



ENVIRONMENT
AND THE ARTS

环境与艺术： 环境美学的多维视角

走向生态文明丛书/主编 杨通进

[美]阿诺德·伯林特/主编 译者/刘悦笛等

Environmental and the Arts by Arnold Eerleant

Copyright © 2002 by Ashgate Publishing Limited

Simplified Chinese translation copyright © 2007 by Chongqing Publishing House

All rights reserved

本书中文简体字版由原出版社 Ashgate Publishing Limited 授权重庆出版集团·重庆出版社在中国大陆地区独家出版发行。未经出版者书面许可,本书的任何部分不得以任何形式抄袭、节录或翻印。

版权所有 侵权必究

版贸核渝字(2005)第 140 号

图书在版编目(CIP)数据

环境与艺术:环境美学的多维视角/[美]伯林特主编;刘悦笛等译.

—重庆:重庆出版社,2007.4

(走向生态文明丛书)

ISBN 978-7-5366-8509-3

I.环... II.①伯...②刘... III.环境科学:美学 IV.X1-05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 023230 号

环境与艺术:环境美学的多维视角

HUANJIING YU YISHU;HUANJIING MEIXUE DE DUOWEI SHIJIAO

[美]阿诺德·伯林特 主编

刘悦笛等 译

出 版 人:罗小卫 丛书策划:刘 玮

责任编辑:李 莹 责任校对:廖应碧

装帧设计:黄俊棚



重庆出版集团 出版
重 庆 出 版 社

重庆长江二路 205 号 邮政编码:400016 <http://www.cqph.com>

重庆出版集团艺术设计有限公司制版

重庆科情印务有限公司印刷

重庆出版集团图书发行有限公司发行

E-MAIL: fxchu@cqph.com 邮购电话:023-68809452

全国新华书店经销

开本:787mm×1092mm 1/16 印张:17 字数:234 千

2007 年 4 月第 1 版 2007 年 4 月第 1 次印刷

印数:1~4 000 册

定价:33.50 元

如有印装质量问题,请向本集团图书发行有限公司调换:023-68809955 转 8005

版权所有 侵权必究

《走向生态文明》丛书编委会

丛书主编 杨通进(中国社会科学院)

丛书顾问 [美]Holmes Rolston(Colorado State University)

编委会主任 余谋昌(中国社会科学院)

编委会副主任 王耀先(原国家环保总局宣教司)

叶 平(哈尔滨工业大学)

王国聘(南京林业大学)

编委会成员(以姓氏笔画为序):

[澳大利亚]Andrew Brennan(La Trobe University)

[美]Dale Jamieson(New York State University)

[澳大利亚]Ferya Mathews(La Trobe University)

[英]Robin Attfield(Cardiff University)

王正平(上海师范大学)

王建明(苏州科技学院)

卢 风(清华大学)

李培超(湖南师范大学)

苏贤贵(北京大学)

肖 玲(南京大学)

余正荣(广东行政学院)

郇庆治(山东大学)

曾建平(江西师范大学)

韩立新(清华大学)

雷 毅(清华大学)

谢扬举(西北大学)

阿诺德·伯林特(Arnold Berleant),美国长岛大学教授,主要著作包括:《审美场域:审美经验的现象学》(1970)、《艺术与介入》(1991)、《环境美学》(1992)、《住居在景观中——走向环境美学》(1997)、《重思美学》(2004),著作曾被翻译成多种文字。曾任国际美学协会主席,国际美学协会秘书长、美国美学协会秘书长,国际应用美学学会国际咨询委员会主席。他的学术思想从“审美场域”出发,提出了“审美介入”的观念,进而又进入到“环境美学”领域,反过来又开始深化对美学的基本理解。除美学之外,其研究领域还旁及艺术、伦理学和社会哲学。

刘悦笛,中国社会科学院哲学所副研究员,中华美学学会副秘书长,国际美学协会会员及联系人,《美学》杂志主编助理,主要著作包括:《生活美学》(2005)、《艺术终结之后》(2006)、《视觉美学史》(2007)、《知识经济时代的美学与设计》(2006,合著)、《复调文化时代的来临》(2002,合著)、《西方美学史》第四卷(2007,合著)、《文化巨无霸》(2005,主编),翻译著作有《美学与全球化》、《海德格尔、哈贝马斯与手机》、《牛津美学手册》(合译)、《乔姆斯基与全球化》等。

20 世纪后半叶以来,一个幽灵在地球上四处漫游。这个幽灵就是生态危机。

20 世纪后期、特别是 90 年代以来,人类在全球范围采取了大规模环境保护的措施,试图赶走这个幽灵。但是,几十年过去了,这个幽灵不仅没有被赶走,反而像一个吃饱喝足了的吸血鬼,变得越来越庞大,越来越难以对付。

打开电视或收音机,翻阅手边的报纸或杂志,我们每天都会看到、听到或读到关于这种或那种全球环境问题的报道,例如:温室效应,物种灭绝,森林锐减,能源短缺,大气、土壤和水污染,有毒化学品污染,等等。

困扰全球的这些环境问题,也同样困扰着我国。事实上,由于我国是世界上人口最多的国家,过去 20 多年经济又持续高位增长,因此,我国的环境所承载的压力比绝大多数国家都要大得多,我们所面对的环境问题也比大多数国

家严峻。长期的污染和破坏已使我国的生态系统变得非常脆弱。20世纪60年代以来,我国最大的内陆咸水湖青海湖水位下降了3.7米,面积缩小了312平方公里,面临着变成死湖或沙湖的危险。举世闻名的甘肃敦煌月牙泉在20世纪70年代占地22亩,水最深处达9米,但目前水域仅有8亩,水深不足3米,如不采取措施进行抢救,30年后月牙泉将不复存在。长江目前也正在变成第二条黄河。这些都是我国生态系统陷入危机的重要信号。

改革开放20多年来,我国的经济指标和其他许多社会指标年年都能超额完成任务,但是,环境指标却年年欠账。“局部改善,总体恶化”成了我国年度环境报告的惯用语。全球范围的环境状况也是如此。20世纪90年代以来,尽管各国政府(特别是发展中国家)都加大了环境保护的力度,但全球范围的环境状况却每况愈下。“局部改善,总体恶化”也成了全球环境状况的真实写照。

为什么会出现这种情况?环境问题的症结究竟在哪里?

如果说过去50年多年环境保护的历史和生态环境持续恶化的现实给人类提供了什么教训的话,那么,这就是:环境危机是工业文明的结构特征。工业文明的基本结构和运行机制决定了,生态危机是工业文明的必然产物。在工业文明的基本框架内,环境危机不可能从根本上得到解决。

工业文明的主流经济学认为,导致环境危机的原因主要有两个:产权不清和企业成本的外部性。因此,在主流经济学看来,解决环境问题的措施不外乎两条:自然资源私有化、企业的外部成本内部化。但是,生态系统是一个整体,我们根本不可能把有机的生态系统分割成不同的部分,然后分给每一个人;环境要素的边界与产权的边界不可能正好重叠,使外部成本内部化的努力也会遇到许多难以克服的障碍。环境污染具有滞后性,政府和企业很难在企业开始运营前就准确地计算出清理该种污染所需的费用。不同企业看似微不足道的小污染合在一起,会产生累积和扩大效应,这种效应导致的环境后果很难评估。对自然物品的定价涉及代际偏好的比较问题。当代人给自然物品的定价难以反映后代人的意愿,这对后代人来说是不公平的。把

所有的自然物都加以定价,意味着把所有的自然物都当成可以买卖和替换的“资本”。这是对自然的严重曲解。

工业文明的政治理念难以给环境保护提供坚强的支持。工业文明的民族主义理念赋予了每一个国家独立管理国家内部事务的绝对权利。但是,许多环境问题都是全球性的,需要在全球范围采取共同行动。环境保护的世界主义诉求会遇到来自民族国家的强烈抵抗。代议制民主也会遇到来自企业和选民的压力。作为组织良好的院外压力集团,企业会对政府的环保立法百般阻挠。选民更关心自身的福利水平,对政府那种旨在关心遥远后代生存环境的动议往往不以为然。被选出来的所谓民意代表在行使权利时可能也会背叛选民的意愿,与各种利益集团同流合污。

现代科技是工业文明的助推器。技术的进步能够提高资源的利用率,延缓资源枯竭的速度。但是,20世纪后半叶以来,科技进步给环境保护所带来的潜在好处已经被人口爆增给环境带来的压力完全抵销了。不仅如此,经济学中的“杰文斯悖论”还告诉我们,某种特定资源的消耗和枯竭速度,还会随着利用这种资源之技术的改进而加快,因为技术的改进会使以这种资源为原料的产品的价格大幅度降低,而价格的降低会进一步刺激人们对这种产品的需求和使用。事实上,环境问题不是纯粹的技术问题,单纯的技术进步不可能解决环境问题。环境保护是一项复杂的社会工程,只有制度层面的综合变革才能有效遏制工业文明的生态危机。

工业文明的基本价值理念也不能完全与环保理念协调。工业文明的自然观是机械自然观。这种自然观把人从自然中分离出来,把自然看成一架没有生命、可任由人类拆解、重组和控制的机器。自然不是意义和价值的领域,只是一堆有待人类利用的资源。这种带有强烈人类中心主义色彩的自然观为现代人掠夺自然的行为提供了辩护。工业文明的价值观关注的是个体,它对互利和权利的强调很难为以代际平等为基础的可持续发展提供伦理支持。它把幸福理解为个人感性欲望的满足,这导致了享乐主义和消费主义的盛行。在这种价值观的引领下,人类根本走不出越陷越深的生态危机。

那么,解决环境问题的希望何在?

环境主义者认为,在工业文明的基本框架内对经济运行方式、政治体制、技术发展和价值观念所作的任何修补和完善,都只能暂时缓解人类的生存压力,而不可能从根本上解决困扰工业文明的生态危机。只有实现从工业文明向生态文明的转型,人类才能从总体上彻底解决威胁人类文明的生态危机。文明范式的转型,是人类走出生态危机的必由之路。

生态文明是一种正在生成和发展的文明范式。它是继工业文明之后,人类文明发展的又一个高级阶段。生态文明最重要的特征,是强调人与自然的和谐。生态文明的经济模式是生态经济,这种经济把人类的经济系统视为生态系统的一部分,而不是强行把生态系统纳入人类的经济系统。生态文明强调人类整体利益的优先性,倡导全球治理和世界公民理念。在生态文明时代,科学技术不再是人类征服自然的工具,而是修复生态系统、实现人与自然和谐的助手。突显自然的整体性及其内在价值的有机自然观是生态文明的重要价值理念。生态文明的价值观既关注人的权利(特别是普遍人权),更强调关怀与责任,倡导和谐与理性消费。

从工业文明走向生态文明,这是人类文明的重大转型。如果人类能够未雨绸缪,自觉地实现这种变革,那么,转型的过程就会少一些悲剧和代价。我们希望,《走向生态文明》丛书能够为人们思考和探索生态文明提供有益的借鉴和启发,为生态文明建设提供良好的文化氛围。

杨通进

2006 年岁末



译者前言

环境美学的兴起与 大地艺术难题

刘悦笛(中国社会科学院哲学所)

作为“艺术哲学”(art philosophy)的美学、“环境美学与自然美学”(environmental aesthetics or natural aesthetics)、“日常生活的美学”(the aesthetics of everyday life),目前已经成为全球美学的三大主流,这是当代国际美学的“大势所趋”。

2006年6月,国际美学协会(IAA)的诸位理事来到中国举办理事会,在同时举办的“美学与多元文化对话”国际学术研讨会上,遇到了当今国际美学协会的主席、在德国工作的荷兰学者海因斯·佩茨沃德(Heinz Paetzold)先生,在与他的交流中,他坚持这种观点:在当下区分出——“艺术哲学”意义上的美学、“自然美学”意义上的美学(办即英美术语中的“环境美学”)和作为日常生活的“审美化”的理论的美学——这三种“主要美学形态”,是十分必要的。这也显现出当代全球美学的三个主要发展方向,“环境美学”就是其中的重要生长点之一,无论东方与西方,人们似乎对它的关注尤甚。

作为本书翻译组织者的我,一直就在这些前沿问题上进行着自己的探索。在“艺术哲学”方面,笔者在2006年出版了46万字、插图百余帧的《艺术终结之后——艺术绵延的美学之思》一书,还有《视觉美学史——从前现代、现代到后现代》一书也基本属于这个范围;在“日常生活美学”方面,曾出版了《生活美学——现代性批判与重构审美精神》一书,但唯独在“环境美学”方面却只写过几篇小文章,所以,与学界的诸位朋友共同翻译出这本由阿诺德·伯林特(Arnold Berleant)主

编的文集《环境与艺术——环境美学视角》(Environment and the Arts: perspectives on environmental aesthetics, 2002), 算是对这个问题的持续关注吧。同时, 整个翻译活动无疑也是我们共同“虚心学习”外国经验的过程。

一、关于本书的主编

在2004年5月, 本书的主编、美国长岛大学教授、国际美学协会前主席、美国学者阿诺德·伯林特曾来到我们中国社会科学院进行访问, 作为当代最重要的环境美学专家之一, 在那次的演讲当中, 他却根本没有提及环境美学, 而是按照他早年研究《审场域: 审美经验的现象学》(The Aesthetic Field. "A Phenomenology of Aesthetic Experience, 1970)的路数来继续重思“美学原论”的问题, 这也是对他的《艺术与介入》(Art and Engagement, 1991)相关思想的某种发展, 这些新的观念收录在他在那一年末最新出版的文集《重思美学》(Re-thinking Aesthetics: Rogue Essays On Aesthetics And The Arts, 2004)当中。然而, 这些只是伯林特工作的一个方面, 他另一方面的建树集中在环境美学领域, 主要著作有《环境美学》(Aesthetics of Environment, 1992)和《住居在景观中——走向环境美学》(Living in Landscape: toward an Aesthetics of Environment, 1997), 还有2005年最新出版的《美学与环境——一种主题的变化》(Aesthetics And Environment. "Variations on a Theme, 2005)。

在这些独立完成的著作之外, 伯林特还曾主编过两本文集, 一本是与加拿大阿尔伯大学教授、环境美学专家艾伦·卡尔松(Allen Carlson)合编的《自然环境美学》(Aesthetics of Natural Environments, 2005), 另一本则是我们所翻译的这本非常有特色的文集——《环境与艺术》。

在那次演讲当中, 伯林特批判了在康德那里得以定型的“审美非功利”(aesthetic disinterested)之根深蒂固的理念, 这似乎与他所关注的环境美学毫不相干。事实刚好相反, 环境美学恰恰走到了18世纪于

欧洲兴起的、以“非功利”为内核的所谓“综合美学”(AestheticSynthesis)的反面。可以说,伯林特对美学的基本理解同对环境美学的深入研究,其实形成了一种互动的关联:环境美学的某种理论被“上升”后用以突破传统美学原论的局限,反过来,美学原论的某些拓展也被“下放”到环境美学当中。

当伯林特提出自己的那种独特的“介入美学”(Aesthetics of Engagement)的时候,恰恰吸纳的是环境美学的资源。他特别强调,人们在参与审美的时候,往往并不局限于传统的审美感官——“欣赏音乐的耳朵”和“观看绘画的眼睛”,还有我们的味觉系统、触觉系统乃至皮下组织的各种感官都参与其中,被视为具有功利品格的这些感官也承担了审美的重任。这不仅令人想起英国美学家、心理学家浮龙·李(Ver Vernon lee,1856~1935)所论的“内模仿”说,譬如在观赏一尊瓷瓶的时候呼吸运动、身体姿态等都参与其中,只不过这些微妙的感受很难被知觉到而已。我们可以给出这样的比较,一个审美者,当他置身于美妙的大自然当中,他的感受与被置于封闭的美术馆当中当然不同。在自然界当中,“鸟语”“花香”乃至气候所影响的“湿度”、“温度”都参与到审美里面,在自然的审美当中,也许我们才真回归到原始的那种“全方位”的审美。然而,在诸如美术馆这类被四墙所隔的、人造的“审美空间”当中,似乎那种全方位的审美感受就被减弱了许多,眼睛与耳朵的审美功能被强化了(但我们也无法否认在美术馆观看油画时也可以闻到“油香”,感受到油彩被“堆”到画布上的触感,这与仅仅观看印刷品的感受也是不同的)。

由此可见,环境美学的丰富资源,恰恰可以成为美学原论继续拓展的“突破口”。在这方面,中国古典美学亦提供了重要的养料,原始时代的“诗”、“乐”、“舞”的“合乐如一”的积淀、佛教所谓的“根”上的耳、鼻、身、心、意和“尘”上的色、声、香、味、触、法的说法,似乎都可以指向一种更为“圆融”的全面审美观。有趣的是,在那次演讲当中,伯林特的大人也介绍了自己的工作。她原来在美国也是一位著名的环境设计师,在她为我们所展现的图片当中,我们反倒看到了许多东方的智慧在里面那种将自然与人工“合璧”的设计倾向,就犹如使人“玄

览”到了中国传统的山水那种“可行”、“可望”、“可游”和“可居”(郭熙《林泉高致》)的意境。也许,环境美学本身不仅仅是“日常生活美学”,而且也是一种可以“践行”的美学。伯林特与其夫人的“琴瑟合鸣”,就好似环境美学理论与实践的“最佳组合”!

二、作为“日常生活美学”的环境美学

环境美学,作为从20世纪50年代开始兴起的美学新学科,就本质而言,就是一种“日常生活美学”。或者说,环境美学应该属于“日常生活美学”的一种。这大概已经成为了环境美学研究者的某种共识,因为环境就是每个人的日常生活的环绕物,它具有“属人”的基本特质,与人们的日常生活的各种活动息息相关。从这个角度来看,当代美学前沿走势,似乎可以归并为两个干流,一个就是作为艺术哲学的美学,另一个则是来自日常生活的美学,而环境美学则隶属于后者。

那么,环境美学究竟是怎样在欧美学界被提起的呢?环境美学迄今为止的命运又如何呢?这就要从占据欧美美学界主流的“分析美学”(Analytic Aesthetics)谈起。20世纪的分析美学将“自然美”(natural beauty)的难题置于了理论盲区之内,由于它只关注于艺术,以艺术为中心,从而使得其他可以被审美的文化内容难以被纳入美学视野。

纵观20世纪整个欧美美学主流,基本上都转到以艺术为核心问题的研究上面。以“语言学转向”(the linguistic turn)为鹄的分析美学,则充当了这种新的历史转向的“急先锋”,只不过语言的机制成为了美学研究的主宰。实际上,超出分析美学所聚焦的艺术之外,还有更广阔的空间可以开拓。分析美学恰恰是制约了这种继续延伸的美学力量。尤其是在分析美学被定型化之后,这一美学传统里面的绝大多數学者,大多都致力于“再现”、“表现”、“虚构”、“艺术品本体论”、“艺术定义”、“解释”等等的研究上面,而鲜有新的创意出现。最重要的例证就是,英国家的美学原论方面的著作,都表现出惊人的结构上的一致性,而且无一例外地将自然美问题排除在外。所以,环境美学家们在谈及这个事实的时候,往往都要援引那几本经典的分析美学

文选,诸如当代学者约瑟夫·马戈利斯(Joselph Margolis)所编的、被反复再版的《从哲学看艺术:当代美学文选》(*Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics*, 1962)^①等等文本,从而来指责在分析美学的眼光里面缺少了“自然”的维度。

在20世纪中叶,分析美学以艺术为核心的主流趋势,使得被严重忽视的“自然美”问题被一些有识之士提了出来,自然美学和环境美学恰恰孳生在这一时期。一位理论的“先行者”,就是当代学者罗纳德·赫伯恩(Ronald W. Hepburn),他那篇最初被收入《英国分析哲学》(*British Analytical Philosophy*, 1966)的《当代美学与其对自然美的忽视》(*Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty*)一文^②,最早鼓起了复兴自然美学研究的大旗。在20世纪的后半叶,这种被普遍忽视的情况大为改观,当代的自然美学和环境美学,开始超越以艺术为中心的分析美学的主流传统,其基本取向就是“反分析美学”传统,尽管在许多方面仍受到传统分析美学的掣肘。

从美学史上说,对“自然美”关注的复兴,恰恰是对黑格尔美学以来忽视自然乃至压制自然美的倾向的反动。分析美学对这一趋向产生了最重要的“反作用力”的影响,其对艺术的偏好是有目共睹的,其所遗留的自然“空场”的确需要美学多加建构。由于对语言问题的关注,传统分析美学的“套路”似乎更适合于那种直接面对批评、小说、诗、绘画、音乐的语言解析,从而更加深了其自身重“艺”轻“自然”的倾向。然而,分析美学的推力同样是巨大的。在规范的传统分析美学的内部,人们就曾注意到了这种忽视带来的偏颇,而当“自然美学”的旗号被打出之后,追随者甚众,至今愈演愈烈,这从当下的国际美学界的情况面可以看得更为清楚。

对于自然美的关注也许只是一个起点,随着历史的发展,自然问

① Joseph Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics*, New York: Charles Scribner's Sons, 1962.

② Ronald W. Hepburn, “Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty”, reprinted in *The Aesthetics of Natural Environments*, Allen Carlson and Arnold Berleant (eds.), Ontario: Broadview Press, 2004.

题逐渐被拓展到了环境,环境美学愈来愈受到重视,从而将自然美的研究纳入到自身的体系当中。事实也是如此,“我们的鉴赏超出了质朴的大自然,从而进入到我们更世俗的环境当中”,因而“环境美学才应运而生”^①。按照卡尔松的理解,从性质上讲,“环境美学”就是“日常生活的美学”^②。伯林特也基本持类似的主张,他同样在一种更为宽泛的意义上理解环境,就是“拓展到广阔的环境里面,这些环境包括:自然环境(the natural environment)、城市环境(the urban environment)和文化环境(the cultural environment)”^③。但必须指出,卡尔松与伯林特这两位当代环境美学研究的“双子座”,他们对于环境美学的核心问题——“自然审美”(the appreciation of nature)与“艺术审美”的划分——却是并不相同的,前者主张艺术审美是趋于“静”的“静观”(contemplation),而自然审美才是“动”的“介入”;然而,后者从他的“介入美学”着眼却将自然审美与艺术审美统统纳入到“介入”的模式当中。

总而言之,“环境美学”的兴起,是目前所能见到的 21 世纪美学发展的一条新路,尽管在 20 世纪后半叶欧美学者已经对此作出了巨大贡献,但随着全球化时代的来临,环境美学的兴起也同样引发了国际上对“非西方美学”智慧的普遍关注。或许,借环境美学与自然美学的“津梁”,我们可以沟通东方与西方,共建一种具有“全球意蕴”的新的美学形态。

三、“天地有大美”:大地艺术与“道家美学”的会通

在全球化的时代,自然美学和环境美学已成为欧美和中国美学界共同关注的热点。当今欧美的美学试图由此来超越以艺术为探讨中

① Allen Carlson, *Aesthetics and the Environment: The appreciation of Nature, Art and Architecture*, London and New York: Routledge, 2002, xvii.

② Allen Carlson, *The Aesthetics of Landscape*, London: Belhaven Press, 1991, chapter I.

③ Arnold Berleant, *Environment and the Arts: perspectives on environmental aesthetics*, London: Ashgate Publishing Company, 2002, p. 2.

心的“分析美学”主流传统,在中国,美学也在努力发掘本土传统中的审美要素,来共建以“自然”为核心的新美学体系,这似乎都暗示出全球美学(global aesthetics)研究重心的某种转向^①。实际上,在美学理论聚焦于自然之前,作为“环境艺术”(Environmental Art)的延伸,“大地艺术”(Land Art, i. e. Earth Art or Earthworks)^②早就在“审美之维”积极推动了一种思考。

“大地艺术”,是当代欧美艺术中的重要流派之一,它的独特之处,就在于以地表、岩石、土壤等作为艺术创作的原始材料。该艺术运动起源于20世纪60年代末,其艺术观念发源地是1968年纽约德万博物馆所办的展览和1969年康奈尔大学的Earth Art展。主要代表人物有罗伯特·史密斯逊(Robert Smithson)、迈克尔·海泽(Michael Heizer)、理查德·朗(Richard Long)、克里斯托(Christo)和珍妮·克劳德(Jeanne. Claude)夫妇、沃尔特·德·玛利亚(Walter de Maria)和丹尼斯·奥本海姆(Dennis Oppenheim)等等。其中,罗伯特·史密斯逊还以其观念上的独创性,堪称大地艺术最重要的宣言发布者和美学理论家^③。大地艺术,以“回归于自然”为主旨,它参与了“同大地相联的、同污染危机和消费主义过剩相关的生态论争”,从而形成了一种“反工业和反都市的美学潮流”^④!

但遗憾的是,大地艺术对自然美学的深入推进,却被中西美学探索共同忽视。或许这是因为大地艺术毕竟是从艺术角度来探索自然审美的一种艺术样式,而自然美学恰恰要摆脱艺术所占据的传统霸权

① Heinz Pachtold, “Aesthetics and the Challenge of Globalization”, in *International Yearbook of Aesthetics*, Volume 8, 2004 p. 134.

② Land Art, Earth Art 和 Earthworks 这三个术语并没有清晰地界分(通译为“大地艺术”),参见 *Oxford Dictionary of 20th - Century Art*, p. 133. 如果一定要在语言上作出区分,那么,三者也可以分别译为“地景艺术”、“大地艺术”和“大地作品”。

③ 根据最新的报道,2005年夏季,美国艺术家们将罗伯特·史密斯逊原作于图纸上的“移动船”的大地艺术实现出来,该艺术将船装扮为“岛屿”,随着船的移动在水里面游动。可见,这是一种直接“动态化”了的大地艺术,与其他表面上趋于“静态性的”大地艺术似乎有所区别。

④ *From Expressionism to Post - Modernism: Styles and Movement in 20th - century Western Art*, P. 231 - 232.

地位。但无论怎样,大地艺术的实践可以引发自然美学的诸多深层思考。有趣的是,这种思考反倒与中国传统的道家美学有着“异曲同工”之妙。

那么,大地艺术究竟具有哪些道家美学特质呢?或者说,大地艺术与道家美学究竟具有哪些会通之处呢?

1. 会通之一:“回到天地之际”与“天地有大美”

当代大地艺术首先反对的,就是艺术与自然的对峙关系,亦即毕加索所谓“艺术就是自然所没有的”传统观念^①,从而将艺术创作和欣赏都置于广袤的天地之间。天地自然,本来在欧洲古典艺术中就出现得较晚,在17世纪的荷兰才出现纯粹意义上的“风景画”。中国传统艺术则很早就把山水作为重要母题,在公元6世纪隋代展子虔《游春图》之后,“山水画”便蔚为大观。这是由于欧洲“在近代生态学受注视之前,人们并不把自然看作资本主义活动的目标;却把它看作资本主义、社交活动和个人生活所寄的舞台。……整个大自然(nature – as – a – whole),却是不容占有的”^②。因而,在主体性美学占据主导的时代,欧洲古典油画中的风景开始是作为人的背景而出现的,即使后来成为绝对的前景,实际上也始终预设了一位观照风景的“观看者”潜存在那里。

大地艺术则要求艺术活动真正走向室外(而非仅仅从室内来观照室外天地),也就是说。要从单纯的“室内装饰者”真正走向广袤的“天地之际”。据此看来,传统的欧洲油画中的自然,仍是将风景吸纳进艺术家的颜料涂抹之中,鉴赏者还是要到艺术馆和博物馆来观照“画中的自然”。印象派或许是例外,虽然它也要求走到室外置身于天地之间的光影世界中,但其核心仍在于艺术自身(包括技巧)的探索,甚至成为“实现艺术自我目标”的一种色彩游戏,而自然天地只不过是画架上被呈现的另一类对象而已。

① April Kingsley, “Critique and Foresee”, Art News, 1971, No. 3, p. 52.

② [英]约翰·伯杰(John Berger):《观看之道》(The Way of Seeing),原书名被改译为《视觉艺术鉴赏》,戴行钺译,商务印书馆1996年版,第125页。

然而,无论是创作还是鉴赏方面,大地艺术都真正地走向了“天地际会”之处,而且它更是一种以自然作为直接材料的艺术形式。因为在大地艺术里,“材料的异质性已经变成一种可能性”^①,不仅(包括森林、山峰、河流、沙漠、峡谷、平原的)大地材料可以用之,还可以辅之以石柱、墙、建筑物、遗迹等人造物。最著名的大地艺术品,罗伯特·史密斯在美国犹他州大盐湖中所创作的《螺旋状防波堤》,就是由黑色玄武岩、盐结晶体、泥土、洪水(海藻)形成的1500×15英尺的巨大的螺旋形。再如,活尔德·玛·利亚的《闪电原野》,就是以美国新墨西哥州闪电频发的平原地带为基础,用400根长达6米多的不锈钢杆,按照每杆相距67.05米的距离摆成16根×25根的矩阵。这样的“大手笔”并不在于这几百根钢杆本身,而是通过这些杠杆矗立在天地之间,从而将整个天地自然吸纳在大地艺术之内(天地都成为艺术创作的素材)。在雷雨季节,这些犹如电极的钢杆能接引雷电,尽显“沟通”天与地的中介形象。同时,不仅艺术家要到广袤的天地之间来构造艺术,而且观赏者要看到这种壮观景象,只能到新墨西哥的荒原去实地观看,这个巨大的奇特“美术馆”的边界就是无限延伸的天地自然。

这种美学取向,其实是同原始道家美学的“天地有大美”的观念是相通的。庄子曰:“天地有大美而不言,四时有明法而不议,万物有成理而不说”^②。这里充满了对大自然的敬畏!但这种敬畏又不是一种疏远的关系,而是在顺应自然的基本前提下,让天地自然与人保持本有的亲合关联。在大地艺术里,正如在道家美学视野中一样,自然万物本身的力量,既是潜在的,又是无穷的,自然化育的规律,生生而不息。难怪孔子亦称颂“天何言哉,四时行焉,百物生焉,天何言哉”^③!大地艺术因而具有了某种“东方意味”:在艺术里保持了艺术(人)与自然的亲密关联,敬畏自然天地的造化之功。人所创作的只是大地艺术中的一小部分,而更大的创作,则是由自然天地按照自然规律来完成的,

① Robert Smithson, “Note on Sculpture 4: Beyond Object”, *Artforum*, New York, 1969, p. 50 ~ 54.

② 庄子·知北游》。

③ 《论语·阳货》。

比如《闪电原野》中的闪电的出现就具有自然的偶然性。

无论怎样,在大地艺术的创作者和欣赏者心目中,都是对“天地之大美”极为认同的,认同这种“天下莫能与之争美”的“大美”的存在。

2. 会遇之二:“保持自然原生态”与“原天地之美”

当代大地艺术还强调,只有自然才是一切事物(包括一切人造物)的原初源泉,同时也是最有潜力的材料。所以,要尽量保存自然的“原生态”,而反对未经深思熟虑人为地重建“第二自然”。

这就是麦克尔·海泽所反复强调的“大地是最有潜力的材料,因为她是所有材料的源泉”^①。海泽自己的作品,便是这一理念的独特阐释。他的作品《孤立的块/抑扬符号》,就是在美国内华达州的马萨科湖挖出36.6米、环孔状的长长的沟渠,这些沟壑被遗留在那片荒原上,静静地等待着风化直至可能完全消失。作者自己解释说:“我用凹洞、体积、量和空间来表达我对物体物理性的担忧。……如果遇上自然主义者,他会说我这是在亵渎自然……但事实是,我相信,我的作品不是摆放在那里的,它应该是这片土地的一部分”^②。这种艺术创作取向,就是要在艺术创造之后,尽量保持自然的原生态,任由自然按照自身的规律变化和生灭,让自然“自然而然”地“在”。这就接近庄子所说的“原天地之美而达万物之理”,“是故至人无为,大圣不作,观于天地之谓也”^③。

在这个意义上,大地艺术就是“原天地之美”的艺术,因为这种艺术形式在很大程度上是由天地本身参与完成的,而非完全由人力为之。那种过分的人为制造,在大地艺术中显然是被拒绝的。只有在这样保持“原生态”的自然里,艺术创作者和欣赏者才能“可行”、“可望”、“可游”和“可居”^④。

① Michael Heizer, “Interview, Julia Brown and Michael Heizer”, Munich: Heiner Friedlich Galerik, 1970, p. 14.

② “Discussion with Heizer, Oppenheim, Smithson”, in *Avalanche*. Autumn, 1970.

③ 《庄子·知北游》。

④ 郭熙:《林泉高致》。

这里的关键就在于,大地艺术究竟是在呈现自然,还是在改造自然?就艺术创作而言,大地艺术家们最反对的,莫过于用艺术作品把自然加以改观,而只是要求对自然稍加施工或润饰,在不失自然原貌的基础上,使欣赏者对所处的周遭环境重新予以评价。

这种对自然的“略加修改”,就是要使得人们重新注意那司空见惯的大自然,获得“陌生化”的审美感受。反之,当那些传统艺术品被“策展人在自己的艺术展中要求划定界定”的时候,所谓的“文化拘禁”(Cultural Confinement)现象也就发生了^①。艺术家自己虽然并没有拘禁自己,但是他们的作品却被“艺术体制”拘禁起来。“当艺术品被置于展览馆当中,它就失去了价值,逐渐成为表面脱离了外部世界的便携对象”,似乎只有在展览馆的四面白墙内,艺术品才能获得一种“审美上的逐渐康复”(esthetic convalescence)^②。大地艺术正是与这种传统艺术体制相抗衡的,因为它所寻求的,是一种外在于“文化拘禁”的世界。也就是说,让艺术远离大城市艺术中心的污染,正因为大地艺术品巨大得不可移动,因而也才能远离画廊、美术馆和博物馆。由此,就可以摆脱艺术体制和艺术市场对艺术的重塑。尽管如此,大地艺术这种激进的反思,仍带有一种乌托邦式的空想性质,因为它毕竟还是在艺术体制内得以认同的。

3. 会通之三:“极度写实主义”与“无法之法”。

从艺术手法上看,当代大地艺术认为,对自然的界定和摄取,不能如浪漫派风景画那般从主体出发任意取舍,而是要采取“极度写实主义”的手法,从而来重新定义“艺术语境”和“艺术术语”。

从中国古典美学视野看,对待自然天地,大地艺术采取的其实是一种“无法”(no-rule),而这种“无法”才是“至法”(ultimate rule)。

① Robert Smithson, *The Writings of Robert Smithson*, New York: New York University Press, 1979, P. 132.

② Robert Smithson. *The Writings of Robert Smithson*. P. 132.

所谓“无法之法，乃为至法”^①，“以无法生有法，以有法贯众法”^②。这种艺术方法，并非如传统艺术中那般面对天地自然来加以“再现”、“表现”和“抽象”，而是采取了一种超越传统艺术语言的新途径：极度的写实化与写实的极度化。因为“话语和岩石都包含一种语言”^③。这种艺术创作的观念，居然同原始道家的“道法自然”的思想有相通之处。当然，这里的“自然”是“自然而然”的自然（naturalness），指的是一种顺应“自然性”规律之艺术之法。

四、“原天地之美”：重思“人与天地参”的新型关系

当代大地艺术，重新思考了天、地、人的“三位一体”的关系。人在其中绝不是“顶天立地”的，而是顺应自然规律的，“与天地参”的^④，从而由此发展出一种所谓“新型的人”和“新型的价值”。

在欧洲艺术中，人在艺术中的地位在文艺复兴后被拾得愈来愈高。在古希腊“神人合一”的时代之后，中世纪艺术内的基本理念就是上帝，文艺复兴时代人的主体性才再度开始凸显，直至成为万物的灵长。比如在欧洲古典艺术中人与风景共在的典型油画里，画中出现的人们“所处的大自然，并非卢梭想象中的大自然。他们是地主，他们的姿势和表情，表现了他们是周遭事物的主人”^⑤，从而突现出主体性在画中的绝对力量。这同中国传统美学大异其趣。在宗炳看来，“山水以形媚道”并“质有而灵趣”，所以就应面对山水“澄怀味象”^⑥，或者说，“惟当澄怀味道，卧以游之”^⑦。这种人与自然的关系，强调的是人“以玄对山水”并化入山水当中，在一种审美化的关系里面，达到人与

① 石涛：《苦瓜和尚画语录·变化》。

② 石涛：《苦瓜和尚画语录·了法》。

③ Robert Smithson. *The Writings of Robert Smithson*, P. 90.

④ 《中庸》二十一章。

⑤ [英]约翰·伯杰：《观看之道》，第128页。

⑥ 宗炳：《画山水序》。

⑦ 《宋书·隐逸传》。

自然的和谐同一,所谓“山河天眼里,世界法身中”^①,亦是此意。

在大地艺术中,人不再具有以往那种“主体性”的地位。在这种艺术中,人绝不是要改造自然的“我”(作为个体自我的 ego),而是在整体上与自然保持和谐关系,甚至被大地艺术品所压倒。这是由于一方面,自然成为艺术品常常要非常巨大,“Earthworks”这个词就特指那些体积极为巨大的作品。而并不重视艺术品的任何细节;另一方面,正因为大地艺术品如此巨大,所以人们只能对其“远观”而不能“近看”。罗伯特·史密森的《螺旋防波堤》,其巨大的程度已到了站在地面上的人们看作品只是窥豹一斑,只能在飞机上来俯瞰全景。这种例子在大地艺术中比比皆是,克里斯托和珍·坛劳德从1981年到1983年创作的作品《包裹岛屿》,在美国比斯坎湾将11个岛屿用650万平方英尺的塑料包扎起来,巨大的程度由此可见一斑。

然而,按照欧洲美学传统,往往是人重于自然,自然内渗透着人的力量,强调人是艺术的创造主体。但是大地艺术则不然,“天”、“地”、“人”皆处于和谐的关系当中。人不再是天地的主宰,只是这种艺术的部分创造者,天、地与人共同参与了艺术的创造。对大地艺术的欣赏也是如此,人们在大地艺术中所见的已非只是人造物,而是将天地自然尽纳入其间。同时,大地艺术总是尽可能将更多的人纳入其中,参与到艺术的欣赏当中,正因为大地艺术品如此巨大,所以这种参与(漫步于大地艺术品中间)也要经历一个较长的过程。

在大地艺术中所见的这种人“与天地参”的新型关系,其实并不是新的理念。老子就曾说道:“故道大、天大、地大、人亦大。域中有四大,而人居其一焉”^②。人只是作为“四域”之一而存在,天地与人都具有平等的地位,“大道”亦运行于其间。这同海德格尔在1941年到1949年的多篇论文中,才开始阐发的“四重体”(Geviert/foursome)观念极为接近,“这四个世界地带就是天、地、神、人——世界游戏

① 王维:《夏日过青龙寺谒操禅师》。

② 《老子》二十五章。

(weltspiel)。”^①但是,欧洲传统艺术观念思想中的确存在“神的维度”,而中国艺术则缺失了这一层面,却更注重天地自然按照“道”的规律“自然而然”地运作。

应该说,天、地、人这“三方世界”的关系,就构成了大地艺术的基本结构。这里人“与天地参”的“参”,绝不是破坏,而是协同,是人与天、人与地、天与地之间的协同。

与此同时,在当代大地艺术里,就连自然本身亦是“无中心”的。这是由于按照大地艺术的美学原则,自然乃是无限的球体,其内在性质是:正由于中心位于每个地方,所以四周不存任何挑方。

这样,按照大地艺术的理解,也就没有了中心与边缘的区分,或者说二者的边界被销蚀了,因为中心是无所不在的,所以边缘也无所不在。这种空间观念,是对文艺复兴以来欧洲“焦点透视”观念的反拨,那种以人为中心的透视所得到的“锥形空间”,在大地艺术的“去中心化”取向当中被消解了。反过来说,自然之所以能出现“中心”,恰恰是由于主体性的力量在起决定性的作用。而按照庄子“万物齐一”的观念,“万物皆种也,以不同形相禅。始卒若环,莫得其伦,是谓天钧^②。”这也就是说,各有种属的世间(包括自然)万事,是以其“不同形”而相互连接的,好似环链般由始至终彼此相扣。这正是一种自然而成的循环往复的变化状态。既然如此,自然中的每个物都是“自然链”中的一环而已,“运运迁流而更相代谢”^③,它们都具有相互平等的关系,因而都不可能成为中心。理查德·朗的大地艺术,最能体现出这种“非中心化”的特质。他常常通过行走来完成他的大地艺术创作,如在1980年初展示的“走”的记录作品,就将每日行走的观察记录(何时何地发生什么)书写下来,充分体现出“游走”的性质。按照他自己的理解:“我做了‘行走’这个简单的动作,把它仪式化,使它成为艺术。……我在每件作品中所做的是使它尽可能地既美丽又有力量。”可见,与欧洲

① [德]海德格尔:《语言的本质》,孙周兴译,见《海德格尔选集》,孙周兴编,上海三联出版社1996年版,第1118页。

② 《庄子·寓言》。

③ 郭庆藩辑:《庄子集释》,《诸子集成》本,卷三,上海书店1990年版,第409页。

传统艺术强调的“静观”迥然有别。大地艺术注重的是“游观”。中国传统绘画中也注重类似的“散点透视”，长卷从右至左徐徐展开，视点也随之慢慢地游弋。这种观照方式之所以如此游移，是由于自然不是以单一性主体为中心展开的。这也就是大地艺术所具有的“以大观小”^①的时空特质。

五、道法于自然一：由“自然审美”的三种范式观之

大地艺术究竟是在“呈现”自然，还是“改造”自然？就创作而言，大地艺术家们激进反对用艺术粗暴改观自然加以，只要求对自然稍微加工，在自然原貌不失的基础上，使欣赏者以“陌生化”的眼光来观照自然天地。

更为重要的是，对大地艺术的观照，与“自然审美鉴赏”（the aesthetic appreciation of nature）的方式是息息相关的。卡尔松在《鉴赏与自然环 境》一文中，曾提出了欣赏自然的三种不同范式^②：

第一种“对象范式”（the Object paradigm），就是把“自然的延展”视为类似于一件艺术品。具体来说，就是按照“艺术形式化”的要求观照自然，比如将自然“看作”一座雕塑，欣赏这座“雕塑”的感官属性、突出式样乃至表现性等等。如果说艺术创造需要“剪裁”的话，这种观照就是对自然在一种接受意义上的“剪裁”。放在中国文化里会更好理解，比如，黄山著名的“十八罗汉朝天海”自然景观，人们更多地将它视为“巧夺天工”的雕塑品，更多考虑的是该自然物的线条、体积、色彩等形式要素，同时将人的情感和思绪移入或投注到其中，从而才能领悟到这“并不是作品”的作品之“神韵”。

① 沈括：《梦溪笔谈·书画》。

② Allen Carlson, “Appreciation and Natural Environment”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 37, (Spring, 1979). 然而，艾伦·卡尔松又用科学作为“环境范式”的知识来源（如自然史累积的自然知识，或者民俗传统提供的自然知识），这显然难逃欧美中心主义的思维藩篱。其实，这第三种自然审美范式未必一定借助于自然知识，“自然情感”本身亦占据了重要方面。在这个意义上，中国传统的“自然审美范式”倒可以成为“环境范式”中的另一种范例。

第二种“风景或景色模式”(the landscape or scenery model)则退了一步,它将自然直接当作“风景画”来加以观照。这种观照的范式,就好似拿一个事前定好的“画框”置于眼睛与自然之间,将画框里面被吸纳进来的部分看作是一种“风景”。正如艺术社会学所证明,西方17世纪以来的风景画遗产已深刻地影响了欧洲人的审美观。所以,当许多欣赏者在观照三维自然的时候,头脑里常常闪现出的却是二维的风景画面。在中文里,“风景如画”这样的赞语亦很常见,与拉丁词 *pictor* 有渊源关系的 *pittresco* (意大利文)、*picturesque* (英文)、*pittoresque* (法文)也都意指“如画的”这个审美概念。其实,风景与风景“画”的差异就在于:风景画要求保持“审美距离”,人与被再现自然之间总是隔着一层画布;而真正置身于风景则不然,自然本身的色、香、味可谓俱足,在其中全方位的真实感受同站在美术馆里的感受能相同吗?

第三种“环境范例”(the environmental paradigm),按照诺埃尔·卡罗尔的解释,“这个模式的核心就在于把自然当成自然(regards nature as nature)。它把自然的延展(及其组成部分)与更广阔环境背景之间的有机关联当成根本性的”^①,从而克服了上述两种范式的局限性。

比较而言,第一种范式只将自然当成艺术,第二种范式虽然把风景当做图画,但毕竟还是看作为风景画,同样也阻碍了对真实风景的“全面注意”。第三种范式则不然,它关注到了“自然力”(natural forces)本身的交互作用,比如风化现象作用于岩石给人的美感,就呈现出“风”与“石”之间自然力的有机互动。

这三种范式所见的“自然”,我想可以简单地概括为:(1)作为“艺术属性”的自然;(2)作为“风景画”的自然;(3)作为“自然”的自然。

首先,大地艺术是极力反对第一种范式的,因为,大地艺术虽力图打破艺术与自然的边界,但大地艺术的重心却在“火地”而非“艺术”。“对象范式”的基本取向,则是将自然“视为”艺术,这里的“视为”实际

^① Noel Carroll, *Beyond. Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge: Cambridge University Press 2001, p. 372.

上就是一种替换或摄取,或者是自然为艺术所榨干。在第一种自然审美中,人的“主体性”是最强的,不仅可以将自然属性直接看作艺术形式,而且,更有甚者,还能在自然中看到非形式的情感、表现等等。如此这般所见的自然,是被主体性的“移情”所浸渍的自然,就本质而言,人们在其中要观照的自然并不在场,而只能观照到主体性自身。

其次,大地艺术与第二种范式也是迥异的,后者恰恰成为前者要从艺术链条上所要摆脱的对象。大地艺术,就是要回到大地自然的艺术,这里的自然并不是被画、被雕、被摄的自然,而是真正的自然本身。但在“风景或景色模式”里,作为自然摹本的风景画,却成了柏拉图意义上的“模仿的模仿”或“影子的影子”^①。这里的关键是,前两种范式的真正缺陷,就在于“限制性过强,无法容纳自然的所有方面,而这些方面都可能成为审美注意力的真实对象”^②。由此可见,第二种范式里的主体性也相当强,人在风景画面中看似并不存在,或者只是风景的“背景”,但其实人的框定力量在其中却是占支配性的。

再次,对大地艺术的观照,可以成为第三种自然审美范式的典范。因为大地艺术才是真正的“让自然成为自然”的艺术样式。自然既不是装饰,也不是风景;既不是艺术属性的对象化,也不是风景画的聚焦点。如果说,前两种范式都折射出“我”在那里,大地艺术则是要——让自然“在”那里!大地艺术对大地的轻微改动,目的在于使人去观照:所观照的不是艺术,而是自然本身;所观照的不是被改的,而是未被改动的(或者说那些按自然规律而变的)。

这种自然美学的思路,居然同原始道家的“道法自然”——The way models (fa) itself to that which is so on its own——的思想内在相通!

同时,还有一点至关重要,就是大地艺术和环境范例皆注重“互动”。第三种自然审美范式关注的是“自然力的整体”,而不是由视觉上的凸现而摄取的自然片断。如果说“景色范例提出自然是一个静止

① [古希腊]柏拉图:《理想国》597a ~ 597e, 联经出版事业公司 1993 年版,第 460 ~ 462 页。

② Noël Carroll, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, p. 372.

的序列”,那么“自然环境的方法则承认自然是动态的”^①。同样,大地艺术认定“话语和岩石都包含一种语言”^②,它凸显了自然力本身之间的动态交互作用。如许多大地作品在完成后,都伫立在原地,等待时间的流逝和考验。时间会慢慢地继续塑造大地艺术品,自然本身就是动态的,大地艺术也随之而动。在这个意义上,大地艺术强调“艺术的发展将是对话的,而非形而上学的”^③。换言之,人与自然的平等对话和交往,在大地艺术创作中是至关重要的,并非像欧洲传统艺术或者前两种范式那样,强加人的某种理念于自然之上。

六、大地艺术之后的“自然环境美学”

实质上,大地艺术提出了一种独特的“自然美学观”,或者说,大地艺术促使一种新的“自然环境美学”(the Aesthetics Of Natural Environments)的出现。

从美学取向来看,“大地艺术作品力图避免由少量美学判断所构筑的博物馆—画廊机制。那些在沙漠或者遥远的海岸上制作的作品,那些不能被出卖和收藏的作品,那些毫无形式美感的肥料,还有那些甚至算不上艺术而是关于作品计划的信息或曾发生过的事件,用一位大地艺术家的说法这就是‘对艺术的专制性城市系统可选择性的实践’。这里,艺术的社会学意义被公然引入了理论和创作实践,当前蔑视美学的趋势,是过去百年间艺术周而复始地向原始主义回归的最新一次,是对粗犷、简朴性的强调,并不去估计公众和艺术表现,而是作出自己的选择”^④。这种“自然环境美学”观,倒与中国传统美学有一些“互通”之处。当然,大地艺术仍具有“欧美中心主义”的特质,与东方文化和美学智慧还是有距离的,可以从东方视角对其做出相应的批

① Noël Carroll, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, p. 372

② Robert Smithson, *The Writings of Robert Smithson*, p. 90.

③ Robert Smithson, *The Writings of Robert Smithson*, p. 133.

④ Harold Rosenberg, “De-aestheticization”, in *Conceptual Art: a Critical Anthology*, p. 221 ~ 2.

判。然而,大地艺术引发的那些深层思考却不可回避:艺术与自然究竟是何种关系?艺术品与自然物的边界又在哪里?20世纪90年代之后,由于诸种原因,大地艺术或者只能在规划图上得以实现,或者退回到美术馆寻求“室内与户外的对话”,这是否偏离了大地艺术的初衷?大地艺术能引发“艺术的终结”吗?未来的艺术真能终结在自然之中吗?还有,具有东方意义的大地艺术的出路在何方?如何在大地艺术这座比较适合桥梁上,来探求中西美学的“共通”规律?

就整体而言,大地艺术家们都普遍相信,艺术与生活、艺术与自然之间没有严格的界限。这预示着在人类的生活时空(还有自然时空)中处处存在着艺术。这后一种发展趋向,可以称之为“艺术的自然化”与“自然的艺术化”。或者说,大地艺术家们希望,在自然与艺术相融与同构的“另一类时空”里,人们能够幸福地存在。正因如此,大地艺术家们才要“寻求与自然的对话,与自然力中固有的物质矛盾彼此互动——就像自然有时阳光四射有时暴风骤雨一样”^①。

诚如史密逊那段著名的大地艺术宣言所述:“路和大部分的景观都是人造的,但是我们仍不能称之为艺术品。另一方面,对我而言这(指大地艺术)做了艺术中从来没有做的事情。……其影响却使我从以前做艺术的许多观点中解放出来。……我思考自身,这对艺术的终结而言是相当清晰的。大多数的绘画看似只是相当好看的图片。你没有途径去构造它,而只能去表现之^②”。在此,所谓的“艺术的终结”的艺术指的是有确定边缘的艺术,其中艺术与非艺术的界限是明确和稳定的^③。而大地艺术这种新的艺术样式所寻求的,恰恰是一种艺术不确定的外围边缘,而且,在这种艺术内部欣赏者是占有重要地位的。

在某种意义上,大地艺术倒好似一种“半成品”或“准艺术品”(quasi-artwork),欣赏者在其中能够借助自然的伟力来“合成”为整个艺术品。自然不能被改造,只能被呈现。这样,艺术品与人造物、自然物的关系,又可以被重新考量。同时,大地艺术亦不能容忍公园这

① Robert Smithson, *The Writings of Robert Smithson*, p. 133.

② Samuel Wagstaff Jr, “Talking to Robert Smithson”, in *Artforum*, New York, 1966.

③ Andrew Causey, *Sculpture Since 1945*, p. 170.

类改造自然的人造景观方式,因为“公园只是自然的理想化,而自然实际上并不是理念的一种条件。自然没有沿着一条直线上行进,而是曲折发展的。自然永远没有终止^①。”

正由于持这样一种“自然环境观”,所以,在大地艺术家的视野里——“对结束的艺术而言,公园就是结束的景观”^②。

由是观之,大地艺术寻找的正是——一个“新起点”:一方面,悖反传统的欧洲艺术观念,从画架、画框、基座等传统载体走向广阔的天地自然,在人与自然的对话之间,寻求传统意义上的“艺术的终结”;另一方面,又反对从主体性角度对自然“过度阐释”,在自然本身之内来探索传统价值上的“景观的终结”。

就此而言,大地艺术仍有许多潜力可以继续挖掘,它恰恰可能成为未来艺术的发展方向之一,同时,也必将成为推动“自然环境美学”发展的积极动力之一^③。

七、关于本书的翻译

这本文集真的是独具特色!我觉得有必要做出一点特殊说明:其一,这是一部以“环境与艺术”的关系为“杠杆”的美学文集,也是目前我所见的唯一一部这样的美学文集。一方面,在“环境艺术”领域,那些有实证味道的文集难以达到本书那种在理论上“高屋建瓴”般的高度,倒是对各种各样“环境艺术”的具体理解、分析和研究时都可以从中得到滋养,从自然美学到景观美学,从城市(景观)设计到建筑美学,都可以从中得到理论的支撑。另一方面,环境美学本来就是要远离过去曾以艺术为核心的美学研究的主流,然而,在确立自身的研究对象

① Robert Smithson, *The Writings of Robert Smithson*, P. 133.

② Robert Smithson, *The Writings of Robert Smithson*, p. 133.

③ 许多欧美学者都围绕着“环境美学”这个问题进行了思考,诸如“自然的审美价值”、“环境与自然审美”、“环境艺术”等都是其中的应有之义,大地艺术(作为环境艺术的一维)也应在其中占有绝对重要的地位,参见 *The Oxford Handbook of Aesthetics*, edited by Jerrold Levinson, Oxford: Oxford Press, 2003, D. 667 ~ 678.

和范围的时候,艺术与自然、艺术审美与自然审美的关联及其互动关系,却是环境美学研究的重要问题。这也许就是一个悖论,但无疑,各种各样的“环境美学”之间的区别,恰恰就在于对待艺术与自然关系的基本理解差异上面。譬如,比较极端的“肯定美学”(Positive Aesthetics)就以一种“自然全美”的姿态出现,从而在整体上具有了一种试图否定艺术、否定自然内存在的人化因素的倾向,从而在环境美学的星丛当中“独树一帜”。

其二,这是一本具有“国际视野”的文集,同时也是具有“东方视角”的文集。在20世纪末,随着欧美的分析美学逐渐衰微,美学出现了多元化的走势。其中,比较凸显的两个新的走势,一个就是所谓的“文化转向”(the cultural turn),另一个就是越来越关注自然与生态问题。在当代美学前沿领域,前者就与“日常生活审美”(the aestheticization of everyday life)及其美学阐释直接相关^①,后者则与环境美学直接相通。这种美学的多元化走向,反倒促成了“非西方美学”的兴起。在国际领域,东方美学的智慧开始被广为关注。这部文集就顺应了这种历史大势,在这本文集里面,不仅许多东方学者发表了自己的见解,而且,西方学者也注意到了东方美学对于环境美学建构所起到的不可替代的作用。从中我们可以看到,东西方两类美学智慧在同一问题上的碰撞。所以说这本文集的出版,不仅显露出编者所具有的“全球美学”的眼光,而且“东方视角”的凸显,也使得东西方的美学智慧在此大致保持了一种平衡。

其三,这本文集的出现也体现出了当代全球美学已萌生的“文化间性”的特质。从这本文集当中可以明显看到,不同的学者对于环境美学的基本理解是千差万别的。在此,并不存在某种对于环境美学的基本理解是对还是错的问题,因为这种简单的判断,都可以抹煞其他文化的本有价值。在这里,关键还是一个“文化语境”(cultural context)的问题。一种美学智慧是否具有“合法性”,取决于它能否匹配于

^① Mike Featherstone, *Consumer culture and postmodernism*, London: Sage Publications, 1991. P. 65 ~ 72.

某种文化语境,并不是说具有“欧美中心主义”的理解就绝对正确。譬如,卡尔松用他的科学模式来理解自然审美,认定自然科学所提供的自然范畴对于自然审美是绝对必需的,这种观念显然不能为大多数的东'方学者所认同。当然,在东方文化内部对于自然的理解也是具有内部差异的,印度、中国和日本的美学都不能以自身来代替东方美学的总体。如此看来,对于环境美学的“多元共生”崖厂理解,不仅是可能的,而且是必须的。即将在土耳其安卡拉召开的2007年第十七届国际美学大会的主题就是“美学为文化间架起桥梁”(Aesthetics Bridges Cultures),在东西方的美学学者看来,这正在成为当代美学的最新动向。

本书是我与朋友们合作的产物,他们有的是中国社科院哲学所的研究人员,有的是在中国社科院攻读博士学位的学生,他们都对自己所翻译的文本承担相应的责任。我们具体的分工情况如下:第一章由刘悦笛翻译,第二、第九、第十章由马琳和王艳芳翻译,第三、第四、第五、第六章由林琳翻译,第七、第八、第十一、第十三章由王力萍翻译,第十二章由叶丽娟和王艳芳翻译。正是由于多元文化背景的出现(甚至还有印第安文化),使得本书的一些概念和术语的寻找花费了大量的时间。感谢朋友们对于这本书的支持,衷心感谢你们!

由于时间所限,本书的翻译一定存在许多错误与不当之处,敬请诸如方家指正!

刘悦笛

2006年11月30日于中国社会科学院哲学所

目录

CONTENTS

《走向生态文明》丛书总序 / 1

译者前言 环境美学的兴起与大地艺术难题 刘悦笛 / 1

一、关于本书的主编 / 2

二、作为“日常生活美学”的环境美学 / 4

三、“天地有大美”：大地艺术与“道家美学”的会通 / 6

四、“原天地之美”：重思“人与天地参”的新型关系 / 12

五、“道法于自然”：由“自然审美”的三种范式观之 / 15

六、大地艺术之后的“自然环境美学” / 18

七、关于本书的翻译 / 20

第一章 导论：艺术、环境与经验的形成 阿诺德·伯林特 / 1

一、艺术与环境 / 4

二、环境美学 / 5

三、变化的艺术与转变的美学 / 5

四、被拓展的环境感 / 7

五、经验着的环境 / 9

六、鉴赏环境 / 12

七、关于自然的美学 / 18

八、当前的一些问题 / 19

九、更广阔的景色 / 23

第二章 美学的论据和理论:基于哲学的理解和误解

罗纳德·赫伯恩 / 26

- 一、作为艺术哲学的美学 / 26
- 二、一些基本的审美价值 / 28
- 三、美学原理的基础 / 32
- 四、美学和自然欣赏 / 34
- 五、理解在多大程度上是科学的? / 39
- 六、自然拥有审美品质吗? / 42

第三章 两种审美文化:艺术与环境的惊人相似

于尔约·塞潘麦 / 45

- 一、结构的一致性 / 46
- 二、领域与亚领域 / 47
- 三、独立的公共艺术生活与环境 / 50
- 四、乌托邦 / 52
- 五、结论 / 54

第四章 艺术与自然:艺术作品与自然现象的相互影响

阿托·汉佩拉 / 55

- 一、艺术再现自然或是反之亦然? / 55
- 二、虚构与实在 / 58
- 三、虚构的实在 / 60
- 四、作为文化单位的生活世界 / 65
- 五、生活世界与自然 / 68

第五章 自然欣赏和审美相关问题 艾伦·卡尔松 / 72

- 一、山岳忧愁、山岳壮丽与审美相关性 / 72
- 二、一种后现代的自然欣赏观 / 74

- 三、形式与内容 / 76
- 四、科学与自然欣赏 / 78
- 五、历史的和当代的环境应用 / 80
- 六、神话、符号和艺术 / 82
- 七、“亲密接触现象”和多元论 / 85
- 八、结论 / 87

第六章 显现的隐喻 卡娅·莱哈里 / 89

- 一、隐喻与环境 / 89
- 二、隐喻的场所 / 92
- 三、隐喻的路径 / 95
- 四、行为和制造的隐喻特征 / 101
- 五、结论 / 104

第七章 城市的繁荣与建筑艺术 波林·冯·邦斯多尔夫 / 105

- 一、建筑的内涵 / 106
- 二、城市多样性和多样化的进程 / 109
- 三、栖居美学 / 114
- 四、平衡的艺术及其展望 / 118

第八章 前院 凯文·梅尔基奥内 / 121

- 一、追根溯源 / 124
- 二、实践 / 128
- 三、结语 / 131

第九章 美学、伦理学和自然环境 埃姆雷·布雷德 / 133

- 一、冲突 / 133
- 二、中庸的道德主义 / 136
- 三、中庸的自律主义 / 140
- 四、和谐 / 145

五、美学与尊重自然 / 149

第十章 从美到责任:自然美学和环境伦理学

霍尔姆斯·罗尔斯顿Ⅲ / 151

一、这是正确的还是错误的起点? / 151

二、尊重那(尚)未存在的 / 155

三、审美能力和审美特性 / 158

四、美与动物 / 160

五、美学随野生自然而改变 / 162

六、介入性的美学 / 166

七、从美到责任 / 168

第十一章 身体化的音乐 阿诺德·伯林特 / 170

一、对“身体”一词的批评 / 170

二、传统的身体概念的一些哲学外延 / 173

三、身体和环境 / 175

四、身体化的音乐 / 176

第十二章 .com 和 .edu:日本的技术和环境美学

芭芭拉·桑德里瑟 / 186

一、隧道的非美学 / 190

二、技术误入歧途 / 194

三、桥梁成为公共艺术 / 195

四、科技与美学相伴 / 196

五、低科技化和本地化的美学 / 197

六、美秀博物馆 / 198

第十三章 美学和艺术的环境方向 斋藤百合子 / 201

一、向以纯艺术为中心的美学挑战的环境美学 / 201

二、环境的无框架特征 / 203

三、环境的时间特征 / 208

四、环境的实用性方面 / 213

五、我们需要环境美学吗? / 216

索引 / 219



第一章

导论：艺术、环境与经验的形成

阿诺德·伯林特 (Arnold Berleant)

在最近的两个世纪中，西方文化中的艺术所获得的荣誉、地位达到了顶点^①。遍布世界的巨大庙宇——我们称之为文化中心——已经为艺术树立起了荣耀。富丽堂皇的艺术博物馆、音乐大厅和歌剧院建成的消息不断出现，它们本身也成为了建筑的纪念碑。夏季被各种艺术节和音乐节所占满。艺术已经成为了一门主要的国际产业。

在艺术获得如此高的地位的同时，艺术也与当代社会的其他重要体制相脱离——与被规范化的科学相分离，因而它不可量化；与沉溺于可触的、肉身的和感觉的宗教相脱离；与以固有价值 and 直接满足为中心、以取代规则和后果的伦理学相脱离；与认知当前痛苦和生活不公正的政治和建构的秩序相脱离。

伴随着艺术，我们的审美介入 (aesthetic engagement) 使我们获得了内在价值的经验。然而，艺术并不只是我们拥有这样重要和深度经验的领域。人类存在的内在价值的意识，处于伦理学的核心当中。我们的恐惧情绪和感恩之情是一种来自丰富的存在价值的宗教情感。

① 这篇文章的一些段落曾经出现在 A. Berleant (1992), *The Aesthetics of Environment*, Philadelphia Press; the Introduction to A. Berleant and A. Carlson (eds) (1998), *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56 (2), 环境美学专题; and A. Berleant (1997), *Living in the Landscape: Toward an Aesthetics of Environment*, Lawrence, KS: University Press of Kansas. 我很感谢 *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Temple University Press and the University Press of Kansas 允许我使用这些材料。 * © 1992 by Temple University. All Rights Reserved.

共同体的知觉(perception of community)便依赖于这二者,但是,还要加上一种使人类关系得以完满的内在满足的审美要素。

这些内在价值的经验发生在许多背景之中。那么,什么是艺术的独一无二的馈赠呢?或许,我们可以说,这取决于它们聚焦于审美经验的特质的能力。然而,自从艺术被哲学化地加以探讨之后,究竟是什么使得某物成为审美对象这个问题,便在哲学家和艺术批评家那里被秘密地谋划好了。希望本书能对我们理解这个引人注目的但却难以捉摸的问题作出贡献。然而,这种贡献,仅仅是我的意图之一。

20 世纪刚刚结束,艺术已不只以绘画、雕塑、建筑、音乐、戏剧、文学和舞蹈的习惯方式取得繁荣。艺术在超出其传统边界的持续中加紧前行。在达达派与许多追随其后的创新运动那里,绘画已经将禁忌材料、主题和使用文本整合在图像当中,从而打破了油画的樊篱并超越了其架构。雕塑已经放大和扩展了其尺寸和表现形式,以至于我们能在其上、在其中穿行,雕塑已经被拓展到环境当中,既是被封闭的又是在户外的。建筑已经超越了纪念碑式的架构,挑战了惯常的外形和结构,融合在场所当中。音乐已经采取了由音调生产的新的模式和排列,这既出现在合成器那里,又出现在对噪音及其他传统的非音乐音响的运用当中,就像在不同的演出、在环境音乐中表现的那样。诗歌已经放弃了节奏和韵律,小说也已经转换了叙事和其他的传统形式。舞蹈不仅发展为各种形式的现代舞,而且打破了姿势、光亮和装饰音的习惯标准。戏剧与其他艺术一道,已经发展成需要观者能动参与的形式。确实,互动艺术(interactive art)已成为当前艺术景观的共同特征。这些现代艺术的激变不仅仅是对鉴赏艺术习惯方式的挑战,而且也挑战了解释艺术的习惯方式。艺术批评已调整了其古典的标准,艺术理论也重修了其旧有时代的公理。

现在,艺术已经拓展到了更广阔的领域:自然环境(the natural environments)、都市环境(the urban environments)和文化环境(the cultural environments)。艺术与环境事实上是相互融合的,这种融合逐渐被宣布出来。这更多地是对艺术疆域的扩展,这种扩展已经构成了对艺术内核的挑战。艺术与环境的彼此互动,质疑了传统的美学理

论,这聚焦在由现代艺术提出的许多理论问题上。事实上,在美学理论中,正如在艺术那里一样,没有什么信仰是不可以触及的。

这样,每个事物都是向探讨和再定义开放的。本书的论文对于这种再思考是有贡献的,它们不仅能帮助我们澄清关于理论问题的各种观念,而且也对特殊的艺术和环境提供了洞察方向。本书的作者们已经提出了许多不同的路径和关注点,这个集子反映出他们在人类生活中所呈现的审美广度。他们不仅考虑到了环境与艺术及其相互关系带来的一般性的问题,而且考察了具体的艺术如文学、建筑和音乐。他们解决了各种各样的关于艺术和环境的问题,譬如,对艺术和环境的审美鉴赏究竟是类似的还是不同的,审美如何在都市的背景里得以显现,理论要素与审美要素是如何互动的,文化环境的审美价值的含义究竟是什么等等。

但他们所有人所关注的核心价值,仍是我们所谓的“审美”。众所周知,审美是一种人类价值的经验。那么,我们如何对这种内在价值做些有益的事?审美如何对这种人类价值作出贡献?本书论文的作

3

者们既在艺术又在环境中探究了各种经验的外观和地位。最终,环境美学(environmental aesthetics)逐渐地被认知,它获得了更大的关注,变得更加重要,就像艺术超出了习惯曾给予其荣誉和庇护的构架那样。

让我通过探索几个不同的问题来介绍这些研究:在环境美学这个新领域里的主导观念和主要关注点;环境美学究竟是什么及其各种问题。如果不把我们对艺术的理解包含在内,我们将很难探讨这些问题,所以,环境美学与艺术的相互关系作为这个集子的题目,在这里将成为反复提及的主题。这是由于这种拓展到环境的美学观念已经超出了传统的疆域,它具有一种特殊的伦理功利性,其问题已经超出了艺术和审美的范畴,这在探讨中已被暗示出来。我所提及的这些,预示了在本书后面的文章中将会发展这些问题。所有这些关注点可以引导我们到求知的和未预见的道路上来^①。

① 在其他的文章中,我已经对在此所研究的问题探讨了很多。这些附加的作品排列如下:see A. Berleant (1997), "Aesthetics and community", *Living in the Landscape*, pp. 125 ~ 155. 更新发表的参考文章可以见我的主页 <http://home.acadia.net/userpages/index.html>.

一、艺术与环境

艺术的哲学研究已经传统地被视为是美学领域的一部分。确实,伴随着一些重要的异议,美学已经被艺术提前占据,这几乎排除了自然因素,尽管现代美学理论的奠基者伊曼努尔·康德(Immanuel Kant)在18世纪末发展的基本观点几乎完全是依赖于自然的辅助而成的。然而,美学作为一门独立的学科而出现,它的应用性首先就在于艺术,而且它的特质就在于其概念的明晰性和艺术相对于其他知识文化的独立性。艺术被视为一种独特的创造。艺术的对象不同于其他事物,它在一种特定的本体论地位上取得愉悦。要鉴赏艺术,就需要把握者接受一种非功利的静观(disinterested contemplation)的特定态度^①。因而,艺术赢得了其独立性和重要性,但是却付出了被孤立的代价。

具有讽刺意味的是,康德的理论通过对自然的审美愉悦的辅助得以发展,这在艺术理论中拥有如此巨大的影响力。同样具有讽刺意味的是,对自然美的复起的兴趣常常激发起反康德美学的观念。在这本文集里的文章显示出:艺术与自然之间的传统区分,是如何以各种不同的方式和在何种程度上被彻底打破的。实际上,在致力于追求各种跨越边界兴趣的现代诸种美学当中,对环境的关注是一个显著的方向,传统边界使得艺术和审美鉴赏与其他事物和人类生活的经验区分与割裂开来。在环境中的美学追求包括了各个领域的诉求,这些领域有伦理学、心理学、文化理论、艺术理论、认识论、批评乃至形而上学,它们都曾被蓄意地和不变地排除在美学理论之外。在环境美学当中工作,甚至就是在做将美学兴趣与人类学、社会理论和政治科学联合起来的事业,在这个领域中的其他文献仍与生物学、观念史相联。正如与艺术相伴生的那样,美学理论已经大大地被拓展了。

尽管如此,一种核心的关注却被保留了。当环境美学与其他学科

^① A. Berleant (1991), *Art and Engagement*, Ch. 1 and *passim*, Philadelphia: Temple University Press.

共同显现的时候,它的核心就以如下的名义被意识到了:审美对于环境的关注及其应用。但是,这样说并不够,我们如何继续下去?按照经验性的、观念化的、还是形而上学的方式?我们要关注何种资源?批评、艺术家的陈述、艺术自身、哲学传统,还是更晚近的知识运动?在对这一丰富但尚未规范的领域进行考察探索中,随后的论文将使用上述所有的资源。

二、环境美学

对环境美学的兴趣是相对晚近出现的。这只能回溯到 20 或者 30 年前,尽管人们从古代开始就为自然美而讴歌。虽然环境美学关注于鉴赏自然,但是正如我们所见,它却超越了鉴赏。虽然环境美学从哲学家那里接受了最难以改变的态度,但这个领域还是从其他学科那里吸引了许多的学者,这些学科包括艺术史、建筑艺术、城市和地区规划、心理学。这些领域给我们理解环境带来了不同的视角,这是由于环境在这些研究领域是首要的例证,不能只从单一的占优势的立足点来理解,这与环境本身并不相像。环境美学同样瞄准了创造性的艺术。这些年来,对于许多艺术家来说,环境成为了创作的焦点和对象,而且我们如何掌握环境,对于各式各样的艺术实践来说也都具有暗示的意义。此外,这对于我们理解更为传统的绘画、雕塑和建筑艺术,也具有理论意义。最终,环境美学将其重要的价值置于生态学思想、伦理学和其他哲学之树的分支之上、置于经常被忽视的各种价值之中。

环境美学定位当中,还需要进一步探索:我们通过美学理解了什么,我们如何解释环境的观念(the idea of environment)。然后,我们需要考虑,环境美学如何以既作为艺术家的兴趣又作为审美诉求的主体而得以显现。

三、变化的艺术与转变的美学

5

美学是个哲学诉求的领域,它习惯性地关注对艺术的和自然之美

的理解。传统美学已经形成了我们对所谓的“美的艺术”(fine arts)的理解,这些艺术似乎已经确证了理论的各种宣称。在这些宣称里面具有核心地位的是:认为艺术是一种独特的文化惯例(cultural institution),艺术是自足的(self-sufficient)和自律的(autonomous),这需要一种被称之为非功利的静观的特定模式,艺术对象必须同其他文化语境和任何实用目的分离开来才能被适当地加以鉴赏。这些宣称似乎是完美地匹配于各种美的艺术,它们描述了我们走进绘画、雕塑、音乐、戏剧、舞蹈和文学之路的特征。博物馆、戏剧院、音乐厅、图书馆都为各种艺术的愉悦提供了特定的场所,在这些场所,我们走出了日常经验的路线,接受了一种只为艺术而艺术的态度。因而,美学与艺术似乎是相互完善的:美学理论指导我们对艺术的鉴赏,同时,美的艺术则是美学规则(the precepts of aesthetics)的例证。

尽管我们得出了 20 世纪各种艺术变化的结论,但是这种变化却难以继续下去,并且常常很难被接受。20 世纪早期,艺术家们就已经挑战了习惯,运用了非惯例性的材料和技术,突破了作品、对象和观众的传统模式。我们如何能把握这些变化,是用我们的眼睛还是脑子?这正是美学的用武之地,正如艺术理论那样,它可以帮助我们。

不幸的是,传统的审美理论在此是相当顽固的,它囿于艺术内部的那些发展,艺术被迫与已经被公式化了的学科保持一致,尽管艺术的丰富性较之审美理论更为重要。现代艺术以其独特性、不均衡性和短暂性使我们回到了经验。而且,艺术的拓展引导我们超出了对象的广阔范围(这个对象在传统那里就被视为艺术),从而成了不能被轻易限定和划分的事物和情境。例如,录像艺术(video art)以及对电子媒介的运用,已经产生出一个虚拟现实(virtual reality)的领域,艺术已经进入了其中。环境艺术家(environmental artists)诸如克里斯托(Christo)和史密逊(Smithson)已经修改和重塑了大地表面的部分。而且,我们已经走出了艺术自身而进入到环境当中,并发现了其审美特征。

随着这种艺术的变化、拓展和审美鉴赏的扩大,我们需要重新思考美学所提供的习惯性解释。这种发展使我们超越了区分和分离的对象,而进入到情境当中,在那里,鉴赏者同艺术家一同工作,有时也

“成为”了艺术家,所有这些进入到同一个审美语境(aesthetic context)当中,成为审美语境的组成部分。而且,艺术不再满足于其特定的空间和分散的形式,而是融入到了建筑墙壁、地铁站和城市街道。我们对艺术的鉴赏也冲破习惯的模式和知觉的形态。现在,我们以大量的艺术来积极地介入,如在环境雕塑(environmental sculpture)和环境之中,它们诉诸于过程,比如,互动戏剧(interactive theater)进入到我们作品的环境里面,就是整合艺术和审美的行动进入到我们的日常生活当中。以这种或者那种方式,艺术已经成为环境,美学必须发展其观念以适应这种发展。我们所需要的是理论的考量,以描述和解释我们如何能动地参与到艺术王国当中去。

四、被拓展的环境感(sense of environment)

正如我们的艺术概念被拓展一样,我们对环境的理解也被拓展了。每个人都包含在环境之中,但是环境是什么?通常的回答是:环境是我们的自然环绕物。这个答案中环境明显是不作为的。但是,这却忽视了一个事实:即大多数人的生活都是远离各种自然基座(natural setting)的。实际上,这种基座甚至难以被确定,尽管自然在景观的意义上是未受人类中介影响的,但是长期以来,在这个世界上几乎每个地域这种自然都已经消失了^①。

然而,问题是环境仅仅表示某种过程的开始。即使我们拓展了概念,将重塑的景观和建筑的结构包含在内(在那里生活着的世界人口的比例逐渐增加),但这并没有确定问题。事实上,在通常意义上,环境被认为是周遭之物,这意味着它是外在于人的,它是人们为了个人目的而活动的载体。环境研究者似乎假定存在着某种事物,亦即“这

^① 这包括像南极洲、深海和最高的山脉这样的“遥远”地域。最荒芜的地域并不是最原始的自然,但是这些地区却反映出人类在空旷地、侵蚀地、露天矿、重造新林、酸雨和大地表面的改变和水的分配上所做的较早的和持续的影响;气候的可选择性被都市领域的铺砖表面所引发,被植物群和动物群所引起,而今,臭氧层逐渐干燥化,全球变暖和日射增加,使这个星球没有什么地方是不受其影响的。

个环境”,而且“这个环境”由我们的周遭物质所组成。哲学家们倾向于认定,这种事物包括文化的和精神的基座。尽管风俗和词源学或许会引导我们将环境视为周遭之物,但这种理念仍是复杂而难以定义的^①。

我没有经常谈论“这个环境”,这已经非常明显。然而,这是惯用的措辞,它体现出了一种隐含的意义,这也是我们之所以面临太多困难的原因。“这个环境”,变成了被限制的对象,这些对象包括艺术对象,我们可以将之视为是超出并独立于自身之外的^②。然而,自然界(the natural world)的一种特征已被提及了,特别是对于崇高的谈论,它是无边界的。有时也有许多不同的传统进入自然美学的谈论之中,诸如美国土著的、佛教的与神秘主义的传统都在其中,它们强调了人类存在与自然界的统一性的诉求。无论如何,这都需要用美学问题去假定环境是同人类囊括物相分离的。任何这种分离都是被假设或者被建构的,我们在哪里能设置“这个环境”呢?在这种情况下,哪里是“外在”的呢?景观是围绕我们的周遭之物吗?这个世界就是超出我窗外的事物吗?就是超出我的房间和住宅之外的吗?还是在我所穿着的衣服的外面?环境是我呼吸的空气还是我吃的食物?

尽管食物经过新陈代谢成为了我的身体,空气被肺吸入进入了我的血液系统,我的衣服不仅仅是我皮肤的最外表层,但它确认了我的风格、我的个性、我的自我感。我的房间、单元或者家宅圈定了我的私人空间和世界范围。当我在我的世界里散步、游泳或者飞翔的时候,风景随我而动,倒不如说,风景被我的理解所规范,被我的运动所限定,它塑造了我的肌肉、我的反射、我的经验、我的意识,与此同时,我也尽量将我的意愿加在其上。确实,我们浪费了太多的时间在电视和

① 关于环境定义的讨论参见 Berleant (1991), *Art and Engagement*, pp. 81, 224.

② 对自然资源的开发实践,或许能对街道和高速路边的垃圾场做出一些解释。于尔约·塞潘麦(Yrjö Sepänmaa)的《自然之美》(*The Beauty of Environment*),接受了习惯的用法,对自然美学作出了最早的全面而系统的探索。虽然他对环境概念的敏锐探讨保持了同外在世界的关联,但是他却将环境的领域(在自然环境之外)拓展到了文化环境和被建构的环境(constructed environment)。See Yrjö Sepänmaa (1986, 1993), *The Beauty of Environment*, Denton: Environmental Ethics Books, p. 17.

计算机网络空间上,这个空间完全是人造的。“这个环境”是身心二元论(mind-body dualism)中的最终存在者之一,它是一个超出了我想要保持距离去沉思的场所。这种有目的的外在环境融入了一种复杂的网络当中,这个网络是由那些物理的、社会的和文化的状况相互联结、相互贯通而成的,这些状况围绕着我的行动、我的反应、我的意识,它给予我的生活属于我自己的形态和内容。外在的世界并不存在。没有外在的场所,我可以由此躲避那些对立的外在力量。感知者(心)是被感知者(身)的一个层面。以类似的方式,个人与环境就变成连续的。因而,美学与环境必须得在一个崭新的、拓展的意义上被思考。在艺术和环境两者当中,作为积极的参与者,我们不再与之分离而是融入其中。

五、经验着的环境

现在,让我们转向环境经验(environmental experience)的问题。审美知觉(aesthetic perception)通常已经被表面的特质所确定。传统告诉我们,这是我们的感觉带给我们的东西:一种对世界的所听所见的直接把握,一种对事物的味道和气味、质地和抗耐性的即刻理解。便捷的在手感是与共通感(common sense)不同的,它们常常被划分为两个分离的范畴:保持距离的感受器(distance receptors)和接触的感受器(contact receptors)。首先,视觉感受允许我们去辨别光、色、形、模式、运动和距离,还有相伴而生的抽象、空间。通过倾听,我们把握了作为噪音或乐音的声音,后者以音色、顺序、插曲、节奏和其他模式为条件。自从我们允许了一种未被干扰的反应与理念美(ideal beauty)如此长久地联系在一起,哲学的习惯就已经将所见和所听的确定为审美感觉(aesthetic sense)了。

要将其他感觉纳入到审美知觉里面,我们必须战胜已建立起来的传统,这种传统依赖于身体与高级的沉思的分离,这种封闭状况对于审美愉悦(aesthetic pleasure)而言是基本的。这是一种感觉的不幸分裂,特别是对于环境的知觉而言,我们不再能与自身保持距离了。接

触的感受器是人类感觉系统的一部分,它能被积极地包孕在环境经验当中。嗅觉与我们的时空意识保持着亲和性。甚至味觉也能对意识作出贡献,正如普鲁斯特的玛德琳蛋糕意味深长地证明的那样。此外,触觉经验也不如我们常常想象得那么简单。它属于触觉感受系统(the haptic sensory system),既包含触感又包含对表面质地、轮廓、压力、温度、湿度、痛感和内脏感的皮下知觉(subcutaneous perception)。它也包括了其他的感觉渠道(sensory channels),这些途径经常被忽视,并与接触相混淆,它们在许多重要的方面是不同的。运动知觉(kinesthetic sense)包括肌肉感知和骨骼或关节感知,通过表面阻力的程度:硬、软、锋利、钝、坚固、易弯曲,我们感觉到位置和硬度。而且,我们通过前庭系统(vestibular system)来直接把握身体运动:上升与下降、翻转与旋转、阻碍和通畅^①。

同样重要的是,伴随着这种相互差异,环境知觉(environmental perception)的感觉范围逐渐被意识到是联觉(synaesthesia),其内涵当中的任何一种都是感觉诸形态(sense modalities)的融合。那些不同的知觉过程仅仅在反射上、在分析中、在经验条件下是可辨别的,而在经验里面并非真的如此。比其他的情境更为强烈的是,通过身体与处所(body and place)的相互渗透,我们成为了环境的一部分,环境经验使用了整个人类感觉系统。因而,我们不仅仅是“看到”我们的活生生的世界,我们还步入其中,与之共同活动,对之产生反应。我们把握处所并不仅仅是通过色彩、质地和形状,而且还要通过呼吸,通过味道,通过我们的皮肤,通过我们的肌肉活动和骨骼位置,通过风声、水声和汽车声。环境的主要维度——空间、质量、体积和深度——并不是首先与眼睛遭遇,而是先同我们运动和行为的身体相遇。

^① A. Berleant (1964), "The Sensuous and the Sensual in Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XX III (2), 1964, 185 ~ 192. 吉布森(Gibson)确定了5种知觉系统:基本定位系统(运动),听觉系统,触觉系统,味觉—嗅觉系统和视觉系统。“关于这个世界的信息,它们可以通过任何一种知觉系统来接受,也可以通过几个知觉系统共同运作或任意组合来接受”J. J. Gibson (1976). *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston: Houghton Mifflin; and H. R. Schiffman (1976), *Sensation and perception, An Integrated Approach*, New York: Wiley, pp. 119 ~ 121.

感觉之维度是如此有效地处于知觉当中,并不是它才唯一地组成了环境经验。其中的诸种要素不同于那些(与形成和塑造我们经验直接相联的)所感觉的东西。感觉不只是感受的,也不仅仅是生理的,它融进了文化的影响。实际上,这是像人类这样的文化生物体(cultural organism)所能经验的唯一方式。感觉与意义的分离,是另外一种真实经验并不支持的微妙分割,作为社会存在,我们通过我们文化的形态而感知^①。对雪、雨、距离、重量、混乱和秩序的感知——所有这些都是可辨别与可确认的,它们依据的是嵌入文化实践(cultural practices)当中的范式和范畴,而非仅仅通过视网膜和触觉的刺激。同样可以言说的还有噪音水平、气味和味觉的品质、光的级别。

因而,我们在其中游走的知觉世界是广阔的,是丰富的。感觉与文化是绝不可分离的,这是一种复杂的经验连续体(experiential continuum)。另外,感觉形态我们已经讨论过了,人类经验的多维度语
9
境包括诸如形与线、声音的震动和波动模式、光与影、图式与质地、温度、肌肉张力、方向性动作和力的线、体积和深度这样的东西。当然,所有的知觉都发生在时间、空间和运动的基本维度的构架之内^②。

归根到底,人类的经验是一种知觉系统,同样,也是一种经验的规则(order of experience)。从一种审美的立场来把握,它具有感觉的丰富性、直接性和即刻性,同知觉所承载的文化模式和意义一道,它们给予环境以紧密的结构。于是,当我们越是审美地考虑环境的时候,环境就越成为一种复杂的理念。我们已经拒绝了很多通常的定义:作为一个整体的——“这个环境”;作为我们在其中活动的一个载体的环境;作为我们物质周遭的环境;作为我们思想、情感和欲望之外的世界

① 在此,我是在人类学的专门意义上使用“文化”这个术语的。尽管这种意义自身被讨论得太多,但或许可以有把握地认定,文化是指意义、观念、价值、理性、风俗、技能和实践,还有美的艺术。从过去到现在,人们作为被给定的社会群体的成员从中将之沿袭下来。

② 在知觉经验中的丰富的身体素材,从现象学(phenomenological)和存在主义传统那里得以延续,追随着胡塞尔(Husserl)、萨特(Sartre)、海德格尔(Heidegger)、梅洛-庞蒂(Merleau-Ponty)、舒茨(Schütz)的未完成作品,发展出诸如身体空间(body space)、生存空间(lived space)和生存时间(lived time)这样的概念。

的环境。在这些自足的概念之中,我们开始将环境理解为一种物理—文化的领域(physical – cultural realm),在其中,人们将所有的行动和反应都付诸实践,并以大量的历史和社会的模式组成了人类生活的网络。当审美要素被考虑到的时候,知觉的直接性,伴随着其对即刻性和存在的强烈关注,逐渐变得尤其卓越。

于是,我们逐渐意识到,审美知觉不再是纯粹的物理感知,也不再是不连续的和无时间性的。审美知觉始终是语境化的(contextual),并以一切经验所形成的各种各样的条件和影响作为中介。由于我们作为文化环境(cultural environment)的一部分而生活,我们的审美知觉和判断都不可避免地是文化的。这不只是一种抽象的陈述,这指明了文化知觉(cultural perception)的永未终结的多样性。每个历史阶段的每种社会,都拥有其与众不同的审美化的感知模式(manner of perceiving aesthetically)。确实,这或许就意味着,当我们谈论知道一种不同的文化的时候,就获得了它的精神背景(mind – set)和对这个世界的感受。艺术就给出了这种文化冒险(cultural adventure),在阅读世界文学、沉溺于异国艺术对象和观看国际电影的时候,我们都能发现这一点。这是对旅行的一种巨大的激励。既然环境是文化的,那么任何对环境美学的谈论都必须包含我们所说的“文化审美”(cultural aesthetic)^①。

六、鉴赏环境(appreciating environment)

鉴赏环境的观念,是一个相对较新的概念,它拓展了环境的意义。它意味着对如下观点的拒绝:视环境为一种被外在对象所占据的客观

① 地理学家和人类学家已经描述出不同的文化群体是如何以各不相同的方式来从事各种活动的,其中经过了如下的生活过程:食物生产、家庭组织、经济交换、土地利用和宗教仪式。他们谈论了反映这些活动的身体景观,假定了作为一种“文化景观”(cultural landscape)的有特色的模式和形态。“文化审美”(cultural aesthetic)的概念,是一个相关性的观念,它从与(我所发展的)审美知觉(aesthetic perception)相关的理念当中派生出来。一种文化审美就是一种知觉模型,它组成了某一社会的具有特色的环境。

空间,对我们而言,唯一感兴趣的便是它们能为我们的目的所用。在西方,从18世纪开始,人们就意识到景观(landscape)拥有重要的审美价值(aesthetic value)从此以后,便有了一个逐渐意识到景色并保留景色观念(scenic views)的过程,它的重要性就在于,同任何工业或者商业的价值相分离。现在,几乎每个国家和每种宗教都为景观的审美价值而留出公园和其他地域,这通常都是同历史、文化的和再创造的价值联系在一起的。

然而,这种指向环境的价值的态度,却类似于针对艺术的传统态度。这意味着,确立一个拥有审美价值的地方,并使之与我们环境的剩余部分相分离,就好像我们将艺术对象摆放在博物馆那样。但是,审美的故意隔绝,并不是普遍的观念或者实践。事实上,这是一种对如下方式的排除,按照这种方式,许多文化传统将审美融合在社会生活当中。我们可以从来自中国和日本的传统文明当中,从巴厘(Bali)和南美土著的文化当中,从来自大洋洲、非洲和美洲的土著人那里,看到很多这种文化整合(cultural integration)。在西方的自然中得以幸存的审美遗迹,依赖于宗教信仰而超出了艺术的习惯场域,做厨艺、做园艺和户外活动并没有被有目的的成见所扰乱,而同诸如散步、徒步旅行、露营、再创造性的游泳和划独木舟的活动保持着竞争。

所以,鉴赏自然并不是一个观看外部景观的问题。实际上,它根本就不只是一个观看的问题。有时,作者尽量将环境同我们的身体周遭和景观、同我们对景色的视知觉和我们所阐释的理念、态度联系起来^①。然而,正如我们所见,人类与环境的分离,既未被哲学性地发现,又是科学性的错误。而且,这也带来了灾难性的后果,正如生态运动(ecological movement)已证明的那样。同样,对我们经验的理解,已经被大大地拓展了,从而将所有的身体感觉(bodily senses)而不仅仅是眼睛的感觉涵盖在内。现在,我们意识到:有意识的身体并没有沉思

① D. W. Meinig (ed.) (1979), *The Interpretation of Ordinary Landscapes*, New York: Oxford University Press, p. 3.

性地观察这个世界,而是积极地参与到经验过程当中^①。

所有这些都是在与自然美学(environmental aesthetics)相亲和的,内在于环境当中的鉴赏和知觉价值都包含了身体介入。自然鉴赏并不只是兴奋地去观看可爱的景色。它就发生在在弯曲的乡村路上驱车、沿着路线徒步行走、在溪流当中划水这样的活动中,所有这些都伴随着对声音、对气味、对风和阳光的感受,对色彩、形状、图式的微妙差异的敏锐关注。这同样在深度意识(deep awareness)里也可以发现,它既存在于当下经验,也存在于记忆当中,不过这在现代世界中却少得可怜,因为我们生活在家中和与我们亲近的场所里面。这源自将我们合并在内的、对体积和空间的运动知觉。在这里,“合并”(incorporate)是个好词,字面上就是指带入身体的意思,也就是将身体带入环境之中,在整体上,这种介入就是环境所包含的审美经验。

- 11 鉴赏的观念被环境美学转变成更具有包孕性和介入性的经验,这并不是我们通常归属于艺术的那种经验。瓦尔特·本雅明(Walter Benjamin)所说的在电影经验当中沉思的不可能性,同样在当前的其他艺术中也存在,而且在环境那里更得到了坚持。这不仅是让电影中的沉思不可能成为事实,而且坚持了电影以观者为中心的实情,使得观者至少转化为一个热切的窥视者,更可能成为一个冷静的见证者,或者成为希腊合唱队中的旁观者^②。

与此同时,作为这种显现经验的构成部分,我们在完成自己的知

① 于是,“环境”与“景观”之间的差异,一定会差异性地引发对二者的理解。如果环境被误以为是客观的,如果环境融入景观,将属于它的组成部分的信仰和态度注入其中,那么,这二者之间究竟有何差异呢?或许,我们可以说环境是一个更普遍的术语,它包含了许多要素,人类是其中的部分,从而共同形成了生活条件。景观,反映了对一种直接场所的经验,它是更为独特的。这是一种个体化的环境(individual environment),它的特征以一种明确的方式体现出如下的要素,这些要素组成了任何一种环境,它们强调了人类是作为环境的知觉催化剂而存在的。通过言说景观是生活的环境,我们可以稍微地表现这种差异。在此,“环境”是在更普遍的意义上被使用的,但是在探讨某一地域或者考虑某一特定场所的时候,将之言说为一种景观、环境或者“这个环境”,这种特殊化或许才是有用的。

② W. Benjamin (1969), “The work of art in the age of mechanical reproduction”, *Illuminations*, New York: Schocken Books, pp. 238 ~ 240. 瓦尔特·本雅明所说的知觉转变不仅适用于电影,对我们而言,在环境当中甚至更得到了坚持。

识、信仰和态度,这些都参与到经验的过程当中,而且能够使我们建构和组织经验。这种思想和态度产生的影响,也指明了审美经验既是艺术的也是环境的这个至关重要的事实。审美评价(aesthetic valuation)并不单纯是个人的经验,它常常被误称为“主观的”,恰恰相反,它是社会性的。审美地介入环境,正如介入艺术那样,使我们拥有的知识、信仰、观念和态度这些经验的不可分离的组成部分,从起源上来说,在很大程度上都是社会性的、文化性的和历史性的。这些指向了我们的关注;它们开启和关闭了所发生的,准备抑或阻止了我们所参与的。在此,正如在别处那样,个人是被社会所浸渍的。我们不是纯粹感觉的感知者,经验也不仅仅是感觉的。社会形式和文化模式训练了我们,使我们有了制定和把握情境的方法,在这里,我们通过神话、理论和其他的解释而被整合在内。因此,在审美的经验自然当中,我们介入到社会活动之中,并且不是单纯的一个人,往往被设定在公共的情境里面。我们的社会性是内在于我们的审美经验之中的,无论是面对艺术还是自然,都是如此。

对审美经验的理解,就鉴赏而言具有令人关注的、很重要的含义。这也有助于思考鉴赏艺术的方式是什么。鉴赏艺术需要发展一种知觉品质的感性。对于用特定的感官确定个体艺术而言,这是与生俱来的,就像绘画用眼睛去看而音乐诉诸听觉一样。我们已经说明,所有的感觉是如何包含在所有的经验当中的,在某种程度上,这种包含通常是直接而且是富于想象力的。然而,所变化的是不同的感觉形态中相对凸显的。于是,视觉维度在特定的艺术当中是占据主导的,听觉则在另外的艺术中占据主导,虽然自始至终其他感觉渠道都是参与其中的。然而,这并不是身体知觉,每种艺术所需要的都是一种发展的感性,一种敏锐的和保持微妙差异的知觉意识。譬如,在绘画当中,就包含了一种对色彩的质及其相互关联的被塑造的意识,一种对体积和组合的平衡感,在总体上,还包含一种对线条的运动的感情(在某种程度上这是就光和影的对比而言的)和一种对于细节和巨大形式的感觉。在音乐当中,这就是一种“听进”声音的能力,去倾听内在音响的一种运动,去洞悉不同的、同步的节奏,去注意在同一音色当中不同的

- 12 音质和不同音色的微妙差异,去感受在整个韵律当中运动的强制力和微妙的弹力。在其他艺术之中,我们能确定同样类型的知觉差异,例如舞蹈和建筑,每一种都有它自身的复杂的感性。

同样的方式对环境来说也是适用的。环境鉴赏运用了我们的感觉能力(sensory capacities),就广度和复杂性而言,很可能超出了其他艺术,难以限定或者限制。我们体验到了质地的知觉差异,同样还有色彩,还有对体积和量的肉身意识,例如在皮肤上的日光和湿气,在我们脚下不同平面的运动知觉——上升、下降或沿着相对平坦的表面移动的运动知觉,在大致垂直的方向上弯曲、旋转或传递的运动知觉。我们必须意识到在环境鉴赏当中肉身感性(somatic sensibility)的重要性:对体积张力的身体感知,对空间的牵引力,在身体运动中运动知觉的贡献,连同视觉、听觉、触觉、嗅觉和味觉的性质一道,都充满在所有的经验当中。环境,虽然并非是瓦格纳(Wagner)的音乐剧,但却可能就是真实的“总体艺术”(Gesamtkunstwerk),亦即在整体上全部都囊括在内的艺术品。

在环境艺术如建筑、景观、公园设计和都市规划领域工作的人们,充分利用了这些知觉能力,有时是经过深思熟虑后运用知觉能力的,但也经常是无意识地在运用,他们致力于塑造环境经验的过程。他们所缺乏的,是关于感觉的理论明晰性和对环境鉴赏更为清晰的考虑,尽管在开始的时候他们就是按此方法而运作的^①。

不管自然鉴赏与艺术鉴赏经常被区分开来是否是事实,但它们的相异点可能仍是不明显的。对自然或者环境的审美鉴赏不同于艺术鉴赏吗?事实上,这个问题可以按照两种方式来回答。如果这种差异是存在的,我们可能会问,是否在两种情况下鉴赏的任何方面都具有普遍类同之处?如果存在,对于传统美学而言这种类同的含义究竟

① A. Berleant, A. (1991, ch. 4); A. Berleant (1997, “Aesthetics and community”, pp. 135 ~ 155); Y. Sepänmaa (1986, 1993); A. Carlson (1979), “Appreciation and the natural environment”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37, 267 ~ 275.

是什么^①?

我个人的观点是,在我们面对个体艺术与环境的时候,它们在特定情境之下按照特定方式来运作,其中的审美介入基本上是存在类似形式的。对个体艺术和特定环境的鉴赏,是紧密地被包容在一起的,同时利用了我们多元感觉能力的融合,利用了所涉及的对象的知识,利用了我们过去的记忆和我们在想象中这些经验的拓展。我们运用了这些能力,所有这些能力都是被培养和给予的,无论我们在何时审美地鉴赏事物。至少,我们不能满意关于审美鉴赏的那种非批评性的假设。环境美学,提出了这个问题,至少使我们考虑到了传统的观点的可选择性。

环境鉴赏还存在被我们忽视了的另一个方面,对于鉴赏审美价值而言,它并不包括对景观愉悦的敏锐感性。噪音并不是对音乐的坚持,商业符码也并不是绘画,工厂并不是小树林,具有支配性的环境经验并不能始终呈现为一种积极的形式。关于环境的美学必须意识到,风景也是以各种不同的方式对环境的破坏,这些方式包括:通过取消地域同一性和我们对地域感情的方式,通过扰乱建筑统一性的方式,通过强加的具有伤害性与令人不愉悦的声音和气味的方式,抑或由于空气、水和噪音的污染使我们的生活环境变得对我们不利甚至不适合居住的方式。这种批评中的一部分是审美的:这是一种对于我们知觉感性的冒犯,一种与消极价值的直接遭遇。因而,环境鉴赏的意义变得更为重大,同时,它的范围也在逐渐扩大。不再划定花园和公园的安全界限,审美的边界必须被重新界定为囊括所有的自然:城市和乡村,工厂和博物馆,沙漠荒地和都市废墟,还有以山脉为边缘的海湾都应在其中。

^① 艺术鉴赏与自然美的鉴赏的关系, see Hepburn's classic discussion in R. W. Hepburn (1984), "Contemporary aesthetics and the neglect of natural beauty", "Wonder" and Other Essays. *Eight Studies in Aesthetics and Neighboring Fields*, Thowbridge: Edinburgh University Press, pp. 9 ~ 35.

七、关于自然的美学

最终,我们如何能解释自然美学?正如诗歌或者绘画美学研究的是这些艺术当中的审美特征(aesthetic character)一样,当然还包括我们与之相遇的经验,自然美学考察的则是自然当中的审美经验和价值。我们对艺术形式当中的审美价值之经验的理解,建立在对它们的语辞判断之上,这些判断包括:批判的、解释的、哲学的等等。同样,环境美学需要一种对于环境是什么,环境经验及其审美维度、由此发展的各种价值是什么的把握。

正如梭罗(Thoreau)曾写下的:“这是能够画出特殊图像或者雕出雕像并使得一些对象变得美的东西;但是,雕出和绘出我们所见的、我们在道德上应保护的大气和中介,那是更为辉煌的。去影响日常的品质,这是艺术的制高点^①。”审美环境是每个人的中介;环境的艺术,是人类生活的艺术。对于知觉世界而言,这就是人类世界;我们的能力和局限,影响了这个世界的可能性与边界。

使这个世界充分地运用知觉的整个领域,这扩大了我们的经验、我们人类世界、我们的生活。于是,目标就指向一种拓展的但却可辨别的意识,它作为彻底介入的器官、社会生活的一部分而存在。这就需要转变,也就是将知识和行动包含在经验的整个领域当中。自然的审美感(aesthetic sense of environment)就是这样一种生活的核心。

14 美学的领域、边界和对象的扩大,激发出一系列的问题。学者们对这些问题的看法并不是一致的,正如本书的文章所证明的那样。这便让所有这些争论变得更加引人注目,许多不同意见不仅大声说出它们的判断,而且它们的推论都超出了艺术甚至超出了环境本身的范围。让我们注意这些新的问题,它们将在随后再度出现。

① H. D. Thoreau (1966), *Walden*, New York: Norton, p. 61.

八、当前的一些问题

1. 环境美学与自然美学

有必要去区分环境美学与自然美学。长期以来,环境已不再是审美兴趣的对象,而且,我们可以将对环境的表现追溯到古代神话和哲学思想的开启之初。然而,环境美学是不同于自然美学的。“环境”是一个更具包容性的术语,它所包含的空间和对象并非仅仅是“自然世界”之内的事物,诸如设计、建筑和城市也包含在内。况且,不同的作者以相当不同的方式来看待环境,有时将之客观化得就像是全景一般,在其他时候则将亲密的和个人化的周遭之物包括在内,甚至有时(我所指的是)将环境看做语境化的背景,从而将审美观照者作为组织要素而包含在内。考虑到问题还会更复杂,环境或许可以指一种特定的类型或者场域,例如被看做是一种特殊的荒野之地、航海的环境或者购物商场的环境,抑或可能被当做一个普遍的范畴。

确实,无论在自然与环境之间的差异是怎样的,它们之间的差异都是相当重要的美学问题。在根本上,这些术语多半就是同义词,还是暗示出所探究的是明显不同的领域?自然美学与环境美学之间的意义和关联,同关注艺术的美学一道,是我们继续探索的再生性基础。

尽管环境鉴赏常常是同艺术鉴赏分开的,但是,它们之间明显的差异可能是不明显的。对自然或者环境的审美鉴赏明显不同于对艺术的鉴赏吗?事实上,这个问题已经在上述文字里按照两种方式被解答了。如果这种差异是存在的,我们就可以追问,在两种情况下鉴赏的任何方面是否都具有普遍的类同之处?如果是这样的话,对于传统美学而言其含义究竟是什么?

2. 环境美学与应用美学(applied aesthetics)

环境美学的介入性特征,体现出对传统理论的另一种原则的挑战,这种原则就是审美非功利(aesthetic disinterestedness)的观念。非

- 15 功利的思想出现在 18 世纪,它首先在伦理学当中被讨论,后来用于探讨艺术。该观念竭力去界定一个审美鉴赏的明确领域,并将审美鉴赏建基在对某物内在品质的评价基础上,从而排除了一切实践功利。对实践的关注一旦出现,那么我们业已习惯的在艺术中鉴赏的审美品质便会被扰乱和混淆。

然而,艺术自律的信念,在环境中很少能得到庇护,鉴赏往往是同实践功利不可分的,无论是在建筑选址、道路或公园设计,还是在林间小径上跋涉,都是如此。康德的古典公式——“审美趣味是唯一非功利的和自由愉悦的;由于既没有功利也没有理性的功利感迫使我们普遍赞同”——或许在某种程度上适用于艺术,但是却难以将自然美愉悦的大量例证与之相配。

我们能在某些方式中保留非功利的观念吗?美学的宣称能够适用于实用的情境和对象吗?这种美学促使我们既维护了审美纯度(aesthetic purity)的水平,设计了审美价值的两种可选择性的理论,又以某种方式使得许多类型的审美鉴赏变得一致,从而纳入到单一的包容性的说明当中。确实,环境美学可以被视为审美鉴赏的传统形式与将美的艺术排除在外的其他统治性领域(诸如陶艺和其他工艺、设计、都市和地区规划、日常生活的环境、民间与流行艺术及来自人类文化的各种其他活动)中有意义的审美价值之间的桥梁。这使我们能够面对与环境估价相关的问题,在那里的实践考量包括历史建筑、景观存留和资源保护,其中实用与审美是紧密相联的。

3. 环境美学与环境伦理(environmental ethics)

虽然要求艺术自律的吁求具有高贵和浪漫的声调,这或许可以使艺术远离政治和社会干扰并得到保护,但是这种绝缘性保护却变得越来越困难,甚至是不真实的,正如实践的领域都成为了环境。我们与环境的关系越贴近与越亲密,我们就越被纳入因果、权力、兴趣和诸多类型目标的网络内。事实上,在自然中的审美与伦理价值,似乎常常走向反面,这在艺术中甚至更引人注目。这体现在如下的冲突当中,冲突的一方是保护历史结构和所辖领域的欲求,另一方则是提供足够

和适当的住所抑或是保存景色的需求,然而这种需求却匹配于商业架构、权力转移或者速成方式。

另一方面,伦理和审美价值是可以相互支持的,或者说在环境中的审美兴趣确实能够帮助去达到伦理的目的。不断增长的审美价值的确是我们提高生活品质的一个组成部分。此外,越来越多的证据证明,在积极审美价值中的环境的丰富性,不仅可以提升优良的情感,而且可以降低身和脑的疾病的发病率和社会病(诸如恶意破坏和犯罪)的发生率。这是需要进一步研究的重要领域。

既然审美价值本身是善的,即使并不一直是排外的和孤立的善,它也值得去维护自身的目的,并将自身逐渐变成为伦理目的。作为社会与个人价值的环境,是审美兴趣的一个重要所在;但是承认了内在的审美价值,便无需与非审美的实用和目的相分离。在某些最有趣的例证中,环境利用和美是密不可分的,如在充满景色的高速路或设计完美的农场景观那里都是如此。为了保护农业景观的发展权的购买计划、保护景观的区域性条例,这些都表现出道德义务和政治意愿,从而服务于某种审美目的。

环境伦理与环境美学的关系,在被精心描绘的可能性上是丰富的。审美价值在整个环境的伦理结构当中扮演了部分角色吗(正如在构成要素当中要被找到并被保护一样)?可以在环境伦理当中给审美关注一个次要的地位。然而,由于聚焦于内在价值的传统,审美价值可能为环境中的伦理价值提供一种内在价值的基础。如果是这样的话,伦理价值就可以被看做是来源于审美价值。这种对审美价值的提升,对于伦理理论而言具有重要的含义——它超越了对自然的应用。于是,伦理学和美学的关系就具有了重要意义,并且变得愈加重要。随后的论文对这个问题提出了崭新而丰富的视角^①。

4. 艺术与环境

在某种程度上,艺术已经以各种方式融入了环境。譬如,雕塑常

^① I. Kant (1790, 1951), *Critique of Judgment*, trans. J. H. Bernard, New York: Hafner, s. 5. See also ss. 43 and 45.

常在户外背景下展出,它们可能被排列在草坪上或公园里,原野和起伏的山脉成了“被借用的景观”。环境雕塑运用了更为广泛的自然物、材料和各种形式的背景。通过将音乐家置于大厅不同的位置,或者利用户外声音和背景,音乐也将环境要素整合在自身之中。戏剧在古希腊罗马圆形剧场露天表演的古老历史,在今天的街道戏剧那里得以延续。舞蹈表演也利用了各种形式的自然背景(包括海岸)。

17 艺术与环境美学的相互关系,仍然是更具挑战性和复杂性的问题。要认识各种各样的环境领域,诸如荒野的、田园的、农业的、海上的、都市的和建筑的,它们都提出了自身的问题。与那些(诗歌、绘画、音乐和舞蹈的)传统美学比较,这些环境之间的差异何在?如果它们是有差异的,在审美价值、鉴赏和判断当中,这些环境领域之间的关联又是什么?如前所述,在艺术和环境中所聚焦的鉴赏问题,在此不知何故亦重现为不同的形式。例如,鉴赏自然景观与鉴赏都市景观的同与异究竟是什么?如果不同,在批判性地判断景观时,需要何种审美标准?此外,这些不同的鉴赏模式与鉴赏艺术有何不同?我们对这些问题的回答,再度暗示出鉴赏是非功利和沉思性的这种传统考虑了吗?这些不同的环境领域对包容性的审美领域提出了新问题了吗?或者它们只是展现出了相异的价值?

我所提出的问题,不仅比我考虑的要多,而且它们对于美学学科而言也是非常重要的。环境美学与艺术美学的差异,是否是基础性的,这需要两种不同的理论来解释。用(对美学理论而言具有极其重要地位的)单一的理论能否适用于这二者?如果自然美学、环境美学、艺术美学都能被纳入到同一个理论当中,我们必须以某种方式发展出一种开放的结构去承认这两个领域,同时给予它们与众不同的特征以及显要的地位。

这本书并不希望能解决这里提出的所有问题,它只想以不同的观点对这些主题作出贡献。它们是如何回答这些问题的,对于美学学科而言具有深远的意义。

九、更广阔的景色

随后的文章将继续探讨我在此提出的问题,现在,让我通过将环境与艺术关联起来的规范问题的更广阔语境,对导读进行总结。在 20 世纪,使这些问题得以体制化的价值和理论并没有得到充分发展。科学的霸权已经履行了理论的功能,经济和政治的权力已经超出了知识文化。哲学家比其他人更容易受到攻击,在前两个世纪里,许多曾经繁荣的哲学运动,通过这种或者那种方式,依靠科学的途径、领域和方法论已使自身模式化。很多哲学家仅仅接受定性的和以事实材料为认知的重要性,并且将他们的解释限定在对它的反映、区分和公式化上。作为结果,价值已经被忽视了,它作为非认识的矛盾而被驱逐,它被认为是主观的、情感的抑或是完全非理性的。然而,把握实践,就需要面对这些已开始使哲学思想走出死胡同的规范问题,这让知识分子和行动者去发展应对冲突的途径成为必要,这种冲突在当今时代仍被坚持下来。

18

在此,环境问题已经被置于最前线,它与经济和政治问题是相联的。尽管在这些领域的争论并不能一直通过定性的方式得以解决,但它们不能被武断和主观地抛弃。20 世纪末就是一个价值冲突的时期:伦理战争已经播撒在这个世界的最大地域之上,全球的经济体制和策略在任何地方都可能来临,文化冲突却与此无关,它滋养着排外和狭隘。如果我们不能理性地去发展应对这些冲突的途径,我们就要清除冲动、非理性和不加掩饰的权力运用的基础。环境美学与艺术能够对此作出什么贡献呢?

围绕着环境价值(environmental values)问题的讨论,使我们看到这些价值不单纯是个人的、武断的抑或是非理性的,而是位居人类生活的核心位置。人类的优良存在并不是个主体问题。它有赖于我们生活中政治的、社会的和经济的条件:我们的政府、我们所吃的食物、我们所呼吸的空气,形成了我们社会结构的各种关系。于是,我们关于环境和艺术的理念,就被嵌入我们的文化体制(cultural institutions)

当中,其重要性超出了环境和艺术自身,因为人们关注我们的经验和中心场所的生活品质,这必须考虑到人类的福利。

如果人类价值在实践中是基础性的,在理论中,人类价值也同样如此。这或许会证明——将哲学逻辑开始置于顶点并将规范哲学视为基本哲学——是有用的。结果是积极经验(positive experience)将成为价值判断的试金石。然而,如何定义积极经验呢?有人或许回答,经验就是一种对内心的满足和完满,同时,它并没有降低他者的满足与完满。审美经验便充当了这种经验的原型,因为这种完善通常是不能滥用的,也从未削弱其他事物的良好存在。环境价值在此进入其中,这里包括了对大地及其特征的尊重——审美价值与伦理价值在此都差不多。认知到这些价值,并没有让我们亵渎自然,而是保持了克制,保持了审慎和深思熟虑的判断。

我们对于事物的审美经验,既在艺术中又在自然中,因而意识到了它们性质上的价值。然而,这种经验首先是知觉的,它是一种将某物作为艺术品、场所乃至人类自身所拥有的价值符号,是一种展现精神价值的符号。这是由于某物是为了自身的目的而被审美地估价的,我们意识到了它所具有的价值,并使之获得尊重。审美价值的经验帮助我们学会这种尊重,并且教育我们意识到它并鉴赏之。在对审美鉴赏的尊重当中,我们可以赢得对大地的敬畏和尊重。

19 这或许取决于美学与伦理学的基本联结^①。但是,规范经验的情境和内容是被历史性的文化所影响的,这种文化包括习俗、传统、社会结构和教育。这就是我们为什么不是孤立的而是变化的原因。最终,我们已经开始意识到我们这个世界的变化过程以及改变世界的阿基米德支点,这是笛卡尔(Descartes)长期不能找寻到的。这意味着在总

① 在目前这卷里面,布雷德(Brady)和罗尔斯顿(Rolston)直面了这个问题。关于伦理价值与审美价值之间关联的文章在日益增多,其他的有用资源是:M. M. Eaton (1997), "Aesthetics: the mother of ethics?", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57, 365 ~ 366. See also H. Rolston (1988), "Valuing aesthetic nature", *Environmental Ethics, Duties to and Values in the Natural World*, Philadelphia: Temple University Press, pp. 232 ~ 245; and E. C. Hargrove (1989), "An ontological argument for environmental ethics", *Foundations of Environmental Ethics*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice - Hall, pp. 191 ~ 201.

体上,对于价值和哲学而言没有任何坚固不变的基础。然而,对于我们发现环境的多样性和易变性来说,这并不是令人愉悦的,在知觉领域内对艺术的不断探索,既是这种易变性的范本,又是作为其构成部分的模式。

后面的文章并不是都接受了我在此提供的环境特征。但是,在他们解决相同问题的不同方法和不同途径中,他们给出了重要而意味深长的论述,展示了有可能作出回应的多样性。这个文集的与众不同之处,就在于它所探寻的这些问题都是以艺术与环境为双轨的,这两个轨道时常是颀颀而行的、相互交叉的,有时甚至会聚为同一个审美过程。在他们的探索中充满了原创性、想象力和挑战性,这些文章说明了环境与艺术是如何互动的,从而照亮了这两个领域,照亮了我们这个时代两个相当重要的、经验性的知识内核。

第二章

美学的论据和理论： 基于哲学的理解和误解

罗纳德·赫伯恩(Ronald Hepburn)

本文分为两部分,它们都涉及到了对美学思想及其论据的哲学理解(或误解)。第一部分考察作为艺术哲学的美学,第二部分则探讨关于自然欣赏的美学。

一、作为艺术哲学的美学

研究美学理论的哲学家曾倾向于认为他们对审美判断和审美欣赏的核心概念源于他们对人类生存状态各不相同的哲学观点。他们的美学理论所依赖的论据囊括了其广阔的哲学视野、自身艺术创作的经验和艺术批评等等。此外,美学理论常常被认为不是一门独立的、专门的、抽象的、自我完满的、以哲学探究为目的的学科,而被认为是潜移默化地影响艺术批评和艺术鉴赏的理论。而理论的核心概念或核心概念集群,比如“模仿”、“表现”和“形式统一”,可以用来对艺术潮流予以褒扬、赞美、痛斥或者修正,甚至有时可以用来对特定的艺术作品作出评论。

但如今,有些人认为那些美学的观点是完全错误的。在他们看来,艺术哲学家需要在艺术家和艺术作品面前更为谦逊,他们必须服从艺术创造的权威,而现在这些哲学家并不具备这样的权威性;作为哲学家,他们必须服从,而不是统领、压制或是教训,因为宏大的哲学理论必会扭曲和误解艺术,并由此阻止艺术的发展。理查德·库恩

(Richard Kuhns)就不同的绘画鉴赏作了一个比较:一种是“按照哲学家的需求,将思想凌驾于艺术之上,用哲学的方式探求事物终极本质”;另一种是“按照画家的需求和行为,无论笔触还是感知,都是直观而敏锐的”^①。艺术的目的、原则和类型都变动不居,这变化有时温和而缓慢,有时则猛烈而具有颠覆性。而艺术的变化必然在变化的美学中得以反映。

因此,关键点就是艺术是通过它自身的内部动力来获得发展的。问题和挑战在任何时期都会出现,这需要具体深入的洞察和艺术家的应对经验;而且,一波未平一波又起——还会有新挑战出现。捍卫美学特殊性的人们应该会赞赏维特根斯坦(Wittgenstein)反对普遍化的美学思想。他强调,让我们把思想聚焦于那过长的低音上,门或壁画上,或者是天花板上——现在太高,现在太低,而最后——谢天谢地!就是那儿^②。

依照这个观点,哲学家需要接受一个被限定的角色,在艺术的浪潮中随波逐流(诸如各种文艺运动、艺术类型和潮流的发展以及颠覆与反颠覆等等),而克制住不去规定艺术家应该做什么。我们也许会想起伦理学的一个类似观点(它曾广为流行),即认为哲学家的工作应当主要限制在对于当前伦理观的宏观掌握和分析上,而不是对伦理观予以深度理解或激进改变。

毫无疑问,艺术哲学家如此谦逊是有益的;但这岂不是太过偏执了吗?我认为,更聪明的办法是,同弗林特·施耶(Flint Schier)一样,把艺术的价值看成是“从一个特殊结构中衍生出来的,这一结构在艺术世界之外独立存在,至善和至美等其他价值都由它构成”。他写道:“如果艺术的价值和我们其他的价值……极端的不相称或者不相通”,

① Richard Kuhns(1995), *Mind*, 104, 653 ~ 654.

② L. Wittgenstein(1966), *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, ed. C. Barrett, Oxford: Blackwell, p. 13 and note 3.

“我们对艺术价值的敏感”将成为不解之谜^①。

从事创作的艺术家面临双重压力：一是当代艺术寻求独特的高度；二是他们内心深处寻求审美满足的夙愿。他们当然可能因此而改变自己，虽然他们可能从未对这些压力进行解剖和分析。他们的读者，或者观众或者听众也可能会如此。如果一位哲学家提醒我们这些压力的来源，他并不是要对艺术摆出一副威吓之态，并不是所有的理论哲学家都寻求“压倒”艺术家和艺术。（我冒昧地说）他们也不会被迫去迎合那些打着“艺术”旗号的东西，也不会削足适履地去修改自己的理论。过去的艺术哲学的失败、错误和歪曲并不能令我们推断出，把美学概念建立在一个价值的广义理论上或形而上学上的全部努力都是被误导的——它可能恰恰极为复杂而且布满陷阱。

二、一些基本的审美价值

25 那么我们能够找出并重申一些审美价值吗？这些审美价值（至少对于一个哲学家是这样）看来的确是基于对最广泛的人类生存状态的理解，而且不管艺术风潮如何变幻，这些价值也不会被其中涌现的艺术标准所代替。

如果我们把这样一些价值看做与减少人类基本需求有关（即由我们的天性和人类环境所产生的需求），看做是我们自律的形式，也许我们就能更充分地理解这些价值了：其他的价值表达出同样可以理解的欲望。这些价值本身不会产生同一概念的美学理论，但是它们可以构成解释性的核心概念、原则和思维方法的集群，它们相互交织，令人神往。尤其是其中一些特定的价值形成了成对的矛盾（或看似矛盾），它们在艺术实践中自相矛盾又同时在场。的确，艺术能够同时实现几种价值，这非比寻常，而事实如此。因此，适用于艺术的价值是如此广泛，从我们无可选择只能坚持的意识，到那些通过愉快的偶然事件而

① Dudley Knowles and John Skorupski (eds) (1993), *Virtue and Taste: Essays on Politics, Ethics and Aesthetics in Memory of Flint Schier*, Philosophical Quarterly Series, Volume 2, Oxford: Blackwell, p. 191.

不断丰富的生动体验——那些偶然就来自于我们对颜料、音弦、管乐簧片以及语词的复杂含义与声音的独特组合。

这里简要列出一些概念和价值,并无系统性。当然,它们也是众所周知的基本原理^①。

整一性 这在审美经验中被称为“同一的胜利”,即“整一战胜了离散”^②。整一性是所有知觉和反应都必然具备的特征,但它在审美经验中却尤为突出。有人补充说:到底如何理解整一性,需要在艺术家和鉴赏者之间持续不断地进行反思,从“必然特征”到具有历史意义只是迈了一小步,但却是最有意义的一步。

形式 整合并掌握感觉的复合体,使之成为一个经验客体,它已经使我们趋近知觉的形式、模式和结构:一件具有完美形式的艺术品所给予我们的,绝不仅是将我们从混沌迷惑、压抑知觉的原始状态中释放出来。而另一方面,对于门类复杂的艺术,什么形式可以无所不包呢?这是一直备受争议、不断被反思的问题。

多样性 对于艺术对自觉意识的强调,我使用“多样性”这个词来形容,这种强调包括诗歌里的语词、音乐里的音符、视觉艺术中的空间关系等诸如此类的“全景”式的方法。这样,艺术品才能获得高屋建瓴的、浓缩的深厚意义^③。而在这些多样性方法的身后,正是与通常意义上的整一性和离散性相关的价值。

交流和表达 在非常多的语境中,赢得完满(即深厚意义)是进行完美交流的惊人成功。实际上,严格来讲,艺术的另一个价值就在于它对人们的交流进行提升和净化的力量:由此来区别和表达那些本来

① 通过这些基本的核心概念,我们可以发现通往熟知的“单体”美学理论的捷径。不过,无论这些理论关注的是模仿、“有意味的形式”、表现还是生命力提升,我认为没有一个概念足以单独作为这样一个理论的基础,美学理论需要的是相互联系、相互依存的准则复合体。

② 引自拙作:“Findlay's Aesthetic Thought”, in Cohen, Martin and Westphal (eds) (1985), *Studies in the Philosophy of J. N. Findlay*, Albany, N. Y.: State University of New York Press, p. 194; see J. N. Findlay (1967), *The Transcendence of the Cave*, London: Alien & Unwin, p. 217. 从芬德烈的著作中我受益颇多。

③ See also R. A. Shape (1983), *Contemporary Aesthetics*, Brighton: The Harvester Press.

难以确切的、不可捉摸的个人情感,以及人们的价值观和世界观。这里艺术再次针对人类的普遍需要予以诉求。与之紧密相关的则是对真理的关注。

26 **真理** 严肃的艺术作品可以被看做是看待世界的方式,看做是对于人类生活的再解释或“批判”,抑或是人类生活的某个局限但具有意义的场域。它致力于解释、表达和揭示真理。反之,如果其视角是平庸陈腐的,或是扭曲的,其价值就会降低很多。

超脱与生动 “超脱”是指对审美对象的静观态度(或是“无利害”的态度),长期以来它并未受到挑战,一直是审美欣赏的一种力量,也可以说是主要准则。而时至今日,这一准则受到了批判。很显然,艺术的发展使得严肃的艺术鉴赏家必须介入作品,投入进去,而不能只是消极的旁观。甚至有时艺术鉴赏家还会积极介入到艺术创造的过程中^①。应该说,这里是一个哲学概念(具体说是18世纪哲学)被当今艺术实践所剔除的实例。然而,尽管我极力想否认艺术鉴赏已经成为呆板消极的事情,但我想,静观式的观点仍非常广泛,而且并不空洞,它仍然会得到强力辩护^②。对它和一个相关概念的关系予以探究,就能够说明问题,这一概念乍看上去与之相反,可以称之为“生动”或“生命力的提升”。而这两个概念都与一种很广泛的基本价值相联系:即对于平静的爱 and 对于生动的爱。但是,这看似矛盾的概念,如何能共同起作用呢?

我想说的是,审美经验当然意味着超脱实际的、贪婪的功利事务,但毫无疑问,这不会使它变得迟钝而乏味;恰恰相反,它类似于惊异、敏锐、充满活力的经验。如此结合并不新奇。譬如,康德的美学理论曾对想象力和理解力带来的“活力”和“朝气”进行反复重申,而这与美的“无利害”的线索是交织在一起的。静观的态度、平静、生动活泼的生活,同样都是人类满足自身需求的基本要素。而卓越的艺术作品

① Cf. Arnold Berleant(1991), *Art and Engagement*, Philadelphia: Temple University Press, p. 26.

② 与此相关的是:Emily Brady(1998),“Don't Eat the Daisies: Disinterestedness and the Situated Aesthetic”, *Environmental Values*, 7(1), 97 ~ 114.

可以同时使两种价值的感受最大化。

席勒在《审美教育书简》中,也充分证明了这些基本价值:实际上,他比康德的论述更清晰、更有说服力。他如此描述人类:积极地控制扰乱自身的外部 and 内部的漩流,这是一种朝向均衡和内心自由的运动。“当美丽使人们忘却内心真正所爱,抑或当形式的静寂磨灭了生命的天真时,人类将会怎样?……他将无处停歇、疲惫不堪”^①。席勒设想过这样一个舞台,在这里,审美趣味只倾向于兴奋、怪异、激烈、蛮荒,而将宁静简单拒之门外(und vor nichts so sehr als vor der Einfalt und Ruhe fliehen)。但是审美经验的成熟形式大多同时具备了无利害的感觉、平静和活力。当审美到达狂喜的极点时(宗教术语,此处用于美学),它会同时带来最大程度的宁静和活力^②。它们是审美具有的双重特征,如果舍弃了其中安静的一面,而片面地为席勒那种“远古”舞台式的极端激动给予空间,那绝不是艺术的真正进步。

27

矛盾同时在场 表面看似矛盾的目的,通过艺术却可以同时实现,这在几种不同的艺术形式中都可见到。显然,一些艺术品的意义是随着时间的延展而被逐步赋予的,而我们对于他们的审美体验也是如此:即时间的超越。单个的音符被旋律超越,旋律被乐章超越;单词被章节超越,单词被词组、句子或者短诗超越;但是无论何时演绎,它们都随时间的河流淌,穿越无数连绵的瞬间。自由和必然构成了另外一对相悖的目的。例如在数学的审美完美性上,波特拉德·罗素(Bertrand Russell)曾经写道:它表现出“伟大艺术的特性,神圣的自由,与感觉必然命运的绝对完美”^③。

① Friedrich Schiller (1794 - 5, 1967), *On the Aesthetic Education Of Man in a Series of Letters*, ed. and trans. By E. M. Wilkinson and L. A. Willoughby, Oxford: Clarendon Press, pp. 170 ~ 173, 210 ~ 211.

② Friedrich Schiller (1794 - 5, 1967), *On the Aesthetic Education Of Man in a Series of Letters*, ed. and trans. By E. M. Wilkinson and L. A. Willoughby, Oxford: Clarendon Press, pp. 210 ~ 211, 108 ~ 219.

③ Bertrand Russell (1967), *The Autobiography of Bertrand Russell, 1872 - 1914*, London: Alien & Unwin, p. 158, quoted from Yi - Fu Tuan (1995), *Passing Strange and Wonderful: Aesthetics, Nature and Culture*, New York: Kodansha International, p. 16.

三、美学原理的基础

现在回头再看我的题目,在艺术体验的原则和目标的证明背后,到底有怎样的“哲学理解”呢?基于怎样的基础我们会有关关注艺术的动力并提升这些艺术准则呢?

我认为,艺术价值是与人类生活的某些根本局限和不足的表现形式相关的。我们喜欢意识自觉的活跃状态,而当意识倦怠处于迟钝状态时,我们会颇感气馁。以功利目的介入艺术品则分散和消解了我们所追求的整一性。所以,艺术体验就是通过整合错综复杂的艺术元素而实现意识的升华。无论我们着迷的是绘画的空间构图还是音乐里转瞬即逝的音符,艺术体验的结果都能够激励自我的、旺盛的生命力。

那么,为何这些同时在场的矛盾“对立面”颇受重视呢?这是因为众所周知的作为人类局限性的“或有关系”,在人类思考方式中被类似于形而上学的“共存关系”的某种形式所代替。在更广泛的意义上,我们关注的是艺术的根本价值怎样可以不孤立存在、不远离生活和思想。基于这一点,并考虑到连续性,艺术哲学家也不排除会关注一些可能被某些艺术潮流所忽略的价值,或是那些他们未完成的永远重要的任务。

然而,这并不意味着,仅仅因为是哲学家,他们就有权力为艺术提出具体的实践性的任务,如此就太荒谬了。但是,那些最基础最普及的准则的确使哲学家不仅仅去做“录音机”或是分析员,或者做实际的社会科学家,尽管有些作家已然这样认为。以社会学为中心的美学湮没了哲学家的任务,并试图给他已有的、评估过的数据,这些艺术领域的论据是以历史学家和决定论者(也就是说,也许是科学的)的方式,由社会力量制造出来的。对艺术,就像对其他领域,哲学家并不满足做中立的、准科学的评论者,他们总是按自己的选择来重新研究资料,筛选并重组这些资料。在伦理学中也存在着类似情况:对一些伦理学家来说,对“科学的理解”的分析同样也是不容易和变动不居的:他们一开始宣称的目标或许是一种“关于人的科学”,但是不久就彻底终结

(就像休谟一样)。伦理学的目的因而在“关于人的科学”与称许或反对某些特定行为或态度之间游移(休谟的理论称许的是非教条的、人道的、批判的行为或态度;反对的是禁欲的行为或态度)。

如前所述,对植根于人类存在状态的哲学理解的深刻价值,我们予以承认,但同时也否认其他更为具象的价值,无论它们正备受关注还是正遭受轻视。艺术哲学家对于其论据的理解应是多层面的,并整合成为价值体系和目标体系。有些价值源自技术变革,而有些则与传统习俗的发展相联系,这些确实具有历史意义。而在它们背后,则是更为根本的绝对价值。

艺术价值有的一目了然,有的颇为隐晦,艺术批评家的阐释和评价都依赖不同层次的价值准则。判定某个准则或价值属于哪一层次并不总是那么容易:究竟是在历史上一瞬而过,还是有着根深蒂固的渊源。例如,我先前就提出,“无利害”和“不介入”具有更深刻的基础,这超出现时代反对者对它的估计。在我看来,“深刻”的准则,既不古老陈旧,也不仅限于哲学理论的专题,而是可以得到清晰的明证。举例来讲,理查德·考克(Richard Cork)在《时代周刊》中对列侬·考斯夫(Leon Kossoff)的画作的评论,已接近某种最深刻的价值,尤其是他这样写道:

这幅壮丽的作品名为《初夏,内燃机车开来》,对列车抵达的极致描绘,令整幅画顿时进入忘我的躁动。透过画面,巨大能量汹涌而来……伦敦北部司空见惯的工业区,经由考斯夫热切的眼睛,转化成了奇妙胜地。抵达的那一刻转瞬即逝,而他对瞬间的敏锐知觉却在作品那标志性的汹涌动感中体现出来。但是在布满画面的躁动中,我们仍然感到,变动不居在这里遭遇强劲阻挡,并被赋予了艺术的救赎力量^①。

我们注意到“忘我的躁动”、“能量”、“胜地”,同时还有“对瞬间的

① R. Cork(1995), *The Times*, 27 May.

敏锐知觉”以及“变动不居遭遇阻挡”——关于矛盾概念同时在场,这是一个多么绝妙的例子。“艺术的救赎力量”也是如此:“救赎”以其显在的宗教意味,诠释了宗教和美学的密切关联。我们还看到,对甚至是最抽象的、形而上学的价值的认知也会对个体的审美经验产生直接影响。

不仅是哲学家想要在艺术的面前进行哲学探讨,其他人所受的约束要少得多!许多艺术家本身就已经受到某种哲学流派或某些学说的强烈影响,虽然那通常是大众化的简化版本。正因为如此,如果美学理论家自己站在艺术的纯粹旁观者的位置,并且冒险对艺术进行非哲学的评论和批判的话,那会是多么奇怪的嘲讽。

四、美学和自然欣赏

关于论据和理论的第二部分的问题产生于对自然的审美欣赏:欣赏对象小到雪花、蜘蛛网、贝壳,大到摩天大楼、时间和空间的浩瀚。这里我们需要区分两个方面的疑问。首先是对于此类自然审美经验丰富多样的可能构成要素,存在着“如何”对它们运用、平衡和协调的“理解”问题;其次,因为理解(这里指知识和信仰)也是构成要素之一,我们不得不问:我们对摆在我们面前成为我们审美对象的事物的理解,究竟发挥了多大作用?

那么,当“理解”一词出现在这样的短语——“理解如何以审美的方式去接近和欣赏自然”——中时,我们应当首先考虑“理解”的含义。在艺术鉴赏中,我们有多种批判模式来引导我们的反应:我们了解发展中的艺术类型及演变的形式。而对于自然,情况全然不同。我们投身大自然,如此的审美活动也只具有部分的感知力、部分的创造力,只是被动接受和纯形式的。这是即兴的,且不含重要的维度。我们斟酌把注意力放在哪里,我们自己决定是否关注、关注的程度及范围——是集中在一个小贝壳,沙滩,还是整个海岸。认知的元素有很多方面:历史方面、科学方面和生态方面。在审美经验中这些元素将与表达的质量和正式的质量融合在一起。认知元素本身可以产生新的感情质

量。在所有这些元素当中,我们既不仅仅探究自然是怎样运行的,也不会投入到一种完全自我的幻境里。为了进一步发展这个积累,我们需要更清楚地拼出一些我们可以合成的元素和因素,并最后形成一个审美对象。

设想我正在关注穿过白雪覆盖的山腰的小鹿。它们从森林边缘出现并到达空旷地区。为了以一个审美对象的身份进入这个场景,除了对事物的纯粹思考之外还需要增加多少或者减少多少呢? 对于一个开始,这里再次需要一种“脱离”——把森林看做商机,把动物看做食品的实用主义的脱离,甚至从因果关系的网络中脱离。但是我想,不是那种对客体的关注的脱离。我们确实需要那些我们所享受和依赖的自然资源。从美学的角度看,真理并不是对真实情况的否定,而是包含在值得记忆的章节里,或者至少我们希望它是这样。这里的失败可能源于情绪化的扭曲或者是根据自己主观意愿的选择。 30

不论在思考的哪个层次,不论对自然有怎样的理解,都会对经验起作用。我们还要保留对这些山这些鹿的当前现实感,正如在其他情况下对于黎明时分的河岸,对于飞翔的天鹅,对于下雨天有人驾机在旁边飞行的真实感。虽然我们可以依赖科学知识,我们却没有参与到一个科学项目中:我们是自由的,我们可以鼓励和培养对自然景观里某些事物的反应,对人类的欲望和恐惧、精神的狂喜和萎靡的反应。

在对自然的审美欣赏中,我们可能会遇到同时存在、看似矛盾的版本,我一直在强调这个在审美欣赏中的重要性。其中值得一提的是在生命力下的宁静——由能量的剧烈爆发所维持的不变的形式:在关于自然经验的论述中它多次出现。我想起了浪漫主义文学家眼中的瀑布,那正是巨大能量与恒久形式的结合。

向这样的大瀑布望去,是多么非凡的景象! [柯勒律治 (Coleridge) 写道]……其中旋转的旋涡,无数珍珠溅起和跳跃……事物不断改变,形式亘古不变——这是神和世界可怕

的形象与影子^①。

这让我想起罗斯金(Ruskin)所说的“生命力和平静结合”的东西在自然美中所起的作用。他说:“平静,为了表达它本身,需要有一种内在的反面——即能量”,“从严格意义上说,平静是具有活力或动能的事物的静止”。例如,一块“从山边滚落的巨石……现在淹没在杂草中”,它的“稳定性”比起其“力量和力度”要大很多^②。

关于这种复杂关系,另一个例子是,我们对于自然的过去状态的理解可以影响到我们对于现在状态的理解。因为自然仅仅在时间和恒定的变化中存在,我们不能排除——在自然的审美经验之外——对经验客体的过去状态的想象式的了解,对最近的时间或“深刻的”时间的回顾、认知的延伸,这些构成因素可以部分地决定我们现在怎样看待自然。比较一下西蒙·斯伽马(Simon Schama)的观点,他在自己的书中写道:“当某地突然展现出它和过去某个森林、山脉、河流……的某种联系时,《景象与记忆》就建立在那些感知瞬间的基础上^③。”

我们可以把这些例子再次放在同一个维度上:在它的一极,欣赏者的注意力被吸引到自然景色的感知细节中,尽管其“相反”的准则得到充分的经验验证(罗斯金描述的是静止而充满活力的单个的树枝^④)。在它的另一极,则是那些例子,即对于“平静和活跃”、“极度的安静和极度的动态”的先验图式的全部发展历程,人们都清晰明了。从极端的观点看,这些距离相近的对立面出现在形而上学的完美的记

① S. T. Coleridge, letter to Sara Hutchinson, 25 August 1802.

② John Ruskin(1843-60, 1903-12), *Modern Painters*, London: Library Edition, vol. 4, pp. 115-116. 这是不同领域的另一个案例,在《风景照摄影》(*The Making of Landscape Photographs*)一书中,作者描绘了一幅山谷里落叶松林的秋日景象,山谷很远,两面环山,烟雨朦胧。松林的眩目金黄说明它们受了充足的日照,而光线本身却是“平均而分散”的。结果就是“两个对立面的完全实现:平静与激动……戏剧性与安闲”。这正是由这景色所赋予的“欢乐的源泉”(C. Waite(1992), *The Making of Landscape Photographs*, London: Collins and Brown, p. 91)。

③ Simon Schama(1995), *Landscape and Memory*, London: Harper Collins, p. 16.

④ Ruskin, *Modern Painters*, vol. 4, p. 116.

忆中:高尚的事物被看做是不可动摇的,在外表上看是静止的,但同时无限的天空中又是有生命的^①。通常,我们的观点是增加静止就等于减少生命力,或者增强生命力必须付出宁静的代价。但是这两种具有高度价值的经验模式常常同时存在,而二者完全充分的联系至少可以看做是一种理想模式。

这里有必要补充一下,“矛盾同时在场”这个主题不应被认为是神秘的或者是圣洁的:它可能只是孩提时代的经验就具备的特征。比如,在段义孚(Yi-Fu Tuan)的《穿越怪异与惊奇:美学、自然和文化》(*Passing Strange and Wonderful: Aesthetics, Nature and Culture*)一书中,对儿童喜爱的所谓的“隐蔽处”进行了敏锐的描述。树上的小屋、灌木中的空洞诸如此类的东西,不但提供了“子宫一样的空洞”还提供了一处“开放的空间”,而且能够“为孩子们带来生活中基本的极端概念:黑暗和光明,安全和冒险,怠惰和激动……过去和将来不复存在,它们被永恒的现在所取代”^②。

把这样不同的构成元素(如我曾经列进一个统一的审美经验中那样)合成起来会是什么样(因为实际上统一性对我们来说可能是一个关键的概念)?考虑一些例子,在每一个例子中一组自然元素构成了一种审美的感知统一性(aesthetic unity-to-perception)。

我感觉一幕风景是阴沉或吓人的;另一幕风景有可怕或古怪的感觉。我感觉一幕寂静的风景成为我所期待的;感觉一种繁忙,多色的,亮丽的风景是有活力的。我把有薄雾的海边岛上的悬崖和高坡看成是梦幻般的或者是好看的,甚至是“虚幻的”。

我看到满月,我有一种关于它的圆满和在空中飘浮的感觉。我回头看陆地或者海洋,现在有一种大地是一个飘浮在空中的球的感觉。随着这种变化,我的经验的感情质量也发生了变化。现在我感觉到大地被隔绝在空中,寒冷而毛骨悚然。从正式的统一性角度看,有种感觉:两个球体面对面,安静地对立着。

① Ruskin, *Modern Painters*, vol. 4, p. 113 ff. Quoted also in R. W. Hepburn (1996), “Landscape and the Metaphysical Imagination”, *Environmental Values*, 5(3).

② Yi-Fu Tuan, *Passing Strange and Wonderful*, p. 22.

32 在维特根斯坦《哲学研究》一书关于经验的章节中,他问道:“什么是根据一种解释来观察对象?它是观察还是思考?①”早期他曾质疑:“如果说我在一幅画中‘看到了飘浮在空中的那个球’,这表示什么?‘球看来像是飘浮着’。‘你看它在飘浮着’,或者以一种特殊的语调,‘它飘浮着!’②”

在我们将这些元素整合为一个总的经验时我们的目标是什么?我们可能问自己,目标是不是最大化情感冲击?但是,这个目标只能通过压制我们本不应该压制的因素来实现——强烈的幻觉元素可能能够做到!当看落日时,我通过构想一幅——云彩是被点亮的金色宫殿——这样的幻像来最大化我的敬畏和惊叹。为什么不承认这样的幻觉?因为它和所需要的审美经验的标准相冲突:要对事物怎样真实地存在保持诚实的理解。这个标准检验着我的幻像。

并且,情感上的强烈感和专一性无可争议地是审美经验的要求。对它们的关注必须检查,因为存在一种让推理或者幻想削弱或者抹去它们的趋势。对自然中景象和声音的感知必须比对反映的诱发机制起到更大的作用。

“理解”怎样在实践中使用这样的标准,是关乎快速做出多重实践判断的事情:判断什么时候一个思想上的动作,如果被进一步加强的话,会影响到另一个思想上的动作;什么时候,如果思想、记忆或者希望的范围被拓宽的话,特殊性和尖锐性便会失去。我们经常不会把每一个因素考虑进来。但是,充分发展的自然美学方法可能会很留意那些我所提到过的因素,关注对每一个因素的最大化处理,保持对其他因素的承认。

① L. Wittgenstein (1958), *Philosophical Investigations*, trans, G. E. M. Anscombe, Oxford: Blackwell, pp. 200 ~ 204.

② L. Wittgenstein (1958), *Philosophical Investigations*, trans, G. E. M. Anscombe, Oxford: Blackwell, p. 201.

五、理解在多大程度上是科学的?

目前,我们已经探讨了这样的问题:“理解”怎样把自然的审美经验的构成成分编成和谐的管弦乐。现在我们需要考虑那些方法,即“理解”能够以自然的审美经验的构成成分的身份进入的方法。实际上,“理解”的角色和重要性是当前存在最多争议的问题之一。反复问到的问题是:这个组成成分应该在多大程度上是科学性的“理解”呢?当我们看一处风景时,我们可以从美学的角度抱有这样的想法:山脉是由地质板块碰撞形成的,这样的碰撞仍然在起着重大的无法直接察觉的作用。但是很清楚,没有哪个关于风景的单独的决定性科学观点能够构成美学鉴赏的那个正确客体。不只是地质学的视角,还有其他的,比如结晶学,还有关于基础物理理论的可能的因素。我们从科学家那里吸收的只限于可以想象到的——当然是表面化的地理学。我们可以猜想我们面前的山谷的某个早期形态(比如,当它仍然埋在冰层下的时候),或者我们可以有计划地想象,比如我们面前的有机体的过去。我们会停在哪里,实质上取决于我们想象的范围和超过一个复杂的、在给定的时间里经过了早期一个又一个阶段,从大爆炸时起的知识的知识。

33

如果我们从单个的自然物体转向整体的自然,我们对于它则一半是混沌、一半是秩序的复杂的感觉。它的起源和它总是待在那里的神秘,可以作为一个永恒的审美经验组成成分来尊敬和敬畏。它会改变具体物体——森林、海岸、湿地和沼泽的特性,也会被具体物体的特性所改变。

科学性的“理解”,当我们把它包含进审美经验中后,它就失去了评价的中性特征。它带进了我们的需要,我们的期望,我们的满足等各种感情因素。我们也欣赏我们的审美对象的其他方面,比如正式的组织,它依赖于观察者的位置、视角和尺度的不确定性。实际上,欣赏风景的个性化独特方式的实现——这样的实现与我们感觉的力量和限度相关——能够作为经验中的一种认知元素进入。当然可能没有

一种反对科学理解的对应物的意见,诸如所感受的暴风雨和一种完美的“生活世界”模式这种对应物,它们好似戏剧:从序幕到高潮再归于平静。

确实在某些场合下,在一些风景面前,我们可以没有顾虑地说:无所谓理解,把我们自己敞开给美景,化作对美景的爱!为什么实际上不呢?我们并不排除我们面前这些自然客体脆弱性的经验,我们对它们的将来感到担忧。我当然关心当前很多作品中出现的特别强调和道德训诫——对生态关注的训诫。

一些作者确实是把我们的生态责任放在对自然的美学方法中加以考虑。我们必须对科学家关于对自然的未来预测做出反应,看到自然正被在我们看来是严酷的和沮丧的方式所威胁。如果我们把某些自然物种的濒临灭绝看做是令人悲伤或者沮丧的——因为拥有最大化的生命形式比它们不断灭绝更好——悲伤当然应当成为我们对那些动物审美欣赏的一个组成部分。

34 那么在更广泛的意义上,在对任何的鸟、兽、湖或者草地的审美经验中,我们是否保证在我们的意识中“建立”对于灭绝的威胁或者带来危害的威胁的参考标准呢?可能这些威胁来自酸雨或者气候变化,这些酸雨或者气候变化最后会把那件事物从地球上抹去。我们也意识到除了人类造成的生态损害之外,所有的行星现有的特征都将最终在更遥远的未来,被改变和最后被毁灭。现在这是一个令人烦恼的建议:从文字上推理,难道这样的美学欣赏不会达到一种自我毁灭吗?因为一个永久的、封闭的、命定的表达性质,将会消除质的差异。一种普遍的、具有道德紧迫性的环境担忧,会宣告一种取代“细微调节”这类奢侈行为的权力。应当给予环境理解和它的道德意义以优先地位,但是,这却带有美学破坏作用。当然,我们对于审美经验的珍爱,一定不允许被实践的努力所取代或者征服,这些努力力图改善环境的威胁和危害。但是,这两种危险都不能逾越我们对待自然的所有方式。存在着一种面对巨大需求的、关注这两种危险的空间。

总而言之,如果我们把美学知觉看成是对区别判断力的实质性的强调和加强,并且专心关注于经验的甄别分类的话,那么它完全被一

种对环境和行星命运的广泛化的感觉所充斥,这将是具有讽刺意味的。“理解”的这种元素当然会变得过分强调。这样在长时间里,就不会有从自然的回报、令人欣赏的形式和纹理出发,认识到事物是怎样在同样的自然中存在、不断地沿着轨迹前进的美学需要,直到有了“整体经验充满了我们所爱的客体是如此的短暂”的想法。自然的事物,从它们给予我们的审美经验的尺度来评价,将会停止提供那种经验,这是由于我们对它们的持续性的焦虑和预感。

但是我们怎样,并且以什么原则,能够抗拒思想的这种趋势呢?毫无疑问,我们可以再一次简单地检查任何一种美学成分的部署——在它可能左右其他成分的那一点之前。但是,在这样一种严肃的场合,在没有做进一步的思考或者准备的情况下,依赖其本身唤醒这样的一种机制显得很特别而且过于轻率。

但是,我们确实学会了在通过一种注意的规律来对人类进行感知当中处理类似的情况:我们能够对和我们的问题同样性质的一些东西使用自然的审美欣赏。设想一幅老年男人或者老年妇女的画像,其中对死亡的分解和迫近清楚地写在皮肤下的颅骨上。虽然这代表着全人类的归宿,但在我们观看任何人时我们并没有都感觉到同样的结局——无论什么年龄和状态——因此也不必取消任何欣赏人类进步、活力和健康的可能性。不,因为这将导致判断力的损失。我们能以同样的方式把自然中的短暂的问题作为一个自然的审美欣赏的成分来处理吗?我想我们能,至少在某种程度上能。我们能够把这个问题看做是设置一个对于注意力的管理的平行的挑战,于是既不逃避,也不被压制的和毁坏性的东西所压服。

35

然而,这可能会引起另一个类比的考虑——审美对象和人之间的类比,这个例子当中包含和友人的关系。在一种很亲近的朋友关系中,要接触到不同水平的知识和关注。一些遭遇者可能会不够用心,仅仅敷衍了事;其他朋友努力做得更深入,清楚地了解其他人的处境。两种水平都被看做是朋友关系的成分,虽然它们具有不同的价值。朋友关系不能,也不可能永远在最深的水平上保持下去。存在一种被称做自由度的重要的元素,朋友可以只做到偶然的水平而不受批评,假

如他们在深入的水平上也具有这种朋友关系的话。那种自由度,我认为经验的美学模式的一种有价值的特征,也是需要抛弃的一种太有价值的特征。

六、自然拥有审美品质吗?

我们还需要提及一个对自然美学带有理解的反应的目标更全面的挑战。这种挑战在下面的观点中体现,无论是来自科学还是来自哲学,认为自然被按照它最终存在的方式而受到理解,认为自然被按照它内部本来的方式而受到理解,认为自然不具备以审美方式来做出反应的品质:来自科学的观点关注对世界的理解,给审美经验留下了更少的范围。在科学的背景下持续的彻底的思考,将会分解掉审美感觉,而不会丰富它。我们以美学方式评价的质量不会出现在科学家所认为的在自然中存在的行列里。而且,科学家自己的理解被自我表达成所谓的形而上学,像波和粒子,黑洞或者弦。这些术语也从我们的生命世界里可感知的事物和肉眼可见的物体总结出来,虽然科学家清楚地知道这些并不是简单地反映自然特征本身。当然对于很多可观察的形而上学也是同样的道理:充斥在这里面的比喻也是这样。这遵循着自然本身仍然无法直接描述的道理。意识到这一点需要领会在美学感知和我们感知到的自然之间的沟壑有多宽。

在《应用哲学杂志》的一篇生动的文章里^①。斯坦·戈德拉维奇(Stan Godlovitch)问,在一位环境学家对自然关注的环境里,我们怎样能够发展出一种自然的美学,这种美学是“无中心的”,没有“人类中心”思想的,它使我们能够“以自然自己的术语来评价自然”。对于戈德拉维奇,这不仅仅表示我们把我们的科学理解嵌入对自然的审美欣赏中。“科学”,他说,“被引导去伪造出某种理解性”;它“通过分类、量化和描绘图形来解密自然”。如果这是认知的话,它是一种“人类中

^① S. Godlovitch(1994), “Ice – Breaker: Environmentalism and natural aesthetics”, *The Journal of Applied Philosophy*, 11(1), 15 ~ 30; in particular, 18, 23, 26 and 27 ~ 28.

心的认知”。一种更坚决的要去理解的愿望驱动我们——驱动戈德拉克维奇——去把自然理解成“分类上的异类”。仅仅有一种“奥秘的感觉”、“远离的感觉”(比无利害更远)和一种“无意义的感觉”是美学上适当和可持续的。戈德拉克维奇给我们一种既不是敬畏也不是惊叹的感觉:仅仅是“在局外的感觉,没有归属的感觉”。

如果我们把美学首先看成是完全捆绑在最生动的、最强化的、最有判断力的意识的理想之上,那么认为“自然是最终可了解的”想法当然不会把我们带得离那个理想更近:完全是走向相反方向!这里,空白就是全部。我们具有对感觉的、观察的甚至是科学的成分的积极的抛弃,比如过于狂热的“反向的”神学者的作品,面对这样的神学者,我们所有的要领在法力无边的神性面前都不起作用。我们从“多样性”出发:我们面临着从衰减到空无结局的风险。在我们向更加充足的自然美学的方向思考我们的路径的过程中也必须是这样吗?还是(不那么悲观的)我们只能得出结论,我们无法给予认知的成分相对于其他美学成分全部的优先地位,我们也想以我曾经描述过的方式继续理解这种经验?

当然,我们对于自然的领会是选择性和片面的,它遗漏了处于我们贫乏的接受范围之外的最巨大和最微小的东西。当然,我们承认奥秘在每一个方向处在我们的认知之外,但是我们接受奥秘作为我们对于有边界的、人类等级的和可感知的东西的有益探索的持久的基础——那些构成是我们知道它并且评价它的审美经验的因素。这些因素可以整合进奥秘的感觉中,而不应允许这些因素被消除。

我们不能同意自然是“在分类角度上和我们不同的,我们从来不构成某一部分的自然”的观点。也不同意美学态度应当是一种“在局外的,或者没有归属的感觉”的说法,当然用这些术语来描述我们的情况是错误的。我们为什么要把对自然所不了解的内容描述成比我们属于自然更加“属于”自然,比我们对自然所了解的内容更加“属于”自然呢?为什么我们要把我们自己从“归属”当中划出去?正如我们有理由相信:与科学所不能解决的不可知的自然相比,我们和我们的生命世界只有一个对现实的模糊的观点。无论在不可观察的物理物

- 37 质和可感觉的现象世界之间,在未知和已知的东西之间,因果关系如何?那些相互依存的关系并不给予我们判断生命世界、现象、非真实的东西的权利和把它在真实性程度中放在较低位置的权利。我们在自己感觉的立足点上所感觉到的都是实际的,是自然,是存在。自然本身不能排除,必须包括现象的东西。按照这样的理解,它仍然是美学关注的适当的客体。

第三章

两种审美文化： 艺术与环境的惊人相似

于尔约·塞潘麦(Yrjö Sepänmaa)

一旦拿艺术与环境作比较,传统分离论的观点就自然会让你透过艺术去理解自然^①。这导致了对再现艺术的强调,因为只有模仿才想当然地被认为是艺术的想象世界与真实环境的耦合。如此,人们一直追寻着现实与艺术之间的相似点,不过这一需求很容易得到满足,从记录的角度讲,摄影、绘画以及自然电影^②(nature films)或传统文学中对自然的描述都可以做到这一点。然而在虚幻的神秘层面中,艺术则通常并不直接试图表达那种与现实的全然相像,而是象征性地呈现一种更深层次的反应关系,如所有生命的亲族关系或自然的灾难。

由于视觉艺术中表现环境的意图似乎显得越来越无足轻重,因此以映像为基础的处理方法就受到了质疑。更多的艺术作品开始不再直白地描述自然,而是以另一种方式完成着与自然之间的联系,于是艺术创造了一块替代之地,呈现了一种拓展的现实,开了一个想象的世界。这样艺术与环境的关系就不可能通过某一具体艺术与环境的关系来把握。因为如此之比较必须能够推广于其他艺术,尤其是通过自然来实现的艺术,如常规的环境艺术和建筑。那么问题就不仅仅

① Andrew Forge(1973), “Art/Nature”, Godfrey Vesey (ed.), *Philosophy and the Arts. Royal institute of Philosophy Lecture, Volume Six, 1971 – 1972*, London: Macmillan, pp. 228 ~ 241; R. W. Hepburn (1973), “Nature in the Light of Art”, *Ibid.*, pp. 242 ~ 258.

② Nature film 在国外指一种讲述人与自然关系的电影类型,国内网上对其翻译通常为性电影,但这一翻译容易给人造成误解,所以我在这里将它翻译成自然电影——译者注。

在于艺术与自然的比较,而变成了两种相互分离之物的搭接。不过如果这种比较找不到丰富有效的根据,那么艺术的一体性就势必无从获得。

我并不想拒绝把艺术看成是固定的,尽管我没去寻找那种相似性。艺术与环境的亲族关系,也即它们之间的本质联系,全然不在于那种偶然发生的相似点;而更多地在于更普遍层面上的二者结构的相似。正是这一亲族关系才称得上绝佳的类似,因为它并不要求传统上的外表相像,家族相像,而在于共有一个鼻祖。基于这种原初的相似,基于审美文化、审美经验、艺术与环境教育所持有的共同范式,一系列链条才得以渐进展开。

一、结构的一致性

我概括这一相似性的灵感或启发来自于乔治·迪基 (George Dickie)^①。他曾以一整部书来寻找艺术的契约秩序,并以一种猜想收尾——类似的现象或许同样可以在自然环境中找到。“这里我试图谨小慎微。我并不是说,自然欣赏中不含有惯例要素;它们当然有充分的理由存在。然而,如果惯例要素存在,它们要么就相当不同于艺术欣赏中的惯例,要么就在某种程度上与其相似。假设自然欣赏存在惯例要素,那么它们可能与艺术欣赏惯例有着某种关联,由这一可能性会引出许多有趣的问题:谁先产生? 还是两者并行发展? 如果其一在先,后者是否就在某种程度上产生于对前者的效仿^②?”

① George Dickie (1974), *Art and the Aesthetic, An Institutional Analysis*, Ithaca and London: Cornell University Press; George Dickie (1984), *The Art Circle: A Theory of Art*, New York: Haven Publications. See also Arthur C. Danto (1964), “The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, 61 (19), 571 ~ 584; T. J. Diffey (1969), “The Republic of Art”, *The British Journal of Aesthetics*, 9 (2), 145 ~ 156; T. J. Diffey (1991), *The Republic of Art and Other Essays*, New Studies in Aesthetics, general ed., Robert Ginsberg, Vol. 6, New York Peter Lang; and Richard Wollheim (1980), *Art and Its Objects*, 2nd edn, with six supplementary essays, Cambridge, MA: Cambridge University Press.

② Dickie (1974, p. 200).

迪基的问题被戴维·B. 理查森(David B. Richardson)继续着,他通过中国艺术和自然的业余研究所提供的事例概括地论述了这一思想发展的多种可能性^①。在考察的尾声,他给出了扩展的迪基式的惯例定义(institutional definition),在这一模式中,艺术行为的身份确认已超出艺术作品的范围或领域。尽管按传统观念,由一种理论及其行动规定的框架能够完成这项工作,但理查森指出,这种状态甚至不需要艺术的参与。“我拓展了艺术界‘身份授予’的含义,它超出了把人造作品挂入博物馆的举动,醉心于山峦之间同样可被确认为审美状态之为^②。”

作者在文章的最后再次委身于艺术,把对自然的审视惯例归为艺术界^③。因此他没有把对自然的欣赏看成独立的活动,而仅仅认为它是艺术惯例的变体,这样他限定了迪基曾打开的观点。尽管迪基和理查森强调的重点有所不同,但二者均看到了这些领域综合一体的可能性,开辟了一片处理艺术与环境关系的崭新沃土——结构的一致性审视。

二、领域与亚领域

我们现在作比较的这对关系相应地存在于艺术界(艺术的体系)和环境界(环境的体系)。艺术王国的体系由艺术的形式和维持它们的系统构成^④,环境王国的体系对应地由不同类型的环境和维持各个环境的系统构成。它们都拥有自身的制造者群体、媒介载体和热爱者群。每一方面都可以相似地在结构上分成若干个亚领域,而这些划分反过来又作为共同的样式被进一步追随着。

事实上,世间存在多种不同的环境界(亚文化和亚世界),如万物 41

① David B. Richardson (1976), “Nature-Appreciation Conventions and Art World”, *The British Journal of Aesthetics*, 16(2), 186 ~ 191.

② Ibid., pp. 190 ~ 191.

③ Ibid., p. 191.

④ Dickie (1984, pp. 71 ~ 86).

的原生状态、农耕景观或人造环境;存在多种不同类别、资质迥异的制造者和接受者。对这一类比的接受并不意味着它可以延伸于所有领域和一切细节。就环境文化而言,在自然状态和人类劳作之间始终存有本质的不同。尽管现成物(ready made)被作为艺术,但它并不能同样有力地代表艺术。

艺术和环境是从同一棵系谱树上长出的两个契约性的体系枝条;审美文化和人类普遍的审美需要可被视为它们产生的终极背景。审美文化有两种表象,每种表象都包含两种内在的结构分解,艺术与环境一个也不能少。它们都拥有制造者和接受者,都拥有各色人员和制度,都通过自身发展的进程不断同化、扩充着自己的对象。所有这些对艺术而言都不证自明,正如对人造环境及其要素一样。这是毫无疑问的,例如器具,因为在艺术和人造环境中人类的形式赋予极为重要。只有在自然界、在一种原生状态中这种说法才会受到质疑。然而,当自然作为观光的客体,或者当它的组成要素被单独视为划定的保存对象,那么事情就另当别论了。这里,自然无疑类似于“现成物”艺术。不过文化领域绝非就此而止,相反就像詹姆士·希尔曼(James Hillman)所提的“自然总是一定程度的人造产物,如若不是直接出自于我们的双手,也一定得归咎于我们的头脑”^①。

T. J. 迪费(T. J. Diffey)在谈到家乡那普遍被人钦羡的石南树丛时断言自然美是存在的,至少有时候是,这一点像“哲学家 G. E. 穆尔(G. E. Moore)面前被推动的双手”一样毋庸置疑^②。人们不可能丢掉美,也没有必要绕过它去谈别的事情。如果美确实是保护蛇(形)丘的缘故,我们就有可能承认这一点,而不去诉诸那些次重要的唾手可得的要素,诸如植物群或动物群的稀少之类。如果我们保护原始森林是为了她的美丽,就不会非得声称某项发现,说一种植物拥有什么治愈癌症的可能性。

① James Hillman(1984), “Natural Beauty without Nature”, in Pete A. Y. Gunter and Bobette Higgins (eds), *Present, Tense, Future, Perfect? A symposium on widening choices for the visual resource*, Dallas, Texas: Land Mark Program For the People, Incorporated, p. 67.

② Diffey(1991, p. 279).

迪费提到了一种关于自然美概念统一性的解释,他说自然美概念的统一性在于惯例结构,惯例结构调节自然美以及通过自然美产生的能量来控制应用。其中包括被官方划定了的“著名的自然美领域”,这里有自然的路径和传统的景致,还有信息中心负责提供它们的一般基础信息。接着迪费发问,说这些分类的对象能够保持它们看上去所呈现的样子是否是错的呢?我们很高兴,许多艺术作品也同样存在这个问题^①。

因此,一种惯例,在外部结构的具体重要性中调节和统一经验模式,并定义它的个体。在广大深层的结构意义里,这种惯例就是全部的概念体系。

世上没有单一的环境界,正如没有单一的艺术界一样。这两个世界和它们囊括的所有内容都同源于一棵族谱树的不断发端,尽管个别案例的表象各不相同。在整个多样化领域里,某一个兴起或发端无需被引领。一切艺术实践的形式都不存在被当即检验的倾向,而仅仅是选择性地伴有高度集中的行为。一种艺术领域具有的能力并不意味着其他领域也具有同样的能力。另外,专家鉴定存在着自身的局限。自然主义者拥有自己的领地,建筑家也一样。尽管鸟类学者和建筑师都是自身领域里的环境要素专家,但是二者对于另一领域而言仍然是门外汉。

当艺术和环境同时被认为是惯例的调整体系时,追寻影响要素就变得可能和必要了,不仅可以从艺术资源那里,从环境资源那里,甚至可以从环境文化的促进因素改变艺术文化的方式那里,都可以完成这种探求。这一类型的变化正是在于环境文化给艺术提供了环境表达,使艺术逐步发展、可得。于是,两种文化相遇了,不带有任何刻意性的统一目的。

^① Diffey (1991)., pp. 275 ~ 276. On tourism, see Jonathan Culler (1981), "Semiotics of Tourism", *American Journal of Semiotics*, 1 (1 ~ 2), 127 ~ 140.

三、独立的公共艺术生活与环境

艺术世界的结构模式为放眼环境提供了机会,尽管不那么引人注目但却是真实的。艺术的要素总是可见的,甚至当其概念形式(只能由理论创造)还不存在的时候就如此。然而这种从艺术开始进行的推导,面临着把环境放在第二位的危险,就像理查森做的那样。人们很容易通过提升环境与艺术的相似性,使环境被迫落入一种不相干的观察方式,并以此让环境获得了比环境界自身体系所能提供的更尊贵的地位^①。不过如果环境惯例得到进一步发展,它就可能成为艺术条款或术语的规定者。正是基于这种优先考虑才出现了通常我们所熟知的再现艺术和现实主义!

把自然当做原型并不能改变传统的安排。什么才是彼此真正的依存之物呢?我只能想出一点:就是避免给艺术与非艺术划界限(传统艺术哲学十分看重和满意于如此)。我们可以把审美对象作为综合项,把个体的身份确认置于一边。但如若这样,一些新的问题就会接踵而来。一个不专属于某种艺术形式或环境形态的客体,能是单一、纯粹的审美吗?确认性和分类性问题可以当成无关紧要的东西被忽略吗?无分类地看是发端,一旦客体被加以划分并开始拥有判断的相应标准,那么它就获得了更为永久的形式。

- 我已经碰触了要点——艺术样式和环境样式有着相似的表象。
- 43 首先,二者都存在着造物者,其次是物体自身,最后是观赏者。这样的模式看起来仍然借用于艺术,不过它却作为文化制度更为普遍的结构模式呈现出来。第一,它无可争辩的效力在于显示了审美文化的基础统一性。艺术没有上升到什么特别的位置,而仅仅是更广泛的文化对象中所涉及的一员。第二,艺术被置于思想和理想的背景中,就此,美学极大地获取了文化哲学的特征。

^① On independence, see Arnold Berleant (1988), "The Environment as an Aesthetic Paradigm", *Dialectics and Humanism*, 1, 2, 95 ~ 96.

在这种框架下,审美作品在意义上可被归属为一个整体。然而,这并不能保证人们总会承认这样的大全体。概括起来,特定的作品时刻都发生在艺术和环境文化里。其中我们能审视双方(艺术与自然)、它们的组成部分和部分的的部分,那的确就像环境科学每每独立完成的那样。美学的迫切任务就是要抽身于这些特定领域,从而形成一个统一整体。

艺术界与自然界的距离支持着美学本身的不同传统。根据某一方式的选择,人们很可能会从这一领域中排斥掉整个重要的次级范畴。但由于这一问题涉及两种审美文化,而这两种文化同属于人文学科的两个组成部分,因此它们从没像 C. P. 斯诺 (C. P. Snow) 划分人文学科和自然科学为两种文化那样被当成两个问题地彼此相分^①。承认艺术与自然的这种惊人相似,展现了二者之间的一种新型亲密关系。

对这种相似性的探求,能够促使我们发掘两种文化中未被解析的空白领域。其中呈现出来的差异还会帮助我们检验它们的不同点,并查究和寻找其产生的原因。双方都有打破结构检验的趋势(如反传统艺术和反环境):艺术的瓦解同样拥有自身的镜像反映^②。就环境而言,实际上并不存在创立先锋派的企图;而被首先追求着的,总是美的传统价值观念。糟糕的环境当然无法成为严肃理论审查的对象,倒是理所当然地成了非难谴责的说教对象。不论你喜欢与否,人类都已在环境中与日俱增地留下了自己的痕迹。人类与环境的共生起源已经占领了最为广大的现实空间,并将一直扩展衍生。对不同程度人造自然的应对,需要新型的“人道主义者”,他们是一代相信人类可能性的

① C. P. Snow (1956), "The Two Cultures", *The New Statesman and Nation*, 6 October 413 ~ 414; C. P. Snow (1959), *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Cambridge: Cambridge University Press.

② 在有关景观先锋派议题的一次会议上,这种观点被集中显著地提了出来。See Patrick M. Condon and Lance M. Neckar (eds) (1990). *The Avant - Garde and The Landscape: Can They Be Reconciled?*, proceedings, "The Avant - Garde and The Landscape: Can They Be Reconciled?", Minneapolis: Landworks Press; note especially Diane Balmori, "Change: A Landscape manifesto", pp. 400 ~ 404.

环境描述者。不过像自然摄影艺术家(artist-nature photograph) 约翰·普法尔(John Pfahl) 的矛盾摄影作品,相对而言还算不上知名,它们集中表现了自然与文化的融合与碰撞,如一幅以核电站为背景的田园湖光风景^①。斯基特·麦考利(Skeet McAuley) 1990 年的摄影作品《阿拉斯加输油管》(Alaska Pipeline) ,展现了一片桦树灌木丛几乎覆盖了贯穿其中的巨大石油管道^②。这与那些未经触及的和被损毁的反抗物(已形成了绘画与摄影相结合的技术) 形成了对比,它表明用自然来表述人类对自然界影响的证据、评论和批评将成为一个巨大的挑战^③。

四、乌托邦

杜尚(Duchamp) 以后的第二代反传统艺术家想要质疑当下运行的惯例原则。艺术在尽力摆脱供给与分配的常规体系,它们为内华达沙漠或者更为概念化的无法履行和令人误解的誓言而设。举例而言,我们可能从一个展览会的目录中发现展览会上没有的作品名目,同时也可能在展览会上看到目录中不曾出现的作品。

这一戏弄规则之实践,远比创作非传统艺术作品的第一代艺术家更为激进。议题再也不是规范和非规范的永恒标准问题,而在于一种尝试,即当二者之间的深深裂痕引发无政府状态悄悄行动时,就会出现恢复挑战与应对挑战之间的循环。一旦某种制度理论起因于一种企图,并避免谈论某一作品的特性,那么它便必然会遭到对抗策略规则、打破制度框架的艺术的攻击。这一拒绝讨论客体自身而只关注结构框架的理论,还没有准备好自己去承认艺术下一步将明显地转向打破结构框架的事实。

① A *Distanced Land*, *The Photographs of John Pfahl*, Cheryl Brutyan ed., New York: The University of New Mexico Press in association with Albright - Knox Art Gallery, 1990, plates 44 ~ 62.

② Charles Hagen (1992), "Tricky Attempts to Juggle Esthetics and Politics", *The New York Times*, Sunday, 14 June.

③ Andrew Ross (1992), "The Ecology of Images", *The South Atlantic Quarterly*, 91(1), 220.

环境文化中是否也存在同样的迹象呢?造园术引领的先锋派仅仅类似于反传统艺术的第一代——非传统艺术作品的呈现。不过它同样成了潘多拉的盒子,敞开了环境艺术之门。想要见到第二代就困难了,因为它首先需要有自觉的环境惯例观念,而那根本不存在。你怎么能确定尚未成形的东西?但是实践确实是有的,它正对准了野蛮的破坏。迪基谈到了知识的最小化和技巧熟练的艺术惯例成员。类似地,环境教育也可以通过规定和限定来构建这种最小化知识体系。于是教育也必然激起对它的攻击行动和抗议。这样的举动会刺激人们产生对新奇和令人惊讶的事物的期待,而这些期待会破坏事物的自然发展状态,不过它们恰好符合了另外一种节奏,此节奏从人生全景中看似乎是静止不变的,但人类随时可以引发节奏的变化,甚至正是这些变化不断生成着人类。

除了建筑和工业设计以外,要讨论存在于艺术领域的文化就恰好得从环境文化开始。它可以为把争论引入环境文化提供正当理由。成功的环境教育的初始效果像艺术教育一样是不统一的、混乱的和充满争议的;也就是说,它与传统上所期待的教育正好相反。这样,一种进步解决方案的苦心经营才可能发端。

然而,某种统一了各种环境教育原则的因素常常是生态关系及它所强调的差异性和持久性。伴着艺术的新鲜与惊奇,我们树立起一种尊敬,尊敬那被制定的在场和原始状态自然结构的经久性;这也是一种对自然保存下来的根本特性的尊敬。人造环境本身也同样拥有自觉的有计划的生态关系。尽管如此,为人类试验和研究所需的空间仍必定保留着。人造环境的理想并不是被动顺从的“完美”创作的接受,而是交互作用:它的价值在于我们能够参与其发展的过程,激发其不完全的魅力。

丹尼斯·P. 杜尔丹(Dennis P. Doordan)是在自然历史博物馆中处理精密环境模拟(如熔岩讲堂)的专业人员,他预见:综合人类设计的生态系统与自然生态关系将是一个重要挑战^①。此外,他将这一问

① Dennis P. Doordan (1992), “Nature on Display” *Design Quarterly*, (155), 34 ~ 36.

题扩充到人造物与原生物、建造物与未建造物之间一切相遇中,扩充到两种生态系统的情境中,并指出:自然生态系统与人造生态系统必当相互适应。对其中任意一方的拯救都离不开对另一方的深刻理解^①。

这一讨论引导着艺术与环境界内与界间的乌托邦的评价。它促使人们在艺术和环境策略领域考察和研究实现乌托邦的各种手段方式。两种文化彼此接近:以相似性为基础,艺术与环境并无异质。实质的问题在于我们探讨它们的背景与不同的方式。在艺术与环境教育中,这两个主要文化分支彼此相连。在它们的背后展现的是更为持久的审美文化的统一性感知^②。

五、结 论

艺术与环境只偶尔邂逅于外表,在较深层面上,它们存有亲密的相似之处:具有共同的惯例结构。二者之间的基本相似在于这种事实——双方都拥有一种惯例去管理创造、传播和接受三个环节。在艺术中这种惯例是艺术界,在环境中这种惯例是“环境界”,合在一起才共同形成了审美文化。正像艺术惯例理论遇到了反传统艺术的挑战一样,环境惯例理论也将遭遇反环境(人造自然,先锋派造园术等)的挑战。两个世界应对这些挑战的方式不尽相同。艺术惯例能够自由容易地接受新奇的令人震惊的创新,甚至是自我毁灭;但由于环境惯例处理的是我们共同的现实生活,所以它必须遵循生态学的指导方针。因此,生态学从伦理上限制了环境的健康发展。或许正因为如此,环境惯例才比它的相似物——艺术惯例存在得更更为久远。

① Dennis P. Doordan (1992), “Nature on Display” *Design Quarterly*, (155), p. 36.

② Yrjö Sepänmaa (1986/1993) 中也曾发展了两种审美文化的思想。 *The Beauty of Environment. A general model for environmental aesthetics*. Denton, Texas: Environmental Ethics Books, pp. 155 ~ 160. “Postscript 1986 ~ 1993”.

第四章

艺术与自然:艺术作品 与自然现象的相互影响

阿托·汉佩拉(Arto Haapala)

一、艺术再现自然或是反之亦然?

传统上对美学的介绍总是从艺术再现理论开始:艺术再现自然。我们可以容易地找到这一观念的根源。大家知道柏拉图和亚里士多德对现代艺术哲学的影响颇深,在他们的理论中,模仿的概念占有十分重要的地位。柏拉图在《理想国》中对画家提出了一种十分刻薄的观点:他们是模仿者,他们距离柏拉图所认定的真实和理念世界甚至比每天制造物品的工匠更远。亚里士多德在他的《诗学》中讨论悲剧时也曾把诗歌的创作活动视为模仿,并非指在再现真实历史事件意义上的必然模仿,而是指对可能性或可能发生事件的模仿。诗比历史更具普遍性,因为它再现了人性永恒的可能性而不是个体生命的历程。从柏拉图和亚里士多德开始,模仿的概念就一直在不同的艺术解释中保持着显赫的地位,直至 20 世纪。

一旦我们留心当今存在的所有不同艺术形式,我们就会明显地发现并不是一切艺术都是模仿性的。大多数音乐不是模仿性的,建筑亦如此:音乐作品和建筑不再现任何东西。文学著作和绘画是最接近模仿的例子,但是再现性的绘画和文学作品所用的模仿方式似乎迥然不同。一幅马图类似——在某种意义上说——一匹真马,然而一段关于

马的文字描述却与实际的动物毫不相似。有一种更深层次的思考让再现理论变得更加错综复杂。文学文本的一个最显著特征是大多数作品的虚构性:它们不涉及任何现实的人物或事件。它们不描绘任何存在的东西。那么为什么再现理论被认为是艺术以及理解艺术与自然的关系的支配性概念呢?

48 或许至少部分的答案来自根本性的本体论概念。世界发展有一条清晰的次序:自然——更为普遍的真实——首先产生,艺术依赖并次于自然。如果没有索尔兹伯里大教堂(Salisbury Cathedral)及其周围的风光,就不存在康斯特布尔(Constable)的画作《牧场上兴起的索尔兹伯里大教堂》(1831年),如果没有英格兰西北部的湖泊地区,就不存在华兹华斯(Wordsworth)有关英国大自然的全部诗作。恰恰是“艺术与自然”的表达——经常用于哲学美学——暗示了一种滋生于这些东西不同本体论特征的二分法:其一为实在的,其二为非实在的。自然不依赖于艺术和虚构而独立存在,它的实在除了在某些特定的哲学语境外都被认为是理所当然的,相反艺术与虚构的实在甚至对非哲学意识来说也同样是值得质疑的。

我认为,称“艺术的一般概念仍深深地有赖于这一区别”是很公正的,尽管这种观点遭到了怀疑和批判,如后现代理论家们做的那样。当后现代主义质疑现实和真实的概念,并将二者以自己的方式相对化,于是艺术与自然的区别也变成了含混未决的疑问。尤其是叙述的概念,它已经缩小了艺术与现实间的差距。假如叙述在我们现实的形成中仍起作用,假如对真实的或可接受的叙述不存在普遍的标准,那么现实的本质,我们想当然地认为是实在的稳定性和可靠性便会开始粉碎,甚至可能完全崩溃。

不过在这一章里我并不打算讨论已被后现代思想家们明确介绍过的艺术与自然的难题。我在这里提出的概念在许多方面都更为谨慎,例如一个被认同为专业术语的词“解构”(deconstruction),它让我们确信除了叙述和文本(narratives and texts),还另外存在别的东西。但是我同样会质疑有关自然和实在的普遍意义概念,展示艺术在创造自然的过程中拥有的独特空间。我要捍卫一个听起来可能有些激进

的论点,即反对艺术再现理论的背景,反对艺术与自然关系的常识性观念。

这种观点的一种说法是由奥斯卡·王尔德(Oscar Wilde)提出来的,他典型的煽动性、诡辩式风格表现如下:

叔本华分析过成为现代思想之特征的悲观主义,但是,哈姆雷特发明了悲观主义。世界变得忧伤,因为一个木偶曾感到忧郁。虚无主义者,那没有信仰的奇怪的殉道者,他毫无激情地走向木材堆,为自己所不相信的事物献身,这纯粹是一种文学产物,他来自屠格涅夫的创作,再由陀思妥耶夫斯基加以完成。……正如我们所知,19世纪在很大程度上是巴尔扎克的创造物^①。

所有这些同时支持了自然与艺术的联系:

现在人们看见了雾,并非因为有雾,而是因为诗人和画家们已经把那种景象的神秘魅力告诉了我们。在伦敦,雾也许已经存在了几个世纪,我敢这么说,但是没有人看见它们,因此我们对它们一无所知。雾并不存在,直到艺术创造了它们^②。

我将在后面利用一个芬兰的例子进行更为细致的探究,我可以表达同样的观点如下:芬兰的夏夜在作家 F. E. 西伦佩(F. E. Sillanpää)创作它们之前并不存在。然而我的方式比上面所引的王尔德的表达 49

① Oscar Wilde(1989), "The Decay of Lying", in Isobel Murray(ed.), *The Oxford Authors: Oscar Wilde*, Oxford and New York: Oxford University Press, p. 230. 中译文引自奥斯卡·王尔德《谎言的衰落》,萧易译,江苏教育出版社,2004年版,第30页;引自奥斯卡·王尔德《谎言的衰落》,萧易译,江苏教育出版社,2004年版,31页。

② Ibid, p. 233. 中译文引自奥斯卡·王尔德《谎言的衰落》,萧易译,江苏教育出版社,2004年版,第37页。

要温和得多^①。什么是“实在的”和“实在”的中心概念。当我们说画家让伦敦的雾变得实在,或是我们应该衷心地感谢那位创作芬兰夏夜的作者时,我们所指的是哪种实在呢?在试图回答这个问题时,我引出了德国现象学,尤其是马丁·海德格尔(Martin Heidegger)和“生活世界”(life world)的思想^②。

二、虚构与实在

我将集中讨论那些乍看起来似乎对我正谈的概念格外具有挑战性的案例:虚构(fiction)。如果依靠常识,我们便不得不谈论非存在意义上的虚构:虚构的东西不存在。非存在之物通常被认为是虚构之物的必要条件,或许甚至被主张为充分条件,即使在更深奥微妙的哲学论述中亦是如此。实在的是指存在的某物;虚构是想象的、非存在的。在某一层面上明显地保持着此种差异——虚构的实体不作为物理对象而存在——但是我们可以主张虚构喜欢另一种存在方式而不是具体的物理存在。这就是接下来讨论的结论:虚构有时能走进我们的生活、我们的世界,但它不会作为物理对象而出现。在艺术与现实之间没有不可逾越的隔阂,因为成就艺术的重要途径在于世界的存有之物。艺术与虚构可以成为我们现实世界的重要部分。

虚构不是物理对象的事实防止了我们同它们的躯体互动。当我们观看一部电影或戏剧表演时,我们不能走进虚幻世界,也没有什么虚构实体可以加入我们的世界。我们在一场戏剧表演期间走上舞台并不能拯救其中的女主角,尽管这可能会中断表演。只有在虚幻世界

① 然而,当涉及到王尔德,有人总是会想到他时常充满讽刺的沉思。既然如此,很明显他并没作为纯粹个人来展现这些观点。

② 我不禁进入术语“生活世界”(Lebenswelt)的历史。埃德蒙·胡塞尔 Edmund Husserl 在其相当早的著作里就曾运用过它,但最显著的还是 *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und transzendente Phänomenologie: Eine Einleitung in die phänomenologische philosophie* (1954), herausgegeben von Walter Biemel, The Hague: Martinus Nijhoff. 一本有益的关于问题 Lebenswelt 的胡塞尔文集为 *Phänomenologie der Lebenswelt: Ausgewählte Texte II* (1986), Stuttgart: Phillip Reclam jun.

中虚构的人物才能离开自己的世界,例如,开始寻找一位作者,出自路易吉·皮兰德娄(Luigi Pirandello)的戏剧《寻找作家的六个人》。然而,我们可以通过其他方式建立与虚幻世界的联系。本体论上的差异不会阻断所有的交互作用。我们的情感相遇会创造一座穿越隔阂的桥梁:我们为一个感人的故事而涕零,或是被一部恐怖电影吓得魂飞魄散,即便我们知道那仅仅是“虚幻”^①。

我们也从虚构作品中获得观念和概念方案,并将其应用在我们的日常周围。虚构作品能向我们提供概念工具,让我们借此建构现实世界。很多哲学家提出过这一观点,例如纳尔逊·古德曼(Nelson Goodman),他甚至在某种诡辩的层面上被认为是一种老生常谈^②。带着心理的洞察和领悟去阅读小说,用新的视野看世界,这并不是什么稀罕的经历。当我们按照陀思妥耶夫斯基(Dostoyevsky)的《卡拉马佐夫兄弟》看世界时,阿辽沙、德米特里和伊凡就在我们身边。

不过,本章追寻的并不是某种有关艺术认知作用的理论。而那种被描述的认识论上的重要意义的确是个事实,它有赖于个体读者或观众,并受限于他们。例如我能看到陀思妥耶夫斯基小说所绽放的异彩,那是因为我能将自己与其合为一体,然而或许有些人会认为他的小说很无趣、在认识论上毫无意义。这种认识论上的重要性没有任何广泛的适应性或文化意义。在这些状况下,虚构依然是概念工具,偶尔会借以建构个体的世界观。比较而言我更有兴趣在这样的情形,虚构“成长”于它们的虚构语境。除了虚幻世界,虚构有时可以在另一种语境下获得文化的意义,按照现象学哲学家们的说法我将其称之为“生活世界”。我的论点是:一部虚构作品中各种各样的要素能够成为公众生活世界的支持物。一些虚构人物可以获得这种身份:最显著的

① See Kendall Walton (1990), *Mimesis as Make-Believe-On the Foundations of Representational Arts*, Cambridge, MA: Harvard University Press, pp. 241 ~ 289.

② 虽然古德曼使用了术语“符号”和“符号表现”,而不是“概念”和“概念化”,但他的思路非常清晰。对于古德曼来说,艺术作品是符号体系,符号的价值在于它们服务于我们认知爱好的能力:更确切地说就是为我们提供发现世界的工具。See Nelson Goodman (1968), *Languages of Art*, Indianapolis: Bobbs-Merrill, pp. 258 ~ 260.

例子是通俗小说,如唐老鸭(Donald Duck)和圣诞老人(Santa Claus)。当然经典名著的人物,如安娜·卡列尼娜(Anna Karenina)和大卫·科波菲尔(David Copperfield)也同样能够作为文化上的重要实体走进我们的世界。无神论者有充分的理由可以把圣经人物归类为:在我们的社会结构中获得了稳固地位的极富影响力的虚构。与此章内容更为相关的是我称之为“虚构理念”(fictional ideas)的作用:它们完全可以加入现实的生活世界。在这里艺术与自然以如此方式相互作用,与传统的再现理论完全颠倒。

三、虚构的实在

我们继续分析一些例子,两个来自芬兰文学,一个来自英国。阿列克塞斯·基维(Aleksis Kivi)的《七兄弟》毫无疑问地被称为是芬兰文学的一部经典名著。它完成于19世纪60年代,当时芬兰实际上只有很少的几部文学作品。因此基维的杰作也被当做是芬兰文学的一个起点。在这之前,瑞典语言一直支配着芬兰文学景象。另一个芬兰的例子讲的是F. E. 西伦佩。他的小说《夏夜的人们》出版于1934年。1939年西伦佩获得了诺贝尔文学奖,他是唯一一位荣获此奖项的芬兰作家。我列举的英国的例子出自威廉·华兹华斯的诗作。

基维小说的一个中心主题是人类与自然的关系。自然常被人视为是要去抗争的对手和力量。兄弟们不得不忍受自然给他们带来的各种各样的障碍。但同时自然又是他们的伙伴。兄弟们逃离了文明和文明世界,更加野性地离群独居于芬兰的深山老林中。荒谬的是他们能够在荒野中开化和教育自己。他们本身的鲁莽渐渐被平息,其中每个人都或多或少地恢复了一种普通的社会人的生活。这是其中一个兄弟劳里(Lauri)提出的移居森林的想法:

我们可以搬到森林的深处去,卖掉这个倒霉的朱戈拉,
或者把它租给拉加波提那个硝皮匠。他曾经托人带信给我们,
愿意同我们商定一个契约;不过他要占用这块地至少十

年。我们就照我说的办法做吧,带着我们那匹马和两只小狗,还有那几支枪,到英皮瓦拉的陡峭高峰脚下去。我们可以在那里一块朝南的林中空地上搭起一座挺好的小房子,安安静静地过日子,干脆摆脱这吵吵闹闹的世界和这些好发脾气的人,在森林里打猎……我们在那里生活,就像老爷们一样,成天打野鸟、松鼠、野兔、狐狸、豺狼、獾子和毛毛的熊^①。

基维提出的自然概念很契合我的论点。一方面,在文明与自然之间存在着传统的对立,可另一方面,又存在一种观点认为人在深层次意义上是自然的一部分。这种观点同时呈现于劳里令人折服的、田园诗般的描述中。尽管自然设置了所有障碍,但荒野是兄弟们的伙伴,他们有强烈的与之相融的情感。他们能在森林中建造属于自己的小村庄。他们为了达到目的不得不付出巨大的努力,经受众多的困苦,然而最终他们与大自然和谐相处、融为一体了。

有充分的理由可以认为基维原初的意图是描述他所见到的某些芬兰的特色景象——某种类型的人物,特殊的生活方式。但是随着他的小说渐渐获得了现在的不朽地位,那种再现的关系也同样发生了变化。基维在小说里提出的观点已成了芬兰人生活方式的一部分。基维描绘的这种人与自然的联系已深深地扎根于芬兰人的民族性格之中。这可见于芬兰人的文化习惯实践,如夏季移居到暑期农舍。对芬兰人来说,自然的重要价值尤其是森林和湖泊的已经成了陈言(cliché),但它完全是正确的。当我们细细思量基维小说在芬兰生活世界的声望,我们就可以获悉它对芬兰人的民族性格和生活方式的影响。

西伦佩同样道出了很多人与自然的亲缘关联。按照他的观点,自然的概念带有很强的泛神论色彩:自然是一种神圣的力量,人类本质上是它的一部分。西伦佩笔下的夏天景象描绘了这种人与自然的连

52

^① Aleksis Kivi (1952), *Seven Brothers*, trans. Alex Matson, Helsinki: Tammi Publishers, pp. 22 ~ 23. 中文译文引自阿列克塞斯·基维:《七兄弟》,高宗禹译,人民文学出版社,1962年版,第13~14页。

观点:芬兰夏天的虚构起源,以及它在芬兰生活世界中的作用。在西伦佩的很多作品里,夏天都被某种强烈的浪漫主义气息所笼罩。虽然还有一些芬兰作家崇尚这种浪漫主义传统,但显然西伦佩是最具影响力的一个。在《夏夜的人们》中他以如此诗句开篇:

北方几乎看不到夏夜;只有挥之不去的黄昏,在徘徊中渐渐暗淡,但甚至是黑暗的过程仍有着不可言喻的清澈。那是种临近夏天清晨的预感。当深夜的乐曲沉入紫罗兰忧郁的乐章,如此微妙地延伸进片刻的间歇,于是第一小提琴手用轻柔的高音旋律唤醒了大地,很快大提琴也赶了进来,随即,伴随着来自无数枝丫和高空的鸟鸣之音,这轻声的喃喃细语开始被周围的上千种声音簇拥。已经是清晨了,然而前一个瞬间还仍是黑夜。百灵跃入天空,越飞越高,从高处向叶丛里小而漂亮的林莺歌唱,告诉它们更广阔视野中的清晨的模样^①。

当然,述说的是芬兰的夏天,它不依赖任何小说家和其他艺术家而存在,它真的漂亮迷人或许甚至富有浪漫气质。这些性质不仅仅是那些芬兰夏季生活的想象投影。我同意,人们的的确确可以体验得到上面所写的特征。深夜降临之时有一缕特别的光芒和明净,暮色和短暂的黑夜创造了独有的气氛,这同样可以像西伦佩那样借音乐的形式来描绘。然而我在这里想要声明的是:通过如此方式体验夏天至少部分地源于艺术。芬兰文学给了芬兰人一种体验夏夜的浪漫方式;或者更准确地讲,文学不仅提供了体验的方式,还以这样的方式打开了生活世界,让人们能够体验到生活世界的特有性质。

另一个反论为——不是每个芬兰人都读过基维和西伦佩的小说:尽管他们都是毋庸置疑的文豪,但多数芬兰人仅仅是通过他们的书名

^① F. E. Sillanpää (1966), *People in the Summer Night: An Epic Suite*, trans. Alan Blair, Madison, Milwaukee and London: University of Wisconsin Press, p. 3.

才获知其人,还有一些人对这些小说完全无知。他们的经历有差别吗?难道他们拒绝自然的奇迹和夏夜的可爱?当然不。阅读特定的书籍显然不是感觉和体验上述特质的先决条件。我的论点同样不需要如此;感觉和体验它们不需要依赖个体阅读的行为,或是他们是否阅读过什么东西。我的主张是虚构的观念即虚构的文学作品中引出的观念,能够深深地嵌入一个民族的生活世界。

这种嵌入反映在不同人的普遍映像(image)中,令人感兴趣的是早期芬兰文学作品很少描绘冬季景象,尤其是暴风雪。有人说芬兰作家是在俄罗斯人的强烈影响下才开始著述冬天的,特别是对暴风雪的描绘,这在芬兰的冬天里也很常见^①。普希金(Pushkin)、果戈里(Gogol)、陀思妥耶夫斯基和托尔斯泰(Tolstoy)的著作中冬季和暴风雪扮演了重要的角色。尤其是在托尔斯泰的影响下这些主题逐渐占据了芬兰文学,然而暴风雪却从未取得过任何重要地位。当我们思考芬兰和俄罗斯人拥有的普遍映像,我们会清晰地发现冬天在俄罗斯人那里比在芬兰人那里更常见。似乎存在一种倾向为俄罗斯的冬季披上了梦幻般的浪漫外衣,一种芬兰人体验中匮乏的倾向。

结果,在特定主题与描绘及体验文化的手段之间出现了一种对应关系。再则,我并不认为把某些生活世界的特质归因于艺术有什么牵强之处。让我引出最后一个例子然后更加细致地解释我们人类所生活的这个世界的特征——展示复杂语义属性和价值的生活世界。

威廉·华兹华斯是土生土长的坎伯兰人,他熟知英格兰的湖泊及早期山脉。那时孩子们的一项嗜好就是收集鸟蛋,时而又包括攀缘岩石山峰的悬崖峭壁^②。和同道的艺术家们一起,如柯勒律治、康斯特布尔和特纳(Turner),华兹华斯带给英国人的是一种体验方式,让人们去欣赏野性以及先前被认为是充满敌意和危险的那些景象。这部分

① Annamari Sarajas (1980), “Lumituisku: venäläinen aihe” (Snow Storm: A Russian Theme), in *Orfeus nukkuu: tutkielmia kirjallisuudesta*, Porvoo, Helsinki and Juva: WSOY.

② David Craig (1992), “Coming Home: the Romantic Tradition of Mountaineering”, in Keith Hanley and Alison Milbank (eds), *From Lancaster to the Lakes: The Region in Literature*, Lancaster: Centre for North – West Regional Studies, University of Lancaster, p. 29.

源自华兹华斯对时间理论讨论的兴趣,崇高的概念以及突出地表现在华兹华斯作品中如画般的形象^①。除了诗作,华兹华斯还写过有关他所钟爱的湖泊的记叙性观察报告,最著名的一篇作品题为《湖泊指南》(*Guide to Lakes*)。

华兹华斯的诗歌密切关注人与自然的关系。《序曲》(*The Prelude*, 1805)的一个主题就是如此,它还呈现于许多短诗之中,如“写于离丁登寺数英里的上游处的诗行”(Lines Written a Few Miles Above Tintern Abbey)。在《序言》的第六章里华兹华斯创造了对阿尔卑斯山脉的经典描述,在它的影响下阿尔卑斯山成了一个闻名的旅游胜地——一个让每个人都向往的迷人地带^②。让我在这里引用他《丁登寺》(*Tintern Abbey*)的开头诗句:

五年过去了;五度炎夏还加上
五个漫长的冬天!我又一次
听见这水声;这水从山泉流来,
在这远离海的内地潺潺作响。
我又一次看着这些危崖陡壁;
它们使这里幽僻荒凉的景物
更显得与世隔绝,还把地上的
风光同沉静的苍天连在一起。
今天我又能在这里躺下休憩,
在这黑压压的槭树底下眺望
这些村舍院落和森森的果园。
在这季节,果树和没熟的果实

54

① M. Brennan (1987), *Wordsworth, Turner, and the Romantic Landscape: A Study of the Traditions of the Picturesque and the Sublime*, Columbia, SC: Camden House, pp. 22 ~ 24, 69 ~ 77, 127 ~ 132; A. S. Byatt (1970), *Wordsworth and Coleridge in Their Time*, London: Thomas Nelson, pp. 259 ~ 260.

② William Wordsworth, in Stephen Gill (ed.) (1984), *The Oxford Authors: William Wordsworth*, Oxford and New York: Oxford University Press, Book VI, lines 549 ~ 658; Craig (1992), pp. 33 ~ 34.

披着一色绿装,同小林和树丛混成一片。^①

大卫·克雷格(David Craig)主张,将野性的自然尤其是山峦视为值得欣赏的对象属于诗歌和绘画中的浪漫主义传统——如艺术家华兹华斯、柯勒律治和特纳。在早期,类似的地方被认为是“令人恐惧的或平淡无用的”^②。而像华兹华斯一样的作者以描绘山峦的方式为登山文化铺平了道路:山峰等待着我们的征服,风景等待着我们的赞美^③。更普遍地,旅游产业(现在我们自然地将其与山岳地区相联系)在相当程度上得益于诗人和画家在作品中描绘的山峦形式。对于华兹华斯而言,有价值的不仅有山,还有湖泊等各种各样的景观,包括人与自然的相互作用。他甚至非常自觉地致力于教导人们留意和欣赏产生自己灵感的源泉地带^④。

艺术和虚构可以改变世界,它们还能增强自然在人类世界中拥有的重要意义。在这一方面,海德格尔的艺术见地才是正轨:伟大的作品能够打开或“开创”(set up)一个世界^⑤。我认为,海德格尔的观点并不是让我们必须确信艺术作品总是或代表性地展开一个全新的世界,就像神庙对于希腊人那样。艺术作品的功能常常很少在于揭露;它们打开了一个世界的众多部分,诸如人们关联世界的途径,观看和体验夏天、冬天及某种景观(如山峦)的方式。

四、作为文化单位的生活世界

现在让我更加详细地解释我这里提到的实在本质(nature of the

① Wordsworth (1984, pp. 131 ~ 132). 译文引自《华兹华斯抒情诗选》黄杲炘译,上海译文出版社,1986年,第76~77页。

② Craig (1992, p. 27).

③ Ibid., pp. 34 ~ 35.

④ R. Noyes (1973), *Wordsworth and the Art of Landscape*, New York: Haskell House, pp. 83 ~ 88, 91 ~ 98; Byatt (1970, p. 261).

⑤ Martin Heidegger (1975), “The Origin of the Work of Art”, in Albert Hofstadter (ed. and trans.), *Poetry, Language, Thought*, New York: Harper & Row, pp. 44 ~ 45.

55 reality)。我已经指出,我正在谈论的世界并不是有形实体的集合。我正在指出的,实在不能被定义为占据特定物理空间的客体对象。当然我不否认物理对象的实在性:如果没有各种各类的物理实体,如果没有我们对这些实体物理特性的接受,我们的社会就完全不能运转。举个平凡的例子,我们不得不面对交通堵塞和人群,我们体验它们为妨碍我们从一地前往另一地的物理障碍。我们赖以生存的这个世界同样是个物理特性承担至关重要角色的世界。但是可触知和可感觉的客体对象总要比它们单纯的物理特性丰富得多。我们不仅仅只能看到纯粹的物理对象,例如车子,特别是某一类型的车子;我们看到他人,不仅是无名无姓的、没有个性特征的一个人,而且是朋友、熟人、店主、邮递员;我们看到阿尔卑斯山脉和布朗峰、看到湖泊和山岳(the mountains in the Lakes and Sca Fell)。

人类世界是一个意义的整体,而不是无名的物理实体的集合。我想强调的是生活世界中的“人性”(human nature)。差别(如文明与自然)和分类(如荒野和城市)都起源于人的利益。它们不是自在客体(not in the objects themselves),在这个意义上其他差别和分类不能被制造。对我们来说物品和事件由于被命名和分类而变得触手可得。这已经成了一种“人化”的自然形式^①。除了命名和分类我们还发明了评估。有些事情是该受谴责的,另一些则值得表扬。有些景观是朴实崇高的,另一些则无趣暗淡。还有这样的例子,我们可以称一种景象或一个物体拥有如此性质,像它是宁静的、和平的或活泼的、快乐的,更确切地说,性质在词的某种含义上讲是“富于表现的”。因而,人类的生活世界是综合的、多层的,在性质上是一个多面的整体。

马丁·海德格尔在很多著作中分析过人类世界的本质,如《存在与时间》和文章《艺术作品的起源》(*The Origin of the Work of Art*)。对海德格尔来说,世界不是有形的、可测量的某种事物:世界不能被理解

^① Arnold Berleant (1992), *The Aesthetics of Environment*, Philadelphia: Temple University Press, pp. 23, 194; Ronald Hepburn (1998), "Nature Humanized: Nature Respected", *Environmental Values*, 7, 272, 274.

为物理实体的集合或系列^①。为了使海德格尔现象学概念世界的图景更加明晰,让我们更密切地关注这个世界的特有样本,海德格尔称之为“工具世界”(tool world)^②。工具世界是由位于不同装备部分中的不同关联构成的。一种工具仅凭自身是无法发挥作用的:我们只靠锤子是不能建起房屋的。为了让锤子作为锤子发挥作用,我们需要其他大量的工具,如一根钉子和一块木板,把钉子钉入木板。

这些联系构建了一种“用具的整体性”(totality of equipment)^③,这一整体高于每个单独工具,也就是说每个单一部分的功能性都以整体为先决条件。这就是海德格尔为什么能够称(直接说出)没有“一件用具这样的东西存在”^④的原因。一个锤子仅仅在大的网络中才是一个锤子;锤子之作为锤子的特性依赖于这一背景环境^⑤。单一实体的意义被它与其他实体的关系规定着,这里的关系不是指同某一特殊对象的关联而仍然是指同用具整体性的关联。我们为不同目的生产不同种类的工具的事实表明:我们生活在不同的工具世界里。对我们而言,生产工具以满足多样性功用是不言而喻的。此类事情被认为是“不言自明的”,是不用反应的想当然的事情,这说明我们同样是这些结构的组成部分。我们已经渐渐适应了它们,它们也已成了我们的部分,因为实体在它们中生活。

这是我更普遍地理解生活世界的方式:它们是结构,可以为我们提供实体和事件,某种特定的实体和事件。生活世界在文化上取决于整体,由整体规定实体是有意义的和有价值的,或可能是被避免或被

56

① Martin Heidegger (1962), *Being and Time*, trans. John Macquarrie and Edward Robinson, Oxford, UK and Cambridge, MA: Blackwell, pp. 123 ~ 148.

② Martin Heidegger (1979), *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs: Marburger Vorlesung Sommersemester 1925*, herausgegeben von Petra Jaeger, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, p. 260.

③ Heidegger(1962, p. 97). 引自中译本《存在与时间》,陈嘉映、王庆节合译,三联书店,1999年版,第80页。

④ Ibid. 中译文同上。

⑤ Ibid., p. 98; Hubert L. Dreyfus (1992), “Heidegger’s History of the Being of Equipment”, in Hubert L. Dreyfus and Harrison Hall (eds), *Heidegger: A Critical Reader*, Oxford: Blackwell.

轻视的。我指的不仅仅是功能语境,还指一切文化单位。艺术、科学、人文学科的实践,体育、经济、政治等领域的举措,全都例证了这种生活世界典型的“给予”(givenness)。这也是自然在我们的生活世界中所扮演的真实角色。依靠意义和价值,科学、宗教、经济,还有文学和艺术都归因于自然现象,自然在不同的文化背景下会呈现出不同的景象。当我们足够长地生活在这些结构中,或者如果我们从它们里面诞生,它们里面不同事物的意义和价值就成了我们自己身份特性中的部分,不言自明,我们不得不努力认识和理解它们的存在和本质。大多数时间我们并没有反思政治、经济、科技或艺术的意义。这些文化实践构建了作为文化实体的生活在如此种类的文化世界或生活世界的我们自己。

五、生活世界与自然

海德格尔给出了一种对工具及其构成关联的详细分析,也给出了一种对世界本质和概念在世界之中存在(being-in-the-world)的详细分析^①。然而,这里并不试图更深入地探究海德格尔的存在主义本体论,我将深入思考的是,一直以来自己所探求的有关自然在文化结构中的作用和功能。当然关于这一点他也有很多有益的东西要说。在对工具的分析论述中,海德格尔简单涉及了自然揭示给我们的方式问题:

操劳(烦忙)所及的工件不仅在工场的家庭世界中上手,而且也在公众世界中上手。周围世界的自然随着这个公众世界被揭示出来,成为所有人都可以通达的。在小路、大街、桥梁、房舍中,自然都在一定的方向上为操劳活动所揭示。带顶篷的月台考虑到了风雨,公共照明设备考虑到了黑暗,也就是说,考虑到了日光间有间无的这种特殊变化,考虑到

^① Heidegger (1962, pp. 78 ~ 90, 149 ~ 224); Hubert L. Dreyfus (1991), *Being-in-the-World: A Commentary on Heidegger's Being and Time, Division I*, Cambridge, MA: MIT Press.

了“太阳的位置”。在钟表中则考虑到了宇宙系统中的一定的星辰位置。在我们看表的时候,我们不知不觉地使用了“太阳的位置”,官方天文学就是按照“太阳的位置”来调整时间量度的。在使用当下而不显眼地上手的钟表设备之际,周围世界的自然也就共同上手了。任何消散在最切近的工作世界中的操劳都具有揭示功能^①。

自然在我们的生活世界里被我们的活动揭示出来。自然被揭示的方式并不是自然真实的东西,而是服务于我们目的的东西。正如海德格尔所言,“自然是现成在手的东西”,也就是说,在我们的生活世界中,我们已经通过海德格尔描绘的方式人化了自然和她的力量。我们建造处所躲避坏天气,在河上建桥,在山中建隧道。但是我们不仅仅是在运用如此具体的物理手段来对抗自然,我们同样也在利用自然力:“森林乃是一片林场,山是采石场,河流是水力,风是‘扬帆’之风”^②。我们同自然一起生活,使用着自然的物资和力量。

甚至这一描述也仍是不完全的。显然我们要同时赞美和尊敬作为自然之自然。我们关于自然客体的态度远远高于我们仅仅将其视为达到实践目的的工具。正如我已经指出的那样,在我们赞美一个自然景观美学性质的事例中——冬天湖泊地区蓝天映衬下的白色山顶,或是夏季芬兰湖中的多彩落日——我们已把自然带进了自己的生活世界,已经人化了自然。很明显,这种“使用”不同于具体的物理使用,不同于生活世界的观点,重要的区别在于它不是有形的使用。从所提及的这种审美事例中,我们也可以谈论以一种特定方式揭示给我们的自然存在。于是相对于那些为了我们的目的具体地使用自然及其力量的事例而言,这种方式或许能让我们对自然拥有一种更加尊敬的态

① Heidegger (1962, pp. 100 ~ 101). 引自中译本《存在与时间》,陈嘉映、王庆节合译,三联书店,1999年版,第83~84页。

② Ibid., p. 100. 引自中译本《存在与时间》,陈嘉映、王庆节合译,三联书店,1999年版,第87页。

度^①。然而,自然为了我们的考虑呈现出来的性质取决于我们的兴趣及最终源于这些兴趣的价值和意义。在选择性的世界里,自然现象可能仅有宗教的意义,而不具任何审美性质。白色雪山或许不是美丽的而是令人惊恐的,因为它们预示着神的愤怒。虽然物理上是同一的,但是这种自然现象的文化意义却可能迥然不同:的确,在这个意义上它是一种不同的文化客体。据此,不同文化世界中的人们涉及同种自然现象的方式存在相当大的差异。

生活世界不应被限于文化实践这一狭窄意义上的文化结构中,如艺术、科技、政治等等,而应该涵盖人类存在的全部内容,包括我们与自然客体的关联。人类观看和体验自然的方式随着时间的变化而变化。在这个意义上,自然是我们的创造。我们与自然的关系依照技术进步、自然的科学理论发展、宗教信仰变更以及艺术和虚构中描绘自然的方式而不断改变着。艺术是我们生活世界的一个重要方面,我们不应低估它在生活世界的形成中所起的作用。是艺术家而不是历史学家首先解释了历史上意义重大的事件,如武装冲突;对于广大的观众来说,艺术家的解释比那些政治分析家和历史学家所做的更容易被理解和接受,在这个意义上讲他们的解释通常影响力更大。此外,如同我努力阐释的那样,作家和画家常常是解释自然的先行者,通过这种解释他们以新奇的方式为其余的我们打开了自然。

58 最后,应该再次强调的是我的论点不是从心理学角度的。我并不是在说:虚构和艺术更普遍、更简单地为我们的感性及认知能力提供了新的成分,并因此每个人眼里的自然都有所不同。我的主张一直是艺术改变着我们生活中的世界:我们的生活世界是不同的,因为艺术和虚构改变了它。西伦佩没有实际地改变芬兰夏夜的温度,华兹华斯也没有改变湖泊地区的物理地貌。然而他们都为生活世界增添了新的内容,这个生活世界是他们日常在世的、与同时代人一起分享的生活世界,在某种程度上也是我们日常在世的生活世界。华兹华斯和西伦佩的生活世界作为历史结构同样是我们生活世界的组成部分。

^① Hepburn (1998, pp. 271 ~ 272).

人类世界始终经历着类似的变化。当我们的世界发生变化,我们也随之发生变化。我们处在“生活世界的网络中”^①,却与蜘蛛行于网中的状态截然不同。我们处在网络中,从更根本的意义上说网之线通过我们,并最终决定我们的状态。这就是海德格尔“在之中”(being-in)的意思。海德格尔用“烦忙的”(Sorge)^②描述它的性质,我们的“烦忙的在世界之中的存在”^③包括人造的和自然的客体。在时间中这种烦忙的存在已经创造了某种生活世界,给住在当下生活世界的我们提供了拥有属性和价值的客体。因此我们能赞美高山和落日;我们与自然界存在着某种联系。所有这些部分地归功于艺术家们,如芬兰语境中的基维和西伦佩,英国生活世界的华兹华斯、特纳和其他很多人。在生活世界的背景下,我们能够理解或某种程度地接受王尔德挑衅性的主张,及其颠倒再现理论的逻辑:

如果不是从印象派那里,我们从哪儿得到那些奇妙的灰雾?它们沿着我们的街道蔓延过来,把煤气街灯渲染得朦朦胧胧,使一栋栋房屋变成了怪异的影子。如果不是从他们和他们的那位大师那里,我们从谁那儿得到了那些笼罩着我们河流的可爱的银色薄雾?它们为曲折的桥梁和颤摇的驳船赋予了消失中的优美所具有的黯淡形式。……请问什么是自然?自然不是生养我们的伟大母亲,她是我们的造物^④。

① 这里我使用的表达引自 Bernhard Waldenfels' book: Waldenfels (1985), *In den Netzen der Lebenswelt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

② Heidegger (1962, pp. 235 ~ 256). 中译文《存在与时间》,第 219 ~ 238 页。

③ 这不是海德格尔的表达。在英语翻译中,“concern”相当于德文的“Besorgen”(在中文版《存在与时间》中这个词被翻译为烦忙),海德格尔借以涉及现成在手状态的工具和客体方式(Heidegger (1962, p. 237; Heidegger (1979), *Sein and Zeit*, fünfzehnte, an Hand der Gesamtausgabe durchgeschene Auflage mit den Randbemerkungen aus dem Handexemplar des Autors im Anhang, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, p. 193). 这里在更广泛的意义上我使用了术语“烦忙的”。

④ Wilde (1989. p. 232). 中译文引自奥斯卡·王尔德《谎言的衰落》,萧易译,江苏教育出版社,2004 年版,第 36 ~ 37 页。

第五章

自然欣赏和审美相关问题

艾伦·卡尔松(Allen Carlson)

一、山岳忧愁、山岳壮丽与审美相关性

马乔里·霍普·尼科尔森(Marjorie Hope Nicolson)在她有关自然欣赏史的经典名著《山岳忧愁、山岳壮丽》(*Mountain Gloom, Mountain Glory*)中是以下面的评论开首的:

“对我”,拜伦的恰尔德·哈洛尔德说,“高山是一种感情”。我们乐于赞同并相信:我们在壮丽的自然中所感觉到的情感——或被期望感觉的——是世界性的,它们一直被人们共同分享着。然而,对维吉尔或贺拉斯,对但丁、莎士比亚或米尔顿来说高山并不是“一种感情”。如今,当旅行于华盛顿山或胡德峰、落基山脉、西亚拉山区、布朗峰、圣母峰、阿尔卑斯山或比利牛斯山脉时,我们便确信我们的感情是人类永恒的东西。我们不问它们是否真实或者在什么程度上源自我们读过的诗歌和小说、看过的风景画、继承的思维方式。正如每个年龄段的人们,我们在大自然中看到了我们被教育去

寻求的东西,我们在自然中感到了我们被培养去感觉的东西^①。

继这些极易引起争议的绪言之后,尼科尔森记录了在相对较短的时间内我们评价“崇高自然”(尤其指山峦)的转变过程,即如何从“山岳忧愁”转变为“山岳壮丽”——从把山峦视为“自然的羞愧和病态”、“水疱”和“肿瘤”、“地球脸上的疣和麻子”到将其看做是“宏伟壮丽的”、“地球上最庄严、最雄伟的事物”^②。

尼科尔森描述的这段欣赏观点的转变非常具有说服力,并根据在诗歌、小说、艺术、理论、哲学、自然科学中的态度和信息的转变解释了这一过程。结果感人地证明了我们如何像“每个年龄段的人们”那样,“在大自然中看到了我们被教育去寻求的东西”和“感到了我们被培养去感觉的东西”。我们注意到这个证明竭力提高了一个与尼科尔森的主要关怀密切相联的议题:我们的自然审美欣赏的适当性,这里的自然是指拥有一切这些力量和影响的自然,这些力量和影响有效地教会了我们要去追寻的东西,有效地培养了我们要去感觉的方式。尼科尔森提及对这一议题的论述大都是中性的、无确定的,然而它却是自然审美欣赏中最核心的一个问题。

62

本章将这一核心的自然欣赏议题作为审美相关性的一个问题进行了阐述。问题在于什么是适当地欣赏自然的确切方式和相关于如此欣赏的确切事物。也就是说,为了实现一种丰富而适当的自然欣赏,我们应该拥有和培养什么态度、什么观点、什么信息、什么知识^③?

① Nicolson, M. H. (1959), *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*, Ithaca: Cornell University Press.

② Ibid. 把山峦描述为“疣和麻子”,引自约翰·多恩的诗 1611 “An Anatomy of the World: The First Anniversary”。短语“山岳忧愁”和“山岳壮丽”来自约翰·罗斯金(John Ruskin)《现代画家》第五卷的第十九章和第二十章。

③ 在杰罗姆·斯托尔尼茨(Jerome Stolnitz)1960年课本中出现过关于审美相关性问题的经典阐述:“它曾与蕴涵在客体本身里面的想法、映像和些许不在场知识的审美经验‘相关’吗?如果曾经相关,那么在什么条件下它们才会如此呢?” See J. Stolnitz (1960), *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: A Critical Introduction*, Boston: Houghton Mifflin.

这一问题可以从多种多样的态度和资源着手思索,尼科尔森令人信服地论证过的许多这样的态度和资源已经形成了并继续形成着我们对自然的审美欣赏。8种不同的事项被包括在考虑范围内,按照尼科尔森的观点来看,每一种事项都毫无疑问地影响着我们的审美欣赏,并在欣赏过程中起着重要的作用。于是焦点首先集中于问题——如果作用存在,那么每个事项“应该”在这样的欣赏中发挥什么样的作用:换句话说,就是哪个事项与“适当的”自然审美欣赏相关,哪个不相关。这8种事项分别是:形式、常识、科学、历史、当代的应用(环境应用)、神话、符号和艺术^①。接下来我会同样地追随尼科尔森的思路,运用山岳和山岳环境作为贯穿此章内容的主要例证。

二、一种后现代的自然欣赏观

无论如何,在考虑这8种事项之前关注一种观点是有益处的,如果这种观点正确,就会使整个问题——适当自然欣赏的相关对象问题——变得毫无意义。就好像在说,正如尼科尔森暗示的那样,我们的自然欣赏是如此温顺,似乎从“山岳忧愁”到“山岳壮丽”这么重大的欣赏转变都可能在相对较短的时间内成功实现——的确尼科尔森称在“50年内”——然后我们说一切事情和每件事情都应该被认定为必然地相关于自然欣赏,同时又没有任何事情尤其应该被认定为必然地相关于自然欣赏。这种观点主张,当自然审美欣赏到来的时候,无所谓什么适当的欣赏或不适当的欣赏,而简单地只是“多一点,欢乐一点”的问题。我称这种观点为后现代的自然欣赏观,因为,首先,自然和文本之间存在明显的和太多的人为比较;其次则在于后现代观点中的一个有关文本阅读的相当普遍的立场。这种立场认为,在文本阅读的过程中我们不仅能适当地发现蕴涵在文本里的作者意图,还能适当地发现各种各样的意义,如文本可能以一种方式或其他方式已经获得

^① 在别的地方,我同样运用了本章所使用的思想脉络,把这些事项作为可能的论题领域,为景观欣赏的审美教育设置正确的课程。See A. Carlson (2001), “欣赏教育:什么是正确的景观欣赏课程?” *Journal of Aesthetic Education*, 35 (forthcoming in 2001).

的那些意义,或者可能是我们为了一个理由或其他理由在文本中发现的那些意义。另外,关键的一点在于这些可能的意义中没有一个拥有优先权,没有一种文本的阅读是享有特权的、优越于其他的。

按照这样一种后现代的自然欣赏观,无论我们可给自然带来什么样的态度和信
息,都似乎同其他态度和信
息一样好,因为没有任何自
然的阅读过程是享有特权的,也就没有什么与其必然相关。这意味着
不再存在什么终极差异,无论呈现的态度和信
息是否是导致“山岳忧
愁”的那些,抑或是另一方面包含于诗歌、艺术和科学中的促使“山岳
壮丽”成为可能的
那些。这种观点的提倡者们可能会在尼科尔森的主
张中找到对自己立场的支持,因为她相信我们对自然的体验通常是一种
官能,一种无论在什么条件下我们都可能恰好经历的官能:

人们在大自然中的所见是他们已被教会去看的东
西——他们在学校里学到的功课,他们在教堂里听到的教
义,他们阅读的书籍。最糟糕的是他们被从大自然那里获得
的意味限定起来,而“大自然”这个词本身从公元前5世纪到
现在一直缠绕、纠集着矛盾和不确定^①。

不过,尼科尔森的评论同样向后现代观念抛出了一些质疑。例
如,在上述引文后,她继续提到了从“山岳忧愁”到“山岳壮丽”的独特
转变:

不仅仅是文学语言和惯例的问题,虽然它们起到了某些
作用。这是历史上出现的最深刻的一次思想革命的结果。
它(被)激起于人类有关自身赖以生存的地球观念。在“山岳
壮丽”绽放光芒之前,人们被迫以激进的方式改变了他们对
生活依恋的地球所持有的结构观念,改变了地球只是宇宙的

^① Nicolson (1959), *Mountain Gloom and Mountain Glory*.

一部分的结构观^①。

因此,尼科尔森评论中的全部信息似乎就是:虽然随着时间、地点的变迁我们的自然欣赏实际上存在差异,但这一事实并没有认可如下的后现代观念,即一切事情和每一件事情都与自然欣赏相关,同时又没有任何事情尤其与自然欣赏相关。更确切地讲,她的评论间接地表明:我们体验和欣赏自然的方式最终取决于一种官能,这种官能是我们对自然最深入、最深刻的理解,由此审美相关性问题的——什么应该、什么不该在自然审美欣赏的形成中发挥作用——就并非毫无意义,相反它具有相当的活力。

所以我建议,至少作为研究的一个出发点,就我们在自然和文本之间所保有的相似之处而言,我们假定一种更为现代主义的文本阅读观点。按照这样一种观点,至少一些阅读是不正确的:误释,就是简单地曲解一个文本。类似地,一些自然欣赏体验也是不正确的:误释,就是不能为适当的欣赏提供依据。如此便存在一种可能性:一种不正确的、不恰当的自然审美欣赏的可能性。我把这种现代主义的自然欣赏假定为我们对前面提及的8个事项的完成,并追问每个事项在适当的自然环境审美欣赏中所起的作用(如果存在)。我的目标是去发现关于每个这样的事项,我们是否能够避免被迫接受类似于后现代主义的那种自然欣赏观。

三、形式与内容

在这一背景下,我们回过头看8个事项中的第一个:形式。根据传统的形式化的理论家如艺术评论家克莱夫·贝尔(Clive Bell)指出的那样,重要的形式就是审美上动人的形状、线条和颜色的结合。在这个意义上,人们很难否认形式欣赏属于自然审美欣赏的范畴。甚至贝尔,他的关注几乎只集中于艺术,也考虑到将自然视为(用他的话

^① Nicolson (1959), *Mountain Gloom and Mountain Glory*.

讲)“一种线条与色彩的纯粹形式化的结合”^①。贝尔的观点是:欣赏自然环境就像在塞尚(Cézanne)的风景画中欣赏它一样。例如他对圣-维克多山(Mont-Sainte-Victoire)的一项研究。当然贝尔认为我们似乎在以此种形式方式欣赏自然,这是没错的。事实上,它就是一种欣赏方式的维度,就像尼科尔森记录的一样,它是某种景观艺术强加给山峦环境的一种欣赏维度,因此它在“山岳壮丽”这一体验的发展经历中是一个重要的部分。同时自然环境的普遍表现形式以更为微妙的方式加强了这种欣赏维度,如日历和明信片中展示的国家公园里的高山图像,它们强调了显著的外形、浓重的线条和鲜明的色彩。这种图像推动了一种相当表面却又十分普遍的形式化的自然欣赏。

由此我推断,便于形式欣赏的技能、态度和信息都相关于自然环境的欣赏。不管怎样,赞同这一点对抵制一些形式主义者采取额外的举动是很重要的。特别要强调的是:这种维度不仅是审美欣赏的一种基础性维度,而且是唯一的维度。由于贝尔和其他形式主义者坚持主张形式因素是审美欣赏所涉及的全部因素,相比之下任何内容因素都是毫不相关的,因此他们声名狼藉。然而,许多问题都与这一纯粹形式化的立场混杂在一起^②。例如,尤其对于自然环境而言,形式要素自身仅仅是形状、线条和颜色,明显地不能为欣赏提供充分资源。其中部分的原因在于自然环境的特有形式要素如果单独地只涉及自身,它们甚至就不能被人们所识别。它们只能通过除了自身以外的其他相关事物得到识别,典型地就是通过涉及的环境内容被识别出来。

如这种观点的一个例证:仔细考虑形式上令人难忘的自然环境,例如覆盖着浓密森林的带有一个主要和两个次要山峰的山脉环境,然后问自己:它有多少种形状?回答是一种,3种,抑或大约有300种?同样又问它有多少线条?重点在于为了在一种自然环境中识别形状和线条,我们明显地要提及环境内容。如果我们回答它有一种基本形

① C. Bell [1913] (1958), *Art*, New York: Putnam's Sons.

② See A. Carlson (1977), "On the possibility of quantifying scenic beauty", *Landscape Planning*, 4, 131 ~ 172; A. Carlson (1979), "Formal qualities and natural environment", *Journal of Aesthetic Education*, 13, 99 ~ 114.

65 状,这是因为一个在场的主要事物,那个主要的山峰。如果我们的答案为3,就是因为3个事物被认作它的内容组成,一个主要山峰和两个次要山峰。如果我们的答案为大约300种,原因就在于我们正在把每棵可以辨认的树木分别当成了识别的一种特殊形状。这些考虑表明,自然环境的形式欣赏,就形状、线条和色彩而言,必然需要环境内容这一基本要素。简言之,在自然欣赏中,如果不虑及内容,我们就同样不能欣赏形式。

假设形式欣赏本质上要求我们考虑内容,那么便会让我们超越纯粹的形式主义,超越先前我们简述过的8大主题中的第一项。这表明内容和形式审美地相互关联。可是,剩下的所有7个主题都在一种意义或另一种意义上属于内容事项。如此问题便成了在这些内容事项中哪一个和多少事项是相关联的。请考虑形式下面的第一个事项:常识。这一事项表达的意思就是我们在常识概念化的世界中应用的那些正规分级和分类。它实际上就是形式主义者(如贝尔)试图从审美欣赏中排斥的东西。形式主义者要求我们把环境看做形状、线条和颜色,而不是将其视为山峦和树木。然而,具有讽刺意味的是,如果上面的论点是正确的,形式的自然欣赏就必然需要这种知识,因为我们是通过涉及这些常识的概念化内容,代表性地组织一种环境的。例如,我们是通过分类(如山脉、山峰和树木)来组织上面所描绘的山岳环境的。所以,从表面上看,无论什么样的自然审美欣赏都需要这种基本内容。对于适当的审美欣赏而言,它是一个必要的相关部分。

四、科学与自然欣赏

第三个事项是科学,我的意思是,自然环境历史遵循科学,就像自然科学,尤其是地质学、生物学和生态学阐明的那样。这里我不能详细阐述科学知识在审美欣赏中的作用,如同它在别的地方被详尽讨论

的一样^①。尽管如此,简单地关注两个论点仍是有益的,它们表明,对于自然的审美欣赏而言,自然的科学知识同常识一样重要。

第一个论点指出,在某种重要意义上,科学的知识只不过就是常识的扩充。自然环境的科学概念化比常识概念化更加纹理细密,理论上更加充实丰富。让我们来比较两种典型的关于山岳环境的描述:一种是常识性描述,一连串岩石山峰从周围起伏的山谷向外伸出;另一种是科学性描述,由于周围沉淀的堆积物的腐蚀,使得有瑕疵的熔岩岩隆起暴露出来。当然,从常识性描述到科学性描述存在着某种概念性变动。然而,这种变动并不标志从审美欣赏到别的什么东西的转变。至多,它只标志审美欣赏从表面层次向更深层次的转变。它构成了一种关于欣赏的运动,就是尼科尔森所说的“甚至更深刻地……被人类有关赖以居住的这个世界的概念所激发”^②。因此,依照此种论点的思路,科学知识丰富了由常识引发的适当的自然审美欣赏。

第二个关于科学知识审美相关性的论点涉及到同艺术审美欣赏的比较。这一论点想当然地认为,在艺术作品的适当的审美欣赏中,规律(如艺术史和艺术批评)提供的知识是与必要的审美相关联的。而且,规律所提供的这种有关艺术的知识就是关于艺术作品的本质和创造的信息;简言之,也就是关于它们分级分类的知识和可能被我们称之为“产生史”(histories of production)的知识。这是科学提供的有关自然的一种精确知识。例如,地质学对自然环境要素的分级和分类,以及它们形成的历程——也可以说是它们的产生历史。基于同样

① A. Carlson (1979), "Appreciation and the natural environment", *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 37, 267 ~ 276; (1981), "Nature, aesthetic, judgment, and objectivity", *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 40, 15 ~ 27; (1984), "Nature and positive aesthetics", *Environmental Ethics*, 6, 5 ~ 34; (1993), "Appreciating Art and Appreciating Nature", in S. Kemal and I. Gaskell (eds), *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 199 ~ 227; (1995), "Nature aesthetic appreciation, and knowledge", *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 53, 393 ~ 400; and (1998), "Aesthetic Appreciation of Nature", in E. Craig (ed.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Vol. 6. London: Routledge, pp. 731 ~ 735.

② Nicolson (1959), *Mountain Gloom and Mountain Glory*.

的理由,艺术批评和艺术史知识相关于艺术审美欣赏,科学知识类似地相关于自然审美欣赏。按照这个和前一个论点我得出结论:科学知识同形式和常识一起构成了适当的自然环境审美欣赏的基础性资源部分。

五、历史的和当代的环境应用

上面的内容是否暗示了剩下的5个开篇列举的事项如历史、当代的环境应用、神话、符号和艺术不与审美相关?这5个事项仅仅包含于我所说的后现代欣赏中?实际上,同艺术欣赏的比较似乎表明了这一点。请思考下一个事项:历史。这里更多地是指历史上对环境的应用而不是指自然史。与艺术欣赏的比较似乎在暗示,独特的自然环境历史在这个意义上的确与之毫不相关。这是因为,艺术作品的历史(而不是其创作史)经常被认为是与审美欣赏毫无关联的。举例来说,一幅特定的作品第一次在某一地方展出,然后又到各处巡展,现在存放于一个特别展览馆中,正常情况下是不会被视为与此作品的审美欣赏相关的。例如,我们知道《格尔尼卡》(Guernica)曾在纽约城陈列过许多年,并且现在陈列于马德里,与对这幅作品的适当的审美欣赏相关吗?好像没有。

67 然而,我主张的是自然欣赏与审美的相关历史,而非自然的历史相联,对于自然环境来说,与艺术欣赏作比较是容易引起误解的。在环境与艺术作品之间存在着一种非常重要的不可类比性。它典型地包括这样的事实,即艺术作品是在一个特定的时间点完成的。在这个时间点之前发生的事就是它的产生历史(作品的产生史),在这个完成点之后发生的事就是它的历史(作品的历史)。同时犹如上面关注的那样,一部作品的产生历史像环境的自然史一样明显地相关于它的审美欣赏,而它后来的历史则并非如此。可是与之相比,在自然环境完成的过程中时间上根本不存在任何特定点。正是由于这个原因,它们的自然历史、现实历史和历史应用在某种意义上都是连续的,共同构建了一个单一的持续的产生史。结果是,就大多数环境而言,它们的

持续的历史知识对于适当的欣赏来说是至关重要的。

为了解释这一点,让我们来思考两种已经在历史上经历了重大变化的北美山岳环境:怀俄明州的恶魔塔(Devils Tower)和南达科他的拉什莫尔山(Mount Rushmore)。前者在1906年作为第一座美国国家纪念塔被废弃。由于这个原因它没能得到进一步发展,也因此消极意义上,这一史实同欣赏其目前略显质朴的景观状态密切相关。当然,如果没有恶魔塔这部分近代历史,它今天可能已经换了金色拱门或被雕刻成了一只巨大的石头米老鼠。另一方面,如众所周知的那样,拉什莫尔山确实被雕刻出了造型,但不是一只石老鼠,而是四位美国总统的头像。环境史中如此重要的瞬间明显地相关于适当的审美欣赏。以类似的方式,在南达科他的一座相对不大知名的山上现在正进行着苏族领导人和疯狂老鼠的雕刻工作。不了解这一信息就不可能适当地欣赏当前的山上那种略显混乱的状态。

后面的这个例子,即目前正在山上雕刻疯狂老鼠的例子,引起了我们对8个事项中的第5项的注意——当代的环境应用。然而,一旦我们看出过去那种涉及历史应用的与艺术作品比较的误导性本质,我们就会了解在第4个事项中实际的环境史与审美欣赏相关联的具体方式,显然第5个事项也同样地与其相关。当代的环境应用,自然的或者相反,是现实历史的延续部分,就像现实历史是自然历史的延续部分一样。这3方面都是连续的产生史中的一部分。所以我推断所有3方面都同样地相关于审美欣赏。

但是,在环境史和当代的环境应用之间毕竟存在着差异,这是值得关注的一点,因为这种差异倾向于模糊二者的基本相似性。就是说,表面上部分地由于我们对自然环境的接近而导致了作为欣赏者的我们更易于以否定的方式关注当今自然环境的应用,并以审美中的憎恶来对待应用的结果。例如,试想当前有多少山川被应用于矿产的开采。很少有人肯定性地看待这些作为结果的环境。无论怎样,必须承认的是尽管我们以否定的态度看待这种当代的环境应用,但是我们并不能切断环境产生史的这部分知识与审美欣赏之间的关联。这里提及另外一种与艺术之间的比较是有帮助的。想想米开朗基罗

(Michelangelo)的《圣母哀子像》(*Pietà*)。1972年这幅作品遭到了破坏,也得到了修复,遗失的碎片被底色大理石和树脂的混合物所代替。我们最有可能否定地看待这段当代历史。然而,假如给定一种方式破坏和重建《圣母哀子像》,那么必然会引起图画本身的变化,关于作品当代史的这部分知识对于适当的审美欣赏来说是必不可少的^①。同样地,那些涉及当代环境应用的知识,如果不考虑我们对其的反应本质,那么在适当的审美欣赏过程中也就相应地拥有不可或缺的地位。

六、神话、符号和艺术

现在我们已经思量了5个事项,并发现所有这些都与适当的环境审美欣赏相关。只剩下最后3个事项了——神话、符号和艺术。这些称呼表明它们仍属于自然环境的应用,就像历史的和当代的应用一样。它们尤其是指不同人和不同文化应用自然环境作出的那些神话的、符号的和艺术的创作。然而,这些应用并不像先前所提到的有关环境的那些更加具体的物理应用,它们似乎不直接包含于现实环境的形成和变化过程。于是论题成了我们是否最终抛弃了本质上相关于审美欣赏的东西,由这3种应用得到的3个事项是否仅包含于后现代的欣赏描述中。问题在于:这3种环境应用的知识就因此而不具有相关性、或最多只具有自由选择性吗?在陈述这一问题前简要阐明每种应用是有帮助的。

自然环境在神话和民间传说中的应用常见于大多数人类文明中。举例而言,在一些美国土著居民的传说里,先前描述的恶魔塔的自然环境就是指“马特奥提拔”(译注:Mateo Tepee是印地安人给该塔所起的名字)或“熊屋”(Bear Lodge)的自然环境。在基奥瓦人的文化中有这样一种关于恶魔塔形成的神话:

① 人们会认为对《圣母哀子像》的破坏类似于早些时候描述的《格尔尼卡》的游历,因此于审美欣赏不相关。但是,由于破坏给实际作品带来了永久性的变化,所以它更像是作品产生史而不是简单的作品史。

八个孩子在那里玩耍,七个姐妹和她们的兄长。唯一的男孩突然说不出话来:他颤抖着并开始萦绕自己的双手双脚。他的手指长出了动物的爪,身体也覆盖了动物的毛皮。马上男孩变成了一只熊。姐妹们惊恐万分:她们在前面跑,熊就在后面追。她们来到一棵大树的树桩前,树开口向她们说话了。大树命令她们爬上去,她们照样做了,于是树升入了空中。熊来杀她们,但是已经够不到了。它直立地靠在树上,用爪子疯狂地挠抓周围的树皮。七个姐妹被举上天空,化成了北斗七星^①。

这样的神话描述往往密切关联于我所说的符号的环境应用。例如,部分地由于它在此神话中的作用,恶魔塔的环境才被北美土著文化认为是一方圣土,我们知道那恰好是对大地和天空的符号性创造。他们说当“马特奥提拔”从地球上升起的时候,就是“时间的诞生”(birth of time),这一刻“世界的运转开始了”^②。在不同文化中其他自然环境同样拥有相似的符号作用。像尼科尔森明确描述的那样,山峦和类似的形式似乎明显地就是这种符号意义的忠实承载者。例如富士山在日本文化中拥有的特殊符号意义。又如,前面提到的拉什莫尔山环境,毫无疑问由于一些明显的原因,它在很多美国人眼里都有着重要的符号意义。这样的例子甚至多得无法穷尽。不仅仅有拉什莫尔山、富士山和恶魔塔,还包括本章开头引用的尼科尔森的评论中涉及的所有山脉:华盛顿山、胡德峰、落基山脉、西亚拉山区、布朗峰、圣母峰、阿尔卑斯山或比利牛斯山脉。列举还能不断继续下去,如:派克峰、乞力马扎罗山、半圆顶山、圣-维克多峰、艾尔斯巨石、艾迪丝·卡维尔山、大铁顿、阿拉拉特山、船岩石、奥林匹斯山。其中每个环境对于特定的个体、群体或文化而言都具有独特的符号意义。

这让我们开始注意到最后一个事项,尼科尔森关于山峦展开的决

① N. S. Momaday (1969), *The Way to Rainy Mountain*, Albuquerque: University of New Mexico Press.

② Ibid.

定性讨论:艺术中的自然环境应用。这些应用包括大量不同类型的情况。一方面,很多应用(如富士山在日本艺术中的应用),主要涉及环境的映像。同样地,塞尚在关于圣-维克多峰的多项研究中,山峦只是多种映像中的一个来源。另一方面,还有一些应用被环境艺术家们所创造,如克里斯托,在他那里现实自然环境对于特定有限的时间而言成了艺术作品的一部分。介于这两种极端状况之间的是现实主义摄影和电影艺术对现实环境的应用。举个例子来说,安塞尔·亚当斯(Ansel Adams)的拍摄影像,如在约塞米蒂国家公园拍摄的大铁顿和半球形山峰——半圆丘的风景作品,都可称得上是经典的北美西部山区环境的写照。许多电影对自然环境的应用也有异曲同工之妙。例如导演阿尔弗烈德·希区柯克(Alfred Hitchcock)在他的惊险电影《西北偏北》(*North by Northwest*)中对拉什莫尔山环境的应用,又如史蒂文·斯皮尔伯格(Steven Spielberg)导演1977年拍的广受欢迎的科幻片《第三类接触》(*Close Encounters of the Third Kind*)对恶魔塔的环境的应用,影片里恶魔塔是虚构的太空来访者的着陆基地。

70 解释了神话、符号和艺术的环境应用后,我们回到这些应用对于适当的环境审美欣赏的相关性问题。有关这些应用的知识本质上相关于适当的审美欣赏吗?起初直觉性的答案似乎是否定的。毕竟持这种答案的人目的是为了审美地欣赏,例如,在适当地欣赏恶魔塔的环境时,我们需要知道基奥瓦人关于“马特奥提披”形成的神话创造,不管斯皮尔伯格故事中人类的第一个“第三类”(third kind)是否亲密接触过来自太空的外星人。不过希区柯克那令人兴奋的追赶场面——穿越了林肯、格兰特、杰斐逊的脸庞——也似乎毫不相关于对拉什莫尔山的适当的审美欣赏。直观地,对后现代审美欣赏来说放弃这样的影像和信息看起来似乎是合理的。

除了这一直觉外,关于神话、符号和艺术的环境应用知识的审美相关性,怀疑论者还有一个更实体性的理由。这样的应用本质上似乎不同于自然环境在前面考虑的5个事项中的应用。那些事项的知识,尤其是自然史、历史和当代应用,之所以与环境审美欣赏相关,至少部分地因为它向我们阐述了环境发生史的历程,解释了环境是它所是的

原因,从而解释了它们看起来是它们所是的原因。与之相比,神话的、符号的和艺术的环境应用好像与它们的发生史毫不相关。真实的环境不能因这些应用而改变,不像自然史、历史和当代的环境应用那样,神话的、符号的和艺术的应用似乎让环境留在了它被发现的状态之中,恶魔塔的自然环境没有因为被称做“马特奥提披”而重造,也没有因为虚构地主办人类第一次大型地亲密接触第三类的经历而改变。类似地,塞尚不曾改变圣-维克多峰,亚当斯也不曾变更大铁顿,甚至克里斯托也在虔诚地试图把他在艺术创作中应用的环境回复到原始状态下的模样。

据此,后面的3个事项与前面5个似乎存在着差异,于是引导我们得出这样的结论:它们在适当的自然审美欣赏中确实没有必要的地位。从而在提到神话、符号和艺术的自然环境应用时,接受后现代的自然欣赏观是相当有诱惑力的。别忘了这个观点认为我们在自然中能够读到任意一种不同的意义,并可以通过一种方式或其他方式获得它,我们也可以为了一种理由或别的理由在自然中找到意义。此外,在这些可能的意义中,没有一种具有优先权,也没有任何解读是享受特殊待遇的。按照后现代的观点,如果喜欢,我们可以根据“马特奥提披”的神话及其大爪熊(great clawing bear)来解读恶魔塔这一环境文本,或者我们可以根据亲密接触孩子气的外星人的传说思忖它;但是在两种不同的阅读中绝对不存在选择哪一种的问题。哪一种阅读都不是先天的,对于适当的审美欣赏而言没有什么知识是必要相关的。

七、“亲密接触现象”和多元论

71

然而,即便是在神话、符号和艺术的环境应用上后现代观点也同样是有问题的。这种观点不承认那些应用的表面价值和效用。看完斯皮尔伯格的电影后我以“亲密接触现象”来阐释这个问题。阐释如下:虽然我们相信在《第三类接触》中运用恶魔塔的知识信息绝对与它的适当审美欣赏不相关,但是我们可以发现,如果我们看过这部电影,当我们欣赏这一环境时试图让自己摆脱影像印象就几乎是不可能的。

在某种意义上讲,我们已经陷入了一种类似于查理德·德雷福斯(Richard Dreyfus)在《第三类接触》中扮演的角色。由于一次与外星人的邂逅,使恶魔塔的影像“铭刻”入他的心灵,并因而令其挥之不去。他发现自己被这一影像所占据:他用搅碎的西红柿和薄片奶油做成了它的雕像,并在卧室中间为它制作了一个巨大的泥巴模型。类似地,一旦我们与电影有了“铭刻”入心的接触,我们便很难从记忆里删除它的影像。这些影像让我们对恶魔塔的审美欣赏更加绚丽多彩。

我想“亲密接触现象”既是强有力的又是普遍存在的。例如,无论我什么时候看到放在家里的那张在恶魔塔前拍的照片,我都会发觉自己几乎无法拒绝想起那出现在塔上方的巨大的宇宙飞船。类似地,看过希区柯克的电影《西北偏北》,哪怕那只是几年前唯一的一次经历,我也很难在观赏拉什莫尔山时不想起卡里·格兰特(Cary Grant)和伊娃·玛丽·赛恩特(Eva Marie Saint),他们在月光下奔跑,靠近林肯的脸庞,在杰斐逊的下巴底部偷偷地爬行。同样地,我料想,会有很多土生土长的北美人每当他们看到恶魔塔时都能想起“马特奥提披”和大爪熊来。还有半球形山峰/半圆丘和大铁顿,似乎很多人主要是通过亚当斯的眼睛才看到它们的。此外,艺术家自身也明确地关注过这一现象。比如,即使克里斯托忠诚地把自己作品中的环境场所回复到了原初状态,但当他被问及:“你是否认为主办《山谷垂帘》(Valley Curtain)展览中的里夫隘口(Rifle Gap)峡谷可以保持不被影响?”他的回答是:“可能会。圣-维克多峰在塞尚之后同以往还一样吗^①?”

“亲密接触现象”提醒我们,用维特根斯坦的比喻来说就是记忆俘虏了我们,我们逃不掉记忆。意义在于因为很多有关环境的神话、符号和艺术映像都以这种方式牢牢地抓住了我们。所以这些应用终究还是比它最初看起来的样子更相似于另外5个事项的应用。当然这样的应用不属于现实环境的产生史,也不能由此解释环境的呈现方式。但是关于我们看待环境的方式,或者至少关于那些被相关映像俘

^① See D. Crawford (1983), “Nature and art: some dialectical relationships”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42, 49 ~ 58.

虏了的人们所看待环境的方式来说,他们仍具有阐释的力量。从这个意义上讲,神话、符号和艺术的环境应用虽然不能直接产生现实本身,但它们能够促进个体、群体或整个文化的环境映像的形成——它们能在个体或集体的记忆中勾勒假想的环境。因此,这些应用的知识确实可以解释特定个体、特定群体或环境中的成员看待环境的方式。所以,虽然这些环境应用知识的解释能力是相对于特殊语境背景而言的,但通过这种语境相对化方式,使这些应用的知识建立了与自然审美欣赏的相关性联系。

“亲密接触现象”表明,对于这一维度上的自然欣赏来说,后现代主义观点毕竟不是恰当的。与此相反,一种或许被我们称之为“多元论”的相互联系的观点好像更加正确些。多元主义者的自然欣赏观赞同自然和文本之间的比较,因为这种观点认为,我们能够在一种环境中读出多种不同的意义,这些意义或许是环境获得的,也可能是我们在环境中找到的。然而,对于任何一个特定读者、读者群或文化,或在任何一个特定的语境中,毕竟存在某些可能性的意义优先于其他意义,由此构成了特权式的阅读。在个体、群体或文化那里,阅读是否拥有优先权取决于记忆中的假想环境。以这种方式,多元论观点针对神话、符号和艺术中的环境应用提出了一种在适当审美欣赏中的语境限定式作用(contextually constrained role)。尽管如此,这些应用的知识促成适当审美欣赏的方式并不相同于现实环境产生史的知识推进欣赏的方式。无论如何,后者对任意一个欣赏者来说都是适当审美欣赏的必要条件,而前者则只在特定的背景下,仅对特定个体、群体或文化才是重要的^①。

八、结 论

根据多元主义者的自然欣赏观,我们回到相关问题本身,即:什

① 在其他地方,关于景观的神话学描述我设想了类似的思想脉络。See A. Carlson (2000), “Landscape and literature”, in *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*, London: Routledge, pp. 216 ~ 240.

么东西相关于适当的自然环境审美欣赏？多元论给出了一个答案——一个审美相关信息的中心树干（主干），树干包括了原初 8 个事项中的前 5 个：形式、常识、科学、历史和当代应用，它们与可自由选择的枝条一道，也就是由后 3 个事项（神话、符号和艺术）组成的补充信息，构成了这个审美相关信息的整体。在适当的审美欣赏中，树干在任何情境下都是必要的，而不同的枝条是否相关于审美欣赏则取决于当下的审美情境。多元主义者的这幅适当的环境审美欣赏的图画，适应了看起来一度相互冲突的关于自然欣赏相关事物的直觉印象。相应地，它囊括了尼科尔森强调指出的两个主题：一方面，我们的自然欣赏部分地“源自我们读过的诗歌和小说、看过的风景画、继承的思维方式”；而另一方面，它仍扎根于我们最深层的对赖以生存的“地球的结构观念”以及“地球只是宇宙的一部分的结构观”^①。

^① Nicolson (1959), *Mountain Gloom and Mountain Glory*.

第六章

显现的隐喻

卡娅·莱哈里 (Kaia Lehari)

一、隐喻与环境

环境体验从不重复自己,而是在不断变化,并持有多重意义。它既是有意识的,也是无意识的,因为在环境体验中,记忆和想象作为有形的状态和感知的直接体验结合并纠缠在了一起。而且,关于方位和途径的核心体验,即对生命环境基本要素的核心体验在于体验的意义。无论是城市还是乡村,个人的实体介入本质上都处于环境条件及其意义资源的最深层次。另外,自然界是所有心灵和精神世界的基础。按照埃德蒙·胡塞尔 (Edmund Husserl) 的观点,有生命的体验 (Erlebnis), 是根据主体和客体的变化以及主体间性流动而改变的。体验的基础层是对现实的初级感觉和原初信念 (protodoxa)^①。

对莫里斯·梅洛-庞蒂 (Maurice Merleau-Ponty) 来说,身体是环境的零阶。环境既不是外部的周围物,又不是主观的想象物,而是即刻共有的和交互相联的人的关系,是世界上一种被显现的精神 (embodied spirit)。不可见的东西之所以能充满我、占有我,仅仅是因为见到它的我并不是在虚无的深处发现了它,而是在它本身当中发现

^① C. Macann (1993), *Four Phenomenological philosophers. Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty*, London and New York: Routledge, pp. 36 ~ 43.

了它。我,先知,同样也是可见的。是什么形成了重量、厚度,形成了每种颜色、声音、触感质地、在场及世界的现实,答案在于这样一个事实,即领会它们的人能够感到自己以一种盘绕升腾或加倍的方式从它们中升起,在根本上,领会它们的人与它们是同质的。人会觉得自己对它(物象)本身来讲是可感觉得到的;而反过来,可感之物存在于人的眼睛里,就好像物是身体本身的一个附件或者一种延长。物,无论在这里还是那里,现在还是然后,不再存在于它们自身、它们自己的位置和自己的时间。它们只存在于我肉身深处发出的那些空间性、暂存性光束之末^①。

76 围绕我们的当前在场的物质世界之所以有意义,仅仅在于它包含了隐藏的延续空间性的未来。一个人随他的或她的历史和地理而定。同时,个人的生命体验及其现象秩序对于实物秩序来说都是首要的和根本的基础,实物秩序是第二位的。由于把现象的次序摆到了第一位,所以梅洛-庞蒂超越了主客二元论。也因之导致了这样一个逻辑结果,即放弃一切理性与语言学之间、文化与自然之间、可见与不可见之间的对抗。在人类文化中,时间和空间不是个体之外的什么事物;相反,我们就包含于它们的创造之中。一个人在世界存在(being-in-the-world)的方式被他的文化所表达、体现^②。一种文化同另一种文化的交流通过孕育我们一切生灵的“野蛮(wild)”地带而承载^③。

多种多样的标识使身体意识到了自己。我们用标识把杂乱无章的情感和认知世界带进了秩序殿堂。指号过程,或者某物担当一种标识的方式成了身体、环境、精神和文化。所有类型的标识——索引、象标和符号[用皮尔士(Peirce)的基本三组合(basic triad)],以及它们的交叉混合,都被运用于不同层次的环境体验中。

① M. Merleau-Ponty (1968), *The Visible and Invisible*, Evanston: Northwestern University Press, pp. 113 ~ 114.

② M. Merleau-Ponty (1963), *The Structure of Behavior*, Pittsburgh: Duquesne University Press, p. 120; M. Merleau-Ponty (1968), *The Visible and Invisible*, p. 139.

③ M. Merleau-Ponty (1968), *The Visible and Invisible*, p. 115.

隐喻在这一过程中有着特殊的地位。它是把实际情感变成人为概念结构的一种认知现象^①。它是一种基本的思维方式,人通过这种思维方式形成了自己的环境状态意识。按照皮尔士的观点,隐喻构成了亚-明喻(hypo-icons)的一种类型,它仅仅是包含有限签约者身份的潜在标识。亚-明喻以一种特殊的方式参与初始体验。根据再现者的本性和状态,隐喻站在了同其他事物平行的位置上^②。

与自然的隐喻性联系,既包括自然的标记,也包括惯例的标记。结果,意义的认识也总是部分地呈现出直觉性、无意识,以及因此而导致的前符号语言(pre-semiotic)特征。隐喻的过程从广义上讲^③既包括转喻、提喻法,又包括符号,它是思维的一种基本形式。隐喻集中、结合和帮助了不同种类及层次的环境体验,获得了意识过程。

几乎在所有涉及个人与自然环境之间联系的生活领域中都出现和留下了大量的隐喻。保罗·利科(Paul Ricoeur)^④称这种隐喻为“关键隐喻”(key metaphors),它们拥有特殊的超自然力量,而这种超自然的力量也是根本的、原始的隐喻特征。这种隐喻也可被称为“原型隐喻”(archetypal metaphors)。用太阳、日光、热力、大地、水和火作隐喻是种世界性的实践活动。它们的符号意义可以追溯到远古时代,并在神话和宗教中得到歌颂^⑤。厄尔 R. 麦科马克(Earl R. MacCormac)发现,神话是从隐喻发展而来的。当根-隐喻(root-metaphors)的隐喻性特征被遗忘,当它们被视为绝对时,神话便产生了。在本质上,无论是在用概念可以表达的古老信仰中,还是在自然科学中,这一点都是相

① M. Danesi (1994), *Messages and Meanings: An Introduction to Semiotics*, Toronto: Canadian Scholars' Press, p. 107.

② C. S. Peirce (1932), "Elements of Logic", in *Charles Sanders Peirce, Collected Papers II*, Cambridge, MA: Harvard University Press, p. 277.

③ G. Lakoff and M. Johnson (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago: University of Chicago Press; M. Danesi (1994), *Messages and Meanings*.

④ P. Ricoeur (1977), *The Rule of Metaphor. Multidisciplinary studies of the creation of Meaning in Language*, Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press, p. 289.

⑤ M. Eliade (1989), *The Myth of the Eternal Return. Cosmos and History*, London: Arkana.

二、隐喻的场所

同的^①。原型隐喻的隐喻为“家”。火灶 (fireplace) 是家的焦点和象征, 家是世界之都市 (caput mundi)。从苏美尔人到文字出现以前的文化: 太阳和天空、地球和水神担当着人类母亲或父亲的角色。在自然和城镇风光中, 基本原型是“路径”(“道路”) 和“场所”(place)。

隐喻场所意义的形成有三个主要资源: (1) 身体的体验; (2) 在自然环境中的体验; (3) 在设计好的城市和乡村环境中的生活体验。这三个体验王国为每一次新的、直接的空间体验提供了背景。其中一个拥有普遍价值的地方就是地球的中心点 (omphalos, umbilicus)。作为地球中心的标志, 它是原型隐喻的一种, 并促成了其他指示中心的象征, 如地球的中轴线和宇宙之树。这一隐喻在德佛斯 (Delphos) 和印度创造了神话和宗教仪式, 同时也被美洲印第安人、雅库特人、芬兰-乌戈尔族人 (Fenno-Ugrian) 和澳大利亚土著居民利用着。希腊人相信海洋也有中心点, 位于西西里岛的得墨忒耳神庙就坐落在世界的中央, 宙斯之女珀尔塞福涅就是通过这个地方进入了大地的内核, 到达了阴间的冥府。不知什么时候, 《吠陀经》和印度神话中的火神阿格尼的位置也成了世界的中心点。作为中心的符号象征, 中心点的诗学力量并没有消失, 而是幸存于当今全世界不同国家的语言体系之中。

头领作为地名的潜藏性隐喻出现于山峦的名称之中。它基于一种穿越语言和文化边界的类比, 刻画了顶部圆形的特征, 如卡普特莫蒂斯 (caput montis)、各各他 (Golgotha)、卡皮托利 (Capitolium)。在功能上, 国家最重要的城市是诸如 capital、capitale、Hauptstadt (指首都) 等等。通匹亚城 (Toompea), 爱沙尼亚的首都塔林, 在高位城市的名称中, 形式的类比 [山似首 (hill as head)] 与场所的政治相关性 (上级权力席位) 结合到了一起。相似的潜藏性隐喻同样隐藏在德国、芬兰和

^① E. R. MacCormac (1976), *Metaphor and Myth in Science and Religion*, Durham: Duke University Press.

爱沙尼亚语言体系的城市主要街道、主要建筑和主要广场的名称之中。

在爱沙尼亚和芬兰,尤其是地形学的沿海区,我们遇到了其他的神人同形同性论的隐喻,它们涉及了本质不同的各种形式:有背、头、脚、鼻子和腿的高山或小山。岬代表“头”,泉水被视为眼,窄的地峡是喉咙等等。所有这些都是死的隐喻(废弃了的隐喻),它们以概念、言语形态或名称的形式在语言中幸存下来。在塔林众多的古街名字中,我们发现了“长腿”(Pikk Jalg)、“短腿”(Lühike Jalg)和“古集市之颈”(Vanaturu kael)等名字。

在城市景观中出现了完整的隐喻体系。它们的意义以自然的符号形式为基础,例如我们把城市描绘成沼泽、森林、沙漠、岛屿、河流或山丘。在城市里弱肉强食的原则占据着统治地位。街道变成了河流,它的流动让我们钦佩不已,我们被淹没在人潮之中。住所成了小岛,面对着地狱的泥潭。如此的一些原型隐喻保存了自身的价值,但它们的意义已经发生了转变,有时甚至会呈现出完全相反的含义。被认定为神圣的那些关于山峦、森林、岛屿、海域或大洋、沼泽和其他地方的神话都源自于原型隐喻。这些地方或许成了著名的神话和宗教圣地。城市中迷人耀眼的光可能会让人误入歧途,就像沼泽或湿地中的鬼火(will-o'-the-wisp),把我们引进招致破败的娱乐之场。

78

沼泽的两个对立要素——岛与泥沼墓穴——可以拥有同一意义。对某人来讲,泥沼可能是避难所,正如被保护的小岛会是个安全的地方一样。在沼泽里,水和土这两种物质融合成了一种几乎难以识别的混合物。在另一方面,干土组成的岛屿其实是块被保护的地方,是潮湿无底的混沌中呈出的秩序之地。原点身份能转向特性身份的完全遗失。减弱了的原型隐喻本性被覆盖了一层新的意义,它们来自城市的社会和文化语境;于是一种新老隐喻之间的张力产生了。多种多样的意义日益增长,同时原初隐喻也绝不会彻底消失,它透过新的意义之层闪烁着微弱的光芒,就像埃及神话中的不死鸟在等待灰烬中的再

生。原型隐喻需要穿透和突破晦暗意义之层的纵深认识^①。

景观的隐喻特征被广泛地应用在了人造环境的实践中。历代的建筑师和市长都有个关于城市的梦想,即让它能像时钟机构那样运作。流传最广的提喻法把城市刻画成了博物馆、监狱和堡垒。依靠所选的基本功能,城市在一种给定的语境中被再现为最具特色的部分。大量这样的隐喻性关系都是可以相互转变的。我们能想到作为城市的城堡或作为城堡的城市;我们能看到作为监狱的城市或作为城市的监狱等等。每次这样的旋转运动都改变了意义的领域,要么让它更加缩小,要么更加广阔。名称的词源可以体尝复兴的滋味;语汇之穴(nest-words),终有苏醒之日。例如,在爱沙尼亚,词语“城市”(linn)来源于“linnus”,它与“堡垒”(城堡)同义。芬兰语中来源于同一语根的词被融进了“监狱”的意义。从历史上看,堡垒曾是监狱、城堡和城市。类似的语言游戏还见于英语词“borough”(自治市镇)、德语词“burg”(城堡)及法语词“bourg”(乡镇)和“bourgade”(近郊、郊区)。历史背景和早期城镇的防护功能已被固定在了无数的场所名称之中。那些已被废弃了的隐喻正等候着我们去识别和确认。

79 隐喻的可转换性、矛盾不定性和缠结性及其所处的不同状态(活的、半活的、死的)影响了我们对场所的直接感知,让我们每次的瞬间体验都不相同,因为有生命的隐喻是善变的。场所的隐喻和文明神话相联。当我们把城市视为岛屿,那么标准的描述便可以来自这样的神话:人是造物主(Creator)、主人或建筑师。于是城市成了混沌中的秩序之岛,成了野蛮无序的自然状态中的文明和文化地带。通过城市,我们——这一人类的创造物,赞美着自己。从而,这样的城市很容易变成物神——被创造的自身成了统治者和拥有者,于是我们便的确确沦为了真正的城市崇拜者。

第二种文明的神话(cultural myth)的变体是这样的假想:文明保护着人们以对抗危险和野蛮的自然。城市由此成了避护所,成了保护人们的家园。由于自然是陌生的、异己的,因此城市的封闭正好同自

^① M. Merleau-Ponty (1968), *The Visible and Invisible*, pp. 177 ~ 179; 221 ~ 227.

然的敞开相对;同样,海上的小岛是封闭的,却被无限的敞开所围绕。理解了这种方式,城市就可能成为巢、洞穴、堡垒或要塞。岛上的堡垒也就成了最安全的避护所。

能被确认的第三种变体形式是这样的文化虚构:城市是个相遇的地方,是集中交流和传递信息的小岛,是稀少的精神空处中的文化地带。整个隐喻体系与这种虚构联系在一起:城市是博物馆、书籍、历史课本和剧场。同时,城市也被对照为自然环境的对立物。当我们把城市视为泥沼、湿地、沙漠或无节制的地带,那么它就包含了对文明之堕落的批判。于是,自然景观就如同伊甸园,在那里人与人之间的关系、人与自然的关系是如此纯净和率真,一切都基于诚实和爱。卢梭(Rousseau)和托尔斯泰的思想影响了这种文化神话的形成,此外,像发生在鲁宾逊漂流记里的事件和农耕的神秘举动也对其产生了影响。

这三种变体都不是新的,它们的确也算不上是古老的神话。它们发源于不同的根-隐喻,这些被意识到的根-隐喻象征着作为场所的城市,并继续充当着新的场所隐喻的背景环境。神话创作的成分仿佛是精神的摇篮或(宝石)镶座,它围绕着我们有形的环境审美评估,体现了普遍的人类体验的整个原型隐喻体系,源自于历史的深处。它们不断消逝,却会为了符号认知而重生。然后它们可能再度陷于潜藏的状态,浸没在时间的隧道中。

三、隐喻的路径

住所和城市是隐喻的场所。路径、漫步和旅行也都是原型。城市和路径表现了两种相反的生活方式:一个是定点的,另一个是游牧的,对于到场和运动来说,它们是两个同等重要的物质存在方式^①。场所形成于人、设施、货物、体验、想法、情感所经路径的地点位置。场所的丰富来自于相遇。十字路口是场所的一个标识,神话的、魔幻般的十字路口为路径创造确定了方向。

^① C. Norberg-Schulz(1971), *Existence, Space and Architecture*, London. Studio Vista.

而感知与运动相联,它始于视网膜的运动,颤动并结束于肢体的运动。

80

我移动的身体在可见的世界中很重要,它是可见世界的一部分,也是我能通过可见之物引航的原因。原则上,我的所有方位变化都划入了景观一角;它们能在可见的地图上被标识。可见的世界和我的运动投影世界,每一种都是同一种存在的整个部分。这一超凡的交叠,我们根本无法充分地考虑。通过本身可见的身体,陷于可见物的看者(see-er)并不是在欣赏他看到的東西,而仅仅是通过接近所看之物,他在向世界打开自己。自我穿过了混乱、自恋,穿过了看者的内在性,即他看,也穿过了在感觉之物中的(动态)感觉内在性——自我,由此陷入了事物之中,有前、有后,有过去、有未来。但因为它移动着自身放眼观看,所以它将事物持有在自己周围的圆周里。事物是自我的附件或延伸部分;它们被嵌入了自我的肉体,它们是自我全部限定的片断^①。

梅洛-庞蒂从运动出发的观点:由一个地方到另一个地方的移动存在于看的过程中,存在于十字路口上与存在物的相遇中,因而它同时也相遇了个体的世界归属。这一过程导致了一种私人世界的扩张,使个体人格中集合和吸收了大量的事物。它意味着一种自我实现(self-realization)的增长,意味着个体在世界中存在的方式花样。我们走来走去,徘徊四周,到处驱车旅行,到处游览观光。然而至家的路只有两个方向:我们离开;我们回来。每个旅行的终点都是家(home)——所有场所的场所,尽管不是直接地从物理意义上讲,但至少隐喻地说是这样。神话英雄吉尔伽美什(Gilgamesh)、伊南那

^① M. Merleau-Ponty (1964), "Eye and Mind", in J. M. Edie (ed.), *The Primacy of Perception*, Evanston: Northwestern University Press, pp. 162 ~ 163. 中译文参见梅洛-庞蒂:《眼与心——梅洛-庞蒂现象学美学文集》,刘韵涵译,中国社会科学出版社,1992年版,第129~130页。

(Inanna)、俄耳甫斯(Orpheus)、埃涅阿斯(Aeneas)、卡列维波埃格(Kalevipoeg)(和萨满教巫师)在访问了天堂或地狱之后,带着讯息重新返回了人类世界。浪子的主题总是不断地涌现在东西方古老的神话、宗教和艺术之中。回家的路是旅行的最后行程。离开和到达,出现在同一地点。到家的旅行是个圆。

隐喻之路被用在神话创作的文本中,作为存在于克服困难或得到智慧过程中的一种考验,它与个体的命运息息相关。线性特质是它最重要的特征。道路的方向和过程与时间有关。沿着道路的运动是时间性的、暂存的。而我们传统的时间概念是线性的,它起源于犹太-基督徒(Judaeo-Christian),与线形道路的观念相联。然而,我们不能如此简单地看待它,因为路径作为意向目标(intentional object)是个复杂的联合体,它的线性本质包含在充满结、回返、循环和交叉的线体中^①。这就是记忆和体验的经历路径。

从亚里士多德到海德格尔我们总能找到时间空间化的论说。圆形和直线都是时空(space-time)的映像。死亡,生命旅途的完结,是来世的新生命的开始。拯救的观念与现世的线性生命路径相符,是永恒时间的定界片断。有限—无限的二元论和必死—不死的二元论并不相互排斥;相反地,它们都包含了回归史前纯净、回到原罪(original sin)之前的信念,这既意味着开端又意味着伊甸园中永恒的生命。很多观念,如大地的尘埃形成了人类、死亡身体的复活、入土为安,以及其他如此的宗教仪式,都与循环联系在一起。隐喻的映像——直线和圆——都不属于欧几里得几何学的部分。它们是原型隐喻,是存在的常量,显现了普遍的循环体验。它们应用为可视的和语言的映像,应用为想象和概念。它们的隐喻背景和内核确保了它们历史(纵向)上的一致性。沿着路径的运动与几何学无关。确切地说,它更是一种无规则的运动,这种运动依赖着身体与地貌的复杂关联,依赖着记忆与想象,依赖着观察、感觉、知识和环境。移动的人能够变化自己的方向

81

① J. Hillis Miller (1992), *Ariadne's thread: story lines*, New Haven and London: Yale University Press, pp. 4~6.

和高度,但他总是终止于出发之地,回到他自己。史前时间在其空间化形式上包含了轮转的发展,它是循环的,一种永恒的回归^①。家并不是唯一的促使我们作圆周运动的神圣场所:在神的和世俗的空间里,那些神圣的场所也具有同样的影响。返回起点的符号性归还保证了重生。

循环运动成了整个历史的主题,从史前神话到 20 世纪的哲学。绝对理念(Absolute Idea)螺旋式地旋转运动,以寻求自我-认识(self-cognition),回归从前的位置。在海德格尔的早期认识理论中,中心主题是一串思想。胡塞尔、海德格尔和梅洛-庞蒂都提及过回到思维起点的必要性,提到过开始新的认识循环的必要性。海德格尔的《林中路》(*Holzwege*)写于 1949 年,在某种程度上讲,的确,他的全部战后著作都是回归的哲学。作为一个场所,道路本身是封闭的;它是一个属于自己的世界,是离开和归来的循环。道路体现了人类运动的方式,无论是身体的运动,还是情感和思想的运动。

显现的隐喻是方式的表达。再-体现(re-embodiment)意味着方式的变化,存在的方式。走步作为仪式旅行或简单地作为普遍符号也能拥有隐喻意义。旅行作为一种生活方式的表达,能够被意识为一种隐喻,但也可能被认为是潜意识的。当它是潜在的,它便是属于个人的方式。动作、姿势、面部表情,一切肢体语言的手段,都无意地、下意识地承担着表达的角色。我们通过自己转移自身体验的能力观察着他者的存在方式,这个过程通过情感净化和移情作用成了内旋式的运动。这种能力是可能的,因为我们拥有共同的人类肢体体验。动作的隐喻性越强,离我们感知过程的直接肉体体验就越远。一种符号性姿势中的精神含义几乎彻底地遮蔽了它的肉体行动意义。

82 循环不仅仅是体现某种运动方式的隐喻;它同样是代表到场之位、家或城市的符号性映像。在移民史的文学著作中,经常提到那最古老并闻名的指示城市的表意符号。其中,埃及的象形文字(神秘符

^① M. Eliade (1989), *The Myth of the Eternal Return. Cosmos and History*, London: Arkana.

号)是由十字和围绕十字的圆组成的。这一符号预示了城市的起源和功能,预示了十字路口的特定区域,预示了被环墙、堡垒和护城河保护起来的场所。十字象征了相遇点(meeting-point);圆代表了共同体的团结均衡性,同时代表了它与陌生地域的界限和被创造的物质、道德和精神屏障。十字和圆在绘图法上都表示着位置。从图形上看,圆中的十字形成了网栅,类似于图上的蜘蛛网和景观中指向的具体地点和道路。

街道的网络与道路的网络相联,而这些联系又把城市与其他地点联结在了一起。网络不仅是制图符号;它也是地形学方案和图标记号,指示(代表)了真实景观的运动。在这里网络是一种符号,代表了不同的自然和人工道路。其水文学术语为水文地理网络、下层土和地下水的观测网络、水体保护网络等等。荒野的自然水体网络由低水位小块地、沼泽池、泉水、湖泊和小溪,以及由此形成的循环水场所和路径组成。本质上所有这些都能找到物理等价物。在数学里,网络方法、网络分析、网图(函数关系图)和网格(坐标方格)都被使用着。“人文学科的古典认知方法让我们想起了网络,在那里,人可以从一个复杂问题移动到另一个,这个过程的结果形成了带有纹理的‘知识银幕’,它类似于编织品,并可以通过不断研究变得越来越稠密^①。”

网络的密度与知识量成正比。信息和交流的网络——实效的网和因特网——标志着不可见的联系。网络成了一个指示概念系统的概念。很早以前人就有了使用网络的体验,这种体验不仅仅产生于旅行家的活动。古代猎人、士兵和渔夫就都用网捕捉战利品或捕获物。在人类使用网的时候经常提及蜘蛛的例子。根据德谟克利特(Democritus)和恩培多克勒(Empedocles)所言,人作为织布者是蜘蛛的学徒。按照《吠陀经》经文和古印度神话,宇宙之线(或风)支撑着整个世界,就像人类的呼吸给人类的身体带来生命一样。线之线(线的连续性)是婆罗门(Brahman)、梵天(Atman)或上帝。地球被线绑在了太阳上。《梨俱吠陀》(Rig-Veda)中的两姐妹——夜晚和黎明,永不

① C. Norberg-Schulz (1985), *The Concept of Dwelling*, New York: Rizzoli International.

停歇地编织着太阳。太阳本身就是宇宙的纺纱工和织布者。《奥义书》(Upanishads)里与蜘蛛的比较至少出现过数千次。在《薄伽梵歌》(Bhagavad-Gita)中克利须那(Krishna)编织着世界。宇宙的蜘蛛也以太阳、超人原则[梵天-婆罗门(Atman-Brahman)]或上帝而著名。编织象征着一种天体演化行为。

83 一切存在的和真实的生物(包括时间之外的事物)都是被创的,这一观点形成了古代印度人的思想基础。联系和综合是真实存在所必需的。而被造物则一直保持着与造物主的联系。世界和存在物并不是自由的。生活意味着联系和依赖于神、上帝、世界或其他生物。在荷马史诗《伊利亚特》的第七首诗中,宙斯有条金绳子。柏拉图在《法律篇》里将人与神创造的、被线牵引的牵线木偶进行了比较。神圣的、金色的线比其他线更让人喜欢,因为它把世界结合在了一起。网络的映像作为线、绳索、链条或弦,是矛盾不定的。网络既连接又相系。这意味着一种特权身份——蒙上帝挑选而灵魂永远得救的人——(我们会立刻联想起造物主)或自由的缺乏。因而蜘蛛网可以同时既是道路又是信息交流的网络。

作为主-隐喻(arch-metaphors)的网络显现了不同领域中的体验,不但包括运动领域,还包括行为或制造领域。同时这两种体验领域的形式结果是相似的,即网络的出现。在上面提到的所有意义和形式中(可见的隐喻、言语图形、概念和真实的结构或客体),“网”确保了沿着大地之路的自由运动,确保了水体网络、因特网或宇宙之网中的自由运动。同时,网络构造制约了运动的方向和界限。我们与自然、社会及他人之间的联系服从于自由与必然性的辩证法和由此引发的网络矛盾。这种矛盾意义贯穿着作为主-隐喻的网络,即使是隐喻将要灭亡,它也不会消失。各种体验的显现可能只有结构上的相似之处,然而,网络的深层意义却将这些体验链接在了一起,同时这些体验还联结和限定了任何层面上的自身运动。作为活的或死的隐喻,十字、圆和网络在其多重的意义上具有如此的普遍性,它们似乎确证了加斯东·巴舍拉尔(Gaston Bachelard)的论点:“映像的倒转证明了自身的重要性,证实了自身的完美和自然”。

我们从未彻底地意识自己身体的运动。沿着直线、圆形、曲线或Z字形路径上升或下降的运动存在着原型的象征意义。被转入陈规的原型是运动体验中的无意识部分。它是潜在的影像,是语言的形式,即使它只被半意识地、不清晰地表达在词语中,它也密切关联于审美体验,是生命体验的组成部分。动力学拥有自身的隐喻,那些隐喻体现了运动、方向和速度的力量;静力学也有自己的隐喻:平衡、和谐、统一和一致。路径体现了前者,场所体现了后者。存在的方式包含在二者之中。

四、行为和制造的隐喻特征

人是制造事物的生命,因而也塑造了他们的环境。在世界中的存在方式,即生活方式、文化财富、科技和爱好,都体现于事物之中。其中艺术的精神价值体现一直是艺术哲学和美学理论的一个古老问题。84 不过当代的建筑和设计理论已经阐释了这一点,同时又对新的视角做了强调。隐喻化不仅仅是对客观实体问题的调查研究。制造事物、塑造环境的活动也同样值得关注。

人类活动的领域是如此的广泛,几乎就是无限的,这里我只能详述几个彼此关联的主-隐喻活动和制造的实例。纺织(Weaving)作为一种原型活动已经在上文有所提及。在日常生活中,我们并没有察觉到这一活动的隐喻内核。它更接近于一种需要技术技巧的以重复相同动作为基础的活动,这就鼓励了心理学上的人体机械论观点(automatism)。然而,作为隐喻的过程,纺织是一种创造世界的活动,是深远的符号的实体化。

遮盖(covering)是远古产生的一种活动,它的生物学意义已经葬身于文化的深层。从本质上讲,“遮盖”是含糊暧昧的。下面列举的是它多元意义中的一些:

(1)遮盖物作为一种保护,能抵抗寒冷、骤雨、风雪和其他自然遭遇。皮肤是最原始的身体遮盖物,无论对鸟类和动物,还是对人。毛皮、地毯、毯子和衣服遮盖着身体、地板和墙。屋顶遮盖了住所。植物

被特殊的透明物保护起来,如玻璃。遮盖物让事物保持温暖。

(2)遮盖,去隐瞒不同寻常的眼睛。窗户是遮盖的,它是一种双层途径的遮蔽物。外面的世界被隐藏,里面的空间被关闭,从外向内看的可能性消失了。裸露的身体需要被遮盖,因为它是道德的禁忌。烟幕、尘雾、树篱和灌木同样创造了视觉的隔离。

(3)物理隔绝式的限制性遮盖。衣服标出了身体的轮廓,墙壁包围了市镇和城堡的花园。门或大门遮蔽了入口,中断了陌生人的去路。在动物界,用气味标识的领地遮蔽了动物的生活范围。

(4)一种原料对另一种原料的遮盖。这也可能是为了隔离、隐藏或保护,也可能是为了实用主义或审美的缘由。如同冰覆盖了水的躯体,人在水上盖桥,搭建进入沼泽地带的横木通道,用沥青或更坚韧的原料铺路。

在建筑中,装饰材料保护和隐藏了建筑结构。19 世纪的历史主义和折中主义的影响,导致了将建筑物隐藏在装饰性外表之下的倾向。后现代建筑中也应用了这种遮盖。在陶器和金属制品里,釉料和瓷漆覆盖了淡而丑陋的原料。染色、上漆和彩绘是木材、帆布、纸板和其他类似原料的全部遮盖物。以隐藏为目的的遮盖充斥着种种矛盾。它既是给予保护的,又是隐藏的活动。通过遮盖,人们卷进了各种各样的事物活动,并在保护植物、动物和人类生活的过程中展示了父母般的关怀,同时也在自身的能力范围内给予了束缚、限定、隔离和隐藏。

作为主-隐喻,遮盖也因双重内核而拥有矛盾性的意义。被遮盖的土地和未被遮盖的土地都是价值意义,只是存在的不同方式嵌入了它们。被遮盖的状态是一种价值:当桌子盖上桌布,它就是财富的象征。无遮盖的便是贫穷,就像法国大革命中的无女用裙裤(sans-culotte)一样:手空,家贫(empty hands, empty life)。事实上,空的和无遮盖的通常是同义词。在战争或体育运动以及其他场所里,行为的领域被人群覆盖了:它们充满了人。支票有了现金的担保,它才是有效的。“被遮盖的”同义词是“充满的”。

作为一种隐喻,盖子常常与“容器”的普遍隐喻相符。“限制”作为一种行为除了实效上的含义外也拥有其独立的象征意义。设置界

限就是确立身份,无论是创造肢体、家庭还是国家的界限。“边界”既连接又分隔了客体与其周边事物间的关系,就像葡萄园或种满苹果树和草莓的花园以及娱乐公园的边界那样。切、修或剪,都是整理人类头发胡须、马鬃和狗毛等的手段,但同时它们也是控制生长的手段。这样的活动不仅在实际效用和符号象征上意味深长,而且在审美上也不乏根据和动机。

穿越军事科技和政治的历史,“边界”的保护性作用和越界的意味一直是主要的关注点。围攻和跨越边界是在物理、道德和符号层面(自己-异己、里-外等等)打破和毁坏同一性(身份认同)的戏剧性事件。边界的形象大部分是线条式的,不管是圆的、曲的还是直的。遮盖物(盖子)会让人联想到地面、身体和自然形式的表面,还有后者的几何抽象——平面、凹面或凸面。表面包围着体积。线条、平面、体积和立体影像的深层含义把我们带回了产生它们的主隐喻和那些古老的想象之中。

对自然形式和原料的古老体验,在多样的构造技艺中得到了实现:(1)从蛋壳、头骨和葫芦到制陶术和哥特式拱顶天花板的发明,再到当代建筑的外形设计和家具造型;(2)从巨石建筑到拱壁体系;(3)从柳条制品和真实弹性材料到当今的悬挂艺术品。

所有那些技术装置的发展线路都是一个或称同一个问题的解决方案:创造“容器”(container)。对外壳、遮盖物和封闭平面的技术等价物的追寻,一直被指引去开创内部与外部之间的联系。容器的隐喻也由此体现了内部和外部的辩证法。它被用为感知的普遍装置,既可当成映像也可当成思想,所以这种隐喻既是活的、显性的,又是潜在的、隐性的。一个鸡蛋、花岗岩的锥体堆和编织的巢穴都是主-隐喻,体现了创造形式的圆满。人们遵循的日常事务充满了固定不变的感知、映像、情绪、想法和行动。重新发掘蕴藏在日常事务中的原型隐喻是克服陈规的一种途径。陈规与原型并不是对立的。陈规停留在死寂的隐喻之中。每种陈规活动都是人类价值或体验的简单再使用;它没有任何创造的重复。这也是原型隐喻的幸存之物,在那里原始观念已经被淡忘,谎言沉浸于文化的层面。