

## 哈贝马斯：审美现代性的兴起及其失败——前卫艺术的虚假扬弃——美对真/知识与善/道德的重新勾连

1、审美现代性的核心【…】的标志是一些以一种改变了的时间意识的核心形成的态度。这种时间意识表现在先锋这个空间隐喻里——也就是，一支前卫，作为探路人率先冲入未知之地，让自己冒险暴露于突如其来、令人震惊的遭遇，夺取一个尚未被占据的未来，为自己定位，也就是在尚未勘探过的土地上为自己找到方向。这种朝前的定位，这种对一个不定的、偶然的未来的期待，这种对新事物的崇拜，其实表示的是对一种实时性（它总在制造新来者主观设定的过去）的颂扬。【…】在短暂的、流变的、转瞬即逝的事物的升值过程中，在唯力论（Dynamismus）的庆典中，恰恰表露出一个不受玷污的、中断着的当前的渴望。现代主义作为一个自身否定着的运动，是“对真正在场的向往”。奥克塔维奥·帕斯认为，这“是最好的现代主义诗人的秘密主题”。

2、这也解释了那种对历史的抽象反对，历史因此丧失了一种划分好了的、保证连续的传承生发的结构。单个时段纷纷失落自身的面貌，从而使当前得以跟最遥远和最切近的事物建立起高贵的亲缘性：颓废者在蛮荒、野性和原始的事物中直接认出了自己。炸开历史连续体的无政府主义意图，表明一种美学意识的颠覆力量，这种意识对抗传统的规范化作为，靠对于一切规范性事物的反叛经验过活，将无论是道德的善还是实践的利都化为中立，把秘密和轰动构成的辩证法持续编排下去，对于那种由渎神行为引起——同时却意在逃避渎神的惯常后果——的惊悚所带来的魅力上了瘾。

3、因此，按阿多诺的说法：“损毁标记”就是“现代性的真品印戳；现代性以此绝望地否认永恒不变事物的封闭状态；爆破是这种封闭状态的一个变体。反传统主义能量变成吞噬一切的大漩涡。就此而言，现代性乃是转而反对自身的神话；神话的无时间性变成那个在打断所有时间连续性的瞬间所发生的大劫”。

4、【…】这期间，这种美学现代性心态衰退了。尽管在 20 世纪 60 年代它还被召回过一次。随着 70 年代已在身后，我们必须承认，现代派在今天几成绝响。【…】

5、【…回顾审美现代性和艺术自主的历史】人们可以从现代艺术的发展中粗线条地理出一条不断推进的自主化之路。首先是在文艺复兴中，美的诸范畴所专属的对象领域建立起来了。18 世纪期间，文学、造型艺术和音乐体制化为一个与教会和宫廷生活判然有别的行动领域。最后，大约在 19 世纪中叶，对艺术的美学化解说出现了，它督促艺术家以 *l'art pour l'art* [为艺术而艺术] 的意识生产作品。由此美学的自执能够成为决心。【…】美学的这种自执——也就是一种自己经验自己的去中心的主体性朝向客观性的转变，它从日常生活的时间-空间结构的脱落，它跟感知习惯和目的性状态的断裂，以及揭蔽和震惊的辩证法——带着现代主义的姿态，作为现代性意识而登场，【…】

6、【…现代艺术面临的不可能任务是对分裂的弥合】当然，艺术存在的资格本来不会被超现实主义弄得有问题的，如果现代艺术——也只有现代艺术——不是还庇护着一个幸福允诺的话。这个允诺涉及它“与整体的关系”。在席勒那里，那种由审美思辨给出但未曾兑现的允诺还有关于一个超越于艺术之上的乌托邦的明确形态。这条美学乌托邦的线索一直延伸到马尔库塞（Marcuse），他用意识形态批判的方式将之转变为对于文化的确认特性<sup>1</sup>的控诉。但在反复念叨着 *promessedebonheur* [幸福的允诺] 的波德莱尔那里，这种和解的乌托邦也已经变成对于这个社会性世界的和解状态的批判性反思了。艺术离生活越疏远，朝着完全自立的不受侵扰的状态中退缩得越深，这一点就越痛苦地被意识到。这种痛苦反映在一个被局外人那无边无际的 *ennui* [厌倦] 中，他把自己等同于巴黎的拾荒者们。

7、沿着这些情感轨迹聚集起了爆炸性的能量，最终在造反中、在粗暴的尝试中释放出来，尝试去打破艺术领域那种徒有其表的自给自足状态，进而通过这一牺牲强行达成和解。阿多诺非常清楚地看到，为什么超现实主义纲领“弃绝了艺术，却没能摆脱它”。所有要把艺术与生活、虚构和实践、显相和现实两边之间的落差填平的企图，所有要把艺术产品和实用对象、所生产的和所出现的、谋篇造型和自发冲动之间的区别消除掉的企图，企图宣布所有事物都是艺术、所有人都是艺术家，企图废除一切标准并把审美判断跟主观体验的表达等同起来，以上这些在这期间已经被分析得很清楚的事业，在今天都可以看作是胡乱实验（Nonsense-Experimente）。【超现实主义的失败】

8、【…】超现实主义反叛的失败表明了一种虚假扬弃的双重错误。第一个错误在于，当人们把一个自执地展开了的文化领域的框架打碎的时候，其内容也就流失了；在去升华（entsublimierten）的意义和去结构（entstrukturierten）的形式中不会有任何东西留下，不会产生任何解放作用。第二个错误后果更严重。在交往性的日常生活实践中，认

<sup>1</sup>文化的确认特性（den affirmativen Charakter der Kultur）：系马尔库塞在《文化与社会》（Suhrkamp, Frankfurt am Main 1965, S. 75ff.）中提出的一个概念，专用于现代资产阶级社会与物质相对的精神性的文化概念（与古代近于“文明”的文化概念相对），这种文化代表一种比日常生活更高、更美好的领域，能帮助个人在不改变社会现实的情况下，“从内部”实现和提升自己，它实际上是在“肯定和掩饰新的社会生活条件”，并允诺一种内在的、无需行动的现世幸福。——译注

识性的阐释，道德上的预期、表达及评价必定是相互交织的。对于生活世界的理解进程需要全方位的文化遗产。因此，通过粗暴地开放某一个文化领域（在这里是艺术），通过跟某一个专业化的知识综合体建立某种衔接，是不可能把合理化了了的日常生活从文化贫乏的僵局里解救出来的。这样的做法无论如何只会使一种片面性和抽象性代替另一种。【...】

9、或许在艺术接受这个例子上，一条走出文化现代性困境的出路至少是露出端倪了。自从艺术批评在浪漫主义时期发展起来，就出现了某些相冲突的趋势，随着前卫潮流的掀起，这些趋势愈加严重地两极分化：艺术批评一面声称其作用是对艺术作品的生产方面的补充，一面又说要当一个满足广大公众的阐释需求的代言人。资产阶级艺术对它的受众怀有两方面预期：那些享受艺术的圈外人一方面应该自学成才成为专家，另一方面又可以像个行家那样行事，把他们的审美经验指涉于自身的生活问题。后者这种看起来更加无害的接受模式，也许恰恰因为它始终含糊不清地受制于前者，而丧失了它的激进性。<sup>2</sup>【...前卫艺术导致的与公众的必要疏离和公众审美经验的钝化】

10、【...】不过，一旦这种审美经验被填补到某个个体的生活历史里去，或者被整合进一种集体的生活形式里去，那么这种界限森严的分隔，这种单一向度的专注，就瓦解了。【...】一旦这种审美经验用于勘探洞察生活历史的情境，与生活问题发生关系，它就进入语言游戏，再也不是美学批评这回事了。这样，审美经验不仅更新了人们所需要的对艺术作品的阐释（我们在这些阐释的启发下感知世界），它同时还介入了认知性的解说和对规范的预期，改变了上述三方面动因相互参证的方式。

11、彼得·魏斯举例说明，这种探索性的、引导人生的力量，可以从一个人在其人生紧要关头与一幅伟大画作的遭遇中迸发出来：他笔下的主人公从西班牙内战黯然返回之后，在巴黎瞎逛，在想象中预期着他稍后将在卢浮宫里杰利柯那幅关于海难的画前所发生的遭遇。我所说的这种艺术接受方式，在一种略有不同的特定情况下，在魏斯的《反抗的美学》第一卷中所描述的那种大无畏的习得过程中，有更加准确的体现。这个习得过程发生在1937年柏林一群有政治冲动、渴望学习的工人身上，这些年轻人在夜校课程上学到深入钻研历史、包括欧洲绘画的社会史的方法。他们从这些客观精神的坚硬矿脉中凿出碎片，消化它们，把它们填到他们处境（这处境跟绘画传统和现存政权同样疏远）的经验视界（Erfahrungshorizont）中去，长久地反复摆弄这些碎片，直到它们开始发光：

12、对于一种文化，只在很罕见的情况下，我们才会把它想成一个仿佛堆满发明与启示的无尽藏。作为一无所有者，我们在接近这些收藏品时最初是忐忑不安，满怀敬畏的，直到后来才明白，我们不得用自己的评价去填充所有这一切；至于那个总的概念（Gesamtbegriff），只有在它对我们的生活条件以及我们思想进程的困难和独特说出了些什么东西的时候，才是能为我们所用的。

利奥塔：想倒退回“文化统一性”的反动要求——先锋文艺对匮乏的现实的消极表现——崇高美学：对不可表现者的表现（暗指）——区分崇高与升华——现代性是怀旧的崇高，后现代性拒绝怀旧，拒绝形式的安慰

13、我们正上在一个迟滞涣散的时代——我指的是时代的基调。到处都有人在怂恿我们放弃在艺术和其他东西上的实验。【...】

14、我的问题是确定哈贝马斯所想的是何种统一。现代性事业设想的目标是什么？难道是构成一种社会文化的统一，在其中日常生活和思想的所有成分都将拥有一个位置，就像在一个有机的总体之内？还是在这些不同性质的语言游戏——知识、伦理和政治——中要开辟的道路属于跟它不是一类的东西？如果是这样的话，怎样才能实现它们有效的综合？【...】

15、【...】但在这些暂停艺术实验的不同吁求中，存在着同样的对秩序的呼唤，对统一、一致、安全和流行（在Öffentlichkeit[公共领域]的意义上“找到公众”）的欲望。必须让艺术家和作家回到集体的羊栏中去；或者至少，如果这个集体被认为是处于病痛之中的话，他们必须被赋予疗治它的责任。

16、这一共同的倾向拥有无可否认的标志：对所有这些作者来说，没有比清算先锋派的遗产更急迫的事了。对所谓超先锋主义的丧失耐心就是一个合适的例子。【...】历史上资产阶级在确立自身地位的时候，沙龙和学院担负了清洗的功能，对立体艺术和文学艺术里伪装成现实主义的良好行为进行奖赏。但资本主义本身有把熟悉的物体、社会角色和制度非现实化的能力，以致所谓的现实主义表现已不再能再现现实，除非通过怀旧或是嘲弄——作为痛苦的原

<sup>2</sup> 哈贝马斯此处说的是：未受训练的接受者在想要从艺术作品中获得与生命相关的经验时，总是无法避免要诉诸专业人士的系统意见，这使得他们与艺术作品的交往不可能是自由自在和直接着眼于当下生活的。——译注



因而不是满足的原因。在现实是如此地不稳定，以至它提供不出经验的材料，而只提供得出分析和实验的材料的世界里，古典主义似乎是不可能的。

17、【引用本雅明，但不是侧重他所刻划的“现代性”的审美体验，而是他对使这种经验发生变异的现代大众媒介的考察。大众传媒的挑战，使得借助手艺的天才表达这种艺术理想不再有效。现实主义的幻相被技术加强了。所指似乎能过摄影和电影被稳定下来，让人们同化于其中。】

18、如果画家和小说家反过来不愿作现状的辩护者（而且是次要的辩护者），他们就必须宣布放弃这种治疗性的职业。他们必须对从他们的前辈那里学到和得到的绘画和叙事艺术的规则提出疑问。他们不久就会发现，这些规则不过是许多欺骗、诱惑、安慰的方法，它们使“真实”成为不可能。一道前所未有的裂痕在绘画和文学里产生了。【…】

19、现实性不管在何时出现，总是伴随着信仰的粉碎，伴随着对现实之中现实匮乏的发现——这一发现是和其他现实的发明相联系的。

20、如果我们把这种“现实匮乏”从纯粹历史化的解释中解放出来的话，那么它意味着什么呢？这一说法显然和尼采所谓的虚无主义相联系。但在尼采的透视学说之前，我就在康德的崇高主题中看到了它的一种变调。我认为，现代艺术（包括文学）正是从崇高的美学那里找到了动力，而先锋派的逻辑也正是从那里找到了它的原则。

21、用其“微不足道的技巧”，如狄德罗所说，来致力于表现某种不可表现的东西的存在艺术，我将称之为现代艺术。表现存在着某种我们可以构想却既不能看见、也不能表现的东西——这正是现代绘画的任务。但是我们如何表现某种不能被看见的东西？康德本人在把没有形式，形式的不存在称作不可表现的可能标志的时候，指出了前进的方向。而且，在谈以想象在试图表现无限（又是不可表现的）的时候感觉到的空虚的抽象，他说它本身就像是无限的表现，它的消极表现。【…】

22、作为绘画，它当然会“表现”某种东西，但却是消极的表现。因此它将避免形象或是再现；像马勒维奇的方块那样它将是“空白”的；它将通过禁止让人们看见，来使人们看见；它将通过给人以痛苦，来给人以快感。在这些表述里我们可以认识到先锋派绘画的原则，即他们致力于通过表现可见的东西来暗示不可表现的东西。这一任务用来支持和为自己辩护的推理系统，或借用它的名义的推理系统，值得受到许多的注意；但【…】没有康德的崇高哲学隐含的现实和概念之间的不可置换性，它们仍是不可解释的。

23、先锋派不断揭露表现的诡计，这些诡计使思想为凝视所奴役，转移了思想对不可表现的事物的注意力。如果哈贝马斯和马尔库塞一样，把这种非现实的工作作为先锋派特征的（压抑性的）“去升华”的一个方面的话，这是因为他把康德的崇高和弗洛伊德的升华混淆了起来，因为对他来说美学仍是美的美学。

24、一部作品只有首先是后现代的才能是现代的。这样理解之后，后现代主义就不是穷途末路的现代主义，而是现代主义的新生状态，而这一状态是一再出现的。

25、如果现代性确实是在现实的退却面前，根据可表现的与可构想的事物之间的崇高关系展开的，我们可以（用音乐术语）在这种关系中区别出两种调式。重音可以落在表现的能力的不胜任上，落在对人类主体曾体验到的存在的怀旧感上，落在无论如何还是给它以动力的朦胧和无用的意志上。【…海德格尔、尼采】

26、不然，重音可以落在构想的能力上，落在人们可以称作它的“无人性”[inhumanity]（阿波利奈尔坚持现代艺术家应拥有这种品质）上，因为人类的敏感性和想象力是否与它构想到的东西和谐，对理解毫无关系——落在存在的延伸和来源于发明新的，不管是绘画的、艺术的还是其他的游戏规则的欢乐上。【…】

把这两种调式区分开来的可能只是最细微的差别：它们经常几乎难以分辨地共存于同一乐曲之中，但是它们表明了一种分歧，长时间以来思想的命运正是在这种分歧里展开的，还将继续展开——这是一种悔恨和实验之间的分歧。

27、【…】普鲁斯特和乔伊斯的作品都暗指（allusion）某种不让自己被表现的东西。暗指【…】也许是属于崇高的美学的作品的不可缺少的表达主式。【…但两位作家仍然在维系形式的统一性】

28、于是分歧就在于：现代的美学是崇高的美学。但是它是怀旧的；它只允许那不可表现的事物作为匮乏的内容被唤起，但是形式，由于其可辨认的一致性，继续给读者或观众提供安慰和快感的材料。但这样的感觉并不等于真正的崇高感，这种崇高感的本质上是快感和痛苦的结合：即理性超越任何表现的快感，和想象力或敏感性无法等同于概念的痛苦。

29、后现代性是现代主义的一部分，它在表现里面召唤那不可表现的事物，它拒绝正确的形式的安慰，拒绝有关品味的共识，这种共识允许产生对不可能事物的怀旧感的共同体验，并且探索新的表现方式——不是为了从它们那里得到快感，而是显示出更好地产生存在着某种不可表现的事物的感觉。

30、后现代艺术家或画家处于哲学家的位置：他写作的作品或者他创作的作品原则上是不受预先定下的规则的主宰的，而且不能通过把规定的范畴应用于这一文本或作品，根据规定性的判断来判断它，这样的规则和范畴正是这一作品和文本在探讨的。因此艺术家和作家在没有规则的情况下工作，目的是确立将要创作的作品规则。正是因为如此，这种作品和文本具有**事件**的性质；正是因为如此对它们的创作者来说它们总是到得太迟，或者换句话说，为什么创作它们的工作总是开始得太早。后现代必须根据“后来（post）就是现在（modo）”的矛盾论来理解。

31、在我看来，散文（蒙田）是后现代的，遗迹（雅典米涅瓦女神庙）是现代的。

32、最后，应当明确的是我们并无责任去**提供真实**。我们要做的是发明对可构想但是不可表现的东西的暗指。但这一任务不应引导我们去期望在不同的“语言游戏”之间发生最终的调和。康德在把它们称为机能时，知道它们之间是由一道深渊隔开的【…】但他也了解，这一幻觉的代价是恐怖。19世纪和20世纪让我们受够了恐怖的折磨。为了我们对唯一的整体、对概念和感觉之间的调和、对透明的和可交流的体验的怀旧感，我们付出了高昂的代价。在放松和姑息的广泛要求下面，我们听到了重新建立恐怖和实现占有真实的幻想的欲望的喘息声。

33、回答是：对总体性开战。让我们做那不可表现的事物的证人；让我们激活分歧，挽救它的荣誉。

**罗蒂：坚持具体性——既反对元叙事和寻求根基或统一，也反对与社会实践脱节的、无方向的抽象崇高。**

34、【...在面对知识和道德的分裂时】康德认为他不得不用一个故事来支持他的建议，这个故事区分了三大领域，并把三大领域置入必须被分类的文化中。而在休谟和里德看来【…】并不需要这样的元叙事。需要的是一种与公民德行在理智上的相似物——宽容、俏皮和一种让文化的各领域繁荣而不用过分担忧它们的“共同基础”、它们的统一、它们所提出的“内在理想”或者它们所“内含”的人类图景的意愿。【】

35、把哈贝马斯与他所批评的法国思想家联结起来的是这样一种信念：现代哲学的故事，是民主社会试图自我肯定的故事的重要组成部分。然而，或许会是这样，后一个故事的大部分可能被当作改革主义者的政治活动的历史来讲述，而很少涉及哲学家为这种政治活动所提供的理论支持。它毕竟像贸易协会的形成、精英教育、特权的扩展和廉价报纸之类的事情，【…平庸而非崇高才是历史的实情？】

36、【…】杜威具体关注我们共同体（即社会工程，传统宗教的替代物）日常问题的企图，包含了利奥塔的后现代主义的“对元叙事的不信任”，但却不包括这样的假定：知识分子有充当先锋的使命，有逃避规则、实践和制度（已经传递给她，有利于使“可靠的批评”成为可能）的使命。不幸的是，利奥塔保留了“左”派的最愚蠢的思想之一：逃避这种制度本身就是一件好事情，因为这能确保我们不被那些已经占有它们的邪恶力量所“利用”。这种“左”倾主义必然不看重共识和交往，因为在知识分子保持与先锋之外的人民对话的能力时，她就会损害她自己。【…】从我所提出的观点来看，我们应当把对崇高的探索、把呈现见不得人的事实的企图，看作资产阶级文化的一株比较美丽的自然之花。但是，这种探索与达成交往共识的企图毫不相干，而后者是驱动那个文化发展的至关重要的力量。

37、从更广泛的意义来看，我们应该说，知识分子之作为知识分子，具有一种特别的、特异的需要——一种无法表达的、崇高的需要，一种超越限制的需要，一种使用既不是任何人的语言游戏的部分、也不是任何社会制度之部分的语言的需要。然而，当知识分子在满足这种需要的时候，我们不应该认为她在为某种社会目的服务。恰如哈贝马斯所言，社会目的是经由发现协调各种利益的美好道路、而不是通过发现把自己与其他人的利益分开的崇高道路来实现的。“左派”知识分子自称自己通过争取纯粹的自由而服务于地球上的弱者，这是一个毫无希望的企图，因为知识分子的特殊需要与她的共同体的社会需要不可能一致起来。这样一个企图可以一直追溯到浪漫主义时期，那时，去想象不可想象之物、去把握绝对的东西、在思想的陌生海洋里独自遨游的冲动，与对法国革命的热情混合在一起。

38、对崇高的渴望使得我们想终结哲学传统，因为它使我们想从那些传统的词汇中解脱出来。赋予这些词汇更纯粹的意义是不够的，它们必须被彻底清除，因为它们让一个被遗弃的共同体的需要污染了。这样一种尼采式的思考导向那种利奥塔在《德勒兹》中所赞美的先锋哲学。对交流、和谐、交换、对话、社会团结和纯粹美好的渴望，必然导致哲学传统的终结，因为它把提供元叙事、即使是解放的元叙事的企图，看作是对关注杜威称之为“旧常细节的意义”的东西的一种无益的分心。

39、如果说第一种哲学终结的思想把哲学传统看作是一次极其重要的失败，那么，第二种则把它看作一点都不重要的附注。那些渴望崇高的人的目标是一种后现代主义形式的智力生活。那些想要美好的社会和谐的人的目标是一种后现代主义形式的社会生活，在那种生活中，社会作为一个整体确证自己，而无需为自己建立什么根基。