

# 中国现代“美学”省思

——世界符号学会主席塔拉斯蒂教授访谈

E·塔拉斯蒂 伏飞雄

访谈手记: 在汉语学术语境中, 中国现代“美学”是一门显学。然而, “美学”之“美名”的意译, “审美”这个基本范畴的设定, 也带来学科自身的不少困境。“美学”竟然可能不研究“美”, “审美”竟然也可能与“美”无关, 毕竟让人费解, 或者说有些名实不符。关键在于, 如何可能在“美”, 尤其“审美”这个近乎“元范畴”的范畴内有效解释优美、崇高、丑、悲剧、艺术等所谓次一级的范畴? 前者如何可能完全包含后面这些范畴? 因为, 毕竟说来, 丑与美相对, 艺术也可以不带来“美感”(愉悦或和谐), 崇高感也非严格意义的“美感”。且不说, 人还有诸

如怪诞感等并非可以称得上严格意义上的美感。但它们可能也符合非实用功利、非概念化的直觉体验的特征。反过来说, 如果“审美”的含义无限衍化、泛化, 它作为一个范畴还有效吗? 实际上, 在西方现代学术语境中, “感性学”(Aesthetics) 主要属于研究非实用功利的、直觉体验性(非概念性)的感性现象或感性实践的学科; 在这个基础上, 处于不同层次, 既可能存在包含关系、交叉关系, 或是差异关系的范畴, 如美(优美)、艺术、丑、崇高、悲剧等等, 都能得到较为有效的解释。<sup>①</sup>正是带着这样的困惑, 本人在赫尔辛基大学访学期间, 特地访谈了塔拉斯蒂教

① 笔者主张回到“感性学”, 在“感性”范畴内重新审视美、崇高、丑、怪诞、艺术等的质性, 尤其是它们之间的关系。因此, 本文统一把“aesthetics”汉译为“感性学”, 把“aesthetic”译为“感性的”, “直感的”, 有时也根据具体语境译为“美感的”, “艺术的”, 在无法区分的情况下, 多数时间并行组合其中的2种汉译, 比如, 感性的(美感的), 直感体验(艺术体验), 或者直感体验(美感体验)等等。在西方传统理性哲学发展史中, 比如在鲍姆加登、黑格尔、鲍桑葵等那里, 确实是在aesthetics的名义下集中讨论美的问题, 并在美的范畴中讨论艺术的问题。这说明, 西方“aesthetics”诞生之初, 及其在比较长的发展历史中, aesthetics与美混淆、美又与艺术混淆。这似乎也是当初汉语学界把aesthetics翻译成“美学”的一个“情有可原”的原因。康德的情况复杂一些。实际上, 他是把“感性判断”(aesthetic judgment)划分为“趣味判断”(即“美感判断”)与“崇高判断”两个部分, 而不是用“美感判断”代替“感性判断”, 从而以“美感判断”包含“崇高判断”。不过, 笔者所说的“感性”的含义, 也俨然不同于西方传统理性哲学认识论中的含义(包括前现象学或处于现象学门槛的康德所理解的含义), 或者说不同于胡塞尔所批判的“自然观点”中的感性的含义, 而是把它置于胡塞尔及梅洛·庞蒂等现象学、海德格尔等存在论阐释学, 中国古代“诗性智慧”, 以及现代“非理性哲学”语境中所理解的含义。有关“直感体验(aesthetic experience)、美、艺术、符号”这个论题的深入阐释, 笔者将以专文展开。另外, 需要说明的是, 在笔者与塔拉斯蒂教授的不断交流中, 笔者发现, 他也倾向于把aesthetics看成研究美的学科。因而, 本文的翻译的确体现了笔者回归“感性学”的主张及其概念框架, 文责自负。访谈的英文版将发表于《艺术评论》(2014年第1期), 可参阅。

(作者简介) E·塔拉斯蒂, 赫尔辛基大学教授, 世界符号学会主席, 芬兰 赫尔辛基 00014;  
伏飞雄, 宜宾学院文学与新闻传媒学院教授, 四川 宜宾 644000。

授。我们都知道他是世界符号学会主席，而不知道他曾经专攻“感性学”，并作过“芬兰感性学协会”的主席。并且，这种积累完全融合进了他现在的存在论符号学研究之中。本人是带着自己对 Aesthetics（“感性学”）的理解来翻译访谈的，仅仅是一种尝试，求教方家。

### （一）

伏飞雄（下文简称伏）：塔拉斯蒂教授，您好！很高兴您就“美学、aesthetics、美、艺术”这个话题接受我的访谈。选择这个话题，基于三点考虑。其一，作为一名年轻的中国学者，我很想知道当代欧洲人文学者怎么理解这几个概念，尤其是它们之间的关系。说实话，我个人觉得中国现代“美学”这个学科，从基本范畴、概念到理论框架，都存在诸多疑难。其二，西方现代学术对这几个概念及它们之间的关系的理解，似乎也存在一些模糊之处。其三，定义艺术，已成为当代世界学术难题。据我所知，作为一名享有世界声誉的符号学家、哲学家与艺术理论家，您在不少专著与论文中对这些问题发表过理论见解。我相信，您的阐述，一定能为中国学术界、世界学术界反思相关话题，提供非常有益的借鉴。

E·塔拉斯蒂（下文简称塔）：首先，谢谢你的访谈！你提出的话题，涉及面广，令人着迷。它涉及到感性学、美、艺术的本性与实质。与尊敬的中国学者和读者分享一些看法，我很荣幸，很高兴。我的汉语水平非常有限，可能不能很好理解你特意用汉语给出的一些关键汉语术语的含义（英文访谈中出现了汉语“美学”、“审美”等术语）。当然，感性学与美感属于普遍的人类精神现象，这不应成为一个致命障碍。提一下我的学术经历，不无裨益。确定进入符号学领域前，我基本上都在从事感性学的研究工作，做过一段时间芬兰感性学协会（FAS）的主席，参加过不少相关国内国际会议。

然而，我也必须承认：还在我富于朝气的年岁选择符号学作为我的科学范式时，我就充满激情地认为，符号学与结构主义如今也可以在感性学领域扮演类似“哥白尼的革命”了——正如C·列维-斯特劳斯所说，他的结构人类学已经带来了人文科学的革命。既然我们已经在符号学中

发现了可用来讨论艺术与感性学的元语言，即经过详尽阐述、复杂的、有效的元语言，我们为什么还要去求助感性学理论家那“陈旧老套”的话语呢？要知道，他们总是以极为印象而非理智的方式做出判断。然而不久，我发现符号学无法在人文科学中替代感性学。一些问题、观念与概念，必须在深奥的推理层次上讨论，即使这种推理还没有达到符号学方法的精确程度。

在思考你提出的问题时，我从书房找来两位芬兰杰出的研究感性学的思想家非常老的书（对我而言）。<sup>①</sup>一位是 Yrjö Hirn，他在 19、20 世纪之交毕生致力于艺术起源的研究。另一位是 Eino Krohn，他是赫尔辛基大学研究感性学的教授。20 世纪 60 年代早期，他出版了一本研究“美的世界”的书（*Esteettinen maailma, The Aesthetic World*）。这本书清晰、优雅地描述了欧洲思想发展中美的发展史，包括它的主要观念。他作了这样的规定：美的研究范围，必须从实践的、理论的、伦理的研究范围中区分出来。在他看来，美感态度或美的关系是指：我们的存在中那种以一种价值显现给我们、自身显现出意义的精神状态（Krohn 1965, 72）。

我认为，这的确是根本性的：在这种直感体验（美感体验）中，我们不会追问任何其他解释或辩解，仅仅驻足于日常存在中的这种现象前。那么，这会是一种什么样的体验呢？它最为典型地出现在艺术，比如音乐中（我也是一位音乐理论家）。在你聆听或弹奏音乐时，比方说贝多芬的钢琴奏鸣曲、协奏曲、交响曲的一段舒缓乐章时，你会感觉到时间停止了，你进入了你自己的存在的核心。“感性学”这个术语，刚好出现在所谓“纯粹音乐”时期的欧洲艺术中，并非没有原因。贝多芬的上述音乐形式，维也纳古典作曲家莫札特、海登、勃拉姆斯、布鲁克纳甚至西贝柳斯等等，都是这种音乐的代表。这样一种体验，在无需我们把它解释或还原成别的什么东西的意义上，确实是“纯粹的”。当然，要是我们愿意，也可以研究作曲家、社会、音乐的结构、风格等等。但是，我们所研究的这些东西只是隐现在背景中。无论中国，还是欧洲，没有人愿意去音乐会聆听生活在数个世纪前的人的历史文献。我们参加音乐会，完全是因为这种艺术具有德国人所

<sup>①</sup> 这两位理论家确实也是把 aesthetics 等同于研究美的学科，进而在美的范畴中研究艺术问题。因而，若按照汉语学术界的惯例，是可以把他们称为研究“美学”的“美学家”。但为了保持本文翻译的一致性，尤其是保证笔者主张的一致性，还是作了现在的汉译（至少在笔者的理解中，没有必要重复误解一门学科的基本范畴或概念与理论框架）。

说的“直感性的艺术体验的在场感”(aesthetic contemporaneity/aesthetische Gegenwärtigkeit)。它直接与我们交流。这就是它的质性。

因此,我们可以像俄国形式主义曾经所说的那样认为,艺术挣脱了日常生活的自动性。它让我们以一种全新的眼光去观照事物。在Leo Tolstoy的小说中,一匹能交流的马就的确属于这样一种全新眼光下显现的事物。E. T. A. 霍夫曼的小说《公猫穆尔的生活观》(Cat Murr of Conductor Kreisler)中的猫也是这样。一方面,“艺术体验”(“直感体验”)①具有非常强的真实感,有时甚至能让人感觉到比实际生活更真实。但另一方面,我们得承认,正如德国人所说,它是“假像”(Schein)。像艺术所表现的那样:当我们去电影院或剧院时,我们在舞台上所看到的,可以是非常有力量的东西,但我们总是很清楚,这只是假像,幻象,是表现(appearance, illusory, representation)。

## (二)

伏:自20世纪初叶以来,“美学”渐渐成为中国现代学科中的一门显学。这门现代中国学科,从学科命名到理论建构,思想资源均主要取自西方学术传统,尤其是西方现代学术传统。这里的“美学”术语,就由翻译西文“aesthetics”(Aesthetik)而来。中国学术界倾向于这样定义“美学”这门学科:研究美及美感的学科。这个定义,遵循了这样一个逻辑:西方现代哲学把人的心智能力三分为知、情、意,它们分别对应于真、善、美三种知识论划分或三种人类最基本,也是最高的价值。简言之,在不少中国学者看来,既然“aesthetics”研究人的“感性认识”层面,而这个“感性”又对应于心智能力中的“情”,“情”又对应于“美”,于是,“美学”的研究对象就应该是“美”。请问:您怎么看待这种逻辑或这种假设?②您认为中国学者把“aesthetics”

翻译为“美学”,进而把“美学”这门学科的研究对象设定为“美”与“美感”,恰当吗?另外,您如何看待康德的思想、尤其是《判断力批判》中的思想对于现代感性学的影响?

塔:我的回答与前述反思联系。“思的逻辑”?不错,一些人认为,艺术与“感性学”从根本上说是非理性的(不合逻辑的),我们甚至无法谈论它。维特根斯坦就说过,凡不能谈论的,就应保持沉默。然而,我们不得不看到,英美分析学派所倡导的“语言学”转向,也许并不适合于把“逻辑”思考应用到“感性学”上!我们不能把“感性学”还原成任何单纯言词的东西。对于非语言性的艺术(甚至是T·A·西比奥克所讨论的动物知觉意义上的艺术与感性学)来说,尤其如此。进一步,我们还应该加上一条:感性学也不能还原为任何物理性的行为(physical behavior)。当然,研究大脑与神经系统的认知主义者希望用他们的实验结论、测量所得的资料(我们这个时代行动主义者与自然科学思想的扩张主义的一种症候),明确地以解释与描述的方式看待感性学。然而,phi-phenomena,即现象性的经验,永远不能译解与转换成物理现象。早在20世纪初叶,逻辑经验主义者就证实了这一点!

实际上,在你提到不少中国学者认为“感性学”③基于心理机能,进而源于认知、情感、意志的区分等等时,你已经指出了巴黎学派及其奠基人A·J·格雷马斯在符号学中同样所说的东西。格雷马斯发明了他称之为“第三符号学革命”的东西,即他所发现的所谓模态的东西。对任何语言或符号系统来说,这些模态就是存在、做、显现、成为、想望、知道、能够与有义务去做。很明显,这些模态支配着我们的交流与语言。在许多语言中,它们甚至被写入语法,尤其作为表达意志、情感、确定、规范等虚拟动词形式。我非常赞成以下观点:如果我们要对美与艺术的心理内容的普遍性进行研究,就必须运用模态。

- ① “艺术体验”肯定是“直感体验”,但不一定是“美感体验”。因为艺术体验不一定产生“美感”,关键是,艺术与美尽管有交叉的地方,但具有不尽完全相同的假定。“直感体验”包括“艺术体验”与“美感体验”。
- ② 塔拉斯蒂教授没有正面回答这个问题。笔者以为:第一,西方传统理性认识论哲学把人的心智能力分为知、情、意是异常僵硬的,比如,我们所说的中国古代“诗性智慧”,或者非现实功利化、非概念化的直感体验,到底表达了其中的哪一种呢?第二,把“美”设定为与真、善处于同样层次的人类最基本及最高的价值,也是有疑问的,因为“美”并不能完全涵盖艺术、丑、荒诞感等在内的直感体验,而后面这些非实用功利的体验,也是人类所需要的;第三,把“情”对应于“美”,完全是对“情”做了太过简化的理解,更不用说把它对应于“感性”了,谁会简单认为艺术、美、丑等等仅仅只是表达了人类的某些情感呢?
- ③ 这里的“感性学”,实际上就是不少中国学者所理解的“美学”。

这些模态有自己的语法。但是，我也明白，许多学者，尤其是极为“笛卡尔式”的复杂与混合的盎格鲁-撒克逊世界的学者，把如此充满活力的思想体系与方法看成一种话语。因此，它可能是我们哲学推理风格的问题。我愿意说，中国研究感性学的学者，一方面了解这些西方学派，但另一方面又置身于这些学派之外，属于另一个文化世界，完全可以发展属于他们自己的东西。

你提问康德对当代学术的影响，无疑，我们都是他的学生。如果是一个符号学者，他也完全受惠于康德有关现象与物自体的基本区分。我们永远无法知晓与抵达物自体，但它总是显现给我们，像是经过我们的精神范畴过滤了似的。整个结构主义学派只不过是康德认识论的一个现代版本。列维-斯特劳斯提出的人类精神范畴，就与康德的思想一致。格雷马斯的空间、时间、行动元的范畴，以及它们在“discoursivisation”过程中所产生的影响，即空间化、时间化与actorialisation，同样是康德范畴的一种变体。康德称它们为空间、时间与主体。而且，卡西尔的符号哲学的形式，也建基于康德。苏珊·朗格以新的方法，延续了这派哲学。康德也谈到Schein，但把它看成某种否定的东西，即“只是假像”（blosser Schein）。德国的T·阿多诺在其《感性学理论》<sup>①</sup>中，继承了这种从否定的角度看待Schein的观点。相反，F·席勒在其《审美教育书简》一书中从游戏原理的角度，把它看成肯定性的“显象”，看成人类历史向前跳跃的巨大一步——在我们学会用符号进行游戏时。这与他用游戏愿望对抗形式愿望的观念一致。

如果感性学是某种研究知觉、感官的东西，研究基于体验的东西，那么，我们就会像歌德在他的著名诗篇中所说的一样相信：你一定要相信感觉，在你的理解使你保持清醒时，它们不会背叛你。然而，我们也可以这样认为：所有东西的后面，有一种处于先验中的直觉观念。于是，我趋向于认为，直感体验的东西，归根结底属于一种非物质的、先验的价值。它需要人们使其从虚拟的状态走向现实化。在我的存在符号学中，我倾向于以这种方式思考：价值是普遍的、先验的，需要生活在这个世界的某些主体去实现它们，以

行动选择、具体化它们。于是，它们就成为我称之为“行动符号”的东西。而且，当这些直觉符号被生活在相同世界中的其他主体接受时——其他人以不同方式对它们做出反应，它们就变成现实。直觉观念仅仅从虚拟状态过渡到真实存在，进而变成现实，直觉交流才得以完成。

### （三）

伏：事实上，西方学术界也存在一种不断缩小感性学研究范围的趋势，即越来越把它的研究对象限定在美与艺术方面，而不是所谓的“感性”方面。鲍姆加登认为，感性学<sup>②</sup>研究“完善的感性”，具体展开时，他则主要研究美，尤其是艺术。作为西方感性学研究史上的关键人物，康德在其革命性著作《判断力批判》中也只是着重研究了这两个方面（他认为，美的体验与判断与“完善的感性”无关）。不无悖论的是，黑格尔也在其名著《感性学》（即《美学》）中主要讨论了艺术（fine arts，即好的、优雅的艺术）。再后来，越来越多的西方理论家，越来越把感性学的研究对象限定在艺术方面。他们很少自称为“美学家”。请问，他们这样做，到底基于什么考虑？他们这样做的局限性是什么？

塔：这个问题确实在于这样的事实：一种美感体验（直感体验）可以被看成一种“行动”，就像艺术家带着目的创造一件艺术品一样，这件艺术品应该给接受者带来“美的愉悦”（“艺术体验的愉悦”）。但是，艺术家永远无法确定这是否成功。艺术史充满误解，不少艺术家被遗忘、拒斥、疏忽、遗漏，他们等待得到承认。我在一篇论文中讨论过艺术是否属于一个行动或事件的问题。至少，在表演艺术中，这个问题需要得到强调。不少艺术形式需要记号式的展现，即表演。在演奏、歌唱之前，音乐还不是音乐。当然，在形而上学的意义上，音乐是存在的。就像毕达哥拉斯体系那样，和玄转入停顿伴随着数的比例，这些比例如同行星运行的乐章。你说得对，西方物质化的思想，还没有意识到这种非物质化的东西，这种东西不能得到经验的证明，也不能在超越层面衡量……为什么不可以是直感体验？

回到康德，继续讨论他对美感体验（直感体

① 汉语学术界一般翻译为《美学理论》。

② 即汉语学术界翻译的“美学”。正如前面注释所指出，他与黑格尔确实在aesthetics之名下主要研究美，在美之名下研究艺术，因而，本可以翻译成“美学”。这里翻译成感性学，既为了保持翻译一致，也为了在对大师的“纠偏”中让我们重新在感性学思考一些问题。

验) 所作的最为根本的区分。他说到,美是使我们普遍感到愉快的东西,本质上与利害无关,与概念无涉。因此,“无关利害”(ohne Interesse)、“不涉概念”(ohne Begriff) 这样的口号,作为一个我们在这个领域所 hurt 的区别,依然极其真实。“无关利害”的意思,与一句著名的拉丁谚语表达的意思一样,即“美不是一种有用的东西”(Opus pulchrum non est opus utile)。我们不能为美感体验寻找任何实用性的效用或实用的目的。“美的体验”是一种价值,一种终极目标,这些体验的背后无须什么东西去支撑,无须为其辩护。它们不需要那样的合法化。

功利主义伦理学如此强大地支配着我们这个时代,以至于我们难以逃避这种伦理理性。作为一名学者,从事感性学研究的专家在申请公共基金体系的资助从事感性学研究时,他通常不得不这样来规划他的项目:证明他的研究可用于这样那样的领域,具有这样那样实用的社会效益或其他影响。最近为认知研究筹得大量基金的一所欧洲大学,刚刚发布了耗资数百万欧元、似乎具有革命性的项目的结果。电视台也播报了这个结果:“音乐影响情感”。遗憾的很,柏拉图早在 2000 年前就已经这样说过了。

有时候,有着高尚意图的治疗方面的应用也成为艺术研究的推手。似乎不考虑对市场经济的贡献,艺术研究就无法进行。无疑,这意味着研究本身、问题本身惊人的贫困。我们应该记得意大利哲学家、符号学家 A·蓬齐奥曾经说过的话。在谈到非功能性原则或权利时,他说道 “diritto dell'infunzionalità”。这意味着,我们有“非功能”的权利,并不总是从实用、效用来考虑我们的存在。当艺术体验这样的奇迹出现在一个人的精神生活中时,艺术才会从一种行动转变成一个事件。

康德的另一个规定,“无概念性”(ohne Begriff) 同样重要。艺术无需以概念系统作为其根基。这可能颇费思量。假如我们思考感性学或艺术范畴(感性范畴)的所谓外在表现形式(至少是亚里士多德以来的西方感性学),比如悲剧、崇高、喜剧、优美等等,我们会发现,这些表现形式无疑与它们源出的文化现实密切联系。这些表现形式,实为一些“交流结构”——需要交流的艺术家的信息、意义置于其间的“交流结构”。我还记得多年前我以青年学生身份离开欧洲前往巴西学习一年时的所见所闻。我注意到,这些传统的欧洲感性学范畴、风格、话题,并没有在欧洲以外的文化语境中应用。因此,可

能的是,感性学仍然依赖于某些概念。这些概念能帮助我们理解感性学是什么。然而,一旦概念体系进入前景,成为语言学所说的“记号”,他们就默认了一种意识形态观:其可能贬损,甚至破坏它们的直感价值(艺术价值)。在一个极权社会中,这是经常发生的:某些艺术形式被看成“进步的”,其他则是“反动的”。这种观念,有其荒谬可笑、甚至危险的追随者。

#### (四)

伏:在我看来,当汉语学术界把 aesthetics 翻译为“美学”,认为“美学”的研究对象是美、美感体验时,他们就不得不面对一些危机。不管怎么理解美(美的东西还是美感体验),我们倾向于认为,美在本质上意味着人与世界的和谐关系,意味着自由,意味着人类对美的体验之非实用的精神状态。在这个意义上,我们可以说,“美”与丑相对。因而,我坚持认为,我们不能在美的范畴内解释丑,或者说不能在中国现代“美学”的框架内解释丑。请问,中国现代“美学”能够有效解释“丑”这个范畴吗?您如何看待艺术中的“丑”?您同意亚里士多德对艺术中的丑评论吗?

塔:丑的感性学,是我刚刚提到的典型的“感性直觉”的表现形式或范畴中的一种。它是一种特殊的种类,有其源头,如你提到的亚里士多德对悲剧的看法。我们能够欣赏舞台上表演的显得悲哀的事情,甚至令人恐怖的事情。因为,我们知道,那不过是幻象,即表演,而我们是安全的。我们也经历某些情感状态,它们具有情感宣泄的效果。数个世纪以来,丑越来越多地进入欧洲艺术了。它曾经主要在宗教语境中得到辩护。后来,“不和谐”甚至在“纯粹的”、非再现性的种种艺术形式中(比如音乐),越来越得到认可。尼采提到崇尚狄奥尼索斯式的迷狂的艺术家,他们在痛苦中看到欢乐。音乐越来越接受不和谐。这种享乐主义态度与丑的东西的混合,成为一种新的艺术范畴(感性范畴),在前卫艺术中获得了近乎支配性的形式。为了现代与时髦,艺术必须是丑的。对于阿多诺来说,不公正的社会是丑陋的,(表现它的)艺术就不可能是令人愉悦的,美的,它也不得不丑的。如今,丑已成为戏剧、影视、音乐、绘画、建筑与文学的指导原则。谁要是不跟随这种艺术风尚,谁就过时了,风格陈旧了,从而不属于我们这个时代,不会让我们感兴趣。

尽管如此,理论家们也同时在讨论当代社会现实的“美”化问题(aesthetisation)。它是著名

的全球化效果，一切都被市场化，被消费化。为了取得商品价值，一切产品都一定做成“美的”。至少，在外观上，它们显得是“美的”，然后才能卖掉。无疑，这种日常生活“泛美”化对现实进行雅致化的类型，与更为名副其实的、本真的美感体验无关。对某些艺术形式的体验需要培育，需要高度精神的、道德的、身体的内在力量，需要坚持不懈的习得。也许，在当代媒介泡沫的世界中（鲍德里亚），整体的美感教育观念已经变得不可能。存在的只是不同的美感趣味，所有的趣味都仅仅是某种社会行为而也。不再存在什么美感标准去判断什么更好，什么更糟。当然，这样的教育还存在，但仅仅只是存在于某些社团与研究机构中。在宾夕法尼亚，某些像最后的亚米希宗派的东西，或者那些具有瓦格纳风格的人，游荡在巴维耶雷的路易二世制造的城堡中……无须说，对牟利满怀由衷兴趣的庞大旅游产业的世界，已经包围了它们。我非常悲观，不知道那些高层次的文化现象，如音乐、诗歌、习得的风格，是否能继续存在。

伏：中国现代“美学”还创造了一个范畴，“审美”。它的意思是，“美的体验或对美的判断”。它似乎被看成一个“元范畴”，包括其他范畴，比如丑、崇高、悲剧、喜剧等等。我个人认为，这个假定应当置于“感性学”的名义下才恰当。换言之，它们都可以在“感性学”这一概念的一些基本意义，比如“知觉的”、“直觉的”、“非实用性”的等等语境中得到有效解释。请问，在中国现代“美学”的学术语境中，这种包含关系合理吗？

塔：我不清楚中国学术界如何定位感性学的，因而，对此我无法说些什么。在欧洲语境中，大学已经在与商业市场打交道。要是可能的话，年轻人本也乐意研究纯科学、纯艺术。与此相反，甚至在今天的博士培养中，都存在劳工市场的倾向，博士已经在为企业工作。的确，在某些情况下，这对避免失业有好处，要是企业雇佣取得博士学位的年轻人的话。但是，它完全窄化了学术研究的范围。在这里，我根本不是在评说电子媒介、脸书网、互联网等等的影 响。老一辈的学者会维护“书籍”的训导：请阅读整本书，阅读经典，阅读柏拉图、康德、歌德等真正所说的，而不仅仅只是缩略的东西，或是维基百科的简单评述！否则，你永远不会成为一个有学养的人。这种情况，对于感性学研究来说，也尤其真实。为求继续生存下去，每一门学科，包括感性学在内，都不得不努力使自己时髦

化，不得不与许多形形色色的其他学科结盟，比如认知研究，通讯，符号学等等。

## （五）

伏：在中国现代“美学”看来，美存在于自然、社会与艺术中。换言之，美可划分为“自然美”、“社会美”、“艺术美”。“自然美”的解释似乎始终是一个难题，西方哲学家也不太愿意面对。比如，黑格尔就排除了自然美。在中国，“社会美”总是被赋予伦理的意义，与善混在一起。您怎么解释自然美？您怎么看待中国学者思考社会美的方式？

塔：自然，一个令人激动的范例！格雷马斯在符号学中这样称呼自然——“自然世界”（le monde naturel）。意思是它一点不是如此这般的自然，而是经过“概念化”、“符号学化”、我们居于其间的世界。在我目前提出的存在论符号学的模式中，我把自然置于“宾我1”（Moi 1）这样的位置。意思是指人类的物理、肉体存在。在这种存在状态中，还没有任何秩序、反思或升华这些东西。这些东西，只是在下一个阶段，即“宾我2”（“Moi 2”）阶段才会发生。在“宾我2”阶段，人类的个性、身份，多少有些稳定的心理因素才开始出现。

然而，我们常常借助自然理解我们自身存在的生态形式。我曾经写过一篇讨论人类对自然风景进行美感体验的文章。19世纪英国艺术史家、艺术教育运动的建立者约翰·罗斯金（John Ruskin），分析过人类与自然的交流。他新创了“情感误置”这个术语。它的意思是，假如我们把一处风景说成是“令人忧郁的”，那并非因为风景本身是“忧郁的”，而是因为我们把自己的情感投射到它上面了。这种投射具有文化性。对北欧人来说，森林是一个宁静的、令人惬意的、甚至崇高的所在，对于地中海人来说，它则是令人恐惧的、使人痛苦的、丑的。

伏：我们讨论一下艺术美。通常，我们认为美能给我们带来愉悦，但是艺术并不一定带来这样的效果。许多哲学家坚持认为，情感是艺术的本性。那么，愉悦与情感是艺术的本性吗？您怎么看待美与艺术的关系？

塔：19世纪末，法国作曲家克劳德·德彪西（Claude Debussy）曾说过“愉悦就是法则”。他开创了音乐上的印象主义风格。任何艺术行为的目的之一，就是为欣赏与使用它的人创造愉悦。然而，其他价值如真实、真理等，有时也使艺术

家放弃愉悦原则——如果表达真理成为最高目标，即使人们痛苦地接受真理。对于像 M·普鲁斯特这样的作家来说，艺术创作的最高目标就是揭示真理。对生与死、整个社会，普鲁斯特都有着一种艺术幻象（aesthetic vision）。

然而，即使在这里，背景依然是概念性的。也就是说，在欧洲，像 N·伊莱亚斯（Norbert Elias）这样的社会学家，已经把文化与文明看成两种不同的认识原则。文明基于生命的物质条件，指人们对劳动成果、愉悦、官能快乐、娱乐的享用。地中海文化就是这种看法的典型代表，对于它来说，每天都是新的。其他对待文明的态度，则强调更为深层的价值，比如真理、智能、灵性、内在的价值、灵魂等等。德国文化最为典型地代表了这种态度。这种两分法导致两种完全不同的美感文化或艺术文化类型：意大利、法国的官能享受与轻松，德国的严肃与深奥。因此，我们能说的，只能是不同美感文化或艺术文化选择的某些美感态度、艺术态度与原型。

#### （六）

伏：赵毅衡教授在其新著《符号学》（2011）中，对艺术符号的结构作了这样的描述“艺术符号 = （使用性 + 实用表意功能 + 艺术表意功能）”。进一步，他从否定的角度对艺术作了界定：艺术作为非自然的符号，艺术表达非实用意义，艺术跳过其外延指称。无疑，这个结构图式，这些界定，能够更为有效地解释许多艺术实践。但是，依然存在不少问题。在您看来，艺术符号的艺术意义指的是什么？现成品是否算是艺术？如何赋予自然以艺术意义？用“艺术界”与“艺术展示”去解释艺术的局限是什么？

塔：这些文化争论，最终也可能确定恰当的艺术符号，确定艺术家所选择的技巧。对于 20 世纪初的俄国形式主义学派来说，艺术的源泉不在艺术家的天才，而在艺术家使用的艺术手段（priem）。艺术属于建构性的、人工的、生产性的，人们能够揭示其“语法”。康丁斯基（Kandinsky）探讨了艺术的一般语法，认为这种语法基于三个要素：点、线、面。点意味着停顿。点运动时变成线。线运动时就构成平面。对于音乐、舞蹈、绘画、建筑来说，这种说法是成立的。“通感”也属于艺术技巧与艺术感官（Sinlichkeit），即不同感官之间的交错、沟通。可以把一个音调“听”成红色、黄色或绿色，也可以把绘

画中的蓝色“看”成某种声音。

总的说来，受智性推论的影响，20 世纪初，我们开始倾向于把艺术视为某种技巧性的东西，其规则可以得到理性阐明。就像赵毅衡对艺术的“非自然性”所强调的那样。

如今，我们知道，这种倾向也可能导致一种“技术本质主义”的艺术话语模式。也就是说，要是你不能从技术角度说清楚艺术的艺术意义，你就无法对它做出专业的界定。然而，这种极端结构化的观点，已经通过如下理解得到缓和：意义可以通过许多途径达于艺术（正像赵毅衡教授上文所说）。即使暂时搁置艺术背后的人格、“天才”，也可以通过性别研究、文化研究、心理分析把它们找回来。这些研究，重新把艺术品看成是艺术创造者个性人格所释放的东西。在某些情形中，这导致“人身批评”（argumentum ad hominem），遭到某些艺术家的拒绝。在他们看来，艺术仅仅涉及艺术。R·瓦格纳曾在忍无可忍的情况下对歌剧协会会员们说，“这里只有艺术！”（L'art pour l'art. Hier gilt's nur Kunst!）

“现代主义”的出现，见证了形形色色的艺术流派与艺术圈的兴衰，它们都有着标识自身的艺术宣言。我们可以追问：艺术家在多大程度上有言说他想说的东西的自由，在多大程度上，他从属于他所处时代的必须（必需）、规则、语法、程序、意识形态？

伏：非常感谢您接受我的访谈。事实上，我也认为，中国现代“美学”最好走自己的路。当然，我们需要不断反思它的假定，基本范畴、概念、理论框架。对于中国现代“美学”的发展，您能说说您的建议吗？

塔：不客气。就所有这些问题来说，你们得发展你们自己的概念与话语。有时候，有人把符号学看成是学术界真正的世界语言。假如你们能够把这些汉语概念翻译成符号学的语言，那么，在国际交流中，你们会得到来自其他文化、共享同样方法的其他同行更好的理解。但我不能肯定，世界上所有感性学理论家是否接受这样一种共同的语言。一些人可能偏爱现象学术语、一些人理解社会学、一些人喜欢英美分析哲学、一些则喜爱性别研究，等等。我并不认为我们讨论种种感性意义（美的意义）的元语言应该统一。然而，我相信，尽管存在所有这些差异，还是可能达成理解。尽管这样，在人文科学中，误解也许不是那么可怕，它们有时也是全新观念与经验的源泉。

（责任编辑：颜 冲）