

康德的审美现代性设计及对 后现代美学的启示

张政文

在现代性确立的过程中,康德用理性为自然立法,建立了现代关于自然的知识;同时为人性立法,建立了关于人性的知识。但是关于自然的知识与关于人性的知识之间却不能通约,必然与自由、自然与道德处于隔绝和对立之中,启蒙的理性现代性深藏着危机。为消除危机,康德以审美的与自然的合目的论消除启蒙的理性现代性的内在矛盾,从而为现代设计了审美现代性,使现代性处于理性现代性与审美现代性的张力之间。康德所设计的审美现代性中的合目的性、无功利性、自律性、不确定性等特质直接启示了后现代美学和当代大众文化。可以说,后现代美学在对现代性中的理性现代性解构的过程中也深受现代性中审美现代性的启示,甚至在思想史的意义讲,后现代美学的发展在很大程度上依靠着对审美现代性的改造与更新。

本文为国家社会科学基金项目“德意志文化启蒙与现代性的文艺美学话语研究”(批准号:10BZW022)和教育部人文社会科学基金项目“德国古典美学的现代性视域”(批准号:10JD720001)阶段性成果

20世纪60年代由法国兴起的抵抗基础主义、本质主义、中心主义的解构主义哲学在全球化背景下迅速扩张为一种具有鲜明时代特征的后现代文化潮流。后现代艺术、传媒、教育、哲学、科学、政治、经济等衍生思潮应运而生,当代人类生活的各个领域都开始响彻后现代的声音。同时,关于如何理解后现代的激烈争论也随之而来。争论的焦点主要集中在后现代究竟是一种不同于现代生活制度和内容的全新生活方式,还是不同于现代性理解范式的一种新的经验方式和思想范式。丹尼尔·贝尔的后工业社会理论指出,随着社会知识化、服务化和信息化的时代来临,以美国为代表的发达国家已经进入到后工业化社会,后现代已成为人们的主要生活方式和文化标志^①。托夫勒的《第三次浪潮》等相关著作观点对此理论提供了有力支持。但更多的人则将后现代释读为在现代性参照下理解当代发达资本主义社会文化状态的理论范式。利奥塔德认为,后现代是对现代的重写,重写现代的主旨在于消解现代性中反复被言说却不能证明其合理性的“人类解放”元叙事和“思辨同一性”元叙事的解释范式,从而对生活文本进行重新理解^②。哈贝马斯同样视后现代为理解范式的调整而非生活内容的更改,坚持现代性是一项未完成的设计,应当通过交往理性拯救发达资本主义危机,完成现代性的未竟事业^③。

如果认真考察当代生活,可以肯定地说,当代生活无论是生存方式还是文化状况都有了极大变化,但这些变化在制度层面、生活层面、经验层面还未在根本上、整体上超越现代性界域,因而后现代作为一种理解范式在当代文化场景中出场也许更具合理性。基于上述立场,笔者认为康德美学在后现代视域中与后现代美学具有深刻关联,这并不是说后现代美学通过对康德现代美学的批判而建造了自己的美学理论,而是要昭示作为现代美学原理缔造者的康德在其美学中所设计的现代性自身就蕴含了后现代美学基本理念的可能性,对后现代美学敞开其美学的基本原则有着重要而深远的启示。

一、理性现代性的内在断裂

康德是公认的最伟大的现代性缔造者,但他所表达的现代性能对后现代文化有所启示则并不是思想界的共识。这一问题的实质在于对现代性的理解。现代性是对现代生活的一种描述和判断。现代生活由工业化生产消费普及、现代国家制度逐渐建立的社会进程与宗教改革、启蒙运动、近代科学技术发展的文化进程相互协作、相互影响、相互渗透而共同形成,是一种既具有共同的方式和形态又充满矛盾对立的生活。因而,对现代生活进行描述和判断的现代性也就有了不同的解读。哈贝马斯将现代性理解为从公元5世纪末希腊罗马古典世界覆灭、基督教世界到来后不断向当代展开的现代社会生活的文化性质,因而他说的现代的社会生活历时千年,其文化性质也是多变的、复杂的、至今尚未完成的。不过哈贝马斯指出现代性有一点是清晰稳定的:它不再是传统的模仿,它自我复制、自我创造并形成只属于现代性自身的规范,从而与传统彻底断裂^①。沃勒斯坦的“所知世界终结论”、福山的“历史终结论”也都将现代性视为文化的断裂。与哈贝马斯等人不同,鲍曼则认为现代性是一种用普遍性解说世界的理解范式。在他看来,现代性是由18世纪启蒙思想家们开始的一种文化设计,即通过知识建造谋求人类的自由解放,将日常生活从神话、宗教中划分出来,使人们的世俗生存获得合法性与合理性的规划。这种现代性可概括为理性现代性^②。在鲍曼的视域中,康德就是一位理性现代性的主要设计者。在《答复这个问题:“什么是启蒙运动”》一文中,康德将启蒙概括为“要有勇气运用你自己的理智”^③,在启蒙语境中,理智就是理性普遍性。康德正是运用理性普遍性为西方文化建立起庞大的以认知理性为主题的认识论元叙事话语和以信仰理性为主题的本体论元叙事话语。

知识是本于经验还是本于观念是18世纪启蒙哲学认识论最重大的内部争论,为解决这一难题,康德创立了“先天综合判断”认识论原理。该原理认为,认识既不是德国唯理主义者所讲的某种先验观念,也不是英国经验主义哲学所说的后天经验,认识应该是先验观念和后天经验的统一。先验观念为认识提供了认识的普遍形式,后天经验则为认识提供可证明的具体内容,具体内容经普遍形式建构才是认识的真实状况,认识就其本质而言是主体对客体的一种知性化、程序化的理解,这种理解既体现了主体的认知能力又真实地反映着客体的本来面目,成为存在与意识的统一。所以,认识与其说是感知世界,不如说是解说世界,认识是知识^④。康德在评价自己的认识论原理时称这是“哥白尼式革命”,而当代后现代思想家罗蒂则对康德将认识确认为知识、整个现代哲学认识论甚至将认识即知识视为传统充满忧虑^⑤。的确,在启蒙思想中有三个核心理念无法按照康德的“先天综合判断”原理构建为知识,它们是关于一切物质现象的理念叫“世界”,关于一切精神和心理现象的理念叫“心灵”,关于世界和心灵统一的理念叫“上帝”。在康德看来,世界、心灵、上帝只能被信仰、思想而不能被感知和经验,一旦对

世界、心灵、上帝认识,就使认识失去知性的普遍性和感性的客观性,存在与意识丧失同一性而出现认识的二律背反,认识不再是知识^⑨。所以,康德一再声称他写《纯粹理性批判》就是要警告世人“永远不要冒险凭借思辨理性去超越经验的界限”^⑩。然而世界、心灵、上帝是启蒙的最重要内容,却不能够成为知识,这意味着认识是有限的,知识不能真正实现包括康德在内的所有启蒙思想家所希望的认识整个世界、解放所有人类的理想,因而,理性现代性诞生时就已经蕴藏着深刻的危机。

正像哈贝马斯论述的那样,理性现代性的根基是理性^⑪。启蒙的理性不同于古希腊罗马的理性,也不同于中世纪教会所宣称的理性。古希腊罗马的理性是个人智慧,具有强烈的批判性,却缺少公共性。中世纪教会宣称的理性是社会意识形态,具有普遍的公共性,却不具批判性。启蒙理性既是批判的,又是公共的,其根本立场在于坚信存在着普遍的理性。普遍的理性是客观的,它促使人类在认识世界过程中不断进步,最终实现自由完满的人道主义社会理想。但是,在康德的“先验综合判断”原理中认识是有限的,无法建立关于世界、心灵、上帝,即关于人性的知识。只有关于自然的知识而缺失关于人性的知识,理性无法在人的存在自身获得普遍的客观确证,也就无从推进人类的普遍进步,启蒙理性的批判性与公共性就在根本上被消解了。所以康德提出启蒙的实践理性,用以建立关于人性的知识,以期解救理性现代性的危机。康德将人性的知识建立在“人是理性的”这一命题上。在康德心中,理性才是人的真正本质,相对于可被感知、经验的自然现象而言,理性是人的本体。理性不可被感知、认识无法证明,是“视之为真的一种与思辨理性相比纯然主观的根据,毕竟对一种同样纯粹的、但却是实践的理性来说客观有效,由此凭借自由的概念使上帝和不死的理念获得了客观的实在性和权限,甚至获得了假定它们的主观必要性”^⑫。基于对理性的这种设计,康德认为,就人性普遍性而言,作为人的本体的理性就是人生而俱有的自由。自由显现在个人行为中便是以客观律令方式出现的道德实践,体现在国家行为中就是以和平宪法为原则的政治活动^⑬。这样,康德建立了涉及伦理、政治、法律、历史、宗教等领域的庞大的关于人性的知识体系,其根本目的在于通过建立关于人性的知识,实现人类的进步。

关于自然的知识 and 关于人性的知识的建立使得康德完成了为西方构造认识论元叙事和本体论元叙事的工作,造就了以理性普遍性为核心的西方理性现代性。然而,在康德的思想体系中,认识不自由,自由则不可认识,关于自然的知识与关于人性的知识之间天然地失去了通约的普遍性,理性断裂了,人的整体性断裂了,理性现代性断裂了。德里达认为无论是关于自然的知识还是关于人性的知识都只不过是关于人“在场”的话语,都是以人为中心的真理论,知识本身却是场外的“他者”^⑭。当知识只去传达人的逻各斯时,知识只成为书写人的符号,于是知识在康德那里只有一种,就是关于人的知识,创造知识的人只有一个,就是大写的理性的人。一旦认知面向这种关于人的知识时,认识必然是有限的。当认知去解说大写的理性人时,由于认知主体就是大写的理性人,认识必然无法言说,而只能将话语权交给信仰,由信仰自言自语而无需验证,这就是理性现代性断裂的根源。利奥塔德曾指出,理性现代性的断裂在于理性现代性以知识的方式存在,而知识在康德那里是通过在自身之外来寻找其合法性基础,因而所有的知识都归结于关于人的知识,超越了知识的具体界线而成为关于人的普遍性的元叙事,知识就不再是知识自身^⑮。阿多诺和霍克海默发现理性现代性本质上是一种工具理性,它通过概念的抽象与具体对象分离,然后宣称自己是所有具体知识的合法性根据,从而对所有具体知识实行控制,最终,理性现代性依靠存在与意识的同一性将具体知识转变成服务于自己的工具^⑯。作为理性现代性创建者之一的康德也意识到理性现代性的内在危机,虽然他未能

像当代思想家那样对之予以深刻地批判,但他也努力去化解理性现代性的危机,认为其内部矛盾在于现象与本体不能统一、必然与自由相互对立、认识与实践无法通约,最终导致整体性、大写的人的分裂,从而危及到理性的普遍性存在。于是,康德通过撰写《判断力批判》来补救这种危机,试图用审美合目的论与自然合目的论将现象与本体、必然与自由、认识与实践有机统一起来,实现理性现代性的内部调整,消除理性现代性的危机。康德的这一文化设计最终使不断滋生的审美现代性完全形成,而完整的现代性就是由理性现代性和审美现代性两个相关联却又相碰撞的部分构成的。如果说后现代是对现代性中的理性现代性的批判、解构的话,那么它也深受现代性中审美现代性的启示,甚至在思想史的意义上讲,在对理性现代性批判的基础上,后现代思想的发展在很大程度上依靠对审美现代性的改造与更新。

二、审美现代性对理性现代性的调整

哈贝马斯曾区别过两种现代性,一种是资本主义经济、政治的现代性,另一种是文化审美意义上的现代性。后者生长在启蒙主义思潮、浪漫主义思潮以及由波德莱尔、莫奈开启的现代主义思潮的文化语境中,与资本主义经济、政治的现代性相关却又相异^{①7}。在西方现代化的历程中,在市民社会逐渐形成资本主义社会经济、政治、宗教、道德的理性观念和理性制度的同时,文学艺术领域萌发了一种既不同于古希腊罗马知性模仿传统、也不同于启蒙理性观念的新兴审美趣味。其特征是感性化、个体化、内省化。中世纪的骑士传奇、短歌,文艺复兴时代的戏剧、十四行情诗、绘画艺术,启蒙时代的教育小说、市民悲喜剧,浪漫主义时期的诗歌和歌剧,现实主义时期的小说、音乐和芭蕾舞无不显现对自然人性的倾心、对感性生命的珍视、对个体价值的张扬。伴随着文学艺术的趣味转型,从18世纪起,“趣味无争辩”、“厚今薄古论”、“情感至上论”等不同于“模仿论”、“教化论”、“理智论”等传统文艺思想的理论也纷纷面世,成为最有影响的审美文化观念。可以说,新的文艺实践和文艺观念共同形成了一种不同于传统审美文化性、也不同于理性现代性的文化形态和文化价值,这就是审美现代性,它与理性现代性一样,也是现代性的主要构成部分。康德对审美现代性有着深刻领悟,他曾多次亲历对传统文艺观的批判性论战,对审美现代性进行了哲学高度的理论设计,并试图通过审美现代性在认识论与本体论之间建立起一座桥梁,调整现代性,消除理性现代性现象与本体、自然与人性、认识与实践、必然与自由的分裂造成的生存危机。

在康德建成的理性现代性中关于自然的知识和关于人性的知识无法沟通的根本在于自然是感性的存在,受必然律决定,而人性是自由的存在,受功利和目的制约,审美则是无功利无目的的,同时暗合自然的规律和人性的自由,是主体用个别显现一般的反思判断力在与世界发生对象性关联时的体现。反思判断力在与世界发生对象性关系时“只将客体的表象与主体联系在一起,不让我们注意到对象的性质,而只让我们注意到那决定与对象有关的表象能力的合目的形式”^{①8}。反思判断力在对世界下判断时,想象力使对象的内容与主体不发生意义联系而对象的形式则向主体呈现意义。想象力具有感性与知性之间的中介功能,在反思判断力判定对象美或不美时,想象力“不是借助知性将它的表象与主体及客体相联系,而是借助想象力将它的表象与主体及主体的快感和不快感相联系”^{①9}。它将对象的形式与主体的情感创造性地组合起来,既“从各种的或同一种的难以计数的对象中把对象的形象和形态再生产出来”^{②0},又将对象的形式“不作为思想,而作为心意的一个合目的状态的内在的情感传达着自己”^{②1}。可以看出,他所设计的审美现代性有两个基本特点:一是具有强烈的自律性,不受认识和实践的

规范,无概念、无功利、无目的;二是突出情感、想象等感性元素,拒绝理性的工具化和机械化。显然,审美现代性是对他的理性现代性规划的调整 and 批判。他认为这一设计实现了现象与本体、自然与人性、必然与自由的统一,拯救了理性现代性的危机。

康德所设计的审美现代性是否拯救了他的理性现代性的危机,迄今仍是思想界争论的话题,然而更值得关注的是前者对浪漫主义和现代主义文化思潮产生的巨大影响。

浪漫主义文化思潮是自文艺复兴运动近五百年以来西方最大一次审美现代性文化运动。就浪漫主义文化运动而言,它与康德美学所面对的社会文化境遇是一致的,首先是法国大革命的绝对民主破坏了个人自由,其次是启蒙理性的工具化粗暴践踏了自然人性,其三是专制政治造成精神领域的普遍黑暗。对18世纪末19世纪初的欧洲艺术家而言,他们既对世俗的文化趣味极度厌恶,又对启蒙主义过度强调艺术中的理性不满。受康德审美现代性理论的启发,他们体察到艺术诸要素与艺术家心境之间的密切关系,放弃了古典主义忠实模仿自然的审美尺度、新古典主义模仿人类理想的艺术倾向以及启蒙主义模仿人类普遍人性的文化态度,转而推崇康德审美现代性中的情感元素,视艺术的本位为个体心灵的外化,将创作看成激情冲动支配下的主观创造、理解为艺术家内心感受、体悟、情感、灵魂的共同展示和显现。同时,浪漫主义标榜康德的想象论,它把想象视为诗人自由地选择艺术类别、追求艺术规律、表达艺术趣味的法则,折射出浪漫主义对传统文艺创作的不满。众所周知,从古典主义创作到启蒙运动文学,两千多年的历史基本上走的是史诗——戏剧——小说这一叙事性文学创作的道路,理性统摄的单纯、明晰、客观、冷静使文艺离心灵越来越远,并逐渐成为诸如“三一律”、“合式”、“寓教于乐”等创作规则,文艺已经萎缩到令人厌倦的地步。浪漫主义鼓吹创造性想象的本质就在于以想象去激荡情感,使心灵借艺术乘风破浪,冲决各种扼杀精神生存的清规戒律。浪漫主义坚守康德的审美自律论,反对在艺术之外为艺术设定价值。华兹华斯就曾指出,艺术的价值只为艺术而存在,当人们摒弃了以外部世界为参照的实用性目的时,人们才能真正发现艺术的价值^②。本着康德审美现代性的批判精神,浪漫主义批评家还率先提出用民间文学取代宫廷文学、用民族文化取代拉丁文化的文化战略。赫尔德要求根据自己的历史、时代精神、习俗、见解、语言、民族偏见、传统和爱好来创造自己的戏剧。斯达尔夫人致力于从理论上论述一个民族的文学与这个民族的政治、宗教、社会、民族性格之间的生成关系,为民族文学、民族文化摇旗呐喊^③。华兹华斯、柯尔律治则把写普通人和日常事作为自己创作的主要任务,以此实践自己的文艺主张^④。浪漫主义关于民族文学、民族文化的观点有力促进了欧洲各民族文化的多元发展,成为现代西方多元文学观和文化模式形成的重要理论基础。总之,浪漫主义借助康德的审美现代性获得了极大的丰富性和思想性,正像弗·施莱格尔所说,“浪漫主义的诗是包罗万象的进步的诗。它的使命不仅在于把一切独特的诗的样式重新合并在一起,使诗同哲学和雄辩术沟通起来,它力求而且应该把诗和散文、天才和批评、人为的诗和自然的诗时而掺杂起来,时而溶和起来”,它“赋予诗以生命和社会精神,赋予生命和社会以诗的性质”^⑤。

现代主义文化思潮是西方后现代文化运动的先声,它通过浪漫主义文化,承接了康德审美现代性反对理性工具化、坚守艺术自律性的精神,并将之极端化,走向非理性主义,为后现代文化整体性解构理性现代性打下了基础。19、20世纪之交,工业革命的完成与政治革命的失败宣告了理性现代性的终结和现代主义文化的诞生。由文学的象征主义、绘画的印象主义、哲学的非理性主义共同发起了现代主义文化运动,表现主义、未来主义、抽象主义、波普主义、立体主义、超现实主义、达达主义、意识流、野兽派,纷繁众多的文学艺术流派和风格难以尽述。

其共同的文化经验是反抗启蒙理性,共同的理论话语是用叔本华、尼采、詹姆斯、弗洛伊德等人的思想诠释康德的审美现代性。如果说康德设计审美现代性的目的在于拯救理性现代性的话,现代主义文化将康德的审美现代性极度非理性化后,用审美现代性颠覆理性现代性,最终实现对现代性的消解。正是在这个意义上,可以说现代主义文化是后现代文化的前身,而康德的审美现代性则是后现代文化的精神根源。

三、审美现代性的目的论

马克斯·韦伯在论述资本主义社会时深刻地指出,与传统社会相比,现代社会是一个祛魅的过程,工业化和科学技术化去除了自然的神秘,精神意识理性化去除了宗教的神秘。可以断言,祛魅是理性现代性的必然结果。祛魅促进了理性引领的社会进步,但也导致了人与自然、人与自我的深刻异化,人类在祛魅中不仅对抗自然,而且与自我疏离^{②6}。就此而言,康德的审美现代性也是一种消除祛魅过程中的异化问题的文化设计,它是在目的论的构架中考虑的。康德把目的分为外在目的和内在目的。外在目的是一种存在为另一种存在而在的实体目的,古希腊的自然目的论和中世纪神学目的论就是这种实体目的。内在目的是一种存在依靠其自身内在必然性而在,康德就是这种内在目的论^{②7}。在康德设计的审美现代性中,包括文学艺术在内的审美活动就是一种主观合目的的活动,审美活动无概念、无功利而又在主观上暗合人类的目的。而康德审美现代性更深层的方面则是他所规划的自然合目的论。康德把自然比附为一个有机生命体,个别具体的事物总能体现出自然的整体和谐,这使得人们有理由相信有个目的在统摄着自然,并使人能理解自然。康德将这一信念和在这一信念指引之下的行为称为审自然活动。审自然活动也是无概念、无功利的,具有审美价值^{②8}。

在审美现代性中,审美活动更多地是为消除理性现代性因过度理性而造成人与自然、人与自身之间的分裂和对抗,而审自然侧重纠正理性现代性对自然祛魅过程中人对自然的疏远和敌视,重建人与自然的协调关系。在康德的审自然的视域中,被理性现代性祛魅的自然获得了不同于传统社会的感性与理性统一,创造与欣赏共在的返魅。康德设定了不可知自然、天性自然、合目的自然三个层面的自然^{②9}。

不可知自然是存在论意义上的自然,是对人之外一切自然存在的总体性理解,“它指的仅仅是一般存在的各种规定的合乎法则性”^{③0},是人类感知并理解包括人类自然天性和大自然在内的世界万事万物存在的前提、依据。作为不可知自然的物自体在康德启蒙思想中意义重大。一方面不可知是人类得以与客观世界相遇的必设前提。没有物自体的存在,世界将失去存在的客观性依据,人类无法求解与世界的关系,也就不能现实地肯定自身是否真实地存在于这个存在着的世界中,人的认识活动、道德活动、审美活动皆无法谈及,人的生存与生存意义也就无从言说。另一方面,不可知自然是人在经验世界中不可感觉、不可认识的普遍而又必然的总体性存在,它必先于人而在,人类无法超越这个普遍而又必然的总体性存在。因而,对这个不可感觉、不可认识而又必在并先于人类而在的不可知自然,人类只能信仰、敬畏。康德曾说,位我上空,群星灿烂,在我心中,道德律令。面对无垠无限的不可知自然,人类无可逃避,无法选择,不能超越。人类也只有在这不可知自然中,方能明白自我存在的有限性,才能懂得生存的合理性内涵并在有限的生存中追求道德自由对自我的无限超越。因而,不可知自然为人类在现象界中提供了终极关怀,使人类在有限的生存中面临居于其中的无垠世界,怀着无限敬畏之心,认真生活,永无止尽地努力追求至善。

天性自然是人与生俱来的主体能力,它包括以感性与知性为中心的认识能力、以理性为主体的实践能力和以情感、想象为核心的审美能力。人的天性自然构成了人性的基础,使人在自然中获得了存在的合法性,使人类“也是自然的一部分”^③。换句话说,人的本体性在根本上只是自然在人的存在中的特殊表达。

合目的自然指的是整个自然实际被人类理性视为一个巨大而有序的目的系统,而“人从来只就是自然目的的链条的一环”^④。而且在自然合目的系统中,只有人是自然的最终目的。因为,第一,自然创造的最伟大成果就是人,而人作为自然的最伟大成果才将自然理解为合目的系统;第二,人为什么要创造自然目的呢?康德认为,人类为自然创造目的是人的需要,是人类理性的必然要求,人类只有通过自然合目的才能实现人的幸福^⑤;第三,通过合目的来实现幸福和文化的根本原因在于人类作为自然的最伟大成果是以文化来体现自身的。自然与文化相对,但文化是在自然中孕育、诞生的,自然是文化之母,是文化的基本参照。自然合目的的根本就在于自然为文化这个人之目的而生成、展开;第四,通过自然合目的来确立人的最终目的,确定了文化的意义。康德思想的要旨都在说明人类生活的文化意义在于人类可以并且必须有所进步,而人类进步的根本标准就在于自由的理性至善。将人确立为自然的最终目的,将文化肯定为人的最终目的就是要使人的道德进步成为人类在自然中生存、发展的最终理由,成为人类生活的意义本源。

作为审美现代性组成部分的康德合目的自然观深深影响着后现代文化对自然的理解。大卫·格里芬就表示,理性现代性在造成精神的衰败的同时,严重破坏了自然,使自然完全失去了主体性经验和感觉,理性的祛魅剥夺了自然的丰富性,使自然成为空洞。以他为代表的建设性后现代主义理论家力图用有机论和整体论阐释自然,认为一切自然事物都是主体,都有自身的权益和内在的价值,只有如此对待自然,自然才能获得尊重,才能对人类重现魅力,人才能真正摆脱生存的困境^⑥。由此可见,建设性后现代主义的自然立场与康德由自然到自由的审美现代性观念有关联。

在康德的审美现代性中,崇高是审美与审自然相统一的敞开。与重形式、讲和谐的优美范畴相比较,崇高侧重内容、凸显冲突,突出人与自然的紧张关系。在康德那里,作为审美对象的崇高是想象力和知性无法把握的无限大或无限有力的自然,它不拥有感知所能把握的形式,而是无形式的,其心意效度与优美的心意效度也就大相径庭。崇高的无限量和无限力否定了主体的心意和谐,使主体感性世界饱含压抑,感知功能遭到摧残,深切地感受到感性价值被否定带来的惶恐、震惊和恐惧的痛感^⑦。因而对崇高的审度不是对象的形式对主体感知心意的契合,而是无形式性对主体自身感知有限性的否定后唤醒理性对无限大或无限有力的自然的超越,在人的理性对自然的感性的超越中实现人与自然的统一。康德的崇高理论是一种典型的启蒙理论,但他关于崇高无形式和崇高取决于个体的领悟的论断则契合了后现代美学正视自然价值和多元化理解世界的追求,引起后现代思想的代表人物利奥塔德的重视。利奥塔德在研究康德崇高理论时发现,康德断定的崇高无形式具有破损理性决定性的潜在功能。无形式使得理性无法以某种普遍化方式显现,若要表现理性只能通过个性领悟,于是在崇高中理性变得相对化,成为一种不可表现的表现,理性就在其中被解构了,而这又意味着,崇高所趋向的无限感并不是康德讲的普遍道德感,而是超越理性的个体敞开^⑧。因此,利奥塔认为崇高是后现代之源,后现代艺术追求的不是美而是这种崇高^⑨。

康德审美现代性中的审自然合目的蕴含着极丰富的思想,后现代文化的生态美学、地景设计、大众艺术以及各种文化理论皆在不同的方面以不同的方式受到其启迪。

四、审美现代性中的艺术理解

康德审美现代性中对艺术的理解是启蒙运动以来对艺术进行理论构建的基本原理。康德在《判断力批判》中相信艺术活动不同于认识活动、实践活动和日常生计活动。认识活动以感知能力为主体,以可经验的自然为对象,其结果是关于自然的知识,追求的价值是真。实践活动以理性能力为主体,以大写的人为对象,其结果是关于人性的知识,追求的价值是善。日常生计活动以欲望为主体,对象是日常生活,其结果是利益,追求的价值是功利满足。而艺术活动的主体是情感与想象,对象是形式,其结果是作品和鉴赏,追求的价值是美^③。康德审美现代性对艺术的理解有两个非常鲜明的特色,一是艺术具有自律性,二是艺术具有不确定性。康德艺术自律性和不确定性的设计对后现代对艺术的领悟和阐释有着深刻地影响。

作为后现代先声的现代主义艺术将康德审美现代性的艺术自律性作为阐释和创作艺术的基本信条,将艺术自律性发展为艺术纯粹性。艺术的纯粹性既有艺术无功利、无目的的内涵,又刻意表现艺术远离生活经验、反叛日常生活的冲动,还表达了艺术是形式的倾向。艺术纯粹性的现代主义口号是“为艺术而艺术”。克莱夫·贝尔将艺术视为“有意味的形式”^④。格林伯格强调,人们之所以需要艺术,就在于它从不表达艺术之外的任何东西^⑤。阿多诺相信,现代主义艺术表面上超现实、抽象虚幻的背后传达了现代主义艺术对真实的极度自律,真正的艺术就是要通过抽象虚幻对真实的追问,才能以纯粹性的存在超越生活^⑥。海德格尔极为赞赏康德的艺术自律性,认为功利的态度将使艺术成为具体事物和目的的表达,阻碍了人们与艺术之间建立起能够敞开存在的关系,艺术一旦含有功利和目的,艺术的存在真理就被遮蔽。所以无功利无目的是艺术的生存方式^⑦。哈贝马斯则指出,从康德的艺术自律性到现代主义的艺术纯粹性再到后现代的艺术大众化,体现了不断分化的文化历程,昭示了文化的连续性和开放性^⑧。但是阿多诺发现,现代主义极端化的艺术纯粹性使现代主义拒绝介入生活,从而也就遮断了与生活的对话,失去了批判功能^⑨。利奥塔德也认为,康德的艺术自律性促成了现代艺术的极端纯粹而导致关于艺术的宏大叙事不再被大众读懂,审美现代性陷入自我崩解状态,走向了后现代的大众艺术^⑩。

后现代更看重康德审美现代性中艺术不确定的特征。所谓不确定性,指的是艺术无以言传、难以明晰表达的特性。这个特性是艺术诞生时与生俱来的。然而自古希腊、尤其是亚里士多德的模仿论以来,西方思想界和创作界就将明晰、确切作为准则强加给艺术,使艺术成为理性的婢女。康德认为,艺术不是认识,无须概念的运动而通过情感、想象便能把握世界、表达自我,其感性的存在方式必然拥有不确定性。康德为捍卫艺术的不确定性以表明艺术自律的信念,进而认为艺术有一种任何事物都不具有的能力状态,他将之称为“天才”,并认为天才是自然通过人为艺术下规则的能力,伟大的艺术都是天才之作。天才不可解释、不可模仿,惟艺术独有^⑪。后现代思想家哈桑敏锐地看到了康德艺术不确定性与后现代艺术的关系,认为后现代艺术高度不确定,以至于艺术样式的界线、艺术主题的界线、艺术题材的界线、甚至艺术与非艺术之间的界线都被取消,不确定性成为后现代艺术最鲜明的特色。同时他也认识到现代与后现代的内在关系。在哈桑看来,现代与后现代之间没有绝对的界线,历史可以擦掉重写,后现代就是现代的一种重写^⑫。上个世纪以马尔库塞、德勒兹为代表的思想家在对发达资本主义进行文化批判时,深刻洞见到当代发达资本主义的重要策略在于用明晰的规则、制度和意识形态控制人们的文化生活。从康德审美现代性到20世纪当代艺术中的不确定性,可能是抵抗

当代发达资本主义控制策略的战术,马尔库塞的审美解放理论、德勒兹的积极逃逸理论都高度评价艺术的不确定性。不过,哈贝马斯担心,不确定性的极度膨胀最终会使现代性丧失,而后现代思想家吉登斯等人在肯定艺术不确定性的同时也告诫人们,不确定性很容易造成文化设计的错误和操作的失误^⑧。

艺术家与艺术作品的关系是最古老的文艺学问题之一。是艺术家决定艺术作品,还是艺术作品决定艺术家,昭示着两种迥异的解读立场。亚里士多德建立了艺术家决定艺术作品的观念传统。而历来被学界视为最有影响的亚里士多德追随者贺拉斯则开启了艺术作品决定艺术家的理念,并持久地影响了在西方文艺史占重要地位的古典主义。康德审美现代性却将艺术定位为既不是单纯的认识,也不是纯粹的实践,而是审美的存在,使艺术家与艺术作品的关系发生了根本性重构。艺术家与艺术作品的关系属非时间性关系,先于作品存在的艺术家并不是艺术作品之居所,时间过程中在前的艺术家不等于在后的艺术作品,因为艺术家决定不了艺术作品的本质。同样,艺术家与艺术作品的关系也非现象化的经验关系。艺术作品不是艺术家的属性。由此,艺术家与艺术作品之间并没有决定性因果关系,谁也决定不了谁。在本质方面,艺术家与艺术作品的本源是艺术。艺术决定了艺术家,同时也决定了艺术作品,对艺术文本的理解既不取决于创作者的创作意图,也不取决于艺术作品的符号含义,取决于对艺术的普遍性理解^⑨。可以说,康德关于艺术同时决定艺术家与艺术作品的观点对后来的思想有着特殊的启发意义。解构主义大师德里达则追问康德艺术决定艺术家和艺术作品的话语机制,在他看来,艺术决定艺术家和艺术作品不是一个哲学思辨问题,而是一个语言问题^⑩。艺术决定艺术家和艺术作品的论断是合理的,但决定的机制决不是像康德那样视艺术为决定艺术家和艺术作品命运的主人,康德的做法是典型的逻各斯中心主义的。德里达认为,艺术是语言,艺术家与艺术作品以及艺术欣赏之间的联系是在无中心的“播散”中实现的。在他看来,决定艺术家和艺术作品的是书写,书写产生意义。艺术家在特定语境中书写,书写的文本一定有具体意义,但是在欣赏中书写的文本又进入读者的语境,文本又因读者的语境产生不同于艺术家已给予的意义。在文本中,作者的意义与读者的意义虽有联系却也不同,而每一次的文本欣赏活动又各自不同,同一个文本就有了无限多样的意义^⑪。伽达默尔则对康德艺术决定艺术家和艺术作品的观点做出了一种“时间性”的理解。他认为,艺术家与艺术作品之间是怎样的关系取决于对理解的解释。他指出任何理解都具有历史性,理解者必须处于不同于文本的历史语境中。康德希望通过艺术的普遍性理解克服书写者、文本和理解者的时间性,使书写者、文本和理解者统一到超越这三者之上的艺术的理解之中以达成对文本的真理的发现,但康德超越时间性的追求是无法实现的,在伽达默尔看来,人类是历史性存在,理解无法超越时间性,只有承认历史语境才可能有真正的理解。因而,文本的真正意义生成于文本与读者之间平等而保持差异又追求差异的对话之中,艺术家、艺术作品和艺术欣赏者是文本与读者共在共生的理解关系^⑫。

最后,必须指出的是,康德审美现代性的设计不是为颠覆理性现代性,而是调整、修补理性现代性的不足,根本目的是为捍卫理性现代性。康德的审美现代性设计不是现代主义的、更不是后现代的,而是现代性的,理性仍然是其审美现代性设计的界度和纲领。但是后现代美学根据其自身的文化需求,扩大了康德审美现代性与理性现代性的差异,有意造成审美现代性与理性现代性的对抗,以此来接受康德审美现代性设计,从而引发了审美现代性对后现代美学的启示。

① 丹尼尔·贝尔:《后工业社会的来临——对社会预测的一项探索》,高铨、王宏周等译,新华出版社1997年版,第7—14页。

- ②③④⑤ 让—弗朗索瓦·利奥塔：《非人·时间漫谈》，罗国祥译，商务印书馆2000年版，第26—27页，第126—131页，第32—37页。
- ③④⑪ Jürgen Habermas, *Philosophical Discourses on Modernity*, trans. Frederick Lawrence, Cambridge, MA: MIT Press, 1987, p. 1, pp. 1—4, pp. 92—95.
- ⑤ 齐格蒙特·鲍曼：《现代性与矛盾性》，邵迎生译，商务印书馆2003年版，第7—10页、第405—410页。
- ⑥⑬ 康德：《历史理性批判文集》，何兆武译，商务印书馆1990年版，第22页，第1—21页。
- ⑦⑨⑩ 李秋零主编《康德著作全集》第3卷，中国人民大学出版社2004年版，第59—68页、第192—208页，第285—320页，第15页。
- ⑧ 理查德·罗蒂：《哲学和自然之镜》，李幼蒸译，商务印书馆2003年版，第5—9页。
- ⑫⑰⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 李秋零主编《康德著作全集》第5卷，中国人民大学出版社2007年版，第5页，第227—228页、第373—384页，第380—396页，第196—197页、第413—481页，第257—288页，第317—319页，第319—324页，第315—317页、第324—326页。
- ⑭ 雅克·德里达：《论文字学》，汪堂家译，上海译文出版社1997年版，第37—40页。
- ⑮ 让—弗朗索瓦·利奥塔：《后现代状态：关于知识的报告》，车槿山译，三联书店1997年版，第5—12页、第58—63页。
- ⑯ 詹姆斯·施密特：《启蒙运动与现代性》，徐向东、卢华萍译，上海人民出版社2005年版，第369页。
- ⑰⑬ Jürgen Habermas, “Modernity: An Incomplete Project”, in Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Washington: Bay Press, 1995, pp. 1—5, pp. 8—9.
- ⑱⑲⑳㉑ Immanuel Kant, *Critique of the Power of Judgment*, trans. James Creed Meredith, London: Oxford University Press, 1952, p. 70, p. 70, p. 79, p. 154.
- ㉒㉓㉔ 艾布拉姆斯：《镜与灯——浪漫主义文论及批评传统》，郅稚牛、张照进、董庆生译，北京大学出版社2004年版，第121页，第103—107页，第144页。
- ㉕ 中国社会科学院外国文学研究所编《欧洲古典作家论现实主义和浪漫主义》第2卷，中国社会科学出版社1981年版，第385页。
- ㉖ 马克斯·韦伯：《新教伦理与资本主义精神》，丁晓军译，三联书店1987年版，第79—82页、第135—143页。
- ㉗ 李秋零主编《康德著作全集》第3卷，第15页—19页；《康德著作全集》第5卷，第19—45、373—375页。
- ㉘ 康德：《未来形而上学导论》，庞景仁译，商务印书馆1982年版，第60页。
- ㉙㉚ 康德：《判断力批判》下卷，韦卓民译，商务印书馆1985年版，第24页，第95页。
- ㉛ 大卫·格里芬：《后现代精神》，王成兵译，中央编译出版社1998年版，第34—42、157—162页。
- ㉜ 利奥塔：《后现代性与公正游戏·利奥塔访谈·书信录》，谈瀛洲译，上海人民出版社1997年版，第135—140页。
- ㉝ 克莱夫·贝尔：《艺术》，周金环、马钟元译，中国文联出版公司1984年版，第4页。
- ㉞ 福柯、哈贝马斯等：《激进的美学锋芒》，周宪译，中国人民大学出版社2003年版，第204—206页。
- ㉟ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. C. Lenhardt, London: Routledge & Kegan Paul, 1984, p. 320.
- ㊱ 海德格尔：《林中路》，孙周兴译，上海译文出版社1997年版，第57—62页。
- ㊲ 阿多诺：《美学理论》，王柯平译，四川人民出版社1998年版，第27—32页。
- ㊳ Ihab Hassan, *The Postmodern: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus: Ohio State University Press, 1987, pp. 84—92.
- ㊴ 安东尼·吉登斯：《现代性的后果》，田禾译，译林出版社2000年版，第6—8页。
- ㊵ 雅克·德里达：《书写与差异》，张宁译，三联书店2001年版，第14—16页。
- ㊶ Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris: Les Editions de Minuit, 1967, pp. 19—20, pp. 82—85.
- ㊷ 伽达默尔：《真理与方法——哲学诠释学的基本特征》（修订译本），洪汉鼎译，商务印书馆2007年版，第172—180页。

（作者单位 黑龙江大学文化哲学研究中心）

责任编辑 沈湘