

文学研究

# 美与分析

——20世纪西方分析美学述评

曾繁仁

**【提要】**分析美学是西方20世纪后半期主要流行于英美诸国的重要美学流派,以其独特的科学认知主义立场和分析方法,与欧陆当代现象学人文主义形成互补之势。维特根斯坦是分析哲学与美学的创始人之一,他以反本质主义批判传统美学,将语言分析方法运用于美学研究,主张审美与“语言游戏”密切相关,认为艺术的基本特征在于“家族类似”。古德曼是美国分析美学的代表,以符号分析从事美学研究,认为艺术与符号密切相关,而艺术品之成为艺术品在于“审美征候”,因而在美学研究上走向科学认知主义,主张审美经验就是一种认知经验。卡尔松以环境美学著称,其环境美学集中体现了分析美学作为科学美学的特点,着力于运用分析的方法对于各种环境欣赏模式进行深入分析,其彻底性与新颖性可谓蔚为大观,充分体现了分析美学在新时代的风采。

**【关键词】**分析美学 语言分析 符号分析 环境欣赏模式分析

〔中图分类号〕B83—069 〔文献标识码〕A 〔文章编号〕1000—2952(2016)06—0090—18

分析美学是20世纪后半期西方重要美学流派,特别在英美诸国成为美学之正宗,影响深远,直至当前。分析美学是一种独具特点的科学主义美学流派,与欧陆现代现象学人文主义美学形成互补的态势。分析美学的科学主义的重要表现就是分析方法的普遍运用,形成其理论特色。我国美学界对于欧陆现象学美学关注较多,研究者也较多,但对于分析美学则相对关注较少,这是不全面的。我们试图通过对维特根斯坦、古德曼与卡尔松等三位美学家的主要观点的梳理与评述,初步描述分析美学早期之语言分析,中期之符号分析及近期之环境欣赏模式分析的不同特点,呈现西方分析美学的大略风貌。

90

## 一、维特根斯坦：语言分析

维特根斯坦(1889年4月~1951年4月),英国分析哲学大师,数理逻辑学家,分析哲学的创始人之一。他出生于奥地利一个犹太家庭,先后在柏林高等技术学校与曼彻斯特大学就读,青年时期受到分析哲学奠基人弗雷格与罗素的影响。第一次世界大战时期参军,并在战俘营完成20世纪哲学经典之作《逻辑哲学论》(1919年),后获得剑桥大学博士学位并任三一学院研究员(1930年)、剑桥大学教授(1939年)。1947年辞去教授职务,专心于学术研究,成果丰硕,1951年辞世。维特根斯坦具有极大影响的后期著作《哲学研究》,是在他辞世后的

1953年出版的。维特根斯坦的思想发展有前后期的区分，前期思想来源于弗雷格与罗素，强调以逻辑分析的方法澄清命题的意义；后期则受到摩尔、莱姆塞以及德国语言学家毛特纳等的影响，强调语言的不同用法与语言的约定俗成性质。可以说，维特根斯坦的思想，有一个从早期的“语言界限”向晚期的“语言使用”的过渡。据称，维特根斯坦对于美学非常喜爱，曾说：“我或许会发现科学问题很有趣，可它们从未真正吸引过我。唯有观念的和美学的问题吸引我的注意力。说实话，我对科学问题的解答漠不关心，但其他类型的问题不是这样的。”<sup>①</sup>作为哲学家，他的美学论述不是很多，他的美学思想集中在1938年的《美学、心理学和宗教信仰演讲与对话集》之中，俗称“剑桥演讲录”。20世纪以来，学界普遍认为对于现代哲学与美学影响最大的有马克思、海德格尔与维特根斯坦三位理论家。

#### （一）对传统美学的批判：反本质主义

##### 1. “美学”一词被误解，有澄清之必要

他说：“（美学）这个题目太大了，据我所见，它完全被误解了。对诸如‘美的’（beautiful）这一词语（word）的使用，甚至更容易被误解，如果你看它所出现的那个句子的语言形式（linguistic form），那么，这种误解情况就较之其他多数的词语更容易发生。”<sup>②</sup>在他看来，传统美学关于美学是感性认识的完善的科学、美学是艺术哲学等等看法，其问题很大。首先在于语言的使用不当，具有某种抽象性，与生活实际距离很远，也离开了语言的使用实际。他认为，如果从日常生活中“美的”一词的使用来看，美学只是一种形容词或感叹词，而绝对不是“感性认识”或“艺术哲学”那样的名词。而且，包括美学在内的任何概念都必须在语言的使用中把握，没有抽象的、不变的所谓“美学”。

##### 2. 所谓“美的科学”是荒谬可笑的

他说：“美学就是一门告诉我们什么是美的科学——就词语而言这几乎是最荒谬的了。我假定美学也应该包括何种咖啡的味道更好些。”<sup>③</sup>这就告诉我们，美学与传授知识的科学相距甚远，传统美学说“美学是一种科学”这是最荒

谬可笑的事情。因为他认为，美学不传授任何科学知识，在具体的语言使用中它只与美味、美言与美食密切相关，而不传授知识。

##### 3. 美学是心理学的观点是极度愚蠢的

他说：“人们经常说，美学是心理学（psychology）的一个分支。这种观点认为，一旦我们是更为先进的，每个事物——一切的艺术的神秘（the mysteries of art）——都可以通过心理学实验（psychological experiments）来加以理解。诸如此类的观点是极度愚蠢的，可是它偏偏就是如此。”<sup>④</sup>在他看来，既然美学不是科学，那么它也就不是心理学，因为心理学属于科学的范围。而且，他认为这种将美学看作是心理学的观点极为愚蠢。他在讲演中多次阐述这个观点。他认为，审美问题与心理学实验毫不相关，心理学作为科学是讲究因果律的，但审美没有因果律问题，更不是实验室可以解决的。

#### （二）关于美学：语言分析

##### 1. 哲学的目的是命题的明晰

维特根斯坦将哲学定位到了语言分析的位置，他说：“哲学的目的是对思想进行逻辑澄清（the logical clarification of thoughts）。哲学不是一种理论，乃是一种活动（activity）。一部哲学作品本质上是由诸多阐明（elucidations）所构成的。哲学的结果，并不是得到一些‘哲学命题’，而是使这些命题明晰。哲学应使那些不加澄清就变得暗昧而模糊不清的思想得以清晰，并为其划定明确的界限。”<sup>⑤</sup>而“我的语言界限就意味着我的世界的界限”。<sup>⑥</sup>在这里，维特根斯坦已经走向了

① [英] 路德维希·维特根斯坦著，[芬] 冯·赖特、海基·尼曼编：《维特根斯坦笔记》，许志强译，复旦大学出版社2008年版，第135页。

② [英] 维特根斯坦：《美学、心理学和宗教信仰的演讲与对话集（1938—1946）》，刘悦笛译，中国社会科学出版社2015年版，第1页。

③ 《美学、心理学和宗教信仰的演讲与对话集（1938—1946）》，第17页。

④ 《美学、心理学和宗教信仰的演讲与对话集（1938—1946）》，第26页。

⑤ 转引自《美学、心理学和宗教信仰的演讲与对话集（1938—1946）·译者前言》，第7~8页。

⑥ 转引自《美学、心理学和宗教信仰的演讲与对话集（1938—1946）·译者前言》，第14页。

反本质主义，将哲学的根本目的指向了逻辑的澄清、命题的明晰与界限的划定。而这是需要进行语言的分析的，因为语言的界限就是世界的界限。总之，哲学已经走向反本质主义，走向语言分析，美学当然也是走向反本质主义和语言分析的。

2. 美学所要做的事情就是给出语言使用的理由

维特根斯坦认为，“美学所要做的事情……就是给出理由，例如，在一首诗歌的一处特别的地方为何用这个词而不是那个，或者在一段音乐当中为何用这个音乐素材而不用那个”。<sup>①</sup>也就是说，他已经将美学具体到实际艺术中词语与素材使用的研究。这就是一种语言分析的方法。

### 3. 美学研究的“描述”方法

维特根斯坦认为，“当时将美学视为一种严格意义上的科学的建构方式是走错了路，因为‘美在哪里’就像‘好吃在哪里’一样只能描述，而难以给出某种科学化的规则”。<sup>②</sup>在这里，他道出了现代美学与古典美学的根本区别。古典美学因为将美学看作“科学”，所以美学研究的方法是一种科学的逻辑的方法。而现代以来美学回归到人文学科，走出了美学是科学的禁锢，从而将美学的方法回归到“描述”。所谓“描述”，就是回到事情本身对于事物的形象化阐述。现象学是回到“意向性”本身，存在论是回到“存在”本身，实用主义是回到“经验”本身，而分析美学则是回到“语言分析”本身，然后再对这种“语言分析”进行形象地阐述。维特根斯坦在语言分析的阐述中使用的最多的是举例。他说：“要解决审美之谜，我们真正所要的，就是将特定的例证放到一起形成群落——并进行特定的比较。”<sup>③</sup>他在演讲中举了裁缝、音乐欣赏、绘画、法庭与舞曲等等一系列例子，说明美学研究回归语言的可能。他认为，这里描述的都是各种特定情况下的审美反应，“描述”就是对于审美反应的描述。他说：“欣赏音乐是人类生活的一种表现形式。对于某些人我们将如何描述这一形式呢？现在，我想我们首先必须描述音乐，然后我们才能描述人对它是如何反应的。”<sup>④</sup>

### 4. 描述必须在一定的情境之中

维特根斯坦认为，“美学的讨论就类似于

‘法庭上的辩论’。在法庭辩论当中，你尽量去‘弄清那种意欲去做的行为的情境’，希望最后将你所说的‘诉诸法官的判决’”。<sup>⑤</sup>在这里，他形象地将美学讨论比喻为法庭审判，而法庭审判的一个重要特点就是回归到事件发生的具体“情境”，同样的事件在不同的语境中其内涵是不同的。这说明，维特根斯坦的语言分析就是回归语言的使用情境，并客观地描述这种情境。这种“语境论”成为分析美学的某种共识，并发展为此后的文化形式与生活形式，是分析美学语言分析走向生活的表征。他说，“意义及用法”将语言的意义完全归结为“使用”，是分析美学“语境论”的典型表述。

### 5. 美学与伦理学都是不可言传的

维特根斯坦说：“伦理显然是不可言传的。伦理是超验的（transcendental）。（伦理与美学是一回事）。”<sup>⑥</sup>维特根斯坦将世界分为可以言传的与不可言传的两类，一类是可以言传的世界，这是“事实世界”，它与语言、命题、逻辑相关；一类是不可言传的世界，是神秘的世界，伦理学与美学属于此类。这就为他在美学领域反对科学化提供了理论前提，也为美学研究的语言分析与描述方法提供了理论的根据。

### （三）“美的”词语：语言游戏

在什么是美的问题上，维特根斯坦无疑是反本质主义的，尽管他早期曾经提出过“美是使人幸福的东西（And the beautiful is what makes happy）”。<sup>⑦</sup>但这是在否定各种传统的有关美的本质的理论前提下，是在充分考虑到分析美的语言使

① 转引自《美学、心理学和宗教信仰的演讲与对话集（1938—1946）·译者前言》，第31页。

② 转引自《美学、心理学和宗教信仰的演讲与对话集（1938—1946）·译者前言》，第25页。

③ 《美学、心理学和宗教信仰的演讲与对话集（1938—1946）》，第44页。

④ 转引自《美学、心理学和宗教信仰的演讲与对话集（1938—1946）·译者前言》，第44页。

⑤ 转引自《美学、心理学和宗教信仰的演讲与对话集（1938—1946）·译者前言》，第23页。

⑥ 转引自《美学、心理学和宗教信仰的演讲与对话集（1938—1946）·译者前言》，第15页。

⑦ 转引自《美学、心理学和宗教信仰的演讲与对话集（1938—1946）·译者前言》，第10页。

用的情况下做出这个论断的。这个论断仍然是将审美与伦理连接在一起加以阐释。他早期侧重于运用语言分析的方法批判传统美学，重在对于传统美学的语言分析，后期则侧重于审美过程中语言的使用。此时他对于审美的最基本的观点则是：“美的”词语是在语言游戏中出现的。

1. “美的”词语只有在“语言游戏”中才能出现

维特根斯坦认为，“美的”、“好的”经常是以感叹词出现的，“是什么使得这个词成为同意的感叹词的？这是它所呈现出的游戏，而不是语词的形式”。<sup>①</sup>在这里，他将“美的”与“好的”这种特殊的感受归结为“语言游戏”。这里所谓的“游戏”，就是一种动作、过程与自由的状态，表明了语言的多义性与非稳定性，“美的”也是其多义性与非稳定性的表现，是非本质的与非概念的。

2. “语言游戏”的背景是一种整体的文化

维特根斯坦认为，语言的游戏是在一种情境中发生的，由此发现这种语言的游戏也需要一种“整体文化”。他说：“我们所谓的审美判断的表现（expressions of aesthetic judgement）的词语扮演了非常复杂的角色，而且是一种非常明确的角色，我们称之为一个时期的文化（a culture of a period）。描述它们的用法，就要去描述你所意味的一种文化趣味（cultured taste），你必须得描述一种文化。我们现在所谓的一种文化趣味，或许在中世纪并不存在。不同的时代玩着完全不同的游戏。”<sup>②</sup>在这里，他将审美的语言游戏放到整体文化的背景之上，从而赋予审美以浓郁的人文色彩。他明确地认为，审美恰恰是人与动物的根本区别之一，“不能称当音乐演奏时一只摇尾巴的狗有乐感”。<sup>③</sup>这种审美的人文性揭示了审美的文化特征及其广阔的背景。

3. 语言的游戏与生活方式紧密相连

维特根斯坦认为，文化最后指向人的生活的方式。他说：“为了澄清审美语词，你必须得描述生活方式。”<sup>④</sup>“生活方式”是时代的、具体的，具有广阔的内涵与丰富的内容，将审美牢牢地奠定在生活的基础之上。

4. 语言的游戏着重于差异性

维特根斯坦认为，语言的游戏着重于差异

性。对于差异性的重视，是他后期哲学与美学思想的重要特征。他曾引用《李尔王》中的一句台词——“我将教给你们差异”，将之作为其后期著作《哲学研究》的开篇题词。这也是他在审美的语言游戏中所贯彻的原则。他说：“‘正确地’、‘有魅力地’、‘微细地’等起着截然不同的作用。譬如，布丰（Buffon）——一个可怕的人——论写作风格的著名演说；他作出了许多区分，而我只能模糊地理解，但他的意思并不模糊——所有各种细微差别，像是‘巨大的’、‘有魅力的’、‘好的’等。”<sup>⑤</sup>总之，差异性审美的语言游戏的一个重要特点。

5. 语言游戏的“规则性”

审美除了差异性，非常重要的还有共通性，而规则性就是共通性。没有规则就难以建立共通感，那也就不是审美。维特根斯坦以裁缝为例说明此事，“裁缝知道一件外套应当是多长，袖子应当是多宽，等等。他学习了规则——他受过训练——就像你在音乐中学会了和声和对位。……另一方面，如果我并没有学习这些规则，我就不会作出审美判断。通过学习规则，你就得到了越来越精细的判断”。<sup>⑥</sup>他认为，这样的“规则”不同于技术性的“规则”，而是一种“经验”的规则，审美判断力的规则。他继承康德美学，运用了审美判断力的概念，并将康德的审美判断力的共通性也继承下来。康德的共通性是一种心理的共通性，但维特根斯坦的则是一种“经验”的共通性。他说：“这里习得的不是一种技术；是在学习正确地判断。这里也有规则，但这些规则不构成系统，唯富有经验的人能够运用它们而已。不像计算规则。”<sup>⑦</sup>这说明，维特根斯

① 涂纪亮主编：《维特根斯坦全集》第12卷，江怡译，河北教育出版社2002年版，第324页。

② 《美学、心理学和宗教信仰的演讲与对话集（1938—1946）》，第12页。

③ 《美学、心理学和宗教信仰的演讲与对话集（1938—1946）》，第10页。

④ 《维特根斯坦全集》第12卷，第334页。

⑤ 《维特根斯坦全集》第12卷，第331页。

⑥ 《维特根斯坦全集》第12卷，第328页。

⑦ [英]维特根斯坦：《哲学研究》，陈嘉映译，上海人民出版社2001年版，第243页。

坦认为,审美的语言游戏必须有规则,因为只有有规则才具有审美的共通性。但这种规则又不是计算的科学的规则,而是一种“经验”的规则。这就将审美的语言游戏与共通性归结到了“经验”,只是这是一种语言游戏的经验。

#### (四) 关于艺术:家族类似

##### 1. 艺术具有一种永恒性

维特根斯坦是不承认艺术具有某种本质的,他的反本质主义在艺术理论上表现得很明显。但他并没有否定艺术的超越性的内涵。他说:“艺术品是在永恒的观点下看到的对象;善的生活(good life)是在永恒的观点下看到的世界。这才是艺术和伦理学的联系。”<sup>①</sup>可见,在他看来,“永恒性”是艺术与伦理学的共同本性,是一种“无法言传的”的世界,具有某种神秘性。这正是艺术与伦理学具有某种超越性之处。

##### 2. 艺术的特点——家族类似

艺术作为与审美有关的概念,当然也是艺术语言的游戏。但艺术品作为一种可以面对的实体,尽管没有共同本质,但总还有某种其他的共同性,这样才能统称为“艺术”。维特根斯坦将之概括为“家族类似”。他说:“我不能想出较之‘家族类似’这种相似性特征的更好的表现;对于同一家族成员之间的各式各样的相似性(the various resemblances):体态、容貌、眼睛的颜色、步态、气质等,以同样的方式相互重叠和相互交叉(overlap and criss-cross)——我要说:‘游戏’形成了一个家族。”<sup>②</sup>在这里,可以说维特根斯坦找到了一个他自认为非常好的比喻来表现艺术的非本质的共同性,这个比喻就是“家族类似”,同一家族的人很难说有一个特别共同的特征,但都有某种类似,甲与乙的鼻子类似,而乙又与丙的眼睛类似,而丙则与丁步态相似等等,由此断言这是艺术。其实,这种家族类似就是语言的游戏。应该说,只有在这一点上,艺术才具有某种共通性。

##### 3. 更加宽泛的比喻——工具箱

维特根斯坦还有一个更加宽泛的比喻,那就是将语言比喻为“工具箱”。他说:“我已常常把语言同一个工具箱做比较,这个工具箱里

面装着锤子、凿子、火柴、钉子、螺丝钉和胶。所有这些东西都不是偶然地被装在一起的——但是在不同的工具之间却有着重要的区分——它们被用于同一个方法的家族当中(a family of ways)——尽管没有什么会比在胶与凿子之间的差异更大。”<sup>③</sup>这说明,维特根斯坦认为,语言好比“工具箱”,这个工具箱只有一个共同的目标——工具,然后各种用品均可归入其中,尽管内中的工具之间差异极大。因为他将艺术比喻为语言,所以工具箱也可看作是对艺术的一种更加宽泛的比喻。

总之,无论是“家族类似”还是“工具箱”都在说明艺术是一个开放的概念,但它们之间仍然具有某种永恒性作为其共同性。但这里仍然缺乏了历史主义的内涵,因为艺术是在历史中形成的,早期的、中期的与晚期的艺术概念都是不相同的,不同国家与地区的艺术也是不同的。它们都与产生它们的社会经济、历史文化紧密相连,脱离经济社会与历史的所谓“家族类似”与“工具箱”是难以概括一切艺术门类的。这个概念倒是较为适合当代各种新兴艺术,在文化与艺术的边界被打破之后,某种家族的类似反倒能够解释这种新兴艺术的属性。但运用于古典的艺术就不合适了。不过,维特根斯坦的美学与艺术理论的突破性与局限性是共在的,在给我们启示的同时,也有许多值得反思的内容。

## 二、纳尔逊·古德曼:符号分析

纳尔逊·古德曼(1906~1998年),美国著名分析美学家,1941年获得哈佛大学哲学博士学位,先后在宾夕法尼亚大学、布兰迪斯大学和哈佛大学任教。他曾经在波士顿一家艺术画廊工作。这里培养了他对于艺术的兴趣。古德曼在哈佛教育学院创建了著名的“零点计划”,

① 转引自《美学、心理学和宗教信仰的演讲与对话集(1938—1946)·译者前言》,第20页。

② 转引自《美学、心理学和宗教信仰的演讲与对话集(1938—1946)·译者前言》,第48页。

③ 转引自《美学、心理学和宗教信仰的演讲与对话集(1938—1946)·译者前言》,第48~49页。

探索文化艺术素质教育，并以“零”比喻一切从头开始。该计划投入巨大，培养了多元智能教育的倡导者霍华德·加德纳这样的教育理论家。古德曼于1962年受邀于牛津，主持约翰·洛克的讲座，将在此期间积累下来的材料加以组织并进行六次演讲。他在此基础上于1968年出版了《艺术的语言——通往符号理论的道路》一书，这被誉为同杜威的《艺术的经验》齐名的美国最著名的美学与艺术论著。该书继承了分析美学着重于分析的传统，但与早期的语言分析有别的是更侧重于符号的分析。他说：“一件艺术品，无论怎样脱离再现抑或表现，也仍然是符号。”<sup>①</sup> 以下围绕着“符号分析”这个主题，对于古德曼符号论分析美学予以评述。

#### （一）方法：符号分析

古德曼说：“我的研究方法，毋宁说是通过对于诸多符号和符号体系的类型和功能的一种分析研究来实现的。”<sup>②</sup> 这就道明了他的学术目标是对于符号和符号系统的分析研究。在《艺术的语言》一书中，古德曼着力于运用符号的理论对各种艺术现象进行了自己的符号论分析。可以说，该书就是符号分析方法在艺术与审美中的实际运用。在这里，需要特别说明的是，所谓符号即是表示某种意义的标记，符号分析即是意义分析。古德曼特别提出“指谓”分析方法。他说：“明显的事实是：一幅图画如果要再现一个对象，就必须是这个对象的一个符号，代表（stand for）它，指向它；……再现一个对象的绘画，就像描述一个对象的段落一样，指称（refers）这个对象，更严格地说是指谓（denotes）这个对象。指谓是再现的核心，而且它独立于相似。”<sup>③</sup> 也就是说，再现一个对象就是这个对象的符号，并且也是“指谓”这个对象。所谓“指谓”，就是符号指向多种意义。因此，符号分析也就是“指谓”分析中对于符号多重意义的分析。

我们先来看看古德曼是怎样运用符号理论对于图像与情感关系进行分析的。图像本来是无知觉的，不带感情色彩的，但经过隐喻（暗喻）就可以具有了感情色彩，隐喻是图像与情感联系的关键。例如，“她是一个铁石心肠的女

人”，运用“铁石心肠”的隐喻来“指谓”这个女人（艺术符号）的冷酷无情。古德曼说：“一幅图像在字面意义上（literally）是灰色的（gray），而只有在隐喻意义上（metaphorically）是悲伤的（sad）”，“像‘冷色调’或‘高音调’之类的词语，是一种凝固的（frozen）隐喻，不过它是不同于年纪（age）上的年轻的（fresh）隐喻，而是和温度（temperature）上的零度保鲜的（fresh）隐喻一样。”<sup>④</sup> 一幅艺术的图像（符号）只有色彩和图形的表征，并不包含情感，但通过隐喻（指谓）则可以带有感情色彩，这就是通过图像与音调的冷热和高低的特征，借助于隐喻使之带上感情色彩。比如，冷色调可以通过将之（符号）暗喻（指谓）为“尸体般的冰冷”，而高低音调则可以暗喻（指谓）为“出殡仪式般的噪音”等等。这样的隐喻（指谓），在心理学上常常以“异质同构”来加以说明。

古德曼还以符号理论展开了真品与赝品优劣的分析。这可以说是艺术理论之中一个争论不休的论题。古德曼认为，知识是构成真品与赝品区别的主要依据。他说：“这种事实的知识（1）清楚地表明它们之间可以存在一种我能够学会去感知的差异，（2）赋予现在的观看以一种作为对那种感知辨别力的训练的角色，（3）最终要求修正和细分我现在观看那两幅图像的经验。”<sup>⑤</sup> 知识、训练和经验成为辨别真伪的主要依据，包括后面讲到的对于确认作者身份的知识。当然，古德曼还确定了审美感知力在辨别真品与赝品时的重要作用。不过，古德曼提出在审美上真品不一定高于赝品的重要观点。他说：“我们已经发现，原作与赝品之间的区别在审美上是重要的，这并不意味着原作一定比赝品优秀。一幅有灵感的复制品可能比一幅绘

① 转引自刘悦笛：《分析美学史》，北京大学出版社2009年版，第195页。

② 转引自《分析美学史》，第166页。

③ [美] 纳尔逊·古德曼：《艺术的语言——通往符号理论的道路》，彭锋译，北京大学出版社2013年版，第7~8页。

④ 《艺术的语言——通往符号理论的道路》，第55页。

⑤ 《艺术的语言——通往符号理论的道路》，第86~87页。

画原作更值得奖赏；一幅损坏的原作可能已经失去了绝大部分它以前的优点；一幅从破旧不堪的蚀刻版上印下来的图像，可能比一幅好的照相复制品在审美上更逊于原先印下来的图像。”<sup>①</sup>他举例说，伦勃朗画的一幅拉斯曼绘画的复制品就可能比原作好得多，因为伦勃朗比拉斯曼有着更高的成就。尽管拉斯曼是伦勃朗的老师，但在绘画成就上伦勃朗要高于拉斯曼，因此伦勃朗对于拉斯曼的复制品应高于拉斯曼的原作。这样从知识、训练、经验与审美感知等多个侧面分析绘画符号，就较好地辨别了原作与赝品之间在审美上的优劣，特别是提出赝品不一定比原作在审美上更差的重要观点。

## （二）艺术：艺术与符号密切相关

古德曼认为，艺术与符号密切相关。他说：“一件艺术品，无论怎样脱离再现抑或表现，也仍然是符号，即使其符号化的并不是事物、人物抑或情感，而是以特定形式呈现的形、色和质地等等。”<sup>②</sup>艺术即是符号，无论其指向事物、感情抑或特定的形式，都是符号。这里涉及“特定的形式”是否包含意义的问题，我个人认为，应该是包含数学的、色彩的与物理的意义。古德曼进一步指出，艺术不一定是再现、表现或例示，但如果三者均没有则不可以。他说：“无论何人没有符号去探求艺术，那将毫无发现——如果艺术品的符号化的一切途径都被考虑在内的话。艺术没有再现、表现抑或例示——可以；艺术三者都没有——不可以。”<sup>③</sup>这里，古德曼坚持了艺术即符号、符号即意义的学术立场。对于“再现”与“表现”，古德曼进行了深入的符号论分析，当然均包含着意义的分析，这是毫无疑问的。他还引入了一个“例示”的新概念。他说：“再现和描述将符号联系到它所应用的事物上去；例示将符号联系到指谓它的标记上去，因而间接地将符号联系到在那个标记的范围内的物（包括符号本身）上去。表现将符号联系到隐喻地指谓它的标记上去，因而不仅间接地将符号联系到那个标记特定的隐喻范围上去，而且间接地将符号联系到那个标记特性的字面范围上去。”<sup>④</sup>在这里，古德曼将再现、表现与例示进行了区分，基本上是再

现与描述属于一类，均指向事物，而表现与例示属于一类，指向标记。前者的意义是直接的，后者的意义是间接的。而表现则是诉诸于隐喻，所以，“并不是所有的例示都是表现，但是所有的表现都是例示”。<sup>⑤</sup>古德曼的这一说法不能说是对于艺术的定义，因为分析美学是不赞成成为艺术定义的，但却给了艺术一个更加宽泛的界说或者描述。这种描述告诉我们，古德曼的符号论艺术观认为，艺术作为符号无论是再现、表现抑或例示或者是其中之一，都是包含意义的。

古德曼还以这种符号即意义的理论界说了文学艺术中的“风格”一词。他不同意传统的“风格即人”的界定，那是将“风格”界定在创作主体的范围之内，而古德曼则从符号论的角度，将风格界定为表达意义的特征。他说：“一个风格特征，就是所言说的、所例示的、所表现的东西的特征。”<sup>⑥</sup>他又说：“风格就是一件艺术品的符号功能的诸多特征，这些作者的、时期的、地域的或者学派的特征。”<sup>⑦</sup>这里，已经将风格特征扩大到主体的、历史的、空间的与学术的众多领域，但都没有脱离“符号功能”即意义这个大的前提。

古德曼围绕符号理论对于欧洲传统美术的“透视理论”展开了批判性的分析。传统透视理论是凭借传统光学与几何学原则对于绘画的一种运用，要求“图像必须从正面，从一定距离、闭上一只眼睛而保持另一只不动、通过一个小孔来观看”。这样要求，“它与由对象本身提供的光线一致。这种一致是一种纯粹客观的东西，可以由仪器来测量。而这种一致就构成了再现的逼真性”。<sup>⑧</sup>古德曼对于这种传统的透视理论进行了批判。他认为，艺术图像（符号）的形

① 《艺术的语言——通往符号理论的道路》，第97页。

② 转引自《分析美学史》，第195页。

③ 转引自《分析美学史》，第178页。

④ 《艺术的语言——通往符号理论的道路》，第73页。

⑤ 转引自《分析美学史》，第182~183页。

⑥ 转引自《分析美学史》，第187页。

⑦ 转引自《分析美学史》，第187页。

⑧ 《艺术的语言——通往符号理论的道路》，第12页。

成并非按照透视理论，这种传统透视理论关于闭上一只眼睛的逼真性是极为荒唐可笑的。他说：“根据照在一只闭上的眼睛上的光线来衡量逼真性，也是荒唐可笑的。”<sup>①</sup>他认为，图像（符号）的形成并非是僵化的再现，而是一种传递与转译，需要通过习惯与训练。他说：“这种转译如何才能最好地实现，取决于无数变化的因素，而这些因素当中，观看者那里根深蒂固的观看习惯和再现习惯是相当重要的。……不过，借助训练，一个人可以顺利地适应扭曲的景象或以扭曲的甚至反向的透视画出来的图像。”<sup>②</sup>例如，东方的、拜占庭的等中世纪的艺术。总之，古德曼认为，对于图像的形成与解读的最重要因素是文化习惯与训练，而非欧洲传统的“透视”，并承认了非西方艺术的合理性。

古德曼还从符号论的视角对于各种艺术门类进行了描述。他说：“在绘画中，作品是一个单独的对象；在蚀刻版画中，作品是一类对象。在音乐中，作品是遵从字符的那类演奏。在文学中，作品是字符自身。而我们可以补充说，在书法中，作品是一种独特的铭写。”<sup>③</sup>而“舞蹈是像没有记谱的绘画一样的视觉艺术，可是又像具有高度发达的标准记谱的音乐一样的瞬时（transient）和时间（temporal）艺术”，<sup>④</sup>“建筑艺术是代笔艺术”等等，<sup>⑤</sup>都是从艺术中的符号系统来描述各类艺术的，都没有脱离艺术作为符号的意义内涵。

### （三）艺术品：审美征候

古德曼作为分析美学家，不是寻求艺术与审美的本质，而是寻求艺术何时成为艺术，或者说是艺术品何时成为艺术品，是一种艺术品本体论。这在现代美学与艺术理论中是一种普遍的理论倾向。欧洲现象学美学是从主体构成的角度论述艺术品何时成为艺术品这样的问题的，于是出现艺术品只有在审美对象之中，或者说只有在审美之中才成为艺术品，而日常情况下艺术品只是一种沉睡的展品而已。古德曼也是着重于探索艺术品何时成为艺术品的论题的。他说：“在关键的例证当中，真实的问题，并不在于‘什么（永远）是艺术品’，而是‘何时某物是一件艺术品’——或更简约地说，正

如我的标题所示，‘何时为艺术？’”<sup>⑥</sup>他将这种艺术品本体论的探索看得非常艰难，他否定了传统的对于审美本质以及划分审美与非审美界限的各种努力。他说：“在寻找将经验分类为审美经验与非审美经验的简洁表达（就与大致的用法大致相适应来说）上的不断失败，表明需要一种更为复杂的探究。也许我们应该由检验经验中包含的几种不同的符号作用的主要特征的审美适当性开始，由寻找审美的征象或征候开始，而不是由寻找审美的明确标准开始。征候既不是审美经验的必要条件，也不是审美经验的充分条件，而仅仅是倾向于与其他这种征候联合起来呈现在审美经验之中。”<sup>⑦</sup>这里告诉我们诸多信息，其一，他认为，传统美学对于审美与非审美界限之划分的探索是失败的；其二，他想进行一种更复杂的探究；其三，探索的着眼点是从“符号作用的重要特征”开始，这说明其对于符号论艺术思想的坚持；其四，寻找审美的征象或征候，这不是审美的必要条件也不是充分条件；其五，认为只有在各种征候联合起来呈现在审美经验之时才有其意义。应该说，这是模棱两可的描述，正是分析美学的特点。他进一步认为，审美其实不是一种固化、稳定的物质与性质，而是一种动态中的创造。审美的创造性就得出审美征候的必然性，审美征候是一种氛围，一种过程。他说，“审美‘态度’是不停息的、探索的、检验着的——与其说它是态度，倒不如说是行动：创造与再创造。”<sup>⑧</sup>

关于审美的征候，古德曼说道：“审美存在五种征兆：（1）句法的密度，在此某些方面最微妙的差异构成了不同符号之间的差异——譬如一支无刻度的水银温度计与一支电子读数器

① 《艺术的语言——通往符号理论的道路》，第13页。

② 《艺术的语言——通往符号理论的道路》，第14页。

③ 《艺术的语言——通往符号理论的道路》，第161页。

④ 《艺术的语言——通往符号理论的道路》，第162页。

⑤ 《艺术的语言——通往符号理论的道路》，第168页。

⑥ 转引自《分析美学史》，第189页。

⑦ 《艺术的语言——通往符号理论的道路》，第192页。

⑧ 转引自《分析美学史》，第190页。

的差异；(2) 语义的密度，在此符号被提供给由于某些最精妙的差异所辨别的事物上——不仅那只有刻度的水银温度计还有日常英语都可以作为例子，尽管日常英语并不具有句法上的密集；(3) 相对饱满度 (relative repleteness)，在此某一符号的许多方面相对而言都是有意义的——譬如北斋的工笔山水画的形、线、笔触等的每个特征都是有意义的。相对照的是证券交易所日交易量曲线，其意义就在于基价上的线的高度；(4) 例示，在此无论是符号还是所指谓的，都通过其作为本义或隐喻地具有属性的样本而符号化的；最后 (5) 多元复杂指称，在此某一符号要执行相互整合和互动的指称功能，某些是直接的而某些是以其他符号为中介的。”<sup>①</sup> 他认为，“如果列出的四种征候并不分别地都是审美经验的充分条件或必要条件，但它们却可以联合地是审美经验的充分条件，可以联合地是审美经验的必要条件。也就是说，当一种经验具有所有这些属性而且仅当一种经验至少具有一种这些属性的时候，这种经验就可能是审美经验。”<sup>②</sup> 也就是说，在他看来，以上五种经验联合起来或者某种经验包含两种以上经验即可成为审美经验。对于以上五点审美征候应如何理解呢？古德曼自己作了解释。他说：“句法密度是非语言系统的典型特征，而且是将草图区别于乐谱和手迹的一个特征；语义密度是艺术中的再现、描述和表现的典型特征，而且是将草图和手迹区别于乐谱的一个特征；而相对的句法充盈在语义上有密度的系统中将更为再现性的系统区别于更为图表性的系统，将更少‘图式的’系统区别于更为‘图式的’系统。”<sup>③</sup> 这就说明，他所说的审美征候代表着一种非语言性和艺术性，区别于语言性与图表性。他在《艺术的语言》一书中更为具体地将密度与例示阐释为“不可言说性”和“直接性”。很明显，古德曼是在符号论的视域中区分审美与非审美的不同符号，这里并无明显的界限，但有着模糊的密度与清晰的非密度的区分。他说，“因此，密度、充盈和例示是审美的标志；清楚表达、衰减和指谓是非审美的标志。对经验的一种含糊而粗糙的二分法，让位于对特征、要

素和过程的分类。”<sup>④</sup> 这就是古德曼符号分析的特点所在，他的区分是相异于传统的审美与非审美二分对立的区分，而是一种特征与过程的分类，不是论述，而是描述。就是说，在他看来，艺术与审美都是符号创造进行中的过程，一旦符号的生成具有以上审美征候联合之情形时即进入审美经验的范围，反之则不是。审美即是有密度的符号的生成过程，也是艺术品成为艺术品的过程，不存在任何的二分对立，也不存在任何的非此即彼。这就是古德曼在其符号分析论艺术理论与审美理论中对于什么是审美，什么是艺术品的回答。

#### (四) 审美与科学：审美认知

古德曼的符号论艺术观最终走向了科学认知主义。他认为，审美与科学尽管有着差异，但并不是对立的，有学者认为，这是古德曼美学与艺术观的“认识论转向”。古德曼说：“艺术与科学并不是彻底背道而驰的”，<sup>⑤</sup> 又说：“我也看不到这些精细的、短暂的和独特的心灵状态，能够标明审美的与科学的之间的任何有意义的差别。”<sup>⑥</sup> 在他看来，情感与认知是紧密相关，难以划分的，“情感的和认知的之间的分界线，并不比将某些审美对象和审美经验从其他审美对象和审美经验之中划分出来更能够将审美的从科学的之中完全划分出来”。<sup>⑦</sup> 他又说：“情感在认识上不是作为分离的部分起作用，而是在互相联系中以及在与其他认识手段的联系中起作用。”<sup>⑧</sup> 这是非常重要的，因为传统理论是将情感与认知相分离的，但分析美学则将两者联系起来。前已说到，这种联系的途径是通过“隐喻”这样一个中介。这就是非常重要的音乐美学之中的“情感认知主义”。彼得·基维的音乐美学思想以其著名的“轮廓理论”与

① 转引自《分析美学史》，第175页。

② 《艺术的语言——通往符号理论的道路》，第193页。

③ 《艺术的语言——通往符号理论的道路》，第192页。

④ 《艺术的语言——通往符号理论的道路》，第193~194页。

⑤ 《艺术的语言——通往符号理论的道路》，第194页。

⑥ 《艺术的语言——通往符号理论的道路》，第185页。

⑦ 《艺术的语言——通往符号理论的道路》，第187页。

⑧ 《艺术的语言——通往符号理论的道路》，第190页。

“升级的形式主义”将情感与认知联系起来，建构了音乐美学的情感认知主义。这是古德曼情感认知主义在音乐美学之中的发扬与运用。总之，古德曼最终将审美导向了科学认知主义，他指出，“审美经验就是一种认知经验”。<sup>①</sup>

古德曼的符号论审美观与艺术观开辟了审美与艺术理论的众多新的领域，引起长久的争论，导致学术的新发展。但其内在的矛盾性还是非常明显的，诸如审美与非审美、认知与情感、艺术与非艺术、科学与审美等等存在着较为复杂的关系，有着难以克服的矛盾，并非仅仅依靠符号理论即可加以解决。

### 三、艾伦·卡尔松：环境欣赏模式分析

20世纪中期以来，分析美学随着时代的潮流而转型，对传统的“艺术美学”一统天下的状况有了新的突破，以赫伯恩的《当代美学及自然美的遗忘》一文的发表为标志，环境美学应运而生。环境美学最重要的代表人物即是加拿大著名美学家艾伦·卡尔松（Allen A. Carlson, 1943年）。他是加拿大阿尔伯塔大学哲学系教授，西方环境美学的开创者和拓展者之一，著有多种环境美学论著，影响深远。2012年1月，由南开大学哲学系教授薛富兴编辑、翻译的卡尔松的环境美学论文集《从自然到人文》出版，该书比较全面地收集翻译了卡尔松的环境美学论文，并得到卡尔松本人的认可。此外，该书还附有卡尔松所作的序言及访谈录，为我们全面了解卡尔松的环境美学提供了很好的文献基础。

卡尔松的环境美学集中体现了分析美学作为科学美学的特点，着力于运用分析的方法对于各种环境欣赏模式进行深入的分析，其彻底性与新颖性可谓蔚为大观，充分体现了分析美学在新时代的风采。

#### （一）历史的反思与环境美学的理论原则

##### 1. 历史的反思

###### （1）对风景管理实践的反思

卡尔松紧密结合整个北美自然美学领域、

以其“如画风景”之观念对于风景景观管理的深刻影响进行了深入反思。这种“如画风景”之观念的最大的问题是使得各个风景区只按照形式主义的原则进行建设，从而背离了生态价值与伦理价值的人文原则。他说：“体现在传统自然美学中的审美价值在许多方面已经不能与当代环境运动的价值保持一致。事实上，根据某些当代环保主义者的意见，传统自然美学至少有五种主要缺陷。简言之，传统自然美学受到批评，是因为它认可自然审美欣赏是：1. 人类中心主义的；2. 景致迷恋的；3. 肤浅和琐碎的；4. 主观的；5. 道德缺场的。”<sup>②</sup>这五个缺陷基本彻底否定了传统自然美学在风景景观管理上的作用，从而从实践的角度否定了传统自然美学的“如画风景”理论的价值意义。

#### （2）对大地艺术的反思

从20世纪60年代中期并持续到20世纪70~80年代，大地艺术出现在北美大地之上，引起普遍关注。这种大地艺术通过对于自然的刻意改变而形成某种所谓“艺术品”。例如，瓦特·德·曼拉的《拉斯维加斯的组件》，是四个8英尺高、1~1.5英里长的组件，竖立在距离拉斯维加斯东北95公里处的沙漠中，是由推土机在沙漠中留下的印迹。再如，奥本海姆的《山边烙印》，是通过用热焦油毁灭众多植物而获得的印迹。可见，这种大地艺术实际上是对大自然的破坏，但被美其名曰对于自然的“重新定义”。卡尔松说：“如果这种对自然所属范畴的‘重新定义’必然涉及审美冒犯，那么，环境艺术也就必然构成对自然的审美冒犯。”<sup>③</sup>他指出：“冒犯是一种类似于伤害，而不只是影响之类的东西。即使一种伤害是暂时性的，它也仍然是一种伤害，而且可能与永久性伤害同样严重。”<sup>④</sup>

① 转引自《分析美学史》，第191页。

② [加] 艾伦·卡尔松：《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》，薛富兴译，广西师范大学出版社2012年版，第286页。

③ 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》，第146页。

④ 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》，第147页。

### (3) 对分析美学的反思

卡尔松认为,1966年赫伯恩发表的文章《当代美学及自然美的遗忘》启动了20世纪后期环境美学的诞生,是对分析美学的深刻反思。他说,在“意识到目前的美学在本质上是将整个美学简化为艺术哲学,意识到分析美学实际上忽略了自然界之后,赫伯恩提出,艺术审美欣赏经常对自然欣赏提供错误的模式。”<sup>①</sup>卡尔松在赫伯恩的基础上“接着说”,着力于对于分析美学的自然欣赏的批判与环境欣赏模式的探索。曾经有学者以环境美学家对于分析美学的反思而认为环境美学是对分析美学的突破,我们认为无论是环境美学家本人的自述还是其理论所呈现的分析特点都说明环境美学是分析美学的新发展。

## 2. 环境模式分析的理论原则

### (1) 自然是一种环境,自然是自然

环境分析模式是卡尔松对于自然欣赏模式分析之后所做出的选择,他在自然欣赏之对象模式、景观模式与环境模式中选择了环境模式。之所以选择环境模式,他是有其理论原则的,那就是“自然是一种环境,自然是自然”。卡尔松在其著名的《欣赏与自然环境》一文中分析了自然欣赏模式,并提出了“自然是一种环境,自然是自然”的著名理论原则,同时对于“环境”概念进行了阐释。他说:“我得出的结论是:与对象模式一样,景观模式作为自然欣赏的范例同样不合适,但其不合适的原因引人深思。说景观模式不合适,是因其不适于自然环境之特征,可能还不适于解决面对自然环境看什么、如何欣赏的问题。我们必须更为细致地考察自然环境的特征。就此,我想强调两个更为明显的方面:其一,自然环境是环境;其二,它是自然的。”<sup>②</sup>这里,卡尔松紧扣欣赏什么与如何欣赏的问题。所谓“自然是一种环境”,是指欣赏什么,认为环境模式所欣赏的既非形式主义的对象、也非如画的“风景”,而是环境。环境自身具有某种模糊性,边界是不清晰的。边界一旦清晰,那就不是环境。所谓“自然是自然”,是指如何欣赏,指出自然不是艺术那样的人造物而是自然,不能像人造物(艺术)那

样凭借视觉保持距离地欣赏,而应是如自然那样全身心融入地欣赏。同时,卡尔松还对“环境”概念作出自己的界定。他说:“环境是一片我们生存于其中的作为‘感知部分’的居所。它是我们的周遭物。如斯巴尚特所指出的:作为我们的周遭物,我们的居所、环境是已为我们认可了的东西,我们很少意识到——它必然很不醒目。若环境中任一部分变醒目了,它便处于将被视为对象或风景的危境,而不再是我们的环境。”<sup>③</sup>这里,环境是“居所”的论断无疑是深刻的,而环境是“周遭物”的看法则难以摆脱主客二分对立的窠臼。

### (2) 当代环保主义对于自然欣赏的五项要求

卡尔松立足于当代环保主义的理论高度,提出了环保主义对于自然欣赏的五项要求:第一,非人类中心,而非只是人类中心的;第二,环境聚焦,而非景致迷恋的;第三,严肃的,而非肤浅和琐碎的;第四,客观的,而非主观的;第五,伦理参与的,而非伦理缺场的。<sup>④</sup>卡尔松概括的上述五项要求内涵十分深刻,道出了当代环境美学的哲学与美学要旨,成为其在自然欣赏模式中进行鉴别区分的重要依据与原则。

## (二) 自然欣赏模式分析

卡尔松在其著名的《欣赏与自然环境》一文中分析了自然环境欣赏之模式,他说:“我将讨论一些审美欣赏的具体案例。根据初步印象,这些案例似乎适用于作自然环境欣赏之模型。根据传统,这些案例在一定程度上提供了自然环境审美的适合范例。”<sup>⑤</sup>卡尔松对这些案例一一进行了具体分析。

### 1. 对象模式分析

所谓对象模式,即是自然物作为雕塑那

<sup>①</sup> 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》,第309页。

<sup>②</sup> 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》,第48页。

<sup>③</sup> 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》,第48~49页。

<sup>④</sup> 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》,第288页。

<sup>⑤</sup> 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》,第43页。

样的对象进行欣赏。卡尔松认为，这种欣赏模式是不适合、不恰当的。他说，自然景观欣赏的“限制标志着欣赏自然与欣赏自然对象之区别。只要我们意识到以对象模式欣赏自然之困难，便可以发现此区别之重要性。比如，依对象模式欣赏自然，自然对象就变成一种‘现成品’（ready made）或‘发现艺术’（found art）。艺术世界认可对一段浮木作‘艺术的阐释’，就像我们曾对杜尚（Duchamp）的便盆所作的阐释，或丹图（Danto）对真实的布里留包装盒（Brillo cartons）所作的讨论那样。如果这一魔术成功了，其结果就是艺术。欣赏什么、如何欣赏的问题在理论上已得到回答，但回答的只是艺术，而非自然，关于自然欣赏的问题在混乱中迷失了”。<sup>①</sup> 以上论述集中回答了对象模式将自然变成艺术，从而在欣赏什么与如何欣赏之根本问题上混淆了艺术与自然界根本弊端。卡尔松对于对象模式是否定的。

## 2. 景观模式分析

这种模式要求我们像欣赏风景画那样欣赏自然环境，曾经在北美的旅游业中起到很大作用。但卡尔松则否定了这一环境欣赏模式。他说道：“这种模式之可疑，不仅在其伦理基础，也因其美学基础。这一模式要求我们将环境视为一幅静态画面，这种画面实质上是‘两维的’。它要求将环境简化为风景或视角。但我们必须意识到：环境并不是一幅风景，不是画面，不是静态的，也不是两维的。问题在于：这种模式要求我们欣赏环境，并不依环境之本然与特性，而是依据某种自身并非如此、并无此特性的东西来欣赏。实际上，这种模式对实际自然对象和欣赏并不适合。”<sup>②</sup> 卡尔松在这里已经很好地回答了这种景观模式的不适合性，主要还是因为它把环境变成了静态的两维的风景画，离开了自然环境欣赏之本然性。

## 3. 环境模式分析

卡尔松最后推荐的是他认为最适合自然环境之本然性的环境模式。他说：“我在此处所呈现的自然审美欣赏模式也许可称之为环境模式（the environmental model）。它强调：自然是一种环境，它是这样一种我们生存于其中，每天

用我们全部的感官体验它，将它视为极平常生活背景的居所。但是，作为审美经验，它要求将这种极平常的背景体验为一种醒目的前台物，结果便成了一种‘盛开的花朵与嗡嗡的虫鸣之混合’经验。为了欣赏，必须通过我们从自然环境中所获得的知识将这种经验调节。……这样，我们就有了一种模式，该模式足以回答自然环境欣赏中欣赏什么、如何欣赏的问题。这一模式充分顾及自然环境的特征。”<sup>③</sup> 他又说：“最重要的是，要承认自然是一种环境，是自然的，并将这种认识置于自然环境欣赏的核心位置。”<sup>④</sup> 显然，卡尔松根据自己的理论原则，以“自然是一种环境，自然是自然”理论为指导，充分肯定了自然欣赏的环境模式。

## 4. 自然欣赏模式分析界限之区分

卡尔松在对自然欣赏模式的分析中是有其界限的。这种界限的区分其实也是其模式分析的进一步发展。这一界限之划分，对他来说实际上也是又一种性质的模式划分。他从两个方面来划分其模式分析的界限。

### （1）分离与联系两种模式的区分

卡尔松在分析对象模式时对分离与联系两种模式进行了区分。这两种模式实际上是艺术之分离性与环境之联系性的区分，划清了艺术与环境两种模式的区别，也可以说是传统美学与自然分离之特点及当代环境美学与自然联系之特点的区分。他说：“即使并未要求将自然对象当作艺术对象看待，对象模式对自然对象欣赏也强加了一些限制。此限制是将对象从其环境中分离的结果。对象模式要求这样的分离，以便从开始就能明了欣赏什么和如何欣赏。但是，要求此种分离时，对象模式便有了问题。对象模式最宜于那种能成为自足审美单元的艺

<sup>①</sup> 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》，第44页。

<sup>②</sup> 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》，第48页。

<sup>③</sup> 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》，第52页。

<sup>④</sup> 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》，第53页。

术对象。……但是，自然对象与其创造环境具有一种我们称之为有机性的联系。此类对象乃其环境要素之一部分，并经由尚有作用的自然力从其环境要素中发展出来。”<sup>①</sup>这说明，对象模式之与自然环境的分离实际上是一种具有独立自足性的艺术的特点，而自然环境则与环境具有一种有机的联系性，是自然要素之组成部分。分离与联系是艺术与环境在审美欣赏中的区分，如果将之混淆则会导致审美的偏差。这就是对象模式的弊端所在。

### (2) 认知与参与两种模式的区分

卡尔松的环境美学涉及最多的是认知与参与两种模式的关系，这其实是卡尔松与另一位著名环境美学家伯林特长期争论的论题。前者持认知立场，而后者则持参与立场；长期争论，最后走向互补。认知模式是卡尔松所力主的，认为科学知识是环境审美的最关键因素，而伯林特则主张环境审美是一种感官的全方位参与。卡尔松认为，认知模式稍稍强于参与模式，“从总体上看，在满足环境保护五项要求方面，后者（按：指“科学认识主义”——引者注）比前者得分更高”。但他最后还是认为，应该“最好的选择是将这两种主张结合在一起”。他说：“这是因为，每一种主张可以被理解为只是呈现了恰当自然审美欣赏的必要条件。参与及相关的科学知识可以被视为是必要的；但是对这样的欣赏而言，此二者并没有被要求成为充分条件。由于在自然环境中一方面要全面参与，同时又要考虑对这种恰当欣赏而言的相关知识，这是困难的，这两种方法在实践上可能会产生一些紧张。可是，这种情感与知识、情感与认知的融合与平衡正是审美欣赏的核心部分。”<sup>②</sup>

### (三) 日常生活美学模式分析

卡尔松的分析方法可以说无处不在，他不仅对艺术与环境进行了区分，并进行了不同模式的分析。而且，他对环境也进行了区分，并进而进行了模式分析。具体言之，他将环境区分为自然环境、人类影响环境与人类环境。他将人类环境的审美称之为“日常生活美学”。他说：“对我们大部分人而言，日常生活美学（the aesthetics of everyday life）首先是那些我们工

作、娱乐或者任何其他组成我们日常生活环境的美学。我在此将这些环境称为人类环境。这样，日常生活美学的一个核心问题是如何审美地欣赏我们的人类环境？”<sup>③</sup>卡尔松所说的“日常生活美学”，包括建筑、园林、农业、工业、城市等等一切与人类生活、娱乐、工作有关的环境之美学。他在21世纪到来之际对这些人类环境进行了自己的模式分析。让我们看看他的具体阐释。

### 1. 建筑之审美欣赏模式分析

#### (1) 建筑与艺术作品迥异

通常的观点认为，建筑是艺术之一种，称之为建筑艺术，或者称之为凝固的音乐等等。但卡尔松则认为，这是对于建筑的误读。他说，“建筑的典范作品与典型的艺术作品迥异。”<sup>④</sup>在他看来，我们通常是将艺术如雕塑一般孤立起来欣赏，关注其独立自足的形式与结构等等，但建筑并非是孤立的，而是与周边的环境景致以及人类的生活息息相关。因此，“抽象的‘建筑作品’概念就很难有牢固基础。挑出特殊的‘建筑作品’在人们眼里就开始变成一个武断的过程。简言之，一旦我们开始观察和思考建筑，便会意识到：建筑很难与类似于我们所钟情的艺术品观念相适应，那是一张独特、非功能，且通常是指审美欣赏便当对象的观念。”<sup>⑤</sup>很明显，卡尔松是在建筑与艺术的区分中来阐释建筑的审美特征，确立建筑这种审美模式的特点以及对其欣赏的特殊方法的。这是将建筑与艺术加以区分，尽管它们都是人类的产品。

#### (2) 建筑之审美欣赏的生态学方法

卡尔松认为，建筑其实是一种自然环境，是人类的栖息地，人类的居所与生活的空间。

① 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》，第45页。

② 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》，第296页。

③ 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》，第237页。

④ 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》，第135页。

⑤ 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》，第135页。

因此，对于建筑的审美欣赏不适合运用通常运用于艺术审美的孤立的二维的欣赏方法。卡尔松提出了特殊的生态学方法。他说：“如果建筑存在于自然与艺术之间——‘审美的无人地带’，取代传统的立足于艺术的立场，我提倡一种立足于自然的立场。我将这一立场称之为生态学方法，是因为生态因素在自然环境审美欣赏中起核心作用。然而我在此强调生态因素，仅就如此认识而言：建筑作品并非一种艺术品的类似物，而是人类生态系统的有机部分，就像组成自然环境生态系统的那些要素一样。”<sup>①</sup>上述论述表明，卡尔松认为，建筑作品尽管是人类环境，但是却是紧紧联系于人类的生存的，是人类栖息的家园。因此，它与一般的人类产品不同，而是一种人类生态系统的有机组成部分，我们必须运用生态学的方法才能理解建筑产品，对其进行审美的欣赏。可见，卡尔松的建筑之审美欣赏的生态学方法正是其“环境是自然的”理论原则的体现。这是将艺术的审美欣赏与建筑作品的欣赏方法加以区分，将之与一般的自然环境一样运用生态学的方法进行审美的欣赏。

### (3) 形式服从功能

接着，卡尔松又将建筑与一般的自然环境加以区分，认为建筑作为人工制品具有形式服从功能的特点，这也是建筑的审美特性之一。他引述沙利文的观点指出：“沙利文的评论强烈地宣示：建筑依其本性是一种功能艺术，这样，它提醒我们任何一件建筑作品所提出的最明显问题：它做什么？再者，‘形式服从功能’的口号概括了这一问题的意义，如沙利文所指出：‘形状、形式、外在的表达、设计，或任何我们可以为了一件建筑作品所选择之物’，应当服从该作品之功能。”<sup>②</sup>建筑作品的功能是什么呢？卡尔松认为，建筑是为人类服务的，是作为人类的生存的“处所”，发挥好这种“处所”的功能就是美的建筑作品。在这里，卡尔松突出了建筑作品的自身特点——是其区别于一般自然环境之处。

### (4) 体验中实现的欣赏之道

建筑作为人类的居所，如何进行审美呢？卡尔松认为，欣赏建筑有一种“整体的方法”，这种整体的方法就是需要欣赏者进入并通过感

官体验的“欣赏之道”。他说：“一件建筑作品的功能并不能通过静态观照而体验之，……它就不能由欣赏者仅通过对作品的静态观照而获得。而且，它是一种欣赏者必须通过体验功能自身才可获得的功能。再者，仅仅知道它的功能是什么，根据这样的知识观照它，也不完全恰当。审美经验是在对作品的体验中实现的。”<sup>③</sup>这是一种由外而内的运动，是一种动态的过程，是一种凭借感官的感受。这就将建筑作品的审美欣赏的特点更加进一步强化。

### 2. 居住者与观光者两种审美欣赏模式之区分

卡尔松将建筑作品之审美欣赏进一步区分为居住者与观光者两种欣赏模式，他说，这是“环境审美经验这两种基本方式的区别”。<sup>④</sup>他借用斯巴尚德的观点指出，“对观光者来说，他所看到的，仅仅是一些没有内在之物，也没有历史的面；对居住者而言，他所见之物乃是环境历史演化的成果，以及有着内在之物的外部空间。”<sup>⑤</sup>外在与内在，这就是观光者与居住者对于环境欣赏模式的差异。居住者的欣赏是一种居住环境与生存之地的欣赏，观光者的欣赏则是一种景观的欣赏，只管外在形式与暂时的价值，而不管其与人的生态环境的关系，即便造成生态灾难也不予考虑。他说：“在最后的分析中，不管环境建筑审美维度的意义是什么，这些维度都应当与伦理的维度结合起来考虑，如果必要的话，后面的考虑应当优于前者。”<sup>⑥</sup>

### 3. 农业景观审美欣赏模式分析

20世纪初期以来，北美的农业经历了革命性的变革，传统农业被现代农业迅速取代，那

① 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》，第136页。

② 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》，第202页。

③ 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》，第207页。

④ 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》，第259页。

⑤ 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》，第259页。

⑥ 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》，第265页。

种绵延的农田，袅袅的炊烟，盛开的野花，围着栅栏的农屋，这些传统的农村景象被现代农业划一的景观所取代。从传统的审美眼光看，现代农业是审美的荒原。而卡尔松则以“形式服从功能”之原则，“以土地生产食物与纤维”之功能的圆满完成为标准，改变了审美的眼光，对于现代农业予以新的审美评价。他说：“现代农业功能性景观的审美欣赏就得到很大提升，因为就其所完成的功能而言，它们在整体上设计得很好，经多年的试验与失败教训，连同生产方面的压力，使农业景观可以作为良好设计之典范而欣赏——外观清晰、洁净、整齐，同时又体现了精巧、效率和经济等性能。”<sup>①</sup>在这种新的审美眼光之下，取代传统农村景象的现代农业被赋予新的审美评价，诸如忠实的汗水、持久的辛苦与最后的报偿等等。

#### 4. 园林审美欣赏模式分析

卡尔松具体分析了西方园林的种类与特点，包含多种园林艺术模式，例如法国园林的“艺术作为自然”的模式、英国园林的“自然作为艺术的一种方式”的模式、灌木修剪公园那种艺术与自然相区别的园林模式等等。但卡尔松认为，最好的园林模式是日本园林，因置身其中可不费力气地进入一种平静和安宁的观照状态。在他看来，日本园林是以一种人工因素安置在自然语境中的方式达到艺术与自然的统一。他说：“日本园林虽然确实表现出人工和自然因素间的辩证关系，但是它如何能如此成功地解决审美欣赏中困难和困惑问题？这一问题总是与这种辩证关系密切相关。它在使人工因素服从于自然因素的意义，通过追随自然之引导做到这一点。它在创造自然的理想化版本过程中应用了人工因素，这种自然强调自然的本质。”<sup>②</sup>卡尔松认识到了日本园林的化人工于自然的本质特征，但却没有看到日本园林的成功恰是其在追求“象外之象”之“意境”美的东方审美理论指导下的结果。

(四) 科学认知主义是卡尔松环境审美模式分析的理论根基

#### 1. 科学认知主义是环境审美模式的基本立场

卡尔松的环境美学理论的立足点是科学认

知主义。总体上说，卡尔松的环境模式分析是一种科学主义的美学，因为分析美学本身就是科学主义的。的确，分析美学之分析应该有其相对稳定性，这个相对稳定性就是科学认知主义，成为其基本命题。卡尔松首先将科学认知主义作为其环境模式分析的基本立场。他在为《从自然到人文》一书所写的《序》中说道：“在所有这些文章中，我都坚持与我在自然环境美学所发展的相类似的立场：对特定认知资源的依赖对于恰当的审美欣赏至为关键，虽然对人类环境与人类影响环境而言，这些资源典型地并非只源于自然科学，亦源于社会科学，特别是历史学、地理学与人类学。”<sup>③</sup>他曾经不止一次地重申他的这种立场，指出“对有意义的自然审美欣赏而言，有些东西，诸如知识及博物学家们的经验至关重要”，<sup>④</sup>并认为科学认知主义处于他整个理论的“核心地位”。他甚至认为，将自然环境作为自然环境来欣赏“就是依自然科学所揭示者来欣赏自然”。<sup>⑤</sup>科学主义的立场就是卡尔松环境美学的核心所在，也是我们把握其环境美学的关键所在。

#### 2. 科学认知主义与环境审美的客观性

薛富兴教授认为，自然环境审美的客观性与环境模式一起成为卡尔松环境美学的理论基石。他说：“这样，与‘环境模式’一起，‘客观性’也成为卡尔松自然美学理论中的一个重要理论元素。”<sup>⑥</sup>当然，卡尔松强调自然环境审美应该是“如其本然”地欣赏自然，而只有科学知识才能提供这种如其本然地欣赏。这种“如其本然”地欣赏就是一种客观地欣赏。目前

① 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》，第129页。

② 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》，第218页。

③ 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》，《序》第1~2页。

④ 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》，第81页。

⑤ 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》，第295页。

⑥ 薛富兴：《艾伦·卡尔松的环境美学》，《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》，第3页。

的问题是：科学知识为何能提供这种“如其本然”地欣赏呢？卡尔松认为，科学知识具有某种独立的真理，并以此对自然环境审美的客观性问题进行了回答。他多次论述自然环境审美的客观性问题，2010年发表的《当代环境美学与环境保护》一文最具全面性、权威性和说服力。他说：“科学事实上是非人类中心的典型范例，因此，它所揭示的真理不管是人类的，还是非人类的，都独立于任何独特的见解之外。同样，科学认知主义强调对环境的科学式欣赏，而不是风景式欣赏。没有一种关于风景的生态科学，或是关于线条、形状和色彩的生态学！此外，通过全面、深入地关注自然的真实状态及其所拥有的特性，科学认知主义强调：科学知识促进那种‘真实地对待自然’意义上的严肃欣赏。再者，它也促进一种客观视野，因为科学是客观性的典范之一。建立在科学知识基础上的审美判断并不必然地与知识本身同样客观，但是，比之于那些主要以情感感兴或融入为基础的审美判断，以科学知识为基础的审美判断有更大的客观性基础。对于最后一项要求，科学认知主义并未获得显著的成功。因为虽然其客观性使它在环境问题上可能采取一种参与式的强有力的伦理立场，但它并没有要求自己这样做。它认为，比之于想象性虚构，科学知识的真实特点可以产生对自然更具环境关切的反应。因此，它为伦理判断提供了坚实基础。”<sup>①</sup> 以上论述从如下四个方面较好地回答了自然环境欣赏的客观性问题：第一，科学知识是一种真理，具有某种独立性，因而具有客观性；第二，自然环境审美对自然环境是一种客观的科学式欣赏，而非主观的风景式欣赏；第三，科学视野是一种客观性视野，因为科学是客观性的典范之一；第四，科学认知主义对自然是一种具有客观而真实特点的环境关切，而非风景欣赏的想象性虚构。

### 3. 科学认知主义与肯定美学

卡尔松在1984年发表专文《自然与肯定美学》，专门论述了他的环境美学的肯定美学特点。首先，他认为，所谓肯定美学即是“自然全美”。他说：“尚未为人所染指的自然环境主

要拥有积极的审美品质，它们主要体现为优雅、精致、强烈、统一和秩序，而非乏味、迟钝、平淡、混乱和无序。简言之。所有野生自然物，本质上均有审美之善。对自然界恰当、正确的欣赏基本上当是积极的，消极的审美判断在此无立锥之地。”<sup>②</sup> 其次，他又认为，人是自然的破坏者。他特别指出，自然环境欣赏的肯定性特点不是从宗教领域而是从科学知识中获得。他说：“要发现一种对肯定美学的论证，我们可能需要到其他领域——不是宗教领域，而是如罗曼耐克引文所建议的，在宗教长期庇护下尚处于幼儿阶段的领域——科学中寻找。”<sup>③</sup> 在他看来，科学认知主义是肯定美学的根据。他认为，自然环境之美不是创造而是一种发现，科学知识的正确性决定了发现的自然的审美之善。他说：“依此方式创造的范畴仍是正确范畴，它们与恰当的审美欣赏相关，体现出我们所欣赏自然的审美特性和价值。”<sup>④</sup> 再次，他还认为，科学依据秩序、规律、和谐、平衡、张力、稳定等等特性解释自然界，“这些对我们来说使世界变得更可理解的特性也是一些使我们于世界中发现了审美之善的特性”。<sup>⑤</sup> 最重要的是，他认为，科学逐渐进步使得人类进一步了解自然世界的美丽与奥妙。他说：“随着地质学和地理学的发展，人们开始以肯定美学的眼光欣赏先前不喜欢的景观，比如山脉和森林。同样，对先前不喜欢的生命形式，如昆虫和爬行动物，似乎也随着生物学的发展，被人们以肯定美学的眼光进行欣赏。”<sup>⑥</sup> 当然，卡尔松自己对于肯定美学也是没有完全的把握，或者说还是处于

① 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》，第295～296页。

② 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》，第86页。

③ 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》，第99页。

④ 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》，第108页。

⑤ 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》，第108页。

⑥ 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》，第109页。

犹疑之状态。他在与薛富兴的访谈中就表现了这种犹疑性。他说：“肯定美学认为所有自然对象只有积极而非消极的审美价值，是反直觉、容易引起争论的。有些环境哲学家已经从许多不同的角度对它提出批评，但仍有另一些人接受它。因此，我以为，它的合理性问题尚未解决。究其部分原因，我以为这是因为肯定美学的准确特性并不很清楚。”<sup>①</sup>

#### 4. 科学认知模式与非认知模式的区分与综合

卡尔松充分肯定科学认知模式，但也十分关注非认知模式。他将非认知模式概括为参与模式、感兴模式、神秘模式与想象模式四种，并力主科学认知模式与非认知模式的综合与统一。他说：“这种创新、综合的途径可能是最成功的道路，它们不仅为环境运动诸目标与实践拓展出更宽广的领域，也可以培育对我们所生活的这个世界的审美潜能更深入地理解与欣赏。”<sup>②</sup>可见，卡尔松的环境分析不仅在于区分同时也在于综合，走向各种环境审美欣赏模式的综合。这是卡尔松环境美学的发展前景，也是分析美学的发展前景。当然，分析美学的基本特点仍然在于区分，可以说没有区分就没有分析哲学与分析美学。

总之，卡尔松的环境美学有其得与失。从其“得”来说：

第一，参与创立了西方环境美学，为西方环境美学贡献了重要理论成果。尽管人们都将赫伯恩1966年发表的《当代美学及自然美的遗忘》作为西方环境美学的发轫之作，但真正使其成为体系的则是1979年卡尔松发表的《欣赏与自然环境》一文。正是卡尔松从自然环境、日常生活环境，包括建筑、农业、园林等各个不同的侧面全面研究并阐发了环境美学问题，提出自然环境、人类影响环境与人类环境等不同领域的环境美学，使得环境美学成为西方当代美学之重要一翼。卡尔松与伯林特培养教育并影响了西方几代环境美学家，包括当代著名环境美学家瑟帕玛等。

第二，推动了分析美学的当代发展，使得分析美学发展到一个新的阶段。卡尔松的环境

美学研究突破了分析美学局限于艺术美学的研究范围，发展到自然环境与人类环境，并以新的视角重新审视自然环境与人类环境，将分析美学推进到时代的新高度。

第三，提出了自然环境审美的新理论原则，为西方当代美学发展贡献了新的理论元素。这些理论包括“自然是一种环境，自然是自然”以及“非人类中心主义”等环境保护“五项要求”，是对传统工具理性思维的重要突破。

第四，很好地运用了分析美学的分析方法，将之在环境欣赏模式分析中运用到极致，成为科学主义美学的当代典范之一。

第五，以科学主义的建立模型的方法，为美学理论的运用提供了范例。以卡尔松为代表的西方环境美学理论家以其理论与景观建设的实际紧密结合，突破旧有如画式模型，建立新的环境融入式模型。同时在建筑、农业、园林与城市等领域建立欣赏模型，具有理论与实践的价值，为美学走向现实提供了实践范例。

而从其“失”即其局限来说：

第一，科学认知主义哲学立场造成西方环境美学一系列无法避免的内在矛盾。首先是科学与审美的矛盾。科学认知主义的科学性、概念性与审美的情感性是难以相融的。康德认为，科学概念一旦发生，审美体验必将结束。而卡尔松则将科学认知作为审美的恰当性的标准，这就以科学认知代替了审美，是极为片面的。其次是科学认知主义与生态的矛盾。卡尔松的科学认知主义的科学决定论必将导致人类中心主义，这是与生态环境保护无法兼容的。再次，科学认知主义与人文精神的矛盾。科学本身是中性的，不是任何科学活动都能造福人类，只有充分考虑到人类利益的科学活动才能造福人类，过分夸大科学主义的绝对性是与人文精神不相融的。卡尔松试图通过综合认知与非认知，认知与参与的不同模式来化解这种内在矛盾是

<sup>①</sup> 《科学认知主义视野下的环境美学——环境美学家艾伦·卡尔松访谈录》，《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》，第330页。

<sup>②</sup> 《从自然到人文——艾伦·卡尔松环境美学文选》，第316页。

无济于事的，因为哲学与美学的理论立场是难以调和的。

第二，卡尔松的自然环境美学是一种认识论的客观美学，自身具有重要局限。认识论美学是一种客观论美学，而客观论简化了审美活动之中非常复杂的情感体验关系，而卡尔松对于美的客观性的论述将之归结为科学知识的真理性，本身也是难有说服力的。因为科学的真理都是相对真理，都是发展中的，不能完全以科学的真理性来论证物质的客观性，那样即可以科学代替哲学。

第三，科学认知主义必然导致对于科学的盲目崇拜，走向科学决定论。这样的理论观点在卡尔松的论述中不难见到，这是错误的。

卡尔松的科学进步论，即愈是后来的科学

愈进步，美学亦发达，这样的结论对于中国古代美学是无法解释的，说明其不了解中国古代美学特别是古代中国生态审美智慧的无比丰富性；而其科学认知主义又使中国古代美学成为“不恰当的审美”，显然是不妥当的，卡尔松的理论必然走向西方中心论。

尤其需要指出的是，分析美学将审美与艺术的动因归结为科学认知，但却忽略了一切意识形态的根本动因都是经济与社会生产，从而使其理论的科学性受到极大影响。

本文作者：山东大学文艺美学研究中心学术委员会主任、教授

责任编辑：左杨

## Beauty and Analysis: A Review of Western Analytic Aesthetics in the Twentieth Century

*Zeng Fanren*

**Abstract:** Analytic aesthetics is an important school of Western Aesthetics mainly popular in Anglo-American countries in the latter half of the twentieth century. It complements the contemporary Continental phenomenological humanism with its unique scientific cognitive position and analytical method. As one of the founder of analytic philosophy and analytic aesthetics, Wittgenstein criticizes traditional aesthetics with anti-essentialism and applies the method of linguistic analysis to aesthetic studies, maintaining that art is closely related to “language game” and that the basic characteristics of art lies in “family resemblance.” As one of the representatives of American analytic aesthetics, Goodman studies aesthetics by means of symbolic analysis, holding that art is closely related to symbol. He contends that it is “aesthetic symptoms” that distinguishes works of art from other works, thus turning to scientific cognitivism in aesthetic studies and seeing aesthetic experience as a kind of cognitive experience. Carlsson is famous for his environmental aesthetics which fully reveals the characteristics of analytic aesthetics as a scientific aesthetics. His environmental aesthetics seeks to deeply examine various modes of environment appreciation by means of analysis, thus showing its extraordinary thoroughness and novelty and embodying the unique charm of analytic aesthetics in the new era.

**Keywords:** analytic aesthetics; linguistic analysis; symbolic analysis; analysis of environmental appreciation modes

## 曾繁仁教授简介

曾繁仁，1941年1月生于安徽省泾县。山东大学终身教授、博士生导师。现任山东大学国家重点学科文艺学学科带头人，教育部社会科学委员会委员和文学语言新闻艺术学部召集人，曾任全国哲学社会科学规划委员会中文学科评审组成员、学位委员会中文学科评议组召集人，教育部艺术教育委员会常委等。40余年的学术生涯，曾繁仁在西方美学、审美教育、文艺美学、生态美学研究等方面卓有建树。在《人民日报》、《光明日报》、《文学评论》、《文艺研究》、《文史哲》等重要报刊上发表学术论文200余篇，出版专著15部，主编学术著作20余部。主持过马克思主义理论研究与建设工程项目、教育部哲学社会科学研究重大课题攻关项目、国家社科基金重点项目、教育部人文社会科学重点研究基地重大项目等多项科研项目，获全国百篇优秀博士论文指导教师奖、山东省社会科学优秀成果一等奖与特殊贡献奖等多项科研奖项。



曾繁仁是新时期较早开始研究西方美学的学者之一，他始终坚持马克思主义历史唯物主义的原则从事西方古典美学、近现代美学研究，强调“从中国的具体国情出发，坚持批判地继承与洋为中用的方针”。代表著作有《西方美学简论》、《西方美学论纲》，主编有《现代西方美学思潮》等。

曾繁仁是新时期较早对美育问题进行系统研究的美学家，对美育学科建设的规划、现代意义的揭示、现代发展的思考等问题做出了卓越贡献。他注重规划学科建设、揭示美育的现代意义，提出了美育的本质是“情感教育”、目的“在于培养人们的审美力”和“生活的艺术家”等有重要学术影响观点，主张以“审美力”为基本范畴建立美育学理论体系。代表著作有《美育十讲》、《审美教育新论》（合著）、《走向二十一世纪的审美教育》、《现代美育理论》、《美育十五讲》，主编有《中外美育思想家评传》、《现代中西高校公共艺术教育比较研究》等。

文艺美学研究是曾繁仁学术事业的起点。他长期致力于文艺美学的学科建设，强调“将培养‘学会审美地生存’的一代新人作为美学与文艺学学科建设的重要任务”，主张以艺术的审美经验为文艺美学的研究对象，运用以马克思主义为指导的审美经验现象的研究方法构建文艺美学理论体系。他曾长期主持教育部人文社会科学重点研究基地——山东大学文艺美学研究中心工作，并主编普通高等学校“十五”规划教材《文艺美学教程》、《中国新时期文艺学史论》、《中国文艺美学学术史》。2004年，作为首席专家主持马克思主义理论研究和建设工程“西方文学理论”项目。

生态美学研究是曾繁仁对新世纪中国美学的最重要的学术贡献。他以马克思主义生态观为指导，提出了“生态存在论美学观”，致力于构建“当代生态存在论美学”，是生态美学研究领域具有原创精神和学术影响的学者。正是在他的带动下，生态美学不仅成为新世纪中国美学强有力的学术生长点，而且形成了足可与西方环境美学相呼应、比较的美学形态。代表著作有《生态存在论美学论稿》、《生态美学导论》、《生态文明时代的美学探索与对话》、《中西对话中的生态美学》、《文艺美学的生态拓展》。

（左 杨）