

## 辩证的感性学

——论韦尔施的“反审美”理论

○ 潘黎勇

(上海师范大学 人文与传播学院, 上海 200234)

**[摘要]**“反审美”是韦尔施立足感性学思维的思想视域提出的一种美学理论。在“感知”语义的总体框架中,“反审美”指涉多重意涵,它与审美构筑的张力关系不仅丰富了审美知识学的内涵,更对审美泛化的日常现实表现出鲜明的价值对抗意图。在此过程中,艺术通过发展多元性感知而建构的“反审美”模式承担了审美化批判的重要使命。

**[关键词]** 韦尔施;感性学思维;感知;反审美

作为当代欧洲一位颇富盛名的美学家,韦尔施以其对全球化时代的审美趋向的热切关注和对美学合法性危机的独到阐释而闻名。在他看来,当代美学的合法性危机固然普遍表征为审美实践模式和审美文化品格的剧烈转变所带来的理论阐释上的巨大困难,但这种理论能力与经验现实的脱节从根本上说是由美学对自身的学科本义——感性学(aisthesis)——的遗忘招致的。韦尔施据此相信,回到美学的感性论要旨,重证美学与感性学的原始语义关系乃是重建学科合法性根基的有效途径。他提出,可以在“感知”的语义框架内建构出一种被称为感性学思维的美学思维模式,将与感知相关的所有问题纳入美学的观照视野,从而深化和扩展其在感性经验上的阐释效力与话语限度。然而,美学的现代性困境不仅是审美知识学意义上的,它更实质地表现为一种进入全球化时代后在文化价值言说上的话语失范。如果感性学思维只是试图解决知识论层面上的问题,即通过改变美学的叙事方式及学科结构来扩展学科的话语空间,则无法真正

---

作者简介:潘黎勇(1983—),博士,上海师范大学副教授,主要研究方向:西方现代美学,当代审美文化,美育理论。

构成对美学合法性危机的有效回应。有基于此, 韦尔施立足于感性学思维的思想视域所提出的“反审美”(anaesthetic)理论就不只以修补现代审美知识学的逻辑漏洞为目的, 而尤注重对美学在当下社会生活境域中的价值立场和文化使命的重新思考。

### 一、“感知”视域中的“反审美”内涵

在韦尔施的美学理论叙事中, 鲍姆加登的“感性学”思想具有特殊的重要性, 因为感性学揭示了美学与其原初语义 *aisthesis* 即“感知”的基本回溯关系, 而韦尔施把这种回溯关系视作其所谓的感性学思维的核心。他指出, 对于感性学这种“最广义的美学”而言, 关键就在于感知。韦尔施在一般意义上认为, 感知包含了知觉(*perception*)和感觉(*sensation*)两重涵义。“作为‘知觉’, ‘感知’指的是对诸如颜色、声音、味道和气味等感官属性的感受和判断, 为‘认识’服务; 然而, 用作‘感觉’意义时, 它指的是情感走向, 以‘愉快’和‘不快’作为评价尺度”。<sup>[1]</sup> 此处对美学的感知语义的分析, 既包含了牵联于主观情感的感觉层面, 也高度重视感知的认知性功能, 而后者在某种程度上之于感性学思维更具有关键性的意义。韦尔施在《审美思维》(*Ästhetisches Denken*)一书中提出, 感性学意义上的感知“不能仅是想到感性的感知, 而且要想到一般的感知, 特别要想到对原本事态的把握, 这种事态因其原本性, 只有通过感知的施行才能被呈现出来, 它不能以逻辑归纳或逻辑演绎的方式来获取”。<sup>[2]</sup> 这里的感性感知便是感知的感觉层面, 一般性感知则指向对世界的理解和认知。在韦尔施看来, 感性学思维实际上超越了作为艺术哲学的美学范畴, 而上升到作为认知世界的一般性方法的哲学高度。同样, 感性学定义中的感知也不仅仅是艺术畛域内的审美感知, 而是包括了与人类生存相关的一切经验活动。由此我们便不难体会韦尔施对美学的如下定义: “从更宽泛的意义上讲, 我把美学理解为感性学。它探讨的是人类的各种感知活动——感官的和精神的, 日常的和崇高的, 生活世界的和艺术领域的。”<sup>[3]</sup> 根据这样的理解, 作为一种特殊的审美实践类型和感知方式的“反审美”, 显然也可以且应该被纳入到感知视域中进行考量, 这也是感性学思维在逻辑上的必然要求。如韦尔施所说: “此类型的感知性思维因而即是一种由感知出发、并且也涉及到反审美成分的思维, 简单地说, 是一种既包括审美也包括反审美的感性学思维。”<sup>[4]</sup> 韦尔施始终坚称, “反审美”是他所说的有关感觉和感知研究的美学概念的一部分。

“反审美”(anaeshteitc)原本是一个医学术语, 是指凭借麻醉手段使肉体失去感知能力, 处于某种感官麻木的状态。韦尔施描述了作为感官知觉之反面的反审美的特征:

“反审美”是对“审美”相反的应用。反审美意味这样一个基本的美学状况: 感官的敏感性失效了。当审美具有强大力量的时候, 反审美就是一种麻木, 即对感性的损耗, 阻止感受能力或使之不可能, 以及达到这样的地步: 从身体的迟钝

到精神的盲目。简单地说,反审美就是审美实践的反面。<sup>[5]</sup>

审美作为一种感知活动有赖于身体感知功能的完整性和有效性,“反审美”的首要表征便是这种感知功能失去了活力,由于缺乏感官的敏感性而无法有效地去感觉、认知、评价某个对象。不仅如此,身体感官的迟钝还会导致精神的盲目,因为无论从饱满的感性力量之于高质量的精神状况的重要性来看,还是从敏锐的感知机能之于逻辑认知的基础性作用来说,前者都具有绝对的重要性,它使我们与这个世界建立了最初的也是最切身的联系,而呈现为某种“感性的损耗”状态的“反审美”使我们失去了这种能力,这就像医学上的“脱敏”作用。

如果仅从“反审美”的字面含义来理解,其内涵似乎只能是消极和否定性的,但韦尔施恰恰认为可以从“反审美”所指涉的感知缺失(absent)来寻求其中的积极意义。为了从感知层面来确认“反审美”的美学价值,韦尔施提醒我们必须有意识地将之同另外三种相似的状态区分开来,“反审美”概念也只有通过这样的区分才能获得某种定位。其一,“反审美”不是反感知,它从未脱离感知的阈限,它是审美之维的某种变形,或者可以将之看作一种特殊的感知实践;其二,“反审美”不是非感知,而是感知(审美)的一种反面标准,它不只是一种具有否定和消极意味的东西;其三,“反审美”并非与感知毫无关系,而是象征了感知本身所具有的一体两面的特性。<sup>[6]</sup> 韦尔施借助这种概念上的区分,将对“反审美”的理解牢牢地锁定在感知的语义场中,但他拒绝对“反审美”作出一种拥有统一性意义的定义,而“只是想指明它们在现象领域的不同层面与使用方式”。<sup>[7]</sup> 于是可以看到,与在使用“审美”这个词汇时表现出的随意性相似,韦尔施对“反审美”概念的解说也是很很不严谨的。

韦尔施曾借助观念艺术家布鲁斯·瑙曼((Bruce Nauman, 1941—)的《磁带录音机》<sup>[8]</sup>这件作品来说明“反审美”概念的主要意思。在他看来,像瑙曼这样的艺术家及其奉行的先锋艺术实践的重要贡献乃是“系统地使我们的感知能力超越了单纯感性的感知,超越了狭义的感知。恰恰由于这一点,它使我们有能力与这个世界的非美学打交道”。<sup>[9]</sup> 显然,在这件装置艺术中,本来可感知的东西(叫声)变得不可感知(被屏蔽)了,观众唯有借助语言描述(理性认知)才能得知其中存在一个可感知的对象。语言描述在这里使观众在追问感知、鉴赏力的界限的基础上又突破了这种界限,感知到了不可感知者。因此,问题的关键不是能不能感知,而是愿不愿意去感知、如何去感知的问题。我们可以按照韦尔施的逻辑将其所说的“感知不可感知者”称为“超越感知的感知”,也就是要超越现代美学那种感性化的形式感知(可感知者必定具有一定的形式),去追求某种无形式的感知,培育感知无形式对象的能力。这种不可感知性不仅在后现代艺术中大量存在,它更是我们所处之生活现实的根本特性(如不可见的电磁辐射),如果人们缺乏这种感知不可感知者的能力,不单会妨碍对世界的认知和体验,甚至对生存造成威胁。但反过来讲,如果客体对象和现实的不可感知性决定主体必须培育一种超越感知的感知能力的话,那么,当面对在审美上令人无法接受的社

会的、环境的现实遭遇时,主体拒绝感知的“反审美”态度同样至关重要,它在某种程度上成为人类自我维护的一种手段。在这一过程中,主体不再主动去感知“反审美”的客体,闭合感知机能才是首要之举,因为当感官受到大量恶劣的感知元素的侵袭时,个体很可能在感官的腐化中失去判断真正有价值的事物的能力。

韦尔施的“反审美”概念实际上是借助一种美学话语形式,阐发了主体认知能力的局限性,并昭示了突破这种认知限度的可能性路径。一般情况下,人只能把握到感知能力范围之内的事物,但毫无疑问,存在着感官无法触及且极其重要的东西。人们由于无法感知某些不可感知之物就往往忽略它们的存在,并认为世界的形貌只能是如感知所呈现的样子。于是,“没有谁相信会有别的更好的东西代替它,也没有谁相信,感知活动的维度是必须要被超越的”。<sup>[10]</sup>与此同时,“反审美”提示了存在某些潜在的感知领域。当人在选择某种感知对象或感知形式时,必然伴随着对其它感知对象和形式的放弃,即是说,在感知维度上,主体的选择和放弃,客体的呈现和隐退乃是同步的,是一体之两面,“使某物成为可见的,其实就是指在同一个行为里让其它事物成为不可见的”,<sup>[11]</sup>问题在于如何揭示出被遗忘的不可见的一面。从审美活动来看,审美实践的彰显总是伴随“反审美”的隐遁,在这里,“反审美”不只是一种特定的感知形式,而是存在于所有感知活动当中,它就是感知本身的反面表征。据此可以发现,感知方式的选择就不仅关乎审美,同时也关乎“反审美”。

## 二、审美与“反审美”的辩证法

在韦尔施那里,“反审美意味着这样一个基本的美学状况:感官的敏感性失效了”,<sup>[12]</sup>而失效的原因恰恰与审美有关。他坚信,“反审美”只能发生在审美的条件下,即,感性要素的优集之处和感知能力的卓越之处遭遇反转,官能因感知过度而变得麻木不仁,感知被阻止或不可能了。需要再次指出的是,感知的麻木或缺失未必是消极的,必须结合它所依存的另一面,即审美状况来作具体分析,审美与反审美之间绝不能被认为是一种简单的对立关系。在上文对“反审美”概念的辨析定位中,韦尔施将“反审美”与反感知、非感知和感知的空无等否定情态区别开来,其意在说明,“反审美”乃是感知的另一种维度和变相,乃是审美的某种反面实践,审美与“反审美”相反相成地、辩证地维系在感知的整体框架之内。他坦称,自己的“首要观点是,反审美不是从审美的外部来的,而是来自它的内部”,<sup>[13]</sup>并干脆将“审美与反审美的相互联合、相互交织、相互影响”<sup>[14]</sup>看作是整个后现代的基本特征。这种特征不仅是两种感知类型的客观勾联的状态,而且将不可避免地从中引发出一种基于后现代状况的价值批判模式。在我们看来,韦尔施所谓的审美与反审美的辩证关系主要是通过两个理论层面获得阐发的,即,认知的反审美基础和审美化场域中的反审美反应。

关于认知上的反审美问题必须结合“认识论审美化”这一命题来看。韦尔



施认为,现代美学在创立之初的认识论构架(如鲍姆加登)及其历史流衍表明,“认识论审美化”实质是现代美学的思想起点。他所说的“认识论审美化”首先是指主体的基本认知结构具有一种原生性的审美性质。这里的“审美”是指感性领域中的直觉、隐喻、虚构等精神活动,由此审美认知形式建构而成的作为观念意指物的现实世界自然也呈现出多样性、模糊性、流动性等审美特征。其次,现实的存在模式或构成性质是审美的,它将导致主体意识和关于现实的认知方式的审美化,这主要是指,由当代媒体技术改造的审美世界(以虚拟性为基本特征)反过来对主体的认知方式起到审美化的重塑作用,认知上的反审美乃是基于前者而言的。如果说,现实的审美建构来源于主体认知结构的审美化特质,也就是将包括直觉、想象、隐喻等感知方式而不是理性逻辑当作认知世界的根本手段,那么感知又是以什么为条件或前提的呢? 韦尔施认为,感知不是突如其来的,而是有赖于一种反审美的前域:

即使是感知本身也是通过反审美(Anästhetik)来获得的。……而且,内部的反审美对于外部的感知效率是一个必需的条件。<sup>[15]</sup>

韦尔施在这里将“反审美”嵌合进审美认知结构当中,使两者在功能上相互交织而构成一个完整的认识机制。实际上,此中的“反审美”应该作为无感知来理解,它指向一种感知的不在场(absence)状态。对韦尔施来说,“没有无感知就没有感知”,<sup>[16]</sup>不以无感知为基础的感知是不存在的,前者成为生发感知的原点和功能性条件。感知的不在场并非感知的绝对空无,而毋宁是一种涵育感知的待守状态或称之为前感知状态,不恰当地套用哲学解释学的一个概念,前感知就是认识上的前理解,只不过这种前理解指的是感知的虚位之势而非认知上的成见。由此可知,反审美(无感知)不仅是审美感知潜在的先决条件和生成根据,而且审美感知也必须经由这种无感知阶段才能完成功能上的转换。韦尔施意图说明的是,任何认知都需要依靠这个过程之中的某种尚未明晰的或未被感知的成分,空无作为认知完满的一个必要的基础和方法而具有价值,这就是所谓的“认知的反审美”。根据韦尔施所信奉的绝对多元性的后现代立场,传统认识论那种独断、单一的理性主义模式已经不能适应甚至会阻遏人类对当代世界的理解和把握,在后现代境域中,不管是自然对象还是社会现实都要求对认知效果和意义进行多元性解读,而这种感知的不在场对于解释的模糊性和新意义的生产可能是至关重要的。

如果审美和“反审美”在认识论中所结成的是一种理论性的辩证关系的话,那么,韦尔施针对审美化的当代现实及其后果所阐释的审美和“反审美”的辩证关系就具有了强烈的实践性意涵。他提醒我们,当代这个由技术塑造的“图像世界”“不仅以审美化,而且以反审美化为特征”,<sup>[17]</sup>后者传播的速度和范围更是难以想象。接下来的问题便是,美学应该如何面对这种现实场域中的反审美化,它是否在其中发现了自己的逻辑界限,或是将自己的学科权限拓展到“反审美”领域。韦尔施坚持认为,真正发达的美学思维应该将“反审美”问题纳入思

考范围,特别是面对肇生于日常生活审美化语境中的“反审美”现象时,这种选择就显得尤其必要。关键的根据在于,审美感知本身也是自我批判的,某些自以为是的审美事物恰恰会令真正完善的审美意识难以接受,“反审美”在此不仅作为后果,而且是审美必有的一种反思机制。

对韦尔施来说,“反审美”在当代生存语境中首先指的是一种感知麻木或感觉迟钝的状态,它是我们痴迷审美化的物质表象和虚拟世界的必然后果,是“全球化的审美化”的最大缺陷。质而言之,“反审美”是紧接审美化而来的,“越多的审美带来越多的反审美”,<sup>[18]</sup>审美和“反审美”之间具有一种明显的因果关联。众所周知,审美的功能机理或本来的价值在于形成刺激,即通过审美形式作用于感官知觉来影响人的情感和精神。然而,在消费社会中,审美刺激却成为催发消费欲望、实现资本利润最大化的手段。于是,当日常生活最大限度地遵从由消费逻辑指导下的刺激—反应模式时,我们对审美化的反动便开始了,审美被体验为烦扰甚至是恐惧,接着是感知的冷漠,直至麻木不仁。在这里,感性经验的过量和超负荷具有双重效果,它既刺激我们的感觉,同时又使之变得迟钝,韦尔施用陶醉(Berauschung)和麻醉(Betäubung)来分别命名这两种状态,这两种状态之间存在着一个从零感知到感知现象的过量的过程。他如此论断道:“在信息社会,感知被标准化、被预先形式化、被强制化。伴随着感知之潮的是感知的丧失。”<sup>[19]</sup>感知过量必然走向其反面——感知匮乏,因为感知能力在过度使用的过程中已经受损乃至丧失了。

但问题的吊诡之处在于,当我们身处一个兴奋与疲乏不断轮回的感官王国时,无动于衷的感知麻木却能使我们逃离审美化的戕害,遁入宁静的飞地,从而成为自我保全的一种生存策略。从这里开始,“反审美”不再只是审美化的一个后果,而是转换成一种对审美化的有意识的反抗行为,它是通过“一种对中断、破碎的渴求,对冲破装饰的渴求”<sup>[20]</sup>来实现的。“反审美”在此指向一种感知的延宕和间歇效用,期望藉此在超级审美化的绿洲中开辟出一块荒漠以中止审美化机制。韦尔施将之看作是当代美学的一项任务,说道:

我们的知觉(感知),也需要一个缓冲、交融和安静地带,每一位知觉心理学家都知道这一点。处处皆美,则无处有美,持续的兴奋导致的是麻木不仁。在一个过度审美化的空间里,留出审美休耕的区域是势在必行的。<sup>[21]</sup>

正是在这片审美休耕区中,“反审美”发展出它对于已经腐化的审美的拯救力量。如果承认审美化已经走向审美的反面,那唯有通过“反审美”才能使审美重获新生。感知麻木纵然是审美化带来的后果,但它同时也是审美化的中止之处,在这块审美荒漠中,感知能力正等待重启,“反审美”也由此预示了新的审美可能性。因此,“反审美”对审美便具有一种批判性的疗救作用,它能够使脱敏化的感知恢复敏感性,使人们重新获得对世界的感知能力,这“就像在医疗中一样,反审美(只要被正确地运用)是为了健康!”<sup>[22]</sup>尽管如此,韦尔施对于在一个审美化已成为我们日常生存现实的背景下去实现“反审美”的美学价值与文化

功能仍心存疑虑,而在他看来,艺术(特别是先锋派和后现代艺术)或许是解决这一问题的关键所在。

### 三、反审美:艺术的新使命

著名批评家戴夫·希基(Dave Hickey, 1939—)在发表于1993年的一篇文章中预言,“美”将成为接下来十年中美学的主导性论题,<sup>[23]</sup>这在美学界和艺术批评界引起强烈反响。“美的回归”的宣言显然是针对当代的艺术现实而言的。然而,韦尔施对希基的看法表示质疑,他认为“美的回归”根本就是一个伪命题,因为美从来就没有离开过。相反,“艺术品的美在近几十年中比之前任何时候都要显耀,不管是在博物馆、展览会还是各种各样的媒介中”。<sup>[24]</sup>这里所说的艺术品的美,很大程度上是商业环境和消费文化的产物,与希基言称的艺术之美是不同的,不过,正是这种发生在日常空间中的审美泛化的事实成为韦尔施强烈反对在艺术中重新召唤美的重要依据。在他看来,我们已处于一个日常生活审美化的时代,美的形象和气息——当然是由资本创造并由消费逻辑驱动的——散布、弥漫于日常空间的各个角落。在一个审美泛化的世界里,艺术不应该再将美带入其中,因为美化生活的任务业已由其它方式完成了,艺术若想重证自己的价值,就不该与审美化合流,而应当作出另外的选择。韦尔施由此提出了艺术在审美化时代的新使命:

艺术的使命不是颂扬已经存在的任何事物,这里面当然也有艺术的生存机会。将日常生活的审美化包含在一种相异的陌生的形式中以激起批判性的反思或许是艺术的可能性选择之一,许多艺术也正遵循于此。无论如何,我认为艺术在根本上都应该是一个异质性的领域。面对审美化社会过度刺激的敏感,反审美才是我们更加需要的。<sup>[25]</sup>

韦尔施尽管被认定为后现代美学家,但他丝毫没有背弃其所在的德国的批判美学传统,在这里希望藉由艺术的异质性形式与日常现实产生的感知裂隙来对后者展开反思和批判,这与法兰克福学派所建构的艺术的否定精神及其审美解放策略是一脉相承的。而在当代审美化场域中,艺术更应凸显其对社会文化的批判功能,挺身去反对美艳的审美化及其混合物,干预审美化的无边际的扩散。要达此目的,“艺术不应再提供悦目的盛宴,反之,它必须准备提供烦恼,引起不快”,<sup>[26]</sup>以建立一个与审美化格格不入的反叛权威,在此过程中展示自己与日常现实的不协调特征。那么,艺术对审美化的批判或反审美的内在理路是怎样的呢?

我们知道,韦尔施是从三个层面来定义“审美化”的:审美化首先是指物质层面的浅表的审美装饰,它意味着美、漂亮和某种时尚风格;其次是技术和传媒对日常现实的审美化改造,主要指向一种虚拟性的特质;再次,物质和社会的审美化导致主体对世界的认知方式的审美化,它属于深层的审美化。这三种审美化虽然指涉的对象、范围、程度不同,但它们都作用于人的感知,并对后者的功能

特性造成影响。也就是说,审美化过程不单单意味着美的形式要素的量的扩散和堆砌,至为根本的是,它重构了我们的感知,深刻地改变了我们看待世界的方式。不可否认,这种改变具有相当复杂的意义,但消极后果已愈发明显的凸显出来。电子媒介对于感知方式的重塑和宰制,以及对于世界本真价值的消解就是突出的例子。针对审美化带来的负面影响,韦尔施相信,艺术能够起到疗治的作用。艺术被看作是“拓展和强化世界感知的工具”,<sup>[27]</sup>艺术的鉴赏经验将影响我们对世界的感知,使我们有可能立足于作品构筑的视野框架来观察周围的一切。面对审美化导致的感知钝化和感知方式的新的二元化趋势,艺术要做的应该是重新激活我们的感知能力,麻木的感知可以在某种震惊的刺激下再次苏醒过来。比如,后现代艺术经常运用干扰、中断、抗拒等手法去创造一些奇异、激愤和拙朴的作品,观众则在反审美产生的“震惊”效应中使那业已被审美化所麻痹或操控的感性得到复苏和拯救,艺术在这里“被看作是对我们感知的无意识习惯的一种陌生化干预”。<sup>[28]</sup>但韦尔施敏锐地意识到,这种艺术风格与现实的差异带来的震惊效果亦非拯救的根本途径,没有任何东西比震惊更快地丧失效果了,而审美化却是一种持久的现实境域。所以,关键在于从艺术中发掘一种可供操作的稳定模式,它使我们在任何时候都有能力打破感性经验制造的幻象,从审美牢笼中解脱出来。韦尔施指出,这种模式必须在艺术感知的多元性特征那里去寻找。

韦尔施提醒艺术家必须高度明确自己的如下使命:“我的真正任务可能并不是为艺术而艺术,而是发展不同的感知角度和方式,以及变化多端的感知和理解图式,并且加以示范。”<sup>[29]</sup>审美化的实质乃是感知的程式化和感性经验的一元化,是消费意识形态在感性领域建立的霸权体制,而提供一种多元性的感知模式便成为艺术反审美实践的中心目标,因为多元性意味着反抗和解放。在审美化语境中,多元的、动态的艺术感知显现出对专制的、稳定的审美化现实的抵抗作用,主体亦从中获得一种反思现实、想象他者的能力,并最终“揭穿审美化的虚饰,结束那种空洞的欢愉和昏睡般的冷漠状态”。<sup>[30]</sup>韦尔施反对格林伯格那种将艺术拘囿在纯粹形式领域中的现代主义者,他坚定地认为,“即使在艺术明显自主的时刻,它依然总是非常自觉地回应周围世界的审美状态”。<sup>[31]</sup>艺术总要跨越自己的边界而延伸到艺术之外的存在,它通过各种方式向世界敞开自身,不仅致力于表现世界,更期望改变世界。真正有价值的艺术感知应该具有这样一种功能,它能够突破纯粹的形式感知的界限,将艺术自身与周围环境关联起来,使我们的经验王国——无论是审美的、认知的、道德的还是其它的——在感知的统构下连成一体,并由此重建我们与世界的关系。于是,当艺术跳脱出单个审美特征的局限而将自己与现实重新关联起来的时候,一种多维的感知结构便呈现出来了,在这一感知结构中,不同知觉模式相互联系,它们可能是历史的、政治的、社会的、日常生活的,也可能是语义学的、冥思的、隐喻的和情感的,总而言之是多元的。但需要强调的是,韦尔施将艺术作为针对审美化的批判策略和疗救手段,并不意味着将艺术崇奉为某种高于现实的价值范本,而是揭示艺术感知的多元



模式对于社会现实的示范意义以及隐含的重塑功能,因为只有多元性才能带来自由、公正和创造。艺术和现实毋宁是两种既矛盾对立又交叉融合的感知经验,它们不存在价值上的高低优劣之分,却始终处于相互参鉴、相互作用的横向互动之中,这实质就是艺术和现实构成的反审美和审美的辩证关系。

#### 四、结 语

韦尔施对“反审美”的论证首先固然提醒我们,把美限制在艺术上或规范化地强迫艺术成为美的这种艺术本质主义思维是非常荒谬的,但作为一种新的艺术鉴赏视角和阐释方法显然并非“反审美”理论的关涉重心。“反审美”是一个具有多层次内涵的美学概念,它激励人们摆脱僵化的审美定式,帮助人们去体验多元化的感知类型,创造自由、开放的表达空间。尤其重要的是,韦尔施始终是在“感知”语义的总体框架中来阐释“反审美”的思想意蕴的,目的是在确证美学的感性学意旨的基础上,以一种更加宽泛、辩证的思路来实践美学的感性学思维,进而在审美与反审美的张力关系中来理解“反审美”在审美化的日常现实中所表现出的价值对抗意图及从中发展出的文化批判路径。“反审美”理论可被视为韦尔施对当代美学的主要贡献。

#### 注释:

[1][20][21][26][27][29][31][德]韦尔施:《重构美学》,陆扬、张岩冰译,上海译文出版社,2006年,第67-68、93、140、141、104、113、103页。

[2][3][4][5][6][7][9][10][11][12][13][14][15][16][17][18][19][22][30]W·Welsch, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart: Reclam, 1990, pp. 109, 9-10, 110, 10, 10-11, 9, 67, 34, 22, 10, 31, 30, 34, 32, 63, 16, 63, 22, 14.

[8]瑙曼用一个无限循环播放的磁带录下了一个被严刑拷打者的惨叫声音,然后把磁带和录音机密封在混凝土块中,人们因此无法听到其中的声音,但可以从关于这件艺术品的内容描述中知道这里面“播放”的是什么。

[23]Dave Hickey, “Enter the Dragon: On the Vernacular of Beauty”, in Dave Hickey, *The Invisible Dragon: Four Essays on Beauty*, Los Angeles: Art Issues Press, 1993, p. 11.

[24][25]W·Welsch, “The Return of Beauty?“, *Filozofski Vestnik*, No. 2, 2007, pp. 15, 22.

[28]Jerome Carroll, *Art at the Limits of Perception: The Aesthetic Theory of Wolfgang Iser*, Bern: Peter Lang AG, 2006, p. 162.

[责任编辑:黎虹]