

[杨存昌]西方近现代主体论美学的逻辑发展

时间: 2005-12-8 22: 04: 05

文章来源: 山东师大文艺学

浏览次数: 629

作者: 杨存昌

西方近、现代主体论美学的逻辑发展 ——审美本体论研究系列论文之二

一 主体论美学的前奏

当今学术界一般认为, 翻开一部西方美学史, 主体论美学是现代的产物。实际上, 审美本体论在西方历史上由客体论向主体论的转移, 是以资本主义文化取代奴隶制和封建制文化为前提的, 它在黑格尔以前就早已已经发生了。

主体性伴随基督教文化和封建专制的衰落而崛起, 开始于文艺复兴时代。彼时人文主义思想家首先冲决封建禁欲主义而强调现世人生和人的主体感性欲求。与此同时, 宗教改良主义者则打破罗马教庭对宗教信仰的垄断, 主张人可以通过主体理性直接与上帝沟通。随后, 大陆理性主义在先验理性的基础上, 充分重视了主体理性的研究, 英国经验派则在重视感觉经验的理论中, 偏重于主体感性的探讨。启蒙运动的突出主题, 便是弘扬主体理性, “宗教、自然观、社会、国家制度, 一切都受到了最无情的批判; 一切都必须在理性的法庭面前为自己的存在作辩护或者放弃存在的权力。”^[1]总起来看, 主体性理论在西方近、现代审美本体论道路上的发展, 主要经历了由重视主体理性到重视主体感性(非理性)两个大的阶段, 从文艺复兴到黑格尔偏重理性, 黑格尔以后则日益走向非理性。

在审美本体论上, 素以先验理性为最高原则的大陆理性主义由重视客体理性向重视客体感性的方向转移, 使古代理性主义传统下的先验客体论越来越向主体经验论靠拢, 鲍姆嘉通把感性认识作为美学研究的对象, 更使审美主体性日趋挣脱先验理性的束缚成为可能。与此同时, 英国经验主义的休谟与坚持审美经验来源于事物感性特征的柏克相反, 他在贝克莱“存在即被感知”的哲学基础上宣称主体的心灵、感觉就是美与丑的本源: “快乐和痛苦不但是美和丑的必然伴随物, 而且还构成它们的本质。”^[2]“美不是客观存在于任何事物中的内在属性, 它只是存在于鉴赏者的心里。”^[3]“各种味和色以及其他一切凭感觉接受的性质都不在事物本身, 而是只在感觉里, 美和丑的情形也是如此。”^[4]休谟用同样的观点解释本已经主体化了的艺术作品, 又说: “诗的美, 恰当地说, 并不在这部诗里, 而在读者的情感和审美趣味里。”^[5]显然, 他这里所说的作为美丑本体的心灵感受, 不同于客体的理性内容, 也不同于主体的集体意识, 而纯然是审美主体的个体情感。以这种个体感受体验作为审美的根本, 审美对象的客观性便消失了, 美与丑的绝对标准也不见了。因此他主张抛弃理性主义的思辨推论, 一任感觉去体验: “不同的心就会看到不同的美, ……想发现真正的美或丑, 就和妄图发现真正的甜和苦一样, 纯粹是徒劳无功的探讨。”^[6]至此, 休谟由对理性主义的怀疑开始, 到对美丑标准的相对主义终结, 在西方美学史上第一次勾画出一幅纯粹主体论的美学草图, 使经验派美学率先把审美趣味作为美学研究的核心。他关于审美起源于“便利和效用”的“同情说”和审美不涉及个人利益的“分享说”, 在对审美主体性理论做出更大贡献的哲学家康德那里, 产生了明显的影响。

如果说古代美学是本体论的美学, 那么近代美学则转向了认识论。康德是认识论美学发展中的一个不可跨越的环节。古代以客体为基础的审美本体论局

限于客体的形式（感性）和内容（理性），自身窒息了深化的可能性，导致了将抽象、超验的审美本体悬置起来而转向审美认识研究的近代美学的发生。康德把现象界的本源称为“物自体”，他认为这超出了人类认识能力的限度，是不可知的，所以对“物自体”存而不论。其美学的意义，不仅在于他对人们能否认识审美本体的怀疑，而且在于正是康德本人将美学关注的重心移位到主体的主观性上来。西方美学在黑格尔以后出现的科学主义与人文主义两种思潮均与康德有关，是康德美学片面地二元分流的结果。前者从其“物自体”不可知思想出发，把美学研究的对象局限于经验实证的阈限内，后者则由“物自体”转向主体，力图在主体性中寻找审美的本体根源。所以后世的主体论美学把康德理性思辨哲学作为鼻祖。从这种意义上说，正是康德把主客体统一于主观的美学，开启了至今未绝的片面地在主体中寻找审美本体的道路。

二 主体论美学的分流

西方近、现代美学上承康德向前发展，出现了流派纷呈、百舸争流的局面，但大体上可分为科学主义和人文主义两大潮流。美学中的科学主义思潮从费希纳的心理实验美学开始，到逻辑实证主义、实用主义、科学美学等学派一般都回避审美本体的探讨；而人文主义思潮中的唯意志主义、精神分析美学等学派则认为审美本体即在主体自身。两大思潮的一个共同的基本特征是在他们的美学思想里客体都在一定程度上被遗忘、搁置或抛弃。

（一）美学的科学主义思潮

随着美学主体性的呈现，19世纪后期一股科学美学的思潮伴随生物学和心理学的发展而悄然兴起。这一思潮把审美研究纳入科学的轨道，他们撇开关于审美本体的追问，而致力于审美经验和审美心理的具体考察、分析和实证、实验，力图从主体方面为近代以来审美奥秘的解答做出贡献。

如果说1879年冯特建立第一个心理实验室标志着科学意义上的心理学的创始，那么在这以前，费希纳两部著作的出版——1871年的《论实验美学》和1876年的《美学导论》——便已宣告了科学美学的诞生，所以李斯托威尔称费希纳是“现代科学美学的创立者”。费希纳不满意于古希腊以来西方思辨美学悠久传统，首倡“自下而上”的实验美学。他把审美视为一种心理——物理现象，试图通过心理实验解释审美经验，创造了选择法、制作法、常用物测量法三种审美实验方法，并根据实验结果总结出13条审美心理活动的规律和原则。费希纳反黑格尔理性主义而行，推动了心理学与审美理论的结合。

心理学介入美学，审美本体论问题被进一步搁置，美学被艺术科学所取代。移情与抽象是非理性主体论美学关于艺术科学研究的两个主要倾向：移情论侧重于对艺术内容方面的研究，认为艺术内容是对主体神秘内在的非理性情感的表现，属表现主义一派；抽象论侧重于对艺术形式的探讨，独立自主的形式被视为艺术的本体，属形式主义一派。两者的共同特色是斩断艺术与客体世界的联系，或到神秘的内心、或局限于纯形式去寻找艺术的依据。

19世纪末到20世纪初，心理美学的移情论在欧洲形成广泛的影响。移情的审美理论在一定意义上是把主体情感视为审美本体，从这个意义上说移情论及此后的表现主义美学又具有一定的人本主义色彩。尽管在移情的心理机制问题上不同的美学家分别以同情说、联想说、内摹仿说、游戏说或幻觉说来解释，但他们基本都认为引起主体审美经验的，实际上是移入客体的主体情感本身。如最有代表性的移情论美学家立普斯，就否定引起审美观照的根本原因在于客体对象，认为“审美的快感可以说简直没有对象。审美的欣赏并非对于一个对象的欣赏，而是对于一个自我的欣赏。它是一种位于人自己身上的直接的价值感觉，而不是一种涉及对象的感觉。无宁说，审美欣赏的特征在于在它里面我们感到愉快的自我和使我感到愉快的对象并不是分割开来成为两回事，这两方面都是同一个自我，即直接经验到的自我。”^[7]从另一方面看，立普斯并不否定审美有一个客体对象，因为主体的“价值感觉毕竟是对对象化了的”。^[8]但他强调只有对象的感性形式在审美中才有意义，并且这种意义是被动的，只作为主体情感投射的媒介物。立普斯实际上是在主观的基础上把对象和自我混为一谈，自我是客观化在事物感性形式中的对象，对象则是对象化了的自我。“自我和对象的对立消失了”，“对象就是我自己”^[9]。审美的根源不在于外物而在于主体自我情感在外物中的投射，审美观照不关心对象的真假善恶，它所关心的是一种情感自我体验。可见审美主体在移情论美学中，已几乎占

据了全部的美学领域。

表现主义美学进一步发展了心理美学注重审美经验的研究。克罗齐主张审美即直觉，直觉即表现；科林伍德强调审美即表现，艺术是想象性经验。二人都把表现、直觉或想象作为美学研究的根本问题。如克罗齐说：“美学只有一种，就是直觉（或表现的知识）的科学。”^[10]科林伍德更进一步说：“并不存在‘美’这种性质。审美经验是一种自主性活动，它起自内心，并不是一种对来自特定外在物体的刺激所做的特定的反应。”^[11]显然，客体世界在审美和艺术中的地位被完全否定了。

在表现主义美学家强调艺术是非理性情感的直觉和表现的同时，另一些美学家则从艺术科学的角度强调艺术的抽象形式。克莱夫·贝尔提出：“一件艺术作品的根本性质是意味的形式”^[12]，艺术的目的就在于创造“意味的形式”，但这种形式不是再现客观现象的形式或日常实际情况的表达形式，而是具有抽象性的“某种对‘终极实在’之感受的形式”^[13]。他认为只有这种形式才是审美情感的唯一来源。此外，格式塔心理学美学、“新批评”派美学，以及卡西尔和苏珊·朗格的符号论美学都从不同角度发展了形式主义的艺术学美学。其实，认为艺术的形式不仅独立自足而且抽象的形式主义美学，从另一方面看又都在一定程度上是表现主义的，正由于他们割裂艺术内容与客观世界的关系，到主体情感冲动中寻找艺术的源头，才得出艺术是神秘抽象的意味的形式或情感符号的结论。

美国的所谓自然主义美学更进一步注重从自然科学的视角、方法和成果研究审美心理。桑塔亚那认为“美是一种价值……它只存在于知觉中”^[14]，“对象的审美效果，总是起因于它们所在意识中的整体感情价值。我们不过凭投射作用把感情价值归之于对象而已”^[15]。托马斯·门罗更直接提出“科学美学”的口号，要求以自然科学和进化论来分析、描述审美经验和艺术现象，把美学当成一门“纯粹的科学”和“真正的技术”、“技能”。他十分强调主体的审美需要在审美中的重要性，提出了一套系统的实证科学的研究方法，使科学美学的潮流至今方兴未艾。

（二）美学的人本主义思潮

人本主义哲学和美学滥觞于叔本华的唯一意志论。叔本华是后康德派哲学家和美学家，他以“意志”和“表象”取代康德的物自体和现象界，提出“世界是我的意志”，“世界是我的表象”的命题。一方面他认为万物的本源是意志，“一切客体，都是现象，唯有意志是自在之物”^[16]。在他看来，包括美的事物和丑的事物在内的大千世界纷纭万物，不过是“意志的客观化”。他并不否定理念，而是在理念之上安置了一个主体性的意志或曰“生命意志”，即一种原始的、非理性的生命本能冲动。如此，他从另一渠道把黑格尔的理性转移到主体感性，并以此作为世界及审美的本体。他认为理念是意志客体化的一个阶段，生命意志首先直接客观化为理念，又通过理念的展开间接地客体化为物和现象。意志的世界是源头和本质的世界，理念的世界是通向现象界的中介，现实世界则是无，是虚假的，给人生造成无限痛苦的世界。另一方面，叔本华继承贝克莱“存在即被感知”的思想，认为“这世界只是作为表象存在着”^[17]。主体决定客体，客体作为主体而存在，以主体为前提和条件。这样他就把康德主客体分立的二元论，发展为客体根源于主体的一元论。因此叔本华的审美本体论即主体意志论，他提出的审美直观，不过是现实世界中虚幻地解脱人生痛苦的一途。叔本华从唯我主义、虚无主义和神秘主义出发，揭示了审美活动不同于理性认知的非理性特征，开启了对直觉、无意识、本能冲动和审美幻觉研究的先河，并突出强调天才对艺术创作的作用，推动了审美主体性理论的深化。

尼采接过了叔本华的生命意志和非理性主义，并把叔本华的生命意志改造为“权力意志”。他同样认为意志是世界的本体，但又强调意志即存在于现象世界中，现象与意志不可分。他认为世界的本质是作为人的唯一本能的权力意志。认为人并不具有带普遍性的真、善、美的本能，因此美的价值不过是虚幻的或体现某些个人意志的。但他推重与科学认知和伦理目的性不同的审美态度，认为审美是人生的最高价值，“艺术是生命的最高使命”，“正是艺术和审美拯救了人生，给世界和人生带来了意义和价值”^[18]。尼采所区分的日神精神和酒神精神，“梦”的造型艺术和“醉”的非造型艺术，实际上就是古代和谐的审美关系类型与近、现代对立的审美关系类型的区别。从这个意义上说，从叔本华到尼采，传统的以美为本位的美学已转移到审美活动的另一面，

即以丑为对象的审美。

精神分析美学是西方心理美学中最具人文倾向而且影响最大的一个流派，它将非理性美学推进到一个新的阶段。弗洛伊德认为审美和艺术的根源应追溯到非理性的、深层的、神秘的个体无意识。在此基础上他将人格分为三个部分，即本我、自我和超我。本我对应于无意识，受个体原始本能的感性支配，遵循快乐原则；自我对应于意识，介于个体和社会意识之间，遵循现实原则，以协调和抑制本能冲动，寻求感性与理性的均衡；超我则对应于社会 and 理性意识，遵循道德原则，以道德律令来阻滞、压抑、限制和防止自我、本我中无意识的本能冲动。审美和艺术活动是受压抑的原始本能（特别是性本能）的转移和升华。人的性冲动本能在社会意识的监督下得不到满足，因而转向审美和艺术创造，以寻求“替代性满足”。这就把审美和艺术活动的本源，与幻想、白日梦联系起来，归于经过乔装打扮、转移和升华了的个体感性的原始欲望。荣格用集体无意识取代弗洛伊德个体无意识的性本能，而主张审美和艺术是集体无意识的象征。认为个体的本能欲望还只是无意识的表层，而自有人类以来一代代人的集体经验的积淀才是无意识结构的深层和实质，“它在所有人身上都是相同的，因此它组成了一种超个性的心理基础，并且普遍地存在于我们每一个人身上” [19]，支配着人的意识活动和行为实践。集体无意识作为各种原型，其表现和在意识中的实现就是象征，因而审美的艺术作品正是这种超个人、超时空的集体无意识原型的象征。审美和艺术，都是无意识的产物。从弗洛伊德到荣格，心理分析美学不仅把审美根源的探索引向主体，而且引向幽深的无意识，在开拓审美研究新领域的同时，又给审美活动笼罩了一层非理性的神秘面纱。

三 审美主体性的陷落

否定客体的西方近、现代审美本体理论，在审美根源的探索上首先转向理性的人，尔后又转向非理性的人。发展到存在主义美学，非理性的人则同时具有了荒诞的人的性质。在存在主义哲学看来，不仅世界是荒谬的，人也是荒诞的，无法掌握自己的命运的。于是主体性失去了依托。

存在主义美学是非理性主体论美学的发展，也是主体论美学的一次过渡和转折，它在非理性的道路上，走向对主体性原则的否定，又隐含了主客体在纯粹意识领域中相统一的追求。海德格尔力图超越唯物主义与唯心主义的对立，认为世界的本体既非物质的也非意识的，而是不分主客的“存在”。现象即存在，存在即本质，世界是人的存在，也就是人的本质。他认为正是近代以来强调主体认识能力，把思维主体当作存在者的根据的主体性原则，造成了主客体的分裂和人与世界的疏离，造成了技术对人和世界的绝对统治，使人的人性和物的物性受到摧残，人性丧失，人堕入无家可归的境地。因此他把审美和艺术的目的看作反对主体性原则和技术对人的统治，看作拯救世界、恢复人性自由、重建人类精神家园的重要途径。萨特更进一步把审美与人的生存、人的命运、人性的自由联系起来，认为作为“自在的存在”，现实世界是由偶然性构成的，对于人来说它是盲动的、荒谬的。真正的存在是“自为的存在”，即人的自我存在，亦即人的主观意识。因此人的本性在于自由创造，审美和艺术正体现了这种自由创造的精神，是对人的自由的肯定。在审美本源问题上，萨特认为“实在的东西永远也不是美的，美只是适用于理想事物的一种价值。” [20]也就是说，美并不存在于客观的自在的世界，而只存在于意识的自为的世界里，只是一种想象的价值。从“存在先于本质”，到“存在即虚无”，萨特的美学正朝着否定主体性原则的方向发展。

分析美学建立在对语言的崇拜基础上，同语义哲学有密切的关系。语义哲学对本质哲学和概念思维提出怀疑，同时也否定了关于审美和艺术本体追问的可能性、必要性和价值。维特根斯坦说：“关于哲学问题的大多数命题和问题不是虚伪的，而是无意思的，因此我们根本不能回答这一类的问题，我们只能确定它们的荒诞无稽。”他指出：“伦理学是不能表述的，……伦理学是超验的（伦理学和美学是一个东西）”，而“凡是不能说的事情就应该沉默” [21]。所以，分析美学的任务，便是从否定方面对美和艺术作语义分析，认为各种美只具有表面的相似（家族相似），而没有共同的本质。结构主义美学则认为艺术的本体在于文本的结构，结构决定意义。如前期巴特即把文学作品看作一个与主体性相分离的纯语言性的封闭的自足结构，审美欣赏者完全处于这种结构的支配之下。到了后结构主义的美学，结构的整体性也被消解掉了，差

异性成为至上的原则。如德里达消解一切本体、总体和整体，要求“去中心”，解构意义、价值、体系和中心性，陷入了彻底的荒诞和虚无主义。至此，不仅审美的主体性被取消了，关于审美本体的追问被取消了，包括美学、艺术的价值和理论也全部进入无休止的消解状态，美学走向了反美学，艺术走向了反艺术，人类精神堕入无所适从的荒野。

总之，近、现代西方美学在审美本体问题上具有以下几个方面的共同特征：第一，虽然客体论美学仍时有延续的迹象，但西方近代以来的美学是主体论美学，由古代把审美本体归结于客体，发展为近现代归结于主体。认为美与不美取决于主体的理性、意志、情感、无意识或存在，从根本上将美与丑归结为非实体性的、内在的、主观心理的、个别当下的和相对的情感经验。第二，由本体论转向认识论，进而又转向心理学、语义分析和结构分析。勾画出主体性在审美关系中由萌芽、到发展、再到自我否定的逻辑轨迹。第三，伴随着由理性主体的高扬到非理性主体的称霸，再到主体性终于走向消解的历程，西方近、现代的审美形态也由美的形态逐渐向丑的形态转化。主体性的崛起和衰落，既是审美形态由崇高走向滑稽，进而走向荒诞的反映，又为荒诞的美学提供了现实的和理论的基础。

- [1] 《马克思恩格斯全集》第二卷第159页。
- [2] 休谟《人性论》（下），商务印书馆1983年版第334页。
- [3] 休谟《论趣味的标准》，见《古代文艺理论译丛》第5辑，人民文学出版社1963年版 第4页。
- [4] 《西方美学家论美和美感》，商务印书馆1980年版第108页。
- [5] 《西方美学家论美和美感》，商务印书馆1980年版第111页。
- [6] 休谟《论趣味的标准》，见《古代文艺理论译丛》第5辑，人民文学出版社1963年版第4页。
- [7] 《十九世纪西方美学名著》（德国卷），复旦大学出版社1990年版第603页。
- [8] 《十九世纪西方美学名著》（德国卷），复旦大学出版社1990年版第605页。
- [9] 《十九世纪西方美学名著》（德国卷），复旦大学出版社1990年版第606页。
- [10] 克罗奇《美学有理·美学纲要》，外国文学出版社1983年版第21页。
- [11] 科林伍德《艺术原理》，中国社会科学出版社1987年版第40页。
- [12] 贝尔《艺术》，中国文联出版公司1984年版第67页。
- [13] 贝尔《艺术》，中国文联出版公司1984年版第36页。
- [14] 桑塔亚那《美感》，中国社会科学出版社1982年版第33页。
- [15] 桑塔亚那《美感》，中国社会科学出版社1982年版第159页。
- [16] 叔本华《作为意志和表象的世界》，商务印书馆1982年版第25页。
- [17] 叔本华《作为意志和表象的世界》，商务印书馆1982年版第25页。
- [18] 尼采《悲剧的诞生》，三联书店1986年版，第2、12页。
- [19] 荣格《心理学与文学》，三联书店1987年版，第52页。
- [20] 萨特《想象心理学》，1948年纽约（英文版）第277页，转引自北京大学出版社《西方美学史教程》第589页。
- [21] 维特根斯坦《逻辑哲学论》，商务印书馆1962年版 第38、95、20页。

----- 相 关 新 闻 -----

- [杨存昌]散文：星空无语(2006-9-18)
- [杨存昌]养气论——生命精神的涵养与文艺创作(2006-9-18)
- [杨存昌]立德论——伦理情感的培育与文艺创作(2006-9-18)
- [杨存昌]积学论——经验学识的积累与文艺创作(2006-9-18)
- [杨存昌]摄影：无字碑(2006-7-12)

【打印本页】 【文章检索】

相关评论：

★遵纪守法，请您文明用语

网友 limi69 于 2006-8-2 发表评论

信箱

杨老师的论文"精道""明晰""严谨",看一遍有一遍的收获.

*您的网名:

您的邮箱:

*评论内容:

发表



联系我们: sdnuwyx@sina.com 鲁ICP备040294号

欢迎您来到山东师大文艺学网!

山东师大文艺学版权所有, 未经授权, 请勿转载或建立镜像, 违者依法必究