

艺术边界问题对谈

潘公凯 [美] 理查德·舒斯特曼

时间：二〇一一年七月五日

地点：北京大学美学与美育研究中心

潘公凯：舒斯特曼先生好！《诗书画》杂志社希望我们就艺术及相关问题展开对话。主编寒碧先生来访问我们，他命了题：“艺术与生活的边界”。彭锋教授是这里的主人，他翻译的尊著《生活即审美》[※]在学界广受瞩目，我们可以由此进入讨论。

舒斯特曼：艺术和生活是我研究中的一个重要方面。在西方，“生活”的概念有两种，一种是古希腊的“zoe”（ζωή），是动物式的生活。另一个是“bios”（βίος），认为生活像个故事，有结构，是人类的生活，有叙事和历史的生活。我认为艺术跟这两种生活都有关系。西方大部分哲学家在谈到“艺术和生活”的时候，他们想的是“bios”和艺术，意思是使你的生活成为艺术作品，有叙事有结构，像个故事一样。但他们忘记了生活的另一部分——“zoe”，就是人类与动植物的共同之处。我认为这部分生活对艺术也很重要。因为艺术正是由此获得大量的生命力，反过来回馈生活，给生活带来更多的能量和张力。“zoe”是一种基本的生活，类似于中国哲学中的“体”，是生活的共同部分；

“bios”是历史、叙事、结构，是对生活的叙述，好比中文中的“身”。不过对艺术来说，更重要的是二者兼得：一边是结构、叙事、秩序，另一边是活力、能量，也有低层次的秩序，是普遍存在于所有生物中的和谐。

潘公凯：这两种生活您更侧重哪一面？是社会性的生活还是动物性的生活？或者认为两者同样重要？

舒斯特曼：我想“过生活”和“结构生活”都很重要，所以，人们更多想到生物，生物学，或旧式的生物学。“zoe”强调生命的能量，这对我非常重要。原因在于：艺术是对生活的强化，不仅包含故事和结构，还是有张力有能量的，这个张力和能量是我们和其他动物共享的。我正是从这里归纳出“艺术是生活的强化”或者“艺术是生活的戏剧化”这个观点。其实，我的立场和您的观点还是很接近的。您对西方理论中的边界消失和美术终结论持批评观点，认为艺术的边界依然存在。我们深入思考会发现，艺术与生活的边界还真没有消失。杜尚的“小便池”之所以成为艺术，是因为它摆在博物馆中，是因为它受到了不同的处理。但我

※ [美]理查德·舒斯特曼《生活即审美：审美经验和生活艺术》，彭锋等译，北京大学出版社，2007年，Richard Shusterman, *Performing Live: Aesthetic Alternatives*

for the Ends of Art, Ithaca, Cornell University Press, 2000. 编者。



安迪·沃霍尔 布里洛盒子

还是相信：艺术最基本的东西，是它与生活的持续性，是它对生活的强化或框架化，这种特质使艺术变得非同寻常。

举一个例子。拿饮茶来说，你可以端起杯子直接喝，也可以研究它，使饮茶变得更有艺术性。你赋予它张力，它就成了艺术。所谓“框架”，很多时候来自博物馆美术馆，但是人们也可以摆脱这个界限，在博物馆美术馆的空间之外，在日常生活中建立框架。艺术和生活是不同的，但是其中的边界并不是很清楚，可以把艺术史引入生活。我想古代中国也有这样的传统，通过仪典和艺术，让生活更接近审美，而不是把生活和艺术分成不同的本体论类别。相对于您的“非常态”的论断，我把艺术称为生活的强化、持续性、提升、获得更高品质。在英语里，“非常态”有含蓄的贬义，我用的强化、持续性有褒义在里面。

记得我在日本时曾住在寺庙里，吃的是很简单的饭，餐具也非“美食美器”，但却获得了最美的用餐体验。桌上的每个人都很专注，都很注意怎么拿杯子，怎么喝，就像在演练一样。那只是很简单的一顿饭，但我把它看成是艺术。此时的框架就是一个简单的厨房，但却

有实现“非常态”的共同意图，从而使生活变得戏剧化。我用这个例子说明，这是生活，也是艺术，是生活的艺术。

潘公凯：您讲的这个框架其实非常关键。所谓“框架”，在宽泛的意义上有点类似于我所说的“边界”，但它究竟是怎么形成的？要有恰当的解释。比如说普通的饮茶和有意义的饮茶到底有什么不同？这个问题要仔细研究。其实它和丹托（Danto）的“布里洛盒子（Brillo Boxes）的问题”很相似：作为艺术品的盒子和普通的盒子到底有什么不同？这个界线，我觉得一定要把它划出来，把不同说出来。

舒斯特曼：您的问题很好，如何制造“框架”也是艺术创作的一部分。在学院艺术（institutional art）中，框架相对更清楚一些，但是像上世纪六十年代的一些艺术家，他们试图通过偶然性来尽可能地消解学院框架。而在生活的艺术中还存在着另一种框架。其中的主要问题是，看你什么时候想制造这个框架，我想它是有意图的。人们可以决定要吃一顿“特殊的饭”，有的时候需要语言沟通来建立这个框架，有的时候通过非语言的联系就可达成共识。人们什么时候会建立框架呢？通常是有空的时候。如果很忙，就没时

间建立框架。如何建立这个有些另类的框架？如果很简单地回答，就是意图性。你必须决定你的经验所关注的是什么，用美与和谐的观念进行结构。如果要和他人一起做，那么就必须有共同的意图，共同建立框架。比如“做爱”，单纯顺从自己的欲望和拥有美好体验之间有什么差别？那就是两个人共同决定，要让这个具体的时间段和经验不同寻常。边界是什么？可以是他们的房间、床，这段时间，并不是很清晰。但是边界的不清晰并不能改变他们拥有了特殊时刻这个事实。

我有一个问题要请教您。就是中国传统中的毛笔书写。当您给朋友写信的时候，一般情况下可能只是简单的书写，但在某个时刻您也可能有另外的想法：决定要写得很美，这时候就有了一个创造性的框架。我想问您，您是否有这样的时刻，突然有了这个冲动，于是将日常的简单书写和有意图的、创造性的书写区分开？您是否有过这种经验：同是毛笔书写，由于意图不一样，事情就改变了。

潘公凯：框架或边界，确实是个非常重要的问题，是丹托的美学理论里面的核心问题，也是我们讨论的症结所在，核心就是边界到底在哪里？我觉得东方和西方艺术传统对这个问题的思考角度不一样。刚才您讲到，生活和艺术是连续的，没有截然的分界，但我看还是有，虽不截然，但一定有，只不过这个分界可能有一点动态的不定性和相对性。您认为艺术生活是强化的，更有张力的。对这个表述我还是不太明白，因为它会产生一个歧义。比如总统的生活就很“强化”，他的工作量很大，担负着整个国家的命运、责任，同时他也是很有张力的吧？那么，我们能不能说总统的生活就是艺术？肯定不是。强度大，有张力，其实都还不是边界。那么，什么是边界呢？我认为就是非逻辑的、和“常态”的逻辑之网分离的那一部分，那个脱钩错位的地方，那个断裂处，我认为就是边界。我的判断就是这样的。这里面就有一个区别。您的判断就是强度更大的、更有张力的、更有意图的。但循此而推，那美国总统首先应该是艺术家。

您可能会说，张力更大不是更奔忙，而是对同一件事情更专注。可这也很难说通。比如将军的运筹帷幄，他要作战斗决定了，这是思想最专注最集中的时候，那么，他妙算决胜的那段时间，是不是产生了艺术呢？我觉得这里显然还没有恰当地把界限明确。我作出的区分是：不管是总统的生活也好，将军的生活也好，

如果要是有一块生活跟他在常态上的逻辑生活脱开了，那块生活是有可能成为艺术的。这是我的判断。所以，我在我的论述当中特别强调“常态”和“非常态”。“非常态”在英文中可能有贬义，但在中国是个中性词。所谓“常态”和“非常态”，它显然有个区分。关于这个区分，我想我们肯定还是可以达成共识的。刚才您讲了社会化的生活和动物性的生活，社会化的生活就是由因果、逻辑组织起来的生活，就是有逻辑的生活。比如我们在北大美学中心相晤，就寒碧先生的问题对话、研讨，这个过程整体上是逻辑连贯的。但如果有一块生活从这个逻辑连贯的结构当中脱开了，这块生活就有可能成为艺术，但也不一定。所以，这里就有一个对界线的判定。您的区分在于强化、意义、高品质；我的区分在于“常态”和“非常态”，这是一个关键的不同。我觉得，好像丹托在这个问题上的区分跟您大体上一致，都强调艺术与生活的连续与相似性。只不过您认为这个区分是个渐进的量的变化，不是一个难以把握的质的变化？

舒斯特曼：这是一个有趣的问题。我还是先请教您吧：作为一个艺术家，您在创作的时候是怎么建立框架的？我自己不是艺术家，但是我写作，写电邮，这当然不是艺术。但可能在某个时刻，我决定要构思文章，这时就有了框架，我要强调的就是这个框架。我想在传统的书法中有一个准备的过程，磨墨、铺纸甚至焚香、沐浴，这就像建立一个框架，您有没有这样的一个类似的仪式呢？

潘公凯：这个里面有一个问题，就是在中国的传统文化当中，艺术作品这个概念本身是不清晰的，或者说，是不被重视的，它主要不是一个对象化的存在。这很重要。比如王羲之，我们现在说他的书法特别好，一封短札都贵得不得了，价值连城。但王羲之写这个短札的时候，他没有觉得是进行艺术创作，他根本不会意识到这个东西在一千年以后成为“艺术作品”，或者可以卖大价钱。他没有这个概念，没有这个区分，只是感觉到书写很舒适，很愉悦。

回到您的问题。比如说我在画画儿，或者说我在写字，我写得不顺畅不满意的时候，我没有快感，没有愉悦，也没有审美享受。但是我写得顺手的时候，画得很得意的时候，我有愉悦。这个愉悦就是审美享受。可以用另外的说法来讨论这个问题：不是说我什么时候在做作品和什么时候不在做作品，而是说我在

实践的过程当中,什么时候有愉悦,什么时候没有愉悦。当我为了某种实际的需要,必须画两张应酬画,在这个时候我没有愉悦,我实际上没有在做艺术作品。至于这张东西当作品卖出去很值钱,这是别人的看法。它的差别在这里。

东西方艺术家对待艺术作品的态度,在侧重点上有很大的不同。这种不同很重要,很“本质”,但至今尚未引起足够重视。

舒斯特曼:我想艺术经验是可以被“意图”结构的。您可能有意图做一幅作品,但是没做好。可这并不影响意图形成边界,或者意图建立框架。这里还要补充一点:有时候,建立框架的意图不一定会很清晰地呈现在头脑中,它可能以传统或习惯的方式存在。你不一定会去想:“我要做艺术了”。有时候你只是去工作室,那里有毛笔有宣纸有墨香,就有了创作的冲动。这是一个很微妙的感觉,此时这个意图就存在于环境背景中。

您刚才举了将军打仗的例子。藉此我想强调:首先我不认同战争属于日常生活,反而觉得战争和艺术有关。艺术这个概念很有意思,比如有“战争的艺术”这类说法。就像我开始谈到有不同的“生活”观念,其实也有不同的“艺术”理解。在西方,“战争的艺术”是一个很普遍的概念。据我了解,中国也有一本古代典籍(《孙子兵法》),英文版的书名就是“战争的艺术”。西方传统中,“art”出自拉丁语,在古希腊表示“技艺”。那么,这个“技艺”概念与现代西方的“艺术”概念有什么共通之处呢?它们都要求知识、思考、意图、目的、结果,但都不仅仅追求结果。这就是它们的共通点,当然它们也有不同。我的意思是:艺术这个概念很复杂,不能一概而论,就像我说艺术是对生活的强化,但强化了的生活不一定是艺术。比如“考试”,也是一种强化,也有框架,也有这些特质,可考试不是艺术。其实,我的兴趣点并不是追究艺术的分界,划定哪些东西是艺术哪些不是。我只是想说,建立框架和强化的概念对“艺术”的定义很重要。有框架、有意图,对艺术来说是很核心的东西,但它不是艺术所独有的,也存在于运动和宗教中。而使艺术超越这些的,可能是其他一些因素。其中除了您提到的愉悦,我想另一个因素,也与框架有关,比如某种特定的安全,像刚才说到的“战争”。即便您不认同战争是艺术,但它仍然有很多艺术

的特质。我不知道中国的情况,在西方,许多人选择从军,选择以战争为职业,很大一部分原因是审美:穿制服,集合在一起阅兵,演奏军乐。继而我认为,艺术与战争的一个区别就是:在战争中,结果和生活都是非常强烈和直接的,你被击中,就会死掉;在戏剧中,你被击中倒下,然后还能站起来。所以,艺术的框架更有隔离性,与生活中的严重后果隔离开,框架提供了一种安全。

我需要对框架的某些方面作个澄清。这之前我没谈过,是关于用来制造框架的传统媒介。在历史上,无论是戏剧、绘画、音乐,有一些东西我们能感觉到是在框架里面的,这些传统媒介提供了与艺术的特定联系,所以我们称之为“美术”(fine art)。但是我能想象,在孔子的时代有“六艺”,其中包括射箭,已经与战争很接近了,可以说是军事艺术。真的可以想象那个时候的军事测试或者军事考试,它的媒介就不是纸和笔,而是弓箭,但是它可以成为艺术。而在传统中,我们有一些特定的用于这个框架的媒介,也对艺术形成了限制。我理解您说的边界,可对于我来说,艺术或者美术中,还有艺术机制中,最有趣最令人激动的是可以和生活的艺术发生关系,更有意义、更多愉悦,更加强化和生动。我就这样解释一下“框架”的历史含义:例如油画颜料、戏剧舞台,这些都是框架的元素。在某种情况下,军事也可能成为艺术。军事在传统上发生了变化。我可以举一个例子,到街上直接打架和进行决斗是不一样的。在决斗中,他们可以将击剑为媒介,于是决斗也成为艺术。我认为,在历史上,有提供愉悦的媒介,对生活不产生灾难性的影响,不同于生活。但是在另外的文化中,军事也可以成为艺术。

在十八至十九世纪的美国,有“谈话的艺术”。谈话也可以成为艺术。我们现在在谈话,这是日常生活吗?还是科学?还是艺术?我们有一个框架,不是简单地谈话。在某些文化里,人们创造谈话。谈话很平常,我们每天都在谈。但是如果我们给谈话一个结构,与艺术史建立关联,有意图地谈话,追求和谐、美、趣味,谈话也可以成为艺术。艺术在生活中持续,但是通过框架或秩序有所区分。我在想象,我们现在正进行的谈话,假如现场有许多观众,有摄像机在跟拍,就可能成为表演。如果以彭锋的短片[※]为背景进行这场谈

※ 指彭锋为其参加威尼斯双年展制作的纪录片,编者。

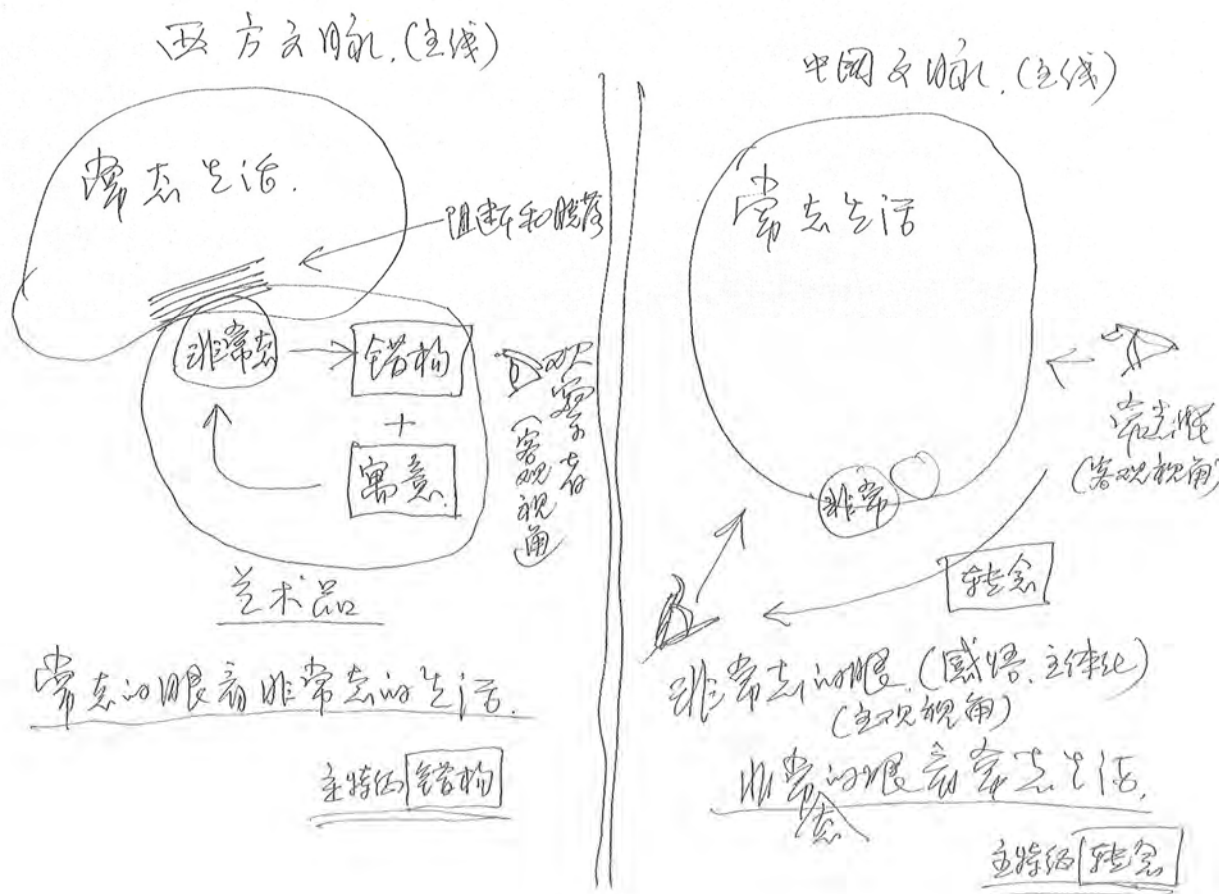
话，就可以称为多媒体作品。所以我认为，艺术的边界是可变的。举这个例子是说明，有些事在学院意义上不是艺术，但是在“生活的艺术”这个框架内，就可以成为艺术。它与生活是持续的，但它本身又是特殊的。正因为这个持续性，甚至有可能被学院接纳。现在对这个方向感兴趣的人，他们做的艺术越来越像是活跃的社会活动，使事件本身成为艺术，而不是把事件搬到大屏幕上。在当代艺术中再一次产生把艺术拉近生活的兴趣。寒碧先生在《诗书画》杂志上对今天的谈话进行编录发排，分明也是在建立框架。

潘公凯：这里面有一个概念要弄清楚，艺术是一个作为名词的“艺术品”，还是作为一个形容词表示具有“艺术性”。比如我们今天的谈话，如果被赋予某种特定的仪式，或者更集中的意义，我们就可以说这个谈话具有艺术性，而不能说这个谈话本身是艺术品。我觉得这里有个重要区别：“艺术品”是一个对象化的存在物，是一个有边界有范围的存在物，可以拿到美术馆展示。而“艺术性”是个修饰词、定语，是对某种状态或特性的描述。二者一定要分清。我们前面的讨论没有将二者分开，混淆了。比如“谈话”，被伊斯（Beuys）的讲课在正常情况下不会成为艺术品。但那次他在伦敦“当代艺术中心”讲了一个星期，说这一个星期的讲演是他的艺术作品。他并没有因此说，他平时所有的讲课都是艺术作品。那么这里区别是什么呢？就是他那个连续的讲演是一边说一边写，写完以后就把那个黑板扔在地上。他就必须让他的讲课不仅有仪式，而且最重要的是让它变成“非常态”的讲课。他的讲课是没有真正讲课意义的，他不是给学生传达真正的知识，而是在那乱讲，因为只有乱讲才能成为艺术品。这里面就有一个很大的区别，现在都有共识，都认为波伊斯的那次讲课是艺术品，因为这是一次“非常态”的讲课，是乱讲，所以可以是艺术品，但是我们不能因此就说，波伊斯的那次讲课具有艺术性。刚才讲到打仗的问题，比如战争可以成为艺术。那是说当将领指挥得特别得心应手的时候，具有艺术性，而不是说他的指挥就是艺术品，这里面有很大的区别。所以呢，我觉得丹托想区分的是艺术品和生活之间的关系。他认为艺术品和生活之间已经没有区分了，所以说艺术要死亡。其着眼点不是艺术性，而是艺术品，因此要区分。我们今天要讨论的，是艺术品和生活之间的关系，就是要找到艺术品与生活之间的界线。虽

然这个界线是模糊性的，或者说是“相对”的，但是我觉得还是存在的。您的界线我听下来，仿佛说，生活当中某一部分，如果人的主观意愿对这部分赋予某种特殊框架，这部分就可以成为艺术品。笼统讲来，“赋予框架”当然可以作为艺术品的一个必要条件，但是关键在于，“赋予框架”这个词还需要更准确的解释。因为“赋予框架”可以有好几种解释，一个就是丹托说的那个“艺术界”，其实也是对一部分生活当中的现象赋予一个语境框架，而您所说的是一个意义框架，二者都是赋予一个框架，但赋予框架这个东西，要具体化，因为丹托侧重于文化体制构成的特定语境，您则侧重于作者赋予的意义。二者有所不同，这是一个问题。

第二个问题，“赋予框架”是毋庸置疑的，我也同样很重视这一点，在我以往的论说中称之为“属意”。但我仍然强调，在此之前还要有一个前提，就是如果是艺术品的话，这个东西必须要跟常态的逻辑之网脱钩或者错位。否则，这个东西即便是被赋予了框架，也不能认为是艺术品。再拿我们今天的讨论为例，可以说这个讨论具有艺术性，但不能说它是艺术品，因为这个讨论太有逻辑了。就因为寒碧先生今天来访问我们，给我们规定了题目，这和现实的因果关系是紧密相连的。如果我们今天的讨论是胡说一通，若是他出题目，我们偏不回答，他问的是美学与艺术问题，我们偏要说中国菜比法国菜好，文不对题，答非所问，那么，我们这个谈话就有可能成为艺术品，差别在这。所以在我看来，赋予框架是重要的，也就是我所强调的“属意”，即非常态的意义。但是仅仅赋予框架这一条，还不能区分是否是艺术品。还必须加上一条，就是切断跟常态生活逻辑之网的关联。这个切断靠什么来操作呢？就是靠“错构”来切断，就是把逻辑打乱。所以，波伊斯的讲课一定要用一百块黑板，然后要在黑板上乱写，并且一定要乱讲，只有这样才能成为艺术作品。如此才是波伊斯的讲课和我们今天讨论的区别：今天的讨论是正常的，不是乱的，错的。而波伊斯那个是乱的和错的，这便可以成为艺术品。而假使我们的讨论非常精彩，最多也只能说它具有艺术性。

所以，作为对象化的存在物的艺术作品，首先必须与常态的日常生活不同，它是常态生活的“错构”，是逻辑的脱落，这是第一条件。其次才是特殊的意义，或者是强化的语境的意义，即您说的“框架”，我说的“属



图一

意”，这是第二条件。

舒斯特曼：我同意这个区分。第一，对我来说，艺术和艺术品是有区分的。举肖像艺术为例，不管是绘画还是摄影，都存在于物质客体之中，如画布、底片。第二，在创造过程中也存在艺术：画家要让他的模特感到舒服，只有模特放松下来才能展现真实的自我。关键是不能无视模特也有呈现自我的需要，要会摆姿势，要有造型，还要自然而然，这也是艺术。艺术家与模特之间这样的互动，同样可以成为一种审美经验。我了解这些，因为我和晏·托马（Yann Toma）合作的作品就是个表演。所以，存在以形象呈现的艺术作品，但同样有另外种类的作品，其中也存在审美经验。我对两者都承认。

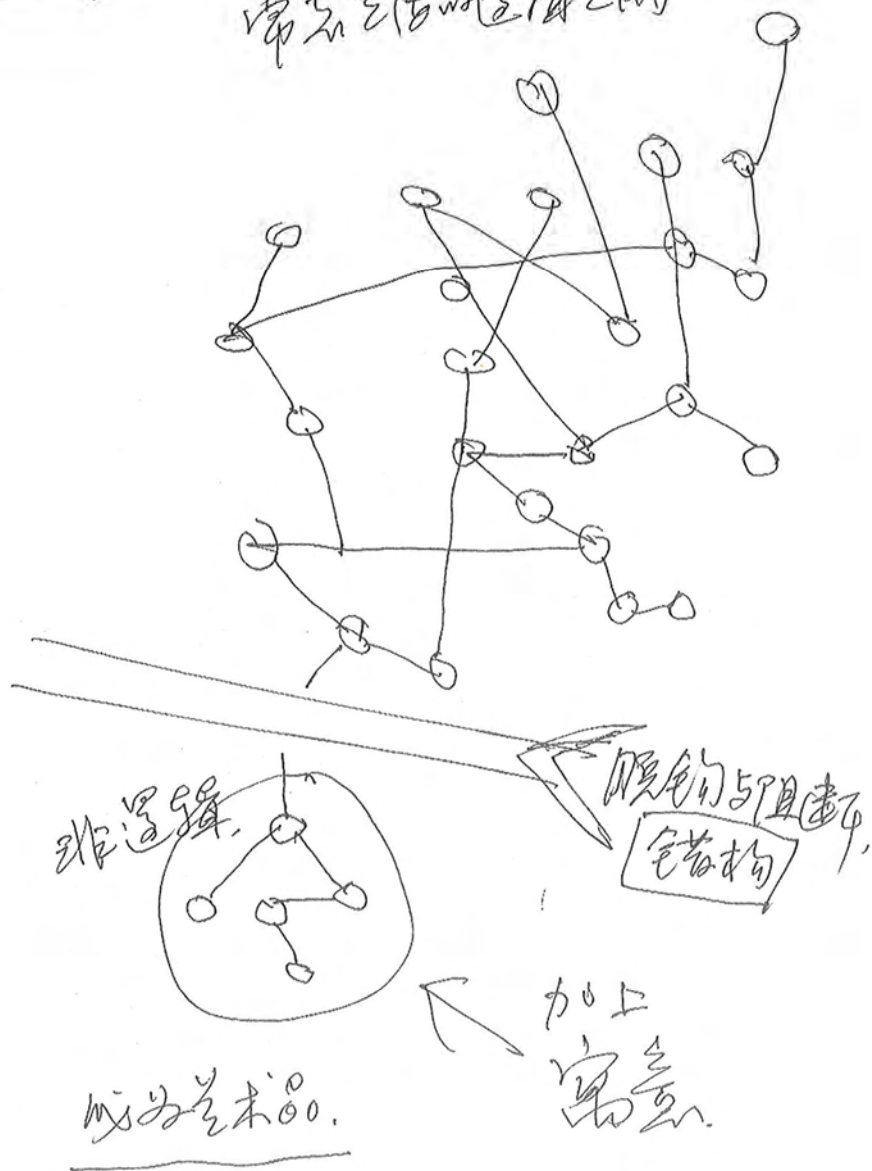
潘公凯：您已经把艺术作品的概念转化为艺术性的概念，或者叫艺术审美的概念，或者是艺术过程的概念，对吧？这样您就是从西方文脉对艺术的理解转向了东方文脉中的理解。

我正想说我对艺术品的理解。我认为对艺术品有两种理解，当然这是就整体上的侧重点而言的。我刚

才画了这么一个示意图（见图一、图二）。看图会清楚一点。比如说这一块是西方文脉，这一块是中国文脉。我们先说西方。西方文脉，在我看来，首先要将“常态”生活和“非常态”生活区分开。这个“非常态”的生活是艺术品得以存在的最基本的必要条件。那么，这个“常态”和“非常态”怎么区分呢？我们生活里的各种人和事其实都是用逻辑联系在一起。比如从时间顺序来说，我们昨天在哪里，今天到哪里，明天到哪里，其实都是有逻辑关系的。像今天在这里相聚研讨，《诗书画》杂志要整理发表，这是因果逻辑。这个逻辑关系，我认为它是常态生活或正常的社会生活得以维持的一个基本的支撑。我们的生活之所以能够正常进行，是一个常态的逻辑之网把生活联系起来。这个逻辑之网甚至是制度性的，比如法律、民族国家，我把这个称为“常态的生活”。我们现在如果要构思与创作一个艺术品，就必须把生活当中的逻辑关系割断，让它从生活的逻辑之网上掉下来，或者说，要跟那个常态的逻辑脱钩，这是所有艺术品存在的必要条件。脱钩了以后，还不一定是艺术品（比如交通事故也是“非常态”），还得加

逻辑的阻断

常与生活的逻辑之网



图二

上特定的寓意，即是您说的框架，更强力的、更有张力的生活，或者是丹托说的“艺术界”、“艺术体制”。再赋予一个寓意，这是艺术品的第二个必要条件。前提是脱钩，再加上寓意，这个存在物就成为艺术品。

我再总结一下，首先是，一个存在物要从常态生活中、在逻辑上阻断和脱落，再加上一个东西，即赋予“非常态”的寓意，这个东西就有可能成为一个艺术品。假设旁边有一双眼睛在看这个非常态的生活，再加上关注其中的寓意之后，观察者眼中的这个东西就成了艺术品。我将此称为：“用常态的眼看加上寓意的非常态生活。”这个过程就是观众对艺术品的欣赏过程。这是西方的文脉。

中国的文脉中，常态生活当中就包含有一些艺术品，例如卷轴画、戏曲等等被称之为艺术品的东西。这是一般层面理解的艺术品，是用常态生活的眼睛看。这视线里也有平常的滚滚红尘在其中，这还不是高境界的东方视角，还看不到深层意义上的艺术作品。而另一种情况，我们如果是用非常态的眼去看生活，常态的生活就整块成为艺术作品。它不是某一点成为艺术作品，而是整个生活成为艺术作品。可以借用青原惟信的名句来表示：第一层境界是“看山是山，看水是水”；第二层境界是“看山不是山，看水不是水”；第三层境界是“看山还是山，看水还是水”。这第三层境界就是用非常态的眼（审美的眼）看世界。所以，在东方文脉中，这样一种视角就很突出，而且有深远的历史渊源。我将这样一种东方视角称为“非常态的眼睛看常态的生活”。这个就是我对于艺术、对于审美当中两种不同文脉的理解。

舒斯特曼：在西方传统中，一直有“作为艺术品”的艺术，这很好。但是从古希腊以来，也一直有“生活的艺术”。这是对艺术的两类理解。在第二类艺术中，你不需要特别地去“做”艺术。在古希腊，一种艺术就是“做”的艺术，另一种对艺术的理解，就是不特别去制作什么。让你的生活成为艺术，不是去处理一个客体。在西方，大部分情况下，“做”的艺术占据了统治地位，把艺术与“做”同人本身分割开。但是，在美学界也有将二者结合的努力，从人的制作转向以优美的方式生活，也认为生活本身可以成为艺术。

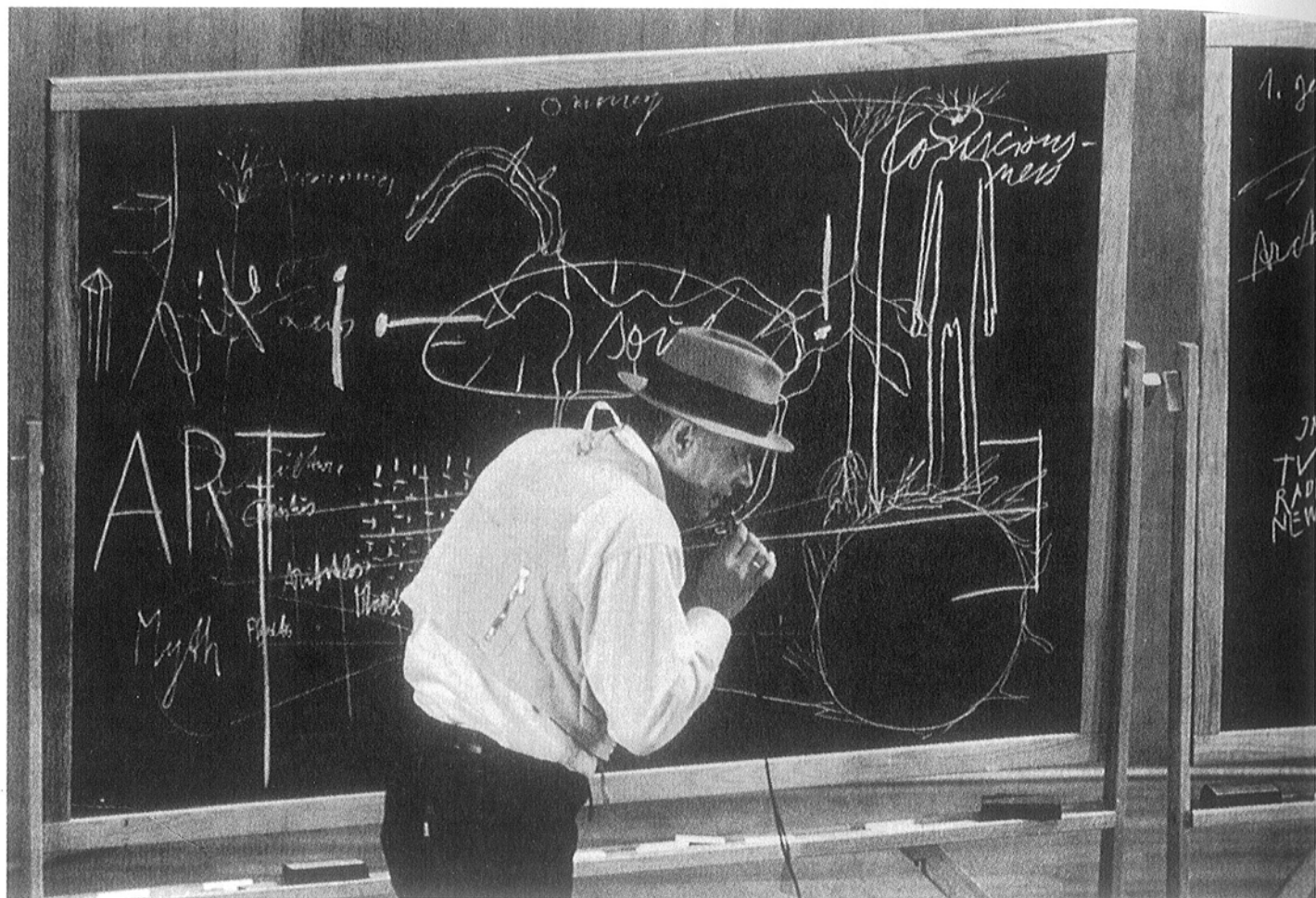
另外，可能在西方，将艺术理解成“做”一个客体，使之不同，这种理解也许来自“创造论”（上帝缔造世界）：上帝是“制造”了世界，而不是仅仅“看”世界，

而这成为艺术的原型。

我的问题是，在亚洲传统或中国传统中，没有“做”艺术的传统吗？其实我更喜欢另一类艺术，普通的物件通过被“看”成为不一样的东西。但是，中国传统中就没有制造吗？就仅仅是看吗？

潘公凯：实际上，不管在西方还是在中国，这两种艺术其实都是存在的，但是要看它主线和重点在哪。西方的主线和重点就是制造的艺术，它的美术史也是如此，写的统统是作品，特别强调作品。中国美术史写的，现在也都是作品了，那当然是受西方影响。其实中国原来特别重视的是以作者形成的美术史，以人形成的美术史。讲顾恺之，强调的是他的性情与才华。评画也用评人的一套标准。在中国，您讲的两条传统当中，物质化的作品其实是次要的，强调的重点在人，是艺术家，是文化精英。所谓“人品高，画品不得不高”，就是这个意思。

舒斯特曼：那我的作品就是在中国传统里了。虽然在遇到彭锋教授之前，我完全不了解中国传统，但就个人而言，我的兴趣在于“做”而不是“看”。而现在对我来讲，更重要的不是对象（作品），而是你做了什么，还是像刚才说的，可以在一个框架中理解对象。对象成为经验的重点，从艺术家的角度来说，“做”艺术的想法和实践，塑造了经验，也提供了生命、结构、张力、愉悦，因为所有这些都是围绕对象形成的，是活动的框架。而对观众来说，对象（作品）的功能是塑造他们的经验或愉悦，为其建立意义的框架。但问题是，有人把作品看成自给自足，把对象看成绝对重要，而忽略了更重要的方面：作品对经验的影响。人们对作品过度关注，这里面或许有经济原因：人们可以从作品中赚很多钱。经验和意图都是模糊、难以量化的东西，但作品的交易很方便。鉴于此，我的哲学都是关于经验而不是关于作品的，但是作品对塑造经验很重要。即便作品没完成，不存在，也是如此。以摄影为例，比如你在相机里忘了装胶卷，但是在拍照的过程中仍然有愉悦有意图。这个过程中，摄影师和摄影对象之间的互动，都会形成美好的经验。即便此后你忽然发现没装胶卷，最后没有照片，却仍然拥有美好的经验。正是你以为相机里有胶卷的想法，帮你制造了这个经验。如果明知相机里没胶卷，就不会去拍照，也就不会有这个经验。所以，我认为对象作为框架的一部分，或者作为美的一部分，还是重要的。



演讲中的波伊斯

潘公凯：您说的很对。其实我说的中国文脉是一条主线，它的那个特征：“用非常态的眼去看常态生活”，是一个观察角度的问题，或者说是一个“悟”的问题。但是这样一条主线，从效果说，确实有利有弊。其中很大的一个弊端，就是中国的科技发展不起来，中国不重视制作，重视感悟。一制作，老子就觉得，你这个音乐做得太复杂，是没有好处的。颜色弄得太斑斓，也是没有好处的，所以道家比较懒惰。中国人对于“器”，一直将其放在形而下的位置上，用“道”把它压得很低，结果使得中国的机械、制造业特别不发达，从而产生了一个特别大的负面影响。但是从审美角度来说呢，它倒是一个更加灵活、更加丰富也更加不可琢磨的研究过程。这种研究和体验造成了中国的文论、诗论和画论都特别玄乎，特别不具体，全是形容词。那么好处呢，应该说中华民族其实是一个非常懂艺术的民族，他们在审美经验的培养上是很有传统的，体悟得特别深透，成就很高。所以说，各有利弊。

舒斯特曼：在西方，历史上的情况比较复杂。在

希腊传统里，关于“看”的部分还是很多。希腊的艺术不是艺术，是劳动。最高等级的人只是“看”的人。在古希腊的观念里，与竞技有关的人分三等，最低一等是参与的人，他们奔跑、疲惫、跌倒、受伤；第二等人，卖票，卖食品，也不是很高级；最上等的人，他们来了，只是“看”，只是享受。所以希腊的观点也是，上等人“看”，底层人“做”。后来这种情况改变了，改变来自现代科学，随之一同改变的还有：重要的并非你能看到和感知的审美属性，而是可以理解到看不见的物理、化学、原子属性。这里结合了两件事：第一，不要看，要改变。不要欣赏，要上手摆弄、改造；第二，重要的不是你能感知的，而是你不能感知的物理属性，并且控制它。所以，美国乃至西方的科学出现了一个“改变的时代”，专注于不可见的数学属性，而非审美属性，其结果就是形成了一个分野，在西方，我们称之为两个文化，一个是科学的文化，另一个是文化的文化，即人文文化。这里面有很大分别。科学文化关乎数学，数学在技术领域占据统治地位。而人文文化也有一些问题，就是它在相当程度上依赖科学，所以难以改变视野，越来

越倾向于“做”。这也是西方复杂而有趣的地方。由于这个科学革命，改变和制造成为知识的主要模式，取代了此前的感知模式。在古希腊，学习知识是通过感知，现在则是通过做实验、改变，这使得制造的地位大大提高。这也影响了西方人对艺术家价值的认识。但尽管如此，随着一些问题愈来愈被澄清，人们普遍认识到，艺术家的职责之一，就是教人们如何思考，如何看。比如印象派教人们看光、看气氛，还有立体主义、抽象派……艺术家自己也有这个意识。在这条线索上，艺术家始终帮助人们回到感知，回到“看”。

我非常赞同您的回答。只是，当您身处西方文化内部时，也许会看到很多复杂性。

潘公凯：您的观点我也是很欣赏的。其实整个西方文脉传承下来，到了二十世纪，或者说现代主义的阶段，西方文脉才凸显出了很大不同，或者说是一种反叛：在美术史上，前面的古典阶段是强调写实、重视科学；到后面，即现代主义的阶段，则强调主观的、表现的。您现在主张的身体美学(somaesthetics)，包括强调生活经验，希望在生活经验和实践中丰富艺术本身的含义，这个思路 and 方向我非常赞成，对您的想法和研究也很感兴趣，因此特别希望寒碧先生对您的理论有更多的介绍。

舒斯特曼：身体美学的设想即是此意，倡导我们感知能力的觉醒并强化。在当今的社会中，诸多感知能力都没有得到发展，因为我们没有在这上花时间，而是过于依赖物质产品。但物质产品并不适合发展我们的感知和感受，另外，过度的刺激也引发各种不平衡和坏习惯。比如人们说话声太大，因为他们不知道如何倾听。因此，我的主要观点是：让我们有更多的生活能够艺术化，通过培养身体感知能力，像中国传统一样，运用感知来欣赏世界的艺术与美，通过强化感觉来提升欣赏美和思考的能力，而不必为了满足审美去毁坏世界或再造世界。

身体美学的前半是身体，指活的身体，包括头脑思想在内的身体。后半是美学，在古希腊的意思是“感知”，并没有中文里“美”的意思。它跟“美”的联系约略是：你用感知欣赏美，离开感知就不可能欣赏美。“身体美学”的思想就是通过增强感知能力，来增强感受美的能力。如您所说，在中国传统中，“看”是很重要的。但是身体美学认为，通过锻炼和实践，你可以改善你的感知能力，从而更充分地获得世界的美。

潘公凯：对于身体、锻炼、行动等等美学方面的研究，中国在宋代以后似乎不太发达。

舒斯特曼：据我所知，中国古代好像有相关的生活方式。

潘公凯：中国古代非常注重养生修炼，比如武术；中国古代的儒学最初也是“生活儒学”，“六艺”中的“射”、“御”，从您的立场看，一定就是“身体美学”。但中国的儒学有一个从“生活”到“心性”的转变，由实践向空谈的转变，宋儒就开始脱离生活了。我注意到您提倡中国哲学和美国哲学的深层互动，您是不是讲美国的实用主义和中国的生活儒学的互动？

舒斯特曼：是的，这里面有很大的相似性：美国和中国都是大国，想法大，空间大，多元，欣赏实践、欣赏普通人，欣赏身体。所以我认为，实践、多元、民主、身体、自然主义，是实用主义和儒学共享的五个主题。身体也可推广为对自然界的欣赏。自然界是物质的，不同于存在于日常生活之外的精神世界。身体也是。但是基督教就不是这样，基督教认为，这个世界不好，死后的世界好。还有柏拉图，他认为这个世界不好，纯观念的世界好。

潘公凯：这跟中国不同，儒家认为还是生的世界好。“生生谓之易”，“好生”是中国人对宇宙人生的价值给定。

舒斯特曼：我同意，我们“在”这个世界，我们欣赏我们“在”的世界，不仅如此，我们还要让这个世界的更好。所以，接受它并且改善它，我想这也是儒家的思想。我们也“在”身体之中，因此我们也必须欣赏身体周边的环境，同时改善这个环境。所以，身体美学对环境也有重要意义。

我自己也做作品，做哲学也做艺术，我想这比较符合中国的传统。只有亲自实践才会真正理解。

潘公凯：这确实是中国文化中非常重要的传统，早期的儒家和其他诸子，主要都不是思辩的理性，而是实践的理性。中国人主张“知行合一”，重视人的全面发展。

舒斯特曼：在希腊的古典时期也是这样，强调实践生活，但是后来的人对理想世界的兴趣要大于生活本身。德国专门有一个词指理性哲学，与之相对的是生活哲学。但是生活哲学并非不要理性，而是把理性放在生活里。

(徐佳翻译整理 丁茂远校订)