

“美的艺术”审美自律论的重构

◎周尚琴

摘要：西方现代美学形成的前提在于“美的艺术”概念的生成及其与“无利害审美”的关联，这一审美自律论的建构主要基于艺术形态的分化。当这种“为美的艺术而艺术”的审美主义走到极端，以审美自律论为核心的西方现代美学备受质疑。美学家们对基于艺术形态分化的审美自律论的批判，主要包括对艺术普遍性本质、艺术形态分化的可能性以及艺术形态分化原则“无利害审美”的批判。在当代艺术新形态不断诞生和艺术形态的跨界融合中，当代美学对“美的艺术”审美自律论的重构，主要通过对艺术形态解分化而实现。重构之后的跨学科美学，可以称之为“艺术世界”的交感论美学。

关键词：美的艺术；审美自律论；艺术形态分化

DOI:10.19290/j.cnki.51-1076/i.2024.06.026

20世纪下半叶，艺术在日常生活领域的广泛渗透，使其与生活的隔离被打破，美学界一度出现“艺术终结”的论调。人工智能艺术的出现，使艺术与非艺术的界限愈发模糊，传统康德式美学的阐释困境更加明显。对此，批判美学代表阿多诺倡导一种“对传统美学范畴实行合理的和具体的消解”的未来的美学，因为“哲学美学这一观念看来已经非常过时陈腐了”^①。在此背景下，“重构美学”或“超越美学”成为当代美学的主流。高建平指出“超越美学”（Beyond Aesthetics）不同于“超越的

美学”，是“超出美学之外”或“走出传统的美学”的美学：“即所谓的对美学本身的超越。它不是以达到更具精神性来超越，而是超越人们对美学的既有理解。”^②在“超越美学”大旗下，当代美学主要通过对现代美学的核心“美的艺术”审美自律论进行重构，使其适用于当代艺术的发展。

“美的艺术”审美自律论的重构是基于艺术形态或艺术种类的嬗变。日本当代美学家竹内敏雄及国内学者李心峰等都将艺术形态和艺术风格看作艺术类型的两部分，艺术形态是基于作品结构因素相

美的客观标志的分类，有别于依据创作活动方向有关的主观标志进行分类的艺术风格。^③相比艺术风格，艺术形态受艺术现象变化的影响更大。从美学到“超越美学”，艺术形态经历了拉什所言的现代到后现代的“分化”与“解分化”嬗变：“如果说现代主义是文化诸领域进行分化（differentiation）的过程，那么后现代主义就是一个解分化（de-differentiation）的过程。”^④因此，从现代美学到后现代的“超越美学”，主要是基于艺术形态分化与解分化的“美的艺术”审美自律论的建构与重构。从艺术形态嬗变的角度，对美学到“超越美学”历史进程中，“美的艺术”审美自律论的变迁进行考察，将为超越美学提供一个必要的解读。

一 “美的艺术”审美自律论建构： 基于艺术形态的分化

西方现代美学的形成“一方面在于艺术的演进……另一方面在于美感的演进”^⑤。因此，西方现代美学形成的前提在于“美的艺术”概念的生成及其与“无利害审美”的关联，这一“美的艺术”审美自律论的建构主要基于艺术形态的分化。

从古希腊到中世纪，“艺术”与“技艺”“科学”尚未被区分，艺术等同于技术这种观念从古希腊的 *technē* 一直延续到拉丁语的 *ars*。塔塔尔凯维奇指出“*Τέχνη* 在古希腊，*ars* 在罗马与中世纪，甚至晚至近代开始的文艺复兴时期，都表示技巧，也即制作某种对象所需之技巧”^⑥。柏拉图在《理想国》中将古希腊的艺术划分为“使用者的技术、制造者的技术和模仿者的技术”^⑦三种。然而，崇尚辩论术和逻辑的古希腊人，最接受的一种分类是按照劳心还是劳力将艺术分为“自由的”和“粗俗的”两种艺术。^⑧在中世纪，艺术又被划分为“自由艺术”与“机械艺术”。“自由艺术”包括“三艺”和“四科学”，其中三艺指语法、演说术、音乐，四科学指辩证法、代数、几何学和天文学，“机械艺术”包括绘画、雕塑、建筑。“自由艺术”与“机械艺

术”尽管还处于艺术与技艺混沌不分原初阶段，但已初步显示艺术形态从功能原则上的分化结果，标准是“人们根据艺术是追求实利主义目的，还是追求快乐主义目的”。^⑨

文艺复兴至18世纪中期，雕塑与绘画开始脱离机械艺术而进入自由艺术阵营，艺术进一步与技艺分离。在文艺复兴时期，达·芬奇和阿尔贝蒂通过绘画、雕塑与诗歌、音乐间的异同比较，发现绘画、雕塑等艺术不只是体力技术，也包含着一定的知识，甚至在全面模仿事物这一角度来说，绘画和雕塑较音乐更胜一筹，由此他认为原属于机械艺术范畴的雕塑与绘画是与诗歌、音乐等同样的“自由艺术”。此时，“虽然在艺术分类方面将造型艺术（视觉艺术）拉近‘自由艺术’的行列，却没有在‘自由艺术’中作出进一步的区分——把科学知识形式划分出去，把‘美的艺术’划分出来”^⑩。

直到18世纪中期，真正的“美的艺术”的提出，才使艺术完全脱离了技艺和科学，成为一个完全独立的自主性概念。^⑪1747年，法国理论家夏尔·巴托（Abbé Batteux）发表《归结为同一原理的美的艺术》，巴托延续柏拉图和亚里士多德艺术对自然的模仿论，看到音乐、诗歌、绘画、雕塑和舞蹈具有一个共同原理，即对“美的自然的模仿”。这一类艺术被他称为“美的艺术”（*fine art*），“只可能诞生于快乐，以及另外一些源于富足和安宁的情感”，^⑫不同于以人的需求为对象的实用艺术和实用及愉悦兼有的装饰艺术。译者高冀指出《归结为同一原理的美的艺术》的意义在于在存在论的层面建构了一个艺术的世界，^⑬这个艺术的世界促使“绘画、雕塑、音乐、舞蹈等艺术得以逐步脱离工艺的范畴，进入高雅艺术的行列，拥有与诗歌和戏剧并列的尊贵地位”^⑭。

至此西方美学的艺术形态分类经历了“艺术即技艺”阶段、“自由艺术”阶段、“美的艺术”阶段。巴托的“美的艺术”经历艺术与技艺、科学的分化后，再次通过“美的艺术”与实用艺术、装饰艺术这两种艺术形态的分化而实现。实用艺术具有满足人们实际生活需要的功能，美的艺术具有满足

人们快感的功能，装饰艺术兼具效用和快感的功能。巴托不仅为心理学分类模式奠定了基础，实际上，他还从功能论上对艺术的分类做了弥足珍贵的探讨。^⑤可见，巴托的艺术分类原则包括艺术再现方式、感知方式及艺术功能几个方面。

夏尔·巴托通过艺术形态的进一步分化，首次将“美”与“艺术”相联系，建立了“美的艺术”现代艺术体系，“是西方艺术分类思想上一次本质性的突破，成为西方近代艺术体系基本得以确立的重要标志”。^⑥此后鲍姆嘉通、康德、黑格尔以及英美现代美学家的美学理论基本都在“美的艺术”现代体系中展开。

1750年，鲍姆嘉通出版拉丁语版的《美学》第一卷，1758年出版第二卷。^⑦在这部著作以及他未完成的《美学》(Aesthetica, 1750, 1758)中，鲍姆嘉通试图……建立一门(主要与诗有关，但也可扩展到其他艺术之中)美学的理论。^⑧尽管鲍姆嘉通在书中沿用的是“自由艺术”的概念，但因为他将自由艺术与美和审美相关联，因此可以确定“鲍姆嘉通的美学是美的艺术的理论直接沿用了美的艺术概念”^⑨。在巴托“美的艺术”概念的影响下，鲍姆嘉通的美学理论主要建立在以诗歌为核心的“美的艺术”基础上，旨在发现美的艺术的共同审美原则，他的主要贡献在于将“美的艺术”与“感性审美”相关联。

这一关于“美的艺术”的审美理论中，鲍姆嘉通对Aesthetic赋予美、审美的新意义，从而达到美学的目的——“感性知识的完善(这就是美)”^⑩。雷蒙·威廉斯在对Aesthetic的关键词考察中，指出其最早词源为希腊文aisthesis，指感官的察觉，从而证实“鲍姆嘉通对aesthetic的新用法有一部分是在强调主观的感官活动，以及人类特有的艺术创造力”，^⑪因此鲍姆嘉通创立的美学(Aesthetics)的核心为以诗为中心的“美的艺术”的审美理论。

鲍姆嘉通在大陆理性主义占主流的情形下突出“美的艺术”和“感性审美”的关联，且以此为基本创立美学学科，但他并未将这种对艺术的感性认识看作无利害的认识，真正将这种感性认识看作无

利害审美的人，当属鲍姆嘉通美学的继承者康德。结合夏尔·巴托和英国经验主义哲学等理论，康德美学进一步推进“美的艺术”审美理论，建构“美的艺术”审美自律论。

康德在1790年发表的《判断力批判》中，继续运用三分法的分类方式，将艺术形态划分为美的艺术、机械的艺术、快适的艺术，与巴托艺术分类体系中的美的艺术、实用艺术和装饰艺术几乎对应。如果艺术“以愉快的情感作为直接的意图，那么它就叫作审美的(感性的)艺术。审美的(感性的)艺术要么是快适的艺术，要么是美的艺术”^⑫。其中，“美的艺术”不同于“快适的艺术”的地方，主要在于其“是这样一种把反思判断力，而不是把感官作为准绳的艺术”。^⑬这种反思判断力，也就是康德所说的审美判断力，是一种无利害的审美态度：“每个人都必须承认，关于美的判断只要混杂有丝毫的利害在内，就会是很有偏心的，而不是纯粹的鉴赏判断了。”^⑭康德以艺术是否具有审美功能将美的艺术、快适的艺术与机械的艺术进行区分，又依据无利害审美的主体心理机能将美的艺术与快适的艺术区分，总体而言，他“立足于主体性去思考美的艺术及其分类问题，不认为美的艺术是对美的自然的模仿，而认为美的艺术是审美观念的表现，而表现审美观念必须借助主体心理机能”^⑮。显然康德对艺术形态的分类准则来源于巴托又有所超越。

“无利害审美”主要受到英国经验主义哲学的“内感官”“趣味感官”等概念的影响。16、17世纪，美学从追问美的本质的本体论阶段转向研究审美经验的主体论阶段，使得个体的“内感官”“审美趣味”等学说在英国哲学家中产生。内感官概念来自夏夫兹博里的介绍，趣味感官源于其门徒哈奇生的衍生，他认为通过趣味感官接受到的美感与利益和认知相脱离，从而播下了艺术与无利害审美经验相结合的种子。到18世纪中期“美的艺术”现代体系的产生，“趣味的‘纯化’与艺术的‘自律’得以同步进化”，^⑯直至康德美学，二者紧密结合形成“美的艺术”审美自律论。至此，“随着无利害

性、趣味判断和美的艺术这些概念的确立，再加上崇高、天才、想象、主体性等概念的兴起，完整的现代美学系统确立起来了。在现代美学系统中，审美经验和美的艺术占据核心部分。没有无利害的审美经验，没有自律的美的艺术，就没有现代美学”^⑦。

基于艺术形态分化的“美的艺术”审美自律论为黑格尔美学提供了一种研究范式，康德美学的研究范围在黑格尔那里进一步被缩小到艺术的领域。黑格尔在《美学》第一卷中批判了鲍姆嘉通“美学”名称，认为这一名称不能精确概括出“艺术美”这一研究对象，他认为我们的这门科学的正当名称是“艺术哲学”，或者更准确一点，“美的艺术的哲学”，^⑧并将美学的研究主题划定在认知力、艺术和美。基于此，黑格尔得出“美就是理念的感性显现”这一定义，并且根据艺术理念与形式之间的关系，对美的艺术进一步划分为象征型艺术、古典型艺术和浪漫型艺术。

此外，“美的艺术”审美自律论通过形式主义者克莱夫·贝尔（Clive Bell）、分析美学家门罗·C.比厄兹利和盖里·伊瑟明格（Gary Iseminger）等英美美学家的发展，逐步与艺术的本质相勾连，使得美变成艺术定义的基本原则。贝尔、比厄兹利、伊瑟明格都从“美的艺术”审美自律论出发，从艺术的审美功能角度界定艺术的本质，形成艺术形式论和艺术审美论等功能主义定义。“对康德和哈奇生而言，无利害是这种状态的一种标志，而对于贝尔来说，无利害的或超脱的经验似乎是审美经验的全部关键。”^⑨

在基于艺术形态分化的“美的艺术”审美自律论的持续影响中，从西方古典主义、启蒙主义、浪漫主义到形式主义等艺术流派对艺术形式美的追求愈演愈烈，当这种“为美的艺术而艺术”的审美主义走到极端，以“美的艺术”审美自律论为核心的西方现代美学备受质疑。“走出‘审美无利害’和‘艺术自律’，无论在西方，还是在中国，都成为一个普遍的要求。”^⑩当代美学家们作为“超越美学”的积极响应者，对“美的艺术”审美自律论的批判与解构已是主流趋势，其中以维特根斯坦、莫里

斯·维茨（Morris Weitz）、阿瑟·丹托、乔治·迪基等分析美学家的批判最为典型。

二 基于艺术形态分化的“美的艺术” 审美自律论批判

艺术类型是艺术的一般本质在类型上的展开，是艺术中的一般与个别、体系与历史的中介。^⑪因此，艺术是一般性的艺术本质、特殊性的艺术类型与个别性的艺术现象的统一。“如果说艺术存在方式的个别性、独特性，是艺术个体存在的依据，艺术存在方式的一般性、共同性是艺术总体存在的依据，那么艺术存在方式的特殊性则是艺术类型、特殊群体存在的基础。”^⑫同理，艺术形态作为沟通艺术本质与艺术现象的中介，是依据艺术本质对艺术现象的归类。美学家们对基于艺术形态分化的“美的艺术”审美自律论的批判，主要包括对艺术的普遍性本质、艺术形态分化的可能性以及艺术形态分化原则“无利害审美”的批判。

首先，对作为艺术形态分化依据的“形式美”等普遍性艺术本质的批判。受维特根斯坦家族相似理论的影响，众多分析美学家认为艺术品之间只有家族相似性，并无包括“审美功能”在内的共同属性，因此，视“形式美”“审美论”“再现论”“表现论”为艺术共同属性或功能，并以此为基础建立的艺术形式论、艺术审美论以及艺术再现论、艺术表现论等功能主义艺术定义是错误的。1956年，莫里斯·维茨提出艺术是一个开放概念（the Open Concept），“从充分和必要条件去定义艺术是不可能的，艺术定义不仅在逻辑上不可能，并且实际上也是困难的”^⑬，因此人们只能依据家族相似性理论对新的事物进行感知判断，以确定是否将其纳入艺术的家族，该理论显示出反本质主义的趋势。

艺术本质作为艺术形态分化的前提，对艺术本质的彻底否定，也从根本上否定了艺术形态分化的可能性。彭锋认为“本质主义力图解决的问题是：是否可以将诸门类艺术归结在一起？如果它们可以归结在一起，我们依据什么来归类？”^⑭显然，艺术

开放论对此持否定态度。在其之后的程序主义艺术定义尽管也对这种归类依据进行否定，认为艺术不具有普遍性的共同属性与本质，但不同之处在于，程序主义艺术定义借助外在语境而非内在本质对艺术进行定义，20世纪最后的30年，艺术世界理论、艺术制度论、历史性定义和历史性功能主义等应运而生。以迪基制度理论为例，前期版本包含1969年《定义艺术》、1971年《美学：一种导论》和1974年《艺术与美学：一种制度分析》三个定义，尽管表述不太一样，但定义的核心条件大致相同，并不涉及艺术本身的本质主义属性，而是包含人工品和授予该人工品欣赏的资格这两个条件。

其次，对艺术形态分化可能性的批判。意大利美学家克罗齐提倡艺术即表现，也就是说他认同艺术具有普遍性的表现属性，但是“这些类似纯是所谓‘一家人相像’，起于诸作品所由发生的历史背景以及艺术家们中间的心灵相通的渊源；我们如果把同一、附属、并行以及表示其它概念关系的字样用到这些类似上面去，便不正确”，^⑤因而他否认艺术形态的分类标准和可能性，“各种表现品，直接地按实地看去，不能分类”。^⑥

再次，对艺术形态分化原则“无利害审美”的批判。任何一种艺术分类学说，都可以区分为艺术的分类方式、分类体系与分类原则、分类标准这样两个方面。这两个方面相辅相成，缺一不可。^⑦现代美学中，巴托及康德美学中的三种艺术形态分类，实则主要是根据艺术是否产生审美愉悦这一原则而划分的，在康德看来，“美的艺术”的审美功能即能够提供无利害的审美经验。这一“美的艺术”的审美经验在极端的分析美学家看来，是压根不存在的。

1920年代，瑞恰慈在其出版的《文学批评原理》中对“审美经验”加以批判，认为无利害的审美经验根本不存在：“审美经验可能并不包含任何独特成分，而是具有平常的材料但显现为一种特殊形式。这就是大家一般所臆断的审美经验。”^⑧1964年，迪基在《审美态度的神话》中，运用语言分析的方法，依次对审美态度的无功利、远距离、不及

物等概念进行分析和批判，并从审美经验的有限性、艺术批评家的实践性以及道德与审美的关系这几个方面，论证无功利的“审美态度”（Aesthetic Attitude）是不切实际的神话。^⑨这种反驳和颠覆，对于百余年来习惯了“审美态度”理论的人们，可謂是“石破天惊”之举。^⑩

舒斯特曼提出审美经验的终结，将审美经验视作可疑的概念，他对审美经验的含义提出一连串的质疑，揭示出“审美经验”的能指和所指之间的不对称，从而主张以新实用主义的生活经验来代替审美经验。古德曼从支撑审美经验和科学经验的基础“情感”和“认知”入手，指出“情感并不是如此清楚地同认识的其他要素区别开来，或者如此明确地可以从认识的其他要素中分离出来。”^⑪情感与认知二元对立的打破，揭示出审美经验与科学经验一样，都是一种具有认知功能的理解形式，从而解构了审美经验与科学经验之间可疑的对立。可见从瑞恰慈到古德曼，审美经验、审美态度、审美情感都成为有问题的概念，审美经验或者被解构或者被降级，现代美学的核心概念“审美经验”在20世纪遭到前所未有的瓦解。如果作为“美的艺术”形态划分原则的“无利害审美”不复存在，那么建立在该原则之上的美的艺术与其他艺术的分类体系也成为了问题。

以分析美学为代表的当代美学对艺术本质普遍性、艺术形态分化可能性、艺术形态分化原则“无利害审美”的批判，在一定程度上解构了基于艺术形态分化的“美的艺术”审美自律论，为反本质主义之后的超越美学思想走向提供了一种路径。“在美学上，以生态型美学、身体型美学、生活型美学三大领域凸显出来。这三种美学都要求从一种康德型的纯粹的审美感中超越出来，而走向一种与功利、生活、自然、乃至与概念相关联相互渗透的整合型美学。”^⑫这种整合型美学包罗万象，总体而言，回到身体、自然环境、生活世界、经验世界、感性世界等成为超越美学的主流路径，其核心是艺术形态解分化与“美的艺术”审美自律论的重构。

三 超越美学：艺术形态解分化与“美的艺术”审美自律论重构

在当代艺术新形态不断诞生和艺术形态的跨界融合中，当代美学对“美的艺术”审美自律论的重构，主要还是通过对艺术形态解分化而实现的。解分化的路径包括以新的分类原则打破艺术形态的旧有划分方式，对“美的艺术”与其他艺术进行反区隔，从而超越“美的艺术”与其他艺术的对立，将“艺术”概念还原到初始的范畴。其中，艺术形态两分法代表理论有俄罗斯美学家卡冈提出的复功用艺术和单功用艺术、日本学者竹内敏雄的纯粹艺术和效用艺术、布达佩斯学派代表山多尔·拉德洛蒂提出的普遍的艺术和非普遍的艺术、塔本贝克提出的审美可见性艺术和审美有序性艺术；艺术形态三分法代表理论有大西克礼提出的泛律论艺术、自律论艺术、他律论艺术，国内学者李心峰和赵毅衡的艺术形态三分法理论等。

卡冈认为单功用艺术即只具有审美功能的“美的艺术”，复功用艺术是综合了功利内容和审美内容的艺术，复功用艺术和单功用艺术是可以互相运动和变化的。“实用的、复功用的、功利艺术的艺术样式和体裁，可以说，这些样式和体裁分布在艺术创作王国的边缘地区，它们在同等程度上既属于艺术创作，又属于物质生产、运动、教育等。在这些边缘地区发生着非艺术向艺术和艺术向非艺术的辩证过渡。”^④竹内敏雄将艺术分为纯粹艺术和效用艺术，或者自由艺术和目的艺术。效用艺术和目的艺术，实则也是一种“复功用艺术”：效用艺术即作为与纯粹艺术对立的艺术，作为服务于一定目的的使用对象的有效技术作品，同时也是作为关照对象表现出美的效果。^④

山多尔·拉德洛蒂提出普遍的艺术和非普遍的艺术这组概念，前者等同于西方传统美学中的自律艺术概念，后者相对于自律艺术，包含大众化的艺术、实用艺术及民间艺术等，往往缺乏个性，充满陈词滥调，或者缺乏普遍性，本质上具有娱乐、说

教等功能。拉德洛蒂认为，不能因为这些艺术不符合普遍的艺术概念就将它们剔除在外。“艺术概念不应该排除缺乏趣味的任何自律观念或形式的建构物，也不应该排除引导我们走向个体-普遍的艺术作品的宽广的文化领域。”^⑤此外，塔本贝克利用“审美可见性”和“审美有序性”原则把艺术分为审美可见性艺术和审美有序性艺术，审美可见性艺术即绘画、雕刻和文学等具有再现现实能力的艺术，审美有序性艺术即音乐、建筑以及生活中一切有序性活动在内的，为完善生活而进行的有序性活动形式。“根据审美有序性原则，艺术则扩展到人类生活的一切领域。”^⑥

可见在艺术形态二分法中，复功用艺术、效用艺术、非普遍的艺术和审美有序性艺术都是包括审美功能和其他实用功能在内的艺术，类似于现代美学中的“快适的艺术”或“装饰艺术”，与之相对的单功用艺术、纯粹艺术、普遍性艺术等延续“美的艺术”的内涵。不同于现代美学对“美的艺术”与其他艺术的形态分化，以上理论普遍认为两类艺术形态之间没有截然划分的界限，二者在历时纬度和共时纬度都存在互相运动和变化的可能性。比如作为复功用艺术的宗教建筑在失去宗教功能之后，可以过渡为单功用的审美可见性艺术。“美的艺术”与其他艺术形态之间的对立在此被解分化。

同理，在艺术形态三分法中也存在类似的逻辑。李心峰在马克思主义艺术本质论的立场上，提出不论是哪种艺术都具有一定的功能，审美功能是非实用目的的功能，因此他摒弃“自由艺术”“纯粹艺术”的概念，从物质性实用目的艺术、精神性实用目的艺术、审美性非实用目的艺术，提出艺术形态的三分法体系。物质性实用目的艺术包括建筑艺术、人体装饰艺术、烹饪艺术、运动艺术、广告艺术等，精神性实用目的艺术包括宗教艺术、宣传性艺术、教育性艺术、科普性艺术等，审美性非实用目的艺术包括文学、音乐、舞蹈、绘画、雕塑、戏剧、电影、书法、曲艺、摄影等。这种艺术形态的三分法“既是艺术的逻辑分类体系，又是艺术的历史-发生学的分类体系，是逻辑与历史相统一的分类体系”^⑦。

如果说李心峰的艺术形态三分法是根据历时和共时纬度的艺术功能对艺术形态的再度划分,打破旧有的艺术形态划分,符号学家赵毅衡提出的“物-符号-艺术”三联体对艺术形态的分类,则主要依据艺术的历时纬度变化。具体而言,“物-符号-艺术”三者通常呈反比关系,由语境决定倾向于哪一部分:

i 物=使用性(+实用表意功能+艺术表意功能)

ii 实用符号=(使用性+)实用表意功能+(艺术表意功能)

iii 艺术符号=(使用性+实用表意功能+)艺术表意功能^⑧

这一艺术形态体系肯定艺术符号的艺术表意功能对使用性和实用表意功能的悬置,艺术的存在显然具有动态历时性。假如在某一刻,具有使用性的物由于语境变化,成为具有实用表意功能的实用符号,在其他时候,语境变迁可能使物成为仅仅具有艺术表意功能的艺术符号。物和实用符号、艺术符号之间的滑动,充分证明了“美的艺术”与实用符号、寻常物品之间并不存在永恒的绝对划分,从而对“美的艺术”与其他艺术之间的形态分化进行解分化。

艺术形态的历时变迁也体现于大西克礼在《东方的艺术精神》中提出的“泛律论”艺术,其超越于自律论艺术和他律论艺术的对立,是“艺术再次在某种意义上,复归于统一的整体生活之中,并且在保持艺术的自律性、独立性的同时将其扬弃达到所谓‘自觉的泛律论’。”^⑨依照此理论,他认为东方艺术经历了从泛律论艺术到自律论艺术和他律论艺术的历时变迁。

当代美学对艺术形态的解分化,从历时和共时纬度消解了艺术与其他事物、“美的艺术”与其他艺术之间的界限,将艺术还原到“技艺”“生活”乃至“文化”的原初语境,取消了“美的艺术”和“审美自律论”在艺术世界的优先地位,将“美的艺术”和“审美自律论”拉平到与其他艺术和功能平等的地位,从而将艺术的边界拓展到具有实用性的身体艺术、环境艺术、生活艺术、科技艺术等领域。环境美学、身体美学、生活美学、商品美学、

政治美学、数字美学、人工智能美学等,将审美对象扩大至自然、身体、生活、商品、政治、数字媒介,甚至人工智能,从而超越“美的艺术”。同时原先附着在“美的艺术”之上的审美自律论,也与认知、道德、教育、娱乐等其他实用功能发生融合,使审美功能成为其他实用性功能的中介,实用主义美学、关系美学、批判美学、显现美学、气氛美学、居间美学等通过经验、场域、介入、居间等方式重构“审美自律论”。

因此,超越“美的艺术”审美自律论的当代美学,拓宽了艺术边界与艺术功能,取消了“艺术”与“美”的特殊地位,从整体上走向一种“介入式”的整合型美学,印证了“美学要介入到艺术的创作和欣赏,介入到艺术的发展之中,介入到城市、乡村的再造和环境的保护之中。所谓的日常生活审美化,就是从这里做起”。^⑩这种超越美学之后的介入式的整合型美学,也导向德国美学家沃尔夫冈·韦尔施所称的跨学科美学:“我想象美学为一个研究领域,致力于所有关涉感性的问题——包括哲学、社会学、艺术史、心理学、人类学、神经科学等学科贡献。感性构成学科的框架。艺术是但仅仅是其主题之一,尽管它可能很重要。”^⑪而重构“美的艺术”审美自律论之后的跨学科美学,不妨称之为“艺术世界”的交感论美学。

首先,“艺术世界”相较于18世纪中期巴托所建立的“美的艺术”现代体系而言,艺术的种类和数量更多、艺术类别彼此平等。“美的艺术”是对“美的自然”的模仿为主,排斥反美的艺术形式,“艺术世界”作为超越“美的艺术”与其他艺术对立的“一种通而不隔”^⑫的开放的艺术,包括“美的艺术”,也包括美的“实用艺术”及其他反美的艺术。“艺术世界”中的各类艺术彼此平等,“意味着给低劣艺术品平反,意味着把对生活世界的审美塑造从‘工艺美术’这个评价中解放出来。”^⑬因而,“艺术世界”超越“美的艺术”的五种基本艺术类型,对当代和未来的艺术实践具有极大的包容性。

其次,交感论相对于审美自律论而言,将交互式感性置于生活世界之中,不同于悬置于生活之外的静观式感知模式。这种感性经验不仅囊括愉悦感

在内的人类所有感性，并且将艺术的伦理、认知、教育、宗教等经验也纳入进来，各种感知模式彼此平等地在生活世界的场域中交互，形成交感论的美学体验，此时，“不同的感知模式彼此相关——静观的、历史的、日常生活的、语义的、互为印象的、寓言的、乌托邦的模式，等等。审美感知领域是多态的（polymorphous）。”^⑤

结 语

康德式现代美学所面临的挑战，主要是艺术形态的融合带来的艺术与生活、技术等难以区分，使“美的艺术”与其他艺术、其他物品之间的形态划分难以继续，从而使基于艺术形态分化的“美的艺术”审美自律论备受质疑。因此，从美学到“超越美学”，是基于艺术类型嬗变的“美的艺术”审美自律论的重构。本文从艺术形态变迁的角度，考察美学到超越美学的历程中，美学家们对基于艺术形态分化的“美的艺术”审美自律论的建构、批判，以及对基于艺术形态解分化的“美的艺术”审美自律论的重构，充分展示了美学面向当代艺术的自我更新。

从某种意义上来说，艺术形态是依据艺术本质对艺术现象进行归类，艺术形态嬗变的前提是艺术本质的解构及重构。从前现代、现代到后现代，艺术趋于与文化融合，审美经验与认知、道德经验等融合，以“美的艺术”审美自律论为核心的现代美学走向“艺术世界”的交感论美学。超越美学之后的美学，尽管降低了“美”和“审美”在艺术世界中的地位，但并不意味着取消它们的存在。在复功用艺术、效用艺术、非普遍的艺术、审美有序性艺术，以及物质性和精神性实用目的艺术中，“美”和“审美”可以作为中介和手段存在，但在单功用艺术、纯粹艺术、普遍的艺术和审美可见性艺术、审美性非实用目的艺术中，“美”和“审美”仍然可以作为目的而存在。不同于现代美学的是，两类艺术形态之间的滑动与融合，揭示出艺术在当下生活中的复杂类型。因而，当审美的交感主体朝向不同形态的艺术时，也会调动不同的感知模式进行感

知。回归生活的艺术及审美经验，与美学的超越与重构是同步进行的一体两面关系。

注释：

①〔德〕阿多诺：《美学理论》（修订译本），王柯平译，上海人民出版社2020年版，第487页。

②⑤〔斯洛文尼亚〕阿莱西·艾尔雅维茨，高建平：《美学的复兴》，张云鹏，胡菊兰，等译，河南大学出版社2020年版，第4页，第143页。

③④〔日〕竹内敏雄：《艺术理论》，卞崇道译，中国人民大学出版社1990年版，第88页，第158页。

④ Scott Lash. *Sociology of Postmodernism*, Routledge, 2013, p.5.

⑤⑫张法：《美学重要问题研究》，人民出版社2019年版，第8页，第10页。

⑥⑧〔波〕瓦迪斯瓦夫·塔塔尔凯维奇：《西方六大美学观念史》，刘文潭译，上海译文出版社2006年版，第13页，第57页。

⑦〔古希腊〕柏拉图：《理想国》，郭斌和，张竹明，译，商务印书馆2014年版，第401页。

⑨⑮李心峰：《元艺术学》，三联书店2021年版，第269页，第269页。

10⑪⑬⑯⑰⑱⑲李心峰：《艺术类型学》，三联书店2013年版，第315页，第321页，第105页，第24-25页，第94页，第333页，第141页。

⑫〔法〕夏尔·巴托：《归结为同一原理的美的艺术》，高冀译，商务印书馆2022年版，第4页。

⑬高冀：《论夏尔·巴托“美的艺术”的五重纬度》，《文学评论》2023年第6期。

⑭高冀：《夏尔·巴托与18世纪“美的艺术”概念》，《社会科学战线》2022年第2期。

⑰⑱孙晓霞：《西方艺术学科史：从古希腊到18世纪》，文化艺术出版社2021年版，第482页，第425页。

⑲〔美〕门罗·C.比厄斯利：《西方美学简史》，高建平译，北京大学出版社2006年版，第133页。

⑳北京大学哲学系美学教研室：《西方美学家论美和美感》，商务印书馆1982年版，第142页。

㉑〔英〕雷蒙·威廉斯：《关键词：文化与社会的词汇》刘建基译，三联书店2005年版，第47页。

㉒㉓㉔〔德〕康德：《判断力批判》，邓晓芒译，人民出版社2002年版，第148页，第149页，第39页。

㉕㉖杨恩寰、梅宝树：《艺术学》，人民出版社2001年版，第306页，第294页。

②⑥刘悦笛：《生活美学与艺术经验》，南京出版社2007年版，第43页。

②⑦彭锋：《中国美学通史（现代卷）》，江苏人民出版社2014年版，第23页。

②⑧〔德〕黑格尔：《美学（第一卷）》，朱光潜译，商务印书馆2009年版，第1页。

②⑨ Noël Carroll. *Beyond Aesthetics*, Cambridge University Press, 2001, p.33.

③⑩高建平：《美学与艺术向日常生活的回归——兼论杜威与“日常生活审美化”的理论渊源》，《文艺争鸣》2010年第9期。

③⑪ Weitz, Morris. *The Role of Theory in Aesthetics*. the journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 15, No. 1 (Sep.1956), p.28.

③⑫彭锋：《艺术学通论》，北京大学出版社2016年版，第4页。

③⑬⑭〔意〕克罗齐：《美学原理》，朱光潜译，商务印书馆2012年版，第86页，第83页。

③⑮〔英〕艾·阿·瑞恰慈：《文学批评原理》，杨自伍译，百花洲文艺出版社1992年版，第9-10页。

③⑯ George Dickie. *The Myth of the Aesthetic Attitude*. American Philosophical Quarterly, Vol. 1, No. 1 (Jan.1964), p.56.

④⑰刘悦笛：《艺术终结之后》，南京出版社2006年版，第136页。

④⑱〔美〕纳尔逊·古德曼：《艺术的语言：通往符号理论的道路》，彭锋译，北京大学出版社2013年版，第191页。

④⑲〔俄〕卡冈：《艺术形态学》，凌继尧、金亚娜译，学林出版社2008年版，第306页。

④⑳〔匈〕阿格妮丝·赫勒、费伦茨·费赫尔等：《美学的重建——布达佩斯论文集》，付其林译，黑龙江大学出版社2014年版，第98-99页。

④㉑赵毅衡：《符号学原理与推演》，南京大学出版社2011年版，第300页。

④㉒李心峰：《日本四大美学家》，中国文联出版社2021年版，第78页。

④㉓④④〔德〕沃尔夫冈·韦尔施：《超越美学的美学》，高建平译，河南大学出版社2019年版，第68-69页，第65页。

④㉔李心峰：《开放的艺术：走向通律论的艺术学》，中国文联出版社2014年版，第3页。

④㉕〔德〕格诺特·波默：《气氛美学》，贾红雨译，中国社会科学出版社2018年版，第29页。

（作者单位：西南交通大学人文学院。本文系教育部人文社会科学研究青年基金项目“中国艺术学与美学百年关系研究”阶段性成果，项目编号：22YJJCZH266）

责任编辑：刘小波