

国外分析美学研究述评^{*}

尚新建 (北京大学美学与美育研究中心 北京 100871)

彭 锋 (北京大学哲学系 北京 100871)

[中图分类号] B83-069 [文献标识码] A [文章编号] 1002-8862(2007)07-0055-06

作为20世纪英美美学最有影响力的学派,分析美学给我们提出了许多全新的美学问题。分析美学的历史,就是围绕这些美学问题的争论而展开的。只要这些问题没有解决,只要有关争论还在持续,那么,我们就很难为它盖棺定论,尽管由于面对后现代主义和新实用主义的挑战,分析美学的霸权已经岌岌可危。但是,对分析美学讨论的问题进行分析和介绍,不仅有助于我们了解这个学派的主要思想,而且有助于我们参与到有关问题的讨论之中,从而推进当前美学基本理论的建设。

一

分析美学产生于20世纪40年代末50年代初,在60年代达到了它的鼎盛时期,随后成为英美美学中最具影响力的一个流派,到了80年代,由于后现代主义的兴起,分析美学逐渐走向分化和衰微。

尽管通常很难精确地界定一个学派的起点,不过大多数分析美学家都同意,这个学派的起点一般可以从比尔兹利(M. Beardsley)和威姆瑟特(W. Wimsatt)于1946年发表的《意图的谬误》算起。分析美学的早期文献有艾森博格(J. Isenberg)1950年发表的《分析哲学和艺术研究:给洛克菲勒基金会的研究报告》以及收录在埃尔顿(W. Elton)主编的于1952年出版的文集《美学与语言》和马戈利斯(J. Margolis)主编的于1962年出版的文集《对于艺术的哲学探索》中的论文。^[1]从20世纪60年代到80年代,比尔兹利、斯托尼兹(J. Sponitz)、古德曼(N. Goodman)、丹托(A. Danto)、迪基(J. Dickie)、马戈利斯、西布里(F. Sibley)、基维(P. Kivy)、沃尔海姆(R. Wollheim)、卡罗尔(N. Carroll)、列文森(J. Levinson)、瓦尔顿(L. Walton)等分析美学家,写出了分析美学鼎盛时期的一系列重要文献。由于受到后现代主义和新实用主义的挑战,分析美学的霸权地位在80年代末有所动摇,1987年,《美学与艺术评论杂志》发表舒斯特曼(R. Shusterman)主编的“分析美学专号”和1989年出版并由舒斯特曼主编的《分析美学》集中展示了分析美学家们对分析美学的自我反省。尽管它们都是以“分析美学”作为标题,但文章的主调是对分析美学进行批判性的分析,并期望为日渐衰落的分析美学寻找更有前景的出路。与后现代主义者对分析美学的批判不同,这两本文集是分析美学家的自我批评,因

* 教育部哲学社会科学研究重大项目资助。

此它们所体现出来的分析美学的衰微意味要浓重得多,在某种意义上,它们是分析美学自身的一次盖棺定论。当然,这并不等于分析美学就此退出历史舞台。事实上,分析美学还远未走到寿终正寝的时候,分析美学所提出的问题依然是当今美学讨论的重要话题,20世纪90年代以来,依然出现了许多分析美学的重要文献。分析美学并未终结,终结的只是它独领风骚的霸权地位。

如同分析哲学一样,分析美学也是一个不甚严格的概念,即使在分析美学家内部,对它的理解也不尽相同,有人理解得比较狭隘,有人理解得比较宽泛。舒斯特曼根据两种不同的分析模式区分了两种分析美学:一种是视分析为给出具有充要条件的还原性的定义;一种是视分析为澄清模糊概念,辨析概念的复杂性和不同含义,而并不追求精确定义。根据前一种分析概念(我们可以称之为狭义的分析),分析美学的范围十分狭窄,甚至连古德曼这样的分析美学大家的作品也很难包括在内。根据后一种分析概念(可以称之为广义的分析),分析美学的范围则要宽泛得多。^[2]事实上,由于任何一种学术研究都少不了这种广义上的分析,分析美学在扩大自身范围的时候,也模糊了自己与其他美学流派之间的边界。

可以说,分析美学的衰落则主要指狭义分析美学的衰落,而广义分析美学正处于方兴未艾的时候。因为狭义分析美学在批判浪漫主义和唯心主义给美学带来的“沉寂”的同时,^[3]并没有造成美学的兴旺,相反,如同瑟尔维斯(A. Silvers)所说的那样,它只不过是让美学变得更加冷清而已。“当分析美学家努力澄清他们那个含糊不清的领域时,……他们并没有认识到,他们所发起的这种行为比他们努力根除的那些行为更为沉寂。”^[4]沃尔特斯托夫(N. Wolterstorff)非常坦率地指出:“20世纪分析哲学的光辉并没有光临艺术哲学的领域,这是毋容争议的。……绝大多数分析哲学的名流根本没有将时间花在对艺术的思考上。”^[5]

不过,实事求是地说,广义分析美学的确给20世纪的美学带来了新的面貌,让美学获得了空前繁荣的局面,正如基维所指出的那样,“如果某些哲学的分支还承受着‘沉寂’的绰号,那么,无论美学还是艺术哲学,都不再是其中的一员;它们获得了前所未有的兴盛。”^[6]马戈利斯在辩护广义分析美学免遭攻击时指出:“首先,决不能避免话语的肯定性功能;其次,所有这些话语……都必须服从某种形式的批判,也就是说,服从以某种方式遵循这种预先形成的条件,在这种条件下肯定性话语作为肯定性话语而起作用。”^[7]的确,采用客观的陈述性话语是分析美学区别于采用华丽修辞的浪漫主义美学的主要特征。

然而,为了重新恢复分析美学,马戈利斯采取了过于宽泛的看法,以至于完全模糊了分析美学与非分析美学之间的界限。尽管这种开放的态度有助于分析美学的发展,不过它显然不利于我们对分析美学的理解。尽管我们很难在分析美学与非分析美学之间划出明确的边界,但是分析美学的一些突出的特征仍然是得到大家公认的。瑟尔维斯通过对早期分析美学的考察,发现它至少具有三个方面的特征:(1)强调用清晰的观念取代混乱和模糊的观念;(2)禁止将由个别艺术作品获得的经验做一般性的推广;(3)承认艺术不具有任何本质特征。^[8]

舒斯特曼则从以下方面对分析美学进行了客观性分析。(1)分析美学是20世纪产生的分析哲学的结果,只有在分析哲学的大背景中才能对分析美学做出适当的理解;(2)通过对艺术语言和批评语言的分析而追求清晰性,反对关于艺术的本质主义主张是分析美学的基本特征;(3)分析美学将自身视为二阶(second-order)的元批评,以区别于与个别艺术作品紧密相关的一阶(first-order)的批评,从而特别关注某些形而上学的问题,如艺术作品的本体论地位(ontological status)和个体化身份(individualized identity);(4)由于在分析美学兴起的1950年代还缺乏关于自然美的一阶的自然批评或环境批评,但并不缺乏关于艺术的一阶的艺术批评,因此分析美学只关注艺术而不关注自然美;(5)由于分析美学将自身确立为二阶的元批评,因

此它力图避免评价问题,将与评价相关的问题全部归入一阶的批评领域;(6)尽管认识到艺术的意义在很大程度上是由历史、语境以及艺术家的意图等因素决定的,但分析美学为了保持自身的元批评姿态,仍然典型地采取非历史的、非语境的、完全孤立的研究方法。^[9]在舒斯特曼列举的这几个特征中,大致能够显示分析美学与非分析美学的一般差异。

拉马克(P. Lamarque)和奥尔森(S. Olsen)主要从方法方面总结了分析美学的特征:(1)明显地运用逻辑和概念分析;(2)致力于讲道理的论证方法;(3)强调客观性和真实性;(4)偏好精简的、平实的行文,避免过度的修辞或藻饰的语言;(5)要求精确限定的术语和提供对主题的清晰的公式表达;(6)采取假设、反例、修正这种类似科学的论证方法;(7)倾向于解决某些严密界定的问题,通常参与正在进行的争论;(8)将科学话语作为典范话语;(9)倾向于采取本体论的“精简主义”、科学的现实主义以及心灵的物理主义;(10)相信哲学问题在某种意义上是无时间的或普遍的,至少不只是某种历史的和文化的构想。^[10]在拉马克和奥尔森看来,尽管后三个特征并不具有普遍性,但它们对于我们总体上了解分析美学仍然不无助益。

尽管我们还可以找到关于分析美学的特征的一些其他的总结,但通过瑟尔维斯、舒斯特曼、拉马克和奥尔森等人的说法,我们已经足以建立起关于分析美学的总体印象:从学科分类上,分析美学是一种关于批评的批评,因此可以称做元批评或艺术哲学;从研究方法上,分析美学多采取讲道理的论证方式,直接切入有关问题的当代论争之中,避免叙述历史问题和建构宏观理论;从研究对象上来讲,分析美学关注一些基础性的或形而上学的问题,并形成了一些独具特色的问题,如艺术的定义、艺术作品的本体论、艺术虚构的悖论,以及作者意图在艺术理解和评价中的地位,等等;从研究目的上,分析美学旨在弄清楚一些有关艺术和艺术批评的基础性问题,目的在于提供某些客观的知识,而无意就具体的艺术作品做价值判断;就文体风格来说,分析美学避免浪漫主义文艺批评的华丽文风,而采取近似科学语言的简易平实的文风。

二

分析美学与其他美学流派的显著不同,在于它形成了一系列独具特色的问题。尽管不同的分析美学家对于分析美学的核心问题的看法不尽相同,但是他们都一致认可分析美学的核心问题不是某个笼统的大问题,而是一系列的切分开来的小问题,正如基维在谈到他主编的《布莱克威尔美学指南》与其他编者主编的类似著作的区别时说:“当然,其他编者会按照不同于本书编者所采用的方式来分配内容。而且无疑地,……这种分歧是可以预期的,但无关紧要。现在各方面一致同意的是:这种‘切分’是哲学发展中的事实。‘分割与征服’在这里成为和别处一样的成功准则。”^[11]另一个共同点是,分析美学家都认可分析美学的基本问题可以进一步分解为关于具体艺术门类的问题,艺术哲学可以进一步分解为文学哲学、绘画哲学、音乐哲学、舞蹈哲学、电影哲学等等,尽管他们在究竟应该包括哪些艺术门类的问题上存在不同意见。由于我们对具体艺术门类的研究并不难想象,而且究竟包括多少艺术门类这一点在理论上并不重要,因此我们这里将主要介绍所谓的核心问题,它们原则上是一些涉及所有艺术门类的问题。让我们结合最近出版的几种与分析美学有关的出版物来介绍这方面的内容。

基维主编的《布莱克威尔美学指南》是由一些重要的分析美学家集体撰写的一本主要与分析美学有关的工具书,2004年由布莱克威尔出版社出版,是目前该领域最具权威的一本工具书。该书第一部分由切分出来的九个核心问题组成,其中包括艺术的定义、艺术与审美的关系、艺术的本体论、艺术的评价、美学中的解释、艺术与道德的关系、美的问题、趣味的问题、艺术中的情感。

列文森主编的《牛津美学手册》是一部包含更广的主要与分析美学有关的工具书,2003年由牛津大学出版社出版。该书以“美学中的一般问题”作为第二部分,大致相当于《布莱克威尔美学指南》的第一部分,其中包括审美经验、自然美学、艺术定义、艺术本体论、艺术媒介、艺术再现、艺术表现、艺术风格、艺术创造、艺术本真性、艺术意图、艺术解释、艺术价值、美、幽默、隐喻、虚构、叙事、悲剧、艺术与情感、艺术与知识、艺术与道德、艺术与政治等23个问题。

高特(B. Gaut)和洛佩斯(D. Lopes)主编的《劳特里奇美学指南》(第二版)是另一部影响广泛的美学工具书,2005年由劳特里奇出版社出版。该书第二部分“美学理论”和第三部分“问题与挑战”也基本上与分析美学有关,包括艺术定义、艺术本体论、审美、趣味、审美普遍原则、艺术价值、美、解释、想象与假装、虚构、叙事、隐喻、图像再现、批评、艺术与知识、艺术与伦理、艺术表现与情感、悲剧、幽默、创造、风格、表演的本真性、赝品与伪造、高级艺术与低级艺术、环境美学、女性主义等26个辞条。

扬(Young)主编的《美学:哲学中的关键概念》是一套与《劳特里奇美学指南》配套的大型论文集,共四卷,2005年由劳特里奇出版社出版。这套文集的第二卷和第三卷大致对应于《劳特里奇美学指南》的第二部分和第三部分,不过分类有所简略,包括艺术定义、虚构、审美概念与解释、形而上学与审美价值、艺术本体论、艺术与伦理、艺术与知识、女性主义美学、艺术与情感、艺术与自然界等10个类别。

拉马克和奥尔森主编的《美学与艺术哲学:分析传统文集》是一部包含分析美学经典文献的最具权威的文集,2004年由布莱克威尔出版社出版。文集将分析美学的文献归为11类,其中所谓的核心问题有艺术定义、艺术本体论、审美特性、意图与解释、艺术价值、虚构性等六个问题。

凯伦(M. Kieran)主编的《美学与艺术哲学的当代论争》是一部典型的分析美学论争集,2006年由布莱克威尔出版社出版。该书汇集了当前分析美学中的一些主要论争,其中每项论争都收录正反两方面的最有代表性的论文,这些论争的主题大致相当于所谓分析美学的核心问题,它们包括艺术经验与相关价值、美的构成、审美经验的本性、艺术评价、艺术再现、艺术表现、艺术作品涉及的想象、对于虚构的情感反应、艺术家的意图与艺术作品的理解的关系、艺术评价的一般规则、道德与审美价值的关系等11项论争。

由这些近期出版的分析美学文献,我们大致可以看出分析美学所讨论的主要问题。为了对分析美学的主要问题有一个比较清晰的认识,让我们从这些略为庞杂的问题中挑选出一些更基本的问题。在这个方面,列文森的总结对我们是有启发的,他将分析美学的基本问题总结为下面五个。

1. “审美”概念分析。分析美学在总体上反对传统的以主体感受为基础的“审美”概念,强调“审美”是对艺术作品的审美特性的辨认,将“审美”视为一种特殊的认识活动,为了保持认识的客观性,而要将主体的各种主观因素排除在外。

2. 艺术定义。早期分析美学家受到维特根斯坦“家族相似”观念的启发,主张艺术是无法定义的;但后来多数分析美学家都主张可以对艺术进行定义,并尝试设计一种完美的定义以便能够将形形色色的艺术作品包括进来而将各种各样的非艺术作品排除出去,其中以丹托“艺术界”理论和迪基的“艺术体制”理论最为著名。

3. 艺术本体论。这是一个跟艺术定义有关但又非常不同的问题,它着重考虑艺术作品究竟是一种怎样的实体,这种实体究竟具有怎样的身份和个体化条件,不同艺术形式间的艺术作品的形而上的身份究竟是统一的还是相异的,不同艺术形式间的作品真实性问题,等等。

4. 艺术再现。与传统美学将再现视为对外在事物的再现不同,大部分分析美学家认为再

现实际上就是一种“虚构”(fiction)或“假装”(make-believe)的问题,并且力图从语言结构上来分析所谓虚构的语言学特征,比如古德曼认为再现在符号学上具有指谓(denotation)的特征,而不像通常所认为的那样具有相似(similarity)的特征。

5. 艺术表现。与传统美学将表现主要视为主体情感的表现不同,分析美学家发现有许多因素都可以属于表现之列,比如一幅绘画可以表现它的色彩,一支曲子可以表现它的旋律等等,分析美学家发现表现与再现具有不同的符号学特征,比如,古德曼认为表现在符号学上具有例示(exemplification)的特征。跟表现紧密相关的一个问题就是所谓的“虚构的悖论”(Paradox of fiction)问题,即人们为什么会对于一个明知是虚构的东西产生真实的情感反应的问题。^[12]

显然,在列文森所列举的分析美学五大问题中没有包括与解释和评价有关的问题,而这个问题从一开始就是分析美学的核心问题之一。艺术家的意图在我们对艺术作品的解释和评价中究竟起怎样的作用?换句话说,我们是否应该根据艺术家的意图来理解他的作品?这个问题在被公认为分析美学的首篇论文的《意图的谬误》中就得到了详细的讨论,并且一直延续至今,因此它也应该算做分析美学的主要问题。

当然,我们还可以在这份名单上增加更多的问题,因为分析美学通常讨论的问题有数十个之多,而且随着分析美学的发展,完全可能会出现新的问题,但是对于我们粗略地描画一幅分析美学的图像来说,这些问题似乎已经够了。

三

分析美学在澄清浪漫主义和唯心主义美学的迷雾方面的确起到了至关重要的作用,从而将美学由带有强烈主观色彩的批评(criticism)转变成为更为客观和严格的元批评(meta-criticism),为美学在追求客观知识的学院中谋取一席之地做出了贡献。但是,分析美学在追求客观性和清晰性的同时,不得不付出理论脱离实际的代价。当分析美学抽象地讨论艺术的定义、艺术本体论、艺术解释和评价的时候,这些讨论究竟在多大程度上跟艺术有关就成了一个值得思考的问题。一些分析美学家承认,他们所讨论的大多数问题对于艺术和审美的实际来说是烦琐和无用的,^[13]围绕这些问题的争论更多地体现的是一种哲学兴趣,是哲学家们在玩智力游戏。但是,如果说分析美学与艺术和审美的实际无关而只满足一种哲学兴趣的话,那么人们就有理由怀疑它是否还算得上是一种美学。

分析美学之所以脱离艺术和审美的实际,原因在于对批评进行批评的分析美学还没有进入美学的领域,“因为它还没有接触到美学的基本事实:艺术作品和审美经验。在这里分析哲学的本体论假定遭到了严峻的挑战。一个完全符合逻辑的批评是否真的显示了艺术作品的事实?是否可以完全等同于艺术作品?这显然是很有疑问的。还是让我们参照科学来进行说明。一个科学事实与对它的科学说明可以是完全同一的,不通过科学语言我们就不知道科学事实。因此,在很大程度上,对科学语言的分析实则就是对科学事实的分析。但是,一个艺术作品与对它的艺术批评是完全同一的吗?不通过艺术批评就不知道(甚至不存在)艺术作品吗?显然,艺术批评不能完全等同于艺术作品,因为艺术作品本身也是语言或类语言;更重要的是,离开艺术批评我们仍然有其他的途径确定艺术作品的同一性,我们仍然可以有对艺术作品的经验。也许对普通读者来说,用一种非专业批评式的欣赏,反而能够更好地享受艺术作品。”^[14]

与自然科学和社会科学不同,作为人文学科的美学必须尊重人们的常识。不可否认,专业化的分析美学对常识的破除的确将美学的发展推向了一个新的高度,但是在关于美和艺术的问题上也许真理就蕴涵在常识之中。因此,越来越多的分析美学家发现,他们在成功地破除常

识之后却陷入了一个更为荒谬的境地。于是,在一个新的层次上回到常识,捍卫人们对于美和艺术的朴素理解成为一种新的趋势。

这种新的趋势近来被一些美学家贴上了“实用主义”(Pragmatism)或“新实用主义”(neo-pragmatism)的标签。与分析强调区分性不同,实用主义强调联系性,强调将艺术和审美放到特定的历史和文化背景中来理解。事实上,这也是分析美学自身的内在要求。许多分析美学家发现要解决他们所争论的美学问题就必须打破艺术自律的观念,将艺术视为特定的历史、文化和社会的产物。如果尊重事实而不是固守理论的话,人们就会发现艺术明显受到历史、文化和社会的影响,同时也明显对历史、文化和社会产生影响。如果不联系到特定的历史文化语境,我们甚至都无法识别一个东西究竟是否是艺术作品。如果果真是这样的话,分析美学将自身局限于思考一些无时间性的、永恒的美学问题的形而上学的姿态,就无法为它自己提出的问题找到答案。由此,分析美学走向一种更加尊重历史事实的实用主义或现实主义(realism),^[15]似乎就成了一种必然的发展趋势。

注 释

- [1] [8] 关于早期分析美学的研究,见 Anita Silvers “Letting the Sunshine In: Has Analysis Made Aesthetics Clear?” in *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, edited by J. Bender and H. Blocker, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1993, pp. 19~34, pp. 19~33. 对于分析美学历史的简要勾勒,见 Paul Guyer, “History of Modern Aesthetics”, in Jerrold Levinson ed., *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 2003, pp. 27~35.
- [2] Richard Shusterman, “Analytic Aesthetics: Retrospect and Prospect”, in *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, p. 11.
- [3] “美学的沉寂”是著名分析美学家帕斯默一篇文章的标题。J. A. Passmore, “The Dreariness of Aesthetics”, in William Elton ed., *Aesthetics and Language*, Oxford: Blackwell, 1954, pp. 36~55.
- [4] Anita Silvers, “Letting the Sunshine In: Has Analysis Made Aesthetics Clear?” in *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, p. 20.
- [5] Nicholas Wolterstorff, “Philosophy of Art after Analysis and Romanticism”, in *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, p. 55.
- [6] [11] Peter Kivy ed., *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Oxford: Blackwell, 2004, p. 4, p. 5.
- [7] Joseph Margolis, “The Eclipse and Recovery of Analytic Aesthetics”, in *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, p. 49.
- [9] Richard Shusterman, *Surface and Depth: Dialectics of Criticism and Culture*, Ithaca and London: Cornell University Press, 2002, pp. 17~30.
- [10] Peter Lamarque and Stein H. Olsen eds., *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, Oxford: Blackwell, 2004, p. 2.
- [12] Jerrold Levinson ed., *The Oxford Handbook of Aesthetics*, pp. 9~20.
- [13] J. Bender and H. Blocker, “Taking Stock”, in *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, pp. 8~9.
- [14] 彭 锋:《分析美学对维特根斯坦的误解》《文艺研究》2002年第 2期,第 23页。
- [15] 关于分析美学向实用主义美学的发展,见彭锋:《从分析哲学到实用主义——当代西方美学的一个新方向》《国外社会科学》2001年第 4期,另见舒斯特曼:《实用主义美学》商务印书馆,2002第一章。关于分析美学向现实主义美学的转向,见 Nick Zangwill “Aesthetic Realism 1”, in Jerrold Levinson ed., *The Oxford Handbook of Aesthetics*, pp. 63~79. John W. Bender “Aesthetic Realism 2”, in Jerrold Levinson ed., *The Oxford Handbook of Aesthetics*, pp. 80~97.

(责任编辑 徐亚莉)