

美学及其不满

周 究

内容提要 美学的当代发展日益呈现出两种形态：自足性美学与介入性美学。前者聚焦于美学体系内部而带有自足特性，后者则倾向于介入当下社会文化问题。在美学学科日益专业化和体制化的当下，一方面是自足性美学的盛兴，另一方面则是介入性美学的相对衰落。介入性美学的特征在于，它提供了关于社会文化重要问题的思考方式，其价值规范、宏大叙事和反学科性的特征，使得美学不断葆有锐利的反思性和批判性。面对当代世界之大变局，重构介入性美学乃是当下发展中国美学的正当而迫切的要求。

关键词 美学；介入性；批判性；学科性；去智化

弗洛伊德有一部很有影响的著作，名为《文明及其不满》^[1]。这个短语后来几乎成了思想家们表示不满的一个习语，如言语行为理论的代表人物塞尔，为了表达对当前文学评论的不满，就写了《文学批评及其不满》一文^[2]，再比如法国美学家朗西埃则写了专著《美学及其不满》。朗西埃开宗明义地说道：“美学有个坏名声。假如一本新书不说美学的时代已经终结，或是断言美学糟糕的影响仍在持续，一年时光里便几乎无人问津。美学已被指控是一种过于挑剔的话语，由此哲学或某一哲学为一己私利而劫持了艺术品的意义和趣味判断。”^[3]的确，从学术界的现状来看，人们对美学的不满正在酝酿发酵，因为美学正在沦落为僵化的知识，以知识和学术的名义暗中参与了品位与资本、技术的合谋。今天的美学一方面热闹非凡、著述迭出，另一方面却难以为人们思考当下社会文化提供新观念和新方法。美学的发展日益彰显出两种不同取向的内在矛盾，此乃“美学及其不满”的原因所在。

一 不可通约性语境中的自足性美学

如果我们深入到当代美学内部，不难发现两种不同的美学形态。一种可名之为“自足性美学”，即把美学作为一个自我封闭的知识系统，强调美学知识的系统性、逻辑性和学术性；另一种则可称之为“介入性美学”，将美学当做参与并深度介入现

实世界的方式，强调美学的批判性和现实参与性。照理说，两种路向本不应抵牾对立，但随着学术体制的完善和科层化，随着知识的系统建构和高度专业化，前者对后者的压制甚至取代变得越来越明显。这一问题似未引起足够关注，美学研究者们已习惯于科层化和自主的学术体制，却在不知不觉中与介入性美学传统渐行渐远了。

无论中外，早期的美学常常是作为社会和文化的反思者甚至批评者而出现的。无论道家美学对当时社会的激进批判，抑或希腊美学对悲剧功能的界说，都在相当程度上体现出思考社会文化的介入特性，这一传统后来一直延续着。作为知识系统或学科的美学，则是18世纪中叶美学命名后出现的，它是现代性分化的后果，是知识生产专业化和学院化的产物。美学史的这一复杂情况，历史地决定了美学后来发展的不同路向。在启蒙运动高峰期，鲍姆嘉滕率先提出了建立美学学科的设计。他对美学做了一系列明确的规定：“美学作为自由艺术的理论、低级认识论、美的思维的艺术和与理性类似的思维的艺术是感性认识的科学。”^[4]这个规定首先确认了美学是一门科学，所以他使用了一系列术语来界说——“理论”“认识论”“与理性类似的思维”“科学”，等等。他还提到美学的“大姐”是逻辑学，美学要生存发展就必须向逻辑学看齐。或许我们可以这样来理解，美学创始之初就暗含了不同的取向，今天流行的自足性美学并不是新生儿，

只不过在不可通约性消失的后现代语境中，这一取向变得十分显著了。诚如哈贝马斯在讨论现代性时指出的那样，随着古老的宗教和形而上学的世界观瓦解，知识被区分为三个自主的领域——科学、道德和艺术。“科学话语、道德理论和法学，以及艺术的生产和批评渐次被体制化了。每个文化领域都和某些文化职业相对应，因此每个文化领域的问题成为本领域专家所关注的对象。”^[5]

进入后现代时期，知识生产出现了更为深刻的转变。利奥塔发现，当代（后现代）科学知识有一系列值得注意的发展，他特别强调科学叙事中语言的差异性游戏，每门学科都有自己特殊的术语和概念，学科知识越来越趋向自我指涉而非现实世界。于是，在科学知识的探索中，解放的和启蒙的大叙事日渐衰落，这就意味着各门知识的可通约性的丧失。于是，“科学玩的是自己的游戏”成为现实：

我们陷入这种或那种特殊知识的实证主义，学者变成科学家，高产出的研究任务变成无人能全面控制的分散任务。思辨哲学，或者说人文哲学，从此只好取消自己的合法化功能，这解释了哲学为什么在它仍然企图承担合法化功能的地方陷入危机，以及为什么在它出于现实考虑而放弃合法化功能的地方降为逻辑学研究或思想史研究。^[6]

在今天的美学研究中，启蒙的和解放的大叙事也日趋衰落，各种分离琐屑的小叙事日趋流行。美学研究的视野从启蒙时代对真、善、美等大观念的关切，日益转向了娱乐、快感、体验、时尚、身体、手机、界面、物性考量，一些原本属于美学家思考的大问题、大叙事和大观念，慢慢地在美学中销声匿迹了。美学家已从启蒙时代规则的“立法者”，转变为现象的“阐释者”（鲍曼语）^[7]，成为各式“职业知识分子”和“技术知识分子”（利奥塔语）。许多美学理论或派别，比如分析美学或解释学美学或符号学美学等，就带有这类“玩的是自己的游戏”（利奥塔语）之性质。在一个狭小的学术圈子里，热衷于各种概念和定义的语言或语境条件的分析，强调论述和分析方式、分析技术的完美等。这类研究越是精致和技术化，就越发缺少带有震撼性的思想观念，与审美实践、社会文化的大

问题就距离越远。依我之见，这类高度技术性的研究还带有明显的“原子化”倾向，拘泥于细枝末节问题，缺乏理论总体性和现实关联性，已经落入精于语言分析技巧的游戏性把玩。萨义德说得好：“专门化意味着愈来愈多技术上的形式主义，以及愈来愈少的历史意识……专门化也戕害了兴奋感和发现感，而这两种感受都是知识分子性格中不可或缺的。”^[8]

今天，美学寓于大学和科研体制内，成为一个独立的学科知识门类。我们看到美学的“科学共同体”以各种各样的形态存在着，从名目繁多的学会、杂志、出版社，到系科专业设置、研究生培养或科研项目、学术交流和职称晋升，等等，它已发展成为高度体制化和科层化的知识生产领域，自足性美学随处可见。美学发展趋向于专业性和学科性，知识生产越来越专门化，理论的话语变得越发艰深难懂，讨论的问题离常识越来越远。学术规范成为美学知识生产的技术标准，追求细致分析的实证主义和程序上的完善成为美学学术价值的判断标准。这些研究技术不但使美学研究更具学理性和规范化，而且也在一定程度上限制了美学研究的思想冲击力。学院化的自足性美学成为一种颇受青睐的研究范式，成为学者们争相追求的时尚。我想说的是，专家系统又受制于学术体制，因此知识学的体制及其规范不但统治着美学的知识生产，而且一代一代地生产出它所需要的知识人及其知识习性。对美学来说，真善美原本所具有的整合统一，便呈现出彼此分离的状态。美不再是一个与真、善密不可分的范畴，而是日益成为一种形式的、风格的和趣味的概念，从它本然具有的神圣性和形上性，跌落到了具体的、经验的和形而下的地位。唯其如此，当代美学热衷于各种形式风格的技术性分析，进而完全忽略了对美的神圣性和形上性的探究。

美学的自足性路向虽然在学科上使美学得以制度化和学院化，使它在不断专业化和分科化的现代知识体系中有了立足之地，但从另一个方面来看，它也给美学带来一些阻碍和限制。如果我们对当下大学和科研体制中的美学博士学位论文稍加检视，就会发现这种自足性美学倾向甚是严重。从论文选题到立论和文献等种种技术环节几近完美，但有鲜

明思想性、批判性和启发性的论文并不多见。大量的美学出版物，从论文到专著，研究的问题越来越小，视野越来越狭窄，研究的技术和知识越来越专门，专业术语和表述越来越多，文献越来越丰富庞杂，但遗憾的是带有重大理论创新的成果却难寻踪迹。这不能不说是当下美学潜在危机的某种表征。

二 回归介入性美学传统

对当代美学不满的朗西埃坦陈道：“我并不把美学视为一门涉及科学或学科的名称。以我之见，美学应被界定为某种思想方式，它是伴随着艺术这类事物而发展起来的，它关心的是把艺术事物呈现为思考之物。从更根本的意义上说，美学就是一种思考艺术的特定历史体制，它是一种思想观念，基于这一观念，艺术之物也就是思考之物。”^[9]显而易见，朗西埃意在强调美学对现实的思考功能。

从美学学术史角度看，关注美学问题的大致有两类人，一类是在美学内部研究美学的学者，另一类则是来自美学之外其他领域的学者。比较起来，前一类人“不识庐山真面目，只缘身在此山中”，过于专业化和学理化的美学阻碍了他们对现实的思考；后一类人则正是由于其非美学专业训练而较少美学知识学的束缚，往往会提出一些更为重要的美学思想和方法。举社会学家韦伯为例，学界通常认为韦伯的审美经验是比较匮乏的，远不如他同时代的另一个社会学家齐美尔。韦伯丰富的著述中只有一本关于音乐理性的小书涉及严格意义上的美学^[10]，但是，韦伯却对美学有着许多重要的方法论上的思考，尤其是关于现代性导致的价值领域分化理论，关于科层化或官僚化的判断，以及对现代生活“铁笼”性质、价值理性与目的理性冲突的判断等^[11]，对理解审美在现代社会中的功能极具启发性。法兰克福学派及其批判美学实际上承继了韦伯的许多思想观念。以下一段陈述是韦伯关于审美现代性的经典说明：

生活的理智化和理性化的发展改变了这一情境。因为在这些状况下，艺术成为一个越来越自觉把握到的有独立价值的世界，这些价值本身就是存在的。不论怎么来解释，艺术都承

担了一种世俗的救赎功能。它提供了一种从日常生活的千篇一律中解放出来的救赎，尤其是从理论的和实践的理性主义那不断增长的压力下解脱出来的救赎。^[12]

如果我们回到法兰克福学派的理论脉络，韦伯的启示昭然若揭。另一个例子是苏格兰人类学家特纳对原始社会中仪式的游戏美学的讨论，也是极具方法论上的启发性，限于篇幅，这里不再赘述^[13]。

从美学内部来看，大致可把美学家分为三大类型。第一类可归纳为“美学思想家”，他们大多是一些并不限于美学的哲学家，也有些人来自其他知识领域。对他们来说，美学与其说是一种逻辑化的知识体系，毋宁说是一种思维方式、一种观察社会的角度，前引朗西埃的说法就是一个例证。因此，他们大多从方法论角度进入美学思考，进而提出了一系列带有总体性的美学概念和命题，诸如海德格尔、本雅明、阿多诺、巴赫金、萨特、福柯等。第二类可名之为“美学理论家”，他们的研究往往介于方法论与知识学之间，既有一些方法论的思考，又有知识学的建构。这样的学者如詹明信、古德曼、伽达默尔、朗西埃、阿甘本等。最后一类可称之为“美学专家”，他们的研究更加专业也更加具体，但他们研究工作的特点显然是限于美学知识体系和内在逻辑的建构。毫无疑问，第一类美学家对美学思考功能的贡献最为突出。而第三类中不少人往往缺少深切关注人类社会重大问题的内在动机，是把美学当做进入学术场并攫取象征资本的“通道”。

比较来说，介入性美学的思考功能带有“元方法论”（meta-methodology）特性，不同于技术性层面的方法，元方法论关注方法背后的价值与理据^[14]。因此，介入性美学的第一个鲜明的特征就在于其价值规范性。在人文学科和社会科学中，规范性研究与描述性研究是两种全然不同的方法论。规范的方法涉及价值判断，而描述的方法往往聚焦于事实的客观说明。在美学中实际上也存在着两种不同的理路，描述性研究是自足性美学常见的方法，这类研究只关心所面对的审美或艺术的事实，着力于对具体现象的描述和说明，甚至采取中性的或所谓客观的立场，避免做出明确的价值判断。而

规范性方法高度关注价值及其评判,旗帜鲜明地亮出价值立场,直指审美或艺术现象背后深蕴的真理性、伦理意义和审美价值。自足性美学由于其高度的学科体制化,常常会避免乃至抵制价值判断,热衷于事实分析和经验描述,甚至满足于研究细节上的精致、技术上的完美、逻辑上的周延。但介入性美学总是与价值判断和伦理关怀密切相关,这一点在很多美学思想家的著述中可以清晰地看出。前引韦伯的审美救赎理论就是对现代理性过度膨胀的一种鲜明批判,海德格尔美学对当代技术座架的宰制的无情批判,阿多诺美学对资本主义社会物化和交换关系的同一性批判,都是这种介入性美学的代表。这一特征在马尔库塞和列斐伏尔的美学中体现得淋漓尽致。马尔库塞从欧陆到北美,继承德国美学的批判传统,并与马克思主义结合,将审美和艺术视为主体从资本主义压抑中解放出来的路径,尤其是他从美学传统中发展出“新感性”和“文化革命”观念,成为20世纪60年代美国反文化运动的有力思想武器。马尔库塞充满激情地呼吁:

新感性体现了超越攻击性和罪恶生命本能的提升,它在整个社会范围内催生了消除不公正和痛苦所必须的责任,并推动了“生活标准”的进一步演变。……这种解放的意识促进了科学和技术的如下发展,即在保护和满足生命时自由地发现并实现事物和人的诸多可能性,进而使达致此目标的形式与质料的种种潜能得以实现。所以,技术将趋向于成为艺术,而艺术则趋向于构成现实:想象力与理性、高级和低级官能、诗的和科学的思想之间的对立将会消失。一种新的现实原则将会出现:基于这一原则,新感性和去升华的科学智性会在审美精神特质的创造中融合起来。^[15]

尽管这个论断发表于20世纪中叶,半个多世纪后的今天,这一陈述仍具有相当重要的启示。几乎与马尔库塞同时,列斐伏尔在欧陆,将思考的重心放在都市空间和日常生活上,从一个独特的视角切入美学。他注意到资本主义已经无孔不入地通过消费将日常生活收编了,这就使得异化现象无处不在。他一方面从马克思社会变革的伦理学方案中寻找资源,另一方面又进一步思考了马克思的美学方案。

在实践与乌托邦之间寻找审美的游戏性、颠覆性和创造性,以此作为抵抗资本主义压迫的路径。列斐伏尔关注空间、城市、游戏、文化反叛,努力探究颠覆资本主义的策略,其独创性的美学理论遂成为欧洲左派许多新理论的来源^[16]。不难发现,这些带有深刻思想穿透力的介入性美学,与学院派专业化的经院美学大相径庭。

介入性美学的第二个特征是其鲜明的反学科性,这就涉及跨界美学研究。一般来说,一门学科一旦成熟就会形成一定的学科范式。按照科学哲学家库恩的说法,“一个范式就是一个科学共同体的成员所共有的东西,而反过来,一个科学共同体由共有一个范式的人组成”^[17]。因为他们经过同样的专业训练,钻研相同的文献,拥有共同话语等,所以范式又称为“学科基质”(disciplinary matrix)^[18]。进入一门学科并掌握其知识,就意味着认同并掌握这些范式。但从美学思想史的角度看,具有介入性特征的美学往往都带有某种程度上的反学科性,包含了对流行的和主导的学科范式的质疑、批判和反思。比如巴特对静态的、物质性的“作品”概念的质疑,从爱因斯坦的相对论入手,采用了音乐研究中的新观念,另辟蹊径地从“文本”的动态性和多义性出发,彻底改变了传统美学范式的“作品”的陈旧理念,以“文本论”打通了一条更为开放的艺术意义阐释的新路径。

不同于恪守学科范式的自足性美学,介入性美学更像一个不守规矩的越界者,特别是许多涉入美学的来自其他学科的思想家们,他们往往不受既有美学范式的限制,而是建构了颠覆美学既有范式的新思维和新方法。从这个意义上说,介入性美学的践履者更如萨义德所言带有某种“业余性”。“所谓的业余性就是,不为利益或奖赏所动,只是为了喜爱和不可抹煞的兴趣,而这些喜爱与兴趣在于更远大的景象,越过界线和障碍达成联系,拒绝被某个专长所束缚,不顾一个行业的限制而喜好众多的观念和价值。”^[19]在高度学科化和体制化的学术场域中,“业余性”并非无知,而是深谙知识系统之局限,因此总是想方设法突破学科化和专业化的束缚。奥尔巴赫蜚声学界的经典之作《论模仿》,就是一个有趣的范例。这本书是他在躲避纳粹迫害流

亡土耳其期间完成的，他坦言如果处在正常的德国学术体制环境中，是决然不可能写出如此有思想穿透性的著作的。正是流亡期间的颠沛流离和资料匮乏，使他暂时摆脱了学科化和体制化的局限，从一些此前不可能关注的视角来审视模仿的文学史问题^[20]。我们知道，学科化所带来的体制化和专业化，一方面给研究者提供了种种研究技术和规范，使研究更具学术性和专业性；另一方面也会不自觉地内化为研究者无意识的学术习性和取向，使之津津乐道于一些学理性有余而思想性不足的论题，满足于文献的翔实和论证的严密，却忘记了美学研究要解决的来自现实的挑战性问题的。美学学科较之于那些常常扮演思想旗手的学科，比如文学理论或社会理论，常常显得更加老派、古板和保守。也许正是由于这个缘故，那些来自其他学科的跨界学者往往会给美学带来一些新观念和新理论，进而推动介入性美学的发展。

如果说越界思考提供了新的元方法论，那么，这些思考必然会指向大叙事，这显然是介入性美学的第三个特征。正像萨义德所指出的，不被专业所束缚，越过界限而达成联系，这就是说此类思考带有某种总体性特征。说到总体性，这是一个被长久质疑的概念。在利奥塔对后现代知识的分析中，破除总体性是一个基本取向，以小叙事取代大叙事是后现代的思维的特征。然而我们看到，后现代拘泥于小叙事而抛弃总体性，带来了许多严重问题，使得美学研究专注于审美现象的细枝末节，失去了对人类社会重大问题的敏感和关切。所以重提当代社会和文化的总体性，应是美学研究的必然选择。需要说明的是，重提总体性概念是在经过了后现代洗礼的语境中发生的，后现代主义对总体性批判的一些有价值的地方需要吸纳，比如对总体性与暴力、同一性思维的关系的揭示等。今天提倡总体性已全然不同于启蒙时代，“和而不同”的中国智慧完全可以融入对总体性的新的理解，差异性和多元性应该成为总体性建构的坚实基础。遗憾的是，在自足性美学体制化已经相当完备的境况下，美学研究的议题越变越小，关注的焦点越来越具体，美学研究的“原子化”倾向愈加明显。在后现代叙事以“小叙事”为普遍取向的潮流中，一些美学本该关心的

大问题和观念便日渐被忽略。美学研究放弃了对重大问题的探究，诸如正义、人道、伦理、启蒙、革命、理性、公民性等，转而热衷于身体、欲望、消费、快感，甚至琐屑物品的流行分析，从餐馆菜单到海滩比基尼，不一而足。换言之，在今天的美学研究中，小叙事相当程度上取代了大叙事。着迷于小叙事或许是风险最小的学术研究策略，它既符合专业的研究范式及其规范，又顺应这个社会日益发展的消费主义趋向。这是需要美学研究者们警醒的一个问题。

三 介入性美学与当代文化批判

如前所述，介入性美学的特质就在于它独特的批判性视角，为人们理解和把握社会文化现实提供有启发性的思路。正是在这个意义上，朗西埃虔信美学与其说是一门学科，不如更准确地将之理解为一种思想方式。这里我想特别指出的是，在一个物质文化和消费意识形态占据压倒性优势的社会中，在一个娱乐至死和日益从众的文化中，这种批判性和反思性的方法论方显出无可取代的重要性。自20世纪70年代末以降，中国面临着前所未有的大变局，传统、现代性和晚期现代性的诸多问题如今扎堆地呈现在当代中国。如果美学不能回应这些挑战性难题，局限于自洽循环的知识学抽象问题的论证和分析，美学存在的合法性将是令人质疑的。

在今天中国审美文化现实所面临的诸多问题中，一个最突出的问题就是当代文化“相对贫困化”。它一方面体现在权力、资本、技术和体制合谋所导致的“符号过剩”，另一方面又呈现为注意力的耗尽与智性文化的衰微，进而使文化日趋快感和娱乐化。在这个转变过程中，技术逻辑与商业逻辑的强力结盟，相当程度上取消了审美逻辑，尤其是审美逻辑所包含的批判和升华功能，娱乐成为压倒一切的价值取向，震惊的刺激取代了静观的沉思。从电子游戏到网络视频，从奇观电影到电视综艺节目，从宫斗戏电视剧到明星真人秀，从萌的青年亚文化到抖音视频直播，当代文化中弥漫着一种以娱乐至死为取向的“去智化”倾向。“去智化”的典型症候是文化产品智识水平的低弱，成人节目

的儿童化,过度娱乐化,煽情化和戏剧化,等等。文化“去智能化”的背后还隐含着某种反智主义的倾向,特别是借民粹之名来行反智主义之实,使文化在服务于民众喜闻乐见而合法化时,将文化智识的反思性和精神性给边缘化了。“去智能化”文化最有效的策略就是借势新技术新媒介,而新技术和新媒介又通过这种文化得以迅速征服大众和市场,由此建构了全新的游戏规则和文化从众倾向。我们似乎可以观察到一个隐蔽的现象,那就是每一次新技术和新媒介的出现,非但没有提升文化的精神力量和丰富内涵,反而使得“去智能化”现象更加恶化。新技术和新媒体以更加复杂多样的类型化手段,让受众在轻松快感中被收编而浑然不知。新技术缔造类型化文化消费的能力超越了历史上任何时期,而多样的类型化相当程度上掩盖了类型化的同一性本质,新类型的不断涌现在创造时尚的同时也强化了模式化消费的特性,尤其是类型化的配方式和易于消化的特性,常常被新玩法和新时尚所遮蔽。于是,“去智能化”与新奇化融为一体,很难被发现。更有甚者,当这种“去智能化”文化与道德说教暗中结合时,会造成更加复杂的局面,尤其是将“去智能化”的本然面貌敷上一层心灵鸡汤式的道德面纱。回到介入性美学,这里要提出的严峻问题是,有没有反技术的策略可以抵制这种一波波看似新玩法的“去智能化”潮流?如何使受众从被“去智能化”洗脑而全然不知中觉醒并找到解药?当青年人浸润并热衷于这种“去智能化”文化时,一种看不见的特定文化适应症或文化习性便在不知不觉中养成,这就限制了受众的视野和选择,使之津津乐道于“去智能化”文化,“不知有汉,无论魏晋”。

当代文化的另一个难题是注意力的匮乏。技术的迭代发展不断推出新的技术装置,而这些新技术装置在成为人们日常消费品的同时,也在有力地重构一个趋势愈加明显的“装置范式”社会(伯格曼语)。各种新技术装置的出现一方面加速了符号的再生产和大流通,另一方面又催生出不断上升的消费欲望,将欲望融入再生产和大流通的最有效的方式,便是强有力地劫持绑架消费者的注意力。技术、资本、权力和市场的融合造就了前所未有的“注意力经济”。其特征一如“注意力经济”概念

的发明者、诺贝尔经济学奖得主西蒙所指出的:

在一个信息丰饶的世界里,信息的富裕就意味着其他什么东西的匮乏,亦即信息所消耗之物的短缺。信息消耗了什么是显而易见的:它消耗的就是其接受者的注意力。因而,信息的富裕会导致注意力的匮乏,形成了某种在信息资源过剩中有效分配注意力的需要。^[21]

西蒙的这一判断包含了一个深刻的悖论:现实世界的信息富裕与主体的注意力短缺,这一看似矛盾的悖论是耐人寻味的。当过载的信息耗尽了人们的注意力时,设想一个健康的文化生态是不可能的,文化的“相对贫困化”便在所难免。值得深究的是,信息的富裕是通过技术装置来呈现的,各种各样的技术装置已成为人们赖以生存的生活范式。伯格曼发现,新装置的不断发明演变为缔造人们生活方式的新范式^[22]。今天,人们已经从去图书馆、博物馆、电影院、音乐厅和剧院等传统方式,日益转向了数字化、虚拟化和网络化的信息交往。从智能手机到数字博物馆,从各种虚拟游戏到抖音视频,注意力消弭在各式各样装置所提供的海量信息中。正像晚近常见的追问“时间哪去了”一样,我们有必要郑重地追问,注意力哪去了?今天流行的各种技术装置,除了能承载海量信息外,还有更重要的功能,那就是对受众的视觉、听觉的强烈吸引力。根据一些学者的研究,当代文化正在生产一种前所未有的“超级注意力”(hyper attention)模式。它有四个最为突出的特征:“超级注意力的特点是焦点在多个任务间不停跳转,偏好多重信息流动,追求强刺激水平,对单调沉闷的忍耐性极低。”^[23]而与之相对的是一种印刷文明所造就的深度注意力模式,其特征与超级注意力正相反。“深度注意力是传统的人文研究认知模式,特点是注意力长时间集中于单一目标之上(例如,狄更斯的某部小说),其间忽视外界刺激,偏好单一信息流动,在维持聚焦时间上表现出高度忍耐力。”^[24]在我看来,超级注意力模式的广泛流行正是注意力匮乏的原因所在。因为超级注意力不停地转换焦点,追逐多重信息流动和刺激性的东西,不能容忍单调乏味,这些特性既是接受主体的行为特征,更是当代文化产品营销传播的有效策略。当下文化以吸引并消耗受众

注意力为目标，注意力的匮乏就体现为超级注意力模式在发挥作用，因而导致了文化的审美危机。

首先，分心是新常态，不断转移注意力，被丰饶信息所吸引，各式各样的逐新和寻求刺激性，既是文化生产和传播的目标，亦是受众的行为方式。其次，追求刺激性和多元化信息已成为受众的普遍心理倾向，人们不再能忍受单纯沉闷的纸面阅读，视听快感超越了文字成为更具吸引力的媒介，这就使得审美活动中十分重要的静观特性难寻踪迹。结果是本雅明所描述的“震惊”效果，取代了传统的审美静观。在网络化、数字化和装置化的当代视听文化中，沉思冥想型的静观已日渐式微，取而代之的是种种“快速浏览”的注意力方式。如今，在信息资源过剩中如何有效分配注意力成为一个难题，如何长时间地凝神去做一件事，或是欣赏一件艺术品，或是做手工艺，这也变得不那么容易了，尤其是在伴随着数字文化成长的作为“数字原住民”的青少年身上。所以，美学的当代批判在这一问题上应有所作为，不但在理论上而且在实践上努力寻找新路径，改变当下的文化生态，在呵护人们注意力的同时，涵育审美静观的习性和能力。在这方面，已有不少美学家提出了相关的解决方案，如伯格曼的“凝神实践”、斯蒂格勒的“审美武器”、海尔斯的“深度注意力模式”，等等。今天，在中国现实的社会文化中，美学家应更加积极地投入到这场拯救受众注意力的实践中去，从美学资源中寻找新的策略和方法，提出有效的解决方案乃是当务之急。

当代文化所面临的第三个难题是，美学所吁求的审美主体解放愈加艰难，流行的快感文化将受众塑造为欣快上瘾的消费者。从手工艺文化到机械复制文化，再到今天的数字化文化，一条逐渐扩大的技术鸿沟横亘在文化生产者与其消费者之间。倘若说过去消费者或接受者还能较多地参与艺术生产，那么，今天的技术壁垒将会更多地限制普通受众的参与性，使之越来越趋向于被动的生产和接受。较之于阿多诺 20 世纪 40 年代对文化工业的批判，今天在文化产业不但合法化而且成为支柱性经济的境况下，各种新的文化“游戏规则”已经取代了传统的美学原则。从追星到追剧的粉丝群体对接受心态

的重塑，到社交媒体中“螺旋上升的沉默”在审美文化领域里的扩散，再到痴迷于各种快感化的装置范式，文化的从众现象比阿多诺时代似有过之而无不及，同时文化规训也变得更为隐蔽。在一个高度体验型的快感文化中，娱乐至死的感性宣泄严重抑制了接受者的自我反思性和独一性坚守，各种审美距离的消解严重限制了公民性和批判理性的建构。这种现象和西蒙所指出的注意力经济原理相似：一方面是文化表象丰富多彩，形态各异；另一方面则是这些表象对受众精神个性和反思批判意识的消耗。今天文化产业的技术手段和营销手段，以及丰富多彩的类型化的议题设置，使得受众在一种伪自主选择行为中被无意识地加以驯顺。恰如斯蒂格勒在分析当代社会的特征时指出的那样：

工业时代的感性随着营销的展开已经在一场名副其实的战争中变为赌注，在这场战争中，武器就是各种各样的技术，而受害的是个体的和集体（文化）的独一性。这就导致了广泛的符号之痛的发展。在今天的控制性社会（也可称之为调节性的社会），审美武器扮演了重要的角色……它已转变为控制感觉技术的问题（比如视听的或数字的技术），以这种方式控制身体和心灵意识和无意识节律，通过控制意识和生命的这些节律运动来加以调节。正是在这样的境况中，生命的时间价值观念近来已被市场营销修改为经济上可以计算的个体生命时间价值（相当于其内在价值的去独一性和去个性化）。^[25]

在斯蒂格勒的这一描述中，有两个概念值得关注：一是审美的感性活动已从主体解放的路径，转变为控制主体的“武器”；二是作为主体解放的个性化和独一性，在当下的文化情境中趋向于消解。而导致这两种后果的真正原因有两个：一个是视听或数字化技术手段的进步，越来越多的装置被发明出来以吸引人们的注意力；另一个则是资本所支配的愈加扩大的市场化营销。当两者完美结合时，美学传统意义上的主体感性解放，也就转换为斯蒂格勒所概括的对主体身体和心灵意识和无意识运行节奏的规训和控制，最终使得主体的独一性趋于消解，美学思想家们所提倡的通过审美以达致主体解放的

目标变得更加渺茫。尤其是技术的隐蔽控制很难察觉,各种友好型和人性化的设计似乎给受众更多的主动性和自由,实际上却掩盖了装置使用时所暗含的对主体心灵和身体的控制。装置设计越是友好型和越是人性化,这种控制功能就隐蔽得越深。这一境况向我们提出了一个尖锐的问题:当代美学如何汲取中外古典美学的思想资源,进而发展出新的理论、观念和策略,来应对这样的严峻现实?而中国当代美学对这些问题的研究尚嫌薄弱,不少问题尚未引起高度关注,有效的解决方案尚待探究。

最后一个问题是美学“大观念”的衰微。所谓“大观念”就是人类文化中最重要理念与原则,在哲学层面可以称之为终极关切,在思想史层面可以称之为“大观念”(the great ideas)^[26],在后现代主义者那里,大观念又被贬低为“大叙事”^[27]。必须看到,今天的中国正在经历前所未有的大变局,政治、经济、社会和文化各个层面的转变是深刻而广泛的。一方面现代化在不断地对许多以往的“神话”和“教义”去魅,使得文化日益世俗化,以往的理想主义文化在转向世俗的消费文化;另一方面,反精英主义、民粹主义、多元文化和大众文化的流行,使得审美曾经具有的乌托邦观念和精神升华功能日趋衰微,人们的关注点从形而上的理想观念层面跌落到形而下的日常起居的物质性层面。在我看来,大观念说到底是一种对人类社会及其与自然界关系的伦理关切,所以亦可称之为终极关切,正是这些关切涉及人类社会和文化的发展的远大目标和未来可能性。从中国古典美学的传统来看,无论儒家美学的“中和”观或尽善尽美的思想,或是道家美学强调的精神逍遥游的传统,都是这种终极关切的体现。西方美学亦复如此,在柏拉图理想国和亚里士多德的悲剧诗学中,城邦、共同体以及伦理学始终是暗含的题中之意。到了浪漫主义艺术和德国古典美学,则更是以对资本主义社会弊端的批判和审美乌托邦为指向,这一批判传统一直在当代美学和文化实践中延续。“审美带有令人解放的性质”(黑格尔、克罗齐)、“艺术品一般的生存”(尼采)、“诗意地栖居”(海德格尔)、“审美的生存技术”(福柯)、“新感性”(马尔库塞)等诸多美学命题,始终深蕴在这一美学终极关切之

中。令人遗憾的是,当代文化一方面受后现代主义小叙事和差异性思潮的影响,另一方面受技术控制范式和消费文化的强势渗透,种种“大观念”或终极关切似乎变得不合时宜。古典美学的真善美统一如今被现代性乃至后现代性所分裂,进而使得美的理念变得愈加脆弱、表层化和快感化,失去了它原本具有的神圣性及其伦理和真理价值。在当代消费社会,美越来越沦为世俗的表现和外观,从时尚到颜值,从身体到装饰,诸如“维多利亚的秘密”一类视觉快感,使得美的形而上和精神性为日常起居的平庸琐屑所取代。美在历史上曾有过的那些敬畏感和神圣性如今荡然无存,美的升华功能让位于视听的快感体验。美的涵义的窄化和平庸化为文化的“去智化”或反智主义提供了土壤。更值得注意的是,在反对精英主义的大势下,民粹主义正在把许多低俗化文化现象合理化或合法化。在这样的境况下,审美本身所包含的诸多大观念或大叙事被边缘化,一些关乎社会文化的重大问题和终结关切便被淡忘了。

面对这一困局,美学如何介入并重构当代审美文化的大观念,显然是一个紧迫的课题。诚然,解决这一难题的策略并不能采取向后看的思路,简单地回到古典时代的美学传统或文化,而是必须走向未来的向前看之路。在当下文化语境中,重构介入性美学乃是一个中国当代美学发展的必由之路。

结 语

韦伯 20 世纪初对现代社会科层化和理性化的判断非常深刻,这个判断时至今日依然有效,尤其是自足性美学大行其道,而介入性美学相对弱势,这种情况需引起我们的警惕和反思。重归美学之初心,保持美学的元方法论特质,在更广视域和更高层次上思考全球和本土的审美问题,显然是中国美学发展的难题。晚近生态美学的兴起、伦理美学的重构,以及技术批判美学的发展,乃是值得关注的美学嬗变动向。

在今天的中国,美学决不能成为附庸风雅之学,亦要避免成为娱乐至死快感消费的帮凶,美学必须以其有力的反思批判性参与和介入当代社会和

文化。在本土批判理性传统相对薄弱的境况下，美学如何重构自身？如何维系其应有的理性解释力和批判力？最后，在中国走向世界的全球化进程中，中国美学为世界提供什么理念和价值？这些都是中国美学当代发展中必须面对的挑战性难题。

[本文系国家社科基金重大项目“西方美学经典及其中国传播接受的比较文献学研究”（项目编号17ZDA021）的阶段性研究成果]

[1] 参见弗洛伊德《一种幻想的未来：文明及其不满》，严志军、张沫译，上海人民出版社 2007 年版。

[2] John R. Searle, “Literary Theory and Its Discontents,” in Daphne Patai and Will H. Corral(eds.), *Theory’s Empire: An Anthology of Dissent*, New York: Columbia University Press, 2005.

[3] Jacques Rancière, *Aesthetics and Its Discontents*, trans. by Steven Corcoran, Cambridge: Polity, 2012, p.1.

[4] 鲍姆嘉滕：《美学》，简明、王旭晓译，第 13 页，文化艺术出版社 1987 年版。

[5] 哈贝马斯：《现代性对后现代性》，周宪译，《文化现代性读本》，周宪主编，第 182 页，南京大学出版社 2012 年版。

[6] [27] 利奥塔：《后现代状况：关于知识的报告》，车槿山译，第 85—86 页，第 1—2 页，三联书店 1997 年版。

[7] 参见鲍曼《立法者与阐释者：论现代性、后现代性与知识分子》，洪涛译，第 6 章以下，上海人民出版社 2000 年版。

[8] [19] 萨义德：《知识分子论》，单德兴译，第 67 页，第 67 页，三联书店 2002 年版。

[9] Jacques Rancière, *The Aesthetic Unconscious*, trans. by Devra Keates and James Swenson, Cambridge: Polity, 2010, pp.4-5.

[10] See Max Weber, *The Rational and Social Foundations of Music*, trans. by Don Martindale, Johannes Riedel and Gertrude Neuwieth, Carbondale: South Illinois University Press, 1969.

[11] 参见韦伯《经济与社会》上，林荣远译，第 56—60

页，商务印书馆 1997 年版。

[12] *From Max Weber: Essays in Sociology*, trans. and ed. by H. H. Gerth and C. W. Mills, New York: Oxford University Press, 1946, p.342.

[13] See Victor Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York: PAJ Publications, 2001.

[14] “Scientific method,” in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <<https://plato.stanford.edu/entries/scientific-method/>>.

[15] Herbert Marcuse, *An Essay on Liberation*, Boston: Beacon, 1969, pp.23-24.

[16] See Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life*, trans. by John Moore, London: Verso, 2014.

[17] [18] 库恩：《科学革命的结构》，金吾伦、胡新和译，第 158 页，第 164 页以下，北京大学出版社 2003 年版。

[20] 参见萨义德为奥尔巴赫《模仿论》50 周年纪念版撰写的导论，奥尔巴赫：《模仿论》，吴麟绶、周新建、高艳婷译，商务印书馆 2014 年版。

[21] Herbert A. Simon, “Designing Organizations for an Information-Rich World,” in Martin Greenberger(ed.), *Computers, Communication, and the Public Interest*, Baltimore: Hopkins University Press, 1971, pp.40-41.

[22] See Albert Borgmann, *Technology and the Character of Contemporary Life*, Chicago: University of Chicago Press, 1987.

[23] [24] N. Katherine Hayles, “Hyper and Deep Attention: The Generational Divide in Cognitive Modes,” http://da.english.ufl.edu/hayles/hayles_hyper-deep.pdf.

[25] Bernard Stiegler, *Symbolic Misery: Volume 1, Hyper-industrial Epoch*, trans. by Barnaby Norman, Cambridge: Polity, 2014, p.2.

[26] See Mortimer J. Adler, *Six Great Ideas*, New York: Collier, 1981.

[作者单位：南京大学艺术学院]
责任编辑：何兰芳