

论中国传统美学对审美实践维度的建立

张晚林

(湖南科技大学哲学系, 湖南湘潭, 411201)

摘要: 康德认为没有所谓“纯粹”的美学, 从而隐约地表现出了对审美的实践维度的构想, 但由于他拒绝赋予美学以一个外在的客观的目的而未能完成。黑格尔明确地予美以客观的目的, 即“美就是理念的感性显现”。但他的美学所表现的乃是一种哲学思维的理念, 没有人人切实皆有的“感”、“觉”或“悟”, 不合审美的感性特质, 审美的实践维度之建立的愿望仍然落空。中国传统美学则始终把涵养人人生命中所具有的道德实体“心”、“性”作为审美的客观目的, 同时它给人以人格修养工夫这样一个切实的实践理路, 从而建立起审美的实践维度。

关键词: 康德; 黑格尔; 儒家; 美学; 实践

中图分类号: B83-02

文献标识码: A

文章编号: 1672-3104(2008)06-0827-09

西方美学自康德分别从质、量、关系及模态四个方面为审美判断开出四个基本规定以后, 便为美学开创了彻底主体化的新纪元, 从而使美学在法权和道德领域内的活动从哲学的中心排除出去了。特别是康德所说的——“审美无利害”, “无目的的合目的性”——两条基本原则, “它使我们走出人类信念与欲望的领域, 进入一个稳固的平静的世界。”这是文艺批评家马克·爱德蒙森的评论, 他认为:

它(即这两条原则——笔者注)赋予我们这样一种超然感: 好像站在上帝般的位置, 观看人类的欲望是什么样子。但是, 对主体的这种提升同时也是一种贬低、它把我们从生活中移到地狱的边缘。可能有人会说康德把艺术从粗俗的占用中拯救出来, 他的理论可以使艺术免遭各种意识形态的借用。然而做到这一点也要付出代价, 它使人类对艺术的任何使用都变得不可能了。康德的美的世界至少就理论而言, 允许艺术表现新鲜的甚至有威胁性的体验, 但是得有一个附加条件: 这些表现不能跟日常生活有丝毫干系。艺术可以教给我们有关认知与理性的形式, 但它跟生活之间必须保持它应当保持的距离^{[1](8)}。

也就是说——依爱氏的见解——康德的理论为我们开启了一种纯粹的先验美学, 这种美学的纯正性与先验性使得庞大的艺术世界里完全没有社会生活的真理与实践。即人类的审美活动没有建立起它应有的实践维度。

但事实是如此吗? 人类的审美活动果真是依这种理论而开创的“自在”的世界吗? 加达默尔说: “‘纯粹的审美趣味判断’这一概念是一种方法上的抽象”^{[2](57)}, “‘自在的艺术作品’就表现为一种纯粹的抽象”^{[2](205)}。康德是一位理性主义者, 并且把实践理性置于纯粹理性之上, 难道他真的愿意把美学带进这样一个寂静乃至空无的领域吗? 我们的回答是否定的, 因为康德时常超越美学的纯正性而付之以道德的目的, 从而让美学去承载一种尺度或一个概念。我们认为, 康德实际上破解了纯粹美学, 从而隐约地表现出了对审美的实践维度的构想, 尽管由于他拒绝赋予美学以一个外在的客观的目的而最终未能完成。黑格尔也曾明确地予美以客观的目的, 即“美就是理念的感性显现”^{[3](42)}, 表达了建立审美实践维度的愿望。而中国传统美学, 始终地涵养道德实体“心”、“性”作为审美的客观目的, 早已圆满地解决了建立审美实践维度这一问题。

一、康德: 纯粹美学之破解与审美实践维度之引出

这里的讨论将根据加达默尔对康德美学的批判性研究而展开。加达默尔的《真理与方法》是通过讨论“艺术经验里真理问题的展现”而切入他的

收稿日期: 2008-05-26

基金项目: 湖南省教委资助项目湖南省普通高等学校哲学社会科学“中国古代文学与社会文化研究”(湘教通[2004]284号); 中国博士后基金会资助项目(20070410956)

作者简介: 张晚林(1968-), 男, 湖北大冶人, 湖南科技大学哲学系副教授, 武汉大学哲学系博士后研究人员, 主要研究方向: 中国哲学。

诠释学问题的。其中很大一部分是讨论康德的美学,虽然这些讨论并不是一种专门的学究式的研究,但其中的许多结论对于我们如何才能正确地理解康德美学乃至整个美学的或艺术的问题,都具有启发性的意义。

康德在“美的分析”中用标题来表明:趣味判断是审美的。此即是说,康德把美建基在趣味之上。但趣味并不是一个概念,而是一种共通感,但这种共通感也不是经验性的。即这里的趣味是指反思的趣味而不是反应的趣味。反应的趣味是直接的感性反应,是由外物的刺激而引起的(如口味),没有普遍性和必然性,不可能人人赞同一致;反思的趣味不是对个别的偏爱,它对对象的存在(即质料)没有执持,而是于其中一种超经验的规范被把握了。正因为反思的趣味把握了一种超经验的规范,因此它有普遍性和必然性。这种普遍性和必然性将如何人可能呢?依康德,分辨某物是否为美的,“我们不是把表象通过知性联系着客体来认识,而是通过想像力(也许是与知性结合着的)而与主体及其愉快或不愉快的情感相联系”^[4](37)]。众所周知,康德把愉快的情感即美建立在合目的性之上,这种合目的性就是想像力和知性的自由游戏。因为——如加达默尔所言——“对于我们的认识能力来说,对象的表象一般都具有这种合目的性”,这样,就这种合目的性-主体性的关系而言,“实际上对于所有人都是一样的,因而这种关系是普遍可传达的,由此它确立了趣味判断的普遍有效性的要求”^[1](55)]。康德一再强调,这种普遍有效的趣味判断“不是逻辑上的,而是感性的[审美的],我们把这种判断理解为其规定根据只能是主观的”^[4](38)]。康德之所以这样来界定趣味判断,依加达默尔的理解,就是:“康德所感兴趣的,仅在于有一个审美判断力的自身原则,因此,对康德来说,重要的只是纯粹的趣味判断。”^[2](57)]意即康德要建立所谓纯粹的美学。但加达默尔认为,“‘纯粹的审美趣味判断’这一概念是一种方法上的抽象。”在他看来,“艺术的万神庙并非一种把自身呈现给纯粹审美意识的无时间的现时性,而是历史地实现自身的人类精神的集体业绩。所以审美经验也是一种自我理解的方式。”^[2](124)]由此,加达默尔认为,如果我们对康德美学作更加细致精确的考察,不仅康德美学不是如此(即所谓纯粹美学),而且我们也能超越纯粹美学,而把对美或艺术哲学的解释“返真复原”^[2](57)]。

首先,加达默尔考察了康德关于自由美和依存美的学说。康德在“美的分析”中,把美分成自由美和依存美。“前者不以任何有关对象应当是什么的概念为前提;后者则以这样一个概念及按照这个概念的对象完善性为前提。前一种美的类型称之为这物那物(独立

存在的)美;后一种则作为依存于一个概念的(有条件的美)而被赋予那些从属于一个特殊目的的概念之下的客体。”^[4](65)]康德之所以要作这种区分——依加达默尔的理解——就是:“目的规定就意味着一种对审美愉悦的限制。”^[2](58)]因此,尽管文身是“直接地”使人欢悦,但因其有人体装饰的目的,所以是令人愤慨的。正是在这里,加达默尔见出了康德自己能够超越这种区分之可能。因为加达默尔指出:既然我们确实无疑地知道,那种禁止某人去文身或禁止某个教堂使用一种特定的装饰图案的限制,不但不为康德所反对,而且为康德所要求,则康德由道德的立场出发,把那种对审美愉悦的损害视为有益的举动。这样,“自由美的事例显然不应是用来说明本来的美,而只是确保了这样一种看法,即自由美的愉悦不是一种对事物的完满性的判断。”^[2](59)]因此,如果康德是为了能够平息趣味裁决者对美的一些争执而区分两种对美的关系,那么,加达默尔坚信,这种对某个趣味争执的平息可能性只存在于这两种观察方式的合一之中。这种合一总是在“基于某个概念的观察”非但不排斥想象力的自由,而且可以成为审美愉悦的积极条件。加达默尔由此得出结论:

我们也能够而且必须超越那种纯粹趣味判断的立足点,我们只要说:关于美的论述确实不存在于想象力与知性概念被想象力机械地感性化的地方,而是只存在于想象力与知性更自由地相协调的地方,即存在于想象力能够创造性的地方。但是,想象力的这种创造性的造就并非在它绝对自由的地方是最丰富的,而是在想象力活动于某个游戏空间里的地方才是最丰富的,而这样一种游戏空间与其说是被知性的统一欲作为界限而对想象力设立的,毋宁说是知性的统一欲为促进想象力活动而预先设定的^[2](59)]。

尽管加达默尔认为上面的话超出了康德的原文,但康德的思想发展却指明了这种理解的合理性,即本来的美并不存在于纯粹趣味判断里,而是在想象力是创造性的地方,而这种创造性正来自理性所提供的理念或目的。既如此,则下面这一结论对于康德来说便是理所当然的,即“某物要作为艺术作品而使人愉悦,它就不能只是富有趣味而令人愉悦的。”^[2](60)]由此,康德便提出“美的理想”的学说。根据这种学说,对美的理想的理智上和功利上的愉悦并没有被排斥在审美愉悦之外,而是与这种审美愉悦结合在一起。这样,“艺术”是一种自主的显现,其使命不是纯粹美的表现,而是人在自然界和人类历史世界中的自我发现。所以,加达默尔说:“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。正是这种对于趣味的无概念性的认识才超越了某种单纯趣味的美学。”^{[2](63)}

那么，这种深深地感染我们并引起我们的全部兴趣的东西到底是什么呢？要解答这个问题，便涉及到加达默尔对康德美学的第二点考察，即对自然和艺术中美的功利性的考察。一般认为，康德是为了艺术的缘故才放弃了“无功利的愉悦”，并探讨了美的功利问题。即自然美除了“自在”的美以外，并无功利。这种观点并不为加达默尔所认同。在他看来，自然之所以是“美”的自然，它的洁白无邪就在于：它对人类社会的罪恶一无所知。虽然如此，它还是以其“美”对我们说了什么。鉴于人类的某种可理解的规定的理念，自然以其“美”赢得了一种言语，这种言语就把这个理念传达给我们。于是，对于自然美，加达默尔这样说：

自然是美的这一点，只在那样一种人那里才唤起兴趣，这种人“已先期地把他的兴趣稳固地建立在伦理的善之上”。因而对自然中美的兴趣“按照亲缘关系来说是道德性的”。由于这一点揭示了自然与我们超出一切功利的愉悦之间的无目的的一致性，也就揭示了自然对于我们的一种神奇的合目的性，所以这一点就指向了作为造化最终目的的我们，指向了我们的“道德规定性”^{[2](65)}。

自然美指向和揭示了我们的“道德规定性”。那么，作为人工产品的艺术呢？加达默尔认为，艺术同样也是如此，只不过“人在艺术中发现他自己本身，这对人来说，并不是从某个不同于他自身的他物出发而获得的确认”^{[2](66)}。艺术同自然美的不同在于：如果说自然美以其“美”获得了一种言语，那么艺术则是一种人工语言，这是一种苛求甚严的语言，它不是随便而含糊地提供情绪性的解释，而必须富有意味地使我们得到感染。因此，艺术的这种特定要求不是我们的情绪的一付枷锁，而是正确地为我们认识能力的活动开启了自由的活动空间，即艺术必须要作为自然去看待，不能显露规则的束缚而直接使人愉悦。尽管艺术有展示人类道德规定的规则或目的，但“我们并不注意所表现事物与所认识的实在之间的有目的的契合，我们也不想在这里看到所表现事物与哪个实物相类似；我们并不是用一个我们已很熟悉的尺度去衡量所表现事物的愉悦意义，而是正相反，这个尺度、这个概念以非限制的方式被‘审美地拓宽了’”^{[2](66)}。实际上——加达默尔认为——康德在艺术上引入天才概念，而说“美的艺术是天才的艺术”^{[4](50)}时，即是要

求艺术达到上述的理想的效果。

从加达默尔上面的疏解中，可以说，康德美学使美终于从柏拉图的那种“色情之嫌和道德说教的要求之下解放出来了”，从而提高了艺术的地位，但这决不意味康德在建构一种纯粹的美学，因为“他认为美的永久价值应完全归因于它表现了道德观念和道德秩序”^{[5](367)}。因此，当康德说“我们可以一般地把美(不管它是自然美还是艺术美)称之为对审美理念的表达”^{[4](165)}时，我们完全可以说这里的“审美理念”就是人的“道德规定性”。这体现了康德欲把美学统属到实践哲学之下，而予美学以实践的维度的总构想。但在康德那里，美与人的“道德规定性”的关系是象征性的，即这种连接完全是“虚”的(依黑格尔的讲法，象征具有暧昧性，因为象征对真正的内容意义和适合它的表现形式还在挣扎追求之中，故当人们乍看到当前的感性形象，就拿不稳是否应该按形象本身来了解，还是按照它所暗示的另外的意思来了解)，它不是作为必然客观的目的给予美的。这样，康德的根本愿望——依加达默尔的理解——还是要“给美学设立一个自主的、摆脱概念尺度的基础，不是根本提出艺术领域内的真理问题，而是在生命情感的主观先天性上建立审美判断、建立我们的能力与构成趣味和天才的共同本质的‘一般认识的和谐’”^{[2](76)}。如此一来，康德欲赋予审美以实践维度的理想，虽然隐约地被引出而最终不免落空了，他似乎又回到了纯粹美学之中。所以加达默尔说康德“决没有建立一种适用于美的客体的自主领域”^{[2](71)}。事实上也是如此，19世纪的非理性主义和天才崇拜正是康德美学的合理发展，他们把天才概念发展成为一个包罗万象的生命概念，企图从这种主观生命(这里的所谓“主观”乃是指只从人的才气性情上看待生命，若能从中国文化超越的“心”、“性”上看待生命，则生命不惟是主观的，它亦可是客观的)中推导出一切客体的效用，从而割断了与客观的道德世界和历史世界的联系。但——正如加达默尔所言——“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？”^{[2](104)}既然我们不是不受任何审美意识和艺术概念的影响而面对艺术形象，进而纯审美地享受艺术形象，则美学必须是艺术哲学。由此，我们须考察一下黑格尔的美学。

二、黑格尔：审美客观性之确立与其实践维度之落空

我们之所以需要考察一下黑格尔的美学，乃是因为康德并没有建立一种适用于美的客体的自主领域，美尚只停留在情感的愉快或不愉快的主观状态之中(尽管康德亦认为它有普遍性和必然性)。黑格尔在他的“美学讲演录”中明确地反对用 *Aesthetik* 作为美学的名称，因为这个词比较精确的意义是研究感觉或情感的科学。这样一来，人们便“通常从艺术作品所应引起的愉快、惊赞、恐惧、哀怜之类情感去看艺术作品”^{3}。尽管黑格尔从习惯出发认为 *Aesthetik* 不妨可以保留，但必须知道，这门科学的正当名称是“艺术哲学”。黑格尔之所以要作这种辩正，乃是因为在他看来，美的艺术要成为真正的艺术，“只有在它和宗教与哲学处在同一境界，成为认识和表现神圣性、人类的最深刻的旨趣以及心灵的最深广的真理的一种方式 and 手段时，艺术才算尽了它的最高职责。”^{[3](10)} 这样，黑格尔便把艺术的客观意义给诠释了出来，他由此进一步说：

在艺术作品中各民族留下了他们的最丰富的见解和思想；美的艺术对于了解哲理和宗教往往是一个钥匙，而且对于许多民族来说，是唯一的钥匙。这个定性是艺术和宗教与哲学所共有的，艺术之所以异于宗教与哲学，在于艺术用感性形式表现最崇高的东西，因此，使这最崇高的东西更接近自然现象，更接近我们的感觉和情感^{[3](10)}。

黑格尔不止一次地说过，艺术与宗教、哲学在内容上是同一基础上的东西。如果我们认同黑格尔所说的，哲学“在教化中获得了其存在的前提条件”，^{[1](4)} 则依他的艺术、宗教、哲学处在同一基础上的说法，艺术也应在教化中获得了自己存在的前提条件。教化的一般本质——在黑格尔那里——就是使自身成为一个普遍的精神存在。若止沉湎于个别性中，则表明未受到教化。显然，黑格尔在这里是要竭力阐发艺术或审美的实践维度。他认为，人正是通过自己的实践活动来达到认识自己的目的，“因为人有一种冲动，要在直接呈现于他面前的外在事物之中实现他自己，而且就在这实践过程中认识他自己。人通过改变外在事物来达到这个目的，在这些外在事物上面刻下他自己内心生活的烙印，而且发现他自己的性格在这些外在事物中复现了。人这样做，目的在于要以自由人的身份，去消除外在世界的那种顽强的疏远性，在事物的形状中他欣赏的只是他自己的外在现实。”^{[3](39)} 正是基

于审美的实践维度的考虑，故在黑格尔那里，艺术的本质根本在于：在人类面前展现人类自身。依黑格尔的看法，人是一种两栖动物，生活在两种互相矛盾的世界里。一方面，人囚禁在寻常现实和尘世的有时间的的生活里，受到需要和穷困的压迫，受到自然的约束，受到自然冲动和情欲的支配和驱遣，纠缠在物质里，在感官欲望和它们的满足里；另一面，人都把自己提升到永恒的理念，提升到思想和自由的领域，把普遍的法则和定准定为自己的意志，把世界的生动繁荣的现实剥下来，分解成一些抽象的观念。这两方面即是人的特殊生存境遇和普遍性欲求之间的矛盾，这种矛盾自古以来以各种方式占据着并且搅扰着人的意识。因此，哲学的任务就在于对这种矛盾的本质加以思考的洞察，寻求一个自在自为的真实。在这种真实里，矛盾解决了，但所谓解决并非说矛盾和它的对立面不存在了，而是说它们在和解里存在。这样，对于艺术，黑格尔同样认为：“艺术的使命在于用感性的艺术形象的形式去显现真实，去表现上文所说的那样和解了的矛盾。”^{[3](68)} 正因为艺术表现了“那种和解了的矛盾”，使人能够——依加达默尔的理解——“在异己的东西里认识自身、在异己的东西里感到是在自己的家”^{[2](17)}。从而完成自然存在到精神性存在的提升，即人的实践过程的完成。

那么，“那种和解了的矛盾”或“自在自为的真实”到底是什么呢？黑格尔一再表示，这不是一种“‘应该’解决和假定可以解决的情况”，因为这只是主观的理想，“而现实还是永远来回动荡不宁，想找到一种和解而找不到。”^{[3](67)} 这必定是一个实体，这个实体——黑格尔认为——随着艺术科学的自觉，越来越明确地被意识到。在这里，黑格尔具体考查了康德到席勒的美学发展。对于康德，黑格尔认为，在他的哲学里，早就感觉到这种矛盾和解统一的需要，而且康德对这观点有了明确的认识，把它阐明了出来。但因为康德在《纯粹理性批判》中把主观思维与客观事物之间的对立，在《实践理性批判》中把意志的抽象的普遍性与意志的感性的特殊性之间的对立，看成是固定不变的。故在康德那里，矛盾的和解统一只是理性的主观理念的形式，没有一个恰当的实在界和这形式对应。“因此，康德虽然使和解了的矛盾成为可理解的观念，但他对于这和解了的矛盾的本质却没有加以科学的阐发，也没有把这和解了的矛盾看成是真正的唯一的真实。……他虽然抽象地提到概念与现实、普遍性与特殊性、知解力与感觉这些对立面之间的矛盾解决，因而接近于认识到理念，但是他还是把这种解决与和解看成只是主观的，而不是自在自为真实的。”^{[3](71)}

同样，在康德的美学中，艺术美成为一种思想的体现，而所用的材料不是由这思想自外来决定，而是本身自由地存在着。即自然的、感性的事物，情感之类的东西本身具有尺度、目标与谐合一致，同时知觉与情感也被提升到具有心灵的普遍性，思想不仅打消了它对自然的敌意，而且从那里得到欢欣。这样，情感和欣赏就有了存在理由而得到认可，自然与自由、情感与概念都在一个统一体里找到了它们的保证和满足。但谈到究竟——黑格尔认为——这种像是完全的和解，因系于主体的反思判断力，故“无论就判断来说，还是就创造来说，都还只是主观的，本身还不是自在自为的真实”^{[3](75)}。总之，在黑格尔看来，康德虽然接近于认识到这个实体，但始终之停留在主观状态而没有落实下来。不过，这种情形在席勒那里有了较大的改变。依黑格尔的看法，席勒最大的功劳就在于克服了康德思想的主观性与抽象性，敢于设法超越这些局限，在思想上把统一与和解作为真实来了解，并且在艺术里实现了这种统一与和解。因为在席勒那里，人有理性(要求统一)和自然(要求杂多、个性)之间的冲突，而美感教育正是实现调停与和解冲突的要求。这样，美感教育“把欲念、感觉、冲动和情绪修养成为本身就是理性的，因此理性、自由和心灵性也就解除了它们的抽象性，和它的对立面，即本身经过理性化的自然，统一起来，获得了血和肉。这就是说，美就是理性与感性的统一，而这种统一就是真正的真实”^{[3](78)}。并且席勒进一步把这种统一看作理念本身，认为它是认识的原则、存在的原则，承认这个意义的理念是唯一的真实。至此，黑格尔说：“艺术虽然早已在人类最高旨趣中显出它的特殊性质和价值，可是只有到了现在，艺术的真正概念和科学地位才被发见出来，人们才开始了解艺术的真正的更高的任务。”^{[3](78)}由此，黑格尔得出了他的美学的中心论点——“美就是理念的感性显现。”^{[3](142)}这是黑格尔美学的客观目的，而其美学的实践维度亦维系于此。

如果黑格尔美学的客观目的仅是如此，则其实践哲学的价值是否能实现？或者说，他依这种思路来确立审美的实践维度是否能最终达成？对于这个问题，须在黑格尔的整个哲学体系中来寻求解答。像康德、谢林一样，黑格尔也把美学作为其哲学体系的一部分，而他的整个哲学体系就是为了说明绝对精神(理念)异化自己、实现自己并最后回复自己的全过程。艺术也是在这个过程之中显示出其意义和作用。在黑格尔那里，艺术同宗教、哲学一样，都属于绝对精神领域，表现同一内容——绝对精神。只不过，艺术用直观、宗教用表象、哲学用思维来表现。那么，绝对精神到

底是一种怎样的理念呢？是形式性的抑或是实体性的？这对于理解黑格尔的美学非常重要。因为美学毕竟是系于人之“感”与“觉”，而惟有实体性的所与(Given)才能予人以“感”与“觉”，形式性的所与只能予人以“认”与“知”。前者于真实中获得美感，后者于形式中获得知识。黑格尔表示，他所说的“精神是这样的绝对的伦理实体，它在它的对立面之充分的自由和独立中，亦即在互相差异、各个独立存在的自我意识中，作为它们的统一而存在”^{[6](122)}。(“伦理”二字，据 A·V·Miller 的英译本增补)这个绝对的伦理实体在互相差异、各个独立的自我意识中是逆觉体证的“在”，如孔子的“仁”和孟子的“心”然，还是哲学思维的“在”？因为如前所述，惟有前者才具有美感，后者是不具有美感的。因此，我们有必要来辩明这个“在”。

西方哲学发展至笛卡儿，途经康德、费希特开始了一种主体性的哲学转向，黑格尔的绝对精神正是在这样的大背景之下提出的。但无论是笛卡儿的“我思故我在”中的“我”、康德的作为先验统觉的“我”，还是费希特的作为一切知识学基础的“自我”，皆只“在”于形式性的哲学思维中，而人不能有切实的“觉悟”。休谟就因为人于此没有切实的“觉悟”而认定所有“自我”“都违反了可以用来为它们辩护的那种经验”，进而否定了“自我”。他根据印象-观念之对应原则，认为“自我或人格并不是任何一个印象，而是我们假设和若干印象和观念有所联系的一种东西”^{[7](281)}。也就是说，在休谟看来，这种主体性“自我”——因无切实的“觉悟”——只不过是一种形上的假设或独断。黑格尔的绝对精神也是如此，尽管黑格尔有时亦称之为绝对心灵，但这种心灵并不是一种可逆觉体证的实体，而是思维着的心灵的一种抽象构造，它是作为一种“思想”的“在”，而不是作为一种“体”的“在”。正因为如此，黑格尔同意“人之所以异于禽兽在于人能思维”^{[8](10)}这样一种古老的看法。也正因为如此，黑格尔一再表示，“艺术已不复是认识绝对理念的最高方式”，“思考和反省已经比美的艺术飞得更高。”^{[3](13)}这是因为唯有“在概念式的思维里，精神宇宙与自然宇宙互相浸透成为一个谐和的宇宙。这宇宙深入于自身之内，绝对在它的各方面发展成为全体，正是这样，绝对才在各个方面的统一里、在思想里被意识到了”^{[9](373)}。这就充分证明了黑格尔的绝对精神乃是一种哲学思维的形式“在”，而不是逆觉体证的实体的“在”。

这样一来，在艺术上便产生如下两个问题：其一，既然“美就是理念的感性显现”，而理念又是一种哲学

思维的形式的“在”，则这种概念思维中的理念如何与艺术的感性“实在”相结合呢？黑格尔自己也很清楚，如果诗人只是“把所要表现的材料先按散文的方式想好，然后在这上面附加一些意象和韵脚，结果这些意象就好像是挂在抽象思想上的一些装饰品。这种办法只能产生很坏的诗”^{[3](50)}。同时，这种道德公式加“糖衣”（即感性外表）的艺术，又有谁能保证人们在审美时不是吃掉“糖衣”而扔掉道德公式呢？司马相如的《大人赋》本欲讽刺汉武帝之好神仙之术，但却使武帝读后“飘飘有凌云之氣”。正是这种情况的最好的说明。这样一来，黑格尔所寄寓予审美的实践哲学理想必被减杀。其二，既然这种理念于人的生命中没有切实的“觉悟”，则在艺术创作时如何把捉它呢？既不能把捉，则黑格尔所说的艺术的客观目的如何实现呢？进而他所说的实践哲学理想如何达到呢？这样看来，黑格尔以哲学思维里的理念作为艺术的客观目的，并由此来确立审美的实践维度并不成功。这里我们可以理解，为什么19世纪中叶对黑格尔学派独断论的形式主义美学的反感曾导致“回到康德去”的口号的产生。但康德的美学——如前所述——亦有其内在的限制。这样，我们的疏解，可以得出如下总括性的看法：即康德美学从来不是一种纯粹的美学，他是想建立美学的实践维度的，只是由于康德拒绝给美学以客观的目的，因此这种实践维度的客观性并未建立起来。黑格尔美学赋予了艺术以客观的目的，但由于这个目的是表现哲学思维的理念，它与审美的感性原则是相违背的，致使美学的实践维度亦未建立起来。但应该说，黑格尔的思路对于建立审美的实践维度是有启发性的。这就是：从艺术的客观的目的处建立，只不过，这个目的不是表现哲学思维里的理念，它必须是一种感性的实体，但亦不是康德的那种愉快或不愉快的情感。那么，它到底是什么呢？下面，我们将根据中国的艺术传统对这个问题，进而对审美的实践维度问题作一彻底的疏清。

三、中国传统美学：审美实践维度之建立

在黑格尔的美学中，审美的实践维度之建立的愿望之所以落空，乃是因为艺术所表现的理念乃是一种哲学思维的理念，此理念不能人人皆有切实的“感”、“觉”或“悟”。正因为如此，黑格尔认为，对于艺术来说，这个理念从哪里来的，“却不在我们的研究范围之内，而是另一种科学的内容，属于另一个哲学部门的。因此，我们没有别的办法，只好阙疑待查式地采

用艺术的概念。一切个别部门的哲学如果孤立地研究，都不免有这样情形。”^{[3](31)}既不能于人有切实的“觉悟”，则黑格尔为艺术所确立的——在人类面前展现人类自身，在异己的东西里认识自身——实践哲学理想必然落空。那么，我们能不能找到一个在人的生命中可切实“觉悟”到的实体呢？（之所以不用“理念”二字，乃是因为“理念”是哲学思维式的，而“实体”则是实感、是呈现）。这使得我们回到中国传统美学来作一番考察。

笔者在拙文《论中国诗学的实践性》中曾指出：实践哲学可分为三种形态，即经验主义形态的实践哲学（如亚里斯多德）、形式主义形态的实践哲学（如康德、黑格尔）和实体主义形态的实践哲学（如儒家、道家）。前二者均不承认在人的生命中有有一个绝对向善的实践主体，它们的道德实践要么是基于对环境经验的认知权衡、要么是基于对形式律则的绝对服从；后者则完全斩断了外在的——环境经验、形式律则——牵连，认为道德实践完全是人的生命中的实践主体的自我作主、自然发用^{[10](301-302)}。

故孔子曰：“道听涂说，德之弃也。”（《论语·阳货》）朱子对这句话的解释是：“虽闻善言，不为己有，是自弃其德也。”（《四书集注》）孟子曰：“由仁义行，非行仁义也。”（《孟子·离娄下》）于此，朱子亦释之曰：“由仁义行，非行仁义，则仁义已根于心，而所行皆从此出。非行仁义为美，而后勉强行之，所谓安而行之也。”（《四书集注》）韩愈则曰：“足乎己，无待于外之谓德。”（《原道》）可见，依此理路来建立实践哲学是历代儒家一致的看法。不惟儒家，道家也是如此。《庄子》中众所周知的鲁人欲见温伯雪子的故事，温伯雪子之所以先是不愿见，既而见了以后又大为失望的根本原因是：“中国之民，明乎礼义而陋乎知之心。昔之见我者，进退一成规，一成矩；从容一若龙，一若虎。”（《庄子·田子方》）这充分表明了道家从内在的主体而不是从外在的礼仪律则来看待道德实践的基本主张。但我们这里说“看法”或“主张”，并不是说这个绝对向善的实践主体只不过是儒家或道家的一种系统建构或言说方式，即决不如黑格尔的绝对精神一样乃形而上学的独断，而是在操持涵养的工夫中人人可以“觉悟”和“体证”到的。故孔子曰：“仁远乎哉？我欲仁，斯仁至矣”（《论语·述而》）；“为仁由己，而由人乎哉？”（《论语·颜渊》）孟子曰：“故苟得其养，无物不长；苟失其养，无物不消。孔子曰：‘操则存，舍则亡；出入无时，莫知其向。’唯心之谓与？”（《孟子·告子上》）此实践主体因人人可“觉悟”与“体证”，故是感性的，但亦不是经验的、主观

的,而是有其内在的普遍性与必然性,此可以说既超越又内在。正是这个既超越又内在的实践主体,当人们体证到它时,使人既不处在经验的混乱繁杂中,又不处在思辩的机窍精巧中,而是天理昭融,和乐醇默,无思无勉的“一”,这是一种极高的审美体验。具有笃实涵养工夫的宋、明大儒往往能体会于此:

学者须先识仁。仁者,浑然与物同体。……识得此理,以诚敬存之而已,不须防检,不须穷索。……此道与物无对,大不足以名之,天地之用皆我之用。孟子言“万物皆备于我”,须反身而诚,乃为大乐。若反身未诚,则犹是二物有对,以己合彼,终未有之,又安得乐(《河南程氏遗书》卷二)。

良知是造化的精灵,这些精灵生天生地,成鬼成帝,皆从此出,真是与物无对。人若复得他完完全全,无少亏欠,自不觉手舞足蹈。不知天地间更有何乐可代?(《王阳明全集》卷三)

程明道说:“不须防检,不须穷索”,即表明“识仁”不是思辩中事,但“须反身而诚”,即表明乃逆觉体证中事。王阳明要人“复得他完完全全,无少亏欠”,也是强调逆觉体证的工夫。本来,这种逆觉体证的工夫是为了涵养内在的道德实体——“良知”、“仁”或“心”等,与艺术无关。但依黑格尔艺术与宗教及哲学(道德)处在同一境界,都应表现人的神圣性和心灵的最高旨趣的观点。则此逆觉体证中的道德实体亦必须是应该是艺术本有的内容。实际上,中国文化特别是儒家正是从这个基点来看待艺术的问题的。如果说,逆觉体证的工夫中尚只有内在的“乐”,那么,在道德实体完全作主而充其极,于践履中所呈现的人格境界,则宛如一审美形象:

颜渊喟然叹曰:仰之弥高,钻之弥坚。瞻之在前,忽焉在后(《论语·子罕》)。

君子所性,仁义礼智根于心,其生色也晬然,见于面,盎于背,施于四体,四体不言而喻(《孟子·尽心上》)。

这种人格境界,一方面,其内质充融而实,“从心所欲,不逾矩。”(《论语·为政》)此即是黑格尔所说的那种和解了的矛盾;另一方面,其外发辉光而大,但此“大”并无坚挺胶固之迹,而是在践履的从容不迫、安行无勉中而至“化”境,而显“神”用。此即是孟子所说的“充实之谓,充实而有光辉之谓大,大而化之之谓圣,圣而不可知之之谓神。”(《孟子·尽心上》)此种由道德实体涵养外发而充其极的人格境界,其“化”境,其“神”用,正符合胡塞尔所说的:审美对象“对我们来说既不是存在的又不是非存在,也不是在任何其它的设定样态中;不如说,它被意识

作存在的”。^{[11](270)}但稍有不同的是,人格境界不是在纯粹现象学的“意识”中,而是在涵养工夫中存在。这是道德的极量,亦是天下之至文:

君子宽而不慢,辩而不争,察而不激,寡立而不胜,坚疆而不暴,柔从而不流,恭敬谨慎而容:夫是之谓至文。《诗》曰:“温温恭人,惟德之基。”此之谓矣。(《荀子·不苟》)

这里的“文”虽不必即是艺术,但却是美,美的艺术正是由这种“文”之美的进一步体会发展而来。此即夫子之所谓“依仁游艺”也。一切对艺术的品鉴欣赏,须体会到其中之人格之美,方才是最后的完成。下面一段话即表现了中国传统美学的这种根本精神:

孔子学鼓琴师襄子,十日不进。师襄子曰:“可以益矣。”孔子曰:“丘已习其曲矣,未得其数也。”有间,曰:“已习其数,可以益矣。”孔子曰:“丘未得其志也。”有间,曰:“已习其志,可以益矣。”孔子曰:“丘未得其为人也。”有间,有所穆然深思焉;有所怡然高望而远志焉。曰:“丘得其为人,黯然而黑,几然而长,眼如望羊,如王四国,非文王其谁能为此也!”(《史语·孔子世家》)

孔子对音乐的欣赏沉潜过程,用徐复观的话来说,就是:“由技术以深入技术后面的精神,更进而要把握此精神具有者的具体人格。”^{[12](5)}之所以能把握到此种具体的人格,可以从两个方面来理解:其一,欣赏者事先已具有了一定的人格,有“得其为人”的基础;其二,在艺术的不断陶冶中,随着欣赏者人格的进一步的提升与精进,既而二者作存在的“感”与“应”,直至“得其为人”的实现。这样一来,这里的“得其为人”实际上是“得其自己”。这才真正是黑格尔所说的:艺术在人类面前展现人类自身;在异己的东西里认识自身、在异己的东西里感到是在自己的家。

可以说,中国的艺术传统正是由对人格之美的体会而形成的,这种传统:就作者方面言,乃是“言志”;就读者方面言,乃是“以意逆志”。笔者在《论中国诗学的实践性》一文中指出:这里的“志”或“意”皆是指由人格修养所呈现的精神境界,而不是指抽象的思想或个人情感,但境界中并不排斥二者,盖二者随此境界而自然流出也。所谓“诗言志”即是艺术地“托”出此般精神境界,不须再讲论思想或抒发情感,此即夫子之所谓“有德者必有言”(《论语·宪问》)也。何以能如此?因“和顺积于中,英华发于外也。故言则成文,动则成章”(《河南程氏遗书》卷二五)。故对于作者,其首务在颐情养性,这是中国历代艺术家或艺术理论家的共识:

是以陶钧文思,贵在虚静,疏淪五藏,澡雪精

神。……是以秉心养术，无务苦虑，含章司契，不必劳情也。(《文心雕龙·神思》)

虽然，不可以不养也。行之乎仁义之途，游之乎《诗》《书》之源，勿迷其途，无绝其源，终吾身而已矣。(韩愈《答李翊书》)

人品既已高矣，气韵不得不高，气韵既已高矣，生动不得不至，所谓神之又神而能精焉。(郭若虚《图画见闻志》)

学画当先修身，身修则心气和平，能应万物。未有心不和平而能书画者！(张式《画谭》)

书尚清而厚，清厚要必本于心行。不然，书虽幸免薄浊，亦但为他人写照而已。(刘熙载《艺概》)

以上是从创作方面说，艺术是如何在涵养工夫中随着道德主体的朗现而完成其为美的艺术的。从鉴赏方面说也是如此。孟子曰：“故说诗者，不以文害辞，不以辞害志。以意逆志，是为得之。”(《孟子·万章上》)这说明中国的艺术鉴赏乃是一个“以意逆志”的过程。所谓“以意逆志”就是艺术的鉴赏不能仅从“文辞”着眼，而须以自家的人格修养去逆觉体证作者的人格修养境界，也就是说，作者的人格修养境界并不是一种客观的存在，它需要有读者的参与始可呈现出来，且这种参与不是智识的捕捉，而是精神的证悟，即在读者的涵养工夫中，作者的人格修养境界与读者自家的人格修养境界有一存在的“感”与“应”。因此，对于鉴赏来说，同样以涵养工夫为其首务：

读涪翁之书，而不于其本心之正大不可泯没者求之，岂惟不足知涪翁，亦恐自误。(黄震《黄氏日抄》)

是故诗之兴也，心声之；其传也，心宅之。作诗、读诗、解诗，胥是物焉。千载遇之，旦暮也；毫厘失之，千里也。……吾读杜十年，索杜于杜，弗得；索杜于百氏诠释之杜，愈益弗得。既乃摄吾之心，印杜之心，吾之心闷闷然而往，杜之心活活然而来，邂逅于无何有之乡。而吾之解出矣。……吾还杜以诗，吾还杜之诗以心，吾敢谓信心之非师心与，第悬吾解焉，请自今与天下万世之心乎杜者洁齐相见。(浦起龙《读杜心解·序》)

可以说，正是在读者的涵养工夫中，读者与作者的人格修养境界相互发明，相得益彰，从而完成艺术的实践目的。故程伊川曰：“天地之间，只有一个感与应而已，更有甚事？”(《河南程氏遗书》卷十五)若不能有“感”与“应”，则艺术的实践目的不能达到。之所以如此，因读者与作者“隔”，但“隔”不是知识能力的多少不同，而是人格境界的高下相悬，读者须加强自家的修养而至于“不隔”之境，方能完成艺术

的实践目的。

从以上的论述中可知，中国的艺术传统，不论是创作，还是鉴赏，皆以涵养人的道德实体为本，但这个道德实体不只是停驻在主体之内，其必伸展出来而关涉到家、国、天下之事。这是中国文化的“修、齐、治、平”的传统。之所以能有这种伸展，乃是因为道德实体乃一包融性的“道”，孟子曰：“仁也者，人也。合而言之，道也。”(《孟子·尽心下》)正因为如此，孔子曰：“一日克己复礼，天下归仁。”(《论语·颜渊》)王阳明曰：“大人者，以天地万物为一体者也。其视天下犹一家，中国犹一人焉。若夫间形骸而分尔我者，小人矣。大人之能以天地万物为一体也，非意之也，其心之仁本若是，其与天地万物而为一也。岂惟大人，虽小人之心亦莫不然。彼愿自小耳。”(《王阳明全集》卷二五)此即是说，由道德实体所成就的内在的道德境界必伸展至外在的历史世界之中，以成就其应有的事功。这是真能体悟中国传统艺术的人皆可肯认的：

一人者，作诗之人。其作诗者，道己一人之心耳，要所言一人心，乃是一国之心。诗人览一国之意以为己心，故一国之事系此一人使言之也。……言天下之事，亦谓一人言之。诗人总天下之心，四方风俗，以为己意，而咏歌王政，故作诗道说天下之事。(孔颖达《毛信正义》卷一)

诗以道性情，道性之情也。性中尽有天德、王道、事功、节义、礼乐、文章。(王夫之《明诗评选》卷五)

可见，中国的传统艺术决不只停留在对虚灵的道德光景的咏叹。孟子曰：“有不忍人之心，斯有不忍人之政矣。”(《孟子·公孙丑》上)朱子曰：“若论为学，治己治人有多少事？至如天文地理，礼乐制度，军旅刑法，皆是著实有用之事业，无非自己本分内事。古人六艺之教，所以游其心者，正在于此。”(《朱子晚年全论》卷五)由是则由涵养人的道德实体而成就的中国传统艺术，其向历史世界的伸进，其对现实人间的关怀，毋宁不是必然的吗？审美的实践哲学价值难道不是依此而得以最高的实现吗？

四、结语

通过对康德美学、黑格尔美学及中国传统美学的缕析，审美的实践维度如何可能的的问题，已基本梳理清楚了。康德和黑格尔虽然对审美的实践哲学价值有所体会，进而对审美的实践维度之建立都有所阐发、

探寻乃至建构。但因他们都沉陷在各自的思辨哲学之中,没有“觉悟”到一个道德实体作为审美的客观目的,因而并没有圆满地建立起审美的实践维度。中国传统美学依中国心性之学的理路,始终把涵养人人生命中所具有的道德实体——“心”、“性”——作为审美的客观目的,并以此来建立审美的实践维度,可以说是较为圆满地解决了这一问题。因为它给了人一个切实的下手处,那就是:人格修养工夫。故朱子曰:

喜闻诗者志之所之,在心为志,发言为诗。然则诗者岂复有工拙哉?亦视其志之所向者高下如何耳。是以古之君子德足以求其志,必出于高明纯一之地,其于诗固不学而能之。至于格律之精粗,用韵属对、比事遣辞之善否,今以魏晋以前诸贤之作考之,盖未有用意于其间者,而况于古诗之流乎?近世作者乃始留情于此,故诗有工拙之论,而葩藻之词胜,言志之功隐矣。(《朱熹集》卷三九)

如果艺术确实是人类实践活动的一部分,以致于我们的确无法纯审美地面对艺术,则中国美学的这一传统不可以不谨识之也。因为惟有依此,审美的实践

哲学价值才得以充其极的实现。

参考文献:

- [1] 马克·爱德蒙森.文学对抗哲学[M].北京:中央编译出版社,2000.
- [2] 加达默尔.真理与方法[M].上海:上海译文出版社,1999.
- [3] 黑格尔.美学·第一卷[M].北京:商务印书馆,1979.
- [4] 康德.判断力批判[M].北京:人民出版社,2002.
- [5] 鲍桑葵.美学史[M].北京:商务印书馆,1985.
- [6] 黑格尔.精神现象学·上卷[M].北京:商务印书馆,1997.
- [7] 休谟.人性论·上册[M].北京:商务印书馆,1980.
- [8] 黑格尔.哲学史讲演录·第一卷[M].北京:商务印书馆,1996.
- [9] 黑格尔.哲学史讲演录·第四卷[M].北京:商务印书馆,1996.
- [10] 张晚林.论中国诗学的实践性[J].孔孟学报,2004,(82):297-316.
- [11] 胡塞尔.纯粹现象学通论[M].北京:商务印书馆,1996.
- [12] 李维武.徐复观文集·第四卷[M].武汉:湖北人民出版社,2002.

On construction of practical dimension of aesthetics: ——A critical study from Kant through Hegel to traditional Chinese aesthetics

ZHANG Wanlin

(Hunan University of Science and Technology, Xiangtan 411201, China)

Abstract: After a critical study of Kant's and Hegel's aesthetics, this paper discusses constructing a practical dimension of aesthetics by introducing traditional Chinese aesthetics. Kant argued that there is no such thing as "pure" aesthetics, so he did try to conceive a practical dimension of aesthetics but failed due to his denying an external purpose in aesthetics. However, the beautiful for Hegel is "the sensuous manifestation of the idea". Since the "idea" in Hegel's aesthetics is a philosophical concept and can't be sensed, felt or grasped by everybody, his intention of constructing a practical dimension of aesthetics was unfulfilled. But traditional Chinese aesthetics regards cultivating the heart and nature culture as its aim, meanwhile, this aesthetics offers feasibly from self-cultivation, thus the practical dimension of aesthetics can be constructed.

Key Words: Kant; Hegel; Confucianism; aesthetics; practice

[编辑: 颜关明]