

審美態度理論的再檢視

史偉民*

摘要

即使審美態度理論曾受到 George Dickie 的強烈批判，仍然有許多學者反對 Dickie，而為審美態度理論辯護。本文將檢視審美態度理論家對 Dickie 的某些反駁，然後回到 Dickie 批評審美態度理論時的理論企圖——也就是反駁藝術哲學的心理主義，支持 Dickie 的主張。

關鍵字：George Dickie，審美態度，美感性質
【收稿】2013/03/19；【接收刊登】2014/01/17

* 東海大學哲學系副教授



審美態度理論的再檢視

史偉民

審美態度 (aesthetic attitude) 意指一種知覺的態度，這種態度決定了美感經驗 (aesthetic experience)，從而得以揭顯對象的美感性質 (aesthetic properties)。¹主張審美態度存在的哲學家，相信有一種邏輯上獨立於藝術的美感經驗，一方面因為美感經驗的對象並不總是藝術的對象，前者可以是自然現象，後者卻是創造活動的產物；另一方面，即使藝術作品的確具有共同的特性，這些特性仍然有可能並不是所有美感經驗對象所共同具有的特性 (Stolnitz, 1952: 348f.)。對於審美態度理論而言，使得一個對象成為美感經驗對象的特性，是它被經驗的特定方式。

審美態度理論發源於現代的哲學歷史，一般而言，Lord Shaftesbury、Francis Hutcheson、David Hume、Immanuel Kant 與 Arthur Schopenhauer 等人，被視為此一理論的代表者。在二十世紀中最具代表性、最具影響力的審美態度理論家，則是 Edward Bullough 與 Jerome Stolnitz。二十世紀六十年代 George Dickie 的批判，構成了對審美態度理論最嚴重的挑戰，許多學者認為他終結了審美態度理論。然而即令如

¹ 雖然「aesthetic」一字在「aesthetic attitude」，「aesthetic experience」與「aesthetic property」三個詞中均出現，為了行文上的需要，本文選擇以不同的方式翻譯它。



此，有一些學者仍然藉著更為細緻的分析，批評 Dickie 的論證，嘗試為審美態度理論辯護。本文第一節中，我將簡述代表性的審美態度理論以及 Dickie 對它們的批評，第二節則陳述審美態度理論的支持者對 Dickie 的觀點提出的四項反駁。在篇幅最長的第三節中，我將澄清 Dickie 的批判的原始問題脈絡——也就是存在著一種審美態度，使得抱持此態度的人能獲得美感經驗的心理主義，並且就此一脈絡逐一檢視這四項反駁，說明它們即使指出了 Dickie 之批判的某些缺失，但是並不足以支持審美態度的存在。然而和許多 Dickie 的批評者所設想的不同，批判審美態度理論，並不就使得 Dickie 必須主張存在著可以獨立於審美態度之外而被發現的美感性質。

壹、審美態度理論及 Dickie 的批判

Bullough 提出心理距離 (psychic distance) 的概念，主張美感經驗的特徵在於審美活動的主體對其對象採取心理距離 (distancing)。在他著名的「海上濃霧」的例子之中，在濃霧中航行的船隻上的人通常會因為濃霧危及航行安全而惴惴不安，然而一個同樣在船上的人，如果把注意力轉向「『客觀地』構成此現象的特徵」(Bullough, 1912: 88)，卻能夠由環繞著船的濃霧獲得樂趣與享受。他所看到的不再是濃霧的威脅性，而是濃霧中事物的朦朧，它們失去了清楚視線下的真實性，彷彿存在於夢境之中；或者他會發現濃霧隔絕了他與遠處的一切，使得孤獨似乎是可見地漂浮於空氣之



中。總而言之，他感到的不再是危險，而是濃霧的美。根據 Bullough 的解釋，這種經驗之所以可能，是因為一段心理距離介入了這個船上的人與環繞著船的濃霧對他可能的影響之間。心理距離使得「現象與我們實用的、現實的自我——可以說一脫鉤 (out of gear)」，這是心理距離的作用的消極的、禁制的側面；它的積極側面，則是透過這樣的禁制促成對於現象的新經驗 (Bullough, 1912: 89)。Bullough 認為：僅有透過心理距離，對於對象的「凝思」(contemplation) 才可能 (1912: 91)。

Stolnitz 把審美態度定義為「對於覺知 (awareness) 的任何對象的不牽涉利害 (disinterested)、同情的注意與凝思，僅是為了它本身的緣故」(1960: 35)。在這個定義之中，「不牽涉利害」意指審美活動不是實用性、不具有外在目的的，「同情」指涉審美活動的主體回應其對象的方式：不是批判地，而是「包容地」讓對象呈現自身。這個定義也指出美感經驗包含注意，因為它是一種活動；「凝思」的概念則總結了前述的三個元素，指出審美活動是朝向對象本身、融入對象的。此外，由於 Stolnitz 把審美態度界定為對於覺知的任何對象都可以採取的態度，他能夠把數學證明的簡潔優雅也視為美感經驗的內容 (Stolnitz, 1960: 41)。

審美態度理論受到 Dickie 嚴厲的批判。Dickie 首先針對 Bullough 的心理距離的概念，質疑究竟是否有採取心理距離這種活動的存在。一方面，Dickie 訴諸內省，認為並不能發現採取距離的特殊心理活動。的確，在美感經驗中，審美活動的主體注意對象的某些面向，忽略了其他面向，例如它的實用性。Dickie 指出：如果採取距離指的只是



這種選擇性的注意，那麼使用「採取距離」這樣的術語，從而誤導地暗示一種特殊的心理活動的存在，並不適當(1964: 57)。Sheila Dawson 強調心理距離的出現並不總是、甚至通常不是美感經驗的主體有意識的活動的結果，許多時候自然的美吸引了我們的注意，「強迫我們...在審美意識的層次上觀看它」(1961: 158)。或許是因為外在的角度、或者是內在的觀點不經意的轉變，生活中常見對象的美突然地、不預期地呈現了出來，攫奪了我們的注意，讓我們在以全然不同於它在日常生活中具有的角色的方式經驗它；在這種時候，與其說是美感經驗的主體採取距離，毋寧更應說他被隔開了 (distanced)。然而對 Dickie 的批評而言，這並不造成任何差別；他同樣不認為有這種被隔開的特殊心理狀態。²

另一方面，Dickie 質疑美感經驗是否預設了採取距離、排除實用活動。在審美活動中未能排除實用活動，Bullough 稱為「距離不足」(under-distanced)；Dickie 討論了以下典型的例子：一個人在觀察戲劇時太過入戲，以致於跳上舞台攻擊壞人的角色。³Dickie 反駁：跳上舞台攻擊壞人的角色的人，並不是在從事任何實用性的活動，他的舉措毋寧荒誕

² 事實上，Dickie 似乎沒有注意到 Dawson 所做的區分。參見 Dickie, 1974: 92。

³ 除了「距離過近」之外，Bullough 認為也有「距離過遠」(over-distanced) 的情況；這表示心理距離允許程度的差異。Dickie 批評 Bullough 在此混淆了藝術對象的一項性質（它的吸引力）與對於藝術對象的經驗之性質；前者可以有程度的差異，後者則不然。如果美感經驗的存在取決於經驗主體是否隔開對象的實用之外，那麼這並不允許程度的差異，而只有是與否的不同 (Dickie, 1961: 237)。關於「距離」概念的歧義，參見 Hanfling, 2000。



不經，因為他把舞台上的虛構誤以為現實。就這個例子而言，如果美感經驗排除了某種活動，那麼要排除的是這種不能區分虛構與現實的荒誕行為，而不是任何實用活動（Dickie, 1974: 100）。Bullough 雖然同意這樣的人把舞台上的虛構誤以為現實，從而為了安撫他，旁人必須告訴他舞台上的人只是在表演，然而對於 Bullough 而言，這意謂著這樣的人並不是「劇場觀眾的理想類型」；因為他認為戲劇的虛構性質主要來自於觀賞者對之採取心理距離，而不是因為戲劇是虛構，所以觀賞者才對之採取距離（1912: 92）。⁴

相反地，Dickie 認為戲劇並不是現實，因此對戲劇的經驗，本質上就不同於對於現實的經驗。從而對戲劇的經驗，並不需要藉著採取距離而排除實用的行動。跳上舞台攻擊壞人的角色的人並不是沒有能夠與戲劇保持距離，而是根本沒有把戲劇當成戲劇來觀看。在另一個審美態度理論的典型例子中，一個忌妒的丈夫在觀賞《奧賽羅》時想起了自己的妻子，Bullough 將之解釋為這個丈夫未能對戲劇保持足夠的距離。同樣地，Dickie 認為：毋寧更應當說這個人並沒有能夠適切地注意戲劇的進行，和上述例子中的愚人一樣，他事實上並不在觀賞戲劇（1974: 108）。

⁴ 這是一個奇特的觀點，除非預設了 Bullough 的心理距離的觀念，否則很難設想有什麼理由可以支持它。相反地，考慮中國的平劇與古希臘的戲劇；前者使用臉譜，象徵角色的性格、類型與善惡，後者則使用面具，幫助刻劃角色。在這兩類戲劇的型式之中，它們的虛構性都清楚地呈顯出來。事實上，戲劇在舞台上演出，戲劇中的一切都在同樣的地點、約略相同的時間中發生，這種時空的關係，使得它的虛構性顯而易見。Bullough 雖然看到了這些因素，但是僅只承認這些因素強化了「距離的效果」（1912: 92）。



對於 **Stolnitz** 的審美態度的定義，**Dickie** 批判的焦點是「不牽涉利害的注意」的概念。他指出：只有當「牽涉利害的注意」的概念有意義時，「不牽涉利害的注意」的概念才有意義。**Stolnitz** 這樣解釋「不牽涉利害」：「它意指我們不為了關切一個對象所能適用的任何外在的目的而觀看它。我們並不嘗試去使用或操作對象」(1960: 35)。對 **Dickie** 而言，這表示注意是否牽涉利害，其實與注意的動機有關；然而一個行為的動機不同於此一行為本身，所以注意的動機可以有所不同，卻不會使得注意本身有所不同 (1964: 58)。**Dickie** 對比一個聆聽音樂以準備隔天的音樂考試的學生與另一個不為了其他的目的而聆聽同樣一首樂曲的學生，他承認兩者的動機顯然不同，然而主張由此不能夠推論他們對於這首樂曲的注意有所不同。

對 **Dickie** 而言，一般用以證明美感經驗需要不牽涉利害的注意的例子，事實上並不能證明例子中的人的注意是牽涉利害的，相反地，它們只證明那些人缺乏注意 (**Dickie**, 1964: 58; 1974: 116)。例如當一個人觀察表演時只關注自己的女兒在舞台上的一舉一動，他的確不能欣賞表演的美，根據審美態度理論，這是因為他牽涉利害地注意表演；**Dickie** 認為，毋寧應該說這個人根本不注意表演，他所注意的，只是自己的女兒。同樣地，當一個人讀一首詩，意圖在它的敘述中發現某些真實歷史事件的資料時，他並不是牽涉利害地注意這首詩，而是僅只注意到詩的一部份，也就是它所包含的歷史資料，而忽略了詩的其他部份。這兩個例子其實呈現了分心而不注意藝術作品的現象，而不是牽涉利害地注意作品。



根據以上的考察，Dickie 主張既沒有「採取距離」這種特別的心理活動，也沒有作為一種特別的注意的「不牽涉利害的注意」。除去了這兩個概念，審美態度僅只意謂「仔細地注意一件藝術作品（或者一個自然對象）」（Dickie, 1964: 64）。在 Dickie 看來，如此空洞化了的的概念，證明了審美態度並不是一種與其他態度有別的特殊態度，審美態度不過只是一個迷思。

貳、審美態度理論支持者的反駁

Dickie 對審美態度理論的批評影響深遠，幾乎被視為決定性地反駁了此一理論。無論如何，許多審美態度理論者認為 Dickie 的批評並不成功，從而留下為審美態度理論辯護的可能性。我將陳述審美態度理論的支持者對於 Dickie 的四點批評：（1）和 Dickie 的理解不同，審美態度理論並不需要預設一種特定的心理官能，而只需要一種特定的態度；態度導引注意，審美態度使得經驗主體覺知到美感性質；（2）Dickie 預設了一組關涉了一組可以獨立於審美態度之外被發現的美感性質，而把美感經驗視為對於這一組性質的注意；（3）Dickie 把藝術的欣賞者視為美感經驗主體的典型，從而忽略了藝術的創作者的態度；（4）Dickie 未能完整地考慮審美態度的所有向度。

首先可以質疑的問題是：審美態度理論是否需要預設一種特殊的心理活動？Dickie 把心理距離理解為採取距離的心理活動的結果，也視不牽涉利害的注意為一種特殊的注



意。我們固然可以同意 Dickie 的觀點，否定採取距離的特殊心理活動的存在，但是這並不見得就蘊涵「採取距離」這種措辭因此就是空洞的。我們可以承認 Bullough 的用語是比喻，所以並沒有一種稱為「採取距離」的心理活動；然而這並不表示我們必須承認這個詞不指涉任何活動（Saxena, 1978: 83）。當 Bullough 提及「採取距離」時，他意指一個人採取某種態度，而不由實用性的面向來觀察對象；我們可以說這就是採取距離。

Dickie 對此或許會反駁：即令如此，我們仍然得承認有一種特殊的注意；然而無論是否注意到實用性的面向，注意都是注意，動機的不同，並不會使得注意活動本身有所不同。對於這一項批評，審美態度理論者的回答是：審美態度理論並不需要主張有一種作為特殊的心理活動的注意。以 Stolnitz 為例，他認為一個人採取的態度引導他認知世界，把他的注意指引到對象的某些特性，也就是那些與他的目的相關的特性（1960: 32-3）。是以同一篇文字，有人因為其中的論證結構而負面地評價它，有人則為它的文采所吸引，認為它是一篇佳作。這個平常的例子指出注意帶有選擇性。就此而言，不牽涉利害的注意之所以為一種特殊的注意，與其他種類的注意的確只有動機或者目的上的不同，在這一點上，審美態度理論可以同意 Dickie。牽涉利害的注意引導我們注意到對象與實用有關的性質；藉著實用的性質，對象與其他事物關聯起來，從而注意這些性質的注意活動，關切的不是對象本身，而毋寧是對象與其他事物的關聯。相反地，不牽涉利害的注意則以觀玩對象本身為其目的，所以注意並不離開那些直接地呈現在對象之中的性質與意義。審美態度



理論的歷史中，此一差異也稱為注意的「遞移」與「非遞移」（transitive/ intransitive），不牽涉利害的注意是非遞移的注意（Vivas, 1937: 631）。無論如何，正是因為目的的不同，使得所注意到的內容有所不同；審美態度理論並不需要主張審美經驗植基於一種特殊的注意活動，而只需要說審美經驗預設了注意的活動，然而它必須是聚焦於對象本身的注意。許多審美態度理論者指出了這一點（Kemp, 1999: 394; Rogerson, 1987: 154; Fenner, 1996: 101）。

因為主張注意本身不能有所不同，所以 Dickie 只能把牽涉利害與不牽涉利害的注意的差異視為分心與注意的不同。既然審美態度理論可以把牽涉利害與不牽涉利害的注意理解為引導注意的目的差異，二者的不同就不是分心與注意的不同，而是注意到的內容的不同（Saxena, 1978: 81）。就此而言，即使 Dickie 例子中聆聽音樂以準備隔天的音樂考試的學生與只是為了聆聽而聆聽同樣一首樂曲的學生，二者的注意或許也有所不同，因為他們所注意到的內容不同。如果一個人為了考試而聆聽樂曲，那麼因為考試的主題不同，準備考試的學生會注意到樂曲的不同面向，例如它的節奏、旋律或者曲風；相反地，為了聆聽而聆聽的學生，不會對於樂曲進行這樣子的抽象，而會儘可能整全地把握樂曲。

審美態度理論的支持者認為：Dickie 把牽涉利害與不牽涉利害的注意的差異視為分心與注意的不同，從而忽略了注意的選擇性；這進一步表示 Dickie 預設了美感經驗關涉了一組固定的、客觀的美感性質，美感經驗是對於這一組性質的注意（Kemp, 1999: 395; Fenner, 1996: 102）。他們的觀點如下：審美態度理論強調注意的選擇性，認為不同的態度引



導我們注意到對象不同的性質；Dickie 不認為有不同的注意，而只承認分心與注意的不同，所以它們的區別只能是對同一組性質覺察與否，而不牽涉到不同的性質。如果審美活動是否存在，即是分心與注意的不同，而不是注意到某一類性質與其他類性質的不同，那麼 Dickie 必須預設有一組固定的、客觀的美感性質，我們不需要特殊的態度即能對它們有所認識，而美感經驗就是對於這一組性質的注意。相反地，審美態度理論主張：並沒有這樣的一組性質存在。關於這一點，審美態度理論的陣營可以提出兩項不同的考慮來支持。

首先是知識論的考慮。藝術的發展史指出人類的美感經驗的範圍與時俱變，不斷地擴大，在某一個時代、某一種特定的藝術觀點之下被排除在美感經驗之外的對象的性質，被另一個藝術觀點納入美感經驗的內容。任何一個既予的藝術理論，因此不能說必然窮盡了美感經驗可能的範圍；換言之，任何一組可以確定地陳述的美感性質，都只界定了一個藝術理論，而不是美感經驗自身。所以美感經驗不能視為對於一組既經給定的性質的注意，相反地，美感經驗首先使得某些性質被經驗為美感性質（Stolnitz, 1960: 30）。

其次，就美感性質的存有論地位而言，美感經驗一方面與對象的客觀性質有關，否則難以說明何以某些性質普遍地被視為美的；另一方面，美感經驗也與經驗主體有關，因為要是經驗主體缺乏某些條件，美感經驗也無從產生，明顯的例子是缺乏某種感官能力的人，就不能知覺到相應的特定的美。因此，美感性質似乎隨附於（supervene）於對象的客觀性質與經驗主體的心靈狀態二者之上（Fenner, 1996:



17)。根據此一觀點，經驗主體的心靈狀態是構成美感性質的元素之一，所以不能夠獨立於經驗主體的心靈狀態之外而界定美感性質；因為只有經由美感經驗，才能揭露到底對象所具有的客觀性質中那些才是美感的。審美態度理論的主張是：審美態度決定了使得美感經驗可能的心靈狀態，既然對象的美感性質不能獨立於經驗主體的心靈狀態之外而界定，就不能夠獨立於審美態度之外而界定美感性質。相對於此，Dickie 必須預設美感性質獨立於美感經驗之外（Kemp, 1999: 395-6; Leddy, 1990: 46）。

再就審美態度構成美感對象的作用而言，審美理論的支持者批評 Dickie 把一般的藝術的欣賞者、而非創作者，視為美感經驗主體的典範，從而忽略了藝術創作者。Dickie 之所以不能發現他曾經採取過一種不同於一般態度的審美態度，正是因為他不是站在藝術創作者的立場進行觀察。藝術的創作者之所以具有創造性，而能夠超越既有的藝術風格，正是因為他能夠以不同於一般人的方式去經驗自然或者藝術作品。他的不合常規的經驗方式是審美而非實用的，因為就一般人的觀點看來，相對於他的處境而言，他的經驗方式時常是不適當的（Leddy, 1990: 44）。

Dickie 對於審美態度概念的批評，集中於是否存在著一種使得美感經驗可能的心理活動的問題。就這一點而言，他似乎忽略了審美態度的其他元素；批評者可以主張：注意、甚至是不牽涉利害的注意，都不足以窮盡審美態度的內容。

考慮前述的聆聽音樂以準備隔天的音樂考試的學生與只是為了聆聽而聆聽同樣一首樂曲的學生的例子。如果考試的主題是樂曲的某個特定面向，二者注意到的樂曲內容，會



有所不同；準備考試的學生會把注意力集中在作為考試主題的面向，而為了聆聽而聆聽的學生則會整全地把握樂曲，而不是它的個別面向。但是如果準備考試的學生所面對的是一項不具有明確的主題的考試呢？如果出題者僅只宣佈要考的是某一首樂曲，而不是它的某一個特定面向，準備考試的學生就不能把注意集中在樂曲的相應面向，而必須整全地把握它。這個狀況下，他的注意和為了聆聽而聆聽的學生，是不是就不能有所不同？

即令如此，審美態度理論的支持者仍然可以堅持準備考試的學生與為了聆聽而聆聽的學生以不同的方式經驗同一首樂曲，而只有後者才具有美感經驗，雖然他們注意到的內容相同，都是同一首樂曲的全體。這是因為美感經驗並不由注意的動機完全決定，所以也就不僅與由動機所決定的注意的內容有關。**Bullough** 認為心理距離的介入，隔絕了實用的考慮，從而促成了對於對象新的經驗；關於心理距離與經由它而產生的新經驗的關係，他並未詳細說明。相較之下，**Stolnitz** 明確地多。根據他的定義，審美態度是「對於覺知的任何對象的不牽涉利害、同情的注意與凝思，僅是為了它本身的緣故」。他強調「不牽涉利害」與動機有關，然而動機與注意的關係是適然的 (*contingent*)；甚至審美的動機，也不見得導致詳盡地注意。例如統計顯示：美術館的參觀者，關注每一幅畫作的時間事實上非常地短。既然參觀者的動機一般而言是審美的，這表示審美的動機不必然導致詳盡地注意；審美的動機同樣可能產生粗略的注意 (**Stolnitz, 1961: 75**)。因此 **Stolnitz** 的審美態度定義中的其他部份，例如「凝思」，並不蘊涵於不牽涉利害的概念之中；一旦注意



到這一點，就可以看出：即使是「不牽涉利害的注意」，都不足以窮盡審美態度的概念。

除了不牽涉利害的注意之外，審美態度還必須是同情的，換言之，美感經驗的主體接受其對象，讓它以自身的方式呈現自身，他對它的態度是正面的回應，而不是拒絕，從而美感經驗的主體得以融入其對象，他對它的注意是凝思的注意。當批評家面對一件作品時，他並不總是這樣子調適自己，使自己能夠如其所是地接受此作品，所以 Stolnitz 認為批評的活動與審美態度不相容，前者的態度不是審美態度（1960: 35）。同樣地，準備考試的學生，就他在準備考試而言，固然注意他所聆聽的樂曲，然而他的態度並不是凝思的注意。審美態度理論的支持者認為：Dickie 的錯誤在於把審美態度等同於注意，從而忽略了審美態度的其他向度（Feezell, 1985: 27）。

這並不一定表示準備考試的學生並不能也具有美感經驗，而只是說就他的準備考試的活動而言，他的經驗不是美感的。美感經驗不是實用經驗，而準備考試則是；然而此一概念的區分，並不蘊涵兩種態度不能夠並存。雖然兩種態度導引注意的方向相互排斥，但是由於注意可以有程度的不同，所以不同的目的可以同時控制注意（Stolnitz, 1960: 45）。當 Dickie 主張實用的態度與審美態度並不必然互相排斥，並藉此批評 Bullough 及其追隨者時（Dickie, 1974: 107），他忽略了審美態度理論並不必然蘊涵實用的態度與審美態度的互相排斥（Fenner, 1996: 66）。



參、審美態度是否存在？

審美態度理論的支持者對 Dickie 的反駁是否成立，以致於我們可以承認審美態度的存在呢？回答此一問題之前，首先必須要釐清它的意義。

Dickie 把審美態度視為一種心靈的行動或者狀態，它使得抱持審美態度的人獲得美感經驗。他對審美態度的批評，意在於否認有這樣能夠使得事物對象成為美感經驗之對象的心靈活動或者狀態。相對於此，Dickie 主張藝術的機構理論 (institutional theory of art)，認為一個藝術作品中的對象的美感性質乃由支配此一作品之呈現的藝術常規 (convention) 所決定 (1974: 147)。藝術的機構理論是對 Morris Weitz 「藝術不能定義」的著名命題的回應。面對紛雜而不成功的藝術的定義，Weitz 認為它們不成功的理由，在於藝術根本不能定義；他提出兩個論證支持此一觀點。首先，藝術作品之間僅只具有家族類似性，所以不能夠有一組特徵為所有藝術品共同具有，並且也只為它們具有。其次，如果藝術可以定義，那麼就如前一個論證所指出的，就存在著一組所有藝術作品共同具有的特徵，這組特徵不僅界定了一切現存與已有的藝術作品，同時也界定了未來一切可能的藝術作品；Weitz 推論，如果這樣一組特徵存在，那麼藝術就不可能再有所創新，既然創新是藝術不可缺的性質，藝術作品不可能具有一組固定不變的定義特徵 (Weitz, 1956)。

Weitz 的第二個論證，可以和 Stolnitz 支持審美態度理論的觀點相互對照。上文已經提及，Stolnitz 認為：新的時代產生新的、不同的藝術風格的事實，證明了美感性質不是



一組在某一種特定的藝術理論或觀點中既經給定的性質，而必須在美感經驗中發現。相對於 Weitz, Stolnitz 在審美態度使之可能的美感經驗中發現一切美感對象的定義特徵：美感對象就是美感經驗的對象，而美感經驗則是採取審美態度而有的經驗。Dickie 對於審美態度理論的批評的真正目標，事實上就是這種在主體之中尋求審美判斷基礎的理論；所以他自承：包括了對於審美態度理論的詳盡批評的《藝術與美感之物：一個機構的分析》（*Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*）一書的第二部份，目的在於「把美感之物的概念由十九世紀以來哲學家一直提出的心理學與知識論分析中解放出來」（1974: 178）。⁵

放在此一脈絡之中，審美態度是否存在的問題，必須要和審美態度與美感經驗的關係關聯起來。換言之，審美態度的存在的問題是：是否有一種態度，使得採取這個態度的人，能夠獲得美感經驗？因此要提出的問題是：審美態度是否是美感經驗的充份條件？抑或前者是後者的必要條件？⁶

⁵ 這並不表示 Dickie 在批判審美態度理論時預設了他自己的機構理論；相反地，他藉著批判審美態度理論來發展他的理論。藉著對於審美態度理論的批判，他意圖說明傳統美學缺乏基礎，因為它視之為美感判斷基礎的審美態度，其實並無其物。他的 1964 年的著名論文〈審美態度的迷思〉，並沒有使用到日後的「機構」概念；所以即使我們同意 Dickie 對審美態度理論的批評，這也不使得我們就得接受他的機構理論。正由於此，Dickie 對於他的機構理論有所修正的事實（Dickie, 1984），並不影響他對審美態度理論的批判。1984 年之後有關 Dickie 的批判的討論之中，學者都未曾考慮機構理論的不同版本（Feezell, 1984; Fenner, 1996; Kemp, 1999; Leddy, 1990; Rogerson, 1987），理由在此。

⁶ 一位審查人強烈質疑以此一方式追問審美態度與美感經驗的關係，要求我必須加以說明，審查人甚至認為把二者的關係當成是充份或者必要



審美態度理論支持者批評 Dickie 誤解了此一理論，因為它並不必然要預設特殊的心理官能，而只需要一種引導注意的特定態度；Dickie 並未能夠同情地了解審美態度理論。此一反駁固然可以成立，然而是否能夠挽救審美態度理論呢？換言之，現在的問題是：存在著一種引導注意的特定態度，使得採取此一態度的人能夠獲得美感經驗嗎？

審美態度理論藉著把審美態度與實用的態度對比以界定審美態度；Bullough 的「採取距離」與 Stolnitz 的「不牽涉利害」，都建立在這種對比之上。前者意指審美經驗主體心靈上隔絕於對象可能的心理與物理影響之外，後者意指經驗主體沒有外在的目的，不具有使用與操控對象的意圖。此一對於審美態度理論而言習以為常的對比，其實應當令人驚訝；因為傳統上，與實用對立的，並不是美感，而是理論。例如亞里斯多德區分科學與技藝，前者的對象是永恆不變的，後者則關切可變化的事物，它所考慮的是它們如何由在制作者中的起點而生成，也就是如何根據制作者的目的而產

條件來處理，「窄化」了二者的關係。由於審查人並未說明除了充份或必要條件之外，二者還能夠有什麼樣的理論關係，我難以理解何以這樣處理「窄化」了二者的關係。事實上，宣稱審美態度是美感經驗的充份或者必要條件，正是審美態度理論的內涵，是以除了回歸審美態度理論本身之外，我並不知道如何進一步說明為什麼要追問審美態度是美感經驗的充份或者必要條件。這是對於審美態度理論的一般理解，舉例言之，Dickie 認為審美態度理論的一種主張是：某一種知覺或意識是把握與鑑賞一個對象的美感特性的「必要條件」，他甚至以斜體來強調「必要條件」一詞（1974: 57-8）。正是基於對於審美態度理論的此一理解，學者的確時常就審美態度是美感經驗的充份或者必要條件，考察此一理論，例如 Rogerson (1987: 158-9)，Fenner (1996: 108-9)。



生。⁷相對地，如此定義的科學不能與認知者的任何操控其對象的意圖有關，因為既然它的對象永恆不變，就不能被操控。根據 Aristotle 的敘述，Thales 曾經因為貧窮而被嘲笑；有一年，他觀測天象而預知來年橄欖將豐收，所以在冬天就租下了大量的榨油機，等到橄欖真的豐收了，他再將榨油機高價出租，賺了一筆財富。藉此 Thales 證明哲學家並不在意財富，雖然他們的確有能力憑藉著他們的知識獲取財富，他們並不如此做。⁸這些例子顯示知識的追尋向來被視為與實用對立，知識本身就是求知的目的。是以僅藉著與實用的態度的對立，並不能夠明確地界定審美態度；因為即令審美態度的確與實用的態度對立，它也不是唯一與後者對立的態度。

和 Bullough 海上濃霧的例子相對應，流傳著 Benjamin Franklin 在雷雨中實驗，發現閃電現象的性質的傳奇。一般人畏懼閃電，視之為避之唯恐不及的危險，Franklin 卻把它當成認知的對象；正如海上濃霧的美攫取了一個人的注意，Franklin 也沈浸於有關於閃電的真理之中。⁹就他想要認知閃電而言，他並沒有任何實用的目的。然而顯然地，Franklin 對於閃電的研究並不是一種美感經驗；所以隔絕實用性的牽涉，並不一定使得一種態度成為審美態度。

⁷ Aristotle, *Nicomachean Ethics*, 1139b20-25, 1140a10-15.

⁸ Aristotle, *Politics*, 1259a.

⁹ 究竟 Franklin 是否在他著名的實驗中全然忘卻了閃電的危險，對於此處的論點——也就是海上濃霧的例子與 Franklin 閃電實驗的類似——並不重要。只要有可能如此，就足以支持兩個情況類似的結論；畢竟海上濃霧的例子也只是一個我們認其可能性的情況。



理解為隔絕實用性的不牽涉利害的態度，並不足以造就美感經驗。為了更確定地描述美感經驗，一個可能的選項是把美感經驗視為一種審美的知覺所產生的經驗。Vincent Thomas 的「審美的觀看」(aesthetic vision) 的觀念，採取了此一進路。在慣常的觀看中，注意總是被導向作為刺激來源的對象，也就是說：觀看者注意的是對象所給予的刺激的類型，亦即它所從屬的類或範疇 (Fenner, 1996: 82)。相對地，審美的觀看中，觀看者則注意其對象呈顯的方式 (Thomas, 1957: 53)。面對一朵雲，慣常的觀看者僅只注意到它是一朵意謂著降雨的烏雲，或是就只是一朵雲；審美的觀看者的注意則指向這朵個別的雲，它的形狀、顏色與變化，而並不在意把他所見到的歸類為雲。對於審美的觀看而言，「當我們審美地欣賞一位教皇時，我們不把他當成教皇」 (Thomas, 1957: 58)，而只是看到某種呈顯出來的現象 (appearance)，對於它由什麼東西呈顯而來的問題，並不關心。因為審美的觀看只關注現象，所以在它之中，「不產生關於實在的問題」 (Thomas, 1957: 53)。

審美觀看是審美態度之中的觀看方式。由於在審美觀看中，觀看者不把他所見到的歸類，他的注意停留在對象的現象，因而不會超出對象。事實上，他的注意在兩個意義上不超出其對象：首先，觀看者注意的是他作為個體的對象，不是此一個別對象所彰顯的類型以及伴隨此類型的規律性，在上述的例子中，他注意的是眼前的那朵個別的雲的獨特樣態，而不是把這朵雲當成是雲這個類的個例；相反地，科學家研究雲時，他們所注意的並不是作為他們觀察對象的個別的雲朵，而是這些雲朵所表現出來的雲的共同特性。其次，



審美的觀看之中，由於觀看者並不把他的對象類型化，他不會把他的對象視為因果鏈結中的一個環節，從而不會在任何意義下使用其對象；例如審美觀看的觀看者並不把他所觀看的雲理解為烏雲，當成是即將下雨的前兆。所以審美的觀看既不是理論的，也不是實用的。

因此似乎可以訴諸審美觀看以更好地界定審美態度：採取審美態度，即是以審美觀看面對對象。和 Bullough 與 Stolnitz 的方式不同，Thomas 並不是先界定一個特定的態度，再由這個態度導引注意，而是直接把審美態度等同於一種特定的知覺方式。¹⁰

然而，如果把審美態度界定為實用態度的中止過於寬泛，因為如此不能說明美感經驗與追求知識的不同，藉著審美觀看以描述審美態度，則過於嚴格，因為依據此一界定，有某些藝術形式，將被排除在美感經驗之外；最明顯的是文學。文學作品以文字表達，所以文學作品的欣賞，以文字的辨識為前提；但是辨識文字，就是把書寫或者言說的符號視為是某一種類型，所以一段話無論是以標楷體或者新細明體印製，對於了解它所傳達的意義而言，並沒有什麼差異，甚至不應當有所差異。如果有人面對一段文字時，注意的僅只是它印刷字體的樣態，他反而不是在閱讀。¹¹再則考慮繪畫；如果面對的是一幅具象的畫，那麼要欣賞它，就必須要能辨識它所呈現的內容。欣賞者不但必須把畫中的形象視為人物、器具、建築、動植物與山水，也就是把其中的形象歸

¹⁰ Thomas 不認為與實用態度脫鉤是審美觀看的條件（1957: 60）。

¹¹ Stolnitz 有類似的批評（1961: 72）。



類，當畫作內容具有特定的指涉時，更必須辨認出其中出現的人物與場景。審美觀看排除了所見的東西納入一個類型的活動，使得文學以及具象畫的欣賞不可能。這並不表示是說欣賞文學與具象畫時，欣賞者的活動不能與認知或者實用的活動區分，也不是表示兩種藝術的欣賞不需要專注於個別的對象——所欣賞的詩或者畫；而是表示在有些藝術形式中，唯有藉著類型化的活動，才能把握所欣賞的個體。

以上的考慮使得審美態度問題回到原點，審美態度似乎仍然必須界定為一種導引注意的態度。現象的觀察，支持審美態度不是一個性質之所以為美感性質的必要條件的結論。許多審美態度理論者指出：一個具有實用的動機的人，並不見得就不能感知到美感性質；例如一個因為自己的女兒參與演出，所以才參加音樂會的人，不會因此就一定不能感知到演出的美，而批評家的工作，也不見得使得他不能具有美感經驗（Kemp, 1999: 397; Rogerson, 1987: 158; Feezell, 1985: 21）。除此之外，還可以用委製藝術的現象支持此一結論：當一個藝術家接受委託而創作特定的作品時，他具有一個實用的目的，然而這並不使他不能經驗美感性質，否則他無從創作他的作品；他之所以選擇以一種方式創作其作品，因為他認為那具有美感，然而同時也適合委製者的要求，在此一狀況中，實用的考慮並不排除美感經驗。最後，Dawson 所強調的、一個人未經準備、突然地為某一對象的美所攫取的現象，似乎也指出感受美感性質不見得以某種我們要刻意採取的特別態度為必要條件（Fenner, 1996: 109）。

既然如此，如果審美態度是一個性質之所以為美感性質的條件，那麼它至多只能夠是充份條件。在此一情況下，當



一個人對某一對象抱持審美態度時，他對之具有美感經驗；然而即使他同時對此一對象抱持實用的態度，他也不會認為此一對象不具有美感性質。

然而審美態度是獲取美感經驗的充份條件嗎？是否只要一個人採取了審美態度，他就一定能夠獲取美感經驗？考慮以下的例子：一個西方歌劇的欣賞者，如果以欣賞歌劇同樣的態度面對中國的傳統戲曲，能夠把握後者的美感性質嗎？答案似乎是否定的；在他能夠把握中國傳統戲曲的美感之前，他必須先學習聆聽與欣賞這種不一樣的戲劇。對於歌劇的欣賞者而言，即使他不能欣賞中國傳統戲曲，他或許仍然視後者為一種藝術。Arthur Danto 令人印象深地指出：對於十九世紀後半初次遭遇後印象主義的歐洲人而言，卻不是如此；他們所習以為常的藝術形式，使得他們幾乎無法把後印象主義的繪畫視為藝術，以致於一旦後印象主義被接受後，不僅後印象主義的繪畫被接受為藝術，甚至許多博物館中的收藏品，也重新被歸類為藝術品（Danto, 1964: 537）。所以一個能欣賞歌劇的人，除非採取另一種態度，否則無法欣賞中國傳統戲曲；一個十九世紀後半的歐洲人，同樣必須採取另一種態度，才能夠將那些他原先根本不當成藝術的東西視為藝術。

以上的考慮指出：並沒有一種態度，是使得我們能夠對一切對象獲得美感經驗的充份條件。要能夠美感地把握不同類型、不同藝術風格的對象，需要不同的態度，其中包含了應該要如何經驗此類對象的指引。審美態度理論的支持者或許可以嘗試把此一概念性的向度引進審美態度的概念中。他們可以說：Stolnitz 在界定審美態度時，強調審美態度的注



意是一種分辨的 (discriminating) 的活動，因為注意所關涉的是對象的細節；然而要能夠注意到細節，時常需要知識，不僅是有關於出現於作為對象的藝術作品中的內容的知識，也是有關所欣賞的藝術類型的技術性知識 (Stolnitz, 1960: 38)。如果考慮到藝術必然具有歷史與文化背景，並且此一背景界定了一種藝術之所以為藝術，以及人們應當如何欣賞此種藝術，所以欣賞一個藝術作品，也需要特定的歷史與文化知識。因此至少根據 Stolnitz 的審美態度理論，美感經驗並不排除、甚至需要特定的知識 (Feezell, 1985: 23)。

然而把歷史與文化的知識納入審美態度，只能夠名義上挽救審美態度理論。因為如果承認欣賞一種藝術作品，需要適合此種藝術的特定知識，那麼即使包含適合一種藝術的特定知識的審美態度是對於此種藝術的美感經驗的充份條件，此一審美態度仍然不是對於他種藝術的美感經驗的充份條件。換言之，上述的理論策略使得審美態度理論的支持者必須承認並不是只有一種審美態度，而是有許多不同的審美態度，每一種對應於一種藝術風格與形式；Dickie 應當會歡迎審美態度理論的這種修正。做出這樣的讓步，事實上使得引進審美態度概念的理論動機落空了。因為審美態度理論的原始構想，在於認為有一種獨立於個別藝術理論之外的美感經驗，美感經驗則由審美態度所產生；審美態度理論藉此說明個別的藝術理論如何把握到部份的美感性質，而並不窮盡一切美感性質。如果審美態度本身預設了對於特定的藝術風格與形式的知識，那麼它就不能獨立於個別的藝術理論之外，從而不能夠用於說明個別藝術理論如何把握到美感性質。



對於前一節所提出的第一項對 Dickie 的批評，因此可以回答：審美態度理論固然毋需預設任何特殊的心理活動，而只需要一種為特定的態度所導引的注意；然而無論是特殊的心理活動或者特定的態度下的注意，都不能夠界定一個能夠作為美感經驗的充份條件或者必要條件的審美態度。審美態度存在與否，本質上是知識論的問題；Dickie 對於審美態度理論的批評，要反對的是一種內在於欣賞主體的心靈狀態或者活動的存在，這種狀態或者活動使得欣賞活動的主體能夠獲取美感經驗。至於這種心靈狀態或活動究竟是採取距離的心理活動、不牽涉利害的特殊注意、抑或只是由不牽涉利害的態度所導引的一般注意活動，並不是真正的關鍵。

在上文的第二項批評中，批評者認為 Dickie 預設了一組能夠獨立於審美態度之外被發現的美感性質。在我看來，這是最為核心的批評，因為它與審美態度理論的根本立場有關；後者認為只有美感經驗才能揭露美感性質，而美感經驗是一種由特定的態度所界定的經驗對象的方式。固然 Dickie 的確認為美感經驗是對於一組既予的美感性質的經驗；然而根據他的觀點，這一組性質是由每一個藝術類型自身的常規所給定的，所以並不同於對象本身的客觀性質。批評者忽略了：Dickie 對於《彼得潘》(Peter Pan) 兒童劇的討論，蘊涵了此一觀點。

在《彼得潘》之中，當小仙女 Tinkerbell 垂危之際，彼得潘面對觀眾，要求他們鼓掌以表示他們相信小仙女的存在，從而挽救 Tinkerbell。對於審美態度理論的支持者而言，這種安排破壞了觀眾與戲劇之間應保持的距離，要求鼓掌的小觀眾表現得像跳上舞台攻擊惡棍的愚人一樣 (Dawson,



1961: 168)。如果對《彼得潘》的這種批評的確為審美態度理論所蘊涵，那麼審美態度理論明顯地有所缺失；因為這個挽救 Tinkerbelle 的段落，其實是全劇的高潮之一，深受兒童觀眾的歡迎。在某些戲劇之中，介入劇情的進行，的確是可笑的愚行；然而《彼得潘》不但不因為這個段落而不成為藝術，反倒因此而更形出色，原因在於它是另一種類型的戲劇，欣賞它的方式，不同於前一類的戲劇。Dickie 認為：審美態度理論錯誤地以為觀眾不應介入劇情，因為審美態度才使得美感經驗成為可能，其實觀眾不介入劇情只是某一類戲劇的常規（1974: 104）。如果一個人因為不介入劇情的信念而批評《彼得潘》，他就像是根據自身的藝術觀點而拒絕後印象主義繪畫的十九世紀歐洲人一樣；兩者都不知道如何欣賞，都不知道應當注意所面對的對象中的那些性質。

對 Stolnitz 而言，審美態度理論說明了何以個別的藝術理論並不能窮盡美感經驗，因為根據審美態度理論，個別的藝術理論所主張的美感性質，只有在審美態度之中才被發現為美感的；是以個別的藝術理論所主張的美感性質，只能是在審美態度中被發現的美感性質的一部份。然而《彼得潘》的例子顯示：審美態度理論本身也只是特定的藝術傳統的一部份，這種藝術傳統嚴守觀賞者與其對象的界限，把美感經驗視為對美感對象的凝思，而不是參與其中、與之互動。審美態度理論沒有能力適當處理美感經驗的多樣性；相較於 Dickie 承認美感性質是由每一個藝術類型自身的常規所給定的，審美態度理論的主張——不能在獨立於一種稱為審美態度之外的特定態度之外發現美感性質，才是需要證成的預設。



上文指出，審美態度理論的支持者嘗試由美感性質之存有論的角度，證成審美態度理論。因為美感性質隨附於對象的客觀性質與經驗主體的心靈狀態二者之上（Fenner, 1996: 17），他們推論美感性質不能獨立於經驗主體的心靈狀態而界定。事實上，Dickie 完全可以同意這一點，因為他正是主張不同的藝術常規界定了經驗的方式，從而使得被經驗的對象成為藝術。所以對他而言，對象的美感性質是一種在特定的藝術常規中所經驗到的性質，而不是對象的客觀性質。Dickie 和審美態度理論的不同，並不在於前者必須預設美感性質可以獨立於經驗者的心靈狀態被發現。和後者相同，Dickie 同意美感性質隨附於對象的客觀性質與經驗主體的心靈狀態二者之上，然而 Dickie 會主張此一隨附關係是總體的（global），而非局部的（local）。也就是說：特定的心靈狀態下所經驗到的對象的客觀性質，並不就是美感性質；此一心靈狀態所在的世界脈絡，也必須納入考慮。因為藝術常規的不同，同樣是為了挽救戲劇中的角色而鼓掌，在《彼得潘》中是經驗美感性質的方式，在某些其他的戲劇則不然；所以並不是對象客觀性質與心靈狀態本身所具有的局部性質，就能決定對象的美感性質。Dickie 的確反對這一點，然而反對此一命題，並不使得他必須主張美感性質可以獨立於經驗者的心靈狀態被發現，因為他所反對的不是美感性質隨附於對象的客觀性質與經驗主體的心靈狀態二者的關係，而只是反對把此一隨附視為局部的。審美態度理論的支持者忽略了這一點。

現在我們可以轉向上述的第三項批評—Dickie 僅只由藝術的觀賞者的角度考察審美態度；如果 Dickie 考慮到藝



術創作者的態度，他就應當看出美感經驗的確預設了非常不同的實用態度的審美態度。的確，至少就 **Stolnitz** 而言，審美態度理論的目的之一在於說明藝術風格創新的可能性，而同時也可以承認：藝術創作者的態度的確不同於日常生活中的人們。然而，當藝術創作者的態度在此一批評中被描述為不實用時，「不實用」指的是「不適合現有的處境」，這遠遠不是審美態度理論中理解「實用」的方式。一個人在美術館中欣賞畫作時的態度是審美的，但是同樣也適合他的處境的態度。相反的，許多不適合現有的處境的態度和美感經驗毫無關係；在戲劇上演時跳上舞台攻擊壞人角色的人的態度，全然不適合其處境，然而沒有人會說他的態度是審美的。這讓人懷疑：提出此一反駁的審美態度理論的支持者，是否混淆了創作的態度與審美態度。

即使如此，我認為此一批評反映了審美態度理論支持者的一項信念，亦即：在美感的經驗中，我們在從事一種與日常生活不同的活動，**Dickie** 對審美態度理論的批判，抹煞了此一差別。此一信念也表現在審美態度理論支持者所提出的第四項反駁之中。根據他們的觀點，**Dickie** 忽略了審美態度中除了不牽涉利害的注意之外的其他向度，從而忽略了美感經驗的特殊性。

然而如果放在審美態度存在與否的問題脈絡之中來看，或許可以質疑 **Stolnitz** 對於審美態度的定義是否適切。例如審美態度一定必須是對對象同情而開放的嗎？審美者一定必須凝思對象、沈浸在對象之中嗎？現在的問題是：是否對對象同情而開放、凝思對象、沈浸在對象之中的態度，使得一個人必然獲得美感經驗？一旦以這種方式陳述問



題，就不難看出：對於對象同情的態度，的確有助於發現它的美感性質，一個持守著自身的審美標準與藝術觀點，以之判斷一切對象的人，不能欣賞不符合他標準的對象；然而這樣的人不見得不能覺知到對象的美感性質。除非覺知到美感性質，就等同於對之做出正面的價值判斷，否則上述的人仍然可能覺知到對象的美感性質。如果認知美感性質的問題可以和對於美感性質做價值判斷的問題分開，那麼審美態度就不包含同情的向度。¹²Stolnitz 區分批評家的態度與審美態度，前者並不對作為其批評對象的作品同情而開放，所以他不認為前者的態度是審美的。然而問題在於：批評家是否因此不能覺知到作品的美感性質？如果有人認為此一問題的答案是肯定的，他就不能解釋批評家在批評什麼；因為除了作品的美感性質之外，沒有什麼可以是批評的標的。同樣地，當一個人不凝思對象、沈浸在對象之中時，他就不能覺知到美感性質嗎？Stolnitz 自己指出：根據統計，美術館的參觀者觀看一幅作品的平均時間很短；他們是否因此並未覺知到作品的美感性質呢？應該沒有人願意如此主張。

以上的考慮顯示：對對象同情而開放、凝思對象、沈浸在對象之中的態度，至少不能是具有美感經驗、覺知到美感性質的必要條件。從另一方面觀察，它也不是獲得美感經驗的充份條件。無論一個人如何同情而開放地欣賞一個對象，都不能保證他必然能夠經驗到它的美感性質，或者他所以為的美感性質，的確就是對象的美感性質；上文中所討論的十九世紀歐洲人初次遭遇後印象主義時所遭遇到的理解困

¹² Dickie 的確主張「藝術」不是評價性、而是描述性的概念。



難，並不是們不能同情而開放地面對後印象主義，而毋寧是他們不知道如何面對它。固然可以承認：Dickie 確實未曾處理到審美態度的這些向度，然而即使把這些向度納入考慮，也不能使得審美態度成為獲得美感經驗的充份或者必要條件；由此一角度看來，究竟要不要把這些向度視為「審美態度」概念的一部份，並沒有太多關係。

總結以上的考慮，審美態度理論的支持者對於 Dickie 的批評的回應，即使呈現了 Dickie 批判的部分缺失，仍然不足以支持審美態度的存在。換言之：他們仍然不能證成有一種內在於欣賞活動主體的特殊態度，採取它是獲得美感經驗、從而把握美感性質的充份或者必要條件。Dickie 拒絕了審美態度理論所代表的觀念論與心理主義的美學，卻並不因此就預設了獨立於美感經驗的主體的客觀美感性質的存在；相反地，他的觀點蘊涵了美感性質整體地隨附於對象的客觀性質與經驗主體的心靈狀態二者之上。

參考文獻

- Aristotle (1984). *The Complete Works of Aristotle*. 2 Vols. Ed. Jonathan Barnes. Princeton: Princeton University Press.
- Bullough, Edward (1912). “‘Psychical Distance’ as a Factor in Art and an Aesthetic Principle.” *The British Journal of Psychology* 5: 87-118.
- Danto, Arthur (1964). “The Artworld.” *The Journal of Philosophy* 61: 571-84.



- Dawson, Sheila (1961). "Distancing as an Aesthetic Principle." *Australasian Journal of Philosophy* 39: 155-74.
- Dickie, George (1961). "Bullough and the Concept of Psychological Distance." *Philosophy and Phenomenological Research* 22: 233-38.
- Dickie, George (1964). "The Myth of the Aesthetic Attitude." *American Philosophical Quarterly* 1: 56-65.
- Dickie, George (1974). *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca/ London: Cornell University Press.
- Dickie, George (1984). *The Art Circle: A Theory of Art*. New York: Haven.
- Feezell, Randolph M. (1985). "Thinking about the Aesthetic Attitude." *Philosophical Topics* 13: 19-32.
- Fenner, David E. W. (1996). *The Aesthetic Attitude*. Atlantic Highlands, New Jersey: Humanities Press.
- Hanfling, Oswald (2000). "Five Kinds of Distance." *The British Journal of Aesthetics* 40: 89-102.
- Kemp, Gary (1999). "The Aesthetic Attitude." *British Journal of Aesthetics* 39: 392-99.
- Leddy, Thomas (1990). "Practical George and Aesthete Jerome meet the Aesthetic Object." *The Southern Journal of Philosophy* 28: 37-53.
- Rogerson, Kenneth F. (1987). "Dickie's Disinterest." *Philosophia* 17: 149-60.
- Saxena, Sushil Kumar (1978). "The Aesthetic Attitude." *Philosophy East and West* 28: 81-90.



- Stolnitz, Jerome (1952). "On the Formal Structure of Esthetic Theory." *Philosophy and Phenomenological Research* 12: 346-64.
- Stolnitz, Jerome (1960). *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*. Boston: Houghton Mifflin.
- Stolnitz, Jerome (1961). "Some Questions Concerning Aesthetic Perception." *Philosophy and Phenomenological Research* 22: 69-87.
- Thomas, Vincent (1959). "Aesthetic Vision." *The Philosophical Review* 68: 52-67.
- Vivas, Eliseo (1937). "A Definition of the Esthetic Experience." *The Journal of Philosophy* 34: 628-34.
- Weitz, Morris (1956). "The Role of Theory in Aesthetics." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15: 27-35.



The Theory of Aesthetic Attitude Reexamined

*Wei-Min Shi**

Abstract

Although the aesthetic attitude theory has been criticized severely by George Dickie, there are nevertheless scholars that object to Dickie's critique to defend the aesthetic attitude theory. This paper will examine some objections proposed by the supporters of the aesthetic attitude theory and support Dickie's view in the light of his intention to refute the psychologism in the philosophy of art.

Keywords: George Dickie, aesthetic attitude, aesthetic property

* Associate professor, Department of philosophy, Tunghai University

