

艺术是进化的吗？

——一个仍待商讨的问题

郭玉越

内容提要 早期有关艺术是否进化的争论，反映了人文艺术理论与自然科学方法尝试融合的诉求，但这种尝试以失败告终。原因是研究者对斯宾塞“进步进化论”的机械套用和对达尔文“适应进化论”的选择性忽视。艺术进步论不关注艺术作品的精神价值，而只以作为物质形态的艺术作品产生年代之早晚和艺术作品外在形式的简繁为标准，进而做出或“进化”或“退化”的价值判断，这并没有抓住艺术的核心。相比之下，艺术适应论在“自然—文化协同演化”的视角下，一方面肯定作为技术的艺术之炫耀和交流功能，另一方面着重揭示“美的艺术”基于物质形态又超越物质形态，并跨越时空的独特精神价值，认为无论在哪个层面上，艺术都是持续演化着的。

关键词 艺术；进步；适应；演化

在1994年出版的《当代西方艺术哲学》一书的最后一章中，朱狄基于当时国内外研究资料，提出并初步回答了“艺术是进化的吗”^[1]这个问题。然而，细读文本之后，依然会发现不少值得商讨的地方。2007年再版时，朱狄在《再版后记》中说：“本书所涉及的一些问题，例如，什么是‘艺术’？艺术是进化的吗？诸如此类的问题，实际上一个都没有真正解决。”^[2]这些问题之所以没有真正得以解决，很大一部分原因是前期的不少研究者混淆了斯宾塞的进步进化论和达尔文的适应进化论，将“进化”等同于“进步”，将“艺术是否进化”的问题等同于“艺术是否进步”的问题来讨论。有鉴于此，本文将从对“进化”的重新定义开始，区分“进步论”与“适应论”，然后以达尔文的适应进化论为理论基础，在“自然—文化协同演化”的视角下重新讨论艺术与进化的关系，并揭示艺术持续演化的状态及其原因。

一 艺术的“进化”与艺术的“进步”

1955年，托马斯·门罗在美国《美学与艺术

批评杂志》发表了《艺术是进步的吗？》(Do the Arts Progress?^[3])一文，朱狄将之译为“《艺术是进化的吗？》”^[4]。“进化”(evolution)与“进步”(progress)在汉语中只有一字之差，但在英语中，二者在词源上并无关联，内涵也不能等同。更何况，门罗还在1961年发表了一篇题为《艺术是进化的吗？》(Do the Arts Evolve?^[5])的论文，并于1963年出版了《艺术的进化》(Evolution in the Arts^[6])一书，可见，至少从词语使用的角度来讲，门罗并无意于将“进步”和“进化”混为一谈。但与此同时，门罗在“艺术进化”这个主题下，讨论“艺术进步”的篇幅并不在少数，凸显了“艺术进化”与“艺术进步”之间有所区别又纠缠不清的关系，用门罗自己的话说就是：“在艺术是否进化的问题上，我们面对的是大量极其复杂而令人困惑的概念、肯定的观点和否定的观点，其中语义问题与事实和价值问题错综复杂地交织在一起。”^[7]的确，如果我们想要将“艺术进化”的问题梳理清楚，就需要从语义和价值两大方面来展开讨论。

首先要梳理的是语义问题。人们一般习惯于

将“进化”(evolution)一词与达尔文联系在一起,但实际上,达尔文最初并没有把“evolution”作为自己开展论证的关键词汇。在达尔文的有生之年,《物种起源》一共推出了6个版本,笔者通过检索1859年出版的首版《物种起源》^[8]发现,“evolve”出现了1次,“evolution”出现了0次,“evolutionist”出现了0次。透过这样的量化统计结果可见,在语言使用上,达尔文并没有刻意用“evolve”来论述自己的核心观点。更何况“evolve”是一个动词,最初是“(书卷)展开”之意,并不像后来的“evolution”那样拥有一个名词性后缀“-tion”,用以代称一种特定的理论。但有趣的是,上述第1版的情况并没有一直维持下去,在检索了1872年出版的第6版《物种起源》之后,笔者发现“evolve”出现了6次,“evolution”出现了8次,“evolutionist”出现了2次,共计16次。与第1版相比,第6版《物种起源》增加了一章,名曰“对自然选择学说的种种异议”^[9],用来回应其他学者对自然选择理论的质疑,仅在这一章中,以“evolve”为词根的三个词就出现了9次,超出了全书出现总量的一半,可见,达尔文是在论战的过程中开始使用这些词汇的。但是,随着论战的开展,“evolve”的内涵已经开始超越原初的“展开”之意,进而具备了“发展”甚至是“进化(演化)”的内涵,而“evolution”也被达尔文用来代指自己的理论,他在第6版中明确地说到“以自然选择为依据的进化学说”^[10](“the theory of evolution through natural selection”),可见,达尔文也将自己的学说与进化论(evolution)联系在了一起。

那么,是什么原因让“evolution”进入了达尔文的视野并体现在了经过多次修订的《物种起源》中呢?答案就是:赫伯特·斯宾塞对“evolution”的推崇和使用,“虽然今天已经没有人再读斯宾塞的书,但是在他那个时代,他是最有名望的哲学家之一。在他的‘综合哲学’中,进化论是关键的成分,的确是斯宾塞普及了‘进化’这个词”^[11]。其实,如果斯宾塞仅仅是推广和普及了一个词语,那么他的影响无论是在当时还是现在,都不会那么大。关键就在于,斯宾塞给予这个词以特定的内涵,而这个内涵与达尔文“自然选择”理

论的内涵有着很大的不同。斯宾塞在《第一原理》中说:“在进化论(evolution)的标题下所考虑的这一类现象,在很大程度上与通常用进步(progress)一词所标示的这一类现象是具有同等范围的。”^[12]同时,斯宾塞认为,这种“从简单到复杂”的进步不仅适用于“地球”以及“地球表面生命”的发展,还普遍适用于“社会”“政府”“制造业”“商业”“语言”“文学”“科学”“艺术”的发展^[13]。在斯宾塞那里,自然进化和社会进化没有明确的区分,二者所指向的所有领域都在不断以一种从简单到复杂的方式进化着。

这种模糊的、以“进步”为标准的进化观与达尔文“以自然选择为依据的进化学说”有明显的不同。首先,达尔文的自然选择理论主要适用于“地球”以及“地球表面生命”的发展,而对文化进化领域,达尔文并没有过多涉及。其次,在初版《物种起源》中,达尔文用“演变”(transmutation)、“逐代改良”(descent with modification)作为关键词,这些词汇是在客观地描述生物演化的过程,而这个客观的过程并不包含主观的“进步”观念。在达尔文看来,自然选择的过程,是一个无机物或有机物适应环境被留存、不适应环境则被涤除的过程。在这个过程中,留存下来的不一定是“复杂”的,涤除掉的也不一定是“简单”的,简单或复杂并不一定代表进化的趋势和方向,正如鲍勒总结的那样,“达尔文主义并不真正保证进步,至少是很难确定是否进步”^[14]。

至此,我们可以看到,虽然斯宾塞和达尔文都用“evolution”一词指代自己的理论,但是二者对该词的理解存在明显的分歧,这种语义上的分歧继而引发了价值观念上的论争。和达尔文的自然选择进化论在自然科学领域造成很大影响一样,斯宾塞的进步进化论在社会文化领域的影响也很大,且不断被阐释和运用,以至《韦氏英语词典》给予“evolution”这样一条解释:“一个从较低级、较简单或较差的状态向较高级、较复杂或较好的状态不断变化的过程。”^[15]如果说“简单”和“复杂”还是对事物状态的客观表述,那么“低级”和“高级”、“较差”和“较好”则带有明显的价值判断,这里的问题是:简单的就一定是低级的和较差的

吗？复杂的就一定是高级的和较好的吗？评判高级低级、较好较差的标准是什么？不管在宏观的社会文化领域，还是在具体的艺术领域，我们都不能轻易地说：简单的就是低级的、较差的、退步的，复杂的就是高级的、较好的、进步的。至于那些评判的标准，则“是人类的表达和投射，是以人类为中心的观点，而不是宇宙的客观属性”^[16]。尽管斯宾塞的进步进化论存在诸多问题，但它还是在世界范围内被传播和接受。这个事件本身就是一个价值选择的问题，即是说，接受斯宾塞进步进化论的人或群体大多是需要这种理论并选择了这种理论的人或群体——近代中国对“进化论”的接受就是如此。

进化论在中国的传播始于严复翻译赫胥黎的《天演论》（《进化论与伦理学》），学界对此研究较为充分，且结论较为一致：“严复宣扬的进化论虽保存了进化论的重要范畴、基本概念和理论术语，但已偏离了生物进化论具体科学的特殊语境，其中已融入严复个人的思想和体认，得到意识形态的认可并契合时代要求，因而独霸话语权相当一段时日。”^[17]在这段评价中，尤其需要注意的是严复对进化论的体认“得到意识形态的认可并契合时代要求”。在严复所处的19世纪末期，积贫积弱的中国长期受到外来国家的侵略和袭扰，但无力抵抗，不管是文化精英还是普通民众，都希望国家摆脱落后，抵御外敌，走向进步，因此，严复是关注着“自强保种之事”来翻译进化论的，其他人也是抱着追求进步、反对落后的心态来接受进化论的，进化论的内涵基本上就是“进步论”。

近现代中国社会对进步进化论的普遍接受直接影响了当时之人对“艺术进化”的理解。通过粗略检索“中国历史文献总库—近代报纸数据库”，笔者发现了数篇与“艺术进化”相关的文章^[18]，这些文章的标题都将艺术与“进化”一词联系起来，通过梳理这些文章的内容可以发现，标题中“进化”二字的内涵主要就是“由简单到复杂的进步”。胡适在《文学进化观念与戏剧改良》一文中也明确指出，“文学进化观念的第二层意义是：每一类文学不是三年两载就可以发达完备的，须是从极低微的起源，慢慢地、渐渐地进化到完全发达的地

位”^[19]。胡适用到了“低微”和“发达”这两个词，认为早期的文学作品是低微的，后来的文学作品是发达的，这是明显的价值判断，而这种判断是值得商榷的。

在当代中国，达尔文的适应进化论已经在自然科学界普及，但在包括艺术在内的人文领域，斯宾塞的进步进化论依然占据主导地位。因此，国内有关艺术进化问题的讨论，就转变成艺术是不是进步的讨论，进而转化成两个具体的带有很强价值判断色彩的问题：第一，从内容上看，越复杂的艺术就是越好的吗？第二，从时间上看，后出现的艺术就一定比先出现的艺术更好吗？正反两种观点的论争一直持续，并最终体现在了朱狄的《西方艺术哲学》一书当中。如果说百余年前，中国的人文学者基于当时的国情选择了斯宾塞的进步进化论情有可原，那么百余年后，继续在“艺术进化”的题目下讨论“艺术进步”，而不与时俱进地关注达尔文的适应进化论在人文领域尤其是艺术领域的影响，就显得有些不合时宜。更有趣的是，由斯宾塞的进步进化论引发的一系列价值争论本来与达尔文没有太多的关系，但达尔文被深深地卷入了争论的漩涡中，因为斯宾塞的理论并不叫“斯宾塞主义”，而是叫“社会达尔文主义”。如果望文生义的话，“社会达尔文主义”很容易被理解成达尔文主义在社会文化领域的运用。既然误解已经造成，那么我们不妨将研究继续下去，看看将“达尔文主义”运用到社会文化领域能否解决“艺术进化”的问题？

二 从艺术进步论到艺术适应论

这里需要说明的是，达尔文从来没有宣称自己的理论是“达尔文主义”，斯宾塞也没有宣称自己的理论是“社会达尔文主义”，这两个流传甚广的名词都是后人施加的。为了保证讨论的有效性，本文明确给出这两种“主义”的所指：达尔文主义，是指达尔文的自然选择和性选择进化论；社会达尔文主义，是指斯宾塞的进步进化论。在明确了上述名词的基本内涵后，我们再来讨论二者与艺术的关系。

按照在艺术理论史上出现的先后顺序，首先要

反思的是斯宾塞进步进化论影响下的艺术进步论。上文已经提到，进步进化论被运用到艺术领域后出现了一个明确的指向：人类社会早期的艺术是简单且低级的艺术，随着时间的推移，艺术越来越复杂，越来越高级，越来越完善，因此，相比之下，后期的艺术是复杂且高级的艺术。这种日趋完善的进步观念在与人类生产力发展密切相关的自然科学领域比较适用，但在人文领域，尤其是人文领域中被奉为上品的艺术领域，非常容易受到抵制。

门罗和朱狄分别在《艺术的进化》和《西方艺术哲学》中梳理了西方诸多艺术家和美学家对“艺术进化（进步）”观念的反对，具体可以总结为两点。第一，从艺术创作的角度来看：艺术家的创作主要依靠超凡的天赋，很少受前人的影响，也即是说，艺术创作具有“非积累”的特点，每个艺术家都是独立创作的因子，因此，不存在进步或退步的问题。由于该观点过度强调艺术家的主观能动性，全面消除了社会历史因素对每个时代艺术家的影响，所以对这个反对观点的驳回也比较容易，我们只需要全面考察艺术的发展史，就会发现每个艺术家都不可能完全脱离前辈艺术家的影响和他所生存的那个时代，虽然“艺术天才论”经常被推崇，但对艺术家独立身份的过分强调，必然会使艺术理论研究深陷神秘的玄思。

第二，从现存的艺术作品来看：一方面，在时间上出现较早的作品，在艺术史上的地位不一定比出现较晚的作品差；另一方面，在时间上出现较早且被普遍认为是经典的作品不一定就简单，而在时间上出现较晚且被普遍认为是经典的作品也不一定就复杂。对这个反对观点，艺术进步论几乎无力回应。因此，朱狄总结道：“一些理论家已意识到在艺术的领域里使用‘进化’概念将得不偿失，远不如使用‘进步’的概念更为恰当，于是他们想用‘进步’来代替‘进化’。当然，这样就把一个原来是生物学借用来的概念变成了一个社会学的概念，争论也就不太有必要了。”^[20]其实，无论是门罗还是朱狄，与其说他们在讨论“艺术进化”的问题，不如说是在讨论“艺术进步”的问题，虽然门罗曾明确地指出：“‘进化’（evolution）有两个主要的含义：（1）发展或增加复杂性；（2）早期类

型随着新类型的出现而发生逐渐的、适应性的改变。前者属于斯宾塞的传统，后者则属于达尔文的传统。……在涉及艺术进化的问题上，这两个含义将同时被我们顾及。”^[21]但在实际论述中，他主要侧重于斯宾塞的传统，而没有深入挖掘达尔文的传统。也即是说，他并没有具体讨论达尔文的“自然选择和性选择进化论”这个原本属于生物学的概念能否进入文化领域来解释艺术问题。

从斯宾塞传统转到达尔文传统的关键，就在于从“文化进步论”转到“文化适应论”，具体到我们关注的艺术问题上，就是从“艺术进步论”转到“艺术适应论”。“文化适应论”和“艺术适应论”是参照“生物适应论”提出来的，自然选择和性选择的过程，就是生物体为了生存和繁衍不断适应外在环境变化的过程，这个过程可以具体表述为：有机体的基因变异有可能不适应外在环境的变化，也有可能适应了外在环境的变化，那些适应了外在环境变化的变异有助于有机体更好地生存和繁衍，因此被选择了下来，而那些不适应外在环境变化的变异无助于有机体更好地生存和繁衍，因此没有被选择下来。这里的关键点是，如何完成从“被动适应”到“主动适应”的过渡，因为，如果包括艺术在内的人类文化是一种适应的话，那么它一定是一种主动的适应，而不是一种完全被动的适应。

较早注意到这个问题并对之作出回应的是卡尔·波普尔，他在《心灵在自然中的位置》一文中提出了“被动达尔文主义”和“主动达尔文主义”两个概念。“被动达尔文主义”是指，在外界环境剧变时，一部分无机物或有机体恰巧拥有适应这种环境巨变的条件，因而得以继续存在或生存繁衍；“主动达尔文主义”是指，在外界环境稳定时，有机体为了更好地生存繁衍，充分利用自身的基因变异，始而盲目探索，继而朦胧选择，终而产生包括艺术在内的文明成果。正如波普尔自己说的那样，这种区分并没有违背达尔文的原意，因为，不管是“主动达尔文主义”还是“被动达尔文主义”，它们都指向无机物和有机体的适应过程，区别在于，无机物和有些有机体是被动适应，而有些有机体能够主动适应。毫无疑问，主动适应依靠的是一种卓越的精神能力，也就是波普尔所说的“心灵”，在

波普尔的这篇文章中，“心灵”（mind）一词的内涵已经不是传统形而上学领域中那种神秘莫测、不知其来源的玄妙呈现，而是一种在自然演化过程中从有机体大脑中产生的有源可溯的具体精神活动：“人类的心灵具有一个演化的史前史。人类的心灵是演化的，它可以被看作是演化的产物，在演化的过程中，新兴的思维起着非常主动的作用。……我们在很大程度上是自我的主动创造者，我们的思想在很大程度上决定了我们在自然界中的位置。”^[22]这种基于内在基因变异而产生的“心灵”的萌芽最初之所以被选择下来，是因为它适应了人类生存和繁衍的需要，产生了一种我们称之为“文化”的精神形态，并对人类的生存和繁衍起到至关重要的作用。在此基础上，有论者指出：“负责生物适应度与文化适应度的生物学结构是十分不同的：DNA决定着生物进化，而中央神经系统（生物学中最有待研究的一部分）控制着文化演进。”^[23]但归根结底，人脑的“中央神经系统”也是一种“生物学结构”，它是“DNA”的结果，而不是一个没有根基的发端。差别在于，单纯的DNA变异指向了被动适应的过程，而基于DNA变异发展出的人脑神经系统主导着主动适应的过程，是具有极强适应性的人类文化产生的前提条件。

如果说“适应论”能够被运用到文化领域，那么接下来的问题就是：作为文化这个集体名词中的一份子，艺术这个集体名词所指向的那些具体的行为是否也具有适应性？更具体地说，各种艺术是否对人类的生存和繁衍具有很大的作用？在人文研究领域，这个问题过于直白，甚至有些唐突，但如果深入了解这个问题所产生的原由，就会发现这种略显粗鄙的、形而下的追问不是在刻意亵渎艺术，而是在极力维护艺术的地位和价值。即便如此，艺术适应论依然是一个十分有争议的话题，需要详细地加以说明。

三 有关艺术适应性的论争

埃伦·迪萨纳亚克于1995年出版了《审美的人——艺术来自何处及其原因何在》，随着该书中文译本的出版，她的观点在国内逐渐为人所知。迪

萨纳亚克在书中引用了鲁道夫·阿恩海姆《走向艺术心理学》中的一句话：“艺术，远远不是一种奢侈品，而是一种生物学上必不可少的工具。”^[24]这句话透露了一个明显的反传统知识结构的观点：属于人类文化领域的“艺术”，竟然是一种“生物学”意义上的重要工具。两位学者都主张打破生理与文化之间的壁垒，将看似完全独立的文化看成是生理需求的延伸和升华，建立一种新的文化理解模式。承续着这种观点，迪萨纳亚克说：“艺术是人性中的生物学进化因素，它是正常的、自然的和必需的。”^[25]

迪萨纳亚克这种“艺术达尔文主义”并非首创，在她之前已有研究者从进化适应论的角度讨论艺术与生物进化之间的紧密联系，认为艺术对人类的生存和繁衍有着不可忽视的选择价值，迪萨纳亚克将他们的观点分为五类，分别是“交流的强化”、“一种个体炫耀的手段”、“有助于性选择”、“认同作用”和“带来声望”^[26]。这五类观点可以整合成两大类：一类指向艺术的集体选择价值，即艺术有助于完善和促进人与人之间的交流，强化人类群体内部的认同——我们也可以将之称为艺术的自然选择价值；另一类则指向艺术的个体选择价值，即艺术能力就像雄孔雀漂亮的尾羽一样，是个体智力、情感、感知等能力的集中表现，拥有超凡艺术能力的个体即拥有了一种重要的炫耀手段来吸引异性，来获得社会地位和财富——我们也可以将之称为艺术的性选择价值。总之，从早期的艺术人类学家，到当代的艺术适应论持有者，诸多理论家在论证艺术的适应价值时所主张的观点几乎都被包含在上述两大类之中，笔者不再一一赘述，这里重点关注的是反对的声音。

反对上述观点的声音主要有两个来源：一个来自艺术适应论阵营内部，另一个则来自阵营外部。两者的差别在于：前者主张将艺术与进化联系在一起，但在解释艺术的适应性和选择价值时不同意上述两大类观点；后者则否认艺术与进化的联系，认为艺术不具备适应性和选择价值，当然也就否定了艺术进化的观点。

首先来看艺术适应论阵营内部的反对声音。迪萨纳亚克本人就认为以往讨论的所谓“艺术的选

择价值”，实际上都是艺术在辅助、增强其他行为时的价值，而没有揭示出艺术本身有什么选择价值^[27]。同样，斯蒂芬·戴维斯也指出，要想证明艺术有一种选择价值或者说适应性，就要明确指出这种价值，并证明这种价值与艺术之间唯一的、持久存在的对应关系^[28]。其实，与其说这两位学者是在同一个阵营内部与别的学者唱反调，不如说他们给艺术适应论提出了更高的要求。要想使艺术适应论经得起反对阵营的质疑，就不能仅仅满足于艺术人类学的经验总结，而是要发掘那份独属于艺术的适应价值。在做出这种尝试之前，我们先看“艺术适应论”阵营外部的反对声音及其反对理由，以便全面回应质疑。

比较明确地反对艺术适应论的人文学者是史蒂芬·平克。1994年，平克出版了《语言本能》一书，在该书中他阐述了语言的生理演化基础，定位了人类大脑中的“语言脑区”，将语言的起源和发展落实到人的生理本能的层面，充分肯定了语言的适应性。但是，在谈到艺术时，他却说“艺术、文学、音乐……”“从努力生存和繁殖的角度来看，似乎是毫无意义的”，“从生物学角度来看，这些活动越无聊越空虚，人们就越赞美它们”。所以，在平克看来，艺术是“非适应的副产品”^[29]。平克这番讨论有很多需要商榷的地方，但这并没有妨碍他与自然科学相关研究成果的相互应和。

在自然科学领域中，对艺术适应论的反对主要围绕人类大脑的生理结构展开。在很多脑神经科学家看来，要想证明艺术适应论是正确的，就需要像定位人类的语言脑区那样，明确无误地指出大脑中独立负责艺术行为的脑区，或者指出一条专门指导艺术行为的脑回路。然而，他们目前的研究结果表明，人脑中既没有一块独立的“艺术脑区”^[30]，也没有一条专门的“艺术回路”^[31]，因此艺术是依附于人类大脑的副产品，艺术适应论不能成立。

实际上，上述脑神经科学家们的处理方式过于简单，这里依然有很多问题需要考虑。第一，艺术是一个集体名词，它包含但不限于诗歌、音乐、绘画、雕塑和舞蹈等多种艺术类型，因此“艺术脑区”和“艺术回路”这种提法本身就存在问题。目前可以确定的是，存在相关的脑回路来指导人的

各种艺术行为^[32]，但是这些脑回路到底是怎样运转的，各种艺术创作的大脑回路和各种艺术欣赏的大脑回路是否相同，这些问题的答案都还是不确定的。

这些不确定性引出了第二个问题：生理上没有专一的、独特的大脑回路，诸多艺术类型就一定没有文化适应性吗？这个问题可以从两个方面来回答：一方面，从外在的实际情况来看，人类的文化成果丰富多样，除了我们关注的艺术领域之外，还有历史、法律、经济等诸多领域，如果都要像一部分脑神经学家主张的那样，只有为这个领域找到专门的脑区或脑回路，这个领域才具有文化适应性，那么试问：人类的大脑中有专门的法律脑区或回路吗？至少目前，我们很难给出肯定的答案。难道就可以据此将法律归为副产品，从而否定它们的文化适应性吗？另一方面，从内在的理论逻辑来看，从观察到的与艺术行为相关的脑区或脑神经活动，到实际的艺术活动，这中间还有一段很长的路要走。这就意味着，不能基于生理层面上脑神经科学的观测结果，就直接否定艺术的文化适应价值，正如弗拉西斯科·莫拉主张的那样，神经科学“这种研究方法的关键事件之一是要理解，从一个分析层级到下一个分析层级，存在一个跳跃，这意味着在新的层级中出现了新的属性，而这些新属性不能还原为前一个层级的属性。然而，这些新出现的属性与前一层的元素紧密绑定在一起，并且完全依靠它们”^[33]。可见，承认艺术创造和欣赏离不开大脑神经回路的客观事实，并不等于承认“大脑神经回路是否具有独特性”对“各类艺术是否具有适应性”的决定作用。

最后，也就是第三个问题：不管是平克还是主张“艺术是副产品”的脑神经学家，为什么在这起与艺术有关的学术事件中没有保持应有的严谨呢？原因可能有很多，但有一点是不能忽视的，那就是：西方人文知识传统对艺术“无功利性”的定位已经潜移默化地渗透到了这些学者的观念中，进而形成了他们对艺术的“前见”，再加上一点“还原物理主义”的倾向，艺术不具有适应性的结论也就“顺理成章”了。所以，是时候反思“艺术无功利”的美学传统与艺术适应论之间的关系了。经过

反思，我们将会在新的视域中看到艺术的文化适应价值，进而肯定艺术的演化特性。

四 艺术的适应性：持续演化着的艺术

随着近年来国内外“关键词研究”的展开，艺术（arts）一词的语义演变基本理清并得到学界的广泛认可，大家都承认艺术的概念经历了一个由广义的实用技术向狭义的美的艺术过渡的过程^[34]。在人文学科内部，说“实用技术”有较强的适应性、目的性和功利性，说它们对人类的生存和繁衍起到至关重要的作用，几乎不会引起很大的争议。但是，认为“美的艺术”也同样具有适应性和选择价值，则是一个非常叛逆的观点。纵观美学史，经过包括康德在内的诸多美学家的努力，无功利的特性成为“美的艺术”的标识，“美的艺术”也因此人类文明世界中合法地拥有了一个独立王国。时至今日，这个独立王国的领地尚在，但其存在的价值却受到不小的质疑：“美的艺术”的无功利性决定了它没有实用目的和选择价值，也即没有进化适应性，因此艺术就成了“副产品”。为了破解传统艺术哲学“自上而下”的研究方法造成的这一困局，我们可以采取“自下而上”的研究方法，从生理—文化协同演化的角度来讨论“实用技术”和“美的艺术”的适应性，从而肯定艺术在人类文明发展史上独特的价值和地位。

作为“实用技术”的艺术，其性选择和调节社会关系的价值上文已经论及，此处不再重复。这里需要说明的是，在迪萨纳亚克之前，许多试图论证艺术之适应性的理论家都是将艺术作为技术来看待的，因为对那些专注于社会学研究的学者来说，有关“美的艺术”的特殊规定也即无功利性并不在他们的考虑范围之内，他们主要关注的是“美的艺术”概念下的五种艺术行为在人类文化中扮演了什么样的适应角色，或者说，那些艺术行为是如何促进人类生存和繁衍的。笔者认为，虽然这种研究与经典美学理论有较多的抵牾，但是我们还是应该从实际出发，正视艺术行为的实用价值，肯定“实用技术”的文化适应性。当然，这种实践层面的肯定，还不能完全替代理论的阐释，必须从学理的层

面回应迪萨纳亚克此前提出的问题：炫耀和交流是艺术对其他活动的辅助和增强价值，而不是艺术的独特价值，艺术在人类演化史上到底有没有独特的适应作用？如果有，那么这种独特的适应作用是什么？对这个关键问题的讨论，要在“美的艺术”领域内进行，并分为两个步骤展开。

第一步的任务是揭示艺术品超越物质和技术层面，而与艺术创作者和接受者的情感、想象直接共振的精神价值。这种精神价值虽然要以艺术作品的物质性和技术性为基础，但其核心并不在于物质和技术，而在于经由艺术品的物质性传达出的情感世界和想象空间。在这种“物质价值”和“精神价值”的区分之间，“艺术进步论”和“艺术适应论”最根本的分野就出现了：艺术进步论试图仅仅从艺术作品外在形式的简单和复杂，从艺术作品产生年代的远和近，来判断艺术作品的进步和退步，并将这种外在形式的变化过程冠以“进化”之名，这不仅是对“进化”一词的误解和滥用，而且没有抓住艺术的核心价值。不管是一本《诗经》，还是一本《红楼梦》，当它们以纸和字的物态形式存在时，并不直接呈现“美的艺术”的价值，最多涉及造纸、印刷、装帧等技术的发展问题。只有当纸上的字，以“言”的形式，通过“言—象—意”的通路与阅读者沟通，并在“意”的层面，也即精神层面发挥作用时，文学（或曰诗）作为一种“美的艺术”的价值才会真正彰显出来。同理，一段曲谱、一本舞蹈教学书、一尊雕塑、一幅绘画的独特适应性均不在其物态形式和被创作的年代，而在于它们跨越时间和空间，在过去、现在和未来的无数个时间和空间中一次次展现时，所体现出的极具超越性的精神价值。因此，从“艺术适应进化论”的视角，充分发掘“美的艺术”在精神层面的独特适应价值，才是回应“艺术是否进化”这个问题的关键。

这样一来，第二步的任务就是阐明这种极具超越性的精神价值具有何种独特的适应性。“精神”是一个很宽泛的概念，而早在鲍姆嘉滕为“美学”下定义的时候，就已经指明了“美的艺术”与“情感”“想象”^[35]之间的关键联系，因此，这里所谓的“精神”就具体化为想象和情感。顺此理路，只需再阐明艺术想象和艺术情感的独特适应性，问题

就将得以解决。但是，由于后来的美学理论将无功利的特性赋予美的艺术，这就阻断了这条解释理路，并使研究者在考察原始艺术时陷入进退两难的境地。例如，面对距今约1.5万年的拉斯科洞穴壁画，乔治·巴塔耶曾经尝试从“巫术活动”以外的视角来探讨其起源。他说：“捕猎的欲望并不能像壁画里的形象那般激荡起我们内心的情绪。这无与伦比的美唤醒了我们心灵深处的认同感，却也令我们在悬念中痛苦。”^[36]很显然，巴塔耶不想承认这些壁画与捕猎之间的关系，因为承认了这层关系，就等于承认了1万多年前的绘画行为是一种技术层面的功利性行为，这不仅与现代美学理论中的“艺术无功利”思想背道而驰，而且还使“艺术无功利”思想的合法性面临挑战：一方面，不能说洞穴中的壁画不是“美的艺术”；另一方面，又不能确证无疑地指出这些壁画的“无功利性”。所以，在面对史前艺术品时，秉持“艺术无功利”思想的理论家时常会“在悬念中痛苦”。

要想解决这种“痛苦”，就要放下“艺术无功利”的理论前见，贯通论证艺术独特适应性的理路，揭示艺术想象和艺术情感的独特适应性。假如当时的拉斯科人是出于捕猎的目的绘出了壁画，那么这种表面上具有很强功利性的行为，实际上是人类基于丰富想象力而进行的情感表达，维柯将之概括为“诗性智慧”。虽然诗性智慧以人的自然需求为基础，但是人类通过艺术品将自然需求转换成情感表达的做法却是独特而有价值的，由精神“意象”到实际的壁画，其中所传达的不是面向死亡的绝望，而是憧憬未来的希望，它们是生存维艰的史前人类的精神慰藉。从这个意义上讲，人类“诗意地栖居”至少从拉斯科洞穴壁画那里就开始了。时至今日，我们大多数人没有了史前人类的那种捕猎需求，但依然能在观看壁画后体会到史前人类的精神世界，并如巴塔耶所说的那样，有一种“心灵深处的认同感”。所以，纵观人类数万年的艺术发展史，我们可以清楚地看到艺术想象和艺术情感最独特的文化适应性：虽然借助艺术想象所营构的艺术世界是一个“假世界”，但是艺术世界所触发的情感却是“真情感”。“假世界”不仅保证了艺术能够区别于人类的其他精神活动（尤其是宗教），而

且赋予了艺术超越时间限制并随时在人类情感方面发挥作用的属性；“真情感”一方面以人类共有且世代传承的基本生物性为基础，从而保证了人类艺术情感的普遍性和共通性，另一方面又与人类区别于其他动物的理性活动并存，并适时调节理性活动给现实世界带来的异化，维持人类精神世界的平衡状态。正是在这个层面上，迪萨纳亚克才说：“人类普遍需要艺术最终是一种生物学的主张。……它是人类做的某种事情，因为它帮助他们生存，而且比没有它生存得更好。”^[37]

在此基础上，我们可以超越时间和空间的桎梏，揭示人类数万年内创造的艺术作品之文化适应价值，直到遇见被很多研究者归为“适应不良”^[38]的当代艺术。加塞特曾经用“去人性化”^[39]来概括“新艺术”存在的问题，但不见得十分公允。用传统艺术的特点来框定“新艺术”，也不符合艺术适应论的核心主张，借道金斯的话说就是：“这个世界充满了存在的事物！……存在着的事物要么是因为它们最近才存在，或者是因为它们有着一种特性，可以使得它们过去就不可能毁灭。”^[40]传统艺术凭借着长期存在的事实和我们揭示了的独特适应价值，获得了存在的合法性；“新艺术”作为“最近才存在”的样态，能否长久地存在下去，则要看它们最终能否被选择下来。对那些纯粹基于理论前见而作出的判断，艺术适应论通常站在中立的立场上，以便使“文化选择”切实发挥作用。

总之，以达尔文的适应进化学说为理论依据来讨论人类艺术的文化适应性，并不是为了知识考古学，更不是为了标新立异，而是尝试着从一种新的视角来揭示人类艺术的存在方式和发展规律。与传统美学基于西方自新柏拉图主义以来的神学美学的传统，单一突出艺术“非功利”的精神属性，并试图否定艺术精神价值与一切社会现实活动的联系不同，这种新视角基于“自然—文化协同演化”的理论，一方面注重探究艺术出现的社会生物学基础，另一方面又肯定艺术独具超越性的文化适应价值，也正是在这个自然与人文相互交融的话语体系内，我们才能得出以下判断：艺术持续存在于和适应着人类社会，也即，艺术是演化^[41]着的。

[本文系国家社科基金青年项目“进化论美学基本问题研究”(项目编号 19CZW008) 的阶段性研究成果]

- [1] 朱狄:《当代西方艺术哲学》,第 459 页,人民出版社 1994 年版。
- [2] [4] [20] 朱狄:《当代西方艺术哲学》,第 467 页,第 434 页,第 440 页,武汉大学出版社 2007 年版。
- [3] Thomas Munro, “Do the Arts Progress?” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol 14, no.2, 1955, pp.175-190.
- [5] [7] Thomas Munro, “Do the Arts Evolve?” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol 19, no.4, 1961, pp. 407-417, p.416.
- [6] [16] [21] Thomas Munro, *Evolution in the Arts*, New York: The Cleveland Museum of Art, 1963, p. iii, p.222, p.219.
- [8] Charles Darwin, *On the Origin of Species*, London: John Murray, 1859.
- [9] [10] 达尔文:《物种起源》(英文版,第 6 版),第 4 页,第 355 页,中央编译出版社 2011 年版。中译本参见达尔文《物种起源》,周建人等译,第 1 页,第 374—375 页,商务印书馆 2017 年版。
- [11] [14] 鲍勒:《进化思想史》,田沼译,第 301 页,第 414 页,江西教育出版社 1999 年版。
- [12] [13] Herbert Spencer, *First Principles*, London: Williams and Norgate, 1862, p.146, p.148.
- [15] *Webster's Third New International Dictionary*, Springfield: G. & C. Merriam Company, 1976, p.789.
- [17] [19] 沈永宝、蔡兴水编:《进化论的影响力》,第 187 页,第 93 页,江西高校出版社 2009 年版。
- [18] 详见蔡子民《美术的进化》,《晨报》,1920 年 11 月 28 日第 7 版。李长之:《文学进化问题和文学的永久性(下)》,《益世报》北京,1932 年 12 月 18 日第 10 版。礼赞:《诗歌起源和进化》,《大同报》,1934 年 12 月 9 日第 9 版。贾光涛:《从文艺进化论戏剧艺术》,《中央日报》(昆明),1949 年 2 月 7 日第 6 版。
- [22] Karl Popper, “The Place of Mind in Nature,” in Richard Elvee (ed.), *Mind in Nature*, San Francisco: Harper & Row, 1982, p.45.
- [23] 斯福尔扎:《文化的演进》,石豆译,第 150 页,中国社会科学出版社 2018 年版。
- [24] Rudolf Arnheim, *Towards a Psychology of Art*, London: Faber and Faber, 1967, p.42.
- [25] [26] [27] [37] 迪萨纳亚克:《审美的人》,户晓辉译,第 4 页,第 32 页,第 33 页,第 64 页,商务印书馆 2004 年版。
- [28] Stephen Davies, *The Artful Species*, Oxford: Oxford University Press, 2012, p.123.
- [29] 平克:《心智探奇》,郝耀伟译,第 532—536 页,浙江人民出版社 2016 年版。
- [30] Anjan Chatterjee, *The Aesthetic Brain*, New York: Oxford University Press, 2014, p.174.
- [31] Johan De Smedt, Helen De Cruz, “Toward an Integrative Approach of Cognitive Neuroscientific and Evolutionary Psychological Studies of Art,” *Evolutionary Psychology*, vol 8, no.4, 2010, p.702.
- [32] [33] Joseph P. Huston, Marcos Nadal, Francisco Mora (eds.), *Art, Aesthetics, and the Brain*, Oxford: Oxford University Press, 2015, pp.111-331, p.14.
- [34] 威廉斯:《关键词》,刘建基译,第 17—20 页,三联书店 2005 年版。
- [35] 鲍姆嘉滕:《美学》,简明、王旭晓译,第 15 页,文化艺术出版社 1987 年版。
- [36] 巴塔耶:《艺术的诞生》,蔡舒晓译,第 16 页,西南师范大学出版社 2018 年版。
- [38] 里克森、博伊德:《基因之外》,陈姝、吴楠译,第 176 页,浙江大学出版社 2017 年版。
- [39] 加塞特:《艺术的去人性化》,莫娅妮译,第 6 页,译林出版社 2010 年版。
- [40] 道金斯:《盲眼钟表匠》,王德伦译,第 146 页,重庆出版社 2005 年版。
- [41] 为了避免误解,笔者采用目前国内生物学界的普遍做法,将达尔文的适应进化论简称为“演化论”,以区别于斯宾塞进步进化论语境下的“进化论”。

[作者单位: 中国海洋大学文学与新闻传播学院]

责任编辑: 何兰芳