

伽达默尔的 审美意识批判及其启示

陈吉猛

(浙江大学 中文系, 浙江 杭州 310028)

摘要:伽达默尔对海德格尔的艺术真理学说进行解释学的重构,通过审美意识批判提出理解的真理,并以之作为艺术理论的立足点。伽达默尔指出:康德的审美趣味、席勒的审美王国、哈曼的审美感知、尧斯的审美经验将纯粹的审美意识作为艺术理论的立足点,否弃艺术的作为理解的认识的真理功能,显示了美学对于艺术理论的局限性。伽达默尔的这一批判对我国当代文学理论建设和发展极具启迪意义。

关键词:伽达默尔;艺术真理;审美意识;审美区分;艺术理论的美学方式

中图分类号:B83-0 **文献标识码:**A **文章编号:**1000-5315(2003)02-0070-06

伽达默尔在《真理与方法》的导言中说:“本书的探究是从对审美意识的批判开始,以便捍卫那种我们通过艺术作品而获得的真理的经验,以反对那种被科学的真理概念弄得很狭窄的美学理论。”[1](19页)审美意识批判对于伽达默尔的哲学解释学目标只是一个起点,在随后进行的历史意识批判和语言分析中,哲学解释学的基本特征作为引人注目的焦点浮现出来,而审美意识批判本身这时退居幕后,在我看来多少有些被冷落了。本文试图剖析伽达默尔的审美意识批判本身及随之而来的艺术理论倾向,寻求其对于当代文学理论建设可能具有的启示。

一 海德格尔提出艺术真理问题

伽达默尔的审美意识批判与艺术问题紧密交织在一起,让我们先从艺术真理问题开始吧。

海德格尔在1935年至1936年的演讲文字《艺术作品的本源》中突出地提出艺术的真理问题。他批评说,“迄今为止,人们却一直认为艺术是与美的东西或美有关,而与真理毫不相干”[2](20页),相

反,“艺术就是自行设置入作品的真理”[2](23页),“艺术就是真理的生成和发生”[2](55页)。海德格尔针对传统的主体与客体、知识与事实的相互符合的认识论的、科学的真理观提出了“存在”的真理,这是源始的、本源性的真理,而认识论的、科学的真理则是派生的、从属的。通过对凡·高的一幅关于农鞋的油画的分析,海德格尔指出,凡·高的画不是因为描绘了一双现成的农鞋而且惟妙惟肖(符合性认识)才使其成为艺术作品,而是因为“一个存在者,一双农鞋,在作品中走进了它的存在的光亮里”[2](19页),“这个存在者进入它的存在之无蔽之中”[2](19页),是存在的真理(敞开、无蔽、澄明)使凡·高的画成为艺术作品。

海德格尔的艺术真理具有二重否定性特征。一重是通过凡·高的作品得以说明的非认识性、非科学性。艺术真理不是通过摹仿、反映现实而达到的符合性认识,不是由这种符合性认识所标志的科学性真理。另一重是非主体性。真理自行设入作品,

收稿日期:2002-03-18

作者简介:陈吉猛(1968—),男,湖南省常德市人,浙江大学中文系文艺学博士生。

和创作者的发现与创造、保存者(观众)的领悟与理解没有关系:“艺术家与作品相比才是无足轻重的,为了作品的产生,他就像一条在创作中自我消亡的通道”[2](24页),“作品之保存……是把人推入与作品中发生着的真理的归属关系中”[2](52页)。

二 审美意识批判与艺术真理

伽达默尔在谈到从学于海德格尔时说道:“那时海德格尔发表了在今天作为艺术论文而著称的三篇法兰克福讲演(即《艺术作品的本源》)……以至在我心中立即唤起了一种反响。”[2](638页)可以肯定的是,海德格尔之艺术真理学说引起了伽达默尔深深的共鸣,以至在多年以后的《真理与方法》(1960)中首先被提及的就是艺术真理的问题。但是,在艺术真理问题上,伽达默尔并没有对海德格尔亦步亦趋——在1960年的《海德格尔后期哲学》一文中谈到作为艺术真理的“存在的澄明”的概念时,伽达默尔写道:“马克思对黑格尔辩证法所作的批判也适用于海德格尔的概念,它们都被称之为‘神秘的’。”[3](219页)诚如接受美学的创始人尧斯所指出的:伽达默尔“将海德格尔的艺术哲学精心制作成一种解释学的本体论”[4](58页),从而走上了通往另外一种艺术真理——解释学的真理——的道路。伽达默尔循以下三个步骤提出艺术真理问题:(一)人文主义传统昭示了艺术真理的可能性;(二)康德以来的美学主体化倾向一方面遮蔽了艺术真理的可能性,另一方面为达到艺术真理准备了条件;(三)通过审美意识批判确立艺术真理。

双重真理的区分是伽达默尔的逻辑起点,一重是科学认识模式的真理,另一重是在哲学的经验、艺术的经验和历史的经验中达到的不能为科学方法论手段所证实的真理(精神科学的真理),伽达默尔的任务就是要在现代科学的范围内抵制科学方法的普遍要求,探寻那种超出科学方法论控制范围的对真理的经验——这里可以看出伽达默尔对海德格尔反科学真理观的追随。这种非科学的真理在人文主义传统那里得到朦胧的表达。伽达默尔考察了人文主义的四个主导概念:教化、共通感、判断力和趣味。教化的精髓在黑格尔那里得到根本的揭示,那就是从异己的东西那里返回自己本身,达致普遍的精神存在;共通感是在社会生活中形成的一种共同感觉,它构成了精神科学认识的基础;判断力与共通感相关,不依概念而在个别中见出一般,是一种类似感觉

的能力;趣味最初是一个道德性的概念(在康德那里变成审美性的概念),是一种认知方式,和判断力一样都是根据整体对个别事物进行评判,这种评判不能被论证。伽达默尔断定,教化和共通感的概念启示了精神科学真理的固有源泉,艺术真理就归属在这种真理之内。但是,人文主义传统在康德那里变得复杂化了。一方面,康德依循自然科学的精神,否决了审美领域的认识功能和真理要求。康德将人文主义传统的判断力概念、趣味概念和共通感概念加以狭隘化,剔除其社会和道德因素,“人们能称之为感性判断力的整个范围,对于康德来说,只剩下了审美的趣味判断”[1](44页)。审美趣味既不是经验的普遍性,也不是概念的普遍性,而是先验的主观普遍性,而审美趣味的主观普遍性就是共通感。康德放弃了作为人文领域真理基础的东西。伽达默尔说:“审美判断力的先验证明确立了审美意识的自主性。”[1](53页)由康德所确立这种自主性的审美意识我们理解为一种“审美的主体性”,一种独立自在的、拒绝人文真理的审美主体性,由它规定艺术的现象,就使艺术失去它的真理。另一方面,康德关于审美判断在于想象力和知解力的统一的学说、关于自由美和依存美的学说、关于美的理想的学说又为我们认识艺术的真理提供了准备,“康德关于美是无概念地令人愉悦的证明并没有阻止这样一个结论,即只有那种意味深深地感染我们的美才引起我们的全部兴趣”[1](63页),这种深深的意味正是艺术真理的可能要素。康德在生命情感的主观先天性上建立的审美判断和天才的艺术观开创了美学和艺术理论的主体性潮流,其中最显眼的就是体验美学。伽达默尔通过对十八九世纪象征和譬喻人为对立的考察揭示了体验美学的界限。象征因内在体验的表现而成为艺术概念的代表,譬喻则因属于述说(Logos)领域、与修辞性或诠释性相关而与艺术性无缘,由康德的审美主体性所支持的体验成为艺术的标准。伽达默尔提出要为譬喻正名,一方面是因为意识到了艺术的形式标准(譬喻的修辞性),而更重要的原因是暗示艺术是一种理解现象(譬喻的诠释性)。针对体验美学的界限,伽达默尔总结说:“我们无论如何不能怀疑,艺术史上的伟大时代只是指这样的时代,在这些时代中,人们不受任何审美意识和我们对于‘艺术’的概念的影响而面对[艺术]形象,这种形象的宗教或世俗的生命功能是为一切人

所理解的,而且没有一个人仅仅是审美地享受这种形象。一般审美体验概念是否能运用到这种形象上去,而不削弱这种形象的真实存在呢?”[1](104页)由此我们进入到伽达默尔的审美意识批判——审美意识概念分析、审美意识抽象活动即审美区分的分析、审美感知分析和艺术真理问题的重新提出。

伽达默尔并没有对“审美意识”进行严格的界定。他一方面认识到,康德的审美判断(即趣味)的先验证明确立了审美意识的自主性,另一方面又看到康德给予趣味以“一种从感官享受过渡到道德情感的意义”[1](105页),因而突出地强调席勒赋予“审美的”一词的内涵。伽达默尔注意到,在席勒的《审美教育书简》中,一开始的杰出观点在展开的过程中发生了改变,“一种通过艺术的教育变成了通向艺术的教育”[1](106页)。这个“一开始的杰出观点”源于康德,康德将审美活动理解为联结感性与理性、自然界的必然和精神界的自由的中介。席勒提出审美教育的目的就是要将感性与理性、欲念与道德统一起来——将感性的人变成理性的人,首先要通过艺术的教育使他成为审美的人。这个杰出观点的改变始于席勒的“审美王国”的建立,审美的游戏创造了一个形象显现的第三王国,这个王国摆脱了一切现实的束缚,达到全面的自由。这样,席勒的无上命令“你要采取审美态度”从一种道德要求变成了某个审美国度的教化要求,那种通过艺术的教育变成了通向艺术的教育。如此而来的后果是:在康德的“感性世界”与“道德世界”、“存在”与“应在”的二元论的基础上,分裂出一个更深层的未解决的二元论,这就是异化了的实在与自由的审美王国(艺术)的对立,而这个审美王国必然谋求它自身特有的自我意识——这就是审美意识。我们发现:审美意识(审美主体性)在康德那里具有一种先验方法论的特征,而在席勒这里则成了一种强烈的内容要求:对“审美王国”的追求。这样就确立一个艺术的立足点,一个艺术用以衡量自身的尺度,“审美意识就是感受活动的中心,由这中心出发,一切被视为艺术的东西衡量着自身”[1](109页)。通过席勒的“审美意识”,艺术建立起自己的自主统治,同时也丧失了它与世界的统一性。

伽达默尔指出:“我们称之为艺术作品和审美地加以体验的东西,依据于某种抽象的活动。”[1](109页)这就是审美意识的抽象活动,也就是“审美

区分”。一方面,审美意识面对艺术作品时,对之进行审美性要素和非审美性要素的区分。审美意识撇开一部作品的源始生命关系和作为其意义的世俗影响,将作品视为“纯粹的艺术作品”。对艺术作品的审美体验将作品所包含的世俗的目的、作用、内容、意义等视为非审美性要素,虽然这些要素可能相当重要,但与作品的艺术本质无关。“审美意识抽掉了一部作品用以向我们展现的一切理解条件”[1](110页),作品实现了与世界的分离,也从而抹杀了作品可能向我们展开的真理。另一方面,审美意识到处实现这样的审美区分,并“审美地”观看一切事物,这就向艺术家提出了一种要求——对异化的现实和生活的审美地逃逸。通过审美区分,艺术家丧失了在世界中的立足之地,丧失对生活和历史的真理意识和真理要求。但是,社会对艺术所要求的远比在艺术的立足点上与审美意识相符合这一点多得多,这就规定了艺术家在世界中的某种悲剧性命运。因为按照审美意识的要求,艺术家只能达到他自身的某种解放,而无法完成社会所赋予他的真理的使命,精神无法达到社会的普遍性。席勒造就的审美意识是一种对现实的离异,伽达默尔又称之为审美教化意识,因为它似乎顺应着精神从异己的东西那里向普遍性的提升的方向。现在伽达默尔发现,席勒的审美教化是自我崩溃的,审美意识并不能使精神从异己的事物那里真正返回自身,达致真正的普遍性。

审美感知是审美意识、审美主体性的一种表现形式。伽达默尔对审美感知的分析是从康德的另一后继者理查德·哈曼着手的。哈曼将审美区分推向极端,详尽地区分了审美特性和审美特性存在于其中的非审美关系,并由审美特性抽象出艺术概念。哈曼将审美感知规定为“感知的自身意味性”,感知的自身意味性不同于“具有意味性”,具有意味性是对意义的第二次造就,这种造就就把与某种特定意义的关联有意味地推到了非确定的东西上。而自身意味性则根本断绝与那种可能规定其意义的东西的任何关联。感知的自身意味性与康德的审美判断(趣味)的先验主观性和非概念性具有一种隐蔽的联系,这种概念并不能为美学和艺术理论提供一个坚实的基础。伽达默尔提出了四个理由。首先,亚里士多德早就指出,一切感觉都通向某个普遍性的东西,即使每一个感觉都有其特定的范围,因而在此

范围中直接给予的东西不是普遍的,情况也是如此。因此,所谓“审美的”观看即使是自身作为审美的东西逗留在所观看的事物中,也并不能隔断所观看事物与某种普遍性的联系。其次,现代心理学的发现表明,所谓刺激—反应模式的纯粹感知只是某种理想的极限情况。感知总是整体性的。感知不是对事物的简单反映,而始终是一种把某物视为某物的理解。第三,海德格尔的现象学观看揭示了理解的原始性,在感知所及的地方,理解已经先天地发生了。总结以上三点,伽达默尔说:“单纯的观看,单纯的闻听,都是独断论的抽象,这种抽象人为地贬抑可感现象。感知总是把握意义。”[1](117页)最后,康德曾表示艺术是审美理念的表现,对这种审美理念康德补充了“许多不可名状的东西”[1](119页)。康德能够超越审美特性的先验纯正性,承认艺术特殊存在的方式。比之于康德,哈曼以“感知的自身意味性”作为艺术理论的基础无疑是一种倒退。因此伽达默尔呼吁道:“为了正确地对待艺术,美学必须超越自身并抛弃审美特性的‘纯正性’。”[1](119页)艺术理论必须寻求新的立足点。

有必要再次提起海德格尔。海德格尔对艺术真理的思考引起伽达默尔的共鸣,显然,这种共鸣是在伽达默尔对19世纪以来精神科学(哲学、艺术、历史等)的自我认识和真理要求的理解那里发生的,而后者是伽达默尔的主要出发点:“无论如何,我们不能从审美意识出发,而只能在精神科学这个更为广泛的范围内去正确对待艺术问题。”[1](127页)当审美意识失去了它作为艺术理论的立足点的资格的时候,取而代之的就是精神科学的真理概念:“在艺术中难道不应有认识吗?在艺术经验中难道不存在某种确实是与科学的真理要求不同、但同样确实也不从属于科学的真理要求的真理要求吗?”[1](125页)这就是伽达默尔向艺术所提出的真理问题。伽达默尔确立的艺术真理有如下规定。(一)艺术真理是一种认识,这种认识不同于科学方式的认识,也不同于一切概念方式的认识。(二)艺术真理是理解的真理,“艺术作品的经验包含着理解,本身表现了某种诠释学现象”[1](129页)。伽达默尔的理解概念继承人文主义传统的教化概念的精髓——从他物中返回自身、理解自身,并与20世纪的对话思想合流。(三)结合(一)、(二)两点可以推知,艺术真理是一种通过理解达到的认识,是理解者视域和

被理解者视域两相对话、两相融合的而达到的一种新视域。现在我们可以看到,从海德格尔到伽达默尔,艺术真理发生了怎样的转变——这就是从存在的真理、非主体性的真理转变到了理解的真理、主体性的和主体间性的真理。伽达默尔虽然有跟随海德格尔反主体性的倾向——比如强调作为艺术作品存在方式的游戏的非主体性(游戏者被游戏)——但只要事涉理解,只要讲到对话和视域融合,就离不开主体,离不开主体性和主体间性。伽达默尔在谈到他与海德格尔的思想的真正的分离点时提到了伟大的对话家柏拉图,正是后者使他明白,真理永远是在对话中达到的[1](641页)。在艺术真理的问题上,如果说伽达默尔在一开始遵循了海德格尔的探究方向——认同艺术的真理问题——那么其最后的探究结果则是开辟了新的真理维度,提出了新的艺术真理——理解的真理、解释学的真理。

三 启示的简单讨论

启示之一,关于审美意识与艺术的自主性。

接受美学的创始人尧斯受益于伽达默尔的解释学理论,却对审美意识批判颇不以为然,尧斯强调艺术中与现实保持距离的审美经验的意义[4](15页以下)。对此,伽达默尔在1985年的《在现象学和辩证法之间——一种自我批判的尝试》中针锋相对地指出:“我同样不明白的是,尧斯试图使其发生作用的‘审美经验’怎么会使艺术经验得到满足。我的‘审美无区分’这个颇为费解的概念的要点就在于不该把审美经验太孤立,以至使艺术仅仅变成一种享受的对象。”[1](643页)我们在这里看到了两种艺术理论倾向的对立。伽达默尔的审美意识批判表明,从康德的审美趣味到席勒的审美王国,到哈曼的“感知的自身意味性”,再到尧斯的审美经验,都表现出一种为艺术寻求自立的努力,这种努力构成了一种持续的运动,以至使我们无法回避。这种艺术自主理论有三个逻辑环节:(一)审美意识作为艺术的立足点;(二)审美意识是纯粹的;(三)艺术作为审美意识是一个独立的王国——就像什克洛夫斯基所说的:“艺术永远是独立于生活的,它的颜色从不反映飘扬在城堡上空的旗帜的颜色。”[5](357页)伽达默尔的批判结果是:(一)精神科学的真理概念是艺术的立足点;(二)纯粹的审美意识是独断论的抽象;(三)艺术与人的整个世界经验相联系,艺术是人的自我理解。两种倾向对立的焦点在于艺术的

立足点,也即是对于艺术本质的两种理解。艺术确实开启了一个有别于现实的世界,这是艺术自主论绵绵不绝的动因。但艺术世界是否就等于“审美”的世界呢?某种纯粹的审美意识能作为艺术世界的自立基础和理由吗?伽达默尔指出,审美的观看以对普遍性的理解为基础;对尧斯的反驳又暗示出:艺术经验不等于审美经验,审美经验太孤立。可见,艺术世界的自主性并不是某种孤立的审美因素造成的——这只是问题的一方面。另一方面,艺术世界是不是因为有别于现实世界、因为其自主性就因此丧失了与现实世界的全部联系呢?两个世界相互隔绝吗?伽达默尔揭示出,艺术在于理解和对话,离不开现实的人的参与和创造,艺术显示人的全部世界经验。人的现实的世界经验参与到艺术世界的生成中去,从而缔结了两个世界牢不可破的联系。以上两点表明,那种以审美意识为基础的纯粹的绝对的艺术自主论是不能成立的。

启示之二,关于审美区分。

审美区分表现为两个方面,一是对作品的审美因素和非审美因素的区分,一是对现实世界和艺术世界的区分。后一种区分有其积极意义,但其立足点(审美意识)是狭隘的,这一点启示之一已有讨论。前一种区分让我们想起推崇作品研究的美国新批评的构架—肌质说、材料—结构说,所谓构架、材料即是指作品中的非审美性因素,而肌质、结构则是具有审美效应的东西。如果一部艺术作品并不是意指某种审美性的因素,而本身是某种不可分割的整体存在,那么这种区分就没有意义,就只能是伽达默尔所说的审美意识抽象的结果。什克洛夫斯基声称他的文学理论是研究文学的内部规律,韦勒克也有内部研究与外部研究的区分。但究竟什么是文学的内部与外部呢?如果文学的外部是指现实世界,那么文学的内部则是指人所创造的文学世界本身。文学世界既有语言、形式的因素、又有人世界经验的因素,还有意义、价值的因素以及文学形象的因素等等,所谓内部规律、内部研究就必须与文学世界的这些因素相联系。相形之下,什克洛夫斯基和韦勒克的文学内部是狭隘的,前者突出陌生化手法,后者强调对作品的节奏、韵律、文体和意象、隐喻、象征等的研究。可以看出,伽达默尔所讲的审美区分是他们的内外之分的根据和基础,他们将其审美意识对准了文学世界的形式因素。

启示之三,关于审美主体性。

伽达默尔对审美感知的分析令人信服地表明:在审美感知这种单纯的感知之先、在审美意识这种单纯的意识之先、在审美主体性这种单纯的主体性之先有一种源始的整体的感知、意识和主体性,这在伽达默尔那里表现为“理解”的主体性。伽达默尔的批判否定了那种单纯存在的、与普遍的主体性没有联系的审美主体性——认为它是一种独断论的抽象——但并没有否定审美主体性的相对性存在。相对于那种源始的、整体的、普遍的主体性,审美主体性是次一级的分裂物。源始的、整体的主体性先在地参与到艺术世界之中,审美主体性才能对艺术起作用,因此,文学艺术理论研究在总体上应该以前者为指导。审美主体性只是与艺术世界的某一层次相联系,这样,美学的方法就具有相对性。

启示之四,关于艺术真理和艺术理论的美学方式。

就像这篇文章开头海德格尔所说的,人们一直将艺术与美的东西或美联系在一起,将美学当作艺术哲学,使得审美理论在艺术理论、文学理论中具有崇高的地位。这一点在我国新时期文学理论中也有鲜明的表现。新时期文学理论成功地以美学话语取代了政治话语(审美反映论和审美意识形态论对反映论和意识形态论的修正即是表征),体现了中国文学理论的现代性进展[6](314页)。但是伽达默尔的审美意识批判实际上显示了美学对于艺术理论的局限性,其艺术真理问题的重新提出可以看作哲学解释学理论(而不是美学)在艺术领域的运用。伽达默尔的努力表明,艺术理论和文学理论研究要超越传统的美学方式,我以为这对于我国当代文学理论的发展和建设极具启迪意义。在1964年的《美学与解释学》一文中,伽达默尔明确地提出要“把系统的审美问题转变成艺术经验问题”从而以解释学包容美学以至取代美学作为艺术理论的观点[3](98—101页)。我们认为,伽达默尔的作为理解的真理、解释学的真理对于艺术来说过于抽象,而且,这样一种艺术的真理经验是不是达到那种全面、整体的艺术经验仍然是一个问题。艺术真理作为艺术理论的立足点无法面对艺术理论的诸多具体问题,由审美意识批判提出艺术真理对于艺术理论而言与其说是解决了问题,不如说仅仅是提出了问题,这就是:艺术理论如何以超越美学的方式面对源始的、整

体的艺术经验,如何以超越美学的方式把握艺术这一对象世界的整体性。

参考文献:

- [1] 伽达默尔. 真理与方法[M]. 上海:上海译文出版社,1999.
- [2] 海德格尔. 林中路[C]. 上海:上海译文出版社,1997.
- [3] 伽达默尔. 哲学解释学[C]. 上海:上海译文出版社,1994.
- [4] 尧斯. 审美经验与文学解释学[M]. 上海:上海译文出版社,1997.
- [5] 转引自:朱立元. 现代西方文学史[M]. 上海:上海译文出版社,1993.
- [6] 钱中文. 文学理论现代性问题[A]. 走向交往对话的时代[C]. 北京:北京大学出版社,1999.

Gradamer's Criticism of Aesthetic Consciousness and Its Revelation

CHEN Ji-meng

(Chinese Department, Zhejiang University, Hangzhou, Zhejiang 310028, China)

Abstract: Gradamer reconstructs Hermeneutics' theory of art truth by means of explanation, comes up with comprehension truth through criticism of aesthetic consciousness and takes it for the standpoint of art theory. He points out that Kant's aesthetic interest, Schiller's aesthetic kingdom, Hamann's aesthetic perception and Jauss' aesthetic experience take pure aesthetic consciousness for the standpoint of art theory and negate the truth of art in comprehension, which reveal the aesthetics limitations in regard to art truth. Gradamer's criticism is of great significance for China's consciousness and development of contemporary literary theory.

Key words: Gradamer; truth of art; aesthetic consciousness; aesthetic differentiation; aesthetic method of art theory

[责任编辑:唐 普]