

---

January 2020

## "Pure Pleasure", "Absolute Beauty", and "True Self": A Study of the Metaphysical Dimension of Aesthetics

Xuguang Liu

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Liu, Xuguang. 2020. "'Pure Pleasure', 'Absolute Beauty', and 'True Self': A Study of the Metaphysical Dimension of Aesthetics." *Theoretical Studies in Literature and Art* 40, (1): pp.190-199.  
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol40/iss1/2>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

# “纯乐”“绝美”与“真我”：论“审美”的形而上维度

刘旭光

---

摘要：“审美”这种人类行为有这样一种形而上的样态：主体以其“真我”状态，通过“纯粹直观”，追寻“绝美”进而获得“纯乐”。这个样态虽不现实，却是中外诸种审美观所遵循的普遍原则，这个原则奠定了审美行为自身的形而上维度，引导着具体的审美实践，成为艺术试图去表现的对象，成为现代审美理论的逻辑预设，并对近代以来的诸种审美理论产生时隐时现的影响。

关键词：审美；纯乐；绝美；真我；形而上

作者简介：刘旭光，文学博士，上海大学文学院教授，主要从事中西方美学史与艺术学理论研究。通讯地址：上海市宝山区上大路99号上海大学文学院中文系200444。电子邮箱：1822410622@qq.com。本文系国家社科基金重点项目“‘审美’的观念演进与当下形态研究”[项目编号：18AZW003]阶段性成果。

---

**Title** “Pure Pleasure”, “Absolute Beauty”, and “True Self”: A Study of the Metaphysical Dimension of Aesthetics

**Abstract:** Human aesthetic behavior has a metaphysical state: the subject, in its “true self” state, pursues “absolute beauty” through “pure intuition”, and then obtains “pure pleasure”. Albeit ideal, this formulation is a principle generally found in various Chinese and foreign aesthetics. It lays foundations for aesthetic behavior at the metaphysical level, guides specific aesthetic practices, and becomes an object of art. As the logic premise of modern aesthetics, this principle has significantly influenced various modern aesthetic theories.

**Keywords:** aesthetics; pure pleasure; absolute beauty; true self; the metaphysical

**Author:** Liu Xuguang, Ph. D., is a professor at College of Liberal Arts, Shanghai University. His research interests include Chinese and Western history of aesthetics and art theory. Address: College of Liberal Arts, Shanghai University, 99 Shangda Road, Baoshan District, Shanghai 200444, China. Email: 1822410622@qq.com This article is supported by the Major Project of the National Social Sciences Fund (18AZW003).

---

人生之中，有没有这样一种愉悦：不为名利，无关欲望，不涉目的，不缘情意，不宣不教，任天凭性，无迹无轨，是为“纯乐”，是为“极乐”！——没有！

人生之中，有没有这样一种美：无与伦比，无言以对，无限光辉，是为“完美”，是为“绝美”！——没有！

人生之中，有没有这样一种生存状态：不听命于道德，不俯首于义务，不为价值所控，不为利欲所控，才情所至，本性所爱，回归真我，一任逍

遥！——没有！

然而在我们的具体审美经验中，在我们的审美理论中，“纯乐”“绝美”与“真我”这三个词经常被使用，问题是：我们怎么会用这三个词？我们怎么会知道这三个词指称着什么？世无纯乐，世无绝美，世无真我，但我们的精神会设定：在一切的现实的愉悦背后，有一种纯粹的、无功利的、无限的快乐，是至乐，是极乐，是纯乐，由于这种快乐的存在，使得我们可以对每一次现实的愉悦进行评价，并且推动我们去不断追求新的、更高

的喜悦。我们的精神也会设定：在一切经验性的美的事物之外，一定还有纯粹的、完美的、绝对的美的事物，由于绝美的存在，使得我们可以对每一个美的事物有所评判，并且不断追求那永不可及的绝美。我们的心灵也会追寻这样一种自身状态：独立、自由、了无挂碍、有真心，无伪饰。对纯乐、绝美与真我的追寻，是人类精神的普遍追求，诗人会去颂扬它，造型艺术家会去追寻它，神学家会去构想它，哲学家会去反思它，而美学，会把它们设立为审美经验的尺度，它们构成了审美这种人类行为的形而上的维度，并且成为反思一切审美愉悦的立场与尺度。——它们是怎么诞生的？

### 一、“纯乐”的设定及其与审美愉悦的关系

佛经《阿弥陀经》提到过有个世界叫“极乐”，宗教对于极乐的设定，想要给出一个没有苦难，只有快乐的世界。诗人济慈作过这样一个美好的设想：

美的事物是一种永恒的愉悦，  
它的美与日俱增；它永不湮灭，  
永不消亡，为了我们它永远  
保留着一处幽境，让我们安眠，  
充满了美梦，健康，宁静的呼吸。

（济慈 276）

佛教徒们相信存在着“只有诸乐、无有众苦”之境，极乐是所有欢乐的集合，而诗人们相信，存在着“永恒的喜悦”。所有欢乐的集合，是数量上无限的快乐，而永恒的喜悦，是时间上无限的快乐。“无限”在这里应当是无限的多样性，但人类精神仍然不满足于多样性，因为多样性就意味着每一次具体的愉悦都是有限的。有没有超出经验的多样性与有限性的单一状态？这种追问方式必然会把“极乐”抽象为“纯乐”——它不被规定，不被约束，它是现实愉悦的根源却又不被现实条件束缚，在这个意义上，它是无极限的愉悦。人类精神总是试图去突破经验世界的有限性，突破人生的有限性，去追寻无限，追寻绝对，即便追寻不到，也相信这种绝对与无限是存在的。这就产生了关于“纯乐”的信念，这个“信念”会成为艺术家不断探索的动因，会成为诗人努力讴歌的对象，会成为

神学家们建构出的彼岸！

一套繁复的形而上学和宗教学说，最终会推导出“纯乐”的存在，否则就不彻底，同样，在美学体系中，如果不能推论出作为“纯乐”的审美愉悦，那也是不彻底的。设定“纯乐”的存在，不仅是因为理论的体系需要，也是我们的审美判断的需要。

审美这种人类行为，既是感知，又是判断。在感知对象的过程中，它是对对象之形式进行的直观与对对象的质的实存进行的感官感知相结合的行为；在判断对象的过程中，它不是对对象的认知性判断，它是康德所说的主观合目的性判断，它所判断的是对象的表象与我们心意状态之间的关系。作为感知与判断行为，审美的真正独特性在于，审美是为了寻求精神性的愉悦，它是以愉悦为目的的合目的性判断！这是我们能够关于审美的诸种时代性的认识中获得的为数不多的共识之一。什么样的愉悦？

美学家对于这个的回答是多元的，这种愉悦显然是高雅的，是与物欲的满足、与感官的刺激不同的愉悦——这种愉悦可以是获得真理之后的喜悦，可以是认识到事物之完善性之后的喜悦，也可以是道德情感所带来的愉悦。无论哪种愉悦，无论愉悦的来源是什么，美学家们的争议至少说明，没有“愉悦”作为目的，就不能算审美！然而愉悦这个词却是一个抽象的概念，甚至是一个没有内涵的抽象概念。一切愉悦都是经验性的，只要是经验性的，就不能保证普遍性，就会由于个体经验差异而饱含争议。有没有一种先验的愉悦是所有这些愉悦的原因，而这个愉悦由于其先验性，又具有本源性、普遍性？

历史地看没有这种愉悦，但逻辑地看，这种愉悦是可以被预设，甚至可以被反思出来的！在审美中关于“纯乐”的建构，可以归功于康德。康德反思了这样一种日常审美经验：“花，自由的素描，无意图地互相缠绕、名为卷叶饰的线条，它们没有任何含义，不依赖于任何确定的概念，但却令人喜欢。”（《判断力批判》2002年译本 42）对这个现象的反思构成了康德美学的经验起点，就这个经验，康德反思出审美愉悦应当是一种“无利害的和自由的愉悦”，这种自由愉悦，无关乎实存，无关乎概念，无关乎目的，而且具有普遍必然性——这似乎是一种“纯粹愉悦”。纯粹这个词

在康德的语境中是指“先天的”，也是指“先验的”：“先天的”是说，就其来源而言，是生而有之的，不是从经验中获得的。“先验的”是指，它是一切经验得以可能的前提。“纯粹愉悦”就意味着，有那么一种心灵状态或者精神状态，它是一切经验性愉悦的前提，它是人人都有的，它是精神愉悦的本源。

在审美中，这个先天愉悦是什么？康德说：“在主体诸认识能力的游戏中的形式的合目的性的意识就是愉悦本身。”（《判断力批判》2002年译本 57）愉悦源于一种对人的认知状态的意识，什么样的认知状态？康德认为有一种“内心状态的普遍能传达性”内在于在我们意识中形成的对象的表象中（52），这个“普遍能传达的内心状态”是康德美学关于审美愉悦理论中最核心的部分，康德认为它是“诸表象力在一个给予的表象上朝向一般认识而自由游戏的情感状态”（52），这种内心状态“无非是在想像力和知性的自由游戏中的内心状态”（53），可以就此推论说，这种对诸表象力自由游戏状态的意识，其本质是一种“自由感”，它保证着美感的普遍性，也是审美愉悦的先天根据和纯粹鉴赏判断的先验原理。

以此来看，鉴赏判断的实质就是我们在对象的表象中判断出内在于表象的诸表象力的自由游戏状态，由此获得一种愉悦，而“这种愉悦我们是和我们称之为美的那个对象的表象结合着的”（《判断力批判》2002年译本 53）。这个问题还可以再深入追问一下：这种内心状态是不是有其普遍性？这种内心状态有没有其理想状态？它是一种纯粹的表象力的自由状态，还是说，在这种状态中，仍然有一个理想状态，这个理想状态才是审美愉悦最纯粹的根源？

为了确保愉悦的可普遍传达，康德作了这样一个预设：作为愉悦之本源的那种内心状态，也就是诸表象力自由游戏的状态，仍然有其理想状态，康德用了一个奇怪的词来指称这种理想状态——比例！指诸认识能力在自由游戏中，能够达到一种“合乎比例的情调”（《判断力批判》2002年译本 54），这种情调由于这个比例的普遍性，而成为可普遍传达的。据此康德推论道：“如果一个给予的对象借助于五官而推动想象力去把杂多东西复合起来，而想象力又推动知性去把杂多东西在概念中统一起来的话。但诸认识能力的这

种相称根据被给予的客体的不同而有不同的比例。尽管如此却必须有一个比例，在其中，为了激活（一种能力为另一种能力所激活）这一内在关系一般说来就是在（给予对象的）知识方面最有利于这两种内心能力的相称；而这种相称也只能通过情感（而不是按照概念）来规定。”（75）

按这个推论“诸认识能力的相称”有其可普遍传达的“比例”，而这种比例可通过情感来感受到，因此审美愉悦的普遍可传达就可以被推论出来。“比例”这个词，或许想要传达的是诸表象力在自由游戏中可以达到某种合宜甚至和谐的状态，在这个状态中所代表的那种愉悦，应当是一种“纯乐”！这个状态是审美愉悦的先天状态，也是审美愉悦的先验前提。

对“纯乐”的这样一种推论，是形而上学思维的结果：一方面，物必有因；另一方面，如此这般的一物，必有其前提。由“合乎比例的情调”而设定的极乐就是这种思维的结果。但这仅仅是推论出“纯乐”存在的一条道路，康德站在启蒙立场上把建立在诸表象力的自由之上的“自由愉悦”视为纯粹愉悦或者说纯乐，换一个立场，我们仍然可以推导出一种“纯乐”，比如道德情感的纯粹性，这是可以从由夏夫兹博里所确立的道德非功利性中推论出来的；我们还可以在对完善之物的认识中，或者在对真理的认识中获得极乐，这一点我们可以在柏拉图和莱布尼茨的理论中推论出来——人们相信，获得真理，我们的心灵会获得巨大的愉悦，这种愉悦由于“求真”这个行为本身的自律性而成为纯粹的！

无论我们是如何认定审美愉悦的，我们都会把它推演为“纯粹愉悦”，给予这种愉悦自律性，并将其确立为具体的审美愉悦的前提与原因。因此，“纯粹愉悦”并不是事实存在，而是理论预设的结果，而理论预设又是被我们的思维方式引导着：由于我们相信物必有原因，物必有前提，这种思维决定了我们必然会预设一个纯粹愉悦的存在！这个预设还可以说明这样一个现象：我们的精神如果不追寻出这样一种纯粹愉悦，是不会满足的，我们总想在一切经验性的愉悦之中找到它的原因与根据，我们总是相信有这一种圆满的、无限的、纯粹的愉悦存在，是这种信念，推动我们不断去进行反思与推论，从而构建出一个无法再描述与界定的“纯乐”。

“纯乐”作为一个理念,就像“大”这个理念一样,是绝对的,不能作经验性的例证,因此,“纯乐”相对于每一次经验性的具体愉悦而言,都是绝对愉悦。绝对愉悦既是量上的绝对,也可以是数上的绝对。愉悦在数上与量上的绝对化,必然引出“极乐”这个观念。极乐是纯乐的必然推论!由于对极乐的设定,我们可以对任何一次经验性的审美愉悦进行评判甚至分级。极乐是绝对的,而具体的审美愉悦总是可以被描述为微弱的、较大的、强烈的、极度的……虽然我们无法达到“极乐”,但没有对于极乐的设定,就无法形成一次对审美愉悦的反思,无法完成一次具体的审美活动的评判!

心无纯乐,就会显得庸常;心无极乐,就会显得肤浅!纯乐的无限性,可以引导我们不断地追求与探索下去,因而,确信“纯乐”与“极乐”的存在,是我们的心灵境界问题,审美由于设定了“纯乐”这一目的,才是超越性的。

## 二、“绝美”及其在鉴赏判断中的功用

在中西方的美学史中,都有一种关于“美”的描述,辉煌而动人,虽然不令人信服,却有一种吸引人的魅力,让我们心有所动!

这种美是永恒的,无始无终,不生不灭,不增不减。它不是在此点美,在另一点丑;在此时美,在另一时不美;在此方面美,在另一方面丑;它也不是随人而异,对某些人美,对另一些人就丑。[……]它(绝对美)只是永恒的自存自在,以形式的整一永与它自身同一,一切美的事物都以它为源泉,有了它那一切美的事物才成其为美,但是那些美的事物时而生,时而灭,而它却毫不因之有所增减。(柏拉图 272)

柏拉图的这段诗性描述,给出了一个关于美的事物的理想——绝对与永恒之美。这种美是不可见的,但却引发出了一种信念——有“绝美”之物,有绝美之境,有“绝美”本身!这个形而上学的观点引发出了文学与造型艺术领域中的这种观点:

艺术家创作宙斯或雅典娜的形象时,并不是观察某一个人,按照那人的形象进行模仿;而是在他自己的心灵中有一个完美崇高的观念,他凝视它,全神贯注,以其双手和技能创作出与之相似的作品。(潘诺夫斯基,《理念》;范景中曹意强主编 608)

这个观点是古罗马的思想家西塞罗的观点,后来被新柏拉图主义者、基督教的神甫和浪漫主义者们不断重复,转而成为一种审美与艺术评判尺度:有完美之物,有绝对之美,虽非感官所及,但可被心灵所领悟!也可以被诗人所描绘,如果造型艺术家还能呈现它们,就太完美!

这段文字所表述的内涵,在中国的文学中有传为李延年所作的《佳人歌》堪与其配“北方有佳人,绝世而独立。一顾倾人城,再顾倾人国。宁不知倾城与倾国,佳人难再得。”如此绝美佳人,人间岂可得见,其如“汉之游女”,可想不可求。然而所有对于绝美的描绘与呈现,都是失败的,高明的文艺家们只敢旁敲,不敢直击。因而“绝美”在美学中和艺术中,都是谜一样的存在——人们坚信有这样一种美,并且以此种美为评判经验事物的尺度,但无物可称为“绝美”,诚如西塞罗所说,它是想象与理性的对象,而不能成为感性的对象!那它究竟是什么?

它首先是形而上学培育出来的一种信念。我们对于世界的审美,总是从具体与感性的事物出发的,这个事物,是这个世界的片断与局部,是事物显现出来的一小部分,甚至仅仅是事物的“形式”,于细小中见卓异,于点滴中见深情,这是审美这种行为的独特之处,但我们的精神总不甘于寄身细小,人类精神总是渴望从总体性的角度,获得对事物上的形而上学式的统握,从而获得“对整体的理解”。“这种所谓的对整体的理解,实际上包含着对事物的意义、结构和最终根据的探索,这种探索力图穿透整个现象界,从而把世界整体归结为几个自明的或自证的先验前提,并把这几个先验前提确立为理解整个世界的先验原理,以它们为解释和评判诸存在者的最后根据。这实际上是一种融透视、归纳、演绎为一体的理解世界的方法和思维方式,这就是形而上学的思维方式。”(刘旭光,“保卫美”6)这种思维方式在审美中的

体现,就是设定所有美的事物有其整体性,这个“整体”既是本源,又是本质,二者的统一,就是“绝美”。

对绝美的设定,可以使我们在审美中获得双重超越:一重是使我们可以审美中超越诸种经验事物,超越美的事物,而达到对“美自身”的追寻;另一重超越在于,由于“绝美”不是感性的对象,而是理性才能把握到的,因此审美活动就可以成为理性活动的一个部分,这一点黑格尔理解得最为深刻:

美的事物本质上是精神性的。  
(一)它不仅仅是感性的东西,而是从属于共相、真理的形式的现实性。不过  
(二)这共相也没有保持普遍性的形式,而共相是内容,其形式乃是感性的形态,——一种美的特性。[……]美的本性、本质等等以及美的内容只有通过理性才可以被认识。——美的内容与哲学的内容是同一的;美,就其本质来说,只有理性才可以下判断。(黑格尔 267—68)

我们在精神深处,对于绝美之境与绝美之物有一种强烈的渴望,感官之乐与皮相之美终不能让精神获得满足,只有理性能够预设和追寻绝美之境,虽然理性在审美中的作用在当代的美学中一再被质疑,但没有理性的参与,没有对“绝美”的预设与追寻,审美无疑会沦为感官之乐。

其次,“绝美”是由理性所预设的美的绝对性、普遍性与永恒性,虽然绝美之境并不是客观之物。按康德的理论,理性是对知性范畴进行统握的能力,他把这种能力命名为“理念”。理念的产生源于这样一种思维方式:世界有其整体性,经验世界的各个方面都是这个整体的一部分,各个部分都有特殊的规定性或者目的,而且整体中的各个部分之间会相互影响。对整体性的信念催生了如下一些概念:绝对(无条件者)性、总体性、普遍性。这些概念被称为“纯粹理性概念”,核心的纯粹理性概念有三个:“灵魂”(思维主体的统一性;“自然”(或者“世界”,思维对象的统一性);上帝(所有存在者的最高统一)。

把这种思维方式引入审美中,我们可以进行

如下推论:作为无条件者的灵魂之愉悦在审美中可以呈现为“纯乐”,关于客体的无条件者可以推论出“绝美”。审美判断的非概念性使得审美是对具体而感性的经验对象的直观与反思判断,并以此获得主体性的愉悦,审美的这一性质使得在审美领域中我们无法形成对于审美对象的总体性与普遍性的统握,但是理性不甘于停留在经验事物的细节与片断中,因此当理性介入审美之中时,必然把自身的要求赋予审美活动,进而在审美对象中寻求普遍性与永恒性。对于绝美的追寻所得到的不是审美愉悦,但却会有一种超越感,如果这种超越感能够在某个瞬间或者在某个对象处得到片刻的满足,那就会得到具有震撼力的愉悦,这种建立在超越感之上的愉悦会被宗教和哲学所利用,成为大欢喜,大光明,大美之境。对于蓬莱仙境的描述,对于应许之地的描述,对于天国与彼岸的描述,对于阿卡狄亚的想象,都建立在这种对绝对之境的想象与期许之上。而艺术中,则会设想出诸种“绝艺”。

《韩非子》中有师旷鼓琴一段,将音乐层级化地分为清角、清徵、清商,清商之音至乎其极,不可得闻,但晋平公强听之,虽祸国伤已,但对于至乎其极的“绝艺”,正如对绝美的追寻一样,构成了精神至高的追求!晋平公的渴望,实际上也是人们在审美实践中的渴望——师旷之琴、王羲之之书、公孙大娘之舞、吴道子之画、黄龙士之棋……谁不想领略一番!无论中西方,都对于绝艺有一种期待,这种期待会转化为各种关于艺术家和艺术作品的神话,进而形成关于艺术的膜拜,这种膜拜不是关于一个人或者一件作品,而是膜拜人类在艺术的某个领域所能达到的至高境界。

哲学家和宗教家对于绝美的推论,诗人对于绝美的描绘,以及欣赏者对于绝艺的膜拜都说明,在审美之中,想象力和理性会协作起来,建构出一种超越性的与绝对的完美之物,它带给知性和感官一种预设:有一种超出你们所能看到,所能感受到的,令人震撼性的美,这种美才是真正能令你们满足的!在我们的美感经验中必须依托知性与感官能力,但知性与感官是经验性的,它们能够在具体感性经验中得到满足并沉迷其中,理性和想象力对“绝美”预设,使得我们的美感经验获得了一种理想性和超越性,绝美之物并不存在,但“绝美”这个概念所预设的超越性却是存在的。

最后，绝美产生于审美判断的内在机制中。审美判断本质上是合目的性判断，尽管康德一再强调鉴赏判断是建立在自由概念之上的对象之表象之形式的主观合目的性判断，它不是规定判断，不是客观合目的性判断，按这个理论逻辑，对绝美的预设是不可能具体的鉴赏判断中发生作用的，但是，鉴赏判断还有另一种情况：

我认为，这个原则不是别的，正是把那些审美理念（感性理念）表现出来的能力；但我把审美（感性）理念理解为想像力的那样一种表象，它引起很多的思考，却没有任何一个确定的观念，也就是概念能够适合于它，因而没有任何言说能够完全达到它并使它完全得到理解。很容易看出，它将会是理性理念的对立面（对应物），理性理念与之相反，是一个不能有任何直观（想像力的表象）与之相适合的概念。（《判断力批判》2002年译本 158）

这里康德提到了一个重要概念——审美理念<sup>①</sup>，它在本质上是想像力所创造的一个“表象”，这个表象具有一种非概念性，无法被完全言说，但又能引起思考，具有概念的功能性。他把这类表象也称之为“审美理念”并作了这样的解释：

我们可以把想像力的这样一类表象称之为理念：这部分是由于它们至少在努力追求某种超出经验界限之外而存在的东西，因而试图接近于对理性概念（智性的理念）的某种体现，这就给它们带来了某种客观实在性的外表；部分也是、并且更重要的是由于没有任何概念能够与这些作为内在直观的表象完全相适合。诗人敢于把不可见的存在物的理性理念，如天福之国、地狱之国、永生、创世等等感性化；或者也把虽然在经验中找得到实例的东西如死亡、忌妒和一切罪恶，以及爱、荣誉等等，超出经验的限制之外，借助于在达到最大程度方面努力仿效着理性的预演的某种想像力，而在某种完整性中使之成为可感的，这些

在自然界中是找不到任何实例的；而这真正说来就是审美理念的能力能够以其全部程度表现于其中的那种诗艺。但这种能力就其本身单独来看本来就只是一种才能（想像力的才能）。（《判断力批判》2002年译本 158）

沿着这个思路，我们可以说，“纯乐”与“绝美”实际上是两个“审美理念”！是对超出经验之外的理想状态的设定。这个设定在具体的审美之中承担着这样一个功能：提供评判的尺度或示范性的参考物。“最高的典范，即鉴赏的原型，只是一个理念，每个人必须在自己心里把它产生出来，他必须据此来评判一切作为鉴赏的客体、作为用鉴赏来评判的实例的东西，甚至据此来评判每个人的鉴赏本身。[……]但它将只是想像力的一个理想，这正是因为它不是基于概念之上，而是基于描绘之上的；但描绘能力就是想像力。”（《判断力批判》2002年译本 68）

这段引文说明了一个不确定的理念如何在具体鉴赏中成为尺度和参照，这说明，鉴赏判断本质上是主体、客体，以及主体所认为的客体的“应是”三者之间的比较与转化，而不是主客体之间的直观与反思活动，而这个“应是”，在理论上的表达就是“纯乐”“绝美”，以及我们下面要讨论的另一个理想——“真我”！这三个理念作为审美理念，在具体的鉴赏判断中，实际上承担着鉴赏判断中合目的性的中的“目的”。<sup>②</sup>什么是“真我”？

### 三、真我与审美主体的特性

就审美这种活动而言，是谁想要审美？审美这种活动滋养了谁？在审美之中，有一双欣赏世界的眼睛，一颗感受外部世界的心灵，关键是，有一个“我”，这个“我”寻求纯乐，渴望绝美与绝艺，这个“我”，是审美得以可能的先验前提，也是审美这种活动，想要塑造出来的人。这个“我”在哪里？

康德说“我们的理性的一切兴趣（思辨的以及实践的）集中于下面三个问题：1. 我能够知道什么？2. 我应当作什么？3. 我可以希望什么？”（《纯粹理性批判》611—12）这三个问题有一个共同的主词——“我”。有一个主体性的“我”，这

个“我”是认知行为的发出者,是一个纯粹主体:世界向这个主体呈现出来,意义向这个主体敞开,而“未来”向这个主体生成。康德在讨论理性的最后目的,也就是“至善理想”时,提出了这三个问题,这三个问题可以引入审美这个判断力与理性理念的领域之中:关于审美,我应当知道什么?可以做什么?能希望什么?

要回答这个问题,只能先回答“我”是谁!

对审美这一人类行为,不可怀疑的事实是它是主体对于外部世界的感知,而这个感知与主体的情感状态有关,与主体的理想有关。主体自身的确立,是审美这种行为得以确立的前提,主体的确立,可以说是“近代”的开端。

“我思故我在”这个哲学命题承认了有一个“先验自我”是“思”这个行为的发出者,这个我思之“我”,是没有肉身的,是纯粹的主体性,是“纯我”。

这个“纯我”不是实体化的“灵魂”。对于这个我思之“我”,康德反对把思想中实存的东西物体化,因此他不承认“我”是一个实体,也就是不承认“我”作为实在的灵魂而存在,他认为理性的谬误推论造成了对“我”之实体性、单纯性、人格性与观念性的设定,<sup>③</sup>但我思之“我”,却是纯粹智性的经验性应用的条件,他说“当我把我思这个命题称之为一个经验性的命题时,我的意思并不是想说这个我在这一命题中是一个经验性的表象,毋宁说,这表象是纯粹智性的,因为它属于一般思维。只是若没有任何一个经验性的表象来充当思维的材料,这个我思的行动就会发生,而这种经验性的东西只是纯粹智性能力的应用或运用的条件而已。”(《纯粹理性批判》303)

我思之“我”,是思维的存在者,它不是一个具体的存在,而是“思”这种行为的表象,“我”只存在于进行“思”时,才成其为“我”,因而,“我思”之“我”,实际上是“纯思”。

这就意味着,审美是建立在“我”的感受成为评判其他存在者的尺度的时刻,因而,审美是建立在思维的感受性的部分之上的,这种感受性会被表象为一种纯粹状态——作为“纯思”的一部分的纯粹感受性——“纯我”。在审美中,纯我,实际上是纯粹感受性的表象。这个“纯我”对于每一次经验性的审美行为而言,是先验的,是前提性的。因此,彻底的美学理论,必须回溯到作为纯粹

感受性的“纯我”。

这种理论倾向在现象学中有非常鲜明的体现,在之后的解释学与诸种后现代理论中,都是奠基性的。现象学的出发点是“自明性”这个概念,这个概念想要表达这样一种观念:通过对对象的直接经验,即可达到对对象的认识,无需借助主体性的范畴。直观经验的自明性不能被进一步规定,人们可以感受到它,并依据它进行判断,而这个通过经验的“自明性”下的判断,就是“真理”。在自明性观念的基础上,产生了“现象学直观”。现象学直观口号化的表达是——“面向实事本身”,目的是要达到纯粹现象或纯粹意识。这个目的只能在直接的直观中实现,这在胡塞尔看来是“一切原则的原则”——“每一种原初给与的直观都是认识的合法源泉,在直观中原初地(可说是在其机体的现实中)给予我们的东西,只应按如其被给予的那样,而且也只在它在此被给予的限度之内被理解”(胡塞尔 69)。这是所有现象学家们的共同纲领。达到这种直观的方法叫现象学还原,现象学还原的第一步是“终止判断”,它包括两个方面,首先是中止我们关于经验世界的存在信仰,不是把事物的存在当作我们认识事物的起点,而是把这种存在判断作为认识的终点;其次,不带前见的认识。这是一种对世界的纯粹的直观态度,这种直观的目的,是要让对象在经验中直接呈现出来,从而能够得到——“本质”,所以现象学直观也叫本质直观。本质是意识对象的普遍的不变的形式和结构,是诸多变更中的常项,这个本质不在意识之外,它是胡塞尔所说的纯粹先验意识,是现象学直观中通过悬置而获得的“现象学剩余”,即纯粹的我思之我,也叫作先验自我。

这个“先验自我”,是一个“纯我”,“纯我”通过意向性直观,获得关于外部世界的经验。这种经验是对事物之存在的“中性变样”。“中性变样”是指通过现象学悬置而实施的还原,使对象被理解为恰如其在意向性经验中所呈现出的存在。悬置的功能就是中性化意向显现之外的所有存在,排除掉超越于显现之外的任何形式的存在,由此而强化存在和显现的同一性——这叫作中性变样(neutrality—modification)。由这种直观的中性变样,奠定了这样一种审美观:

审美的第一步是导向中性变样的直观,而后在这种悬置性的直观之后,体验开始进行意向性构成活动,通过这一过程,一个具体的对象就可以成为审美对象,而这个审美对象实际上是审美体验中的构成物。这个构成物包含着某个无限整体的经验,这个经验具有可诠释性,使其成为超越了“确定性”的意义整体。[……]在对对象的中性变样之中产生了审美,而审美又是通过体验达到对对象自身的纯粹认识,这种纯粹认识在现象学的理论中,就是“审美”的。(刘旭光,“作为交感”177)

在这样一种审美观念中,有一个发出审美行为的“纯我”,而审美是一种纯粹直观,“纯我”通过纯粹直观所获得的,就是纯粹审美对象或者纯粹艺术作品,这里最核心的观念是纯粹直观,胡塞尔认为:

对一个纯粹美学的艺术作品的直观是在严格排除任何智慧的存在性表态和任何感情、意愿的表态的情况下进行的,后一种表态是以前一种表态为前提的。或者说,艺术作品将我们置身于一种纯粹美学的、排除了任何表态的直观之中。(倪梁康编 1202)

纯粹直观这种经验中可以用“本真”“澄明”或者“无蔽”来言说的那种自身的心灵状态与对象的存在状态,就成了美感的本源。在这个审美观中,能够进行纯粹直观的主体,应当是纯粹主体或者主体的纯粹状态,否则是不可能进行纯粹直观的。纯粹主体精神的澄明状态,就成为审美的主体状态,而对象所呈现出的澄明状态,就使得对象生成为“审美对象”。这种审美观念使得“走向澄明之境”成为当代审美观中最富影响力的一种。这个审美观设定了一个“纯粹之我”作为审美主体,设定了一个“纯粹对象”作为审美客体。这个“纯粹对象”也是现象学家们所认为的“美的东西”——这一点是由海德格尔继而指出的,他认为是“为了发现美的东西,我们应当让和我们遭遇的东西纯粹以其自身所是样子,以它自身的

状态和价值出现在我们面前,而不是事先从其他角度——我们的目的和意图,我们可能的享受与利害——去思考它。”(Heidegger 107-108)在这个观念中,事物的纯粹的自身,就是美的。

这种抽象而玄奥的美学观念在当代的诸种审美理论中时隐时现,对“纯粹自我”这个词所标示的那种主体的无条件性、自律性、绝对性状态,这个状态也称为“我”的“本真状态”,成为本真之我,在审美理论中都会被或多或少地强调,而作为纯思之表象的“本真之我”,成为这种理论所给出的一个“幻相”或者说理念,这个幻相虽然抽象,却非常唯美。

虽然“本真之我”是以批判的方式,反思出来的“纯思”的表象,但毕竟有这样一个表象,这个表象没有停留在康德所要求的“我思”表象之上,它会被审美化,成为审美表象,进而会成为一个审美理念,变成艺术想要去表现的对象。

艺术对“本真之我”的表现,体现在两个方面,一方面是纯粹观看者,另一方面是理想化的作为“真我”的意象。

对纯粹观看者这一幻相的设定,是现代派艺术的一个显著特征。在现代派文学里,出现了一批这样的纯粹观看者,最典型的如川端康成在《雪国》中刻画的“岛村”、陀思妥耶夫斯基在《死囚日记》中的观察与叙述者“我”、加缪所描述的“局外人”等等,这些形象身处尘世之中,但一直是纯粹的观看者,不动情,不介入,纯粹直观。关于“真我”在艺术中的表现,中国最早的根源可以推到《庄子·逍遥游》:“藐姑射之山,有神人居焉。肌肤若冰雪,绰约若处子,不食五谷,吸风饮露,乘云气,御飞龙,而游乎四海之外。”(陈鼓应 25)此神人,无所待而游,他的存在是纯粹而绝对的——纯粹在于,这个主体不是经验性的存在,它对于经验世界具有一种超越性;绝对在于,它不受任何外在因素的约束与规定,它是绝对自由的。藐姑射之神的这意象实际上是“真我”的一个幻相,这个幻相由于其纯粹性与绝对性,因而成为一个审美理念,这个审美理念会在艺术创作获得诸种个别化的表现,在文学中会产生一系列的镜像,这个“真我”因此成为文艺表现的对象,成为文艺呼唤的对象,成为一个“审美理想”。这个审美理想,深藏在浪漫派文学之中,附体在艺术之中的表现主义者身上,真我的纯粹性、绝对性与自由,由

此而为真正意义上的“个体”,这个“个体”,作为“我思”之“我”,成为审美这种人类活动真正意义上的主体,没有这样一个真我的预设,就没有现代意义上的追求自由愉悦的“审美”。

人类对于外部世界的认识,有一种形而上学性的预设:事物的存在有其理想状态,有其完美状态。这个预设源于人类理性的一种特殊功能,它能够把无限多的经验事物理解为一个有统一性的整体,进而将这个整体概括化为一个“原型”,这个原型是事物的理想状态,也是事物的统一性。这个原型本来仅仅是理性自我建构出的一个理念,但在审美和艺术创作中,它却被要求呈现出来,从而成为审美的对象,成为审美评判的尺度。

### 余论:形而上学的忧郁与我们的审美

纯乐、绝美与真我这三个理念,虽然不能例证,但偶然会在生活中幽灵般闪现,生活中的某个人或场景片段,偶然会让我们的想象力被激活,从而想到其中的某个理念。这三个理念飘浮于经验世界之上,我们靠想象力预设它们的在场,并且转化为诗歌与造型艺术想要去表现的对象,荷马描绘的海伦,大唐的极乐之宴,道教所说的蓬莱仙境,佛教所说的西方极乐世界,基督教所说的天堂,安格尔脑海中的维纳斯……

但是在审美中,靠想象力与理性之间的合作获得的这三个理念,但却不能在感性经验中得到确认,当生活永远追不上理性与想象力之时,一种惆怅与忧郁就成了这三个理念带给我们的主导情感。形而上学给出的终极理念以其无限与超越,成为对经验世界和现实生活的超越,然而这种超越如果不是对生活的补充,会成为对生活的否定,当我们的精神在审美中徘徊在彼岸性的纯乐、绝美与真我之间时,惆怅之情油然而生。

惆怅是由于无奈!审美中对于纯乐、绝美与真我的设定,使得在审美与现实生活的关系中,有一个超越性的维度,从这三个预设的角度来说,现实是庸常的,去寻找一个理想化的现实甚至飘浮于现实之上,是这样一种审美的目的所在,但这种超越是想象性的、理想性的,是瞬间的,审美往往成为对于现实的短暂的逃离,但逃离与超越本身都是不现实的,对三个理想的设定,最终会被现实的无奈及其引发的忧郁所取代。这种忧郁实际上

本身就是我们的审美经验的一部分。在审美愉悦之后常会飘散出一种忧郁,审美愉悦作为非功利的精神愉悦,在日常经验中总显得短暂,美梦初醒之后的回味与留恋,总是转化为一种惆怅。曹植在《洛神赋》中描绘出绝美的洛神之后,旋即陷入一种惆怅之中“足往神留,遗情想像,顾望怀愁。[……]浮长川而忘返,思绵绵而增慕。[……]怅盘桓而不能去。”(282)白居易在《长恨歌》中描述完一段纯爱之后,最后收于“此恨绵绵无绝期”,川端康成在《雪国》中塑造的纯美之境,同样以淡淡的忧郁收场。忧郁似乎是审美的附带结果。济慈在《忧郁颂》一诗中写道“它(忧郁)与‘美’共处,那必将消亡的‘美’”。(济慈 20)

审美这种行为,在一部分19世纪人看来,是一次contemplation,这个词指沉思与静观的结合,对于绝乐、绝美与真我而言,它们不是直观的对象,只是沉思的对象,而对超越之物的沉思,只会呈现为“忧郁”。这种忧郁,也伴随在艺术创作活动中,画家丢勒创作过一幅铜版画,名为《忧郁I》,在画作中散落着的诸种数学工具、绘画工具,墙上有九宫格,在象征着灵感的天使的注视下,画中的艺术家正陷入忧郁沉思之中,这个主题是一个传统:艺术家与哲学家、科学家等一起,都属于土星之子,作为土星之子他们钟情于孤独而又富于创造力。因而亚里士多德宣称“一切忧郁的人都具有超凡的天赋,但这不是由于疾病,而是由于本性。”(苗力田主编 507)

沉浸于形而上学式的超越之境,栖身于寂,独化于天地之间,以“忧郁”之情,以神圣的沉思获取对绝乐、绝美与真我之体悟——这或许是审美应有的一种样态!审美在这个样态中,成为“真我”通过“纯粹直观”,追寻“绝美”进而获得“纯乐”的行为。这不现实,却很纯粹!

### 注释[Notes]

① 对这个概念的深入分析,见刘旭光“论‘审美理念’在康德美学中的作用——重构康德美学的一种可能”,《学术月刊》8(2017):141—51。

② 康德美学中隐含着一个以审美理念为合目的性判断之目的维度,这个维度在当代康德美学的研究中得到重视,比如保尔·盖耶就把审美理念作为康德融合自由游戏与真理论美学观的一个必然环节,以审美理念为中心重构的康德美学,见刘旭光“论‘审美理念’在康德美学中的

作用——重构康德美学的一种可能”，《学术月刊》8（2017）：141—51。

③ 见康德在《纯粹理性批判》第二卷第一章《纯粹理性的谬误推理》中的辩证推论。

#### 引用作品 [Works Cited]

陈鼓应 《庄子今注今译》。北京：中华书局 2016 年。

[Chen, Guying. *Zhuangzi Annotated and Translated*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2016. ]

范景中 曹意强主编 《美术史与观念史( II)》。南京：南京师范大学出版社 2007 年。

[Fan, Jingzhong, and Cao Yiqiang, eds. *History of Art and History of Ideas*. Vol. 2. Nanjing: Nanjing Normal University Press, 2007. ]

格奥尔格·威廉·弗里德里希·黑格尔 《哲学史讲演录》第二卷，贺麟译。北京：商务印书馆，1960 年。

[Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lectures on the History of Philosophy*. Vol. 2. Trans. He Lin. Beijing: The Commercial Press, 1960. ]

马丁·海德格尔 《尼采》，孙周兴译。北京：商务印书馆 2003 年。

[Heidegger, Martin. *Nietzsche*. Trans. Sun Zhouxing. Beijing: The Commercial Press, 2003. ]

——. *Nietzsche. Volume I: The Will to Power as Art*. Trans. D. F. Krell. London: Routledge and Kegan Paul, 1981.

埃德蒙德·胡塞尔 《哲学作为严格的科学》，倪梁康译。北京：商务印书馆，1999 年。

[Husserl, Edmund. *Philosophy as Rigorous Science*. Trans. Ni Liangkang. Beijing: The Commercial Press, 1999. ]

伊曼纽尔·康德 《纯粹理性批判》，邓晓芒译，杨祖陶校。北京：人民出版社 2004 年。

[Kant, Immanuel. *The Critique of Pure Reason*. Trans. Deng Xiaomang. Ed. Yang Zutao. Beijing: People's Publishing House, 2004. ]

——：《判断力批判》，邓晓芒译。北京：人民出版社，2004 年。

[——. *The Critique of Judgment*. Trans. Deng Xiaomang. Beijing: People's Publishing House, 2004. ]

——：《判断力批判》，邓晓芒译，杨祖陶校。北京：人民出版社 2002 年。

[——. *The Critique of Judgment*. Trans. Deng Xiaomang. Ed. Yang Zutao. Beijing: People's Publishing House, 2002. ]

约翰·济慈 《济慈诗选》，屠岸译。北京：人民文学出版社，1997 年。

[Keats, John. *Selected Poems by John Keats*. Trans. Tu An. Beijing: People's Literature Publishing House, 1997. ]

吕晴飞等主编 《汉魏六朝诗歌鉴赏辞典》。北京：中国和平出版社，1990 年。

[Lü, Qingfei, et al. eds. *Dictionary of Poetry Appreciation during the Han, Wei, and Six Dynasties*. Beijing: China Peace Publishing House, 1990. ]

刘旭光 “审美的复魅：回到形而上学”，《文艺理论研究》3（2014）：37—48。

[Liu, Xuguang. “The Re-enchantment of Aesthetics: Back to Metaphysics.” *Theoretical Studies in Literature and Art* 3(2014): 37-48. ]

——：“作为交感反思的‘审美的观看’——对现象学‘审美观看’理论的反思与推进”，《社会科学辑刊》1（2017）：177—87 209。

[——. “‘Aesthetic Observation’ as a Sympathetic Reflection: Reflection on and Advancement of the Phenomenological Theory of ‘Aesthetic Observation’.” *Social Science Journal* 1(2017): 177-87 209. ]

——：“保卫美、保卫美学”，《文艺争鸣》11（2012）：6—11。

[——. “Defend Beauty, Defend Aesthetics.” *Literary Contention* 11(2012): 6-11. ]

苗田主编 《亚里士多德全集》（第六卷）。北京：中国人民大学出版社 2016 年。

[Miao, Litian, ed. *The Complete Works of Aristotle*. Vol. 6. Beijing: China Renmin University Press, 2016. ]

倪梁康选编 《胡塞尔选集》。上海：上海三联书店，1997 年。

[Ni, Liangkang, ed. *Selected Works of Edmund Husserl*. Shanghai: Shanghai Joint Publishing Company, 1997. ]

柏拉图 《柏拉图文艺对话集》朱光潜译。北京：人民文学出版社，1963 年。

[Plato. *Collection of Plato's Dialogues on Literature and Arts*. Trans. Zhu Guangqian. Beijing: People's Literature Publishing House, 1963. ]

赵幼文校注 《曹植集校注》。北京：人民文学出版社，1998 年。

[Zhao, Youwen, ed. *Annotated Works of Cao Zhi*. Beijing: People's Literature Publishing House, 1998. ]

（责任编辑：王嘉军）