

“何为艺术”与“艺术何为”

——分析美学视野下的迪基—比尔兹利之争

李素军

内容提要 20世纪60—80年代,乔治·迪基与门罗·比尔兹利在审美经验、审美对象、艺术体制等问题上有过多次论辩,这在一定程度上影响了他们的理论发展。其中,持续时间最长、最激烈的审美经验之争促进了比尔兹利对其审美经验论的修订。这些交锋也直接推进了迪基的艺术定义构想:一是通过驳斥比尔兹利对审美对象的看法,艺术体制论得以形成;二是比尔兹利对艺术体制性的否认影响了迪基的后期艺术定义。迪基—比尔兹利之争亦反映出他们各自的理论立场:比尔兹利坚决捍卫审美的独特地位,以此来解答“艺术何为”这一价值问题,迪基则为了弥合传统和当代艺术的鸿沟,选择消解审美,为“何为艺术”这一问题提供了答案,二者代表了分析美学内部审美主义和非审美主义两种倾向。

关键词 乔治·迪基; 门罗·比尔兹利; 审美经验; 审美对象; 艺术体制论

作为活跃于20世纪中后期的两位理论家,乔治·迪基(George Dickie, 1926—2020)与门罗·比尔兹利(Monroe C. Beardsley, 1915—1985)交集颇多。尤其对迪基而言,比尔兹利可谓亦师亦友的关系。在一篇纪念文章《比尔兹利美学的来源》(The Origins of Beardsley's Aesthetics, 2005)的开头,迪基特别指出比尔兹利的《美学:批评哲学中的问题》(1958)是他走上美学之路的入门书籍。迪基在自己最重要的几本著作^[1]的前言中,都把比尔兹利列在致谢名单的首位,后者通读了这些书稿并提出很多建议。到了《艺术圈》一书,迪基甚至直接在扉页上写道:“献给比尔兹利。”不过有意思的是,两人相识二十几年,期间的学术往来基本都是以批评和论争的形式呈现在世人面前的^[2]。由于同属分析美学阵营,他们的关注领域有不少重合之处,比如审美经验、审美对象、审美评价以及艺术定义等,但两位理论家基于各自的理论志趣,对这些问题给出了不同的解答。

一 是否存在一种特殊的审美经验?

提及迪基和比尔兹利的论争,最为人熟知的是他们在审美经验问题上的分歧。20世纪以来,围绕此概念有过不少探讨,比尔兹利的观点可以说是其中最完善最重要者之一。比尔兹利对这个概念的阐释最先出现在《美学》一书中,他提出审美经验自身拥有三种特性——统一性(unity)、强烈性(intensity)和复杂性(complexity)^[3],也就是说,只有在特定时间段内,集中注意力欣赏某个对象本身的形式特点,从而产生统一、强烈、复杂的体验,才是审美经验。

由此可以归纳出两点:其一,比尔兹利主张对审美经验的判定要从反思其内部属性入手,而不是依靠某种外在力量,这就和审美态度理论的审美经验观截然不同。后者认为,若想获得审美经验,欣赏者必须采取一种审美的态度(如无利害关注、保持恰当的心理距离等)。同审美态度理论相比,比尔兹利对审美经验的建构没有依赖任何审美主体的能力;其二,从比尔兹利概括的三种特性即可看

出,他受杜威《艺术即经验》影响甚深,但杜威主张审美经验和其他经验是连贯的,比尔兹利却致力于得到一个分离式的概念。从这个意义上说,比尔兹利把审美经验概念推举到了本体论层面,它不是一种特殊的心理现象,也不是通过外在的标准被判断和认识,它凭借自身特有的内在属性,同非审美经验泾渭分明。

可以看出,比尔兹利的审美经验观自成一家且高度成熟,也因此得以进入迪基的批评视野。迪基对审美经验的敌意在其美学体系中是一以贯之的,他认为这是一个含义模糊的术语。以往有两种阐释模式:一是立足于主体的审美态度理论,认为审美经验的产生取决于观看者特殊的欣赏模式;二是以作品为本位,认为审美经验源自艺术品本身的特质,迪基称其为“审美经验的因果概念”^[4](the causal conception of aesthetic experience),比尔兹利的观点正是其中的典型。这两种理论虽各执一端,但都成了迪基批判的靶子:第一种审美态度理论的经验观,已经被迪基以一种穷追猛打式的决绝姿态给驳斥了,在1964年发表的《审美态度的神话》一文中,他认为审美态度是一个空洞的存在,因此,审美经验就是用审美态度观看某个对象得来的感受这种观点自然也就站不住脚了;对另一种从艺术品本身来推导审美经验的模式,迪基在1965年发表了《比尔兹利的审美经验幻象》一文,进一步消解这个概念。

在这篇论文中,针对比尔兹利提出的审美经验的三种内在特性,迪基将批判火力集中到“统一性”之上。所谓“统一性”,在比尔兹利的解读中又进一步分为两种属性:“连贯”(coherent)和“完整”(complete),前者的意思是“一环扣一环,过程连续,没有断裂和死角,一种浑然天成之感,有序地积累能量直至高潮”^[5],后者指“由经验中的元素所引起的冲动和期望被经验中的其他元素所抵消或解决,从而达到某种程度的平衡或结束,并享受其中”^[6]。在迪基看来,当比尔兹利谈“连贯”的时候,他其实说的是艺术品的特征是不是连贯的,比如一部小说情节一气呵成、引人入胜,而这并非审美所产生的效果,反过来说,任何正常的经验(在不受干扰的情况下)都可以是连贯的,所

以它不能成为审美经验的特点;至于对“完整”的解读,迪基认为从观赏艺术中不一定都能获取“平衡或结束”的感觉,因此也不是审美经验所共有的效果。总之,我们可以说一个艺术品令人感动或兴奋,等等,但就是不能说它使我们觉得“统一”。

迪基接下来又论证,比尔兹利经验观的错误根源在于杜威的唯心论经验观。杜威认为审美经验是“一个经验”(an experience),如此一来,“‘统一的体验’(通常被用来指看到统一的设计,听到的声音类型等)这个无害的表达,在某种程度上被倒置,成为‘经验的统一’”^[7]。迪基认为比尔兹利正是继承了杜威这一倾向才引向了他的那些阐述。总之,比尔兹利的审美经验观“是一种迂回的、误导性的方式,因为它错把艺术作品的一些特征(它们的一致性和完整性)当成了艺术作品的效果”^[8]。而如何从艺术欣赏中得到“统一”的感觉自始至终都是一个谜,这是比尔兹利在其理论中没有也无法解释清楚的。

在比尔兹利这一方,其基本立场是坚定的,即审美经验的存在是一个不容置疑的事实,起码从现象直观层面就能感觉到,“很明显,我们对于音乐、文学、戏剧、造型艺术的经验的确有其特别之处”^[9]。但同时,他也意识到如何准确地描述审美经验是一个难题:“即便我们可以用一些谓词来形容经验,但问题在于,它们是否足够包容和严谨,从而能够为审美经验和其他经验提供合理清晰的界定?”^[10]这种潜在的瑕疵使他的理论有回炉再造的必要,当然最关键的是,迪基的挑战给了他重新反思这个概念的契机。比尔兹利坦承:“迪基的批评犀利而尖锐,以至于现在我们要么为审美经验做足防护,要么就抛弃这个概念。”^[11]在迪基的檄文发表四年后,比尔兹利写了《复归的审美经验》一文来应战,他在这篇文章中辩解说,“统一性”既可以用于艺术品,又可以形容经验,并且,“审美经验的统一性是由于或者说取决于艺术品的统一性”^[12]。此外,比尔兹利又引用心理学家马斯洛提出的“高峰经验”(peak-experiences)概念来为自己辩护,认为审美经验也符合此种情形:在其中没有任何滞涩之感,有的只是融为一体的感觉。因此,我们在审美经验中感受到的就是连贯的、完整

的高度“统一性”。

1974年,迪基又写了《比尔兹利的审美经验理论》一文,重点批评了比尔兹利在《复归的审美经验》中的一个论点,即审美经验是一种愉悦的情感。迪基认为,这种看法值得商榷,因为有许多艺术品带给我们审美经验,但是它不产生情感内容,这是比尔兹利考虑不充分的地方。迪基举例说,欣赏抽象派绘画就不能满足观看者的情感期待,因为我们一眼看过去,得到的只是茫然,此类艺术需要进一步的思考和欣赏。能引起我们情感反应的往往是少数具象的给人以强烈冲击的艺术作品,但更多的艺术作品没有这种效果。迪基倾向于认为“我们的大多数审美经验都没有情感内容”^[13]。如此一来,比尔兹利的理论自然就站不住脚了。

退一步讲,即便我们在欣赏作品过程中有情感反应,也不仅仅是愉悦这一种感受。迪基以观看《哈姆雷特》为例,在整场演出中,我们可能经历了恐惧、愤怒、怀疑、兴奋、同情、悲伤等种种情感,于是他提出疑问:“这一系列的情感如何能够构成一个统一体?”^[14] 比尔兹利所说的审美经验中的情感是内在统一的,但这里找不到一个连结点把它们结合起来。因此,面对复杂的艺术作品,情感如何统一成为一个问题。那么,为何比尔兹利对此会有误解呢?迪基认为,这是因为当比尔兹利论证情感的一致性时,常常以音乐为例,尽管音乐本身很复杂,但它唤起的情感是相对简单的,一段乐曲往往只表达一种情感,因此以音乐为例有利于比尔兹利的观点。总而言之,迪基认为,审美经验是多样的,它可以压根不产生情感(甚至多数艺术品都属于这种情况),也可以产生各种各样的情感,而不是像比尔兹利设想的那样必须产生一种统一的情感。

无论如何,比尔兹利始终拥护审美经验的存在与特殊性,这与绝大多数分析美学家对这个概念加以指责与质疑的做法形成了鲜明对比。同时,比尔兹利也在一定程度上接受了迪基的批评,数次对其审美经验理论作出回应和补充,尤其在晚年的《审美经验》一文中,他对自己的观点作了最大尺度的修订,提出五种特征作为审美经验的主要标准,“某种经验只要具有第一个特征和至少三个其他特

征,它就是审美的”^[15]。受迪基的影响,比尔兹利不再坚持经验的统一性,也不再以愉悦的情感来限定审美经验,不过可以看出,他的审美经验配方虽然略有变化,但基本保持了原有的底色。

不得不说,在长达二十余年的论战中,就审美经验这一问题而言,迪基和比尔兹利没有达成共识。比尔兹利作为守方,坚持己见,做出的让步很有限,而作为攻方的迪基也无意于在这个问题上胶着。在《比尔兹利的审美经验理论》一文的结尾,迪基提出,既然审美经验并不具备独有的情感特征,那么,“要想将审美经验和非审美经验区分开(如果有区别的话),就不得不去判断经验所产生的对象是不是一个审美的对象”^[16]。于是,迪基把论争的阵地引向了“审美对象”之上。

二 审美对象和非审美对象何以区分?

艺术品的哪些方面可以成为审美欣赏的对象,这也是分析美学探讨的问题之一。迪基对比尔兹利审美对象理论的批判集中出现在《艺术与审美》的“审美对象:一种体制论分析”一章。从标题不难看出,此番争论对迪基来说可谓醉翁之意不在酒,而在推出艺术体制论。迪基宣称:“在建构我自己的审美对象理论的时候,我是跟随比尔兹利的脚步走的。在这个过程中,有必要拒绝掉他理论中的某些成分,同时发展一些其中隐藏的观点。”^[17] 因此,这一段论争实则是迪基为自己的理论铺路搭桥。

迪基首先把审美态度的审美对象理论同比尔兹利做了一番对比。审美态度理论把审美对象定义为“审美态度的对象”,根据不同的版本,它可以是心理距离、无利害关注或审美感知的对象,而比尔兹利摆脱了以上构思路径,试图找出关于审美对象的元批评理论,对他来说,“审美对象”意味着欣赏或者批评的对象。比尔兹利不再依赖主观的态度,他要找到的是一个客观的审美对象理论,用他的话形容,审美和非审美对象“通过形式和实质得以区分,就像牛和马、男与女、面包和石头一样截然分明”^[18]。在迪基看来,这种倡导在美学上开启了一个新方向。

比尔兹利理论构建的第一步是在审美和非审美对象之间做出区分。首先,他认为审美对象必须是艺术品自身的一部分,凡是不属于作品本身的,一律排除出审美对象之范围;其次,要想成为审美对象,就必须是可以被直接感知的,这是为了区分艺术品中可被感知的部分和某些纯粹物质层面的东西。在他看来,审美对象就是艺术品中客观存在而且可以直接为感官所把握的特征,比如绘画的色彩、线条,音乐的声音、旋律,文学内容本身等。

这个主张和比尔兹利之前的“意图谬误”(the intentional fallacy)、“情感谬误”(the affective fallacy)理论是一以贯之的。在《美学》的“审美对象”一章中,比尔兹利重申,尽管艺术品与其创作者的意图紧密相关,但意图既不是艺术品自身的一部分,也不能被直接感知。他指出,“我们通过看、听、读等来发现审美对象,而对意图的发现则是通过查找传记、信件、日记、采访艺术家本人(如果在世的话)等来获取”^[19],所以它不能成为欣赏或者批评的对象。至于作品带给我们的感觉,因为是主观的,所以也不是审美对象。

那么,审美对象就应该是艺术品中可以被看到、读到、听到的部分。但这显然还不够,因为并非所有可感知对象都是审美对象,于是比尔兹利来到了其理论构建的第二阶段。他提出若要解决这个问题,需要将不同的感知领域分开考量,得出不同感知模式下的审美对象构想,比方说:“只要我们考量了视觉领域的基本特性,就能区分视觉上的审美对象和其他视觉对象。”^[20]其他感知领域也是如此。这样就得到了一个分离的概念:视觉艺术、音乐、文学等都有各自的审美对象判断标准。

迪基主要反驳了比尔兹利的“直接感知”原则。首先,直接感知原则不能排除掉所有非审美对象。迪基举例说,中国戏曲舞台上拿道具的人(the property man)从表面看也是演出的一部分,是可以被感知的,然而事实是这不属于审美欣赏的对象。其次,迪基认为比尔兹利的直接感知原则排除得太多了,审美对象中的某些方面恰恰是不能被直接感受到的,比如比尔兹利认为绘画的技法、年代等信息不属于作品的审美范畴,而迪基认为,也许我们正需要这些信息去帮助我们更好地欣赏。而

且比尔兹利的理论在文学领域尤其会遭遇困难,例如诗句的含义虽不能被直接感知,但属于欣赏和批评的对象。关于作者意图跟审美无关的说法,迪基认为:“比尔兹利所说的区别,取决于先前的经验和对特定类型的艺术作品的了解,以及这些作品通常被感受的方式。”^[21]也就是说,想要完全抛开作者意图等背景知识,前提是欣赏者对具体作品已经有了足够的了解。迪基进一步指出,每种艺术都有一套惯例,一个有经验的欣赏者自然知道该去看什么和忽略什么,只要他谙熟该种艺术形式展示和欣赏的法则。

至此,迪基所主张的艺术体制论已然浮出水面。当比尔兹利提出我们要根据不同类型艺术各自的特性辨识要感知的对象时,已经包含有依照已有惯例来判断审美对象的意思了。那么所谓的惯例指的是什么?迪基通过最能彰显惯例存在的戏剧做了说明:在演出中,观众要面向舞台坐,因为作为审美对象的表演在上面呈现;舞台高于地平面,是为了把观众的目光引向演出本身;表演中会有一些停顿提示观众审美活动的开始和结束,如灯光的明暗、幕布的升降等。观众通晓这些惯例,是以能够毫不费力地知道哪些是审美的对象。其他艺术形式亦然。迪基认为,这些认知引导着观众的注意力和行为,而不是某种特别的心理状态。

到底是什么使得一个作品中审美的和非审美的部分区分开?迪基给出的说法是既有的一套惯例。这看上去是一个明确简洁的回答,但继续往下追问,对审美对象的鉴别成了一个非常琐碎的问题,因为每种艺术形式都有一套自己的法则,更不用说一种艺术有一个主要惯例,其下不同的子类型又有很多次要惯例。从这一点上说,他和比尔兹利其实没有本质的差别,比尔兹利也是把审美对象分化了,要具体到各种艺术类型就事论事。

不过迪基的目标至此已经达成,他在《艺术与审美》第一章给出了一个艺术定义:“在分类意义上的艺术品是(1)人工制品;(2)具有被某个人或某些人以特定的社会体制(艺术界)的名义授予供欣赏的候选者资格的一系列特征。”^[22]这个定义提到,艺术品中有待欣赏的是其中的“一系列特征”,但这一系列特征是什么、由谁来决定,他没有进一

步说明。如果这个定义是一幅拼图的话,那么关于一件艺术品中哪些特征是供欣赏的、哪些没有审美属性等问题是缺失的,于是他通过反驳比尔兹利做了弥补,最终的答案是,艺术界的一些既定规则决定了观众所要关注的内容。至此,迪基大费周章批评比尔兹利审美对象论的动机已经显而易见了。

三 艺术在本质上是否具有体制性?

迪基和比尔兹利之间的论争多数由迪基发起,比尔兹利唯一一次主动发难,是在《艺术本质上是体制性的吗?》一文中专门反思了艺术体制论。总的来说,比尔兹利认为有些时候艺术活动的确和社会条件相关联,但他对于艺术是否从本质上是体制性的这一问题则持否定态度。

出于一个分析美学家的自觉,比尔兹利一上来就对“体制”这个概念作了更深层次的拆解辨析,他把“体制”分为两种:“体制—类型”(institution-types)和“体制—标记”(institution-tokens),前者侧重行为实践层面,比如婚姻的缔结、法律的执行等体制化的行为,后者则指向某个具体机构,比如通用汽车公司、罗马天主教会等机构本身就是体制。

迪基只是在最直接的意义上使用“体制”这个概念,并没有给出深层次的分析,可以说这是他整个论证中最为薄弱的环节。当迪基说艺术界是一种体制时,他指的是艺术界由一系列既定的惯例构成,并藉此维持和运行。那么,究竟什么是艺术界呢?迪基对此有过明确解释:“艺术界由许多系统组成:戏剧、绘画、雕塑、文学、音乐等,它们都为某对象在本领域中被授予资格提供了体制背景。”^[23]它是松散的非正式组织,不像政治、法律等机构有明确的层级体系和规章制度。因此,迪基只能在阐释何谓惯例上花力气,他认为艺术品资格的认定、艺术与非艺术的区分,乃至欣赏艺术品的方式,都是在惯例层面上展开。所谓体制化,指的就是艺术所包含的一些实践性活动都是反复循环的,遵循一定的惯例。

比尔兹利提出,以此为出发点,迪基所指的实则是一种“体制—类型”,因为艺术界中的种种活

动都属于行为层面。既然如此,艺术的体制性显然不成立,“仅仅因为一种行为是某种社会惯例下的行为,就认定它本身是体制性的,这是没有任何根据的”^[24],比如挥手说再见在许多文化中是惯例,但这个动作绝不是体制的一部分。然而迪基的定义中又包含着“授予”“资格”“以某某名义”这样的表述,显然是某种机构组织,也就是“体制—标记”才能完成的,这在前后逻辑上就产生了矛盾。那么,作为惯例,也就是行为层面上的艺术界是否有授予的权力?比尔兹利认为没有,因为“授予地位的权力可以‘体制—标记’为中心,但行动似乎缺乏必要的权力来源”^[25]。迪基所界定的艺术体制不是一个固定的机构,没有办法授予某物以艺术品的资格。

那么到底如何判断艺术活动是不是体制性的呢?比尔兹利举了浪漫主义时代艺术家(the Romantic artist)的例子说明。他描述道:“这种艺术家躲进他的象牙塔,避开与商业、政府、教育和其他社会机构的所有接触——或者也许只是躲在他孤独的波西米亚式阁楼里——专心作画、雕刻石头、打磨他心爱的诗歌的韵律。”^[26]这种情况下的艺术创作过程肯定跟体制无关。比尔兹利进一步说明,当然我们可以说艺术家作画的工具是买来的,他的思想在一定程度上也被他的后天语言和之前的文化所塑造,“但这都不是重点,重点是他可以通过自己的自由创造力来创作艺术作品,并确认它是艺术作品”^[27]。唯有艺术家开始同现实社会打交道,开始销售、出版、展览他的作品时,才跟体制发生关联。

关于浪漫主义艺术家是否可以独立于体制之外这个问题,迪基坚持了自己的看法。在迪基看来,“尽管一个艺术家可以同各种各样的社会体制断绝联系,但是他无法退出艺术体制,因为他就处于体制之中,就像鲁滨逊在荒岛上也仍然携带着英国特质一样”^[28]。也就是说,艺术家从他所处的文化中汲取的想法、他对艺术的理解和思考决定着他的作品本身。迪基认为:“如果艺术家对作品的创作至少有一部分缘于和艺术相关的一些想法,这些想法是他们从语言和对文化的适应中得来的,那么就有艺术体制存在的可能,它构成了那些作品成

为艺术的条件。”^[29]即便某些创作者并不通晓艺术技巧,对当前的艺术发展也未必很关注,但他只要处于当下的文化语境,就会对艺术有一个最基本的了解和认知。从这个角度说,艺术本质上就是体制性的,那些被创作出来的作品只要是艺术,就永远处于艺术体制当中。在迪基看来,艺术不可能从一片文化真空中横空出世。

迪基也设想了一个思想实验来佐证自己的观点。假设在一个原始社会里,这里的人的头脑中自然不会有任何关于艺术的想法,某个人用木头雕刻动物,就算极其形象,但也不可能是艺术。迪基认为:“当然,这个创作者肯定把他的雕刻当成一种再现的方式,但是他不具备任何将其理解为艺术的认知结构。”^[30]这跟那些创作出艺术而不自知的艺术家不同,因为那些人处于艺术体制中,以各种或明显或微妙的方式同艺术语境相关联。迪基通过这个例子,证明了艺术品不可能是纯粹的个人活动的产物,他得出结论说:“艺术必须存在于一个文化体中,是人履行文化角色的产物。”^[31]这种看法和杜尚不谋而合,他说:“如果有那么一个人——或者竟是个天才——生活在非洲心脏地带,每天都画出非常出色的画来,却没有任何人看到它们,那么他等于是根本不存在的。换句话说,一个艺术家必须被人知道他才存在。”^[32]从这个角度来说,创作者和接受者同样重要,如果没有相应的艺术机构和艺术理论,那么艺术品无从谈起。

而比尔兹利对“体制”的批评,迪基是接受的,他承认自己对“艺术界”的描述不够准确,且“授予”这种说法过于正式,的确会让人误解为艺术品的资格是由某个专门机构来认定的。于是在其艺术定义的新版本中,迪基干脆放弃了授予这个说法。但他仍然坚持“成为艺术品是一种资格”的看法,只不过现在这种资格不是通过授予得来,而是通过别的途径,迪基认为是“通过对媒介的创造性运用得到”^[33]。从迪基体制理论的衍变轨迹来看,我们能够发现他对艺术的界定越来越取决于文化语境,彭锋认为:“事实上,迪基的艺术定义理论有一个发展过程,如果说他早期关于艺术的定义容易给人以突出艺术界的立法作用的印象的话,那么他后期的定义中的艺术界的确更像一种文化习俗而不

像立法机关。”^[34]可以确定的是,比尔兹利的批评对迪基思想的转变起了关键作用。

四 文化与审美:迪基和比尔兹利美学立场反思

通过对迪基和比尔兹利理论的一路追踪,可以发现,尽管两人的论争持续了近二十年,其论点分散在若干著作和论文当中,但他们所运用的核心概念——“艺术体制”与“审美经验”——是一以贯之的,这也是他们所分别坚守的理论阵地。尽管他们在相互交锋中一定程度上吸取了对方的批评意见,调整了各自的观点,但从根本上看,他们之间的分歧是不可调和的、本质性的。概括而言,主要体现为两点:第一,对艺术的界定,在立场上是高扬审美还是取消审美;第二,关于艺术评价问题,在理论策略上是搁置还是标榜艺术的价值。

关于艺术和审美的关系问题,比尔兹利认为,艺术和审美经验是牢牢绑定在一起的,他相信,艺术之所以在人类生活中有着特殊的地位,是因为它能够满足审美兴趣和提供审美经验。因此,比尔兹利对前卫的当代艺术形式持激烈的反对态度,他不无尖刻地评论道:“那些极端异乎寻常的雕塑和戏剧性事件受到先锋派评论家的赞美,因为它们是如此惊人、可怕、刺激、恶心、震惊,甚至无聊到令人瞠目结舌的程度。”“当有人拍出一部让观众反胃的电影时,它可能会被誉最高的电影艺术”^[35]。他认为,很多前卫艺术只是在挑战公众的审美底线,颠覆传统的审美感知,在逐新求怪的道路上越走越偏,长此以往,人们可能会忘记艺术原本是要给我们带来愉悦这一事实,最终丧失对艺术作品的鉴赏力。不消说,这种论调有偏颇之处,艾伦·戈德曼认为比尔兹利的审美价值理论“过于精巧以至于无法体现我们对艺术作品反应的多样性”^[36],但如果我们想到比尔兹利关心的是艺术对现实的人文关怀,也就不难理解他的看法了。

如果说比尔兹利的立场过于复古保守,有丑化当代艺术的嫌疑,那么迪基则走向了另一端,他全盘接受所有新变,并为此对艺术概念进行了扩容,为了达到这一目标,他一再捣毁美学圣殿里的典范

概念（审美态度、审美经验等）。在迪基看来，经过先锋派革命的涤荡，艺术与非艺术的区别已经不在于是否能够引起审美经验了，所以要打破审美一统天下的局面。当审美因素全部被清洗之后，艺术品所剩余的只是文化上的特征。这种从文化维度来看待艺术品的理论，并非迪基所独有，例如，马戈利斯认为艺术是体现在物理实体中的文化实体，通过文化属性的显示来获得艺术身份。他认为：“我们听音乐、看画、读诗的时候，习惯于从文化上直接关注它们，自然而然地注意到它们最具特色的属性。”^[37]可以说，走出狭隘的审美天地，是20世纪中叶以后分析美学界的大势所趋。但这并非没有代价，就迪基的做法而言，尽管他将艺术品从审美的桎梏中解放出来，将其放入广阔的文化背景中，但是艺术内在的独有特性也在此过程中丧失了，因为文化能包含艺术，却不等于艺术，文化的边界远超过艺术范畴的畛域。总而言之，比尔兹利更关心艺术对个体心理的作用和意义，迪基则热衷于从社会文化语境中寻找艺术的本质。

在艺术的价值问题上，二人再次表现出截然不同的处理方式。迪基避而不谈如何评价艺术，比尔兹利大谈特谈审美经验，最终想要解答一个古老的问题：艺术的存在到底有什么用。比尔兹利给出的答案是提供审美经验，他在此基础上，构想了自己的艺术评价理论：“‘X具有审美价值’是指‘X有能力产生相当量级的审美体验（这种经验具有价值）’。”^[38]在他看来，审美经验是可以分级的，根据统一性、强烈性和复杂性的强度不同，经验的等级也发生着变化，让人产生的审美经验越强烈，作品就越好。基于此，迪基认为比尔兹利的艺术评价理论是工具主义的，因为艺术的价值被归结于它产生审美经验的能力。不过，比尔兹利没有停留在这一步，他的艺术价值论有着更为宏大的企图。迪基也认识到了这一点：“对比尔兹利来说，评价艺术的依据不在于一个人寻找到具有内在价值的审美体验，审美经验是否有价值，取决于它在创造某种进一步价值方面的工具价值——类似于普遍的人类福利。”^[39]也就是说，比尔兹利希望艺术所传达的审美经验能够感化人心，进而影响社会。然而，面对先锋派艺术的大行其道，传统的审美经验观念已

是日薄西山，这种将改造现实的希望寄托于审美的做法未免有胶柱鼓瑟之嫌，比尔兹利也曾疑惑这个世界是否依然需要“美”和“有意味的形式”，“当生活在这块问题重重的土地上的许多人似乎并不十分关心彼此，更不用说关心我们的后代将继承的被蹂躏的自然和破败的城市，审美的观点变得难以维持。它甚至可能显得很荒谬”^[40]。在一个艺术发生巨变的时代，坚守审美主义立场可以说是一种知其不可为而为之的理想主义姿态。

在艺术价值判断问题上，比尔兹利可算得上分析美学流派内的另类。以概念的清晰性为旨归的分析美学家们普遍认为艺术评价问题混乱且难以把握，因而对此采取了规避的态度，但恰恰是在这里，我们看到了比尔兹利的现实关怀，“比厄斯利不像其他分析美学家那样只沉浸于烦琐的字句分析，因而完全脱离了对现实世界的探讨”^[41]，他对艺术在人类社会中的作用这一问题给予了持续的关注。在这一点上，迪基和比尔兹利形成了鲜明对比，迪基的艺术体制论摒弃了从内部特质定义艺术的传统思路，转而根据社会建构起来的文化惯例描述艺术。比尔兹利认为，体制论没有指出艺术所要实现的功能，“因为当我们知道艺术机构把什么东西称为或不称为艺术时，我们仍然不知道艺术是否能够满足人类的某些基本和普遍的需求，而这正是其特别之处”^[42]。艺术体制论纵然是一个包容性极强的定义，但对艺术评价和解释问题，的确无能为力。

归根结底，上述差异体现出两人不同的理论取向。斯蒂芬·戴维斯在《艺术诸定义》一书中，将英美哲学界的艺术定义分为功能性的（functional）和程式性的（procedural），所谓功能主义的艺术定义指的是，“一件艺术品必然具备一种或几种与不同的艺术功能（通常而言，这种功能也提供一种有益的审美经验）”，而程式主义者与之相反，他们认为，“一件艺术作品必定是根据相应的某些规则和程式才得以存在”^[43]。显然，艺术体制理论属于后者，它给出了艺术作品所由产生的程式或步骤，纯粹在描述和分类的意义上谈论问题，当它认定某物为艺术品时，依据的标准是它所需遵守的某些规则，而不是从功能和价值方面来判定。但是，

艺术作为人类文化的创造性产物,是否真的能被看成是一个中性的概念呢?丹托对此持反对意见:“在艺术中追求一个中性的描述,等于是将作品看作一件物品,而不是看作一件艺术品:艺术品概念,分析性地要求对作品做解释。观看一件艺术品却不知其为艺术品,好比不会认字的人面对一页印刷品;将某物看作艺术品,无异于从一个纯然之物的领域转移到一个意义的领域。”^[44]艺术体制理论的定位是艺术的分类理论——解释一件艺术品何以是一件艺术品,而一件艺术作品何以具有价值或没有价值,则是另外的问题。然而不能否认的是,后者也是艺术哲学的一个重要组成部分,艺术史与艺术理论无法规避美学评价。例如,如果要探讨何为经典艺术作品,它就是必需的。在这个意义上,比尔兹利和迪基的观点分别突出了艺术的不同面向。

比尔兹利和迪基的论争也体现出其理论视角的不同。套用舒斯特曼的观点:“自20世纪60年代中期以后,分析美学的历史可以被理解为一个渐进的转向,即从感性的表面转到较深层的、不可感知的深度。”^[45]迪基对比尔兹利的批判是这种倾向的反映之一。比尔兹利沉浸于艺术的感性的表面,珍视直接而生动的经验的可贵之处,迪基则致力于挖掘艺术扎根其中的深度文化框架。他们的探索虽然呈现两极分化之态势,但在理论视角上恰恰可以构成互补:一方面,艺术不能完全还原为文化建构,它必须有自身的独有审美特质;另一方面,“如果不探究更深层的、更不可见的文化结构,审美经验和艺术批评就不可能足以解释或者最终证明自身,这个文化结构不是艺术经验内容的一部分,但是却有意义地构成和塑造艺术经验内容”^[46]。感性经验与深度分析的结合,方能成就审美的完满性和整体图景。

余 论

从迪基与比尔兹利的论争可以发现,二人的理论范式体现出典型的分析美学性质和特点。为了追求精确性和明晰性,“分析的观念本身揭示了两种目标之间的基本张力,一个目标是通过概念重构获得精确的定义,另一个目标是为我们混乱的日常一

语言概念提供一个可信的澄清,而不是试图用更精确的概念来代替它们”^[47]。这里指出了“分析”的两种模式:批判和澄清。面对审美概念的模糊性问题,迪基选择消解和批判,并重构艺术定义;比尔兹利则坚持建构一个更好、更准确的审美经验概念。就此而言,他们虽各执一端,却都没有背离分析美学的宗旨。与此同时,他们的理论也相当明显地体现出一些分析美学的弱点。迪基为了提纯一个普适概念,在纯粹描述性意义上使用“艺术”一词,完全避免评价维度;比尔兹利则忽视艺术的社会背景(比如不考虑艺术的当代发展),将审美非历史化。这些问题也是分析美学这一学派为人所诟病之处。

迪基自己曾总结过他们的差别:“比尔兹利设想的理论是一种艺术品能够做什么的理论,而非是什么的理论。”^[48]也就是说,迪基探讨的是“何为艺术”,而比尔兹利解决的是“艺术何为”,他们一个为提出一个新定义来弥合传统艺术和当代艺术的鸿沟而殚精竭虑,一个为维护艺术固有的审美经验和价值而苦心孤诣,但无论如何,两人的理论都是对当时艺术界问题的回应。对于如何在观念上应对新的艺术形势的变化,迪基和比尔兹利交出了不同的答卷:艺术体制理论迎合了20世纪出现的那些先锋艺术流派,成功地使艺术理论关注到了语境因素的存在;比尔兹利则在新艺术的滚滚大潮中向涛头立,坚定地手把“审美”大旗。他们从不同的角度介入了现实,体现出面对当下现实的人文关怀与担当。

有意思的是,我们很难说他们究竟谁距离现实更近。乍一看,迪基的理论及时把握到了最新的艺术实践,当然更与时俱进,然而他自始至终都在概念圈子里打转,虽然他的体制论距离走上社会学路径仅一步之遥,但毕竟止步于分析美学的概念辨析,他所谓的社会语境完全是抽象化的,没有得到进一步详细而丰富的阐释。而比尔兹利的审美主义倾向看似隔绝现实,为艺术而艺术,但反而有着非常强烈的现实指向和浓厚的人文主义关怀。这一点可能迪基都不曾意识到,他指出,比尔兹利在60年代甚或以后,投入了大量时间到公民权利事业中,他据此认为“比尔兹利生活中的介入本性与他

艺术经验观点中的疏离特性是悖离的”^[49]，但如果串联起比尔兹利的审美经验、审美对象、审美价值理论，我们就不难体会出其思想的一以贯之。

[本文系国家社科基金青年项目“当代艺术语境下审美经验理论嬗变研究”(项目编号18CZX068)的阶段性研究成果]

[1] 如《美学导论》(*Aesthetics: An Introduction*, 1971)、《艺术与审美》(*Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, 1974)、《艺术圈》(*The Art Circle*, 1984)。

[2] 关于二人之间的论辩，学界已有的研究多集中在他们关于审美经验概念的分歧上。首先是一些研究比尔兹利审美经验理论的论著，基本都会涉及二者关于审美经验概念的论争；其次，也有少量专门针对二者论辩的研究，也只论及审美经验问题，如刘悦笛《从艺术的“审美定义”到“非审美”的反驳——论分析美学的“比尔兹利—迪基之争”》(《湖北大学学报》(哲学社会科学版)2016年第2期)。审美经验之争固然是两人理论交集最多、争鸣最集中和激烈的部分，但还不足以体现两位美学家互动的全貌。

[3] [5] [6] [18] [19] [20] [38] Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York and Burlingame: Harcourt, Brace & World, Inc., 1958, p.529, p.528, p.528, p.63, p.20, p.64, p.531.

[4] [7] [8] George Dickie, “Beardsley’s Phantom Aesthetic Experience”, *The Journal of Philosophy*, vol. 62, no. 5, 1965, p.129, p.135, p.136.

[9] [10] [11] [12] [35] [40] Monroe C. Beardsley, “Aesthetic Experience Regained”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 28, no. 1, 1969, p.4, p.5, p.5, p.6, p.10, p.3.

[13] [14] [16] George Dickie, “Beardsley’s Theory of Aesthetic Experience”, *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 8, no. 2, 1974, p.18, p.20, pp.22–23.

[15] Monroe C. Beardsley, *The Aesthetic Point of View: Selected Essays*, Michael J. Wreen & Donald M. Callen (eds.), Ithaca and London: Cornell University Press, 1982, p.288.

[17] [21] [22] [23] George Dickie, *Art and the Aesthetic:*

An Institutional Analysis, Ithaca and London: Cornell University Press, 1974, p.147, p.171, p.34, p.33.

[24] [25] [26] [27] [42] Monroe C. Beardsley, “Is Art Essentially Institutional?” in *Culture and Art: An Anthology*, Lars Aagaard-Mogensen (ed.), Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1976, p.195, p.202, p.196, p.196, p.209.

[28] [29] [30] [31] [33] [48] George Dickie, *The Art Circle: A Theory of Art*, Evanston: Chicago Spectrum Press, 1997, pp.49–50, p.53, p.55, p.55, p.12, p.85.

[32] 皮埃尔·卡巴纳:《杜尚访谈录》，王瑞芸译，第132页，广西师范大学出版社2013年版。

[34] 彭锋:《回归：当代美学的11个问题》，第110页，北京大学出版社2009年版。

[36] Alan Goldman, “Beardsley’s Legacy: The Theory of Aesthetic Value”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 63, no.2, 2005, p.185.

[37] Joseph Margolis, “Works of Art Are Physically Embodied and Culturally Emergent Entities”, in *Culture And Art: An Anthology*, Lars Aagaard-Mogensen (ed.), p.38.

[39] George Dickie, *Evaluating Art*, Philadelphia: Temple University Press, 1988, p.74.

[41] 邓文华:《审美经验的守望：门罗·C.比厄斯利分析美学研究》，第99页，上海世界图书出版公司2015年版。

[43] 斯蒂芬·戴维斯:《艺术诸定义》，韩振华、赵娟译，第3页，南京大学出版社2014年版。

[44] 阿瑟·丹托:《寻常物的嬗变：一种关于艺术的哲学》，陈岸瑛译，第153—154页，江苏人民出版社2012年版。

[45] [46] [47] 理查德·舒斯特曼:《表面与深度：批评与文化的辩证法》，李鲁宁译，第22页，第3页，第19页，北京大学出版社2014年版。

[49] George Dickie, “The Origins of Beardsley’s Aesthetics”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 63, no. 2, 2005, p.178.

[作者单位：南开大学文学院]

责任编辑：何兰芳