

September 2018

The Predicament of Anglo-American Aesthetic Experience and Its Extrication

Yu Zhao

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Zhao, Yu. 2018. "The Predicament of Anglo-American Aesthetic Experience and Its Extrication." *Theoretical Studies in Literature and Art* 38, (4): pp.162-170. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol38/iss4/18>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

打破英语美学界“审美经验”概念的困局

赵 玉

摘 要:“审美经验”概念在 20 世纪后的英语美学界陷入了一种不断被高举,又不断被质疑,不断被重新定义,又不断被推翻的困局,具体表现为三组对立:美学与艺术理论的核心问题/神话与幻象,情感性体验/与情感无关,评价性/描述性。这种困局就根本上而言源于审美经验与艺术界定的错误结合、以及与其密切相关的“艺术经验即审美经验”的错误等式。因此,打破困局的最好办法就是消除这一错误等式,为审美经验与艺术界定的紧密结合松绑。这样做不仅可以将审美经验从艺术领域的束缚中解放出来,同时也可以将艺术从审美经验的束缚中解放出来。

关键词: 审美经验; 困局; 艺术界定; 艺术经验

作者简介: 赵玉,博士,济南大学文学院教授,主要从事文艺美学、环境美学及审美文化研究。通讯地址:山东省济南市南辛庄西路 336 号,邮政编码:250022。电子邮箱:zysdjm@hotmail.com 本文为国家社会科学基金项目“20 世纪‘恰当审美’理论的谱系及生态价值研究”[项目编号:14BZW022]的阶段性成果。

Title: The Predicament of Anglo-American Aesthetic Experience and Its Extrication

Abstract: The concept of “aesthetic experience” has fallen into a serious predicament since the late 20th century, especially in Anglo-American philosophy. Sometimes this concept is put in the core position in aesthetics and art theories, while other time even its existence is questioned, only being taken as phantom or myth; According to some philosophers, this concept is commendatory and represents only those affective experiences, while in other philosophers’ eyes, this concept is purely descriptive and can also contain those experiences without any affects or emotions. Underlying this predicament is the wrong binding of aesthetic experience with the definition of art, and the blurred distinction between aesthetic and artistic experiences. So, the best way to extricate the concept from the predicament is to break down the wrong binding, clarify the distinction, and liberate the concepts of aesthetic experience and art from each other.

Keywords: aesthetic experience; predicament; definition of art; artistic experience

Author: Zhao Yu, Ph.D, is Professor in the Literature School, Jinan University. Her research interest focuses on aesthetics and art theory. Address: No. 336, Nan Xinzhuang West Road, Jinan, Shandong Province 250022, China. Email: zysdjm@hotmail.com Funding: The Project of Philosophy and Social Sciences Fund of China (No. 14BZW022).

一、审美经验的终结抑或困局

从 18 世纪开始,“审美经验”(aesthetic

experience)一直是西方美学理论中的一个核心概念,然而在 20 世纪的后半叶,特别是在英语美学界,这一概念却受到了越来越多的批评,不仅其价值、甚至其真实存在都受到了质疑。理查德·舒

斯特曼 (Richard Shusterman) 曾经将这一现象称为“审美经验的终结” (the end of aesthetic experience) (“The end” 29)。当然,他所谓的“终结”并非意味着这一概念已经完全失去存在的价值,或者应该从此彻底消失,他真正想说和真正要做的,其实是要为这一概念注入新的活力。但从他对“终结”一词的表述来看,已经足以说明这一概念在当代面临的诸多困难。

不过在笔者看来,与其说是“终结”,不如说是“困局”。“审美经验”概念在 20 世纪后的英语美学界陷入了一种不断被高举,又不断被质疑,不断被重新定义、又不断被推翻的困局中,其具体内涵也总是处于一种游移不定、有时甚至是前后对立的状态。概括而言主要表现为三个方面:

1. 美学与艺术理论的核心问题还是神话与幻象

如果说 18 世纪之前美学理论中的核心概念是“美”,那么到了 18 世纪之后就成了“审美经验”。当“美”被视为客观属性的传统观点被现代科学和哲学摧毁之后,现代美学便转向主观经验的角度解释它。到了 19 世纪和 20 世纪初,为了对抗机械决定论,这一概念甚至变得更加重要。(Shusterman, “The end” 30) 这在约翰·杜威 (John Dewey) 身上表现得尤其明显,他将这一概念置于其艺术哲学的核心位置。处于 20 世纪中后期的门罗·比尔兹利 (Monroe Beardsley)、阿兰·戈德曼 (Alan Goldman)、杰罗德·列文森 (Jerrold Levinson) 等,继续延续着这一传统。比尔兹利将审美经验视为其艺术评价理论的基石 (Beardsley, *Aesthetics* 454-556); 戈德曼主张根据激发审美经验的能力评价艺术作品 (Goldman 331); 列文森则坚持将审美经验视为艺术品的核心任务和艺术价值所在 (列文森 102)。不难看出,审美经验在这些学者的美学和艺术理论中依然占据着非常重要的位置。

然而,这一概念在不断被高举的过程中也不断地被质疑和排斥。乔治·迪基 (George Dickie) 称有两类事情被描述为审美经验,一类指某些对象被关注时的方式,通常用“态度” (attitude) 和“注意” (attention) 等概念表示,主要以爱德华·布洛 (Edward Bullough)、杰罗德·斯托尔尼兹 (Jerome Stolnitz) 的观点为代表; 另一类指人们在欣赏绘画、聆听音乐等时所产生的一种特殊经验,

主要以克莱夫·贝尔 (Clive Bell) 和门罗·比尔兹利 (Monroe Beardsley) 为代表 (Dickie, “Beardsley’s Phantom” 129)。布洛认为审美经验源于一种由“心理距离”导致的特殊态度; 斯托尔尼兹则认为审美经验源于不带任何外在目的的、无功利的关注方式,二者都把审美经验视为一种独特的心理状态。然而迪基认为观众之所以不会跳上舞台去拯救受难的女主人公,与其说是“心理距离”造成的,不如说是由戏剧惯例导致的,没有理由认为存在这样一种限制行为和思想的心理力量; 而所谓的“无功利的关注”实际上仅仅是指一种没有实际动机的关注。因此,在迪基看来,审美经验作为一种独特心理状态只是一个“神话” (myth) (“The Myth” 56-65)。他对贝尔和比尔兹利笔下的审美经验也同样持否定态度。贝尔主张有些艺术作品包含“有意味的形式” (significant form), 从而能够在敏感的观赏者心里引发一种不同于日常生活情感的“审美情感” (aesthetic emotion); 比尔兹利则将审美经验视为由审美对象引发的效果,审美对象具有的现象学意义上的客观特征 (复杂、强度、统一) 会引发相应的现象学意义上的主观特征 (复杂、强度、统一)。然而在迪基看来,这类由作品的某些特性而导致的因果性的审美经验实际上只是一种语言建构的“幻象” (Phantom), 并非真实的存在 (“Beardsley’s Phantom” 129-36)。

与迪基类似,亚瑟·丹托 (Arthur C. Danto) 对“审美经验”概念的排斥也非常明显。与许多学者借助审美经验定义艺术和为艺术领域划界的做法不同,丹托采取了相反的方式。在他看来,不是审美经验的确定先于艺术定义,而是艺术定义先于审美经验的确定,因为必须首先根据艺术定义确定了艺术作品,然后才能在此基础上确定一种经验究竟是来自艺术作品的审美经验,还是来自实际物品的普通经验,正如我们必须首先知道了安迪·沃霍尔的布利洛盒子 (Brillo Boxes) 是艺术品、超市里的是实际物品之后,才能由此确定针对前者的是审美经验,针对后者的只是普通经验。这意味着,审美经验不论是对于艺术界定问题,还是对于艺术与非艺术的区分问题,都不具有真正的意义。他甚至认为,“审美经验”概念不仅无用,而且危险,因为这一概念在本质上将艺术贬低为仅仅用于追求娱乐的工具,而不是将其视为追

求意义与真理的重要手段(Shusterman, “The End” 37)。

2. 包含情感还是与情感无关

从18世纪正式成为美学与艺术理论的核心概念以来,审美经验在很长一段时间里被公认为是一种愉悦性的情感体验。这种观点在20世纪后的英语美学界得到了某种程度的延续。在杜威那里,一个具有审美特质的完满性的经验离不开情感的参与,它是一个包含着实践的、情感的、理智的等诸成分在内的整体,而且正是“情感的方面将各部分结合成一个单一整体”(Dewey 55)。比尔兹利在一定程度上继承了杜威的观点,他指出:“当、而且仅当一个人关注到一个感性呈现对象、或想象中的对象的形式或属性时,能够将绝大部分心理活动统一起来、并获得愉悦时,他就拥有了一个审美经验”(“Aesthetic Experience” 5)。列文森则将情感反应视为审美经验的两种必备因素之一,在这种审美经验当中,审美感知行为本身以及感知的内容都会产生某种愉悦性的情感(列文森 102)。

当然,也有学者指出,审美经验中的情感体验并非总是愉悦性的,戈德曼就是其中之一。他主张,完全沉浸于艺术作品中时所得的审美经验虽然通常、但并不总是愉悦性的,而当涉及否定性的情感时,则典型属于非愉悦性的,不过他依然认为情感介入属于审美经验不可分割的一部分(Goldman 327)。舒斯特曼也持类似观点,他指出,那些由当代艺术引起的令人不安的震惊、迷惑、恐怖、甚至厌恶等虽然就直接意义上而言是令人不悦的,但它们给欣赏者带来的新奇感,视野的开阔,以及欣赏者认知上的赞同,心理上对这些不悦感受的克服等,可引起一种更高层面或形式更复杂的愉悦感或者满足感,可能还有一些审美经验中包含的情感反应在更高层面无法转化为愉悦性的,但它们作为一种情感反应却依然是有价值的(“Aesthetic Experience” 218)这意味着,二人虽然对审美经验的愉悦性提出了质疑,但却都依然坚持情感的重要性。

然而随着艺术的新发展,许多艺术作品、特别是先锋派的艺术作品,既不再以表现情感为目的,也不再以产生情感反应为目的,这便使得“审美经验”概念的原有内涵与来自艺术作品的实际经验产生了矛盾。尼尔森·古德曼(Nelson

Goodman)是较早注意到这种矛盾的学者之一,并随之做出了应对,应对的结果便是将情感直接排除在审美经验的必备因素之外。他主张,情感在区分审美经验与非审美经验时并不能真正发挥人们希望它发挥的作用,它甚至不是审美经验的必要条件,因为有些艺术作品包含很少、甚至根本没有情感内容,即使包含情感内容,其作用也仅是认知性的。因此,愉悦与优美既不能用于限定、也不能用于测量审美经验或艺术作品(Goodman, *Languages* 259)。与古德曼类似,迪基和诺埃尔·卡罗尔(N Noël Carroll)也同样反对将情感视为审美经验的必要条件。迪基指出,存在许多艺术品的案例,如某些设计简单的抽象绘画,明显缺乏由艺术品导致的情感内容,而来自审美客体的经验也不具有任何独特的情感性特征,审美经验与其他非审美经验的区别并不在于审美经验本身的独特性,而是取决于导致这种经验的客体是否是审美客体(Dickie, “Beardsley’s Theory” 13-23)。卡罗尔则认为,以往存在的情感导向的(affective-oriented)研究方式(即从情感角度、特别是愉悦情感角度探讨审美经验的研究方式)是有问题的:一方面,这种研究方式过于狭隘,因为许多审美经验并不是愉悦性的,比如来自失败或劣质艺术品的经验可能是乏味的(tedious)和令人不快的(unpleasant),还有许多审美经验根本就不包含情感;另一方面,这种方式又过于宽泛,因为它无法将审美愉悦与性快感以及来自毒品和味觉的生理快感区别开来(Carroll, “Aesthetic” 148)。因此在他看来,情感在审美经验中实际上可有可无。

3. 评价性的还是描述性的

与审美经验通常被界定为一种愉悦性的情感经验类似,它通常也被视为一种有内在价值的评价性经验,而且二者往往密切联系在一起,因为愉悦性的情感反应本身通常意味着肯定性的评价。进入20世纪后,英语学界的许多哲学家都依然坚持审美经验在本质上是宝贵的和愉悦性的,克莱夫·贝尔、约翰·杜威、门罗·比尔兹利、杰罗德·列文森等都是这一主张的突出代表。

杜威虽然注意到审美经验与日常生活经验的连续性,但亦强调了二者的区别,这种区别即在于,审美经验是一种独特难忘、具有回报性的整体性经验,通过感觉、情感、认知等所有心理能力的积极参与,我们能够从中感受到一种令人满意的

完满性。在审美经验中,一体性、感情和价值都是在直接而当下的现象学意义上实现的(Dewey 42-63)。稍后的比尔兹利延续着杜威的观点,也强调审美经验的情感性、评价性和现象学特征。他给审美经验的一个核心任务就是用以区分艺术与非艺术,并试图借助审美经验的内在愉悦性和基本价值来解释艺术的普遍性价值以及个别艺术作品的独特性价值(Beardsley, *Aesthetics* 526-31)。

列文森也坚持认为审美经验是评价性的,而且这种评价通常是肯定性的,虽然他承认这种肯定性的评价并不等同于简单、直接的快感或愉悦,但却是有报偿、有价值或值得一做的。他将审美经验的特征概括为两种要素:其一,居于审美经验核心的是方式正确的注意与感知(attention and perception);其二,是针对这种注意与感知的某种积极回应或反应(response or reaction),其本质是快感性的、情感性的或评价性的。他曾经对卡罗尔的“审美经验”概念提出批评,而批评的根本原因即在于,后者错将描述性的审美注意等同于评价性的审美经验(列文森 101,99)。

然而,尽管有着上述学者的陆续提倡与支持,“审美经验具有内在价值”的观点在20世纪后半叶的英语美学界也同样受到不断的挑战,并使得“审美经验”一词从一个褒义的评价性概念逐渐演变为中性的描述性概念。

虽然与比尔兹利类似,古德曼也致力于分析艺术与非艺术、审美经验与非审美经验的区别,但与前者不同的是,他坚持认为这样的区分必须“独立于对审美价值的所有考虑之外”,因为劣质艺术品的存在同时也意味着劣质审美经验的存在(Goodman, *Languages* 244,255),而这与“审美经验”概念原有的褒义评价性内涵(即审美经验是一种由内在价值或因自身原因而有价值的经验)明显相悖。于是,他转而采取了一种价值中立的方式,将审美经验界定为“一种理解”(a form of understanding)和“认知性经验”(cognitive experience)。这样一来,审美经验就变成了一个不含评价的、纯粹的描述性概念。

无独有偶,卡罗尔也同样主张“审美经验”概念应该是“描述性的”(descriptive)而非“称赞性的”(commendatory),因为审美经验可能会、也可能不会导致任何对于其价值的评判,包括对其内

在价值的评判。按照他的观点,只要关注艺术作品的结构或形式,发现其审美属性或表现属性,这本身就已经属于审美经验,至于能否从中获得情感满足,或者是否对其做出评价,则不属于审美经验的范围。“比如,我留意到某一首诗歌有一种统一的A/B/A/B押韵结构,但这并不会让我或者其他有经验的阅读者发现它有内在价值或工具性价值,这种情况下也不需要否定的意义上评价它”(Carroll, “Aesthetic Experience Revisited” 163)。

另一位持类似主张的是舒斯特曼,他虽然承认审美经验长期以来一直被普遍认为是一种有价值的经验,然而却反对将这一概念视为彻底的“尊称性”用语(entirely honorific),因为他认为,有些经验因为与艺术作品或审美判断相关,因此可被有效地定位为审美的,然而在审美层面又是无关紧要或没有价值的(aesthetically indifferent or valueless)”,甚至是异常坏的(Shusterman, “Aesthetic Experience” 219)。

或许上面的论述过于简略,尚不足以概括20世纪英语美学界的全貌,但从中已不难看出“审美经验”概念在这一时期所面临的困局。上面提到的三个层面中,每一层面的两端都几近于对立,无异于冰火两重天。学者们对同一个概念的理解前后之间竟然出现如此大的差异,的确是一个值得深思的问题。那么,究竟是什么原因导致了这一困局?“审美经验”概念究竟又该如何理解呢?

二、审美经验与艺术界定的错误结合

笔者认为,在20世纪以后的英语美学界,“审美经验”概念面临的困局就根本上而言应该源于它与艺术界定的错误结合。

这一结合的最初缘由来自艺术发展史的上一个特殊阶段——“美的艺术”的出现。根据达布尼·汤森德(Dabney Townsend)的观点,“美的艺术”的形成开始于中世纪后期,到了17世纪末和18世纪,它被视为一种因自身原因而具有价值的事物,不再是其他价值(如拜神、沉思、赞颂、娱乐)的附属手段。伴随着这种变化,艺术的目的也随之成了审美经验(Townsend 9)。

20世纪后的英语美学界在很大程度上依然延续着审美经验与艺术界定的这一结合,即,依然

借助审美经验定义艺术、为艺术领域划定界限。但明眼者会很快发现,此时的艺术已经进入了新的发展阶段,它实际上已经突破了“美的艺术”的疆界,甚至站到了其反面和对立面。如此一来,这种依然延续着的理论结合便成了一种错误。然而,不论是高举“审美经验”概念、倡导其情感性和褒义评价性内涵的杜威、比尔兹利、列文森,还是贬抑这一概念、排斥其情感性和褒义评价性内涵的德基、丹托、古德曼、卡罗尔,却都依然在这种错误结合的前提下思考审美经验,并最终导致了这一概念的困局。

与其他学者有些不同的是,杜威强调了审美经验与日常生活经验的连续性,似乎有突破艺术领域、在更广泛的语境下探讨审美经验的倾向,这意味着,他可能会由此摆脱与艺术界定的结合。然而遗憾的是,他并未沿着这种倾向继续走下去,而是依旧试图借助“审美经验”概念来解释“艺术是什么”的问题;比尔兹利更是将审美经验置于其艺术理论的根基处,他赋予“审美经验”概念的一个核心任务便是用其解释艺术作品的独特性及其价值所在;列文森也坚持认为艺术定义必须依托于审美经验,而且他也将审美经验视为艺术作品的核心任务和主要目的,以及艺术价值所在(列文森 102)。

问题是,杜威、比尔兹利、列文森借助审美经验定义和评价艺术的做法与他们前面倡导的“审美经验”概念的情感性与褒义评价性内涵已经形成了尖锐矛盾:一方面,随着艺术发展越来越偏离“美的艺术”的轨道,许多艺术作品根本不包含情感成分,或者已不再以激发欣赏者的情感反应为目的;另一方面,当审美经验被用于定义艺术、并被视为艺术作品的评价依据时,它需要涵盖所有的艺术作品——优秀的与劣质的,成功的和失败的,然而,劣质和失败的艺术作品几乎不可能产生肯定性的评价。难堪的是,如果不放弃审美经验与艺术界定的错误结合,这种矛盾就很难化解,除非以歪曲的方式达成,就像比尔兹利一样,将杜尚的《泉》排除在艺术作品之外,通过创造一个特殊范畴“艺术注解”为其另觅安身之处(Comments on arts)(Curtler, 25)。

当既有的“审美经验”概念不能完成界定和评价艺术的任务,而这一任务又成为该时期美学家们(特别是分析美学家们)的关注核心时,可能

会由此产生两种后果:一是继续保留“审美经验”概念的原定任务,但对这一概念本身进行重新阐释,并赋予其新的内涵;二是贬抑“审美经验”概念的作用,证明其在界定艺术方面的无能,并转而另觅他途界定艺术。

古德曼和卡罗尔选择了前一种做法。古德曼依然坚持认为审美经验标示着艺术与非艺术的根本区别,这种标示作用决定了审美经验必须适用于所有的艺术作品,不管这些艺术作品有多么劣质和失败,也不管有多么前卫和反传统。然而,要想使这一概念适用于劣质和失败的艺术品,就必须抛弃“审美经验”概念原有的褒义评价性内涵;而要想使这一概念适用于那些既不以表现情感为目的、亦不以引发情感反应为目的的前卫和反传统的艺术品,又必须抛弃它的情感性内涵。在抛弃了“审美经验”概念的这些原有内涵后,古德曼开始为它寻求新的界定方式。他将艺术作品与非艺术作品统统视为象征系统,并提出了象征系统的五对属性或征候:句法的密度与句法的清晰度、语义密度与语义清晰度、句法的充实度与句法的衰减度、实例与指示。其中,每一对征候的前一个被称为“审美征候”,属于艺术象征系统;后一个被称为“非审美征候”,属于艺术之外的其他象征系统。当我们将关注点集中于这些审美征候本身以及它们所象征的事物时,由此获得的经验就称为审美经验(Goodman, *Ways* 68-69)。与将审美经验视为脱离现实功利世界的自足经验不同,古德曼所谓的“审美经验”仅仅具有指示性品格,它总是指向对艺术作品的当下体验之外的其他事物。由于审美体验过程变成了对艺术象征符号的认知过程,传统“审美经验”概念所强调的现象学的、即刻而当下的感觉和情感反应等内容,也由此变得无足轻重,因为它们无助于揭示象征符号的意义。这样一来,审美经验就变成了纯粹的“认知性经验”(cognitive experience)。

与古德曼类似,卡罗尔也选择了改变“审美经验”概念原有内涵的做法。从“情感反应”和“内在价值”不足以区分“审美经验”与“非审美经验”的立场出发,卡罗尔否认了“情感导向”和“价值导向”的定义方式,并随之为“审美经验”概念定制了一个“内容导向”(content-oriented)的定义:如果伴随着理解的注意力集中于艺术作品的形式,或者集中于艺术作品的表现属性或审美属

性,或者集中于这些属性的相互作用,那么,这种经验就是审美经验(Carroll, “Aesthetic Experience” 164)。这种经验既可以不包含情感反应,也可以不包含任何评价成分,因此与传统的审美经验已经相去甚远。

卡罗尔曾经声明,在其他所有条件都相等的情况下,一个关于审美经验的解释或说明越是接近其传统用法,也应该越受欢迎,这样可以避免我们落入彻底改变主旨的危险(Carroll, “Aesthetic Experience” 163)。然而,不论是古德曼还是卡罗尔本人,实际上都未能避免这种危险。在古德曼那里,“审美经验”概念就像一个容器,原有的内容几乎全部被倒空,然后被填入新的内容。经过了这样一个旧瓶装新酒的过程之后,他所谓的审美经验与历史上通行的审美经验相比除了共享同一个名称外,实质上已经成了完全不同的事物。舒斯特曼曾经批评古德曼的审美经验定义使得“经验”一词成了一种多余,“如果审美可完全根据某些象征模式是否占据优势来确定,而无须涉及感觉、当下感受和情感,那么谈论审美经验又有何意义呢?”(Shusterman, “The End” 36)。这无疑切中了古德曼的要害。

卡罗尔所谓的审美经验也同样缺乏信服力,列文森就曾指责他错把审美注意当成了审美经验,“假如这种形式杂乱无章却难以理解,或者,尽管形式可以理解,但并未得到恰当方式或者恰当情绪的关注,那么,尽管它仍属于某种体验,却并未构成审美经验。(列文森,99)而在笔者看来,卡罗尔这种缩略的、内容导向的、列举性的审美经验界定方式其实并不具有太大的理论价值。这种界定方式或许可以避免他所谓的“过度概括”(Carroll, *Beyond* 60),却又会因此导致过度宽泛的弊端,因为他自己也承认,这种列举式的说明是开放性的,除了他明确列举的几类经验内容外,“也允许其他种类的经验存在,而且这些经验也应该冠以‘审美经验’这个名称”(60)。问题是,这种开放式的、列举性的界定方式根本无法将审美经验与非审美经验有效地区分开来。既然如此,这种界定的意义又何在呢?

与古德曼与卡罗尔不同的是,迪基和丹托选择了后一种做法。在对布洛、斯托尔尼兹、贝尔、比尔兹利等人关于审美经验的观点做了仔细审视之后,迪基认定,所谓的“审美经验”只是一种“神

话”或“幻象”,不足以为艺术作品的定义与评价提供基础和标准。因此,他主张抛弃这种诉诸审美经验的做法,转而从艺术作品自身寻找定义和评价艺术的标准(Dickie, “Beardsley’s phantom” 136)。丹托则从审美经验无用、甚至有害的立场出发,对这一概念选择了有意的回避和忽视,并转而将关注重心放在了“阐释(interpretation)”这一概念上,他甚至称“没有阐释就没有鉴赏”(Shusterman, “The End” 37)。

不难看出,二人对“审美经验”概念的贬抑其实源于一个共同的认识,即,借助审美经验界定和评价艺术作品根本就是一个无法完成的任务。这种通过贬抑审美经验而为艺术定义另觅他途的做法,在某种程度上似乎起到了为审美经验与艺术界定的错误结合松绑的作用,然而却并非如此。就实质上而言,这种貌似“松绑”甚至只是一种假象,因为他们虽然放弃了借助审美经验界定艺术的做法,却并未真正切断二者的联系。前面已经提到,迪基明确主张审美经验与非审美经验的区别不在于审美经验本身的独特性,而是取决于导致这种经验的客体是否是审美客体,艺术作品无疑属于审美客体;丹托也曾提出,必须首先确定了那个靠感官无法区分的布利洛盒子究竟是一件艺术品还是普通商品之后,才能相应地确定,由此获得的究竟是审美经验还是日常的普通经验。这说明,二人实际上并未真正打破审美经验与艺术界定的错误结合,而仅仅是改变了它们的具体结合方式,即,虽然不再借助审美经验界定艺术,却又反过来借助艺术定义界定审美经验。

综上所述,在处理审美经验与艺术界定的关系时,英语美学界的学者们大体选择了三种方式:第一种方式以杜威、比尔兹利、列文森为代表,他们继承了“审美经验”概念自诞生以来逐渐形成的通行含义,但当他们用其界定和评判艺术时,却会出现无法回避和解决的矛盾,因此显得捉襟见肘,有以偏概全之嫌。第二种方式以古德曼、卡罗尔为代表,他们采取了削足适履的办法,即改变“审美经验”概念的通行含义,然后赋予其新的内涵。这种做法可以化解第一种方式遇到的矛盾,但最终又须面临“谈论的是否是审美经验?”这样的质疑。第三种方式以迪基、丹托为代表,他们通过证明“审美经验”概念的无能,转而另觅他途界定艺术。这种做法可有效避免前两种方式面临的

矛盾与质疑,却并未真正打破二者的结合,而是依然在这种结合的前提下思考问题。三种方式采取的具体策略虽然有别,却共同造成了“审美经验”概念在当代不得不面对的困局,同时也说明了一个共同的问题,那就是,审美经验和艺术界定的结合的确是一个错误!

三、打破困局

如上所述,正是由于审美经验与艺术界定的错误结合,才导致了“审美经验”概念在20世纪后的英语美学界陷入无所适从的困局。因此笔者认为,打破这一困局的最好办法就是为审美经验与艺术的紧密结合松绑。这样做不仅可以使审美经验从艺术领域的束缚中解放出来,同时也可以将艺术从审美经验的束缚中解放出来。

首先,打破这种错误结合既能维护“审美经验”概念本身的自洽性,又可为它获取更宽广的适用范围。当我们不再强行要求审美经验必须适用于所有的艺术作品时,这一概念就不需要因其在界定和评价某些艺术时表现出的软弱无力而被贬抑,从而也避免了高扬与贬抑并存的冰火两重天的现象。一旦打破了这种错误结合,也不再需要因为某些艺术作品不能产生情感反应或肯定性评价,就强行抛弃“审美经验”概念的情感性和评价性内涵。那些不包含情感成分、或不以激发情感反应为目的的艺术作品,就可直接被视为不以审美经验为目的的艺术作品;而那些虽以审美经验为目的、但却失败的艺术作品,则可被视为无法给欣赏者带来审美满足、或无法有效产生审美经验的艺术作品。简言之,它们虽是艺术作品,却与审美经验无关。

当然,当我们鉴赏那些不含情感的、劣质或失败的艺术作品时,仍然会获得一种经验,它虽与审美经验无关,但只要我们的鉴赏的作品是艺术品、而不是其他物品,那么,由此获得的就可被称为“艺术经验”。这意味着,“艺术经验”与“审美经验”是两回事。

然而,在审美经验与艺术界定的错误结合背后,往往暗藏着一个很少有人提及、却又大都有意无意接受的观点,那就是,艺术经验即审美经验。丹托曾这样论证,在传统意义上将审美经验界定为“本性上是积极的”这一观点是有问题的,因为

许多拙劣的艺术作品都会引发消极的反应(Shusterman, “The End” 37)。若将其论证思路做一个完整的还原便是:拙劣的艺术作品引发的反应是消极的,而艺术经验即审美经验,如果审美经验在“本性上是积极的”,就无法涵盖拙劣艺术作品的经验(拙劣艺术也是艺术),因此,审美经验在本性上不应该是积极的。显然,如果没有“艺术经验即审美经验”这样的潜在前提,强行要求审美经验概念必须涵盖所有的艺术经验(好的和坏的)是不合理的。

舒斯特曼虽然承认审美经验长期以来一直被普遍认为是一种有价值的经验,然而也否认这一概念完全具有肯定性的评价意义,因为他认为有些经验由于与艺术作品(或审美判断)相关从而可被有效地定位为审美的,然而在审美层面又是无关紧要或没有价值的(aesthetically indifferent or valueless),甚至有些审美经验属于异常坏的审美经验,如自命不凡的乏味、辞藻华丽的空洞等(Shusterman, “Aesthetic Experience” 219)。不难看出,这样的结论也同样建立在艺术经验与审美经验的错误等式上。由于他一开始就假定了与艺术作品相关的所有经验都属于审美经验,因此才会得出来自某些艺术品的经验是“没有价值”或“异常坏的审美经验”。古德曼也同样如此,他之所以极力排斥审美经验的褒义评价性内涵,正是基于“劣质艺术品的存在同时也意味着劣质审美经验的存在”(Goodman, *Languages* 244, 255)这样的理由。

还有一位在这一假定下思考问题的典型学者是阿兰·戈德曼,不过,“艺术经验即审美经验”的错误等式在他这里是以一种诡谲的方式达成的,即,否认“艺术经验”概念的存在,提出一种宽泛的“审美经验”概念,以便将艺术作品提供的所有经验,包括伦理介入、道德洞见、知识获得等,都由宽泛的“审美经验”概念来指代(Goldman 330)。虽然看似诡谲,戈德曼的观点却不难理解,既然鉴赏者介入艺术作品时获得的所有经验都可被称为“审美经验”,“艺术经验”概念自然也就失去了存在的意义;既然“审美经验”与“艺术经验”指向的是同一种事物,又何必多此一举,费时费力地让两个概念同时并举呢?

可以说,“艺术经验即审美经验”是伴随着审美经验与艺术界定的错误结合而来的另一个错

误。审美经验概念的困局同样与这一错误密切相关。正是由于所有的艺术经验都被当成了审美经验去对待,才由此导致了审美经验概念无法自治。那么,又该如何正确理解二者的关系呢?

笔者认为,应该将艺术经验与审美经验视为有时相交、却又不同的两个概念。一方面,仅就艺术领域而言,艺术经验通常会包括、同时又大于审美经验,审美经验往往只是艺术经验的一部分。因此,强行改变审美经验的通行内涵以便涵盖所有的艺术经验完全没有必要。卡罗尔应该是清醒认识到二者并不等同的学者之一,他承认“有各种各样的对艺术品的恰如其分的反应,审美经验只是其中的一种”(Carroll, *Beyond* 61)。遗憾的是当他以失败艺术品的经验为依据、否认愉悦性为审美经验必要条件时,仍然表现出混同二者的迹象(Carroll, “Aesthetic Experience” 148)。

另一方面,就“审美经验”概念可适用的所有领域而言,审美经验又有可能大于艺术经验,因为它不仅出现在艺术中,它还会出现于自然、社会生活等其他非艺术领域。早在17、18世纪,哲学家们就明确注意到能够产生审美经验的除了艺术作品,还有自然对象。只是在后来的发展中,特别是到了分析美学阶段,学者们才对艺术之外的其他领域只字不提。然而接下来的环境美学、日常生活美学,以及杜威、舒斯特曼理论中表现出的试图将审美领域扩展到原有范围之外的“变革型理论”(transformational theories)(Shusterman, “Aesthetic Experience” 221),都表明了审美经验对艺术领域的超越。从这一意义上而言,打破审美经验与艺术界定的错误结合,也有助于我们拓宽审美经验的适用范围。

其次,打破这一错误结合还可以将艺术从审美经验的束缚中解放出来。综观艺术史不难发现,艺术从来就不具有固定不变的功能和定义,它与审美经验的关系也并非一直形影不离。不论是长期混同于技艺的古代艺术,还是花样繁多的当代前卫艺术,显然都不是把生产审美经验视为唯一的目标。卡罗尔对此有清醒的认识:“历史地说,大多数艺术在设计之时就带着服务于实用主义或工具性的目的(包括政治和宗教目的)这样的意图。许多艺术的生产都是为了强化其民族和文化身份,支持集体道义,鼓励人们的自豪感和义务,以及哀悼、纪念,凡此种种”(Carroll,

Beyond 45)。由此看出,仅仅从审美经验角度界定和评价艺术是对艺术价值的简单化处理。艺术品有时除了具有审美价值,还可能会具有认知价值、伦理价值等,它们虽然可能会与审美价值相互影响、但却是不同的价值类型。换言之,艺术价值包含的内容往往远比审美价值更为复杂和丰富。

如果在审美经验与艺术界定的错误结合下评价艺术作品的价值,往往会导致人们对艺术的不公平对待,比尔兹利就是一个明显的例子。他主张认知层面和道德层面的理由都不能作为艺术作品好坏的评价依据,因为在他看来,艺术的本质即在于产生审美经验,因此,就艺术作为艺术而言,认知和道德层面的理由都是无关的(Beardsley, *Aesthetics* 456-57)。然而如前所述,有些艺术作品可能包含着较少的审美价值,却有更突出的认知价值或伦理价值。如果仅以审美经验为依据定位这些艺术作品的价值高低,显然是不合理的,而当我们打破了这种错误结合,不再将审美经验视为界定和评价艺术的唯一标准时,艺术就可以获得更加自由的发展空间。

引用作品[Works Cited]

- Beardsley, Monroe. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace, and World, 1958.
- . “Aesthetic Experience Regained.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28(1969): 3-11.
- Curtler, Hugh, ed. *What Is Art?* New York: Haven, 1983.
- Carroll, Noël. “Aesthetic Experience Revisited.” *British Journal of Aesthetics* 42.2(2002): 145-68.
- . *Beyond Aesthetics: Philosophical essays*. New York: Cambridge University Press, 2003.
- Dickie, George. “Beardsley’s phantom Aesthetic Experience.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62.5(1965): 129-36.
- . “The Myth of the Aesthetic Experience.” *American Philosophical Quarterly* 1.1(1964): 56-65.
- . “Beardsley’s Theory of Aesthetic Experience.” *Journal of Aesthetic Education* 8.2(1974): 13-23.
- Dewey, John. *Art as Experience*. New York: G. P. Putnam’s Sons, 1980.
- Goldman, Alan. “The Broad View of Aesthetic Experience.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 71.4(2013): 323-33.
- Goodman, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis and

- Cambridge: Hackett Publishing Co. 1978.
- . *Languages of Art*. New York: The Bobbs-Merrill Company, Inc. 1968.
- 杰罗德·列文森:“构想一种非极简主义式的审美经验概念”,《文艺争鸣》4(2016): 97—103。
- [Levinson, Jerrold. “Toward a Non-Minimalist conception of Aesthetic Experience.” *Free Views on Art* 4 (2016): 97—103.]
- Shusterman, Richard. “The End of Aesthetic Experience.”

- The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55. 1 (1997): 29—41.
- . “Aesthetic Experience: From Analysis to Eros.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64. 2 (2006): 217—29.
- Townsend, Dabney. *Historical Dictionary of Aesthetics*. Lanham: The Scarecrow Press, Inc. 2006.

(责任编辑:王峰)

(上接第137页)

面面的变化一直持续对我们的观看方式和观看习惯产生深层次的影响,我们甚至习惯于把一种影像化的观看等同于传统的视觉真实的观看。视觉真实的看伴随着整体性,而影像化的看是局部与片段化的。绘画虽然有四边框架的有限性,但对一张画来说一直体现着某种整体概念,这种整体概念是对应以往观看习惯的一种传统体现,并且也是一种追求完整性的自然的反应。但是到了现当代,由于照片视频的大量出现,人类的眼睛已经越来越倾向于局部与片段化,整体性的统一的看也已经受到越来越多的干扰和替代。因此,我们会把看一张照片与看拍摄这张照片的真实对象等同于一回事。但是,从视觉体验来看,两者是有很大差别的。假设我们作一个实验:走进一个房间,看到房间里的那个人,然后我们再看有一张照片拍摄的房间里的那个人,这两种视觉体验的差别是很大的。前者是整个房间的空间和房间里的那个人以及看的那段时间的所有信息的整体合成。这种集合着多种感官体验的看会制造出一个合成的整体形象,和那张单一的照片相比,信息是丰富而多维的。因此,古代绘画更多体现着这种观看方式的整体性,同样古代艺术家作品中也很少有罗列细节的绘画方式,更多的是依附于一种整体的型与空间而发生的对细节的存在合理性的那种描绘,表达的是艺术家脑子里所理解的那个形象的一种合理表现形态,因此,绘画中的客观世界会显得完美和谐,浑然贯通。

由此可见,绘画的那种整体性其实包含着我们观看方式的整体性特点,我们欣赏艺术作品时欣赏的不仅是艺术作品反映的内容和形式,同时也是去体会原作者观看世界的整体性和统一性,而这种统一性恰恰是照片或是其他复制媒介所无法完美体现的。创作者在统一性观看模式下所创造出的艺术作品更应该值得观众面对原作去体会与品位。

面对当今这个艺术欣赏越来越趋向于扁平化的时代,我们依然呼唤那种具有纵深化的凝神静观的观看方

式,以唤起我们精确而深刻的艺术感知力、批判力和珍贵的艺术激情。因此对于艺术作品的欣赏,最完美最彻底的欣赏方式依然是面对原作:去感受真实的作品的物质性本体,并且通过这些艺术作品的物质细节和整体画面来与艺术家进行精神上最直接的沟通,让我们的目光触摸和感知艺术原作的每一寸笔触与肌理。想象一下,艺术家创作时与这张画的距离应该就是观者站在美术馆里与这张画的距离,画作联结起不同时空的观者和艺术家本人,而表面的笔触和肌理则是静态的作品中除形象以外最能代表艺术家创作行为本身的复杂性和丰富性的明证,观者捕捉到这些信息,体会艺术家的创作状态,这种欣赏的方式才是最完美的方式。

引用作品[Works Cited]

- 斯维特拉纳·阿尔珀斯:《伦勃朗的企业-工作室与艺术市场》。南京:江苏美术出版社,2014年。
- [Alpers, Svetlana. *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*. Nanjing: Jiangsu Fine Arts Publishing House, 2014.]
- Gombrich, E. H.. *Art and Illusion*. New York: Phaidon Press, 1960.
- Guston, Philip. “Faith, Hope and Impossibility.” *The Art News Annual* 31 (1966): 153.
- 莫里斯·梅洛-庞蒂:《眼与心》,杨大春译。北京:商务印书馆,2007年。
- [Merleau-Ponty, Maurice. *Eye and Mind*. Trans. Yang Dachun. Beijing: The Commercial Press. 2007.]
- 苏宏斌:“身体何以能够绘画?——梅洛-庞蒂绘画美学述评”,《阅江学刊》5(2011): 136—43。
- [Su, Hongbin. “Invisibility Merleau-Ponty's Painting Aesthetic.” *Yuejiang Academic Journal* 5(2011): 136—43.]

(责任编辑:王峰)