

如何规定艺术

王亮 章建刚

一、艺术定义在20世纪西方美学中的两个类型

20世纪后半期西方有一些实证主义传统的美学家、艺术理论家极端地认为，艺术是开放的，因而不可定义。莫里斯·韦茨就“声称‘艺术’是一个‘开放的’概念，任何封闭的艺术定义都将使艺术创造成为不再可能”（转引自拉马克，第43页）。他的意思是说：“并没有一种认识的标准可以构成（艺术定义）必要和充分条件。因为在我们断言某种东西是艺术作品之时，可以拒绝承认这些条件中的任何一个条件，甚至认为艺术作品必须是件人工制品这种传统上被认为是艺术作品的最基本的条件也能被拒绝。”（《美学问题》，第178页，转引自胡健，第35页）在发誓“拒斥形而上学”的分析哲学传统中，这种意见相当典型。

然而这并不能取消给艺术一个定义的努力。20世纪结束的时候，分析哲学家们不那么自信和自负了。他们承认，一个可以区分艺术与非艺术的标志是必要的，且这个问题肯定将被哲学家和美学家们合理地带入21世纪。（参见拉马克，第45页）

分析哲学家不是铁板一块，不少分析哲学家已经意识到自身的缺陷，因而希望分析哲学向历史主义运动。丹图（A.Dantu）、迪菲（Terry Diffey）等人通常被称作是“程序论”或“制度论”的代表。这种理论强调，一件作品是否被当作艺术主要要由特定的社会氛围来决定，尤其是由画廊或博物馆、艺术权威、批评家、评选委员会或者是在先的其它得到公认的艺术作品所决定。

分析哲学来源于经验主义，而经验主义的问题在于，经验又被还原为感觉，最终成了“存在就是被感知”。分析哲学虽然强调语言分析，而分析的基础、标准、尺度还是经验、感觉，是观察和归纳。因此上述的讨论仍然缺少基础。例如艺术作品由艺术家、批评家、权威来确定，那么这些专家、艺术家又是由谁来确定的呢？！假如“在先的艺术作品”是指文艺复兴时期的艺术，那么它们肯定无法成为20世纪的先锋艺术家作品的资格认定标准。由于历史都被还原为“经验”，即相对的“短时段”，所以经验主义成了“近视”的代名词。

20世纪西方美学关于艺术的定义的另一极端由海德格尔代表。从我国近年出版的文艺学教材来看，海德格尔的影响显而易见（见陈旭光；傅道彬、于菲）。海德格尔认为，艺术品与艺术家不能相互确认、相互定义，“艺术家和作品都通过一个第一位的第三者而存在。这个第三者才使艺术家和艺术作品获得各自的名称。那就是艺术”（《艺术作品的本源》，见《海德格尔选集》上卷，第237页）。换句话说，艺术作品的本源在于艺术，即通常说的艺术的本质。而对艺术，或艺术的本质，海德格尔的基本定义是：“艺术就是真理的生成和发生”，或简单地说：“艺术的本质先行就被规定为真理之自行设置入作品”（《海德格尔选集》上卷，第292页）。海德格尔类似的表述还有：“艺术乃是根本性意义上的历史”；“艺术是历史性的，历史性的艺术是对作品中的真理的创造性保藏”（同上，第298页），等等。

海德格尔的艺术定义与其整个哲学一样，被分析哲学认为是“玄学”，是无法被经验证实的，因而是没有意义的。然而他的话有这么大的感召力，使很多中国美学家喜欢。海德格尔的魅力也许就在于他把人的真正的存在作为一种尺度悬在了现实生活之上，有如阳光照亮大地，指引着生活。同时，这个尺度，即人的真正存在方式，就是真理，它的发生就是艺术。真理通过艺术向现实中的人、遗忘了真正存在的人发出召唤。“歌唱即实存。”（*Gesang ist Dasein*）海德格尔的哲思也有几分像诗歌。但说到底，问题在于我们必须作出一个判断：我们到底生活在哪里，我们究竟生活在一个什么样的世界里。

我们的意思不是说人类有不同的世界、地球或宇宙可以选择居住；我们只有一个地球。但是对这个世界我们却不一定有清醒的认识。例如我们仅仅是生活在那个由自然科学所处理的、物理和经验的世界里吗？而假如我们说：不，我们是生活在一个富于意义的世界里，那么那些意义又在哪里呢？我们觉得，人的生活永远是受到指引的；历史总会显示出一种方向性；价值问

题——无论真、善还是美——都是确定无疑的。但这些都需获得实质性的说明。这就是哲学家、美学家的工作。

因此眼下，我们虽然可以认为海德格尔或是现象学过于晦涩，但还是要承认他的问题。我们要用更易懂的话把艺术的真理揭示出来。于是我们想到，应该通过与海德格尔之类的哲学家的对话，推动我们自己的理论创新，比如推动在上世纪80—90年代极具影响的实践美学的进一步发展。

二、艺术即创造：对实践美学理论创新的建议

实践美学以实践的特征规定美，认为实践即人的本质不断对象化的过程，实践不断改造自然与社会，并不断地提升人自身；而美即人的本质力量的对象化。这种理论近年受到一些质疑。有人希望超越实践美学，搞后实践美学；也有人希望以生命美学取代实践美学。但这样的做法并不成功，因为它们在哲学上不及实践美学深刻。美学界不少研究者相信，经过进一步发展或修正的实践美学还是会有较强的生命力。（参见《中国哲学年鉴·1998》“实践美学与后实践美学”条，第126-129页）

然而实践美学受到质疑也有其自身的原因。第一，在对实践概念本身的解释上，过多强调物质生产实践、阶级斗争、科学实验的基础地位，轻视实践的的目的性要素；第二，实践美学对艺术的规定是一个弱项，这一点颇不可思议，却与第一个缺陷密切相关，即没有更清晰地揭示生产与艺术创造之间的紧密联系。在以前的实践美学中，真和善的统一、合规律性与合目的性的统一中的“善”或“合目的性”也较多地被解说为生产工具的技术完善性，而不是实践所创造的生活对人所体现出来的意义与光辉。仅仅在工具的意义讨论实践，就会不自觉地夸大技术的力量，使人的本质力量仅仅具有技术特征，使实践的主体人和实践的客体自然仅仅处于征服与被征服的对立状态。

在《1844年经济学—哲学手稿》时期，马克思就把人的类特征界定为“自由自觉的活动”（马克思，第50页）。马克思相信，人的生产劳动、生命活动一般地说只是他谋生及意志与意识的对象和手段；如果他仅仅可以有意识地出卖劳动谋生，那么这仍然是一种异化状态。而在《关于费尔巴哈的提纲》中，他通过对费尔巴哈的批判表达出一种正面的看法，即实践就是人类自觉、能动地改造他的环境的感性活动。如果人们只是看到劳动的抽象物质特征，他就还没有理解人的类本质或实践的高贵性。人的异化最要命的是他头脑中的世界图景是异化的；真理是被遗忘了的。

实践的高贵性早就为黑格尔所谈到过。他说“锄头比锄头所造成的、作为目的的、直接的享受更尊贵些”，因为它以人类所创造的“外在的他物”的形式“保存”了“合理性”；它有利于实现作为“无限目的”或“终极目的”的“绝对的善”。海德格尔则正确地区分了器具的器具存在与艺术作品的作品存在。以农鞋为例，作为器具，它以其可靠的有用性“把农妇置于大地的无声的召唤之中”，使农妇“把握了她的世界”；作为作品，“使我们懂得了真正的鞋具是什么”，“走近这幅作品，我们就突然进入了另一个天地，其况味全然不同于我们惯常的存在”。（《海德格尔选集》上卷，第254、255页）

而仅仅从物质生产劳动的层面理解实践也导致了对不同实践活动的硬性分割。理论、艺术、宗教、科学等精神活动被与物质性生产劳动截然分开，不再是统一的人类实践活动环环相扣、不断相互转化的不同环节。进而，这些精神性的活动被认定为对物质性活动的反映，因而从属于后者。（参见王朝闻主编，第45页）其实人类的理论、艺术、宗教、科学等精神活动始终在努力说明世界为什么不该是现有的样子，而一个更好的世界将会是什么样子，并且怎样做我们会实现我们的理想。因此一个属人的世界就这样被创造出来。我们觉得实践哲学应该注重揭示生活的这个非常基础的层面。而这时的实践论就是美学或艺术哲学，人们确实有理由称它为一种诗化哲学。

如果这样做，我们就是用创造（creation）或创造性（creativity）定义人，同时定义艺术。艺术从根本上说，就是对生活意义的创见和对人的不断塑造。生活的意义不是靠观察、实验去发现的，因为那个意义本不是现成存在的；生活不断升华着的意义是思的构建，是理解、想象，是一种希望。艺术是对明天理想的人类生存状态的憧憬、规划与追求，是现实中无定的人们对永恒、不朽怀有的一分形而上的执着。凭着这种想象，他把明天做成了现实。因此，存在就是被想象（To be is to be imagined）。在这种情况下，艺术的确像一束光照向远方，将晦暗不明的所在呈现出来。在关于艺术本质的镜与灯的比喻性选择中，我们宁可选择灯。

三、创造的含义：对柏拉图以来传统的继承

艺术即创造。我们说实践的根本特征是创造。在漫长的历史尤其是出现了异化的复杂局面中，这种创造性就集中表现在艺术里。但以创造定义艺术并不始于我们，创造的含义也是在一个漫长的理论探索过程中约定俗成的。塔达基维奇对这个过程有清晰的梳理。（见塔达基维奇，第8章）

古希腊没有创造的概念。创造这个词从中世纪开始，被专门用于指上帝从虚无中创造了世界的活动。文艺复兴时期的艺术创造性很强，然而在当时，想找一个恰当的词语来表达这种感受很不容易。所以一位哲学家说艺术家是“想出”作品的；一位建筑与绘画理论家说艺术家是“预先设定出”作品的；拉斐尔说，艺术家依照观念来作画；达芬奇说，艺术家运用的是自然中不存在的形状；米开朗琪罗说，艺术家实现着自己的所见而非摹仿自然。还有人说建筑师是凡间的神；一些诗论作家说诗人的创作产生于“虚无”，说诗就是“虚构”（finzione）、“造型”（formatura）、“变形”（transfigurazione）等，但他们就是不贸然使用“创造”或“创造者”这一表述。

17和18世纪开始有人使用创造这个词形容艺术家的活动。有一位波兰人说诗人是在从事“创作”（confingit），从事“新的创造”（de novo creat）；甚至说诗人“如上帝一样”（instar Dei）从事创造。法国启蒙思想家伏尔泰说：“真正的诗人都是创造性的。”19世纪的意见是，艺术就是创造，而且只有艺术才是创造。而到了20世纪，创造性被认为也属于科学家，甚至自然界本身（亨利·柏格森有《创造进化论》一书），创造这个词有泛化的倾向。

虽然创造或创造性这个词语被普遍使用了，但这个词的含义并不清楚。塔达基维奇发现，这个词有三种用法：第一种指神的创造性；第二种指人的创造性；第三种才是指艺术家的创造性。

“神的创造性”最根本的含义是从虚无中创造出，是通过指令（order）完成。而“人的创造性”在19世纪末和整个20世纪里其基本含义似乎是新奇性，用今天的话说是创新。今天所有精美的产品都出自创造性的个人。而当用于人的创造性概念被滥用时，还反过来对艺术的评价发生着作用。在一定的意义上说创造性也成了筛选数量过多的艺术品的尺度。艺术家们唯新是瞻，惟恐没有新的风格、新的形式，而一些最极端的批评家们甚至说，只要表现出创作性就行了，而创造出来的东西（作品）并不重要。

那么，适用于艺术家的创造性概念应保留什么含义呢？塔达基维奇认为有两种含义可以考虑。一是一种比较宽泛的创造含义，即创造对于人来说的基本规定性。人不可一日而无创造性；没有创造性就没有了人。第二种含义是指一种虚构，即艺术形象的创造。而在所有艺术创造中，语言艺术尤其是诗又被视为最高的成就。因为语言艺术最终是口头传达的，所以与神那种从虚无中创造的方式最接近，而与日常生活中各种实用器具的制造差别最明显。塔达基维奇认为，这样的概念虽然不是很清晰，对美学来说可能是最有用的。因为它可能最为简要而准确地概括了各种艺术的特征。

我们大致赞成塔达基维奇的意见，并认为创造这个术语对于艺术而言的两种含义是互补的、缺一不可：没有上述第二种含义则第一种含义太空洞；而没有第一种含义则第二种含义太滥。在我们看来，艺术不是任何人的异想天开或白日梦，艺术是人类向自己理想进发的领路人、牵引者。艺术作品的根本内容就是这种创造性探索的结晶，就是人们对生活意义的体验、对理想人格的塑造和对世界的希望。这一点最终决定了什么是艺术，什么不是艺术。比如杜尚的《泉》在我们今天的理解中，仍然算不上艺术，而只能是对特定历史时期的艺术潮流、艺术概念的挑战或反讽、挑衅；而《4' 33"》如果不是一种新的艺术形式，也很难被称为音乐艺术。这些东西如果仍被放在艺术的范畴中理解的话，至多是一些很零碎、很表浅的东西。这样的“作品”以及我们的判断，都还需要经历时间的考验，被历史淘汰掉的艺术作品和艺术理论还少吗？！艺术的创造性本质向艺术作品提供了根本的内容（生活意义）。

塔达基维奇还认识到，在美学史上，用创造性来概括艺术的特征比用美或精美来概括艺术甚至引导艺术的走向要更恰当。精美只能概括古典的艺术，而20世纪的艺术更多创造性而未必都精美。这就是说，在“美”无法胜任艺术的定义后，人们决定启用“创造”。

四、创造：对西方古典艺术理论的重新理解

从塔达基维奇对创造概念的梳理中，我们甚至可以看到在柏拉图乃至整个中世纪艺术理论中的一个新的线索。尽管希腊人并没有创造一词，但对创造尤其是艺术创造是非常推崇的。

欧洲中世纪的宗教对某些世俗的艺术形式予以压制，但对《圣经》那样的文学作品中的深刻寓意却反复地咀嚼和体味。

当柏拉图用模仿定义艺术的时候，他实际上说到了两种模仿，或者说有两个层次的模仿。对绘画、雕塑甚至戏剧表演艺术他都是比较轻蔑的，而且极为不放心，因为它们是“模仿的模仿”、“影子的影子”，是照镜子式地对已有现实表面样式的描摹。但还有第一义即直接的模仿，那就是诗，像荷马那样的盲诗人唱出的诗，以及一些音乐作品，因为这些艺术家是借助神灵的凭附，借助迷狂，靠对理念的回忆，传达出神的旨意，传达出真理；而且这种模仿没有可供依据的规则。今天看，这种有如神助的灵感过程，不正是一种“从虚无中”的艺术创造吗？！

根据这样的理解，古罗马及中世纪的基督教神学家们的艺术哲学思考也值得重新解读。驱除了宗教的神秘，普罗提诺的流溢说或照射说、托马斯·阿奎那美的三个特征中的“辉光”都是对艺术创造性的讴歌。最后是但丁，这“中世纪的最后一个诗人、同时又是新时代的第一个诗人”（恩格斯语），将前人用光、磁力、源泉、辉光所隐喻地表达的内容用“寓意”一词说了出来（但丁：《致康·格朗德的信》，见朱光潜，第122-123页），这种寓意是如此深奥，却又如此鲜明、确定而无可怀疑。

可见，用创造或创造性定义艺术是一种大势所趋。而如何将其具体化、系统化，让其在实践美学中左右逢源、恰如其分地发挥作用，也展开自身的丰富蕴含，还需进行深入的思考和理论构建。但这里可以指出，对作为一种方法论的语言分析，我们所强调的是对历史和理论传统中各种文本的整体的、综合的理解与对话，尤其要能抛开不同文本、理论字面上的差异，揭示其底层蕴含的真理。对于人文学科来说，这才是它最基本的工作模式或者叫方法。

与此同时，对于西方哲学中的神学传统我们也应合理吸取。费尔巴哈已经说明神的本质就是倒置着的人的本质。马克思的意思是要将倒置了的东西重新颠倒过来，是积极的扬弃而不是将其简单地抛弃。离开了对人及其命运的深切关怀，我们的理论和生活于此已经有了极为惨痛的教训，但是人及其自由应该如何论证呢？！其实艺术正是切入这一问题的首选之途。

五、艺术作品与艺术活动：创造概念的展开

我们说艺术的本质是创造，而且是对生活意义的创造，对人自身存在样式的不断再创造。但这样的规定毕竟还笼统，与人的各种活动方式、与人文学科其他部类的活动方式没有细致的区分。另外，以前人们以美或审美定义艺术（如鲍姆嘉通）时，实际上是将艺术视为感性的、不那么清晰的认识方式，但无论我们接触到的艺术作品本身多么难理解，我们并没有感到自己眼花或耳背，艺术作品本身的介质、它的形象性可以清晰地被感受到，显然不宜用“模模糊糊”来描述我们对艺术作品的感觉。因而在我们用创造来规定艺术的时候，也需要进一步说明艺术的创造性是以何种方式成为现实的。这样我们就需要考虑什么或怎样才“是”或才“有”艺术作品的问题。我们必须进入细节。

海德格尔就不仅把艺术定义为“真理自行设置入作品”，而且还十分细腻地辨析了“艺术作品的作品存在”与“器具的器具存在”的区别、与“物的物性”的关系的问题，这其中涉及到“世界与大地”之间“宁静的”“争执”、“裂隙”、“姿态”（Gestalt）、“冲力”、“创建”等一大批概念。海德格尔知道，只有说清了这些相关的概念，对艺术本源的定义才不再是“先入为主的”。创造也必须经过一系列中介环节才能最终履行自身的历史使命。事实上，海德格尔的艺术哲学、艺术理论很有必要进一步细致地理解和介绍。只有在这种深入的对话当中，我们才可能更自如地汲取他的思想的养分，使之变成我们理论中的有机成分。

1. 创造性与艺术作品

艺术或创造性的第一个展开方向与艺术家的创作活动及艺术作品相关。海德格尔这样描述这一过程：“艺术让真理脱颖而出。作为创建者的保藏，艺术是使存在者之真理在作品中一跃而出的源泉。使某物凭一跃而源出，在出自本质渊源的创建着的跳跃中把某物带入存在之中，就是本源一词的意思。”（《海德格尔选集》上卷，第298页）这个过于晦涩的说法尤其是译文显然需要解释。

艺术家的创造活动通常被认为发端于一个灵感，其实是本质直观的产物。这里有观念，有理想的成分，但往往又有高度形象化的特征。它是一个意象或意象的母题、主导动机。只是相对它后来在作品制作过程中的展开，以及在流传过程中得到的解释，尤其是用理论语言、哲

字语言进行的解释才显得不够清晰。但其意向是明确的，冲动是强烈的，因而这个意象是极具冲击力、震撼力的。如果说艺术家对生活意义的思考还像是一种发现意义上的创造，那么他所获得的意象却是一个从虚无中产生意义上的创造。一件伟大的艺术作品就是一个新的世界，就是对整个世界的根本改变。而且，所有伟大的艺术创造都是惟一性的，是一个海德格尔所说的“Da ”。

继而艺术家要将其意象以清晰的形式要素确立下来，并以特定的物质媒介、艺术语言使其成为可为人感知，因而可以普遍传达的。在这个过程中，艺术家也不断创造、丰富着艺术的风格和技巧，创新产生各种新的艺术流派；海德格尔所讲建筑神庙所用的石料，才终于将其“物的物性”的“真理”带入“无蔽”和被“照亮”的“保藏”状态。

如果我们循着这个思路进展下去，那么现代社会两个最主要的艺术定义模式——形式论和表现论的合理内容就都可以被吸取进来。艺术不仅是某种直觉或情感即对生活意义的揣测、追求的表现、表达、表出（to express），而且必定是以某个鲜明的形式（表象、符号）给出的。表现与形式是同一个创造过程相辅相成的两个方面。

2.创造性与艺术活动

尽管艺术作品是由艺术规定的，但艺术作品的存在反过来确证了艺术的现实性，使对艺术的种种经验性研究得以展开。但是，艺术作品仍然只是有限的艺术。相对于人类整体庆典和狂欢式的艺术活动，作品仅仅是一个“道具”，是一个意义有待于不断充实和展开的“半成品”。因而艺术在现实性方面还有第二个展开方向。这个方向往往被人们简单地界说为审美鉴赏或者接受，其实“鉴赏”或者“接受”这种主要表被动的概念是不够充分的，受众这个概念只有经验上的意义。

接受美学家伊瑟尔（W.Iser）的著作《阅读活动：审美反应理论》的英文本译者威尔逊（David Welton）对书名中反应一词的翻译有一个说明：“德语‘Wirkung’包含了效应（effect）和反应（response）两重意思，并不具备英语‘反应’（response）一词的心理学涵义。而英语‘效应’（effect）一词用来传达‘Wirkung’有时是太弱了一些，使用‘反应’（response）一词也会带来小小的混乱；既然左右为难，我最后就选择了反应（response）一词。”（伊瑟尔，第1页脚注）这个注释对于我们理解“接受美学”尤其是其中“接受”这个词（Rezeptionstheorie）具有重要的提示意义。接受不是一种被动的接纳，而是一种职责或责任（responsibility）。

我们在研究史前艺术的时候，强调史前人类制作工具的场所的重要意义；强调史前人类工具不在狩猎现场被保存的意义；唯当如此，工具将成为典范，工具更鲜明地表现为符号，并且成为各种带有原始神秘色彩的庆典仪式上的道具。与此同时，原始符号的意义不断被约定，并逐渐分化成为正式的艺术创作与艺术作品。在人类早期阶段的艺术活动中，我们尤其可以看清创造这个词作为动词（to create）使用时的那个结构。按照我们的理解，所有用系动词to be所断言的事物其实都是行为动词to do的结果。人类的语言是从行为转换过来的。所以语言分析应该被追溯到存在论的基础上去（本段文字请参见章建刚、杨志明，尤其第3章、第7章第2节等处）。

现代社会带来了个人的问题：既有人格、个人尊严与权利的确立，也有人的异化的现实。在艺术领域，则凸显了审美与艺术创作的主观特征、情感心理特征以及天才的问题。个人发展的同时，社会却出现了种种裂痕、冲突甚至瓦解的倾向。这时，艺术活动的完整存在形式也因而被遮蔽了。这个问题在包括马克思在内的欧洲大陆哲学传统中比较多地予以了讨论。诗（悲剧、诗人）与现代社会的关系问题是其中一个很可以好好梳理的主题。同时，解释学和接受美学都重新提出了艺术游戏的完整性问题和艺术作品完全的生成过程问题。

伽达默尔将艺术作品置于游戏结构之上，有力地消解了艺术家的权威地位；接受美学更是将作品看作一个有限的中介、一个未完成的“毛坯”。这样的理论重新将艺术置于社会生活之中，置于生活的意义在主体间的理解与约定的生成过程中，强调了艺术与存在的相互依存关系。只有这样，今天的艺术演出场所、博物馆、展览厅和广场甚至各种旅游目的地的神圣性、仪式性时空属性才被揭示出来。这就是伽达默尔所说的“游戏自有其严肃目的”的本意。人们的休闲、偷闲或进入虚拟空间正表明其重返神圣时间、本真状态和重鼓思的勇敢的努力，人们的“虚”构行为其实不是为了造假，而恰恰是要造“真”，即“让（真理）在”。这里非常明确地指出，艺术创造是一种集体行为，是一个文化共同体的基本实践。这就取消了对艺术创造

的主观任意性的指控。

这样一种理论不仅对现代性构成批评的尺度，而且也可以被用于对后现代社会中艺术与创造活动进行分析。根据一些“大众文化”理论，据说本很精致的“艺术”堕落而成为平庸得多的“文化”。但从“接受”或创造活动的角度看，由大众媒体所串联起来的全球公众，更有可能通过虚拟空间（例如网络），实现同时在场（present），并因而人声鼎沸、笑语喧哗，全球公民的文化权利得到具体的落实，对生活的意义有了切肤的、直接的表达。倒是现代社会精英意识很强的现代主义、前卫艺术与大众背道而驰，几乎把自己送上了绝路。

对于一个适用于各门类艺术的、统一的艺术概念，我们这里仅仅给出了一个建议，即以创造定义艺术。这个定义是将艺术放在哲学人类学背景下直观得到的，如果不是这样，我们就无法理解整个文明的历史，无法理解人的高贵性和能动性。我们也对这一定义的进一步展开做出了瞻望。我们看到，人（类）的艺术活动就是人不断超越的本性的表现，艺术作品是其媒介和工具。对创造活动的全程我们要给以更详尽的描述。事实上这个过程还有更复杂的若干方面需要揭示。

参考文献

陈旭光，2000年：《艺术的意蕴》，中国人民大学出版社。

傅道彬、于蒹，2002年：《文学是什么》，北京大学出版社。

《海德格尔选集》，1996年，上海三联书店。

胡健，2003年：《艺术是不可定义的》，载《人大复印资料·美学》第5期。

伽达默尔，1993年：《真理与方法》，洪汉鼎译，台湾时报文化出版企业有限公司。

拉马克，P.，2001年：《〈英国美学杂志〉40年》，载《哲学译丛》第3期。

马克思，1979年：《1844年经济学—哲学手稿》，刘丕坤译，人民出版社。

塔达基维奇，1990年：《西方美学概念史》，褚朔维译，学苑出版社。

王朝闻主编，1981年：《美学概论》，人民出版社。

伊瑟尔，W.，1991年：《阅读活动》，金元浦、周宁译，中国社会科学出版社。

章建刚、杨志明，1996年：《艺术的起源》，云南大学出版社。

《中国哲学年鉴·1998》，1999年，哲学研究杂志社。

朱光潜，1963年：《西方美学史》，人民文学出版社。

（作者单位：王亮，山西大学音乐学院；章建刚，中国社会科学院哲学所、山西大学艺术研究所）

责任编辑：王生平（《哲学研究》2004年第5期）