

实用主义立场的回归

——评彭锋《回归——当代美学的11个问题》

刘笑非

自从19世纪鸦片战争后,美学作为一个学科由西方经日本传入中国,中国学人对于美学一直保持了极大的热情,20世纪发生的三次“美学热”更加证明了这一点。引进和研究西方的美学理论向来是中国美学研究的重要组成部分,然而,由于对欧陆哲学的重视,欧陆现象学美学也一直是中國美学所着重关注的领域,与现象学美学同样有重大影响力的英美分析美学及其向新实用主义和新一代实用主义美学^①的转向却处于被忽视的境地,这方面的研究直到近几年才开始崭露头角。彭锋所著《回归——当代美学的11个问题》(以下简称《回归》,北京大学出版社2009年版,以下引文凡出自该著者均只标注页码)是这方面研究的一部总结性著作。此书涉及了当代美学的十一个问题^②,其中,问题1、2和3是关于“美”的问题,问题4、5、6、7是关于“艺术”的问题,问题8、9、10更多地倾向于关注审美的社会性和自然美的欣赏,问题11是在遭遇西方美学的诸多问题后,对中国美学(美学传入中国以后,严格学科意义上的美学)发展脉络的一个反思和展望。

虽然《回归》是以综述为主,但是在综述的过程及最后的总结中,作者都或多或少地提出了自己对问题的看法及解决方案。我们从中也可以看出彭锋的理论倾向受到不同的西方哲学理论影响,包括瑟尔的现象学美学、博兰尼的默识理论、梅勒的结构主义符号学,以及整体上体现出来的实用主义立场。本文一方面致力于梳理《回归》涉及的几个主要问题,力图显示当代西方美学的问题脉络;另一方面从中理出彭著的上述哲学视角,以及在这些视角的照亮和遮蔽下的得与失。

一、“美”的问题

古典美学向现代美学的转向体现在从关注“美”转向关注“审美对象”和“审美经验”。但是20世纪末,艺术实践愈发脱离对“美”的追求,而日常生活审美化的进程却愈演愈烈。因此,“美”又一次成为美学和艺术领域讨论的中心。作为艺术批评家的希基基于稀奇古怪的前卫艺术的终结,提出艺术领域“美的回归”的宣言;人文社会科学领域也开始以生物进化论的观点



来解释人类社会现象,从而导致部分美学家从进化心理学的角度研究美和艺术的本质问题,进而论证“美的回归”的必然性。然而,分析美学家丹托认为,应该把美与艺术区别开,艺术在本质上与美无关,艺术的卓越性与审美之美无关。他批判艺术领域已经存在的“美的滥用”现象,更加反对艺术领域中的“美的回归”。另外,威尔什也指出“美的滥用”是出现在日常生活领域中的现象,而与现实生活相异的艺术就应该不美。

比起分析美学家对“美的滥用”的系统批判,“美的回归”的倡导似乎显得缺乏强有力的理论支持,但是彭锋还是明确加入了“美的回归”的阵营,并且使其上升到一个新的高度。他提出了两种美的区分:艺术领域中追求的具有永恒性的美(“深层美”)和日常生活领域中追求的具有时尚性的美(“浅层美”)。被滥用的只是“浅层美”,这也是现代美学解构的对象,目的正是彰显出“深层美”,也就是“美的回归”所呼吁的。彭锋还受到现象学美学的启发,对“美”做出新的界定,认为“美是事物于现在这里的显现”(第28页)。虽然他没有明确说明,但是我们可以看成这更倾向于对“深层美”的界定。正如彭锋自己指出的那样,他所呼吁的“美的回归”已经不再是从进化心理学的角度出发,而是从更高的哲学的角度出发,为哲学寻找了一个新的基础,把哲学关注的焦点重新集中到“现在”、“这里”,同时还具有社会学意义,有助于我们抛弃文化身份的争论,进而建构一种吸收所有文化中的优秀成分的、尊重人类基本感受的、具有国际风格的新文化(第24—25页)。另外,“深层美”和“浅层美”的划分看起来既灵活,又有一定的理论说服力,便于我们更清楚地看清争论的焦点所在。但是从另一方面看,这种划分又似乎过于朴素,也会引发一系列的问题。比如说,丹托所批判的“美的滥用”并不能简单地概括成生活领域中的时尚性的美,把深层美作为人类存在的根底既不能避免进化心理学所面临的问题,又可能会陷入本质主义的窠臼,浅层美与深层美的关系似乎可以还原成生活与艺术的关系这个难以论证清楚的问题,追求深层美的回归似乎是精英主义的路线,是新实用主义美学的特点之一,而彭锋在本书中的主导思想更多的是受到以舒斯特曼为代表的新一代实用主义立场的影响,反对精英主义的路线,这个划分虽然能避免分析美学忽视艺术实践的问题,但是却与现象学式的对美的界定格格不入。

不论是提倡“美的回归”,还是批判“美的滥用”,都必须回溯到“美是什么”这个古老的问题上,然而这个问题在18世纪古典美学向现代美学转换时就已经消解为“审美对象”和“审美经验”的问题。“审美对象”是内在的心理对象,或者观念对象,还是外在的实在对象?抑或是具有主客统一的性质?这是关于“审美对象”问题的讨论重点,也是《回归》梳理这个问题的线索。18世纪英国经验主义美学普遍主张美在观念,可以说是把审美对象当成内在的心理对象,而非外在实在对象。但是它无法回答为什么同一个实在对象会产生不同的观念,它们有些会成为审美对象,有些却不会(第33页)。20世纪现象学家萨特主张从意识方式上来解决这个问题。他认为审美意识基于对现实对象否定的“想象”(imagining),并且将想象区别于与对象直接遭遇的感知,而且区别于不与对象直接遭遇的、被动的“像想”(imaging)。萨特的现象学因此具有认识论色彩。但是彭锋并不赞成把审美意识看成是对现实对象的否定,从而提出一种“中立”的态度,也就是不关心对象是现实的还是非现实的,既不排斥对“作为物的图像”的遭遇式的感知,同时又能通向某种超越性的意义,一种内在于在场事物之中的意义,一种肉身化的意义(第41页)。虽然彭锋明确指出这种“中立”类似于梅洛—庞蒂发现的主客不分的“交织”,我们仍然能够明显看出他的实用主义态度:反对传统的把艺术经验隔离起来的二元论思想。这是实用主义美学家杜威的思想基础^③,而彭锋更大程度上是受到舒斯特曼身体美学的影响^④。

现象学美学家茵伽登一定程度上克服了萨特的的问题,把审美对象看成是一个包含许多层

面的复合性的意向对象,是观念对象和实在对象的统一。把二者统一起来的基础是所谓的“形而上的性质”,而这种性质是只有由现象才能显现的本质,是寓居于现象中的本质。茵伽登的现象学美学因此具有本体论色彩。但是彭锋发现,茵伽登并没有把这种思路贯彻到底,因为茵伽登主张文学作品本身不是审美对象,审美对象是在读者的具体化过程中建立起来的,他仍然具有心理主义嫌疑。尽管如此,茵伽登对于艺术作品与审美对象的区分还是有意义的,因为这进一步导致艺术价值和审美价值的区分,而且他把二者都看作是客观的,而非主观的,这是现象学美学区别于心理学美学之处。但是,对于艺术价值如何凸显为审美价值,以及二者之间的关系,他并没有给出清晰说明(第47—48页)。直到另一位现象学美学家杜夫海纳,这个问题才得到了比较完善的处理。杜夫海纳把审美对象作为感性对象:“未进入审美经验中的艺术作品是非感性的存在,进入审美经验中的艺术作品是感性的存在。”(第49页)虽然如此,杜夫海纳还是特别强调了审美对象与艺术作品之间的必然联系,因为审美感知要服从作品本身提供的必然性。因而,审美对象只是艺术作品在审美感知中必然地呈现的感性状态,它不需要欣赏者主观的创造或补充,需要的是审美感知的照亮和见证(第49—50页)。杜夫海纳把审美活动中的客体和主体真正统一起来,也就是把审美对象和审美经验真正统一起来。

虽然分析美学没有对现象学美学家的讨论做出直接回应,但是彭锋指出分析美学中关于审美特性问题的讨论与此相关,其主要代表人物是比尔兹利和西布利,他们的理论建立在各自的“两个区分”上。比尔兹利区分了与艺术作品有关的两种特性:局部特性和区域特性。西布利区分了非审美特性和审美特性。虽然二人运用了不同的概念,但都主张,尽管后者建立在前者的基础上,但不能通过前者必然推出后者。彭锋把分析美学的这个区分与茵伽登的艺术价值(对应于前者)和审美价值(对应于后者)的区分联系起来,进而与关于审美对象的问题联系起来,“审美对象是在全面连结或感受艺术作品的艺术特性的基础上突显出来的,审美评判的对象是这种突显出来的对象,而不是固定的元素或元素的集合”(第61—62页)。问题的转换十分巧妙,但是我们还应该注意到,分析美学与现象学美学仍然是两种不同的美学形态。分析美学所关注的是对艺术作品、尤其是艺术批评进行语言分析,并不真正关心什么是审美对象,而现象学美学是把什么是审美对象的问题直接纳入到对于哲学最根源的问题的解答中。最后,彭锋还是把我们带回现象学美学,作为这一问题的结论。德国美学家马丁·瑟尔提出:审美对象就是事物活泼泼的显现,或者说是事物在向外观或知识的显现途中^⑤。瑟尔的显现美学也在很大程度上是沿着杜夫海纳审美经验现象学的脉络发展的,它影响了彭锋的理论倾向,这不仅体现在他对“美”的问题的处理上(对“美的回归”的赞成中已经体现了这一点),还将体现在对后面诸多问题的处理上。

讨论进行到这里,我们可以看出在现象学美学中,审美对象问题已经与审美经验问题密切相关联起来了。但是《回归》并没有接着现象学来阐释审美经验,而是把重点更多地放在分析美学关于这个问题的讨论上。分析美学刚刚崭露头角的时候,审美经验的问题就成为争论的焦点。从对审美经验问题的讨论过程中,我们可以看出早期分析美学对杜威实用主义美学的批判,以及后期分析美学又逐渐走向新一代实用主义的过程。迪基将流行的审美经验理论分成两类:态度理论和因果理论。态度理论认为审美经验就是用一种特殊的态度来关注审美对象,因果理论认为审美经验是一种特殊的、与审美对象有因果关系的经验类型。针对态度理论,迪基发表了著名的《审美态度的神话》一文,进行了批判。他首先批判了审美“距离说”,认为对“距离”等相关术语的引进是完全没有必要的,只会导致我们去追逐虚幻的意识行为和意识状态。其次又批评了审美“无利害说”,认为对于艺术作品不存在无利害的关注和有利害的

关注之间的区别,只存在欣赏动机上的不同。

如果说迪基对审美经验态度理论的批判主要是针对传统的美学思想,那么他对因果理论的批判,主要针对的是受杜威实用主义美学影响的同时代美学家比尔兹利。比尔兹利主张,具有统一性、完成性、平衡性、连贯性的艺术作品,一定引起具有同样特征的审美经验。而迪基认为美学研究的对象完全可以是具有这些特征的艺术作品,而非审美经验。迪基彻底否定了审美经验的存在。同时,他还指出,被审美态度理论当作非审美关注的东西,其实不是非审美关注,而是非关注。彭锋指出,迪基的这种批判推动了英美美学由关注审美经验的实用主义美学向关注艺术作品的分析美学转向(第79页)。当然,比尔兹利也做出了正面的回应,他根据格式塔心理学和马斯洛心理学证明了我们完全可以将诸如连贯、完成、统一、平衡等属性运用到我们的经验本身。在迪基的批判的推动下,“比尔兹利将传统的审美经验理论向前推进了一步,即强调审美关注是对审美价值的关注,同时强调审美满意是通过对形式特性的关注而获得的。”(第82—83页)彭锋认为比尔兹利的审美经验理论就从心理学和现象学的立场向认识论的立场转变了。而这种转向,实际上是宣布审美经验理论让位给了艺术特性理论(第83页)。这其实又回到了上一个问题。

另外两个值得关注的观点来自古德曼和丹托。古德曼的理论在整体上是一种符号学理论:艺术作品是一种符号表达形式,审美经验是对艺术符号的解码。他认为审美经验确实有一些明显的征候,比如句法密度、语义密度、句法充盈以及例示。但是比尔兹利、迪基和丹托等人都反对古德曼,认为与其说它们是审美经验的征候,不如说是艺术作品的征候。而且这种解码理论也很难将审美认识与非审美认识如科学认识区别开来。丹托肯定了审美经验的存在,但是他用“审美响应”这个概念来替代。丹托认为,艺术作品的某些特征只向我们的审美经验显现,只对我们的审美经验有意义。而丹托所说的审美响应,不是比尔兹利所说的对艺术作品形式特征的直观感知,而是一种智力活动,在艺术界中确定艺术作品的位置,即将艺术作品放到艺术理论、艺术批评和艺术史组成的“理论氛围”中去欣赏。因此,审美响应也就是解读艺术作品所关涉的无法用感官识别的理论内容(第87—88页)。

彭锋把丹托、古德曼、比尔兹利和迪基的理论都归结到审美态度理论的大范围之中,认为比尔兹利的审美态度是一种心理学或现象学的态度,古德曼的审美态度是一种符号学的态度,而丹托的审美态度我们可以适当地称之为艺术学的,迪基的“审美态度”是社会学的(第88—89页)。这种归纳显然是值得商榷的。且不说迪基对审美态度理论的坚决反对,比尔兹利的审美经验理论虽然有态度理论的成分,但主要还是一种因果理论,而且迪基也是把它作为因果理论的代表来批判的。古德曼的审美经验理论也是一种因果理论,因为审美经验是对艺术的解码过程,明显具有因果理论的痕迹。即使是丹托关于“审美响应”的论述,也与典型的审美态度理论有很大的区别。因此,虽然彭锋的解读让我们看出这些美学家对于审美经验问题的不同出发点,但是全部纳入审美态度理论是不合适的。“经验”和“态度”毕竟是两个内涵不同的概念,在审美活动中,如果有“审美态度”存在,也是先于“审美经验”(狭义的因果论意义上)的。

直到今天,关于审美经验的争论,在英美美学中依然余响不绝,主要在分析美学与新一代实用主义之间展开,代表人物分别是卡罗尔和舒斯特曼。卡罗尔从另一个角度对审美经验理论进行了分类:情感导向理论、价值论导向理论和内容导向理论。情感导向理论是以某种可感受性质作为审美经验的标志或必要条件,比如愉快或快乐。卡罗尔认为审美经验不必具有独特的经验上可感受的性质,根据这一点来判断审美经验也是不可能的。价值论导向的理论倾

向于将审美经验定义为一种具有内在价值或者以自身为目的的经验。卡罗尔认为这种理论过于宽泛,以至于它事实上没有给出关于审美经验特性的任何具有实际内容的说明。卡罗尔赞同内容导向的审美经验理论——经验对象具有某种特定的性质,主要是指艺术作品的形式和表现特性。彭锋指出,卡罗尔把问题转向了审美对象所具有的特性,这就使得对审美经验的研究转向了对审美对象或艺术作品的审美特性的研究领域。像比尔兹利一样,卡罗尔也使我们回到了审美对象的问题。而且,我们可以看出,卡罗尔明显属于因果理论的范围。因此,从分析美学来看,审美经验确实走向终结。处于分析美学向新一代实用主义美学过渡的美国美学家舒斯特曼在《审美经验的终结》^⑥一文中描述了分析美学对审美经验的终结,但是他又从实用主义的角度展望了审美经验的复兴。也许是因为彭锋在其他论文中多次介绍过舒斯特曼的新一代实用主义美学思想,本书中关于他的审美经验理论没有做过多阐释。在此,有必要做一些补充。舒斯特曼的审美经验复兴策略主要从三个方面进行:把审美经验从艺术领域扩展到生活领域;用审美经验抹平高级艺术与通俗艺术的界限;强调审美经验的身体维度,从现代美学的“心”转向“身心”结合的维度^⑦。实用主义的审美经验观的出发点与分析美学具有根本的不同,后者只注重概念的分析,通过分析发现审美经验概念要么是个多余的概念,要么可以转换成其他的概念,而前者更注重艺术实践和生活实践,认为人类需要依靠审美体验来维持人之为人的存在,但又没能阐释清楚到底什么是审美经验。

沿着区分“深层美”和“浅层美”的思路,彭锋在承认审美经验存在的基础上,把审美经验中的情感体验分成三个层次:浅层次的愉快、痛苦,以及深层次的愉快。他进而指出用深层次的愉快来描述审美经验更合适,因为浅层次的愉快是有缘由的愉快,而深层次的愉快是无缘由的愉快、一种生存论上的愉快,即一种终于作为自身而存在时所产生的愉快。并且进一步指出,“审美经验具有穿透一般现象世界的外壳进入事物本身领域的功能,在这种意义上,我赞同现象学和中国古典美学的这种看法:审美经验是人生在原初经验,具有现在、现成、显现真实等特征”(第97页)。虽然彭锋借用中国古典美学来表达自己的观点,但是这里还是可以明显地看出现象学显现美学的痕迹。因此,彭锋试图用现象学美学来解决分析美学和新一代实用主义美学之间的矛盾,可以说是一种折中的调和。现象学美学既不否认审美经验的存在,又不是从实用的层面来简单论证审美经验存在的必然性,依然具有深厚的哲学基础。可惜的是,彭锋在这里并没有着力说明。

二、艺术的问题

由于分析美学把自身看作是二阶的元批评,也就是针对艺术批评的批评,因此关于艺术的理论在分析美学中占有十分重要的地位。艺术是否可以定义?如果可以定义,如何定义?这是由来已久的问题,分析美学把这个问题发展到了极致。艺术定义理论的源头可以追溯到以韦兹为代表的新维特根斯坦主义者那里。韦兹被称为反本质主义者,他用维特根斯坦的“家族相似”理论来否认艺术定义的可能性。因为被称为艺术作品的那些事物之间没有任何共同的本质特征,仅仅是“家族相似”而已。因此,艺术概念是一个开放概念,各艺术成员之间不存在任何共同的本质。但曼德鲍姆后来发现“家族相似”的隐喻只是说家族成员之间没有任何外显的共同相似性,但是不排除存在非外显的联系,比如共同的祖先。艺术同样如此,虽然艺术不存在共同的直观的、可以识别的外显特征,但是我们可以从艺术的非外显特征方面去定义艺术。由于曼德鲍姆主张探寻艺术的新的本质,因此被称为新本质主义者。但是,他并没有对这

一问题做出实质性的贡献,真正做出贡献的是丹托的艺术界理论和迪基的体制理论。

丹托认为一个东西是否是艺术不是由作为实在对象的它自身决定的,而是由一种围绕它的理论氛围决定的,艺术的发展也总是在前一代艺术家所展现的可能性中进行的。彭锋认为,尽管丹托的艺术界理论试图解决艺术定义的难题,但从来没有给艺术下过一个明确的定义。迪基首先区分了两种艺术定义,一种是功能性的,另一种是程序性的,以往的所有艺术定义都属于前者,只有他的理论属于后者。迪基反对功能性定义,因为艺术所发挥的功能是全然不同的,而且任何物品也都可以像艺术作品一样发挥某些功能。因此,迪基从程序方面给艺术下定义:“一个艺术作品在它的分类意义上是(1)一个人造物品(2)某人或某些人代表某个社会体制(艺术界)的行为已经授予它欣赏候选资格的一组特征。”^⑧也就是说,艺术作品必须是人制作的,而且被艺术界所接受。有批评者指出,迪基的定义陷入了循环论证,而且过分突出了艺术界作为立法团体所发挥的作用。另一位分析美学家列文森认为丹托和迪基的艺术定义都隐含着通过某种权利赋予某物以艺术地位的意思,所以他提出了一个从历史的角度来界定艺术的定义:“艺术作品是一个被有意看作一件艺术作品的东西,以任何正确地看待在它之前存在的艺术作品的方式来看待。”^⑨也就是说,我们总是根据与过去被公认艺术作品的某些关联来判断某物是否是艺术作品。但是,彭锋指出,这个定义容易引起一个疑问:过去的那些艺术作品的身份又是怎么确定的?列文森并没有回答这个问题(第113页)。除此之外,彭锋还指出古德曼的符号理论也给出了关于艺术的一些重要的定义性特征,尤其是从语言或者符号表达上说清楚了究竟什么是艺术(第117—119页)。沃坦伯格认为古德曼的符号理论实际上要说的是:艺术即例示^⑩。

最后《回归》又一次以卡罗尔和舒斯特曼对这个问题的看法为结束。卡罗尔主张,事实上给艺术定义是不必要的,我们只需要通过历史叙事来识别某物是否是艺术作品。而舒斯特曼把上述所有艺术定义理论都称之为“包装”理论,因为这些理论的主要目的是将现有的所有艺术包括进来,将所有的非艺术排除出去。但是,舒斯特曼认为这样只是起到对现状的解释作用,而不能发挥对现状的改造作用。因而,他同意经典实用主义美学家杜威的看法,艺术应该发挥促进审美经验的作用。因此,彭锋指出,以比尔兹利为代表的艺术的功能性定义在长期遭到程序性定义的排斥而日渐边缘化之后,又一次成为美学讨论的中心(第121页)。也许是因为疏忽,这里的论证出现了问题。一方面,前文在论述迪基反对功能性定义时,并没有提到比尔兹利的艺术定义理论,仅仅是之前提到他的审美经验理论,而且这里也没有指出比尔兹利的审美经验理论受到杜威很大的影响。另一方面,虽然在审美经验理论上,比尔兹利和舒斯特曼都受到杜威的影响,但是二者发展的方向是不同的:比尔兹利以元批评为核心的分析美学,并不试图弥合艺术与生活的联系、精英和大众之间的区别,而舒斯特曼主张根据“艺术即经验”来批评艺术,是为了引导艺术的发展方向这样的实用目的。这其实也是分析美学和实用主义美学的区别所在。

对艺术定义的困难也体现在艺术终结理论的兴盛。尽管19世纪黑格尔就明确提出艺术终结理论,但由于20世纪丹托等人对这个话题的热衷,它才真正引起美学家们的关注。黑格尔认为,作为用有限的感性形象来表现无限的绝对精神的艺术本身是有局限性的,因此艺术最后必然要让位给哲学,哲学才是主体对绝对精神的自由思考。黑格尔的艺术终结论只是基于其“绝对精神”的预设前提的理论推导,与当时的艺术实践没有关系。受黑格尔启发的丹托,面对20世纪的艺术实践,阐发了更为精致的艺术终结论。他认为艺术发展的历史就是艺术不断通过自我认识达到自我实现的历史,也就是说,是艺术不断认识自己本质的历史,20世纪的艺术

最终能够实现它的目标,因此艺术的历史走到了它的终点。艺术最终认识到自己是“艺术界”的产物,是理论解释的结果。这与艺术定义问题密切相关。

《回归》指出,丹托并不是说艺术真的终结或死亡了,而是说关于艺术的宏大历史叙述不再可能,艺术不再有进步的历史。对于艺术终结的问题,除了综述以外,彭锋更多地阐述了自己的观点:事实证明艺术没有终结,也许终结的是艺术理论。彭锋以当代的各种艺术现象为依据,论证了虽然自律的高级艺术必然走向终结,但通俗艺术、民间艺术、前卫艺术、设计艺术和生活艺术将成为艺术终结之后的主要艺术形式。而且,他坚信中国艺术家更不用担心艺术的终结,因为处于第三世界的中国存在多元的艺术观念、混杂的社会形态和独特的艺术传统。另外,对于黑格尔和丹托的艺术终结论都认为艺术转向哲学而终结,《回归》指出具有哲学维度的艺术仍然是艺术,后历史阶段的艺术并不是哲学,而是在哲学背景中显现的艺术,或者渗透哲学反思的艺术(第147页)。因此,不是艺术出了问题,而是理论对于新兴的艺术实践已经无法解释,因此终结了的是艺术理论而不是艺术自身。宣称艺术理论终结了,无疑是十分大胆的,但如果结合彭锋所引用的曼恩等人的看法,我们就不难理解他的初衷了。曼恩认为,批评界宣布前卫艺术的终结,实际上仅仅是一种话语而不是对事实的判断,这正是艺术理论面对艺术实践无所适从时的权宜之策,宣布艺术终结的同时,也终结了自身。对于艺术终结论,《回归》所显示出来的批判立场,与其说是基于哲学,不如说是基于艺术实践。彭锋作为艺术批评家和美学家的双重身份,使他比起象牙塔里的美学家更贴近艺术实践活动,更了解艺术界。当然,他明确地显现出自己的实用主义立场。就像舒斯特曼认为审美经验维持着人之为基础,彭锋认为只要人类没有终结,艺术就不会终结。因此,我们可以看出实用主义立场与分析美学的立场从理论宗旨、出发点到论证方法,都有明显的区别。

“虚构的悖论”也是当代美学中引起广泛争论的一个问题,它涉及我们如何能够对一个虚构的人物做出真实的情感反应。拉马克把虚构的悖论精炼地表述为三个引起矛盾的命题:(1)读者或观众对于某些他们明知是虚构的对象如虚构的人物产生诸如恐惧、怜悯、欲望、羡慕之类的情感经验;(2)产生这些情感经验的一个必要条件,是经验这些情感的人们相信他们的情感对象是存在的;(3)读者和观众知道那些对象是虚构的,他们不相信那些对象是存在的^①。彭锋总结了对于这个悖论的三种不同的解决方案。方案一:否定命题(3)是真的,也就是说读者和观众相信作品中的虚构人物是真实存在的,至少是“部分地相信”,或者说悬置了对虚构对象真实性的怀疑。更精致的说法是亚奈尔和麦考密克的所谓事实主义,即艺术作品中所虚构的人物是现实生活中真实存在的,虚构的人物和事件所隐含的意义也是真的。方案二:以瓦尔顿为代表的假装理论明确反对命题(1),他认为我们对文艺作品中的虚构对象的情感反应不是真实的,而是假装的,因此就不需要相信虚构的人或事是真的。方案三:反对命题(2)的“思想理论”认为,我们的情感反应并不需要建立在相信对象的真实存在的基础上,一种生动的想象也可以引发相应的情感反应。

而彭锋根据博兰尼的身心关系理论(又叫默识理论)提出了第四个解决方案(第193—197页)。博兰尼区分了两种意识:由心灵执行的集中意识和由身体执行的辅助意识。比如我们在观看写实绘画时,集中意识使我们看到图像,而辅助意识使我们意识到画布上的色块和笔迹。因此,当我们面对艺术作品中的虚构对象时,我们在用集中意识意识到它是真的,同时始终能够用辅助意识意识到它是假的。在此基础上,《回归》进行了实用主义的扩展,提出艺术和审美训练的目的就在于维持集中意识与辅助意识之间的和谐合作,进而维持身心之间的动态平衡,使得身心能够自由切换。彭锋的方案十分精妙,基于实用主义立场的扩展虽然偏离了问题

本身,但对于审美活动和艺术欣赏的意义来说,确实有很大的启发作用。博兰尼的身心关系理论也在很多方面启发了他的思路。

三、审美的社会性和自然美的欣赏

18世纪,当美学关注的方向由客体转向主体,趣味就成了现代美学的核心观念,为千差万别的趣味寻找普遍有效的标准,是现代美学的主要任务。现代美学既推崇个体经验,又重视普遍传达。对于这个矛盾,休谟的解决方案最具有代表性,因为他认为趣味概念蕴含着个体性与普遍性的统一。休谟承认趣味存在差异,这是因为趣味是敏感,而不是理智判断或推论,然而他的目的是为千差万别的趣味寻找标准。但是休谟把趣味的标准问题暗中转换成了批评家的标准问题,理想的批评家的标准就是健全的标准。虽然标准的趣味是文化教养的产物,又是自然赋予的结果,但休谟似乎更加强调自然素质只有通过教化之后才会显露出来。而后现代美学家舒斯特曼发现休谟的趣味理论中存在潜在的深刻动机:巧妙地将少数有产阶级的趣味合法化为惟一正当的审美趣味。他还进一步指出,对由权威确定的趣味标准的顺从貌似出于个人的自由和自愿,而实际上是社会压迫的结果。科恩从另一个角度证明了这个批评,他希望从根本上证明趣味只有不同,没有高低。因此,后现代美学家更加支持一种多元趣味观。

《回归》并不支持这种多元趣味观,因为虽然它会促成不同文化之间互不相犯、相安无事,但也会导致不同文化之间互不理解、不相往来。彭锋进而提出一种新的趣味观,继续主张趣味之间有高低区别,但是这种区别并非从质上来说,而是从量上来说(第214—216页)。也就是说并非古典音乐代表高级趣味、流行音乐代表低级趣味,而是说能同时欣赏古典音乐与流行音乐的趣味是高级趣味,只能单独欣赏一种音乐的是低级趣味。与之前提倡的身心间的自由切换相呼应,彭锋认为不同趣味之间的自由切换,也有助于我们避免思想的固执,从而避免文化上的冲突。我们可以看出彭锋的这种新的趣味观无疑也是出于实用主义立场。但是,这种把广泛的趣味当成是高级趣味、狭隘的趣味当成是低级趣味,是把趣味高低的问题转化成了趣味的广狭问题。从实用主义立场来说,广泛的趣味的确值得提倡。然而,新的问题又出现了。一个具有各种不同的趣味的人,这些不同的趣味对他来说是否处于同一个层次?如果处于同一个层次,那么在审美上没有偏好的人,或者说没有审美个性的人,是不是就值得推崇?如果不是处于同一个层次,我们就又回到了老问题:趣味是不是有高低之分?具有狭隘趣味的人,简单来说,具有单一趣味的人,他们的趣味之间是否可以进行高低比较?最后,出于实用主义立场,彭锋呼吁软化趣味的顽固性,拓宽趣味的范围,这是通过相互交往而扬弃主观偏见的趣味而实现的,而且最初有可能在对诸如自然景物的审美反应上体现出一致性。有了这种一致性,我们才能真正建构起一种具有国际风格的新文化,以适应全球化时代的新要求(第224页)。

如果说趣味问题的讨论最后要归结到审美和社会文化的关系,那么作为当代美学一个新兴的重要分支领域的环境美学更关注自然美的问题。在对待自然审美的问题上,现代美学往往参照对艺术的审美样式,由此形成了卡尔松称之为对象模式和景观模式的对自然环境的审美模式。在当代环境美学家看来,这两种模式都是分离式的,也就是说对自然环境进行审美,必须与它保持距离。当代环境美学家从不同的角度对这种分离模式进行了批判,确立了新的自然审美模式,也就是柏林特所谓的介入模式,强调审美主体全面介入对象的各个方面,与对象保持最亲近的、零距离的接触。柏林特认为我们无法将环境作为对象来静观,他甚至试图彻底推翻分离模式,认为艺术的审美欣赏也应该是介入模式,进而提出了一种想象的介入模式。

但是,柏林特始终没有明确介入的对象。卡尔松也明确反对分离模式,他将自己设想的审美模式称之为自然环境模式,简称为环境模式。卡尔松认为对自然的审美欣赏主要是欣赏自然物的表现性质,而非外在形式,因此我们需要关于自然物的相关知识,需要将自然物放在它的正确范畴下来感知。卡罗尔与卡尔松一样,认为我们在自然物那里欣赏的是表现性质而不是形式特征。卡罗尔主张我们对自然的审美经验的关键,在于我们在情感上被自然物所打动,或者自然物唤起了我们心中的某种情感,这种模式被称为唤起模式。但是,卡罗尔的这种情感唤起不必要求建立在对自然物的科学认识的基础之上。

环境美学和自然审美的问题,彭锋可以说是驾轻就熟,早在2005年出版的《完美的自然》^⑫中已开始用现象学(尤其是杜夫海纳)方法处理自然审美的问题,《回归》又受到与杜夫海纳一脉相承的瑟尔显现美学的影响。瑟尔认为美不在于事物的本质,也不在于事物的外观,而在于事物的显现过程,在于事物显现为事物的那一刹那(第241页)。根据这种构想,彭锋认为环境的美不在于环境的形式、功用或物理特征,而在于环境与观察者遭遇时刹那现起的“象”,介入也只能介入到“象”的创造之中,因此,环境之美是欣赏者亲自参与构成的(第243页)。最后,《回归》再一次从实用主义哲学的角度出发,把分离式和介入式的审美模式扩展到文化认同方面,指出这种区分所体现的依然是一种二元对立的思维方式,并提出要克服这种对立,需要内外交错,需要让内在者的承受与外在者的观看运动起来,进入相互交织的动态过程之中。只有培养这样一种观看世界的方式,才有利于摆脱生态危机和文化冲突(第244—247页)。不难看出,这种所谓的内外交织的、寓居的观看方式也受到博兰尼身心关系理论的影响。但是,我们发现,现象学美学的构想与这种内外交错的动态审美方式似乎很难兼容,前者在于刹那呈现的“像”,而后者却与这种刹那性相矛盾。另外,如果这样来处理环境审美的问题,那么这与对艺术的审美又有什么样的区别呢?这是需要进一步论证的。

日常生活审美化也是当代美学关注的问题。所谓日常生活的审美化,就是根据美的标准对日常的社会生活的各个方面加以改造。审美不再局限在艺术领域,而是进入认识论和伦理学领域。对这一问题的讨论就源于对这一系列现象的解释。彭锋使用梅勒的结构主义符号学方法讨论了日常生活审美化的哲学解释(第253—256页)。

日常生活审美化的现象,虽然以罗蒂为代表的自由主义者呼唤它的到来,但是遭到了许多新马克思主义者的社会—政治批判。他们认为日常生活审美化只是局部现象,是少数人的奢侈生活,是建立在大多数人的贫穷与痛苦之上的,这不过是资本主义的一种新的统治方式,在表面的自由背后隐藏着意识形态的控制、资本的控制和技术的控制。对于左翼思想家的这些批判,彭锋认为过于夸张,而且不能从根本上彻底揭露日常生活审美化的欺骗性,因为他们承认了日常生活审美化现象是美的,只是揭露其背后潜在的东西是恶的。彭锋的思路是直接指出日常生活审美化现象本身并不美,并把这种批判称之为美学批判(第266—270页)。美学批判让我们重新回到前面讨论过的关于美的概念的梳理和审美对象问题的讨论。彭锋认为日常生活审美化所谓的“美”是一种“平均美”,类似于日常语言中的漂亮、甜美,而不是真正美学意义上的美。真正美学意义上的美是每个个体事物直接呈现出来的活泼泼的状态,是不能被抽象成为标准的,我们需要积极投入身体或智力上的努力才能介入审美对象。虽然没有明确指出,但我们可以看出日常生活审美化中的“美”就是“美的滥用”所指的“美”,是所谓的“浅层美”、“时尚美”,是不值得追求的。所以,日常生活审美化貌似现实地实现了我们的审美理想,实际上是在窒息我们的审美敏感力。

最后,彭锋再一次显现出一位实用主义者的情怀,对于如何摆脱对“平均美”的追逐,提出

了建议:采用真正的审美策略,发现并培养个体的审美敏感和个性(第270页)。美学批判对日常生活审美化的概念本身而不是背后的原因进行了批判,可以说是切中要害,而且也提出了针对这种现象的矫正策略。整体上的实用主义态度使彭锋十分重视日常生活中的审美问题,但是,对于这种实用主义态度与日常生活审美化之间的区别,他并没有着重说明。而且也没有指出如何培养个体的审美敏感和个性,是回归艺术,还是仍然从日常生活中获得磨练?笔者认为,这是因为彭锋的实用主义立场是游移于新实用主义和新一代实用主义之间的,前者注重高雅艺术与精英文化,而后者注重通俗艺术与大众文化。

四、世界美学和中国美学

如果说前面十个问题以综述为主,那么最后一个问题更多地体现了彭锋对世界美学的宽阔视野和对中国美学的独特视角。他再次利用梅勒的结构主义方法,区分了前现代美学、现代美学和后现代美学。前现代美学视域中的审美和艺术并没有完全独立于日常生活,与宗教、政治、伦理等有着密切的关系;现代美学则以强调审美和艺术的自律性而区别于前现代美学;后现代美学又以突破审美和艺术的自律性而区别于现代美学。彭锋认为中国传统美学在整体上属于前现代美学(第277—279页)。20世纪初,中国美学全面学习西方美学,可以视为中国美学由前现代美学向现代美学的转型,这个现代化进程是十分艰难的。虽然王国维、蔡元培和朱光潜等人奠定了基础,但是中国美学并没有沿着这个基础继续发展,而是发展出了一种仍然具有前现代特征的美学。对于这种倒退现象,彭锋总结了两方面的原因:一是以马克思主义为基础的意识形态的影响,二是前现代性质的传统文化的潜在影响。

一方面,马克思主义哲学基础上发展起来的蔡仪、李泽厚以及实践美学具有明显的前现代特征,因为他们强调美属于存有的领域,而不属于标记的领域。这一点在20世纪50年代的美学大讨论中表现得尤其明显。在中国美学界大张旗鼓地讨论和批判实践美学的同时,西方美学却正在发生美学的“实践转向”。比如,沃尔斯托夫和卡罗尔等人将艺术定义为一种社会和文化的实践,试图将审美、艺术从浪漫主义和现代性的狭隘视野中解放出来,使之重新融入到广大的社会生活中。彭锋指出,实践在马克思主义哲学中具有特定含义,指的是包括阶级斗争、生产斗争和科学实验在内的人类改造自然和社会的有意识行为。中国马克思主义尤其突出的是人民群众的这种伟大的改造力量,而不是个人的自由自觉的行为(第286页)。中国实践美学将实践视为审美和艺术的根源。而当代西方美学的这种“实践转向”直接将艺术和审美等同于实践,审美与实践之间的密切关系,不仅体现在将审美、艺术的实践化上,而且体现在现实实践的审美化上。“实践转向”主要是体现从理论思考走向生活实践的趋向,而且这种生活实践表现得更宽泛、更自由、更多元。

另一方面,受中国传统哲学影响的中国学者普遍具有重视实际问题而不重视理论本身建构的实用主义倾向(第280页)。朱光潜本人后来所做的“补苴罅漏”的工作,也是用前现代的美学观念来弥补现代美学的缺陷。他宁愿自己的理论体系出现矛盾,也不愿歪曲文艺实践的实际。这同样体现在蔡元培和王国维身上,前者强调美育在改造人性和社会中所具有的工具价值,具有实用主义倾向,后者的《人间词话》无论在形式还是内容上都明显具有前现代美学的特征。因此,彭锋总体上认为20世纪中国美学没有出现典型的后现代美学(第281页)。

虽然“后现代”这个概念本身含义就模糊,但导致其模糊不清和充满争议的正是它的多元性。彭锋指出,就多元性而言,中国当代美学最具有后现代特征,因为它使不同历史时期、不同

文化传统中的美学思想都汇集到了这里。但是,他又指出,仅仅用前现代—现代—后现代的模式解释中国传统思想是不合适的,中国传统思想本身对这种区分模式是超越的。所以,他进一步提出了“存有性多元论”的理论(第288—295页)。中国思想承认存有领域的存在,甚至将整个标记领域都纳入存有领域,从总体上取消标记领域的存在,如果说这是其前现代特征,那么,中国传统思想中这个存有领域不是固定不变的,而是不断变易、幻化生成的,因此可以说是一种存有性多元论思想,而不是后现代的标记性多元论。彭锋认为庄子哲学是存有性多元论的代表,强调从纷繁复杂的关系中将事物于“现在”、“这里”的存在孤立起来,割断与古往今来与四方上下的关系,使其充分呈现自身。后现代思想将现实从存有领域中解放出来,进入标记领域,使现实在根本上具有了审美的外观。而彭锋主张,存有性多元论也会导致审美化的“实在”,而且只有这种审美化的实在才是人真正的审美诉求。而这正是对后现代美学本身的缺陷的克服。因为后现代思想家所谓的一切都被虚拟化了的、一切都服从语言叙述的理论本身是站不住脚的。而“中国文化中的审美化往往是在存有领域中进行,强调经验的打磨而不是符号的占有,或者说,强调获得呈现性经验而不是获得再现性知识”(第295页)。彭锋认为这正是中国传统美学可以提供给西方美学走出后现代或者走出三分模式的“天启”。

最后,彭锋展望了中国美学的未来。吉朋斯提出的两种知识生产模式——模式一的知识生产只受学术兴趣的指导,与知识之外的社会不发生任何关系;模式二的知识生产是针对某个具体应用目标的生产,受到政治、文化、商业利益等方面的限制——给了彭锋很大启发。甄科又将受模式一影响的美学称为模式一美学,将受模式二影响的美学称为模式二美学。前者属于传统的哲学学科,就是18世纪由欧洲美学家们创立起来的美学。后者具有以下特征:(1)不要求在知识体系中占据一个独立自足的领域,从而将美学研究的范围开放到广大的生活世界;(2)不要求建构自圆其说的理论体系,而以解决人们面临的审美困惑和艺术难题为目标;(3)不再具备单一的学科特征^③。彭锋认为当今国际美学界正在经历从模式一美学向模式二美学的转型。这种转型带来了当今西方美学的复兴。而中国美学之所以式微,正是因为由模式二美学向模式一美学转向。中国传统美学本来就不存在严格意义的模式一美学,但是上世纪90年代出现的所谓学术规范化潮流和与国际接轨的浪潮,使得我们的学术全面采取了模式一的生产方式,中国美学也相应地受到影响。因此,中国美学研究要避免走向沉寂,当务之急就是从模式一美学的束缚中解放出来(第300—304页)。但是,我们发现,即便如彭锋所言,中国传统美学不存在严格意义上的模式一美学,我们也可以说中国传统美学虽然在一定程度上比较符合模式二美学,但也并不是严格意义上的模式二美学。因此,我们仍然需要经历一个模式一的阶段,只有经历过这个阶段以后再次转向模式二美学,才真正能够促进中国美学走向世界。

《回归》对十一个问题的综述和讨论体现了彭锋在美学研究方面深厚的功力。仅仅是对一手材料的丰富占有和细致梳理就已经显示出他严谨的学术态度和精致的分析能力。这对我们了解国际美学的现状和进一步发现问题都提供了极大的帮助。更值得注意的是他对理论本身的熟练运用。从以上的分析中,我们可以看出影响他的几种西方理论:瑟尔现象学显现美学、博兰尼默识理论、梅勒的结构主义符号学和实用主义的总体立场。不论是在理清问题的脉络方面,还是在论证自己的观点方面,彭锋对于这几种理论的运用都是准确而熟练的。他在前言中引用了基维的比方,认为今天的美学领域充满了研究小问题的狐狸式的美学家,而非善于处理大问题、甚至建立美学体系的刺猬式的美学家(第3页)。针对每一个小问题,就要运用不同的理论工具。但是,不同理论之间的差异性更加应该引起注意。在对每个问题的最后结论

上,彭锋无疑显露出受舒斯特曼影响的新一代实用主义立场,比如对二元论的反对和对艺术实践以及现实人生的关注、对身心结合的强调和对通俗艺术的重视等等,但也同时显示出新一代实用主义的不足之处,比如出于实用立场的问题处理方式显得过于朴素、论证的力度不足等等。

就国际美学的整体发展而言,《回归》提出的前十个问题理所当然地成为核心问题。由于中国美学逐渐走向世界,被国际美学界所重视,最后一个问题无疑也是十分迫切的。彭锋对于中国美学的定位和展望更多地是从西方的立场出发的,不论是对米勒理论的应用,还是对两种知识模式的应用都体现了这一点。其实,这也是中国人文学者在中国学术走向世界时所共同面临的尴尬境地。仅仅用我们自己的概念系统来阐释中国传统,是很难让西方学者真正理解的,但是完全用西方的理论工具来解读我们的传统,势必会有削足适履之嫌,可能会使得我们传统中的精髓丧失,甚至在总体上改变其本来面目。因此,度的把握就显得至关重要。

- ① “新一代实用主义”以舒斯特曼为代表,更接近以杜威为代表的经典实用主义,而有别于罗蒂等人的“新实用主义”(参见彭锋《译者前言》,理查德·舒斯特曼《生活即审美:审美经验和生活艺术》,彭锋等译,北京大学出版社2007年版)。
- ② 它们分别是:1. 存在美的根源吗?2. 审美对象是何物?3. 存在审美经验吗?4. 艺术可以定义吗?5. 艺术终结了吗?6. 作品的意义由作者意图决定吗?7. 虚构的作品能产生真实的情感吗?8. 趣味有高低之分吗?9. 如何欣赏自然环境?10. 如何看待日常生活审美化?11. 如何定位中国美学?
- ③ 理查德·舒斯特曼《实用主义美学》,彭锋译,商务印书馆2002年版,第29—30页。
- ④ 彭锋:《译者前言》,理查德·舒斯特曼《生活即审美:审美经验和生活艺术》。
- ⑤ Martin Seel, *Aesthetics of Appearing*, trans. John Farrell, Stanford: Stanford University Press, 2005.
- ⑥ Richard Schusterman, “The End of Aesthetics”, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55, No. 1 (1997).
- ⑦ 周红芬《审美经验:从杜威到舒斯特曼》,扬州大学硕士学位论文,2009年。
- ⑧ George Dickie, *Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1974, p. 34.
- ⑨ Jerrold Levinson, “Defining Art Historically”, in James O. Young (ed.), *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, London: Routledge, 2005, Vol. 2, p. 57.
- ⑩ T. E. Wartenberg, “Art as Exemplification: Nelson Goodman”, Thomas E. Wartenberg 编《艺术哲学经典选读》(影印版),北京大学出版社2002年版,第199—200页。
- ⑪ Peter Lamarque, “Fiction”, in Jerrold Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 386.
- ⑫ 彭锋:《完美的自然》,北京大学出版社2005年版。
- ⑬ Ernest Zenko, “Mode-2 Aesthetics”, *Filozofski Vestnik*, Vol. 2 (2007): 113—115.

(作者单位 安徽大学哲学系、首都师范大学中国书法文化研究院)

责任编辑 张颖