、功利的追求占据了压倒一切的、统治的地位,因而人类(心灵)对艺术(以及各个领域的审美活动)的需求就更加迫切,艺术理应放到比过去更高的位置上。

因此,学术界一些人把黑格尔的这个命题归入前面说过的艺术的终结的命题是不妥当的。照我们分析,如果把黑格尔的这个命题加以展开,那它恰恰会否定前面说的艺术终结的命题(“艺术的形式已不复是心灵的最高需要了”)。

## (二)丹托的命题

阿瑟·C. 丹托,美国哥伦比亚大学教授,是一位分析哲学家。他以西方现代主义艺术和后现代主义艺术为背景,重新提出“艺术终结”的命题。

丹托认为,现代主义艺术已经在1964年的某个时刻终结了。所谓1964年的某个时刻,就是安迪·沃霍尔的《布里洛盒子》展出的那个时刻。因为《布里洛盒子》的展出,模糊了艺术品与日常物品的界限,也就是模糊了艺术与非艺术的界限,从而提出了“什么是艺术”的问题。丹托认为,这个问题已经超出了艺术的界限,必须交给哲学来解决。这也就是说,艺术终结在哲学里面



了。其实,照这么说起来,艺术的终结,应该从杜尚(他的《喷泉》等作品)就开始了。“杜尚作品在艺术之内提出了艺术的哲学性质这个问题,它暗示着艺术已经是形式生动的哲学,而且现在已通过其中心揭示哲学本质完成了其精神使命。现在可以把任务交给哲学本身了,哲学准备直接和最终地对付其自身的性质问题。所以,艺术最终将获得的实现和成果就是艺术哲学。”<sup>②①</sup>

这种艺术的终结,就是哲学对艺术的剥夺。丹托曾在1984年8月的“世界美学大会”上发表过题为“哲学对艺术的剥夺”的讲演<sup>②②</sup>。

丹托的逻辑是:当艺术品和现成品在感觉上找不出差别时,人们就要思考“什么是艺术”的问题,因而就必须转向哲学了。他说:“只有当任何东西都可以成为艺术品是显而易见的时候,人们才会对艺术进行哲学思考。”<sup>②③</sup>“以我最喜欢的例子来说,不需要从外表上在沃霍尔的《布里洛盒子》与超市里的布里洛盒子之间划分出差别来。而且观念艺术表明某件事要成为艺术品甚至不需要摸得着的视觉物品。这意味着就表面而言,任何东西都可以成为艺术品,它还意味着如果你想找出什么是艺术,那你必须从感官经验(sense experience)转向思想。简言之,你必须转向哲学。”<sup>②④</sup>

这样,我们就能明白,为什么丹托把《布里洛盒子》的展出看作是艺术的终结的标志。丹托的逻辑就是《布里洛的盒子》的展出,抹掉了艺术品与现成物的差别,从而提出“什么是艺术”的问题,这就意味着哲学对艺术的剥夺,意味着艺术的终结。

丹托说,随着“什么是艺术”的问题的提出,“现代主义的历史便结束了”<sup>②⑤</sup>。“它之所以结束是因为现代主义过于局部,过于物质主义,只关注形式、平面、颜料以及决定绘画的纯粹性等诸如此类的东西。”<sup>②⑥</sup>而“随着艺术时代的哲学化的到来,视觉性逐渐散去了”<sup>②⑦</sup>。“因为艺术的存在不必非得是观看的对象”<sup>②⑧</sup>。“不管艺术是什么,它不再主要是被人观看的对象。或许,它们会令人目瞪口呆,但基本上不是让人看的。”<sup>②⑨</sup>

我们把丹托的“艺术终结”论和黑格尔的“艺术终结”论作一比较,可以看到,他们都主张艺术终结于哲学(观念),这是相同的。但是他们的出发点不同。黑格尔是立足于他的观念哲学,即绝对理念的发展的逻辑决定了艺术的终结。丹托是立足于后现代主义艺术的实践,即后现代主义艺术的一些流派抹掉艺术品和现成品的界限,艺术转到观念的领域,艺术变成哲学,这导致了艺术的终结。

按照我们的看法,艺术不可能终结。从最根本的道理上说,艺术活动属于审美活动(审美体验),这是人的精神的需求,是人性的需求。人需要认识活动,因而需要科学,人需要有形而上的思考,因而需要哲学,人还需要审美体验活动,因而需要艺术。人通过审美体验活动,超越自我,超越自我与万物的分离,超越主客二分,回到本原的生活世界,回到人类的精神家园。所以王夫之强调,“志”、“意”不是“诗”,“志”、“意”不可能代替“诗”。当然,审美活动是社会的、历史的。在不同的历史时期,审美活动必然产生变化,从而具有不同的文化内涵和历史形态,但是决不会消亡。同样,艺术活动作为审美活动的重要领域,在不同的历史时期,它的文化内涵和历史形态肯定会发生变化,但也决不会消亡。哲学不可能代替艺术。

黑格尔的预言并没有得到历史的证实。丹托也承认,在黑格尔之后,整个19世纪的艺术,大多数还是“真正地唤起了黑格尔所说的‘直接享受’”<sup>③①</sup>,即“不需要哲学理论做中介的享受”<sup>③②</sup>。特别是印象派艺术,它们带给观众“无需中介的愉悦”<sup>③③</sup>。“人们不需要哲学去欣赏印象派”<sup>③④</sup>。这就是说,哲学并没有代替艺术。黑格尔的预言并没有实现。

那么丹托本人的预言呢?丹托一再说,他所说的“艺术的终结”,就意味着“任何东西都

可以成为艺术品”就意味着“多元论艺术世界”的来临。我们认为,如果一般地说,当代的艺术世界是一种多元化的艺术世界,我们是赞同的。但是这种多元化的艺术世界并不意味着艺术与非艺术的界限的消失,因而也不意味着艺术的终结。因为西方后现代主义艺术的某些“作品”,也就是他们用来抹掉艺术品与非艺术品的差异的“作品”,在我们看来并不是艺术。因而1964年4月沃霍尔《布里洛盒子》的展出并不意味着“艺术的终结”。在这一点上,我们与丹托的看法不同。这种不同,是由于我们与丹托的美学基本观念完全不同。

#### 四、关于“日常生活审美化”的问题

“日常生活审美化”是20世纪80年代西方学术界开始讨论的一个话题。

国内学术界对“日常生活审美化”有多种多样的理解和解释。很多理解和解释是不准确的。下面我们做一些考察。

1. “日常生活审美化”就是用审美眼光(审美态度)看待日常生活。持这种理解的人说,过去人们把日常生活排除在审美领域之外,现在人们用审美眼光来看待日常生活,这就是“日常生活审美化”。

我们认为这种理解和解释是不准确的。第一,在过去,人们并没有把日常生活排除在审美领域之外。中国人特别追求在普通的日常生活中营造美的氛围。历史上许多文学家、艺术家,以老百姓的普通的日常生活为题材,创作出了许多不朽的文学艺术作品。17世纪荷兰画派的画家,我国宋代《清明上河图》的作者张择端,19世纪法国大画家米勒,他们的审美眼光都是指向老百姓的普通的日常生活,他们面向老百姓的日常生活领域创造出富有情趣的意象世界。第二,用审美眼光看待日常生活,不等于“日常生活审美化”。这是两个概念。这就像我们用审美眼光看待自然景物,也不等于“自然界审美化”一样。

所以,对于“日常生活审美化”的这种理解和解释,应该予以排除。

2. “日常生活审美化”就是过去一些美学家(如朱光潜)所主张的人生的艺术化、人生的审美化。

我们认为,这种理解和解释也是不准确的。朱光潜等美学家主张的人生的艺术化,是指一个人要树立审美的理想,在自己的一生中要追求审美的人生。我在《美学原理》中有专门一章讨论这个问题。审美的人生与日常生活有关系,但它的人生哲学的深刻内涵是日常生活所难以包含的。所以对于“日常生活审美化”的这种理解和解释,也应该予以排除。

3. “日常生活审美化”就是指后现代主义艺术家把日常生活中的现成物命名为艺术品,从而消除艺术与生活(艺术与非艺术)的界限的现象。关于后现代主义艺术家消除艺术与非艺术的界限的主张和实践,我们在前面已做了讨论。我们指出,否定艺术与非艺术的主张是不能成立的。而且后现代主义艺术的一些流派,他们视野中的所谓“日常生活”,多半是一些破布、破鞋、破汽车、破轮胎、破包装箱、旧海报、旧照片、罐头盒等等以及各种丢弃之物。在他们心目中,把这些东西命名为艺术品,也就实现“日常生活”审美化了。我们在前面说过,这些生活中的废品、垃圾是缺乏意义的,把它们等同于“日常生活”是极不妥当的。

所以,对“日常生活审美化”的这种理解和解释,也应该加以排除。

4. “日常生活审美化”就是指当代高科技条件下社会生活的虚拟化。一些学者认为,在当代社会(他们称为“后现代社会”),仿真式的“拟像”泛滥,一切都成了标记,一切都成了符号,整个社会生活“拟像化”、虚拟化了,因而也就审美化了。

这种理解也是不准确的。第一,在当代社会,整个社会生活并没有也不可能全部虚拟化。一件衣服,它的符号价值(“名牌”)可以高过它的使用价值,但它仍然是一件实在的衣服,而不可能完全虚拟化,不可能成为一件“皇帝的新衣”。社会生活的其他领域也是如此。第二,虚拟化不等于审美化。网络世界、影像世界不等于审美世界(意象世界)。

所以,对于“日常生活审美化”的这种理解和解释,我们认为也应该加以排除。

5. “日常生活审美化”就是指在当代社会中越来越多的人对于自己的生活环境和生活方式有一种自觉的审美的追求。很多学者指出,随着社会生产力的发展,随着千百万群众物质生活逐步富裕,人们的精神、文化的需求也不断增长,因而一个大审美经济的时代或称体验经济的时代已经来临或即将来临,这将为整个社会生活带来极大的变化。

按照这种理解和解释,“日常生活审美化”就是对大审美经济时代或体验经济时代的一种描述。我们认为,按照这种理解和解释,对“日常生活审美化”的探讨,在理论上和实践上才是有意义的。

从20世纪60年代开始,世界各国的经济出现了一个重大变化,即商品的文化价值、审美价值逐渐超过商品的使用价值和交换价值而成为主导价值。人们买一件商品(例如买一件衣服),往往不是着眼于它的使用价值,而是着眼于它的文化价值、审美价值。现在人们花钱,已不完全是购买物质生活必需品,而是越来越多地购买文化艺术,购买精神享受,购买审美体验,甚至花钱购买一种气氛,购买一句话、一个符号(名牌就是符号)。很多年轻人、白领、“小资”,为什么不在办公室喝咖啡,要到星巴克喝咖啡?就是为了追求一种气氛,追求一种体验。在商店买咖啡,每磅一美元,而星巴克的咖啡,一杯就要几美元,可星巴克却越来越火。因为星巴克能满足很多人体验的需求。这就是所谓的“体验经济”。“经济学家认为,迄今为止人类经济发展历程表现为三大经济形态,第一是农业经济形态,第二是工业经济形态,第三是大审美经济形态。所谓大审美经济,就是超越以产品的实用功能和一般服务为重心的传统经济,代之以实用与审美、产品与体验相结合的经济。人们进行消费,不仅仅‘买东西’,更希望得到一种美的体验或情感体验。”<sup>④</sup>这种大审美经济的标志就是体验经济的出现。1999年,美国的派恩二世和吉尔摩二人合写的《体验经济》一书出版。书中说:“我们正进入一个经济的新纪元:体验经济已经逐渐成为继服务经济之后的又一个经济发展阶段。”“体验经济就是企业以服务为舞台,以商品为道具,以消费者为中心,创造能够使消费者参与、值得消费者回忆的活动。”2002年,研究大审美经济的学者,美国普林斯顿大学教授卡尼曼获得诺贝尔经济学奖,这表明国际学术界对这一发展趋势的高度重视。很多经济学家认为,在生活水平低下的时候,快乐在很大程度上取决于是否有钱,可是在生活比较富裕后,快乐并不正比例地取决于是否有钱。因此,不能把效用、而要把快乐作为经济发展的根本目的。卡尼曼区分出两种效用:一种是主流经济学定义的效用,另一种是反映快乐和幸福的效用。卡尼曼把后一种效用称为体验效用,并把它作为新经济学的价值基础。最美好的生活应该是使人产生完整的愉快体验的生活。这是经济学二百多年来最大的一次价值转向<sup>⑤</sup>。

这种大审美经济时代或体验经济时代的到来,正反映出越来越多的人在日常生活中追求一种精神享受,追求一种快乐和幸福的体验,追求一种审美气氛。《哈里·波特》第七部于2007年7月21日零时在全球上市销售,成千上万的读者守候在书店门口抢购。美国在24小时里就售出了830万册,平均每秒钟售出5000余册。很多人买回家就关起门来读这部小说,整夜不睡觉,一口气把它读完。为什么这么急?因为如果他们自己没有读完,第二天上班、上学时就会由同学或同事告诉他们书的内容和故事的结局,那样一来,他们的快乐和激动的体验就丧失了。

这样一个大审美经济的时代,这样一个体验经济的时代,审美(体验)的要求将会越来越广泛地渗透到日常生活的各个方面。这就是“日常生活审美化”。“日常生活审美化本质上乃是通过商品消费来产生感性体验的愉悦。”“审美化的体验也就是对生活方式及其物品和环境的内在要求,而物质生活的精致性就相应地转化为人对消费品和生活方式本身的主体感官愉悦。”“审美体验本身的精神性在这个过程中似乎正在转化为感官的快适和满足,它进一步体现为感官对物品和环境的挑剔,从味觉对饮料、菜肴的要求,到眼光对形象、服饰、环境和高清电视画面的要求,到听觉对立体声、环绕声等视听器材的要求,到触觉对种种日常器具材质和质感的苛刻要求等等,不一而足。体验贯穿到日常生活的各个层面,它构成了审美化的幸福感和满足感的重要指标。”<sup>⑧</sup>这种幸福感和满足感是感官的感受,同时它又包含着精神的、文化的内涵,它是生理快感、美感以及某种精神快感的复合体。我们应该这样来理解和解释“日常生活审美化”。“日常生活的审美化”不是用审美眼光看待日常生活。“日常生活审美化”不是追求人生的艺术化。“日常生活审美化”不是后现代主义艺术的某些流派抹掉艺术与生活(艺术与非艺术)之间界限的主张和实践。“日常生活审美化”也不是网络、影像等等虚拟世界的泛滥。“日常生活审美化”是对大审美经济时代的一种描绘。在这样一个大审美经济时代,审美(体验)的要求越来越广泛地渗透到日常生活的各个方面。

在这样一个大审美经济或体验经济的时代,文化产业(或称创意产业、头脑产业、艺术产业等等)必然越来越受到重视,“技术美”(功能美)也必然在社会生活中占据越来越重要的地位。

在这里我们看到了人类历史的一种辩证的发展过程。

我们知道,审美活动是人类的一种精神活动,是对于物质生产活动、实用功利活动的超越,也是对个体生命有限存在和有限意义的超越。而技术美学,对技术美的追求,就是要使本来是从物质的、实用功利的活动中超越出来的审美活动,重新回到物质的、实用功利的领域(衣、食、住、行、用)中去。

粗粗一看,这是把审美的、精神的东西降低到实用的、物质的层面,超功利的东西被功利的东西“污染”了。

其实,恰恰相反,这是把实用的东西升华为审美的东西,或者说,是在物质的东西中增添一个精神的层面,在实用功利的东西中增添一个超功利的层面。一座房屋,当它包含有文化内涵和审美内涵时,它就不仅具有遮风雨、御寒冷的实用的功能,而且具有一种精神的氛围,给人一种精神的享受。一杯饮料,本来是满足身体的需求。可是当你和你的朋友在巴黎塞纳河边的咖啡馆一边喝咖啡,一边讨论刚刚在奥赛博物馆看过的印象派绘画的印象时,那就是一种精神的享受了。

当代社会被海德格尔称为“技术时代”。物质的、技术的、功利的追求在社会生活中占据了压倒一切的统治的地位,而精神的活动和精神的追求则被忽视、被冷漠、被挤压、被驱赶。这样发展下去,人就有可能成为没有精神生活和情感生活的单纯的技术性的动物和功利性的动物。因此,从物质的、技术的、功利的统治下拯救精神,就成了时代的要求、时代的呼声。

大审美经济时代的到来,技术美学的出现和兴盛,人们在日常生活中对于产品和环境的审美体验的追求,正是适应了这一时代的要求,正是为了从物质的、技术的、功利的统治下拯救精神。

从历史的发展看,审美的因素(属于精神性的东西)最早是从物质的、实用的活动中产生出来的。后来,审美与实用逐渐分离。审美的因素大量地表现在艺术活动之中。艺术中当然也



有物质的因素,但那是媒介、载体、手段。艺术给予人的是精神享受而不是物质享受。这可以说是对实用与审美的原初统一的否定。历史发展到了高科技的今天,审美的因素又回到物质、实用的活动之中,审美的东西和实用的东西重新结合起来。这可以说是否定之否定。也许这就是美的历程。在人类历史上,确有这样的阶段,人们为了物质的东西而丢掉精神的追求,为了实利而丢掉审美。但从长远看,随着物质生活的高度发展、繁荣和富裕,精神的享受、审美的追求在人类生活中的比重将会越来越大。人们将迎来一个大审美经济的时代,即体验经济的时代。这个大审美经济的时代,也就是一个“日常生活审美化”的时代。

- ① 参见彭锋《完美的自然》,北京大学出版社2005年版,第四章。
- ②⑪⑫ 转引自彭锋《完美的自然》,第94—95页,第15页,第15页。
- ③④⑦ 车尔尼雪夫斯基《生活与美学》,周扬译,人民文学出版社1957年版,第46页,第10页,第10页。
- ⑤⑨ 普列汉诺夫《没有地址的信》,曹葆华译,《普列汉诺夫美学论文集》第一卷,人民文学出版社1983年版,第336页,第331页。
- ⑥ 布什门人是南非的一个民族。
- ⑧ 阿尔弗雷德·德赫特纳《地理学——它的历史、性质和方法》,王兰生译,商务印书馆1983年版,第236页。
- ⑩ 转引自彭锋《美学的意蕴》,人民文学出版社2000年版,第160页。
- ⑬⑭ 《季羡林文集》第二卷,江西教育出版社1996年版,第166—167页,第166—167页。
- ⑮ 王夫之《唐诗评选》卷一,孟浩然《鹦鹉洲送王九之江左》评语。
- ⑯ 转引自马永建《后现代主义艺术二十讲》,上海社会科学院出版社2006年版,第106页。
- ⑰⑱⑲ 黑格尔《美学》第一卷,朱光潜译,商务印书馆1979年版,第15页,第132页,第14页。
- ⑳ 黑格尔《美学》第三卷(下),朱光潜译,商务印书馆1981年版,第22页。
- ㉑ 阿瑟·C. 丹托《艺术的终结》,欧阳英译,江苏人民出版社2001年版,第15页。
- ㉒ 演讲收进《艺术的终结》一书。
- ㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝ 阿瑟·C. 丹托《艺术的终结之后》,王春辰译,江苏人民出版社2007年版,第17页,第16页,第18页,第18页,第19页,第19—20页,第20页,第37页,第37页,第37页,第37页。
- ㉞ 《关于构建审美经济学的构想——凌继尧先生访谈录》,载《东南大学学报》2006年第3期。
- ㉟ 参见凌继尧等《艺术设计十五讲》,北京大学出版社2006年版,第320页。
- ㊱ 周宪《“后革命时代”的日常生活审美化》,载《北京大学学报》(哲学社会科学版)2007年第4期。

(作者单位 北京大学美学与美育研究中心、北京大学哲学系)

责任编辑 陈剑澜