

理查德·沃尔海姆的理想理论

赵树军

【摘要】理查德·沃尔海姆是一位英国分析哲学、美学家。他运用分析哲学思维对“艺术品即物理对象的艺术定义”假说进行了语词辨析，引申出艺术品即非物理对象的命题，并将其划分为理想理论和表象理论。但是，从理想理论的历史发展来看，沃氏的理想理论却与克罗齐、科林伍德的艺术定义理论，有着不谋而合之处。论文对沃尔海姆的理想理论产生的真正源头进行了梳理，并分析了它的含义、沃尔海姆据此对艺术的思考、理想理论的批判、“物理媒介”、“构想媒介”等一系列问题。

【关键词】理想理论 总体性想象经验 “备忘录” “构想媒介”

【中图分类号】IO **【文献标识码】**A **【文章编号】**1000-2952(2013)03-0115-07

一、艺术品即非物理对象： 理想理论、表象理论

理查德·沃尔海姆是一位英国分析哲学、美学家，同其他分析美学家不同，如乔治·迪基的“艺术制度”论、阿瑟·丹托的“艺术界”，他提出了艺术品即物理对象的假说。他运用分析美学思维，对“艺术品即物理对象”的语言结构进行了辨析。即他对“艺术品是物理对象”或“艺术品是物理对象”或“艺术品即非物理对象”中的物理或对象二词分别进行了辨析，从艺术品是对象但不具有物理特性，引出理想理论、表象理论，从艺术品即非物理对象中的对象一词引出类型、标志物、种类和共相之间的关系问题。我们来看一下具体的分析过程。

面对艺术品是否是物理对象这一论题，可以根据词组中的语词构成，将其划分为两个问题：第一个是强调“物理对象”中的“物理”，艺术品是物理对象吗？第二个是强调“物理对象”中的“对象”，艺术品是物理对象吗？第一个问题是有关艺术品的材料或构成的，它们是由什么制成的？它们是精神的还是物理的？第二个问题是有关艺术品所属范畴的，以及适应于它们的同一性和个性化标准。具体而言，它们是由许多实例构成的普

遍性吗？或是由若干成员组成的种类？或者它们是个别的？粗略地讲，第一个问题是纯哲学的，第二个问题是有关逻辑的，尽管它们的性质不同，然而它们叙述的却都属于一个共同的论题，即艺术品是什么。

我们把以上的区别运用于艺术品是否是物理对象这一论题。证明艺术品即物理对象假说的虚假性的方法是要确立有些艺术品根本不是（物理）对象（或个别）；有些艺术品是（物理）对象但不具有物理特性。而沃尔海姆重点将有些艺术品是（物理）对象但不具有物理特性的例子作进一步研究。假如一个艺术品要被看作是个别的（对象），但不具有物理特性，下一步就是要在相应的物理对象之上假定另一个对象，接着这个对象就被当成艺术品。这个非物理对象与物理对象保持了一种很特殊的关系：假如艺术品曾经或可能具有物理特性，我们可能会说这个物理对象就是艺术品了。换句话说，假如艺术品是个别对象但不具有物理特性，这个非物理对象是艺术品，假如艺术品曾是具有物理特性的，这个物理对象就是艺术品。一般地说，关于这个非物理对象的性质有两个不同的理论。

一种艺术品即非物理对象理论认为，艺术品是精神的或甚至是超凡的。它的位置是在心灵或某些其它精神领域，是在一个不受物理实体制约的地方：“尽管我们能从体现它踪迹或化身的客观世界的对象中推断、直觉

或富有想象地再创造它，但是我们却不能凭直接的感觉来接近它。”^①另一个相关艺术品即非物理对象理论是说艺术品不同于物理对象，不是在感觉上它是不可感知的，而是因为它仅有感知特征：它不具有对直接或即刻观察并未开放的特征（例如，气质的或历史的）。意即它具有对直接或即刻观察开放的特征。

在否定艺术品即物理对象方面，“第一种理论把艺术品从经验中完全脱离开来，而第二种理论把艺术品牢牢地固定到经验的各个点上。”^②简而言之，第一种是关于艺术品都是精神实体的理论，即理想的理论，认为艺术品是由“理想”的对象构成，而第二种理论是关于艺术品只有直接感性特征的理论，即表象性理论，认为艺术品是由“现象”、“表象”的对象构成。无论是理想理论还是表象理论，它们都不同程度地歪曲了艺术定义。

二、理想理论

1. 沃尔海姆理想理论与克罗齐—科林伍德的艺术定义理论的历史渊源关系

克罗齐（Benedetto Croce，1866年～1952年），是意大利哲学家、文学批评家、美学家。他的美学以其心灵哲学为基础，以直觉即表现为核心。关于艺术，他主要从肯定和否定两个方面加以分析。首先是艺术的肯定方面，艺术即直觉，“美学只有一种，就是直觉（或表现的知识）的科学”；^③直觉即表现，直觉所表现的是情感，直觉即“抒情的表现”；美是成功的表现；艺术即语言，美学即语言学。其次，艺术即直觉即表现所包含的否定方面包括：艺术不是物理的事实；艺术不是功利的活动；艺术不是道德的活动；艺术不是概念或逻辑的活动；艺术不能分类。这里，我们主要集中于分析与沃尔海姆的艺术品即非物理对象假说相关的论点，即艺术不是物理的事实。

“物理事实”与心灵事实相对而言，是指还未受到直觉或心灵综合作用的客观存在的事物，包括生糙的自然和人工制作品的物理的或机械的方面。这个命题又包含了两个否定，一个是否定“自然美”；另一个是否定艺术美可以单从作品的物理方面见出。根据克罗齐的心灵哲学，美是直觉，美是心灵活动，而被动的自然，即物理事实，不是心灵活动，所以，未经直觉掌握的自然就无所谓美丑了。克罗齐认为，否定“物理的美”就是否定“艺术传达媒介（如线条、颜色、声音或文字符号之类）”的美，否定艺术传达媒介的“物理的美”就是要否定艺术传达是艺术活动。否定艺术传达媒介单凭它们本身而美，还可以理解、接受，但是从否定传达媒介的“物理美”进而否定艺术传达是艺术活动，就是错误

的了。实际上，艺术构思的完成并不等于艺术品的完成，从艺术构思到艺术品的完成，艺术家还有一段很远的路要走。另外，想象和传达不是截然分开的，比如画家画人物时，要连光线、色彩、线条一起想，诗人在构思时，要同时考虑到字词的声音和意义。

根据克罗齐的艺术即直觉即表现的观点，只要一个人通过直觉认识了一个事物或完成了一个想象，这就算完成了一件艺术品。比如，我们直觉到一轮明月，我们心中便有了明月的意象。明月作为物质材料，经过艺术家的心灵综合或直觉，被赋予了一定的形式之后，转化为意象。这个意象存在于艺术家的头脑之中。只要艺术家直觉到或想象到该意象，一件艺术品就算完成了。同理，欣赏者欣赏艺术品，就是重复艺术家的想象过程，进而获得同艺术家相同的意象。无论是艺术家的创作，还是欣赏者的欣赏，都是在他们的头脑中进行的。至于雕塑家萧传玖将构思好的《八一南昌起义》转化为一座浮雕，作家余华将构思好的《兄弟》转化为一部可读的小说，或画家达·芬奇将构思好的《最后的晚餐》转化为一幅可见的绘画，或贝多芬将构思好的《命运交响曲》用音符把曲调标示出来，都是一种实践活动，而不是艺术活动。克罗齐的解释就是，“其它表象或表现品在目前心灵历程中仍是强有力的因素；不把它们遗忘掉，或是在必要时还能把它们回想起来，这对于我们是紧要的。意志总是常醒着，照管这种保留工作，把我们的心灵财产中较重大的部分保留住。但是意志的照管有时不够。记忆常以种种方式背叛我们或欺骗我们。因为这个缘故，人类心灵想出一些方法来补救记忆的弱点，来造一些备忘的工具……表现品或表象同时也是实践的事实，就它们可以让物理学区分归纳为类型来说，也可以叫做物理的事实。如果我们有办法使这些实践的或物理的事实以某种方式长住永在，我们看到它们时（假如一切其它条件都凑合），就可以把原已造成的表现品或直觉品回想起来”。^④这就是说，这些艺术作品的“备忘录”，不等于艺术作品本身，而是唤醒观众回忆起艺术品的外在刺激物，即它是物理的事实。在克罗齐的观点“艺术品不是物理事实”中，物理事实相当于沃尔海姆的“艺术品即非物理对象”里的物理对象，“艺术品不是物理事实”就相当于“艺术品即非物理对象”，由此

① Richard Wollheim, *Art and its objects*, Cambridge: Cambridge U. P. 1980, p. 35.

② Richard Wollheim *ibid.*, p. 36.

③ 克罗齐：《美学原理、美学纲要》，朱光潜译，外国文学出版社1983年版，第21页。

④ 克罗齐：《美学原理、美学纲要》，朱光潜译，外国文学出版社1983年版，第106～107页。

可见，沃尔海姆的理想理论与克罗齐的观点如出一辙。

顺便补充一下，在我们知道了“备忘录”含义之后，我们再来分析一下什么是物理的美。它指的“就是审美的直觉借助物质媒介形成作品的那种外在的美。其作用是作为刺激物帮助人再造美，或作为备忘录帮助回想美。”^① 根据克罗齐的观点，艺术即直觉即表现，是一种认识范畴的心灵创造活动过程，本来在艺术家的大脑中已经完成。但是“为了将其凝固下来，作为回想的备忘录或唤起他人再造想象的刺激物，还须由认识过渡到实践，借助于物质资料，将直觉的形象外射为外在的物理美。”^②

科林伍德 (Robin George Collingwood, 1889 年~1943 年)，是英国哲学家和美学家。因为他继承了克罗齐的美学，他们的表现说，被合称为“克罗齐—科林伍德表现说”。关于艺术，科林伍德首先从否定方面认为，艺术与技艺有别，它不是巫术的艺术，也不是娱乐的艺术，更不是再现的艺术；其次，他从肯定方面提出了艺术是情感的表现，这种情感表现具有个性化、非描述性、非选择性、非暴露性、公众性的特点。艺术同时又是一种自觉而有意识的创作活动，是一种想象的活动。把肯定方面和否定方面联系起来，科林伍德认为，“通过为自己创造一种想象性经验或想象性活动以表现自己的情感，这就是我们所说的艺术”。^③ 同样，我们先抛开他与沃尔海姆无关的内容部分，重点分析相关的部分，即艺术品即总体性想象经验。

有关何为艺术品的观点，科林伍德和克罗齐的主张是一致的。在科林伍德看来，“一件艺术作品作为被创造的事物，只要它在艺术家的头脑里占有了位置就可以说它被完全创造出来了。”^④ 艺术品存在于艺术家的头脑里，比如画家作画、作曲家谱曲、作家写小说等都发生在艺术家头脑的想象中，至于按着作曲家谱曲写出来的音符、演奏出来的音响，按着小说家的思路写成的小说文字都不是艺术作品。在科林伍德看来，无论是画家的笔画或色彩，还是乐谱中的音符或音响、小说中的文字，它们只能算得上是艺术作品的附属物。艺术作品的附属物不等同于艺术作品。这里，科林伍德所说的艺术作品的附属物同克罗齐所说的艺术作品的备忘录是一个意思，只不过是换了一种称谓而已。在科林伍德看来，艺术是艺术家想象中的某种东西，既非听觉艺术也非视觉艺术，而是一种存在于艺术家头脑中的总体性想象经验。由此可知，艺术品不是有形体的或可感知的。

他以观众欣赏塞尚的作品为例，认为绘画绝不是一种视觉艺术，观众运用的并非只有视觉，而是视觉、听觉、触觉、运动感觉的综合，是一种“总体性”想象经验。其目的就在于对画纸背后隐藏的艺术家的总体性想

象经验进行重构。这也正是艺术家所希望我们看到的东 西，也就是留存于艺术家头脑中的总体性想象经验，是真正的艺术作品。把想象性经验等同于艺术作品，其意义首先在于，它“有效地排除了传统技艺论的影响，拉近了作者和读者之间的距离”。^⑤ 传统技艺论认为，艺术家掌握着技艺，高高在上，而读者只能被动地接受，而这个观点，把读者拉到了与艺术家同一起跑线上，欣赏者也同艺术家一样，也可以进行创造。这是接受美学的最初萌芽。“为艺术开拓其表现领域、特别是冲破传统具象艺术的束缚、鼓励艺术多样化的试验和创新提供了可能”，^⑥ 意即不仅欣赏者看到或听到的具体形象是艺术，而且欣赏者看不到的、听不到的东西也可以当成是艺术。艺术品即总体性想象经验，总体性想象经验不是有形体的或可感知的，是“非物理对象”或不是物理对象，也就是说艺术品即总体性想象经验等于说艺术品即非物理对象。科林伍德的艺术品即总体性想象经验与克罗齐的“艺术不是物理事实”以及沃尔海姆的“艺术品即非物理对象”说的是一回事。

我们可以推测，虽然沃尔海姆最初的出发点是运用分析美学思维对艺术品是否是物理对象的命题进行词语辨析，但是，同时他又受到了克罗齐—科林伍德艺术定义理论的启示，因而将艺术品即非物理对象的情形划分为理想理论、表象理论，进而把由分析美学思维对艺术品是否是物理对象进行的词语辨析得出的结论和克罗齐—科林伍德的艺术定义理论连接了起来。

2. 沃尔海姆的理想理论

沃尔海姆的理想理论基于克罗齐—科林伍德的理论，并作了必要的改动。他的理想理论可以归结为三点：第一，艺术品在于艺术家的内在精神状态或条件，这种状态或条件即一种直觉或一种表现；第二，这种状态不是直接的或者被赋予的，对艺术家来说是一个特有过程的产物，这个过程涉及到表达、组织和统一；第三，这种直觉发展到可能被外化为一种公共的形式，在

① 曾繁仁：《重评克罗齐的表现论美学思想》，《山东大学学报（哲学社会科学版）》1988年第4期。

② 曾繁仁：《重评克罗齐的表现论美学思想》，《山东大学学报（哲学社会科学版）》1988年第4期。

③ 科林伍德：《艺术原理》，王至元、陈华中译，中国社会科学出版社1985年版，第156页。

④ 科林伍德：《艺术原理》，王至元、陈华中译，中国社会科学出版社1985年版，第134页。

⑤ 李克：《“表现”的意义——科林伍德艺术理论表现观之管见》，《学术探索》1999年第2期。

⑥ 李克：《“表现”的意义——科林伍德艺术理论表现观之管见》，《学术探索》1999年第2期。

这种情形下，人们经常错误地把人工制品当成艺术品，这是不必要的。与克罗齐、科林伍德的观点相比较，我们可以看出：沃尔海姆的理想理论的第一点显示，他认同艺术即直觉表现说。他把一种直觉或一种表现归结为艺术家的内在的精神状态或条件，是对克罗齐—科林伍德直觉表现说的总结和提升。艺术家的内在的精神状态或条件与其外在的精神状态或条件相对而言，沃尔海姆点出了克罗齐—科林伍德直觉表现论把心灵看作现实，把自然看作物理事实，重精神世界忽视客观实践的特点。而沃尔海姆理想理论的第二点，指出了艺术家这种内在在精神状态或条件的获得的方法和途径，涉及到表达、组织和统一。他肯定了艺术家的直觉是一种自觉而有意识的创作活动，这与科林伍德的观点是基本一致的。第三点，直觉可能外化为公共形式，即是说艺术品可能以文字、色彩或音响等“备忘录”的形态呈现出来。然而，按着克罗齐、科林伍德的说法，这些“备忘录”并不是艺术品，人们把人工制品误认为艺术品，显然是不正确的。由此可见，沃尔海姆的理想理论与克罗齐—科林伍德直觉表现说大同小异，是克罗齐—科林伍德直觉表现说的翻版，其并未改变艺术即直觉表现的本质，只是改变了一下表述方法而已，就像一个演员换了一件马甲一样。真正是换汤不换药罢了。以下我们对沃尔海姆的理想理论的思考过程进行分析。

三、沃尔海姆基于克罗齐—科林伍德艺术理论的思考

沃尔海姆借助科林伍德的艺术否定理论即艺术不是技艺来分析这个问题，即通过将艺术家和手艺人进行对比，找出艺术和技艺的差别，以便更好地了解艺术家富有个性化的行为。尽管克罗齐和科林伍德都反对模仿和再现，然而科林伍德对艺术和技艺作了进一步区分，所以，沃尔海姆的这种分析可能更多地参考了科林伍德的做法，而不是克罗齐。手艺人的特点是制造人工制品，或“组建”（fabrication），他们运用的是技艺，旨在模仿和操作。然而，艺术家的制作或“创造”（creation），可能与学术性、想象性、创造性相关。

在分析艺术和技艺的区别之前，我们先追溯一下艺术和技艺的历史。古希腊时期将艺术称为 Techné，其含义更接近于“技艺”，它是指“具有异乎寻常的专门做某事的技能；它与知道怎样达到一个目的有关”。^① 比如盖房造物、种植、纺织、修辞、军事，甚至还包括几何、算术在内。在中国古代，孔子的“志于道，据于德，依于仁，游于艺”中的“艺”，指六艺（礼、乐、射、御、书、数），我们可以看出来，这个“艺”不是艺术，而是

生存技能。由此可见，在人类历史早期，不论是中国还是西方，艺术都是一个很宽泛的概念，艺术与技艺并未被区分开来。但是，直到现代，艺术同技艺才彻底分家，成为专门欣赏的对象。纵观艺术和技艺的发展过程，它们的分分合合却经历了一个漫长的历史时期。

最早尝试将艺术同技艺分开的应该是柏拉图了。他的“三张床”、“三把刀”理论，将世界分成理念世界、现实世界和艺术世界。理念世界即世界万物的本原，现实世界即木匠制作的床、铁匠打制的刀，是对理念世界的模仿，艺术世界是对现实世界的模仿，是虚幻的镜像。“柏拉图的这种理论，代表了一种理论倾向，即尝试将艺术同技艺从根本上区分开来。”^② 在古希腊时期，也有人根据体力和心智的不同，将艺术划分为“自由的艺术”和“粗俗的艺术”，尽管有了对艺术种类的区分，但这种区分不涉及心灵因素，仍是一个混杂的艺术概念，并没有把艺术从技艺中区分出来。在古典时期，“老菲洛斯特拉特把艺术从技艺当中分离出来，将艺术作为智慧的表现形式，但是这种艺术与技艺的分离似乎被人们遗忘了”。^③ 到了中世纪，出现了七艺（文法、逻辑、修辞、算术、集合、音乐、天文），“艺”仍然指的是各种艺术技能。文艺复兴时期，艺术家为了追寻古罗马艺术的辉煌，仍把自己看作工匠，这时候的艺术又回归、重现了古希腊时期的“技能”含义。当时一些重要的艺术家同时也是科学家就是很好的例子，如阿尔伯特·达·芬奇和米琪尔·安杰罗。此外，卡斯特尔维屈罗在《亚里斯多德〈诗学〉的诠释》里认为美感的来源有二：“一种是题材的新奇，另一种就是处理手法上所现出的难能的技巧”。^④ 达·芬奇在《画论》中主张尊画抑诗，因为绘画的媒介较难，较费力。这些都表明技艺在艺术中有很高的地位，技艺是艺术的一部分。然而，艺术同技艺的逐渐分离，却是在文艺复兴之后。随着社会的发展，一方面，社会分工越来越细，一些满足科学或实用的技术从艺术中分离出来，而被称为“艺术”的事物承载的社会功能越来越小；另一方面，从事审美产品生产的艺术家的地位越来越高，产生了专门从事绘画、雕刻、建筑、音乐、戏剧和舞蹈的艺术集团，艺术获得了“高贵的艺术”的尊称。艺术用来专指以前不被

- ① [美] 门罗·C·比厄斯利：《西方美学简史》，高建平译，北京大学出版社2006年版，第10页。
- ② 高建平：《划界与越界的背后——艺术性的寻找及其意义》，《诗书画》2012年第4期。
- ③ 冯白帆：《科林伍德艺术技巧理论的再阐释——艺术与伪艺术判断标准的另一种理解》，《美与时代》2005年第12期。
- ④ 朱光潜：《西方美学史》，人民文学出版社1979年版，第163页。

认为是艺术领域的绘画、素描和雕刻等的用法越来越常见。直到18世纪，美的艺术（法语叫作：Les beaux arts，英语叫作：The fine arts）才真正获得确立。其标志就是，夏尔·巴图（Charles Batteux）于1746年发表了《归结为单一原理的美的艺术》一文。他第一次明确地将诗、绘画、音乐、雕塑和舞蹈归结为“美的艺术”的概念体系，并将自身产生快感的艺术和机械的艺术分开。从此，人们提到“美的艺术”，必然就是指同技艺分离后获得独立的美的艺术，不再把艺术同技艺混为一谈了，而其他与技术、手工艺相关者被严格排除在外。巴图的美的艺术的建立，在美学史、艺术史上具有划时代的意义，这也许是“人类历史上第一次将‘美的艺术’定义为一个特殊的范畴。”^① 他的艺术定义，成为后来分析美学研究的出发点。分析美学家以此为基点，来争论这种艺术定义的实现的可能性。在分析美学视野下，艺术定义发生了转变，即由关注艺术产品的外显性特征转变为对惯例、历史、理论等无法诉诸感觉的潜在特征的重视。因此，艺术变得更加观念化、哲学化了，与以前的技艺已有很大不同。

纵观艺术的发展历史，是一个将艺术混淆于技艺的做法逐渐抛弃的过程，“将技术从艺术的概念中排斥出去从古至今都是一种趋势”。^② 艺术和技艺是两个不同的概念，艺术不等同于技艺，那么，它们之间究竟有什么差别呢？

科林伍德在《艺术原理》中，对艺术和技艺进行了对比，指出了技艺的三个不同的特点：

第一，“技艺涉及到手段和目的观念”，^③ 手段是指一种特定的活动和一连串程序化的动作，还包括所使用的工具、材料、能源消耗等。目的即特定技艺的明确特征。手段服务于技艺活动的目的，当技艺的制成品被生产出来之后，手段就不再发生作用，自动消失了。在目的的实现过程中，手段紧紧围绕目的来进行，手段和目的是一致的。而在艺术中，在艺术品被生产出来之后，还应该包括审美主体的接受过程，否则，艺术品的创作过程不能算作真正的完成。

关于艺术和手工艺，康德曾有过这种看法，“艺术甚至也和手工艺不同；前者叫做自由的艺术，后者也可以叫做雇佣的艺术。我们把前者看作好像它只能作为游戏、即一种本身就使人快适的事情而得出合乎目的的结果（做成功）；而后者却是这样，即它能够作为劳动、即一种本身并不快适（很辛苦）而只是通过它的结果（如报酬）吸引人的事情、因而强制性地加之于人”。^④ 艺术是无目的的、无功利的，艺术又满足了人们的审美需要，它是无目的的合目的性。艺术家的身心是自由的、愉快的，而手工艺者不同，他们的身心并不自由，

是被迫的，是痛苦的。他们的产品要服务于实用的目的，如装饰新居、摆设家具等。

关于艺术究竟有无目的性。沃尔海姆作了一个这样的假设：假如我们对这种理论进行反驳，即艺术很明显有外在的目的，如引发情感，激发智力，或鼓励一些实践的活动，正是由于这些目的才产生了娱乐、传播等。这种反驳似是而非。沃尔海姆认为，其错误之处在于它把艺术没有“目的”（即特定技艺的明确特征）错解为艺术没有“外在目的”，即不能把艺术的“目的”等同于艺术的“外在目的”。另外一种质疑是，艺术的目的是生产一个表现性的对象。沃尔海姆对此的反驳是，这不是合适意义上的手段和目的，手段和目的是不能分开来构想的。还有一个更偏颇的回答是，它将会使艺术与技艺一样，具有了技艺的第二个特征，即艺术家现在会被认为是在为一个预先设想好的计划而工作，或他已经预知到他要制造的东西。但是，沃尔海姆认为，这是不可能的。

第二，“每个技艺涉及到计划和执行之间的区别”，^⑤ 而计划包括对想要的结果的预知和对如何最好地实现目标的谋划，而执行就是去完成这个计划。在技艺中，手艺人先在事先已经想到了、计划好了、执行发生之后的结果，而且对这种结果的预知是非常准确的。比如为建筑楼房制作门窗的工匠，事先已经计算好每一个门窗的长、宽、高，尽量做到精确无误。如果数据十分模糊的话，可能在安装时就会遇到麻烦。相比之下，艺术品的要求就没有这么高了，艺术家无法作出一个精确的计划，艺术品产生的效果也不像工匠制造门窗那么分毫不差了。但这并不等于说，艺术就完全没有计划、没有执行，艺术家心中也有计划，只是无法做到一字不差罢了。就如黄亚洲对小说《雷锋》构思时，不可能精确到每一个字；导演张艺谋在编排《金陵十三钗》之前，不可能把构思精确到每一个演员的表演细节；叶小刚为抗战电影《太行山上》的作曲构思时，不可能细想到每一个音符；徐悲鸿在作《八骏图》之前，不可能把构思精确到每一个色彩、每一个线条。而且，艺术家的创作也并非完全按计划来进行。艺术家的创作动机中途转变是

① [美] 门罗·C·比厄斯利：《西方美学简史》，高建平译，北京大学出版社2007年版，第136页。

② 冯白帆：《科林伍德艺术技巧理论的再阐释——艺术与伪艺术判断标准的另一种理解》，《美与时代》2005年第12期。

③ R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford: Clarendon Press, 1938, pp. 15-16.

④ 康德：《判断力批判》，邓晓芒译，杨祖陶校，人民出版社2002年版，第147页。

⑤ R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford: Clarendon Press, 1938, pp. 15-16.

常有的事。所以，艺术家的计划并非决定性因素。

沃尔海姆认为，这个争论，更像一个认识论问题。艺术家对未来的预知是不可能的，这个命题某种程度上是正确的，是因为我们的确还不知道什么程度的特性是不可预知的，假如要预知一个程度很高的特性的话，这个争论就是合理的。正如先前所说，每一个艺术家确实不可能预知到他将要创造的最细微的部分。但是，假如我们降低特性的程度的话，艺术家是可以预知的。比如，我们可以这样说，在许多场合下，作家黄亚洲知道他要创作一部什么样的小说、作曲家叶小刚知道他要创作一首什么样的乐曲、导演张艺谋知道他要编排一部什么样的影片、画家徐悲鸿知道他要创作一幅什么样的绘画、意大利歌剧作曲家居塞比·威尔第知道他要创作一部什么样的歌剧、法国画家皮埃尔·勃纳尔知道他要制作一个怎样的模型画面。毕竟，手工艺者的预知的程度也不可能达到百分之百。

第三，“每一种技艺预想了一种它被运作其上并转变为与原物相区别的材料”。^①每一个技艺有它的原材料，而艺术没有，这是第三个区别标准。沃尔海姆则认为，对此点的争议在于，对艺术家的创作所用的不同材料，我们不能在相同的意义上将其归因于艺术名下。例如，在诗人作诗过程中，没有什么东西可以对应于雕刻家制作雕刻所用的石头或钢铁，它们并不是建立在相同的意义之上。

四、对理想理论的批判

在提出理想理论之后，沃尔海姆又谈到人们对理想理论的批判问题。他指出，迄今为止还没有产生一种反对理想理论的争论。至多人们有一些争论来反对在历史发展中支持它的争论。一方面，支持它的争论在发展，另一方面，反对支持它的争论的争论也在发展。以下就是两种广泛发展的反对理想理论的争论。

(1) 通过某种方式使艺术品成为内在的或精神的某些东西，进而切断艺术家和观众之间的联系。现在没有可以接近的对象，除了艺术家本人之外没人能知道他究竟创造了什么。我们可以对这个观点提出反驳：这个怀疑论的或唯我论的结论只有在艺术品永远不能被外化的前提条件下才成立。当然，理想理论认定它们根本就不需要外化。沃尔海姆认为，“这种反驳尽管摆脱了怀疑论，但是因它距离我们太近，会使人产生不适”。^②甚至对于科林伍德来说，他为了避免其理论陷入怀疑论，他也不得不承认，观看者对于艺术家的富有想象力的体验可能仅有一种“经验的”、“相对的”认可。沃尔海姆认为，这似乎与我们普通的有关艺术的公共性格的看法相

120

左，也与我们对于艺术的公共性格的反思不同。

(2) 理想理论总体上来说忽视了媒介的意义：艺术品是在一种媒介中，这是艺术品的一个特征事实，尽管由理想理论假定的实体是自由的或无需中介的。有人可能会认为这个理由有点言过其实。我们可以分情况而论。对于艺术类型中简单的艺术品而言，我们可以接受艺术品得以外化之前就可以完成的观点，也不用否定媒介的存在。比如说，李白的一篇简短的抒情诗《静夜思》、孙方友的小小说《美人展》、一首简单的儿歌《摇篮曲》、西部画家刘文西的一幅人物速写画，在它们被写下来之前就已经存在于艺术家的头脑里了。相对于复杂的艺术而言，接受起来就比较困难了。比如张力的长篇叙事诗《闪光的年华》、一部长篇小说《红楼梦》、一组大型的交响乐《东方红》、一幅记述宋代风俗的大型画卷《清明上河图》。艺术家不可能想到每一个字、每一个音符、每一个线条。当然，我们可以进行适当的调整，降低对细节的要求，直到它们能容纳于艺术家的头脑中。比如小说家构思时可能想不到每一个字，但是可以想到故事的每一章节的大致情节构成，作曲家构思时可能想不到每一个音符，但是可以想到每一乐章每一小节的大致节拍，画家虽然想不到每一个色彩、线条，但是可以构想到事件的主要人物的大致轮廓等等。如此说来，上述反对理想理论的理由，我们说它有点夸大其词，其实并不为过。沃尔海姆指出，我们还可以这样批判理想理论：尽管一定经验的发生可以证明我们关于艺术品存在的猜测是正确的，但这不等于说艺术品就是这些经验，更准确地说，它是经验的对象，而经验的对象则无需是内在的或精确的。

五、“物理媒介”与“构想媒介”的提出及面临的两个困难

沃尔海姆在对艺术品即物理对象的“对象”一词分析中，将对象分为普遍的（universal）、类型的（class）和个别的（particular）三种情形，而这类艺术品，如诗歌、小说、歌剧，属于类型，并不能对理想理论作关键的检验，那么在理想理论（艺术品即非物理对象）中的对象主要还是针对个别的艺术品而言。这样问题就产生了，我们可以如此考虑，绘画和雕刻作为直觉存在于艺术家的头脑中，只因偶然的机会有以外化，这与这种艺术品内在存在于一个媒介里的事实是怎样的关系？一

① R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford: Clarendon Press, 1938, pp. 15-16.

② Richard Wollheim, *Art and its objects*, Cambridge: Cambridge U. P., 1980, p. 40.

方面说艺术品作为直觉存在于艺术家的头脑中，另一方面又说艺术品内在存在于一个媒介里，岂不自相矛盾？

为了给处于这个阶段的理想理论提供辩护的理由，有人尝试将媒介划分为“物理媒介”和“构想媒介”：物理媒介就是客观世界中的物质材料，而构想媒介就是存在于思想里的关于材料的想法。这种辩驳的理由就在于说，理想理论重点强调的、克罗齐鉴别为表现的整个的内在阐释过程，仍存在于“构想媒介”中。比如，达·芬奇曾因数日站于他要作画的墙壁前面而使圣玛丽亚感恩教堂的主教大为震惊（克罗齐引用此例作为内在表现过程的证据），我们可以推测，或者他是在思考绘画的表面，或者是在构想要展现的人物形象。由此可知，艺术品既可以被创造于艺术家的头脑中，又可以存在于一个媒介里（构想媒介），还可以被外化于“物理媒介”里。当然，理想理论并不包含“物理媒介”。

由此会产生两点质疑。第一点质疑与精神形象的性质相关。艺术家可以根据构思把精神形象的各个方面描绘出来，以便预期把物理对象展现出来，如小说家把构思好的情节用文字写出来、作曲家把构思好的乐曲用音符标示出来、画家把构思好的人物场景用线条勾勒出来。然而，沃尔海姆认为这个过程颇有争议。主要是因为它不仅涉及到预见问题，还涉及到要解决（必然地或偶然地）产生于媒介工作中的所有预见不到的问题。作为艺术媒介的一定的物质材料过程具有内在的不可预测性，并且这些不可预测性带来的困难在实际工作中被解决，因此，作为艺术媒介的一定的物质材料过程作为表现过程才得到认可。问题在于，假设形象总体上预期了艺术品，假设我们对艺术品细节化的程度分出层次的话，A为粗略，B为较细致，C为最细致。那么，一种情况是，艺术家在构思时，对形象的细节化程度为A，在这个程度标准，艺术家正好能构思到艺术品的大致的整体形象，并且最终呈现出来的艺术品在细节的满足程

度上达到了最低的程度标准A；还有一种是，艺术家在构思时，对形象的细节化程度为A，在这个程度标准，艺术家正好能构思到艺术品的大致的整体形象。但是，最终呈现出来的艺术品在细节的满足程度上却达到了较低的程度标准B或最高的程度标准C，以物质形态呈现的艺术品在细节的满足程度B或C超越于艺术家刚好能构思到它的整体形象所要求的标准A， $C > B > A$ ，即艺术品具有比艺术家构思的精神形象更多的、更细的特征。从而，艺术家必须把超越于艺术家所意识到的特征归因于精神形象，而这些特征是艺术家构思当初不曾意识到的特征。那么，艺术家是否有权利来决定这些不曾被意识到的特征呢？（萨特通过谈及形象的“本质贫困”提出了这一点）

另一个质疑就是，假如我们许可内在过程是在一个“构想媒介”里的话，这可能对理想理论所认可的精神超越于物理性的人工制品的观念构成挑战。在“构想媒介”中的形象的物质载体来自于人工制品，经验似乎是从人工制品中汲取内容，显然，这与精神超越于物理性的人工制品的看法背道而驰。这里还有一个问题，就是为什么艺术家会把某种物质或过程很理所当然地当作艺术的媒介物（或载体）。如果说是因为艺术家碰巧考虑到或想象到这种物质或过程的话，理由似乎有些牵强附会。沃尔海姆假想了一种更为合理的解释，那就是画家以绘画的形象来思考或雕刻家以金属形象来思考，正是因为它们都是相对独立的艺术媒介。在艺术家的思想里，他已经假定，一定的外界活动，诸如在画布上涂颜料或把金属焊接，已经变成被认可的艺术过程。换句话说，除非先有物理对象，否则不可能有克罗齐的直觉。

本文作者：云南民族大学职业技术学院讲师，中国社会科学院研究生院毕业博士
责任编辑：马光

On Ideal Theory of Richard Wollheim

Zhao Shujun

Abstract: As a British analytical philosopher and aesthetician, Richard Wollheim analysed the hypothesis that "the work of art is physical object" with the analytical thinking. He also made a proposition that "the art isn't physical object", dividing it into the ideal theory and the representation one. However, there seems to be a coincidence between Wollheim's ideal theory and the art definition of Croce and Collingwood from the perspective of historical development of the ideal theory. The article will try to sort out the real origin of Wollheim's ideal theory, to explain the definition, his further thinking and the criticism of his ideal theory, as well as physical medium and imaginational medium.

Key words: ideal theory; overall imagination experience; memorandum; imaginational medium