

康德与审美经验论

张 盾

【摘要】近代文艺美学以审美经验论作为其基本信条，即把艺术之美当作鉴赏活动所产生的纯粹主观体验，失落了艺术的原初本质，导致了审美享乐主义，使艺术被资本主义文化产业彻底吸收。康德坚决拒斥艺术鉴赏中的审美享乐主义，把鉴赏力规定为对美的普遍有效的合目的的形式作出判断的能力，因而鉴赏是对艺术的认识问题，而不是感觉问题。艺术的原初本质是“可见之美对不可见之美的象征”，先验的不可见之美是高踞于现实之上的应然性和无限性的世界，它不可能止步于外观之美和形式之美，因为它不是经验现实中直接存在的东西，而是知识的对象和先验理解力的产物。

【关键词】康德；艺术的本质；审美经验论

中图分类号：B516.31 文献标识码：A 文章编号：1000-7660(2017)02-0001-08

作者简介：张 盾，(长春 130012) 吉林大学哲学基础理论研究中心教授。

基金项目：国家社会科学基金重点项目“超越审美现代性——马克思的政治美学研究”(13AZD028)；国家社会科学基金重大项目“马克思主义政治哲学重大基础理论问题研究”(15ZDB002)

一、审美经验论的观念

美学是人类对美的本质的理论思维。古代的观念把美看作是整个世界存在本身的一种自在的完美性，把艺术之美看作是对完美世界的补充和完善化，艺术的反思性本质在于它是可见之美对不可见之美的象征，即通过可见的东西来表现那些不可见的、但更高更深刻的东西。近代以来，美学被置于“艺术的立足点”上，把艺术当成美的唯一范本，对美的理解专注于公认的伟大艺术作品，美学因此成为文艺美学。而文艺美学的第一教义就是审美经验论。

美感经验，即把艺术之美当作鉴赏活动所产生的纯粹主观体验，是近代主体性哲学与近代艺术自主性过程交互作用的产物。严格意义的美感经验首先产生于18世纪英国经验论的理论态度。洛克把心理学的观点系统地引进了整个哲学领域，用心理的分析取代存在的分析，传统美学追问的“何物为美”这种形而上学问题是无意义的，新美学将其改造为一个心理学的经验问题即“我们认为何物为美”。在更深的背景中，对艺术之美的主观感受性的觉醒有着来自18世纪欧洲浪漫主义价值观的印记，由于认识到个人的自我意识和主观感受具有最高的重要性，是确定一切事物美与丑的第一标准，因而充满强烈的激情和想象力，坚信美的艺术的自主性、主观性和崇高性。经验主义美学重视从视觉和听觉经验中得到的美的快感，但这种美感经验不是古代美学认为人人都有的平凡的声色之乐和知觉之美，而是对于艺术的感性之美的一种特殊认知，它要求只有特殊的主体、特定的态度和经过特殊训练的心智能力才能认知和领会这种美感经验。英国美学家夏夫兹博里和哈奇生开创性地把这种近代美感经验称为“鉴赏力”。经过18世纪的一系列发展，西方美学变成审美鉴赏理论，从而完成了

自己的一次转向。审美鉴赏力的完整理论结构包括特殊对象、特殊知觉、特殊认知能力和作为特殊精神产品的鉴赏判断，这种鉴赏判断的基础就是来自知觉的直接性快感的美感。^①

与古典美学关于美的本质的超验性和客观性理论相比，作为鉴赏力的美感处在经验性和主观性的平面上，保留了心理学的基本色彩。心理学抛弃一切反感官的超验形而上学，对美的分析诉诸知觉、想象和联想等心理学程序，把美的本质变成经验性和主观性。经过训练的知觉是美感经验最重要的基础，夏夫兹博里“彻底地和满怀信心地把美同艺术和自然向有训练的知觉所呈现的面貌视为一体”，他认为“艺术的真正目的是要按照得自感官知觉的形状在心灵面前展现观念和情操，因为有训练的眼睛和耳朵是美与不美的最后的裁判官”。^②美感经验也可由对存在的想象中直接发生，有教养的想象力可以在其所看到的任何事物中发现普通人看不到的美的有意识的组合形式。既然美感经验是从知觉和想象中直接涌现出来，其自然性的心理意义完全压制了其精神性的象征意义，为传统美学奠基的可见事物之美与不可见超验理性之美的二元论失去理论价值，近代美学的基础是一种安逸舒适的经验主义一元论。当然，鉴赏判断本质上是对美的一种认知，但它不是一种对艺术之客观性的理性的认识和把握，而是一种感性主体对艺术与美进行直接体验而得到的非理性的认识。经验主义美学把艺术的客观性和一切美的事物一概还原为鉴赏者的主观心理效应，自在之物是不可究诘的，只有对艺术作出的主观反应才是看得见的、可衡量的和可推广的东西，美感经验不是自在之物的符号，它就是自在之物本身。在18世纪经验主义重视个人内在世界的心理学结构的大背景下，美学自觉地将自身保持在心理学的维度上而拒斥形而上学的客观性思想。但这里已经误入歧途，因为真正对美的经验是以客体为导向的，它是对自在之物（即存在本身）的感受和体验，而并非观赏者的某种主观反射，把纯粹感性的直接性作为认识的特殊样式使美学下降到一种自然主义态度。

尽管审美经验论有着心理学的自然基础和鉴赏力理论的文化基础，并因其符合启蒙时代的时代精神而成为近代美学的主流理论，但审美经验论完全抓不住艺术的反思性本质。18-19世纪是被伽达默尔称为“体验美学”和“体验艺术”的时代，伽达默尔的语文学-历史学研究表明，作为这一时代精神的审美体验其实只是一种抽象，“体验”本意上是一个精神科学的概念，表示精神与生活的连续性乃至与生命整体之间的联系，精神科学用“经历”和“奇遇”等概念去规定这种体验。^③然而作为艺术品规定性的审美体验却抛开这一切联系，使自身成为一个纯粹的自为的世界，为此不惜下降为一个心理学的科学概念。经验主义心理学从一开始就是美学的一个歧途。“经验”概念决不仅是经验主义心理学的那种自然性概念，它覆盖了从生活世界的共同性到共同体习俗与规章制度的历史性这样一个无限广阔的领域，只有在经验与形上之域的不可见之美具有象征关系，它才是真正的审美经验，而不仅仅是感官世界的声色之美。“感觉”也不是对单个所与物的纯粹的特殊的感知，而是象亚里士多德指出的那样，一切感觉都指向某个普遍性的东西，我们总是从普遍性出发去感知被给予的个别事物，每一单个艺术作品与之联系的审美意识无疑都是普遍性。心理学意义上作为刺激-反应的纯粹感觉概念只是科学的理论抽象，它把可见之美下降为自然性。心理学对精神科学的侵蚀遭到许多20世纪哲学家的抵制。解释学认为，任何感觉都包含了把某物视为某物的理解，“观看被其预想引导着‘看出了’根本不存在的东西”。^④最纯粹的感性艺术，比如纯粹的声音、纯粹的色彩，只有当我们能够理解它的时候，它才对我们来说作为艺术的创造物“清楚地”存在在那里。海德格尔也对经验主义美学展开批判，批判美感经验，他以存在者存在的本源性的诗意性把美学引向美感概念之外的“物和艺术作品”的世界，观看不只是看某物，而是“逗留”在所看到的東西中，熟知它、习惯它、

① 参见[美]乔治·迪基的论文《审美的起源：审美鉴赏和审美态度》，《美学译文》第2辑，北京：中国社会科学出版社，1982年。

② 参见[英]鲍桑葵《美学史》，张今译，北京：商务印书馆，2009年，第234、233页。

③ 参见[德]伽达默尔《真理与方法》上卷，洪汉鼎译，上海：上海译文出版社，1999年，第82—90页。

④ 参见[德]伽达默尔《真理与方法》上卷，洪汉鼎译，第116页。

看护它。在艺术作品的世界中，客观性大于主观性，为了抓住艺术的客观性内容，必须关注于艺术对象而非艺术欣赏者的快感因素，纯粹主观的美感经验本身没有意义。在真正伟大艺术作品（而非艺术消费品）的世界中，个体的主观经验所占据的部分更加有限，主观的审美经验与艺术作品的客观质量之间具有一种此消彼长的关系：作品质量越高，其中的主观成份就越小。因此，在近代经验主义美学盛行之前，对待艺术的传统态度不是以主体为中心的保持距离的鉴赏，而是以作品为中心的全身心投入其中的认知和赞美，观赏者凝神关注并使其狂喜的东西是作品的真理性内容，而非自己的主观感受，观赏者近乎消失在作品中，而非站在作品之外进行品评鉴赏。正是这种客观化的艺术经验帮助我们理解真正美感的本质，真正的美感作为在感性上区别和把握艺术作品质量的能力，首先是作为艺术创造和艺术劳动的必要条件存在的，因而一定是超出纯粹主观感受性的一种能力。后来出现的盲目崇拜艺术欣赏和美感经验的态度使艺术劳动及其作品越来越退出美的世界的中心，甚至演变成今天媒体那种把自己喜爱的优美艺术作品当成一场“视听盛宴”（feast of the eyes and the ears）的“市侩式观点”（阿多诺语），这种态度和观点的本质就在于彻底忘记了艺术经验中的理性形式和“精神性的东西”，比如忘记了“音乐，尤其在其伟大和强劲的形式中，包含着复杂的构成要素，要想弄懂它们，只有借助经验意义上没有的东西，也就是说，只有借助记忆和期望。因为，这些要素包含着作为其内在组合部分的概念定义”^①。

二、康德的鉴赏判断作为先验问题

美学的未来转向是从文艺美学转向政治美学，对美的本质的理解从美感经验转向“存在的完美性”，将美学的立足点从艺术转移到政治，即按照柏拉图《会饮篇》中著名的“第俄提玛美学启示”，以制度之美、人性之美和知识之美作为美学的新范本去反思存在的完美性。这意味着恢复柏拉图开创的古典政治美学的理论思维和超验维度（对此笔者有另文专论）。本文的探讨限定在：在政治美学中我们将能够扬弃审美经验论，重新抓住艺术的原初本质。为此，对艺术品的接受和理解必须作为先验问题在一个超感性的领地确立自身，不是满足于研究对艺术品的美感经验，而是基于一个理论原理来揭示艺术品的经验之美何以可能的先验根据，所得到的知识不是关于艺术品作为实存物的客观知识，而是我们为了说明艺术之为艺术的本质而反思出来的主观规律。这要求回答：一种艺术品带来的美的感觉怎么能够具有先验的性质？从经验的观点看，没有艺术品的实存作为前提，艺术就不存在；但从反思的观点看，艺术是艺术品的概念，艺术对艺术品具有逻辑在先性，艺术之为艺术并不以艺术品的实存为前提，而是从艺术品的经验性实存中反思出来的一种理性原理即“非存在的存在”，扬弃了艺术品的实存性，艺术才得以进入先验美学的问题。

康德美学对艺术的理解，关键是把艺术品的接受分析为“鉴赏判断的性质”这样一个特殊问题，从而超越了美感经验层面，而使艺术品的接受变成了一个认识论问题。康德美学研究的对象是鉴赏判断而不是艺术品的鉴赏活动，这一点保证了对艺术进行先验认识的契机。鉴赏是评判美的能力，但“鉴赏判断并不是认识判断，因而不是逻辑上的，而是感性的[审美的]”^②。对《美的分析论》开篇处这句话的误解几乎切断了艺术研究通向先验认识的道路，将其带向经验主义。文艺美学从康德鉴赏判断的第一契机“美是无任何利害关系的纯粹愉悦对象”和第二契机“美是无概念的普遍愉悦对象”，引申出其审美经验论的全部问题；而实际上，康德美学走的是先验认识论的路线，其旨趣完全不同于文艺美学。我们必须看清楚在康德的美学话语中，所谓“认识判断”是关于实存事物的客观性判断，这个客观性就是实存事物的存在，因此认识判断是“通过知性联系着客体来认识”；而鉴赏

① [德] 阿多诺 《美学理论》，王柯平译，成都：四川人民出版社，1998年，第174页。

② [德] 康德 《判断力批判》，邓晓芒译，北京：人民出版社，2002年第2版，第37—38页。

判断则是“通过想象力而与主体相联系”，即与实存事物无关的主观性判断，这正是艺术认知的本质。^①对艺术的先验性的理解，不能系于实在事物的客观性，而要反思到“非存在之存在”的主观性的根据，以此，审美判断恰好是对一种非存在的主观形式的先验认识问题，即反思判断力的问题，其内容就是康德所揭示的“我们诸认识能力的自由活动”，“想象力与知性的自由的协和一致”。

作为艺术之先验性的认识论问题的核心，康德的反思判断力所提出的，其实不过是贯穿了整个西方而上学的个别与一般、特殊性与普遍性、感官世界与理念世界的关系问题。胡塞尔证明了，通过直观可以直接看到本质，个别中有一般，普遍就在特殊之中。中国传统思想更是早就相信道不远人，因而无须远求，大千世界中处处都有道，每个事物都包含着玄机。对于康德，艺术的认识问题的要点在于，统一性的普遍原则不是通过概念、而是通过个别的形象表现出来，这一表现无关实存对象的存在，而是我们努力在心中创造出来的一个理念，因而是不确定的和不可究诘的，并非我们所能确知和证明，但却是我们可思考的，并对每个人都是有效的。这就是艺术之美的自由本质和反思本性，它之所以可能的根据不在直观，而是一个认识论方面的根据，即“想象力与知性的协调一致”。所以，康德的“鉴赏判断”尽管是一个与特殊艺术品相联系的单一性判断，但却是先天的和普遍必然的：我以愉悦来知觉和评判一件艺术品，这仿佛是一个经验性判断，但我觉得这个东西美并要求这对每个人都是必然的，这却是一个先天判断。这意味着艺术之美的实现是被先天的认识论上的根据规定的，这就是反思判断力“在多样性的特殊事物中发现统一的普遍性”这一原则。这个原则不能从经验自然中借来，因为该原则恰好应该为经验事物的可能性提供根据；它也不能颁布给自然，而只能颁布给判断力自身，作为一条主观规律用来反思艺术之美的可能性，而不是用来规定客观对象。这样，对艺术的接受和理解虽然不是客观的认识，但仍然是认识的结果，鉴赏判断之所以可能的根据不是美感经验，而是先验认识能力的一种特殊运用，即“想象力与知性的合规律性的自由的协和一致”。想象力作为自由的创造力提供出丰富多彩的形象材料，但同时又必须受到知性的限制，“从而使想象力在自由摆脱一切规则的引导时却又作为在体现给予的概念上是合目的的而表现出来”；“知性与其说是客观地把这材料应用于认识，不如说是主观地用来鼓动认识能力，因而毕竟间接地也应用于知识”。^②

认识和感觉的区分，是康德美学的理论思维的起点。他把鉴赏力划定作为一种特殊知性能力，即对美的普遍有效的合目的的形式作出判断的能力，因而鉴赏是对艺术的认识问题，而不是感觉问题。认为康德美学开启了美学经验主义是缺乏见识的看法。虽然康德声称美是愉悦感的对象，一切愉悦本身都是感觉，但是康德已经充分强调对“快乐的艺术”和“美的艺术”的划分，以及对“感官的鉴赏”和“反思的鉴赏”的划分：作为反思性鉴赏对象的“美的艺术”，如此本质地具有对于普遍有效性的要求，而惟有作品的形式才是可以确定地普遍传达的东西；另一方面，以艺术品的肉身为对象的感官性鉴赏则不是普遍有效的，而只是一种个人感觉，这种感觉的质料性内容是不能普遍传达的。“所以审美的艺术作为美的艺术，就是这样一种把反思判断力、而不是把感官感觉作为准绳的艺术。”相应地，所谓鉴赏判断作为对艺术的认识，“不是单纯的感觉判断，而是一个形式的反思判断，它把这种愉悦对每个人作为必然的来要求，那么就必须以某种作为先天原则的东西为基础”。^③无疑，康德认为，从教育的理由上看艺术，认识高于感觉，因为基于感觉只能停留于对艺术美的享受和消遣，艺术的真正本质是教育和教化，只有认识到使艺术得以可能的先验基础才能成就艺术的这一本质。康德把艺术品的感性质料之美称为“魅力”，也就是“通过感觉而使人快乐的东西”，魅力与一个对象由于其形式而被赋予的美的本质没有关系，在魅力被需要的地方，它们也只有通过美的形式才变得高

① 参见 [德] 康德 《判断力批判》，邓晓芒译，第 37 页。

② [德] 康德 《判断力批判》，邓晓芒译，第 163、162 页。

③ [德] 康德 《判断力批判》，邓晓芒译，第 149、129—130 页。

贵起来，纯粹以魅力为根据只会损害鉴赏判断。^① 因为如果艺术的目的是把愉悦等同于单纯感觉（即魅力），在这里本质的东西就是眼前对艺术品的享受和消费，没有给精神留下任何余地。反之，如果艺术的目的是把愉悦感变成一种认识方式，艺术的本质就在于“对鉴赏来说是合目的性的那种形式”，在这里愉悦同时就是教育，它使精神和理念相配，为后来的学习和思索提供长久的材料。由此可见，用康德的“鉴赏判断的契机”为审美经验论开路是不得要领的，我们看到康德强烈拒斥艺术鉴赏中的审美享乐主义，认为那些专注于艺术品感性魅力的鉴赏行家和艺术爱好者们“通常都表现出爱慕虚荣，自以为是和腐朽的情欲”^②，从而标志着人性的下降和道德的衰落。

艺术的先验性的根据最终落实在对形式的反思上，“对鉴赏来说是合目的性的那种形式”称为美，因此艺术美真正说来只涉及形式。形式是反思出来的一种理论对象，形式的先验本质又是什么？康德对这一问题给出了存在论的解答：当我们追问某物是否美，我们对该物的实存不感兴趣，而只是在单纯的观赏和反思中评判它在自己心中的那个表象，根本不取决于该物本身是否实存。鉴赏判断对客体的实存漠不关心，这启示我们，形式作为美的本质意味着“非存在的存在”，即对真实存在的否定和超越，质料作为形式的对立物则意味着涉及了实存范畴即真实对象的存在。这里最重要的东西是康德形式反思的存在论前提，即作为美学对象的艺术，与真实存在的世界没有什么关系，它是理论思维的对象，因而是一种知识性的存在，即“可能事物的预示”^③，它构成了一切艺术作品的本质。因此康德规定，“纯粹的鉴赏判断”只以形式、即非实存的先验的精神之物为根据，不涉及任何有关现成对象的实存的概念，只针对那些导致了艺术之美的内在的主观条件；经验主义的“不纯粹的审美判断”则以质料即对象的实存为根据，并让质料冒充形式，把魅力当作美，因为它关注了艺术品身上那些能够带来魅力和快感的物质性要素。康德的具体艺术分析把素描和作曲当作形式，而把令人快适的颜色和音调当作魅力要素加以贬抑，主张只有前者“构成纯粹鉴赏判断的真正对象”，^④ 这一划分虽然略显粗糙，但其理论方向却是正确的。并且更重要的是，形式问题不仅在艺术的接受层面占主导地位，而且超出接受问题而进入艺术的创作问题。在创作的层面上美的艺术是天才的艺术，在构成天才创作活动的两种主要能力中，想象力作为生产性的艺术能力创造出高于自然实存物的“非存在的存在”，将其表现为高于自然的艺术形式。当经验对我们显得太平常的时候，我们就和大自然交谈，但我们也可以改造自然，按照理性的原则自由地创造出比自然更高的存在。想象力在从自然提供的材料中创造出“另一个自然”这方面是极为强大的，它把这些材料加工成某种“另外的东西”使之胜过自然，这就是艺术的纯粹形式。艺术创作的存在论本意是这样：想象力努力追求某种超越经验界限之外而存在的东西，试图接近于对“不可见的存在物的理性理念”的某种表现，没有任何经验性的客体概念与这种表现完全适合，因为它是作为纯粹形式的“非存在物的存在”。^⑤ 艺术敢于把非存在的存在物如天堂、地狱、创世、永生等等感性化，也能够把经验事物如爱情、死亡、荣誉、罪恶表现为超出经验界限的更高的存在，这真正说来就是想象力以其创造高于实存的非存在而表现出来的生产形式的力量。当然，这种生产能力必须受到作为评判能力的鉴赏力（知性）的限制，以便达到“想象力与知性的自由的和谐”，把直观加入到概念中，又把概念加入到直观中。如康德所示，在艺术的创作与接受这两个层面上都贯穿着想象力与知性的辩证法，“它们是汇合在一个知识中的”，^⑥ 那是艺术的可能性的先验根据。

① 参见 [德] 康德 《判断力批判》上卷，邓晓芒译，§ 14。

② [德] 康德 《判断力批判》，邓晓芒译，第 140 页。

③ [德] 阿多诺 《美学理论》，王柯平译，第 441 页。

④ 参见 [德] 康德 《判断力批判》，邓晓芒译，第 61 页。

⑤ 参见 [德] 康德 《判断力批判》，邓晓芒译，§ 49。

⑥ 参见 [德] 康德 《判断力批判》，邓晓芒译，第 137—138 页。

三、依据政治美学重思艺术的本质

艺术的本性从客体和受众的角度来说就是教育和教化，当艺术作为教育而存在，艺术就变成了政治，只有作为政治而存在，艺术才是它自身。美学的内在维度必然是政治美学，它的最高解释原则是社会性和普遍性。然而，审美经验论首先是一种个人美学，正如18世纪是个人主义政治哲学和主体性先验哲学的时代，在这个时代，人们学会了从个人的感受出发去看待世界中的一切，“个人的感受被当作第一性的资料和准标”^①，自然的必然性与精神的自由之间的冲突是这个时代的哲学主题。作为鉴赏力的美感经验无疑是一种个人观点，它的主体性特征表明了它把艺术之美当成个人的财富和物品那样的东西，以知觉为准则只能塑造出个人的特殊性世界，并沦为远离自由的自然性，完全背离了艺术作为教育的本意。不同的是，古代人并不缺少美感理论。亚里士多德说过“美即是因其为善而能使人感到欣悦的那种善。”托马斯·阿奎那也说“美的事物乃是那教人赏心悦目的东西。”但古代美学把这种美感理解为教育的工具和创造性劳动的条件。和艺术在原始巫术和实用宗教中的膜拜功能相比，作为教育的艺术是人类艺术观点的一次升华，人们通过艺术形象认识神的真理，以此来提高人性、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。荷马史诗一直是希腊教育的核心教本，它塑造了希腊人的道德观念和宗教观念。在公元6世纪末基督教艺术的形成时期，格列高利大教皇这样解释教堂绘画的功能“文章对识字的人能起什么作用，绘画对文盲就能起什么作用。”^②审美能力不是教育的目标，而是教育的一个产物，按照柏拉图的理解，艺术作为教育的目标在于城邦社会的教化，因为美的艺术能够摹仿最佳的政治和生活“我们的城邦不是别的，它就摹仿了最优美最高尚的生活，这就是我们所理解的真正的悲剧。”^③教化的本质在于从特殊性向普遍性上升，放弃个人欲望和个人感觉的直接性，使自身成为一个普遍性的精神性的存在，从自然的个体变成普遍的社会的人。然而，作为鉴赏力的美感经验彻底改变了艺术的教育功能和教化本质，鉴赏所追求的审美趣味的培养是个人的、而非社会的目标，作为主观感受的快感直接下降到自然性。鉴赏把平民百姓挡在艺术的门外。夏夫兹博里认为，审美鉴赏力使艺术的欣赏变成“研究心灵的优雅和完美”的一种高贵特权，与柏拉图的作为城邦教育的艺术相比，审美鉴赏是一种“自我交谈的练习”和“自我表达的实践”。^④当然，高雅趣味的培养也是一种教育，但它扬弃了艺术最重要的政治本质而变成纯粹的审美教育，这一转型在席勒的《审美教育书简》中得到最完美的表达。在那里，“一种通过艺术的教育变成了一种通向艺术的教育”^⑤，原来的道德政治的王国被置换为“审美的国度”，即爱好艺术的资产阶级文化社会。

艺术的本性从艺术家主体的角度来说就是创作和劳动，黑格尔把劳动作为教化的最高形式，这与近代西方美学的总问题有着内在的连续性。劳动创造事物存在的“纯粹形式”，劳动的本质在于它必须按某种自由的思想来进行，它是一种按照普遍概念铸造事物的力量，因此它是技艺、科学、艺术和一切知性能力的真正来源。艺术的创作维度是经验主义美学难以处理的一个难题。因为创作是生产性的，而作为鉴赏的美感经验是接受性的和消费性的，经验主义美学是一种纯粹的接受美学，它忽略了艺术作品的生产和制作问题。美感经验不同于艺术王国自古就有的凝神关注、迷狂状态、强大的创造力和想象力等形式，而是在艺术的创作维度之外开发出对于美的感知和接受能力作为近代美学的新主题。创制活动不同于现成的被动的接受，不同于审美鉴赏导致的当下直接性快感，创作作为劳作是受

① 参见[英]鲍桑葵《美学史》，张今译，第230页。

② [英]贡布里希《艺术的故事》，范景中译，南宁：广西美术出版社，2014年，第135页。

③ 《柏拉图文艺对话集》，朱光潜译，北京：人民文学出版社，1988年，第313页。

④ 参见[加]法阿斯《美学谱系学》，闫嘉译，北京：商务印书馆，2011年，第207、209页。

⑤ 参见[德]伽达默尔《真理与方法》上卷，洪汉鼎译，第106页。

到节制的欲望的延迟了的满足，因而是构成实践性教化的自然向精神的升华，艺术家很少把艺术的独特表现当作快感来源，“如果你询问一位音乐家他是否喜欢弹奏自己的乐器，他可能会回答说‘我不喜欢’”^①。另一方面，创作也不能理解为是艺术家纯主观的个人行为，创作作为劳动是客观性的和社会性的，艺术创造中使用的技艺和技巧是社会和历史的产物，艺术具有政治意义，它不仅改变事物，而且改变人的存在和本质。艺术家“就像是一位社会代理人”，他的劳动和技艺体现着社会的生产力，这种技艺使不可能存在的应然之美成为可能。这种技艺或技巧是艺术作品借以依照一种合目的性来组织安排自身形式结构的工具，正是在这种形式结构中，艺术作品获得它的客观性。这决定了美学如果想对艺术做出客观性的和社会性的解释，就必须说明艺术的生产，而不是停留在接受和欣赏的平面上。

审美经验论作为近代个人原则与主观性观点的统一，要求美学专注于经验世界的可见之美，并悬搁了不可见之美的形上维度。对于美如何可能的问题，康德的先验美学在主观性的基础上保留了感性与理性、经验世界与自在之物的联系，美是自然与自由、合规律性与合目的性的统一。古典美学则更坚定地相信，真正的美来自自在之物的光辉，自在之物是经验世界存在的根据，自在之物自身的存在既然不是可见的形状，就只能是一种内在的实在性和完满性，这才是真正的美。然而我们如何看到自在之物的光辉？自在之物如何成为“为我的存在”？这是不能直接通过感官和经验而达至的，因为纯粹的感官声色之美恰恰遮蔽和使人遗忘自在之物；只有借助理性的反思对经验现实世界的批判和超越，我们才有希望达到自在自为的美。因此老子设想“圣人被褐而怀玉”，弃绝感性之乐和声色之美，圣人是以一种否定性的方式靠近自在之物的“大美”的。感官之美的本质特征是漂亮与精致，表现为“好看”和“好听”的东西，它主要是一种外观之美。当席勒断言“美的艺术的本质就是外观”，外观是形式对质料的胜利，人类学会重视纯欣赏性的外观胜于重视有用的实在性，标志着人性与文明的根本性进步时。^②这是典型的经验主义美学观点和资产阶级艺术观点，完全停留在了艺术欣赏的平面上，拒绝了古典美学的柏拉图主义观点，并把康德美学中仅仅作为一种方法的主观性改变成美学的实体性内容。经验如果不是作为可见之美与不可见之美之间的通道，而是变成了自足的世界，就会违反艺术的象征本性，对艺术的美学思考就必定不是严格的反思意义上的，而是自然主义意义上的，这会产生极为严重的实际性后果。失去了形上之维的经验主义一元论观点导致了西方艺术的创造力和鉴赏力的下降。根据克莱夫·贝尔的艺术史观点，以尽可能“准确再现”的方式摹写漂亮精致的人物和风景成为18世纪以后西方绘画的主题和方法原则，而完全忽略了艺术的世界还应该有更多的看不见的东西存在，比如“有意味的形式”的存在，“那个时代的精神是追求真实和自然而不是超自然的迷狂”。结果从艺术的专业观点看，18世纪和19世纪那些精美的写实主义的艺术作品只是显示了普遍的创造力和趣味的贫乏。“除去几个零落的艺术家和个别的业余艺术工作者之外，你可以这样说，在19世纪中叶，艺术就已经不存在了。”^③经验主义美学导致的这一艺术下降趋势一直延续到20世纪晚期，美感经验被资本主义的商业策划所吸收，从而更彻底地摧毁了艺术的本质，为审美资本主义奠定了基础。

那么艺术作为感性与理性、可见之美与不可见之美的统一应当在什么意义上理解？鉴于艺术的象征结构必然包含着感知维度，甚至中世纪的理论家都承认，不通过可见事物的中介我们就无法到达不可见的神的世界。“我们的心灵不可能追溯不可见事物的真相，除非借助对可见事物之思考的引导……然而，由于不可见的创造者在可见的与不可见的美之间设立的模仿关系，在它们之间存在着某种

① [德]阿多诺《美学理论》，王柯平译，第23页。

② 参见[德]席勒《审美教育书简》，张玉能译，南京：译林出版社，2009年，第26封信、第27封信。

③ [英]克莱夫·贝尔《艺术》，周金环、马钟元译，北京：中国文联出版公司，1984年，第99、131页。

相似性。”^① 这种相似性是什么意义上的？对此，可以肯定，艺术中的可见之美与不可见之美之间的象征关系不会是直接的肯定性的关系，象征不是作为外在符号的经验性象征，似乎信徒只要看到基督的画像就抓住了神的不可见之美，这种经验性的象征关系是不自由的，因为在直接的肯定性的象征关系中，不可见之美被可见之美所限定，超越性的意义在与自然载体的实质性统一中丧失自身。艺术中的可见之美与不可见之美的统一只能是否定性的反思性的统一，我们在对经验现实世界之否定性和批判性的理解中，通过象征性的类比来反思地理解形上之美。艺术中的直接的肯定性的象征概念之所以是误入歧途的，在于感官世界与作为理性对象的不可见之域是不同质的、或不同层级的认识范畴。经验中的现实世界是实在性和有限性，艺术和自然中的一切可见之美无论多么美好，只要它在经验的维度上确立自身，就永远是不完满的，所谓经验的有限性就在于它无法避免自我否定和丧失自身，最有说服力的实际性证据就是艺术的本质在今天的失落。艺术之美的各种形式如对称、和谐、节奏、内心的自由表现、有意味的形式、乃至合规律性与合目的性的统一等等，无不以经验性的可见之美作为最高解释原则，这构成了传统艺术观不可逾越的绝对限度，它不能超越现实经验世界的有限性。经验主义美学过分地依赖感性经验的自然基础，因而无法进入有着另一种“美的规律”的先验之美的王国。先验的不可见之美是高踞于现实之上的应然性和无限性的世界，它不可能止步于外观之美和形式之美，因为它不是经验现实中直接存在的东西，而是知识的对象和先验理解力的产物。中世纪揭示的美学原则不是“对可见之物的观看”，而是“对可见之物的思考”，我们借助对可见之美进行批判性的思考，通过与可见世界的否定性的类比（即想象可见世界中所没有的东西）来揭示不可见之美。什么是艺术千百年来苦苦追求的不可见之美？那是康德意义上的“自在之物”，而不可能是感官之美和漂亮东西（经验主义美学），也非作为直觉的抒情的表现（克罗齐）或者客观化的快感（桑塔耶那），不可见之美意味着现实世界中所没有、但应当有的东西，所以它不是能够被看到、而是必须被创造出来的东西，它是一种内在的完满性存在而非现成的外在的有限之物，我们通过柏拉图所说的“灵魂的眼睛”和阿奎那所说的“理智的视觉”即先验的想象力去靠近它，也通过老子所说的“大象无形，大音稀声”在否定性的意义上理解它。然而，不可见之美并不作为神秘之物和思维的彼岸性确定自身，根据马克思的启示，不可见之美必须在人的实践与历史的广阔领域中通过象征性的类比以否定性的方式将自己显示出来。

（责任编辑 林 中）

^① 参见[加]法阿斯《美学谱系学》，闫嘉译，第129页。