

SHEN
MEI
XUE

审美学

胡家祥 著



北京大学出版社

B83

174

审美学

胡家祥 著

北京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

审美学/胡家祥著. —北京:北京大学出版社, 2000.5
ISBN 7-301-04541-7

I. 审... II. 胡... III. 美学-理论 IV. B83

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 08736 号

书 名: 审美学

著作责任者: 胡家祥

责任编辑: 高秀芹

标准书号: ISBN 7-301-04541-7/B·0194

出 版 者: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区中关村北京大学校内 100871

网 址: <http://cbs.pku.edu.cn/cbs.htm>

电 话: 出版部 62752015 发行部 62754140 编辑室 62752025

电 子 信 箱: zpup@pup.pku.edu.cn

排 版 者: 北京军峰公司

印 刷 者: 北京大学印刷厂

发 行 者: 北京大学出版社

经 销 者: 新华书店

850 × 1168 毫米 32 开本 10 印张 260 千字

2000 年 5 月第一版 2000 年 5 月第一次印刷

定 价: 16.00 元

ZK50/13

目 录

导言	(1)
----------	-----

第一编 美的本体论

第一章 美的本质	(8)
第一节 关于美的本质探讨的历史回顾	(8)
第二节 美是人从中直观到自身的东西	(22)
第三节 美是人的本质丰富性的对象化	(35)
第二章 美的构成	(56)
第四节 美,体现人类的完整心灵	(56)
第五节 心灵的层面结构与美的结构	(70)
第六节 美形成于第二世界	(88)

第二编 审美形态论

第三章 美的存在领域	(104)
第七节 美的单面形态	(105)
第八节 自然美	(122)
第九节 艺术美	(136)
第四章 审美对象的形态	(153)
第十节 壮美(崇高)与优美	(153)
第十一节 弱美与丑	(168)
第十二节 审美对象的复合形态	(186)

第三编 审美教育论

第五章 审美感的分析	(205)
第十三节 审美感的静态剖析	(205)
第十四节 审美感的动态发生	(222)

第十五节 审美理想	(240)
第六章 审美人的造就	(256)
第十六节 审美趣味与审美标准	(256)
第十七节 审美能力	(274)
第十八节 审美与人格塑造	(293)
后记	(313)

导 言

“美学”是一个诱人的字眼。

追求美乃人的天性。人们总是自觉或不自觉地在湖光山色中流连,在楼榭亭台中寻怡,在轻歌曼舞中陶醉,在诗词曲赋中自得……美是人们的生活理想,又是人们的力量源泉。

美学试图对种种审美现象进行解说,使人们对美的追求由自发变为自觉。这是一项非常艰难的任务,因为单凭理解力并不能把握美。研究对象的普遍性与复杂性,决定了美学是一门不易掌握、较为玄奥的学科,更何况它本身还处在建设过程中。也许可以说,美学的根本宗旨在于引领人们进入“天堂”——追寻人生的诗意境界,达到人格的和谐完满;但是它的内在结构却是一座“炼狱”——这里洞穴幽深,道路崎岖,甚至气氛枯燥。

尽管如此,我们有必要鼓起勇气跨入这座炼狱。从具有爱美的本能开始,经理论的分析而提高认识,再回归到在生活中自觉追求美,这是一个否定之否定的过程,学习美学是其中的一个必要环节。

—

如果从审美观念的萌芽时代算起,美学是一门古老的学科。比较文化学的研究者们一般认为,公元前 800 年前后,地球上的人类经历了一次精神上的觉醒,开始摆脱混沌蒙昧状态,在世界的不同地点相继出现了一大批思想家,为古代文明奠定了基础。据已发现的资料,大约公元前 6 世纪至前 5 世纪,古希腊的毕达哥拉斯学派就提

出了“美是和谐与比例”的观点，传说黄金分割律就是由毕氏发现的；我国老子也提出“涤除玄鉴”等命题，孔子以“尽善尽美”作为衡量艺术的标准等。约公元前4世纪至前3世纪，柏拉图在《大希庇阿斯》中专论美的问题，他的学生亚里士多德更进一步，写出了西方历史上最早的具有逻辑体系的审美学专著《诗学》；大致在同一时代，孟子奠定了心学的基础，庄子提出“心斋”诸说，对审美研究都有重要意义。稍晚荀子写出《乐论》，它可看做是我国较早的审美学专论。

审美学又是一门年轻的学科。1750年，德国启蒙主义思想家鲍姆嘉通正式以“Ästhetik”命名自己的著作，标志着作为独立学科的审美学正式诞生。19世纪初叶，黑格尔讲审美学，本不赞成用“Ästhetik”称谓这门新学科，因为其原始义局限于研究感觉和情感，有些名不符实。他认为“艺术哲学”才是恰当的称谓；只是考虑到名称问题“无关宏旨”，也就沿用了人们的习惯讲法。在我国，近代学者王国维率先采用日译“美学”来称谓这门学科，已为人们所通用。

两百多年来，审美学研究的基本路线为两条：一是哲学思辨的，一是科学实证的，德国美学家费希纳分别称之为“自上而下”和“自下而上”。应该说，二者各有千秋，应当互补。

自19世纪下半叶以来，审美学的发展出现了新气象。一是由于费希纳大力倡导实验方法，使自下而上的研究蔚然成风。哲学家似乎从作为审美学导师的宝座上被赶了下来，人们更多地采用科学特别是心理学的方法研究审美现象，注重对审美活动的记录、问卷、统计等。二是形成了理论多元化的格局。这种多元化主要来自研究者视角和方法的多样化：有来自哲学不同流派的，如现象学、阐释学、分析哲学等；有来自相邻学科的，如心理学、社会学、人类学、语言学等；还有来自新兴学科的，如系统论、信息论等。尽管如此，现代审美学仍体现了走向人学的大趋势，西方近代审美学本来就已明显向人学方向位移，现代的自下而上研究其实主要是人的审美心理的研究。尼采直截讲过：

没有什么是美的,只有人是美的:在这一简单的真理上建立了全部美学,它是美学的第一真理。^①

应该说,这种看法把握住了现代审美学的律动。它表明“人”的进一步觉醒。

二

关于审美学的研究对象,学界持有不尽相同的意见,我们采取折中的立场。首先,审美学一般来说是研究人对外部世界的审美关系的。审美关系是人对外部世界的几种基本关系(功利的、认知的、伦理的、审美的)之一,是人类掌握世界的基本方式之一。客观自然物本身并不足以构成美,须赖审美主体参与创造,因此,美存在于审美关系之中,只有当人对客体作审美把握时才有美存在。其次,它应该以研究审美经验为中心环节。更具体一点说,美形成于审美过程之中,审美经验体现了审美主体与客体的统一,人们藉以创造艺术、欣赏艺术,因而审美经验的分析连结着美的本体与艺术的研究。再次,这门学科必须以艺术为主要研究对象。艺术美是人们的审美意识的集中体现,是主体对外部世界作审美把握的结晶,艺术是美的领地,着眼于艺术方能保持审美学基础理论的纯洁性。事实上,中外历史上的美学家大多是就艺术探讨审美问题。

相应地,审美学原理一般由三个部分组成,即美的本体论、审美心理理论和一般艺术论。不过,这只是一种逻辑的划分;其实,无论从哪一部分入手,都会涉及到其它部分的内容。

由此容易看出,与审美学关系最为密切的是哲学、心理学、艺术学三个相邻学科。艺术学包括艺术发展史、艺术批评和艺术理论,它们为审美提供具体实例和具体观念的支持;审美学则给予艺术学以

^① 尼采:《悲剧的诞生》,322页,三联书店,1986。

原理性质的指导。哲学以其视野的广度与深度对美学进行提升,其观念和方法常常在这一研究领域发挥统率作用;而作为对人类生存的终极关切,哲学的很多问题又需要在美学中获得解决,所以谢林甚至将这门学科看做是整个哲学大厦的拱顶石。心理学与美学在平行层次上相互渗透,审美是(至少首先是)心理现象,美学迫切需要心理学的研究成果,而迄今心理学的发展水平还远远不能满足解释审美现象的需要,美学研究因而也推动心理学的发展。

如何学好这门学科呢?李泽厚先生结合自己的切身经验告诫说,一是要学些哲学,最好多读点欧洲哲学史;二是至少懂得或了解一门文艺,如自己有创作经验则更好;三是要看心理学和艺术史的书。这三条讲的是学习条件,它们实际上是由美学的学科位置所决定的。至于学习方法,一般认为最根本的是坚持两条原则:一是理论与实践相结合,审美现象在每一个人身上发生着,重要的是用自己的眼睛去观察,用自己的心灵去体验,并用自己的头脑去思索;二是逻辑与历史相统一,这其实是第一条原则的延伸,理论体系是共时性的,实际生活则还是历时性的,共时性的理论体系应该能解释艺术和审美观念的历时性嬗变,前者从后者中产生又当接受后者的检验。

三

美学应该是人学的一个领域,它特别表达人类的希冀和期盼。原始神话体现初民的直觉,值得重视。有关人类起源,东西方远古时代产生非常近似的猜测。我国《太平御览》引用《风俗通》中的记述:“俗说天地开辟,未有人民。女娲抟黄土作人,剧务,力不暇供,乃引绳于垆泥中,举以为人。”希伯莱人在《旧约·创世纪》中描述了人类始祖的出生:“神用地上的尘土造人,将生气吹在他鼻孔里,他就成了有灵的活人,名叫亚当。”古希腊也有神话说,普罗米修斯用泥捏成了人,并赋予他们以生命。这些神话表明,人类在混沌初开时便在欣赏

自身、赞美自身，洋溢着自豪感：神按自己的样子造人，人类可谓是天之骄子，是宇宙中除神以外最美的存在物。其实，神是人造的，是人类将自身形象理想化的结果，因此人自身才是最美的，美的尺度只能是人的尺度。美学必须以人（而不是以物）为本位，以人为出发点和归宿点；笔者撰写此书，正是希冀贯彻这一基本精神。

由于审美是现实人生的提升，是具有积极意义的务“虚”活动，所以美学应该注目于人的心灵，只有心灵才能使审美活动具有超越性。西方现代学界在审美心理研究方面颇为用力也颇有建树，本书在尽可能借鉴既有成果的同时，大胆地描述了人类心灵的结构图式并认为它也是美的本体结构。理解美的本体结构是理解全书的关键，审美形态的嬗变、审美过程的深入、审美教育的旨归等等，都与美的本体结构紧密关联，贯串各章的层次分析法、范畴定位法等均建立在这一逻辑背景上，因此提请读者多加留意。

本书所以用“美学”命名，一方面是由于“美学”一词常常导致人们的误解，似乎有一种外在于人的美的东西存在，对它进行分析研究是这门学科“理”所当然的宗旨；“美学”的称谓则较容易避免这方面的误解，且合乎“Ästhetik”的本义。另一方面是由于这里没有详细讨论一般艺术论的问题，我国当代有艺术理论的独立分科，通常的美学教科书与并用的“艺术概论”很多内容相互重复，如果后者具有独立存在的理由，那么前者的论述范围就该适当缩小。而且，以“美学”统领本体论、形态论、美育论三个组成部分，重点考察审美的人和人的审美活动，应该说是较为合适的。考虑到人们的话语习惯，我们仍常沿用“美学”的称谓。

我国当代学界的审美学研究很有实绩，特别在历史研究和部门研究方面；不过基础理论的研究仍有待加强。也许我们应当吸取希腊化和古罗马时期的教训，美学史家们认为那个时期的审美学理论所以没有重大建树，不是因为缺乏艺术品、学问和感受力，而是没有“灵感的深度”，只有“五花八门的风雅修养”（鲍桑葵语）。我们需要

多一分理论的危机感,需要多鼓励有益的探索。只有“百家争鸣”,才有学术繁荣。美国哲学家 V. 提吉拉说得对:

在任何一个特定时期,真正关心创造性问题的都不一定是标新立异的美学。不过可以肯定,无论何时都是那些敢于创新的理论家在决定着美学的发展方向。^①

当今人们普遍赞同学术的多元化,然而多元化局面不能只依赖“进口”来维持,也该至少允许具有中国特色的“产品”问世。当然,任何一种理论、学说都有成为“普罗克鲁斯的床”(Procrustean bed)的危险,需要人们能兼容又不迷信。

本书是笔者多年探索的结果,主要是面向事物本身的心得,有关观点是多次与听众平等地、实事求是地切磋交流后确定的;在探索过程中,从中外许多美学家(历史的和当代的)的著作中获得不少的启迪和教益,并常因观点暗合而共鸣,这更增强了自己的信心。审美是一种极为复杂的现象,可以从不同角度描述,本书只是选取了其中一个视角加以展开,局限性在所难免。笔者希望它成为学术园地的一棵小草,若有旺盛的生命力自是幸事,即使夭折也可化作一撮沃土,以辅助新的学说茁壮成长。

① 李普曼编:《当代美学》,57页,光明日报出版社,1986。

第一编

美的本体论

“本体”一词有两种基本涵义，一是事物的本质，一是事物存在的基本样态。我们这里所谓的“美的本体论”，就是关于美的本质和美的基本结构的探索。本体论是形而上的研究，当代不少论者回避这一领域；但审美学理论缺少这一部分就等于树木缺少根本，所有论述因缺少统一依据而可能流于经验的杂陈。本编的阐述不免抽象甚至艰涩，如果爬上这道峭壁，前面的道路或许要平坦一些。

第一章 美的本质

达·芬奇说过,凡是能够到源头去取泉水的人,决不喝壶中之水。当代有关美的界说不可胜数,其源头不外二端,一是直面事物本身,一是继承前人学说。二者本当兼顾,不过我们首先从后者开始——追溯人类思想历程,倾听中外先辈声音,从中也许能获得启迪。

第一节 关于美的本质探讨的历史回顾

一、西方美学史上关于美的本质问题的探讨

历史是具体的,具体之所以是具体,在于它是多样性的统一。理论是抽象的,抽象之所以有必要,在于它便于人们对事物作知性把握。历史是一条奔腾不息的河流,理论不能不从逻辑上将它有所分割,企求寻出“理路”找到“脉络”。两千多年的西方美学思想史,有关美的本质问题的探讨似乎存在三个阶段。

(一)从客观事物的本原上探讨美

从古希腊到中世纪,这种倾向居于上风。早期希腊的哲人们将注意力主要集中于作为大宇宙的自然探讨,所以一般被称为自然哲学家。毕达哥拉斯学派对美的看法最为著名,他们把宇宙看做是“一个神秘的百音盒”,宇宙的本原是“数”,数的比例、和谐便是美。数学和神学的结合代表了古希腊到中世纪很多思想家学说的特征。柏拉图深受毕达哥拉斯学派的影响,他要求人们不停留于引起快感的形式层面,主张进而探求其中“数的永恒规律”,有所不同的是,他似乎更注重构成宇宙本原的结构图式,传说他创办的学园门口张挂一块牌子,上写“不通晓几何者勿进”。柏拉图认为,宇宙万物的本原

是“理式”，事物分享了美的理式才有美。普洛丁是古希腊哲学的殿军、中世纪神学的始祖，作为新柏拉图派的创始人和领袖，他也认为物体美是由于分享了理式而美，这理式来自神明，因此真、善、美统一于神。普洛丁对艺术很有研究，切就艺术活动而言，他认为理式先存在于艺术家心里，赋予艺术媒介后因而产生艺术美。

不要以为这种观点只属于热衷于穷究宇宙生成论的古希腊人，其实它一直延续着。中世纪的奥古斯丁虽然承认感性美，但他由事物外形而追根于“数”，由数溯源于上帝——绝对美之所在。圣·托马斯也认为，事物之所以美，是由于上帝住在它们里面。直至现代，持此论者还时有出现。19世纪法国有名的哲学家库申，仍坚持上帝是美的根源，他认为物质美是外壳，智性美是“真”的光辉，道德美即是“善”（正义、慈爱等），真、善、美统一于上帝。

总体看来，这是一种偏于唯理主义的倾向。它首先有一个设定，然后以此为基础进行演绎，美学观成为宇宙观的直接延伸。这类观点也许很难证伪，却同样难于证实，称之为有“神秘色彩”是不为过的。

（二）从客观事物的外部特征探讨美

另一视角是从客观事物的外部特征探讨美之所在，这从亚里士多德的美学言论中已见先声，他认为美要依靠体积与安排，即体积要大小适中，材料安排要达到秩序、匀称与明确。不过，这种倾向真正占上风的也许是文艺复兴时代。该时代的巨人们似乎不太重视玄思，更多专注于实践创造。15世纪著名的艺术家阿尔伯蒂把美定义为和谐与好的比例。其后，达·芬奇也认为，美感的根源在于事物本身，“完全建立在各部分之间神圣的比例关系上”^①。诗人塔索称“美是自然的一种作品”，事物具备了比例适当、颜色悦目的条件就会是美的。

一般说来，艺术家阶层持这类观点的人很多，文艺复兴时代过去

^① 《芬奇论绘画》，134页，人民美术出版社，1979。

以后也是如此。我们知道,常有论者将荷加斯的名字同作为几何图形、作为最高审美标准的蛇形线联系在一起,按照荷加斯对“美”的分析,他得出的结论为:美是适应、多样、单纯、复杂和尺寸的共同合作形成的。^①近代以来的种种形式主义的美学(主要着眼于事物的外形式)也当归入这一类。

比较而言,这是一种偏于经验主义的倾向。它的确在捕捉美的事物的一些看得见、摸得着的特性,然而,要从事物的外观找到美的法则是很困难的。克罗齐曾批评“替美找出自然科学规律者”是“江湖骗子”,并且遗憾艺术家们也往往采用经验的教条。他举例说,米开朗基罗留下一个秘方给他的学生柯德宾纳,教他“常画一个金字塔形的蛇形的形体,以一、二、三乘它”,这秘方却没能挽救这位弟子的平凡。^②美不只是存在于事物外观,并且什么样态才是美的外观也必须由人来评判。

(三)从主体——人的身上探讨美的根据

从美学思想史的角度看,也许可以说,启蒙运动才是人的真正觉醒,很多思想家相继抛弃了从外在自然找美的根源的思想路线,转而将视线移向人自身来探索美的奥秘。斯宾诺莎,这位17世纪的唯物主义哲学家,历史上破天荒地第一次提出美的根据在人的观点,他说:“外物接于眼帘,触动我们的神经,能使我们得舒适之感,我们便称该物为美;反之,那引起相反的感触的对象,我们便说它丑。”^③其后休谟更明确地指出,快感和痛感构成美和丑的真正本质,“美并不是事物本身里的一种性质。它只存在于观赏者的心里,每一个人心里见出一种不同的美”^④。他并未否认对象“有某些属性”适宜于形成

① 荷加斯:《美的分析》,22页,人民美术出版社,1984。

② 克罗齐:《美学原理·美学纲要》,120页,外国文学出版社,1983。

③ 斯宾诺莎:《伦理学》,42页,商务印书馆,1958。

④ 《西方美学家论美和美感》,108页,商务印书馆,1980。

美,但坚持美的根据在人心中,就圆形来说,“美只是圆形在人心中所产生的效果,这人心的特殊构造使它可感受这种情感。如果你要在这圆上去找美,无论用感官还是用数学推理在这圆的一切属性上去找美,你都是白费气力”。^① 我们虽然不能同意将美与快感等同起来,但必须承认这种观点振聋发聩。休谟的思想给康德很大的启发,使他从独断论中惊醒过来。康德的批判哲学是主体性哲学,认为审美判断不是系于事物的实际存在本身,关键在于人从对象的表象中看出什么来。审美由于只关注对象的形式,因此是无功利性的愉快。黑格尔历来被看做客观唯心主义者,其世界观接近于柏拉图,他将美定义为“理念的感性显现”^②,很容易让人们误解他也是从客观事物的本原上寻找美;其实,黑格尔的美学是艺术哲学,这一命题放在艺术的考察上,“理念”就只能存在于人类心灵中,因此黑格尔明确指出,所谓自然美只是“心灵的那种美”的反映。他还多次谈到,审美是人从外部事物中观赏到自己性格的复现。对我国当代美学颇有影响的车尔尼雪夫斯基,断定“美是生活”,是我们在事物里面看出依照我们的理解应当如此的生活。此外,如桑塔耶那提出“美是客观化的快感”,克罗齐认为直觉即表现,美是“成功的表现”,等等,考察重心均在人而不在物。

可以说,近代以来,审美尺度存在于人身上这一点已逐渐成为西方美学界的共识。这种共识超越了唯物主义与唯心主义、经验主义和唯理主义的对立,因而更见其基础的广泛性与牢固性。

当代西方美学竭力回避美的本质问题的讨论,但是这一问题是如此重要,“以至于一些扬言美的本质的讨论已变得毫无意义的西方美学家,实际上也仍然不断地在对美的本质发表意见”。^③ 并且,西

① 转引自朱光潜:《西方美学史》上卷,226页,人民文学出版社,1979。

② 黑格尔:《美学》第1卷,142页,商务印书馆,1979。

③ 朱狄:《当代西方美学》,143页,人民出版社,1984。

方当代美学界在这一问题上总的倾向很明确,那就是走向人,走向人的心灵。

二、中国美学史上关于美的探讨

我国先秦时代的美学思想包含着后来各种美学观念的胚胎和萌芽。先秦两汉时期可能以儒家的审美观念最为显目,其现实感与功利性切合人类早期美善相乐的普遍经验,美与善的关系是该时期美学的中心问题。到魏晋南北朝,道家主张超越世俗、超越功利的审美观念自觉不自觉地日益成为人们普遍化的审美取向,美与善在观念上的分离是一次质的飞跃。儒、道两家的美学思想都对后世产生深远的影响,二者尽管观点多有矛盾,有一根本点却是叠合的,即都致力于完满人格的塑造。

中国的先哲们对美的理解不像西方思想界那样大幅度转折,从一开始就紧紧地将从美的问题与人自身联系在一起,不过细辨起来,仍可分出几个阶段。

(一)在道德评价中论美

汉语的“美”字,从羊从大,肥大的羊是很好的膳食,满足人们的实用需要,因此是善的,也是美的。许慎的《说文解字》指出,“美与善同意”。^①的确,先秦时二者通用情况明显,有人统计,《论语》中“美”字凡十四见,其中十次是“善”、“好”的意思。例如孔子提倡“尊五美”,即“惠而不费,劳而不怨,欲而不贪,泰而不骄,威而不猛”,明显指的是五种德行,且与“屏四恶”相对(《论语·尧曰》)。孟子提出“充实之谓美,充实而有光辉之谓大”(《孟子·尽心下》)。所谓“充实”是指道德修养的充实,如朱熹所解释的:“力行其善,至于充满而积实,则美在其中而无待于外也。”(《孟子集注》卷十四)这里“美”与“大”之

^① 由于“大”是人正面而立,且甲骨文“美”字的下部结构多似“人”字,今人又有“羊人为美”的新释。此释与原始巫术联系起来,仍表征了功利属性。

分联系着人格的品位，“大”所以比“美”更高，在于它更接近于成圣（“大而化之之谓圣”），焦循注释道：“充则畅于四体，光则照于四方。”（《孟子正义》）荀子称“君子知夫不全不粹之不足以为美”（《劝学》），“全”与“粹”都由道德修养形成，而道德修养在荀子看来是化性起伪，因此他又说，“无伪则性不能自美”（《礼论》）。

美善通用不限于儒家，在先秦是一种普遍情况。早于孔、孟的伍举就曾指出：“夫美也者，上下、内外、大小、远近皆无害焉，故曰美。”（《国语·楚语上》）楚灵王与伍举一道登上章华台，问这台是否美，伍举否定了以声色娱人的东西为美，却将政治和伦理道德上的善说成美。这是我国见之于文献记载的关于美的最早定义。

（二）在人物品藻中论美

东汉末年，人物品藻之风盛行。对人格的品评，先秦即为人们所注意，如孔子将人的气质分为“狂”、“狷”、“中行”三类（《论语·子路》），他还讲过，“质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子。”（《论语·雍也》）如果说儒家的理想人格注重于修养的充实，那么道家的理想人格则注重于心灵的清虚。庄子学派所倾慕的是，“其为人也真，人貌而天虚，缘而葆真，清而容物”。（《田子方》）汉末魏晋时期的人物品藻经历了从儒家标准为主到以道家标准为主的转变。徐复观先生指出：

这种人伦鉴识，开始是以儒家为鉴识的根据，以政治上的实用为其要达到的目标；以分解的方法，构成他们的判断。而其关键之点，则在于通过可见之形，可见之才，以发现内在而不可见之性，即是要发现人之所以为人之本质。……及正始名士出而学风大变；竹林名士出而政治实用的意味减薄；中朝名士出而生命情调之欣赏特隆；于是人伦鉴识，在无形中由政治的实用性，完成了向艺术的欣赏性的转换。自此以后，玄学，尤其是庄学，成为鉴识的根柢……①

① 徐复观：《中国艺术精神》，130页，春风文艺出版社，1987。

三国时代刘劭的《人物志》系统地总结了汉末以来人物品藻的经验 and 理论,既坚持了儒家提倡的“仁、义、礼、智、信”的标准,同时又受曹操“惟才是举”思想的影响,突出了“智”的地位,其序言指出:“夫圣贤之所美,莫美于聪明。”这已明显见出从强调群体性的伦理道德到强调个体性的聪明才智的过渡。

刘义庆撰的《世说新语》多记述一些名士风流,集中反映了魏晋时代人们的审美时尚。当时的人物品藻有几个明显的特征:一是赏容貌。如《容止》篇记述:“潘岳妙有姿容,好神情,少时挟弹出洛阳道,妇人遇者莫不连手共萦之。”“庾(亮)风姿神貌,陶(侃)一见便改观,谈宴竟日,爱重顿至。”二是重才情。《赏誉》中说:“许掾尝诣简文。尔夜风恬月朗,乃共作曲室中语。襟情之咏,偏是许之所长,辞寄清婉,有逾平日。简文虽契素,此遇尤相咨嗟,不觉造膝,共叉手语,达于将旦。既而曰:‘玄度才情,故未易多有许。’”帝王与士人以才情相近而相处如友。三是标放达。追求“纵心调畅”,“性情自得”,具有“玄味”的生活,如孙长乐作王长史诔云:“余与夫子,交非势利,心犹澄水,同此玄味。”(《轻诋》)容貌、才情、放达三者构成完满、自由的个性,亦即审美化的人格。

(三)在艺术的创造与欣赏中论美

魏晋时代是我国历史上“文的自觉”时代,其背景是“人的自觉”。人物品藻的审美化极大地促进了人们审美意识的自觉,直接而广泛地影响着艺术的品评,并且影响了整个美学思想史。宗白华先生写道:

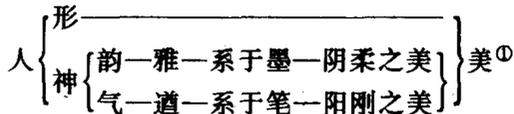
中国美学竟是出发于“人物品藻”之美学。美的概念、范畴、形容词,发源于人格美的评赏。……中国艺术和文学批评的名著,谢赫的《画品》,袁昂、庾肩吾的《画品》,钟嵘的《诗品》,刘勰的《文心雕龙》,都产生在这热闹的品藻人物的空气中。^①

^① 宗白华:《艺境》,127页,北京大学出版社,1987。

兹举几例。首先看“形神”。这对范畴本是考察整体人格的尺度,形是形体,神是精神。于是很自然地进入人物画的品评。刘安写道:“画西施之面,美而不可说;规孟贲之目,大而不可畏:君形者亡焉。”(《淮南子·说山训》)这里的“君形者”便是神。《世说新语·巧艺》记述,顾恺之画人“或数年不点目睛。人问其故,顾曰:‘四体妍蚩,本无关于妙处。传神写照,正在阿堵中’。”眼睛是心灵的窗户,传神特别在此。后来这一范畴辐射到山水画、文学等艺术形式的批评中,连书法也不例外,王僧虔认为,“书之妙道,神采为上,形质次之,兼之者方可绍于古人”。(《笔意赞》)中国古代美学的主导观念是讲求形神兼备。

再看“气韵”。气与韵是一对矛盾范畴,其统一体就是“神”。“气韵”也最先出现于人物品藻中,《世说新语·任诞》中说:“阮浑长成,风气韵度似父。”“风气韵度”即“气韵”。河南荥阳出土的《郑道忠墓志铭》刻于公元522年,上写:“君气韵恬和,姿望温雅,不以臧否滑心,荣辱考虑。”谢赫率先在画论中提出“气韵”范畴,《古画品录》写道:“六法者何?一、气韵生动是也。”其后人们沿用于诗论、书论、乐论等领域,成为表征艺术风格美的两维:气胜为阳刚之美,韵胜为阴柔之美;而作为理想,人们总是追求艺术品“力遒韵雅”(谢赫),也就是“气韵双高”(郭若虚)。

仅将上述两对范畴结合起来,我们就可窥见中国古代美学的突出特色,即对美的把握与对人的把握密不可分:



① 神因形而显现,笔墨绘形而传神,阳刚、阴柔之分同样关联着形。

冯友兰先生曾谈到：“中国哲学的特点就是发挥人学，着重讲人。”^①中国美学同样如此，美学范畴显然多由人学范畴转化而来。

三、我国当代美学发展概况

进入 20 世纪，我国学界不断引进西方的美学观念，并尝试结合我国的艺术实际和社会实际加以阐发。梁启超、王国维也许可以被看做是我国现代美学的先驱者，蔡元培、鲁迅稍晚发表的美学观点比较起来更具有现代性。“五四”运动后，邓以蛰、朱光潜、宗白华诸先生专力于美学研究，取得了较多实绩。我们这里所谓的当代美学，是指 20 世纪后半期的美学。需要说明的是，“现代”、“当代”都只是作为时间概念使用，并不是性质上的区分。

（一）20 世纪 50 ~ 60 年代的美学大讨论

1956 年，朱光潜先生在《文艺报》发表文章，对自己的美学思想作了自我批评。与此同时，《文艺报》和其它报刊陆续发表了贺麟、黄药眠、蔡仪、李泽厚等人的批评文章，由于不仅被批评者与批评者、而且批评者内部出现了意见分歧，于是拉开了美学基本问题大讨论的序幕，一直接续到 60 年代初。大讨论特别集中于美的本质问题，并出现几个明显的理论派别。

一派以蔡仪先生为代表，认为美是客观的。美的事物之所以美，在于这事物本身，并不依赖鉴赏者，但客观的美可以引起人们的美感。那么什么样的东西才是美的呢？蔡仪的回答是：“美的东西就是典型的东西……美的本质就是事物的典型性。”^②而所谓典型性就是事物在个别性中充分显现了种类的一般性。

一派以朱光潜先生为代表，认为美是主观与客观的统一。所谓客观，是指美必须以客观的自然事物作为条件；所谓主观，是说单纯

^① 冯友兰：《论中国传统文化》，140 页，三联书店，1987。

^② 蔡仪：《新美学》，68 页，群益书店，1947。

的客观自然物还不能成为美,必须加上主观意识形态的作用,使“物”成为“物的形象”才形成美。合而言之,“美是客观方面某些事物性质和形状适合主观方面意识形态,可以交融在一起而成为一个完整形象的那种特质。”^① 美只是艺术的特性,一般自然物如果也显得美,那就是取得了艺术的特性。

还有一派以李泽厚先生为代表,主张美是客观性与社会性的统一。这里所谓客观性,不是指物的自然性或典型性,而是指物的社会性;而所谓社会性也不是指主观的社会意识或情趣等,而是指客观存在于社会生活之中的属性。由于社会生活本身是客观的,因此作为社会生活属性的美既是社会的,又是客观的。所谓美,就是“包含社会发展的本质、规律和理想而有着具体可感形态的现实生活现象,美是蕴藏着真正的社会深度和人生真理的生活形象(包括社会形象和自然形象)”^②。

从表面上看,蔡仪与朱光潜的美学观是对立的两个极端,李泽厚的美学观则处于中间位置;甚至容易让人产生错觉,蔡、朱、李三派之间有某种“正一反一合”的关系。其实,李泽厚更接近于蔡仪的美学观,他讨论问题的出发点与蔡仪没有多大不同,即以为“美是第一性的,基元的,客观的;美感是第二性的,派生的,主观的”^③;得出的结论也基本一致,即认定美存在于“不以人们意志为转移的客观的物的本身之中”^④。二者思路上的主要分别也许在于:蔡仪似乎力图对黑格尔“美是理念的感性显现”命题加以唯物主义的改造,李泽厚则以车尔尼雪夫斯基的“美是生活”命题为基础,从社会实践方面加以发挥。由于蔡仪的改造是如此之生硬,见物不见人,几乎使人不敢苟

① 《朱光潜美学文集》第3卷,108页,上海文艺出版社,1983。

② 李泽厚:《美学论集》,30页,上海文艺出版社,1980。

③ 李泽厚《美学论集》,21页,上海文艺出版社,1980。

④ 李泽厚《美学论集》,68页,上海文艺出版社,1980。

同；而李泽厚的发挥确实拓展了一定的学术空间，观点较为新颖，一时应和者甚众。只是朱光潜先生从一开始便是受批判的对象，一些论者从实际出发即使观点与之不谋而合却仍在言论上同他划出界限。在这种特定历史条件下，形成了以李泽厚先生为代表的所谓主流派。

这次美学大讨论触及到美学的主要领域，在某些问题上取得了一些成绩。不过总体说来重点在美学外围的哲学立场的论争，正如张法先生指出的，这场讨论实质是美学怎样才是唯物主义的或怎样才是辩证唯物主义的争论。人们较多地从本本出发而不是从实际出发，把属于哲学问题的唯物与唯心之分作为衡量美学观念正确与否的尺度，对审美活动自身的特性注意不够，也许造成了美学研究中的方向性错误。当然，这场讨论推动了美学知识的相对普及化，仅此一端也功不可没。

（二）关于“实践美学”

这里所谓“实践美学”是指李泽厚先生的美学思想。它形成于50~60年代的美学大讨论，完成于80年代再度出现的美学热潮。李泽厚强调要从人类社会历史发展的实践总体上探求美之根源和审美意识的演变，认为实践本身是美的，因为它是合规律性与合目的性的统一。最基本的实践活动是生产劳动，劳动工具和劳动产品也属于美的创造，这是外在自然的人化；实践过程中人类在不断建构自身的文化心理结构，于是内在自然人化。无论是工具本体还是心理本体的形成，都以实践为基础。“自然的人化”说被看做是实践哲学在美学上的一种具体的表达或落实。既然美的根源在于自然的人化，那么可以说，美的本质（李先生将它等同于美的根源）在于实践，是实践使得一些客观事物的性能、形式具有审美意味，而最终成为审美对象（即美）。为什么美存在于客观的物本身之中，却又是主客观的统一呢？原来李先生所理解的主客观统一，不是指主观意识与客观自然的相互作用，而是指主体实践与客观现实的交互作用。经过这种

交互作用,理性才能积淀在感性中,内容才能积淀在形式中,美又可以说是一种自由的形式。不过,社会美更多表现合目的性,以内容胜;自然美更多突出掌握了的规律性,以形式胜。这种美的探源与展开大致可图示如下:^①

美 { 真—现实—客观必然性—合规律性—主体化而为自然美—以形式胜 } 积淀
 { 善—实践—社会普遍性—合目的性—对象化而为社会美—以内容胜 }

毋庸置疑,实践美学比机械唯物主义的美学观精致了不少。首先,它肯定了美离不开人类社会,实践是人类的活动,既然实践是美的根源,那么在人类出现以前世界就无所谓美丑之分。其次,它解释审美现象有历史感,方便于回答艺术和审美观念的历史变迁,审美文化毕竟是社会文化系统的一部分,将考察社会发展变化的方法搬进美学,简单易行,只是不免偏重于外在的描述。再次,它接触到审美经验的中介性,例如试图将格式塔心理学的“异质同构”说、荣格的“集体无意识”说与“自然的人化”观念结合起来。不过,由于实践美学的理论框架在第一次美学大讨论中已奠定基础,它实际上不可能赋予审美经验以应有的地位,所以,该理论从美的本质到审美心理研究之间,明显有拼合、粘贴的痕迹。

实践美学的不足之处在今天看来是显而易见的。第一,它是一种变相的“白板说”,即假定人类与动物界分离时心灵是一块白板,不仅具体的知识经验,而且连一般的智能结构都是后天在实践基础上发展起来的,这显然与当代人类学的诸多发现相悖。难道形式美果真与生理结构无涉,而仅仅有待于所谓文化—社会心理结构的形成吗?难道能断言动物对美的形式不存在近似美感的快感?第二,这种美学忽视了审美活动中的个体性因素和全人类性的因素,惟重其

^① 此图依据李先生《美学三题议》的内容勾画。在《美学四讲》中,作者提出社会美以善为形式、以真为内容,自然美则以真为形式,以善为内容——这种费解的表述中的“形式”既非指感性形式,又非指内在结构,也许约略相当于“给予人的印象”。

中的特定群体性层面,因为所谓社会实践是一种群体性的活动,且有时代、种族、阶级的差异性。阎国忠先生说得好:“真正的美是在审美过程中形成的,从这个意义上讲,美不仅是对人类总体,也是对欣赏者个人的一种肯定。”^① 第三,它研究审美现象有外在性的局限,只注意人们的现实活动而无视其精神追求,这一点明显不及前苏联的美学,卡冈、斯托洛维奇等都非常重视理想,将它作为展开美学讨论的经线或列专题进行研究,而在李泽厚先生这里,审美几乎被看做是纯粹的现实认知活动。因为按他的理解,现实是实践的,实践也是现实的。这种美学甚至忌用“审美主体”,自然不可能揭示审美的超越性特点。

实践美学是特定历史时期的产物,它在前苏联传输过来的意识形态的支配下,在国内极“左”思潮的影响之下产生,打上了明显的时代印记,虽然在改革开放年代持论者随之解放思想,但仍弥补不了它的先天不足。应该承认,从人们的社会历史实践活动切入美学,是一个独特的视角,其观点有存在的理由,可供人们参考。然而决不能将它定为一尊,否则将四面受敌。只有实事求是地将它看做是美学理论多元中的一元,作为一个普通的伙伴看待,才会赢得人们的尊重。当前,学界在争论对实践美学是“发展”还是“超越”的问题,这种争论假定了一个前提,即实践美学是人类美学思想史上的一座高峰,要么发展它,要么超越它,但是不可能绕过它而另辟通途;其实,对于人类美学思想史的大树来说,实践美学不过是在特定历史条件下逸出的一根旁枝,既非主干就不是人们的必经之路,后学可以“发展”它,也可以“超越”它,还可以不过分关注它。^②

① 阎国忠:《谈当前几个美学理论问题的论争》,载《文艺研究》1990年第3期。

② 由于实践美学在我国当代的广泛传播,形成人们的先入之见,我们在阐释审美现象时也不能不触及它,并且多持批评态度。实际上,笔者认为李泽厚先生有很多具体的美学观点是有价值的,他还创造了一些语词(如“积淀”等)可供人们选择使用。

如果以实践美学为中国当代美学的代表,则正如成复旺先生所指出的,它“既没有继承中国古典美学的传统,也没有接受西方现当代美学的新变”,竟“大力强调美在客观事物”。^① 由于它的根本点、出发点存在错误,因此观点一展开便多见自相矛盾,缺少一以贯之的逻辑力量。

(三)当代审美学发展前瞻

美学与哲学、心理学和艺术学密切相关,由于后三者都缺少突破性的建树,我国当代美学的实际成就毋庸乐观。汝信先生曾谈到当代有代表性的几家都难进入世界美学思想史,如此估价也许合乎实际。这也激励我国当代美学界必须奋力开拓,勇于创新。

学术开新首先需要继承中外既有的优秀遗产,并在前辈达到的水平线上继续攀登。笔者认为朱光潜、宗白华先生切就美学问题自身进行研究,取得了一系列成果,他们的美学思想理当被看做我国现代美学的正脉和当代美学研究的起点。对于这两位前辈,李泽厚先生有一段中肯的评价:“朱先生的文章和思维方式是推理的,宗先生却是抒情的;朱先生偏于文学,宗先生偏于艺术;朱先生更是近代的、西方的、科学的,宗先生更是古典的、中国的、艺术的;朱先生是学者,宗先生是诗人……”^②。还可以指出一点,由于朱先生偏重西方现代美学,因而较为注目于经验领域,宗先生偏重中国古代美学,故较为偏重超验领域。当代美学建设,应该力图融合中西、贯通古今,兼顾经验与超验两方面,美学既是一门学问,骨子里又应该洋溢着诗意。

近期有些论者倾向于从人的生命或生存角度考察美学问题,提出了一些新颖的观点,值得注意。不过,“生命”是一种颇为模糊的事物,往往在人们感到言语道断时便归结于它,并且容易流于将审美现象作生物学的阐释。“生存”论者对文化因素给予了充分注意,有可能较好地保持现代性而又吸收传统文明;但西方存在主义美学的重

① 成复旺:《走向人学的美学》,载《社会科学家》1995年第2期。

② 见于宗白华:《美学散步》“序”,上海人民出版社,1981。

视个体而轻视群体乃至人的族类的倾向也未必可取,也许美国掀起的人本主义心理学对欧洲存在主义的继承和超越值得借鉴。

从人类的心灵活动和生存状态出发研究审美现象,也许具有广阔的发展前景,因为它便于兼收并蓄,不拘一端。本书正是试图从这一视角切入美学问题,以期在前人思想成果基础上有所拓展。

尼采说得对:

从你的脚下深掘下去,
必会有涌泉喷出! (《不灰心》)

第二节 美是人从中直观到自身的东西

中外美学思想史的发展嬗变已经告诉我们,美的根据应该从人类身上寻找。从客观的物的本源上探讨美,观点有神秘色彩,既不能证实也难于证伪,更多属于信仰范畴而不是知识范畴;从客观的物的外部特征上确定美的法则,一直未能取得令人信服的结论,看不出有多大的发展前景。前车之覆当为后车之鉴。不过,今天仍有人不放弃从客观的物中探求美的根据的努力,为此我们有必要切就审美现象本身进行分析。

一、美离不开人

(一)机械唯物主义美学观的谬误

机械唯物主义美学观是美学中一种彻底的客观论,它认为美是可以离开人而存在的。例如桂林山水的秀丽,西湖风光的旖旎,泰山的雄健,黄山的神奇,还有花红柳绿,莺歌蝶舞,明月如镜,星汉灿烂……任何一个正常的人都会承认这些美的事物和现象的客观存在,且不会以人的意志为转移。这些美的东西作用于人,与人发生一定的关系,就使人产生美感。所以美是第一性的、客观的,美感是第二

性的,是对美的反映。美的事物之所以美,在于显现了种类的一般性(即典型性)。无机物(例如金、银)的美属于现象美,动植物(如花、鸟)的美属于种类美,发展到人便出现了个体美。

这种客观论似乎很符合普通人的常识;但是正像漫长岁月中人们一直认为“天圆地方”一样,常识有时是靠不住的。

首先,我们可以依据日常经验进行证伪。任何物种都有其典型性,老虎固然因其“勇猛”的典型性而获得所谓种类美,那么跳蚤是否也因为其“灵活”的典型性而美?如果典型性意味着种类发展的完善性,则造物主给予癞蛤蟆或鳄鱼的生理构造,较之给予蝴蝶、黄莺的并不缺少什么,可是怎么解释人们一般以后者为美而以前者为丑呢?如果说高级的物种比低级的物种美,那么苍蝇、老鼠的美理当在青松、梅花之上了,事实果真是如此吗?

另一方面,这种美学观在逻辑上也很容易被证伪。类似的观点在前苏联也存在过,斯托洛维奇批驳道,“初看起来,这种立场似乎是惟一正确的、始终唯物论的、以反映论为基础的:既然在人类意识中含有美、审美的概念,而意识反映现实,那么美、审美就客观地在人出现之前并且不依赖于人而存在于现实之中。但是细想一下这个论证,你就会发现,它的逻辑令人想起上帝存在的所谓‘本体论论证’,那是中世纪烦琐哲学提出来的:既然在人们的意识中有上帝的概念,那么上帝就应该是存在的。”^①为直观起见,我们可以用三段论的形式比照这二者的异曲同工:

∴人类意识中有上帝概念

而意识只是客观存在的反映

∴上帝是人们意识之外的客观存在

∴人类意识中有美的概念

而意识只是客观存在的反映

∴美是人们意识之外的客观存在

① 斯托洛维奇:《审美价值的本质》,16-17页,中国社会科学出版社,1984。

乍一看去,这两个三段论都无懈可击,那么是否应该承认其结论正确呢?否。原来问题出在大前提上:人类意识不只是对现实存在的反映,它还可以是对现实存在的超越——不承认这一点,致使机械唯物主义者和某些客观唯心主义者犯了同样的逻辑错误。

事实上,机械唯物主义美学观是经不起追问的。既然美是客观自然物的属性,那么这种属性就只能解释为是造物主赋予的;造物主是什么?他为什么赋予某些自然物以美而对另一些自然物则不?这些正是客观唯心主义美学所要回答的问题。

(二)美的尺度只能是人的尺度

自然界中各个物种都有自己的尺度。任何一种植物都有仅属于自身而与其它植物不尽相同的结构法则,只是不能进行评价罢了。动物界因各有不同的生理构造和生理本能而各有尺度的独特性,它们的好恶就以其潜在的尺度为依据。格鲁吉亚有这样的谚语,“人们问骆驼,它是否喜欢阿拉伯跑马?骆驼回答说:如果有驼峰,那就好得多。”法国启蒙运动的领袖伏尔泰曾戏谑地假设:“如果你问一个雄癞蛤蟆:美是什么?它会回答说,美就是它的雌癞蛤蟆,两只大圆眼睛从小脑袋里突出来,颈项宽大而平滑,黄肚皮,褐色脊背。如果你问一位几内亚的黑人,他就认为美是皮肤漆黑放油光,两眼凹进去很深,鼻子短而宽。如果你问魔鬼,他会告诉你美就是头顶两角,四只蹄爪,连一个尾巴。”^①伏尔泰由此产生怀疑主义倾向,认为美根本就没有什么“本质原型”,表现出对从事物的感性形式中找美的法则的失望。

既然造物主未提供统一的美的尺度,各个物种又有各不相同的尺度,因此,如果离开或放弃人类的评判,那么美与丑之分就没有界限:大象认为长有长鼻才美,黑熊认为浑身是毛才美,乌龟坚持不披甲壳为丑,老鹰认为没有羽翼者丑……这就正像古希腊时代的诡辩

^① 《西方美学家论美和美感》,124~125页,商务印书馆,1980。

派曾指出的,把各种丑的东西堆在一起,又让人们把各自认为是美的东西拿走,结果会是一件不剩。例如垃圾,对于人来说是丑的,可是在有些微生物“眼”中很可能是美的,因为那是它们的生存乐园。

必须明白,当我们讲“美”的时候,其实是用我们人类的尺度衡量,其它动物如果有知,就决不会承认人类的审美判断。《庄子》中列举了很有说服力的例证:

毛嫱、丽姬,人之所以美者也,鱼见之深入,鸟见之高飞,麋鹿见之决骤。(《齐物》)

《咸池》、《九韶》之乐,张之洞庭之野,鸟闻之而飞,兽闻之而走,鱼闻之而下入。人卒闻之,相与还而观之。(《至乐》)

无论是人体美还是艺术美,都只是相对于人而言的,仅以人类的评判为依据。印度伟大诗人泰戈尔曾谈到,“如果不再有人类,贝尔维德勒的阿波罗像也就不再是美的了”。这一观点当即得到爱因斯坦的赞同。尼采尖锐指出:

人相信世界本身充斥着美,——他忘了自己是美的原因。惟有他把美赠与世界……归根到底,人把自己映照在事物里,他又把一切反映他的形象的事物认作美的:“美”的判断是他的族类虚荣心……①

说审美判断出自人类的“虚荣心”,言语上是尖刻了些,但切中肯綮。若不拘泥于措辞而注重领会精神,则我们不妨进一步引申:审美也可看做是人的“类”的自恋。

(三)只有“人的典型”才构成美的尺度

美的尺度存在于个体的人身上,但是又不能仅仅依据个人的趣味乃至群体的喜好。个别人可能存在一些怪癖,如酷爱某一种晦暗的色彩、离奇的形状;个别民族也可能存在某种怪习俗,例如妇女缠足或穿唇等,这类修饰不仅奇特,而且破坏人的身体。审美中暗含着

① 尼采:《悲剧的诞生》,322页,三联书店,1986。

人的类特性对现实个体的提升,其尺度基于又超越个体乃至特定群体的趣味,具有普遍适用性。所以美的尺度只能以人的典型为基础,即以观念中人应该有的样子(理想)为基础。每一个精神正常的人都存有这种观念,故驼背者向往有一天能挺直腰杆,中风者渴求重新获得五官的均衡,《大卫》和《米洛的维纳斯》两尊雕塑被普遍作为美化生活环境的装饰。

必须指出的是,人的典型并不等于阶级的典型。塔丢夫、葛朗台、希特勒等是艺术或现实中某一类人的典型,如果以他们的眼光看待外物,以他们的心胸度量世界,就有悖于人类关于自身的理念和历史地形成的优良传统,这种灵魂的畸形如同躯体畸形一样不能成为审美尺度。

所谓人的典型,具体表现为人的体貌与人的心灵所应该有的样子,它既有生物性(生理)的依据,又有社会性的依据,是物种进化与文化发展相互结合的产物。人类的形与神、生物性与文化性不可分离,当人类作为一个物种出现,她就蕴涵有生命圆满性的理念、生存的目的性理念。追求生命圆满、生存自由首先是人类心灵中的本能趋向,它制导着人们通过社会实践不断改造外部世界并丰富自身。审美本能地肯定人的类特性,肯定有益、有利于人的族类生存和发展的品质,如赞美松的劲拔、梅的高洁、山的雄健、海的壮阔,等等。

如果否认审美尺度的基础部分或基本格局与生就有,一切都归结为是个体后天的偶然选择,那么不仅一系列审美现象难以解释,就连美学自身也将失去存在的理由——因为这种观点包含着两个必然的推论:一切都是允许的;审美无尺度可言。

二、美生成于主观与客观相统一的审美关系之中

(一)苏轼《琴诗》的启迪

朱光潜先生为论证他的美在于主观与客观相统一的观点,曾引苏轼的《琴诗》为例,该诗写道:

若言琴上有琴声,放在匣中何不鸣?

若言声在指头上,何不于君指上听?

这是一首哲理诗,用以说明审美现象既切近、又通俗。琴声是一种美,它的形成既需要有客观的物具有某种构成美的“潜能”(即 *potentially*。这里是琴,特别是琴弦),更需要作为主体的人的参与和创造(按一定形式弹拨),二者缺一不可。

一切美的形成都应当如是观。以现实自然物为对象形成的美是主体依据物的外观而赋予它以心灵旨趣,例如将西湖看做娇柔的“西子”,将明月视为相知的友人,这时的自然物决不会单纯是其本身,一定有审美主体的化入,人与自然于是成为统一体。对于以自然物为质料而形成的艺术美尤其如此,面对一块坚硬而粗糙的大理石,主体要让它成为一只腾空而起的雄鹰,就不仅赋予对象以形式,而且赋予对象以精神品质。

审美的过程是主客体统一的过程,只是在对它作知性把握时才可以区分出主体与客体。“审美客体”与“审美对象”在英语中是一个词,即 *Aesthetic Object*,在汉语中则稍有区别:当我们讲“审美客体”时,似乎在假定该实物离开主体而存在;但是当我们讲“审美对象”时,该实物更是与主体联结在一起了。王阳明《传习录下》有段对话值得玩味:

先生游南镇,一友指岩中花树问曰:“天下无心外之物,如此花树,在深山中自开自落,于我心亦何相关?”先生曰:“你未看此花时,此花与汝心同归于寂,你来看此花时,则此花颜色一时明白起来,便知此花不在你的心外。”

从认识论上如何看待王阳明的这种观点,不在我们讨论的范围。就审美活动而言,客体只有作为对象性的存在才有可能具有审美属性;离开了人,离开了审美主体,客体就不会有审美价值存在。即使是艺术品,其审美价值也不过是一种潜能,尚未转化为现实。当然,

审美中客体也是必不可少的,没有对象性的客体,即审美对象,美就不可能获得现实的品格,它仅存在于一般的想象与幻觉中,而不是存在于有关现实对象的想象与幻觉之中,何况任何想象与幻觉都须以过去的经验为素材。

(二)美存在于审美关系之中

客观论者否认美存在于审美关系之中,认为有所谓“自在之美”,即美是不以人们的意志为转移的客观存在。这种观点在逻辑上会引出一系列难于解释的问题:如果梅花有自在之美,那么它在人类出现以前就已是美的(蔡仪),既如此,美是造物主赋予的——机械唯物主义与客观唯心主义于此合流,那么造物主为何让有些物美,而让另一些不美呢?如果因为出现了人类社会后,梅花因客观存在着“社会性”而美(李泽厚),那么,在社会人群分裂为对立的阶级的情况下,同一自然物就应该既是美的又是丑的,犹如善恶评价一样,对于某一社会事件哪有全天下众口一辞称善的呢?并且,这社会性既然客观存在于自然物中,那么审美就只是一种科学认识活动了,关键在于个体能不能完全发现它,犹如一种植物对人类的营养价值是客观的,个体不可能添加什么一样。这些客观论者的致命错误是将美等同于审美客体。事实上,李泽厚在晚期的美学著作(如《美学四讲》)中仍忌用两个词:一是“审美关系”,认为它表意含糊;二是“审美主体”,认为它不是恒常的存在。不承认现实审美主体,不考虑具体审美关系,哪里还有“审美对象”?这种“主客观统一”论之令人费解是理所当然的。

主观论者认为美只是一种观念,同样否认美是主体与客体、主观与客观的统一。休谟很少注意引起美感的客体的某些特质,他将美与快感等同起来,认为“快感和痛感不只是美与丑的必有的随从,而且也是形成美与丑的真正的本质”^①。西方当代美学家中持主观论的人很多,例如杜卡斯声称:“有这样一个领域,在这里每个人都是他

^① 《西方美学家论美和美感》,109页,商务印书馆,1980。

自己独立思考的绝对君主,这个领域也就是审美的领域”,“我感到快与不快,这种判断反映了我的感情,只有我才知道它是什么,因此‘我’才是‘最终的、不会有错误的判断者’。”^① 应该承认,人们对于同一事物的审美评价确是存在差异性,但是在差异性中还含有共同性,部分主观论者(如休谟)认为这种共同性源于主体生理、心理结构,当然是对的,不过还当补充,它也取决于审美客体的规定性。而有的主观论者(如杜卡斯)完全排除审美判断的共同性,这就很难回答:千百年来有些优秀的艺术品为什么会得到人们的普遍认同?

我们一方面赞同尼采的看法,“‘自在之美’纯粹是一句空话,从来不是一个概念。在美之中,人把自己树为完美的尺度;在精选的场合,他在美之中崇拜自己。”^② 另一方面又认为美的具体形态受客观对象的基本特征制约,小溪的静谧与大海的壮阔决不只是主体的心智臆造。皮亚杰的发生认识论研究表明,对于事物的认识只能发生在主客体相互作用的中途,美的形象的形成更是离不开主体与客体相互作用的审美关系。在审美关系中,主体与客体不只是在某一点上或某一方面达到统一,而是二者一体化,即物我为一。

(三)凝聚在美的形象上的主客观因素

审美现象学的代表人物杜夫海纳指出:“首先,美是感性的完善,它以某种必然性的面目出现,并能立刻打消任何对其加以修改的念头。其次,美是某种完全蕴含在感性形式之中的意义,没有它,对象将毫无意义,至多是令人愉快的、装饰性的或有趣的事物而已。”^③ “感性的完善”主要取决于审美客体的潜能(其实也包含有审美主体的作用),蕴涵于感性形式中的“意义”则主要是审美主体的赋予。美之所以为美,必须两者兼备。

① 转引自朱狄:《当代西方美学》,204~205页,人民出版社,1984。

② 尼采:《悲剧的诞生》,322页,三联书店,1986。

③ 杜夫海纳:《美学与哲学》,20页,中国社会科学出版社,1985。

朱光潜先生在美学研究中区分“物的形象”与“物本身”，对我们认识美是什么问题很有启发意义。他说：

……美感的对象是“物的形象”而不是“物”本身。“物的形象”是“物”在人的既定的主观条件(如意识形态、情趣等)的影响下反映于人的意识的结果,所以只是一种知识形式。在这个反映的关系上,物是第一性的,物的形象是第二性的。但是这“物的形象”在形成之中就成了认识的对象,就其为对象来说,它也可叫作“物”,不过这个“物”(姑简称物乙)不同于原来产生形象的那个“物”(姑简称物甲),物甲是自然的,物乙是自然物的客观条件加上人的主观条件的影响而产生的,所以已经不纯是自然物,而是夹杂着人的主观成份的物,换句话说,已经是社会的物了。美感的对象不是自然物而是作为物的形象的社会的物。^①

自然物是物甲,它既可以是审美的对象,又可以是实用的对象或科学认知的对象。当它是审美的对象时,由于审美主体情趣的融入而成为物的形象,即物乙,因此具有了社会性。不难见出,物甲与物乙有着本质上的区别。这里所讲的物乙指美感的对象,其实就是人们通常所说的美。

根据杜夫海纳和朱光潜的论述,大致可以说,就自然物而言,构成美的客观因素是物的外观(主要为形式方面),主观因素主要是心灵的旨趣(特别作为内容方面)。简而言之,美即是寄寓了人的心灵旨趣的物的形象。当然,这还只是一种较为简单、较为初步的理解,实际情形比朱先生的分析要复杂一些,有待于我们更深入地加以考察。

三、美是人从中直观到自身的东西

(一)从黑格尔的举例谈起

黑格尔在《美学》中举了一个有名的例子,常被人们引用：

……一个小男孩把石头抛在河水里,以惊奇的神色去看水中所现的圆

^① 《朱光潜美学文集》第3卷,34页,上海文艺出版社,1983。

圈,觉得这是一个作品,在这作品中他看出他自己活动的结果。^①

小男孩抛石河中,他对所激起的涟漪的欣赏实际上是对自己实践能力的欣赏,他看到外在事物通过自己的活动而按他所期望的发生改变,心里就有一种愉悦和自豪。这一事例简单而常见,不过并不典型。黑格尔是将它作为人类观照自己的方式之一而列举的。按照黑格尔的观点,人有自我实现的冲动,并以两种方式获得对自己的意识:一是以认识的方式,他在内心里意识到自己,观照自己,并且从他本身召唤出来的东西和从外在世界接受过来的东西之中都认出他自己。另一种是通过实践的活动来认识自己,在外在事物上面刻下自己内心生活的烙印,复现自己的性格,在事物的形状中欣赏他自己作为自由人的性格。前一种方式我们通常称之为审美观照,后一种方式人们有时称之为审美创造。

黑格尔的分析是全面而透彻的。首先,他肯定了美的形成可以是认识方式的,也可以是实践方式的,这就明确指出了人将自己的性格对象化有两条可能的途径。小男孩抛石击水属于后一种,虽然他并未从圆圈中看到完满的自身;如果他的门前栽有一棵梨树,他经常向它诉说自己的苦恼与欢乐,则属于前一种。其次,黑格尔对审美中人所直观到的“自身”作了规定,即主体是以一种“自由人的身份”,根据心灵的自由理性而活动。再次,这里涉及到审美的趋向于物我为一的特性,外在世界的疏远性被克服,对象成为主体的“外在现实”。当然,黑格尔此处不是在单纯地讨论艺术和审美现象,更在于揭示审美现象的人学背景。而从人学上看,真正最能满足人们心灵自由的需要的,当首推审美活动。

(二)直观自身的倾向存在于所有审美领域

我们已经谈到,审美过程中主体精神有一种潜在的提升,因此所谓直观自身并不是指在对象上看到一个现实的自己,毋宁说主体所

^① 黑格尔:《美学》第1卷,39页,商务印书馆,1979。

看到的是一个理想的自我,他在对象中肯定那些有利于族类生存和发展的品质。黑格尔写道:“根据对于生命的真正概念的预感,以及根据惯见的类型在正常现象中所现出的本质上的差异,我们就说一个动物美或丑,例如懒虫爬起来很艰难,整个生活习惯都显得没有剧烈运动和活动的能力,就由于它的这种懒散,它叫人嫌厌。因为活动和敏捷才见出生命的较高的观念性。我们对于两栖动物,某些鱼类、鳄鱼、癞蛤蟆,许多昆虫都不起美感,就是因为这个道理。”^①事实上,懒人未必欣赏懒蛇,或许也能赞许蚂蚁、蜜蜂;病人未必欣赏病态的东西,对于红花的凋零、绿叶的枯萎,他不是表示热烈的赞美,而是表示深切的惋惜。人们为何以鳄鱼、癞蛤蟆为丑呢?既不是因为它们直接有害于人,也不是因为它们自身有什么缺陷(它们也是一种合规律性的存在物),很可能是因为以人自身为参照,隐约觉得它们的形状、肌肤仿佛是染疾的样子而恶心。由此可以见出,凡是审美活动之所及,人们都在自觉不自觉地肯定自己的类特性。

对于自然物,我国先秦时代就出现了“比德”观念,即将自然现象与人的精神品质联系起来,从自然景物的特征上体验到属于人的道德含义,将自然物拟人化。这样,对自然物的欣赏实际上就是对于某种人格的欣赏。孔子说:“岁寒,然后知松柏之后凋也。”(《论语·子罕》)松柏的傲霜斗雪的顽强生命力相似于人在险恶环境中仍坚贞不屈、固守道德原则的优良品质,因而值得赞美。他又提出:“知者乐水,仁者乐山。”(《论语·雍也》)为何“乐”,是因为知者、仁者在水和山之中看到“自己性格的复现”。朱熹对此有段贴切的解释:“知者达于事理而周流不滞,有似于水,故乐水;仁者安于义理而厚重不迁,有似于山,故乐山。”(《四书集注·论语集注》)明确提出“比德”说的是荀子,他写道:

① 黑格尔:《美学》第1卷,169页,商务印书馆,1979。

子贡问于孔子曰：“君子之所以贵玉而贱珉者，何也？为夫玉之少而珉之多邪？”孔子曰：“恶！赐！是何言也！夫君子岂多而贱之、少而贵之哉？夫玉者，君子比德焉。温润而泽，仁也；栗而理，知也；坚刚而不屈，义也；廉而不刿，行也；折而不挠，勇也；瑕适并见，情也……《诗》曰：‘言念君子，温其如玉。’此之谓也。”（《荀子·法行》）

玉的“温润而泽”等特征恰似人的仁、知、义、勇等品质，玉因而被看做是君子的象征物。由于人不单纯是道德的人，所以比德与审美并不能等同，审美中主体形成美的形象既要求对象有感性外观的具体、生动性，又要求对象具有内在品质的丰富、完整性，而比德有可能使对象停留于半抽象的形态。另一方面，由于比德意味着将自然物拟人化，如果对象因之成为生气灌注的具体人格形象，此时则与审美无异了。明末清初的大画家石涛，主张画山要先资天之所任，“山之得体的以位，山之荐灵也以神，山之变幻也以化，山之蒙养也以仁，山之纵横也以动，山之潜伏也以静，山之拱揖也以礼，山之纾徐也以和，山之环聚也以谨，山之虚灵也以智，山水纯秀也以文……”（《石涛画语录·资任》）这种审美观念产生于自然物（山）的人化，其中包含有较多比德因素。

在艺术品中，一些托物言志的诗文最为集中、最为鲜明地体现了审美是人从对象中直观到自身。如周敦颐的《爱莲说》写道：“予独爱莲之出淤泥而不染，濯清涟而不妖，中通外直，不蔓不枝，香远益清，亭亭静植，可远观而不可亵玩焉。”直写的虽然是莲，让人读来不觉中一个纯洁、高雅、智慧、正直、沉静的理想人格形象跃然纸上。即使是一些模山范水的诗画，我们仍可以看做是创作者心灵的整体写照。如王维有诗云：“空山不见人，但闻人语响。返景入深林，复照青苔上。”（《鹿柴》）写的是天就好景，空旷中富有灵气，寂静中蕴涵生机，它是王国维所谓的“无我之境”，所谓无我是“我”与“境”化，见不出“我”的痕迹。一片风景就是一种心灵境界，诗佛王维的审美心胸，恰似这片景观——那无边际的“深”，蕴涵最灵动的“生”。

就是艺术中被人们看做最为缺少艺术性的叙事文学,其人物固然来自于作家对现实生活的观察,但是他所观察、体验到的往往是自己不同的人格面。海涅曾指出:“诗人是按照自己的肖像来创造他的人物的,这位小小的后世造物主也在这点上和那亲爱的上帝相似。因此,如果说卡尔·摩尔和波萨侯爵完全是席勒本人,那么歌德就像他笔下的维特、威廉·迈斯特和浮士德,在他们身上我们可以研究歌德精神的不同阶段。”^① 不仅艺术家肯定的正面人物是如此,就是他所描写的反面人物也常常有自己的影子。果戈理的研究者指出:“我们翻阅果戈理的传记时,不禁惊奇地发现,我们最伟大的讽刺作家在自己私生活中的表现,同他抛掷到世界上永远被人嘲笑的乞乞科夫、赫列斯塔科夫、罗士特莱夫、玛尼洛夫一模一样。他处理事务时正像乞乞科夫那样不择手段,像赫列斯塔科夫那样自吹自擂到忘我的地步,漫天撒谎同罗士特莱夫如出一辙。”^② 审美中的艺术家秉持的是类的尺度,因此生活中的本人(化为对象)也在批判、嘲讽之列。事实正像陆游所吟咏的:“何方可化身千亿,一树梅花一放翁。”

(三)直观中的生物性与社会性

人类是一种文化生物,兼有生物性与社会性。

生物性与生俱来,构成审美的先天基础。人在直观中存有一种本能的选择,对对象即时产生然否判断,见到一片草坪感到惬意,遇上一片沼泽可能产生厌恶。这种本能的选择根源于人类的生理结构,它与动物界有相通之处,对于刺耳的噪音,人与动物都一样感到不快甚至畏惧。不过,先天的生理条件主要制约人们对形式的选择,较少涉及意蕴方面。意蕴是文化因素合成的,一般来自于后天。

文化因素渗透于审美活动有两种情形,一是某一事物长期为人们所歌咏,在它的概念之中包含有很丰厚的文化观念;一是审美主体

① 《海涅选集》,53页,人民文学出版社,1983。

② 魏列萨耶夫:《果戈理是怎样创作的》,1页,天津人民出版社,1982。

除了这类文化观念之外的其它文化知识积累,它们在审美过程中有可能参与美的形象的建构。李泽厚先生将这两者都称之为“积淀”。按照他的看法,所谓积淀,是指人类经过漫长的历史进程产生出的人性,即人类独有的文化心理结构;在这文化心理结构中,人类(历史总体)的积淀为个体的,理性的积淀为感性的,社会的积淀为自然的,原来是动物性的感官人化了,自然的心理结构和素质转化成为人类性的东西。这样解释审美直观中文化性、社会性因素的渗透可备一说,尽管未必正确。

需要同时指出的是,审美中主体直观对象并不限于对自己“文化心理结构”乃至人类历史文化的认同,更包含有对历史文化和现实生存境况的超越。所谓“自身”,既不只是指人作为具有区别于动物生理构造的现实感性存在,也不只是指人具有继承历史文化的理性修养,这“自身”还特别是指向未来、指向无限的精神实体。如果在审美直观中只是对既有东西的认同,没有对历史、对现实的超越,那么这种活动是不自由的,并且在包含有科学和道德等的文化领域中失去独立存在的权利。直观自身时的超越性根源于理想,理想(志)指引着人们的精神活动和实践行程。可以说,人们对自己未来的美好憧憬是美学的核心问题。借用存在主义思想家的语词,即“当且仅当人投入于未来时,他才达到实存”;按照一般的说法,即只有审美的人生才是真正令人向往的人生。

概而言之,在审美活动中,人的感觉、知识、追求融为一体而客观化了,因而审美主体从对象中直观到的是完整、自由的自身。

第三节 美是人的本质丰富性的对象化

由于现实生活中的人既有个体性的差异,又有群体性的分别,因此尽管承认美是人从中直观到自身的东西,但是未能揭示具有普遍性的审美尺度,至此人们很容易接受每个人心里见出不同的美的观

点。我们承认,绝对同一的审美尺度是不存在的,不过,人们在审美中秉持的尺度一般包含有某种绝对性,这也就是说,个体性评价中不仅包含有群体性,而且包含有全人类性。全人类共有和相通的东西是什么呢?当是人的本质。

一、美体现人的本质丰富性

(一)人类存在共同的本质

无论是我国还是西方的传统文化,都坚持人类有着共同的本质。我国儒、道两家都认为人类共有自己的“性”,它也是人之异于禽兽者。什么是“性”呢?一般的看法是天之所命曰性,即心灵深层与生俱有的东西,是宇宙运行的必然性在人身上的体现,因此又可称作是“道心”(《尚书》)。儒家从孟子开始,坚持人有“本心”,它可以理解为人的本有之心,即天赋的;也可以理解为本根之心,即道心。本心也就是性,或者被严格称之为“天地之性”。先哲主要从伦理角度推究,认为它存在仁、义、礼、智“四端”。所以人性本善(荀子学派认为人性恶,不过对后世儒家影响较小),只是后天为物欲、名利的追求刀砍斧凿而畸形化了,这被看做是本心放失或遮蔽,道德修养的功夫全在于“求放心”或“发明本心”。道家崇尚自然无为,认为人性超越善恶,主张全性葆真。

在西方,苏格拉底把认识人自身作为哲学的最基本的任务,在他看来,人是一个对理性问题能给予理性回答的存在物。柏拉图也认为理性在人的灵魂中起着(至少是应该起着)领导作用。亚里士多德提出人类灵魂包含有三个层次,其中营养灵魂即使植物也同样具备,知觉灵魂为人与动物之所共,惟有理性灵魂是人类所独有。古希腊哲人所讲的“理性”既有伦理学的意义,又有认识论的意义。在欧洲中世纪神学观点居于统治地位,认为人既受上帝的引导,又受魔鬼的诱惑,一半是天使,一半是野兽,只有摒弃情欲而皈依上帝才能拯救灵魂。近代以来,很多思想家仍然确认人类有共同的本质。黑格尔

提出,人的本质是精神,人是理性的自我意识;费尔巴哈则表示人的本质就是人的类,即理性、意志、心情;马克思认为,人的类特性是自由自觉的活动。

传统的观点遇到现代的挑战。达尔文的进化论揭示,人类是由动物演变、进化而来的,因此就无所谓与生俱来的神性。弗洛伊德的精神分析学更进一层,它认为心灵深层最强最大的区域是本我,是性冲动,一些文化成果,诸如道德的、宗教的、审美的,不过是性欲的升华,因此人类既不异于动物,也不高于动物,不过由于文明的发展而取得了主宰伙伴(动物)的地位罢了。存在主义哲学家萨特主要从个体角度探究人的自由和生命的意义,提出“存在先于本质”,即人首先存在着,是一种虚无,然后才筹划自身,通过后天的一系列自由选择而获得自己的本质。按照这种观点,价值是偶然选择上的。

我们认为,“本质”即古人所谓的“恒体”,虎狼有恒体,人类自有其恒体,人之所以为人就在于具有这恒体。毋庸置疑,人类具有族类生存的内在目的性,正如美国当代人本主义心理学家马斯洛所指出的:

从人的天性中可以看出,人类总是不断地寻求一个更加充实的自我,追求更加完美的自我实现。从自然科学意义上说,这与一粒橡树种子迫切地希望长成橡树是相同的。^①

马斯洛发现,人除了生理需要外,还有爱、自尊、自我实现等多层次的高级需要,高级需要的追求和满足具有有益于公众和社会的效果,其最终指向是人的整个族类存在的内在目的性。因此他建议人们更多注意心灵中原本存在的“上帝般”的美好东西。诚然,就个体而言,其特定本质(如成为圣徒还是作为强盗)是出自他的自由(任意)选择;但是从整个族类来看,其内在目的性潜在地制约着人们对未来所作

^① 转引自戈希尔:《第三思潮:马斯洛心理学》,64页,上海译文出版社,1987。

的选择,因而指引着实践的方向和历史的航船。人的本质在实践过程中展开和丰富起来,人类发展史就是坚韧不拔地以期实现理想、全面占有自己的本质的历史。

(二)什么是人的本质?

我国理论界有一种具有代表性的意见,它将人的本质划分为三个层次:第一层次是人有生命的感性的需要,如马克思在《德意志意识形态》手稿中这样写道:“任何人类历史的第一个前提无疑是有生命的个人的存在。这些个人使自己和动物区别开来的第一个历史行动并不是在于他有思想,而是在于他们开始生产自己所必需的生活资料。”^① 第二个层次是人有自由自觉的活动,这一点马克思在《1844年经济学哲学手稿》中作了突出强调,他指出:“一个种的全部特性、种的类特性就在于生命活动的性质,而人的类特性恰恰就是自由的有意识的活动。”^② 第三个层次被归结为“人是社会关系的总和”,理论依据是马克思《关于费尔巴哈提纲》中的相关论述^③。这三个层次基本上按“生理—心理—社会”的顺序排列,体现了对人自身作全方位把握的努力。然而持此论者却有一个疏忽:马克思的这几段话中,“人”的概念并不是同一的。有关前两个层次的阐述是从人类学观点出发,着眼于人与动物界的区别,所谓“人”其实是指人的族类;后一段话是从社会学、伦理学角度论述,着眼于人与人之间的区别,所讲的“人”是指现实的(“在其现实性上”)、具体的(“不是单个人的抽象物”)人。例如,周朴园是一定社会关系的总和,鲁大海也是一定社会关系的总和,但却是另外一些社会关系的总和,二者虽为血缘上的父子,却有着完全不同的社会本质。三个层次中惟有在第二层次的意义之上才有“异化”与“复归”问题,所以它才是人的类本质之所在。

① 《马克思恩格斯选集》第1卷,24页,人民出版社,1972。

② 马克思:《1844年经济学哲学手稿》,53页,人民出版社,1985。

③ 《马克思恩格斯选集》第1卷,18页,人民出版社,1972。

美学研究应该以人的类本质为基础,否则就会因为人的现实社会本质各有不同而认为美只具有相对性。不能发现普遍性的尺度,意味着一个学科缺少存在的理由。近代德国一些思想家的论述告诉我们,人的类本质其实表现于人的类趋向,即人所要实现和可能实现的基本目标,它具体体现为人的类能力,即人所具有的潜能,人类的历史行程与社会实践正在于孜孜以求使自己的潜能转化为现实。我们知道,康德的批判哲学实际上就是“人的哲学”,康德陈述自己的宗旨道:

我之理性所有之一切关心事项(思辨的及实践的)皆总括在以下之三问题中:(一)我所能知者为何?(二)我所应为者为何?(三)我所可期望者为何?^①

这三个问题是古老的知、情、意三分法的变体,康德在三大《批判》中将它们转化为感性、知性、理性三种心灵能力。它们又是人的类趋向,“我所能知者”为寻真,“我所应为者”是持善,“我们可期望者”乃求美。黑格尔一方面承认人是一种具体的感性存在,同时认为人是一种“能思考的意识”^②,并且还特别强调“人的本质是自由”^③。如果将康德着眼于心灵剖析与黑格尔注重于精神演化的歧异撇开,不难看出这两位大哲人对“人是什么”的理解是颇为相似的。其后,费尔巴哈站在唯物主义立场上也明确指出:

……人自己意识到的人的本质究竟是什么?或者,在人里面形成类,即形成本来的人性的东西究竟是什么?就是理性、意志、心……理性、爱、意志力,这就是完善性,这就是最高的力,这就是作为人的人底绝对本质,就是人生存的目的。^④

① 康德:《纯粹理性批判》,549~550页,商务印书馆,1960。

② 黑格尔:《美学》第1卷,38页,商务印书馆,1979。

③ 黑格尔:《历史哲学》,56页,三联书店,1956。

④ 《费尔巴哈哲学著作选集》下卷,27~28页,商务印书馆,1984。

费尔巴哈这里所讲的“理性”是指理智,与康德之所谓不同,他所讲的“心”主要指一种博爱的情感,因此所列三点仍然是知、情、意。其实,马克思关于人的类特性的规定也隐含相似的思想,“活动”是感性的,“有意识”即理智,“自由”与意志密不可分。

寻真而有科学文化,持善而有道德文化,求美而有艺术文化,无论是回顾历史还是展望未来,我们都可以说,正是人的类能力构筑起庞大的文化世界,人在文化世界的建设中实现了自身,人的类本质是在建设文化世界中得到确证并逐渐丰富起来的。因此有理由肯定,人的本质就是人(就整个族类而言)总是孜孜于寻真、持善、求美的类特性。

(三)美体现人的本质丰富性

审美是人从对象中直观到自身,美的东西是显现人的本质的东西,或者说是人的本质对象化。

我国当代一些美学著作提出“美是人的本质力量的感性显现”或“美是人的本质力量的对象化”命题以概括美的本质,它揭示了审美判断有一个既是属人的,又是普遍的客观尺度,明确指出美离不开人,但又不是随个体的观念而任意转移的,因此有其合理性。

然而这类命题颇为含混。首先,“力量”一词模糊不定,难以把握。黑格尔曾指出:“一方面,力的整个内容规定与力的表现的内容规定正是同一个东西;因此用一种力以解释一个现象,只是一空洞的同语反复。……另一方面,力的性质当然是一个还没有被知道的东西”^①。其次,“力量”的“显现”较适合于描述崇高形态,不适宜于描述优美,而对于美的本质之规定,实际上是以优美形态为基础的。其三,“力量”可以是单维的,任何劳动产品都是人的本质力量的对象化,这就很难将美与其它人工产品区分开来。最后,“人的本质力量”所及只是那些通过实践改造过的东西,用以解释大海、星空的美的

^① 黑格尔:《小逻辑》,284~285页,商务印书馆,1980。

由来,不能不显得非常牵强。马克思在论述“人的本质的对象化”时特别强调了“全部丰富性”的规定,他说:“生成了的社会,创造着具有人的本质的这种全部丰富性的人,创造着具有丰富的、全面而深刻的感觉的人作为这个社会的恒久的现实。”^①

有鉴于此,在审美学中,我们有必要以“人的本质丰富性”取代“人的本质力量”的提法。

“人的本质丰富性”不同于“人的本质力量”之处在于:第一,它是整体的、全方位的,这一特点贯穿于审美活动的始终,审美总是要求全面占有人的本质。第二,它是具体的、可描述的,我们可以将人的心灵能力和基本趋向解析开来,展示其多样性的因素和形态,并把握其内在的统一。第三,它将艺术品与其它劳动产品明显区分开来,一般劳动产品可以由机器人生产,但艺术活动则是人全身心的投注,艺术创造从理论上说非人莫属。

其实,对于丰富性的强调是审美现象的研究者们的普遍倾向。审美学学科的创始者鲍姆嘉通认为,“一篇感性作品的完善和它的各组成部分能引起的感性观念的多寡成正比例。”^② 瑞士美学家苏尔泽认为,当人在享受外物激发美感的丰富性时,他必然同时为自己的感觉和感情依恋于这种丰富性而欣喜。这样,他的心灵,直到心灵深处就受到了触动。在这一过程中,知觉作用和观念作用就与情感和意志联系在一起了。^③ 英国诗人、版画家布莱克直接将“丰富性”作为“美”的规定。^④ 托尔斯泰在《什么是艺术》中曾引用维谢尔的观点:“作者的心灵越丰富,便含的美越多。”关于艺术是什么的问题尽管众说纷纭,但在经验层次上人们普遍同意:艺术是心灵丰富性的

① 马克思:《1844年经济学哲学手稿》,83页,人民出版社,1985。

② 《西方美学家论美和美感》,143页,商务印书馆,1980。

③ 见于吉尔伯特·库恩:《美学史》,389~390页,上海译文出版社,1989。

④ 见于吉尔伯特·库恩:《美学史》,517页,上海译文出版社,1989。

体现。

我们所理解的人的本质丰富性,首先是指知、情、意诸心灵能力的协同作用,其次还指诸心灵能力经丰富多彩的外部世界的感发而呈现具体多样的形态。将美理解为人的本质丰富性的感性显现或对象化,有可能在审美现象的理论解说上较为着实一些,细密一些。

二、真、善、美的关系

(一)关于真、善、美三者关系的分歧意见

真、善、美的关系错综复杂,千百年来众说纷纭。不过归纳起来,主要有三种不同看法。

一种意见认为三者是对立的。列夫·托尔斯泰明确指出,所谓“真、善、美三位一体”的理论不能成立。在他看来,“善”是我们生活中永久的、最高的目标,这从人们总是向往上帝(最高的善)的事实即可见出。“真”是指事物的表达或事物的定义与它的实质相符合,真只是达到善的手段之一,并不和善构成一个实体。真与美甚至毫无共同之处,因为它破坏美的主要条件——幻想。“美”只不过是使人们感到快适的东西,联系着人的情感,我们越是醉心于美,就与善离得越远。^①

这位大文豪着重辨析了三个概念的差异,他指出人们总是追求至善以及幻想是美的主要条件等,应该说都是公允的;不过他不能容忍当时人们的普遍观念,即上帝被认作“最高的真实”,这最高的真实就是至善,也就是美。其实,即使是作为“美的主要条件”的幻想也既含有真的因素,又含有善的因素。

另一种意见可以狄德罗的观点为代表。狄德罗非常重视真、善、美问题的研究,在《论戏剧体诗》中设想了一位热衷于拟定“真”、“善”、“美”精确定义的研究者,不幸的是这位研究者为五花八门的观

^① 托尔斯泰:《艺术论》第63~64页,人民文学出版社,1958。

点所困扰。几年以后，作者在《绘画论》中直截表述了自己的观点：“真、善、美是些十分相近的品质，在前面的两种品质之上加以一些难得而出色的情状，真就显得美，善也显得美。”

这种观点似乎很合乎常识，人们由此生发开来便得到自然美和社会美的区分，并且认为它们是两种不同性质的美，一者以真为基础，形式偏胜，一者以善为基础，内容偏胜，实际上是将美等同于审美客体本身。这种观点无疑具有现实的品格，我们可以很容易地将许多现实事物分解出真、善、美的因素，例如一位厨师做的一盘佳肴就是真、善、美的结合；然而在理论阐释的深刻性与概括的广阔性上则显见不足。真、善、美三大价值特别关系于完满人格的塑造，关系于整个文化世界的建设。

第三种意见主张真、善、美可以统一。思想史上持此论者最多，不过具体看法又有差异。

我国现行的某些美学教科书承认真、善、美是统一的，但认为真是美的基础，善是美的灵魂，如果把符合客观规律的真和有利于社会发展的善，通过具体而又光辉的形象表现出来，该形象就是美的了。这里显见狄德罗观点的影响。它主要将美理解为事物鲜明生动的感性外观，尽管它认为美是人的本质力量的感性显现，但所谓人的本质力量只包括求真向善，竟将美的追求排除在外。读者依照这种观点推论，便会以“文以载道”为最正确的艺术观念。

西方曾有一些论者认为真、善、美统一于神。中世纪宗教神秘主义哲学的始祖普洛丁认为，真实就是美，与真实对立的就是丑。丑又是原始的恶，美即是善，所以对于真实界——神来说，真、善、美是统一的。意大利宗教活动家圣·弗朗西斯在其《花絮集》中称上帝指令他把尘世的美踏平，因为要使人们知道，所有的美都来自上帝。这种观点近代以来并未绝迹，不过形式有所翻新。19世纪法国有名的哲学家库申写过讨论真、善、美的专文，而在《论美》中，他区分了“物质美”、“智性美”、“道德美”，认为物质美不过是外壳，智性美则是“真”的光辉，道德美即是“善”（正义、慈爱等），上帝是物质世界、智性世界

和道德世界的创造者,因而是真、善、美的根源。库申还运用了一种似乎通俗易懂的推理以便让人们信服他的带有神秘主义色彩的结论,即:与人们的理想的美比起来,现实事物总是不完善的,人努力逐渐接近理想,理想却不断地往后退,它的终点只能是无极——上帝。

不过,自启蒙运动以后,哲学家们更多地从人自身来寻找真、善、美统一的根据。鲍姆嘉通倡导建立审美学,最初就是从心灵角度加以考虑的,他认为,人类心灵包括知、情、意三种能力,逻辑学研究“知”以辨别真假,伦理学研究“意”以辨别善恶,却缺少一门学科研究“情”(感性)以辨别美丑,因此应该有审美学这样一门独立学科来填补哲学研究的空白。然而鲍姆嘉通仅将美理解为“感性认识的完善”,这种定位为一些思想深刻的后继者所不取。康德批判地继承和发展了鲍姆嘉通的有关研究,他的“批判哲学”体系就是从探索知、情、意三种心灵能力入手进而阐释真、善、美三大价值的,较明确地揭示了三者在人格形成和文化领域中的对立统一关系。康德的理论对后世产生了深远的影响,无论是席勒、谢林、黑格尔,还是费尔巴哈、马克思等,在他们有关真、善、美关系的论述中均能见出康德批判哲学的启发。

《新亚美利加百科全书》(1858)的“美学”条目据传出自马克思的手笔(我国李泽厚、蒋孔阳先生均持此议),其中公允地写道:

最可靠的心理学家们都承认,人类的天性可以分作认识、行为和情感,或是理智、意志和感受三种功能,与这三种功能相对应的是真、善、美的观念。……逻辑学(在它最通常的意义下)确定思想的法则;伦理学确定意志的法则;美学则确定感受(Sensibility)的法则。^①

真、善、美三大价值植根于人类的心灵能力,体现于现实的文化形态。

① 见于《美学》杂志第2期,上海文艺出版社,1980。

科学注重客观地反映,力图“按本来的样子”认识世界的各个侧面,以概念、判断、推理等逻辑形式对事物进行分析和综合,抽绎出事物的本质特性,指向“真”;宗教追求把握绝对之物,力图“按应该有的样子”建立人伦世界的秩序,特别体现为对人类生存的终极关怀,将人自身的意志对象化为超自然的力量来为人世立法,指向“善”;艺术立足于现实而趋向于理想,以形象和情感为基本元素,再现和表现丰富多彩的人世间的悲欢离合,对现实人生既反映又超越,指向“美”。人类有史以来逐渐建立起的文化大厦就是真、善、美的宏伟建筑。或如徐复观先生所说:“道德、艺术、科学,是人类文化中的三大支柱。”^①

人类基于自身具有的知、情、意(志)三种心灵能力滋生了真、善、美三大价值观念,通过对世界的掌握而形成科学、艺术、宗教三大文化领域,历史地看,它们之间是平列的不可相互取代的关系。人在建设文化世界中展开和丰富了自己的本质,文化世界基本领域的开拓正是人的本质力量的确证。旨在究天人之际的哲学因而有三大分支。这种对应关系在德国古典哲学的一些著作中得到近乎一致的揭示,可以直观地表示如下:

心灵能力	价值观念	掌握世界的 基本方式	文化形态	哲学分支
知	真	知性的或科学的	科学	逻辑学
情	美	感性的或艺术的	艺术	美学
意	善	志性的或宗教的	宗教	伦理学

(二)文化世界中,美是真与善之间的桥梁

科学、艺术、道德三大文化领域既具有平列的地位,又紧密联系在一起。切入生活现实,无论是着眼于整个文化世界,还是探究个体

^① 徐复观:《中国艺术精神·自叙》,春风文艺出版社,1987。

的人格结构,都不难发现艺术文化与审美活动发挥着中介的功能。

在文化世界中,科学与道德仿佛是双峰对峙。从一定意义上说,科学文化是人向自然立法。人们常将科学发现称作“真理”,其实称之为“真知”也许更合适,固然应当承认世界存在不以人的意志为转移的结构法则和普遍规律,但人类在历史行程中受自己心灵能力和符号系统的局限,对客观之理的认识和表述多是处于相对正确的程度,故而发生一次次科学革命。并且,各种科学理论旨在揭示世界的个别侧面,犹如一张张地图,对于帮助认识对象是有用的,但对于阐释整个对象则又是不完全的。毋庸置疑,道德文化是人为自身立法。自然界中的弱肉强食不能以道德衡量,人类对动物的主动关系(如养殖、渔猎)也无论善恶。道德观念尽管因时代、种族、阶级的不同而异,人们却自觉不自觉地赋予其无上的权威,以为它当涵盖一切,这一方面见于古代的道德律令多借“天启”、“神谕”以确立,一方面见于个体的伦理实践往往伴随理直气壮的态度。最显著的不同在于,科学文化中,人不过是高等动物,是自然的一部分;而在道德文化中,人的价值与尊严居于崇高的地位。

两种文化都由心灵生发,因而在人类心灵活动中更能见出两种立法形式的分野。人向自然立法,其实是要努力揭示自然界固有之“法”,它要从大量自然现象入手,抽象、概括其一般、恒定的东西,并在认识过程中不断修正,使主体之观念服从并接近于客体之必然。认识过程的心灵活动是由外而内不断综合,逐渐趋向于更高的统一性,简言之即向内收敛,归多于一。人为自身立法,则是参照一定社会条件确定人伦关系中应有之法,它对现实人际关系更多持批判态度,摩西在西奈山上的愤怒和孔子周游列国时的忧戚都具有典型意义。道德观念主要来自主体的深层意志,要将一种当然之则强加于现实。因此人们又将这一领域称作“自由”,这种意义的自由其实乃是“由自”,即不顾忌现实境况如何险恶,主体坚持实施内心的律令,心灵的活动是向外发散,由一到多。

总之,科学在于寻真,致力于探寻客体“是什么”,道德在于持善,

努力坚持主体“应该怎样”。前者涉及必然领域,要求主体服从于客体,所珍贵的是知识;后者是自由领域,要求客体服从于主体,所珍贵的是信念。对于客观现实,科学以之为铁,充分尊重;道德以之为泥,力图振拔。

这种文化和人格上的内在二元对立为康德清醒地认识到,同时他发现,通过反思判断力二者可以在审美领域获得沟通。他写道:

在自然概念的领域,作为感觉界,和自由概念的领域,做为超感觉界之间虽然固定存在着一个不可逾越的鸿沟,以致从前者到后者(即以理性的理论运用为媒介)不可能有过渡……因此,我们就必须有一个作为自然界基础的超感觉界和在实践方面包含于自由概念中的那些东西的统一体的根基。虽然我们对于根基的概念既非理论地、也非实践地得到认识的,它自己没有独特的领域,但它仍使按照这一方面原理的思想形式和按照那一方面原理的思想形式的过渡成为可能。^①

这段话涉及目的论的判断力我们在此不做讨论;仅就审美判断力而言,它可以说是康德美学的纲领性观点(旨在学科定位),后来成为席勒的美学研究之所本。

笔者由衷敬佩康德和席勒的洞察力,但要冒昧指出,康德的这段表述不太确切,后来席勒的有关生发更是多有偏误。其实,无论是认识过程还是实践过程,都连结着感性与理性。人们认识必然是从感性到知性并趋向于理性层面,人们的伦理实践则是从理性开始,经知性而见诸感性层面。康德在《实践理性批判》中正确地指出过这一点(见该书“引论”部分),遗憾的是在此处未得到贯彻。科学与道德的活动及其成果没有表里层次之分,只是它们出自于心灵两种平行的对立趋向,审美不是感性与理性之中介(知性才是它们的中介),而是心灵对立趋向的协调。^②

面向事实本身,我们可以这样阐述:在必然领域,人们主要运用

① 康德:《判断力批判》上卷,第13页,商务印书馆,1964。

② 请参阅拙著《心灵结构与文化解析》第三章,北京大学出版社,1998。

知性对自然现象进行分析、综合,建设了科学文化,要求观念形态的东西合规律性,即真;在自由领域,人们依据自由意志对现实事物进行评价并采用行动,越是与险恶环境不屈抗争则越是见出道德文化之崇高,伦理实践的合目的性即善。审美领域主要是想像力的活动,它一方面对自然事物进行“观照”,以生理结构等为潜在尺度(如异质同构),蕴涵合规律性,属于认识性的活动;一方面将主体自身的社会情感、理性观念、诗意憧憬“投射”于对象,通常称之为“移情”,体现合目的性,属于意向性活动。审美活动由于有机融合了科学认知与伦理实践两种活动的对立趋向而带来身心的和谐。审美活动的成果以符号形式物化出来就是艺术。因此不难理解,艺术家既是自然的奴隶又是自然的主宰,艺术品对现实人生既反映又超越,艺术发展贯串着现实主义与理想主义的交叠更替。艺术既可反映客观事物的必然之理,包含认识功用;又可体现人际关系的当然之则,包含教育功用。这样,艺术文化便构成了科学文化与道德文化之间的桥梁或中介形式。

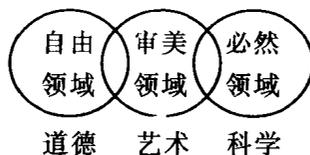


图 1-1

(三)追求理想,真与善在美中实现统一

尽管现实的社会、现实的人都不同程度地具备真、善、美的因素,但遗憾的是多不完满。只有理想的社会、理想的人格才是真、善、美的有机统一体。

事实上,真的东西可以是不美的,因为真以自然法则为尺度,美则只以人类自身为尺度。鳄鱼、癞蛤蟆等的形体合乎自然的法则,却不合乎人的尺度,因而被认作丑。善的事物也未必是美的,因为善重在实质而可不计形式。然而,真正美的东西总是既不能脱离真又不能脱离善,既要合规律性又要合目的性。

美的事物须潜在地符合“真”的要求。如果一个人鼻尖上长出一个红红的圆圆的肉球,那便是不合规律的,它破坏了人的形貌之美,人们常以之为舞台上的滑稽小丑角色。从事艺术创作,必须对物质媒介的特性、组织媒介和题材的法则有深入的研究和体会,如绘画的色彩与构图、音乐的和声、诗歌的音韵等都是学问,艺术工作者必须经过长时间的专业训练方能掌握并须运用自如。此外,艺术真实虽然带有虚拟的性质,却仍须以生活真实为基础,应当含有对生活的本质和规律的揭示。因此我们赞成歌德的观点:“我们固然不能说,凡是合理的都是美的,但凡是美的确实都是合理的,至少是应该合理的。”^①

美又须以善为前提,人类不会以直接有害于己的东西为美。蛇形线是美的,但向人爬游过来的毒蛇决不会成为审美的对象。叶公好龙,一旦真龙造访却惟恐避之不及;“叶公”作为原型其实存在于每一个人身上。即使是艺术品,如果直接违背善的要求也会破坏它的美。法国雕刻家比加尔为波茨坦旧离宫雕刻的爱神维纳斯大理石像,尽管身材、五官都很秀美(合规律性),但该形象不仅脉脉含情,甚至为渴求满足性欲而焦灼不安,涎水溢出嘴角,仿佛透不过气来,因此招致文克尔曼和卢梭等对雕刻家的强烈谴责。

美同时又是对真与善的超越。美超越真,特别在于它超越对象的实际存在。对象是无机物,就被赋予生命情调和精神品格;若是动植物,则在其既有生命情调基础上添加了精神品格;如果是人,便在其实际体态和精神品格基础上进一步提升。总之,对象较之理想人格的缺额有多少,审美主体就会补足它多少,这就是理想化法则。美超越善,特别在于它超越直接功利。母鸡比公鸡一般来说给人们带来更多好处,可是诗人、画家更愿意赞美公鸡雄健的身姿;蝴蝶可能属于害虫之列,庄周梦为蝴蝶突出体现了对自由的向往。美携带的真与善由于摆脱了现实的直接性,似乎无用;但又由于超越了现实的

^① 《歌德谈话录》,135页,人民文学出版社,1978。

有限性,此乃大用。

在终极意义上说,真、善、美应当是三位一体的。按照柏拉图的思想,理式是一种绝对的存在,它是最高的真实,同时也是“美本身”、“善本身”,是万物的本原。我们可以把这种神秘的“理式”看做不过是一种主观设定,但至少应该承认,人类基于自身的心灵特性对绝对完满有一种无限的祈求。这绝对完满之境就是“至善”,也就是美,对它的追求又构成人类存在之真。人其实是一种本体性存在,生命无所不该,心灵无所不遍,关键在于个体能否真正体验到它。《庄子·天下篇》写道:“不该不遍,一曲之士也。判天下之美,析万物之理,察古人之全,寡能备于天下之美,称神明之容。”

较为切近地看,理想即是真、善、美的统一体。人类的理想一定是合乎自身利益的,因而必定是善的,俗谚“做梦娶媳妇,尽往好处想”,可谓揭示了理想的指向。理想又包含有某种转化为现实的可能性和必然性,即使是看似荒唐的幻想,例如古代关于千里眼、顺风耳、腾云驾雾的祈求,也包含有真的因素。然而理想首先是一种美的存在,因为它是虚幻的而非“实在”的,既从现实滋生又本质上超越现实。人们追求生命的动态平衡,要求生存自由完满,各种心灵因素共同酝酿,编织成美妙的生活图景,合规律性(真)与合目的性(善)于此融为一体并见诸形象或形象体系,这就是理想。它对现实具体事物的提升和同化便形成人们通常所谓的美。也许正是在这种意义上,黑格尔坚持说:

我深信,真与善只有在美中间才能水乳交融。^①

依照理想改造现实,就是美的创造过程,真和善也便包含其中。所以在普泛意义上,人类的任何实践活动都含有审美追求,甚至可以说,社会的进步就是人类对美的追求的结晶。李冰等修都江堰是如此,杰弗逊等发表《独立宣言》也是如此。但是在科学和道德活动中

① 见于古留加:《黑格尔小传》,20页,商务印书馆,1978。

理想一经转化为现实,其意蕴便受到了局限,不能表现无限的心灵旨趣,真或善的片面凸出不能体现完满的人格形象和自由的生存境界。因此,真正直接而持久地体现理想的是艺术创造活动。

张大千先生在马德里接见记者时中肯指出:“科学家‘在自然中求真理’,而画家则‘笔补造化天无功’。”艺术文化的独特功能就在于它不仅反映、而且改造“匮乏的现实”,构成较完善的“第二自然”,将尚未到来的存在,把理想的家园提前带进人们的生活,让理想生存境界“超前性显现”(布洛赫)。所谓艺术美,从根本上说就是理想之美,它直接体现于作品意境的创造或正面典型人物的塑造上,显示人们应该追求的目标;间接体现于否定性形象的刻画上,对现实丑恶的东西加以无情的暴露和鞭挞。艺术家在作品(如但丁的《神曲》)中让现实各种人物、各类人生在地狱、炼狱、天堂三境中各得其所,也正是根源于理想。

三、“对象化”的涵义与美的特征

(一)对象化的两种形式

人类具有知、情、意三种心灵能力,寻真、持善、求美是人类的天性,也是人类区别与其它动物的基本特性,因而可以说是人的本质。人的本质需要对象化,在对象上确证自身。寻真而有科学文化,持善而有道德文化,求美而有艺术文化,人类创造的整个文化世界都是人的本质对象化的成果。科学、道德、艺术首先是以观念形态存在的,因此主要是通过意识而获得的对象化成果。科学一般以技术为中介而见诸具体的物质产品的创造,道德付诸行动后成为具体的存在事实,艺术借助物质媒介的传达也成为具体可感的现实存在物,这些都应看做是通过实践而实现的对象化。所以,人的本质的对象化有两种基本形式:意识的和实践的。

对象化的两种形式早为一些思想家明确指出过。黑格尔甚至从整个动物界的普遍意义上谈到,“有生命的个体一方面固然离开身外实在界而独立,另一方面却把外在世界变成为它自己而存在的:它达

到这个目的,一部分是通过认识,即通过视觉等等,一部分是通过实践,使外在事物服从自己”^①。马克思在《1844年经济学哲学手稿》中区分开“劳动”的对象化与“意识”的对象化^②,他认为,“人不仅通过思维,而且以全部感觉在对象世界中肯定自己。”^③所谓对象化,就是指人在客体对象中看到自己、实现自己。

遗憾的是,我国当代有些论者只承认劳动实践的对象化,对于审美现象的发生学阐释极为牵强。照他们看来,自然界对于最初的人类到处充满敌意,因此无美可言;随着人们实践能力的增强,自然界由可怕变得可亲,于是即使未经实践改造的自然物才也显得美。这种观点至少应该受到下列质疑:第一,劳动产品固然是人类的社会实践的对象化,但是所有的劳动产品都是审美创造物吗?审美创造物与对象包含某些审美因素决不是同一概念。第二,鲜艳的太阳与灿烂的星空现时仍为人类的实践活动所不及,人们就不可能将它们看做美的对象吗?第三,大海或高山等虽为人类实践活动所及,然而迄今为止,它们对于人类既是可怕的,又是可亲的,该怎样看待它们的“客观性”的美呢?

必须承认,审美活动中的对象化包括人的实践的对象化和人的意识的对象化两种形式。正是因为存在这样两种形式,因此也存在两种审美对象,杜夫海纳把它们区分为“人工的”和“自然的”^④。并且,我们还应该指出,在审美领域,意识的对象化更为普遍,因为直接从事审美创造——创作艺术品的毕竟是少数人,大多数人所能进行的是审美欣赏。正如费尔巴哈所说:“天空使人想起自己的使命,想起自己生下来不仅是为了活动,而且是为了观看的。”^⑤人类更多地从对象中欣赏自己的本质丰富性,人们在审美领域中主要是“观看”。

① 黑格尔:《美学》第1卷,159页,商务印书馆,1979。

② 马克思:《1844年经济学哲学手稿》,54页,人民出版社,1985。

③ 马克思:《1844年经济学哲学手稿》,82页,人民出版社,1985。

④ 杜夫海纳:《美学与哲学》,34页,中国社会科学出版社,1985。

⑤ 《西方美学家论美和美感》,210页,商务印书馆,1980。

(二)审美中的对象化即“身与物化”

从宽泛的意义上说,人的一切活动都是对象化的活动,所以费尔巴哈谈到,对象是人的显现出来的本质,是人的真正的客观的我,不仅精神的对象是如此,连感觉的对象也是如此,月亮、太阳和星辰都在向人呼喊:认识你自己。无论是科学文化还是道德文化,都在显现人的本质,都存在对象化活动。因此,称审美是人的本质的对象化仍有流于浮泛之弊。

我们已经指出,美之所以为美在于体现了人的本质丰富性。这本质丰富性不容抽绎,它是一个有机整体。审美的对象化是人作为整体的对象化,它不是只从对象中寻找某些自己的对应物,而是主体身与物化。庄周追求审美化的人生,他在《齐物论》中所津津乐道的蝴蝶梦就是身与物化:

昔者庄周梦为蝴蝶,栩栩然蝴蝶也,自喻适志与,不知周也。俄然觉,则蓬蓬然周也。不知周之梦为蝴蝶与?蝴蝶之梦为周与?周与蝴蝶则必有分矣。此之谓物化。

庄周与蝴蝶是有分别的主体与客体,然而在审美活动中二者浑然为一,人已物化,物亦人化,于是获得完满、自由的人生体验。人们在审美中一般相似于梦境状态,美就是这梦境状态中的创造。

艺术创作被人们称之为审美创造,同样有身与物化的前提条件。苏轼记述文与可画墨竹时的情景:

与可画竹时,见竹不见人。岂独不见人,嗒然遗其身。其身与竹化,无旁出清新。庄周世无有,谁知此疑神。(《书晁补之所藏与可画竹三首》)

“不见人”是旁若无人,审美对象成了审美主体的整个世界,他全身心地融入其中,所画之物就成了自己人格的整体体现。

所谓身与物化,微观地看是物我为一,宏观地看是天人合一,总之是超越了主体与客体之分立,主体达到了完满、自由的生存,并通过美的形象体现出来。

(三)美的特征

人的本质丰富性经过对象化而成为美的形象,它一般具有如下特征:

第一是完善性。应该说,完善性是美的题中之义。鲍姆嘉通将感性认识的完善与否作为区分美和丑的标准;更早一些,他的老师沃尔夫明确将“美”定义为“一种适宜于产生快感的性质,或是一种显而易见的完善。”^① 凡是持有理性主义倾向的美学家和艺术家,都极为重视完善性。完善性首先表现为审美对象感性外观的比例与和谐,文艺复兴时期的大师们对此作过精心的研究;其次是体现人的本质丰富性,意蕴越丰富就越显得完整。不能将完善性理解为纯粹是审美客体的规定,从而忽略审美主体的参与建构。中国宋元以后的山水画常常取边角之景,构图时留出大量空白,正是吁求欣赏者想象补充,达到虚实相生、成就妙境的效果。清人王翬、恽格评注笥重光《画筌》的有关论述道:“人但知有画处是画,不知无画处皆画。画之空处,全局所关,即虚实相生法。人多不著眼空处。妙在通幅皆灵,故云妙境也。”^② 主体与客体共同建构的美的形象是一个完整的系统和自足的世界。

第二是生动性。有些人认为具体可感性是美的特征,主要着眼于美与真、善的区别,是有道理的;不过细究起来,这种规定普适于审美领域而不只是美,因为丑同样须有具体可感性。美的东西总是具有生动性,生动性表征着生命的蓬勃朝气,僵死、呆滞是与美无缘的,因为美总是潜在地肯定生命。《马拉之死》、《大地的女儿》分别描画的是被人刺杀在浴缸中的革命家马拉和被“四人帮”野蛮枪杀的烈士张志新,这类作品的生动性何在? 在于人物的精神洋溢于整个画面之中。艺术中丑的形象也具有生动性,那是丑的东西获得成功的艺术表现,因而包含有审美因素。生动性来自身与物化的审美过程。

① 《西方美学家论美和美感》,88页,商务印书馆,1980。

② 沈子丞编:《历代绘画名著汇编》,310页,文物出版社,1982。

冷漠、刻板地摹写生活,不可能创造美。巴尔扎克告诫说:“你不是一个可怜的摹写员,而是一位诗人!……试试看,把你的情人的手臂的石膏模型仿制出来,放在面前,你看不出有丝毫相似之处,这将是死尸的手臂,你不得不去找雕塑家,他不提供准确的摹写,却会传达运动和生命。”^①

第三是愉悦性。历史上有许多美学家将愉悦性作为美的规定。较早的如意大利历史学家和美学家缪越陀里谈到,“我们一般把美了解为凡是一经看到,听到或懂得了就使我们愉快、高兴和狂喜,就在我们心中引起快感和喜爱的东西。”^② 博克、伏尔泰等都有相似观点。美的愉悦性既可能首先来自客体的感发,例如一片如诗如画的风景令人心旷神怡,又可能起于主体的心意的外射,例如一个获得意外惊喜的人一时间仿佛到处有美向他呈现。所以仍然应该将愉悦性理解为人的本质丰富性对象化过程中主客体互相作用的结果,并且与生动性相辅相成。美的愉悦性最初出现于审美感知阶段,作为一种感官的快适与对象的声、色形式联系在一起;但它决不停留于此,随之进入深层的体验。特别在体验中,精神获得升华,愉悦性变得纯洁和高尚,深刻而持久,且与人生的诗意境界相伴随。因此,美的愉悦性是一种全身心的愉快。

总之,无论是完善性、生动性还是愉悦性,都是建立在审美过程中主体与客体的双向建构上,建立在人的本质丰富性对象化的身与物化过程中。

① 转引自鲍列夫:《美学》,62~63页,上海译文出版社,1988。

② 《西方美学家论美和美感》,89~90页,商务印书馆,1980。

第二章 美的构成

在美学中，“美”一般是作为名词而不是作为形容词使用的，表示的是一种事物，因而它存在一个内部结构问题。这是人们很少涉足的领域，尽管中外思想史上有零星的多为间接的论述。我们知道，“知性不能把握美”（黑格尔），然而没有必要的解析，人们就只能停留于模糊的感受层次上。现代学术有一种力图把握研究对象内部结构的大趋势，解析美的构成是符合这一趋势的前沿尝试。李普曼指出：“审美经验像性爱和宗教经验一样，从来就不乏自告奋勇的分析家。但是迄今为止，分析审美经验的人却多半满足于赞美颂扬，对审美经验的主要内容进行透彻研究的人则寥寥无几。在这一方面，赫伯恩、西布利和英加登等作者的文章当为例外，因为它们代表了一种严肃的探求，这种探求旨在认识欣赏的结构、欣赏的性质以及这些性质的逻辑地位。”^①

其实，美的构成论是美的本质论的自然延伸，并且为审美形态论奠定逻辑基础，因而是美学原理不可缺少的重要环节。

第四节 美，体现人类的完整心灵

美的东西是经过人化了的的东西，这里所谓的人化从根本上说是心灵化，无论是自然的审美对象还是人工的审美对象都是如此。然而人类的任何精神活动都在将对象心灵化，不同程度地在对象中打上人的烙印，美之所以为美，其特殊性当在于显现了完整的心灵。美是怎样显现完整的心灵的呢？我们借鉴现代审美心理学的有关研究

^① 李普曼编：《当代美学》，279页，光明日报出版社，1986。

成果试作阐释。

一、形成美的基础条件：心灵与外物的同构关系

(一)同构观念的萌芽

中西方古代都注意到人与自然存在一种“同气相求”现象。自然对于人的精神具有感发作用。

我国先秦出现的“比德”习惯，例如以玉比君子就包含有同构观念，有的论者认为，孔子所讲的“知者乐水，仁者乐山”，以自然物来说明不同人格的品质特征，“这实际上是在美学史上第一次揭示了人与自然在广泛的样态上有某种内在的同形同构从而可以互相感应交流的关系。”^① 比较而言，魏晋南北朝时期人们更是纯粹从审美角度描述人对物的感应，如刘勰写道：

春秋代序，阴阳惨舒，物色之动，心亦摇焉。……是以献岁发春，悦豫之情畅；滔滔孟夏，郁陶之心凝；天高气清，阴沉之志远；霰雪无垠，矜肃之虑深。岁有其物，物有其容；情以物迁，辞以情发。（《文心雕龙·物色》）

春天生气勃勃，人们因而洋溢欢乐之情；夏天炎热烦闷，愤懑之情由是郁结；秋天天高气爽，易于怀抱玄远志向；冬天冰雪漫天，使人深酿严肃之思。一年四季，人的心境与物的气象相感应。这种感应关系在我国先人看来是由“气”贯通的。气是什么？甚为难言，它仿佛是一种能，或是一种场，无形而有质，流注于无生命的与有生命的、物质的与精神的事物之间，甚至整个宇宙都可看做是一气之所化。气动物色，物感人情，情发文辞，在“物一心一艺”之间形成一种力的波动的传输。

西方学者也早就注意到自然对象的形式结构与主体自身的心理结构的对应关系。柏拉图、普洛丁等以“理式”作为贯串心物关系的最原始的结构，并以之解释审美现象，其推测虽然无从证实却不乏深

^① 李泽厚、刘纲纪：《中国美学史》第1卷，145页，中国社会科学出版社，1984。

刻性。格式塔心理学以知觉的完整性为中心,其基本观点在康德的著作中已见滥觞,康德认识到,知觉不是一种被动的印象和感觉元素的复合,而是主动地将这些元素组织成完整的经验。就审美活动中主客体的关系,康德也提出:“在鉴赏判断里却无疑包蕴着一种客体的(同时也是主体的)表象的扩大的关系,根据这种关系我们把这类判断放宽到作为对每个人是必然的:所以必须有任何一个概念必然地做它的根基;但这是一概念,它完全不得让人通过直观来规定,不能让人认识,因而也不能用来论证那鉴赏判断。这样一种概念却是那单纯的纯粹的关于超感性界的理性概念,它对于那作为感性客体的对象(并且也对于下判断的主体),因而作为现象,它是根基。”^①康德认为,只有确认它才能解释审美中的共通感和审美判断的普遍有效性。西方先哲的这类深刻推测至现代转变为经验性的实证,“力的结构”等提法应运而生。

在艺术作品中,呈现同构现象者比比皆是。仅以我国诗、画为例,如韦应物《春中忆元二》写道:“游丝正高下,啼鸟还断续。有酒今不同,思君莹如玉。”袅袅的游丝、断续的鸟啼是景、又是情,其力的图式与作者思念友人的绵绵愁绪正相吻合。又如李白《独坐敬亭山》:“众鸟高飞尽,孤云独去闲。相看两不厌,只有敬亭山。”远远逝去的孤云饱尝了漂泊的落寞,茕茕子立的敬亭山倾诉着离群的孤独,客体的形态叩击着主体的心扉,主体的情思回应着客体的召唤,特定的力的图式将主客体联结在一起。艺术欣赏时的共鸣也常以同构为基础。例如观赏山水画,“春山烟云连绵人欣欣,夏山嘉木繁阴人坦坦,秋山明净摇落人肃肃,冬山昏霾翳塞人寂寂。看此画令人生此意,如真在此山中,此画之景外意也。”(郭熙《林泉高致·山水训》)

(二)格式塔心理学美学的同构说^②

同构说作为解释审美现象的较为完整的理论是由格式塔心理学

^① 康德:《判断力批判》上卷,186~187页,商务印书馆,1964。

^② 有的著作者称之为“同形论”或“同型论”。

美学提出的。“格式塔”是德语“Gestalt”的音译，英文往往译作 form（形式）或 shape（形状），由于它强调整体性把握空间关系，实即“完形”之意。^① 格式塔心理学派由德国三位年轻学者——韦忒墨、考夫卡、苛勒在 20 世纪初期创立，其标志是 1912 年韦忒墨题名为《关于运动知觉的实验研究》的论文发表。格式塔心理学派在审美学领域的代表人物是阿恩海姆，他在《艺术与视知觉》等书中对同构说作了大量的阐释。

同构说力图通过科学实证的方式提出自己的理论观点，表明力的作用是事物的普遍联系形式。自然界中大海的波涛所具有的那种富于运动感的曲线，是由于海水的上涨力受到海水本身的重力的反作用后形成的；植物界的树叶和花朵等那些弯曲盘旋的形状，同样保持和复现了一种生长力的运动；动物的动作姿态更是力的直接体现，如虎的长啸，马的奔驰等。人在审美活动中也不难体验到力的作用，当面对悬崖峭壁，便有一种挺立、腾跃之感，而面对一马平川，心境则舒展开来；汹涌的海潮让人心潮起伏，如镜的湖面则让人心平气和。艺术品中媒介的组织和题材的安排都体现出力的运行，如气、势、风、骨等广泛存在于各艺术品种中，无论是绘画、音乐还是诗歌；特别是书法，更是“心理力的活的图解”。

我们可以从几个方面对同构说进行解析。首先，它有这样的基本认识为前提：

造成表现性的基础是一种力的结构，这种结构之所以会引起我们的兴趣，不仅在于它对那个拥有这种结构的客观事物本身具有意义，而且在于它对于一般的物理世界和精神世界均有意义。像上升和下降、统治和服从、软弱和坚强、和谐与混乱、前进和退让等等基调，实际上乃是一切存在物的基本存在形式。……那推动我们自己的情感活动起来的力，与那些作用于整个宇宙的普遍性的力，实际上是同一种力。只有这样去看问题，我

① 参阅滕守尧：《审美心理描述》，98～99 页，中国社会科学出版社，1985。

们才能意识到自身在整个宇宙中所处的地位,以及这个整体的内在统一。^①

这段话带有宇宙观性质,它所表达的内容是同构说的基础。

其次,心物之间具体同构关系的建立之所以可能,是由于“经验到的空间秩序在结构上总是和作为基础的大脑过程分布的机能秩序是同一的”^②。根据这个原理,在刺激与知觉之间不存在一对一对应性,而知觉经验的形式与刺激的形式则相对应。当外部事物的形状在视域中出现时,人的大脑不是被动地复写,而是因外部事物的“力的式样”而受到轻重不同的刺激,形成相应的电化学的力的式样。大脑皮层与外部事物是不同的媒介体(异质),但两种力的基本结构是相同的(同构),因此,这种知觉过程又称之为“异质同构”。

最后,知觉过程的结果是人脑将事物知觉为统一的整体,它大于感觉元素之和。这里包含有创造活动,一方面体现于使对象“完形”化——即在许多刺激条件下,尽可能把对象的形状看成一个完好图形,如人们为北斗星座、大熊星座的命名;另一方面体现于感受到对象某种活力、生命等性质,阿恩海姆认为,一块岩石,一株垂柳,一汪清泉等都和人体(特别在舞蹈中)具有同样的表现性。在经验派美学家那里,表现性一般被看做是事物的形状(第一性质)、声色(第二性质)之外的第三性质,即人们在知觉事物时产生的情感与幻像,也就是审美性质。有理由说,表现性与完形化常常是相伴而生的,当人们将庐山中五个山头称作“五老峰”、将黄山上的一个山崖称作是“松鼠跳天都”时,知觉便以“力的式样”为媒介直觉到对象的表现性,它便是审美的知觉了。

(三)同构说的评价

尽管格式塔心理学的“主要教义尚未完全吸收进心理学思想的主流”(舒尔茨语),并且同构说尚带有假说性质,但是以之解释审美

① 阿恩海姆:《艺术与视知觉》,625页,中国社会科学出版社,1984。

② 苛勒语,转引自舒尔茨:《现代心理学史》,308页,人民教育出版社,1981。

现象,已显示出诸多优点。

首先,深化了“美在形式”说。它将两种“形式”观念(外形与结构)统一了起来,既注意事物的外形式(对象形状),又涉及事物的内形式(组织结构)。所谓“异质同构”,一方面可与“美在事物外观”的日常观念接合,一方面又与“美在理式”说的哲人之思相联系,且一定程度上脱去了其神秘性。

其次,深化了“美是主客观的统一”说。它揭示了在审美活动中主体与客体之间的一个契合点——对对象外观的知觉,朱光潜先生强调“物”须转化为“物的形象”的看法,由此而获得现代心理学的阐释。正是这同构关系中的力的式样,拨动了审美主体的情感之弦,构成美的形象的特定结构。比较而言,“力量”一词是模糊的,偏于代数学的抽象,“力的式样(图式)”则相对明确些,偏于几何学的直观,因此,后者比较适宜于阐释审美现象。

第三,强调了审美活动中认识性的一面。它使“审美观照”有了更具体的规定,较之叔本华以审美为对于“理型”的“静观”的表述显得更明确、更易把握,并且能弥补现代一些论者片面强调审美是情感外射的流行观点的不足。于此也易于见出客体作为审美对象的潜能(空间秩序)和主体衡量对象的生理尺度(机能秩序)之间的联系。

同构说很受一部分美学家的青睐是有理由的;不过,如果局限于这种观点可能易于滑入形式主义,对审美现象只能作一般的心理学(甚至近于生理学)层面的阐释,缺少具体鲜活的社会历史内容。它偏重于主体对客体的感应,见不出审美活动中充分的主体性。还如心理学界所批评的,知觉结构本是需要探究的,在这里却成了既定的东西,实际上是把所要解决的问题变成了公设。

二、美又是自我形象的客观化——移情

(一)移情说的形成

移情是原始思维的一种突出现象,所谓“万物有灵”其实也意味着“万物有情”,人类将外在自然物的神化其实也包含着人化。

在西方,荷马史诗中已能见出移情现象,如作者称西西弗斯所推的那块总是滚回原位的石头是“无耻的”,便是将无生命的对象人格化了。亚里士多德在《修辞学》中注意到移情现象,并称之为隐喻。近代以来更是多有美学家论及。维柯把移情看做是艺术思维的一个基本要素,他提出:“诗的最崇高的工作就是赋予感觉和情欲于本无感觉的事物。儿童的特点就在把无生命的事物拿到手里,戏和它们交谈,仿佛它们就是些有生命的人。”^① 康德在分析崇高时把移情现象称作“暗换”:“……那对于自然界里的崇高的感觉就是对于自己本身的使命的崇敬,而经由某一种暗换赋予了一自然界的对象(把这对于主体里的人类观念的崇敬变换为对于客体),这样就像似把我们的认识机能里的理性使命对于感性里最大机能的优越性形象化地表达出来了。”^② 他提出“美是道德的象征”命题也是以移情现象为依据的。

我国古代美学范畴“兴”近于移情观念。《说文解字》注“兴”为“起也”;有的学者认为,“兴”极可能是原始人“合群举物旋游时所发出的声音,带着神采飞逸的气氛,共同举起一件物体而旋转”^③。这样看来它最先指原始人的抒发感情的行为。汉代郑众注《周礼》中曰:“兴者,托事于物。”“兴”又称“兴会”,唐代李善认为,“兴会,情兴所会也。”(《文选注》)审美主体一情独往,万象俱开,兴也就是起情。情之所至,一切事物人化、人格化。王逸认为屈原的《离骚》“依诗取兴,引类譬喻。故善鸟香草,以配忠贞;恶禽臭物,以比谗佞;……虬龙鸾凤,以托君子,飘飘云霓,以为小人。”(《离骚经序》)辛弃疾词云:“我见青山多妩媚,料青山见我应如是。”(《贺新郎》)显见是移情于物。我国艺术家早就意识到,同一片风景,因审美主体的心情不同而改观,如潘岳曾喟叹:“匪外物兮或改,固欢哀之情换。”(《哀永逝文》)

① 维柯:《新科学》,98页,人民文学出版社,1986。

② 康德:《判断力批判》上卷,97页,商务印书馆,1964。

③ 《陈世骧文存》,237页,志文出版社(台北),1975。

作为一种审美理论,据李斯托威尔的看法,移情说在 19 世纪初赫尔德反对康德美学中形式主义倾向的论战中已“最初萌芽”,赫尔德明确指出美是在审美对象中生命和人格的表现,例如花的美在于它表现了旺盛的生命力和幸福。后来,弗·费肖尔将移情现象称为“审美的象征作用”,它是“人把自己外射到或感入到自然界事物里去”,从而造成“对象的人化”。^① 罗伯特·费肖尔在《视觉的形式感》(1873 年)一文中发展了他父亲的理论,正式提出“移情作用”(Einfühlung, 德文意谓“把感情渗进里面去”)的概念。德国心理学家、美学家里普斯对移情说作了较为全面、系统的阐明,被公认是移情说的主要代表。

(二)移情说的内涵

里普斯以古希腊建筑中多利克(Doric)石柱为例分析审美现象。多利克石柱下粗上细,柱上有凹凸形的竖直槽纹,它承受了建筑物的压力,本身又有重量,若按科学的观点,石柱的力的方向是向下垂落和向周围膨胀,犹如举重运动员一样。可是审美的心理体验与此恰恰相反,我们对于石柱的感觉是它“耸立上腾”(纵向)和“凝成整体”(横向)。这种观照时产生的错觉显然不是来自石柱本身,而是来自它的“空间意象”。里普斯描述这种错觉说:“在我的眼前,石柱仿佛自己在凝成整体和耸立上腾,就像我自己在镇定自持和昂然挺立,或是抗拒自己身体重量压力而继续维持这种镇定挺立姿态时所做的一样。”^② 正是以这类现象为基础,里普斯对审美活动作了一般性的阐释:

这种向我们周围的现实灌注生命的一切活动之所以发生而且能以独特的方式发生,都因为我们把亲身经历的东西,我们的力量感觉,我们的努力,起意志,主动或被动的感觉,移置于外在于我们的事物里去……^③

① 见于朱光潜:《西方美学史》下卷,601页,人民文学出版社,1979。

② 《古典文艺理论译丛》第8册,41页。

③ 《古典文艺理论译丛》第8册,40页。

这就是移情作用,在里普斯看来,审美活动就是人移情于物。

朱光潜先生对移情说的解释和发挥值得注意,他在《文艺心理学》中写道:“移情作用是外射作用(projection)的一种。外射作用就是把在我的知觉或情感外射到物的身上去,使它们变成为在物的。”^①按照朱先生的看法,外射包括知觉的外射和情感的外射,前者属于认知活动,后者才是移情作用。移情与一般外射活动有两个最重要的区别:一是“物我必须同一”,如林黛玉葬花,见到花也凝愁带恨,此时便是物我不分;若是只觉花红,则物我之分尚存,停留于一般的知觉。二是“不但由我及物,有时也由物及我”,如见到一座山峰耸然挺立,人自己也挺起了腰杆。朱先生依据自己的理解对移情现象作了较细致的辨析,不过他所谓的“由物及我”,是把异质同构情形也纳入移情作用了。

国外有的论者将移情现象分为两种,以人为对象的叫“单纯的移情”,以物为对象的叫“象征的移情”,这种区分简单明了,但意义不大。笔者认为,移情有两种状态,涉及两个层次:一是炽热、强烈的情感外射,主要在心灵表层,可以称之为“以我观物”;一是恬静、深沉的神志往复,超越欲念与知虑,进入性理层次,可以差强称之为“以物观物”。邵雍从哲学认识论角度写道:“圣人之所以能一万物之情者,谓其圣人之能反观也。所以谓之反观者,不以我观物也。不以我观物者,以物观物之谓也。”(《观物内篇》)他还指出,“以物观物,性也;以我观物,情也。性公而明,情偏而暗。”“任我则情,情则蔽,蔽则昏矣;因物则性,性则神,神则明矣。”(《观物外篇》)严格说来,不存在什么以物观物,人类总是通过自己的眼睛观察世界,通过自己的心灵阐释世界。不过邵雍将心物交流分为情与性两个层次是很深刻、很恰当的,情与性的统一才可能成为完整的人格,审美活动中的移情完全应该理解为“移性情”,而决不限于“移感情”,不体现性的情是一己之私情,即使移入对象也与审美无缘。我们可以说,庄子的“游心于物之

① 《朱光潜美学文集》第1卷,37~38页,上海文艺出版社,1982。

初”、苏轼的“神与万物交”，都注重于移“性”，是所谓“以物观物”；若将“移情”作狭义理解，用在他们（还有王维等）的审美活动上是不适当的。主性与主情在认识活动中有明暗之分，在审美活动中则有同等地位。如果说王维的“人闲桂花落，夜静春山空”（《鸟鸣涧》）侧重于移“性”，那么杜牧的“蜡烛有心还惜别，替人垂泪到天明”（《赠别二首》）则侧重于移“情”，应该说二者都是可取的。

综上所述，移情说的要点可以归结如下：

第一，承认事物的感性形式（或空间表象）是审美的对象，是客观的。里普斯在自己的美学著作中主张审美判断必须依存于对象，并且认真探讨了审美对象在形、色、声等形式上的特性。

第二，肯定审美欣赏的真正原因在于“我自己”，是人将自己的情感，确切地说是整个人格投射到对象中去了，于是在对象中看到的是自由、强壮、完满的自我。

第三，因此，作为“美的事物”，既不就是客观对象本身，因为客观对象中已有自我，又不完全是主体自我，因为这时的自我已客观化。所以应当将美理解为物我为一、客观化了的自我形象。

里普斯总结审美活动的特点道：

审美的快感是对于一种对象的欣赏，这对象就其为欣赏的对象来说，却不是对象而是我自己。或则换个方式说，它是对于自我的欣赏，这个自我就其受到审美的欣赏来说，却不是我自己而是客观的自我。^①

这段话有点像禅宗的斗机锋，回环往复中好像藏着玄机，为明晰起见，可图解如下：

审美 { 物的感性形状 + 我自己，或自我 ⇒ 客观化的自我形象 } 美
 (客观的物) (主观的自我) (物我为一)

(三)对移情说的评价

从19世纪末叶到20世纪初叶，移情说在西欧美学界获得广泛

① 《古典文艺理论译丛》第8册，43页。

的认同。英国文艺批评家浮龙·李甚至把里普斯比作达尔文,认为移情说之于美学如同进化论之于生物学那么重要。美学史家李斯托威尔也对移情说推崇备至,宣称:“我们在移情论里,特别是在里普斯和伏尔盖特所提出的移情论里,已经找到了在美的广阔领域中活跃的这一精微奥妙的精神现象的最深刻的解说。”^①

或许前人的评价有所偏高,不过移情说的理论意义是毋庸置疑的。首先,它揭示了审美的活动的基本特点。审美活动是一种对象化活动,美并不能独立存在于客观的物中,也不是预先存在于主体的心灵里,而只能形成于连结主体与客体的审美经验中。通常人们只知道没有审美客体就没有美,殊不知仅有客体没有进行审美观照同样没有美。移情说对美的形成过程的探索作了有力的推进。其次,它特别是对美的事物的意蕴方面作了切实的说明。此前人们经常谈到物的“人化”,主要从哲学思辨的层次上加以论述,移情说对审美活动中“人化”的具体过程进行了细致的描述,并且突出强调了主体的心灵旨趣在形成美的形象过程中的重要性。它清楚地揭示了审美活动中的人化的实质是对象的人情化、人性化。

当然,从总体上看,移情说偏重于主体情感的外射或移置,虽然并未排除客体具有构成美的潜能,但对客体的这种潜能如何拨动主体情感之弦相对来说研究不够。也许正因为如此,格式塔的同构说在美学领域就有了出现的必然和存在的理由。因此,我们今天若是将移情说与同构说结合起来,相互补充,或许能更完整地描述美的形成过程。

三、美是理想性的自我形象

(一)审美中的自我是体现全人类性的个体

苏珊·朗格在她的美学著作中竭力证明一个基本观点:艺术是人类情感符号的创造。创造符号和理解符号的能力是人类独具的精神

^① 李斯托威尔:《近代美学史评述》,3页,上海译文出版社,1980。

禀赋,其中艺术符号的创造只服务于情感表现,不诉诸人的推理能力。艺术旨在把人类情感呈现出来,转变为可见或可听的形式供人观赏。值得注意的是,她所谓的情感比普通心理学的指谓涵义要宽,约略相当于“移情”的“情”,并且在“情感”之前加上限制词“人类”,特别强调艺术所表现的情感具有普遍意义。在她看来,个体情感的发泄不需要艺术形式,如以私刑为乐事的黑手党徒绕着绞架狂吼乱叫,母亲面对重病的孩子不知所措,刚把情人从危难中营救出来的痴情者浑身发抖等,这些都不是艺术创作所需要的;艺术所表现的是人类普遍共有的情感,是符号化的意味,因而可以传达交流。

朗格所谓的个人情感主要指生理性的“情绪”,而所推许的普遍情感则大致是文化性的“情性”。人们因功利方面的得失而直接导致情绪波动,一般不适宜于审美表现,因为它本身就缺少审美性质,缺少普遍性和超越性。生活中有些得失引发情性的波动,它激发人们对于理想的追求,很容易成为审美情感而投射于外物。英国著名文艺批评家罗斯金说得好:“一个姑娘可以歌唱她失去的爱情,一个守财奴却不能歌唱他失去的钱财。”姑娘失恋滋生的情感联系着性理,具有普遍意义,以人生理想为参照进行评价很容易诗化;而守财奴失财滋生的情感与性理相距甚远,缺少普遍意义,以人生理想为参照似乎无足轻重,因而形成不了诗意氛围,也不具有感动他人的力量。

不难见出,审美活动中的个体体现全人类性。个体是具体的感性存在,是多样性的统一,在审美中个体性决定着美的形态的丰富性;个体蕴涵人的类本质,即“通天下之志”,在审美中个体精神升华,全人类性获得呈现,赋予审美判断以普遍性。按照中国传统文化,情是个体性因素,性是全人类性的因素,情之“中节”(合乎道德规范)者见性,只有不“中节”之情才该摒斥。这种观点有过于理性化的倾向,主要是基于建立道德哲学的需要;不过其结构解析是确切的,当为今人所借鉴。中国诗歌美学中长期存在着“诗言志”与“诗缘情”的争论,“言志”说在先秦时代产生,较为强调群体性乃至全人类性,“缘情”说出现于个体觉醒的魏晋南北朝时代决非偶然,因为它所看重的

正是个体性。两说延续千百年,可见都有存在的理由;它们随时代变迁而交换主导地位,可见其各有片面性。志缘情显,情由志发,审美表现中情、志不可分割。西方美学家认为是“παθος”在推动人们进行审美创造,对于希腊文“παθος”,有的译为“激情”,朱光潜先生译作“情致”^①,突出了这种情感的高洁、普遍的定性,王元化先生则直截译为“情志”^②。

(二)美是一种完满的自我形象

审美活动中“小我”(个体)体现着“大我”(全人类),情体现着性、志,因此人从对象中看到的自我是完满的存在,美也便是一种完满的自我形象。

里普斯将美的事物看做是“客观的自我”,包含了他对“自我”形象的特定理解,即“强壮的、自豪的、自由的”^③。这样的自我无论在体格上还是在精神上都是健康的。经验告诉我们,病态的形象人们往往以之为美的失落,甚至以之为丑。这也许是因为,只有健康的自我才具备人的族类生存与发展的肯定价值,美的形象总须包含着这种价值。在一定意义上说,凡是人类生命所渴求、人类生存所期盼的具体形象就是美的事物,凡是人类生命所排斥、人类生存所厌恶的具体形象就是丑的事物。

由此我们不难理解美的形成与“神”的形成之间的内在联系。按照席勒等人的看法,古希腊时代的每一个神都体现了人性的完整性,古希腊人所理解的神性,实际上是指人的特性的和谐性和完整性,古希腊艺术对美的刻画也建基于此。

神其实是人造的,是人以自己的样子为基础而创造出的理想形象。公元前6世纪希腊哲学家塞诺芬尼提出:“荷马和赫尔俄德一起描写了关于诸神的一切,……埃塞俄比亚人说他的神皮肤是黑的,鼻

① 见黑格尔:《美学》第1卷,295页,商务印书馆,1979。

② 王元化:《读黑格尔〈美学〉笔记(续)》,载《华东师范大学学报》1998年第4期。

③ 《古典文艺理论译丛》第8册,44页。

子是扁的；色雷斯人说他的神眼睛是蓝的，头发是红的。但是，如果牡牛、狮子或马有双手，而且，像人一样能用手描画和创造一切的话，那时，它们也会用类似的相貌来描绘诸神——马描画出来像马一样的神，牡牛描画像牡牛一样的神，它们创造的形象，恰恰是它们自己的形象？”^① 神的样态在各个民族中不尽相同，但其共同性也是不容置疑的，即理想性，完满性。

人类按自己的形象创造神，同样也按自己的形象创造美。欧洲中世纪出现的《论神圣的名字》一书，把美作为神的名字进行描绘，曾风靡一时。文艺复兴时代的巨人之一、艺术家米开朗基罗认为，美“是神的形象的反映”^②。近代以来，西方常有一些美学家称美是“神的完善性之象征”，甚至科学美学的开创者费希纳在其《美学导论》中也认为美归根到底源于神。李斯托威尔等以为审美基于“天生的泛神论冲动”，这样表达也许更为公允。

美是理想的体现，是祈求生命圆满、生存自由的憧憬的“现实”化。荷尔德林曾写道：“人一旦成其为人，也就是神；而他一旦成了神，他就是美的。”^③ 人一旦达到完满、自由的生存，成为自己应该有的样子，他就向神的世界提升：现实的我成为神化的我，当然就是美的了。理想性、完满性是连结美与神的纽带。

这里需要附带谈谈人们通常所谓的“残缺美”。它有两种基本情形：一是人们意识到对象残缺，因而在审美过程中不免感伤，如圆明园遗址；二是对对象虽然残缺，主体在想象中给予想象补充或忽略未计，生成的形象仍是完整的，如断臂维纳斯。只有后者才是严格意义的美；前者则只属于广义的美，是本书第四章所要讨论的问题。

（三）美体现出完整的心灵

美的特性主要是心灵的特性，而不是自然物的特性。李斯托威

① 转引自前苏联科学院编《世界通史》第1卷，952页，三联书店，1978。

② 见于朱狄：《当代西方美学》，153页，人民出版社，1984。

③ 见于刘小枫主编：《人类困境中的审美精神》，89页，知识出版社，1994。

尔指出：

美的外观虽然可以为艺术和自然的原子结构所限制，但是，美感经验最重要的特征却是心灵的特性，而不是物质对象的特性。只有在这些稀有的瞬间，当男人和女人转变成为富有创造性的或观照性的艺术家时，宇宙才会幸而有美存在。^①

通常我们习惯于说某一自然物美，可是真正探究起来，却在自然物身上找不到构成美的原因。美离不开心灵的创造，一方面，与人类心灵所企求的相比照，现实事物大多是不完满的，心灵必须予以补充、丰富；另一方面，只有对象整体地被心灵化，主体在审美时达到物我为一的高峰体验时，美才算真正形成。美所以稀有、所以珍贵就在于此。

人类心灵存在一种最基本的对立运动，一方面是由外而内的认识活动，另一方面是由内而外的意向活动。如果说科学主要是一种认识性活动，道德主要是一种意向性活动，那么审美则将二者有机统一在一起，体现了心灵的完整的活动过程。比较而言，同构说所揭示的是审美中的认识性活动，客体的形式结构作用于主体，感发相关的情绪，是由物及我；移情说揭示了审美中的意向性活动，主体的情性投射于对象，使客体生命化、人格化，是由我及物。正是在这种物、我交流并最终合而为一的过程中酝酿出美的形象，因此也可以说，美是心灵完整活动的产儿。

美的形象特别体现了对人的本质的全面占有，它所具有的完满性、理想性、神性，都只能从心灵中寻找根源，除此而外别无根源。因此，我们有必要进而探索人类心灵的结构与功能。

第五节 心灵的层面结构与美的结构

早在两千多年前，古希腊的得尔福神庙就刻有这样的铭文：“认

^① 李斯托威尔：《近代美学史评述》，146页，上海译文出版社，1980。

识你自己。”千百年来人们为此作了不懈的探索,提出了许多见解,但由于研究对象本身的复杂性,它至今对于人类来说仍是一个灰箱。

认识自己的核心在于认识心灵,心灵是一个“小宇宙”,德谟克利特较早用“小宇宙”(microcosm)这个术语来表示“人”。前述诸多审美现象告诉我们,认识人类心灵是解决美学基本问题的关键。

认识心灵尽管是艰难的,但又是可能的。一是因为人类心灵具有一种天赋能力,可以依据自明性通过内省或直觉方式而获得内在真理,通常所说的“顿悟”就是如此;二是文化世界的印证,整个文化世界都是经由心灵世界创造出来的,是一部打开了的心理学;三是中外思想家作过许多有益的探讨,已给我们留下了较丰厚的财富。

一、关于心灵结构探讨的历史回顾

(一)关于心灵的三分法

在西方,伴随着人的觉醒,古希腊的哲人们就热衷于讨论“灵魂”,从那时起就萌生了“知、情、意”三分法。据现存的资料,属于毕达哥拉斯学派的阿列本札斯较早地将人的灵魂分为三个组成部分,即“理智的”、“勇敢的”和“嗜食的”。其后,德谟克利特试图进一步确定灵魂三部分的生理部位,在他看来,世间万物都是由小到不可再分的原子组成,灵魂也不例外,它的原子遍布全身,不过又特别集中于几个地方:理智在头部,勇敢在胸部,情欲则在肝部。柏拉图与德谟克利特的看法很接近,并且试图更准确地定位,他认为理性位于头部半球形头盖骨髓,意志位于心脏,情欲位于腹部横膈膜以下。按柏拉图的观点,人类灵魂虽然都有这三部分,但就个体而言则三者比重各有不同,理性占主导地位的是哲学家的灵魂,意志占主导地位的是军人的灵魂,听任情欲恣肆的则是农工商的灵魂。至近代,鲍姆嘉通正是依据知、情、意三分法而提出建立审美学科的必要,而康德的三部巨著——《纯粹理性批判》、《判断力批判》、《实践理性批判》基本对应于知、情、意的研究。一般认为,自康德的三大《批判》问世以后,心灵的三分法在西方思想界中重新普遍流行。

我国古代哲人注重人的心性构成,也常涉及知、情、意三分。孔子经常在弟子中提倡“知、仁、勇”三者,后来《中庸》称之为“三达德”,它们虽然不是对心灵能力的明确区分,但与知、情、意之分密切相关。一般认为,从墨家开始我国才有对知、情、意的较明确区分,如《墨子·经上》云:“为,穷知而悬于欲也。”简洁道出完整的实践过程须知、情、志并行。《庄子》中经常将心灵活动理解为三个层次,即使对现代人也极具启发性:在《人间世》中,作者要求体道“无听之以耳,而听之以心;无听之以心,而听之以气”,在《知北游》中,又提出“形若槁骸,心若死灰,真其实知”,“耳一心一气”与“形一心一真”均指称心灵由浅入深的层次。荀子在《修身》等篇目中,将“知虑”、“血气”、“志意”并提,应该说是相当明确的知、情、意三分法。宋代邵雍提出“以物观物”说已如前述,他所谓的观物也涉及心灵三层次:“夫所以谓之观物者,非以目观之也。非观之以目,而观之以心也。非观之以心,而观之以理也。天下之物莫不有理焉,莫不有性焉,莫不有命焉,……此三知者,天下之真知也。”(《观物内篇》)在他看来,性、命、理是心灵的最深蕴藏,只有超越眼和心才能直觉到。清代中期的戴震在《原善》中明确地将心灵分为“欲、情、知”三部分并分别加以论述,与西方哲人的观点颇为接近。

据心理学史家称,现代意识心理学的大多数代表者主张三分法,只是未能阐明三者的关系。目前我国的普通心理学教科书,一般将认识、情感、意志作为三种平行的“心理过程”阐述。

(二)关于心灵的二分法

在西方,亚里士多德最先开启了“二分法”,他把人的心灵活动划分为认识功能和欲求功能两大类,认识功能包括感觉、记忆、思维,欲求功能包括情感、欲望、意志等。他还从生物学角度考察,认为存在植物灵魂(具有营养能力)、动物灵魂(具有感觉能力)和人类灵魂(具有理性能力)的序列,它们中每一后继者都潜在地包含了先在者。中世纪的托马斯·阿奎那较多吸收了亚里士多德的思想,认为理智与意志是灵魂的两个方面。文艺复兴时期,布鲁诺将心灵能力分为“认识力”和“意欲力”,心灵是二者的和谐统一。启蒙主义时期,沃尔夫认

为人类心灵具有两大官能：一是认识官能，包括感觉、想象、悟性和理性等；二是欲求官能，包括感情和意志作用。在康德之前，二分法在西方思想界一直很有势力。

我国古代对心灵的分法较早见于魏晋时代嵇康的《明胆论》，该文认为，人禀阴、阳二气而有“明”（认识）与“胆”（意志），二者“相须以合德”。唐代柳宗元更为明确地提出：“刚健之气，钟于人也为志，得之者，运行而可大，悠久而不息，拳拳于得善，孜孜于嗜学，则志者其一端耳。纯粹之气，注于人也为明，得之者，爽达而先觉，鉴照而无隐，眈眈于独见，渊渊于默识，则明者又其一端耳。明离为天之用，恒久为天之道，举斯二者，人伦之要尽是焉。故善言天爵者，不必在道德忠信，明与志而已矣。”（《天爵论》）“明”为认识能力，“志”为本能追求，二者均先天而有；一主观照事物，一主实现自我，并列而双向运动；“志”的性质是刚健的，“明”的性质是纯粹的，二者的活动实际上联系着审美中的壮美感和优美感。柳宗元的这段论述可与亚里士多德的观点相媲美。

就是在现代，仍有一些论者坚持二分法。如克罗齐将人类心灵总分为两种活动：认识的和实践的。在他看来，认识活动含有两度，即审美的和逻辑的，实践活动也含有两度，即功利的和道德的，他的“心灵哲学”就是对这四者的形而上研究。我国心理学家潘菽认为“三分法”不可取，因而主张“二分法”，他说：“人们的心理活动（或简称心理）显然具有两方面或者说由两大部分构成。一部分是意向活动（可简称意向），另一部分是认识活动（可简称认识）。长期以来的传统心理学的传统区分是知、情、意的三分法。这种三分法是不恰当的……三分法的‘知’固然就相当于认识活动，‘意’固然就相当于意向活动；但‘情’……也就是一种‘意’，是一种意向活动。”^①

（三）三分法与二分法能否统一

迄今为止，关于心灵的三分法与二分法仍是两个营垒，孰优孰

^① 潘菽：《心理学简札》上册，5页，人民教育出版社，1984。

劣,还在争论之中。

就心灵的构成及其活动而言,二分法表述的关系逻辑明了,容易把握;三分法则没有做到这一点,知、情、意的关系犬牙交错,很难理清,学界至今尚未见到突破性的描述。但是就心灵与文化世界的对应关系而言,二分法所提供的效用甚是微弱,三分法则能顺理成章地解释真、善、美三大价值的形成和相应的科学、道德、审美文化的建立。因此,我们不应该执持其中一种划分法而否定另一种的存在理由,学科前沿的课题是探讨二者的统一关系。

从思想史的回顾中我们看到,两种心灵剖析法都有各自的理由。若是它们不能统一,心灵就不是一个有机的整体,这是不可思议的,因而我们有理由相信,两种划分法是视角不同造成的,心灵是一个有机整体,存在包容两种划分法的共时性结构系统。

找出这一结构系统的确颇为困难。我们知道,亚里士多德既有三种灵魂的论述,又有两种心灵活动的区分,却未能将二者统一起来作一体化的把握。千百年来许多大哲人关注心灵的研究,很少有人描述它的结构图式。另一方面,找到这一结构系统也许是可能的。我们从康德的批判哲学中看到了解决问题的曙光。康德的三大《批判》既贯穿了心灵的三分法(情、知、意转化为感性、知性、理性),又实际上融入了二分法(如理论理性与实践理性之分),可以说,康德对于人类心灵的把握之高度前无古人,后少来者,值得我们充分借鉴。

既然审美主要是心灵的特性,一旦我们揭示了心灵的结构图式,哪怕是初步的、不成熟的草创,也必将为当代审美研究开辟一个新生面。

二、人类心灵的结构图式

(一)心灵的三层面

笔者发现,当我们将传统的“知、情、意”三分参照中国传统文化表述为“知、情、志”,三者的关系便豁然开朗。“志”不同于“意”:意随遇而发,志恒存恒持;意是表层的,志是深层的;意多体现一己之私,

志则体现天下之公。^①“情、知、志”在心灵结构中是层次之分，因为是与生俱有的能力，我们分别称之为感性、知性、志性；三者对象化而建立的文化领域为艺术、科学和宗教，它们又是平行的关系。

所谓感性，指人们在实践活动（广义）中对对象外部形式的直观感受能力。它包括“外感觉”，即感性直观，主要取空间形式；还包括“内感觉”，即感性体验，主要取时间形式。人们通过感性直观而获得外部事物的表象。在直观方面感性可细分为感觉和知觉，感觉反映外部事物的个别属性，如形状、硬度、颜色等，知觉统合感觉信息，反映外部事物的总貌。从感觉到知觉，心灵活动开始呈现综合趋向。感性体验主要是人的情感律动。情感表现了对事物的一种较为朦胧的评价，一般有然（肯定）、否（否定）两种基本形式，它既有生物性的一面，很像是造物主在人身上安装的一张琴弦，又有社会性的一面，渗透有文化观念。在感性中已见出人的主体性。一方面，人们所感知到的事物的外部形式并非纯客观的事物本身的存在样式，如声音、颜色只是物的“第二性的质”，不能脱离主体感官而独立存在；另一方面，主体在感知事物时往往自觉不自觉地赋予对象以情绪色彩，这样，物的样态可能因人的心境而异。

知性是人的头脑将感性材料筛选加工后组织起来，使之构成有条有理的知识的思维能力。一切知识源于经验，一切经验经分析、综合后方能成为理论知识。知性的基本活动形式是分析和综合，其功用在于能达到把握事物内在的逻辑联系。知性直接体现于认识活动，致力把握存在于感性具体之中的抽象东西，即事物的本质、规律等。这里要注意的是，用以认识事物的范畴具有先验性，例如因果范畴，即使原始人也在不自觉的运用，在巫术思维中包含着对事物因果关系的自发寻求。知性认识往往离不开信念的导引，推测总是走在结论的前面。知性又间接体现于评价活动，构成价值尺度，人们须先有某种观念，然后才能评价事物。价值评价一般取然（肯定）、否（否定）两种形式，合

^① 参阅拙著：《心灵结构与文化解析》第一章，北京大学出版社，1998。

乎尺度者为善,违背尺度者为恶,由于社会中充满利害冲突,价值存在于客体对主体的关系之中,因此事物属善属恶往往犹如一枚硬币的两面。价值评价受制于两个方面:外在的功利层面与内在的至善追求。

我们这里以“志性”表示心灵的第三层面。长期以来,心灵第三层面为人们所普遍忽视,这样,各学科的一些前沿问题很难得到中肯的阐释,例如,道德活动的立法者存在于哪里?科学活动中的信念属于哪一心灵层次?艺术作品中的意境从何处呈现?等等。康德哲学中,“理性”(特别是实践理性)大多指称心灵第三层面,但“理性”一词含义混乱,既可以指人的全部心灵能力,又可单指理智或现实伦理规范,康德之所指前无古人,后少来者,因此笔者认为用“志性”取而代之,内涵明确,可避免歧义。所谓志性,是指潜藏于人类心灵深层的要求究天人之际、达于最高的统一性和超越有限的现实事物、指归人生的理想境地的先天倾向和扶摇直上的精神。我们分别称志性包含的两个维面为“自由意志”和“自性原型”。按照康德哲学,自由意志即实践理性,是价值评价的心理根基;自性原型是荣格提出的心理学范畴,它是心灵诸要素和谐统一的基础,荣格认为,自性的完善和实现是一切人格的最高目标。我们将自由意志理解为潜存于意识阈下的按照人的“类”来评判和行动的、蕴涵内在必然性的自律的意志,将自性原型看做是心灵中各种对立因素、对立倾向统一为有秩序、和谐的整体的最根本、最原始的形式格局。如果说自由意志是心灵的原动力,那么自性原型便是心灵的原状态。

(二)心灵的两系列

心灵的三层面是由表及里、由浅入深的关系。由于感性包括直观表象和体验情感,知性作用于认识抽象和评价价值,志性也兼有自性原型和自由意志两个维面,它们表里互动,密切关联,因而形成两大对立系列。

“直观表象→认识抽象→自性原型”是由外而内的认识性系列。大量外部信息刺激主体,经知觉而形成表象;心灵依据先验(先于经验)的范畴将这些信息进行分析、综合,抽象出其中一般的东西,获得对事物本

质、规律的认识;然后在此基础上力图进行更高一级的概括,将更多的信息、更多的事物统一起来,这便是自性原型的作用。举例来说,人们认识了很多草本植物、木本植物之后形成“植物”概念,又将植物、动物、人及微生物等综合起来形成“生物”概念。如此递进,由多开始,指归于一。显而易见,在这一过程中,心灵是向内收敛的,充分体现出要求和谐统一的本能倾向。科学领域主要是此一系列的心灵活动。

“自由意志→评价价值→体验情感”是由内而外的意向性系列。自由意志包蕴着人的族类要求,它向外发散,滋生出理想信仰,对于具体事物进行评判就是价值评价,在评价中必有相关的情感体验,价值的利(善)、害(恶)之分正好对应于情感的爱、恶两端,《墨子·经上》界定说:“利,所得而喜也”;“害,所得而恶也。”道德领域基本是这一系列的心灵活动。中国哲学主要是道德哲学,先哲最为注重的是心灵第三层面,所谓“道心”、“本心”、“天地之性”、“德性所知”、“性”、“命”、“理”等都属于志性层面,并且偏于自由意志维面。《中庸》讲“尊德性”与“道问学”,本是兼顾心灵的两个系列,“道问学”是认识活动,“尊德性”是意向活动;然而沉浸在道德思考中的人们普遍推崇“尊德性”而忽视“道问学”,正如孟子所言:“先立乎其大者,则其小者弗能夺也。”(《孟子·告子》)“大”就是道心、志、本心或自我,以之为统帅处理具体的人伦事务,就是由一到多。我们又可以称它为要求自我实现系列。

认识性系列和意向性系列处于对立的状态,在心灵活动中构成一种张力结构。从历时性看,二者可以交替占优势。例如某一官员去某地赴任,如果是一个陌生的地方,首先他必须虚怀若谷,了解当地风俗民情及积弊陋习等,这时是主观服从客观,尽量实事求是,对大量事实进行概括(向内收敛),得出基本估价并形成基本规划,从“多”中获得“一”;然后他开始实施自己的计划,由一走向多,向外发散,当他雷厉风行地要求实现自我的抱负时,具体的人与事就成为评判的对象,力图使顺我者昌,逆我者亡。审美活动中的同形同构与移情也是一个心理过程的两个方面,植根于心灵的两系列的对立与统一。

比较而言,意向性系列的活动状况似“云”,认识性系列的活动状

况似“钟”。云是不规则、无秩序、难预测的系统，钟是规则、有序、易预测的系统。英国哲学家波普尔就物理世界的普遍现象提出世界既似云又似钟的观点，力图统一决定论与非决定论，他说：

有许多事物，自然过程与自然现象，我们可以把它们摆在左边的云与右边的钟这样两个极端之间。^①

物理世界如此，心理世界也是如此；审美中的心灵活动是如此，审美中心灵活动的成果也是如此——无论是心中的审美意象还是艺术的形象世界，都是确定与不确定、清晰与模糊的统一。

(三)心灵的结构图式

我们已经推论人类心灵存在感性、知性、志性三个层面，每一层面各有两端而形成向内收敛的要求和谐整一的认识性系列和向外发散的要求自我实现的意向性系列，这样，“三分法”与“二分法”便统一起来。更具体一点看，认识性系列旨在寻真，意向性系列旨在持善，两系列平衡并见诸感性形态即是求美，于是真、善、美各自获得心灵上的定位。诸种心灵要素纵横联系，交叉感应，形成一种立体、多维的结构，如图^②：

人类心灵就其展开的情况而言，仿佛一个扇面，确切地说像一张电脑的磁盘，最顶(外)层是感性，它的内容是具体的、极为多样的，具有个体性特点，如兴趣、爱好等；中间层是知性，它相对于感性层是概括的，相对于志性层则仍是分散的，具有群体性特点，如各种科学概念、定律等；最底(内)层是志性，它犹如一个原点，既是抽象的(形而上)，又是具

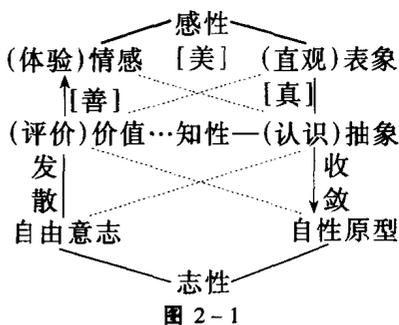


图 2-1

① 波普尔：《客观知识》，219页，上海译文出版社，1987。

② 拙著《心灵结构与文化解析》(北京大学出版社1998年版)第三章对此结构图式有较具体的描述，请参阅。

体的(融而未分),具有全人类性。认识性活动的由多归一和意向性活动的由一趋多的特点在这里获得直观的表达。

在庄子的著述和康德的论著中,心灵的这种结构层次都得到反复的体认。我们要特别提及佛教唯识宗的“八识”说,从中可以见出古代印度人对于心灵也有着深刻、周密的认识。八识的前五识分别是眼、耳、鼻、舌、身五官感觉,相当于我们所说的感性。第六识为意识,相当于我们所说的知性。第七识为末那识,“末那”表示“意根”,王夫之认为相当于中国哲学范畴“志”^①。第八识为阿赖耶识,又称种子识,“阿赖耶”表示“藏”,“种子”表示宇宙之本,叶燮认为它还是相当于汉语的“志”^②。第七、第八两识均在意识阈下,二者合起来相当于我们所谓的志性。人类心灵结构的基本样态是一致的,所以古今中外的思想家尽管语言表述不同,但作出了近似的揭示。

我们也不能忽视现代心理分析(所谓深层心理学)学派的代表人物所描述的心理结构。按照弗洛伊德阐述的心理动力系统,心灵深层是“本我”(id),其冲力的强度和活跃性最大,主要为性本能,只坚持“快乐原则”;“自我”(ego)是精神与现实长期接触而形成的心理外壳,是依据“现实原则”调整了的本我;“超我”(superego)是本我化妆以后通过了自我的检查,升华为道德、宗教及审美的典范形态。荣格对人格结构的描述虽也为三层,但与弗洛伊德的观点有别。他认为,心灵(精神)的最外层是“意识”,这是心灵惟一能被个人直接知道的部分,包括思维、情感、感觉、直觉四种能力,自觉的意识组织是“自我”。意识之下是“个体无意识”,它也许一度是意识中的体验,由于种种原因被压抑或受忽视而储藏于意识阈下,在这里,一组一组的心理内容聚集起来,形成一簇心理丛,被称作“情结”,它是推动艺术创作的直接动力。在个体无意识之下是“集体无意识”,它储藏从人类祖先乃至动物祖先那儿继承下来的原始意象,集体无意识的内容给个人的行为提供了一套预先形成的模式,这些内容

① 王夫之《思问录·外篇》中说:“七识者,志也。”

② 叶燮《原诗·外篇》中写道:“志也者,训诂为‘心之所之’,在释氏,所谓‘种子’也。”

被称为“原型”，其中阴影原型在人类进化史上具有极其深远的根基，很可能是一切原型中最强大最危险的一个，自性则是集体无意识中的核心原型，在心灵中发挥统一、组织和秩序作用，使之趋于和谐。

笔者管见，弗洛伊德所谓的“本我”、荣格所谓的“个体无意识”基本属于感性层，弗洛伊德与荣格所称的“自我”、“意识”主要属知性层（他们将部分感性内容归入这一层），荣格所谓的“集体无意识”属于志性层，弗洛伊德所谓的超我也属于这一层的生发。比较而言，荣格的描述更明了些。为什么两位著名心理学家将知性层置于感性层之外呢？是他们基于经验的观察、分析出错了吗？不。他们的描述虽然未必切合心灵活动行程，却暗合人脑的生理结构。美国脑科学专家麦克林发现，人脑是经过长期进化形成的三叠体：最外层是新皮层，为尼人到智人阶段的产物，是智力的发源地；新皮层下边是缘脑，它由哺乳动物遗传而来，控制着情感；缘脑的里层是爬行动物脑，是人脑最原始的部分，控制着一些本能的保卫自己和攻击敌人的行为。从人脑的生理结构可以看出，司感性层居于中间位置，这有助于我们认识艺术文化为何处于科学文化和道德文化之间，以及审美为何能成为沟通必然与自由的桥梁。

三、美的结构即人类的心灵结构

（一）前人有关美的结构的论述

古往今来，很多哲人直接或间接论及美的结构问题，斟酌他们的言论，对我们或有启迪。

在我国，道家将审美与悟道联系在一起，他们认为“天地有大美而不言”（《庄子·知北游》），要体味这种美就须超越感性、知性，敞亮心灵第三层面。《老子》中写道：“大音希声，大象无形”（四十一章）。“希声”是听之不闻，“无形”是视之不见，因而“大音”、“大象”都超越人的感性把握；而“道可道，非常道；名可名，非常名”（第一章），这恍兮惚兮的“大音”、“大象”又是超越知性规定的。怎样才能观照它呢？《老子》提出的方法是“涤除玄鉴”（第十章），即要求摒弃感性欲念和知性成见，让心灵“致虚极，守静笃”，鉴照无隐，呈现“玄”与“妙”。《老子》还指出，“万物负阴而抱

阳,冲气以为和”(四十二章)。今天人们所理解的美是一种具体物,因而必具阴、阳两极。不难见出,按该书的逻辑,美从本根转化为现实感性存在,必然是一种包含三层、二维的结构体。《庄子》一书反映出道家从宇宙论到人生论的重心转移。庄子学派仰慕能体味“大美”、“真”的超逸人格,诸如神人、至人、大宗师等,这种超逸人格的基本特点是:离形、去知、任志。《大宗师》明确写道:“堕肢体,黜聪明,离形去知,同于大通。”《知北游》中描述:“澹而静乎?漠而清乎?调而闲乎?寥已吾志,吾往焉而不知其所至,去而来而不知其所止。”“离形”的前提是有“形”,“去知”必须先具备“知”,所以《庄子》中得“至美至乐”的理想人格(即今天所谓的美)总是具有由浅入深的三个层面,不过作者特重于第三层面的敞亮罢了。

比较而言,儒家对美的结构中的两维涉及较多。阴、阳二分的范式贯穿于《周易》全书,天地万物及其变化既然由阴、阳相互作用产生,美的东西当然也不例外。阳与阴分别联系着天与地,日与月等,理想人格当与自然相洽:“夫大人者,与天地合其德,与日月合其明”(《乾卦》)。该书宣讲阴、阳平衡统一能给世界带来吉祥的思想为中国美学崇尚中和之美奠定了哲学基础。孔子以“君子”为美,他提出:“质胜文则野,文胜质则史。文质彬彬,然后君子。”(《论语·雍也》)人们常从内质与外观的对待关系解释这段话,固然不错;但更深一层考察,它同样强调了理想人格的两维:“文”作为文饰,是形式合法则,“质”作为品质,是内蕴合目的;“史”偏于阴,“野”偏于阳。儒家也注意到美的三层面。特别是孟子,作为影响深远的心学的奠基人,他既痛感役于外物对人们本有的赤子之心的损害,又意识到“智”有穿凿的负面作用(《离娄下》),所推重的也是心灵第三层面的敞亮。他曾称:“反身而诚,乐莫大焉。”(《尽心上》)“诚”是一天人的境界,达到此境界则“上下与天地同流”(《尽心上》),这种天地境界也就是审美的最高境界。

孟子与庄子生活于同一时代,他们对心灵的把握有很多接近之处。不过二者毕竟属于不同的学派,思想、气质显然有异:孟学如山,致力造就威武不屈的壮美人格,其志是向外发散、不可遏制的,阳刚之气四溢;庄学如水,一心倾慕逍遥世外的弱美(“弱美”一词为笔者自创,本书第四

章有专题论述)人格,其志是向内收敛、至一生虚的,阴柔之气潜流。孟、庄二人实际上各自张开了美的一个维面,对后世艺术和审美观念的发展都产生了深远的影响。

魏晋南北朝以后,人们更多地直接从艺术活动中揭示美的结构。有关美的三层,宗炳提出山水画的创作须经历“应目”、“会心”到“畅神”的过程(《画山水序》);王昌龄提出作品有“物境”、“情境”、“意境”三层次之分(《诗格》);张彦远则从欣赏角度谈到从“离形”、“去知”到“妙悟自然”的审美体验(《历代名画记》)。关于美的两维,谢赫以“气韵生动”置诸绘画六法之首(《古画品录》),荆浩更进一步将“气”与“韵”明确分立(《笔法记》),气与韵不可偏废遂成为后世的共识;姚鼐直接以“阳与刚”和“阴与柔”划分美的类型,并作了形象而较切当的描述(《复鲁挈非书》),等等。

在西方,古希腊罗马时代就出现了对美的结构的探索。柏拉图指出认识美首先要从认识个别美的形体开始,进而掌握各种美的知识,最后才可能彻悟美的本体,这显然涉及到美的三层面;^① 而亚里士多德一方面讲“美是一种善”,另一方面又肯定美在于形式的“秩序、匀称和明确”,实际上初步意识到美的合目的性与合规律性两维。^② 普洛丁将美分为三个等级:最低级的是感官接触的物体美,次一级的是事业、学术、品德等的美,最高的是涵盖这一切的纯粹理式的美。仅从逻辑上看,普洛丁的划分是较严密的。

德国古典美学对美的结构的把握显示了前所未有的直接性和整体性特点。康德认为,美是感性的,但无关利害而只涉及形式;美不凭借概念,又是知性与想象力的谐调;理想是想象力的动因和趋向,构成审美活动的潜在动因和最高范本,它虽然具有个体的表象形态,但内核近似于柏拉图所谓的“理式”。^③ 不过,康德撰写《判断力批判》的主旨不在分析美的三层面,而在于探索理论理性与实践理性的中介,揭示审美是必然

① 柏拉图:《文艺对话集》,273页,人民文学出版社,1963。

② 《西方美学家论美和美感》,41页,商务印书馆,1980。

③ 参阅康德:《判断力批判》上卷第一章和《纯粹理性批判》“先验原理论”第三章。

领域和自由领域的桥梁,美是合规律性与合目的性的统一,因此它的更多篇幅涉及美的两系列问题。也许可以说,康德是人类思想史上较为显豁地揭示了美的整体结构的第一人。席勒借鉴了康德的观点,只是对美的三层面的意识较为模糊,而对美的两系列的把握则非常清晰,他写道:“在美的直观中,心灵是处于规律和需要之间恰到好处的中点,正因为它介于这两者之间,它才避免了规律和需要的强制。”^①黑格尔放弃了康德的结构分析法而代之以历史演化的描述,但基本继承了康德的有关思想。他将美界定为“理念的感性显现”,实际上肯定了美含三个层面:表层是感性的,深层是理念,中间层是知性——尽管仅凭知性不能把握美。当具体分析艺术时黑格尔的观点表述得更为清楚,他指出“诗的掌握方式”将日常意识、知解力的观察和玄学思维三个层次熔铸于一身。^②关于必然与自由、认识与欲求等关涉美的两维的对立趋向,其巨著《美学》也多有论述。

西方现代美学家大多对美的第三层面视而不见,不过有关美的两维的把握日见具体。尼采指出艺术中“酒神精神”与“日神精神”的对立;以里普斯为代表的“移情说”和以阿恩海姆为代表的“同构说”分别侧重于心灵的意向性与认识性两端;沃林格较早看出单纯强调“移情”的偏颇,竭力论证美的形成还有“抽象”的一面;沃尔弗林以文艺复兴与巴罗克为两种对立的风格样式概括艺术发展周期,等等。

中国现代美学试图融合中、西传统。在王国维的美学著作中,情与景、主观诗人与客观诗人、有我之境与无我之境等对举都涉及美的两维,他认为姜白石词不能入于一流的原因是无“言外之味,弦外之响”(《人间词话》),即是默认美有第三层面。宗白华先生可算是我国现代美学界体味美的结构之最精切者,他是康德美学著作的翻译者,又深谙中国艺术精神,同时还是诗人,故而明确将“艺术意境”的创造解析为“从直观感相的模写,活跃生命的传达”,到“最高灵境的启示”三境界,并提出“静穆的

① 席勒:《美育书简》,88页,中国文联出版公司,1984。

② 黑格尔:《美学》第3卷下册,25页,商务印书馆,1981。

观照和活跃的生命构成艺术的两元”。^① 在一篇文章中兼论美的三层与两维,为美学史上所少见。

古今中外的美学家对美的结构有如此近似的把握,绝非偶然的巧合,这昭示美确实存在普遍的本体结构,并且它与人类的心灵结构是同一的。

(二)心灵的整体活动与美的生成

心灵的三层面、两系列的诸元素是纵横联系、交叉感应的。就其最一般的关系而言,我们似可作这样的总体描述:

志性中的自性原型直接作用于认识领域,要求各种知性成果达到高度的整一,成为“收敛式思维”的根基;同时它也间接作用于价值领域,成为人的整个族类乃至人与自然和谐相处的纽带,滋生爱恋激情,从心理上要求与对象世界融而为一,于是而有“仁”、“兼爱”、“博爱”等道德观念。自由意志则直接作用于价值领域,从根本上决定着人的内在价值系统包含着全人类性,滋生出英雄激情,要求得到尊重,要求自我实现,于是而有“义”、“勇”等品质的崇尚;它也间接作用于认识领域,成为“发散式思维”的潜在动因,保证思维的触角能指向多种方案并作出选择。知性不仅在认识领域构筑起一个抽象的王国,同时还向价值领域平行渗透,力图使各种价值观念明晰化、系统化、科学化。知性通过分析和综合来自感性的各种具体材料而把握事物之“真”,价值观念透过情感对对象作肯定性评价即是通常所谓的“善”。价值观念可以寄寓在表象中(例如黄色、龙凤的象征意义),使表象渗入功利的或道德的内涵;认识因素也潜在地制约着情感的活动,常常对之进行“理智”的调控。体现了自性原型的表象与体现着自由意志的情感经对象化而熔铸在感性形式(意象)中,内容与形式相统一,有限与无限相统一,认识因素与价值因素——真与善相统一,于是形成“美”。

美似乎只关涉事物的最表层,其实也涉及事物的最深层,它似乎是一种性质(形容词),其实还是一种形象(名词)。

^① 宗白华:《艺境》,155~156页,北京大学出版社,1987。

1858年《新亚美利加百科全书》的“美学”条目中有这样一段话：

……直到现在，哲学家们还没有对美和艺术的原则取得一致的见解。他们似乎只是在两个问题上没有矛盾，那就是：如果没有美的形式，就没有美；其次，这种美的形式如果真要成其为美的，或成为艺术作品，它就必须流露思想，必须具有理想背景，必须成为思想的传达媒介，必须满足人类心灵的全部或几乎全部的功能。^①

这段论述是非常中肯的。美尽管是一种感性形式，但凝冻着丰富的心灵内容，它不同于真和善之处就在于满足人类心灵“全部或几乎全部的功能”，或者换句话说，它实现了对人的类本质的全面占有。

美体现心灵的完满性实即体现生存的完满性。存在主义的先驱克尔凯郭尔对个体达到完满生存有深切的体验。在《或者——或者》和《人生旅程的层递》等著作中，他描述了人生的三层级。首先为美感的生活，这是感性层级，追求感官的刹那享受和欲望的片刻满足，引诱妇女的好色之徒唐璜是这种存在的具体化代表。其次是伦理的生活。这是理性层级，禁欲主义与道德责任居于支配地位，以理智战胜感情的苏格拉底是此一层级的典型。人的存在和发展的最高层级是宗教的生活。这里已超越理性的局限，人既摆脱了物质诱惑，又超脱了道德约束，直接面对上帝，并真正在生活中保有自己，《圣经》中的亚伯拉罕便进入到这一层级。克尔凯郭尔认为，人性是灵魂与肉体、有限与无限、必然与自由的统一体，只有进入第三层级，人才真正达到实存，并且高层级的生活并不完全摒弃，而是纯化后包容低层级的生活。尽管他将“美感”作了狭义的理解，但他追求的理想生存（美）显然包含了心灵三层面的整体内容。

（三）美的结构的历史展开

人不仅有感觉，而且有意识，有追求，“三位一体”才是人之所以为人的特性所在。诚然，动物也有感觉能力，也有感性需要，但人类的感性经世代的文化积累，“凝化”有知性因素与志性因素，能形成直觉感悟能力，较之动物的相应机能要深刻得多；还由于活动领域的广泛性和记

^① 见于《美学》第2期，上海文艺出版社，1980。

忆能力的顽强性,人类的感性能力虽然在某些方面不及动物,但总体上要丰富得多。知性是人类独有的能力,人类能运用符号标记事物,进行思维,显而易见这是动物无从涉足的领域。志性也为人类所独有,动物界只存在一种盲目的本能的生命意志,一旦感性需求满足便一切满足,无所谓新的进取;人类则生命不止,奋斗不息,力图超越有限之物,达到无限之境,于是精神生活既充满悲剧意识,又闪烁理想光辉。感性、知性、志性的有机统一和全面展开,便是人的自由自觉的活动,便有真、善、美的追求和建树。在这种意义上,可以说人的本质就是“人的精神的类能力”。

我们说美是人的本质丰富性的对象化,现在可以更具体地理解为是指人的感性、知性、志性心灵能力的共同参与和三层面的心理因素在对象上的整体投注。之所以强调“丰富性”,特别指心灵三层面有着丰富的内涵以及它们相互间联系的复杂多样性。人与外部世界有一种对应关系,这种对应关系对于人的族类来说一方面来自“母体”——大自然,特别是动物中的灵长类的遗传,一方面是后天劳动实践的丰富和拓展。人类在实践活动中,外部自然的人化和内部自然的人化相向同步展开:人的感性直观对象的外部形式,并伴随相应的情绪体验,现象界的无穷多样性又不断丰富着人的感性;人的知性通过抽象、概括把握事物的本质与逻辑联系,对象的不同特性、结构和运动规律又不断向主体心灵内化,促使知性概念、范畴日趋细密;人的志性本是生生不息的自然界的“遗传”,主体在每次获得实践成果后又激起志性的高扬。因此,美既是有丰富内涵的,又可以是千姿百态的。

人类离开动物界之初,他们所见到的“美”也许与今天的动物界(如海豚、鸟类)以之为“美”的东西相差无几;当人类的知性充分发展起来,志性充分体现出来的时候,世界才有真正意义上的美。由于生产劳动对于人类的生存和发展具有基础的性质,人类主要在生产劳动中完善和丰富着自身的心灵结构,因而也就为真正意义的美的出现创造了前提条件,在这种意义上,可以说“劳动创造了美”。但同时还应看到,正如人类学研究所确定的,自“现代人”出现以后,人的形态发生过程本身就已

停止,因此人类心灵的基本结构也就已经定型。几千年来的人类发展史表明,人的心灵结构其实并未改变,不过不断丰富或有所变形(突出某一维面)罢了。我们承认,人本质上是一个向世界无限敞开的可能性,如果个体不向世界敞开,他将是一个白痴,或者像在印度发现的“狼孩”;如果个体向世界敞开,他可以有无限自由选择的可能性。然而,这些都只能在既定的心灵结构的基础上生发,超出这种心灵结构的或许是比人类更高级的生物。这样我们便有理由说,美的本体形态(结构)一旦形成,其基本格局也就常住不迁。古希腊是如此,文艺复兴时代也是如此;今天是如此,未来还是如此。

人类的审美观念发展史从根本上说是人类的审美“潜能”的敞开和现实化,现实化只有在特定的时代、特定的种族等时空文化环境中才有可能,因此,“潜能”现实化的过程也就是取得个体化形态的过程。这好像一颗种子变成参天大树,美学家可以从种子开始,一直观察到枝叶,像黑格尔的《美学》就是如此;也可以从一根一根的枝条开始,一直探索到种子。现代美学家以后者居多,遗憾的是其中有些人竟认为只存在枝叶,根本就没有过种子!

其实,人类审美观念的嬗变,无序中有序。例如绘画艺术,人们早期较为普遍地欣赏事物外在的方面,艺术创作中求“形似”的倾向突出;后来逐渐转向事物的整体把握,人物形象特别讲求体现性格;现代人对事物的内在诗意、对人生哲理尤为关注,离“形”取“神”的倾向凸现出来。这一进程与美的三层面的逐渐敞开不无关系。至于美的两维,广泛展现于各门艺术发展过程中现实主义与理想主义、古典主义与浪漫主义矛盾倾向的交替中。完全可以说,美的本体结构是美的形态嬗变的根据(第四章将详加论述)。席勒一首题为《美》的诗句非常精妙:

你万古一体,而形式无边无际。

正是在这形式的无尽里蕴含着你的统一。

第六节 美形成于第二世界

我们已经知道,美是在同构与移情中产生的,美是体现心灵完满性的形象,在审美活动中外在自然物的特征是重要的,但更主要的是人的心灵的作用。在客体与主体相互作用的过程中,美究竟如何形成?形成后又有哪些基本特性?这是本节所要探讨的问题。

一、从三个世界的总体上看美的形成

(一)美在第二世界中孕育而成

人是一个“小宇宙”,个体就是一个世界。人的无穷活力来源于同相对外在于他的物理世界和文化世界的物质和信息交换,所以,考察人自身,应该兼顾三个世界。英国哲学家波普尔提出:

世界至少包括三个在本体论上泾渭分明的次世界;或者如我所说,存在着三个世界。第一世界是物理世界或物理状态的世界;第二世界是精神世界或精神状态的世界;第三世界是概念东西的世界,即客观意义上的观念的世界。^①

波普尔虽然是在对科学活动的哲学研究中提出“三个世界”的理论,但这一理论对于认识所有关于人的现象都有重要意义,包括对认识审美现象也有指导意义。三个世界中,第二世界处于中介地位。从人的整个族类来看,第二世界既是第一世界的“遗传”与内化,又是第三世界的根基与雏形;而从人的个体来看,实践主体通过第二世界一面认知、改造第一世界,一面又继承、创造着第三世界。所以,遮蔽了第二世界,第一世界与第三世界便成了两个互不相干的自在世界。

切就审美活动来说,第一世界的自然物只具有构成美的潜能,诸如色彩悦目、结构比例适当等。并且,自然物的感性形式究竟是美的还是不美的,标准存在于第二世界中。“同构”说大致揭示了审美中第一世界

^① 波普尔:《客观知识》,164~165页,上海译文出版社,1987。

与第二世界的契合点。当我们看到“一川烟草，满城风絮，梅子黄时雨”（贺铸：《青玉案》），物的繁乱之状激起的愁绪纷至沓来；而当展现在面前的景物是“漠漠水田飞白鹭，阴阴夏木转黄鹂”（王维《积雨辋川庄作》）时，空濛而清新之色调也唤起虚静而恬淡的心境。不过，如果仅仅停留于审美对象知觉表象的形成及其伴生的情绪体验，则人类美感与动物快感非常相似；美所以是人类独有的文化价值，就在于人们在审美中超越这一层次，向审美对象注入了自己的心灵旨趣，这也就是所谓“移情”。

主体头脑中基于同构关系而出现的审美对象的空间表象，正是移情现象所以能发生的前提条件。移情并不是、也不可能是主体将情感移置于外在的客体，而只可能是将它灌注于映现在第二世界中的物的表象。主体高兴时，眼中仿佛群山起舞，耳畔仿佛江河放歌；悲哀时，则似乎看见青山垂首，听到江河呜咽。作为客体，山川依然如故，只是其形状、声音进入人的感官后在特定的心理场中发生了质的变异罢了。实际上，移情的“情”是泛指，包括有限的情与无限的性，涉及知、情、意诸因素，可以说，这里所谓的“情”特别指熏染了主体当下情绪色彩的相关文化观念。也就是说，移情是将主要源自第三世界的具体内容（观念融化于情感中因而具体）移入第二世界中业已形成的具体表象，所以不同文化修养的人往往在同一对象中见出不同的美。

当“同构”说将“活力”、“生命”等性质归入审美对象时，已涉及到移情；而“移情”说中早就含有注意到同构的端倪，这从里普斯分析观赏古希腊多利克石柱的审美感受时可以见出。今天我们完全应该吸收二者的合理成分，用以对审美现象作统一的解释。“同构”说偏于注意审美对象的形式结构，“移情”说偏于注意审美主体的观念情思；“同构”说偏于强调审美活动中的生物性体验（情绪），“移情”说则偏于强调审美活动中的社会性体验（情性）；“同构”说注重于心灵的认识性一端，显示了“静观”在审美中的作用，“移情”说则注重于心灵的意向性一端，突出了“外射”在审美中的地位。完整的审美经验其实总是在这些对立维面中展开，美的形象也就是在这些对立趋向的和谐统一中形成。

如果借鉴中国传统美学范畴，则大致可以说，同构近于“感物”，移情

近于“兴会”；叶朗先生主编的《现代美学体系》中使用“审美感兴”一词，较之人们习用的“审美经验”能更确切地指称审美活动过程。借用刘勰的话说，同构是“情以物兴”，移情是“物以情观”（《文心雕龙·诠赋》），二者合起来即是“目既往还，心亦吐纳”（《文心雕龙·物色》）。由于异质同构的基础是人的生理——心理结构，第一世界的客观物象嫁接于其上，移情中的文化观念是主体长期学习、思索的积累，第三世界的内容在审美时已存在于个体心灵中，因此，审美感兴只能在第一世界和第三世界的相关因素会聚于第二世界时发生。可图示如下：

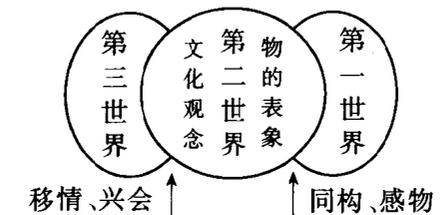


图 2-2

然而论述至此，我们还没有将审美活动与科学活动、道德活动真正区分开来。在人类三大文化领域中，审美活动的特殊性在于，它瞬间实现了对人的本质的全部占有。美的形象既是心灵的创造品，因而不可能超出于作为母胎的人类心灵结构；美的形象又不可能只占有人的心灵的一隅，否则就意味着不完美，所以美的结构与心灵结构应该是同一的。

尽管任何定义都不可能完美，但是为了把握的方便，我们还是可以说：美是依据第一世界的客观事物的具体状貌和第三世界的文化观念的相关内容，按照第二世界的基本结构样态孕育的体现人类生存完满性的形象。

对于美的形成，艺术家的感受最为真切。明代董其昌写道：

读万卷书，行万里路，胸中脱去尘浊，自然邱壑内营，立成鄣鄂，随手写出，皆为山水传神矣。（《画禅室随笔》）

这段话兼顾了三个世界（“路”、“胸”、“书”），虽然它可能只是艺术家

本人的经验之谈,却包含着美的创造的根本法则。其中最重要、作为枢纽的是第二世界。歌德也曾指出:“艺术要通过一个完整体向世界说话。但这种完整体不是他在自然中所能找到的,而是他自己的心智的果实,或者说,是一种丰产的神圣的精神灌注生气的结果。”^①

(二)我国当代美学的得失

由于没有兼顾三个世界,视线仅在主体与客体二元对立中游移,致使很多美学家的探索进退维谷。考察我国当代美学较有代表性的三派思想观点的得失,我们惊奇地发现它们存在一种有序的排列。

蔡仪先生力图从第一世界中找到美的依据。他坚持美存在于客观的物上,认为物的形象是不依赖于鉴赏者而存在的,物的形象的美也不依赖于鉴赏者的人而存在。这种希冀从自然物本身找到“美的规律”的努力也许是可敬的,现代西方出现的美学物理学早就试图朝这一方向迈出步子,遗憾的是除了对形式美的研究较为细密些外并无实绩。关于这种美学观我们在前面已作述评,这里还当补充的是,蔡先生依据其美论的基本观点,越接触具体问题就越捉襟见肘。例如他在80年代主编的《美学原理》将壮美与优美只作为美感处理,承认二者“不可能由客观对象的属性条件来规定”,应该说是实事求是的结论;然而称二者是“由于客观的美和主观的美的观念相结合而产生的美感形态的种类”^②,则显然是碰壁之后的急转弯,我们不禁要问:撇开壮美与优美等具体形态,哪里还有“客观的美”可言?

比较而言,朱光潜先生更多地从审美活动的实际出发分析问题。他的美学观在青年期已奠定基础,认定美只能形成于第二世界。老年时尽管受到来自各个方面的尖锐批评,他仍然固守自己的基本观点,将客观的物与物的形象严格区分开来,坚持在美感中论美。这既切合于我国古代美学家强调“外师造化,中得心源”以创造艺术美的传统,又把握了西方现代美学注重在审美经验中解释美的形成的新

① 《歌德谈话录》,137页,人民文学出版社,1978。

② 蔡仪主编:《美学原理》,173页,湖南人民出版社,1985。

变。然而朱先生在发挥他的美学观点时也暴露出一些缺陷：一是对美的客观性注意不够。既然美感的对象是物的形象，所以美感对美起“决定性的作用”；由此引申，科学发现固然是主客观的统一，但它基本是客观的，美感的过程在朱先生看来正相反，即基本是主观的。二是缺乏社会历史感。朱先生偏于强调时代、民族、阶级以及个体文化修养的差异在美感中的体现，多就个体当下的审美心理立论。三是否认美是实体范畴，仅以之为属性范畴。令人费解的是，难道“物的形象”不是实体(美)而只是属性(美的)？

李泽厚先生当时以年轻人的敏锐力图修正蔡、朱二先生观点的偏差，其优势在于充分注意到第三世界的内容，牢牢抓住美的社会性。然而他同样在主、客二元对立中兜圈子，并未意识到自己打开了前两派未曾充分注意的第三世界，悄悄地将第三世界的内容叠合于第一世界的自然物上了(70年代末转向叠合于第二世界，提出所谓“积淀”为文化—心理结构，暂且不论)。这不免引起美学界的困惑：谁能通过科学手段发现日月星辰的社会性？当然李先生也曾辩解自己讲的社会性主要指自然物对人类有利、有益，尽管如此，他没能令人信服地解释萝卜、油菜为何并不比梅花更美。由于否认第二世界对于美的形成的母胎地位，这种美学观一展开就多见自相矛盾。例如认定社会美以内容胜，自然美以形式胜，于是我们已无从知道美还是不是内容与形式的和谐统一体。又如认为崇高、优美甚至滑稽等在本质上是一致的，只是就形态看有差异，这样又让我们犯难：美的本质莫非只是贯穿于审美中人的一种内在尺度？

回首几十年前的美学争论，我们既为三位前辈分别侧重于审美活动涉及的三个世界中某一世界的开掘而感到欣慰，但同时也为他们都未意识到第三世界的独立性而觉得惋惜。由于蔡仪、李泽厚二先生从各自的美的本质论出发，进入具体的审美形态的探讨后都不得不修正自己的思想轨道，自觉或不自觉地出现了以艺术美为美的完满形态(所谓社会美、自然美则各有所偏)，直接或间接地默认了审美尺度在人的心灵中(如对壮美和优美等的分析)，因此还是以朱光

潜先生的基本观点较为稳妥。当然,三派观点各有得失,应当互补。

(三)美的客观性

我们肯定美形成于第二世界,是否意味着否认美具有客观性呢?不。事实上,美的客观性比前述三派所理解的都要宽。

美的客观性首先来自第一世界。美的形象一般来说源于外在客体的映现,前者与后者必然存在着外在形态上的相似性,也就是说,美的具体形态是以客体的具体形态为基础产生的。蔡仪先生的美学观就是执著于这重客观性,朱光潜先生对客观性的理解也限于这一范围。

比较而言,李泽厚先生对美的客观性的把握要得当一些,他还从朱光潜先生认为是主观因素的部分里圈出了客观性,即物的社会性,并肯定这种社会性是一种客观性。遗憾的是,李先生没有看到物的社会性主要属于第三世界,却将它直接归入于第一世界的具体物;再者,李先生对“社会性”的规定颇为偏狭,一般就客体与人类的现实利害关系而言,忽视了文化中的理想性、超越性方面。第三世界尽管原初是第一与第二世界交互作用的产物,其客观性却是毋庸置疑的,个体的人从出生之日起便在特定文化环境中接受熏陶、滋养。对美的形成发挥作用的包括真、善各个文化领域,而最突出的当是艺术文化。

还有一重客观性被现代美学界普遍忽视,这就是根源于第二世界的美的结构的客观性。美的结构样态既是普遍的,也就是客观的。举例来说,一个人泛舟西湖,如果他平时饱食终日,无所用心,周围景物对他只是一种悦耳悦目的形式美;如果他有一定的文化修养,联系起自己的生活阅历,或由白堤、苏堤联想起有关历史掌故,此时的西湖已具有较丰富的文化意味,是一种悦心悦意的形象;如果他同时还执著追求生命的圆满、生存的自由,则西湖又成为诗意栖居之所,更上升为悦神悦志的境界。美的形象只有呈现这第三境界才见丰满。美不仅包含感性、知性和志性因素,同时还是气与韵、真与善、合规律性与合目的性的统一,因而是具有三层面、两系列的结构体。假如有一群诗人游览西湖后都成功地写出了心中的赞歌,其中的西湖形象尽管外在形态多异,形象的内在结构则会惊人地相似。

那么,美的主观性在哪里呢?这可从两方面理解:一方面,客观事物的感性外观转化为美的感性形态时已渗透有主观性,形、色、声等形式因素往往因主体气质、趣味等不同而受到不同的选择和整合;另一方面,美的形象的意蕴因个体特定的知识储备、文化修养、具体心境而异,其中文化知识等固然是客观因素,但它们在特定心理场中的具体组合方式则各有不同。

总之,美尽管是主观形态的(并非物象而是意象、意境),但仍有很强的客观性。

二、美体现心灵中对立维面的统一

美形成于心灵中,物化于艺术作品,这里我们主要就艺术形象进行分析,但其基础仍在于心灵的活动状态。心灵直观到的表象与其它心性因素和谐统一,因而有作品的形式与内容的统一;心灵的认识性系列与意向性系列的平衡统一,于是有作品的合规律性与合目的性的统一;心灵的感性及知性层面的内容与志性层面的内容融为一体,则形成作品的有限与无限的统一。

(一)美是形式与内容的统一

形式与内容从哲学观点看容易区分,“内容”通常是指构成事物的各种要素,形式则指内容诸要素的组织结构。但是在美学、文艺学中,由于“形式”兼指作品的外观和作品内容的组织结构,导致形式与内容关系的复杂化。当我们讲到“形式”时,如果是指作品的外观,诚然它可与内容对举,可是这意味着将它的作为内容的组织结构的义项弃之不顾;反之亦然。

为什么会造成这种状况呢?原来,艺术家在美的创造中面临着双重对象:一是生活题材,即进入艺术构思的尚待作深度加工的生活材料;一是艺术媒介,即进行艺术传达所必不可少的承担着符号功能的物质材料。也就是说,艺术家一方面要组织题材成为作品的内容,一方面要组织媒介成为作品的外观,并且要使这外观与内容相吻合。生活题材与物质媒介是两种极不相同的质料(如一匹四蹄生风的骏

马与一块凸凹不平的大理石),将二者统一起来的关键在于主体心灵中的“结构”——它一方面来自对现实事物的摹仿和对媒介特性的掌握(第一世界),一方面来自对传统的继承和个人实践的探索(第三世界),然而从根本上说植根于创作主体乃至人类的“生命形式”(第二世界)。艺术家运用结构的力量使题材与媒介合而为一(如图):

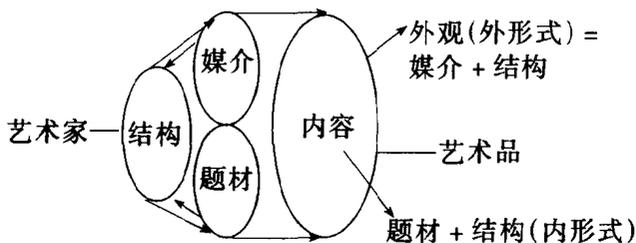


图 2-3

严格说来,只有“外观”才能与“内容”对举并在逻辑上界线分明。不过考虑到人们已习用内容与形式的区分,我们这里也沿用这种称谓,只是将“形式”主要作为“外观”理解。

美的形象首先要求形式外观的和谐,物的表象当符合形式美的法则,如对称、均衡、多样统一等。如我国近体诗之所以被人们广为传诵,原因之一是它在声音上抑扬顿挫、朗朗爽口,句法上整齐匀称、给人以视觉快感。通过媒介描绘的物的形象相对于媒介层是内容,相对于艺术家所要表达的思想感情来说则又是形式外观,所以同样要求有悦耳悦目的潜能。美的外观既应该有多多样性,因为有独特的形态才有在审美王国中存在的理由;同时还应该在多样性中保持有序性。从心灵角度看,有序是与自性原型的吻合。

美的内容包括情感律动和伦理价值等。严格意义上的美包含的情感内容应该是健康的、恬静的、爱恋性质的。从人类生存的全景看,美是一种正价值,它肯定有利于人类生存和发展的东西,如团结互助的友谊、生死不渝的爱情等都是人们永恒歌颂的主题。相对来说,涉及个体伦理的东西有更强大的生命力,而特定时代出现的社会

伦理规范,如封建时代宣扬的忠君、守节等则不具有恒久性。这是因为,美本质上是自由的显现,个体性中恰恰见出全人类性,它突破了特定群体性的规约。所以美的内容中活跃着人的自由意志,而自由意志又得到自性原型的恰到好处,这样便呈现既自由、又和谐的状态。

实际上,在审美中是不可能区分内容与形式(外观)的,呈现给人的美的形象是活泼灵动的生命体,当你开始分离它的外观与内容时,它的生命与灵性就将逝去。优秀的艺术品中形式与内容的结合天衣无缝,没有造作痕迹。罗丹赞美古希腊雕塑家菲狄亚斯的作品道:“在人体轮廓的壮丽的节奏中,能够看到神的智慧散布在整个自然界里的静穆和谐;单是一般躯体,十分匀称、稳定、健美而有神采的躯体,就能暗示他支配世界的全能的理性。”^①

(二)美是合规律性与合目的性的统一

合规律性与合目的性的规定同内容与形式(外观)之分密切相关,但并不相等。通常人们讲美的形式须合规律,美的内容须合目的,这样的说法是不确切的;其实,美的内容也须合规律,它既要合“情”,又要合“理”。合规律性是“真”的规定,合目的性是“善”的规定,二者分别出自心灵的要求和谐整一的认识性系列和要求自我实现的意向性系列。

在艺术品中,美的合规律性首先体现为媒介层的组织法则上,艺术不能无“法”,也不能死守成“法”,石涛对“至人无法”作为精当解释:“非无法也,无法而法,乃为至法。”(《苦瓜和尚画语录》)其次体现于形象层符合生活规律上。美的形成既以第一世界的物象为基础,就应该包含生活本身的法则。传说欧阳修曾得一幅古画《牡丹丛》,其亲家丞相吴育根据花的形状、色泽和花下猫的眼睛一下子看出那是“正午牡丹”,画家刻画的精细令人叹服。当然,审美是一个自由领域,特别指向志性层面的旨趣,无论是媒介层的技巧法则还是形象层

^① 《罗丹艺术论》,85页,人民美术出版社,1987。

的生活法则都是可以超越的,王维画雪中芭蕉,苏轼画朱竹,乃至汤显祖写出爱得死去又活来的杜丽娘,都得到人们的首肯,渗透于美的形象中的高逸的情趣超越了生活的真实,获得了成功的表现。

美的合目的性在浅层次上是指符合社会功利,于人类有利有益。一般来说,人们以为恶的东西便是可厌恶的,以为善的东西便是可喜爱的,美虽然不裸露鲜明的善恶评价,但潜在地包含着价值取向,人们赞美金色的田畴,因为它意味着丰收;如果是金色的沙丘,则需要一些转化环节才能成为美的形象。美的合目的性的最基本的所指是对诗意人生的期盼,它是对现实的超越,对无限的追寻。胸中洋溢诗意的人,到处会碰见同形同构物,也会到处移情于物,所谓发现美的眼睛由是而生。屠格涅夫笔下的草原风光美不胜收,他自述特别能感受生活中的诗意。以日常观点看,夜晚外出钓鱼,待了半天空手而归,是件令人丧气的事情;可是若执著追求人生诗意,这种情景则仍让人流连,华亭船子和尚有诗为证:“千尺丝纶直下垂,一波才动万波随。夜静水寒鱼不食,满船空载月明归。”(见于《冷斋夜话》)事物不合功利目的仍可兴味盎然,实为诗意追求所致。

合规律性与合目的性完美结合,能使美的创造“出新意于法度之中,寄妙理于豪放之外”(苏轼《书吴道子画后》),美因而又是恒与变的合成体。

(三)美是有限与无限的统一

其实,强调内容与形式的统一并未区分开自然物与美的产品,进化论表明,生物经自然选择而适应环境,通过竞争而达到适者生存,所以无论是植物还是动物,都是形式与内容的有机统一,都是大自然的杰作。强调合规律性与合目的性的统一并未真正区分开一般人工产品与美的产品,试想,现代工厂生产哪一样产品不是在追求合规律性与合目的性的统一?例如一个保温杯,其制作工艺是合规律的,须按材料的特性进行生产;制成的样式是合目的的,能满足人们的生活需要。由此看来,最能揭示美的特质的内在二重性当是有限与无限的统一。

所谓有限,是指美的具体、生动的感性形式有时空限制,以及所渗透的观念内容有时代、阶级等局限性;所谓无限,是指美的意蕴有无穷丰富性,所指向的理想境界不受时空限制。可以说,美是显现着无限的人生之境的有限之物。中国美学有一著名命题,即“文有尽而意有余”,“文”是形式外观,不能不具有时空局限性;“意”是意蕴、意境,它可无限生发,丰富而自由。徐复观先生的一段阐释颇为中肯:

意有余之“意”,决不是“意义”之意,而是“意味”之意。“意义”之意,是以某种明确的意识为其内容;而意味之意,则并不包含某种明确意识,而只是流动着的一片感情的朦胧缥缈的情调……一切艺术文学的最高境界,乃是在有限的具体事物之中,敞开一种若有若无、可意会而不可言传的主客合一的无限境界。^①

美不同于真、善两种价值不仅在于后二者各自只占有心灵的一端,而且特别在于美超越知性——严羽所谓“不涉理路,不落言筌”,直接重合了感性层面与志性层面的心理内容,让自由的追求、无限的憧憬呈现于现实感性具体之中。诚然,科学活动和道德活动都追求自由,但二者切入有限后便不能解脱;宗教活动以追求无限为旨归,却以摒弃有限为代价;惟有审美活动既执著于感性,又超越感性、知性,携带有限之物向无限之境飞升,使人生既有寄托又丰富多彩。

近代以来所有经得起时间考验的对于“美”的定义(尽管未必,也不可能尽善尽美),无不包含着“有限”与“无限”这二重性,一些深刻的思想家,不管他从何处掘进,总是在这岩层深处相遇。黑格尔提出“美是理念的感性显现”,所谓理念是一种无限之物。本世纪初,克莱夫·贝尔将艺术定义为“有意味的形式”,同样也可以看做是对美的规定,它之所以被奥斯本评价为“现代艺术理论中最令人满意的”说法,潜在原因是异常简括地揭示了有限与无限的统一:所谓“形式”即感性外观,所谓“意味”,据贝尔本人的解释,“是我们可以得到某种对

^① 徐复观:《中国文学论集》,114~115页,学生书局(台北),1980。

‘终极实在’之感受”的东西。^① 就连历来被看做是唯物主义美学代表人物的车尔尼雪夫斯基，其著名命题“美是生活”同样包含着无限的一面，因为他所谓的生活特别指“应该如此的生活”，它是人类的一种无限的憧憬和追求。英国诗人、版画家勃莱克的一首小诗道出了美的这重特性：“一颗沙里看出一个世界，一朵野花里有一个天堂，把无限放在你的手掌上，永恒在刹那间收藏。”

三、美的绝对性与相对性

(一)美的绝对性

美是否具有绝对性一面？很多人持否定态度。的确，各个民族、各个时代的审美观念不尽相同，从这种意义上说，美是一个流动的范畴，处于不息的变迁之中。但是，美的形态嬗变是一回事，美的形态中有不变的因素是另一回事。例如人类，随着社会历史的发展在实践活动中不断敞开和丰富自身，生活习俗、精神面貌等都在不断变化之中，难道据此就足以否定人作为族类不存在恒定的东西吗？人们几乎公认古希腊的雕塑是后世不可企及的范本，既有“范本”，不正表明美的形象中包含有绝对性吗？

所谓美的绝对性，从正面意义上说是肯定美有客观性、全人类性；从负面意义上说是否定美只具有时代、种族、阶级的局限性。有关美的客观性，已如前述；对于真正美的形象所包含的全人类价值，其实是很少有人否认的，米洛岛的维纳斯、王维的山水诗、莫扎特的小夜曲……谁能不说它们是全人类的共同财富？如果只注目于美的时代、种族、阶级等方面的局限性，并且很彻底的话，则无所谓美学、艺术学可言；一些经验主义的美学家孜孜于具体的审美现象和艺术现象的研究，实际上是自觉或不自觉地默认有共同美的存在。

美的绝对性的根据在哪里？照笔者看来，它主要植根于人类心灵的志性层面。我们以自性原型指称人类心灵共有的最原始的形式

^① 克莱夫·贝尔：《艺术》，36页，中国文联出版公司，1984。

格局,认为自由意志是体现人的族类要求的类意志(通天下之志),使个体按照他的“类”来评判和行动,在这一层次上才真正可以说“人同此心,心同此理”。其次,人类感官结构有共同性也是基本原因之一,孟子指出:“口之于味也,有同耆焉;耳之于声也,有同听焉;目之于色也,有同美焉。”(《孟子·告子上》)康德也谈到过:“人的感官包含着某种具有个人有效性的东西,以及某种具有共同有效性的东西。”^①再次是由于人类心灵结构的共同性,它使人类的审美感受与审美体验有相似的可能,并决定着美的形象的基本结构。

(二)美的相对性

美的相对性是指不同时代、不同种族、不同阶级等以不同的事物为美,美的形象在特定时空环境中具有形态的差异。相对性问题与主观性、个体性、特定群体性密切相关。

人们对美的相对性几乎有一致的认同。汉、唐时代不同,人们对人体美的看法迥异,特别从帝王选妃的审美标准可以见出,所谓“燕瘦环肥”即是明证。西方妇女多以袒胸露乳为美,我国妇女较为自持,曾崇尚“笑不露齿”,而有些阿拉伯国家竟至今坚持女性披着面纱,不同的种族确有审美观念的不同。宋江等人物在施耐庵的《水浒传》中是仗义疏财的英雄,在俞万春的《荡寇志》里则是烧杀抢掠的强盗,人们站在不同的阶级立场上对同一事物会有截然相反的价值评价。

特定的文化传统、社会关系乃至地理气候等环境因素都可能给美的形象注入相对性,南部欧洲与北部欧洲、我国的南方与北方,自古就有艺术风格的差异,至今仍存在着不尽相同的时尚。例如我国先秦时代便形成诗、骚两大传统,唐五代时山水画也明显分出南、北两派,兴盛于元明的戏曲也判分出南、北二调:“北之沉雄,南之柔婉,可画地而知也。北人工篇章,南人工句字。工篇章,故以气骨胜;工句字,故以色泽胜。”(王骥德:《曲律》)

^① 转引自《国外康德新论》,16页,求实出版社,1990。

无论是显层次的时代、种族、阶级之分,还是潜层次的文化传统、社会关系、地理气候等,这些决定美的相对性的因素都聚集在个体的人身上,只有通过个体的人的心灵结构才能注入美的形象。人的心灵结构中,在感性层面有兴趣、爱好的差异。人与人之间感官存在先天差异,尽管不太明显;特别是个体后天耳濡目染,培养了人们的不同趣味。也许黄土地培养人的质朴,绿荫掩映培养人的温柔,蓝色大海的环抱可能让人多一分纯洁……佛罗伦萨画家与威尼斯画家在用色上的区别,除了媒介物的不同发现外,与他们生活环境的差异并无关系。心灵的知性层面有认识、评价观念的差异甚至对立,时代、阶级的不同,文化传统、社会关系的差别等特别凝聚于这一层次,美的相对性也最主要、最普遍地体现于这一层次,它总是给美打上特定群体性的印记。即使在志性层也有心理动力特征(气质)之别,这是一个深入生理的层次,但地理、气候、饮食等外在自然因素可以对之施加影响,风格的差异主要由这一层次产生。与观念层不同,这一层次尽管存在差异,却无所谓优劣之分,例如盛唐时代的三大诗人,诗仙李白豪放,诗圣杜甫沉郁,诗佛王维恬静,他们各领千秋。

一般来说,美学理论家偏于追究美的绝对性,艺术史家偏于描述美的相对性,二者涉及问题的深浅层次有所不同。美的东西总是具体的,将具体的东西放进一个时空大背景中,其相对性就凸现了。潜入林林总总的美的事物中,寻找它们共有的东西和贯通的脉络,其绝对性才获得裸露。综合二者的关系,美的相对性中蕴涵着绝对性,使绝对性得以个体化的显现;美的绝对性寓于相对性之中,并通过相对性开辟显现自身的道路。

(三)美的生成与积淀

审美文化本质上是人创造出来的,创造是对现实存在秩序的突破,同时它又包含有新的秩序的生成;另一方面,后人的创造离不开对前人成果的继承,这种继承特别体现于对既有抽象法则(规范)的把握上。“创新”与“继承”构成审美文化发展嬗变的内在张力,我们姑且分别称之为“生成”与“积淀”。

从源头上看,人类基于自己的天性最初以艺术的眼光观察外部世界的一切,将所有对象都贴上自己的标签,使之不仅生命化,而且神圣化,所以,原始民族(以及今天的落后民族)具有较多的诗性资质,只是他们所见到的东西多限于朦胧的生命情调(如万物有灵)。他们对世界的感受、猜测、期盼构成最初的文化。

文化的发展、丰富,使人们赋予自然物的表象以日益增多的文化观念。物的表象与相关文化观念的恰到好处的结合形成第三世界的艺术财富,积累起来的艺术财富经由主体的心灵(第二世界)又不断地被用来观照自然物(第一世界),进行新一轮美的创造,如此往复,以至无穷,同构与移情包含于这一历史行程中。例如《诗经·采薇》中“昔我往矣,杨柳依依”可谓是我国最早的咏别佳句,它也许起于杨柳的婀娜弯曲的力的式样吻合亲人离别时的依依之情,因此“杨柳依依”作为情景交融的美的形象而生成;由于诗句道出前人之所未道,它便成为一种审美观念(或称惯例)积淀下来。兼之“柳”与“留”谐音,正好暗寓“不舍”之意,且杨柳生命力和适应性强,又含祝福离人之意,更使这一审美惯例在文化世界中有了坚实的地位。后世接受了这一文化观念的人们遇上相似的情境就可能在此基础上进行新的审美创造,如王维在送别友人时翻新而有“客舍青青柳色新”(《渭城曲》)的佳句。

“积淀”是李泽厚先生所造的一个词语,有其合乎实际之处。但是我们很难同意李先生的有关阐释。事实上,积淀不可能发生于第一世界,自然物本身不可能包含相关的文化观念。例如,古往今来歌咏庐山的诗文可谓多矣,然而一个未受相关文化教育又全然不知庐山掌故的人来到此处,他能看到什么呢?即使存在拥有高科技却不懂地球上的人类语言的外星人造访,他又能在庐山看到什么“文化积淀”呢?积淀也不宜看做是第二世界的机制,因为如果它指个体后天的文化知识积累,则看不出有何理论意义;而如果指个体心理中有特定文化观念的先天遗传,显然缺乏科学依据。我们知道,“积淀说”的提出是借鉴了荣格的集体无意识理论,荣格所指也只是限于人类在

漫长历史行程中所形成的先天的行为模式,并未指具体的思想观念;荣格倾向于拉马克的进化说,该说认为生物进化可以来自通过经验而习得的能力,即习惯转化为本能而遗传给后代,这种被称为拉马克主义的理论多为现代生物学界所不取。不难看出,积淀说较之集体无意识理论和拉马克主义走得更远。我们认为,“积淀”只适宜于表述第三世界财富的积累和凝聚,是一些审美观念积聚、沉淀在相关事物的概念之内。

美的不断生成使审美世界显得生气勃勃、丰富多彩。积淀虽然使美的形象的内涵日渐丰富却造成文化包袱:后人的审美创造愈来愈困难,例如描画圣母玛利亚形象的作品非常之多,越到后来人们就越难创造新颖独特的圣母像了。传统主要由文化积淀而成,但传统并不是风干了的标本,尘封了的遗迹,它是一条流动的江河,每一时代的人们一面继承传统,一面创造传统。在这一过程中,积淀是相对保守的,生成更具积极性。

美的绝对性与相对性体现于生成与积淀的对立关系之中。一方面,各民族由于地理环境等原因有其不尽相同的文化积淀而使某些事物的美具有相对性(如我国和西方基督教世界对于黄色衣服有截然相反的价值评价),美的生成又不断拓宽美的相对性领域;另一方面,美的绝对性制约着积淀的方向(如古希腊艺术与文艺复兴艺术的范本意义),同时也制约着美的具体生成,犹如枝条从树干上分蘖、生长出来一样。

美的生成特别根源于心灵的意向性系列的活动,美的积淀更多地见出心灵的认识性系列的作用。有关审美文化便是在人类既有的心灵结构的基础上一方面不断生成,一方面不断积淀,在生成与积淀的张力结构中发展、壮大。

随着人们实践、认识范围的拓宽,人类不断获得新的美的具体样态,新的样态的生成虽然以实践及相关的认识为基础,却决不只是它们的产物,因为,美经常走在实践的前面,指引着后者的方向。

第二编

审美形态论

如何称谓本编所要阐述的内容是一个困难的问题。有的美学著作称之为“美的形态”，问题是这里不仅研究优美、壮美，还需研究丑、荒诞等范畴，后者怎么能称之为“美的形态”？有的美学著作称之为“美的范畴”，尽管没有以偏概全之弊，却不免失之笼统：其它章节中阐述的基本概念不也是“美的范畴”？所以我们认为称之为“审美形态”为宜。美是对象合乎人的尺度，审美则是以人的尺度衡量对象，对象除了是“美”之外还可以是其它形态。

第三章 美的存在领域

具有美的潜能的东西,存在于人类生活的广阔领域,于是便有各种各样的“美”的称谓,诸如“社会美”、“技术美”、“科学美”等等。很多美学著作未能区分开它们的相位,似乎其中任何一种都可以独立构成美学理论的基础。这里潜伏一种危险:一旦什么都是“美”,那么“美”就什么都不是了。20世纪初,克罗齐就警告过,日常用语中,

……“美”不但用来指成功的表现,而且也用来形容科学的真理,成功的行动,和道德的行动;例如说“理智的美”,“美的行动”,“道德的美”。要想适应这些变化无穷的习惯用法,就会闯进字面主义的迷途,许多哲学家和美学家们都曾这样迷过路。^①

这一警告是有道理的,美学上的很多误解来自于离开了它的主要研究对象而被日常的普泛用语所困。有鉴于此,我们认为有必要区分美的典型形态和单面形态,美的典型形态是艺术美,美的单面形态包括感性形式美、科学美、道德美、宗教美等。

第七节 美的单面形态

一、形式美

(一)形式美的涵义

日常生活中,很多东西仅以其感性形式愉悦人的耳目,如一些哗众取宠的商业广告,浓妆艳抹的产品包装,华丽炫目的酒吧灯饰,等等,人们很难从中见出生命情调和精神品格,不能从中直观到完满而

^① 克罗齐:《美学原理·美学纲要》,88~89页,外国文学出版社,1983。

自由的自我,这种美即是感性形式美。艺术品作为美的创造,感性形式的美也必不可少,自然物之所以能成为自然美,首先在于其自身具有美的感性形式。所谓技术美基本属于这一范畴(另含科学美成分)。工业设计通常被看做是技术美学的核心,它所关注的是产品的结构、形状、色彩及相关的表面加工与装饰。在这里,一是形式相对外在于内容,同一类产品可以搭配不同的外观;二是即使要求形式服从于实体对象的功能,形式所承载的精神内容也是极为稀薄的;三是讲求技术美的主旨一般在于提高产品在市场上的竞争力,明显地服务于功利需要。

形式美有广、狭两义。广义的形式美指具体事物所具有的美的形式,这种形式美是具体的,并且与具体内容不可分离。狭义的形式美是指构成事物外部形式的物质材料的自然属性(形、色、声)及其组合规律(如对称、比例等)所呈现出来的审美特性,它已与事物的具体内容分离开来,是相对抽象的形式美。审美批评关注广义的、具体的形式美,审美理论则只能研究狭义的、抽象的形式美。

前面我们已就艺术品谈到,形式有内形式与外形式之分;这里所谓的形式美是指外形式的美。切就艺术作品而言,其外形式又有三级,即风格层、媒介层、物象层,艺术家运用媒介描绘物象,在操作过程中呈现出风格。因此严格说来,这里讨论的形式美限于探索媒介层的美质,也就是其悦耳悦目的潜能。^①

(一)形式美的构成

1. 自然物质属性的审美潜能

形状。点、线、面是形的几种形式,也是构成具体形体的几种几何要素。一般来说,点是中性的,见不出鲜明的性格特征;许多点分布的图景朦胧而平和,如“米家山水”及其它南方山水画家的作品。线是点移动的轨迹,它性格鲜明,刚柔判分。直线体现力量、恒定,其

^① 美国美学家奥尔德里奇也曾将作品形式依次划分为媒介、形象、风格三级,见《艺术哲学》,75页,中国社会科学出版社,1986。

中水平线表示安定、静穆，垂直线显得严肃、庄重、且有升腾感；曲线优美、柔和，有运动感；折线显得苍劲、坚毅、不屈不挠。中国画的技法中有“十八描”，诸如“高古游丝”、“行云流水”、“铁线”、“蚯蚓”等，每一种“描”体现出特定的性格。中国书法更是纯粹的线的艺术，从笔划、结体到章法，都无不透现创作者的个性。面是点的扩大、线的展开。底面水平的三角形仿佛金字塔，给人以稳定感；倒置的三角形则势如危卵，有倾覆之兆；正方形显得方正稳健，如颜真卿的楷书；圆形则呈现出随和、自足、周流不息的特性，如我国的太极图即是。

色彩。色彩与光线密不可分，没有光线就没有色彩。1666年，牛顿第一次利用三棱镜的折射，将太阳光分析出红、黄、橙、绿、青、蓝、紫的彩色光带，揭开了色彩的奥秘。由于物体对色光具有吸收或反射的功能，一切物体才呈现出种种颜色。某一物体对色光全部吸收就呈黑色，全部反射则呈白色；若吸收了其它各种光而仅反射某一波段的光，则呈七色中的某一色。色彩有冷暖之分，红、橙、黄为暖色，蓝、青为冷色，其中，纯青与橙红大致上构成冷、暖的两极。色彩又有动静之别，如红色使人兴奋，适宜于快餐厅的布置，蓝色让人安静，适宜于病室采用。色彩之间还有进与退的差异，一般来说，光波长的如红色，容易在其它颜色中凸现，叶绍翁《游园不值》中有一千古佳句：“春色满园关不住，一枝红杏出墙来。”试想，若将“红杏”换成“绿柳”该是何种感受？色彩还由于深浅层次不同而给人以软硬、轻重等不同质感。人们大多认为，色彩的动情性产生于联想，如红所以为暖色，是由于人联想到血与火，其实这仅涉及问题的一个方面，更深层的原因是生理上的，科学研究表明，红色照射人眼会引起肌肉弹力增加，血液循环加快；生物学家报告说，猴类在红色灯光的房间逗留也感到烦躁。由此可见，先天因素不可忽视。

值得注意的是，中西方关于形与色的审美特性的看法存在差异。西方人多认为，色彩长于表现主观情绪，形状长于再现客体物象。如浪漫主义画家德拉克洛瓦的《自由领导人们前进》表现出色彩的波动、跳跃，而古典主义派的安格尔的《泉》则似乎仅以其形的单纯、静

穆足矣。阿恩海姆明确提出色彩的表情作用“胜过形状一筹”^①。我国古人的观点正相反,他们以色彩为客观存在的属性,以线条为主观抽象、概括的产物,所以中国画中青绿山水画偏于如实再现景物,描摹四时变化,而水墨山水画则偏于主观表现,重在写出山水精神。花鸟画乃至人物画都是如此。究其原因,大约是因为中国画用毛笔,线条的表现性得到淋漓尽致的发挥。

声音。声音的物理属性是空气中粒子的振动,即声波。声波分为振幅、频率、波形。振幅是声波的压力,与之一致的心理经验是音强;频率为声波的周期,与之相联系的心理经验是音高;波形由振幅与频率合成,与之相联系的心理经验是音色。从审美角度看,强音显得振奋而热烈,轻音则柔和而亲切;高音显得激昂而奋发,低音则凝重而深沉;急促的声音给人以紧张而焦灼之感,缓慢的声音或显得轻松,或显得忧伤。声音是传达感情的最佳媒体,它的时间性的流动与节奏同人的情感乃至生命的流动与节奏最易吻合。如果对自然界的乐音加以选择并按一定的法则(调式、曲式等)加以组织和展开,就成为音乐艺术,不同的旋律也就成为特定情感的写照。我国最早的音乐专著《乐记》写道:“乐者,音之所由生也;其本在人心之感于物也。是故其哀心感者,其声噍以杀;其乐心感者,其声哢以缓;其喜声感者,其声发以散;其怒心感者,其声粗以厉;其敬心感者,其声直以廉;其爱心感者,其声和以柔:六者非性也,感于物而后动。”人为外物所感,乐曲成为感情的物化形式。科学实验表明,声音强弱、大小的变化对人的神经系统、血液循环系统及呼吸系统等都有直接影响,探讨声音的表情性功能甚至当溯源于它与生命形式的对应性。

2. 构成形式美的物质材料的组合规律

物质材料只有按一定规律组合起来,成为一种有序的感性存在,才有可能构成形式美。有关这种组合规律的研究形成很多观点,结论并不一致。我们这里仅列举几种人们较多认同的主要的“规律”。

^① 阿恩海姆:《艺术与视知觉》,455页,中国社会科学出版社,1984。

规律即是法则,所以它们又被称作是“形式美的法则”。

单纯齐一。这是材料组合的一种最简单的形式,见不出明显的差异和对立因素,又叫整齐一律。如蔚蓝的天空,清澈的湖面,碧绿的草坪,或仪仗队的行列、游行队伍的方阵、近体诗的音节等,都给人以纯净或整齐的美感。反复也基本属于这一范畴,只是内部关系稍有规则性的变化,如一些花边纹饰就是如此。单纯齐一还作为一种因素与其它结构形式相配合,如团体操、集体舞、大合唱等。

对称均衡。对称是以一条线为中轴,左右(或上下)两侧均等。动物的形体一般都是对称式的结构,人体美尤其以对称作为必不可少的条件。人对对称的形状有一种本能的选择,甚至从创造的符号中明显体现出来,如拉丁文 24 个大写字母中有 10 个为竖轴对称(A、H、I、M、O、T、V、W、X、Y),5 个为横轴对称(B、C、D、E、K),3 个绕心对称(N、S、Z),占总数的 3/4。对称给人安静、稳定的感受,但过多诉诸感觉经验则往往失之刻板。均衡是在对称基础上的变化,它不要求形体的两侧对等,但要求给人的力量感受两侧相当,仿佛一架跷跷板,平衡点可以移动。中国画的虚实布置、疏密安排等多为破对称而取均衡。

比例节奏。比例是物体整体与局部以及局部与局部之间的数量关系。最具普遍审美意义的是黄金分割比例,实验美学证明,在无数长方形中,人们最为欣赏的是大致符合黄金比的一部分。中国山水画家总结出“丈山尺树,寸马分人”(荆浩:《画山水赋》),就是比例方面的要求。如果比例关系中出现有规律的反复(错落有致的反复),就形成节奏。节奏不仅体现于时间过程中,如音乐节拍的强弱、长短等交替出现;而且体现于空间布局上,如梁思成曾分析北京广安门外的天宁寺塔的结构,以五线谱标出从月台、须弥座、塔身、塔檐到尖顶所形成的节奏感。充满情感的节奏成为韵律,更使形式美接近生命化。

多样统一。这是形式美的最基本的法则,也叫和谐。多样是指事物各个部分具有丰富的个性,统一是指这些有差异甚至对立的各

部分成为一个有机的整体。客观世界本来就是无限丰富多样的世界,人们的审美活动也有不断变化的需要,所以多样统一法则可以看做其它法则的统领。多样统一分为两种类型,一是对立因素的协调,如杨万里的诗句所描写的景观:“接天莲叶无穷碧,映日荷花别样红。”一是差异因素的调和,如王维诗句所描写的景致:“明月松间照,清泉石上流。”多样统一使形式的美丰富而有变化,具有内在的张力。孙过庭论书法时写道:“违而不犯,和而不同;留不常迟,遣不恒疾;带燥方润,将浓遂枯;泯规矩于方圆,遁钩绳于曲直;乍显乍晦,若行若藏;变穷态于毫端,合情调于纸上。”(《书谱》)

如果说单纯齐一着眼于“一”,对称均衡分而为“二”,那么比例节奏则涉及到“三”,多样统一更是高一层的规定。这不由得使人想起《老子》所述:“道生一,一生二,二生三,三生万物。万物负阴而抱阳,冲气以为和。”(第42章)自然界和人的生命本来是无序中有序,所谓形式美的法则其实就是对一般有序性的把握。

(三)关于形式美的几个值得注意的问题

形式美的研究很容易导致人们误认为美是纯客观的,将美学等同于物理学(有人直称这一领域的研究成果为“美学物理学”)。诚然,形式美因素虽为审美客体所“具有”,但是我们必须认识到,人类感官的生理结构与心灵要求秩序、和谐的先天倾向是判别感性形式美或不美的基础条件。色彩和声音为自然物“第二性的质”,其形成离不开人类的感官;就是一些形式美法则的确立也同样关联着人自身,人们以自己身体为参照,因之在横向上优先选择对称与均衡的结构,在纵向上特别欣赏黄金比。试想,若人眼像显微镜那样明察秋毫,就不会有“肤如凝脂”的赞美诗句;若人的目光具有X光般的穿透力,通常所谓的外貌美则当另作别解了。

从历史观点看,人类有关形式美的具体观念生成于实践过程中对自然物形态的抽象化。一方面,客观自然物(花鸟虫鱼等)的外观提供了具体、丰富的感性形式,另一方面,主体心灵基于先天倾向对之进行改造而逐渐形成抽象的图案。这一过程存在着“离心”与“向

心”的张力：外物的多样性决定着形式选择的开放性，而人们对具体形式的抽象、简化又潜存一种本能的方向性。有些论著常以上古陶器纹饰的演变为例说明简化的行程，其实未能充分揭示主体的作用。动植物本来多为对称式结构，这类纹饰的结构特点因而是客体所固有的。更典型的也许是汉字由象形字开始的演进，山、水等无机界在外观上本无所谓对称均衡，可是由最早的甲骨文演变出今天的方块字，几乎所有实物的符号要么是对称的，至少是均衡的。特别是在不以任何实物为基础的符号创造中，人类心灵的本能倾向昭然直示，如“东西南北”之类字符就是如此。完全可以说，形式美的观念积淀过程同样以人自身为根据。

人的生命活动和心灵活动都要求一种动态平衡，因此对形式美切忌作僵化的把握。人类的感性需求日新月异，对感性形式的选择也就千姿百态。在历史发展进程中总结审美规律是必要的，甚至制定艺术法则也有理由——古典主义者总是倾向于这样做。不过同时应当认识到，正如狄德罗所说，任何一条形式美法则都有可能被艺术天才们卓有成效地打破。例如 18 世纪英国学院派首领雷诺兹曾告诫人们不要用蓝色画肖像，而庚斯波罗却特别以其《蓝衣少年》而名垂青史。有些美学家倡导建立“科学美学”，企图发现一种“关于美的形式的神秘数学”，这种努力也许永远不可能取得令人信服的成功。

感性形式美只是美的一个最外在的维面。美固然离不开具体的感性形式，但仅有此形式不过是仅有躯壳，还不是真正意义的美。如果美仅仅限于感性形式层面，那么部分动物（如海豚、鸟类）同样对美的形式有愉悦感。美所以是人的族类独有的价值，在于它同时包涵着心灵旨趣，承载有文化意蕴。这一点本来已是美学界的共识，杜夫海纳和斯托洛维奇等分别指出过，遗憾的是我国当代有些论者还在理直气壮地重复着古希腊时代世俗流行的“美是视听的快感”的观点，我们真不知道这种呐喊是新奇的发现还是老调的重弹。

二、科学美与道德美

(一)科学美

“科学美”是20世纪初法国数学家、物理学家和科学哲学家彭加勒首创的一个术语,得到爱因斯坦等科学家的广泛赞同。审美学基础理论是否应该接纳这一新概念?接纳后又怎样安置?这是摆在当代美学界面前的课题。

科学研究活动中确实普遍存在着对美的执著追求。早在公元前6世纪,毕达哥拉斯及其学派即已见此倾向,他们认为宇宙的本原是数,宇宙的结构是一种数的和谐。“近代科学的开创者们满脑子都是毕达哥拉斯主义的精神。哥白尼和开普勒尤其如此,而伽利略和牛顿也大致如此。”^①可以说,现代科学的开创者们同样是如此。爱因斯坦毕生致力于以最适当的方式勾画出“一幅简化而易领悟的世界图景”,被人们称为“科学的艺术家”。海森堡在《精密科学中美的含义》一文中说得对:“美对于发现真的重要意义在一切时代都得到承认和重视。”

科学致力于揭示自然界内部存在的有序关系,审美考虑贯穿于科学活动的始终。首先,审美理想作为信念导引着科学研究。这是最根本的方面。审美理想虽然不能等同于以现实感性事物为对象所形成的美,一般较为抽象与模糊,但毕竟以某种意象存在,包含有具体性因素。科学家们似乎大多潜存这样的观点:“天地有大美而不言”。爱因斯坦总结自己的科学研究历程时写道:“所有这些努力所依据的是,相信存在应当有一个完全和谐的结构。今天我们比以往任何时候都更没有理由容许我们自己被迫放弃这个奇妙的信念。”^②正是这种信念引导他发现狭义相对论后寻求广义相对论,建立广义相对论后又寻求统一场论。科学史上许多事例表明,最初指引科学家们进行探索的往往是审美冲动,如法拉第所以孜孜于磁力转换问

① 亚·沃尔夫:《十六、十七世纪科学、技术和哲学史》,9页,商务印书馆,1991。

② 《爱因斯坦文集》第1卷,299页,商务印书馆,1976。

题的研究,如他自己所说,是因为他觉察其中存在的法则“简单而又美丽”。

其次,审美理想作为参照系,使人们对与之吻合却尚待检验的初步研究成果(如假说、猜想)深信不疑。麦克斯韦对法拉第电磁理论方程的大胆修改便是例证。海森堡与爱因斯坦交流经验说:“正像你一样,我相信自然规律的简单性具有一种客观的特征,它并非只是思维经济的结果。如果自然界把我们引向极其简单而美丽的数学形式——我所说的形式是指假说、公理等等的贯彻一致的体系——引向前人所未见的形式,我们就不得不认为这些形式是‘真’的,它们是显示出自然界的真正特征。”^①

最后,作为某项科学研究最终成果的公式、图表等往往具有简单、对称或均衡的特征。玻尔称爱因斯坦的相对论是一切现有物理理论中最美的一个,甚至称它是可供人们观赏的艺术品,阿·热介绍现代物理学的前沿进展,表明了科学家们从不同方面逐渐揭示出宇宙结构存在一种“可怕的对称”,等等。

史实的确告诉我们,在科学研究中“美的考虑的重要性有时可以是决定性的”(库恩语)。这种考虑一般来说起着促进作用,包括对研究者思路的开拓、目标的指引、信心的增强等。然而它也有负面作用,人们有时拘泥于某一审美结构的考虑,对准确的科学发现有可能造成妨碍。例如从古希腊时代的亚里斯塔克到文艺复兴时期的哥白尼,二者都认为行星绕太阳旋转的轨道是正圆形的,因为正圆被看做是最美的曲线,而事实上这些轨道是椭圆形的。又如牛顿及其同时代人基于数学完美性的信念建立起像钟一样的宇宙结构图式,长期为人们深信不疑;近一个世纪科学的发展则表明,宇宙不仅似钟,毕竟还似云,是有序与无序、精确与模糊的统一。美能启真,却不等于真。

尽管科学活动中贯穿着审美因素,我们仍不能不说,科学美只是

^① 《爱因斯坦文集》第1卷,216页,商务印书馆,1976。

美的一个维面。首先是它没有具体生动的感性外观,而基本是一种抽象结构,或者是数学表达式,或者是几何模型,或者是介乎二者之间的图表。其次是它缺少生命情调和精神品格,并不体现任何人文精神,无关于人生的意义与价值,这种数理结构之美“冷而严肃”(罗素语)。再次,它出自对客观世界固有秩序的认知,停留于有限领域,既非自由的创造,亦缺创造的自由。总之,科学发现对人的本质的肯定,是局部的、有限的,人们不可能在科学美中直观到自由、完满的自身。

从人类心灵角度看,科学美处于知性层次,并且限于知性的抽象认识一端,与知性的价值评价无涉。领略这种美无视对象丰富多彩的感性外观,惟独专注于对象的抽象结构关系,因而只能是知性活动的成果。彭加勒明确指出:

我在这里所说的美,不是给我们感官以印象的美,也不是质地美和表现美。并非我小看上述那种美,完全不是,而是这种美与科学无关。我的意思是说那种比较深奥的美。这种美在于各部分的和谐秩序,并且纯粹的理智能够把握它。

他还明确界定“科学美”为“潜藏在感性美之后”的“理性美”。^①黑格尔讲“知性不能把握美”,系就美的典型形态而言;这里所谈的知性所把握的美,其实不过是美的一个维面罢了。

(二)道德美

“道德美”是歌德、库申等许多美学家运用过的一个概念,是指以个体德性为基础而形成的涉及人与人之间关系的美。无论是我国还是西方,道德美的观念在上古时期即已形成,在漫长的中世纪更是人们关注的中心。道德美与科学美一样超越形式美,所不同的是它更为重“质”而不重“文”;道德美与科学美一样基本属于心灵知性层面的活动成果,所不同的是它乃知性的价值评价一端的体现,这里重在

^① 彭加勒:《科学的价值》,357~358页,光明日报出版社,1988。

坚持主体所认为的人应有的样子,漠视外部自然界的必然律。由于社会道德系统一般为人的内在价值系统与外在利益系统的合成物,所以道德美既有全人类的一面,更有时代、种族、阶级等的局限性一面,例如顾恺之的《女史箴图》和易卜生的《玩偶之家》都在歌颂女性的道德美,但二者却有着质的差别。

作为德性及其体现之美,道德美的核心是性格美,外化出来是行为美,由个体行为发展到群体行为形成社会环境美。

性格美是指人的内在品质之美。中国古代道德哲学主要是一种内圣之学,特别以先秦思孟学派建设最力。孟子讲“充实之谓美,充实而有光辉之谓大”,明确地以内在道德修养充实者为美。仁爱和义勇构成性格美的两元。一种博大无私的爱是维系人的族类和谐生存的最好纽带,因此历来为人们所赞美,我国先哲一贯倡导仁爱精神,西方社会也一直在提倡博爱,当代很多论者甚至认为,在伦理领域,爱就是一切。其实,还当有义勇精神与仁爱结伴而行。追求道德理想,需要一往无前,义无反顾;恪守道义原则,须得坚如磐石而不随波逐流。仁爱精神造就人际和谐,但容易形成一潭死水,义勇精神则可打破静态平衡,激发人们蓬勃向上,二者相互补充。仁爱、宽厚、平和与英勇、刚毅、坚贞都是值得肯定的品质,不过它们一者与优美形态相关,一者与壮美形态相联。

道德修养“诚于中而行于外”,行为美是性格美的外化。在通常意义上,人的行为美包括仪态美,如风度翩翩、沉着老练、安静娴雅等;然而从道德美角度着眼,正如性格美偏于品德而不是才干一样,行为美也重在行善之质而不在仪表之文,即重在内容而不在形式。以《水浒传》的人物为例,高俅举止优雅而不改其丑(恶),李逵言行粗野而不失其美(善),可见所谓行为美并不必然要求感性形式的完善性。并且,具有相似形态的行为可能存在质的区别。如烈士在临刑前嬉笑怒骂被视为宁死不屈,令人肃然起敬;匪徒在受审时嬉笑怒骂则被认作顽固不化,让人嗤之以鼻。一般来说,为人类的崇高理想而不息奋斗总是值得赞美的行为,古代称“立功”、“立德”、“立言”为“三

不朽”，对善举作了视野广阔的把握。

由多个乃至无数个体的性格美和行为美构成社会环境美。这也是前人所关注的。孔子称“里仁为美”（《论语·里仁》）；相传孟子的母亲为了选择有利于儿子健康成长的邻里环境，竟然三迁其居；陶渊明《桃花源记》所以广为人们传诵，特别由于其中所描绘的社会环境美。人创造环境，环境又熏陶人，个体与社会环境相互依存。人们通常认为所谓社会环境美是指某一社会群体内部和睦相处，亲如一家，其实群体内相互激励、公平竞争同样重要，二者应当互补。延伸至全世界，可以说维护和平与促进发展是人的族类生存的两大永恒主题。应该承认，真正令人满意的社会环境迄今更多存在于人们的希求中，现实的人与人常常相互作为手段，因而矛盾重重。社会生活的喜剧与悲剧随时、随处可见。无怪乎不少思想家专事揭露存在的荒谬或人生的苦难，观点虽有偏激，却仍能激起人们颇多共鸣。即使如此，道德美的存在也是毋庸置疑的，人们能嘲笑生活中的喜剧对象，说明有道德美的追求作参照，而生活的悲剧本身就潜存着道德美的支撑。

（三）科学美与道德美在形态、趋向上的异同

科学美与道德美都不是纯粹的美，它们分别附着于科学活动和道德活动中，同时又照耀着科学活动与道德活动的行程。

科学美以事物抽象而有序的结构法则为基础。作为美的一个维度，它关联着事物感性形式的美，所不同的是，科学美为被揭示出的事物内在形式的美，对仪态万千的感性形式美存在着制约关系。道德美以抽象—具体的人伦关系为基础，它与感性形式美没有直接而明显的关系，是偏于内容的美。事物的内在结构法则看不见，摸不着，超越感性具体；人的道德行为虽然见诸感性具体，但它重质不重文，也是内在于感性的，所以科学美与道德美都基本上处于知性的观念层面。离开知性的鉴识，二者均不存在：不懂得自然法则无所谓科学美，不辨善恶无所谓道德美。

如果说“科学美是真理的光辉”，那么，道德美则是德性的光辉。科学美联结着宗教美，导引科学活动的最高信念与宗教（广义）信仰

接壤,爱因斯坦称自己抱有“宇宙宗教感情”,这其实是科学家群体的声音,把世界看做是造物者精美作品的观念,普遍地促进了科学家们研究自然的兴趣。道德美与宗教文化更是密切关联。歌德曾谈到:“像一切美好的事物一样,道德也是从上帝那里来的。它不是人类思维的产品,而是天生的内在的美好性格。它多多少少是一般人类生来就有的,但是在少数具有卓越才能的心灵里得到高度显现。”他还就古希腊悲剧《安提戈涅》发表评论,认为其中的道德因素“并不是索福克勒斯创造的,而是题材本来就有的,索福克勒斯采用了它,使道德美本身显出戏剧性效果。”^①按人们较普遍的看法,人人心里都有一个圣人(王阳明),或有上帝般完美的东西(马斯洛),只是有些人自信不及,给埋没了,所以道德修养的根本在于尊德性。德性即康德所谓的实践理性,它存在于心灵的第三层面中。

相对于美的典型形态,科学美从合规律性方面展开,道德美从合目的性方面展开。但二者毕竟只是各别展现美的一维。作为具体的完整的美的形象,一方面要求有生动的感性形式,一方面呼唤那灵动的志性境界。

三、宗教美

(一)宗教美的涵义

就世界范围而言,科学与宗教是影响人类历史进程的两种最强大的文化力量。如果我们承认科学中有审美因素,那么同样应该承认神学中也存在审美因素;我们既然讨论了科学美,那么还有必要探究宗教美。“神性美”是西方很多美学家(如普洛丁等)言及的词汇,美籍华裔科学家杨振宁先生1997年在北京大学作“美与物理学”的讲演时直接提到“宗教美”^②。

从宗教活动中的审美倾向和审美活动中的宗教倾向看,确有宗

① 《歌德谈话录》,127~128页,人民文学出版社,1978。

② 又见1997年9月17日《中华读书报》。

教美存在。毕达哥拉斯学派带有浓厚的宗教色彩,其美学观点与宗教观点几乎不可分割。柏拉图认为审美活动中主体精神高飞远举,最终进入一种妙不可言的深密境界。在圣·奥古斯丁看来,一切艺术和科学都是由数决定的,数是理性所向往之地,而上帝是一切“形式”(数)之父;他还明确指出,从感性事物的美到上帝那“无可匹敌的、真正的美”之间存在一系列梯级,美的最低级形式来自现实外部物体的刺激,美的上升运动则把观察者带向更为统一、更富道德性和更为内在的美,带向一种尽善尽美的境地,在这种境地里,美意味着同上帝的统一性结合在一起,并且同上帝的“形式”融为一体;因此他将美总分为两类:有限美(感性事物的美)和无限美(最高美)。文艺复兴时期,诗人彼特拉克称神学是关于上帝的诗歌,画家丢勒也常谈及“神性美”。即使在近代,认为上帝是美的根源的议论仍不绝于耳。德国18世纪末的浪漫主义思潮开始于瓦肯罗德的一篇文章:《一位热爱艺术的修道士感情的真诚流露》(1793)。作者认为,艺术产生于人们纯洁而炽烈地献身于上帝的心灵深处,艺术家是上帝谦恭的仆人,艺术品是艺术家同上帝“神交”的产物。

笔者并不认为宗教美是外在于人的客观存在,毋宁说它是一种美妙的、甚至无以言说的心灵境界。佛家追求涅槃妙境,幻想存在西方极乐世界,实际上不过是心所游履攀援的“果极界域”。基督教憧憬伊甸园,希冀死后进入天国,所谓伊甸园、天国更应看做是想象的世界。这种美离弃现实具体事物,产生于主体心灵深层无意识的敞亮。被李斯托威尔称之为“大西洋彼岸对美学作出了最有意义的贡献”的哲学家雷诺蒙认为,在宗教活动中潜意识比意识起着重大得多的作用;日本禅学大师铃木大拙直截指出禅的顿悟是“无意识的闪光”。借用佛家的术语,宗教美的形成最重要的是破“执”入“如”:感性欲念、色相是“执”,知性观念、因缘也是“执”,只有破除这两重“执”,才能进入“如”的自由境地,实即是主体心灵第三层面的敞亮或呈现。

要言之,所谓宗教美,是指人类深切期盼的,往往由心灵深层的突然敞亮所呈现的一种人生境界之美。在这人生境界里,人与人、人

与自然的对立消除,生存达到了自由和圆满。宗教美物化出来也可以成为艺术美,如敦煌莫高窟的部分壁画。

(二)宗教美的导引作用

宗教美不仅存在于宗教活动的特定体验中,还普遍地呈现于人类的其它文化活动中。歌德曾谈到:“在理论上能否承认绝对物的存在,我不敢说什么;可是,我认为,承认绝对物存在于表象世界中,并始终把目光放在绝对物上的人,会从这种绝对物那儿受益匪浅。”^①可以说,很多启蒙主义思想家(包括康德)都持这种观点。

宗教美在科学活动中发挥导引作用。大大推进了哥白尼的“日心说”的开普勒,把“几何上的完美”这一观念本身视为行星沿着精确的数学轨道运行的原因,他坚信“上帝永远按几何学原理工作”,天体的运行呈现“音乐性”;他对“日心说”的数学证明最初是出于太阳崇拜,科学、美学、宗教的动机浑为一体。有历史学家统计过去三百年中近300位著名科学家的信仰情况,发现他们中90%以上的人信仰宗教。爱因斯坦指出:“那些我们认为在科学上有伟大创造成就的人,全都浸染着真正的宗教的信念,他们相信我们这个宇宙是完美的,并且是能够使追求知识的理性努力有所感受的。”^②

宗教美为道德活动奠定基础。道德与理想密不可分,任何一种深刻的道德文化都建立在对至善人格、至美人生境界的追求上。西方的基督教世界相信有一至善至美的人格神(耶和华)在为人类指点迷津,通过先知(摩西等)进行道德立法。我国儒家的道德理论主要是一种内圣之学,较少蒙昧色彩。孟子称:“反身而诚,乐莫大焉。”(《尽心上》)“反身”即收视反听,直指本心,“诚”是心灵第三层面的敞亮,是“上下与天地同流”的一天人境界,是此主体便自觉“居天下之广居,立天下之正位,行天下之大道”(《滕文公下》)。李翱在《复性书》中写道:“诚者,圣人性之也,寂然不动,广大清明,照乎天地,感而

① 见于吉尔伯特·库恩:《美学史》,455页,上海译文出版社,1989。

② 《爱因斯坦文集》第3卷,256页,商务印书馆,1979。

遂通天下之故，行止语默，无不处于极也。复其性者，贤人循之而不已也；不已则能归其源矣。”天命之谓性，心诚则显性。当德性显现，道德活动于是便有了基石。

艺术活动也趋向于宗教美。首先，就心灵追求的最高旨趣而言，艺术与宗教本质上是一致的。达·芬奇认为绘画艺术旨在引导人们热爱上帝；雨果谈到，宗教的出发点总是诗的出发点；可以说，伟大的艺术家都力图洞察人生的奥秘，揭示人生的真谛。其次，宗教美是艺术神秘性的基本来源。罗丹指出，“凡是……天才的艺术家，是会激起同样的宗教情绪的——因为他把他在不朽的真理前亲自感受到的东西传给我们。”所以，“神秘好像空气一样，卓越的艺术品好像浴在其中。”^① 第三，最显然的是，宗教美决定着艺术意境的生成。意境的创造常常求助于妙悟；意境的形态是一种象外之象，活泼玲珑且趋于空灵；意境的体认当超然象外，得其环中。一些诗论家因而常将诗与禅联系起来。第四，宗教中的人物成为完美的艺术形象。黑格尔认为，艺术最好的题材是人的形象中的神性，即理念的感性显现的极致，在古希腊雕刻中是奥林匹斯山上的诸神，在文艺复兴时期的绘画里是道成肉身的圣母、圣子。

（三）宗教美的基础地位

黑格尔在其巨著《美学》中虽然并未直接提出“宗教美”，但是对这一领域进行了深入的研究。在他看来，自由是人类心灵的最高的定性，也是审美活动的最高本质。人在现实生活中各方面都受到有限事物的纠缠，他所希求的正是一种更高的更有实体性的真实境界，在这样的境界里，有限事物的一切对立和矛盾得到解决，自由得以实现。这是“最高的真实，本然的真实”：

只有这种最高的统一体的实在界才是真实、自由和满足的境界。这种境界里的生活，这种对真实的心满意足，作为情感，这就是享受神福，作为思想，这就是领悟，这种生活一般地可以称为宗教的生活。因为宗教正是

^① 《罗丹艺术论》，92页，人民美术出版社，1978。

这样一种普遍领域,其中那惟一的具体的整体是既作为人本身的实质,又作为自然的实质而进到人的意识,只有这种惟一真实的实在才使人觉得它是统制个别有限事物的最高威力,由于这种威力,一切本来分裂对立的东西都还原到高一层的绝对统一。^①

为什么审美以宗教境界为指归呢?黑格尔还有更具体的分析。我们知道,科学主要是知性活动的成果,道德属于意志活动领域。从心灵角度看,科学与道德活动都未能实现真正的自由。人凭有限的知性去认识事物,获得抽象的具有某种普遍性的概念,这实际是假定认识对象是独立自在的,主体必须适应它们,于是出现对象的片面自由而主体认识的不自由。人凭有限的意志活动,情形恰好倒转过来,主体让自己旨趣、目的、意图等发生效力,却牺牲了事物的特性与存在理由,这时主体是自由的,对象则失去自由。由此看来,无论在认识关系(科学)或实践关系(道德)中,都存在主体与客体的对立,而人在与对象的审美关系中正是要消除这种对立,因为美本身是无限的、自由的,所以它包含有宗教境界于自身,即美的典型形态必然包含有宗教美的因素。^②

宗教美具有全人类性,作为个体的“能通天下之志”,它植根于心灵第三层面,并且可以超越时代、种族等时空限制而为人们所共感。不过宗教美本身只是一种纯观念性的存在,是人类心灵的一种深层体验,确切地说,是这深层体验所浮现出的意象或人生境界。冠九曾就艺术活动所浮现的宗教美描述道:“是故词之为境也,空潭印月,上下一澈,屏知识也。清馨出尘,妙香远闻,参净因也。鸟鸣珠箔,群花自落,超圆觉也。”(《都转心庵词序》)这种深层体验的存在是毋庸置疑的,连心理学界也近于一致地承认,威廉·詹姆斯称之为“神秘体验”,弗洛伊德形容为“大洋般体验”,马斯洛则谓之曰“高峰体验”。尽管如此,宗教美仍只是美的单面形态,它只有呈现于具体的感性事

① 黑格尔:《美学》第1卷,128页,商务印书馆,1979。

② 参阅黑格尔:《美学》第1卷,142~148页,商务印书馆,1979。

物中才可能形成真正的美。美的东西是有限与无限的统一,艺术即使描绘一根枝条,也仿佛全宇宙在这枝条上飘摇。^①

形式美、科学美和道德美都是现实的经验世界的美。其中形式美是相对外在的,尽管评判它的尺度在人身上;科学美和道德美是相对内在的,一半呈现于外在的感性形式(公式、图表或行为等),一半存在于主体意念之中(如构想、性格等)。宗教美则是一种更为内在的、超验世界的美,它几乎完全存在于主体的意念之中,是人的理想憧憬中的境界之美。美的单面形态呈现为有序的排列。

美的单面形态各自展开了典型形态的美的不同维面,后者实际是前者的有机统一;缺少其中任何一个维面,都算不上是真正意义的美。

第八节 自然美

自然美问题是美学中最棘手的问题之一。初学美学者往往难以超越常识,以为自然美就是自然物本身具有的美。他们会问:泰山之雄、黄山之奇、峨嵋之秀,不在自然物本身又在哪里?我们暂且悬搁这类质疑,希望本节的阐述能提供一般性的答案。

一、自然美问题的独特性

(一)美学史上关于自然美问题的对立意见

对“自然美”的提法本身持否定意见的就大有人在,因为它暗示有“自在之美”,认为它可以离开人类而独立存在。尼采猛烈抨击所谓“自在之美”纯粹是一句空话,其实不过是人在对象中崇拜自己,只有人才是美的。外在世界为什么看上去美?他的回答是:“人把世界

^① 在宗教文化中,禅宗因不弃现世、追求当下直悟而具有浓郁的审美特色,超越了宗教美的一般情形。

人化了,仅此而已。”^① 克罗齐在他的美学史和美学原理著作中都严厉批评有关自然美的专题研究,认为它“外在于美学”,是“任意的和胡思乱想的”产物,所谓“美学的物理学”以及派生出来的“美学的矿物学”,“美学的植物学”,“美学的动物学”等不过是“很美丽地表现作者的想象、幻想和印象”,造成美学与物理(广义)学的混淆,必然带来理论的混乱。^②

对自然美的研究持肯定态度者相对较少。赫尔德的著作中较早赋予自然美以很大的重要性,他认为任何自然的物品都有着自身的美和自身的最高表现,因此自然界的植物、动物以至人都可以放在一个阶梯上排座次。在西方,黑格尔的信徒费肖尔也许是第一个系统地研究所谓自然美的人,他给自己的有关研究起了一个特殊名称——“美学的物理学”,内容包括无机自然界的美、有机自然界(植物、动物)的美和人的美。我国蔡仪先生基本沿袭了这种研究,他将“自然美”分为现象美、种类美、个体美。现象美是偏于自然事物形式的美,主要指无机自然物的光芒、色彩、形状、音响等现象的典型,这种美是最低级的,又是最普遍的,因为任何美的自然物或多或少都具有;种类美是指某一类自然物作为整个种类在自然界中发展得相当充分,但同类的个体之间却无显著个性,植物和动物主要是种类美;个体美也就是典型的人体美,即人体以非常独特而突出的个别性充分表现出人的种属的普遍性,它是自然美中最高美。不难见出,这种观点将美等同于审美中的客体。

介于上述二者之间的一种理论观点是,承认自然美的存在,但认为艺术美是基础,是尺度。谢林指出,如果说自然物是美的,那么这种美会显得是完全偶然的,它不是我们一般所说的那种美(即艺术美),观念应倒过来,与其说“纯粹偶然美的自然可以给艺术提供规则,毋宁说完美无缺的艺术所创造的东西才是评判自然美的原则与

① 尼采:《悲剧的诞生》,322页,三联书店,1986。

② 参阅克罗齐:《美学原理》第十四章和《美学的历史》第十三章。

标准”。^① 黑格尔从他的客观唯心论体系出发,不能不承认自然美,因为既然世界的本原是绝对理念,那么理念的最浅近的客观存在是自然,因此第一种美就是自然美。不过,黑格尔从一开始便意识到,“就自然美来说,概念既不确定,又没有什么标准”,是此将自然物提出来排在一起加以比较研究“不会有什么意思”。究其实,“自然美只是属于心灵的那种美的反映”。^②

(二) 美学是否应该将自然美单列研究

黑格尔的巨著《美学》仅以一章谈自然美,然后专一就艺术美立论,即使如此,一些美学史家仍认为他在这个问题上自相矛盾,可见探究自然美的困难。自然物本身只客观地具有形式美的因素,如果单纯对自然物本身作物理学性质的研究,其实只是对美的单面形态的研究,所探讨的多是对象的色彩、形状、结构法则之类问题,这样的内容与形式美的探讨是重合的。事实上,单纯着眼于自然物,在它们之间不可能找到区分美丑的尺度,费肖尔、蔡仪等设想的自然物的美所具有的层递性是很容易证伪的,猩猩属于灵长类动物,难道一定比一尾鲜鱼更美? 如果将“自然”理解为客观的、现实的、本来样态的自然物,则它与美的理想性及其它主观因素的渗透是相悖的,所以朱光潜先生曾指出,“自然美”三字自相矛盾,是“美”就不自然,只是“自然”就还不是美。

那么能否避开自然美问题呢? 也有困难。诚然,国外(包括前苏联)的美学原理著作,大多不讨论自然美问题,可是对于我国当代学界来说,自然美问题的列入已为人们所普遍认可,分歧主要在于如何阐释的问题。况且当代美学存在越来越泛化的趋势,科学美、技术美等都列入讨论,如此更不能回避自然美问题了。美学基础理论中讨论自然美,固然在逻辑上有陷入自相矛盾的危险,不过能让更多的人关注美学问题,将他们的日常意识提升为理性认识。这里的关键在

① 谢林:《先验唯心论体系》,271页,商务印书馆,1976。

② 黑格尔:《美学》第1卷,5页,商务印书馆,1979。

于阐明自然美形成的机制。

自然美是介于美的典型形态与单面形态之间的一种独特而普遍的审美形态。它不同于艺术美,因为它只有感性形式,本身并没有特定的意蕴,其意蕴有赖于审美主体心灵的赋予。但是它毕竟又不同于形式美,因为它有具体的感性实体,而且其中一部分(如动植物)本身就有某种生命情调,特别是人体,虽为自然的存在物却通体透现出精神的光辉。况且,在自然美与艺术美之间有许多过渡形式,如花木盆景、园林建筑等,它们是自然物还是艺术品已难截然划分。

(三)自然美的涵义

一般认为,所谓自然美,就是指现实生活中自然物的美。这种说法的正确点只在于指出了自然物本身具有外在形式美的因素,其错误则在于把美看成了自然物的属性,因为这一定义中见不出人的参与。有些论者原则上同意美离不开人,但进入具体的研究领域就遗忘了。要知道,自然只提供景物,并没有情思,而美总是情景交融的形象。

比较好的初步规定也许当表述为:自然美是自然物作为审美对象而形成的美。这一规定所包含的思想是:仅有自然物或自在的自然物并不能构成自然美,必须依赖人的参与才有自然美的创造;自然美与艺术美虽然有存在领域的差异,但其基本性质、基本形态则是相同的。鲍桑葵也曾谈到:

一切美都寓于知觉或想象中。当我们把大自然当做一个美的领域而同艺术区别开来的时候,我们的意思并不是说,事物具有不以人的知觉为转移的美,像万有引力或刚性一样可以相互作用。因此,必须认为,在我们所谓的自然美的概念中暗含有某种规范的、通常的审美欣赏能力。^①

自然物不过是审美活动中的客体,主体知觉它的形态,并在想象中丰富它的形态和内涵,人的审美能力等已暗含于知觉和想象中。

^① 鲍桑葵:《美学史》,7页,商务印书馆,1985。

我们知道,很多艺术家、尤其是画家常认为美到处存在于自然中,关键是怎样“发现”它。这是因为这些人没有意识到自己是在运用审美能力、以艺术家的眼光看自然物。同一自然物在其它人眼里并不显得美,是因为他们没有加入类似的主观情愫。也许诗人更容易理解自然美的本质,因为咏物诗总是在托物言志,山水诗离不开借景抒情,没有主体的情志渗透其中,山水景物的描述不过是干瘪的说明文字罢了。卡西尔曾列举两种对立意见:按丢勒的看法,艺术家的真正才能就是在自然中“引出”美来,谁能从自然中“抽取”它,谁就能占有它;克罗齐的观点正相反,他认为“美的河流”或“美的树林”等纯粹是修辞学上的比喻说法。鉴于此,卡西尔认为有必要区分开“机体的美”(organic beauty)和“审美的美”(aesthetic beauty),一处风景的机体的美(如青草、微风等)只是给人以感性的快适,而以一个艺术家的眼光看风景(如美术大师的风景画杰作)才有审美的美。^① 审美学中所谓的自然美,无疑应该是“审美的美”。

二、自然美以自然的人化为基础

(一)自然物的某些属性为自然美的形成提供了潜能

美必须具有感性形式,这是它区别于善与真的基本特征之一。自然物的物理属性,诸如形体、色彩、音响等,构成美的最一般、最基本的条件,没有这样的条件,就无所谓美的存在。从无机物到有机物,所有审美对象都具有这一层次的属性。

植物、动物自身就具有生命的情调,一片树林,春天生机勃勃,夏季丰茂繁荫,秋日果实累累,冬天冷落萧条。人们在比照中很容易赋予动、植物以某种类型的性格特征,视垂柳妩媚婀娜,望青松遒劲挺拔;爱绵羊温和柔顺,敬狮子凶悍勇猛。

所谓山水风光美,首先指对象的物理属性的某些美质(因素),奇峰怪石、飞瀑流泉是形状的优美奇特;绿水青山、姹紫嫣红是色彩的

^① 参阅卡西尔:《人论》,192~193页,上海译文出版社,1985。

斑斓绚丽；轻风飒飒、流水潺潺是声音的悦耳动听。其次还包含主体对其生命情调和性格特征的品味，人们赞叹山水风光或雄健、或妩媚、或奇谲等等，其实已暗自将对象生命化、性格化了。且看朱自清眼里的春天风光：“一切都像刚睡醒的样子，欣欣然张开了眼。山朗润起来了，水涨起来了，太阳的脸红起来了。”“小草偷偷地从土里钻出来，嫩嫩的，绿绿的。”“桃树、杏树、梨树，你不让我，我不让你，都开满了花赶趟儿。”“‘吹面不寒杨柳风’，不错的。像母亲的手抚摸着你的，……”

人体美主要属于自然美。作为具体的感性存在，人体不仅有色泽、形态方面的规定，不仅一般地显示生命情调和性格特征，并且以其独特的个性而引人注目，这也许是因为人类对自身的形态特别关注之故。例如同为端庄秀丽，却可以有“燕瘦环肥”之别。由于人体特别注重于透现于形体之外的神情，因此以人体为审美对象形成的美更多地以原型的客观性为基础。正是在人体美的欣赏中，我们可以明显见出，自然美超越自然物的感性形式。罗丹指出：“我们在人体中崇仰的不是如此美丽的外表的形，而是那好像使人体透明发亮的内在的光芒。”^① 自然中任何东西都比不上人体更有性格，一旦将形体与性格或精神气质熔铸一体，便超越了对服装模特式的体态层次的欣赏，进入美的典型形态的创造。

（二）自然美是对自然物本身的超越

尽管自然物的某些属性制约着作为具体形象的自然美的形成，并且从无机物到植物、动物乃至人体存在着制约成分的多少之别，但决不能像有些论者（如费肖尔、蔡仪等）那样，由此得出结论：自然美因对象有客观的不同层级而有审美上的品位之分。因为从这一结论引申，必然会产生山水诗不及爱情诗，山水画不及人物画高级的荒谬见解。

这里，我们可以尝试性地提出两条相关的原则：

① 《罗丹艺术论》，59页，人民美术出版社，1987。

第一,自然物本身的客观性相与美的形象的应有性相(品质、结构)的“缺额”有多少,在审美中主体会自觉或不自觉地补充它多少。“情人眼里出西施”,是在人体美基础上的想象补充;屈原的《桔颂》、雪莱的《云雀》是在植物、动物既有的物理属性、生命情调基础上特别想象补充了它们的精神品格;我们可以说“泰山像北方的关东大汉”,“西湖如江南的小家碧玉”,这时我们既赋予泰山、西湖以生命情调,还赋予它们以相应的精神品格。

第二,自然物本身的客观性相与美的形象的应有性相的“缺额”越多,审美主体自由创造的天地就越大。比较而言,创作山水画比花鸟画自由,创作花鸟画比人物肖像画自由。同样,写作山水诗比咏物诗自由,写作咏物诗比咏史诗自由。这是因为,以现实的或历史的人物为题材的作品,对象本身就是较丰满的存在,审美主体不能过多添加自己的旨趣,因此这类从同一审美对象形成的美的形象之间共性较多,个性较少;以动植物为对象而形成的美的形象中想象成分也相对偏少,老虎不能被画成猫的性格,狮子不能被赋予绵羊般柔顺;在山水中审美主体想象力自由驰骋的天地最宽,同一方山水所形成的美的形象可以千差万别。无怪乎深受道、佛影响的中国古代艺术家,更多地寄情山水,以此体现精神自由。

至此我们更能领会尼采以“只有人是美的”为美学“第一真理”的深刻性,对于自然物的审美其实潜在地仍是以完满的人的形象为参照并进行提升。美形成于第二世界,自然美之所以超越自然物就在于审美主体的生气灌注和想象创造。卡西尔谈到:

美不能根据它的单纯被感知而被定义为“被知觉的”,它必须根据心灵的能动性来定义……艺术家的眼光不是被动地接受和记录事物的印象,而是构造性的,并且只有靠着构造活动,我们才能发见自然事物的美。^①

正因为审美主体在比照完人形象进行创造,所以任何一种自然美一

^① 卡西尔:《人论》,192页,上海译文出版社,1985。

经形成就是完满自足的,它们无一例外地体现出人的生命的圆满。我国当代美学界有些人认为自然美以形式偏胜,实在是经不起推敲的错误意见。

(三)一般地说,自然美产生于“自然的人化”

“人化”观念本为近代德国许多思想家所共有,歌德曾讲过,人在活动中给周围的自然物到处贴上自己的标签;黑格尔认为,人有一种冲动,要在直接呈现于他面前的外在事物上面刻下自己内心生活的烙印;费尔巴哈提出对象是人显示出来的本质,是人的客观的我;叔本华、尼采等研究审美现象也直接表述过“人化”观念。我国当代美学界广泛采取“自然的人化”说解释自然美的形成,这主要是依据马克思《1844年经济学哲学手稿》中的一段论述:“不仅五官感觉,而且所谓精神感觉、实践感觉(意志、爱等等),一句话,人的感觉、感觉的人性,都只是由于它的对象的存在,由于人化的自然界,才产生出来的。”^① 显而易见,这里所讲的“人化的自然界”其实就是人的本质的对象化。

无论是黑格尔还是马克思,都认为“人化”有两种形式,即实践改造的人化与意识投射的人化。就审美现象而言,我们承认人类通过实践使自然界成为“为我”的对象,是形成自然美的基础条件之一。首先,人类的劳动实践作为推动社会历史发展的最基本的活动制约着一切文化形式的发展,包括审美文化的发展,人们的审美视野大致随实践领域的扩大、生活空间的拓展而延伸。其次,在劳动实践中自然物被直接打上人类意志的印记,客观地改变了它与人类的关系,使自然物的审美形态由崇高(可怖)向优美(可亲)转化。如洪水泛滥是可怖的,经过拦水发电,成为“为我之水”后,则高峡出平湖,就成为可亲的了。再次,在劳动实践中,人类总是自觉或不自觉地赋予对象以形式,使自然界的相应部分成为准工艺品,如园林、田畴及人工器具等。

然而比较而言,意识的投射基于人类的本能,在审美活动中也许

^① 马克思:《1844年经济学哲学手稿》,83页,人民出版社,1985。

是更原始、更普遍的人化形式。早在二千多年前,即生产力非常落后、生活环境十分险恶的条件下,人们就已经欣赏自然的美,庄子学派曾慨叹:“山林与,皋壤与,使我欣欣然而乐与!”(《庄子·知北游》)桑塔耶那认为,钟情于异性使人的想象力和心灵第一次觉醒,“如果幻想为某个人的形象所盘据,而她的品质也有力量促成这种变革,那么一切价值都集中在这一形象上了。这个对象就显得十全十美,而我们就是所谓堕入情网。如果这刺激并不是一个明确形象,那么所唤起的一切价值就分散于这世界上,而我们就成了所谓大自然的爱好者,而且发现了事物的美和意义。”“对于人,整个大自然是性欲的第二对象,自然的美大部分都是出于此种情况。”^① 桑塔耶那也许将性欲等同于爱的情感,但他强调意识对象化的基础地位是值得重视的。

综上所述,我们将“自然的人化”理解为人类通过实践或意识活动使自然物成为“属人的”乃至人自身的体现,它可以指过程,也可以指过程的结果(或称“人化的自然”)。

用“自然的人化”解释自然美的形成是否完满呢?不。原因在于,“自然的人化”可以用来解释人类的整个历史进程,如马克思的著作中那样,而限于审美现象,因此,以之说明自然美的形成,只是一般性的规定,虽揭示了形成自然美的必要条件,却未能揭示其充要条件。显而易见,所有的自然美(形象)固然带有属人的性质,但是不能反过来推论,所有属人的东西都是美的形象。其实,任何劳动产品乃至认知对象都具有属人性质。

有鉴于此,审美活动中讲“人化”必须作特定把握,应当进一步将它理解为“艺术化”。

三、自然美产生于自然的艺术化

(一)什么是自然的艺术化

只有将“人化”理解为“人格化”、“诗化”,它才是形成自然美的充

^① 桑塔耶那:《美感》,41页,中国社会科学出版社,1982。

分的和必要的条件。我们知道,人的本质力量的某一方面加在自然物上,对象未必是美的。例如将松树砍倒、劈成柴火,虽然对象成为“为我”的对象,却并不是美的创造。只有将人的全身心融注于对象,亦即人的本质丰富性的对象化,自然物才可能在其既有条件基础上幻化为美的形象,体现出完满的人格。这种本质丰富性的对象化实即对象人格化、诗化、艺术化。

现在的问题似乎是:人人都能欣赏自然美,难道人人都是艺术家?在宽泛意义上,回答是肯定的。维柯指出:“推理力愈薄弱,想象力也就成比例地愈旺盛。”“在世界的童年时期,人们按本性就是些崇高的诗人。”^①列夫·托尔斯泰曾以热恋中的情人个个诗兴勃发为例,说明人们普遍具备诗人的天赋。高尔基1912年致斯坦斯拉夫斯基的信中非常肯定地说:“我确信,每一个人都有艺术家的禀赋;在更细心地对待自己的感受和思想的条件下,这些禀赋是可以发展的。”他还说过:“照天性来讲,人都是艺术家。他无论在什么地方,总是希望把‘美’带到他的生活中去。”^②克罗齐直截提出,“诗人是天生的”这句成语应该改为“人是天生的诗人”^③。康·巴乌斯托夫斯基讲得较为具体:

对生活,对我们周围一切诗意的理解,是童年时代给予我们的最伟大的馈赠。如果一个人在悠长而严肃的岁月中,没有失去这个馈赠,那就是诗人和作家。^④

童年充满幻想,若不失童心,本能地将现实对象幻化并理想化,这就是审美,通过符号物化出来便是艺术。

人们总是依据自己的需要、知识、心境等在想象中把握对象,想象力是一种本能式的创造力,人皆有之,只是一般来说,大多数人随

① 维柯:《新科学》,98页,人民文学出版社,1986。

② 高尔基:《论文学》,710页,人民文学出版社,1978。

③ 克罗齐:《美学原理·美学纲要》,22页,外国文学出版社,1983。

④ 康·巴乌斯托夫斯基:《金蔷薇》,22页,上海译文出版社,1980。

着年龄的增长而逐渐减弱。人类天性中还具有追求生命完满和生存自由的倾向,想象力一般朝向这理想化的目标定向展开。我们容易经验到,记忆的筛子往往过滤出精美之物,过去的苦日子变得有滋味,甜日子变得更浪漫。鲁迅的《朝花夕拾》中记述了很多幼年时的故事,看西瓜、偷豆角等生活细节写得妙趣横生。理想化的倾向和丰富的想象力构织出幻想的天地,现实的自然物的表象进入其中便艺术化了,因此自然美其实是既真且幻、亦真亦幻的物的形象。

从结果上看,自然艺术化首先是指对象人格化,即在自然物上见出人的形象。马致远的著名散曲《天净沙·秋思》中的“枯藤”、“老树”、“昏鸦”、“古道”、“西风”、“瘦马”等都可看做是“断肠人”形象的写照,这些自然物人格化了。然而这并非严格意义的美,因为对照人生理想正显出其残缺;惟有“小桥流水人家”一句直接描绘美,表达了主人公的期盼,可惜不属于零落天涯的他,形成了诗作的内在张力。严格意义上的美体现生存的自由和完满,即体现理想的人格。因此自然艺术化的另一涵义是对象的理想化。且看贺敬之对桂林山水的描写:“云中的神呵,雾中的仙,神姿仙态桂林的山!情一样深呵,梦一样美,如情似梦漓江的水!……”(《桂林山水歌》)以这样的眼光看山水,人格化、理想化便融而为一了。很多描写自然物的作品没有裸露人或神的形象,但仔细体味仍不难见出潜在的理想人格,如王维、孟浩然的一些山水诗即是如此。

(二)自然艺术化的过程

自然物被艺术化的过程,大致上有如下环节:

一是超功利,弃实体。面对自然物,首先要摆脱利害关系,超越直接功利,用古人的话说,即“以林泉之心临之”,摒除占有或逃避观念。“清风徐来,水波不兴”,“山高月小,水落不出”,这美景与人所共适。同时又要摆脱认知关系,超越逻辑概念,不循分析、综合的理路;否则就可能类同于科学考察,对象被肢解,从而失去生命的情调。

二是取形式,符号化。所谓取形式是说只关注自然物的外观,诸如形状、色彩、声音及其具体的组合方式等形式美因素;对象具有的

功利价值、科学价值等实质内容被扬弃,这样就留下了主体想象填充的空间,于是审美主体可以“夺他人酒杯”(自然物的外观),“浇自己块垒”(寄寓心灵旨趣)。取形式主要源于第一世界的信息刺激,符号化则是按照第三世界的既有规范进行改造,于是形成移“情”(广义,兼指情性)于“物”(狭义,即物象)的前提条件。

三是赋意味,观自身。一旦赋予对象以主体的心灵旨趣(文化观念融入当下的思绪),自然物的形象就整个地人格化了,于是主体在这形象里看到的既是物,又是自己,即物我一体化。所谓“自己”,整体上看指归于人类的理想人格,具体地看则因人的个性不同而见差异。例如同是一轮明月,在李白眼里是高逸的形象:“峨嵋山月半轮秋,影入平羌江水流”(《峨嵋山月歌》);在杜甫眼里则是执著的形象:“露从今夜白,月是故乡明”(《月夜忆舍弟》);而在李贺眼中竟成了凄悲的形象:“老兔寒蟾泣天色,云楼半开壁斜白”(《梦天》)。他们都将明月人格化了,而在人格化中又打上了自己性格的印记。

这里需要加以说明的是,作为自然环境的山水何以体现人格化、理想化?郭熙《山水训》中写道:“世之笃论,谓山水有可行者、有可望者、有可游者、有可居者。画凡至此,皆入妙品。但可行可望,不如可居可游之为得。……君子之所以渴慕林泉者,正谓此佳处故也。故画者当以此意造,而鉴者又当以此意穷之。”显而易见,在画家眼中,山水是作为理想家园看待的,正是在这家园中,庄子式的超然世外之趣获得寄托,因此它同时又是一种心灵境界,而心灵境界不过是理想人格的间接体现罢了。无怪乎南北朝时代的山水画大师宗炳将“卧游之趣”与“澄怀观道”合为一体。

(三)从发生学角度看自然的艺术化

著名人类学家泰勒考察原始文化时指出,原始人持有一种“万物有灵论”的观点,“按照这个最早的幼稚的哲学(在这个哲学中,人的生命好像是理解整个大自然的一把钥匙),野蛮人的世界论给一切现

象凭空加上到处散播着人格化的神灵任性作用。”^① 列维·布留尔认为确实存在泰勒描述的现象,但不赞同这是原始人理性归纳的结果。他提出原始人的思维依据的是互渗律,它把一切存在物看做处于神秘的联系之中。当代很多论者认为原始人的这种思维方式是巫术思维,我们很难赞同这种看法。原始思维是一种混沌的意识状态:它既是“巫术的”,从中发展出科学;又是“神话的”(卡西尔),从中发展出宗教;还是“诗性的”(维柯),从中发展出艺术。

原始思维与审美密切相关。桑塔耶那写道:“我们深信,在原始民族的无意识经验中这世界看上去就是他们的恐怖和激情所化成的精灵,而不是他们尚未能想到的明了的数学概念的投影。”他认为,这种“感情的客观化在其它方面业已绝迹,但是在美感方面还残留着”,也就是说,审美保存了原始的泛神论的遗风。^② 也许,原始人基于“万物有灵”或“神秘的互渗”观念,对于部分自然物感到恐怖是崇高形态的端倪,对另一部分自然物感到愉悦则是优美形态的端倪,尽管这还不是真正意义的审美。

其实,艺术美的出现早于自然美。一般认为,音乐和舞蹈是最早出现的艺术形式,它们与人类同步产生,因为二者得自动物的遗传且无须利用外在的物质媒介。通过舞蹈,人们可以直接观赏到自身体态的优美和活动的自由,而音乐也便于主体将内心的憧憬、情感的律动外化出来。如果这种看法成立,那么可以说,审美从发生之日起便是人类直观自身的活动。

伴随着意识的觉醒,人类一直力图按照自己之所期(理想)改变现实(实践),人类的历史行程,就是以物质生产为基础不断向新的诗意图标坚韧跋涉的行程。因此,凡是人类实践活动所及,都不同程度地使对象“艺术化”。雕刻、绘画最初也许不含审美动机,后来也逐渐用来满足人们的审美需要;诗(文学)的出现,更使直接通过描绘神或

① 转引自列维·布留尔:《原始思维》,17页,商务印书馆,1981。

② 桑塔耶那:《美感》,31~32页,中国社会科学出版社,1982。

英雄来塑造丰满的理想人格形象成为可能。

当人类以艺术的眼光来看待自然物时,便产生所谓自然美。“自然美”的观念在历史发展上是比较迟的,并且受到艺术美观念的深刻影响。例如,中国过去士大夫阶级对于自然的爱好大半是受到东晋以后诗和画的影响,西方崇拜自然风气最盛的时候是18、19世纪之交,受浪漫主义诗歌的影响也很大。不过还当看到,自然美的形成远较山水诗、山水画的出现为早。就我国来说,《诗经》、楚辞中已多有对自然物的赞美,而山水诗画的出现则晚至魏晋南北朝时代。西方人在古希腊时便有对自然物的欣赏,如公元前3世纪的斯多噶派学者克里斯普斯就以孔雀羽毛之美为例,证明美是大自然的一种财富,约两千年后才出现山水田园诗的繁荣。人类也许先从个别自然物见出自己理想中的人格,后来才从整体环境中体验到诗意的生存境界。

人类早期较多从社会功利方面将自然物人化,从自然物的表象中酝酿出理想的艺术形象往往须经历一个离弃物质性、增进精神性的过程。这从西方古代从旧神到新神的过渡中较为明显地体现出来。例如月神第安娜,在旧神与新神交替阶段,主要内容是生殖与营养(功利欲念的化身),因而乳房突出;从亚细亚进入希腊后,体现自然力量的特点不突出了,她更名阿特米斯,成了一个美丽的洋溢着青春气息的猎女(诗意生存的化身)。女爱神阿芙洛忒特也是如此,愈追溯她在亚洲的根源,她愈接近自然力量;而她到了希腊后,就显示出秀美和爱情的魅力。^①

尽管如此,自然美的范围并不与物质生产水平成正比。从理论上说,实践活动的延伸扩大了自然美的范围,但这是有阶段性的;事实表明,我国居住于周边的少数民族较之中原地带的汉族往往能更普遍地体验到自然风物的美,像刘三姐式的人物,几乎无物不可以入诗、入歌。按道理讲,现代人较古代人更有条件领略自然物的美,因为我们掌握更多的文化观念,有更多自然物成为“为我”的对象;可事

^① 参阅黑格尔:《美学》第2卷,216~217页,商务印书馆,1979。

实表明,我们现代人并未占优势且可能有所不及。导致这种情况的原因是多方面的:其一是现代人一般都须经历长期的科学思维训练,已不善于发现自然物形象的生命情调;其次是现代人受到功利欲求的强烈促迫,大多失却了古代人那种闲情逸致;其三是文化包袱越来越重,人们很难从同一自然对象上获得新鲜而独特的审美感受,等等。

第九节 艺术美

艺术美是美的典型形态,它包含有形式美、科学美、道德美、宗教美诸成分,是美的单面形态的有机统一。^① 艺术美也是艺术家的心灵接触外部自然而形成的美的具体形象的符号化,即借助艺术媒介将自然美凝冻于文化世界之中。

一、艺术美的涵义

一般来说,艺术美是艺术作品的美。然而什么是艺术作品?是否只要是艺术品,其各部分乃至通体都是美的?

(一)什么是艺术作品

艺术品的鉴别今天已变得越来越困难了,当杜尚将一个普通的男性用便池倒扣过来题名为《泉》,放在美术展厅展出时,谁能讲清这样的“艺术品”是什么?美国学界曾就从河里拣回的一段浮木究竟是不是艺术品引起过广泛的争论,有人甚至将这个问题带进第七届国际美学会议(1972年)的报告中。且看美国当代美学家布洛克是这样分析的:一截躺在岸边无人过问的浮木,不太可能称之为艺术品;

^① 艺术中的科学成分往往被人们忽视,实际上尤其在绘画艺术中体现得很明显,文艺复兴的一些大师们几乎都精通科学:达·芬奇的素描已经成为医科大学的教学设备之一,拉斐尔使用过解剖刀,米开朗基罗甚至想写一部论述人类活动的解剖学原理的专著,丢勒写过《论比例》的专著。

但当有人路过并把它竖立在地上,周围用石头支起来,人们就会较倾向于它是件艺术品;如果有人把这块浮木带回家,把它钉在墙壁上显眼的地方,周围用几个小灯泡把它照亮,多数人会承认这是件艺术品;假如有人把这块浮木放到大都市博物馆的“发现的艺术”展厅中展出,它毫无疑问是件真正的艺术品了。这里的关键是“人的意图”,正是这一因素的增加使浮木越来越接近于艺术品。^①对此我们不能不提出质疑:如此看来,艺术家岂不是艺术领域的任意立法者?文学以语言为交流工具,文学家有否可能任意发明语言?人们若不能给文学家以这种特权,为何其它艺术家能享有?

事实的确如沃兰德所说:“随着现代艺术愈来愈激进(其目的就是要推翻艺术家所完成的那些美的作品,并且最后要推翻艺术作品本身),它也就变得更加难以理解了。……在目前的混乱之中,美学必须确定艺术到底能够是些什么和应该是些什么东西。”^②

从词源角度考察“艺术”一词,其意义确实是在变迁之中。在西方,“art”一词的基本义是“技艺”,希腊化时期已有艺术与技艺之分,属于斯多噶派的塞内加的著作中出现了“自由艺术”的称谓,中世纪的教育体系包括学习七种“自由艺术”:语法、修辞、逻辑、算术、几何、天文和乐理。18世纪中叶,人们开始使用“美的艺术”一词,专指供欣赏的精神产品。我国也有相似的演变历程,汉语的“艺”的本义是“种”,先秦时代孔子等教育家主要教弟子学习“六艺”,即礼、乐、射、御、书、数。19世纪刘熙载著《艺概》,涉及文、诗、赋、词曲、书法等领域,所谓“艺”也已大致相当于今人所讲的“艺术”。“艺术”一词含义的变化并不表明我们今天所指的艺术在古代并不存在;有理由认为,古今中外就贯穿着艺术的本体存在,只是不同时代、不同民族的展开程度、方式及表现形态不尽相同罢了。有机体在发育成熟时最能表现自身的本质特征,这并不意味这些本质特征在非成熟阶段根本不

^① 布洛克:《美学新解》,289页,辽宁人民出版社,1987。

^② 转引自朱狄:《当代西方美学》,443页,人民出版社,1984。

存在。事实上,人们对于客观事物的标识常常晚于该事物的最初出现。

那么,艺术品的本质规定是什么呢?首先,它是一种技艺,非技艺的自然物应排除在外。古希腊时代的神话中说,为了御寒,神赋予史前动物以皮毛;为了获取食物和对付敌人,神赋予史前动物以利爪,但是人类却被遗忘了。普罗米修斯关心无床、无衣、无防御能力的人,于是从天国偷来了火,从雅典娜和赫菲斯托斯那儿分别偷来纺织和冶炼的艺术。可见艺术至少应当将技巧加诸自然物。其次,艺术是由技艺生产出的人工制品,它不单是能力,还是一种劳动成果,即艺术品。其三,这种人工制品并且是一种精神产品,它不是物质财富,不能直接满足人们的实用需要。第四,它是作者全身心投注而创造的精神性产品,人们以自己直观到的表象为依托,将情感、认识、意志等统统投入其中并凝为一体,因此它与科学及其它精神活动的成果区分开来。第五,这种产品是包含某种社会规范、可以进行交流的体现心灵丰富性的精神性产品。没有进行交流,艺术品严格说来只是一种潜能,尚未成为现实,用接受美学的语词,即只是“文本”,并不是“作品”;要交流就需要一定程度上遵循社会规范,艺术家之所以是艺术家,就在于他能熟练地操作符号,既遵循规范又超越规范。从审美角度可以说人人都是艺术家,就艺术而言则不能不强调天才的创造。

如果上述判断成立,那么一段浮木或一只标题为《泉》的便池之类就理所当然地应排除在艺术世界之外。

(二)艺术美体现在哪里

古代艺术如希腊雕刻,正像文克尔曼所说,有一种“高贵的单纯”和“静穆的伟大”,作品从整体到部分几乎都是美的。近代艺术越来越接近于人们的现实生活,题材越来越扩大,美与艺术的关系呈现复杂的情形,并非凡是进入艺术的东西都是美的。在这种情况下,该怎样把握艺术美呢?

第一,探求艺术美,首先应追溯于生成艺术品的艺术理想之美。

艺术理想是人生理想与艺术形式理想的有机统一。普通人不乏人生理想,却缺少艺术形式理想,能够捕捉生活的诗意,却缺少表现出来的技巧和匠心;艺术家则须兼备诗心与匠心,这是创造内容与外观完美统一的艺术品的基础。艺术理想既具有来自后天经验的综合的成分,不免受生活环境(自然的与人文的)的影响,因而不同时代、不同地域的人们有不尽相同的追求;同时它又植根于先天的追求生命圆满的本能,故而人们的追求中存在一致性的因素。在创作过程中艺术理想为艺术思维定向,使之融会现实的材料而表达高尚的旨趣。生成艺术品后,它成为作品背后的“神”,光照于作品中的世界,作为最高的价值尺度发挥统帅作用。达·芬奇历时四年画出名作《蒙娜丽莎》,既表达了作者的人文主义理想,又表现了他的艺术形式理想,他以精细入微的笔触刻画了人应该有的样子。据说有个英国人把这幅画的复制品挂在墙上,终日揣摩,始终没能解开蒙娜丽莎微笑中的谜,结果发了疯。其实,艺术家对自己所追求的理想也有时只有朦胧的意识,因此他对自己作品之谜也往往是解不开的。

第二,艺术美一般体现在作品的整体上,包括作品的意境美、技巧美、风格美等。

作品的意境具有三个基本特点:一是整体性,它不限于作品的一事一物,而是整个作品的形象世界。八大山人在画幅中间仅画一条鱼,却使人感到满幅是水,可见这是一种整体把握。二是空灵性,直接诉诸感官的实境只有一个,想象生发的虚境则有无穷。齐白石画一些乱石,一泓泉流和几只蝌蚪,略勾一带远山,便仿佛使人聆听到十里蛙声。三是理想性,即对人应该有的样子的潜在指向性。清代布颜图在《画学心法问答》中有很多如何创造意境的经验之谈,在他看来,即使刻画村野的贫民生活,也“必须径绕黄桑,门临碧水。夫厮妻媪,定是冀缺之家;女笑童欢,必非冤农之户。村姑荆钗绾发,临破窗而嘻嘻以缫纺;老翁短袂披肩,坐土墙而欣欣以向日……”尽管贫穷,这难道不是一派“农家乐”的景象吗?

作品中的技巧因素为艺术家群体所特别关注。俄国大画家列宾

有一次在参观《庞贝城的末日》一画时，感动得哭泣起来，这并不是该画的内容感动了他，而是它的“辉煌的技巧”。参观后，他甚至一反平时的艺术见解，说：“艺术中主要的东西就是技巧的魅力和美妙的手法。”绘画的构图、设色与线条，音乐的曲调、节奏及和声，诗歌的选词炼句与韵律等，都是关系作品整体美的因素，“外行人看热闹，内行人看门道”，理解技巧就更能欣赏艺术美。

作品风格是艺术家心理动力特征的外化，基本是由气势与韵致合成，因此可以大致分为阳刚之美与阴柔之美两种类型。风格具有独特性，是艺术家成熟的标志和独创性的体现。苏洵、苏轼、苏辙虽为血缘关系，且都是散文大家，却风格迥异，苏洵犀利，苏轼豪放，苏辙委曲，各领千秋。风格具有整体性，以作品内容与外观有机统一为基础，体现于艺术符号操作中错落有致所呈现的统一性上。风格还具有气象性特征，对它不难感觉到却难以用语言确切描述，前人（如司空图等）总是采用形象的描绘来把握风格类型，风格的美特别在于它是流溢于作品周身的光彩。

第三，艺术美在作品中的局部体现

对于叙事作品、戏剧作品来说，艺术美集中体现于正面人物、特别是英雄主人公的形象刻画上，作者一方面使用尽可能多的艺术手段加以浓墨重彩的描绘，力图臻于形式理想，一方面精雕细刻，力图通过这些形象体现人生态度。《三国演义》中的诸葛亮就是这样的形象，他的智慧与忠诚无异于一曲人性的颂歌。至于作品中丑的形象，正如别林斯基所说，它是艺术家从美的理想高度进行揭露和批判的对象。事实上，丑只有潜在地以美为参照，才能见出其丑，所以丑的形象背后仍闪耀着艺术理想的光辉，这正像达·芬奇《最后的晚餐》中的犹大的脸，处于居中而坐的耶稣的美的光彩辐射的阴影中。当然，作品即使没有正面英雄人物，丑的形象之所以受到嘲讽和鞭挞，仍在于作者潜在地以人应该有的样子为参照；如果不是如此，我们有什么依据否定巴尔扎克笔下那个冷酷、贪婪、吝啬的老葛朗台的言行？

可以说，艺术家在创作作品时，胸中先在地设有道德法庭，因而

各色人物、各类人生在地狱、炼狱、天堂三境中各得其所。例如但丁的《神曲》，将历史与现实生活中贪色、贪食、贪财、欺诈、叛逆者等置于地狱，染有骄、妒、怒、情、贪等不良习性者处在炼狱中，升入天堂才是艺术家之所期，那里洋溢着喜悦，闪耀着光辉。但丁写这个幻游三界的故事，目的在于给人类指示一条从黑暗走向光明的途径。作品的艺术美直接体现于天堂境界的描绘上，而在地狱、炼狱的描绘中也有间接的体现。

(三)艺术美的涵义

综上所述，我们认为，艺术美严格说来是指体现于作品中的艺术理想的美。它直接体现于作品的意境、风格、技巧及正面人物的塑造上，间接体现于否定性形象的刻画上。它是艺术活动的指路星和归宿点。

无论是直接描写美的作品还是直接批判丑的作品，都存在对理想的指向性，所以，理想性是艺术领域的质的规定，由此我们不难理解，黑格尔为什么将“理想”与“艺术美”互换使用。艺术固然有摹仿现实的因素，但它必须想象创造才能发挥自己在文化领域中的独特作用，因为它本质上是超越性的，旨在将审美“乌托邦”提前带进生活的现实。

诚然，凡是成功的艺术品都体现出艺术美，不过它们仍有等次之别。歌德、列夫·托尔斯泰都说过，真正全美的（无瑕疵的）作品是很少很少的。特别是将接受者也考虑进来的话，我们完全可以说，艺术美更多存在于人们的追求之中。

二、艺术美的来源

艺术美的来源问题与自然美的形成问题相仿佛，必须考虑三个世界的相互作用。由于文化世界的相关观念在美的形成过程中已存在于创作主体的心灵里，因而人们常从物与心两个方面加以阐述。我国历来的论者都认为唐代张璪的一句名言最为概括，即：“外师造化，中得心源”。

(一)外师造化

就张璪的本意,造化是指大自然,中国古代画论也多如此称谓;不过,今人进一步引申,也指称社会生活,这样它的外延就更加广阔。

中外很多艺术家的成功得益于外师造化。我国唐代韩干善画马,他本曾师从曹霸,但当人们问及他的老师时,他竟称是皇帝马厩中的诸马。今人徐悲鸿1947年复信向他求教的小学生说:“学画最好以造化为师,故画马必以马为师。……不必学我,真马较我所画之马,更可师法也。”李若禅爱画牛,他将自己的画室命名为“师牛棚”。不仅画动物是如此,画山水也一样,郭熙强调“身即山川而取之”,石涛称“搜尽奇峰打草稿”。王夫之就诗歌创作总结说:“身之所历,目之所见,是铁门限。即极写大景,如‘阴晴众壑殊’,‘乾坤日夜浮’,亦必不逾此限。”(《薑斋诗活》卷二)

在西方,传说古希腊大雕塑家留西帕斯最初学的是铜匠手艺,一天偶尔听他的同乡、画家欧波普斯说到自己的老师是街上混杂的人群,留西帕斯于是改习雕塑,结果无师自通。达·芬奇称自己是“自然的儿子”,他说:“一个画家决不能摹仿其它任何画家的风格,因为,在那种情况下,就不能把他称为大自然的儿子,而只能称为大自然的孙子。”^①

其实不仅是美术家,文学家、舞蹈家甚至音乐家也程度不等地有师造化的必要。契诃夫认为一个作家务必是永不罢休的观察家;邓肯说她的灵感常常来自于树木、云彩和波浪等;贝多芬酷爱乡野,他的音乐被人们评价为“抓住了大自然的精神”。

创造艺术美为什么应当“外师造化”呢?

首先,只有外师造化,才能获得鲜明、独特而丰富的表象积累。科学力图掌握事物的一般性,艺术则始终不能脱离事物的具体性。特别是绘画艺术,可以说是艺术中最讲求个体性的品种。世界上没有两片绝对相同的树叶,只有外师造化才能有效地避免雷同,使作品

^① 转引自吉尔伯特·库恩:《美学史》,230页,上海译文出版社,1989。

的形象具有独特性和新颖性。

其次,大量的表象积累是艺术想象的源头活水。想象是表象的分解、组合和创造,表象是想象的原料。黑格尔谈到,艺术家依靠的是生活的富裕,而不是观念的富裕。鲁迅举例说:“天才们无论怎样说大话,归根结蒂,还是不能凭空创造。描神画鬼,毫无对证,本可以专靠了神思,所谓‘天马行空’似的挥写了,然而他们写出来的,也不过是三只眼,长颈子,就是在常见的人体上,增加了眼睛一只,增长了颈子二三尺而已。”^①

再次,无论是大自然还是社会生活中的事物,都存在自身特定的本质和发展态势,以之为题材的艺术品应该将其内在本质形象地揭示出来,将其发展态势形象地体现出来。一部《红楼梦》,表面上主要着眼于“千芳一窟,万艳同杯”,实际上也是中国封建社会晚期的真实写照,暗示它“忽喇喇似大厦倾,昏惨惨似灯将尽”。艺术家只有深入现实生活才能真切感受到民众的喜怒哀乐,艺术才能成为时代精神的晴雨表。即使描绘山川草木,也当尽可能体现对象的气势与神韵。

最后,外师造化有时还可推动艺术技巧的发展。唐五代时山水画出现南北两派,荆浩、关仝描绘北方峰峦,巨石嶙峋,因此他们的作品在技法上多用斧劈皴,在风格上以刚健雄奇为主调;董源、巨然描绘江南丘壑,体势偃卧,故其作品在技法上多用披麻皴,在风格上则呈现平淡与天真。西方现代画家莫奈所以开创了印象派画风,与他坚持户外实地写生,探索光与色的表现效果密切相关。即使是非再现艺术,也可能因自然现象的启发而使艺术家获得表现技巧的开悟,如释怀素“夜闻嘉陵江水”而思潮起伏,又“观夏云多奇峰,辄尝师之”,结果使他的书法有惊蛇走虺、旋风骤雨的磅礴气势。

在当前情况下,强调外师造化有着重要的现实意义。现代艺术面临着继承传统和走出传统的重任,外师造化有可能使人们找到新的出路。自然环境的改变是迅速的,社会生活尤其如此,艺术既有反

① 《鲁迅全集》第6卷,219页,人民文学出版社,1981。

映造化的一面,就呼唤从内容到外观有某些变迁。当代的“前卫”艺术明确意识到变的必要,却有脱离现实生活,专一在符号操作上变戏法的倾向,这种倾向在特定历史阶段为寻求艺术上的突破是必要的,同时还应当看到,它的历史合理性是有限度的。反映现实的社会生活,描写人生的奋斗历程,祈求人类的明天较为美好,是艺术家义不容辞的职责,外师造化或许有助于人们克服虚无和颓废。

(二)中得心源

强调“师心”是我国古代艺术家的又一传统。据《宣和画谱》记载,北宋著名山水画家范宽曾总结经验说:“前人之法未尝不近取诸物,吾与其师古人,未若师诸物也;吾与其师于物者,未若师诸心。”他将“师心”提到首位,“师物”次之,“师古”则为最下。我们可作这样的诠释,一味师法古人只能永远落在古人后面,仅仅师法自然也只能得其形似,只有师法心灵才能有独创性,而艺术的生命就在于创造。梁启超甚至认为,一切物境都是虚幻的,惟有心灵所造之境为真实,他举例说:“‘月上柳梢头,人约黄昏后’,与‘杜宇声声不忍闻,欲黄昏,雨打梨花深闭门’,同一黄昏也,而一为欢憨,一为愁惨,其境绝异。‘桃花流水杳然去,别有天地非人间’与‘人面不知何处去,桃花依旧笑春风’,同一桃花也,而一为清静,一为爱恋,其境绝异。‘舳舻千里,旌旗蔽空,酹酒临江,横槊赋诗’与‘浔阳江头夜送客,枫叶荻花秋瑟瑟,主人下马客在船,举酒欲饮无管弦’,同一江也,同一舟也,同一酒也,而一为雄壮,一为冷落,其境绝异。”由此他得出结论:“然则天下岂有物境哉?但有心境而已。”(《饮冰室文集》卷二)艺术美不是自然所能现成提供的,它是心灵的产物,是心灵生气灌注的果实。

“心源”的重要性可从几个方面把握:一是人格修养的基础地位。一般来说,人品高,旨趣亦高,易于形成对象的审美价值;心胸宽阔,气度宏大,对艺术符号的操作更能挥洒自如;修养厚实,阅历丰富,就能挥笔不浮。歌德说过:“在艺术和诗里,人格确实就是一切。”^①二

① 《歌德谈话录》,229页,人民文学出版社,1978。

是“看”的方式的关键作用。同是一株梅花,在不同画家和诗人笔下各有不同的生命情调和性格特征,林逋描述道:“疏影横斜水清浅,暗香浮动月黄昏。”这是隐幽而高逸的形象。陆游则沉吟:“零落成泥碾作尘,只有香如故。”这是感伤而执著的形象。看的方式不同而使形象自然而然不同,形象不同才有在艺术画廊中存在的理由。美术中的立体主义(如毕加索的《亚威农少女》)、文学中的意识流(如伍尔芙的《墙上的斑点》)等都可以说是看的方式的变革。三是艺术创造的主要来源。艺术活动本质上是独创性的,这种独创性既不是前人能传授的,又不是造化所本然的,而是艺术家参照二者在心灵中琢磨、酝酿而形成的,主体富有诗意的想象力使艺术世界高居于较为混乱、粗野、平淡的现实世界上。

相应地,“心源”的培育须注意以下几点:

第一,学习前人,继承遗产。对于文化世界的财富,必须尽可能地继承,创造总是在前人既有的文化成果基础上进行。杜甫总结经验说:“别裁伪体亲风雅,转益多师是汝师。”(《戏为六绝句》)对文化遗产既能甄别选择,又能兼收并蓄,是艺术家应有的态度。有了这样的态度,第三世界的财富便源源进入第二世界中。

第二,倾听心声,重视灵感。世界₂固然不断接受来自世界₁和世界₃的信息并加以合成,但更重要的是它自身的创造力。艺术家须经常体验自己的情感乃至生命的律动,捕捉内心迸发的思想火花。罗曼·罗兰曾告诫前苏联作家:“你们关心社会生活的良好习惯,不应该妨碍你们每个人倾注于内心生活。在连绵不断的行动和感情激流中,你们应该为自己保留一个单间,离开人群,单独幽居……为深藏的生活激流打开出路吧!”^①我国艺术家曾有一个时期也犯此通病,片面强调深入外部社会生活,没有仔细倾听自己的心声,因而流于浮浅。

第三,深入探索,大胆尝试。王士禛认为:“夫诗之道,有根底焉,

① 罗曼·罗兰:《论作家在现代社会中的作用》(1935年)。

有兴会焉……根底原于学问，兴会发于性情，于斯二者兼之，又翰以风骨，润以丹青，谐以金石，故能衔华佩实，大放厥词，自名一家。”（《带经堂诗话》）这段话可以说是对前述两点的总结，但仅此其实还不够。对于文化世界的财富，既要继承，又当超越。只有大胆、深入地进行探索和尝试，才有可能创造出属于自己的东西，在这里，世界₂在向另外两个世界敞开来创新的过程中发挥着关键作用。

（三）外师造化与中得心源不可偏废

应该承认，不同的艺术品种、艺术种类有不同的取向。音乐艺术较偏重于中得心源，天分在音乐中特别重要：莫扎特5岁开始写钢琴协奏曲，6岁时以高超的演奏技艺轰动了欧洲；肖邦7岁时写出《波兰舞曲》，其钢琴演奏震动了华沙。抒情诗也有类似情况，骆宾王、白居易等很小就显示了非凡的诗才，勃朗宁夫人瘫痪在家，仍不断发表优美的十四行诗。绘画、叙事文学则较偏重于外师造化。技艺在绘画中地位很突出，艺术家只有经过长期的训练才能达到炉火纯青的程度，达·芬奇等甚至将绘画看做是科学活动。叙事文学也多致力于反映相对外在的社会生活，没有较为丰富的生活阅历就很难成为一个优秀的小说家。

不过如前所述，音乐家、诗人等也需外师造化，画家、小说家亦须中得心源。外师造化要求主体服从客体，得心源则使客体服从于主体，于是形成艺术家与自然的双重关系。歌德总结道：

艺术家对于自然有着双重关系：他既是自然的主宰，又是自然的奴隶。他是自然的奴隶，因为他必须用人世间的材料来进行工作，才能使人理解；同时他又是自然的主宰，因为他使这种人世间的材料服从他的较高的意旨，并且为这较高的意旨服务。^①

艺术美的创造便是存在于“奴隶”与“主宰”的张力结构（它同样可以在人类心灵的两大系列的对立中找到根据）中。换一句话说，艺术美

^① 《歌德谈话录》，137页，人民文学出版社，1978。

的形成既需要把握“大地的尘土”，又需要充满“灵气的呼吸”。较为执著于“大地的尘土”的是现实主义的倾向，偏重捕捉“灵气的呼吸”的是理想主义倾向。

中西方古代关于诗画关系有相似的观点，即强调二者的相通与互补。比较而言，绘画偏重于师造化，诗歌偏重于得心源，我们可以说，诗中有画则情显，画中有诗则趣灵。

尽管我们认为外师造化与中得心源不可偏废，但还是认为中得心源也许更为根本。这是因为：首先，外师造化主要解决艺术美的感性形式问题，中得心源则主要解决艺术美的内在意蕴问题，后者一般来说更重要并且从根本上决定着对具体形式的选择；其次，造化相对静止，心源则流动不居，例如泰山千百年来风雨不动，但游人的情趣却变化万千，艺术家的创新、艺术品的个性首先来自心源。清人廖燕指出：“秋，人所同也，物，亦人所同也，而诗则为一人所独异。借彼物理，抒我心胸。即秋而物在，即物而我之性情俱在，然则物非物也，一我之性情变幻而成者也。”（《李谦三十九秋诗题词》）再次，与人的理想比较，现实的审美客体总是不完美的，因此，在创造艺术美时，想象较之摹仿有着更积极的意义。古希腊的阿波罗尼阿斯就曾指出：“摹仿只会仿制它所见到的事物，而想象连它所没有见过的事物也能创造，因为它能从现实中推演出理想。”^①正是心源的作用，才使艺术家将“第一自然”改造为“第二自然”，并使之具有独特的文化价值。

三、艺术品的美与自然物的美之比较

（一）关于艺术美与自然美孰高孰低的争论

黑格尔在其《美学》的开篇即对艺术美和自然美作了比较，肯定地说：“艺术美高于自然。因为艺术美是由心灵产生和再生的美，心灵和它的产品比自然和它的现象高多少，艺术美也就比自然美高多

^① 《外国理论家、作家论形象思维》，9页，中国社会科学出版社，1979。

少。”^① 他的理由是,其一,即使是无聊的幻想也能见出心灵的活动与自由,因而比任何自然的产品要高些;其二,自然物不是独立自为的,本身是不自由的,从这种意义上不能把它作为美的东西看待;其三,所说的“高于”不是相对的或量的分别,而是一种质的分别,艺术美是经心灵孕育出来的,是真正的美,自然美只是属于心灵的美的反映,并且所反映的只是一种不完善的形态。

车尔尼雪夫斯基则持相反的看法,他认为:“真正的最高的美正是人在现实世界中所遇到的美,而不是艺术所创造的美”^②。艺术作品任何时候都不及现实的美,理由是:其一,艺术只是再现现实,充作它的代替物,例如海是美的,但若没有机会看海,则只好从画中欣赏了,自然,看海本身比看画好得多;其二,想象只是丰富和扩大对象,理想不可能超过现实,例如一个人只能想象某人比自己见过的所有人更高更胖(丑),却想象不出比他见过的更美的人;其三,艺术形式本身有局限,因此完成的作品总是低于想象中的理想,例如雕塑、绘画都是死的、不动的,等等。

黑格尔和车尔尼雪夫斯基讨论美学问题都着眼于人,但具体观点多有分歧,这主要因为前者更多注目于心灵旨趣,后者则较多着眼于外在形态。车尔尼雪夫斯基认为现实美高于艺术美的基本理由其实是站不住脚的。首先,艺术不只是现实的代替品,它还有超越现实的更重要的一面,即使住在海边的人仍欣赏描绘海的艺术品,正像住在山里的人仍对前人咏山的诗作感兴趣一样,原因是他从艺术中感受到他从现实中未能感受到的东西。其次,理想若不能超越现实就没有存在的理由,人们就没有必要也不可能孜孜于改造现实,这种观点简直与人类历史的发展进程格格不入。再次,艺术形式本身确实有局限,但应当认识到它是自由的形式;雕塑似乎是不动的,人们却更愿意想象它是有生命的、活动的。当代接受美学与这种意见水火

① 黑格尔:《美学》第1卷,4页,商务印书馆,1979。

② 车尔尼雪夫斯基:《生活与美学》,11页,人民文学出版社,1959。

不容。

应该说,黑格尔的基本观点是正确的,但在自然美问题上过于迁就了人们的日常观念,没有将自然物的某些美质与自然美区分开来,导致其论述在一定程度上有逻辑混乱。艺术美与自然美都是完满的、圆足的,二者根本就不存在品位之别,不应当进行这样的比较。朱光潜先生说得对:

如果就自然形态的“美”(其实只是“美的条件”)和美学意义的美来比较高低,那是比拟不伦。这两个概念之中的关系不是价值高低的关系而是本质异同的关系。如果所指的都是美学意义的美,“自然美”只是雏形的起始阶段的艺术美,艺术美当然比自然美要高些。但是这也不能一概而论。最伟大的诗人和艺术家都有时感到苦恼,觉得自己的作品不能完全表达出自己所见到的形象……^①

这是中的之论。这里所谓自然形态的美即是我们所说的自然物的美,它与艺术美有本质的差异。不过我们并不认为艺术美高于或有时低于美学意义上的自然美,因为我们不仅对自然美作了严格规定,而且对艺术美也有严格规定。当然,就艺术品与自然物进行比较,也许是有意义的。

(二)从现象上比较艺术品的美与自然物的美

自然物的美较之艺术品的美确有一些优势:其一是丰富性。自然物是无限多样的,艺术品如果要在这方面与大自然竞争,简直像一只小虫爬着去追大象。其二是生动性。自然界不仅在空间上无限多样,在时间上也变化无穷,尤其是有机界,四季、朝暮均在变化之中,显示出生命的活力。其三是形式与内容结合的有机性。自然物的形式出于天然,没有任何人工斧凿的痕迹,这是艺术品力图企及却很难达到的,李白所谓的“清水出芙蓉,天然去雕饰”正体现了这种追求。

但是艺术品的美有可能在一些基本方面超过自然物的美。

第一,自然物的美一般是分散的,艺术品则具有集中性。我国的

^① 《朱光潜美学文集》第3卷,79~80页,上海文艺出版社,1983。

长江绵延数千里,两岸固然有多处胜景,但贫瘠的土地、荒芜的山岗、污染的川泽等也随处可见,张大千先生的巨制《万里长江图》西起四川涪江,东至黄浦江入海口,中经富饶的天府之国、险峻的山峡、平阔的荆楚,洞庭湖、鄱阳湖、庐山、石头城等尽收眼底,这幅近 20 米的长卷集中了万里长江的一些著名景点,无处不美。

第二,自然物的美一般与丑并存,是芜杂的,艺术品的美则对之去粗取精,即使是再现也使之更完善、更典型,因而具有纯粹性。我们看一座城市的画册,不免心驰神往,可是当身处其中,则让你遮眼捂鼻之处也常有之。再美的园林,也少不了败叶衰草,在艺术品中它们就未必有存在的位置了。

第三,自然物的美是易逝的,艺术品的美则具有永久性。据歌德的观察,德国女性一生中最美的巅峰只是十五六岁的几个月时间,年龄再增长就逐渐失却。这无疑像植物的花朵,在含苞待放的一刹那是最美的,怒放之后便逐渐枯萎。艺术品可以让一个“人”的青春永驻,米洛岛的维纳斯、米开朗基罗雕塑的大卫永远是那样朝气蓬勃。

(三)从本质上比较艺术品的美与自然物的美

从本质上看,自然物的美其实主要是感性形式美,艺术品的美则还寄寓着人的心灵旨趣。人们若只着眼于山水景物画便不觉得,反以为画景不如真景美,因此贬低了艺术的价值;其实艺术家总是着力表现自然风物的神韵,不过不易为人们所觉察罢了。若将视点转移至山水诗、咏物诗,艺术品的特殊价值就昭然呈现。地上的小草是人们所不经意的,没有白居易的诗,有多少人能从中见出“野火烧不尽,春风吹又生”的丰富意味?

其次,即使从感性形式上看,自然物的美也不免有缺陷,艺术品的美则力图填补这些缺陷。拉斐尔常抱怨世间的美女太少,他画圣母像,有时将全城最美的几位女性找来做模特,然后将她们的美集中在一个形象上。我们不知道安格尔的《泉》是以哪位或哪些少女为模特,我们只知道该作品清纯亮丽的形象简直完美无疵。当然,在这点上情形复杂,既由于艺术符号的局限,又由于艺术家有时心手不相

应,艺术品的形式美不及自然物的情况屡屡有之,所以艺术家多追求“巧夺天工”。

再次,艺术品的美由于能较充分地体现人类理想(如正面人物形象、诗意的人生境界等)而推动人们改造现实。固然因为先有滕王阁而后有王勃的《滕王阁序》,但正是王勃的作品使滕王阁获得永生,虽然多次被毁又多次复现,每次重建人们都企求接近王勃所描绘的那种雄奇壮观的境界。自然物的美则往往不能提供榜样作用,清代帝王修筑的“避暑山庄”想微缩全国景观,其审美价值真正只是替代品了。一般来说,人们修造园林、盆景时借鉴现实自然物,主要是为了求得个性化的形态,就是其中所谓的“天趣”实际上也离不开人的心灵的理想化。

总之,艺术品的美是具有较高审美能力的艺术家所创造出来的,其中包含了慧眼和匠心。罗丹指出:“希腊女子是美的,但她们的,大都是存在于表现他们的雕塑家的思想中”。“那时的艺术家有着看得见美的眼睛,而今日的艺术家都是瞎子,所有的区别就在这里。”^①叶燮也曾说过:“凡物之美者,盈天地间皆是也,然必待人之神明才慧而见。”(《已畦文集》卷九)仅仅是外在自然物的美,谁都能看到;所以需要“神明才慧”的“眼睛”,就在于以真正艺术家的眼光看它才能得到真正的美。清华大学校园内的荷塘今天仍尽可能复现几十年前的原貌,很多读过朱自清《荷塘月色》的人来这里寻梦,不禁大失所望,那是一处再普通不过的场景,简直不敢相信它在朱自清的眼里竟是如此诗意盎然!

日常生活也告诉我们,人们通常以自然物为参照来评价艺术品的真,而以艺术品为参照来评价自然物的美。所以,说某人的画像某一方山水不过是说它有真实性,而说“江山如画”则是对自然风物的赞美了。同理,称某一女性“象拉斐尔的圣母一般”(或“画中人”)为溢美之词,若反过来说拉斐尔的圣母像现实的某人就决非对艺术品

^① 《罗丹艺术论》,56页,人民美术出版社,1987。

的美的赞赏。

最后,我们有必要进一步厘清自然物的美、自然美、艺术美和艺术作品的美四者之间的关系。它们都出现于艺术创作的过程中,因此我们有必要引述郑板桥对于创作过程的描述:

江馆清秋,晨起看竹,烟光、日影、露气,皆浮动于疏枝密叶之间。胸中勃勃,遂有画意。其实胸中之竹,并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸,落笔倏作变相,手中之竹又不是胸中之竹也。(《题画》)

这段描述是对创作过程的精当揭示。所谓“眼中之竹”主要属于自然物的美,“胸中之竹”才是自然美,磨墨展纸企求画出它的已是艺术美,落笔之后的“手中之竹”才是艺术作品的美。自然美是自然物的美的提升。在艺术家的心中,自然美与艺术美是非常接近的,不过后者有待于符号的物化罢了。艺术作品的美可能吻合艺术美,也可能不尽吻合艺术美。例如,真实的海伦是美的,如果仅从她外表看的话;想象中的海伦却比她更美,荷马没有直接描写她的外貌,只是写在因为她而引起的特洛伊战争历时十年后来到城楼观望,原来如知了儿在林间鸣噪的长老们为她的风采惊呆了,一致的感受是为这样的女子付出十年流血,值!绘画作品中描画的海伦则有的很美,有的不太美。文学又被特称为想象的艺术,它可以较方便地体现艺术美。清华园的荷塘固然有些美质,但并非无以复加;画中的荷塘还可能在某些方面有所不及,朱自清将真实的与想象的荷塘融为一体而淋漓尽致地描画出来则美不胜收。可以说,不考虑文学,很难真正理解自然美与艺术美。也正是因为《红楼梦》对林黛玉的刻画太成功了,以致在十几亿中国人中很难找到扮演林黛玉的影视演员,可见认为现实生活中的美高于艺术美是经不起推敲的。

第四章 审美对象的形态

前面各章都是从不同角度探讨审美学的核心范畴——美，即优美。它是狭义的美。广义的美还包括壮美与弱美。本章不仅要探讨广义的美的相关领域，还涉及丑、悲剧等范畴，当称之为“审美形态”为宜，更具体一点说，即“审美对象的形态”——主体以同一审美尺度衡量对象，对象于是显示出形态分野（合乎尺度或违背尺度、超出尺度或弱于尺度，等）。如果说第三章是第二章阐述的美的结构的静态展开，本章则充分考虑美的结构的动态变化。这种变化形成美（优美）的各种变体。

第十节 壮美(崇高)与优美

一、美学史上关于壮美(崇高)与优美的区分

(一)我国美学史上关于壮美(崇高)与优美的区分

在先秦时代，我国就有了“美”与“大”的区分。孔子以中和为“美”，以“文质彬彬”为“君子”，而以伟大为“大”，以则天行道的圣人为“大”，他说：“大哉！尧之为君也。巍巍乎！唯天唯大，唯尧则之。”（《论语·泰伯》）孟子认为：“充实之谓美，充实而有光辉之谓大”（《孟子·尽心下》），明确肯定大比美在人格等次上更高一层。“美”与“大”的这种区分在当时是很普遍的，并不限于儒家，如庄子学派也说过：“美则美矣，而未大也。”（《庄子·天道》）

影响后世更深远的也许要算《周易》中关于阳与阴、刚与柔的对照论述。在这里，“乾”表示天德、男德，它具有阳、刚的特性；“坤”表示地德、女德，它具有阴、柔的特性。乾是向外发散的（辟户谓之乾），趋向于动。坤是向内收敛的（合户谓之坤），趋向于静。显而易见，

乾、坤体现为两种对立形态。刚、柔之分不仅存在于自然界，而且存在于人格中。邵雍指出：“人得中和之气而刚柔均，阳多则偏刚，阴多则偏柔。”（《观物外篇》）人的个性与外部自然物的形态互相作用而形成审美对象的特定形态。

17世纪时，魏禧正是根据阴阳交错的思想分出两种审美形态：“风水相遭而成文。然其势有强弱……洪波巨浪，山立而汹涌者，遭之重者也。沧漭漪灏，皴蹙而密理者，遭之轻者也。重者人惊而快之，发豪士之气，有鞭笞四海之心；轻者人乐而玩之，有遗世自得之慕。”（《文灏叙》）这里将客体特征与主体感受结合起来谈审美形态是妥帖的。

18世纪，桐城派文论家姚鼐也是从天地有阳刚、阴柔之气的宇宙推测开始，区分出文章有两种不同的风格美，并作了生动的描绘：“其得于阳与刚之美者，则其文如霆，如电，如长风之出谷，如崇山峻崖，如决大川，如奔骐驎，……其得于阴与柔之美者，则其文如升初日，如清风，如云，如霞，如烟，如幽林曲涧，如沦，如漾，如珠玉之辉，如鸿鹄之鸣而入寥廓……”（《复鲁絜非书》）通过形象描绘风格形态是我国古代的传统，但仅作二分且明确称之为“阳与刚之美”与“阴与柔之美”者确自姚鼐始。

清末王国维继承我国传统，又借鉴西方思想并参照日本的翻译术语，明确提出：“美之为物有二种：一曰优美，二曰壮美。”（《红楼梦评论》）。不过他认为无我之境为优美，有我之境为壮美，则暴露出他未能确切把握这两种审美形态，例如从他所举的例子看，“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”，虽为有我之境但决非壮美形态；同时也当肯定，他将这类形态（还如“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”）不归入优美是有理由的，这里潜在地呼唤以优美、壮美之外的第三种审美形态来标识。他无意识提出的问题，我们将在后面尝试解决。

（二）西方美学史上关于崇高与优美的区分

在西塞罗之前，西方已有人区分两种对立的艺术风格。西塞罗则更普遍地将美区分为阳性的和阴性的，威严的和优雅的。他说：

“美有两种。一种美在于秀美,另一种美在于威严;我们必须把秀美看做是女性美,把威严看做是男性美。”^① 这一观点曾为席勒所引用,所谓“威严”约略相当于“崇高”。

作为一个独立的美学概念,“崇高”出现于古罗马晚期的一篇《论崇高》的著作中,据传此文出自公元3世纪罗马著名演说家朗吉弩斯之手。该文主要从修辞学角度讨论,认为“崇高的语言对听众的效果不是说服,而是狂喜。一切使人惊叹的东西无往而不使仅仅讲得有理、说得悦耳的东西黯然失色。相信或不相信,惯常可以自己作主;而崇高却起着横扫千军、不可抗拒的作用;它会操纵一切读者,不论其愿从与否。”^② 尽管如此,该文为古希腊罗马美学引进了一个新的重要范畴。

直到18世纪,欧洲才有人再次论及崇高。英国哲学家博克1757年发表专文对崇高和优美进行比较,指出崇高的对象是体积巨大的、凹凸不平的、坚实乃至笨重的,美的对象则是体积较小的、平滑光亮的、轻巧而娇柔的;崇高感以痛感为基础,美感则以快感为基础。不难看出,博克主要在做经验主义的描述,尚缺少理论的深度。

康德也早就对这对范畴感兴趣,1764年发表过专文论述。到写《判断力批判》时,他已不满足于经验主义的描述和比较,进行了理论上的深入开掘。他认为,美只涉及对象的形式,崇高的对象却可以无秩序、无形式;美是想象力与知性的和谐统一,崇高则是想象力与理性的矛盾斗争;美感是一种惠爱,平静而愉悦,直接携带着促进生命的感觉,崇高感则由痛感转化而来,经历瞬间的生命力阻滞而继之以生命力的更强烈喷射,即由惊叹乃至恐惧转化为对理性力量的自豪。康德采用认识论中知性四项范畴(质、量、关系、情状)进行美的分析,得出结论:审美判断是无利害感的愉快、具有无概念的普遍性、无目的的合目的性、无概念的必然性。康德对崇高的分析同样肯定它是

① 转引自鲍桑葵:《美学史》,138页,商务印书馆,1985。

② 伍蠡甫主编:《西方文论选》上卷,122页,上海译文出版社,1979。

普遍有效、无利害感、主观合目的性及必然的,并且着重在“量”上阐述,因而区分出“数学的崇高”与“力学的崇高”。数学的崇高是指对象的体积和数量无限大,超出人们的感官所能把握的限度,如茫茫天宇;力学的崇高表现为一种力量上的无比威力,人要抗拒它显得自己太渺小了,如电闪雷鸣。这两种情形都使想象力无从适应而呼唤理性的高扬,理性的高扬导致主体在心理上压倒对象而愉悦,所以“真正的崇高只能在评价者的心情里寻找”,崇高感其实是人对于自己的使命的崇敬。^① 康德对于壮美与优美比照分析之深刻前无古人。

黑格尔认为美是理念的感性显现,是内容与形式的完美统一。在艺术发展历程中,崇高是美的前形态,理念在现象领域里尚未找到恰好表达它的形式,因而崇尚形态的本质是理念大于或压倒了形式。黑格尔的《美学》主要着眼于优美形态,对于崇高的直接论述较少。但它的可贵之处在于历史观点与逻辑观点的统一,将审美形态的变迁看做是理想(美)的历史展开过程。

车尔尼雪夫斯基一方面肯定美与崇高都离不开人的想象而独立,另一方面又认为应该依据对象与人的一般关系来解释。在他看来,任何东西,凡是我们在其中看见我们所理解和希望的那种生活的,便是美;任何东西,凡是拿来和别的东西比较时显得高出许多的,便是崇高。这样的解释虽然联系了人,但未深入到人的心灵,且忽视了美与崇高形态的相对性。

(三) 壮美与优美的相对意义

对于同一审美客体,它属于壮美形态还是优美形态其实可以变化。蔡仪先生主编的《美学原理》承认,壮美和优美不可能由客观对象的属性条件来规定。其理由是,以太阳之巨大,银河之浩渺,在茫茫宇宙中仍如微尘,又何以有绝对大的崇高呢?因此这里决定的标准不在客体本身,而在人的主观感受。

这种看法是有道理的。我们知道,乱石穿空、惊涛拍岸的长江,

^① 参阅康德《判断力批判》上卷第一部分第二章。

从高空俯视不过是一条蜿蜒舞动着的玉带；即使是地球上广袤的大陆和苍茫的大海，在外星人眼中可能是“遥望齐州九点烟，一泓海水杯中泻”（李贺：《梦天》）而已。自然物是如此，社会生活中的事物也是如此。一个人少时感觉高山仰止的人物，长大成才后便不再敬畏，或许仅仅只因为其美好的人格而感到可亲。优美形态也可以向壮美转化，如月亮，对于我们地球上的人类来说是优美的银盘，对于接近它的宇航员来说，则因其硕大无朋而不能不感到雄奇了。事例不胜枚举。

由此可见，人是判别壮美与优美的尺度，审美客体虽然依然故我，可是它与审美主体的关系则在不断变化，审美对象的形态正是在审美关系中确定的。优美与壮美的对象固然具有自身的某些特征，但是这些特征只有相对于主体的知觉才有理由成立，因而关键在于审美主体从什么角度、什么基点上去看对象，从对象中看到什么，获得怎样的心理感受。

这种情况再次表明，美的形象是在主体对客体的审美感受中形成的，美与美感密不可分。它也启迪我们，把握壮美与优美形态离不开壮美感与优美感的研究。

二、壮美与优美的特点比较

1. 被感觉到的壮美与优美的外部特征

应该承认，构成壮美与优美两种审美形态的客体有外部特征的不同，尽管它未必是形态分野的决定性条件。历史上很多论者注意到世界₁的审美客体的特殊规定性，甚至以客体自身的特征决定其审美形态的归属，忽视了评判尺度其实在审美主体方面。有意思的是，蔡仪派却在这一点上表现出对审美经验的充分尊重，他们进入审美形态论以后发现了自己在美的本质论部分试图确立的观点有贯彻不下去的困难，于是索性从一个极端走向另一个极端，完全否认了客体自身的规定性，仅仅归结到世界₂的作用。这两种倾向都有其片面性。优美与壮美都是以对象的感性形式为基础形成的，对象感性

形式的特征应当受到重视;不过必须明确,客体的某些规定性只有相对于世界₂——即为主体心灵所接收和认可才有意义。因此,我们并不考虑科学意义的客体特征,而只关注审美过程中主体所感觉到的对象的外部特征。

为直观起见,优美与壮美对象的外部特征可以作以下比照^①:

	线	面	体	光与色	声	组织	形象描述
壮美	直线、折线	凹凸不平	庞大	阴森或刺目	咆哮	狂乱	骏马秋风冀北
	梅枝	石块	海洋	地狱	狮吼	飓风	
优美	波状线	平滑	较小	亮度适中	婉转	有序	杏花春雨江南
	柳条	肌肤	湖泊	天堂	莺啼	微风	

社会领域中审美对象的壮美与优美之分不单在于其感性形式的特征,因此要复杂一些,不过它们激起的心理感受仍是相似的,例如街坊邻里的亲密有序是优美,正义战争的急剧变幻是壮美——正义战争的形、色、声本身也构成一曲壮美的交响诗。

常有一些论者以对象的动与静作为划分壮美与优美的标尺,未必确当。一块巍峨的纪念碑风雨不动仍不失壮美,体育竞赛中的花样滑冰变化莫测却仍为优美。应该说,审美观照中主体心灵的动荡与宁静才是判别对象形态的准绳。

从审美主体角度看,壮美的突出特征是“力的显现”,对象外部形式的各种特征都聚焦于此;优美对象的外部形式一般符合形式美的规定,它们的各种特征生成的系统质是“和谐”。就人而言,仁者爱人,处于和谐的人际关系中,为优美;义士无畏,敢于打破人际的暂时平衡而凸现,当为壮美。实际上,康德所谓的“数学的崇高”可以归入“力学的崇高”,数量巨大的东西使主体的感觉和想象难以把握,于是激起人的本质力量,力图廓大心胸(北宋哲学家张载有“大其心”的提

^① 图表的比照项目主要按形式美的构成因素排列,每栏的虚线下面是举例。

法),包容对象。例如当我们吟咏“天苍苍,野茫茫,风吹草低见牛羊”的《敕勒歌》的时候,自然而然会有一种力的张扬的感受;至于说在大海或高山面前,对象则更是直接以力量显现了。况且,数量小之物同样可体现力量的崇高。蚂蚁因能拖走大于它体重几倍的物体而显示出超凡的力量;英国民族英雄彭斯连续六次起义失败,灰心丧气,是墙角一只蜘蛛织网的坚韧精神唤醒他重新奋起。崇高对象的“无形式”其实也多由“力”的显现而导致。

需要说明的是,西方人讲的“崇高”形态邻近于丑,我国习用的“阳刚之美”或“壮美”则更接近于美,它们可以看做是介于美丑之间的一种形态。由于从审美心理倾向看二者是基本一致的,所以我们这里不加分别(康德有时也称“崇高”为“壮美”)。

(二)壮美感与优美感

我们在分析壮美与优美形态的外部特征时逐渐涉及到主体的心理感受,不过那只是浅层次的涉入。审美指向人应该有的样子,这应该有的样子虽然会无限延伸,但在特定时间点上仍构成个体的“心理水平线”(姑且这样称谓),主体在这水平线上保持心灵的平衡态。一旦外物的刺激超出这水平线,就打破心灵的平衡态,对象便以壮美的形态显现。现在我们有必要进一步较为具体、深入地比较在二者形成过程中的心理感受。

壮美感首先起于审美对象对审美主体的心理以力量上的弹压,或者说是审美客体在力量上压倒了审美主体,因此引起主体心理上的震惊乃至恐惧。这里至少有两种基本情况需要区分开来,一种是显示威慑力量的对象,它与主体构成对立、冲突的关系,如当我们站在一堵高耸的峭壁之下,我们知道这堵峭壁不会倾倒却仿佛它向我们压来,因而产生恐惧的感受;另一种是显示榜样力量的对象,它与主体构成感召、激励的关系,如广袤的草原使人心胸开阔,挺拔的青松使人蓬勃向上。在艺术中,悲剧情境属于前一类,正面英雄人物则属于后一类。无论哪种情形,都打破了审美主体的心理平衡。

壮美感中包含有使命感。显示榜样力量的壮美对象直接激发起

主体的使命感,它召唤主体告别当下的平庸,向着高远目标进取。例如在外敌入侵、民族危亡的时候,岳飞的《满江红》(“怒发冲冠”)可能让无数志士仁人热血沸腾,为保家卫国甘愿赴死。显示威慑力量的壮美对象尽管暂时压倒审美主体,但后者在被压迫中迸发出人的本质力量,要在心理上压倒前者,体现人的价值与尊严。很多人喜欢画中的下山虎,它仿佛呼啸着向人猛扑过来,但审美主体经历短暂的惊恐之后,随即“发豪士之气”,浑身充满了伏虎的力量。正如康德所指出的:“……那对于自然界里的崇高的感觉就是对于自己本身的使命的崇敬,而经由某一种暗换付予了一自然界的对象”^①。

所以壮美感是从痛感到快感的转化。由于审美客体的相对强大,审美主体受到心理上的弹压,表现为恐惧或震惊,因而是痛感为先导;又由于审美主体激发了人的本质力量,转而要求征服或掌握客体,表现为喜悦与自豪,因而以快感为终结。在审美经验中,壮美感由于其强烈震撼心灵的程度和提升精神境界的性质而倍受人们重视。

与壮美感不同,优美感是一种宁静的愉悦。审美(优美)超越了直接的利害关系,是无目的的,但是它导致心灵的和谐,有益于生命的健全,因而又内在地合目的性。这种无目的的合目的性使优美感既是宁静的,又是愉悦的,还是纯粹的。李斯托威尔指出:“当一种美感经验给我们带来的是纯粹的、无所不在的、没有混杂的喜悦和没有任何冲突、不和谐或痛苦的痕迹时,我们就有权称之为美的经验。”^②可以说,优美感自始至终是一种舒畅的体验。

如果说壮美感洋溢着英雄激情,那么优美感则渗透着爱恋的激情(或称情致)。康德称优美感是一种无私无欲的“惠爱”,车尔尼雪夫斯基称它类似于对亲人的爱。这种爱恋激情高尚而纯洁。

优美感伴随着物我一体化的行程。审美主体由对象的外观而感

① 康德:《判断力批判》上卷,97页,商务印书馆,1964。

② 李斯托威尔:《近代美学史评述》,228页,上海译文出版社,1980。

到悦目赏心，“乐而玩之”，移情于物，以至身与物化，内心情感在恬静中深化与升华，达到圆满自足，仿佛遗世而独立，羽化而登仙。由于后面我们还将详析优美感，所以这里只作简略阐述。

壮美感与优美感尽管存在诸多差异，但也有一些共同的性质。其一，两种审美感受都属于肯定性情感，其结果都是对人的本质的直接肯定。其二，两种审美感受都对人的心灵有直接的提升作用，使人们抛弃卑琐的东西，趋向高尚的人生境界。李白的古风诗多属壮美，读来让人精神振奋，王维的近体诗多属优美，也能让人回味无穷，可见二者各得千秋。

优美感中的爱恋激情与壮美感中的英雄精神分别联系着人生的友爱与进取，社会的和平与发展。因此，审美除了让人获得精神寄托之外，还有着更为普遍的积极意义。

(三) 壮美与优美的实质

为什么李白眼中多壮美的景物，王维笔下多优美的情境？这自然受制于外在客体的特点，但更多取决于主体特定的心灵活动状态，即使同一处景观，在不同气质的人眼中必然会有不同的情调。事实上，审美形态的区分根源于心灵两系列的活动状态。

西方自尼采以来，人们常以日神与酒神作为形态划分的对立范畴。尼采用日神的名称统称美的外观的无数幻觉，认为梦是日常生活中的日神状态，而在艺术中，造型艺术是典型的日神艺术，其中尤以古希腊雕塑中的奥林匹斯众神形象为典范。酒神状态是整个情绪系统的总激发和总释放，是痛苦与狂欢的交织，醉是日常生活中的酒神状态，音乐是纯粹的酒神艺术。日神与酒神都植根于人的至深本能。^① 荣格将尼采的描述与他自己的外倾、内倾之分联系起来，认为酒神精神的展开意味着向外、向上的涌流或扩张，日神精神则是一种

^① 实际上，以梦与醉来表述艺术形态之分可追溯至柏拉图，他一方面称图画“犹如醒眼人做的梦”（《智者篇》），一方面称诗人写诗是陷入迷狂（《理想国》）。

内部感知,是对观念世界的直觉。^① 尼采、荣格的描述都涉及人类心灵两大系列的活动状态。

我国先人用“豪放”和“婉约”一对范畴描述艺术风格的两种基本形态,非常恰切地昭示了心灵两大系列的活动状貌:要求自我实现的向外发散的意向性系列占优势为豪放,要求和谐整一的向内收敛的认识(观照)性系列占优势则为婉约。风格本来就是人的心理动力特征(气质)的外化,这两个名词表意的明确和简洁实在令人惊叹。当然,豪放虽为壮美形态,婉约在严格意义上却并不能归入优美形态。

审美是人从对象中直观自身的活动,因此审美形态的区分基于人格的不同类型,而人格(特别是气质)类型与心灵两系列活动状况密切相关。从另一方面说,审美形态是第一世界的客观物象与第三世界的有关观念在第二世界中交汇孕育出来的,据此也可见出区分审美形态的根本依据是心灵(第二世界)的活动状态。

现在我们可以说,从心灵角度看,壮美是要求自我实现系列压倒要求和諧整一系列,自由意志凸现,英雄精神高扬,打破了心灵的平衡态,形成的形象是粗犷、奇崛的,甚至可以“无形式”,因为此一系列的发散、扩张意味着要摆脱自性原型的“羁绊”。就活动过程而言,在外物的刺激下,自我先因受到压抑而震惊,后因获得扩张而自豪。人们普遍认为,崇高感是由对象唤起主体的伦理道德力量而产生的尊严、使命感,也正与心灵此一系列形成道德文化相吻合,我们知道,宋代心学领袖陆九渊执著于尊德性(即实践理性、自由意志)而倡导“大做一个人”。此一系列旨在使客体服从于主体,这可解释壮美感为何最后是主体征服或把握客体的自豪感。

优美的实质在于心灵两系列达到平衡态。即体现着自由意志和某些价值观念的情感恰好为体现着自性原型及某些抽象法则的表象所规范,亦即合目的性与合规律性的统一。优美本来也充溢着情感,但它渗透于宁静的观照中,似乎隐而不显;情感所以具有爱恋性质,

^① 荣格:《心理学与文学》,240~241页,三联书店,1987。

根源于自性原型的作用；自由意志使感知、情感、理解、想象诸因素充满活力，自性原型又使之处于有序的统一；优美形象的物我一体化既非主体压倒了客体，也非客体压倒了主体，而是主客体平静的交融。

中国美学的“气”与“韵”是一对描述审美形态构成的简洁而切当的范畴，且可以兼表审美形态内（主要是气）、外（气与韵）两方面的规定性。壮美可谓是气盛韵弱，道劲有余，妩媚不足；优美可谓是气爽韵雅，即前人所谓的“气韵生动”（谢赫）、“气韵双高”（郭若虚）。美术鉴赏家从米开朗基罗塑造的人体中仿佛听到灵魂的吼叫，从拉斐尔描画的人体中仿佛感受到宁静的愉悦，就在于一者为壮美风格，一者为优美风格。试比较钟嵘在《诗品》中对刘桢和曹植诗作的品味：

（评刘桢诗）：仗气爱奇，动多振绝。真骨凌霜，高风跨俗。但气过其文，雕润很少。

（评曹植诗）：骨气奇高，词采华茂，情兼雅怨，体被文质……

显而易见，按钟嵘的看法，刘桢诗是气盛韵弱，属壮美；曹植诗是气韵双高，为优美。^①

三、文化史上优美与壮美两大形态

（一）影响西方世界的两大文化形态

科学与宗教是影响世界历史进程的两大文化力量。怀特海指出：“当我们思考对于人类来说宗教和科学究竟是什么这个问题时，说历史的未来进程取决于我们这一代人怎样处理它们之间的关系，是毫不夸张的。”^② 一般地说，科学与宗教存在既对立、又互补的关

^① 我国古代对于风格类型的划分很值得借鉴，比较、玩味一下司空图《二十四诗品》中“雄浑”与“典雅”两品，则可大致把握壮美与优美形态的不同特点：

《雄浑》：大用外腴，真体内充。反虚入浑，积健为雄。具备万物，横绝太空。荒荒油云，寥寥长风。超以象外，得其环中。持之非强，来之无穷。

《典雅》：玉壶买春，赏雨茅屋。坐中佳士，左右修竹。白云初晴，幽鸟相逐。眠琴绿荫，上有飞瀑。落花无言，人淡如菊。书之岁华，其日可读。

^② 转引自巴伯：《科学与宗教》，13页，四川人民出版社，1993。

系。科学致力于解决人类与自然的关系问题,尽可能满足人的物质生活需求;宗教致力于解决人与人之间的关系问题,企求给人以精神家园。科学反映现实世界,力图认识自然;宗教超越现实世界,指向理想王国。无论是就社会还是就人生而言,这两个方面不可或缺。艺术文化介于科学文化与宗教文化之间,对现实世界既反映又超越,既描述人本来的样子,又指向人应该有的样子。从文化角度看,审美形态的区分与宗教倾向或科学倾向的影响密切相关。

西方近代的科学与宗教发源于“两希”文明。借用中国哲学的传统术语,古希腊文化更专注于“格物致知”,希伯莱文化更专注于“身体力行”。对于外部世界,前者偏于科学的掌握,后者偏向于宗教的掌握。这两种掌握方式确有对立的一面,阿诺德在《文化与混乱》一书中认为:“这两种力量,在某种意义上,我们可以看成是敌对的——不是由于它们本身的性质,是根据人类和它的历史,而成为敌对——并且把整个世界大帝国因此一分为二。如果依据人类两个最能表现出它们的民族来加以命名,我们可以分别称它们为希伯莱文明和希腊文明的力量。希伯莱文明和希腊文明——我们的世界移动在这两大影响力之间。”^①也许,科学与宗教按其本身的性质就是对立的,历史更该看成是事物内在逻辑的展开。正因为如此,我们就有理由推论未来的世界仍存在有时偏重科学、有时偏重宗教的张力。

“两希”文明体现两种不同的文化风格。希伯莱文化代表宗教精神,希伯莱人自认为是“上帝的选民”,肩负着崇高的使命,民众跟着先知,先知又受命于神。无处不在、无所不能的神是壮美的,《旧约·创世纪》开篇记述,神创造天地后,一片黑暗,神说:“要有光”,于是就有了光。多么宏大的气魄!在宇宙的创造者面前,万物都是渺小的。对神的敬畏和对作为选民的自豪虽历尽磨难而不衰减,铸就了希伯莱文化的壮美品格。古希腊文化代表了科学精神,当时的“爱智者”们在自信与自由的气氛中创造着文化,他们热衷于独立思考,

^① 转引自威廉·白瑞德:《非理性的人》,65~66页,台湾志文出版社,1977。

热衷于学术辩论,经常参加文艺观摩,欣赏竞技比赛。明净的天空、湛蓝的海水、和煦的阳光等构成的优雅环境也熏染了他们性格的清纯。时世的艰辛、人生的苦难很少被关注,倒是理念的美丽与合理盘踞于人们所有的思想。这是人类纯真的童年,其文化形态是优美的。

(二)两希文明孕育的艺术形态^①

古希腊文明直接孕育出古希腊的雕刻,其中尤以奥林匹斯山上的众神形象最为典型,它们在艺术家的想象中和刻刀下都呈现出“高贵的单纯与静穆的伟大”,成为后世艺术家难以企及的范本。黑格尔指出:在这里,“每个神本身既然具有神性的(因而也是普遍的)个性作为他的定性,他就有一个明确的性格,或是有一种概貌,游离于抽象的普遍性与抽象的个别性二者之间。就是这种情况使真正的古典理想具有无限的安稳和宁静,十全的福慧气象和不受阻挠的自由。”这种性格不仅是精神性的,而且外化于身体方面,因此成为供观照的优美形象。^② 例如斐底亚斯的《戎装雅典娜》,虽然作者力图突出她的端庄威严却仍显得安然自适。

文艺复兴时代的绘画与希腊艺术风格具有同一趋向。这一时期在人类文化史上也许处于由神走向人的过渡阶段,神性的光辉仍然普照着,但艺术形象很大程度上更接近于现实的人格,天上与人间相互映衬。拉斐尔的《西斯廷圣母》很典型地反映了这一时期的文化精神与审美风尚。乘云的圣母抱着儿时的基督稳稳地走下来,在她两侧,教皇西斯廷二世和圣女巴巴拉在虔敬地迎候,圣母在将怀中婴儿献给多难的人世的瞬间,不免几分忧伤,但整个神态仍显出单纯而高贵。

希伯来文明孕育了中世纪的建筑风格,这一时期最典型的建筑是教堂,而中世纪后期的教堂又以哥特式建筑为最普遍。哥特式教堂通体渗透着宗教精神。从外部看最为显目的是高耸入云的尖顶,仿佛是通向天堂的云梯,整个建筑由细密的拱柱支撑,仿佛镂空了的

^① 本小节借鉴了叶朗先生主编的《现代美学体系》的有关分析。

^② 黑格尔:《美学》,第2卷,227页,商务印书馆,1979。

工艺品,失去重量感。教堂内部是庄严的集会场所,有很多立柱,它们支撑着圆顶,仿佛是树林中枝桠相交形成的拱顶,立柱很高,自下而上一眼不能看遍,眼睛势必向上移动,直至拱顶方可安歇,就像在修持中先是动荡不宁,最后提升到天国才得安息一样;巨大的窗子嵌着半透明的彩色玻璃,玻璃上有的画着宗教故事,其作用是使外面射进来的光线暗淡些,让里面烛光更明亮些,以使人们感到这里是尘世之外的另一个世界;大祭坛是宗教典礼的真正中心,它的柱子比较多,排列比较密,因而这部分显得更庄严肃穆,仿佛是最后的避难所。整个教堂建筑都给人以努力向上飞腾、超脱尘世、心驰天国的感受。^①

18~19世纪之交,希伯莱文明的精神在浪漫主义艺术中得到体现。不过,这一时期中人第一次取代了神而成了壮美形象的主体。在音乐和诗中我们看到人的主体性的空前高扬。贝多芬开浪漫主义音乐的先河,这位经历坎坷的大师自警要扼住命运的咽喉,而决不向它屈服,他要让自己的艺术表达比哲学更高的理性,帮助人们振拔现实的苦难,《英雄》、《命运》等交响曲鲜明体现了这种追求。华兹华斯等浪漫主义诗人认为自己的使命就是宣讲神谕,雨果则说:“近代的诗艺也会如同基督教一样以高瞻远瞩的目光来看事物。”^②

不难见出,西方从古代到近代的艺术形态就其发展巅峰而言刻画出“之”字形的轨迹:古希腊的雕刻为优美,中世纪的建筑为壮美,文艺复兴的绘画复归优美,而积极浪漫主义的音乐和诗歌又崇尚壮美……历史是否还将这样地在辩证否定中延伸,需要人们跟踪观察。

(三)两种文化大风格植根于心灵两系列

历史上即使没有出现过两希文明,科学文化与宗教文化的分立照样会客观存在。文化形态其实是人类心灵活动的成果,两希文明不过是心灵的两个维面在文化领域中较充分的展开罢了。科学文化

^① 参阅黑格尔:《美学》第3卷上册,90~96页,商务印书馆,1979。

^② 伍蠡甫主编:《西方文论选》下卷,183页,上海译文出版社,1979。

旨在认知外物,把握对象的本质,是心灵中要求和谐整一系列居主导地位,所以古希腊人普遍追求和谐、有序。他们热爱真理,自信而不自负。自信表明心理健康,不自负表明他们秉持承认自己无知的科学态度。是此他们的心灵空明澄澈,进行审美观照时多取向优美。宗教文化致力于人伦立法,将神的意旨贯彻于现实。神其实是人造的,存在于人的心灵中。人们没有意识到这一点,转而设定有一外在于己的神在支配。信徒虽然对神是谦卑的,可一旦得到神谕则因自居作用而自负,有高于一切的责任感,压倒一切的神圣感。这其实是心灵中要求自我实现系列居优势地位,进行审美观照时便更多取向于壮美。

因此,两种文化风格具有超越西方文化的更大的普适性。我国古代几乎未受两希文明的濡染,然而文化中同样存在两种基本的风格类型——人们一般称之为“阳刚”与“阴柔”。曾国藩认为:“大抵阳刚者,气势浩瀚;阴柔者,韵味深美。浩瀚者,磅礴以出之;深美者,吞吐而出之。”(《经史百家新钞》)阳刚者气胜,阴柔者韵胜,风格迥异。这不仅是共时性的区别,还存在历时性的更替关系。大致说来,我国文化,特别是艺术文化以中唐为界,此前多以气势胜,此后多以韵味胜。叶燮指出“中唐”之“中”实“乃古今百代之中,而非有唐一代之所独得而称中者”(《百家唐诗序》),是鞭辟入里之见。

不过,严格说来,所谓“阴柔”、“韵胜”乃至“婉约”等并非完全属于“优美”范畴。这是为人们所普遍忽略了的理论盲区,有待于我们深入探索。一些论者已感觉到,仅仅用壮美与优美的更替来考察文化风格和艺术发展史,尽管具有概括性的便利,但毕竟存在简单化之弊。

第十一节 弱美与丑

按客观的逻辑关系,壮美与弱美、优美与丑均是相互对立的范畴;只是考虑到阐述的方便,我们将直接肯定人的本质的壮美与优美

放在一起讨论,而将不能充分体现人的本质的弱美与丑排列在又一层次上。当然,从壮美、优美到弱美以至丑,这一顺序本身也反映客观的审美形态的嬗变。

一、弱美

(一)为什么要提出“弱美”范畴?

在审美形态学中完全有必要设立“弱美”范畴。1994年笔者在一篇美学论稿中谈及它,是基于以下几个方面的考虑:

第一,人学背景的展示。中国传统美学可谓一以贯之地以人学为背景,西方美学近代以来总体上看有一明显趋势,即走向人类学的阐释。应当形成这样的共识:是人的典型构成了审美的尺度,是人的类型构成审美形态学的主要基础。从气质角度看,如果人的理想形态属于“中行”一类,那么“狷者”与“狂者”一样有理由在其两侧获得一席之地;从神经活动看,如果人的理想形态属于“平衡型”,那么在“弱型”与“强型”(此指不可遏制型)之间就无品位之分。人有男性与女性之别,古今中外都存在一种较普遍的审美观念:对男性要求阳刚之美,对女性则倾向于以柔弱为美。^①莱辛有句名言:“上帝创造女人,用了过分柔软的泥土。”茹科夫斯基甚至吟咏道:“可爱的是鲜艳的容颜,青春时期的标志;但是苍白的面色,忧郁的征状,却更为可爱。”的确,人们不仅对过关斩将的关羽由衷仰慕,还同样对“病心而瞑其里”的西施寄予深切爱怜,如果有必要将前者看做是“壮美”,那么也有必要将后者与“优美”形态区分开来。优美实乃男性与女性共有的领域,阿波罗的美与维纳斯的美同属一种基本形态。

第二,艺术作品的显现。美学主要研究艺术美,而艺术美严格说来是存在于作品整体中的艺术理想的美。一般来说,艺术家以优美形态为追求的核心,但存在着从壮美到弱美之间的两极摆动。这是

^① 例如,马克思曾这样率真地回答女儿的问卷,毛泽东曾将身边护士的名字由“小强”改为“小弱”。

必然的。首先是因为艺术家的气质各有不同,如果说多血质、胆汁质类型的人(如郭沫若)更多地创造壮美形态,那么粘液质、抑郁质类型的人(如郁达夫)在审美追求中很可能向弱美一侧倾斜。其次是因为艺术家自身的际遇不同、处理的题材不同而直接导致创作激情的差异。一般来说,若是爱恋激情占优势,作品便体现为优美,若是感伤激情居上风,作品便体现为弱美,将李清照前期写的《如梦令》(“常记溪亭日暮”)和后期填的《声声慢》(“寻寻觅觅,冷冷清清”)相比照,显然可见这种分野。由于具体作品的产生多直接源自艺术家达到补偿或求得宣泄的现实需要,故感伤类作品极多,对于直接抒情写志的艺术形式尤其如此,如音乐中舒伯特的《冬之旅》、阿炳的《二泉映月》,诗歌中李煜的《虞美人》(“春花秋月何时了”)、陆游的《钗头凤》(“红酥手”)等。艺术中的弱美形态还有一种情形,即作品的感性外观虽然典雅、华丽,内在意蕴却贫弱、单薄甚至空虚,这在艺术史上是不乏其例的;它们虽不足为范,却构成艺术发展演变的一个必然环节,不能弃之不顾。

第三,美学自身的呼唤。审美是以人的尺度衡量对象,因此当包括对象世界的所有领域。既然现实生活 and 艺术世界中都有弱美形态存在,美学理论就应当予以正视,列入研究。遗憾的是,目前的审美形态学存在着明显的缺陷:一是罗列范畴有很大的随意性,一家一个样,均见不出严密的内在逻辑,这种任意涂抹甚至不及德国古典美学的大笔勾勒(优美与崇高对举);与此相联系,二是所列范畴即使无限增多,把各家的拼合起来,也不能基本完整地概括对象世界。建构审美形态学,也许应该首先区分基本范畴和变体范畴,或者说纯粹形态与复合形态,然后才有可能作较周密的、有层次的论述。例如,壮美(崇高)、优美、丑当为同一层次上的基本范畴,而悲剧、喜剧等则只能看做是基本范畴的复合形态,因为像喜剧这样的形态其实是壮美与丑的合成,没有崇高精神作基础,丑的东西就不可能被嘲弄,也就无所谓喜剧的存在。由此我们容易见出,基本范畴中只有同时设入“弱美”才算完整。正如叔本华曾经指出的,作为壮美真正对立面的是

优美,而是“媚美”;不过他所理解的媚美是“直接对意志自荐,许以满足而激动意志的东西”^①,如画的苹果酷似真物而刺激人的食欲,画的裸体太显肉感而刺激人的性欲等等,实际上这已超出审美形态的讨论而涉及鉴赏主体的审美态度问题。如果将“媚美”理解为内蕴空乏而仅以外观艳丽取悦于人,则可以把它作为从属于弱美的一种类型。毫无疑问的是,壮美的对立面不是优美,也不是丑,而当是弱美。这里,“弱”才是“壮”的适当的反义词,一者表不足,一者表超出;且“弱”兼含“柔”、“媚”^②等义。

综上所述,提出“弱美”范畴,既可得到人学实例的支持,又能得到艺术史料的印证,并且是完善审美形态学的必需。

(二)弱美形态的特点

如果说壮美形态的基本特点是“力的显现”,是内容突破、压倒了形式;那么,弱美形态的基本特点则是“力的贫弱”,一般来说是形式遮掩、压倒了内容。二者正相对待。自晚唐、五代始,词以清切婉丽为宗,柳永继承了这一传统,并且革新了词的体制和填词技巧;至苏轼而有风格上之大变,“一洗绮罗香泽之态,摆脱绸缪宛转之度,使人登高望远,举首高歌,而逸怀浩气,超然乎尘垢之外”(胡寅语)。相传苏轼官翰林学士时曾问幕下士:“我词何如柳七?”幕下士答道:“柳郎中词只合十八七女郎,执红牙板,歌‘杨柳岸晓风残月’。学士词须关西大汉,铜琵琶,铁绰板,唱‘大江东去’。”这一评价得苏轼首肯。柳永词形式严整,但气力不免羸弱;苏轼词气势雄浑,但“往往不协音律”(李清照语)。如果说后者为壮美,那么前者则偏于弱美。前人以“豪放”与“婉约”称谓这两种审美形态,非常贴切,大致说来,“婉约者欲其词情蕴藉,豪放者欲其气象恢宏。”(徐师曾:《文体明辨》)

弱美形态所欠缺的“力”是指人的本质力量,特别是指其中要求自我实现的意志力。弱美形象包含的思想、情感等未必不丰富,通常

① 叔本华:《作为表象与意志的世界》,289页,商务印书馆,1982。

② 荆浩指出:“媚者无骨”(《笔法记》)。

欠缺的是自由意志的统帅,是付诸实践的顽强毅力。在严酷的现实面前,主体虽然可能意识到自己的某种使命,有一种基于人的类本质的潜在追求,可是得不到行动的自由,既缺乏战胜外部障碍的力量,又缺少行将克服障碍达到目的的信心,于是追求的执著与行动的束缚构成尖锐矛盾,美好的憧憬与现实的处境形成巨大反差,迫使主体在精神上亦不能自拔,内心充满寂寞感或失落感;与此相联系,弱美对象还常表现为对他者的依赖,缺少自主的能力。《红楼梦》中的林黛玉形象就鲜明地体现了这些特点。

这一审美形态于是出现形式与内容的矛盾:前者的艳丽遮掩了后者的匮乏(相对于完满的人生理想而言)。此处所谓形式,仅就对象的感性外观而言,一般说来它要么是纤柔的,要么是艳丽的,纤柔与艳丽都体现了女性的特征,因此常常结为一体。如温庭筠的《菩萨蛮》(“小山重叠金明灭”)采用纤柔而艳丽的笔触,恰到好处地描绘出一贵族女子懒起晨妆时表现出的娇贵而空虚的生活特征。弱美形象的内在意蕴多含哀情、愁绪,情感是下行的,婉曲低回,故常令审美主体黯然神伤,与壮美形象的催人奋发、激起情感上行刚好相反。也正是在这一方面,弱美与给人以完满、自由感受的优美形态区分开来。试比较下面两首词;

春日游,杏花吹满头。陌上谁家年少,足风流,妾拟将身嫁与,一生休。
纵被无情弃,不能羞!(韦庄:《思帝乡》)

玉炉香,红烛泪,遍照画堂秋思。眉翠薄,鬓云残,夜长衾枕寒。梧
桐树,三更雨,不道离情正苦。一叶叶,一声声,空阶滴到明。(温庭筠:《更
漏子》)

它们同是写恋情,就形式的艳丽而言后者决不亚于前者,但前者情调爽朗、豁达,当属优美形态,后者情调悱恻、凄苦,则属弱美形态。人们通常将弱美形态的作品笼统地归入优美,多是只注目于外在形式而未兼顾其内容特性之故,而这显然背离了美是外观与内蕴的和谐统一的公认的逻辑起点。并且,从内容倾向上看,优美是自足的,壮美是溢出的,作为不足者(相对于人生理想而显缺失)的弱美理当另

列为一类。

(三)弱美形态的实质

弱美形态的实质同样应该从世界₂中寻找。一方面,审美尺度在人的心灵中,审美客体的特征只有对照这审美尺度才能确定其形态归属,在狮、虎眼里,牛、马都是怯弱的。另一方面,无论是自然物还是社会生活中的事物都是多面体,审美主体总是依据自己的个性(特别是气质)去感受、评价,因而形成不同的形象,一般来说,神经系统属强型者较多注意生活中富有生气的一面,属弱型者则较多注意生活中令人感伤的一面。假如一个人以泪眼看世界,万物都可能是忧伤的神色。《西厢记》中因与恋人离别而柔肠寸断的崔莺莺,望着令常人欣悦不已的满山红叶,竟唱出“晓来谁染霜林醉,总是离人泪”的悲切句子。^①当然,时代精神、人生遭际等也在客观上影响弱美形态的形成,不过它们都是外因,外因只有通过内因才能发挥作用。

弱美形态的实质在于:它体现了人的心灵中要求自我实现的倾向贫弱乏力,被要求和谐整一的倾向所遮掩。虽然它可能并不缺少情感体验与价值评价,但却缺少自由意志的有力统帅,因而有关情思局限于秀雅的感性形式内洄流,得不到现实的外化——通过改造现实来显现自身。唐后主李煜为赵氏所虏,遥望故国,充满对过去生活的眷恋,然而只能想却不能做,这样愈想愈悲伤,深广而持续的愁绪犹如滚滚江水在胸中流淌。在这样的心理场中,无论是春花、秋月,还是微风、青草等,不能不统统弱化而为感伤的形象。

体现在艺术上,弱美形态是气弱韵显。孟子说:“夫志,气之帅也;气,体之充也。夫志,至焉;气,次焉。”(《孟子·公孙丑上》)气弱,是因为缺少自由意志的统帅。韵显,正是女性柔弱之美的基本特征,至少从宋代起,人们以“妇人有条致者为韵”,现代汉语中,“风韵”一词只限于形容女性的风姿神貌。在传统风格学中,气弱韵显包括“轻

① 我们知道,同样是面对满山红叶,杜牧曾咏叹:“停车坐爱枫林晚,霜叶红于二月花。”(《山行》)

靡”、“纤秣”、“绮丽”等具体类型。按照钟嵘的看法，魏晋时张华的诗作就属于气弱韵显的弱美类型：“其体华艳……多为妍冶……恨其儿女情多，风云气少。”（《诗品》）

研究弱美形态具有重要的现实意义。歌德认为西方近代艺术患有“软弱”的通病，他说：

你面临的确实是些颇有才能的画家，他们学习到不少东西，获得了一定程度的艺术鉴赏力和艺术技巧，只是所有这些画似乎都缺乏了什么，缺乏的就是男子汉的魄力……这种力量在过去一些世纪里到处都表现出来，现在却看不到了。这种情况并不限于绘画，其它各种艺术也有同病。我们这一代人的通病是软弱，原因很难说，不知道是由于遗传还是由于贫乏的教育和营养。^①

我们大胆提出“弱美”范畴，就是试图对歌德所指出的这类现象进行解说。到此为止，我们仅作共时性的剖析，后面还将展开历时性的描述。^②

二、丑

（一）“丑”的研究历史

在古希腊罗马时期，“丑”被看做是与“美”相对的范畴。其时人们大多对丑持否定、鄙夷态度，忒拜城甚至还出现过一条法律：“不准表现丑”。不过，在亚里士多德的《诗学》里，丑与喜剧性联系起来，滑稽被界说为丑的一个部分：“滑稽的事物是某种错误或丑陋，不致引起痛苦或伤害。”^③古罗马的西塞罗也将丑与喜剧性联系起来。其后普罗丁还说过：“去掉坏的人物，戏剧的力量也就消失了；这些人物的戏剧不可缺少的组成部分。”^④

① 《歌德谈话录》，228页，人民文学出版社，1978。

② 关于这一审美形态，人们或称为“柔美”，与优美难于区分；或称为“媚美”，明显具有贬义；或称为“华美”，但它的内容未必空虚。因此似以“弱美”为当。

③ 《诗学·诗艺》，16页，人民文学出版社，1962。

④ 转引自吉尔伯特·库恩：《美学史》，182页，上海译文出版社，1989。

到了中世纪,丑仍被看做是与美相对立的一种审美形态,奥古斯丁认为,美是自身就能看得明白并受称赞的;与它相对立的是可耻和丑。在他看来,整个宇宙是美的,单个事物的丑不能影响这整体的美。

文艺复兴时期,阿尔伯特把丑看成某种缺陷和错误,主张艺术应该尽量遮盖描写对象的丑。他举例说,古人画安提戈涅的肖像就只画她有只眼睛未被挖出来的那边脸,而伯利克里的头长而丑,为他画像的艺术家就给他加顶头盔。达·芬奇的看法有所不同,他劝画家们把相邻的两个直接对立物混合起来,以便通过对比用一个来衬托另一个。

古典主义理论家把艺术分为低级和高级的两类,禁止用“高级”艺术描绘具有代表性的丑陋的事物。

在启蒙主义美学中,莱辛的观点最有代表性。他认为艺术的对象不应该像古典主义所主张的那样仅仅局限于美,“艺术摹仿要扩充到全部可以眼见的自然界,其中美只是很小的一部分。”^①不过他同时指出,这不适用于绘画,古希腊人以美作为造形艺术的最高法律是对的。

浪漫主义的美学家进一步肯定了丑在艺术中的地位。1797年,许莱格尔在他的希腊诗歌研究论文集中“破天荒第一次提到了‘关于丑的理论’”(鲍桑葵语)。把丑看做是美的否定的体现。雨果在创作实践中贯彻了“畸形靠近着优美,粗俗藏在崇高的背后,恶与善并存,黑暗与光明相共”的原则。

19世纪下半叶,丑几乎成了德国美学中的主要问题。一位黑格尔哲学的信徒——罗森克兰茨1853年出版专著《丑的美学》,考察丑的本质和起源。他认为,丑陋本身就等于恶;丑承认自己软弱无力并能转化为喜剧性,喜剧性把丑与美调和起来。

在西方现代美学思潮中,丑的问题几乎成为人们注目的中心,这

^① 莱辛:《拉奥孔》,18页,人民文学出版社,1979。

与西方现代艺术普遍致力于鞭挞丑乃至宣扬丑的倾向是相一致的。K.吉尔伯特描述这种美学思潮道：“采用‘丑’这个词现在已把它看做是对审美无害的，无论是皱皮老妇人的肖像，诗中不和谐的韵脚，音乐中的不协和音，绘画中的棱角和剧本中粗野的台词都是如此。在这种复杂的、不想讨好的描写面前畏缩不前，应归罪于观众的胆怯和智力的狭隘。”^① 传统的审美观念似乎被彻底颠覆。

（二）作为审美形态的丑的特点与实质

丑的形象的形成同样离不开人的审美尺度。葛洪说得好：“不睹琼琨之熠烁，则不觉瓦砾之可贱；不覩虎豹之或蔚，则不知犬羊之质漫；聆《白雪》之九成，然后悟《巴人》之极鄙。”（《抱朴子·广譬》）只要能领略合乎尺度的事物的美，也就能分辨出某些审美对象的丑。

丑的突出特征是混乱与缺失。所谓混乱，是指它虽然具有构成美的一些基本元素，但其组织是无形式的。一个人虽然有五官，但若嘴歪眼睛斜，就被看做丑的了。一个人即使有丰厚的知识修养，可当他处于神志错乱的癫狂状态，则丧失了性格美。疣赘也是一种混乱，画蛇添足就是违反了合规律性。所谓缺失，是指它缺少构成美的一些元素。艺术作品外观的缺失就破坏了感性形式的平衡，内容的缺失更使它成为空洞甚至无生气的东西。罗丹曾指出，希腊的雕刻，生命使它们的肌肉显得灵活而温暖；至于学院派的脆弱玩偶，死亡使它们显得冰冷。由于缺失，丑接近于弱美；由于混乱，丑接近于壮美。丑，本来就是在弱美与壮美之间获得自己的一席之地。

这里需要注意的是，与美一样，丑也存在着典型形态与单面形态之分。丑的单面形态表现为外观与内质相矛盾，有的人外表端庄秀丽而内心却空虚愚蠢，人们常称之为“花瓶儿”、“绣花枕头”；有的人表面上道貌岸然，骨子里却充斥着男盗女娼，人们通常称之为“伪君子”；还有一些人形貌丑陋却心地善良，如雨果《巴黎圣母院》中的卡西莫多，在现实生活也不乏其例。丑的典型形态则是外表丑陋与内

^① 转引自朱狄：《当代西方美学》，153页，人民出版社，1984。

里凶恶、愚蠢、空虚的集结,如老舍《四世同堂》中的肥鸭子太太等,它在喜剧作品中经常被刻画,而在现实生活中相对较少。我们这里只就丑的典型形态立论。

审丑的心理感受是厌恶与讽刺激情占优势。厌恶是人们对丑恶、丑陋东西的一种本能的情绪反应。其实,即使是着力展示丑的西方现代艺术家也未丧失这种本能,不然他们刻画丑就是盲目的。对现代艺术思潮颇有影响的波德莱尔,将自己的诗集题名《恶之花》,便是有意激起人们的厌恶感受,从其中的《兽尸》我们看得更清楚:“我的爱,请回忆今天看见的一物,在这风和日暖的上午,一具污秽的兽尸躺在小路拐弯处,把遍地碎石作为床褥。……腐烂的肚子上苍蝇成群嗡嗡,冒出黑压压一片蛆虫,蛆的大军汇成浓稠的液体……爱人啊,你也将像此污物一样……”作者不明明是在使人侧目掩鼻吗?当然,由于审美活动中主体与客体已形成距离,所以观照丑的东西时可能获得认识对象实质的满足。在认识丑的具体实质时,不可避免地引发深层次的评价,因而出现讽刺激情。讽刺激情的出现,标志着审美主体在俯视对象,丑的对象就向喜剧对象转化。

许莱格尔将“丑”界定为“恶的令人不愉快的表现”^①,显然是着眼于丑的典型形态。我们可以更进一层说,丑的实质是自由意志与自性原型均被遮蔽(与无限之物绝缘),因而心灵两系列的活动被扭曲、被变形,既不合规律性,又不合目的性。丑在艺术作品中的体现是气乱韵无:它也许并不缺少力量,但是缺少组织;由于处于混乱状态,不可能有和谐、雅致、淡远的韵度。丑与壮美的质的区别在于一者体现人生的负价值,一者体现人生的正价值。

最后我们有必要辨析一下“以丑为美”和“化丑为美”问题。

“以丑为美”有两种情形。一种是正常的,一种是病态的。刘熙载讲过:“怪石以丑为美,丑到极处,便是美到极处。”(《艺概·书概》)值得注意的是,这里讲的只是石头而不是一切。的确,人们常常欣赏

^① 见于鲍桑葵:《美学史》,390页,商务印书馆,1985。

山石及某些植物(如盆景中)形状的新奇怪异。但是对于动物,特别是对于人自身则不如是观。如果有谁津津有味地欣赏那些畸形儿,人们完全有理由指责他丧失人性,或者送他进精神病院接受治疗。

与此相联系,对“化丑为美”的说法我们也当有所分辨。罗丹说过:“……常有这样的事:在自然中越是丑的,在艺术中越是美。”^①丑的东西进入艺术世界后作为形象仍是丑的,但艺术家揭示了对对象的性格就是他表现的成功。罗丹其实是就后一种意义上而言的,他所说的“美”与一般的理解有不同。如果艺术中丑的形象(如莫里哀笔下的答丢夫)真的是美,那么又回到“以丑为美”问题上来了。艺术家不免偏爱自己创造的形象,但对丑的刻画并未妨碍他们的审美判断。罗丹塑造的《思》的人物才真正是美的形象,《欧米哀尔》则是丑的,生活中的罗丹只会追求前者而不会是后者(前者确实是以他的学生和恋人为原型创造的)。毕加索和达利笔下有许多丑的形象,可是这两位艺术家在选择生活伴侣时都体现了对美的大胆而执著的追求。

(三)丑的描绘在艺术中的作用

人们在现实生活中否定丑,在艺术世界中却描绘丑。这是因为,近代以来人们越来越感到,在艺术中回避丑只是胆怯的表现,无补于人类在实际生活中战胜丑、克服丑;此外,艺术自身的发展也有描绘丑的需求。大致说来,丑的描绘有如下作用:

第一,将现实生活中的丑移置于艺术世界,人们可以对丑自由地进行暴露(认识)和鞭挞(评价),取消丑的东西存在的理由,从而获得心理上的满足。现实生活中的陈世美式的人物比比皆是,由于与有着这样那样的关系,使他们的行径得不到道德的谴责,将这类人物与我们拉开距离,放在舞台上并加以典型化,人们就容易认识和评价了。还有一种情况是丑在现实中太强大,如人们对当地的“镇关西”敢怒不敢言,艺术则提供了让我们宣泄情感的机会。这两种情况

^① 《罗丹艺术论》,24页,人民美术出版社,1987。

都是直接的,关涉形象本身的审美判断。另有较为间接的情形,如罗丹创作的《欧米哀尔》(又称《老妓女》)中形象的外表是丑的:面容憔悴,胸脯干瘪,皮肤皱褶,枯槁得像一具木乃伊。但是该谴责的不是形象本身,而是她身处其间的社会,夺去了她的青春年华以后无情抛弃了她。

第二,反衬美的形象,使不太美的显得美,使美的显得更美。左拉的小说《陪衬人》中叙述了这样一个故事,某人别出心裁在巴黎开了一家出租陪衬人的交易所,专找一些乡村的丑陋姑娘供贵妇人们选择,生意居然十分红火,贵妇人们都急切地以陪衬人来衬托自己的高贵端庄。雨果曾直截表达过以丑衬美的艺术观点。我国当代电视剧《唐明皇》的导演们从杨贵妃出场后有意在其它女性角色的相貌上降低标准,大约是要突出杨贵妃的使“六宫粉黛无颜色”的超凡的美。

第三,丰富美的内涵,促进美的具体样式更新。固执于既有的美的样式就会形成千人一面,学院派在这方面有着深刻的教训。现实生活中确如托尔斯泰所说:“幸福的家庭都是相似的;不幸的家庭各有各的不幸。”罗丹之所以认为刻画丑的形象更便于揭示其性格特征,道理也在这里。雨果说得好:“美只有一种典型;丑却千变万化。”^① 对于艺术创新来说,丑的形态作为其中一个环节必不可少。创造活动往往有一个混乱的前奏,天下大乱才能彻底破坏旧秩序,才能走向新的天下大治。荣格认为,心灵中的阴影原型兼有破坏性与创造性;据马斯洛考察,富有创造力的人的心理状态,一般存在混乱与秩序的张力。我们可以说,丑其实是艺术文化中的靡非斯特,浮士德的性格因靡非斯特而丰富,艺术作品因丑的介入而丰富。西方现代艺术在艺术发展史上也许正充当着靡非斯特的角色。

三、审美形态的共时把握与历时嬗变

在描述了基本的审美形态之后,现在我们将它们放置在一个系

^① 伍蠡甫主编:《西方文论选》下卷,187页,上海译文出版社,1979。

统中考察,以便进一步揭示它们之间的内在联系。无论是在文艺学还是在美学中,形态论的始端潜在地联系着本质论,正像黑格尔所指出的,“分类的真正标准只能根据艺术作品的本质得出来”^①。其终端则连结于发展论,共时性的形态划分若能用以描述艺术的历史变迁,便实现了逻辑与历史的统一,这正是我们的理论建设所追求的。事实上,黑格尔的巨著《美学》已经垂范。

(一)从心灵活动的平衡状态看审美形态的分野

人的生命需要动态平衡。按照热力学第二定律,对一个孤立系统来说,一切不可逆过程都会使熵增加,最终使该系统趋于平衡态并走向死寂。一个世纪后,人们认识到,生命在于运动,在于新陈代谢,有机体在与外界的物质和信息交换中不断吸收负熵,因此处于动态平衡中,保持着活力。动态平衡是有序与无序的统一,是从有序到无序再到新的有序的循环往复的过程。^②

人类心灵同样只有在动态平衡中才能维持其活动。完全无序固然宣告一系统归入死寂,但是过度有序也会抑制系统的生机。计算机活动十分有序却无创造性。经验告诉我们,女孩比男孩更追求有序,但一般来说,男孩较女孩却更有创造性。凡是富有创造力的人,总是在有序与无序的张力中展开思维活动,艺术创作往往先是“万涂竞萌”,思绪纷至沓来,然后刻镂于无形之中,意象逐渐明晰,最后传达出来,方能“出新意于法度之中,寄妙理于豪放之外”。

就心灵的结构看,决定心灵动态平衡的是其两大系列的活动状况。心灵由浅入深的三层面之间不存在平衡问题,其变化主要有三种形态:由于老迈或病残而导致感性萎缩,由于专业分工而导致偏重认知或偏重评价方面,由于缺乏高远的追求和深层的开悟而让志性层面遮蔽。这三种情形都影响审美,甚至在根本上制约着美的形象能否形成,可是却不能决定审美形态的区分。相反,心灵的向外发散

① 黑格尔:《美学》第3卷,上册,12页,商务印书馆,1979。

② 笔者赞同薛定谔等科学家的观点,生命是以有序为基础的。

要求自我实现与向内收敛要求和谐整一的双向运动贯穿于所有文化领域的创造过程,二者的此强彼弱、此消彼长决定着心灵产品的形态区分。事实上,无论是巴甫洛夫高级神经学说中的“强型”与“弱型”,还是荣格人格理论中的“外倾”与“内倾”,所涉及的都是人类心灵的两系列的活动状态。

为了论述的严密和表达的直观,我们不妨借鉴数学方法,将心灵的向内收敛的要求和谐整一的认识性系列(自性原型为基础,经符号化后体现为韵致)设为 x 轴,其正值表示形式的合规律性,将向外发散的要求自我实现的意向性系列(自由意志为基础,经符号化后而体现为气势)设为 y 轴,其正值表示意蕴的合目的性;于是在同一坐标系中可以清楚见出壮美、优美、弱美、丑四种基本审美形态的区别与联系。在这里,我们还可以清楚见出审美形态、广义的美、狭义的美三个领域的区分:审美形态领域指整个的审美对象世界,广义的美兼指壮美、优美和弱美,狭义的美则仅指优美。不过,在狭义的美的领域,我们还应该引出一条直线,它由纵横等值的坐标点组成,标示出人类审美理想的终极所指。(如图)

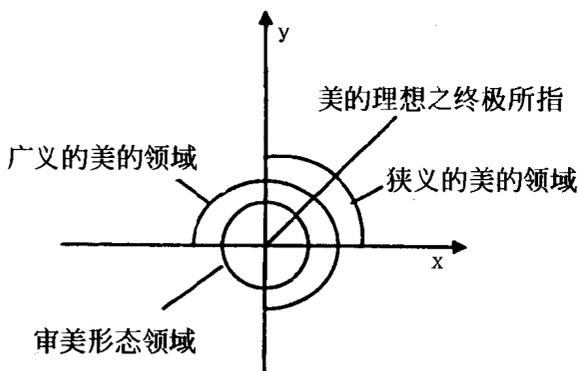


图 4-1

诚然,在不同的历史时期,人们存在着不尽相同的审美理想,有时倾向于壮美,有时位移于弱美;但是必须承认,在仪态万千的审美理想中存在一终极所指,这就是人们孜孜以求却总是把握不住的美的本体。歌德的看法不无道理,他说:“美其实是一种本原现象,它本

身固然从来不出现,但它反映在创造精神的无数不同的表现中。”^①也许正是由于存在着这样一条具有强大磁力的中轴,决定了人们在更多情况下追求古典的美(优美),决定了在艺术发展过程中有顽强的复归倾向。壮美邻近丑的一侧即西方美学家所谓的崇高,弱美邻近丑的一侧有时被称作“媚美”,壮美和弱美形态越过度量关节便滑入丑。崇高与丑密切关联,博克认为丑可以完全和一个崇高的观念相协调;康德认为崇高可以无形式。媚美与丑也为近邻,如罗丹所指出的,艺术中的丑,就是那些虚假、做作,但求浮华、纤柔、矫饰的东西。^②由于丑不合乎人类追求和谐完满的生命本性,因此人们在这一审美领域不会流连很久。四种审美形态基于其内部的矛盾性而处在不断相互转化过程之中。

(二)从内容与形式的相对关系看审美对象的不同形态

前面我们已经谈到,将艺术作品或美的形象划分为内容与形式并不科学,因为这种区分在逻辑上混淆不清,这里我们却不能不迁就人们的习惯用法,只是以“形式”特别表示作品或形象的外观。

在黑格尔的美学中,内容与形式的关系是考察审美形态变迁的重要维度。黑格尔将美界定为理念的感性显现,美是内容与形式的完美统一本是其题中之义,因此,“理念”与“感性形式”之间统一关系的某种错位就是对“理想”的偏离。他以古希腊雕刻为 midpoint,此前的象征型艺术主要为崇高形态,是内容压倒形式;此后的浪漫型艺术同样出现内容与形式的分离,只是很难遽断它是形式压倒内容。由于黑格尔将内容与形式同精神与物质两种维度强扭在一起,而“形式”又不能等同于“物质”,所以妨碍了他作清晰的逻辑表述。

经过将审美形态纳入同一坐标系统后,我们希冀能在黑格尔的

① 《歌德谈话录》,132页,人民文学出版社,1978。

② 现实生活中事物从弱美向丑过渡的必然性可参阅闻一多诗《死水》,如其中写道:“这是一沟绝望的死水,这里断不是美的所在,不如让给丑恶来开垦,看他造出个什么世界。”——朱自清先生认为当以物极必反的观点解释这几行诗。

美学思想基础上讲得更清楚些。

在一定意义上说,美是审美理想的现实化;而审美理想的终极所指是美的本体,它是内容与形式、合规律性与合目的性、有限与无限的完美统一。其中,合规律性与合目的性正好吻合心灵的两大系列,并且分别联系着构成美的形象的形式理想与人生理想。我们以形式理想与人生理想为参照,符合者为“强”,不及者为“弱”,这样便容易见出:壮美在内容上强,在形式上却弱,是内容大于形式,无限压倒有限,合目的性突破了合规律性;优美在内容与形式两方面均属强,具有美的本体的基本特性;弱美在内容上是弱的,在形式上则是强的,是形式遮掩了内容,有限束缚了无限,合规律性压倒了合目的性;丑在内容与形式两个方面都是弱的,是恶的内容获得令人厌恶的表现,有限与无限绝缘(在“荒诞”范畴中我们还将述及),既不合目的性又不合规律性。四者的分别可以下表直观显示:

	壮美	优美	弱美	丑	参照系
形式	弱	强	强	弱	形式理想
内容	强	强	弱	弱	人生理想

也许可以差强地说,优美是一种健康美、圆足美,壮美是一种亢奋美、雄放美,弱美则是一种病态美、媚态美。优美反映出生命的最佳状态,丑是生命重整旗鼓的必要阶段。从壮美到达优美的顶峰,生命开始下行,经弱美、丑后再度进入壮美状态,如此实现了它的动态平衡。

人类历史是在壮美状态中揭开的。维柯把它称之为“神的时代”和“英雄时代”,确有其文化学的根据。请看华夏民族早期神话的夸父形象:

(1)大荒之中,有山,名曰成都载天,有人珥两黄蛇,把两黄蛇,名曰夸父。(《山海经·大荒北经》)

(2)夸父与日逐走,入日。渴,欲得饮,饮于河、渭,河、渭不足,北饮大

泽,未至,道渴而死。弃其杖,化为邓林。(《山海经·海外北经》)

根据(1)的描述,虽不见夸父面目,仍透出几分狰狞,夸父是一个奇异、怪诞的形象;根据(2)的记述,夸父是一个崇高的悲剧人物,其力量之强大,气魄之雄豪令人高山仰止。他虽然死去,但其精神永远活在人们心中,陶渊明有诗云:“夸父诞宏志,乃与日竞走。俱至虞渊下,似若无胜负。神力既殊妙,倾河焉足有。余迹寄邓林,功竟在身后。”(《读山海经》)

其实,确切地说,夸父精神本来为人类与生俱有,夸父不过是这种追求把握无限的精神所虚拟的人物形象罢了。正是因为具有这种精神,人类在追求达到理想社会的历史征程中百折不挠,而人类的历史征程从客观上决定着审美形态的历史嬗变,美(理想)的追求则通过形态的嬗变不断开辟新的道路。

(三)从艺术的发展演变看审美形态的历时流转

艺术的发展受社会历史条件的制约,所谓“时运交移,质文代变”。一个时期的社会历史由兴而衰,必定存在一个过程。马克思曾指出:“黑格尔在某个地方说过,一切伟大的世界历史事变和人物,可以说都出现两次。他忘记补充一点:第一次是作为悲剧出现,第二次是作为笑剧出现。”^① 其实,在悲剧与笑剧之间还有两个阶段:事物发展到顶峰和开始走下坡路。无论是个别人物还是历史时代大都如此。

我国封建社会经历了多次王朝更替。凡是历时较长的朝代,一般来说都经历了四个阶段:先是励精图治,开国者切身感到水能载舟,亦能覆舟,因而兢兢业业;经历几十年的治理,国运昌盛,出现太平盛世;然而好景未必太长,政治腐败,国运渐衰,似乎任何人都无力回天;最后社会进入动乱阶段,政权摇摇欲坠乃至分崩离析。与这四个阶段相对应的社会心理的主导倾向分别是英雄的、爱恋的、感伤的和讽刺的。社会心理是时代的晴雨表,又为审美观念的变迁定下了

^① 《马克思恩格斯选集》第1卷,603页,人民出版社,1972。

基调。

作为社会实践主体的人是艺术表现的中心。人既是创作主体，又是描写对象，因此人的一生的历程更直接地制约着艺术的形态嬗变。同样地，人的一生大都存在四个阶段：奋发进取时期，此时初生牛犊不畏虎，热切进取，显示壮美状态；成熟知足时期，事业走向巅峰，家庭趋于完满，内心悦乐和谐，近于优美；消沉蜕化时期，既无进取的斗志，又无进取的路径，“病树前头万木春”，于是感物伤怀，这样的心态最易滋生弱美；衰老愚顽时期，思想已僵化，时境在变迁，一介人现实便处处不合时宜，成为可笑甚至可鄙的对象。

艺术的发展变化还取决于自身的规律。任何一种艺术形式都有自己的生命历程，如王国维所说：“盖文体通行既久，染指遂多，自成习套。豪杰之士，亦难于其中自出新意，故遁而作他体，以自解脱，一切文体所以始盛终衰者，皆由于此。”（《人间词话》五十四）艺术形式的生命历程直接成为艺术发展周期的体现形式。

明代文论家胡应麟曾就唐诗的演变分析道：“初唐体质浓厚，格调整齐，时有近拙近板处。盛唐气象浑成，神韵轩举，时有太实太繁处。中唐海洗清空，写送流亮，七言律至是，殆于无可指摘，而体格渐卑，气运日薄，衰态毕露矣。”（《诗薮·内编》卷五）尽管他指出了唐诗嬗变的三阶段都有弱点，但是它们大致吻合审美形态从壮美到优美、再变为弱美的基本理路。黑格尔将艺术作为一种文化形式进行总体把握，区分出前后相属的三种类型，他所谓的象征型艺术属壮美形态，古典型艺术属优美形态，可以说确凿无疑；至于浪漫型艺术，也颇类似我们所讲的弱美形态——其一，黑格尔借鉴的是歌德的观点，而歌德将“浪漫的”理解为“病态、软弱”的；^①其二，黑格尔自己明确地将浪漫型艺术的特征描述为“通过眼泪的微笑”，“眼泪来自苦痛，而微笑则来自和悦”^②。

① 参阅《歌德谈话录》，188页，人民文学出版社，1978。

② 黑格尔：《美学》第1卷，204页，商务印书馆，1979。

这种三分法是很有道理的,大量的艺术史实可以为证。古希腊建筑的柱式存在三种风格:较早的多里克式单纯却刚健,稍晚的爱奥尼亚式轻快而精致,更晚的科林斯式则不免纤巧与繁缛。古希腊的雕刻在公元前6至5世纪走向成熟,作品颇多阳刚之气;公元前4世纪技巧之圆熟达到顶点,作品更重优雅之美;至希腊化时期,这一艺术形式逐渐失去往日的蓬勃生气,向感伤及风格化方向下滑。再如我国雕塑,秦汉时严峻,唐宋时典雅,至明清而显得妍媚,等等。

然而三分法没有注意到丑。很多艺术史家主张四分法。唐代张彦远在《历代名画记》(我国第一部完整的绘画史)中写道:“上古之画,迹简意淡而雅正,顾、陆之流是也;中古之画,细密精致而臻丽,展、郑之流是也;近代之画,绚烂而求备;今人之画,错乱而无旨,众工之迹是也。”文中“中古”、“近代”、“今人”三者分别为优美、弱美、丑显而易见,“上古”近于壮美形态也可从下述材料得到验证,作者随后评顾恺之的用笔为“紧劲联绵,循环超忽,调格逸易,风趋电疾”。无独有偶,德国著名艺术史家文克尔曼在《古代艺术史》中将希腊艺术也分为四个时期:最早的风格有力却生硬,它在无形式的艺术尝试之后出现;其次是“崇高”风格,艺术以追求雄伟为主要目的,但仍有生硬之嫌;再次是“美的”(或称为“秀美”)风格;最后是模仿风气,其时艺术已无发展余地,“被迫向后倒退”。^①按照这种看法,古希腊艺术经历了“丑—壮美—优美—弱美”的四阶段行程。法国当代艺术史家热尔曼·巴赞考察了从史前到现代世界范围的艺术发展演变,从更普遍的意义上提出“四阶段”说,即原始的、古风的阶段,这是实验期;随后进入古典阶段,这是成熟期;再往后是学院的风格主义的阶段,可以大略称之为贫血期;最末演变为巴洛克阶段,或可称之为奔突期。作者虽然对最后阶段并无贬义,但我们知道,“巴洛克”出自西班牙语,原意是“形状歪歪扭扭的珍珠”,18世纪的古典主义者以此尊号奉送

^① 参阅鲍桑葵:《美学史》,315~320页,商务印书馆,1985。

前辈是嘲讽其作品扭曲、怪诞。^①

其实,三分法与四分法是相通的。胡应麟对晚唐未予理会,而晚唐文学正走向讽刺。黑格尔已看出,近代艺术开始注重描绘丑,不过照他的观点,艺术至此已走向衰亡,因而不再论及。在古希腊和我国唐代,艺术的发展大致与社会的兴衰相同步,审美形态的嬗变井然有序;在艺术与社会之间发展不平衡的时代,仍有理路可循,只是复杂一些罢了。

康德的美学主要是审美心理学,着重于审美心理的剖析和建构;黑格尔的美学基本是艺术哲学,着重于揭示艺术的嬗变及其体现的时代精神。我们试图将两位大师的观点统一起来,以美的结构的内部变化解释审美形态的嬗变并说明艺术发展的周期。限于篇幅,此节已不可能进一步展开。记得鲍桑葵说过,一种美学思想,当其最富有历史感的时候总是最富有生命力;让我们朝着这一目标继续努力吧。

第十二节 审美对象的复合形态

我们将壮美、优美、弱美、丑作为基本审美范畴,在于它们尽管形态不同,却都是在美的结构内变化。悲剧与喜剧等并不具有这种纯粹性,不可能仅凭美的基本结构衡量;它们由壮美等基本范畴复合而成。审美形态的复合形态多种多样,我们这里只列举较常见的几种。

一、悲剧

美学意义的悲剧范畴又称“悲剧性”、“悲”等。不过,既然被看做是审美形态,还是以“悲剧”称谓较有实体感。

^① 参阅热尔曼·巴赞:《艺术史——史前至现代》,634~648页,上海人民美术出版社,1989。

(一) 戏剧中悲剧的几种类型

在日常用语中,只要是场景或结局悲惨的事物都被称作“悲剧”。例如一个罪犯恶贯满盈,终于被押上断头台,受到应有的惩罚,人们会说这是该罪犯的“人生悲剧”。这样的说法显然不具有美学意义。

戏剧中的悲剧一般是艺术家对生活中的悲剧进行审美观照的结果,因而可以看做是作为审美形态的悲剧的较直接体现。然而戏剧中的悲剧也在变化之中,似乎没有人能用某一定义来圈定它。我们这里无意于对戏剧中的悲剧进行概括,而只希求发现悲剧审美形态的普遍特点。

西方戏剧中悲剧的地位突出,且发展比较完善。一般认为它经历了前后相续的三种基本样式。

1. 命运悲剧。古希腊戏剧在世界三大戏剧文化(还包括印度梵剧、中国戏曲)中出现最早,其主要成就在悲剧。该时代的悲剧特别追求情节的引人入胜,人的现实奋斗与冥冥中的定数是展开故事情节的常见的张力结构;且人类早期普遍存在天命观念,以命运为题材吻合人们的社会心理。索福克勒斯的《俄狄浦斯王》是一部典型的命运悲剧。剧本取材于古老的传说,俄狄浦斯在忒拜王宫即将出生时被预言将杀父娶母,因而一出生就被遗弃,送给了邻国的牧羊人,牧羊人又献给本国无嗣的国王。长大后俄狄浦斯怀疑自己的出身而求神谕,神警告说,他将杀父娶母。俄狄浦斯为了避免犯罪而逃到国外,路上与人相争,格斗中杀死了车上的老者。往前走来到忒拜,解答了斯芬克斯之谜,为当地人制服了妖魔,于是忒拜人拥戴他坐上刚刚空出的王位,并娶了新寡的王后为妻。一时国家安宁,他与王后生了二男二女。后来为了平息忒拜国内流行的瘟疫,俄狄浦斯按照神示千方百计寻找杀害前王拉伊俄斯的凶手,结果发现要找的凶手就是自己,而前王正是自己的生父。见此他百感交集,刺瞎自己的双眼,要求放逐,……不难见出,这位悲剧主人公是无辜的,他有善良的愿望、坚强的意志,尽管努力反抗却仍然逃不脱命运的安排。

2. 性格悲剧。历史的发展使人们逐渐揭去事物神秘的面纱,开始在人自身寻找一些悲剧事件的原因。欧洲经历漫长的中世纪迎来了文艺复兴,人觉醒了,要求个性解放,人格自由充分发展,因此性格逐渐成为悲剧艺术家关注的中心。莎士比亚的《哈姆雷特》取材于12世纪丹麦的史实,不过剧中人物性格显然当代化了。哈姆雷特具有文艺复兴时代一切先进人物的特征:赞美人类,平易近人,努力探索,有理想抱负,受到群众拥戴。然而父王被杀,叔父篡位,母后改嫁诸事实粉碎了他的美好憧憬,使他忧郁寡欢;他决心对奸王复仇,重整乾坤,但尽管思深虑密,却苦于行为难作抉择,一再迟疑、延宕。最后被奸王借刀杀人,死于女友的兄弟之手。他的死唤起人们对社会黑暗势力的憎恨。

3. 社会悲剧。近代以来,艺术题材越来越世俗化,悲剧的主人公很多是普通人,他们的悲惨遭遇既不能归咎命运,也不能归咎其性格,而是社会的不公平所致。如根据小仲马的小说改编的《茶花女》,主人公是一个出身于贫苦家庭,因生活所迫而堕入娼门的妓女,她情有独钟,却被人视为玩物,这位下层女性的悲惨经历不啻是一份对罪恶社会和虚伪道德的控诉书。这类描写小人物的悲剧在现代非常之多,其审美特性颇为复杂,有的甚至与荒诞结缘。

(二)美学史上对于悲剧本质的探讨

最早的系统的悲剧理论是由亚里士多德创立的。他给悲剧下的定义影响了以后许多世纪的悲剧研究,至今仍不失其生命力。他写道:

悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿;它的媒介是语言,具有各种悦耳之音,分别在剧的各部分使用;摹仿的方式是借人物的动作来表达,而不是采用叙述法;借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶。^①

^① 《诗学·诗艺》,19页,人民文学出版社,1962。

这里中间两句讲“语言”与“动作”，涉及所有戏剧作品；首尾两句真正揭示悲剧的特定涵义。他把情节要素放在首位，与当时命运悲剧类型的兴盛分不开。所谓“引起怜悯与恐惧”实际上肯定悲剧人物是比一般人要好的人，而使观众情感得到陶冶表明悲剧的效果是积极的。

在亚里士多德以后，最为值得注意的是黑格尔的悲剧理论。黑格尔指出，悲剧首先要有悲剧英雄，他（或她）不仅具有杰出的、坚强有力的个性，而且是实体性力量即法律和伦理的代表人物；其次必须有悲剧冲突，它把性格带进分裂和斗争的状态，冲突双方各有自己的理由；再次是应当辩证地看待悲剧的结局，它是通过两种伦理力量的斗争使双方的合理性获得保留，片面性得到克服，因而“永恒正义”取得最终胜利。黑格尔分析悲剧的着眼点是索福克勒斯的代表作之一《安提戈涅》，这部作品确实能比较好地说明这种悲剧观。不过，既然是从伦理观念的冲突上把握悲剧，悲剧人物的性格的两重性也便得到重视，因而也可以用这种理论解释莎士比亚时代以来悲剧艺术的新趋向。

与黑格尔同时代的叔本华的悲剧观同样值得重视。叔本华认为，悲剧“以表出人生可怕的一面为目的，是在演出人生难以形容的痛苦、悲伤，演出邪恶的胜利，嘲笑着人的偶然性的统治，演出正直、无辜的人们不可挽救的失陷”。在他看来，这种状况都是人类盲目的意志相互斗争、相互残杀所导致，解决的办法只能是“整个生命意志的放弃”。^① 这种悲剧观在现代西方颇为流行，它不是在概括现代艺术中的悲剧，而是在引导艺术家创作悲剧。由此不难想见，现代悲剧在很大程度上已失却传统悲剧的催人积极向上的审美倾向，我们不得不更多地以“荒诞”范畴表述它。

（三）作为审美形态的悲剧的涵义

一般说来，作为审美形态的悲剧在外延上大于艺术的悲剧，因为

^① 叔本华：《作为意志和表象的世界》，350页，商务印书馆，1982。

前者涉及艺术和生活的各个领域；而后者则在内涵上大于前者，因为戏剧毕竟是一种综合艺术，除了它的表现媒介、表现手段具有多样性之外，其审美形态、审美情趣同样具有多样性，如莎士比亚的剧作，确如马克思所说，“崇高与卑贱、恐怖和滑稽、豪迈和诙谐离奇古怪地混合在一起”^①。人生大舞台，戏剧小人生，其复杂多样在情理之中。

不过若着重考虑悲剧主人公的性格特征以及核心的悲剧情节，作为审美形态的悲剧的涵义就比较容易把握了。绘画、雕刻作品往往能抓住关键的一刹那，透现悲剧的内核。从古希腊时代即已出现的《被缚的普罗米修斯》雕刻作品，到中世纪以至文艺复兴盛行的《十字架上的耶稣》或《耶稣下十字架》之类标题的大量绘画作品中我们看到了什么呢？

首先，悲剧主人公的品质、追求高于普通人，他们往往是人类意志（自由意志）的代表者，体现着道义的力量，在险恶的环境中敢于抗争，至死不向恶势力屈服。这样的形象是壮美的，它构成悲剧的崇高因素。

其次，悲剧主人公的命运、遭遇是不幸的，现实丑恶势力的力量相对强大，在冲突中压倒了正义力量，造成主人公的遭殃。悲剧的展开过程也就是将人生有价值的东西毁灭给人看的过程。它是令人感伤的，属弱美因素。

再次，悲剧形态的审美效果是使人既恐惧又怜悯。恐惧是因为悲剧中遭厄运的人与我们相似并且比我们好，恶势力之强大令人震惊；怜悯是因为我们希冀悲剧主人公德福相当，可是他却遭受了不该遭受的厄运，其境遇比我们的现实处境还糟得多。悲剧主人公夭折了，给予我们心灵以深深的震撼，荡涤了其自私和卑琐的东西，激发起深厚的道义力量。接过悲剧主人公的精神火炬，在他仆倒的地方我们继续向前。

^① 《马克思恩格斯全集》第10卷，188页，人民出版社，1982。

在我国 20 世纪 60~70 年代的所谓“文化大革命”中,无数忧国忧民、不甘被愚弄的志士仁人惨遭迫害。有一位年轻美丽的弱女子张志新,秉持正义感而不屈于“四人帮”一伙的淫威,竟被割断喉管后押上刑场,牺牲在罪恶的枪弹之下。这是现代生活中一幕典型的悲剧,诗人写出《小草在歌唱》(雷抒雁作)的血泪文字,画家深情地描绘了《大地的女儿》(闻立鹏作)。对于这一悲剧中的主人公,我们一方面为她的悲惨遭遇深切哀痛,同时又对她的崇高精神由衷敬仰。烈士在现实(历史的某个黑暗时期)中不能存在,但在人们的审美活动、在艺术中获得永生。从这一事例中我们可以体验到,悲剧的审美过程是壮美与丑的较量中暂时受挫,在向弱美转化过程中又向壮美领域强烈反弹的过程。

综上所述,美学意义的悲剧形态是壮美与弱美在丑的背景下的融合,它一般通过正义力量的受挫、有价值东西的毁灭而让观众产生恐惧和怜悯,从而达到使人净化又催人奋起的效果。

二、喜剧

(一)喜剧的基本类型与特点

“喜剧”一词,在希腊语中由“载歌载舞的行列”与“诗篇”二字合成,表示“快活的演出”。喜剧与悲剧一样有着悠久的历史,并出现了情节喜剧、性格喜剧、生活喜剧、讽刺喜剧、闹剧等形式。

为简约起见,人们常常根据内容倾向将喜剧分为两种类型。一类是讽刺喜剧,它对喜剧对象充满憎恶与蔑视,因此在情节展开过程中对之进行无情的揭露和鞭挞。莫里哀的代表作《伪君子》中的主角答丢夫就是一个典型的被讽刺对象,他以“节食苦修”为口头禅,却是个贪图享乐的酒囊饭袋;表面上是道貌岸然的圣徒,实际上是灵魂肮脏的淫棍;奥尔恭将他奉为上宾,他却向主人的妻子求欢并阴谋夺取主人的全部财产。因此,答丢夫的名字就成了“故作虔诚的奸徒”的代名词。另一类是幽默喜剧,它对喜剧对象有爱护的一面,只是对他

身上的某些缺点进行嘲讽,如莎士比亚的《亨利四世》及《温莎的风流娘儿们》中的福斯塔夫,胖得像头肥猪,捞钱不择手段,擅长撒谎吹牛,厚着脸皮向有钱妇女调情,但他快活乐天,头脑敏捷,谈锋锐利,机智而幽默,有其可爱之处。塞万提斯笔下的唐·吉珂德,鲁迅塑造的阿Q等都属于这类喜剧对象。一般来说,讽刺较严厉,幽默较轻松;讽刺较辛辣,幽默较温和;二者的本质差异在于讽刺是要“惩治罪犯”,幽默是要“治病救人”。

无论是讽刺还是幽默,喜剧总离不开笑,人们公认,“笑是喜剧之母”。然而笑是什么?为什么要笑?这是一个很难把捉的问题,人们对此有着不同的解释,大致上可归纳为以下几种:

优越感说。柏拉图、亚里士多德、西塞罗等曾有过这样的看法,不过以英国哲学家、心理学家霍布斯表达得最为明确。他说:“笑的情感不过是发见旁人的或自己过去的弱点,突然想到自己的某种优越时所感到的那种突然荣誉感。人们偶然想起自己过去的蠢事也往往发笑,只要那蠢事现在不足为耻。人们都不喜欢受人嘲笑,因为受嘲笑就是受轻视。”^①

期待落空说。康德认为在一切动人的大笑里必须有某种荒谬背理的东西,人们对某一事物存在一种合理的期待,可是事物却出现荒谬背理的结果,这对于我们的认识本来是不快的,但引起生理上的动态调节而有欢快之感。例如说某人因某事一夜愁白了头发并不可笑,而说某人因财产的忧虑一夜间使头上的假发变白了,则会引起哄堂大笑。所以康德认为,“笑是一种从紧张的期待突然转化为虚无的感情。”^②

纯粹理智说。柏格森提出,笑是一种理智行为,在一个纯粹理智的社会里,人们可能笑得更多,这说明只有在平和宁静的心境里,滑

① 转引自朱光潜:《西方美学史》上卷,209页,人民文学出版社,1979。

② 康德:《判断力批判》上卷,180页,商务印书馆,1964。

稽才能产生它的震撼作用。伴随着笑的乃是一种不动感情的心理状态,情感是笑的最大敌人。他认为,社会要消除人们身体、精神和性格的僵硬,使社会成员都有很大的弹性和很高的群性,“这种僵硬就是滑稽,而笑就是对它的惩罚”。^①情感是个体的,理智具有群体性,以冷静的社会的观点看个体的不合群,因而产生笑。

感情消耗节约说。弗洛伊德写有《论幽默》的专题论文,发表于1927年,虽然只字未提以上三说,但文中的分析文字实际上吸纳了前人的观点。他认为幽默是一种难能可贵的天赋,它通过超我的力量对喜剧作出贡献,凭着超我的力量,幽默者就获得了他的优越地位。对于听众来说,幽默者总是引导他处于期望的地位上,听众准备跟着他在自己身上唤起同样的感情冲动,或愤怒、或惊吓、或绝望等,但是这种感情的期待落空了,某人表现得无动于衷。听众原拟跟着愤怒或绝望等,因某人的无动于衷而节省下来,变成了幽默的快乐。^②

笑是一种极为复杂的现象。有基于生理舒适的笑,如婴儿吃饱奶后;有表示善意的笑,如下属见上司时;有表示满意的,如欣赏某人的超凡劳作,等等,这些都需要区别情形、具体分析。不过对于喜剧中的笑,优越感说与期待落空说是两种基本切当的解释。优越感说主要考虑讽刺与嘲笑,这是喜剧的灵魂;期待落空说主要考虑幽默与诙谐,这是喜剧中的补充成分或扩充部分,以幽默与诙谐为基调的喜剧被黑格尔看做是艺术将要解体的征兆,柏格森也认为它是艺术中最低级的一种形式;事实上,幽默较容易流于轻薄。纯粹理智说和感情节省说可以看做是对前二者的补充。

(二)历史上对于喜剧本质的探讨

喜剧理论始于柏拉图和亚里士多德。

① 柏格森:《笑》,18页,中国戏曲出版社,1980。

② 《弗洛伊德论美文选》,141~146页,知识出版社,1987。

柏拉图在《斐利布斯篇》讨论了喜剧,他借对话一方苏格拉底之口表述,当人不能认识自己,妄自尊大、又没有势力威慑别人的时候,他们会受到耻笑,这样就成为滑稽的对象,由滑稽对象引起的是快感与痛感的混合——笑是快感,“心怀恶意”则是痛感。尽管有些美学史家批评柏拉图表述模糊,我们仍认为他揭示了喜剧的本质:第一,喜剧对象是妄自尊大的,外观压倒了内质;第二,喜剧对象在审美主体面前是没有威慑力量的,审美主体压倒了喜剧对象;第三,喜剧与悲剧一样是复合的,痛感与快感混合在一起。

亚里士多德认为荷马最先勾勒出喜剧的形式,写出戏剧化的滑稽诗,不过荷马同时更是一个严肃的真正的诗人。而一般来说,喜剧诗人是“比较轻浮的人”,他“摹仿下劣的人的行动”,喜剧是从低级表演的临时口占发展出来的。亚里士多德现存的一段比较完整的描述是:“喜剧是对比较坏的人的摹仿,然而,‘坏’不是指一切恶而言,而是指丑而言,其中一种是滑稽。”^①不同于柏拉图,亚里士多德基本上是就既有的戏剧形式立论,并且进行教科书式的表述,因此他的观点对后世有更深远的影响。公元前1世纪有篇署名为戴·库阿仑的文章仿照亚里士多德的笔法下定义:“喜剧是对于一个滑稽的、不庄严的、有一定长度的行动的摹仿;它的媒介是经过修饰的语言,而且剧的不同部分特别要使用不同的修辞手法;摹仿方式是借人物的动作来表达,而不是采用叙述法;借引起快感和笑来使这种情感得到净化。笑是喜剧之母。”^②

到了中世纪,基督教会将喜剧逐出了官方的艺术领地。早期基督教的思想家们都谴责笑,认为笑声是魔鬼发出的,只有粗野的、没有教养的、不会克制自己的人才会放声大笑。上帝不仅自己不笑,并且总是惩罚那些纵情大笑的人。即使如此,喜剧文化仍存在于民间。

① 《诗学·诗艺》,16页,人民文学出版社,1962。

② 转引自舍斯塔科夫:《美学范畴论》,119页,湖南文艺出版社,1990。

直到文艺复兴时期,薄伽丘的《十日谈》等才再度振兴笑文化,屈理什诺的《诗学》等开始重视喜剧的研究。对于喜剧对象是丑这一点,几乎是人们的共识。

黑格尔的美学研究以分析喜剧结束,因为在他看来,喜剧发展到高峰意味一般艺术的解体,艺术哲学研究至此也就完成了自己的使命。值得注意的是,他力图对可笑性与喜剧性作出区分,“笑就是一种自矜聪明的表现,标志着笑的人够聪明,能认出这种对比或矛盾而且知道自己就比较高明……喜剧性却不然,主体一般非常愉快和自信,超然于自己的矛盾之上,不觉得其中有什么辛辣和不幸;他自己有把握,凭他的幸福和愉快的心情,就可以使他的目的得到解决和实现。”^①也许黑格尔在界定可笑性时更多以滑稽为对象,即着眼于喜剧的对象自身,在界定喜剧性时更多以幽默为对象,它是幽默喜剧的行动主角,又是讽刺喜剧的审美主体。

比较而言,车尔尼雪夫斯基的观点鲜明而质朴。他认为,喜剧的对象是滑稽,丑是滑稽的根源和本质。但不是在一切情况下丑都是滑稽可笑的,“只有当丑力求自炫为美的时候,那个时候丑才变成了滑稽。”^②我们不能说车氏的观点比前人高出多少,只能说这是一种比较普遍的、古往今来的一般性看法。

(三)作为审美形态的喜剧的涵义

我们拟主要依据讽刺喜剧(艺术中的与生活中的)为考察对象来探讨喜剧形态的涵义,因为讽刺喜剧最典型地体现了喜剧审美形态的特征。

就喜剧对象而言,他一般表现为外观与内质的矛盾。喜剧的对象始终是人,惟有人是能笑的动物,也惟有人是被笑的动物,因为人对动物及其它自然物并不抱有品质优越的期待,而这些自然物也不

① 黑格尔:《美学》第3卷下册,291页,商务印书馆,1981。

② 车尔尼雪夫斯基:《美学论文选》,111页,人民文学出版社,1957。

善于乔妆自己。什么样的人才是滑稽可笑的呢？人们普遍认为，滑稽是丑的、恶的或有缺陷的、空虚的。但并不是所有丑的东西都是滑稽，滑稽是丑的一种变体。《史记·滑稽列传》指出：“天道恢恢，岂不大哉！谈言微中，亦可以解纷。”司马贞的《索隐》阐释道：“滑，乱也；稽，同也。言辩捷之人，言非若是，说是若非，言能乱异同也。”我国古人所讲的“滑稽”未必与今人之所谓同义，但以之指称形式与内容的错位搭配则是一致的。讽刺喜剧的主角多是卑鄙的灵魂以堂皇的面目出现，即丑的东西装扮为美，果戈理的《钦差大臣》中的市长及其它官僚们就是如此。即使是幽默喜剧，如我国的很多相声、小品所塑造的人物，往往是一颗善良的心灵却体现于荒唐的举止中，同样可以见出外观与内质的矛盾。所以，误会、夸张等为喜剧所常有。

就喜剧对象与审美主体的关系而言，是后者压倒前者。丑的东西只有被嘲笑时才产生喜剧形态，而要嘲笑对象，主体就必须在心理上感觉高于对象。试比较下面两种情形：《水浒传》中描写的“镇关西”郑屠在被他逼迫的孤苦无助的金二父女俩眼里是恶的、丑的，但他们奈何他不得，也许暗地里切齿骂道：“恨不得咬他几口！”当他们禀告了鲁智深，鲁智深有可能心里想：“这郑屠像只恶狗一样横行一方，我要把他活活揍扁。”于是果然有特地要“消遣”他的一幕。从此例中不难看出，丑的对象在弱于他的主体面前是丑，而在高于他的主体面前则可能转化为喜剧对象。这里所谓“高于”，既指现实力量，又指道义力量，因为有后者相伴随，喜剧才会具有深刻的思想意义。有一历史事实从反面向我们作了证明：第二次世界大战过去几十年，在欧洲竟缺少讽刺希特勒的很成功的作品，也许是因为身处欧陆的人一提到这位恶魔仍心有余悸之故。^①

现在我们可以进一步说，喜剧形态一般由壮美与丑合成。同其它审美形态一样，喜剧也是由喜剧对象和审美主体两方面因素构成

^① 吉尔伯特·哈特在《讽刺论》(广西人民出版社 1990 年版)中表述了类似的见解。

的,确切一点说,喜剧对象作为客体因素进入审美主体的心灵,审美主体在心灵中对它进行“消遣”、嘲弄或揶揄,因而形成喜剧形态。受到嘲弄的一方是丑,施行嘲弄的一方是壮美,壮美让道貌岸然的丑原形毕露并走投无路,便引发快意的笑,这种笑可以说是胜利旗帜的飘扬。鲁迅评萧伯纳的剧作时形象地描绘道:

他使他们(指被讽刺对象——引者)登场,撕掉了假面具,阔衣装,终于拉住耳朵,指给大家道,“看哪,这是蛆虫!”^①

简而言之,喜剧就是将那无价值的撕破给人看。

喜剧形态中也有优美因素。特别是幽默喜剧,甚至可以看做是优美与丑的合成,在这里,观众的期待视野倾向于优美,预期事态的完满呈现,但喜剧对象在时空趋向上突然以荒唐和虚无来回答人们的期待,引发观众快意的笑声。就是在讽刺喜剧中,壮美对丑的撕破,正是要表明它空有美的外表,其实与美水火不容,因而也潜在地以优美为参照。

综上所述,大致可以说,美学意义上的喜剧形态主要是壮美与丑的合成,它通过对丑的乖谬表现的尽情嘲弄,使人们在笑的过程中达到对丑的否定和对美的肯定。

喜剧是与悲剧相对的范畴。如果说悲剧对象在现实不能存在,但在艺术中获得永生;那么喜剧对象则是现实地存在着,但在艺术中取消了它存在的理由。如果说悲剧以壮美为主角,在与丑的斗争中曾暂时向弱美转化并最终出现向壮美的反弹;那么喜剧则是以丑为主角,但丑为壮美所俘虏,并被撕去伪装,暴露出与美的尖锐对立,从而遭到人们的唾弃。

^① 《鲁迅全集》第4卷,568页,人民文学出版社,1981。

三、荒诞

(一) 荒诞的出现及其渊源

“荒诞”是现代美学的一个新范畴,不过历史上早已存在“怪诞”形态。

在罗马艺术中就出现了怪诞风格,当时的著名建筑学家维特鲁维在《论建筑》一书中记述,一些装饰图案由植物茎、假面具、人和动物的漫画像稀奇古怪地交织而成。维特鲁维批评了这种“现代派”装饰图案,认为它的离奇的不和谐破坏了那种本来是摹仿自然现象和万物的真实存在样式而形成的装饰图案。尽管如此,仍未能阻止它在晚期罗马艺术中的广泛传播。

文艺复兴时期,由于从罗马地穴中发现了这种怪诞图案,再次引起人们对它的兴趣,据说拉斐尔在拜占庭的敞廊里留下了怪诞画。文艺复兴的天才们把这些奇形怪状的花纹看做是超凡的艺术创造力的证明。

1761年,德国作家尤斯图斯·莫塞尔写了一本名为《荒唐,或怪诞滑稽辩》,矛头针对否定怪诞的古典主义者,书中认为,就像人脸多不相同一样,习俗和爱好也是无穷无尽的;怪诞作品反映的是生活自身之中完全真实的滑稽可笑的世界。

在浪漫主义时期,雨果等甚至把怪诞看做整个现代艺术有别于古希腊艺术的一大特征。怪诞是浪漫主义倾向的先锋,它致力于旧秩序的打破,预示新秩序将产生,反映出艺术对新生活的适应和人们审美视野的拓宽以及艺术创造力的张扬。

1957年,凯塞尔出版专著《表现在诗歌和绘画中的怪诞》,介绍了20世纪西方艺术中怪诞的新形式,认为它是与人隔膜、与人为敌的世界的表现;它所引起的感受是生的恐惧。这里所说的怪诞实即人们所谓的荒诞。

当怪诞不只是艺术形式的探索,而且加之以对现实状况的批判和揭露,传统的怪诞艺术便向荒诞接近。荒诞是由形式怪诞、人生荒

谬、前景渺茫混合而成的审美形态。

荒诞形态的出现有着深刻的社会文化渊源。人类对自身在宇宙中的位置一直存在优越感,《圣经》中说,人是上帝按自己的样子造的,宇宙中的一切生物都是为人安排的,因此人类居住的地球应该是宇宙的中心。然而,哥白尼的“日心说”证明地球并非宇宙的中心,这无疑是对万物中人类至尊的信念的沉重打击;后来,达尔文进一步以大量事实证明,人不是上帝造的,而是从猿猴演变而来的,这一发现宣告人类高贵出身的传说不过是神话;随之弗洛伊德的精神分析学竟断言人的灵魂也是动物性的,人类引以为荣的理性不过是迫于现实社会生存的虚伪造作。在这种观念变迁之中,无怪乎有人宣告:“上帝死了!”并且惊呼:“人也死了!”

从19世纪中叶开始出现的一些注重个体生存状况的哲学家对西方现代艺术产生了深刻影响。叔本华认为,人的本质是自我的生存意志的冲动,生存意志就是一种欲望,欲望本身就是不满足或匮乏感,它是罪恶的源泉,产生出尔虞我诈、弱肉强食,所以人生就是苦难,世界如同地狱。存在主义的先驱克尔凯郭尔与叔本华一样悲观厌世,他认为人的存在状态是恐怖、厌烦、忧郁和绝望。恐怖是没有确定对象的、不可名状的、被周围环境挤压的战战兢兢状态;厌烦是恐怖的表现形式之一,也是一切罪恶的根源;当厌烦达到一定深度并使人更加心烦意乱时,就变成了忧郁,由于人生的基础是虚无,人无法逃避面对虚无而产生的恐怖感,因此而忧郁;绝望是恐怖的第三种形式,世上没有谁不是多少处在绝望之中,绝望的痛苦在于它令人求生不得、求死不能。此外,像尼采宣扬超人哲学,认为强权就是真理;齐美尔继承狄尔泰的生命哲学,把世界看做是生命冲动的客观化,认为社会历史建立在“人对人如狼”的原则上,等等,非理性的倾向在现代西方哲学中占有突出的地位。

社会生活本身更直接地使人们产生荒诞感。工业社会撕破了封建时代人与人之间温情脉脉的面纱,竞争中多少有几分冷酷气氛;而

一个时期经济危机的频仍,使人们缺少安全感、稳定感。特别是两次世界大战残酷、惨烈的情景,似乎淋漓尽致地暴露了人性的险恶与人生的荒诞,非理性的思潮于是得以泛滥。

荒诞形态的大量出现还与艺术自身的发展有关。引领现代艺术思潮的特别是美术界,诸如野兽主义、立体主义、表现主义、未来主义、俄狄浦斯主义、达达主义等等流派蜂拥而起,令人眼花缭乱。事实上,自文艺复兴的辉煌之后,西方美术界尤其面临着创新的困难,一些艺术家转而借鉴非洲雕塑、东方绘画以及音乐的表现手法等,体现了对创造新形式的强烈渴求。

(二)荒诞形态的特征

“荒诞”范畴也是从戏剧移用过来的。20世纪40年代,萨特的理论著作《存在与虚无》和小说《恶心》、加缪的随笔《西西弗斯神话》和小说《局外人》等都揭露了人类处境的荒诞。50年代以后一些先锋派剧作家力图从更广泛的层次上阐述荒诞性,并且要直接表现它,使之戏剧化,出现了《等待戈多》、《秃头歌女》等一批剧作。60年代初,英国著名戏剧理论家埃斯林将以贝克特、尤奈斯库为首的这派人的剧作称之为“荒诞派戏剧”。这类戏剧竭力讽刺人生的荒诞性和世界的不合理性,因此任意破坏传统的戏剧结构,一般没有具体的情节,没有真实可信的人物形象,整个舞台仿佛就是一面哈哈镜。

西方现代艺术的总体形态可以看做是荒诞。文学、绘画等艺术形式中早就表现出与荒诞戏剧相似的审美倾向。它们的共同特征大致可归纳为以下几点。

一是无秩序。在意识流小说中,时间的秩序被废弃,过去、现在、未来交织在一起,并且摆脱了因果逻辑的制约。如普鲁斯特的《追忆似水年华》,着重展示人物内心世界,描述的生活故事没有连贯性,没有高潮与结局。而在毕加索的立体主义画作中,空间秩序也被打破,三度空间被按压成两度的平面,有意或无意地造成多种图像的混乱的杂陈。时间和空间是事物的存在形式,破坏时空秩序实即破坏事

物的自然形式,在现代派艺术家看来,只有这样才能体现人的真实生命形式。

二是无意义。世界是虚无的,人生是荒谬的,这样就没有了理想,没有了参照物。于是无所谓美丑,无所谓善恶,一切都有存在的理由,一切都无价值的品位。福克纳在《喧嚣与骚动》中引莎剧麦克白的台词表达自己的创作动机:“生命是一个故事,由白痴道来,充满喧嚣与骚动,毫无意义。”1938年,杜尚组织布置了巴黎国际超现实主义展览,把1200袋煤悬挂在天花板上,败叶和衰草覆盖着环绕池塘的地面,展馆入口处立着达利的《雨的土》,一辆长满长青藤的废汽车,里面有司机和一个歇斯底里的女乘客的傀儡像,上面淋着水,并爬满了活蜗牛。主厅悬挂或堆放着“作品”,其中之一是从小号伸出脚和用女人手为唱针的留声机……

三是多暗寓。现代派艺术家摆出一些奇奇怪怪、朦朦胧胧、不可理解的事实,自己一般不作直接评价,让观众自己去体会人生的荒谬和世界的不可理解。尤奈斯库1958年发表《犀牛》,讲述如此怪诞的故事:一个小城突然出现了犀牛,然后越来越多,毁坏了房屋,占领了电台,猖獗异常。居民们竟积极向犀牛靠近乎,结果“头上起疱,皮肤变绿,声音变粗”,也成了犀牛,包括社会名流、红衣主教等。最后,剧中主人公贝兰吉的女朋友苔丝不能自持而投入了犀牛群,只剩下主人公一个人,竟一度怀疑自己的神志不正常。看了这一戏剧,人们不禁联想到法西斯的横行,以及人们普遍丧失理智、甚至助纣为虐的历史情景,为人类理性的贫弱感到悲哀。

(三)荒诞形态的内涵试析

作为审美形态,荒诞可能主要由弱美与丑复合而成。荒诞的主角仍然是丑,无秩序是其感性外观的丑,无意义是其内涵意蕴的丑,形式与内容均与理想相悖离。荒诞的弱美成分也是很显然的,它特别表现于无家可归的苦闷和对人生的绝望,西方现代派艺术总体上看可谓是“流浪者忧郁的歌”。加缪在《西西弗斯神话》中指出:

……一旦宇宙中间的幻觉和光明都消失了，人便自己觉得是个陌生人。他成了一个无法召回的流放者。因为他被剥夺了对于失去的家乡的回忆，而同时也缺乏对未来世界的希望；这种人与他自己生活的分离，演员与舞台的分离，真正构成了荒诞感。^①

失去了希望，失去了精神家园，其痛苦可想而知。尤奈斯库曾记述，有一个梦使他终生难忘，他想穿过的胡同条条都是死胡同，他想进的门通向的全是没有出口的房间——这是典型的荒诞处境。

当然，荒诞形态中也可能蕴涵有对美的期盼，不过它未曾直接到场。卡夫卡写作《变形记》，通过描写一个推销员格里高尔·萨姆沙一夜醒来，突然发现自己变成一只大甲虫和随之给家庭带来的变化，反映了现代社会中人的命运不可捉摸和人与人之间关系的冷漠。但作者内心仍存有对美的企盼，他给自己下的定义也许适合于很多现代艺术家：“没有祖先、没有妻子、没有后代，有一种想要祖先、夫妇生活和后代的强烈愿望。”^②

荒诞的世界是一个不人道的、异化了的世界，是一个令人窒息的、虚无的世界，处在这样一个世界中，人们不能不产生一种混乱而虚无的心理苦闷，这就是荒诞感。它是一种有痛感的焦虑，丑的肆虐引起痛感，前景的渺茫引起焦虑。

简言之，荒诞形态主要由丑和弱美合成，它展示了人生的危机，却没有展现解决危机的出路，显示了丑的肆虐，却不见美的光亮，因而使人沉浸于恐惧与焦虑中而无以解脱。

荒诞与喜剧都是丑的变体形式，但喜剧包含着对丑的嘲弄，荒诞则对丑无可奈何。究其原因，喜剧是以壮美为背景，以英雄精神为后盾，荒诞则以弱美为背景，与崇高精神无缘。尤奈斯库写道：

荒诞是指缺乏意义……和宗教的、形而上学的、先验论的根源隔绝之

① 伍蠡甫主编：《现代西方文论选》，357～358页，上海译文出版社，1983。

② 转引自罗杰·加洛蒂：《论无边的现实主义》，116页，上海文艺出版社，1986。

后,人就不知所措,他的一切行为就变得没有意义,荒诞而无用。^①

同无限领域的隔绝使人生犹如浮萍,漂泊无寄。这是荒诞的本质所在。当历史进入人们对人生的价值和生存的意义重新确认的时代,荒诞将会向喜剧转化,在背景上将清晰地透现出壮美和优美的曙光。

^① 伍蠡甫主编:《现代西方文论选》,358页,上海文艺出版社,1983。

第三编

审美教育论

我们在第一编中主要从审美主体与审美客体的统一关系上探讨美的形成及其基本结构,第二编主要从审美客体着眼区分不同的审美形态。本编将主要从审美主体着眼探讨审美感的滋生及其相应条件,可以总称为“审美教育”。如果说审美创造致力于使外在自然人化,那么,审美教育则致力于内在自然的人化,即在审美活动中塑造主体自己。使主体成为一个审美的人——这是美育的根本任务。需要注意的是,本编所谓的美或美感,又回到它们的狭义规定,即主要从优美形态着眼。

第五章 审美感的分析

美与美感本不可分,没有美感就没有美,没有美也无所谓美感。不过,从逻辑上看,美感是审美活动中主体的心理状态和心路历程,美则是审美心理过程的结晶或果实。美是三个世界的产儿,美感则是在世界₁与世界₃的双重作用下世界₂的波动状况。我们这里所讲的“美感”取广义,包括审美感受、审美意识,其主干当是审美情感。

第十三节 审美感的静态剖析

一、情感研究的重要性与复杂性

(一)审美活动中情感的重要性

在“知、情、意”三分法中,对应于审美文化领域的心灵能力是“情”;当然,确切些说是“感性”,包括表象直观和情感体验。事实上,审美活动中的情感与表象是不可或缺的两维,表象发展出美的形式,情感(广义,常指以特定情绪凝结在一起的各种心理内容)一方面构成美的意蕴,一方面还制约着美的形态的生成——使之在现实物象的基础上变异乃至重新组合。

诚然,人类所有的文化创造都需要情感,但情感在不同文化领域中地位大不一样。追求真理需要热情,但科学活动一般只需要情感作为动力,在研究结果中则尽量排除情感成分,以期客观公正。道德活动中情感的地位相对突出一些,它被看做是维持某种人伦关系的纽带,不过道德旨在建立人的族类内部的秩序,群体性的利益压倒个体性的需求,所以情感在一定范围内又不能不受到贬抑。只有在审美活动中,情感不仅是活动展开的动力,不仅参与评价对象,而且最后与对象凝为一体,构成美的形象本身。在这种意义上可以说,审美

王国是情感的王国。

中外很多美学家、艺术家都极为重视情感。《乐记·乐本篇》写道：“凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声；声成文，谓之音。”先人已认识到，音乐实际上是情感的形式化表达（情形于声，声成文）。魏晋南北朝时期，陆机提出“诗缘情”说，刘勰强调情感是“文之经”，在理论上确认了情感在文学中的基础地位。应该承认，不同艺术形式中情感参与的状况不尽相同，例如尼采所谓的酒神艺术较之日神艺术一般说来情感更为浓烈。尽管如此，表现情感仍是所有艺术形式的共同特性。罗丹认为：“绘画、雕塑、文学、音乐，彼此的关系比常人所设想的更要接近。它们都是表现站在自然面前的人的感情，只是表现的方法不同罢了。”^① 列夫·托尔斯泰更是从艺术世界的整体立论，认为艺术起源于一个人为了要把自己体验过的感情传达给别人的需求，他甚至将能否引起欣赏者共鸣看做是区分真、假艺术的标志。

即使在狭义上把握情感，将它看做是主观感动的形式，也无可否认情感是审美诸因素的粘合剂。优秀的艺术品之所以没有一处是多余的或游离的东西，就在于真挚的情感流注于有时看似散漫零乱的意象之中，使之凝为一个整体，温庭筠写下“鸡声茅店月，人迹板桥霜”（《商山早行》）的诗句，罗列的事物各自独立，由于凄清情调的贯串而形成和谐统一的审美意象。

（二）感情研究的困难

在心理学中，感情的研究一直是一个相对薄弱的领域。到目前为止，人们对感情发生的生理机制、心理过程仍不甚了了，有的论者干脆把感情称作“一种黑暗的感觉”，有的论者则愤愤不平地把它比作“灰姑娘”，虽然常被人们驱遣却不被重视。应该说，感情研究的落后状况主要由研究对象本身的复杂性所致，感情的发生兼容生理与心理、本能与习得、自然与社会诸因素，不像认识外部现象那样具有确切的逻辑形式和物化（符号）形式。

^① 《罗丹艺术论》，79页，人民美术出版社，1987。

对于审美情感,人们也常常觉得难以把捉。莱布尼兹认为:“鉴赏力和理解力的差别在于鉴赏力是由一些混乱的感觉组成的,对于这些混乱的感觉我们不能充分说明道理。”^①在他看来,美感是无数微小感觉的结合体,这些微小感觉在结果上产生的效力,比我们想象的要大,形成的印象在全体上是明晰的,在部分上就很难分析了。别林斯基也认为,审美感是构成我们人类天性内在本质的虚无缥缈的不定型的感情,它“震撼诗人灵魂犹如微风吹动风神琴一般”^②。的确,当我们把心灵的构成也看做是云与钟的统一的时候,情感是属于云一侧的。

认识感情之难不仅在于它本身缥缈不定,而且在于它与意识(知性)在心灵统一体中含有矛盾关系。感情与知性不在同一层次上,它不能直接为意识所烛照,往往是朦胧而不可名状的。人们力图通过切身体验描述它,可是当有意识地要将自己某一顷刻的感情定格而加以考察时,心灵便理智化,作为对象的感情即时隐遁或至少是变态了,这就产生了严重的“测不准”问题。无怪乎实验心理学界对人类的感情活动作了艰难的探索,现有的一些成果远远不能圆满解释各种感情现象。

在这种情况下,从哲学角度对感情进行分析是完全必要的,甚至可能为心理学界提供某些“重要的告诫性启示”(K.T. 斯托曼)。

(三)寻找探索问题的切入口

有必要将情绪与情感区分开来。我们将感情看做二者的总称,情绪和情感属于同一感情性活动过程的两面,情绪是较为原始的方面,情感是文化的方面;情绪是机体的感觉,情感则有观念的因素;情绪是抽象的、形式的,情感则是具体的、充实特定内容的。情绪为人类与部分动物所共有,情感可以说惟人类才具有。对于人类来说,情绪与情感仿佛一枚硬币的两面,实际上不可分离。

仅就情绪而言,正如黑格尔曾指出的,它“纯粹是主观感动的一

① 《西方美学家论美和美感》,84~85页,商务印书馆,1980。

② 《别林斯基选集》第3卷,11页,上海译文出版社,1979。

种空洞的形式”，“在这主观感动里面，具体的内容消逝了，就像跻在最抽象的圆里一样”^①。东西方思想界对情绪有近似的类型划分，主要指兴趣、愉快、惊奇、悲伤、厌恶、愤怒、羞愧、恐惧和轻蔑等形式。其中我国古代的“六情”说归纳非常精要，以“喜、乐、好”为肯定性情感，“怒、哀、恶”为否定性情感。^②然而这种划分不能成为区分人类情感类型的基础，至少在功利领域和道德领域，它们都是所共有的形式。情绪形式也许犹如造物主在人类身上安放的一张六弦琴，它形成变化万千的曲调的关键在于被以何种方式弹拨。因此，区分情感类型首先必须考虑情感的指向领域，这样才有可能抓住各类情感的一般性质和特点。

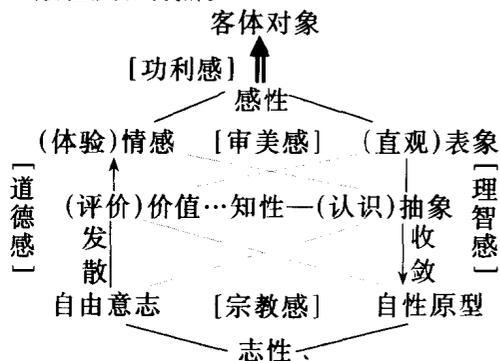


图 5-1

就人类的活动的领域来看，我们可以把人类情感区分为功利感、理智感、道德感、宗教感和审美感五种基本类型，它们与人类的心灵结构的诸方面基本上是对应的。(如图)^③

依据这个图表，我们可以从情感的指向性、所由产生和宣泄的渠道、内在特质、表现特征和正负两极等维度，

对人类各基本情感类型进行“现象学的描述”。

① 黑格尔：《美学》第1卷，41页，商务印书馆，1979。

② 《荀子》中提出“六情”说，汉代《白虎通》也持相似观点。不过《礼记》中讲“七情”，即喜、怒、哀、惧、爱、恶、欲，对后世的影响也非常广泛。

③ 图表中，情感的位置较为显豁，它处于感性领域，康德因之称为“内在的感觉”；它并不是人们通常理解的那样与认识平列；各个心理领域均能拨动情感之弦，但尤以功利、道德领域——审美是全身心的投注，没有单独领域——与情感的联系最为密切。

二、功利感·理智感·道德感·宗教感

(一)功利感。这是一种从人的感性需要出发,指向感性客体的情感,它一般以意欲占有的方式表现出来,其内在特质在于趋利避害,其表现特征为反应直捷、或即或离。由此形成正、负两极:肯定形式表现为欲占感,见到美食,想吃,见到美色,想娶,只要是能满足自己感性需要的东西,就想据为己有;其否定形式表现为恶拒感,凡是见到威胁或不适于己的东西,都想排除它或逃避它。功利感异常丰富,七情皆具,其正负两极恰好体现“欲、恶之两端”。它主要是基于人的生物本能而存在,“食、色,性也。”在这里,人的生理欲望几乎压倒一切,人“沉湎于肉体之中,局限于感官之内的快感,就使我们感到一种粗鄙和自私的色调了”。^①人的功利感也有社会性,食欲、性欲等已不同于动物的类似感情,后者的发生完全是基于本能,前者则含有观念因素;并且,金钱欲、权力欲等也属于功利感,已经具有较多的精神性品质,几乎为动物所没有(高等动物,如狒狒,只有权力欲的萌芽)。

应该承认,功利感是人类社会进步的最直接的驱动力,社会的经济杠杆正是通过人们的功利感而起作用,在现代社会,正视功利尤为必需。我国古代长期存在着“义利之辨”,论者多扬义抑利;其实二者同样重要。利是事物对人的感性需求的直接满足,体不得利不能安;义是人认为自己所当履行的价值观念,心不得义不能乐;利与义的对立和统一构成个体的现实人生。俗谚说:“人为财死,鸟为食亡。”这反映了一种可悲的且很普遍的情况,许多人成为功利的牺牲品。理智感、道德感等使人能从功利感中超拔出来。

(二)理智感。理智感是人在进行智力活动时所伴随的情感体验,指向对象的抽象的本质和内部联系。理智与情感本来近于水火不容(人们有时也将道德评判包含在“理智”中,我们这里把它限定在

^① 桑塔耶那:《美感》,25页,中国社会科学出版社,1982。

认识方面),但人是一个活生生的感性存在物,即使在知性活跃时仍有某种情感相伴随。毫无疑问,比较其它诸类情感,理智感当然只能算是一种“低度”情感。墨子说得对:“平,知无欲、恶也。”(《墨子·经上》)任何激情都不可能直接来自理智,人们追求真理的热情,遇到挫折的抑郁,获得成果的喜悦,都只能来自知性之外的志性领域或功利(感性)领域。譬如获得成功而狂欢,本身就是不理智的,因为就认识而言,任何成果都是相对真理,都只是人类认识长河的一滴;之所以狂欢,无非是由此看到人生的意义与价值,抑或联想到它可能带来的功利价值。理智活动的极处是几乎没有情感,谢切诺夫曾经谈到,善于极高度集中思想的人们,对外界影响的迟钝性有时达到惊人的程度。例如:传说因酷嗜某种思想的人,在这种思想的影响下,好像便不觉得冷,不觉得饿,甚至感觉不到剧烈的疼痛。一些普通心理学教科书把惊喜感、惊奇感等等单独归入理智感是值得商榷的:惊喜是一种情绪,功利活动、道德评价中都有它存在,而“艺术观照、宗教观照(无宁说二者的统一)乃至于科学研究一般都起于惊奇感”^①。

理智活动对对象的心理反应方式是认知,因此在活动中产生的情感体验的特质是超越直接功利,不觉对象利害。对象一旦成为理智活动的对象,它与主体的直接感性需求便脱离开来,如一尾鲜鱼并不引起研究者的垂涎,一条毒蛇也不能使研究者逃避。理智感的表现特征是心平气和,不即不离。理智感的一面是距离感,对象是客体,思维着的自我是主体,主、客体之间界线分明;不能设想“吞食”对象,因为既然“吞食”了,也就满足了,不必深入探讨;必须把对象放在一定的距离(心理的)上,这样方能进行知性解析,对于食品、对于情人甚至对于自身的解析均是如此。理智感的另一面是执著感,知性要把握对象,又不能距离太远,总是把它从广阔的背景中抽取出来,相对独立、相对静止地观察它、解剖它;即使对象在运动,主体也要跟

^① 黑格尔:《美学》第2卷,22页,商务印书馆,1979。

踪着同步运动,与之保持相对稳定的距离,主客体仿佛两个始终平行的平面。

(三)道德感。道德感是将人的举止、行为、意图、思想等对照社会道德准则、人的“类”要求而产生的感情体验,指向人的价值。道德感总是关于人(类)自身的评价,是就生活在群体中的人而发的。人对动物没有道德苛求,老虎吃獐子,甚至大鱼吃小鱼,都不会引起道德责难。道德感是一种典型的评价性体验,其参照系统有二:一是人的族类要求,按人作为“人”而“应该怎样”来思考评判,是人的类本质的体现;二是现实社会的道德规范,按某一阶级、阶层的人群所认为“应该怎样”来思考评判,人的异化突出地体现于此。由于有两个参照系统,道德感往往以矛盾冲突的形式体现出来,即使人格高尚的人物也不能避免。人生最深刻的悲剧往往来源于这种冲突。托尔斯泰笔下的安娜·卡列尼娜,参照人的类要求并没有错,人应该自由恋爱,获得幸福,可是从当时的社会道德准则来看,她又不能不是一个“伤风败俗”的妇女。安娜生活在这种矛盾漩涡中,最后只能以死来结束它,她的死含有一种象征意味:躺在大地上,是大地的女儿;碾在车轮下,是一定阶段的人类文化的牺牲品。

由于道德感指向人的价值,对对象的反应方式(即所由产生和宣泄的渠道)是按人的整个族类或人的某一群体的要求来评判,所以这种情感的特质是讲求正义,不计利害。其表现特征是褒贬鲜明,“若即若离”:某人的行为合乎尺度就予以肯定,并要求自己仿效;否则,就予以否定,并警戒自己不要蹈袭。道德感的正面体现是责任感,人从人的族类要求出发,愿为自己的亲人割肉疗疮,为人的价值和尊严抛头颅洒血;人从现实社会道德准则出发,愿为他人的安宁而牺牲自己的爱情、幸福,为一定阶级、阶层的利益赴汤蹈火,等等。其反面体现是羞愧感,当意识到自己或他人的思想、行为不符合人的类要求或现实的社会道德规范时,就产生自责和他责,内疚或替人羞愧。道德感并不像功利感那样一泄无余,在现实生活中它往往连结着一种“忧

患”的心理状态,桑塔耶那认为:“道德决不是主要地关心获得快乐的;在一切更深刻更可信的道德格言中,倒更为关心避免痛苦。”^①范仲淹的“进亦忧,退亦忧”,“先天下之忧而忧”可谓准确描述了这种心态,中国文化中的“忧患意识”,是几千年占统治地位的儒家伦理哲学的必然果实。

(四)宗教感。宗教感是一种指向超验的无限之物的情感。它植根于人类的志性追寻,是人的深层无意识浮现而激起的心理体验。据前苏联的研究工作者描述,20年代列宁格勒的一个“基督教第三遗训派”社团中礼拜仪式的高潮是这样的:“米哈伊洛夫(教派首领)宣告,圣灵即将用波斯语通过他来说话……米哈伊洛夫刚说了几句令人费解的话,社团主席罗格就按照‘圣灵的暗示’翻译成俄语,这时,其余的教徒放声号啕大哭。一位妇女开始拍掌并跺起脚来,然后一声尖叫窜到桌子近旁,当米哈伊洛夫说了三句话后,她就接着说第四句,并高举双手,继续极度狂热地向大家叫喊令人费解的话……整个礼拜场所充满了疯狂的、歇斯底里的喊叫声……”^②佛教的“悟”亦是深层无意识的浮现。

宗教感所由产生和宣泄的渠道是憧憬,渴望、祈求皈依上帝(如犹太教、基督教)或一种无影无形的超自然力量(如印度教、佛教);这种情感的特质在于摆脱现实的痛苦,寻求精神的寄托;其表现特征是心灵净化、回归自然。宗教徒或通过忏悔,宣泄负罪感,灵魂获得一次洗礼,似乎变得纯洁无瑕,如某宗教徒做完礼拜后所说:“感到身体非常健康,心情非常宁静,因为你各方面都好,从来没有堕落过,从来没有玷污过自己。”^③或者通过冥思,摆脱日常功利的烦扰,卸却道德责难的负荷,希冀“心灵突然的闪光”(铃木大拙语),感悟人生的真

① 桑塔耶那:《美感》,16页,中国社会科学出版社,1982。

② 转引自乌格里诺维奇:《宗教心理学》,118页,社会科学文献出版社,1989。

③ 转引自乌格里诺维奇:《宗教心理学》,119页,社会科学文献出版社,1989。

谛,所谓“放下屠刀,立地成佛”。不管是哪一种方式,都是通过对现实感性欲求、知性规范的摒弃而使人的心灵恢复到它原始的自然状态,实现人的本真生存。这样,从人与人的关系上看,似乎实现了人向自己的类回归,把人提高到他“应该有的样子”;从人与宇宙的关系上看,似乎实现了人向自然的回归,主体与客体、人与自然的对立状态在臆想中消失。

一般认为,宗教感的肯定形式是仁爱感,新教神学家说:“没有爱就不能接近充满爱的神”;宗教感的否定形式是恐惧感,根据对乌克兰的罗夫诺州的调查,三分之二以上的人讲他们在神面前感到恐惧,东正教神学家弗洛连斯基甚至说:“宗教首先就是对神的恐惧,如果有谁愿意深入宗教的圣地,那他就要学会恐惧。”^① 我们依据对人类心灵构成的总体看法,倾向于在更高层次上将宗教感分为积极的情感与消极的情感,积极的情感包括对超自然力量的敬仰感和相关的仁爱感,消极的情感则是与之对应的恐惧感和绝望感(有些宗教,如佛教,一般并不要求教徒恐惧,但仍须教徒有某种对现世的绝望感作基础)。人的自由意志作用于知性—感性层面,产生英雄激情,而自性原型作用于知性—感性层面,产生爱恋激情,这两种源自志性的心理体验对象化在“超验实体”上,就是敬仰感和仁爱感;反之则形成消极情感。宗教活动中感情变化的规律是由消极的体验转向积极的体验,正如美国心理学家 P. 约翰逊所指出:“信仰和爱驱散了恐惧和绝望,变有害的情感为和谐、信任及平和的精神力量。”^②

广义地说,宗教感其实不限于一些宗教徒在礼拜或冥思中的特殊心理体验,而可以看做是人类精神生活中普遍存在的追寻无限之物的一种心理体验形式。爱因斯坦在谈自己的世界观时说:

我们所能有的最美好的经验是奥秘的经验。它是坚守在真正艺术和

① 转引自乌格里诺维奇:《宗教心理学》,104页,社会科学文献出版社,1989。

② 转引自乌格里诺维奇:《宗教心理学》,115页,社会科学文献出版社,1989。

真正科学发源地上的基本感情。……我们认识到有某种为我们所不能洞察的东西存在,感觉到那种只能以其最原始的形式为我们感受到的最深奥的理性和最灿烂的美——正是这种认识和这种感情构成了真正的宗教感情;在这个意义上,而且也只是在这个意义上,我才是一个具有深挚宗教感情的人。^①

雕塑家罗丹也曾表述过类似的看法,他还感慨道:“伟大的艺术家,到处听见心灵在回答他的心灵。什么地方找得到比他更信宗教的人呢?”^②

三、审美感

(一)审美感的特殊性

无论是功利感还是理智感、道德感乃至宗教感,都有自己特定的心理领域,并且它们之间存在一种有序的关系:功利感与宗教感以分居最表层和最深层而相对照,理智感与道德感在并列的层次上相对应。这四类情感合在一起刚好占领了心灵的全域。

审美感往哪里摆?英国美学家夏夫兹博里最早提出审美判断出自“内在的感官”、“内在的眼睛”,他说:“我们一睁开眼睛去看一个形象或一张开耳朵去听声音,我们就马上见出美,认出秀雅与和谐。我们一看到一些行动,觉察到一些情感,我们的内在的眼睛也就马上辨出美好的,形状完善的和可欣羡的。”^③后来有人把夏夫兹博里所谓的“内在的感官”称作“第六感官”。其实,“第六感官”并无实体性的存在,不过是人们的比喻性说法。它的要义是强调仅有感官的动物性部分并不能审美,而审美又具有视、听感官作出判断的那种直接性。因此可以说,审美感发生于感性领域但绝不停留于、局限于这一

① 《爱因斯坦文集》第3卷,45页,商务印书馆,1979。

② 《罗丹艺术论》,92页,人民美术出版社,1987。

③ 《西方美学家论美和美感》,95页,商务印书馆,1980。

领域。

一方面,从整个人类心理体验来说,审美感是与功利感、理智感、道德感、宗教感相并列的一种情感类型,另一方面,审美感又不像人类其它情感那样占有自己特定的心灵领域,这种矛盾铸就了审美感的特殊性,使它与各类情感都有相通相洽之处,它的活动涉及心灵的全域。

(二)审美感的剖析

审美感指向客体的感性形式。这使它与功利感接近,二者都是直接在感性对象的刺激下引发的心理体验。但是它们又有本质的区别:功利感指向对象的感性实体,主要产生于生理需要,是一种带有较多生物性的快感或不快感;审美感则只限于对象的感性外观,对象其实只以一种符号形式存在,例如一束玫瑰作为审美对象,其所指决不是一种植物的生殖器,只有这实际所指被抽绎掉,它才能成为寄寓人的本质丰富性的符号。康德指出:

凡是我们把它和一个对象的存在之表象结合起来的快感,谓之利害关系。因此,这种利害感是常常同时和欲望能力有关的,或是作为它的规定根据,或是作为和它的规定根据必然地连结着的因素。现在,如果问题是某一对象是否美,我们就不欲知道这对象的存在与否对于我们或任何别人是否重要,或仅仅可能是重要,而是只要知道我们在纯粹的观照(直观或反省)里面怎样地去判断它。……若果说一个对象是美的,以此来证明我有鉴赏力,关键是系于我自己心里从这个表象看出什么来,而不是系于这事物的存在。^①

席勒也谈到,事物的实在是事物的作品,事物的外观是人的作品。^②人从对象中直观到自身,寄予自己的本质,因此,这外观虽然脱离“事物的实在”,但又有充实的关于人自身的内容,这就决定了审美感的

① 康德:《判断力批判》上卷,40~41页,商务印书馆,1964。

② 席勒:《美育书简》第26封信。

指向对象中含有人价值成分,因之与道德感关联起来,康德甚至说:“鉴赏将发见我们的评判机能的一个从官能享受到道德情绪的过渡。”^① 审美感中潜藏着对对象抽象结构成分的认同,如格式塔心理学美学的大量实验所证明的同构现象,因此与理智感有接合之处,而且理智感也开始于对对象的感性直观,不过理智活动一旦把握抽象,便舍弃了具体的表象。审美感通过对象的感性形式特别指向无限之境(认知—评价层面只是审美感须穿越的“篱笆”),只有出现诗意的人生境界才标志着美感的最后形成。在这里,人与自然契合无间,人生之原与宇宙之原仿佛拥抱在一起,因此审美感与宗教感密切关联;但是宗教感并不关注现实对象的感性存在,它只追求一种超验的绝对之物,虽有审美因素却不能等同于审美感本身,如一位神学家所说:“宗教感情像审美感情一样,对自然界中的美、对人类精神的表现和显示中的崇高不会无动于衷,但是我们心中的宗教感情不是由对美和崇高的观照本身激起的,而是由关于一切美的无限的创造原因的最高观念和概念所激起,这种感情不表现在对美本身的虔敬中,而表现在对造物主的无限伟大的虔敬中。”^②

审美感所由产生和宣泄的心理渠道是观审。狄德罗认为,演员流的是眼泪,但那是从大脑流出的眼泪。前苏联著名心理学家维果茨基提出“能量单极省耗规律”,认为情绪中能量消耗在外周或中枢两极中的一极,一极活动的加强导致另一极活动的减弱。^③ 这是一种值得继续探讨的假说。审美感由观审产生,由观审宣泄。这不同于功利感的占有欲望,法国美学家库申曾举例说,在一张肴饌美酒的筵席面前,享受的欲望油然而生;假如我不去羡慕眼前的丰饌行将给我的欢乐,只打量它如何安排,桌上如何陈设,美感就可能在某种程

① 康德:《判断力批判》上卷,142页,商务印书馆,1964。

② 转引自斯托洛维奇:《审美价值的本质》,107~108页,中国社会科学出版社,1984。

③ 维果茨基:《艺术心理学》,276~277页,上海文艺出版社,1985。

度上产生。但是应该承认,审美感也有一种精神的“占有”倾向,心理学家米尔纳曾描述自己的切身经验:“一天傍晚我注意到尘土满地的路旁有一排长着半透光树叶的大树……似乎暮色里灰白的天际显出一幅图案,就像旧铁门上的花格,又像古代抄本上的装饰图案。我突然冒出一种难以遏制的欲望,要想攫取这一图案,使它成为己有——或许绘上几笔能占有它。”^①这种“占有”既是主体占有客体,又是客体占有主体,但二者均未消失,只是在想象中交融。这种观审的方式也不同于理智感的认知方式,它并不寻求对对象作确切把握,且始终不离开事物表象;但认知与观审都是由对象的感性外观转向精神的把握,因此它们都要求超越直接功利关系,与对象保持一种“心理距离”,且它们都要求对对象形式格局的认同,有的美学家(如叔本华)甚至认为审美是作为“认识”的纯粹主体的无阻碍活动。观审中必有评价,二者密不可分,以致许多论者认为审美关系就是一种价值评价关系,几乎与道德活动无别。应该说审美主要是评价,但不只是评价,因为它还暗含认知因素;就是作为评价,它与道德感中的评价亦有不同,一般来说,审“崇高”、审“英勇”时道德评价的比重较大,而审“优美”、审“秀丽”则几乎“不具有任何伦理意义”(斯托洛维奇),确切一点说,后者一般不具有明显的伦理意义。观审中必有憧憬,二者甚至可以被看做审美感活动的两个端点:审美感总是从对有限之物的观审向对无限之境的憧憬转化。桑塔耶那说:“审美的欣赏和美在艺术上的体现,是属于我们暇时生活的活动,那时我们暂时解脱了灾难的愁云和忧惧的奴役,随着我们性之所好,任它引向何方。”^②雨果在他的名著《悲惨世界》中描述了主人公冉阿让观赏夜空时的憧憬:“他在那里,独自一个人,虔诚、恬静、爱慕一切,拿自己心中的谧静去比拟太空的谧静,从黑暗中去感受星斗有形的美和上帝的无形的。”

① 转引自马斯洛等:《人的潜能和价值》,430页,华夏出版社,1987。

② 桑塔耶那:《美感》,17页,中国社会科学出版社。

那时候,夜花正献出它的香气,他也献出了他的心,他的心正像一盏明灯,点在繁星闪闪的中央,景仰赞叹,飘游在造物的无边无际的光辉里。”

审美感的特质在于超越直接功利,不觉责任负荷,自由而有寄托。审美感有潜在的功利性,车尔尼雪夫斯基曾经举例说,当我们欣赏“黄熟的田畴”时,尽管没有一己的功利之念,却可能有这样一种思想起潜在作用:这田畴长出了人间的幸福和欢乐。人们特别爱听布谷鸟的鸣唱,不能说与它传达春的信息无关。但是审美感只有超越直接功利才能产生,马克思说得很好:“忧心忡忡的穷人甚至对最美丽的景色都没有什么感觉;贩卖矿物的商人只看到矿物的商业价值,而看不到矿物的美和特性”^①。审美感与理智感的相似之处在于,前者把实体对象形式化了,后者把实体对象抽象化了,因此都达到了对直接功利欲念的超越。审美感,特别是以人为对象的审美感,是暗含道德意义的,“情人眼里出西施”,这时的“西施”不只是形体美丽匀称,而且一定被看做善的化身、高洁人品的体现者。但道德感总是与人的利益、与人的实践联系在一起,基于一定社会群体的利益的道德感往往与审美感相冲突,故历史上不少优秀的文学艺术家被指责为“不道德”(我国有“文人无行”之说);基于全人类利益的道德感才是与审美感相通相洽的,如神农植五谷,大禹治水,普罗米修斯盗火等。不过人的道德评价伴随着相应行动的要求,具有责任的负荷,明知利害却不计利害去履行自己的职责,审美感虽伴有内摹仿,但一般并不要求随即行动,因为这里不涉及直接而明显的利害关系,所以不觉责任负荷。审美感总是自由的,一是因为它摆脱了功利欲念乃至某些道德观念及逻辑规范的束缚,摆脱了“外在必然性”的羁绊;二是因为自由意志积极活动,基于“内在必然性”,它追寻着人生的诗意境界,获得精神的寄托。这一特质与宗教感相似,日本禅学大师铃木大拙认

^① 马克思:《1844年经济学哲学手稿》,83页,人民出版社,1985。

为,“禅就其本质而言,是看人自己生命本性的艺术,它指出从枷锁到自由的道路,……我们可以说,禅把储藏在我们之内的所有精力做了适当而自然的解放,这些精力在通常的环境之中是被挤压被扭曲的,因此它们找不到适当的通渠来活动”^①。但审美感并不像宗教感那样皈依于一种恒定的超验的绝对之物,它使人向自己的“类生活”(马克思语)回归。

由审美感的指向性、所由产生和宣泄的渠道及内在特质等所决定,这种心理体验的特征是反应直捷,有即有离,心灵净化。审美感一般从直觉中产生,人们因之提出人有专司审美的“内在感官”或“第六感官”。如果说“反应直捷”为审美感与功利感的共同特征,那么“心灵净化”则是审美感与宗教感的相通之处。宗教心理学家认为,宗教活动中感情变化的“规律性”是从“出现消极的体验变成带有情感舒坦、缓和的积极的体验”,由此而获得“净化”效果(乌格里诺维奇)。审美并不以消极的体验为前导,其心理效果与宗教活动的积极体验却相仿佛。柳宗元在《始得西山宴游记》中描述道:“悠悠乎与颢气俱,而莫得其涯;洋洋乎与造物者游,而不知其所穷。引觴满酌,颓然就醉,不知日之入。苍然暮色,自远而至,至无所见,而犹不欲归。心凝形释,与万化冥合。”审美感由于超越直接功利,因而与对象有一种心理距离,瑞士心理学家布洛认为,心理距离是美感的显著特征,美感与“适意”的区别在于它是一种有距离的快感,但是如前所述,理智感也存在着心理距离;德国心理学家立普斯认为审美感是一种“同情感”,审美离不开“移情”,但不能不承认,道德感也是一种同情感,一般基于“人同此心,心同此理”而进行价值评判。由此可见,审美感在这方面也与理智感、道德感关联着,如果说理智感的特征之一是“不即不离”,道德感是“若即若离”,那么审美心理体验中主体与对象的关系可以说总是“有即有离”:主体抛却了功利欲念及某些观念枷

^① 铃木大拙:《禅学入门》,100页,三联书店,1988。

锁(离),向对象投注了丰富生动的心灵旨趣(即)。

审美感可以大致分为优美感与壮美感两类。严格意义上的“美感”其实只考虑优美感;但“审美”是以整个“人的尺度”判断客观事物,因而也包括审壮美、审丑等,我们这里以壮美感作为审美感的另一极。优美感和壮美感同功利感的正负两极——欲占感与恶拒感、宗教感的正负两极——仁爱感与恐惧感基本对应而又有所不同。优美感有一种在精神旨趣上“占有”对象的态势,表现出对对象的依恋,达到物我为一;壮美感则有一种“霎时的抗拒”作前导,由对对象“恐惧”转化为“崇敬”,转化为将自己提高到对象的高度,达到心理和谐。优美感中有距离感,但它更多地体现为对对象的执著;壮美感在一定阶段上虽有执著于对象的情况,但一般要求与对象有较大的时空距离,以达到保持一定的心理距离。优美感虽然潜在地含有关于人的价值评价,但不觉责任负荷;壮美感则往往体现为由羞愧感到责任感的转化:开始在对象面前感到自我的卑微渺小,然后在震惊中唤起人的类本质,心理上以顶天立地的“人”的形象站立起来,仿佛能运掌乾坤。与优美感的中和的心理体验比较,壮美感偏向于道德感一侧。

(三)审美感的中和性

就人类各类情感作用的领域来说,功利感基本上停留于感性层面,连结着人的生理、感官的需要,因此带有较多的生物性;理智感与道德感主要涉及知性层面,与人的观念活动相伴随,是纯粹的社会性情感;宗教感主要涉及人的志性层面,超越了语词、逻辑等人类创造的符号系统的局限,追求对永恒、绝对的存在物的皈依,是一种纯粹的精神性情感(亦可归入社会性情感)。审美感则既有生物性,又有社会性。就其是由事物的感性形式而产生的快感而言,与鸟类、灵长类及哺乳类中的海豚等非常接近,马斯洛认为,即使在高峰体验中,美感作为“超越性快乐”,也并不是超自然或非自然的,同样可视为一

种“生物上的”体验^①；就其中所蕴含的“意味”、“心灵旨趣”而言，则与动物的类似快感有着天壤之别，即使承认动物有“美感”，即也只是由美的单面形态——形式美引发的初级美感，惟有人类才有真正的美感，能够观审和创造美的典型形态——艺术美。人类美感跨越感性、知性、志性三个心理层面，它是无私的（区别于功利感及某些道德感），又是丰富的（区别于理智感与宗教感），它执著于感性对象，同时穿越知性层面深入到志性领域，承载了人所“应该有的”一切有价值的东西，因此不像宗教感那样以丧失自我告终，而是对人的全部本质的肯定。

审美感的最基本的特征是心灵的和谐。所谓和谐即多样性有机统一，各种情感冲动获得中和。桑塔耶那指出：

美的主要特权，在于综合自我的种种冲动，使之集中在一个焦点上，使之停留在单一个形象上，于是伟大的和平降临于那骚乱的王国。我们的美感享受和美的一切神秘意义都是以这些暂时和谐的经验为基础。^②

记得卡西尔说过，在每一首伟大诗篇中，例如莎士比亚的戏剧、但丁的《神曲》、歌德的《浮士德》等，我们在欣赏时都要经历人类情感的全域。对于优秀的长篇作品这是显而易见的；其实即使对于小型的文艺作品，例如一首奏鸣曲、一幅山水画等，人们同样可能得到全方位的愉悦感。

综上所述，审美情感既是人类各类情感冲动的平衡与中和，使人的心灵从骚乱走入和谐（杜威），另一方面，它又确实超越个人的日常情感，是一种“人类普遍情感”（苏珊·朗格）。它植根于人类心灵中的志性层面，总是在要求自我实现和要求和谐整一的张力结构中运行，把个体性的趣味与全人类性的评判交融在一起，是人的本质丰富性的唤醒或激活。

① 马斯洛等：《人的潜能和价值》，228页，华夏出版社，1987。

② 桑塔耶那：《美感》，160页，中国社会科学出版社，1982。

第十四节 审美感的动态发生

具体的审美感产生于美的形象的形成过程中,所谓美的欣赏既是对审美客体的欣赏,同时也应该理解为对主体自我的欣赏,即个体的人站在族类立场上的孤芳自赏。美的欣赏(其实也是美的形成)展现为一个由浅入深的过程。

一、审美感产生的前提

(一)审美感产生的一般条件

首先是要有审美对象的存在。审美不能脱离具体对象,从形成美的形象的可能性出发,审美对象主要有三类:艺术品、人、自然物。当这三者在逻辑上说不包含审美主体对象化的成分时(事实上这是不可能的),我们称之为审美客体。审美客体进入审美关系中便是审美对象,任何具体客体都有可能成为审美对象,因为审美是人以自己的尺度衡量对象,对象可以是不同的形态,因而形成不同的审美形态。若以优美形态为取向,审美对象一般须具有下述品格:一是现实性,幻想中也能产生美,但缺少现实的对象,尽管它可能有现实的原型;二是具体性,科学公式、图表等具有现实性品格,却缺少具体性品格,因而几乎不可能形成美的典型形态;三是有序性,无序的东西易于形成丑或壮美的形态,有序才直接激发人的美感。

其次是有待于审美主体的资禀。主体的资禀对审美感的产生至关重要,关系到它的丰富程度、活跃程度乃至它的有无。对于审美主体来说,一是要有健全的社会化感官。对于不辨音律的耳朵,最美的音乐对它也毫无意义;对于患有色盲的眼睛,自然界及艺术品中的绚丽色彩形同虚设;感官不健全使相关领域的审美客体不可能转化为审美对象,审美感因而无从激发。二是须得必要的文化修养。对面

前的审美对象,主体有一定的知识储备才能消除隔膜,例如欣赏中国戏曲,如果对它的程式一点也不了解,感情上就可能与之格格不入。三是要有活跃的理想憧憬。主体热爱生活,富于幻想,就易于接受有生气的对象的感染,对于无生命的对象也能灌注生气使之活起来;相反,忧心忡忡的人对于名胜风景也觉得不值一顾,绝望者眼中的世界几乎没有美可言。所以,具备理想憧憬也是审美主体方面的恒常条件。

审美客体与审美主体在审美活动中走向统一。审美活动是具体的,它的发生的关键在于审美主体的确立。具有审美主体恒常条件的人还必须具备一些特定条件才能以审美的眼光看世界;事实上,对于大多数人来说,以审美的眼光看世界较之以实利的眼光看世界在时间上要少得多。缺少这些特定条件,主体即使具有高超的审美能力也还不是真正的审美主体。

(二)审美感产生的特定条件

在审美主客体具备了一般条件的情况下,审美感的发生特别有待于审美主体在特定时刻抱有审美心胸。审美心胸是一种空明澄澈的胸怀,它对外物仿佛鉴照而无隐,外物自然而然地呈现其玄与妙,魏晋南北朝的著名山水画家宗炳所谓的“澄怀观道”即此意。审美心胸来源于涤除心灵在日常生活中充斥的感性欲念与知性观念,用庄子的话说就是“坐忘”,忘掉了礼乐、仁义才能同于大通;用陆九渊的话说是“剥落”,剥落得一番就是一番清明。朱自清曾记述了他欣赏荷塘月色前有一段心境的变化:

这几天心里颇不宁静。今晚在院子里坐着乘凉,忽然想起日日走过的荷塘,在这满月的光里,总该另有一番样子吧。……

路上只我一个人,背着手踱着。这一片天地好像是我的;我也像超出了平常的自己,到了另一世界里。我爱热闹,也爱冷静;爱群居,也爱独处。像今晚上,一个人在这苍茫的月下,什么都可以想,什么都可以不想,便觉

是个自由的人。白天里一定要做的事,一定要说的话,现在都可不理。这是独处的妙处;我且受用这无边的荷香月色好了。(《荷塘月色》)

摆脱日常功利的烦扰,心胸恢复了宁静平和,一片空明澄澈,仿佛进入另一个世界,这时的主体才成为自由的审美主体。

需要说明的是,心胸虚静并不等于空无。它至少有两重因素在潜在地发挥作用:一是人的类特性,审美主体超出日常自我而自发以类的尺度观照和评判外部事物,所以诗人能以一己之心总天下之心;二是个体的气质,即心理动力特征,它是人与生俱来的定性,很大程度上制约了审美意象的特定形态。按笔者的理解,人的类特性与个体的气质都恒存于个体心灵的第三层面,所以心胸虚静特别意味着心灵第三层面的敞亮。人的类特性与个体的气质合成了既有个性又有全人类性的“自己”,这自己的显现与积极活动,意味着自由。

审美心胸触及外物而形成审美态度。审美心胸是广阔无垠、平静恬和的心理空间,审美态度则是主体以这心理空间为背景的对待客体的方式。也许可以比喻说,审美态度是审美心胸接触外物的前锋,审美活动的最初的微妙就蕴涵于其间。英伽登曾谈到:“如果一个审美过程始于纯粹的感觉(实际情况并非总是如此),那么,这一过程的最有趣的部分、最难于把握的部分就是人对一个实在对象的感觉向审美经验的诸方面的过渡阶段。这是一种从我们日常生活中采取的实际态度、从探究态度向审美态度的转变。”^① 这里所谓的“实际态度”是指功利态度,它主要体现为感性欲念,而所谓“探究态度”即科学态度,主要体现为知性观念;审美态度是主体摆脱了这两种态度后出现的第三种对待外物的方式。

对于同一客体,用不同的对待方式去看,主体得到的是大不一样的东西。朱光潜先生曾举了一个很好的例子:

^① 李普曼编:《当代美学》,289页,光明日报出版社,1986。

假如你是一位木商,我是一位植物学家,另外一位朋友是画家,三人同时来看这棵古松。我们三人可以说同时都“知觉”到这一棵树,可是三人所“知觉”到的却是三种不同的东西。你脱离不了你的木商的心习,你所知觉到的只是一棵做某事用值几多钱的木料。我也脱离不了我的植物学家的心习,我所知觉到的只是一棵叶为针状、果为球状、四季常青的显花植物。我们的朋友——画家——什么事都不管,只管审美……只在聚精会神地观赏它的苍翠的颜色,它的盘曲如龙蛇的线纹以及它的昂然高举、不受屈挠的气概。^①

三者中商人是功利态度,植物学家是科学态度,惟有画家抱审美态度,古松对于他才是美的。商人、植物学家若想见出松树的美,就必须放弃功利的或科学的态度,实现向审美态度的转化。

审美态度的基本内涵是:超越直接功利,超越逻辑概念,与对象保持心理距离。

(三)布劳的“距离”说

审美中的“距离”问题早为中西方美学家注意到。康德的美学著作显然涉及到距离问题,其中认为,鉴赏时应当摒除一切现实的利害与欲求,以“纯粹漠然”的态度“无所为而为地观赏对象”。叔本华进一步强化了这种观点,认为审美的心理状态是个体暂时摆脱了实际生活的羁绊,从意志和欲求中“超脱”出来,以“静观”的态度纯粹客观地观察事物。中国美学也早有近似观点。苏轼指出:“君子可以寓意于物,而不可以留意于物。寓意于物,虽微物足以为乐,虽尤物不足以为病;留意于物,虽微物足以为病,虽尤物不足以为乐。”(《宝绘堂记》)“留意”是沉溺于直接功利,不能超拔;“寓意”则只取外物的形式,寄寓自己的心灵旨趣,这才是审美态度。

瑞士心理学家布劳1912年发表了《心理距离》一书,在美学史上

^① 《朱光潜美学文集》第1卷,448~449页,上海文艺出版社,1982。

首次明确提出“距离”说,并作了较为全面的阐释。

布劳认为,适意是一种无距离的快感;美,最广义的审美价值,若没有距离的间隔就不可能成立,所以存在心理距离与否是区分普通快感与审美快感的标尺。此外,他创造“心理距离”术语还有一些重要理由:一是这个概念可以作为艺术理论中常被人们谈到的“客观”与“主观”、“现实主义”与“理想主义”、“肉感”与“精神”等相反术语的合题,因为实际上没有完全一边倒的艺术和艺术家;二是“距离”标志着艺术创作过程中最重要的步骤,是通常所谓的“艺术气质”的一个显著特征。在他看来,艺术家处理他的题材要有适当距离,较近的是现实主义,较远的是理想主义,如此等等。

“距离”说的主要涵义是指审美时主体对客体须保持一种无功利、非实用的心理距离,用“纯客观”的态度去观赏那“孤立”的物的形象。这里所谓“纯客观”和“孤立”,都指割断对象对于主体的利害关系。布劳举了一个有名的例子:当一艘客轮在海上航行遇上大雾,旅行者也许既怕触礁又怕耽误航期,于是焦灼不安。如果把这些顾虑统统悬搁起来,“忘掉”这些焦虑和恐惧,换一种欣赏的观点看,海雾其实是一种绝妙的景致,围绕着你的是仿佛“由半透明的乳汁做成的看不透的帷幕”,你或许在这帷幕中看到很多意趣横生的景象。这一实例表明,从日常功利中超脱出来是审美活动得以开始的前提。

既是“距离”,就涉及一个远、近的问题。太远或太近都会超过某一“极限”,导致距离丧失,不能产生美感。一个不懂中国文化的外国人在游园时偶然见到舞台上演出京剧剧目,对其中的唱、念、做、打一点也不理解,处于隔膜状态,也许会感到索然无味,这是距离太远的缘故。距离太近也会带来负面效应。1909年,美国演员威廉·巴文在纽约大剧院中扮演莎剧《奥赛罗》中虚伪狡诈的伊阿古,因演技高超,活灵活现,在苔丝德蒙娜被丈夫奥赛罗扼死时,观众席上一位年轻军官豁地举枪击毙挑拨他们夫妻关系的舞台上的“伊阿古”,造成

剧场大哗。当青年军官明白过来这是在演戏时,为自己的行为悔恨不已而开枪自杀。这可悲事件就起因于观赏者过度介入剧情。

表面上看,“距离”说与“移情”说是相互矛盾的,移情要求达到与对象合为一体,距离要求与对象“若即若离”;实质上二者并无冲突。“距离”说在消极意义上是要求摒弃实用态度,在积极意义上是要求专注于对象的形式,合而言之即实现从实用态度到审美态度的转变,只有这样审美活动才能发生。“移情”说着重说明审美过程中的心理活动,当主体专注于对象的形式,才有可能使对象寄予自己的心灵旨趣,这也就是移情。保持心理距离与移情于物,其实是审美过程中的不同环节。

二、审美的一般心理过程

(一)审美过程的层次确认

审美过程究竟包含有哪几个层次?今人说法不一。我们不妨参阅一下前人的有关论述。

审美既然与哲学和宗教指归同一境界,那么它的深入就与哲人悟道及佛徒参禅相仿佛。庄子称自己的悟道过程是“心斋”,他描述道:

若一志,无听之以耳而听之以心;无听之以心而听之以气。耳止于听(据俞樾校改),心止于符,气也者,虚而待物者也。惟道集虚。虚者,心斋也。(《庄子·人间世》)

“一志”才能听气,实即“心斋”,它意味着要实现两重超越:超越耳目感受,超越心智思虑,所以又可以说是“坐忘”的结果,其状态是“用志不分,乃凝于神”。超越了感性与知性两个层面,心灵万缘俱寂,惟有一志在自由活动,通过它能听体内之纯气,而谳通天下之一气,道就蕴涵在这气中,所以听气可以得道。

禅宗传灯录有一则有名的“公案”：“老僧三十年前参禅时，见山是山，见水是水；及至后来亲见知识，有个人处，见山不是山，见水不是水；而今得个体歇处，依然是见山只是山，见水只是水。”^① 这段记述也表明了感悟外物的三个阶段：第一阶段是感性印象；第二阶段由于进入认知层次而肢解了对象；第三阶段超越了知性认识，把握了对象内在之真，恢复了对对象外在之貌，即物即真，有限与无限达到统一。第三阶段对于第一阶段不是简单的重复，而是否定之否定。

从艺术鉴赏中我们更容易辨析审美的层次性，因为艺术鉴赏过程本身就是一种审美过程。张彦远在《历代名画记》中写下了自己欣赏顾恺之人物画的感受和体验：“遍观众画，惟顾生画古贤，得其妙理。对之令人终日不倦，凝神遐想，妙悟自然，物我两忘，离形去智。身固可使如槁木，心固可使如死灰，不亦臻于妙理哉！”不难看出，这段话无论在精神上还是在言语上都受到庄子之学的深刻影响，庄子所讲的“心斋”、“坐忘”被直接借用来描述欣赏艺术的体验。它的第一层次是观赏顾画时流连，第二层次是离形去智、凝神遐想，第三层次是物我两忘、臻于妙理。表述最明确的当算蔡小石的《拜石山房词序》，其中谈读词的体验有三境：

始读之则万萼春深，百色妖露，积雪缟地，余霞绮天，一境也。再读之则烟涛涵洞，霜飙飞摇，骏马下坡，泳鳞出水，又一境也。卒读之而皎皎明月，仙仙白云，鸿雁高翔，坠叶如雨，不知其何以冲然而澹，倏然而远也。

宗白华先生认为这段描述极为精妙地形容出“从直观感相的模写，活跃生命的传达，到最高灵境的启示”三境界。^②

有理由认为，完整的审美过程总是从感性开始，穿越知性层面而

① 《五灯会元》卷十七，中华书局，1984。

② 宗白华：《艺境》，155页，北京大学出版社，1987。

抵达志性领域,因此可以划分出悦耳悦目、悦心悦意^①、悦神悦志三境层。如果说哲人悟道在穿越感性、知性后可以摒弃它们(如所谓“坐忘”),那么审美的特殊性在于心灵三层面的同时占有。

(二)审美三境层试析

1. 悦耳悦目

审美开始于对对象的感性直观,并始终不抛弃感性的形色。这一特点决定了审美活动具有某些不可替代的优势。其一,人作为具体的感性存在物,往往因娱目悦耳而心旷神怡,事物感性外观的生动性、丰富性最易激起主体的身心快感;快感虽不等于美感,却是美感产生的基础。况且,审美的快感是由对象形式的合规律性引发的,是判断在先而快感在后,与普通的适意有质的区别。第二,感性的东西有丰富的包蕴性,“言不尽意”而“立象以尽意”,是因为“象”可以容纳种种道不完、理不清乃至说不出的意蕴。正因为审美对象的感性形式有丰富的包蕴性,仿佛是“千眼的阿顾斯”,主体才很方便地以之寄予自己的心灵旨趣,作为自己的“全息”投影,从中直观自身。由此不难理解,审美感知为何主要涉及视觉与听觉,因为眼睛和耳朵是最为社会化的感官,视、听快感是最富有文化内容的快感,易于激发丰富的联想与想象,而触觉、味觉、嗅觉等,由于它们的相对简单性、生物固习性以及与精神旨趣少有联系,在审美中多只具有间接的意义。

2. 悦心悦意

审美实即赋予对象以诗意,将对象诗化。诗学家严羽说:

夫诗有别材,非关书也;诗有别趣,非关理也。然非多读书,多穷理,则不能极其至。所谓不涉理路、不落言筌者,上也。诗者,吟咏情性也。(《沧浪诗话·诗辨》)

^① 取《庄子·人间世》中“心止于符”义,此“心”即知解之心。

一方面:审美必须穿越知性领域。一个初生婴儿很难想象一个玲珑满目的世界,一个不学无术的人不会有心灵深层的觉醒,所以多读书,多穷理是必要的,人的眼睛、耳朵之所以是主要的审美感官,特别在于它们联结着知性,文化符号是通过它们传达交流的。毋庸置疑,审美中包含有认识和评价因素,如斯托洛维奇所说,“在对世界的审美掌握中,理智起很大作用。……如果一个人不理解某种生活现象或艺术作品,那么对它的审美关系就不会发生,或者形成歪曲的审美感知。”^①事实上,对于理解了的东西,人们能更细致、更深刻地感知它。另一方面,审美必须超越知性领域。首先,知性离不开语词、概念,而除了专有名词外,其它语词、概念都是指向类的属性的,具有抽象性,很难传达审美对象所体现的个体性的生命情调;其次,知性离不开逻辑,逻辑形式具有封闭性,它总是将对象规范在一个有限的圈子里,是对心灵自由的限制,也是对无限之境的障隔。语言、逻辑在审美体验中的负面作用不容忽视,如谷隐禅师所说:“才涉唇吻,便落意思,尽是死门,终非活路。”(《五灯会元》卷十二)虽然没有知性就没有美,但知性不能把握美。这是一个悖论,也许应该这样说,在审美心理体验中,知性因素如盐溶之于水,只有其味(文化意味),不见其形(逻辑形式),因此,人们既有心意的愉悦,又不觉外在的限制。

3. 悦神悦志

神与志处于心灵深层,按照先哲的理解,其中蕴藏着人生的奥秘和人的族类的内在目的性。人类是大自然的产儿,神、志又可以被看做是联结人类与自然母体的脐带,是天人合一的枢纽。审美指归于天人合一的诗意境界,这是一个无限的领域,言语道断,思维路绝,主体感觉、体验到上下与天地同流的自由和游心于物之初的乐趣。它由领悟而获得,竺道生说:“悟发信谢,理数自然,如果就自零。”(《梁·

^① 斯托洛维奇:《审美价值的本质》,232页,中国社会科学出版社,1984。

高僧传》卷七)审美之悟也是对宇宙的本体论之悟,主体在与自然的拥抱与契合中感应着自然母体脉搏的律动;审美之悟又是对人生的价值论之悟,人的诗意追求、人生的价值与意义仿佛在这境界中获得感性显现。它与宗教中的妙悟极为相似,同样呈现出所谓“天地境界”,梁启超描述文学欣赏的最深感受道:“夫既化其身以入书中矣,则当其读此书时,此身已非我有,截然去此界以入于彼界,所谓华严楼阁,帝网重重,一毛孔中万亿莲花,一弹指顷,百千浩劫……”^①

当审美主体进入悦神悦志境层,意味着美的形象最终形成。审美的过程与美的形成过程是同步的,审美活动从感性直观开始,穿越知性层面而抵达志性境界,美的形象也就按第二世界的结构样态孕育成熟。波兰美学家英伽登写道:“一旦我们最终构成了质和谐,审美对象也就随之形成。这时审美经验的最后阶段开始了,这阶段可以说是审美经验的登峰造极。”^②我们赞同审美对象(实即美的形象)在审美经验中随之形成的观点,但是不同意在美的形象形成后还有一更高阶段的说法,如果审美主体反身对美的形象进行价值评价也算一个阶段的话,那么他是从审美的高峰体验中降落下来了。

(三)审美的直觉性质

前述审美三境层是对审美过程作知性的、逻辑的分解,实际上它们常常是在瞬间实现的,也就是说,审美通常是以直觉形式完成的。钟嵘写道:

至乎吟咏情性,亦何贵于用事?“思君如流水”,既是即目;“高台多悲风”,亦惟所见;“清晨登陇首”,羌无故实;“明月照积雪”,诂出经、史?观古今胜语,多非补假,皆由直寻。(《诗品序》)

这里所谓的“直寻”即指审美直觉,历史上许多刻画出美的形象的诗

^① 《饮冰室文集》卷十,《论小说与群治之关系》。

^② 李普曼编:《当代美学》,301页,光明日报出版社,1986。

歌名句由此得来。

汉语的“直觉”一词由“直观”与“觉察”两重意义构成,指在对事物的感性直观中直截把握到其底蕴的能力。直觉具有深刻性、瞬间性、潜意识性的特点,几乎看不出精神活动的行程,将深邃的结果呈现于瞬间的感知,借用佛家的术语,即是“现量”。

审美直觉不同于科学直觉,首先在于它执著于对象的感性外观,后者则只关注内在东西的觉察。其次,科学直觉尽量忠实于客体对象本身的实际样态,审美直觉则赋予对象以主体的心灵旨趣,可以形成不同的生命情调。再次,审美直觉指归于人的理想生存,近似于宗教的妙悟,这是科学直觉不可能到达的领域。

简言之,审美直觉是一种依据事物的感性外观,瞬间直捷把握其生命情调乃至体验到人的理想生存境界的能力。

美学家们关于审美直觉有不同的理解,他们的观点各得千秋,也反映出审美直觉(广义)存在不同形式。

初级形式。这种直觉只是抵达知性的边缘,基本属于感知层。克罗齐是著名的直觉主义者,不过他所谓的直觉只局限于前逻辑层次。朱光潜先生对直觉的理解也倾向于这一路,他在早年写的《文艺心理学》中认为,最简单、最原始的“知”是直觉,其次是知觉,最后是概念;后来在注释克罗齐《美学原理》时又写道:“见到一个事物,心中只领会那事物的形象或意象,不假思索,不生分别,不审意义,不立名言,这是知的最初阶段的活动,叫做直觉。”^① 这种直觉形式在审美中是常见的,外部事物的形色或声音作用于主体的感官,主体即时产生美的感受。当然,这只是一种浅层次的把握。

次级形式。黑格尔的美学著作中译本将“直觉”称为“敏感”,黑格尔说:“……‘敏感’一方面涉及存在的直接的外在的方面,另一方

① 见于克罗齐:《美学原理·美学纲要》,164页,外国文学出版社,1983。

面也涉及存在的内在本质。充满敏感的观照并不很把这两方面分别开来,而是把对立的方面包括在一个方面里,在感性直接观照里同时了解到本质和概念。”他还以歌德为例,认为歌德以卓越的智力,用朴素的方式对自然事物进行感性观察的同时也预感到它们符合概念的联系。^① 这种形式近于科学直觉,所不同的是对感性方面较为执著,它在塑造人物典型的艺术创作中也是常见的。

终极形式。柏格森认为,知性是人们分解、认识事物的工具,它能帮助人们获得一些外在的、相对的知识,但不能把握生命和宇宙的整体,后者只有通过直觉才能获得。按他的理解,“所谓直觉就是指那种理智的体验,它使我们置身于对象的内部,以便与对象中那个独一无二、不可言传的东西相契合。”^② 这可以称作是一种“本体直觉”,它要求不落言筌,与中国古代美学观颇多融通之处。^③ 我们无意于肯定它在现代认识论上的意义,但是对于审美心理学至少是很有价值的,因此颇受艺术界的欢迎。

三种直觉形式有深浅层次之分,它们各自打开了心灵的不同层面;而心灵是一个统一体,因此三种直觉形式在心灵敞开过程中可以一体化。事实上,在审美活动中,它们正好对应于悦耳悦目、悦心悦意、悦神悦志三境层。

审美直觉的瞬间性、深刻性源于它直接连结了有限与无限,因此而实现美的创造。柏格森写道:“无论是绘画或雕刻,无论是诗或音乐,艺术的目的,都在于清除功利主义的象征符号,清除传统的社会

① 黑格尔:《美学》第1卷,167页,商务印书馆,1979。

② 《西方现代资产阶级哲学论著选辑》,137页,商务印书馆,1964。

③ 如王夫之的“现量”说。现量的“现”为“现成”义,即当下获得、当下显现;“量”即真实、自相,王夫之将量理解为第八识(《思问录·外篇》);合而言之,就是当下显现事物真相、真谛,也就是“一触即觉(悟)”。贺麟先生曾谈到过柏格森思想与中国哲学的相通处(见《现代西方哲学讲演集》)。

公认的类概念，一句话，清除把实在从我们障隔开来的一切东西，从而使我们可以直接面对实在本身。”^① 从宇宙学角度看，这种观点似有神秘之嫌；但从心理学上把握，它揭示了真实的心灵体验。罗丹在其艺术论中列有专章谈“艺术的神秘性”问题，他认为名副其实的艺术家，应该表现自然的整个真理，心灵总是向着无限、永恒跃动。瑞士诗人阿米尔在《日记》中形象地描述了自己的体验：

现在又一度享受到过去曾经享受过的最不可思议地幻想的时候。例如：早上坐在芬西尼城的废墟之中的时候；在拉菲之上的山中，当正午的太阳下，横在一株树下，忽然一个蝴蝶飞来的时候；又某夜在北海岸边，看到横空的天河之星的时候；似乎再回到了这些壮大而不死的宇宙地梦。在此梦中，人把世界含融在自己的胸中；而觉得满饰星辰的无穷，是属于我的东西。这是圣地瞬间，是恍惚的时间。思想从此世界飞翔向另一世界……心完全沉浸在静地陶醉之中。^②

这也许是一种有普遍性的心理体验，美感的高潮时刻，主体往往仿佛微未见大千，刹那悟永恒。

三、审美心理过程示例

（一）庄子的濠上之乐——审美超越逻辑

《庄子·秋水篇》记述了一个耐人寻味的故事：

庄子与惠子游于濠梁之上。庄子曰：“儵鱼出游从容，是鱼之乐也。”惠子曰：“子非鱼，安知鱼之乐？”庄子曰：“子非我，安知我不知鱼之乐？”惠子曰：“我非子，固不知子矣；子固非鱼也，子之不知鱼之乐，全矣！”庄子曰：“请循其本。子曰‘汝安知鱼乐’云者，既已知吾知之而问我。我知之濠上也。”

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，278页，上海译文出版社，1979。

② 转引自徐复观：《中国艺术精神》，74页，春风文艺出版社，1987。

庄子见儵鱼自由自在地在水中游出,以为鱼是自得其乐,沉浸于与鱼共乐的境地中,不由得发出感叹。惠子的质疑将他拉回现实,迫使他作知性的逻辑的应对。按知性逻辑,惠子有充分的理由:你不是鱼,怎么知道鱼在乐?庄子当时的反驳是消极的、被动的:你不是我,又怎么知道我不知道鱼之乐?这一反驳立刻让惠子钻了空子:好吧,我不是你,确实不知道你的感受;但是你也确实不是鱼,这样你不知道鱼在乐就是肯定无疑的了。在此情况下庄子要求回到最初的情境中去,辩驳说:先前你问我怎么知道鱼在乐的话,难道不是已经晓得我知道鱼在乐而问我为何知道的原因吗?现在我直截告诉你吧,我是在濠上切身感受到这一点的。

应该承认,依据知性逻辑推演,庄子是这场辩论的输家,他最后的辩驳其实是利用了惠子质疑中的歧义,“你不是鱼,怎么知道鱼在乐?”既可以看做是反问句,表示明确的否定,应该说这是惠子的本意;但是它也可以看做是普通的疑问句,表示说话人只关注事情发生的原因。庄子取后者而作答,使自己摆脱了逻辑上的困境,而以审美的直接体悟解决了疑难,使惠子无话可说。“请循其本”的“本”有“原初”、“本来”、“实质”诸义,如果庄子最初以“知之濠上”对惠子的质疑作实质性回答,就不会有惠子的一时得意了。

庄子在濠上是怎样知道鱼之乐的呢?这“知”不是知性之知或逻辑认识,而是一种感受、体验。主体以审美的眼光看对象,见其“出游从容”,于是在心理上形成相应的“力的图式”,设想自己若是如此从容便很惬意适志,然后不自觉地将自己的恬适之情赋予了对象,这就是“情以物兴”,“物以情观”。在同构与移情的往复中,庄子已“丧我”,不知鱼是作为人类的自己呢,还是自己就是鱼?总之是物我不分,物我一体而应变若化,庄子称此为“物化”。濠上之乐的奥秘也许就在这里。

(二)陶潜的《饮酒·之五》——审美过程的完整复现

陶渊明的《饮酒·之五》历来为人们所传诵,王安石称赞它是“奇

绝不可及语”，确是一篇佳作。作者真实地记录下了自己的审美体验，完整地复现了审美的一般过程，丝毫没有斧凿痕迹。让我们对这篇鬼斧神工之作试作解析：

结庐在人境，而无车马喧。

问君何能尔？心远地自偏。

第一句看似平淡，构宅不在“人境”又能在哪里？但诗作使之“陌生化”，传达出主人公不得已的情绪，因为他一直在向往“不知有汉，无论魏晋”的桃花源式的生活。“车马”是为功名利禄应酬、奔波的器具，本为“人境”所不可少，然而主人公的住地周围无此喧闹，仍为一方净土。第二句与第一句构成了一种张力结构，一个“而”字流露出作者的喜悦与自豪。第三句设问，第四句解答。“心远”二字是前四句的“眼”，也是全诗的基石。它表明主人公对生活抱着审美态度——“心远”即远离、超越日常功利。（陶另有诗云：“泛此忘忧物，远我遗世情。”）

采菊东篱下，悠然见南山。

山气日夕佳，飞鸟相与还。

陶渊明归园田后居住在江西九江西南的柴桑镇，这里是庐山的脚下。正值秋高气爽时节，诗人采菊于东篱之下，徜徉于南山之前，玩山气之将夕，观飞鸟之还归，周围的一切，可谓应目会心。菊花之淡雅，庐山之峻秀，雾岚之轻灵，归鸟之和鸣，构成一幅悦耳悦目的图景。菊花质朴而淡远，陶渊明对它情有独钟，赏玩不厌。在不经意中，庐山跃入眼帘，那奇峰秀壑，为仿佛轻纱一般的雾岚所缭绕，若隐若显，神态悠然。此时飞鸟结伴归巢，呢呢和鸣，嘤嘤成韵，它们怡然自乐，颇类桃花源中人……这些是景，也是情；是物，更是人，令审美主体悦心乐意。

无论是菊，是山还是鸟，都抱朴含真。它们构织的清新、和谐之景正是诗人憧憬的理想生存之境。孜孜以期的精神家园顷刻呈现于

眼前,诗人全身心投注期间,有限的生命与无限的大化融为一体。人生的真义、要谛当蕴藏于此。它是什么呢?能把握住吗?——

此中有真意,欲辩已忘言。

最末两句清楚表明悦神悦志境层的存在。主体任志所之,进入到极为美妙的境界,感受到微末见大千、刹那悟永恒的无穷乐趣。得意忘言:一方面,当你在选择言语加以描述时,它已倏然而逝;另一方面,现有语词由于本身具有的抽象性、概括性特点,也许注定永远难于描述这人与自然契合的境界。

审美总是指归于这无以言说的第三境层。陶渊明多次诉说过类似的体验,如“纵浪大化中,不喜亦不惧”(《神释》),“俯仰终宇宙,不乐复何如?”(《读〈山海经〉》)等。杜甫也有“意惬关飞动,篇终接混茫”(《寄高适、岑参三十韵》)之语。现代心理学家已正视这种心理现象。审美活动中,虽然未必每次都能体验到这一境层,但是一定存在着这种趋向性,因为审美总是要达到精神的解放和自由,而精神的解放与自由只有超越感性和知性的束缚才能实现。

(三)叙事类作品在历史发展中的审美趋向^①

西方学者中有人指出,叙事类作品在艺术世界中是最缺少艺术性的作品。的确,叙事类作品由于其广阔的文化包容性而相对排斥了审美的纯粹性。一部史诗、一台戏剧,既可以作为一首诗来观赏,又可以作为一段历史来研究。虽然创作者也与现实生活保持了一定的审美距离,但作品中的人物及其活动仿佛现实生活的再现,因此,人们观看这类作品,常常失去审美态度,身陷于其中的情境而难于超拔;并且,由于审美对象本身的复杂性,持审美态度者亦须不断调整视角,在这里,审优美、审崇高、审丑、审喜剧等等一并出现,使人几乎应接不暇。

^① 这里所谓的“叙事”是广义用法,指叙述故事的文学、戏剧、电影等作品。

尽管如此,从总体上看,仍能发现人们对现实或历史事件的观察存在由浅入深的行程,它大致吻合审美过程的三境层。

早期的叙事类作品大多着重展示生活中的故事情节,动作性很强,便于直观把握。故事自然离不开人物(寓言故事其实也是将动植物人化了),但故事中的人物多是为了展开故事情节安排的,他们主要不是展现自己,而是充当展开故事的角色;即使其中也刻画一些人物的性格,这些性格却有类型化之弊,缺少丰富性与复杂性,并且多是传奇的、神奇的,不是普通人的真实圆整的性格。我国魏晋南北朝时代出现的志怪小说《搜神记》就是如此,后来出来的唐传奇、宋话本中的人物性格逐渐丰满了些,不过情节的引人入胜仍是第一位的。古希腊时代的史诗、戏剧虽然成就很高,但人们最为关注的无疑是故事情节,我们知道,亚里士多德的《诗学》将情节置于悲剧艺术六要素之首,这可以说是当时人们的审美时尚。

叙事类作品在历史发展中逐渐将重点移向展现人自身,个体的人成为小说、戏剧等着力刻画的中心。这时故事情节仍受到重视,不过与人物性格比较起来相形见绌,故事情节成为刻画人物性格的手段,人物性格的发展构成了故事情节展开的动力,情节为刻画性格服务,人物塑造的需要决定着情节安排。我国四大文学名著中的主要人物都是性格较丰满的“圆形人物”,其中特别是《水浒传》和《红楼梦》,塑造了一系列个性鲜明的人物群像,如心胸狭窄的“白衣秀士”王伦,路见不平、拔刀相助的鲁智深,能爱能恨又心狠手辣的风姐,弱不禁风却聪颖尖刻的林黛玉,等等,这些人物在故事中凸现出来,他们真正成了故事的主人而不是附属品。莎士比亚的戏剧在西方艺术史上具有划时代的意义,它所刻画的哈姆雷特、奥赛罗、夏洛克、塔斯坦夫等实在可以看做是某些人的“共名”,对于这些典型人物来说,个体就是一个世界。

现代叙事类作品似乎正在经历着一种转向,着重展现人物的内心世界,开掘性格的深层结构,希冀传达哲理的内涵,提供生存的启

示。19世纪末已见端倪：列夫·托尔斯泰的小说注重于揭示人物复杂而多变的内心活动，称得上是心灵的交响乐章；屠格涅夫称自己最容易感受生活中的“诗意”；契诃夫创作戏剧，明显地淡化了情节。当然，“不识庐山真面目，只缘身在此山中”，对我们身处其间的现代艺术的审美走向最难归纳。不过有几点是可以肯定的：一是从重视人物的内心活动与外在言行的一体化描写而转向突出人物内心的展露，以至意识流成为人们广泛采用的手法，这可能意味着性格刻画不再是关注的中心。二是情节淡化趋势明显，心灵活动很少线性展开，多呈辐射状，缺少确定的时空关联形式。三是注目于深层的生命体验，悲观主义者揭示出人类生存的悲哀，如荒诞派戏剧；乐观主义者致力于表达人们憧憬中的诗意——在这种意义上，沈从文的小说也许是很“前卫”的，如他的名作《月下小景》，没有什么情节跌宕，人物性格较为模糊，但人生的诗意憧憬正如那清澈的月光，朗照于作品的每个角落，它简直是一则优美的诗一样的寓言。

如果说重情节主要满足人们悦耳悦目的感性快适的话，那么重性格则深入一层让人们认识现实的自己而悦心惬意。而重哲理则深入到神志领域了，这对于抒情写意类作品容易办到，但对于叙事类作品则颇为困难，一旦深入此一领域，普通言语便失去作用，必须营造一种诗意的、寓言式的氛围来呈现。西方现代叙事类作品尽管有很浓的悲观绝望色调，但其探索人类生存境遇的深刻性是不容否认的，贝克特的《等待戈多》、尤利西斯库的《椅子》、福克纳的《喧嚣与骚动》等都有很强的哲理性，也许可以说，作者是在撞击将人与无限分隔开来的铁壁，作品是其屡受挫折后的抱头痛哭。我国有着悠久的心学传统，徐复观先生甚至认为中国文化是“心的文化”，真正受这种文化传统濡染了的艺术家，未必以荒诞为当前的必经之路；况且，当代世界的发展趋势并非那么令人悲观。

第十五节 审美理想

理想问题是审美学的核心问题。理想学说是康德美学思想的一个最重要的部分。在黑格尔看来,“理想”与“美”是可以互换的范畴,其美学巨著就是致力于考察理想的历史展开。车尔尼雪夫斯基也明确意识到,美是“表现出我们的理想、目的和我们所愿望、所热爱的”那种东西。美学研究之难集中体现于把握理想之难。

审美理想在美感中潜在地发挥制导作用,使美感从对现实刺激的感受开始自发趋向于和谐、完满的诗意境界。

一、审美理想的由来

人们都渴求生存的完满,然而人们的具体憧憬又各有不同。这表明审美理想的形成既以先天的生理因素为基础,又在后天的生活实践中获得具体形态并且不断变化发展。

(一)审美理想以先天的生理因素为基础

理想总意味着一种完善性,体现了秩序与和谐。它植根于人体的生理结构。人们赞赏女性形体的曲线美,古希腊雕塑多呈S形,画家荷加斯认为一切线条中波状线最美,何以有这种共同的对“曲”的钟爱呢?耐人寻味的是,作为生命基础物质的DNA分子就是一种卷曲的螺旋或双螺旋结构。音乐美的内在秩序也与生理密切相关。聂耳的《义勇军进行曲》是严格符合黄金分割比例的数列结构,甚至可以按这种比例作多级划分,其鬼斧神工之妙当是表达了生命的节奏。另据介绍,有的科学家把DNA分子四种碱基T、G、A、U按照配对原则构成的螺旋结构进行处理,以每个碱基代表一个音符,结果发现竟是一首极为优美的乐曲。

人类是大自然的产儿,人体的生理结构源于宇宙的普遍秩序。“曲”可能是万物形成和变化中的一种普遍状态,我国先哲以“太极

图”非常精妙地表示出生生不息的宇宙图景。现代科学中的相对论证明,时空是弯曲的或卷曲的;弦理论揭示,基本粒子不是点状而是弯曲或卷曲的小弦。宇宙大化也许是无声的乐曲,毕达戈拉斯早就推测宇宙存在一种音乐的和谐,中国哲人也曾意识到“大乐与天地同和”(《乐记》)。大大推进了“日心说”的著名天文学家开普勒,坚信宇宙存在着“数的神秘性”,据传他甚至按照天体运行的规律而谱成一些乐曲。在这种意义上,我们赞同庄子的说法:“天地有大美而不言”(《知北游》)。

既然如此,那么就没有理由回避人类与某些动物对美的形式有相似选择的事实。航海者发现,当轮船在海上停泊,甲板上演奏轻快的华尔兹旋律时,附近的海豚闻声而至,安详浮游;一旦改播刺耳的爵士乐,它们霎时间逃之夭夭。有两位画家在1981年清明节前后去山西绞镇写生,傍晚外出散步时看到令人惊奇的一幕情景:一对激烈追逐的鸡突然从他们身边穿过,被追者是一只羽毛洁白、造型很美的母鸡,穷追者是只像“二赖子”般的瘦瘦的秃毛公鸡。母鸡见前面有只毛色光泽动人、尾羽大而漂亮的雄鸡,径直腾跳到它旁边,这只健美的大雄鸡立刻充任了保护神,把那只秃鸡给赶走了。大雄鸡回到母鸡身边后,两翼擦着地面刷刷作响,围着母鸡兜圈子,作出通常的求情姿态,母鸡很顺从,不动声色地啄着食,后来尾随大雄鸡消失在远处。^①

人们还看到,新几内亚有种橙冠园丁鸟,用草围着小树干建造自己的窝棚,很像半坡人的中心柱式建筑:

在中心柱上,鸟先将一层墨绿色的苔藓蒙在树干上,然后把装饰物嵌在苔藓上,左边总是蓝色的甲虫,右边总是蜗牛壳碎片。中间用一系列黄花隔开。在棚子前面,是精心照料的花园,撒满了鲜花,四周以篱笆围护,篱

^① 见于刘骁纯:《从动物快感到人类美感》,54页,山东文艺出版社,1986。

上还点缀些黄或红色的果子。^①

就形式而言,这种雄鸟为求爱建的窝棚与审美造物相去不远。

(二)审美理想滋生于人类生命与文化的中介点上

尽管理想的形成有着生物学的甚至物理学的依据,我们仍然只能说惟独人类才有审美理想,它既是文化的基因,又是文化的成果。有的论者将审美问题还原为生物学或物理学的问题,这种极端倾向是不可取的,因为照此推论,人类的爱情也可以还原为生物的雌雄交配活动,甚至物理学的正负相吸法则,人于是被还原为动物乃至一块磁铁。应该说,生物的发展和文化的建构都具有一种不可还原性,审美理想的形成包含着生物性的和文化性的双重规定。

达尔文的进化论将有机界理解为一个连续的不间断的生命之流,认为某一物种的出现是一些偶然因素决定的。这固然沉重打击了传统的目的论体系,但是它并没能否定每一物种自身潜藏着内在的目的性。事实上,不只是环境选择有机体,有机体也在选择环境,以使其潜能成为现实。生物进化过程中的基因突变产生新的物种,一个新物种的产生即意味着一种新尺度的出现。人类从动物界中分离出来至少是一次物种的质的飞跃,从此世界的发展便有了意识的因素和自由的定向。人类的尺度与其它物种的尺度虽然有某些潜在的相通,但同时还有着质的不同——既有生物学意义的不同,更有文化学意义的不同,因为惟有人类才是“文化的动物”。

在人类与动物的临界点上,在人类先天的生物性与后天的文化性的中介点上,当是由灵长类突变而出的人类的基因。正如一粒小小的橡籽决定了在适当的条件下它将成为参天大树一样,人的基因包含着人的一切潜能。现代人本主义心理学家马斯洛写道:“看来只有一个人类的终极价值,一个所有人都追求的遥远目标。……这个目标就是使人的潜能现实化,也就是说,使这个人成为有完美人性

^① 见于刘骁纯:《从动物快感到人类美感》,86页,山东文艺出版社,1986。

的,成为这个人能够成为的一切。”^① 审美理想就是这遥远目标的具体呈现,就是人的族类内在目的性见诸感性形态。人们以之为尺度衡量外部对象即是审美。人类的实践活动总是力图依据现实条件使这些潜能成为现实。

由此不难理解,审美与性爱密切相关,因为性爱包含传递基因的本能,是生命力旺盛的体现。古希腊时代的人们认为,爱神最美、最善、最智慧,爱神降生于是人就有了对美的爱好,这是一种很有意思的猜想。近代一些美学家抱有相似观点,如桑塔耶那写道:

由于性欲的放射,美才取得它的热力。正如一个竖琴,手指一弹就振动,向四面八方传出音乐,男人的天性也是如此,只有对女性多情,他才能变得同时对其它影响也敏感,而且对每一对象都能够有温情。恋爱的能力给予我们的观照一种光辉,没有这光辉,观照往往不能显示美……^②

能否以性爱解释所有审美现象,我们不敢妄断;然而可以肯定,性爱至少是审美的基本动力之一。这里的确有生物性因素,如达尔文指出的,雄鸟在雌鸟面前经常炫耀自己漂亮的羽衣和婉转的啼唱,而一旦它们被阉割,“雄性的这种种媚惑或招致雌性的构造”“即行消失或决不出现”^③。我们也看到,一个幼稚无知的儿童或生命衰竭的老者一般来说都相对缺少追求美的敏感和执著。不过,人类性爱中的文化因素同样是显而易见的,人们不只是迷恋对象漂亮的外貌,还倾慕对象善良与智慧的心灵,二者兼之才是真正的审美。我国先哲认为人的心灵存有“通天下之志”(《周易》),而志相关于生殖系统,“肾藏精,精舍志”(《黄帝内经·灵枢》)。志从根本上为人的生命活动和生活实践定向,故叶夔将“志”看做是佛家所谓的“种子”。志就是目的,就是理想,它将生命与文化融为一体,从根本上决定了人们对完善性

① 马斯洛等:《人的潜能与价值》,73页,华夏出版社,1987。

② 桑塔耶那:《美感》,39-40页,中国社会科学出版社,1982。

③ 达尔文:《人类的由来及性选择》,741页,科学出版社,1982。

的仰慕和追求。

(三)审美理想伴随文化的发展而获得丰富多样的具体形态

人类的基因包含着创造诸种文化形式的潜能,人类在创造文化的实践进程中自身也发展起来。于是审美理想以人的族类生存的内在目的性为内核,获得了丰富多样的具体形态。这里,本能的选择与经验的综合交织在一起,因而可以无穷生发。

毋庸置疑,在人类历史上,审美理想展现出了千姿百态。首先是存在地域的差异,如古代中国的绘画与埃及、欧洲的绘画就有显著的不同,这可以归因于不同的地理环境、不同的民族气质、不同的文化氛围等所致。其次是存在着时代的差异,就西方艺术中人的形象来说,古希腊时代是活泼的,中世纪是忧伤的,文艺复兴时期是恬静的,巴洛克时代则是躁动的。这样的变易也有某种规律可寻。再次是存在阶级的差异,正如车尔尼雪夫斯基曾指出的,对于女性的人体美,有闲阶级倾心于娇弱,劳动人民则更愿意选择健壮,这或许是经济或政治因素的介入。甚至可以说,每一个人都有与他人不尽相同的审美理想,而且即使是同一个人,在不同时期也出现审美理想的变化,因为它受制于特定的生理条件、生活阅历和文化修养。审美理想问题的复杂性似乎特别来源于此,要对不同时空环境中审美理想的不同形态进行具体描述,在基本原理层面上几乎不可能,须留给历史学家去完成。

不过我们也应看到,理想中的个体性乃至特定群体性因素既可因时因地形成,又可因时因地脱落。例如中国人一开始看不惯欧洲人的鹰勾鼻,直率的军人觉得文雅的大学教授不顺眼,等等,然而相处日久,便习以为常乃至以之为美了。惟有理想中的全人类因素,如对均衡、和谐及自由、平等、仁爱等的追求,作为“通天下之志”,普遍而稳固地贯穿于一切民族、一切时代之中,无论是古希腊还是文艺复兴的艺术,无论是陶渊明梦想的桃花源还是莫尔设计的乌托邦都概莫能外。这些因素在现实生活中虽多有欠缺,但它们构成不熄的火

把,一直照耀着人们改造自然和改造社会以达到完满生存的历史征程。很多论者将审美理想仅仅理解为“审美经验的概括”,^①结果看不到其恒久性一面,被其易变性弄得眼花缭乱,经验的概括由于受主客体两方面偶然因素的作用而变化不息。俄罗斯诗人亚历山大·勃莱克沉吟道:

如果将偶然的枝蔓删夷,你会发现,
世界那样美好整齐。(《报应》)

应该说这是很有哲理的诗句,只是我们还当补充:“多亏这些偶然的枝蔓,人类理想才如此丰富多彩。”

二、审美理想的形态

通常人们将理想区分为审美理想、社会理想、道德理想等,就现实各个文化领域的考察来说是必要的,因为各领域的出发点不同;然而就人类活动的最终指向看,理想是一种无限延伸之境,是一个完满生存的极点,很难作类型划分。审美理想固然非常注重形式,但是仍然关乎人生;社会理想体现历史趋势,同时也见诸感性形貌;我国古代士人多为道德理想主义者,其追求也是内在道德修养与外在“圣贤气象”的统一。德国美学家、教育家洪保德认为,人类的生活天性倾向于同一的理想。美国学者丹汉姆在《锁住的巨人》中也指出过,理想应该很大,足以囊括一切,它位于最遥远的将来之外;如果我们认为许多理想可以结成一个统一体,那么最高的理想也许具有那种可见而不可及的极限的性质。因此,我们这里不妨对理想进行一般性的探讨。

(一)理想的基本特性

特别在德国古典美学中,理想的基本特性得到比较明确的揭示,

① “审美经验的概括”之所得,多是事物外部形式的模糊集,如宋玉夸耀有倾国之色的“东邻之子”,“增之一分则太长,减之一分则太短;著粉则太白,施朱则太赤”云云,这里的标准极为模糊不定,因时、因地、因人而异。

值得我们借鉴。

首先,它是感性与理性的统一。审美理想体现着人的族类生存的内在目的性,是我们孜孜以期的“完人”形象,是一切可能的存在中之最完善者,因此必然是人对自己本质的全面占有。不过,与表现为抽象意识的审美观念不同,审美理想是具体的存在,理想之所以是理想,在于它溶解抽象观念于具体形象之中,内在目的性见诸感性形态。值得注意的是,在《纯粹理性批判》中,康德试图划分出“理性之理想”与“感性之理想”,认为前者来自先验的理念,授予我们以规律和完人之范本;后者则来自经验的直观,为想象之所产,不给我们以规律,仿佛是“由杂驳经验而来之暗昧速写图形”^①。而在写《判断力批判》的时候,康德又意识到在审美活动中二者不可分割,因此他将理想确定在“依存美”而不是“纯粹美”上。所谓“纯粹美”是指纯粹的形式美,如花、鸟、贝壳、图案画、无歌词且无标题的音乐等;而“依存美”则是指依存于一定的内容意义的美,它是趣味与理性的统一,如人体、园林和普通的艺术品等。理想可以说是最高的依存美。它“是一个适合于理念的个体存在之表象”,必须以理性观念,以“人类不能感性地被表象出来的诸目的”作为判断外在形象的原则。^②

其次,理想是真与善的统一。在康德等思想家看来,求真是要认识自然,并且要求服从必然;持善则是坚持遵循内在的道德律令,要求实践的自由。理想将必然与自由统一为一体,既体现了合规律性,又体现了合目的性,这两者结合于心灵呈现的表象中,溶化于活泼生动的富有诗情画意的形象世界中,因此几乎看不出它们的独立存在;而这富有诗情画意的形象世界本身就是美。卢梭描绘他所憧憬的理想国家,那里热爱公民,法度适宜,充分自由,人民和睦,再加上“温和的气候”、“肥沃的土地”、“美丽的风景”,他希望在这样的国家里自由

① 康德:《纯粹理性批判》,412~413页,商务印书馆,1960。

② 康德:《判断力批判》上卷,74页,商务印书馆,1964。

地生活,自由地死去。^①这种真、善、美融为一体的理想生存境地,其实是人类的普遍祈求。

再次,它是有限与无限的统一。理想是在现实条件下形成的有关未来的憧憬,现实是有限的,未来是无限的。今天的理想可能成为明天的现实,而明天又会产生新的更高的理想,如此延伸,以至无穷。从共时性看,审美理想表现出的感性形态是有限之物,作为其内核的人生最高的目的性则是无限之物。康德认为,内在地支配着人的道德观念必须有看得见的表现,美又可以说是道德的象征,“它和一切我们的理性与道德的善在最高合目的性的联系中相结合着”^②。康德将理想理解为“个体的理念”,即由理念已经规定或所能规定的个体事物。黑格尔更是将美直接界定为“理念的感性显现”,这与他理想的把握——“符合理念本质而现为具体形象的现实”^③是完全一致的。如果说,在康德那里,理想只是审美判断中的内在尺度,那么,在黑格尔看来,理想其实就是美本身,就是他所谓的“心灵的那种美”。不难见出,无论是康德还是黑格尔,都意识到审美理想是无限之物显现于感性具体。

(二)理想的基本结构

理想的基本特性反映出理想的基本结构。理想的基本结构也许首先应该从心灵角度考察。黑格尔指出,理想的本质在于“使外在的事物还原到具有心灵性的事物,因而使外在的现象符合心灵,成为心灵的表现”,只有这样,“理想才真正是美的,因为美只能是完整的统一,但也是主体的统一。”^④温克尔曼和莱辛等都认为,理想与完美和谐的人性观念相关联;我们可以换一句话说,理想是人在精神上全

① 卢梭:《论人类不平等的起源与基础》,51~55页,商务印书馆,1958。

② 康德:《判断力批判》上卷,74页,商务印书馆,1964。

③ 黑格尔:《美学》第1卷,92页,商务印书馆,1979。

④ 黑格尔:《美学》第1卷,201~202页,商务印书馆,1979。

面占有了自己的本质,也就是占有了整个心灵空间,大无外而细无垠,因此,心灵的结构决定了审美理想的基本结构。

与美一样,审美理想是具有三层面、两系列的结构体。它显现为具体形象,这具体形象一般来说符合形式美的法则,能使人愉悦,因而既有直观成分又有体验成分,这是感性外观层。它含有知性因素,体现对真的认识和对善的评价,因而是合规律性与合目的性的统一,这是文化观念层,尽管这一层通常不露痕迹。最深层是佛家所谓的“种子”,中国哲学所谓的“志”,西方当代人本主义思想家所谓的“自己”,笔者称之为“志性”,它包含人的族类的基因,是人类生命的始基并联结着宇宙秩序,构成了审美理想的胚胎和内核。我们认为它存在自性原型和自由意志两个维面,并从根本上制约和统帅着知性层面的认识 and 评价以及感性层面的直观与体验,使审美理想成为必然与自由的统一体。这里的关键在于承认心灵或理想的第三层面,其实,中西方的美学家们都约而同地强调通过“心斋”、“澄怀”、“妙悟”、“灵感”、“去蔽”等名称不同而实质相近的活动以“呈现”它、“敞亮”它。现代美学不应该只是在神秘面前一味逃避,而应该尽可能地尝试揭开那神秘的面纱。

由于汉语的“志”一词本身包括了“理想”的涵义,因此审美理想源于志性是顺理成章的。然而从志性层面滋生的理想何以本身就是三层面、两系列的结构体?它吸纳了感性、知性材料固然是基本原因之一,是否涉及更深层次的原因——譬如志性本身又内含这种结构的原始样态?我们对此不甚了了,只好留着“俟解”了。

意识到审美理想的基本结构,我们就可以从其本体意义上解释:它植根于人类的生理结构,联结着宇宙的普遍秩序,寄寓了文化内涵,见诸于现象形态;它统一了必然与自由,包容了科学活动和道德活动各自具有的不同倾向,因而全面体现了人的类本质。

(三)理想的突出特征

终极意义上的审美理想,其突出特征是和谐。作为一种潜在的

完人形象(自然物显现理想其实已人化),外在地看是体貌各部分的和谐,内在地看是心灵诸因素的和谐。古希腊的克吕西普的看法也许不无道理,他说:“人体的美就是构成相互间关系以及对整体关系的各部分之间的对称,而心灵的美则是精神及其对整体关系和相互间关系的各种因素的对称。”^① 还有一重规定是内在精神与外在形象的和谐,形象体现美好的心灵,心灵见诸美好的形象。黑格尔指出:“形式的美一般说来并不是我们所说的理想,因为理想还要有内容(意蕴)方面的个性,因而也就还要有形式方面的个性”,“理想之所以有生气,就在于所要表现的那种心灵性的基本意蕴是通过外在现象的一切个别方面而完全体现出来的”,外部形式因而“不剩下丝毫空洞的无意义的东西”^②。

从历史发展看,审美理想的和谐是一种动态平衡状态。它的诸要素不仅相互对峙,相互关联,而且相互消长。如果心灵及体貌的各部分仅仅是一种静态的对称、均衡,即使符合法则也只是一种平庸或古板的形象,缺少生气与活力;历史的发展因时因地呼唤人们某一方面的潜能凸现出来,这便造就鲜明的个性,从而也造就审美理想与其变体(宽泛意义上也被称作审美理想)的交替流转。这种动态平衡对个体来说植根于生命的本性,对社会来说植根于历史的必然,审美理想于是从一般形态进而获得更具体的品格。

基于上述,我们不难看出,较之通常所谓的美,理想不过距离现实对象稍远,在形态上较为一般和模糊些罢了。它在审美活动中悄然无声地将自然物提升而有自然美,其物态化就是艺术美。

对于理想,正如丹纳所说,“似乎只能以诗歌咏叹”:

一个人提到理想,必然充满感情;他会想到流露真心的那种缥缈美丽的梦境;他只能以不胜激动的心情,低声细语的诉说;倘若高声谈论,就得

① 转引自克留科夫斯基:《人是美的》,237页,国际文化出版公司,1989。

② 黑格尔:《美学》第1卷,221页,商务印书馆,1979。

用几句诗或一支歌；一般只用指尖轻轻的接触，或者合着双手，像谈到幸福，天国和爱情的时候一样。^①

知性不能把握美，同样也不能把握理想。我们只是为了理解理想并作传达交流，才对它进行了强行切割，其实要真正把握它，须得每一个人自己细加体味。

三、审美理想的功用

审美理想是潘多拉匣子里的“希望”，是人生旅途上的烛光，是历史征程中的灯塔。

(一) 审美理想导引着人们的审美体验

理想总是潜在地导引人们体验瞬时的“现在”，使其得到诗意的呈现。

杜威曾谈到：“由于我们常常不考虑现在而考虑过去与将来，把对过去的回忆与对将来的期望加入经验之中，这样的经验就成为完整的经验，这种完整的经验所带来的美好时期便构成了理想的美。”^②应该说，是理想的美在这种经验中得到体现，而理想自身又在这种经验中得到丰富。审美理想将过去、现在、未来融为一体，将感性、知性、志性合于一身，人们既参照它评价和改造外物，又自发地指向它，以期顷刻间成为“自己”，这就是审美生存。时间无限，空间无限。个体的人总是生活在一个个特定时空点的序列之中，这特定时空点就是“现在”。事实上，没有纯一的“现在”，人的意识之流的每一顷刻既映现着“过去”——过去的东西以经验形式存留于现在，同时也孕育着“未来”——未来的东西以憧憬形式浮现于现在、牵引着现在。王夫之指出：“过去，吾识也；未来，吾虑也；现在，吾思也。天地古今以此而成，天下之亶亶以此而生。其际不可紊，其备不可遗。”

① 丹纳：《艺术哲学》，337页，人民文学出版社，1963。

② 伍蠡甫主编：《现代西方文论选》，226~227页，上海译文出版社，1983。

(《思问录·内篇》)他又说:“瞬有养,息有存,其用在继,其体在恒,其几在过去、未来、现在之三际。”(《尚书引义·多方一》)“几”者,此即人的瞬时存在,若刹那间体验到永恒,就是人生诗意化。这一哲理,莱布尼兹、海德格尔等也指出过。

如果说人对“现在”是一种直感的把握,对于“过去”主要是一种知性的积累,那么既包蕴遥远的“过去”,又特别指向无限的“未来”的则是人的志性心灵能力。因此,当一个人在某一瞬间直觉到“自己”,也便是在精神上全面占有了人的本质,也便是“上下与天地同流”(《孟子·尽心上》)。我国先哲普遍注重日常生活的诗性体验。儒家崇尚“孔颜乐处”,道家追求“逍遥游”在禅宗看来,更是“青青翠竹,尽是法身”,“运水搬柴,无非妙道”。这种情形虽然不能直接推动社会进步,但无疑有助于人格修养。

(二)审美理想导引着人们的文化创造

从更为积极的意义上看,审美理想总是潜在地导引着人们改造现实,使文化世界趋于完善。正是基于它,人们对受压抑的状态总希望予以解放,对残缺不全的东西总希望补足,并力图使混乱无序的状态达到有序与和谐。

审美理想指引着认识活动,科学家阶层对此体验最为深切,已如前述。^①

审美理想也导引着道德活动。我国古代哲人从不同方面对此作了揭示。首先是促进内在修养的充实,孟子认为,仁义礼智等善端人皆有之,只要促其生长,使之充实胸襟便是美。其次是促进人格的完满,孔子认为理想的人格是内在修养与外在容止的统一,“文质彬彬,然后君子”。再次是促进群体关系的和谐,孔子向往“天下归仁”,墨子要求“兼爱”,都是对于至善境界的追求,而至善境界其实就是理想境界。

^① 参阅本书第七节。

审美理想最直接地体现于艺术活动。艺术是审美成果的物化,审美实即理想对现实的提升,艺术中诗意的东西就是理想,正如狄德罗在《沙龙随笔》中所说:“没有理想就没有真正的美”。瓦莱利指出,人类现实生活是杂乱的,诗人使用这杂乱状态所提供的语言材料,却要努力“创造一个虚构的,理想的境界”^①。西方马克思主义者布洛赫认为,乌托邦理想以其真实的客观可能性环绕着现实,它虽为呈现于遐想中的空中楼阁,却是人们以整个生命为底蕴加以建造的,因此非常瑰丽壮观,优秀的艺术品创造性地使理想超前呈现。

终极意义的理想是一种完满、圆足。列夫·托尔斯泰指出:“理想,只有当它‘完整无缺’时,才是理想。它的方向,只有当它指着在现实中并不存在的数学直线时,才能表示出来。”^②在审美创造中,它既是一个强大的磁场,为人们的活动定向;又仿佛一座海市蜃楼,人们总是企求接近它却永远不能达到它。

围绕着托尔斯泰所谓的“数学直线”形成的中轴,不同的历史阶段必然出现两极摆动。一般说来,审美理想的终极所指是美的极致,在优美领域;不同时期、不同环境中人们审美理想的实际所指,则可能上行于壮美,下行至弱美。艺术追求和体现审美理想,往往经历一种螺旋式的行程。席勒认为,“美的最高理想要在实在与形式的尽可能完善的结合与平衡里去寻找”,但是,

这种平衡永远只是一种理想,它在现实中决不可能完全达到。在现实中总是某一种因素比另一种因素占优势,经验界所能达到的最高成就只是在这两个原则之间摇摆,时而实在占优势,时而形式占优势。^③

席勒这里所讲的理想实际上是审美理想的终极所指,他从客体(实在)与主体(形式)两个方面探究平衡态的成因和变化是有道理

① 伍蠡甫主编:《现代西方文论选》,29页,上海译文出版社,1983。

② 列夫·托尔斯泰:《最后的日记》,上海文艺出版社,1955。

③ 席勒:《美育书简》,92页,中国文联出版公司,1984。

的,我们知道,心灵的认识性系列要求服从必然,靠拢客体,而心灵的意向性系列则要求实现自由,充分发挥主体性。不过席勒所注意到的意向性仍在认识领域而不是道德领域,这也许是其表意的不确切之处。在他看来,经验中的美总是围绕美的理想作两极摆动。一极是“振奋性的美”,这种美不能使人抵制粗鲁和僵化的某些残余,实为崇高或壮美形态,一极是“融合性的美”,这种美不能使人防止某种软弱和无能,实为介于优美与弱美之间的过渡形态。显而易见,席勒对基本审美形态围绕审美理想的中轴嬗变的规律已有所认识。

我们有理由相信,审美理想如同一轮明月,无论有多长时间的或隐或缺,它必然会回复自己完整的本来面目,再度展现出明净、圆润的身姿!

(三)理想在审美学研究中的核心地位

在一定意义上说,美学原理的核心是讨论理想本身及其历史展开。我们在前面的章节中虽然较少提及理想,但是潜在地是以理想为参照系统进行阐述的。理想是审美活动得以进行的基础,是人们作出审美判断的最高尺度,因而是美学的灵魂所在。如果没有它,美丑就没有界限,至少是没有价值品位之分。

现代美学的一种通病是忽视理想。在西方,人们由于种种历史原因,感到理想犹如阳光下色彩斑斓的肥皂泡,在坚硬而粗糙的现实面前不堪一击,碰得粉碎,因此视陶醉于理想者为天真。这是有道理的,种种悲观主义思潮都不失其深刻性,在特定历史阶段确有存在的理由;然而摒弃理想而导致现代艺术流派中常常有人跃跃欲试要埋葬美、摧毁艺术本身的后果已显而易见,它从反面表明,没有理想就没有美,轻视理想就取消了美学。在我国,人们比较普遍地重视理想,整个精神文化领域都有浓重的理想色彩,可是偏偏在美学理论中竟没有理想的位置。究其原因,外在方面是20世纪50年代的美学大讨论使致力于在“现实”基础上建立新美学的观点占了上风,80年代的美学大讨论又只限于向西方当代美学思潮开放大门,这种思潮

正好与学界不少人厌恶“假、大、空”式理想主义的心理不谋而合；内在方面是传统美学精神的失落，特别是遮蔽了心灵的第三层面，在认识上使理想成为无源之水，无本之木，虽然注意到它的普遍存在和重要作用，却无力说明、阐释它。且看我国当代的美学著作，只字不提“理想”的居然有之，间或提及者也多是硬塞进体系中的，这种状况确实令人痛心。

审美活动是最具理想性的活动，这里不仅有理想的潜在导引，而且有理想的直接体现，它营造出一个被称为“第二自然”的乌托邦。尽管乌托邦不能直接改变人们现实生存的缺陷，却能给人以精神寄托，并且指引着人们改造现实的方向，其价值不容忽视。正如西方有的论者所指出的，世界地图如果少了一个乌托邦国度就不值一瞥。审美文化的独特地位就在于此。

审美之所以有益于人生，特别在于它感发了人心中的理想，使之摆脱了尘封，保持着鲜活。而人之所以不同于动物，就特别在于人有理想。雨果分析道：

人有了物质才能生存；人有了理想才谈得上生活。你要了解生存与生活的不同吗？动物生存，而人则生活。……

生活，就是知道自己的价值、自己所能做到的与自己所应该做到的。^①

这是一位艺术家兼思想家的经验之谈，其实中国传统哲学中有着更深刻的分析。《周易》中说：“天行健，君子以自强不息。”嵇康明确提出，“无志非人也”（《示儿》）。王夫之在比照了人与动物在能力上的异同后指出：“呜呼！小体，人禽共者也。虑者，犹禽之所得分者也。人之所以异于禽者，惟志而已矣。不守其志，不充其量，则人何以异于禽哉？”（《思问录·外篇》）蔡元培先生继承了传统文化的这一宝贵遗产，他谈到，“理想者，人之希望，虽在其意识中，而未能实现之于实

① 《雨果论文学》，169页，上海译文出版社，1980。

在,且恒与实在者相反,及此理想之实现,而他理想又从而据之,故人之境遇日进步,而理想亦随之益进。”“惟理想与实在不同,而又为吾人必欲实现之境,故吾人有生生不息之象。使人而无理想乎,夙兴夜寐,出作入息,如机械然,有何生趣?”^① 这可谓是中的之论。连身处西方现代思潮之中的罗素,在其《社会改造原理》中也认为人的生活必须有某种目标,不然就会类同动物,没有人的真正价值。

由于理想广泛参与文化的建构,各个文化领域的发展都指归于理想,所以可以说它是人的价值之所在,整个人类的历史就是向着理想境地坚韧攀登、不断改造现实的历史。

“五四”时期的思想前驱——蔡元培、陈独秀、鲁迅等都非常重视理想,分别写过专文进行探讨,这也许是因为他们意识到,面临新时代,必需塑造新人格。重视理想是一个时代精神面貌朝气蓬勃的表现。今天我们正处于又一次文化转型期,理想问题应当引起人们的普遍关注。重振审美理想,必将使人们昂首阔步跨入新世纪,努力加强修养,充分发挥潜能,造就全面发展的自由和谐的个性。这也是强化美育的基础。

^① 见于《理想论》,227页,上海人民出版社,1987。

第六章 审美人的造就

通常人们讨论美育问题,多就实际操作的方法、途径进行描述,脱离了“美学原理”的固有含义,对于一般科学来说,原理是基础科学,操作是工程科学,人文学科也有近似情况。席勒最早明确提出“美育”一词,他以一系列书信形式在美学史上第一次较为系统地建立了美育理论,这一理论的主旨是强调培养完美的人性,造就审美的人。它要求把爱行动的人引回到爱思索方面来,即从客观方面转回到主观方面来,简言之,“由美的对象产生美,这就是美育的任务”。^①我们这里企求坚持席勒的初衷,仍着重从理论上阐述审美教育问题,而不是致力于行动措施的泛泛列举。

第十六节 审美趣味与审美标准

审美心理活动犹如一棵大树,研究审美理想是从种子、根系方面出发的探索,研究审美趣味则是从叶片、枝条方面入手的探索。比较而言,探究审美理想多涉及形而上的领域,考察审美趣味则多为形而下的描述。按我们的理解,审美理想的基本样态是由志性层面滋生的,审美趣味处于感性层面而有着无限丰富的体现形式,审美标准则介于二者之间,它既是审美理想的凝冻,又是审美趣味的综合。如果说,终极意义上的审美理想是全人类的,那么,审美标准一般来说总是打上特定群体的印记,而审美趣味则具有鲜明的个体性特点。

^① 席勒:《美育书简》,93页,中国文联出版公司,1984。

一、审美趣味的涵义

(一)审美趣味的个体性与多样性

西方有句成语：“谈到趣味毋争辩”，它一直被奉为至理名言。的确，就人们的日常趣味而言，不仅不能强求一律，而且无所谓品位高下。四川人喜欢辣，江浙人喜欢甜，菜肴是辣些还是甜些好，谁也不能得出有取舍而又公允的结论。我国俗谚说，“萝卜白菜，各有所爱”，也充分肯定了人们日常趣味丰富多样的合理性。

审美趣味与日常趣味一样，具有个体性与多样性的特点。人们的着装似乎有无穷无尽的样式与色彩：有的喜欢长袍马褂，有的喜欢西装革履；有的喜欢拖地的长裙，有的则喜欢紧绷的短裤；有的喜欢花花绿绿，有的喜欢洁白淡雅……审美趣味的多样性给人类生活带来勃勃生机，让世界变得更加多姿多彩。特别是艺术领域，“万紫千红总是春”，不同情趣的成功表现营造出艺术的春色、艺术的百花园。中国文学尤其以诗歌最得风流，在这诗的王国中，先有《国风》的质朴与屈赋的奇幻，后有汉魏的高古与南朝的妍艳，唐诗的兴趣与宋诗的理趣也如双璧辉映。它们都各领千秋，让后人流连忘返。自然不免有人爱“风”而有人崇“骚”，有人尊唐又有人尚宋，只要不是片面贬抑其余，也就无可厚非。

历史表明，审美趣味的单一化是人类的悲哀。如我国 20 世纪 60~70 年代的十年浩劫期间，人们几乎一律穿黄色或灰色的中山服；所有文艺作品都必须体现“三突出”的原则，以一非现实的“高、大、全”的人物为轴心组成金字塔形的结构，那种万马齐喑、百花凋零的情景简直让人不堪回首。某一时代审美趣味单一化，一方面是由于野蛮的政治压制，一方面是由于愚昧的从众心理，人类在走向文明的过程中，就是要抛弃野蛮和告别愚昧。

审美趣味之所以具有个体性与多样性的特点，基本原因在于它

是人们感性官能的选择,并且直接联系着外部无限多样的感性世界。人与人之间的感性官能既有一致性,又有差异性。这首先要考虑生理因素,有的人天生地喜欢海蓝色,而有的人则本能地选择土黄色,二者大约存在感官感受的差异;郭沫若扬李抑杜,很可能与他同李白在气质上接近有关。其次要考虑环境习俗因素。在日常趣味中,习惯的作用不可低估,一个地方的美食可能让另一个地方的人感到作呕。人是具有可塑性的,尤其以少年时代最易接受某一习俗,以后习惯成自然,保持了某种特定趣味,在北京的四合院成长的人从小就可能喜欢京剧,而在维也纳宫廷出生的人更早就对交响乐感兴趣。甚至自然环境也有不可忽视的潜在作用,除了不同的食物来源(它直接影响人的生理)外,自然景色的耳濡目染会影响人们形成不同的趣味,生长在河北白洋淀的人较爱清纯,而生长在山西黄土地的人较尚质朴。再次要考虑时代精神的因素。它是一种文化气候,影响着人的精神风貌,也影响着艺术风格。例如我国在跨入 21 世纪时也许处于一个时代交替的上升期,人们的普遍心态是躁动而雄豪,更多将目光投向未来而不是依恋过去,这样的时代一般使人们更倾向于奔放而不是沉静,崇尚粗犷而不是优雅。

个体的差异、地域和时代的差异等从整体上看已构成审美趣味的多样性,并且,以个体的人为中心,审美趣味在时空环境中变化不息,因为人本身其实有无穷多样的感性需要。可以说,没有任何一种审美趣味具有当然的永远独霸天下的地位,无论它多么纯正、多么高雅,因为人的生命在不息运动之中,只有变化才能保持其动态平衡。李白与杜甫的诗作可谓是后人不可企及的范本,然而,“李杜诗篇万口传,至今已觉不新鲜。江山代有才人出,各领风骚数百年。”(赵翼:《论诗》)文艺诠释往往因不同时代的人们有不同的审美时尚而不断变化,例如,公元 400 年到 1000 年之间的欧洲,人们几乎让欧里庇得斯在悲剧的王国里驱逐了埃斯库勒斯和索福克勒斯;到了 1840 年,

批评界却将欧里庇得斯看做是一个拙劣的剧作者和笨伯；当今他又被恢复名誉，被看做古希腊三大悲剧诗人之一。

(二)审美趣味中的普遍性与一致性

审美趣味尽管有浓重的个体性和无限的多样性，然而也包含有普遍性和一致性的因素。只是强调前者而忽视后者就会走极端，反之亦然。事实上，整个美学史贯穿着两种基本倾向，有的人通过描述人们审美趣味的差异性而力图证明审美的主观性，有的人则通过肯定人们审美趣味的一致性而力图表明审美的客观性。如果我们只择其一端，就否定了审美是主客观的统一的观点。

应该承认，人类的感官感觉的差异性中含有共同性。即使是对于饮食，如果将它作为一种文化看待，也还是存在某些评价的尺度，不然的话，何以有“美食家”的称谓呢？在烹调大赛中，美食一般要求有色、形、香、味、意几方面的相应条件。其中，“色”、“形”为形式美，“意”指意蕴和意趣，色、形、意三者使一盘菜肴可以当作一尊工艺品看待；“香”给人以嗅觉快感，“味”不仅是快感，而且涉及对象的实体。只是由于美食落实于“味”，不仅关系于对象的形式而且以主体占有客体为目的，才使它与真正的艺术品隔着一层。

真正的艺术品是由社会化的符号构造起来的，包含较多的文化内涵，它所体现的人们审美趣味的普遍性和一致性最为明显。当屈原创作《九歌》时，他肯定不只是在一味表达自己所感兴趣的，而且也在表达人们所共同感兴趣的東西。正如康德所指出的，许多事物可能使某人觉得可爱和快适，这是没有别人管的事；“但是如果他把某一事物称做美，这时他就假定别人也同样感到这种愉快：他不仅仅是为自己这样判断着，他也是为每个人这样判断着，并且他谈及美时，好像它（这美）是事物的一个属性。”^①美本来离不开人，可是日常生

^① 康德：《判断力批判》上卷，49页，商务印书馆，1964。

活中人们往往误将它看成是自然物的属性,将自然物艺术化而不自知,这一现象充分证明,人们千差万别的审美趣味中确实蕴涵有普遍性与一致性因素。

现在的问题是:审美趣味中普遍性因素存在于哪里?我们知道,世界上没有两片绝对相同的树叶;但是同一棵树上的枝叶的形态尽管不同,它们不是仍包含有共同的基因么?前面我们已把审美心理比作一棵大树,事实上,从种子出发者首先着眼于理想,从枝叶出发者首先着眼于趣味。如果说讨论审美理想需要充分借鉴黑格尔的观点,那么讨论审美趣味时就应该倾听休谟的意见了,他曾写道:

尽管趣味仿佛是变化多端,难以捉摸,终归还有些普遍性的褒贬原则;这些原则对一切人类的心灵感受所起的作用是经过仔细探索可以找到的。按照人类内心结构的原来条件,某些形式或品质应该能引起快感,其他一些引起反感;如果遇到某个场合没有能造成预期的效果,那就是因为器官本身有毛病或缺陷。发高烧的人不会坚持自己的舌头还能决定食物的味道;害黄疸病的人也不会硬要对颜色作最后的判断。一切动物都有健全和失调两种状态,只有前一种状态能给我们提供一个趣味和感受的真实标准。^①

就是经验主义者,只要他思想深刻,同样将审美趣味的普遍性依据追溯到人类健全的心灵结构或心灵结构的健康运行。

具体一些分析,审美趣味的普遍性首先源自人类感官结构的大致相同,因此能大致确认一些感性形式美的法则,这是先天的本能的因素;其次源于人类心灵结构的基本一致,因此联系着审美标准与审美理想,它特别有待于后天的实践开发和文化熏陶。

(三)审美趣味的涵义

概括地说,所谓趣味,是指人们对现实生活中的某些事物、某些

^① 休谟:《论趣味的标准》,《古典文艺理论译丛》第5册,6页。

现象表现出的一种富有感情和个性特征的喜爱和癖好。而所谓审美趣味,则是人们在社会的历史发展中形成的对审美对象进行审美判断时的一种带有特定倾向性的主观爱好形式,它既有个体性与多样性的特点,又蕴涵着普遍性与一致性的因素。它体现于审美感兴的最外层,是审美理想的前景化,审美标准的具体化。

作为本能与文化相结合的产物,审美趣味一般是社会性的偏爱,尽管有无限丰富的表现,却仍有品味高低之分,反映出人们的审美水平,因此应该摒弃庸俗的、病态的趣味,培养良好的、健康的趣味。

二、良好趣味的培养

(一)脱离低级趣味

严格说来,审美趣味与庸俗趣味或低级趣味是矛盾概念,在逻辑上互不相容;然而现实生活是复杂多样的,庸俗趣味中可能包含有某些审美成分,审美趣味中也存在等次之别,因此有必要强调我们所讲的审美趣味是良好趣味。

庸俗趣味有多方面的表现。最令人注目的是某些人不惜破坏身体以满足某种畸形趣味。例如纹身、穿唇之类或许是为了求美,可实在不值得提倡。不过,现代整容当不在此列,特别是有些人因为意外伤害造成五官的扭曲,他们整容是要恢复人的正常样态,与我们所指的情形恰恰相反。有些畸趣能成为某一时期的时尚,却给人们带来不尽的痛苦。女性脚小些也许较能表现出步履的娉婷,可是我国封建时代强迫所有女性裹脚则正好走向审美趣味的反面。据说是南唐李后主最先想出女性用布帛缠足的主意,为的是让宫廷舞伎的身姿显得轻盈,结果广为传播和仿效,“先是媚伎尖,后是摩登女郎尖,再后是大家闺秀尖,最后才是‘小家碧玉’一齐尖。待到这些‘碧玉’们

成了祖母时,就入于利屣制度统一脚坛的时代了”。^① 为了求得“小脚一双”,不惜让人“流泪两缸”,它不仅破坏身体,而且伤害心灵。

缺乏内容或与内容不协调是庸俗趣味的又一重要表现形式。桑塔耶那曾举例说,一位装扮着金黄色头发的老太婆,一只带满了金玉珠宝的脏手,没有尊严的浮华铺张,没有说服力的修辞讲话等等现象令人感到厌恶。的确,当人们见到满头珠翠、涂脂抹粉、忸怩作态而专事在街头邀宠的某些妇女时,持功利眼光者也许欣赏其“美貌”,持审美眼光者则不免感到肉麻。这些对象未尝没有美的因素,但是不能构成美的整体形象;某些美的因素由于是矫揉造作的产物,因此实质上成为丑的一部分。在这种意义上,我们同意狄德罗的“美在关系”的观点,形式与内容,形式要素之间搭配不当往往形成滑稽,以滑稽为美便是低级趣味。

还有一种百无聊赖的“雅趣”也是畸趣的变体形式。它看似超越了世俗利害关系,实际上在审美中有意清除出善的因素,沉溺于对象形式特点的想象中,将明显有害人类的恶事物加以美化。清人沈复在《浮生六记》中记述了一则“闲情逸趣”：“夏蚊成雷，私拟作群鹤舞空，心之所向，则或千或百果然鹤也。昂首观之，项为之强。又留蚊于素帐中，徐喷以烟，使其冲烟飞鸣，作青云白鹤观。果如鹤唳云端，怡然称快。”对这种情趣作出评价确实较为困难：审美要求超越功利，与对象保持心理距离，专取对象形式而寄寓主体的心灵旨趣，以此衡量它似乎都吻合；然而审美只是超越直接功利，同时肯定人生有价值的东西，如果对明显具有负价值的东西加以美化，同样越出了审美的界限，成为病态心理的表现。举一个极端的例子也许更容易看到问题的实质：抗战期间，如果谁将日本法西斯的黑夜空袭看做是放焰火般的绚丽，人们会作怎样的评价？以审美眼光看当时情况，更应该以

① 《鲁迅全集》第4卷，505页，人民文学出版社，1981。

之为魔鬼在吼叫。

不管是哪一种情形,庸俗的趣味都意味着美丑不分甚至以丑为美。它直接导因于为某些美的形式因素所迷惑,未能注意对象形式与意蕴的脱节乃至悖离,以及形式自身的不协调。由此可见,掌握审美学知识对于脱离低级趣味,具有重要意义。个体要有良好的趣味,就须有人的族类的眼光,并且注目于美的形象的整体。

(二)克服审美趣味的单一化

审美趣味虽然是一种社会性的偏好,但是偏好不能流于偏见,否则将造成趣味单一化之弊。由于生理气质、生活环境、文化教养等方面的原因,一个人在审美活动中有所偏爱不可避免,重要的是不要划地为牢,形成门户之见。

常有这样的情形,一些人的审美追求超越了庸俗的趣味,他们以历史上公认的典范之作为楷模,潜心仿效,例如崇尚秦汉的散文、盛唐的诗歌,这是值得赞赏的,可是一旦他们将自己的偏好定格,坚持“文必秦汉”,“诗必盛唐”,则不免显得偏执。一个偏食的人难于摄取多方面的营养,一个趣味偏执的人难于领略丰富多彩的审美王国。时运交移,文质代变,即使自己所推崇的是某一艺术领域的范本,如果对不合此范本样式的其它作品横加挑剔,不能容忍它们的存在,则违背了审美形态嬗变的规律,暴露出审美视野的偏狭和审美观念的僵化。

趣味单一也可能由一时尚转化而来。某一时期人们普遍推崇当代某一艺术流派,很容易使身处其间的个体误以为审美文化发展的最高阶段就在于此,于是对历史上曾有过的辉煌年代不屑一顾。个体的审美趣味合乎时代风尚并非坏事,它克服了僵化而跟上了“新潮”,不过若因此而一叶遮目,不见泰山,则同样是令人遗憾的。时下大多数人所崇尚的审美倾向所结出的果实,未必经得起今后历史岁月的筛选;即使它们中有的经得起筛选也只是文艺百花园中的一株

花朵,我们有什么理由对广袤的百花园的其它部分视而不见?

好高古者将趣味定格于某一历史时期,追时髦者将趣味定格于当代某一流派,他们都以部分代替了整体,让特定的审美形态遮盖了自己的审美视野。朱光潜先生有段话较有说服力:

文艺上一时的风尚向来是靠不住的。在法国 17 世纪新古典主义盛行时,16 世纪的诗被人指摘,体无完肤,到浪漫主义时代大家又觉得“七星派诗人”亦自有独到境界。在英国浪漫主义盛行时,学者都鄙视 17、18 两世纪的诗;现在浪漫的潮流平息了,大家又觉得从前被人鄙视的作品,亦自有不可磨灭处。个人的趣味演进亦往往如此。涉猎愈广博,偏见愈减少,趣味亦愈纯正。从浪漫派脱胎者到能见出古典派的妙处时,专在唐宋做功夫者到能欣赏六朝人的作品时,笃好苏辛词者到能领略温李的情韵时,才算打通了诗的这一关。好浪漫派而止于浪漫派者,或是好苏李而止于苏李者,终不免坐井观天,涸天渺小。^①

良好的趣味要求有开放的心胸和开阔的眼光,摒除门户之见和江湖习气。审美欣赏犹如蜜蜂采花,只有广泛采集,才能酿出蜜糖。尤其是艺术工作者,应该向杜甫学习,一方面有高远的追求,“别裁伪体亲风骚”,“恐与齐梁作后尘”;另一方面又有广博的涉猎,“不薄今人爱古人”,“转益多师是吾师”。

美的具体形态是多姿多彩的。对于自己所偏爱的某些艺术品,我们只有在与其它不同形态的艺术品的比照中才能深入体会其特质和特色;并且,只有广博涉猎各种艺术形式、各种艺术风格的作品,我们才能逐渐领略美的基本结构及其嬗变的规律性。这两个方面都呼唤人们克服趣味的单一化,培养趣味的广博性。

(三)良好趣味的来由

良好的趣味一方面基于人的生理,一方面来自社会文明。

^① 《朱光潜美学文集》第 2 卷,487 页,上海文艺出版社,1982。

一个体魄健康、心灵自由的人应该相信自己的直觉。古希腊艺术出自人类审美趣味的天然，这是其可贵性之所在。马克思曾指出：“为什么历史上的人类童年时代，在它发展得最完美的地方，不该作为永不复返的阶段而显示出永久的魅力呢？有粗野的儿童，有早熟的儿童。古代民族中有许多是属于这一类的。希腊人是正常的儿童。他们的艺术对我们所产生的魅力，同它在其中生长的那个不发达的社会阶段并不矛盾。”^①也许可以说，古希腊艺术是人类童心的纯真体现。

童心很少矫饰、伪装，保持着天然情趣，我国明代美学家李贽极为推崇童心：

夫童心者，绝假纯真，最初一念之本心也。若失却童心，便失却真心；失却真心，便失却真人。……

童子者，人之初也；童心者，心之初也。……盖方其始也，有闻见从耳目而入，而以为主于其内而童心失。其长也，有道理从闻见而入，而以为主于其内而童心失。……夫道理闻见，皆自多读书识义理而来也。古之圣人，曷尝不读书哉！然纵不读书，童心固自在也，纵多读书，亦以护此童心而使之勿失焉耳，非若学者反以多读书识义理而反障之也。（《杂述》）

童心之可贵从安徒生的《皇帝的新装》中可以清楚见出。全城的人都因为害怕说自己愚蠢而被两个骗子蒙住了，不敢相信自己的眼睛，假装看到了赤身裸体招摇过市的皇帝穿着华贵的新装，惟有一个在场的小孩一语道破那真实面目。

童心与文化确实存在着矛盾，文化一方面使人“人化”，一方面又可能使人“非人化”，使人失去本来的“自己”。历史上一些人陷于某种片面追求而形成各种各样的畸趣，多是文化的产物。李贽深刻地认识到童心与文化的矛盾，同时也看到二者的统一可能，关键在于在

^① 《马克思恩格斯选集》第2卷，114页，人民出版社，1972。

接受文化的同时对童心守之勿失。良好的趣味以童心为基础,审美活动又最容易使人恢复童心。

事实上,文化修养也是培养良好趣味的重要条件。社会在发展,人们的生活不断注入新的文化内容。历史使即便是希腊民族也不能按原初样态永远繁衍下去,必须吸取新的文化财富才能适应时代的要求。审美在人类历史征程中的作用在于召唤人们摆脱野蛮,走向文明,而正是文化铺出走向文明之路。

在文化世界中,以艺术文化突出体现美,尤其以读诗最有助于审美趣味的提高。诚然,一切艺术以音乐为指归,但是音乐的意味朦胧,诗则是以言语唱出的音乐(歌)。人一旦有了诗心,也就有了良好的趣味,周围的生活环境常常被诗化,即使身处陋室,也有无穷乐趣。刘禹锡描述道:“山不在高,有仙则名;水不在深,有龙则灵。斯是陋室,惟吾德馨。苔痕上阶绿,草色入帘青。谈笑有鸿儒,往来无白丁。可以调素琴,阅金经;无丝竹之乱耳,无案牍之劳形。南阳诸葛庐,西蜀子云亭。孔子云:‘何陋之有?’”(《陋室铭》)在日用之常中寄寓高洁的旨趣,得力于诗情洋溢的心灵。而一旦心中诗情殆尽,生活就毫无趣味,真是“哀莫大于心死”了。

对于艺术、特别是对于文学的欣赏,诗趣同样居于核心地位。朱光潜先生指出:

一部好小说或是一部好戏剧都要当作一首诗看。诗比别类文学较谨严,较纯粹,较精微。如果对于诗没有兴趣,对于小说、戏剧、散文等等的佳妙处也终不免有些隔膜。不爱好诗而爱好小说、戏剧的人们大半在小说和戏剧中只能见到最粗浅的一部分,就是故事。^①

在他看来,近代第一流的小说、戏剧中的故事大半只像枯树搭成的花架,用处只在撑持住一园锦绣灿烂、生气蓬勃的葛藤花卉,这些葛藤

^① 《朱光潜美学文集》第2卷,488页,上海文艺出版社,1982。

花卉就是诗。人们所以喜爱白居易的《长恨歌》、王实甫的《西厢记》和莎士比亚的剧作,就在于其中洋溢着陈鸿的《长恨歌传》、元稹的《会真记》及兰姆的《莎氏乐府本事》所缺少的诗意。所以诗是培养良好趣味的最好媒介。

从另一角度看,我们应该重视古典艺术的熏陶。按黑格尔的观点,古典艺术是美的直接体现。的确,古希腊艺术成为后世难以企及的范本,文艺复兴时代致力于“复兴”古希腊艺术样式而再造一代辉煌。从历史的总体上说,以这种完美的艺术来校正人们的审美趣味常常是必要的,18世纪德国两位伟大的艺术批评家——文克尔曼和莱辛,通过自己的卓越工作将人们的注意力引向古希腊艺术,促进了德国国民审美趣味的改造,产生了深远的影响。

不过,历史是在辩证否定中发展的,人类心灵也总是在有序与无序两极中波动,人们不可能、也不应该永远追求古典化。事实上,17~18世纪曾有过新古典主义的出现,但是却没有持久的生命。在美的形态推陈出新的过程中,我们完全应该为超越古典倾向的“奇趣”留下一席之地,特别是艺术家阶层,有奇趣者往往能充当艺术发展的开路先锋。苏轼说过,“诗以奇趣为宗”^①,他创豪放词即是成功的一例。

良好的趣味既执著追求古典,又开放地接受新奇,这是其内在的矛盾方面,又是其发展演变的内在张力。

三、审美标准

(一)审美标准的基本内涵

是否存在审美标准?怎样理解审美标准?二者都是美学界一直争论的问题。

^① 见于释惠洪:《冷斋夜话》卷五。

有些人否认审美标准的存在,认为在审美活动中无尺度可言,如果存在审美标准,就意味着审美趣味可以争辩。前面我们已谈到,审美趣味不可能杜绝个体差异性,因此有无可争辩的一面;而它又包含有社会性的规范,体现群体乃至人的族类的审美需求,因此存在品位之分,有可争辩的一面。从一个广阔的时空角度看,“超文化”现象的存在是毋庸置疑的,不同时代、不同种族的文化之间可以相互融通,中国人能欣赏贝多芬的交响曲,西方人也有可能欣赏宋元时期的写意画,如果没有一定的客观标准,这种现象便是不可理解的。另外,如果没有任何具有权威性和普遍性的标准,就不可能有任何值得信赖的艺术批评,艺术批评就没有存在的必要;然而古今中外它一直存在着,并且有些艺术家自己就是批评家。

就其直接性而言,审美标准来源于人们生活实践中的经验概括。人们在特定的生活环境中自觉或不自觉地形成关于审美对象(核心是人)的一般样态,认为它就是对象应该有的样子,于是以之为审美尺度。应该承认,这种尺度是很不确定的。经验告诉我们,两位看起来都很美的人,无论身材高矮、皮肤色泽、五官特点都可能是不同的。18世纪英国艺术家和艺术理论家越诺尔兹谈到:“只是由于习俗,我们才偏爱欧洲人的肤色而不爱非洲人的肤色,同理非洲人也偏爱他们自己的肤色。我想没有人会怀疑,如果非洲画家画美女神,他一定把她画成黑颜色、厚嘴唇、平滑的鼻子、羊毛似的头发。……我们根据什么标准能说它的观念不恰当呢?我们固然常说欧洲人的模样和肤色胜过非洲人的;但是除掉看惯了之外,我们找不出任何理由。”^①白人和黑人是不同的人种,他们各自由习惯形成起来的审美标准在同一人种中得到认同,但是对于其它人种来说则带有偏见性质。

不过,在全人类中存在着共同的审美尺度,人们在严格意义上讲

^① 《西方美学家论和美感》,117页,商务印书馆,1980。

“审美标准”，多是就此而言的。获得这样的标准有两条可能的途径：一是经验的归纳，人的完美形象应该包含于一切人的总和之中，可是通过经验我们永远不可能完成这样的概括，不仅时空跨度大，而且历史在发展；二是个体从自己身上寻觅和呈现人所应该有的样子，这是一条便捷的途径，没有理由怀疑它的可靠性。桑塔耶那指出：“人的天性，虽然有变化的余地，却具有一个不变的坚实核心，这正如人体具有一个这样的构造，失掉它人体就会消亡。”^① 在他看来，每一件艺术杰作表现得极为高妙、不可模仿的人性都是一样的，只是在不同环境中要求有不同的表现方法。由此可以说，一个人的生命力勃发时期正是形成他一生的审美标准的重要时期：“在生活的某些时期中，经常出现这种对美的直觉。在这个时期中，一个人会积蓄起审美趣味和理想以备余生之用而绰绰有余。”^② 因此，对于形成审美标准来说，青年期比成年期更加重要，对异性的初恋甚至可能发挥基础性作用。

依据经验进行概括形成审美标准的相对性，依据生命的健全生发使审美标准包含有绝对性，前者连结着审美趣味，后者连结着审美理想。审美标准是人们作出审美判断的尺度，审美理想为它提出了最高范本和参照系统；又由于旨在评价对象，所以审美标准在一定程度上将审美理想观念化、知性化，力图将它用言语“读认”出来，并且在评价对象过程中出现对审美理想的抽绎和拆析，形成一些衡量对象的条条框框。审美标准又是在广泛的审美经验中熔炼而成，它是审美趣味的概括化、抽象化，审美标准一经形成，又为趣味提供内在规范并作潜在定向。理想、标准、趣味三者 in 审美主体心灵中处于不

① 桑塔耶那：《审美趣味的衡量标准》，《美学译文》第1期，38页，中国社会科学出版社，1980。

② 桑塔耶那：《审美趣味的衡量标准》，《美学译文》第1期，29页。

同的层次,在审美活动与批评活动中发挥不同的作用,可大致图示如下:



图 6-1

一言以蔽之,审美标准是参照审美理想和熔炼审美趣味而形成的评价审美对象的规范系统。它植根于审美理想,是存在于五彩缤纷的审美趣味之中的具有同一性的观念,是人们在进行审美判断时所自觉或不自觉地秉持的尺度。

(二)审美标准的展开运用

人们对于“审美标准”常有误解,以之与“历史标准”或“政治标准”及“思想标准”等并列,作为文艺批评的一个子标准。这种误解建立在内容与形式的二分法上,似乎审美标准只适宜于衡量作品的形式,对于作品内容则必须运用其它尺度。从实践上看,这类二元批评标准都存在准确把握的困难,往往使对文艺作品的评价向历史、政治、思想方面倾斜,可能造成离开审美的轨道而图解作品的贻害;从理论上,它们将审美仅仅局限于形式方面,显然违背审美学原理——难道审美不包含社会历史或思想文化的内容吗?艺术品既然是人们审美旨趣的物化形式,文艺批评的根本标准就应该是一元的审美标准,否则的话,便是将艺术与其它文化形式(自然科学、人文学科等)混同对待。

以审美标准作为批评的根本尺度绝不同于历史上出现过的唯美主义。唯美主义对“美”的理解是极为偏狭的,他们认为美在外观,美在形式、风貌,它像飘忽不定的“云雾”,像“空中楼阁”(法朗士)。我

们认为,美是人的本质丰富性的对象化,美的本体构成与人的心灵构成是同一的,它是一个多维的结构体,审美是人的心灵对外物的整体观照,审美标准因而包含着心灵多维面的规范。

由美(艺术品)的本体结构或人的心灵结构的各个维面产生出审美判断的四个基本标准:由感性层面产生“外观完善标准”,主要着眼于审美对象的外部形式的完善、生动;由知性的评价方面生成“评价—价值标准”,主要参照人类或某一特定群体的功利需要和道德要求;由知性的认识方面生成“认识—规则标准”,着重评判审美对象(特别是艺术品)的内在结构法则、形式规范等;由志性层面滋生出“哲学意味标准”,要求洞察人生奥秘,显现人类生存的诗意。所以确切地说,审美标准是四个基本标准的有机合成,或是四个基本标准尚未分化前的规范系统。

特别在艺术批评中,我们容易看到审美标准的展开运用。艺术批评的标准既是一元的,又是多元的。它像一张网,“一元”是指它的根本标准,即网的根本点、纽结点,“多元”指网的四条纲线(或称“二级标准”),又指网的无数细目(从二级标准衍生出各种子标准)。批评家可以手握纽结,大张网的四角在艺术海洋里捕捞,也可以只伸出一角去钓取。由于四角纲线之间又有许多经纬交织,艺术批评的实际方式方法因而异彩纷呈。

由四个基本标准产生出四类艺术批评的基本模式,它们古今长存。(1)印象—欣赏式批评。批评家的目的是为了自娱或邀人共赏,批评被当作一种艺术创作活动,注重直观感受、排斥知性解析,不要求普遍适用性。我国古代经久不衰的“诗话”,往往熔欣赏、批评、创作于一炉,大致属于这一模式;19世纪末至20世纪初西欧盛行的印象主义批评,旨在让人们“感觉”到审美快乐,可算是这类批评的典型代表。(2)社会—道德批评。批评家从社会角度考察文艺现象,艺术家的身世倍受重视;历史的真实性和思想倾向性是批评的焦点,形式

研究居于次要地位；按某种价值尺度分析评价，判断具有特定群体性、时代性。孔子评《诗经》为“思无邪”，柏拉图对荷马的批评等都属于这一模式，19世纪俄国的别林斯基等更是将这类批评推向高峰。（3）文本—规则批评。批评家把艺术品看做是独立自足的结构体，以之为批评的惟一对象，致力于寻找其中的某些恒定的规则，对具体题材弃之不顾，抱着科学研究的态度，力图客观、细致地剖析对象。这一批评模式的典型形态出现于20世纪，俄国形式主义、英美新批评、法国结构主义等均可归入此类。（4）冥思—顿悟式批评。批评家重视个体的本真生存，把艺术世界看做理想的家园，尽力发掘艺术品中的诗意成分，重在欣赏主体心灵的攀缘领悟。我国古人受庄学和禅学影响，评诗评画常有这类文字；被韦勒克称为20世纪六大批评主潮的存在主义批评也大致属于这一模式，如海德格尔评凡高的《农鞋》、荷尔德林的诗作，便常常注目于“远去诸神的行踪”。

不难看出，艺术批评其实是一种美的解析活动，所谓审美批评只是形而上的存在，在具体的批评活动中从未以完整的面目到场。同样道理，审美标准也只是在美的欣赏中作为审美趣味和审美理想的合成系统潜在发挥作用，一旦它从趣味和理想之间凸出，直接出现于对对象的明晰评价中时，它就逐渐失去审美的性质。这样理解是与“知性不能把握美”的观点相通相洽的。

（三）审美标准的内在矛盾

以上我们主要从共时性角度剖析了审美标准的不同维面，它们特别在艺术批评中凸现出来。现在我们回到审美活动中来看审美标准的历时性变化，它与审美理想的变化相仿佛，只是还需将审美趣味的变化考虑在内。

人们常说，“一个时代有一个时代的审美标准”，这话不假。欧洲近代以来审美观念的变迁呈现出明显的阶段性，就文学而言，17世纪的古典主义将文艺复兴时期“复兴”古典文化的势头几乎推到极

点,18世纪的启蒙主义着手摇撼僵化的教条,19世纪初的浪漫主义更明确地亮出反叛古典主义的旗帜,不久浪漫主义又被批判现实主义所取代,而当批判现实主义发展出自然主义的观念时,意味着自己将要走到尽头,于是有现代艺术思潮的兴起。事物发展到极点,就要走向它的反面。

人们的审美标准受时代的主流文化的制约,社会文化思潮、统治者的审美趣味等都对该时代的审美标准有着显著的影响。我国初唐至盛唐国力空前提高,经济逐渐繁荣,疆域不断扩大,士人普遍要求建功立业,“宁为百夫长,胜作一书生”,社会文化弥漫着一种英雄主义精神。唐太宗酷爱王羲之书法的优雅自如,唐玄宗赞赏李白、吴道子、张旭等的狂放不羁。皇帝的宠幸是臣子的追求。可以说,豪放而不失优雅是该时代的审美标准。宋代抑武崇文,以“郁郁乎文哉”而自豪,但至南宋,边患不已,江山半壁,统治者无力回天,蛰居一隅而耽于安乐,不免小家子气,艺术中缺少壮阔的境界,虽然山水、花鸟画成就突出,但多见玲珑纤巧风貌。

人们多以古典主义与浪漫主义的不同倾向来表述审美标准的内在矛盾。古典主义要求继承传统,贯通古今,恪守法则,形式典雅;浪漫主义要求呈现个性,变异手法,反对约束,形式新奇。离开特定时代而从根本的意义上讲审美标准,一般来说更倾向于古典主义。如桑塔耶那认为,“各个时代中的卓越的人物保持着古典的传统,使其永燃不熄。这些人自有高超的智力方面的优势;虽然他们人数很少,他们甚至也可以自认为在人数方面占有优势,因为各个时代的少数人加在一起可能多于任何一个时代追随一个短暂时尚的多数人。”^①这种观点是有道理的,古典形态的作品是人类终极意义上的审美理想的直接体现,是各个时代不同审美标准的真正出发点和归宿点,人

① 桑塔耶那:《审美趣味的衡量标准》,《美学译文》第1期,39页。

们对美(狭义)的追求也就是对古典形态的追求。然而我们不能不说,桑氏所表达的是一种学院派观点。不是任何时代执著地保持传统的人都能代表历史的必然性;相反,他们中有的人可能充当了历史的绊脚石。事实上,一些艺术天才们既努力继承传统,同时也致力于超越前人,创造新的审美趣味,确立与古典标准不尽相同的新的审美标准,以适应艺术发展的必需和新的时代要求。他们开始时一般人数很少,但逐渐赢得大众,是值得称赞的帮助人们克服惰性的先驱者。在这种意义上说,是艺术家创造了欣赏者。当然,艺术家并无任意立法的权利,他们的“冒险”同时包含着成功的希望和夭折的可能。

就审美标准的历史演变看,我们认为还是刘勰的持论较为公允:

变则其久,通则不乏。……望今制奇,参古定法。(《文心雕龙·通变》)

参照古典传统确定一些规范,艺术创作才有根底气力;结合当代情况敢于追求新奇,艺术的生命才能延续。对二者可以有所偏重,但绝不可偏废。

从心灵角度看,古典主义倾向体现了心灵的平衡态;浪漫主义倾向体现心灵两系列的不平衡,其中尤其指意向性系列压倒了认识性系列。古典的标准固然体现了人类的终极追求,浪漫主义倾向亦为人类的心灵实现动态平衡所必需。且尤其得力于后者,人类的审美王国才如此丰富多彩。

最后,我们打一个不太恰当却易于理解的比喻来说明审美标准变化的必然性及其与趣味和理想的关系:审美趣味的变化犹如钟摆在不息运动;我们在观念上确定的钟摆运动的关节点形成审美标准;钟摆每一轮摆动都要触及一中心点,这一中心点就是人类终极的审美理想。

第十七节 审美能力

所谓审美能力,是指主体在审美活动中进行审美判断和形成美的形象的心理能力,主要包括感知力、理解力、想象力。在审美活动前它们以潜能形式存在于主体身上,审美过程凭借这些能力而展开,通过审美及相关的活动,这些能力又得以发展和提高。

一、审美感知力

“感知”是我国当代美学界所造的一个新词,实际上是普通心理学所讲的“感觉”与“知觉”的统称。

(一)审美感知的特点

我们知道,审美活动不同于科学和道德活动,首先在于它始终不脱离感性。感性包括对客体外部形式的直观和主体自身的情感体验,科学活动开始时注意直观事物的表象,但对主体相关的情感体验则持摒斥态度,随着研究过程的深入,事物的表象也被抛弃了;道德活动注意面对事物时的情感体验,但对事物的具体状貌则不太关注;审美活动将事物表象与主体情感融合在一起,保持了感性能力的完整性运用。

与日常的感知相比较,审美感知一般具有下述特点:

第一,整体性。按心理学的区分,感觉是对事物个别属性的反映,知觉则是对事物各种属性、各个部分所组成的整体的反映,审美感知的整体性落实在知觉层次上,它获得外部事物的完整的表象。一方面,人有一种本能,即按照一定的结构图式使杂乱无章的现象秩序化、“完形”化,完形心理学对此作了大量的研究,并取得一些令人信服的成果,我们在介绍“同构”说时已经谈及;另一方面,审美感知要求将眼、耳、鼻、舌、身五官感觉尽可能调动起来,立体地把握对象。

如被苏轼赞赏为“有奇趣”的柳宗元的诗句“烟消日出不见人，欸乃一声山水绿”（《渔翁》），让人的听觉与视觉感受互相加强，浮现出声、形、色一体化的动态景象。王蒙曾以春雨为例说明审美感知的特点：“春天，下雨了，是春雨。下雨了，对一个普通人来说算不了什么。一辈子见过的雨也够多了。……但我们仔细观察一下，‘下雨了’这样一个现象，它给予人的是一系列多么复杂、多么微妙的感觉。你怎么知道下雨了呢？首先，或者你看到了雨丝，这是一种视觉的形象。……也可能感觉到一种凉意，一般地说，下雨总是要凉一点吧。有时你也会闻到由于下雨泥土潮湿的气息。甚至下雨以后连树叶连花，它们的颜色、它们的气味都会发生变化。”^①有的人甚至认为审美知觉应当称为“统觉”^②，强调其整体把握对象的特点，不过那是将所有审美能力都纳入其中了。

第二，情感性。审美感知在把握对象的外部形式时必然伴随着相应的情感体验，按格式塔心理学美学的解释是事物外在形状的力的式样与主体情感的力的式样的吻合。除此而外，表象与情感还可能有更具体的联系，人们记忆中很多表象带有情绪性，与以往的某种经验相联系，当接触到事物的外部形式，相关的情感经验也调动起来，活跃起来，特别是一些有浪漫气质的人尤其如此，因为他们一般是心灵中的意向性系列占优势。如乔治·桑自述道：“我有时逃开自我，俨然变成一棵植物，我觉得自己是草，是飞鸟，是树顶，是云，是流水，是天地相接的那一条水平线……天鸚鸟飞举时我也飞举，蜥蜴跳跃时我也跳跃，萤火和星光闪耀时我也闪耀。总而言之，我所栖息的天地仿佛全是由我自己伸张出来的。”^③这种情形是移情，它已包含有想象的成分。

① 王蒙：《谈谈短篇小说的创作》，《写作》1982年第5、6期。

② 托马斯·芒罗：《走向科学的美学》，425页，中国文联出版公司，1985。

③ 转引自《朱光潜美学文集》第1卷，43页，上海文艺出版社，1982。

第三,创造性。审美感知决不只是对对象的被动反映,同时还是对对象的创造性发现,初步生成新鲜活泼的审美意象。罗丹说艺术大师能从人们司空见惯的东西上“发现”出美来的著名观点,应该从这一角度解释;否则,即使是延伸视觉的最先进的科学仪器,也不可能从对象上“发现”美。女作家张抗抗曾举了一个有趣的例子说明审美感知与普通感觉的区别:春天,湖面上有一只小舟载着一对情侣在荡漾。普通的感觉只是觉得那情景很美,视野中柳条是绿的、伞是红的,湖水的微波在闪光,……可是艺术家的审美感知则不同,他也许会觉得那小舟像一只熨斗,在轻轻地熨贴着湖面,却老是熨不平这一湖春水,因为一湖春水正为年轻人的幸福而激动不已。审美感知力的这种创造性是融合了表象与情感并自发地将它们向诗意境界提升而产生的,想象力的介入尤为突出。

(二)审美感知力的分析

审美感知力主要由两方面构成:一是观察力,指向事物的外部形式;一是情绪感应力,即主体在不同场合中的情绪体验。

观察力包括五种官能感觉对外部事物的信息的掌握。其中视、听觉最具精神性。视、听感官甚至被人们称为“为理智服务的感官”(托马斯·阿奎那),其社会化程度最高,人类的文化信息几乎都是靠这两个感官传达交流的。视觉器官是眼球,由角膜、水晶体、玻璃体等组成折光系统,将外界物体的散光聚集在视网膜上形成一个清晰的视象。视网膜是眼球感受光线的最重要的装置,又是脑的一部分,它能将光能转化为生物电能。听觉器官是耳朵,由外耳、中耳和内耳三部分组成,当音波经由外耳、中耳传到内耳时,内耳淋巴液随之而振动并带动基底膜,耳蜗毛细胞内发生一系列物理变化和化学变化,最终将音波的机械能转换成神经冲动,由听神经传入中枢。在审美活动中,视觉造形生色,形成视象,听觉反映音波波动,直接引起情绪反应,视、听信息传入中枢后,很容易与大脑既有的信息储存融合在一起而形成审美意象。

嗅觉由化学物质的气体刺激引起,其感受器是嗅细胞,位于鼻道上部粘膜上皮中,人的嗅觉相当敏锐,能闻出成千上万种不同气味。味觉由化学物质的液体刺激引起,其感受器是味蕾中的味细胞,味蕾主要分布于舌粘膜,一般是舌尖感觉甜,舌的两侧感觉酸,舌根感觉苦,舌尖和舌的周围感觉咸,甜、酸、苦、咸是味觉的四种基本感受。肤觉包括触觉、温觉和痛觉等,它们的感受器散布于全身体表。嗅觉、味觉、肤觉都是近距离的感觉,与人的机体紧密联系,因此在审美活动中只能发挥辅助性作用,它们所获得的信息一般只充当卡西尔所谓的“机体美”的构成元素。一个苹果香气扑鼻、表皮平滑、酸甜可口,这些是生理快感而非美感。不过,快感毕竟是美感的基础性因素,有助于美的形象的生成。事实上,林逋的名句“暗香浮动月黄昏”(《山园小梅》)中,嗅觉因素不可缺少;白居易描写杨贵妃的美,称“温泉水滑洗凝脂”(《长恨歌》),肤觉的运用也决不多余;人们通常以“软玉温香”赞叹女性的形体美(罗丹也曾这样感叹),就兼用了肤觉与嗅觉。至于味觉,它直接参与形成美的形象相对较少,不过在审美联觉(通感)中仍起重要作用;我国古代审美理论中重视“味”,人们称美的欣赏为“品味”,那也许是出自比拟。

审美活动中主体观察审美对象的同时必然伴随着相关的情绪体验。例如直接以人为审美对象,在出席一个舞会时你先是同一个性格光明磊落、心清如水的朋友握手,后来出于应酬你又不得不同一个口蜜腹剑、心狠手毒的人握了手。这两次握手伴随着两种不同的审美评价,你的手心和手背到胳膊是什么感觉?你的胸腔到头脑是什么样的感觉?如果要作审美传达(或以文学语言,或以电影、绘画语言)时尤其需要细腻体味它和精微表现它。

人的基本情绪形式有很多种,从格式塔心理学美学的观点看,它们各有不同的力的图式。仅就人们的最常见的划分——“喜、怒、哀、乐”而言,“喜”似乎是情绪平衡态的打破,是向上勃发、向外张扬的,故人们常说“喜不自胜”、“欢天喜地”,这种情绪形式与恐惧等一起构

成壮美感；“怒”似乎是情绪状态的高度膨胀和紧张，几乎接近破裂而向外辐射，故人们常说“义愤填膺”，“怒发冲冠”，这种情绪形式与厌恶、蔑视等一起构成丑感；“哀”似乎是紧张的释放，情绪系统失去了张力，且明显带有内敛的倾向，故人们常说“肝肠寸断”、“愁眉不展”，它是弱美感的情绪要素之一；“乐”似乎是情绪系统的兴奋而平衡的状态，圆足而自由，不像“怒”那么紧张、“哀”那么乏力，较“喜”要恬静——陶渊明等以“乐”来表示优美感并且将它与“喜”区别开来是很有道理的，所以人们常说“其乐融融”、“自得其乐”等。^①

自然，这些分析只是初步的、尝试性的，由于审美活动与人的感性密切关联，审美学有待于加强这方面的研究。正如帕克所说：“感觉是我们进入审美经验的门户；而且，它又是整个结构所依靠的基础。”^②

（三）审美感知力的培养

审美感知力的敏锐与迟钝受先天生理条件的影响，但在后天生活实践中可以发展或退化。一个画家有可能分辨几百种不同的颜色，一个音乐家对音高、音强、音色的辨别力远胜于普通人，这除了他们的先天禀赋之外，后天的锻炼提高也是重要的原因。

多观察是提高审美感知力的有效途径。很多艺术家要求自己是一个永不休止的观察家。宋代画家曾云巢善画草虫，年迈愈精，当时的学者罗大经问他有没有秘传的法门，他答道：“是岂有法可传哉？某自少时取草虫笼而观之，穷昼夜不厌。又恐其神之不完也，复就草地之间观之，于是始得其天。方其落笔之际，不知我之为草虫耶？草虫之为我耶？”（罗大经：《鹤林玉露》）贝多芬喜爱到野外散步，潺潺的溪流和小鸟的歌唱有时让他获得创作的灵感。

多体验是提高审美感知力的又一有效途径。各艺术品种中，音

① 在中国古典美学中，“乐”是美感论的核心范畴。笔者另撰专文论及。

② 帕克：《美学原理》，50页，商务印书馆，1965。

乐、舞蹈对感情体验的要求尤为突出,但其它品种也存在这种要求。列夫·托尔斯泰极其擅长心理描写,即使是写马,也能曲折有致地描述它的“感情”波动,代对象而言,其《霍尔斯托梅尔》正是以这种出色描写而获得强烈的社会反响。元代画家赵孟頫笔下的马情态各异,据传他每当要构思一幅新画时,就在密室中脱去外套,爬在地上,先体验马的情态,然后才动笔。一天他的夫人推门而入,见他爬在地下活像一只马。正因为艺术家们注重体验,所以他们笔下的一枝一叶都蕴涵着感情因素。

发展联觉、培养通感可以使审美感知力达到较高水平。在审美感知中,各种感觉相互作用并相互挪移,被称为“联觉”或“通感”。心理学界对联觉有基本一致的认识,美国心理学家克雷奇等认为,“在联觉现象中,存在一种惊奇的感觉相互作用:某种感受器的刺激也能在不同感觉领域中产生经验。”^①前苏联心理学教科书上写道:“联觉是在刺激一个分析器的影响下产生另一分析器所特有的感觉。”^②钱钟书先生将联觉现象称为“通感”,他指出:

在日常经验里,视觉、听觉、触觉、嗅觉、味觉往往可以彼此打通或交通,眼、耳、鼻、舌、身各个官能的领域可以不分界限。颜色似乎有温度,声音似乎有形象,冷暖似乎会有重量,气味似乎会有锋芒。^③

通感在审美活动中作用重大。它使物的表象“陌生化”,因而具有新鲜感;并可能使对象增添诗意,更耐人寻味。如朱自清描写月色下的荷塘:“微风过处,送来缕缕清香,仿佛远处高楼上渺茫的歌声似的。”(《荷塘月色》)它充分体现了主体在接受中的创造性,是对对象的整体性把握。罗丹欣赏维纳斯雕像过程中不断赞叹:“抚摸这雕像的时候,几乎会觉得是温暖的”;“你瞧这些金光,像云雾一般的,在神

① 克雷奇等:《心理学纲要》下册,44页,人民教育出版社,1981。

② 彼得罗夫斯基主编:《普通心理学》,266页,人民教育出版社,1981。

③ 钱钟书:《旧文四篇》,52页,上海古籍出版社,1979。

圣的身躯最细致部分上颤动的微光；这些明暗交接线，处理得如此精微，好像要溶化在空气中。……这难道不是黑与白的卓越的交响曲吗？”^① 能否形成通感，是衡量艺术欣赏水平高低的标尺之一。邹一桂指出：“人有言，绘雪者不能绘其清，绘月者不能绘其明，绘花者不能绘其馨，绘人者不能绘其情，以数者虚而不可以形求也。不知实者逼肖，则虚者自出。故画北风图则生凉，画云汉图则生热，画水于壁则夜闻水声。谓为不能者，固不知画者也。”（《小山画谱》）

通感其实并不神秘，几乎每一个人在日常生活中都会用到，如我们常说声音“甜”、“尖”、“脆”，说颜色有“冷”、“暖”等。通感的心理现象能从同构说中获得某种解释，不同感觉之间的转换也许是以某种力的图式为基础的，当某位歌手的声婉转动听，我们就说它是“珠圆玉润”——像珠那样圆滑，像玉那样润泽，这里显然是异质同构。如果细心地品味自己的各种感觉，力图将某一感觉表达为其它类似感觉，并经常借鉴他人的经验的话，通感能力是可以在人的本能基础上获得发展的。

二、审美理解力

（一）审美需要理解力

前面我们一再强调，“尽管知性不能把握美，但是没有知性也就没有美”。这一命题一方面将审美与认识活动区分开来，另一方面又将审美与对形式的快感区别开来。在人的心灵能力中，知性是感性与志性的中介，排除了知性，志性层面的意味就不可能显现于感性的形式中，美就不可能是有限与无限的统一，更何况美的一些结构法则和具体内容本身就是知性成分。

事实上，在审美感知中已包含有理解成分。阿恩海姆指出：“知觉活动在感觉水平上，也能取得理性思维领域中称为‘理解’的东西，

^① 《罗丹艺术论》，28～31页，人民美术出版社，1987。

任何一个人的眼力,都能以一种朴素的方式展示出艺术家所具有的那种令人羡慕的能力,这就是那种通过组织的方式创造出能够有效地解释经验的图式的能力。因此,眼力也就是悟解能力。”^①他这里所说的还只是一种“朴素的”直觉,理解力在审美中有更深入的渗透。

在艺术创造中,古典主义派别最为重视掌握前人创立的法则。18世纪英国画院派首领雷诺兹告诫青年学生绝对服从于大师们通过实践所确立并经过几百年时间考验的那些艺术规则,应当以它们为模仿的对象和可靠的向导,与其采用自己的观点,毋宁采取世人的观点。这些看法无疑是有偏颇的,然而它也包含了合理成分,在审美文化已非常丰厚的今天,没有扎实的模仿阶段就很难有自由的创造阶段。规则并不一定是天才的桎梏,而仅仅是非天才者的桎梏,李白的诗、苏轼的词中不都有规则可寻吗?如果拒绝学习、理解前人创造的成果,幻想一步登天而开拓出属于自己的新世界,那么就会印证这样的格言:“以过分相信自己的见识而开始学习的人,他的学习一开头便结束了。”

艺术批评既是创作者审美理解力的解读,又是接受者审美理解力的展开,尽管它已脱离审美活动的正常轨道。请看叶燮对杜甫《夔州雨湿不得上岸作》中“晨钟云外湿”句的赏析:

以晨钟为物而湿乎?云外之物,何啻以万万计!且钟必于寺观,即寺观中,钟之外,物亦无算,何独湿钟乎?然为此语者,因闻钟声有触而云然也。声无形,安能湿?钟声入耳而有闻,闻在耳,止能辨其声,安能辨其湿?曰云外,是又以目始见云,不见钟,故云云外。然此诗为雨湿而作,有云然后有雨,钟为雨湿,则钟在云内,不应云外也。斯语也,吾不知其为耳闻耶?为目见耶?为意揣耶?俗儒于此,必曰“晨钟云外度”,又必曰“晨钟云外发”,决无下“湿”字者。不知其于隔云见钟,声中闻湿,妙悟天开,从至理实事中领悟,乃得此境界也。(《原诗》内篇)

^① 阿恩海姆:《艺术与视知觉》,56页,中国社会科学出版社,1984。

经过批评家的分析,我们对“晨钟云外湿”这一审美意象所包含的丰富内容有了较清晰的认识,其中显见的是通感能力的运用(“隔云见钟,声中闻湿”),而在运用通感能力、造成陌生化效果的背后藏有许多理趣,它们体现了追求“语不惊人死不休”的杜甫打破常规常理、克服人们日常意识中的“习惯化”的气魄。所以叶燮认为,诗歌的创作,“理、事、情”三者必不可少;不过审美中的“理”难以用言语直截、明确地表达罢了。可以推想,如果杜甫缺少审美理解力,就只能形成“晨钟云外度”之类平庸的意象;如果叶燮缺少审美理解力,就品味不出杜诗此句的佳妙处;这两种情况都失落了审美的意趣。

更进一层说,没有一定的审美理解力,很多事物甚至不可能成为审美对象。欧阳修听到秋声,联系自己的生活经验和文化知识,深深地为其凛冽、肃杀而震撼,悲切之情油然而生,不禁感慨万千;可是他身边那不谙世故的童子一点也不能理解,无动于衷,竟“垂头而睡”。这表明,一旦超越事物的感性外观,审美过程能否深化很大程度上取决于理解力。

(二)审美理解的特点

审美一般是直觉活动,主体以艺术的眼光看世界,为某些事物所感动,孕育出美的形象来,虽然也含理解成分,但它与科学活动中的理解大不一样。

首先,审美活动中的理解成分并不构成显见的独立层面,失去了它的抽象形态。在这里,情与理密不可分,寓理于情,理在情中,所以人们通常只讲移“情”于物;若硬要从审美中抽绎出“理”来,则完全改变了活动的性质。鲁迅说得对:“诗歌不能凭仗了哲学和智力来认识,所以感情已经冰结的思想家,即对于诗人往往有谬误的判断和隔膜的揶揄。”^①情与理又融化在活泼灵动的形象世界中。黑格尔谈艺术直觉,强调在感性的直接观照里同时了解到本质和概念;我国诗

^① 《鲁迅全集》第七卷,236页,人民文学出版社,1981。

论家也普遍强调寓理于情,寓情于景,情景交融。钱钟书综合中外一些美学家的观点而写道:“理之在诗,如水中盐、蜜中花,体匿性存,无痕有味,现相无相,立说无说。所谓冥合圆显者也。”^① 这种看法是公允的。

其次,审美理解具有多义性。康德对此曾有突出强调,他说:“我所了解的审美观念就是想象力里的那一表象,它生出许多思想而没有任何一特定的思想,即一个概念能和它相切合,因此没有言语能够完全企及它,把它表达出来。”这是就审美的结果而言的,指出美的形象的多义性。随后康德又说明了其多义性的来由:“在这场合,想象力是创造性的,并且把知性诸观念(理性)的机能带进了运动,以致于在一个表象里的思想(这本是属于一个对象的概念里的),大大地多过于在这表象里所能把握和明白理解的。”^② 我们赞同康德的看法。就多义性成因而言还可以从两个方面分析:一是审美对象是具体的感性存在,从不同侧面观察、品味就可能发现(其实更多是寄予)不同的思想意义,形象总是大于任何特定的思想;二是能用名言(逻辑概念)表述的只是“理”中的一部分,还有许多难以言说之理,它们相对地保持着原始的有机性(未经拆析)和模糊状态,在审美活动中融会进来,叶燮曾谈到,“可言之理,人人能言之,又安在诗人之言之!可征之事,人人能述之,又安在诗人之述之!必有不可言之理,不可述之事,遇之于默会意象之表,而理与事无不灿然于前者也。”(《原诗》内篇)即使是现代小说,也不可能用逻辑语言来表达其中的理解成分,列夫·托尔斯泰说过:“……要是我想用语言来说出我打算通过小说来表现的一切,那我就应该写我先前写过的那个小说了。”^③

再次,审美理解具有不确定性,不仅允许、而且应该进行创造性

① 钱钟书:《谈艺录》,231页,中华书局,1984。

② 康德:《判断力批判》上卷,160~161页,商务印书馆,1964。

③ 《外国理论家作家论形象思维》,113页,中国社会科学出版社,1979。

的阐释。审美理解并不一定是关于审美客体本身的理解,也不必遵从前人既有的已成惯例的理解,审美主体应该尽力捕捉新鲜而独特的情思,赋予对象以不落俗套的内涵。在这里,物无定释,因主体的情趣而异。例如同是咏蝉,虞世南的“居高声自远,端不借秋风”是清华人语,骆宾王的“露重飞难进,风多响易沉”是患难人语,李商隐的“本以高难饱,徒劳恨费声”则是牢骚人语,三人身世不同,心境不同,对同一对象的理解大相异趣。在这里,“诗无达诂”,艺术作品向欣赏者发出参与建构的吁求,如伊塞尔所说:“作品的意义不确定性和意义空白促使读者去寻找作品的意义,从而赋予他参与作品意义构成的权利。”^① 欣赏者的阐释超出创作者的初衷是常有的事,曹禺发表《雷雨》以后,一些批评文章让他很受启发,观众发现了作者未曾想到的东西,正所谓:“作者未必然,读者又何必不然?”当然,不确定性中仍有确定性的存在,如虞世南、骆宾王、李商隐的咏蝉诗,都抓住了对象“清”和“高”的特点。

上述三点是紧密联系的,正因为审美理解融化在情感与形象中,所以它便具有多义性;又由于它是模糊多义的,因此必然有阐释的不确定性并允许创造性阐释。

(三)审美理解力的培养

审美理解力的水平高低,主要决定于文化修养的深厚程度。文艺复兴时期的一些艺术大师都具有很高的审美理解力,这与他们的勤奋好学、博闻强记密切相关。这些大师们勤勉地观察街道上穿流不息的人群的各种神态,勤勉地在工作室里解剖尸体,勤勉地研究古典作家的优秀作品。那个时期的诗人和画家的声誉都很高,一方面是由于他们的身份已同“学者”联系在一起,另一方面是由于他们都在坚韧不拔地创造艺术的辉煌。掌握科学和古典学识对于当时的艺术家来说都是必不可少的,他们甚至渴望得到哲学家的头衔,米开朗

^① 转引自胡经之、张首映:《西方二十世纪文论史》,277页,中国社会科学出版社,1988。

基罗就是美第奇世家柏拉图学园的成员,达·芬奇集艺术家、科学家、工程师于一身。培养审美理解力,须借鉴这些巨人们行进的足迹。

首先,需要积累丰富的生活经验。这一是要细心观察和研究外部世界的事物,二是要深入体验和反思自身。一个优秀的艺术家或艺术批评家往往兼有这两方面的良好习惯。特别是后者,对于审美活动来说,这种生活经验的积累更困难也更重要。

其次,需要涉猎广泛的书本知识。采集世界₃的文化成果,接受前人审美实践的经验,是较之自己逐步思索积累更为便捷的途径。一方面,要有关于审美对象本身的必要的知识储备。读其书,不知其人是不行的;看秦砖汉瓦,不知其时代精神就发现不了它们所具有的审美意味。朱光潜先生把不了解对象本身的固有意义称之为“距离太远”,认为是审美之一忌。的确,由于对某些民族的历史文化不了解,观看他们的艺术品总有一种隔膜感。另一方面,就是对于自然物,也应该掌握与之相关的美的形象的必要知识。如我国文化中将松、竹、梅看做“岁寒三友”,象征坚毅、高洁的人格,这已成为审美惯例,若是哪个花园的一角栽上这三种植物,不了解中国文化的外国人就很难发现它的意义。

再次,应该重视相邻艺术的熏陶滋养。各艺术品种的最终审美指向是一致的,只是由于它们各自借助的物质媒介不同,因而在美的形象的塑造中有表现手法、意蕴揭示方面的差异。应该说,它们各领千秋,鉴赏者应该相互补充和相互借鉴。舒曼曾谈到:“有的音乐家能够从拉斐尔的圣母像得到不少启发。同样,美术家也可以从莫扎特的交响曲获益不浅。不仅如此,对于雕塑家来说,每个演员都是静止不动的雕像,而对于演员来说,雕塑家的作品也何尝不是活跃的人物?在一个美术家的心目中,诗歌却变成了图画,而音乐家则善于把图画用声音体现出来。”^①就一般的审美能力而言,各种艺术的滋养都是有益的,其中特别以诗(文学)的熏陶最为重要。

① 《舒曼论音乐与音乐家》,148页,人民音乐出版社,1978。

此外,人格修养对审美理解也有直接作用。不过它涉及更广阔的领域,我们将在后面阐述。

我国古代的文人画家论及艺术家的修养,多以学问为第一,人品为第二,才情为第三,这种排列顺序也许值得商榷,但是强调学问的重要在任何时代都不多余。

三、审美想象力

(一)想象力在审美活动中的重要作用

对于想象力在审美心理过程中的作用,怎么估计都不会过高。

在审美活动中,如果说感知力打开了门户,并且同理解力一起准备了相关材料,那么想象力则发挥着统帅作用,将感知和理解的各种相关内容有机融合起来并自由生发开来,最终孕育出美的形象。英国诗人和诗论家柯勒律治指出:“诗人(用理想的完美来描写时)将人的全部灵魂带动起来……他散发一种一致的情调与精神,藉赖那种善于综合的神奇的力量,使它们彼此混合或(仿佛是)溶化为一体,这种力量我专门用了‘想象’这个名称。”^①在这样的意义上完全可以说,审美活动本质上是一种想象活动。

人们欣赏自然物的美,总是移情于物,将物人格化、艺术化,这些都必须通过想象才有可能。从自然物的美到形成艺术美,即使是写生也见出想象力的作用。清初画家浙江长期住在黄山,画了许多以黄山为题材的山水画,但他并不逼真描摹某一山峰,而是着力体现黄山的神韵。石涛在一首诗中总结创作山水画的经验道:“名山许游未许画,画必似之山必怪。变幻神奇懵懂间,不似之似当下拜。”在叙事类艺术形式中,典型人物的塑造有两条基本途径,一是杂取种种人而合成,一是以某一真人为原型进行提升,无论是哪一种途径,都离不开想象。我国古代美学所谓的“神思”属于想象范畴,它是如此神奇:

^① 《十九世纪英国诗人论诗》,69页,人民文学出版社,1984。

“寂然凝虑，思接千载；悄焉动容，视通万里；吟咏之间，吐纳珠玉之声；眉睫之前，卷舒风云之色。”（刘勰：《文心雕龙·神思》）正是由于想象的神奇力量，才使艺术家的笔犹如阿米达的魔杖，甚至能从不毛之地中唤出鲜花盛开的春天。

艺术欣赏是美的再创造。将艺术欣赏仅仅看做是再造想象是不当的，它同样是在创造。英伽登曾举例说：见过巴黎的“维纳斯”大理石雕像的人都知道，那块大理石的许多属性不仅不能有助于审美经验，反而会妨碍这种经验的实现。例如，“维纳斯”鼻梁上的一块污痕，或它的胸脯上可能由于水的侵蚀而产生的许多粗斑、空穴、水孔，乳头被毁掉……但是人们总是尽力忽略它们，似乎雕像的鼻梁上毫无瑕疵，胸脯平滑，所有的洞穴都被“填上”，还有完好的乳头，等等。显而易见，人们对审美对象作了想象补充而使之完美化。^① 中国山水画特别重视意境，“境生于象外”，实景为一，虚境无穷，因此必需欣赏者共同参与创造。清代画家笪重光写道：“空本难图，实景清而空景现；神无可绘，真境逼而神境生。位置相戾，有画处多属赘疣；虚实相生，无画处皆成妙境。”（《画筌》）可以说，没有欣赏者的想象力的积极活动，作品的意境就不可能呈现。

现在我们已不难理解，在康德和黑格尔的美学著作中，想象力的地位何以如此之高。康德认为，审美是关联着想象力的自由的合规律性的对于对象的判定能力，想象力将理性的机能带进了运动，赋予对象以生命，它一方面向往着“某些超越于经验界限之上的东西”，另一方面又给予这些东西一种“客观现实性的外观”，因而使美的形象具有超越概念表达的丰富内容。黑格尔也写道：

真正的创造就是艺术想象的活动。这种活动就是理性的因素，就其为心灵的活动而言，它只有在积极企图涌现于意识时才算存在，但是要把它所含的意蕴呈现给意识，却非取感性形式不可。所以这种活动具有心灵性

^① 李普曼编：《当代美学》，286页，光明日报出版社，1986。

的内容(意蕴),但是却把这种内容放在感性形式里,因为这种内容(意蕴)只有放在感性形式里,才可以被人认识。^①

黑格尔认为美是理念的感性显现,在这里他实际上肯定了是想象力促成了这种显现。我们知道,美是在审美中形成的,因此又可以说,美是想象力积极活动的果实。席勒在《新世纪的开始》(1801年)中咏叹:“只有在梦之国才有自由,只有在诗中间才有美的花朵。”梦是想象力的活动,诗是想象力的果实。

(二)审美想象力的性质

审美想象力在艺术创作过程中表现得最为显豁,陆机在《文赋》中对此曾有精彩的描述:

其始也,皆收视反听,耽思傍讯,精骛八极,心游万仞。其致也,情瞳眈而弥鲜,物昭晰而互进,倾群言之沥液,漱六艺之芳润,浮天渊以安流,濯下泉而潜浸。于是沉辞怫悦,若游鱼衔钩,而出重渊之深;浮藻联翩,若翰鸟缨缴,而坠曾云之峻。收百世之缺文,采千载之遗韵。谢朝华之已披,启夕秀于未振。观古今于须臾,抚四海于一瞬。

在艺术想象中,情感、表象、符号等相互交织,构成动态的精神活动并实现一体化,美的形象于是产生。美所具有的自由、理想、创造诸特性在想象活动中即已具有。

首先,审美想象力体现自由。感官知觉总是受到客观对象的局限,想象是心灵中神志的活动,“官知止而神欲行”,精神摆脱了现实事物的羁绊,在广袤无垠的时空中自由驰骋,任兴所之,无拘无束。在时间上能“观古今于须臾”,在空间上可“抚四海于一瞬”。请看屈原《离骚》中的一节:“饮余马于咸池兮,总余辔乎扶桑。折若木以拂日兮,聊逍遥以相羊。前望舒使先驱兮,后飞廉使奔属。鸾皇为余先戒兮,雷师告余以未具。吾令凤鸟先腾兮,继之以日夜。飘风屯其相

^① 黑格尔:《美学》第1卷,50页,商务印书馆,1979。

离兮，帅云霓而来御。纷总总其离合兮，斑陆离其上下……”诗人心驰神往，忽而在太阳洗澡处，忽而去了日出之地，忽而折回日落之所，驾太阳车之神羲和、驾月车之神望舒、风神飞廉、鸾皇凤鸟前后随从，旋风聚集，率领云霞迎接，其形态千变万化，奇光异彩上下闪烁。这样奇特的想象相当于梦境或醉境，艺术美一般是艺术家在近似梦或醉的状态下形成的。

其次，审美想象力指向理想。想象力的自由活动具有潜在的方向性，应该说这是人的一种本能，人们总是潜在地指向生命的圆满和生存的自由。弗洛伊德将艺术家看做“白日梦者”，而人人又都有白日做梦的本能。他举例说，一个贫苦的孤儿得到某个雇主的地址，在那儿他也许能找到一份工作，路上他可能耽于幻想中：他果然找到了工作，并且得到新雇主的赏识，成了企业中不可或缺的人物，被雇主的家庭所接纳，娶了这家年轻漂亮的女儿，然后成了企业的董事，先是作为雇主的合股人，后来成为他的继承人。弗洛伊德以这个例子说明人的想象是“怎样利用一个现时的场合，按照过去的式样，来设计未来的画面”。^① 想象力确实像一只心灵的航船，它往返于大地与天国之间，运载着现实的材料去建筑理想的家园。别林斯基曾谈到，“一切过去的东西，对于我们说来，都获得了新的色彩，好像改变了样子：幸福比我们享有它时显得更加美好；即使是灾难，我们也只看到它的诗情的一面”，其中原因是想象离开现实“一定的距离”^②。从大量事实出发，我们有理由认为，想象力蕴涵着诗意的制导系统。根据我国古代哲学和心理学思想，我们认为想象植根于神志，神志包蕴着人的族类生存的内在目的性，而审美总是指归于悦神悦志境层，想象力的趋向与审美的趋向是同一的。

再次，审美想象力实现创造。想象力由于指向理想境地而超越

① 《弗洛伊德论美文选》，33页，知识出版社，1987。

② 《别林斯基选集》第2卷，457页，上海文艺出版社，1963。

现实,它对获自物理世界和文化世界的材料进行加工、改造和重组,产生出新的合目的性的东西。想象力的创造性为人们所公认。黑格尔认为,想象力“有一种本能式的创造力”,“是以无意识方式起作用的”“人类天生禀禀”^①。即使对于科学活动,想象力也有不可轻忽的作用,爱因斯坦说过:“想象力比知识更重要,因为知识是有限的,而想象力概括着世界上的一切,推动着进步,并且是知识进化的源泉。”^②而对于艺术活动来说,如歌德曾谈到过的,想象力如果创作不出对人们的理智永远是谜的事物,那么它的价值就微不足道了。萨特对想象作了专题研究,他指出,“想象的活动是一种变幻莫测的活动。它是一种注定要造就出人的思想对象的妖术”,“造就出人所渴求的东西”。^③我们认为想象的创造性源于志性,当人们根据现实的不同境况、凭借自己掌握的不同材料而建构所憧憬的事物时,必然具有创造的性质。叶燮释《尚书》中“诗言志”命题时写道:“志之发端,虽有高卑、大小、远近之不同,然有是志,而以我所云才、识、胆、力四语充之,则其仰观俯察,遇物触景之会,勃然而兴,旁见侧出,才气心思,溢于笔墨之外。志高则其言洁,志大则其辞弘,志远则其旨永。如是者其诗必传,正不必斤斤争工拙于一字一句之间。”(《原诗》外篇)艺术意境本由心造,想象是心造过程,志则是心之向往处。

(三)审美想象力的培养

想象力虽然出自人的本能,仍有赖于后天的保护和滋养。尤以下述几个方面值得注意:

第一,储存丰富表象,积累生活知识。丰富的想象力依靠丰富的表象储存和生活经验支撑,后者像空气一样托举着想象的翅膀。最早提出“想象”一词的亚里士多德认为,“一切可以想象的东西本质上

① 黑格尔:《美学》第1卷,51页,商务印书馆,1979。

② 《爱因斯坦集》第1卷,284页,商务印书馆,1976。

③ 萨特:《想象心理学》,192页,光明日报出版社,1988。

都是记忆里的东西。”^①从提供原材料的意义上看,这一观点也许是对的。吴道子描神画鬼,仍不过是在人的模样基础上进行变形罢了。缺少有关的表象和知识积累,想象的情形可能与实际事物风马牛不相及。脂砚斋批《红楼梦》时记述了一则笑话,“一庄农人进京回家,众人问曰:‘你进京去可见些世面否?’庄人曰:‘连皇帝老爷都见了!’众罕然问曰:‘皇帝如何景况?’庄人曰:‘皇帝左手拿一金元宝,右手拿一银元宝,马上捎着一袋人参,行动人参不离口,一时要屙屎了,连擦屁股都是用的鹅黄缎子。所以京中连掏茅厕的人都富贵无比。’”这位庄人看来根本不知道皇帝的生活,他的想象虽然反映出自己的祈求,可是一旦与对象的实际相参照,便见出十分离谱。

第二,正视审美欲望,蓄积炽烈情感。情感为想象提供动力,想象力的活跃往往直接由炽烈的爱恋情感推动。人们常将爱恋之情看做是伟大的艺术匠师,它自发要求对现实对象进行理想化改造。海明威讲过,“最好的写作一定是在恋爱的时候”。^②1830年,普希金向冈察罗娃求婚得到应允,激起巨大的创作能量,在婚前三个月内,普希金完成了长篇诗体小说《叶甫盖尼·奥涅金》、《别尔金小说集》、四个小悲剧以及近三十首抒情诗等,文学史上通常称这几个月为普希金的“金色的波尔金诺之秋”。执著的爱使彼特拉克写出许多动人的十四行诗,使莫扎特留下许多优美的小夜曲。在桑塔耶那看来,甚至人们对自然物的欣赏也是性爱的转移,是将自然物看做第二情人。从经验层次上看,环境的适度压抑也可能激发人的想象力,一个人在现实中欲望得到满足、情绪得到宣泄,就不会那么求助于想象了,杜甫称“文章憎命达”,不无道理。

第三,保持一颗童心,执著追求理想。维柯在《新科学》中一再表达这样的观点:诗人的想象是人类处在儿童期的天然表现,虚构和神

① 《外国理论家作家论形象思维》,8页,中国社会科学出版社,1979。

② 见于《海明威访问记》,《文艺研究》1980年第2期。

话是人天真无邪的心灵所固有的适当语言。他甚至提出一个原则：推理力愈强，想象力愈弱。推理力与想象力成反比的情况确实不乏其例，据历史学家的研究，希腊大哲人德谟克利特晚年时理解力极度完善，而想象力却丧失殆尽。我国美学家推崇赤子童心，童心一方面是率真的，没有受虚伪、机巧之心的遮盖，另一方面又富于幻想，没有受僵化思维模式的羁绊，因此有利于想象力的发展。理想潜在地为想象力导航，高远的理想总是引导想象力朝高尚的人生旨趣方面展开。执著地追求理想还使人能深切感受到现实生活的缺憾，理想与现实的落差无疑是想象的动力来源之一，我们看到，一些艺术家较之普通人对现实的缺憾更为敏感、更为痛心疾首。当一个人既葆有童心，又追求理想，他就可能经常地超拔现实的束缚，各种表象、情感和经历、知识将在其诗心中交汇、化合，不断孕育出具有丰富意蕴的美的形象。

第十八节 审美与人格塑造

审美是人从对象中直观自身的活动，真正美的形象体现理想的人格结构，因此，具有完整人格是发现美、创造美的基础条件；另一方面，审美具有令人解放的性质，它使人格从扭曲状态恢复为应该有的样子，审美教育的主要职能在于促进人格的完善发展。由此不难见出，审美活动与人格建构互为因果。

一、审美吁求人格完整

(一)人格的内涵及其结构

“人格”又称为“个性”，一般是指个体那些决定其特有的思想和行为的心身系统的动态结构，它表现一个人在不断变化中的全体和综合，是具有动力一致性和连续性的持久的自我。

普通心理学认为，人格结构包括一个人的兴趣、爱好、性格、能

力、气质及信仰和世界观等。兴趣是一个人积极选择某种事物的倾向性,包括物质的兴趣和精神的兴趣。爱好是个体积极从事某种活动的倾向性,它与兴趣密切相关,不过显得较为执著;爱好与能力相互促进、相互制约。能力一般是指完成某种活动的本领,包括完成某种活动的具体方式以及成功地完成该活动所必需的心理素质,如从事音乐活动,既需要掌握歌唱、演奏等具体活动方式,又需要形成曲调感、节奏感、音乐听觉表象等心理素质。性格是指一个人较稳定的对现实的态度和与之相应的习惯化的行为方式,如勤劳、勇敢、自私、懒惰等;显然,它与思想品质密切相关,不过后者有更为具体的内容规定。人们常按照性格结构中哪一品质占优势而将性格划分为情绪型、理智型和意志型。信念是坚信某种观点的正确性,并予以支配自己行动的个性倾向性;信念一旦确立,决定着一个人思想行为的原则性、坚韧性,是个体自律的基本因素。世界观是个人对整个世界的总体的看法和态度;它是个体意识倾向性的核心指向,影响着人的整个精神面貌并指导着人们行动。气质是人的心理活动的动力特征,主要表现在心理过程的强度、速度、稳定性、灵活性及指向性上;它是个体与生俱来的,不过在后天生活环境中可以得到某些改变,气质在深层次上制约着意志努力的大小、思维速度的快慢、情绪体验的强弱等。

目前的普通心理学教科书基本是根据实验心理学的成果编写的。实验心理学为认识人自身、揭开心灵的奥秘做了大量切实的工作,有不少可喜的创获。然而它的所长在于对心灵表层活动的观察、描述,所短在于对心灵深层的透视、体验。我们遗憾地看到,它对人格诸要素的研究,往往摘取人们习用的语词作为“心理特征”进行描述,概念之间常有交叉情形,如兴趣与爱好、性格与气质等;更为有待改进的是,这些“心理特征”尚停留于无层次、无方位的平面列举,并未使之系统化、结构化,不能给人以逻辑空间感,因此不利于人们作整体把握。

看来,要整体地、深入地把握人格结构,经验观察和哲理思辨均必不可少。在这方面,弗洛伊德和荣格都为我们做了示范。对于他们的人格理论,本书第二章已有介绍,此处不赘。用系统的观点考察实验心理学有关人格研究的上述成果,我们也许可以将它们的位置关系图示如下:

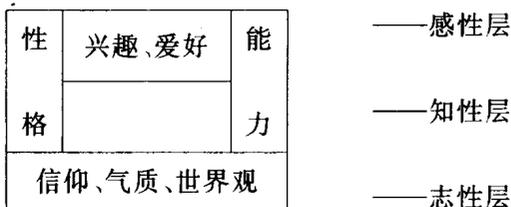


图 6-2

这一图解不免差强之处,但它能较清晰地刻画出人格诸要素大致所处的层次、方位。如果这一图解有一定的合理性,那么不难看出,普通心理学所描述的人格与本书描述的心灵结构可以沟通。

人的一般本性(即本质)存在于人格结构中,不过人格结构是一个动态系统,在不同的社会历史条件中充实着具体的内容并变换着具体的样态,尽管它的基本结构是恒定的。笔者认为,席勒的有关观点值得重视,他将人类所共同具有的基本人格结构看做是“人本身”(die Person),将个体的人的实际存在状况称作“现状”(der Zustand),前者是恒定的,后者是变化的,像是在“花开花谢”之中,“花”是花本身,花在“开”和“谢”是花的现状。他说:

就其天赋和素质而言,在每一个个体的人的身上都具有纯粹理想人的成分,在各种变化中与这种不变的统一体保持和谐,这是他的生存的伟大使命。^①

“纯粹理想人”即人本身,它是不变的统一体;在各种变化中的“个体的人”

^① 席勒:《美育书简》,42~43页,中国文联出版公司,1984。

是人的存在现状,约略相当于普通心理学所谓的人格;只有当后者与前者保持和谐时才是理想的生存。根据这种思想,我们可以说,人的本质存在于人类心灵结构中,个体的人全面占有了自己的本质就是完整的人格。

(二)人格的二重性与审美活动

人格具有理想样式和现实状态,理想样式存在于现实状态之中,现实状态是理想样式的具体体现形式——或者是本然的,或者是异化的体现。

对于个体的现实生存来说,在大多数场合不能以完整的人格出现,细密的社会分工和迫切的生活需要常使个体突出展现某一人格面。当某一人格面凸出时,个体就不可能是审美者,至少不是纯粹的审美者。鲁迅曾谈到,人们读同一部《红楼梦》,所获各不相同:“单是命意,就因读者的眼光而有种种:经学家看见《易》,道学家看见淫,才子看见缠绵,革命家看见排满,流言家看见宫闱秘事……”^① 这种现象确实普遍存在。

造成这种现象的原因是什么呢?从欣赏对象看是小说体裁的特殊性,这类体裁擅长于再现复杂多样的现实生活,使读者不知不觉中身临其间,与其中的人物共忧乐而很难拉开心理距离。从欣赏主体看,其一是缺少审美态度,由于身临其间而不能自拔,也就以现实生活中惯有的眼光看作品中的世界;其二是自身人格的畸形或片面凸出,因为在一定意义上说,世界其实是人的一种视野,主体只能看到他们能看到以及希望看到的東西:一个耽于酒色的人很难区分裸体画与春画,一个执著于革命的人对社会的反叛情绪特别敏感,一个道德家心中先有一套规范,以之衡量现实而常忧患缠身,等等。

然而我们还当认识到,战场的勇士有时又可以是纯粹的审美者,法国著名画家大卫一方面热心于革命,一方面又醉心于古典美,他的许多杰作居然将这两个方面有机统一起来,以历史或现实的题材表

^① 《鲁迅全集》第8卷,145页,人民文学出版社,1981。

现人所应该有的样子。受我国现代学界苛责甚多的宋代道学家,道貌岸然只是其人格中较为凸出的一面,他们内心里也常有诗意在涌动:周敦颐的《爱莲说》至今脍炙人口;邵雍、朱熹等同时是诗人;程颢更是追求生活的审美化,这不仅从其弟程颐所撰的《明道先生行状》中可以间接见出,而且从他本人的诗作中也有直接体现,其《春日偶成》写道:“闲来无事不从容,睡觉东窗日已红。万物静观皆自得,四时佳兴与人同。道通天地有形外,思入风云变态中。富贵不淫贫贱乐,男儿到此是英雄。”在这种生活情趣中,主体实现了席勒所谓的现实个体与纯粹理想人的和谐统一,也就是恢复了人格的完整性,人格的现实状态与其理想样式正相吻合。

在严格意义上,一个人不可能永久地生活于审美世界中,因为审美只是人类掌握世界的基本方式之一。正如列夫·托尔斯泰所指出的,审美离不开幻想。一味沉溺于幻想的人由于没有充分社会化,常常与现实格格不入,很难发挥直接推动社会进步的作用;而从个体来看,这类人与社会极不协调又无力抗衡,因而很容易导致精神崩溃,我们看到,较多沉溺于幻想中的艺术家阶层是最容易患精神病的社会阶层。稳健地立足于现实,执著地追求理想并为之奋斗,才是应有的人生态度。审美对于社会和人生的积极意义主要是在精神调节和导引上,审美教育只是希冀过分埋头于现实的人们间或仰望理想天空的绚丽云霓,更加信心百倍且神清气爽地从事改造现实的社会实践,而决非要求每一个人整天躺在青草地上,仰望五彩的云霞过日子。所以,美学并不奢望消灭具有现实合理性的往往作为理想人格异化形式的人格现状,而只是主张人们应时常在精神上向理想人格回归,并创造社会条件,使更多的人的人格现状成为理想人格的本然体现形式。

(三)完整而自由的人格易于发现美

对于个体来说,理想人格最初只是一种发展的可能性,有待后天的实践和修养才能成为现实人格的核心。马斯洛认为,每一个人心

灵里存在着“某种上帝般完美的可能性”，很多人因为怀有“约拿情结”^①而遮蔽或压抑了它；那些使这种可能性得到充分体现者就是自我实现的人。在他看来，人格与动机密切相关，人的动机或需要好比一个金字塔：最底层是生理需要，依次向上为安全保障、归属、尊重、认识、审美，最高层是自我实现。自我实现就是人的价值的完满实现，自我实现的人就是完满的人格。这种完满人格在审美时对普通事物常见常新：

对于自我实现者，每一次日落都像第一次看见那样美妙，每一朵花都温馨馥郁，令人喜爱不已，甚至在他见过许多花以后也是这样。他所见到的第一个婴儿，就像他见到的第一个一样，是一种令人惊叹的产物。在他结婚三十年以后，他仍然相信他的婚姻的幸福；当他的妻子六十岁时，他仍然像四十年前那样，为她的美感到吃惊。对于这种人，甚至偶然的日常生活中转瞬即逝的事务也会使他们感到激动、兴奋和入迷。这些奇妙的感情并不常见，它们只是偶然有之，而且是在最难以预料的时刻到来。^②

马斯洛的有关描述是可信的，我们从历史上审美文化极为繁荣的时代可以得到佐证。罗丹曾高度赞赏古希腊人善于发现美，其基本原因也许在于古希腊人具有完满而自由的人格。席勒认为，希腊人的本性是把艺术的一切魅力和智慧的尊严结合在一起，“他们既有丰满的形式，又有丰富的内容；既能从事哲学思索，又能创作艺术；既温柔又充满力量。在他们的身上，我们看到了想象的青年性和理性的成年性结合成的一种完美的人性。”^③同样，文艺复兴时代的一些巨人们特别善于发现美与创造美，也与他们具有完整人格相关，对于该时代来说，理想的人已不再是禁欲主义的僧侣，而是一种新型的个性得到全面、充分发展的人。例如达·芬奇等，往往一身兼有学者的

① 约拿：圣经中的人物，因不敢受命传道而被吞入鲸腹三天三夜。

② 马斯洛：《动机与人格》，191页，华夏出版社，1987。

③ 席勒：《美育书简》，49页，中国文联出版公司，1984。

智慧、艺术家的天才和战士的勇敢。

普通人都能感受到外部事物的形式美,这是没有疑义的;但是要形成丰满的美的形象,则主体非要有完整的人格不可,否则对象就不能体现为完人形象。在这种意义上,普洛丁的说法不无道理:“如果眼睛还没有变得合乎太阳,它就看不见太阳;如果心灵还没有变得美,它就看不见美。”^①然而完整的人格并没有一个绝对值,历史上任何人都没有达到终点,并且只要是正常的精神健全的人,人格中都有理想样式存在,随着修养的加深而可能日趋丰富和具体,关键在于使人格现状复归于理想样式,也就是使现实的自己成为人应该有的样子。几乎没有人能始终如一地保持人所应该有的样子,因为生活在现实中,个体不可能有绝对的自由。因此,即使是人格并无残缺的人,也需要有自由的心境才能投入于审美,海德格尔说得好:“心境愈是自由,愈能得到美地享受。”^②

早在三百多年前,我国美学家李渔就已指出:

若能实具一段闲情,一双慧眼,则过目之物,尽在图画;人耳之声,无非诗料。^③

“闲情”是指审美心境和情趣,“慧眼”是指审美能力,二者的背后就是自由而完满的人格。可以说,如果一个人热爱生活、加强修养、追求理想,具有自由而全面发展的个性,那么心灵就会八面来风,到处有美向它呈现。

二、美育的根本目标在于造就完整人格

(一) 现代人格的畸形化与现代教育的弊端

现代社会生产力的迅猛发展导致人们生活方式迅速改变,这一

① 见于《缪灵珠美学译文集》第1卷,249页,中国人民大学出版社,1986。

② 转引自徐复观:《中国艺术精神》,53页,春风文艺出版社,1987。

③ 李渔:《闲情偶寄》,146页,浙江古籍出版社,1985。

进程是令人欣喜的,它为理想社会的出现准备着物质条件。然而,近代以来的工业发展使社会分工越来越细密,导致的副产品是人格的畸形发展。18世纪著名的启蒙主义思想家卢梭就已有觉察,他在《论人类不平等的起源》等著作中对此作了揭露和批判。其后席勒更是以之为自己的美学著作所要集中探讨的问题,他大声疾呼,高贵的东西在解体,人们在走向两个极端,一部分人表现出粗野和无法无天,一部分人表现出懒散和道德腐化。

从心灵角度看,我们可以将现代人格的畸形状态区分为三种基本的表现形式:一是感性执迷。一些人以满足物欲为自己生活的唯一目的,将吃喝玩乐等同于人生价值,只要“过把瘾”,死了也心甘;即使有对艺术文化的需要,也是片面追求感官的刺激和情绪的宣泄,对陶冶情性不屑一顾。这种状况有向野蛮的动物界回归的态势,它仿佛印证了弗洛伊德的观点,人并不高于动物,也无异于动物,只是赖智力之助取得了主宰他的伙伴的地位罢了。二是知性失衡。马尔库塞等的警告不无道理,大工业社会使人片面理性(知性)化,正在迫使人们成为单向度的人。的确,有些人的感性能力已经萎缩,人文精神也逐渐失落,似乎要变成成为一种“智能机器人”。某些从事科学研究的人,除了自己的实验、数据之外,对其他一切都不感兴趣,日本物理学家、诺贝尔奖获得者汤川秀树就为现代科学研究者远离哲学和文学之类文化活动而深切不安。三是志性遮蔽。这是一种更为普遍的且更为深入的现代病,颇有些人没有人生信仰,没有精神寄托,或者可以称之为“失去灵魂”。其中一部分人因此有恐慌感,这是可以理解的,而另一些人既无人生信仰又不努力寻求,不能不令人悲哀。志性遮蔽使人失去安身立命之本,健全的人生不容有这种残缺。作为心理医生的荣格曾谈到,在他治疗过的数百例患者中,凡年逾35岁以上者,“没有一个不是想寻求一个人生的宗教观的”。^① 无怪乎今天许多有识之士正在

^① 荣格:《探索心灵奥秘的现代人》,221页,社会科学文献出版社,1987。

寻找与当代文化水准相适应的信仰基石和精神家园。

现代人格的畸形化也有教育方面的原因。在世界范围内,现代教育的实用主义倾向处于主导地位,科学技术教育成为教育的中心和重心。它适应了社会经济发展的需要,为现代化生产培养了专门人才,有力推动了科学技术自身的发展,为人类的物质文明建设作出了巨大贡献。然而,片面强调科学技术教育,使学校教育长期陷入了“智育第一”的误区,总体上看,学生的知性能力获得畸形发展,而人格的其它方面则不同程度地有所萎缩;这样的教育很大程度上把人当作工具来铸造,已经和将会带来种种社会问题,一个由缺乏人生理想和社会责任感、见利忘义、尔虞我诈的成员组成的群体,其前景是令人忧虑的。

我们承认现代人格的畸形化和现代教育的弊端是人类进步道路上的必然现象,社会的发展呼唤人的某一方面的精神能力迅速提高,就不能不打破理想人格样式的平衡态,只有打破平衡才有发展进步。如果说中世纪普遍出现人格的道德维面的异常凸出,那么近代以来人格的认知维面日渐凸出就正好体现了历史的辩证法。据此我们还有理由认为,不远的未来必然有一个重振人文精神的历史阶段,人们将以人文精神的韧性来弥补技术理性的刚性,重新向人格的理想样式回归。美育可以在这一回归过程中发挥重要作用。

(二)美育是塑造新人的全面教育

人的全面发展问题历来是人道主义思想家所追求的理想,也是现代有识之士的共同呼声。1948年发表的《世界人权宣言》中指出:“教育之目标在于充分发展人格”(第26条),“个人人格之自由充分发展厥为社会是赖”(第29条)。此前一百年,马克思、恩格斯在《共产党宣言》中表述了相似的观点,他们认为,在理想社会里,“每一个人的自由发展是一切人的自由发展的条件。”^①事实上,这种认识还

^① 《马克思恩格斯选集》第1卷,273页,人民出版社,1972。

可以追溯于更远的历史,古罗马的西塞罗提出的“Humanistas”(人道或人性之意)一词,即是指能使人的才能得到最大限度发展的教育。文艺复兴时期的彼特拉克认为,人道主义就是个人在“审美、学术和道德上的完善”^①。启蒙主义时代,很多思想家对此有一致认识,如康德就相信,在经历了曲折漫长的进程之后,人类历史将指向一个充分发挥人的全部才智的美好社会。

在现代人格普遍畸形化的历史条件下,审美教育是克服人格畸形化的有效手段。通常所谓的美育多是指通过具体的审美活动、特别是艺术教育来陶冶人的性情,它在现代人格塑造中有多方面的补充或调节作用。一个执迷于感性享受的人通过阅读诗歌、欣赏绘画、聆听音乐等获得知识、净化心胸,可以将本能的感性欲求上升到精神文化的层次。一个知性失衡的人通过审美活动可以恢复人的自然状态,恢复感官的敏锐性和心灵的丰富性。达尔文在《自传》中谈到,晚年时自己似乎变成了一架从大量事实中“榨出”普遍规律的机器,竟丧失了对艺术的兴趣,为此而非常苦闷;他发誓:“如果我活第二次,我必定规定自己每个星期都要读点诗和听音乐。”依靠哲理的说教使人敞亮心灵第三层面是很困难的,当人们陶醉于大自然的美景中,沉浸于优秀艺术品的意境中时,他很容易驱除志性被遮蔽的状态,从而获得天人合一的高峰体验。波德莱尔曾记述自己的切身经验道:“一天,我在旅行途中,来到一处风景极美极佳的地方,我的心灵里产生了一种奇特的感觉,思想也同这景色一样飘飞起来;此时此刻,肉麻的爱情,低级的仇恨,一切庸俗的情感,就像我脚下山谷中的云雾一样,离我远远地飘开去了;我的心如此纯洁、宽阔,就如同这庇护我们的苍穹……”^②

审美教育的根本目标在于塑造完整的人格。这一观点得到越来越

① 见于索科洛夫:《文艺复兴时期的哲学概论》,23页,北京大学出版社,1983。

② 波德莱尔:《巴黎的忧郁》,47页,漓江出版社,1982。

越多的人认可,但是很少见到合乎逻辑的阐述。人们(如王国维、蔡元培等)常将美育归为“情感教育”,从人的心灵能力的知、情、意之分和教育任务的德、智、美之别的对立关系出发进行定位,它是有道理的。不过,严格说来,它是不确切的,因为审美决不只是涉及情感领域。情感,就其形式而言是在感性层面,就其内容而言,在功利、道德、审美三种活动中都有很重要的地位;情感不能充当必然领域与自由领域的中介或桥梁;情感本身无所谓内在目的性,没有稳定的价值指向,荀子认为人性恶,所考察的就是人之“情”(邵雍曾中肯指出过)。根据本书的推论,审美没有特定的心灵领域,它执著于感性,指归于理想,在精神上使人生欠缺处得到补足,低劣处获得升华,压抑处获得解放。由此不难理解,美育总是以理想人格为参照,以塑造完整人格为目标。席勒明确写道:

有促进健康的教育,有促进认识的教育,有促进道德的教育,还有促进鉴赏力和美的教育。这最后一种教育的目的在于,培养我们感性和精神力量的整体达到尽可能和谐。^①

这样把握美育的宗旨才是较为深刻和全面的。

什么样子的人格才是完整的呢?近代人中歌德可以作为一个范例。歌德不仅是一个著名的美学研究者,同时还是人们进行美学研究的对象。历史学家认为,在他身上,诗人的敏感、思想家的深邃以及宗教的虔诚完美结合为一体,想象力、知解力、理性协调一致,是健全人格的典型。歌德的人格,可以说是感性、知性、志性三层面的全面展开,也可以说是寻真、持善、求美的动态三维面的和谐统一。

(三)美育在整个教育体系中的积极功用

人类要生存和发展,首先面临的是与外部自然的关系,是怎样获取生活资料问题,这就形成了求“真”(掌握事物的本质和规律)的必

^① 席勒:《美育书简》,108页,中国文联出版公司,1984。

要。但如果仅限于此,人的族类就会永远处于弱肉强食状态,只能与动物界为伍。事实上,自然界的必然法则并不适用于调整人的族类内部的关系。因此,人类同时面临着为自己的内部关系进行立法的问题,这就形成“持善”的必要。常有这样的现象,人们愿为亲人治愈疮口而割肉,父母愿为儿女健康成长而忍饥。然而,寻真和持善都具有明显的现实针对性,是人类为混乱且不完善的现实立法。人之所以为人,特别在于他能超越现实,指向未来,借现实事物而呈现理想幻象,力图改变现实以达到理想境界,这就是“求美”。记得托尔斯泰说过,人生的目的只有一个,就是臻于完善。求美虽然多是在务“虚”,却有着非常积极的作用。

在动态发展的意义上,寻真、持善、求美是健全的人格不可或缺的三维,人格塑造因之主要包括智育、德育和美育——它们不仅指学校的教育,还包括一生的锤炼。

智育的突出是现代社会的必然要求。近代以来社会的飞速发展得力于科学的进步,传授知识、掌握科学必须依靠智育。国家之间、行业之间、行业内部的竞争使人类生活日新月异,这种竞争主要是智力的竞争。然而片面突出智育对个体人格的自由充分发展带来了诸多弊端,如感官迟钝化,大脑左半球的超常开发而右半球闲置萎缩(就右利者而言);思维机械化,因为过于有序而缺少创造力;德性相对丧失,真知并非良知,不能遏制惟利是图,等等。

德育旨在使人持善,它要让人获得精神柱石,赋予生活以价值意义。在中世纪,德育居于教育的中心地位,那时鲜见价值危机、信仰危机。不过其可能有的负面作用也不容忽视:首先是迷信偏执,常将信仰等同于知识,凡不合教义的新思想都被指斥为异端邪说而加以禁锢;其次是压抑本能,将人与生俱来的感性欲求看成罪恶渊薮,消极摒斥而不是积极导泄;再次是古板苍白,一旦非礼勿视、非礼勿听,也就失去了人格的活泼性与丰富性。

对于塑造健全的人格,智育与德育必须互补,而美育更因其广泛

的渗透性而可发挥独特的功用。它渗透于智育,可以使寻真变得轻松愉快而提高效率。孔子曾提出:“知之者不如好之者,好之者不如乐之者。”(《论语·雍也》)程颢阐释道:“学至于乐则成矣。笃信好学,未知自得之为乐。好之者,如游他人园圃;乐之者,则己物尔。”(《二程遗书》卷十一)“好”的情形中主体与对象还有距离,“乐”的情形中对象已属于主体,后者尤为自如。并且,审美的考虑常常指引着新知的发现,即所谓以美导真。美育渗透于德育中,使之劝善而以情动人,超越抽象的道德说教,即所谓以美启善。卢梭认为,有了审美能力,一个人的心灵就能在不知不觉中接受各种美的观念,并且最后接受同美的观念相联系的道德观念,因此美育可以促进道德的完善。^①并且,美育本身能潜在地使人对作坏事不感兴趣,还可以使人以自由人的姿态摆脱一些陈规陋习。如果说,在某些历史时期人们强调德育或智育可以只着眼于人格某一维面的发展,造成“单向度的人”,如提出“女子无才便是德”、“惟才是举”等,那么强调美育则总是意味着要求人格的全方位的培养。

美育与体育的联系更为直观。无论是游泳、跳水,还是田径、打球,所有体育项目中几乎都贯穿着健与美的要求,特别是体操与马术等,姿态美的标准更为严格。体育运动的基本目标就在于促进强壮而优美的身体的形成,因此,体育运动中的动作一般都要求矫健、敏捷、协调,即使是比赛,竞技性中也包含着表演性。

三、艺术熏陶是美育的主要途径

(一)艺术活动可以促使人格高尚化

美育渗透于德育、智育和体育之中,德育、智育、体育同样也促进美育。一方面,德、智、体全面发展提高了人的综合素质,呼唤着美育水平的相应提高;另一方面,人们在树立榜样、启迪智慧、锻炼身体过

^① 卢梭:《爱弥儿——论教育》下卷,557页,商务印书馆,1978。

程中也会受到美的熏陶,从而对人应该有的样子的意识日渐具体,这在很大程度上决定着审美标准的形成,我们知道,审美标准的根据是人自身的理想形象。除了现实社会生活中美的熏陶之外,自然界也是美育的大课堂。阳光和煦,微风送爽,绿草如茵,白云飘荡……这些虽然只是卡西尔所谓的“机体美”因素,但人们身居其间多会带来心境的宁静,获得恬适的感受,于是心灵恢复自由,感知力变得敏锐,想象力变得活跃,容易浮现出美好的人生境界,而美好境界的体验又能强化人们的审美观念,丰富人们的审美理想。

尽管如此,对个体进行审美教育的主要途径仍在于艺术活动。这是因为,进入艺术领地,一般就获得了超越现实诸多束缚的自由,个体可以任兴所之,导致人格的整体复苏;同时,优秀的艺术品是艺术家通过慧眼和诗心对现实生活进行了选择、加工、提炼以后创造出来的,它高于普通人对现实生活的审美把握,因而可以引领人们的审美标准和审美能力的提高。

由于艺术世界与现实生活有一定距离,就方便于人们摆脱个体的直接功利考虑,以群体乃至人的族类的眼光来看待其中的事物,批判和摒弃丑恶或卑劣的东西,肯定和赞赏美好和有价值的东西,自然而然地获得陶冶。老作家巴金在回答法国《解放》杂志的有关提问时说:“人为什么需要文学?需要它来扫除我们心灵中的垃圾,需要它给我们带来希望,带来勇气,带来力量。”不仅文学是如此,其它艺术品种也是如此。巴金这段话道出了艺术对于育人的基本作用。

艺术可以纯洁人的心灵,首先在于它的形式美的感染力。这与人置身于风景秀丽的环境之中的感受相似,由美的形式引起的心境宁静与恬适使人忘却日常的烦恼,自私的考虑、杂乱的念头都与之不相容。当人们聆听音乐会的时候,尽管可能理解不了曲调的意蕴,却仍能获得审美享受。其次还在于艺术品中对丑恶东西的批判使人能与之划清界线,即使某些丑恶的东西为艺术欣赏者所具有,也会受到荡涤。狄德罗曾谈到过,一个坏人走进戏院受到艺术感染而感动得

涕泪交加,那时他就会对自己所犯的罪过表示内疚,对自己给别人造成的痛苦产生同情,这样,当他走出包厢时,就会比较地不倾向于继续作恶了。^①

比较而言,艺术振奋人的精神的作用更为积极。艺术再现生活,让人们正视现实;但它决不为此所限,更致力于鼓励人们振拔现实,生活中的悲剧性事件有可能使一个人精神崩溃,艺术中的悲剧则不仅让人震惊,而且催人奋起。艺术所以能如此,在于它展现了希望,洋溢着理想。周克芹的长篇小说《许茂和他的女儿们》的感人处特别在于描写出了在穷苦艰难的生活中挣扎的人们仍怀抱着美好的希望并为此辛勤劳作。希望给予人们克服困难、振拔苦难的勇气和力量,艺术由于显现了生活的希望和理想,因而成为引导国民精神的灯火。

席勒说得对,“在艺术的不朽范例中打开了纯洁的泉源”,艺术家“按照他的尊严和法则向上看,而不是按照运气和日常需求向下看”,“他把理想铭刻在虚构与真实中,铭刻到他的想象力的游戏里以及他的行动的真情实意中,铭刻在一切感性和精神的形式里并默默地把理想投入无限的时代中。”^② 艺术能使人心灵纯洁和精神振奋,因而有效地促进人格高尚化。

(二)艺术活动可以恢复人格的完满

人们公认,艺术有娱乐、认识、教育、升华等功用。娱乐功用是指艺术活动能愉悦人的感官,给人带来快感。柏拉图曾谈到,听了荷马或其它悲剧诗人讲述英雄的遭遇,即使最优秀的人也会觉得快意,并佩服诗人的本领。艺术通过形象塑造服务于人类生活,因此能直接给人以感官享受。认识功用是指它能启迪智慧并给人以生活知识。看莎士比亚的戏剧,读巴尔扎克的小说,真仿佛打开了生活的百科全书。艺术对恶的事物投去匕首,对善的事物献上颂歌,因而能有效推

^① 狄德罗:《论戏剧艺术》,《文艺理论译丛》1958年第1期,150页。

^② 席勒:《美育书简》,63页,中国文联出版公司,1984。

动人们持善去恶,这就是教育功用。《钢铁是怎样炼成的》中的保尔·柯察金形象,曾经激励过许多青年自我教育和自我改造。艺术还有一基本功用是升华,即将人引领到一种崭新的人生境界之中,它与宗教活动中的妙悟颇为相似,雅斯贝尔斯据此曾提出以艺术代宗教的观点。孔子在齐国听了韶乐,竟“三月不知肉味”,就是由对“尽善”、“尽美”的艺术品的欣赏中进入至善至美的人生境界而流连忘返。艺术的这些基本功用统一于审美功用,体现了对人的本质的全面占有。

艺术以审美精神重铸了生活,对现实人生既反映又超越,它以高洁的旨趣解放了人们的感性执迷,以丰富的感性形式和人文精神弥补了人们的知性失衡,并以存在的澄明结束了人们的志性冥暗。艺术活动能克服人格的畸形,让心灵的丰富性全面激活。

在席勒之前,瑞士美学家苏尔泽就已认识到,艺术的审美活动是恢复人格完整性的有效途径。他说:“没有教养的人仅仅拥有渴望些动物生活的那种粗野的感受性;禁欲主义者希望培养出但决不会培养出来的那种人,必然只拥有理性,这样的人仅仅是知者,而决不是行为者。但是,美的艺术所塑造的人物,则介于上述两种人之间;这种人物的感受性就在于一种使人们适于道德生活的优雅的情感。”^①与席勒同时代的语言学家、教育家洪堡德主张接受古希腊文化精神,培养多方面发展的人,他认为最鲜明地展现人在宇宙中的地位的是各种文化创造,其中尤其以艺术最富有人性。席勒则将审美和艺术活动看做一种游戏,他指出:“只有当人在充分意义上是人的时候,他才游戏;只有当人游戏的时候,他才是完整的人。”^②现代西方马克思主义的代表人物继承了这种人文精神,他们对艺术活动的意义都非常重视,马尔库塞提出:“艺术的使命就是在所有主体性和客体性

① 转引自吉尔伯特·库恩:《美学史》,390页,上海译文出版社,1989。

② 席勒:《美育书简》,90页,中国文联出版公司,1984。

的领域中,去重新解放感性、想象和理性。”^①在他看来,艺术表达着人性的崭新的层面,并蕴涵推动社会改造的生机。

我国先哲极为重视人格修养,虽然由于历史条件的局限,他们所崇尚的理想人格不免各有所偏,如儒家要求仁且智,偏重道德领域,道家要求以天合天,偏重回归自然;但是追求人格完满则是一致的。孔子提出,“兴于《诗》,立于礼,成于乐。”(《论语·泰伯》)这可以看做是人格修养的三部曲:学《诗》是掌握语言和知识,是个体进入社会化过程的起步;习礼是掌握和遵循一定的伦理规范,是此方能在现实人际交往和社会关系中立足;而只有心灵进入以音乐为代表的艺术所创造的那种自由、完满、中和的境界,才是健全人格的最后形成。按日本美学家今道友信的理解,这一人格修养过程包含了多重超越,而在艺术(乐)中实现的最高超越包容了世界、超越了世界,体现了“向着精神的绝对者回归的自由”。^②

(三)人生的艺术化与社会的进步

先秦时代的墨子学派提出,“……食必常饱,然后求美;衣必常暖,然后求丽;居必常安,然后求乐。”(《墨子·佚文》)他们将审美和艺术活动同社会物质生活条件联系起来,有一定的合理性。用马斯洛的人格理论解释,审美是一种高级需要,它建立在基本需要相对满足的基础上。一般来说,当人的基本需要得到满足后,审美需要便油然而生。如荷马在史诗《奥德赛》中描写道:“求婚者吃饱喝足,兴趣就转到另一方面,他们想听音乐和歌曲,那些娱乐是晚会的冠冕。”不过同时还须看到,人的基本需要的满足也许总是相对的;即使是动物,也有饱暖、居安的时候,更何况人类?因此有理由说,审美和艺术活动伴随着人类的整个历史行程。

朱光潜先生在《谈美》中专列一节谈“人生的艺术化”,颇得朱自

① 马尔库塞:《审美之维》,212页,三联书店,1989。

② 今道友信:《美的相位与艺术》,308-309页,中国文联出版公司,1988。

清先生赞赏,其中写道:

人生是多方面而却相互和谐的整体,把它分析开来看,我们说某部分是实用的活动,某部分是科学的活动,某部分是美感的活动,为正名析理起见,原应有此分别;但是我们不要忘记,完满的人生见于这三种活动的平均发展……我们把实际生活看做整个人生之中的一片段,所以在肯定艺术与实际人生的距离时,并非肯定艺术与整个人生的隔阂。严格地说,离开人生便无所谓艺术,因为艺术是情趣的表现,而情趣的根源就在人生;反之,离开艺术也便无所谓人生,因为凡是创造和欣赏都是艺术的活动,无创造、无欣赏的人生是一个自相矛盾的名词。^①

我们赞同朱先生的基本看法。这里所谓的“实际人生”约略相当于人格现状,“整个人生”约略相当于完整人格,只是其中潜存的理想人格未曾明确道出,而正是这种理想人格构成人生创造与欣赏的指归,构成人生超越性的泉源。当然,较之人格,人生更有历史具体性和客观现实性。

按朱先生的理解,人生的艺术化就是坚持本色生活,用今天的话说即保持本真生存,这样才能使人的一生像一首诗。我们也许还可以将它描述得具体一些。既然是把人生作为一件艺术品来创作,那么一个人外表上就应该气宇轩昂,不卑不亢,潇洒大方,体现大写的“我”之风气神韵;他一方面虚怀若谷,澄澈清明,不为成见所蔽,一方面坚如磐石,保持良知,不随世俗沉浮;更重要也更积极的是,他胸中总是熊熊燃烧着理想的火把,即使在险恶环境中,狂风吹不灭、暴雨淋不熄,为了建设人类的美好未来,为了实现自我的最大价值,坚韧不拔地奋斗,直到永远。

应当承认,人生这首诗不是由个体一厢情愿就可写成的,必须有相应的社会条件。人生的价值只有在社会中才能体现,人生的诗也只有个体与社会的相互作用过程中才能展开,因此,以审美态度对

^① 《朱光潜美学文集》第1卷,532~533页,上海文艺出版社,1982。

待人生同积极推动社会进步能够统一且应该统一。

审美教育在多方面直接或间接地有益于社会进步。首先,在黑暗的社会环境里,它可以鼓舞人们为正义而斗争,坚信现实生活中的丑恶势力没有永久存在的理由,人类应该有美好的未来。事实上,古今中外的革命家多是些具有浪漫气质的人。其次,在正常的社会环境里,它有力地推动社会精神文明的建设,因为它旨在造就完满的人格和艺术化的人生,达到了这种人格、实现了这种人生的社会成员越多,社会风尚就越纯朴。再次,它对社会物质文明建设也有一定的促进作用,如当代技术美学兴起,审美考虑贯彻于生产过程等。罗丹曾表示:“希望所有的人都变成艺术家——因为我认为艺术家这个词的最广泛的涵义,是指那些对自己所从事的职业感到愉快的人。”的确,这样将能“造成一个可赞美的社会”。^①

总之,我们认为,审美教育应该从直接的艺术熏陶进一步推广到能以一种艺术的眼光、审美的态度看待生活,构筑起人生的超越性一面,让人们以满腔的热忱、坦荡的心胸、高洁的旨趣投入到促进社会进步的伟大事业中去。

^① 《罗丹艺术论》,118页,人民美术出版社,1987。



后 记

在1999年5月召开的全国美学年会上,我列举了现时较为通用的美学教科书的不足之处,并简述了可供选择的解决办法,引起与会一些同志的兴趣。他们中有的希望看到相关的专题论文,有的建议我早日将自己的观点写成系统的专著,这直接促成了本书的写作。

本书的基本观点经过较长时间的酝酿。几年来,系列论文陆续面世,大多得到学界的关注和鼓励;作为本书纲要的讲义在中文、艺术及政法诸专业的研究生或本科生中讲授过多次,反响较好;这期间,还曾应校外的艺术工作者之邀,开办过专题讲座。

写完书稿,笔者毫无松了一口气之感。1998年出版的拙著《心灵结构与文化解析》(北京大学出版社)可以看做是笔者文化哲学观点的总集,该书“后记”谈到,“其中部分章节将以相对独立的专著进一步展开”。《审美学》的完成是履行该诺言的第一步,还有文艺美学、中国美学史乃至中国传统哲学诸领域有待深入探索。路漫漫其修远兮!

著述千古事,得失寸心知。尽管笔者力图实事求是、兼收并蓄、逻辑一贯,但实际成果也许远非本人之所期。为了更切当的解释审美现象,真诚期待有关专家和广大读者批评指正。

胡家祥

2000年4月26日