

分析美学中的时间性问题

——一种基于亨普尔模型的艺术理解视角

林云柯

摘要 通常认为，分析美学肇始于维特根斯坦后期论说集《哲学研究》的出版，以“艺术定义”为初始问题，进而走向艺术体制论的空间性分析。事实上，在分析美学的起源中也存在一条基于时间性分析的脉络，亨普尔对于普遍规律的解读是其重要先导。根据亨普尔模型，一种“制作”的时间观念不以造物为目的，而是以普遍规律的具身性界面为指向，以此为人类经验提供以“解释”与“预测”为时间范畴的事实性发生。这一模型成为丹托所提出的“分析的历史哲学”的先导，也构成丹托、列文森、沃尔海姆及古德曼等分析美学家隐含的共同思想基础。

在20世纪后半叶的英美学界，分析美学具有显著的优势地位，但并没有形成一个封闭的学派，而是保持了其广义性。广义的“分析美学”是诸多分析性方法在美学与艺术问题中的应用集合，并形成了与具体艺术实践相伴随的行动性的理论话语。大多相关文集也不会将“分析美学”用作专有名词，比如由皮特·拉马克与斯坦·奥古·奥尔森选编的囊括了大部分该领域经典文章的文集，就在副标题中使用了“分析传统”这样的表述^①。可以看出，较之于“艺术定义”这类针对性质的分析，分析美学更注重分析方法在具体艺术分析中的演进与理论话语的实验性应用。

由于这一时期反本质主义的思想氛围以及当代艺术市场的状况，“艺术定义”与“艺术体制”一度成为分析美学的主要向度，并催生了对于分析美学的狭义理解，使之成为某种专有学派概念，这反过来也唤起了将分析美学重新广义化的诉求。将“分析美学”这一名词作为专门概念的典型例子来自舒斯特曼。在1989年选编的同名文集中，他在《前言》中指出，鉴于分析美学在其兴发期主要存在于“分析学者”（analyst）对美学问题的论述中，需要建立一个足够广义的流派范畴，把丹托、古德曼和沃尔海姆

本文为国家社会科学基金青年项目“‘新维特根斯坦学派’日常语言分析美学研究”（批准号：19CZW005）成果

的写作也包含进来，虽然“与维茨、艾森伯格和西伯利相比，他们的理论由于太具革新性和奇异性而很难成为典范”^②。鉴于此处前一类学者以艺术定义的开放性立场而闻名，舒斯特曼的这一对比暗示了分析美学重“艺术定义”、轻“艺术创制”的状况，并且认为两者至少应当被重新平衡。

在对于分析美学的界定中，舒斯特曼对于分析美学“第二阶性”（second-order）的揭示尤为关键，即它与艺术批评紧密相连。从它与分析哲学的关系来看，分析美学实际上将后者所认为的“第一阶性”（first-order）的目标即“科学性”融入美学领域，并成为艺术在“第二阶性”上的行动性协同话语^③。也就是说，分析美学在问题意识和方法论层面都不主要关心“艺术应该是什么”或者“艺术如何被评估”这样的问题，更关注如何建立一套艺术语言，一种与艺术具体的及物创制行动相伴随的行动性理论话语。本文试图从这一视角论述分析美学的另一条起源线索，即历史主义及其及物范畴“时间性”，钩沉分析美学更早的起源性人物亨普尔及其认识论模型，由此具体解决舒斯特曼所提出的分析美学再度广义化的疑难，揭示丹托、古德曼、沃尔海姆等理论家背后共同的时间性分析传统。

一、分析美学的先导：分析的历史哲学

“时间性”的分析传统的奠基期可以追溯到20世纪四五十年代，早于维特根斯坦后期思想的产生。此时分析传统最重要的旨趣之一是试图在自然科学与历史学中找到兼容的解释框架。这一思潮始于亨普尔，至少持续到1960年左右，但却在维特根斯坦后期思想风行之后被遮蔽了。丹托正是这一过程的亲历者，也是亨普尔思想的重要践行者。由于研究界对丹托投身于分析美学之前的历史哲学思想鲜有关注，大多数相关研究没有认识到其分析美学转向并非某种全新道路的开辟，而是基于对被遮蔽的亨普尔传统的重提与刷新。我们将从丹托思想根源处的历史哲学与艺术实践返回这一传统。

在丹托为自己的个展撰写的《停止做艺术》一文中，提到了他于1961年写下第一部书《分析的历史哲学》（该书后续补入新的章节，以“叙述与认识”为题出版），此前他从事艺术创作。次年，丹托看到关于利希滕斯坦《吻》的报道，这件作品打破了他过去所持有的有边界的“艺术”概念，促使他完全转向分析美学。但他并非完全放弃了艺术，而是进入一种经验交融情景，发觉“我写的哲学有一些东西属于作为艺术家的我”^④。

介绍丹托的艺术创作，对理解这一转向是有帮助的。他本人创作的是将绘画转译到木刻之中的艺术品，用廉价的纸板与木料做底板，用树枝和大刷子做工具，大量的工序都花在处理基底材料上，不做彩绘。用丹托自己的话说：“通过毁掉绘画的方式来持存绘画……我想要画作呈现于我的制作方式之中，而不是成为它自己的镜像。”在此，丹托表露了他创作方法中的历史意识：

我极少画什么以其自身为目的的东西。我宁可开始试着涂抹和使用笔触法，追随波洛克和德·库宁的精神，然后看看有什么能浮现出来。那就像是在找寻什

么讯息，看看有什么东西跑出来，那可能是我的世界某一部分的图像，一些我曾经知道或者读过并为之感动过的东西。我在等待我世界中的那些部分，我的孩子，我爱的女人，一些动物，一些小说的场景，诗歌，历史，报纸——比如碧姬·芭铎自杀事件对我的影响，她的美丽和危险让我着迷。它们看上去如此现代，这都是因为我依赖着的是现代的美国艺术家。但它们看上去仍然很抽象——黑金线条的彼此纠缠，被沉重的刮痕禁锢。我走进我的工作室，那通常是夜晚，我渴望着看到有什么东西会迸发出来。^⑤



丹托 抬手的骑马者
1961 木刻 62.2×50.8cm

丹托 伦勃朗和萨斯基亚
1961 木刻 59.1×68.6cm

这一创作方法直到今天仍然普遍存在于当代艺术实践中。从一种分析性的内在行动上，这种创作方法作为一种链接模型，同时葆有关于事件在两个向度上的行动，即解释与预测。丹托潜在地表达了历史与艺术统一于这一分析性模型的看法。他认为，艺术

作品无论抽象与否，都是对以往经验的表述，而在当代艺术中，这种表述不以镜像式模仿为标准。这种方法将工作量集中于“呈现基底”本身的制作，这个过程使用亚麻籽油、福尔马林和模块切割刀等一系列科学材料，而作画本身与传统艺术相比则十分潦草。但这种艺术恰恰是更为严格的，任何一个工序的失误都有可能造成基础性的紊乱。它缺乏装饰性，无法通过附加的涂绘与调色弥补。一旦它呈现或者说确证了艺术家过往的经验，这一凝聚了所有这些科学条件限定的基底就成为一种普遍性的“呈现规律”。在科学上说，它能够预测同一类将会被它所确证的经验，也就是说，它是“现成的”。

“解释”与“预测”这一链接模型来自亨普尔20世纪40年代的名文《普遍规律在历史中的作用》。如果不刻意无视丹托60年代事业转型期的各种互涉因素，上述对其创作方法的解析就是有迹可循的。在《认识与叙述》的《序言》中，丹托提到了50年代后的分析学界对亨普尔关注的滞后，他指出，直到1953年《哲学研究》出版，人们才开始以此为背景重新讨论亨普尔十年前就提出的思想^⑥。

亨普尔在该文中指出，对于一个事件的科学解释包含两个层面。首先，事件发生

的初始条件和边界条件，即被解释的事件的限定条件，往往表现为对过去诸要素的陈述；其次，使解释能够成立的普遍规律。要解释一辆车的水箱经停一个寒夜而破裂，我们需要尽可能地陈述这一夜的诸要素，包括水箱材质及其破裂时的压力数值、盖子的拧紧程度、室外气温。但这些都无法构成真正的解释，我们必须陈述关于这些初始要素的普遍规律，比如水在标准大气压下的冰点，随着温度的降低体积压力变大，达到某一压力时会突破水箱材质的承压极限。亨普尔总结道：“归根到底，这组陈述必须包括一种有关水压的变化是水的温度和体积的函数的数量规律。”^⑦

这种后来被称为“演绎-定律论解释”的模型破除了一种决定论思维，比如“前因后果”这个说法就没有明示对于普遍规律进行陈述的复杂性及其严格性。水箱破裂是因为把车停在寒夜，这是一种伪解释，这种单一归因很容易被证伪。在对于历史事件的解释中，这种伪解释含有阴谋论的色彩。比如工人起义是因为工资低下，这一解释所陈述的普遍规律是将工人的诉求完全归结于经济利益。普遍规律并非在决定论层面制约着对事件的解释，它也是一系列需要被经验确证的陈述集合。科学解释的普遍性来自诸规律陈述所形成的函数式或矩阵，它同时向“解释”与“预测”两个时间向度开放。在过去的时效上，“解释”尽可能地探求原初限定条件；在未来的时效上，普遍规律基于“解释”所形成的科学性界面而具有预测性。“解释”与“预测”在亨普尔看来发生于一个完整的结构中，这一结构的有效性并不受制于事件是否已经发生，而是基于事件作为事态（世界中向事实演进的可能性）是否在这一时间性结构中获得了发生依据。这一认识论结构被称为“亨普尔模型”。

亨普尔模型更重要的面向在于其消极的一面，它契合了艺术解释的模糊性。原初条件实际上是很难被勘尽的，比如水箱材质局部质量不均，或者水中的混合物影响了冰点。这一面在历史解释中会被进一步放大，对于发生在具体时空中的独特事件来说，要依据普遍规律假设说明全部特征进而提出完全解释，是不可能的。“普遍规律”在科学解释中指的是被解释现象的覆盖律（covering laws），即使最科学的解释也只能是更全面的而非完全的。历史更是如此，但“两者都只有依靠普遍概念才能说明它们的课题，历史学正如物理学和化学一样能够‘把握’它的研究对象的‘独特个性’”^⑧。

在《认识与叙述》中，丹托延续了亨普尔的包容演绎模式。他指出，历史学的任务是对整个过去的理想编年，而历史哲学则意图对全部历史进行把握，后者需要同时具备“描述”与“解释”两个分离的理论阶段。“描述”是为已经发生的事件提供完形的发生模式，比如认为任何阶级在自身的存在条件中都会生产其对立阶级，历史即阶级斗争的历史。“解释”则是按照不同条件解释这种因果性，比如对各个时代生产力与生产关系的分析。由此形成的历史哲学大概率会导向历史终结论，因为这里被包容地演绎的普遍历史规律是矛盾随着社会生产条件的变化而走向消失。由此，这种历史哲学的理论性就在于它获得了它所希求的“全部历史”。丹托称这种认识模式为“实质的历史哲学”^⑨。而在亨普尔模型中，普遍规律与原初事态在经验确证中共同扩展认识的外延。较之于科学，在历史解释中对原初事态的全面把握更为困难，但亨普尔并没有因此就要求放弃这种把握。“实质的历史哲学”则据此倾向于弱化甚至忽视历史学关于“过去”的素材搜集，而直接进入了理论之间而非事实之间的包容性演绎，它所提出的

实际上是一种理论的普遍规律。

由此，丹托批判了当时分析哲学中以刘易斯为代表的“不存在关乎过去的叙述”的看法，这种看法认为过去只有在向未来的扩展或收束中才能被认识，从而隐含了“过去不可知论”的立场^⑩。同样，他也批判以艾耶尔为代表的将陈述的真值与时态即陈述者在时间中的位置剥离的看法，后者认为，用不同的时态陈述同一个事实，其真假不受时态的影响。在丹托看来，这些看法都是由于过去之不可经验以及“整个过去”的不可获得而完全将“解释”归于现在和未来的可经验性^⑪。这种历史哲学看似局部地符合亨普尔模型，但实际上却使得“解释”完全从属于“预测”的需求。

“实质的历史哲学”对于全部历史的把握，将自己置于“过去的未来”，并一跃回到后续事件发生之前来讲述故事，以此赋予前序事件以历史价值。相对而言，丹托支持的“分析的历史哲学”则试图维持“解释”与“预测”的互涉性平衡。亨普尔模型要说明的是，真正的普遍性在于我们是时间之中的解释者与预测者，这意味着我们的预测牵涉着我们的已知，反过来我们对已知的“解释”也关涉着对未来的“预测”。但这并不表示两者之间有决定性关系，而是说我们的“解释”或者“预测”活动都在潜在地提出一个普遍规律的函数式，它是诸描述的织物，而非被简单地打造成某种统一的解释理论。对于过去的新发现会造成普遍规律的动摇甚至崩溃，而新发现对于据此展开包容演绎的某一个时间的解释者来说也是一个当下的新的原初条件，它仍然是对整个过去的指涉。

丹托以克己的角度继承了这一立场，他认为“我们对过去的认识受制于我们对未来无知的重要限制”^⑫。这反映于丹托的艺术实践，即通过创作织物式的底板等待过去浮现出它的意义，而关于未来的艺术品会是什么样子，此类当代艺术家则完全恪守当下的无知。同样，“分析的历史哲学”的原则反映于他的分析美学。他强烈反对迪基对于“艺术世界”的体制论解读，即将之视为由艺术评论、评论家群体与艺术品所产生的语境建构。从“实质的历史哲学”批判可知，迪基的这种看法实际上带着对艺术品而言在未来形成的体制运作规律，转身返回到艺术品的产生与认同之前，以此对艺术的全部历史进行论说，这是“终结论”在艺术上的弱化表现。

在《艺术世界》中，丹托描述了一种“风格矩阵”。其中，一种自在的艺术风格总是在其对立面被发现之后与后者一并呈现出来。这一情况不断发生，导致了“艺术”概念的扩张^⑬。在对于某种已有但未被发觉的风格的指认中，新风格才形成了“艺术世界”的一部分。依据亨普尔模型，“艺术”概念存在，但在朝向具体艺术品时它总是一种覆盖律的真理。严格的逻辑实证主义因此而否认美学与艺术的意义，反本质主义者完全撤销了它的价值，而“分析的历史哲学”则保留了它。

二、“实质的历史哲学”悖论：时光机与“非相继时间”

假如以“分析的历史哲学”作为分析美学的先导，我们可以看出“艺术定义”与“艺术体制”的问题范畴何以简化了分析性美学思想应有的复杂性，同时也丢失了严格性。作为一种关于艺术（定义）史的“解释理论”，它无法避免“实质的历史哲学”的

批评。如果它是无关历史的，则它就是一种社会状况调查和描述，更趋近于社会经济范畴。此种问题意识实际上来源于分析性思维中对归纳逻辑的简单批判，但分析美学的建设性一面要求在艺术中为演绎与归纳的关系提供合理的运用和解释。丹托表明这一问题可以进一步落实为：艺术是如何呈现认识主体在时间中的位置及其所受到的限制的？更确切地说，人如何看待艺术的功能，一个重要的方面就表现为人在时间中能做什么或不能做什么。因此，“分析的历史哲学”的及物范畴就是“分析的时间哲学”。此处我们也将及物地谈论这一问题。

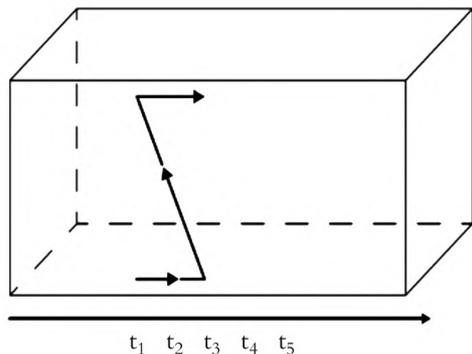
我们把这个问题落实到一个具有当代艺术气质的器物上：时光机。自威尔斯的《时间机器》发表以来，时间旅行成为20世纪初最热门的科学文化议题之一。《时间机器》讲述了一个发明了时光机的时间旅行者穿越到遥远的未来，并将自己的见闻带回现代，那是一个隐喻了阶级分化恐怖图景的未来世界。以今天的视角来说，威尔斯的作品可能称不上科幻，因为他避开了可能产生的悖论，仅仅保留了一个在时间中去而复返的设定，只是一部朴素的反乌托邦作品^④。之所以《时间机器》中没有悖论，是因为旅行者在相当遥远的未来与现在之间往返，那个未来里的一切在现在都不存在。

但这篇小说仍然体现了“实质的历史哲学”最典型的时间性欲望，即作为一个“过去的未来”者回到“过去的过去”做出预言，它提供了一个从资本主义产生的时刻以后的全部历史。虽然有些人认为，来自未来的信息被现在的人所知是具有重大意义的，比如说下周大乐透的中奖号码，但这个信息不可能被从世界线中剥离出来。如果它要起到扭转乾坤的作用，我们就必须预设历史终结于公布中奖号码的那一刻，否则我们就无法回到过去通过这一行为做出预言。丹托所批判的“实质的历史哲学家”就是如此。他们实际所设想的是在全部历史的终点与起点之间自由往返，而并不真实地生活在时间之中。正如艾耶尔的观点所示，时态对于他们来说并不重要。无论是从未来回到现在还是从现在回到过去，它们都是一种关于回到过去改变现实的欲望。后者表现得更为直接，即我们的当下被作为过去在此刻的终点。

很多符合“实质的历史哲学家”面貌的学者都不同程度地探索过时间旅行的可能性，刘易斯就是其中的代表。为了使之可能，他通过区分个人时间和外部时间划定了一个类似于空间的“永恒时间体”^⑤。刘易斯显然意识到了其中的困难。假如存在“永恒时间体”，而我们在其中如空间移动一样做时间旅行，诚然，朝向未来的旅行可以是一个箭头，但返回过去则需要走一个向上的Z字，以便规避“双重占据悖论”（double-

occupancy paradox)。这个悖论是：当威尔斯的时光机向过去做逆向时间旅行时，它如何能不撞上之前的自己？刘易斯必须设想一种空间中的偏移来避免撞击。但实际存在的时光机不是一个欧几里得式的没有面积的点，它有一定的体积，在向后的运行中总会有一片时空重合的阴影^⑥。

这里我们遭遇了时间旅行问题的实



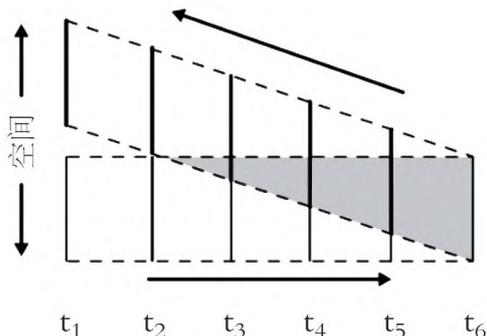
刘易斯的时空旅行方案

质：“实质的历史哲学家”能不能回到过去？这里首先要回答的问题是，时间究竟是相继的还是非相继的？在刘易斯的“永恒时间体”方案中，时间类似于空间的相继性造成了“双重占据悖论”，只能通过将时光机进行欧几里得点化才能避免，而这已经是可能世界的逻辑范畴了。根据科赫的解读，作为前概念的杂多性原则的欧式几何空间这一中性状态，或者说非现实临界状态，在所有可能世界中都具有不可逾越的初始有效性，只有当其中性状态被实在填充造成空间扭曲，我们才能获得可能世界^⑥。换句话说，这种规避方式只是正常履行了一个虚构世界的思维过程，与实际要谈论的时间旅行问题已经无关了。因此，作为空间性相继时间的“时间永恒体”只是提供了一个想象的中性空间罢了。

解决方案就只剩下时空跳跃这一种可能：时光机原地消失，并出现在另一个时空点。我们在哆啦A梦的抽屉时光机里看到了这种形象。它实际上只是空间移动任意门的时间化版本。这一版本蕴含了一种空间思维制约下的非相继时间观，时间性呈现为过去、现在和未来三个时间点，而非彼此互涉的三域，而后者才形成真正时间性的非相继时间观。海德格尔在《存在与时间》中提出了这一“三域说”，并称之为时间性的“绽出”，它依托于先验性的当下作为无所不包的整体性时间这一看法。这一对于此在的分析性解释，可以被理解为亨普尔式的包容演绎，即眼下提出普遍规律的我（可以理解为当下认识者的存在状态）处于“解释”与“预测”的互涉结构中。因此，过去与未来并不以点状的现在为区分点，三者处于同一个整体即亨普尔模型之中。

在时间性自身之中展开的非相继时间，类似于丹托所说的“整个过去”，对于达到这一认识理想状态的欲求，是当下的我们在朝向未来时的一种实践态度。非相继时间的观念使我能持存整个过去。反之，刘易斯式的时间旅行者则会遭遇如下悖论，他跳跃到过去，却没有那个可供降落的确切的起点，但“实质的历史主义”的行动观念却强烈地依赖于此。我们可以称之为“实质的历史哲学悖论”：将时间理解为时间点，与它所需要的非相继时间这一条件的存在论情况相矛盾，而与之相适配的空间性相继性时间则会把该问题弱化为可能世界问题。但即便接受这种含混，在任何可能世界里，关于时间旅行的这一悖论都依旧存在。更根本的问题在于，“实质的历史哲学家”并不想亲身参与历史实践，正如刘易斯为了规避双重占据问题而提出的空间位移所示，他默认了一种对于真实发生的过去的偏移旁观位置。

因此，“过去完结”与“回到过去”的悖论无法蕴含“重构历史”，以整体性时间提出、检验并改善我们的“解释”才能蕴含它。本雅明与霍克海默曾就“历史是否完结”在通信中展开辩论，后者认为历史唯物主义必然意味着历史已完结的立场。过去的非正义与死亡无法被修复，当下的幸福也不受其左右，“好与坏并不以同样的方式与时间相关联”。支持“历史尚未完结”的本雅明则认为，“甚至任何时代所做的



格雷的“双重占据问题”

事情的哪怕一部分都不被认为是可以轻易落入某人掌心的物品”^⑧。可见，本雅明明确持历史作为非连续体的看法，历史唯物主义对历史的重建不是在思想中重复对胜利者的描述，而是催生了一种“运动的冻结”或者说“冻结的运动”，而非“运动的终结”。它形同于丹托作品中的织物底板，是艺术“运动的现成”。正如本雅明所说：“历史的任务不仅仅是使被压迫者能够得到传统，还要使他们能够创造传统。”^⑨

因此，相比霍克海默而言，本雅明并非“实质的历史哲学家”，虽然具有神学背景。根据克里奇利的阐释，“神圣暴力的非暴力性”恰恰在于上帝以一个无政府主义者的面貌出现^⑩。它使法律、国家和政治之中永远存在一个无法被充实的非暴力空间。上帝之名不提供线性演绎的历史起点和终点，而是直接提供一个非线性的时空域。因此，本雅明的“末世论”学说并不真的指向末世。在受到集权威胁的时刻，人们斗争不是为了终结性，而是为了可能性。因此在形容弥赛亚时间的时候，他使用了“每一个”和“可能”这样的词汇。灵晕的消逝因此描绘的是一种“实质的艺术史哲学”的消逝，机器复制时代的艺术是生存在历史之中的自认无知的艺术。

这一历史哲学立场直接体现在丹托这样的当代艺术家的创作方法里。事实上，很多当代艺术家需要在一段时间之后才能理解自己作品中的意义。正如丹托所说：“艺术家们不把自己的工作看作是艺术史提供素材，尽管事实上艺术家所做的事恰好是艺术史家的素材。”^⑪这句话也出现在他的“分析的历史哲学”的篇章中。有趣的是，在关于时间旅行最著名的小说之一《时间旅行者的妻子》的同名影片中，这位妻子与各个年龄段随机穿越到她当下时间线中的爱人相遇，而她是一位和丹托制作同一类型作品的当代艺术家。

三、时间性的分析美学的艺术解释

“分析的历史哲学”向分析美学的转化，生成了新的对当代艺术与传统艺术的界分性描述。时下分析美学将传统艺术视为再现的，而当代艺术则是表现的，这似乎是一种属性上的新区分。但从时间性的角度看，再现与表现都需要关联时态才能完成界分。即使在同一流派内部，两者也是作为关于该流派的整体解释，随着不同时间出现的作品而发生移动的。巴比松画派摆脱了当时法国绘画的历史主题束缚，走向了对风景的表现，在这个意义上，它被公认为印象派的先导。随着莫奈的《日出·印象》于1872年问世，马奈约十年前的《草地上的午餐》就显得不那么印象派（比如有清晰可见的轮廓线），而更趋近于再现，雷诺阿的《红磨坊的舞会》则因为出现于莫奈的代表作之后且仍具有较为清晰的人物轮廓而地位低于莫奈。在国内大部分莫奈或印象派的主题展中，雷诺阿的作品往往被附带展出，但在收集了巴比松画派的米勒和亨利·卢梭作品的“自然”主题群展中，雷诺阿处于比较突出的位置（以2013年中国国家博物馆的“道法自然：大都会艺术博物馆精品展”群展为例）^⑫。

“表现”并不意味着艺术品是无基础的，这是某种对于日常语言哲学泛化的反基础主义的误解。“表现”意味着某些关于艺术创作的新的普遍规律正在被揭示，或者说它一定程度上从素材中抽离出来，使得材料或媒介一定程度上被直观到。这种媒介直观

就是一种“解释-预测”链接模型。它不是否定已有的再现，而是做解释，并同时将这种解释表现给可能的未来艺术。因此，这一模型本身发挥了基础性功能。从这个角度说，格林伯格要求艺术通过媒介直观审视自己的本质不应该被简单地解释为“向媒介/平面还原”。假如他的看法是正确的，他要表达的意思是，艺术总是在自我解释中进行自我预测。

于是，关注分析美学之时间性的学者会触及两个主要问题。其一是时态问题。这一问题主要揭示者是列文森。他准确地看到了不能脱离“某时”和“在此之前”等时间限定条件来看待艺术定义问题。一个对象是不是艺术品，不取决于其与艺术惯例的关联，而取决于先前的艺术品被作为艺术品的方式。尽管有些批评认为列文森是在其“定义程序”中自行区分了“艺术品”与“艺术品的外延”，以此先在地区分了艺术的名与实^③。但以亨普尔模型来看，这本身就是时间性的“解释”活动连通“预测”的整体性拓展。艺术普遍规律的模型会让我们不断地从“艺术品”拓展到“艺术品的外延”，并继续将外延扩大，只不过这一点确实需要在当代艺术的技艺中才能被直观地揭示。

其二是对于已有艺术品的指涉问题。这一问题主要揭示者是沃尔海姆。在著名的《艺术及其对象》中，沃尔海姆提出了对艺术品进行“物理对象假设”的看法。他指出，对于艺术品的表述大多倾向于“再现属性”（representational properties），比如，大理石雕塑作为艺术品，大理石材料本身并不受到特征化视角的关注，这些未提及的属性被称为“表现属性”（expressive properties），也就是艺术品作为物理对象的一面。沃尔海姆认为这两个层面是不能全然分离的，由此提出了“再现性观看”（representational seeing），并进一步将其等同于“看似”（seeing-as）。“再现属性”（在叙述中界定出意义）需要以“表现属性”（在相似、区分与指涉中为再现属性提供解释的可能）为潜在的保障^④。沃尔海姆明确地保留了对于艺术品“整个过去”的意向，而非仅仅以某种描述性理论为出发点。他的观点一定程度上影响了列文森。

“时间性”的分析美学坚持这样一个理念，即“回到过去”不意味着改变历史进而改变世界，但重构历史进而创制性地塑造未来则是“当下”艺术的题中之义。从这个角度说，当代艺术也就是当下的艺术，这也是“时间性”分析美学家古德曼所要解释的事情。

由于对“时间性”分析美学传统的忽视，时下相关研究中对于古德曼思想的理解，尤其是关于他未完全解释的“何时是艺术”思想，尚有不准确之处。理解古德曼的分析性思想必须基于当时分析哲学界的一个重要思潮，即对于个体的强调。古德曼的年代盛行着一种对于康德哲学的分析性批判，以斯特劳森为代表的一些学者认为，我们可以在时空坐标中定位个体的位置，而对于这一个体的认识也是被其周边状况所刻画的^⑤。在这样的思想氛围下，在1956年回应性、宣言性的文章《个体世界》中，古德曼重申了自己的唯名论原则。这种原则拒绝把诸事物建立一个类，而是严格地将事物看作个体在某一链上的聚合。唯名论不做内容上的区分，把每个个体都看作特殊的。“分析性建构”在古德曼思想中也不以分解出“共同实体”为原则，只有严格遵从了同样的程序而被分析出来的实体才是同一实体^⑥。这里所需要的并非去解释什么是“个体性”，而是要解释什么样的描述能够将世界描述为是由个体构成的。

因此，艺术对于古德曼来说是一个指涉个体的包容性演绎框架，所谓“世界建构”(Worldmaking)，就是在这种指涉的包容性演绎中验证艺术之普遍规律的行动，它仍然是对亨普尔模型的继承。关于这一点，一个证据就是古德曼对于“反事实条件句”的专门性讨论。“如果火柴被摩擦了，它会燃烧”，这句话表示了一种自然规律的示例。但这句话的“前件”并非一个实际上发生的事实，因此不具备“双值”性（或真或假），也有可能并不会引起“后件”的发生（比如即使摩擦了火柴也不会燃烧），因此似乎无法说明任何可预测的规律^②。在古德曼看来，“反事实条件句”之所以虽然具有这样的逻辑疑难，却仍然是科学性语言中重要的语言形式，是因为它并不是以纯粹的逻辑必然性而被理解的。当我们表述某种规律的一个理所当然的示例时，我们实际上是在承诺所要求的相关条件的语句为真。“前件”暗指了与这些条件的“合取”，形成了“后件”为真的基础，比如“火柴被摩擦了，火柴足够干燥，氧气足够”等等推出了“后件”。也就是说，科学话语将个体示例视为对世界中诸条件的刻画^③。“非相继性时间”使得经验验证总是具有“真值间隙”的（即原初条件无法被勘尽），而相对应的在世界中就是具有“实在间隙”，但这并非障碍，而是促成了科学认识之科学性进程。这些表述几乎是对亨普尔普遍规律作为条件织物的再表述。

古德曼对于“反事实条件句”的观点是理解他“艺术语言”的基础，这一点往往被忽视了。艺术的话语要想彻底摆脱模仿论、相似性与逼真性的评价标准，就必须将其视为对世界中诸条件的刻画。再现和描述都是一种组织行为，当一个标记指向对象的时候，它同时也和其他标记组织在一起形成标准。这一标准可能具有相当迅速的变更性。古德曼认为，在归纳中，有些知识会被削足适履地归入已知的类，因此归纳法的意义并不在于获得我们本不可获知的知识，而是用来解释什么知识是我们实际上并不具有的^④，这也就是丹托所说的人类的认识可能需要主动受让于无知的牵制。当一个论证符合当下所适配的演绎推理规则时，我们就认为这个论证得到了辩护，我们也同时保留了这个论证和演绎规则，否则就需要调整规则甚至将其抛弃^⑤。演绎与归纳的先后后续并非认识中的真实状况，两者始终处在互动调节中，并进入一种循环论证。但古德曼认为这种循环论证是有价值且必要的，直到在彼此达成的协议中得出一个唯一的辩护^⑥。因此，“何时是艺术”对立于一“什么对象是（永远）的艺术品”的提问，它要求我们将艺术设想为在某一时刻发挥了世界建构功能的示例。关于艺术究竟如何定义，这一点应当是动态的，也就是说取决于一个对象在何时履行了作为艺术品的功能，从而被识别为参与了世界建构的艺术品^⑦。

以“分析的历史哲学”视角切入，能够更清晰地解读古德曼。他要说明的是，艺术永远都是当下的。同时，时间性的分析美学制造了一个潜在的障碍：它显然更多地指向艺术创作而非艺术欣赏，始终在讲述一种织物的制作。这才是它与“艺术体制论”视角的关键分歧。大部分学院研究者也只是欣赏者，他们参与机构间的合作，而较少介入艺术创作或步入作坊一般的工作室。从非相继性时间的论述中我们也能看出，这种制作经验非但不是特异性的，反而是与我们主体的生存论经验同构的。从这个角度说，确实可以说“人人都是（当下的）艺术家”，但在“实质的历史哲学”中我们则不是。

四、艺术的事实性与当下性本源：现成品与罐头

时间性的分析美学可以对时下已经被过度讨论的现成品艺术提供一个更为清晰的解读，它们并非主要是对空间性体制的利用或反讽，而是与所处历史时期的时间观紧密相关。这一视角近年来主要由“档案艺术”这一新的艺术形式所揭示。哈尔·福斯特在2004年《档案冲动》(The Archival Impulse)一文中指出，该类艺术可以被简略地理解为“寻求对历史信息(往往是遗失的或者被替代的)进行物理上的呈现”，并且区别于一般后现代艺术的特征，着力于一种“去层次化”(nonhierarchical)的空间运用^⑧。这个定义中几乎保留了“分析的历史哲学”的所有关键要素，对历史信息的物理呈现契合了沃尔海姆的物理对象假设，而“去层次化”即一种无遮挡，它给出了丹托关于整个过去的理想性条件。档案的特性就此被明确表述为：“现成(found)而非建构，事实(factual)而非虚构，公共而非私人。”^⑨

档案艺术这一类型揭示了现成品自身的“演绎媒介”是如何被直观的，这就是现成品艺术的奥秘所在。正如丹托对自己创作方式的表述所示，“现成”的意思是一个我们在当下的“解释”中获得的普遍规律织物，它保留了指涉整个过去的意图(对于“小便池”来说也许是整个资本主义的工业发展史及其日常“倾销史”)，并将自己制作为一个当下朝向未来的预测性敞开界面。它能否在未来作为艺术品成为一种关于全部历史的理论，比如一种历史讽刺性的死隐喻？对此，当下的现成品不发一言。正如杜尚在小便池上写下无意义的签名，在档案流程中签名意味着封存和缄默。签名于是意谓了作品“自传体”的面向，是一种内部的时间性循环结构，这一结构伴随着档案同时被展现，并因档案获得了它的事实性。

对艺术之事实性的理解是分析美学中的一个盲区，造成这一盲视的直接原因是分析美学忽略了维特根斯坦前期思想，错失其中的时间性维度。在《逻辑哲学论》开篇，维特根斯坦在明确了世界作为事实的总和而非“事物”(das Ding)的总和之后，就以时间性为这一论断奠基，“因为事实的总和既决定一切所发生的事物，又决定一切未发生的事物”，并且也由此确立了其前期思想的始基：世界即逻辑空间中的事实^⑩。假如将这一立场纳入分析美学之时间性的连贯思想史脉络，那么前期维特根斯坦在此就预先为亨普尔模型提供了宏观尺度上的说明。世界作为普遍规律的织物而成为人们的“生活世界”，它的科学性维度即时间中的“解释”与“预测”行为。艺术的事实性通过具身地激活它所身处的逻辑空间而成为世界本身的科学性样本。

从这个视角来看，艺术家并不造物，因此也不生产被经济、政治、档案等空间性体制所赋值之物。艺术家使艺术作为事实发生。当丹托使用“艺术世界”时，这一概念并未脱离“艺术事实”这一等价表述。艺术尤其是当代艺术之难点，即它是一种被制作的“正在发生”，而现成品艺术则重新发现了这条时间性脉络。并不是随便什么产品都能成为现成品艺术(“艺术体制”与“艺术定义”的问题视角都隐含了这一相对主义立场)，它们必须是“正在发生”并尚未沦为时代遗物的事实性器物。一个显而易见的事实是，并不是所有出现在博物馆里的展品都能够毫无异议地出现在艺术馆中，

因为前者持存“某个过去”，而后者则持存“整个过去”，并同时演绎了我们对未来的某些预测。这也就是为什么较之于已完成的“旧物”感，现成品艺术更容易带来一种“近未来”的观感，尽管它并没有被任何科幻元素所增补。

因此，在已有的对于现成品艺术的阐释中最被忽视的“时间性”面向，就是所有的现成品都是人工制成的耐用品，它们的存在本身与人在时间中的存在相伴随。从这个角度说，现成品艺术需要严格区别于极简主义艺术，后者关注空间性的剧场展开，而非时间性的普遍规律建构。

这种艺术观念下最典型的现代器物就是罐头，它是当下整体性时间的最佳物质性体现。罐头是对原材料的直接贮存，与易腐食材不同，对它的购买和囤积完全不依赖于对饮食生活的“实质的历史哲学”构想。对于易腐食材的依赖意味着作为“家政历史哲学家”的家庭主妇总是要把目光投向遥远的几顿之后的备餐，在“做了这顿想下顿”的永劫性的抱怨中形成了一种先在于家人饮食需要的、在“饭点”上周而复始的“实质的家政历史哲学”。这种“家政历史哲学”反过来也对家庭成员造成了束缚，所有关于营养学的解释说辞都服务于关于烹调预测的合理化诉求。与此相对，作为现成品的罐头不仅仅在其最盛行的20世纪五六十年代改变了美国人的饮食结构，改变了关于饮食的“日常历史哲学”，它们是随时可供采用的“整个过去”的原材料。在任何被“实质的家政历史哲学”合理化的菜谱上都不曾看到的组合，那些“不可连接之物”，吞拿鱼、鹰嘴豆以及奶油通心粉能够即刻地自动连接起来，提供一个可预测而又不僵死的生存性未来。

罐头将原材料持存为食物的“整个过去”，它将被长期地、如其包装上的档案所示地保留为过去的食材，在“普遍饮食”的给出中随时出场，并成为“未来饮食”的保障条件，是一种关于“基本保障”与“食欲享受”的循环论证装置。因此，罐头类食品既“负面”地指向一种上限（饕餮），又“正面”地指向一种基本饮食的下限保障，它是普通人的“时间装置”。因此在沃霍尔那些最著名的作品中，往往被忽略的是，无论罐头还是盒子，甚至那些同一画面存储了不同配色的波普艺术品，“容器”是它们隐秘的共同点。

蒂埃利·德·迪弗曾讲述这一阐释范畴翻转的历史。从康定斯基到杜尚，现代画家艺术冲动的原初场景几乎都来自现成品，比如灌装染料^⑥。从这一层面说，“创作”在当代意味着对原初材料的选择，是有待被持续整合与编辑的事实性存在。若现实世界

是现成材料的集合，那么现成品的观念就意味着没有任何艺术规律或概念是一次性的成形或表达，艺术意味着持续解析的可能。

在时下对分析美学的讨论中，关于“艺术本源”的批判被视为一个永不会错的起点或目标，这是由于大多



安迪·沃霍尔 32幅金宝汤
罐头 1962 丝网印刷

数研究者会看到“本源”的不可追溯性，但这本就是不言自明的问题。但正如从亨普尔到古德曼的“时间性”分析者们所示，提出这一质疑的人自身仍然陷在归纳与演绎的二分法里，他们仍然属于“实质性的艺术历史哲学家”，而20世纪的科学性与时间性的分析美学早已跳脱出来。当代艺术表征了一种事实存在的原初经验类型，我们的起点就是“现成”的，是从织物中被滤出的，这才是日常语言哲学与其影响下的分析美学的建构性一面。它在提醒我们日常理性“牵一发而动全身”的同时，也会以点带面地激活自发性的分析行动，同时这种分析性行动自身又是不可完结的。

从海德格尔、本雅明到丹托，他们的看法在“分析性的历史哲学”视野下都可以归结为这样一个论断：艺术的本源只有于当下且只在当下才能被发现。

- ① P. Lamarque and S. H. Olsen (eds.), *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition: An Anthology*, Oxford: Blackwell, 2004.
- ②③ Richard Shusterman (ed.), *Analysis Aesthetics*, Oxford: Blackwell, 1989, p. 3, p. 7.
- ④⑤ Arthur Danto, “Stopping Making Art”, presented at the University of Illinois, Springfield, on the occasion of an exhibition of his prints, 23 September, 2009.
- ⑥⑨⑩⑪⑫⑬ 阿瑟·丹图(丹托):《叙述与认识》,周建漳译,上海译文出版社2007年版,第2页,第1—4页,第44—56页,第69—74页,第20页,第8页。
- ⑭⑮ C. G. 亨普尔:《普遍规律在历史中的作用》,黄爱华译,《哲学译丛》1987年第4期。
- ⑯ 具体可参见钱立卿:《概念扩张问题的多重面向——以“艺术”概念为例》,《哲学研究》2021年第2期。
- ⑰ 赫·乔·威尔斯:《时间机器》,陈才译,重庆出版社2008年版。
- ⑱ David Lewis, “The Paradoxes of Time Travel”, *American Philosophical Quarterly*, Vol. 13 (1976): 145–152.
- ⑲ Ryan Wasserman, *Paradoxes of Time Travel*, Oxford: Oxford University Press, pp. 30–33.
- ⑳ 安东·科赫:《真理、时间与自由》,陈勇、梁亦斌译,人民出版社2016年版,第138页。
- ㉑㉒ 罗尔夫·蒂德曼:《历史唯物主义还是政治弥赛亚主义?》,西奥多·阿多诺、雅克·德里达等:《论瓦尔特·本雅明:现代性、寓言和语言的种子》,郭军、曹雷雨译,吉林人民出版社2011年版,第319—310页,第327页。
- ㉓ Simon Critchley, *The Faith of Faithless: Experiments in Political Theology*, London & New York: Verso, 2010, p. 220.
- ㉔ <http://www.chnmuseum.cn/portals/0/web/zt/met2013/#2>.
- ㉕ 刘悦笛:《分析美学史》,北京大学出版社2009年版,第306页。
- ㉖ 理查德·沃尔海姆:《艺术及其对象》,刘悦笛译,北京大学出版社2012年版,第6—17页。
- ㉗ Peter Strawson, *Bounds of Sense*, London and Methuen: Routledge, 2002, p. 196.
- ㉘ Nelson Goodman, “A World of Individuals”, *The Problem of Universals: A Symposium*, Indiana: Notre Dame University Press, 1956, pp. 15–31. 亨普尔曾于1957年为该研讨会文集撰写评论。
- ㉙㉚㉛㉜ 纳尔逊·古德曼:《事实、虚构和预测》,刘华杰译,商务印书馆2007年版,第23—24页,第26—27页,第80页,第81页,第82页。
- ㉝ 纳尔逊·古德曼:《构造世界的多种方式》,姬志闯译,伯泉校,上海译文出版社2008年版,第69页。
- ㉞㉟ Hal Foster, “The Archival Impulse”, in Charles Merewether (ed.), *The Archive Documents of Contemporary Art*, Cambridge: The MIT Press, 2006, p. 143, p. 143.
- ㊱ 维特根斯坦:《逻辑哲学论》,郭英译,商务印书馆1985年版,第22页。
- ㊲ 蒂埃利·德·迪弗:《杜尚之后的康德》,沈语冰、张晓剑、陶铮译,江苏美术出版社2014年版,第138页。

作者单位 华东师范大学国际汉语文化学院

责任编辑 张颖