

拓展美学疆域 关注日常生活

——沃尔夫冈·韦尔施教授访谈录

王卓斐

沃尔夫冈·韦尔施教授，1946年生，德国后现代美学家之一，国际美学协会会员，1992年德国马克斯-普朗克学术研究奖获得者。自1998年起，韦尔施开始在德国耶拿席勒大学哲学院执掌教席，此前他曾任教于巴姆贝格大学和马格德堡大学，并先后在埃尔兰根-纽伦堡大学、柏林自由大学、柏林洪堡大学、斯坦福大学、埃默里大学、乌尔姆大学的洪堡研究中心担任客座教授。其研究领域涉及认识论、人类学、哲学美学、艺术理论、文化哲学、当代哲学以及亚里士多德与黑格尔的思想理论。迄今为止，韦尔施出版了有关哲学、美学研究的著作十三部，发表论文百余篇。代表作有《感官性：亚里士多德的感觉论的基本特点和前景》、《我们的后现代的现代》（有中译本）、《审美思维》、《理性：同时代的理性批判和横向理性的构想》、《重构美学》（中译本名《美学的越界》）等。2000年左右，他所倡导的“日常生活审美化”理论被介绍到中国，随即成为美学与文艺理论界争论的热点话题。目前，韦尔施正从事的研究课题有：超越现代人类中心主义、跨学科人类学的系列研究、认识的客观性形式及可能性、黑格尔的“经验”理论。2008年7月19日，中德联合培养博士生王卓斐女士赴柏林对韦尔施教授进行了采访。德国波恩大学汉学院讲师马海默（Marc Hermann）先生受导师顾彬教授委托，为这次访谈操持前期准备工作，如对问题的设计提供指导等等。经韦尔施教授同意，现将采访记录编译发表，以飨读者。

美学应该通过自下而上的途径建立起来

王卓斐：韦尔施先生，您好！很荣幸能有这样一个难得的机会向您当面请教！多年来，您一直活跃在国际美学界。从1995年至今，您在国际美学大会上所做的一系列演讲，如《体育是一门艺术》（1998）、《超越人类中心主义》（2001）、《论动物的美感》（2004）等都产生了较大的反响。其中，“超越人类中心主义”更是被国际美学协会（Internationale

Association für Ästhetik）定为今后工作的关键性理念。除此之外，您或教学，或研究，或学术访问，在欧美多所著名高等学府留下了足迹。您能否先就当前国际美学研究的总体情况做一个概括介绍？

韦尔施：我认为，从根本上讲，当前的美学研究已跨越了国家、地区的疆界，显示出强劲的国际化发展态势。在西方领域，综观德、法、美等国的研究，可以发现这一共同的国际化趋向。所谓的差异、分歧仅涉及具体的理论和理论家，而在国家、地区之间则很难找出根本的区别。人们早已认识到，纵

然身处西方世界,实际也难以避免美学研究的国际化浪潮。在此,我想特别指出的是,这股浪潮最终也席卷了亚洲国家和地区。现今的国际美学协会有不少来自亚洲的同行,他们坚定地捍卫自身的美学传统,使其发挥重要的作用,同时也普遍认为,不管来自中国、日本还是韩国的学者,有两点必须兼顾:在保持自身美学传统特色的同时,还必须关注其他国家的美学发展状况。我想,对任何一个国家的美学工作者来说,这都可谓一条正确的道路:既要弘扬自身的美学传统,同时也应具备国际化的视野,对国际美学动态予以足够的重视。

王卓斐 在美学研究的国际化浪潮中,德国美学目前面临的是一种什么样的境遇呢?

韦尔施 或许你听说过德国美学协会(Deutsche Gesellschaft für Ästhetik)这个机构,不过我并非其会员。因为它从1993年成立之日起,便对我的美学主张表示明确地反对,并将其写入章程。比如,我提出“拓展美学的疆域”这一观点,呼吁应当对日常生活的审美现象给予足够的重视,当时即遭到该协会同行的强烈抵制,认为此类研究登不得大雅之堂。十五年过去了,如今的情况又是如何呢?2008年9月29日至10月2日,德国美学协会将在弗雷德里希—席勒·耶拿大学(Friedrich-Schiller-Universität Jena)召开第7届大会,会议的主题便是“美学与日常经验”(Ästhetik und Alltagserfahrung)。显然,曾受到严厉抨击的后现代美学思想,正作为一种主导性理论被德国美学界广泛认可,对此我感到由衷的欣慰。十五年前,德国美学协会反对我有关“关注日常生活”的美学主张,而十五年后的今天,它却最终背离了当初的信条,承认日常生活也应当被纳入美学的视野。

我的活动领域主要在国际美学协会。作为会员,我曾多次出席三年一届的国际美学大会并发言。但在这样一个国际美学的大舞台上,我却从未见到来自德国美学协会的同事举行讲演。这说明,德国美学在当今的国际交流中未曾起到应有的作用。对此,我还是那句话:让我们克服狭隘的民族意识,放眼世界吧!

王卓斐 能否谈一下您的美学理论的主要来源?或者说,有哪些理论对您的美学研究产生了重要的启迪作用?

韦尔施 明确地讲,鲍姆嘉通(Baumgarten)、黑格尔(Hegel)、海德格尔(Heidegger)、阿多诺(Adorno)都曾对我的美学研究产生过重要的影响。其中,鲍姆嘉通的美学思想尤其令我感到惊异。因为他将美学作为一门研究感性认识的学科建立起来。在他看来,美学研究的对象首先不是艺术——艺术也只是到后来才成为美学研究的主要对象——而是感性认识的完善。在研究过程中,我尝试着努力恢复鲍姆嘉通的这一原始意图。不过,我认为,在美学领域,始终是这样一种情形:在理论的形成问题上,用所谓“来源”(Ursprung)之类的字眼来描绘是不够贴切的,而是要更多地涉及通过前人的著作受到哪些启发(Anregung),随之自身产生哪些创见,这才是至关重要的。因此,在阅读作品的时候,企图寻求用与作者完全一致的思路去分析问题是不可取的。在读过黑格尔之后,可以尝试提出与其截然不同的观点。然后,人们将不得不承认,这已然是另外一种理论,而不再是黑格尔的思想了。

王卓斐 在《我的美学探索》(Meine Versuche in der Ästhetik)中,您曾经提到,哲学与艺术是您在学术上能够取得腾飞的两翼。哲学赋予了您反思的能力,而艺术则向您展现了一个充满生机的世界。以至于在上高级中学的时候,您曾一度想献身艺术事业。

韦尔施 是这样的。回顾我的美学历程,我感到贡献最大的还不是形形色色的美学理论,而是大量丰富的艺术实践。为了能对艺术有更多的了解,1964年我甚至特地搬到了慕尼黑。正是在那里,我广泛接触了不同的艺术门类,先后对文学、电影、音乐等产生了浓厚的兴趣。可以说,对我的美学研究产生最重要影响的,不是书本的教条,而是对艺术作品的生动体验。

王卓斐 1982年,为申请德国大学授课资格,您完成了自己学术生涯中具有奠基性的论著《感官性:亚里士多德的感觉论的基本特点和前景》(Aisthesis: Grundzüge und Perspektiven der Aristotelischen Sinneslehre, Stuttgart: Klett-Cotta, 1982)。文章对亚里士多德的感觉论作了深入的诠释,您指出,亚里士多德的这一理论不再仅仅将感觉与感官联系在一起,而是突破了这个狭小的圈子,将感觉的地位上升到普遍意义的高度,甚至可以说,缺少了感觉,世界的意义也就

不复存在。您能扼要地谈谈该理论的初衷吗？

韦尔施 亚里士多德曾多次重申这样一个观点“人的感觉始终是真实的”，这似乎令人有些不太容易接受。按照通常的哲学理论，关于真假的判断首先属于理性的范畴，而感觉仅为其提供素材。亚里士多德有关“人的感觉始终是真实的”论断显示了其出色的洞察力。他力图揭示，人的理性判断往往恰好是错误的开端，而感觉则不会犯这样的错误。比如，如果人们感到某件物品很凉，那么这种“凉”的感觉是真实存在的。又如，有人在病中品尝了蜂蜜，然后断言“蜂蜜是苦的”，那么，这位病人的感受也是真实的。可是，当人们把“冷”、“苦”等感觉与事物的属性划等号时，则容易导致错误的产生。正如前面提到的例子，如果就此判断蜂蜜本身具有苦的性质，那么我们知道这是不对的。尽管对一个患黄疸病的人来说，蜂蜜的味道的确是苦的，但惟一符合事实的是，只有处于此类病态中的人才会有这种苦的感觉。亚里士多德由此指出，感觉为真实性的基础和前提，而理性则有可能是错误的开端，因为它容易把对事物的感觉与事物本身的性质混为一谈。事实上，神经生物学、神经解剖学、脑生理学等学科通过图像技术手段也证实了亚里士多德的这一论断。

今天，我们认为，有许多情况属于感觉的范畴。比如，如果确定某件物品很“凉”，那么同时也表明了：其一，该感觉不同于“热”的感觉；其二，该感觉不同于对色彩的感觉。于是，单是为获取这种“冷”的感觉便要求了好几种辨别能力。通常，人们会将这些能力首先归于理性的范畴。可亚里士多德的非凡之处在于，他指出存在的真实性源于人的感觉，而感觉要比一般所想象的敏锐得多。理性能够发挥多大的效用，也是以对外界的感觉为前提和基础的。这样说来，从康德开始盛行的直观与知性分立的理论便值得怀疑了。对于亚里士多德的这个理论，以前人们始终缺乏较为充分的认识。借助感觉心理学等最新的研究成果，它才重新得到重视。

王卓斐 似乎从一开始，您的哲学思考便有某种批判性的冲动，要对“意义”的传统理解进行反驳。正如您所指出的，在西方传统哲学话语中，“纯粹”的意义实质上不具有感性的特征。对此，您力求

为“感性的意义”正名。

韦尔施 不错。无论过去还是现在，我一直坚信，意义根本上是感性的意义。在与世界进行体验的过程中，通过感官获取的东西，根本而言，是我们从事一切活动的基础。即使在解决较为重大的问题时也需要感性活动的介入，比如“世界究竟是怎样的情形”？“是否有神的存在”？等等。如果我们想获得准确的知识，那么它的基础必须建立在自下而上的方式上，而这与那些具有代表性的传统哲学观点是有区别的。根据后者，意义产生于有如柏拉图的理念王国之类的纯粹精神领域，而感觉不过是纯粹精神世界的低劣映像。在《镜子的象征：柏拉图对艺术的哲学批判与雷奥纳多·达·芬奇对哲学的艺术超越》（*Das Zeichen des Spiegels. Platons philosophische Kritik der Kunst und Leonardo da Vincis künstlerische Überholung der Philosophie*, in: *Philosophisches Jahrbuch* 90/ 2, 1983, S. 230- 245）一文中，我曾对达·芬奇的“感官（对事物）的理解力”与柏拉图的“纯粹精神（对事物）的理解力”两种理论作过对比。我始终认为，把握世界的方式必须是自下而上的，于是，美学也应当通过自下而上的途径建立起来。

艺术作品不仅和审美的东西，而且和非审美的东西也会发生关联

王卓斐 从1985年起，您逐步将“横向理性”确立为治学的基本思路。在1995年出版的《理性：同时代的理性批判和横向理性的构想》一书中，您对这一理论做了总结，指出横向理性本质上为对各种合理性形态进行反思的能力，它不仅强调差异，而且考虑到过渡。换言之，横向理性重视不同合理性形态之间的关联，但不强求整合，强调多样性，但不提倡将一切变成碎片。具体到美学领域，请问您是如何运用这一构想的？

韦尔施 “横向理性”的美学内涵非常丰富，在此我着重分析其中的两点：

第一，“横向理性”涉及了各种不同的理论在研究过程中的相互结合问题。其核心意义在于，当人们在对一事物作经济、伦理或美学等方面考察的

时候,还应时常关注其中是否还涉及了其他的内容。比如,在对事物进行审美分析的时候,应考虑其中是否也包括了诸如伦理的、认知的或政治的等超审美的成分,尽管表面看来,研究的正题似乎只与审美有关。同样,在考察事物的伦理内涵的同时,也要留意一下是否还有美学的、认知的或政治的意义存在。特别在面对艺术作品的时候,“横向理性”的思维方式显得格外有效。比如,我曾研究过意大利画家乔治·莫兰迪(Giorgio Morandi, 1890—1964)的作品。他的许多作品描绘的不过是些瓶瓶罐罐。可是,如果进一步观察,便会发现,他完全是按照某种家庭或社会成员关系来进行创作的,因为作品中包含了摩擦冲突或和平共处的理念。而美国抽象表现主义画家杰克逊·波洛克(Jackson Pollock 1912—1956)的作品则旨在揭示一个无限运动的、无序的、自组织的社会。谈这些无非是想说明,很多时候,艺术作品不仅和审美的东西,而且和非审美的东西也会发生关联。欣赏者可以对作品意义进行多方面的解读,这便是“横向理性”构想的内涵之一。

第二,“横向理性”还可用来协调各种认识论范式之间的关系。首先,由于不同的认识论范式会以不同的方式确定对象的范围,“横向理性”便要求先找出并分析这些范式自身的逻辑,尊重其本身固有的规律性及特殊性。其次,尽管各种认识论范式是独立自主的,但它们之间的联系并未消失,因此还应当关注不同范式间的对立、一致及相互交融的可能性。显然,在分析艺术作品的时候,从美学与从科学的角度出发所得到的结论是不一样的。不过,如果人们打算转换范式进行考察,那么就应注意,在转换的同时,也要保留原先范式所获得的有价值的东西。

王卓斐 1990年,在《审美思维》一书中,您认为审美活动本质上是与感觉经验联系在一起的。您据此得出两点推论:第一,今天的现实世界本身在很大程度上是以审美的方式建构而成的。第二,处于一个时代制高点的思想家都是美学家,比如利奥塔(Lyotard)、德里达(Derrida)和彼得·斯洛迪威克(Slaterdijk)。请问对此该怎样理解?

韦尔施 这两个结论分别涉及了当今现实世界的审美构成问题和对于现实世界的阐释问题。前

者旨在说明,今天的现实世界是遵循某种审美的理想建构而成的。这实际指的是日常生活中的审美化现象,它的驱动力是市场营销策略。当商品以诱人的包装呈现在人们面前时,随之产生的审美冲击力令人能够对其欣然接受。此类审美化大多出于种种经济目的,对此我向来没多少好感。后者指的是有关现实世界的阐释问题。根据现代相对主义理论及库恩的分析哲学,可以得出这样的结论——我们无从知道,现实究竟该怎样描写才算作是正确的。对此,我们可以有不同的设想,而这些设想的价值是大致相同的,因为它们如同建立在一块并不稳定的基石上,而人们却总是试图用其去回答一些人生的基本问题。对此,我提出了“认识论的审美化”这一论题:人总是会有自己的人生感受和体验的,而这一切可被视为具有审美的特性。比如,在笛卡尔梦想为科学寻找根基的时候,这一过程实际已具有了审美的特征。里尔克的作品以其人生经历为主题,描绘了自身与外界环境的融合,而对于这一人生经历的描绘也始终带有强烈的审美印记。于是,人们需要对这些描述进行审视与分析,看其究竟属于主观的臆想,还是现实确实如此。不过说实在的,一旦离开了审美思维,人们将很难找到更好的出路。另外,有人曾提出质疑,认为我在美学上似乎采取的是一种所谓“原教旨主义”(Fundamentalismus)的研究立场。这显然是一种误解。事实上,我并不认为美学构成所有事物的基本层面,相反,我甚至撰文明确地反对此类原教旨主义,然而他们对此并未能够正确地理解。

王卓斐 在传统理论中,审美经验常被认为有着纯粹主观性的缺陷,不知您如何看待这样的观点?

韦尔施 认为审美活动具有主观性的理论在18世纪较为盛行,其中最著名的代表便是康德。在对这一观点进行驳斥之前,我想先解释一下它的理由何在。该观点认为,如果把一个事物看作是“美”的,那么这种“美”不像大小、形状、色彩和比例等是可以客观识别的,而是有着瞬时呈现的特征。为此,人们必须将特定的比例、和谐等赋予对象,比如,把颜色涂在合适的位置,挪动一下花边,改变一下结构等等,随之美就产生了。然而,“美”却并非可以用肉眼识别的客观属性。于是,康德用寥寥数语指出,

美若不是客观的,那么便一定是主观的。某种程度而言,这样的解释有着相当的说服力。可是,根据神经感知学等最新的研究成果,我们有理由认为这是不正确的。至少某些我们认为是“美”的类型显示出,它们是通过自组织的方式产生的。由于自组织是宇宙最为内在的运作规则——大至银河系,小至花草树木,都遵循了同样的规则,因此,与此相关的美的类型具有非常明显的客观性特征。比如,遵循黄金分割法则或斐波那契数列原理(Fibonacci Reihe)塑造出的形体结构等等。倘若我们对之稍加留意的话,那么便能够发现其中蕴含的自组织的客观属性。

因此,至少在上述范围内,审美的内涵有了客观的、类似于知识的特点。虽然我们所能体会到的只不过是“它是美的”,而实际上,这些美的形态的产生经历了一个自组织的过程,从而是具有客观性的。

王卓斐在《审美思维》中,您曾经提到,伴随着现实的审美化浪潮,有一种反审美(Anästhetisierung)的倾向正日益增长。“Anästhetisierung”原为医学术语,大多情况下指由于麻醉手段而造成的无感觉状态。这里,您用这样一个概念表达对当代泛审美化现象的不满与反抗。请问这样一来,它又被赋予了哪些新的内涵?

韦尔施“反审美”的内涵包括多个层面。在此,我只谈其中的两点。一方面,之所以会出现反审美的倾向,其目的在于使我们认识到,具有重大意义的东西不是仅凭制造感官刺激的审美活动就可以被获得的。崇高论美学认为,通过审美的方式,人们只能对审美对象作局部的把握,而真正有重大意义的东西是无法通过这样的方式得到的。这里所谓“有重大意义的东西”实际指的是一种反审美的内涵。该理论在18世纪格外受到重视。在这一点上,反审美是作为一些艺术形态的构成要素而存在的。这是反审美的涵义之一。

另一方面,反审美也涉及日常生活,与我们正在经历的审美化现象有着密切的关系。此类审美化现象大多是出于经济目的而出现的,自然谈不上有多高的美学价值,甚至可以说是庸俗低劣的。对此,一个明智的做法便是,通过反审美的做法,拒绝关

注、拒绝参与、拒绝体验,从这种伪审美潮流的种种纠缠中脱身而出。如果有人说:“我在审美方面投入了过多的精力,于是,为了惩戒自己,我锁住了自己的感官”,那么我会对此表示非常理解。可以说,作为一种生存策略,反审美在当今社会具有超审美的积极意义。

今天的创作话题虽然仍旧与艺术有关,但更多地指向艺术之外的领域

王卓斐 在1996年撰写的《美学的越界》一书中,您对当今的电子传媒世界进行了理性地审视。您认为,只有对传媒世界与现实世界的关系进行辩证的思考,才能真正地认清我们目前的处境。就电视这一众所周知的媒介而言,包括尼尔·波兹曼(Neil Postman)在内的著名媒介研究学者曾发出过强烈的批评声音。他们认为,电视根本不适合讨论较为严肃的话题。原因在于,它为了提高收视率,过于注重在节目形式上做文章,从而令内容变得非常肤浅。波兹曼等人担心电视文化的泛滥会造成广大民众思考公共问题能力的退化。不知您对此持什么样的看法?

韦尔施 我对此完全表示赞同。事实上,波兹曼等人的断言已经在今天戏剧性地得到了证实。我举个例子说明一下,曾经有个名为“寻找德国的超级明星”的电视节目。它要求推选出德国最重要的历史人物。入围最后一轮的十位人物中有路德、俾斯麦、巴赫和爱因斯坦。按照节目形式的要求,每一位人物都要有支持者,而这些支持者只能为传媒人士。这样一来,推选巴赫的不再是音乐学家、作曲家或者管风琴演奏家,而恰恰是位足球评论员。推选爱因斯坦的漂亮女士是位时尚专家,而她显然对爱因斯坦一无所知。这实在荒唐之极!由于这些传媒人士所知道的不过是与传媒有关的那点东西,这样一来,节目内容就变得非常空洞了。我想,当初还不如直接邀请那些真正的专家学者参加节目。可到头来,原本是外行的传媒人士却升到了“专家”的位置。我认为,这应被视为因过于注重电视节目形式从而对内容造成损害的典型案例。

王卓斐 与对电视的尖锐批判相比,您对互联

网多有较为正面的评价。您认为,网络作为迄今为止发展程度最高的信息系统,所提供的内容既综合全面,又富有创造性。只要解决了如何利用的问题,便可以大大提高人们信息选择的自由度,这对个人乃至整个社会都将产生十分积极的作用。

韦尔施 互联网的情况与电视有所不同。虽然在这一领域也有不少现象令人恼火,比如过多的广告插件令下载速度缓慢,可尽管如此,我仍认为,网络对我而言是一种奇妙的信息源。比如,如果我想了解某种疾病,便可以上网查寻。因为那里有各种各样的相关信息,并且总能找到有价值的东西。这可比我亲自跑到图书馆,翻看那些厚重的书籍快多了。即便在哲学领域,对于我不太熟悉的作者,如果仅仅想查查他的年代或主要著作,也是可以通过网络得到的。这的确是妙不可言!由于使用网络主要是冲着信息内容去的,这样一来,就不会存在先前提到的形式对内容的破坏问题。我想,这应该是电视与网络的一个重要区别吧。

王卓斐 您在《美学的越界》中指出,两千年来,西方世界事实上是被视觉文化所主宰和支配的,而到了当今的图像技术时代,视觉文化的一统天下更是将人们赶向灾难的深渊。对此,您认为有必要告别“视觉至上”来呼吁一种听觉文化。这种听觉文化充满了理解、共生、接纳、开放和宽容的意味,实际象征了人与世界的平等式交流关系。您断言,在视觉文化雄霸西方世界两千多年后,一个后现代的听觉文化时代即将到来。十几年过去了,不知您如何反思当初的这一论断?

韦尔施 我承认,当时自己确实有这样一个宏伟的构想。可发展到今天,却出现了截然相反的情况:视觉文化的地位得到了进一步的巩固,而迈向听觉文化的转变未能出现。当然,这只不过才经历了十几年而已。即便在听觉文化特征有所增强的领域,人们对其评价也大多是比较消极的。以手机的使用为例:通常我乘火车去耶拿需要两个小时,在此期间会无意中听到许多通过手机进行的无聊的对话。这种无所顾忌的侵袭,人们曾在视觉文化中领教过,现在它又在听觉文化中蔓延。再如,最近有一次因航班晚点,我只好呆在候机大厅。令人不可思议的是,滞留在那里的商界人士始终在不停地用

手机通话,并且音量很大,害得人无法读书或做点别的事情。这使我不由得想起德里达对听觉的另外一种阐释。他认为,听觉并不代表人同世界的交流式关系,而是在某种程度上带有主观性意味。理由是,当人在说话的同时,本身也在倾听,而这只不过是人与自身的交流。实际上,听觉将人封闭在一个以自我为中心的结构中,从而与世界切断了关联。

现在有人放出这样的豪言:争取将来让人们能够在洲际飞行中使用手机!这令我感到不寒而栗。我一直以为洲际飞行是件美妙的事情,因为在近十个小时的飞行过程中,我可以尽情地享受随身携带的美妙音乐,而不是那些使用手机的乘客所传出的闲言碎语。所以很遗憾,到目前为止,听觉文化没有取得多大的进展。

王卓斐 同样是在《美学的越界》中,您对超越艺术领域的审美化过程表示支持,将其视为拓展美学疆域的行动。请问此类拓展对艺术的发展产生了什么样的积极影响?

韦尔施 审美化过程对艺术发展的积极作用体现在,当代艺术已越来越多地将目光投向自身以外的空间,与日常生活、政治、家庭、自然环境等方面愈为紧密地联系在一起。与之相应的是,艺术家不再只为能够在博物馆这个狭小的空间内展出而进行创作,而是介入生活,择取那些转瞬即逝的事件进行编排。不过,他们的作品已不同于在博物馆展出的艺术品。事实上,今天的创作话题虽然仍旧与艺术有关,然而还更多地指向艺术之外的领域。在此后的这些年里,如同我当年所预见的一样,艺术的这一发展势头变得愈为强劲。

人类必须从世界的角度把握自己,而不是把自己设为世界的对立面

王卓斐 2000年以来,您致力于对现代人类中心主义的批判工作。原因在于,您认为现代西方文化一直基于人与世界对立的关系之上,从而导致了人与环境的紧张关系。为了对那些有意维护人类中心论立场的学派进行反驳,您推出了“超越人类中心主义”的新概念。其主旨在于改变人类对自身的理解,将注意力从以人类为中心转向强调人与世界的整体

性关联,从而克服人类中心主义对现代思维的禁锢。您的这一观点在当时引起了国际美学界的广泛关注,国际美学协会主席佐佐木健一(Ken-ichi Sasaki)对此给予了很高的评价,认为您的理论从超越人类的美学角度引导人们为美学学科制定新的规范。

韦尔施 那是在2001年的东京国际美学大会上,我做了题为“超越人类中心主义”的讲演。在那里,我首次尝试着阐述了人与世界的整体性关联问题。这一观点得到了与会人员的广泛认可,相关论文被收入国际美学年鉴,国际美学协会将“超越人类中心主义”定为今后工作的关键性理念。

“超越人类中心主义”也是我正在进行的一项研究课题。我的观点是,只要现代思维仍以人与世界的分离、对立为前提,那么这种思维便是错误的。必须承认,真正的思维是不会在人与世界之间划分界限并制造对立的。作为这个世界的有生命之物,人类的一切都来自于进化的过程,而这一过程在人类出现之前便已大规模地开始了。许多感觉所能及的事物都早于人类产生,人类不过在后来对其作了某些改变而已。但世界并非以人类为开端,而是源于进化的过程。就此而言,无论是人类的肉体、智慧,还是灵魂,在很大程度上都是与世界休戚相关的。只有将自己看成这样的在世之物,人类才能正确地认识自身。亚洲思想家早就有了这样的观点——人与世界是休戚相关的。在欧洲古典时期,前苏格拉底学派也认为,人类作为在世之物,必须从世界的角度把握自己,而不是从自身出发,把自己设为世界的对立面。可发展到现代西方社会,情况完全变了,在思想与艺术中出现了强烈的人类中心主义特征。

王卓斐 谈到这里,我想起您在《超越人类中心主义》中曾提出过两个重要概念:“非人类的”(inhuman)与“超越人类的”(transhuman),请问它们之间是否存在区别?

韦尔施 这肯定是不一样的。“非人类的”(inhuman)根本涵义指“缺乏人性的”(unmenschlich)。比如,有人对待周围人如同对待动物一样,将其俘获并杀死,毫无尊重可言。这样的行为可谓“非人的”。毫无疑问,对此我们不会予以赞同。而“超越人类的”观点则认为,当务之急是将注意力从以人类

为中心转向人与世界的关联,要求适当超越以人类为主的立场,转至世界的角度审视人类。需要指出的是,“超越人类中心主义”不同于“人道主义”(Humanismus),因为后者主张从人的角度出发对人自身进行思考。在此,人类中心论并未被消除,而前者强调从超越人类的角度,即从世界的角度看待人类。

王卓斐 您曾提到,在“超越人类中心主义”的构思过程中,亚洲思维方式所孕育出的关于人与世界关系的理解对您产生了非常重要的启发作用。除此之外,您本人又有哪些创见呢?

韦尔施 从上世纪90年代中期开始,我曾多次到日本和中国进行访问,眼下又即将去韩国。通过这一方式结识了许多来自亚洲的朋友,并且他们也常到德国来,大家彼此间进行了大量的交流。我承认,在“超越人类中心主义”理论的形成过程中,亚洲哲学对我有着十分重要的影响。我上过有关《道德经》和日本哲学家道元(Dogen)思想研究的课程,从日本和中国哲学中吸取了不少有用的东西。其实不只是亚洲哲学,亚洲艺术也给了我许多的启迪。若说我的理论与亚洲思想有所不同,则在于我还试图从进化论的角度出发,论证人类是他所生存的这个世界的产物,从而得出人与世界之间有着整体性联系的结论。我相信,不管对欧洲还是对亚洲的传统思维模式而言,这样的探索都应算作一个小小的创新之举。

王卓斐 您认为一位合格的美学工作者自身应具备什么样的条件?

韦尔施 我认为,衡量一位美学工作者是否合格的标准,并不在于他掌握了多少美学理论。当然这也是一个必要的条件,但是却处于次要的位置,至少我的看法是如此。我认为,美学工作者应具备的首要条件,在于能够对具体生活现象进行审美分析与阐释,而到了这个时候原先所学的美学理论就往往显得不够用或起不了什么作用了。

我设想在课堂上对学生提出如下的要求:现在,请从审美的角度出发,对某个雷雨现象或某处山坡景观进行描述。或者请介绍一下,玻璃器皿的制造者要体现的是怎样的审美理念?其优缺点在哪里?还有没有其他的表现方式?同样的审美理念能

否适用于雕塑制作,或需要对其作什么样的改变?对于艺术作品当然也需要进行具体的分析。比如有这样一个问题:蒙特里安(Piet Mondrian)的两幅画作非常相似,由此引出的问题是,人们不仅需要找出它们之间的细微差别,而且还要尝试着回答,为什么后一幅画作与先前的有所不同,其进步之处体现在哪里。

我终生都在同美学工作者打交道,发现有不少人把对理论的掌握置于首要的位置,却忽视了对现象的分析能力,这的确令人遗憾。事实上,我本人很少做纯理论的研究,而是更看重对生活现象的考察。如果能做到这一点,那么你会发现自己能够尽可能地避免一些不切实际的主观臆断。

王卓斐 最后请教一个问题,您能否简单勾勒一下东西方美学交流合作的前景?

韦尔施 正如我从一开始所提到的,美学今后的发展趋势必定是向国际化靠拢。然而,这并不意味着所有的研究内容都是千篇一律的。人们仍要以

自身的民族背景为支撑并从中吸取营养。显然,就像中国学者常以其古老的文化传统作为背景一样,德国学者也会不时地追溯到康德、黑格尔或鲍姆嘉通,但前提是要与跨文化国际交流联系在一起。就我所了解的国际美学协会而言,东西方学者的交流其实是非常频繁的。每三年我们会在世界的某个城市举行一次会议。2001年的东京国际美学大会首次在东方国家举行,有许多亚洲的美学工作者进行了发言,从而使国际美学界对亚洲美学的发展状况有了更多的了解。2010年,国际美学协会将在北京召开第18届大会。我相信,到那时东西方在美学交流与合作方面肯定会有更大的进展。我期待着这一天的到来!

王卓斐 非常感谢您接受我的采访!

本文获德意志学术交流委员会(DAAD)研究基金资助

责任编辑 山木

·书 讯·

古琴书图考

俞 冰 著

学苑出版社 2009年8月出版

《古琴书图考》分为上下两册,共六百余幅图,约十万字。著录上启汉唐,下迄近代的古琴典籍 189 种,考证版本,介绍作者,简介内容,附以书影,是著录古琴典籍的工具类书。

古琴专门著述始于宋代,北宋朱长文意识到,记载于史书《艺文志》的音乐典籍,苦于见不到原书,他推测是因为文辞的俚俗,难以流传。到了南宋仅有的田芝翁古琴谱《太古遗音》以及杨祖云的《琴苑须知》,也未能完整有序流传。至明永乐年间,朱权偶然得到这部琴谱。明代藩王各擅技艺,其中不乏善于古琴之道者,出现了几部重要的古琴典籍,如《太古遗音》(朱丝栏抄本)、《神奇秘谱》、《风宣玄品》、《五音琴谱》、《潞藩纂集古音正宗》等。至清代,大量古琴典籍出现。清咸丰五年(1855)祝凤喈在《与古斋琴谱》中统计出古琴谱类典籍 36 种,民国间周庆云的《琴操存目》钩沉辑佚,广采博收,成为琴家案头必备,1953 年吴县汪孟舒的《编年考存琴书简表》更是辑录了 192 种古琴书典籍。中华人民共和国成立后,1956 年由政府出面组织进行了一次全国规模的古琴书现状普查,共计普查到古琴谱类典籍 144 种。

本书依据 1953 年汪孟舒先生的《编年考存琴书简表》,1958 年北京古琴研究会的《存见琴书简名提要表》,1958 年查阜西先生的《存见古琴曲谱辑览》,并就《中国古籍善本书目》中 0173、0174、0175、0176 四家收藏单位的有关古代琴书典籍,逐一筛选,辑录 189 种典籍,并将 170 余种古琴典籍的存目列为《未收古琴书知见目》,所辑资料对古琴家的研究工作有参考价值。