



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”的理論的美学——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. 会通之二:“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 Galerie, 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的桥梁上,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

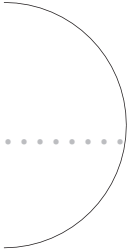
五、我们需要环境美学吗? / 216

索引 / 219

五、结

在环境体验中,潜藏的(死的)和活跃(现行的)的隐喻共同发挥着作用。用一种自相矛盾的方式说,语言学上废弃了的或未被感知的隐喻仍是有生命的隐喻,它们建立了场所和体验的意义基础。如果我们能为废弃了的隐喻找到相配的措辞,那么死的隐喻就能在言辞上复活。然而,生命的体验也同样是隐喻性的,就像语汇表达的体验那样。环境的隐喻化不仅仅出现在有意识的、比喻的和文字的思想中。任何姿势、动作或活动,以及身体与环境之间的大部分多样化联系都是能够拥有隐喻性意义的非口头形式。因为它们把环境变成了多重的意义内涵,这些众多的有生命的隐喻,在纠结、反向、多层的倾向和变动的意义中,为审美的环境体验准备了先决条件。隐喻认识的最后阶段在于:让它成为有意识的。

隐喻化可以被描绘为审美感知的基本网络,它构建了一种将我们与世界相系的双重结构,在那里意识的和无意识的、感觉的和心智的、客观的和主观的、固定形式的和原型的都缠绕在一起。原型隐喻在历史中转变成了文化陈规,保持着无意识状态,但却影响了我们的环境体验。那些清晰地被表达的活跃的隐喻提供了意义的层次或文化的背景。它们的审美功能在于:保证人类与环境之间的有生命的、动态的联系,让交互的再体现(*re-embodiment*)持续地产生。这种关系会是令人尊敬的、提升的、渴望的、英雄的或是其他某种情感体验。环境还能通过移情过程唤起情感净化(*catharsis*)。想象的作用在隐喻化的过程中有着最重要的意义价值。如果环境成了我们的密友(*alter ego*),它将会在我们与我们自己的关系中、在我们与自然及他人的关系中,帮助我们克服异化(*alienation*),获得和谐。



第七章

城市的繁荣与建筑艺术

波林·冯·邦斯多尔夫 (Pauline von Bonsdorff)

对人类而言,宗庙,以及它所处的位置或者它的内部设施,都使我们融入一种无比圆满的庄严之中……而后,我们在这人类的杰作中,活动着,栖居着^①。

在此章中,我想反思作为人类的造物以及人类的责任和愉悦的建筑环境,还有与它相关的自然环境。因为整个世界的构建是一个生生不息、兼容并包的过程。首先,我把建筑放在人类栖居的更广阔的背景中来考察,在栖居中,建筑不仅是人类活动的场所,从概念上说,它们本身是由人类的活动形成的,因为在城市空间里,活动是显而易见的,不仅直接可感,还可透过活动留下的痕迹觉察到。接着我将探讨城市的多样性以及环境多样化的进程,提出多样性是任何环境(不管文化的或自然的环境)都具有的本质而系统的价值。然后,通过考察城市住宅的一些整体的美学特征,暗示多样性通常怎样从积极的方面影响到城市的被感觉到的美。关于建筑环境美学,栖居的观点强调的重点在于环境不仅意味着什么,而且还为人类的物质活动、思考、梦想以及交往提供了什么。最后,此章结束于建筑艺术与环境的相关性的一些反思,一方面着重说明要尊重环境是其所是的样子,另一方面

^① Valéry, Paul (1924), “Eupalinos ou l’architecte”, in Eupalinos ou l’architecte, precede de l’ame et la danse, Paris: Librairie Gallimard, pp. 75 ~ 221.

要在环境中增添一些东西,两方面要互为补充,相得益彰。

一、建筑的内涵

建筑常被称为艺术之母,其中有各种各样的原因,在此我不一一尽述。只要说建筑总是以最具体的方式包涵了其他艺术,以及在建筑空间中进行的人类文化活动就足够了。我们阅读,听音乐,欣赏演出和看画展都是在一定的场所中进行,在那儿才有我们关注的对象,场所影响着我們体验它们的方式。我们也在房屋里工作、吃饭、睡觉和与人交往,同时我们自身也被房屋容纳和限定制约了。而且,房屋本身90 的典型特色是被其他的房屋或建筑结构所包围,比如街道,马路或桥梁。在现在的城市或市郊居住着的绝大部分人类的环境尤其如此。

假如建筑不可逆转地成了人类居住的一部分^①,那么我们对建筑的理解、感受和体验都在我们在建筑中活动时的思想观念,以及我们每个人与环境的关系中得以调和。作为一种文化现象的建筑也是一种社会性和政治性的构成:它是各种背景、组织和机构的一部分,同时也使它们成为可见的形式。一座建筑不仅仅是建筑,而是特定类型的建筑:一所住宅,一个谷仓,一间办公室,一个教堂或学校。不管是普通的环境,还是充满赞誉和尊荣的建筑杰作,其实用性都是不可否认的。当我们被整座住宅周围那人性化的光辉或神圣建筑里的流光溢彩所感动时,我们有关建筑目的的知识和我们的感恩或敬畏之心是密不可分的。

如果说我们居住在建筑环境中,这是不言自明的真理,那么它的关键点就在于我们与建筑的根本联系就是居住或栖居的一种。当我试图探讨后者的一些独特之处时,我想强调的是此种观点与美学的普遍相关性。在对建筑环境的审美反应和评价中,可居住性是它的中心

^① Susanne K. Langer 提出诸如轮船或野营地这样的非永恒的结构也可能在一种特定文化中被理解成一种“生命意象”。(Susanne K. Langer[1953], *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, London: Routledge and Kegan Paul, pp. 94 ~ 95, 99)

原则。建筑是一种兼容并包的形式,建筑环境的可居住性在一定程度上取决于当地的景观、气候和文化。除此以外,我们居住的方式也形形色色,不只是在其中有目的活动、完成各种各样的工作或来回走动,而且还在那儿偶遇朋友,消磨时光,沉思,交谈和做梦。当我们认为一种环境是如何舒适怡人时,必须考虑到生活的方方面面。因此在我们与建筑环境的关系上,我们更倾向于把“居住”一词作为一个关键的概念,而不是“使用”,因为“使用”一词隐含着与一个空间的工具性的关系,而那空间是用来反思、敏悟以及与环境体验建立真正的交互感应关系的。

一块栖居地就是一个特别种群典型的栖居环境。因此人类的栖居地本质上是一个标准化的概念,因为这种环境意味着适宜地满足了我们这个种群的需要和习惯。当然,这并不是说居住环境是固定的或不可变更的。动物在环境中要适应各种变化,人类也不例外,不同的环境会以不同的方式满足人类的需要。而且,在一种特殊的环境里常常会产生文化或精神的需求。居住一地,我们可能喜欢置身于开阔的风景中,如迂回蜿蜒的乡间,茂密的森林或陡峭险峻的海岸,一旦搬离到异地,我们还深深怀念那种生活环境。同样地,城市生活在其他许多方面也很不错,因此不一样的品位、习惯和性情的人也有各种各样的理由留恋城市生活。

如果栖居的这个定义是标准的,那么建筑的定义亦然,它通常专指能代表建筑艺术的最好或最杰出的房屋。只有把建筑理解成适用于任何房屋的一种挑战和可能性,那么给建筑的这种标准化定义才是合理的。然而惯常的建筑只指那些著名的房屋或由声名显赫的建筑设计师设计的房屋,如果结合建筑这种定义,此定义的含义可能变得

91

很匮乏了^①。这样狭隘地理解建筑,其危害是其他的环境将被排除在审美观照和审美批评之外。可是品质或兴趣决不限于建筑师设计的作品中。向艺术和审美价值——丰富性,愉悦性和美——的挑战在任何时候对任何建筑都是重要的。再说,在日常的环境体验里,那些建筑杰作并不是作为单独的客体鹤立鸡群,而是零零散散地分布四处,一会儿从这个方向,一会儿从那个方向看到,和那些世俗平庸的房屋如出一辙。通常建筑理论总是从设计师的角度观照建筑客体,而忽视了居住者以及必定会随不同文化背景而进行的改良。可是赋予房屋的建筑背景是多元的,很多方面都是不可预测、总是处于不断变化发展之中的。

我打算利用一种概括性的、在某种程度上也是理想的城市概念来特别强调城市环境的潜在审美价值^②。这个概念最关键的是城市并不是具有同质性(homogeneous)的。因此城市蕴涵着对规划和设计的某种抵制,如果在它们被当做一种建造和建构的艺术时,这些恰恰是建筑的基本原则。对城市多样性的探讨,其目的正是想证实此种观点,即建筑环境美学不仅仅关涉音量、空间、形式和材料,还关涉生命当下的存在方式,以及它曾经如何存在和可能如何存在。建筑美学有一个

① 关于作为一种艺术的建筑的讨论,参看 Roger Scruton (1980), *The Aesthetics of Architecture*, Princeton: Princeton University Press, pp. 6 ~ 16; Anthony Savile (1993), "Architecture and Sculpture", in *Kantian Aesthetics Pursued*, Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 157 ~ 180; Karsten Harries (1997), *The Ethical Function of Architecture*, Cambridge and London: MIT Press, pp. 270 ~ 291; and Adolf Loos (1985), "Architecture", in Y. Safran and W. Wang (eds), *The Architecture of Adolf Loos*, London: Arts Council of Great Britain, pp. 104 ~ 109. 关于可评估的艺术理解和制度化的艺术理解的对比的有效探讨,可参看 Richard Shusterman (1992), *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Oxford and Cambridge: Blackwell, pp. 169 ~ 235.

② 我对城市的研究方法得益于 Walter Benjamin (1997) 这样的作者, "Oneway Street" and "a Berlin Chronicle", in *Oneway Street*, London: Verso, pp. 45 ~ 104, 293 ~ 346; Richard Sennett (1990), *The Conscience of the Eye, the Design and Social Life of Cities*, New York: Aldred A. Knopf; Paul Chemetov (1996), *20 000 mots pour la ville*, Paris: Flammarion; and Witold Rybczynski (1995), *City Life. Urban Expectations in a New World*, New York: Scribner. 以下是更全面的对此种思想的一些探讨,参看 Pauline von Bonsdorff (1998), *The Human Habitat. Aesthetic and Axiological Perspectives*, Lahti: International Institute for Applied Aesthetics.

叙述的维度,它包括了历史和想象。

二、城市多样性和多样化的进程

我们并不是一般地有意识地关注环境的各种因素,而是以综合性的方式去感知它,甚至对我们人类自身的理解亦然。我们投入环境,渐渐地熟悉了解环境,在其中活动着,感受着我们自身。因此在初次经历的环境中,我们也能意识到对我们有直接意义的特点,即便有些是误解。建筑环境,特别是作为居住地或场所的建筑,对其社会和文化维度的考察尤其如此,这种环境与我们对它的感受是密不可分的。居住者根据他们的生活方式、需求和习惯改造住所,打上了个人的烙印,住宅之所以被看做住宅,就是因为它们有各自的特征,是某个人的或为某个人而存在的。

我们可能很自然地认为城市主要是人类的居住地,但实际上它也是许多其他种群的居住地^①。尽管我们人类总是倾向于想象自己与其他自然物不一样,然而值得我们记住的是我们与其他种群的关系也包括了在城市中共居(cohabitation),而且虽然我们或许不喜欢和我们共居的某些种群,但是他们都增加了一个城市的多样性和丰富性。以下我将从不同的角度——城市与它的周围环境的关系,规划和管理的作用,汽车和交通运输的影响,建筑设施和历史——来着重探讨城市中人和文化的多样性,但并不忽视人类居住地中非人类自然物的重要性。首先,我想考察一个城市在更大的非城市环境中的存在方式,以及这种环境对一个城市的特征形成的影响。

虽然早期的城市一般都被乡村包围,有时还被一堵城墙束缚着,但今天的城市与郊区或工业园区之间的界限已经慢慢地模糊了,城内还散布着铁路,甚至到处是大型的、建筑风格雷同的酒店、超市、大商场或工厂。现在的城市周边经常被认为是陌生的、未开化的,极易使

^① 例如,在芬兰首都赫尔辛基,大约有 30 种永远不会灭绝的哺乳动物,如果偶尔到达的种类增加,那么数量会增长到 50 种。

人迷失在野兽强盗出没的森林里。尽管如此,城市的中心却和早期一样与它的周边环境大相径庭。许多人仅仅是从城市的周边擦肩而过,相形之下,城市中心却是人们消磨时光或增长见识、结交新友的地方。城市是商业文化的中心,而且由于聚集着形形色色的人,所以也是开展各种活动的中心。这些活动又吸引了更多的新人。那些从国外来的移民或难民通常喜欢住在城市,而非农村,因为在农村新住户会尤其显眼。

一个城市除了是这个地区的中心外,也是政治组织的中心,这种组织包括了众多平行机构和下属机构。城市是人类的创造,不仅因为人类创造了它的有形形式,而且它也是一个由交流、其他网状系统、各种团体以及观念和映像构成的非物质结构。由于它们的多元性以及各类活动开展无法预期性,大多数城市都具有多样化的特点,无论它们是被看做一种建筑环境,还是生活、工作和休闲的场所。但是城市管理不管是以控制还是以宽容的方式应对和处理这种多样化都是至关重要的。特别是从个体居住者的角度,有人可能提出中心集权控制有众多弊端。正如保罗·切米托伊(Paul Chemetov)认为的那样,集权会阻碍拨款的进程,同时会助长这种思想,即外人都应对本质上属于当地住户的地区负责,由此可能造成更多的玩忽职守,甚至难堪^①。

93 通过规划也可能保留公众场合中人的多样性。如果各具特色的活动充满整个城市,将会大大丰富街头生活,而且一定程度上增加了平日里难以碰头的人们聚会的机会。特别是有人强调私人事务应该和公共服务融为一体。比如,在大的商业公司和公共建筑附近建造老人院和学校,此种举措或许证明了人类共同体不是——也不需要是单质的团体,这一观点之所以值得强调,是因为越来越有一种城市各部分和各空间功能单一化(monofunctionality)的趋势。假如商业区,夜生活区,行政区,文化区和住宅区都是分开的,那么必然会减少不同人之

^① Chemetov, Paul(1996), 20000mots pour la ville, pp. 61 ~ 75.

间走入他人生活的机会^①。当保留了多样性时,不同生活方式和活动
在一种特定的场合将会同时存在。

居住和其他功能一体化的原则绝非陈腔滥调。它创造了一个不
仅仅可以参观或工作,而且可居家的环境,因此有助于形成一个空间的
特色和氛围。在某种意义上,居民即使没有在街道上或住房里,他们
也永远处于一定的空间中。诸如门外的凳子,窗台上的帘子和鲜花
之类的居住标志都表明有人在此地生活着。值得一提的是在允许的
情况下,有人也喜欢居住在他们自己的充满个人色彩的工作环境,但
总的来说人们还是更乐于住在家中,而不是工作的地方。

在今天的城市中,汽车经常减少体验人的多样性的机会。在汽车
里,最为典型的是或者独坐,或者和早已认识的人为伴。他们处于他
们自己周围或他们自己之中。当汽车与外面共享的城市空间相隔绝时,
汽车里封闭的私人空间自然而成。相反,公共交通或走路使我们
置身于无法选择的人群中,虽然在公车或火车上碰到的新鲜事并不总
是令人愉快,但毕竟是有关人的存在方式的事,而不是有关驾驶方式
或交通堵塞。而且,许多人每天都要在马路上消耗几个小时,马路除
了提供一个这样的环境外,也改造了人们的必经之地。主要的交通干
线对附近的地区有极大的破坏性影响。它们总是制造噪音和污染,对
行人、骑脚踏车的人、动物以及其他不使用机动车的人的行动造成干
扰。经常以出行的自由作为增加道路建设的借口,而实际上是以阻碍
其他人的自由为代价,实现有车族的自由。

现代建造,不管是道路还是房屋,其规模和技术都迥异于早些年
代。在视觉上它对城市环境的改变更加激烈和彻底,在对地下水和空
气温度的影响上亦如此。随着建筑占据更多的空间,地基打得更深,
很少有从前的环境还能保留原样。持续不断的各种改良,实际上已经
形成了所有人类住宅的特色,相比较而言,目前的改造更具激进性。
在特定的地区蜂拥不断地追求时间的深度化是很明显的,以至于那些

① “被称为共同利益住宅区的封闭私人领地”可看做试图创造同质单一社会的最极端
的例子;参见 M. Christine Boyer(1996), *Cybercities. Visual Perception in the Age of Electronic
Communication*, New York: Princeton Architectural Press, pp. 151 ~ 175.

注重时间深度和城市纵深感的人不得不迁居别处。

94 在革新和重建方面,也存在着一场真正的冒险,那些地方可能恢复了历史原貌,但在其中已经无法重现历史进程的复杂性,而且时间的不完美和异质性(heterogeneity)也隐匿了^①。然而依然有些城市存活于历史中,如罗马,在那里历史是作为现代生活的一部分而存在的。虽然当地的居民对罗马大部分的历史或许一无所知,不过仍然可以在城市的建筑物上感受到岁月的沧桑变化,这暗含着变化和内在的连续性。那些遗迹没有宣告自身形成的原因,但在它们的沉默中,人类活动的物质史影响了建筑环境,其程度类似于对自然进程或气候的影响。建筑遗迹毋庸置疑地存在着,可与其说它们是在告诉我们什么知识,还不如说是在启示着我们。也正因此,它们给了我们以别的方式无法获得的他性。所以过去就是现在,而不是回忆,过去为我们的当下和未来提供了深厚的背景。或许我们通过多种方式与历史相联,顺应它,轻视它,或视之为可依赖的肥沃土壤,然而我们的生活依赖于历史,我们应当以审慎和批判的态度利用历史^②。

城市和自然的关系类似于它和历史的关系,因为两种关系都是人类生活完满的必需条件。然而已经有一种趋势,认为只有那些甚少人为的影响或影响难以觉察的地方才是真正的自然,而在人类居住区自然的存在却被遗忘了^③。相对历史,感悟自然和与自然融合或许对理性的人类在存在论上有着不可替代的价值,尽管此种可能性是潜在的,而非一定的。自然促使我们思考事物是怎样出现、发展和死亡,生

① Cf. Ada Louise Huxtable (1997), *The Unreal American. Architecture and Illusion*, New York: the New Press, pp. 15 ~ 36.

② David Abram (1997) 隐晦地描述了最后一种可能性, *The Spell of the Sensuous. Perception and Language in a More-Than Human World*, New York: Vintage Books, p. 214. 有关对记忆的崇拜 Tzvetan Todorov (1995) 提出了有效的警告, *les abus de la mémoire*, évreux: Arléa.

③ 这些趋势随着城市生态学的发展而成为一种制衡的力量,它或许是值得关注的。就“自然”而言,我指的是不同种类的有机自然,而且还有这样的因素,如气候和气温,甚至特定地区的地形学。“体验中的自然”属于我们体验到的,但是独立于人的意图而存在的一些因素。Cf. Paline von Bonsdorff, (2000), “Nature” in experience: body and environment, *Nordisk estetisk tidskrift*, 19, 111 ~ 128.

命形式是怎样相互关联而又脆弱,以及总体上说自然的生命力是多么的强大。人类个体的生命状况亦然。自然是一个与人类的社会文化世界平行存在的世界,我们投入这个世界,自由穿梭,任思绪在这个丰富多彩的世界中天马行空。毫无疑问,这是一个千姿百态得无可比拟的感性王国。

总之,人类、自然、社会、文化、历史和政治的多样性也是城市具有的内在价值,而无可预知性是这种价值的核心。我们没有也不可能处于完全的控制中,这是很重要的见解,一旦意识到这点,将有助于改善我们与他人在社会和政治上的关系,以及更和谐地与自然相处^①。更进一步说,如果允许不同的生活方式存在并且为它们创造这种空间,将会从总体上提高个体、群体以及社会的生活品质,多样性也可能被认为是一种系统的价值^②。有人或许会详细地追问允许不同生活方式存在的重要性:从存在论上说,意识到每个人作为群体中的个体都有自己的位置;从社会的角度说,丰富社会生活;从政治角度说,加强不同观点间的理解和宽容^③。除此以外我还有一点思考:假如不明了我们生活的世界是多样的这个事实,理解和欣赏多样性将是多此一举的。这似乎并不是一个偶然的特性。事实上,多样性正随着时间的推移而愈来愈丰富,因为万事万物都在变化发展中。而且,世界的多样性是使世界在审美、文化和科学上饶有生趣的一个重要因素。除此以外,环境的多样性还有助于提高对我们自身的理解和道德修养的完善。

95

① Ladelle Mc Whorter (1992), "Guilt as management technology: A call to Heideggerian reflection", in Ladelle Mc Whorter (ed.) *Heidegger and the Earth. Essays in environmental philosophy*, Kirksville: the Thomas Jefferson University Press, pp. 1 ~ 10.

② Holmes Rolston (1994), *Conserving Natural Value*, New York: Columbia University Press, p. 177.

③ 关于政治论点,参见 Hannah Arendt (1958), *The Human Condition*, Chicago and London: University of Chicago Press; and Julia kristeva (1989), *Étrangers à nous-mêmes*, Paris: Fayard.

三、栖居美学

审美性地反思栖居,对从广度和深度上理解审美价值是最卓有成效的。审美维度不仅包括环境给人的感官愉悦:它的景深、光线和色彩,它的声音和气味,以及这些如何与行动着感受着的人的身体相关联,还包括特定的环境通常对人和自然生命有何启示,以及对于个体的生命来说,我们每个人又意味着什么。让我来稍微谈一谈,当我们反思性地观照一个客体或环境和感受一种愉悦时,在充溢着令人惊奇、赞叹、快乐和感恩的因素的地方,一种被我们称之为美的审美价值实现了。此种愉悦取决于事物呈现给我们的方式,在整个客体的可感知因素、特征、品质呈现出一个综合体之处,它们反过来又受感知者(perceiver)的感知能力、知识和基本价值的影响^①。

此种描述并不意味着排除审美体验的可能性,它尤其注重美而忽视崇高,认为和谐优于不和谐^②。另一方面,尽管我们的栖居不能定义或确定^③,但是却暗示了作为个体和集体的我们到底是谁,如果此种观点是可以接受的,也就有理由维护和加强那良性且包容而非令人难以忍受的环境的审美特征。建筑环境会以不同的方式激发我们的思维、梦想和想象力,暗示那些没有直接在场的不在场,同时它也总是构成

① 这儿并不存在表象和现实之间的二元论的假设。为了在审美欣赏中为知识的重要性辩护,参看 Allen Carlson(1979),“Appreciation and the Natural Environment”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37, 267 ~ 275; and Allen Carlson(1995),“Nature, Aesthetic Appreciation, and Knowledge”, *Journal Of Aesthetics and Art Criticism*, 53, 393 ~ 400. 关于作为“个人态度的框架”,参见 Robert Elliot(1997), *Faking Nature. The Ethics of Environment Restoration*, London and New York: Routledge, pp. 16 ~ 23.

② 如果美意味着在经验者和感觉对象之间的一种和谐的体验,那么崇高则意味着不和谐,因为感觉对象以这样或那样的方式超越了经验者精神上的能力。对美和崇高的理解应植根于 Immanuel Kant(1990), *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg: Felix Meiner Verlag, pp. 39 ~ 113.

③ 关于对环境决定论的警告,参见 Stanford Anderson(1991),“People in the Physical Environment; the Urban Ecology of Streets”, in Stanford Anderson(ed.), *On Streets*, Cambridge and London: MIT Press, pp. 1 ~ 11.

了我们栖居的现实世界。如果我们试着转向而不是偏离我们当下的环境,生活可能会更加丰富多彩。

美与和谐是值得我们追求的目标,特别是在为大家所共同分享的公共场所和建筑的设计中,这既不意味着人类生活的安定,也不意味着虚假的幻象,因为一座建筑并非一幅画。建筑上的再现不是直接的模仿;相反,一座建筑通过象征某种活动以及为活动提供场所这种特别的方式代表这种活动^①。而且,虽然建筑构成了人类生活共有且相对永恒的某些方面,但它们依旧只是人类生活的一部分,因为人类的生活条件是极其错综复杂、层面众多的。物质环境不管多么和谐,因社会和文化现实而导致的问题和冲突可能仍旧持续不断地存在,但是如果认为这些应该在建筑上有所体现是毫无根据的。这并不是说在建筑环境的设计中要摒弃崇高、醒目,甚至动态性。从另一个角度来说,多样性通常已经在各种建筑场所中存在,在有些房屋中其审美理想可能就是尊重多样性,创造或保留空间的整体风貌和个性特征。在此提出的环境和谐的理想是兼容并包,而不是孤立排外,在社会方面也是如此:多种因素的一种协调,以便不产生侵略性的冲突。

96

对于我将简要探讨的给予性(affordance)、诱惑性(enticement)、包容性(generosity)和可辨认性(recognizability)这几个关键术语,其共同的特点是它们都与环境栖居或可能栖居的方式有关。这些美学上的环境特性也运用在具体的环境中,不过此种环境并不符合建筑的标准,它是各种各样的,有时甚至是矛盾冲突的结果,同时也是社会和自然活动过程的结果,严格地说,这完全是无意识的。探讨研究栖居潜在的审美价值和审美资源的栖居美学将认为栖居既是“艺术”——有意识的和表现的,又是“环境”——自然的和给予性的。显然,这两方面在具体和特定的环境中是密不可分的。

为了讲述环境在可能性方面提供了什么以开展活动及满足需求,

① 关于更详细的讨论,参看 Karsten Harries (1997), *The Ethical Function of Architecture*, pp. 84 ~ 133; or Pauline von Bonsdorff (1998), *The Human Habitat. Aesthetic and Axiological Perspectives*, pp. 160 ~ 171.

心理学家J. J. 吉布森(J. J. Gibson)引用了“给予性”这个术语^①。例如,一块大石头就像一张长凳那样为“坐”提供了可能性,同时二者都为休息提供了可能性。不管是在商场还是在森林找到的各种浆果和其他可食用物,都为我们身体营养的供给和口腹的满足提供了可能性。尤其在人类世界,有理由使“给予性”的思想超越基本的物质需求,而运用到生活中审美、社会 and 文化的方面,比如陶醉于丰富的美感,结交朋友,交谈,思考,反思和想象这些可能性中。通过确保提供给人们能够流连其间的空间以及建筑环境的外观丰富而变化无穷,上述需求才可能实现。然而,一种环境可能缺乏社会和审美观照上的“给予性”,同时却能满足交通、饮食和遮蔽的需求。

环境的第二个特性是诱惑性,它可理解为一种特殊的给予或环境的允诺(promise)。格兰德·希尔德布兰德(Grand Hildebrand)把一种典型的环境描述成“一种景观以及促使人从一个空间转移到另一个其特征只是被部分揭示的空间的机会”,同时他强调诱惑性隐藏了“在场背后的有意味的因素”^②。感知者试图向前观赏环境,但即使他并没向前,仅仅玩味一小片景观所暗含的意味也其乐无穷。虽然希尔德布兰德把他的探讨限于视觉和空间的特征,但这个术语也可以卓有成效地运用到环境的听觉、嗅觉,甚至味觉方面的允诺。例如,当我们漫步在一条充满生机活力的街道,从饭馆飘来的阵阵菜香似乎是对我们的胃的允诺,诱惑着我们走入,或者从幽闭庭院的咖啡馆传来的窃窃私语似乎在向我们允诺各种社会体验或只是片刻的休息和沉思,也促使我们踏入。诱惑性甚至可能向我们敞亮一堆废墟的魅力,促使我们陷入对时间深度的沉思中。在上述所有例证中,诱惑着我们的一部分魅力是一个人无法确知另一端什么东西在等待着我们。

97 包容性是第三个关键术语,它已经被爱德华·雷尔夫(Edward

① 参看 J. J. Gibson(1966), *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston: Houghton Mifflin Company, p. 285; 此术语的更广泛的运用,参看 Pauline von Bonsdorff(1998), *The Human Habitat. Aesthetic and Axiological Perspectives*, p. 31.

② Grant Hildebrand(1999), *Oringins of Architectural Pleasure*, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, p. 55.

Relph)用来暗示一种可感知的环境栖居方式的特点,尤其反映了栖居者对其生活环境的照管。“包容性体现在前院的花圃,装饰风格独特的住房,打扫身旁人行道的店主,甚至可能在美化了的环境,但并没有体现在渔利或赢得选票的景观和城市规划中。这种精神是自发性和创造性的表现……包容性就是正在为包容自身而做某事”^①。一方面,对于为环境付出了时间和汗水的栖居者来说,包容性表达了一种亲密关系和奉献;另一方面,包容性也为参观者带来了愉悦。所以,栖居者与他们周围环境的深厚关系也为其他人创造了更多可居住性。

可辨认性是第四个特性,它同样地提高了使人舒适惬意以及更好地利用城市空间的可能性。它包括方位和易辨认的特征,因此也包括在一个环境中找到自己道路的能力^②。但如果这就是它的全部,那此特点可能主要对参观者才是重要的,因为不管怎样住户对自己的居住地都是轻车熟路的。可辨认性不仅仅指对一个城市在空间和视觉上一目了然,而且还关涉到多种感官特征、氛围和历史的连续性^③。一个地区特别令人难忘的可靠特征可能来源于多方面的特点:融合了各种气息的独特氛围或者各种语言的混杂。这些形形色色的因素都应该牢记于心,尤其在这个城市建设日新月异的时代。并非因为所有这些都必须保留,而是为了确保城市内在的连续性。可辨认性并不反对变化,但它以连续性为前提,只有连续性才能使变化意味深长。

给予性、诱惑性、包容性和可辨认性都使一个环境更适宜居住,而且,总的来说这些特性通常既维护了多样化进程,又因多样化进程而得以深化。这并不意味着多样性应该通过各种可能的方式而扩大。

① Edward Relph(1993), “Modernity and the Reclamation of Place”, in David Seamon (ed.), *Dwelling, Seeing and Designing. Toward a Phenomenological Ecology*, Albany: State University of New York Press, p. 37.

② Kevin Lynch(1960), *The Image of the City*, Cambridge and London: MIT Press. Cf. Christian Norberg-Schulz (1980), *Genius Loci. Towards a Phenomenological of Architecture*, London, Academy Editions.

③ 关于氛围,参见 Gernot Böhme(1995), *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp; and Gernot Böhme (1998), *Anmutungen. Über das Atmosphärische*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

因为空间和生活方式的多元化(plurality)和异质性与日俱增,而对多样性的尊重态度有时是微妙的,有时又是明显的,因此在这方面的作要比对待各种差异的数量及差异的程度倾注更多的心力。规划和设计可能为多样性提供空间以维护之,但是它们自身并不能创造多样性。更进一步说,一个多样性的环境满足了人类的个性化需要。建筑环境对人类及其他个体的容受性和多样性或许形成了一些对空间的意识,那就是所有的和各种层面的存在都有其自身的位置,通过栖居我们被接受和欢迎,而不是被限制或束缚。

四、平衡的艺术及其展望

最后,让我反思一下作为一种艺术的建筑思想及其与城市环境面临的机遇和挑战的关系。如果多样性和可居住性是城市环境的重要特征,那么建筑艺术应该是一种爱护和美化现存环境的艺术,除了有些地方实在破旧不堪,难以维修。然而若不论建造本身,建筑艺术或许主要是一种慎重对待自然环境和社会环境的平衡的艺术^①。正如马丁·海德格尔暗示的那样,利用德语单词 bauen(建造)和它的同义词栖居(buan)来说明建造或许是居住或栖居的一种方式^②。因栖居而建造是为了诗意的栖居^③。但是栖居者并非只是利用建筑和空间;他们同时也创造建筑和空间,按需改造它们,装饰它们,在其间填满各种灯光、声音和噪音以及引入各种人、事和动物。我们所有的人都在地球上留下了痕迹,参加了形形色色的文化实践活动,作出了各种各样具

① 相反的观点是“为了地图而建造”,在那儿,建筑是根据它所赢得的知名度和声誉而被认为举足轻重的。Cf. Kenneth Robert Olwig(1991), “The Nordic environment – identity and symbolism: the insider’s and outsider’s view of the landscape”, in Nina Vakkilainen (ed.), *Built Environment-Identity-European Integration*, Helsinki: Helsinki University Press.

② 继续从语源学的角度来说,在瑞典,动词 bo 意思是“居住在(某地)”,也是“舒适处”的意思;var bor du? 的意思是“你住在哪?”名词 bo 的意思是休息所。动词 dväljas 强调待于一处,暗示了永恒和舒适自在的感觉;däld 是一个小溪谷的意思。

③ Martin Heidegger (1954), “Bauen Wohnen Denken”, in *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen: Gunther Neske, pp. 145 ~ 162.

有真实后果的抉择。

因此如果“建造”在观念上被认为是诗意的栖居,“我们如何在环境中栖居”就可看做是在物质和精神上构建世界的连贯过程中的一部分,或者对这个连贯过程负有共同的责任。这两种观点都没有确定中立价值(value-neutral)。而且,栖居必然也是建造,这个思想强调了我们的存在方式是与其他人和族类息息相关的,共同影响生态系统和生物圈^①。这形成了一个评价我们的栖居和我们个人或集体的生活方式优越到什么程度的终极框架(ultimate frame)。虽然我已经强调城市中人们的生活条件因愈加改善而优越,但是并不应该想当然地认为这代表了人类最良性的生活模式。许多言论尤其呼吁要尊重与自然的共处,也要尊重城市中人们的共居。

然而,欲使自然和社会环境与城市现实得以平衡需要的不仅仅是改造。建筑作为一种建造从来不只是拼贴(bricolage),即各种材料的混合。它是根据总的原则或一种特殊的建筑原则而进行的创造。有些建筑优雅大方,其中秩序和纯净表现得淋漓尽致,同时又饱含了表达梦想和思想的愿望和神圣之气。一座建筑隐喻着具体的现实,不完美的物质和道德无法触及的另一个世界,这个世界永远遥不可及,但是它因体现在这个世界而有了意义^②。在此有人可能会想到建筑通常被赋予表现一种文化和社会的根本价值的使命^③。如果完成这个使命是可能的,那么一个社会奋斗的目标或许会赋形于建筑上,使之成为可见的东西。然而,除了这些根本价值以外,我们还应该考虑到一

① 关于“土地伦理”,参看 Aldo Leopold(1970) *A Sand county almanac. With essays on conservation from round river*, New York: ballantine books; or j. baird callicott(1989), *In defense of the land ethic. Essays in environment philosophy*, Albany: state university of New York press. Valéry, Paul(1924), pp. 132,184 ~ 185.

② Valéry, Paul(1924), pp. 132,184 ~ 185. 稳固性和持久性都与类似的形而上学的渴望是相符合的。

③ 比如,参看 Ludwig Wittgenstein(1987), *Vermischte Bemerkungen*, ed. Georg Henrik von Wright and Heikki Nyman, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, p. 134; or Martin Heidegger(1972), “Der Ursprung des Kunstwerkes”, in *Holzwege*, Frankfurt am Main: Vittorio Klosterman, pp. 32 ~ 33.

座建筑如何必然地,甚至是无意识地协调风俗习惯和它服务的功能之间的关系。任何建筑,尤其是公共建筑,都有助于创造一个永远处于构成中的社会。建筑的美观和平衡处于最佳状态时就能激发希望和愉悦以及对生活、人类社会的信仰和不断丰富它的愿望。因此建筑乌托邦,这个最有形的人类实践是作为一种方向而非一个空间而存在的。

99 人类的栖居是环境和艺术、景观和科技、非人类的自然和人类文化的混合。但建筑是人类创造物的事实并不意味着优秀的建筑强加了人类的价值在环境之上。通过反观世界上几座优雅庄严的杰出建筑,似乎更确切地知道作为人类文化的象征和功能性标志的建筑,它们的成功是与在多大程度上尊重和改善更广阔的环境,在不伤害其他生命形式的前提下与人类生活创造条件成正比的。毫不牵强地说,所有的族类都在努力更好地建造,这是建筑的标准化的一個基本方面。但是人类的条件不同于其他动物的条件,因为我们有能力通过思考 and 梦想而超越我们当下的条件,人类必须更加有能力把科技上的无法超越性寄托到思维和梦想之中。虽然在许多方面这些能力或许是幸运的,然而当人类的梦想和希望被引入科学技术的视野时,却造成了对环境本来面目的漠视,而使环境变得无趣或不重要了,这些似乎不仅仅是一种假设。不管情况可能怎么发展,很明显的是今天的物质建造通常是一种破坏,因为建筑结构不是增加而是减少了多样性和环境的美观。

放弃乌托邦的视野,希望和可能性并不是一个切实可行的答案。建筑作为一种艺术永远是虚幻的。这个正在被构建着的世界仍然不存在,甚至最容易轻信实用主义者也没有忽视去预见这个世界可能会怎样。或许,在这一点上对现代建筑来说存在着最大的冒险、最大的可能性和最大的挑战(有人也许会补充说对普遍的环境政治学也如此)。建筑是世界的一种有形变革,其中隐含着各种巨大的责任:在它的多样性方面对当下、未来和过去所负起的责任。今天值得一做的工作是培养一种不偏离人和自然的环境,是以尊重和宽容的态度慎重对待环境的建筑视野(a vision of architecture)。

第八章 前 院

凯文·梅尔基奥内 (Kevin Melchionne)

1988 年秋天我离开纽约城到东部长岛地区石溪 (Stony Brook) 的纽约州立大学读研究生。校区坐落在市郊,弯弯曲曲的胡同里有很多独门独户的房屋。因为邻近学校的地方几乎没有公寓,所以学生们只好在学校周围零散的地区合租宿舍。我们为了找到一个冬天的租期,颇费周折地看了一家又一家,因为要求那地方要么可以奢侈地欣赏到海滨风光,要么在内陆靠近地铁且房租廉价。清扫院子通常是房客的任务,因而我除了要艰难地研读葛兰西 (Gramsci) 和哈贝马斯 (Habermas) 外,还要定期推着割草机清理四处蔓延滋长的富贵草。

根据我的情况,虽然对郊区住宅院子的研究被证实是对当时文化理论的重要补充,但我当时根本没想把它作为我研究生阶段研究的一部分。在 20 世纪 90 年代早期,尽管此课题与文化理论的许多研究项目有一致性且有一笔经费,但作为一个居住在广阔郊区的人,远离书店、咖啡、城市酒吧和大学城,我似乎很难认同自己身处的环境。当意识到世界性的理智主义 (intellectualism) 与都市化 (urbanism) 的紧密联系后,极少有大学教师和研究生还会为了一场演讲往返四小时坐车去曼哈顿。而另一些人在学术工作周的吸引下,放弃了简单淳朴的郊区生活,如划船、修葺房屋、园艺栽培,转向他处投入到野心勃勃的学术追求中。但这种努力很大程度上的确 (适当地说可能) 缺乏对其自身学术的仔细审查。因为据官方资料表明石溪校区是大片荒凉郊区中的文化科学前哨。

入住郊区几年,随着我的感觉愈来愈舒适,开始适当地进行一些修缮改良的计划,以便从房东那儿获得继续租住的机会。我种植了一块菜园子,并在中间放了一张野餐桌,当豆茎长蚜虫时,我的论文也编订好了。尽管我自己的乐趣是在修葺房屋和照顾菜园上,可我的思绪依然被此种假设所牵引,即美国北部郊区是文化沙漠,这源于审美与社会学上的同一性。在这方面我固守一贯的传统观点。都市中心拥有众多能体现文化优越性的遗址,而一股脱离都市中心的离心力势不可挡,许多批评家一直为抵制这股势头、挽回残局而努力抗争。在第一次世界大战末,证券市场崩溃之前,城市规划专家李维斯·马姆福德(Lewis Mumford)为回应这股市郊化浪潮,把布鲁克林的郊区描绘成“纵欲之区”和“无理性之地”^①。这并不是说马姆福德迷恋美国的都市生活,事实上他也知道都市生活的弊端,例如,狭窄的居住环境,缺乏开阔的生活空间,这些正是使越来越多的人逃往郊区的理由。但是,郊区不仅建筑平庸,而且缺少适意的文化氛围^②。用他的话说,在郊区,“那幽深得一望无尽而又空荡荡的街道和居民发疯似地想逃离的都市环境一样,令人乏味且绝望”^③。

二战后,随着第二次扩张的开始,对市郊化的攻击再度兴起。美国的工业中心周围,一座座房屋拔地而起,连成一片,此时更多的人响应马姆福德,告诫人们不要一味地顺应沉闷的郊区生活。如威廉姆·怀特(William Whyte)写的畅销社会学著作《组织化了的人》(*Organization Man*, 1956),约翰·济慈(John Keats)的《风景如画窗口的断裂》(*Crack in the Picture Window*, 1957),彼得·布莱克(Peter

① L. Mumford(1921), “The Wilderness of Suburbia”, *New Republic*. 28(September), 44 ~ 45, cited by G. Teyssot(1999), “The American Lawn: Surface of Everyday Life”, *The American Lawn*, Princeton: Princeton Architectural Press; and R. Baxandall and E. Ewen(2000), *Picture Windows: How the Suburbs Happened*, New York: Basic Books.

② 大约20年后, Mumford在《城市的发展》一书中仍然是根据郊区的匮乏而不是郊区的给予来给郊区下定义的:“在偏远的宿舍,基本上,生活继续着,没有乡村消遣的科目,也没有城市的中心地带所拥有的艺术展览、剧院、音乐厅之类的文化资源”(L. Mumford(1945), *City Development*, New York: Harcourt, brace and company), p. 20.

③ L. Mumford(1921), “The Wilderness of Suburbia”, 44 ~ 45.

Black)的《上帝自己的垃圾堆》(*God's Own Junkyard*, 1964), 以及约翰·马昆德(Jone Marquand)的小说《无法回头的一刻》(*Point of No Return*, 1949), 这些书都从文化上描绘了一幅幅贫瘠的郊区景观图^①。

那带有修剪整齐的前院、四周挂满气球、像饼干盒似的郊区住房是市郊批评的突出重点。似乎正是这前院和那灰色的法兰绒套装有同一性的主旨。而法兰绒套装逐渐退出了时尚的舞台, 由来自 Gap 品牌的卡其裤取而代之, 但前院依然是郊区理想的一部分, 据此反市郊化的人竭尽挖苦讽刺之能事。因为从这个角度看, 郊区的社会同一性充分体现在前院的审美一致性上。确实, 整个北美市郊的前院都是意料之中的一成不变的统一园艺模式, 完全不顾不同的气候条件。佛瑞德·施罗德(Fred Schroeder)描述了一个干净整齐的典型前院的特征: (a)一块与邻居无明显分界的平整草地; (b)常规植物通常是刺柏、紫杉、云杉和大叶常青树之类的常绿植物; (c)装饰性的样本树; (d)路旁遮阴避阳的树^②。

当考察这种理想模式的翻新花样时, 草地, 也就是草坪本身在院落中是极少被忽视的一个因素。事实上, 最普通的前院仍然可能比施罗德描述的还要简陋, 几乎只有草坪和常规植物, 如果连这些都没有, 那美国北部的前院似乎尤其荒凉。正因为如此, 草坪实际上已经慢慢成为前院的代表。最近对郊区本土园艺关注的重心的确也转向了草坪^③。除草坪以外, 在前院一些稀奇古怪不合常规的做法颇令人惊异: 青翠的草地成了粉红的火烈鸟、混凝土灌注成的草地骑手或用玻璃丝

① 参看对此文学的评论 S. Donaldson (1969), *The Suburban Myth*, New York: Columbia University Press; D. P. Sobin (1971), *The Future of the American Suburbs: Survival or Extinction*, Port Washington, NY: National University Publications; P. Rowe (1991), *The Making of the Middle Landscape*, Cambridge, MA: MIT Press; and R. Baxandall and E. Ewen (2000), *Picture Windows*.

② F. E. H. Schroeder (1993), *Front Yard America: the Evolution and Meanings of a Vernacular Domestic Landscape*, Bowling Green, OH: Bowling Green State University Press.

③ F. H. Borman, D. Balmori. and G. T. Geballe (1993), *Redesigning the American Lawn: a Search for Environmental Harmony*, New Haven, Yale University Press; V. S. Jenkins (1994), *The Lawn: a History of an American Obsession*, Washington: Smithsonian Institution Press; and G. Teyssot (1999), "The American Lawn: Surface of Everyday Life".

写成的格言这些东西的舞台。

- 105 横贯中西部直到太平洋沿岸的众多前院,偶尔还点缀着一些无聊蠢笨的装饰,但也不完全是一块巨大的令人乏味的草坪地毯。当地产的价值和来自同样身份的人的压力有利于协调一致时,前院的这种设计和翻新还可能被认为是充满创造性的文化实践。在郊区,像其他重要的尝试,如自己动手美化住房那样,园艺栽培也是一个融投资、消费和艺术创造为一体的综合过程^①。就房产的升值而言,一块精心培育的前院不失为一种投资。而且,造园还是一次潜在的创造实践,在此过程中,造园者在连锁苗圃和国营的种子商那儿采购大量的可供自我设计创造的材料。当房屋主人从开发商设计的房屋模式中跳出来,重新整合一件属于他们自己的作品时,创造潜力开始得以发掘。因此,消费主义(consumerism)可以支持以及为创造力的开发提供条件,但不能代替创造力。

未经改造的普通前院只是一个令人难以接受的最基础的样本或未完成的模式(default version),但它可能被雄心勃勃的造园者所美化。在草地和灌木都处于未完成状态时,前院并没有经兴致勃勃的造园者不拘一格地改造后像一件艺术品,他们在保持原有框架的基础上,引进了更多形形色色的植物,并在设计上推陈出新。这种未完成的模式也给了郊区居民——他们所拥有的广阔空间或许与造园知识的严重缺乏形成鲜明对比——行使住宅主人的权利和责任的机会。许多人为了庭院却并不选择郊区住宅。他们倾向于高品质的公立学校,因为那儿的庭院一应俱全,无须改造。而未完成模式为无心对庭院改造的住户提供的只是没花多大工夫的最低标准。

一、追根溯源

19 世纪中期,随着第一辆郊区马车在纽约、费城和芝加哥这样的

^① K. Melchionne(1999), "Of Bookworms and Busybees: Cultural Theory in the Age of Do-it-Yourselfing", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57, 247 ~ 255.

大城市中心周围出现,美学家们开始清晰地预见这些新开发的地方将会涌现大量的住宅和园林^①。然而安住郊区,若不是为开荒垦地,则需要有田园牧歌似的生活理想或本分驯良的性情。这些新住宅都紧随英国园林的模式。早在18世纪英国园林美学就出现了,此种美学观反对过去的园林把灌木修剪成整齐匀称的圆形,安德烈·勒诺特(Andre Le Notre)设计的凡尔赛宫园林即为最典型的例子。而英国园林却相反,绵延起伏的山丘,自然天成的池塘小溪,其间一条条小径蜿蜒而行。尽管它依然如以前的园林那样留有人工设计的痕迹,但它倡导的是一种自然的、田园式的美的理念,此种美似乎是不经意发现的,而非人工做作的。

随着一些大城市中公共园林的成片出现,为英国式园林缓慢的流行过程注入了一股强劲的动力。安德鲁·杰克逊·唐宁(Andrew Jackson Downing)在其畅销的著作中为郊区住宅描绘了一幅风光旖旎的背景,越发使人感受到居住郊区的称心如意^②。郊区早期的发展严格遵循这些公共园林的建筑模式。的确,芝加哥郊外颇负盛名的河岸(1868年)工程的设计者就是曼哈顿中心公园和布鲁克林景观公园的设计者弗雷德里克·劳·奥姆斯特德(Frederic Law Olmsted)。河岸工程1868年的设计为所有住宅上层壁面的缩进建立了统一的标准,而且拆除了房屋两地间的分隔墙。1870年弗兰克·J.斯科特(Frank J. Scott)出版了被认为是第一本编纂整理郊区地貌图的书,把唐宁盛赞的郊区优势运用到利润丰厚的房地产开发上^③。1874年他自己就在托莱多(Toledo)和俄亥俄(Ohio)分别建立了名为斯哥特森林(Scottwood)的开发区。到19世纪末,新开发的住宅和草坪模式已遍布美国各大城市的郊区。美国式田园理想的下一步就是大规模的市

106

① H. C. Binford (1985), *The First Suburbs: Residential Communities on the Boston Periphery, 1815 - 1860*, Chicago: University of Chicago Press; and J. R. Stilgoe (1988), *Borderland: Origins of the American Suburb, 1820 - 1839*, New Haven, Yale University Press.

② 关于 Downing 的影响力,参看 J. k. Major (1997), *To Live in the New World: A. J. Downing and American Landscape Gardening*, Cambridge, MA: MIT Press.

③ F. Scott (1870), *The Art of Beautifying Suburban Grounds*, New York: D. Appleton.

郊化,郊区园林的居住权也扩展到了中产阶级。

战后,郊区的飞速发展使 18—19 世纪的园林景观美学达到了登峰造极的地步。在美国北部郊区的羊肠小道上仿佛依稀可见英国式园林那蜿蜒小径的踪影。“园林”与对面的住宅前院正好相映成趣,融为一体。用辛西娅·格林(Cynthia Girling)和肯尼思·赫尔法德(Kenneth Helphand)的话来说,郊区居民欣赏的是整体的“院落景观”,而不仅仅是他们自家的院落^①。一片园林的整体效果是由相邻的各部分在审美上协调统一而成的。私人的开发和公共空间(如学校和公园),以及像湖泊小溪这样的自然景色应相得益彰,融为统一的审美整体。而每户主人就是这个集体的审美工程中一部分的照管者。

但是,完全按照城市规划师、景观建筑师和房地产开发商设想的按照英国式园林建立的前院并没有涌现。遍地铺满草坪、作为装饰性的前院,不仅需要住宅内外区域功能的转换,还需要城市中心和其周边地区关系的转变。有轨电车和铁路线延伸到了人迹罕至的郊区,使雄心勃勃而又有审美洞察力的开发商在那拥有足够广阔的土地和政治权利去实现他们的梦想^②。19 世纪晚期到 20 世纪早期,科技的发展使住宅和院落之间功能分布区的转换成为可能。室内管道工程的引进、不再饲养小动物以及果园、柴草房和垃圾堆的拆除,所有这些都净化了后院,也使其前面那实用性的栅栏不再需要。如此一来,人们便可以在干净整洁的后院进行更多的休闲娱乐活动。同时草坪自身的流行也必须发展实用的割草机器,培植更多美化现代草坪的杂交草种^③。整个 20 世纪,随着后院愈来愈具有休闲娱乐功能,前院也更具装饰性,那前面的门廊因之慢慢退化成只有象征意义的遗迹。同时在前院附近,街道车水马龙,噪音频传,少有行人,所以前院只能更具装

① C. L. Girling and K. I. Helphand(1994), *Yard, Street, Park: the Design of Suburban Open Space*, New York: John Wiley and Sons.

② K. T. Jackson(1985), *Crabgrass Frontier: the Suburbanization of the United States*, New York: Oxford University Press; and R. Baxandall and E. Ewen(2000), *Picture Windows: How the Suburbs Happened*.

③ V. S. Jenkins(1994), *The Lawn: a History of an American Obsession*.

饰功能,极少像当年还是小城镇时,在那偶遇邻人,惬意交谈,此种好时光一去不复返。今天,在电视机和空调带来的种种享受的诱惑下,院落景观几乎完全成了虚设之景,除了还能看见定期在那工作的割草者。所以,如今也只是在这经久而不变的虚景中,还能感受到一点点郊区开发时那质朴的园林般的气息。

所有这些功能的转变都有可能使英国式园林的审美风格大行其道。但是正如我们今天所见的那样,此种风格并不足以覆盖美国北部郊区的景观。就其自身来说,每个前院都太狭小,且分属每个私人住户,使得整体的院落景观支离破碎,无法形成英国式园林那流动而一体的特点。早期的规划师如奥姆斯特德和斯科特面临的挑战就是,如何把英国式园林小山那连绵起伏的感觉投射到这广袤郊区的四分之一的可用面积上。正是这种渴望促使他们在景观开发中坚持一致性的原则。要达到此种效果就必须拆除或降低栅栏,以模糊不同地产间的界线,融合成统一的院落景观。现代的管理规章禁止或至少是限制栅栏的高度就是出于使院落景观达到如园林般流动而成一体的愿望。其他的一些规章,如统一住宅上层壁面的缩进,可允许的土地面积和街道规划以及商业区、工业区和住宅区划分的区域管理制度,这些都强化了田园般一体化的理想^①。

最后,前院普遍流行的原因部分在于它较易维护。虽然人们对割草的烦闷怨声不断,但典型的前院其实并不需要高强度的劳动折磨,也不需要丰富的园艺知识。重要的是要有大片的草地,一个方形柄凿,一些常绿植物,还要定期修整草地以及一年一次的修剪,所有这些足以使前院经久耐看。虽然一个人完全可以设计出一块甚至更不费工夫的院落(比如要么铺上长满草的覆盖物,要么选择不需要修整的长青地被植物作为覆盖物或者铺上厚厚的人工草地),但是最严格的造园必须投入一整年的精耕细作,还要了解有关害虫以及适合土地的草种的知识,而这些对于一个一般的前院来说是没有必要的。

^① M. Southworth and E. Ben-Joseph (1995), "Street Standards and the Shaping of Suburbia", *Journal of the American Planning Association*, 61(1), 65~81.

二、实 践

108 因为一户人家的前院与邻居家前院的吸引力息息相关,所以郊区住户们都有种隐隐的压力,要顺应邻居们的标准。前院中草和栅栏高度的限制规定是很普遍的。然而并不仅仅是这些规定造成了前院这约定俗成的模式的普遍存在。比如,在一块草地上,树木的阴翳可能影响草地的建设,而如果没有限制树木高度的规定,将来砍掉它就会成为一种负担。常规植物尽管很普遍,但并不需要。关于一块适宜的草地由什么组成,大家达成了默认的统一。我们将把这种统一解释成什么呢?实际上能达成多少统一呢?更确切地说,前院的统一在哪些方面最明显呢?然而我们又将怎样解释仍然存在的多样性呢?为了创造一种社会观赏形式,统一的风格是不合时宜的吗?

普雷明达·雅各布(Preminda Jacob)认为尽管人们对前院的学术性评价和流行的看法都毋庸置疑地强调其一致性的特点,但是只要你仔细考察每户人家的前院,经常会发现它有别于群体的特异性^①。一块草地只是一件更大作品的一部分,这件作品包括树木、灌木丛、花朵以及它和房子本身的联系。除了别的原因外,我们可以把各个前院的差异归因于历史的进化,地区的风格,有时完全是个人的动机。花费在造园上的休闲时光的多少以及孩子的介入都是应该考虑的因素,其中前者通常促进了前院的建设,而后者则阻碍之。草地在保持和范围拓展方面有着十分严格的要求,所以人们在这些方面几乎不考虑。它只不过是“未完成模式”的一部分而已。随着主人对前院的关注日益增多,更多形形色色的植物被引进,因此草地面积相应缩小。草地只是展示房屋和各种植物的舞台。在那个舞台上,我们可以从几个方面观察到由于不同实践造成的多样性。

在未完成模式最少被改变的地方,最多地保留着一致性。其中在

^① P. Jacob(1992), "A Dialectic of Personal and Communal Aesthetics: Paradigms of Yard Ornamentation in Northeastern America", *Journal of Popular Culture*, 26(winter), 91 ~ 105.

一片孤立的地区或发展区,尤其是新开发的地方,一致性最为显著。在那里,开发商把一组房屋作为一个建设工程,由于采用相同的材料、工艺、布局以及顺应相同的流行趋势,每套房屋即便在表面装饰上各有千秋,但是在审美风格上也如出一辙。同样地,院落的风格也整齐划一,不仅大小相同,而且通常连布局和常规的装饰植物也相同。

但是,随着市郊化在一代又一代人中不断扩展,建筑风格和利用土地的模式也在不停地变化。在某个特定的地区,很有可能看到几十年不同风格的建筑大杂烩的遗迹。每一次的新发展都会使建筑风格焕然一新,同时也包括前院的风格。紧接着邻近的较封闭地区在单个房间、草地和常规植物保留基本一致风格的同时,其整体的建筑风格和园艺形式也会有些许不同。结果是在郊区的大片土地上,新开发的住宅被分割成风格各异的住宅丛。

时间在多样化的形成中也扮演了一个重要的角色。每个住户通过增加房子的数量和引进新的植物也在自己的房产上打下了个人的烙印。确实,正是院落里植物的成熟大大影响了一致性或多样性的感觉。新建的房子将不再被高大整齐的橡树和枫树遮蔽,而在年代更久远的院落里,成熟的树木可能枯萎,代之以满园的石头覆盖了它们的根部。所以,在布鲁克林郊区开发的早期,马姆福德对此的态度是可以理解的。当你驾车或坐火车穿过任何一片新近开发的郊区,很可能惊叹于它们的建筑和院落风格的一致性。然而,穿过不同的郊区,就像穿过不同的时光隧道,建筑和院落风格的差异性一览无余。

109

就像其他任何事物那样,前院尽管给人以一成不变的印象,但是它也在顺应着风云变幻的流行趋势。有些种植物不再受青睐,而一些新的品种被引进^①。比如,现在在新落成的建筑周围,极少看见通常由女贞和黄杨木形成的树篱,由此感觉到风格已悄然变化。曾经树篱不仅用作划分房产间的界线,而且随着树木在房子的前面和周围越长越高还可以保留一定程度的隐私。排列在人行道和车道旁的树篱举目皆是,强有力的凸显了其在整个院落设计中的主要地位。如今树篱的

① A. M Coats(1992), *Garden Shrubs and Their Histories*, New York: Simon and Schuster.

隐退,不是因为各住户间不再划分明显的草坪界线,而是在新开发的郊区,广为盛行的是装饰性的羽衣甘蓝和喷泉草地,树篱自身那呆板拘泥的直线形式,显得死气沉沉,与时兴的风格极不协调。和树篱一样,尖木桩栅栏曾经也是郊区院落的一个显著标志,然而,美国人已很难臆测从何时起尖木桩栅栏就在院落中占有此地位,因为事实上,它本身比可估计到的声誉更弥足珍贵。尖木桩栅栏是郊区院落的先驱,曾被用来包围厨房,以防止四处走动的家禽的侵入。而早期的空想家如安德鲁·杰克逊·唐宁则反对这种尖木桩栅栏。

虽然人们经常忽视对前院花心思,但是耗费精力的多少作为一个因素,常常足以使一个前院摆脱那未完成的模式。一些住户只是比别人更辛勤,花费更多的时间在前院的常规劳动上。甚至在十分典型的前院里,从那修剪得整整齐齐的树篱,一无杂草的植被,鲜嫩的一年生植物和平整的草地上可以看出主人花费了不同寻常的心血。此种保持维护工作和造园技艺是相辅相承、完整统一的。如果没有对前院的照管,就不可能有最赏心悦目、遂人心意的院落景观。一个院落的与众不同,并不完全是因为种植了什么或是布局怎样,而是花费了什么程度的心血在上面。用雅各布的话说,由于这种花费心血或“超越常规标准”的审美,一个前院才可能通过完美地体现传统的价值,从一大堆普通的模式中脱颖而出。

谈到房屋间草地的分割时,前院景观的标准化缺点显而易见。为达到奥姆斯特德和斯科特的郊区园林的理想,禁止草地间分割的原因似乎是不言自明的。然而,事实上完整一体的草地十分稀少,尤其在有一定年代的郊区,在那未完成模式上,随处可感觉到每家住户主观愿望的膨胀。而郊外绝大部分的开发区,房产间的界限随不同的年代由低矮的栅栏、繁茂的树篱或一束束的装饰性植物划分。只有社会成员们都自发地追随英国式园林的理想时,院落间草地的分割才会被统一放弃。实际上,在那园林式的生活环境中,家家户户都强烈地吸引着人们的目光,并非因为每个单户的人家与邻居家有着相似的审美风格,而是他们拥有共同的管辖地,即协同合作经营昂贵的共租地。因为共租地需要永久地保持维护,所以一个联合体更能成功地照管这块

地,其程度远远超过邻居间的协商一致取得的效果。

虽然前院这种模式风靡整个中西部大陆,直到太平洋沿岸,但是各地区条件的差异使其有天壤之别。在西南部,种植草地不仅成本高,而且困难重重,因此越来越多的住户在前院铺设沙砾或水泥。这些院落通常种植一些本土植物,如能经受当地干旱气候的仙人掌^①。这种装饰着沙砾和仙人掌的前院风格与大陆地区的主流风格的差异是一目了然的。一方面,它种植本地植物,没有绿色的草地;另一方面,在地广人稀的郊区开发中,它仍然严格地遵从斯科特的易维护/高控制的模式。仙人掌取代了杜鹃花,沙砾取代了草地。

三、结 语

前院的这种未完成模式的形成有诸多有利的因素。它易于照管维护,使住户在一定程度上得心应手。它的造园模式明确固定,供那些缺乏创见的住户仿效。而且,前院的基本模式的一致性同样有它的审美价值。正如约翰·布林克霍夫·杰克逊(John Brinckerhoff Jackson)的评述:“在美国几百里的土地上,景观极其雷同,到了令人困惑的地步^②。”尽管如此,杰克逊并没感觉到必然的审美匮乏。他认为美与其说存在于美国本土各景观的独特性中,不如说存在于“与众不同的美国模式”的细微改变中。他用“经典的一致性”,即有节奏的重复引起的微妙变化,来形容本地的景观。因此,虽然这些景观通常是千篇一律的,但是对于杰克逊来说,即便是一片比较相似的风景,也不能阻碍我们通过体验与它结合的机会,“重复体验一片非常熟悉的风景是有报偿的,它有利于训练我们的敏感性,去感受那精妙纤微的变化”^③。

① C. Grampp(1987), “The Well-Tempered Garden: Gravel and Topiary in California”, *Landscape*, 30(1), 41 ~ 47.

② J. B. Jackson(1984), *Discovering the Vernacular Landscape*. New Haven, Yale University Press, p. 67.

③ Ibid.

前院是十分常见的景观之一。但是,它在一种反映了某种艺术意图的传统的基础上有适度的改良。沿着那完整统一的绿色地毯走到马姆福德所说的“望不到尽头的幽深街道”,可以看到一些更细微的差异:对色彩的重视,冒险性的种植,考虑周全的设计,常年分居的新婚夫妇栽种的小树苗长成的大树。杰克逊提出要有一种与本土文化水乳相融的态度:前院的欣赏者从它那统一而又蕴含无穷变化的形式中体会到快乐,而不去分辨它的主人是谁以及它的起源。同样地,本土文化的爱好者并不欣赏超越形式的杰作,而是欣赏形式本身,因为形式有能力涵括各种各样的变化。

第九章

美学、伦理学和自然环境

埃姆雷·布雷德(Emily Brady)

一、冲突

你是否曾有那种享受你明知有害的东西的那种不舒服的感觉?这样的经验并非什么不寻常的事情,它们在审美经验中经常发生。莱尼·里芬斯塔尔(Leni Riefenstahl)的表现纳粹的电影《意志的胜利》,有着令人惊骇的音乐、宏大的编舞、统一的制服和成功的摄影。很难把你的眼睛从那些精彩的画面上移开,但是,在法西斯主义及其暴行获得胜利时,厌恶感迫使你离开电影院。问题在于,正如玛莉·德芬克斯(Mary Devereaux)所说:“里芬斯塔尔的电影把纳粹主义(某种精神的邪恶)刻画成了美丽的事物^①。”在这个例子里,你欣赏了一部好看的电影,一部具有明显的美学优点的艺术作品,但是它所刻画的是道德上令人厌恶的内容。这部电影的严重道德缺陷超过了它具有的任何美学价值。

还有一系列其他的例子,其中都显示出了道德和审美价值的矛盾,并以不同的方式予以解决:有些是道德上有争议但是审美上具有辉煌价值的例子,比如电影《低俗小说》。而《威尼斯商人》,其道德方

^① Mary Devereaux (1998), “Beauty and Evil”, in Jerrold Levinson (ed.), *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 241.

面的缺陷因为审美感受而被容忍。那些道德和审美价值不一致或有尖锐冲突的例子,则是主要问题,如奥利弗·斯通(Oliver Stone)的电影《天生杀人狂》,可以说既是对暴力审美化的评论又是其范例^①。我们根据对二种价值的倾向来区分这些例子。

在这些例子或者其他例子中,我们可以就道德犯罪发生在哪里而看出各个例子的区别。首先,艺术作品和其他对象都可能令受众反感,例如最近备受争议的不列颠艺术展“感觉”上的几部作品。其次,某些人或者某些事物的确在审美的情境中受到侵害,比如模特在为创作艺术作品端坐时遭受性虐待或者演员由于布景疏于安全而死于非命^②。观众一旦知道在制作过程中发生过这样的悲剧,就很难接受这样的艺术作品。

114 让我们把目光转向自然环境,这种类型的例子是非常普遍的^③。在我们做很多与自然相关的事情时我们都在损害自然环境(当然这样的损害是否合理尚无定论)。具体地说,我关注这样一些情况,在这些情况下损害是为了获得某些审美目的而造成的。一个熟悉的例子就是扫平一片自然景观来建造一座公园。假如一个人知道前面的景象也看到了后面的景象,他可能做出两种反应:有的人可能觉得新的公园是一个散步、遛狗、读书的好地方。他们把更多的价值关注在公园

① 这些不同类型例子的概要请参见:James C. Anderson and Jeffrey T. Dean (1998), “Moderate Autonomism”, *British Journal of Aesthetics*, 38(1), April, 164 ~ 166.

② 这里第一个例子是关于本韦努托·切利尼(Benvenuto Cellini)的模特凯特里纳(Caterina),引自Curtis Brown(1995), “Art, Oppression, and the Autonomy of Aesthetic”, in Alex Neill and Aaron Ridley (eds), *Arguing About Art*, New York: McGraw-Hill, pp. 298 ~ 299. 第二种个案也有一些例子,但我想到了Brendan Lee的案例,他在拍某个电影镜头时被当做道具的真手枪打死了。

③ 关于审美与伦理冲突的大部分资料都在艺术哲学的范畴里。我承认艺术鉴赏与自然审美欣赏之间的显著区别,然而,在特定的语境中,不同的领域会面临许多同样的问题。当然,对艺术需要考虑的事情还有许多是对自然所不需考虑的,例如,艺术家的道德责任是不在自然的讨论范围内的(环境艺术除外)。作为伦理或审美要因的大自然居于何种位置,这样的问题出现在环境的语境中,而不是艺术的语境中。不过,对于艺术作品是否有权利的讨论,参见Alan Tormey (1973), “Aesthetic Rights”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 32 (2), 163 ~ 170.

的审美和娱乐价值上,而不关注生态方面遭受的损害。其他人可能在原则上不接受公园,他们可能觉得景色遭到了破坏——那种地方被改变的情绪,特殊的气味和其他的审美情趣都消失无踪,生态损害则实实在在地发生了——他们宁肯希望什么也没有改变过。第一次来公园的话,不知道这段历史,一个人可能仅仅以它当前的状态来看待它,可能就没有价值上的冲突。

第三,有这样的例子,其中人们为了一个审美目标间接地伤害了其他事物。外来物种的问题已经在自然保护方面引起了非常大的争论。在不列颠,一个特殊品种的北美杜鹃花被引进,它对本地生态产生了实质性的影响。彭土杜鹃(*Rhododendron ponticum*)于1763年从葡萄牙和西班牙引进不列颠^①。这种普遍的灌木亮丽、彩色的花朵有很强烈的审美冲击,它因此被视为有价值,甚至在晚春当灌木开花时吸引了特殊的观光旅游。彭土杜鹃对于哺乳动物来说是有毒的,在它浓密的阴凉之外,它的根会释放出毒素杀死其他的植物和昆虫。威尔士的斯诺登尼亚国家公园(Snowdonia),不断清除该物种,以保护本地的生态——而且毫无疑问,保持的是公园更加原生态的环境而不是非天然的物种群落。游客听说这种植物要被毁坏都希望保留它们。关于外来物种的争论是复杂的并且提出了一系列难以枚举的问题。我引述这样的例子是因为它是审美价值、文化价值与生态价值、道德价值相冲突的典型案列。

在上面所有讨论的例子中,一些审美考虑和目标与我们对自然的道德义务相冲突。冒犯是针对自然的,是环境因为审美的代价遭到损害。当然还有一些情况,在道德和审美价值方面没有或者几乎没有冲突,二者和谐共存。在不列颠,可以作为例证的是传统而美丽的英格兰乡村(石头墙和灌木树篱)和与之对照的打破传统的广袤的现代化

① 关于此问题和其后案例的讨论,参见 Trevor Lawson, Kate Rawles and Rob Gritten (1998) "Alien Invasion", *BBC Wildlife Magazine*, 16(9), 38~40.

115 农业^①。或者,说到负面价值,当看到一处满目创伤的景象时(如巨型采石场或者新的高速公路)所经历的那种若有所失的感觉,同时也具有道德和审美的根据。

这篇文章的目的不是试图解决道德和审美之间的冲突。而是希望解开这个困难领域的很多线团,以提示这种冲突的根源和机制。为了达到此目的,关于审美和道德价值的关系的两个相对的哲学立场将纳入探究范围:“道德主义”和“自律主义”。我将为一种中庸的自律主义作辩护,那就是:我们认为审美价值和道德价值是有区别的价值,但是,我仍然从美学和伦理学的交汇点出发。

二、中庸的道德主义

上面讨论的冲突对大多数人是很清楚的。冲突首先存在于看来显示出美学和伦理有区别的领域,不同的价值,因为它们有不同的基础所以经常发生冲突。这实际上是症结所在,一些哲学家认为,两种价值不像首次所见的那样可以分离。

通常称为“道德主义”的立场假定道德价值和美学价值是不可区分的。有一种这种立场的极端版本和一种中庸的版本。“极端道德主义”认为审美对象——艺术品、建筑、设计、风景、自然事物、环境——仅仅得到了通过道德判断的适当的欣赏和评价。这个观点的基本主旨认为艺术具有工具价值。艺术是为道德或者政治终端服务的而不是“为了艺术而艺术”。柏拉图和托尔斯泰通常被归于这个立场的代表人物。例如,柏拉图认为在他的共和制理想国中唯一可接受的诗歌是表现善良人物的诗歌——那些能够谆谆劝导年轻的国家卫士公正的做事的人。如果没有道德价值的话,也就没有美学价值(因为我更

① 曾经有过另外一种冲突。为了经济效用或价值,砍伐森林,开辟耕地,从而破坏了生态环境;同时,森林的审美价值也因耕种的需要或需求而被牺牲掉了。值得讨论的是,因为我们习惯了新的环境并且培养出了对它的审美趣味,冲突因而不复存在。如今,对于一些人来说,这仍然是冲突——即希望在不列颠重新造林的人们——不管是哪种冲突,都取决于他们造林的动机。

关心这个立场的中庸版本的精妙论述,所以我就叙述到此了)。

“中庸道德主义”是最近常常被一些盎格鲁-美利坚美学家们所持有的。例如,诺埃尔·卡罗尔(Noël Carroll)认为“一些艺术作品可以从道德上予以评价……并且有时一部作品的道德缺陷与(或)美德会在审美评价中颇为瞩目^①。”这种说法并不认为作品总是应该按照道德标准去评价,也不认为任何道德缺陷都要在美学评价中占据主位,但是它抱有这样的观点,即对于很多审美对象体来说,道德考虑是不可规避的。为支持这个主张,经常给出的理由是:一个道德的立场,它是对于人类和他们在做什么的关注,它构成了我们对很多审美事物评价的一部分。这在叙述性艺术作品比如小说中是最常见的。经常有人提出我们的审美和道德兴趣是这样的交织在一起以至于它们并不可分。有时一些道德关注在对某个人物和对他的行为描绘中所起的作用,对于该作品也正是审美的中心。卡罗尔认为:“伦理预设很多艺术作品的设计中扮演了框架结构的角色^②。”虽然有时认为道德考虑降低了审美关注并且把我们带出了审美评价的领域,但中庸的道德主义者认为,道德兴趣通过把我们带进叙述性内容而提升了我们的投入和兴趣。

116

这个观点听来是有道理的,而且相对于极端道德主义,的确如此。它最强调的观点是我们不能将道德和审美兴趣分开。在我们对艺术的观点里,我们被剧中角色在感情上影响着,我们关心他们的命运,即使当他们仅是一个虚构的世界中的人物。当邪恶盛行时我们感到沮丧,因为我们在真实世界中不喜欢邪恶。这样的感情反应就是作者所诉求的,它们是虚构的故事所期望的想象反应的一部分,从这个角度来说,这样的反应可以被看做是和审美冲击不可分离的。毕竟,这是

① Noël Carroll(1996), “Moderate Moralism”, *British Journal of Aesthetics*, 36(3), July, 236. 与此类似的观点由 Berys Gaut 提出: Berys Gaut(1998), “The Ethical Criticism of Art”, in Jerrold Levinson(ed.), *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*.

② Carroll(1996, p. 233).

悲剧发生作用的方式。^①

根据道德主义者的观点,这表明我们的一些审美判断和道德判断维系在了一起。这个事实对于美学评价的一个重要的结果就是在绝大多数例子中一种道德缺陷将会被当做美学缺陷。这需要分清。叙述性艺术经常有道德的内容,它通过角色推进和在他们所居住的虚构的世界里与其他人发生交往来叙述。在这个虚构的世界里,有坏的事物,这些可以构成情节的关键部分,是使我们感兴趣或者使我们感到豁然开朗的一些内容。当道德内容可疑时一个道德缺陷就会出现。例如,一部清楚地对于对妇女的暴力行为显示出同情的小说会被读者抛弃,无论它有什么美学优点,因为这种道德缺陷产生了一种美学缺陷。相似的,假如一个人试图赞扬法西斯主义,即使莱尼·里芬斯塔耳的美学论述也会被抛弃。该电影是不道德的,那么它就是一部坏电影。就是在这个意义上,审美价值和道德价值对于道德主义者变得不可分。

谢丽尔·福斯特(Cheryl Foster)阐述了什么是关于自然的审美欣赏的道德主义的立场:

一种对于普遍认为是糟糕的情况表达持续的愉悦的立场就意味着在对美的感知和生命本身的更大的价值上缺少和谐。这种愉悦和愉悦的背景之间的脱节是在根本上非理性的:欣赏真正糟糕的情况就是赞同这样的情况,并且持续的(或者一致的)对这种情况的赞同将会导致(考虑到我们现在通过环境科学所知道的)生命本身的毁灭。生命提供了审美愉悦的背景和条件^②。

117 当发现大部分的颜色是因为空气中的二氧化硫的充斥而形成的,

① 卡罗尔此处使用了亚里士多德《诗学》中对于悲剧的评述,以表达同样的观点。See Carroll (1996, p. 232).

② Cheryl Foster (1992), "Aesthetic Disillusionment: Environment, Ethics, Art", *Environmental Values*, 1, 211.

一个人应当认为有深颜色的、令人惊叹的日落不再那么美丽吗^①？在福斯特的论述中，我们不能认为受污染的日落是美丽的：如果这样认为就等于赦免有害于生命的那些因素。她想要说明我们为什么拥有能够改变我们对于日落的审美判断的道德责任，如果我们知道它的存在是有害的：

继续欣赏它，将会把审美评价给予有害于生命的一个不必要的过程……单个的审美判断植根于对于对象表面的感知特征和类型，但既是创造性的也是鉴赏性的审美实践，会在一种强调生命的道德背景中发生。这就是说，在自然环境中的人类存在的方式和本质，无论审美的、实践的或者幻想的，都要归于道德评价^②。

就美学和道德不可分这方面，福斯特看来支持道德主义者的立场。在日落的例子中一种道德缺陷必须被当做一种美学缺陷。不难看出福斯特的观点。我们怎么能在某些祸害环境的物质面前仍然表现出愉悦呢？但是在她的推理中有些东西看来是有错误的，包括在更广泛的其他道德主义者的推理中也是。为什么在这些场合中审美价值要占下风呢？从道德方面说，我们确实感觉被压制了我们的愉悦感……我们感觉失望，背叛和关心环境损害……但是这些原因是道德上的，不是审美的。毕竟，在日落的审美质量方面没有什么改变：颜色依然美丽。所改变的是这种美丽的根源是有害的，但是那是一个道德问题而不是美学问题。说我们感觉在审美上被压制了我们的愉悦感觉是没有意义的。在日落的例子中真正发生的审美价值仍然很高，但是在道德基础上却是我们决定避免的景色。通过这种避免我们也结束了审美体验而没有改变我们的审美判断。一些观众可以继续欣赏景色，但是增添了一种辛酸的感觉。他们的审美愉悦伴随着与之相冲突

① 案例来自：Foster(1992, p. 212)。

② Foster. 1992, pp. 212 ~ 213.

的面对污染损害的同情的道德感。另外还有其他人会感觉没有冲突。从福斯特的视角,我们经历了在感知上的一种转换,我们不再认为日落是美的,并经历了在审美判断上的一次转换。

三、中庸的自律主义

118 让我来进一步解释一下这些论点。道德主义主张者不能说审美贬值是随着道德贬值而来,除非他们展示出道德缺陷怎样构成一种审美缺陷。再一次的,两种价值有不同的基础。审美价值主要是关注感知的质和与之相联系的感情和想象反应,还有在欣赏这些质的过程中的意义。在这个方面审美评价通常限制在感知的、感情的、想象的、经验的陈述而不是有意义的认知的陈述。道德价值主要是关注一个人应该怎样反应,应该怎样在对待人和自然中其他事物方面作出选择。这并不是说道德考虑不是我们审美经验的一部分,也不是说审美考虑不是我们道德思考的一部分。但是审美和道德价值毕竟是不同的,需要以它们自己的条件去判断。在道德上我希望支持外来物种的消灭,但是这和我们继续认为这些物种审美上的诱人不一致。

我正在描述的观点是“中庸的自律主义”。它被称为自律主义是因为它认为审美价值存在于美学的自主领域之内。它被描述为“中庸”是为了和它的极端形式——“极端的自律主义”相区别。极端的自律主义准则认为道德考虑和道德评价在审美评价中不起作用。不像中庸自律主义,它依赖于艺术的形式主义观点并认为审美单纯地依赖于审美对象的外观特征。克莱夫·贝尔和奥斯卡·王尔德的作品通常被作为此种观点的代表^①。中庸自律主义提供了这种观点的更可接受的版本,因为它不拒绝道德价值在审美欣赏中能够起到一定作用并仅认为道德价值和审美价值可以分离。最近的阐述是詹姆士·安德

^① Clive Bell (1914), *Art*, London: Chatto&Windus; Oscar Wilde, “The Decay of Lying” (from *Intentions*), reprinted in Richard Ellmann (1970) (ed.). *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*, London: W. H. Allen. 王尔德是否对激进的自律主义持同情态度尚不清楚,因为他所说的大部分相关内容都可以被解释为讽刺。

森(James C. Anderson)和杰弗瑞·迪恩(Jeffrey T. Dean)关于艺术的论述:

一部作品的道德批评可以围绕在一部作品的道德主题的方方面面。就是一部作品的道德内容能够对于该作品的审美价值作出贡献或者破坏。阐明我们的观点的……是我们下面的主张:绝不是这样批评的道德成分消除或者加强了一部艺术作品作为艺术作品的价值。简言之,两种批评对于艺术作品都是适当的但是道德和审美批评的分类总是有所区别的^①。

中庸的自律主义可能很难接受,因为在我们的审美经验中它对于审美和道德是如何分开的并不清楚。这可能是从现象学上讲,两种关注确实在很多情况下看似一体。但是,从要领上说它并不难保持这种分离。

在斯坦·戈德拉维奇(Stan Godlovitch)论述对自然的“审美犯罪”时,他指出了审美和道德犯罪之间的区别,这种区分可以用来支持中庸自律主义者^②。审美犯罪可以被刻画成“无味的”行为:“在大自然不情愿地被无理的人类侵犯所玷污时”,他们“以令人讨厌的干涉的形式出现,这种侵犯可以说成干涉、粗心或者漠视”^③。他的例子包括“乱丢垃圾于海岸,攀岩者对悬崖的损坏,山地自行车对路面的损坏,削平山腰来建造滑雪雪道,漂流,污水排放,灭绝物种等行为”^④。这些罪犯是人类而不是自然。戈德拉维奇同意只有人类能够在完全意义上成为道德执行者的观点。且因此只有他们能够引起损害。这表示自然

119

① Anderson and Dean(1998),“Moderate Autonomism”,p. 152.

② Stan Godlovitch(1914),“Offending Against Nature”,*Environmental Values*,7,pp. 130 ~ 150. 在这里,审美犯罪被划分为一般犯罪分类的子类别(其中也包括失礼行为、违法错误、卑劣行径以及其他),他认为一般犯罪分类并不是道德犯罪的总分类。See Godlovitch(1998, p. 132).

③ Stan Godlovitch(1914),“Offending Against Nature”,*Environmental Values*,7,p. 134.

④ Stan Godlovitch(1914),“Offending Against Nature”,*Environmental Values*,7,p. 135.

不会冒犯自己。我们不能因为明显的灾难所引起的自然丑像而责备自然。在建造它们美丽家园的过程中,海狸造成了一团乱,虽然自然可以是一种审美犯罪的受害者,但它却是无辜的。正如戈德拉维奇所说:“自然在字面上是被某种人类行为侵害的一方,也是没有它自己的审美观念的一方^①。”我不得不把那个棘手的问题放在一边:关于这方面他是否正确,不考虑道德因素,在任何意义上自然都是审美的要因吗^②?对于审美犯罪怎样显示出审美敏感性的匮乏,我有特别的兴趣,不管是谁或者什么事物正经历着这种冒犯。

戈德拉维奇在这里所要说明的就是,某种行为方式或行为类型可能会成为审美的方式。审美可以使某种趣味来塑造一个人的行为——精妙的、谨慎的、细腻的、局促的、笨拙的、坚定的、迟钝的或粗野的。这些审美概念,描述了我们做事的方式。还有其他的行为方式,但是它们更明显地是在道德概念的范围:比如,考虑周到的行为方式还是缺乏考虑的行为方式。以一种在审美上令人愉悦或者令人不悦的方式并不必然使这种行为更好或者更糟。优雅的方式不表示该行为就是道德的——一个人能够优雅地杀人但是这种行为仍然是错误的。

这种建构审美犯罪的方法,说明单个行为的道德和审美的范围可以被区分开。这也正好表明,审美关注如何能够对我们的生活方式起到一定的作用。康德和席勒持有这样的观点:审美感受和审美体验的自由是道德特征的先决条件,但是他们认为那种体验是自律的,否则审美反应的条件是无法达到的。关于美学和伦理怎样和谐共存,将在后面予以论述。

在艺术中,这种类型或者风格是非常重要的。我这里不是主张一

① Stan Godlovitch(1914), “Offending Against Nature”, *Environmental Values*, 7, p. 136.

② 我也将不得不忽略经历冒犯的人的问题。当然,它是对自然的冒犯,但人们切实感觉到冒犯是另外一件事。我们知道某些物种遭受侵害,它们会感受到某种与人类被冒犯的感觉不同的情感,但这却是所有经历被冒犯感受的环境的潜在欣赏者所要面临的事。戈德拉维奇试图通过有效区分内部和外部的自然审美犯罪,来解决这个问题。See Godlovitch (1998, p. 135).

种形式/内容的区分,而是想要指出:“一个人物是怎样塑造的或者一个情节是怎样构思的”在叙述作品中对于形成道德情节是非常重要的^①。道德情节和它的表述互相支持、共同作用来产生效果。但是这不表示二者是不可分的,也不表示其中之一的失败必然导致另一个的失败:每一个都能依靠自己站立。

转而看一下对自然的审美犯罪的例子、风格类型是重要的。由林业培养出来的风景确实可以持续,并在道德上无可推翻,但是种树和采伐的方式是批判这项农业实践的尺度。种树和采伐可以以有趣味和无趣味的方式来进行,这依赖于一系列的因素,比如种植是否符合环境。甚至在已经被山区人以其他方式修整过的苏格兰峡谷中,那种尖尖的、直直的、一行一行的植物看着也是不和谐的。相似的,全伐的采伐方式可能是高效的,但是对景色来说它产生了临时的破坏——相当于投放了一颗炸弹。我们知道该地点将会被重植或者会再生;我们知道该地点毕竟是一种农业风景而不是一个更加自然的风景。但是我们仍然震惊。我们的反对建立在目击了对自然的犯罪上(虽然是培养出来的自然),建立在很多不同的理由上:审美的、生态的,等等。

除了戈德拉维奇描述的那些明显的形式之外,审美犯罪还可以采取其他的形式。尽管环境艺术(environmental art)目标是要引起对于自然的形式关注,一些作品可以犯下一次审美犯罪或者说是唐纳德·克劳福德(Donald Crawford)和艾伦·卡尔松所说的对于自然的“侮辱”^②。移动了成吨的土壤或者岩石的建筑物是破坏性的,因为它们把“它们的人工臆象强加给自然”,并且在审美方面是和当地的审美

① 见休谟关于悲剧的评述,他强调,悲剧的典型性对于制造预期效果是至关重要的: David Hume(1995),“Of Tragedy”,reprinted in Alex Neill and Aaron Ridley(eds)(1995),*Arguing About Art*,New York:McGraw-Hill,pp.198~204.

② Alien Carlson(1986),“Is Environmental Art an Aesthetic Affront to Nature?”,*The Canadian Journal of Philosophy*,16(4),635~650;Donald Crawford(1983),“Nature and Art: Some Dialectical Relationships”,*Journal of Aesthetics and Art Criticism*,49~58.

和生态特征相违背而不是相和谐^①。新的审美特质产生了,但是它们经常产生风景中的不和谐。

我们试图通过审美介入来获得和自然接近的努力也可能导致一种错误或者片面的对自然的理解,这接下来可能导致无法把自然和一个地方的审美特质按照其自身的规律来进行一种环境管理。保护的实践本身甚至造成审美犯罪。一些环境恢复项目,例如,包含恢复审美的或者是表现性的特质,这种恢复以下面的方式进行:制作出更像是博物馆藏品的一些东西,其中自然的审美特质发生变形,以一种不恰当的方式来迎合人类。自然因此不能讲述它自己的故事,并且通过如此恢复,对审美特质的保护还阻碍了不同的、新的特质的萌生^②。

所有这些例子指出了一个应该在继续讨论之前应当提一下的问题。因为它指向了不同水平的审美反应。审美反应可以是贫乏的或者是丰富的^③。当我们对表面特质做出反应时是贫乏的,因为我们的注意力集中在最狭义的感知特质上,而没有把知识注入体验,这就是说,事物看起来、摸起来、尝起来、闻起来、听起来与思想和感觉相联。而丰富的反应,或者说是戈德拉维奇喜欢称作的“表面之下的审美感受”,会在知识以某种有意义的方式支持我们来发现和介入的审美特质时出现^④。它经常带有丰富的反应,在道德和审美价值之间的冲突出现了,因为这些会是那些我们通过一些审美方法无法看到或者

① Crawford(1983), “Nature and Art”, pp. 56 ~ 57; Emily Brady(1998), “Rooted Art?: Environmental Art and our Attachment to Nature”, *IO: Internet Journal of Applied Aesthetics*, 1, Spring(<http://www.lpt.fi/io/brady.html>).

② 关于此问题的讨论,参见:Ronald Hepburn(1993), “‘Trivial and Serious’ in Aesthetic Appreciation of Nature”, in Salim Kemal and Ivan Gaskell(eds), *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, Cambridge: Cambridge University Press; Ronald Hepburn(1998), “Nature Humanised: Nature Respected”, *Environmental Values*, 7, pp. 267 ~ 279, Yuriko Saito(1998), “Appreciating Nature on its Own Terms”, *Environmental Ethics*, 20, pp. 135 ~ 149.

③ 谢丽尔·福斯特(Cheryl Foster)在讨论审美非错觉时使用了这一区分(Foster, 1992)。在那篇文章中,她引用了此区分的起源艾伦·卡尔松的文章(Allen Carlson, 1976): “Environmental Aesthetics and the Dilemma of Aesthetic Education”, *Journal of Aesthetic Education*, 10, 69 ~ 82.

④ Godlovitch(1998, p. 146).

指出其对自然风景造成危害的例子。有时这种损害是明显的,相关知识也仅通过感知和推理就可直接获得。每一种类型的反应能够同样地有价值。有时,当相关的审美反应不受太多认知和知识的影响时,我们的审美体验更加自由和无碍^①。同时我们完全可能通过一种贫乏的反应察觉审美犯罪,正像全伐那个例子所展示出来的那样。另一方面,当新知识被注入进一种审美体验,它可以使我们能够感知本来未被注意到的审美特质,并且察觉到道德犯罪经常以丰富的审美反应为知识特征,正像受污染的日落那个例子所展示出来的那样。当我们的目标是在环境决策的实践中解决审美和道德价值的冲突时,我们应该拥有尽量多的知识。当我们拥有知识的时候,解决方法来得更直接,因为两种价值的其中之一占据优势,并且经常是道德价值占据优势。拥有关于我们不能感知的损害的知识恰恰是使我们能够谴责污染造成的损害并且避免欣赏那种日落,尽管我们仍然能发现它是那样的美。

四、和 谐

中庸的自律主义保留了对审美和道德范围的分离。它支持关于道德关注能够合理地被带进审美欣赏中的直觉,但是否认美学缺陷来自道德缺陷以及道德优点产生审美优点。为了进一步为这个立场辩护,我将粗略地讲一下这二者之间的和谐之处。通过展示它们二者的交集,我希望提炼出我所说的那种联系。

有时我们很难把审美和道德完全区分开来的一个重要原因在于它们有很多交叉点。这可以用很多的方法来详细展示,但是恐怕玛西亚·伊顿(Marcia Eaton)做出了最好的总结,那时她说:“为了理解道德和因此变成一个成熟的道德的人,一个人的行为必须同时具有适当

^① 我对艾米莉·布雷迪的这一观点是赞成的:Emily Brdy (1998),“Imagination in the Aesthetic Appreciation of Nature”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism : Special Issue On Environmental Aesthetics*, 56(2), 139 ~ 147.

的风格和内容,这就要求审美技巧^①。”后来她的观点是:“美学可以变得和伦理学一样重要,因为做出道德决定并不是选择墙纸,却像在两个故事选择一个^②。”这些话显示出关于审美技巧(感受性、想象的自由、创造性、表现)是如何在我们的道德生活中帮助我们做出个人的道德决定,以及促进道德特征的整体形成。

122 前面我提到过康德和席勒的美学对于道德的重要性。康德的美学反应观点的核心是想象力和理解力这两种精神力量的自由和和谐,也就是说,在审美境遇中,并不涉概念,在我们欣赏美的无利害的愉悦中,我们享受了审美对象的知觉特质与想象力的自由翱翔,并且沉迷于这种体验的瞬间冲击当中。对于康德,美变成一种道德的象征,即对于美的审美体验,给予了我们在道德选择的自主行为中发现自由的机会^③。不涉功利的审美经验支持着这种精神力量自由的、无目的性的行为(这种特征使得康德能够在审美经验和道德经验之间做出类比)。和艺术体验比较,对自然美的体验提供了这一论断的最好机会,因为它是绝对不受艺术家的愿望和观众的反应所约束的。对于美和伴随而来的自由的体验使我们在某种程度上为道德的自由特征作好了准备^④。对于那种崇高的体验也是强烈的,因为通过它我们认识到我们的道德独立性并与自然世界相关的自我^⑤。席勒通过坚持认为审

① Marcia Muelder Eaton (1997), “Aesthetics: The Mother of Ethics?”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55(4), p. 361.

② Marcia Muelder Eaton (1997), “Aesthetics: The Mother of Ethics?”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55(4), p. 362.

③ Immanuel Kant (1987), *Critique of Judgment*, trans. Werner Pluhar, Indianapolis: Hackett, s. 59.

④ Paul Guyer (1996), *Kant and the Experience of Freedom*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 96.

⑤ Kant (1987), ss. 23 ~ 29.

美技巧的发展是一个社会和谐的先决条件来把这种思想推进一步^①。对于康德和席勒,这些技巧是经由审美经验这条最纯粹的渠道发展起来的,因此审美自律对于自由无碍的实践的重要性也如此发展起来(但是我们并不能因此认为美学服务于道德)。

想象力不是美学的专有领域。它是一个认识论工具,用于我们最基本的一些经验当中,并且按照康德的说法,它的活动是经验本身的一个条件。但是想象力正是在审美经验中得到了最自由的发挥,越不涉功利的领域,想象力出现得越多。感情,也不是美学的专有领域,但是我们却可以在小说、电影和其他叙述艺术作品的虚构世界里,跟着我们的感情自由翱翔。实际上,在亚里士多德看来,这是悲剧的观点,因为它提供了引起共鸣以及情感净化的契机。通过审美经验,我们欣赏到想象自由并由此培养出进行坚定的道德决定所需要的感情的感性。想象使我们能够移情、设想替代性的场景并得出对于困境的创造性的解决方案。经过实践的感情使我们为同情做好准备、为与我们决定有关的感情苦难作好准备。

休谟支持这个观点,尽管有点过分严肃:“高雅艺术所带来的有教养的趣味……大大提高了我们对于所有的温柔和令人愉悦的热情的感受力;同时它也使我们的感情不再粗糙和狂暴^②。”他更进了一步,并且把趣味看成是能够使我们定位“美与丑、善与恶”的普遍情感^③。休谟的评价可以被看做是在弱化自律主义,但是我不这样认为。他所阐释的道德和审美能力来自于共同的起源(比如趣味,即感觉的复合体),这一点我在前面曾提及的。这必然在某种意义上揭示出当我们看到一座山脉因巨大的采石场“伤痕累累”而感觉厌恶时,为什么会

123

① Friedrich Schiller(1967), *On the Aesthetic Education of Man*, Oxford: Clarendon Press. 阿诺德·伯林特(Arnold Berleant)最近为了探究社会审美而进一步发展了这些观点:(1999), “On Getting Along Beautifully: Ideas for a Social Aesthetics”, in Pauline von Bonsdorff and Arto Haapala (eds), *Aesthetics in the Human Environment*, Lahti: International Institute of Applied Aesthetics Series, vol. 6, pp. 12 ~ 29.

② 引自 Guyer(1996, p. 126).

③ David Hume(1983), *Enquiry Concerning the Principles of Morals*, ed. J. B. Schneewind, Indianapolis: Hackett, p. 88.

感觉到一种损失(道德上的和审美上的)。这种感受的源头实际上可能是共同的(这是推测),并且一个人的技巧可能会帮助另外的人,但是各种类型的经验的特征和每种价值的基础不是共享的。

关于美学以何种方式支持道德的第二种想法所关注是:我们怎样使用审美技巧来建构最道德的真实生活叙述。R. M. 黑尔(R. M. Hare)给出了关于怎样将具有道德特征的故事发挥作用的说法。在决定自己应该成为什么样的人的时候,“就好像一个人把他自己的生命和特征看做是一部艺术作品,并问它应该怎样很好地被完成^①”。艺术的技巧和审美批评从这里来到思想中。我们判断一个人行为的类型为粗鲁或者是精巧,并从批评性的语言中借用术语,比如正直、和谐、一致、不一致、持久和不持久来描述道德特征和行为。相似的,我们可以用正直来判断一个人的生活叙述以及实际上可以来判断我们遇到的每一个叙述。例如,在一个保留叙述中,一处风景的恢复,寻找正直,要依赖于定位连贯性,即没有故事中间突然的打断和对于风景的过去和将来的尊敬和感性,而不是虚假性或者感伤。

和这些故事相关,我们也可以把我们喜欢和赞成的故事构建于虚构之上以形成我们自己的道德特征。我们可以模仿一个喜欢的虚构女英雄的品质或者拓宽我们对于共同困境的理解,这可以通过不同的方法,其中虚构的人物解决了这些困境,而没有脱离我们在自己的真实世界中所遭遇的真实的感受。文字的经验不会教给我们道德,但是它能加深我们对于人们能够那样去做的各种方式的理解,加深对于人们做出选择的方式和他们怎么样生活在这些选择中的理解。不经过对这些角色的虚构生活的想象,我们不太可能领会所有那些内容。这里所讨论的观点被想要为我们的道德生活给出更加广泛的内容而不

^① R. M. Hare, (1965), *Freedom and Reason*, Oxford: Oxford University Press, p. 150; cited by Eaton (1997, p. 362).

只是理性的一些哲学家所接受^①。

五、美学与尊重自然

我说过我们应该采取中庸自主的态度来理解道德和审美价值的关系的本质。在这两种价值之间发生的关于保留实践的决策中的冲突经常是严肃的,且看起来无法解决。对于这个冲突的哲学反应使我们能够判断真正的问题存在于哪里和谁或者什么实际上产生了这些问题。在审美价值的范围里,希望我们对“获得的这种类型的价值在哪里能融入环境图景以及它在什么时候有关系什么时候没关系”能更好地领会。我应该强调我还是通过支持一个自律主义的立场来偏向审美的价值。我们仍然能够比审美价值更青睐道德价值,并且可以会有一种强烈的道德冲动来青睐道德价值。我们的观点是我们不应该把它们混合起来。

124

但是我们已经发现美学和道德领域并不是两极,因为我们具有运用审美感受力和做出正确选择的能力,二者都依赖我们的想象力和感情。如果美学以上面所述的某种方式支持道德,那么道德的前提是实际上须先有美学吗?关于自然审美欣赏这种类型的关系被尤金·哈格洛夫(Eugene Hargrove)、约翰·巴斯摩尔(John Passmore)和罗伯特·埃利奥特(Robert Elliot)提出^②。他们相信对于自然的一种审美上感性的关系能够产生一种对它的善的态度。在“土地伦理”中,奥尔多·利奥波德(Aldo Leopold)认识到在我们对自然世界的观点里真善美之间的强烈关联。实际上,我们能够把他的想法理解成认识到审美

① 举例来说,参见 Martha Nussbaum 关于道德与文学的著作,包括:(1986), *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press; (1990), *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, Oxford: Oxford University Press; (1996), *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*, Boston: Beacon Press.

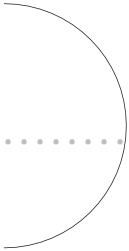
② Eugene Hargrove(1989), *Foundations of Environmental Ethics*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall; John Passmore(1980), *Man's Responsibility for Nature*, London: Duckworth, p. 189; Robert Elliot(1997), *Faking Nature*, London: Routledge, ch, 2.

犯罪和对自然的不道德的行为之间的联系,当他说在发展一种对于环境的道德态度时,我们需要“检查每一个关于什么是在伦理上和审美上正确的问题”^①。为了理解什么是“审美上正确”,他指导我们去发展对于自然的审美感性。

虽然这些作者都没有发展出足以判断其潜力的观点,它仍然是一个有吸引力的想法。不过我建议还是谨慎为好。当审美体验能够支持道德的努力时,它提供了在众多立足点中的一个立足点,与自然的审美关联非功利地评价了自然,就是说并不是以自我兴趣以及自己的术语来评价的。一个可能的结果是,一个对于自然更紧密的介入,在那里我们加深和加宽了对它的评价,但是这种联系是与自然奥秘、与它的“他者”相关的^②。问题是那些关心自然环境的人们经常损害它。即使当审美介入产生了同情的态度、道德约束,比如正义,仍需要提供一种实践的环境伦理学所需要的坚固基础。

① Aldo Leopold (1966), “The Land Ethic”, in *A Sand Country Almanac with Essays on Conservation from Round River*, New York: Oxford University Press, p. 262.

② 与此相同,斯坦·戈德拉维奇(Stan Godlovitch)还探讨了动态的不同方式:Godlovitch (1994), “Icebreakers: Environmentalism and Natural Aesthetics”, *Journal of Applied Philosophy*, 11(1), 15~30.



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
(Holmes Rolston, Ⅲ)

在美学和伦理学中有些具有价值的东西是至关重要的。这些不同的规范模式之间的关系是什么样的呢？如果拥有美，就拥有责任。如果是这样的话，艺术和自然中的逻辑是否是相同的呢？如果没有美，就没有责任？但是，并不是所有的责任都和美联系在一起。其他的前提可能同样或者更多地产生责任。审美冲动通常被认为不如道德冲动更为急迫。也不是所有的审美经验都和美联系在一起。可能道德也并不总是和责任联系在一起，而是在逻辑上和心理上更接近于关怀。这些已经证明，这种分析是非常有挑战性的。

一、这是正确的还是错误的起点？

对于环境伦理来说，审美经验是最基本的出发点之一。当问人们：“为什么保护大峡谷和大铁顿？”那么最常见的回答是：“因为它们美的。那么壮观！”尤金·哈格洛夫(Eugene Hargrove)认为，环境伦理历史上就是这样开始的，带着景观的壮观：“自然保护的最终的历史基础是美学^①。”更晚近一些，美国国会在《濒危物种法案》中宣布，

^① Eugene Hargrove (1989), *Foundations of Environmental Ethics*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, p. 168.

这些物种“对于国家和它的人民”具有“审美价值”，并敦促对其给予“足够的关心和保护”^①。在紫色山脉的宏伟或者神赐的动物群落面前，是很容易从“是”转向“应该”的。人们几乎不需要命令。

更精确地讲，这种转向似乎是从事物的实际出发的：“铁顿在那里。”然后产生审美价值：“噢，他们是美的！”然后是道德责任：“人们应该保护铁顿。”乍一看，人们不应该破坏任何有价值的东西，包括审美价值。这是一个无可争议的起点，即使有时需要依靠立法来约束那种不关心。

128 审美价值经常被认为在很高的水平上，但实际却在较低的优先位置：工作第一，景观第二，一个人如果被解雇了，他便不能去游览铁顿。所以这种审美伦理需要伴有更有说服力的力量，以免在娱乐被用来交换基本需要时别的东西会凌驾其上。不过依照这个观点，我们则可以转换到资源和生命保障的论断上。森林把二氧化碳转化成氧气，它们为生活和灌溉提供了水；它们阻止了水土流失；它们扮演了科学研究的底线。生物多样性有农业的、医疗的和工业的用途。把这些论点整合在一起：健康的生态系统、公共福利、资源效益和审美品质，这更有分量和更“富有精神”的论辩将会为环境保护提供充分的理论基础。

这在日常生活中是非常实际的：每一个人需要面包并且喜欢美。而更进一步，对于那些对哲学问题感兴趣的人来说，这是摆脱后现代主义者的困境的最快方法。我们不需要认识论的现实主义，它是这样的问题重重，就像每个学者都知道的那样。普通的相对论者的景观愉悦将会这样：把这种欣赏带进常规的资源利用——娱乐搭配上商品。这些动机准备行动了。开车去山里。欣赏景色，看路边的田野，并且思考空气、土壤和水是怎样成为人类的基本需要的。压制住环境安全和生命质量的观点——那么你就不会受到来自后现代主义者、反基础论者、解构主义者、非现实主义者、实用主义者、多重论者和最新出现的最新潮的独特思想的批评。

虽然这种从美到责任的转换是如此容易，但我们仍需要进一步的

^① U. S. Congress (1973), *Endangered Species Act of 1973* (Public Law 93 ~205), sec. 2a.

分析。可能最终发现最初的动机并不深刻。在认识论上,的确,美学是个很好的起点。而在形而上学上却并非如此,担心接踵而至——因为这种美仅仅是感受者自己的感受。形而上学的学者会问他们最尖锐的问题。任何基于美学的伦理很快会在认识论方面被削弱——而且这恰恰是后现代主义者、反基础论者、解构主义者这些制造麻烦的人所担心的方式。任何审美价值都是建立在人类与自然的互动基础上的某种结构。更极端的环境主义者会认为这是大大的倒退。甚至人们尚未尊重真实存在的东西。

现在我们不得不返回并且重新开始。美学在环境伦理上讲是一个错误的出发点,至少在原则上讲是错误的,虽然在实践中并不总是这样。美学也是定位环境伦理的错误地点,无论在原则上还是在实践上。然而,一个人应该赞美并且保护自然中的美。审美经验实际上是人们欣赏自然的拱顶石的价值,但是这并没有使它成为自然所具有的价值中的最好模式。问题在于审美模式把价值的关键放在对人类兴趣的满足上;实际上,它把价值约束成仅仅是一种特定种类的兴趣。但是实际上却存在着多种非美学的人类兴趣,并且这些兴趣可以促成包容,甚至牺牲审美价值。从美学导向的观点开始,可能会误导我们,并弱化我们对所有处在危机当中的价值进行保护的关注。

设想一个类比。我曾被问道:“你为什么对你的妻子遵循道德?”我回答:“因为她是美的。”当然,美是她生命的一种尺度,但是美不是她的价值的关键点。我尊敬她的自我完满、权利、个性、成就、她的内在价值、她自己的优点。在某种情绪下,我可能说所有关于她的这些特征是“美的”,于是它的“再现”可能或多或少地成为她的“善”的同义词(在传统的哲学词汇表里)或者她的“价值”(在新近的词汇表里)的同义词。但是我要说如果只是把她的价值定位在她是“美的”则是错待她了,至少在通常的美学意义上是这样。当然,她的善良不是体现在她为我产生愉快的审美经验的能力上。那种能力可能随着年龄或者事故而失去。当我无法欣赏她的美丽时我也会失去她。不过那可能给予我看到她深层美德的入口。如果在细节上做必要的改动,我们与沙丘鹤和美洲杉树的关系可能就是相似的。

有些人已经反对说我的类比是基于一种分类错误。一个艺术对象不是一个女性;一个女性不是一个艺术对象。我的类比是误导性的。对于评价大铁顿和大峡谷的更好的类比应该是欣赏比尔史伯特(Bierstadt)的绘画。我确实欣赏那些绘画所带来的愉快。考虑到对于绘画的保护,它的审美价值是它存在的唯一原因吗?同样的,这也适用于国家公园景观。

我是否做出了一个否定的答复?是的。我们被艺术对象的类比大大地误导了。当然我们容易看到在动物中这样的错误。一只沙丘鹤不是一个艺术对象;一个艺术对象不是一只沙丘鹤。一个艺术对象是一件艺术品;一只沙丘鹤实际上不是艺术。沙丘鹤,就其本身来说,是一个野生的生命,拥有自主的完整的生命力,因为没有哪个艺术对象是这样的。思路扩展到风景上,沙丘鹤生活并且迁移于生态系统中,比如黄石和铁顿。自然是一个有生命的系统:动物、植物、生态系统,并且任何朝向艺术的类比都严重地误解了野生的自然。一个艺术客体是不动的,它没有新陈代谢,没有生命,没有繁殖,没有生态金字塔,没有继承,没有进化历史。一个人不是生活在博物馆的社区,而是在风景中,在生态圈中。想从生态圈当中像发现什么艺术似的去对待自然,将会误用了自然。

但是美学确实在保护当中起了重要的作用。奥尔多·利奥波德著名的理论是把责任和道德在他的土地伦理中相联系起来:“一件东西当它试图保留其完整性、稳定性和生态圈的美时它是正确的。当它试图朝另外的方向做时它是错误的^①。”因此美学可以提升责任。但是它不能通过把人类的愉快经验带进艺术来做到这一点。环境的价值理论需要一种更为基础的、基于生物学的论述。利奥波德把“生态圈的美”和它其中的成员的持续存在“以一种生物权利的方式”联系起来^②。那确实把美和责任联系起来,但是它也可能带来关于权利不再

① Aldo Leopold(1968), *A Sand Country Almanac*, New York: Oxford University Press, pp. 224 - 225.

② Aldo Leopold(1968), *A Sand Country Almanac*, New York: Oxford University Press, pp. 211, 204.

像美继续存在于自然中那样的抱怨。

二、尊重那(尚)未存在的

在环境伦理关注和保护的价值的多种形式中,审美价值是非同寻常的。自然中的美,常常被作为是否予以保护的首要判断条件,在利奥波德诡辩的土地伦理中有着类似种子的地位。但是审美经验,至少是这种类型的审美经验,在非人类的自然中看似并非处处存在。也许在动物的欢愉或笼中鸟儿的审美经验中有一些征兆,但是为了自身目的,作为有价值经验的批判性的自然欣赏仅仅在人类的意识中才会出现。当远足者登上高峰,他可能会欣赏远景,而被远足者所惊吓的土拨鼠,却并不会享受那景色。

如果没有我们,森林就远不那么漂亮了。秋叶的颜色是可爱的,当叶绿素(感觉绿色的)褪去时,它们就会这样。多么美妙的颜色!亮而深的红色、紫色、黄色、棕色的阴影。它们来自于留存的化学物质,早期被来源于叶绿素的颜色所掩盖。散步者的审美经验在这些天提升了。但是这些都和在森林中实际发生的无关。叶绿素正在吸收太阳能。残留的化学物质保护树木不受昆虫咬噬或者起其他的代谢作用。任何散步者在几小时内欣赏到的颜色都是真正发生的事情的附带现象。

所有的审美经验都如此。一个人欣赏在天空飞翔的鹰,它在风中翱翔;但是鹰不是艺术家,也未经过自然的选择,未曾根据审美特征而去改变。在下面的盆地里有着一串湖,被源流包围着,一幅令人惊奇的景色。但是地理学家决不会把景色的美列为地质形成的因素。实际上,在利奥波德土地伦理的生态系统中有三个特征,“完满、稳定和美丽”,怀疑论者可能反对说,哪一个也不是在自然中客观存在的。生态系统不是稳定不变的而是在不断变化中的,经常是突然的和混乱的。它们几乎没有整合过,却有着更多的混乱。任何的美都并不实际存在那里,只不过是存在于欣赏者的眼睛里罢了。

那么,如果恰恰不只是在欣赏者的眼睛里,自然中的美就总是理

性的,来自于人类与他们世界的互动。恰是因为在人类到来之前没有哪种生物具有一种哲学的世界观和道德观,任何生物都没有对于美的感觉。人类点燃了美,而且他们点燃了世界上的道德。这里我们可以给出对价值的错位的扭曲。说到任何的自然物体 n ,如 n 是有价值的就表示 n 能够被估价,假如当人类的估价者 H_s 出现的时候。在被估计和有价值的森林、盆地中的湖泊、山脉、美洲杉树或者沙丘鹤以外没有固定的价值。当人类到来时就有了审美的火种,随着主体创造者的出现审美也随之产生了。

131 但是为什么要如此担心在我们出现之前没有存在的东西呢?为什么不去关注我们出现时已经存在的东西呢?当人类在评价自然时(至少是在审美模式下)我们和自然在创造性的辩证中连接在了一起。一个人希望去评价和保护的不是自然而是自然与人类的关系。审美的天赋位于成对的联系中。阿诺德·伯林特是这样说的:“美学对于风景的认知的一个贡献在于认识到人类对于经验和它的知识所作出的贡献。环境不会孤立地站在那里拒绝全面和客观的探究。一处风景就像是一套衣服,离开了,穿它的人就是空洞和没有意义的。没有了人类,它所拥有的只剩下可能性^①。”

在对景观审美的感觉中,这是足够真实的,离开了人类的风景就没有这种经验了。人类需要穿上他们的风景以便来评价它。但是这可能不应该被设定在对所有的评价、总结的统治模式之上,从而汇总任何有价值的概念。是不是离开了人类的存在风景就是没有意义的,没有价值的,没有可能性的?如果仅对人类,那就是美——至少是实际的美。可能性总是存在那里,但是这些可能性总是、也只是给我们的,不是给在审美方面无能的鹰和土拨鼠的。

现在一种担忧出现了。这种人和自然的关系和出自它的任何保护,是值得庆祝的事情,还是值得怀疑的呢?美学可以排除其他的价值尺度,当眼前没有东西时,蒙上我们的眼睛告诉我们有时并不存在。

^① Arnold Berleant (1997), *Living in the Landscape*, Lawrence, KS: University Press of Kansas, p. 18.

如果自然不是我的衣服又会怎么样呢?

看来,审美价值必须是带有人类性的(由人类创造),虽然可能不是人类中心的(这同以生物为中心或者以生态为中心的价值相比)。一种基于这种关系价值的道德将同时具有力量和缺陷。在强壮的一面,这种道德将紧紧维系在积极的人类经验上,提供激励。哪里需要审美经验,挽救的愿望就跟随而来。没有必要去命令这样的道德——它不是一种非要放到本来不愿意的人身上的责任的那种道德。

有缺陷的一面是指这种对于下面积极需求的环境伦理更多的是一种人类选择,更要依赖于我们当前的审美偏好,更加具有个体特质,更加和文化相关,甚至随我们的口味而变化。如果我们的孙辈决定他们喜欢滑雪用驾空索道并且在大铁顿跑上跑下,不喜欢仅仅是观赏风景;如果他们在上升的过程中高高地行驶在森林上空,下降的过程中优雅地滑雪,流动的感觉,那么也只能让他们这样。改变审美偏好,改变了激励也改变了责任。潮流改变了——我们变得喜欢新的衣服。

我们不需要把道德建立在实际存在的什么基础上吗?那种尊敬,对于生命的尊敬,对于濒危物种的尊敬,或者对于动物和植物的内在价值的尊敬,对生物社区的福利的尊敬,或者对于生命支持系统的尊敬,或者对物种形成和进化起源的尊敬……相反,所有这些都看似和独立于人类遭遇之外的存在那里的东西相关。审美价值,虽然它们是重要的,虽然它们支持某种道德,但最终不如对其他人的道德责任那样有力。

132

审美伦理(aesthetic ethic)将会是一系列的像冰箱里的灯那样的道德。当我们打开冰箱门的时候灯亮了;在那之前每个事物还“在黑暗中”。但是也许思考这件事的方法是,当我们打开门时,我们看到了已经待在那里的东西。冰箱里的蛋糕在我们吃它之前不是甜的,在我们欣赏到它以前也不是漂亮的。这些总是可能性,但是只是没有我们在的情况下的可能性。但是蛋糕实际就在那里,带有全部它的属性,无论我们打开冰箱门还是不打开。蛋糕中的糖原本就是植物新陈代谢作用留在那里的。当我们点亮了自然中的美,如果我们以正确的方式去这样做,我们经常会看到有一些东西已经在那里了。在我们照

亮它们之前树不是绿色的,但是那种绿色,我们回忆一下,是叶绿素,没有我们它也在那里,赋予树能量,在我们到来之前和我们离开之后都对树具有价值,那些葡萄糖可以作证。可能审美伦理,它只看到了可能性,却忽略了更深的实质。

三、审美能力和审美特性

可能前面的分析把审美反应说得太过于选择性了。我的关于大铁顿的森林是绿的这种经验并不是选择性的,虽然“绿色的经验”在我到达时出现了。我的关于这座山脉的宏伟的经验是选择性的,但不是完全的选择性。这需要我与这些山脉之间具有一种适当的关系。我的经验是关于奔跑的黑山羚的美和优雅,说它们是笨拙和丑陋的对我来说不是一种选项。那只会揭示出我的无知,我的不敏感,而不是我的睿智和我聪明的选择。

有两种审美品质:审美能力,仅仅存在于欣赏者的经验中;审美特性,它客观地存在于自然物体内部。美的经验在欣赏者的体内产生,但是这种经验具备什么?它具有形式、结构、完整性、秩序、竞争力、肌肉力量、持久性、动态、对称性、多样性、统一性、同步性、互依性、受保护的生命、基因编码、再生的能量、起源等等。这些事件在人们到达以前就在那里,它们是创造性的进化和生态系统的本性的产物;当我们人类以审美的眼光评价它们时,我们的经验被置于自然属性之上。

思考以下的属性在人类到达之前就客观地处于那里,但是对于价值的判断却是主观的。自然客体顺理成章地影响了人类主体,人类主体被输入的数据所刺激,并把这些译成审美价值,在这之后对象,树,看起来就像是有了价值,因为它看起来具有了绿颜色。对自然的审美经验、对自然的功能而言是附带现象性质的和偶然的,因为它是当人类在欣赏落叶颜色时产生的。但是这种经验可以走得更深。我们应该评价我们正在发现的这个富于生产能力的自然的过程和产物,这有时比我们把我们的价值投射在自然上更多。自然承载着它的更基本的审美属性,这些在欣赏者的主观经验中点燃。

我们欣赏黑山羚跳跃——在他们的动作中存在着优雅。在我和它们的遭遇中生发出审美经验,但是驱动他们运动的肌肉力量是在体现动物身体中的客观获得的进化特征。我的审美能力追寻着它们的审美属性。存在着审美模仿,比如,在观看峡谷的深渊时和仰望天空的感觉中;相似的,还有在海上观看飓风的狂暴时。那种经验存在于欣赏者的心中,但是那种深渊和狂暴(审美属性)并不在欣赏者的心中——它们在自然里。可能“狂暴”是一个拟人方法的比喻,但是驱动着风和雨的疾风不是比喻。人类感情追寻着自然的动作。

世界是如此的美丽,就如同它是怎样的由数学构成,这使问题更为突出。审美经验(在反应的感觉方面)和数学经验在人们出现之前都不存在。数学和美学是人类的结构——它们来自人类的头脑并用来构画世界。但是这些发明在帮助人们在世界中发现他们的路时是有用的,因为它们构画出本来存在于那里的形式、对称、和谐、结构样式、动态过程、因果关系、秩序、统一、多样性等等。

如果说世界在客观上是数学构成的,并且数学是人类思维的主观创造,这无疑都是正确的。数学的属性真实地存在那里,虽然数学的经验等待人类的出现……并且类似的审美属性和审美能力也是这样。所以数学家经常认为世界在其对称、曲线和花纹中,从审美方面讲是令人愉悦的也就不偶然了。晶体不是数学家,但是把原子堆叠成晶体,还要考虑它们的电子成键的能力,最终会有秩序地表达出数学规律。使数学家们愉悦的花纹,就像晶体的对称性那样。

如果数学类比显得很生涩的话,我们可以通过工程说明相同的问题。动物和植物不是工程师,但是自然选择和对功能和效率的需要把工程限制施加在生物体之上,结果就出现了令工程师愉悦的工程。对石炭纪蜻蜓的研究发现,它们的翅膀“是微工程的绝世之作”,具有“在飞行中捕获猎物的敏捷的、轻灵的飞行能力”。它们能“适应高难度的飞行”^①“为了执行这些空中动作,这种昆虫具备了根据气流自动改变

① R. J. Wootton, J. Kuikalová, D. J. S. Newman and J. Muzón (1998), “Smart engineering in the mid - Carboniferous: how well could palaeozoic dragonflies fly?”, *Science*, 282, 749 ~ 751.

飞行状态,使当代的喷气式飞机设计者蒙羞的高度工程化的翅膀^①。”这些科学家说它们的飞行“是优雅的”^②。任何人看到佛手柑上面的蜂鸟,都会把这样的工程评价为绝佳。哲学上有意义的是这种为了生存的工程,一种自然属性,是怎样在人们的审美能力中产生了审美经验的。当然,这样的飞行技能是客观存在的,无论赞赏它的工程师是否看到。

动物和植物不是艺术家,但是对于秩序的这些同样的限制造就了形式,对称,完整,甜和曲线,这些结果能够令美学家愉悦,正如蜻蜓和蜂鸟在飞行中或者黑山羚在奔跑中。你可以反对说自然选择可能要求工程,但是自然选择可不那么需要美。这个观点经常会被那些坚持以美为艺术标准的人所提出。但是如果我们的标准按照生物共同体来重新塑造,那么完形心理学也会被重塑。我们进一步认为,对世界的生物评价发现它是美的,但是这加强了那些真实存在那里的属性的重要性。我们所拥有的和那些欣赏者的眼睛一样是真实的。

四、美与动物

忽然这些黑山羚四散逃窜。精彩的景象,看它们跳跃!多么敏捷呀!多么迅速呀!在形式和运动上是多么优雅啊!这群羚羊几乎覆盖了整个草原。再看过去,它们处于惊恐当中,因为野狗出现了。我应该把这景象看成是美丽的芭蕾舞还是为了生存的拼命?或者是在为了生存的拼命中也有一种美?它们的疾奔是那么的精彩;而且,还有更精彩的,是在地球上一种冲突和解决之间的精彩。

在神赐的动物群中,观察者在同步的移动和闲适中享受着有机的形式,悠闲的,在人类欣赏者身上不需要设计。动物不关心被接近,安静地坐下,长时间地呆着,或者是想到取悦。动物只关心它自己的

① Gretchen Vogel(1998), “Insect wings point to early sophistication”, *Science*, 282, 599 ~ 601.

② Wootton *et al.* (1998), “Smart engineering in the mid - Carboniferous: how well could palaeozoic dragonflies fly?”

生存。它在黎明、黄昏或者在黑暗中才能得到最好的发挥。这样的野生自主性以审美的方式刺激着。野花在微风中摇曳,但是它们不会移动;它们是被风吹动的。动物必须吃和不被吃。不像植物,动物资源是在其栖息的地域内,在一定的范围内且必须通过寻找才能找到。有一种永不停息的在环境中的捕猎行为,一种对能够捕食它的捕食动物永远的警觉。如果作为一种狂欢,一个动物的食物在像它本身一样的在移动中,就会大大地带来更多的兴奋。动物的移动紧密地和生存游戏相匹配。在更高等的动物中,依靠着更发达的神经系统,人类的感情被动物的身体移动所吸引,并通过身体移动看到了动物的感情,就被引导来移情于那些在毛皮和羽毛后面的那些动物。

在审美上,在这种移动的泛音中存在着某种优雅。解决动物移动的工程问题(是数学!)通常产生有节奏的优美的对称移动:奔跑中的黑山羚,飞翔中的鹰,流线形的鱼,敏捷的花栗鼠。甚至在这种优雅看起来失败的地方——笨拙的驼鹿,从鸟巢中掉下来的幼鸟——观察者也 135 也被吸引在生命的永恒的喧闹中。在移动和科学的后面是斗争。动物的自由带来了成功和失败的可能性。风景是不会失败的,因为它没有任何追求,但是有生命的东西会或多或少地以它们自己的方式去成就什么。一个成年秃鹰比一个不成熟的秃鹰更容易兴奋,这更加标志出了它的类型。

这里我们把美学、遗传学和进化生态学联系起来(现在这些超越了工程学和数学)。美学家已然看到了野生的生命努力争取的理想和在自然中几乎难以实现的理想。观察者关注于卷角公羊,艺术家描绘长于繁殖的鹌鸟。在遗传学家的语言中,基因组在适宜环境中产生的显型,这对艺术家却是描绘的对象,对欣赏者是享受的对象。在一个回溯到亚里士多德的比较中,这个理想对于某个事物的诗歌是真实的,但是对于它的历史却是不真实的,但是诗歌指向了历史^①。这样的历史仍然是自然的课题。

野生动物的欣赏者欣赏在这种特殊生命状态中的冲突和解决。

^① Aristotle, *Poetics*, 1451.

黑山羚在奔跑,在为了保全生命而奔跑,是多么的优雅!当一个人看到它们度过寒冬的承受力时,受到天气影响的麋鹿看来并不丑陋。尖角公羊并不会使人那么不舒服,因为它的潜力令人振奋。春天的啁鸟羽毛很美,但是秋天它们的羽毛更加适应环境,并不会让人觉得那么不理想,不真实或不美丽,仅仅是需要以更微妙的感觉来欣赏而已,因为能量的消耗和运动并不存在于色彩中,而是存在于保护色和适应冬天的生存能力中。理想和现实的斗争为审美经验增加了内容。存在着审美的生命力,而对生命的尊重比我们原先所想象的对美的欣赏有着更大的作用。达尔文把“牙齿和爪中的红色”定性为为了生存的最合适的斗争,并且导致适应性的改变,这也导致了生态的和谐和对生态的依赖,这是一个具有物种多样性的丰富多彩的世界。在它可感知的消亡中,生命坚持着那种美,并且斗争成为美的一部分。

五、美学随野生自然而改变

我们越来越坚持这样的观点,当我们出现的时候,在“外部”的都是更有分量的,即使这仅仅激发起我们的审美体验。被认为是审美上积极的东西也在被自然所引导,也在同样程度上被投射到自然中。这和秋天落叶的颜色是完全不一样的道理。自然是现象的,当我们置身于这些现象中时,我们被它们刺激着。在认识论上没有什么与此相关的。风景的美丽可令我们把它框起来并且点亮它。但是我们从审美角度上对它感到愉悦的那种野性,并不在思维中。“野性的”表示

136 “离开了人类的手(或者思维)”。对美的感觉可以在思维中,但是那种产生了美感、被人所感觉到的野性不在思维中。

但是现在,批评家会报怨,我们正在混淆“野性的”和“美的”。在“外部”的不总是美的——它经常是乏味、单调、不令人振奋的。野生生命的浪漫的赞赏者夸大了他们所看到的。野牛是蓬松粗糙的,笨拙和污浊的。鹰失去了一些飞翔的羽毛。每一个野生的生命都会随着时间的流逝而褪色。没有哪个失败者,甚至是那些被玷污者也能登上《国家自然》的封面。野生生命的艺术家选择了最好的而抛弃了其他

的。美学家在欣赏自然之前先修补了自然。风景艺术家和建筑学家正像插花者一样;自然提供了原始素材,但是原始的自然在审美上是良莠不分的。一个人猎取、拿走和选择,以制造一个精品屋或者花园。即使不提铁顿;但是没有理由不提堪萨斯(Kansas)平原——至少从审美上讲。我们会欣赏展出的公麋鹿;但是一具腐烂的麋鹿骨架却是丑陋的。这导致萨曼纽尔·亚历山大(Samuel Alexander)认为,是我们而不是自然,才是艺术家:

我们发现当大自然原生态地存在时,它并不美;只有我们通过艺术的视角去欣赏时,大自然才是美的。……我们发现自然是美的,不是因为她自己本身美,而是因为我们从自然中作了选择和组合,正如艺术家在作画时经常这样做的……没有我们的分享和欣赏,大自然依然自为地存在。但是如果我们没有剖析和组合她,她就不是美的……我们不知道,我们是艺术家这小小的神奇仍不为人所知。因为对自然美的欣赏是非反应性的;即使当我们做出反应,也很难认识到落日的美丽和纯净的色彩是以我们的角度结构的,它们只是一种解释而已^①。

日落和秋天的颜色,的确如此。但是奔跑的黑山羚和在它可感知的消亡中坚持着哪种生命呢?我们反应得越多,就越不容易看清这些更深维度的审美价值,除了评价其实什么也不是。亚历山大在为艺术寻找基础,或者说寻找可供组合的花朵。我们通过欣赏自然在其存在过程中产生的生命来发现美。

我们希望把自然描绘得漂亮吗,除去那些缺陷?还是画出其本身,画出疣猪和其他丑陋?诗歌永远不能实现,直到我们把自然按照我们所喜欢的方式去拼出,还是说诗歌是使理想成为现实的奋斗的历

^① Samuel Alexander(1933,1968), *Beauty and Other Forms of Value*, New York: Thomas Y. Crowell, pp. 30 ~ 31.

137 美的。自然的英勇本质都不可能逃离这种压力。

利奥波德在考察一处沼泽地,观察沙丘鹤:“我们感知自然特质的能力始于美的东西,正如艺术一样。它以语言难以捕捉的方式,通过不断地发展的美的事物而得以扩展。我想沙丘鹤的特质在于这种更高的界域^①。”我们曾不断地以更倾向知觉的方式来改变审美,也许我们不必再如此远离审美,还是我们提升审美以发现那些通常的美学语言所无法表达的价值?“沼泽上有一只鹤,吞下了一只不幸的青蛙,笨拙地飞起,巨大的翅膀在阳光下挥舞……它是我们不能被驯服的过去的象征,千年的象征,它为鸟类和人类的日常生活提供了基础和条件”^②。

即使我们正在使用“漂亮”这个标准,沙丘鹤仍是笨拙的大鸟,破坏性地吞食青蛙,但是这样的大笨鸟已经在沼泽上游荡了4千万年。我们有“一种和我们身边的生物亲缘的感觉;一种渴望生存和让其他生命生存的愿望;一种对于庞大久远的生命事业的惊奇感^③。”这是审美吗?是,也不是。是一种包含古代鹤的生物共同体的感觉吗?当然在艺术里没有与此相似的东西,对铁顿的任何惊叹感觉,都不包含美感。美已经被湮没在对于生命的尊重中。恐怕要说我们已经离开了美学的领域而到达了直觉和生态系统价值的领域。而且人们也不愿把问题归于野鹤与如今欣赏野鹤的人类之间的关系上。保护它们的动机需要现实主义,即野鹤不复存在,而我们曾从它们生命的完整性

① Leopold(1968), *A Sand Country Almanac*, p. 96.

② Leopold(1968), *A Sand Country Almanac*, p. 96.

③ Leopold(1968), *A Sand Country Almanac*, p. 109.

中收获愉悦。

对于作为客观存在的生命体的野鹤,我们将需要一些认识论上的象征,没有这种象征,审美体验将变得不真实。这种审美价值受到了现实的极大约束。当然,迄今为止,大自然确实是为其自在之物而由内部发生变化,而不仅仅是机械地为了它带给我们的愉悦。在鹤的物种链中,它的这些历史特征重新树立了起来,并且变得在审美中极为关键。

早先的观点是一个风景是一套空的衣服,离开了穿衣服的人就没有意义。这几乎不像是利奥波德的美学。事实上,利奥波德观察鹤只是出于审美刺激;而鹤蚕食蛙则不是。当然,利奥波德观察鹤时并没有做出任何通常的对鹤的“工具性的”利用,他不是要收集鹤的蛋来吃或者收集它的羽毛来装饰妻子的帽子。他是从本质上评价他的鹤的经验;但是当他最开始评价鹤的价值时,它在沼泽生态系统中便占有它的小小一席之地。可能这不是精确意义上的生物权利,但是他发现了在鹤自己的范围内它是作为一个被尊重的对象。他欣赏在这幅风景中存在的鹤。这是“沼泽地的挽歌”^①。

生态系统的伦理学能够发现富于创造力的大自然的产物是多么的美,这样一个审美特性的光晕可能需要具有审美能力的体验者来对 138

① Leopold(1968), *A Sand Country Almanac*, p. 95.

其他参考文献:

Brade, Emily(2000), “The aesthetics of the natural environment”, in Vernon Pratt (ed.), *Environment and Philosophy*, London: Routledge, pp. 142 ~ 163.

Cooper, David E. (1998), “Aestheticism and environmentalism”, in David E. Cooper and Joy A. Palmer (eds), *Spirit of the Environment: Religion, Value and Environment Concern*, London: Routledge, pp. 100 ~ 112.

Godlovitch, Stan(1998), “Offending against Nature”, *Environmental Values*, 7, pp. 131 ~ 150.

Hepburn, Ronald(1998), “Nature humanised: nature respected”, *Environmental Values*, 7, pp. 267 ~ 279.

Lee, Keekok(1995), “Beauty for ever?”, *Environmental Values*, 4, pp. 213 ~ 225.

Seel, Martin (1998), “Aesthetics of nature and ethics”, in Michael Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, vol. 3, New York: Oxford University Press, pp. 341 ~ 343.

其进行总结,但是那样会更强求大自然的创造力。一个欣赏者所欣赏的仙境并不在欣赏者的眼睛中,即使惊奇感就在其中。

可能现在看来我们在向一开始所担心的反方向前进:我们过度强调了客体而轻视了主体。人类正在变成自然的精彩演出中的欣赏者。所以我们必须回到美学的参与者的维度来。注意,这里至少对于一种伦理的承诺来说,这些并不是无足轻重的因素。审美的呼吁就是“走向深处”。

六、介入性的美学

美学常被想成是以无利害为特征,这种无利害与不感兴趣不是一回事;但是无利害可能仍然被想成是对于保护行为的不太可能的激励。关心需要某种兴趣。进一步的,对于野生的他者的强调,对于不同于文化的自然的强调,也可能对于关心的缺乏起到促成作用。在自然的原理中常见的困境是“让自然走它自己的进程”。把那些鹤单独留在沼泽地里!让大铁顿和大峡谷自生自灭!这种“放任”的伦理,虽然是值得尊敬的,但却是一种不投入。鹤和美洲杉树一直在为它们自己生活了上万年,铁顿和大峡谷是可以自己走下去的地方。野外的地方和野生的生命要求我们来欣赏。但是管闲事是不负责任的。野生事物的福利不是我的责任。

所以我们需要一个航向修正。自然的审美经验在投入和分离方面走得同样远。无私确实引来了实用主义的关注、即刻的自我兴趣或者工具性的使用;但是无私不是被动的观察。那里有沉浸和斗争等着我们,和等着我们观察的动物和植物一样多。我们开始可能把森林想作可以俯视的风景。但是森林是需要进入的,不是用来看的。一个人是否能够在停靠路边时体验森林或从电视上体验森林,是十分令人怀疑的。森林冲击着我们的各种感官:视觉、听觉、嗅觉、触觉,甚至是味觉。视觉经验是关键的,但是没有哪个森林离开了松树和野玫瑰的气味还能够被充分地体验。

存在着肌肉运动知觉的亲身体验,肌肉和血液的移动都经过了时

空。一个人寻找避风处吃午饭,在急走之后凉快下来,发现那里太过阴凉;另一个人走到太阳下,享受着温暖。后来的日落尽管是可爱的,但是我们为夜晚作好准备了吗?当一个人被各种元素包围着,一种总体感觉立即参与到审美经验之中,这对于生命而言是必需的。在森林中的亲身体验,在那里的机遇和危险中所需要和所享受到的竞争力,住居于原始森林和对抗原始森林的斗争,这些都介入性地丰富了审美经验或许只有“精神”可以获得审美愉悦;但人在此需要精神。

139

美学正在走向荒野,脱离了文明化的控制,脱离了人类的轨道,我们一直在坚持,虽然我们必须在那里来把事物点亮。但是现在不得不注意到,我们自己和我们点亮黑暗中的其他东西一样是被点亮的。我们开始变得不仅关心我们在那里的存在,也关心其他的东西。我们意识到我们和他们的不同;我们给他们建立起庇护所,我们仅到那里参观。在这种野性中,我们不是在家里而且必须给予一些关心。但是同时我们的身份感扩大进当地的、地方性的、全局的生物共同体中。

人们以国家公园和美利坚大教堂为骄傲,我们需要为我们的孩子和孩子的孩子留一些更加野性的东西,也要为他们留参观卢浮宫或者修道院的机会。人们并不依靠大铁顿或者大峡谷来生活。但是,当一个人爬上铁顿山脊、走入峡谷中或者看到沙丘鹤立在沼泽地上就会有一种深深的投入感,一种亲身体验的感觉。人们正在经历着伴有这种经验的生命,甚至他不是过着生活。所以现在这种矛盾加深了:我们从自身当中解脱出来,从自我那里独立出来,进入到自律的自然当中,这便需要对自然的尊重和责任感,同时我们发现自身被重塑了,较之以往具有了更为深刻的身份意识。我们也生活在这个世界上。我们到更野性的地方参观,但是我们必须回到我们在农村或者城市的住处。当自然离我们更近并且必须在我们所居住的风景上被管理时,我们可能首先会说:自然的美是一种愉快——仅仅是一种愉快——为了保护它而做出禁令似乎不那么紧急。但是这种心态会随着我们感觉到大地在我们的脚下,天空在我们的头上,我们在地球上的家里而改变。无私并不是自我兴趣,但是那种自我没有被掩盖,而是自我被赋形和体现出来了。这是生态的美学,并且生态是关键的关键,一种在

家里的、在它自己的世界里的自我。我把自己所居住的那处风景定义为我的家。这种“兴趣”导致我关心它的完整、稳定和美丽。

我们必须把地理学加入到生物学中去并且把生物学加入到地理学中去。我们不能知道我们是谁,我们不能知道什么正在发生着,直到我们知道生命在哪里发生。在伦理学背后是社会精神(ethos),在希腊语中,这表示一种住处的习惯了的模式。这贯穿了众多的资源利用和居住。当我们问到自己居住的社区里定型的好的标准时,这种标准既包括生物方面的,也包括文化方面的,审美尺度就成为非常关键的。没有它的生命是非审美化的。存在大铁顿和大峡谷,更有甚者这就是一个大地球。整个的地球,不只是沼泽地,是一种充满奇异之地,并且我们人类——我们现代人类比以前任何时候更加——把这种庄严放进危险中。没有人,在世界上有一席之地的人,能够在逻辑上或者心理上对它不感兴趣。

七、从美到责任

怎样把美学和伦理结合在一起呢?这是容易做到的,我们在一开始说过了。从逻辑上说,一个人不应该毁坏美;从心理上讲,一个人不希望毁坏美。这样的行为既不是不情愿的也非勉强而为的,绝非对另一件事物的不情愿的责任所限制的;这是一种愉悦的关心,是责任,因为其正面动机是可依赖的和有效率的。这种伦理是自然而来的。现在,总结一下,彼此之间的联系变得更微妙了。责任就是通常所说的在人类社区里“欠”别人的,最紧密联系的是经典的伦理的道德的共同体;并且现在环境伦理包含了生物共同体,一种土地伦理。欠动物的、植物的,欠物种的,欠生态系统的、山脉和河流的,欠地球的——这是一种适当的尊重。当我们总结出这些自然的属性和过程、成就、受保护的生命、这些产生多样生命形式的进化的生态系统的特征,并问什么是一种对于它们的适当的赞赏的时候,这表述成“关心”或者“责任”是否更恰当将不再是一个问题。这种被扩展的美学包含了责任,如果你希望以那种方式来概括它的话;或者这个正在被扩展的美学变

成了关心,如果你在语言上偏好这样说的话。

美学可以成为环境伦理的一个充分的基础吗?这要看你的美学走得有多深入。不,那些大多数美学家开始的地方,是非常浅显的(虽然他们可能在美学上是非常老练的)。是的,美学自己越来越发现是建立在自然历史的基础上的,由人类把它们放置在这样的风景中。环境伦理需要这样的美学作为一个充分的基础吗?实际上是的。

第十一章

身体化的音乐

阿诺德·伯林特 (Arnold Berleant)

艺术召唤我们触摸、品味、聆听、审视这个世界,使我们摆脱了被布莱克 (Blake) 称之为数字形式的世界,摆脱了种种抽象的东西和只具有理性的事物,也摆脱了那并非从整个的梦想、回忆和身体感觉的源泉中喷涌而出的东西^①。

一、对“身体”一词的批评

西方哲学长久以来一直坚持主观主义的传统,这一传统在所有的心灵主义术语及它们的同源词汇如“意义”、“情感”、“意图”、“自我”、“意识”,当然还有“理智”中发掘了表现(“表现”一词本身就是此种倾向的标志)。对大多数人来说,主观主义就是哲学的全部。随着物质世界——科学、工艺学和经济学对主观主义的认同理解——慢慢地对社会和政治生活主宰,此种观念越来越在哲学实践中广为流传。

由于此种观念代表着许多有待思考的重要问题,所以这里并非要摒弃及忽视它们的重要性。然而,我想挑战的是它们赖以产生的更为广阔的背景。我认为主观或心灵假设只会更加歪曲哲学追问的方向和结果。唯心主义已成为一股强有力的势头,主宰了东西方的主要哲

^① William Butler Yeats (1952), “The Cutting of an Agate”, in B. Ghiselin (ed.), *The Creative Process*, New York: New American Library, pp. 106 ~ 107.

学阵营。但是哲学追问最重要的是立足于最坚实的基础,植根于最清楚可靠的可用证据上,以做最少的假设。

在我们这个时代,一种相反的思潮应运而生,它引导我们从心灵哲学和主观主义的强大影响中走出来,把哲学讨论的重心转向它的反面。现在许多哲学家不再拘泥于思想、意义、情感和错综复杂的意识之间的细微区别,在梅洛-庞蒂的影响下开始讨论身体和肉身。最近,沃尔夫冈·韦尔施(Wolfgang Iser)已经在我们的身体中发现了种种行为的前提条件。从哲学的角度来说,身体担当了反对电子媒介的虚拟影响的制衡力量,他引述了利奥塔(Lyotard)、德莱弗斯(Dreyfus)、魏瑞里奥(Virilio)、波德里亚(Baudrillard)的思想,这些哲学家都在身体中找到了同样有益健康的力量。但是对韦尔施来说身体远不止意味着这些。我们的身体拥有某种自主权,即一种面对媒介无处不在的渗透性影响时的固守坚持。身体坚决地反对电子世界施加给我们的微妙影响^①。

144

这种对身体研究的转向是大受欢迎的。它矫正了哲学和文化上的非物质论,同时它也可能是我们的消费文化和反文化的一大困扰,因为这两种文化都把身体看做客体,尤其是充满情欲的客体。从哲学的角度来说,身体哲学或许是历史的产物,是随着我们时代社会的一些发展而产生的:后现代主义对既定真理标准的挑战,女性主义与权威力量的对抗和既掩盖又强化了此种力量的声明,以及同时具有科学研究和消费经济的物质主义。

对身体的关注是一种积极的发展。“身体”把我们的注意力转向长期以来哲学研究中所忽视的问题。然而仅仅探讨“身”和仅仅探讨“心”一样只是问题的一方面。我们会怎么看待一本被称为《身体》的杂志呢?同样的道理,你似乎能理解没有心灵的身体或者没有身体的心灵,那我们又应该怎么评价一本称为《心灵》的杂志呢?的确,顽固的笛卡尔思想(Cartesianism)分裂了这个问题,可什么都没解决,还得

^① Wolfgang Iser (1997), "Artificial Paradises? Considering the World of Electronic Media - and Other Worlds", in *Undoing Aesthetics*, trans. Andrew Inkpin, London: Sage, pp. 183 ~ 184.

对它们自己本身的问题追本溯源,那么除了历史上这些反映和鼓励身心二元论的虚构概念外,“身”“心”是什么呢?

恐怕大多数西方哲学依然对 17—18 世纪科学上的二元假设很迷惘,它们并没能像 20 世纪的物理学和生物学那样重建自身。笛卡尔的二元假设本身就是唯心主义的产物之一。过去的一个半世纪中,尽管从马克思(Marx)到梅洛-庞蒂,再到贾斯特斯·布赫勒(Justus Buchler)各种有意义的哲学流派相继产生,但是二元假设依然到处盛行。确实,最近那种理性的怪物之心灵哲学(philosophy of mind)坚定地建立在这种唯心主义传统之上。

不考虑二者的相互依赖关系,我们能分别谈论“身”或“心”吗^①? 它们至少是互为补充的两个方面。比如,当我们说“我的身体”时意味着什么呢? 这个身体的主人是谁? 或者这个“我的”又是什么呢? 而说“我的身体”和说“我的手”“我的腿”“我的头”之间有什么区别呢? 在所有这些例子中拥有手脚和身体的人称代词“我”是谁呢? 手或脚的这个主人不同于身体的这个主人吗? “主人”是什么呢? 正如许多其他的哲学上一致认同的概念那样,家族分类(folk category)这个概念也被披上了一件学术外衣,“身体”或许比这个人类学家称之为家族分类的概念更少物质的或者本体实体(Ontological entity)的意味^②。

① Berel Lang(1995), *Mind's Bodies*, Albany: State University of New York Press, 此书是在想象中努力克服它们的分离。

② 厘定“身体”和“身体这类”是有益处的。“身体这类”指客体,是客观的分析性术语。相较而言,“身体”是个人的,不是客观的。“身体”总是多少带有一种一般性的色情倾向,体现在它的诸如触觉、表相、气息和动作这些特征上。人类学术语“家族分类”,尽管它有潜在的重要性,但在哲学论文中几乎不为人所知。它指每个社会倚靠观念模式而运转的要求。“一个社会的文化是指不管这种文化是什么,任何一个人都是为了在某种程度上以他的同类能够接受的方式行为,从而必须知道和相信的东西,同时为了他们中的任何一个人也不得不接受如此行为……它是人们必须记住的事物的形式,也是他们感受、关联,因而阐释自身的模式。”(Ward H. Goodnough, (1968), “Cultural Anthropology and Linguistics”, *Report of the 7th Annual Round Table Meeting on Linguistics* no. 9, Institute of Languages and Linguistics, Washington: Georgetown University, pp. 167 ~ 168), quoted in Robert A. Manners and David Kaplan (ed.) (1968), *Theory in Anthropology, A Source Book*, Chicago: Aldine, p. 476. 同时参看 Ward H. Goodnough(1970), *Description and Comparison in Cultural Anthropology*, Chicago: Aldine, p. 104.

二、传统的身体概念的一些哲学外延

为了使我们自己从或许是虚假之问题中解脱出来,把与传统身体的概念大相径庭的一些外延看做物质客体将会大有裨益。最早做此尝试的是日本哲学家西田几多郎(Kitaro Nishida)的历史的身体(historical body)的概念。在一定的历史条件(也就是文化条件)下工具的使用说明了主客体最初的统一,此为京都学派或西天学派(Nishida)哲学思想的基础。技艺(technē),作为一种利用工具制造东西的行为,并不仅仅属于主体的行为。它还存在于渗透到事物之中以及事物具有的通过改造为我们所用的功能。“人类手握工具时才感觉自己已身处历史生活的世界之中”^①。当人类利用工具制造东西时才真正在历史中活动。活动需要欲望的推动,而欲望来自我们的身体,且同时又受历史条件的制约。那么制造东西就是身体的行为,西田几多郎(Nishida)把它看做主客统一的历史事实。“我们的身体从两个方面来说是历史性的。一方面,身体历史性地卷入了这个世界,然后从事制造;另一方面,身体是历史性的,因为它们是通过历史而形成的”^②。

梅洛-庞蒂考察了见与可见者,触与可触者双方的微妙意味,进

① “并不存在像主体和客体这样独立的实体……主客二分的反面更受关注,因为我们是通过我们的行动来观照事物的。事物自身与我们完全相对立,然后我们称技术为利用工具制造东西的行为。技术并不仅仅属于主体。它还包括渗透到事物当中,利用事物为我们所用。人类通过手握工具,发现自己已经处于历史生活的世界之中”(Kitarō(1936), “Logic and Life”, *Nishida Kitarō zenshū (works)*, Tokyo: Iwanami, 1965 ~ 1988, vol. 8, p. 297). quoted in Ken-ichi Sasaki (1998), *Aesthetics on Non-western Principles*, Version 0.5, Maastricht: Jan Van Eyck Akademie, p. 37.

② “在历史世界中,我们作为一种行动的因素,利用工具制造事物。制造事物……意味着身体参与的活动。所以这个过程不必仅仅是主观的,而是主观-客观统一的历史事实。我们运作的东西暗示着我们所渴望的。我们的渴望来自何处?渴望……必定是从我们身体的深处激发出来的。故身体也必定是历史性的形成。我们应该注意到身体不仅仅是生物意义上的身体:人类的身体必定是历史性的身体”(K. Nishida(1936), pp. 344 ~ 345, quoted in K. Sasaki(1998, P. 38).

一步发展了类似的相互关系^①。在这两对关系中每一对之间的可逆性问题上,他主张:“世界之肉身(the flesh of the world)是与其融为一体我们的肉身而觉察自身的。”他用了一个生动的比喻把身体喻为“电场”(a charged field)^②。“电场”是一个意味深长的比喻。它暗示着能量流出,但并没“出去”,因为它又以一种补偿的方式回来,“在里面”了。倒不如说它预示了能量的扩散。身体集中了各种力量,是一块更大的场域(field)的组成部分。梅洛-庞蒂把知觉——可知觉者(perceiving - perceived)这种双向关系与“同感”(Einfühlung)联系起来,即我们身处我们正在描绘的客体中,我们是属于客体的。“我的身体是与世界相同的肉组成的”^③。然而在他坚持我的肉身和世界之肉的同时,却把身体看做零位点(nullpunkt)而转向了主观主义,从此点出发,世界是可以被衡量的^④。

然而身体与事物的对话以及事物与身体的对话存在着多种方式。一些作家提到了身体意图,它不仅通过行动还通过行动的思想被意识到^⑤。身体意图的观念很好地融合了思想、行动和客体。为达到此种身体、思想和客体三者的合一,心理学家 J. J. 吉布森谈到事物为行为的“赋予”(affordance),“觉察是要意识到环境的表面以及身处环境

① Maurice Merleau-Ponty (1968), *The Visible and Invisible*, Evanston: Northwestern University Press, esp. pp. 142, 272. Arjas Inari (1998), “Poetics of the Substantial: Transcendence in the Context of Environmental Aesthetics”, unpublished MA thesis, Department of Literature, Theatre and Aesthetics, University of Helsinki, pp. 26, 29.

② M. Merleau-Ponty (1968, p. 267)

③ 在最后的分析中,正是通过世界之肉人们才可能理解这鲜活的身体——世界之肉具有可见的存在,也就是说,它是一种有着不同寻常的知觉的存在,正是由于这种知觉我们才能理解被知觉物:我们的身体把自身与其他被知觉物相联时,我们也称我们的身体为被知觉物,即身体通过自身而把自身当做一种被知觉物。因此,作为一种知觉,所有这些最终都是可能的,而且仅仅因为具有存在,但并非是在它自身中的存在,或等同于夜晚中的自身的存在,而是也包含了它的反面,即它的知觉的存在。

④ (就时间、空间和运动来说)世界之肉被描述成隔离性、多维性、连贯性、潜伏性、侵犯性——然后再次提出一连串这些关于现象的问题。

⑤ Inari Arjas (1998, P. 26)

中的自己。隐性和显性表面间的交替互换对这种意识是至关重要的”^①。

三、身体和环境

环境观念可能最全面地囊括了人类体验丰富的关系领域。身体的概念不仅需要重新定义,其特别的边界也需重新勘定。因为我们对身体的定义处于不断变化之中,所以不再容易确定它的边界。随着人类不断地扩大错综复杂的思想维度,生物生态学已经渗透到文化生态学之中。环境包含着此种确认,即身体在更多方面是语境意义上的:组织器官方面、思想概念方面和存在主义方面。不仅我们在其背景上认识到了身体,而且它也在其背景中和通过此种背景找到了它的生命、它的意义和它的存在。没有一种身体是单独存在的。

146

对于人类,最重要的莫过于文化环境。没有脱离文化而存在的身体,文化以一种特别的方式塑造了身体,此种意识越来越强烈。而我们却不能照那样地谈论身体这个概念,相反它是指包含了世界上各种不同存在方式的特殊身体:不同物质环境、不同社会环境以及不同历史文化环境。文化环境极大地影响了人的体型、面部表情,行为举止和行动——如一个人的行走——也影响了像发型和穿着打扮之类的特征,比如一个人的穿着不仅是身体的外部形象,还是身体的一部分;不仅是身体表面的皮肤,还是隐藏在身体之内的各种特征的外部显现:体型、高度、体积、情感及关于某人自己身体的思想。又比如饮食是社会心理生活的中心,它是一个人的身体、信仰、情感和态度的活跃统一体。身体是环境的,抓住此种观念就会把我们引入一个完全不同的方向。它使我们把身体看做一个全面语境中的身体^②。

那么我们如何看待身体的美学呢?如果不能一般地谈论身体,那

① J. J. Gibson (1979), *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston: Houghton Mifflin, p. 255.

② 一个人能够辨明身体—环境之间的一系列关联,从环境中的身体到身体化的环境,环境的身体,身体—环境,最后(作为身体化的)人类环境。

关于身体的美学我们又能说些什么呢？坚持认为美可能存在于身体中与武断地认为美存在于观者的心灵中一样荒谬。到底有没有非二元论的选择呢？个体的人的美学存在吗？这可能是更有趣的问题。或许在探讨整个世界每个人的相互结合问题上，我们可以说明一种综合的全盘性的人类审美来作为开始。以下关于“身体”一词的讨论完全是隐喻性的。更确切地说，“身体”一词是以提喻的方式使用的，它是与一个统一体即整个人类息息相关的不可分割的一个部分。

从环境的角度来谈论身体的一种方式就是完全放弃“身体”一词，而只谈论“身体化”。“身体化”比“身体”更好，因为从字面上它“把身体带入”也就是统一于他或她的文化、社会、历史和个人体验的背景中，其中体验中包含了同样多的意识和物质的维度。

四、身体化的音乐

147 让我们给这幅普通的画面一个特别的背景，即艺术化的背景。当我以欣赏的态度体验任何艺术时，产生的并不完全是个人主观神秘而独特的体验，而是作为身处特定时空和环境中的个人，我所拥有的复杂而丰富的感受力的实现。从这个意义上说，所有艺术都是确定的以及作为卷入整个身体与其相互交流的过程，它们也是身体化的。

如果把艺术看做一个客体——一幅画，一首曲，一首诗——就破坏了一个统一过程的东西。在审美领域，我们不管从什么地方开始（艺术家，客体，欣赏者还是表演者）其他因素都有一个确定的位置。因此，活泼的艺术创作那积极的物理过程蕴涵于作品中，创作活动的痕迹成为欣赏体验的一部分。一幅画中的笔画并非表面的无规律，而是画笔、持笔的手及控制笔的艺术家三者共同作用的痕迹。色彩装饰音不仅仅是表面的音色，而是经过挑选的音，正如罗杰·弗莱（Roger Fry）所说的一条旋律线就是一种情态姿势的记录。同样地，声音不仅仅诉诸于听觉；它们是由多种方式创造出来的：弦乐器上弓弦的拉奏，木管或铜管乐器的吹奏，钢琴键上手指的弹奏或风琴上手脚的协同演奏。一个人唱歌的声音是其身体的一部分，而一个团体的演出则意味

着应答演唱及合唱,正如交互轮唱音乐中内在固有的立体空间共鸣。

舞蹈确实完全把音乐身体化了。许多舞蹈是在音乐或其他声音的伴奏下进行的,可能一定程度上也是身体作用的结果。例如,少数民族的舞蹈不能与音乐和乐器中的文化风格相脱离。在欧洲,像巴尔干(Balkan)、斯堪的那维亚(Scandinavia)、土耳其(Turkish)和英国,它们的民间舞蹈传统各有千秋,有天壤之别。非洲、亚洲和美国本土舞蹈亦如此。甚至当各种不同传统混杂一体时,音乐、吟唱和舞蹈形成了另一种奇异的混合物,如康得布雷(Candomblé)这种巴西的多种信仰融为一体的令人心醉神迷的宗教传统^①。在西方,从小步舞曲到华尔兹,再到迪士高这些专为舞蹈而创作的音乐在其他的传统中也能找到它们的痕迹,如从巴赫的器乐和管弦乐组曲到拉威尔的《高贵而忧伤的圆舞曲》(*Valses nobles et sentimentales*)和巴托克的《舞蹈组曲》(*Dance Suite*)。后来,原本不是为舞蹈而作的音乐也有可能加入了身体动作,如布朗希尼(Balanchine)的二重协奏曲(*Double Concerto*),巴赫为两把小提琴写的协奏曲(*Concerto*)和他的二重协奏曲(*Duo Concertante*),以及莫扎特为小提琴和中提琴写的同名作品。甚至“沉默”地聆听也结合了下意识的身体运动。这些仅是我们的身体与音乐实践结合的多种方式中的一部分。

然而舞蹈中的音乐不仅渗透而且激活了我们的身体。因为音乐展开、吞没了产生它的整个空间,所以它的范围越来越扩展弥散开来。我们可能视主要的声音限定的空间为“声音空间”。因此在这个背景中聆听音乐实际上是声音与身体的结合。在身体化的音乐中,我们拥有的实际上是环境性的:身体——声音——空间。

音乐必定是以身体化的方式存在的。耳朵永远是必需的:听者的耳朵被表演者的耳朵所左右,反过来,表演者的耳朵又被作曲家的耳朵所牵引。同样地,在一幅画中永远存在着艺术家的眼睛。因为音乐总是作为一个事件而发生以及通常首先是表演,所以身体的卷入是必

148

^① Candomblé 具有浓郁的非洲风情,尤其受到非洲的约鲁巴人的影响,但又混合了美洲和欧洲的本土元素。在这种宗教中,每个参与者通过唱诵和击鼓,在他们的神灵的指引下获得了精神上的沉醉。

不可少的。甚至在电子音乐中,作曲家在某种程度上和录音间的演唱者一样挖空心思地雕琢声音。而且,实际的音乐演出需要的远远不只是手指、手臂、舌头或喉咙的参与:结合整个身体的乐器演奏。表演者感觉声音穿越他的身体,振荡的声波在他体内迂回流转,一直传导到他的脚跟。马德林·布鲁塞(Madeline Bruser)强调表演者“感觉整个身体充溢着振荡的声波,使其与鲜活的音乐织体亲密交融。作曲家的心灵就存在于(表演者的)身体当中”。^①(二元论的悖言!)

苏德农(Sudnow)在描述吉米·若雷斯(Jimmy Rowles)的爵士钢琴演奏时证实了身体在音乐中同样的结合,他说:“我观察着他……随着他的肩膀和整个身体的卷入,在大幅度的摇摆晃动中,手指从一键滑向另一键。我审视着他身体起伏运转的波浪线,有些是一个大的圆周,有些随着一个漂亮的旋转划过,分散成大面积的波浪起伏的线条,以至于随着他的手臂伸展开来从一键到另一键,比如说就好像他背上的某个圆点跟随着描绘了一个小圆圈^②。”钢琴家兼学者查尔斯·罗森(Charles Rosen)也描述了在演奏时整个身体如何随着渐强和渐弱与音乐相结合的过程。正是钢琴本身的物质外观吸引了钢琴家,使他感到一种生理冲动要去触摸琴键。而且,钢琴洪亮的音色和其他特性也影响和感染了作曲家和听众^③。由于听觉想象的积极介入,填充了慢慢消逝的琴声,而且有助于实际听到的声音,还通过不时地补充那不能听到的音符而使我们能听到不可听到的音乐。巴特(Barthes)在他晚期的写作中也谈到听众和读者一样参与了音乐作品的演出,确实是二度创作了作品。罗森也持相同的观点,他说:“为了培养乐感和表现力,听众必须不断地调整净化自身,充分发挥听觉想象力去完善他所

① “听觉并不仅仅存在于你的耳朵内部,它贯穿于整个的身体。甚至聋子也可能在音乐中翩翩起舞,因为他们能感受到他们身体里面的振动”(Madline Bruser(1997), *The Art of Practicing*, New York: Bell Tower, p. 171; 参见 chs6, 10, 12 and *passism*)。

② David Sudnow(1978), *Ways of the Hand: the Organization of Improvisation Conduct*, Cambridge, Harvard University Press, p. 82; 参见 pp. 83, 146 and *passism*。

③ Charles Rosen(1999), “On Playing the Piano” *The New York Review of Books*, 21 October, pp. 49 - 52, 54.

听到的音乐,并从表演者的演奏中去发掘音乐内含的深意^①。”在现场演出中,身体会随着注意力的强度与音乐相结合。

西方哲学界对客体的固定看法——客体是被主体使用、控制和拥有的——也扩展到了艺术领域。我们很容易把艺术等同于绘画和雕塑这些视觉客体以及小说诗歌这些文学作品。虽然在艺术展示中这种等同似乎更困难点儿,但并不能阻止理论上的想象。因此舞蹈演变成芭蕾和戏剧、话剧。如何界定音乐客体似乎仍然是个更棘手的问题。这个问题好像也困扰着一些哲学家,但观众却毫不理会它,他们发现聚精会神于指挥家回旋转动的身体和独唱者的姿势是件很有趣的事情。艺术的客体中心论已经大大地固定了我们的理解模式,也局限了我们对艺术多个方面的关注。

我已经试着说明了只对艺术客体本身的关注是偏狭的,而且是一大误导。但论据可能还不够充分,不足以颠覆顽固的传统观念的束缚。因此,我应该举两个实例,一个是文学方面的,一个是音乐方面的。前者不仅直接说明了音乐的多维特性,还在实践中例证了它;后者则在多个层面以非同寻常的丰富性证明了音乐的身体化。

149

1. 沃伦斯·斯蒂文斯的《大键琴上的彼得·昆》

沃伦斯·斯蒂文斯(Wallace Stevens)的这首诗反映了非凡的诗意与敏锐的洞察力的微妙结合,其拓展上升到了形而上的层面。斯蒂文

^① Charles Rosen(1995), *The romantic generation*, Cambridge, Cambridge, MA: Harvard University Press. p. 3. 罗森通过分析贝多芬和舒曼的作品说明了此点。同时“这罗曼蒂克的‘心灵’作为一个批判性的隐喻,它是一个强有力的器官,也是身体里面的内核,在那儿,欲求和敏感,对爱情的渴望和对快乐的向往同时又似乎是矛盾地以狂烈之势混为一体:某种东西从我的身体中升腾,膨胀,延展,徐徐前行到爆炸的边缘,随即,隐秘地压抑它、弱化它。在旋律线下面必定能感觉到这种运动过程。此旋律是纯净的,甚至在极度的忧郁中,也总是能透露出统一的身体中的点点欢欣感;但是旋律被整个声音吞没,这种声音通常会使旋律变得复杂或与之相抵触”(Roland Barthes(1985), “The Romantic Song”, *The Responsibility of Forms*, New York: Hill and Wang, p. 289)。

斯利用《大键琴上的彼得·昆》中音乐性的主题展现了这些特点^①。此作品在指称和隐喻方面从精神到身体再到肉体不断转换反复。开始,这种转换似乎是不经意的模棱两可的或令人难堪的含混。但我相信这绝对是一种误解。此首诗歌体现的并非是含混,而是一种融合,即对它们内在的连续性和不可分割性的深思熟虑的认识:音乐作为可听可感可回味的艺术,它与精神和身体结合成一个永恒的不可分割的整体。

从这个角度对此诗的分析清晰地体现了这种融合。在以下的诗文中,粗体字指示的是有关音乐的术语,下画线标明的是有关身体的术语,斜体字或许可理解为有关意识的词汇。这里,诗歌以含蓄的修辞弥合了哲学家力图分离而未果的东西。

大键琴上的彼得·昆(Peter Quince at the Clavier)

I

正如我的手指在键盘上
奏出音乐,这同一个声音
也在我的灵魂上奏出音乐。

音乐是感觉,不是声音;
因此它是我之所感,在这儿,
在这房间里,欲想着你。

想着你蓝色阴影的丝绸衣服,
是音乐。就像那长者心中
被苏珊娜唤醒的曲调;

^① Wallace Stevens(1915), "Peter Quince at the Clavier", in William Stanley Braithwaite (ed.) *Anthology of Magazine Verse for 1915 and Year Book of American Poetry*, New York: Gomme and Marshall, pp. 15 ~ 17, reprinted in Wallace Stevens(1923,1931,1947), *Harmonium*, New York: A. A. Knopf, pp. 153 ~ 157.

绿色的黄昏,清澈而温暖,
她在静寂的花园沐浴,而眼珠
血红的长者正在窥看,感到他们

生命的低音在巫魅的和弦中
悸动,稀薄的血液
搏动“和撒那”的弹拨曲。

II

绿色的水中,清澈而温暖,
苏珊娜静卧。
她搜索
春天的触摸,
找到
隐秘的想象。
她叹息,
为如此多的乐音。

150

在堤岸之上,她站立
在耗尽的情绪的
清凉之中。
在树叶中,她感到
苍老的恋慕的
水露。

她在草地上行走,
仍在微颤。
风是她的女仆,
有着怯生生的脚步,
带给她摇曳不定的

编织围巾。

手上的一丝呼吸

哑默了这暗夜。

她转身——

钹音碎裂，

在喇叭的咆啸中。

III

立时，在小手鼓的鼓音中，

她的拜占庭随从出现。

他们惊诧于苏珊娜

反抗身旁长者的惊叫。

当他们低语，重复的乐句

如柳树为雨水拂过。

紧接着，他们高举的灯火

照见苏珊娜，还有她的羞辱。

然后，这些拜占庭人假笑着

散去，在小手鼓的鼓音中。

IV

美是心灵中的瞬刻——

灵魂出口的断续显迹，

但在肉体中，它不朽。

肉体死亡；肉体的美依然留存。

黄昏亦死亡，在它们的绿色中逝去，

一丝波浪,永无止尽地流淌。
 花园亦死亡,它们温顺的气息嗅感
 冬日的僧衣,在忏悔中了结。
少女亦死亡,去向少女合唱队
 玫瑰色的庆典。

苏珊娜的音乐触动白人长者
淫荡的心弦;但她逃去,
 只余下死亡讽刺的刮擦。
 如今,在它的不朽中,
 以她记忆的清亮的六弦提琴
 持续地弹奏出赞颂的圣礼。(方目 译)

2. 德彪西(Debussy)的作品《沉没的教堂》(La Cathedrale engloutie)

斯蒂文斯的音乐隐喻表明身体和意识是难以分割的整体。这是极富才华的见地,它以不可估量的力量使音乐能够与我们结合成一个统一的人类整体。这首音乐性的诗歌以煽情性的语言媒介表达的东西,音乐本身也能直接和间接地表现。虽然我相信不管什么风格的音乐都能做到这点,但是能体现音乐身体化的错综复杂,而且在源源不断的音乐之流中诉说了人类各个层面的一个尤其具有说服力的例子是德彪西的钢琴前奏曲《沉没的教堂》,它的标题作为回顾只出现在乐谱的末尾。

为了简明扼要,我围绕几个不同的中心总结了对此作品的评论:相关的文化、声音、表演和音乐知识,在现场听赏活动中它们是融为一体的。从相关的文化谈起,是因为在这首特别的作品中它渗透到诸多其他因素中。然而在作品的演奏中,实际上是在最后才明确地在钢琴声中听到教堂的钟声,因为此前奏曲的题目是在乐谱的末尾而非开头就出现了。通常的解释是德彪西不想误导听众,把这首乐曲作为某种场景的说明去听赏它,相反通过自己的耳朵直接去感受体悟。有趣的是在描述这个听赏过程如何发生时,我们被引导利用身体的各指称和

隐喻。

这首作品中某些音色具有典型的印象主义音乐的特征,印象主义是 19 世纪末和 20 世纪前几十年以法国为中心出现的一种风格运动。在这些音乐中有完整的音阶和平行进行的和弦,包括早期刻意避免的平行五度音程。但是在德彪西的作品中这些音却是特别强调的,尤以这首前奏曲为最甚。他在八度、五度、四度和它们的转位以及由于五度的重叠而产生的二度和九度的基础上创作了此曲。由这些音程的混合而形成的和声序列在音色上颇有印象主义的独特风味。同时它们再现了西方著名的教会音乐奥尔加农(organum)(800—1250 年)早期发展的特点,这种教会音乐通过增加平行八度和五度摆脱单音音乐而走向了和声。

而且八度、四度和五度在泛音系列中是最重要的音高。确实,此前奏曲的前 15 个小节完全是建立在前面 3 个泛音之上的,这些泛音是在基音或主音之上听起来十分微弱的音:八度、五度和四度(例如 G, g, d, g1)。我们大多数人都忽视了这些微弱的音,但是由于这些泛音丰满了能被直接听到的那些音,使得我们确实能感受到那种立体丰富的共鸣效果。这些泛音在教堂钟声中尤为明显,当钟被用力一击时,非同寻常力量的泛音产生了,因而造成了那独具魅力的钟声余韵。当多个钟被同时敲击时通常能发现被广泛利用了八度、五度、四度、二度和九度这些音程的旋律材料,同时伴有立体共鸣的和声结构,所有这些使教堂钟声的独特魅力展露无遗。

此曲中教堂钟声余音缭绕,不绝于耳。许多短小的乐句被精确重复或近似重复,还有些乐句是对称的,就像顺读逆读都一样的回文诗,音乐理论上称之为逆行(cancrizans 或者 crab),这些都会造成某种回声的效果,再加上印象主义音乐常使用的可产生一系列和弦组的增音踏板(damper pedal),有助于创造教堂里庄严、洪大、共鸣的听觉氛围。

所有这些最显然的莫过于将身体结合到此作品和其他任何音乐作品演奏的方式中。不仅双手而且整个身躯、胳膊和脚都必须卷入其中。表演者通过直接接触乐器和耳朵而感受到声音的物理振动,当然他也会全身心地投入到聆听中,这些成为引导身体在钢琴上弹奏这个

过程的一部分。音乐弥漫了钢琴家和钢琴所在的整个空间,也吞没了处于空间、声音和身体这个连续体中的观众。

知识可能是音乐体验中各因素里最具变易性的,因为它的影响不仅来自于参与者,不管是表演者还是听众,取决于他们特定的文化修养、教育背景、专业训练、过去的际遇以及个人历史中其他诸如此类的差异。尽管如此,知识仍然有强大的影响。它就像一个过滤器,通过它,我们的感觉以及身体与音乐的结合才会在整个音乐环境中得以实现。不仅是民族传统,还有作品、表演及欣赏的历史风格都会影响音乐的体验,所有这些都可能通过认知结构而得到统一协调。

3. 小结

音乐体验是人类身体化的有力证明。它是与环境的最高结合,也为人类的充分融合提供了毋庸置疑的证据,即我称之为一种来源于体验的证据。当瓦特·巴特(Walter Bater)坚持认为“所有艺术都在不断趋向音乐”时^①,他或许已经是以牺牲其他艺术为代价而礼赞音乐。但是可能他意识到音乐以非同寻常的力度和直接性唤起身体化的体验。然而每种艺术,确切地说每种身体与艺术结合的欣赏体验,虽然都有其独特的感觉方式,但实质是殊途同归的。所以艺术赋予了我们哲学无法用语言直接表达的东西:全人类的整体性(unity)以及我们众多维度间的连贯性(continuity)。只有在审美体验中明晰地感受到此种审美融合,我们才可以说艺术或许是我们能达到的最能表达不可言说之意的方^②式。

153

① Walter Bater(1873), “The School of Giorgione”, the Renaissance; Studies in Art and Poetry, 2nd edn(1877) and subsequent edition.

② 我已经探讨了审美结合的概念以及许多不同的背景和倾向上的融合,包括 A. Berleant(1970), *The Aesthetics Field: a Phenomenology of Aesthetic Experience*, Springfield, IL: C. C. Thomas; A. Berleant(1991), *Art and Engagement*, Philadelphia: Temple University Press; A. Berleant(1992), *The Aesthetic of Environment*, Philadelphia: Temple University Press; A. Berleant(1997), *Living in the Landscape: Toward an Aesthetics of Environment*, Lawrence, KS: University Press of Kansas, and many recent papers.

第十二章

.com 和.edu: 日本的技术和环境美学

芭芭拉·桑德里瑟 (Barbara Sandrisser)

在一篇简短明快的文章中, 布兰·弗伦 (Bran Ferren) 预言, 在未来的 250 年内, 计算机技术和律师以及出租车司机将会消失, 仅作为历史的陈迹。伟大的发现和创造, 包括设计远比我们人类富有智慧的新型电子/生物混合生命形式, 无疑将促使我们重新评价是什么使得人类的生命形式如此特别。弗伦认为, 艺术、讲故事和幽默“将成为目前我们所知的所有职业中的幸存者”^①。而那些被创造出的生命形式替我们思考。他认为, 人类的艺术创造, 将成为价值最高、最不可替代的职业。最终, 人类的创造力将受到珍视, 从而美学的交流日益普遍。弗伦总结, 希望我们的艺术将使我们人性化而我们的幽默感使我们身心健康。他敦促太空的外星人立即参观国家美术馆, 因为他断言: “我认为应该在我们的领导人作出解释之前, 由我们的艺术来解释我们是谁, 是什么样的”^②。

我必须承认我喜欢这个场景。不仅仅礼仪和行为的新规则需要形成, 而且一种令人愉悦的新的美学意识将出现。处理已有信息而非追求和交流原始观念的时代已经远远落后, 我们可以将注意力集中在创造和欣赏新的艺术形式和智慧, 同时珍视过去的成就上。人类将不会感到科技的威胁或恐吓, 相反, 最终人类将明白, 最重要的并非是我

① Bran Ferren (1999), “The Creator”, *New York Times Magazine*, 19 September, section 6, p. 54.

② 同上。

们或者我们的机器如何聪慧,而是我们的心灵和头脑具有何等的洞察力。然而我禁不住好奇我们是否曾经具有这样的观念——那就是地球的表面,我们在其上站立、行走、奔驰,漂流或者飞翔的大地——是我们精神的一部分,特别是由于目前的行星探险理论认为,未来人类以及其他类型的生命形式有可能选择宇宙中其他地点来生活。

当我们快速进入未来,科技带来的前景似乎每毫秒都变得愈发迷人。然而,并非所有的科技都受到张开双臂的欢迎。在 19 世纪中叶,摄影仍然被嘲讽为肤浅的、没有灵魂的,不具备任何审美优点。事实上,照相机,有时也包括摄影师,经常被指责偷走了拍摄对象的灵魂。在 19 世纪晚期和 20 世纪早期,活动影像被评论认为仅仅是大众的娱乐。当然,我们现在生活在 21 世纪,我们理解电影作为一种艺术形式的价值。今天,我们许多人都感受到一种威胁来自 20 世纪晚期最富有争议也最迷人的科技:计算机及其日益增强的改变地球及宇宙的力量。我们似乎很矛盾,甚至有一点警惕,这充其量与我们的祖先第一次看到摄影和活动影像非常相似。简而言之,尽管成熟的技术发展事实上涵盖了我們日常生活的每一个层面,而我们仍然无法对其保持平静。

158

弗伦的观点已经实现,即科技将首先从模仿人类大脑的许多复杂层面开始飞跃,然后远远地超越人类大脑。1993 年在日本,建立了现实世界计算机项目以发展软件来帮助计算机“感受”环境。项目总部设立在筑波,通常被称为日本的“科学城”,汇集了全世界的研究中心(美国除外,由于政府律师担心泄漏商业机密)。此项目为期 10 年,目的在于发展能够通过范例学习而非接受精确指令或处理所有相关事实的计算机。据执行董事哈济米(Irisawa Hajime)称,他们研究的一项实际成果就是,可能训练机器人完成精细的农场工作,例如从草莓上摘取草莓梗等^①。这听起来很平凡,但对于迁移的农场工人仍然具有深远的影响,同时对于计算机艺术家、建筑师、舞蹈编排师、作家以及

^① Kyodo News Service(1993), “Computer project to mimic the brain”, *The Japan Times Weekly*, international edn, 1 ~ 7 February, p. 16.

画家在创作形式的创新上也具有深远的影响。

然而,在很多人的头脑里仍然潜伏着对计算机渗透我们的恐惧,即人类的生命形式和计算机以某种方式融合为一体,将导致使我们人性化的那些特质不可挽回地丧失。且不提行走机器人和科幻中的“六百万美金人”——各种电脑化身体部件使其具有传奇英雄般的力量和速度——我们仍对“计算机化”怀有潜在的恐惧,即不断增长的身体消亡趋势。身体与计算机化头脑的背离当然存在,但是我们的身体以及我们的头脑大概只有当我们死亡时才被真正废弃。按照美国幽默作家史蒂夫·赖特(Steven Wright)的解释,我们需要我们的身体将我们的头脑四处搬移。赖特清晰地指出,身体的价值不仅在于是一个可以移动的存储柜,而且他希望我们据此了解不断的身体消亡带来的荒唐结局。

一种同时探索科技和美学的方法是通过前瞻、回顾以及登陆互联网中的某些未来学派的环境和建筑项目(包括真实的和假想的)来实现的。我将重点放在几个最近实现的项目(大多在日本)以及几个假159想的项目上,它们或是存在于电影中虚构的地点,或是存在于建筑图纸上。尽管很多技术(以及美学)的事例出现偏差,但我仍然认为,在整体上技术和美学将继续彼此互补。在远古时代,这两方面似乎非常协调,这从目前少量现存的视觉艺术和描述性著作中可以作出判断。甚至英文中的“技术”和“美学”两个词语,都是从古典希腊语中演化而来,意为制作者。为了创造出和谐的、给人以美感的环境,织布工人(teksôn)以及木匠/建筑工人(tektôn)都需要技术和艺术技能(tekhnê)、敏锐的感觉(aïsthetikos)和感情(aïsthanesthai)。

由于越来越多的人通过计算机来抽象地感知世界,我建议前瞻一下21世纪中叶。在人类与机器持续的冲突中,我们可以从这里得到自己对未来电子化世界忧心的一瞥。由于任何人都可以通过计算机设计基本的草图并控制详细的制图,建筑师的角色已经被严重削弱,同时随着人们距离地球表面(或任何行星的表面)越来越远,人们与社会环境也日益疏离。或者,个人可以简单地免费下载任何人的设计,经过一些技术性的完善,以删去设计的独特性并贬低原创者的创

造性智慧、经验和知识,将其用于自己的用途。关于建筑师是艺术家的旧观念——建筑师能够绘图——将成为历史。现在计算机是研究设计解决方案的专家,而非人类。“智能化”房屋已经出现,即计算机编程控制的房屋通过计算机化传感器来观察并“记忆”我们的行动,而同时履行一些杂务,例如打开室外的喷淋装置浇花,根据需要的亮度开关电灯,根据我们不断变化的偏好调节供热和供水,甚至告知我们拜访者或盗贼目前处在房屋内某个特定的房间。无论预测我们需求变化的技术多么富有效率,巨大的计算机兄弟守护着我们仍然令人感到不安,尤其是我们的触觉控制是有限的。事实上,就好像在我们的智能化房屋内有一个恶作剧的幽灵。在过去,艺术和建筑帮助我们理解生活、塑造生活,寻找审美的满足感。现在这个规则改变了,价值改变了,历史悠久的假想消失了。我们关于工艺、技能及其美学影响的观念也在变化。简而言之,使用鼠标设计一座房屋很容易,也许不知情地便将某个人的恶作剧幽灵编入制成品的程序。似乎过多的科技有时会刺激我们毁坏环境而不是在环境中生存。

如果这个场面似乎有点不协调,我们还是回到 19 世纪回顾一下勒德主义者(Luddites)。在 1811—1816 年间,英国发生工人暴乱,原因是纺织机械、动力织布机和修剪羊毛的机器夺取了他们的工作。工人们反复尝试摧毁机器,认为机器摧毁了他们的生活。英国上层社会称他们是“勒德分子”,这源自一个神秘的而很多人认为真实存在的人,名为奈德·勒德(Ned Ludd)。他在 1779 年砸碎了用来针织的编织机器。“勒德分子”这个词通过网络回归 20 世纪晚期的语言。根据比尔·盖茨微软公司的一位律师所言,今天的勒德分子希望“阻挠科技发展的步伐”^①。具有讽刺意义的是,如果我们向往得到更多关于勒德分子和他们拒绝科技的信息,我们可以登陆到互联网并访问 www.nmc.edu/~kovacs/luddit~1.htm。

摧毁机器或者完全拒绝科技并不能促使我们经历更好的世界。

^① William Safire(1998), “The Return of the Luddites”, *New York Times Magazine*, 6 September, p. 34.

恐惧伴随着愤怒只能导致更加过激的行为。甚至限制技术发展的做法都值得质疑(请注意目前关于克隆技术应被禁止还是发展的争论)。然而,在日本,放弃枪支回归剑术(1543—1579)是一个很好的事例,也许是历史上的唯一事例。一个成熟的文化由于复杂的原因和深刻的洞察力,致力于回归欠发达的技术^①。简单说来,枪支并非很好地符合日本的文化,尤其是重视击剑礼节的武士道文化。随着16世纪早期日本枪支使用的不断增多,战士们觉得没有必要在战斗前互相致敬(而且也不安全)。死亡开始失去它的荣耀和尊严。

今天在某些学术和政府的圈子里,那种应以文化感知和美学为主导认知环境的观点被认为是不够明智和正确的,尽管我们都知道这是事实。为了探讨美学与文化与环境之间的互相影响,我将引领您通过一个复杂的路径,包括隧道、桥梁,本地化高科技和低科技,自然照明,并在由贝聿铭设计的美秀博物馆到达现代技术和美学的巅峰。

一、隧道的非美学

在日本,20世纪80年代后期,我乘渡船从青森至函馆并返回。当渡船从码头驶开,我不顾寒冷的12月份天气,站在外面上层甲板上。在青森的地平线上,一个本州北端的小城缓慢地消失在远方。当渡船滑过睦仁湾进入津轻海峡,高高的灰绿色海浪使得渡船速度放慢。在甲板下面,很多家庭带着便当、啤酒、绿茶以及其他待客之物,坐在榻榻米垫子上,一边吃着,一边聊天和欢笑。孩子们游戏和奔跑,而老年人在睡觉。我坐在靠窗的长凳上,望着奔腾的水流和时隐时现的海岸线,听着周围的声音,闻着空气中的咸味和食品的香味。我知道乘坐这种老式渡船在青森和函馆之间来往的机会很快就会消失。日本政府完成了一条几乎是达到最新技术发展水平的隧道来连接主要的岛屿和北部的邻近岛屿。一边埋头吃我的便当,喝着热绿茶,我沉思着现代建筑和工程技术是如何频繁地剥夺了我们体验环境的美感及感

^① Noel Perrin(1979), *Giving Up the Gun*, Boston: David R. Godine.

知环境质量的能力。我设想自己一年以后在新修建的隧道里,或多或少地陷在火车的沙发座位里,望着窗外一无所有的黑暗,内心觉得非常无趣。我设想着感觉是被埋葬在隧道里;错过了无法预料的、充满美感的乐趣。我所有的感觉似乎都被隔绝了。我和其他人,都像小机器人一样安静地坐着,沉浸在笔记本电脑里或者睡眠里。

我们如何认知和感觉环境似乎对于我们如何设计它会产生直接的影响。环境,在最广泛的意义上,包含所有我们体内体外的生命的各个方面。我们生存则环境存在;我们死亡则环境随着我们消亡,我们假定死人不能再经历审美和感官的愉悦,除非我们相信那些美妙的日本人鬼魂,那些虽然是暂时的却有点物化的鬼魂,可以饮酒或与寂寞的寡妇谈情。今天,我们有能力将电影快进或回放,将电脑上下卷屏,或者进入比现实世界更加令人兴奋的虚拟现实,取代了平凡的现实和人类的感觉,尽管目前正在努力使虚拟现实同样提供给我们这些感受。

20 世纪的科幻作家,如阿道斯·赫胥黎(Aldous Huxley)、乔治·奥威尔(George Orwell)、迈克尔·克莱顿(Michael Crichton)以及 19 世纪中叶的科幻作家们,如儒勒·凡尔纳(Jules Verne),设法通过想象将环境和技术联系起来,创造出文学作品,以探讨未来的技术对人类感觉的影响。在最近发现的名为《20 世纪的巴黎》手稿中,凡尔纳预言了第一台原始形态的计算机,将它描述为一个巨大的、类似钢琴的计算器,用于经纪行。他也探讨了传真机,而所有技术中最恐怖的是电椅,不久以后就被设计出来并随后被美国引入。尽管如此,凡尔纳描绘的巴黎仍然带有淡淡的灰暗,尽管有了技术的进步——或者正因为这些技术的进步——但由于政府对利益以及利用技术的小恩小惠控制和安抚大众的兴趣,个体的审美感觉似乎被削弱了。

让我们暂时追溯到过去。在 1924 年,德国电影制作人弗立茨·朗格(Fritz Lang)在乘船驶向美国时,为他著名的默片时代未来主义电影《大都会》构思了创意。当海轮进入纽约港,他站在甲板上望着高耸的建筑物慢慢呈现在视野中。当船漂向码头,朗格跟许多周围的人一样,认为那些建筑物已经耸入云天。这些建筑物的规模和魅力使

他着迷,然而在他的意识中它们似乎全都是没有心脏或灵魂的巨大机器。

162 朗格的电影可以当做一篇绝佳的短文,关于被误导和滥用的技术力量——某种技术可以涵盖所有那些使我们值得生存的品质。故事的焦点是一个 21 世纪的大都市,具有柏拉图式的社会分野。富有的人居住和工作在地面上,他们获取直接来自太阳的利益,正如柏拉图所比喻的“最高”形式的知识。于是他们享用着技术产生的舒适环境。贫穷的工人住在地下,住在柏拉图式的洞穴里,阳光照不到的地方,维护那些机器。双方的人们除了通过受控的管理渠道之外互无联系。城市由一位富有的工业家拥有并统治,而他是一位技术统治论者,被技术的前景所诱惑。当然这个城市全部被都市化,它是一个科技的梦幻,完全由人力建造和控制。在大都市中没有任何兽类、鸟类,没有树木花草存在,除了一个小型的设计精良的花园。地上或地下都没有任何荒野存在。

朗格的建筑业背景和古典教育无疑影响了电影的场景。他的父亲是一位建筑师,而朗格本人曾短期地学习过工程学。在电影中,即使从我们今天看来,地面上的一切均显得神奇而充满幻想。一个机场位于一个巨大的 150 层的高塔顶端。精美的桥梁由雕琢细致的桥墩构架横跨在较低的建筑物上方。发达的技术使地下犹如多层的迷宫,远比 19 世纪末建成的纽约地铁系统深远和复杂得多——朗格无疑曾经对地铁技术有过深入体验。工人们在技术性维护上耗费了一生,从未体验过地表的生活——天空、太阳、月亮、星辰以及四季。最大的地下室中承载着巨大的能源中心,称为心脏机器,控制着地面的一切正常而高效地运行。大多数生活在地面上的人们认为享用这些利益是自然而然的,并未意识到如果心脏机器停止运行,一切都将停止。影片的女主角作为一个人类的女性出现,同时也作为一个仿制了她外貌的机器人出现。尽管人类的角色是负责激发工人们暴动并摧毁机器,但在影片的结尾,还是机器人被技术统治论者摧毁,而不是人类的女主角。朗格精心地安排了人们以这样的方式处于地面和地下,使得观众立即抓住了梦魇般的情节,而不必阅读字幕。

弗立茨·朗格的妻子获雅·冯·哈波(Thea von Harbou)编写了本片的剧本。两人都清晰地预见到在一个狭隘、过分地重视技术胜利的世界里,各种道德和美学价值的沦丧。他们对生存于一个充满了技术胜利而剥夺了私人领域或环境互动的城市的危险提出了警告。且不提地下工人的社会公正问题,这部电影更深层次的意义在于设想建筑能够影响我们生存状态的能力。它也暗示了那些被指派到地下生活的人们仍然能够发起改变,在地面的人们和地下的人们之间,在技术统治论者和艺术家之间,在人工建立的环境和自然环境之间,在过去和未来之间,融合出一种更加平衡的关系。

163

当弗立茨·朗格漫步在1924年纽约的狭窄街道上,各式各样的巨大建筑在头顶上隐现。曾经在青年时代学习过建筑学的法国画家费尔南达·雷戈尔(Fernand Leger)制作了一部短片名为《机械芭蕾》。作为一名参加过第一次世界大战的士兵,雷戈尔体验了新型战争机器的全部力量,例如坦克和大炮。这些体验以及他对在城市环境中形成的工业机器形式的关注,影响了他所有的创作。无论是绘画、电影制作、设计剧院布景及壁画或者城市景观摄影,雷戈尔描绘出技术驱动的未来。他的作品中抽象的机器总是富有活力且力量强大,作品中的人们似乎疏离而沉默,缺乏感情,甚至天真无邪——一言以蔽之,机器化的人们。他们传递出的信息是:也许未来已经跟我们在一起了。

的确如此,但是未来并不一定沿着雷戈尔的社会政治路线发展。1955年,雷戈尔去世。一年之后荷兰画家康斯登(Constant Niemvenhuys)(他仅使用自己的姓)开始了一项为期8年的幻想工程,名为“新巴比伦”,在这个幻想的城市中,技术取代了人们从事琐碎平凡的工作,使这个城市的每个居民通过享受创造性的以及更加奢侈的娱乐,得以自由地重温他们已丧失的感受力。康斯登的新巴比伦鼓舞我们变得更加放任自我,更加享乐主义,而且也许最引人注目的是鼓舞我们更加天真无邪,而不是为技术全神贯注地生活,尽管他拒绝一种机械的生活方式。

今天,各种科学领域的研究确认了环境、技术以及行为是互相影响的,这似乎已经是显而易见的结论。更深层次的问题是为什么是这

样。雪莉·特克(Sherry Turkle)认为,当一种新型技术应用于社会时,我们总是从自私的角度看待它,想知道它能够为自己做些什么?“只有经过一段时间和距离之后,人们才能够注意到它的主观影响,即它是如何影响人们的。”特克这样说道。她感到我们目前对于计算机正面临着这样的问题。“我们创造了自己的技术,而我们的技术又反过来塑造了我们^①。”

二、技术误入歧途

与此同时,通过技术我们减轻了自己的负担。计算机使我们能够迅速准确地得到设计结论。然而,无论计算机的速度和效率如何,在此过程中,人类的设计技巧和独创性有时被取代甚至丧失了。正如下面关于建筑学的事例,是真实而非虚构的。几年以前,正当日本的经济泡沫即将崩溃,幕张商业公园出现了,很快成为一个名为幕张的新市区项目的一部分,坐落在东京湾已开垦的土地上。位置在东京和千叶市中间,幕张是东京湾沿线几个在建的卫星中心之一。千叶市地方政府发起了这个项目,部分原因是它的位置优势——紧邻通往成田机场的高速公路。项目外围的某些部分仍在建设中。佩提奥斯 II (Patios II)是一组低层或中高层的房屋,由纽约斯蒂文·霍尔(Steven Holl)建筑设计,还没有建成。

几位建筑师应邀参加,还有更多的建筑师竞相以美轮美奂的建筑创造出新的城市环境,为通向 21 世纪铺平道路。我特地使用了双关语“铺平”,正如我所知,地面是铺平的。新开发的中心景区是富米西(Maki Fumihio)设计的精美会议中心,耸入云天。它的周围是办公建筑、酒店和停车场,相对于富米西的轻快、通风和曲线美的建筑,形成一个重量级的垂直的参照物。大型的人行桥在高速公路上纵横交错。外挂式电梯在各楼层间高效地移动着。不同的建筑师应用成熟的技

^① Quoted in Katie Hafner(1998), “At Heart of a Cyberstudy, the Human Essence”, *New York Times*, 18 June, p. G9. 雪莉·特克(Sherry Turkle)是 MIT 社会科学的教授。

术构造出每一座建筑物。所有的建筑都是令人印象深刻的。有些意想不到的奇异的盆栽植物,技巧地摆放在环形的通道中。一条窄窄浅浅的人工水路通向一个圆形水池,将一个精心设计的整齐划一的小型停车场分为两个部分。环绕水路的树木像卫兵一样笔直均匀地排开。最后,一个巨大的红色钢筋水泥门廊,高大得足以开入一辆小型卡车,使进入会议中心的道路显得气宇轩昂。门廊下部硕大鲜红阳伞似的钢质花朵减轻了门廊的高大可畏感。

从技术的角度来讲,这样壮丽庄严的环境运作得非常漂亮。大部分地方,包括整齐的小型停车场,都是电脑产生的。所有一切庞大的建筑都静立在规划好的位置上。幕张成为了一种符号,象征着经济财富、政治威望、20 世纪晚期的技术,甚至建筑学的阳刚之气。由于比较新,它是否显得太有秩序,太精于设计,太过压抑? 义圣(Tajima Noriyuk)和凯瑟琳·鲍威尔(Catherine Powell)称其为“一个西方城区模式的整洁翻版”,并认为“在城市建筑中那种活动型的低层建筑物具有显而易见的缺点”^①。这令人们回忆起电影《大都会》中那种暗淡的压抑的场景。忽视了人们在考察现代大型建筑项目时经常产生的那种最初的距离感,幕张(Makuhari)似乎要拒绝那些它希望吸引的人们。参观者被一种我称之为“冷峻空间”的环境所包围,即没有任何知觉、幽默、智慧或者杂草。

三、桥梁成为公共艺术

165

在 20 世纪晚期,日本的建筑师和工程师仍然创造出了一些世界上最好的项目。这些项目宏伟而非自负,庄严而非炫耀,机智而不荒唐,并且常常既突出又含蓄地表现了审美意识和审美感觉。日本的桥梁可以作为以上观点的例证。这些桥梁往往是环境和海景的主宰,而它们富有美感和成熟简洁的结构可以让所有人观赏和感受。在本州

^① Tajima Noriyuk and Catherine Powell (1977), *Tokyo: Labyrinth City*, London: Ellipsis London Limited, p. 28.

和四国之间,规划中的10座桥梁已经有7座完成,连接着3条不同的干线。这些最近修建的桥梁,还有目前世界上最长的悬索桥明石海峡大桥,连接着淡路岛和神户,于1998年4月开通。1998年开通的濑户大桥由6座单独设计的桥梁组成,在内海连接起一座座的岛屿,从坂出开始,一直到本州的陆地结束,作为高架桥高速公路接近仓敷。其中包括5座不同类型的悬索桥和一座桁架桥,每一座都反映了沿线独特的地理环境和生态状况。

田岛(Jiro Tajima)和杉山(Kazuo Sugiyamas)认为,在日本,美学的考虑在当代桥梁的设计中占有很大比重。而且,他们认为在将来,正如在遥远的过去,桥梁将超越它们作为交通载体的原始功能。纵观历史,日本的桥梁是人们聚集的地方,包括渔民和年轻的恋人,经常站在桥边望着流水发誓——他们对对方保持永远不熄的爱恋。在日本的明治时期,年轻女子们常在开满紫藤花的桥边拍照留影,作为待字闺中的暗示。未来桥梁的设计将很可能包括为人们提供更多积极参与体验桥梁的可能性。田岛和杉山提醒我们,桥梁可以衡量文明的程度,而且“桥梁工程师将被要求设计和建造具有高度美学价值的桥梁以满足社会对审美的需要”^①。

四、科技与美学相伴

每一座横跨日本群岛的桥梁均可作为科技与美学成功融合的绝佳范例。在冲绳,琉球大学目前正在修建一个新的大学校园,而不是在原址首里城堡。这是一个已经在第二次世界大战的最后几个月里被完全摧毁,直到最近才开始重建的地点。大学的新建筑物之一存放有为师生们提供的计算机设施。这座建筑物被修建在很美的地点——树木葱郁的崖边,可以俯瞰流过的河流。它的圆形设计似乎很简单,加上隐藏的科技,而正面采用了原始的质地和颜色,暗示了传统

166

① Jiro Tajima and Kazuo Sugiyamas (1995), “Historical Transition of Suspension Bridge Tower Forms in Japan”, *Bridge Aesthetics*, Washington, D. C. : Transportation Research Board, National Research Council, pp. 133 ~ 134.

的冲绳瓦片。这座建筑物并没有宣扬“科技”，而这正是它的目的。

另外一座建筑物也没有宣扬“科技”。它的地点靠近村冈在兵库县的一个小型偏僻的城市。表面上，安藤忠雄(Ando Tadao)的森林博物馆看起来非常本地化。近一些观察，人们可以欣赏到科技的复杂作用。我称其为安藤忠雄的“树桩”建筑物，因为远观它好像一个巨大的被砍伐过的树木。这里很少有建筑的竞争，因为这个建筑物被自然环境环绕。大多数原来生长的树木被保存下来，而且更多的树木和其他植物被补充，以加强博物馆和森林之间的联系。森林融合在建筑物本身之内，形式上是一种被精心设计为貌似树桩和枝条的复杂支持系统。

五、低科技化和本地化的美学

从 20 世纪 80 年代中期开始，日本的经济繁荣促进了相当多的博物馆在全日本的兴建。似乎每一个城市，无论大小，都从中受益。许多博物馆都奉献给一位地方艺术家或者收藏家。例如，在札幌，一座设计明朗、谦和的白色砖石建筑物收藏了三岸黄太郎(Kotaro Migishi)在 31 岁去世之前完成的画作。这座博物馆的建筑成功地融合了 70 年代被动太阳能的概念和 80 年代晚期的低调技术。大量自然光线穿透博物馆的选定区域，这是一种明智的观念，因为冬天札幌的白昼非常短。博物馆的大量玻璃倒映出周围的树木，使博物馆在任何季节都成为周围自然环境的一部分。内部的空间宽敞怡人，环境照明尽善尽美，在冬天的几个月里强度更高，使参观者心情愉快，特别是在很多灰暗多雪的日子里。这里建筑师混合了低科技和高科技，使得建筑结构更好地适应特定的位置。

我提到这些例子不仅因为它们似乎轻松高效地混合了低科技和高科技的观点，还因为它们展现了精美的工艺水平。很清楚，它们不是由电脑技术构思和建造的那种平常的技术垃圾。建筑之美源于各种科技工具的使用，包括人工绘图的技巧以及人类的独创性和体验。

尽管如此，混合了低科技和高科技也会带来有趣的问题，特别是当设计一个占地很多公顷的传统电影场景时，例如一个位于京都的场

景,看起来就好像是日本众多室外博物馆之一。当拍摄武士时代电影时,很难仅仅从一个地点拍摄,于是一个精心制作的室外本地风格的小镇场景按照 8/10 的比例(或者按照正常尺寸的 80%)被仔细地建造出来,包含妓院和斩首的场景。这些建筑物被制作得稍小一些,使演员的形象在银幕上显得更大一些。人工照明,无论是室内还是室外,都被仔细地隐藏起来。事实上所有建筑物的材料都是真实的,并非人工合成的仿制品,因而一方面需要相当好的维护;另一方面还有自然的老化。人工的室外电影工作室或者博物馆成功地营造了一种忙碌小镇的感觉,似乎将时光倒流。这些场景,包括落叶、尘土和屋顶上的瓦片都需要维护,看起来相当地逼真。

六、美秀博物馆

本章将探索时间和空间多层面通道,例如摄影图片、假想地点的建筑绘图,以及在 19 世纪和 20 世纪创作的电影。20 世纪早期为我们带来了爱因斯坦的相对论,一个伟大的理论改写了我们对时间和空间的概念。几年以后,以另外一种同样非凡的方式,马塞尔·普鲁斯特(Marcel Proust)在《追忆似水年华》一书中,帮助我们去理解时间、空间、地点和记忆的相互依存关系及其如何影响我们的感知能力。在 21 世纪,计算机技术(甚至当结合了国家和个人的财富后)仍然无需践踏那些设计者和那些珍重自己设计的人们的审美和感知能力。在许多方面都显得优雅的美秀博物馆由美籍华人贝聿铭设计,该设计结合了贯穿本章的所有科技和美学的概念:隧道,桥梁,本地化,自然采光和富有远见的思考。最重要的是,它以实例证明了时间、空间和地点无论过去、现在还是未来是如何动态和变化的,以及这些是如何影响我们的美学意识的。通过这个建筑学、工程学和环境学的杰作,贝聿铭为设计灵感和直觉的价值(有人称之为预见性,即一种在头脑中想见设计复杂性的能力)提供了一个很好的证明,并以非凡的技术创新结合了他个人的远见。

为了到达位于滋贺县信乐外围的博物馆,人们必须首先放弃所有

的公共交通和私人交通工具^①。从小入口处的亭子开始,参观者首先要沿着一条两边种满了樱桃树的宽阔道路前行,然后进入一条隧道,离开地面上的世界同时期待着前方将会如何。步行穿过这条 200 米长的隧道就如同在品味一瓶好酒之前清洁口腔。隧道尽头的光线显示出一座精美的不对称的悬索桥,而且除了这些,最初出现的是一座低调的传统日式建筑,带有入母屋屋脊的玻璃屋顶。通过桥梁之后,三段装饰着现代日式路灯的台阶呈现在参观者面前。

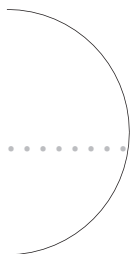
这段充满期待的步行占据了我们的全部感觉,非常类似到达神道教圣地或佛教寺庙之前那段长长的上坡路。我们被风景和貌似简朴的建筑物所吸引,80% 以上的部分藏在地下,因为隧道、桥梁和博物馆以及远处的钟楼融合成它们的环境。事实上博物馆被镶嵌在一座自然保护区的山上,引起了很多技术上的、物流上的以及生态上的问题。由于没有可用的道路,一条穿过森林的临时道路被谨慎地铺设,以运送建筑材料。这些材料被存放在特殊设计的平台上以保护森林的植被。景观美化也同样令人敬畏。所有为了炸山开凿隧道而砍伐的树木以及博物馆修建砍伐的植被需要使用同样的物种还原,因此山脉的一侧看起来跟没有建设前是一样的。官方统计共替换了 7000 棵树木,还有数百棵新植的树木。

博物馆本身就是一件技术上的杰作。达到最新技术发展水平的地震预防系统被加入到设计中,包括成熟的“隔绝”所选艺术品的技术。玻璃屋脊的房顶事实上是天窗,安装了可调节的遮阳板用以调节光线和亮度。传统的木制板条在这里不是可行的方案,为了创造出一个温暖的,更加传统的内部气氛,设计采用了仿制日本扁柏木的细铝管,覆盖着一层数字化处理的薄膜片。向外望去,首先是那些多年的松树,然后是森林覆盖的山地,令人立即畅想未来并同时体验了过去。目前,“未来主义”技术是如此重要,以至于这个项目没有它就根本无法完成。当我们体验着这个场所,我们也在体验着科技。它不是隐含的,相反,它更像一个安静而强大的伙伴。

① 有小型的电瓶车提供给不愿走路或不便走路的人。

在这点上会产生不可避免的问题。所有这些赋予我们美感的高科技和低科技、未来主义的博物馆以及其他各种环境设计是否最终会被“艺术点击”所替代？或者更加有诱惑力的说法是“美学点击”。也许不会，尽管我们已经在新型的数字化美学中间，它承诺将我们所有人变成真正的俗物。我们郊区的景色最终会成为仅仅是媒介景观？同样，也许不会，尽管我们很多人口密集的郊区环境，如东京和纽约，近年来已经被描述成媒介景观了。正如我们在 19 世纪和 20 世纪接受摄影和活动影像一样，也许在 21 世纪初我们应该将未来的技术看做是在人类与计算机和机器人以及其他未知的机器之间的伙伴关系，这些都在一起努力在这个星球以及其他地方创造出新的审美环境。

169 欢迎来到美学在线。现在科技已经成为我们生活中无论醒来还是睡眠时的亲密部分。也许未来的几百年里将会继续带给我们美学的新奇事物以及丰富的审美多元化，伴随着更多的智慧和幽默。我希望我们可以生活在一个假想的世界和一个真实的世界：一个是我们创造的世界，另一个是我们可以电脑上登录的世界。尽管如此，我仍然偶尔需要确认我的确存在，即我是物质现实的一部分而我所有的感知仍然活跃在一个物质的世界里。正如史蒂夫·赖特所言：我需要确定我的身体正在扛着我的头脑到处奔走，而它们两者一起享受着这段旅程。



第十三章

美学和艺术的环境方向

171

斋滕百合子 (Yuriko saito)

一、向以纯艺术为中心的美学挑战的环境美学

审美客体并不是指一系列特殊的客体,相反,它们是由我们的审美态度和体验决定的,这在当今的美学家中达成了一种共识。这意味着“关于什么才能成为审美客体”的问题不再有理论上的限制^①。然而,当我们考察艺术的定义,艺术的表现,艺术家的意图,艺术和现实,艺术和伦理以及针对每种艺术媒介的各种问题时,值得注意的是现今的西方美学实际的讨论焦点几乎无一例外地集中在传统意义上的纯艺术,例如绘画、雕塑、音乐和文学。的确,有时艺术哲学就成了美学的代名词。因此审美客体的特征也就是在艺术客体中蕴含的那些典型特征:确定的时间和空间界限,相对的稳定和永久性,统一连贯的设计,主要为审美理念的表达而进行的有目的的创作,以及主宰我们的体验和欣赏的某些传统共识。

① 以下两节是此种观点的代表:“任何事物,不管是感觉到的还是察觉到的,也不管是想象的产物还是概念思考的结果,都能够成为审美关注的客体”;“任何能被观照的东西都是审美关注的适当的客体。”“一个人能够审美地观照这个世界的事物,而不要关心或受限制于它是否具有人工创造物的地位。”前一节出自 Jerome Stolnitz (1969), “The Aesthetic Attitude”, in John Hospers (ed.), *Introductory Readings in Aesthetics*, New York: Free Press, p. 27. 第二节出自 Paul Ziff, (1977), “Anything Viewed”, in Susan Feagin and Patrick Maynard (ed.), *Oxford Readers: Aesthetics*, New York: Oxford University Press, pp. 29, 24.

目前一些美学家们确实指出了以纯艺术为中心的美学和普遍认同的审美客体之间这种奇妙的差异。例如,一个美学家论述了无利害的关注概念通常作为定义审美体验的一种方式,它最初是怎样由西方现代美学的创始者——18世纪英国美学家们提出来的,但是他说:“在‘审美客体’一词的直接意义方面,这种普遍性……已经令人颇为费解地被忽视了^①。”他还说:“尽管许多美学家坚持审美特征并不局限在艺术,但是甚至那些思想家自己总的来说还是把艺术当做他们探讨的主要对象^②。”

172 为了寻找以纯艺术为中心的美学中所存在的问题和局限性,一些美学家已经在应对挑战和提出可供选择的解决办法。一种是考察流行艺术和工艺;另一种是关注诸如饮食和运动这样的日常生活中的客体和活动。最近探讨得更多的一个领域是环境,包括自然和人工的环境,这也是目前我们讨论的主题。虽然环境在许多方面不似艺术作品,可环境美学的显著原则表明,把环境看做一种缺乏艺术作品所特有的性质的“东施效颦”(wannabe)的艺术,是多么大的误解。以纯艺术为中心的美学,其等级制度没有公正地对待环境所特有的一系列丰富的审美价值。罗纳德·赫伯恩在他开创性的著作中一开始就呼吁对忽视自然美学这个问题的重视,他说到:

自然客体和艺术客体之间某些重要的区别不应该看做是前者所必需的但无关重要的审美特征,(相反)其中有几个差异为独特的有价值的自然审美体验类型奠定了基础^③。

他警告说,由于只局限于对以纯艺术为中心的美学的研究,我们

① Jerome Stolnitz(1977), “Of the Origin of ‘Aesthetic Disinterestedness’”, in George Dickie(ed.), *Aesthetics: a Critical Anthology*, New York: ST Martin’s Press, p. 624.

② Thomas Iredy (1995), “Everyday Surface Aesthetic Qualities: ‘Neat,’ ‘Messy’, ‘Clean,’ ‘Dirty’”, *The Journal of Aesthetics and Art Critical*, 53, 259.

③ Ronald Hepburn(1984), “Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty”, in “Wonder” and Other Essays: *Eight Studies in Aesthetics and Neighboring Fields*, Edinburgh: the University Press at Edinburgh, p. 16.

将不会追问自己“是否可能存在其他的对自然的审美欣赏更合适、更有效的方式、态度和期待”^①。

环境也是艺术界最近关注的焦点。当代的一些艺术家由于对植根于西方艺术界的一些假设和限制不满,开始从事于环境或与环境相关的作品的创造,扩大了艺术客体的范围。他们对现今艺术界的挑战是和环境美学对以纯艺术为中心美学的挑战遥相呼应的。以下我将探讨我们对环境做审美体验的那些维度,它们虽然被以纯艺术为中心的美学所不屑,却反过来体现了当代艺术作品的重要特色。

二、环境的无框架特征

作为一种审美客体的环境因其具有无框架的特征而不同于典型的艺术客体。例如,一幅绘画作品的确是有框架的,它把相关的审美内容从无关联的东西(如周围的墙纸)中隔离开来。而且,甚至在框架之内,我们根据一些传统共识而忽略非相关的因素(如画布的背面或者新鲜颜料的气味)。一部交响乐由乐队按照作曲家写的乐谱演奏出的乐音组成,它摒除了外面汽车的嘈杂声、观众的咳嗽声,以及空调的微微凉风和地毯的织纹。

对确定什么是和什么不是一件艺术作品的组成部分这个问题从来就争论不休。例如,艺术品的修补者不得不决定油画表面上的裂缝和阴影是否为旧画的一部分和是否应该保存下来。同样地,我们永远不能忽视一首打印成行的诗歌的视觉效果。但是,即使在这些以及类似的例子中,我们也是通过参考艺术媒体中的传统共识,艺术家的意图,历史-文化的实践和用于创造的技巧这些方面来确定哪些因素组

173

^① Ronald Hepburn(1984), “Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty”, in *“Wonder” and Other Essays: Eight Studies in Aesthetics and Neighboring Fields*, Edinburgh: the University Press at Edinburgh, p. 16.

另一方面,当我们有时体验一种有限定范围的环境客体时,除一些建筑客体外,这范围主要是由审美关注(aesthetic consideration)决定的,而不考虑与艺术客体相关的历史因素。例如,我们观看优美的景色时,经常运用我们的审美感知和想象去构建一个臆想的框架,以便使它形成内在的统一和连贯,就像正在通过照相机的透镜看一张照片或欣赏投射到克劳德镜(claude glass)上的风景画一样。

然而,通常当环境围绕和包围着我们时,我们体验和欣赏到的环境具有不确定的因素和模糊的界限。我的办公环境是由我的空间方位限定的,它是与房间结构、乱糟糟堆满空间的各种物品、灯光照明、散热器散发的暖意、断断续续的汽车噪音以及更多诸如此类的东西相关的。而当我漫步在两边排列着树木和房屋的街道上时,雨水和寒风是那种环境的一部分吗?飘零的落叶呢?弥漫在空中的一群鸭子的叫声呢?汽车的噪音呢?正在焚烧的树叶的气味呢?当我踩到水坑时脚底湿漉漉的感觉呢?我能把与审美相关的因素从非审美的因素中区分开来吗?怎么区分呢?

限定一种环境,使它成为与以纯艺术为中心的美学相适合的客体,即使可能,也会使环境因丧失其包围我们整个身体的这个根本特性而失去了它自身的所有特色^①。环境并非某一个人为了满足我们的审美愉悦而准备的打了整洁包装的独立包裹,也没有附和传统共识去为我们的审美体验挑选相关的素材。一方面,环境的这种无框架的特征可能是审美上的弊端,因为连贯性、整体性及和谐性这些一般认为是审美价值的特点是以一个有着清晰边界的明确设计为前提的。另一方面,这种相对缺乏明确范围的设计可能是一个宝贵的优点,因为这样我们的想象力和创造力才会介入,为我们提供审美体验。谈到自然环境,罗纳德·赫伯恩评论说:

在没有框架之处以及把自然作为我们的审美客体的地

① Allen Carlson (1979), “Appreciation and the Natural Environment”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37, 267 ~ 275. 其中探讨了体验和欣赏作为艺术客体的自然环境,如一件雕塑作品,以及一种二维景观的这些问题。

方,一种声音或可见之物从我们原有的关注范围之外闯入,迫使我们用一种综合的感受去整合它,去补充完善这种感受以使之适得其所,当然这并不一定必须发生。如果它似乎十分难以整合,我们可能通过强力意志阻止它。无论如何,我们的创造力面临了挑战,被赋予了一种使命;而当我们面对的事情顺利发生时,我们意识到想象力豁然洞开,自由驰骋,此种感受本身就令人难以忘怀^①。

环境的这种无框架特征也正是当代艺术作品所具有的。有时这种无框架性体现的是对固定形态物体的一种否定,正如罗伯特·莫里斯(Robert Morris)的《蒸汽》(*Steam*, 1974),作品中“一股炽热的,难以名状的烟云从地面冒出来,像波浪般滚滚升上天空,而后慢慢消散了”^②。但是最著名的例子是产生于美国 20 世纪 60 年代晚期的所谓大地艺术(land art)或大地艺术品(earthworks)。艺术家通过把他们的艺术创作工程引向户外,直接在大地上或使用来自大地的材料进行创作,除了别的以外,这种创作方式还挑战了西方典型艺术的一个重要前提:空间的确定性和艺术客体自给自足的合法性。罗伯特·史密逊(Robert Smithson)的作品《螺旋形防波堤》(*Spiral Jetty*, 1972)中的螺旋结构超出了艺术家设计的湖岸。克里斯托的这些作品不可能简单地等同于一块橘色的帘子(《山谷垂帘》*Valley Curtain*, 1970~1972),篱笆似的白色织物(《飞篱》*Running Fence*, 1972~1976),粉红的塑料制品(《包裹岛屿》*Surrounded island*, 1980~1981)或者黄绿相间的伞(《伞》*Umbrella*, 日本—美国, 1984~1991)。包围了每件艺术建造品而又因其得到凸显了的环境同样是这些艺术品的组成部分。关于大地艺术两位评论家评论说:

在物理空间中运用三维材料,最初的创作许多都是雕塑

① Hepburn(1984, p. 14).

② Jeffrey Kastner and Brian Wallis(1998), *Land and Environmental Art*, London: Phaidon Press, p. 102.

作品。然而,为表现作品的冲击力,艺术家依靠一个特定的场所就地创造,作品能够消融和超越它们个体的物质性的限制,消解了体验随客体而开始、结束的传统雕塑方式^①。

大地艺术家们通过创作这些以及类似的作品,不仅挑战了西方艺术界根深蒂固的视艺术品为可买卖的商品的博物馆和画廊体系,也为我们提供了一种可选择的艺术欣赏模式,它希望我们发挥自身的想象力和创造力为审美欣赏构建我们自己的观念性框架。关于大地艺术一个评论家继续说:“从客体到观者,重新确立审美显现(aesthetic epiphany)的位置,以及客体在其中被感知的环境……重新定义了艺术家和观众从自然的观赏者到参与者的身份^②。”

我们对环境和环境艺术的审美体验的参与并不局限在发挥想象力和创造力上,还包括通过我们整个身体的介入(bodily engagement)而体现的切实参与,对这一点的强调在以纯艺术为中心的美学中是微乎其微的^③。典型的是,除了运用理性能力外,我们在体验西方经典艺术时还用到的就是所谓的“高级感官”(higher senses),如视觉和听觉。而且,为获得审美体验首选的方式是有距离(detached)的审美观照。想超出一件雕塑周围可观赏的范围和更近距离地仔细打量画布,这种身体与客体的结合一般是被阻止的。我们克制着自己不去触摸和嗅闻一件视觉艺术品,以及不发出声音,不四处走动,或者不参与到一场经典音乐会、芭蕾舞和戏剧的表演之中。

175

我可以为这种首选的体验方式说明几点理由。首先,要抵制所谓的“低级感官”(lower senses)(味觉、触觉和嗅觉)带来的感受是不容

① Jeffrey Kastner and Brian Wallis(1998), *Land and Environmental Art*, London: Phaidon Press, p. 16.

② Ibid.

③ 关于“介入”(engagement)的概念,我感谢 Arnold Berleant 的著作,如(1991), *Art and Engagement*, Philadelphia: Temple University Press; (1992), *The Aesthetics of Environment*, Philadelphia: Temple University Press; and (1997), *Living in the Landscape: Toward an Aesthetics of Environment*, Lawrence, KS: University Press of Kansas. 他在强调我们的艺术体验和环境体验结合的重要性时,我更注重环境体验中必须真正的身体结合。

易的。味觉和触觉需要感受者的积极参与,而以统一的模式为每一个人提供气味是很困难的。况且,高级感官的感知易于被概念化,有时甚至是细微精确的分析,而低级感官至少被认为不足以敏感到能作出如此的分析。总之,根据西方的二元论(dualism),我们对某种肌理、气息和味道的反应都提醒我们这是兽性的功能——有着身体的意味,它不够高雅或复杂以提升我们的审美体验。

当我们审美地观照环境,如欣赏一片狭长的景色或远观一座建筑大厦时,我们有时候确实可以做到只是一个身处其外的旁观者。然而,更为典型的是我们投入其中与环境交相感应。我们通过使用室内环境,在里面到处走动这类的活动而体验它。我们对室外环境的体验除了不能离开一个地方特有的气息(有时是味道)以外(如大海的咸味,森林里正在腐烂的树叶的霉味,以及冬天纽约街头烤焦的栗子和脆饼的气味),还无法离开气温、降雨和风吹过肌肤带来的感受。同样地,我们又怎能忽略在大雪覆盖的地上印上脚印和堆雪人带来的愉悦,或者赤足漫步沙滩那沙子和掠过双脚的波浪给我们的感受呢?我相信对这些完全意义上的环境的体验和欣赏卷入了我们整个的身体和各种感官。而如果我们作为有距离的旁观者,视它们为艺术作品时,整个身体结合的体验将大打折扣。美学家保罗·齐夫(Paul Ziff)提醒我们不同的艺术作品需要不同的“季相”(aspections),即由我们适当而充分地欣赏审美价值的各种特定活动决定的不同观照方式。例如,“我研究丁托列多(Tintoretto),但是却浏览了博斯(H. Bosch)”,因为“不同季相的活动的进行是与属于不同艺术流派的作品息息相关的,这就是为什么风格的划分具有至关重要的原因”^①。此种季相的思想或许可以拓展运用到不同种类的审美客体,如艺术和环境。对一种客体最适当和最有效的体验方式并不一定同样适合另一种客体。

一些具有环境倾向的现代艺术作品的创作要求结合观赏者的整个身体,包括低级感官。梅格·韦伯斯特(Meg Webster)创作采用了

^① Paul Ziff(1958),“Reasons in Art Criticism”, in Israel Sheffler(ed.), *Philosophy and Education*, Boston: Allyn and Bacon, p. 235.

真实植物的作品《幽谷》(Glen),经常被描绘成要求观赏者触摸,而且作品散发出阵阵香味。沃尔特·德·玛利亚(Walter de Maria)的作品《纽约泥房》(New York Earth Room, 1977)亦如此,作品独特的泥土和炭灰的气息弥漫在画廊中。卡尔·安德尔(Carl Andre)和玛丽·米丝(Mary Miss)的一些创作要求观众沿着作品走过、穿过或者爬入其中。有时作品的创作也需要艺术家本人身体结合的参与,最好的例证如理查德·朗(Richard Long)的创作,他的作品主要由他自己的行走构成。

176 安迪·高兹沃斯希望身体与物质亲密接触,包括味觉的体验,在这种愿望的驱使下,他独一无二地利用他自己的身体作为工具进行创作活动,如口舔花瓣使它们粘在一块儿。因此,在创造和欣赏方面,环境通过它所蕴涵的无限的指示,即摆脱了束缚传统美学和艺术创造的各种限制,而为审美体验提供了丰富的可能性。

三、环境的时间特征

环境和西方经典艺术之间另一个值得注意的差异是它们各自的时间存在模式。艺术客体被假定为固定而永恒的,而环境的特征更多是流动而暂时的。当然,确定一件艺术品的特性并不容易。例如,绘画和雕塑作为物质客体,即便我们倾尽全力保护,它们也会随日而损。对于文学和音乐而言,虽然语词和音符本身是相同的,但是对它们的阐释和表演实践是各异的。但是总的来说,我们相信一件艺术品的特性必定且应该是可以确定的。因此我们不仅要避免改变艺术客体,而且更要尽力“保留”艺术客体的原初状态,如果其年久失修的问题严重,我们还要“修复”它,以恢复原貌。

相较而言,除了一些特定的环境外,如著名的建筑物或风景区,我们并不希望也没试图使环境永远“冻结”(frozen)于一种特别的状态。一座建筑因增添或改造而变形,一片城镇风光因修建新的高速公路和桥梁而改变。当大规模海啸后海岸受腐蚀而使海滨风光黯然失色,一次火山喷发后火山口看起来面目全非。甚至即便没有这种急剧的变化,缓慢而持续的变化也会随气候、岁月、季节的更替和自然的循环而

发生。在一个相对短暂的时间内,根据一天中的不同时段,天气条件的改变,交通和行人的流量,以及在一个特定的时刻空间的使用,环境也会随之变化。正如一位作家在他的家政美学(domestic aesthetics)的讨论中指出:“室内布景(interior)并不像绘画或诗歌这些经典艺术形式那样,一旦完成后就多少世纪都不改变,永远静穆地存在。相反它们被居住、被使用,而且不停地被使用,因此只要随着时间的日日流逝,它们也会面目全非^①。”

环境的这种缺乏稳定性和持久性的特点最开始可能表现为审美上的缺陷。伊曼努尔·康德或许已经相信如此,如他所说,持续不断变化的客体,比如“壁炉中不断变化形状的燃烧火苗或者波光粼粼的小溪中泛起的不断变化的涟漪,这些景象尽管使人浮想联翩,但是其中并没有什么美可言”^②。这不断变化的客体,其非确定性的构造使得我们不可能以分析具有稳定清晰结构的客体的方式解析它们的结构, 177 如在传统的纯粹艺术中那样。

但是,非永恒性(impermanence)和流动性(flux)仅仅是对以纯艺术为中心的美学来说是审美上的消极因素。相反,易逝性(transience)和易变性(mutability)可能,或者已经被认为是审美上的优势^③。首先,不停地运动、突如其来的转变或者最终的灭绝都有可能减轻疲劳的因素,以及通过刺激我们的想象力使我们的体验兴奋和更具挑战性。这就是为什么约瑟夫·艾迪生(Joseph Addison)囊括了“新奇的事物”或“非同寻常事物”的原因,例如,作为想象快感的一种来源的永恒变化或独特的客体。他说:“我们是……如此频繁地熟悉一系列客体而又厌倦如此多相同事物的重复出现,以至于不管什么新的或不同寻常的事物,都暂时以它外表的新奇性对人类生活的多样化和转变我们的观

① Kevin Melchionne(1998), “Living in Glass House: Domesticity, Interior Decoration, and Environmental Aesthetics”, *The Journal of Aesthetics and Criticism*, 56, 199.

② Immanuel Kant(1774), *Critique of Judgment*, trans. J. H. Bernard, New York: Hafner press, p. 199.

③ 因为此种观点通常忽视我们对沧海桑田这种主题的审美欣赏,故参看 David Lowenthal(1990), “The Look of Age”, in his *The Past is a Foreign Country*, Cambridge: Cambridge University Press.

念作出了一点点贡献^①。”我们中有几个人不会被我们的庭院在一夜之间变成一个大雪覆盖的白色仙境而打动呢？或者不会惊讶于在晨光中熠熠发光而在夜色中又隐没于浓雾中的摩天大厦的这种反差呢？或者不会感叹因增添一件新的家具而改变了整个客厅氛围的这种方式呢？

客体的非永恒性也赋予我们的体验以独特、紧迫和怅惘的感受。这就是日本的茶道 (tea ceremony) 美学，它通过各种各样不可重复的因素，例如特定的季节，特定的天气状况，一天中独特的时刻，鸟儿们那一刻的飞过，以及客人那时的妆容和主人那时的准备来美化和纪念这种一生中独一无二的体验。“一期一聚” (Ichigo ichie) 美学并不摒弃或痛惜那些非人力能控制出现的因素，相反把这些因素统一到美学整体中。审美地接受机遇 (chance)、偶然 (accident) 和易逝性也是日本陶艺创造和欣赏的潜在原则。制陶者必须接受烧陶过程中经常发生的意想不到和不期而遇的结果，同时，也鼓励使用者去接受和珍惜因长久使用而造成的裂纹和碎片。

这种美学为西方美学长期坚持的假设提供了制衡的力量，西方美学一直认为艺术家本人主宰控制他或她的创作的每一个方面，决定观众体验的内容，以及作品一旦完成就极其神圣地被保留，避免任何改动。而在日本，当审美地庆祝自发事件已历史悠久时，在西方的艺术史中只是在这个世纪的后半叶，此种自发性 (spontaneity)、偶然和变化才被作为可行的审美价值而被接受。机遇音乐、偶发艺术、行动绘画和自动解构艺术迅速深入人心^②。

环境方向或定位的艺术中也蕴涵着此种美学。有时非永恒性是事先规划好的，正如克里斯托的暂时性的装置作品那样。但是从大地艺术作品开始，对艺术家来说一个更为频繁运用的策略是放弃对客体的全面控制，相反使它们顺应自然的过程。此为罗伯特·史密逊作品中所包含的“熵” (entropy) 的概念，他说：“当作品屈从于自然的力量

① Joseph Addison (1975), “The Pleasure of the Imagination”, in John Loftis (ed.), *Essays in Criticism and Literary Theory*, Northbrook: AHM Publishing Corporation, pp. 142 ~ 143.

② 自行解构艺术的一些例子，参看 Lowenthal, *The Look of Age*, pp. 172 ~ 173.

时,它经受了改造的过程^①。”他的作品,如《若隐若现的木棚》(*Partially Buried Woodshed*, 1970)、《螺旋山》(*Spiral Hill*, 1971)和《螺旋形防波堤》(1972年)皆通过寓腐烂和退化于作品整体中而体现了此种观念。与他同时期的艺术家迈克尔·海泽(Michael Heizer)也在其作品中否定了永恒的客体。他说:“如今艺术要掌握的是在时间和空间上都无需达到盖棺定论程度的易变材料。以一个静态的奉为经典的客体而告终的创作是一个不可逆转的过程,此种观念不再有太多适用性^②。”因此,他会“以出版年代久远破损不堪的影片的碎片为乐事”^③。汉斯·哈克(Hans Haacke)同样以遵循自然而创作,他尝试着“创造遭遇环境与环境交相辉映的变化的非稳定状态的事物”以及“使顺应气流的事物敏于光线和气温的变化”^④。

其他一些创作于室外的现代艺术作品特别地脆弱,容易在短时间内受自然因素的影响。迈克尔·辛格(Michael Singer)的早期作品如《宗教仪式系列》(*The Ritual Series*, 20世纪60年代和80年代),它的微妙之处是平衡的树干和置于池塘中的嫩枝,以表现朝生暮死、生命无常的思想为其特色。辛格解释说:“为了体验和向自然环境学习……我觉得必须服从它,尊重它,通过观察、学习,然后与它合作^⑤。”易逝性也是安迪·高兹沃斯的室外作品的显著特征,从早期的扔棍棒到后来树叶、花瓣和松针的排列,再到雪的运用而达到高潮,所有这些都需要影像记录。关于作品雪球(Snowball),高兹沃斯评论道:“在阳光和煦、安宁平静的白天,尚未融化的雪新鲜且完好无损,这时创造的雪球不得不异于在阴暗的风雨中用正在融化的湿雪创造的雪球。每一个雪球都呈现了它被创造时的时间^⑥。”他把他的艺术创作行为总结为

① Kastner and Wallis(1998, p. 99).

② 引自 Kastner and Wallis(1998, p. 24).

③ Kastner and Wallis(1998, p. 29).

④ 引自 Kastner and Wallis (1998, P. 33).

⑤ 引自 John Beardsley (1998), *Earthworks and Beyond*, New York: Abbeville Press, p. 165.

⑥ Andy Goldsworthy(1993), *Hand to Earth: Andy Goldsworthy Sculpture 1976 ~ 1990*, New York: Harry N. Abrams, p. 117.

“并非因创造永恒不变的事物而与生命的易逝性冲突,而是尝试着与生命的易逝性达到和解的一种方式:接受和欣赏生命的易逝性”^①。

环境倾向的现代艺术对自然过程的顺应并不局限于衰败、破碎和消亡。一些艺术家在他们的作品中利用了自然的生长和逐渐成熟的过程。大卫·纳什(David Nash)的作品《灰圆屋顶》(*Ash Dome*, 1977至今)以树木的自然生长完成了他的作品。而艾格尼丝·丹尼斯(Agnes Denes)的作品《麦田——一种对峙》(*Wheatfield——A Confrontation*)则包括了经艺术家和她的助手们培育的小麦的收获过程。梅尔·陈(Mel Chin)的作品《复苏的原野》(*Revival Field*, 1990 ~ 1993)也由各种各样吸满了毒素的植物的生长组成。

正如一位评论家观察的那样,在所有这些作品中,艺术家们“注重过程甚于结果”^②。当艺术家们对过程的强调还未有意识地提出时,它已经隐隐地威胁到西方传统的存在(Being)优于过程(Becoming)的存在论(ontology)思想,相反而与道家(Taoism)和佛家(Buddhism)学说179 不谋而合。而且,艺术家们放弃全面控制他们的创作,而是接受和臣服于非他们所能掌控的力量,此种态度导致了关于艺术家和艺术客体角色的全新观念。艺术客体不再是事先构思好的(能表达特定思想,纯粹是为其自身)通过其自身和在其自身中才能被认识到它的价值的这样的客体;相反它是通过作为一种环境和一种暗示,去促进我们体验超越它自身的东西[比如自然或地球的现象(phenomena)]而发挥其功用的。

例如,考察一下詹姆斯·特瑞尔(James Turrell)的作品《罗登·克拉斯特火山口》(*Roden Crater*, 1977年至今)。作品并非真的关注火山的地基结构,确切地说,它是一种使通过从地基穿过火山边缘向外观望天空景象成为可能的体验。南西(Nancy)的《太阳隧道》(*Sun Tunnel*, 1973 ~ 1976)亦如此。沃尔特·德·玛利亚的《闪电原野》(*Lightning Field*, 1980)用无数金属棒制造了令人恐惧的闪电景象。这

① 记录于 C. Guichard (1991) 导演的影片, *Nature and Nature: Andy Goldsworthy, Peasmarsh; the Roland Collection*.

② Beardsley (1998, p. 192).

些作品中所构建的客体是使我们对自然现象和它们的全部魅力的体验得以实现的媒介。

从这个意义上来说,在促进实现某种特定的或期待中的体验方面,这些艺术作品所起的作用极其类似于我们的环境。因此,对环境的审美欣赏关涉到我们从它的感觉表面(sensuous surface)获得的体验的品质。在某种程度上,人工环境逼真到我们没有意识到它的程度,完全与当下的体验融合为一。艺术和环境所扮演的角色差异使威克多·巴巴纳克(Victor Papanek)作为一个设计师而批判当今美国建筑创作中混淆建筑和艺术的不同功用的趋势。他说到:“鼓励我们这些设计师和建筑师把自己看做艺术家,结果是许多设计和建筑似乎都是为创作者个人的荣耀而创作的^①。”相较而言,具有环境倾向的现代美学和艺术为积极的审美体验孕育了丰富的资源,而只有当我们从此种假设的束缚中释放出来时才能获得,那就是审美客体必须是在创作者对材料的掌握和操纵下才能完全构思完成。

四、环境的实用性方面(Pragmatic dimension)

传统艺术和环境的另一个重要区别在于,它们影响我们生活的方式不同。尽管艺术使我们思考和感受,刺激新奇的感觉和思想的产生,有时甚至暗示了一系列的动作,但是极少有艺术作品直接改变或决定我们的日常事务。同时,在专注一件艺术作品时,我们被鼓励暂时把任何个人或实用的考虑置于一边。相反,环境直接影响着我们的日常生活。一块精心设计的环境使生活便捷、舒适和安全。而另一些环境和环境现象,如“病态”(sick)建筑,污染的河流以及像台风和龙卷风这样的自然灾害确实威胁着我们的健康和生命。

环境的这些实用性方面可能表现为:阻碍我们的审美体验,转移 180
我们对环境的感觉表面关注的视线,分散对审美体验的注意力。那些

^① Victor Papanek(1995), *Green Imperative: Natural Design for the Real World*, New York: Thames and Hudson, p. 203.

倡导以纯艺术为中心的美学的人可能会提醒我们在观照环境的审美因素时,采取无利害的态度从日常实用的关心中抽离出来是必需的。关于艺术,美学上的形式主义(formalism)或现代主义(modernism)的倡导者们坚持认为:“从艺术作品中获得的纯粹愉悦的多少是由作品为获得一种理想构思的虚幻绿洲(imaginary oasis)而从日常的时空中抽离的有效程度来衡量的^①。”

实用性关心通常在导致我们脱离客体本身的同时,也可能修饰、改造、美化或有时决定客体的感觉表面。比如,爱德华·布洛(Edward Bullough)对海上大雾的描绘,已经成为说明审美距离(aesthetic distancing)的经典。其中他极力主张有距离的态度对船上的乘客们审美地体验浓雾是必不可少的,这样他们将不会执著于覆船的危险。然而,他并没有把我们对海上大雾的审美体验的来源限定在它的“由于透明乳状物模糊了事物的轮廓,并把它们扭曲成奇形怪状而导致的晦暗不清”上。相反,体验的强度来源于看似宁静平和,而实际上“虚假地否定任何危险的暗示”,“与其盲目混乱的焦虑的一面形成鲜明对比”的这种现象产生的“平静和恐惧的奇异混合”。^②因此,依布洛所说,审美距离并没有消除我们意识中紧迫的危险和恐惧感;而是体验着融所有实用意义和“一个纯粹观者的无关心”^③于一体的现象。

在环境和个人的相互制约的关系上这种体验是非常个人的。大雾的例子对说明此点也是颇有启发的。因浓雾而使人产生的危险感是整船乘客审美体验中统一的方面,当坐飞机或开车时也同样有这种危险感。但是在海岸边漫步,或观赏远方高山模糊的轮廓线时却没有这种危险感。此种环境中的雾气将会增添宁静和孤寂感,而没有焦虑和不安的气息。因此,对环境的审美欣赏可以通过在当时整合我们的实用性关心而得以改变或深化,不像我们对一件艺术客体的那种典型的体验。所以忽视或弱化环境的实用性方面会不恰当地限制了环境

① Kastner and Wallis(1998, p.25).

② Edward Hullough(1912 - 1913), “ ‘Psychical Distance’ as a Factor in Art and an Aesthetic Principle” *The British Journal of Psychology*, 5, 88 ~ 89.

③ Ibid., p.88.

所具有的审美价值的丰富性和深度。

审美地体验人工环境也不能且不应该脱离它的实用性。除非我们清楚一种特定的环境,其功能是为了公众聚会、病人一定时期的住院,或是孩子们的游乐场所,否则感觉表面的各个方面,如空间结构、色彩和材料的肌理、灯光、吸音性以及活动的灵活性都不能不被重视(或被忽视)。那种给人以不安定感和焦虑感的空间设计或许在某种主题公园是合时宜的,但却不适合医院和学校。

审美性和实用性是环境欣赏的两个特征,最近的一些艺术作品也运用了这两方面的不可分割性。再利用废弃土地的各种艺术工程即是这种类型。自从20世纪60年代的大地艺术家如罗伯特·史密森、迈克·海泽和罗伯特·莫里斯举起土地再利用的大旗后,同时代更多具有生态意识的艺术家如南希·霍尔特(Nancy Holt)、艾格尼丝·丹尼斯、梅尔·陈、帕特丽夏·约翰松(Patricia Johanson)、海伦·梅耶(Helen Meyer)和牛顿·哈里森(Newton Harrison)继续贯彻施行。不管对待毒气冲天的垃圾堆,还是被污染的沼泽地,这些艺术家们的工程都使他们的艺术设计和现实的场所清理、本土植物的重新种植以及为当地的动物和其他生物提供居所这些方面有机统一为一体。因此,我们对他们的作品的欣赏不能仅仅关注他们对土地的设计,也不能死板地局限在场所的清理和复原这些实用价值上。相反,我们应该关注这两种价值如何融合于感觉表面的方式,如在帕特丽夏·约翰松的作品《费尔公园礁湖》(*Fair Park Lagoon*)中人行道的结构以何种方式体现当地水管设施的基本结构,或者梅尔·陈的《复苏的原野》中十字造型怎样根据检测植物从土壤中吸收毒素的不同能力划分截然不同的区域。

有些艺术家从事行为主义(activism)。此种艺术形式的先驱者之一是约瑟夫·博依斯(Joseph Beuys),他的艺术作品包括在德国种植了7000棵橡树这样的工程(1982)。米尔勒·拉德曼·尤克莉思(Mierle Laderman Ukeles)的一些展示作品和装置《流动的城市》(*Flow City*)(1983~1990),目的是提高对垃圾的公共意识。贝蒂·博蒙特(Betty Beaumont)在大西洋海底协助创建了一个成功的海洋生态系统

(《海洋标志工程》*Ocean Landmark Project*, 1978—1980), 而胡琳(Lynne Hull)的雕塑作品则为鸟儿们在大草原和沙漠提供了栖息地和水洞。那些艺术作品的审美价值不能脱离它们对现实生活的影响, 艺术和生活之间的界限模糊不清, 此时直接影响我们日常生活的环境的力量在那些作品中显露无遗。

五、我们需要环境美学吗?

以上的探讨已经表明许多当代的艺术客体和环境美学具有同等的重要性, 二者都是对西方艺术创作和美学思考的传统和主流方式的挑战。但是, 如果传统的以纯艺术为中心的审美理论扩展到包含那些与环境十分雷同的新艺术形式, 那么我们还需要一种单独的环境美学理论吗? 这就是说, 我们需要除传统的以纯艺术为中心的美学理论外的另一种美学或者确切地说需要它的改进和扩展吗?

182

之所以没有提出一种新的环境美学有这样一些原因。其一, 我们可能因使用了奥卡姆剃刀(Occam's razor)(把论题简化的思考原则)而采取了简化的策略。其二, 我们或许认同奥斯卡·王尔德所说的自然模仿艺术而不是相反^①, 因此我们对环境的审美体验应蒙恩于环境倾向的当代艺术。这两种考虑都暗示了对传统的以纯艺术为中心的美学的改进和扩展不仅能够说明最近的环境倾向的艺术, 而且还能解释我们对环境的审美体验。

然而, 环境与艺术, 甚至与环境倾向的艺术之间依然有不可忽视的重大差异。第一个差异是除了一些和艺术作品极其类似, 同样经过

^① 此为 Wild 在 *The Decay of Lying* (最早出版于 1889 年) 中进一步拓展了的观点, 其中他坚持: “自然并不是养育我们的伟大母亲。她是我们的创造物……如今, 人们对雾的欣赏, 并不是因为有雾的存在, 而是因为诗人和画家培养了人们对这种景象的神秘的热爱之情。Hazard Adams (ed.) (1971), *Critical Theory Since Plato*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, p. 683)。

特定的艺术意图设计的建筑作品以外^①,作为审美客体的环境并不存在于艺术界中。环境可能表现出丰富多彩的特征,但是它没有以艺术品的形式发表艺术的宣言。相反,甚至像大地艺术这样的环境倾向的艺术形式都是建立在艺术-历史的背景之中,而且别无选择地参与到艺术界中,即使它们的重点是要挑战或者脱离艺术界。只有谈到艺术-历史的背景时,它们的艺术姿态才被理解成颠覆性的、新奇的和与众不同的。艾格尼丝·丹尼斯的《麦田》完全有别于中西部农民种植的同等意义的麦田。虽然二者都从事于种植活动以及创造了一种农业景观,但是后者并没有注定前者所具有的艺术意味于其中。所以即便当艺术作品与环境拥有许多重大的相同审美特征时,一个同样巨大的差异使它们不能混为一谈。

第二,尽管有些环境是人迹罕至之处,被视为和艺术作品一样宝贵的客体,如我们的国家公园的王冠状的宝石,但是我们的日常环境从来和我们是一体的,我们从来就必须处于某种环境中。相较而言,艺术的体验一般是限定在特定的场合中。这可能使艺术客体对我们的影响更加显著和引人注目,而环境对我们的影响则更隐秘和不明显,也很少有人明晰地阐释或反思这种影响。但是,环境与我们生活的不可分割性在某种程度上使它在塑造和冲击我们的生活方面有更强大的力量,其影响广泛而深远。

对环境的无处不在的体验暗示着在以纯艺术为中心的美学的基础上吸收环境美学的最后一个问题。当王尔德认为我们大多数人已经在特纳和印象派的引导下学会如何欣赏雾时,这或许是正确的,但是谁塑造了此时的“我们”呢?我们中的那些人浸染在西方的艺术传统里,从其中的文化和经济的通道进入艺术界。我相信环境美学不仅仅是拓宽西方传统的以纯艺术为中心的美学的范围,更重要的是承认对我们这个领域陌生的那些人,以及艺术界的成员们所感受到的丰富和多样化的审美体验都具有合法性。一个中西部的农民或许对当代

① 在此我想到的例子包括 Frank Lloyd Wright's Guggenheim Museum in New York City, Frank Gehry's Guggenheim in Bilbao, and Philip Johnson's Getty Museum with an accompanying garden by Robert Irwin.

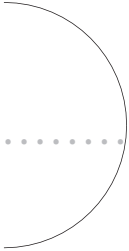
- 183 艺术界一无所知,也没有途径进入其中,或对之感兴趣。但是我认为毋庸置疑的是他居住于他的环境,并且依靠以及顺应环境,他也可能拥有丰富的审美生活。出于同样的原因,不具有一个像我们这样的制度化的艺术界的那些文化传统也并不缺乏审美资源。相反,有些在文化传统中的人在他们的生活的各个方面都被慷慨地赋予了审美感受力。正如阿诺德·本尼特所说:“自从18世纪以来,挑选艺术客体以及把它从它的环境中割离开来的传统……已经……因审美的无利害性思想而大大强化了。然而它与西方其他的传统和非西方文化中所认同的审美标准的普遍性是相抵牾的^①。”除了别的以外,我们还能举出巴厘文化、因纽特传统(Inuit tradition)和日本的传统美学作为文化实践的例子,在这些文化中审美关心渗透了日常生活的每个方面,消除了艺术和非艺术、艺术家和非艺术家之间的任何区别。

由于这些原因,我想环境美学最好独立于以纯艺术为基础的美学。尽管它们二者在关心我们的审美生活方面有一些重要问题是一致的,但是,对审美客体、审美体验和审美理论的多样化的认同比试图对各种各样的审美现象提出一个单一的理论更有建设性和更全面。正如保罗·齐夫提醒我们说关于不同的艺术作品需要不同的“季相”,我相信审美客体的多元化总的来说需要分析和方法的多样化。我以最能说明此观点的本尼特的话来结束本文:

人类和所有其他事物栖居在一个单独的相互关联的领域,以及……我们必须意识到我们的终极自由并不在于减少或者否定我们这个世界的某些区域,以偏袒另一些领域,而在于认同和理解他们全体。这并非赋予他们全体以平等的价值。它更多的是承认所有的行动、过程以及共同组成自然的参与者们都有权郑重地寻求平等的权益^②。

① Berleant(1992), *The Aesthetics of Environment*, p. 157.

② Ibid., p.9.



索引^①

Addison, Joseph 约瑟夫·艾迪生 177,184

Aesthetic 审美的

Appreciation 审美鉴赏 2,3,5,12,14,15,18, 26,29,30,33 ~ 36,61 ~ 73,100, 114,116,118,120,121,124 ~ 126,172,174,177,179, 180,184

Awareness 审美意识 34,157,158,167

Capacities 审美能力 122,132,133,138

Culture 审美文化 39,41,43,45

Disinterestedness 审美无利害 14,183

Engagement 审美介入 1,12,120,124,153,159

Environment 审美环境 13

Homogeneity 审美一致性 104

Offence 审美犯罪 119,120

Senses 美感 7

Theory 美学理论 2 ~ 5,17,23,25,37,84,181

Value 审美价值 9,10,13,15 ~ 18,91,95,110,113 ~ 115,117, 118,120,123 ~ 125, 127 ~ 129,111,132,136,180

Aesthetics of nature 自然美学 4,17,62, 127,141,172

① 索引页码为原书页码、本书为页边码。——译者注

Affordances 赋予 96,97

Africa 非洲 10

America 美国 10

American landscape gardening 美国景观园林 111

Americanization 美国化 106

Amphitheaters 古罗马的圆形剧场 16

Animal husbandry 畜牧业 106 家禽饲养业

Anthropologists 人类学家 20,144

Anthropology 人类学 4,144,153

Antiphonal music 交互轮唱音乐 147

Anti suburban barbs 反市郊化的人 104

Applied aesthetics 应用美学 14,100,120,122,126

Archetypal 原型的

Activity 原型活动 84

Metaphor 原型隐喻 76,78,86

Architectural poverty 建筑平庸 104

Architecture 建筑 2,4,12,14,39,44,45,47,72,74,79,84,85,87,

89~91

Aristotle 亚里士多德 47,80,122,135,140

Arjas, Inari 154 阿加司

Art 艺术

Culture 艺术文化 42

Education 艺术教育 44

Institution 艺术惯例 44, 45

Theory 艺术理论 4

World 艺术界 40,42,45,46

Art and nature 艺术与自然 3,47,48,50

Autonomism 自律主义 115,117,118,121,122,125

Bali 巴厘岛 10

- Balmori, D. 巴莫瑞 111
- Barthes, Roland 罗兰·巴特 155
- Basic aesthetic value 基本审美价值 24
- Baxandall, R 巴克森德尔 111
- Beauty 美 3, 5, 7, 15, 16, 20, 21, 26, 30, 31, 41, 41, 46, 65, 73, 89, 91, 95, 98 ~ 100, 105, 110, 116, 117, 120 ~ 122, 124, 126 ~ 132, 134 ~ 137, 139 ~ 141, 146, 150, 161, 166, 176
- Being 存在 4, 6, 16, 18, 20, 27, 29, 31, 33 ~ 37, 40, 44, 45, 48, 51, 55 ~ 59, 63, 67, 70, 76, 79 ~ 83, 85, 92 ~ 94, 99, 119, 121, 125, 129, 132, 135, 139, 141, 145, 146, 151, 153, 154, 158, 162, 169, 176, 178 ~ 180, 182, 183
- Bell, Cliver 克莱夫·贝尔 118, 125
- Benjamin, Walter 瓦尔特·本雅明 100
- Ben - Joseph, E. 本约瑟夫 111
- Berleant, Arnold 阿诺德·伯林特 26, 37, 46, 55, 59, 140
- Binford, H. C. 宾福德 111
- Biodiversity 生物多样性 128, 135
- Biology 生物学 4, 65, 119, 144
- Body 身体 7, 8, 10, 12, 15, 20, 68, 75 ~ 77, 79 ~ 82, 84 ~ 86, 95, 100, 143 ~ 155, 158, 169, 173, 175, 176
- Bormann, F. H. 褒曼 111
- Brady, Emily 埃姆雷·布雷德 37, 120, 121, 126, 141
- Brennan, M. 布伦南 53, 59
- Bridges in Japan 日本的桥 165, 167
- Brooklyn 布鲁克林 104, 109
- Bruser, Madeline 马德林·布鲁塞 154
- Bullough, Edward 爱德华·布洛 180, 184
- Candomble 康得布雷 147, 154
- Carlson, Allen 艾伦·卡尔松 19, 21, 62, 64, 65, 72, 73, 100, 120,

125,173,184

Cartesianism 笛卡尔主义 144

Ceramics 陶艺 15,84,85

Charged field 收费区 145

Chemetoy, Paul 保罗·切米托伊 100

China 中国 10

Christo 克里斯托 5,69~71,177

City development 城市发展 111

Close encounters of the third kind 第三类接触 69,71

Color 色彩 7,8,10,71,75,110,130,132,135,143,147,165,180

Common sense 共通感 7,48,49,65

Composition 作品 11,105,108,152

Conflict and resolution 冲突与融合 134~136

Connections 关系 7,31,51,82,140,146,154

Consciousness 意识 7,8,12,25,27,36,130,143,146,149,151

Conservation 保存 45,101,114,120,123,124,126~131,137,138

Contact receptors 接触的感受器 7,8

Continuities 连贯性 7

Contour 轮廓 8

Convention 习俗 148,164

Craig, David 大卫·克雷格 54,59

Cranes 鹤 129,130,137~139

Crawford, Donald 唐纳德·克劳福德 120,125

Criticism 批评

2,4,8,13,19,21,23,29,43,62,65,66,71,73,79,91,100,111,
114,118,120,121,123,125,126,173,176,177,184

Cultural 文化的

Aesthetics 文化美学 9,20

Environment 文化环境 2,9,20,146

Philosophy 文化哲学 43

- Theory 文化理论 103,111
- Culture 文化
1,2,3,4, 5~11,17,18,20,31,39,41~45,50,51,54~57,68,69,
72,76~79,82~84,86,87,89~96,98, 99,103~105,110,111,
114,120, 126,138,139,144~147,151~153,160,173,182,183
- Dada 达达主义 1
- Dance 舞蹈 1,2,5,12,16,17,147,148,154
- Debussy, Claude 德彪西 151
- Depth 深度 8,9,12,93,96,180
- Design 设计
12,14,,15,44,46,84,91,95,97,100,105~107,109,111,115,
116,133,159,161,163,167,168,173,176,179,181,184
- Devereaux, Mary 玛莉·德芬克斯 113,124
- Devils tower 恶魔塔 67~71
- Dickie, Georgy 乔治·迪基 46,183
- Diffey, T. J. 迪费 46
- Digitized film lamination 数字化电影的迭片结构 168
- Directional motion 方向性动作 9
- Disengagement 疏离 26,30
- Disinterested contemplation 非功利的静观 3,5
- Disinterestedness 无利害,非功利 14,15,26,37,185
- Distance 距离 7,8,30,37,43,134,147,160,163,164,168,180,184
- Distance receptor 保持距离的感受器 7
- Diversity 多样性 25,33,44,89,91~95,97,99,108,132,133,169,
183
- Doordan, Dennis P. 丹尼斯 P. 杜尔丹 46
- Dress 服装 135,146
- Dreyfus, Hubert 查理德·德雷福斯 55,56,59
- Dualistic premises 二元假设 144

Duty 义务 127 ~ 129, 131, 138, 140

Ear 耳朵 147, 151

Earthworks 大地艺术 120, 147, 177, 178, 182, 184

Eaton, Marcia M. 玛西亚·伊顿 121, 126

Ecological 生态的

Harm 生态破坏 114

Responsibilities 生态责任 33

Ecology 生态学 44 ~ 46, 65, 100, 101, 114, 135, 139, 146

Einführung 移情 145, 154

Electronic future 电子化的未来 159

Electronic media 电子媒介 5, 143, 144, 153

Elliot, Robert 罗伯特·埃利奥特 100, 124, 126

Embodied metaphor 显现的隐喻

Embodiment 体现, 显现 81, 83, 86, 143 ~ 155

Emotion 情感 119, 122, 125, 163

Engineering 工程学 133 ~ 135, 140, 161, 162, 167

English garden 英国园林 105 ~ 107

Enticement 诱惑 96, 97

Environment 环境

Environmental 环境的

Aesthetics 环境美学 3, 4, 9, 10, 12 ~ 15, 19, 20, 46, 121, 126, 145, 154, 157, 172, 181 ~ 183

Art 环境艺术 39, 44, 114, 120, 125, 126, 174, 184

Culture 环境文化 41, 42, 44

Education 环境教育 39, 44, 45

Ethics 环境伦理学 2, 6, 12, 16, 18, 62 ~ 72, 78, 89 ~ 92, 96 ~ 98, 115, 146, 163, 168, 175, 176, 179, 182

Experience 环境经验 7, 8, 11 ~ 13, 75, 76, 86, 90

World 环境界 40, 42

Environments 环境 2,6,12,16,62~72,78,89~92,96~98,115,146,163,168,175,176,179,182

Epistemology 认识论 4

Ethics 伦理学 1,4,14~16,19~21,24,37,46,65,73,100,113~116,119~121,121~131,137~141

Experience 体验

1~3,5,7~13,18~20,23,25~27,29~36,39,41,49,52~54,62,63,73,75~83,85,86,90,91,95,100,110,113,117,119~128,130~139,145~147,152,153,155,158~161,161,166,168,172~180,182,184

Expression 表现 23,25,30,37,48,58,60,81,97,98,104,121,135,146,178

Feeling 感情

1,24,61,75,81,90,91,97,99,101,113,114,117,119,120,123~125,138,143,146,149,157,159,161,173

Ferren, Bran 布兰·弗伦 157,189

Ferry 渡船 160

Fiction 小说 2,48~50,54,57,58,69,113,123

Film 电影 11,21,49,69,71,113,116,158,159,161~163,168,178,184

Findlay, J. N. 芬得雷 37

Flesh 肉体 75,80,138,143,145,149,150,154

Folk category 家族分类 144

Food 食物 7,18,20,30,96,134,146,160

Formalism 形式主义 65,180

Foster, Cheryl 谢丽尔·福斯特 116,125

Framing 取景 95,135

Gardens 园林 12,13,85,105,150

- Geballe, G. T. 杰贝里 111
- Generosity 慷慨 96, 97, 99
- Geographers 地理学家 20
- Gesamtkunstwerk 总体艺术 12
- Gibson J. J. 吉布森 20, 154
- Godlovitch, Stan 斯坦·戈德拉维奇 118, 125, 141
- Goldsworthy, Andy 安迪·高兹沃斯 178, 184
- Goodman, Nelson 纳尔逊·古德曼 49, 59
- Grampp, C. 格兰普 111
- Great analogy 绝佳的类似, 39, 43
- Greek chorus 希腊合唱队 11
- Guernica 《格尔尼卡》66, 68, 73
- Guyer, Paul 保罗·居约 122, 126
- Habitability 居住环境 90, 97
- Habitat 栖息地 80 ~ 91, 95 ~ 97, 100, 101, 134, 181
- Habitation 住所 89, 90, 93, 139
- Hare, R. M. 黑尔 123, 126
- Harmony 和谐 51, 81, 86, 91, 96, 100, 111, 114, 116, 119, 121 ~ 123, 133, 135, 152, 173
- Hearing 听觉 7, 11, 138, 148
- Heidegger, Martin 马丁·海德格尔 54, 55, 58 ~ 60, 101
- Hepburn, Ronald 罗纳德·赫伯恩 55, 59, 120, 126, 141, 172, 184
- Herzmaschine 心脏机器 162
- High-tech 高科技 166, 168
- Hildebrand, Grant 格兰德·希尔德布兰德 101
- Hillman, James 詹姆士·希尔曼 46
- Historical structures 历史结构 15
- History 历史
- Of ideas 观念史 4

- Of production 产生史 66 ~ 68, 71, 73
- Homogeneity 同一性 82, 103, 104, 108, 110
- Honshu 本洲 160, 165
- Human 人的
- Environment 人类环境 9, 122, 126, 146, 154
- Values 人的价值 18, 99
- Humans and nature 人与自然 51 ~ 54
- Hume, David 休谟 119, 122, 125, 126
- Humidity 湿度 8
- Hybridization 杂交 106
- Imagination 想象
- 12, 26, 31, 33, 37, 75, 79, 81, 81, 86, 91, 95, 121 ~ 124, 126, 148, 161, 173, 174, 176, 177, 183
- Impala 黑斑羚 132 ~ 136
- Impressionist music 印象派音乐 151
- Inland sea 内陆海 165
- Institutional theory 惯例论
- Of art 艺术惯例理论 45
- Of environment 环境惯例理论 45
- Intention 意图 81, 110, 143, 172
- Interpenetration of body and place 身体和处所的相互渗透 8
- Irisawa Hajime 哈济米 158
- Isolation 隔离 3, 15, 31, 84
- Japan 日本 ix, 10, 69, 157, 158, 160, 163, 165, 166, 169, 174, 177
- Kant, Immanuel 康德 100, 122, 126, 176, 184
- Kinesthetic sense 运动知觉 8, 10
- Kivi, Aleksis 阿列克塞斯·基维 51, 59

Knowledge 知识

11, 12, 29, 30, 33, 35, 44, 62, 65 ~ 73, 81, 82, 90, 95, 100, 105, 107, 114, 120, 121, 123, 126, 131, 151, 152, 159, 162, 183

Kotaro Migishi 三岸黄太郎 166

Kuhns, Richard 理查德·库恩 24, 37

Kyoto 京都 166

La cathedrale engloutie 《沉没的教堂》151

Land reclamation 土地改良 181

Landscape 景观

6, 7, 9, 10, 12, 13, 15 ~ 17, 19, 20, 30 ~ 34, 37, 41, 43 ~ 47, 53, 54, 59, 61, 62, 64, 65, 73, 78 ~ 80, 82, 90, 98, 104, 105 ~ 108, 110, 111, 114, 115, 120, 123, 125, 126, 129 ~ 131, 136, 137, 139, 140, 153, 155, 168, 173, 174, 182, 184

Design 景观设计 12

Preservation 景观保护 15

Lang, Berel 贝雷尔·朗 153

Lawson, Trevor 特雷弗·劳森 114, 125

Leopold, Aldo 奥尔多·利奥波德 101, 124, 126, 140

Life space 生活空间 20

Life world 生活世界 36, 50 ~ 53, 55 ~ 58

Light and shadow 光与影 9, 11

Line 线条 11, 49, 59, 62, 66, 72, 73, 80, 81, 85, 137, 147, 148, 155

Lines of force 力的线 9

Lived space 生存空间 20

Lived time 生存时间 20

Long island 长岛 103

Low tech 低科技 166

Lower senses 低级感官 175

Luddites 勒德主义者 159, 160, 169

- Makuhari 幕张 163, 164
- Marshes 沼泽地 33, 137
- Mass 大众 8, 12, 105, 106
- Mathematics and aesthetics 数学与美学 133
- Meaning 意义 6, 8, 9, 14, 20, 25, 40, 62, 75 ~ 78, 81, 83 ~ 87, 143, 146, 164, 175, 182
- Meiji era 明治维新时期 165
- Meinig, D. W. 莫宁 20
- Melchionne, Kevin 凯文·梅尔基奥内 111
- Merleau-ponty, Maurice 梅洛·庞蒂 154
- Metaphysics 形而上学 4, 35
- Miho museum 美秀博物馆 160, 167
- Mind 精神, 心, 心灵
7, 9, 24, 32 ~ 34, 37, 48, 49, 58, 71, 72, 80, 87, 90, 97, 113, 122 ~ 124, 128, 133, 136, 144, 146, 148, 150, 153, 158, 167, 177, 182, 185
- Momaday, N. S. 莫玛代 68, 73
- Moon 月亮 31, 162
- Moral value 道德价值 18, 115 ~ 118, 121
- Moralism 道德主义 115, 116
- Mout Rushmore 拉什莫尔山 67, 69 ~ 71
- Movement 运动 7 ~ 12, 20, 26, 27, 29, 32, 34, 44, 65, 66, 78 ~ 83, 86, 93, 96, 132, 144 ~ 148, 151, 153 ~ 155, 177, 180
- Movie set 电影场景 166
- Mumford, Lewis 李维斯·马姆福德 111
- Music 音乐 1, 2, 5, 11 ~ 13, 16, 17, 25, 27, 47, 52, 89, 113, 143, 146 ~ 149, 1514, 174, 176, 177
- National gallery of art 国家美术馆 157
- Native north America 北美土著人 10

Natural 自然的

Beauty 自然美 3,15,21,30,41,65,73,120,122,126,139

Environment 环境 v,2,64~70,76,77,79,99,113,114,117,
124,141,163,166,173,178,184

Nature 自然

v,3~6,12~14,17~19,21,23,25,27,29~37,39~41,43,45~
48,50~59,51~58,70,72~79,82,83,86,89,92,94,98,100,105,114,
116,118~120,123~133,135~139,141,166,168,172~174,178,182
~184

Nevada 内华达州 44

New Babylon 新巴比伦 163

New York city 纽约 66,103,162,175,182,185

Nicolson M. H. 尼科尔森 61

North by northwest 西北之北 71

Noyes R. 诺伊斯 59

Okinawa 冲绳岛 165

Olfactory sense 嗅觉 8

Order 秩序

1,7~9,16,29,47,55,62,64,70,75,76,78,79,92,96~98,105,
110,114,115,121,132~134,144,153,159,167,168,178,183

Organ 管风琴 106,147,148,154

Organum 奥尔加农 152

Pachysandra 富贵草 103,107

Pain 痛苦 1,8

Painting 绘画

1,4,5,11,13,17,23,27,34,39,47,54,64,84,129,147,148,163,
172,173,176,177

Papanek, Victor 威克多·巴巴纳克 179,184,

- Parks 公园 10, 13, 64, 105, 106, 139, 182
- Passmore, John 约翰·巴斯摩尔 124, 126
- Pastoral 牧歌 105 ~ 107
- Pater, Walter 瓦尔特·佩特 155
- Pattern 模式 7, 9, 10, 25, 81
- Perceiver 观者 7, 14, 95, 96
- Perceptual 知觉
 System 知觉系统 9, 20
 World 知觉世界 8, 13
- Philadelphia 费城 19, 21, 26, 37, 55, 59, 105, 153, 155, 174, 184
- Physical landscape 身体景观 20
- Piano 钢琴 147, 148, 151, 152, 154, 161
- Picket fence 警戒栏 109
- Pieta 圣母哀子像 68, 73
- Plato 柏拉图 47, 83, 115, 182, 185
- Pluralist view of nature appreciation 自然欣赏的多元论 72
- Poetry 诗歌 2, 13, 17, 25, 47, 51, 53, 54, 59, 61, 63, 73, 115, 135, 136, 149, 155, 176
- Political science 政治科学 4
- Popular arts 流行艺术 15
- Pressure 压力 8, 105, 107
- Previsualization 前视觉化 167
- Prospect park 观景园 106
- Psychology 心理学 4, 24, 37, 180, 184
- Public spaces 公共空间 106
- Question of aesthetics relevance 与美学相关的问题 v, 61 ~ 63, 72, 73
- Rawles, Kate 凯特·罗尔斯 114, 125
- Ready made 现成物 51

- Regional planning 区域规划 4,15
- Relationships 关系 1,7,18,25,27,57,93,139
- Relph, Edward 爱德华·雷尔夫 101
- Representation 再现 47,48,50,58,95,116,119,137
- Representation in architecture 建筑上的再现,95
- Resource protection 资源保护 15
- Respect for nature 尊重自然 123
- Rhododendron ponticum 彭土杜鹃 114
- Rhythm 节奏 7,44
- Richardson, David B. 戴维·B. 理查森 46
- Robots 机器人 158,161,168
- Rosen, Charles 查尔斯·罗森 154
- Rowe, P. 罗 111
- Sapporo 札幌 166
- Sarajas, Annamari 萨热加司 53,59
- Sasaki, Ken-ichi 佐佐木建一 153
- Scenic beauty 风景的美 130,135
- Schiller, Friedrich 席勒 26,37,122,126
- Sculpture 雕塑 1,4~6,16,67,173,174,178,184
- Self 自我 5,7,9,23,27,29,30,34,41,45,54~56,80,81,95,109,124,138,139,146,163,173,174
- Sensation 感觉 8,9,11,20,175
- Senses 感 7,8,10,11,2,101,135,138,145,161,168,174,175
- Sensory channels 感觉渠道 8,11
- Sepänmaa, Yrjö 于尔约·塞潘麦 46
- Sequence 序列 7
- Shape 形状 7,10,62,64,72,133,159,163,181
- Shikoku 四国 165
- Shuri castle 首里城堡 165

- Sight 视域 7, 11, 26, 30, 123, 138, 176
- Sight and hearing 视觉与听觉 7
- Significant form 有意味的形式 64
- Sillanpää, F. E. 西伦佩 52, 59
- Sounds 声音 2, 7, 8, 10, 12, 13, 16, 25, 32, 98, 116, 120, 147 ~ 149, 151, 152, 158, 160, 174
- Southworth, M. 索斯沃兹 111
- Space 空间
6 ~ 9, 20, 39, 31, 45, 69 ~ 71, 76, 79 ~ 81, 84, 87, 89, 90, 92, 93, 96, 97, 104, 111, 133, 138, 145, 147, 151, 154, 157, 164, 167, 173 ~ 176, 178, 180
- Space aliens 外在空间 157
- Stevens, Wallace 沃伦斯·史蒂文森 149, 155
- Stolnitz, Jerome 杰罗姆·斯托尔尼茨 62, 73
- Subcutaneous perception 皮下知觉 8
- Subjective 主观的 17, 18, 75, 86, 132, 133, 138, 143, 145, 146, 153, 154, 163
- Subjectivism 主观主义 143, 145
- Sublime 崇高 6, 53, 55, 59, 95, 100, 122
- Suburbanization 市郊化 104, 106, 108, 111
- Suburbia 郊区 103, 104, 111
- Sudnow, David 大卫·苏德农 154
- Sugiyama Kazuo 杉山 165
- Synaesthesia 联觉 8
- Tactile experience 触觉体验 8
- Tajima, Jiro 田岛 165
- Tajima noriyuki 164 义圣
- Taste 趣味 8, 20, 26, 37, 96, 114, 119, 122, 125, 138, 143, 175, 176
- Tea ceremony 茶道 177

Technē 技艺 145,153

Technological innovations 科技创新 167

Technology 科技 2,85,98,100,143,157~168

Technotrash 技术垃圾 166

Temperature 温度 89,53,93,100,175,178

Texture 质地 8,9,75,82,148,165,172,175,180

Teyssot, G. 提索特 111

“The” environment “这个”环境 6,7,9

theater 剧院 1,2,5,6,16,45,145,148,154,163,174

theory of culture 文化理论 4

timbre 音色 7,11

time 时间

1,7~9,11,13,18~20,23,27,29~31,33,43,44,50,51,53,55~59,61~63,67,69,75,76,78~83,90~92,94~97,108,109,114,122,124,125,133,136,138,139,144,145,147,148,151,154,159,131,139,167,176~180

Tokyo bay 东京湾 163,164

Toledo, Ohio (美国俄亥俄州的)托莱多 106

Tool 工具 55,56,122,176

Tract housing 住宅群 104

Traditional aesthetic theory 传统美学理论 2,5

Tunnel 隧道 160,161,167,168

University of the ryukyus 琉球大学 165

Urban environment 城市环境 2,92,93,164

Urban planning 城市规划 2

Urbanism 都市化 103

Valley curtain 山谷垂帘 71,174

Value, aesthetic (审美)价值 16

- Vernacular-style town 本地风格的小镇 166
- Versailles 凡尔赛 105
- Vestibular system 前庭系统 8
- Video art 视频艺术 5
- Virtual reality 虚拟现实 5,161
- Visceral sensation 内脏感 8
- Visual sensory dimension 视觉维度 11
- Volume 音量 8,9,21,24,37,46,85,148,155
-
- Walton, Kendall 肯德尔·沃尔顿 49,59
- Washington, D. C. 华盛顿 120,126
- Western philosophy 西方哲学 143,144
- Wilde, Oscar 王尔德 48,58,118,125
- Wilderness 荒地 14,16,19,51,59,55,111,139,162
- Wildlife 野生动物 114,125,135,136
- Wildness 野生 51,135,136,139
- Wittgenstein, L. 路德维希·维特根斯坦 24,32,37,38
- Wonder 惊异 26,28,36,136~138
- Wood museum 森林博物馆 166
- Wordsworth, William 威廉·华兹华斯 53,59
-
- Yeats, William Butler 威廉·巴特勒·叶芝 153
-
- Ziff, Paul 保罗·齐夫 175,183,184