

评艺术的自律性^{*}

张 盾

内容提要 “艺术的自律性”是近代文艺美学的基本信条,即把艺术理解为与社会的生活世界相隔绝的一个特殊的独立的存在领域。从艺术史角度进行探讨,可以发现所谓艺术的自律性并非艺术的先验内在本质,而是特定历史原因即近代社会转型的结果。站在马克思主义美学的立场上,我们看到,艺术的本质恰恰是它的非自主性,即艺术对于生活与社会的实用性;而艺术的自律性则导致了艺术品拜物教,并成为当代艺术衰落的理论根源,使当代艺术被资本主义文化产业彻底吸收。

关键词 艺术的本质 艺术的自律性 康德 阿多诺

人类对艺术本质的思考和人类文明的历史一样久远。艺术在其自然起源上产生于民间巫术和实用宗教对自然事物的模仿与膜拜功能。对这一起源进行反思我们发现,古代的世界观是一种自然主义的一元论,古人把整个世界看作是一个完美的统一整体,艺术则被看成是对完美自然世界的模仿。与这种艺术在原始巫术和实用宗教中的膜拜—模仿功能相比,作为教育和教化的艺术是人类艺术理解的一次升华,古代美学把艺术之美理解为教育的工具,人们通过艺术形象来认识神的真理,以此提高人性,敦厚风俗,濡美世道,这一教化目标必须通过对美的形象的感知和接受来完成。艺术的观念经历了上述原始的膜拜—模仿功能和古代的教育—教化功能之后,在近代进入了它的自律性时代,即艺术作为与社会世界相隔离的一个特殊的独立领域而存在。“艺术被送到了

一个单独的王国之中,与所有其他形式的人的努力、经历和成就的材料与目的切断了联系。”^①“艺术”成为一个最崇高的字眼,美的艺术被放置在高高的供奉台上,卸下了以往的一切工具性功能而取得了自在之物的资格,艺术品的价值就在于展示自身之美。这就是近代美学的一个基本信条:艺术的自律性(更准确的说法是“艺术的自主性”)。当艺术被看成一个自为的完满的世界时,近代美学就变成了一种文艺美学,它对美的理解完全专注于公认的伟大艺术作品,以前被视为人的目标的美的世界,只是在艺术中才获得了它的存在和意义,美的艺术取代了以往神的理念世界的位置,将全部可见之美和不可见之美的统一包含于自身之中。然而,正是近代美学对于艺术的这种全新的理解,将艺术的本质送入晦暗不明之中。我们需要追问:艺术何以凭其自身而具有这样的自主性和崇高性?另一方面,今天的资本主义文化产业在大众对艺术的消费主义态度的推动

^{*} 本文系国家社科基金重点项目“超越审美现代性——马克思的政治美学研究”(项目号:13AZD028)、国家社科基金重大项目“马克思主义政治哲学重大基础理论问题研究”(项目号:15ZDB002)和教育部重点研究基地重大项目“马克思哲学的学术史渊源研究”(项目号:15JJD72005)的阶段性成果。

下彻底吸收了艺术,使商业原则和市场逻辑成为艺术领域最普遍的第一原则,也使艺术在一种异化的意义上放弃了它的自律性而重新回归它的社会性。这推动着我们进一步去追问:艺术的自主性与它的非自主性到底是一种什么关系?这个问题成为马克思主义美学的一个重要问题。

为了理解艺术的自主性的意义,首先要明确艺术的非自主性即艺术对于生活与社会的实用性,在这种实用性和社会性中保留着艺术的原初本质。对于艺术作品那种超尘拔俗的美,我们总会有直接而强烈的感受,我们可以说艺术是人对自己本质的自由展开,是艺术家心灵的作品和现实,美的艺术是天才的艺术,它是个人经验与独创性相结合的产物。但这些看法如果不以对艺术的非自主性的把握为前提,就不能算作对艺术的“概念式理解”,只能是基于直接感受的赞美之辞,这当然难以切中艺术的本质。艺术的本质是高于现实的精神性,发现艺术之为精神的本质重要的东西,是知道艺术中具有精神意义的东西一定是普遍性的东西,精神作为艺术的本质规定性实现了艺术的普遍的客观的存在,这种普遍性构成了艺术教化的目的。因此,寻求艺术的精神性,其实就是发现艺术的普遍性本质,只有在艺术与社会和生活的联系中才能发现这一本质。那种从个别传世作品出发,把艺术等同于纯粹精神性的神圣殿堂而使之区别于普通生活世界的想法,其实只是近代认识的一个误区,真正的精神化必须实现于艺术的普遍性的理想之中。对于这种更深刻的精神性,著名文化史家赫伊津哈在其大作《中世纪的衰落》中指出“真的要理解艺术,形成一个有关艺术在生活中的作用的概念至关重要。因此,仅仅去观赏幸存的杰作是不够的。”^②生活世界的形式是艺术的基本问题,在西方历史的古典时代和基督教时代,艺术的本质还被包藏在生活之中,艺术的任务不是展示自身,而是用它所能达到的美和辉煌来装点生活中被选定的形式,这些形式是重要的、引人注目的和有说服力的,它们是生活的客观内容与其最基本的主观特征的偶合,生活中的所有内容,从宗教仪式、政治制度、节日庆典到日常生活,都有它们特定的引人注目的

形式。生活的形式化特征意味着:它只允许那些美的纯然的存在因素进入艺术作品。这种艺术概念必须作为生活的因素之一来接受,而不是被看作超越常规生活的纯粹的美。我们可以断言在文艺复兴以前,所有的艺术都是实用艺术,那时的人们只懂得实用艺术,他们需要艺术品是出于各种实用目的,而不是因为对艺术本身的喜爱和对美的渴望。建筑与雕刻和绘画有机地统一在一起,它们服务于社会生活的制度和目的。音乐、戏剧和诗歌是仪式庆典不可分割的组成部分,在其中,生活的目的和意义得到了完满而生动的体现。在这种与生活的实际性关联中,艺术反而更充分地据有了它的精神性和普遍性本质,因为总体上可以说,古代实用艺术总是直接服务于作为人的灵魂工程的教化和教育,国家最重要的事业是公共教育。黑格尔说“艺术是各民族的最早的教师。”^③柏拉图告诉我们,城邦是最好的悲剧,因为悲剧在雅典的存在主要是为了赞颂历史传统,纪念光荣业绩,培育公民的公共精神和爱国主义。格列高利大教皇认为,艺术是人民的教育者,教堂绘画主要不是供人膜拜,而是用来启迪无知者的心灵,使他们能够记住上帝的不可见之美。

让我们考察一下艺术是如何在其实用教育功能中获得其精神性和普遍性的。要知道,西方艺术发端于基督教绝非偶然。中古时代的基督教世界是一个被象征性想象所支配的世界,在这里,“每个实物都被认为是与它相对应的、更高层次的某物的代表,因此它成了它的象征”^④。在一个普遍重视象征的时代,艺术确定无疑地生存于它的本质中,因为象征正是艺术的虔诚本质,在这样一个时代,所有人都生活在高于自然观点的精神观点中,每个人都分享艺术的精神并持有正确的艺术观点,把艺术作品当作通往那个更高的精神世界的道路。这无疑是艺术的普遍性本质在其教化功能中获得最大化实现的例证:艺术引导每个人从自己的直接性和特殊性上升到普遍的即精神性的存在。普遍性是精神的概念,只有在精神观点中才能达到普遍性,中古实用艺术的普遍性就在于,由于所有人都生活在精神观点中,我们可以申论每个人的生活形式都被艺术的灵光所笼罩,

艺术因其作为全社会的事情而成为生活的本质,而非像文艺复兴以后只是少数天才的偶然的事业。克莱夫·贝尔认为“对天才的崇拜实际上是一个没有创造性的时代的确定无误的标记。在伟大的时代里,虽然我们不都是天才,但我们中间许多人是艺术家。哪里艺术家多,哪里艺术就变得没有个性特征。”^⑤实用艺术的普遍性突出地表现在作品的匿名状态中,对实用艺术来说,工匠和艺术家之间的区分是不重要的,对社会生活有用的创造和技艺是他们的共同本质,在关注艺术与生活的联系、而非关注艺术本身的时代,有多少伟大艺术作品没有署上创作者的名字。然而实用性和普遍性并不意味着降低艺术的美的水准,而是恰恰相反,贝尔认为西方视觉艺术正是在基督教的开创时期达到了它的最高水平:“最庄严的拜占庭艺术里程碑是属于6世纪的,它是基督教艺术坡道的原始的、最高的山峰。”^⑥我们的更一般的看法是,中古时代的基督教实用艺术以其主题的庄严与圣洁和细节的精湛与完美,为艺术能够在和生活世界的本质联系中升华自身提供了最有说服力的证据。举例来说,在中古时代,作为建筑、雕刻和绘画艺术之综合的教堂和陵墓具有最高的实用性,它的社会功能比美本身更为重要,然而,这些实用建筑因其具有神圣的性质和庄严的目的而必须用美的和辉煌的形式来装点,因而中古宗教建筑作为黑格尔所谓“象征型艺术”的类型,达到了美的艺术的最高水准和最高范本。

二

艺术脱离生活世界的实用目的系统而变成自由的纯美的存在,乃是一个漫长的社会演变过程的结果,艺术在此过程中历史地获得了非实用的自主性这一新本质,而不是艺术先验地内在地就具有这种本质并被近代人的意识所发现。文艺复兴以后的艺术家开始自觉区分艺术世界与生活世界,有了以保持一定距离的安然沉思的态度去品评和体验艺术作品之美的愿望。这种对艺术本身的热爱,首先起因于财富的增长和社会结构的深刻变化,然后才有了对美的形式的纯粹渴望的觉醒。资本主义的成长对于艺术获得远离一切实用

目的的自主性发挥了决定性的推动作用,巨额财富推动了营造精神世界的需要,作为资本主义产物的财富新贵们热衷于提升和证明自己在高级文化领域的良好品位,从而成为新的艺术资助人,帮助艺术从宫廷和教会主导的实用目的体系中解放出来,使艺术家创作的目标、观念和方法能够按照某种全新的自律性的方向发展自身,艺术作品不再应用于实际社会生活,而是作为高贵的珍稀之物供奉于歌剧院、博物馆或个人收藏之中,构成了一个因其与社会隔绝而充满神秘魅力的独立自主的纯美世界。从整个历史来看,艺术只是在资产阶级社会才有可能成为一个自主的领域。直到18世纪,仍有许多艺术家是根据与买方签订的合同并按照赞助人的目的进行创作的,这可以保证艺术家不受生活的困扰而产生许多有个性的伟大作品。然而,真正伟大的艺术作品是没有目的的,“艺术自律”对于19世纪的浪漫主义者来说,就是以“知解力和想象力的自由活动”,把感性的形象重构为作为心灵、神性和理念之表现的艺术作品。艺术家的生命灌注于具体形象,使之成为纯净的无目的的创作对象,过去的一切实用目的退出视野,艺术在自由的无目的的实践中将自身升华为一种新的更高的目的,“无目的的合目的性”成为一切艺术作品的新图式,它使艺术可以沿着一条新的路径通向上帝。似乎只是到了浪漫主义时代,艺术的本质才真正被发现。艺术不仅具有作为教化功能的实际意义,而且被认为具有为自身而存在的理由,并在艺术实践与美学理论的一致中予以确证。浪漫主义者向往和追求理性所无法达到的“不可能实现之物”,希望超越现代性的当前而抓住永恒,他们心仪中古,溢美自然,向往幽暗的过去和无尽的未来,追求那不可攀登的高度和无法到达的深渊,在那里隐藏着心灵之创造性的巨大力量,给想象力的自由活动留下了无限的空间。人们第一次以审美的眼光来审视艺术家的活动,与此同时,艺术作品也开始散发着精神的光辉和秘奥的意义。既然艺术是心灵的自由创造活动的领域,只有天赋异禀的人才能完成真正的艺术作品,它能够在个性与普遍性相统一的平面上使现象获得更高的实在性,并帮助人们认

识最崇高的事物和最深刻的真理,那么艺术就应该从生活世界的一切庸常的、有限的、偶然的形势中解脱出来,按照最符合心灵之创造特性和纯美意蕴的方式重新理解它的本质。

在艺术取得自主性的18世纪和19世纪,艺术的使命和艺术家的地位获得了这样的重新理解。艺术所追求的普遍性不再是作为黑格尔所谓“各民族的最初导师”,而是艺术家的奋斗和成功作为少数人的内在目标被社会普遍承认和接受。在这个时代,艺术家要获得成功,就必须为在更大范围内求得被人接受和理解而奋斗,而不是只为一个赞助人或一个特定场合而创作,但这并不意味着他为实际的社会大众而生产,而是在一种更崇高的意义上为流传后世、取得永恒、被想象中的更多的“理想观众”(和听众)所接受而生产,希望人们有一天会理解和欣赏自己的作品。因此浪漫主义时代出现了一种审美个人主义,与该时代盛行的个人主义的社会性诉求完全异趣。艺术家是无法从社会性上加以理解的,只能凭其作品本身的内在审美价值来确证他个人的自在自为的存在。在这个意义上,艺术家是一小群精神贵族,他们将自己看作天命在身的先知先觉者和自我实现的英雄,怀着天赋的绝技与灵感,强烈而执著地追求精神上的优越性,为此而主动将自己放逐于世界之外,永远在与世隔绝的处境中奋斗成长,专心于艺术语言和艺术本质之类纯形式的问题,而不关心一切世俗事务和经济利益。他们不想改变世界,只想改变自己,即在自己的内在天地中通过苦苦追求异于他人的个人风格和独创性作品而获得自由;但却通过每个个体内部这种自由性的发展,规定了整个美的艺术所朝向的目的,即帮助人类知道自己在其感性的有限存在中是某种无限的自由的东西。于是艺术作品不再是教化民族的实用工具,而是本身就值得存在和展示的纯粹审美价值。这个时代的艺术品在画廊、博物馆和歌剧院里闪烁着超越性的神秘光晕,它们作为天才的作品来自艺术家个人最隐秘的情感和领悟,表现出灵魂和思想的惊人深度,这一深度绝不是普通人一望而知的,必须依靠沉浸于其中的时间和底蕴才能理解其深刻的诗意和韵味,因此真正的鉴赏对于

伟大的艺术作品总是能够在不依托任何实际社会经验的情况下作出层出不穷而又震撼人心的卓绝解读。

艺术的自律性存在的理论后果,就是近代美学变成一种文艺美学。发现艺术与美的内在关联,将纯粹的美视为艺术的本质和目的,是18世纪以后才出现的新观念,它完全不同于以往把美看作是整个世界和事物本身的一种自在的完满性的传统观点。以严格系统的方法对美学问题进行专题研究的理论自觉肇始于康德。康德以前的思想先驱们虽然留下了“美学”的名称和美学问题的某些论点,但都不足以构成一种可与古典美学抗衡的新美学,不过他们的观念比起古代的观念要更加有利于加强艺术在美学中的重要地位。夏夫兹博里认为美不在普通事物,而在被艺术所开发的“形式”中,这种形式美只有受过良好教育和专门训练的艺术鉴赏家才能看到,“真正的鉴赏力”意味着人的感官变成了一种能看到美的形式的“内在的眼睛”,从而变得高雅和完美。夏夫兹博里是最早把普通美感和趣味提升到艺术鉴赏概念的思想者,因而是开启了近代文艺美学倾向的人,这种倾向把美的艺术作品看作是人类生活和历史的一种特殊重要的要素。其后的休谟在启迪了康德哲学之思的同时也启迪了康德的美学问题,他所提出的关于“美的效用”的学说实际上把审美鉴赏与实际效用加以区分,这一创见实为康德“无目的的合目的性”和“无利害的纯粹愉悦”的理论创意的先驱,为艺术取得脱离实际生活世界的自主性奠定了美学前提。同理,鲍姆嘉通提出美是被感受到的完善性,虽不直接针对艺术美,却为那种艺术作品可以脱离现实而在自身之内调整其总体与部分之间关系的近代观念预留了理论空间。

康德被公认为艺术自主性和近代文艺美学的奠基者,卡西尔说“康德在他的《判断力批判》中第一次清晰而令人信服地证明了艺术的自主性。”^⑦“无功利的纯粹愉悦”这一形式主义原则决定性地终结了那种从每个存在者的完满显现中寻找美的基础的传统完满性美学,至此艺术才能成为一个自主性的独立领域,艺术的使命不再是

自然理想的表现,而是人在自然界和世界历史中的自我发现。但康德思想的复杂性总是超出这种直接的线性的逻辑理解,作为代表德国先验哲学的唯心主义者,康德对艺术的自为存在的最初奠基有其更普遍更深刻的理论动机,而不可能完全与以经验主义为基础的文艺美学为伍,如伽达默尔所见:“如果康德把时空学说称之为‘先验美学’,而把关于自然和艺术中的美和崇高的学说理解为一种‘审美判断力批判’,那么,我们今天用‘审美的’一词所意指的东西显然就不再完全地等同于康德赋予这个词的东西。”^⑧康德美学并未系统地关注艺术,而是主要关注于鉴赏判断对先验普遍性的要求以及先于艺术鉴赏的普遍趣味如何获得一种超越感官享受的先验道德性。因此,康德美学对艺术的奠基首先强调了自然美相对于艺术美的优越性:美是被表象事物对于我们一般认识能力的合目的性,这一点首先在自然美上得到表现。古代世界的目的论秩序崩溃以后,失去了绝对目的的世界变成了一个“合目的性”的美的世界,这种合目的性只能体现为自然之美而不表现为美的艺术,因为“自然是美的”这一点,揭示出我们对美的那种无目的的纯粹愉悦乃是基于自然对于我们认识能力的那种神奇的合目的性。重要的是,在美的合目的性中先验地保留了美的功利性(即社会性),康德的这个思想完全不属于近代文艺美学,因为美的自然能直接唤起一种道德上的兴趣,康德认为对自然美的兴趣本质上是道德性的而非感性的,“对自然美怀有一种直接的兴趣任何时候都是一个善良灵魂的特征”^⑨,而艺术却不能充当这种证据。自然之美这种先验的、意味深长的功利性拒绝了无利害关系的纯粹审美鉴赏,在“自然是美的”这一思想的引导下,人类意识到自己在一个无目的的世界中作为造化的最终目的所具有的道德规定性,而艺术却不能向人类传达他的这种自我发现。在这一点上,与文艺美学比较,康德无疑更深刻,他把自然确定为艺术的最后尺度:美的艺术必须被看作是自然,自然通过天才赋予艺术以规则,使得艺术作品中的合目的性尽管是有意图的,却必须看上去像是无意图的。自然作为美的自然赢得了一种语

言,这种语言把美的理念传输给艺术,天才概念也退回到自然中,把美的艺术作品看作自然的造物。

但康德美学的内在逻辑演进必然否定自身,而为艺术的自主性和文艺美学开路,在这里发生了先验唯心主义的自我否定:对于先验美学来说,自然美缺乏特定的表现力和富有意味的形式,它不是人的精神的产物,因而不存在美的等级秩序和鉴赏选择的确定性。“春秋佳日”与“门前风雨”哪一个更美呢?我们在自然美中无法区分好趣味与坏趣味。但鉴赏力或趣味却是要追求完美的,它包含着通过培养而走向完美的可能性,它需要采取确定的高级形式,在自然领域这是难于实现的,因此仅仅有自然发展的作为普遍人文教养和普遍生活体验的趣味是不够的,趣味遵循内容上的标准,即在一个社会里的有效性,而鉴赏力只关心形式,并切断对象从属于它的世界的统一性。真正完美的鉴赏只适用于把握艺术作品,而不适用于自然美,因为鉴赏作为趣味乃是我们所有认识能力的自由活动的结果,只有在艺术中才能为我们的一般认识能力开启自由活动的空间,实现想象力和理解力的和谐与统一。由于艺术是人的精神的创制活动的产物,禀赋着精神的自由灵性与确定形式的统一,在艺术的自由的创造领域,天才成为决定性的因素,美的艺术作为天才的艺术所展现出的那种神秘的完美具有超时间的不变形式,使得我们有可能把鉴赏概念隶属于对艺术的天才的可靠感觉。

从传统的完满性美学到近代文艺美学的转变有着难以描述的复杂性,但有两点可以肯定:第一,康德曾竭力描述的自然美的道德意味退入了艺术作品中人的自我发现的背后,在黑格尔美学中,自然美作为精神的产物被艺术美吞没,“黑格尔的美学完全处于艺术的立足点上。在艺术中,人发现了自己本身,精神发现了精神性的东西”^⑩。第二,随着趣味这一普遍精神现象变成特殊的艺术鉴赏力,艺术作为美学的立足点被最终确立起来,并成为艺术获得自主性的理论标志。康德的名言“美的艺术就是天才的艺术”变成了美学的先验原理,美学只有作为“艺术哲学”才能构成自身。伽达默尔认为这一转折在康德之后的

席勒和黑格尔那里得到完成。^①

三

近代文艺美学开启了西方审美意识对于世界的新态度,艺术之美不再作为对实在世界的补充和完善化,而是表现为遗世独立的存在并由这种独立而被理解。人类的美感意识曾经与其世界观是统一的,共享“作为完满性的目的”这一思想的导引与调节,现在,它有了自己的目的和逻辑。艺术作品构成了它自己的封闭世界,并且只属于这个世界,纯粹审美意识是这个世界的中心,从这个中心出发,一切被视为艺术的东西衡量着自身。纯粹审美意识作为近代文艺美学的艺术原理,抛开一切充满内容的确定的标准,仅只从审美质量出发进行选择,在艺术与非艺术、审美意指物与非审美物之间进行了严格的区分,达到了极精微的审美体验的自我意识。在这种意识中生成的艺术作品的概念完全依据于一种区分:审美意识所专注的东西应该是真正的艺术作品,它所撇开的东西则是该作品所包含的一切非审美性因素,“就这些要素使作品适应于它的世界并因而规定了作品原来所特有的整个丰富意义而言,这些要素可能是相当重要的,但是,作品的艺术本质必须与所有这些要素区分开来”^②。文艺美学在很长一段时间内一直是艺术作品鉴赏的最高典范,它的思维逻辑就是一种基于严格抽象的区分,它抽掉了一部作品存在于其中并据以获得意义的生活世界背景,从一切非审美的内容要素中区分出一部艺术作品的审美质量,并且只在其审美存在中呈现这种质量本身。在抽象的作用下,文艺美学让我们看到了什么是“纯粹的艺术作品”,并使这个作品自为地存在,作品进入博物馆、美术馆和歌剧院意味着它通过了审美区分,同时也丧失了在它原来所属世界中的立足之地。

但这种抽象一旦打破,文艺美学的逻辑将会发生“还原”,一部作品作为其原始生命联系而生根于其中的一切东西将会自行复原自身,而使艺术作品凭其自身就具有价值的那个纯粹审美维度将自动退隐。因为文艺美学对“纯粹艺术作品”的承诺不符合艺术的象征本质和社会本性,艺术

的目的、起源、内容和作用如何能够是纯粹的呢?一部作品如何能够撇开它存在于其中、并在其中获得其本质的那个世界,拒绝它所承受的一切宗教的、道德的和政治的使命与影响?如海德格尔所说,只有在世界之中才有存在。自律性是一种主观美学的神话。为艺术而艺术的艺术们,其不凡和局限同在于他拒绝将自己的存在投入自己的作品,要求保持距离的沉思与静观,“审美态度谨防任何实际的参与,阻止人们亲身卷入进去”^③,当他认为艺术作品在自身之中展开了它自己的世界时,作品背后的那个现实世界对他发出了微笑:那自成世界的艺术作品根本就是“无世界的”。当艺术卸下教化大众的社会政治功能而变成少数人的内在目标与私人体验时,艺术开始高于自然,实现了“精神向自身的自由涌入”,因而成为美学的唯一支点。艺术家从“贱业”上升为一群高贵的神秘的天才人物,真正的艺术家出于自由灵感进行创作,不受任何实际任务的限制,艺术作品作为纯粹美的享受的对象,不具有道德和政治的象征意义,这就是近代文艺美学所许诺的艺术自律性的基本图景。但这是艺术的真正本质吗?

艺术自律性的美学戒律使艺术处于危险的境地。从艺术的社会实用功能到艺术品作为为自身而存在的精神实体,这一转变无疑标志着艺术的社会地位的提高,突出了艺术的严肃性,也强化了艺术固有的疏离现实的倾向。艺术自律使艺术从生活世界中超拔出来,规定了艺术对其自身形式的反思性关系,坚信艺术可以按照一种与其社会性不同的自身规律而存在。近代文艺美学的艺术反思,强调了艺术在形式领域与现实世界的对立关系,“有意味的形式”使艺术成为自在自为的世界,从而在更高的范畴内为艺术提供了一座神圣的殿堂。现在我们明白,艺术脱离社会实际性内容所依赖的那些形式规律的稳固性,最终证明都是派生于内容、并且经过了一系列历史性的中介环节又重新积淀于内容的。按照阿多诺对艺术自主性的深刻揭露,艺术想方设法摆脱外在目的的支配,其实艺术的自律性正是社会支配作用的内化形式,艺术试图以其精神上的纯粹性和崇高性

构成对社会的反压制,这恰恰证明了“支配作用永存于艺术”这一真理。从艺术的社会本性来说,与现实世界的否定性联系使艺术的先验维度和形式之美成为可能。严重的问题在于,文艺美学将艺术放在高踞社会之上的纯粹形式领域,这种思想使艺术处于危险的境地,因为切断了艺术与社会现实的否定性联系之后,艺术作品就失去了其基于现实的批判性与超越性契机,艺术的可见之美变成了纯粹的形式之美。这种无内容的纯形式是什么呢?阿多诺告诉我们“这种自律性本身除了存留着商品的拜物特性之外别无他物。”^⑭由于悬搁了艺术与社会实际性联系,所谓艺术的纯形式只能表现为将艺术作品自身当作一种崇拜物,不能进入对先验之美的更高层面的反思,只能停留在艺术作为人工制品的经验之美的实体性上。因此所谓艺术的纯形式就是艺术的肉身。艺术的自律性因其不符合艺术的社会本性而变成了艺术品的拜物教,从而导致艺术的危机。

前已述及,艺术从早朝的膜拜功能和教化功能中解脱出来获得自律性,是种种外部历史原因共同起作用的结果,因而是一个社会现象。艺术获得了一种新本质,一种内在的发展逻辑,使它超越社会,成为美学的新支点。固然,经验主义的文艺美学给予我们以观念的更新和情趣的教养,把我们的注意力引向与世无争的纯美的伟大艺术作品,使普通经验得到净化和升华,无目的的纯美形式所导向的可能的理念,闪现出一种建构一个更为美好的世界的愿望,如勋伯格说的,画家所绘之画不复是其所再现之物。艺术由于其奉行超越现实原则,从而能够成为那种更高级的存在,并假定其自身具有一种非常完整的总体性,可依其自身的需要来调整其总体与部分的关系。艺术的自律性和崇高性是有其内在根据的,艺术作为一种优于流行社会实践的特殊实践,摒弃了经验现实中那种压抑性的体察世界的方式,“以自然和人类不能言说的方式在言说”,因而能够向我们提供在外部世界中得不到的东西。但是文艺美学的纯粹审美臆想在现实中虚弱不堪,纯粹的艺术作品给予我们可理解的美感,却无法照亮世界本身,因为艺术的自律性不可能是通过直接性的

区分和抽象来获得的肯定性本质,艺术自律作为一种社会现象恰是其社会本质的表现方式,只有在与现实世界的否定性联结中才能产生自律性。文艺美学所抓住的自律性不是艺术的内在逻辑,它虽然可以满足精微的美感体验,但无法让理论思维满足。

系统揭露文艺美学的审美幻觉的人是阿多诺,他让我们知道,所有艺术在其自身中都包含着它想竭力摆脱的否定性因素,这就是那些在有形物质的利害关系中受到压抑和未满足的需要,这些需要在其否定物即艺术作品的审美禁忌中表现自身,禁忌的力量与受压抑的需要的力量彼此相当,因此艺术中的超现实的契机是对不完善的现状、局限、矛盾及其潜力的一种反应和回响。“现实中尚未解决的对抗性,经常伪装成内在的艺术形式问题重现在艺术中。”^⑮艺术是在形式领域与现实世界相对立的,成功的艺术作品将材料和细节纳入内在的形式结构,并尽量抹去整合过程中那些抵制整合的痕迹,但一般说来,经过一种历史性的中介,这些审美形式终将成为内容的积淀。比如音乐中那些似乎纯粹的形式,几乎在所有细节方面都派生于舞蹈之类的外在内容,同样,视觉艺术中的装饰性最初则是迷信膜拜的符号。艺术就其与现实历史的联系而言是不自由的,所谓艺术中的绝对自由是理性的狡计:“由于受缚于现实世界,艺术便采纳了该世界中的自我保护原则,将其转化为艺术自我同一性的理想。”当然,在艺术的内在逻辑中,所谓无利害关系的审美自律是艺术必须穿越的一个阶段,在这一阶段,艺术将自身从柏拉图所谓“烹调术”中解放出来,上升为象征性,但艺术不会停留在这一阶段,而是继续发展并再生出内在于无利害关系中的利害关系。纯粹无利害的审美态度是“极端落后的标志”,伟大艺术家都不从纯粹审美角度来感知艺术,他们总是首先在自己的体验背景中感知到经验现实的存在,然后再设法超越这一现实,使自己摆脱内容的限制而升华到自由的形式,“在类似贝多芬和勃朗这样的艺术大师身上,对现实的强烈意识已掺和在一种同样强烈的现实离异感之中”^⑯。

理解艺术的本质,就是去发现艺术的自为存

在如何在他者的异质性契机中铸成自身。美学的理论思维诚然指向先验之物和不可见之美,但作为文艺美学之核心的艺术自主性不等于先验之美,恰恰相反,艺术只有在与经验现实世界的否定性联结中才能抓住其先验的自由的本质,在可见之美中抓住不可见之美。可见之物必然存在于现实的社会中,这意味着,美学不应该把自己的先验性指向限定在“艺术的立足点”上。艺术是社会之物,尽管近代社会的结构变化赋予其独立的自主性外观,它仍然是一种社会意识,只能由现实的社会存在所决定。封闭的自律性使艺术失去与社会的否定性联结,从而丧失了先验的批判功能,沦为有限的经验之美即快感满足的把玩之物。进一步,由于艺术对整个世界的关系没有被纳入美学的论域,而只以美的艺术作为其立足点,致使美学丧失了作为其最根本维度的先验性,因为先验之美必然向整个世界开放。艺术之本意在于象征。象征是一种先验的关系,即用可见之美指向不可见之美的无限广阔领域;象征的反面是经验的实体性,这就是那些被感知的美的精致的漂亮东西。艺术的自主性作为文艺美学的基本原理,把象征关系下降为实体性,把先验之美变成经验之美,即对艺术作品的可见之美的审美体验。先验之美向生活世界和社会世界开放,因为象征的最根本目的显然指向艺术之美以外的无限广阔世界,而经验之美只能封闭在和落实在美的艺术的作品实体上。无利害关系的形式愉悦感把美的追求完全局限于艺术作品本身,显示了最彻底的经验主义。近代以来出现的艺术家对自己的天才、创造力和独特经验的执著,以及整个社会对艺术品的崇拜、

收藏、鉴赏和展览,彻底陷入了经验主义意识形态,遮蔽了艺术作为象征的先验本性。^⑰

- ①杜威《艺术即经验》,高建平译,商务印书馆2010年版,第3~4页。
- ②赫伊津哈《中世纪的衰落》,刘军等译,中国美术学院出版社1997年版,第252页。
- ③黑格尔《美学》第一卷,朱光潜译,商务印书馆2009年版(珍藏本),第63页。
- ④勒高夫《中世纪文明》,徐家玲译,世纪出版集团格致出版社2011年版,第368页。
- ⑤⑥克莱夫·贝尔《艺术》,周金环、马钟元译,中国文联出版社1984年版,第108、86页。
- ⑦卡西尔《人论》,甘阳译,上海译文出版社2007年版,第190页。
- ⑧⑩⑫伽达默尔《真理与方法》上卷,洪汉鼎译,上海译文出版社1999年版,第105、75~76、109页。
- ⑨康德《判断力批判》上卷,邓晓芒译,人民出版社2002年版,第141页。
- ⑪伽达默尔《真理与方法》上卷,洪汉鼎译,上海译文出版社1999年版,第71、75、105页。
- ⑬荣格《心理学与文学》,冯川、苏克译,三联书店1987年版,第238页。
- ⑭⑮阿多诺《美学理论》,王柯平译,四川人民出版社1999年版,第30、9页。
- ⑯阿多诺《美学理论》,王柯平译,四川人民出版社1999年版,第7、10、16页。
- ⑰关于艺术的象征性,参见拙文《论艺术的象征本质》,《武汉大学学报》(人文科学版)2017年第5期。

作者简介:张盾,1956年生,吉林大学哲学基础理论研究中心教授、博士生导师。

(责任编辑:赵涛)