

对杜威美学的再思考

赵妍

(兰州大学, 甘肃 兰州 730000)

摘要:首先,杜威美学有寻求连续性、回归日常生活的基本立场,其中包括恢复艺术品的经验与日常生活经验之间的连续性,高雅艺术与通俗艺术的连续性,以及美的艺术与实用的或技术的艺术之间的连续性。其次,杜威美学与他的一元论经验哲学有着密切的联系,在此基础上,他提出了“艺术即经验”的基本命题。最后,对杜威美学的这些基本观点进行反思,指出其中逻辑和概念的失当之处。

关键词:连续性; 一个经验; 审美经验; 艺术

中图分类号: B 262

文献标识码: A

文章编号: 1008-7192(2011)04-0066-05

The Rethinking of Dewey's Aesthetics

ZHAO Yan

(Lanzhou University, Lanzhou 730000, China)

Abstract: This paper firstly discusses Dewey's effort to search for the continuities and the return to daily life. He resumes the continuity between the experience of art and that of daily life, the elite art and popular art, and the fine arts and crafts. It also elaborates the close connection between Deweyian Aesthetics and his Monism of empirical philosophy, on the basis of which he proposes the proposition of "Art as Experience". Finally the paper points out the conceptual and logical defects in his basic conceptions.

Key words: continuity; an experience; aesthetic experience; art

说到杜威,中国学术界并不陌生。贺麟先生曾评论说,“对旧中国思想界影响最大的应该首推杜威”^{[1]2}。然而,中国学术界所熟悉的,多为他的哲学和教育思想。杜威的几位著名的中国弟子都不研究美学。杜威的美学著作《艺术即经验》出版于1934年,那时,他的中国弟子们早已

经离开美国,纵横驰骋在中国的学界和政界了,没有人再回到美国去学他的美学。20世纪初和中叶,中国的美学研究者对美国美学的研究本来就很少,对杜威的关注就更少。

杜威美学不受重视的原因,还在于一个特别的情况。这就是杜威美学在美国也曾经历了一

收稿日期:2011-03-13

作者简介:赵妍(1986-),女,内蒙古呼和浩特人,兰州大学哲学社会学院硕士研究生,主要从事现代西方哲学研究。

个形成、被忘却,又受到普遍欢迎的过程。对此,理查德·舒斯特曼描述道,实用主义美学始于这本书,又差不多“在他那里终结”^{[2]10}。斯特曼总结其原因时说:“第一是由于杜威的政治观点倾向于左翼,而在麦卡锡时代的政治气氛下,这种左翼的观点不受欢迎。第二是杜威的艺术观点比较保守。他不欣赏后印象派以后的任何艺术流派,对先锋派艺术持贬斥的态度。第三是他的论述(由于不清晰)远没有像分析哲学那样在大学课堂里受到欢迎。”^{[3]17}这说明杜威美学受冷落除社会政治因素外,还与美学自身的发展逻辑有关。20世纪中叶的西方,是分析美学大行其道时代。分析美学是受分析哲学的影响建立的。分析美学的一个主要特征是通过艺术的批评、语言的分析而追求清晰性。从方法论上讲,分析美学重视逻辑和概念的分析,致力于讲道理的论证方法,并强调客观性和真实性。然而杜威,与其他20世纪前期的美国哲学家不同,没有受过哲学分析方法的训练,自然由于语言的晦涩艰深和论证的抽象,被分析哲学家们批评为以一种填鸭式的方法将结论强加给读者,而毫无对话可言,这也从一个侧面说明美学方法的重要性。因此只是到了20世纪后期,杜威的美学才重新受到重视,被拿来当做推动人们走出分析美学的动力。这时,杜威也得到了重新评价。舒斯特曼甚至认为:“在英美美学传统中,没有一本书在涉及范围的广泛,论述细致和激情有力方面可与《艺术即经验》相比。这本书对于那种将艺术品看成是固定、自足而神圣不可侵犯之对象的传统美学观的冲击,预示了巴尔特、德里达和福柯等的后结构主义者的思想,并且,杜威的理论要比这些大陆哲学家更为健全,而不像他们那样走极端”^{[4]103}。不仅仅舒斯特曼,而且诺尔·卡罗尔、约瑟夫·马戈内斯、阿诺德·贝林特,以及几乎所有的当代美国重要美学家都深受杜威的影响,所以杜威美学非常值得我们认真研究和反思。

一、杜威美学的基本立场:寻求连续性、回归日常生活

总的说来,杜威美学谈得最多的是恢复艺术与非艺术之间的连续性。这种恢复包括几个层次。

第一是艺术品的经验与日常生活经验之间的连续性。我们并非只在接触艺术品时才产生经验,在日常生活中,经验是无处不在的。任何能够抓住我们的注意力,使我们发展兴趣,给我们提供愉悦的事件与情景,都能使我们产生经验。我们关注一个爆炸性新闻,听到一则笑话,农村孩子跑十里、二十里去看火车,在城里工作和居住的人不远千里万里去旅游,所获得的都是经验。这些经验过去被认为与艺术经验毫不相干。艺术经验被当做穿着礼服在音乐厅和剧院里正襟危坐听音乐和看戏,被看成是去博物馆和画廊观赏艺术名作,被局限于阅读文学名著。艺术理论的研究,只是从这些艺术经验出发,或者说,只是从公认的艺术作品出发。杜威认为,建立在这种认识基础上的艺术理论,是一种空中楼阁。这是艺术理论走向形式主义,变得苍白无力的原因。因此,在他看来,艺术哲学家的任务是致力于“恢复作为艺术品的经验的精致与强烈的形式,与普遍承认的构成经验的日常事件、活动,以及苦难之间的连续性”^{[5]1-2}。

第二个层次是高雅艺术与通俗艺术之间的连续性。我们今天看到的雅典帕台农神庙是一件伟大的艺术品,但它对于当时的雅典人来说,只是神庙。被我们奉为经典的许多古代艺术作品,在其产生之时,也都与当时人的生活有着密切联系。那些以大写字母A开头的“艺术”(Art)似乎具有某种被称为“灵韵”(au-ra)的精神性,被人们高高地供奉起来,放进了博物馆。大写字母开头的“艺术”(Art),与小写字母开头的“艺术”(art),即一些大众艺术被区分开来。这种区分是现代社会发展的结果。高雅艺术与通俗艺术区分

之后,有教养者将自己的欣赏范围局限于前者,而人民大众则既由于缺乏财力、时间和教育水平,又由于觉得它苍白无力而去“寻找便宜而粗俗的物品”。^{[5]4}由此,造成了高雅艺术与通俗艺术的分野。这种分化对艺术的发展来说,是具有灾难性的,前者失去了大众,后者则失去了品味。一方面,高雅艺术使普通人望而生畏,无法接近,不构成生活的一部分;另一方面,大众就只能求助于凶杀、色情的粗俗品来满足审美饥渴。对此,杜威的回答是,看看原始人是怎样对待艺术的,看看原始艺术怎样在今天越来越受到人们的欢迎。当然,我们无法回到原始时代,但重建高雅艺术与通俗艺术之间的连续性,却是我们所能完成的任务。

第三个层次是美的艺术与实用的或技术的艺术之间的连续性。从中世纪的手工作坊中,一方面生长出现代的制造业,另一方面也生长出美的艺术。由于受审美无利害观点的影响,传统的看法是,只有那些不是为着实用目的而制造出来的制成品,才是艺术品。杜威认为,实用与否,不是区分是否是艺术的标志。他提出,美的艺术在生产过程中“使整个生命体具有活力”,使艺术家“在其中通过欣赏而拥有他们的生活”^{[5]27}。从上面的论述我们可以看出,杜威努力要建立一种回到日常生活的艺术理论。

二、杜威美学的基本命题:艺术即经验(审美经验)

杜威的美学立场决定了他的审美经验主要是致力于“恢复审美经验与生活的正常过程间的连续性”^{[5]9}。为了更好地理解杜威的审美经验概念,我们可以从杜威的一元论经验哲学谈起。但是,杜威的经验与此前的英国经验主义不同。对于18世纪和19世纪的欧洲哲学家们来说,世界是给定的事实,而哲学的任务是解释人关于世界

的知识的源泉。英国经验主义者将这一源泉归于经验。与英国经验主义相对立的是欧洲大陆的理性主义,主张知识的源泉是理性。杜威哲学的对立面不是理性主义,而是主观与客观相对立的二元论。对于他来说,无论是英国经验主义者,还是大陆上的理论主义者都属于这种二元论。他提出,经验是超越这种二元论的关键概念。世界并不处于人的对立面,而只是人的环境而已。“活的生物”^①与环境之间的关系才是给定的事实。“活的生物”与环境接触产生了经验。经验既包括环境作用于“活的生物”所产生的“受”,也包括“活的生物”作用于环境所产生的“做”。因此,经验并不只有被动的一面,也有主动的一面。不仅如此,他还指出,经验是动态而非静态的。“活的生物”在与环境的相互作用中,不断处于平衡丧失和平衡恢复的过程之中。这种平衡的失与得的过程,就是活的生物与环境相互改造的过程。通过这种相互作用和改造,环境成了属于“活的生物”的环境,而“活的生物”也成了环境的一部分。这种动态平衡的过程中产生了经验。这种经验既不是纯粹主观的,也不是纯粹客观的,它是人与环境相遇时出现的。更进一步说,只有经验才是第一性的。有了“经验”,才能对经验进行反思。一切关于“自我”和“对象”的意识、思考和理论,都是第二性的,是在“经验”的基础上生长起来的。

从这种对经验的定义出发,杜威进一步提出了他的“一个经验”(an experience)的概念。

经验有完整与不完整之分。日常生活的经验常常是零碎的,不完整的。在生活之流中,各种各样的经验在错综复杂地相互影响。但是,在有利的条件下,日常生活也提供了我们欣赏“一个经验”的许多机缘。例如,一项工作的圆满完成,一次游戏玩得很尽兴。为此,杜威细心地指出了构成一个经验所要求的特征:其一,完成

①杜威哲学的核心概念之一。杜威提出:为了把握审美经验的源泉,有必要求助于处于人的水平之下的动物生活。而且他认为:在动物的活动中,“行为融入感觉,而感觉融入行动——构成了动物的优雅,这是人很难做到的。”^{[5]18-19}

性——“我们在所经验到的物质走完其历程而达到完满时,就拥有了一个经验。”其二,内在的推动力——经验“在自身冲动的驱动下得到实现”,而不是受外在的力量的驱使。其三,持续性——在一个经验中,“每一个相继的部分都自由地流动到后续的部分,其间没有缝隙,没有未填的空白。”其四,清晰性——一个经验不仅仅是无形之流,它“不以牺牲各部分的自我确证为代价”。其五,积累性——“增长的意义在一个目的下的保留和积累,其终结被感到是一个过程的完成。”其六,有一个主导地位的性質——一个经验的统一体“是由一个单一的、遍及整个经验的性質构成的,尽管其中各组成部分千变万化”^{[5]37-42}。在杜威看来,当日常经验具备了这些特征,就成为了一个经验。换言之,“一个经验”就是一次圆满的经验。

“一个经验”给我们提供了一把理解“审美经验”的钥匙。因为在杜威看来,“一个经验”与审美经验并没有质的区别。它们都存在于生活的各个领域。所不同的是,在审美经验中,有着对当下性质的压倒性关注:“当它的那些决定任何可被称为一个经验的要素被高高地提升到知觉的阈限之上,并且为着自身原因而显现之时,一个对象就特别并主要是审美的,它产生审美知觉所特有的享受”^{[5]61}。因此,审美经验无非是“一个经验”的集中与强化。它不仅出现于艺术的创作和欣赏过程中,也出现于科学和哲学、体育竞技或烹饪等领域。由此决定,杜威的审美经验概念是“转换性的”。在这种转换性概念的基础上,杜威对艺术进行了定义:艺术即“经验”(审美经验)。杜威相信,这种艺术概念可以让我们扩展艺术领域,使艺术重新回到真实的日常生活中去。因为审美经验不是康德美学所强调的那样,其中没有实用的考虑,没有理智的概念。杜威写道,“审美的敌人既不是实践,也不是理智。它们是单调;松垮而目的不明;屈从于实践和理智行为中的惯例”^{[5]43}。所以杜威为美学打破“审美无利害”和“艺术自律”思想的统治奠定了极为重要

的理论基础。

三、反思杜威美学

美学方法论上的欠缺,使得杜威的美学思想也出现了一些逻辑和概念上的模糊和混乱。

首先,从艺术作品本体论的角度上看,杜威的论述是含糊其辞的。他明确指出,一个对象如果不进入人的经验之中,它就不是艺术作品,而只是艺术产品。例如,他说:“帕台农神庙是一件伟大的艺术品。然而,它仅仅在成为一个人的一个经验时,才在美学上具有地位”^{[5]2}。显然,杜威所关注的是存在于人的经验中的“艺术作品”,而不是物理意义上的“艺术产品”。这似乎是没有问题的。然而,杜威太过于强调自己与二元论的区别,以致他将经验和艺术两个概念完全等同起来。他在很多地方提醒我们,经验才是“真正的”艺术作品,“真正的艺术作品是由来自一种有机体的与环境的状况与能量的相互作用的整体经验的建构”^{[5]69}。既然如此,在经验之外存在的那个物理对象是什么呢?杜威用了“艺术产品”一词,它当然就是我们一般所说的“艺术品”或“艺术作品”。然而,我们为什么不可说,既存在物理意义上的艺术作品,又存在人们对它的经验呢?这种说法似乎更加符合日常语言的用法。杜威显然不愿如此区分。总的说来,他把艺术等同于经验导致了艺术作品本体论上的混乱。

其次,虽然“艺术”是一个历史性的、可以予以重构的概念,但以转换性的审美经验概念来界定艺术,在逻辑上是不能令人信服。我们知道,审美经验不但会在艺术之外的其他领域出现,有时甚至比艺术经验来得更加强烈,也更加完满,比如说,我们在泰山之巅放眼四周而产生的那种“荡胸生层云”的感觉。但无论如何,我们不可能把山中云气归类为艺术,至少这不是该语词的日常用法。更重要的是,把审美经验归结为“一个经验”的集中和强化,“一个经验”与实用主义解决问题的过程所遵循的道路非常类似。杜威可

以把解决一个不确定的情境感觉到的难题获得的满足当成是审美满足吗?这可能是他的理论的一个明显的麻烦。因此,用审美经验来界定艺术,就有将艺术经验等同于日常生活经验的可能,这样只会让艺术的界限变得模糊起来。我们所面临的一个难题是:我们应该把艺术完全等同于生活呢,还是应该把艺术作为人类文化中一种具有相对的自律性的东西而加以保护,并允许艺术在人类的生活中具有自己独特的人文功能?应该说,杜威的美学在一定程度上保留了艺术的概念,但由于其审美经验概念是一种转换性的概念,这就很容易导致艺术概念的取消主义。毕竟,艺术无处不在,则意味艺术无处可寻。如果野心勃勃地将艺术等同于生活,最终可能让艺术变得面目全非,反而什么也不是。因此,一个更为合理的观点也许是:一方面,艺术融入生活是有必要的,而另一方面,艺术只是人类文化的一个独特的组成部分。

最后,不符合当代艺术发展的现状。因为虽然统一的观念在美学思想上有漫长的历史,但是基于审美经验是“一个经验”的集中和强化基础上的,对于审美经验形式整体性的坚持却受到近来艺术家们的有意抵制。当代艺术家的作品常

是有意地未解决或没有结果。他们常常不是以艺术物品为最终形式,而是有意地涌出博物馆或剧院,进入日常生活。它们时常要求观众或欣赏者来完成对作品的经验,有时是直接作为艺术生产过程的合作者,有时是达到理解或解决,这些活动可能并不直接,甚至不成功。比如绘画艺术中的抽象表现主义和硬边绘画之类的运动聚焦于绘画的表面,它们并不轻易地进入通向完满的经验过程。当然,可以用这种方式欣赏它们,我认为这样做也能提高它们,但是其力量很大程度上存在于绘画外观在一瞬间的冲击,如它的质地、它对于色调的感知的强调,或许还有对比度。在其他艺术,特别是在音乐中,也能看到这种对直接性的密切关注。在一些当代音乐作品中,都存在一种对于直接的、瞬间的调性以及它们自身构造的兴趣。还有一些小说和电影,它们的叙事有意地不完整和不解决。这些作品不同于以前,有意地不完整、然后要求欣赏者来解决它们的作品。因此,这类欣赏性的经验是一种不完整的经验,它公然对抗“一个经验”。所以现当代艺术取得了较大的发展,而杜威的理论不足以解释这些,也难怪舒斯特曼评价杜威的艺术观点保守了。

参 考 文 献

- [1](美)理查德·罗蒂. 哲学和自然之镜[M]. 李幼蒸,译. 北京:三联书店,1987.
- [2](美)理查德·舒斯特曼. 实用主义美学 [M]. 彭锋,译. 北京:商务印书馆,2002.
- [3]高建平. 实用与桥梁:访理查德·舒斯特曼[J]. 哲学动态,2003(9):17.
- [4](美)理查德·舒斯特曼. 实用主义:杜威[A]// 劳特里奇美学指南. 纽约:劳特里奇出版社,2001.
- [5](美)杜威. 艺术即经验[M]. 高建平,译. 北京:商务印书馆,2005.