

Doi: 10.20063/j.cnki.CN37-1452/C.2026.02.006

# 论韦尔施后现代美学的方法与立场

潘黎勇

上海师范大学 人文学院, 上海 200234

**摘要:** 韦尔施一直致力于立足后现代社会文化语境, 通过对传统美学的反思和日常审美经验的批判性分析来重建美学学科的合法性。他尤其强调要更新美学的方法论, 包括思维方式和分析模式的改变, 并由此提出了美学的综合性思维与横向分析法。与此同时, 韦尔施意识到, 面对新的历史条件下产生的新的审美文化现象, 美学应该担负重建价值理想的人文职责和精神批判的文化使命, 他提出的“公正美学”“盲点文化”的理念、“跨文化”与“反人类中心主义”的构想就表达了其后现代美学的价值诉求。

**关键词:** 韦尔施; 横向分析法; 公正美学; 盲点文化; 跨文化

**中图分类号:** B83-06 **文献标志码:** A **文章编号:** 1673-8039(2026)02-0048-09

作为后现代德国美学家, 沃尔夫冈·韦尔施(Wolfgang Iser, 1926—)深刻地体察到传统美学话语在知识结构和价值规范层面表现出的对于言说、理解后现代审美实践的无力和尴尬。他认为, 在后现代语境中重建美学的合法性固然需要根据新的现象和材料来拓展理论观照的视野, 但更重要的或许是整套美学方法论的更新, 其中就包括思维方式和分析模式的改变。韦尔施以标举多元主义的后现代价值观和批判审美一元论的现代理性美学而著名, 但他从未武断地抛弃蕴含在德国美学传统中的承续不绝的人文理性意识和文化批判立场。他意识到, 面对新的历史条件下产生的新的审美文化现象, 美学应该担负起重建价值理想的人文职责和精神批判的文化使命。他提出的“公正美学”“盲点文化”“跨文化”及“反人类中心主义”的理念与构想都是其后现代美学所致力价值诉求, 因此。我们有理由将其美学思想看作德国批判美学在后现代社会场域中发展出的一种更具开放性和多元性特质的新的理论形式。值得指出的是, 他的后现代美学叙事始终是围绕着方法论革新与价值立场建构的双向互动展开的: 方法论的革新是其整个价值批判得以落实的路径支撑, 通过思维方式与分析模式的更新, 为多元价值的实现扫清认知障碍; 价值观则为方法论提供了精确的实践导向和思想归宿, 是美学得

以跨界拓展的根本准则。本文从韦尔施“综合性美学思维—横向分析法”的方法论体系与“公正美学—跨文化—反人类中心主义”的价值递进链条两个维度展开分析, 探讨建构一种与全球化时代的审美文化现实相契合的美学理论的可能性, 这种可能性借由新的美学思维方式、艺术分析手段以及以多元性和公正性为核心原则的文化立场呈现出来。

## 一、综合性的美学思维: 后现代美学的学科基础

综合性是美学与生俱来的学科特质, 它不仅指美学在知识内涵的构成上具有跨学科的综合性和交叉性, 也意味着在价值意指层面, 美学具有兼摄多元价值类型的功能。与此同时, 由于审美心理贯穿于整个人类文化实践过程当中, 而美的理想又作为一种带有普世色彩的价值目标构成了社会发展的精神动力和评判标准, 所以从宽泛的意义上说, 美学的研究视野和思考对象应该是文明世界的一切领域。鲍姆加登创立美学学科固然是基于对独立的感性价值的认识, 但美学在一定程度上仍被视为哲学认识论的重要补充。康德在鲍姆加登的基础上完成了现代美学的真正奠基, 实质主要是在其先验批判哲学的框架内对审美的独立性地位作出了前所未有的精密论证, 审美无利害原则至

收稿日期: 2025-10-20

基金项目: 国家社会科学基金一般项目“中国现代美学对儒家礼乐精神的传承与转化研究”(19BZW013)

作者简介: 潘黎勇(1983—), 男, 浙江温州人, 文学博士, 上海师范大学人文学院副教授。

此成为现代美学的根本法则。然而,康德又强调鉴赏判断力在沟通认识和欲求、自然世界和自由世界的桥梁作用,审美的独立价值并不妨碍发挥其中介功能。在康德的先验逻辑中,审美的综合性和交叉性的文化特质和实践机能同样得到了令人信服的论证。19世纪后半叶的唯美主义思潮和20世纪的现代主义运动似乎让我们看到了相当纯粹的艺术理想和审美世界,但也不该忘记它所包含的反对庸俗的市侩阶层的道德意旨,其所依循的审美自治理念早已被认为是资产阶级建构其政治合法性的意识形态工具。

据上,美学无论是作为艺术哲学还是抽象的审美哲学,都不可能狭隘地拘囿于自身的学科领域,它总是与人的其他精神活动和广阔的社会文化实践交叉关联在一起,这就要求美学研究必须具备一种综合性的学科思维。在韦尔施的视野中,现代美学的最大弊端即是将自己严格限定在艺术上,将艺术视作所有审美实践的典型代表。美学的实际任务和全部目的就在于解释某个普遍的艺术概念,美学于是无一例外地被理解为艺术哲学。然而,艺术本身乃是一个表征多元性的模式领域,如果美学对艺术的专有指涉能够观照后者的多层次意涵,那么美学依然能够在—个狭隘的领域中发展其综合性的学科能力。但作为艺术哲学的现代美学把建立普遍永恒的艺术概念当作自己的目标,艺术的合法性根据和评判标准被简单地化约到审美的单一维度上。这种双重化约使得真正的多元性学科的美学错误地将自身单一化了,不管是艺术论意义上的,还是审美教条主义方面的。

无论韦尔施对现代美学的评判是否存在简单化之嫌,但美学的狭域化倾向是不争的事实。他据此坚定地认为,必须重新恢复美学天然本有的综合性的思维方式和多元性的学科内涵,特别是在多元性作为其根本表征的后现代文化场域中,美学的重新组构不得不考虑能够涵容更多表意形式的新的学科范型。显然,革新的首要之处便是突破美学等于艺术论的传统认知,这不仅能够推动艺术论内在的多元化,“即由艺术单一的概念性分析转变为对艺术的不同类型、范式和观念的分析”,而且将实现“美学外在层面的多元化,将其学科领域扩大至超越艺术的问题上来”<sup>[1]90</sup>。对于韦尔施来说,后者显得尤其重要,他对美学的拆解和重构便是以此为目的。实际上,无论是艺术论的多元化还是美学本身的扩容,无不体现了

—种后现代的综合性的学科思维。这种综合性意味着题域结构必须是多重的、开放的、变化的,不但内部要素之间在有机联接的状况下是相互组合、互牵互动的,而且结构本身具有吸纳外来元素并进行自我转换的无限涵容性。韦尔施的“超越美学的美学”构想正是在突破传统艺术论的同时,把美学导向了无比宽阔的社会文化领域。“超越美学的美学”是感性学思维主导下的一种美学创构,其直接理论意图是超越艺术论的审美哲学,使美学面对日常现实来发挥言说的效力。通过回到美学最初的感性学语义,韦尔施试图在已然封闭的美学堡垒和广阔的外部经验世界之间重新打通—条联接管道,美学的学科壁垒则在管道的延伸过程中自行垮塌。由此,美学的新的合法性既非通过自证其作为哲学的一个分支来获取,也无法强调与艺术——当然已经是一个开放式的概念——的忠贞联姻来夯实其正统之基,而必须将现实生活中所涉之各种审美感知经验都囊括进来以构筑—种学科的新形式,这才是对美学的原初特质及其在当代文化语境中之遭际的有效回应。韦尔施早就明言,扩展美学的其中一个重要理由便是“现实的时尚化”<sup>[1]90-91</sup>,即日常生活的审美化。他特别指出了审美化的普遍表征,包括物质社会环境的表层美饰、作为消费社会必然征象的感性泛化、对现实本身的审美化理解等。这些松散关联的审美特质验证了阿多诺的如下的论断:“美学不再会依赖作为—个事实的艺术。”<sup>[2]568</sup>这是因为多元化的审美景象及其涉及的不同类型的感知经验迫使美学必须设置综合性的视点,而不再囿于艺术分析。如果说—定存在某个焦点的话,那就是日常现实本身。可以说,现实本身程度日深、范围愈广的审美化趋向,是韦尔施坚定转向美学的反基础主义与反本质主义的根本契机,也是其倡导综合性美学思维的出发点。

正是如此,单一性思维显然已不再适用于这种具有跨学科性质的“大美学”或“新美学”构想,其原因在于当美学决定摆脱艺术论的束缚以向更多元的感性经验发言时,—种综合性的思想视野就成为其内在的必然要求。韦尔施竭力呼吁这样—种后现代的美学共识:“作为审美的反思权威,美学必须在诸如日常生活、政治、经济、生态、伦理和科学等领域里,来寻找今日的审美方式。简言之,美学必须考虑审美的这种新构造。”<sup>[1]92</sup>美学的此种重构与文化模式和需求的巨大变化相关,在—个元叙

事已然失效而由多元化的局部话语所构筑的后现代社会中,美学应该使经验世界的这一新情势,以及与之相伴而生的文化模式的转变成为它的分析对象。在此情境下,能够思考“感知”的所有维度的感性学思维被韦尔施认为是当代所谓“综合美学”即“超越美学的美学”的核心机制。

我们有必要重温一下韦尔施对美学学科的跨学科的设计方案,因其最能体现他的后现代美学的综合性理念:

美学应该是这样一种研究领域,它综合了与“感知”相关的所有问题,吸纳着哲学、社会学、艺术史、心理学、人类学、神经科学等等的成果。“感知”构成其学科的框架,尽管艺术可能是最重要的,但它只是这一学科中的一个,也仅仅是一个研究对象。<sup>[1]113</sup>

在韦尔施看来,美学的跨学科乃至超学科性质源于感知成分在机制结构上的整合,尽管其中存在最重要却未必特殊的部分——艺术,但关键在于,各种感知类型(包括艺术)总是与其余成分表现出纠缠不清和相互转换的状态,这从根本上瓦解了传统的美学结构而必然导向一种综合性的美学思维和美学构架。

韦尔施特别指出,美学学科的综合性尤其可从“审美”一词含义间的家族相似方面反映出来。他理解很多学者之所以反对“超越美学的美学”的学科设计,是因为他们认为,“审美”这个概念在美学之内和之外的含义是有差异的,这只能使得力图涵盖这一切的学科变得模糊不清,什么也不是。同时,韦尔施认为,审美语义在美学史上从未达成共识,但这没有导致美学家们对这个词的有用性表示出怀疑和绝望。维特根斯坦的“家族相似”观念使我们看到了“审美”一词的使用方式及其是如何被确定语法意义的,即“一个概念的可用性和持久性取决于不同意义的交叠,而不是取决于某一个基本意义的继续”<sup>[1]23</sup>。质而言之,家族相似性能够充分解释“审美”概念的一贯性和有效性,并使其作为一个整体呈现出来而无需求诸某个贯穿一切的本质。只要我们谨慎地区别“审美”术语的不同用法,并找出连接它们的交合点,那么就完全可以发展出一种涵盖“审美”一词全部涵义的“综合美学”。韦尔施对“审美”所作的“家族相似”分析,确定了它在后现代文化语境中的语法意义和运作方式,其开放的语义空间有

助于对美学的宽泛理解,并极大地释放了美学自我批判和自我超越的力量。因此,韦尔施的结论是:“一种真正兼收并蓄的美学——其发展就像我倡议的那样——在概念上是可能的。”<sup>[1]102</sup>

## 二、横向分析法:后现代美学的方法论实践

如果说综合性美学思维为后现代美学奠定了原则性的学科框架,那么横向分析法则为这一框架提供了具体的实践方法,二者构成“理念—工具”的内在衔接。按照韦尔施的彻底的多元论立场,曾长期作为主导模式来规范和处理人类社会文化事务的总体性思维在后现代时期已经是不可能了,这在根本上源于现代性进程带来的文化领域的分化和由此导致的各种学科专业的独立。韦尔施承认,以独立自主的名义严格划分专业范围是一种进步的选择,但与此同时,他强烈质疑是否应该严格恪守由这种专业划分建立的学科界限。韦尔施指出,专业的定义和学科的结构并非如单子般处于绝对自足的安然之态,而是不断地与周遭的同类存在发生相互联系和交流,它们始终面对的是一个关于共存的问题。人们在叙述某种专业知识的时候,总是不可避免地会涉及其他的专业类型,不管这种联系是系统内在的,或是结构上要求的,还是临时性的。专业和学科的所谓客观的划分是不可信也是不存在的,独立自主的特性不能斩断它们联系的纽带,这条纽带是天然地生成于人类文化机体之中的。所以,我们对于“每一种专业范围的定义只有在与其他的专业的可共存的定义相互联系的情况下才有承载能力”<sup>[3]447</sup>,而每一种形式上独立自主的专业必定以某种方式与某些专业发生联系这样的认识应该成为当代学科建设所遵循的共识。其实,韦尔施的这种关于专业之间相互联系、相互影响的想法是由他的“横向理性”的哲学观念生发出来的。横向理性本质上是一种对各种合理性形态进行反思的能力,它强调差异,但更重视过渡。“过渡”就是各种合理性形态之间的一种关联机制,是后者作为一个多元组合既表达区别又发生联系的一种方式,而每一种专业或学科的特殊性只有通过与其他类型的关联中才能呈现出来。既然交叉性、跨学科性是每种专业的必有特性,那么那种囿于单一专业领域的传统分析方法就不再适用,韦尔施的“横向分析”的构想就是在方法论上尝试对

之作出调整和改变的一种成果。

横向分析所要解决的是各种不同的理论在研究过程中相互结合、相互协调的问题。“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涉及了其他的内容。”<sup>[4]</sup>不同的学科及其所包含的认知方式确定了不同的研究对象和范围,横向分析法首先要求明确学科范式自身的独立逻辑,尊重各自固有的规律特征,在此基础上再深入考察不同学科范式之间的冲突、一致及交融的各种关联性内涵,从而实现多元学科在知识逻辑和价值理念上的水平性的横向交流与融合,这里不存在某种支配性的话语霸权。例如,美学与伦理学这对有着复杂关系的学科,一直以来就在互相指涉、互相建构中表达了人类的某种共同的文化理想和生命追求。如果说审美关系可被解释为一种伦理模式的话,那么伦理学也可以被看作相应的结构上美学。审美关系所指向的生活模式一直以来都表达了对以和谐为旨归的价值渴望,这同样也是伦理的基本要求。即审美现象表达了一种伦理的指令,而伦理法则实质具有审美的结构和状态。

韦尔施强调,横向分析法特别适合应用于具有天然的跨学科、超学科特质的美学。进一步来说,就是在对事物进行审美分析的同时,应该充分考虑其中是否包括了诸如认知的、伦理的、社会的、政治的等超审美或反审美的成分。我们仍然可以拿韦尔施对“审美”语义群的著名分析作例子来体察横向分析的方法论特征。“审美”的诸多繁杂事项之间从表面上看似乎毫不相关,但它们是以一种“潜在的和建构的方式”使彼此相互联系起来。根据韦尔施的阐释,审美概念实际包含了感觉和知觉两重语义性质,那种表达感觉的快感意味着可以归结到“享乐主义”的意义上,而表达知觉的观察态度则是一种“理论方面的”意义。它们是两类不同的意义,无法相互取代,但韦尔施显然相信,“由它们决定的意义群,展示的不光是主要在主导属性方面的持久差异,与此同时还有一系列联系和转化”<sup>[1]21</sup>。享乐主义的因素和理论的因素虽然分别连接于感觉和知觉,却被“感知”这个“双重的母体”给联系起来,这就使得感觉和知觉能够在“感知”这一共通的管道内实现意义的互相转移。意义的转移并非取消差异,反而更能使我们理解同为“感知”之分支的享乐主义因素和理论因素的差异和机制,理解其如何成为“审美”语义序列中的

一员。韦尔施据此认识到,这种“渗透到意义的潜在结构中的分析,告诉我们为什么能够、以及如何能够从一种意义过渡到另一种意义。精确的思考可揭示‘审美’之不同用法之间的重叠、联系、差异以及位移,并且,由此使这些用法的关系网在整体上便于理解”<sup>[1]22-23</sup>。

尽管韦尔施竭力要突破现代艺术的艺术论范式,但他仍旧重视和维护艺术作为美学分析的模式领域的价值,因此,横向分析法被认为在运用于艺术阐释时会显现出格外的效用。例如,如果要讨论艺术和现实的关系,仅仅从审美的视角来解释是相当有限的,它同样涉及广阔的非审美的现实元素。在莫里斯的一幅表现广岛的绘画作品中,广岛遭受原子弹轰炸的历史事实这一非审美成分自然是这幅画的主体。如果观者不知道这段历史以及从中引申出来的政治、社会、伦理等现实要素就无法理解这幅画,非审美成分在这里参与了作品的意义构成。然而,这种审美之外的东西之所以能够成为画的主体恰恰在于它的审美价值。莫里斯在作品中构造了与广岛事件相联系的恐惧和恐怖的情感氛围,观者在体验这种情感氛围的过程中获得了对历史事实和现实境遇的认识。因此,这幅画和非审美对象的联系,不是通过客观的过程描述和数据收集,而是通过使感官体验的因素现实化的审美途径建立起来的。韦尔施由此提醒我们,艺术的“审美价值与作为主题的现实成分的联系是必不可少的。但是,由于非审美因素和这些现实成分密不可分,所以作品不仅和审美的东西,而且和非审美的东西发生联系。有计划地排除或忽视这些意义因素是目光短浅的行为”<sup>[3]452</sup>。总而言之,我们应该对作品的意义进行多方面、多元化的阐释,使艺术和现实因素之间产生某种过渡效应,这不仅有利于理解艺术,同样能够加深我们对现实的认识,这是横向理性构想的内涵之一,也是横向分析法所要达成的目标。

横向分析法旨在在尊重学科独立性的基础上,实现不同领域、不同范式之间的水平沟通与融合,它强调意义的生成并非局限于单一系统的内部运作,而是依赖于跨系统、跨语境的交互作用。与结构主义的二元对立思维不同,横向分析法不追求固定的层级关系,而是强调差异中的关联,是一种在断裂处重建联结的尝试,这虽与后现代批判理论中“反总体性”的核心诉求相呼应,却更注重建构性,从而为多元话语的共存提供了可行路

径。从美学上看,这种跨维度的分析方法打破了传统美学将审美与非审美、艺术与现实截然对立的思维定式,要求在对事物进行美学分析时,同时关注其中蕴含的认知、伦理、政治等其他维度,通过揭示不同维度的关联与转化,实现多元意义的完整阐释,这也使得韦尔施的综合性的美学思维能够在方法上得以真正落实。

### 三、“公正美学”的构想:多元感知的价值统摄

综合性思维和横向分析法从方法论上打破了美学的学科界限,为美学多元、开放的学科图景开拓了前路。尽管方法论的革新在某种意义上必然会带来价值观的变革,但韦尔施十分自觉地试图避免因多元化带来的可能的相对主义乃至虚无主义陷阱,强调感知的多元论及由之构建的“综合美学”乃是主张在多元感知的基础上建立一种更具包容性的价值统摄机制。他高度重视审美作为一种表意实践在后现代社会中所发挥的价值重建功能,期望通过美学的话语机制来展现和标榜元规则解体之后的叙事景象和话语生态,进而明确那个在后现代条件下尤其需要持守并不断拓进的价值目标——公正。

韦尔施对公正的基本理解与利奥塔一脉相承。利奥塔认为,每一种话语形式都有其自身的语法规则,一种话语形式不可能代替或代表另一种话语形式,它们之间是异质性的,是不可通约的,因而根本就不存在某一个能够规定所有话语类型的使用情况的普遍规则。鉴于每种话语的独特性,当我们选择一种话语形式来说问题的時候,实质也压制了用其他话语形式进行言说的可能性,某一种话语的实现总是意味着对那些未获得实现的话语形式的拒绝和排斥,这就产生了不公正。在利奥塔看来,既然元规则已经解体,无所不包的元语言不再被信任,那么各种异质性话语便都想依据自身的规则以实现自身,这就不可避免地导致冲突,但我们绝不能以极权化的手段去干涉和裁决这种冲突,反而应该为它提供自由的环境。因为冲突实质是一个谋求公正的过程,多元的话语形式在不受共识束缚的情况下纷纷谋求自我实现的机会,而不是像原先那样,以一种合理性来排斥另一种合理性。利奥塔所追求的公正理念与他整个后现代哲学的反形而上学、反本质主义和宏大叙事的思想目标是一致的。他维护绝对的异质性和冲突,不相信话语类型之间

通约的可能性<sup>①</sup>。

韦尔施在哲学的根本理念上完全赞同利奥塔拒绝整体性、维护多元性的立场,但同时他又深刻质疑利奥塔提出的绝对的异质性原理,他承认差异和冲突是多元性的关键,却反对将之绝对化,因为绝对的差异和冲突会导致绝对的随意性,会损害多元化的表达,这将最终违背利奥塔的具有积极意义的后现代意图。因此,韦尔施希望在尊重差异性的基础上规划一幅能够有机地融合多元性话语的统一图景,这必然要涉及他所谓的过渡机制。由于差异性来源于异质事物的参照和比较,它们的相互区别同时也裁就了联系的纽带,这就为过渡提供了可能。而反过来说,正是过渡的思维才帮助我们明确各种话语类型的边界,并认真对待和尊重彼此的界限。因此,多元性的意图“通过过渡才能够得到兑现,而通过绝对的差异原理,这些意图是注定要破灭的”<sup>[3]465</sup>。于是,韦尔施的公正理念在此意义上也就告别了利奥塔的那种建立在绝对的差异性之上的公正原则,而是诉诸一种结合多元性和过渡性的公正形态。在他看来,这样的公正只有在美学中才能获得有效的表述,“公正美学”乃是美学的应然之态。

那么,应该如何实践这样的公正美学? 韦尔施的方法是培养一种“盲点意识”,并为“盲点文化”辩护。“盲点”即是由感知视角的选择和感知能力的局限而生成的感知盲区。我们每一次感知事物都具有一定的特殊性,这种特殊性使得某些对象或对象的某一方面被感知,与此同时,其他对象或其余特征就被打入了感知盲区。感知必然具有排他性,“观看什么东西总也是忽略其他什么东西”<sup>[1]82</sup>,因此,每个视野都有自己的盲点,没有盲点的视域是不存在的。盲点意识的反思功能对于现有的感知模式及其塑造的文化格局作出了强烈的批判。它提醒我们,必须时刻反省在感知视域选择上的局限性和排他性,要充分考虑其他视域的有效性与合法性,不能武断地把个别范式当作唯一的可能,而要注意其对立面的存在,否则,多元性将会窒息于总体性的牢笼之中。盲点意识

<sup>①</sup>本段以上内容是对利奥塔语言哲学观与公正理念的概括性阐释,是基于对利奥塔核心思想的综合理解与提炼,主要依据《后现代状态:关于知识的报告》(车槿山译,生活·读书·新知三联书店,1997年版)和《争异》(中文版译为《异识》,周慧译,上海文艺出版社,2019年版)两部著作中阐述的语言游戏说与公正思想。韦尔施就是在引介和批判利奥塔基于绝对异质性原理的公正理念的基础上提出自己的公正构想的。

指向的目标自然是对盲点文化的辩护和发掘。在韦尔施的观念中,盲点文化是“一种敏感于排斥、拒绝、疏远的文化。它不崇拜清晰可见、明白无误、辉煌灿烂、光彩熠熠,而是推崇压抑、空阔的空间、裂隙和另类”<sup>[1]84</sup>。即是说,盲点文化乃是一种被既定文化秩序所排斥和压抑的边缘性存在,它从未进入关注视野,却隐藏着现实的多元镜像。

具体到对于公正美学的建构,盲点意识能够促使我们将审美感知的探头伸触到那些平时感觉不到、想象不到的地方,或那些被我们认为是只能碰到毫无美学价值、无足轻重的地方,因为谁都不敢确定,如果换一种眼光就不会在这些地方发现有价值的事物。它提醒我们必须承认并尊重主导模式之外的其他审美类型和感知经验的合法性,并注意它们之间错综复杂的互动关系,在某种意义上,这些审美的他者实质是一些没有进入感知范围的不可感知之物。韦尔施极为妥帖地以“前所未闻”这个日常用语为例来说明处于潜在状态的感知类型及其意义。“前所未闻”一般被认为是“荒谬绝伦”的同义词,但如果从审美的角度看,它具有三重意味:首先,是指至今未被听到,却应该被听到的事物;第二,是指还没有被听,处于一种等待被听的状态,但要求尚未实现;第三,是指超出惯常的听觉模式和感知秩序之外,是超乎寻常的意思。很明显,这三重意味皆指向对某种潜在价值的重要性的昭示,进而都与公正性关联起来。鼓吹多元与自由的韦尔施在这里少有地规劝美学家应该服从公正性的强制,将它作为行事的准则。

事实上,按照自己提出的上述要求,韦尔施的整个美学思想都清晰地贯穿着由盲点意识塑就的公正性原则,无论是对美学学科的知识学架构,还是对后现代文化的审美化批判。他相信,只有在美学中实践公正价值,一种有机的多元性才能在感性世界中形成并得到维护。由此来看,作为韦尔施美学的知识论基础和方法论准则的感性学思维,显而易见是受到了某种公正性意识的支配。在现代美学视域中,艺术被认为是一种最典型的感性经验类型和审美感知模式而成为美学理论观照的中心场域,其结果是忽视了审美生活中的其他感知选择,将之推入感知实践的盲区。现代美学对艺术至上论和审美独断主义的偏执使得美学无法公正地对待纷繁驳杂的感性世界,多元性的种子被扼杀在经验生活的阴暗角落中。感性学思维声称要将与感知相关的所有问题纳入美学思考

的范畴,让美学覆盖审美的一切领域,这便是从审美公正的态度出发而作出的考量。韦尔施所说的美学的公正性不是让一条美学的金科玉律——如审美无利害原则——来主宰感性王国,评判一切审美经验,而是保障各种感知实践在一个松散的框架中按照自己的原则行事。

对美学之公正性立场的持守无疑给韦尔施的美学思想构造了一个立足于后现代境域的价值批判视角。面对日常生活和社会文化的“审美化的混乱”,韦尔施鼓励人们去重新发现被无所不在的虚假的审美化所掩盖的盲点文化。在他看来,“一个真正审美化的文化对差异和被排斥的事物是很敏感的”<sup>[1]35</sup>,它不光沉浸在设计和美学的狭窄领域,“而是同样关注日常生活,关注生活的社会形式”<sup>[1]35</sup>。也就是说,真正的审美化应该敏感于处在边缘状态的事物,关注真实的日常生活和人生现象(它们在一定程度上受到审美化的压制和剥夺),而不是在庸俗的“美”化浪潮中专注于刻板的设计和形式,制造审美的冷漠和麻木。

#### 四、从跨文化到反人类中心主义:后现代价值观的美学拓展

从韦尔施的哲学理论和美学思想来看,其后现代的反本质主义立场是非常鲜明的。他一再强调,现实是阐释性地构成的,每种事物和我们看待事物的角度都严格受制于处身于其中的文化环境,所有的经验、创造和认识都是由它们的文化架构所决定的。然而,韦尔施并没有不加反思地沉陷在此种语境主义当中,他清醒地指出,一味迷信这条现代公理的后果是“使我们对文化的非决定性和语义构成的跨文化潜能视而不见”<sup>[5]8</sup>,艺术和美的问题就是这方面的显著例子。比如,为何来自不同国家、不同种族、不同文化环境和不同教育背景的人会被同一件艺术品所吸引呢?这显然与各自的文化背景无关。不如说,在人类本质中存在着某种共通的东西使我们易于被这件艺术品所吸引,它潜藏在普遍人性当中。因此,对于艺术和美的问题来说,语境主义的解释是不充分的,跨文化的维度必须被引入进来。而这样的维度“与后现代的反本质主义和相对主义完全不同,可以说是在反本质主义之下寻找到了本质,在相对主义之下寻找到了绝对”<sup>[6]6</sup>。

在韦尔施看来,只有所谓跨文化这样的概念才能清楚地阐释当代文化的内在机制与合理图景。

他认为,跨文化是现代文化本身的复杂性及其内部分化所造就的一种结果,最简单地,它是指“多样化的文化类型和生活方式相互渗透、相互呈现、彼此指涉”<sup>[7]198</sup>的状况。文化的一体化和分离主义的传统观念在跨文化这里被一个交流网络的构想所取代,不同的文化模式总是极其紧密地联通并纠缠在一起。观念的交换、内容的混合、形式的互鉴成为当代文化的惯常态势。按照韦尔施的话说,当代文化总体上都是杂交的产物,对于每一种文化而言,其他文化都能够内在地成为前者的一部分。于是,不再有绝对的外来者或他者,相应地,也不再有唯一自属的事物,它们都在互相模仿、互相建构,每种事物实质上都是由跨文化模式塑造出来的。在跨文化的网状结构中,文化和社会摆脱了那种自我限定的存在方式,也不仅仅束缚在由异质性所导致的歧见当中,而是永远处于沟通、过渡的状态。韦尔施坚持认为,跨文化天然地是与多元性联系在一起的,“不同文化和生活方式的多元性本身就是从跨文化的渗透与交融中生长出来的”<sup>[7]206</sup>,这是因为多元性并不在于各自为营的文化模式的机械并置,它毋宁来自一个既包容异质性又能产生共识,并能同时展现重合与区别的跨文化网络。韦尔施在谈到“跨文化”概念在文化阐释方面的优势时讲道:“它能够涵盖全球性与地方性,普遍性与特殊性诸层面,就跨文化机制的逻辑程序来看,它显得如此自然和恰当。”<sup>[7]207</sup>在跨文化模式中,不存在所谓的文化霸权主义,强势文化和弱势文化、西方文化和东方文化、全球文化和地方文化都在沟通中既消解自身也保全自身,它们的存在都是基于人类物质和精神实践的根本需要。

韦尔施的跨文化构想与他的美学思想具有深层次的关联。“超越美学的美学”那种破除感知边界,涵摄一切感知领域的宏大的跨学科设计便正对应于这样一个跨文化理想,两者显然具有相同的哲学根柢。站在跨文化的立场上,韦尔施对西方美学大多持批判态度,因为它们体现出了鲜明的欧美中心主义色彩。他竭力呼吁拆除文化藩篱,促进东西方美学的交流与融合。审美趣味虽然受制于民族文化的基因,但审美共通感依然可以搭建美学沟通的桥梁,美学因而不仅是跨学科的,它也是跨文化的。

跨文化意在通过异质要素之间的沟通来构筑一个有机的文化整体,虽然在文化思维方面达到了相当高的水准,但按照韦尔施的眼光看来,这仍

是人类以自我为中心而规设的价值立场。跨文化构想从某种意义上说也是人类在后现代社会文化场域中更好地延续、发展其利益的一种有效机制,这使得人类很难突破自我意识的局限,从更高层次上来思考文化、文明与存在的根本问题。基于这样的认识,韦尔施又将反人类中心主义作为哲学、美学思考的重心之一,提出要建立一个“超越人类的视角”来克服人类中心主义对现代思维的禁锢,而反人类中心主义的立场也给他的美学思想带来了独具特色的后现代气质。

韦尔施注意到,自文艺复兴开始,西方艺术中的人类中心视角就被牢固地建立起来,这突出表现在透视法这一绘画原则上。根据透视法,观者的眼睛被固定在一点上,光线由眼睛出发投射到物体上,作画者的眼睛与物体间的直接联系——距离、角度——决定了物体呈现在画布上的形象。画面在这里可以被想象为透明的,就像一个能透过它来观看被画物体的装置。显而易见,在透视法中,观者眼睛(作画者与欣赏者)所处的视点决定了画面的形象,这一视点形成了构图的中心,或者说,整幅画面都是以人的标准来设计的。所以,“透视绘画中的人类中心主义是根深蒂固的。一切都不是自然浮现,而是基于我们单方面的感知。画面的每一细节都与我們有关,由我们的视野和立足点决定”<sup>[8]6</sup>。在美学中,众所周知,由康德开启的德国古典美学直至20世纪的现象学美学,始终都是基于人类主体维度展开叙述的,因此都可归入主体性美学的系统当中。然而,到了20世纪,西方的艺术家和美学家却以各自不同的方式表达了艺术应该非人性化或去人性化的态度。西班牙哲学家、艺术评论家奥尔特加·加塞特对现代艺术的去人性化取向作出了独到的分析。他认为,感受人性化现实和艺术化形态从根本上是不相容的,因为两者需要不同的感官能力。“在艺术去人性化的过程中,‘摧毁人性化因素’这个‘出发点’比‘创出惊世奇作’这个‘结果’更加重要……对于新艺术家而言,美学享受来自于对人性化因素的征服。”<sup>[9]20-21</sup>阿多诺在《美学理论》中也提出了这样的著名论断:“艺术只有诉诸非人性的追求才是忠于人性的。”<sup>[2]263</sup>

然而,韦尔施认为,非人性只不过是对其人性的否定,是“人性的逆向思维”。“从一开始,非人性就被设想为人的对立面和替代品,它仍要由人人为其定义。非人的外形取决于人的外形。”<sup>[8]10</sup>因此,非人性化的努力并没有摆脱人类中心论的整

体,而且时不时地表现出回归到后者的倾向。无论在艺术实践还是在美学观念上,向非人性的转变终究是要失败的。或许,最关键的还是改变人类对自身的理解,把视点从自我中心转向人与世界的联系。韦尔施据此提出了一种新的反人类中心主义的方案,即引导“人类之人”向“现世之人”的转变。他的基本思路是这样的:

这种态度基本上要求人类这一概念既不站在与不同事物(世界或自然)对立的角度给人类定义,也不通过人类特有的能力(如心智、理性、语言等)对人类加以区分。相反,人要在与世界和其他事物的根本的共性之中得以体现,其特性要通过共性并在此共性中加以解释。<sup>[8]11</sup>

也就是说,人不应成为审视万物的基准和尺度,不应该通过人类与非人类的对立、区分来凸显前者的价值和特征,人是他所生存的这个世界的产物,人的形象与意义应该在与世界和其他事物的平等交融中自然地呈现出来。所以,人类的定义只能来自与世界休戚相关的“现世之人”那里,却不是以人类自身为中心的“人类之人”。

基于这样的考虑,韦尔施认为,我们同样应该借助一种跨人类的视角来重新思考美学问题,它有可能给美学带来前所未有的开阔格局和自由气象。于是,当我们站在宇宙和自然环境的角度来观照审美活动时,那种认为审美原则完全是人类的造物的观点就站不住脚了,它实际上“更多地体现了宇宙的基本原理”,“是世界基本秩序的衍生物”<sup>[10]18</sup>。这种看法将审美视作宇宙学的定律之一,人类可以在审美活动中体验宇宙的基本法则,它并不是人类独有的创造和特性,而是属于宇宙的一部分。显然,传统美学持有的人类中心论在这里被消解了。另外,在美的问题上,韦尔施还极富创造性地用进化论研究审美的跨人类之维,提出了“动物美学”的观点。他相信动物也拥有自己的“趣味”,也会产生审美快感。动物的“趣味”不是由单纯的生存需要发展出来的,而同样来自对愉悦的欲求,这样就有可能在人的趣味和动物的“趣味”之间找到某种关联,审美趣味绝对的属人性在这里被动摇了<sup>[11]</sup>。动物美学的观点虽然不乏激进色彩,但韦尔施的意图正是通过引入审美活动的非人类维度来破除美学的人类中心主义之妄念,这不能不说是釜底抽薪之举。

总之,跨文化构想与反人类中心主义立场使得

韦尔施的后现代美学所持守的多元主义理念得到了深层次的贯彻并获得了新的发展。跨文化构想是寄意于人类多元文化的交往和沟通,在一个由文化的多元化形式构筑的交流网络中去寻求某种精神共识。与此相应,跨文化美学是美学多元主义在全球化时代的一种重要形式,甚至是唯一重要的形式。它不否定美学的民族性,但更期待“世界美学”的来临,韦尔施在这一方面拥有与他的德国文化先辈们相似的前瞻性眼光和理想主义气质。与跨文化不同,反人类中心主义的多元性原则超越了人类主体的价值视界,而被运用到人与世界、人与万事万物的关系的理解上。多元性不再以人类利益为标准来衡量其价值,它被视为世界的一种本然自有的存在状态。而美学的反人类中心主义便是从立足世界、延及宇宙的广阔视野和深刻眼光来叙述审美多元性之于存在的构成性意义,这也使得审美多元性具有了本体论的深层内涵。

韦尔施的后现代美学以其对传统美学的深刻反思、对日常生活审美化的敏锐洞察,以及极具建构性的方法论尝试,为当代美学注入了重要的思想活力。他提出的诸多颇具先锋性的美学范畴和理论构想,描绘了一幅旨在打破学科壁垒、容纳多元感知、追求文化公正并最终超越人类中心视域的美学新蓝图。然而,韦尔施的后现代美学在展现出较强的文化解释力的同时,亦暴露出其内在的张力与未决的争议,尤其在价值奠基、实践路径及理论边界等方面,仍有待进一步审视与辨析。比如,韦尔施在极力倡导多元主义与反本质主义的同时,如何为其美学确立稳固的规范性基础便成为一个理论难题。他试图以“公正”作为统摄多元感知的价值原则,通过“盲点文化”的发掘来抵制总体性霸权,但“公正”本身作为一个高度抽象且充满伦理预设的概念,在审美领域的具体化过程中,极易滑向另一种隐性的元叙事。这实际上反映出韦尔施美学在“多元”与“统摄”、“解构”与“建构”之间的微妙平衡面临着挑战。再如极具先锋性的“动物美学”构想无疑是对传统美学人性论根基的彻底颠覆,集中体现了韦尔施反人类中心主义的激进立场,其中也凸显了与当代生态思潮的关联与分歧。与强调“生态整体美”的深层生态学或生态美学相比,“动物美学”仍侧重个体(即便是动物个体)的感知体验,其理论重心从人类主体转向了“可能的动物主体”,而未融入生态美学的整体性、关系性维度。生

态美学的批判矛头不仅指向人类中心主义,也常常包含对个体主义方法论的反思。照此来说,“动物美学”在突破人类独断论上迈出了关键一步,但在与生态整体观的深度融合上仍有拓展空间。此外,韦尔施的理论很大程度上是建立在对西方后现代思想脉络与社会文化的诊断(如日常生活的审美化)之上的,其“跨文化”理想在遭遇非西方美学传统与复杂的地域性现实时,如何实现真正的平等对话与创造性转化,而非另一种形式的理论旅行,亦是悬而未决的议题。

然而,在我们看来,韦尔施美学理论中的局限与争议,并非其思想的失败,恰恰相反,它们标识出了美学在全球化、技术化与生态危机时代所必须直面的一系列根本性难题:如何在多元中建立共识?如何在超越人类中心主义的同时避免新的理论盲区?如何使美学批判与价值建构落到实处?对这些问题的持续追问与探索,正是韦尔施给予我们具有意义的思想启发,也正是这些未完成的思考,构成了当代美学自我更新的动力机制。

### 参考文献:

[1] 沃尔夫冈·韦尔施.重构美学[M].陆扬,张岩冰,

译.上海:上海译文出版社,2006.

[2] 阿多诺.美学理论[M].王柯平,译.成都:四川人民出版社,1998.

[3] 沃尔夫冈·韦尔施.我们的后现代的现代[M].洪天富,译.北京:商务印书馆,2004.

[4] 王卓斐.拓展美学疆域 关注日常生活——沃尔夫冈·韦尔施教授访谈录[J].文艺研究,2009(10).

[5] Welsch W. The Return of Beauty? [J].Filozofski Vestnik,2007(2).

[6] 彭锋.回归——当代美学的11个问题[M].北京:北京大学出版社,2009.

[7] Welsch W. Transculturality——the Puzzling Form of Cultures Today, Space of Culture: City, Nation, World, ed. by Mike Featherstone and Scottlash[M].London:Sage Publications, 1999.

[8] 沃尔夫冈·韦尔施.如何超越人类中心主义[J].朱林,译.民族艺术研究,2004(5).

[9] 奥尔特加·伊·加塞特.艺术的去人性化[M].莫妮妮,译.南京:译林出版社,2010.

[10] 沃尔夫冈·韦尔施.艺术如何改善了我们的生活[J].王卓斐,译.艺术评论,2011(3).

[11] Welsch W. “Animal Aesthetics” [J].Contemporary Aesthetics,2004.

## On the Methodologies and Standpoints of Welsch's Postmodern Aesthetics

PAN Liyong

School of Humanities, Shanghai Normal University, Shanghai 200234, China

**Abstract:** Welsch has consistently focused on reconstructing the legitimacy of the discipline of aesthetics within the sociocultural context of postmodern society. This involves reflecting on traditional aesthetics and critically analyzing everyday aesthetic experience. In particular, he emphasizes the need to update aesthetic methodologies, including changes in modes of thinking and analytical approaches, thereby proposing the comprehensive thinking and transversal analysis method in aesthetics. At the same time, Welsch realizes that in the face of new aesthetic cultural phenomena arising under new historical conditions, aesthetics should assume the humanistic responsibility of reconstructing value ideals and the cultural mission of spiritual critique. His concepts such as “aesthetics of justice”, “culture of the blind spot”, as well as the notions of “interculturalism” and “anti-anthropocentrism”, express the value-oriented aspirations of his postmodern aesthetics.

**Key words:** Welsch; transversal analysis method; aesthetics of justice; culture of the blind spot; interculturalism

(责任编辑 雪 箫)