

June 2014

The Autonomy of Art and the Justice of Aesthetics

Dai Xu

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



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Xu, Dai. 2014. "The Autonomy of Art and the Justice of Aesthetics." *Theoretical Studies in Literature and Art* 34, (3): pp.181-194. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol34/iss3/10>

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.

艺术自律与审美正义

徐 岱

摘 要: 倡导审美正义论的意义是为当代美学借助伦理学的途径,重新进入到生活世界之中,从而产生现实的理论意义。从逻辑方面看,如何重新认识“艺术自律”的问题,是注重实践之维的伦理美学能否成立的关键所在。尽管相关的讨论长久以来处于一种众说纷纭莫衷一是的状况,但事情显然还存在着可以进一步商榷之处。概括而言,这其实属于维特根斯坦所说的词语误解导致的对问题实质的遮蔽。事实上,彼此间并不构成矛盾性。如果没有艺术自律的前提,审美正义的讨论也就无从谈起。

关键词: 艺术自律; 审美正义; 伦理美学

作者简介: 徐岱,浙江大学人文学部主任“求是特聘教授”,兼任中国文艺理论学会副会长、中国中外文艺理论学会副会长、浙江省美学学会会长。著有《美学新概念》、《基础诗学》、《小说叙事学》、《什么是好艺术》、《侠士道》等,主要从事文艺美学与诗学、跨文化批评、中国现当代小说研究。电子邮箱: xudai@zju.edu.cn

Title: The Autonomy of Art and the Justice of Aesthetics

Abstract: To promote aesthetic justice is to re-incorporate contemporary aesthetics into the life world by way of ethics and to bring out theoretical significance for the present. From the view of logic, the issue of “the autonomy of art” may be argued to be essential for the practice-oriented ethic aesthetics. Different views on this issue may be understood as what Wittgenstein called the misunderstanding of the words, and they do not conceal the essence of the problem and there has no fundamental confliction between these apparently chaotic views. The paper maintains that the investigation of aesthetic justice has to be preceded with “the autonomy of art” as its premise.

Key words: autonomy of art; aesthetic justice; ethic aesthetics

Author: Xu Dai is a distinguished professor and the dean of the Faculty of Arts and Humanities at Zhejiang University (Hangzhou 310058, China), with research interests covering aesthetics and poetics, intercultural criticism and the study of Chinese contemporary novels. Email: xudai@zju.edu.cn

讨论“伦理美学基本问题”的一个重要前提,就是这门学科的建构在逻辑方面“如何可能”。这个问题的关键所在,涉及到的是一个属于老生常谈的话题“艺术自律”。通常说来,所谓“自律性”(autonomy)的概念与“他律性”(heteronomy)相反,是指某一特定事物的存在和发展中,遵循其“自身内在”的法则与规律。而“艺术的自律性”

(the art of self-discipline)这个概念更常见和更本质的一种表述,就是与“艺术的他律性”(the heteronomy of art)相对应的“艺术自主性”(the autonomy of art)。这个概念的实质是强调,被人们命名为“艺术”的事物,有其作为一种独特的文化现象和精神活动的品质。它具有区别和独立于诸如政治、宗教、科学、经济等人类其他形式的文化

事物和社会活动的特性。换句话说,“艺术自律”(artistic autonomy)的提出,意在强调艺术有其自身的规律(artistic own regulation)和特性。这个特性就是指“审美”性。由此可见,这个概念强调了在“艺术与社会”的关系中不同于以往的“艺术为人类服务”的看法。它是艺术对其自起源时期以来一直依附于政治和宗教等的传统的反抗。

通常认为,最先在哲学上对“艺术自律性”进行系统论证的,是有“现代美学第一人”之称的德国哲学家康德。在他出版于1790年的《判断力批判》中,康德率先提出了审美判断是一种不同于感觉和知性心理的特殊的意识活动。作为“第一位使审美理论变成一个哲学体系整体的组成部分的现代哲学家”(比厄斯利185),康德以区别于“逻辑判断”的“趣味判断”为美学活动做出界定,后者主要特征在于“无利害性”。这个意思是指,在我们所做的“趣味判断”中虽然拥有一种愉悦性的满足,但它与个体实际拥有它的欲望无关。所谓“利害关系”,就是指判断主体与对象间的“占有性欲望”。趣味判断之所以具有“审美性”,就在于它超越这种在日常生活中往往难以避免的“利害关系”。康德的这些思想在他于1764年出版的《关于崇高与美的感觉的观察》中,基本已经显示出来。众所周知,康德美学的基本特点,就在于提出了一系列“审美二律背反”性。在他以“趣味判断”为主的美学思想中同样如此。但正如比厄兹利所指出的,康德美学其实有“关于美”与“关于崇高”这两个“悖论性”的维度。这构成了理解和把握康德美学的复杂性。

比如,如果说他的“趣味无利害说”为所谓“艺术自律”首开风气;那么他认为人们在崇高欣赏中,心灵要比在美的欣赏中有更多的活动。这显然是给予了崇高美比一般所谓优美更优越的位置。换言之,对康德来讲,在无利害的“优美”与包含道德目标的“崇高”之间,后者更值得称赞。关键在于,康德的崇高感中明确包含着“一种对理性或人的道德目标的伟大感受”(比厄斯利195)。从这个意义上讲,尽管后来者利用了康德美学思想中的某些因素而提出了“艺术自律”问题,但因此而把康德视为这种学说的代表的观点至少是片面的。这方面的纠缠之处在于:“艺术的自律性”的提出意味着正式倡导“为艺术而艺术”的主张,而后者的思想源泉被认为“绝大部

分已经存在于康德体系之中”。这种主张的核心十分明确,用法国诗人波德莱尔的话讲,就是“排除一切道德”(比厄斯利259)。在美学史上,通常将这种学说理解为对审美经验独特性的肯定,由此而把“为艺术而艺术”看作为“一份审美的独立宣言”。英国学者沃尔特·佩特出版于1868年的《文艺复兴史研究》“结束语”中的一段话中的三个关键词,能够反映出这种思想的精华:“诗的激情、美的欲望、为着艺术本身而对艺术的热爱。”由于这些原因,这个主张甚至被认为是拥有“一种职业伦理的规范”(比厄斯利261)。

如果一定要寻找一个具有代表性的人物作为旗帜,那么相对而言,这个荣誉似乎应该归属于法国诗人戈蒂埃。他在1856年12月14日作为《艺术家》杂志的编辑时撰文:“我相信艺术自律;对我来说,艺术不是手段而是一个目的。”由此可见,如同艺术领域中任何一项主张那样,“艺术自律性”的概念包含着积极与消极两个部分。它的积极部分就是通过对艺术自身特点的肯定将它同娱乐搞笑文化区分开来,唤起人们对艺术的一份尊重。而它的消极部分则在于往往会被一些“审美主义”者利用,将艺术家身上作为一名“公民”所应承担的责任,以“审美”的名义冠冕堂皇地推卸得一干二净。就像一位美学史家所指出的:诗人退回到他的避难所,也许就像实验科学家退回到他的实验室(比厄斯利262)。但问题恰恰在于:诗人并非科学家。科学家能够为他回归实验室做出理直气壮的辩护,因为这正是他应该呆的地方,这是他为伟大的人类解放事业提供服务的工作场所。而诗人所退回的并非布满各种实验设施的实验室,而是不问世事的象牙塔。在这里无论因为穷途潦倒还是由于奢侈糜烂,他都会因为与现实世界的隔离而无法写出具有生命力的诗,充其量只能与那些多愁善感且喜欢附庸风雅的男女们打情骂俏。这或许就是“为艺术而艺术”这个概念向来显得多少有点“名声不佳”的原因。

不过尽管如此,还是有人与戈蒂埃争夺“艺术自律说”的首席旗手的位置,他就是法国象征派诗人保尔·瓦莱里。十九世纪30年代初,瓦莱里在其《论纯诗》一文里开宗明义地写道:“世界上出现了一场轩然大波,这场轩然大波是围绕着‘纯诗’二字展开的。我是这场轩然大波的始作俑者”。此话既是又非。因为事实上瓦莱里不过

是把诗歌领域中长期来就此起彼伏地存在着的这个话题,又大张旗鼓地重新提起而已。在此之前,波德莱尔就在其评论美国诗人爱伦·坡的文章里指出:诗除了自身之外并无也不可能有什么目的,除了纯粹为写诗的快乐而写的诗之外,没有任何诗是伟大、高贵、真正无愧于“诗”这个名称的(波德莱尔 205)。这句话中关于“纯诗”的理解除了对“为写诗的快乐而写的诗”的肯定外,没有对“纯诗”概念做别的解释。或许,这是作为后来者的瓦莱里觉得有必要旧事重提的原因。何谓“纯诗”?按照瓦莱里的声明,“是物理学家所说的纯水的纯”。具体到诗歌实践,是指“创造一部没有任何非诗歌杂质的纯粹的诗作。”显然,这种循环式论证丝毫无助于问题的清晰,只是把一种关系澄清了:“艺术自主说”就是由于“纯诗说”而被界定做“为艺术而艺术”。为了让解释能够清楚,瓦莱里只能亮出他手中的最后一张牌“纯诗只是处在无限中的一种极限,是语言美的强力的一种理想”(璐璐 7、14)。这显然还是于事无补。关于这个话题,最终还是被瓦莱里引为知己的中国诗人梁宗岱的话,讲得相对清晰而让人明白。

同样于上世纪 30 年代末,对这个瓦莱里语焉不详地解释过的话题梁宗岱阐释道“所谓纯诗,便是摒除一切客观的写景、叙事、说理以至感伤的情调,而纯粹凭借那构成它底形体的原素——音乐和色彩——产生一种符咒似的暗示力,以唤起我们感官与想象底感应,而超度我们的灵魂到一种神游物表的光明极乐的境界”(95)。换言之,被现代化派诗人视为诗歌艺术最高境界的“纯诗”,就是以语言文字为中心的音乐化与绘画化。这虽不能说已是盖棺之论,但基本精神大致如此。由此不难发现,从“艺术自律论”到“纯诗说”,问题的症结在于究竟怎样看待“艺术作品的社会功用”?换句话说,“自律论”与“纯诗说”的实质,就是让艺术从作为“寓教于乐”和“思想宣传”的工具中摆脱出来。俄国著名小说家屠格涅夫之所以表示“实用的艺术是废品,无用性正是艺术皇冠上的明珠”(璐璐 259),同样是出于这个目的。因为从艺术发生学上看,它最初一直是神权政治的奴仆和世俗政治的跟班。“载歌载舞”是为了取悦那些手握百姓生死大权的专制皇帝的欢心,用歌舞升平来粉饰莫须有的太平盛世。起源于民间的诗歌也很快被纳入宫廷之中,成为调情买笑

醉生梦死的手段。尼采指出:在古代,当诗歌产生之时,确实是被看作功用的(235)。总而言之,从所谓“轴心时代”起直到近代与启蒙运动相呼应的浪漫主义思潮,现代意义上倍受尊敬的这类“艺术家”是不存在的。在法国文化史上,“艺术”一词从十七世纪起逐渐出现,出版于 1726 年丰特莱修道院的《艺术家辞典》中,才首次出现“艺术家”这个概念(埃尼施 42)。

在公元 12 世纪问世的波斯文化名著《四类英才》里明确写道“写诗是一种技能,诗人用这种技能摹写事物表述见解,煽动激情刺激欲念,使人或喜或悲,从而成为促成人间大事的手段。”显然,这所谓“大事”用今天的话说就是意识形态宣传。作者毫不掩饰地表示“君王应该培养诗人,以便诗人为他们服务。君王从而凭借诗人的诗歌扬名。依照万世不易之理,国王的军队、宝库和财产都不会永不消失,但是国王的名字却可以凭借诗人的诗集传诸后世”(撒马尔罕迪 53、56)。这种带着明显阿谀奉承的口吻与低三下四的姿态,很难与现代人心目中的傲慢自大的“艺术家”形象联系起来。但这却是艺术史的真实写照。如果我们沿着原始艺术作品的发展轨迹回溯到历史的源头就会看到,那时的人们并不将一幅画或一件雕塑当作“艺术品”,其创作者更不被看作是艺术家。尽管在诸如一些早期历史著作中,提到过一些希腊和罗马艺术家曾受到过王室贵族们的高度重视,但他们普遍被当作“只是一些有过人技艺的名匠”(埃尼施 3、7、96)。更重要的差异在于:与现代艺术重在自由地表现艺术家个人情感与思想不同,当时的手工艺者普遍以赚钱为目的。这与现代意义上以独特的艺术个性和个人化方式呈现的“艺术家”的内涵相去甚远。作为“现代性”的标志之一的艺术家们,只是在浪漫主义时期前后逐渐形成的。只有着眼于这个背景,我们才能对一些看似匪夷所思的现象恍然大悟。

比如,为什么像马尔库塞这样坚定的“社会批判理论家”,会毫不犹豫地宣称“艺术就是‘为艺术而艺术’”。正如他犀利地指出的,承认“艺术自主性”的正当性,首先就表现在对一种不公平的“文化压迫”与“文化歧视”的反抗。反对论者犯的一大错误是根本没有看到,在所谓“艺术自律”的主张中,就“自律”作为现实世界的“异在”而言,“艺术与实践疏离和‘异在’的程度,就

构成了它的解放的价值”(马尔库塞 210)。长久以来人们似乎一直没有想过,诸如政治、宗教、经济、科技等文化形态,从未像艺术这样需要为自己的权利而奋斗。只有“艺术”需要以“自律性”的名义大声宣布:艺术就是艺术!艺术史告诉我们,“原始艺术家的创作既不是为他的艺术同仁,也不是为了自娱,而是为他所身处其中的社会”(汤因比 4)。用推崇“非具象绘画”的俄国“至上主义”开创者马列维奇的话讲:过去的艺术,从其外表来判断,至少可以断定它是服务于宗教和国家的。因此,就需要让它在至上主义的纯粹的艺术之中觉醒为一种新的生命,以建设一个新的世界,即感觉的世界。在这个世界里艺术不再服从于国家和宗教的需要了,它不愿再为习俗历史的图解所役使,它相信,它完全可以脱离客观事物而独立存在(瑟福 155)。这番话由于明显带有“推销”以他为首的“至上主义”画派的言语,而多少有点打折扣。但他的话中对“艺术自律论”的同情仍是值得称赞的。

诚然,由“纯诗说”而更加引人注目的“艺术自律论”对艺术作品的社会效用或者说对“艺术为社会服务”的观点,持有一种鲜明而强烈的排斥立场。但无论我们对此赞成或反对,首先得对这个立场的背景有所理解。倡导“艺术自律”之所以会被称为“为艺术而艺术”并同“纯诗说”发生联系,事实上只是想借用“审美”的概念来体现艺术品自身的独立价值。这种价值不受题材的重要与否所影响。唯其如此,“纯诗说”最终与绘画领域里的“抽象绘画”产生链接也就不足为奇。何谓“抽象画”?用《抽象派绘画史》的作者米歇尔·瑟福的话说:称一幅画为抽象,主要是我们“在这幅画中无法辨认出构成我们日常生活的那种客观真实”(6)。这与传统绘画观大相径庭。传统观点可以现实主义画家库尔贝的这番话来说明“绘画艺术应该只包含对艺术家来说是可见的、有形的事物的再现。绘画本质上是一门具体的艺术,除了再现真实的与现存的事物之外,不包含别的任何内容”(奥斯本 55)。两种观念之间构成一种巨大的反差,在某种意义上,传统派注重“题材至上”,而现代派则是“形式主义”。抽象画派也由此不仅被看作现代主义艺术的代表,而且被认为是“艺术自律论”的典范。在一些激进的现代主义者眼中,“抽象艺术就是艺术本身,是一

种包含了最内在的本质的永恒的艺术”(瑟福 22)。美学家马克斯·李卜曼的一句名言对此给予了一个生动的概括:画得好的白菜头比画得坏的圣母像更有价值(豪泽尔 64)。

不过,就像任何“宣言”式的东西和“主义”化的言论,充其量只能起到宣传鼓动作用。它能迷惑艺术世界里那些虔诚的男男女女,但无法让更广大的人信服。比如,有什么理由认为,“抽象艺术就是艺术本身”?“抽象”与“艺术”究竟有怎样的特殊关系?再进一步讲,我们能否说,只要是一幅抽象绘画就意味着拥有了“艺术自律”性,可以不受任何外在力量控制而纯粹为了艺术自身的乐趣而存在?恐怕不行。就像尽管我们清楚,艺术家的个人化是现代艺术的普遍特征,但并不能因此而认为凡是有个人化特征的东西都能贴上“现代艺术”的标签。当现代艺术借助资本主义市场经济的力量,成功地让自己不再充当政治斗争的工具,争取到一定程度的“自主性”。这并不表明它从此就能名副其实地“当家作主”,成为自己的主人。因为几乎没有一个称得上“艺术家”的人是仅仅为自己而创造的。他需要精神上的欣赏者,还需要有(或者说更须有)物质上的支持者。在这个意义上,“商业成功”是任何一个讲究“艺术价值”的艺术家都不能掉以轻心的事。尽管时至今日有识之士们早已看到,商业上的成功早已不再是一件作品具有艺术价值的证明,只是说明它具有吸引这样那样的买家的能力,却并不一定具有很高的艺术价值(埃尼施 125)。由此可见,能够体现“艺术自律”的“抽象绘画”必须拥有一个特征:真正拥有艺术价值的“审美形式”。

正如俄国诗人勃留索夫曾指出的“为了使‘纯艺术’论多少符合一点事实,它的辩护者们不得不千方百计地把某些东西塞入美的概念里,在动人的线条、柔和以及合适的比例中去寻求美”(璐璐 260)。不同于以往对主题与题材的依赖,那此“艺术自律论”者出于对“审美存在”的强调,推崇形式本身的独立意义。用马尔库塞的话说,归根到底“艺术自律的王国是由审美形式建立的”(219)。于是,关于“艺术自律”的梳理可以被这样贯通起来“纯诗——为艺术而艺术——抽象绘画——审美形式”。为了将后者与我们日常生活中的一般用法区别开来,英国著名学者克来夫·贝尔命名为“有意味的形式”。麻烦的是,这

又是一个说不清楚的概念。根据一位日本学者的分析：“所谓‘有意味’是在表面形式的后面有某种内容。要使这里所说的‘意味’进一步明确起来的话，也可以说它就是完形”（渡边护 150）。作为心理学范畴，“完形”的概念来自德语词“格式塔”（Gestalt），意指一种具有将特定形状的实体现象进行自组织的功能。以这个范畴为核心发展起来的“完形心理学”，是一种以动态的“心物同形关系”为基础的“心理学场论”（field theory）。这种学说的核心在于反对心理学中的机械主义与元素主义，认为人的心理反应并不像它们所认为的那样，是对事物单向性的个别刺激做出的、可被分解为各个感觉元素的局部反应；而是在一种类似于“引力场”的环境中，依据内在经验世界与外在物理世界的形状与条理在生理过程中的某种一致性，而对其“结构性整体”做出的一种相应反应。

打个比方，就像夜晚马路上的荧光灯广告，虽然它实际上是以间隙性的方式闪烁，但在接受者心中产生的却是一种完整的运动的知觉。根据完形理论，这并非是出于自觉的联想，而是由于对于我们的心理机制而言，这些事物的物理形状之间存在着一种同形关系，以这种关系为基础所形成的“形相知觉”（physiognomic perception）驱使我们产生了一种不自觉的相关反应。虽然上述解释多少带有些学究味，但足以让我们明白一个至关重要的道理：抽象艺术之所以是“艺术”的原因并不在于其“抽象”，而在于其抽象形式中，拥有不同于日常生活中司空见惯的那种“非具像化的形象性”。这就是那些毫无意义的“涂鸦”，与貌似随意挥洒但却蕴涵着丰富意味的优秀的现代艺术品的根本区别。在字面上理解起来，所谓“非具像化的形象性”这话似乎有点难，但对于那些懂得欣赏赵无极（1921年2月13日生于北京，2013年4月10日逝世瑞士）作品的人，就无须赘言了。换句话说，“完形”是有审美能力的主体把握对象的一种方式，但它的前提是作为被把握的对象本身，必须是具有真正的审美价值的“审美存在”。因此，贝尔的“有意味”的说法尽管屡遭批评，几乎可以说是美学史上最伤痕累累的概念。但耐人寻味的是，它就像那个“不倒翁”玩具那样具有超强的“抗打击力”。无论那些满腹经纶的理论家的出拳多么强劲有力，在你以为早已将这个说不

清楚的命题批得一无是处时，却发现它还是会在必要时出现在当代美学领域。

围绕着“有意味的形式”展开的数不胜数的争议与批评，向我们充分显示了杰出的西班牙学者加塞特这句话的精髓：科学的真理是精确的，却是不充分的；与此相反，哲学的真理尽管不精确，却是充分自足的（41）。贝尔的这句话的确连他自己也解释不清楚。但这并不妨碍我们运用它来解决一些问题。关键在于“有意味”不属于清晰的逻辑演绎的范围，它属于凭经验去领悟的东西。更重要的是，它强调了艺术是有“内容”的，只不过这个内容无法通过知性做出解释，只能借助感觉来理解。如果我们把与“抽象画”相提并论的“纯诗”视为“无内容”的物体，那么英年早逝的英国文论家考德威尔的这个结论是有道理的：“作为一个口号，‘为艺术而艺术’是不切实际的，其实它隐藏着‘为自己而艺术’的态度”（132）。同样值得我们注意的是俄国诗人勃留索夫的这番经验之谈：“‘为艺术而艺术’的主张会使艺术脱离生活，追求无目的的‘美’的艺术是死亡的艺术”（潞潞 261）。但真正值得我们认真考虑的是尼采的观点。一方面，尼采赞同这样的观点：艺术是对道德约束和道德广角镜的摆脱，或者是对它们的嘲讽。他指出，“为艺术而艺术意味着‘让道德见鬼去吧！’”但另一方面他也指出，这种敌视态度尽管事出有因，但仍然受到成见的支配。因为让艺术从宗教神权与专制政权中解放出来这固然应该，但这并不是说艺术由此能成为失去目标无所事事的东西。事实上艺术不仅有目标，而且伟大的艺术因其伟大的使命感而伟大。尼采的观点包含着一个深刻的命题：“艺术是生命的伟大兴奋剂”。从这个意义上讲，“怎么能把它理解为无目的的、理解成为艺术而艺术呢？”（尼采 366、325）。

问题的症结仍聚焦于对一个关键词的理解：如果说“艺术自律”靠“美”而获得自主性，那么这里的“美”究竟意味着什么？认识论上的一个最大障碍，来自于审美与形式的关系。有句话说得好：对知性来说，“一种形式的美就是一个谜”（利奥塔 156）。自从康德在《判断力批判》里将审美经验归结为对事物形式的反应，“美在形式”的说法就开始显山露水。席勒在《审美教育书简》的“第二十二封信”里曾经强调：在一部真正的美的

艺术作品里,内容不应起任何作用,起作用的应是形式,因为只有形式才会给人以审美自由。因此,艺术大师的真正艺术秘诀,就在于他以形式消除材料。自此以降,一种与“艺术自律”论形影不离的“审美即形式”论渐渐受到美学家们的推崇。这种理论认为,“在风景画中,真正的美,或者说‘纯粹的’美,就在于色彩、线条和团块的关系所提供的满足。在雕塑中也一样,美在于线条和平面的节奏与对称”(帕克 41)。在某种意义上,与现代主义艺术遥相呼应的 20 世纪的美学,可以看作是“形式的自觉”。符号论美学家卡西尔在其《人论》里强调:艺术家是自然的各种形式的发现者。“法兰克福学派”的另一位代表人物阿多诺也在《美学理论》中明确表示:艺术的命运与形式的命运是联系在一起的,作品的存在应归功于形式。而“形式”问题归根到底指的是“表现方式”也即“怎么表现”,而不是“表现什么”。用英国批评家罗杰·弗赖的一句话讲“一切都取决于艺术如何表现,而不取决于表现什么。当伦勃朗画了一幅尸体挂在屠宰店里的画时,他表达的是同画耶稣受难或是为情妇画像时同样的最深厚的感情”(巴罗 279)。

问题是,在“审美即形式”这句话中,所谓“形式”就是人们在日常生活世界中习惯性地使用的、毫无任何实质性东西的意思吗?回答应当是:当然不是这样!在审美文化中,所谓“形式化”意味着审美对象的“非实在”性。通过这种区分,审美对象才真正拥有属于自己的独特内容,这与彻底取消任何内容完全不能同日而语。在把握审美与形式的关系上,阿多诺的这番话是精辟的“审美形式应当被视为与内容缠结在一起的东西”。也就是说,要看到在艺术领域中,“形式是实质性的”,是“内容的一种积淀”(阿多诺 246-52)。换言之,“审美形式”对于审美文化的重要性,在于其凸出了一种“非概念意义”上的“审美内容”。寻根究底起来,阿多诺的这番精彩见解不过是重复了尼采的话而已“一个人只有当他把一切非艺术家看作‘形式’的东西感受为内容、为‘事物本身’的时候,才是艺术家”(尼采 366、364)。事实上,那些名闻遐迩的美学家们大都意识到,他们的一些流传甚广的主张往往被片面地发挥,甚至被有意无意地误读。比如,以提出“音乐的内容就是乐音的运动形式”而名声大噪的奥地利音乐

美学家汉斯立克,一直为他的本意被众多评论家歪曲为“音乐无内容说”而感到不安。其实他的意思是清楚的“以乐音组成的‘形式’不是空洞的,而是充实的;不是真空的界线,而是变成形象的内在精神”(汉斯立克 50、52)。换句话说,汉斯立克要强调的是音乐“内容”并非“题材”,而是一种“无形的精神性的存在”。这个东西事实上不仅是“音乐内容”,也是一切“艺术内容”。

意大利美学家克罗齐意识到了这个问题,他在《美学的历史》的第十八章特意指出,汉斯立克著作的主旨在于否定在音乐中把形式和内容割裂开的可能性。这完全符合汉斯立克的本意,为此他在该书的修订版里不仅一再强调“如果有人贬责音乐说它无内容,那我们要说音乐是有内容的,但这只是音乐的内容。”而且还明确地将这个内容与审美化的情感相链接,他指出“对我们说来最重要的一件事情始终没有得到解释,即乐音感觉通过什么样的神经作用变成情感,变成内心情调”(汉斯立克 80、116)。还可以说明问题的,是 20 世纪抽象派绘画的创始人康定斯基。他的“形式可以独自存在”的抽象艺术宣言,被一些看好“审美无内容”的文人墨士所津津乐道。但这同样是对这位杰出艺术家的曲解,因为他早已意识到会有这种“引用”,因而曾明确表示“不管美学家和沉迷于美的概念的自然主义者如何高谈阔论,形式和色彩的美本身并不足以成为绘画的目的。”他不仅毫不含糊地指出,创作中最重要的是“艺术家必须因感而发,有情可抒”,强调“内在因素即感情必须存在,否则艺术作品就变成了赝品”。而且他在承认“为了使内在的因素变为一件艺术作品,必须借用第二个因素即外在的因素作为一种能唤起感受的形式”的同时,仍明确地指出“然而重要的和起决定性作用的却是内在因素,它制约着外在因素”(康定斯基 70)。这里的所谓“内在因素”想必不用再做文章,谁都明白,指的是通过艺术家的审美体验提取出来的,关于“生活世界”的深刻且独特的感受。

正由于康定斯基将这一原则在其创作实践里身体力行,博得了杰出的艺术理论家阿恩海姆的高度评价:“康定斯基的一幅抽象画与一幅一尺见方的装饰壁画存在着原则的不同之处”(187)。分析起来,通过对审美形式的强调而凸现审美内容的独特性,这才是众多杰出艺术家们如此这般

不遗余力地推崇形式的原因。用马尔库塞的话说,在审美实践里,只有借助形式,内容才能获得其独一无二性,使自己成为一件特定的艺术作品的內容。他明确提出:审美形式之所以具有这样的效力,取决于两方面因素:其一,“形式就是否定”,是对无序、狂乱、苦难等的征服。其二,“形式就是感受”,它是经验的媒介物而不是观念的等价品(马尔库塞 121-24)。而将艺术形式界定为特定精神內容的一种“积淀”的阿多诺,则更为明确地强调说:一个艺术作品的成功仅仅体现于其形式“成功地恢复了积淀在形式中的內容的生命力之时”(阿多诺 253)。由此来看,美学所使用的“形式”(form),其实能够通过另一个概念予以相对清楚地表达,这就是“形象”(image)。前者只是由对象的“媒介因素”与“结构关系”作用于我们感官而形成的一种“知觉统一体”;而后者在美学语境里的涵义,指的是以一定的形式为基础并借助于相关“形状”(appearances)所形成的,一种拥有相对确切精神內涵的“经验完形态”。不同于形式或者被我们以感知的方式去认识,或者以感觉的途径去反应,以形状为中介的蕴含着精神內涵的形象,通过感受而让我们感动。

正是从这个意义上,我们认同这样的见解:一切“艺术形式”的本质,都在于它们能传达出一种远远超出“形式自身”的意义(阿恩海姆 74)。因为艺术中的形式其实是建构形象的媒介,而后者是客观对象与主观情感的中介。经验表明,就像“在一幅阳光的绘画中,温暖的形象传达了欢欣和舒适之感;在雕塑中,触觉形象传达了对于所描绘的对象的情绪反应;在文学中,可以激起各类感官的形象”(帕克 65)。事实上,这也正是克莱夫·贝尔当年以“有意味的形式”来界定“一切视觉艺术的共同性质”的原因。用他的话讲“在讨论审美问题时,人们只需承认,按照某种不为人知的神秘规律排列和组合的形式,会以某种方式感动我们,而艺术家的工作就是按这种规律去排列、组合出能够感动我们的形式”(贝尔 6)。艺术所赖以生存的“形象”,实质上就是一种情感表现,它构成了包括自然景观在内的一切审美形态的内容。由此也表明,所谓“美感”并非是指生理层面上的一种悦耳动听的“感觉”,而是深层的心灵世界的“感动”。所以对艺术形式的探讨最终就像海德格尔所说只能沿着尼采的思想路径展开,也

即从表面上看来片面的对纯粹状态的考察,转向那个在我们的心情中规定着情调的东西。“依据通常的美学概念也是尼采的说法,我们把这个东西称为‘形式’”(海德格尔 129)。而它的意义,恰恰就在于超越通常意义上的生理反应与官能刺激,进入到主体更为深层的生命体验。

由此而再进一步来看,有件事情值得一提:为什么美学家们会如此热衷于借“艺术自律”之名,把艺术中的“形式主义”作为审美的最高理想?事情还得从头说起。众所周知,自从德国学者鲍姆嘉通以“埃斯特惕克”(译成现代英语即 Aesthetics)为“美学”正式注册以来,这门以艺术为中心的研究,也就以“感觉学”的身份跻身于现代学术史。现在看来这实在是一个历史的误会。因为这种命名带有明显的科学主义认识论的胎记,强调的是审美经验作为一种初级认识的特性。但这样的界定并不准确。因为这个词的希腊语词源包含有双重意义,也即它既作为“感知”而与“知觉”(perception)殊途同归,进入认识论的范畴,又因其“感性”的“感觉”(sensation)特质,进入感同身受的情感领域。前者凸现的是认识-辨析作用,后者侧重于以肉身反应为基础的情感-评价功能。但两者能相安无事地“同存共在”而无须做出“非此即彼”的选择。事实上,当鲍姆嘉通以 Aesthetics 来为美学举行命名仪式时,对这个概念的理解就已面临着一种介于二者间的曖昧性。比如他在提出“美学是同人的心灵中以美的方式进行思维的自然禀赋一起产生的”这一基本观点之际,同时还强调“天生的美学家具有情感的能力,具有在他看来有价值、并促使他特别乐意去追随、探究的那种认识能力”(鲍姆嘉通 22-27)。

从具体实践经验来看事实也一再证明,“审美体验”并非一般意义上的信息交流,而是对于在我们的生存活动中具有举足轻重的“生命意义”的反应。“审美存在”意味着一个独立自主的精神世界,它并非只能让我们产生“悦耳动听”的生理效果,更重要的是具有“赏心动情”的精神共鸣。所以这才有通过“伦理美学”来实现美学研究的转型、实现美学学科重构的必要性。美学的实质也就是通过“感动”而介入人的灵性世界。由此来看,把美学命名为“感觉学”是一大错误,它应该称为“感动学”。美学的基本任务是对审美实践中那些不同性质的感动现象,进行去芜存

真荐优汰劣的辨析。这清楚地表明,作为审美体验的感动,具有真正的精神高度和思想深度,而不仅仅是一种受制于个体经验的主观反应。正是在这个意义上,通常认为,审美经验以其“主体间性的普遍性”拥有“存在论意义上的客观性”,这使它区别于日常生活中的私人经验。但事情的复杂性在于,在日常生活里,“审美”一词的语义内涵呈现出一种开放性。从诸如“美景”、“美丽”、“美差”到“美文”、“美人”、“美声”、“美言”,再到“美味”、“美餐”、“美食”等等,构成了一个所谓“由上而下”的内涵丰富的语义群。但这个语义群的核心仍然是明确的,这就是以生理反应为基础的“感官经验”。唯其如此,在一些美学著述中,“美”渐渐地不仅被等同于“美的东西”,而且成了以“漂亮”为特征的生理反应。凡此种种,都是将“美学”界定为“感觉学”的逻辑效应,由此导致了将“审美经验”简单地落实于生理反应的后果。

由此而言,将美学仅仅看作“感觉学”不仅不准确,而且有必要将其校正为“感动论”。这让我们对歌德的这番提醒有了更深刻的认识:“康德已经教会了我们理性的批判,但如果就艺术来说,我们还须有一种‘感觉的批判’”(歌德 96)。这种批判的要害就是将作为审美趣味主义核心的“感觉”,同作为审美经验的基础的“感动”区分开来。对美学史的回顾告诉我们,这项工作事实上早已启动。克罗齐就曾指出,在美学中应该将“感受”(sentiment)同“感觉”(sensation)区分开来,因为只有前者作为一种独特的精神形式才是审美性质的(克罗齐 288)。奥地利音乐理论家汉斯立克也同样曾因这个问题对美学讨论产生了混乱而作过阐明。他指出:这两个词经常“被任意混用,尤其在较早的书籍里,我们称作‘情感’的东西被叫做‘感觉’。”但实际上二者间在性质上的区分仍是显著的。比如“假如我用我的感官单纯地知觉到某物的香、味、形、色、音的话,那我说我感觉到这些性质;假如悲伤、希望、愉快、憎恨使我的心情显著地超过平时的状态,或下降到平时的状态之下,在这种情况下,我说我在感受着情感”(汉斯立克 19)。诚然,在通常的审美实践里,往往呈现出一种亦此亦彼的“合成”特征。但尽管如此,两种不同维度的运作仍然存在。比如当我们身处空气清新的旷野,感觉在接受这种效

果时不仅仅会有关于“空气质量优”之类的认知性信息判断,同时也还会产生“很舒畅、好享受”这样评价性的情感反应。就如我们身处一个空气混浊的场所,在感到窒息与不适的同时本能地会有一种厌恶反应。

如果说前者即一般意义上的“感觉”,那么后者则融入了主体性评价,已是一种作为“感觉的自觉”的心理“感受”。因为“感觉是意识同现实之间的最终接触点”,它一方面能让感受对象向主体“呈现”,使我们通过意识活动对其做出观察;另一方面,它同时也“阻止意识完全消失,使意识始终感到自己的存在”,并相应地做出一种评价(理查 62)。显然,在审美实践中,美学家的所谓“感觉”,指的往往就是这种超越“生理反应”的“生命感受”,就像一位十九世纪美学家所说“深深地呼吸,感觉血液怎样通过与空气的接触得到净化以及整个循环系统怎样呈现新的活力,这差不多是一种真正令人陶醉的快乐,其审美价值是绝不能否定的”(转引自舒斯特曼 350)。那些优秀的文学与艺术家们,从来都是在这种“感觉的自觉”状态中展开他们的创造性活动。英国美术理论家赫伯特·里德指出:对于那些优秀艺术家,“艺术中最重要的因素,也就是必不可缺的因素,就是那一点点感觉。我们不妨称其为肉体感觉”(55)。对此我们并不陌生:比如普鲁斯特曾对他的“莱姆花茶”和“玛德琳蛋糕”的美好味道,向我们津津有味地叙说;陀斯妥耶夫斯基对“彼得堡恶臭”的描绘令人难忘;还有像伍尔芙与乔伊斯分别对现代大都市与婴儿尿液气味的描写,都让我们印象深刻。事实表明,这些艺术行家所强调的种种“感觉”,其实既不是以信息接受为特征的“感知”性活动,也并非单纯的官能性生理反应;而是在这个过程里,同时具有相应的评价性功能而穿越单纯的生理“感觉”反应抵达拥有理性和感情深度的“感受”层面。这里的关键性差别何在?

日本画家东山魁夷的这段心得能给我们启发。他写道“战前我仅仅把风景作为观察的对象,战争结束后不久,我发现它们与我正是同根的。也许从此我的画真的变了。”换言之,感觉是将对象只当作对象,而感受则让对象与自我融为一体。如果单纯的理智-认识活动内在地具有一种超越感官的“客观性”的要求,那么以感受为背

景的情感体验则是一种主体性的建构。东山魁夷强调“比起思考来,画家更需要的是感受。”正是这种感受的积淀构成了更深层次的,作为审美经验的感动。用他的话说:平时点点滴滴“获得的感动,成了日后的感情的基础”(东山魁夷 5)。由此可见,以官能性生理反应为基础的感受虽说仍属于感觉形态,但却已不能同普通感觉相提并论:它是对后者的一种深化。正是这种深化,让贯通主体精神世界的生命感受成了文学艺术家们审美经验的资源。比如唐代诗人李白《赠远》中写道“美人在时花满堂,美人去后空余床。床中绣被卷不寝,至今三载闻余香。”前三句虽然从视觉上作了形象的展示,但都显得波澜不惊印象平平。等到第四句出现,这几联诗句方有一种意味产生。虽说只是“余香”二字,却已能调动起读者的经验去体会作者所欲传达的一种心情。这既是一种官能“感觉”,又是充满言外之意的以灵“感受”。

从以理学范畴讲,感受仍然属于感觉,但却是感觉的新类型。不妨采用英国学者斯克鲁顿提出的一个见解:称前者为“实际感觉”,而将后者命名为“富于想象力的感觉”(斯克鲁顿 75)。二者的主要区别在于:前者表现为一种存在于对象与信息之间、包含因果关系的条件反应,而后者则在一种无意识的状态下,对信息在概念的水平上进行了加工。以一个最简单的现象为例:实际感觉中听到的只是一种“声音”运动,而在想象力的感觉中呈现的却是一个“含有音乐意义的声音”,也即通常所说的“音调”。后者已是“作为感受的感觉”。所以,十八世纪的法国评论家卡巴尼斯说道“诗人们理性地把灵魂拥有的温柔陶醉归结为香味。如果一个人闻到鲜花盛开的树林的气息而不激情奔涌想象力勃发,那他还是个人吗?”(转引自 勒盖莱 191)。

正因这个缘故,即便随着“启蒙精神”而使得理性主义君临天下的时代,仍有许多有识之士给予了看似微不足道的“感觉”以高度评价。如英国著名艺术评论家罗斯金曾强调“我们需要的不是感觉少些,而是多些。一个人跟另一个人之间是否高尚,区别恰恰在这一点上。这就是这一个的感觉比那一个多些”(29)。法国动物学家布封也写道“人类今天最大的悲哀在于很少使用我们丰富的内在感觉,而正是这感觉使我们区别于其他物种”(119)。唯物主义哲学家费尔巴哈

明确指出“在感觉里面,尤其是日常的感觉里面,隐藏了最深的真理。(因为)只有在人身上,感官的感觉从相对的、从属较低的生活目的的本质,成为绝对的本质、自我的目的、自我享受”(168)。西班牙哲人乌纳穆诺甚至认为“也许,能够区分人跟其他动物的是感觉而不是理智”(4)。因为对于以符号活动为生存平台的人类而言,感觉已不仅仅是单纯的生理反应,而是一种蕴涵精神内容的文化现象。所以,当杜夫海纳强调,感觉的深化就是一种感情,他的意思其实是就作为一种感觉形态的“感受”而言。正是这种通往精神领域的生命感受,为“审美主体”提供了一种拟人化的“审美直觉”,在对大自然的观赏中,能够将单纯的客观感觉转换为主体的审美经验。在审美实践里占据重要位置的自然风景,事实上就是对以“感受”为中介的“感觉”与“感情”这种贯通互动关系的最好说明。东山魁夷说得好“倘使没有人的感动为基础,就不可能看到风景是美的。可以说,风景是人心中祈愿”(6)。这番经验之谈不仅揭开了自然美的奥秘,也是对整个审美文化的实质的一种深刻洞悉。

或许从以上的阐释中,我们才能真正领会维特根斯坦这句话的深刻性“漂亮的事物不会是美的”(《文化和价值》60)。显然,我们可以如法炮制同样再加上一句:好听的声音也不会是美的。不过值得注意的是,维特根斯坦之所以要做这样的强调,其原因并不是因为漂亮的东西真的与美毫无关系,恰恰相反,不仅许多漂亮的东西也就是美的;而且在人们通常的观念中,漂亮就意味着美。无须统计资料就能证明:对芸芸众生而言,“美”和“漂亮”是一件事的两种表述而已。这并非毫无根据。要知道西方思想中第一个“美学定义”,可参见十三世纪神学家托马斯·阿奎纳的一句话“美的事物就是看到就使人快乐的事物”(艾德勒 128)。显而易见,这个定义中的两个词最为关键“看到”和“使人快乐”。仔细考虑下相比而言,“看到”似乎更重要。因为生活中“使人快乐”的事有很多,诸如“饮食男女”之类。但这些都“痛快享受”都与“美感”无关。最相关的是,这个“快乐”的起因必须在于“看到”。显然,这样的事物其实非“漂亮的事物”莫属。维特根斯坦的话中所具有的“反其道”的意思也因此昭然若揭。但这不过是提醒我们,审美现象其实有其“由高

而下”的“光谱系列”。人们通常不仅容易被相对低层次的美所吸引,这就是“漂亮之美”;而且更麻烦的是就此停留在这个层面,沉溺于声色犬马的生活醉生梦死。不能说这里丝毫没有“审美含量”。

但不能不看到,满足于这种审美趣味者肯定不是真正优秀的人。当宋人苏辙在《历代论·汉昭帝》中写道“小人先之,悦之以声色犬马,纵之以驰骋田猎,侈之以宫室器服,志气已乱”,就已经把这个意思表达清楚了。因为审美实践经验表明,“美之所以为美,是因为它在一定的感觉材料之外,还‘表现’某些东西,‘告诉’我们某些东西。它意味着某种特别重要的东西”(弗兰克 71)。正是这种“特别重要的东西”,让优秀的艺术作品成为杰作、让美成为“美”。这种东西虽然“不可说”,但却“可领悟”。它就是当年陶渊明在“南山”边“采菊东篱下”时,在“山气日夕佳,飞鸟相与还”的景色中,忽然间意识到却又“欲辨已忘言”的此中“真意”。诗句中的“忘言”的意思其实是“难言”:没法用通常的方式说清楚。但这个“真意”是确定无疑存在的。从这个意义上讲,“审美存在”具有双重性,对它的这个特点可以通过对“赏心悦目”这组词的拆借来理解:以“偷目”为代表的“漂亮之美”和以“赏心”为特色的“德性之美”。换句话说,美是一种直观存在的现象,因而凡是“美”的事物都能够被我们以感同身受的方式体现到。但这种方式并不意味着直接“看见”,感受之为感受的“神奇”,就在于它所传递给我们的信息常常是用肉眼“看不见”,却能超越生理感觉而在内心清楚地体会到的。所谓“大音希声”、“大美不言”也就是这个意思。

由此可见,在丰富多彩的审美世界中,我们必须给“形式美”留下一个重要的位置。它不仅是我们审美经验的起点,而且事实上也是其终点。《孟子·尽心下》中提出的所谓“充实之谓美”的命题的意义,就在于强调内心真正充实的那些人必定能体会到美之为美的所在。因此,这样的人同时也会让别人察觉到他的举止行为的外在变化。《论语·宪问》中提出“有德者必有言”的命题,似乎也能做这样的理解。就是说,真正的“有德者”即“君子”,不仅有“言”而且也会有“色”:由心中的仁义、良知、勇气而体现于容貌的超凡脱俗。就像孟子所说:从拥有“虽千万人吾往矣”之

精神气概的人的身上,难道我们不能感受到一种名副其实的英雄之美?这就是“德性之美”。因为“人之美”并非单纯的生理概念,更不是物理学范畴的现象。对它具有举足轻重的影响的是人的内在品质。不过,问题在于我们关于“艺术自律”的话题所讨论的首先并不是人之美的概念,而是艺术之美的概念。对于这个问题我们已经有了一个基本答案:承认“形式美”的重要性就意味着“艺术自律”的正当性。但这个问题的症结在于,它不满足于为艺术争取“自主权”,而是要进一步排斥艺术作品对一般社会问题的关注。焦点所在就是“道德”。比如波德莱尔不仅强调过“如果诗人追求一种道德目的,他就减弱了诗的力量”;而且还提出,“真实与诗毫无干系,造成一首诗的魅力、优雅和不可抗拒的一切东西,将会剥夺真实的权威和力量”(205)。

我们如何想象这样意义上的一种“自主”的艺术?在某种意义上,它似乎已不再是我们日常的生活世界的一部分。由此可见,把艺术从宗教与政治权力中解放出来,使其拥有自己的价值这是一回事。再进一步,把艺术的这种价值理解成与生活世界的一切绝缘,这完全是另一回事。或许,这就是美学领域中关于“艺术自律”的讨论往往带有某种贬义性的原因。这与所谓“庸俗社会学”无关,而是那些以“唯美主义”的名义争取艺术权利的人矫枉过正的结果。在这个意义上,比厄兹利的这个见解是深刻的:以“艺术自律”为核心的美学观并没有错,它的问题在于其所倡导的“为艺术而艺术运动使艺术成为感性满足的工具,这对艺术提出了太少的要求。艺术必须通过其感染力,为更高的社会目的服务”(比厄斯利 328)。这与伟大的十九世纪法国作家维克多·雨果在《诗人的作用》一文里提出的观点完全一致:“为艺术而艺术也许是好的,但为进步而艺术是更美的”(比厄斯利 272)。事实证明,“迄今为止,所有的伟大作品都是写人如何努力想变得更善良、更宽容些的”(康诺利 伯吉斯 108)。这不是对人的政治约束,而是一种恪守人道底线的伦理诉求。维克多·雨果说得好:优秀的艺术家“他将比任何时候更使他的作品和思想远离一切小集团;因为他认识了比一切小集团更伟大的东西,那就是党派;比一切党派更伟大的东西,那就是人民;比人民更伟大的东西,那就是人类”

(122)。

马尔库塞曾指出“陀思妥耶夫斯基的《被侮辱与被损害的》一书和雨果的《悲惨世界》一书,并非仅仅悲愤那种对特定社会阶级的不公正,它们所悲愤的是所有时代的非人性。它们代表了人性本身,它们的命运所显示的普遍性,超越了阶级社会的普遍性”(223)。由这种东西所构成的伦理正当性,也是艺术价值的基础。在诸如“伟大的艺术家没有一个是坚持原则、不参与政治、不保持自身尊严的”(塔比亚斯 36)这样的断言中,呼唤的是以人权为中心的“存在的政治”。所以,尽管诸如“艺术作品是去恶从善的直接途径”这样的说法,让人难以轻易认同;但从文学与艺术的实践经验来看,我们很难否决这样的结论“一旦我们判定某一事物为艺术作品,就等于首先从伦理上对它做出了判断”(弗兰契娜 110)。正如克罗齐所说:艺术家可以有他自己的伦理选择,可以满足于纯形式的美和感官之乐。但对一个优秀艺术家而言,他“必须以这种或那种形式感受纯与不纯,感受正直与罪孽,感受善与恶”(9)。而问题也正在于:如何区分什么是善?什么又是以冠冕堂皇的借口伪装成善的恶?

昆德拉提出,一部小说若不发现一点在它当时还未知的存在,那它就是一部不道德的小说。因此,“知识是小说的唯一道德”(昆德拉 7)。昆德拉这话的前半句是深刻的,但其最后的结论却犯了自以为是的毛病。从伦理正当性出发,衡量艺术作品优劣的标准,只能是对作品之于人的实际感染效果的伦理价值来评判。正如叶嘉莹教授所说,在艺术中“真正的伦理价值,也应该仍然是建立在作品中感发作用及感发之本质的伦理价值之上,而并不是仅在于其表面的意义之上的”(叶嘉莹 36)。所谓“表面的意义”,也就是作品的题材方面的内容;所谓“本质的价值”,也就是作品实际上所起到的伦理效果。这种“效果”并不表现为成为“英雄人物”或“劳动模范”,而是成为一个拥有“人性”的人。所以一言以蔽之“如果艺术能够促进社会对人的关怀,它就是好艺术,反之就是坏艺术”(凯里 116)。这也就是艺术的伦理学基础。如果说“道德的最大秘密在于爱”(杜威 387),那么爱的实质就是对人的关怀。作品的伦理性并不在于其所表现的题材方面的“不道德”,而在于表现态度和方式上的“非伦理”。用弗·

施勒格尔的话说:一篇作品的道德不在于对象或者与被叙述者的关系,而在于处理的精神。“这个精神若是充满了充溢的人性,这篇作品就是道德的”(施勒格尔 111)。

这与法国“社会学美学家”让-马里·居约的观点遥相呼应。他在其《从社会学观点看艺术》的书中写道:真正的艺术不追求外在的道德和社会目的,但其本身却有着深刻的道德性和社会性,这种道德性和社会性给予它以健康和活力(比厄斯利 273)。这句话很有见解,但需要做些解释。什么叫“外在的道德”?这指的是题材上直接表现或者触及到某些重大的社会问题。在艺术创造中,题材的重要性不能否认,但从不存在“题材决定论”。比如雨果的《悲惨世界》就是一部涉及“外在道德”的伟大作品,但它的伟大并不意味着只要是选择“外在道德”的小说都能成为伟大作品,更多的是毫无艺术价值的道德说教。由此来看,在美学研究中,强调“艺术自律”根本不是问题。即使是贝多芬的《月光曲》这样没有“外在道德”的“小品化”的音乐,同样是优秀的。但由此我们也看到,“艺术自律与审美正义”的一致性。因为正如维特根斯坦所说:善与恶只是经由主体而出现的,本质上说来,只有我而非世界是善和恶的(“战时笔记” 233)。换言之,伦理学所关注的“善与恶”的主题,归根到底是“人性”的问题。如果说善的底线是对人的生命的怜悯,那么善的高端则是人的价值的尊重。所有这些都取决于人性的培育。所以说最大的道德归根到底就是人性的实现。从这个意义上,“伦理学和美学是同一个东西”(维特根斯坦,“战时笔记” 228)。所谓“伦理美学”换句话说其实也就是借助于审美学的途径达到伦理学的目的地。

总而言之,无论是艺术的“自律论”还是“他律说”,只要它试图拥有“艺术”的身份,就意味着必须承担起一种“审美正义论”的责任。因为这种以“审美”为界定的“正义诉求”,并不要求一位艺术家充当一名政治斗士去冲锋陷阵,并不意味着一部艺术作品必须成为捍卫某种意识形态的牺牲品。它仅仅只是要求艺术家及其他或她以审美的名义进行的创作,能够守住人类文明的最起码的以“人性”为核心的人类学底线:拒绝自欺欺人的“伦理中立”,明确地以自己的方式捍卫人的尊严。这就是伦理美学能够在空虚时代通过对美学

学科的重构,而为我们的社会做出的最大贡献。

引用作品 [Works Cited]

- 艾德勒《六大观念》郝庆华译。北京:商务印书馆,1989年。
[Adler, Mortimer J. . *Six Great Ideas*. Trans. Xi Qinghua. Beijing: The Commercial Press, 1989.]
- 阿多诺《美学理论》王柯平译。成都:四川人民出版社,1998年。
[Adorno, Theodor W. . *Aesthetic Theory*. Trans. Wang Keping. Chengdu: Sichuan People's Press, 1998.]
- 阿恩海姆《艺术与视知觉》滕守尧等译。北京:中国社会科学出版社,1984年。
[Arbgeum, Rudolf. *Art and Visual Perception*. Trans. Teng Shouyao. Beijing: China Social Sciences Press, 1984.]
- 巴罗《艺术与宇宙》,舒运祥译。上海:上海科学技术出版社,2001年。
[Barrow, John D. . *Artful Universe*. Trans. Shu Yunxiang. Shanghai: Shanghai Science and Technology Press, 2001.]
- 波德莱尔《波德莱尔美学论文选》,郭宏安译。北京:人民文学出版社,1987年。
[Baudelaire, Charles Pierre. *Selected Essays on Aesthetics by Baudelaire*. Trans. Guo Hongan. Beijing: People's Literature Press, 1987.]
- 鲍姆嘉通《美学》,简明等译。北京:文化艺术出版社,1987年。
[Baumgarten, A. G. . *Aesthetics*. Trans. Jian Ming, et al. Beijing: Culture and Art Press, 1987.]
- 门罗·比厄斯利《西方美学简史》,高建平译。北京:北京大学出版社,2006年。
[Beardsley, Monroe C. . *Aesthetics from Classical Greece to the Present: A Short History*. Trans. Gao Jianping. Beijing: Peking University Press, 2006.]
- 克莱夫·贝尔《艺术》,滕守尧译。北京:中国文联出版公司,1984年。
[Bell, Clive. *On Art*. Trans. Teng Shouyao. Beijing: China Federation of Literary and Art Circles Press, 1984.]
- 布封《奇妙的生灵》,何敬业等译,上海:上海文化出版社,1988年。
[Buffon, Comte de. *The Fantastic Creature*. Trans. He Jingye, et al. Shanghai: Shanghai Culture Publishing House, 1988.]
- 约翰·凯里《艺术有什么用》,刘洪涛等译。南京:译林出版社,2007年。
[Carey, John. *What Good are the Arts?* Trans. Liu Hongtao, et al. Nanjing: Yilin Publishing House, 2007.]
- 克里斯托弗·考德威尔《浪漫主义与现实主义》,薛鸿时译。北京:三联书店,1988年。
[Caudwell, Christopher. *Romance and Realism*. Trans. Xue Hongshi. Beijing: SDX Joint Publishing House, 1988.]
- 康诺利·伯吉斯《现代小说佳作99种提要》,李文俊等译。桂林:漓江出版社,1988年。
[Connolly, C. , and A. Burgess *The Modern Movement, One Hundred Key Books; Modern Novels: the 99 Best*. Trans. Li Wenjun, et al. Guilin: Lijiang Publishing House, 1988.]
- 贝内代托·克罗齐《美学或艺术和语言哲学》,黄文捷译。北京:中国社会科学出版社,1992年。
[Croce, Benedetto. *Aesthetics or Art and Philosophy of Language*. Trans. Huang Wenjie. Beijing: China Social Sciences Press, 1992.]
- 约翰·杜威《艺术即经验》,高建平译。北京:商务印书馆,2005年。
[Dewey, John. *Art as Experience*. Trans. Gao Jianping. Beijing: The Commercial Press, 2005.]
- 费尔巴哈《费尔巴哈哲学著作选读》,上卷,荣振华等译。北京:商务印书馆,1984年。
[Feuerbach, Ludwig Andreas. *The Selected Works of Feuerbach*. Vol. 1. Trans. Rong Zhenhua, et al. Beijing: The Commercial Press, 1984.]
- 弗兰克《实在与人》,李昭时译。杭州:浙江人民出版社,2000年。
[Frank, Semyon. *Realty and Man*. Trans. Li Zhaoshi. Hangzhou: Zhejiang People's Publishing House, 2000.]
- 弗兰西斯·弗兰契娜等《现代艺术和现代主义》,张坚等译。上海:上海人民美术出版社,1988年。
[Frascina, F. , et al. *Modern Art and Modernism*. Trans. Zhangjian, et al. Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Press, 1988.]
- 加塞特《什么是哲学》,商梓书等译。北京:商务印书馆,1994年。
[Gasset, J. O. Y. . *What is Philosophy?* Trans. Shang Zishu, et al. Beijing: The Commercial Press, 1994.]
- 歌德《歌德的格言和感想集》,程代熙等译。北京:中国社会科学出版社,1982年。
[Goethe, J. W. . *The Maxims and Reflections of Goethe*. Trans. Cheng Daixi, et al. Beijing: China Social Sciences Press, 1982.]
- 东山魁夷《美的情愫》,唐月梅译。桂林:广西师范大学出版社,2002年。
[Hagashiyama, Kaii. *The Feelings of Beautiful*. Trans. Tang Yuemei. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2002.]
- 汉斯立克《论音乐的美》,杨业治译。北京:人民音乐出版社,1982年。

- 版社,1982年。
- [Hanslick, Eduard. *On the Beautiful in Music*. Trans. Yang Yezhi. Beijing: People's Music Press, 1982.]
- 阿诺德·豪泽尔《艺术社会学》,居延安译。上海:学林出版社,1987年。
- [Hauser, A. *The Sociology of Art*. Trans. Ju Yan'an. Shanghai: Xuelin Press, 1987.]
- 海德格尔《尼采》,上卷,孙周兴译。北京:商务印书馆,2003年。
- [Heidegger, Martin. *Nietzsche*. Vol. 1. Trans. Sun Zhouxing. Beijing: The Commercial Press, 2003.]
- 纳塔斯·埃尼施《作为艺术家》,吴启雯等译。北京:文化艺术出版社,2005年。
- [Heinich, Nathalie. *Etre Artiste*. Trans. Wu Qiwen, et al. Beijing: Culture and Art Press, 2005.]
- 维克多·雨果《雨果论文学艺术》,柳鸣九译。石家庄:河北教育出版社,1999年。
- [Hugo, Victor. *Hugo on the Literature and Art*. Trans. Liu Mingjiu. Shijiazhuang: Hebei Education Press, 1999.]
- 康定斯基《论艺术的精神》,查立译。北京:中国社会科学出版社,1987年。
- [Kandinsky, Wassily. *On the Spirit of Art*. Trans. Zha Li. Beijing: China Social Sciences Press, 1987.]
- 米兰·昆德拉《小说的艺术》,董强译。上海:上海译文出版社,2004年。
- [Kundera, Milan. *The Art of the Novel*. Trans. Dong Qiang. Shanghai: Shanghai Yiwu Press, 2004.]
- 阿尼克·勒盖莱《气味》,黄忠荣译。长沙:湖南文艺出版社,2001年。
- [Le Guéer, Annick. *Le Pouvoirs de L'odeur*. Trans. Huang Zhongrong. Changsha: Hu'nan Literature & Arts Press, 2001.]
- 梁宗岱《诗与真·诗与真二集》。北京:外国文学出版社,1984年。
- [Liang, Zongdai. *Poetry and Truth*. Beijing: Foreign Literature Publishing House, 1984.]
- 潞潞主编《准则与尺度》。北京:北京出版社,2003年。
- [Lulu, ed. *Criteria and Measure*. Beijing: Beijing Press, 2003.]
- 让-弗朗索瓦·利奥塔《后现代道德》,莫伟民译。上海:学林出版社,2000年。
- [Lyotard, Jean - Francois. *Moralites Postmodernes*. Trans. Mo Weimin. Shanghai: Xuelin Press, 2000.]
- 赫伯特·马尔库塞《审美之维》,李小兵译。北京:三联书店,1989年。
- [Marcuse, Herbert. *The Aesthetic Dimension*. Trans. Li Xiaobing. Beijing: SDX Jiubt Pabkishing House, 1989.]
- 尼采《悲剧的诞生》,周国平译。北京:三联书店,1986年。
- [Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *The Birth of Tragedy*. Trans. Zhou Guoping. Beijing: SDX Jiubt Pabkishing House, 1986.]
- 哈罗德·奥斯本《20世纪艺术中的抽象和技巧》,阎嘉译。成都:四川美术出版社,1988年。
- [Osborne, H. *Abstraction and Artifice in Twentieth - Century Art*. Trans. Yan Jia. Chengdu: Sichuan Fine Arts Publishing House, 1988.]
- 帕克《美学原理》,张今译。桂林:广西师范大学出版社,2001年。
- [Parker, Henry. *The Principles of Aesthetics*. Trans. Zhang Jin. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2001.]
- 里德《艺术的真谛》,王柯平译。沈阳:辽宁人民出版社,1987年。
- [Read, Herbert. *The Meaning of Art*. Trans. Wang Keping. Shenyang: Liaoning People's Press, 1987.]
- 理查《文学与感觉》,顾嘉琛译。北京:三联书店,1992年。
- [Richard, Jean - Pierre. *Literature and Sensation*. Trans. Gu Jiachen. Beijing: SDX Joint Publishing House, 1992.]
- 罗斯金《罗斯金散文选》,沙铭瑶译。天津:百花文艺出版社,1997年。
- [Ruskin, John. *Selected Prose of Ruskin*. Trans. Sha Mingyao. Tianjin: Baihua Wenyi Press, 1997.]
- 内扎米·阿鲁兹依·撒马尔罕迪《四类英才》,张鸿年译。北京:商务印书馆,2005年。
- [Samarqand, Nazami Aruzi. *Chahar Maqala*. Trans. Zhang Hongnian. Beijing: The Commercial Press, 2005.]
- 弗·施勒格尔《浪漫派风格》,李伯杰译。北京:华夏出版社,2005年。
- [Schlegel, Friedrich. *The Style of Romanticism*. Trans. Li Bojie. Beijing: Huaxia Publishing House, 2005.]
- 罗杰·斯克鲁顿《建筑美学》,刘先觉译。北京:中国建筑工业出版社,2003年。
- [Scruton, Roger. *The Aesthetics of Architecture*. Trans. Liu Xianjue. Beijing: China Architectural Industrial Press, 2003.]
- 米歇尔·瑟福《抽象派绘画史》,王昭仁译。桂林:广西师范大学出版社,2002年。
- [Seuphor, Michel. *Abstract Painting*. Trans. Wang Zhao-oren. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2002.]
- 舒斯特曼《实用主义美学》,彭锋译。北京:商务印书馆,2002年。
- [Shusterman, Richard. *Pragmatist Aesthetics*. Trans. Peng

- Feng. Beijing: The Commercial Press ,2002.]
安·塔比阿斯《艺术实践》,河清译。杭州:浙江摄影出版社,1989年。
- [Tapiés ,A. . *Art as a Practice*. Trans. Heqing. Hangzhou: Zhejiang Photography Publishing House ,1989.]
汤因比等《艺术的未来》,王治河译。桂林:广西师范大学出版社,2002年。
- [Toynbee ,Arnold Joseph ,et al. *The Future of Art*. Trans. Wang Zhihe. Guilin: Guangxi Normal University Press ,2002.]
乌纳穆诺《生命的悲剧意识》,佚名译。哈尔滨:北方文艺出版社,1987年。
- [Unamuno ,Miguel de. *The Tragic Sense of Life*. Harbin: North Literature & Arts Press ,1987.]
渡边护《音乐美的构成》,张前译。北京:人民音乐出版社,1996年。
- [Watanabe ,Mamoru. *The Components of the Beauty of Music*. Trans. ZhangQian. Beijing: People's Music Press ,1987.]
维特根斯坦《文化和价值》,黄正东等译。北京:清华大学出版社,1987年。
- [Wittgenstein ,Ludwig. *Culture and Value*. Trans. Huang Zhengdong ,et al. Beijing: Tsinghua University Press ,1987.]
——:《战时笔记:1914-1917》,韩林合译。北京:商务印书馆,2005年。
- [- - - . *Notebooks: 1914 - 1917*. Trans. Han Linhe. Beijing: The Commercial Press ,2005.]
叶嘉莹《我的诗词道路》。石家庄:河北教育出版社,2000年。
- [Ye ,Jiaying. *My Road to Poetry*. Shijiazhuang: Hebei Education Press ,2000.]
- (责任编辑:王峰)

