

西方古典美学的问题谱系及其中国意义〔*〕

○ 王才勇

(复旦大学 中文系, 上海 200433)

〔摘要〕从古希腊时期到黑格尔止的西方古典美学虽然有着清晰的时间维度,但从思想史或观念史角度看更重要的是其间的逻辑维度:西方美学及文艺理论基本问题由诞生到展开,再由展开到深入的历史发展脉络。正是这个脉络中的问题谱系成为了日后一般美学和文艺学理论建构的框架。我们的西方美学史叙事虽然在各个分期和个人思想研究中已经取得了很大成绩,但在问题关联及谱系的疏离上还有不少工作要做,这涉及到美学史叙事的题旨问题:对当下理论建构的切入。当代中国美学和文艺学理论建构的推进应该从思想史资源中获取切实有效的养料。

〔关键词〕西方古典美学;美学文艺学基本问题;美学文艺学理论建设

DOI:10.3969/j.issn.1002-1698.2018.06.002

就当代中国美学和文艺理论建设而言,西方古典美学的意义应该大于西方现代美学,这绝非意指西方古典美学更高明或更先进,而是指其对当代中国的意义更直接、更切合。总体而言,西方古典美学涉及和研讨的是美学和文艺理论中的一些基本问题,而这些问题在当代中国依然还没有很好地解决,以致我们不时会回复或重提西方古典早已解决的那些问题。现代西方美学则是将古典美学中已经解决的问题,进一步向纵深推进、研讨更加专门和细致的问题新层面。这些对当代中国来说虽然已不再陌生,但我们对其与古典美学的关联却往往失之关注,乃至洞察,致使西方现代美学方面的成果在我们这里难以有效植入到自身理

作者简介:王才勇(1961—),复旦大学中文系教授,博士生导师,研究方向:西方美学。

〔*〕本文系国家社科基金重大项目“文明互鉴视域下中华审美文化对近现代西方的影响研究”(17ZDA016)阶段性成果。

论建设中。本来,西方现代美学述说的话语是在用更专门化的问题指向,充实和延续着古典美学探讨的那些基本问题。而我们在那些基本问题还没有很好解决的情况下,又邂逅了现代走向专门的话语。结果是:对古典西方和现代西方美学的关注同时并存,却无法打通。所以,要将当代中国美学和文艺理论向前推进,首当其冲的应该还是回到一些基本问题上,只有将基本问题解决好,才能看清理论向现代推进的路径。

一、文艺理论基本问题在西方的诞生和延伸

古希腊美学的起点无疑是前苏格拉底,柏拉图从中提炼出了问题,亚里士多德进行了解决。从希腊时期的后续影响来看,位于起点之起点的毕达哥拉斯学派美学的意义并不在“数”这个概念上,也不在“和谐”,而在客观论的定位上,恰是这种近乎朴素的原初思想将美看成是由某种客观,乃至绝对的固定关系而来,才一方面在美的问题上开启了赫拉克利特弘扬审美相对性的主张,另一方面在艺术问题上孕育了模仿论的出现。前者方面恰是毕达哥拉斯学派声称美是客观给定由特定数量关系决定,赫拉克利特才主张美是相对的,没有什么客观原则存在,这个审美相对性思想到了苏格拉底那里,很快发展成了以善为内涵的主观目的论,审美成了由主观维度决定的东西;后者方面则基本停留在艺术模仿现实、来自现实上,而没有对模仿作进一步的界定。这就是前苏格拉底美学留给后人,首先是柏拉图的基本面貌。面对这样的美学遗产,柏拉图从中提炼出了一系列美学探讨的关键或疑难问题,虽结论未必尽如人意,但由于将重点问题提炼出来,摆在面前,因此开启了后人,首先是亚里士多德对一系列重要美学问题的解决。

早期《大希庇阿斯篇》的探讨揭示了美学研究面临的问题困境:要在个别的、具体的审美活动中建构出涵盖一切的美学规则,之间存在着显然的张力。正是这样的张力使得柏拉图最终坦言:“美是难的。”结论似乎令人失望,但是探讨过程中却披露了不少美学研究特有的困境,尤其是感性欲望与善的目的之间出现了对立。一方面,美和艺术要符合善的目的,另一方面,其又是建基于感性欲望之上的。柏拉图无法将之贯通,美的快感成了有害的快感,于是走向了对文艺的否定。由此,美学探讨的核心问题与可能路径摆在了面前:感性之欲与善之目的的冲突是美学问题的基本与核心所在,善之目的感性观照或理性直观成了可行路径。亚里士多德正是基于此,成就了古典时期对一系列美学问题的解决。

首先,对柏拉图无以贯通的感性欲望与善之目的,亚里士多德以历史真实与艺术真实的不同,进行了解决。这实际触及到了对成为美或艺术之感性形式的具体界定,那已经不是柏拉图所理解的日常感性,而是由人创造出的渗入主观目的的感性。必然律或然律,说到底绝不是纯客观地存在的,而是由人见出的,由人建构出的。这个建构过程渗入了主观目的性,这就使得作为美或艺术的感性形式有别于日常感性形式,艺术正是以这种第二自然的方式与善的目的融在了

一起,美的快感或艺术快感也就由此区别于作为第一自然的快感,成了有益的快感。至于柏拉图留下的善之感性观照的空间,所谓“迷狂”,亚里士多德则用消减神秘色彩的“净化”加以取代。柏拉图的迷狂说实际是在贯通感性与善的目的。但是,用直观理念时的迷狂将二者直接粘贴在一起,不免神秘,缺少科学色彩。“净化”不仅将二者贯通,而且还具体指出了何以贯通的问题及其落点所在:以感性手段激发人内心本已有的善,由此使原本不太好的感性得到提升,成为有益的东西。

因此,到亚里士多德为止,整个古希腊美学都在解决如何使有害的感性成为有益的问题。这也是一般美学讨论首先面临的基本问题所在,用美学术语来说,即美感与快感的区分问题。柏拉图看到了这个问题的重要,点出了这个问题,但无以解决。亚里士多德凭借坚实的入世精神,不是从现实世界之外的理念世界,而是直视现实,深入到审美现实本身,从中揭示出了审美和艺术活动内蕴的秘密:审美和艺术中的感性是经由人创造出的,已经与自在的现实感性有所不同,是渗入必然律,渗入情理的感性,由此便与善之主观目的相联,成为了一种有益的快感。与此同时,渗入到美之中的这个善的维度并没有因此而取代其感性特点,由柏拉图迷狂说向亚里士多德净化说的演进,就充分说明对艺术趋善效用之感性特点的坚守:迷狂本身便是感性的,净化则不仅由感性活动而来,而且也是在感性活动中得到实现的,这是人按照自身需求(善)而不是天然给定创造出的一种特有的感性活动:艺术。这就是整个古希腊美学给后人留下的遗产所在。

可见,整个古希腊美学是由该领域一些基本问题出发的,即美是客观的还是主观的。就前者而言,还有美是固定不变的还是变动不居的问题。苏格拉底—柏拉图思想的兴盛表明:古希腊从一开始就基本否定了美在客观的说法;就后者,即主观说而言,还有是随心所欲和主观标准的问题。显然,古希腊从一开始就否定了随心所欲的思路而走向了主观标准说,将美与善连在一起。进一步来看,到了柏拉图和亚里士多德那里,问题就聚焦于作为美感的艺术快感何以不同于日常快感而与善连在一起,成了一种有益的快感。柏拉图具有神秘色彩地将此快感仅看成是对理念的直接观照,亚里士多德则怀着呵护艺术的情怀,将作为美的艺术快感看成是渗透着善之内涵的快感,进而揭示出了艺术真实或曰艺术形式与日常真实或曰日常形式的不同。由此揭示出了艺术问题中的一个基本原理:艺术与现实的区别在于将给定的感性形式改造成渗入主观善之内涵的感性形式。所以,艺术来自现实,又高于现实。这是柏亚美学之争在亚里士多德那里催发出的理论成就。

希腊时期的美学成就到了紧随其后的罗马时期,自然得到了发扬光大。整个罗马时期的美学讨论近乎一片向希腊学习的呼声,而且如此这般学习中占主导的是亚里士多德。但是,学什么,却各有不同阐释,而且不同阐释也蕴含着不同拓展。贺拉斯在坚守亚里士多德点明的艺术可以和应该虚构的基础上,总体强调了从古希腊艺术典范那里学习如此进行创造的“式”。同时,又在净化思想

的启示下,明确指出了艺术是一种具有教益作用的感性娱乐活动。朗吉努斯在发扬光大古希腊美学遗产的过程中,则将重点放在艺术的积极效果上,即亚里士多德所说的净化。这种使人心灵得到提升的功用到了朗吉努斯那里,强化成了一种“伟大”和“不平凡”的东西。表面上,朗吉努斯由此推出了一个新美学范畴:“崇高”,其实,他将古希腊美学看重的善和净化又向前推进,成了一种比作品语汇本身还要重要的东西;促成“伟大的心灵”。

因此,就古希腊罗马美学的成就来看,主导问题是美与善的合一,核心问题是艺术与现实的关系,即美与善何以一致。由此出现了迷狂中的理念直观,由艺术真实(必然律)到净化,再到艺术教益与崇高的思想。这些都是一般美学与文艺学原理中的基本问题,古今中外的任何美学,首先都会碰到这样的问题,都在解决如何使美与善一致的问题。柏拉图是主张抛开尘世,直接观照理念;亚里士多德主张创造出不同于历史现实的艺术真实,由虚构将引发净化的要素注入到作品中。罗马时期的美学探讨沿此路径展开,出现了教化说和崇高论。藉此,古希腊罗马美学给后世奠定了这样的基本论调:美是不同于日常所见之物的,是经由虚构和创造后渗透进精神性内涵的现实形式。艺术是需要虚构的,目的是向现实形式中注入善的内涵。此后从中世纪开始,直到17世纪理性主义止的西方美学基本徘徊在这样的框架内,文艺复兴时期和17世纪新古典主义美学虽然探讨了一些艺术创造的具体问题,但美学理论层面还是沿袭了自古希腊以来的这个传统。美学理论上,真正有所展开和突破的,是从17世纪下半叶英国经验主义开始,直到启蒙运动时期对美学的知识性建构。

二、文艺理论基本问题的拓展和演进

英国经验主义美学由于不再像大陆理性主义美学和新古典主义美学那样从古希腊奠定的准则出发,而是推重对审美事实本身的关注,才在古希腊之后又一次出现了美学问题上的真正拓展和深入。总体上,基于对审美事实的观察开始对古希腊以来看重的美学原则进行充实和拓展。具体而言,在艺术真实不同于生活真实问题上,开始进一步看到一系列艺术虚构的发生机制,即主观心理机制,由此,想象、同情等问题受到了关注。即便对传统的崇高问题也开始深入到其心理发生机制角度说事。在对审美发生机制的深入考察中,具体看到了审美发生的两种不同情形,区分了绝对美和相对美;在美善统一问题上,开始关注由美趋善的特殊机制,由此,内在感官说或第六感官说开始出现。

古希腊美学留给后人的遗产之一是揭示了文艺来自现实又不同于现实的事实。此后有关艺术可以和应该虚构的命题都来自这一思想。但是,古希腊美学没有具体展开的是,文艺既然来自现实何以又会存在与之不同的问题。英国经验主义美学对想象、同情等问题的关注,开始将此问题具体展开。培根、霍布斯和休谟将想象看成是文艺活动特有的东西,他们都具体将想象看成是复合对象的主观活动,尤其是霍布斯。这就深入揭示出了文艺活动所依循的主观真实在

于凭想象对对象的再创造,而且这个再创造实际“只是心理的虚构”。^[1]即便霍布斯后来强调了“在诗歌创作中,……想象与判断必须兼备”。^[2]英国经验主义美学家们还是清楚指出了作为文艺真实的再创造中是融入了主观性因素的,“心理虚构”和“判断”都不再是纯粹客观的,而是主观性活动,而且这个主观性活动大多是心理的。休谟就想象问题深入指出的同情说,同样从审美心理角度具体指出了审美和艺术真实的主观心理根源,而且某种程度上对此前培根和霍布斯想象理论进行了拓展和深化,因为想象在他那里已经不是单纯对记忆形象的复合与再造,而是延伸到了效用快感上。古希腊美学以来不断出现的美在效用说,到休谟那里有了具体阐释,那是“人借想象之力体会到了他(人)的利益”。^[3]即便对象的形式美,哪怕是无生命对象的形式美,也是借想象之力将对象联系到效用考虑的产物。表面看,英国经验主义美学的成就在于开启了对想象及同情问题的关注,其实这是对古希腊时期提出的艺术真实与生活真实有别问题的具体拓展,揭示了这个区别的根源在于审美和艺术中的想象活动,恰是想象使得艺术形式不同于日常形式,也恰是想象使得审美与功利、效用意识相关。古希腊先哲们看到了艺术与审美的主体性根基,英国经验主义美学家们则具体揭示了这个根基的内涵在于主体心理活动的介入。由此,审美与艺术的真实开始指向主观心理活动。博克对崇高问题的探索表面上是提出了一些比罗马时期朗吉努斯更厚实的理论,其实还是从审美心理角度揭示了崇高现象的真正内涵。在朗吉努斯那里,崇高还只是一个特有而强烈的作品效果,虽是“人心灵的回响”,但当时还没有具体揭示出怎样的人心过程使得崇高感发生。博克的探讨不仅指出了其由痛感转化而来的心理过程,而且还指出这个过程同时意味着心灵的提升,是“自豪感”和“胜利感”的产物。这样的理论其实从审美心理角度充实和拓展了自古希腊开始的艺术趋善效用问题的具体内涵。即便学术渊源上与经验主义相去甚远的哈奇生,在令人瞩目地区分出了绝对美和相对美时,方法上还是由经验主义美学想象问题探讨开启的思路:就对象本身进行想象以及将对象联系到其他对象。这是英国经验主义美学沿着审美心理过程深入探讨的产物。所以,英国经验主义美学的杰出贡献之一就在于,从审美心理角度拓展和丰富了自古希腊开启的艺术真实的具体内涵,揭示了艺术与审美活动不同于其他知识活动的特殊性所在。

古希腊美学留给后人的另一遗产应该是美善统一论。自那以后,西方历史上没有人会否认美与善的一致。但是,美是感性的,何以与善这样主要是知性和理性的活动统一在一起呢?自古希腊以来没有人能解决。亚里士多德的“净化”说、贺拉斯的“教益”说等,都只是强调艺术和审美以善为目的,而没有指出何以由美趋善的问题。柏拉图的“迷狂”说虽在本质直观意义上指出了美善直接一致,但不免神秘和将审美过度精英化,因为这样一来,没有了可以理喻和叙说的环节,审美就成了只有少数人可以成就的事了。古希腊以后,美善统一问题只是不断被强调,但实质性突破是到了英国经验主义时期才发生的事,而且不是由经验主义者,而是由拒绝经验主义的夏夫兹博里和哈奇生做出,即所谓的“内在感

官”或“第六感官”说。在他们看来,人天生有一种“内在感官”,一方面与外在感官一样具有着感知的直接性,另一方面又不同于外在感官而与观念等精神性事物相联,美感、道德感、荣誉感等都属于此列。这样,美感就不同于一般感觉,而是一种直接与精神性内涵连在一起的感觉。这就在美善统一问题上比柏拉图更向前推进了一步。他们与柏拉图一样看到了美感的感官直接性,但没有将之神秘,乃至精英化,而是视其为人天生就有的一种感觉能力。将感官直接与精神性内涵连在一起,这不仅顾及到了审美的感性特点,也同时通过与善这样的精神性内涵相联而与其他感性活动区分了开来。表面看,这样的论说具有明显的猜测和假想色彩,其实触及到了美善统一问题上的一个核心问题:美作为感性活动何以具有善这样的非感性内涵。亚里士多德用主观性创造来解决这一问题,但没有说明向创造出的感性作品中注入主观性内涵何以具有普遍性的问题,而且必须是一种感性或可感性传达的普遍性,因为注入者作为艺术家或审美者都是个人,而不是作为一个类的全体人。于是,就设想有一种不同于日常的特殊感官,它既是感官,同时又与观念相联。因此,“内在感官”说在美善统一问题上又向前迈进了一步,看到了这种统一并不是放弃美感的感官直接性,而是恰在这样的感官直接性中实现。这样就必然走向另一种感官的说法,唯有这另一种感官才与日常感官不同。当然,这样的感官在夏夫兹博里和哈奇生那里都是建立在先验论基础上的。这个问题到了康德那里获得了进一步展开。

18世纪,西方古典美学的问题谱系已发展到了一个基本成型阶段:一方面,艺术可以虚构,因而由主体精神维度主宰的思想,具体落在了对艺术心理机制的揭示上,如想象、同情、崇高感的主观心理条件等。正是这样的主观心理主宰使得艺术不同于其他活动。狄德罗的“美在关系”说表面上又回到了美是客观的毕达哥拉斯路线,其实还是在弘扬审美问题上的主体心理主导,因为什么关系之所以无以言说就是由于因人而异;另一方面,美善一致、感性与理性一致的价值需求也落在了特有的感性、感知上。“特有”与单纯的理性或意志活动不同。因此,鲍姆加登有了要将美学提升为一门独立学科的要求,以专门研究那种更好的感性,即“达到完善境地的感性认知”。这个“完善”的标准无疑在主体,是一种合主体目的的善。18世纪西方美学研讨用艺术主观机制的思想充实了古希腊艺术可以用虚构去达到善之目的思想,同时这也开始凸现出艺术自主机制的问题。艺术或审美再怎样与善一致,它总是以感性方式实现,是一种感性活动,因此,有它的自主方式和天地。哈奇生对绝对美和相对美,狄德罗对实在美和相对美的区分,已经开始触及了艺术和审美的自主性问题,也就是说可以自主地发生,也可以非自主地发生。康德正是由此出发,开始了他的美学研讨。

三、文艺理论疑难问题的凸显及其初步解决

18世纪接近末尾时,康德的美学思考开始沿着审美来自主体心灵活动这个自主区域前行,试图刻画出专属审美而不与其他精神活动共享的纯粹区域。这

一方面是此前西方古典美学给定的结果,另一方面也是康德整个体系构建的要求:区分出与知和意不同的专属审美的东西。康德的路径就是在承认美可以至善,可以合理性目的这个前提下(这几乎是此前研讨形成的共识),将不属于审美的东西剔除出去,主导性问题就是将美感与快感区分开来,以寻找一种不同于一般快感而专属于审美的快感。

康德的美学思考发现:一般快感可以是来自官能上的愉悦,也可以是来自概念理喻方面的愉悦。前者由对象的必然性决定,单纯由给定的对象特性决定;后者由主观知性的逻辑决定,与概念相关。美如果是前者就失落了其应有的精神性内涵,是后者就简单地将精神性内涵等同于概念性知性活动了。所以,两者都不可能是审美的。为了将审美的快感与此区分开来,康德富有创造性地看到了这二种愉悦其实都指向对象的物质层面,都与对象作为物性(materiell)存在有关。作为审美的愉悦要保持其精神性内涵而又不等同于概念性知性活动,就不能指向对象的物性层面,不能对此物性层面有关切,有兴趣,即有功利性,而只能指向单纯的外形,即形式。换言之,审美与对象的内容性因素无关,而只指向形式。由此不仅康德美学被看成形式美学,而且将审美明确限定在形式上,也属康德首当其冲。如此,审美快感只指向对象形式,而与内容无关,那么,其精神性内涵何在呢?于是提出了单称判断的普遍性问题,即个人判断与对象内容无关何以又是普遍可传达的。这涉及到了审美或艺术既是个人的又是普遍的重要问题。对此,康德做出了先验论解答,指出人对单纯形式的愉悦不是来自对象本身,而是先验给定的。这样的思想往前看,清清楚楚将审美特有的自主区域限定在形式感知上,同时又将审美的趋善功能与单纯的意志活动、知觉活动区分开来,指向了先验给定。由此,文艺理论中的一个疑难问题开始凸现:感性的审美活动要显出灵性、精神性,何以与专门的精神活动、思想或概念活动区分开?可以说,康德美学对此问题的解决虽然并不尽如人意,其后的德国古典美学家们对他的不满就足以彰显这一点,但是他对这一疑难问题的触及以及分析,推进了西方古典美学走向了新一轮的发展。

康德之后,美学上将康德问题向前推进的应该是席勒了。他的美学研讨显然接受了康德将感性与理性视为对应两极这一思想:对象形式合主观理性的目的。但是,主观理性是先验的。这一点引起了席勒的不满。为此,他对审美活动中的感性和理性进行了新的阐释。他将感性和理性都放在人的本性意义上展开研讨。感性即所谓的感性冲动,指向外物,以物性和时间性显出特点,是指对处于变化中外在世界的感知并赋予其以“内涵”(Inhalt);而理性冲动则是一种形式冲动,抛弃物性,扬弃时间,从变动不居的外物中提取不变性。由此,人和物都得以确定下来,出现和谐。理性冲动是通过向感性冲动,也就是向人对外物的感知中注入合规则性,注入真(Wahrheit)与合理(Recht)做到这一点的。审美就是这二者之间的平衡或一致,这是一个有机赋形的过程,即所谓活的形象。人在游戏时就是这样:一方面在感知着变动中的外在世界,另一方面又同时在确定和把

握着对象的变动。游戏中,人在感知,同时又在确定。确定着对象,同时又确定着自我。此间没有任何先在的东西,感知与确定同时发生,感性与理性同时存在。这样的审美与康德思想一致的是,既没有概念性功利,也没有道德性功利渗入,而是单纯指向形式的活动。不同的是,这个形式不是给定的对象外形(那是变动不居未有确定的),而是不再变幻莫测确定下来的对象外形,这样的形式摆脱了变动和物性,因而是自由的;它不是给定的现成形式,而是人理性冲动赋予的感性形式。这样一来,审美形式就是人向其中注入内涵的形式,而不是康德所说的合乎先天机能的形式。这个内涵注入,就是注入合规则性,注入真实性,注入合理性。感知与赋形,感性与理性,在审美中就是一个过程的两个方面。显见,康德那里感性与理性的分离,到了席勒这里以彼此内蕴的方式得到了弥合。其中介就是活的形象,一种感性与理性互渗中建构出的形式。

当康德指出审美只涉及对象形式而与内容无关时,意在指明审美与概念功利无关。但他由于将形式理解成单纯给定的对象形式,因而只能以先验的合目的性方式去解决审美形式具有精神性内涵的问题。结果:形式与内容分离,形式可以没有内容而存在,而且唯其如此才是审美的。席勒将形式看成是人向对象赋形的本性行为,是向变动不居的物性世界注入理性内涵的结果。由此,感性和理性就只是赋形行为或审美过程的两个方面,所以两者合二为一。但是,这时的理性已经以形式方式存在,所以是形式冲动,不再是单纯的理性本身。可以说,这时的理性是以感性方式存在的理性。正是这一点,开启了黑格尔的美学思考。他出于整个思想体系考虑在将美看成是理念的感性显现时,反复强调:美的理念“是化为符合现实的具体形象,而且与现实结合成为直接的妥帖的统一体的那种理念”。^[4]精神性内涵在艺术和审美中不是以概念性方式存在,而是具体地以感性方式存在的。这时的感性已经不再单纯地是对象给定的形式,而是经由心灵渗入的。他说:“在艺术里,感性的东西是经过心灵化了,而心灵的东西也借感性化而显现出来。”^[5]席勒那里感性与理性,变动与确定之间的对应,到了黑格尔这里就成了物与心灵之间的对应。在席勒那里理性或形式并不是先在的,而是审美或艺术活动中成形的,可到了黑格尔这里,理念就成了先在的,相对于形式而言是决定性的。在他的理解中,“艺术的内容就是理念,艺术的形式就是诉诸感官的形象,艺术要把这两个方面调合成为一种自由的统一的整体。”^[6]因此,德国古典美学到了黑格尔那里就从康德的形式论美学变成了内容论美学。西方古典美学中感性的形式何以具有精神性内涵的问题就以内容决定形式的方式得到了初步解决,因为形式由内容决定,其必然包含精神性内涵。

四、问题谱系及其中国意义

西方古典美学处理的基本问题应该是文艺与现实的关系,或曰美与善,美感与快感的关系问题。古希腊时期,在文艺或审美应该具有至善功用的目标下,确定了其不是按照现实逻辑而是按照自身逻辑来的真实。到了真正走出希腊原则

的17、18世纪,这个文艺或审美自身原则的具体内涵得到了披露和拓展,想象以及想象中诸关联的主体性建构成了审美或艺术活动自身逻辑的机制所在,尤其是感同身受或以己度物的主体性原则,成了审美判断的发生方式。恰是审美对象或艺术对象的这种主体性建构,才使得审美或艺术中的感性活动有别于日常生活中的感性。由此开启了德国古典美学寻找专属审美或艺术那个疆域的追求,主导性问题是:不同于一般快感的那个美感到底是什么?既是感性的,具有感性愉悦,同时又是精神的,但又不同于专属精神的概念活动。具体思路由最初将审美驻足在形式上(康德),然后将审美形式确定为感性与理性交互作用下生成的活的形象(席勒),最终将不同于概念思维又具有精神性内涵的感性活动限定在具有感性特质或以感性方式展现的精神活动上(黑格尔)。这应该是西方古典美学基本问题的展开历程所在。在这基本问题的主导下,过程中又衍生出一些相关问题,如从古希腊诗学对文艺净化效用的看重中衍生出美学上的崇高问题,又从美与崇高问题中衍生出审美类型及其艺术发展形态的思想等等。就现代中国的美学与文艺理论建设而言,西方古典美学处理的这些基本问题及其衍生,早已不陌生。但理解和消化还有待深入,尤其在一些基本和关键问题上理解还未完全到位。这就彰显出其对现代中国美学和文艺理论建设的直接意义。

首先,在文艺与现实关系这个基本问题上,我们已经有了很好的理解和接受,比如能动反映论,艺术真实不同于生活真实等思想已经深深扎下了根。但是,对于这部分思想的关键问题:艺术何以来自现实又不同于现实,我们的理解和接受还显得暧昧和不到位,尤其是不同于现实这一问题,我们的理解往往停留在高于现实这一点上,而没有进一步深入到什么意义上的“高于”这个问题中去。由此留下的未做解释区域很容易被理解成观念上、精神上高于,这又回到了用精神性去等同或取代审美或艺术性问题上。西方古典美学从一开始就有的审美对象的主体性建构以及此后强调的与单纯精神活动的不同往往被忽略。与此相关,由于高于生活只是简单落在精神性上,艺术来自生活也就往往在模拟、照搬意义上理解了。殊不知,从亚里士多德诗学开始,艺术就已被确定为与现实不一样的,其指向的是主体性情理的真实。而此后西方美学的发展又告诉我们,这个主体性真实指向的不是概念性主体,而是感受着的主体。艺术或审美是主体向感性形式中注入主观情性的产物。由于这个形式已经不是对象直接给定的,所以艺术与现实的关系就直接诉诸感官的形式而言必然是异于现实的,而就注入到形式中的主观情性而言又是与现实相关的。正是由于异,才有了精神驻足的空间。这样的思想其实已包含在西方古典美学中,但在我们的美学与文艺理论中并没有获得很好的体现。

其次,在美感和快感的关系问题上,我们虽然早就接受了两者不能完全等同的思想,但没有解释清楚怎样的快感可以成为美感。与此相关,艺术的精神性内涵往往用概念方式去解读,将形式与内容误解成是两个东西,认为在艺术和审美中两者才合二为一。其实,这些问题都是西方古典美学已基本解决的。康德告

诉我们,唯有那种脱离内容功利(生理的和概念的)的快感才可以成为美感。这种脱离已经暗含着审美对象与日常给定形式的不同,因为日常活动或曰非审美状态是无法做到这种脱离的。席勒有关活的形象的思想更清晰地表明:审美对象是与日常给定形式不一样的,是在审美过程中生成的。这样的对象给人的快感才是美感。于是,艺术的精神性内涵就绝不是用概念或观念的方式看待对象的产物,而是在审美或艺术形式生成过程中就已经包含在内的,是粘附在感性形式中的,与其共存的。这样,艺术理论中的形式和内容就不可能是两个不同而可以各自独立存在的东西。所谓“为形式而形式”并不是说形式可以没有内容而独立存在,而是拒斥非艺术性内容对艺术形式的强行介入和损害。再怎样“为形式而形式”的艺术形式都有其内涵表达,都有其自身内容的。

再次,在艺术社会功用问题上,我们虽然早就接受和认可艺术和审美具有趋善的社会功用。但是,在阐释上大多脱离这个趋善功用得以实现的艺术手段,而单纯从理论上去言说。这往往使我们的文艺理论无法与艺术实践结合,而成了单纯说教。殊不知,西方古典美学在古希腊时期开启这一话题的时候,就是紧密结合艺术语汇来谈的。即便柏拉图在指责文艺没有令人趋善之社会功用时也没有泛泛停留在单纯的观点述说上,而是结合具体语汇(悲剧或喜剧)指向了其引发的具体效果;亚里士多德更是有力地切入到悲剧语汇中,借悲剧的结构、布局等语汇形式演证其可以借情感宣泄来达到情感提升或陶冶的效果。西方古典美学中的崇高论其实从一开始就是在谈艺术的社会效果问题,一种以强烈方式使心灵得到震撼式提升的效果。但是在阐述中,无论是早期的朗吉努斯,还是后来的博克,乃至康德和席勒,都是结合对象语汇来说的。也就是说,在西方古典美学中,艺术可以使人至善的社会效果从没有孤立地作为教条来言说,从没有被简约成单纯的认知或精神活动,而都是在艺术的感性方式这个框架下来谈的。这样的言说显然接上了艺术理论的地气,而不会被哲学等单纯的概念叙说所取代,因此也就不会失落其对艺术实践的影响力。

如上所述都是美学和文艺理论中的一些基本问题。就观点而言,我们的美学和文艺理论中都有论述。但是,往往不够深入,乃至不到位。结果就会接不上美学和文艺理论本该有的地气,使理论成了为理论而理论的东西。正是由于我们对美学与文艺理论中这些基本问题的叙说还有不少缺位,西方古典美学较之于现代美学对我们来说应该更具有直接的启示和借鉴意义。

注释:

[1][2][英]霍布斯:《利维坦》,黎思复、黎廷弼译,北京:商务印书馆,1985年,第8、51页。

[3][英]休谟:《人性论》下册,关文运译,北京:商务印书馆,1983年,第401页。

[4][5][6][德]黑格尔:《美学》第1卷,朱光潜译,北京:商务印书馆,1979年,第92、49、87页。

[责任编辑:李本红]