

审美经验与审美对象

——莫里茨·盖格尔美学思想研究之二

张云鹏

(潍坊学院 中文系, 山东 潍坊 261043)

摘要:重审美经验是西方近现代美学研究的一大趋势,作为现象学美学奠基者的莫里茨·盖格尔更是强化了这一点。不过,与各种事实论美学尤其是心理学美学把审美经验看作心理的事实不同的是,盖格尔视审美对象为审美经验的来源。为此,盖格尔对艺术的深层效果和表层效果、快乐和享受、内在的专注和外在的专注、审美判断和令人愉快的东西的判断作出了根本的区别。但最具特色的是,盖格尔把审美对象看作是一个现象学的对象而不是本体论的对象。

关键词:莫里茨·盖格尔;美学思想;审美经验;审美对象

中图分类号:B83-0 **文献标识码:**A **文章编号:**1000-5315(2002)04-0049-08

西方传统美学研究的重点是美的本质问题,即对“美是什么”作哲学的探讨。斯托尔尼兹说:“传统美学很少像我们这样去问‘什么是审美经验’?传统美学把‘审美’的东西看作是某些对象所固有的特质,由于这些特质的存在,对象就是美的。”[1](242页)当代西方美学则把主体的审美经验作为美学研究的中心问题。美国学者莫里斯·韦兹在其所编的《美学问题》中说:“自康德以来,审美反应问题,或审美经验问题,在艺术的哲学探讨中一直处于最突出的地位。由于‘审美的’这个词语被康德的前辈鲍姆嘉通赋予了新的活力,并用这个词语来解释特定的一种经验,它几乎成了对艺术或美的反应的一个同义词。直到最近,谈论审美就是谈论我们对美的反应中的经验的特性。”[2](284页)作为重在对主体意识进行分析和描述的现象学,在美学领域自然要把主体的审美经验放在突出的位置上。莫里茨·盖格尔在其现象学美学的总结性著作《艺术的意味》一书中,用了近一半的篇幅对审美经验作

专门的探讨。

尽管西方现当代美学整体地表现为重在审美经验,但对审美经验是否是一种独特的经验却有着不同的看法。一种看法是主张审美经验是一种特殊的经验类别,因此应当把它和日常生活经验区别开来。另一种看法是主张经验就是经验,它是无法分类的,审美经验和日常知觉经验并不是两种不同的经验类型,因此很难把两者截然分开。如英国新批评派的代表人物艾·阿·瑞恰慈就认为审美经验“和许多其他经验十分相似”,它“根本不是一种新型的种类。我们赏画读诗或者听音乐的时候,我们并不是在做什么特别的事,跟我们前往国家美术馆途中的言谈举止或清晨我们穿戴衣冠情形并无两样”[3](10页)。第三种看法取中间的立场,如美国实用主义哲学家杜威就认为审美经验和日常生活经验之间只有程度的区别而没有类的区别。他说:“我认为虽然并不是没有审美这种东西……但它那种被净化、被强化和发展了的经验仍然是从属于正常而

收稿日期:2001-11-07

作者简介:张云鹏(1957—),男,山东省潍坊市人,潍坊学院中文系教授。

完满的经验。”[4](253页)

盖格尔属于肯定审美经验为一种特殊的有别于日常生活经验的经验的一派,他在《艺术的意味》中所做的一个很大的工作就是尽可能对审美经验与日常生活经验作出区分。为此,他提出了五组相互对立的概念:1. 表层艺术效果和深层艺术效果;2. 快乐与享受;3. 内在的专注和外在的专注;4. 审美判断和令人愉快的东西的判断;5. 审美态度和非审美态度。这几组概念所涉及的实际上是审美过程三阶段的三个因素:审美开始阶段的审美态度、审美高潮阶段的感受体验、审美结束阶段的审美判断。盖格尔提出的第三和第五两组概念涉及的是审美态度,第一和第二两组概念涉及的是感受体验,第四组概念是审美判断。以下的分析我们按上述顺序展开。

审美态度和非审美态度。盖格尔首先在审美态度和非审美态度之间划了一条截然分明的界限:“关于审美态度,我们可以说的最不证自明的话就是:它是一种审美态度,而不是一种伦理态度,科学态度,或者经济态度。它必须是一种审美态度,而不是一种审美之外的态度。”[5](234页)就非审美态度而言,它包含两种类型:一是“伪审美态度”,二是“审美之外的态度”。伪审美态度是指在业余艺术爱好者那里存在的一种融审美态度和非审美态度于一体的对待艺术作品的态度。什么是业余艺术爱好?盖格尔的界定是“只有当一个体验者根本没有意识到他的体验与真正的审美体验的区别的时候,我们才有理由宣布这里存在着某种审美经验的业余艺术爱好”[5](235页)。由这段话,我们可以推出伪审美态度所具有的两个特征:1. 审美态度的非纯粹化,即把审美之外的态度容进了审美态度之中;2. 业余艺术爱好者对审美态度和非审美态度缺少一种自觉、清醒的意识。后一个特征是由前一个特征导出的。伪审美态度必然导致伪审美经验。这具体表现为,当人们面对一件艺术作品时,或者是对其主题价值感兴趣,或者是对其题材价值感兴趣,或者是对其技巧价值感兴趣。由于审美之外的态度介入到了审美态度之中,这就使得人们失去了对审美态度的自觉意识,伪审美经验便乘虚而入。在盖格尔看来,这种业余艺术爱好是对审美经验的极大威胁,在一定程度上,伪审美态度比审美之外的态度具有更大的危险。审美之外的态度是指伦理态度、科学态度、经济态度、日常生活的行为态度,等等。科学态度是

从概念的角度去认识艺术作品,它侧重的是纯粹理智上的理解,它取的方法是演绎,而演绎在审美领域中并没有合适的一席之地。康德说过:“美是那不用概念而普遍令人愉快的。”[6](57页)科学认识是一个概念归属的过程,它与审美毫不相干。日常生活的行为态度注重的是对象的使用价值,而不是通过对其外表的直观去领会审美价值。盖格尔举语词运用的例子来说明两者的区别:由于重在语词的交流功能,于是便把语音作为媒介,通过它去把握其背后的意义,语音的感性特征在这里便无足轻重了,这就是对待语言的一种日常生活态度。相反,从单纯的交流价值上收回来,在语词的语音面前止步,忽略其所指意义,把感觉的中心放在语词的感性特征上,这则是一种审美的态度了。对语言以上两种态度的区别,被结构主义语言学家罗曼·雅各布森以更严谨的理论表述了出来,他把言语的功能分为六类:情感的、指称的、交际的、元语言的、意动的、诗歌的。前五类体现在说话者与受话者之间的交流上,重在言语的使用价值;后一类重在言语本身,于是诗歌的或美学的功能就占据了支配地位[7](85页)。

审美态度的一个特征是专注性,即主体一旦对对象采取了审美态度,便会把审美注意力集中于对象,这种情形被盖格尔称之为外在的专注。与外在的专注相对立的非审美的态度则是内在的专注。盖格尔对两者也作了明确的区分。内在的专注是指人们在面对艺术作品的时候,把注意力放在了由艺术作品所激发出来的主体的情感和体验上,这时,艺术作品的存在被忽略了,被推向前台的是情感,“我们享受的是这种情感”,“人们就生活在对这种情感的内在专注之中”[5](102页)。实际上,在这个过程中,主体活动的对象被置换。当然,艺术作品还是存在的,但它不是作为审美对象而存在,而是作为激发、唤起各种情感的手段而存在——一种次要的存在。在这种情况下,艺术和同样能给人带来陶醉、激动、快乐、痛苦等情感体验的酒精、娱乐游戏以及麻醉剂等没有质的区别。“在内在的专注中,人们从审美的角度享受他们自己的情感,并且因此而使自己陷入一种普通的崇高、热情,以及内在激情的心情之中。人们这种对自己的情感的审美享受既不需要任何艺术作品,也不需要任何审美客体。对于这些‘审美’情感来说,对于人们对自我的这种审美享受来说,任何一个客观对象都可以发挥刺激物的作

用”[5](112页)。由此可以得出结论说,内在的专注所引起的不是审美的经验,而是对日常心理生活事件的经验。就后一种经验论,在理解音乐的过程中,“门外汉在音乐中‘感受到的’最多,训练有素的艺术则感受到的最少”[5](105页)。与内在的专注相反,外在的专注是对审美对象本身的注意,比如在欣赏一幅风景画的时候,人们的注意方向针对的是构成这幅风景画的结构成分——上面的原野、房屋、树丛等外观细节。这时,风景画处在人们的兴趣的中心,“而且人们也向从它那里汹涌而来的东西开放自身”。当然,在此它会唤起人们的情感,但主体的情感反应不会干扰这种外向的态度,“他们就生活在外在的专注之中”。只有在外在的专注中,艺术作品才真正获得了属于它自己的地位——作为审美对象而存在。在盖格尔看来,“只有外在的专注才特别是审美的态度”[5](104页),“对于一种艺术来说,外在的专注都是合适的态度”[5](106页)。具有了这样一种外在的专注,然后我们才有可能引发审美的经验,才有可能体味艺术作品的价值。

审美感受体验和非审美感受体验。盖格尔就这一因素提出的对立概念是:1. 表层艺术效果和深层艺术效果;2. 快乐和享受。尽管这两组概念用语不同,但两者指的都是主体在审美活动中所产生的美感与快感的区别问题,只不过第一组侧重从客体的角度立论,第二组侧重从主体的角度立论。需要说明的是,盖格尔在论述表层艺术效果和深层艺术效果的区别时所提及的“快乐”概念与在论述快乐和享受的区别时所提及的“快乐”概念的含义是不一致的,前一个“快乐”指的是快感,后一个“快乐”指的是美感。这样,第一组的“深层艺术效果”与第二组的“快乐”是同一的,指美感;“表层艺术效果”与“享受”是同一的,指快感。当然,盖格尔并没有使用“美感”、“快感”这两个概念,但笔者发现其整个论述讲的就是这一问题。以下的论述仍然保留盖格尔的用语以忠实于其美学的本来面目。

心理学美学把艺术的效果等同于日常生活的一般经验,这实际上取消了审美经验。盖格尔对此深为不满,他把这样一种学说称之为“把所有的审美享受都还原成肌肉和肠子的感官快乐的学说”[5](60页)。盖格尔认为:“人们公正的观察表明,艺术作品,或者所谓的艺术作品可以给人们带来与日常生活经验不同的两种效果,我把这两种效果区分为

艺术的深层效果和表层效果。”[5](60页)艺术深层效果与表层效果的区别有三点。第一,深层效果触及自我的深层,对人格领域产生影响;表层效果只能触及自我的表层,仅对生命领域产生影响,并且与那些存在于非审美领域之中的效果联系在一起。第二,表层效果把快乐本身当作目的,如吃一桌美味佳肴;深层效果并不是为了追求快乐,它是一个有关某种其他目的的问题,一旦人们达到了这种目的,快乐作为副产品也就相伴而生了。这个目的在盖格尔看来就是“幸福”,“幸福是作为一个整体的自我所具有的一种总体状态,是一种充满着快乐的状态;它是从某种宁静状态或者某种崇高状态中产生出来的自我完善——这种状态包含了快乐的各种条件,但是它本身却不是快乐”[5](65页)。当这种幸福的目的达到时,主体便处在了艺术体验的高峰点。看来,盖格尔的“幸福”状态与人本心理学家马斯洛的“高峰体验”相类似。第三,表层效果是对某种直接刺激的反应,而深层效果不单纯是对一种刺激所作出的反应。“与此相反,它要求人们有意识地领会客体的艺术价值,它要求人们作‘外在的专注’……艺术的深层效果是存在于艺术作品之中的艺术价值的主观相关物”[5](67—68页)。关于艺术深层效果与表层效果的联系,两者都是一种快乐效果,在深层效果中交织融合着表层的生命效果,并且两者存在着一种相互转换的关系。一方面,当表层效果进入到深层效果之中并一道表现出来的时候,它就从根本上获得了某种全新的意味,不再是单纯的表层效果,这实际上是深层效果同化了表层效果;另一方面,深层效果得到了表层效果的丰富和支持,被后者具体化了。非审美领域的例子如性行为之于爱情与爱情之于性行为,两者是相互强化的。审美领域的例子如一出悲剧必须既具有精神上的深度,而又具有完满的生命体验。

从主体角度对审美感受体验与非审美感受体验作出的区别是“快乐和享受”。两者的区别有两点。第一,快乐是对艺术作品的一种适合于情感的、前理智的态度;享受不是一种对待艺术作品的态度,而是一种对艺术作品作出的情感反应的事实。快乐是人们由于客体的价值而快乐,享受都是人们的自我享受。第二,在享受体验中,主体处于被动状态;在快乐体验中,主体并不服从客体,但是却为了作出决定而使自身处于开放状态。快乐是明智的,享受则是

盲目的。从以上论述我们可以看出,对快乐和享受的两点区别基本上对应着深层效果和表层效果区别的第二、第三点。

对于美感与快感的区别,历来的美学家多有论及。德谟克利特告诫人们“不应该追求一切种类的快乐,应该只追求高尚的快乐”[8](116页)。库申指出:“美的情感和欲望相去甚远,甚至于互相排斥。”他举例说,“在一张充满肴饌美酒的筵席面前,享受的欲望油然而生,但美感不会发生。假定我不去羡慕眼前的丰饌行将给我的快乐,只打量肴饌如何安排,桌上如何陈设,美感可能在某种程度上产生;但是,可以肯定说,在这种场合,我欣赏陈设的对称和秩序,既不是一种需要也不是一种欲望”[9](230页)。桑塔耶纳认为生理快感与审美快感有着十分明显的区别:生理快感“是离美感最远的快感”,“是那些使我们注意到身体某部分的快感”,是一种低级的快感;而“审美快感的器官必须是无障碍的,它们必须是不隔断我们的注意,而直接把它引向外在的事物。所以审美快感的地位和范围更大,……我们的灵魂仿佛乐于忘记它与肉体的关系,而且幻想自己能够自由自在地遨游全世界,正如它可以自由自在地改变其思想对象”[10](24页)。盖格尔对美感和快感的区别在整体思路与上述诸家是一致的。

审美判断与非审美判断。盖格尔确立价值论美学的根据之一,就是在人类的审美活动中不仅存在着内在与外在的各种事实,而且在主客体的关联中还存在着评价和论断。评价和论断与价值相关,所以,审美判断进入盖格尔的美学研究视野便是必然的。但盖格尔论述审美判断有自己特定的角度,即“快乐”的主观性与客观性。选择这一角度的原因在于“每一个关于审美价值的论断都必须得到一个使人们获得快乐的事实的证明”[5](119页)。从快乐的主观性出发,盖格尔区分了“感知”与“快乐”;从快乐的客观性出发,盖格尔对“审美判断”和“令人愉快的东西的判断”作出了区别。

先看第一个区别。盖格尔赋予“感知”与“快乐”的特定含义是,“感知”指科学认识,“快乐”指审美体验。感知“是人们用来领会外部世界的各种事实的器官”,快乐“是人们用来领会审美价值的器官”[5](119页)。两者的区别有三点。第一,由科学认识所获得的知识具有公共性,即我们有关外部

世界的知识可以扩展到我们自己的感知范围以外,我们可以用他人的感知来代替我们自己的感知,感知具有可交换的属性。但审美体验则是个体性的,在人们体验审美价值的过程中,根本不可能用其他人的快乐来代替自己的快乐;他人的暗示和评价可能会对自己的体验产生冲击和影响,但体验仍然是属于自己的。在审美领域中我们是唯我论者。第二,在科学活动中,除感知外,人们还可通过推理、类比、假设、计算等概念思维手段去获得有关外部世界的知识。但在审美领域却不会出现相似的情况,对于艺术作品那独一无二的审美价值,只有通过主观自我的直接体验才能接近它理解它。第三,在科学活动中,主体对对象的认识经由一个由表及里逐步深化完善的过程,以最终寻找一个有关这种世界图画的统一体。当认识与认识之间出现矛盾的时候,就需要对错误的认识进行修改。在快乐领域中,尽管审美活动之间存在矛盾,但我们不可能通过引用更高的原理或者那些具有优先权的法则把它们统一起来。这些快乐活动不承认任何统一和一致,我们不可能通过引用更高的原则消除它们的矛盾。

盖格尔区分“感知”与“快乐”的目的在于寻找审美判断的主观性依据。他把这种主观性称之为“快乐的独裁”：“在审美领域中,一个人自己目前的快乐是具有决定意义的;它顽强地坚持它自己存在的权利。任何一个人的其他快乐都不能取代它,没有任何一种推理能够代替它。任何一个人的其他快乐都不能驳斥它,这个时刻的快乐容不得任何矛盾。”[5](125页)快乐的主观性的意思是说,人们只有通过他们体验到的快乐才能领会审美价值。它的陈述形式是:这幅画使我快乐。

但是,另一方面,作为审美体验的“快乐”也有其客观性依据。盖格尔因此对两种判断——审美判断和令人愉快的东西的判断——作出了区别。关于令人愉快的东西的判断不是对于客观对象的判断,而是关于一个人的情感、关于一个人对客观对象所作出的反应的判断。这样一来,审美经验和日常生活经验便被等同起来了。这正是科学美学和心理学美学的做法。而审美判断则是关于客观对象的特性的判断,在盖格尔看来,审美价值是存在于艺术作品之中的一种东西,主体通过自己的体验而对之作出相应的评价。它的陈述形式是:这幅画是美的。“这幅画使我快乐”与“这幅画是美的”是两种各不

相同的陈述。“这幅画使我快乐”是一个反思的经验判断,而“这幅画是美的”则是关于人们通过快乐体验到的价值的判断。面对心理学美学仅注重主观心理享受而对价值论美学所造成的威胁,盖格尔明确提出要为审美快乐提供客观的辩护。那么在“客观辩护”与前述“快乐的独裁”之间是否存在着矛盾呢?回顾以上分析,我们就会清楚,两者各自从主观性和客观性方面去共同领会把握审美价值。主观性与客观性在这里达到了统一。

论述至此,我们看到,盖格尔在这里所讲的与其说审美经验是什么,不如说审美经验不是什么。所以,在下面的论述中,我们着重要说的是审美经验是什么。对于什么是审美经验以及构成审美经验的因素,西方美学并没有统一的想法,盖格尔既没有给出审美经验的明确定义,也没有对审美心理的要素如感知、想象、情感、理解等因素列出并进行详细的分析。综合盖格尔论述中所涉及的方面,我们认为,盖格尔审美经验是包含了审美态度、审美感受体验、审美判断三个因素的。

在区别审美态度和非审美态度时,盖格尔表达的一个基本意思是借助于审美态度才能领会艺术作品的审美价值,这说明审美态度是审美经验产生的前提。他进而认为“它也是使这些审美价值找到进入到存在的自我中去的道路的先决条件”,它处在审美活动的初始阶段。在区别内在的专注和外在的专注时,盖格尔认为只有外在的专注才特别是审美态度。但这是一种怎样的外在专注呢?对人的活动的态度是外在的专注,对外部世界所持的科学态度也是外在的专注,而审美的外在专注必须具有一种特殊本性。在盖格尔看来,这就是审美的直观与静观,直观与静观是构成审美态度的两种成分。

盖格尔论审美直观有这样几句话:“从审美态度领会艺术作品的特征这种意义上来说,审美态度必然是直观的”;“直观是这样一种态度,人们通过这种态度就可以领会艺术作品那些直接联系的形式存在的价值”[5](244页);“直观即根据审美价值的感性特征对这些价值的领会”[5](258页);“直观要求人们从感官角度直接领会那些价值和价值模式,而不是从概念的角度去认识它们”[5](245页)。可见,审美直观涉及到主客体两个方面,在客体方面是指艺术作品的感性形式特征即形象性,在主体方面是指对于感官而非概念的运用即直觉性。合起来

说,直观是以客观对象的感性形式属性和人的感知能力的双向对应为前提的。需要注意的是,盖格尔的审美直观与克罗齐、叔本华等人审美直觉说不是完全等义的。从审美活动过程看,审美直觉已从初始阶段延伸到感受体验的高潮阶段,所以它不仅讲事物感性形式与主体感知能力的直接对应,它还讲审美体验的领悟性和创造性。盖格尔的审美直观则只限于审美活动的初始阶段,“因此,‘直观’本身并不是审美经验,而是审美经验的先决条件”[5](244页)。审美直观涉及到对艺术作品价值的“领会”,但仔细揣摩盖格尔前面的几句话,就可发现直观和领会在时间上并不是同步的,直观是领会的前提条件。盖格尔说:“直观作为审美态度的一种成分,与富有创造性的艺术家所具有的灵感毫不相干。”[5](244页)这就在审美直观的领悟性、创造性与审美态度的直观性之间划出了一条分别的界限。

如果我们把直观严格限定为客观对象的感性形式与主体感知能力的双向对应的話,那么不仅在审美活动中而且在其他活动中也同样存在着“直观”。所以,在审美态度的构成中还必须加上另一种成分——“静观”。盖格尔说:“静观所指的只是:人们以某种形式(或者另一种形式)在心灵深处接近艺术作品(或者美的客观对象)的感官方面的特征。……如果说人们通过直观可以领会艺术作品的感官方面的特征,那么,人们就必须通过静观来面对艺术作品。”[5](250页)显然,静观比直观在层次上深化了。静观的基本特征在于与日常生活态度的分离。盖格尔认为,在日常生活中,不论语词、人们,还是各种事物,都与审美毫不相干。盖格尔要求人们在进入审美之际要把日常生活抛在一边,排斥任何与日常生活有联系的东西,摆脱其他所有兴趣,保持一种“不偏不倚的快乐”。就与日常生活的分离来说,盖格尔的静观说与日本学者今道友信的“日常意识的垂直中断”、与老子的“涤除玄鉴”、庄子的“坐忘”、宗炳的“澄怀”意义是基本相同的;就其分离的结果来说,“不偏不倚的快乐”类似于庄子的“心斋”和郭熙的“林泉之心”。总之,盖格尔在此所讲的无非是指审美态度的无功利性。静观的第二特征是“孤立”,这是就主体与审美对象的关系立论。盖格尔说:“静观所指的只是把被观赏者享受的东西所具有的感觉方面的特征孤立出来,并且领会这些特性。”[5](252页)这种审美对象“孤立”说,启发后来

的杜弗海纳提出了审美对象行使“自治权”的观点,即审美对象从日常生活的背景上突现出来并划定了我们注意力的界限。与审美对象“孤立”说相联的是“审美距离”,这是“静观”的第三个特征,盖格尔显然是受到了瑞士美学家布洛“距离说”的影响,不过布洛强调的是心理距离,而盖格尔起码在表面文字上谈得更多的是审美感官的距离:“视觉和听觉方面的印象以一种截然不同的方式使某种距离有可能存在,这种距离对于我们区别色彩和声音的价值来说是不可或缺的。”[5](258页)盖格尔把视听觉看作是比触觉、味觉、嗅觉特别充分地适应审美经验的更高级的感觉,“因为它们以这样一种方式促成了审美态度,因为它们使客观对象的外表、使对客观对象的表现有可能迈过一种艺术方式而形成”[5](256页)。尽管盖格尔在就审美感官谈距离,但联系到他的“静观”指以心灵面对艺术作品,其“距离”说也含有心理距离之义。

审美经验有广义狭义之分,广义的审美经验含有经历和体验两重意思,从历时态看,经历侧重于指过去的经验,体验侧重于指当下的经验;从共时态看,经历属于表层的经验,体验同于深层的经验。盖格尔所讲的审美经验指的是审美体验:一种当下的活的经验。盖格尔认为审美经验由快乐和享受组成。快乐是人们由于客体的价值而快乐,享受是人们对于情感反应的自我享受。在两者的混合中,有时快乐占优势,有时享受占优势,但都是一种审美经验。如果两者产生分离,那么,就享受而言,因它没有沉浸在对艺术作品的价值感到的快乐之中,所以,它就不再是一种审美经验;就快乐而言,它固然还是一种审美经验,但因其缺少生命的高度激动便会显得苍白无力。这实际上也就是说,作为审美体验的快乐是包含着享受成分的,而享受则不包含快乐。

盖格尔对审美体验的正面阐述比较薄弱,属于审美体验中的知觉、情感、想象、领悟等因素均未涉及。这当然与他美学研究的着重点放在对事实论美学尤其是心理学美学的批判并借此以确立价值论美学的目标追求上有关。所以,在这一部分他把笔触转到了另一个方向,即快乐和享受是美学中各种倾向的发源地。

紧接着审美体验而来的、具有心理上的必然性和时间上的连续性的是对对象所蕴涵思想意义及其艺术价值的一种整体性的评价和把握,这就是审美

判断。在区别审美判断和非审美判断时,盖格尔对审美判断作出了规定:它是关于人们通过快乐体验到的价值的判断。在这个过程中,盖格尔要求人们不要盲目地接受快乐,而要为快乐进行客观的辩护。实际上,客观辩护在盖格尔那里成了理性判断的同义语。“客观辩护”是什么意思呢?盖格尔认为,它不是推理,不是演绎三段论,不是证据,而是直观,是分析。需注意的是,审美判断中的直观与审美态度中的直观不是同义的,这里的直观是指现象学的本质直观。这种包含分析的直观是一种不同于理论证明逻辑的“情感逻辑”,它以印象为基础,通过直接观看和感受(不是了解)艺术作品的价值去确立评判的根据。一方面,直观的分析要寻找出个别艺术作品的个别价值,另一方面,它又要揭示出这部作品全部价值所具有的根据,即有关“美”的普遍性观念。无论是个别价值还是审美价值的本质(即普遍性观念)都是直接显示出来的,所以,直观的过程不是理智的过程。用更为通俗的话表述则是,审美判断是一种寓理于情、情中含理的情感评价,它始终保存着艺术鉴赏那种动情观照、想象、联想和再创造的性质,因而它不是一种抽象的理性判断,而是一种情理判断。

在《价值论美学与现象学的方法——莫里茨·盖格尔美学思想研究之一》[11]一文中,我曾经指出分析是现象学方法的一个突出特性。分析不是指理智的推理,而是胡塞尔所说的直观中的一个必不可少的步骤——精神的递推。递推是从多到一的本质直观,即从诸多变项的差异性中把握同一性。盖格尔把直观分析的过程分为三个阶段。第一阶段是人们对价值的潜在领会过程,即主体处在快乐体验阶段,智性的理解还未出现。第二阶段是分析、揭示、感受对象价值的过程。在这个阶段,智性的理解出现,它寻找出审美对象的各种价值,并因此把直接的快乐体验消耗掉。第三阶段走向一种新的综合统一的体验。当智性为寻找审美对象各种价值而把快乐体验消耗掉,其目的不是为了离开体验,而是为了使人再一次回到一种新的综合体验上来。分析在此深化了体验。在这个三阶段的直观分析的过程中,我“领会了这些艺术价值,这个事实使我有机会得出以下断言,即我是正确的,而另一个人是错误的。这就是康德所谈到过的要求普遍有效性的基础:我确信我的判断是建立在那些艺术价值基础之

上的,而对于我来说,那些艺术价值的普遍有效性是不证自明的”[5](135页)。本质的明证性是胡塞尔本质直观得以进行的根据所在,对盖格尔来说也同样是如此。

以上盖格尔从正反两方面论证了审美经验是一种有别于日常生活经验的特别经验。在这个过程中,他坚决地抛弃了审美经验是由主体的心理状态决定的心理主义解释,从而把审美经验的根源转向了审美对象。审美经验依赖审美对象而产生的观点,在他论述“艺术的深层效果”、审美体验中的“快乐”、“审美态度”、“外在的专注”、“审美判断”时得到了反复的强调。在这里我只想补充盖格尔一段典型性的话作为对这个问题的总结性的结束:“听音乐所涉及的是音乐本身,而不是与音乐有关的联想”[5](241页),“如果人们享受这些联想,那么,他们就会同时忽略审美客体——这就像他们让艺术作品的主题决定他们的审美经验时所发生的情况那样,因此,只有当人们完全沉浸到音乐本身所具有的价值之中去的时候,他们通过艺术态度对纯粹音乐的体验才能够存在”[5](243页)。

然而问题并没有终结,随之而来的另一个问题是:什么是审美对象?对于传统哲学来说,对象作为客体是不证自明的,它就是脱离人的意识而独立存在的事物本身。按照这种观点,传统美学也就把审美对象看作是自在存在的本体论意义上的对象。但在现象学看来,对象的存在并不是不证自明的,“一个自在存在的对象永远不会是一个与意识和意识自我无关的对象”[12](421页),它是意识的相关物。按此观点,审美对象就是一个现象学的对象,即它被意识所构成的。可以这样理解,审美对象是这样一个世界,当它显现时,就已经有了体验它的“我”在了。审美对象是对“我”而言的审美对象。所以,盖格尔把审美客体看作“现象”。胡塞尔在《弗赖堡就职讲座》中有一段话涉及到了艺术作品应作为现象被理解,他说:“作品本身只有通过情感意识和意志意识的参与才能够被经验到,或者被理解和表象。举例来说,在一个不具有任何审美能力的(即在美的问题上是盲目的)生物的表象世界中,不可能出现艺术作品类的对象。”[12](155页)盖格尔在把审美客体作为现象来对待这一点上是严格遵循了胡塞尔的观点的,他认为审美价值或者其他任何一种价值的缺乏并不属于那些作为真实客体的客体,而是

属于它们作为现象被给定的范围,审美价值不属于一个客体的真实的侧面,而是属于这个客体的现象的侧面,所以“我们必须从这些审美客体的现象的侧面出发来研究它们……即以这种方式研究美学必须把那些审美客体当作现象来分析”[5](6页)。他并且一再申言,美学科学是少数几个不关心其客体对象的实际实在的学说中的一个,但现象的特性对于它来说却是决定性的。

而所谓“现象”,在现象学看来,即是主体意识,包含两个相互联系的因素:意识活动和意识对象。按此理解,当盖格尔把审美对象归结为现象时,他所谓的“审美对象”即主体意识中的意识现象。如此阐释审美对象,使得现象学美学避免了传统哲学美学主客对立的思维模式而走上了一条主客同一之路。联系到主体去理解对象以至于审美对象,盖格尔与马克思在此有相通之处。在《1844年经济学哲学手稿》中,马克思说:“对于不辨韵律的耳朵说来,最美的音乐也毫无意义,音乐对它说来不是对象,因为我的对象只能是我的本质力量之一的确证,从而,它只能像我的本质力量作为一种主体能力而自为地存在着那样对我说来存在着,因为对我说来任何一个对象的意义(它只是对那个与它相适应的感觉说来才有意义)都以我的感觉所能感知的程度为限。所以社会的人的感觉不同于非社会的人的感觉。”[13](79页)正是基于对对象属人性质的理解,马克思才把对象表述为人“自身的对象化”、“确证和实现他的个性的对象”、“他的对象”,以至于“对象成了他本身”。

然而,现象学美学与马克思美学两者之间却有着根本的差别,这个差别可表述为:主客体统一点之差别。因为对“统一点”的理解不同,便分流为两种不同的美学思想体系。在马克思那里,主客体相统一是统一在人类的实践活动上,正是借助于实践这个中介因素,主体—对象才构成关系,进而至于对象主体化、主体对象化,这是实践论的美学。在盖格尔那里,主客体相统一是统一在主体意识上,但是这个意识不是经验的心理意识,而是先验的纯粹意识。胡塞尔说:“先验现象学的现象将被描述为非实在的。其他的还原,特别是先验的还原,从赋予心理现象以实在性的以及由此赋予它们在实在世界中的地位的东西中,纯化了心理现象。我们的现象学不应当是一门关于实在现象的本质科学,而应当是一门

关于被先验还原了的现象的本质科学。”[14](45页)被本质直观和先验还原所发现的“先验的、本质的现象”,是绝对有效的、永恒的、客观的。当盖格尔把审美经验产生的根源转向审美对象时,他是在为审美经验的产生寻找客观性依据,以此与心理学美学划清界限。但当他把审美对象解释为主体的意识现象时,一方面他达到了把审美经验的客观性建基于主观性的目的,而另一方面,也给读者造成了相

当的迷惑:把客观性建立在主观性之上,不是又回到了他所批判的心理学美学那里去了吗?问题的关节在于对“主观性”的理解上,这个主观性是指纯粹先验自我的主观性,因而它是客观的、普遍的,它是一切知识的开端,所以它能为其他科学奠定基础。以先验的纯粹意识为出发点去统一主客体并进而构建的美学,是为现象学美学。

参考文献:

- [1] 斯托尔尼兹. 艺术批评的美学和哲学[M]. 朱狄. 当代西方美学[M]. 北京:人民出版社,1996.
- [2] 莫里斯·韦兹. 美学问题[M]. 李戎. 美学概论[M]. 济南:齐鲁书社,1992.
- [3] 艾·阿·瑞恰慈. 文学批评原理[M]. 南昌:百花洲文艺出版社,1992.
- [4] 杜威. 艺术即经验[M]. 朱狄. 当代西方美学[M]. 北京:人民出版社,1996.
- [5] 莫里茨·盖格尔. 艺术的意味[M]. 北京:华夏出版社,1999.
- [6] 康德. 判断力批判:上卷[M]. 北京:商务印书馆,1964.
- [7] 特伦斯·霍克斯. 结构主义和符号学[M]. 上海:上海译文出版社,1997.
- [8] 北京大学哲学系外国哲学史教研室. 古希腊罗马哲学[M]. 北京:三联书店,1957.
- [9] 北京大学哲学系美学教研室. 西方美学家论美和美感[C]. 北京:商务印书馆,1980.
- [10] 乔治·桑塔耶纳. 美感[M]. 北京:中国社会科学出版社,1982.
- [11] 张云鹏. 价值论美学与现象学的方法——莫里茨·盖格尔美学思想研究之一[J]. 山东师范大学学报,2000,(4).
- [12] 胡塞尔选集:上[M]. 上海:上海三联书店,1997.
- [13] 马克思. 1844年经济学哲学手稿[M]. 北京:人民出版社,1979.
- [14] 胡塞尔. 纯粹现象学通论[M]. 北京:商务印书馆,1996.

Study of Geiger's Aesthetics: Experience and Subject

ZHANG Yun-peng

(Chinese Department, Weifang College, Weifang, Shandong 261043, China)

Abstract: Emphasis on aesthetic experience is the trend of modern western aesthetic study. Moritz Geiger, founder of phenomenalist aesthetics especially emphasizes it, but he looks upon aesthetic subject as its source, which is different from all sorts of factual aesthetics especially psychological aesthetics that treat it as psychological fact. Therefore, Moritz Geiger differentiates fundamentally deep effect from superficial effect of art, joy from enjoyment, internal concentration from external concentration of attention and aesthetic judgement from judgement of pleasant things. The most characteristic of all, however, is that he looks upon aesthetic subject as phenomenalist subject other than ontological subject.

Key words: Moritz Geiger; aesthetic thought; aesthetic experience; aesthetic subject

[责任编辑:唐 普]