



1
让·法布尔 (Jan Fabre)
听
蜡、玻璃、原子笔墨水
1992 (左)

让·法布尔 (Jan Fabre)
在我的头脑中听
蜡、玻璃、原子笔墨水、头发
1992 (右)

2
约瑟夫·博伊斯 (Joseph Beuys)
包装
1969



科学时代的艺术：一种哲学诠释学的解读

Art in the Scientific Time: The Interpretation of Philosophical Hermeneutics

傅永军 Fu Yongjun

摘要：在哲学诠释学看来，艺术经验不是一种科学经验，而是一种诠释学经验，重视经验自身的历史性（境遇性）和辩证的否定性，以对话方式呈现，因而是一种可以开启无限意义的有限经验。以游戏方式存在的艺术作品在自我再现和表现中，与接受者同构而成，明显具有一种境遇性和对话结构，本质上属于一种诠释学经验。将艺术经验理解为一种诠释学经验，必然会带来对艺术经验的全新理解，并由此导致一场美学观念革命。

关键词：艺术经验，美学，诠释学

Abstract: From philosophical hermeneutics, art experience is not scientific experience, but the hermeneutical experience, which stresses the experience's historicity (conditionality) and dialectic negativity, and presents by means of dialogue, therefore, it is the limited experience that can inspire infinite meaning. The art works, with the form of play, together with the receivers, represent and display themselves, which obviously have a kind of conditionality and dialogic structure, and it is the hermeneutical experience in nature. Understanding art experience as the hermeneutical experience will bring about a brand new comprehension of art experience, and thus will cause a revolution of aesthetic concept.

Keywords: art experience, aesthetic, hermeneutics

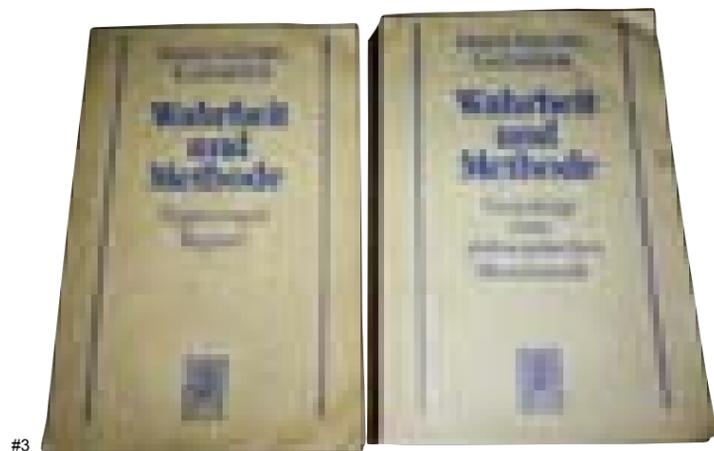
我们从现代性观念切入这个讲题。现代艺术与现代性观念密切相关。“现代性”（modernity），至少在德国社会哲学家看来，实际上等同于“合理性”（rationality），或者说“理性化”。作为理性化过程的现代性是通过理性自身的功能分化而展开并进而向前推进的。按照韦伯的说法，理性分化为三个部分，即认识——工具的、道德——实践的和美学——表达的，分别联系着知识、伦理——道德和艺术。理性这三个部分随着各自功能的独立使用而在理性内部体制化，各自获得自己的自主性结构，由此也开始了科学和知识、道德和合法

性理论以及美学和艺术各自内部发展的历史进程。科学和知识系于理论理性，追求真理；道德和合法性理论系于实践理性，追求正当；美学与艺术被划定为鉴赏问题，属于判断力，追求愉悦。这样，艺术与科学、与道德分道扬镳，艺术经验被放逐到真理王国之外，但同时也获得了自身的自主性。

艺术经验作为鉴赏活动，旨在建立人们与审美对象之间的情感联系，而与追求真理性的知识活动完全绝缘。可以说，近代的美学，整个观念基础就源自康德，美学（aesthetics）作为关于世界的感性学，它建构的不是认知经验，而是关于对象的情感

体验，它关涉于趣味，属于纯粹的美感，一种从历史割裂出来、没有内容的纯粹情感。在康德美学观念影响下，我们在现代艺术中看到了一种撕裂：一方面，受现代人文和社会科学知识不断引入科学的方法意识的影响，现代艺术似乎有一种通过自身解释世界和批判现实的知识冲动；另一方面，现代艺术又强调自己的自主性，强调艺术家独特的感受，或者对世界的纯粹艺术把握，似乎与真理无关。这种注重艺术家主体感受的经验，只会带来关于世界的主观判断，而不会带来关于世界的知识。

的确，我们的审美经验与科学经验有着



明显的区别。一个科学家获取的关于研究对象的经验，其他的科学家在双盲状态当中也可以重复生成这种经验，并且还可以提供实验去检验这种经验。在李政道图书馆馆长陈进教授关于李政道科学贡献的叙述中，多次提到李政道先生的科学发现被同行所证实，实际上就是在阐释这样一个道理：科学经验就是一种可以被重复、有可验证性的经验。这就是说，经验的可重复性和可检验性是科学经验的根本性表征。

艺术经验属于人文经验。人文经验是一种与科学经验不同的经验。可重复性、可验证性并不是它的表征，因为，可以被重复和验证的经验一定是具有某种一般结构的经验，通过实验就是要再现这个一般结构。然而，一旦经验变成一种祛除即时感受，需要用普遍状态描述的表现物，就自然会追求成为某种理想化的东西，它在人文意义上就不能再被称之为经验。经验的理想化，使得人们对世界的体验远离原初的经验世界，与生活世界相隔绝。事实上，世界就是我们始终已经生活于其中的那个世界，人文经验就是一种对这个世界的不断体验，或者说人对世界的经验就是不断地去经验世界，就是对被经验物不断产生出新的体验，生成新的感受。所以，人文经验是一种通过不断产生新感知而引导新知识产生的体验活动。这种体验活动追求“新”，因而最突出的特征是“否定”：否弃已有经验而生成新经验。人文经验总是这样产生，经验者由于对已有经验感到失望，就必然会产生否定原有经验的需求。就像艺术家对自己完成的作品感到

不满足（失望），就产生出创作冲突（否定）。在这个意义上，人文经验实际上就是一种否定行动，因为对新经验的渴求而否定已有经验，不断地把自己对事物的感受提到面前成为经验。否定与失望指向新经验的生成。人文经验的否定性，必然联系着人文经验的另外两个特征：有限和开放。人所具有的人文经验总是暂时的、不稳定的，会变化而被新经验不断否定。这也意味着，人所拥有向着未来的经验能力，开放自己不断去获得新经验。未来在何方，我们不是上帝，无法回答。但我们可以确定的是，我们能够真正理解经验带给我们的有限性和开放性。

在有限性和开放性中，我们将我们的人文经验解读为一种对话结构。生成新经验就是一种对话行动。比如，在艺术活动中，对艺术表现物的经验向艺术家提问，艺术家必须以自己对艺术对象物的感受来占有艺术品的本真状态，用自己擅长的艺术形式（如绘画）将艺术对象物实现出来。完成的艺术品就是艺术家的回答。如果这个回答切合艺术对象物的本真存在的话，就能够产生出一种效果，生成一种意义，开放一个世界；如果回答是无效的，艺术对象物就会再向你提问，艺术家必须再次做出回答。这样，艺术经验就是艺术家与艺术对象物的不断照面和对话行动。这种对话行动是面向艺术品的观赏者开放的，在观赏者的欣赏（诠释）行为中将自己的存在价值完全展现出来。艺术对象物和艺术家的对话只有进入观赏者的世界中，在向着观赏者的表现中将自身的意义打开，也就是说，只有在观赏者的诠释活动

中，作品作为一种艺术经验才能完成展现世界的作用。艺术总是在接受者的历史语境中展开其意义的无限丰富性。艺术品的价值是在克服先行的建构个体观照对象方式之对话过程中无遮蔽地显露出来的。就此而言，可以肯定地说，艺术经验是一种人文经验，人文经验实际上是一种诠释学经验。作为诠释学经验的艺术溢出了科学规范，所以，尽管我们不会否定科学，尤其是科学观念的发展对艺术的影响，但是绝不能把艺术科学化。因为艺术和科学对世界的解释是两种完全不同的方式，它们生成不同的经验。

基于诠释学经验立场理解艺术，我们发现，当代艺术最重要的理解世界的方式是通过不断展示对这个世界的新颖（否定）感受而达成对这个世界的理解。艺术家从事的是不断否定性的行动。艺术家不断打开人们对这个世界的新感受，不断引导人们从对世界的一种新经验到另外一种新经验。以画家为例，画家的每一次艺术创作都是一次自我否定行动，通过自我否定打开对世界的新感受，祛除结构性经验对生活世界的遮蔽。

当然，从诠释学经验出发，还应该特别强调，画作的意义不是画家赋予的，它是在接受者的历史语境中、在观赏者的诠释中获得的。艺术品一旦在艺术家的创造中诞生了，就意味着作者死亡了。艺术品对世界的真理性表达是在诠释者的出场和创作者的退场中完成。虽然艺术家的主观意图可能进入作品中，但这种主观意图并不构成观赏者追求的对象，它也绝对没有权利限制艺术品的诠释者。就此而言，艺术家是悲壮的，他的“死亡”使艺术作品得以诞生。对艺术品的理解不是去解读创作者的思想，还原作者原意。对艺术品的理解是诠释者与作品的对话，不是与作者对话。在作品意义产生问题上，诠释者比作者更能够理解作品。这种意义生成方式决定了艺术作品的诠释学特性必然通过“游戏”概念表现出来。

游戏是艺术存在的范式。游戏确立艺术真理，展现艺术真理的自体存在。游戏的存在方式是自身表现，它有一种让游戏者自由地去表现自身的本性，因此，表现（representation）也就是艺术品的存在方式，是一种“为观看者而表现”的表现。也就是说，艺术品表现给观赏者，艺术品是在向观赏者表现的过程中将自己的意义实现出来的。以空间艺术（绘画、建筑、雕塑等）

中的绘画为例，画作是展示给观赏者的，它的真理性是在观赏者和画作之间来来往往反复“对话”中开显出来的，它绝对不是作者的主体意识的自我展现。或许我们会认为画家的画作被收藏到美术馆，以静态方式静静地躺在那里，好像失去了表现性；或许我们看到画作被特定的画框圈起来，被限制了表现能力，最多会在不同展馆做物理方位移动。但实际上，这些并不能限制画作的表现性。因为画作仍然在向着观赏者展示自己，它在观赏者的观看中进入意义理解之中，在这种意义理解活动中画作与观赏者合二为一，构成一个意义诠释的统一整体。在这种诠释形成的统一中，形成两层关系：第一层关系是画作和原型之间的关系。比如美术馆中的一幅丘吉尔的画像。这幅画作要连接着丘吉尔本人而不能连接着别的人，因为画作要表现丘吉尔。但是，丘吉尔画像绝不是丘吉尔本人的复制或摹本，让人凭借画作认出丘吉尔，然后画作隐没。画作是一个媒介，我们通过观赏丘吉尔画像是要透过画作而解释其对丘吉尔的诠释或者看出画作所要体现的丘吉尔身处时代的价值和意义。也就是说，在画作中，原型不仅表现自己，而且会更清楚、更丰盛地表现原型。还是以丘吉尔画像为例。我们在美术馆观赏丘吉尔画像，关注的重点肯定不是画像是否与原型酷似，说到酷似，贴在证照上的照片显然比绘画更接近原型，但我们并不把这类照片当作艺术品。我们关注的是丘吉尔画像所能开显的历史意义：当纳粹德国横扫欧洲大陆，自由世界风雨飘摇的严峻时刻，丘吉尔的勇气与担当之于世界的意义。画作的存有表现原型，原型通过画像得到自己的形象。这样我们就进入了第二层关系，即我们通过画作建立起艺术品与世界之间的关系。艺术品不是静止存在的表现物，而是在观赏者参与过程中开启艺术表现世界意义的媒介，它在观赏者参与过程中提供通向存在真理的路径。艺术品展示世界的意义，特别是伟大的艺术品有着经典所具有的那种“同在性”，也就是说，它总是能够通过观赏者的诠释活动而将自己带到当下，成为通达当下世界本真状态的媒介。一个伟大的艺术家总是能够和艺术观赏者一起，把自己的“眼睛”当作沟通艺术经验与世界真理的媒介，通过作品和对作品的诠释打开世界的存有，让世界的存有丰盛地流淌出来。这就是说，真正的艺术品是一种能够

使本质性存在开显自己的媒介，真正的观赏总是必须参与到艺术真理显现的过程中去，它绝不是一种纯粹的感情愉悦的活动。

这也决定了艺术品与世界之间的互相说明关系（诠释学意义上的艺术品的“装饰性”）。艺术品必然能够要超出自身而与周遭世界发生关联，“外部世界装饰了艺术品，艺术品也因此装饰了外部世界，它们相互配合，相得益彰，使得艺术品及其世界的意义更明显地显示出来”。就像教堂的壁画和寺庙里的塑像，它们衬托出一种神圣的氛围，同时，教堂和寺庙的神圣肃穆也让这些壁画和雕像有了一种引发和培固人们虔敬意识，净化人们灵魂的力量。艺术品由此让自己真正成为开显存在真理的媒介，从而成为完整的作品。

在科学成为权威话语的今天，艺术经验只有作为一种诠释学经验，以游戏方式存在，才能在保持自己自主性前提下，建立与世界的真理性关系。艺术品表现的并不是一个与我们隔绝的世界，它的真理性就存在于我们的诠释活动中，唯作者隐没才能使得作品之伟大而杰出的品格突显。也就是说，艺术作品的真理性并非植根于艺术家的自我意识，而是存在于特定的此时此地的感知活动中。艺术的诠释学要求在艺术品中展示我们的世界，在艺术鉴赏过程中诠释（再造和组合）艺术品的意义。所以，艺术对世界的真理表现，不是认知式的，将世界作为一个对象物来看待。艺术表现世界的本真性，与科学思维无关，是一种诠释学实践。艺术家有能力将自己对世界的经验转化成图像或者其他形式，并以恰当的形式实现出来，艺术鉴赏者也必然能够将艺术品带入诠释学的对话场域，开显艺术品的真理。而真正的艺术品也必然能够与诠释者反反复复相遇，相应于无穷的诠释学处境，呈现无穷的意义。我们由此相信，无须通过现代科学所倡导的操作技术性和实验性方法，凭借一种理解—诠释—对话的方式就完全可以抵达艺术的真理。