

美学与美育研究译丛

气氛美学

[德] 格诺特·波默◎著

贾红雨◎译

ATMOSPHERE:
Essays zur neuen Ästhetik

Gernot Böhme

译丛

中国社会科学出版社

气氛美学

ATMOSPHERE:
Essays zur neuen Ästhetik



扫一扫
获得更多新书信息

ISBN 978-7-5203-1505-0



9 787520 315050 >

定价：88.00元

美学与美育研究译丛

气氛美学

[德] 格诺特·波默◎著

贾红雨◎译

ATMOSPHERE:
Essays zur neuen Ästhetik
Gernot Böhme

中国社会科学出版社

图号: 01-2015-8383

图书在版编目(CIP)数据

气氛美学 / (德) 格诺特·波默著; 贾红雨译. —北京: 中国社会科学出版社, 2018. 2

书名原文: Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik

(美学与美育研究译丛)

ISBN 978-7-5203-1505-0

I. ①气… II. ①格…②贾… III. ①美学-研究 IV. ①B83

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 276401 号

ÄSTHETIK DES ERSCHEINENS

出版人 赵剑英
责任编辑 任明
特约编辑 乔继堂
责任校对 张依婧
责任印制 李寡寡

出版 中国社会科学出版社
社址 北京鼓楼西大街甲 158 号
邮编 100720
网址 <http://www.csspw.cn>
发行部 010-84083685
门市部 010-84029450
经销 新华书店及其他书店

印刷装订 北京市兴怀印刷厂
版次 2018 年 2 月第 1 版
印次 2018 年 2 月第 1 次印刷

开本 710×1000 1/16
印张 19.5
插页 2
字数 253 千字
定价 88.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书, 如有质量问题请与本社营销中心联系调换
电话: 010-84083683
版权所有 侵权必究

杭州师范大学美育与文化传播协同
创新中心、浙江省高校人文社会科
学重点研究基地（艺术学理论）
美学与美育研究译丛编委会

译丛主编：杜 卫

译丛副主编：陈 星

学术顾问：彭 锋

编委会委员：陈净野 刘 晨 徐 承

冯学勤 凌玉建 唐卫萍

“美学与美育研究译丛”卷首语

主编这套丛书出于一个十分朴素的动机：为了不那么“热闹”的美学和美育界介绍一些有价值的研究著作。在全球化时代，知识也如同资本，正以前所未有的速度进行扩张和整合。而人文领域之中，出身于不同文化背景的研究者，也在不断调整和反思自身的知识结构，力图在历史的洪流中找到一个绝佳的视角，以此把握住个体的历史位置。多元的话语系统正是在这种强烈的文化交流诉求当中获得持久的发展动力的。不同的思想就意味着不同的话语系统。而不同话语系统的相遇，最为基本也最为有效的沟通方式之一便是文化经典的翻译。近代以来，中国学术界兴起过多次引介国外学术著作的浪潮。从洋务派提出的“师夷长技以制夷”“中学为体、西学为用”开始，西方的思想文化著作如潮水般涌入中国，蒋梦麟曾生动地描述：“要想吸收这种文化，真像一顿要吃好几天的食物。”进入20世纪80年代，伴随着新一轮的“西学东渐”，学术界开始大规模地出版各类“译丛”著作，或者说，这些译介出版活动，以及由此引发的思想讨论几乎伴随着中国社会的现代转型进程，并在其中扮演着重要角色。

就美学和美育研究的历程而言，来自不同地区的文化经验和立场，在不同的历史阶段，曾向我们投射出反思传统的多重“他者”的目光。从蔡元培第一次提出“以美育代宗教”，教育界和文化界兴起了“美育热”，“美学”在20世纪20年代成为高等学校的重要课程。这一时期，编译和引介的相关著作不仅开阔了国人的眼

界，也大大刺激了立足本土化问题意识的研究。随着 20 世纪 80 年代的“美学热”而推出的译作，更是缔造了一代学人的学术视野。如今，我们所处的历史环境已经发生了很大的变化，更多的学人走向国际学术界，与来自世界各地的研究者展开交流和对话，学术界关注的问题较之以往也更加深入。因此，针对问题精耕细作，推出学术精品也成为各类“译丛”的目标。“美学”和“美育”研究的热潮褪去并不意味着研究的止步，一些重要的问题也渐渐沉淀下来，反而为研究者提供了一个更为理性的空间。追踪美学、美育研究的知识地图，集中引进最新以及在研究方法上有独到之处的研究成果都在本译丛所推介的范围之内。

这套丛书的出版是跨文化交流的成果。在此，我们要对所有帮助这套丛书出版的编者、译者、出版者表示感谢。希望能够得到读者的批评和支持。

美学与美育研究译丛编委会

2015 年 6 月 30 日

中文版前言

中国几十年来致力于有意义的生态自然美学。很高兴，学者王卓斐女士通过采访和一些论文将我的研究与中国这方面的努力关联了起来^①。关于这种关联，我以为，下面一些问题需要加以说明。

中国这方面的努力谋求的是一种普遍的自然美学吗？我的自然美学之路无论如何是带有很大的局限性的，也就是说，只是作为一种要求，即发展出一种关于自然（作为人类环境）的美学^②。

此外，要说明的是，中国这方面的努力更多表述的是接受美学还是制造美学。我的初步工作无论如何首先毋宁是以制造美学为定向的，因为我在我们时代的人类环境美学方面的见解实质上带有的任务是，在自然的重新恢复方面，也就是在已经被工业、交通破坏的自然风景的重新恢复和重新自然化方面略尽己力。

① 参见王卓斐博士：On Gernot Böhme's Ecological Natural Aesthetics (engl./chin.)，In: Fanren Zeng, David Ray Griffin (eds.), *Constructive Postmodernism and Ecoaesthetics*, (Jinan: Shandong University Press) 2013, Bd. 1, 210-231；对我的采访，载于：Contemporary Aesthetics, 2015, <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=713>；与 Wolfgang Welsch 的谈话，载于：Zeitschrift für Kulturphilosophie, Bd. 9 (2015), S. 327-334；On the Term "Body" in the Eco-Aesthetics—From the Perspective of the New Phenomenology, In: Ewa Chudoba & Krystyna Wilkoszewska (ed.) (2015), *Naturalizing Aesthetics*, Wydawnictwo LIBRON - Filip Lohner, pp. 39-48；Naturästhetik, In: Ott, Konrad (Hrsg.) (2016): Umweltethik. Stuttgart: Metzler Verlag, S. 142 - 147；'Atmosphere' as a Core Concept of Ecoaesthetics, In: Majetschak, Stefan & Weinberg, Anja (ed.) (2017), *Proceedings of the 39th International Wittgenstein Symposium*, forthcoming publication.

② G. Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik* 1989, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 3. Aufl, 1999; Polnisch: Warschau: Oficyna Naukowa, 2002.

我在自然（作为人类环境）美学方面的初步工作，其初衷就是要将“气氛”这个概念引到美学中。我的自然美学之路，这里应该再简述一下，以便使呈现在你们面前的这本有关气氛的书的前历史变得清楚。

我的自然美学之路，其起点是这样一种视角之下的生态学批判：生态学作为一门自然科学而产生，尽管其关切一开始并非一种纯粹自然的关切，而毋宁说是由我们对人类环境的忧虑所规定的。但如果生态学涉及的应该是人类环境这种意义上的自然，那么纯自然科学式的处理方式就是不充分的。尽管通过自然科学方式，人们比如可以确定某个自然环境在健康方面的有害性，也即对人而言的有害性——为此，人们研究空气、土壤或水的有害性。自然科学处理方式的功绩无可置疑。但还缺少某种东西，即缺少使环境成为人类环境的那种东西。对作为自然科学的生态学的批判由此而来。我与达姆施达特工业大学的研究团队共同谋求一种“社会自然科学”^①。也就是说，我们要求不仅通过自然科学的诸概念，也通过社会科学的诸概念，来研究作为人类环境的自然。我们因此在废除自然科学生态学中的“生态系统”概念的同时，发展了“生态构造”这个概念。生态构造区别于生态系统的地方在于，生态构造的边界是通过社会、法权和经济学方面的各种条件来规定的，也就是说，并非只是通过自然的构成成分之间的内在关联来规定的。生态构造有点类似于某个城市公园：公园的边界就是公园中物的边界，在空间上就是由街道、房屋轮廓来规定的。因而，一个生态构造并非只是通过自然的序列而形成的，而必然也是由人的劳动——通过种植、除草和收割等——所制造出来的。最后，某个生态构造的目标值同样也是通过社会来规定的，也就是通过这一点来规定的，即每个自然物应该是什么。比如，某个公园、一块农田或某片森林。

^① G. Böhme mit E. Schramm als Hrg., *Soziale Naturwissenschaft. Wege zur Erweiterung der Ökologie*, Frankfurt/M.: Fischer, 1985.

生态美学只是社会性的自然科学中的一个维度，它致力于人类环境的审美特质。正是这种视角导致了我对气氛概念的引介。在具体地进入气氛概念之前，这种自然美学在何种程度上区别于传统的（至少是欧洲的）自然美学，对此，还有一些需要注意的地方。

在欧洲，通过哲学家亚历山大·鲍姆加通的研究工作而开始的美学，按其自身的意愿来说，本该已经变成了一门感性认识的理论。只是，它一方面过快地将自身狭窄化为了艺术品理论，在此框架下，它主要是通过康德、黑格尔的影响而变成了判断美学。这一点在人们对自然的审美处理方面造成了深远的后果。比如黑格尔就认为，自然作为这样的东西并不“美”，而只有通过艺术品的复现，它才是美的。依据这种看法，“风景性的眼睛”之概念就被引入了进来^①，并伴随着这样一种主张，即外在的自然总体并不是自己把自己编排成了风景，将之变成风景的毋宁说是人的眼睛，它才构建出了风景之类的东西，这种发展的第二个后果，就是将美学狭隘化成了判断美学。这样一来，美学实质上就发展成了艺术批评家的工具。门外汉借以在自然或艺术品的知觉方面发生反应的情感参与被唾弃，而那些首先邀人情感地进行参与的艺术品被视为低劣艺术品。受过教育的美学家并不去感受，而是按照美不美、崇高不崇高、是否风景如画来对被给予的东西，因而也大概就是对自然或某个艺术品来进行评判。

与欧洲的这种强大发展不同的生态自然美学之诉求，是革新性的：按照这种美学，事情不在于艺术复现中的自然是不是美的，而在于外在自然本身是不是美的。进一步而言，因为这种美学涉及的是作为人类环境的自然，所以，问题基本上不在于，人们必定会这样或那样地来评判一个现成的自然物，而在于人身处其中的环境发挥着怎样的作用，人主观上有什么感受。

^① W. H. Riehl, *Kulturstudien aus drei Jahrhunderten*, Stuttgart: Cotta 1859, darin: *Das landschaftliche Auge*, 57-79.

为了达成美学特别是自然美学方面的这种思想革新，我引入了“气氛”概念。气氛是某种空间性的东西。人们可以用波诺（Friedrich Otto Bollnow）的话说，气氛是一个被定了调的空间^①。人们身处其中的空间通过情调而被情感性地加以经验。气氛是某种介于主、客体之间的东西。尽管气氛一方面是由客观的环境条件，即由所谓的营造者所导致的，但就气氛的何所是而言，也就是说，就气氛的特征——比如压抑的或欢快的——而言，气氛却是被主观性地加以经验的。气氛概念已变成生态美学的核心概念，因为气氛概念促成了客观的环境条件与人们在这个环境身上所经验到的处境感受之间的中介。

气氛概念的核心特征以及由其带来的审美经验之可能性，使我很快就超出了生态美学的狭小天地：对一般的艺术考察尤其是对一般的建筑和设计，此外也对音乐经验特别是对有关音响设备的分析而言，气氛概念也具有运用的可能性。为了一般的美学而将气氛概念引入进来的这种转折，把关于艺术品的经验推到了兴趣的中心。如已经提到的，因为鲍姆加通最初的研究工作而作为一种感性认知的欧洲美学，却被消减成了判断美学。其带来的后果是，对艺术品的领悟被视为美学的任务。于是，阐释学和符号学就成了通达艺术品至关重要的方法、通道：艺术品被视为其意义需要去挖掘的符号及符号系统。艺术自身的发展却与这种通道相悖，这一点过去并没有被注意到。所以，抽象的表现主义在罗斯科（Rothko）或巴内特·纽曼（Barnett Newman）的作品中并没有“意义”，在他们那里，事情的关键毋宁在于，观察者在艺术品那里、通过艺术品能获得什么样的经验。

此外，这种转折通过对气氛的引介而将艺术作品的空间性推到了关切的中心。一方面，如果人们想在艺术品本身那里获得经验，那么人们就必须是在场的，也就是说，艺术品及观察者的身体性

^① Friedrich Otto Bollnow, *Mensch und Raum* (1963), Stuttgart: Kohlhammer 9. Aufl. 2000.

在场成了关键性的方面：事情关涉的是艺术品与观察者的共在场，而这种共在场转而又是通过源自艺术品的气氛而被促成的。但为了恰当地评价一件艺术品——比如塞拉（Richard Serra）的伟大雕塑，并非只有身体性的在场被发现是必需的，情况毋宁是：对某些艺术领域来说，艺术品的一般空间性恰恰是被“发现”的。这一点尤其适用于音乐领域。如果说直到今天音乐被音乐理论大师们实质上视为时间艺术，那么经由气氛概念之路及其超越而表明的一点就是：音乐，正确地说，每一种音乐，都是某种空间性的东西。但这个领域中的也即音响设备领域中的一定的艺术品的空间特征，却又是由旨在塑造音响空间的艺术品来规定的。另外，音乐的情感效果究竟何在？通过气氛概念，这个问题才第一次真正地被弄清晰了：音乐通过给空间设置某种情调，从而改变了听者身处其中的身体性空间。

最后，设计和建筑领域发生了深远的变化。为此变化，就必须打破物的属性概念：直到今天，借助物的传统的属性概念或形式概念，人们总是一方面着眼于某物与其他物的区别来规定该物，或者用形式概念、按照物的内在即通过界限（界限就设定了物的物质）来规定物。这种做法一般对设计而言特别是对建筑而言，无疑是一种局限，不符合艺术的本质。因为建筑绝不是要通过建筑物来给空间划定界限，而是恰恰相反，要开放空间，表达空间。而设计，比如家具、器具等使用对象的塑造设计，绝不是要赋予某种物质以形式——形式完全是在房屋建筑的意义上并通过形式的功能来规定的，这些东西毋宁是应该将某种印象散发到空间中去。所以，至少是在欧洲存在论的意义上，属性和形式之所以必然是通过这样一种规定来重新思考的——通过这种规定性，空间中的物和建筑物就散发到空间中去。我因而引入了物的迷狂（Extase）概念。就物通过其属性或其形式而作为气氛的营造者散射到空间中——在空间中营造出一定的气氛而言，该物就具有了迷狂。

这样一来，最初应当只是带来一种真正生态美学即带来人类环

境美学的气氛概念，就变成了一般美学的核心概念。事实表明，一般而言，设计也即狭隘意义上的设计，即从建筑直到剧院、体育活动的场景化领域——所涉及的都是气氛的营造。一件音乐作品或艺术品、一个日常对象、一栋建筑物或某种空间态势，散发的都是气氛，是那种对在场的人具有情感作用的气氛。气氛是某个空间的情感色调，在场的人通过自己的处境感受而知觉到该情感色调。

前言：新美学？

如果对美学提出新的要求，美学，正如任何一门其他的理论一样，就会发生改变。所以，正在形成的新美学可以完全不必担心反对。新美学所面临的这些要求并不是起源于，至少并不是首先起源于传统的美学领域、艺术领域和美学对话领域，而是来自外部。外部指的也就是实在审美化，也即日常生活、政治、经济方面那前进着的审美化，以及被环境问题逼出来的对我们与自然之间的另一种关系的追问——新美学试图与这种关系相适应。从康德到阿多诺的传统美学，对这两个任务是没有准备的。一个主要定向于艺术和艺术品的审美可能会以一种轻蔑的眼光，把实在审美化只是作为庸俗艺术品、手工艺品或应用艺术来提及。但实在审美化并没有成为独立的论题。一种本质上只是审美判断或审美评价的美学，最后，在更宽泛的意义上作为艺术批评的美学，虽然总是能赋予自然和自然的东西以一个标准性的地位，但在什么是自然这个问题上，这种美学并不想自告奋勇地做出什么贡献。本书将指明，这些逼迫着当代审美问题的诸变化是根本性的。这些变化触及的是传统美学在存在论^①、语言哲学和人类学上的各种预设及其在社会中的作用。由此产生的新美学绝不是已有美学的发散扩展，新美学的目的毋宁是要为审美经济学批判和自然审美理论制定出一种概念工具。

^① 一般译为“本体论”的 *Ontologie*，在本书中统一译为“存在论”，*ontologisch* 相应地译为“存在论的”。——译者注

如果我们借此强调新美学得感谢一个来自外部的冲击，那么也必须指出的是，传统美学因现代艺术的迅猛发展早就失衡了。此外，人们甚至必然要说，传统美学总是以一种贫乏无力的方式试图使自身适应艺术发展的动态，以便使其社会功能——作为艺术批评和艺术的语言中介——变得正当。但因为传统美学并没有对自身加以根本性的转变，所以它对艺术发展发挥不了任何反作用力。而艺术发展早就应该迫使狭义的，即被理解为艺术品理论的美学做出一种概念上的革新，一种在很多情况下与我们提到的那些因外在要求而产生的各种变化相适应的革新。这一点本应予以进一步的说明，但新美学对艺术品理论的要求并不能成为本书真正的主题，所以这里请允许我对此至少做些提示。

从抽象的、无对象的艺术到单色的图像——造型艺术的发展，导致了图像概念本身的消解，确切地说，导致了模仿和符号意义上的图像概念的消解。与我们有关的是那些并不表达、言说和意谓什么东西的图像，尽管在这些图像那里也可以获得一些重要的、有时甚至是戏剧性的经验。这或许可以视为一种走向解决（ad-hoc-Lösung），而这类图像，比如巴内特·纽曼的那些图像，表达的正是不可言说的东西。新美学将尝试借助气氛概念来分析这些经验，使其成为可言说的。相反，在一些作品比如在詹姆斯·特内尔（James Turrell）的作品那里，艺术品不再是创作品，比如一幅画或一件雕塑，而是被气氛渲染了的空间。这样，艺术品在一种比以前更加极端的意义上成了美学的对象，这种艺术品只存在于当下的知觉中。为了把握这里的这个重要区别，画家约瑟夫·阿尔伯斯（Joseph Albers）引入了当下事实（actual fact）和事实性事实（factual fact）两个术语。

自阿诺德·勋伯格（Arnold Schönberg）以来，在新音乐中，形式规范对自身实施了一个持续的消解，或至少实施了一个前进着的扩展、复数化和自由化。其间，音乐中的材料方面反而却获

得了重要性：从调性（Tonalität）到非调性（Atonalität）、嘈杂声，直到噪声（Schridde），单个的音在其音色、音强（Dynamik）和形象（Gestalt）方面跻身来到前台，替代旋律和协奏的是形式多样的音，即一定程度上可以说是在空间中飘游的声响构造物（Klanggebilde），最后是最宽泛意义上的声音（Stimme）：乐器在其多样化的使用中的声音，自然的、季节的、动物的、城市的，当然也包括人的声音。这种发展只是通过生产技术上的惊人进步才得以正确地展开的。一种定向于形式和时间形象的音乐美学不再能适应这种发展了。适当的做法毋宁说是把音乐理解为空间现象，并将之与康德的看法——音乐作为情感语言——联系起来。这应是如今在音乐和气氛这两个词条下有待出现的做法。

如果我们可以把音乐美学的发展视为形式这个范畴的终结，那我们就可以把文学的发展视为意义范畴的终结。无论如何，清楚的一点是，对语言性的艺术作品来说，通过对某个文本的意义进行理解而实现的阐释学并不能成为正当的东西。从我们对社会产品的体验和表达开始，直到交互语境中的创作品，文学理论在此总是越来越明确地把语言性的艺术作品作为诸如此类的东西来强调。其间，意义最终被解构主义消融到无穷无尽的意义多样性中，被反意义（Gegensinn）所破坏，以便从支离破碎性出发而回到文本的类事件（das Ereignishafte）及该文本所具有的内在结构（Textur）之类事件中去。只有这样，文学理论才能抓住在文学先锋们那里——一方面是波德莱尔（Baudelaire）和史蒂芬·格奥尔格（Stefan George）的美学主义，另一方面是达达派（Dada）——以如此多种多样的开创性方式而展开的东西，也就是说，才能阐明这类语言性的发生事件。这在文学理论中就导致了修辞学范畴的回归。新美学将给这种新变化附加上一个有关气氛的语言性营造的问题。

新美学可能会遇到我们所说的那些来自社会现实、自然关系和艺术领域的问题，对这样的一种新美学的需求符合一个更为开放

的讨论。对此的一个证明就是1992年秋天“审美现实性”(*Aktualität des Ästhetischen*)大会在汉诺威特别成功的举办及次年德国美学协会的成立。新开端是多种多样的。这里发展出的新开端(即新美学——译者注)只是众多新开端中的一种。因而请允许我用少许批判性的笔墨来素描一下这个场景。

当下的美学浪潮可能是让·弗朗索瓦·利奥塔(Jean François Lyotard)对后现代的宣称所发动的。后现代主义最初指的是建筑艺术中的历史主义风格,更准确地说,即风格的多样化。利奥塔将我们时代的文化状况整体上刻画为后现代状况(*Condition Post-moderne*)。后现代状况的特征据说是“宏大叙事的终结”,也即诸基本观念的约束力的失效,是复数性和自由。利奥塔借此试图将一个后形而上学时代的窘境转变成积极的东西,并宣称一种快乐的虚无主义。即便有关后现代主义的言论很好地描述了社会现实的审美化,这种言论也还不是关于这个审美化的理论。这样的一个审美化理论应该把审美地制造出的显像回接到社会性的存在上来。本书的开端性研究,即审美经济学批判,正是在这种意义上来理解的。在此开端性研究工作中,审美化被规定为发达资本主义某个特定阶段的社会现实。

从有关现代性的分析出发,沃尔夫冈·威尔士(Wolfgang Iser)试图将审美普遍化提升到理论层面,为此他把感知(*Aisthesis*)又重新规定为认知,进而反过来,把一般认知原则上规定为感知。既是在与亚历山大·哥特利布·鲍姆加通的关联中,也是就一门普通的感知学(*Aisthetik*)之目标而言,本书的开端性研究与威尔士的开端性研究紧密相连。但与威尔士不同,我要做的,恰恰是把审美认知作为一种首先与自然科学认知相对立、相区别的认知来展开,并相应地指明,这种认知揭示的是其他认知方式所达不到的东西。

在恢复自然美学名誉的努力中,我觉得自己同样与马丁·泽尔(Martin Seel)的工作紧密相连。不过,他杰出地加以展述的自然

美学与其视为一种新美学的开始，倒不如视为对迄今为止的美学所做的一种结算工作。泽尔的尝试立足于美与崇高的二分法，仍拘束于形而上学的主客之分，保守地为审美的范围界限做辩护，从而怂恿审美理论在当下的各种问题面前保持其免疫力。他的理论正因其体系上的封闭性而无所导向。正如我所说的。当然他自己说，他的理论导向的是伦理，导向一种幸福生活的伦理学。但正如在一个对自然不断地进行破坏的时代，保护自然的要求来得太迟一样，一种幸福生活的伦理学或许是不合时宜的，如果就世界范围而言事情的目的都在于实现一种人道的生活条件的话。一种符合时代的自然美学不能再去预设自由的自然，其贡献也必须是这样一种发展，即从自然观念发展到对普遍的、人道的环境的塑造（Gestaltung）。

新媒体理论可以称为当下美学中最后一个重要的新开端。有关这个新开端，可提到的名字是让·鲍德里亚（Jean Baudrillard）或卫兰·弗卢瑟（Vilém Flusser）。这些理论实际上切中了实在审美化的一个重要维度和人们可能会称为人类生活现状的事物方面的某种变迁。这些理论一定程度上被视为对本雅明的开端性研究《技术复制时代的艺术品》（*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*）的一个前向推进。这些理论将文化变迁整体作为论题，这样它们就超出了关于新媒体对艺术的影响之分析。与此同时，它们却没有看到，经媒体中介了的实在性，其所带来的消解（Abheben），被新的直接性浪潮所打破。因而，气氛美学的发展和一个无所不包的感知概念的恢复对作为新媒体理论的美学来说是互补的。虚拟空间和新感性是技术文明中的文化发展的两个方面。

这样，这里只说了我认为特别重要的四种新开端。还有许多其他必须有的新开端。做一个系统的结算工作，时机还不成熟。相反，值得期待的是，众多作者投身到这项工作中去，即用不同的想法去解决那些等着我们的美学问题。论文集因而是目前合适的

著作形式。此外，如果我和我的兄弟哈特姆特（Hartmut）一起成功地使一种包罗广泛的、体系性的新美学方案从这个论文集中孕育而出，那么，这个方案对其他人的推进性研究工作也应该是开放的。

目 录

前言：新美学？	(1)
承接：生态学的自然美学和实在审美化	(1)

I. 气氛

气氛作为一种新美学的根本概念	(9)
材料的光彩	
审美经济学批判	(36)
自然经验中的气氛之物	(53)
通感	(73)

II. 制造气氛

舞台布设艺术作为气氛美学的范例	(89)
建筑：一种视觉艺术？	
关于现代建筑与摄影之间的关系	(100)
光作为气氛	(120)
看光	(129)
身体性空间中的声音	(146)

III. 面相学

关于苏格拉底的面相和面相学一般	
众所周知，苏格拉底的身体构造给了面相学一种促动 ...	(159)

美者面相学	(187)
自然美学中的面相学	(191)

IV. 迷狂

物及其迷狂

物性存在论与物性美学	(215)
审美性的自然知识	(237)
盛大的世界音乐会	(251)
迈入显现	(266)
美	(278)
译后记	(291)

承接^①：生态学的自然美学和实在审美化

对实在事物的审美化早就开始了。如果我们在美学之下理解的是些外表的东西，比如装饰、意象（Image）或仿似品，那么，这样的一种看法就是正确的：审美领域排挤着实在事物。正如让·鲍德里亚所说，如今，虚拟世界已支配了实在事物的世界，比如经济界中广告支配着产品，或政治界里电视表述着真正的政治场景。这种看法偶尔也会与席勒流传下来的观念相联系：自由之领域，现在已经开始了。如果人脱离了实在性，那么纯粹游戏就可以开始了。我并不相信这是实际情况。正是在我们的时代，在海湾战争的年代，我们学习到，真的有实在性，它位于显像（Schein）的彼岸，它是物理的，身体性的东西仍是决定性的东西，尽管为我们出现的、处于争论中的发生事件在照相机前上演着。

尽管如此，声称显像主宰的论点却并非完全错误。装饰、阐明、物的自我展示（Sich-Zeigen）总是变得更有意义。人们可以尝试用弗里茨·豪格（Fritz Haug）20年前在他的商品美学（Warenästhetik）中所做的分析来表述我们当今的状况。那时候他断定，交换价值支配着使用价值。物看起来如何，给人怎样的印象，已根本上与人们能用它来做什么相对立了。使用价值消失在交换价值的背后。审美的东西挤向了我们生活世界的前台，也挤

^① 承接于早前的书：《为了一种生态学的自然美学》（Für eine ökologische Naturästhetik, Frankfurt 1993），《自然性的自然·论技术复制时代的自然》（Natürlich Natur. Über Natur in ihrer technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a. M. 1992）。

向政治、经济和产品的前台，审美事物的这种挤向前台可以基于豪格的论点而加以普遍化：我们与之打交道的是处于物的存在之对立面的表达的支配地位。这种支配意味着在所有阐明和表现那里的、对实在事物的排挤（Verdrängung），意味着实在事物变得不可见了。实在事物的审美化同时也是一个排挤的过程。我们处在一个戏剧性的时代，一个新的巴洛克时代。我的第一个论点大致就是这样。

环境和身体性

但与一个生态学的自然美学也即与生态学和自然有关的是什么呢？生态学的自然美学，首先是一条人们借以进入美学的特殊之路。惯常的美学完全被艺术问题所主宰，它是有关艺术品的理论。当人们从生态学进入美学，美学就完全表现出另外一副样子，其任务也变得完全不同了。我们所说的环境问题主要是一个关于人的身体性的问题。这个问题就是如此简单地变得紧迫，因为我们最终也会在我们自己身上感受到我们在外部自然那里所实施的改变。当然，我们对自然也会抱有某种友善的兴趣。但因为人的痛苦，因为疾病和死亡，或者因为人在这个世界上并不感到舒服，自然变成了一个甚至蔓延到政治领域的棘手问题。

通过环境问题，我们以一种新的方式遭遇了我们的身体性。我们必须承认，我们生活在自然中，与自然一起生活，可以说我们完全生活在自然媒介中。这个经验使我们突然明白，并非人才唯独或主要是理性生物，人乃是身体性的生物。环境问题因而主要是一个人与他自身的关系问题。任务在于，要把我们自己所是的自然即人的身体整合到我们的自我意识（Selbstbewusstsein）中来。

环境难题一般以自然科学的方式来处理。其所涉及的是极限价值，涉及的是生活媒介、水、空气和泥土中的有害物质。那里的问题是以物理学—化学的方式提出的。但人可以也必须从审美的

角度来提出环境问题，因为对这个问题即我们在环境中生活得如何而言，我们的感受、感觉如何，也即我们对自然的感性体验如何，乃是最关键的。从生态学的角度出发，有关周遭环境中的处境感受（Sich-Befinden）^① 之问题就出现了。该问题是个美学问题。如果人们从这个视角出发而进入美学，那么显然，艺术——当然也完全不是什么高级艺术——既不是美学的唯一的现象，也不是美学最重要的现象。相反，比如被我们列为低劣艺术而根本不再予以讨论的东西，却获得了核心意义，因为这些东西以其在场（Präsenz）而与我们所处的生活世界相涉。事情在于，环境中的每一个形体（Gestaltung），地表上的每一个构造（Formation），都进入到我们的处境（Befinden）中。人们所处的每个空间，墙纸上的每朵小花，每条城市轻轨，商店里的每种气氛，等等，都是美学。审美工作就实施于对环境的塑造中。美学要就审美工作的整个范围来追问审美工作。

感性知觉

一种生态学的自然美学的第二个结论就是，美学所关涉的事情并非主要是判断。美学作为理论，自 18 世纪始就已发展为某种关于艺术品评判的理论。美学是有关智力与言谈的事情，而不是感受（Empfinden）之事。与此相反，从环境视角出发的美学确实确实关涉的是感知（Aisthesis），也即感性知觉。感性知觉，就其整个跨度范围而言，都必然是也将是生态学的自然美学的主题。与传统的那种作为对资料数据（Daten）的确证的感性概念相反，感触（das Affektive）、情感和想象之物都要被纳入丰满的感性中。感性的第一论题并非人们知觉到的物，而是人们感受到的东西：气

^① Befinden 一词既指我们处身于某处，也指我们在此处境中的心理感受。作者对这个词的使用强调的是这两种意义的统一。故译者将酌情将 Befinden 译为“处身于”“处境”“感受”或“处身感受”，Befindlichkeit 则统一译为“处境感受”。——译者注

氛。当我进入某个空间，我就以某种方式被这个空间所规定了。此空间所带有的气氛对我的处境感受（Befinden）来说是决定性的。可以说，只有当我处在气氛中，我才能知觉和识别这个或那个对象。我们在周围但也在物或在人那里所感受到的气氛——这是我的第二个论点，是美学的中心论题。美学研究的是周遭世界的各种质与我们的处境感受（Befindlichkeit）之间的关联。它追问的是，我们所处的周围世界，其一定的、毕竟可客观地加以确定的属性是如何变化的？

那么这种语境中的艺术具有怎样的意义呢？我的第三个论点，即艺术不再是美学的第一论题，它不过是某种特殊形式的审美工作。一般而言，美学是从作为真正的审美活动的那种自律艺术出发的，它所追问的是，是否存在像某种应用艺术那样的东西。从生态学的自然美学出发，则人们必须反过来说，应用艺术也即就其整个范围而言的审美工作，是人们出发的基础，而只是在这个基础之内，才存在艺术的特殊形式。

正如我们至晚从 18 世纪开始就认识到的那样，艺术的特征被刻画为自律。人们已解除了它所承载的各种使命和社会功能，它已经独立了，成了艺术家和批评家的社会共同体。但自律绝不意味着与社会毫无关联，艺术的自律本身毋宁具有一种社会功能。艺术品那里的自律就在于，人们在艺术品那里无须做什么就能经验到气氛。当人走进某个商场，人自然也会经验到由审美工作者所制造的那些气氛，那些应该使人进入相应的购买行为中去的气氛。于是这里，人就不再是不需做什么的了，因为这里所关切的事情就在于人们买不买东西。当人们走进某个教堂，教堂的气氛也并非不要求人们有所行动，因为人们应该被自己的宗教性存在所打动。艺术使我们能够在博物馆的自由空间里经验到气氛，而无须我们与此同时处于某种行动语境之中。我们可以认识这样的气氛，可以学习与之打交道。从一种生态学的自然美学来看，艺术本该具有的任务就是去发展人的感性——基本上也只是艺术才第

一次发展了人的感性。

信号

之前我说过，实在性最终是身体实在性，以及环境问题所涉及的，乃是我们如何感受的问题。我说过，感性并非只是对事实的确证，感性毋宁说是情感性的和想象性的。这说起来轻巧。但我们的感性究竟何在呢？感性并非人类学上某种不变的东西，而是由我们的生活世界、我们的工作及交往世界所规定的。如今我们完全不再知觉对象，而只知觉信号。当我穿过机场的大厅，我所知觉的并非空间或各种颜色，而毋宁说是那些向我指明我该做什么的信号。如果我们继续推进这个有关商品美学（Warenästhetik）的论点，那么我们首先知觉的就绝不是处于其审美形象中的商品，而只是立于商品上面的东西，即商品的商标，也即信号。

当然，人们也以某种方式注意到空间和颜色，当然，我之前将其作为丰满感性来暗示的所有东西，也都在这里，只不过，在环境中的这种处境感受对人的侵袭和规定是无意识的。我们不知怎的就生了病，也不知道在我们的生活世界中，我们身上都发生了什么事情。人们注意到某种东西进入我们的处境感受中，却不知道该物从何而来。所以我的论点是，艺术的任务在于把这种感性，用鲁道夫（Rudolf）的话来说即感官意识（Sinnenbewusstsein），送还给人。因为在无须人们做什么的空间中，艺术通过其自律是积极行动着的，因为在我们的生活世界，人们或许在广阔的领域都完全没有进入到丰满的感性中来，所以艺术可以担此任务。在我们这个世界里，人们是无法做到这一点的，即作为丰满绽放中的真正的感性人而存在于此。这无论如何不是驾车兜风就能达到的。

排挤实在性

我相信——这样我就来到了第四个论点——在我们的时代，诸

如建筑师或设计师，并不能从美学理论那里学到很多东西。相反，审美理论需要从实践者那里学习很多东西。关于我所提到的所有事情，关于外表产品的气氛或外观世界的气氛，实践家理解的东西比美学家理解的东西要多得多。室内设计师、设计师、戏剧导演、营销气氛制造者，他们通过实践知道人是如何制造气氛的，知道人通过气氛能达到怎样的效果，因为他们想制造出处境感受（Befindlichkeit）。

因为我们的世界越来越从解释和外在性出发，所以，有关建筑，人们可以说，建筑真正是并总是政治性的，这一点从某种程度上来说曾经总是这样的。建筑，比如教堂建造，营造出的是神圣或谦卑的气氛，建筑以前总是被束缚在统治权这种气氛的营造中。法院或宫殿是那种将社会等级感性地加以展现的建筑。它们并不只是为了某个中立的游客而被生动地建造的东西，它们侵入了那些接近或步入这些建筑之人的处境感受中。建筑如今也还具有这样的功能。所以，我们生活在怎样的社会中，这一点也取决于建筑。建筑直接就是政治性的，因为它在技术文明时代制造了各种基本的处境感受。

在设计中，人离身体性的东西还要更近一些。设计作为审美工作，作为对外表和形式的制造活动，同时也决定了人能以何种方式身体性地经验自己，人应该以何种方式通过设计师的策略来经验自身。建筑和设计对如今支配着实在性的表达（Ausdruck）世界、外表或意象（Image）世界进行加工，所以，在排挤实在性方面，它们同时也是负有责任的。

I.

气氛

气氛作为一种新美学的根本概念

1. 气氛

对审美讨论来说，气氛一词绝不是陌生的。相反，它经常地甚至必然地出现在艺术展览的开幕致辞中，出现在艺展画册和各种赞词（Laudationes）中。在这些场合，人们是可以谈论某件作品的强大气氛的，谈论气氛的效果或某种更加气氛性的表达方式。人们有这样一个印象，即气氛标志的应该是某种不确定的、难以言说的东西，而这不过是为了掩饰我们的失语性罢了。气氛几乎就好比阿多诺（Adorno）的更多（Mehr）一样。这样一来，人们就以暗示的方式指向了人们通过理性解释而能说明的东西之彼岸，这种指向带有一个强调，即好像只有在彼岸那里，真正的东西、审美上的重要东西才开始似的。

美学文本中对气氛一词的这种摇摆于尴尬和强调之间的运用，对应的是气氛在政治商谈中的运用。在政治商谈那里，一切据说也都取决于某事物在其中发生的气氛，而政治气氛的改善则是最重要的进步。另外，一个这样的报道，即人们在良好的气氛中商谈或达到了气氛的某种改善，不过是对结果的粉饰：会谈并未达成任何东西。在审美事物和政治商谈中，对气氛这个术语的模糊使用方式是基于该词在日常生活中的使用，而它在日常生活中的使用许多时候却要清楚得多。这里，我们将气氛术语应用于人、空间和自然。人们谈论着春日早晨那晴朗的气氛或雷雨天气那恐

怖的气氛。人们谈论着山谷的妩媚气氛或花园的惬意气氛。踏入某个空间，我们就可能同时觉得自己被某种舒适的气氛所环抱，不过人也能身陷某种紧张的气氛中。关于人，我们可以说，人散发着一种使人肃然起敬的气氛，关于某个男人或某个女人，我们可以说，环绕他或她的是一种情色的气氛。这里，在一定意义上，气氛标志的也是某种散漫、不确定的东西，但就这东西是什么样子的，就其特征而言，它恰恰不是不确定的。相反，要描述气氛的特征，我们显然拥有丰富的词汇可用，比如晴朗的、阴郁的、压抑的、振奋人心的、令人起敬的、引人入胜的、情色的等。不确定主要是就气氛在存在论上的情况而言的。人们并不确知，自己应该把气氛归于其所源自的客体或环境，还是应该归于经验着气氛的主体。人们同样也并不确知，气氛在哪里？气氛似乎是以某种情感基调、某种程度上有如雾霭般地充盈着空间。

从气氛一词在审美讨论中经常的、实则尴尬的使用，人们可以推断，该词指向的是审美上意义重大的但却有待完善和阐明的东西。把气氛作为概念引入美学中——这是我这个介绍性的阐述所要建议的，这种引入应该与各种各样不同特性的气氛在日常语言中的区别相联系。但气氛与此同时也就只是变成了概念，如果我们能成功地解释清楚气氛那独特的、介于主客之间的居间状态的话。这一点我们可以在新美学的框架内办到——新美学以生态学的方式进入美学问题，从而发展了起来。

2. 新美学

人们可以用歌德的话说，“人从什么方面出发而向知识和科学靠近，人通过哪扇门进来的，乃是一个重大的区别”。同样，当人们从生态学出发而向美学靠近，美学也就呈现为一种完全不同的领域——完全不同于从康德到阿多诺、利奥塔这个传统中美学所呈现出的样子。在我们致力于将自然美学作为关于自然的美学理论

时，一般美学的论题需要加以重新表述。由此形成的新美学涉及的是环境质量与人的处境感受之间的关系。这个“与”，这个介于两者之间，也即环境质量与处境感受通过它而被相互关联起来的東西，就是气氛。新美学的新，可以通过三种方式加以表述。

a) 迄今为止的美学实质上是判断美学，也就是说，它很少涉及经验，或根本就不涉及美学一词通过其希腊语的出身所可能暗示的那种纯感性的经验。相反，它涉及的是判断、言谈和对话。尽管人们对某个事物（艺术品、自然）的情感参与（Teilnahme）^①，或许最初在趣味（Geschmack）论题和赞同能力（Billigungsvermögen）标题下成了美学的最初动机（Anlaß）。但最晚自康德开始，美学涉及的是评判，就是说，关涉的是我们参与或拒绝某事物的正当性问题。从那以后，美学理论的社会功能就在于使有关艺术品的谈话得以可能。美学为艺术史和艺术批评，为已经提到的艺术展开幕式上的和颁奖典礼上的致辞，为艺展画册中的文章提供了词汇表。这样，感性和自然几乎从美学中全部消失。

b) 判断在美学中的核心地位及其对可传达性（Mitteilbarkeit）的追求导致了语言、如今是符号学，在美学理论中的统治地位。这种状况赋予了文学优于所有其他艺术门类的优先地位。其他艺术门类也是通过语言和交流之图式来加以解释的。美学可以在“艺术的语言”^②这个总标题下来现身。但这一点绝不是不言而喻的，即某个艺术家想通过某件作品而向某个可能的受众或观察者倾诉什么。同样并非不言而喻的是：某件艺术品是符号，就符号总是指向某种不同于符号自身的東西即符号的意义而言。并非每件艺术品都有某种意义，相反，人们必须坚持这一点，即某个艺术品首先自身才是那所谓的某种東西，拥有一个自己的现实性。

① Teilnahme 汉语一般也翻译为“同情”，但“同情”带有歧义，比如“可怜”某人，所以本书一律根据该词的本义翻译为“参与”。——译者注

② N. Goodman, *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*, Frankfurt a. M. 1973.

这一点，人们在符号学为了能将图像仍然归类为符号而通过“图像性符号”这个概念所制造出的各种扭曲情况中也能看出。图像性的符号表述的不应该是对象，而是“对对象进行知觉的某些条件”^①。通过这种运用，一幅迈耶先生画像应该仍被视为迈耶先生的符号，尽管这幅画像在某种意义上就是迈耶先生：对“这是谁”这个问题，人们答道，“这是迈耶先生”。比如艾柯（Eco）就是这样把《蒙娜丽莎》表述成蒙娜丽莎的图像性符号的（出处同前，第198页）。不过，从这个事实——《蒙娜丽莎》这幅画与蒙娜丽莎这个人之间的关系，正如贡布里希（Gombrich）在其关于肖像的文章中所指明的那样^②，是非常成问题的——来看，也没有人把《蒙娜丽莎》理解成蒙娜丽莎这个人，而是理解成画，在这幅画这里，通过这幅画，人们获得了自己的经验。人们不会被作为符号的图像指引到图像的意义那里去（人们或许会想到的是意义），图像自身在某种程度上就是图像所表达的东西，也就是说，被表达的东西就在图像中，通过图像而在场。当然，人们也可以去解读、解释这样的一幅图像，但这就意味着我们略过甚或拒绝了对当下的被表达之物，即对图像的气氛的体验^③。

c) 审美工作：按照一种其最初的定向完全不同的开端性研究，美学很快就变成了一种关于艺术和艺术品的理论。这个与美学的社会功能（即成为艺术批判的背景知识）绑在一起的事实导

① Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*, München, 1972, S. 207.

② Ernst H. Gombrich, *Maske und Gesicht*, in: Ernst H. Gombrich, H. Hochberg, Max Black, *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*, Frankfurt a. M. 1989, S. 10ff. 有关这个问题，也请参阅 Frank Zöllner, *Identitätsprobleme einer Tugendhaften*, 载 1992 年 4 月 29 日的《法兰克福汇报》(FAZ)。

③ 在讨论一幅啤酒杯宣传画的时候，艾柯明确地表现出这种拒绝态度：他说，“实际上，当我看见一杯啤酒时，我知觉到了啤酒、杯子和冰凉 [……]，但我并不感受到它们：相反，我感受到的是视觉刺激、颜色、空间关系、光的照射，等等”（出处同前，第 201 页）。在他的这个分析中，显然，感官生理学败坏了知觉现象学。但效果，尤其是宣传画的效果却恰恰在于，我在面对啤酒的时候事实上感受到了凉爽，并且对我而言，绝不是单单一个“被知觉的结构”就能使我们想到“某个杯子中的冰镇啤酒”，艾柯说道（出处同前，第 202 页）。

致了一种强势的、作为标准的定向：美学并非仅仅只是有关艺术的事情，它涉及的是本来的、真正的和高级的艺术，涉及的是货真价实的艺术品和有声望的艺术品。即便美学家意识到，审美工作是一种宽广得多的现象，这种现象也顶多会被他们以一种鄙夷的眼光视为边缘性的东西，也即被视为美化、手工艺品、低俗艺术品、消费艺术或应用艺术。所有的审美创作都是从艺术的视角来审视并以其标准来衡量的。这个视角的改变是由瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin）的文章《技术复制时代的艺术品》^①所带来的。在那篇文章中，本雅明在波普艺术（Pop-Art）的可能性到来之前就看到了这种可能性，并在政治审美化这一关键词下将生活世界的审美化作为一种严肃的现象来讨论。新美学应该在理论上实现这种视角的转变。相应地，美学的首要任务不再是去确定，艺术或艺术品是什么，也不再是去为艺术批评准备好工具。美学的主题现在毋宁说是其整个跨度范围内的审美工作。审美工作一般被规定为气氛的制造，就此而言，其涵盖的范围包括美容、广告、室内设计、舞台布景，直到狭义的艺术。在此框架内，自律艺术只是被视为某种特殊形式的审美工作，某种同样作为自律的东西而具有其社会功能的审美工作。也即是说，自律艺术应该在无须我们做什么的情况中（博物馆、展览等）用气氛来促成相识和交往。

新美学因而就创造者方面来说是一种关于审美工作的一般理论。这种工作是作为气氛的制造来理解的。就受众方面而言，新美学则是关于完整意义上的知觉的理论。知觉在这里被理解为对当下的人、对象和环境的经验。

^① Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: *Ges. Schriften*, Bd. I, 2, Frankfurt a. M. 1974.

3. 本雅明的灵气

虽然气氛迄今为止是一个在美学讨论中经常出现的词，但它还不是美学理论中的概念。尽管如此，却有这样一个概念，它一定程度上在理论中有其位置，即本雅明引介的灵气（Aura）^①概念。本雅明试图用灵气概念来规定环绕着艺术品原件的那种距离气氛和令人肃然起敬的东西的气氛。他希望借此能说明某个原件与其复制品之间的区别，并且他相信，艺术的普遍发展可以被规定为灵气的丧失——技术复制程序被引入艺术创作中，从而导致的丧失。实际上，艺术先锋想通过那种尝试，即将艺术带到生活中，从而把艺术的灵气摘掉。杜尚（Duchamp）的现成物（Readymades），布莱希特（Brecht）对戏剧演出的去幻觉化，以及艺术向波普艺术的开放，都属这类尝试。这些尝试都失败了，或至少就其结果而言是自相矛盾的。杜尚正是通过将一个现成物阐释为艺术品，从而赋予了该物以灵气。如今，他的各种现成物，就像维特·施多斯（Veit Stöß）的某件雕塑那样躺在博物馆里，要求着人们对之保持距离和敬意。先锋们并没有成功地摘下灵气并将它从艺术的神圣殿堂驱逐到生活中去。但毫无疑问，他们成功地使艺术品的灵气和神圣光环及其气氛成了论题。于是，这一点就变得清楚了，即一个作品之所以变成艺术品，不能只是以其对象性的属性来考量。而此外的东西，这个更多或灵气，是什么，却仍是完全不确定的。灵气在一定程度上指的是一般的气氛，指其空洞而无特性的在场性之外壳。

尽管如此，但对气氛概念作为美学的一个根本概念的发展来说，值得弄清楚的是，本雅明已经给灵气概念赋予了哪些内容。这个概念的发生学是自相矛盾的：本雅明引入这个概念，恰恰是

^① 拉丁语 aura 指呼吸、气息、气味、闪现的微光。为了与“气氛”对应，本书中统一译为“灵气”。——译者注

为了刻画诸如此类的艺术品的特征。但他是从某种自然经验中提取出这个概念的。鉴于此概念的起源所具有的特殊意义，这里请允许我摘录他的整段话：

灵气到底是什么？由时、空交织而成的奇特编织物：某个远方那绝无仅有的一次显现，而它又仿似如此地切近。某个夏日午后，静静地追随着地平线上的群山或一根将其影子投射到休憩者身上的树枝——这就叫群山或这根树枝吞吐着灵气。按照这个定义，很容易看出灵气在当代的陨落所源自的特定的社会局限性。（瓦尔特·本雅明：《技术复制时代的艺术品》，第440页）

当瓦尔特·本雅明谈论“某个远方的显现”时，他说的并不是远方在显现，他说的乃是远方之在（Fernsein）这种现象，一种我们在近处的事物那里也能感受得到的现象。这就是在艺术品那里变得可以感受到的不可抵达性和距离。本雅明这里已经将“一次性”（einmalig）掺和进来，因而他假设了前提（petitio principii），因为艺术品的“一次性”恰恰是通过灵气来展现的。灵气自身不是一次性的，而是可以重复的。现在我们来讨论灵气概念被回溯到其中的经验。这些例子表明，本雅明一方面为灵气经验设置了一定的自然情境（Naturstimmung）作为其背景，同时，他在观察者那里设置了一定的心境（Gestimmtheit）。这是一种免除了劳作、身体放松地静观的状态，是一种灵气在其中能够显现的状态。用赫尔曼·史密茨（Hermann Schmitz）的话来说，“夏日午后”和“休憩”——按照本雅明的例子人们可以猜想，他躺着静观群山和树枝——暗示了身体上的一种走向悠闲舒展的趋势。灵气现在可以在远方的群山那里，在地平线或在树枝那里显现。所以，灵气在自然物那里显现。灵气出自自然物，如果观察者任由自然物、任由自己存在即克制自己对世界的主动干预的话。也就是说，

灵气显然是某种流入空间中的东西，差不多就是气息或雾气那样的东西——正是一种气氛。本雅明说，人“呼吸”灵气。这个呼吸因而说的是，人身体性地吸纳灵气，让灵气进入到身体收、缩的经济学中；说的是，人让这种气氛贯穿着自己。但恰恰是灵气经验那自然性和身体性的因素，在本雅明对该词的继续使用中消失不见了，尽管他在那段话中将其用例子对灵气经验所做的表述直截了当地作为定义。

我们确信：像灵气这种东西，按照本雅明的证词，恰恰并非只是在艺术作品或艺术原件那里才能被觉察到的。察觉灵气，说的是，把灵气吸纳到自己身体上的处境感受（*Befindlichkeit*）中。被觉察到的是空间中流入的某种不确定的感受质（*Gefühlsqualität*）。通过这些界定，我们就准备好了在赫尔曼·史密茨身体哲学的框架下来制定气氛概念。

4. 赫尔曼·史密茨哲学中的“气氛”概念

如果我们一开始说的是气氛被用作某种模糊的事物之表达的话，那么这也无须意味着，这个术语的意义本身必然是模糊的。尽管由于气氛现象那介于主客之间的、独特的居间位置，使我们很难去界定气氛状态并借此将我们有关气氛的谈论弄成某种合法的方案，但是当我们这里要求把气氛概念做成新美学的根本概念时，我们也无须首先去证明这个方案的合法性。因为在赫尔曼·史密茨的身体哲学中已经有了一个对气氛概念的精细处理。史密茨的气氛概念有一个先驱，即路德维希·克拉格斯（*Ludwig Klages*）有关“图像现实性”的言论。在其早期著作《宇宙起源的厄洛斯》（*vom kosmogonischen Eros*）中，克拉格斯就已尝试去阐明，显现（图像）具有相对于其载体相对独立的现实性和影响力。这个有关图像的相对独立性之论点此外也是那种听天由命的经验所持有的观点，这种听天由命的经验说的是，一个人的面相可能

含有某种先兆，一种在有关面相学的事情那里这个人没有实现的先兆^①。克拉格斯因而构设了一种“远方的厄洛斯”，它不像柏拉图式的爱那样期望接近或占有，而是维持着距离，并通过对美的静观式参与而实现了自身。就诸如此类的图像能抓住灵魂而言，图像具有某种现实性。在《表达科学原理》^②中，克拉格斯将他的这个观点（除了在《精神作为灵魂的敌手》（*Geist als Widersacher der Seele*）中）加以系统性的发展。《宇宙起源的厄洛斯》中被称为图像现实性的东西，在这本书中是在表达、显现、特征或本质的标题之下予以讨论的。这里重要的是，某种独立性被赋予了表达质量，尤其是被赋予了生活的表达质量。“对某个生活状态的表达是这个样子的，即表达的出现唤出了（相应的——格诺特·波默所加）状态。”^③

表达显现（Ausdruckserscheinungen）是情感力量（Gefühlsmächte），因而有时也被视为妖魔鬼怪或灵魂。与此相反，知觉着的灵魂则被赋予了一种消极、被动的地位：知觉是被触动（Betroffensein），是起着融合作用的共参与（Mitvollzug）。史密茨的气氛概念吸纳了克拉格斯有关图像现实性的谈论中的两个要素，即对立于物的那种相对独立性及其积极主动的角色：作为从外涌入的、侵袭着的感受主宰者。

史密茨以气氛概念将尚有疑义的现象进一步从物那里剥离出来：因为他不再谈论图像，所以面相现在也发挥不了作用了。相反，史密茨着重论述了气氛的空间特征。气氛在空间上永远是“没有边界的，涌流进来的，同时还是居无定所的，就是说，它是无法定位的”，它是侵袭着的感染力，是情调的空间性载体。

史密茨对气氛的引介是现象学式的，就是说，不是定义式的，而是与开始就已说过的日常经验相联系，也就是与某个空间中的

① Ludwig Klages, *Vom kosmogonischen Eros*, Bonn, 1972, S. 93.

② *Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck*, Bonn, 1970.

③ Ebd., S. 72.

紧张气氛、与某种压抑的电闪雷鸣天气或某个花园里明朗轻快的气氛相联系。对气氛的谈论，其正当性，史密茨一方面是从现象学方法——按照这种方法，无法拒绝而强行进入经验的东西被承认为现实性——那里获得的，另一方面则是从身体哲学的语境中获得的。身体哲学克服了、至少部分地克服了我们上面在主、客二分的背景下所指明的气氛的不确定状况。按照这种两分法，如果我们强调气氛相对于客体的相对或完全的独立性，那么气氛势必被归给主体那一方。这一点实际上也确实发生了，比如说当我们将山谷的轻快或夜晚的忧伤看作映射（Projektionen）时，即看作心情的映射时——心情就它自己这方面而言是作为内心状态来理解的。但这种观点就下面这种情况而言无疑是与现象相悖的：当人们带着一种完全不同的心情踏入其中并被其气氛所侵袭甚或被改变了心情时，山谷的轻快或夜晚的忧伤就变得引人注目了。史密茨在历史人类学的框架下指明，映射说是以投射（Introjektion）^①为前提的。他指明，在我们早期的文化中即在荷马时代，感受（Gefühl）是作为某种外部的东西，作为使人发生反应、侵入人的身体中的强力来经验的。顺带说一句，这就是史密茨对希腊诸神世界的重构。在此背景下，像灵魂这样的东西基本上就好像是某种“违背现象的杜撰”似的。现象上被给予的东西，也即现象上被觉察到的东西，乃是处于其收、缩经济学中的人的身体，进一步而言，即处于情感波动中的人的身体——这种波动是通过身体上的反应体现出来的。因而，史密茨就能够对感受做出如下界定：感受是“没有定位地涌流进来的气氛 [……]，即以情感波动的 [……] 方式侵袭着其所植入的某个身体的气氛，这样，这种情感波动就抓住了被侵袭的 [……] 形体。”^②

人们正好看到，这种将传统美学的理智主义（Intellektualismus）

① 心理学术语，来源于拉丁语 introiacere，intro 表向内，iacere 意为投掷，意译为“同情”（Introjektion），直译就是“向内投射”。——译者注。

② Hermann Schmitz, *System der Philosophie*, Band. III. 2, Bonn, 1964ff., S. 343.

及其囿于交流现象和艺术予以抛弃的新美学在这里是如何毛遂自荐的。气氛显然是通过人或物身体上的在场，也即通过空间来经验的。新美学的开端性研究在史密茨那里也出现了，但他毕竟只是犹豫不决地来索取气氛概念之潜能的。这种开端性研究出现在《哲学体系》第三卷第四章中。就他并未抛弃美学囿于艺术的局限性而言，他仍是传统的。美学似乎是艺术这个标题之下的文字段落：审美领域预设了某种“审美姿态”，即一种允许气氛远距离地对自己产生作用的姿态。这种姿态一方面预设了审美主体的教养，另一方面预设了这样一种艺术状况，也即画廊或博物馆里的那种无须我们做什么的状况。史密茨的开端性研究的弊端主要在于，他赋予气氛相对于物的独立性在某种程度上过大。气氛像诸神一样，自由飘移着。作为诸如此类的事物，气氛首先与物完全没有任何关系，更不用说气氛是通过物而产生的。客体或许能捕获气氛，而气氛则像一轮光环黏附着客体。史密茨的气氛独立性之所以如此之大，是因为他认为，气氛从物那里出发，出发得如此之远，以致史密茨反过来把物看成是审美创作品，如果物被打上了气氛的烙印的话。他对审美构造物的界定是这样的：“我把低等级的、感官上清楚明白的事物（比如物、声响、香味、颜色）称为审美构造物，如果它们以这种方式而将作为客观感觉的气氛准身体性地（quasi-leiblich）纳入到自身中，并气氛那里显示出身体上的反应的话。”（出处同前，第三卷第四章，第626页）一个物通过气氛而带有的烙印或基调，史密茨说，必须以传统主观主义的仿佛之模式来解释。据此模式，我们把山谷说成是欢快的，因为山谷看起来仿佛是被欢快打动着。

史密茨的开端性工作作为接受美学的意味越强——就他在知觉完全作为由气氛导致的情绪波动方面所能给出的解释而言——他在制造美学（Produktionsästhetik）方面就越弱。他有关气氛的谈论恰恰与这种可能性相悖：气氛是可以通过物的各种质而被制造出来的。这样，审美工作的整个领域就被排斥在这种开端性研究的视

野之外。

5. 物及其迷狂

为了赋予有关气氛的谈论以合法性，为了克服气氛在存在论上的无定位性，我们必须把气氛从主、客二分中解放出来。在史密茨的身体哲学那里，我们看到，有关这个解放，那些深刻的、为主体方面而做出的思想变化是必要的。有关灵魂的谈论必须放弃，以便取消“感受的投射”，而人本质上必须理解为身体，也就是说，必须这样来理解人，即人在他的自身被给予性中，在他的自我觉察中原初就是空间性的：对自己进行的身體性察觉同时意味着去察觉，我是怎样处在某个环境中的？我在这里的心情如何？

客体方面的相应工作，我们现在也必须要做一做了。建构一个合法的气氛概念，其困难在于传统的物—存在论。这一点在此自然无法加以详述和分析。其关键点在于，把物的属性理解为规定性。某物的形式、颜色甚至气味被理解为将该物与其他事物区别开来的东西，被理解为向外为该物划界、向内使该物成为该物的东西，简言之：物一般而言是以它的封闭性来构想的。极少有某个哲学家，比如艾萨克·牛顿（Isaac Newton），会强调说，物的可知觉性本质上是属于物的。存在论上相反的方案，比如雅可比·波默（Jakob Böhme）的方案——他以乐器的模式来构想物，其传统隐秘而不为人知。与此相反的是那种占统治地位的、比如在康德那里可以找到的看法：人可以借助物的所有规定性来思考物，而后却还可以提出这样的问题，即这个已经如此全面地被规定的物是否也实存着，也在那里？很明显，整个这样的思维方式对美学是多么充满着敌意，是多么阻碍着美学啊！照此观点，物之所是，独立于其此在，这个此在最终是认知着的主体赋予物的，因为物是主体设定（setzt）的。我们用一个例子来解释一下我们刚才所说的东西。当我们说，某个杯子是蓝的，我们就会想到某个被蓝色

规定的了，因而区别于其他事物的东西。这个颜色是该物所具有的东西。对该物的蓝色之在，人们还可以再追问，有这样的一个杯子吗？于是，杯子的此在是通过时空中的定位来规定的。但对杯子的蓝色之在，也可以做一种完全不同的理解，即把它理解成这种方式，或更准确地说，某种方式：在此方式中，杯子是在空间中在场的，蓝色之在使杯子的在场成了可察觉的。这样一来，杯子的蓝色之在就不是被理解为以某种方式局限在、黏附在杯子那里的某种东西，而是正好相反，被理解为某种照射到杯子的周遭环境上的东西，以某种方式对这个周遭环境加以着色或“染色”（tingiert）的东西，正如雅可比·波默应该会说的的那样。杯子的实存已然被一起包含在有关蓝色属性的这种理解中，因为蓝色之在是杯子在此存在的方式，是对其在场的表达，是其在场的方式。物因而不再是通过它与其他物的区别、不再是通过其界限和统一性来理解的，而是根据它走出自身、登台亮相的方式来理解的。我已经为这些走出自身的方式引入了“物的迷狂”之术语。

将颜色、气味及一个物是如何发声的作为迷狂来理解，或许并非难事。它们在传统的主、客二分那里被视为第二性的质，即被视为并非物自在地具有的，而是只有在与某个主体的关系中才被赋予物的东西——这里人们已经看到，上面所说的那一点确实并非难事。而那些所谓的第一性的质，比如广延与形式，同样也可以被理解为迷狂。在传统的物存在论那里，物的形式被理解为某种划界和封闭的东西，也即被理解为那种把物的体积向内封闭起来、对外划出界限的东西。但物的形式也对外部产生作用。在某种意义上，形式照射到周遭环境中，夺走了环绕着物的空间的同质性，给空间填充以张力和运动之建议。物的广延或体积亦如此。在传统的物存在论中，去占据一个空间并在此空间里抵制其他物的侵入，被视为物的属性。但物的广延和体积向外同样也是可觉察的，它们赋予其所在场的空间以重量和方位。体积——被视为物的体量——是物在空间中在场之威力。

在加以如此修改的物的存在论的基础上，对气氛做一种有意义的思考就是可能的了。气氛是空间，就气氛被物的、人的或周遭状况的在场，也即被它们的迷狂给熏染了而言。气氛自身是某物在场的领域，是物在空间中的现实性。与史密茨的开端性研究不同，气氛在此不是被理解为自由飘移的东西，而是正好相反，被理解为那种从物、从人或从它们的情况那里出发的东西，被它们所创造的东西。这样，气氛就既不是被构设为某种客观的东西，即物所具有的属性，但气氛仍是某种似物的东西（*etwas Dinghaftes*），是属于物的东西，就物是通过其属性——作为迷狂——来表达它在场的领域而言。气氛也不是某种主观的东西，比如某种心理状态的诸规定性。但气氛是似主体的（*subjekthaft*）东西，属于主体，就气氛在其身体性的在场中是通过人来察觉的而言，就这个察觉同时也是主体在空间中的身体性的处境感受而言。

人们直接看到的是，这个修改了的物的存在论对审美理论来说是有益的，它甚至解放了审美理论。整个审美工作回到了我们的视野中。即便在艺术的狭义领域，比如在造型艺术领域，同样变得清楚的一点是，艺术家准确地说，并不是要去赋予某物（它可以是一块大理石或一块画布）以一定的属性，使其成为如此这般形式的或这种颜色的东西，而是要让物以一定的方式从自身走出来登台亮相，并以此让物的在场成为可觉察的。

6. 气氛的制造

气氛同时标志着新美学的根本概念及其核心的认知对象。气氛是知觉和被知觉者共有的现实性。它是被知觉者的现实性，即作为其在场的领地；它也是知觉者的现实性，就觉察着气氛的知觉者以一定的方式身体性地在场而言。气氛的这种综合功能同时即是我们特殊的言谈方式的合法性——按照这种谈论，人们比如称某个夜晚是忧伤的，称某个花园是欢快的。进一步来看，这种言谈

方式的合法性并不比把一片叶子称作是绿色的做法少。叶子也并不具有这样的一种客观属性，即是绿色的。叶子也只能是被称作绿色的，就其与某个知觉者分享着某种现实性而言。准确地说，像欢快的或绿色的这类词语，涉及的就是这种共有的现实性，只不过人们有时更多的是从对象方面、有时更多的是从知觉者方面来称呼它们罢了。因而，山谷不再是因为它与某个欢快的人在某种程度上相似而被称为欢快的，而是因为笼罩着山谷的气氛是欢快的，而是因为这种气氛能把人带入欢快的心情中。

这是有关气氛概念如何能解释各种关联、如何能使言谈方式变得可以理解的一个例证。但关于气氛，人们知道些什么呢？传统美学只处理过三种或四种气氛，即美者与崇高者——或许人们应该把风景如画的东西列举进来，然后是无特性的气氛或一般气氛、灵气。这些主题涉及的都是气氛，但这一点曾经并不是清楚明白的。许多研究著作需要重新解读或重新撰写。不过，迄今为止的美学所带有的极大局限性首先是变得清楚了，因为存在着多得多的（省得说无穷无尽的）气氛：欢快的气氛，严肃的、恐怖的、压抑的气氛，恐惧气氛，权力气氛，神圣的气氛和堕落的气氛。这里可供使用的语言表述上的多样性暗示着：存在着其复杂程度远比审美理论所能预料的要大得多的关于气氛的知识。不过，可以猜测的是，在审美工作者的实践知识中有着气氛知识的极为丰富的宝藏。对客体的对象性属性（日常对象、艺术品、自然事物）与笼罩着它们的气氛之间的关联，这种知识应能予以说明。这个问题对应的是传统美学中的那个问题，即物的对象性属性与它的美之间具有怎样的关联，只不过，现在我们把对象性属性解读为物的迷狂，把美解读为其在场的方式。审美工作在于赋予物、环境或人自身以这样的属性，这些属性能让某东西从这些事物那里走出来。也即是说，我们的目的是要通过对对象的加工而去制造气氛。审美工作到处都能找到。它划分成众多的职业部门，并在总体上推动着日益增长着的实在审美化。如果去细数审美工作的

各个部门，我们就会看到，审美工作构成了整个社会工作的一个宽广领域。属于这个领域的有：设计、舞台布景、广告、音乐气氛的营造（音响布置）、化妆、室内设计——当然，还有本来的艺术的整个领域。当我们查看该领域，以便使其中积累的知识对审美理论有益，我们就会看到，这类知识通常来讲是隐含的，是静默无言的知识。这一方面自然是因为这里常常涉及的是手工艺方面的才能，一种基本上无法通过言语而毋宁说是通过师徒关系中的示范行为才能传承的才能。而另一方面，明确知识的缺乏也是由意识形态即由错误的审美理论造成的。尽管人们在实践中做着一种完全不同的事情，但人们在谈论的时候却显得好像事情就只在于去把一定的属性赋予一定的物和材料一样。不过，人们偶尔也会发现一个清楚明白的知识，即审美的工作就在于气氛的制造。

关于气氛制造的知识很少被阐明，而且它还被主客二分法给曲解了，所以我们应该再追述一下一个经典的例子。这个例子，正如赫什菲尔德（Hirschfeld）在其五卷本的著作中所描述的，是有关园林艺术理论的，更准确地说，是有关英国的园林艺术或风景公园艺术理论的^①。该书明确地说明了如何选取对象、颜色、声响等，才能营造出带有某种感受特质的“场景”。有趣的是，这里的语言接近于舞台布景的语言。赫什菲尔德用“场景”来指称对自然事物的编排——在这种编排中，某种特定的气氛，如欢快的、英勇的、淡淡忧伤的或严肃的，占据着统治地位。

现在我想跟随着赫什菲尔德来表述一下这个带着淡淡忧伤的地带，也就是去要说明，气氛是通过什么而被制造出来的：“淡淡忧伤的地带通过一切前景的被阻断而产生；通过深处和低洼之地而产生；通过茂密的灌木、丛林而产生，常常是通过高大的、枝繁叶茂的、拥挤在一起的树群（其树梢上摇曳着沙沙的风响）而产生；通过寂静的或潺潺的、不见其容的水流而产生；通过墨绿色的树叶，通过深深耷拉着的叶片和四处弥漫着的影子而产生；通

^① C. C. L. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, 5 Bde., Leipzig, 1779-1785.

过所有与生活 and 效用有关的东西的缺席而产生。在这样的一个地带，少许的光照入，只是为了防止黑暗印象沦为悲伤或恐惧。这里是寂静孤独之乡。一只离群的、漫无方向、四处飞翔的小鸟，某个不明物种发出的不知所云的嗡嗡之声，一只在光秃秃的橡树梢上咕咕叫着的鸽子，和一只迷路而倾诉着其荒凉之痛的夜莺——对布景来说已经足够了。”^①

赫什菲尔德这里陈述了各种各样的元素，显然，通过这些元素的共同游戏，淡淡忧伤的气氛就产生了：封闭性与寂静；如果这里有水，则水必须是迟缓的或几乎是静止的；此地带必须是背阴的，只有少许的光，以免这种气氛完全溜走；颜色必须是深色的——赫什菲尔德谈到了墨绿色。他著作里的那些更多地从这类布景事物出发的其他段落，描述得更加清楚。在水这一章中，他写道：“相反，洒在池塘或其他静止水域上的阴暗使忧郁和感伤弥漫开来。一方深沉而静默的、被芦苇和斜身而出的丛林掩暗的、没有被阳光照亮的水域，非常适合那些献身于这类情调的椅子，适合隐居，适合祭坛和纪念碑——让已故亡灵的友谊变得神圣。”（I, 200f.）相应地，在丛林章节，他写道：“它〔森林〕由耸入云霄的年老的树木组成，由茂密的、极深色的枝叶构成，这样，森林的严肃特征及某种庄重的威严就形成了，某种敬畏流入进来。宁静之感穿透了灵魂，让灵魂无须自己的决意就陷入一种沉静的冥思中，陷入一种美妙的惊叹中。”（I, 198f.）按照赫什菲尔德所述，园艺师的知识就在于，知道某个地方的特征通过哪些元素可以制造出来。这些元素是水、光与影、颜色、丛林、山丘、石头和山崖，最后是建筑。赫什菲尔德因而建议为淡淡的忧伤之地设立祭台、纪念碑或隐居所。

当然，人们会思考，这些元素在气氛的制造中整体上发挥着什么样的作用呢？这里我们自然会想到，整体多于部分。但这还不够。通过园林艺术，人们以某种方式处于现实性自身中。但同样

^① A. a. O., Bd. I, S. 211.

的气氛也可以通过词语或通过绘画而产生。人们阅读或者朗诵的某个故事，其独特之处在于，它并非只是告诉我们某个其他地方曾笼罩着某种气氛，它而是召唤来了这个气氛本身，使其现身。同样，表达着一个忧伤场景的图像并非这种场景的符号图像，而是制造了这种场景本身。由此，人们可能会猜想，赫什菲尔德所枚举的某个地方的组成部分并没有以什么方式构建了该地方的气氛，这些组成部分同样也是召唤出了某种气氛。对刚才所说的，我想用一个文学例子即格林的童话《约林特和约林格尔》（*Jorinde und Joringel*）来说明——在这部童话中，一幅淡淡感伤的场景一步步地变得浓烈，浓烈成忧虑，最后变成了沉重的悲伤。

曾经有一个少女叫约林特；她比所有其他女孩都漂亮。她和一个叫约林格尔的帅小伙约定了终生。他们结婚了，过着彼此都非常开心的生活。那天，为了能彼此亲密地说说话，他们到森林里去散步了。“当心，”约林格尔说，“不要走得离城堡太近。”那是一个美丽的傍晚，太阳从树干之间照入林中的深绿之处，斑鸠在年老的五月山毛榉树上唱着悲伤的歌。

约林特不时流着眼泪，坐在阳光中哀叹；约林格尔也哀叹着。他们如此惊慌失措，就好像他们已经死了似的：他们环顾四周，他们迷路了，不知道该怎样走向回家的路。太阳一半在山上，一半已沉入山下。约林格尔透过丛林，看到城堡的古老墙壁离自己很近；他吓得要死。约林特唱道：

我的小鸟啊，戴着红色的环，

唱着悲苦、悲苦、悲苦：

它向小鸽子唱着约林格尔的死，

唱着悲苦，痛——咕、咕、咕

约林格尔看着约林特。约林特变成了夜莺，“咕咕”叫着。一只眼睛闪闪发光的猫头鹰绕着约林特飞了三圈，叫了三圈“嗖、呼、呼、呼”。约林格尔不能动弹了：他像一块石头

似的站在那里，流不出眼泪也说不了话，手脚也动不了。太阳落山了。

如果我们把这段文字与赫什菲尔德对淡淡忧伤地带的描述做个比较，我们就会发现某些相似的元素。深绿，总是越来越少地被阳光照射到的阴影，斑鸠的悲伤鸣声，以及作为背景的破旧建筑。

正是对两种如此不同的审美工作者，比如园艺师与文学家^①之间的比较，证明了在素材选取方面的高度意识性——通过这些素材，一定的气氛被制造出来。从舞台设计师到化妆师，对这整个领域的实践知识做一种广泛的研究，无疑将会使包括艺术品在内的审美对象呈现出一副新面貌。审美对象的诸属性将被理解为其气氛效果的条件。

7. 气氛美学的批判潜能

对这种范围广阔的、在很多职业中已专业化了的认知（即人们是如何制造气氛的）的提示，同时导致了这样一种观点，即这种认知将带来一种意义重大的力量。这种力量既不是作为自然强力，也不是作为命令性的话语而发挥其作用的。它侵袭的是人的处境感受，作用于心情，掌控着情调，激发着情感。这样的一种力量并不登台亮相，而是在无意识中发挥其作用。尽管它在感性领域活动着，但与任何其他强力相比，它是更加不可见的、更难以把握的东西。它适用于政治，同样也适用于经济。它历来也总是被宗教团体加以运用，如今它拥有一个无限广阔的领域——在那里，文化工业导演着生活并预先规定好了我们的体验。这样一来，气氛美学就产生了一种重要的批判任务。

批判自然总是美学的任务。人们当然可以说，传统美学本质上

^① 《约林特和约林格尔》虽属格林童话，却来源于 H. J. 庸（H. J. Jung）的《亨利希·斯蒂林少年时代》（*Henrich Stillings Jugend*）（参见 Stuttgart 1997 版，第 73 页及其后）。

也曾是批判。美学在康德那里是以判断力批判的形式出现的，在门德尔松（Mendelssohn）那里美学是有关赞同能力的批判。无论哪种情况，美学所关涉的都是，通过批判性的分析使我们自发地接受或拒绝能够理性地自我证明和自我正名。但由于美学将自身局限在艺术理论上，所以其内容本质上就在于去制定出艺术品评价的标准并不断地去为艺术的实际发展做出调整。美学作为批判据说应该将真正的、本来的艺术品与一切其他的东西，与低劣艺术品、手工艺品，与单纯的制作（*Machenschaft*），与商品和商业广告，区别开来。于是，标准也就意味着作品的真实可靠性、和谐性与必然性，意味着产品的原创性和表述功能。艺术越是消解了，即是说，艺术越是迈入了生活中——这是先锋派一个明确的要求，美学就越固执地要将真正的艺术与单纯的应用艺术之间的界限加固起来。这一点非常清楚地体现在阿多诺对“工艺美术”一词的贬义性的使用上。阿多诺把“纯粹地构思出来的、严格而实实在在的艺术品”称为“一切工艺美术事物的死敌”^①。工艺美术对他来说是对生活所做的一种单纯外在的、无意义的、无内容的“美化”之集合。至于工艺美术中所能提炼出的生活方式上的风格和气氛，阿多诺并没有正确认识到或说是予以了否定。在他看来，椅子的流线型涉及的无非就是“工艺美术”：“在工艺美术中，产品适应目的，比如流线型是为了适应减少空气阻力的目的，而并不考虑，椅子也许正希望有这样的阻力。”（出处同前，第323页）

传统美学用来抵制生活和世界的审美化洪流而给真正艺术划定界限、保护艺术的术语是低劣艺术品（*Kitsch*）。在审美产品具有使用价值并对心情发挥作用的地方，低劣艺术品比比皆是。低劣艺术品包括卧室画、度假明信片，但不只这些，还包括人们忧伤地沉湎于其中的日落。甚至艺术品也变成了低劣艺术品，当艺术品堕落成日常膜拜对象的时候，如阿尔布莱希特·丢勒（*Albrecht Dürer*）的《手》，或当艺术品沉沦于广告领域的时候，如《米罗

^① Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1972, S. 92.

的维纳斯》。这里，海德堡艺术史家福斯曼（Forssmann）的说法比较经典：低劣艺术品不会像真正的艺术那样“激活我们的判断能力，而是魅惑了我们的心灵”。

以诸如此类的一些评价，传统美学自然无法胜任日益增长的世界审美化潮流。传统美学的拒斥态度不过是文化阶层的反感，其批判不过是趣味批判，这种批判居高临下地将设计、工艺美术、低劣艺术品和文化工业鄙视为既不真也不可信，因而基本上毫无水准的东西。

与此相反，气氛美学至少要暂时性地悬置这类性质评判和指责。气氛美学首先要求对所有审美工作产品的一种平等的承认——从化妆到舞台布景，从广告、设计到所谓的真正艺术。这也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”这个评判中解放出来。这种平反一方面是基于对人们的审美需求（作为一种基本需求）的承认；另一方面也是基于这样一种认识，即自我展示、从自身走出、显现乃是自然的一个基本特征。

美学经常被视为精英们的事情，包括现在等级制度下的精英阶层或有钱的贵族阶层。这一点从希腊人开始就有其传统，在希腊人那里，贵族、更优越的人也总是更美的人。他们的这种观点，他们的这种把生活视为攀升的看法忽略了这一点，即美学是人的基本需求。此外，这一点在谦卑、底层的人那里也并不是清楚明白的，因为毕竟极为辛苦地忙于生计的他们无法去关心怎么活的问题。但在有关气氛美学的开端性研究这里，这种基本需求重新登台亮相。气氛美学毕竟使这一点变得清楚明白，即环境、环境质量对人的处境感受负有责任。没有人对自己的处境感受是怎样的漠不关心。在这一点上，对应用艺术及日常生活的平反就变成了一种对生活交往的批判：不言自明的是，审美维度同样属于一个合乎人类尊严的此在。

另外，审美工作和日常生活的审美化在自然的基本特征那里有

其合法性的基础。但人们已经有理有据地把审美工作特别是艺术总是视为人类文化的一部分。但在气氛美学的背景下，将变得清楚明白的是，审美文化不过是对自然中已有的东西的开垦。美学作为知觉理论揭示了自然科学至少是新时代自然科学不曾触及的自然的一个基本特征。我们在知觉活动中遇到的是可知觉的自然，用希腊术语来说，它是可感知物（aistheton）^①。按照这个揭示，自然表明自己并非单纯的相互作用关系，而是交流关系，是自我展示与听闻之间的相互作用。自然生物并非只是简单、单纯地存在于那里，它们也并非只是处于相互作用中，而是从自身走了出来，它们甚至成了如阿道夫·普特曼（Adolf Portmann）所说的，自我展示之器官。人们想到的只是动、植物世界里的多种多样的类型，花的、小鸟的歌声的和昆虫的信号的多类型。人的审美工作是对同样在人身上发挥着作用的自然的基本特征的开垦。所以，我们有的并非只是这样一种审美上的基本需求，即在某个我感受良好的环境中生活，我们同样有的一个基本需求是，展示我自己，并通过我的在场一起来规定我的环境的气氛。在此背景下，而不只是在社会批判的背景下，人们必须把家里和公共场所里的时髦现象、化妆和自我场景化都纳入视野。

气氛美学的批判潜能首先针对的是对审美低级领域的辱骂，并指明日常生活审美化的合法性。就此而言，它是针对美学本身的，它是对审美傲慢的批判。但它也是对日常生活及世界审美化的批判，如果这种审美化独立了并把自己伪装成世界的话，特别是如果它被赋予了镇压反抗之强权的话。

我们这里首先涉及的是政治审美化。权力也将自身场景化，这一点与政治本身一样历史久远。统治权的布置打扮应使自己与被统治者之间的区别变得明显，并去影响被统治者，迫使他们尊重。宫殿和城堡这类建筑追求的并非仅仅是防御目的，而是要制造出

^① 可感知物（Aistheton），即可以被知觉的事物。柏拉图的术语，与感官无法知觉的 noeton（理智的东西）相对。——译者注

高贵和优越性之氛围。这一切都是不言自明的。尽管如此，关于这种场景化的认知无疑应该会变成一种批判，从而帮助被统治者来对抗权力而声称自己的主张。但如果政治自身变成了场景化，也就是说，如果在事情的目的本该是去改变人际关系的地方，政治却推行场景化，那么，政治中的美学就变得令人担忧了。这一点，在其详细阐述灵气概念的那篇文章的后记中，本雅明第一个予以了特别的指明。“法西斯主义，”他在那里说道，“一贯地致力于政治生活的审美化。”（出处同前，第506页）在政治生活审美化这方面，瓦尔特·本雅明尤其看到的是上面所说的第二点，即通过政治审美化来替代人际关系的改变：“法西斯主义试图把新产生的无产阶级大众组织起来，同时却并不触及无产阶级所迫切寻求的对财产关系的取消。法西斯主义在让大众获得其表达（而不是获得其权利）的做法中看到了自己的福祉。”（出处同前，第506页）表达代替了权利！这就是通过美学而来的政治替代。另外，本雅明的话也包含了在法西斯主义那里更为令人印象深刻和明显的第一点，即通过气氛的召唤而来的权力的自我场景化和权力的实施。那里所发生的，我们今天可以通过观看蕾妮·里芬施达尔（Leni Riefenstahl）的电影《意志的胜利》（*Triumph des Willens*）而很好地追溯。那是有关以审美的手段来对大众进行普遍的动员之事。属于该事的有儿童的像章和制服、营火晚会和阅兵，有劳动之美和欢乐的力量这类大型的运动，最后还有英雄崇拜和党卫军的那种伪高贵的自我风格化。这种政治审美化在大型的戏剧式群众庆典，如帝国党代会以及1936年的奥林匹克运动会中达到了顶点。对这一切的一个简要表述，人们如今在汉堡政治学家彼得·莱歇（Peter Reichel）的《第三帝国的华丽外表》^①中可以找到。在该书中，人们可以了解到，民族社会主义^②者们用各种美学概念

① Peter Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*, München, 1991.

② Nationalsozialismus, 即民族社会主义，简写为 Nazismus。Nazismus, 音译为纳粹或纳粹主义。——译者注。

对自身进行的表达到了何种程度。《人民观察家报》是这样来描述希特勒的传单的：“如果山川与河流，天空之蓝与夜空群星能说话，它们必会叙述德意志人民的腾飞 [……] 从四面八方元首涌来的、旅途中的巨鸟于此停靠的、无与伦比而振奋人心的交响乐，是德国已经看到、体验到的最强大的和最崇高的东西。”（出处同前，第 120 页）

通过审美手段来实施权力，无疑在民族社会主义那里找到了其迄今为止最为清楚的表述。人们不应该认为，政治审美化只是民族社会主义的特色。意大利的法西斯主义在这方面也毫不逊色。而苏维埃体系同样也使用类似的手段来为自己服务，尽管成效不大。但更为重要的一点是要明白，在民主国家，政治也被场景化，且越来越多地在舞台上上演着。这个观察导向的一个猜测是，政治审美化绝不是极权主义国家的特色，而是一方面与大众传媒的存在及其可能性有关联，另一方面与被现代国家（无论哪种体制）视为自己就建立于其上的必然性有关联，即这样一种必然性：必须持续地赢得大众的忠诚，以便维持自己的执政能力。

与大众传媒的关联，早期的政治审美化批判家已经注意到了。除了本雅明、霍克海默和阿多诺，还有恩斯特·卡西尔（Ernst Cassirer）。他们声称法西斯主义与现代大众文化（美国式的生活方式）之间具有一种亲缘关系，这一点如今在我们看来是令人担忧的。事实是，通过电影电视，通过无所不在的音乐，通过广告与信息交混，通过日常世界的场景化，权力得以施展。但它并不是政治权力，毋宁说是通过激起情感和制造欲望而使个体的人臣服于其下的经济学力量。霍克海默和阿多诺在“文化工业”词条下对这种发展所做的批判还不够充分，因为他们完全知识分子气地将之视为艺术的庸俗化。基于气氛美学，如今我们可以把这种批判作为一种关于审美经济学的批判来复述。

我们要把资本主义发展的一定阶段——西方发达工业国家正处于这个阶段，视为审美经济学。审美经济学是这样一种状态，在

此状态中，审美工作构成了整体社会工作的一个很大部分，也就是说，审美工作构成的这个很大部分，不再服务于商品生产，而是服务于其场景化，或说服务于这样一种商品生产，这种商品的使用价值本身就在于被人、被公众、被公司形象等加以场景化地运用。这是一个繁荣的资本主义阶段，在此阶段，人们在大型购物中心和中央公园休闲度假；在此阶段，广告推销的不再是商品，而是生活方式；在此阶段，现实关系愈加地被媒介制造的景象所替代。哲学家沃尔夫冈·弗里茨·豪格（Wolfgang Fritz Haug）在其1968年的重要著作《商品美学批判》（*Kritik der Warenästhetik*）中就已经开始涉及了这方面。但他从政治经济学批判中提取出的概念和方法并没有使他切中要害。他使用了马克思关于商品的使用价值与交换价值的区分。商品的使用价值是由各种品质给出的，通过品质，该商品对某个处于生活实践关系中的人来说是有用的。相反，商品的交换价值则是通过那样一些品质给出的，通过这些品质，该商品在市场上就物有所值了，因而可以出售了。豪格于是认为，晚期资本主义的发展可以这样来刻画，即相比于使用价值，交换价值取得了统治地位。据说，通过设计和包装，商品就被赋予了使其畅销的品质，这一点与商品潜在的使用价值无关，甚至常常是对立的。据说，那些没有使用价值而只有某种销售价值的商品实际上是可以设想的。借此，豪格旨在去批判那些不再关心商品的使用而只关心对商品的占有的销售策略和购买行为。对此，地位的象征这个时髦词汇是最为恰当的刻画：人们购买的某个商品，其功用无非在于说明，人们能买得起它。豪格的这个分析往往被证明是不充分的。尽管，的确，设计、广告、整个环境的布设以及对生活方式的推荐——商品在这些生活方式中能够实现某种气氛，能促进商品的销售。但我们把交换价值与使用价值对立起来，却并没有切中真正的要点。这里涉及的毋宁说是商品的一种特别的使用价值，一种与旨在销售目的的商品场景化相协调的使用价值。即便商品的价值并不在于其对生活世界里的活动而言

的有用性，其价值也绝不可能只是在于其所代表的交换价值。被利用的毋宁说恰恰是商品的场景性的功能——作为某种风格的组成部分，作为气氛营造的元素。所以，我们可以在使用价值和交换价值之外去谈论商品的一种场景性价值，或把它当作使用价值的附属形式来谈论——正面地加以表述的话，就是，去谈论其审美价值；批判地加以表述的话，就是，去谈论其外表价值（Scheinwert）。用来美化生活的装饰品、物件之类的商品历来都有。对我们的时代而言，典型之处在于，实际上不再有那种并不同时也具有场景性价值的商品了，这种场景性价值可能相对于其他价值而居于统治地位，最后，在特定的情况下，某个对象对我们而言所具有的唯一价值可能就在于其场景性功能。设计就是一切——这个口号在这里应有其地位。但在这一点，即通过对周围环境的塑造来制造特定的气氛，将自己置入场景中，乃是人的一个合法需求，获得承认以前，批判还为时尚早。气氛属于生活，场景化有助于生活的提升。

在自我场景化的合法性被确立以后，就轮到审美经济学批判说话了。从生活的基本需求来看，从这个需求没能在世界范围内得到满足之事实来看，西方工业国家的资本主义表明自身是一种浪费型经济。审美价值的创造，包括包装、设计、样式，以及那些旨在华丽光鲜和自我场景化的产品生产，不过是奢侈性生产。它满足不了基本需求，只是不断地激发着追求生活提升的贪婪。这个批判是尖厉的，它是一种道德批判，因而某种程度上它是一种外在的批判。通过气氛的制造而独占人们的时间，对人们实施的操控、劝诱和承诺，对这一切现象的批判将是更深刻的，因为这种批判保持在审美领域之内。其批判的领域包括那种据说能营造出某种轻松友好的购买气氛的音响布设，包括大型购物商场和购物中心，直到对整个生活方式的诱劝和无形的销售。这里应该承担的批判落在了气氛美学的肩上。去传播气氛的可营造性方面的知识，以便打破其诱导性的力量，从而使人们与气氛之间的一种自

由的、游戏性的交往成为可能，这就已经足够了。按其本性来说，气氛是侵袭性的，具有一种难以察觉的强迫性。这就是作为实在性而出现的现实性。

与知识分子的自负全然不同，这里，一个批判是必要的，这个批判并不去摧毁我们的华丽光鲜之乐和生活提升之乐，但却要去护卫我们对抗气氛威力的自由。

8. 结论

新美学首先就是其名字所说的那种东西，即一种关于知觉的一般理论。知觉概念从其狭隘化——它被狭隘化为信息的加工处理、数据的获取或对情况的认知——中解放出来。属于知觉的有被知觉者所导致的情绪波动、图像现实性，还有身体性。知觉活动，从根本上来讲，是人们身体性地位于某物、某人之旁的方式，或者是人们处于环境中之方式。知觉的第一对象就是气氛。它既不是情绪也不是形体，不是对象或其性状，亦非像格式塔心理学所说那样，是最先且直接地被知觉到的东西，它乃是气氛，在气氛的背景下，诸如对象、形式、颜色等之类东西通过分析的眼光就相互区分开了。

新美学是有关不断前进着的实在审美化的详细辨析。对这个任务而言，作为艺术或艺术品理论的美学已完全不能胜任了。此外，由于这种美学是在无须我们做什么的空间中、在知识精英那里运行的，所以它还欺骗了我们的一点是，美学表达了某种实在的社会威力。存在着各种审美需求，也存在着审美供给。无疑存在着审美兴趣，但也存在着审美操控。日常美学、商品美学和政治美学带着同样的权利登台亮相于艺术品美学身旁。一般美学的任务在于，让这个宽广的审美现实性领域变得透明和可言说。

材料的光彩

审美经济学批判

1. 一根金制的搅拌勺

在《大希庇阿斯篇》（*Hippias maior*）中，柏拉图向我们介绍了苏格拉底与智者希庇阿斯的对话。这篇对话是关于美的。美是什么，对苏格拉底的这个提问，希庇阿斯先是回答道：“一个美丽的小姑娘是美的。”苏格拉底以一种惯常的方式说明，这里目的不在于个别情况，也不在于列举——除了小姑娘，人们也把花、马和瓦罐称作美，而是在于美本身，即这种东西，它使美的东西成为美。

希庇阿斯：“你所问这种美，无非是金子 [……] 因为我们自然都知道，金子所到之处，所有即便之前仍是如此之丑的东西，当它们被装饰了金子，也会显得美。”（*Hippias I*, 289d）^①

苏格拉底对这个回答并不满意。他提示说，其他的材料，比如象牙，也被视为美的，所以苏格拉底接着说道：

“比如美的石头也是某种美的东西吗？对此我们应该赞同

^① Platon, Werke in acht Bänden, Darmstadt, 1977, Bd. I, S. 453–525.

吗，希庇阿斯？”

希庇阿斯：“我们想要赞同，如果该石头是适合的。”

苏格拉底：“但如果它不是适合的，那么它就是丑的吗？对此，我是否该赞同？”

希庇阿斯：“赞同吧，如果它不是适合的。”

苏格拉底：“但智者先生，如果象牙和金子 [……] 都只是适合的，那么它们又是如何做到这一点的呢，即某个东西显得更美？但如果它们不是适合的，那就丑了吗？对此我们想否定吗？ [……] ”

希庇阿斯：“对此我们当然可以赞同；使事物适合的东西，就使事物美。”

苏格拉底：“但比如现在某个人 [……] 用我们前面说到的美的瓦罐来煮一锅美的小米粥，那么是一个金制的还是无花果木制成的搅拌勺适合这锅粥呢？”

[……]

苏格拉底：“我们想说的是，什么样的搅拌勺适合小米粥和这个瓦罐呢？显然是无花果木制成的搅拌勺吗？因为它给小米粥带来一种更好的味道，朋友，同时我们确定，它不会打破我们的瓦罐而将小米粥泼溅掉，将火熄灭，它会把将要招待人们的東西变成一顿美食。而金制搅拌勺却可能会造成刚说的一切破坏；所以我觉得我们必然会说，无花果木制成的搅拌勺比金制的更适合，如果你并无其他什么不同意见的话。”

希庇阿斯：“那个当然更适合，苏格拉底。”（Hippias I, 290c-291a）

有关设计的基本问题在这个 2400 年之久的文本中已经得到了清楚的表述——此外，在该文本里也形成了一些确定的基本方案——这些基本方案应该规定了后来所有的进一步讨论。物之所谓，是从手工生产的过程来理解的。对此过程而言，材料是预先

给定了的。希腊语 ὕλη, 拉丁语 *materia*, 两个词最初的意思是木材、建材。人类活动赋予材料以形式, 形式以为物的功能为定向, 并使物成为其所是的东西。这个由形式和材料组成的物(作为一个整体)的模式, 已然包含了这种可能性, 即形式和材料可能处于一种充满紧张的关系中, 也可能处于和谐中, 或者相互漠不关心地对立着。苏格拉底在这儿的要求是, 物的材料也必须符合其功能。对一个搅拌勺来说, 金子是不适合的, 希腊语 τὸ πρεπόν——适合的东西; 在最近的设计讨论中, 人们谈到了材料的正当性, 这样, 人们就选择了一个半道德式的术语。

除了这个对立, 即材料可能与由形式规定了的物的功能不相称, 还出现了一个进一步的对立, 即功能性与美学之间的对立。按照智者希庇阿斯的观点, 这两个维度是互不相干的。美就是闪闪发光的东西。所以苏格拉底跟着说, 某个搅拌勺, 为了是美的, 就必须是金制的。人们发现其他的材料也是美的, 当这些材料只是适合的——苏格拉底诱导着希庇阿斯绕过了这一点, 诱导他把适合的东西与美的东西等同起来, 因为这是他的观点: 完全由形式和材料决定其合法性功能的东西, 就是美的。所以, 一个金制的搅拌勺不是美的。

除了这个我们熟悉的, 但就文化史的角度而言这里第一次表述的有关形式与材料、功能与美学之间的两分法, 现在还出现了我们应该没注意到的东西: 在把无花果木材作为适合的并作为对搅拌勺而言最美的材料的陈词中, 苏格拉底引证的并非只是实践的视角, 而是他同时提到了, 无花果木制成的搅拌勺带给“小米粥一种更好的味道”。这里说的是一种日常的感性——在距离化了的、周遭的万物世界中, 我们远离了这种感性。而美学中所关切的事情正是这种感性, 如果人们对那个希腊词感知 (*Aisthesis*) 还保有忠诚的话。*Aisthesis* 指的是对物的一种感性——情绪上的参与。

2. 材料美学

对实在性的审美化本质上是材料美学之事。

如果这里谈的是实在性，那么这里涉及的并非非历史的一般的实在性，而是我们的实在性，发达工业国家、西方工业国家——虽历经了所有的危机与灾难而依旧在其大都会中展开着一种巴比伦式的华丽壮观——的实在性。地铁站里的大理石和不锈钢，餐厅、商店和机场里的金、银和优质镶木。花儿的绚烂色彩，材料的精美，尤其是探照灯、卤素灯在镜子、唱盘和大理石地板之间上下来回闪烁。这类场景化的原型不难猜出。它就是王侯的宫殿——以其华灯的光彩将自己的美学借给后来的，但总是能不断自我壮大的资本主义。

对我们的实在性的审美化，首先在于对材料性的一种广泛的呈现。它不是形式，也不是规定着当前美学的某种风格。毋宁说它早就已经是光，或许是不确定的东西，或者是空间——我想说，它是气氛性的东西，但无论如何是出现并展示着自身的材料性。对此，艺术中有一种令人惊讶的并行现象。这里人们可能谈论的正是材料性的回归，也就是说，谈论的是这一点：很多工作中的艺术完全变成了对此类材料性的呈现。人们思考尼克拉斯·朗（Nikolas Lang）、格洛丽亚·弗里德曼（Gloria Friedmann）、马格达莱纳·耶特洛瓦（Magdalena Jetilova）或史蒂芬·胡伯（Stefan Huber）的作品，思考木材、五颜六色的小沙堆、花粉、蜂蜡，或者也思考油脂——为了不漏掉博伊斯（Beuys）。商品世界的美学区别于艺术中对材料的呈现的地方在于，商品美学固守着审美的事物与美的事物之间那迂腐的同一化。

材料性美学对我们说了什么？材料散发着什么，光彩、忠诚可靠、财富或自然？

光彩：我们身处资本主义的盛大节庆中。

忠诚可靠：一切都是严肃认真的、可信的和确定无疑的。

财富：这个东西是我们的，我们都有份。

自然：这里它是生活。

当人们某次与之保持了一定的距离，人们才会正确地意识到走廊里、购物中心、机场和火车站、餐厅和宾馆里的喜庆气氛的魅力，当然，以及由这种气氛引导而来的私人室内装饰的魅力。比如当人们回忆民主德国的气氛及其美好的统一之构想、设计^①时这种情况会发生，那么这种情况就会发生。于是，变得清楚的一点是，资本主义体制的胜利“此外”也是设计的胜利。也许并非只是“此外”，而是：但凡事情关乎动机、愿望和渴求时，那么我们首先要叙述的就并不是资本主义做出了什么功绩，而是要叙述它散发的是哪一种光彩。

3. 材料的美

材料就何而言是美的？

迄今为止的美学让我们在试图回答该问题时如坐针毡。从古代开始，但也在康德直到阿多诺的新时代^②的美学中，关于美的问题即是关于形式的问题。美涉及的是比例、和谐与对称；而在注意力指向想象力的自由游戏的地方，比如在康德那里，美的契机也是到形式那里去寻求的。同样，如今，通过新数学——比如混沌理论和分形几何学——而变得强大的人们，在他们重新拾起老问题的时候，仍是把美与形式等同起来^③。而材料性在此就被忽视了，或

① Georg C. Bertsch/Ernst Hedler, Matthias Dietz, *SED. Schönes Einheitsdesign*, Köln 1990.

② “新时代”（Neuzeit）在西方泛指从15世纪末特别是文艺复兴以来一直到当下时代的整个历史时间跨度。以前该词一般被译为“近代”，实际上是不准确的，而且如果我们把“近代”比照中国的“近代史”来理解的话，就会造成误解，因为中国的“近代史”特指1840年鸦片战争到1919年新文化运动这段历史。——译者注

③ Fr. Cramer, W. Kaempfer, *Die Natur der Schönheit*, Frankfurt a. M. 1992; B.-O. Küppers, *Die ästhetischen Dimensionen natürlicher Komplexität*, in: W. Welsch (Hg.), *Die Aktualität des Ästhetischen*, München, 1993.

者完全被剥夺了美这个光荣头衔。材料性不是形式，而是形式具有的东西，是“无定形”。在康德那里，材料属于快适，而不是属于美。材料的作用最多不过就是刺激和触动，它并不容许审美判断^①。

当前美学被符号学，也就是被标志理论（Zeichentheorie）所统治。标志必须被理解，标志有所意谓，有所指，而理解和意指只有在一定的文化背景中才是可能的：标志是传统习俗性的。符号学在美学中的统治地位意味着以语言模式为定向，而这种定向实际上只是稍稍有助于我们去理解材料的美学作用。光彩、忠诚可靠、财富和自然：人们可以谈论这样一种语言，在此种语言中，材料对我们说话。但对材料美学的习俗性因素来说，语言模式本身是不够的。尽管一个金制搅拌勺可能会向我们传递某种信号：我是金子，我是富有的，但材料的审美效果或许并没有得到足够的把握，当人们只是理解了材料给我们理解的东西时。这一点戏剧性地表明单纯象征性的舞台布景那里的类似情况——当祛除了它的幻觉化时：当人们描述一棵纸糊的树或一根充当路灯的桩柱时，人们毕竟是理解了其所传达的意思，不过它们与那种印象有着天壤之别，即那种由还十分简陋地绘制的树剪影或仍十分昏暗模糊的路灯所带来的印象。因而我建议，不去谈论语言，而是去谈论材料的社会特征，并将社会特征与通感特征区别开来。

特征（Charakter）一词这里是从面相学那里取来的。但与面相学不同，基本特征（Charakterzüge）并不被视为表达质，而毋宁说是被视为印象质。在材料美学领域这里，材料的质要被视为特征，通过这些质，材料就对与之打交道的或与之同在一起的人产生一定的印象。对材料美学来说，决定性的一点于是就在于，我们从材料那里获得的这个印象，绝不是通过对材料的研究或通过一种与之对象性地打交道而产生的。这种印象毋宁说是气氛式地被察觉到的。尽管可能正确的一点是，这种气氛式察觉的潜能及与之

^① I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), Hamburg, 1959.

相关联的对材料的具体评价，最初是由童年时代的那种极为私密的、身体性的打交道造成的。所以教育改革家的价值历来都在于使孩子在童年时代获得对材料的直接而极为多样的经验。相反，在距离化了的生活方式中——我们在这种生活方式中当下地知觉材料的在场，它们只是气氛式地被察觉到的。只是是斜体的，因为在这里，准确地说，并非只是简单地涉及微弱无力的察觉，而是涉及另外的东西。我们察觉材料，就笼罩着材料的气氛进入我们的处境感受中而言。我们以一定的方式身处材料的当下中，这样，我们就察觉到了材料的在场。这种经验方式不同于那种直接的、身体性的或更准确地说躯体性的经验方式，即对之加以详细的探究——这是通过后面这一点而得到说明的，即这里的重要特征被视为通感特征。

我们列举几个我们用来标识材料特征的词。材料可以是硬的、软的、粗糙的、热的、冷的、湿的、干燥的，明亮的或深暗的。这些当然都是一些极为粗糙的特征描述，但这些描述已经演证了决定性的一点，即这里真正涉及的，就像心理学家所说的，乃是通感或说情态间性（intermodal）的质。人们把那些进入到更多的感官领域的质视为通感。比如，某个音也被视为高的或尖锐的，某种颜色被视为温暖的，或某个声音被视为粗糙的。很多人把这种言谈方式视为比喻性的，就比如“粗糙”一词被从触觉领域（该领域才是该词的家）转借到声音领域而言。不过这一点可能与我们认知的顺序有关，而这个顺序可以是不一样的。但正是在对材料美学来说具有决定性意义的气氛式觉察中，事情关乎气氛的特征——气氛来自物，并终究是由对象的不同的质造成的。这一点在材料的冷或热那里得到了很好的说明。当然，准确地说，这些词根本不能标识材料的什么客观属性，即该材料的材质独特性。人们通过触摸某种材料而觉察到的，然后或许将之视为热的或冷的东西，自然不是材料的体温，而是它的导热性。而人们在气氛式觉察中将之视为冷的或热的东西，则是完全不同的东西，这个不

同的东西及其通感特征，可以通过不同的客观属性而产生。比如冷可以通过光滑的玻璃面，但同样也通过蓝色而产生。相反，热通过红色，但同样也通过木质特征、通过暗淡无光而产生。尽管正确的是，一定的材料典型地对应着一定的特征，并且我们就是按照这些特征来称呼这些材料的，比如冰冷的或木头似的。但这并不意味着，冰必须永远产生冰冷之作用或木头永远产生木头似的作用。比如人们想一想某个路灯、结冰的池塘或洛可可式沙发的支脚。所以，再说一遍：某个材料的特征是根据出自它的气氛来刻画的，而同样特征的气氛起源于各种各样的、属于完全不同的感官领域的质。所以人们谈论通感特征。

我们要把材料的社会特征与通感特征区别开来。社会特征涉及的是歌德在其颜色理论中称为“颜色的感性—习俗性作用”之类的东西。按照今天的语言用法，“习俗的”（sittlich）一词可能会导致误解。歌德并不是在“道德的”（moralisch）的意义上，而是在希腊语伦常习俗——Ethos 的意思基本上等同于生活方式——的意义上使用“习俗的”一词的。就材料散发着属于一定生活方式的某种气氛而言，材料具有社会特征。华丽这种意义上的光彩就可以是这样的一种特征。毫无疑问，财富，同样，忠厚^①，也都是这样的一种社会特征。其他的社会特征包括：素朴粗野的，时尚优雅的，雅致讲究的。这些也都只是最粗略的特征描述。重要的是，这些特征是由文化变迁甚至是由时尚所决定的。这一点不仅适用于诸如此类的社会特征——比如酷（cool）近来成了一种生活方式的气氛，也适用于这个问题，即什么样的客观的材质构成了相应的社会特征。在颜色方面，这一点已经由歌德探明，于是，根据各自的文化语境，比如黑或白就可以是一种悲痛的颜色。灰色，可以肯定，在歌德的年代并没有成为优雅这一特征，但如今在很多设计领域它都是。

^① Gediegenheit（忠厚）原指物体的没有掺杂质的、纯粹的实心、厚度或密度，转义指纯粹的、忠厚老实的、可靠的。——译者注。

材料在审美上的质因而不能直接在其客观上可以确定的或通过感性—实践的打交道而可以确定的属性上来确立。其审美上的质毋宁说存在于其特征中，即存在于那样的一种特殊方式中，通过这种方式，它气氛式地被经验到或说促成了这种气氛。此特征被经验到的那种方式，并非直接躯体上（körperlich）的接触或者也仅只是感性知觉，即通过五种传统的感官而对感官数据的接收，而是身体性（leiblich）的觉察。某个材料的审美之质就是人们得以感觉该材料的特殊方式。

如果我们这样一般性地来谈论材料的美学之质，那么，各种可能特征的一个庞大范围就向我们打开了。于是，问题来了：这些特征中的哪些特征适合于作为美？金制搅拌勺的例子表明，在美这种复杂的特征之构成这里，各种不同的特征都完全可以有其贡献。美在金子那里无疑是财富这一社会特征，也包括金子的光彩及其柔和的温热。在无花果木那里它则是自然特性，即木材的香气和温热。在一切情况下，人们自然都可以说，我们把有助于生活感受之提升的材料视为美的。何种材料适合于这种提升，无疑取决于我们所选择的生活方式，或者相反，取决于一定的材料属于哪一种生活方式之气氛。

4. 硬纸板

我们再回到金制搅拌勺那里：苏格拉底与希庇阿斯的对话展现给我们的材料美学是多么具有反思性，但就某种角度而言，它却十分幼稚。苏格拉底和希庇阿斯把关于材料美学的问题当作这样的一个问题来讨论，即物应该由什么东西构成？金制搅拌勺此外之所以受到指责，是因为它笨重因而可能会打破我们煮粥的陶罐。那么，一个虽非金制的但看起来却金光闪闪的搅拌勺，这又是一种什么情况呢？实在上，在古典希腊时期，镶面和模仿很少发生。尽管希腊人出于对颜色的需要而给他们的雕塑和建筑涂上

了颜色，但这不是为了把其他材料伪装成实际使用的材料。而这后来在罗马——在罗马，砌好的柱子常常被镶以大理石面——尤其是在埃及广泛地存在着。人们完全可以说，古埃及是美化表面这种活动的发源地。釉彩、上釉、色彩技术、仿造贵金属和不锈钢——这就是埃及艺术在与材料打交道中的基本情况，在这种打交道中可以看到炼金术的起源。那两本镶金的最古老的纸莎草卷轴（如今保存在莱顿和斯德哥尔摩）就完全是以相应的方法制成的。在这类方法这里，人们可以看出，后来如此意识形态地被采用的金饰活动最初完全是无聊乏味和幼稚的：制造金子般的外表^①。

现代的材料设计远远地超出了最初埃及炼金术的目的。通过阳极电镀技术，比如用氮化钛而对钟表、装饰品进行的金饰活动，是如此成功，以致这个问题，即某物是否真的是金子做的，完全没有触及该物的美学，而只触及经济学。

现代设计的一个典范就是硬纸板。在硬纸板这里我们就明白了现代材料设计的特征是什么：内部设计与表面分道扬镳。硬纸板：内里是灰色的、褐色的、毫无特征的，外在却给人以桦木、橡木的印象，或给人以大理石或金属的印象，然后通过美观的人造树脂而显得五光十色。材料与表面、存在与显现之间的一个类似的分离，我们在塑料那里可以看到。此类塑料完全可视为毫无感觉的材料，只有在塑料这里，美的呈现一般而言才是通过形式和颜色来界定的，而不是或很少是通过这种方式来界定的，即美是借助这样一种表面来呈现自身的，这种表面带有一种不同于塑料自身的其他材料的特征。

硬纸板的内部设计被一个双重的考虑规定着，即功能上和经济上的考虑。在创作中，两者典型地相互渗透。硬纸板的内部设计被我们希望获得的产品特质所规定——材料在生产过程中应该展示

^① John Maxson Stillman, *The Story of Alchemy and Early Chemistry* (1924), New York o. J., S. 80f.

出的特质，也被其比如在家具或壁板装饰中的使用目的和功能所规定，此外还被可以使特质得以保证的经济必要性所规定。所以，一切都被均质性这个主要要求所支配。为了对此加以演证，我们来引用一下米歇尔·保利奇（Michael Paulitsch）的那部权威著作《现代木制品材料》。

长期以来，事情都取决于这一点，即通过等级化去获取尽可能均质化的、同类的原材料。木质纤维 [……] 像完美无缺的木材似的，具有五倍的结实性。非均质的树木会损害一个规则的木材 25% 的结实性。[……]

对批量生产的产品而言，保留的方法就只是通过拆碎和重新组合的均质化。[……]

从世界范围来看，木板使许多人去买带有木材特征的家具。这与各个方面的表面美化技术的发展是不可分的、相关联的，比如，贴板、涂漆或涂层及压薄。^①

正是最后一个引述使我们清楚地认识到审美的与经济的两种视角的集体作用，一种导向内部设计与表面设计相互分离的作用。真正在审美上具有重要性的材料设计是表面设计。它遵循的是一种不同于生产经济学的另一种经济学。生产经济学关乎低廉的材料价格、标准化的制造技术以及可预测因而可保障的材料特质的可能性，而前一种经济学关心的则是销售、顾客的心意和对生活方式的审美塑造。

5. 内部设计与不可见的美学

材料美学是一个有关表面设计的事情，这一点并不意味着表面不具有其特殊功能，即使用价值功能。内部构设与表面设计的分

^① Michael Paulitsch, *Moderne Holzwerkstoffe*, Heidelberg, 1989, S. 25, 50, 141.

离毋宁说也是表面和内部材料所具有的不同功能的结果。物的内、外功能相互分离，有时甚至相互对立，是现代技术的结果。借助现代器械，人们不再像使用一把搅拌勺那样操劳了，人们顶多也只是外在地来接触物。这对表面设计来说具有重要的后果。于是，比如磨损和防磨损出现了。不过，这种功能性的表面设计根本上也是一种内部设计。它与构造、与材料的合成，而不是与其外观有关。

如果我们从合金的生产来看，那么，古代是没有内部设计的。按照形式与材料这一传统模式，人们生产的时候在物的存在方面做出的贡献的是形式。相反，材料被视为自然给予的。材料的构造如今已是一种高度发达的科学和技术。它被视为内部设计。这里，事情是要按照特定的功能和应用来构造材料。这样一来，可能的材料，其范围扩展得无穷无尽。请允许我引述几个典型的例子。

在高功率的电闸或电源开关那里，电路带有很高的电压，由于这种高电压，就出现了电弧光。为了好的传导性而由银制成的开关材料里，人们现在放入氧化镉。氧化镉具有的特性是，在电弧光以及由它导致的高温出现的时候，氧化镉会蒸发因而能快速地消除电弧光。

图 1a、1b 和图 2：来自材料科学的微观图

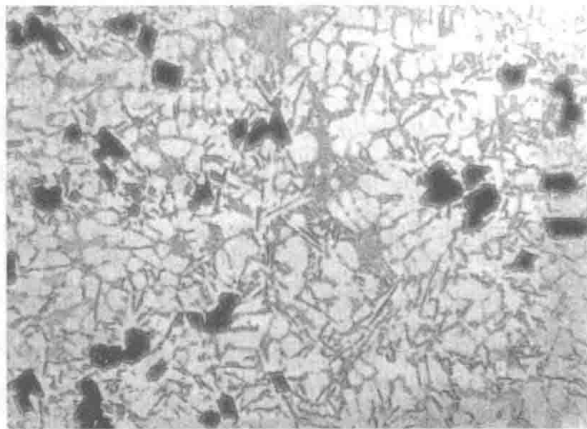


图 1a 活塞材料



图 1b 电开关的材料



图 2 陶瓷制品

一台奥拓牌发动机的材料本质上必须具有三种特性。它应是轻的、稳固的、能防止圆柱面的磨损的。所以人们选取的基本材料是铝，并放入硅来加固它。也就是说，是通过两种方式来做：极小的硅颗粒提供了整体的结实性，大一点的叶片形硅颗粒降低了磨损。

这种极为精致的结构设计在一定程度上实施于看不见的东西那里。这对材料美学来说是无关紧要的。微观图自然给我们呈现了一幅吸引人的、有时甚至是非常美的景象。

对此的提示可以视为我的一个顺带的注释。但这里涉及的是材

料美学的一个方面，一个并非不重要的方面。对材料科学家和工程师来说，也就是对内部设计制造者来说，这些图像不仅对他们的动机、自我理解，同时也对材料的识别来说发挥着作用。美的内部的美学，其图像就是这样装饰着各种材料科学杂志——这些杂志此外也如人们所期待的那样包含了各种测量数据、公式和图表。在新材料的广告中，我们偶尔也会看到这类图像。

基于另一个理由，对看不见的即只有借助技术辅助工具才能看见的材料美学的提示，并非仅仅是一个附带的话题。这里我们可以得到的、由技术中介而来的审美经验，绝不是个别情况。对技术文明时代的人来说，知觉毋宁说是愈加完全通过技术中介的，而重要的审美经验——人们完全可以说审美社会化——则是实施于技术中介的知觉限度内的。通过显微镜的观察，由电视中介的太空图像，潜水时或者通过电视传播的水下图景而获得的颜色和光线体验，飞行时的云彩和气候印象，这些都是那些如今塑造着我们观看习惯——省得说趣味——的基本经验。甚至需要承认的是，在现代世界离开了对象的压迫之后，美正是要到这类经验中去寻求。对当前的美感来说，独特的东西并不是合规则性和对称，而是不确定性、事件（Ereignis）和气氛。所以，人工地使之可见的材料的内部设计，最终可能也还是与外部设计有所联系。有关此点，微观图像与现代绘画之间的那种不断被确证的亲缘性应该是一个提示。

6. 审美经济学批判

至此为止的分析结果，人们可能会以后面这个矛盾命题来概括：关于材料的美学不是材料美学。正是在材料的奢华呈现——这已成了我们实在审美化的一个基本特征——这里，事情关系的不是物的材料的迈入显现。就此而言，一开始明确提出的现代艺术中的材料美学与工业设计中的材料呈现之间的对应乃是一个假象。

发展实际上是反方向的。艺术家把石头、沙子、鸟毛和木头呈现为艺术品，正是因为有关材料的经验作为具体原料在商品世界中消失了。这里我们必须谈论材料的麻木化和美学的一个去材料化。

这里开始显露的对立挑起了一种社会批判式的解释。在硬纸板示例那里变得清楚的一点是：存在着一种审美经济学，更确切地说，不只是经济学对美学的规定这种意义上的，同时也是，相反地，美学对经济学规定这种意义上的。对我们的当下来说，典型性的、关于材料的美学，必须在审美经济学的框架下来理解。

审美经济学标识着发达资本主义的一个特定阶段。这个阶段的特征可以用两种方式来表达。

1. 共同的社会工作中的一个很大部分是审美工作或场景化工作。在审美工作之下，我们一般理解的是有关外观和气氛的制造活动，即所有这类活动，其目的不在于生产产品或维持生产过程，而在于赋予人、物以外观并将其带入合适的光亮中。属于审美工作者的自然有设计者，然后也包括化妆师、舞台设计师、室内设计师、广告模特和时尚模特以及其他许多人。并不像比如对服务业或为了数据加工而进行的数据统计那样，统计学并没有对审美工作加以特别的统计。审美工作或许构成了总体社会工作中的一个不断增长着的份额。

2. 被制造的价值是发达资本主义这个阶段中不断增长着的审美价值。审美价值这种这种价值类型主要是在此阶段才出现的，尽管它也总是已然附带地出现过。卡尔·马克思（Karl Max）在商品那里区分了使用价值和交换价值。这种二分在此期间已表明自身是不补充的了。一个商品的使用价值由商品的所有品质构成，由于品质，它才是有用的，即可被使用的。对交换价值及其提升来说，商品还得具有进一步的品质，即那些尤其是使商品在 market 得以流通的价值。属于这种东西的，比如对商品的装饰和包装。使用价值和交换价值可以出现在对立中，交换价值可以相对于使

用价值而处于统治地位，就像豪格在他著名的《商品美学批判》^①那本书中所说的那样。商品的审美价值现在在某种意义上就是那种已经变成使用价值的交换价值，但同时也是那种超越了交换价值和使用价值的东西。商品的纯粹交换价值自然具有使用价值，如果商品充当的比如是身份象征的话。作为诸如此类的东西，商品已然充当的是所有人的场景化。这种专门服务于场景化，或者说我们说，专门服务于对世界的美化和对生活的提升的商品，如今是越来越多了。这就表明，审美价值或场景化价值是一种独立的价值类型。审美经济学现在是通过这种价值类型和那些唯独只具有某种审美价值的商品的相对增长来标识的。

审美价值制造活动的相对增长可以通过对需求结构的分析来说明。在人的需求那里，需要把更为狭隘意义上的需求同欲望区分开来。我们将之作为狭隘意义上的需求来理解的，是那样一些可以通过吃饱来满足的需求。这类需求有饥、渴，但也包括穿衣的需求。其他可以称为欲望的需求，却不会通过其满足被平息，而是被提升。这类需求有对财富和对承认的欲望，基本上包括了所有那些并非只是服务于生命的延长或繁衍的东西，而是服务于生活提升的东西。属于这种东西的现在尤其是审美价值。由于资本主义是一种只有通过增长才来使其自身得以稳固的经济形式，所以它的基础不是狭隘意义上的需求，而是欲望。恰恰是在需求原则上得以满足的发达资本主义那里，欲望的复苏及其提升获得了一种日益增长着的意义。这样，发展起来的资本主义就变成了审美经济学。

我们的这个表述向发达工业国家投去的无疑是一种批判性的目光。人的基础需求在世界范围内并没有得到满足，基于这个事实，我们需要把这种经济生产中的一个很大部分视为奢侈生产。但尽管如此，生活，还有生活的提升，是人类此在的一个基本特征。展示自己，迈入显现中，把自己和世界进行场景化：美是人的一

^① Wolfgang Fritz Haug, *Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt a. M. 1971.

种合法的企求。

材料的光彩，表面设计与内部设计的分离，美学的去材料化以及材料的麻木化，是对审美经济学作为资本主义的一个发达阶段的表述。这里涉及的是商品的场景化和人的自我场景化。涉及的是政治场景化，企业的自我场景化。涉及的是所有城市^①的场景化，当然也是资本主义的盛大节庆的场景化。

说 明

感谢达姆施达特高等工业学院材料科学专业的同事 H. E. 伊克斯勒 (Exner) 给予我宝贵的提示并允许我复印那几张微观图片。

^① Werner Durth, *Die Inszenierung der Alltagswelt. Zur Kritik der Stadtgestaltung*, Braunschweig, 1988.

自然经验中的气氛之物

献给沃尔夫冈·缪勒 60 岁生日

钟声渐去
花香漫起
现在是傍晚

松尾芭蕉 (Matsuo Basho)^①的这个三行俳句诗应该引出我的主题：气氛之物。为此而选择一首日本诗，可能是有问题的——毕竟，这首诗源自的语言和文化实践并不是我们所熟悉的。但几乎没有一首德语诗像这首诗和许多其他三行俳句诗那样如此纯粹而完美地将气氛之物现象表达出来。在德语诗中也有类似东西——多半是在开始的时候，即在诗人开启空间、设置场景的时候，以便只是极快地装配好该场景并让抒情的我登场。在许多俳句诗中，正如在我们的德语诗中，场景只是空洞的。没有客体，没有主体，一无所有而又并非一无所有：气氛之物。就好像在施威轻艮

① Matsuo Basho, *Herder's Haiku*, Ausgewählt, übersetzt und mit einem Begleitwort versehen von Ralph-Rainer Wuthenow, Zürich 1985, S. 24. ——在乌特诺 (Wuthenow) 的第一行翻译中，我用“钟声”替换了“钟”。日本专家如汉诺威的沃尔夫冈·缪勒 (Wolfgang Müller) 和海德堡的沃尔夫冈·沙穆尼 (Wolfgang Schamoni) 确定地对我说，第 612 首俳句的翻译无论如何是不恰当的。在德语中，人们顶多说钟打鸣，而不会说钟渐去，所以钟必然是钟声的转喻而已。与后面对史蒂芬·格奥尔格 (Stefan George) 的诗的解释相反，这里对这个俳句的解释并不具有文学研究上的有效性。这里的目的是在于引出这个现象。

(Schwetzingen)^① 的皇家戏院中一样，那里，人们为造访者准备的是一个没有戏剧的舞台，人们让一个关于舞台的戏剧上演着。

从有关乡村夜晚的经验中，我们就可以知道这里谈论的是什么。在一些地区有宣布夜晚来临的暮钟——它更宣布着一天的结束。随着最后一次晚钟响起，劳动的一天结束了。钟摆先是夹杂着吵闹的钟声来回摆动着，然后当发条放松时，就停止了，而在最后一次钟鸣声中，钟摆的摆动越来越弱了：

钟声渐去

后来，在温暖的春天和夏天的暮色中，人们闻到了弥漫的芬芳。情况现在应该是这样的，即在其他感官印象消失的时候，人们才闻到或最先察觉到了芬芳，情况也或许是这样的，即在风平浪静的傍晚时分，芬芳的浓郁是樱桃花然后是菩提树带来的。所以：

花香漫起

我说了，诗人用这寥寥两笔，让空的场景产生了。但这寥寥两笔所说的还太少。诗人并非单纯地在述说钟声和花香所充斥的空间，而是通过言语来呈现钟声和芬芳，将之引入进来，将我们带入场景：一种气氛产生了。

在气氛通过两种对立的趋势——一方面是消失渐去和变得宁静，另一方面是靠近和变成浓郁——被觉察到之后，在气氛正是以其不确定的、看不透的本性而袭来之后，诗人用“傍晚”这个名字来称呼气氛，而我们通过该名字则心情轻松地认识到：

^① 德国曼海姆南部的一个城市。——译者注

现在是傍晚时分

于是某种特别的東西，某种可认识的、可以重复认识的東西，一个气氛式地加以认识的自然现象也就被给定了。通过这种认识，对自然的认同与信任就被更新了——自然表明自身仍旧是转瞬即逝的事件中的物与形体的彼岸，表明自身是某种确定的存在物。

最后一行里的“现在是”具有双重的意思。跟在前两句的言语描述与呈现之后，“现在是”的意思是：情况就是这样的，现在是傍晚时分。但同时，前两行诗句被引入其中的气氛性的发生事件，在自己的特性方面就被确定、探明了。于是，“现在是”的意思是：我们称作傍晚的东西，就是这样的。

我用气氛之物所意指的东西，是示例性地借助“傍晚”来引介的。我们还可以轻易地举出自然抒情诗的一些其他例子。比如声音、郁热、寒冷、黄昏，也包括夏日之类的东西，一定意义上也包括11月之类的东西。此类的东西存在，人们几乎想说，正如树木、动物与河流那样，但此类的东西是另一种类型的。确定的是，气氛之物属于自然的一个固定组成部分，尽管它是以通向自然的那种狭义的审美通道即艺术通道、以一种特别的方式而被揭示的，但它向来都是我们生活世界交往中的熟悉之物，并且被随意地划分给人们在自然这里所理解的东西。相反，对自然美学来说，气氛之物似乎具有一种突出的意义，因为在通向自然的其他精致通道那里，比如科学、技术，气氛是不出现的。通过将气氛作为艺术论题，我们对它的引介基于上面的双重理由就正名了自身。

如果人们现在想列举德语诗来说明气氛的话，人们就会发现，事实上，气氛经常只是在诗的标题那里才有，而它自身在诗中的作用不过是为了拉开序幕或服务于一个完全不同的事件，它可以是某种传记性—道德性的东西，或某种交往方式，它给定了基调。比如在戈特弗里德·本（Gottfried Benn）的诗《从未有过的孤

独》(Einsamer nie) 中, 情况就是这样的:

从未有过像在秋天那样的孤独:

地里的秋实季节

红彤彤、金灿灿的火惠

而你花园的愉悦在哪里?

海水明媚, 天空柔软

农田纯粹, 轻柔闪亮

而收获及其证明来自哪里

来自你所代表的王国 [……]①

德语的自然抒情诗中几乎完全没有此类纯粹的气氛之物, 这个事实的原因可能在于这样一种形上学, 也就是说, 在于存在, 更准确地说, 在于存在者相对于无的优越性, 但这个事实无疑也是伸展到美学领域中的自然器具化的另一个佐证。气氛之物于是只有在其与人的心情的对应关系中才是令人感兴趣的②。但为了举例说明, 气氛之物在诗中没有抒情的我及其反思的情况下是怎样显现的, 请允许我在此引述泰奥多·施多姆 (Theodor Storm) 的《海滩》。

此时, 海湾上飞翔着海鸥,

夜幕降临;

夕阳照在

湿漉漉的棉花云上。

家畜从水边

掠过

① Gottfried Benn, *Gedichte*, in: *Ges. Werke*, Bd. 3, Stuttgart, 1992, S. 140.

② Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt a. M. 1991, S. 100f.

岛屿梦幻般地
立在海雾中。

我听见发酵的泥泞
那神秘的声响，
鸟鸣
总是如此孤寂。

微雨再次轻袭
然后风静了；
声音变得清晰，
这些来自深处的声音。^①

这首诗毫无争议地是有关气氛之事物的经验的证明，但我现在不想解释这首诗，因为对我而言，事情的目的也是要在审美理论方面向前迈进一步。所以我还故意选择了这样一个作者和一首诗，而在我们的主题这里，引用该作者的这首诗或许显得不那么合适。这首诗就是史蒂芬·格奥尔格（Stefan George）1987年的书《灵魂之年》（*Das Jahr der Seele*）的开头诗。

人们可以把这个阶段的史蒂芬·格奥尔格视为早期表现主义者，他无论如何要被视为审美结构主义者。在自然中的气氛之物及其经验方面，他将教给我们什么呢？此类质疑源自这样一种虽可理解但却幼稚的看法，即认为，为了表达自然及其经验，自然抒情诗必须是描述或表达。所以史蒂芬·格奥尔格的这个距离化了的、以艺术作品为定向的诗作不是什么好的例子。在这类反对之外，人们忘了：借助诗，人们毕竟是游走在语言领域中，在这条道路上，对气氛之物的经验无论如何是在语言媒介中、通过语

^① 出自：A. v. Bormann (Hg.), *Die Erde will ein freies Geleit*, Frankfurt a. M. 1984, S. 132。

言媒介而被获得的。前面考察的芭蕉的俳句，自然也绝不是对自然经验的直接表达，而是一个高度人工造作的艺术作品。所以，我想要介绍的史蒂芬·格奥尔格的诗，对气氛经验的进一步分析来说是合适的，因为该诗不仅促成了这种经验，同时也把转化过程——这种经验被转化成语言——当作论题对象。

《灵魂之年》一书的第一部分包含三个分别归在秋、冬、夏之下的组诗。第一组诗的标题是“收获之后”，充当其序言的是一首在一定程度上为整个这组诗设置场景的诗——在其他的自然抒情诗的例子那里，开头的段落就常常具有这种功能。这是一幅秋天公园的场景。

到据说死了的公园里来吧，并看看：

远处那微微闪亮、微笑着的河岸·

那纯粹的云，意想不到的蓝

点亮了池塘和五彩的小径。

那里有深黄·浅灰

桦木的和黄杨树的·风是温和的·

晚秋的玫瑰还没完全凋零·

采摘、亲吻它们吧，去编织花冠·

也别忘了这最后的紫星菊·

和那缠绕着长山野葡萄藤的紫色·

还有其他留存的绿色生命

轻轻地消融在秋的幻境中吧。^①

最重要的是，这里涉及的是一个公园。之所以对我来说这是最

^① Stefan George, *Werke, Ausgabe in zwei Bänden*, Bd. I, München/Düsseldorf, 1958, 121.

重要的，是因为有一些人认为，真正的自然经验必须在自由的自然或原始自然中获得，他们认为这一点至少对那种领域的审美自然来说是首要的——这种领域不需要持续的人类活动^①。但如果人们决定把气氛之物——我把季节、昼夜、夜幕、郁热等称作它的典型例子——作为自然现象来接受，那么，这类题材无疑在公园里，在都市场景中，都是完全可以碰到的。而公园本身无疑就是自然，或者说，是一种在社会历史方面可以说清其来历这种意义上的自然：公园属于高贵的自然这一惯用语。就此而言，所选的地方与艺术之王格奥尔格那晚期封建社会的姿态是相匹配的。

但就何而言公园是“据说死了的”呢？这个词无疑也属于对一个深秋公园（说的就是“晚秋的玫瑰”和“最后的紫星菊”）这种气氛的特征描述，而对意义独特的死了的一词的单纯引入，带来的是该气氛的效果。但据说死了的其实并未死，而不过是疏忽的或错误的或不合法的人云亦云，人们自然要问，这里涉及的是哪一种说以及谁的说。这个追问导向的事实是，格奥尔格作为波德莱尔的崇拜者和翻译者极端地否决了自然，并且像波德莱尔一样，成了极端的人工世界的牺牲品。我引述一下那首出自《艾伽巴尔》（*Algabal*）^②的诗的开头部分：

我的花园不需要空气和温暖·

我自己建造的这个花园

花园里的一群呆鸟

还从未看到过春天。

碳木·碳树枝

灰暗田埂边的灰暗田地·

① Seel, a. a. O., S. 20ff.

② 艾伽巴尔是罗马第25位皇帝伊拉伽巴卢斯〔Elagabalus，人称赫里奥伽巴卢斯（Heliogabalus）〕，叙利亚人，拉丁名为马库斯·奥勒留·安东尼·奥古斯特（Marcus Aurelius Antoninus Augustus），西元218—222年在位。——译者注

秋实从未沉甸爆裂

闪闪发亮如小石松林里的熔岩。

隐秘的巢穴那灰蒙蒙的样子

并未透露，早晨和夜晚何时来临^①。

这因而是个死的公园。在《灵魂之年》一书中，格奥尔格从否决自然又明确地回到自然那里。

但据说死了的也可以是寻常无奇的，比如人们说冬天的自然是死的。与这种对自然的毫无兴趣相反——因为此时的自然在秋天停止了发芽、开花，格奥尔格提示了一种完全不同的生活方式，一种我想称作气氛性事件的生活方式。

远处那微微闪亮、微笑着的河岸·

那纯粹的云，意想不到的蓝

点亮了池塘和彩色的小径。

对我们而言，重要的是，格奥尔格在自然那里暗示了什么呢？他的题目不是花、藤蔓、池塘或小径，不是人们在公园里碰到的对象性的自然，而是人们在寻常美学里称为照亮的（Beleuchtung）东西，术语上我更想用希腊词 *αυγη*（明晰）来称呼它。这里涉及的是微微亮光，是明亮，通过动词“点亮”（erhellte），通过天空蓝色（意想不到的蓝）那犹如神显的特征，光作为发生事件照耀了起来，相应地，物就在光亮中被表现了出来。通过意义显著的“微笑着的河岸”，正如通过以云彩来表现的蓝，格奥尔格于此唤起的是某个南方之地。如果人们想一想慕尼黑的纽芬堡（Nymphenburger）公园的话，正如莫维茨（Morwitz）通过引证卡尔·沃

^① George, *Werke*, Bd. I, 47.

尔夫斯凯（Karl Wolfskehl）而建议的那样^①，则是很有帮助的。当然，在此，人们不应忘了诗人的警告，即不要想着在他的诗中去“找出确定的人和地方”^②。但这里所涉及的秋天气氛无疑是一种特殊的气氛，明显不同于经常出现在“11月”这个题目下的压抑阴暗之气氛。“河岸”“云彩”“蓝”，这些重要的东西与明亮一道带来一种与公园观念形成对照的、属于秋天这种类型的气氛的开放性，这种开放性人们也可以说“金秋”或“光芒四射的秋天”。这里我们还需注意“微笑着的”这个特征。微笑之所以是某种气氛之物，正是因为它的不可捉摸和它的暗示特征。它与光亮、微光绑定在一起，并没有什么不寻常，无疑也出现在歌德的名句中：“海洋微微笑，邀人来游泳。”这里重要的是与微笑这种姿态相适宜的克制性。这种克制性给公园气氛——公园气氛从自身走向自身，而不是走向光彩壮丽——带来的一个因素是回撤，并使得短暂的特征——公园里的物，就是以这种特征在晚秋的光亮中再次登场，如此这般明显地被觉察到。

现在需要注意的是，诗人是如何展开秋之气氛的。他并非像直接表述自然现象的，而是从一个明确的距离之外来表述的，这个距离是他在开头的那句诗里设置的。

到据说死了的公园里来吧，并看看：

通过这句诗，我们从对动词现在时这种言说方式中的俳句之分析中所获得的暗示，就明确地发生了：诗人带着读者或听众们一道。但“他把读者、听众带到气氛中”这句话就说得太多了。因为通过冒号和新插入的主句（“远处那微微闪亮、微笑着的河岸

^① Ernst Morwitz, *Kommentar zu dem Werk Stefan Georges*, München/Düsseldorf, 1960, S. 109.

^② George, a. a. O., Bd. I, S. 119. “通过艺术，它（人的原型或风景原型）经历了这样一种改造，即它对创造者自身来说变成无意义的。”（出处同前）

[……] 点亮了”) 所显现的东西,所说的东西,一定程度上就像玻璃墙后的一幅图像似的。如果这里的句子是“看吧,看微微闪亮、微笑着的河岸等等是怎样的”,情况就变了。因为在下一节中,距离还会变得更远。读者或听众被要求一起甚或单独来制造这里所致力的气氛。他们就像画家一样,被推荐着去选择颜色:深黄、淡灰;然后像某个想编织花束的人一样,被推荐着去选择确定的花:深秋的玫瑰,最后的紫星菊;最后变得清楚明白的就是,受邀者应该用所说到的这些元素去构造一个整体:编织花冠。起先被称为花冠的整体在最后被说成是“幻境”。过渡是由“消失”一词完成的,“消失”一词一方面延续着花环图像,但另一方面,正是在那应该消失而去的东西的撤走中,即在那消失而去的生命(其他留存的绿色生命)的撤走中,“消失”一词却又带来了该词在这样一些运用中——比如“疼痛消失了”——所具有的那种意义。“秋的幻境”是从前面所说的所有元素中产生出的一种景象,即秋的总体印象。带有我们所熟悉的看和景象这双重意义的“幻境”一词,这里就变成了在“微笑着的河岸”这个表述里已经显示出来的那种反转性经验的中介,也即是说,在这首诗开头所要求的看那里,变成被看过了的这种经验出现了。

那里有深黄·浅灰
桦木的和黄杨树的·风是温和的·
晚秋的玫瑰还没完全凋零·
采摘、亲吻它们吧,去编织花冠·

也别忘了这最后的紫星菊·
和那缠绕着长野葡萄藤的紫色·
还有其他剩下来的绿色生命
轻轻地消融在秋的幻境中吧。

通过这些诗句所给出的说明，无论如何可以解读成对看的一个说明，也许更准确地说，对审美观看的说明。这个说明大概对应于舒策（Sulzer）关于自然美的对话，在此对话中，卡里忒斯（Charites）通过对自然美中个别的、然后慢慢升为整体的东西之提示，使奥伊克拉忒斯（Eukrates）在风景中变得敏感起来^①。格奥尔格在诗中实施了自己所建议的东西——选取和编排。有关编制花环和营造幻境的话由此就含有一种寓意：关于公园中秋的气氛这首诗同时是一首关于诗人自己的诗。诗中所发生的，既不是公园里的一个过程，也不是编织花环，而是一首诗的生成。通过这首诗，我们就像一开始说过的，并不是处身于自然领域中，而是处身于语言之领地。

这样，理解气氛事物之现象，就多了一种可能性。如果诗人通过这首诗成功地让秋天的气氛被我们觉察到，那么通过词语来营造气氛就必定是可能的。这其中首先包含了一个重要的普遍看法，即气氛总的来说是可以营造的。从舞台布景师、室内布景师、广告师到女化妆师，对这些审美实践家来说，这种看法是平常而熟悉的，它简直就是他们工作的前提。当人们说，人们能用词语来制造气氛，那么，这一点在日常交往领域中也是不言而喻的。一个破坏性词语，像人们所说的那样，可以对气氛造成毒害；一个安慰性的词语，也能重新点亮气氛。只有在诗这里，人们才像站在谜语前一样，并用“词语的魔力”或“暗示”之类的表述来掩饰谜语。对我来说，格奥尔格在其距离化了的方式中，通过其诗——在诗中，一个审美工作者同样是在展示其手艺，似乎在解说方面做出了一些贡献。这种最普遍的规范，即这样的一种作为模糊整体的气氛——尽管它在可认识和可再认识方面特性明显，可以通过对象性的、客观上可以识别的元素营造出来，这一点准确来说一般是极少见的。众所周知，日本水墨画就是靠这个事实存活，

^① Johann Georg Sulzer, *Unterredungen über die Schönheit der Natur nebst desselben moralischen Betrachtungen über besondere Gegenstände der Naturlehre*, 1776.

俳句也是，不过如我们所看到的那样是以另一种方式。语言性的诗作，特别是所谓的表现主义，就是这一点的一个见证。在这些诗中，常常只有少许的一些元素被相互松散地设定，而这些元素总体上却营造出一种确定的气氛。其中，颜色发挥了特殊的作用，正如我们在我们的诗这里能够看到的那样。

我们必须基于这个普遍见解，从有助于营造气氛的功能角度来考察个别的义涵（Signifikant）。我们即刻从颜色开始。人们倾向于快速地以提示来回答诗中有关颜色义涵的问题，说颜色具有象征功能。这也符合许多实际情况，比如在戈特弗里德·本那里，“蓝”明显是南方气候、文化的象征，即希腊的象征。但这种提示对我们的问题来说并不充分，至少在象征是什么还没有搞清楚之前，它是不充分的。而它之所以是不充分的，首先也是因为格奥尔格并不是简单地来说蓝、黄或灰的，他说的乃是“深黑”或“淡灰色”。他以此表明，事情，准确地说，关乎的不是颜色的义涵，而是通感特征。

通感特征并非物的属性，而是能通过各种各样的感官特质（Sinnesqualitäten）制造出来的气氛之特征。歌德谈论颜色的感性—习俗性效果。歌德这里是要通过其颜色学说的语境明确地从颜色出发并追问，颜色对某个风景、某个图像或某种生活方式而言，具有怎样的气氛效果？这个观点人们也可以反过来看。比如当歌德说，“黄色带来的毕竟是一种温暖舒适的印象”[《颜色学说》（*Zur Farbenlehre*），第768节]，人们就可以从温暖与舒适特征出发而反过来问，除了黄色，该特征还可以通过什么东西产生出来？这种反转比如在鲁道夫·施戴勒（Rudolf Steiner）那里就有，只不过在他那里，这种反转是被放在一种不幸的精神形上学或精神心理学中的。“当人知觉到黄色时，人在心灵中具有并非单纯的视觉体验，具有的乃是心灵的一种情绪性的同体验（Mit-Erlebnis）。”为了确立这种所谓的“附带体验”（Neben-Erlebnis），施戴勒于是断定，没有黄色出现，这种体验也能到来。“现在如果

心灵从精神的一定地带知觉到什么东西，那么这种情况就会出现，即这个精神性的知觉在其中具有的是同样的情绪性附带体验，即那种在有关黄色的感性知觉那里出现的体验。”^①施戴勒称这种最初在颜色的附带体验中被发现的精神性东西为灵气，并决定用颜色术语来称呼它，哪怕是在它不依赖于感性的颜色知觉的地方。这当然不是口语式的言谈方式。气氛及其通感特征毋宁说是轮换着用各种各样的感官领域来称呼的。颜色术语在此绝不具有优越地位。从语言理论的角度，人们可能会把施戴勒的做法称为借喻性的。同样，在文学中，人们无疑也能读到许多颜色术语，特别是当颜色术语孤立地出现的时候，比如在表现主义那里。更为宽泛的、人们现在在比喻的意义上将其称为通感的说话方式，是这样的一种做法，即把来自各种不同感官领域的词语编排在一起^②。比如当人们说刺耳的光线时。关键在于，人们通过这种转喻并非像要进一步地详细说明物的某种特质，而毋宁说是要根据其营造功能，即营造在歌德那里叫作感性—习俗性效果的东西、在施戴勒那里叫作灵气的东西、我称作气氛的东西，来称呼物的这些特质。

气氛特征当然并非总是通感性的，它们也并非总是从感官特质出发来刻画的。比如舒服的、欢快的、秋天的。但从对通感特征的考察中，我们学到了有关气氛的、一般而言的重要东西，即同样的一些气氛可以通过完全不同的元素来营造。因而，歌德将其作为黄色事物的感性—习俗性效果来列举的舒适这种气氛，也可以通过诸如护壁板或选取一定的材料来营造，也完全可以通过谈话及选择一定的谈话声调，最后也可以通过使用的词语来营造。按此逻辑，那么，还有一步要走的就去声称，人们可以通过诗中的词来营造出一种带有同样特征的气氛，即我们在实在性中基于物的特质或在绘画中基于布色情况而得出的那种特征的气氛。

① Rudolf Steiner, *Von Seelenrütteln*, Dornach, 1983, S. 28.

② Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Berlin/München, 1965, S. 127.

这对后面这个观点来说应该至少是一个可能的正名，即人们在诗中，比如在格奥尔格的诗中，能觉察到秋天气氛之类的东西。

通过通感特征的义涵（Signifikanten），我们还只是说明了一种义涵类型。为了至少要平衡掉这种片面性，应该至少还可以提到第二种类型的义涵，即人们或许可以用戈特弗里德·本的话而将之称为“秋之象征”^①。它是“五彩的小径”“晚秋的玫瑰”“最后的紫星菊”之类的表述。最终在诗中呈现出的整体气氛，不会最后被说成是春天或热风，这个结论首先是从义涵的效果得出的。特别是紫星菊，首先是通过“最后的紫星菊”这个组合而给这首诗整体上带来那种秋之意味^②。义涵在诗中的效果是往后流传地、习俗性地形成的，也就是说，是通过惯常的语言用法，更确切地说，是通过对语言的艺术性使用而形成的。在无数的诗中，紫星菊尤其充当着秋天的一个象征。戈特弗里德·本的这种用辞学幸运地被我们选上了。他的用辞学表明，这些义涵之所以这样特别适合于营造秋天的气氛，是因为这是通过后面这个规则而得以保证的，即这些义涵充当的是秋天的表征——省得说是秋天的像章。当然，秋天里还有彩色的即被有颜色的树叶所覆盖的小路，自然还有那些即使在叶子大部分都已落下时仍最后地盛开着的玫瑰和紫星菊。但人们不必非得用这些征象来表达秋天。

这样的习俗性元素，回头看的话，我们自然也能在颜色义涵那里看到。我们已经提到了抒情诗里面的蓝色之习俗性功能，类似的还有紫色，并且人们可以看到，在格奥尔格那里，灰色的一种特殊功能形成了。当然，可以证明的是，颜色义涵那里的这些习俗性的意义成分，并不是与通感特征有多么大的关系，而毋宁说是与社会特征，即与规定着生活方式之气氛这类东西有关。

仍需追问的是，这种义涵类型是通过何种方式而有助于我们营

^① Gottfried Benn, *Urgesicht*, in: *Ges. Werke*, Hg. v. D. Wellershoff, Wiesbaden, 1962, Bd. 2, S. 107. (“11月初，微凉，街上的秋之像章，大地柔和而随意地挥洒着秋。”)

^② “秋天，——紫星菊和大蜘蛛的季节”。G. Benn, *Der Radardenker*, in: *Ebd.*, Bd. 2, S. 258.

造诗中的秋天气氛的？对此，需要再次注意的是，自然里的五彩缤纷的小路，晚秋的玫瑰和紫星菊并非秋天的像章（Insignien），而是其表征（Symptome）。只有在语言领域，它们才变成了像章。这些作为秋天标志的词语，其习俗化，不在于它们被刻板固定地使用，而是在于浓郁化过程（Verdichtungsprozeß），在于人们或许也会说的那种提喻法（Synekdoche）^①。秋天之所是，在某种程度上，通过那些义涵物的意义而变得浓郁。每一个义涵都以自己的方式而总是意味着同一个东西，即秋天。就这一点而言，即如果我们把象征（Symbol）理解为符号（Zeichen），即理解为意义，那么，五彩缤纷的小路、晚秋的玫瑰和紫星菊就要被视为象征。进而用像章概念来阐释第二种含义类型，比用被泛滥地使用的象征概念来阐释要好得多。像章自然是国家尊严的标志物，实际上就是某个执行其法定职责的个人，就此而言，它区别于不停变换着的官员，是对这样的—个职责的感性呈现。这也是秋天的像章的情况。在一幅五彩缤纷的、如画般的道路景象这里，人们会把路上那五彩缤纷的叶子视为秋天的征兆（Anzeichen），并说这就是秋天。在语言艺术作品中，那些属于像章的义涵将承担相应的功能。这种功能、职责就是这样一种方式，以这种方式，秋天通过第二种义涵类型而在诗中呈现，以这种方式，秋天的气氛本身通过诗而被营造出来。

借此，对格奥尔格的诗的解释或许就可以结束了。这个解释并非唯一可能的解释，本还有更多要说的东西。这个解释遵循的是瓦尔特·本雅明的准则——他在他的《翻译者的任务》（*Die Aufgabe des Übersetzers*）中讨论诗创作的时候说：“其本质不是告

^① Synekdoche，源自希腊语 synekdochê，原指同时或附带地也被理解了的其他的事物（Mitverstehen）。在修辞学上，它指的是用另一个更宽泛或更狭隘的概念来替代原来的概念，比如用“屋檐”来借指、替代房子。——《杜登—德语大字典》（*Duden—Deutsches Universalwörterbuch*）。

之，不是呈词。”^①

结 论

对审美理论的一些考察意见应该构成了这里的结论。我在此章的目的不是要再次展述作为新美学根本概念的气氛概念。我的目的毋宁是把气氛之物作为一种特殊的自然现象来加以论题化，即把它作为自然中的一个对象，一个在朝向自然的审美通道中被发现的对象。这个论题化我借助语言艺术作品自己已经着手做了，我的动机一开始只是教学上的。我使用了这些艺术品，以便引述我感兴趣的现象。在此期间，这个方法证明自己此外也是富有成效的，就一些关于一般气氛、关于自然和艺术之关系的问题其间得以进一步澄清而言。所以，作为结论，我并不只是想说，自然领域有气氛之物这样的东西，气氛之物属于自然对象（而不是属于物）的多样性，而是也想说，气氛的可营造性这一结论及基于这一点的、被经验到的自然与被艺术地塑造出的自然之间的关系。

基于这个结论人们会问，气氛之物在完全或部分地被视为自然美学的那类著作中是否得到了恰当的重视。这个提问也曾是我研究的动机。另外，我曾将康德美学即《判断力批判》中的例子做了汇编^②。这个汇编让我们认识到，当康德从审美的角度即从美与崇高的角度来谈自然的时候，物的自然及其形式具有一种绝对的优势地位。作为自然现象与审美对象的气氛之物实际上完全没有出现。像秋天、夜晚或夜幕之类的东西不是要谈论的话题。在崇高标题下演示的顶多就是像山崖、山脉或大海之类的对象，就这

① Walter Benjamin, *Ges. Schriften*, Bd. IV, Frankfurt a. M. 1991, S. 9. 本雅明的这个一般性看法在涉及格奥尔格的诗的时候，具有特殊意义：命令式是一种语言行为。当然，这只是一般性粗糙的规定，但也使我们收获颇多，当一首诗完全是第一次被解释为语言行为的时候。

② *Kants Ästhetik in neuer Sicht*, in: Gorm Harste, Thomas Mertens (Hg.), *Immanuel Kant über Natur und Gesellschaft*, Odense, 1995.

些东西在其“感性—习俗性效果”上具有审美重要性而言。比如，“伸向空天的山脉”^①或“狂风暴雨的浩瀚海洋”^②。人们看到，这些对象在这里实际上正是从其气氛效果的角度来讨论的。但众所周知，这个效果恰恰不是被视为自然现象，而是最终被归给审美主体。人们当然可以把康德美学的这种盲目性归咎于占统治地位的物的存在论或形上学上的主、客二分。但人们尤其必须要说的是，就康德美学一方面以广延性的自然概念作为基础、另一方严格按照接受美学来构造而言，在康德美学那里寻找作为自然现象的气氛之物完全是一种失误。前一方面说的是，对康德而言，材料意义上的自然被当作基础，即是说，被当作所有外部对象的总和。所以，事情在此关乎的并非这样的自然是什么，而是自然的形式概念作为所有属于物的存在的东西之原则（《自然科学的形而上学基础》，A版，第Ⅲ页）。自然作为诸如此类的东西只是在关于自然的智性关切中即在向道德意识的过渡中才具有重要性（《判断力批判》，第42节）。第二个方面的意思是，在美学中，关于自然是什么，康德基本上通过理论哲学预先就设定好了。这就是说，他并没有体系性地认识到自然的审美构造。

广延的自然概念与意向的自然概念之二分，理论上预先规定好的自然与审美地建构的自然之二分，此外接受美学与那种以对象为指向的美学之二分，这些二分使人们获得了一种工具，该工具使我们在有关我们的问题方面对美学做出评价变得容易了。比如黑格尔美学很明显就是以对象为定向的，在自然是什么的问题上，其美学预先采取的就是一种广延性的态度，即差不多就是亚里士多德的自然存在物的等级观。另外，他从作为感性显现着的理念这样一个美的原则导出了一个意向性的审美自然之概念。他非常亚里士多德式地把自然中的理念把握成有机化原则。但黑格尔追问了自然中的理念的作用效果的显现，这样，他通过审美通道就

① Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg, 1959, 116 (B 117) .

② A. a. O. , 89 (B 77) .

在自然那里发现了一种特殊的维度。但由于理念最后仍封闭在自然物中，所以对黑格尔来说，自然美本只是在艺术品中才会显现。不过，他还是展示了那个至此为止最重要的、自然美学作为有关自然的审美理论方面的例子。于是在黑格尔那里，像“月夜的宁静”或“山谷的静谧”这样的现象出现了，但这些现象的“意义”，如他所说，“不再”属于“诸如此类的对象，而是要到觉醒了的心境中去寻求”^①。所以黑格尔在美学第三卷中才在绘画标题下讨论了这些例子。如果人们问，尽管黑格尔以对象为定向并识别了自然的一个特殊的审美维度，他却为何没能讨论自然中的气氛之物？那么，回答就是这样的：对黑格尔来说，自然的迷狂维度，始终被视为内在之物的显露，即被视为表达，因而是以其与人类心灵生活的类比来构设的。

阿多诺的审美理论同样也是强烈地以客体为定向的，其审美理论随后对气氛现象做了讨论，尽管这些现象基本上完全没有被当作气氛的例证。阿多诺把广延性的自然概念即所有那些不是由人制造的东西之领域作为美学的基础。基本上只是就这一点而言，即这个领域中的某种惊奇的、侵袭性的东西矗立在人面前时，该领域才在审美方面成了令人感兴趣的。阿多诺也把美规定为某种从自身走出来（Aus-sich-Heraustreten）。“就像人造的所有东西一样，自然的每一个组成部分都能变成美的……，都是从内在出发而明亮发光的。”^②自然美在他那里重新获得了一种相对于艺术美的优先性，就艺术在这方面模仿自然而言^③。接着他用灵气、密码、显现（Apparition）之类的概念对现象环顾打量了一番，气氛和短暂易逝（Ephemer）之词语也偶尔出现在他那里。但他并没有进入到对自然中的气氛之物的分析中去，这无疑是因为他在美学

① G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in: *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. I, Frankfurt a. M. 1970, S. 177.

② Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1973, S. 110. 关于客体定向：“自然美指明了客体在主体经验中的优先性”，a. a. O., S. 111.

③ “取代模仿自然的是，模仿自然美”，出处同上，第 111 页。

上对自然的兴趣本身也不是最终目的，他对自然的兴趣，仅仅是就自然作为社会的对立面而言的。

马丁·泽尔（Martin Seel）的自然美学对自然的界定虽然也是广延性的，即把它界定为“那种没有人的持续干预活动而生成的并正在生成着的、人类生活世界现实性的、感性上可知觉的领域”^①。但进一步来看，泽尔这里涉及的还是一种意向性的自然定义。因为这个本质性的规定，即对象一词所说的这个领域，处于一种所谓的“动态的专断”^②中。但因为泽尔的美学本质上是按照接受美学来构设的，所以这个专断作为具体的现象并不具有怎样重要的作用。相反，通过对另一个规定即“人的干预”的倚重，这个专断明显地被冲淡了，并且在屡次三番地重复的那个口头禅，即“这必定不是自然”之下，这个专断最终获得的意义就是一般的存在。尽管泽尔这里对自然本身的审美分析不感兴趣，但气氛之物仍经常在他那里列举式地出现，并具有其体系性的地位。其间，他一定程度上弱化了黑格尔的路向，关于气氛的经验因而重新出现在自然中，出现在自然自己身上。但由于接受美学之路向，他也只能把气氛归类为一种对应特质：

相反，一个自然风景地域的气氛，我想称之为当下生活状况在其周围环境中的对应特质。^③

最后再说一下克莱默（Cramer）和坎普（Kaempfer）两人与此相关的著作^④。他们的美学在何为自然的问题上也是把自然预先设定为广延性的，即预先设定为物的杂多性，设定为处于其自然科学意义上的客观性中的过程。气氛之物在被这样界定的对象领域中是不出现的。所以，克莱默和坎普就必然局限于对象的审美评

① Seel, a. a. O., S. 20.

② Ebd.

③ Ebd., S. 100f.

④ Friedrich Cramer, Wolfgang Kaempfer, *Die Natur der Schönheit*, Frankfurt a. M. 1992.

判与对象的客观属性之间的对应之结论。

如果我们现在来概观一下这些理论，那么，气氛性的自然现象无疑并不是完全缺席的。但这些理论并没有达到一种对自然美学来说核心的意义。但为什么这些理论应该也要达到这种意义呢？

对此我给出两个回答。对自然美学的兴趣如今本质上必然是对有关自然的审美理论的兴趣。有关自然的审美理论回答了，当自然科学和技术已包含有某种自然概念时，进入自然的审美通道是否还会建构出一种不同的自然概念。在对该问题的回答上，气氛之物作为自然现象发挥了核心的作用，因为它显然是这个审美的自然通道的本来名称。第二个回答是从我们与自然的具体关系之变化中得出的。就整个地球范围而言，人几乎完全占有了外在自然，因而我们对对象性的和风景性的自然的审美兴趣明显地日渐式微。所以，如今，我们是通过其气氛性的现象，如风、天气和季节，范例性地经验自然的。

通感

1. 附带之物？

人们知道通感，但并不把它当回事，人们谈论通感，但只是贬义性地。某个声响是天鹅绒般的，这只是某种附带的说法，是一个附加物或者也可能是一个残余物，是一种——正如人们所说的——本质上不属于这个声响的东西，而是标记出这个声响的特殊来源的东西。我们真是这样觉得的吗？或者这类居高临下的话只是要否定我们的经验？某个天鹅绒般的声响据说是比喻性的说法。据说人们这里是将一个来自感官领域即来自触觉的词语转借到另一个领域，即转借到听觉中。据说，本来天鹅绒才是“天鹅绒般的”，而一个声响本来是高亢的或低沉的，也许还是吵闹的或轻声的，长的或短的。但请稍等：一个声响就何而言是高亢的或低沉的？高和低不是一个源自空间领域的比喻用法吗——井泉才是深^①的，山才是高的？我们习惯了通过支配着我们音乐表象的钢琴在某个排列中来表象所有可能的音响。音响这里有某种秩序，有某种或多或少的东西，某种相同性。但人们究竟为何会称音响为某种方向——人们在此方向中能够向前迈进，有的音是低沉的，其他的音则是高亢的？人们也能将此称名方法倒过来吗？我们听到某个低沉的声音：“我坐在深深的地下室中”——这就很合适。但这

① 这一段中的“低的”或“低沉的”“深的”或“深深的”，在德语中是一个词，即 tief。相应，“高的”“高高的”或“高亢的”，也是同一个德语词汇 hoch。——译者注

个低音也能唱道“我坐在高高的瞭望台上”吗？什么嗓音才适合于唱“高高坐在黄色汽车上”？适合的嗓音毋宁说是一个男中音。高、低据说本来是用来标记音差（Tonunterschiede）的。但我们探明，它并非“本来”就是用来标记音差的。音究竟有没有自己本来的称谓？或者反过来问：高和低真的就是音本来的东西吗？受过古典语言文化教育的人会感到有些惊讶，当他们弄清楚了，人们用来标记音的顺序关系的词语是“锋利的”（oxy）和“沉重的”（Bary），尽管我们用的是高、低。我们称作“高的”的东西，古典希腊时期的人称作锋利的（尖锐的），我们称为“低的”的东西，他们称为“沉重的”（厚重的）。难道希腊人对声音的感受完全是另外一种样子吗？他们怎么会用来自完全不同的经验领域的词语来思考声音领域的两极升降？准确地说，沉重的和锋利的如何能是某个对立的两极？按照沉重和锋利这个对立来对音进行排序，这第一眼看上去似乎是矛盾的。但这难道不是可以理解的吗？如果人们设身处地地想一想的话。人们设想一下某个沉闷恢宏的声音，一个厚重宏大的、在低处扩散开来的声音。然后再想想，这个声音是如何团聚为一个整体的，如何升高的——当然是向高处攀升，一开始它是一个粗壮有力的声音，然后越来越弱，在进一步的升高中变得越来越锋利、尖锐，或许发散成众多尖锐的声音。这难道不也是一幅声音顺序的图景吗？这要比那种单纯的高、低之排列要恰当些——在这种排列中，各种音在重量和特征方面是无法相互区分的。在这样的一些练习即设想之后，人们会想到，我们的听觉习惯已经被新音乐、首先是被现代的复制技术所改变了。在音乐通过唱片和广播电台而被技术性地复制的初期，人们还曾经相信，复制恰恰是将音乐还原为其纯结构，因而还原为旋律性与和声技巧之类的东西。其他的乐管，音的柔和悦耳，乐器的个性化特征，某个声音中的精神性东西，某场音乐会的气氛之物，在技术复制那里丧失了。其间，我们看到情况走向了反面。在声音领域中每一个系统学方面，音乐先锋们的解放活动都扩展了

音——或者我们现在更一般地说——声响在音乐上的重要特质。绝不再只是音高、音长、和谐的顺序位置，才是对音来说重要的东西，而正是音的个别性特征，或许正是咯咯作响的东西，宏大的东西，音的类空间性（Raumartigkeit），它的内在动力学和它在效能上的不确定性，才是艺术家们感兴趣的東西。对听的人来说，通过音响技术所带来的神奇改善，人们就能够听到某种特质的音乐——这里说的是多种特质中的一种，这种音乐以前在音乐大厅里从来不可能出现。一种乐器的个性，音在空间中的展开，柔和悦耳，气氛，声响，并不是尽管有现代技术却仍是在音乐上具有重要性的东西，而正是因为有了现代技术，它们才变成了音乐上具有重要性的东西。人们以前从没听到过如此纯粹和切近的人类的声音，就像我们现在能够听到的那样。

所以，首次闯入某个感性领域中的声响，即这里声学领域中首次出现的声响表明，真正的情况或许正好与我们的书本知识也即与我们的一般成见所说的相反。似乎完全不能确定的是，本属于某个感性领域的特质与这里无论如何以某种方式发挥着作用的通感之间的区别是可以做出的。对审美工作者来说，这个区别或许从来都是不成立的^①。审美工作者这里应该理解为为了人的感性而进行制造的人。属此行列的有粉刷工作者，比如室内装潢设计者；有音乐工作者，比如制造超市气氛的销售实践者；同样还有化妆专业人士，比如舞台设计师。对这些实践者来说，事情关涉的总已然是通感性的情感效果。当一个室内装潢师用诸如海绿色墙纸来装饰一个房间时，他的目的不是要用这种颜色来制造森林，而是要营造一种空间气氛。当一个销售实践者在超市里播放某个特定的音乐时，他并不是要给我们听这个音乐作品，而是想营造一种有利于销售的情调（Stimmung）。这最明显地体现在小型的舞台

^① 对“审美工作者”这个概念的引介，参见我的著作 *Für eine ökologische Naturästhetik*, Frankfurt a. M. 1989, 以及标题相同的、我与弗洛林·洛茨（Florian Rötzer）之间的对话，in: F. Rötzer (Hg.), *Digitaler Schein*, Frankfurt a. M. 1991.

布景设计这种暂时性的艺术身上。在这种舞台设计那里，并不是要创作作品，而是要营造场景，就是说，要营造一种某出戏剧在其中上演的气氛情调之空间。因而关于通感的知识或许本来并不是从感官生理学、心理学或审美理论那里得来的，而是从实践者那里得来的。一般而言，理论是从这样一个成见出发的，即存在着五种带有特殊感觉活力和特殊感觉特质的感官，并且这种理论只是从这个前提出发来寻找所谓的情态间（Intermodal）特质或感官特质的情感效果。

2. 歌德

歌德的《颜色学说》第六部分处理的是“颜色的感性—习俗性效果”。根据此标题，人们可能会认为，对歌德来说，颜色首先是自为地存在着，然后才有其效果。但进一步来看，情况并不是这样的。与牛顿的颜色理论不同的是，歌德的颜色学说的主要部分，即所谓的教学法，并没有运用因果性概念。对牛顿来说，存在的首先是光及其物理属性，然后颜色感受才被作为效果归属到光、各种各样的光即混合光身上。牛顿试图通过某种首创性的精神物理学的方式来把握这些关系。相反，对歌德来说，颜色一开始就是感性现象，就像它对眼睛呈现的那样——因而他追问的是颜色现象得以显现的条件^①。在所谓的感性—习俗性效果这里，要处理的也不是说，好像我们把颜色视为刺激，然后再来研究它在心情中的反应，而是说，颜色的效果就是颜色的现实性自身：颜色的现实性是其眼睛感官中的在场。关于颜色的效果，歌德说，效果“直接与习俗的东西联系在一起”（《颜色学说》，第758节）。“习俗的”一词可能会让现在的读者感觉陌生。但该词在歌德那里，并不特别涉及道德，涉及的毋宁说是人的行为举止（Hal-

^① Gernot Böhme, *Ist Goethes Farbenlehre Wissenschaft?* In: ders., *Alternativen der Wissenschaft*, Frankfurt a. M., 2. Aufl. 1993.

tung)、生活感受、风俗 (Ethos)。歌德以“习俗性效果”一词提示的是，颜色的感性在场侵袭到我们的生活感受中。但这是如何发生的，却并不是自然史上的一个简单事实。相反，歌德完全意识到，社会化、教化甚至传统习俗在此发挥着作用。这一点特别体现在人们对悲伤的颜色所做的那种从文化角度来说各种不同的选择上。这里请允许我详细地引述歌德关于蓝色的感性—习俗性效果所说的话来作为例证。

778. 正如黄色总是带有光明一样，所以人们也可以说，蓝色总是带有某种黑暗的东西。

779. 蓝色这种颜色为眼睛制造了一种非同寻常的、无法言表的效果。蓝色作为颜色，乃是一种能量；只有蓝色才处于一种消极的方面，并在其最高的纯粹性中仿佛是某种散发着刺激魅力的无。它似乎是眼睛中的魅力与宁静之矛盾体。

780. 就像我们看见高高的天空和远远的山峰的蓝色一样，一块蓝色的平面似乎也从我们面前逃去。

781. 正如我们乐意追随一个令人喜爱而又逃离我们的对象一样，我们也乐于注视蓝色之物，这并不是因为它迫使我们看它，而是因为它吸引了我们。

782. 蓝色之物带给我们一种冷的感觉，正如它让我们想到阴影那样。我们知道，蓝色是如何从黑色中导出来的。

783. 墙壁被糊上蓝色的房间，在某种程度上显得更宽敞，但真正来说，显得空洞而寒冷。

784. 透过蓝色玻璃杯看对象，对象就处于一种悲伤的光线中。

785. 这并非不讨人喜爱，如果蓝色被加入其他的颜色的话。海绿色毋宁是一种令人喜爱的颜色。

我只强调一下对我们的事情具有重要意义的东西：歌德把作为

颜色的蓝看成“某种能量”，是非常奇特的。歌德是想借此来突出蓝色相对于其他颜色的出众性，还是说，并非所有的颜色都是能量？无论如何可以肯定的是，歌德把颜色经验为感性事物（Wesen）——在某种程度上，颜色打动着人，将人置于其魔力之下。能量在蓝色这里绝不是什么向人走近的东西，而毋宁说是某种逃离着的东西。在第780节那里，歌德赋予蓝色以一定的打动（作为审美特征）形式。这种打动人的形式，他进而称为我们都十分熟悉的冷以及悲伤和空洞的感觉。重要的是，在这些结论里，需要提醒大家的是，歌德在一定程度上是将蓝色作为总体颜色来谈论的。在第763节中，他建议要么驻足于某个单色的房间中，要么透过相应颜色的玻璃来看世界。“于是人们将自身与该颜色等同起来；这个颜色捕获习俗的眼睛和精神，使之与自己齐声同唱。”其他众所周知的蓝色的效果随后展示在和谐的、特性的或无特性的词汇那里。对我们而言，现在的问题是：蓝色之物与冷的感觉有什么关系呢？与空洞的空间感受有何关系呢？就何而言蓝色含有一种打动人的作用呢？什么使我们在蓝色那里有了一种悲伤的心情呢？歌德似乎想对蓝色的这些特性做出某种解释，为此他提示了蓝色在起源学上衍生而来的情况（第782节），蓝色总是带有某种阴暗的东西。按照歌德，在阴郁这个前提下，蓝色产生于暗或黑。当然，只是就蓝色在通感特征方面区别于其他颜色而言，这个解释才或许具有重要性，这个重要性并不是对这一点而言的，即蓝色或其他颜色一般而言都带有通感特征。有鉴于此，人们必然要再一次、原则性地问道，什么叫作看见蓝？或者说得更普通一点，知觉究竟是什么？

3. 通感诸理论

一般来说，通感诸理论的痛苦在于，人们是从自然科学的观点出发来处理知觉现象的。从这种观点来看，一方首先是被给予的

自然刺激，另一方是感官。这种看法潜在地设立了听觉、视觉、嗅觉和触觉特质之间不可逾越的界限。在类型上已经相互区别开来的自然刺激，此外还会由于各个感官的个性化接收而相互分别开来。对所谓的特别的感官能量的发现似乎说明，在不同情况中的相同刺激，也会被不同的感官分别加以个性化的接收。眼睛的某个刺激产生光亮视觉，皮肤刺激产生印压感。基于这样的一种观点，通感就其自身来说就是不可能的，因而通感需要那种横跨知觉领域的特殊理论。这种状况通过这样的—一个知觉观点所具有的哲学背景而变得更为迫切。从洛克、康德到恩斯特·马赫（Ernst Mach），一种感觉基础主义（Empfindungselementarismus）在哲学认知理论中占据着统治地位。这些哲学家是这样来构设认知过程的，即通过感官我们的感觉中被赋予了相互间没有关联的材料，然后从主体方面特别是从知性这方面，一切统一性就来到了对对象的认知中。按照这种构设，通感就必然是主体的产物，大概也就是联想，或者人们会提示纯粹经验上的邻近性（同时性观点）。一个补救性的尝试仍旧在于援引所谓的共同感（Gemeinsinn）。共同感理论，正如它在其间自身所表明的^①，被错误地引回到亚里士多德那里。当然，在《论灵魂》（*Über die Seele*）一书中，亚里士多德提出了这样的问题，即人们是如何能把诸如甜和明亮相互区分开来的，并且——我们就是这么认为的——相应地断定甜与明亮之间的一个亲缘关系？亚里士多德当时解决这个问题是通过这样的一种暴力手段，即他宣称，所有的感官像线条一样聚集在一个点上，因而在一定的意义上是一个统一体。后来人们从中得出了共同感理论，即得出了一种超越五种感官的东西，在一定程度上个别感官领域汇聚其中的一种更高级别的感官。这其中可能就有关于我们的问题的答案的暗示，但采取一种附加的感官无论如何并不能解决问题。此外，我们可能会再次遇到关于这个第六感与其他感官之间的通感问题。在这个问题上，威廉·

^① Wolfgang Welsch, *Aisthesis*, Stuttgart, 1987.

翁特 (Wilhelm Wundt) 的解决是失败的。翁特宣称, 通感建立在各种各样的“情感”(Gefühl) 感官之间的关联基础之上。于是, 用歌德的例子来说, 悲伤仿佛就是蓝色与低沉、柔和的声音共有的一种通感特征, 而翁特在这两种感官特质之间的相似效果方面根据的就是感受。这里赫尔曼·史密茨^①正确地提示到, 感受也应该具有通感特征, 以致感受作为处于与五种感官关系中的第三种比较并不会被质疑。在某种程度上, 人们毋宁说必然要在感官和感受之外再去设立第四种比较。这一点, 史密茨通过后面这个提示予以了说明, 即颜色和悲伤大概是能够分享黑暗这个通感特征的。

关于通感的心理学理论自身, 如今通过经验研究而消解了。有关于此的例证表明, 出自不同感官领域的两个现象是不能通过多次的同时出现而从通感的角度将它们绑在一起。这样, 邻近说也就失效了。此外, 还被证明的一点是, 通感体验的频度随着年龄的增长而衰退。这与后面这样的猜想是对立的, 即通感体验或许涉及的是传记性的联想。在《心理学手册》(*Handbuch der Psychologie*) 中, 海因茨·韦勒 (Heinz Werner)^② 概括了心理学直到 1966 年的发展, 在此书中, 他断定, “人们完全可以说, 一般而言, 通过联想来进行解释 [……], 已失去了基础” (第 290 页)。通感在孩子和原始人那里的“作用要比在文化人那里大” (第 288 页), 这个论断使他走向了这样一种看法, 即通感属于某种比知觉更深的层级。“人们可以饶有兴趣地 [……] 揭示文化人那里的各种层级, 这些层级在起源上要先于知觉, 作为原初的体验方式, 这些层级在事实性的人种类型 (sachlicher Menschentyp) 那里部分地被遗失了。在此层级中, 周围世界的刺激并不是作为事物知觉、而是作为与表达相适宜的、充盈着整个我的感受而来到意识中的。

① H. Schmitz, *Subjektivität*, Bonn 1968, *Gemeinsinnliche und einzelsinnliche Qualität*, S. 67.

② H. Werner, *Intermodale Qualitäten (Synästhesien)*, 9. Kap., in: *Handbuch der Psychologie*, I. Bd., I. Halbband. Göttingen, 1966.

在此层级中，实际情况是，声音和颜色更多地被感受，而不是被知觉。”（第 297 页）这里被使用的或许不幸的感受（Empfunden）一词可能会被理解成向翁特理论的倒退。但情况并不是这样的，韦勒以该词毋宁说是要提示身体经验之领域。他所谈论的这些更深的层级，是或多或少可以被觉察的自己躯体的状况。所以他是这样来概括他的看法的：“很有可能的，通感上的统一体验——这种体验在充满活力的感受领域中可以通过不同的刺激模态而被激发，立足于躯体的张力状态之过程。”（第 298 页）

直接与这个总是代表着心理学中最先进立场的研究工作相连的是赫尔曼·史密茨^①有关通感特征的哲学理论。与韦勒相比，史密茨处于有利的地位，因为他可以在一个关于人类身体性的、已经制定好的理论基础上来建构他的观点。所以他并不谈论“躯体的张力状态之过程”，而是谈论自己身体的察觉。他指出，人们这样来称呼的通感，从根本上说，乃是自己身体的察觉之特征。与此有关的具有决定性意义的是，通感特征也可以被觉察为这样的特征，即那种无须外在感官就可以被察觉的特征。因而他提示到，沉重——作为通感特征可以被归给某个声音——也可以在自己的身体上，比如疲惫或迷糊的时候，被察觉到〔《主体性》（*Subjektivität*），第 62 页〕。被史密茨证实的事实，即情绪感受，比如就像悲伤或愤怒一样，也可以与感官特质一道共同具有通感特征，现在可以这样来解释：情绪感受也可以，正如韦勒也会说的那样，侵袭到身体经济学中，也即是说，侵袭到身体的张力关系中，因而在自己的身体上被经验到。

因而按照史密茨所谓的自己的经验，通感特征就是自身性的察觉之特征。避免使用通感概念可以解释为：事情并不在于，属于某个感官领域的某个特征，就好比光学领域中的明亮，不认真计较的话，现在也被归给另一种感官领域中的现象，比如被归给声

^① 除了第 80 页脚注①中所说的研究著作，请特别参阅：System der Philosophie, Bd. III, 5, (Die Wahrnehmung § 239.) Bonn 1978.

音。尽管有可能的是，某个通感特征可以借助感官领域中的术语来描述，它尤其是在此领域中出现。但关键的地方在于，感性知觉无论如何都能抵达包括自身察觉在内的广阔领域，这样，所谓的通感就产生了。这样一来，亚里士多德的点状的感官统一就似乎要被扩展成一种共同感（*Sensus Communis*）。自身性的觉察是一种相对于其他感官的附加感官吗？人们依据传统试图在此谈论某种内感官。但内感官比如被康德那样理解为反身性的：通过内感官，内心就察觉到自身状况。但这并不是所要谈论的东西。韦勒所说的躯体的张力变化，赫尔曼·史密茨的身体性觉察，都不是什么反身性的东西。韦勒和史密茨两人在此都避免谈论另一种感官。在韦勒那里，张力变化是知觉的伴随现象，但张力变化自身并不是知觉，相反，史密茨还把通感特征之经验（除了运动暗示之经验）解释为本来的、根本性的知觉。因为据说知觉从根本上说是身体性的交流 [《知觉》（*Die Wahrnehmung*），第 69 页]。这自然是一种偏激的观点。完全与史密茨其他的一些意图相反，这种观点将史密茨带向了一种投射观。通感在不同的感官领域的出现被称作“反射”（*Spiegelung*）[《主体性》（*Subjektivität*），第 63 页] 或“放射”（*Ausstrahlung*）（《主体性》，第 52 页）。据此而本属于自身性察觉的通感特征，按照史密茨的观点，就被投入外在的感官材料中。由于这种偏激性，歌德引介的现象就面临着丧失的危险：某个蓝可以称为冷，因为冷属于它的现实性（它的能量作为颜色）。所以，我们再次问道（这个问题现在因赫尔曼·史密茨的研究工作而变得更为迫切），照此而言的话，那么，蓝色知觉何在？

4. 什么叫知觉

相对于感觉基础主义，知觉心理学在我们这个世纪一步步地收复了其全部地盘：不存在单个的感官材料，然后人们或许将之综

合成面、形和物，情况毋宁说是：人们总是已然看见了整个的面和形。不，人们不只是看见形，而是一开始就看见物。但这也不是正确的说法。人们看见的是编排、秩序中的物，相互关联的物，人们看见的是状况。这些状况——哲学给格式塔心理学做了补充——也已然被置入亲缘整体性中。状况也只是基于某个世界之背景而按情况来具体化的。当然，人们看不见世界。但每个个体事物——人们依据自己的关注所向和分析使单个事物凸显出来——都被置入其中的这个整体是什么？我们把知觉的这些第一性的、在某种程度上根本性的对象称为气氛^①。在知觉切换那里，或者说得更明确一些，通过电影技术，在某个镜头切换那里——通过这种切换，人们一定程度上就进入了某个新世界，气氛的优先性就变得清楚了。比如：人们从热闹的街上走来，进入教堂。或者人们进入某个不知名的住所。或者人们在行车途中停下来歇歇，走上几步，忽然看见大海。在这些新的开始的状况中，变得清楚明白的一点是，先于所有个体事物而最先被知觉的东西，在一定程度上，就是空间本身。这里，空间的意思并不是什么康德意义上的相互外在、相互并列的纯直观，而是人们踏入其中的、染上了情感色彩的宽、窄，是迎面袭来的流体（Fluidum）^②。我们依据赫尔曼·史密茨的术语而将它称为气氛。人们走进某个住所，迎面袭来某种小市民的气氛。人们走入某所教堂，感到被某种神圣的朦胧之光笼罩。人们眺望大海，从而对远方心驰神移。只是在此背景下，也即在此气氛中，人们才会对个体事物进行区分。人们将对物进行认知，给颜色命名，识别气味。重要的是，每一个个体事物在一定程度上都被气氛熏染了。小市民家庭的狭窄空间里，家具挤在一起，天空的蓝色好像要逃逸似的，教堂的长凳邀人虔诚入神。

① 有关气氛概念的引介，尤其参阅：H. Schmitz, *System der Philosophie*, Bd. III, 2, (Der Gefühlsraum § 149 et passim) Bonn, 1969。

② Fluidum 系拉丁语 fluidus 的中性变格，含有“流动的东西”和“影响、效果”双重意思。作为“效果”，它在英语或德语中也被直接译为“气氛”。我们这里为了区别于气氛（Atmosphäre）而将它译为“流体”。——译者注

所以无论如何，知觉者都经验着气氛。审美工作者对气氛的了解又是另外一种样子，他们知道，如何通过室内布设，通过颜色，通过装配物来营造气氛。

人是如何知觉气氛的？无论如何可以肯定，并且对我们来说决定性的一点是，人们对气氛的知觉并不是通过个别感官或个别感官之间的共同作用。我看见、听见、闻见这个东西，是只有在第二步才会发生的事情，这一点是我们分析的出发点。人是如何知觉气氛的？在日常口语中，人们是这样来回答这个问题的：通过直觉。我直接觉察到了气氛。但还需向前迈进一步，也即与赫尔曼·史密茨一道将这个察觉理解为自己身体的察觉，从而，如我们所看到的那样，把通感特征制作成身体察觉的特征。对身体察觉已经有了太多的开端性的反思，身体察觉是自我察觉，而在气氛的知觉中，气氛则正是被知觉的东西。这一点人们或许也会这样来表述：在气氛知觉中，我觉察到，我身处何种环境。这个知觉因而具有两个方面：一方面是散发着某种情调特质的环境，另一方是我——为此我通过我的处境感受而分享着该情调（Stimmung），并在此情调中觉察到我在这里。通过处境感受而达到的知觉因而是可察觉的在场。相反，气氛则是物和环境在其中呈现的方式。

回到通感上来：不言自明的是，第一性的、根本的知觉现象，即气氛，基本上不具有个别感官性的特征。如果人们想跟随那个伪造的亚里士多德的共同感之传统，人们就必然会说，处境感受是共同感。史密茨的这个看法完全正确，即通感特征（除了我们这里没有考察的运动暗示）对知觉来说比“误以为的看、听等方式，或看、听等感觉要更为根本一些”（《知觉》，第69页）。

于是比如某个蓝色被感觉为冷或某个声音被感觉为锋利，是从它们的出身，即从它们所来自的确定气氛，而得出的结果。相反，从审美工作者的立场出发，人们会说，一个蓝色气氛式地发挥着影响，某种确定的气氛笼罩着。关于蓝的知觉意指的情况最为狭

隘，充其量也只是说，蓝色实存于某个确定的地方。正如画家知道的，一个可以定位的蓝色也可以笼罩着其周遭环境，而这个蓝色也绝不是仅仅在其所处的地方，而是一定程度上在整个空间中被知觉到。为了研究颜色的这种气氛效果，歌德正确地建议，在某一次委身于一个全部涂着蓝色的房间，并进而委身于对象化的视角——如海因茨·韦勒所说，这种视角就是文化人将自身设置到事物中去。于是，对某个蓝色的知觉就不再只是对这个颜色的确定，而是对气氛的觉察，也即是去觉察，我身处其中、感受如何。这样，后面这一点就变得不言自明了，即冷和歌德所说的空洞感完全不可拆分地、天然地属于这个蓝。

5. 建筑中的气氛制造

人们或许会反对我们至此所说的东西而认为，“文化人通过把自身设置到事物中去”，也就是说，我们在技术文明时代总是在过度地消耗着各种深层级的知觉，但却仍然首先知觉着物，我们甚至知觉的并不是物，而是知觉着信号。人们所知觉的东西实际上极为依赖知觉的社会化，也依赖各自的行为处境。尽管如此，对气氛的觉察却从未丧失。气氛也许并不被意识到，但对处境感受发挥着影响。这一点建筑学必须考虑到，而建筑学也考虑到了这一点。正是建筑术在其所建造的一切东西中制造了气氛。当然，建筑术解决了实际问题（Sachprobleme），建造起客体和各种类型的建筑物。但建筑术之所以是审美工作，正是因为带有某种确定情调特质的空间总是由它来营造的，气氛是由它来营造的。建筑，室内、广场、购物中心、机场、都市空间如文化风景，可以是令人振奋的、印象深刻的、明亮的、阴冷的、惬意的、庄重的、朴实的；它们能散发着一种拒斥的或邀请的、威严且也是亲切随和的气氛。这些气氛迎面吹向或侵袭访客或使用着、顾客、病人。建筑师或多或少是有意识地营造着气氛的。建筑师所设置的感性元

素，他所创作的颜色、平面外形、线条走向、安排布局和总体态势，同时就是气氛所从出的某种面相。这一点对每一个作为审美工作者、作为实践家的建筑师来说都是不言自明的。对建筑师来说，其所赋予作品的感性属性并不是因为它们作为这样的属性而是重要的，而是因为它们实现了通感特效果才是重要的。尽管如此，建筑师，一般而言，也可能会追求赋予其作品以什么样的属性和规定性。相反，哲学家可能要提醒的是，事情关切的从来不只是对一个对象的塑造，而且也总关涉到对象得以显现的条件之创造。

II.

制造气氛

舞台布设艺术作为气氛美学的范例

1. 制造气氛

对舞台设计的兴趣一开始就伴随着我的气氛美学。尽管气氛对胡伯特·特伦巴赫 (Hubert Tellenbach)^① 来说就好比巢穴的气味一样，在一定程度上是某种被给予的自然之物，在赫尔曼·史密茨^②那里是侵袭着的情感力量——史密茨的这个看法源自鲁道夫·奥托 (Rudolf Otto)，但气氛的可制造性观点则必然出现在美学的框架内。在舞台设计艺术中，人们谈论着人们在舞台上、在广播中（比如在广播剧中）策划的某种气候 (Klima)，谈论着应该为事件奠基的背景声响 (Atmo)。以气氛的生产实践为定向，这对后面这个理论观点来说还具有一种不可估量的价值——这个理论认为，从这种定向出发，人们总是声称的情感气氛之状况（也即是说，这种状况在某种程度上是客观的）就能被正名。如果每个戏剧观看者都只把事物看作某种主观性的东西，那么舞台设计师的艺术就将是毫无意义的。

2. 气氛——一种熟悉而又最为模糊的现象

气氛一词源自气象学领域，说的是孕育着天气变化的高空大气

① Hubert Tellenbach, *Geschmack und Atmosphäre*, Salzburg, 1968.

② Hermann Schmitz, *System der Philosophie*, Bd. III/2, Bonn, 1969, § 149.

层。18 世纪开始它才被加以比喻性地运用，也就是说被比喻性地用作“空中的”情调，被用作某个空间的情感色彩。该词如今在所有的欧洲语言中都是常用的，其作用也不再是不自然的，它基本上完全不再被视为比喻。人们谈论着某次谈话的气氛，某个风景的气氛，某座房子的气氛，谈论着某个节日、某个夜晚、某个季节的气氛。而我们谈论气氛的方式方法则极为不同——这一点已然表现在日常语言中。一个气氛是紧张的、欢快或严肃的，压抑或令人振奋的，寒冷或温暖的。我们也说小市民气氛，20 年代的气氛，贫穷的气氛。为了给这些例子分类编序，人们可以把这些气氛分成情调的、通感的、运动暗示的、交流的和社会习俗的气氛。这取决于我们如何来看待它的特征，当我们谈论气氛的时候。借助特征一词，人们对气氛的理解就和面相学、戏剧艺术靠近了。一个气氛的特征就是气氛借以带给我们（作为参与主体）某种处境感受的方式。一种严肃的气氛带有的意图倾向是，使我产生严肃的心情，一种寒冷的气氛让我打冷战^①。

对气氛一词的科学使用相对来说要晚一些。这种使用开始于精神病学领域，也即以胡伯特·特伦巴赫的《趣味与气氛》（*Geschmack und Atmosphäre*）^②一书开始。气氛在该书中指称的是家乡的气候或巢穴气味——无论如何是某种近似嗅觉的东西，指称的因而某种亲熟的、身体—感性上可以觉察的东西。与此同时，气氛被现象学加以了详细的研究。如今，有关气氛的谈论在室内建筑艺术、城市规划、广告及所有舞台设计艺术得以运用的所有领域，在广播、电影电视的背景塑造领域，都发挥着作用。人们可以一般地说，在某个事物被场景化的所有地方，在事情关乎设计的所有地方，其主题都是气氛——就是说，几乎到处都是。

但有关气氛话题的不言而喻性，与气氛打交道之不言而喻性，

^① 有鉴于此，请参阅我的文章，*Mir läuft ein Schauer über'n ganzen Leib—das Wetter, die Witterungslehre und die sprache der Gefühl*, in: *Goethe-Jahrbuch* 124, Göttingen, 2007, S. 133–141.

^② Hubert Tellenbach, *Geschmack und Atmosphäre*, Salzburg, 1968.

却是最为令人惊讶的，因为气氛现象自身毕竟是某种模糊的东西，某种不确定的、不可捉摸的东西。其原因首先在于，气氛要处理的是整体性：气氛贯穿一切事物，它给整个世界或某个景象定调着色，它使所有事物都在某种确定的光亮中显现，它概括了某个心境状况中的所有印象。人们本来是无法言说整体的，更不用说整个世界；言说是分析性的，且必须以具体情况为依据。此外，气氛是有如某个场景、景象的审美特质之类的东西，是有如阿多诺为了突出一个艺术品相对于一个拙劣制品的优越性而神启般地所说的“更多”之类的东西，或者是有如“开放者”（das Offene）之类的东西——按照海德格尔，开放者主要是带给我们某事物于其中显现的空间。如此看来，气氛就具有某种非理性的东西，这一点的字面意思就是：某种无法言表的東西。最后，气氛终究是某种主观性的东西：为了说明它是什么东西，或更准确地说，为了确定它的特征，人们必须向气氛献出自身，人们必须在自己的心境状况中来经验气氛。舍此感受着的主体，气氛就是无。

但：主体把气氛经验为某种“外部的”东西，经验为某种能够突袭人的、作为令人诧异的力量而侵袭人的、人深陷其中的东西。那么，气氛是某种客观的东西吗？事实是，气氛表达是某种独特的居间现象，某种介于主、客体之间的东西。这就使气氛作为这类东西成了更加不可捉摸的东西，这也意味着，至少在欧洲文化圈中，气氛不具有人们能确保的存在论位置。正是因为这样，才值得我们主、客两个方面，从接受美学的方面和制造美学的方面去处理气氛。

3. 接受美学和制造美学

视气氛为现象，这种观点出自接受美学。气氛对主体而言是作为侵袭着的力量而被给予的，气氛具有的趋势是，将主体带入某种特征性的情调中。由于气氛不知从何而来，作为某种东西——18世纪的人

或许会说我不知道它是什么东西 (je ne sais quoi), 向人吹袭而来, 所以人们把它经验为某种神力, 这样也就是把它经验成了非理性的东西。

如果从制造美学的方面来看的话, 情况就显得不同了。制造美学使通向这个“不可捉摸之物”的理性通道成为可能。是舞台设计艺术把气氛从非理性的意味中解放了出来: 舞台设计这里关乎的事情是, 制造气氛。如果气氛只是某种纯主观性的东西, 整个这种事业将是没有意义的。舞台设计师毕竟要与更大的公众圈打交道——公众圈能够范围更广地、更全地以同一种方式感受舞台上营造的气氛。舞台布景自然应该为舞台上发生的事件给定气氛背景, 它应该使观众进入戏剧的情调中, 应该为演员的演出而给演员以共振板。舞台设计艺术因而是从实践出发来向我们表明: 气氛是某种准—客观性的东西。但这是什么意思呢?

尽管气氛不是物, 它并不是作为被时间贯穿的同一的实存 (Entitäten) 而在那里, 即便气氛在其特征于某个时间被中断之后, 仍能通过该特征被认知。此外, 尽管气氛每次都只是在主体的经验中被知觉的, 就好像某种味道或气味一样 (这里这样说是为了回到特伦巴赫), 但在有关气氛的事情上, 人们却能主体间性地相互理解。我们能够与人谈论, 主宰某个空间的是一种什么样的气氛? 这就告诉我们, 存在着一种其根据并不在某个同一的客体中的主体间性。我们习惯于通过支配性的自然科学思维而认为, 主体间性根据的是客观性, 因而我们对眼前之物的断定以及某物的规定性, 并不取决于主观的知觉, 而是可以委派给某个仪器去探明。相反, 气氛的准—客观性是这样来解释的, 即我们在有关气氛的事情上能够基于语言相互理解。当然, 这种理解有其前提: 一个应该以差不多同样的方式经验着舞台的公众圈必须具有一定的同质性, 也就是说, 必须在文化上被社会化为某些确定的知觉方式。

气氛的准—客观性状况独立于其文化上的相对特征而得以持续。这种状况体现在, 气氛令人吃惊地、与我们自己的心情形成对比地被经验。有关于此的一个例子是, 我带着一种明快的心情

来到某个悲伤的团体中：该团体的气氛能让我的心情转变得直到落泪。舞台设计也是有关于此的一个实践证明。

4. 幻象技艺^①

人们真的能制造气氛吗？通过“制造”一词，人们指称的是与物质条件，与物、器具，与声响和光线打交道。但气氛本身却并不是物，它毋宁说是飘游不定的居间，介于物和知觉着的主体之间。气氛的制造因而仅限于对条件的设立——通过这些条件，气氛显现出来。我们把这类条件称作营造者（Erzeugende）。

制造活动的独特特征——指的并不是那种本来意义上的物的生产，而是就其设立现象的显现条件而言的，可以通过追溯柏拉图的模仿理论而加以阐明^②。

为了揭露智者的欺骗术，柏拉图在《智者篇》对话中引介了表达艺术的两种情况^③。柏拉图说，临摹技艺（eikastike technē）与幻象技艺（phantastike technē）^④之间存在区别。我们感兴趣的是后者。临摹技艺那里存在着一种模仿——摹本（Nachbild）忠实地模仿蓝本（Vorbild）。而幻象技艺相反，却允许偏离蓝本。幻象技

① 这里译作技艺的 technē，词源上源自希腊语 τέχνη (téchnē)，最初指的是手工艺人的技能。据 Rudolf Löbl 研究，该词是以手工艺人 tekton 的名字来命名的。参见：Rudolf Löbl, *Technē: Untersuchung zur Bedeutung dieses Wortes in der Zeit von Homer bis Aristoteles. Von Homer bis zu den Sophisten*. Band 1. Königshausen & Neumann, Würzburg, 1997, S. 11, 1. ——译者注

② 有关于此，参阅我的书：Platons theoretische Philosophie, Stuttgart 2000（授权版本：Darmstadt 2004），章节 III. 2, *Theorie des Bildes*。

③ Platon, *Sophistes*, 235e 3–236c 7.

④ 临摹技艺即力求在尺寸比例、颜色等方面与蓝本一致，而幻象（这里我们采取的是施莱尔马赫的翻译“Trugbild”）技艺力求的是让看官觉得摹本与蓝本一致。有关此点，参见：Klaus-Dieter Eichler, *Platon-Lektüre als „philosophisches Grundereignis“*. Die Bestimmung des „wahren“ Sophisten im platonischen Dialog *Sophistes*—ein Beitrag Platons zur „Transzendentalphilosophie“? in: *Transzendentalphilosophie und die Kultur der Gegenwart*, hg. v. Steffen Dietzsch und Udo Tietz, Leipzig 2012, S. 313ff; Lambert Wiesing, *Artifizielle Präsenz: Studien zur Philosophie des Bildes*, Kapitel 142 „mimesis eikastike und mimesis phantastike“, 4. Aufl., Suhrkamp Verlag, 2005. ——译者注

艺顾及的是观察者的眼光，并想以这样的一种方式，即观察者能“正确地”认知其所表达的东西，而把自己表达的东西带入显现。在此区分这里，柏拉图是以其时代的雕塑家和建筑家的实践为定准的。因而人们把某个极其巨大的雕像的头也弄得相对大些，以免在观察者看来雕像的头显得太小了，或者人们把某个庙宇的水平式檐棱稍稍地向上倾斜，这样檐棱在观察家看来就不会显得向下垂落了^①。幻象艺术也许并不完全就是我们通过气氛地制造艺术所意味的东西，不过它已然包含有这个决定性的因素，即艺术家并不认为其目的本来就在于创作某个客体或艺术品，而在于观察家通过客体所获得的表象（*Vorstellung*）。所以这种艺术其实也叫幻象技艺：它涉及主体的表象能力，主体的想象力和幻想（*imaginatio*）。通过西元前第四世纪在希腊人那里就已经发展出的舞台装设（*skenographia*），我们就更贴近我们所要做的事情了。亚里士多德在《诗学》中把舞台装设技艺赋予了悲剧诗人索福克勒斯^②。古典语文学家认为，借此，人们通常认为只是被算在文艺复兴头上的一个发明，即透视法绘画，已经出现了^③。由此就发展出了几何学上的比例学说（特别是光射定理），正如我们在欧几里德的《诸原理》（*Elementen*）中所看到的。为了通过绘画来制造空间高度，需要对被表达的对象、建筑、树木和人做一种透视法上的缩短处理。所以，我们在舞台装设这里也有一种艺术，一种在其具体的活动中明确地旨在激发主体（这里是观众）的表象之艺术。它无意于塑造（*formieren*）对象，而毋宁说是要创造现象。对客体的加工处理，只是为了创造这些现象于其下得以出现的条件。但这是做不成的，如果没有主体、观众的合作的话。有意思的是，乌贝托·艾柯（Umberto Eco）宣称每一种形象性的表达都是这种情况：形象性的表达并不描摹对象，而只是去创造对这个图像的观众来

① Carl Lamb, Ludwig Curtius, *Die Tempel von Paestum*, Leipzig, 1944, S. 17.

② Aristoteles, *Poetik* 1449a 18.

③ Erich Frank, *Platon und die sogenannten Pythagoreer*, Darmstadt, 1962, S. 20.

说对象之表象得以出现的知觉条件^①。这种看法可能有些过头了，但对诸如印象派绘画来说却是有效的。印象派绘画自然并不致力于对某个对象的描摹，相反是要在观察者那里唤起某种确定的印象、某种经验。有关于此的一个强有力的证明就是点画主义（Pointillismus）^②。画家想展示给人看的颜色并不在画上，而是在空间中，或在观察者的表象中。

舞台设计艺术自然早就超越了单纯的舞台装设。对这个发展来说，瓦格纳（Wagner）歌剧似乎是一种特别的动因，因为瓦格纳歌剧一方面要求的终究是某种奇幻的周遭氛围，另一方面也应该对特别是内心而不仅仅是表象力（Vorstellungskraft）发挥影响^③。此方面的突破，在20世纪是借着电子技术和光、声的盛行才出现的^④。这里就发展出一种不再局限于舞台空间的塑造与装设的舞台艺术，这种舞台艺术一方面要让舞台和舞台上发生的事件在某种特殊的光线中显现，另一方面要去创造一种给所有的东西染色定调的音响空间。这样，这种情况同时就成了可能的了，即舞台设计艺术越过舞台空间而蔓延到观众席上，甚或蔓延至剧院的整个空间。光、声空间不再是人们只能远远地知觉的东西，而是身处其中的东西。于是，舞台艺术就扩展成了一般的场景化艺术，正如人们特别是在迪斯科舞厅的塑造和大型事件（比如露天庆祝活动、体育盛事的开幕）中对舞台艺术的运用所显示的那样^⑤。

回头看的话，光—声设计在当代的盛行，此外还使我们更清楚地明白，也同样毋宁说是在对象领域中的这种对气氛的制造究竟何在。之所以有此一问，是因为即将变得清楚的一点是，事情的

① Umberto Eco, *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München, 1987, Kapitel 3. 5.

② 法国印象派后期的一种绘画技巧和主张。——译者注

③ Ottmar Schuberth, *Das Bühnenbild. Geschichte, Gestalt, Technik*, München O. J., S. 86f., S. 95f.

④ Nora Eckert, *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, Berlin, 1998, bes. das Kapitel *Mehr Licht! - Die Lichtbühne*, S. 106-113.

⑤ Ralph Larmann, *Stage Design*, Köln, 2007; Tony Davis, *Stage Design*, Ludwigsburg, 2001.

目的并不像古代的舞台装设或许以为的那样在于景象，而是在于去创造情调空间，即气氛。就制造（Machen）的目的在于去塑造和场景化某个几何学空间及其中的事物而言，制造并不去规定，空间具有什么样的具体属性，空间中有什么样的物。或者更准确地说，事情的目的不在于去规定物，而是取决于，物在空间中是如何散发着影响的，取决于物作为气氛的营造者所承担的东西。所以，我不说属性，而说迷狂（Ekstasen）^①，说从自身走出来的方式。人们可以通过凸、凹之对立来阐释属性与迷狂之间的区别：在与面所包围的躯体的关系中，面是凸的；在与邻近的空间之关系中，面则是凹的。

事情关涉的因而是迷狂，是物的表现形式。我们并不习惯于用迷狂来刻画物，尽管迷狂对诸如设计而言是决定性的。相应于我们的存在论传统，我们用物的材料和形式来刻画物。对我们的目的来说，雅可比·波默的物模式这里要更加适合一些：他是按照乐器的模式来思考物的^②。据此，物的躯体就好比一件乐器的共振板，被称为物的像章的外在属性则是代表着其表现形式的情调。最后，对物是什么而言，对物在其中展现自己本质的方式而言，物的声响或气味（Ruch）乃是特征性的东西。

声响和气味，用我的术语来表述就是：迷狂，规定了笼罩着物的气氛。迷狂因而是气氛在空间中可察觉的在场方式。这样我们就获得了气氛的另一个定义：气氛就是某人、某物在空间中的可察觉的在场。古希腊人给了它一个漂亮的名字即 Parusie（归来或在场——译者注）。按照亚里士多德，光也差不多就是火的 Parusie^③。

① Gernot Böhme, *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München, 2001, Kapitel IX.

② Jakob Böhme, *Die Signatura Rerum oder von der Geburt und Bezeichnung aller Wesen*, in: *Jakob Böhmes Sämtliche Werke*, hrsg. von Karl Wilhelm Schiebeler, Leipzig, 1922, Bd. I.

③ Aristoteles, *De anima* 18b.

5. 结论

我以亚里士多德的幻象技艺所称呼的东西，人们如今应该称之为设计。我们同样也以设计的某个典型领域、以舞台设计为定向。只不过对我们的目的来说，问题的关键在于，要改变对设计的传统理解——按照传统的理解，设计就是赋形（Formgebung）或塑形（Gestaltung）^①。光和声的特别意义已经不只是在舞台设计领域取消了这种理解，同样也在广告、营销、城市规划、室内装设领域取消了这种理解。人们可能会谈论实践的现象学，或者更准确地说，诗意的现象学，因为事情在此关涉的是这样一种艺术，即将某事物带入显现中的那种艺术。谈论印象技术的现象学家赫尔曼·史密茨，他的这个术语特别贴切^②。但这个术语的意义的挑衅性在于，它在史密茨那里涉及一种宣传性的、有关纳粹时代中的印象营造，或者涉及瓦尔特·本雅明所说的政治审美化^③。因而我们更愿意一般地称之为场景化艺术。因为我们一方面保持在与我们的舞台设计艺术之范例的关联中，另一方面我们又用这个术语来指称我们如今的主要目的，即营造气氛：舞台设计本身是某个戏剧或歌剧场景化的一个部分。就其在举办露天节庆演出中或在大型运动盛会（如足球世界杯或奥林匹克运动会）的开幕式中被运用的情况而言，气氛艺术就是气氛的场景化。营销中的气氛营造之作用服务于商品的场景化。商品自身是从其场景化价值的视角、

① 这一点我在卡尔斯鲁的艺术与传媒中心的周年纪念文集中予以了明确的指出：Gernot Böhme, Die Atmosphäre, in: Michael Andritzky (Hg.), *Von der guten Formen zum guten Leben*, Frankfurt a. M. 2008, S. 107–114。

② Hermann Schmitz, *Adolf Hitler in der Geschichte*, Bonn, 1999.

③ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, II. Aufl., Frankfurt a. M. 1979, S. 42.

以审美经济学^①（在审美经济学那里，商品对基本需求的满足只占很小的比例）来评价的，也即就其服务于个人或群体的生活方式之场景化的作用来评价的。最后在民主中，或更准确地说，在媒体民主中——其中，政治像戏剧般上演着，气氛营造也发挥着将人物性格和政治事件进行场景化的作用。

当概观这些例子时，我们就会明白，我们如今在审美理论中对气氛赋予的关注，有其材料方面的背景原因，即场景化已经成了我们社会的一个基本特征：政治的、体育事件的、城市的、商品的、人物性格的以及我们自身的场景化。所以，我们为气氛的营造艺术所选取的舞台设计之范例，反映着我们生活的戏剧舞台化。所以，在关于气氛营造的一般问题方面，通过舞台设计这个范例，人们能学到许多理论上的东西，也即学到许多场景化艺术方面的东西。同样，在实践上，还有许多要从舞台设计这个大传统中学习的东西。这一点人们也应该看到，但人们不应该去期待，有关这一点，我们还有许多东西可说。因为舞台设计艺术至今也只是像传统的手工艺那样通过师徒关系，也即通过一起做和照着样子做（Mit- und Nachmachen）来传承的。指导性的实践知识是无言的知识。当我们越是于某一次在众多的舞台设计书籍中找到有关手工艺的明确知识时，我们就会越加感到高兴。作为结论，在此我提及关于舞台设计实践的此类明确知识的一个尝试，一个恰恰来自某个哲学博士学位论文的尝试，即罗伯特·库莫林（Robert Kümmerlen）1929年的《舞台空间原理的美学》（*Zur Aesthetik bühnenräumlicher Prinzipien*）一书。

库莫林谈论了舞台上光的设置。人们听到库莫林说，通过光，舞台上的某个气氛就被制造了出来。然后他对光线气氛的效果做了进一步的规定：借此，表演就获得了某种特殊的情调。作为例

^① 有关此概念作为资本主义当下状况的特征描述，参见：Gernot Böhme, *Zur Kritik der ästhetischen Ökonomie*, in: *Zeitschrift für kritische Theorie* 12/2001, S. 69–82; auch in: Kaspar Maar (Hg.), *Die Schönheiten des Populären*, Frankfurt a. M. 2008, S. 28–41.

子，他举了“昏暗的”（düster）和“妩媚的”（lieblich），也即举了一个通感的和一个交流性的特征。最后，他也认识到了对气氛来说独特的居间存在状态：“纯粹的光照制造了一种居于单个的表现形象之间的流体。”整个一段话是这样的：

通过光照，我们要观察的空间就获得了明亮；舞台的演出也是通过光线才变得可见。通过光照的第一个作用，通过单纯的给光的第一个作用，与明亮一道，空间处于其中的气氛似乎就被创造了出来。通过多种多样的方式而达到的光线气氛使空间得以变幻；通过光照，演出获得了一种独特的情调。空间整体上效果显著，对空间表现而言，灯光制造了某种封闭的印象完整性，空间处在某种统一一致的光线中。通过照亮所有的图像，某种“统一一致的”关系就被创造了出来；空间中流溢出一种同质的情调，整个空间表现基本上就处于“蒸发着的”光线中。我们发现，空间中的事物“散发着”一种同质的光；空间显得好像是“妩媚的”或“昏暗的”。纯粹的光照制造了一种居于单个的表现形象之间的流体。由这种超凡脱俗的明亮效果来表现的空间，包含了一种确定的情调内涵。^①

^① Robert Kümmerlen, *Zur Aesthetik Bühnenräumlicher Prinzipien*, Ludwigsburg, 1929, S. 36.

建筑：一种视觉艺术？

关于现代建筑与摄影之间的关系

1. 一种原初的共属一体性

第一张照片基本上就是一个建筑照片。由于其静态的特性，建筑是作为第一居住客体而出现的——人们需要长时间的照明。人们问自己，是否这样一来，摄影和建筑之间的原初的共属一体性就被建立了呢？照片，照片所描摹的东西，静态地表达着照片的对象——有什么比坚定不动摇地立在这里的客体即建筑产品更适合这一点吗？事实上，人们经常是这样来看待建筑摄影的本质的，即其本质就在于将对象呈现为无时间的客体。当然，这也就意味着，其本质在于，尽可能地消除或在极端情况下去修饰建筑物或建筑物周围所带有的那种短暂性之象征。值得注意的是，正是这些照片在一个并不太长的实践中抓住了过往事物的灵气，建筑照片因而很快就成了记录材料，成了建筑史的记录材料。有关于此的一个最著名的例子是伯恩特·贝歇（Bernd Becher）和黑拉·贝歇（Hilla Becher）摄制的工业设施照片（图 II. 1）。它们并非正存在着的事物的照片，而是过往事物的照片，是工业考古学的记录材料。它们具有的就是这样的意义，因为贝歇夫妇十分清楚，这些照片记录的是已经成为过去的事物，是冶矿工业的见证。

这里令人注意的是，许多现代建筑、房舍（工业技术上并不是废弃了的東西）的照片如今正是呈现过去事物的记录材料。人

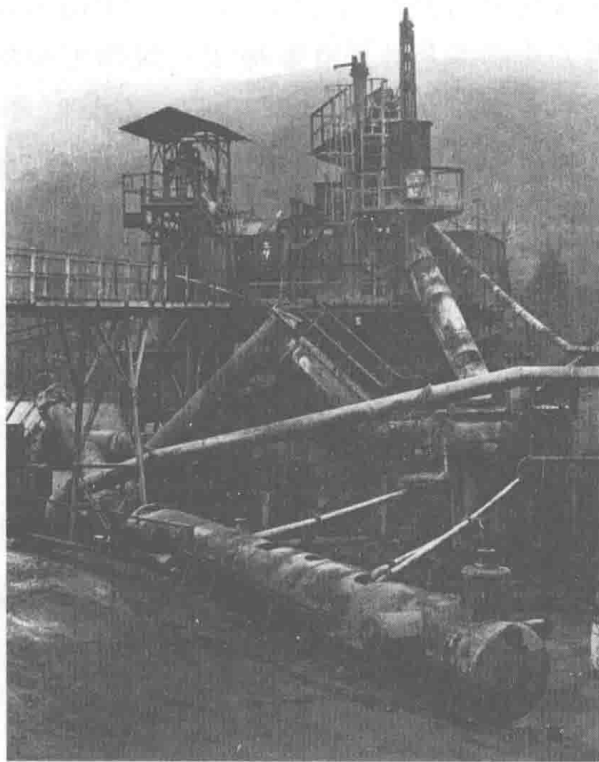


图 II.1: 贝歇夫妇, 德国 (1963 年), 莱茵—法尔茨州的下德累斯巴赫市, 银胶冲印, 60cm×50cm, 载拉夫·贝尔 (Ralf Beil)、宋雅·菲瑟 (Sonja FeBel) (编), 《安德雷阿斯·古尔斯基——建筑》(Andreas Gursky—Architektur), Ostfildern 2008, 第 24—31 页, 第 24 页。

们可以假设建筑与摄影之间的一种完全不同的本源性的共属一体性。建筑与摄影正是在现代性的光芒中相遇——现在来看, 其相遇是相对短暂的。当包豪斯学派于现代建筑的一开始第一次在建筑历史中抛弃了所有的过去性而设定了一些清楚路线, 即把功用与合理的工业建造视为建筑重点时, 这些路线就与摄影相遇了——摄影在同一时期摆脱了其对其他艺术家特别是对画家的依赖: 不再是绘画主义摄影 (Piktoralismus)^①, 不再是类型化场景, 不再是附属的点缀物, 而是清楚地表明这是什么东西。如今真的很难在二

^① 19 世纪末 20 世纪初盛行于摄影中的风格和美学潮流, 绘画主义摄影认为摄影不是单纯的复制或记录, 而应是类似于绘画活动的一种创作。——译者注

三十年代的建筑发展与其在当时的黑白摄影中的呈现之间做出区分。人们认为,从根本上讲,摄影师和建筑师想要的是同一个东西。简单的形式,清晰的面貌,合理性和功用性。但这只不过是一个欺骗性的假象,有关这一点,人们必须向艺术—设计历史学家格尔达·布洛伊(Gerda Breuer)学习。她断定,格罗庇乌斯(Gropius)专注于对“外在的建筑物形象进行摹写”,并为了宣传建筑的贯穿渗透作用而运用了照片^①。

布洛伊指明,露西娅·莫霍利(Lucia Moholy)为了通过摄影来呈现德绍的包豪斯大楼的建筑结构付出了怎样的努力(图II.2)。因为布洛伊写道:

现代建筑纲领要求,建筑物要呈现在图片面前,要由内而外、从地基而不是从正视图,要从其功能和其结构设计来构思,而不是按标准的做法从其外在的形象图来设想的。所以,按照现代建筑纲领,内核要优先于外壳,建筑物的图片就好像是建筑物的在建造上的根本属性的衍生物。^②

这个断定是如此冷静,以致人们基于另一个理由必须要对现代建筑与摄影之间的紧密关系进行一番环视打量。

这个理由我是在建筑(作为职业)发展中找到。按照这个理由,建筑与摄影之间的关系之原因并不更多地——与建筑方面相比——在于对象方面。正是从这个结果出发,现代建筑才与摄影具有一种固有的关系。不再被绑在某个单位,而是作为企业主的现代建筑职业,要求通过其作品来证明自我。但这一点不再可能通

^① Gerda Breuer, *Architektur und angewandte Fotografie. Vom Bildgebrauch der Moderne*, in: Ingeborg Flagge (Hg.), *Jahrbuch Licht und Architektur 2003, Architektur und Wahrnehmung*, Darmstadt, 2003, S. 103.

^② Gerda Breuer, *Architektur und angewandte Fotografie. Vom Bildgebrauch der Moderne*, in: Ingeborg Flagge (Hg.), *Jahrbuch Licht und Architektur 2003, Architektur und Wahrnehmung*, Darmstadt, 2003, S. 101.

过作品本身，而只能是通过其形象代理来实现，如果建筑师的活动不再局限于某个区域的话——如今的大建筑师都是全球性的。建筑师借助照片来建立自己的名声——这些照片是根据其作品来拍摄的，传播于画册、建筑杂志和日报的副刊。纳尼·波扎（Nanni Baltzer）在威尼斯第九届国际艺术博览会画册论文中指出，许多建筑师因而与著名的摄影师建立了稳定的合作关系。只是通过这种合作，建筑师的作品才得以圆满。纳尼以这样一句名言来引述建筑师雅克·赫尔佐格（Jacques Herzog）：“地球上的一切东西，都是为了成为作品而存在的。”（Tout, au monde, existe pour aboutir au livre）^①著名建筑摄影师尤里乌斯·舒曼（Julius Shulman）正是把意义重大的相片称为建筑的最终结果：“当最终结果实现时，当建筑物以‘相片’的形式完成时，把该建筑物向传媒呈现的时刻就来到了。其历史价值于是正像市场价值那样来评价的。”^②从建筑师的专业角度来看，通过相片来呈现，其必然性涉及的并非只是已经完成了的建筑物，这种必然性也构成了构思、营销直到教育的前沿阵地。除了素描和如今的计算机模拟，这里发挥着作用的还有模型。尽管模型通过三维性而与已完成的建筑物具有一种更切近的关系，但模型的目标与相片的目标是一致的，即都是要去视觉性地呈现先是做出了计划的，然后完成了的建筑物。

这样，我们就触及事情的核心了。建筑被视为视觉艺术，因而，其在视觉媒体中的呈现似乎就是其在公共场合中的合适的呈现形式。但我们必须弄清楚这个问题，即建筑的核心任务是否就是去制造景象？只有当我们提出这个问题时，建筑摄影才真正地成了令人感兴趣的东西，也即当建筑摄影与某事物作斗争时，当它必须表现建筑中的某种人们原本看不见的东西时。

我们所引述的格尔达·布洛伊和纳尼·波扎的文章，证明一些

^① Nanni Baltzer, "The Cloudy Translucence, Like that of Jade", *Atmospheric Architectural Photography*, in: Nanni Baltzer, Kurt W. Forster (Hg.), *Metamorph. 9. International Architecture Exhibition, New York*, 2004, S. 94-109, S. 109.

^② Ibid., S. 108.

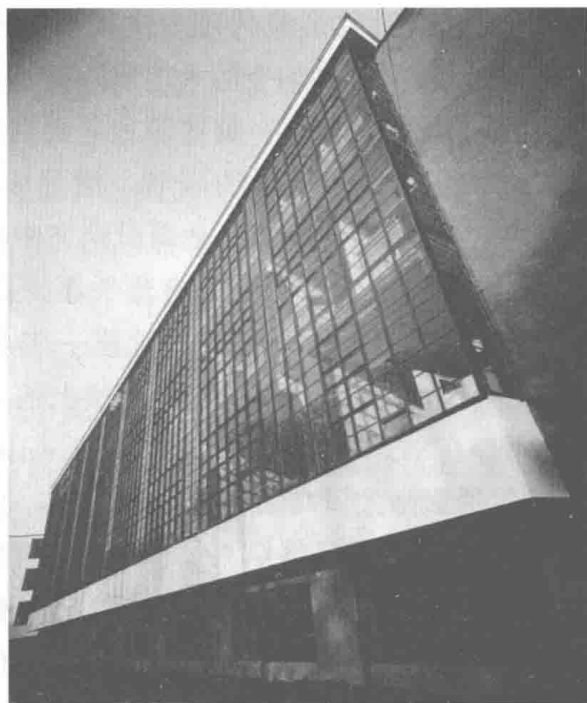


图 II. 2: 露西娅·莫霍利 (Lucia Moholy), 德绍的包豪斯大楼, 车间正面 (1926 年), 载《安德雷阿斯·古尔斯基——建筑》, 出处同前, 第 25 页。

摄影师已经认识到了这个任务。大多数建筑摄影师遵循的自然是在诸如舒曼那里可以找到的那类传统准则。按照这些传统准则, 建筑产物被视为某种巨型的雕塑——相片应尽可能清晰地把它的形式、轮廓表现出来。因而, 行之有效的准则有“必须尽可能在最佳的条件下来拍摄它。”^① 还有让“整个构思更清楚地呈现出来”^②。于是, 由此带来的结果就是, 人们可以选取最有利的天气条件, 选取清晰地表现了房舍轮廓的光照, 在不得已的情况下可以对客体进行人工照明, 尤其是人们可以——包括传统的中心投影法——排除图片中的那些可能表现为主观视角的东西。特别是水平

① Julius Shulman, *Architektur und Fotografie*, Köln, 1998, S. 16.

② Ebd.

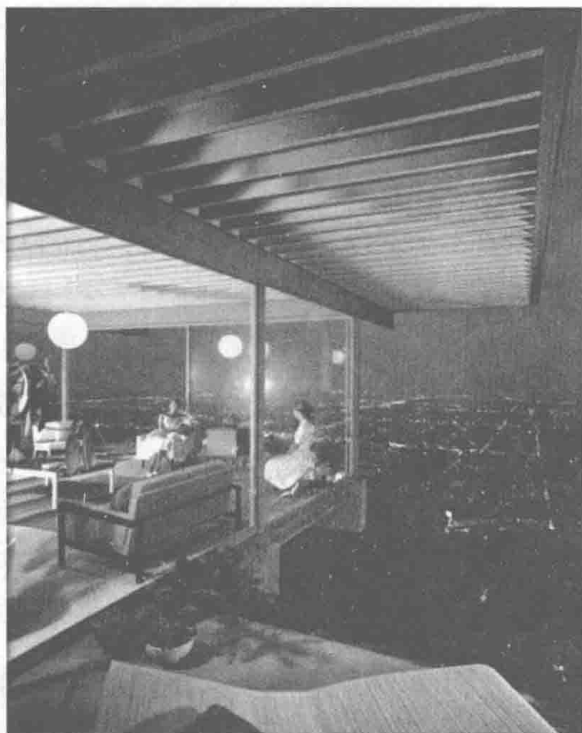


图 II.3: 尤里乌斯·舒曼, 《案例研究·房·编号 22》(Case Study House Nr. 22), 加州, 洛杉矶 (Los Angeles, Calif.), 1960 年, 载《安德雷阿斯·古尔斯基——建筑》, 出处同前, 第 25 页。

线必须保存, 不允许出现倾斜的线条^①。由于在这类摄影中, 事情最终取决于对诸如此类的建筑物的呈现, 所以摄影师追求着或创造着对客体的一种自由角度, 或是直到最后才修饰一下有碍观瞻的陪衬之物。人即房屋的参观者或居住者同样也充当着这样的陪衬之物。人在这些“通常的”建筑照片中就像某种附属物、配件一样发挥着作用, 从而与建筑师除了小树、仿制草坪之外用来装饰建筑模型的小雕像几乎毫无区别。由于参观者的目光瞄向的是作为对象的建筑, 所以人在图片中发挥的作用就像陈列橱窗中的木偶一样 (图 II.3)。

^① 舒曼做到了这一点, 为此, 他每次都把他的专业照相机中的后壁板与建筑物的主平面对齐。

2. 批评

有一个两年颁发一次的建筑摄影欧洲奖。因为我们这里呈递的相片并不是为某个办公室的营销目的服务的，所以人们可能会希望在得奖者那里发现不同于通行标准的另外一种类型的建筑摄影，特别是每一年度的悬赏征集活动应预先确定好主题、任务，也要让建筑呈现在不同的语境和视角中。但实际并不是这样的。1995年的主题是“人与建筑”，佩特拉·施戴勒（Petra Steiner）和格里特·丢勒（Grit Dörre）因其关于定居集装箱的照片而获得该奖项。在他们的照片中，他们完全没有表现集装箱里的或周围的生活，而是简单地，大概就是用肖像这种方式，展现了一个矮墩墩的、双手交叉在胸前的女性居住者。图片中并不包含与建筑物或周遭环境的关系（这种关系应该也是某种消极的关系）。在同一年代的这个竞赛中，其他的摄影则是以场景化的姿态来表现人物的——通过这些姿态，人物暗示了建筑的一定特性：正如紧挨着的房屋阳台上的邻里之间表演性地给自己递上一瓶啤酒那样^①。短暂易逝的东西在图片中是看不到的，也没有暗示着昼夜与季节的标记。

在相应的这卷画册的说明文字中，作者海因里希·克洛茨（Heinrich Klotz）在他从一本关于欧洲建筑的书中找到的图片那里注意到，这些图片的目的在于，“获得一种自由的场景，以便让建造物尽可能不受干扰地发挥其效果。室内被打扫得空荡荡，房子前面的场地也没有足迹。建筑物就立在那里，就好像人们从来没有看见过它们一样；就好像它们是站在玻璃的后面一样”^②。其中包含的批评显然起到了对人与建筑的宣传作用——尽管并不成功。

关键在于，人与建筑的关系并不是通过人们在房屋的旁边、上

^① Wilfried Dechau (Hg.), *Mensch und Architektur. Europäischer Architekturfotografie - Preis* 1995, Stuttgart, 1995.

^② Heinrich Klotz, *Über das Abbilden von Bauwerken*, in: Decha (Hg.), a. a. O., S. 34.

面或里面还安置了人而出现的，而是通过这种方式出现的，即一个人成功地把人们作为在建筑物附近或里面的人而具有的经验带入图片中，而这一点现在据说是通过插图（借助插图，人们就能将自己投射到场景中）来实现的，据说是通过使这个经验可以被追溯的视角而达到的。但这就预设了对那种观点——把建筑看作视觉艺术——的一种根本性批评。这个批评是芬兰建筑师和建筑理论家尤汉尼·帕拉斯马（Juhani Pallasmaa）在他的论文《眼睛与皮肤·建筑与感官》中做出的^①。他认为，不只是对建筑的表现，同时也是建筑自身，错失了视觉这种优越地位，因而他试图相反地赋予其他感官以及最后整个身体和生活方式以重要意义。通过阿尔瓦·阿尔托（Alvar Aalto）的玛丽亚（Mairea）别墅之类的建筑物，他试图指明建筑中的一种转向（图 II.4）。



图 II.4：阿尔瓦·阿尔托，玛丽亚别墅（1938 年），载《安德雷阿斯·古尔斯基——建筑》，出处同前，第 26 页。

但：“直到最近，建筑理论和批评基本上毫无例外地都是致力于视觉机制和视觉表达。”^②除了那对欧洲而言的、视觉所具有的

^① Juhani Pallasmaa, *The Eyes and the Skin. Architecture and the Senses*, in: Ingeborg Flagge (Hg.), *Jahrbuch Licht und Architektur 2003*, Darmstadt, 2003, S. 62–87.

^② “Until recently, architectural theory and criticism have been almost exclusively engaged with the mechanism of vision and visual expression.” (Ebd., S. 68)

独特的文化上的优越地位，他还看到了这种优越地位的加强，这种加强通过对技术发展及市场情况的依赖而在我们的历史年代中发挥着其影响。

艺术和建筑从广告那里继承了立竿见影的说服力之心理策略，房屋则变成了没有实存真实性的图像产品。其后果就是，建筑成了一种眼睛的视网膜艺术。不过这种转变超越了一种单纯的视觉优越性：建筑并非作为某种情境性的身体遭遇，而是变成了某种图像印刷之艺术，被迅疾的眼睛或照相机定格下来。^①

借此，帕拉斯马也就同时表明了，在建筑经验那里，事情取决于什么：取决于“身体性遭遇”——但并不是摄影就能达到这一点似的。当人们看一看被他视为其他建筑物的范例在书本中的表现时，即当人们看一看玛丽亚别墅时，人们就可能会得出自己的看法：房屋是通过不同的季节来展示的，其独特价值在于材质和细节，人工的与自然的光线之间的共舞在图片中并没有被弄混，也就是说，白天仍是明显的。此外，特意为此卷图册创造的有关当下的彩色图像与历史上的黑白图像——黑白图像至少也部分地展现了原初的建造匠和所有者的生活——形成了对照。这里有一副图或许是指引性的，在此图中，人们与坐在、靠在开着的房间滑动墙壁边的玛丽·古丽克森（Maire Gullichsen）及艾洛·阿尔托（Aino Aalto）一道看向花园（图 II. 5）。由卡斯帕·大卫·弗里德里希（Caspar David Friedrich）的《海边修道士》所引介的这种类型的构图，把观察者一同带入呈现出来的远处的风景中，并以这

① “Art and architecture have adapted the psychological strategy of instant persuasion familiar from advertising, and buildings have turned into image products detached from existential sincerity. As a consequence, architecture is turning into the retinal art of the eye. But the change goes beyond mere visual dominance; instead of being a situational bodily encounter, architecture has become an art of printed image, fixed by the hurried eye or the camera.” (Ebd., S. 69f.)

种方式让观察者分享着在场之人的经验。^①

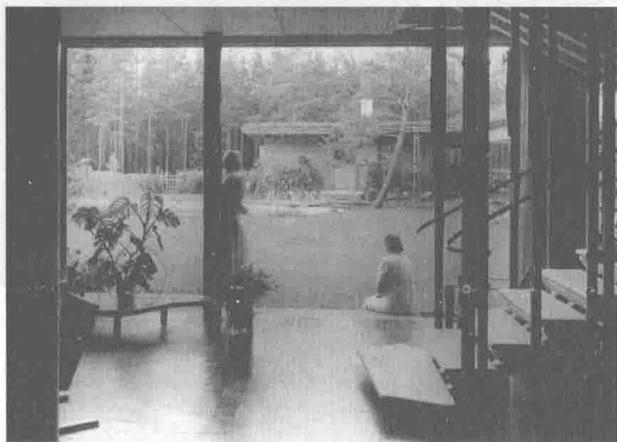


图 II. 5: 玛丽·古丽克森和艾洛·阿尔托在阿尔瓦·阿尔托的玛丽亚别墅的打开着的玻璃滑动推拉门旁，载《安德雷阿斯·古尔斯基——建筑》，出处同前，第 26 页。

典型的是，通常建筑摄影的批评者们在另一种类即在艺术性的摄影中，去寻找其替代方案，也就是在这样一些摄影师那里去寻找——建筑对这些摄影师而言可以是图片对象，但他们的照片并不具有建筑摄影一般所带有的呈现和广告作用。格尔达·布洛伊援引了托马斯·胡夫（Thomas Ruff）为画册《柏林时期的密斯·凡德罗》（*Mies van der Rohe*）所带来的一系列照片（图 II. 6）^②，也援引了瑞士赫尔佐格和德穆龙建筑公司（Herzog & de Meuron Architekten）在两年一届的、1991 年的维也纳艺术博览会上展出的建筑图片。

至少，胡夫的这些照片一方面是由于它们的那种邀人去气氛式的知觉的朦胧模糊性而出众，另一方面也是因为这些照片经由电脑加工而出众。胡夫强调，在他那里，事情原本就不在于去描摹对象：“对我而言，事情的目的并不首先在于关于摄影对象的某种

① Juhani Pallasmaa (Hg.), *Alvar Aalto. Villa Mairea*, Helsinki, 1998, S. 88.

② Terence Riley, Barry Bergdoll (Hg.), *Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe, die Berliner Jahre 1907–1938* (Ausstellungskatalog), München/New York, 2001.



图 II.6: 托马斯·胡夫 h. t. b. 08 (2000 年), 彩色打印, 装框, 130 cm×195cm, 载《安德雷阿斯·古尔斯基——建筑》, 出处同前, 第 26 页。

现象学, 而是在于造像。”^① 当然, 这种说法可能会激起一个质疑, 即他能否为某种替代性的建筑摄影给出一个典范, 因为这种替代性的建筑摄影, 与传统的建筑摄影相比, 是更加现象学性的。传统的建筑摄影似乎想复述建筑家的视觉理念, 也就是说, 通过对那些在感性方面短暂易逝的事物的清除来实现这一点。所以, 传统的建筑图片具有的往往是一种超现实的东西, 因而摄影师杰拉德·楚格曼 (Gerald Zugmann) 直接根据建筑家的模型, 而不是根据业已完成的建筑, 来摄制照片, 也完全是合理的 (图 II.7)^②。

托马斯·胡夫的一些图片中自然还有更多的朦胧模糊的元素, 这种元素使这些图片具备了成为一种新型的建筑摄影的资质。纳尼·波扎在我们已经提到的她的论文中谈论了“气氛性的建筑摄影”, 因而也即谈论了绘画主义摄影的回归和摄影中的某种新的浪漫主义。这些东西是她除了在托马斯·胡夫那里, 还在安德雷阿斯·古尔斯基 (Andreas Gursky)^③、路易莎·拉布里 (Luisa Lambri), 自然也在山本博斯那里发现的。山本博斯在持续曝光的一系

① 引文根据的是布洛伊 (Breuer), in: Flagge (Hg.), a. a. O., S. 100.

② Peter Noever (Hg.), Gerald Zugmann. *Blue Universe. Modelle zu Bildern machen. Architecture Projects by COOP HIMMELB (L) AU*, Ostfildern-Ruit, 2002.

③ 这样, 她就在安德雷阿斯·古尔斯基的《杜塞尔多夫机场 II》(1994) 和卡斯帕·大卫·弗里德里希 (Caspar David Friedrich) 的《海边修道士》(1808—1810) 之间建立了某种联系。

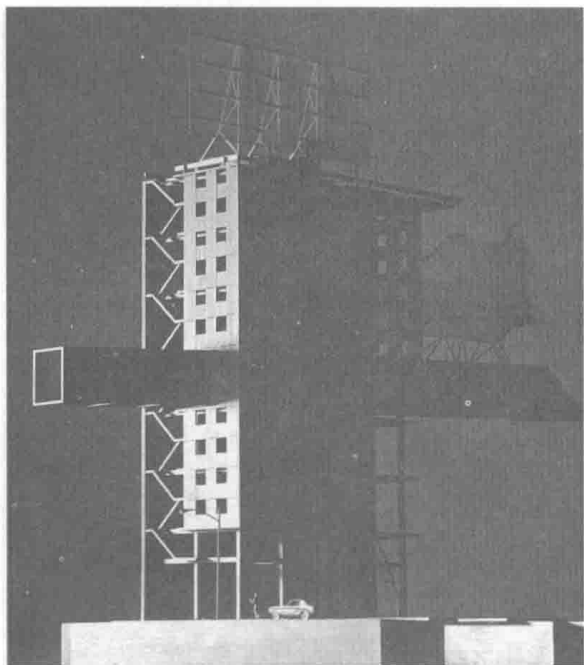


图 II.7: 杰拉德·楚格曼, 夏天公寓 (Hot Flat), 蓝天设计公司 [COOP HIMMELB (L) AU] 的建筑模型 (1978 年), 银胶冲印, 40cm×50cm, 载《安德雷阿斯·古尔斯基——建筑》, 出处同前, 第 27 页。

列建筑相片那里创作了最具有重要性的曼哈顿姊妹塔图片 (图 II.8)。

该双塔在他的图片中像个幽灵似的, 在其幽灵般却又如此强大的当下在场中令人恐惧地显现着。这种灵气的回归, 按照纳尼·波扎, 是通过“使模糊”之技巧即通过不确定性之技巧而实现的。这样一来, 这种不确定性就涉及了建筑师雅克·赫尔佐格的一个看法, 按照这个看法, 建筑中的不确定东西, 草图般的东西, 建筑师的理念, 远比某个在细节上得到清楚说明的模型要更能容许人们去相互交流: “赫尔佐格对不完美性与灵气之间的直接关联的评论也适用于摄影。”^① 不过, 这并不是全部的真理。

^① “Herzogs comment on the immediate connection between imperfection and aura also applies to photography.” (Nanni Baltzer, “The Cloudy Translucence Like that of Jade...”, a. a. O., S. 99)

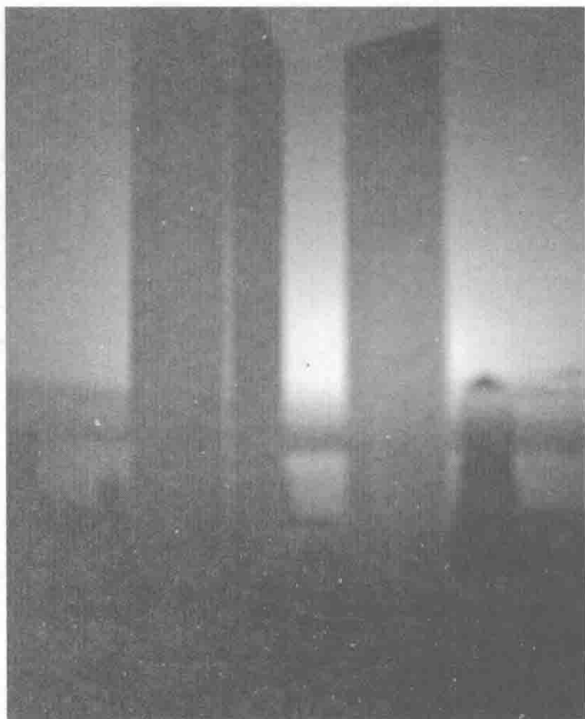


图 II.8: 山本博司 (Hiroshi Sugimoto), 世贸中心大楼 (World Trade Center) (1997 年), 银胶冲印, 63.5cm×50.7cm, 载《安德雷阿斯·古尔斯基——建筑》, 出处同前第 27 页。

3. 空间、场景性之物和摄影

如果我们从这种观点出发, 即建筑的任务在于为人去塑造甚或创造空间, 那么那种不言而喻性就一下子丧失了, 即人们不言而喻地认为, 摄影是一种理想的媒介, 借助这种媒介, 人们就能达成通过一定的建筑例子而获得的东西。空间这类事物毕竟是人们无法拍摄的。原因不仅在于摄影是两维的, 也在于人们在图片中看到是物、房屋, 也即是说, 看到的仅只是空间的各种界限或纳入空间的东西, 而不是空间本身。此外, 人们借助描摹理论在图像中任何时候都能把握到的东西, 是作为表达媒介的空间, 与这一点形成对照的是, 本属于建筑评价的东西, 则是作为身体性

在场之空间的空间^①：去体验建筑是什么，一个建筑的价值何在，最好的方法总是走近或走入建筑，以便去体验人们在建筑中的感觉如何。情调空间，即某个建筑中的气氛事物，在图片中永远只能间接地即通过那些对气氛的营造来说重要的元素来揭示。某幅好的建筑相片所带来的揭示，因而必定是一种间接的揭示，而应该并不首先是对建筑物的展示，而毋宁应该是要去创造人们在相片自身那里获得经验的可能性——那些人们本应通过在建筑物里或邻近建筑物而获得的经验。这样我们就找到了好的建筑摄影的准则。这个准则，我们类比于乌贝托·艾柯当时在有关素描的任务做出的一个断定来表述：相片不应该是现实的临摹，而是依据标记的现实性经验之促成。标记在此指的是作为营造者而对建筑物的独特气氛负责的那样一些现实中的或图片中的元素。从这个准则来看，无须再大惊小怪的是，传统建筑摄影的批评家们选出的替代恰恰就是这类艺术性的摄影图片，而这类图片的首要目的恰恰并不是要去临摹某个建筑物。

建筑摄影给自己设定的任务是，去表达不可表达的东西——正是通过这一点，建筑摄影才成了艺术。这个不可表达的东西，对建筑来说，恰恰是决定性的东西，是空间，是身体性在场之空间。空间不是对象，而毋宁说是背景，是地平线，是对象于其中显现的活动空间，空间本是无。而对空间经验来说，具有决定性的是：空间是整体。处于空间之中，意思就是，被空间完完全全地包围。这种经验恰恰是不能通过相片来复述的，相片据说是间接性的，因为观察者就像虚拟世界中的卡通人物一样被纳入表现空间中，即被纳入到图片中。亨利希·封·克莱斯特（Heinrich von Kleist）在其关于卡斯帕·大卫·弗里德里希的《海边修道士》（1808—1810）的评论中首次赋予这个概念的正是这种效果。正是古尔斯基对机场的摄影复制表明（图 II.9），将观察者纳入图片这件事情

^① Gernot Böhme, *Der Raum leiblicher Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung*, in: Sybille Krämer (Hg.), *Performativität und Medialität*, München, 2004, S. 129–140.

有多难，如果人们把他的这个图片主要视为弗里德里希的《海边修道士》的图片复制的话：图片中的人物完全是一个人们观察的人物，而不是一个人们通过他而观察着海的人物。



图 II. 9：安德雷阿斯·古尔斯基，《杜塞尔多夫机场 II》（1994），彩色打印，130cm×150cm，载《安德雷阿斯·古尔斯基——建筑》，出处同前，第 28 页。

把建筑元素所带有的空间暗示带入图片，这件事或许可以更容易地办到。其手段可以是显示空间宽度的凸出立柱，或者使内部、外部得以相互区分的封闭元素。这一点可以很好地实现，如果封闭并不是完全的，如果通过封闭态势外部恰恰是成了可见的。同样，现实中，比如路向指引、楼梯的盘旋弧或房子的三角楣檐所表示的运动情况在图片中也是可以通过相应的线条来追溯的，因为观察它们的眼光，在图片中正如在现实中一样，是沿着某种线条移动的。我们无法通过别的方式来设想线条，而只能这样来设想线条，即我们在心灵中画出线条。为了复述某个建筑物那独特的运动情况——在现实中，人们有时候只能把运动情况弄成一个整体，为此，人们使自己运动起来，人们可以偶尔推荐的是作为相片剪辑的建筑相片。在其建筑相片中，古尔斯基对这种技巧加以数码式运用和提炼。不过，这种技巧在 20 年代已经开始出现，比如在科隆的那个办公—商业大楼的展现中（图 II. 10）。

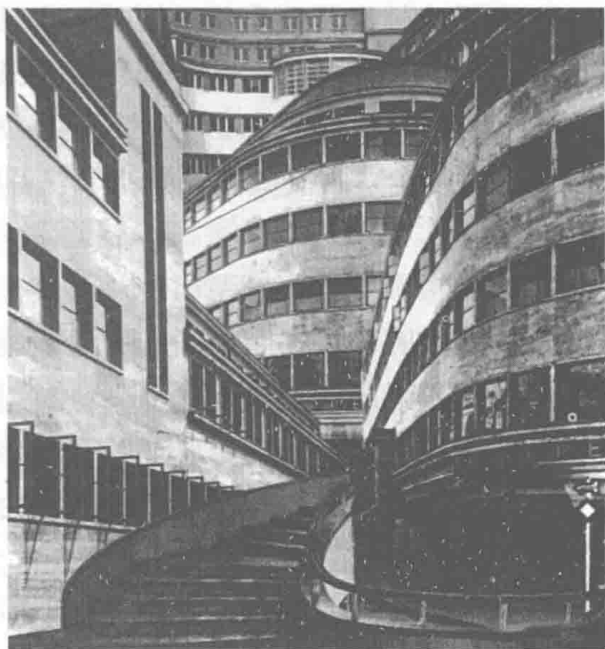


图 II. 10：特蕾莎·施缪茨（Theresa Schmölz），科隆的迪士（Disch）宾馆股份公司的办公—商业大楼，即所谓的迪士大楼，由布鲁诺·保罗（Bruno Paul）设计，1929 年完工；1929 年被胡戈·施缪茨（Hugo Schmölz）采用的、出自单个图片的剪辑，载《安德雷阿斯·古尔斯基——建筑》，出处同前，第 29 页。

类似的还有毕加索的肖像画，在这些肖像画中，毕加索将不同角度的人的外貌统一在一幅图像中。通过相片而在现实中达成被经验到的空间方向，可能很难，因为相片中的空间方向在技术上以透视法为前提条件，这实际上破坏了现实经验中的空间方向。当然，人们可以这样来把经验的空间方向带入图片中，即让它在图片中与透视法上的目光方向会合。但这样一来，一方面，我们就片面地为某个方向而对不同的空间方向（正是在场观察者的体验所得出的不同的空间方向）之间的张力场进行了裁决；另一方面，这种做法完全是违背功能的。比如当人们想复述哥特式教堂的那种向上拖曳、拓展空间之感觉时——为此，人们将照相机对准角落，透视法上的向上变尖化处理是复述不了这种经验的。当然，对一个房屋建筑的经验也是由这个房屋的面貌来加以决定性规定

的。就此而言，把房屋建筑本质上当作大型雕塑来处理的传统建筑摄影仍具有其正当性。这样一种功能，即可以使某个建筑物成为其周边环境的聚焦，同样也可以在相片中因而可以从光学的角度很好地表现出来。对某个建筑物的观察者或居住者的经验而言，使建筑物得以可能的透视法同样是重要的。就此意义而言，令我们高兴的是，欧洲建筑摄影范围内的某组相片具有一个出众的地方，即这类照片可以展现从某个多层建筑物来看的远景——需要强调的是，从里面向外拍摄而成的远景（图 II. 11）^①。建筑物的出、入通道，更一般地说，出口，此外还有从走廊或向前突出的屋顶前台来看的景观，对空间经验来说是决定性的，因为这些东西在与周边的空间之关系中设定了在某个地方的在场。

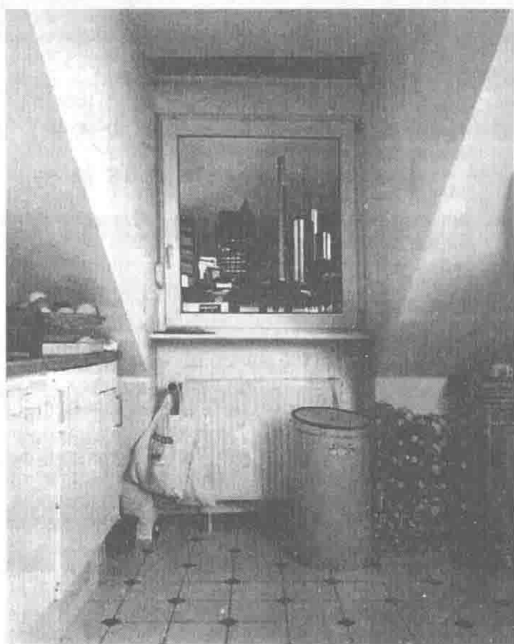


图 II. 11：史蒂芬·弗洛伊德（Stefan Freund），《法兰克福博肯海姆（Bockenheim），第五层》（1999），富士胶卷，30cm×40cm，载《安德雷阿斯·古尔斯基——建筑》，出处同前，第 29 页。

^① 史蒂芬·弗洛伊德因其楼层系列照片而获得了 1999 年的欧洲建筑奖；参见：Deutsche Bauzeitung 4/1999，Sonderheft：Architektur im Kontext。

这里将变得尤其明白的一点是，对建筑物的经验而言，常常并不是建筑自身的景象，而是建筑物被植入了环境中，才是决定性的东西。典型的例子或许就是路层（Luzern）国际文化会议中心（KKL）^①，这个中心本只是一个普普通通的玻璃箱，但它在与湖和高高的群山的关联中，向着它的对岸，设置了它那远远地向外伸展着的阁顶。

人们可能会以这样一个要求来概括我们至此为止所说的内容，即建筑摄影必须指明，一个建筑是以何种方式创造了空间中的某个地方，以何种方式从某个地方向外撑开了某个空间。但这还没有完整地说明人们可能会以纳尼·波扎的“气氛性摄影”来指称的东西。缺少的首先是时间元素，缺的是短暂易逝的东西。人们惊讶地看到，瓦尔特·格罗庇乌斯所认为的价值就在于他的相片把建筑物指明为真实存在着的東西。但实际上，那时候的现代建筑的现代图片更适合于将其客体呈现为永恒实存着的東西，就像客体本已经可能被呈现为这类东西那样。对历史时间的察觉几乎是完全缺乏的。天气是作为永远美好的、阳光明媚的天气呈现在那里，没有季节，也没有偶然的场景发生。但正是那些临时性东西，才赋予了那毋宁是持存着的建筑物以真实实存之资质。当然，这样一来，偶然的、可能的事物也到来了，于是人们问自己，某个建筑所带来的东西是不是通过这种方式可以更好地被给予某个不可能通过身体性在场亲自来认知这个建筑的人？将短暂易逝的东西纳入进来，这难道不意味着，相对于传统建筑摄影的客观展现来说，人们现在偏爱的是摄影师的主观视角？去拍摄所涉及的建筑物中的季节性的、昼夜性的、合乎天气的系列照片，一种替代的做法，或许就像画家莫奈（Monet）在其鲁昂（Rouen）^②大教堂的系列画作中对这些事物的创造那样，这些画作通过某个白天的变换着的光亮来展现这座教堂。在我们所说的那本关于玛丽亚别墅的书中，可以看到类似的、建筑物的不同季节的显现方式。

① Luzern，瑞士城市 and 州名。——译者注

② 鲁昂（Rouen），法国塞纳河边的一个城市。——译者注

但同样也不是这样来展现的：与上面引述的海因里希·克洛茨（Heinrich Klotz）的批评相反，将短暂易逝之物纳入进来的建筑图片无论如何应该是这样来展示建筑物，就好像人们至少见过一次或偶尔能见到这个建筑物似的。所以观察者就能够从某个人们或许也称为建筑物的快照的图片出发，在自己的想象中让其他的时间事件发生。众所周知，这一点最好的实现方式就是，人们在图片中固守于某个决定性的瞬间^①。在其有关“诗如画”（ut pictura poesis）这个命题的《拉奥孔》著作中，莱辛（Lessing）已经指出，更适合于表现空间关系的造型艺术作品，同样也能将时间事物整合进来，当作品表现某个事件时，当事件好像快要发生似的。这同样适用于建筑相片。建筑相片比如最出色地构造了建筑物的参观者所具有的那种场景性经验，当建筑相片将建筑物自身展现为一个生活于其中发生的场景时。人们可能会说，摄影师应该以舞台设计师的眼光来打量建筑或整体建筑（图 II. 12）。

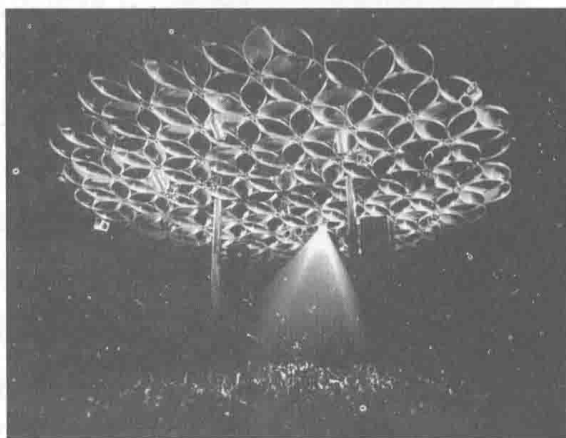


图 II. 12：安德雷阿斯·古尔斯基，《五月天 I》（*May Day I*）（1997 年），彩色打印，186cm×226cm，载《安德雷阿斯·古尔斯基——建筑》，出处同前，第 30 页。

^① “绘画在其共存性的创作中可以只使用行为的某个单个的瞬间，所以它必须选取最简洁的瞬间，从该瞬间出发，之前和之后的事物就变得最为清楚明白。”（Gotthold Ephraim Lessing, 《拉奥孔：或绘画与诗之间的界线》（*Laokoon: oder die Grenzen der Mahlerey und Poesie* [1766]），in: Lessings Werke, hrsg. von Georg Witkowski, Bd. 4, Leipzig o. J., 第 16 节，此处引文出自第 119 页。）

于是，光照、光的颜色，季节与昼夜，同样，材料性的东西，在它们的通感特质中发挥着作用，于是人们同样会问自己，一个建筑物使什么样的独特场景成为可能？于是问题的关键就不再是在于诸如通过建筑物的轮廓来展现建筑物，而毋宁说是在于促成建筑物充满力量地站在那里（Dastehen）。事情的关键不在于去期待或人工营造一个理想的光照，而毋宁说是在于去展现建筑物在偶然的光线作用中是如何显现的。最后，事情的关键也不在于尽可能精准、完整地打量建筑物，而毋宁说是在于让建筑物作为空间经验（人们在空间中或在空间的周围所具有的经验）的条件成为可察觉的。最后，一个建筑物并没有最后被建筑师遗弃在相片中，而毋宁说是被建筑师遣放到建筑物于其中保存了其存在的某个环境中。捕捉相片中的情调，意思就是，促成气氛，即建筑师通过建筑物而营造出的气氛。

光作为气氛

1. 光或明亮？

人们应该看到，歌德是出于一个好的理由而拒绝追问光的本质：“我们终究是徒劳地想要表述物的本质。”^① 他是否意识到，通过这样一个表述，自己与其对立者牛顿是多么接近？正如自然现象学一样，新时代物理学同样也要求自己只立足于现象，研究现象那合乎规则的相互关联。但物理学不可避免地在现象背后重新看到各种起作用的力，相反，对歌德来说，某个物的本质只是由其效果史构成。于是，对歌德而言，光的理论就变成了颜色学说，因为：“颜色是光的活动，是主动活动和被动承受。”^②

也许他本可以做得更好，即仍去追问光的本质。作为颜色显现的条件，光本身似乎是特别苍白的东西——人们通过光而能获得的经验是消失不见的东西。通过光？或者人们应该更准确地说，通过光亮？通过对光的谈论不是已经设定了某种确定的经验情况吗，而这恰恰意味着可能经验的一个限制吗？

如今我们认为，需要去了解光的本质。光涉及的是一种通过空间而展开来的电磁场。人们可以通过波或粒子图像来设想这种扩展，实践上，人们可以富有成效地通过这种或那种测量设备来

^① Johann Wolfgang Goethe, *Zur Farbenlehre, Sämtliche Werke* (Frankfurter Ausgabe), Bd. 23/I, S. 12.

^② Ebd.

做到这一点。这里隐含的一点是，光每次都是从某个地点出发的：光有一个源。

光是从某个地点出发而进入空间中的某种东西，这样一种看法同样也主宰着我们对光的日常经验——我们的日常经验可以如此地与物理学中的实验经验对立，如此地与其相异。不过，某个东西，即与光的技术性打交道却将生活世界的经验与物理学联结了起来。这种打交道支配着我们的知觉、思维和所有我们有关光的看法：我们可以打开或关闭灯，这就验证了，光是从光源出发的某种东西。或者？关于某个来自、某个来源的经验真的属于有关光的每一种经验吗？外面很快就已经亮起来了。整个空间散发着明亮的光。一切都笼罩在灯雾之中。当然，人们也可以把我们这里如此表述的经验回溯到光源的效果上。但关键是，这类经验并不包含对光源的指示。光在这类经验中是某种能充满整个空间的气氛性的东西——它立于物上，笼罩着物。也许人们真的应该最好是来谈论明亮或明亮性，以便远离有关光源、放射的看法——这种看法是如此紧密地与有关光的思想绑定在一起。

人们说，人不能看见诸如此类的光，而只能看见光中的物。哥特式教堂的光学建筑学也是建立在这一点之上的，即空中的尘埃使光束成为可见的。但我们自然能察觉到，这里很明亮。还有就是，这种知觉，从根本上说，以前是作为有关物的知觉的。当我们早上或稍晚一点睁开眼睛，在我们看清我们的周遭环境甚或其中的单个物之前，我们首先知觉到的是，这里已经很亮了。

此类有关光的经验是明亮性。这种经验里有什么东西呢，什么东西存在于这种经验中呢？或许容易想到的是，这类经验应该在新时代的自然科学和技术的应用范围之外或之前去寻找。但仍令人诧异的是，我们在此甚至会碰到关于光的某种定义，即碰到有关光是什么的表述。亚里士多德说，“光是照透者这类事物的现实性”^①。亚里士多德谈论 phos（光亮——译者注），phos 的意思就是

^① Aristoteles, *De anima*, 418 b 9f.

光，或更准确地说，是明亮。亚里士多德的定义的重点在于，他没有把光规定为具有什么性状的某物，而是规定为一种媒介的状态，说得抽象点，规定为空间的状态。这里很明亮，意思就是：我们现在能看，我们能看见物。媒介，特别是水和空气，具有一定的本性、潜能，这种本性、潜能让水和空气成了透明的，从物的方面来说，这种本性让它们成了照透者。这种潜能需要某种反应，当它被实现时，因而当照透者是现实的，也即当下的、透明的，我们就看见了物。在明亮中我们能看，在黑暗中则不能。

当然，亚里士多德也追问了媒介之所以能够成为照透着的东西之原因。但其时他并没有考虑到技术方面的作用，更不用说考虑到了这一点，即必定有某种东西从一个源出发。他说，明亮性是火或是更高的物体即太阳在照透者中的在场^①。Parusie：在场、在此、当下。

为了经验火或太阳的在场，我们无须去看。我们是在环绕着我们的明亮性中去经验太阳和火的。当然，暗地里，我们是通过这样一个事实，即我们看见了它们，在物那里经验到了现在很明亮这件事的；但当我们注意到明亮作为光辉、微光是如何萦绕着物时，那么，我们就也是明里地来经验到现在很明亮这件事的。正是在物那里施展着的东西，使我们察觉到了火和太阳的在场。我们能看到，它们是什么，它们存在着。但我们只是通过其短暂的明亮光辉而察觉到它们的在场的。或许正是因此柏拉图才说，物经验到了太阳的存在和可见性。当整个周遭世界都沉浸在某种独特的光中时，沉浸在给所有事物的显现都定了调的光中时，我们也会去谈论照亮。我们就是这样通过物的显现来经验光的。

但真正来说，光只是空间的变化样态（Modifikation）。但就我们在空间客观地探明其属性而言，光就并非空间的变化样态了。尽管如此我们还是能在我们自己的处境感受（Befinden）中察觉到我们称为明亮性的、空间的变化样态。“处身于”（sich befinden），

^① Ebd., S. 418b 11, 418b 16.

意思就是察觉到自己在空间中的在场。我们是处于某个明亮的还是黑暗的空间，其区别何在？环绕着我们的黑暗，就像笼罩、限制着我们的稠密材料一样。我们在黑暗中却也会察觉到纵深宽广性（Weite），只不过这种纵深宽广性似乎脱离了周围浓郁的黑暗——有点类似于这种情形，即远处的狗吠，使我们逃离、消失在黑暗的深处。纵深宽广是不确定的，不带有距离。相反，明亮的空间则是人们经常所说的本来的空间，即 *spatium*（间距空间）^①，也就是说，空间是通过间距、距离而被我们经验的。在空间中的自身的在场因而也并不只是绝对的这里（Hier），即那种完全使人不禁产生恐惧之感的这里，而是处身于某处。通过光，空间的确被照亮了，这并非好像是在说，间距空间自身，就像在气雾那里一样，显现为明亮的东西，而是说，因为某种东西，比如距离，通过明亮，显现了出来，因为似乎是明亮才把空间安排布置在了诸物之间。反过来，只有通过明亮，世界中的存在才被经验为在物那里的存在。这里，我们将再次为我们在规定人类的此在是什么时候对自然的忽视而付出代价（实际上这是海德格尔的情况）。

正如明亮一样，黑暗也是空间的某种状态。黑暗就像明亮一样，通过我们的处境感受而被觉察，也就是说，是通过这一点而被察觉的，即我们是如何经验我们自己的在场的。黑暗和明亮绝不是只与我们的眼睛有关的某种东西，它们毋宁在宽、窄方面改变着我们在身体性的觉察中的处境感受，改变着我们压抑的或欢乐的生活消受中的处境感受，因而也即在情感性的家庭事务方面的处境感受。黑暗笼罩着物，并最终让物消失，而通过明亮，物则显现了出来，并在其在场性中成了可察觉的，直到成为明亮的在场者。但光与昏暗，明亮与黑暗，是某种我们之外的、物之外的东西。

^① 作者这里用 *spatium* 指的是可以划分其界限的空间，即一段一段的空间，而黑暗中的空间本身是一片模糊的、不确定的东西，难以划分其界限。——译者注

2. 气氛之物

当我们为了理解而把物理对象和技术上可操控的能量称为光并以明亮来称呼可察觉的气氛时，那么人们就可以说，两者之间显然还存在着某种东西，即某种气氛之物，某种虽然作为对象而是可以探明的东西，但它也是，如果人们涉身其中的话，气氛上可觉察的东西。我在另一篇文章中有关朦胧（Dämmerung）的论题那里运用过这个区别^①。朦胧是某种蔓延扩展着的东西，其出现人们是可以确定的：朦胧是某种气氛之物。但它也是某种能环绕着人的东西，即某种气氛，一种人们可以察觉的、在自己的处境感受中参与着其现实性的气氛。这个区别对自然现象学来说是典型的^②。这里的事情关涉的是对一个自然经验的阐释，就自然在我们自己身体上被经验到而言；但恰是以这样一种方式，即自然并不是通过我们自己身体性的察觉而绽现，因为我们自己身体性的察觉恰恰同时就是有关某物的经验——人们自己并不是这个某物，但人在自己的身体性此在方面，却依赖于它。与被经验之物的距离化之可能性，也即自然的对象性，属于自然现象学。就对象进入主体的处境感受中而言，自然对象就正好同时被论题化了。反过来的意思就是，去经验自己的自然，在自己的依赖于某物（人们所不是的某物）的处境感受中去经验自己。

如果我们追问，什么叫作在与光的关系中去经验自己的自然，那么回答就必然是：我们视觉性地把自己经验为处于与光的关系中的自然。这或许就是歌德的眼睛类似于太阳这一说法的深层意义。眼睛自然不是光，或像古代人所以为的那样，是光的某个源。但我们参与着光的现实性，即是说，我们的看是光相对于我们而

^① Gernot Böhme, *Dämmerung*, in: Frithjof Hager (Hg.), *Körper Denken. Aufgabe der historischen Anthropologie*, Berlin, 1996, S. 6-44.

^② 有关于此的开端性研究，参见：Gernot Böhme, Gregor Schiemann (Hg.), *Phänomenologie der Natur*, Frankfurt a. M. 1997.

言的现实性。

于是人们会把作为物理对象的光与作为可觉察的气氛的明亮之间的那种气氛之物，按照我们的需求而称为光或明亮，或者称为光照（Schein）、微光、光辉、光亮及类似的东西。需要思考的是表述方式，比如：某个显现（Schein）在地平线扩展开来，某个微光照在所有的物上，房间处在雾气般的灯光中，光照赋予了山谷以某种阴森可怕的东西，某个微光闪烁于某个器皿的表面。在这些表述方式这里，人们看到，其中，光是作为某种准—物（Quasi-Ding）来处理的，是作为充实着局部空间的东西，作为对特殊的空间、物和场景进行涂染定调的东西来处理的。这其中就再次出现了那种双重的东西，即一方面这个气氛之光被当作准—对象来处理，另一方面却又被当作包含有某种情调特质的东西来处理；所以，这个气氛之光尽管可以被确证，但另一方面也可以进入主体的处境感受中。这样，气氛之光就表明自己是气氛的组成部分，是人們可以用来营造气氛的东西。借此而营造出来的气氛完全无须具有明亮之特征，也完全无须通过诸如昏暗、朦胧、白天之类的“光的词汇”来表述自己的特征。相反，光在气氛的营造中，完全可以发挥一种有用的作用，因而它可以只是气氛的构造元素之一。

照此来看，光完全就是气氛营造的某种典范。光作为这样的东西被运用于舞台设计艺术。有鉴于此，请允许我再次援引罗伯特·库莫林 1929 年的博士学位论文《舞台空间原理的美学》^①。

这本书令人惊奇地、最为明确地表达了为创造某个场景中的气氛而对光的引入。照亮的方式赋予了空间以一定的气氛。气氛就在于这一点，即为了表演，某种独特的情调被制造出来。一定程度上，这种情调是一个整体，它笼罩着一切即笼罩着场景和情节，它达成的是一种当下的统一性。其中的气氛特征可以是各种各样的，库莫林在书中有时就用光的词汇，有时也用其他的词汇来描述气氛：雾气般的灯光，照射，妩媚的，昏暗的。

^① 关于此书，请参见第 98 页以及第 99 页的注释^①。

在日常生活中，我们是信赖光的气氛制造之作用的。尤其是在自然场景中，在晨曦、黄昏那里，或当秋天的散射之光、中午的炙热、春天的风景和花园里的光照营造出某种独特的情调时，我们是了解光的这种作用的。同样，我们也从我们城市的周遭环境那里了解到了光的这种作用——公共空间、小巷和街道、广场、地铁、停车场，都按照各自的照明情况特别是其中的主导光而分别获有其独特的气氛：看不透的、令人讨厌的气氛，文雅的气氛，如家般的气氛，平淡乏味的现代性气氛或怀乡色彩的气氛。我们也从我们的居所那里认识到了光的这种作用，并有意识地来设置这种作用。某个夜宴的节庆光彩，电脑旁乏味无聊的气氛，夜晚阅读的惬意之光。与此相对的是，我们从那篇关于舞台美学的博士学位论文中所引述的东西，指明的只是某种更加有意识的、更专业的交道关系。不管怎么说，光或明亮、光亮、微光、光辉都是某种准对象性的东西，是人们可以与之打交道的东西，是某种气氛之物，就其赋予诸物、某个场景、空间以某种我们在我们的处境感受中能察觉到的气氛而言。

3. 光气氛

光或明亮作为营造者属于几乎所有的气氛，与此形成对比的是，被称为光气氛的气氛，即是说，光在其中构成了其支配性特征的气氛，却是相对少数的。有关于此的一个核心例子，我已经提到过明亮了，一个人们通过惊呼“现在很亮！”而与其发生关系的明亮性。其他的例子还有朦胧之光、明亮的夜晚、明亮的白天、明亮的早晨、中午的炙热或者燃烧着的中午。

为了体验明亮气氛的独特之处何在，正如对气氛的研究一样，值得推荐的做法是去找出对比性的和悄悄侵袭性的经验^①。对比性

^① 有关此点，参见我的书：*Asthetik. Vorlesung über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001。

经验就是这样的一些经验，在这些经验那里，人们遇到使人产生某种情调的气氛，而这种情调与人们自己带有的情调是相矛盾的。悄悄侵袭性的经验则是这样一些经验，在这些经验这里，人们进入某种气氛，即是说，从另外的空间进入被该气氛定了基调的空间中去。此类研究的目的在于进一步规定所涉及的气氛特征，也即是说，为此，人们应试图去弄清楚，气氛对人做了什么，也就是说，去认识气氛借以对人施加影响的情调特征。

所以：明亮对人做了什么呢？光气氛的印象特征是什么？这个问题或许可以回溯到歌德有关颜色的感性—习俗性效果的问题上去，如果我们能容忍有颜色的光的话^①。不过事情不该是这样的，这里，事情关涉的毋宁应该是诸如此类的明亮性。

当人们探寻人们在其中遭遇有关明亮的对比性经验或悄悄侵袭性的经验时，以灯光来实施的各种开始仪式（Initiationsriten）就作为例子而历史文化性地闯入进来。从个人的经验来看，闯进来的或许是这类东西，即人们在其中被光捕获或进入光中的这类东西。在这些经验这里，引人注意的是，这些经验并非能看（Sehen-Können）之经验，尽管就我们是视觉生物而言，我们也完全有理由把光经验视为我们自己的本性。关于光的第一性的对比性经验和悄悄侵袭性经验是眼瞎状态的经验，同时或者紧跟着的就是能看之经验。进入光中，被明亮侵袭，意味着某种惊吓，某种回撤到自身的状态，意味着变得对自身有意识，即把自身意识成处于暴露中的、可以被侵袭的对象。这就好像是，明亮用无数的眼睛瞅着某个人似的。这种经验在一些重要的著作中一再被证明。此类的例子，比如，走出柏拉图洞穴的哲学家之路，或者在《浮士德》这部戏剧的第二部分的开始那里，浮士德遇见了太阳。柏拉图那里的哲学家经受住了光，并慢慢习惯了光^②，而歌德的浮士德

① 有关于此，也请参阅：Michael Hauskeller, *Atmosphären erleben*, Berlin, 1995。

② Platon, *Politeia* VII, 515d-516c.

却背过身去，以便在光照中发现生活^①。对比性的、悄悄侵袭性的经验，这两种因素表明了两种事情：首先，明亮之光，即便不被经验为某种超强威力，也被经验为某种威力。由此显而易见的就是要从现象学出发来阐释神圣的明亮经验和光的神圣性。但其次，悄悄侵袭性的经验和对比性经验，已然表明，我们借以体验明亮的特征，只是慢慢展开的，特征依赖于所涉及的主体的反应。有关明亮的第一经验是令人惊恐的，但这并不必然意味着，这种经验是吓退人的那种经验。相反，这种经验完全是邀请性的，人们可以沉浸在明亮中。这类东西大概就是一种整体—情调（Pan-Stimmung）——某种悄然的失衡滑倒，或者也是陌生人在加缪的同名小说《陌生人》^②中所经验到的那种光沉醉。而浮士德的反应，即在原初地被经验到的明亮那里背过身去，同时也是一种自我开放，即准备好了让光照射到空间和对象的内里。无疑，浮士德的转身是一种实用主义的转向，是与光（作为气氛）之间的一种间接的关系。光在浮士德那里只是作为有颜色的反光而出现。不过这并不会改变这一点，即物在明亮中被给予我们，为此，我们只需最小程度地转变态度，以便在其中去重新找到作为气氛的明亮。尽管如此，这种稍稍的视角变换（Einstellungsänderung）却并非不言自明的，而是我们所不习惯的。

① Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Der Tragödie zweiter Teil, Sämtliche Werke* (Frankfurter Ausgabe), Bd. 7/I, 4695-4727.

② 中国文学界一般译为《局外人》。——译者注

看光

1. 光是不可见的吗？

人们总是把光与看联系在一起。但一个广泛流行的观点认为，人们也可以不这样来看待光；人们在光中看见物，而光本身必须要遇到某种东西，即尘埃，以便自己能被看到。这是一个最为奇特的、矛盾的观点，但它仍把光完全定义为人们所看到的東西。从物理学出发，人们必定会说，被称为光的，乃是放射的电磁波，它才是人们能看见的东西。就此而言，光内在地与看相关联，准确地说，光本身是从物理学的角度来考察的，它并非纯物理性的事件。从现象学的角度来看，光与看之间的关联就更加紧密了。当歌德最终决定去定义光的时候，他就是这样而把光定义为“处于与视觉感官关联中的、合乎规则的自然”^①的。

令人惊讶的是，关于光的不可见的观点，人们甚至也能在某个与人类学保持着亲近关系的物理学家那里找到。我说的是阿图尔·扎永克（Arthur Zajonc）和他的《光与意识的共同历史》^②一书。为了证明我们看不见光，他造了一个盒子，并通过一个投射仪把光投射进去，但由于某个器具的作用，光在盒子的内部被封闭在了某个容器中，以致光不能触到盒子的四壁。令人生疑的是，扎永克没有透露有关这个封闭技术的任何信息——我猜，这里涉及

① Goethe, *Zur Farbenlehre*, a. a. O., S. 25.

② *Die gemeinsame Geschichte von Licht und Bewußtsein*, Hamburg, 1994.

的是电磁墙壁，正如人们在某个等离子体的封闭技术上所运用的那样。但这个现代魔术师所制造的这种效果，是如此地令人印象深刻：当人们试图通过盒子壁上的一个洞往里看时，却完全看不到任何东西：一切都是漆黑一片。人们当然会这样说，人们还应该怎么说呢？如果光溢不出来，人们也就看不见东西了！

扎永克做法的非现象学之处在于，他完全不依赖于看而已然知道，什么是光，光就是一定频谱范围内的电磁辐射。关于这种辐射，人们可以基于很好的物理学理由而声称，该辐射处于盒子中，我们看不见它。但从现象学的角度来看，这里就完全不存在光，如果光就是处于与视觉感官关联中的、合乎规则的自然的话。如果人们谈论光，那么很荒谬的是，人们同时声称自己看不见光。不言自明的是，扎永克不能否定自己的物理学专业出身，因而他同样也是在致力于现象学的事情。

不过我们或许不应该匆忙地通过对光的定义的提示来回绝那种看法，即人们看不见诸如此类的光。无疑可能的是，那些定义缺少了某种东西，某种必要的东西，某种让光显现的东西——这种东西我们称为媒介。按照歌德的观点，对颜色来说，光、昏暗、模糊是必要的——就这一点而言，歌德在他的颜色学说中已经顾及了某种媒介。模糊乃是光显现的一个媒介，特别是气氛之物的一个媒介。在亚里士多德的视觉理论中，某个媒介即 *diaphanes*（透明物）^①、透明之物同样是必要的，通过此媒介人们就能看见东西了。只是人们不能援引这两个理论来直接反驳光的不可见观点。因为歌德极为专注于颜色理论，所以他应该不会说，在任何一种情况下，看光的意思就是去看颜色。而在亚里士多德的知觉理论中，事情关乎的同样不是看光，而是看某物。尽管如此，我们还是严肃地看待对媒介的提示！媒介涉及的是一定的光照现象，这些现象近乎表明，只有当光在某个媒介上显现的时候，我们才能看见光。

① 知觉学说在关于灵魂的著作中，特别是在传教士版的 18b 处。

2. 光照、发亮物体

人们看见光的那种传统的方式，那种首先从历史文化的角度来看重要的方式，就是光照（Lichtstrahl）。我们能看见光的照射，这一点实际上代表的就是后面这种通行的看法，即光是通过辐射的方式扩散的。从物理学的角度看，这当然是废话。不过对光学而言，这却是最为有用的一种启发性的说法。人们是如何做到这一点的呢？即去谈论光的照射。答案必然是：人们看见了光的照射。如果从这样的一个印象效果来看的话，即在有关夜晚的照片中，光源的照射特别微弱，如果从同样的这个印象效果来看的话——这种效果使我们把星星看作多少是点状的、带有伸出的尖角的光源，那么我们首先想到的就是那种条纹状的、落入教堂空间里的光，想到的是太阳那穿透积云的强烈照射。两种光照在一种新柏拉图式的思维框架中，总是一再地被解释为：我们在这些现象中看到了神对尘世的眷顾。

这两个现象证明了，光的可见性需要一个媒介，一个光在那里变得可见的媒介。这一点在教堂中的光束那里变得尤为明显。这里，因为这些颗粒很近，人们看到的是飘荡着的颗粒，即尘埃，它们使光成了可见的。颗粒遇到了光，亮了起来。同样的现象，人们也可以在急速飞溅着的瀑布那里观察到。天体光照更清楚地表明了其对物质的依赖性——也许恰恰是因为天体光照离我们很远。天体光照可以被中断。原因自然在于，穿透了一块块云彩的光在某些地方遇到了水蒸气，在别的地方则没有遇到。人们因而在光的照射中看到了光，而这个现象自身就表明，人们看见的原本是在光的照射之路中遇到的因而亮了起来的物质。

当然，人们可以更直截了当地来验证这些关联，如果人们打算在某种程度上没有灰尘的空间里来实施一个投射活动的话：光或许在投射仪离场的时候才是可见的，然后才再次在银幕上被看见。

如果人们将手或一张纸横在投射仪和银幕之间，那么手或纸就亮了起来，并且它们就表明，光在两者之间的空间中。所以，光作为此类的东西不是可见的。

但请稍等！在教堂空间的光照那里，在散裂着的覆盖云那里，对尘埃颗粒、对灰尘结构的观察消解了照射之显现，因而对光照的提示并不能很轻易地解释这一点，即人们看见了光。显然这里涉及的是某种骑墙现象：要么是人们看见了整个东西，即照射；要么是人们看见了细节，即尘埃颗粒和碎云。所以人们可能会决定把光的照射简单地视为某种类型的光现象。而这就意味着，人们终究是看到了诸如此类的光，即看到了光照。

另外，人们也可以决定把对某个发亮物体的看，承认为看光的真正方式。我们还是举例说明吧：我们自然是看见了发亮的尘埃颗粒，准确地说，我们完全不是把它们看作尘埃颗粒——我们就只是知道这一点而已。我们看到了一个个发亮的小光点。它们类似于发亮的碎云或灰尘带。当然，人们也可以把它们视为某种对象性的东西，视为云彩或条带形的雾——不过这只适用于这样一种情况，即当它们重新与某个昏暗的背景划清界限的时候。否则，它们材料性就会消失在它们所是的光照背后。所以，在发亮的物体这里，我们涉及的是独特方式的光照。这些发亮的物体尽管是一些面或体，因为它们是广延性的和有边界的，但它们借以发挥其影响作用的独一无二的属性却是发亮。如果把它们作为现象看待的话，那么它们无非就是以一定的方式展现自身的光——它们材料性是不显现的。

发亮的物体和光的照射，把两者综合起来看的话，那么两者就给出了光显现的原型，正如这个原型在我们的文化中是如此的根深蒂固一样：太阳和它的小姐妹们——星星。

这样，我们借以看见诸如此类的光的最为戏剧性的方式就达到了：某个光源之景象。

3. 光源

在我们的商品世界中，人们一般把人工的光源称为发光。当今亮化工业有一个原则，就是尽可能防炫目地来生产这类光源。人们应尽量把灯视为发光的物体，并能注视它。灯这种物体的特别之处在于，它是从自身出发来展现自身的。所以它区别于我们只是在光中看到的所有其他的物体，这些物体我们并不视为光。这个区别就表明，发光的物体必须视为我们看光这个活动的真正意思。防炫目这个原则现在应该操心的是，这种从自身出发的自我展现一定程度上是克制而得体的。毕竟，实际上，发光的物体向我们袭来，走向我们，意即慢慢地向我们侵袭而来。防炫目应该使主体的这样一种自由得以可能，即还能积极主动地注视光源，也就是说，还能把光源视为物体。

这与我们还只是将之经验为光源的那些光源的情况，特别是与太阳光源的情况是不同的。我是经过考量才使用经验（erfahren）一词的，因为往太阳里看，在任何情况下，意思都不是看太阳。尽管如此，这个“看”在一种特殊的意义上却仍是看光。这里人们也必须小心谨慎地表达。失明是一种光经验，在这种经验中，我们被光制服，也就是说，在这种经验中，对我们而言，对被看之物的那种对象化的把握成了不可能的事情。失明了的看尽管还是一种看，但并不是对某事物的看。

这样，我们就来到一个关键点，而那个自相矛盾的看法，即人们无法看到光，从这个关键点这里就再次变得清楚明白了。与光的直接遭遇，就像我们在朝向一个使人炫目的光源的看中有关这种遭遇的范例性经验一样，恰恰不是对某物的看，而似乎是一种一般的看，是一种非意向性的看。我们就是在这种意义上来使用看这个词的，比如当我们说到某个做了眼睛手术的人：他看。我们的意思并非像是说：他区分了诸对象——有时候这只是在缓慢的

自我调整、适应和训练之后才会出现的情况。人们说，他能通过眼睛知觉光。在这个例子这里，人们认识到，简单的对光的看比对某种东西的看要基础得多。并且，这种看法，即人们不能看见光，是从后面这一点得出来的，即人们在看这里通常理解的是对某东西的看。而光并非某种东西，对光的知觉首先也并非一种意向性的看。

对这类非意向性的看的承认，现在为我们打开了一个宽广的纯粹光现象的空间。

4. 纯粹的光现象

诸如我看见一道光、我看见一个发亮之类的说法，完全是通行的说法。人们以此来称呼一种非躯体性的光的照射——一种一般而言在黑暗背景前的光照。星星自然就是这种光照，在某些情况下，月亮也是。不过人们却只知道，它们是客体。在月亮那里，人们通常在阴暗的地表之上甚至隐约地看到了其躯体形态。此外，萤火虫也能使人产生这种印象，特别是当人们并不期待看清萤火虫的样子时。不过，一个纯粹的光照本来是要被理解为像极光这样的事物。正是这种照射、散播，这个无形之物，这种状态即这是一种没有光源的照射，使它自己成了诸如此类的光照的原型。早晨和黄昏具有一种类似的特征：在日出之前和日落之后，我们有时也能看到天上有某种纯粹的发亮。但并非只是在天上，而且在诸对象的世界中，也存在着纯粹的光照。如果光通常情况下使我们看见物的话，那么光自身就从物那里被解放了出来。因而，光虽然在物那里显现，但它却获有一定的独立性，这样它就可以环游在物的周围。物身上的光辉或微光就是这样的。基于一定的物质条件——这些物质条件在此类现象那里是不现身的，比如，（画面——译者所加）干扰所制造出的表面属性，或者笼罩着某个物体的气氛，人们也能得出这种结论，即一道光芒环游着物体——

道光圈。在气象学意义上的光圈（Halo）那里，人们此外还理解的是环绕着太阳或月亮的光晕（Lichthof）——光晕是通过太阳或月亮的光在大气中的冰晶体那里所形成的反射或折射而产生的。

所有这些光照，其特点就在于，在它们那里，光作为此类事物显现、照射着。所以，它们就成了一般的照射（Erscheinungen）在历史文化上的原型，也就是变成了这样一类照射，在这类照射中，精神性的东西无须转变为物就成了感性上可知觉的。上帝就是这样作为纯粹的光而现身的，或者人们把某个人的神圣性看作是神圣的光环，把人的特征视为灵光（Aura）。

至此为止所提到的所有纯粹的光照都不是整体性，正如它们总是散射着一样，它们在空间中是有界限的。作为整体性的纯光照是艺术家詹姆斯·特内尔所创造的。我把他的纯光照称为“整体性”，因为他的纯光照无差别地均匀涵盖了整个视觉领域。因而人们也可以不在图画中去复现这种光照。在汉诺威的施普棱格（Sprengel）博物馆，特内尔搭建了一种类似烫发罩的东西，参观者把头伸进去，但这个东西不是从后面包住参观者的头的，而是从前面。在罩子里面，参观者环顾四周看到的无外乎一种确定的颜色，一种并非罩子内表的颜色，而是一种作为空间现象的颜色——在此空间中，参观者处于正中心。这里涉及的是间断性的光，其节奏和强度是博物馆的参观者通过转动把手而能控制的。为了以某种方式仍保持着意识，参观者必须是那里情况的主宰者。因为他所看到的東西，即某种范围不确定的、不带有任何轮廓的颜色空间，很容易让他失去平衡而滑倒。这种现象就是这样的令人兴奋，人们感到自己处于危险之中。此外，每一个太阳崇拜者都知道一个类似的现象：当人们鉴于强烈的光照而闭上眼睛时，人们就会发现自己处于一个宽广不确定的、强烈的橘红色的直到黄色的半球体中。

看光这种现象——在此现象中，人们看到的東西无非就是光，并且人们也把自己经验为处在某个光空间中的，于是最终把我们

引到了基本的光经验即明亮这里。

5. 明亮

光这个词诱使我们把我们所谈论的东西理解为某种东西，即理解为实存（Entität）。我们早就从物理学那里学到，我们并不能独立于我们将实存带入显现中的方式来把握实存。不过，实存所补充的这些存在类型——波或微粒，并没有在消解关于光的实体性理解方面有什么贡献。波无疑不是什么物，但波却是某种能量质，这种能量质虽散布在空间中，但仍将自身展现为那种紧密结实的东西。这种把光视为某种东西的看法通过后面这种做法被强化了，即人们通常假定，光总是来自某个光源。光作为现象并非某种东西，也并不必然来自某个光源，对光现象来说，从某个光源而来往往是不重要的——所有这些，我们都已经说明过了。现象对看而言甚至完全是根本性的东西——在现象中，对象并不发挥作用，光也不容许自身被对象化。我们只是在光中看，意即：我们只是在明亮的情况下才能看。因而我上面建议，取代光而去谈论明亮。

歌德经常把光和明亮作为同义词来使用：光与食^①，类似于明亮与黑暗。只不过，歌德说的是明亮之物（das Helle），而不是明亮（die Helle），比如在他《颜色学说》中有关颜色原现象那里（《教学法》，第175节）说：

一个此类的原现象就是我们至此为止所表述的那种现象。一方面我们看见光、明亮之物，另一方面看见食，看见黑暗，我们在两者中插入模糊不清，正是从这些对立中，颜色借助我们所设想的中介而发展了起来，同样也是在一种对立中发展了起来……

^① 指的是天文现象，而不是指食物。——译者注

歌德用明亮之物来指称对光的一种对象性的替代，比如一张白色的纸。相反我却谈论明亮，以便去暗示，事情涉及的并非什么物性的东西，而是某种自由飘移的质，用赫尔曼·史密茨的话来说，就是某种飘游不定地流入空间中的质。人们会问，它是什么东西的质呢？我的回答是：它是空间的质。

借着这种把光理解为明亮的看法，人们就加入了一个良好的群体之中：对亚里士多德来说，光，*phos*（光亮——译者注），就是透明之物的应激状态和能动（*energeia*）^①。尽管透明之物即 *to diaphanes* 在亚氏那里具体就是诸如水或空气之类的东西，但它却并不取决于材料性的特征。决定性的东西的毋宁是，光对亚氏来说是空间的一种应激状态，光把知觉对象和知觉主体分开了。这样，亚氏就对基本的视觉经验做了准确的描述：我们在光中看物，意即，我们在明亮的时候看物。

于是，关键就在于：对明亮的察觉是基本的视觉经验。不仅我们已经列举过的那个做了眼睛手术的人，还有我们每个人，都在觉察到物之前，就已经看到：现在很明亮了。比如我们在某个早晨醒得稍晚，在认清物或符号象征前，我们最先看到的就：天已经亮了。天变亮了，这是有关早晨的基本经验。在太阳出现之前，在我们或许因此而把明亮性回溯到太阳的在场之前，这种变亮就已经开始了。此外，亚里士多德也是这样来谈论的。事情并非说，作为原因的太阳似乎通过照射而带来了明亮，而是说，明亮是太阳的在场，是太阳的 *parousía*（回归而在场——译者注）。

光的基本显现就是明亮。我们把光主要是看作明亮，这首先是说，我们对明亮的看先于对一切物的看；其次是说，我们在亮起来中看物。此种意义上的明亮是一种先验的显现，即一种使他者的显现得以可能的显现。明亮作为显现是一种有如在所提到的特内尔的装置中的那种光照之类的整体性。我们看明亮，但不是把它视为对象，而是作为我们所处的空间之状态。在空间上，明亮

① 国内也一般译为“实现”。——译者注

是完全可以被限定界限的，即它通过黑暗之物而被限定界限。但这一点却是以其整体性为前提的。明亮在时间上也是有限制的。作为状态，它是可以开始和停止的。这种时间上受限的明亮，我们称为白天。因而白天自身是一种光现象。这在《圣经》中有很好的表述：

上帝说：将有光！然后就有了光。上帝看到，光是那么的好。那时候，上帝把光与食区分开来，并称光为白天，食为夜晚。那时候，从晚上和早晨生出了第一个白天。[《摩西》，第一卷，第一章，第3—5节（I. Mos. I, 3-5）]

值得注意的是，只是在第四天，上帝才首先创造出了日、月，然后是星辰。它们是时序的维护者和标志，而不是光的原因。

我们把光视为明亮，这一点因而是知觉的一个基本事实。但在我们知觉到明亮的时候，我们究竟看到了什么？是比“现在很亮了”更多的东西吗？我们已经说过，明亮绝不是对象。但对明亮的知觉尽管如此也仍具有某种内容吗？

首先，人们必然要说，明亮作为质无论如何都具有度——现在可以是很亮的也可以微亮的；明亮性作为明亮的度，在绝对的黑暗与绝对的超亮（Überhelle）（超亮是一种难以准确度量的明亮性）之间变化着。超亮是一种人所不能承受的明亮度。值得注意的是，黑暗与明亮之间，一种非对称性在此起着主导作用。绝对的黑暗在某些情形下也可能是人无法承受的，压迫性的和令人惊恐的。不过黑暗毕竟也可以是令人平静的和隐秘的。但首先：变黑并不会走向无底的深渊，而是达到了一个绝对的零点。这也就解释了人们这种做法的原因，即人们原本并不是把黑暗理解成独立的质，而是理解成光的一种欠缺形式，即理解成光的缺席。

明亮和黑暗因而在空间中可以是不均等地分布着的，换句话说，明亮度在时、空中是可以变化的。这样，就产生了其他的光现象的

充实度，如晨曦、黄昏、阴影、半明半暗。在这些现象里，有关明亮知觉的另一个基本事实就变得清楚明白了，也即是说，这些现象在明亮知觉那里因各自独特的发声而表现各异：对明亮进行知觉，意思就是去知觉空间。光作为明亮创造出了空间。^①

这个说法我们必须加以准确表述。我们自然也在黑暗中经验着我们的此在，将之经验为空间中的存在。但黑暗中的空间，一方面是切近的、压迫性的，另一方面又是无限远的、无定位的和缠绕在一起的。如果现在变得明亮了，那么这种逼迫困窘和对宽广辽阔的忧虑（一些特殊的病就承受着此类痛苦）之原因就变得清楚了：明亮创造出了作为间距（*spatium*）的空间，即距离空间。在明亮空间中，同样有远和近，但其中的远和近是确定的远和近，正是因此之故，空间才被创造成自由空间，即被创造成与物之间的距离和情节得以展开的空间。

明亮创造空间，很大程度上是对情感或对歌德而言的，也即是就明亮的感性—习俗性效果而言的。正如物在光中变得可见一样，物也在空间中对我们显现。但物绝不是通过物的距离而被创造出来的，空间只是通过物，正如通过明、暗度一样，而得以展现。物毋宁说是在被照亮的空间那无限辽阔的范围中而对我们显得切近或遥远。我们可以在此空间中环顾左右，这就使我们具有一种在空间中存在的感觉——比同样在黑暗中也具有的那种具体的运动可能性更多的东西。

此外，我们将其规定为空间特质的明亮自身似乎是无特质的。它在一定程度上是可见性这样的一种中性媒介，作为此类事物，它对立于是可见之物而抽身回撤。这或许就是歌德基本上没有关注光本身的原因。对歌德来说，光是颜色现象那不可进一步分析的条件。颜色是光的主动作为和被动承受，当光在某种程度上被压

^① 有关于此，详见我的那篇使用了建筑和设计例证的文章：*Licht und Raum. Zur Phänomenologie des Lichts*, in: Roger Behrens, Kai Kresse, Ronnie M Peplow (Hg.), *Symbolisches Flanieren. Kulturphilosophische Streifzüge*, Hannover, 2001, S. 142–157.

紧时，光就显现了出来。所以歌德也避免直接谈论有颜色的光。对我们来说，同样有效的是，明亮使物被看见，意思就是，明亮也使物通过其颜色而被看见。只是我们必须承认，有关明亮的经验自身带有其颜色上的变化。已经提到过的特内尔的装置特别提醒着我们对这一点的注意。当然，在日常生活中，我们把这类经验视为特殊的照亮（Beleuchtung）。这个词表达的首先是自然光线与人工光线的区别：变换着颜色的人工灯光对立于颜色中性的自然光。人们的说法类似于此，当有颜色的光在自然环境中出现的时候，比如，日出或日落之时。所以人们谈论特殊照亮并以此来声称，光使物在不同于日常颜色的颜色中显现，但这个效果不是整体，而只是涉及一定的周边环境。

这些情况绝不是轻易就可以厘清的。自然光显现为无颜色的东西，这一点，人们也可以通过光的无所不在性以及它并不引人注意的日常性来说明。因而我们或许可以像评价自己住所里不知不觉就形成的那种气味那样来评价它。但这就意味着，物的自然颜色就是其习常的颜色，也即物在自然光线那里展现出来的颜色。这样的话，这一点就将会与后面的这种看法一致，即我们把月光也视为某种特殊的照亮（Beleuchtung），即一种银白色的照亮。这种观点抹去了我们在看待物的自然颜色（物的自然颜色处于与自然光的无颜色性之关联中）时所带有的习常性。这种习常性自然在我们的本性中有其基础：我们都是出自自然的白天生物^①。

自然光作为白天的明亮于是就具有了一种规范性的特征。用自然光来衡量的话，那么，其他形式的明亮，即有颜色的光的种类——这些有颜色的光的种类让物在一种变化了的颜色中对我们显示——就被视为单纯的照亮。

^① 当然，这个结论，正如帕拉塞苏斯（Paracelsus，1493—1541，瑞士医生、炼金术士，自然哲学家。——译者注）的结论即我们都是空气生物一样，必须加以修改。感官生理学家使我们注意到，似乎存在着一种白天视觉（借助视网膜）和夜晚视觉（借助网膜锥体）。有关这个提示，我感谢马里翁·布朗（Marion Brand）。

6. 光亮

照亮是颜色不断变换着的明亮。这里涉及的首先是相互叠加的颜色混合，即是说，照亮着的光的颜色也被附加为发亮着的物体本来的颜色。不过，人们必须预设，要么被照亮的对象自身就是发亮的，要么那些对对象本来的颜色而言必然的光成分（这些光成分将对象本来的颜色带入显现中）——是既成的，这些光成分应该是来自自然光的一种根本明亮或来自照亮着的光本身。我们来举一个否定性的例子：如果人们在黑暗中用一束橘黄色的光把一个蓝色的平面照亮，那么蓝色自然就不会显现出来^①。但如果相反，我们所说的那些条件被满足了的话，那么，就会出现一种叠加的即一种密度不断增加着的、由本来颜色和照亮之颜色构成的颜色混合。

这种效果现在在通常的自然光里也发挥着作用，即作为相互邻近的颜色之间的一种相互作用，因为这些邻近的颜色各自都为自己的颜色放射出光来，因而它们彼此对照地照亮自己。这种效果人们亦称为贝措德效应（Bezold Effekt），被印象派所用：印象派通过点画法即纯颜色的点涂法（Tupfer）将颜色相互罗列在一起，也就是以此来制造出一定程度上在空间中飘游着的混合颜色来。本来的颜色之间的这种相互作用之情况，特别是被画家约瑟夫·阿尔伯斯（Joseph Albers）加以了研究^②。他还把歌德作为其颜色学说核心要点的另一种效果重新弄成了有效的东西，即同时性对比：在对某个颜色平面进行较长时间的观察过程中，眼睛在该颜色平面的周围补上了余下的颜色。这种效果自然处于一种与

① 此类情形在颜色与光的实验室项目中被加以了准确的研究和说明。（www. Yhdk. ch7/? flz）

② Josef Albers, *Interaction of Color. Grundlegung einer Didaktik des Sehens*, Köln, 1997. 阿尔伯斯这个优秀的教学家必须被视为，当然，被谨慎地视为理论家：他常常把作为真正视觉现象的颜色效果称为光学幻象。

贝措德效应相对立的动态关系中，并在一定的阶段可以与之相互抵消。

照亮使对象的本来颜色在另一种光中，也即是在另一种颜色中显现——这个事实现在在销售、商品展销会和室内建筑领域发挥着重要作用。人们所期望的颜色，其被看，必然总是依赖于照亮颜色。这一点人们可以加以积极运用。消极看待这一点的话，那么人们也可能想把这种效果消除掉，所以有经验的顾客偶尔会走到商店门口，以便看看广告的衣服实际上是什么颜色的。

不过，这一点原本只适用于我们要购置新东西的情况。通常，我们是知道物具有何种颜色的。具体来说就是，在日常生活中，单个物体在颜色上的变化，很大程度上我们是视而不见的。人们通常完全不会注意到其变化，人们同样也不会注意到对歌德的颜色学说而言如此重要的有颜色的阴影之效果。人们必须首先去学习观看有颜色的阴影——歌德是十分熟悉有颜色的阴影的，歌德把自己的颜色学说称为教学法，从而将有颜色的阴影表达了出来。人们通常把有颜色的阴影说成是灰色的或黑色的，而不会注意到对象的颜色变化，这并非就只是不注意这么简单，这本身就是一种知觉效果：格式塔心理学家谈论的颜色的稳定性。我们的知觉在此也并非只是接收性的，而是规范性地、功能性地运行着。所以知觉活动本身中就已已然有一种修正，这种修正朝向的目标是熟悉的形式，是物的稳定性以及由此而来的颜色的稳定性。

基于这个理由，人们一般并不是在单个对象那里看到照亮的颜色性的，尽管这或许是有可能的。人们是把照亮的颜色性视为整体的一种色调（Tönung）。所以事情关乎的是一种整体性效果：整个世界或整个场景通过照亮而获得一种确定的色调。

某个视域的这种色调，这种有如一块面纱笼罩着整个风景或场景的色调，这种本质上就存在于整体所具有的颜色组合的自身变化中的色调，于是就构成了颜色那本来的感性—习俗性效果^①之领

^① Goethe, *Farbenlehre*, *Didaktischer Teil*, a. a. O., S. 247ff.

域。当然，某个个别对象的颜色也可能会影响某个人的心情。比如一件黄色的衣服能让某个观察者心情明朗。不过，感性—习俗性效果原本是某种气氛之物：人们身处其中的是情感性的空间色调，它规定了我们的处境感受。有关此点的一个证明是这样的一个事实，即歌德在他有关颜色的感性—习俗性效果的例子中一再着眼的就是这样的一种整体印象。因而比如他在讨论蓝色的时候说道：

纯粹用蓝色来裱糊的房间，在一定程度上显得更宽广，但实际上显得空荡和寒冷。（第 783 节）

在某个单个的杯子那里，歌德应该无法很好地验证这种效果。为了展示颜色的感性—习俗性效果，歌德几乎考察了所有有颜色的玻璃杯——人们应透过这些玻璃杯来观看世界。这里我引述一下有关黄色的文段：

这种令人温暖的效果 [黄色——著者注] 人们能极为生动地注意到，当人们特别是在灰色的冬天透过黄色玻璃杯来观看一幅景色时。眼睛会欢愉起来，心脏会膨胀起来，心情会明朗起来；一种直接的温暖仿似吹向我们。（第 769 节）^①

我们此外也注意到，这种效果被旅游车的生产者所运用：通过对玻璃进行染色，玻璃就使世界显现在一种轻快的情调中。

世界的这种色调诚然不同于照亮之色调。一个上了色的玻璃杯发挥着过滤器的作用，就是说，颜色变化是通过减法而实现的。相反，某个颜色的照亮则是通过加法而制造出某种颜色变化。不过效果都是一样的：通过颜色的照亮，就像通过有颜色的玻璃杯，

^① 有关蓝色的是第 784 节，有关紫色的是第 798 节。另外，众所周知，歌德和他同时代的那些对一种审美的生活方式感兴趣的人通过克劳德（Claude）之杯，即通过一种被涂成褐色的玻璃杯来观察风景，以便获得风景画家克劳德·罗瑞恩（Claude Lorrain）所获得的那种景观。我们时代的太阳镜或许就制造出了一种类似的效果。

整个发生事件就获得了一种整体特征，一种色调，一种把发生事件的杂多性变成一个整体的色调。我们首先是通过昼夜、季节以及依赖于天气情况方面的光亮而了解我们周遭环境的统一性的。比如我们谈论夜光中的某个场景，谈论某个阳光明媚的白天，谈论晨曦或黄昏的朦胧。这些照亮各自赋予景色以一定的独特气氛。

这样，我们最终就抵达了光被看到的另一种根本方式。人们把光视为通过独特的变化（这种变化给有颜色的照亮带来整体的颜色景象）而产生的有颜色的照亮。我们显然不只是对颜色及其差异敏感，我们也对颜色变化敏感^①。这种变化的整体性显然是作为情感印象（Anmutung）而可察觉的。所以人们也可以说，照亮是作为气氛来知觉的。

这个事实已然对空间、广场、城市的照亮实践具有十分重要的意义。通过照亮，人们就能给整个场景铺上一种变幻着颜色的色调，从而赋予整体以一种独特的情调特征。在此，正如在一般气氛的营造那里^②，舞台设计师也给出了这种技巧的范例。照亮是舞台设计师在舞台上营造出一定的气候（Klima）——我想说的是气氛——的主要手段之一。

7. 与光打交道

这样，我们在看光的终点处就来到了有关与光打交道的问题这里。这个问题实际上是我们今天追问有关光的知觉的主要动机。光技术方面的可能性是如此不同寻常地增长着，在当今时代如此地飞速发展着，以致有关光的问题不再像在歌德那里一样实质上还是个问题。正如我们通过自我教养（Selbstbildung）而适应自然

① 这里，人们实际上应该修正歌德所做的对黄色玻璃杯效果的观察。通过一个黄色的玻璃杯，人们并不能将黄色植入某处风景中，而是过滤掉了所见的颜色中的蓝色部分。当然，一幅冬天的景色，大部分还是黄色的。

② 有关此点，参见我的书：Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre, München, 2001。

一样，现在的问题实际上是有关我们与光及其效果的实践交道。我借以引入看光这个论题的知觉的基本事实，即现在是明亮的，如今对大多数人而言，已经转变成：我使之亮（ich mache hell）。而我最后来到的照亮这个论题，如今对我们来说基本上已不再是对某个自然事实的追问——看啊，西边那美妙的光亮！而是同样成了与光的实践交道之论题：我们通过某种科技设备把个别的对象照亮，比如在商品美学领域，在场景中，在剧院或在城市场景化中。灯光设计变成了一个专属的领域，被运用于建筑、城市规划、室内装潢，被运用于舞台和博物馆事务，被运用于销售领域从广告直到商品场景化的市场营销中。当然，照亮艺术在摄影、电影电视中也发挥着重要作用。我们在日常周围世界中所看到的几乎所有的东西——我说的是资本主义科技文明时代中的世界，我们对它们的看并非就是这样简单的，正如它们自在地呈现出的样子，也即它们在朴实的自然光中所呈现的样子。一切都通过灯光技术而被场景化了，也就是说，出于审美的意图而被照亮了。场景化涉及的是某种普遍化的商品美学精神——商品美学的目的在于制造气氛，因而涉及的是一种情感基调之精神——我们在这种情感基调中接纳世界、各种场景及其中的个别之物，特别是接纳商品。什么叫作看光？对此的思考有助于我们去理解此实践活动并在必要时对此实践活动进行批判^①。

^① 有关于此，参见我的文章：Zur Kritik der ästhetischen Ökonomie, in: Zeitschrift für kritische Theorie 12/2001, S. 69-82。

身体性空间中的声音

1. 空间声响

空间声响 (Raumklänge)^① 一词似乎包含着一个同义反复。每个声响不都是在空间中吗? 现象地看, 真的就是这样, 但人们有时候必须要为这个真理辩护, 来反对那些声称在头脑里去听某事物的那样一些人。事实上人们也听到了总是通过耳机而听到的事物, 但就空间而言, 人们的这种听并不是发生在具体的、环绕着我们的、有墙有家具的房间里, 而是发生在声学性的空间中, 即发生在由声响自身所编织出的空间里。

但如果人们把空间声响与那个在向赫尔德 (Herder) 的回归中声称音乐本质上是一种时间艺术的音乐美学家及音乐历史学家卡尔·达豪斯 (Carl Dahlhaus)^② 的观点进行对照的话, 那么, 对空间声响的论题化就具有了重要意义。这个观点有其合理性, 不过人们却并不把单个的声音或相互无关联的音序视为音乐, 而是只有在某个音序具有某种形象 (Gestalt) 时, 人们才会通过某个主题将其编排成一个统一体。这种通过某个主题而来的统一形式, 康德已经在《纯粹理性批判》中将其称为某种特殊的统一类型, 并在一百多年后柏格森 (Bergson) 的著作《时间与自由》(Zeit und

① Raumklang, 合成词, Raum 意为“空间”, Klang 就是“声响”, Raumklang 即充斥、环绕着某空间的音响, 一般译为“立体声”。但本书这里强调的是声响与空间的关系, 故译为“空间声响”。

② Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln, 1967, S. 19.

Freiheit) 中成了有关时间经验的核心现象。这里涉及的是这样的一种统一, 这种统一并不是基于同一性, 而是基于综合, 也就是说, 杂多的元素自己组建或融合成某种整体。两个哲学家都把这种统一称为原型, 但这种统一可能要宽泛得多, 可以包括直到交响乐这样的统一。

与这种把音乐视为时间艺术的看法相对, 在 20 世纪的先锋派那里出现了一种明确的转变 (省得说关于音乐观念上的革命), 按照这种转变, 那么去谈论空间音响就具有重要意义了。比如马塞尔·杜尚 (Marcel Duchamp), 他在其 1913 年的某个笔记中第一次谈论了音响雕塑。这种观念, 这种由雷切尔乐团 (Ensemble Recherche) 在最近举办的达姆施达特的杜尚艺术展之际所实施的观念, 带有这样一种基本观点, 即音乐也可以是甚或总是一种空间形象。音响在空间中, 音响塑造了空间, 其自身就具有一种空间形象——这一点, 音乐家、作曲家总是已然或多或少地意识到了。比如在巴洛克时期就有这样的一些音乐作品, 这些音乐作品通过各种不同的合唱形式而在教堂中演出。但只是到了 20 世纪才从这种有关音乐的观点中发展出一种新的类型, 即声响艺术或空间布设^①。这种艺术特别涉及的是声音的空间运动和音响的空间形象, 反过来, 也涉及空间的声响形象。音乐领域中的这个发展, 无疑只是基于 20 世纪电声学的重要进展才得以可能。对音乐的空间方面的讨论与这个发展一道又使新的听觉体验成为可能, 而在此体验基础上, 有关听觉的问题自身也被重新提出。如果说在赫尔德和达豪斯所暗示的路向上听实质上完全是一种时间性实存之形式的话, 那么, 如今通过对音响空间的考察, 人们对听的一种新理解也就产生了: 听是空间中的身体性在场。

^① Helga de La Motte - Haber, *Handbuch der systematischen Musikwissenschaft*, Laaber, 1985ff.

2. 对声音的平反

在自由艺术 (Artes Liberales) 传统中, 音乐从古代开始就属于四种高级学科, 即属于与算数、几何学和天文学并列的数学科学。直到 17 世纪, 音乐才从这四门高级学科中走出来, 并被划分到语法学、诗学和修辞学这三种高级学科中。这实际上意味着, 对音乐而言, 相对于它的理性特征, 现在它的情感特征也获得了重要性。这在实践上就意味着, 本质上属于真正音乐的是声音, 是人类个体的声音和合唱, 尽管乐器更多的是作为伴奏而在那里。我们已经提到的音乐历史学家达豪斯, 因而断定了一个大概从 1800 年开始的、他称为器乐解放的新发展^①。据说诸如贝多芬的交响乐带来的是一种能够完全摒弃声乐成分的音乐, 这种音乐恰恰是器乐式地来展现音乐的真正本质的。当然, 对此, 人们必须补充的是: 人们在声乐之下理解的是词语歌唱, 由此出发, 词的意思就被视为对一部音乐作品的意义而言本质性的东西。这一点, 人们毫无疑问可以在巴赫的宗教清唱剧那里加以追溯。声乐的辩护者认为, 唯独词语才赋予音乐以意义, 因而才把音乐从单纯的享受体验变成了文化。相反, 器乐阵营的支持者们则争辩道, 一部为了表达意义而需要词语的音乐, 还完全没有达到自身, 因而从人声那里解放出来的音乐使音乐的真正本质得以呈现。黑格尔在其美学讲座中谈到了独立音乐^②:

但这种独立性的真正领域不可能是作为伴奏的、仍依附于歌词的声乐, 而是器乐。人声毕竟是 [……] 全部主体性自己的发声——当主体性意欲言说或倾听其内在的表象世界

① Dahlhaus, *Musikästhetik*, a. a. O., S. 39.

② Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke in 20 Bänden*, Bd. 15, Vorlesungen über die Ästhetik III, Frankfurt a. M. 1980, S. 213.

(贯穿于内在表象世界的是内心情感上的聚精会神状态)时,主体性就经常是通过表象和词语来加以表达的,主体性于是就在它自己的声音和歌唱中找到了合适的工具。但对乐器而言,伴奏性的歌词就没有存在的理由了,这样,将自身限定在其最为独特的领域中的音乐就可以开始其统治了。^①

于是达豪斯指明,黑格尔的这个看法,即器乐才是真正的音乐,从来没有被完整地贯彻执行过,但他仍然认为,器乐的霸主地位是可以断定的^②。人们可以这样说,如果再补充另外两个方面的话:一方面,在将器乐视为本真音乐的这种观念这里提出要求,即音乐必须有意义,以便音乐能成为文化,为此,音乐自身就要被理解成语言。比如黑格尔就这样说道,“对一个基本思想的贯彻执行,插曲的插入,以及其他的东西[……],[音乐]都必须完全从自身做出的,并且就整体的意义并不是通过词语来说出的,音乐必然限定在纯粹乐器的范围内”^③。另一方面,人们构思如何在音乐中插入人声,就像插入某个乐器那样,而歌唱者的教育也相应地以纯粹的声响为旨归。此外也已然是歌剧那里的情况,莫扎特《魔笛》(*Zauberflöte*)中的黑夜诸女神的咏叹调就是有关这一点的一个经典例证。

基于这个背景,我们就能谈论20世纪音乐领域的第二次革命,即音乐中声音的解放。这个解放是双重的。一方面,在20世纪的先锋音乐中,声音从语言中解放出来——声音在音乐上的意义,如果我们用黑格尔的话来说,不再是在于去唤起表象。另一方面,声音不再顺从于器乐的统治地位,为此,歌唱者把自身风格化地表现为其他乐器中的某种乐器。有关这两个方面的一个杰出的例

① Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke in 20 Bänden*, Bd. 15, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, Frankfurt a. M. 1980, S. 215f.

② Dahlhaus, *Musikästhetik*, a. a. O., S. 45.

③ Ebd., S. 214. (作者所补充的“音乐”,包括后面译者按作者的意思而补充的“音乐”,在黑格尔原文中指的是“主体性”。——译者注)

子，就是基尔钦托·切尔西（Giacinto Scelsi）的《摩羯之歌》（*Canti del Capricorno*）在1980年前后被平山美智子（Michiko Hirayama）成功地演绎^①。为了更加准确地理解这个例子，我们必须回顾一下某个作者，一个我们在他那里并不期待什么深刻的音乐见解的作者，即伊曼努尔·康德。

在康德那里，我们也能发现我上面批判过的、音乐与语言之间的类似性。当然，康德顶多也就是把语言这个词作为类比来使用的，因为他说的并不是：音乐是由文字构成的，音乐有语义；他的意思是，音乐是某种情感语言^②。康德考虑的是言说中的声音的作用。他对语言中的词语和词语借以被说出的声音进行了区分：

同样的（声音艺术的）魅力，这种能够普遍传达的魅力，似乎是基于这一点的，即语言中每一词语在语境中都具有某种声音，某种与该词语的意义相匹配的声音；这个声音或多或少地标示了言说者的某种情感，并相反地也在听者那里激起某种情感 [……]。^③

所以康德把音乐理解成对我们在言说中通常体验到的东西的艺术加工，也就是说，人们借以言说某个事物的声或音，承载着被说事物身上的那种情感性的成分，并如康德所说的，在听者那里激起情感共鸣。因而这里说的完全是另一种意义上的语言和语言理解，就如在语言作为一种文字符号和词语的系统那里的情况一样。理解在这里的意思并不是要去设想（*vorstellen*）被描述的事物，而是说，在听的过程中共同参与实施言说者的情感。

康德关于音乐及言说中声音的作用这个看法，回过头来涉及的是一种我们在雅可比·波默的著作《事物的标记》（*De Signatura*

① Giacinto Scelsi, *Canti del Capricorno* 1-19, Wergo (WER 60127-50)。

② Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg, 1959, S. 185; 218f. der Originalausgabe von, 1790.

③ Ebd., S. 218 der Originalausgabe.

Rerum) 中才第一次见到的语言理论^①。波默在这部著作中, 按照某个乐器的模式而构造了一种关于物的方案。据此方案, 每个物就像乐器一样, 都具有自己真正的标记 (Signatur), 并且在被敲打的时候, 它们就具有了自己独特的声响。诸物之间的相互作用, 也就是说, 自然在整体上的相互关联, 由此就被设想为交流。但交流并不像我们今天尤其在语言理论那里所理解的那样, 是通过符号来促成的。相反, 人们是以这样一种方式——通过声或音来理解人或物的说 (Äußerung) 的, 即说以其内在而将钟带向共鸣, 也就是说, 人通过内心的共同参与来理解其说。理解是一种共振现象。

这样我们具有的就是某种关于声音的方案, 如果人们和康德一道而把音乐理解为艺术地加工而成的声音系统的话, 那么这种方案也就是有关最为极端意义上的音乐的。极端之处在于, 这个理论在威力和穿透性方面严肃认真地对待了我们在情感波动中所经验到的声音和音乐的作用。在交流那里, 理解无疑总是有关解释的事情, 也就是说, 理解总是暗含了对符号的知觉与对其理解之间的一种距离。而与这种借助语言符号的交流完全不同, 通过共鸣的理解, 比起交流的符号中介来, 则更加受制于声响。此外, 情感触动从来就不是单纯的智力事件, 而毋宁说是通过身体上的反应而变得可察觉。音乐作为这种意义上的语言毋宁说是类似于天使的语言, 或类似于鲸鱼和海豚的语言^②。

① Jakob Böhme, *Sämtliche Schriften*, Faksimile - Nachdruck der Ausgabe von 1730, neu hrsg. von Will-Erich Peuckert, Stuttgart, 1955f., Bd. VI.

② 有关天使语言, 参见: Hartmut Böhme 和 Gernot Böhme, *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*, 5. Aufl., Frankfurt a. M. 2007, Kapitel IV. 4; 有关鲸鱼和海豚的语言, 参见 John McIntyre (Hg.), *Der Geist in den Wassern*, Frankfurt a. M. 1982。

3. 声音作为身体性在场的发声

现在，我们可以与雅可比·波默一道更清楚地说明某事物或某人的声音是什么：是身体性在场的发声。一个物或一个人毕竟也可以不引人注意地存在着，也就是说，人们完全没有注意到他或它。不过一般而言，人或物在空间中的在场是可以被察觉的。人们最熟悉的察觉方式就是外表、外貌。在明亮中，人和物通过自己的外表使自身成了某种独特方式中可察觉的东西。而雅可比·波默则补充了一些还要具有说服力的人或物的在场借以被察觉的方式，这些方式波默称之为气味和回响。两者都是以这样一种方式，借此方式，某个存在物就穿透了其周围的整个空间——传统上也称为 *sphaera activitatis*（活动场地）。而通过气味或声音，这个空间的气氛就被赋予了一种特征：不只是说一般的某物的在场是可察觉的，而是说，恰恰此一某物的在场是可察觉的。这里我们必须回顾一下，在动物界，也包括人类，个体之间的相互了解、认知，本质上完全是通过气味和声音来达成的。值得注意的是，就像千万种同类的动物，诸如企鹅能通过声音而找到它的幼崽，人类也一样：每个人都了解这种现象，即人们在电话机旁无须借助话语就能把一个伙伴个性化地识别出来。气味那里也是类似的情况，人的气味的独特性甚至也被犯罪侦查所使用。但这并不是说，人在声音方面似乎就局限于某种个性化的使用，相反，对声音的一种戏剧式的使用无疑也是可能的。就此而言则人们必然要说，通过某个人的声音而被经验到的特征，并非绝对就是相应的某个人所具有的特征，而毋宁说只是显现中的特征，即只是被表达出来的某人的在场。就此而言，我们要反驳伯恩哈特·瓦尔登菲尔茨（Bernhard Waldenfels），当他说“人必须是某个人，以便具有某

种声音”时^①。

每个声音都有某种特征，歌手或演员可以通过声调而赋予其声音以不同的特征。比起还只是通过外貌或某人口头所说的东西，声音的特征更能使一个人在他的在场中被察觉，即是说，在情感震撼中被察觉：某人被知觉为友好的、欢快的、危险的、严肃的、好斗的等。人们用罗兰·巴特（Roland Barthes）的优美术语“声音的粗莽”（Rauheit der Stimme）来称呼这种现象。这一点是清楚的，即罗兰·巴特是从哪里获有这种直觉的：他是从歌手“书包嘴”（Satchmo）也就是路易斯·阿姆斯特朗（Louis Armstrong）^②的歌曲那里获得这种直觉的。在这类歌手那里，事情几乎不再取决于词语，相反，如人们所说的，而是取决于声音（Sound）；或如罗兰·巴特所说的，取决于诸如此类的声音的粗莽。只是罗兰·巴特错误地解释了他自己的发现，他说：“声音的粗莽不是或不只是其音质；除了通过音乐与某种其他的东西[……]也即语言之间的摩擦来界定声音所揭示的义涵，我们没有更好的界定办法。”^③

正是《摩羯之歌》之类的作品表明，对声音的粗莽来说，事情绝不是取决于与文字语言之间的某种什么关系，甚或取决于，如罗兰·巴特在我们上面引述的地方所说的——与著作之间的某种什么关系。因为那样的话，就会得出这样的一个结论，即物，当然也包括动物，是没有声音的；与此相反的是，我们需要再次肯定巴特，当他说“粗莽是歌唱着的声音中的躯体”^④时。的确如此。这一点实际上雅可比·波默也已经说过了，为此他把某事物

① Bernhard Waldenfels, *Das Lautwerden der Stimme*, in: Doris Kolesch/Sybille Krämer (Hg.), *Stimme*, Frankfurt a. M. 2006, S. 191–210, S. 192.

② 歌手书包嘴（Satchmo）是路易斯·阿姆斯特朗主演的《爵士人生》（*Satchmo the Great*, 1957）中的角色，因该角色天生一张大嘴，故被戏称为“书包嘴”。——译者注

③ Roland Barthes, *Die Rauheit der Stimme*, in: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stephan Richter (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, 1990, S. 299–309, S. 305.

④ Ebd., S. 307.

或某人的躯体按照乐器模式来看待。在某人或某物的表达中，人在其身体性上、物在其物性上是可被察觉的，因为声音性的表达是通过躯体——表达来自躯体——而被烙上了独特的烙印。

这种观点此外也解释了，为什么声音在 20 世纪先锋派那里的平反同时也导致了对乐器的一种全新运用。尽管自爵士乐开始，声音就获得了对音乐而言的一种总是不断增长着的意义，而且在声音方面，诸乐器，比如小号、萨克斯等，各自的独特特征无疑也已然是可察觉的。但新音乐在这方面就走得更远了，因为人们也会在音响的彼岸，即通过吹、打、弹等动作来探寻乐器的那种材料性的特征。这样一来，乐器的价值就不再像一直以来的情况那样单纯地在于去制造尽可能纯粹的音响，而是在于其独特的特征，即在于乐器作为躯体而被赋予的特征。

4. 结论

以我们日常的方式，专注于意义和信息地去听，我们一般就会对声音听而不闻。尽管如此，交流伙伴的声音也会营造出交流于其中进行的交流气氛，该声音使我们对交流伙伴产生好感或反感，它以一种情感性的声响伴随着其所说。通过音乐在 20 世纪的发展，声音已经从这个基础性的服务功能中解放了出来，以致我们如今能够在理论方面赞赏音声对我们在世界中的此在而言的特别重要的意义，并在实践方面学习去聆听诸如此类的声音。声音是某物或某人气氛性的在场。它是某物或某人借以从自身走出来的诸维度中的一种维度，是周围的气氛本质上情感性地发出声响的诸维度中的一种。与口头言语的表达形式不同，声音是极为个性化的东西，以至于人们可以把它所规定的气氛视为、称为它自己的气氛。

如果声音是某人、某物的气氛性在场，那么人们就会问到，我们是以何种方式来知觉声音的？不可能就是简单地通过能探明问

题的听，即便通过听这种方式来知觉声音也是存在的，比如当人们在电话里识别出某人的声音时。但声音作为气氛性的在场是通过情感上的参与而被察觉到的。也就是说：人在他自己的心情方面被声音所左右或占据。但这是如何发生的呢？按照我们从雅可比·波默那里所听到的看法，人们也许会回答说：通过共鸣。赋予空间以声音的情感性色调（Tönung），在一定程度上会使自己的心情褪色，人们与其所听到的东西共鸣。这难道就是说，人们是通过内心的跟着一起唱而知觉声音的吗？实际上确实存在这种情况，但听通过内心的一起唱就成了十分受限的，并且至晚在所听之物的多声调性和陌生性那里就失效了。有关听作为内心的一起唱的这整个理论，此外还带有一个所有作为再现的知觉理论所具有的弱点。当有关某个房子的知觉就在于我们在内心去设想一个房子的时候，那么，这个房子的内心图像无疑又必须被再次知觉。不，正如我们通过视知觉在物所在的地方、在心之外看到物一样，听的情况也是这样的，我们听到空间中的声音——我们在情感上被声音所打动，就在于，我们自己身体性的、在空间中的在场，被我们听见的声音所改变。处身于某个空间中，意思就是，通过身体性察觉而将触角伸向该空间，为此人们感觉到或宽或窄、或压抑或高兴以及其他许多的感受。处境感受作为一种察觉，被我们所处的空间的各种特质所改变。这个事实对建筑的情感效果来说意义重大。我们在空间或空间的周围环境中的处境感受，被建筑的形式、光线状态、用色、材料、特质所规定。在身体性的察觉中规定着我们各自处境感受的是气氛，即建筑物带有和散发的气氛^①。属于这种东西的现在还有声音，声音而不是别的什么东西，毋宁是某种发挥着营造气氛作用的东西。正如声音在发射者（如果可以这样说的话）方面带来了发射者在空间中的身体性在场，在接收者方面，声音也带来了接收者处境感受的改变，就是说，改变了接收者对他自己在空间中的在场的察觉方式。声音对我们各自的

^① Gernot Böhme, *Architektur und Atmosphäre*, München, 2006.

情感状况所具有的非同寻常的作用，是建立在这一点上的，即声音直接地改变了我们身体性地被察觉到的在空间中的在场。声音能让在场变得或宽或窄，声音可以是令人兴高采烈的、释放性的或压抑的、令人惊恐不安的。正如人们也把音响说成是高亢的或低沉的，沉重的（barys）或锋利的（oxys）^①，同样，我们的感受（Empfindungen）也跟随着此类音响的要求：音响邀请着或逼迫着我们，去通过我们身体性的察觉而以这样或那样的方式在空间中在场。

^① Oxys 和 barys 是古希腊音乐理论中的术语，用来指称被我们视为“高亢的”和“低沉的”的东西。

Ⅲ.

面相学

关于苏格拉底的面相和面相学一般

众所周知，苏格拉底的身体构造给了
面相学一种促动

1. 导言

我作为警句格言而放在文章前面的这个句子，来自乌里希·封·维拉莫维茨—缪伦多夫（Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf）的书《卡鲁斯托的安提格罗斯》（*Antigonos von Karytos*）^{①②}。在此书中，维拉莫维茨—缪伦多夫只是顺带讨论了苏格拉底，而完全没有为他的那个看法提供什么证据。严格说来，他的看法，也是错误的。所以理查德·福斯特（Richard Förster）在编辑出版古希腊和拉丁语时代的面相学家著作的时候就引述了古代的一些证人，根据这些证人，现象学的起源要到更早的时代、大概在毕达哥拉斯那里去寻求^③。最有说服力的是他发现了盖伦（Galen）的报道——盖伦将面相学回溯到了希波克拉底（Hippokrates）^④。事实上，同样可信的说法是，在医学领域去寻找面相学的起源，意思

① *Antigonos von Karytos, Philologische Untersuchungen*, 4. Heft, hrsg. von A. Kiesling und U. v. Wilamowitz-Moellendorf, Berlin, 1881, S. 37.

② 安提格罗斯（Antigonos），鼎盛年为西元前3世纪，据说著有有关哲学家们的传记残篇（为后来的第欧根尼·拉尔修所用）；卡鲁斯托（Karytos）是希腊东部埃维厄（Euboea）岛上的城邦。——译者注

③ *Scriptores physiognomici graeci et latini recensuit Richardus Foerster* Vol. I, Leipzig, 1893, S. XIII.

④ Ebd., S. XIV.

也就是，如果面相学是这样的一种艺术，即从外在身体上的征兆来推断人的内在，那么，这个内在据说就是人的灵魂、内心状态、特征、人的疾病或体质状况。

但尽管如此，维拉莫维茨—缪伦多夫的看法还是具有一定说服力的，它指向的是苏格拉底的独特性——这种独特性确保了苏格拉底在整个面相学的历史中的一个牢固地位。或许在某种深层次的意义上，维拉莫维茨的那句话是正确的。

人们一般地来谈论某个哲学家的身体构造及其外貌，这种做法并非自然而然的事情。我们习惯于从或通过哲学家所说的话，大多数时候是通过其文字表述，来理解哲学家。但如果我们关注一下哲学家的生平传记的话，外貌发挥的就只是一种次要的作用。对黑格尔的哲学来说，黑格尔的外貌应该具有何种重要性呢？谁会准备去把康德的身体构造与其思想相互联系在一起呢？^① 再如有关尼采哲学，人们应该从尼采的面相中学到什么东西呢？在苏格拉底这里，情况就不一样了，他不承认如今盛行的这种看法，按照这种看法，人们就必须通过某个人的著作来探寻其哲学。苏格拉底一无所著，尽管如此，但在一定程度上他绝对是哲学家的原型。他的哲学本质上就是他自己，所以他的外貌、他与这种外貌的关系及其外貌对他人的效果，都属于其哲学。事实上，从最早一批见证者开始，人们就总是一再地提及、评论苏格拉底的外貌。所以他的外貌显然有着某种特别的状况，有着某种独特之处，某种下流的方面，而正是通过外貌上的这种独特性，通过这个人曾经之所是以及他曾经之所说，他的哲学的特殊之处就展现了出来。

2. 苏格拉底的长相

我们从古希腊的两个来源那里了解到苏格拉底的外貌，一个来

^① 康德在学院派争论中的言论表明，这种关联事实上是存在的。有关于此，参见 H. u. G. Böhme, *Das Andere der Vernunft*, Frankfurt a. M. 1983, Kap. VII.

源是他的半身雕像，另一个来源则是文学描述，特别是柏拉图和色诺芬（Xenophon）的描述。这两个来源不能简单地理解为历史上的苏格拉底的外貌的证据。无论是雕像还是柏拉图和色诺芬的文本，都是在苏格拉底死后形成的，因而对现在的人们把握肖像像或不像苏格拉底，是不能提供帮助的。但人们总说到的肖像的相像性^①，并非古希腊雕刻家或文学家的目的^②。我们不如说必须把苏格拉底的半身像以及对他外貌的文学描述，视为历史上的苏格拉底通过自己有意识的生活方式自己业已建构出来的某种苏格拉底类型的构成部分^③。重要的是要看到，雕塑的描述和文学描述在类型方面具有一定的一致性。这一点无疑在西元前4世纪的这两种传统路线之间的相互影响中有其原因。

苏格拉底的古代半身像全都产生于罗马时代，被视为对出自西元前4世纪的古希腊原本的复制。有关于此，人们实质上区分了两条主线，即两种复制或复制的复制之种类，这两种复制种类在独特的特征方面相互一致，并都被回溯到西元前4世纪的两个原本那里^④。年代更久远的那条传统线路被回溯到了某个有关苏格拉底的描述——人们基于艺术史的理由而将该描述的产生年代确定为西元前380到西元前370年之间，即苏格拉底死后的年代。该雕像的雕刻家是谁，却无从知晓。相反，第二条主线将人们带回到另一个原本那里，这个原本应产生于西元前320年前后，它的创作者被认为是著名的雕刻家吕斯普（Lysipp）。这个推测是在艺术史的范围、基于风格上的特征而得出来的，但另一方面这个推测又是以

① 参见：E. H. Gombrich, *Maske und Gesicht*, in: E. H. Gombrich u. a., *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*, Frankfurt a. M. 1977。

② 有关于此参见：Hans-Georg Gadamer, *Plato als Porträtist*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 7, S. 228-257, Tübingen, 1991。

③ 在我的《苏格拉底类型》（*Der Typ Sokrates*, Frankfurt a. M. 1988）一书中，我已经把这种看法作为苏格拉底问题的解决而建议过。

④ 凯库勒（R. Kekulé von Stradowitz）的研究直到今天对苏格拉底肖像的艺术史来说都是权威性的。在这两种主线之外，他还声称了第三种并不怎么重要的线索。R. Kekulé, *Die Bildnisse des Sokrates*, Berlin, 1908. 1989年7月12日到1989年9月24日在慕尼黑举办的苏格拉底展览画册给我们提供了一个概览。

第欧根尼·拉尔修（Diogenes Laertius）的一个注释为依据的。在他有关苏格拉底的章节Ⅱ，43处，拉尔修写道：“但他们通过打造出一幅金属的柱形立像而使苏格拉底受到尊敬，他们把这幅吕斯普创作的立像树立在庞贝城。”这个注释自然是出自吕斯普之手的苏格拉底雕像之存在的一个极为重要的证据，即便这个注释在自身之中包含了一定程度上的自相矛盾性。第欧根尼·拉尔修建议性地说：带有一种完全相反心情的雅典城，在苏格拉底被处死之后不久就建起了苏格拉底雕像，这种情况似乎支持了后面这一点，即在有关这座雕像那里，事情关乎的并非吕斯普的作品，而毋宁说是这个更古老的传统的原型。

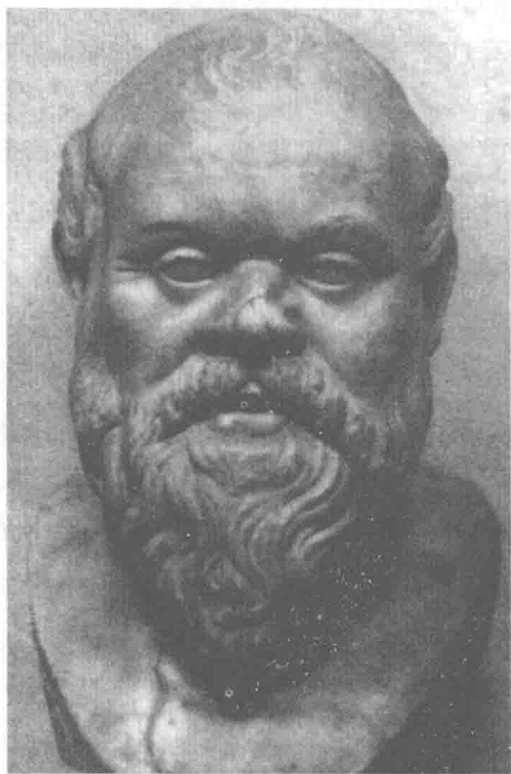


图3：苏格拉底类型A。根据产生于西元前380年到西元前370年之间的古希腊原本而来的罗马复制品，法尔内塞（Farnese）收藏，那不勒斯国家博物馆，编号：6129。

在本书中，我们不应该再去描述苏格拉底的各种半身像，而是

通过主要线路中的各种雕像类型的复制图来再现其半身像。描述是如此多余，因为文学里的证据同时也能很好地发挥这样一种作用，即突出半身像那里的、对苏格拉底类型来说那些独特性的特征。

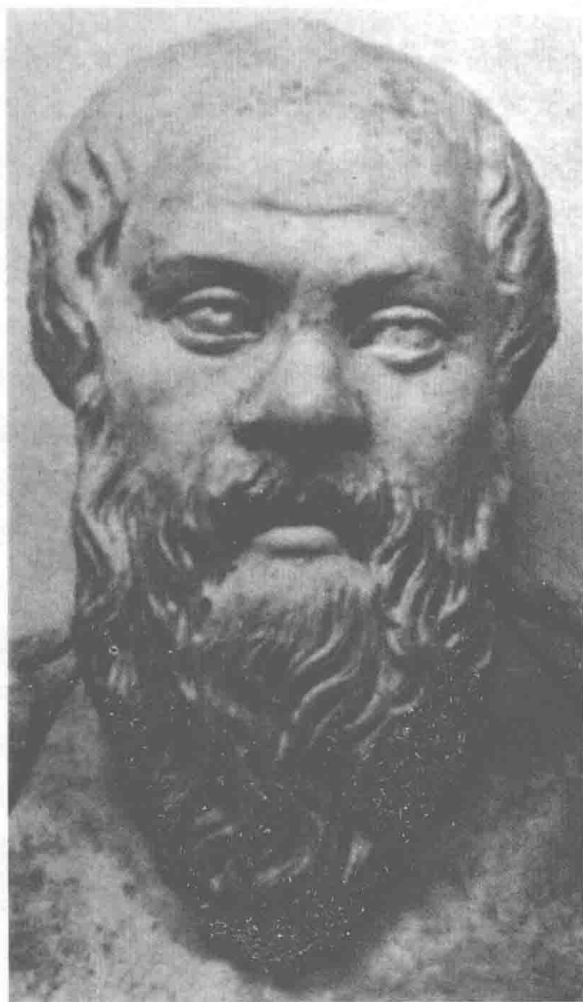


图 4：苏格拉底类型 B。根据西元前 320 年前后古希腊雕刻家吕斯普创作的半身像而来的罗马复制品，法尔内塞收藏，那不勒斯国家博物馆，编号：6415。

正如在这篇文章中一样，如果事情关心的不只是苏格拉底的面相，而同时也是苏格拉底的行为举止、姿态以及他的衣着方式和表现方式，那么我们自然也就要对阿里斯托芬（Aristophanes）的

喜剧《云》加以关注。但我们可以只专注于色诺芬和柏拉图的描述。在色诺芬的《酒会》(Symposion)中,我们读到一段插曲:在两者谁更美的争论上,苏格拉底与克里特布罗(Kritobulos)决战到底。

“你是否相信,美只存在于人那里,或者也存在于其他事物那里吗?”

“存在于上帝那里,”这个人回答道,“我认为,也存在于一匹马、一头牛和无生命的对象那里。至少我觉得,一个盾牌、一把剑、一个矛是美的。”

“而这一点是如何可能的呢,”他继续问道,“也即所有这些物都是美的,尽管它们在任何方面相互间都没有相似性?”

“当诸物在上帝那里为了目的而被很好地制作而成,为着这个目的而被规定,或者就我们用它们来干什么方面而言,它们天然就是好的,那么,”克里特布罗回答道,“它们就也是美的。”

“你也知道,”他接着说,“我们要眼睛何用吗?”

“显然是用来看啊。”克里特布罗的回答说。

“那有可能我的眼睛比你的要更美一些吗?”

“就何而言?”

“因为你的眼睛只能在直线的方向上看,我的却还能看侧边的东西,因为我的眼睛是向外凸出的。”

“你是说,”他插话道,“动物里的螃蟹有着最美的眼睛吗?”

“当然,毫无疑问,”苏格拉底答道,“因为在敏锐性方面,螃蟹也有着非常优秀的、能胜任的眼睛。”

“好吧,美,”他说道,“但现在是鼻子。哪一个鼻子更美呢,你的或我的?”

这个人回答道:“我个人认为,我的,因为诸神为了闻而

给我们创造了鼻子。你的鼻孔只是朝向地面，而我的则要开阔得多，所以我的鼻孔可以闻见四面八方的气味。”

“一个朝天鼻怎么能比一个直鼻子更美呢？”

“因为朝天鼻，”他回答道，“并没有妨碍视野，而是使眼睛立刻就能看到眼睛想看到的東西。高鼻梁则像一堵墙，把两个眼睛隔开了，因而在一定程度上妨碍了眼睛。”

“如果是就嘴巴而言的话，我就认为你是正确的，”克里特布罗喊道，“如果嘴巴是出于撕咬而被创造的，那么你就能咬下一块比我所能咬下的要大得多的东西。”

“你是否相信，我还能给出一个比你所能给出的要温软得多的吻，因为我有更厚的嘴唇？”

“按照你的这种论证方式，我似乎，”另一个答道，“有一个比驴的嘴巴还要丑陋的嘴巴。”

“你难道不认为这也是对这一点的证明吗，即我比你更美，即把西伦^①带到世上来的水泊女神们，尽管她们是女神，与我而不是与你相似吗？”

克里特布罗于是喊道：“我无法再反驳你，只是两类人（姑娘和小伙子）应该发表他们的看法，这样，我就尽可能很快地知道，我必须遭受何种惩罚或付出什么代价了。”

“只是，”他说，“他们应私下进行表决。因为我担心，你和安提斯泰尼（Antisthenes）的财富会打败我。”

姑娘和小伙因而私下进行表决。但苏格拉底提议，其时，要把灯放在克里特布罗的对面，这样裁判团就不会被欺骗了；并且获胜者应该从裁判团那里得到亲吻，而不是绑在额头上的饰带。当投票石被扔出、所有人都表示支持克里特布罗时，苏格拉底说：“喔，你的钱似乎与卡利色诺斯（Kallias）的钱不一样啊，因为他的钱把事情弄得更公正一些，而你的钱却相反，我的克里特布罗，正如大多数的钱的情况一样，是用来贿

① 西伦（Silen），希腊神话中的人面马身的怪兽，有着朝天鼻和厚嘴唇。——译者注

赂仲裁员的。”

(色诺芬：《酒会》5)

这是一则十分漂亮而经典的苏格拉底逸事，其丰富性我们在一个完全确定的课题这里是完全不能展开的。我们能说的只是：苏格拉底在辩论上赢得了选美比赛，但在年轻裁判团的评判中输掉了比赛。这些裁判员在其评判中，显然是被感性印象而不是被理据所规定的。苏格拉底把美的感性效果毁谤为贿赂，尽管他想挑战这种贿赂，为此他把克里特布罗的表现（Erscheinung）挪动到合适的光线中。借此苏格拉底验证了善与美的分离，美善统一体 [Kalonkagaton (καλὸςκαγαθός)]^①，其统一性苏格拉底正是在他的辩论中预设了。这是典型的苏格拉底式的即讽刺性的策略。

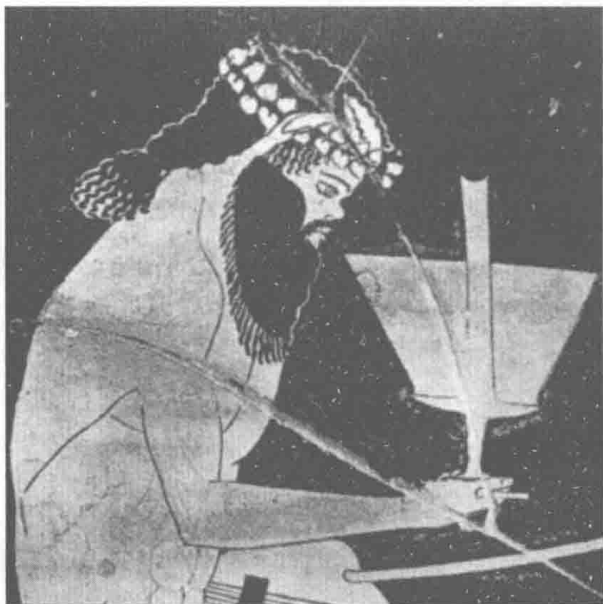


图5：萨提尔·奥卡雷斯（Satyr Ochares），柏林画家的花瓶。

① Kalonkagaton，即希腊语 καλοκαγαθία，由希腊语 καλὸς 和 καγαθός (kalós, kagathós) (美、善) 合成，指美善统一。另，床的好坏，就是床对人而言的有用性或无用性，即适不适合人睡觉。好的东西，就是对人而言善的东西，所以，在西语中，好在另一方面就是善。故 Gut-Sein 本也应译为善。这里，译者酌情把 gut 译为好或善。——译者注

在我们的语境中特别重要的是，在这个讽刺性的对美善统一的破坏中，苏格拉底的外貌似乎变成了争论。

出自色诺芬《酒会》的这段插曲，简直是给了我们有关苏格拉底面相特征的清单。这些特征首先是凸出的眼睛，其次是朝天鼻（συνή），再次是宽唇的嘴巴，最后是与西伦的类似性。就其把其他特征综合为一个整体、一个典型的面相而言，第四个特征发挥了一种还要更为特殊的作用。在苏格拉底时代，西伦的面相在古希腊的造像艺术中，也就是说，既在雕塑中也在花瓶绘画中，早就是一幅众所周知的、牢固地烙印在人们心中的意象（Imago）。西伦最初可能是一位严肃的森林之神，而在5世纪末的时候，西伦、萨蒂尔诸神（Satyrn）^① 则作为与狄奥尼索斯（Dyonisos）有关的粗野、色欲之徒而闻名于世。这些长着马蹄、马耳朵的男性是介于人和动物之间的雌雄同体者，他们是不被任何限制所阻碍的感性之象征。苏格拉底在面相上与西伦所具有的相似关系，最初可能只是个别特征上的——这些个别特征属于西伦这个类型。西伦诸神头是圆形的，头发、胡须粗密，鼻子朝天，大嘴巴，眼睛圆鼓鼓^②。但当苏格拉底第一次被视为西伦时，这在面相学上的意思就是，在苏格拉底那里去猜测某种西伦式的本性（Wesen）^③。由此而被预告的争论张力通过后面这一点而被增强了，即苏格拉底面部的所有细节特征及其整个西伦式的脑袋，与诸如佩里克勒斯（Perikles）将军的半身像所展示的希腊审美理想相悖。苏格拉底是丑陋的好色之徒吗？

① 5世纪末，这两个名称就不再被分开来使用了，参见：Der Kleine Pauly, Bd. 5, Spalte 192。

② 参见：图5和 Der Kleine Pauly, Bd. 5, Spalte 191。

③ 有关苏格拉底的那种西伦式本性的一个详细的阐释（这个阐释自然与我的阐释是不同的），参见：Ekkehart Martens, Sokrates, Berlin, 1992。



图 6: 佩里克勒斯 (Perikles), 希腊画家克勒西拉斯 (Kresilas) 的半身像作品, 罗马、梵蒂冈收藏 (Vaticanum)。

3. 苏格拉底与“内在人”之设想

借此我就来到了第二个重要的文献资料这里。此文献涉及的是苏格拉底的面相, 涉及的是柏拉图的酒会。它讨论的是阿基比亚得斯 (Alkibiades) 讲话的开头部分, 在这部分, 阿基比亚得斯在持续的节日气氛中称赞了苏格拉底。

先生们, 所以我试图通过形象来赞扬苏格拉底, 他因而也许将会相信, 对我而言, 形象的作用应该在于, 通过嘲讽的方式达到的恰恰是真理, 而完全不是嘲讽。所以我认为, 在雕刻家的工作坊那里, 他是最像艺术家以哨声或笛声来设想的西伦诸神的, 在西伦诸神这里, 如果排除掉其中的一半, 而只打量

那些神的柱形立像，那么我会认为，苏格拉底与萨蒂尔诸神中的马西亚斯（Marsyas）最为相像。

（Platon, *Symposition* 215 a, b）

这里我们遇到的也是苏格拉底与西伦诸神中的某位的比较。阿基比亚得斯对形象做了进一步规定，为此他把形象与一位确定的西伦之神即萨蒂尔诸神中的马西亚斯相联系。马西亚斯被认为是笛子的发明者和吹笛大师。据说马西亚斯与基塔拉琴^①大师阿波罗进行了一场音乐比赛并战败^②。所以，也是就苏格拉底的讲话对人们而言（《酒会》215 d）就像马西亚斯的吹笛技艺那样吸引人，阿基比亚得斯才将苏格拉底与某位西伦之神做了比较。

但对我们而言，阿基比亚得斯所使用的完全另一种的形象特征才是关键性的。他不再像人们通常会做的那样，只是将苏格拉底与某位西伦神做一种简朴的比较，而是把苏格拉底与确定的西伦雕像进行了比较，即与这样一些雕像进行了比较，这些雕像外貌上看起来像西伦，但内在却是诸神立像。所以，苏格拉底只是看起来像某个西伦神那样丑陋或是一个色欲之徒，但内在的苏格拉底却完全不同，内在的他就像一个神，是诸神的一幅面饰（ἄγαλμα）。

文本的这个地方是最奇特的。首先，柏拉图这里作为广为人知而提到的雕刻家的这样的一个实践，即在工作坊里塑造萨蒂尔雕像，并没有提供更多的人们所熟知的东西。由于所有进一步的提示都是基于我们所引述的这处柏拉图文本，所以有可能的毕竟是，柏拉图为了这样一个目的，即在有关苏格拉底的形象中去呈现他的某个特别之处，而虚构了该处文本。同样，无论如何清楚的一点是，柏拉图想通过引入这个形象来展现苏格拉底身上的某种不

① 基塔拉琴（Kithara），古希腊拨弦乐器，有7—18根弦。——译者注

② *Der Kleine Pauly*, Bd. 3, Spalte 105 I; H. Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Reinbek, 1980, S. 243.

同寻常之处，即人们在某个人身上并不会考虑到的那种东西，这就好比人们并不会考虑到这种情况一样，即人们揭开雕像，然后就能在这些雕像的内里发现一些完全不一样的东西。所以人们在苏格拉底这里也经验了某种完全出乎意料的东西。苏格拉底并不像他看起来的那样。外表粗野，类似西伦，带有抑制不住的性欲之徒的外貌，但当人们进一步了解他时，他就表现为完全相反的样子：内在里他就像个神一样，即是说，内在里他美且善。人们可以用尼采的话说，外在是狄奥尼索斯式的，内在却是阿波罗式的，就苏格拉底的善进一步表现为自我克制以及与感性之间保持的距离而言〔阿基比亚得斯稍后说，当苏格拉底摆脱了其色情特征之后，他看见了苏格拉底的那种“内在的神的形象”（Symposion 216 e ff.）〕。

所以，阿基比亚得斯的比较，其意义不在于对苏格拉底与西伦谱系的诸神之间那众所周知的相似性做了再一次的复述，而在于他一定程度上修正了这种相似性。这样，有关苏格拉底面相的谈论就被提高到一个新的、反思的层面。苏格拉底的外貌之所以不值一提，并非因为他或许的确具有西伦的特征，而是因为他的外貌处于与其内在、与其真正的特征的反差中。苏格拉底身上的特殊之处，即阿基比亚得斯在柏拉图的《酒会篇》中极为清楚地见证的那种东西，那种激怒了其同胞的东西，乃是在苏格拉底身上，内在人与外在人的差异显现了出来。

于是，至于本文开头维拉莫维茨—缪伦多夫的说法在何种意义上可以是正确的，就变得清楚了。完全有可能早在苏格拉底之前，就已经有了相面实践。或许对人们来说，这种实践完全是自然不过的和必需的事情，但面相学却开始于这种实践被当作论题来讨论的那一刻。相面活动约定俗成地预设了内、外在之间的一种统一；但在苏格拉底这样的一个人这里，这种统一性就不再是不言而喻的了。相面实践于是就必须发展成艺术，因而它需要一种理论来为这样的一种推断辩护，即从外在特征来推断内在的人。

苏格拉底实际上推动了面相学，这一点现在被后面这个进一步的论点所支持，即苏格拉底是内在人的作者。这个论点属于激进历史人类学的关联。这种历史人类学之所以激进，是就这一点而言的，即它通过人自身的持存而把人的本质，或更准确地说，人的构造视为历史性的。在此意义上，苏格拉底就要被视为某种人类学上的革新^①。这里重要的是要再一次强调，这个革新并非就简单地在于那个历史性的人苏格拉底，而在于苏格拉底的形体：在苏格拉底类型的形成中，希腊传统中就出现了人类的一种新的自我理解。内、外人之别，正如我们于阿基比亚得斯在其谈论的一开始为苏格拉底而使用的那个形象中所遇到的，就属于这种自我理解的。由于这个差别，一个人的面相才真正成了论题，而面相学也因此而成了一种矛盾的活动：如果从人的外在必然推断出其内在，那么面相学作为艺术就成了必需的。但面相学同样又是成问题的，因为与外在所展示的相比，人的内在可以完全是另外一种样子。

苏格拉底是内在人的作者，这个意味深远的论点在此无法具体地展述和证明。所以这里请允许我只是简述人们在寻求支持的时候或许不得不做的这个论辩。约阿基姆·波默（Joachim Böhme）、布鲁诺·施奈尔（Bruno Snell）和赫尔曼·史密茨有关荷马笔下的人之研究构成了背景^②。这些作者指明，在荷马那里我们遇到这样的一个人，这个人实际上并非其所为的实施者和其思想的思维者，他毋宁要被视为神的管道，被印象所填充和驱使，以至思维活动（*sich-besinnen*）本身也要通过某个神的显现才能发生。这样的一幅关于人的形象，我们首先在《伊利亚斯》（*Ilias*）^③中遇到，而

① 有关于此，参阅我上面提到的书：Der Typ Sokrates, a. a. O.

② Joachim Böhme, *Die Seele und das Ich im homerischen Epos*, Berlin/Leipzig, 1929; Bruno Snell, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung der europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg, 1946; Hermann Schmitz, *System der Philosophie*, Bonn, 1964 ff., bes. II, I u. III, 2. (有关荷马笔下的人，参见本篇论文“结论”中的“附录A”)

③ *Ilias* 也即 *Iliade* (“伊利亚特”)，在罗马时代称为“特洛伊”(Troja)，为《荷马史诗》的上部，下部为《奥德赛》。——译者注

《奥德赛》里的人物形象尤其是奥德修斯本人，已经预示了某种转变。与荷马式的自我理解不同，古希腊传统中已经出现了一个布鲁诺·施奈尔称为“对精神的发现”、尔后赫尔曼·史密茨激进地称为“对灵魂的发明”的变化。这个发展涉及的事情在于，去创造一个抵抗印象和无理要求的内在主管者，这个主管者使人得以稳定，使人第一次真正成为其所为的实施者及其思想的思维者。现在可以指明的一点是^①，这个发展在苏格拉底那里达到了其顶峰并得到了其最终的表达。

对我们所关切的事情而言，苏格拉底对自我操持（Selbstsorge）的要求及其对德行、人类之善的新理解，在苏格拉底式的做人方式范围内具有特殊的意义。正如特别是在柏拉图的对话篇《阿基比亚得斯 I》（*Alkibiades I*）中所展述的那样，自我操持的目的在于孕育出一个主管者，一个尔后被称为灵魂或人自身的主管者。精神（*Psyche*）是人身上的那种东西，即那种作为使用者而与人身上的所有其他事物（特别是身体甚至也包括语言）相对立而出现的，并使用着这些其他事物的东西。对这个使用者的谋求、维护和孕育（*Ausbildung*）造就了一种内在性，处于这个内在性对立面的所有其他事物，包括语言、所为、身体、外表、财产和社会声誉，就成了单纯外在的人。

对德行（*areté*）或人类之善的新表述，就是通过内在人与外在人的区别来塑造的。苏格拉底的论证实践是从传统的美善（*Kalonkagaton*），即从美与善之间的统一被打破出发的。这个统一无疑就在于，被视为善或被视为属于更好的人即贵族（*aristoi*）的那种东西，乃是那种确实具有这些属性并展示出能带来声誉的所作所为的那些东西。苏格拉底检验性的追问现在要求行为举止得体优雅的人士必须能说明自己的行为举止。这在极端情况下的意思可能就是，要求勇敢之人能说出，勇敢究竟是什么^②。不管怎样，这

① 有关于此，参阅我的书：《苏格拉底类型》（*Der Typ Sokrates*），出处同前。

② 有关于此，参阅柏拉图对话篇《拉克斯》（*Laches*）。

个追问活动就把实际的善带回到一种能力那里，而真正的善最终就被等同为这种能力。由此，实际的行为就贬值成了单纯的表现，有时甚至成了欺骗性的表现。对苏格拉底来说，最终，能（dynatos）就是善人、有能力有才能的人。善人与恶人，或者人们可能更明确地用苏格拉底的话说，善人与素朴之人的区分，并不体现在实际的行为上，而是体现在自由意志（ἐκὼν）的可能性上。善人是通过这种方式而将自身区别出来的，即一般而言他是能够行动的，而并非仅仅是被恐惧或好胜虚荣之心所驱使的。

苏格拉底以这样一个对自我操持之要求和有关人类之善的新方案而构造了内在人与外在人的区别。他自己就是这种区别人之原型，而作为这种区别之人，他就成了面相学上尤为引人注目的人了。

4. 面相学历史中的苏格拉底

苏格拉底与相面术士佐皮罗（Zopyros）的会面这则逸事证明，阿基比亚得斯视为苏格拉底特征的外貌与内在本质之间的差别事实上已成了面相学反思的动因。古代文献资料流传下来的这则逸事有多种版本^①，这则逸事可能要追溯到第欧根尼·拉尔修所提到的苏格拉底的学生斐多（Phaidon）的对话篇《佐皮罗》。这里我们引述其中的一个来自西塞罗《图斯库兰对话集》（*Tusculanischen Gesprächen*）^②中的版本。这段话是这样的：

在与佐皮罗会面的时候，佐皮罗说，每个人的本性都可以从其形象中解读出来，他确定苏格拉底身上有许多恶习，因为苏格拉底为其他人所嘲笑——因为其他人并不了解苏格拉底的

① 有关于此，参见 Richard Förster, *Scriptores physiognomici graeci et latini*, a. a. O., S. VII bis XIII。

② 图斯库兰（Tusculan）系古罗马市区之一，位于今意大利中部的阿尔班丘陵（Alban hills），此对话集是西塞罗在此地写作，故名《图斯库兰对话集》。——译者注

恶习；苏格拉底反而安慰他并说道，自己无疑是有这些恶习的，不过自己的理性驱逐了这些恶习。（*Tusculanischen Gesprächen* 4. Buch, 80）

从西塞罗的其他一些文段（福斯特收集，出处同前，第Ⅷ页及其后页）可以推断出，佐皮罗把哪些属性归给了苏格拉底：苏格拉底据说是愚钝的、蠢笨的、纵情好女色的、淫欲放荡的，是一个好色之徒。这些属性被联系到了苏格拉底的特征和本性。佐皮罗说，正如西塞罗的《论命运》第五章第10节（*De fato* V, 10）说的，自己能“从人的身体、眼睛、外貌和面部得知人的特征和本性”（*Zopyros physiognomon, qui se profitebatur hominum mores naturasque ex corpore oculis, vultu, fronte pernoscere*）。

对面相学上的事情而言，佐皮罗逸事现在是非常具有批判性的。苏格拉底在其中的作用是反对面相学的可能性。在这则逸事的其他一些版本中，事情似乎是这样的，即显然知道自己双重本性的苏格拉底把那个像智者一样公开宣扬自己艺术的佐皮罗作为例证来展示。而佐皮罗，正如那些对苏格拉底更了解的在场的人所说的，事实上在苏格拉底类型这里是失败的。这则故事有着苏格拉底式反驳艺术的结构：苏格拉底同样也在这里指出，某个伪称自己具有某种知识的人，实际上一无所知，只不过对知识资格的拆除、否定，这一次在这里并不是通过话语，而是通过苏格拉底这个人自身来实现的。于是，有趣的是，苏格拉底在这个事例中是在帮助那个出洋相的人。佐皮罗据说在某种意义上是正确的，因为就本性（*Natur*，即自然——译者注）而言苏格拉底是具有这些缺陷的（*illa [vitia] sibi insita, Cicero, Tusculanischen Gesprächen IV, 80*），但苏格拉底通过有意识的自我操持而克服了这些缺陷。在相面活动因某个苏格拉底类型的人物出现而从根本上被质疑之后，佐皮罗用苏格拉底来做辩护同时也是对相面活动的第一次论题化和正名。进一步来看，这个正名是这样来达到的，

即苏格拉底将一个区分引入到了本性和特征的统一中——佐皮罗的宣传口号中也包含有这个统一（*mores naturasque*，本性与习性^①）。一个人的本性由此就变成了人通过天资就具有的东西，人的特征就成了人通过有意识的自我操持而从自身造出的东西。这个为相面术士的实践做了辩护的区分，具有广泛的人类学意义。这个区分我们后来在诸如康德有关自然人类学和实用人类学的区分那里就可以看到。

当然，人们这里也不能忽视苏格拉底的讽刺。苏格拉底并没有帮助佐皮罗，以便真的承认其正确；相反，苏格拉底的目的是要在了解者的眼前彻底消解其正确性。因为 *mores*（习性、特性——译者注）与 *natura*（自然或本性——译者注）之间的区分无疑使有关人的本性之谈论彻底失效了。当面相学从外部征兆来推断内在东西时，以便知道，从某个确定的人那里我们可以期待什么。但通过苏格拉底的自我操持，由天资而来的本性早就变成了某种外在的东西，于是当相面术士在某个苏格拉底类型的人那里推断出其本性（作为其行为潜势）时，相面术士就完全走在了一条错误的路向上。

不过，苏格拉底与佐皮罗之间的争辩并未就此结束；相反，这个争辩贯穿于整个欧洲的历史。在我们的世纪，这个争辩体现在精神分析与萨特式的实存主义之间的对立上。佐皮罗类型的人类学家总是可以反驳那些立足于自由和自我规定的萨特主义者而说道，萨特主义者并没有丢掉本性，本性是一个比自我规定了的我自我规定着的我更为深刻的内在东西，比如无意识之物——无意识之物的危险在于总是一再地把有意识的人收服于麾下。所以，人们对佐皮罗逸事也可以做不同的解读，即这样来解读：这则故事中的苏格拉底承认自己的“真正本性”已经变成了纵欲放荡。在这个意义上，占统治地位的圣徒传记式的传统旁边还存在着一条苏格拉底—批判式的传统。这个传统的开端，人们或许在阿里斯

^① 拉丁语 *mores* 指习性、行为举止，即某个人的品性或特性，也即 *charakter*（特征）。——译者注

托芬的《云》中就已经发现了。这个传统至晚开始于阿里斯托克勒斯（Aristoxenes）的《苏格拉底的生平》（*Leben des Sokrates*）。阿里斯托克勒斯是亚里士多德的学生，主要以音乐理论家而为人所知，他在这本书里显然收集了流传着的有关苏格拉底的丑闻故事。这本书只是通过其他古代的作者、以残篇的形式流传下来^①。在这些残篇中，苏格拉底被描述成脾气暴躁之人和色欲狂^②。这种挑衅性的苏格拉底传统一直持续到尼采那里。因为尼采与苏格拉底的搏斗也正是通过对佐皮罗逸事的另一种解读来展现的，所以这里请允许我整段引述出自尼采《偶像的黄昏或人们如何用锤子来进行哲学研究》（*Götzendämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert*）一书中的相应的箴言。

按其出身，苏格拉底属于最低等的民众：苏格拉底是下等人。人们知道，人们也看到，他是多么的丑陋。但自在地就是一种反对的丑，在希腊人那里差不多就是一种反驳。苏格拉底究竟是不是希腊人？丑极为常见地是对杂交而来的、但也因杂交而被阻碍的发展的表达。在其他的情况中，丑似乎是一种走向没落的发展。

犯罪人类学家对我们说，典型的罪犯是丑陋的：面容怪兽（*monstrum in fronte*）、精神怪兽（*monstrum in animo*）。罪犯是堕落者。但苏格拉底是一个典型的罪犯吗？——至少那个著名的面相术士的判断并不与此矛盾，而这在苏格拉底的朋友那里听起来则是令人愤慨的。一个了解面相的外邦人穿越雅典的时候，当面对苏格拉底说他是怪物，说他身上隐藏着所有恶习和欲望。而苏格拉底只是回答说：“您了解我，我的先生！”[“苏格拉底问题”，第三节（*das Problem des Sokrates*, 3）]

① 有关于此，参阅：John Ferguson, *Sokrates. A Source Book*, London, 1970, S. 213f.

② 参阅：John Ferguson, *Sokrates. A Source Book*, 出处同前，“泰奥多勒图斯”（Theodoretus）篇，12. 21. 8，以及“亚历山大里亚的塞里”（Cyril of Alexandria）篇，12. 25. 2, S. 315-317。

对这些面相学实情，尼采这里还做了补充：苏格拉底按其出身是低等阶层，无论如何不属于贵族，按照希腊的审美理想，他必然被视为丑陋的。其他人在苏格拉底身上所获有的这种一再被见证的惊讶经验——在柏拉图那里，苏格拉底的一个称名是没有处所的人（das Ortlose），在尼采那里上升为怀疑，苏格拉底据说成了一种完全没有归属的人，一个非希腊人甚或一个非社会的人。当苏格拉底对外邦人佐皮罗进行旁敲侧击之时，事情就回到了那个传说那里，按照这个传说，佐皮罗来自叙利亚。与此传说相符的是，佐皮罗并非只是一个出自斐多对话篇的人物，而是雅典城的第一个专业的相面术士^①。

如果人们现在问，佐皮罗是怎么得出他对苏格拉底的判断的？那么我们自己根据苏格拉底半身像而开始进行相面活动就没什么意义了。需要追问的毋宁是同时代的面相学的意义模式。这里我们必须接受的是作为第一解释根据的苏格拉底的面相与萨蒂尔—西伦诸神之间的相似性。正如从酒神节出发一样，从造型艺术出发，每个人都熟悉西伦诸神的那种愚蠢的男性生殖崇拜的本能驱动。苏格拉底看起来并不像他们中的一位吗？苏格拉底不必也是愚蠢的、好近女色的、好色之徒吗？但我们并不只限于这样直觉地去追溯佐皮罗的判断。我们可以按照被保存下来的最古老的面相学〔也即亚里士多德的或前亚里士多德的著作《面相学》（*Physiognomica*）^②〕中的那些规则来重构他的判断。在这本书中，我们读到了有关苏格拉底的鼻子的描述：“谁的鼻子在额头的圆弧那里开始向内弯曲，而圆弧则是向上延伸的，谁就是好色之徒。人们把这种情况与雄鹿联系在一起。”^③关于著名的朝天鼻（*ῥίς σιμῆ*），居然有这么多的说法啊！关于苏格拉底前凸的眼睛我们读

① 有关于此，参阅：Richard Förster, a. a. O., S. VII f.

② 有关该书的真实性及其流传，参阅：Richard Förster, a. a. O., S. XVIII f. 爱娃（E. C. Evans）将其产生年代定为西元前3世纪。

③ 811 a 37-b3. Gohlke 翻译，Aristoteles' *kleine Schriften zur Naturgeschichte*, Paderborn, 1961, S. 100f.（有关翻译，参见本篇“结论”中的“附录B”）

到：“眼睛前凸之人，头脑简单。人们把这种情况与未出茅庐的毛头小伙和驴子联系在一起。”^① 苏格拉底的两个面相学特征由此就表明了，佐皮罗的解读显然是与面相学的实践活动相符的。关于第三个特征即厚唇，亚里士多德的面相学中并没有完全确切的规则^②。

佐皮罗轶事把苏格拉底表现为对面相学之可能性的一个生动活泼的反驳。面相学与这个反驳是如何达成这一点，即内在人可能完全不同于外在人的？答案必然是：一般而言，面相学是排除这种可能性的。面相学必须假定内在与外在之间的统一或至少是一种和谐。亚里士多德的面相学是比较独特的。按照亚里士多德的人类学，或更准确地说，生物学，灵魂作为内在并不与外在对立。灵魂是生命躯体的有机原则。亚里士多德的面相学也是在这种意义上来书写的。因为该书也讨论了精神与躯体之间的相互作用。但关键在于，“躯体与灵魂共生性地相互作用”（συνφυώς，805 a 9f.）。对相面术士而言，事情的关键在于去了解生物的可见特征，以便能推断出其本性。这样来看的话，肉形就成了灵魂的体现：“需要知道的是，身体——与灵魂的各种力量相符的——自我构形，于是，一个动物身上的所有东西表达的都是那同样的统一性。”^③面相学可以照这样的字面意思被理解为关于本性的知识，即关于每个生物的本性的知识。由此出发，动物在面相学里所受到的广泛关注也就获得了正名。在面相学领域，人也只是一种另类的动物而已。人从自身能够得出什么，以及人何以可能脱离了自己的本性，对此，面相学并不加以考虑。

在本书的框架范围内，我们不可能对面相学历史中的各种具体情况加以叙述。下面我们将只讨论拉瓦特（Lavater）及利希腾伯格（Lichtenberg）对拉瓦特的批评。我们这样做之所以是正当的，一方面是因为拉瓦特明确地讨论了苏格拉底的情况，另一方面也

① 811 b 23f.（关于翻译，参见本篇“结论”中的“附录”）

② 有关第三个特征的地方是 811 a, 24ff. 第三个特征此外还要求上嘴唇盖住了下嘴唇。

③ 808 b 27-30, Gohlke 翻译，出处同前，第 93 页。

是因为，拉瓦特与利希腾伯格两人的对抗在今天都规定着我们对面相学的讨论。



图7：苏格拉底：根据鲁本斯（Rubens）的一尊古旧的大理石雕像，图片出自拉瓦特的《面相学残篇》。

在拉瓦特的面相学诸残篇中，整个第八残篇都是献给苏格拉底的。其题名就是“苏格拉底：根据鲁本斯（Rubens）的一尊古旧的大理石雕像”（参见图7）。拉瓦特从佐皮罗逸事出发，他把这则逸事理解为真的是对面相学的反驳。所以他认为自己的挑战就在于，反对这个反驳而为自己的面相学事业辩护。对他而言，可以确定的是，根据“我们对苏格拉底的所有了解，苏格拉底是最无与伦比、最智慧和最高贵的人”^①。苏格拉底与某位西伦神之间的比较，在他和温克尔曼（Winckelmann）看来都是一种侮辱：“温克尔曼在某处说，人的本性几乎不能被降得比一个西伦形象还要

^① Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente*, Zürich, 1775, Bd. 2, S. 64.

低。”（出处同前，第 64 页）这就已经意味着，拉瓦特将否定苏格拉底面相中暗示着某个成问题的特征的那些表征。对面相学中假定的内在与外在之间的统一或和谐，拉瓦特的第一个辩护策略却在于这样的一个断定，即每个规则都有例外。“所有人都会想到、都会说到的苏格拉底的畸形，因而是一种引人注目、令人惊讶的东西，即是说，其畸形都是作为某种仿似矛盾、仿似本性的某种异常现象而出现的；即是说，其畸形好像可以被视为一般规则的例外情况似的，而这种例外在后面这种情况下就好像证伪了面相学真理似的，即某个怪胎与人的每只手有 5 根手指这一真理相悖地具有了 12 根手指。”（出处同前，第 65 页）

拉瓦特的第二个辩护路线在于，在苏格拉底的面部特征中去认知“某种伟大的天资”——当然，这种天资据他说可以发展成善，也可以发展成恶。“根据我们面前的这幅形象来判断，苏格拉底无疑具有成为一个伟大人物的那些最伟大的天资。”（出处同前，第 67 页）不过，这一点即苏格拉底真的把这些天资发展成善，按照拉瓦特，也必然是原本就可以看出的。但这里需要注意的是，拉瓦特说，自我教养（Selbstbildung）的迹象首先是通过那些更加精细的部分来呈现的。肖像画家们可能并没有抓住这些部分，或者这些部分在临摹者的队伍链条中被弄丢了，或者这些更为精细的特征只有有能力的相面术士才能认出——最后这一点是拉瓦特最关键的说话。对拉瓦特来说仍然不变的是：一个人的面相处于与其特征的和谐中。他对他的面相学辩护做了如下的总结：

请向我们展示那些最智慧、最善的人，那些最智慧、最善的但却带着最蠢笨、最恶意面相的人，就像你们所说的那样；我们想评论这样的人；但如果你们只是不必承认 [……] 那么，这个人要么并非如我们所提到的那样善或智慧，要么那最为清楚明白的杰出的智慧和善之特征就在那里，只是我们一开

始并没有注意到，只是我想把它们丢掉。（出处同前，第69页）

针对拉瓦特的面相学并在一定意义上针对一般的面相学，利希腾伯格众所周知地提出了最为尖锐的反对^①。利希腾伯格作为典型的启蒙运动者，立足于“人的无限可完善性”而重申了苏格拉底的反驳。他感到，拉瓦特式的面相学能够为完全另外的东西诸如为种族主义所利用，而不是服务于人类的爱的。面相学从人的外在出发而确定了人的类型化，面相学完全不信任个体。于是对拉瓦特和利希腾伯格来说特别有争议的是，人们能否设想“某个黑人脑袋里的牛顿灵魂”。对人类持友好态度的拉瓦特否定了这种可能，而启蒙运动者利希腾伯格则在一些伦敦人的书店里与黑人进行了知识分子式的谈话。尽管利希腾伯格就面相学作为这样的一种可能性，即“从人类身体（主要指面部）的外在构成部分的形式和性状来发现精神和心的性状”，而对其正当性提出了质疑，但他同时又为一种新的、苏格拉底的反驳对其不再有效的面相学理解开辟了道路，为此他一方面向我们提示了表演艺术中的面相学功能，另一方面提示了面相学对生活世界的意义：“是啊，我们每天都从脸来做推断，每个人都做，而反对面相学的人随后也做着这种推断，这就违背了他们自己的基本原则或谎言。”（出处同前，第217、218页）他在另一处说：“我们时时刻刻都从脸来判断，但时时刻刻都在弄错。”（出处同前，第283页）这种日常的相面活动，这种被提升为理论甚至意识形态化了的相面活动，因其否定了人的自由，因而就只是一种充满着错误的实践活动吗？我们最后想指明，一种无须对内在与外在进行成问题的假设就足够胜任的面相学是可以设想的。

^① Georg Christoph Lichtenberg, *Über Physiognomik, wider die Physiognomen. Zur Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis*, 1878, in: *Schriften und Briefe*, hg. Von W. Promies, 3. Bd., München, 1972, S. 276f.

5. 结论

苏格拉底并非只是通过他的论辩而是通过他这个人自身来设定存在与显现之间的区别的。这里他也完全是一个讽刺家：他既否定同时又加强了自己的外在显现。他把自己打扮成小丑。这样，他实际上，如维拉莫维茨所说，就给了面相学一种促动。面相学作为从人的外在来推断其内在的艺术，通过苏格拉底而表明自身是一种自相矛盾的事业。如果有所谓的人的内在，而这种内在又并非简单明了的东西，那么就有必要从一些外部征兆来推断这个内在的东西。但恰恰因为它是内在的东西并且作为这样的东西它区别于外在的东西，所以推论就是极为困难的：推论最好的情况下也只是不确定的，委身于谬误的（利希腾伯格），糟糕的情况下则是不可能的（苏格拉底）。

利希腾伯格在假设和反驳这种方法学的框架内对面相学所做的批判，在根本上错失了面相学的本质。人们毋宁是在阐释学的框架内、从伽达默尔对成见结构的平反视角出发，才能得出面相学的本质的。我们对交流伙伴的面相学判断不断出错，这个事实并不是对面相学及其合法性的反驳，而毋宁说是一种敦促，即敦促我们不断地修正我们对伙伴的成见。为了终究能以某种方式与我们对面的新伙伴们打交道，对新伙伴进行面相学性的评价毋宁甚至是必然的。这种评价才恰恰使交流成了人的交流。因为对我们完全不认识的人而言，只有在数据传输这种意义上，交流才是可能的。对新伙伴的面相学评价为我们创造出了一种共同的境况并改变着交流的方式，也就是说，为交流提供了一定的基调。只有当交流中的诸直觉被确定、固定为关于交流伙伴的特征的知识时，面相学评价才是值得怀疑的。但通过对交流的合法性成见结构的提示，我们并没有阐明面相学的实践意义。其实践意义只有在人们看到对面相学的某种运用时才会变得清楚明白——这种运用是想

把面相学提升为一种清楚明白的艺术的那些人（比如也包括拉瓦特）所一再说到的，也即面相学对表演艺术的意义。这里涉及的是狭义的面相学和病症学（Pathognomik），也就是说，一方面涉及的是基本特征、面部—身体形式，另一方涉及的是言、行姿态。

在表演艺术中，面相学知识被有意地设置进来。特征通过“角色面具”而呈现于舞台，情感、情绪通过举止、仪态而变得清楚明白。电影在一定程度上更加强化了这种面相学实践。这至少表现在那种必然放弃了语言交流的无声电影上。但即便是在有声电影那里，我们也能看到与日常的生活实践相对的、对面相学交流的过多的运用。这种情况自然与后面这一点有关，即舞台上的人，还有媒体中的人，无非就是其显现。奥赛罗（Othello）面具背后藏着的并不是内在人奥赛罗，而只是某个演员，这个演员作为个人的实存对这部戏剧来说本是不相干的。所以在表演中与我们有关的是某种语境，在此语境中，我们不能做内在人和外在人的区分，相反，在此语境中，人物实际上就存在于其基本特征中。面相学上的相互矛盾和调整自然也必须被带到舞台上，然后同样又被带到了可见事物的领域。

面相学和病症学在表演中所具有的意义，现在提供了一个把传统的面相学理解从内、外在之别这个预设中解放出来的方法。

我们再来讨论一下演员：尽管演员可以用某种表现形式来否定其他的表现形式，并以此来暗示内在性，但他所有的所是都是清楚明白的。他的特征就是面具。通过外貌和行为举止，演员将角色特征呈现于舞台。演员成功做到的是，让一定类型的人、特征通过面相而在场。也就是说，人们是通过外在的面部特征和面部表情、包括台词而把某个特定的人物察觉为在场的。如果我们现在把气氛称为人或物那可察觉的在场的话，那么演员的面相作用就在于对气氛的营造。

这样我们就得出了面相学的新规定了。面相学并不像演员的才艺那样涉及的是外在征象和内在本质之间的关系。面相学不是症

状学的成员。面相学处理的毋宁说是外在的、对象的特征与其气氛效果之间的关系。就此而言，甚至把面相学视为表达理论的一个部分都将是不恰当的。面相学涉及的事情不是某物被表达，而毋宁说是某种印象潜势存在于一定的基本特征中。

面相学所推断出的特征并非一个人那隐藏着的本质或本性，而是出自这个人的气氛规定性。一个人的面相并非其隐藏着的内在性的外部标记，而是他的身体性在场的表达。

附录 A：有关《荷马史诗》中的人物的论点

针对《荷马史诗》中的人物的论点，盖斯肯（R. Gaskin）最近提出了一些反对：R. Gaskin, *Do Homeric heroes make real decisions?* in: *Classical Quarterly* 40 (i) 1-15 (1990)。盖斯肯的阐释的缺陷在于，他不了解这个论点（正如赫尔曼·史密茨在现象学的框架内对之进行了重新表述）的最新情况。所以在这个问题中，他也看不出伊利亚斯和奥德赛之间的区别。但真正使他的论述掉价的地方，在我看来主要是他对语言的低估。人在其语言的自我展现中建构着自己。所以，我们不能说，人在发明了“灵魂”“自我”之类的语词之前，自我或灵魂就已然存在了。这也适用于我们有关内、外人之间的区分问题。这个问题主要追问的是，人的自我展现及由此而来的对人的本质的表达是何时、如何发生的。盖斯肯最终只是把此类研究与那种强加的、人类学上恒常不变的东西对立了起来。类似的反对理由也适用于阿伯盖斯特·施密特（Arbogast Schmitt）的书《荷马那里的人的行为的独立性与依赖性》（*Selbstständigkeit und Abhängigkeit menschlichen Handelns bei Homer*, Stuttgart 1990）。施密特的陈述也是聚焦于施奈尔，转而又聚焦于史密茨。而恰恰重要的第二卷第一章和第三卷第二章却并非他的兴趣所在，他的兴趣只是在第三卷第五章那里，但那里讨论的完全不是《荷马史诗》中的人物。由于施密特没有看到这种可

能性，即从身体的角度出发来解释《荷马史诗》中人物的反应，所以他就轻率地达到了对“荷马那里的灵魂统一性”的证明。只是对他而言，比如 *Nóos*（努斯：精神——译者注）才能变成 *Thymós*（情、欲——译者注）（出处同前，第 212 页）。

附录 B：翻译问题

811a 37-b3: ἀναφέρεται (从……得出——译者注)

与歌克 (Gohlke) 不同，我们并不把 ἀναφέρεται 翻译成通过人来转借 (man überträgt)，而是翻译成与人相关联 (man bezieht)。歌克的翻译之所以是行不通的，是因为 ἀναφέρεται 这个术语同样也出现在这样的短语 ἀναφέρεται ἐπὶ τὸ πάθος (从经验中得出——译者注) 或者 ἀναφέρεται ἐπὶ τὴν ἐπιπρέπειαν (从合适性中得出——译者注) 中。此外，如果人们认为，在人与动物的面相学关系中，人的特征被转借到动物身上，那么人们就误解了这种关系所具有的意义。人的特征毋宁是被人与这样的一些动物——这些动物的典型行为活动是大家所熟悉的——之间的某种面相学类似性所规定的。关于我的这种看法，亦参阅：福斯特 (R. Förster): 《希腊人的面相学》 (*Die Physiognomik der Griechen*)；基尔 (Kiel) 1884 年，第 6、7 页。——此外，歌克在第二个地方把 λάγνοι (好色的——译者注) 替换成 δειλοί (怯懦的——译者注)，然后用“怯懦的” (feige) 来翻译它。他的这个修订是没有根据的 (有关于此，参见他的注释 56，第 62 页，出处同前)。

811b 23 f.: ἐπιπρέπεια (合适性——译者注)

歌克的翻译是，“人将之转借到相似性和驴子身上”（出处同前，第 101 页）。ἐπιπρέπεια 是一个对亚里士多德的面相学来说核心的术语，但该术语带来的却是超乎寻常的困难。这个词在希腊文献中几乎没有出现过，无论如何，在亚里士多德之前没有出现

过[有关于此, 参见: 李德尔—斯科特 (Liddell-Scott) 《希—英字典》, 出处同前, 第 653 页; 歌克, 出处同前, “导言” 第 7 段, 第 14 页及其后]。πρέπω 的意思是“显亮起来” (hervorleuchten)、“显出……的样子” (aussehen)、“合适”“在某物那里凸出来”、“展现出来”。其拉丁语翻译是 *apparentia* (现象/显像——译者注) (福斯特, 出处同前, 第 71 页)。关于 ἐπιπρέπεια 的翻译, 在我看来, 如下的一些意见似乎是权威性的:

1. σημεῖον (标志——译者注) 与 ἐπιπρέπεια 的区别: 在整个第六章, 征象都被称为人的独特属性。某种不同的理由呈述或某种不同的意义背景就根据对某个征象的叫法——叫法是从 ἀναφέρεται ἐπὶ (从……得出——译者注) 推导而来的, 即是从“人们将之与……关联起来”推导而来的——而被指明了。ἐπιπρέπεια 这里对应的是某个动物种类、男人、女人和某种激情或内心活动。

2. ἐπιπρέπεια 一词在文本的 809a 13 处被引入。那里要讨论的是, 人是如何获得面相学认知的。意思就是, 人们必须从人们对形式的亲熟性出发来把握 ἐπιπρέπεια, 把握类型 (Typos)。

3. 文本的 811a1 到 3 处是有启发意义的, 因为在那里, 通常的理由呈述方式更为详细。那里是这样说的: “肩膀松弛的人有着自由的灵魂: 人们是从显现形象得出这种看法的, 因为自由是通过一种开放性的形象而表现出来的。” [这里, πρέπῳ τῇ φαινομένη μορφῇ (可以清楚地看到显明的形象——译者注) 替代了 ἐπιπρέπεια, 前面的短语指的就是那种在自由方面可见的东西。]

所以人们可以概括地说, ἐπιπρέπεια 就是表达方式、面相、面貌意义上的类型 (Typus)。

美者面相学

司汤达（Stendhal）说，美是对幸福的预兆。为这个错误的面相学判断我们已付出了多么大的代价。而恰恰在最近的年代里，美作为解放的象征对美的面相学仰慕追随者们向美提出的种种苛求做了怎样激烈的反抗。美极端地立于内、外之别上，并否认自己是承诺的兑现手段——美并没有，就好像美是一个人似的，做出过这个承诺。如果人们在美那里经验到的印象（Anmutung）转变成了对美的苛求（Zumutung），那么这似乎就是对美的误解吗？

我们来看一下拉瓦特的一个经典的例子。拉瓦特在所谓的“神秘的面相学规则”³⁹那里写道：“那种长在垂直、向后倾的额头之下的、前端朝上而根部却明显下陷的鼻子，天生就倾向于淫欲……”^①除了这种并不复杂的、人与其鼻子之间的等同化，我们还要批判的是，拉瓦特把这类鼻子带给他的印象视为长着这种鼻子之人的本质。这是一种恰恰在性欲领域中极为流行的误解：人们把一个其外貌自身就产生出淫欲或对淫欲的渴望之人视为淫欲的或性饥渴的。严格来说，人们并不了解一个长着淫欲鼻子之人的情绪感受和愿望。不过，无疑，这个人整体上散发着一一种淫欲的气氛——据说是通过他的鼻子，或许也是通过他的身体。但实际上，对他或她而言，这种来自他的或她的外表的色情气氛——这一点据说就是面部或身体外形的面相——可以是相对外在的东西。气氛正是来自面相或诸如此类的身体外形。就像拉瓦特所描述的，

① J. C. Lavaters physiognomischer Nachlaß, Zürich, 1802.

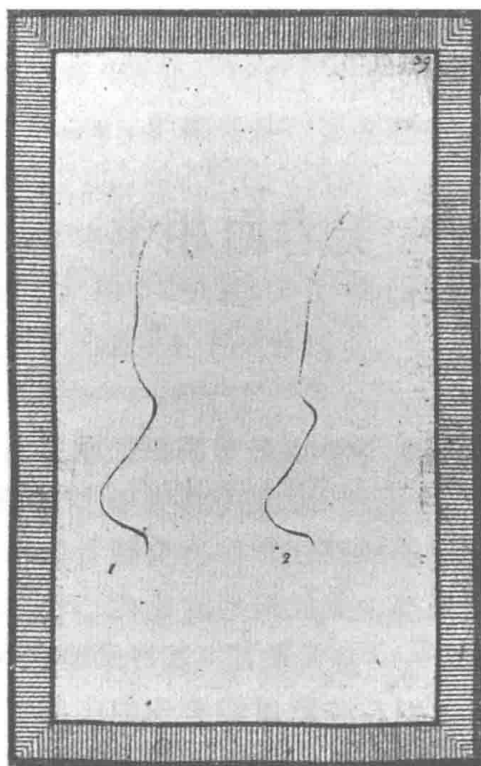


图 8：所谓的拉瓦特的面相学的神秘规则，规则 39。

观察者把某个鼻子视为这样的一种印象趋势，这种印象趋势据说是作为爱抚之引诱或通过追忆某种特定的紧张激动的场景而在自身就包含着淫欲或淫欲倾向之经验。所以，观察者依据某个面相或一定的身体外形而经验到的东西，并不是他人的本质或人格，而是气氛，是来自他人那里的气氛，而观察者在自己的身体性的察觉中经验到了这种气氛。

于是，这里是整个论述和视角可以发生反转的地方：无疑，人们或许也会说，拉瓦特把他自己的需求和情绪感受投射进了面相中。他所谈论的淫欲，据说是他自己的情绪感受，而他将之投射进了鼻子中。他人据说所具有的无非是这样或那样形状的鼻子。从现象的角度看，人们的这种说法肯定是不正确的，因为观察者，即这里的拉瓦特，在他人的身体那里确实感受到了淫欲，并且可以设想的是，就拉瓦特而言，情况可能是：他人的表现（Erschei-

nung) 让拉瓦特不由自主地产生了这种情绪感受，并且这种情绪感受对拉瓦特而言是不舒服的。

对此，文本中的其他地方也可以作为证明。在我们提到的这本书的编号 76 那里，我们读道：“一个鼻根凹陷、胸部丰满并且长着向外暴出的犬牙的女人，不管多丑、多么的不惹人爱，却无疑对所有低贱下等的好色之徒轻而易举就有着不可抗拒的诱惑力，被当作真正的美。人们在宗教裁判所的门前看到的最恶劣的婊子，总是带有这种特征。像躲避瘟疫那样，远离她们，永远不要与这样的女人勾搭上或结婚，就算她们有着极好的名声。”这里我们再次看到这样一种淫欲之鼻根，这种鼻根与丰满的胸部结合在一起对拉瓦特来说是如此的危险，以致他忘记了自己所有的人类之爱——这爱的表达据说就是他自己的面相。对有着此类面相的女人的这种评判，其非人道性，没过多久就被某个无名者在一本面相学的袖珍书中予以了斥责：“对这些无辜的牺牲品，人们怎么会做出如此草率的评判？来自人类社会的仇恨、蔑视和抨击倒真的会使人类社会变成低贱的东西和恶习。”这个匿名者正确地认识到，源自面相的印象（Zumutung）可以变成人们被赋予的社会角色。但这不是我通过第二段引文想要说的事情，我想说的是，拉瓦特这里记载的是一种他激烈抵抗的印象。他所抵抗的东西，无疑与他所经历的东西具有一样的特征和色调。但他的抵抗不管怎么说都表明其目的在于抵抗。

但如果既不允许人们把美理解为某种承诺、预兆或别的什么方式之下的对美的告白，也不允许人们，如司汤达所建言的，将美理解为美的爱慕者那渴望性的幻想之产品，那么美就只是空中楼阁。所以我们前面谈论气氛。美就是某种带有色情气氛的面相。

如果情况就是这样的，如果美者还一如既往地坚持与自己的美保持着距离，那么，我们遭遇美的正确方式就是消失在美者的气氛中。这种自我放任（Sichaussetzen），克拉格斯称为情色迷狂。

对他来说，真正的爱、厄洛斯（Eros）^①指向的既不是个人也不是肉体，它既不想靠近也不想占有，而是对图像现实性的献身。

图像现实性——一个举足轻重的词。该词指的是某个面相所具有的气氛现实性，即便人们，或恰恰是当人们不把它解读成人的表达时。被面相的美所打动，对美的热烈献身，克拉格斯说，会丧失其纯粹性，如果美被理解成对人的爱的话。“因为爱着的人，无论他是否也很难知道这一点，其体验都绝不是适用于那持存着的被爱之人，而是适用于被爱之人在时间中流淌着的形象。”^②对爱着的人而言，这就是一个不幸的误解，如果他不是在对情色气氛的献身中来寻找满足，而是把美理解为有关美者的一种幸福允诺的话：“但他是多么的可悲啊，他愚蠢地把这丰满的瞬间无非视为一种预示，把显现之魅力与其肉身载体混同起来，并让自己听从这神秘暗示的引领而去占有恋爱关系[……]我们人类感官视之为单纯预示的东西，曾毋宁是取自远方厄洛斯之杯的一口饱饮，它脱离了可以理解的物世界，而进入那永不能触及的图像现实性中！”^③

这听起来很伟大但又有些听天由命（resignativ）。对真正的爱而言，单纯的一瞥就足够了——这个说法在美的事物方面预设的是，对美的事物而言，自己的美是外在的，这据说是因为美的事物与从自己的美中生发而来的那些印象保持着距离，是因为美的事物把自己的美相反地弄成了自己的产品，即弄成了自己的美化活动。此说法在爱着的人方面预设的是，爱着的人把触摸因而也即身体性的爱视为玷污，甚至视为某种动物性的东西。正如真正的面相在剧场中有其现实性一样，真正的厄洛斯也在剧场中有其位置：舞台前部侧包厢里的小伙儿，那以兴奋的眼光盯着偶像的小伙儿，因而是真正的爱慕者。这是怎样的忘我膜拜（Resignation）啊，是多么忧伤的幸福啊！

① 希腊神话里的爱神。——译者注

② L. Klages, *Vom kosmogonischen Eros*, Bonn, 1972, S. 110.

③ A. a. O., S. 92.

自然美学中的面相学

1. 面相学的传统定义

人们把面相学传统地理解为出自外在可见形式的本质知识。比如格奥尔格·克里斯多夫·利希腾伯格（Georg Christoph Lichtenberg）在他的《论面相学，反对面相学·论人类之爱和人类知识的提升》（*Über Physiognomik, wider die Physiognomik. Zur Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis*）一文中就这样写道：我们“于其下理解的是这种技能，即从人身体的、主要是面部的外在部分之形式和性状，除了一切瞬间性的征象，来发现内心活动、精神和心的性状。”^①

利希腾伯格将这种狭义的面相学定义与征象学（Pathognomik）等同起来。征象学从面貌特征、表情、举止表现和话语来了解当下的内心活动。利希腾伯格也在广义的意义上把面相学用作狭义的面相学和征象学的上属概念。这种限定，即限定于人，正如我们在利希腾伯格那里看到的，不是一种普遍的限定，这种限定是从伪亚里士多德的《面相学》开始，也是对动、植物亦即对所有

^① *Schriften und Briefe*, hg. von W. Promies, München 1967 ff., 3. Bd., S. 264. 类似的表述，参见：Ph. Lersch, *Gesichte und Seele*, München, Basel, 1961：“面相学是这样的一条道路，即从依附于身体的那些固定的征象，通过有意地对这些征象进行一些偶然的修改，从而来认识特征的源类型。”（第22—23页）

的自然生物而言的。比如在帕拉塞苏斯^①那里，面相学就作为一般占卜术的一个部分。占卜术的任务是从外部征象来获得本质知识。

对面相学的传统理解假设了内、外之间的差别。面相学之所以是令人感兴趣的，大致就只是因为这种差别是可以被做出的，并且内在的东西不是通过自身（eo ipso）就表明了自身，而恰恰是从一定的外部征兆被推断出来的。所以面相学的基本思想中存在的一方面是内、外之分，另一方面是自我展示和自我隐藏。下面我们将从这种传统的面相学理解出发，尽管对我们来说，可疑的是，这种传统结构可以为面相学（作为自然美学的一个组成部分）而被保留下来。在亚历山大·封·洪堡（Alexander von Humboldt）的关于植物面相学的谈论中，就没有这种传统结构。

2. 对面相学的一些反驳

尽管面相学已拥有了自己的繁盛时期，但人们还必须说，从整个欧洲文化史来看，它毋宁只是发挥着一种边缘性的作用，从来没有真的被纳入科学发展的主流当中。这里我们想提一下对面相学的一些主要反驳。

首先要说的就是内、外关系之假设及其理由呈述的软弱无力。理由呈述的困难主要因为笛卡尔的哲学而变得特别巨大，因为笛卡尔哲学设想了一种独立于身体的灵魂，身体与灵魂之间的关系也就成了最成问题的东西。18世纪如此对立的那些精神人物如拉瓦特和利希腾伯格却能一致地认为，“灵魂自己建构了身体”，这在笛卡尔的哲学语境中是极为令人诧异的事情。在亚里士多德的传统中，灵与肉之间的面相学关系可能要更容易理解一些——按照亚里士多德的观点，灵魂是活着的身体的形式。不过，在亚氏传统中，为面相学而设定的内、外之别并不是可信的。当比如克拉格

^① Phillipus Aureolus Paracelsus (1493 - 1541)，瑞士医生和炼金术士、自然哲学家。——译者注

斯这个显然站在此传统之上的人写道,“身体是灵魂的显现,灵魂是身体显现的意义”^①时,作为隐藏者那清楚明白的征象、义涵的面相学在这种理解中就没有其位置了。于是,剩下的最有希望的似乎就是回溯到达尔文^②的那种进化论——动物行为学的(ethologisch)理由呈述了:按照这种理由呈述,面相学的特征和征象最初无非就是身体状态和行为的切实可见性。特征、征象作为这样的东西可以具有独立的功能(即是说,单单的外貌和姿势就已然具有某种作用),也可以因为行为的受阻而被孤立起来(威胁的手势代替攻击)。

对面相学的其他反驳是从经验中得出的。一种支持面相学的经验,从某种意义上说,还完全没有发展出来,即是说,面相学一般而言只是作为对个体技能的培养而被推进的。那种支持面相学所声称的内、外之间的关系或平行的科学数据收集从来就没有真的被给出过。面相学失败的地方还在于,对每一个主张而言,总是能找到反例。

就面相学被应用于人类而言,对面相学的主要反驳者是利希腾伯格。他对迄今为止都仍旧有效的启蒙立场做了表述:人并不是通过其外在的显现而被规定好了的,而是具有一种无限的可完善性;人此外所需要的只是一种坚强的决心,即去摧毁我们遇到的一切面相学判断。简言之:这是人的自由,一种与面相学的断定对抗的自由。通过这个论辩,利希腾伯格在18世纪就表达了对潜在的面相学的种族主义运用的反对态度。

人们可能会把这些对面相学的反驳视为无关紧要,如果事情涉及的是自然面相学的话。至少当人们把自由和占有一个区别于身体的灵魂视为人的特性的话,那么情况就是这样的。把灵魂视为内在性和自由,视为独立于身体实况的东西,这种做法激化的只不过是面相学概念中已然包含的自我展示与自我隐藏之间的辩证法。如果人们像赫拉克利特所做的那样(自然,也即显现着的东西,喜欢

① L. Klages, *Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck*, Bonn, 1970, S. 71.

② Ch. Darwin, *Der Ausdruck der Gemüthsbewegung bei dem Menschen und den Thieren*, Stuttgart, 1874.

隐藏自己)，把这个辩证法加给此类自然的话，那么从自由或灵魂那里推导出的对面相学的所有反驳就适用于自然面相学。

所以我在前面两篇论文中尝试着把面相学从表达学说的强迫中解放出来：这样，面相学就不再被视为对某个内在的表达，而是被气氛性地经验为印象潜能（Eindruckspotential）。这样的一个解放是必要的，因为对美学框架中的自然面相学来说，去设置内、外之别是没有意义的。尽管也有某种预设此差别的自然面相学传统，即那种本质上向帕拉塞苏斯回归的传统。在这种传统这里，矿物、植物的本质是从其外在特征来认识的；本质即隐秘的作用力和潜能存在于它们的本性中。但美学关涉的是诸如此类的自然物的感性在场，关涉的是此感性在场中的或由其奠基的潜能。

3. 面相学中被认识到的是什么

面相学是一种分析性的知识，它涉及的是某事物的面相也即基本特征与由此基本特征所规定的气氛之间的关系：面相学地认知某事物，意思就是，通过其面相来认知该事物。人们可能会从阐释学的角度来看待这种认知，因为这种认知可以被视为某种在感触（affektiv）方面具有重要意义的事物的外在特征：比如在拉瓦特的例子中，这样或那样形状的鼻子就意味着性欲。如果人们这样来看待面相学认知的话，那么面相学认知就落入了好像（als ob）这种方法学之下了^①。因为如果这样或那样的形状被视为性欲的表达的话，那么，在我们的分析看来，其意思就必然是：没有主体的表达——不带有表达着自己的主体。但我们的分析指向的终

^① 更一般地说，这里涉及的事情是要去克服好像这种方法学。康德谈论了某种无目的的合目的性，并认为，我们只能这样去把握（begreifen）这种合目的性，即我们这样来设想它，好像它带来了某个设定目的的主体似的。我们时代的生物学力求通过目的论和自我有机化这样的一些概念来克服这种令人不满意的状态。相应地，我们这里要讨论的也是无主体的类主体性（Subjekthaftigkeit）或不带有一个表达其自身的个人的表达。合乎我们的目的的做法自然就是，完全不再去谈论什么表达，而是去谈论气氛现实性，然后通过面相即通过基本特征来探寻这个现实性的对象基础。

究是另一种路向。面相学认知主要是对气氛的觉察。只是因为淫欲或淫欲倾向被察觉到了，某种轮廓的鼻子或之类的东西才呈现为有含义的东西。

而第二步则在于把气氛主要经验为某事物的确定的在场性。无此第二步，我们就基本上不能去谈论面相学认知。因为认知已然预设了一定的距离，预设了这样的一个第一设定，即把某物设定为某物。对气氛的单纯察觉还没有包含这种距离。但是当我们把气氛视为某事物在场的方式时，那么，这个某事物就被我们经验为某事物，也就是说，被我们经验为通过一定方式而在场着的東西。单纯的察觉由此就成了一种注意到（Gewahren）。某事物通过自己所散发的气氛而被知觉到。其间作为某事物而出现的某事物尽管可能具有误导性，但它自身并不包含谓述。比如当我在房间里通过危险的嗡嗡声而知觉一只蚊子时，我误判的可能性不在于我错误地用嗡嗡声来谓述蚊子，而是在于，这里发出嗡嗡声的也可能是另一种东西。

如果某事物被知觉为某个气氛的起源、前提条件或来源，那么，对某事物的面相学认知就达到了其目的。所以，给定的某个事物是从其面相来加以打量、加以风格归类的。由此出发，一种新的面相学就获得了其起源。面相学试图识别人的和物的基本特征，并将之孤立起来，从而通过这些特征所具有的气氛意义来表述这些特征，因而也就是说，把这些特征视为气氛的构成部分。标志着面相学走向顶峰的是这样的一种分析性的断定，这种断定是关于基本特征与气氛效果之间的关系的断定。气氛效果因而总是预设了面相学认知，因为没有这种面相学认知，对象身上的确定属性就不能被识别为其基本特征。也许这就是尼采有关欲望意义（欲望的意义在于它构成了对象）的言论主张的真正意思。无论如何清楚明白的一点是，对象身上的属性——这些属性尽管真的被赋予了对象，但这些属性通过客观的方法却又是完全无法追寻的——是通过面相学知识来认知的。所以，与自然科学方法所表述

的世界相比，面相学的世界观揭示的是一种构造上完全不同的世界。面相学的世界观，人们可能会说，在某个对象所具有的各种特征和结构中，把那些在情感上具有重要意义的特征和结构凸显了出来。

所以，面相学了解面相，即了解基本特征^①，了解脸。也就是说，面相学了解外形，只不过是特殊种类的外形。这些特殊的外形也就是某事物借以从自身走出来并散发出某种气氛的外形。就人们毕竟可以把这些外形作为属性而归给对象而言，这些外形乃是事物的在场即迷狂的条件。所以人们也可以谈论言说着外形。需要再次强调的是，并不是首先有一个外形，然后这个外形具有了某种意义，这里涉及的是某事物借以从自身走出，因而借以言说的外形。这些外形基本上只是通过被言说才被识别为诸如此类的外形的。这里我们就涉及了克拉格斯所说的“图像现实性”。

4. 图像现实性

人们当然可能会把图像现实性交付给图像的描述。称某处山谷为欢快的或称某个面容为严肃的，意思也就是要把它们描述为有影响力的图像，描述为感性的被给予物——这种被给予物带有或散发着一种气氛，并侵袭了对此敏感的人。在描述这些现象及其经验方面，日常语言拥有丰富的可能性，而史密茨，正如克拉格斯已经做过的那样，在其有关于此的分析中对日常语言的丰富可能性做了很好的运用。

克拉格斯的显现科学（*Erscheinungswissenschaft*）^② 和赫尔曼·

① “特征”一词的历史在这里的语境中是有趣的（有关于此，参阅：Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin 1960, S. 116.）。按照该书，“特征”最初的意思绝不是能力和行为方式的潜势，而毋宁说是外在的印记。然后，在文字和巫术符号方面，“特征”首先指称的是职业、职务和尊严。只是大概到了托马休斯（Thomasius）和莱布尼兹那里，该词才具有了主要属性这个意义 [该意义最初在泰奥弗拉斯特（Theophrast）那里已经有了]，其意义因而也就接近于某个人的本质。

② Ludwig Klages, *Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck*, Bonn, 1970.

史密茨的现象学 (Phänomenologie)^① 对有影响力的图像之问题做了解决, 为此他俩的学说通过图像的被给予性来理解图像, 并且只通过图像的内在结构也即通过图像的现象多样性来分析图像。但这里总有一种对神话的平反、正名, 因为对图像现实性之下的影响力量 (Mächte) 的经验被承认了, 因为这种影响力量重新取得了其传统的名称。尽管现象学的观点很重要, 但我们不想局限于这种观点, 并好像借此才能获得完满意义上的现象学认知和知觉似的。我们的考虑基于两点理由: 理由之一就在于气氛的可营造性这个事实。通向气氛的第一通道是怎样地通过原初的被打动 (Betroffenheit) 也即通过情感的方面而发生的, 关于气氛的认知也就怎样地仍旧保持为一种局限性的东西, 如果人们并不考虑后面这一点的话, 即人们有能力通过多种多样的方式来制造和掌控气氛, 并且已经有了这样的一些艺术, 这些艺术包含了从营造者方面来看的关于气氛的实践知识: 表演艺术、舞台设计、室内设计、广告行业的各个分支等。第二点理由在于, 现象学将主、客两分之彼岸的现实性赋予了气氛或图像, 却又拒绝对这样的一种评价方法做出存在论的正名。胡塞尔式的老派现象学把所有的“意识的被给予性”, 准确地说, 也即表象内容, 都当作同样正当的东西来处理, 所以, 其现象学就免除了这样的一种正名。史密茨式的现象学简单地把强势的、被经验到的东西解释为真正的现实物, 并由此观点出发而高高在上地傲视日常的物存在论 (Dingontologie) 和自然科学的实在论。这种我们想将之称为“现象学实在论”的观点, 我们也不打算涉及。由于这种观点拒绝把现象学的现实性概念与其他类型的现实性概念联系起来, 所以, 一方面, 它导向的是一种孤立化的讨论; 另一方面, 对我们而言, 这种观点似乎是主观主义的某个变种, 它被自身的开放性解除了武装。在处理自然的时候, 现象学的狭窄化即以主体为中心的免

^① H. Schmitz, *System der Philosophie*, Bonn, 1964 ff.

疫力恰恰是不能接受的。因为知觉着的人类也必须被视为自然的天然部分，人的知觉必须被视为自然中交流性的相互作用的这样一个更大场域中的变种，也许是一种更高级的变种。这就是我们把自然美学一方面与实践活动领域、另一方面与客观认知联系在一起的理。所以我们再一次要追问的是：图像的现实性以及此类情况中的那些言说着的结构应该怎样来思考？

a) 相互关系：相互关系的建立是最没有问题、但又真的是不令人满意的方式，通过这种方式，客观的被给予性与情感上可经验的东西就可以相互联系起来了。此类行事方法的一个典型例子就是维勒·海帕赫（Willy Hellpach）的书《地理精神学》^①。海帕赫谈到了，客观的被给予性是如何精神性地“起作用”的。例证：“风景的四种颜色（即绿、蓝、白、灰）所具有的共同效果是一种使人宁静的效果。”（出处同前，第171页）这个效果是相互关系式地被确定下来的，并且是按照可能性而经验性地被巩固下来的，它自身却不过是所有其他种类的元基础（*metabasis eis allo genos*）。歌德关于“感性—习俗性效果”的讨论也好不到哪里去。同样，这里一方面是颜色，另一方面是其社会情感性的意义。当然，人们必然会说，歌德并没有一个客观主义的颜色理论，因而诸如此类的颜色，已然是对我们而言的自然，并具有有一种介于主、客之间的独特的飘移状态。也就是说，在颜色那里，自然已经被理解成迷狂，而歌德所说的“效果”完全可以理解成与主体相关联的颜色现实性。我们这里想提到的最后一个例子是赫什菲尔德的风景园林理论^②。其理论表述的是一种有关某个自然场景中的物性构成部分与其情感上的经验方式之间的关系的实践知识。赫什菲尔德说，为了营造一定的气氛，人们必须怎样来安排布置物？这种描述方式所指向的东西，这里无疑也超出了单纯的相互关联者，

① Willy Hellpach, *Geopsyche. Die Menschenseele unterm Einfluß von Wetter und Klima, Boden und Landschaft*, Stuttgart, 1977.

② C. C. L. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, 5 Bde., Leipzig, 1779–1785.

就单个的构成部分如凸起的岩石或潺潺的流水按其特征而被选取和命名而言，因而也就是说，并不是单纯地按照其客观属性，而是按照其面相学的基本特征。

b) 显露：着眼于图像的对象性方面而对图像的现实性进行研究的第二种方式是研究显露 (Abhebung)。我们借此所说的是有关物走出自身而登台亮相的方式之分析。显露完全可以是物理性地发生的，也即通过对流溢和媒介（通过媒介，来自对象的信息就能贯穿、徘徊在空间中）的分析而发生。这里即将变得清楚明白的一点是，显露就是对象身上的一些确定的属性，比如轮廓、节奏性的或间断性的行为表现，通过这些属性，一个躯体就在其周遭环境中被弄成或变成可察觉的了。某个对象那可察觉的在空间中的在场同样也物理性地预设了这一点，即对象通过某种方式而改变了周遭的媒介，改变了其基调。当物整体地或凭借自己的一些确定属性而显露出来，那么物在空间中的在场就会更加可察觉了。这是对人们可以物理性地将之视为媒介的改变或改调的事实情况的一种美学表述。这里人们也谈论简明性。简明是通过轮廓、对比、单个外形，但也通过纹饰并且或许也通过全然外在地安置进来的强调物而发生作用。

“显露”这一关键词指的可以是某物的对象性属性，通过这些属性，物就别具一格地走出自身并获得了简明性。这个词同时说的也是，对象通过这些属性就在一定程度上从自身那里凸显出来，并在空间中在场。这个事实，即为了使这种显露得以可能、得到加强，物需要一些特殊的属性，包含了这样一种可能性，即一个物、一个生物或一个人恰恰不是通过其本质（如果人们可以说本质的话）而在场的。这就使人们有理由对存在和显现加以区分，并谈论某种特殊的本质显现。

c) 印象 (Anmutungen)：通过对象性的属性来研究图像现实性的第三种可能性，或许要在“印象”这个关键词之下来概括。这是赫尔曼·史密茨走过的路。其间，史密茨联系于克拉格斯，

对克拉格斯来说，对词的理解是通过一起做（Mitvollziehen）来实现的。这里，为了从对象性的东西出发来理解图像现实性，人们寻找的是对象身上的那些邀人一起做的属性。这些属性仍旧是那样一些通过客观主义的通道方式而无法进入视野的诸属性：线条、轮廓、外形。这类属性只是面相学地被揭示了出来，就是说，它们只是基于气氛式察觉才被揭示了出来。

在对象的印象特征那里，史密茨区分了运动印象和通感印象。运动印象是对象的这样一些线条和形式，它们在观察者那里至少激起了一种虚拟的跟随，一种身体性的运动趋势。这里，在对象的面相方面可说出的东西，以一种特定的方式而为接受者的敏感性所决定。所以，出自物的运动印象及其规定性是相对于人的身体性而言的。另外，这里同样变得清楚明白的一点是，通过这种方式而在形式、线条轮廓等方面可以被揭示的东西，终究是归属于对象的。

这里通过通感所说的东西，暂时还不能得到更明确的说明。人们习惯上通过异质性的诸感官领域之间的联想性关联来解释通感。但这种解释似乎并非最终有效的说法，因为这种看法无疑预设了，诸感官领域、因而也即颜色、气味、触觉印象等领域之间本身是互不相交的。但事情似乎毋宁是这样的，即首先在知觉中被给予的东西，以及我们然后从情感的角度而在对象身上所揭示出的相应的重要属性，也即气氛，是不容许对诸感觉质进行划分的。比如当我们说某人散发着一一种冷若冰霜的气氛的时候，我们的意思乃是，我们对这个人的反应是一种内在的打冷战，是一种身体性的、构建防线的防御倾向。这个有关冷若冰霜气氛的经验在某些情况下可以引回到寒冷的在场那里。此外，就好比在手术室里，这种经验可以在明亮的瓷砖和对象的那种拒斥性的几何形状那里有其根据。因而事情似乎毋宁是这样的，即红、甜、暖等感觉质是人们从一定的气氛出发而可以在对象身上发现的对象的准客观性属性。

据此来看的话，这样的一个事实，即人们把红感觉为暖，就不再被回溯到这一点上，即与经验相符，红也在火那里出现，而是被引回到这一点上，即一个特定的红可以促成某种气氛，某种同样也可以通过火的暖热而被制造出的气氛^①。但这种情况必须进一步地加以研究。无论如何清楚的是，通感也是一种把属性（属性负责的是对象的气氛效果）归给对象的方式。但可以猜测的是，运动印象和通感并没有穷尽印象特征的所有范围领域。

5. 植物—风景面相

这一节我们想叙述这样一个传统，此传统中的自然科学家是这样来描述自然的：在对自然做出一种对象性的表述中，对人施加的气氛作用成为论题。所以这里要讨论的是对那样一些具有心灵意义的自然属性的塑造工作。这种塑造工作是一种人类中心主义的方式方法。

植物—风景面相学中的这个传统，其起源是亚历山大·封·洪堡（Alexander von Humboldt）的一篇论文——《农作物面相学之观念》（*Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse*）^②。与这篇早期的论文相关联的是洪堡的著作《宇宙》（*Kosmos*）中的第二卷第二章——“使自然研究得以振奋的风景绘画——对农作物面相学的一种图解式的表述——不同地带风景的形貌特征”（*Landschaftsmalerei in ihrem Einfluß auf die Belebung des Naturstudiums. – Graphische Darstellung der Physiognomik der Gewächse. – Charakteristik ihrer Gestaltung unter verschiedenen Zonen.*），洪堡的观念相当模糊，但人们还不得不说，那篇早期的文章实际上包含了后来在自然面相学这个词条之下所说的一切内容，也包含了海帕赫的研究内容——按照上面给出的通道方式上的区别，海帕赫的研究属于相互关系这个类别。

① 参阅本书第一章第四节“面相”。

② In: A. v. Humboldt, *Ansichten der Natur*, Nördlingen, 1986.

在整个这样的一个传统中，人们无疑可以看到歌德的身影。人们在洪堡的《农作物面相学》那里最终发现的东西，无非就是农作物生长类型方面的类型学。这里，取代歌德的某种原生植物（Urpflanze）而出现的是16种基本类型。这样的一种扩展显然是因为洪堡对热带植物生长的了解而做出的。歌德对植物的展现仍局限于自己对中欧—地中海植物的经验。洪堡在植物—风景面相学方面所声称的目的就在于打破这种局限。歌德对原生植物的表述无法适用于通过发现之旅而为人所了解的不断增长着的自然的植物形式，所以像植物面相学这样的学科，实际上就成了必要的，这种植物面相学至少是把扩展了的经验内容纳入数目有限的基本形式中。相应地，洪堡在有关风景绘画方面的做法是：他给风景绘画指派了这样一种任务，即去描述风景的基本形式。但这个任务据说迄今只是对“祖国的人民以及加入该国籍的人民”才有效。“艺术还要去期待的，是更加热烈的与热带世界的交流，是一种将伟大的、形体多样的自然灌注给创造者的情调；这一点我必须予以指明，以便借助诗和艺术感受来回忆自然知识那古老的根基：这并不会贬低那些大师们的声誉。”^①

洪堡实际上赋予风景画的任务是，为欧洲人介绍一种有关陌生的风景特别是关于热带风景的感性印象，并促使欧洲人产生一种只有在这样的一些景观中才能经验到的情调。对风景画的目的的这种陈述，以及在植物面相学的图解式表述方面的说明，无疑可能会导致这种想法，即人们的整个观念，通过摄影、影片和远方之旅而被完全改变。

这种反驳使植物—风景面相学的一个特征凸显了出来：从洪堡到莱曼，风景—植物面相学要讨论的并非只是制造经验以及对该经验的复述，其明确要讨论的乃是自然认知。面相学的论题并非此时此地或个体经验，而是普遍的事物、典型的事物。“对自然的

^① Kosmos, Bd. 2, II; 这里引述的是: *Ansichten der Natur*, a. a. O., S. 384。



图9：从塔皮亚（Tapia）高处来观看的钦博拉索山（Chimborazo）。

出自洪堡有关普朗士二十五世的传奇故事：唯有那些近看勃朗峰（Blanc）和玫瑰峰的旅行者，才能领略这雄伟、安详、壮美的景象之特色。

一种普遍描述或自然面相学因而不同于对自然的那种个体性描述。”^①

“就像人们在个别有机生物那里认识到了了一定的面相一样，正如描述性的植物学和动物学在该词的狭义中就是对动、植物形式的解剖一样，每个地区同样也都有其一定的、独一无二的自然面相。艺术家通过‘瑞士的自然’、‘意大利的天空’这些词语所描述的东西，都是基于我们对某个地方的自然特征所具有的那种模糊的感受。天空之蓝，云彩的形状，来自远方的芬芳，药草的浆液，叶子的光泽，山的轮廓，是规定着我们对某个地区的总体印象的诸元素。理解并直观生动地复述这一点，就是风景画的任务。”^②

这个引文表明了洪堡真正想强调的重点：对组成部分及其特征的分析，其整体性，构建出了一种典型的、直觉地把握到的自然形式。因而，只要事情关涉的是对如此获得的认知的传达形式，也就是说，只要事情关涉的是对植物和风景画的图解式表述，那么，其间所出现的東西即图像（比如作为亚历山大·封·洪堡或

① *Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse*, in: *Ansichten der Natur*, a. a. O., S. 246.

② *Kosmos*, Bd. 2, S. 66. Ausg. Ges. Werke, Stuttgart, 1844.

莱曼著作的附加插图而出现), 与人们对自然所做的艺术性表达相比就是枯燥的和无情调的。与人们所声称的艺术与科学之间的统一相对立的这个事实自然是值得去深思的。当然, 这个事实可以在后面这一点中有其根据, 即艺术的和科学的天赋无须一起出现(在此观点之下或许需要去进一步观察的是那个真正的双重天才卡鲁斯的画), 不过这个事实首先在于这一点, 即风景—植物面相学式的表达恰恰是有意识地放弃了短暂的和个体性的东西。

不过, 洪堡的结论, 其相对而言的枯燥性并不能掩盖这一点, 即洪堡要讨论的东西更多, 就像他说的, 他要讨论的是“感性事物与精神性事物之间的关系”。在此关系中所讨论的总是“自然的魔力”“情调”和“享受”。“对一般自然的概观、对各种力的共同作用的证明, 更新了我们的享受(对热带地区的直接观感所提供给人感受着的享受): 这就是我所追求的目的。”^①

使个别的特征和元素能够被当作某个自然面相的构成部分来认知的东西, 并不是有关这些东西的功能的洞见, 而是其对气氛经验而言的意义。所以, 洪堡明确地与林勒(Linné)^②传统之下的特征规定区别开来。“为了对这些类型进行规定——某个地域的植物面相就取决于这些类型之下的个体性的美、传播方式和类型划分, 人们无须(像在出于其他动机而发展出的植物系统那里的情况一样)考虑最小的繁殖器官、花朵和果实, 而只需考虑, 是什么东西通过杂多的量而使某个地区的整体印象个性化的。”^③

这里的这种通道方式, 完全类似于赫什菲尔德园林艺术理论中的通道方式。在赫什菲尔德的园林艺术理论中, 自然形式是通过其场景性特征来识别的, 这在洪堡这里的意思就是: “在山毛榉的暗影中, 在被一颗颗冷杉隔开的一座座丘陵上, 或在轻风拂过沙沙作响的桦树叶子的草原上(这里举的例子只是为了我们回忆一

① 出自《对自然的诸看法》(*Ansichten der Natur*)的“前言”, 出处同前, 第7页。

② 林奈(Linné, 1707—1778), 瑞典生物学家, 他按照花的特征而对植物进行分类, 从而创立了所谓的“林氏系统”(生物分类)。——译者注

③ *Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse*, in: *Ansichten der Natur*, a. a. O., S. 248f.

些切近的对象),谁不会感到不一样的情调?这些祖国的植物形态在我们这里唤起了忧伤的、庄严的或欢快的图景。如果人们把自然研究提高到一种更高的观点的话,那么自然世界对道德世界的影响,感性事物与非感性事物之间那神秘的相互作用,就为自然研究提供了一种特有的但又知之甚少的吸引力。”(*Ansichten der Natur*, a. a. O., S. 247)

所以,尽管与自然科学不同,洪堡在自然面相学这里明确要处理的是关于自然气氛的经验,但洪堡那里作为结论而得出的东西,还完全不能对气氛之物有什么预示。不过,这或许是面相学不可避免的命运,因为尽管面相学认知的媒介就是气氛式的察觉,但面相学所追求的目的乃是要为自然的对象性属性确定名称。所以,面相学连同其结论更加接近于形态学,而不是更加接近于诗歌。

洪堡的风景—自然面相学无论如何区别于那种意义(即我们上面视为对自然美学来说本质性的那种意义)上的面相学的一般传统。洪堡并没有赋予自然以内在的本质——然后,面相就可以成为对本质的表达。自然的本质或特征毋宁说是某种完全外在的东西,就像意大利的风景一样。但在19世纪的第二个风景面相学家卡尔·古斯塔夫·卡鲁斯(Carl Gustav Carus)——他无疑受到洪堡的影响,但更多的是受歌德的影响——那里,情况则又不同。遗憾的是,这里我们必须放弃对他的风景画的讨论,而只讨论他的《关于风景画的九封信》(*Neun Briefe über Landschaftsmalerei*, 1830)。像洪堡一样,他也赋予风景画以一种认知功能。但对他而言,这种认知功能绝不是对普遍化了的自然类型的一种表达。相反,他的意思是,“风景画的任务乃是对充满神秘的自然生命的领悟”^①。

他因此又把风景画称为“地球生命图”(Erdlebenbild)。但充满神秘的自然生命本身是什么意思,在卡鲁斯那里并不清楚。不

^① C. G. Carus, *Briefe über Landschaftsmalerei* (1835年第二版的影印本), Heidelberg, 1972, 6. Brief, S. 108.



图 10：卡尔·古斯塔夫·卡鲁斯：《山中高地》，1819 年油画，德累斯顿铜版画陈列室。

过，需要在卡鲁斯所属的浪漫主义的背景中去理解他的自然生命，即把它理解成有如帕拉塞苏斯的“精神元素”之类的东西——精神元素生活、活动于自然事物中，生活、活动于所有的自然生物中，这些元素只是或多或少地显现出来。在关于风景画的信中，这种充满神秘的生命无疑是某种抽象的东西，而不是具体的意义或含义。比如在所说的第六封信中，卡鲁斯就这样写道：艺术家可能会认识到，“纷乱无序的、空洞的大约据说并不规定着云的特征、山峰的形态、树的形状，但在所有这些事物当中据说都生活着一种更好的意义和一种永恒的含义”（出处同前，第 108 页）。在残篇《山峰面相学简论》（*Andeutung zu einer Physiognomik der Gebirge*）（出处同前，第 169 页及其后）中，他做了类似的表述：“我注意到，这些事物（卡鲁斯说的是树和植物）的一般轮廓，就像一个人的面相对这个人的特征而言的那样，或就像动物的整体形状对动物的内在构造而言的那样，并没有多少意义。”^①“对某物而言的意义”取代了“某物的意义”，这种转变在卡鲁斯的“意义”中指的是什么这一点上给我们提供了一些启发。在所提到的这篇论文中，卡鲁斯接着说到，在一切自然物体那里，人们必须同时顾及其内在的和外在的方面。“外在的东西给我们提供了关于

^① A. a. O. , S. 173f.

整体的一个生动直观的观念，内在的东西给我们展示了各个部分。”^①据此，生命无论如何就不再是内在的，而毋宁说是外在的形状——外形具有一个对内在东西即对各个部分构成的有机组织而言的意义。对面相的这种看法回忆的是亚里士多德的灵魂学说（就像它回忆的也是路德维希·克拉格斯的灵魂学说一样：灵魂是肉身的意义）。这样，卡鲁斯就给自然面相学赋予了一种意义，一种更加接近于自然科学而不是更加接近于洪堡的意义。因为在洪堡那里，自然的面相学本质完全是以一种人类中心主义的方式来思考的。而卡鲁斯则假定，一个自然物体的面相具有一个对该物体自身而言的意义。在该残篇的末尾，这个关系无疑几乎是反转了过来。在有关山峰面相学的具体说法这里，可以证实的一点是，卡鲁斯要讨论的是山峰与山峰所具有的岩石类型之间的关联。山峰面相学涉及的因而是作为典型的岩石形态的山峰的外在形式。比如卡鲁斯因而说道，“砂石岩必然显示出一种不同于斑岩的特征，而斑岩也必然显示出一种不同于花岗岩的特征”（出处同前，第176页及其后一页）。

风景面相学家中最重要的一位无疑是格奥格拉菲·赫伯特·莱曼（Geograph Herbert Lehmann）。《风景面相论文集》（*Essays zur Physiognomie der Landschaft*）^②是其研究工作的概述。莱曼之所以对风景面相学，或者更一般地说，对自然面相学来说如此重要，并非仅仅是因为他自己给出了一些详细的面相，比如托斯卡纳（Toscana）^③的面相或一般的意大利风景的面相或者希腊的面相，而且也是因为他是在地理学的框架下或在风景面相学与地理学的关系中，从科学理论的角度来对风景面相学进行了规定。不同于自然科学性质的地理学，莱曼是从心灵或精神出发来规定风景面相学的。在风景的观看方面，莱曼依附的自然主义是主观主义理论。风景

① A. a. O., S. 174.

② Wiesbaden, 1986.

③ 托斯卡纳（Toscana），意大利中部地区。——译者注

的统一性据说是一种精神性的功效 (Leistung) (出处同前, 第 137 页)。但莱曼却说, 风景本身就提供了风景观看的依据。他说, 风景与主体之间有一种相互作用, 地表独特地具有一种表达潜质, 这种表达潜质必然在观看风景的过程中被实现, 另外, 这种表达潜质的根据却存在于其地理学的本性中。“一个还没怎么被关注过的领域, 在此期待的是, 在地理心理学方面、艺术方面、同样也在精神史方面具有初步素养的地理学家们: 建立一门科学的风景面相学或关于风景的表达理论。”(出处同前, 第 144 页) 莱曼的“地理心理学的”一词指向的是海帕赫的研究工作, 莱曼后来甚至自己也赋予了海帕赫的研究工作以优先地位。不过, 在莱曼关于风景面相学的研究中, 变得清楚的一点是, 莱曼并不是要讨论作用关系, 而是想在风景本身中, 为了表达经验而在风景身上确定出一些基本的东西来。“所以, 风景面相涉及的并非对象的内容, 而是风景的表达价值, 有关于此无疑要归给风景面相学的双重任务是, 风景中的哪些特征首先规定了其表达价值, 这些特征是如何作用于观察者的。”(出处同前, 第 145 页) “作用”一词这里还完全不是在这种意义上——营造出一种心理状态——来理解的, 而是在表达的也即气氛的基本构造 (Konstitution) 这种意义上来理解的。莱曼也明确地使用了“风景气氛”一词^①。

莱曼通过下面的这个句子对这个词做了一种循环界定: “直接规定了各种风景表达的整体气氛状态, 可以用风景气氛来称呼。”(出处同前, 第 151 页)

莱曼在其风景面相学中所设定的任务是, 作为地理学家也即是作为自然科学家来探究, 是什么东西构成了某个风景 (比如意大利风景) 的独特之处。当然, 莱曼的大部分著作都是对风景的描绘, 也即对诸如此类的独特之处的描述。不过, 对莱曼的 (从根本上说, 洪堡的) 工程的实现而言, 倒是有一些清楚明白的例子。对我来说, 最具有说服力的似乎是莱曼有关“阴霾的清晰性”的

^① Über die Landschaftsatmosphäre Italiens, a. a. O., S. 151f.

讨论——歌德把这种阴霾的清晰性识别为意大利风景的一个特征。“阴霾的清晰性”一词是一种典型的气氛描述，含有一种巨大联想潜质。就好像一种温柔的、易识破的有关情爱的婉转表达，或某个不确定的光照之魔力。有关阴霾的清晰性，莱曼并没有现象学地分析其气氛内容，而是追问这种状态是如何产生的。如果雾气之中仍有一种清晰的视野得以保持，如果颜色轮廓通过高密度的光线仍能远距离地相互区别开来，那么这种阴霾的清晰性就产生了。这样，在意大利特有的那种气氛之条件方面，莱曼阐明了其气象学上的事实。^①

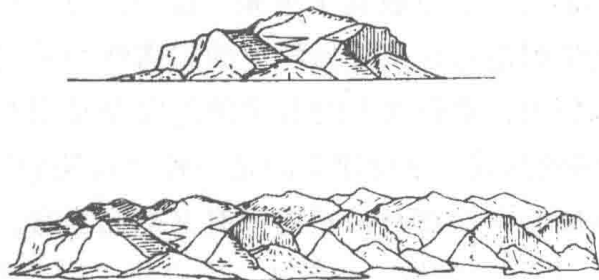


图 11：上面：佩勒格里诺山（Pellegrino），轻微地图式化了。上面：相互连接在一起的同一个题材：丧失了空间上的简明性。

格奥格拉菲·赫伯特·莱曼的素描

类似的一个例子，是莱曼对帕雷蒙的佩勒格里诺山^②面貌的分析（出处同前，第 159 页）。莱曼这里朝向的是山的独特个性，这可能显得有点奇怪，因为莱曼另一方面与洪堡一致，认为面相学的目的在于得出某种典型性的东西来。在上面提到的文章中，莱曼从威廉·戴维斯·莫里斯（William Davis Morris）所奠基的地貌学中脱离了出来，这就加深了人们的这个费解。莱曼说，自己讨论的可能是受岩石形状影响的山的典型形态（即卡鲁斯的山峰面

^① 对阴霾的清晰性的分析，在《关于意大利的风景气氛》（*Über die Landschaftsatmosphäre Italiens*）一文中，出处同前，第 151 页及其后页。

^② 佩勒格里诺山（Monte Pellegrino），位于意大利西西里首府帕雷蒙（Palermo）附近。——译者注

相学工程!），而莫里斯的地貌学对一座山的形态的独特个性丝毫没有触及，所以对面相学也没有什么贡献（出处同前，第160页）。当然，这个矛盾在莱曼文章的论述过程中通过后面这一点而被消除了，即佩勒格里诺山可以说是在亚里士多德的意义上而被理解为个性化的形式的。于是莱曼在那篇文章中，试图通过对山岩形态的考察来分析佩勒格里诺山所具有的显著印象。一方面，这个分析在一定意义上是几何学式的；另一方面，莱曼又是在其气氛效果的视角之下来考察这种几何学上的形态的。比如他谈到了“凸出的”“均衡的”“纤秀的”。一般而言，莱曼在这个分析中从“完满的形式”那里脱离了出来。这一点意义重大，因为从希腊开始，美学理论总是把几何学上的完满性与美紧密地联系在一起（省得我们说，希腊以来的美学理论完全是把两者等同了起来）。针对完满的形式，莱曼建立的是一种“简明的”形式：“如果一个表达在所有方面都是简短的同时又意涵丰富，我们就称之为‘简明的’。在视觉领域，如果某个形式使一种迅即的整体式顿悟成为可能，同时又触发了或多或少有意识的、错综复杂的各种联想活动整体并因此而激发了幻想，那么这个形式就显得是简明的。”（出处同前，第164页）也出现在史密茨那里的“简明形式”这个构词法（按照史密茨的看法，亚里士多德的理念学说必须从这个关键概念出发来理解），调解了所提到的普遍与个体性之间的矛盾：简明形式是那种同时也个性化了的典型事物。就这个概念标识了某物那独特而可见的本质而言，简明形式是显著面相的概念。对此，莱曼同时又以迷狂状态来加以阐释。本质作为简明之物，又被描述为某种从自身走出来的东西。有意思的是莱曼最后的结论，即简明形式“触发了或多或少有意识的、错综复杂的各种联想活动整体并因此而激发了幻想”。这在我们看来，说的就是出自简明形式的气氛之物。“联想”一词从主体理论的角度阐明了我们在气氛中可以察觉到的那种飘移不定的、多样的意义可能性。基于一定面相的气氛之物总是带有某种飘移不定的东西，因为气

氛之物在其内容方面，并不能从客观方面得到充足的说明和规定。这一点莱曼是这样表述的：“必须为幻想保留一定的施展空间，观察者的（多半是无意识的）比较、猜测和辨识活动不可被完全地剥夺。”（出处同前，第165页）

IV.

迷狂

物及其迷狂

物性存在论与物性美学

1. 美学中的主观主义

在新时代的美学中，就像在艺术中那样，自然总是一再地以某种方式成为论题。但自然作为审美理论从来都不曾是一种自然理论，而毋宁总是一种主体理论。自然是这种主体理论的论题，这是就自然是艺术的论题而言的，或许也是就我们对自然的一种审美态度（ästhetische Einstellung）是可设想的而言的。也就是说，人们似乎可以用表达着的艺术家的眼睛，就像赫尔曼·史密茨说的，用那种“带着边框的眼光”^①来观察。这种状况的根据要到美学的主观主义自身中去寻找。

美学无疑只是从整体上来看，而不是就每一种个别的观点来看才是主观主义的。在美学对其而言乃是客观精神的组成部分的黑格尔那里，美学中相应地也有一个部分是自然理论。有机事物的诸等级作为向美的靠近，就是理念借以回到自身的诸步伐。就关于美和崇高的判断是以某种内在的状态为根据的，康德的美学无疑是彻头彻尾的主观主义的。不过，这种内在状态又被陈述为对内在与外在之间的，也即一方面情感能力与另一方面物的此在及其形状之间的一种前定的和谐的察觉。但康德的理论并不容许这种情况的存在，即审美经验中包含的不只是主体的自我经验，同时

^① Hermann Schmitz, *System der Philosophie*, Bd. III, 4, Bonn, 1977, S. 621; S. 218e, β.

也包含了一定的对自然的经验。抒情诗自由不拘地让自然说着话，绘画以颜色、形式和气氛来表达自然，从而打动着我们。尽管如此，但自然特征那里所展现出来的东西，在理论上只是被理解为比喻、拟人化和投射。诺瓦利斯（Novalis）在《去往萨伊斯的学徒》（*Lehrlinge zu Sais*）^①中就这样写道：“即便当我与岩石攀谈时，岩石也不会变成一个独特的你吗？”^②当人们与岩石攀谈的时候，主动性就掌握在抒情的主体方面。相应地，在有关风景画的理论中，“个体”也一直被视为“风景的决定性因素”^③。据说只有“风景性的眼睛”，反思着的主体，才能把存在在那里的自然编排成风景。对自然的审美态度被视为新时代的一个成就，这种态度或成就据说只有把主体从其与自然的直接争执中解放出来，只有通过庭院与大地、城市与大地的对立才成为可能。这种说法绝不应该受到质疑。同样不该去质疑的是，为了察觉到自然那诸如此类的一定的特征，为了我们然后就可以去谈论自然的美或崇高，一种特殊的态度是必要的。但这并不是说，这些特征是由“审美态度”所创造出来的，或是由它以某种方式投射到自然中的。这些特征无疑完全可以归给自然本身，也完全可以被经验到，即便这些特征并不被经验为显明的，并不是通过我们与自然之间的那种积极而对抗性的争执来经验的，即便它们不是被经验为拒斥性的东西，不是被经验为顶多是作为情调成分而起着作用的。同样不该被质疑的还有，某物被主体经验到，被主体一道规定了。但某物被经验到，并不在于主体的威力，而毋宁说是要从自然方面出发来把它视为我们与之攀谈的特征，就像从主体方面出发要把它视为敏感性一样。此外，某物被经验到，也在于塑造者环节，

① 诺瓦利斯（Novalis，1772—1801），原名弗里德里希·封·哈登伯格（Friedrich von Hardenberg），德国早期浪漫派（1795—1820）的主要代表之一，《去往萨伊斯的学徒》（*Lehrlinge zu Sais*）是其自然哲学性的小说残篇，写于1798—1799年，诺瓦利斯死后由弗里德里希·施莱格尔（Friedrich Schlegel）和路德维希·梯克（Ludwig Tieck）于1802年出版。——译者注

② Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais*, in: *Werke*, Bd. I, S. 224, München, 1978.

③ Matthias Eberle, *Individuum und Landschaft*, Gießen, 1980.

也即是说，在每一种自然知觉中，正如特别是在我们然后对自然的艺术表达中，起作用的并非随意的构思。某物被经验到，毋宁说是因为主体与出自对象的东西之间的一种共同塑造活动、合作和共同协作的结果。最后，我们如今还需附加上的一条是，主体作为肉体生物被配备了必然与自然诸领域或自然诸维度相适合的诸感官。由于人作为生物乃是自然中的进化的一个产物，所以，我们如今又可以认为，有关眼睛的太阳类似性的说法（歌德说，眼睛并不类似于太阳，太阳永远不能看）是有意义的：人的感觉器官，正如一般的感觉器官那样，要被理解为向着自然给予物的调整、适应之成果，它们就好像是有机体对自然的话语做出的回答。使人印象极为深刻的是，这种情况——可知觉的事物以前是作为知觉，是通过各个不同的进化领域中的相应的诸器官的形成来验证的。眼睛在一定程度上形成于进化中的多种构造因素。

无论人们是否还想借助知觉现象学的手段或从自然主义的角度出发而借助进化理论来论述，自然的一个根本特征都在于：自然是建立在可知觉性之上的。自然方面的一种自我展示，自然诸物的一种从自身的走出，与主体方面的接受性相匹配。

2. 术语上的划界

如果我们下面想接着探究物的这个走出自身，那么我们首先需要划定论题范围。物在此应被理解为躯体性的东西、感性地被给予的存在者。物这个德语词，如同拉丁语的事物（res）一样，自然也是在一种无论如何更为广泛的意义上来使用的。所以物经常指示的是人们恰恰不能或不想说出其名的某种东西，或指向的主要是所谈论、所观察的对象。当我们专注于作为感性地被给予的、躯体性的存在者的自然的时候，我们尽管因此就抱住了诸多造型艺术的及自然的产品，但我们与此同时在另一方面就把诸实存，如风、夜或者空气、水之类的媒介，排除在外了。当然，这种排除

只能是暂时的，一种自然美学恰恰不能只涉及物。不过，美学作为造型艺术理论如今也不再能单单地限定在躯体性的、感性地被给予者的领域。美学必须把比如激光雕塑、电脑作图以及其他非物质性的东西囊括进来。对物的专注因而只是作为一个临时的专注来加以考察的，其合法性在于，传统的存在论本质上是作为物的存在论而形成起来的。

3. 物在存在论中的优先性

正是在美学的诸观点之下，这一点才是意味深长的，即在哲学史的某些关键性节点上，存在论是以物为例证而发展了起来。这样，其他的实存——质、特征、面相基本特征、气氛——就成了次等的存在者，成了易逝的、不定的、纯主观的东西。尽管我们如今实际上不能再说，柏拉图把存在者规定为物（实际情况完全相反），但柏拉图的例子（床、譬具）仍诱使我们把理念理解为这样的东西，它使物成为存在者。然后亚里士多德也在这个路向上追随着柏拉图。Eidos 和 Idea 的原始意义就表明了这一点。εἶδος（理型——译者注）和 ἰδέα（理念——译者注）的意思是外观（Aussehen）。但到底是谁的外观呢？当然是某个物的外观。把 Eidos 用作大海的外观将是不符合习惯的，而人在其面相意义上的外观也不应该被视为 Eidos。因而如果人们在 Eidos 这里理解的是面相或基本特征，那么存在论在柏拉图那里就将是在另一个方向上发展起来的。因为 Eidos 并非标志或征兆，而是自我展示着的事情本身。柏拉图的理念学说无疑还带有古希腊思维的一个残余成分，在这种思维看来，诸神乃是本真的存在者：人通过合法的事物而是合法的，通过分有美而是美的。不过柏拉图的具体分析已然是以物（作为个别的存在者）为定向的。

在亚里士多德这里，诸如此类的对存在者的追问，即对 ὅν ἢ ὅν（是其所是——译者注）的追问，则完全变成了对物的基本构造

的追问。按照亚里士多德，本真的存在者乃是 τὸδε τι（这一个——译者注），是这一个某物。当然，人们也完全可以把 τὸδε τι 理解为诸如空气之类的某物，只是在亚里士多德那里，那些简单的物体，ἅπλα σῶματα（简单物——译者注），即水、火、土、气，绝不是我们所说的意义上的物体或某物。但 τὸδε τι 中的 τί（一个——译者注）使人们把 τὸδε τι 理解为诸如空气之类的某物变得困难了，因为 τί 的意思指的是某种确定的东西，而空气作为媒介则是一个 ἀόριστον（无限定者——译者注）。ἅπλα σῶματα 构成的只是存在者的最低等级。不同等级的存在度按照内在的统一性而向上提升，超越了从器官到有机体之类的那些成分相同的事物。如果有机生命体在亚里士多德的本真存在者那里占有着最高等级的话，那么人们就可能会反对说，亚里士多德的存在原型变成了物。按照亚里士多德，生命和生命的原则：灵魂作为诸如此类的事物，乃是迷狂的。富于生机者作为知觉者处于自身之外，作为自己养活自己者，它活在对元素的贯穿之中，作为孕育者，它则是链条中的一环。不过，亚里士多德通过独立性而把存在者进一步规定为实体，规定为通过四种原因而被构成的东西。

载体（Substanz）一词在亚里士多德那里并不具有意义上的一致性。ὑπάφχον（承载者——译者注）和 ὑποκείμενον（载体——译者注）都要被视为古希腊实体的先驱。但那种独立性却被赋予了真正的存在者、即亚里士多德的 οὐσία（实体——译者注），而这种独立性后来则标志着实体的特征，即是说，这种独立性是逻辑意义上的，它是时间意义上的优先性。存在者在亚里士多德看来就是人们对之进行了某种谓述的东西，但它自身却并不作为谓词出现。另外，存在者还是那种对立诸规定性（地点、质、量）的轮变而持存的东西，因而也就是那种使运动得以可能的东西。四因说最终表明，亚里士多德对诸如此类的存在者的分析，不仅仅是以物为定向的，更准确地说，他甚至是以手工制造出的物为定向的。存在者在其存在方面是通过 δὲ τί（从哪一个得出——

译者注)问题,即通过对“什么”这一问题的四种可能回答而得到规定的。存在者出自某种物质,具有某种形式,是某个致动因的后果,朝向的是某种目的。有关这种由形式和材料来规定的存在者的基本构造,人们一再举的例子就是雕像:某种形式(海格力斯^①)被赋予某种材料(大理石、青铜)。这里,亚里士多德完全没有考虑到形式的双重功能,也即,形式作为材料具有的形式,与那种把海格拉斯呈现出来的形式。(这种双重状况在柏拉图《智者篇》关于形象的分析中就更为明显了。)形式的作用在生物那里无疑要比在某个艺术家的赋形活动那里更为深刻。但对有机体领域同样适用的模式是:某种材料通过某种形式而被塑造。将某个致动因设定为某个存在者进一步的本质成分,同样也只适用于自己并不具有其运动原则的那样一些存在者,即只适用于机械学上的存在者。同样,正是从这样的存在者(目的在其自身之外,即就是说,目的存在于某种工具性的使用中)出发,就得出了对每个存在者的目的的终极原因的说明。人们可以说,对某个存在者的实践性分析,即它在手工艺中是如何被生产的,也就是说,按照事物的生产者、材料、形式和目的所做的分析指引着对这类存在者的理论分析。亚里士多德那里的最高的存在者,即有机生命体,因而在他那里已经被视为自动机器。

物的优先性也体现在笛卡尔的存在论中。无法直接探明的是,从事物(res)的运用出发,情况对广延实体和思维实体来说又是怎样的。一方面,只有通过康德回顾性的分析,正如纯粹理性的各种谬误推论(Paralogismen)中的分析那样,情况才会变得明朗——在这些谬误推论那里,康德指明,我(Ich)的各种误以为的规定性不过是从物存在论那里而来的不合法的转借;另外,情况也取决于实体概念自身:按照笛卡尔,实体是一个在其存在方面的独立存在者(相对独立的,因为只有上帝才是真正独立的)^②。

① 海格力斯(Herkules),希腊神话中半人半神的英雄,力大无比。——译者注

② Descartes, *Principien der Philosophie* I, § 51.

实体此外也是一个存在者，一个被视为诸规定性之载体的存在者。清楚的一点是，照此来看的话，就不能有自由飘移着的质那样的东西，而关系必然在事物（re）中有其基础。

于是，物在存在论上的优先性在康德那里就重新变得一目了然了。按照康德，本真的存在者是经验中的对象。于是诸如夜晚、空气或气氛之类的东西就完全可以视为经验中的对象了。但在康德看来，经验中的对象首先是作为诸偶性的载体才成其为实体，因而对象是依照物一属性之图式来设想的。此外，《自然科学的形而上学基础》中的进一步分析表明，实体被设想为杂多的量，而外感官面前的对象被封锁在有限的边界之内，因而对象是一个躯体^①。当然，我们还要看到，康德表明，我并非这样一类的存在者。但这个结论是从他的那个观点中得出的：我只是一个物自体（Noumenon）。

在海德格尔那里，尽管人这个存在者被赋予了一种迷狂性的存在方式，但正因如此，一切其他的存在者却没有被赋予这种存在方式。非人的存在者的主要类型是现成者和在手者。前者是带有其诸属性的某种单纯躯体物，后者则是带有其合手性的工具。这样，在存在论的非人领域中，物就一如既往地保持着它对一般存在者而言的原型性的特征。

4. 在物世界中的生活

物在存在论中的优先地位令人惊讶。为何这个追问，即这样的一种存在者是什么，并不毋宁指向威力、显现和形状？如果这样的东西应视为存在着的，那么它们就总是应该被回溯到物性的东西（Dingliches）那里。物的优先性估计是与这一点联系在一起的，即人的实践生活首先是一种在物世界中的生活。但这是什么意思，

^① 参见：G. Böhme, *Kants Begriff der Materie in seiner Schrift Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft*, in ders.: *Philosophieren mit Kant*, Frankfurt, 1986, S. 173-196.

却并不能轻易地说清。其意思可能是说，人恰恰具有一种身体性的此在。这样一来的话，其他的存在者，就成了类似于身体的东西了，但在某种意义上，却又恰恰成了身体的他者。不过，当人们在运动、养育、感性以及与他者的身体性共同存在中来看待身体性的此在，那么物性的优先性并不能借此被直接地得出。身体性的自我经验并不与物的诸范畴相符：这就是说，物借以被经验的方式不能理解为投射性的身体经验。但也许可以反过来：与其他存在者的交往使自己的身体首先作为躯体而成了可经验的。人们经验着表面，并借此而经验着内、外之间的界限，人们经验着可触摸性，经验着定位，经验着与其他躯体之间的场所竞争，人们寻求并设定距离，人们还经验到，在人们能操控（handhaben）某事物的地方，人们能做得最好。尽管身体性的此在流入到宽广空间中，气氛性地被打动，并处于与其他此在的交流中^①。但主张自我之意志却制造了距离，并因此带来了诸躯体之间的一个相对的定位。该意志疲命于去处理其他存在者的不可穿透性和怠惰性，并为了自身的持久而利用时间方面的稳定性、规定性和界限以及其他存在者由此而来的那种可操控性。物变成了所有存在者的原型，因为物是人在其自我保存之操劳方面的可信赖的支撑。人们可以用萨特的话来说，自为存在在其持续的遭受威胁中为自己选出的理想就是自在存在。

5. 那些主要存在论模式中的物的封闭性

在与笛卡尔的论辩中，牛顿有一次说，人们可以不考虑某个躯体的所有规定性，无须在有关这个躯体方面去认为，该躯体之所是（也就是说，它是一个躯体），是广延和可知觉性之外的东西^②。

① H. Schmitz, *System der Philosophie*, Bonn, 1964ff., bes. Bd. II, 1, *Der Leib*.

② I. Newton, *Über die Gravitation*, übers. und erläutert von G. Böhme, Frankfurt, 1988, S. 57.

对可知觉性——可知觉性作为躯体的或一般而言物的一个本质性的谓词——的这种论断是极为罕见的。一般而言，物是通过自身（an sich）来刻画自己的特征的，而无须顾及该物对其他事物来说会是怎样的东西，无须考虑是否这样的一种对其他者而言的存在或许属于其本质。所以，诸如此类的存在者，其在存在论中的诸根本规定性表明，物一般而言是某种封锁于自身的东西。当然，相对于这种一般而言，也存在着一些重要的例外情况。这些例外情况我们在下一节讨论。这里我们首先来讨论物的这样一些模式，在这些模式之下，物是某种封闭、封锁于自身的东西。

柏拉图通过 Eidos 还把存在者刻画为显露者（Hervortretendes）。一个存在者的存在对柏拉图来说正是其一定方式之下的显露出来。所以在柏拉图看来，太阳是最为合适的类似物，通过太阳，人们就明白，理念作为这样的东西制造出了什么。人们惊奇地看到，同样的 εἶδος 一词接着在他的学生亚里士多德那里是如何转向内在的。在亚里士多德那里，Eidos 或者物的形式，其本质功能不在某个外在的关系中，而在内在关系中：它是一种方式，在此方式中一个某物才成其为一个某物。Eidos 作为材料中的 Eidos 则是其机体组织之形式。作为内在构成部分的整一体，Eidos 同时又是与外部之间的界限原则，是独立性之原则。在更高的存在者那里，也即是在有机生命体那里，通过 Eidos，自己与异己之间的区分就被设立了，存在者在其运动形式方面也就独立于外在的驱动了：自然存在者自身就具有其运动的原则。通过 Eidos 的这种向内的转向，这样的一种可能性就被给出了，即人们并不是直接地看出一个物是什么，因而本质也并非毫无问题地与其显现形式相符合。

正如在 Eidos 那里的情况一样，一个物的属性也可以理解为某种向内或向外转的东西。属性可以理解为物借以展现自身、使自己成为在场的东西。但是在物与属性、实体与偶性的这种传统存在论中，情况却并非如此。属性作为属性，是物所具有的属性。实体的一切规定性是实体借以被规定的东西。如果人们说，某个

桌子是蓝色的，那么这种蓝在某种意义上是聚集在桌子中的，而这个蓝色之物却只是某种在其自身的东西。是蓝色的——这并不被理解为桌子的那种空间—身体性的在场之形式。这一点在诸如重之类的属性那里是尤为显明的。某个物体的重量被理解为该物体中的或该物体上的属性，尽管人们也知道，这个属性只是该物体与其他物体特别是与地球之间的相对的关联性。重力本来指的是诸物体在同时性的空间在场中的相互对立的受制性。不过，尽管如此，重力还是被理解为物体所具有的、随身携带的所属物。

在预设了第一性的与第二性的质的那些物模式那里，物的这种封闭于自身是特别明显的。在这些物模式那里，物真正具有的诸属性区别于那样一些属性，这些属性只是在与一个认知着的主体的关联中才被赋予或被杜撰为该物的。这种区分和贯彻第一性的与第二性的质的意志，假定了这样一种客观性，即物本来是那种其自在所是的东西，是那种此外还可以被发现的东西。海德格尔十分恰当地用“现成性”来称呼这种存在形式。现成物只是立在那里，仿佛死了一样，它并不展现自身，人们只能去撞见。这样的一个存在论，其极端的例子就是笛卡尔的广延之物（*res extensa*）。笛卡尔那里的物仍只是通过其封闭性、封锁于自身来刻画的。它不活跃，且是受限的。

6. 其他的物模式

物的封闭于自身，这一点并非整个存在论历史的特征。当然，这一点似乎是这个历史中的主导线路，或者，如果我们回顾性地从新时代的存在论来看的话，对我们来说，这一点似乎是主导线路。尽管人们在亚里士多德那里通过 *Eidos* 的内向性而获得了封闭于自身的物的第一个模式，但把万物的各种根本实体，把 *ἅπλᾱ σῶματα*，也即把火、水、土、气规定为“迷狂的”的人也是他。*ἅπλᾱ σῶματα* 是这样的一些东西，这些东西作为这样的东西是可

知觉的，因而是通过感觉质来加以描述的。干/湿、冷/暖作为简单物体中的根本东西，乃是物体借以感性地在场的方式。但奇特的地方在于，人们在这类规定性方面会有这样一个印象，即这种方式之下的简单物体在某种程度上被消解或被蒸发了，或者人们还必须赋予干/湿、冷/暖这类质假定给某物（该事物尽管以这种方式来展现自身，但据说同时也是自在地就具有规定性的）。亚里士多德也考虑到了这类思辨，因为他谈论了第一物质（*prima materia*），不过同时又对其做了限制，因为他又说，第一物质从来都不是自在的，而总是只存在于四元素中的某个元素的显现方式之中。

在雅可比·波默有关物的看法那里，我们发现了一个与欧洲的存在论主线相对立的、真正令人印象深刻的模式^①。他的这个物模式在其有关一切物通过七种力或上帝的七种精神的基本构造之学说中就已经体现出来了。这些力自身一方面是苦、涩、甜这类的质，另一方面又作为第六种构成元素而属于声的物性方面。除了声，波默有时候也说到香味、气味或品位。但无论如何清楚的一点是，对他来说，本质上属于物性的乃是“从自身走出来”“自我显露出来”（*Sich-selbst-Offenbaren*）。在创世神学的框架下，波默自然可以把整个世界以及所有的个别物都视为上帝的启示（*Offenbarung*）^②，视为被说出的话。他的著作《事物的标记》（*De Signatura Rerum*）表明，波默的基本的物模式是乐器。物有其本质（*Wesen*）或实质（*Essenz*）。但实质并不是出自自身，作为这样的东西，它也不可被知觉。另外，物的整个结构，其目的就在于对本质的揭示。物体是共振板，通过切割、打磨或凿空，物体就具有了一种声调。波默把这种声调称为标记。标记在某种程度上是钟表的摆轮，是发声形式，通过它，物就可以把自己说出来了。

① 有关于此，参见他的论文，载 G. Böhme（Hg.），*Klassiker der Naturphilosophie*，München，1989。

② *Offenbarung* 的意思是显现、显露、揭示等，在宗教语境中一般译为“天启”或“神启”。——译者注

精神激发了实质，这样，说（本文中称为声、响）就产生了。总的来说，这是由上帝的精神决定的，但那些个别的本质特别是那些生气勃勃的东西也有其自己的意志精神。

在波默的物模式那里，重要的事情一方面就在于内、外之区分，也即那种对隐秘本质的基础性预设，另一方面也在于这样的——一个事实，即物总的来说指向的是显露（Offenbarung）。“自然中并不存在被创造的或天生的物，物也外在地来揭示其内在的形状，因为内在的东西不懈地追求着显露。”（《事物的标记》，第一章，第15节）

从上面所说的那些物模式那里，亚里士多德的物模式通过目的因、海德格尔有关在手之物这种存在类型的方案通过指向性结构自然也都获得了那样一些因素，通过这些因素，物就指向了自身之外并因而就能被设想成或被经验成走出自身的存在。如果人们处理的是社会性的物，比如象征物（婚戒）、价值物（商品），尤其是符号（有关于此，参见海德格尔在《存在与时间》第17节中对信号员的分析），那么这种可能性就尤为明显。技术机械性的物越来越系统化，也就是说，这类事物之所是，只是作为一个更大系统的组成部分，所以，它们基本上是不可以被相互划分开来的，且在其本质方面也只能加以联系性的规定。如果人们这里完全可能是在谈论一种物的消解之趋势，那么物性的这种系统性特征说的就并非我们在迷狂之物这个标题下所应强调的东西。因为物的相互关联性的、系统性的特征完全可以是非封闭性的，完全可以是不显明的。就比如对一个电话机的描述完全不具有该对象的系统性特征。而任何一个想要给出定义的尝试，相反却很快就会碰到这种特征。完全可能的是，物通过变成技术性的东西就以某种方式把自己给封闭了起来。另外，所有的那些方式——通过这些方式，“超出了自身之外”这种存在状况的各种与本质相符的形式也就变得显明了——都可以与目的因、合适性、价值、系统功能绑定在一起。这一点我们下面会探讨。这里我们暂先给出几个例子，

以便说明我们在有关这一点上想到的是什么：一个工具可以通过其形式来暗示其可使用性，一件商品可以通过包装来宣告它的价值所在，一件技术品可以通过标签来告诉我们它的使用方式。

7. 物

人们可以从各种观点出发而认为，物存在论如今已经过时了，因而对迄今为止的物存在论的一种修补工作也是多余的。但如果这一点是真的，即传统存在论的基本观念对一种自然美学的构想来说是阻碍性的，那么似乎就有必要从这种存在论出发来揭示这些阻碍。迄今为止的各种阐述表明，欧洲的存在论本质上是物存在论，而此种存在论中的物在那些重要的发展阶段中似乎都被设想为封闭于自身的。此外，不言自明的是，有关于物的各种不同的方案都在各种不同的实践活动中有其起源。作为物模式而出现的有手工工具、手工产品和乐器。这里，一种典型的情况是，这些实践活动常常是通过操控和保持距离来规定的。与此相反，需要追问的是，如果人们解除了物的迷狂，那么我们必须如何来设想物？一个进一步的追问将是，这样一来，物在存在论中的优先地位是否就必须被放弃？

如今，通过自然科学的发展，我们已做好了准备，而不再简单地把自然视为诸物之间的一种相互作用之关联体。长久以来，知识和交流都是人们认为的必须为人类存在者而保留的存在方式。人被自然攀谈，这一点需要在自然那一方面假设一个攀谈活动，这似乎是拟人论；把词语加给自然，赋予其语言，这些事情人们必须托付给浪漫主义者。信息概念进入了自然科学，以及对自然的系统性理解，都使情况发生了一些改变。因为自然科学及知识已经发展到了分子层面，所以同样地，在现象的层面，人们也将能再次接受自我展现和攀谈。希腊语中用来表达自然的词 *Physis* 将开花、绽放（*Aufgehen*）纳为自己的根本特征，拉丁语 *natura*（自

然——译者注）一词则把生育（Gebären）纳为自己的根本特征。两个词都包含了凸显出来、自我展现以及封闭性与开放性之间的区别。为什么我们不应该把迷狂作为整个自然以及一切物的一个根本特征来接受呢？任何一朵花难道不都证明了，自然物是从自身出发并为他者而呈现的吗？

所以，我们需要按照物在场的形式来刻画物。这里我们故意不用规定一词，因为规定向来恰恰意味着划界和限定。相反，在场形式则是物借以独特地从自身走出来的方式。我们希望把这种方式称为迷狂。当然，人们也可以称之为给予性的形式，因为我们作为探究着的人类把物在场的形式经验为物借以对我们在场的形式。但因为我们知道把自己也作为自然来理解，因为物的在场不再意味着它对一个没有世界的、没有身体的主体的给予性，而是意味着它闯入了自己的身体性的在场中，所以，这样的一种猜想就出现了，即我们在被给予性的形式中同时也解读到了物的自呈现之形式。

但何者才是物的迷狂呢？人们该如何来探明并称呼它呢？一种方法无疑就是，把迄今为止的物性范畴重新解释为迷狂，或者证明为物化了的迷狂。

为此，首先可供使用的是空间性本身。物的空间性过去被理解为可定位性（即占据着某个方位）和体量（即拥有一个体积）。但物如何表明自己是处于某个场所的，自己是有体积的？这个问题自然无法予以简短的回答，特别是在这种情况下，即人们猜疑这种看待物的视角总是假定了自我指明与自我封闭之间的一种关系。是处于某个地方的，是有体积的——这恰恰也是无法自我指明的。不过人们或许会试图说：在与他者的情况关系中，通过设立距离、间距以及间距的宽、窄，方位就呈现了出来。通过构建一个作为遮盖物的表面（这样一来，人们就必须更准确地加以说明，一个表面是通过什么东西来指明这一点的，即表面不仅仅是一个表面，表面同时还遮盖了某物），体积性就呈现为阻光性，也即呈现为可

能包含了不可穿透性、不透明性这层意思的那种东西。

柏拉图的 Eidos 作为第二种在场形式，应要解释为这种东西的显现 (Manifestation)，这种东西是某个物的所是。从人们对物的迷狂之追问的角度来看，这一点无疑是最令人惊讶的，即柏拉图认为对存在者的存在的追问以及在所有个别存在者那里对何所是 (Was-Sein) 的追问是通过外貌来予以解答的。在大多数西方的物方案中，我们在存在论方面缺失的东西，也即对物的某个维度 (依此维度，物就走向显现) 的明确说明，这里显然完全采纳的是对物本身的追问：物是其向显现的迈进，或者更准确地说，是其迈进了显现中的存在。这就一方面证明了人们对物的公开性的一个伟大信任：物无所隐藏，物并不欺骗，物向我们展示的面貌也并非只是征兆；另一方面，这也就假设了这样一种看法，即物的存在主要是一种凸显。这自然也就预设了，一个普遍的接收者为了这种凸显就可以被假定下来了，普遍的接受者就是世界灵魂或理性。对我们来说，Eidos 只能是唯一的迷狂，哪怕是一种从其他迷狂中凸显出来的唯一的迷狂。在此方式之下成为迷狂的诸物，其基本模式，对我而言，似乎就是传统的艺术品，尤其是雕塑，雕塑在某种程度上就是其所展示的东西。雕塑的本质与意义就在于使某物或某人成为显明的和在场的。在一件雕塑那里，人们可以问，这是谁或什么东西，得到的回答将是，这是苏格拉底或这是一尊头像。事情的奇特之处在于，人们恰恰总是把这些作为原型而出现的诸物 (诸物的存在通过呈现而得以详细的说明) 描述成其所不是的东西。苏格拉底的像本来无疑是一幅像而不是苏格拉底。所以，与作为呈现的存在相反，存在的理念是作为本身存在 (Selbstsein) 而产生的，其产生的方式有两种：一方面是物只能去加以呈现的 Eidos 本身 (桌子本身相对于具体的桌子)，另一方面是苏格拉底本身，对苏格拉底本身而言，苏格拉底之在不过是其本身的一个显现。将这种迷狂方式一般化，这个一般化自然与一种贵族的、自由的文化、与人们对善和美、审美事物与习俗

事物进行的那种辨别活动紧密相连，与这种信仰紧密相连，即诸神在其雕像中是在场的。迷狂作为本质的直接显现如今对我们来说似乎只是某种特别幸运的情况而已，或者只是一个一般来说不会实现的理想而已。这种理想比如人们在包豪斯—设计中来加以努力追求，但按照包豪斯—设计，形式应该表达且只应表达功能。

此外还有一种迷狂之方式，即面相。更确切地说，在面相这里我们显然还要对两种方式加以区分。一种就是波默的标记概念所表明的那种方式：按照波默的这个概念，物的面相就是物的本质借以迈入显现的光屏，也就是对物的表达（äußerung）加以限定的限制，这种限制是通过物的基本物质构造而起作用的。对物的面相及其面相学的存在的另一种看法把物的显现形式视为轨迹，也即在一定程度上将之理解为其显现所走过的道路。应作为对面相的第三种理解而加以提及的是这种看法，这种看法认为，物所具有的基本特征本身就构成了物得以自我展现的方式。将物的面相作为迷狂来理解的这三种方式需要进一步的说明。

面相无论如何不是有如 Eidos 那样的东西。物具有或展示着一个面相，这一点总是假定了内、外之别，假定了或多或少隐藏着的本质与其表现之间的区别。这些理解的不同之处就在于各种面相学上的基本特征在物的表达中所具有的作用。

基本特征 1. 在这里，正如在第二种情况中那样，本真的表达还区别于面相上的基本特征。人们把注意力主要集中在基本特征上，而不是把自己委付给表达本身或向表达敞开，这种做法一方面与那种保持着距离、分析性的态度相符，另一方面这种做法的原因也在于，物有时候并不把自己表达出来，也就是说，物有时候在睡觉或是死的。人们一定程度上想把基本特征固定下来，就像物原则上可以表达自身或一般而言已经表达了自身那样。这在面相特征学那里将是特别明显的。克雷彻马（Kretschmar）的基本构造学说更加倾向于第一种类型，狭义的面相也即对面部特征的解读和笔相学（Graphologie）更多的是倾向于第二种类型。在第一

种类型那里，人们完全无须假定某种确定的、自我表达着的本质。这种本质可以简简单单地是自由的，或是一种不确定的潜能。作为标记的面相赋予了表达以第一次发声和轮廓。就此而言，标记是在每一个表达那里总是被一起说出的东西，但标记既不是表达活动本身，也不是表达的内容。标记毋宁说是一种风格，一种音调，一种情调性。所以，把标记作为这样的东西来识别，意思并不是说要去认识某物的本质，其所意味的只是对该物的表达能力的一种限定。

基本特征 2. 在这种面相学理解中，一个或多或少确定的本质被假设了，这个本质在其表现的过程中留下了各种确定的踪迹。一个人笑纹中的面部特征就表明了他快乐的本质，笔迹留住的是他那充满活力的运动。情况同样如此的，还有一棵树的树皮纹理的生长运动，茎秆摇曳中的花的绽放，以及花瓣的仪态。就此而言，面相学上的基本特征，哪怕是长期积淀下来的、死的，其本身就是揭示。不过这些特征也总是指向了自身之外，能被解读、被经验为迹象，并借此来暗示了人们关于事物的表达的经验——这些特征就直接是其表达的结果。

基本特征 3. 这就导向了对面相的第三种理解。在第三种理解这里，人们无须设定一个内在的本质，一个通过基本特征或在基本特征中作为结果而呈现出来的本质。基本特征本身就被视为物借以自我呈现的方式。基本特征无须理解为运动之迹象，而是自身就邀人运动。史密茨在此很恰当地说到“运动印象”。一个物的形式使人可以察觉到这样的可能性，即去把握和处理该物，一个山脉的线条邀人用眼睛跟随其线条。物就是这样通过其形式和线条轮廓而在一个空间（各种可能的运动之空间）中凸显了出来。

一种特殊的迷狂是颜色。颜色以前大多被视为某物所具有的属性，就此而言，这个属性也被限定在该物这里，或者被视为主体的一种单纯的把握方式，被视为对物所具有的确定的客观的属性，即对第一性的质的一种主观反应。这种二分做法忽视了第三种可

能性，即颜色之在（Fabig-sein）可以是物的一种迷狂。蓝色之在无疑是属于物这个方面（而不是属于主体方面）的东西。与物方面的蓝色之在对应的是主体方面的蓝色之看。所以人们不能把蓝色之在理解为物自在自为地去规定的东西。但蓝色之在却真的是物在场的一种方式。颜色性是一个物那显而易见的在场。颜色性作为这样的东西也总是空间性的。物，以“有颜色”这种方式声称了自己在空间中的在场性，并将其在场性照射到进空间中。单个的物通过其颜色性对整个空间进行组织、安排，也就是说，通过颜色性，物进入了与他物的态势关系中，更确切地说，物通过其颜色优势把空间聚集了起来，同时浸染了所有其他的物。有颜色的物作为在场者虽然是可以定位的，但它的颜色性作为这样的东西一定意义上却是无处不在的。

与颜色类似，其他的感觉质也应该解释为物的在场形式或迷狂。如果在声、音或气味那里讨论的甚至是能量的或物质的流溢——通过流溢，物填充了空间并由此而证明了其在场，那么情况就越是这样的。这类迷狂自然为一些自然生物和人所具有，被他们加以明确的运用，以便把在场标示出来，以便使在场的谁或什么东西被人知晓。人们认为，像语言这样的事物，就是立足于物的迷狂之在上的。如此来看的语言就是第一性的表达和自我标示，并因此其次才是传达。

把感觉质解释为迷狂，这种解释可能会致使人们，就像心理学家那样，去设置某种视觉空间、听觉空间和嗅觉空间等。这样做的合理性是十分可疑的。亚里士多德已经花了大力气用四元素学说为不同的领域正名。正是当人们在物中去探求质的起源时，人们几乎是不会接受空间的多样性——物同时就处于这些多样的空间中。这一点尤其体现在关于所谓的通感的分析中。人们总是从主观的角度出发而对通感做出这样的解释，即主体基于经验，联想性地从一种感官领域过渡到另一种感官领域。比如红被感觉为暖，因为暖这种感觉及与之相对应的颜色一般而言是同时被给出

的。但通感似乎相反地表明的一点是，对经验所做的参数化使被经验到的物的当下在场总是不能充分地描述。

8. 结论：存在论和美学

在迄今为止的哲学中，存在论与美学彼此之间几乎毫不相干——这里的一个例外可能是黑格尔。但实际上，存在论，至少是主流的存在论，阻碍了美学。存在论依照物的图式来理解存在者，这就已然阻碍了美学。但在物这里，存在论也假定，物是其所是，也能审美地起着作用或可以被主观地理解。人们可以这样来总结这种阻碍，即传统存在论没有从本质上把物理解为可感知物（Aistheton）。这最为明确地体现在这样一句话上（这句话自身是如此之真的一个命题）：“此在不是谓词。”人们可以按照这种存在论而给物配备其一切谓词，然后却总还是要问到：该物是否存在？这自然也无可厚非，如果人们把谓词理解为规定性，因而理解为对某物的限定。但如果人们把这些谓词所指称的东西理解为迷狂，更确切地说，将其视为在迷狂之在上是有价值的东西，那么上面的那样一种命题就完全不再成立了。太阳照着，狗叫着，石头是暖的，但同样，花是蓝色的，这些都指称着处于其此在之中的物。

传统存在论通过何所是（Was-Sein）、统一性和自足性来规定物性。这些自然都是重要的东西，也是物不可或缺的规定性。但这些东西，如果人们从美学的角度来打量存在论的话，是片面的，并就其标志的是什么、其所承担的工作是什么而言，它们又是未被理解的。当然，一个物必定是某种确定的东西，具有统一性，并且就其所是而言，它在某种程度上也是不依赖于他物的。否则该物就是不确定的东西，就不是作为单个之物可被指称、可被发现的东西。否则它将会消解自身，与其周遭世界融合在一起，也许就只是短暂地闪现了一下。只有当人们接受了这种物的存在论，即物实际上表明了这样一些趋势，后面这一点才会变得明朗起来，

即这里必定也有某种东西，这种东西把诸物绑在一起并使它们成了可以被指称的单个物。最后，传统存在论把空间设置成某种外在于物的东西。物当然可以处于某个场所，物是通过与他物之间的位置关系及这种关系中的定位化而登台亮相的。但这也恰恰假定了，我们也可以把物从空间那里拿出来，物是其所是而无须处于空间中。但无论如何，物的广延性，即物填充了某个空间，物是有体积的，暗示了空间性本质上是属于物的。不过，这类规定性，特别是笛卡尔的规定性，即物是广延之物（*res extensae*），使事情显得好像是这样的：物那里的空间似乎只是物所包含的、被限定了的内空间，空间从总体上来说此外与物再无任何其他牵扯了。这无疑就阻碍了我们对物的迷狂之在的把握了，因为物作为迷狂者本质上正是从自身走出来了。但究竟走向何处呢？无论如何是走入外部，走到空间中。

为了把一个物把握为迷狂性的存在者，需要哪些东西呢？对此，让我们再回顾性地做个总结：首先需要的是固守自身之诸原则。这些原则本质上是传统的原则，但这里被重新地解释为统一性、何所是、自足性、也许也是同一性之原则。其次，人们必须从根本上把存在者把握为极性的东西，也就是通过开放性与封闭性之间的张力来把握它。如果存在者是绽放者（*Aufgehendes*）、从自身走出来的东西，那么存在者就既不能单单按照其走出之在来规定，也不能理解为完全封闭于自身者。再次，睡与醒之对立必须属于迷狂存在者的诸原则。这里说的实际上就是对亚里士多德的 *δυνάμει*（潜能——译者注）与 *ἐνέργεια*（实现——译者注）之间的对立的重新采纳。如果“走出来”（*Hervortreten*）是属于存在者的，那么走出自身就是对当下性的实施。但这样一来，同时就假定了，走出来的东西，无须总是当下地走出来，即是说，它也可以停留在潜在中，或暂时保持为一种潜在。人们或许会因此而说到，激发（*Anregung*）之原则属于迷狂的存在者。另外，为了物（区别于单纯的现象）人们将必然假定，至少存在着一种永恒的根本性在场——而这种根本

性在场然后完全可以与物的何所是有关联。

物的诸个别迷狂，正如所说的那样，并非真的是谓词，其迷狂本来乃是存在方式、在场形式。但这并不是说，物本来并不是通过迷狂来加以规定的。因为物在诸迷狂中越出了自身，所以物正是因此而成了不确定的。这样一来，其结果就是，关于存在者的谈论不再可以成为定义了。通过定义，物在其何所是方面就被规定了，但正如定义一词所意味的，也被限定了。对迷狂的存在者而言，合适的做法毋宁是去报道人们借以经验到它的那种方式，去描述该存在者，就是说，对绽放中的存在者做出一个描述。物作为迷狂的存在者被极端地理解为 τὸδε τι，被理解为此地的这一个。物只能通过其个别化了的当下在场而被加以真正的体验。按照传统的存在论与逻辑，这似乎就必然意味着，物基本上是不能被加以语言的把握的。但实际情况绝不是这样的。首先：物可以被命名。更确切地说，在一个描述中——与传统的句子逻辑相对立，正如这种句子逻辑回到的是亚里士多德的《解释篇》（*De Interpretatione*）一样，单个词语的说已经是意义重大的。当人们说太阳的时候，其意思基本就是太阳出现了，太阳在那里。这种出现、走出来的方式是悬而未决的，但单个的物却被称为或恰恰被唤作走出来者。此外，在特征性的描述句中，就如上面已经提到的太阳照着，狗叫着，走出来的方式被详细界说了，被说明了。所以，这种语言化的过程，绝不是不可能的，就像这种过程按照传统逻辑〔它遵守着个体是不可言说的（*individuum est ineffabile*）之原则〕必将是不可能的那样。其之所以可能，就在于，描述并不是从普遍出发从而试图总是对存在者加以进一步的详细界说。描述命名了单个者，并称呼它。物的这种命名并没有只是把物说成是业已走出来的东西，而是把它说成是走出来的源泉。被如此命名的物的个性因而也并不是基于其走出来的特殊性，而是基于其从中走出来的那个根基的黑暗性和不可穷尽性。

描述本质上是某种不同于定义的东西。所以，也存在着一些物，或

更准确地说，也存在着一些我们通过确定的词语来意指那些只可描述不可定义的诸物的方式，反过来，也存在着其他一些只可定义不可描述的物。比如人们不能定义一朵花，但完全可以描述它。而一部电话人们或许仍可以对之加以描述，但人们所描述的，对人们在电话那里真正意指的东西而言，是相当外在的。一部电话人们本来只能加以定义。描述一个物——我说的是现在严格地对一个处于其在场中的物进行描述（所以并不说比如对机器或其功能做出一个描述，这种描述毋宁说是一种定义），意思就是把自己设定在与该物的一种当下的关系中，设定在那儿。人们给出一个关于某个物的描述，因而自身就处于与物的一种存在性的关系中。所以描述是某种有如图像般的東西。两者，即描述及物的图像性复现并非物本身，但在一定意义上应该把物的在场传达给一个第三者。在对物的描述或图像性展现中发生的，是其迷狂的显露（Abhebung）。亚里士多德在其知觉学说《论灵魂》中对这种显露加以了非常优美的规定：人们作为知觉者接受了无物质的 Eidos。在描述或形象性的展现中，物的迷狂确实被凸显了出来，也就是说被其来源物凸显了出来，并且也只是作为这样的东西被传达了出来。所以，描述或形象性展现本身就属于物的走出来之在，是凸显出来的，也就是继续发出了声音的、突出出来的，但同时也是孤立的和静止的迷狂。由此就得出，与物的诸元素相对，描述或图像的诸元素完全可以是异质的。问题的关键只在于，描述或图像的诸元素，就像物本身的诸迷狂一样，让物走了出来，让其成为在场的。但这种幻象由此而被赋予的相对于物的相对独立性，以及其特征所具有的那种自由的可混合性是某种完全不同于概念连接的东西，关于概念，人们或许会接着追问其客观实在性，也即追问，是否真的有某个物与这些概念相符。物从自己那里就已然走了出来，同时也构建了幻象事件的舞台。这样，美学就从存在论本身那里解放了出来，因而不受缚于存在论的那些严格规则。

审美性的自然知识

1. 新美学

生态学是一门科学。但生态实际上只是一个象征，一个信号：对某些人来说，它是一个回头悔过的信号；对另一些人来说，它标志的是一个更美好的未来的出现。无论如何，生态至少是一个动因，它推动着我们对传统的思维及行为模式进行一种批判性的反思和修订。美学中的生态学问题的提出，正是这样导向了对美学的基本观念做出一种根本性的修订。在打破美学的这种狭隘性的过程中，对新美学而言，一个一方面仍未被认知的、另一方面还未被加工的巨大领域有待我们去探知。

从生态学的视角出发，环境质量与处境感受之间的关系就成了审美兴趣的关注焦点了。其所涉及的是物、艺术品、动物和人的此在与在场。此在作为传统客体方面的可觉察的在场，此在作为传统主体方面的处境感受，作为对在场的察觉。将两者连接起来的就是我们前面所说的气氛。气氛作为出自物和人的东西，作为那种通过情绪感染来填充空间的东西，同时就是主体参与的东西，为此，主体有这样或那样的感受，且察觉到自己的在场。只是通过作为根本主题^①的气氛，美学才真正地变成了美学自身之所是：感知（Aisthesis）学说。作为感知的知觉并非只是对数据和状况的查证。知觉是一种应激状态，是一种能动（Energeia），一种现实

① 参见本书第一章第一节。

之在 (Wirklich-Sein)。人们知觉性地把自己察觉为在某个环境中在场的。知觉是一种被分享的现实性。它是主体也是客体，它是知觉者和被知觉者共有的东西。知觉主体确实处于对物的当下的参与中，被知觉的客体也确实处于主体的知觉在场中。

由此而被克服的东西，大家已经知道了，即美学将自己限定在判断和理性的讨论上，禁止感性和情感参与，排斥身体，将自身限定在对艺术、艺术品的兴趣上，符号学占据着支配地位，语言具有过度的权重。由此所赢得的东西也呈现了出来：对一个完备的知觉概念的重建，对身体性在场的重新发现，将兴趣扩展到世界的一般审美价值上，对审美工作概念的引介，对社会活动中那些重要的部分的引介——这些活动部分并不服务于生产制造，而毋宁说是服务于场景化和呈现，这些活动部分中那些最细小的部分展示的是艺术创造。但……

但自然这个主题在新的自然环境美学中却落在了人们的视线之外。生态学的自然美学被我们与自然之间的问题所激发，更准确地说，被在与自然的关系中我们自己与自己的问题所激发。新美学，把我们世界的审美化旋流纳入进来一起来看的话，应该把作为其出发点的那些问题（这些问题涉及的是把自然作为美学论题）排除在视野之外吗？^①

2. 自然

先锋派和未来派对自然的蔑视远远地落在我们身后。自然作为主题早就回到了艺术当中。但自然不再作为模仿的典范、不再作为象征符号的载体，甚至也不再作为和解的出现或纪念而使人印

^① 有关这个对生态学的自然美学的速描，请参阅我的书：*Für eine ökologische Naturästhetik*, Frankfurt a. M. 1989, und *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 1992。

象深刻^①。不，而是谴责性地、诉求性地呈现着环境批评艺术，大地艺术（land-art）展示性地、清晰发着声音地追踪着自然。元素艺术（Elementenkunst）促成了其对感性的再汲取，极简艺术（minimal-art）和材料艺术从土、木、蜡、花粉的分类摸索走向了纯粹的这一个这儿（Dies-da）。同样在阿多诺以降的理论中，自然也恢复了其名誉。与黑格尔的那个影响久远的判决相反，自然并非首先被当作艺术产品来承认的，而是已经被承认为自然自身，被承认为美学论题。这甚至已经为马丁·泽尔（Martin Seel）^②在美与崇高的传统路向中所达到。尽管如此，但自然却仍令人诧异地缺席。大地艺术原则上并不区别于堆积艺术（Haldenkunst）。元素艺术无法否认自己与库克豪斯（Kükelhaus）塑造的感官教育学之间的亲缘性，自然的极简艺术大多数时候仍只保持为一种偶然的植物采集。只要美学理论总是把面向自然的感觉带向概念，那么这个命题就出现了：“这必定不是自然”。与黑格尔美学所包含的详细的自然知识相比，与把自然置于美学的前庭中的黑格尔相比，如今那些出自自然而在美学中显现的东西，真是少得可怜。

那些关键性的问题仍未得到解答。人为何把自然经验为美的、崇高的，此外还把它经验为欢快的、感伤的、严肃的、妩媚的、可怕的、明亮的？这些经验可以通过自然的特征、自然对象本身而得到说明吗？这种审美经验有其自然史方面的一个基础吗？那总是激发着一种审美需求的自然形式，其在场的意思指什么？审美需求，就像康德猜想的那样，最终全然是一种对自然的需求吗？^③最后，人在自然那里审美地经验到的是什麼，或更准确地说，人

① 经询问作者本人，该处的“和解”与“纪念”出自阿多诺：“从我们的起源和历史来了解自然”，“自然作为某种和解状态、某种不再异化的状态之前景”。——译者注

② Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt a. M. 1991. 对此的一个批判是 H. Böhme, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 1992, S. 319–326.

③ 康德：“艺术只有当我们意识到它是艺术、却仍对我们显得像自然的时候，才能被称为美。”（《判断力批判》，第45节）

把自然经验为什么东西？有一种关于自然的特殊审美知识吗？

3. 关于自然的审美知识

亚历山大·鲍姆加通将美学建立为与理性认知相对的一种关于感性认知这种特殊认知类型的理论。^① 这个工程并非仅仅因为美学很快就狭隘化为一种关于美的艺术及艺术品的理论而失败了。审美认知的问题由此就被排除了，并首先再次呈现为有关艺术真理的问题。鲍姆加通的美学作为一项工程，之所以失败，还在于他不能在物那里做出说明，什么是对审美认知而言特别的东西。尽管他把审美认知设定为关于个体的认知，因而将知识财富与抽象的普遍性对立了起来，但他并没有因此而获得那种不能通过理性认知一步步地界分而可达到的东西。如果我们想在新美学的框架下来重复鲍姆加通的工程，那么首先要问的是，关于自然的审美理论能否在自然身上认知到某种根本不同于自然科学的东西，或者它能否把自然认知为某种根本不同的东西。这个问题自然是无法回答的，如果人们看一看自然科学在历史中丰富的发展形态及其完全不容小觑的发展潜能的话。但如果人们把自然科学确定为与其主要风格相符的明确认知，那么自然，或更准确地说，自然对象就并非在其对人而言的感性被给予性方面而是自然科学的论题，作为相互作用的诸成员特别是作为被人制作成工具的东西才成为其论题。充当自然科学数据资料的不是感觉，而是仪器上显示的东西。这种东西尽管最终还是要被人感性地加以知觉，但人们对这种东西的知觉，已不再是通过其感觉质的形式，而是通过符号象征之形式，一般来说是通过数字的形式。由此而来的论点是：自然作为人类感性的伙伴，就不是自然科学的论题了。

借此被重新提出的一个问题是，就自然是人类感性的伙伴而

^① H. R. Schweizer, *Ästhetik als Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*, Basel 1973, 特别是第46页及其后：“对个体现象的真理而言的修辞学诸概念的意义。”

言，自然身上是否展现出某种特别的东西，或者它自身就呈现为某种特殊的自然。为了对该问题做出肯定的回答，我们只需呼吁在自然理解方面的那个巨大的传统就足够了——属于该传统的比如有亚里士多德、歌德和亚历山大·封·洪堡。不过，该传统却是一个被排斥的（就此而言，它也是众所周知的）、被蔑视的传统。在理解该传统方面的一种普遍的无能，并非只是指先验思维没有这方面的经验，而是自然科学的实在主义中也有其原因。按照这种实在主义，知觉只是我们用来如自然实际所是的那个样子来把握自然的、或多或少有用的工具，却不是我们进入自然的一种特殊通道方式——与这种通道方式相对应的应该是自然的一种特殊的显现方式。即便这样的想法如今从视角主义或建构主义的角度来看是可以设想的，这种想法也不应该有，因为以知觉为定向，这种事情可能只属于自然本身。不过，这恰恰是那个传统所带来的福音：自然是可感知物，是可知觉物。

我再来回忆一下那种自然理解的一个最为简明的例子：

对亚里士多德来说，自然就是 *Physis*（物体或实在，即自然——译者注）这个名称所说的东西：绽放者、开花者，也就是自我展现的东西。所以自然根本上就是被那种东西所刻画的，通过这种东西，自然与可能的知觉对应。水、火、土、气四种元素，这四种作为对一切其他物而言的第一实体和质料，是通过冷、暖、干、湿这几种质来规定的。这对我们笛卡尔之后的人来说是完全不可理解的，因为这些都是一些第二性的质，我们将会说，是一些主观的质。但主体并非像是某种外部世界的东西、无论如何非身体性的一个评判者——这些质就与这样的—一个评判者相关联，主体乃是作为身体性生物的、依赖于新陈代谢的人。就人自身是自然而言，人才是人。知觉首先是食物感官。就这些元素是通过冷—暖、干—湿之质来设想的而言，这些元素就是通过这样一些潜能来设想的，通过这些潜能，这些元素就进入作为生命的自然世界中。其中，知觉并非只是知觉者的一个现实性，也是被知觉者（作为

那些潜能的实现)的现实性。

歌德不仅以形态学、植物的形态变化和颜色学说构设了一种自然科学,他还贯彻执行了这种自然科学,这种对现象领域来说仍是极为重要的自然科学:“只是不要在现象背后去寻找什么东西,现象本身就是学说。”对我们和新时代主流的自然理解而言,可见的形和颜色只是自然附带的某种东西,其之所以值得关注,也仅仅是就其具有某种功能,因此是正当的而言的。如果一个现象连一个自然基底都没有的话,比如颜色阴影这种情况,那么接受性就似乎是不可能的。颜色的感性—习俗性效果最终只能被加以象征性的和习俗性的理解,也即被理解为某种无论如何被算作心理学和文化科学而不是自然科学的东西。相反,歌德遵循的是这样一种对自然的理解,在这种自然理解的框架中,自然界里的表达形式是至关重要的,而颜色乃是主、客体之间的一种现象,是可见的东西与观看的眼睛于其中汇合的一种现实性。颜色是光的行动,就像歌德所说的,它是能动(energeia)。

最后,亚历山大·封·洪堡在《对自然的诸看法》(*Ansichten der Natur*)、在《宇宙》(*Kosmos*)中探求一种植物—风景面相学。其中他追随的不只是歌德,同时也追随着正如在赫什菲尔德的纪念碑作品中所呈现的那种园林艺术。洪堡借此探求的是一种通过对植物、风景及其面相的一定特征的把握而能带来对“某个地区的整体印象”的那种自然认知。他在整体印象之下理解的并非只是可知觉物总体上的量,而更是“情调”“享受”,或者也是“自然的魔力”:当人们逗留在这样的一个风景中时人所陷入其中的、身体性地发挥着情感作用的气质(*Disposition*)。这个旅行着的研究者洪堡由此而严肃地对待了一个在主流的自然科学中、首先在表达方式方面毫无地位的自然经验之因素,这个因素也即自然研究者在自然中或在自然物那里的身体性在场。为了被如此地加以经验的自然之知识,更准确地说,为了自然表达之知识,洪堡已经想利用画家了。他由此而遵循的是一种正确的观点:画家通过

自己的技艺才能（这种技艺才能就是借助对象的诸属性，也就是说借助形式、颜色及其状况能去营造气氛）而能传达感性的自然经验。所以画家的任务就是“去把握某个地区的整体印象[……]，并将其直观地再现出来”。^①

亚里士多德、歌德和亚历山大·封·洪堡，他们遵循的都是这样的一个自然观念，按照此观念，自然的可知觉性本质上属于自然；更为强调性地说，也就是，按照此观念，以知觉为定向乃是自然的一个基本特征。这个基本特征一直处于与其他观点的张势之中，比如自然作为运动关系或作为相互作用关系，或自然作为自我有机化着的统一之等级。这个基本特征在一个作者那里——这个作者的神秘影响力是厄汀格（Oetinger）^②促成的，并为整个歌德时代和浪漫主义所证实——成了一种主导性观点，这个作者就是雅可比·波默。雅可比·波默已经按照乐器模式来设想单个的物。单个之物的本质在于其发声，其材料属性是“标记”（Signatur），也就是说，其材料属性就像一个乐器的音调那样发出了这种言说形式。我们试图作为相互作用来理解的东西，在雅可比·波默看来是诸物之间的一种相互的自我表达与共振。自然总体上被比作管风琴，其“运动和生命”被比作一场盛大的音乐会。我们难以理解的、被植入一种神智学关联中而流传下来的这种自然观念，如今对我们来说不再是那么的陌生了，并且这种自然观念也准备走出那种神秘传统，而进入那种占据着统治地位的自然理解中^③：自然作为交流语境。从分子过程之研究到动物行为的研究，自然科学本身如今暗示我们要在交流中去认知一般自然的一个基本特征。于是，使自然物有资格成为自然物的一切东西，都将进入这

① A. v. Humboldt, *Kosmos*, Bd. 2, S. 66, in: *Ges. Werke*, Stuttgart, 1844.

② 厄汀格全名弗里德里希·克里斯多夫·厄汀格（Friedrich Christoph Oetinger, 1702-1782），德国神学家，早年在图宾根学习哲学和神学，受雅可比·波默著作的影响。——译者注

③ 有关于此，参阅我关于雅可比·波默的论文，载 G. Böhme（Hg.），*Klassiker der Naturphilosophie*, München, 1989。

种关联语境中，成为其自然之在的一个本质性成分。

4. 自然中的交流

在以往的一些时代中，人据说通过占有语言而必然与其他的生物区别开来。这样的时代大概已经成为过去了。与动物性之间的实际鸿沟已经变得如此之大，以至于这种需求，即通过定义来设定出人的一种独特的本质，已经消逝了。进步的人类学如今把人的本质理解为一种自我风格化，通过这种自我风格化，人就与自己的经验被给予性区分开来。但尽管如此，把非人的生物那里发生的事情承认为交流，却永远并非不言自明的。它们那里发生的交流，据说不过是自我基因方面的一种相互操控，是自我基因在功能上的习俗程式化，是其在进化方面卓有成效的成果。我们在动物那里看到了绝大部分本应被视为人类交流活动的活动，其交流活动日益向着更加复杂、矛盾化的活动（如讽刺和欺骗）发展。

自然中的交流事例，其数目和多样性，正如其在从分子遗传学到行为学等科学中所呈现的那样，实际上蔚为壮观的^①。自然这里有警示性的叫声，借此传达的是一个属于自己种类的、当然也包括其他种类的掠夺者的威胁性靠近。有些信号叫声，如毛茸茸的小猿猴的叫声，传达的就不只是一般的掠夺者，而是同时也告知了掠夺者的种类。主要在动物领域，特别是对再产生而言，自然中还存在着对种类所属性、群体所属性和亲缘性或邻近性的表达和辨识。自然中存在着特别是对抚育和照料后代而言重要的、父母与子女之间的识别活动：比如企鹅和羊那里的情况就是这样。自然中存在着经过了多重调整的、密码化了的歌唱和噪声，它们调整、规范着合作状态、群体形成状态或夫妻行为状态^②。同样，

^① R. Dawkins, J. R. Krebs, *Animal Signals: Information or Manipulation?* in: J. R. Krebs, R. B. Davies (Hg.), *Behavioural Ecology. An Evolutionary Approach*, Oxford, 1978, S. 282-309.

^② Th. A. Sebeok (Hg.), *How Animals Communicate*, London, 1997.

在松甲虫那里，人们发现了五种不同的咯吱咯吱声，它们是拒斥其他甲虫接近自己的虫洞的信号，是向对手发起攻击的信号，是求偶交配的信号，是表达紧张的信号，是与同一棵树上其他啃噬着的雌性动物保持距离的信号^①。一方面有大猩猩的那种并非说话但却起着安慰作用并使群体得以稳固的唠唠叨叨^②，另一方面也有那种精确地报道着食物源的方向、距离和食物质地的蜜蜂语言^③。还有利用信号来欺骗的现象。有一种强盗鱼，这种鱼模仿着清洁鱼的行为举止，从而成功接近维尔茨鱼（Wirtsfisch）。还有一种甲壳虫，给自己伪装上一定的蚂蚁巢穴的气味，以便得到蚂蚁的喂养。也有一种鱼，这种鱼里小一点的雄鱼扮作雌鱼的样子，以便能参与大一点的鱼的受精活动^④。最后，还有多种多样的自我保护性的拟态形式：带有马蜂面貌的飞虫，用展开的翅膀伪装成邪恶的猫头鹰之眼的夜蛾。到处都有那种宣告着禀赋（Disposition）和威胁性行为的東西（我们这里不说这些东西是内在状态的表达）：毗露的牙齿，矗立的毛发，膨胀的冠顶，鼓起的腮部，额头和侧面部位亮起的颜色斑点。

传达、信号传播、信息加工、编码和理解：这种事情不只存在于更高级的动物那里，而是也存在于低级东西中——从单细胞生物到细胞中的分子过程。黏菌菇是以亚卡拉辛（Akrasin）这种松软材料把自己构建成菌落，并由此形成差别化了的、能产生出孢子的有机体^⑤。核糖核酸（RNS）信使在细胞中携带、传递着信息。核糖体对信息进行加工，为此，核糖体把信息解读为生产蛋白质

① L. C. Ryker, *Kommunikation beim Douglasien - Borkenkäfer*, in: *Spektrum der Wissenschaft, Biologie des Sozialverhaltens*, Heidelberg, 1988.

② J. Hess, *Familie 5, Berggorillas in den Virunga-Wäldern*, Basel, 1989.

③ M. Lindauer, *Verständigung im Bienenstaat*, Stuttgart, 1975.

④ 对动物领域中的欺骗性交流进行了特别探讨的是 T. 哈里德（T. Halliday）的论文《信息与交流》（*Information and Communication*），载 T. R. Halliday, P. Y. B. Slater（Hg.），*Communication*, Oxford 1983, S. 43 - 81. 同时参阅：J. E. Lloyd, *Die gefälschten Signale der Glühwürmchen*, in: *Biologie des Sozialverhaltens*, 出处同前。

⑤ J. T. Bonner, *Lockstoffe sozialer Amöben*, in: *Biologie des Sozialverhaltens*, a. a. O.

的指导说明^①。

但所有这些事情意味着什么呢？交流和信息概念的引入改变了我们心中的自然形象了吗？抑或这里只是一种比喻性的说法，一种在方法学框架里作为好像而出现的東西？我们把自然过程说成好像交流似的，或许只是因为对我们人类而言这样说话比较舒服吗？与这些说法相对，我们可以引证一个标准，这个标准可以把上面所提到的所有例子区别开来——这些例子是这样一种自然构想的例子，即把自然设想为单纯的相互作用关联。对某人說，从桥上跳起来，其意思不同于把他撞下去^②。交流区别于传统的相互作用之构想的地方在于，能量传递就其重要性而言，对效果并非意义重大的，意义重大的东西毋宁说是其形式，是其转变（Modulation）。此外，这一点，即守恒定律对能量有效，但对信息无效，也强调了由此而在因果关系中也即在发送者和接收者关系中被设置的这个区别。信息可以遗失，但也可以重新生成，可以被扩展。

对自然中的交流、信息之过程的研究，为我们的自然形象添加了一个新的特征。尽管这里主要涉及的是生命关联中的过程，但至此所说的东西已经足够让我们去断定这样的一个结论了：交流是自然的一个基本特征。为了对这一点加以追踪，自然科学当下要做的就是进行彻底的变革。

5. 自然的迷狂

与笛卡尔相反，牛顿断定，属于物体本质属性的，乃是广延和不可穿透性之外的这样一种能力，即激发我们的感官和想象力^③——一个在新时代的思维看来令人惊讶的论断。物体能运动，

① F. H. C. Crick, *Der genetische Code*, in: *Spektrum der Wissenschaft* „Erbsubstanz DNA“, Heidelberg, 1988.

② S. R. Dawkins, J. R. Krebs, a. a. O. 这个例子应该来源于库伦（Cullen）。

③ I. Newton, *Über die Gravitation*, übers. und erläutert von G. Böhme, Frankfurt a. M. 1988, S. 56/57.

能相互碰撞，这似乎是不言自明的，但对这一点，即同样实质上属于物体的是，物体也能生产出自己的形象，我们这些笛卡尔之后的人却犹疑不决。人们更愿意把自己理解为一个被推动的、被撞击的物，这个物基于诸如此类的相互作用而为自己建立起外部世界的图像。

但如果交流是自然的一个基本特征，那么交流就必然是这样来设想的：对交流而言，还缺少知觉器官，所以还必须要有能进行自我展示的知觉器官，即阿道夫·普特曼（Adolf Portmann）所说的自我展现之器官^①。属于交流的有发送者和接收者，有演示和感知，就像语言属于听觉活动一样。拜腾蒂克（Buytendijk）以一种普遍化的方式谈论物的“演示性的存在价值”^②。他所说的正是美学在自然那里所揭示的东西。感性认知与自然物相符，就自然从自身走出来并自我展现而言。美学作为对自然的感性认知是通过自然的迷狂来认知自然的。

但美学由此而认知到了什么呢？自然通过什么东西而从自身走了出来？自我展示之器官又是什么东西？现代自然科学使物早就从笛卡尔的限定、从其限定于其体积的限制中解放了出来。实体被消解为各种力，物体被消解为各种场（Felder）。但这还不够——这一点为能量与信息之间的区别所表明。尽管人们也能在某个场中、在活动场域（sphaera activitatis）中察觉到某事物的在场，但有关该事物是什么，它是什么类型的，则仍是不确定的。为此就需要发声、表达，需要散发着的能量的一种转变。一个信号中的停顿太重要了，也许比能量冲击还要重要。自我展示之器官通过发声表达和转变、通过凸显和建造范本而构建出了自然。由此，自然之物就获得了一种面相，一种邀人对话的外表。与自然之间的审美

① 参见其 *Farben des Lebendigen*, in: *Palette, Jubiläumsausgabe*, Sandoz 1886-1961, S. 4-22。在他的《作为社会性生物的动物》（*Das Tier als soziales Wesen*, Zürich 1953）一书中，这种器官叫作“传达器官”（*Organe der Kundgabe*）。

② F. J. J. Buytendijk, *Anschauliche Kennzeichen des Organischen*, in: F. J. J. Buytendijk, *Das Menschliche. Wege zu seinem Verständnis*, Stuttgart, 1958.

关联就在于，让自己进入物的面相中去，让自己对它说点什么。感性知觉的意思就是，参与到物的发声了的在场中来。

按照黑格尔，自然中的理念是封闭的。它在自然物中生产出了机体统一性。但这个统一性并未走出自身。“所显现的东西，只是一种实在的整体性，其最内在地联合统一的复苏却仍保持为内在的复苏。”^① 所以，正如黑格尔所言，自然美是有缺陷的。那么这一点是真的吗，即“该领域（自然）中的个体没有（提供出）一种独立的总体性的生气与自由之景象，而自由在美的概念那里是基础性的东西”（出处同前，第198页）？黑格尔瞎了吗？不管怎样，对我们而言的任务就是，在黑格尔的自然中的统一性程度之旁去设置自我展示的程度。这样的话，自然美学将不仅仅是一种好像不得不离开本来美学的入口（Entrée），而是本来的美学的真正基础。

6. 自然的密码符号

在《判断力批判》中，康德问及了“密码符号的真正铺陈[……]，通过这种铺陈，自然以其美的形式形象性地对我们说话”。人们习惯性地忽视了康德有关密码符号的谈论，尽管密码符号在浪漫派那里获得了一种广阔的传播^②。同样被忽视的还有康德的这个说法，即“（着色过程中的）光线变化以及（发声过程中的）声音变化，似乎包含有一种自然给我们带来的语言，一种似乎具有更高意义的语言”（《判断力批判》，第42节）。与歌德通过谈论颜色的感性—习俗性效果而进行的尝试类似，康德也试图阐明，颜色以某种方式而对我们具有情调作用（《判断力批判》，第42节），意即，把我们带入某种情调中。人们忽视了这样的一些说法，因为关于密码符号或自然语言的谈论似乎缺少合法性。康德

① G. W. F. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 13, Frankfurt a. M. 1970, S. 195.

② A. v. Bormann, *Natura loquitur. Naturpoesie und emblematische Formel bei Josef v. Eichendorff*, Tübingen, 1968.

自己撤回了他的说法，为此他用好像来替代这类说法。“鸟的歌唱宣告着欢乐及对自己生存的满意。我们至少就是这样来解释自然的，不论其意图是否如此。”（《判断力批判》，第42节）

我们走出这种窘境了吗？我们进一步接近了密码符号的真正解释了吗？有一点是清楚的：重新采用丰富的知觉概念，也即是说，作为在某个环境中的情调性的、身体性的处境感受，也可以这样来表述，即把它表述为自然相对于这类知觉而言所显示出来的东西。自然，或更准确地说，自然存在物通过其迷狂而被经验：自然存在物被经验为某种从自身走出来的东西，某种甚至进化论式地建构出自我呈现之器官的东西。自然存在物通过其发出了声的在场而被经验。

必须从自然理论的角度出发而把知觉本身理解成相符——与自然的这个基本特征的相符，这个基本特征即是迷狂的。自然存在物的这种从自身走出来早就作为了知觉。尽管在场的发声与知觉可能在多重方面都是共进化的（koevolutiv），就像花和昆虫的进化情况那样。但普特曼却也合理地断定，那种未被详细说明的自我展现也是存在的。“存在着这样的一些样本，这些样本就简单地存在在那里而不带有任何一种利用和目的。”^① 普特曼提到了海葵的光环、蛇皮样本、鹦鹉螺样本及其赘生物。一个审美原则——按照该原则，每一种自然形体都与一种知觉类型相符合 [M. 豪斯凯勒 (M. Hauskeller)]，只能具有一种规范性的意义。人类知觉似乎只是在后面这一点上超越了生物学家比如雅可比·封·于衣斯克库 (Jakob von Uexküll) 所假定的知觉和行为的功能圈，即人类知觉也能够接受或恰恰是善于接受那种未被详细说明的自然存在物的自我展现的影响。就是说，在这类自然存在物这里，人也可以被自然的形式和刺激情绪性地打动，或用康德的话来说，被其所定调 (gestimmt)，只要这些形式、刺激对作为生物的人来说，不具有调整适应之价值。这种见解或许就隐藏在关于美者身上的那种无利

^① A. Portmann, *Farbige Muster im Tierreich*, in: *Ciba-Rundschau*, 1963/14, 10.

害愉悦的谈论中。只是，通过自然而来的情绪性打动所涉及的不只是美与崇高，也不只是道德情感（Gefühl），而且也是完全不同的一些其他的气氛。

通过对自然的迷狂之在的认知，通过把它重新揭示为可感知物（Aistheton），关于密码符号及自然语言的谈论或许就得以正名了。我们借此谈论所意指的是自然存在物在其在场中的发声。只是，其中涉及的是不是文字或语言，字母字词（litterae）之比喻在这里是否合适，似乎是成问题的。如果要求这样一种语言、文字之比喻的话，那么康德的自然的“密码符号的铺陈”所表达的东西，走的就是一种相反的路向。这种铺陈采取的，不是从有关字母的清晰知识到其意义的发现这样一条路向，而是——如果人们想这样来表述的话——相反，从被经验到的意义到字母的发现这样的路向。所以，更为合适的做法是，与克拉格斯一道来谈论图像的现实性，或者与史密茨一起谈论气氛。从自然物或环境的角度来看，被经验到的东西首先是自然物、环境所散发出来的气氛，它感染了我们，感染了知觉者，对我们定调（stimmt），笼罩着我们。只有从这种经验出发，我们才可能去追问范本、“形式和魅力”，才能去追问发声，去追问自然存在物的面相——以便我们能说明这些经验。什么样的样本、线形、反差对比，什么样的形式和颜色，在审美上是意义重大的，也只能通过这样的方式来探究，这些东西是自然美学理论的特别对象。

美学通过自然的迷狂来认知自然。我们知觉性地迈入与自然物所共有的一种现实性中。就像其他的气氛一样，自然之美借此也成了人的一种现实性。

盛大的世界音乐会

1. 导言

我们的文化史档案馆里静静地躺着一种从勋伯格（Schönberg）以来从现代音乐的发展来看值得再次拣拾起来的音乐理论：哲学家兼神秘主义者雅可比·波默（Jakob Böhme, 1575-1624）的学说。他的学说呈现在其著作《事物的标记》（*De Signatura Rerum*）^①中。在这本书里，波默按照乐器的模式来构想物，更准确地说，构想一切存在者。物体被理解为共振体（Resonanz-Körper），其形式和材料被理解为音调（Stimmung），波默把后者称为标记（Signatura）——标记代表的是物能够借以把自己说出来的独特方式。物中躺着物的本质，即 *essentia*（本质——译者注），躺着一个需要激发的本质，以便迈入显现。波默在很大程度上把这一点视为上帝的作用，不过，具体来说，通过吹奏而将一个物带入发声的，也可以是另一个物或人。

重要的地方在于，波默具有一种理解理论，按照这种理论，当说在我们这里使一个内心的钟摆动起来时，我们就理解了这个说。也就是说：理解是共摆，是共振。这样一来，我们称为相互作用的东西对波默来说就成了一种共振现象。物并非像后来笛卡尔所认为的那样通过压力和撞击而相互作用，而是通过交流。世界的

^① Jakob Böhme, *Sämtliche Schriften*, Faksimile-Nachdruck der Ausgabe von 1730, neu hrsg. Von Will-Erich Peuckert, Stuttgart, 1955f., Bd. VI.

关联因而对波默来说就呈现为一场盛大的音乐会。我们称作音乐的东西本该是这场盛大音乐会的一部分，抑或是我们参与这场音乐的方式？

2. 现代艺术与气氛美学

自审美的现代以来，也即大约从波德莱尔（Baudelaire）以来，总是存在着艺术发展与审美理论之间的一种持续的竞赛。其间，不只是造型艺术，同样还有音乐领域的发展，总是在其先锋派那里一再地超越了我们的艺术观念，即艺术一般而言是什么？特别是具象音乐（*musique concrète*）和声响设备已迫使人们去修订音乐理论，以及此外一般而言，对基本的音乐方案做出修改。这类修改涉及的，可以预先简要地说，是声音材料的扩展，是作为空间艺术的音乐方案，是听觉的优先性和声音的回归。

18世纪中叶的美学，即亚历山大·哥特利布·鲍姆加通时代的美学，最初是作为感性认知理论来构设的。只是美学太快地发展成趣味理论，并在其对象方面将自身限定在艺术品领域。在康德那里，美学似乎本质上仍是一种自然美学^①，而在黑格尔那里，自然美学已然成了通向真正的美学即艺术品理论的前庭。自此，美学实质上服务于审美判断力的培养及艺术批评，而完全放弃了感性经验和情感波动之领域。此后，在把握勋伯格和杜尚以来的现代艺术的发展方面，美学证明了自己的无能。这一点在阿多诺那一定程度上跨在门槛边缘的美学中成了清楚明白的事实：他不能认识和承认爵士乐的艺术特征。

从那时起，一种新美学发展了起来，在这种新美学中，气氛概念居于核心地位。气氛美学的一个非同寻常的优点在于，它可以

① 进一步的研究表明这种印象是错误的。清楚的一点是，恰恰来自设计领域的例子才是中心主角；有关于此，参见 Gernot Böhme, *Index over de aestetiske exemplar i Kant* 《Kritik der Urteilskraft》，in: *Kritik* (Kopenhagen) 105/1993, S. 79f.；德语版：Gernot Böhme, *Kants Kritik der Urteilskraft in neuer Sicht*, Frankfurt a. M. 1999。

与丰富的日常经验联结起来。人们说一个轻快的山谷，一种压抑的雷雨天气，一种紧张的会议气氛，而人们也很容易理解这些说法。如果气氛就是存在于空气之中的情调，那么气氛所指称的就是所有人都信任的一种现象，而且：我们还有用之不尽的词汇宝藏，我们可以用来谈论气氛，刻画气氛。人们说一种严肃的气氛，一种危险的气氛，一种庄严的气氛，不过人们也说强权气氛或神圣的气氛，人们甚至谈论闺房气氛，小市民的气氛，20 年代的气氛。

基于这种日常的经验和言谈方式，气氛概念在此期间发展成了一个科学的概念。特殊之处——但也是理论上的困难之处——在于，气氛概念标指的是一种典型的居间现象。气氛是某种介于主、客体之间的东西：人们可以把它视为一种好像是客观的情感（Gefühl）——它不知怎地就涌入到了空间中。但人们也同样必须把它视为主观性的东西，就其并非无须一个经验主体而言。气氛的价值正在于它的这种居间状态。通过气氛，传统上作为制造美学和接受美学而分裂的东西，就被联系在了一起。人们自然可以去营造气氛，而且有一些被创造的艺术，其主题恰恰就是气氛之营造。这里涉及的完全是物性的、技术上的辅助手段的引入，但这种手段并不是作为因果性的作用因素，而是作为气氛的营造者。至于进入气氛的通道方式，舞台艺术则具有示范性的意义。另一方面，气氛是通过情感波动而被经验的，因而人们只能说，气氛具有何种特征，为此，人们在身体性的在场中把自身暴露、委任给气氛，以便通过自身的处境感受（Befindlichkeit）来察觉气氛。这是接受美学的典型观点。

在研究气氛方面，人们建议的是那种对比性的、起始性的经验：当气氛的特征凸显出来时，人们能最好地经验气氛的独特之处，但这并不意味着，如果气氛作为某种均一地环绕着一个人的东西的时候，它就已然落入了不被察觉的状态中。所以，气氛通过对比而被经验到，说的就是：当人们处于那些反向地走向了人

自己的心情状态的气氛中时，或者当人们通过一种气氛到另一气氛的转换而踏入气氛中，气氛就被经验到了。这样一来，气氛就被经验为要求（Anmutungen）^①，也就是说，被经验为一种要将人带入某种确定情调中的趋势倾向。

在制造美学那里，就像已经说过的，气氛是从营造者的角度来加以研究的。那里属于气氛的是对象及其质、编排、光、声等。但尤其是对物存在论而言关键的地方在于，这里涉及的不是一个物具有的属性——通过这些属性，物就被限定了，从而与其他物区别开来，而毋宁说是物借以照射到空间里去的各种质。更准确地说，这里所涉的事情就在于要把属性解读为迷狂^②，就是说，解读为一个物借以从自身走出来并修改其在场之领域的方式。关于迷狂的研究对设计艺术和舞台设计是尤为重要的，因为后二者的目的不在于物的客观属性和功能，而毋宁说是在于物的场景性价值。

开始于生态美学的气氛美学^③，其发展的结果实际上是对亚历山大·哥特利布·鲍姆加通的最初工作的名誉恢复，也就是说，气氛美学发展成了作为感知学（Aisthetik）、作为一般知觉理论^④的美学。其间，气氛美学在一系列的个案研究中证明了其启发性的力量——这些个案研究有，比如某个城市的气氛，作为气氛的光，朦胧气氛，教堂空间的气氛，作为气氛的音乐，最后是人际交往中的气氛研究^⑤。

① Gernot Böhme, *Anmutungen. Über das Atmosphärische*, Ostfildern, 1998.

② 关于迷狂概念，参见本书“物及其迷狂”一章。

③ Gernot Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik*, 3. Aufl., Frankfurt a. M. 1999 (1989).

④ Gernot Böhme, *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München, 2001.

⑤ 这些研究在格诺特·波默（Gernot Böhme）的《建筑与气氛》（*Architektur und Atmosphäre*, München, 2006）一书中。

3. 声响空间的审美征服

音乐作为艺术理论，从希腊开始就是关于音响的认知，而音响为何物，则是通过与一个基音（Grundton）之间的距离、通过间歇（Intervalle）来规定的。这种音乐观在我们今天看来，其局限性是难以置信的。与这种音乐观相反，20世纪对音乐材料进行了一种多维度的巨大扩展。人们完全可以谈论一种声响空间之征服。音乐中所容许的声响材料的扩展之路，从调性（Tonalität）、半音音阶（Chromatik）一步步地延伸到了纯粹的嘈杂声和噪声。最初的扩展是半音音阶间歇中的间音（Zwischentöne），音的生成（Entstehen），音的内在生命，吹拉弹奏，然后人们对乐器独特个性及其音色（Stimme）的兴趣开始增长了起来，声音（Sound）的意义也增长了起来。通过弄巧成拙的乐器改装，通过敲、打、刮、抓发音物体，通过不断出现的新的打击乐器，大量的嘈杂声，而不只是乐音，被容许进入了音乐当中。最后，日常的嘈杂声、街景、自然声响和工厂里的声响世界都被录入录音带中。如今，抽样混合（Sampling）技术使每一种声音材料对作曲来说都是可供使用的。

除了音乐材料的这种扩展之外，还可以确定的一点则是一个根本的改变，更准确地说，就是音乐本质的扩展。甚至到了我们的时代，人们还坚信，音乐是时间艺术。音乐在其时间形象中，在那使瞬间过度紧张的音乐统一性之发生中发现了其真正的本质。从人们对乐段（Kadenz）的基本要求，到回归主音（Tonika），再到旋律、主题和乐章结构和交响乐的统一性：为了统一性而被串绑在一起的前后相继就制作出了音乐。实际上，在勋伯格的十二音音乐中，通过对缝接技术的调整，真正的音乐被设定在前后相继的统一性中。这种音乐观并没有被超越，但已经被相对化了，就人们把音乐揭示为空间艺术并在新音乐中将它多少是明确地作为这种艺术来发展的而言。音乐填充了空间，在共振和音响之外，

空间代表了音乐效果的一个本质因素，这总是已然为人们所熟知。但新的发现在于，单个的音响、音的总和，也包括音序或更准确地说嘈杂声的顺序具有其空间形式，构建出了其空间中的形象和总和。这在过去对音乐来说是无须讨论的。似乎只是音乐创作和复制中的现代电子技术——这种技术使音乐领域成为可操作的并将人们将注意力带到了可操作性上——才成了需要讨论的话题。让一个音像一只昆虫穿过空间那样嗡嗡作响，或者让它从一块发了霉的陶砖上跃升而出，像烟花那爆裂而出，这只有通过技术才变得可能，通过这类可能性的出现，人们的注意力才得以转向那些在某种意义上始终是属于音乐的东西上。希腊人对高和低的描述——即将其描述为锋利的（oxys）和沉重的（barys）的，其意思差不多就是尖的和重的、宽广的——就说明了这一点。但是在新音乐中，人们一方面通过使用传统的乐器、另一方面通过电子设备，完全有意识地来制造音乐的空间形象，并以此来帮助空间获得这种承认，即把它承认为音乐构形活动的一个本质维度。这个维度或许可以成为某件音乐艺术作品的本真维度，而在这样的音乐艺术作品中，诸如开始和结束之类的东西，包括那种时间上具有延续性的形象之原则，也就可以是不必要的东西了。

正是音乐的这种走向空间艺术的趋势将音乐带入了气氛美学领域。这里所讨论的空间并不能简单等同于几何学空间，无论如何不能等同于拓扑学空间。尽管音乐空间中也有趋向，有形象性的东西，有某种相互外在，但所有这些东西指的都不是那种严格意义上的分开，而毋宁说是指变化着的、相互流入对方的、显现而又消失着的构形之形式。此外，这种空间是被情感性地经验的。宽广的东西被视为重的、压抑的，跃升着的东西被视为令人轻松的和欢乐的，碎裂着的东西被视为有趣的。纵观这两点的话，人们就会知道，在音乐空间这里，事情准确说来涉及的是扩展了的身体性空间，涉及的也即是由音乐来形成和表达的向空间的移入（hinausspüren）。

音乐是根本的气氛艺术——这个发现为音乐理论解决了一个烦人却又不可回避的问题：所谓的音乐的情感效果究竟何在？与那些没有希望的联想理论相反，与那些致力于作为中间环节的想象力的理论相反，气氛美学可以给出一个简单的答案：音乐作为这样的东西，乃是身体性地被察觉的空间的变种。音乐形成了听者在空间中的处身感受，音乐直接侵入了听者的身体经济学中。实践家早在理论洞见之前就已经对此加以利用了：在无声电影中，通过音乐，图像被赋予了空间深度和情感深度。后来的电影音乐遵循了这种实践。在广播剧或专题广播节目中，人们恰恰谈论了作为情节之背景的气氛，也即由音乐或更一般地说由声响事件所带来的气氛，以便给所说的故事配备气氛。与此类似，人们通过一定的声音营造吧台气氛，人们通过背景音乐让我们在机场、地铁站里或看牙医的时候变得愉悦，在商店、旅馆走廊里变得欢快和活跃。

普遍适用于气氛的是声响气氛中的一种日常的现实性：人们在某个空间中感觉如何，这是由空间的特征来负责的。其间，人们发现，对家乡的感觉本质上是由地方音乐促成的，对某种生活方式的独特感觉实际上完全是由各自的声响空间来规定的。也就是说，如今，地域风景之所是，不再局限于人们所看到的東西，而城市规划也不再只是意味着噪声避免、噪声保护，城市规划必须操心的乃是广场、步行街以及整个城市的声响气氛。

4. 音乐与音景，音景的音乐

如果说我们时代的音乐通过声音材料的扩展而把音响空间扩展到机械嘈杂声、日常生活中的声响，扩展到了噪声，如果说音乐最终从一种时间艺术变成了一种有意识地构造情感空间的艺术，那么，与这种发展相对，在空间的这种征服过程中也出现了另一种发展。我说这就是雷蒙德·莫雷·谢弗（Raymond Murray

Schafer) 在 20 世纪 70 年代所建立的一种世界性的音景 (Soundscape)^①。音景这里研究、记录的是自然声响的世界, 某个城市的声响生活, 机械与劳动的声响特征, 最后就是用所获得的这些材料来作曲。声学家、音响工程师与音乐家合作, 或者声学家、音响工程师自己就是作曲家。从音乐的角度来看的音乐材料扩展方面的发展, 从音景的角度来看, 就成了对世界自身的音乐性的发现。无疑为人们所承认的一点是, 鸟或者也包括鲸鱼, 它们都有自己的音乐。而音景这里则涉及更多的东西, 它涉及的是对生活空间的声响特征, 或更准确地说, 是声响形象的揭示。所以, 音景这里所涉及的是大海、森林以及其他的地域风景之类的自然事物, 涉及是城市、乡村的生活空间。对这样一些声响世界所进行的材料汇编来说, 压缩、合成已然是必需的, 以便对那些不属于该地域的人引介这样的一个材料汇编。所以, 容易想到的就是, 把这种压缩、合成弄成一种清楚明白的形象, 并通过这种方式一方面与音乐相遇, 另一方面与音乐相连。对于后一种情况, 约翰·凯奇 (John Cage) 的作品《罗拉托里奥》(Roaratorio) 大概可以作为例证。

还有三木·奥伊格 (Sam Auinger) 的作品以及他的合作者们。没有一个人像奥伊格那样让我们通过其创作活动而参与到盛大的世界音乐会中去。实际上做到这一点并不容易, 这对那些在日常生活中充耳不闻的现代人来说需要一个通道——通向有如奥伊格作品那样的音乐, 以便去发现和赞赏这场盛大的音乐会。奥伊格采取了不同的处理方式, 比如不同于凯奇的处理方式: 他没有建造一个声音、嘈杂声资料库, 然后通过抽取样本来作曲。已有的声音在音乐中实际上 (actu) 已经发生了改变。嘈杂声通过共振体 (通常是一个共振管) 而被调了音, 也就是说, 嘈杂声是被这样来知觉的, 就好像它把共振体带入共振中一样, 因而就好像它是通

^① Raymond Murray Schafer, *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, Mainz, 2010.

过这个共振体固有的频率而来的一样。这是一个最为有趣的过程。这个过程似乎从材料方面复现了人们可以视为一般音乐之生成的那种东西：通过声调（也就是通过共振体的标记），音就从嘈杂声中产生出来了。依据奥伊格等人所传达的经验，值得我们深思的是，我们对盛大的世界音乐会的倾听是否也许就在于这样的一种对那些闯入我们之中的嘈杂声的调音活动，是否就在于借助我们自己的耳朵而进行的一种调音活动。情况难道不是这样的吗，即我们的视觉从世界中的那些混乱的光学频率中弄出了一个相对有序的颜色谱系？

当然，通过调音，并不是所有的嘈杂声都被纳入了基音—泛音（Oberton）之序列中来，而是只有一些嘈杂声才保留了自己的生命，这得取决于振幅。通过这种方式，奥伊格等人实现了音景工程的那些工作者们所说的调性（Tonalität）与独特事件之间的区别。调性是某个地域风景、城市、港口的基调，独特事件则是那种可以说构成了地域风景之面相的稀有而凸显出来的嘈杂声集束（Geräusch-Bündel）。这类事件，包括在奥伊格的音乐中，也可以是比如警笛的响起或火车的刹车声。重要的是人类声音的一再出现，不过不是以语言发声的形式而是以特用语、以某个语言的特征性声音的形式出现。奥伊格并不羞于此此外偶尔也运用某个传统乐器的声音。

其中所产生的东西，我们称为雅可比·波默所说的盛大世界音乐会的一部分，但并非因为上帝喜欢听，所以它才生产的，其产生源于上帝的调校，上帝为了我们的耳朵而对之进行了调音，并通过这种方式把它转变成了音乐。但尽管如此，我们还是会把这个音乐听成此外不同的东西，就像奥伊格等人在自己音乐装设的那些参观倾听者那里所做到那样：在纽约中央火车站，在柏林的文化宫，或更一般性地，在机场，在高速公路，在步行街。当人们置身其中，当人们把在此听到的东西，视为音乐，也就是按照雅可比·波默而从共振的角度将之作为音乐来接受，那么，在什么

是音乐这个问题上，人们无疑就实施了一个新规定：音乐是一种由某个调性所开启的空间中的声响事件之游戏。

这两个发展，即 20 世纪的音乐发展与音景工程之发展，以及两者之间的关联，我们不能不从技术发展的角度来看待。如果没有制造及复制技术，作为空间艺术的音乐之发展就是不可设想的话，那么同样，如果没有电子采集、复制技术，对音响风景的研究也就是不可设想的。不过，20 世纪音响技术的发展也带来一个不依赖于前述两种发展的后果，即音乐的无所不在性。在上个千年欧洲传统中，总是与节庆、特殊活动场合有关的音乐，如今成了物美价廉的一般消费品。无线广播和电视使音乐每时每刻都可供使用，公共空间里的音响布设使我们周遭的音响环境通常被音乐占据着，或至少被音乐贯穿着。而在那些情况并非如此的地方，现代人会带上自己的音响世界，最初是随身听，如今是 MP3 播放机^①。

这种发展的后果是什么？从最坏的情况出发，人们可能会说这是我们周遭环境的一种音响遗精^②。但人们也不得不说，一般人的音响意识经历了一种有意义的发展。这不只是说，音乐需求及这种需求范围内的音响要求有了显著的增长，而且也意味着，诸如此类的听对广大居民而言，已发展成生活及其满意度的一个维度或方面。当然，人们也必然会说，现代世界的噪声和音乐在公共空间中的占领导致了一种普遍的充耳不闻的状况。但尽管如此，听已然从一种器具的意义——我听着某东西——发展成了人们借以参与世界生活的一种方式。至于音乐，人们必须要说，经过所说的各种发展，音乐的界限已经变得模糊。如果说在欧洲音乐史的

① 有关于此的经典研究论文，参见：Shuhei Hosokawa, *Der Walkman-Effekt*, in: Karlheinz Brack, Peter Gente, Heidi Paris (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, 1990, S. 229-251。

② 有关于此的批评性研究，参阅：Hildegard Westerkamp, *Listening and Soundmaking: A Study of Music-as-Environment*, in: Dan Lander, Micah Lescier (Hg.), *Sound by Artists*, Toronto, 1990, S. 227-234。

开端处，音乐正是通过设立诸如此类的界限来定义的，那么，通过音乐领域的不断扩展，任何一个界限就都变得越来越模糊了。当蒂埃里·德·迪弗（Thierry de Duve）^①就造型艺术说到，美学的基本问题，即什么是美，在杜尚之后已经变成了什么是艺术之问题，那么，这种说法同样适用于音乐。

5. 音响气氛

通过对音响气氛的提示，在什么是音乐这个问题上，我们也许就给出了一个临时的回答。“临时的”的意思是说，它是这样一种回答，即它规定了对我们时代而言的音乐经验的独特性。需要想到的是，在我们之后的其他时代，也许很快就必然会出现其他的回答。但不管怎么说，音乐中那种强大的柏拉图主义时代已经终结了。柏拉图批评了力求用耳朵来探明什么是和谐性间歇的那些人^②。而阿多诺却可以说，倾听交响乐的恰当方式就是去阅读总谱。如今我们与这些说法离得多么远啊！对我们来说，在现代音乐这里，问题在于，音乐一般而言还能被恰如其分地记录下来吗？感性在音乐中似乎经历了一个平反，我们似乎必须反对整个柏拉图传统而说到：至于什么是音乐，只能倾听式地加以体会。也许人们甚至必然会说，音乐的真正主题乃是听本身。在现代艺术方面，人们一般性地说到：它是反思性的，它使艺术本身、艺术的社会地位、其人类学意义以及它的纯粹显现成了主题。这种“变成反思性的”，在造型艺术中具有一种清楚明白的、可证实的意义。在许多现代艺术作品那里，事情所要处理的已经不再是对某事物的表达，而是视觉经验本身。这种情况可能在特内（Turner）或印象派那里就已经开始了，只不过在约瑟夫·阿尔伯斯（Joseph Albers）、巴内特·纽曼（Barnett Newman）、马克·罗斯科（Mark

^① Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, Cambridge (Mass.) 1996.

^② Platon, *Politeia* VII, 531a.

Rothko) 之类的艺术家那里变得完全明朗而已。这种发展在音乐中可能并不如此明显, 因为与造型艺术相比, 音乐在某种程度上是更加自然的东西。因为不言自明的一点是, 与图像不同, 音乐是无对象的, 它并不表达什么。当然, 也有绘画音乐, 有节目音乐 (Programmmusik)^①。但不可否认的是, 这些东西真正来说代表的是一种歧途, 在这些东西那里, 音乐毋宁说是为某种其他的东西服务的。康德已经说过, 音乐是情感 (Gefühl) 语言。人们自然也可以按照通行的、对语言所做的那种符号学的理解而这样来解释康德的这个名言, 即音乐表明了、表达了情感。但这并非康德的本意, 因为康德在人们所说的语言那里恰恰把某事物借以被说出的声音, 那种使人直接参与到说话者情感中来的声音, 与通过符号传达出来的内容区别了开来^②。对康德来说, 音乐是情感传达方式的独立化。如今我们有理由把康德的这种观点加以普遍化。按照这种观点, 那么, 音乐的关键就在于对诸如此类的音响气氛加以论题化。这样, 与那种从柏拉图传统中向我们迎面走来的划界不同, 为音乐划定的另一种界限就被给出了。在柏拉图传统中, 音乐本质上完全是通过对音响材料的限定来加以定义的, 更准确地说, 是通过通过对音响空间 (通过声响空间, 音乐的音就被界定了) 的一种限定来加以定义的。如今我们可以说, 事情涉及的总归是音乐, 如果一个音响事件涉及的是诸如此类的音响气氛的话, 也即, 如果它涉及的是诸如此类的听而不是听某东西的话。这一点必须加以说明。但人们可以预先说的是, 这样一来, 音乐无论如何都不必然再是人所创作出来的东西。

涉及的是诸如此类的听, 而不是听某东西, 这是什么意思呢? 如果人们提出这个问题, 那么人们首先就会明白, 听通常在何种

① 节目音乐 (Programmmusik) 指某个活动、节目之前或之后的音乐演奏, 一般为奏鸣曲或交响乐, 区别于 18、19 世纪 (古典时期、巴洛克时代) 产生、盛行的绝对音乐 (absolute Musik), 而与标题音乐更为接近, 因为节目音乐同标题音乐一样, 通过音乐的方式将人们熟悉的某事物、某个主题带到人们的面前。——译者注

② Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 3. Originalausgabe, 1799, S. 219.

程度上是与对象关联在一起的。我听到一辆汽车经过，我听到它敲了十二下，我听到某人说话，我听到一只蚊子，我听到船的号角声。这种听是有用的、可信的，它服务于我们对对象及其空间位置的辨识活动。但在听的这种方式中，听本身在某种程度上被漏听了。当然，人们也可以把我听到一只狗在叫替换成我听到狗的叫。但这样一来，涉及的实际上就是另一种听了。叫无疑是属于狗的。叫是狗在空间中在场的一种方式。但是声音、响声的独特性在于，它们可以与其来源相分离，也即它们与其来源分开，填充着空间，像物那样漫步穿过空间。这样来知觉音响气氛——也就是说，把音响气氛知觉为诸如此类的东西，而不是知觉为某事物的表述形式，需要一种观点的转变。这种观点转变，我们这些21世纪的人在使用音响工具特别是在听耳机的时候，已经做过练习了。对我们很多人来说，令人羞愧的是，我们不得不通过这种方式才能明白，音响空间是某种自为的东西，它独立于物，也不等同于实在的空间。不过当然了，音响空间也是在实在空间中被经验的。但音响空间涉及的是身体性的空间，涉及的是我自己的在场之空间，这种空间是由身体性察觉的宽广范围所撑起的。在听中，音、响和嘈杂声并不是朝着它们可能来源于其中的对象跳跃而去的，在听中，听者把音、响和嘈杂声察觉为他自己在场空间的变种。谁以这种方式来听，谁就危险地敞开着，他让自己走了出去，走到空间中，于是他就能被音响事件所打动了。动听的旋律想拐骗他，雷声想劈中他，嗡嗡的响声想威胁他，一个刺耳的音想伤害他。听是一种外己之在（Außer-sich-Sein），正是因此，听可以是一种令人幸福喜悦的体验，这种体验就是察觉到，人完全是在世界之中的。

人们必须自己做出这些经验，这些经验是无法言传的。不过，有一种不错的类比，这种类比可以把我们所说的东西解释清楚。笛卡尔，一个原则上机械式地思考的哲学家，有次被问道，一个用棍棒触碰石头的人，于何处感觉到了这块石头？就像后来在20

世纪的完型心理学那里一样，笛卡尔的回答是这样的，即人们在其所在的地方感觉到了石头。人们把这种情况也称为棍棒的身体化（Einleibung），人们的这种做法也并非完全是错误的。不过，准确地说，这里涉及的是身体空间的扩展。就像比用一根棍棒来触摸要多得多那样，对于听，人们也可以说，我们在听的时候是在外面的。我们的这种外己之在在那里并不是要去遭遇音、响和嘈杂声，这种外己之在本身是通过音、响和嘈杂声才形成的，是通过其而被打动的、被塑造的、被切割的、被提升的、被镇压的、被扩展或被缩窄的。

至此所给出的最好的有关于听的模式说明了，人内在地参与实施了所听到的东西。这个模式就是听的共振模式，它在后面这个众所周知的经验中也具有一定的可信性，这个经验就是，人们一定程度上内在地跟唱着自己听到的某个旋律。但这个模式的弊端在于那种错误的、内在的东西与外在的东西之拓扑学，并在所听到的东西的复杂性和陌生性方面很快就发现了自己的局限性。当然，人们基本上不能内在地跟着哼一个机器厂房的隆隆声、刺耳声、哨声、嗡嗡声。人们对所有这些声响的听也完全不是内在的，而恰恰是外在的。这里陷入到共振中的东西，声音、响声于其中发生的東西，乃是身体性的空间本身。当然，这种经验很少发生，或者更恰当地说，只是很少纯粹地发生，因为这种经验是一切听觉经验的底色。只是，通常情况下，我并没有在听那里消失，而是保存着自己，为此，我把声音、响声远远甩向它们的来源，并因此而跃过了那种居间经验。

6. 结论

最后我们应该再次回到起点。20 世纪音乐的发展，带来的结果是，音乐自身变成了环境的一个构成部分。音乐作为室内设计元素，其功能化——人们称为音响家具，在一定程度上把音乐降低

成气氛之物。但一方面先锋音乐、另一方面音景工程，则把音响气氛简直提升成了音乐的本质方面。这样，物的声音和世界音乐会就经历了一种日益增长着的关注，而听对生活来说也获得了其重要性。纵观之，音响领域中的生态美学不单只是对自然科学意义上的生态学的一种补充，更是肩负有自己的任务，即对音响空间的认知、保存和塑造。什么才是一种人道的环境？这个问题在此就成了有关音响气氛之特征的问题。这里，需要克服的是那种无论如何还能忍受高分贝噪声、单纯自然科学意义上的通道，这里，需要提出的问题是，我们生活于其中的空间应该具有一些什么样的音响特征？

迈入显现

1. 一个好的显现

人们说某个人是一个好的显现^①，甚或是一个突出的、至少有魅力的显现。其他人则是不怎么严肃的、毋宁说是可疑的显现。也有那种悲伤的显现。这样来谈论人的时候，我们讨论的是所谓的人的外在状况，也即就人的外在与我们攀谈并吸引着我们而言的，不过，为此我们正是在这样谈论的时候而从这种外在在那里撤了回来。当我们把显现视为某个人的外在时，那么显然，我们就假定了某个内在。但尽管如此，当人们说某个人是一个好的外表时，人们还是把这个人与其外表等同了起来。

这种言谈方式的欠缺以及给这种言谈方式事后补上一种正名所显示出的愚蠢，无须我们去操心。不过，问题是，一个人所是的显现说的是一个现象甚或是一种特殊类型的现象吗？众所周知，对现象学而言，并非所有显现的东西，所有如其所显现的东西，都是现象。“没有现象是他人现实的——并非单纯梦幻和欺骗性的——此在”，赫尔曼·史密茨说^②。这是对笛卡尔的回忆吗？要说明这一点，人们必须去问问这位哲学家，这里的“此在”是什么意思。在文本的上下文中，并通过与那些文段的比较——在这些

① 人的显现（Erscheinung）指的是人的外在表现即外表、外貌，为了翻译上的统一，这里仍译为显现。——译者注

② Hermann Schmitz, *System der Philosophie*, Bonn, 1964ff., Bd. III, 1, S. 2.

文段中，电影中的声音或音响载体的声音被视为半物，对我而言，后面这一点似乎是清楚明白的：人正是通过我们借以说人是一个好的、有魅力的、一个悲伤的显现之方式而是现象。但反过来，媒体所提供的虚拟世界中的或人们梦中的这类显现，并非不言自明地就总是人。因此就出现了这样一种可能性，即这里所讨论的显现具有相对于人的一定独立性，此外，还可以得出的一点是，某人据说是一个好的显现，这种说法至少是值得怀疑的。当人们追问他是一个好的显现这句话中的他是什么的时候，同一性和差别就以一种独特的方式闪现了出来。把某人与其显现简单地等同起来，这一点似乎不应归因于显现相对于人的潜在独立性。但无论如何与“有”这种模式（就像人们毕竟说某人有一个身体那样）保持某种距离，却是语言所不容许的：他有一个好的显现。

一个人与其显现在口语中的等同，在戏剧事物中，在社会历史性地从宫廷生活中衍化而来的关于人的社会性此在的理解中，找到了支持。人们以某个角色、作为一定的个人（Person）而社会性地绽放出来。个人这个词（它的意思首先是面具，一种外在显现），其重要性被越来越多地放在了人与他所展现的个人（他是一个快乐的个人，我是一个好看的个人）之间的等同上，于是个人就成了人们必须实现的社会同一性，就成了人们必须在道德上对之负责的同一性^①。不过，这种理解，即把人理解成社会的和道德的同一性，源自一种社会语境——在这种社会语境中，单个人的社会此在与他的身体性在场之情况和方式绑在了一起。关于这一点，诸如个人性的显现之类的表达词语可为证明。在我们的社会形势下（简称为技术文明时代），一个人的社会、道德的实存越来越独立于他的身体性在场。这样一来，人们如今可以称作个人解放的东西，就变成了对那种原则上总是可能的、人内在地所是（作为个人）与其显现之间的差异的鲜明化。他是一个好的显现这种说

^① 参见《格林兄弟字典》（Grimms Wörterbuch）中对显现的证明，第三卷，1862年，第958词条和“个人”词条，第七卷，1889年，第1561—1565条。

法或许可以在这个他的这种状况中与显现以这样一种方式等同起来，这种方式就是：他从可能立在背后的个人或具体的人那里完全脱离出来。这种可能在戏剧语境中已然是成立的。在显现中，人们也只是与显现打交道。

对社会直接性、真实性方面的封建观点提出控诉的资产阶级，通过技术文明的向前推进，以相反的预兆，又重新制造出了自己想废除的人的存在与其显现之间的区别——人们可以视此为历史的讽刺。在这种历史事件发生之前，后面这一点也是不足为奇的，即，如我所说的从绝望中走来的后来的资产阶级中最多愁善感的个体，在人的存在与其显现之间的区别问题上就简单地肯定了这种区别。我说的是路德维希·克拉格斯及其“远方的厄洛斯”，一个让自己充分地待在“图像现实性”那里而无须再拥向身体邻近性的厄洛斯。这里我引述一下《宇宙起源的厄洛斯》（*Vom kosmogonischen Eros*）这本书中的一段话。这段话在我的这本书中作为被叙述的一部分而凸显了出来，尽管这段话通过使用第三人称他而具有一种保持距离的作用，但这段话却仍不失其作者传记之意味：

丁香弥漫的夏夜，光亮隐约颤动，一束预示着无法形容的幸福之光，闪耀于他湿润的眼前，神秘的微笑使其变形，使其浑身颤动，眼前飘过的形象那吡吡作响的爱魅磁铁般吸引包围着他：陶醉的暖流使他融化，爱的火焰，像骤然刮起的阵风，瞬间燃烧了旋转着的苍穹。但他是多么的可悲啊，他愚蠢地把这丰满的瞬间无非视为一种预示，把显现之魅力与其肉身载体混同起来，并让自己听从这神秘暗示的引领而去占有恋爱关系。不过，那无限的一瞬似乎要给出的这个承诺不会兑现，而他很快就只会痛苦万分、失望地发现，对他闪现的东西并不是完美的形象，而不过是一个有限的、受限的、可以精确描述的存在物！我们人类感官视之为单纯预示的东西，曾毋宁说是取自远方厄洛斯之杯的一口饱饮，它脱离了可以理解的物世界，

而进入到那永不能被触及的图像现实性中!^①

“远方的厄洛斯”是一种狂热的决意，即决意让自己执着于诸如此类的显现。如果说克拉格斯（远方的厄洛斯），从哲学史的角度看，达到了一种非同寻常的效果，那么它在一定意义上却也是一般现象学的推动力，至少是那样一种认知的源泉，这种认知首先带来的是对“图像现实性”的赞许，然后是对气氛的发现，对半物以及与此类似的摇摆性实存的承认。当克拉格斯在有关显现之保持这篇报道中告诫自己不要把显现“与其肉身载体混同起来”时，他的遣词或许并不恰当，也就是说，与他的远见不相匹配。因为打动他的显现恰恰是他在所述情节中遇到的那个人的身体性在场。他并不打算进入的是这个人在其社会、道德实存中的具体情况，也即与克拉格斯相关的这个人的粗野性，这个人在社会—道德义务方面的未开化性。

2. 人的显现

作为显现的人，自然是现象学意义上的一个现象，是胡塞尔、海德格尔以及史密茨的现象学意义上的一个现象。人是一个在其自身那里展示着自己的东西（Sich-an-ihm selbst-Zeigendes）。但这并不是说，这个现象，一个人的显现，是关于某个人的显现或某个人的显现。更准确地说，正是就人们把一个人的显现素朴地认定为其所展现的东西而言，该显现并不是被解读为某个人的显现，就像我们将会说的那样，某个确定个人的显现。所以海德格尔恰恰是想在现象和显现之间做出术语上的区分：“显现作为关于某物的显现，说的因而恰恰不是：自我展示，而是通过某个自我展示的东西对那个并不自我展示的东西的一种报到登记。”^② 在赫尔

^① Ludwig Klages, *Vom kosmogonischen Eros*, Bonn, 1972, S. 92.

^② Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, 1957, S. 29.

曼·史密茨的意义上，一个人的显现也是被解读为某个个人的迈人显现，而不是被解读为现象，因为在这种意义上自我展示的东西，“如果所有可以通过判断形式来表述的假定都可如此自由地加以改变的话”（*System der Philosophie*, III. 1, S. 1），就绝不会保持下来。在这种情况下，起着决定作用的那些假定是面相学理论或者是相面实践活动所持有的假定，是人们总是带有的、对那些与人们打交道之人的成见。人类显现之现象学——完全有这方面的完美例证，不过人们可能想到的只是拜腾蒂克的研究，因而不管怎样首先并不是面相学，就此而言，它也完全免除了自古希腊罗马以来就附着在面相学身上的各种矛盾。每一种面相学的基本假定都是内在人与外在人、本质与显现之间的差别。但在这种基本看法假定了内在与外在之间的完满和谐时，这种基本看法讨论的仍不过是，就像海德格尔的漂亮界定所说的那样，“通过某个自我展示的东西对那个并不自我展示的东西的一种报到登记”（出处同前）。所以苏格拉底类型历史性地提出的是面相学可能性的问题。就像我在第二章第一节通过对佐皮罗的轶事的分析所指出的那样，面相学表明自身是一种自相矛盾的行当。如果有内、外在之别的话，面相学作为一种从外在推出内在、从显现推出本质的艺术，就真的成了必要的，但正是这种差别使面相学的结论成了可疑的。接受面相学那危险的谬误义涵——这种谬误义涵在政治上甚至可以表现为种族主义成见的养成和运用，在私人方面，则可以表现为对那个在司汤达看来寓居于美之中的幸福承诺的痛苦失望，接受面相学的矛盾，一个策略就是把面相学还原为现象学。这种还原我们在所引述的《宇宙起源的厄洛斯》的那一段中已经在起作用了。这种还原在克拉格斯那里之所以显眼，主要是因为作为笔相学家的他代表的正是传统面相学的一个变种。把内在人这个维度剪掉之后，面相学就不再把一个人的面相视为对某事物（比如这个人的特征、本质，其内在反应）的表达，而是视为印象潜能。这种面相学研究的是，某个人是通过何种方式，通过何种面部特

征与表情，通过何种姿态、声音以及最后何种言辞而在场的。当我们把一个人或物可察觉的在场称为气氛时，那么，以现象学方式行事的面相学研究的就是一个人的面相与（出自他的）气氛之间的关联了。

但这种有疗效的纪律规定同时却也是对研究领域做出的一种过度敏感的限制。在这个需要非常清楚地去标示出来的点这里，一个在更宽泛的意义上同样以现象学事业为指向的问题出现了。这个问题也就是，这种并非现象学意义上的、而只是就像海德格尔将会说的那样（出处同前，第31页）粗浅意义上的现象，是否将极为广阔的显现领域弃于不顾，也就是说，想让其保持为未被分析的。这个问题与那种对现象学来说几乎无一例外的独特的、对发生学观察方式的克制有关。因为就人们站在现象之发生这个背景上来分析现象而言，现象恰恰就不只是那种展示着自己、观察着自己的东西，而是比如说作为关于某物的显现，也即作为可以变更的假设结论。但因为我们生活于其中的现象现实性恰恰是被那种粗浅意义上的，但正是因为其粗浅才具有生活重要性的现象所统治，所以，现象学的自我限制表明自己是一个过度敏感的自我限制。正是传统面相学与那种被现象学地加以净化的面相学之间的关系使这一点变得清楚明白了。

我们与人的显现的打交道，通常情况下并没有超出剧院座椅甚或没有超出电视观众的视角之范围。就我们被环绕着显现的气氛所打动、被其面相所攀谈而言，显现对我们而言就恰恰不只是形象，而是具体之人的显现。与显现打交道的这样一种方式可以从我们把人与其显现素朴地等同起来，变成我们强烈地想要离开显现，以便我们通过实在的私人性的交谈而与这个人本身打交道。但这后一种可能性，即私人性交谈，同时也开启了一种全新的观察显现的视角。它使我们能够分享显现者用来观察他自己的显现的那种视角，并带来了对人的显现所具有的主体性的发现。

奇特的是，人的显现之现象学与传统面相学共享着一种外部视

角。我们所提到的对通达现象的那种发生学之路的克制，在这里就与那种外部视角，与那种客观主义的、对人类显现的观察相重合了。现象这里也是一如既往地被视为被给予者，被视为自我展示着的东西。但全然不合理的是，我们的眼光固守在表面，而并没有闯入自我展示者的深处。全然不合理：因为在这种特殊的情况这里，在这种特殊的现象这里，也即在人的显现这里，我们是能够选取一种观察现象的发生学视角而无须离开现象领域的。因为我们每个人自己就是这种显现者。一个人的显现既不是单纯客观的、或多或少肯定能阐明的某个隐秘内在的征兆，就像传统面相学想做的那样；也不是一个具体之人随身拖带的单纯气氛，就像被现象学地净化了的面相学本该拿它来作为论题那样，而是一个人借以迈入显现的方式。

这里我们触及了一个使人的显现这个主题变得特别棘手的点。毫无偏见地与一个人谈论他的显现，基本上是不可能的。制作一幅他人的像，仍然是要通过照相机技术的中介，要有一个合适的时机。而一个人的像也从不是复制其外貌这种意义上的单纯摹画。在我们对一个人的外貌所进行的每一种处理中，那让人感觉不舒服的地方，其要点或许萨特已经十分准确地做了说明：这种不舒服源自这样一种担心，即担心在他人的也就是在那个开始制作一幅我的像的人的客观化视角中，我的自我展示的主体性会丧失。所以每个人将宁可把自己的像弄得模糊，而不会去促使人的显现之现象变得清楚明了。不过另一方面，迈入显现的主体性也为现象学提供了一个绝无仅有的机会，即无须把一个现象只是作为被给予者来接纳，而是也可以作为一个自我展示者来接纳。

3. 是显现自身

在何种方式中我们才是显现自身？其中的自身之在（Selbstsein）何在？迈入显现的主体性有着怎样的改变？我们总是

认为，我们是通过他人的眼光、通过镜子而意识到自己的显现的。所以就有了“镜前的惊讶”^①。我们自己的显现陌生地来到我们面前，并迫使我们把自己与这个陌生者等同起来。但在更正中，我们会察觉到的惊慌是：这不是我。但镜前的惊讶实际上是这样造成的，即这里与我们碰面的只是作为被放弃、转让了的我们的显现，并且我们是这样而与之碰面的，就好像这种放弃、转让无非一种无意识的放弃、转让一样。但实际上我们在我们的迈入显现过程中一直都是活动着的。我们选择白天穿的衣服，我们选择某种发型，包括我们的化妆、姿势、举止和嗓音都表明了这一点。人的显现作为主体的显现总是通过或多或少有意识的才能而构成的。就这种才能是有意识的而言，它就提供了一个绝无仅有的机会，即把显现真的作为自我——展示者来研究。

当然，就像对有关面相与气氛之间的关系之研究而言的那样，戏剧事物这里也提供了一个很好的通道。所以这里应该提到一个来自某个演员生活的故事情节，这个故事对应于克拉格斯的那个小故事，不过与之相比，这个故事具有更为特别的重要性，因为克拉格斯的那个故事非常明显地是从观众的视角来传达有关人类显现之经验的。在布瑞恩·贝特斯（Brian Bates）的《演员与魔术师》（*Der Spieler und der Zauberer*）^②一书中，演员查尔顿·赫斯顿（Charlton Heston）报道了一个有关加里·库珀（Gary Cooper）的故事。赫斯顿和库珀在一家餐馆吃饭。这家餐馆里还有一些年轻的所谓的古惑仔也在场。赫斯顿叙述道：

最后我们该走了，库珀走在前面，我们穿过桌间的窄道走向出口。其间我们从古惑仔的桌子旁经过，那帮年轻的渣渣中有一个讥讽地叫道：“那个牛仔巨星要走人了”。库珀停了下来。过了几秒。库珀转过身来，他的当下气场仿佛充满了整个

① 参见 F. Akashe-Böhme (Hg.), *Reflexionen vor dem Spiegel*, Frankfurt a. M. 1992.

② Brian Bates, *Der Spieler und der Zauberer*, München, 1989.

空间。库珀盯着那小子，带着冷冷的微笑，慢慢地说道：“在你说话的时候，你必须微笑。”

赫斯顿继续叙述道：

当然，我并不清楚那个小伙子是否知道，库珀的这句话出自他著名的电影《那个来自维吉尼亚的男人》（*Der Mann aus Virginia*）。不过，突然之间，我们身处的不再是一间伦敦人的餐馆，而是站在了艾伯林的一条满是灰尘的大街中央。那个桌子边没人动弹，也没人再笑。那帮人只是坐在那里，不敢张嘴。库珀盯着那个小伙子大概有 20 秒，然后转过脚跟，走了出去。在餐馆外面，库珀坐进了他的劳斯莱斯车的后座，扯了扯裤子的褶皱。[……] 我也上了车，赫斯顿继续叙述道，坐在库珀旁边，说：“库珀，您干得漂亮！”他眼睛微眯地看着我，淡定地说道：“实际上……这种事我常常是做过足够的练习的。”（出处同前，第 206 页及其后一页）

这个故事包含了通过才能迈入显现的所有理想要素。加里·库珀并非只是具体地迈入显现，而也是作为加里·库珀出现，为此他引述了自己的话，并在现实中扮演了那个来自维吉尼亚的男人。他在日常生活中演绎了那种给他的那部电影带来形象现实性的超凡魄力。通过对停顿、突然性的运用，通过演绎自己的强大形象，库珀散发出了一种令人起敬的气氛。报道人特别强调了这种气氛性的东西：“他的当下气场仿佛充满了整个空间。”贝特斯也强调了该故事中的这个环节，并着重指出，这种气氛效果成了加里·库珀作为有才能的人而拥有的东西。他说，“加里·库珀，将自己的当下，以他想要的那样一种方式，带入了这间餐馆。他显得特别高大”（出处同前，第 207 页）。在这则逸事中，库珀自己也说，“这种事”他常常是做过足够的练习的。

回头来看，把气氛的散发回溯到才能，把超凡魄力回溯到场景化表演，这对我们来说无论如何有些令人讨厌。被报道的这则逸事无疑也带有许多讽刺的地方，因而库珀的话“这种事我常常是做过足够的练习的”可能是一种撤退，一种对自己所做的克制性的轻描淡写。但希特勒也说过，他在镜子前练习。库珀在这个故事中所营造的，无疑是一种场景化效果。而完全无须否认的是，每一种气氛现实性都带有某种不可任意支配的性质。气氛才能使显现，不能被设想为因果性的事件，而是必须要被视为关于显现条件的知识以及有意识地来达到这些条件的能力。这样一来，从显现的条件出发，也就是从一种发生学的现象学出发来研究现象，就变得可能了。

4. 发生学通道

通达现象的发生学通道似乎重新赋予了词语以重要性。这里既不是要去讨论词语理解，也不是要去费力地得出有关内在的人及其情感状态、意向的假设。迈入显现的主体性并不依附于一个作为核心的个人之实存上，而是与身体性绑在了一起。除了察觉，同样原初地属于身体性的还有作为生命活动的自我表述（Sich-äußern）。我把自我表述在更宽泛的意义上存在论地称为物的迷狂之在。在有关人的显现这里，对自我表述的主体性来说，通常并非那种发展了的反思，而是那种发育不良的反思才是决定性的。为了表述我自己，我总是要创造出我个人性的在场，以某种方式填充空间，影响或侵染所有他者的在场。只是为了从我自身那里走出来，为了把我自己展示到我身体性的在场中去，我必须也是可以影响的。这种从自身走出来，在某种意义上，就是有如身体性的扩张趋势那样的东西。只是这种扩张趋势必须理解为发了声的扩张趋势，这样，它也才能对他人而言是可知觉的。

就那种主体性的从自身走出这种意义上的有关人类显现（作

为生命表述)的分析而言,声音现象可以被赋予一种核心的重要性。在声音现象(包括发声说话)中,众所周知,我们与之打交道的是一种总是反思性的表述形式:我在闻、唱和说的时候,我总是同时听到了我自己。所以,在每一个人那里,声音性的表述都是一种超级的发声表达的能力。其他身体性迈入显现的方式也在一定程度上变成了有意识的才能。不过尽管如此,有关这种才能,人们并非在每一个人那里都能看到一种令人满意的状况。人们必将求助于那些能培养他们职业上可习得的才能的人。

于是,对现象学来说,除了知觉、察觉、一般经验和文学中的经验报道、心理学、日记和作者传记,关于演员、化妆师、舞台设计师以及表演艺术家的认知,也作为重要的来源而出现了。就这些方面知道人们是如何让某事物显现的而言,这些方面必然在现象研究方面有所贡献。

这个转向或许带来的问题是,当人们研究现象学时,人们究竟想知道什么。即便我们纵观从回到实事自身的呼吁、从胡塞尔到海德格尔、萨特、梅洛-庞蒂、拜腾蒂克,再到史密茨这漫长的现象学历史,答案也绝不可能清晰地沉淀出来。把一般现象确定为这样的东西,并使之有效,这无疑是现象学的一大功绩。就此而言,对现象的描述仍保持为现象学的一个根本任务。但描述也并非一种简单的称呼命名,所以同时,这样的一个问题就出现了,即现象与诸描述术语之间的关系如何。贯穿胡塞尔遗觉现象学的是那个传统的哲学问题,即这是什么,这个问题因而也就成了现象学的任务:在现象本身那里去辨识出某种东西来,比如本质。于是现象本身被直观,并且在所有的地方人们都可以声称某种本质,而本质却又是从它的本质性的构成部分出发来加以分析的。于是胡塞尔和海德格尔给现象学带来了一种先验转向,为此,他俩追问现象得以显现的主体条件。人们也可以把这种追问称为发生学的,但它并不是本文那种发生学意义上的追问。他们两人的追问涉及的毋宁说是显现的形式性条件,而不是经验性条件。在

在我看来，在赫尔曼·史密茨那里，对经验性条件的追问似乎才来到了前台。我之所以这么认为，就在于，在史密茨那里，现象根本上要被视为或多或少清晰的区分，即从混乱的杂多中区分出来。所以，关于现象，人们各自可以说的东西，同时也就是各种显露所说明的东西。但这里所要处理的毕竟还是显露的内在条件，一定程度上还是各种现象的发声。基于现象学的术语表而对现象的重建可能就是要这样来看待的。向更加基础性的现象的回撤，使人们一定程度上可以解释所研究的现象的线描轮廓及其简明性。通向现象的通道在此仍保持为全然病理学的，也就是说，这种通达现象的方式仍只是把现象视为被给予的东西。即便是对一种发生学的现象学来说，这种通达方式也应该是最基础性的东西。因为无论如何，一个现象首先必须通过自己的独特性而被发现，被描述。只有这样，人们才能接着追问，人们必须设定怎样一些经验性的边界条件，以便这种类型的一个现象得以显现。歌德在他的颜色学说中的教学法章节中就是这样来行事的：颜色得以显露的诸条件是通过实验性的编排布置来发现的。这种做法同时也扩展了颜色及其秩序方面的知识本身。受这个例子的鼓舞，我们可以期望的是，通过追问，人们是如何使某事物显现出来的，我们就能把我们在现象世界中的目标定向也扩展到其他领域中去。

美

1. 美之迷

我们被美打动，这一点没有问题。每个人都熟悉这类经验，而且也知道，美涵盖的范围广阔。美从强烈的恐惧、对完全另类事物的惊讶觉察伸展到了心情的瞬间转晴；从痛苦的渴望情感到迷恋他人，再到被惬意可爱的情感所包围笼罩；但必须要说的是，美者置人于尴尬之境，人们担心，美者，在人们说出它的时候，就变成了另外的东西，而不是人们曾感受到的其当初之所是。“因为人们不可能倾向于把必须别样地来理解的东西，把自己别样地理解的东西，把自己完全以另一种方式而喜欢的东西，想要通过定义的形式来加以理解，而通过定义的形式，这个东西很容易就变成陌生的和某种不同的东西了。”^① 通过这句话，哲学家、宗教思想家索伦·克尔凯郭尔（Søren Kierkegaard）引入了各种实存概念。这类概念就是使某事物成了严肃的那些概念，因为概念的内容与思考它的人是紧密地交织在一起的，或者我们反过来说，因为主体被卷入了他所思考的内容当中。这样，我们或许就已经给美找到了第一个特性。美无法被完全客观化，美并非某个人、物或场景轻易就具有的一种属性，因为知觉着的主体的参与本质上总是属于美的。我们无法将某个景观的美固定在客体上，因为景观给我们带来的陶醉恰恰属于美。人们或许会不理睬这一点而

^① Søren Kierkegaard, *Der Begriff Angst*, Reinbek, 1960, S. 133f.

说道：人们无法谈论美，人们必须经验它。

不过人们并没有不顾这一点。相反，自古希腊人开始，人们总是一再地试图去规定什么是美者^①，而在哲学中，一个完整的科目也形成了，这个科目主要关切的事情正是对美者的规定，这个科目就是美学。直到 19 世纪中叶，美学都是一种关于美的理论。美学也可以被称为关于美的艺术的理论，因为大概直到这个时间点这里，对艺术品的一个不可或缺的要求一直都是，让艺术品所展现的东西美丽地显现出来。在我们的日常生活中，这种观点总是带有一种模糊性，比如当我们说一个物或一个装置是审美的并以此来意指它是美的，或者当我们论及现实审美化并以此来意指我们美化现实的努力。只是在黑格尔之后，诸如丑者美学^②之类的东西才得以出现，我们知道，艺术在此期间早就不再必须是美的东西了。但正是这一点，正是这种通达美者的方式（也就是从艺术出发、从设计或建筑艺术出发），才为我们提供了另一种尝试的时机，即尝试着去规定美者。因为对接受者而言，他们自己关于美的经验或许是如此主观的或私密的，以致人们不可以期望最终用言语来阐明美，而从另一方面来看，也即是从制造美学方面来看，事情就似乎完全不一样了。艺术家、设计师、建筑家想从客体的方面出发，通过制造景观，通过对客体的造型，通过安排布置场景，来设定人们获得美的经验的诸条件。这包含两重意思：一方面指的是，关于美的经验不可能是如此主观的，就像它首先对被打动的人所展现的那样。如果这种努力，即通过制造来谋求美，应该是有意义的，那么我们就必须预设，至少在一定程度上，我们对我们的美的经验进行了切分。这里，舞台设计艺术，再次成

① Michael Hauskeller, *Was das Schöne sei. Klassische Texte von Platon bis Adorno*, München, 1994.

② Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen*, mit einem Vorwort zum Neudruck von Wolfhart Henckmann, 2. Unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe Königsberg 1853, Darmstadt, 1989.

为典范，就像它在气氛美学中是一种普遍的典范一样^①。如果人们不能预设，一定的公众群体将以相同的方式来经验这个编排布设，那么那种努力就将是没有意义的。在美这个主题这里，情况也是如此：艺术家、设计师、建筑师想要知道，他必须做什么，以便自己的对象或编排布设被公众感觉为是美的。说清这一点，将是美学的任务。

但这一点已经说清了吗？我们已经有了一个关于美的定义了吗？抑或这一点也许总是要重新去说清，因为人们的趣味在发生着改变，或者说得更深一点，人的经验方式在发生着变化？

2. 各种传统的回答

就像古希腊人的艺术和建筑术对历史悠久的欧洲文化史而言是标准一样，古希腊人关于美者的思考对欧洲文化史来说也同样是标准。柏拉图的论点，美者是最高程度地显现出来者（das Herausscheinendste）^②。这个定义一直以来都在，都有其合理性。这个定义似乎把美者固定在可见者领域。这个定义把美者与关于光的经验联系在一起，并且，即便这个定义无疑把美规定为客体的一个特性，但这个定义通过显现一词也确立了一种与主体的关系：如果某事物显现，那么无疑是对某人而显现的。不过，这个第一印象是错误的，我们过快地从我们的需求出发来解读柏拉图了。首先必须提醒的是，对柏拉图而言，真正的存在者，也即真正的美者，乃是诸理念，因而不是感性世界中的诸物，而是那些只能

① 有关于我把美自身作为气氛来处理，参阅“美和其他气氛”（*Schönheit und andere Atmosphären*）一章，载格诺特·波默《实用视野中的人类学》（*Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*，Frankfurt a. M. 1985），带有后记的更新版：Bielefeld/Basel 2010，以及“美者的当下与生活修养”（*Gegenwart des Schönen und die Kultivierung des Lebens*）一章，载格诺特·波默《新视野中的康德的〈判断力批判〉》（*Kants Kritik der Urteilskraft in neuer Sicht*），出处同前。

② Platon, *Phaidros*, 250 d.

作为诸如此类的东西来设想的、在永恒之中建立起来的诸物的典范。只是就诸物的诸理念通过诸物而被表达出来而言，世界中的诸物才是美的。这样我们就清楚了，柏拉图的最高程度地显现出来者本来的意思是什么了。因为永恒的东西即理念是美的，就它们简单地是其所是而言，所以，我们世界中的非永恒的物之所以是美的，也是就它们使它们与之相符的理念变成清晰可见而言的。一张床是美的，是就它是一张好的床并且作为这样的东西是可以被认知而言的。某事物是美的，如果其所是的东西真的是好的且作为这样的东西是可认知的话。这样，美就变成了简明性（Prägnanz）。

这种看法具有一定的吸引人的地方，所以人们会乐于跟随这种看法，如果能跟随的话。但这种看法显然也有一些如今我们不再赞同的预设。柏拉图关于美的看法把某事物的（物的或人的）美与美真正之所是联系在了一起。所以美绝非外在性或虚幻外表之类的东西。美恰恰并非显像（Schein），而是与好这种状态（Gut-Sein）相关联的。位于背后的是整体古希腊人关于美者、善者（Guten）统一的观念，即关于美善统一（Kalonkagaton）的观念。所以，好的市民就是有声望的人，而有声望的人市民就也是美的。美的人同样也就是上等人，它们通过自己的杰出才干而出类拔萃。就像美并非对物或人而言的外在东西，善同样也并非只是隐秘地发挥着作用的某种东西。善者若并不引人注目，那么这种情况对古希腊人而言是非常罕见的。希腊人相信，一个东西若是好的，它就也把自己展示为这样的东西。它是简明的，它显露了出来。在柏拉图的对话集《大希匹阿斯》篇中，苏格拉底非常漂亮地把两者放在一起做了处理，也就是在他讨论这个问题的时候，即金制的搅拌勺是否比橄榄木制成的搅拌勺更美。对苏格拉底来说，事情是清楚的。金制的搅拌勺尽管能闪闪发光，但不便使用，与搅拌勺搅拌的粥的味道并不协调。所以橄榄木制成的搅拌勺更美，这一点既体现在搅拌勺的使用中，也体现在粥通过搅拌勺的搅拌

而形成的味道上。善者凸显了出来，而一个搅拌勺越好，它也就越简明，因而也越美^①。

柏拉图那里美与善的联系还具有其他一些后果。在他那里，这一点已然是清楚的，即按照他对美的定义，数学对象，更准确地说，几何学对象是最美的。因为没有什么东西在其所是方面像数学对象那样如此的好，如此的线条清晰：一个球体，一个四面体，一个立方体，一个正方形，一个等边三角形。美于是就成了匀称、和谐、比例。但从今天的观点来看，其破坏性的后果在于，人们也由此出发而试图在其他的领域中来破解美的秘密：人们致力于简单的数目关系、黄金分割、算术学与几何学的方法、斐波那契（Fibonacci）数列，以便回答，人们之所以感觉某事物美，其原因何在^②。如果人们确定，我们要去追求的东西就是向日葵的瓜子分布状态或遵循着一定数学规则的蜗牛壳的蜿蜒形状，那种混乱的但给人以美的印象的分形形状，比如那种自相类似的曼德布罗特图形（Apfelmännchen），那么这种情况实际上也有其令人满意的地方。比例带来美——这种看法也是经过实践检验的。适度、均衡之印象，从古罗马到新古典主义的古典建筑的优美，正是建立在人们对维特鲁（Vitruv）^③的比例理论的信任之上的。维特鲁的比例理论除了建议人们通过一个基础尺寸（Grundmaß）来确定一个建筑的大小和构成部分，也即按比例地来构建整个建筑，也有其特别之处：这个基础尺寸就是人自身。这样，他的理论就包含有一个主体元素，一个对我们而言似乎是审美经验不可或缺的元素：在维特鲁式的建筑中，人可以把自己置入与整体建筑的关系中，因为人通过其自己的身体而成了这个整体的尺寸。

在伊曼努尔·康德的审美理论那里，关于美的思考经历了一个

① 有关于此参见本书中“材料的光彩·审美经济学批判”章节。

② Bernd-Olaf Küppers, *Die ästhetische Dimension natürlicher Komplexität*, in: Wolfgang Welsch (Hg.), *Die Aktualität des Ästhetischen*, München, 1993, S. 247-277.

③ 维特鲁，全名马库斯·维特鲁·珀里奥（Marcus Vitruvius Pollio），西元前1世纪罗马建筑家、建筑理论家，著有《论建筑术》（*De architectura*）一书（手稿）。——译者注

决定性的转折。但即便是在他那里，那个直到 20 世纪还起着指导作用的基本看法，即美真正来说是形式，也占据着统治地位。在康德那里，有一个讨论（这个讨论至少在绘画中出现），即线条与颜色，哪个更重要。这个问题实际上已经被预先决断了，就康德只是通过钢板雕刻复制品来了解绘画（绘画在他那个时代是作为典范的）而言。康德激化了这种对立，为此他把这种对立与快适者、美者之区别联系了起来：颜色无论如何是快适的，而美者则取决于形式，在绘画中就取决于线条轮廓。关于音乐，他相应地说道，音乐“是比文化更大的享受”^①，因为音乐给一个人带来的愉悦，是基于音乐所唤起的联想之上的。“但在音乐带来的刺激及内心反应方面，数学绝对没有发挥哪怕一点点的作用。”^②但在柏拉图那里，音乐正是由于它的数学特征而成了美的一个经典例子。柏拉图之前的毕达哥拉斯已经通过 2:1 的比例关系表述了八度音阶，通过 3:2 的比例关系表述了五度音阶，通过 4:3 的比例关系表述了四度音阶。不过，柏拉图与康德之间还站着天文学家开普勒，他说过，每个人在心灵深处都必须住着一位数学家，以便在音乐那里因此而发现喜悦^③。在倾听音乐的时候了解音乐的和谐比例的这样一位数学家，康德不再想去迷信他了。所以对康德来说，美不再是一个认知之事或完满的形式之事，而毋宁说是人类的诸内心能力对形式寻求的反应。

在有关音乐的思考中，这个差别实际上是一个重大的转折。通过这个转折，对美者的情感、情绪性的参与就被严肃对待了。美者，康德正确地断定道，带来内心能力的活动。美者使人有生气。对康德来说，柏拉图的物体、立方体、四面体、八面体或球体之

① Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg: 1959, S. 185; 1790 年原版中的第 218 页。

② 出处同上，第 186 页；原版第 220 页。

③ Gernot Böhme, *Von der Sphärenharmonie zum Soundscape*, in: Gerhard Kilger (Hg.), *macht Musik. Musik als Glück und Nutzen für das Leben*, 多特蒙德和科隆 2006 年的德国劳动保护展 (DASA) 的画册，第 30—37 页。

类的对象不美。这些对象是完美的，也与它们的概念相符，因而可以被思考，但关于它们的思想却并不与情感（Empfindung）绑定在一起。相反，那些不确定的形式，那些激发人的想象力的形式，那些促使人追问它们究竟是什么东西的形式，则要被视作美的。人们在景观那里或在自己的当下那里所感受到的愉悦，按照康德，乃是对自己的内心活动的愉悦，也即对那种内心能力活动的愉悦，这种活动处于与形式寻求之间的游戏中。

对现代的人来说，这种观点或许是有争议的。在审美体验中，主体的参与因而就获得了其正当性：并非对一个形式的完满性的那种头脑清醒的查明，而毋宁说是那种寻求着的探究——一个形式被这种探究激发，才带来了审美体验。康德是一个洛可可人，因为对他而言，在日常审美生活中重要的是某个装饰物那些嬉戏着的形式，是其中摇摆着的东西、暗示着的东西。这种美学中的基本形式不是球体或四面体，而是贝壳面或版画家霍加斯（Hogarth）那里的不均衡的S形：霍加斯的《对美的剖析》^①一书中包含有一个素描样本表，在这些样本中，也出现了一根美的线条，与这根美的线条相符的大致就是巴洛克式沙发的腿或一个女人上身的束胸形。

人们可能会说，康德把美从天下带到了凡间。如果说对柏拉图而言，美的事物是永恒的形式，那么在康德这里，美则是日常生活中的对象。康德的美学是否是一种艺术美学或自然美学，对此，人们有很多争论。不过，如果更细致地来看的话，人们就会发现，康德的绝大部分例子源自设计领域。康德对时尚感兴趣，对挂毯画感兴趣，他谈论前庭花园和宴会音乐^②。审美判断能力就是给生活选出一些合适的装饰物的能力。美对共同体有一种教育的功能。在有关确定的物的愉悦上，人们一致地发现自己的趣味是相同的。

^① Wilhelm Hogarth, *Zergliederung der Schönheit, die schwankenden Begriffe von dem Geschmack festzusetzen*, Berlin/Potsdam, 1754.

^② 对《判断力批判》里面的美学例子的索引，参阅我的书《新视野中的康德的〈判断力批判〉》，出处同前。

通过对周边环节的装饰，人们为自己也为他人创造了一种激发人的、使人振奋的气氛。康德认为其根据实质上在于对象的形式，他的这种看法可能比较狭隘，不过他至少把我们对美的思考从数学的统治中解放了出来。即便美学涉及的是形式，这种形式也不是那种完满的形式，不是如今最终落入工业生产中的那种单调无聊的完美性和精确性，而毋宁说恰恰是那种在形式方面不确定的度，那种暗示性的、模糊的、嬉戏性的东西，那种触发对美者的体验的东西。这样一来，康德也就进而超出了自身。

3. 新经验

有一种冒险的观点认为，在不同的历史时期，人们的知觉方式也不一样。不过，技术促成的知觉方式，比如望远镜和显微镜被发明以来，视觉方面的情况，至少体现了知觉领域的扩展甚或根本性的改变^①。这对我们关于美者的观念也会产生影响。但关于美者，人们的所思，实质上完全是以典型对象为定向的。如今，我们无疑远离了这样一种看法，即认为人体基本上就是美的典范，就像弗里德里希·席勒所认为的那样，就像这在德国古典时期完全是一种典型的看法一样。但更为重要的似乎是离开那些作为美的典范的简单形式。我们不只是看腻了简单的几何形式——卢浮宫庭院里作为入口的玻璃金字塔最终是一个败笔，半个世纪之前布朗库西（Brancusi）或亨利·摩尔（Henry Moore）的那些有名的简单且精致的形式我们如今也冷眼相对了。发端于康德的东西，也就是不确定者的魅力，似乎在形式方面独立了，独立成了一般的不确定性。人们注重的只是来自摄影师的海景画的魅力，比如山本博斯（Hiroshi Sugimoto）的作品。

^① Gernot Böhme, *Technisierung der Wahrnehmung. Zur Technik- und Kulturgeschichte der Wahrnehmung*, in: Jost Halffmann (Hg.), *Technische Zivilisation. Zur Aktualität der Technikreflexion in der gesellschaftlichen Selbstbeschreibung*, Opladen, 1998, S. 31-47.

水：在康德美学的框架下，就像在也包括阿多诺在内的传统美学中，赋予水以这样的审美魅力，应该是不可思议的。水是无形的东西，所以被亚里士多德视为与所有形体概念对立的可赋形者。小溪、瀑布、池塘这类东西在康德美学中是没有的。尽管他提到了大海，但不是在美的标题下，而是在崇高的标题之下。在合适的距离开外，广袤无垠的、带着令人恐惧的威力的大海被体验为崇高的。当然，水，更准确地说，水域，一开始就经常出现在风景画中，但只是作为陪衬物，作为风景气氛之营造的构成部分。这种功能使水在园林艺术理论中被克里斯蒂安·凯·赫什菲尔德认为是有价值的。^①赫什菲尔德追问的是，什么类型的水域与什么样的自然场景相匹配，更准确地说就是，一定的水域在一个场景的情感特征方面有什么贡献。这距威廉姆·特纳（William Turner）的绘画似乎只有一步之遥了。特纳试图把气氛作为水、光和天气之类的东西共同作用的产物来画——这样，对象性的东西就退居次要地位了。这一步发展非常重要，但它似乎只是在100年后才由更为广泛的公众一起来实现的。

当然，赋予颜色以一种感性—习俗性效果的歌德，通过其颜色学说已经在理论上为这一步发展做了准备工作。而如今，我们想谈论一种气氛效果。颜色赋予空间以一定的情调。由于该情调为在场的人（通过他们的处境感受）所察觉，所以两者的共同游戏就能够在人的生气勃发的状态中被经验为美。这种经验，就其可以通过木版画来传达而言，人们可以在马克·罗斯科的绘画那里获得^②。当然，人们不可以带着这样的一种意图来观看他的绘画，即去确定，在这些绘画上需要看到什么东西，而毋宁说是必须要让这些绘画在颜色方面能够得到空间上的发展。马克·罗斯科的图画或许可以充当美的新典范，如果人们从颜色与线条这个古老

^① Gernot Böhme, *Ästhetik der Gewässer*, in: Annegret Laabs, Eckhart W. Peters (Hg.), *Die Elbe [in] between*, Magdeburg, 2007, S. 62–69.

^② 而此外关于他的朋友、印象派成员中的巴内特·纽曼的谈论，却是对传统的那个对立概念也即对崇高者而言的。

的对立出发的话。

但对此，我们还没怎么谈论。如果事情的目的在于美的新观念，那么要处理的事情就自然是对光、水、空间、颜色等的经验，是对不确定性的愉悦——关于不确定性，康德说，它激活了想象力。但事先必须要说的是，为这种美的概念开辟道路的，是美的新典范，是知觉的新模式。而这些新典范、新模式在很大程度上自然是通过技术的发展而造成的。

技术与审美观念的变迁之间的这种关联具有两面性。一方面，技术所带来的那些对经验而言的基本条件，使现代人感受到了知觉方面的福利。另一方面，通过技术而达到的对光、声的掌控，通过技术而对材料甚或材料性进行的塑造，这样的一种可能性就出现了，即几乎没有限制地去营造审美效果。知觉经验的变化可能从显微镜那里就开始了，这种变化更多是对那些通过显微镜看到了未知世界的门外汉而言的，而不是对那些通过显微镜来观看某种确定的东西的科学家而言的。就此而言，恩斯特·哈克（Ernst Haeckel）的放射虫还只能算作是美的传统典范^①。相反，深度不确定的背景中的那些摆动着的形体才真的是某种新东西，特别是当它们在那种迷人的极光光亮中显现的时候。同属此类经验的还有人们在潜水或借助水下摄影而获得的那些经验。这里人们遇到的又是不确定性，但首先是摆动和光亮，特别是这种情况下媒介的一同知觉（Mitwahrnehmung）——它对美的经验负责。媒介对知觉的这种参与以一种在确定对象的世界中绝无可能的方式促成了在场感受。与这种方式类似的是如今几乎每个人都可以有的飞行经验。在飞行中，人们处于一个跳动不定的诸形象之空间，这些形象的显现根据光亮和位置的变化而变化。人们的目光游移在无穷无尽的一次性的、倏忽即逝的诸形象轮廓的世界。人们在此遇到的是散发弥漫着的无穷无尽性以及不可思议的轮廓形象所具有的那种超越于现实的清晰性。无须惊讶的是，诸如水、光和

^① Ernst Haeckel, *Kunstform der Natur*, Leipzig, 1914.

云彩这些总是被视为提供了风景绘画中的空中视角的东西在艺术中已经变得独立了。这种独立无疑就是阿尔弗雷德·施蒂格利茨 (Alfred Stieglitz) 1900 年前后通过纯粹的云彩相片而发动的。这个主题如今是无所不在的, 也为李希特 (Richter) 的木版画所实现^①。只是在这些固定的艺术作品中, 云彩原来的审美吸引力有很多都丧失了。云彩在一幅画中轻易地变成了物, 其变幻不居性连同其对想象力而具有的那种魅力^②, 也一同丧失了。

关键的是, 人们如今把这类经验视为一般的经验财富。这些经验属于一般的知觉领域。对许多人来说, 与此相关的还有如今那些人工性的世界。比如吸毒经验尤其是麦角酸二乙酰胺 (LSD) 这种迷幻药带来的经验中的那种通过这样或那样的手段制造出的失重经验, 比如电脑游戏中或其他虚拟世界中的经验。这里重要的是, 这种世界是否只是作为人们面前的世界而为人所拥有, 还是说人们是把它作为人身体性地在其中在场的空间来经验的。只有在后一种情况下, 人们才能在严格的意义上来谈论虚拟世界^③。不论技术设备是否每次都促成了这类经验, 技术设备都代表着一种趋势, 即再次废除梦幻与现实之间的分离——以前, 新时代就是通过这种分离来界定的^④。这似乎正是后现代波普美学的目标。波普美学拟造着人们于其中作为阿凡达 (Avatar) 而在场的诸种世界: 洞穴—经验——在这种经验中, 人们通过数据手套和数据眼镜逗留于拟造出的环境中。或者反过来说: 波普美学使在一个被拟造的场景中的身体性在场成了可能, 就像拉斯维加斯赌场里的一个借

① Stepan Kunz, Johannes Stükelberger, Beat Wismer (Hg.), *Wolkenbilder. Die Erfahrung des Himmels*, München, 2005.

② 就如在歌德《浮士德》第四幕一开始浮士德从阿卡迪亚踏着云彩回来时在云中所看到的朱诺 (Juno)、勒达 (Leda)、海伦娜 (Helena) 以及上升着的雾带中的格雷彻 (Gretchen) 一样。(浮士德看到的云, 就像古希腊神话中的这四位女神的形象。——译者注)

③ Gernot Böhme, *Der Raum leiblicher Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung*, in: Sybille Krämer (Hg.), *Performativität und Medialität*, München, 2004, S. 129–140.

④ Stefan Niessen, *Traum und Realität*, Würzburg, 1993.

助升降椅而被弹射到《星际旅行》场景中的游客^①所能经验到的那样。这里，我们就不能只是谈论这类新的经验了，而是也必须谈论各种新需求。

4. 新需求

人们不能说，在新经验领域中，美的传统典范完全失去了其价值。我们重新来看待它们，对它们我们有新的期望，它们必须在新事物的经验中经受住考验。我们并不打算因为认识到它们按照这样或那样的一些标准是完满的而感到满意，而是要追问，我们在其当下在场中感受到了什么，或者更恰当地说，我们是否在其当下在场中感受到了什么东西。米罗的《维纳斯》或米开朗基罗的《大卫》雕像，科隆大教堂、米兰的斯福尔扎山（Burg der Sforza）和格拉纳达的阿尔汗布拉宫，完全可以用来对此加以测试。只是范围被显著地拓宽了，并且我们也将把完全不同的物和场景说成是美的，就像雨珠闪亮的蜘蛛网或阳光普照的林荫大道按照传统的美学理论是美的的事物那样，我们也把一个地铁站的灯光设计或上流社会的百货商场里的商品布设也说成是美的。美如今不能只是被摒弃在博物馆里，也不再是通过严肃艺术与闲聊艺术之区别来界定的。美，原则上，我们到处都可以发现它。我们不只是在艺术中，而且是在广告、设计、城市场景、自然和人工的媒体世界中也能找到美。一切都只是出自某个人、某个场景、某个对象、某个建筑的印象质（Anmutungsqualität）而已。如今，如果我们要使用美这个词的话，那么对我们来说关键的就是，一个人或物，一个场景或一个地方，是否可以被我们察觉，关键的地方就在于，我们在这里，而这些物、人或场景是否有助于强化我们的

^① Natascha Adamowsky, *see you on the Holodeck. Morphing into New Dimensions*, 网上可以找到该文，地址是：<http://www.ifs.tu-darmstadt.de/fileadmin/gradkoll/Publikationen/space-folder/pdf/Adamowsky.pdf>。（更新状态：2012年10月）

此在。

最后，我们可以借此再一次来界定与传统的审美观念之间的区别。柏拉图出于很好的理由而把美者与厄洛斯联系在了一起。厄洛斯，爱，他说，是占有美者之渴望，然后他又更为鲜明地说，它是永远地占有美者之渴望^①。尽管这种观点有其不可否认的缺陷，我们也总是可以设身处地地来领会它：如果爱是占有美者之渴望，只要人们还没有占有它，只要占有是危险的，那么爱就仍只是生动的。然而，更为重要的是渴望与美者之间的关系中所包含的那个预设，即美者作为这样的东西是某种持续性的东西。持续的美者对柏拉图而言实际上是永恒的理念，并只是以一种最为破碎的形式而存在于感性世界中。相应地，艺术家的传统渴望就是创造作品，即创作某种持存的东西。与此相对，我们则更为谦逊，或更恰当地说，我们已变得更感性。我们可以在短暂的、转瞬即逝的东西中，在锡器的一线光亮中^②或在白墙上的皮影戏中经验美。因为我们自身就是转瞬即逝的东西，所以我们遇见的是诸显现那一闪之中的美者——诸显现对我们保证了我们的此在。美就是为我们带来在此存在这种幸福的东西^③。

① 参见柏拉图《酒会》对话篇中蒂欧提玛（Diotima）的话。

② 这一点笔者是受哲学家雅可比·波默的启发；有关于此，参见笔者的论文《转瞬即逝者的美学》（*Ästhetik des Ephemereren*），载格诺特·波默《为了一种生态学的自然美学》（*Für eine ökologische Naturästhetik*），出处同前。

③ Gernot Böhme, *Das Glück, da zu sein*, in: Robert Josef Kozlani? (Hg.), *II. Jahrbuch für Lebensphilosophie*, München, 2006, S. 209–218.

译 后 记

当代美学实践日趋多样，甚或乱象纷呈，再加上现代数字、虚拟等技术的发展，给传统美学理论与范式带来了某些理论家来说釜底抽薪式的革命性冲击。由此，人们也不得不对审美与艺术领域中的诸多基本问题乃至审美、艺术的本质进行重新的反思。在当代英美和欧洲大陆有关艺术与美学的讨论中，我们至少可以清楚地看到有两种出发点一致、路向却截然相反的理论尝试：两者都是从现实审美化或审美生活化潮流出发，一定程度上都一致地反对在审美问题上的那种传统的精英主义而强调审美的日常化、生活化。但其中一派认为，与传统艺术不同，现当代艺术主要是一种概念艺术，从而反对把美学规定为一种感性认知理论——以杜尚（Duchamp）、丹托（Danto）为代表；另一派则试图在当代美学的实践中重新发掘、发扬自鲍姆加通以来的感性学-美学传统——以威尔士（Wolfgang Iser）、史密茨（Hermann Schmitz）、波默（Gernot Böhme）和泽尔（Martin Seel）等人为代表。格诺特·波默的新美学即气氛美学便是从现象学、身体哲学等方面来重塑德国古典美学传统的一种新尝试。其美学理论的切入点是人的处境感受与人所处的周遭环境之间的关系，因而，波默的气氛美学也是一种生态环境美学——他的新美学当初的名称就叫“自然生态美学”。在近半个世纪自然环境遭受如此破坏的中国，但愿波默的自然生态美学，尽管姗姗来迟，能对掌权者有着些许的实践和理论方面的意义！

本书最初由德国卡塞尔大学（Universität Kassel）的助理教授王卓斐博士推荐，由杭州师范大学的陈星老师主持，我接手该书翻译是承北京大学艺术学院彭锋老师的雅意。翻译期间，适逢波默老先生八十寿诞，他却依然抽空给我回信，回答我就翻译提出的一些问题。在希腊语词汇的翻译问题上，四川大学的梁中和、余玥两位老师给予了热情的帮助。在此，我谨代表我个人向他们致以热忱的谢意！

由于译者水平有限，翻译中不免纰漏、错误之处，请专家、同行们批评指正。

贾红雨

2017年6月于西安