




世纪哲学系列教材

Century Philosophy Textbook Series

美学原理

Aspects of Aesthetics

张法 王旭晓/主编

 中国人民大学出版社

美学原理

内容提要

本书具有三大特点，一是第一次把美学原理研究建立在20世纪80年代以来的中国美学原理的研究历程和现有状况的客观而系统的清理之上。二是在这大背景下，对美学原理的主要问题（如美学学科定位、审美现象学、审美类型学、形式美等）进行了个性化的探索。由于有了客观的大背景和个性化的讲述，就有了一个开放的场景，使读者既进入讲述内容又能超越讲述的内容来思考问题。三是在章节设计上考虑到了中国高校美学教学的实际需要，突出重点又以点带面。这三个方面使本书的美学原理讲述，对有兴趣学习和研究美学的人，有独特的启发作用。

主编简介

张法，男，重庆人，1954年出生。中国人民大学哲学系教授、美学专业博士生导师。美国哈佛大学访问学者(1996-1997)，加拿大多伦多大学访问学者(2002-2003)。第四届霍英东基金奖获得者(1994)，中华美学学会常务理事(1998至今)。代表性专著有：《中西美学与文化精神》(1994)、《美学导论》(1999)、《中国美学史》(2000)、《文艺与中国现代性》(2002)、《20世纪西方美学史》(2003新版)、《中国艺术：历程与精神》(2003)、《佛教艺术》(2004)等。

王旭晓，女，浙江省宁波市人，1952年出生。1982年从中国人民大学哲学系毕业后留校，在哲学系美学教研室任教至今。现为中国人民大学哲学系教授、博士生导师。社会主要兼职有：中国高教学会美育专业委员会秘书长，中国企业文化研究会企业美育委员会主任，中华美学学会理事，北京市美学研究会会长。代表性著作有：《美学与市场营销》(1994)、《美学通论》(2000)、《大风起兮——华夏审美风尚史第三卷》(2000)等。

ISBN 7-300-06338-1



9 787300 063386 >

策划编辑 / 李艳辉

责任编辑 / 吴冰华 杨宗元

封面设计 / 形式书籍设计·刘大毛

版式设计 / 赵星华

ISBN 7-300-06338-1/B·354

定价：19.00元

21 世纪哲学系列教材

美学原理

张 法 王旭晓 主编

中国人民大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

美学原理/张法, 王旭晓主编.
北京: 中国人民大学出版社, 2005
(21 世纪哲学系列教材)
ISBN 7-300-06338-1

- I. 美…
- II. ①张…②王…
- III. 美学理论-高等学校-教材
- IV. B83-0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 018188 号

21 世纪哲学系列教材

美学原理

张 法 王旭晓 主编

| | | | |
|------|---|---------------------|-------------------|
| 出版发行 | 中国人民大学出版社 | | |
| 社 址 | 北京中关村大街 31 号 | 邮政编码 | 100080 |
| 电 话 | 010-62511242 (总编室) | 010-62511239 (出版部) | |
| | 010-82501766 (邮购部) | 010-62514148 (门市部) | |
| | 010-62515195 (发行公司) | 010-62515275 (盗版举报) | |
| 网 址 | http://www.crup.com.cn | | |
| | http://www.ttrnet.com (人大教研网) | | |
| 经 销 | 新华书店 | | |
| 印 刷 | 北京密兴印刷厂 | | |
| 开 本 | 787×965 毫米 1/16 | 版 次 | 2005 年 3 月第 1 版 |
| 印 张 | 14 | 印 次 | 2005 年 3 月第 1 次印刷 |
| 字 数 | 253 000 | 定 价 | 19.00 元 |

版权所有 侵权必究 印装差错 负责调换

| | | |
|------------|-----------------------|-------|
| 第三节 | 美与美感, 呈现为直觉形象 | (63) |
| 第四节 | 美与美感, 表现为内模仿和移情 | (68) |
| 第五节 | 美与美感, 体现为主客同构 | (74) |
| 第六节 | 美, 通向意义的深度 | (80) |
| 第四章 | 审美类型理论 | (89) |
| 第一节 | 中国美学原理中的审美类型 | (89) |
| 第二节 | 中国美学关于审美类型的理论 | (92) |
| 第三节 | 西方美学关于审美类型的理论 | (96) |
| 第四节 | 印度美学关于审美类型的理论 | (102) |
| 第五节 | 审美类型的整体结构 | (106) |
| 第五章 | 审美类型: 美 | (108) |
| 第一节 | 中国美学原理著作中的美 | (108) |
| 第二节 | 美的历史、特征、分类 | (111) |
| 第三节 | 优美 | (119) |
| 第四节 | 壮美 | (124) |
| 第五节 | 典雅 | (129) |
| 第六章 | 审美类型: 悲 | (135) |
| 第一节 | 中国美学原理著作中的悲 | (135) |
| 第二节 | 崇高 | (138) |
| 第三节 | 悲剧 | (143) |
| 第四节 | 荒诞 | (154) |
| 第七章 | 审美类型: 喜 | (160) |
| 第一节 | 中国美学原理著作中的喜 | (160) |
| 第二节 | 丑 | (162) |
| 第三节 | 滑稽 | (167) |
| 第八章 | 形式美 | (174) |
| 第一节 | 中国美学原理著作中的形式美 | (174) |
| 第二节 | 存在性境域的显现与符号形式起源 | (178) |

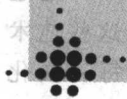
| | | |
|-----|----------------------------|-------|
| 第三节 | 作为显现的符号形式的构成..... | (187) |
| 第四节 | 显现形式的组织..... | (192) |
| 附录 | 1980—2002年中国美学原理著作总目 | (202) |
| 后记 | | (212) |

CONTENTS

| | |
|---|------|
| Chapter One Aesthetics: Its Name, History and Issues | (1) |
| Section 1 The issue on the name of aesthetics | (1) |
| Section 2 The patterns of aesthetic studies in West | (4) |
| Section 3 Aesthetic studies in China | (9) |
| Section 4 A survey about the books of aesthetic systems since 1980 | (12) |
| | |
| Chapter Two How to be Narrated on Aesthetic Elements in China since 1980 | (22) |
| Section 1 The basic structure of aesthetics in China since 1980 | (22) |
| Section 2 The narration on beauty in aesthetic systems in China since 1980 | (27) |

| | | |
|----------------------|---|-------|
| Section 3 | The narration on sense of beauty in aesthetic systems in China since 1980 | (36) |
| Section 4 | The narration on art in aesthetic systems in China since 1980 | (45) |
| Section 5 | Should we narrate the elements of aesthetics | (50) |
| Chapter Three | Beauty and Sense of Beauty | (52) |
| Section 1 | Where should we begin to look for beauty | (52) |
| Section 2 | Beauty and sense of beauty appear at the psychological distance | (57) |
| Section 3 | Beauty and sense of beauty emerge as intuitional image | (63) |
| Section 4 | Beauty and sense of beauty deepen in innerimitation and empathy | (68) |
| Section 5 | Beauty and sense of beauty present an identification between subject and object | (74) |
| Section 6 | Beauty and sense of beauty toward a depth of meaning | (80) |
| Chapter Four | The Theories on Basic Categories of Aesthetics | (89) |
| Section 1 | Aesthetic categories in the aesthetic theory in modern China | (89) |
| Section 2 | The theory on aesthetic categories in ancient China | (92) |
| Section 3 | The theory on aesthetic categories in West | (96) |
| Section 4 | The theory on aesthetic categories in India | (102) |
| Section 5 | A system of aesthetic categories | (106) |
| Chapter Five | Beauty: One of the Basic Categories in Aesthetics | (108) |
| Section 1 | Beauty in the elements of aesthetics of China | (108) |
| Section 2 | Beauty: its history, characteristics and classification | (111) |
| Section 3 | Grace | (119) |

| | | |
|----------------------|---|-------|
| Section 4 | Grand | (124) |
| Section 5 | Elegance | (129) |
| Chapter Six | Sadness: One of the Basic Categories in Aesthetics | (135) |
| Section 1 | Sadness in the elements of aesthetics of China | (135) |
| Section 2 | Sublime | (138) |
| Section 3 | Tragedy | (143) |
| Section 4 | Absurdity | (154) |
| Chapter Seven | Comedicness: One of the Basic Categories in Aesthetics ... | (160) |
| Section 1 | Comedicness in the elements of aesthetics of China | (160) |
| Section 2 | Uglyness | (162) |
| Section 3 | Funny | (167) |
| Chapter Eight | Beauty of Form | (174) |
| Section 1 | Beauty of form in the elements of aesthetics of China | (174) |
| Section 2 | A context of existence into being and the origin of form of symbol | (178) |
| Section 3 | The structure about the form of symbol as appearing being | (187) |
| Section 4 | The organization of appearing form | (192) |
| Appendix | The Titles of All Books about Elements of Aesthetics in China from 1980 through 2002 | (202) |
| Postscript | | (212) |



第一章

美学：名称、历史、问题

第一节 美学学科的命名问题

而美学是什么，顾名思义，美学就是关于美的学问。这一顾名思义是从中文讲的，但美学不是起源于中国学问，而是起源于西方。美学在英文里是 *aesthetics*，德文里是 *aesthetica*，二者都来源于希腊文 *aisthesis*，从这一西词的含义讲，不是美学，而是感受学。“美学”一词是由日本人用汉字翻译 *aesthetics* 而来，这一学科用语受到了中国人的普遍承认。为什么中文用“美学”来指称 *aesthetics* 受到普遍的认同呢？在于 *aesthetics* 确实是研究美的。研究美又为什么不用美学呢？这样一问，就开始进入到了美学的实质。想想看，人类从很早的时候就有美，如 40 000 年前法国旧石器时代的动物穴画（图 1—1），20 000 年前非洲的岩画，18 000 年前中国山顶洞人的装饰品等，但没有美学。由此以后，美的艺术美不胜收

收，玛雅的神庙上的雕刻，埃及金字塔内的壁画，伊斯兰壮丽的清真寺，印度优

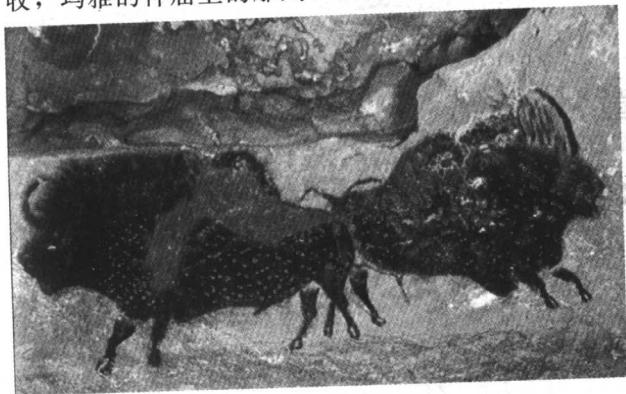


图 1—1 旧石器穴画：双牛

雅的佛教舞蹈，中国的园林，但是没有美学。是这些文化不知道以这些艺术为美吗？不是，每一文化里都有“美”这一文字，中国的甲骨文就有了“美”字，印度梵文有 *lavanya*，阿拉伯文有 *jamil*，古希腊文有 *kaov*，古罗马有 *pulchrum*。现代欧洲国家的“美的”一词，很多都与古

代希腊罗马的字源相关，如意大利语和西班牙语的 *bello*，法语的 *beau*，英语的 *beautiful*，德语的 *schön*，波兰语的 *piekny*。^① 词汇是现实的反映，有美字存在，就说明有美存在。人们也用美谈论和赞叹他们认为美的事物。《左传》昭公元年，吴公子季札观当时朝廷之乐和各国之乐，每观完一乐，谈一段感受，每次的开头都是：“美哉！”然而，所有文化都有“美”，却只有西方文化产生了美学。然而产生了美学的西方，也不是用美学而是用 *aesthetica* 来命名这门关于美的学科。

在进行美学的学科命名的过程中，西方文化曾有过多种思考和选择。第一个选择就是用与中文里的美学最为对应的 *callology* (*callo* 是“美”，*logy* 是“学”)，第二种选择是用 *philocaly* (*philo* 是“爱”，*caly* 是“美”)来命名美学。正如哲学 (*philosophy*) 是爱 (*philo*) 智 (*sophy*) 一样。还有的选择如 *calleo-aesthetics* (美的感性)，*calleopgily* (爱美的另一词汇) 等。然而，最终的结果不是 *callology* (美学)，不是 *philocaly* (爱美学)，而是 *aesthetics* (感受学) 成为关于美的学科的正式名称。^② 为什么会这样呢？在于美是人类文化中最复杂的现象。且举三个命题来说明美的复杂性：

(1) 这花是圆的。

(2) 这花是红的。

^① 有关西文的字源，参见 [波] 塔达基维奇：《西方美学概念史》，163~164 页，北京，学苑出版社，1990。

^② 参见 Francis J. Kovach, *Philosophy of Beauty*, Roman: University of Oklahoma Press, 1974, pp. 5-10。

(3) 这花是美的。

这朵花的形状是客观存在的，有没有人，它都是这种形状。这朵花的颜色却是由人的眼睛构造与光相互作用的结果，没有人眼，或没有与人眼同质的眼睛，物体就无所谓颜色。有些动物只能看出黑白两色，有些动物能看见人所看不见的颜色，但对于人的眼睛来说，红色是客观，只要人在看，这花就一定是红的。这花的圆和花的红，其客观性，都是可以证明的，一看就知，但这花是美的，其客观性却没法证明。一个人明明看见此花，却说花不是圆的，说明他故意说谎。我们要研究的不是这花是否圆的问题，而是他为什么要说谎的问题。一个人明明看见此花，说花不是红的，结论只有两个，不是色盲就是说谎。但一个人看见此花，说花不是美的，你只能说他的审美观与你不同，甚至与大多数的人不同，但却不能说他错。正是这一点呈出了研究美的困难。

这一问题使我们进入到一个休谟曾经提出的问题：美究竟在何处？休谟举的例子是圆，为了本书的逻辑，我们把圆换成花。一旦我们感到花是美的而要进一步深究美在何处时，就会发现，找不到美在何处，美不在花瓣、花蕊、花茎、花叶，也不在花的形、色、香，总之，我们不可能从花的物质性存在上去找决定花之美的分子。美不是属于自然科学范围内的客观存在。这一点，进一步地呈出了研究美的困难。

由此可以知道，何以关于美的学问不用美学（callology），而用感受学（aesthetics）来命名的道理和无奈。当你确切地知道你感受到了美，却不能确切地找出美在何处的时候，而又要对此加以定义，什么样的命名更好呢？是把重心落在那怎么也找不出来的美上呢，还是把要点放在你确实感受到美的这种感受上呢？当然是后者更为科学，更讲逻辑，更有道理。

讲到这里，就要讲一下，用中文的“美学”来翻译 aesthetics 的妥当与否的问题。如果说美学之“美”用做现代汉语的严格意义上，美只代表客观之美，与主观的美感相对，就欠妥。但在古代汉语的严格意义上，美既指客体之美，又指主体的美感，孟子说：“口之于味也，有同耆焉……目之于色也，有同美焉。”就是用于美感。美的这一用法同样广泛地存在于现代汉语中，美可以用于名词、形容词、副词、感叹词。我们说“她很美”，既是指她确实美，也是指我感到她美。而且你很难区分我说的是前者还是后者。要分，反而歪曲了事实，不分才最适合事实。在这以古代汉语为基础的意义上，中文的“美学”比西方的 aesthetics 更得这一学科的神髓。只是一旦现代学者进入以现代汉语为基础的学术语言中，美的用法被规定得精确了，同时也更难把美讲清楚了。

第二节 西方美学的做学范式

美学具有自身的困难。这一困难产生了一种有趣的现象：世界上一切文化都有美，但只有西方文化产生了美学。在这一现象里，一是西方产生了美学，美学却进行得非常艰难；二是各非西方文化没有美学，但，例如在中国文化里，西方美学所谈论的每一个问题都得到了深入的讨论。虽然这些讨论不是以美学的名义，不是在美学的旗帜下进行的。这两方面的现象说明了，各个文化都要从理论上处理美的问题，但西方文化和非西方文化对美这一问题的处理方式是不同的，这不同归根结底就成了究竟是像西方文化那样用一个美学学科来处理美的问题好呢？还是像各非西方文化那样不用美学这一学科来处理美的问题好呢？西方文化用美学这一学科来处理美学问题，首先在于两大基点：一是西方式的学科

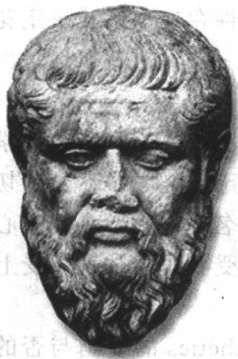


图 1—2 柏拉图

形式，包括对学科形式的规定、学科体系的确定、研究程序的设定、推理方式的认定等一系列的做学范式；二是把这一做学方式运用到美的问题上，按照学科体系的要求形成“美学”这样一个学科。前面已经说过，美的问题是人类最复杂的问题，西方的做学方式应用于美的问题时，产生了与其他学科完全不同的让人难堪的结果。西方文化从三个方面走向美学学科的建立。

第一个方面，也是西方文化形成美学的最早和最重要的基础，即对事物的本质追求。美学的产生来源于古希腊哲学家柏拉图（图 1—2）对美的哲学追问。我们说一朵花为美，一位小姐为美，一个坛罐为美，一幢神庙为美……是什么使这些不同的事物成为美的呢？我们把这些不同的事物都称为美，必然有一个共同的东西使它们能够被称为美。正是这个共同的东西，是理论的思考对象。寻得这个东西，并以它为基础来理解一切具体的美，这就是美学的任务。就是在这样的提问中，美学产生了。这种提问方式，看起来很简单，其实不容易，它建立在、也只建立在古希腊的思维方式中。古希腊人认为，在千差万别的具体事物后面有一个共相，一个本质，把握住了这个本质，就能够说明一切具体的东西。用柏拉图的例子来说，现实中的桌子有方有圆、有大有小、有木头做的有石头做的有铁做的，但一旦理解了桌子的本质，就理解了所有的桌子，不

管它是方的圆的、大的小的、木头的石头的。与古希腊人追求事物本质同样重要的是，他们认为事物的本质是可以明晰的语言表达出来的。这就是“定义”，柏拉图和亚里士多德都认为，定义就是关于事物的本质性认识。区分现象与本质，认为语言可以明晰地表述本质，这两点构成了西方追求本质的模式。这一模式是与欧几里得几何学出现相关的，几何学是抽象的（它的三角形不是任何现实中的三角形），又是普遍有效的（任何现实中的三角形都服从三角形定理）。欧氏几何由九条公理推出整个精美体系是一切科学的范本。因此，柏拉图学院门口有一个牌子：不懂几何，切莫入内。正是在追求本质这一思维模式背景中，柏拉图才会在《大希庇阿斯》里提出美的本质问题。有了柏拉图之问，西方才有了美学，理论家们通过对美的本质的追求，来理解各种具体的美。正是在这一意义上，美国1992年出版到1997年仍在再版的《美学词典》说柏拉图是“哲学美学的创立者”^①。这一思路形成了西方以美的本质为核心来研究审美对象的美学。

第二个方面，源于古希腊人对人体心理做几何学式的知、情、意划分。知研究真，与之相应的是逻辑学；意志与善相关，与之相应的是伦理学；情感呢？也应该有一门学科，这就是美学。美学是研究情感或感性认识的完善的。当德国的鲍姆加登1750年出版《美学》，他用 *aesthetica*（美学）这一名称作为自己著作的名字，是为了实现、也确实实现了自己的志愿，即为美学这一学科命名。鲍姆加登不是因为写了一本好书，而是因为为书取了一个好名，而成为“美学之父”。柏拉图以一种天才的提问方式使西方有了美学，鲍姆加登以一个恰当的名称为西方美学举行了“成人仪式”。鲍姆加登的美学基础之一就是主体的知、情、意结构，他对美学的定义之一是：美学是研究感性认识的完善的科学。西方的知、情、意结构引出的是以审美心理为核心的美学。康德美学和19世纪末20世纪初的审美心理学诸流派都是这类美学。

第三个方面，来源于西方文化对各门艺术内在统一性的认识。在古希腊，艺术和技术是不分的，绘画、建筑是艺术，裁缝和剃头的技术也是艺术。他们都遵循一定的规律、法则和技巧。在中古，艺术又与高雅的科学相关联。塔达基维奇的《西方美学概念史》讲了“艺术”一词在古代和中古的复杂演化。到文艺复兴，建筑、雕刻、绘画、音乐、舞蹈、戏剧、诗歌等开始脱离技术和科学运动。到18世纪，查里斯·巴托的《论美的艺术的界限与共性原理》（1747）把这些艺术与技术和科学相区别，称为美的艺术（*fine art*），并被普遍接受。七门艺术既同为艺术，就应该有统一的性质，即追求美。由此形成了以艺术为主要研究对象

^① David Cooper ed, *A Companion to Aesthetics*, Malden, Blackwell Publishers Ltd, 1992, p. 329.

的美学，又称为艺术哲学。鲍姆加登的《美学》，对美学的定义之一就是：美学是自由艺术的理论。（“自由艺术”是艺术概念在中古时的常用语，区别于与技术相关的艺术，这里沿用此概念类似于巴狄克的 fine art.）鲍姆加登之为美学之父，从其著作的内容来说，就是力图把两种不同类型总结到一块。后来黑格尔的《美学》、丹纳的《艺术哲学》就是典型地以艺术为主要对象的美学。

这三个方面从逻辑上形成了西方文化中三种美学的做学范式，但从历史上说，这三种范式又有一种递进和展开关系。当柏拉图追问美的本质之时，其美学的主要结构是美的本质与美的具体事物的关系。在他的眼中，美的范围是非常广泛的，形体、心灵、行为、制度、知识……都是美。当然古希腊哲人和艺术理论家对各种艺术和美学重要范畴（如和谐、悲剧、喜剧、崇高等）的研究，不言而喻地也是美的重要组成部分。本质与现象的关系构成了古代美学的主流。柏拉图的美学，一是体现了古代社会的静态结构，美的本质直接与美的现象相对应；二是体现了人在审美中不断提升自己，如柏拉图在《会饮篇》中讲了审美活动中的人如何一步步地提升：首先面对美的形体，从而得出一般美的形式，接着进入心灵的美，进而是行为制度的美，再进一步是各种知识学问的美，最后达到美的理式。近代西方是西方美学真正形成体系化的时期。鲍姆加登用德文 *aesthetica* 使美学正式成为一门学科。从柏拉图追求美的本质，到鲍姆加登的 *aesthetica* 可以感受到一个明显的变化。*aesthetica* 直译为感受学，这个词本身就表明，鲍姆加登建立美学虽然也有与柏拉图相同的基于一切美的事物共同的东西，但已经深刻地认识到了研究美的困难。正是这种困难，使美学研究产生了一个根本性的转变。正如当代美国美学家狄基所说，古代的美学以美为研究的中心，是美的哲学，近代的美学以英国经验主义为主潮，以趣味为美学的中心^①，从审美客体转移到了审美主体。鲍姆加登用 *aesthetica* 来命名美学，一方面是对趣味一词进行了学术性提炼，另一方面把审美主体的研究纳入到一个宏伟的哲学框架之中，纳入到对主体知、情、意的这样一种西方文化的基本划分之中。美是感性认识的完善，是鲍姆加登关于美的定义的核心内容。他的美学确实代表了与古代以本体论为重心的美学不同的近代美学，近代美学是以认识论为中心的。在英国，经验论美学从夏夫兹博里、哈奇生到柏克和休谟，都是结合心对物的感受来谈美与丑、优美与崇高。法国启蒙美学，如狄德罗以关系来定义美，也重视人与物的对应。这意味着美学中以人的内心构造和心理感受来谈论美的新潮的兴起。但鲍姆加登所用的词得到学界的公认却包含着一个深刻的内容，表明了对美的问题的深刻认

^① 参见 George Dickie, *Introduction to Aesthetics*, Chapter 2, Oxford University Press, 1997.

识。美的研究从客体到主体是美学的重大转折，美学的命名也由此而得来。但美的研究还有另一个转折，即从泛美对象到艺术的转折。鲍姆加登在深刻认识并积极参与美学研究从客体到主体的转折的同时，也把从泛美到艺术的转折纳入到自己的体系之中。他认为感性认识的完善主要体现在艺术上。这与从客体到主体的转折是同样意味深厚、历史悠久。在古希腊艺术与技术是不分的。也正是在18世纪，各门艺术从技术中区分开来，成为具有统一意义的美的艺术。这就形成了美学的另一种新潮。这一新潮同样产生了一个给美的研究命名的行动。对这股潮流的代表人物来说，美学不应该是感性学，而应该是艺术哲学（philosophy of art）。黑格尔在《美学》就表示了自己支持艺术哲学，而对“感性学”在美学学科命名中的不可抗拒的胜利表示了强烈而又无奈的不满。不过这两种新潮仍是以追求美的本质为基础进行的。这时美学还是先问：美的本质是什么？但不像柏拉图所设想的，从美的本质直接推出具体的美，而是分别转入两个主方向，一是美与心理的关系，在感性认识的完善中去研究美；二是各门艺术的统一性，在艺术对客体世界的典型化中去研究美。康德用《判断力批判》把前一个方面体系化了；黑格尔用《美学》把后一个方面体系化了。康德和黑格尔美学体现了近代社会的进化特征。康德美学讲了两个美学范畴：美与崇高，美体现了人对已经把握了的审美对象的关系，得到一种纯粹的美感；崇高体现的是人对尚未把握的审美对象的关系，得到的是一种复杂美感，它包括痛感和快感，由痛感而快感。黑格尔美学从一个发展的观点去理解艺术，一方面展开为各个门类：建筑、雕刻、绘画、音乐、诗歌，另一方面展开为发展类型：象征型、古典型、浪漫型。

这样西方有了三种美学：（1）从美的本质到所有美的现象（自然、社会、艺术、科学、制度等），以现象——本质为基本结构。（2）从美的本质转到美感的本质，以主体——客体为基本结构。（3）从美的本质到各门艺术，以美——艺术作为基本结构。从哲学上说，是以一般——典型为基本结构。之所以要突出这三种美学范式，是因为西方美学随着西方文化向全球扩张，主要是这三种范式。这三种范式一方面都是受本质追求所主导，另一方面又各有自己的基本核心、推导方式和演绎范围。为什么会出现三种不同的美学范式呢？怎样才能把这三种不同而又有所交错的美学范式整合为一个逻辑严密的整体呢？

西方美学进一步发展并没有走向三种范式的综合，而是走向了更大的分裂。三种范式最共同的，就是对美的本质的追求。在从1900年开始成为主潮的现代西方思维中，美的本质被分析美学认为是一个无意义的假问题而加以拒斥，并获得了普遍的赞同。没有了美的本质的控制，美学的后两种范式立即以自身为中心

形成了独立的声势。第二种范式的高潮是1900至1915年以移情论、直觉论、内模仿论、距离论等为代表的审美心理诸流派，第三种范式的高潮是1915至1950年以英国形式主义、俄国形式主义、英美新批评等为代表的艺术潮流。放眼开来，20世纪西方美学在悬搁了美的本质之后，涌现出五光十色的流派。其中，苏珊·朗格在《情感与形式》中完全不用美的本质建立了一套艺术哲学体系。米盖尔·杜夫海纳在《审美经验现象学》中不用美的本质，并结合审美心理和艺术建立了现代美学体系。20与21世纪之交，一批美学原理的研究者表现出了对美学重新体系化的努力，比尔兹利（Monroe C. Beardsley）的《美学问题》（1981）、狄基（George Dickie）的《美学导论》（1997）、科特与罗普斯（Berys Gaut & Dominic McIver Lopes）编的《美学要点》（2001）、凯惹克斯（Clive Cazeaux）编的《美学读本》（2000）等，都是重新总结美学体系的产物。但这些著作都把美学的总结工作局限在西方文化视野之内。因此他们的工作，尽管有这样那样的成就，但一方面由于没有一个世界文化的视野而成就不高，另一方面由于缺少一种哲学的支撑，没有达到20世纪以来各美学流派所达到的理论深度。因此20世纪的西方美学建树，更多地是从流派的兴替中呈现出来的。在这一意义上，可以说现代西方，基本上是从一个理论原点，如直觉、移情、形式、抽象、原型等，去建立独特的美学体系。但在从1960年兴起的后现代思维中，对要从某一个理论原点去建立一个美学体系表示质疑。这是一种三重的质疑，一是质疑理论原点，认为树立一个上帝式的理论原点是可疑的；二是质疑由理论原点的推理逻辑，认为这种推理逻辑在形式上越严格，在实际上就越不可靠；三是质疑由理论原点推出的美学“体系”，认为体系不但不能正确地反映客观实际，反而歪曲了客观实际。在后现代思维中，美学呈现为不能还原为“整体”的东一块西一块的碎片，或者不能被一个整体逻辑所统摄的多样性片断。

两千年的西方美学史，像一场戏，从寻求美的本质开始使美成学，到否定美的本质使美学失心。如果把美学比喻成一个帝国，那么，现在帝国的中枢已经被摧毁了，各部分纷纷独立，自由拆散着，也自由组合着。但这些部分曾经长时间地是美的本质的臣民，打上过美学印记，现在虽然已经脱离美的本质的管束，还是自认为和被指认为是一种美学。现在回过头去看，西方美学史就像一部美学各部分争取独立和自由的历史。古代，是以美的本质为核心的美学，美的本质统率一切。近代，审美心理学和艺术哲学取得了相对的独立性，各自任情地开拓自己的疆域，康德《判断力批判》不管艺术史，黑格尔《美学》不管审美心理。现代，美的本质被彻底否定，审美心理学和艺术哲学获得了最大的自由，在这两种美学之外的其他美学也纷纷崛起，如20世纪20年代兴起后声势一直很大的技术

美学。它们都无需顾及一个美的本质规定，可以按照自己的性质自由地言说自己。到后现代，审美心理学和艺术哲学本身的整体性也遭到解构的命运。分析美学在五六十年代集中火力摧毁的就是艺术的本质。原来美学研究的对象仍然存在，但不是存在于一个旧的封闭的美学王国里，而是遨游在一个无限开放的后现代空间中。一方面可以说美学的研究越来越小，美学家并不需要研究以前庞大美学帝国的所有对象；另一方面可以说美学的研究越来越大，任何一个具体对象，不仅在美学的视域被单线研究，而且被置于一个跨学科立体透视之中。后现代时代的美学，一方面可以说，既是美学，又不是美学，因为它与以前的美学采取了完全不同的形态，甚至可以用一本激进的著作的名字来说，是《反美学》（齐夫）；另一方面也可以说，不是美学，又恰是美学，这完全不同于以前的美学形态或反美学，与其说是美学的解构，不如说是美学的转型。

当西方后现代美学成为了没有美的本质的碎片而构成美学的根本转型之时，它与世界各文化有美无学的美学形态取得了共同的言说形态。乍一看来，西方美学因有美的本质而诞生，而区别于所有非西方文化关于美的言说，又因失去美的本质而解构和转向，而认同于所有非西方文化关于美的言说，好像是白白多走了一趟。细而思之，正因它在虚无缥缈的美的本质的天国走了这么一趟，带回言说美的一个美学角度，从而给人类对于美的言说有了一种历尽沧桑的彻悟。

美学历史的确曲折坎坷，矛盾重重，当被问到什么是美学的时候，已经没有办法用简单的语言去做扼要的定义了，只可以做一物理学式的机智回应。19世纪末20世纪初量子力学出现让物理学遭受到巨大的危机，连最优秀的物理学家们也不知道物理学究竟是什么的时候，有人出来智慧地一锤定音：物理学就是物理学家们的活动，我们也可以说，美学就是美学家们的活动。古往今来，美学家在做什么，做了什么，美学就是什么。当然，这样说，本身就意味着“美是难的”。这句话是西方美学的建立者柏拉图在建立美学的《大希庇阿斯》结尾时说的，同样适合于用来形容两千多年以后的美学状况。

第三节 美学在中国

现代社会在西方兴起并向全球扩张，把分散的世界史变成了一个统一的世界史，这是人类历史上最重大的事件，它改变了整个人类的方向。西方美学史有一个从建立到解构的历史，从17世纪到20世纪初，是西方美学随西方文化向全球

扩张而世界化的时期，却是西方美学的上升时期，从而使非西方文化在接受西方的学科体系的同时接受了美学。现代性的全球化，从学术体系的角度看，也就是西方学科体系中独有的美学的全球化，接受西方现代文化，接受西方学术体系，同时意味着接受西方学术体系中的美学。于是在中国文化现代化的过程中，美学出现了。

中国接受西方文化有三条主线：一是西方本土，二是日本，三是苏联。对美学来说，日本的贡献最重要的是中江兆民（1847—1901）用汉字“美学”翻译 aesthetics，虽然 1873 年，德国在华传教士花之安（Ernst Faber）的介绍德国学校的中文著作中出现“美学”一词，但在中国现代化转变关键时代的新变法和清末新政中，中国主要接受的是日本知识界的影响。因此中国学人的运用“美学”一词（如康有为在 1897 年，沈翊福在 1900 年，夏偕复、吴汝仑在 1901 年都在美学的意义上使用了“美学”一词^①）和“美学”一词正式进入中国的教育体制和学术体系都主要被认为是日本的影响。从道理上讲，“美学”一词因为有了日本学界的现成榜样，在进入中国学界就没有了争议，另一方面就是前面所说古代汉语中美的灵活性使之有了一种语言上的根据。这样，aesthetics 的其他译法，如英国来华传教士罗存德 1866 年所编的《英华词典》（第一册），将之译为“佳美之理”和“审美之理”；1875 年，在中国人谭达轩编辑出版并于 1884 年再版的《英汉辞典》里，被译为“审辨美恶之法”；1889 年，颜永京译自美国人约瑟·海文（Joseph Haven）的译著《心灵学》的“艳丽之学”等，都被搁置一旁了。美学在中国能够存在和发展起来，在于它是现代学术体系必有的一门学科，现代学术的体系性和机构性决定了美学一定要在中国生长起来。“1904 年 1 月，张之洞等组织制定了《奏定大学堂章程》，规定‘美学’为工科‘建筑学门’的 24 门主课之一，1906 年初，王国维发表《奏定经学科大学文学科大学章程书后》一文，主张文科大学的各分支学科除历史科之外，都必须设置美学课程。”^② 美学进入中国，西方美学和苏联美学对中国美学有长时间的影响，二者相互消长，先是 1949 年以前西方影响居主流，1949 年以后苏联影响得垄断，1978 年以后西方影响重占上风。

第一个在学科意义上把美学引进中国的人，应算是王国维。不过严格说来，王国维引进的只是美学的一些基本词汇（如“美学”、“美感”、“审美”、“美育”、

^① 参见黄兴涛：《“美学”一词及西方美学在中国的最早传播——近代中国新名词源流漫考之三》，载《文史知识》，北京，2000（1）。

^② 同上文。

“优美”、“壮美”等)和部分内容,就此而言,并没有对中国学界产生“学科”冲击。尽管王国维用带有西方浓味的观点解释《红楼梦》,用有点西方淡味的观点言说诗词之美,人们并不觉得他的言说方式与古已有之的言说方式有什么不同。

真正使中国人感受到美学的是朱光潜(图1—3),朱光潜把兴盛于西方19世纪末到20世纪10至20年代的审美心理学诸流派,如直觉说、内模仿说、距离说、移情说等,综合成为一个完整的美学体系。以《文艺心理学》和《谈美》向人们展示了什么是美学:一种中国文化以前没有过的知识形态。



图1—3 朱光潜

如果说中国美学可以分成三大阶段(从王国维到1949年是第一阶段,1949至1976年是第二阶段,1978年以后是第三阶段)的话,那么,朱光潜是第一阶段的代表。朱光潜的美学思想源于审美心理学,用最简单的话说,就是美=美感=距离=直觉=移情。在第二阶段中,中国美学把基点完全转到苏联美学的基础上,苏联美学继承的是西方古典美学基础,首先解决美的本质问题,解决问题的思维框架,是马克思—列宁—斯大林主义的方法,即首先认定事物的哲学基础,是唯物还是唯心,是客观还是主观。中国美学第二阶段的热潮,就是50至60年代的两次关于美的本质的大讨论,力图确立中国新美学的基础,出现四种关于美的本质的观点:(1)美是客观的(以蔡仪为代表)。(2)美是主观的(以吕荧、高尔泰为代表)。(3)美是主客观的统一(以朱光潜为代表)。(4)美是客观性和社会性的统一(以李泽厚为代表)。(一个非常有趣的理论现象是,中国美学界经过自己的独立思考讨论的问题、得出的结论和得出结论的推理方式,与同时期苏联美学界讨论的问题、推理方式和得出的结论是一样的。)这是一种与第一阶段的美学主流在基本上完全不同的美学。在第一阶段美学中,美即美感,且以美感为标准确认或确立艺术中的美,也就是说以距离—直觉—移情为基础为特征将美、美感、艺术合为一体。而第二阶段的美学,以一种超越性的美的本质为核心,区分美、美感、艺术。在第三阶段中,中国美学一方面表现为在第二阶段的基础上即在美的本质上前进并将之体系化,另一方面又力图吸收西方新思想以使这种体系化建设更全面。其进行过程呈现为两种现象,一是在美的本质的基础上完成了其体系化的工作,第二阶段各家关于美的本质的理论,基本上都达到了体系化:客观论有蔡仪主编的《新美学》(3卷改写本1985—1995),主观论有高尔泰的《美感》(1983),主客观统一论有朱光潜的《谈美书简》(1982),客观性与社会性的统一论有李泽厚的《美学四讲》(1989)。

当然各家在将自己的观点体系化的时候一方面丰富了自己，另一方面也有所修正，但这种修正也基本上是在自己原有立场上的修正。对于1978年以后的中国美学来说，最重要的是从这一时期始，中国美学出现了世界上前所未有的强大学术声势。具体地体现在：（1）美学机构化的成型。美学是一个跨学科的学术领域，教育部从学术管理着手，正式把美学规定为哲学的二级学科，同时又从学术实际在中文和各艺术门类都设有美学的方向，规定有美学方面的教学内容。（2）美学原理体系性著作的大量出现。自1981年王朝闻主编的《美学概论》出版以来，美学原理著作出版势头强劲，据刘三平统计，从1980年到2002年，出版了242册。如此庞大的著作产量，已经构成了一个中国型的美学原理体系。在现代中国，如何讲好美学，写好美学，在很大程度上都与这样一个中国型的美学原理体系相关联。因此，对这样一个中国型的美学原理的研究，就成了讲美学原理的人必须面对的问题。

第四节 中国美学原理调查报告

从1980年到2002年，中国美学原理究竟经历了什么样的变化呢？本节将从统计学的方式入手，用具体的事实和数字来说明这一变化。刘三平首先对1980年至今出现的美学原理著作做了统计，再进行分类的描写，然后从年代变化中揭示美学原理体系的变化，进一步探询出这一时期美学原理体系的特点，从而为美学的教学与研究提供参考“地图”。

资料来源：网上查询中国国家图书馆（简称“国图”）、北京首都图书馆（简称“首图”）、北京大学图书馆（简称“北图”）、中国人民大学图书馆（简称“人图”）、上海图书馆（简称“上图”），键入美学主题，获取有关美学的著作目录。（其中，中国人民大学为网上查询和库本阅览室实存书籍查阅相结合。）

有关事项说明：

（1）调查时间为2003年3月到4月间。

（2）选取标准：有关美学原理的著作。其中涉及美学原理的部分内容，但是对原理研究颇有贡献的也计算在内。例如审美心理、审美文化、实用美学的研究等。

（3）著作名后的日期为出版年份，多个出版年份是显示该书的再版情况，同一著作的不同版本不重复计算。

（4）单位为“册”。例如蔡仪的《新美学》改写本为3卷3册。

(5) 笔者发现,中国人民大学图书馆网上查询的原理著作数目与馆内实存书籍的数目之间有误差,估计其他图书馆也存在这种现象,所以网上查询结果仅供参考。

(6) 力求全面,但是遗漏难免。

一、列表综合分析

从表 1—1 可以看到,在五大图书馆中,中国国家图书馆收藏的有关美学原理的著作最多,也相对来说较全。综合五大图书馆的藏书,去除重复情况,基本

表 1—1 1980 年至 2002 年各大图书馆美学原理书籍数量 (单位:册)

| 国图 | 首图 | 北图 | 人图 | 上图 |
|-----|----|----|------------------|-----|
| 204 | 98 | 97 | 115 ^① | 100 |

上可以认为自从 1980 年以来,到 2002 年 12 月为止我国出版美学原理方面的著作共 242 册。这其中包括标准的美学原理著作,新方法型的美学原理著作,涉及美学原理部分问题的著作和以文集的形式谈论美学原理的主要问题、体系性不强、善于联系实际、比较全面翔实的著作。这四类笔者分别命名为:标准型原理、新方法型原理、普及型原理、专题型原理。

标准型原理指那些有较强的体系性,条分缕析地谈论美学原理所可能涉及的全部问题或基本问题。包括美学的学科定位,美学的研究对象,美、美感、艺术、审美活动以及介入其中的主客体关系,美学范畴,美学赖以成立和展开的基本概念体系,审美形态和审美范畴,美学研究的方法论,美学与其他学科的交叉研究,如美育、审美文化、技术美学等。

新方法型原理指那些也试图要解决标准体系式美学原理著作要解决的问题,但是它着眼于新的视角,运用了新的方法,多角度、多层次、多侧面地关注审美活动,形成理论多元化的格局。其中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。

专题型原理指那些专门谈论美学原理体系中的某个重要问题的著作。例如美的形态、审美范畴、审美心理、审美文化、实用美学等。在这其中,有的是仅仅关注某个具体问题;有的则在专注具体问题的同时,有以部分的描述来辐射全体的意味,把部分的探讨上升到学科建设的高度,也就是说力求通过说明一个具体问题,从而来解决美学原理的核心问题。

^① 中国人民大学图书馆内实际收藏原理著作作为 129 册。

普及型原理指那些以文集的形式谈论原理问题，善于联系实际，体系性不强，但相比较而言，能够做到全面翔实的著作。朱光潜的《谈美》可以作为这一类的代表样式，它之后的与之类似的原理著作可以看做是对这一传统的继承。这一类著作明显体现了中国学人在谈论美学时所习惯采取的贴近生活和艺术实践的态度。与其充满晦涩的哲理思辨，搭建宏大体系，不如直面审美事实，自下而上地接近美学的基本问题。王一川在《修辞论美学》的开场白中说道：“本书的各章之间虽然不乏呼应或连贯，但各章具有相对独立性，并不寻求严密的‘体系性’或‘有机整体性’，全书虽有全局上的通盘考虑，不过却是以论文体例，而不是以体系形式写成的。这一点上也参考了20世纪的西方言论美学的通行惯例。（海德格尔、伽达默尔、巴尔特、德里达和詹姆逊等的专著都不再是黑格尔意义上的体系，而是论文集。）当然，这样做正体现出消解经典美学体系，走向修辞论美学的一种鲜明态度。”^① 这里引用王一川的话意在指出：《谈美》等一系列的论文集形式的著作有意无意之间消解美学体系的同时，也在呈现自己的某种范式，类似中国古代的诗话、词话，这样的美学理论形式在中国本土上流行恰恰是与中国传统美学有相似的言说状态。

从表1—2中可以看到，美学原理著作的出版量呈逐年递增的趋势。其中，

表 1—2 1980 年以来美学原理著作数量变化表 (单位：册)

| 年代 数量 | 1980—1985 | 1986—1990 | 1991—1995 | 1996—2002 |
|----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| 242 | 28 | 65 | 67 | 82 |

1980—1985 年出版著作占总量的 11%，1986—1990 年出版著作占总量的 27%，1991—1995 年出版著作占总量的 28%，1996—2002 年出版著作占总量的 34%。见下图 1—4：

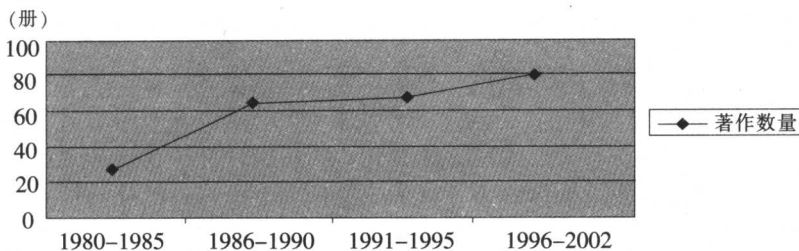


图 1—4 美学原理著作数量变化示意图

① 王一川：《修辞论美学》，3 页，吉林，东北师范大学出版社，1997。

从表 1—3 中可以看出, 20 年来, 在美学原理著作中, 标准型的最多, 新方法型的和专题型的次之, 普及型的最少。标准型的所占比例最大, 说明中国的美

表 1—3 1980 年以来各类美学原理著作数量统计表 (单位: 册)

| 类别 数量 | 标准型原理 | 新方法型原理 | 专题型原理 | 普及型原理 |
|----------|-------|--------|-------|-------|
| 242 | 127 | 36 | 58 | 21 |

学工作者还是习惯于宏大叙事, 力求在自己的美学体系中涉及原理体系所可能涉及的全部问题。诸如美论、美感论、艺术论等西方美学理论框架中的内容几乎都有涉及, 在此基础上, 他们又根据自身的研究兴趣, 加上美育、审美文化、部门美学等。新方法型的和专题型的一共占总量的 39%, 这说明同时也有一些美学工作者借鉴新的科学方法, 借鉴西方的现当代哲学思潮, 从新的角度解决美学问题, 来弥补宏大体系的不足。如消解美的本质, 以“生存、生命、存在”等完善实践美学, 以科学的可论证性来克服美学的思辨性所带来的模糊性和语义不明。对美学原理的某个重点问题进行专门的研究, 也是一部分美学工作者孜孜以求的, 不管是对审美心理的研究还是对审美范畴的研究都不同程度地促进了美学原理体系的发展。普及型的著作数量少, 也应在意料之中, 这由美学本质上是哲学的分支而决定。美学自有它思辨的和进行形而上追问的传统, 不适于做太通俗化和散文化的解说。但朱光潜的“谈美”却以一种至今无人企及的高度创造了谈论美学的经典而独特的方式, 也着实令人深思, 这大概与中国古代习惯以诗话和词话来谈论美学问题的传统相关, 以一种贴近生活和艺术实践的态度, 直面审美事实, 自下而上地接近美学的基本问题。近两年出版的《美学的意蕴》(彭锋, 2000) 和《美学是什么》(周宪, 2002), 就以类似的方式谈论了美学问题, 所以这一类的原理著作不应因为数量少而被忽视。

从表 1—4 中横向可以看到, 标准型的美学原理共有 127 册, 其中 1980—1985 年有 15 册, 1986—1990 年有 39 册, 1991—1995 年有 37 册, 1996—2002

表 1—4 各类美学原理著作数量年代变化表 (单位: 册)

| 时间 类别 | 1980—1985 | 1986—1990 | 1991—1995 | 1996—2002 | 合计 |
|----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----|
| 标准型原理 | 15 | 39 | 37 | 36 | 127 |
| 新方法型原理 | 0 | 7 | 7 | 22 | 36 |
| 普及型原理 | 7 | 3 | 4 | 7 | 21 |
| 专题型原理 | 6 | 16 | 19 | 17 | 58 |
| 总计 | 28 | 65 | 67 | 82 | 242 |

年有 36 册。新方法型的原理共有 36 册，四段分期内分别是 0、7、7、22 册。专题型的原理共有 58 册，四段分期内分别是 6、16、19、17 册。普及型的原理共有 21 册，四段分期内分别是 7、3、4、7 册。标准型原理递增之后近年有所递减，新方法型原理呈递增趋势，专题型原理和普及型原理随着年代变化时增时减。见下图 1—5：

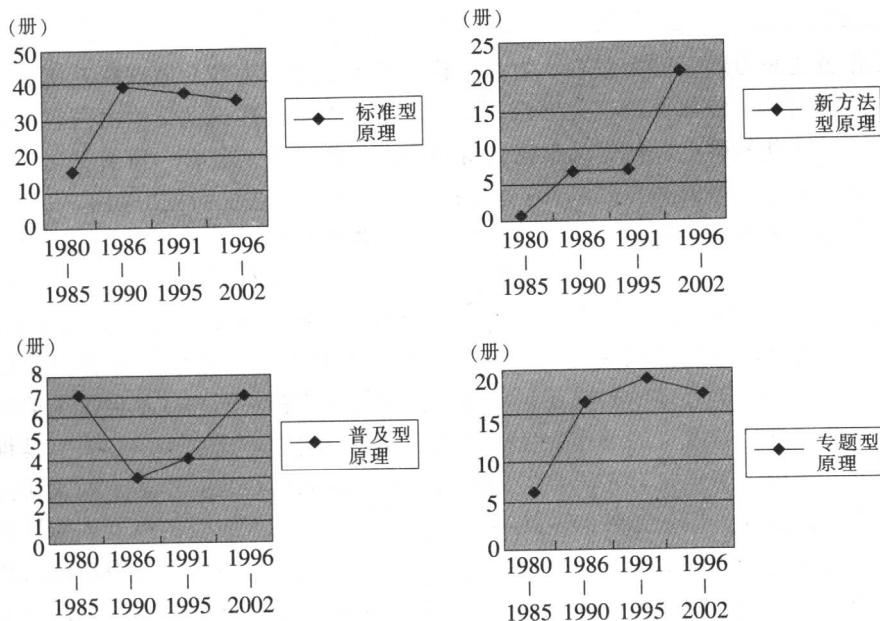


图 1—5 美学原理著作年代变化示意图

从表 1—4 中纵向可以看到，在 1980—1985 年期间，各类原理著作的数目分别是 15、0、7、6 册。1986—1990 年期间著作数目分别是 39、7、3、16 册。1991—1995 年期间著作数目分别是 37、7、4、19 册。1996—2002 年期间著作数目分别是 36、22、7、17 册。可见，在 1980—1985 年期间的原理写作中，标准型的居多，普及型的和专题型的业已出现。1986—1990 年期间，标准型的和专题型的居多。1991—1995 年期间，标准型的和专题型的继续居多。1996—2002 年期间，标准型的和新方法型的居多。这说明，在 80 年代初期，中国要建立古代文化中没有的“美学”这一新学科，只有从介绍西方美学，发掘古代文化中的美学资源这两方面入手。于是中国现代美学主要借助于西方美学，形成了自己的理论形态。依照西方美学传统的三大块：美、美感、艺术所建立的标准型的美学原理著作至今依然占据了主流。而在 80 年代初期，专题型的和普及型的也比较

多，首先是希望以一种通俗平易的方式使更多的人来了解和认识美学；其次是在先从美学的部分疑难问题入手，再深入美学做整体综合的研究比较符合人们的接受习惯。在1986—1995年期间，专题型的著作居多，表现为在标准型的框架内对一些美学原理的重要问题进行了专门深入地研究，尤其是对美感问题的研究一直是美学界关注的焦点。这一方面由于20世纪70年代末开始的解放思想、实事求是的思想路线使久已忽视的人的主体性研究重新受到重视，另一方面是因为受到西方当代美学研究重点转向审美经验和审美主体的影响，当然同时也由于中国美学研究自身发展的要求和必然趋势，美的本质的哲学探讨和艺术理论的研究难以形成突破的情况下，审美心理领域的问题凸现出来。通过审美心理的研究，也推动了80年代以来中国美学研究向着纵深发展。1996年以后新方法型美学原理著作的增多，体现出90年代美学多元并存，竞争发展的态势，“实践美学”一枝独秀的局面已被打破，完善实践美学，超越实践美学，审美文化转向，挖掘古典美学等各种“蹊径”各领风骚，推动美学理论在与多种哲学思潮、多种学科的对话和碰撞中寻找自己的合理格局。见下图1—6：

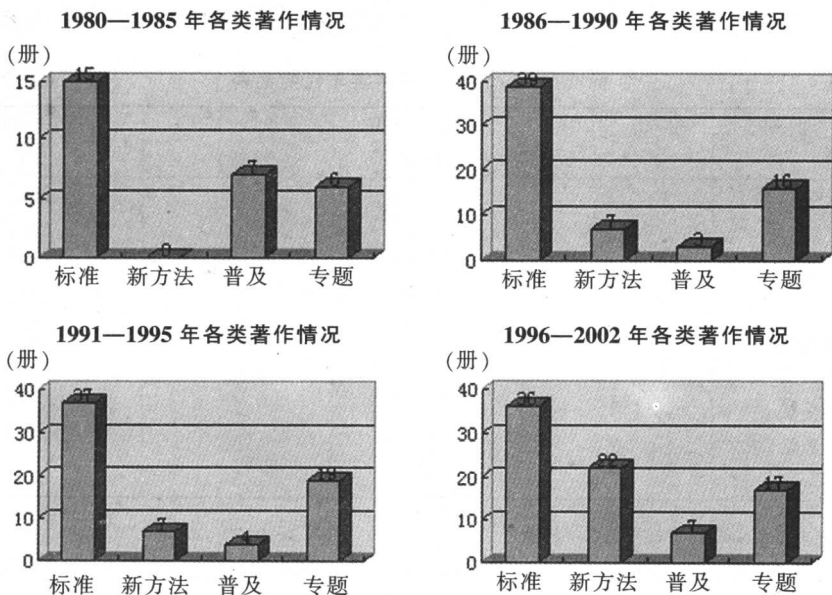


图1—6 美学原理著作情况示意图

二、分类研究

以下笔者将对各类原理著作进行分别的研究，通过不同种类的原理写作在不同时段的变化情况，探察美学原理体系的变化，对美学原理研究提供经验性的总

结和思考。

1. 标准型原理

在以上划分出的四个时间段中，标准型的美学原理著作基本呈递增的趋势，只是近期稍有减少。在任何一个时间段内，标准型的也占据同期原理著作的半数以上或接近半数，所以这一类应该成为研究的重点。下面将分段考察这一类原理的变化情况。

参考 1980 年以来的 5 本颇有影响的美学原理体系性著作：王朝闻《美学概论》（1981），刘叔成等《美学基本原理》（1984），蒋培坤《审美活动论纲》（1988），叶朗《现代美学体系》（1988），李泽厚《美学四讲》（1989），我们可以看到美学原理体系在构架过程中所可能涉及的主要内容，他们都围绕着人的审美活动或人与现实的审美关系，包含美、美感、艺术这西方美学的三大块。在此之上，不同的著作又有所增加，加入了审美教育、审美设计等部门美学的内容，加入了审美文化，探讨了审美活动的起源等问题。

从表 1—5 可以看到，这一类中全部著作都谈到了美和美感，半数以上的谈到了艺术和美育，从 1986 年以后，美学工作者们开始关注部门美学的内容。例

表 1—5 标准型美学原理主要内容年代变化表 (单位：册)

| 时间 内容 | 1980—1985 (15) | 1986—1990 (39) | 1991—1995 (37) | 1996—2002 (36) |
|----------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|
| 关于美学学科 | 12 | 29 | 27 | 26 |
| 关于美 | 15 | 39 | 37 | 36 |
| 关于美感 | 15 | 39 | 37 | 36 |
| 关于艺术 | 12 | 38 | 33 | 33 |
| 关于美育 | 9 | 30 | 28 | 24 |
| 关于部门美学 | 1 | 12 | 11 | 12 |
| 关于审美文化 | 0 | 2 | 2 | 4 |
| 关于审美活动 | 0 | 12 | 9 | 11 |
| 关于美学史 | 1 | 4 | 5 | 5 |

注： a. 审美活动可放在关于美学学科中讲。

b. 美育问题原则上也属于部门美学，但习惯上它常作为美学体系中独立的一部分，本文依照习惯。

如周忠厚《美学教程》（1988）中的“部门美学论”，谈到了生产、科学、生活、商品等部门的美学问题；仲国霞《美学实用教程》（1989）中谈到了技术美学；唐孝祥《美学基础教程》（1998）中谈到了生活美学。关于审美起源，叶朗的《现代美学体系》（1988）和蒋培坤的《审美活动论纲》（1988）两书中都有所涉

及；张法的《美学导论》（1999）中则探讨了美的人类学起源和美的宇宙学根据，既给美以文化的根基，又上升到超文化的高度，指向美的宇宙统一性。

2. 新方法型原理

从表1—6可以看到，1986年以后才开始逐渐出现研究美学的新方法、新视角。1986年至今，新方法型原理中，有大约58%的是采用了科学的方法，如三论（控制论、系统论、信息论）、全息理论、模糊数学、逻辑、自然科学等方法。例如黄海澄

表1—6 新方法型原理所用独特方法年代变化表 (单位：册)

| 时间 | | 1986—1990 | 1991—1995 | 1996—2002 | 合计 |
|---------|-------|-----------|-----------|-----------|------|
| 方法 | | (7) | (7) | (22) | (36) |
| 三论 | 科学的观点 | 6 | 2 | | 8 |
| 数学 | | 1 | | 1 | 2 |
| 全息论 | | 1 | | | 1 |
| 逻辑学 | | | 1 | | 1 |
| 进化论 | | 1 | | | 1 |
| 生理学 | | 1 | 1 | 2 | 4 |
| 心理学 | | | | 4 | 4 |
| 生命、生存美学 | 超越美学 | | | 6 | 6 |
| 生态美学 | | | | 2 | 2 |
| 修辞论美学 | | | | 1 | 1 |
| 认识论 | | | 1 | 1 | |
| 价值论 | | | 1 | 1 | |
| 后现代哲学 | 哲学思潮 | | 1 | | 1 |
| 分析哲学 | | 1 | | 2 | 3 |
| 现象学 | | | 2 | | 2 |
| 其他方法 | | | 1 | 3 | 4 |

注：有的著作运用了不止一种方法，所以总数增多。

《系统论、控制论、信息论美学原理》（1986），孟宪堂《美的逻辑哲学论》（1995），杨蔼琪《美是生命力》（2000）。有大约25%的著作从超越实践美学的角度，以生命、生存、存在等为美学研究的逻辑起点，例如傅谨《感性美学》（1997），封孝伦《人类生命系统中的美学》（1999），潘知常《生命美学论稿》（2002）。有大约17%的著作采用了西方现当代新的哲学思潮中的现象学、分析哲学等方法，例如罗安宪《审美现象学》（1995）中运用了现象学的方法，曹俊峰《元美学导论》（2001）中运用了分析哲学的方法。还有少数著作以价值论、认识论的视角分析美学理论，例如黄凯锋《价值论视野中的美学》（2001）采用了以实践唯物主义为基础的价值论研究（这是一种面

向主体的研究),陈新汉《审美认识机制论》(2002)从认识活动与评价活动统一的角度来理解审美活动的认识论机制。

3. 专题型原理

从表 1—7 可以看到,美学界研究个别问题的兴趣主要放在了审美心理上,例如杨宗兰《美感》(1984),林同华《美学心理学》(1987),彭立勋《审美经验论》(1989),王一川《审美体验论》(1992),童庆炳《现代心理美学》(1993)等都是

表 1—7 专题型原理探讨问题年代变化表 (单位:册)

| 内容 | 时间 | 1980—1985 | 1986—1990 | 1991—1995 | 1996—2002 | 合计 |
|---------------|----|-----------|-----------|-----------|-----------|------|
| | | (6) | (16) | (19) | (17) | (58) |
| 美的本体论研究 | | 2 | 1 | 2 | | 5 |
| 审美形态、范畴研究 | | | 1 | 6 | | 7 |
| 审美文化研究 | | | | 2 | | 2 |
| 美感(审美心理)研究 | | 4 | 8 | 4 | 6 | 22 |
| 审美活动(审美主客体)研究 | | | 1 | | 1 | 2 |
| 部门美学研究 | | | 5 | 5 | 9 | 19 |
| 美学学科研究 | | | | | 1 | 1 |

注: a. 《审美形态的立体观照》,张首映著,人民文学出版社,1989年6月第一版,研究了美的本体和美的形态两个问题,暂归入“审美形态、范畴研究”。

b. 《美与审美的哲学阐释》,谭容培著,湖南教育出版社,1997年5月第一版,研究了美的本体和美感两个问题,暂归入“美感研究”。

专注于审美心理的研究。具体地讲,彭立勋强调要从整体上去认识和把握美感和审美经验的性质和特点,尝试运用现代系统论的成果,提出了“审美心理的整体性”原则;劳承万认为在审美客体到审美主体美感生成、定型之间,存在着一个由审美感觉、审美知觉、审美表象构成的“审美中介系统”;杨咏祁《审美形态通论》(1991)认为美学的研究对象应该是审美形态,以及它的产生过程、类型、属性和结构;柯汉琳《美的形态学》(1995)运用系统论、文化学、逻辑与历史统一的方法,在阐述美的各种形态的共同规律的基础上对它们的特殊性和彼此联系做出理论概括和说明,还研究了三大世界的美(自然物理世界、人自身世界、文化世界),三大范畴的美(优美、崇高、中和),艺术美的范畴(悲剧、喜剧)以及悲喜剧的辩证关系和丑与美的形态。审美文化研究也是90年代中国美学转型研究中一个引人注目的发展趋向,在标准体系类的著作中,也有一些把审美文化作为一章来讲解的,但是以审美文化作为独立的研究对象来成书却体现了美学界对审美文化的特殊关注。这一期间出现的两本书都倾向于把审美文化研究视为一门学科建设,例如林

同华《审美文化学》(1992)认为审美文化学学科实际上是一个庞大的系统,可自成一个独立的学科,它由审美文化哲学、审美艺术哲学、审美行为哲学和审美科技哲学四大部分组成;李西建《审美文化学》(1992)认为审美文化学以人类的审美文化范畴为研究对象,考察审美文化系统的生成、本质、特征、结构、功能发展及当代问题,使美学成为研究人类审美的各个方面及其普遍规律的科学。

部门美学的研究占据了很大部分,但是部门美学的著作或者是研究美育,或者把美学与其他学科相嫁接。严格意义上只是各个部门学,而不算是美学。如服装美学,其实只是服装学加上了一点审美分析,并没有什么理论建树。

4. 普及型原理(因数量少而不再分类)

这一类的源头是朱光潜的《谈美》,以一种谈话的方式,呈现出美学的一系列思想,包含了美学的基本问题。丁枫的《美学浅谈》(1981)沿袭朱光潜的风格,以“‘心旷神怡,宠辱偕忘’——人对现实的审美关系、‘不涉理路,不落言筌’——美感特征、‘有一千个读者,就有一千个哈姆雷特’——艺术欣赏的性质”等一系列题目来组织美学理论问题,注重审美理论和艺术生活实践的关联;彭锋的《美学的意蕴》(2000)虽然有章与章的区分,但前后之间并没有必然的逻辑关系,理论探讨中间有历史的追溯和现实的考察。例如,他谈到美学视野中的环境保护问题,谈到朱光潜美学体系的矛盾及其克服,谈到李泽厚与实践美学,谈到美育的意义等。这样的美学写作同样能够激发我们发自内心的追问真理和热爱智慧的热情,在解读美学理论的同时,体会到生活的无穷意味。笔者认为这一种富有中国特色的建构美学理论体系的方式是很有生命力的。

笔者由于个人水平和涉猎范围的限制,所做出的分类肯定存在这样或那样的问题。事实上,同一本书,从不同的角度看可以分属不同的类。例如,张法的《美学导论》(1999)中也明显运用了分析哲学的方法,可看做第一、二类的兼类;第一类中黄德志的《美学入门》(1985)、陶功定的《美学》(1987)在讲述原理的同时也大量引证生动的艺术和生活事实,兼有第四类的某些特征;叶秀山的《美的哲学》(1991)中既渗透着现象学的方法,又以通俗的方式转述经典,不追求系统,可看做第二、四类的兼类。

1980年至2002年以242册在四个方面展开来的美学原理著作,无论有多么大的不同,从美学的角度看,其核心都可以归结到一点:如何建筑一个中国型的美学原理体系,特别是从中国新世纪的高等教育来说,如何让教师讲好美学和让学生学好美学。因此本节的调查报告,仅是提供一个大的背景,让人们知道,中国的美学原理是在这样一个氛围中进行的。有了这样一个背景,就可以进一步地讲,中国的美学原理究竟是如何被讲述的。

第二章

中国美学原理是如何被讲述的

第一节 中国美学原理的大结构

虽然美学在西方可追溯到柏拉图，现代性以来各文化都有美学，比如走进一家英语世界的图书馆，就可以找到有关西方美学、印度美学、伊斯兰美学、日本美学、非洲美学等方面的书。但对中国人来说，这些美学，特别是源远流长的西方美学，如今都以中文的方式出现了，都被归纳在中国学者（图 2—1）的美学原理著作中了。因此，一般来说，当有人追问美学是一门什么样的学科，它主要研究哪些问题的时候，我们总是会请他看如王朝闻的《美学概论》（1981）、李泽厚的《美学四讲》（1989）、蒋培坤的《审美活动论纲》（1988）、叶朗的《现代美学体系》（1988）等标准型的原理著作，这些著作可以提供也确实呈出了美学原理的基本面貌，让人知道美学是怎样的一门学科，它有哪些基本概念，它的体系结构是



图 2—1 中国三代美学学人：宗白华（二排右五），李泽厚（二排左三），马奇（二排右二），杨辛（三排左六），葛路（四排左四），高克地（三排左三），叶朗（三排左四），阎国忠（三排右二），于民（四排左五），李醒尘（四排左三），甘霖（二排右一），刘小枫（四排左二），彭吉象（三排左一），王志敏（三排右三），方珊（一排左二），盛天启（四排右一），赵士林（一排左四），张法（一排左三）。

怎样的，它主要关注和解决哪些问题。

但是，由于美学是人类最难的学问，就是以上这些著作人对“美学”的理解，对美学主要问题的认识，也从来没有统一过。一些美学著作的开场白，还半是耸人听闻，半是发人深思地如此告诫：

“谈到美，我们尽可以做出无限的联想”；

“人人知道美，很少人知道美学，人人追求美，很少人追求美学”；

“什么是美学？把这个问题摆在每个人面前，回答肯定是各式各样的；如果我们再追问：‘美是什么？’答案同样会是千人千面、各异其趣。”

美学著作的开场白与其他学科著作在开场白上的差异显示出美学学科是如此的陌生和玄虚。什么是美学？美学是关于什么的学问？不是三言两语可以说清楚的。但是毕竟由于美学在美学原理著作中“呈现”自身，所以，我们可以从美学原理著作中获得对美学的解释。如果我们对 1980 年至今出版的美学原理著作做一下纵览，我们会发现美学原理一般分为哪几部分，每一部分是如何被讲述的。

如果大家一致地认为要讲述这几部分，这一部分要这样被讲述，那么我们便可以因此呈现美学原理的基本面貌。当然，由于美学如上所示的那样令人困惑，那么，美学原理所呈现出的美学，并不一定就是美学该有的面貌，而只能是美学可能有的或目前有的面貌，确切些说，只是中国美学原理的面貌。

在第一章中，我们把美学原理著作分为四类：标准型、新方法型、普及型、专题型。这四类里，标准型是中心，普及型在性质上也是标准型，新方法型是为了标准型的创新，专题型是为了标准型的深入。而且数量统计表明，20 余年来标准型美学原理的数量与其他三类相比占了绝对优势。因此，通过标准型著作基本上可以呈现中国美学原理的面貌。下面以 127 册标准型原理为数据，先看美学学科在原理著作中有哪些主要内容。

如表 2—1 所示，标准型美学原理中讲述得最多的内容，依次为：美、美感、艺术、美学学科、美育。因此可以说，这五部分构成了美学原理的主要内容。具

表 2—1 标准型美学原理主要内容年代变化表 (单位：册)

| 内容 \ 时间 | 1980—1985 (15) | 1986—1990 (39) | 1991—1995 (37) | 1996—2002 (36) | 合计 (127) |
|---------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------|
| 关于美学学科 | 12 | 29 | 27 | 26 | 94 |
| 关于美 | 15 | 39 | 37 | 36 | 127 |
| 关于美感 | 15 | 39 | 37 | 36 | 127 |
| 关于艺术 | 12 | 38 | 33 | 33 | 116 |
| 关于美育 | 9 | 30 | 28 | 24 | 91 |
| 关于部门美学 | 1 | 12 | 11 | 12 | 36 |
| 关于审美文化 | 0 | 2 | 2 | 4 | 8 |
| 关于审美活动 | 0 | 12 | 9 | 11 | 32 |
| 关于美学史 | 1 | 4 | 5 | 5 | 15 |

注：第二横栏中，美是一个大部分，有的著作作为审美对象，包括美的本质、美的形态、审美范畴等。

体来讲，“美学学科”的一部分是进入具体内容之前的整体介绍，是对“美学是什么”或“美学研究什么”等问题的解答，它直接呈现为书中主要的研究内容。虽然作为整本书的结构的一部分，但却不是美学原理内容的一部分，可略去。谈到“美育”的著作占了全部标准型著作数量的约三分之二。这是因为一方面美育确是美学中的一个重要问题，另一方面高等学校的美学原理教学本就是美育的一个部分，在逻辑上是互为上下级。其实，美育是美学与教育学的交叉学科。从高校教育的关联性来说，美育可以成为美学原理的一部分，因此，杨辛、甘霖的《美学原理》(1983)就有“美育”；但从美学原理学科的体系性来说，美育进入

原理体系是较为生硬的，因此，王朝闻的《美学概论》（1981）则无美育。究竟美学原理不应有美育呢？从整体数据来看，写了美育的占总数的约三分之二，这个数据所呈现的意义，可以从典型个案的角度来进一步理解，即选择一些标志性的著作来看其逻辑演变和暗中的争论。中国的美学理论结构，从王朝闻的《美学概论》（1981）起是三大块，这是主流。杨辛、甘霖的《美学原理》（1983）加上了“美育”，开后来的三分之二著作的先河。叶朗主编的《现代美学体系》（1988）进一步将之扩大，成为八大块：审美形态学、审美艺术学、审美心理学、审美社会学、审美教育学、审美设计学、审美发生学、审美哲学。在原有的基础上多了二大块：设计和社会，实际上为六大块。蒋培坤的《审美活动论纲》（1988）回到四大块，与杨、甘相同。李泽厚的《美学四讲》（1989）回到三大块，与王朝闻一样。从王朝闻三大块始，以李泽厚三大块终，何以如此？大概因为三大块逻辑比较连贯。四大块中的美育，是原理的运用，而不是原理的一部分。八大块，更难统一，《现代美学体系》中审美感兴、审美意象、审美体验中的主要内容，根本无法在审美设计（就该章的内容和通行的概念讲，就是“设计”，而不是“审美设计”）上落实；而且在《现代美学体系》“审美设计”一章中讲的内容，正是该书“审美哲学”一章中狠狠批判的客体的形式原则。

这样，可以看到美学原理著作中被共同讲述的内容，主要是三大部分：美、美感和艺术。而这三部分正好是西方古典美学三种做学范式的内容。这与西方美学在 20 世纪的发展形成了一个对照。西方美学的做学标准是如何在学的严格性上把美学以严格的逻辑体系化，由于美学本身是不适合于被西方做学方式的逻辑所把握的，因此西方美学显出了一种多元的倾向，如第一章所说，或是把美学缩小为审美心理学，如 20 世纪初的各种审美心理流派（距离说、抽离说、移情说、内模仿说等），或是把美学只看成艺术哲学，或者写成美的哲学（或美的形而上学），如一直贯串于整个 20 世纪的很多西方美学原理著作。而中国学界却总是把美学的三大主要方面综合起来。为什么中国美学原理会出现这样的一种三大块结构呢？可能应从两个方面找原因，一是中国美学原理形成的历史，二是中国传统的做学心理定式。

中国美学受西方古典—苏联式思维模式影响，在 20 世纪 50 至 60 年代，围绕着美的本质进行，主要有四种观点：美是客观的，美是主观的，美是主客观的统一，美是客观性与社会性的统一。这四种观点正好覆盖了建立在西方古典—苏联思维模式基础上的共和国前期的思维整体结构。从学术争论讲，这一整体结构会分为各据一个重心的分歧，从综合上讲，四个分歧的观点实质上又具有内在的统一性。中国思维传统讲究综合，中国当时的主流思

想是辩证唯物主义和历史唯物主义的统一。在这两点的结合上，美是客观性和社会性的统一由于综合性最高受到最多的支持。这一观点在 20 世纪 80 年代对马克思《1844 年经济学哲学手稿》的热点讨论的推动下，进一步形成了中国美学的主流——实践美学。中国的美学原理主要是在实践美学的影响下形成的。但实践美学对中国美学原理的主要影响是关于美的本质问题，而中国美学原理的整体结构中的两大块——美感和艺术——都没有受实践美学的理论原点的影响。因此，用实践美学来总结美学，来定义 80 年代以来的美学是很片面的，也是不符合中国美学的写作实践的。当然，中国美学原理的三大块是率先由实践美学的代表人物李泽厚提出来的，但李泽厚提出美学三大块不是来源于实践美学的理论原点，而是来源于另两个源头，一是建立在西方—苏联思维上的中国现代思维的主客二分方式，二是中国传统的综合性思维方式，那些不认同实践美学、甚至是反对实践美学的人，也同样认同这两个源头。正是因为有了主客二分这一中国现代性初期形成的基本思维方式，20 世纪 50 至 60 年代的中国美学才热烈地讨论客观与主观和主客观以何种方式统一的问题，80 年代以来的中国美学原理才把美与美感截然地划分开来。正是有了中国传统的综合性思维，中国美学原理才把美、美感、艺术这三个既是美学的三大内容，又具有非常紧密联系，而且有着复杂互渗互织关系的部分统合起来。而且，仅仅是被统合了起来，并没有对其复杂性做深入的学术的和逻辑的处理。因此中国美学原理在有着统合的成绩的同时，又存在着巨大的缺陷。

中国美学原理统合起了三大块，在这三大块中，美的本质部分，实践美学占主流。实践美学有两种预原则，一是本质决定现象，二是起源决定本质。实践美学用实践把这两个预设统一起来，建立在苏联—中国式历史唯物主义上的实践观念之上，如此统一的结果，美的本质和起源既逻辑化了，又将之简单化了。在实践美学那里，实践首先是物质生产实践，其直接的效果是用初级的工艺学产品的美来代替高级的精神生产的美。用生产活动去找美的起源，结果实践美学的美的起源论变成一个纯理论的逻辑清谈，得不到任何一个文化人类学个案和原始艺术个案的支持。正因为如此，由物质生产实践得出来的美的本质，无法推广到美学的另两个部分——审美心理和艺术——里去。我们看到，一到审美心理学，由实践得出的美的本质的理论力量就消失了，还得重新找一个心理学框架来讲述。这一框架由于历史的原因，找到的是西方—苏联的审美心理模式。正因为中国美学主要找的是普通心理学模式，不仅是实践美学，其他美学流派也可以这么讲（这一点将在下面的专节中展开）。同样，一到艺术，由物质生产实践而来的美的本

质也没有了理论的力量，还得重新寻找一个理论框架来讲述，于是找到了一般艺术概论中三结构——创作、作品、欣赏——论述模式。实践美学的美学原理这样讲，非实践美学的美学原理也这样讲，这成了中国美学原理的主流。因此，从一个宏观的视点来看，中国美学原理主要是三大块：一是用生产劳动讲美的起源和本质，二是用普通心理学来讲审美心理学，三是用普通艺术学讲艺术。

现在我们就来看美学的这三大部分是怎样被讲述的。

第二节 美是如何被讲述的

还是从事实和数据出发。如表 2—2 所示，美学原理中关于“美”的内容的讲述主要集中在美的本质、美的存在领域、审美形态和形式美四个部分。前三个部分的讲述率最高，分别占总数的 94%、91% 和 85%。讲述形式美的占了总数的 52%，这说明形式美这一美学原理中非常重要的内容与中国美学原理的体系

表 2—2 标准型美学原理中对于“美”的问题的讲述 (单位：册)

| 内容 | 时间 | 1980—1985 | 1986—1990 | 1991—1995 | 1996—2002 | 合计 |
|--------------|----|-----------|-----------|-----------|-----------|-------|
| | | (15) | (39) | (37) | (36) | (127) |
| 美的本质 (含美的起源) | | 15 | 39 | 36 | 30 | 120 |
| 美的存在领域 | | 13 | 34 | 36 | 32 | 115 |
| 审美形态 (审美范畴) | | 8 | 32 | 35 | 33 | 108 |
| 形式美 | | 8 | 14 | 22 | 22 | 66 |

是有矛盾的。这一矛盾具体表现为形式美的归属问题，杨辛、王德胜、杨恩寰等人的著作认为形式美是与自然美、社会美、艺术美并列的对象，从而把形式美放在美的存在领域中来讲。刘叔成、刘成纪、司有仑、毛宣国等人的著作认为形式美不能和自然美、社会美等相提并论，从而单独讲形式美。形式美的复杂性，在实质上是美的复杂性的一种具体反映，一种简单的形式逻辑分层面对形式美就会遇上它的困难。正因为这一困难，因此有近一半的标准型美学原理著作 (127—66=61) 不敢讲 (或不知道怎么讲) 形式美这一本是美学原理必须讲的重要问题。对于这一困难，我们在关于形式美的专章中再讨论。因此，中国美学原理谈到美这一部分主要是三大结构：一是美的本质，二是美的形态，三是审美范畴 (类型)。

一、美的本质

如表2—3所示，在“美的本质”问题上，美学体系中表现出了五种言说方式，或者谈美的本质，或者谈审美对象的本质、审美活动的本质、审美的本质，或者不谈本质问题。在时间上，从1981年以王朝闻主编的《美学概论》为标志，标准型美学原理著作开始出现，美的本质处于核心地位；80年代末，美的本质被移位或边缘化为审美对象的本质、审美活动的本质、审美的本质，同时也出现了消极地不谈美的本质的原理著作；到了1996年以后，不谈美的本质的原理著作有了4册。当然，把本质移位或边缘化还是少数，只有8册。在127册标准型美学原理书中，有114册明确谈到了美的本质，占总量的90%，可见谈美的本质的美学原理著作占了绝大多数。当然，真正的问题在于如何谈论美的本质。关于美的本质这一论题的变化是与另谈和不谈紧密地结合在一起的。

表2—3 关于“美的本质”研究的年代变化表 (单位：册)

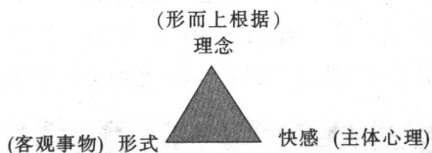
| 内容 | 时间 | 1980—1985 | 1986—1990 | 1991—1995 | 1996—2002 | 合计 |
|---------|----|-----------|-----------|-----------|-----------|-------|
| | | (15) | (39) | (37) | (36) | (127) |
| 美的本质 | | 15 | 36 | 34 | 29 | 114 |
| 审美对象的本质 | | | | 2 | | 2 |
| 审美活动的本质 | | | 1 | | 2 | 3 |
| 审美的本质 | | | 1 | 1 | 1 | 3 |
| 不谈本质 | | | 1 | | 4 | 5 |

注：凡是既谈美的本质又谈审美活动或审美的本质的，归入谈“美的本质”这一栏。

美的本质，就是决定自然、社会、艺术中的各种表面上看起来完全不同的东西能够被称为美的最后根据。这些东西为美，是因为后面有一个本质决定它们为美，但美的本质又是什么呢？

西方美学史上，从古希腊以来，各种观点层出不穷，但归纳起来，有三个结论反复出现：(1) 理念论，美是一种超越现象而又决定现象的美的理念。这个理念是什么，可以有各种差异，有哲学式的概念——理念，有神学式的概念——上帝，有静止性的说法——理式，有运动性的规定——绝对理念。但各种说法都有一个共同点，即追求一种形而上的超越性存在作为美的最后根源。(2) 形式论，美在事物的形式。这里形式(form)一词包含两个方面的含义，一是感性事物，突出其感性和个别性(形)，二是感性事物中超越感性事物个别性的一般性的东西，如比例、对称、均衡、和谐(式)。形式，形(shape、body、appearance等)与式(form、structure、type等)是密不可分的，二者的统一决定着—事物之所以能成为美的事物。论者们对美在形式可以有各种讲解、诠释、说法，但共

同地都把美归结为事物本身，从社会、历史、文化、人类自身去寻找美。(3) 快感论，美是一种快感。只有主体有了美感，才知道事物是美的，美是一种能使人产生美感的事物。各种快感论对美的本质问题主要从两个角度来说明，第一个角度是：美来源于劳动实践，美是人的本质力量的感性显现，强调美的本质的同时也强调了人的本质：劳动。第二个角度是：美是一种价值，审美关系是一种价值关系。第二个角度也并不反对美与劳动和实践的关系，但是它更强调美对于人的意义。快感有各种不同的解释，有从客观上说，事物固有引起人快感的能力；有从主观上说，审美快感来源于内在感官。康德极力把审美快感与生理快感和认识快感区分开来，亚里士多德把审美快感等同于认识快感；但他们都共同地通过快感来定义美。我们可以把这三种追求美的本质的方向视为三大定点。对美是什么的言说，主要被锁定在这三个维度上：



从某种意义上说，正是这三个方向，构成了美学展开的三个基本研究领域。三大定点的确立，不但预构了随西方文化全球化而来的美学全球化的各非西方文化美学的基本结构，也预构了西方文化自己批判自己的原始立场后的基本方向。

苏联美学是以马克思主义—列宁主义—斯大林主义的思维方式为基础，在美的本质上呈现为三大派：一是美在自然的客观属性，二是美在主客观的统一，三是美在客观性与社会性的统一。中国前期美学在哲学基础上基本与苏联一致，除了由于传统文化的背景，多了一个主观派之外，与苏联完全相同。共为四派，这四派本已内在地包含在苏联—中国现代性哲学结构之中。在这四派之中，由于美是客观性和社会性的统一既符合苏联—中国前期的哲学原则，又契合于中国传统的综合性思维方式，而有最多的支持者。这种客观性和社会性的统一在中国改革期被其代表人物李泽厚引入康德主体性哲学重新予以解说，成为所谓的实践派，中国的美学原理著作很多在谈到美的本质时都是以实践派的思想为基础的，当然具体的解说又有所不同。下面不仅从实践派，而且从总体上对1980年至2002年出版的所有中国美学原理关于美的本质的观念做一介绍。

(1) 在1980—1985年这一阶段，克地《美学思考录》(1982)，杨辛、甘霖《美学原理》(1983)，张松泉《美学简论》(1985)，赛风《审美分析》(1985)等基本都认为：美是人的本质力量的对象化或美是人的本质力量的感性显现。美是

内容和形式的统一。形式是感性形象，内容是自由创造的实践活动。

王朝闻《美学概论》(1981)，刘叔成《美学基本原理》(1984)等对美的本质的理解综合了这两个角度，既承认美是人的本质力量的感性显现，也认为美是一种特殊的社会价值，审美属性是一种价值属性。这种价值关系的存在，在人方面表现为主体对于客体的某种需要，在对象方面表现为客体对主体的效用，即满足需要的效用。审美价值是社会性的，是由人们的社会实践所规定和制约的；审美价值是客观性的，是基于事物的客观属性及其与人类社会的客观关系而存在的。审美价值是社会性与客观性的统一。

对美的本质，蔡仪《美学原理提纲》(1982)从另外的角度做了阐释，他认为美的本质就是美的规律，美的规律就是典型的规律，美的法则就是典型的法则。美的事物之所以不同于一般的事物，就在于这类事物以它非常鲜明生动而突出的现象与个别性充分地表现了它的本质特征。这也就是著名的“美是典型”说。

(2) 在 1986—1990 年这一阶段(图 2—2)，丁枫等《美学简明读本》(1986)，仇春霖《简明美学原理》(1987)，周忠厚《美学教程》(1988)，王长俊、



图 2—2 中国人民大学美学所美学原理研讨班全体人员

王臻中《美学基础》(1988),陈瑞生、盛天启《美学纲要》(1989),郭其福《美学基础教程》(1989),李泽厚《美学四讲》(1989),戚廷贵《美学:审美理论》(1989),沈超《美学基础教程》(1990),杜东枝《美·艺术·审美——实践美学原理》(1990)等均从第一个角度谈美的本质:美是人的本质力量的感性显现,美的本质根源来自实践。它具体地、历史地体现人类发展的客观规律和人们的崇高思想、意志、情感和愿望,具有一定客观社会生活的感性形象,能激起人们的感情愉悦,让人们得到精神上的享受。

从第二个角度来谈的主要是蒋培坤,他说:“所谓美,就是一种合乎人类自由本性的价值事实,或者说,是一种体现了人类自由生命的价值事实。”^①

这一阶段开始出现谈论“美的本质”方式的转变。首先,王世德《审美学》(1987)提出美学就是审美学,他从审美论开始原理的研究,先谈审美活动,然后才是“美在哪里”和“美是什么”的问题。史仲文《美学》(1987)以审美的本质来作为大标题,美的本质是其中的一个小问题。这两本书还是都谈到了美的本质问题。

其次,许明《美的认识活动》(1987)不仅在美的客体论中谈到了美的客体的质、量、度,而且还探讨了审美活动的本质。蒋培坤《审美活动论纲》(1988)把“审美活动”作为美学原理的最基本范畴和逻辑起点,而“美的本质”却不再引人注目,只放在了一个不起眼的角落(第二编第三章第三节里)。这两本书可看做对审美活动注重的开始,“审美活动”和“美的本质”在原理中平分秋色。

再次,叶朗主编《现代美学体系》(1988)也以审美活动作为美学研究的对象,但是他认为审美哲学是对审美活动的整体思考,要追问的是审美的本质是什么,他认为审美是自由的体验。

第四,荆学民主编《审美学教程》(1989)把审美活动论作为原理的首要内容,谈到了“审美活动的特质(本质)”问题,却没有提美的本质。

最后,杨安仑主编《美学纲要》(1988)没有谈美的本质,本应是一重大突破,但是他坚信美的本质存在,对美的本质的探讨也有足够热情,只是目前还没有寻找到答案。“相信总有一天,人们一定会按照马克思所揭示的关于探索美的本质的方法,把美学皇冠上的明珠摘下来。”^②这只是形式上不谈美的本质,并没有带来原理理论的创新。

(3) 在1991—1995年这一阶段,雍容《美学理论与实践》(1991),孙文愿

① 蒋培坤:《审美活动论纲》,109页,北京,中国人民大学出版社,1988。

② 杨安仑主编:《美学纲要》,133页,长沙,湖南人民出版社,1988。

《美学基础新编》(1991),季水河《美学理论纲要》(1992),王之全《美学基础》(1992),孙正荃《美学论稿》(1992),司有仑《新编美学教程》(1993),蒋孔阳《美学新论》(1993),易健《美学论纲》(1993),欧阳周《美学新编》(1993),柯秀经《美学原理》(1994),张志伟《美学简明教程》(1994),王怀通《简明美学原理》(1995)等都坚持马克思主义的社会实践劳动观点,认为美是人的本质力量的自由显现或感性显现,美是以宜人的物质形式显现出对人的本质力量的肯定和确证。虽然杨恩寰提出:美是自由的形式,但是依旧可以归入第一大类。因为他认为自由的形式,首先是主体实践的造型力量,其次才表现在对象外观的形式规律。所以,美作为自由形式,首先存在于主体实践合规律性与合目的性的统一活动中,其次才存在于主体实践的产品中。美的起点(本原)和本质在合规律的实践活动本身。杨恩寰依旧是从实践活动出发来探讨美的本质,只不过强调了人的本质力量对象化过程中的自由本性。

阎增武《美学原理导论》(1991),王旭晓《美学基础》(1992),齐大卫《美学引论新编》(1992),陈孝尉《美学论纲》(1994)等从价值观念看美的本质,美是劳动创造的一种价值。如果对价值的本质做一下哲学概括,可以说价值是主体和客体之间的一种关系,它表示客体的属性有益于主体的生存和发展,能够满足主体这样和那样的物质精神需要。美便是主体和客体间价值关系的一种。这种价值表示,客体及其属性的存在和发展,能使主体产生愉悦之情,满足主体精神享受的需要。

与这两大类不同的是蒋冰海主编的《审美论》(1992),从生活实际出发,论述审美的一些基本范畴与理论,以审美与人生作为全书的逻辑起点,把审美放在生命的意义上来对待,认为审美是从必然走向自由的重要途径。他主要是从审美的本质和人的本质来建构原理体系。

周长鼎等《审美学》(1991)、顾永芝《审美概论》(1994)分别谈了审美对象的本质。周长鼎把“审美关系”作为美学的中心范畴。顾永芝把“审美活动”作为原理的逻辑起点,在审美对象一章中对审美对象的本质做了初步的探讨。

(4) 在1996—2002年这一阶段,王杰《现代美学原理》(1996),戚廷贵《美学原理》(1996),李朝龙等《美与美的建造》(1996),卢善庆《美学基本理论》(1996),王向峰等《美学新编》(1998),胡家祥《审美学》(2000),杨辛等《美学原理》(2001第二版),吴俊《美学理论与美育实践》(2001)、樊德三《谈美》(2002)等持第一类观点:美是人的本质力量的感性显现,美来源于人的本

质力量的对象化。其中吴俊、王杰^①强调：美是人类丰富潜能的创造性显现，美是自由的感性显现。胡家祥认为有必要以“人的本质丰富性”取代“人的本质力量”的提法。他的依据在于：“力量”一词模糊不定，难以把握；“力量”的“显现”较适于描述崇高形态，不适于描述优美；“力量”是单维的，任何劳动产品都是人的本质力量的对象化，这就很难将美与其他人工产品区别开来；“人的本质力量”只适于解释那些通过实践改造的东西，而不适于解释自然本身的美。所以胡家祥将美理解为人的本质丰富性的感性显现或对象化。

王旭晓《美学原理》(2000)继续认为，美是一种价值。王杰《美学》(2001)^②认为，美是以情感为中介的意识形态属性或价值，在强调价值属性的同时提到了情感问题。

庄汉新《美学纲要》(2002)的观点具有一种综合性，既包含了以上两大类的观点，又在表述上更宽泛，对美的本质的看法主要是三点：美作为一种认识活动，其思维的特点是始终离不开形象，始终具备直观性、形象性；美作为一种认识活动的结果，其贯穿整个过程的中介环节是移情；美作为人本质的对象物，必须具有功利性。

此外，祁志祥《美学关怀》(1998)在深感美的本体论的尴尬之后，提出与美国美学家桑塔耶那《美感》相同的观点：美是普遍快感的对象，美感与快感并无本质的区别。

王德胜《美学教程》(2001)一方面摆脱了美学教科书从美的本体论出发的逻辑结构，以审美活动作为全书的逻辑起点；另一方面又并没有把美的本质问题“悬置”起来，提出美是在人的本质力量的对象化活动(劳动)中形成的主客观的统一。

在这一期间，有7册书在“美的本质”问题上有另外的看法。陈荣杰《大学美学》(1997)探讨了审美的本质，朱立元《美学》(2001)、毛宣国《美学新探》(2002)探讨的是审美活动的本质。朱立元认为审美活动是一种价值活动，是人与世界的本己性精神交流，是最具个性化的精神活动，是有限无功利性与最高功利性的统一；毛宣国认为对美的本质的追问不是要为美下一个终极的定义，这实际是对审美活动的本质的解答。他认为审美是人类的一种精神活动，美的形象体现着人的精神自由；审美是人的感性诗意的生存活动，美的形象闪现着感性诗意的光辉；审美是主客体交融的意象活动，美以意象形态的方式存在。朱志荣《审

① 王杰主编：《现代美学原理》，桂林，广西师范大学出版社，1996。

② 王杰主编：《美学》，北京，高等教育出版社，2001。

美理论》(1997)、唐孝祥《美学基础教程》(1998)、张法《美学导论》(1999)、刘成纪《美丽的美学：艺术与生命的再发现》(2001)四人都不谈美的本质。唐孝祥的书中不涉及本质问题；朱志荣从审美境界论入手来架构原理体系，深受中国古典美学的影响，认为没有美的本质存在的必要；张法在对美的本质的追求史做出梳理之后，承认美的本质即使存在也必将被证伪的，他也不再以美的本质追问的方式来研究美，而是转谈如何获得美；刘成纪一方面认为美的本质的寻找具有缘木求鱼的荒唐意味，另一方面也并不否定这种探寻的意义，这毕竟给我们今天的原理研究提供了一份丰富的遗产，成为一切新的美学沉思的背景。

总而言之，关于美的本质，中国美学原理呈出了如下特点：

(1) 从美的起源谈美的本质，滑伸到从审美现象谈美的本质。它表现为审美“实践”一词的重要性渐渐被审美“活动”一词所取代。这种取代仍然包含着中国式的综合因素，这就是价值论一再被引进来。

(2) 从美的历史生产，渐渐转到对人的本身的思考。它体现为对美的精神的强调、对美的生命性的强调和对美的自由性的强调。在实践美学的历史一实践概念中本来也包括精神性、生命性、自由性，但被物质性、历史性、制约性所规定着。而精神性、生命性、自由性的突出，越来越摆脱实践美学的基本原则，但这种变化只是在美的本质上的改变，而未能对整个美学原理体系起到质变作用。

以上的数据说明，在美的本质这一问题上，中国美学还未摆脱李泽厚的影响。同时表明中国美学原理的主流，还在西方古典思维模式的规范之中。西方当代美学对美的本质的批判，如张法《美学导论》(1999)介绍的三位思想大家维特根斯坦、海德格尔、巴尔塔萨关于美的本质的理论，基本上未受到中国美学学人的认真思考。

二、美的形态

在美学原理著作中，对审美对象有三层交迭分类：一是美的形态（在各种书中被表述为审美的形态、美的存在、审美类型等，这里为了统一，统称美的形态），二是美的范畴，三是艺术。这三种也可以说是一种多种方式的划分。美的形态是划分审美对象的最初的方式。最经常的也是最基本的，是把美的形态分为社会美、自然美、艺术美。更细一些更复杂一点的，是把美的形态划分为艺术美、自然美、社会美、生活美、人的美、科学美、技术美、劳动美、公共关系美、形式美等，这里面艺术美有一大块，有很多内容是要专门讲的，形式美也具有专门性，是要另外单讲的。因此，往往美的形态只是讲自然美和社会美，多一点的还有人的美、劳动美、设计美等。从数据上讲，最为普遍的就是自然美和社

会美。

表 2—4

关于“美的形态”研究的年代变化表

(单位:册)

| 时间 内容 | 1980—1985 (15) | 1986—1990 (39) | 1991—1995 (37) | 1996—2002 (36) | 合计 (127) |
|------------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------|
| 美的形态(自然美、 社会美、艺术美等) | 12 | 35 | 36 | 28 | 111 |

1. 自然美

在对自然美的论述中,原理著作表现出诸多的共识。

什么是自然美?一般认为自然美是以自然物为对象的美,是指那些经由“人化”而体现“人的本质力量”,为人的感官所感知,并能引起人的精神愉悦的自然现象。

自然对于人能成为美的根本是由于人类实践活动的结果。胡家祥在传统的“自然的人化”基础上提出了“自然的艺术化”,这是一个更准确也更深刻地描述。

自然美的分类,一般认为是三类,如王朝闻、刘叔成、杨辛、杨安仑、戚廷贵、陆一帆等都分为改造过的自然、未经改造的自然和作为人类象征的自然;三类也可并为两类:客观的自然(自然景观)和主客观统一的自然(人文景观)。此外蔡仪比较独特地根据自然事物形成规律的表现形态的不同把自然美分为:现象美、种类美、个体美(人的美)。

自然美的特点,一般认为是形式美、不确定性或多面性、象征性、实践性。

2. 社会美

对社会美的探讨同样存在诸多共识。

什么是社会美?一般认为社会美是人类主体生产实践活动及其创造的产品与结果的审美价值形式系统,社会美是符合社会发展规律、推动社会发展和进步、具有完美形式和形象的社会事物。

社会美的存在范围一般认为是生产劳动、阶级斗争、科学试验、日常生活、人的思想品质和情操,其中以人的美为中心。人的美包括形体美和人格美,人的美应是心灵美与形体美的统一。

社会美的特征一般认为是实践性、历史性、功利性(内容胜过形式)。

3. 自然美与社会美研究中的主要问题

自然美与社会美之所以被提出来,在于中国美学原理的思考是建立在主客二分(美感与美二分)的模式上的,一旦有了美与美感二分,自然美与社会美就遇

到了巨大的困难。在自然美和社会美的理论所列出的具体客体中是找不出美的因子的，于是只有把自然和社会的美放到现象层面，这样一来就造成了自然和社会中美与其他因素（如功利和道德）之间在现象上的混淆和逻辑上的困难。自然和社会的美在主客二分的基础上，排除了主体，只从客体上找，惟一能找到的美的原因，就是形式美了。而从形式美上找，一方面要进入到更深层的宇宙学问题（这在形式美的研究上本就是一个难题），一方面又要失却自然和社会美本来的特质。这个问题只要破除主客二分，就迎刃而解了。杜夫海纳《审美经验现象学》（1953）就很好地解决了这一问题。对这一问题的具体解决，请详见第三章。

审美对象除了艺术之外，还有两个大类，即审美范畴（类型）和形式美，由于本书对此有专章，中国美学原理对这两部分的研究，就放到专章中去讨论。下面主要讲本书不专论的在主客二分基础上的美感和按艺术概论模式讲述的艺术。

第三节 美感是如何被讲述的

在主客二分的思维模式下，美感被作为一个与美相对的主体来研究。

“美感”一词在中国美学原理的著作中，有两种不同的含义：一是广义的，指整个审美心理（有些用“审美意识”一词），它包括主体审美活动的各个方面和各种表现形态，如审美趣味、审美能力、审美观念、审美理想、审美感受等；二是狭义的美感，专指审美感受，即人们在欣赏活动或创作活动中的一种特殊的心理现象。审美感受构成审美意识的核心部分。这里“美感”用做广义的理解。个别原理著作中涉及的审美主体的审美理想、审美趣味、审美心境、审美愉快等内容，是和审美过程中主体的心理变化分不开的，所以这些内容可归入美感的生理心理分析。审美标准问题在许多书中都作为一个单独的问题被讲述，审美的差异性和共同性、审美的共性和个性、审美的时代阶级差异等都是与此相关的问题，所以这里单独地来分析。美感形态实质上与审美形态问题是可合可分的，审美形态中就包含了对各种美感形态的描写，例如优美中就包含了对优美感的描写。

由表2—5我们可以看到，对美感的本质特征的研究以及对美感的生理心理分析是美感研究中大家普遍关注的问题，是原理中通常要讲述的内容。但是，90年代中后期以来，原理中对美感本质的追问慢慢减少了，对美感的心理分析也呈下降趋势，1991—1995年这一段，有89%的原理研究了美感的本质，95%的研

究了美感的心理，而1996—2002年这一段，这两项分别为69%和81%。随着美的本质问题的陷入困境，美感的本质同样充满迷茫。

表 2—5

关于“美感”研究的年代变化表

(单位：册)

| 内容 \ 时间 | 1980—1985 (15) | 1986—1990 (39) | 1991—1995 (37) | 1996—2002 (36) | 合计 (127) |
|---------------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------|
| 美感（审美意识）的本质特征 | 13 | 35 | 33 | 25 | 106 |
| 美感的产生发展 | 8 | 22 | 15 | 9 | 54 |
| 美感的生理心理分析 | 12 | 31 | 35 | 29 | 107 |
| 审美标准 | 7 | 23 | 25 | 19 | 74 |
| 美感形态 | 4 | 7 | 2 | 4 | 17 |
| 关于美感的理论探讨 | 5 | 16 | 10 | 12 | 43 |

一、美感的本质特征

对美感本质的认识主要是从两个角度来说明的：一是从本体论的角度，得出美感的共同本质；二是从现象学的角度，突出美感从经验上怎样总结综合。

第一个角度受80年代政治大环境的影响和对唯心唯物二元对立的关注，美感通常被认为是对美的认识，即“审美意识”，是客观存在的诸审美对象在人们头脑中能动的反映。王朝闻、刘叔成、蔡仪、丁枫、戚廷贵、杨安仑、周忠厚等都持这种看法，他们同时强调美感是对客观现实的一种特殊能动的反映。虽然对这种特殊能动反映的具体解释有所差异，或归于客观的规律，或重在社会实践，或强调美感是对人的本质力量的自我关照。下面就具体地简述一下各家的主要观点：

王朝闻在其主编的《美学概论》（1981）中认为审美意识是对客观对象的一种主观反映形式，它是在生产劳动和社会实践的客观基础上产生出来的，随着时代历史的发展而发展和变化的，同时它是对客观现实的一种特殊的能动反映。在审美意识与科学和道德的关系上，美的本质决定了审美意识是情感和认识的统一，决定了审美意识对现实的反映和把握所必然具有的社会功利的普遍内容和心理感受的特殊形式，也决定了审美意识对现实的反映和反作用具有曲折间接的特点，它是感性与理性、直观与功利的统一。

刘叔成的《美学基本原理》（1984、1987、2001）认为美感是对人的本质力量的自我观照，美感的起源和发展离不开人类社会实践的历史过程，美感是随不断发展的人类审美实践，即美的欣赏和创造，特别是艺术美的欣赏和创造而向前发展的。美感作为精神文化现象，最终根源是在物质生活的生产方式里，同时也

具有自己的相对独立性。美感具有重感觉而超感觉、富个性而隐共性、超功利而含功利这相互关联的三大特点。

蔡仪的《美学原理提纲》(1982)以及后来的著作中,强调对美感的唯物主义态度,美感就是对美的认识,美感是一种特殊的认识作用和心理现象,是一种形象思维活动。形象思维作为一种特殊的心理活动,要对感性材料进行加工改造形成意象,意象还要进一步典型化。美的观念是美的认识中的重要概念,美感通过美的观念反映客观美,美的观念固然是一种理智认识,但又具有非常鲜明突出的具体形象性;美的观念具有不够确定和明晰的特点,因而美的认识不断地扩大和深入,不断地更加确定化和明晰化。美感的根本性质是理智的满足与心灵的愉悦。

杨安仑的《美学纲要》(1988)认为美感的产生具有生理心理和社会基础,人的美感能力是在物质生产实践活动中历史地形成和发展的。美感是美的事物的欣赏者对于美的认识以及由于美所引起的主观情感,美感是美的能动反映。

丁枫、张锡坤的《美学导论》(1986)追溯审美意识起源的决定因素有生产工具、巫术礼仪、人种生产。指出审美意识的本质是反映与创造的统一,直觉与功利的统一,心理与生理的统一。

周忠厚编著的《美学教程》(1988)认为美感源于实践,美感是对实践中美的事物和现象的认识和感受,它具有形式和内容、感性和理性、情感和理智、愉悦性和潜在功利性、直觉性和理性积淀、审美的物质基础和审美的非物质欲望性、共性和个性辩证的统一特征。

戚廷贵主编的《美学:审美理论》(1989)认为美感要以人的本质力量的物化形态的存在为前提;美感是一种通过感性直观意识到自身本质力量的再创造活动;美感是精神享受;美感是社会性的实践感觉。美感具有差异性、直觉性和愉悦性。

李泽厚的《美学四讲》(1989)认为从主体性实践哲学或人类学本体论来看美感,美感就是内在自然的人化,既是情欲的人化,又是感官的人化;美感是一种“新感性”,它使社会的、理性的、历史的“积淀”为个体的、感性的、直观的。

现在来看第二个角度。黄德志的《美学读本》(1988)认为美感就是审美经验,就是人们欣赏美的产品时,所产生出的愉快的心理体验。黄德志的原理中以审美心理学来说明美感,他研究的中心是审美经验,就是人们欣赏美的自然、艺术品和其他人类产品时,所产生出的一种愉快的心理体验,是人的内在心理活动与审美对象之间交流或相互作用的结果。从这里开始直到后来的陆一帆、叶朗、

蒋培坤、杨恩寰、王旭晓、王德胜、毛宣国等都开始从经验的角度来研究。例如陆一帆认为审美认识和美感是两个不同的概念。审美认识所用的思维方式是形象思维；审美认识中带有表现（表现的手段包括移情、联想、象征、隐喻和夸张）；审美认识产生美感，美感是审美认识的伴生物，是主观的情感体验。

这其中又有两个走向。一是偏重审美经验的综合和复杂，杨恩寰、胡家祥、王德胜可为代表。

杨恩寰等《美学教程》（1987）认为审美经验是一个动力复合系统，是由审美需要驱动、审美观念理想的调控而形成的多种心理机能，是充满矛盾冲突而又协调的运动。审美经验的本质是一种自由的情感愉快。审美经验的特点是无功利的情感愉悦性、无概念的理解普遍性、无目的的合目的性和无思维逻辑的情感逻辑。

胡家祥《审美学》（2000）分析了审美感的静态特征和动态特征。认为一方面审美感与功利感、理智感、道德感、宗教感共同构成人类的情感；另一方面，审美感具有特殊性。具体的审美感产生于美的形象的形成过程中，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。

王德胜《美学教程》（2001）认为审美经验和美感是一个意思，前者是当代西方美学的概念，后者是传统的概念。审美经验就是审美主体在审美活动中感受、知觉审美对象（自然、艺术作品和其他人类审美产品）时所产生的愉快的心理体验，是人的内在心理活动与审美对象（其表面形态及深刻内蕴）之间相互交流、相互作用的结果。

二是偏重审美经验中的形而上意味，叶朗、蒋培坤、王旭晓、毛宣国可作为代表。

叶朗主编《现代美学体系》（1988）以从中国古典美学中提取的“感兴”作为审美心理学的基本课题，认为感兴是一种感性的直接性，是人的生命力和创造力的升腾洋溢，是人的精神的自由和解放。审美感兴的特点在于无功利性、直觉性、创造性、超越性和愉悦性。

蒋培坤《审美活动论纲》（1988）认为审美愉快实际上是对“美感”的一种狭义理解，强调了美感的心理效应。美感实际上是审美过程中产生的一种复杂的、综合的心理效应，是人们在欣赏美的（包括一切具有审美价值的）自然物、艺术品及其他人类文明成果时所产生的一种愉快的经验。它具有综合性，是诸种心理因素综合作用的结果；具有层次性，是一种由低级向高级递进的层次结构；具有非功利性或无利害性。审美愉快或美感的本质、根源在于自由的生命表现以及对这种生命表现的体验与观照。

王旭晓《美学原理》（2000）认为审美愉快就是美感或审美经验。审美愉快

有层次性，分为感官层次、心意层次和精神人格层次。精神人格层次的审美愉快是在审美超越阶段获得的，是一种最高级的审美愉快。这时主体超越了自身存在的有限空间，似乎窥见了宇宙本体，发现了人生的永恒价值。

毛宣国《美学新探》(2002)认为美与美感同步生成。美感不仅是人的一种心理体验，也是人的一种生命体验。美感有关人的生命存在和人的心灵自由，美感具有超功利性、个体性、差异性、创造性、愉悦性等精神品质和心理特征。

综上所述，不管中国美学原理对美感本质有怎样的进步，从“认识”到“体验”，从一般感受到精神升华，不管在这种进步中取得了多少真知灼见，这些进步和真知都由于主客二分将之局限在主体本身立论，尽管运用了普通心理学、艺术心理学、主体论哲学多方面的成果，但仍然未能升上美学理论的高度。

二、美感的产生发展

美感的产生发展，虽然论述不多，但这是一个与美感本质直接相关的问题，正如美的起源与美的本质密切相关一样，美感的起源和发展与美感本质密不可分。在中国美学原理的著作中，美感的起源主要有两个角度：

第一个角度来分析美感起源的把它归于人类的社会生产生活实践。马克思的经典论述成为这一理论的基础：只是由于属人的本质的客观地展开的丰富性，主体的、属人的感性的丰富性，即感受音乐的耳朵、感受形式美的眼睛，简言之，那些能感受人的快乐和确证自己是属人的本质力量的感觉，才或者发展起来，或者产生出来。这一角度在有限地关于美感起源的论述中占了绝大多数。

第二个角度来分析美感的起源不着眼于实践，也并没有否定实践，而是从个体具体的审美体验出发，在审美过程中呈现出美感，这严格来说不是对起源的研究，而是对美感如何产生的研究。但是既然美的本质无处寻，有了美才会存在美感，所以，对美的体验只有从具体当下的感知中才能呈现。胡家祥认为具体的审美感产生于美的形象的形成过程中。杨恩寰认为“美感”是由审美需要驱动的一种意象情感，是情感对意象的构建和体验。张法从“如何获得美”的角度，描述了美感的产生中的一系列心理、生理变化。美来自客体，美感来自主体，但它们又是同时共在的。

对美感起源的论述是原理中的薄弱环节，这大概基本上与美的本质的迷失有关系。

三、美感的生理心理分析

对美感的生理心理分析主要从三方面来进行。第一方面指审美意识的最基本

最主要的形式即审美感受的生理、心理要素；第二方面指在审美感受基础上经过逐渐概括和集中形成的审美理想、审美趣味，以及由此而伴生的审美愉快、审美心境等，这主要是从审美主体来讲的，主体需要具有一定的条件才能进行审美欣赏；第三方面指审美经验的具体过程，这一过程中常常是对上述心理、生理要素和主体价值情感的综合描述。

第一方面，王朝闻、黄德志、刘叔成、王德胜、毛宣国等对美感的生理心理分析是从普通心理学的角度来介绍，一般来说，可以肯定的是感觉、知觉、想像、情感、思维（理解），是审美感受中不可缺少的几种基本心理因素。感觉是人的一切认识活动的基础，是客观事物在人的头脑中的主观映像，知觉、想像、情感、思维等都是感性材料的基础上产生的。知觉依靠以往的知识 and 经验把感觉的材料联合为完整的形象，在知觉中已有想像的成分。想像中还包括联想，联想一般分为接近联想、类比联想和对比联想三种，想像又可分为再造性想像和创造性想像两类，人们的联想和想像与生活教养、经验密切相关。具有浓厚的情感因素是审美感受的突出特点，主体的情感活动与审美对象的感性形式是密切联系着的。想像与情感一样都是审美感受中的重要内容。思维是在感性认识基础上产生的理性认识活动，它是通过概念、判断、推理的形式对现实所做的概括反映。虽然思维在审美中是有着重大作用的，但在审美感受中心思维的地位与作用以及思维活动的形式如何是一个有争论的问题。这些心理因素在审美感受过程中发生作用的机制，在心理学中还没有得到充分的研究。

第二和第三方面常常在一起得到论述，黄德志、蒋培坤、叶朗、李泽厚、杨恩寰、杨安仑、王旭晓等都认为审美过程中主体的认识心理（知觉、认识、判断和价值心理）中审美注意、审美期望、审美快乐、审美欲望等是综合到一起的，连审美鉴赏力和审美趣味的提高都是这一过程的继续。一般都认为审美心理过程是一个阶段性、层次性的动态过程，从日常态度到审美态度，从审美感受到审美体验，直到审美超越。有的人把审美批评、审美创造也归入这一过程中，也基本可行。胡家祥把审美的心理过程分为悦耳悦目、悦心悦意、悦志悦神，这是单纯关注于美感不同层次的结果，与上述过程的描写并不矛盾。张法从如何获得美的角度，综合审美心理学流派和世界众多美学资源，勾画了呈现美的一般路径：美基于心理距离——美呈现为直觉形象——美表现为内模仿和移情——美表现为主客同构——美通向意义的深度，这是通过具体审美过程的分析来呈现了主体的心理、生理变化。下面对以上观点做一简要的介绍：

杨恩寰《美学教程》（1987）从审美经验的分析走向审美心理机制的研究，进而对审美经验过程做出描述。审美心理（经验）结构，是由审美需要、审美能

力、审美意识三个部分或层次组成的。审美需要作为内在情感对形式的欲求，是审美心理的动力；审美能力作为审美心理机能，它是由感知、想像、理解等多种心理机能构成的，是实现审美需要满足的工具；审美意识作为审美价值观念范型和取向，包括审美观念、审美趣味和审美理想，是审美活动的规范调节因素。

黄德志《美学读本》（1988）认为审美经验的过程包括初始、高潮、效应和间接效应四个阶段。这四个阶段实际上把审美过程中主体的认识心理（知觉、认识、判断和价值心理）中的审美注意、审美期望、审美快乐、审美欲望综合到一起进行说明，连间接效应即审美鉴赏力和审美趣味的提高都一并进行了分析。

既然美感是美的欣赏的产物，那么美的欣赏问题也是美感中的重要问题。刘叔成分析了美的欣赏中的主客体条件，美的欣赏的一般过程：首先是对于对象的形象感知，然后是主客体之间的同情与共感，最后是审美的再造与超越。

蒋培坤《审美活动论纲》（1988）认为在审美过程中作为心理功能发挥作用的，是两个系列的心理因素：一是由审美欲望、审美兴趣、审美情感、审美意志组成的价值心理要素，二是由审美感知、审美想像、审美理解等组成的认识心理要素。审美价值心理是人类审美的动因系统，审美意志是人的主体性的集中表现。（陆一帆对审美主体的审美能力、审美观念、审美理想、审美心境和审美趣味的分析可看做是对价值心理因素的描写，因为美作为一种价值，是对人而言的。）

审美心理过程是一个阶段性、层次性的动态过程，从日常态度到审美态度，从审美感受到审美体验，直到审美超越。

杨安仑《美学纲要》（1988）认为审美认识的过程既有感知（包括审美感受、审美体验和审美再创造三个阶段）、思维（包括直觉思维、抽象思维、形象思维和情感思维），也有升华（联想和想像的升华）。宏观来看，美感具有历史性、功利性、民族性；微观来看，美感具有冲动性、持续性和限制性，移情和共鸣是美感过程中的特殊心理活动。

叶朗《现代美学体系》（1988）把审美感兴的过程分为三个阶段：准备阶段——兴发阶段——延续阶段，包括若干心理活动：审美注意、审美期待、审美知觉、通感、审美想像、审美领悟、审美情感、审美回味和审美心境等。

戚廷贵主编《美学：审美理论》（1989）分析了常见心理因素之外还有联觉、表象。他认为审美心理建构是在审美主客体相互作用的基础上，经过同化、顺应的平衡作用使主体的审美结构逐步由低级向高级发展，以接近审美客体结构的过程。

周忠厚《美学教程》（1988）认为美感的认识过程主要是形象思维过程，形象思维的主要形式是联想、通感和想像。美感的心理过程为审美感觉阶段、审美

知觉阶段、审美理性阶段。

李泽厚《美学四讲》(1989)归纳了审美的过程和结构:审美态度(审美注意)——审美经验(审美知觉:感知、理解、想像、情感)——审美能力(或审美趣味、审美观念、审美理解)。

陆一帆《新美学原理》(1989)提出美感有四层次:本能美感、性爱美感、知性美感、德性美感。

张法《美学导论》(1999)从如何获得美的角度,综合审美心理学流派和世界众多美学资源,勾画了呈现美的一般路径:美基于心理距离——美呈现为直觉形象——美表现为内模仿和移情——美表现为主客同构——美通向意义的深度。人在得到美的同时,也就得到美感,美感等于美。

胡家祥《审美学》(2000)用李泽厚的术语,归纳审美的心理过程为悦耳悦目、悦心悦意、悦志悦神。强调审美理想在美感中的制导作用。理想问题是审美学的核心问题,理想使美感从现实刺激的感受开始自发趋向于和谐、完满的诗意境界。

王旭晓《美学原理》(2000)认为审美活动需要主体有审美需要:审美兴趣、审美欲望、审美理想;需要主体有审美能力:感觉力、想像力、理解力。在现实的审美活动中审美心理活动依次展开的阶段为准备阶段:审美态度的形成——初始阶段:审美感受的获得——深入阶段:审美体验的展开——升腾阶段:审美超越的实现。

王德胜《美学教程》(2001)认为审美经验的主体心理因素有感觉、想像、情感、理解等。审美经验过程包括预备阶段(中断日常状态)、高潮阶段(审美注意、审美知觉、感性愉快)和回味阶段(理解、想像)。

毛宣国《美学新探》(2002)对美感心理因素做了静态的一般心理学描述的同时还对美感心理进行了动态描述,包括审美注意、审美感知、审美感动、审美超越。

美学原理中对美感生理心理的分析总的印象是由一般心理学的描述逐渐过渡到对审美主体的价值心理的重视,又过渡到对审美具体过程的重视。从要素的分析进入综合心理过程的分析,体现出对美感研究的步步深入。

四、审美标准

审美标准包括两方面的内容:美感的差异性和共同性。关于这两个问题,原理中并没有多少分歧。

王朝闻、刘叔成、杨辛、周忠厚、陆一帆等认为审美意识既具有客观的社会

标准，又具有丰富的个性差异。审美意识的客观标准，要为不同时代、不同民族、不同阶级的社会实践的具体内容所规定和制约，同时客观世界的多样性决定了人的感觉的丰富性。理解内容的个性差别，人们各不相同的审美活动中的心理特点和观察、思维的方式，个人受特定条件下的情感、机体生理情况的影响都会造成丰富的个性差异。审美感受的个性差异与审美感受的客观标准本质上是统一的。没有个性就没有丰富性，但是又要看到个性中的统一性。刘叔成、周忠厚等认为审美标准产生于人类的审美实践，是人们自觉不自觉地总结审美经验的积极成果，既具有主观性和相对性，又具有客观性和绝对性。凡是历史上真正能够获得社会普遍承认的美的事物，都是蕴含着“真、善”的内容，具有鲜明的独创性形式。同时由于美的现象的异态纷呈、绚丽多彩，极难定出一个可以涵盖一切的统一模式，具体的审美对象还应有具体的审美标准。杨恩寰认为审美个性是审美共同性、特殊性和历史具体性的集中和落实。共性通过个性表现出来。王旭晓区分了对形式的审美标准和对形象及其意蕴的审美标准。王德胜认为审美判断既具有绝对性与相对性又具有客观性和个性。

五、美感形态（范畴）

由于主客二分，美的范畴相应也要有美感范畴，于是蔡仪、戚廷贵、陆一帆、叶朗、周忠厚归纳了与审美类型相应的一些美感形态：美感、丑感、柔美感、壮美感、优美感、崇高感、悲剧感、喜剧感、笑与幽默感。

六、关于美感的理论探讨

关于美感的理论探讨，前期表现为对路线斗争的分析，后期逐渐摆脱了政治气候的影响，转向学术的研究，表现为对西方审美心理研究方法的列举。

在王朝闻、杨辛、蔡仪、周忠厚等的原理中，在审美意识的根源和本性问题上，考察美学史上的理论探讨，梳理了唯物主义和唯心主义两条线索，唯心主义（柏拉图、普罗丁、夏夫兹博里、哈奇生、休谟、康德）从根本上否认哲学反映论的原则，以各种方式歪曲和否定审美意识的客观内容和社会性质。马克思主义以前的旧唯物主义（费尔巴哈、车尔尼雪夫斯基）总是在根本问题上离开人的社会性，离开人的具体的生产活动和历史发展，不能科学地揭示审美意识的根源与本质，不能正确说明审美意识作为感性和理性相统一的社会历史本质和心理反映特征，只是把美感的本质归结为对生命或生活的一种抽象的眷恋。现代资产阶级美学的总倾向是对审美意识中心理活动的一些特殊的现象的歪曲、夸大，宣传主观唯心主义和反理性主义。而最终马克思主义美学才揭示了审美意识的根源和本

质：人们的社会物质生活，人们的生产斗争和阶级斗争的历史具体的社会实践，它的特征在于情感与认识、感性与理性的统一。

黄德志等以历史回顾的方式来说明审美心理学的萌芽及审美能力、审美态度和现代审美心理学诸流派。对于审美经验的考察主要有两条路线：以庄子和柏拉图为代表的重视对宇宙之道的体验，以孔子和亚里士多德为代表的重视人间感情的表现以及对内在生活的协调。后者强调逼真，前者强调抽象。对于审美能力或趣味介绍了夏夫兹博里、哈奇生、阿尔逊、休谟和康德的理论，结论是肯定审美趣味的社会、历史标准的同时也承认个体差异。对于审美态度，夏夫兹博里、叔本华、布洛等对其进行了论述，结论是造成审美态度的因素非常复杂，其中的功利性是间接的、不可缺的。对于心理学流派则涉及了心理分析派、格式塔学派、行为主义心理美学、信息论心理美学和人本心理学美学。

曹利华、丁枫介绍了“移情说”、“孤立说”、“心理距离说”、“直觉说”、“内模仿说”、“精神分析说”。戚廷贵介绍了中国古代的“滋味说”、庄子的“乘物以游心说”、柏拉图的“灵魂回忆说”、休谟和柏克的“快感说”。刘成纪介绍了叔本华的“静观说”和“移情说”、“距离说”、“格式塔心理学”、“弗洛伊德梦幻的解析”、“马斯洛人本主义心理学”。王德胜的美感分析增加了赫拉克利特、托马斯·阿奎那、霍布斯，审美经验过程增加了英迦登和奥尔德里奇。毛宣国梳理了美学史上对美感的研究，认为大致有两条途径：一是哲学思辨（柏、亚、夏夫、康、叔、现象学、分析美学、符号学），二是经验的、心理学途径。

以上呈现的，就是美感在主客二分中出现的纷繁复杂的景观。

第四节 艺术是如何被讲述的

如表 2—6 所示，美学原理中关于“艺术”部分的探讨主要集中在艺术的本质、艺术分类、艺术创造和艺术鉴赏四部分，其中艺术的本质特征和艺术分类是多数原理著作中要探讨的问题，它们的出现频率分别占调查总数的 70% 和 69%。从时间的变化来看，1996 年以来，对艺术本质的探讨开始减少，这一方面由于对美、美感本质的探讨在日趋减少，另一方面也由于艺术部分在原理中的地位变得不再重要。虽然表 2—1 显示，20 余年来的 127 册标准型美学原理中有 116 册涉及了艺术问题，但是这些原理著作中，艺术的位置也有所不同。有时专门作为艺术部门来讲述，有时是作为美的存在领域，即艺术美来进行讲述的，后一个角

表 2—6

关于“艺术”研究的年代变化表

(单位:册)

| 内容 \ 时间 | 1980—1985 (15) | 1986—1990 (39) | 1991—1995 (37) | 1996—2002 (36) | 合计 (127) |
|------------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------|
| 艺术(美)的本质特征 | 11 | 27 | 30 | 21 | 89 |
| 艺术(美)的分类 | 7 | 30 | 25 | 26 | 88 |
| 艺术(美)的创造 | 7 | 19 | 16 | 12 | 54 |
| 艺术鉴赏 | 1 | 17 | 9 | 5 | 32 |

度讲艺术,就意味着并没有把艺术作为一个与美、美感同样重要的部分来对待。20余年来,几乎只有王朝闻、蔡仪、黄德志等屈指可数的几册原理明确提出艺术是原理研究的主要内容,而其他绝大多数都是以美的存在领域的角度对待艺术,虽然他们大多也对艺术美做了全面地探讨,另外给艺术以独立地位的著作也主要集中在80年代初期。^①

一、艺术的本质特征(包括艺术起源)

对于艺术本质的探讨集中在三个角度:第一是从哲学反映论的角度来看艺术,第二是从艺术的特点来看艺术,第三是从艺术品的角度来看艺术。

第一个角度:王朝闻、刘叔成、杨辛、周忠厚、丁枫等认为现实美是美的客观存在形态,艺术美是这种客观存在的主观反映的产物,是艺术家创造性劳动的产物,是美的创造性的反映形态。如果说现实美属于社会存在的范畴,即第一性的美,那么艺术美是属于社会意识的范畴,是第二性的美。它是艺术家创造性劳动的产物,和普通实际生活的美相比较,它具有“更高、更强烈、更有集中性、更典型和更理想”的特点。艺术品是极为复杂的统一体,在其中包括了现实美、社会审美意识、艺术家的创作个性以及一定的自然物质材料的审美特性,更充分地体现了艺术家自觉地运用美的规律生产,给人深刻的精神影响。丁枫认为艺术美是审美意识的物态化。周忠厚认为艺术是对实践的特殊反映。

第二个角度:黄德志、蔡仪等强调艺术是社会意识形态。黄德志强调艺术的社会特征,坚持艺术具有时代性与永恒性、民族性与世界性、阶级性与人民性、个体性与共同性。蔡仪认为艺术相比于政治、法律等是更高的社会意识形态,是上层建筑,它是社会生活的反映。(黄德志等按李泽厚的术语把“艺术”部分称为“艺术社会学”,这是以艺术为主要对象研究审美活动的社会历史发展及其规

^① 关于艺术在原理中的地位变化问题以及艺术是否为原理的必要内容,可以另外从实证的角度做专题的论述。

律的学科。)杨安仑、陆一帆、蒋孔阳、王德胜等强调艺术的审美性。杨安仑认为艺术的本质在于意识形态性和艺术性(审美性)。陆一帆通过艺术与现实、艺术与科学的差别来揭示艺术美的特点。艺术是(虚与实)直接形象与间接形象的统一,艺术与真善美的关系中,艺术的生命是美,美是艺术的最高原则。王德胜认为艺术的本质在于审美,艺术是人类审美意识最集中、最典型的物态化表现。艺术具有情感创造性和超越性。叶朗从艺术创造的“意象”来说明艺术,他通过对中西艺术研究的回顾,把审美意象作为审美艺术学研究的中心,艺术的本体就是意象。

第三个角度:蒋培坤、王旭晓、毛宣国等从艺术品来确证艺术,对艺术品的界定是:一种人工制品、一种物质性的存在、一种技艺、一种精神产品。蒋培坤认为艺术品是指那些传达了人类审美经验的人工制品。艺术品一般由实在层次、经验层次、超验层次构成。艺术品具有确定性和非确定性,而且主要在超验层具有非确定性。王旭晓认为艺术作品是物态化审美客体的典型形态。物态化审美客体是指表现着人的精神性存在、精神活动的感性物质存在。毛宣国通过考察艺术概念的历史流变,认为艺术的本质需要从艺术作品中得到确证。他对艺术品的界定是:一种人工制品、一种物质性的存在、一种技艺、一种精神产品。艺术存在的实质就是要满足人们的精神需求。艺术美的体现在于艺术材料美、艺术形式美、艺术意蕴美。

另外,李泽厚认为艺术或艺术作品的定义是开放的,不追求永恒的定义。

原理中还从装饰、舞蹈、巫术模仿、洞窟壁画的角度探究了艺术的源头。西方各种关于艺术起源的理论,如游戏说、劳动说、巫术说等,都在这些方面得到了例证,但是都用实践观进行归纳。

二、艺术的分类

艺术的分类是对各艺术门类进行类型区分。所以艺术分类主要还是指艺术门类的划分,包含三个方面:

1. 美学史上对艺术分类的探讨

王朝闻、黄德志、刘叔成、蔡仪、杨安仑、蒋培坤认为美学史上对这个问题有许多探讨,如中国的《毛诗序》区分了“诗、歌、舞”,曹丕的《典论论文》、刘勰的《文心雕龙》等都对分类进行了历时和共时的分析。西方美学史上,亚里士多德的《诗学》、莱辛的《拉奥孔》、康德、黑格尔以及后来的卡瑞尔、哈特曼等都对艺术分类做出过论述。克罗奇还反对对艺术进行分类,因为他认为统一的内心的直觉是无法进行分类的。

2. 艺术分类的根据和标志

(1) 传统分类标准

传统分类标准一般有四种：艺术形象的存在方式（时间、空间等，静态、动态等），主体的反映方式（表现和再现），主体感知的方式（视觉、听觉等），是否要求表演（表演艺术和非表演艺术）。

王朝闻、黄德志、刘叔成、丁枫、戚廷贵等都承认艺术门类的联系和艺术分类的相对性，他们综合不同角度把艺术分为九类：建筑艺术、实用艺术、绘画、雕塑、音乐、舞蹈、语言艺术、戏剧和电影。这是一种比较常见的分类方式。王朝闻认为由于一件艺术品呈现的样式受三者（特定的现实美的存在形态、特定的感受、反映途径和特定的物质手段）的共同制约，所以可以从三者之一的任何角度进行艺术分类。艺术种类在具有多样性的同时还具有统一性，各艺术门类之间又是相互影响和相互渗透的。陆一帆在这九类之外增加了版画，陆一帆认为分类要综合考虑，根据反映什么、用什么工具反映和如何反映作用于人的特殊性能，所以在传统分类之外加了版画。

蒋培坤、王旭晓着眼艺术的存在方式将其分为四大类：空间艺术（再现性的绘画、雕塑、摄影等和表现性的工艺、书法、建筑、装饰）、时间艺术（音乐）、时空综合艺术（舞蹈、戏剧、电影）、语言艺术。

王德胜依据欣赏者感知的方式分为视觉艺术（绘画、雕塑、建筑、书法、摄影）、听觉艺术（音乐）、视听综合艺术（电影、电视、舞蹈、戏剧）和想像艺术（文学）四大类。

(2) 非传统分类标准

蔡仪主张根据艺术所反映的客观事物的美来分类，有三大类：反映现实的现实美的艺术，包括工艺美术、建筑、音乐、舞蹈；反映现实的种类美，特别是个体美的艺术，包括雕塑和绘画；反映社会的关系美的艺术，包括文学、戏剧和电影。

此外杨安仑提出了两个分类角度：艺术美范畴和艺术美种类。前者有中西差异，表现中国意境的阳刚美和阴柔美，西方的美、崇高、悲剧性和喜剧性。对艺术分类主张以媒介（物质材料）为依据。在传统的九类之外增加了书法。叶朗用近似中国古代方式把审美意象分为三类：兴象、喻象、抽象。

3. 艺术分层

艺术分层是对艺术作品进行一般的层级划分，也就是内容与形式的结构构成。但 20 余年只有 6 册原理著作从内容和形式的角度谈论过艺术。1980—1985 年有 2 册，1986—1990 年有 1 册，1991—1995 年有 2 册，1996—2002 年有 1

册。在这些著作中，论述主要包括两个方面，一是内容形式二分的旧套，二是从层级划分的新说。从内容和形式的角度来看艺术，艺术的内容包括对生活的本质和丰富现象的综合把握和反映，艺术家的选择、概括、加工和评价，因而蕴含的思想感情和理想。从另外的角度说，也可称为题材和主题。艺术的形式包含两方面：内容的内部结构和形象的外观，前者即题材的各种因素或部分的内部联系和组织，后者即形象呈现于感官面前的那种样式；前者主要是艺术概论中的内容，后者可以看做是形式美的问题。就内容和形式的关系来说，内容自身就包含着形式，没有无形式的内容，也没有无内容的形式。杨辛就内容与形式的辩证关系，介绍了中国美学史的见解：内容决定形式；形式的审美价值在于显现内容；在艺术创作中自觉地运用形式美的法则。从层级划分上，李泽厚用近似西方方式将艺术作品分为三个层面：形式层、形象层、意味层，它们分别与原始积淀、艺术积淀、生活积淀相联系。

三、艺术的创造

艺术创造包括了艺术家的因素和创作方法。

王朝闻、刘叔成等从社会分工中凸现艺术家的特殊性，分析了艺术家的生活实践、世界观和艺术修养与艺术创作的关系。

王朝闻、黄德志、刘叔成、蔡仪、丁枫、王德胜等把艺术创作分为构思和传达，构思有一系列的心理活动，传达需要技巧和方法。艺术典型与意境的创作是艺术创作的中心，一般来说典型适于再现艺术，意境适于表现艺术。丁枫强调了充满情感和想像的形象思维。王德胜认为艺术的审美创造是形象的创造，艺术形象体现了创造主体独特的审美个性。创造过程包括艺术感受、艺术构思（想像和灵感）、艺术传达（再现和表现）。

丁枫、戚廷贵、王德胜强调了情感、想像和形象思维在艺术创造中的重要性。戚廷贵认为艺术创造需要独特、情感、充满生命的人为对象，包括艺术积累、构思和传达三个阶段。

蒋培坤指出艺术中的审美创造主要在于审美形式的创造。这里的“形式”实际上由两方面构成：来自审美经验的意义或意蕴和来自自然界的感性物质材料，这两方面的融合统一，就产生了审美的形式世界。

四、艺术鉴赏

艺术鉴赏的同时也包括了评价和批评。

王朝闻、杨安仑、丁枫等认为艺术鉴赏是艺术反作用于现实的重要环节，是

寓教于乐的过程。艺术欣赏的过程同时也是一个对艺术进行再创造和再评价的过程。艺术批评是对艺术欣赏的深化，反过来指导艺术欣赏。艺术批评中既有政治、道德等社会标准，也有艺术本身的标准，批评的标准具有客观性和历史性。杨安仑认为艺术的欣赏也就是接受，接受有社会接收、个人接受的不同，也有横向接受和纵向接受的差异。艺术接受同时也是对艺术的再创造。丁枫认为艺术欣赏要由欣赏者与艺术作品的关系来说明，欣赏要有适宜的对象。主体不是被动接受而是能动反映。艺术欣赏中存在审美趣味的差异性和共同性。

戚廷贵、王德胜等由西方的接受美学而探讨审美接受，认为接受是文学艺术欣赏的重要环节，由此研究了接受者和审美接受的反馈。王德胜认为艺术的审美接受过程中，主体经历审美直觉、审美体验、审美升华三种心理状态。

对于艺术的鉴赏过程，蒋培坤、陆一帆、王德胜等基本归纳为三个阶段：观——审美接受（知觉完形）、品——审美接受（读解体会）、悟——审美升华（理解体验）。

第五节 美学原理应当怎样讲述

总而言之，用实践哲学来讲美，用普通心理学讲美感，用艺术学讲艺术，构成了中国美学原理的一般结构。这是一种对美学史上三要素的综合，但不是一个好的综合。它基本的模式就是主（美感）客（美）二分和美与艺术二分。主客二分在其他学科里是可以的，甚至是很有成效的，但在美学领域是不可以的，是失效的。美与艺术二分，必然把艺术讲成普通艺术学，在这里美学中的艺术部分与艺术概论基本上完全一样，从学科体系来说，是重复的。

考虑到这两点，美学原理的一个好的努力方向，应该是一方面把美与美感结合起来，只有这样，美的问题才能真正讲清楚；另一方面把美学与艺术“区分”开来，这样才能使学科体系和课程体系更好地发挥整体功能。艺术当然是美学的一个重要部分，但美学中讲艺术，与艺术概论中的艺术是不一样的。考虑到美学与艺术的相交和区别，美学中的艺术不是把艺术概论弄成一个缩写本放到美学原理中来，而是一要从审美类型的框架中进入，从审美类型（优美、壮美、崇高、滑稽）的角度去讲艺术，二是从文化差异（中国、西方、印度、伊斯兰）的角度去讲艺术，三是从形式美的角度去讲艺术。这样艺术既得到了美学的提高，又不与在学术体系中的艺术学相重合。

从这一基本思路出发，作为适合于大学讲堂的美学原理，应该主要讲四个主要问题：

一是审美现象学，主要讲清人面对对象的时候，审美是如何产生的，怎样进行的。其内容，可以从西方审美心理学上的距离、直觉、内模仿、移情、格式塔心理学和杜夫海纳《审美经验现象学》中获得。

二是审美类型学，也就是审美类型，主要讲清贯串于自然、社会、艺术中的共同的美的类型，如优美、壮美、悲剧、崇高、荒诞、恐怖、怪、丑、滑稽、反讽等。但美学的类型（范畴）不应该只从西方古典美学而来，而应该综合世界各文化得出。

三是美的文化模式，主要讲世界各主要文化，中国、西方、印度、伊斯兰文化各自看待美的不同观念、范型、方式。这对深化美的本体论最为重要，也较少被提及。

四是形式美，这是贯串于一切领域的，既可以讲得清，又能运用美的普遍法则。

在这四个问题讲清楚的基础上，可以讲两个西方美学史和实践美学以来的中国美学史的重要问题，一是美的本质，二是美的起源。西方古典美学是围绕着美的本质运思的，现代西方美学是通过批判美的本质而形成的，1949年以后的中国美学是以讨论美的本质开始的，实践美学进入主潮，美的本质是与美的起源结合在一起，并以美的起源来论证美的本质的。这两个问题极不容易讲清楚，而又充满了哲学思辨。但是，美的本质虽然不易讲清楚，但人类追求美的本质的历史却是可以讲清楚的；美的起源虽然不易讲清楚，但对艺术起源的个案分析、年代学和类型学排列却是可以讲得很有趣味的。

以上六个方面构成美学原理的主体内容。

本书作为高等学校的美学原理教材，着重讲清楚以上讲的四个大问题，而第三个问题，由于一直受到忽视，研究不多，暂时省略。有兴趣的读者，可以参阅张法《美学导论》（1999）第四章“美的文化模式”，该章也属于草创之作，写得很不成体系，像个字迹模糊的路标，只希望它让你去想，有这一条路。因此，本书主要讲审美现象学（第三章）、审美类型学（第四章至第七章）、形式美（第八章）。同时在讲述之前，概述中国美学原理20多年来的研究成果，作为一个背景，好让读者在这一大的背景中去思考。

第三章

美与美感

第一节 美，从何谈起

美是不宜于在主客二分的基础上谈的，具体地说，它不适宜于在主客二分的基础上从作为客体的审美对象中去找美的本质，也不适宜从主客二分的基础上从主体去寻找美的本质。美学史上从柏拉图开始，已经找了两千多年，也没有成功，中国美学原理从 20 世纪 50 年代起，找了半个多世纪，也没有成功，就在于这一方向是大可讨论的。关于美的问题的解决，应该从审美现象直接入手。西方 20 世纪初的审美心理学诸流派这么做了，20 世纪 50 年代以阿恩海姆为代表的格式塔心理学美学这么做了，以杜夫海纳为代表的现象学美学这么做了；在中国，朱光潜这么做了，都取得了很好的成果。1980 年以来的中国美学原理大都选择主客二分框架讲美和美感，其概观第二章已经讲了，张法《美学导论》（1999）不从主

客二分，而从美即美感的辩证关系来讲美的，因此选在下面，作为这一重要问题的参考。对于同样思路，可以参考朱光潜《谈美》，阿恩海姆《艺术与视知觉》和杜夫海纳《审美经验现象学》。

美从何谈起？从审美现象谈起，从人面对一朵花、一棵松、一幅画、一首诗谈起。也许人们要说，在没有获得美的本质之前，你怎么可以断定这花、松、画、诗是美呢？你怎么能够担保你认为的它们为美和解说它们所以美时没有个人、阶级、时代、民族、文化的偏见和局限呢？

从理论上说，既然美的本质是永恒的，适合于一切时空，那么，它也应该适合于我所处的时空的美，如果它是不适合我的时空的美，那么，它就不是美的本质，是我证伪了的美的本质。人不可能永恒，只能是具体的人，只存于具体的时空中，美的本质作为一个抽象，来源于对所有具体的美的沉思。因此每一具体的有限美中都包含了美的永恒性和无限性。从现实上看，人面对花、松、画、诗……这些具体的美，之所以要追问美的本质，并不是为了美的本质本身，而是想通过得到美的本质来更深刻地理解具体的美。既然理论史已经表明不可能得到美的本质，我们为什么不重新回到“我面对美”这一现象本身，通过这一现象重新思考呢？

我面对美，尽管这“我”，这“美”，都是具体的，有限的，但现象学用一套体系性的理论证明了，“我”这个具体之人却内含人的本质，“美”的具体之物也内蕴着美的本质，因此，从“我面对美”这一现象，可以得出本质性的东西。现象学美学和审美心理诸流派都证明了，从“我面对美”是可以得到本质性的东西，可以建立美学理论的。而且，以当代的思辨标准而论，“我面对美”，从“我”出发，如果“我”确实看见了，我让你来看，他来看，她来看……都能看见，这比引证任何权威、经典、原则、公理更有效。因此，一个说出来大家都懂现代美学从现象出发：我面对花、松、画、诗……然而，如果搁置任何原理，直接从现象出发，那么，我面对花、松、画、诗并不等于我面对美。因此首要的问题是，在我面对花、松、画、诗时，我凭什么可以把它们称为美的。

还是借鉴朱光潜的例子。人面对一棵青松（图3-1），可以采取多种态度，认识的、功利的、宗教的、道德的、审美的……在讲解美学时，只先取三种态度进行比较就可以了：一是认识态度，二是功利态度，三是审美态度。

先看认识态度。一看见青松，就问：这是什么树？然后根据自己的知识，或询问同行的行家，或查询口袋中的词典，知道了这是松树。对于一般人，知道这树的名字就够了，他又认识了一种树，以后还可以教别人认。对有求知欲的人来说，不但要从大的方面知道松科属乔木，属植物，属生物，它由哪些生物分子成



图 3—1 青松

分构成。还要从细的方面知道这松属于我国松科现存的 10 属 84 种中的哪一属哪一种。这还是属于西方科学知识体系，如果是中国古代知识体系，松不但属植物，还属五行中之“木”，它与所有属“木”的事物，如色彩中的“青”，乐音中的“角”，味道中的“酸”，内脏中的“肝”，五官中的“眼”都有内在的本质联系。如你肝脏有病，采用气功治病，对着树木做气功比不对着树木做，效果就好得多。如你眼睛

有病，中医开一药方，内有猪肝二两作为药引，肝有益于眼。在原始文化中，松和其他树一样，都是有灵的。松精柏怪，有其在整个神灵系统中的特定地位和变换法则。认识态度，一言以蔽之，只是想知道：这是什么？它要获得的，是关于对象的知识。

再看功利态度。一看见青松，就想：这种树如此材质，主体树干适合于做家具，虽然没有楠木、白木高贵，然而价格上有更大的竞争性；枝干可以做铁路枕木、工业原料，近来正是价格看涨；松果可以榨油，其用途正在得到广泛开发，前景看好。另外，这一片青松长在如是的一带好地上，适宜于开发出来做旅游区，算一算它可能适合哪些人群的趣味，吸引哪些地区的人在哪个季节来游玩，其年收益大概在几位数。功利态度，一言以蔽之，只是想知道：它有什么用？它要获得的，是关于对象的实用价值。

最后看审美态度。一看见青松，不管它叫什么名字，是松是柏叫杨叫柳……也不管它有什么用，做床做柜变原料搞加工……只感到它形状挺立，枝干遒劲，针叶如盖，油油绿绿，深浅如染。一种松味，淡淡闲闲，若有若无。微风徐来，松叶作响，音韵天成……审美态度，一言以蔽之，只关注对象呈现给主体的形象本身。“形象”在现代汉语中，对应于西文的 image，容易被误解为视觉形象，在古代汉语中，“形”强调实在的视觉外形，“象”则重在外形形成的效果，合形与象的形象，是形、色、声、味、态的统一体。

对同一事物，主体可以有至少三种态度：认识态度、功利态度、审美态度；反过来，说明同一事物至少有三种属性：知识属性、实用属性、审美属性；同时也说明了三种属性的人类学基础，知识在于物的物理性，实用在于物的可用性，审美在于物的形象性。谈论这个问题之初，其背景是我们对美是什么尚未弄清楚，又未加定义地引出“审美态度”中的“审美”，进行到

现在，已经可以这样说了：

(1) 人常用“美”这个词，从学术严格性的角度，比较物的各种情况，用在物的形象性上时，最适合这个词的性质。

(2) 人常用“审美”这个词，从学术严格性的角度，用“审美态度”来指对物形象性的观赏，最适合这个词的性质。

基于此，可用物的形象性来初步地规定美了。这个初步规定并不是回到美是事物的客观属性、形式，或典型的旧路上去，因为它不是像旧论中只用一种属性，或只把人引入一种属性的思考，而是用多种属性来描述事物，这样就把“美是物的形象性”的思考引入一个新场地：(1) 美是物的形象性是在与物的物理性和有用性的比较中出现的，三者各不相同，从而使形象性有了不同于其他二者的独特维度，有了自由展开的可能。正是在这里，美将得到进一步的规定。(2) 美是物的形象性既有自由展开自己的向度，又与物的物理性和可用性等处于同一物中。含有多种属性于整体中的事物，其形象性是如何脱离其他属性而展开自己的呢？这种脱离是如何可能的？脱离之后是怎样展开的？展开的结果是怎样的？正是在这里，物的形象性才开始真正通向美，美才获得了自己的真正规定。

从比较认识、功利、审美的三种观看中，已经引出了物的三种属性的初步规定，人以哪一种态度去观看事物，事物的哪一种属性就向人呈现出来，反推回来，事物的哪一种属性向人呈现，是与人用哪一种态度去看密不可分的。在这一意义上，事物形象性的呈现，离不开人的审美态度，也就是说，事物之所以不以知识性的一面，不以实用性的一面，不以其他方面现出来，而仅以形象性的一面呈出来，完全在于人的审美态度。这里，已经涉及到了由美学揭示出的人（主体）与物（客体）的一种特殊关系：虽然事物形象性的一面是其固有的，但只有当人用审美态度去看它的时候，它才展现出来。这里，可以初悟美学的一个谜，何以美学老是要引入主体的研究，老是屡兴审美心理浪潮，这里，可以理解美学史上有人说的“美在于美感”，也有人说“美等于美感”。详细的推理应该是：

第一，物是多种属性的统一，其中包括形象性，只有当人以审美态度去看物时，物的形象性才得以呈出。

第二，物的形象性是物固有的，有形象性的物并不是美，只有物的形象性脱离物的其他属性呈现出才是美，一棵有形、色、味、声的松树并不就是美，只有松树的形、色、味、声脱离松树的其他属性而以其形象性本身呈现出来时，才是美。

第三，形象性之所以能单独地呈现出来而成为美，是审美态度的结果。审美态度是美感的主动性突现。因此仅从这一角度看，也可以说审美活动使物成为

美，是美感使物成为美。由于物本身不是美，物的形象性本身也不是美，只有在美感中，物的形象性，因为脱离了物的其他属性，而成为美。也就是说，在现象上，只有美感出现，美才出现，反过来，只有美出现，美感才出现。实际审美活动中，可以美先出现，也可以美感先出现，一个出现必然引起另一个出现，因此孰先孰后无意义，忽略其非本质的先后；就其本质性而言，可以说，美与美感同时产生，也会同时熄灭。正是这种美与美感同时性和共存性的事实，成为“美等于美感”的基础。

这里，我们暂时修改了美学史上关于美等于美感的内容。美等于美感，这是20世纪初审美心理学各流派的共识。写了《美学》（1902）等著作的克罗齐提出的直觉理论，出了《美与丑》（1897）的浮龙·李和出了《审美欣赏》（1902）的谷鲁斯等倡导的内模仿理论，著了《审美教育原理》（1905）的闵斯特堡主张的抽离理论，发表了《作为一个艺术要素和美学原理的心理距离》（1912）的布洛提出的心理距离说，拥有《空间美学与几何学》（1897）、《论移情作用》（1903）、《再论移情作用》（1905）的立普斯推出的移情说等，都从不同的角度共同论述了美即美感命题。他们都是从主体方面进行论述的。从历史的角度看，在美的本质已被悬搁和批判的氛围中，他们要从主体心理方面重找美学的基础。现在将其思路归纳如下：

在壮美的罗浮宫前，在秀丽的莱茵河畔，有的人已经陶醉了，有的人却无动于衷，有的人甚至讨厌这些景致。谁都有与此类似的体验。因此，任何客体，只有你感到它美，它才美。它美，并非它本身美，而是你感到它美，美实质上就是美感。美感不仅意味着一个主体，而且也意味着一个客体，感就是对某物之感，不过，对于审美心理学诸流派来说，重要的不是在于对物之感，而在于感物时，是什么因素使这感成为美感。这个因素当然不可能在客体上面去找，如果这个因素在客体上面，那么就应永远使人感到它，不会一会儿美，一会儿不美，这人感到美，那人感到不美。这个因素只能在主体心理找，这个存在于主体的因素不能是带个人性的，而必须是普遍的，是对一切人都有效的。这种心理因素，谁有了它，谁就可以感到美，而且谁愿意，谁就能够获得它，这个因素，就是美感的本质，也就是美的本质。美感等于美。不过，这个因素究竟是什么，各个流派说的又是不一样的，这就是前面提到的距离、抽离、直觉、内模仿、移情。

现在，我们把偏重于从主体心理立论的美即美感转到主客体关系上来，即把审美心理学问题转为审美现象学问题。接上前面的逻辑思路，审美态度使物的形象性单独地呈现出来。审美心理诸流派的理论正好可以用来对审美态度进一步细说，进而对整个美感过程细说。朱光潜在20世纪30年代出版的《谈美》中就曾

把距离、直觉、内模仿、移情组织成了一个完整的美学理论体系。70年后的今天，西方美学的进展，中国古代美学精华的发现，使我们可以从多方面的争辩中重审审美心理学诸流派的理论，将其合理部分，结合现象学美学、格式塔美学、中国古代美学等多种美学资源，从具体的审美现象中探求美。

前面，我们从三个规定去把握“美”：一是美关系到物的形象性，但不是物的形象性本身，而是形象性的独立呈现；二是美依赖于美感；三是美与美感是同时共在的。这三个规定有一种逻辑递进关系。这种方式，是为使美以大家都能懂的方式呈现出来，但这种呈现只是初步的规定。下面，我们将以审美心理学流派的几个重要概念为主线，同时吸收世界众多美学资源，对美进行新呈现和新规定。

第二节 美与美感，基于心理距离

人面对物，物的形象性之所以能脱离其他属性而呈现出来，是由于人用审美态度去看的结果，这审美态度就是心理距离。“心理距离”一词，强调了主体方面，在审美心理学流派中，被认为是一个纯心理的内容，但它实际上包含了主客两方面的内容。主体的心理距离，其目的是朝向客体的，即朝客体的形象性呈现的。因此从主客体的两个方面，更能揭示出心理距离的实质，也更能使美得到真正的呈现。

（细讲之前，需要交代一个语言的误会。在汉语中，客体与对象似乎有一些差别，好像客体是客观存在，而对象是主体的对象，因此，有人把审美客体和审美对象分开来讲，但在英文里，客体和对象是一个词 object，审美客体就是审美对象。客体只能是主体的客体，没有主体，就无所谓客体；对象只能是主体的对象，没有主体，也无所谓对象。因此本书为了行文的语感，一会儿用对象一会儿用客体，其意为一，都是 object。）

心理距离，首先是指主体的心理活动。人是多种属性的统一，有认识、功利、审美等多种属性。心理距离，用一个现象学的术语，就是人把自己心理中的其他属性暂时“悬搁”起来，或者用另一个现象学的术语，把心理中的其他属性用括号括起来，只剩下审美属性。（现象学加括号的大意义是自我把我的个人性、阶级性、时代性、民族性、文化性统统括起来，使自我回到无一丝一毫个人性等偏见和局限的“纯粹的自我”，这里暂把它用于审美的小意义。）正是心理距

离这种加括号的现象学悬搁，使人（主体）在这一时刻成为审美之人（审美主体）。心理距离的加括号，用普通的心理学术语来说，就是人专心凝神于某一方面，而忘记其他方面；用中国古人的话来讲，就是“虚静”，虚静从老庄开始，就有由人心返回道心的大意义，然而也有操作性的功能意义，如《荀子·解蔽》讲的“虚一而静”：“心未尝不藏也，然而有所谓虚，心未尝不两也，然而有所谓一，心未尝不动也，然而有所谓静。”加括号和虚静是心理排除其他属性，保持一种属性的功能，这种持一守一的一心一意可以用于任何朝向，哲学的、神学的、科学的……当然也可以是美学的。现象学美学就是通过加括号而进入审美的本质直观，中国人无论是审美欣赏还是艺术创造，都强调虚静的作用：

无事在身，并无事在心，水边林下，悠然忘我，诗从此境流出，那得不佳！（徐增《而庵诗话》）

乃知点墨落纸，大非细事，必须胸中廓然无一物，然后烟云秀色，与天地生生之气，自然凑泊，笔下幻出奇诡。（李日华《恬致堂集·书画谱》）

溯石楼，历雪堂，问津斜川之上。万虑洗然，深入空寂，荡元气于笔端，奇妙理于言外。（元好问《陶然集诗序》）

在这些话中，虚静都包含了两个内容。首先，排除一切心中所“藏”（先存观念）、心中之“两”（杂多思想），全然已无；然后，审美之境呈现出来。加括号和虚静用得最多和最好的就是美学朝向，但加括号和虚静更像专家们的特有智慧和操作技术，而布洛用心理距离来专论审美心理，“距离”一方面确能更突出加括号和虚静在审美运用上的特质，另一方面又使人很自然地进入审美态度。用布洛的经典例子：海上航行的轮船遇上大雾，船上的人知道船极有可能出事，担心焦虑着自己的生命安全，对身边眼前之景很少能产生美感；而岸上的人望着海上的船，在雾中时隐时现，显出一种平常少见的景观，觉得特别有诗情画意，美感油然而生。船在雾中是一样的，但船上人与现实利害太近，不可能产生美感，岸上人离现实利害很远，从而产生美感。距离使人（主体）成为审美的人（审美主体）。人是多种属性的统一，但在现实中，主要的是为生活而忙碌，因此，认识和功利构成了现实人生的常态，功利的人、认识的人是人的常态。在日常的生活和工作中，人并不要求、也不可能，亦无必要让自己成为审美的人，但人有在某些时候使自己成为审美之人的要求，这也是人之为人的本质必然要求。人在某些时候转为审美之人的条件，就是心理距离，就是加括号，而心理距离主要是与功利态度和认识态度拉开距离，加括号主要是对功利态度和认识态度加括号，在

采取心理距离和加括号之后，人的心由“虚”、“空”、“静”，而转为审美之“一”，人之心灵和感官都由此而成为审美的心灵和感官。清代李渔说：“若能实具一段闲情，一双慧眼，则过目之物，尽在画图，入耳之声，无非诗料。”（《闲情偶寄》）这“闲情”，就是与平时人生忙碌拉开距离之闲适心情，这“慧眼”就在把功利和认识打算都括起来之后的审美之眼，用审美之心体物，用审美之眼观物，物的审美方面自然向人呈现出来。倘若没有距离和加括号，人虽看物，也看见了物，但就是看不见美。清人袁枚诗云：“鸟啼花落，皆与神通，人不能悟，付之飘风。”现实中的多少美不也就是这样被人一次次地错过了吗？不对日常俗心采用心理距离，不把日常感受括起来，人未转化为审美之人，当然也无法感受到美。苏轼（图 3—2）《记承天寺夜游》讲的也是这类意思：

元丰六年十月十二日夜，解衣欲睡，月色入户，欣然起行。念无与为乐者，遂至承天寺，寻张怀民。怀民亦未寝，相与步中庭。庭下如积水空明，水中藻荇交横，盖竹柏影也。何夜无月？何处无松柏？但少闲人如吾两人者耳！

只有当苏轼与张怀民两人在月夜的美感（乐）追求中，转成审美的“闲人”，具有了“闲情”、“慧眼”，月之美、柏竹之美才呈现出来。



图 3—2 苏轼

现在我们可以对心理距离使人（主体）成为审美之人（审美主体），及其结果做一逻辑简括：

（1）心理距离/加括号/虚一而静，意味着人（主体）从自身的复杂性中摆脱出来，与内部的各种需求、欲望（功利的、认识的……）拉开距离，成为纯粹审美的人（审美主体）。

（2）主体的变化使现实事物（客体）本来与人（主体）十分丰富的关系，变成只剩下审美关系。

（3）其结果是客体的所有非审美属性也被括起来，拉开了距离，只向主体做纯形象外观的呈现，使物（客体）成为美（审美客体）。

这逻辑三点意味着，心理距离的功能是双向的，人（主体）自身把自己的功利态度、认识态度及一切非审美态度加上括号括起来的同时，也就把物（客体）的功利属性、认识属性及一切非审美属性也加上括号括了起来。人（主体）与物（客体）就在一种

审美关系的场效应中呈出，人成为审美主体，物成为审美对象。这里三种“成为”——人成为审美主体，物成为审美对象，主体与对象的关系成为纯粹的审美关系——都是审美现象学中的“完形转换”。

这里给人一个印象，好像现实物成为审美对象，纯粹是主体采用心理距离进行加括号的结果。其实，现实事物之能成为审美对象，是有自己的客观根据的。距离，本就是使事物成为审美对象的内在原因。事物离现实功利越远，就越容易引起审美知觉。现实中，自然事物就比社会事物更易引起审美兴趣。青山白云，彩霞流水，春花秋月，易牵诗情画意；商店橱窗、街头广告，雄赳赳的警察，身披白衣的医生，容易使人起实用反应。这与事物本身与现实功利的距离远近相关。社会里，物比人更容易引起审美兴趣，一种物品无论你怎么看都可以，而人，多看两眼别人就会对你有意见，自己也觉得不礼貌。这也是与物和人与日常功利距离的远近相关的。你沿着河边散步，岸上的人、树、房也许不会引起你的欣赏兴趣，但这些人、树、房在水中的倒影往往引发人的审美情感，倒影像天然形成的括号，使物象完全与实用世界拉开了距离，成为纯粹的形与色的世界。现实中房舍檐头上的瓦当，引起审美欣赏的情况就是不多，秦汉的瓦当，现代人很容易用审美的眼光去打量，它已经与当年的房舍完全脱离了联系，时间距离形成了天然的括号，使它作为纯粹形象的呈现。同理，现实中的人物、事件、活动，你参与其间，是不能采用审美态度的，而时过境迁，它们作为与现实实用无关的东西在回忆中浮现的时候，往往成为审美对象。现实中各种人和事、物与景、行动、事件、心理……在艺术里成为审美对象，也是由于一种客观的距离的作用。

因此，正确地说，距离是事物成为审美对象的内在因素之一，也是人成为审美主体的内在因素之一。在现实审美中，往往是人先由心理距离而成为审美主体，由于人已带着欣赏的目的来看待事物，已经距离化、加括号，成为审美主体了。这种距离化了的主体要求距离化、加括号的客体，要求审美对象。因此，其表现形式就成了与审美主体不和谐的现象事物在审美主体的作用下，也距离化、加括号，成为审美对象，达到与审美主体的一致。从这一现象的视点来看，可以描述为，审美对象从心理距离中产生。但也有不少时候，是事物先成为审美对象：窗外突然传来小鸟的叫声，一声，两声，三声，断续有致，高低韵长；岸上白墙黑瓦静静地倒影在绿水中，微风暗起，玉影轻摇；收工了，农人荷锄而归，披一身晚霞，不知谁哼起了乡土的歌谣……这些时候，物象突然以审美的形式展示出来，而人也一瞬间从现实的经验中顿留下来，失落在美感的恬静里。人在审美对象的作用下，成为审美主体，达到了与审美对象的一致，主客一道形成了一

次审美现象（事件）。

客体转换在前的审美现象是以电光石火似的迅速发生的，从理论上说，它仍有逻辑上的三段：一是物（客体）成为审美客体；二是在审美客体的刺激下，人速发心理距离，成为审美主体；三是主客以审美主体和审美对象的角色一道进入审美事件。这里需要解释的是，既然审美是主体的客体，只有在主体的观照中，它的形象性才能以独立的形式呈现出来，那么，在主体产生心理距离，成为审美主体之前，客体成为审美客体是如何可能的？答曰：审美客体的物质承担者是客体的形象性，审美主体的物质承担者是主体的感官，客体的形象性虽然在内容上有多种关联（作为知识、功利等等的识辨外形），但是这些关联是与主体的理性对接的，而客体形象的直接对应者，是主体的感官；如果感官不通过理智，那么，它直接感受到的是客体的形象本身。而客体成为美，就在于不与客体其他内容相关的形象本身。因此主体在未产生心理距离成为审美主体之前，仍有可能在短暂的时间中，未进行理性思考时，在客体形象的强刺激下，只感受到客体的形象，并由于这形象的强烈迅速产生心理距离，在主体成为审美主体后，维持了客体的纯形象呈出，继续成为审美对象。

现在，我们已经可以对美如何在具体的审美现象产生上做一个小结了：

(1) 物（客体）本有成为美（即成为主体的审美对象，即物的形象性以独立方式呈现出来）的内在能力，而在审美现象（或事实、事件）中，这种能力成为外在现实。人（主体）本有感受美（即成为对象的审美主体，即人之心成为纯粹的审美之心，人的感官成为纯粹的审美感官）的内在能力，而在审美现象（或事实、事件）中，这种能力成为外在现实。

(2) 审美事件的发生，其最关键的质点，是主体心理距离的作用。其表现形式为二：一是主体通过心理距离成为审美主体，然后使对象成为审美对象，主客都成为审美之体，达到审美事件的正式开始；二是客体首先成为审美对象，刺激审美主体产生心理距离，使主体成为审美主体，主客都成为审美之体，达到审美事件的开始。

(3) 在主客向审美主客体的转化中，无论主体转化在先，还是客体转化在先，心理距离都是使审美转换得以完成的最基本和最重要的“关口”，审美是人的活动，主体在先，通过心理距离而使主体成为审美主体，必然会使客体成为审美对象。客体在先，如果不能使主体产生心理距离，主体无法成为审美主体，客体的形象性马上就会转化为其他非审美的外形，审美事件无法产生。因此，可以说：审美事件基于心理距离。

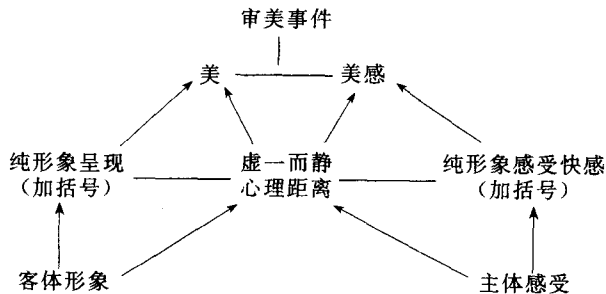
(4) 心理距离的具体内容和过程：一是现象学加括号，既把主体的非审美属

性括起来，也把客体的非审美属性括起来；二是主客体双向加括号的结果，是主体的虚静，即主体心理转换的完成；三是主体心理转换完成的结果，是主客体双方的完形转换，即主体成为审美主体，客体成为审美客体，达到审美事件的开始。

(5) 主客体成为审美之体是为了进入审美事件，只有在审美事件中，主客体才成为审美之体，主体才感到美感，客体才成为美。主体的美感与客体的美都是在审美事件中出现的，当主体有美感的时候，正是客体呈现为美的时候，反之亦然，当客体是美的时候，正是主体感到美感的时候，美和美感是同时出现的。美与美感的共时、共生性是审美现象的基本特征。

(6) 美与美感的同时共生性可以表述为：美并不仅是客体的形象性，而是客体的形象性加上主体的美感，美感也并不仅是主体的愉快，而是主体的快感加上客体的美。列式为：美=客体形象+主体的美感；美感=客体的美+主体的快感。

美的难以形求，难以实指，难以言说，就是从这一复杂关系中产生的。美与美感既是有分别的，又是纠缠在一起的。在审美事件中，人说：“真美啊！”既是指客体的美，也是指主体的美感。但是我们还不能说美就是美感，二者分别由客体和主体在心理距离中的演化而来，其各自的理路是清楚的，其还存在区别也是显然的。我们可以说美基于心理距离，也可以说美感基于心理距离，但还不能说，美=美感。这样对整个由心理距离所产生的审美现象不能有一个言简意赅的概括。为了概括，现在还不得不引入一个既照顾到美，又照顾到美感的概念：审美事件。这样我们可以画出审美现象学的基本图表：



用“审美事件”虽然在此节解决了照顾主客两方面的问题，但在总体目标上，却偏离了本节的主题。这意味着，或者本章主题本就有错？这里先不怀疑主题思想，而进行一下微调来使本节的概括符合主题思想，这微调就是对“美”进行一下新规定。“美与美感，基于心理距离”包含两个不同层次的两种含义：一

是客体因心理距离而呈现为美，二是整个审美事件因心理距离而产生。第一含义是偏于对客体做纯客观存在的假定，它只是说明了审美事件中的一部分情况，即客体方面的情况。第二含义是对整个审美事件的说明。第一含义乍一看来，很清楚，仔细一想，不全面；第二含义，乍一看来，太含混，仔细一想，既全面又清楚。审美心理学诸流派之所以认为美=美感，其理论好处即在于此。因此在美的两种不同层次的规定中，本节更应使用第二种规定，美即审美事件。

美基于心理距离在专为审美目的而生的艺术中，是最明显不过的了。电影院、音乐厅、美术馆、阅览室的门，就是一道标志明显的“距离符号”，它清楚地提醒人，你是去看电影、听音乐、赏绘画、读小说，它让你与现实功利、科学认识拉开距离，把各种非审美的意识暂时用括号括起来，进入美（审美事件）。各门艺术的物质媒介本身，也是一道标志鲜明的“距离符号”，绘画以其画布和颜料，电影以其屏幕，音乐以其乐器和音响，文学以其白纸黑字，清楚地提醒人，不是处理现实、与世俗生活打交道，而是在欣赏艺术，要把各种非审美之心用括号括起来，只以审美之眼去看，审美之耳去听，审美之心去感受、去思想、去体悟。

中国古代建筑中的门、窗、栏、廊所起的作用，也是心理距离。

在这一节中，我们有了关于美的两个初步规定：一是美=审美对象，它是与美感=审美主体相对应的；二是美=审美事件，它包括美（客体）和美感（主体）于其中。由于心理距离只是美产生的初始条件，因此，从心理距离对美的规定，也只是一种初步规定，随审美事件的进展，还会对美做进一步的规定。

第三节 美与美感，呈现为直觉形象

美，是客体的纯形象性的呈出，这种纯形象的呈出只有在主体的审美态度上发生，只有在主体的审美知觉中才能出现，因此，美=客体纯形象+主体审美知觉。这个规定是对现象学美学家杜夫海纳对审美对象定义的化用，但这种表述方式略烦琐，需要细解。比较起来，化用克罗齐的直觉论更为简明。由心理距离产生的主客体双方加括号的结果，就是客体形象成为主体直觉中的形象，简言之，成为直觉形象。

什么是直觉呢？

克罗齐（图3—3）这位意大利美学家认为，直觉是认识的初级阶段，概念



图 3—3 克罗齐

是认识的高级阶段。两阶段有各自的对象世界，直觉产生个别意象，概念产生普遍概念。这显示了直觉的两个特点：一是个别的具体意象；二是还没有上升到概念，与概念没有关系的意象。直觉意象具有尚未为概念和实用系统把握和规范的原初的直接性和鲜活的感性。对美来说，无须上升到概念，上升到概念就是非美的逻辑之物了。另一方面，克罗齐又把直觉区别于感受，“在直觉线以下是感受，无形式的物质，这物质究其单纯的物质而言，是心灵永远不能察觉的，心灵要察觉它，只有赋予它以形式，把它纳入形式才行”^①。直觉是一种形式把握。这种形式把握既不同于

简单的感受，也与概念无涉。

法国哲学家柏格森则把直觉看成是最高的认识。它是对由现实的功利目的而来的概念系统的超越，它破除了把现实简单化的实用目的，清除了把事物作为功利主义的象征符号。直觉让我们直面事物本身。对柏格森来说，直觉不是还未上升到概念的认识，而是挣脱了概念系统的人为限制，达到了对客体本真的提示和主体的解放。

从两人的理论，可以进一步进行美学方面的解说。直觉是彻底地拒斥概念（加括号）之后，主体经过完形转变成成为审美主体后的感受，这不是一般的感受，而是审美主体的直觉。直觉还未上升到概念，可以说明审美向非审美的转化；直觉是对概念的超越，可以说明非审美向审美的转化。主体成为审美的主体，也就是成为具有直觉的主体。和心理距离理论一样，直觉理论是从主体立论的。因此，按本书逻辑，像对心理距离说一样，我们把直觉理论从审美心理学转入审美现象学，从偏重主体转入主客体的相互关系。现在，我们回到本节的理论原点：心理距离对主客双方加括号的结果，是产生直觉形象。

直觉形象，包含了主客体两方面的内容。从客体方面讲，客体以纯形象呈现出来，这纯形象只能在向审美主体呈现，只能是在主体的美感，也就是直觉中才是可能的，因此，客体形象成为美，也就是成为直觉形象。因此，上一节的关于美的公式可以进一步补充为：美=客体形象+主体美感=直觉形象。

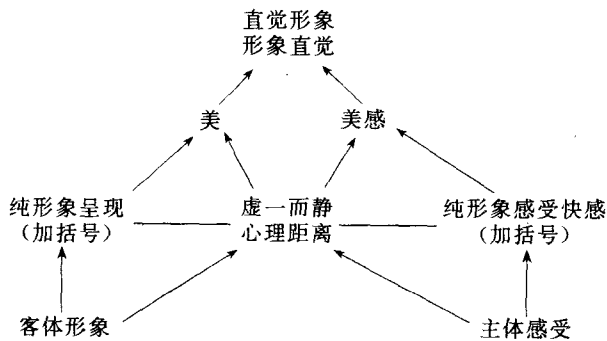
从主体方面讲，主体成为审美主体，意味着主体面对着一个做纯形象呈现的

① [意] 克罗齐：《美学原理·美学纲要》，第1版，11~12页，北京，外国文学出版社，1983。

客体，主体的美感只能是对一个审美对象，即呈现出纯形象的客体之感，因此美感本身就意味着是对形象的直觉，美感就是形象直觉。因此，上一节关于美感的公式可以做进一步补充：美感=客体的美+主体的快感=形象直觉。

形象直觉与直觉形象就是一回事，一个强调的是主体，是主体直觉中的形象；一个强调的是客体，是客体形象呈现在主体直觉中。二者都是主客观的统一。这样，实质变成了：美=直觉形象=形象直觉=美感。

这样，上一节中，“美”偏于客体，不能解说以心理距离为关枢的整个审美活动，只要引入“审美事件”一词来表述审美现象学的情况就可以避免了，其图表就可以变为：



直觉形象就是审美对象，但避免了说“审美对象”一词时容易等同于纯粹客观对象的流弊，而是鲜明地突出了它一定是与审美主体不可分割的，是直觉中的形象。客体的形象不一定是美（审美对象），它完全可以只是知识的外观，政治的象征，功利的符号；直觉形象则必定是美的，它是在审美之心和审美之眼观照中的形象。

形象直觉就是美感，但它避免了说“美感”一词时容易等同于纯主观性的流弊，而鲜明地突出了它一定是与审美对象不可分割的，是客观化了的，有着对象纯形象的直觉。只说“美感”很容易混淆于快感，经常被混同于认识的、功利的、政治的、口腹的等非审美快感，就在于它没有联系到审美对象，而形象直觉则必然是对一个对象形象的直觉，必然是真正的美感。

在形象直觉中，美与美感的同一性呈现出来了，美不等于美感，是对的，它是就其来源、载体的不同而说的；美等于美感，也是对的，它是就审美的特质而说的。只有坚持美不等于美感，才能对美有一个清晰的逻辑解说；只有明白美等于美感，才能洞悉美与客体和美感与主体的辩证关系。

心理距离是美产生的条件，在心理距离中，可以看到美和美感如何分别从客

体和主体中产生，又如何纠缠在一起。直觉形象则是美的形成。在直觉形象中，美和美感已经浑然一体了。美，呈现为直觉形象：

蝉噪林愈静，鸟鸣山更幽。（王籍《入若耶溪》）

大漠孤烟直，长河落日圆。（王维《使至塞上》）

疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏。（林逋《山园小梅》）

更阑静，夜色衰，月明如水浸楼台，透出了凄风一派。（《焚香记》）

以上形象，都是客体的纯形象的呈现，不导向认识，无关于功利；又都是向主体直觉呈现的形象，是在主体的直觉中的形象。王籍的诗写的是以听觉为主的直觉形象；王维的诗写的是以视觉为主的直觉形象；林逋的诗是视觉与嗅觉相映生辉的直觉形象；《焚香记》这段曲写的是听觉、视觉、肤觉交织一体的直觉形象。从这组诗曲中，不难体会：直觉形象即美即美感。明人沈周《听蕉记》也是关于直觉形象的生动说明：

夫蕉者，叶大而虚，承雨有声。雨之疾徐、疏密、响应不忒。然蕉何尝有声也，声假雨也。雨不集，而蕉亦默默静植；蕉不虚，雨亦不能使之有声。蕉雨故相能也。蕉静也，雨动也，动静戛摩成声，声与耳又相能而入也。迨若匝匝，剥剥滂滂，索索淅淅，床床浪浪，如僧讽堂，如渔鸣榔，如珠倾，如马骧。得而象之，又属听者之妙也……

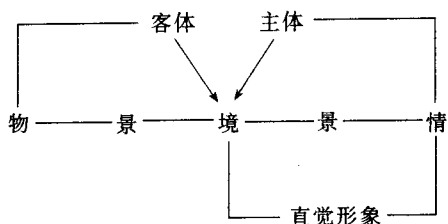
雨打芭蕉，产生一种特殊的音响效果，这特殊的音响效果是在听者（一个已经由现实之人转为审美之人）的耳（直觉）中出现的。听者之妙（直觉），是直接以雨打芭蕉产生的特殊的音响为对象的。没有听者，雨打芭蕉不能成为直觉形象（美）；没有雨打芭蕉，听者也不能得到形象直觉（美感）。因此，（雨打芭蕉）美=直觉形象=美感（听者之耳）。

在《听蕉记》中，还包含着对直觉形象的具体言说：一是客体物象包括芭蕉与雨的契合，构成客体的整体形象；二是客体的整体形象与主体听觉结合，形成直觉形象。第二点现已是熟悉的了，第一点却似乎属于直觉形象的前阶段，但理解第一点有助于从一个更宽广的范围来理解直觉形象，而对此讲得较好的，是中国美学中的“意境”理论。

在意境理论中，客体形象有两个概念：物与景，物是单体之物，景是两个以上的单体之物形成的整体，如《听蕉记》中芭蕉与雨的组合。作为整体性的

“景”，有两种含义：一是诸事物自身的天然组合。它们的高低远近，形、色、声、味的客观关系；二是物象在主体知觉中的组合。第二种含义虽然有了一个主体视域，如带着各自的形、色、声、味的高低远近诸物合成怎样一种“景”，是与特定的知觉位置和主体状态相联系的，但这种与主体状态内在相关的“景”仍然被指认为客观之景。因为“景”不含主体的个人性主观因素，而是只就一个纯知觉处某一位置，客观诸事物必然向主体形成此种远近高低、形色声味的组合。主体换成任何人，这种组合关系不变。因此，景强调的是事物组合的客观性。对客观之景在知觉的主动性中向主体呈现，意境理论用“境”这一概念。境，本义是界、域，用于形象，指一个范围内的独自的形象世界。境，因佛教而成为中国文化的重要概念。境，是由人的眼、耳、鼻、舌、身、意（六根）去感受外界的色、声、臭、味、触、法（六境）而产生的；境是客观之景因主体的观照而产生出的而且只与主体相接而生之境。境，用主体知觉给客观之景划了一个界围，主体进入客体，主体的知觉界围就是客体的进入境中的界围，客体进入主体知觉，客观之景成为知觉之境。境是主客观的合一。正像现象学的本质直观不仅用于美学，也用于其他方面，佛学之“境”也是不仅用于美学，还用于其他方面，但中国美学的意境理论，将“境”用于审美，境就成了包含主客体于其中的孤立绝缘（对非审美因素加了括号）的直觉形象。由西方美学来的“直觉形象”一词，虽然用直觉来限定形象，但除了“直觉”让人知道形象进入主体直觉，在直觉中出现之外，没有突出直觉形象与客观形象的差异，而中国美学用主客合一之“境”来区别客观之“景”，让人鲜明地感到二者的差异。明人祝允明在《送蔡子华还关中序》中说：“身与事接而境生，境与身接而情生。”第一句讲境是主体（身）与客体（事）结合的产物，即现实之景经主客的相互作用而成为审美之境，我们已经清楚；第二句则讲主客合一之境产生后的情况，境在主体直觉中还会发生什么变化呢？主体（身）继续在境中起作用，“情”产生了。这就进入了审美的另一阶段，是下一节要讲的内容。不过，在进入下一节之前，先把意境理论讲完，意境理论既是对下一节内容的一个铺垫，又是对直觉形象理论的最后完成。作为主客合一之境是一个边界，境的一边是客观之景，客观之景进入审美之境后，在主客合一上，虽然有了审美上质的转变，但仍以景的形式呈现，仍是景，是境中之景，同时主体产生了情，就构成了境中情与景的关系。中国美学自唐宋以来直到明清大量讨论的情景问题，都是境中的情景问题。因此意境理论可作图如下：

要补充一点，境中之景虽然已在主体直觉之中，但只有在艺术作品中，才与现象之景有质的区别。中国美学的情景理论，几乎都是讨论艺术审美之境，而在现实审美中，境中之景却与现实之景有一种丰富的辩证关系。下面就讨论直觉形



象的进一步发展。但对直觉形象做几点规定来结束本节：

(1) 直觉形象，相当于中国美学的“境”，是主客体的统一；但不是一般的主客体统一，而对主客体做审美转换，并完成了这种转换，从而是审美主客体的统一。

(2) 直觉形象是主体直觉中的形象，有了直觉形象，就有美，也就有美感；没有直觉形象，就无美，也无美感。

(3) 直觉形象是一种完形形象。什么是完形？这正是下一节的内容。

第四节 美与美感，表现为内模仿和移情

心理距离是客体成为审美客体和主体成为审美主体初始条件，但它并不能保证主客体自身的转换、从审美主体促成客体的转换或者从审美客体促成主体的转换，能够无阻地成功。直觉形象则是主客体完成转换的标志。在心理距离中，虽然主客在审美的场效应中走向审美的同一性，但主客体的分别和差异还是明显的。在直觉形象中，主客已经浑然一体，直觉虽有，但已直觉到了形象，形象虽存，但已是直觉中的形象。由于直觉，形象成了审美形象（美），由于形象，直觉成了审美直觉（美感）。这种合一，还很笼统。具体地讲，深入地讲，这种合一是怎样进行的呢？在中国美学中，其机制，是审美主体之情与审美客体之景开始的审美对话：“目既往还，心亦吐纳……情往似赠，兴来如答。”（刘勰《文心雕龙·物色》）其现象，是什么“景中情”、“情中景”等。在西方美学中，就是内模仿理论、移情理论和完形理论。西人的特点是讲得细，因此，本节借鉴以上三种理论和概念来构成主线，参与其他美学资源进行一种新的言说。先说明一下，既然是在直觉形象之境的前提下论说，这“境”就是一种整体性质的完形转换，既然“境”意味着完全进入审美之境，那么在其中，一切实体和相关术语，

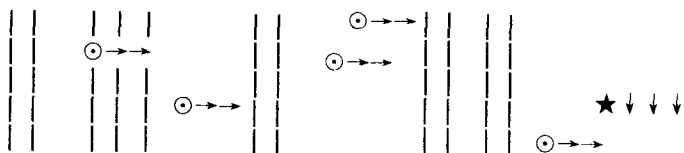
如“主体”、“客体”，主体的“感觉”、“知觉”、“情感”……客体的“物”、“景”、“形”、“色”、“声”、“味”……都不言而喻地是审美的了。

在审美直觉中的形象，被知觉按照多种方式加以组织，这里且举三种完形心理学方式。(1) 分离方式。一处风景，房、树、路、人、天空等，本来是在主体以视觉为主的知觉中，以焦点透视和散点环视的方式，作为一静的或者动的整体观照的，但知觉总是可以把这些物象分离为不同的层次，然后将之组成一个等级排序：

枯藤，老树，昏鸦。
小桥，流水，人家。
古道，西风，瘦马。
夕阳西下，
断肠人在天涯。(马致远《天净沙》)

散曲中，物象被分离为明显的不同层次，缠绕在老树身上的枯藤与老树明显地区分开来，老树上昏鸦也明显地与老树区分开来……区分是按照知觉主体的意向进行的，区分后的组合，也是按照知觉主体的意向进行的。曲中，一幅完整的流动景致，按照三大类进行组合，藤、树、鸦一类，桥、溪、房一类，路、马、人、风、夕阳一类。直觉形象中，主体对知觉中的客体进行怎样的分离，又进行怎样的重组，决定了主客体在各自性质的相互作用下，形成怎样一种美的情韵。正因知觉的分离方式不保证客体物象的纯客观性，才能形成直觉形象的审美性。

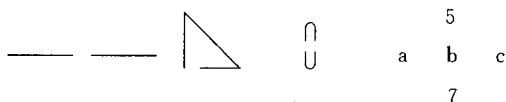
(2) 分类方式。在对客观对象进行观看中，那些相互之间距离近的物象，或在某些方面相似的物体，或其出现在时间上隔得很近的事物和音响，很容易被分归到一类，而被组织到一个单位中。同样，那些将一个面围起来的线，具有简洁性和连续性的轮廓线，朝向同一个方向，因而看上去似乎有相同命运的线，也容易被归为一类，不管它们本来是否一类。试看：



在图中，四个两条竖线，虽然隔得较远，还是会被认做同质的一组，同理四个 $\odot \rightarrow \rightarrow$ 隔得也远，仍因其同形被视为一组。而 $\star \downarrow \downarrow \downarrow$ 因为与一个 $\odot \rightarrow \rightarrow$ 相

邻，也可被认为一组。至于客观物象是否确是以这种方式分类的，并不重要。它们在知觉中必然要被组织成这种或那种方式。正因为知觉的分类方式不能保证客体物象的纯客观性，才能形成直觉形象的审美性。

(3) 完美方式。在对客观对象进行观看时，主体知觉有一种倾向，不自觉地要改变对象，将之完美化。在这种方式下，知觉在需要的时候，会放大、扩展对象适宜的特征；在需要的时候，也会取消和无视那些阻止或妨碍其完美的特征。例如，一个成 85 度或 95 度的角，其少于或多于 5 度的角，就会被忽略不计，从而被看成是一个直角；轮廓线上有中断或缺口的图形，往往会被自动补足，成为一个完整连续的整体；稍有一点不对称的图形，往往被看做对称的；即使那些不能在知觉阶段被加以有效纠正的不规则的图形（如圆、三角、正方形），也会被看成是一个规则标准的图形，或者由这些标准完美的图形而来的变形。例如，一段中间有一个缺口的线条，不是被看成本来就是两段前后相随的线条，而是同一线条的暂时中断；一个 abc 的英文系列中的 b，当与 5 和 7 相连，就会被认成是阿拉伯数字“6”。



正因为完美方式不能保证客体的纯客观性，才能形成直觉形象的审美性。

知觉三方式都表现出了，审美之“境”为什么不同于现实之“景”。审美之境中的主体与客体的关系具有特殊的方式。客体形象在知觉中会按知觉的方式“变化”，这种“变化”对客观形象的“不客观”，正是知觉活动的“客观性”，这正是审美之境里主客体相互作用走向合一的基础。

真正显示主客合一的是内模仿和移情。内模仿是指当主体面对客体的时候，人的知觉会按照客体的性质进行模仿活动。人面对 S 曲线的女神塑像进行欣赏时，不可能保持笔直身态，同样面对高耸的哥特式建筑进行凝注时，不可能弯曲自己的身体，因为高耸建筑必然使人模仿对象的向上耸立，但这模仿并不在形体上明显表现出来，而是一种内模仿。首先是视知觉随对象的形体做向上升腾的视运动，随视知觉同时进行的是身体运动，人在哥特式建筑前身体不自觉地挺立，就是身体内模仿的结果。内模仿的“内”强调的是在体内进行，意识不易察觉。但在节奏感较强的音乐中，身体会明显地随音乐摇动。审美心理学派主要强调身体运动中的肌肉运动，其实是身体中各个系统，内脏、分泌、血液等各部分共成一种形式。只是随不同客体的特点和个人类型的特点，内模仿的身体运动有的在

这一方面突出，有的在那一方面明显。浮龙·李举的一个例子，可以说明身体内模仿时较全面的运动：观看一个花瓶，眼睛注视瓶底时，脚就紧踩地上；视觉从瓶底向上移动时，身体也随之向上升起，看到瓶腰逐步扩大时，微觉头部有一种压力，向下垂引。瓶是左右对称的，两肺的活动也因而左右平衡；瓶腰的曲线左右同时向外突出，眼光移到瓶腰最初部分时，即做吸气运动；看到曲线凹入时，随即做呼气运动，于是两肺同时松懈起来，一直看到瓶颈由细转粗时，又微做吸气运动。瓶的形状还使观者左右摆动以保持平衡，左边的曲线把身体的重心移到左边，右边的曲线又把身体的重心移到右边。观看瓶的形象，身体各相关系统同时生一串极匀称的内模仿运动。“内模仿”这个词表明它的核心在身体运动上，但随着身体运动，同时产生一种相应的情感，模仿高大建筑时视角上仰和筋肉的升腾运动会产生相应的敬仰或敬畏之情。

对内模仿可以归纳如下：

(1) 内模仿是知觉——身体——心理的三位一体的运动，但以筋肉运动为主。突出筋肉运动，一方面使前面讲的知觉方式进一步深化，另一方面从身体到心理情感，使内模仿与移情理论联系起来。从心理距离、形象直觉到知觉方式，着重论述的都是美（美感）基于客体和主体但又不等同客体和主体，从内模仿开始，就指出了美感产生的物质载体——身体的内模仿。知觉活动引向审美，就是引向内模仿；同时又指出了内模仿的来源，即客体的客观形象。

(2) 内模仿讲的主体模仿客体，突出了客体的作用。这正好与前面知觉方式突出主体形成辩证关系。知觉方式强调对客体的改变，内模仿突出对客体的遵从与模仿。身体运动的性质是由客体的性质决定的。宏伟的景色，必然产生强式的内模仿，如古人登高望远：

仰观宇宙之大，俯察品类之盛，所以游目骋怀，足以极视听之娱，信可乐也。（王羲之《兰亭集序》）

天高地迥，觉宇宙之无穷。（王勃《滕王阁序》）

登万仞之崖，自然意远。（张怀瓘《书断》）

柔性客体，必然产生弱式的内模仿，如古人对荷花的吟咏：

江南可采莲，莲叶何田田。鱼戏莲叶间，鱼戏莲叶东，鱼戏莲叶西，鱼戏莲叶南，鱼戏莲叶北。（《江南曲》）

轻轻姿质淡娟娟，点缀圆池亦可怜。数点飞来荷叶雨，暮香分得小江

天。(完颜寿《池莲》)

南轩面对芙蓉浦，宜风宜月还宜雨，红少绿多时，帘前光景奇。(陈与义《菩萨蛮·荷花》)

以上两类，虽然没有从内模仿上谈，但可以感到，对不同的景致，其内模仿是完全不同的。

(3) 内模仿突出了主体与客体的动态联系。“写气图貌，故随物以宛转，属采附声，亦与心而徘徊。”(刘勰《文心雕龙·物色》)内模仿这种主客动态联系，本身就是审美表征。如果说身体模仿运动说明了何为美感，那么主客体的动态联系，则说明了主体(美感)和客体(美)的同一是怎样同一的。

内模仿的身体运动必然产生相应的心理情感，但这种情感产生之后，并不是停留在主体之中，而是把它投射到客体上面，使客体具有了与主体内心感觉到的情感。从这里开始，就进入了审美心理学移情理论论述的内容。

移情理论对移情现象有具体细分，移情之一，是给无生命的静止客体灌注以生命。当主体观照线条的时候，赋予它的，不仅是平衡、方向，还有投掷、抗拒、紧张、感情、意图、性格。比如书法中，“横，如千里阵云”，不动的线条就有了云的动感；“点，如高峰坠石”，静止的一点就有了巨大的力量；“竖，如深林之乔木；屈折，如钢钩；转折之势，如飞鸟空坠；棱侧之势，如流水激来”(卫夫人《笔阵图》)。这种运动感和生命感都是主体移情于对象后的感受。移情之二，是在对动物、植物和非生物的观照中，通过移情将之拟人化。在移情中，我们觉得高山似仁者，无言而长寿，流水如智者，欢快而温和，风在细语，树在低吟，“有情芍药含春泪，无力蔷薇卧晚枝”(秦观《春日》)。移情之三是心情外射，人把自己心中的情感，认为是客体具有的情感。一曲音响的流动，我们感到它是悲哀的或者欢乐的；一大片绿色，我们说它是宁静的，几团蓝色，我们说它是忧郁的。“平林漠漠烟如织，寒山一带伤心碧”(李白《菩萨蛮》)，伤心碧是李白移情的结果。“细看来，不是杨花，点点是离人泪”(苏轼《水龙吟》)，杨花成了泪珠，是苏轼移情的结果。移情之四，是把人的外貌当做内心表征的移情。“太尉神态高彻，如瑶林琼树，自然是风尘外物。”“见山巨源，如登山临下，幽然深远。”“夏侯太初，肃肃如入廊庙中，不修敬而人自敬”(刘义庆《世说新语》)。别人的内心也许并不如此，但我们观人外貌之时，移情于他，好像他就是如此。其实，移情不用分类，总之是把自己心中的情感移入对象之中，仿佛客观对象有了这种情感。从本书的观点，可以将移情归纳如下：

(1) 移情是以内模仿为基础的。它从内模仿的完结处开始，虽然表现为一种

主体的主动性，但主体把什么样的情感移入对象，是受对象的形象制约的。在蓝色中，人只会移入忧郁或宁静及其相似情感，在于主体观照客体时的身体内模仿只会产生这类情感；在红色中，只会移入或热烈、或欢快、或亢奋、或血腥暴力的情感，同样在于这类情感是由内模仿产生的。当然，主体面对客体可以有自己的一种潜在情感，只要这种情感不是处在非常时期，激烈得要向外冲泄，淹没一切，那么这种潜在情感，只会暗中决定主体观照对象时，会注意在客体中最与其相通的部分。如面对青山，因各人心情不同，可仰注其高耸之壮势，可近观其林木之幽致，可凝神于山石之嶙峋，可注目于花草之柔美。然而在与客体的交流中，因内模仿而生相应之情，再把这情移到客体之中。

(2) 移在客体上面的情感的性质总与客体自身的性质或性质的某方面有同质之处。这是在任何移情现象中都会看到的，细察上面所举之例，无不如此。

(3) 移情讲的是由主体移向客体，突出的是主体的作用。这正好与内模仿的突出客体的作用形成一种辩证关系。与内模仿一样，移情显出了美感的特殊载体和性质，有了主体的向外移情，主体就感受到了美感；有了情感的移入于客体，客体就成了美的客体。但这是冷静细析，对移情来说，只讲了理论原因，还未涉及现象结果。

(4) 移情是主客体的浑然合一。立普斯说：“在对美的对象进行审美的观照中，我感到精力旺盛、活泼、轻松自由或自豪。但是我感到这些，并不是面对着对象或者和对象对立，而是自己就在对象里面。……这种活动的感觉也不是我的欣赏对象……它不是对象的（客观的），即不是和我对立的一种东西。正如我感到活动并不对着对象，而是就在对象里面，我感到欣赏，也不是对着我的活动，而是就在我的活动里面。”^① 情是主体的，它却外移到了客体之中，客体本是无情的，但我确实感到情就在客体中存在。其结果是，仿佛我就成了客体，客体就是我，这就是中国古人讲的“不知何者为我，何者为物”，“物我两忘”、“物我同一”的境界。正是在移情现象的“物我同一”中，美即美感才得到了真正的实现。情是美感，它又在客体里，是客体之美；客体是美，它变成情本身，成了美感。在移情中，不知何者为美，何者为美感，美就是美感，美感就是美，美与美感同一：

寒山一带伤心碧。（李白《菩萨蛮》）

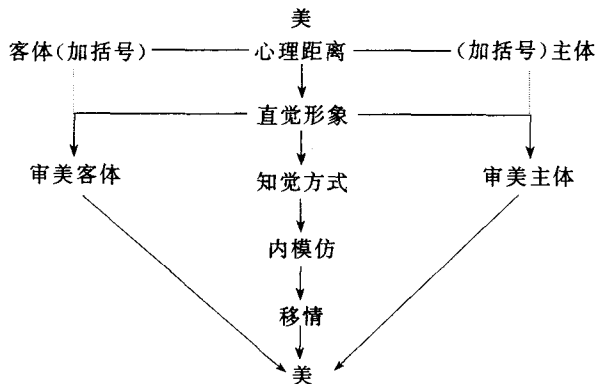
无边丝雨细如愁。（秦观《浣溪沙》）

^① [德] 立普斯：《论移情作用、内模仿和器官感觉》，转引自伍蠡甫主编：《现代西方文论选》，3~4页，上海，上海译文出版社，1983。

试问闲愁都几许，一川烟草，满城飞絮，梅子黄时雨。（贺铸《青玉案》）

以上三例，都可见出，难分清何者为景，何者为情。的确，情即是景，景即是情，物即是我，我即是物；情景合一，物我同一。

知觉方式讲了直觉形象中主客形成的一种不同于平常情况下的特殊关系，在这种基础上，内模仿和移情显示了美（美感）的特质，前者从客体到主体，以客体为中心形成了主客体的动态关系；后者从主体到客体，以主体为中心形成了主客体的动态关系。这构成美之成美，人之感受美的明显的特征。到此，美是什么，美是怎么产生的，美是怎样一步步实现的，就基本上清楚了：



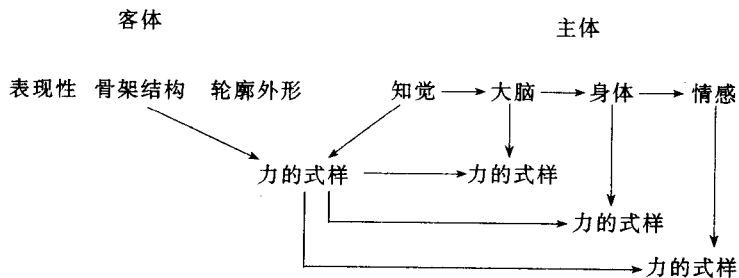
第五节 美与美感，体现为主客同构

内模仿和移情作为一种现象描述是没有问题的，但作为一种理论则还欠深入。作为学理，还有两个解释系统，一是西方完形心理学；二是中国美学的气韵神形理论。西方理论是从科学的可解释性层面立论的，中国美学则是从哲学的可解释性层面立论的。这一节，我们将以西方完形理论为主线，以中国美学形神论为辅助，来重释审美现象学。

从完形的观点来看，从形象直觉开始，主客体就进入了一个同构过程，什么样的客体，会引起什么样的内模仿，是主客的一种同构；什么样的情感移入什么

样的客体，也是主客的一种同构。同构，指的是主客是不同的，然而又是在某些方面是相同的，这种相同不是一般的相同，它不是静态的，而是动态的，不是实体的，而是虚体的。何为“静”、“动”、“虚”、“实”，需要解说。

且先对直觉形象中的审美主客体进行新的规定。完形心理学讲的任何事物，都有一种力的式样。什么是力的式样呢？我们可以省略大部分细节，用寥寥几笔就画出一个入，又不失该入的神采，这“几笔”就是依照该入的“力的式样”画的。完形理论把客体分为三个层面，表现性，骨架结构，轮廓外形。轮廓外形是客体外在形象，包括所有细节；骨架结构是由主要特征形成的结构；表现性是本质性的东西，它决定主要特征也决定所有细节。与以前理论不同，本质性的表现性不是实体而是虚体的，它是事物可感而不可形求的生动气韵。表现性、骨架结构、轮廓外形是一个整体功能，“力的式样”就来自于骨架结构，“力的式样”之“力”是虚而无形的，“式样”却是实而有形的，“力的式样”来源于表现性，而又反映于轮廓外形。主体，是知觉、大脑皮层、心理、身体的统一。知觉对外物的感知方式，在大脑皮层引起的电化学反应，构成一种力的式样，外物对人的作用相当于一块石头投进水中，引起层层涟漪，最后完成力的式样，这种力的式样并不是与客体的全部细节相同，而只与客体的力的式样同构。它对客体的反映，是“笔不周而意已周”（张彦远《历代名画记》）。对直觉形象中的审美观照来说，客体的那些特征被主体知觉为主要特征，从而形成力的式样，是因人因时因地而异的，客体本质性的“神”的虚体性，允许呈现力的式样的多种可能性，客体在知觉方式中形成什么样的力的式样，也决定了主体大脑皮层中会形成什么样的力的式样。与外物同构的大脑皮层中力的式样的形成，在主体内部会产生两个方面的相应的反应，一是产生一种心理情感，二是产生一种身体活动，情感和身体都会形成各自的力的式样。按照完形的观点，内模仿是身体运动的力的式样和客体的力的式样同构，移情是情感的力的式样与客体的力的式样同构。



完形理论对内模仿和移情的修正或补充是，身体运动模仿的是客体的力的式

样，这种身体模仿的结果是形成力的式样，正是在主客两者力的式样的同构中，美感（美）产生了。移情实际上是形成了情感的力的式样，由于情感的力的式样与客体中力的式样是同构的，仿佛是主体移情于客体，而实际心理体验到的是大脑视中枢里的生理力，客体刺激知觉在大脑中展开生理力的运动，这个活动发生在大脑，但大脑的电化运动是按照客体的力的式样进行的，从而被体验为是客体本身的性质。情感本来是在心理中发生的，但被体验为客体的性质。因此，内模仿和移情都是对现象做感受的描述和归纳，而客体、身体、情感的力的式样的同构，才是理论的把握。按照完形理论，柳枝往往与离别的柔情和愁绪相连，不是人移情于物，而是柳枝的力的式样与柔情和愁绪在内心形成的力的式样是同构的：

一丝柳，一寸柔情。（吴文英《风入松》）

扬子江头杨柳春，杨花愁杀渡江人。（郑谷《淮上与友人别》）

春思春愁一万枝，远村遥岸寄相思。（唐彦谦《柳》）

同构，可以归纳为三点：

（1）两种事物无论有多么不同，只要有内在的同构性，就能归于一类。这里已经透出审美分类不同于科学、哲学、宗教的独特性，导出了一种分类的审美向度。

（2）同构强调了主客的同一是怎样一种同一。不是一种外形的同一，而是内在的同一；不是内在一种实体的同一，而是一种虚体的同一。审美的多样性和生动性在这里显示出来。

（3）同构是交流中的同构：

目既往还，心亦吐纳……情往似赠，兴来如答。（刘勰《文心雕龙·物色》）

相看两不厌，唯有敬亭山。（李白《独坐敬亭山》）

我见青山多妩媚，料青山见我应如是，情与貌，略相似。（辛弃疾《贺新郎》）

正是在同构的交流中，主客体离开原有的性质，进入审美的同一。也就是内模仿和移情所呈出的动态关联和在这种关联中的物我两忘和物我同一。

主客同构理论统一了内模仿和移情，因此，美是怎么获得的呢？是从心理距离、直觉形象、主客同构中呈现出来的。

但是，从理论的严格性讲，主客同构是怎么可能的？主客同构的基础是力的式样，它来自于科学，但只建立在科学观察和实验上的假设，而非科学所能完全证实。完形理论在目前科学仪器实验水平的限制下，无法进行更深的探讨，这里，由中国哲学和中国人体学而来的中国美学可以为解释同构提供一个新视野。

完形理论分客体为三层，完全可以对应于中国的关于审美对象的神骨肉理论。表现性相当于神，骨架结构相当于骨，轮廓外形相当于肉。中国审美对象理论是以人体学为范式建立起来的整体功能理论。三国时刘劭的《人物志》体系性地运用了中国哲学的气、阴阳、五行等思想来解释人体，认为人“含元一以为质，禀阴阳以立性，体五行而著形”，是一个气、阴阳、五行等九方面的整体功能体系。九方面即：神、精、筋、骨、气、色、仪、容、言，所谓“九征”。九方面可归为三，神与精一类，属神；筋与骨一类，属骨；气、色、仪、容、言一类，属肉。神、骨、肉又可以进一步简化为形与神。这是一个多层结构的动态功能体系，可以由简到繁地多层次多方面地把握。人体学在魏晋进一步进入审美，多从神、骨、肉三方面来对人之美进行品评。重神的评论，有“神理隽切”，“神矜可爱”，“神锋之隽”之类；重骨的品藻，有“王右军目陈玄伯：‘垒块有正骨’”（《世说新语·赏誉》），“旧目韩康伯：将肘无风骨”（《世说新语·轻诋》）之类；重肉的品目，有“蔡叔子云：韩康伯虽无骨干，然亦肤立”（《世说新语·品藻》）。这里重要的是，审美中注重的不是人的质实的外形，而是人物虚灵的姿态、体貌、仪容、神气、风采、气度：

王戎云：“太尉神态高彻，如瑶林琼树，自然是风尘外物。”（《世说新语·赏誉》）

王公目太尉：“岩岩清峙，壁立千仞。”（《世说新语·赏誉》）

有人叹王恭形茂者云：“濯濯如春月柳。”（《世说新语·容止》）

庾中军道韩太常曰：“康伯少自标置，居然是出群器，及其发言遣词，往往有情致。”（《世说新语·赏誉》）

第一例突出神，第二例突出骨，第三例突出形，第四例突出言辞，但都是既突出特点又包含着整个形象的品藻。神骨肉的整体结构理论，很快扩展为一切审美领域的审美对象结构理论：

书法上，王僧虔《笔意赞》说：“书道之妙，神采为上，形质次之。”这是从两层谈。卫夫人提出意、骨、肉问题。萧衍《答陶隐居论书》说：“肥瘦相和，

骨力相称……梭梭凛凛，常有生气。”即生气、骨力、肌肤三层。苏轼《论书》说：“书必有神、气、骨、肉、血。”这是神、骨、肉的进一步展开。

绘画上，顾恺之说：“四体妍媸，本无关妙处，传神写照，正在阿睹中。”谢赫评晋明帝画说：“虽略于形色，但颇多神气。”这是形神两层。张怀瓘评画：“张（僧繇）得其肉，陆（探微）得其骨，顾（恺之）得其神。”这是三层。荆浩《笔法记》说：“笔有四势，谓筋、肉、骨、气。”谢赫六法，除“传移模写”外，气韵生动，骨法用笔，应物象形，随类赋彩，经营位置，即可为三：气韵、骨法、形色。岷又可为多：气、韵、骨、形、色、筋。

文学上，刘勰的情与文，风与骨（“辞之待骨，如体之树骸；情之含风，犹形之包气”）是从两层讲。王国维《人间词话》说：“飞卿之词，句秀也；端己之词，骨秀也；后主之词，神秀也。”是从三层讲。刘勰论文章：“以情志为神明，以事义为骨髓，以辞采为肌肤，以宫商为声气。”（《文心雕龙·附会》）姜夔《白石道人诗说》云：“大凡诗，自有气象、体面、血脉、韵度。”胡应麟《诗薮》指出诗有骨肉、气韵、意象、声色。这都是展开为多。

人体结构不仅是艺术，谈论一切审美对象皆可运用这一模式，郭熙《林泉高致》论山水时说：“山以水为血脉，以草木为毛发，以云烟为神采。故山得水而活，得草木而华，得云烟而秀媚。水以山为面，以亭榭为眉目，以渔樵为精神。故水得山而媚，得亭榭而明快，得渔樵而旷落。此山水之布置也。”不仅是审美对象，连认识思想也可以用这一模式。达摩祖师在中国度过了九年，要回天竺，走之前，对门人弟子说：“我就离去的时间已经到了，现在你们每人各自讲一讲你们的收获，好吗？”道副把自己的心得概括为四句话：“如我所见，不执文字，不离文字，而为道用。”达摩说：“你得我皮。”一女弟子说：“我今所解，如喜庆见阿闍佛国，一见更不再见。”达摩说：“你得我肉。”道育说：“四大本空，五阴非有，而我见处，无一法可得。”达摩说：“你得我骨。”最后慧可上前向达摩施礼，一句话也没有说，然后站到自已的位置上。达摩说：“你得我髓。”然后又看着慧可，对他说道：“以前如来以正法眼付与迦叶大士，一代代相传，到了我这里。今天我传付与你，你要好好护持。”这里（除了肉之下，多了一个皮）肉、骨、髓，正相同于肉、骨、神。

从上可知，中国文化中，正如第一章讲过的，客体是整体功能的，主体心理也是整体功能的，这就构成了审美主客体之间的对应关系。这种对应关系从哲学上讲，在于中国文化的宇宙是一个气的宇宙，整个宇宙充满着气，气化流行，衍生万物，气之凝聚而成实体，实体的气散而物亡，又复归于宇宙流行之气，天上的日月星辰，地上的山河动植，悠悠万物，皆由气生。气构成了宇宙万物的同一

性，也构成了具体主客体同构的内在基础：

人心之动，物使之然也，感于物而动，故形于声。（《礼记·乐记》）

气之动物，物之感人。（钟嵘《诗品序》）

春秋代序，阴阳惨舒，物色之动，心亦摇焉。（刘勰《文心雕龙·物色》）

望秋云，神飞扬，临春风，思浩荡。（王微《叙画》）

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。（刘勰《文心雕龙·物色》）

气的宇宙构成了中国美学心物同态的基础。“态”是虚体的，相当于“力”。因此，中国美学对于“力”的同构，可以进行如下的解说：

(1) 同构在于宇宙的统一性，这种统一性是虚体的，相当于“气”，可以说它是“无”，但又不是西方式的虚无，而是能生“有”的“无”。它的虚体性是其能无穷演化，无限生成，与时变化的基础。

(2) 宇宙间的人与物，主体与客体，都基于宇宙的统一性，其最根本性的东西也是虚体的、完形的表现性、中国的神。表现性无法与宇宙的基本对接，神却与宇宙之气有一对应关系，物因气而生，成形则有其“神”，决定着物的具体性。总之，神的虚体性决定了力的式样的生成性和多样性，“力的式样”的“力”是虚，联结着“神”；“式样”是实，决定了每一次审美的具体情调式样。神、骨、肉的“骨”存在可感而不可见，也有“力的式样”的虚和实的兼备性质。由于其“式样”实的一面，它决定着具体的“形”和“肉”。神、骨、肉是一种虚实合一的整体功能的结构。

(3) 因此，同构是三个基础的统一，宇宙的统一性（气），万物间的统一性（神、骨、肉），具体相对的因缘性。从一种视点来看，宇宙皆气，万物各得其气，主客体在三个层面同构，这就是庄子讲的“若一志，无听之以耳而听之以心，无听之以心而听之以气”（《庄子·人间世》）。耳、心、气是主体与客体同构的三层面。从另一视点看，宇宙皆理，万物各得其理，主客在三个方面同构，这就是邵雍讲的：“夫所以谓之观物者，非以目观也，非观之以目而观之以心也，非观之以心而观之以理也。”（邵雍《观物内篇》）目、心、理是主体与客体同构的三个层面，气与理是同一东西的两面，都代表宇宙的统一性，耳与目都代表知觉。这不仅讲主客各方面的同构，而且讲要一步步深入最高的体验——人与宇宙的同一——上去。

当说到审美的最高体验之时，就进入了另一个问题：美，通向意义的深度。

第六节 美，通向意义的深度

我们知道了心理距离可以产生美，主体成为审美主体，客体成为审美对象，从而主客一道进入直觉形象；知道了在生理内模仿中的主客体同构和心理移情中的主客体同构，人得到了美（美感）。现在要问的是：得到美（美感）的意义何在？不言而喻，美（美感）的体验是不同于功利的、认识的快感的一种特殊的愉快。现在要问的是：得到这种特殊愉快的意义何在？

美的意义，从一般审美上回答，要费些劲；而从艺术审美，即在对艺术作品进行审美欣赏的时候，最容易呈显出来。从美学的角度，可以把艺术看成是人的现实审美活动的最有深度、最全面、最高级的形式凝结。宇宙间的事物，可以在认识向度上凝结成知识体系，可以在功利向度上形成实用谱系，可以在宗教向度上形成象征体系，也可以在审美向度上形成艺术体系。因此对艺术审美的研究可以典型地显示出美的意义，但在进入问题之前，得先就艺术审美与现实审美的关系及其引出的美学基本问题做些澄清。

还是接着上节的问题。从心理距离开始到完形同构，怎样获得美的审美现象学问题基本解决了，但这只是一种理论上的解决。在多种多样活动复杂交织的现实中，要达到审美的深度是较难的，最主要的是一方面现实中的事物，无论是自然物还是社会物，并不要求自己成为审美对象。它们的形貌，主要是作为认识的外形、功利的符号、政治的标记、宗教的象征。另一方面现实中的人要应付、处理、思考各种生活的、功利的、认识的、政治的事务，并不要求自己成为审美主体。正因为现实审美的困难，人类选择了艺术，作为专门的审美活动，满足人类的审美要求。艺术专门设置了使人产生心理距离的方式，这就是电影院、展览馆、阅览室的“门”，这些“门”使你与现实世界拉开距离，意识到你从现实世界来到了一个艺术世界。艺术世界虽然描写现实世界的一切方面，但却不是真实的现实，而是虚构的世界，因此，艺术世界不需人为的心理努力，它天然就是一个与各种非审美拉开了距离的直觉形象世界。从而艺术天然就具有心理距离和直觉形象。由此，从美学的角度，可以得出两点结论：

(1) 现实中，现实的实用心态占主导地位，人并不要求，也没有必要成为审美主体；同时，社会物和自然物既不主动要求，也基本上没有被作为审美对象。

现实活动中人要进入审美状态是很困难的。

(2) 在艺术中很容易进入审美状态，艺术的目的就是美，是为美而创造出来的，并让人欣赏美的。

在社会、自然、艺术的比较中，绝大多数西方美学家把社会物排除在审美对象之外，相当部分美学家把自然物也排除在审美对象之外。这样美学就可以名副其实地成为艺术哲学了。然而，艺术虽然是为审美的目的而创造出来的，也不是就一定会成为审美对象，达·芬奇的名画《最后的晚餐》在搬运工的眼中，与其他的搬运物品并无区别，莎士比亚的剧本《哈姆雷特》在语言专家研究语法的使用中，只作为一般的语言资料，就是把文学作品当非文学来读，在读《红楼梦》的人中，也如鲁迅所说，是经学家看见《易》，道家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满……因此，正像自然物和社会物只有用审美的知觉去感知才会成为审美对象一样，艺术作品也只有用审美知觉去感知，才能成为审美对象。对这一现象进行深思熟虑之后，杜夫海纳得出结论：

(1) 社会物和自然物不是审美对象，即它们主要不是为审美而存在的，但如果人用审美知觉去对待它们，它们的形象性在心理距离下独立地呈现出来，它们也会成为审美对象。因此，社会物和自然物成为审美对象是偶然的。

(2) 艺术作品是为审美而产生出来和为审美而存在的，但是如果人不用审美知觉去对待它，它就不是审美对象。这里审美知觉意味着：一是把非艺术作品当做艺术作品，即当做审美对象而不是当做任何非审美的对象来欣赏；二是按照艺术作品的原意，而不带任何主观性去看艺术作品。这里不带主观性，不是不带客观上不可能避免的历史局限性，而是不带在具体的时空中可以避免的主观性。

这两条规定，比较好地解决了社会物和自然物是否是审美对象的问题，也比较好地解决了美与艺术的联系和区别。

现在可以进入艺术审美了，我们还是从人面对艺术作品开始。下面以杜夫海纳的理论为基础，结合中国美学和其他美学资源，画一艺术审美图表如下（图3—4）：

这个表描绘的是艺术审美的四个逻辑阶段。

第一阶段，在客体方面，是艺术作品的物质质料变为艺术形象，在主体方面，是从审美知觉到艺术呈现。人面对艺术作品的时候，艺术作品只是物质质料，于绘画，是画布上的形和色；于雕塑，是石头；于音乐，是组织起来的音响；于文学，是白纸黑字。如果人不以审美知觉去感知，艺术作品就只是、也只能是物质质料。人的审美知觉的第一个作用，就是使物质质料转为艺术形象，人不把雕塑认为是石头，而看做是一个人；不把画布上的颜料色彩看成颜料色彩，而是看成艺术形象；不把文学看成白纸黑字，而从字中看出形象来。反过来，只

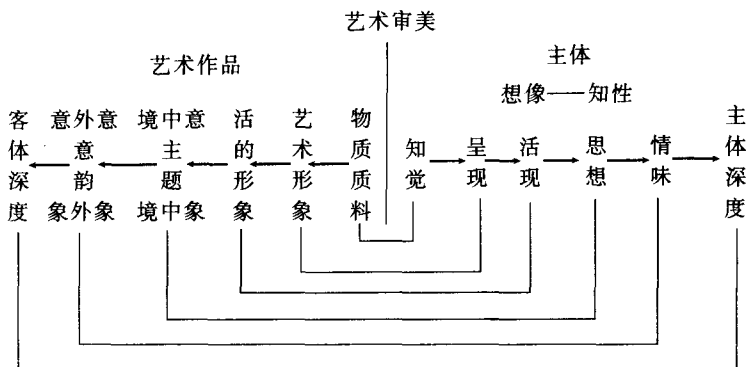


图 3—4 艺术审美图

有出现了艺术作品，人的审美知觉才得以表现出来，他本有的从物质质料看出艺术形象的能力才得到了显现。因此，在艺术审美中，不管是艺术作品吸引和呼唤人去欣赏，还是人主动地去欣赏，人和艺术作品进行的都是一个双向的运动。既是双向的需要，双向的依赖，也是双向的深入。

第二阶段，在客体方面，是艺术形象形成完整的艺术世界，在主体方面，是从呈现到再现。艺术形象虽然在主体知觉里呈现了，但任何艺术作品的形象，都只能展现形象的一个或某些方面，不可能把它完全展现出来。一幅画中的人物，只能是人物一个方面，或正面，或侧面，或背面，其他几面是看不见的；一个雕塑人像虽然四面都看得到，但它是一个独立的凝固的空间，没有环境的说明，没有时间的展开；文学作品不可能把形象的每一方面仔细写全，只能写一些主要特征；总是留下空白。空白是一切艺术作品的特征。主体从呈现到再现，就是使有空白的形象变成完整活生生的形象，形成如真的形象世界。作品从有空白的形象变成活的形象，是在、也只能在主体的心中才得以实现，主体为了使形象在心中活起来，需要想像，是想像使主体填满空白从而形象在心中成为活的形象。由于想像的目的是让形象活起来，就是说，是按照作品本来的方式填，不能乱来，不能乱想，因此，它是受知性所管辖的，知性的功能就是让想像按作品本来的方式去想。活的形象虽然是由主体想像地填空白而出现的，但又是作品本有的。活的形象只能寓在有空白的形式里，有空白的形式本含有活的形象。因此，一方面形象只能在主体的审美感受中活起来，另一方面形象能活起来又是作品本有的。从客体讲，形象只有在主体心里才能活起来；从主体讲，主体只有在艺术作品中才能感受到气韵生动的活的形象。没有了一方，另一方就不可能出现。客体呈出活的形象，主体进入活现阶段，是主客体相互作用的结果。

第三阶段，在客体方面，是由活的形象到主题，在主体方面，是由活现到思想。当形象活起来之后，对活的形象的观照必然将之归纳为一种主题，即这种形象表现了什么？具有什么样的意义？它包含两层内容，一是境中之象，即深深体会到了这形象的整体，形象是人，感受到了一个活生生的人，是一组人，感受到了这一组人的相互关系；二是境中之意，即对活人形成一种意义中心。对境中之象和境中之意合为一体的主题把握，在主体就表现为思想，即对主题进行一种形象的和抽象的理论把握、对形象的深刻感受和对这种感受的语言把握。活的形象只有在主体的思想中才形成主题。主体的知性思考使主题成为思想的主题。一方面，没有主体由活现进入思想，活的形象不可能进入主题；另一方面，没有作品由活的形象进入主题，主体的活现不可能进入思想。主题与思想各以对方为基础而同时达到。主题体现的是艺术作品在一定时空中的可显示性；思想体现的是主体在一定时空中的可把握性。作品在一定的时代总是要被体验为一种性质，主体在一定的时代总是要用一种带有时代性的思想方式去把握作品。思想方式与作品以什么样的主题突出出来是紧密相关的，然而活的形象不会被一种主题所完全表现，活现也不会为一种思想所言说殆尽，于是艺术审美进入下一阶段。

第四阶段，在客体，表现为一种非主题所能穷尽的意韵，即意外之意、韵外之致，在主体，表现为一种非思想所能穷尽的情味，可感到而难以言说，可意得而难以形求。活的形象不能完全为主题所概括，就形成了象外之象和意外之意，这种韵外之致不是作品自身形成的，而是在主体的情味中形成的。只有当主体从思想进入情味时，才能感受到作品的韵外之致，同样，只有当作品进入韵外之致时，主体才能感受到其思想所不能穷尽的情味。二者是同时并进的，作品的韵外之致和主体的味外之味既同时呈出，又相互交汇，还重叠交融。

作品为什么会有韵外之致呢？韵外之致是美（美感）的最高特征，正是在韵外之致的美中，艺术与宇宙之道浑然相通了，中国古人讲的，“诗者，天地之心也”（《诗纬》），“乐者，天地之和也”（《乐记》），画“以一管之笔，拟太虚之体”（王微《叙画》）……都是指这种美的最高境界。这种宇宙之境不是有限的时空所能表现的，只能表现为一种韵外之致。韵外之致就是作品的深度，它蕴含的是美的超越性，是指向一种最高的人性的。正是这种最高的超越性的人性深度，构成艺术作品的永恒性和可供一切时空的人的共赏性。

主体为什么会感到非思想所能表达的情外之情、味外之味呢？味外之味是美感（美）的最高特征，在味外之味中，人感受到了主体的深度，即人的本质。这人性的深度本就内蕴在人之中。只是人生存在于具体有限的时空中，为其所局限，为时代的主题而奔忙，为日常事务所缠系，感受不到而已，但当艺术作品中

的韵外之致出现时，主体也就被激发，感到了味外之味，或者说，使本有的人性深度呈现了出来。

什么是人的本质呢？人的本质是无。无，不是没有，而是无法定义。人不可能停留在“无”上，而必然要存在于具体时空中，不存于这一时空，就是那一时空，不可能不存在。人一旦生存于具体时空，一方面是对人的本质的具体确定和实际肯定，另一方面又是对人的本质的一种限定和对人丰富性的否定。因此，人一方面满意于自己的具体存在，因为人只能存在于具体时空，也只能以这一种或那一种具体方式存在；另一方面又不满意于自己的具体存在，他要求超越自己的局限，渴望更丰富地实现自己，希求实现自己的本质。现实中人忙于俗务，很少有机会来想一想自己的本质，而正是在艺术的韵外之致中，人才感受、体悟、意识到人的本质问题。

艺术的深度本就存在于作品之中，但只有在人在艺术审美一层层深入中，它才显示出来；人性的深度本就深蕴于人的内心之中，但只有在面对艺术作品，在艺术作品一层层的激发中，它在显露出来。没有人，艺术作品的深度就无法呈显出来，没有艺术作品，人性的深度也无法呈显出来。

这里，需要解释的是，艺术作品的深度是怎样形成的？艺术是人创造的，它是人现实审美的物态凝结，人在现实审美中只有达到真正地审美深度的时候，才能够创造出艺术。优秀艺术创造总讲究灵感，灵感的实质是什么呢？西方美学从古希腊的神赐论——把灵感归结为诗神附体，到近代的天才论——把灵感归为天才创作时对常人意识的超越，到现代的无意识论——把灵感视为创作时无意识对意识的突破。中国的灵感理论，无论是突然性的超理性，还是人品论的超常理，性灵派的突破格套，都有一个共同的特点，就是在创造的时候，忘掉了自己的具体存在，超越了具体时空中的常识和理性，其达到的正是被具体存在的常识、理性所遮蔽的东西，正是这超越具体存在之物形成了艺术的象外之象、景外之景、文外之意、韵外之致。

宇宙的本质是无（超绝言象之无），人的本质是无（无法定义之无），艺术的深度是无（韵外之致之无），对宇宙、人生、艺术的最深度的感受，就是艺术审美所要给人的东西，这就是美（美感）的意义。人创造艺术，就是为了给自己提供一个纯粹的审美世界，艺术和人共同支持了人的审美向度，没有人，艺术就只是物质质料，无法展开和实现自己；没有艺术，人就只知日常俗务和其他非审美的活动，而发现不了自己的审美本性，以及蕴藏在审美本性深处的人的本质。

以上论述，是从理论的纯形式进行的。在现实中，如果艺术作品不是按照艺术的目的创造的，而是为宣传、广告、政治、宗教、认识等非审美目的而制作

的，或者艺术作品没有按照艺术的形式规律来创造，那么它就没有丰富的内容，就是不好的艺术作品，人在对不好的艺术作品的审美中就只能达到作品只具有的一定层次，主体的审美需求受阻碍，结果是主体“观”不下去。同样，人本有审美的本性，但这本性也是需要培养的，如果人没有很好的审美修养，那么他对即使是优秀的艺术作品也不感兴趣，或即使进行欣赏，也只能达到较浅的层次，优秀作品的超越具体时空的深层意蕴无法显现，甚至对他所处的具体时代有意义的主题也无法在他的审美中显示出来，即作品的显现受到阻碍。因此美育的作用就是一方面让优秀作品去突破人的审美遮蔽，使人的心灵向美敞开；另一方面让人去欣赏优秀作品，使作品本有的东西一层层地显现出来。只有艺术的深度显示出来，人的深度才能呈现，只有人有自己的深度，他才能促使作品的深度呈现。作品和主体相互依赖、相互刺激、相互突破、相互深入，这就是美的境界。

西方美学偏向于抬高艺术审美而贬低现实审美，很多美学家认为虽然人用审美知觉去看待社会物、自然物，他们也会成为审美对象，同时又认为社会物和自然物成为审美对象只具有浅层次的内容，而没有艺术所具有的“深度”。但中国美学认为，社会、现实、艺术在本质上都是一样的：

古之善画者，大都以造化为师。天之所生，即吾之所画，总需一块元气团结而成。（《郑板桥集》补遗）

会心山水真如画，巧手丹青画似真。（杨慎《总纂升庵合集》卷二百零六）



图 3—5 黄公望山水画

诗以山川为境，山川亦以诗为境。（董其昌《画禅室随笔·卷三〈评诗〉》）

郑板桥的话讲了现实与艺术的共同本源，自然之物与摹写自然之画，都是一块元气团结而成，都源于宇宙运动不息、生生不已之气。杨慎的话指出，现实与艺术具有相同的深度，山水“会心”即达到了艺术审美中所达到的主客体深度，艺术的“巧手”即达到了现实审美中的深度。董其昌的话说明，现实与艺术是可以互换的。师法山水，是师法山水中蕴含的天地的造化，山水法诗，是诗已经反映了天地的造化（图 3—5）。

当然，现实与艺术也是有所不同的：

以蹊径之奇怪论，则画不如山水，以笔墨之精妙论，则山水不如画。
（董其昌《画禅室随笔》卷四）

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，并非是眼中之竹也。因而磨墨展纸，落笔倏作变相，手中之竹又不是胸中之竹。（郑板桥《题画》）

有地上之山水，有画中之山水，有梦中之山水，有胸中之山水。地上者妙在丘壑深邃，画上者妙在笔墨淋漓，梦中者妙在景象变幻，胸中者妙在位置自如。（张潮《幽梦影》）

郑板桥的话虽然是讲绘画创作，但客观地指出了眼中之景、胸中之象、手中之画，其意味是不同的。张潮则从审美趣味上明确地讲了现实之景、艺术之境、胸中之象、梦中之形各有其不可替代的审美价值。

从本质上说，现实审美与艺术审美具有共同性，从其统一性看，可以把本章中现实审美的结构和艺术审美的结构统一起来（图3—6）：

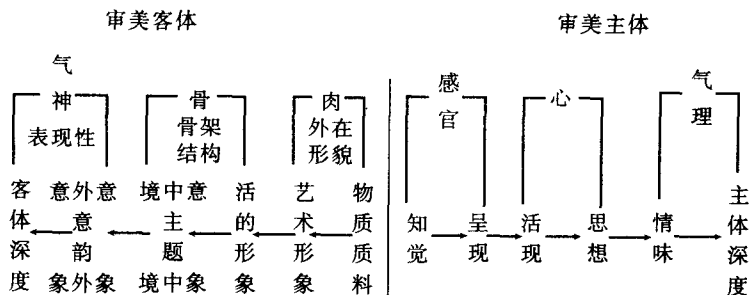


图3—6 审美主客体的统一结构

客体方面，艺术的物质质料和艺术形象相当于肉（外在形貌）；活的形象和主题相当于骨（骨架结构或力的式样）；象外之象（象外之意，韵外之致）和客体深度相当于神（表现性）。主体方面，知觉和呈现相当于感官知觉；活现与思想相当于“心”（内模仿与移情），情味与主体深度相当于“气”（理）。观之以眼，听之以耳，即整体感官知觉，对应的是外在形貌；观之以心，听之以心，即用包括想像、情感、理智在内的整个心灵去体验，对应的是骨（骨架结构或力的式样），是主题，是思想，在这一阶段，其客体主题和主体的心，主要是具体时空的，即有个人、阶级、民族、时代、文化的特点；观之以理，听之以气（主体深度），对应的是客体的象外之象、文外之意、韵外之致（客体深度），这里呈现出的是美的极致，是具体时空的超越，是人的本质的呈显。

以上过程是一个审美现象学的理论模型，对这个模型还要做三点补充：

(1) 在审美现象学中，三个因素是结构性地出现的：审美方式、美、美感。三个因素本就存在，在审美中同时产生出来，只要任何一个出现，都会带动其他两个出现，从而形成审美活动；但只要其他两个因素的任何一个出现受阻，审美活动就无法形成，而已经先出现的一个或两个因素就会退回到非审美的原貌上去。

(2) 审美三因素，审美方式、美、美感在审美活动初始之时，是分别地出现的，随着审美过程的进行，三个因素逐渐地相互连接，往复回还，最后融为一体。因此，说美与美感是两回事，是就其起因（美来自客体，美感来自主体）讲的；说美就是美感，是就审美活动的高潮讲的，在审美的高峰体验中，不知何为我（美感），何者为物（美）。

(3) 美来源于客体但并不就是客体，人在客体中找不到美的因子，但在习惯上还是把美体验为客体的客观性质；虽然美感来源于主体但并不就是主体，不加限定很难区别审美快感与其他快感，但在习惯上还是把美感体验为主体的固有属性。

既然这是一个理论模型，它与现实中每一次具体的审美现象是有距离的，现实中的审美并不一定是按照理论逻辑一步步地进行，可能这一次会省略某一段，那一次会出现先后次序的不同，但无论这个理论逻辑与具体审美有什么样的不同，它毕竟指出了美的实质，美的本质在于你是否产生了美感，在你指认某一对象为美的时候，是否真的有审美现象产生。

审美现象学的理论，是理解美的一个基础，也是理解现实中审美客体的基础。当一个人面对某一对象，产生了审美现象，这种现实现象在他以后面对同一对象又反复产生的时候，他就会把这一对象指认为美的对象，认为美是这一对象固有的性质。这一美的被指认和对象的被命名，用一个理论术语来说，就是美感的客观化和美感的符号化。客观化是指在感觉上和理论上，美都被认为是这一客体固有的性质；符号化是指在实际上客体被认为美，不是由主客之间通过审美活动建立起来的。

一个人所认为的美是这样产生出来的，一个民族、文化、时代的美也是这样产生出来的，只是民族、文化、时代的美学符号化过程更复杂。知道了审美现象学和由审美现象学而来的美的符号化，就可以理解不同的民族、文化、时代有不同的美，也可以理解一些客体在一个民族、文化、时代中被指认为美，在另一些民族、文化、时代中却不被认为美，甚至被认为丑。美来源于客体，并不就是客体。客体作为美既然是被符号化而建立起来的，当然也可以通过解符号化而成为

非美的客体。我们可以通过很多经典的实例个案，呈现客体是怎样被美学符号化，又是怎样被解符号化的。比如，中国古代的三寸金莲，是在五代被某些个人符号化为美的客体开始，发展为在宋代被整个文化符号化为美的客体，三寸金莲在作为美的客体存在了一千年以后，于民国初年被解符号化，成为不美的客体。

在具体的民族、文化、时代中，一旦美学符号化完成之后，被美感符号化的客体被认为是美就有一种公共的定义性和一种公认的客观性。不管人们对它是否有过审美过程，是否有过美感，都会认为它是美的。一旦某一客体获得了这种公共的定义性和公认的客观性之后，会出现两种现象，一是这一民族、文化、时代中的个人，哪怕自己面对它时从未有过审美经验，从未从中获得过美感，也都承认它为美，承认这一客体不以自己的感受为转移的美的客观性；二是这一民族、文化、时代中的个人可以不通过自己的审美体验，只通过一种认识功能就把这一客体指认为美。因为这一客体的美已经被整个民族、文化、时代符号化，客观化了。这种公共定义性和公认客观性的力量，既能够使人通过符号认知而产生美感经验，也能够使人通过符号认知，虽然没有美感出现，仍认定它为美，从而与整个民族、文化、时代的知识体系相认同。在现实中，当我们说什么是美的时候，往往指的就是这些被符号化了的美的事物。这事物为美，是这一民族、文化、时代知识体系中的一个组成部分，在它被解符号化之前，一直要美下去的。

总而言之，知道了审美现象学和美感符号学，就基本上知道了美是怎样获得的，又是怎样失去的。但是过分地专注于美的获得和失去，会使我们太多地进入美的历史学研究，而忘记了美的出现和消失对人的本体论意义，也就是本节中呈现出来的意义：美，通向意义的深度。

第四章

审美类型理论

第一节 中国美学原理中的审美类型

关于“审美类型”，在不同的美学著作中虽然有许多不同的叫法，诸如美的形态、审美形态、审美价值类型、美的范畴、美学范畴、审美范畴等。但总归起来，不外两种：类型和范畴。审美类型也就是 category，中国美学原理多叫做审美范畴，该西文词既是范畴，又是类型。在现代汉语的学术语汇中，范畴多指重要概念，与观念相连，类型多指客观世界中的现象。因此，美学中的优美、壮美、崇高、滑稽，作为一种审美的基本类型，用类型一词比范畴一词更好。

由表 4—1 可见，关于审美类型的综合研究较少，对于一般审美形态的介绍却很多，这反映出对审美类型的研究并不成熟，只是选择习熟的一些类型做一般的介绍，并没有对审美类型该如何把握、该如何分类做深入地探讨。这一部分基本上是照搬西方的一些审美形态类型，有时有人加上中国的一些审美类型，但也无法获得

逻辑上的一致，只是勉强混合在一起。

表 4—1 关于“审美类型”研究的年代变化表 (单位:册)

| 时间 内容 | 1980—1985 (15) | 1986—1990 (39) | 1991—1995 (37) | 1996—2002 (36) | 合计 (127) |
|----------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------|
| 审美类型 | 5 | 10 | 9 | 17 | 41 |

关于审美类型的研究，不同的美学原理著作从不同的角度，依据不同的方法，对审美类型的分类进行了不同的界说。他们对于审美类型的分类主要以美学史上的分类为依据，这些标准型的美学原理著作可资借鉴的美学史资源主要来自两个方面：中国古典美学和西方美学。因此表现在对审美类型的分类结果上，就是或者采用西方传统的对于审美类型分类的结果，或者在西方分类的基础上融合中国古典的审美类型。在西方已自成系统的审美类型中融入中国的审美类型就会呈现两种状态：或者融合得比较自然，在表述上能够自成体系；或者处于一种兼顾的状态，只是简单的中西结合。这表现出美学原理体系在建构过程中如何容纳各个文化传统中的美学史资源的问题。

总的说来，中国美学原理关于审美类型的分类基本上有四种情况：一是照搬西方的审美类型；二是在西方固有的审美类型之外，加入中国的审美类型，没有融合；三是兼顾了中西美学体系中的美学范畴，进行了有机的融合；四是从另外的角度考虑了审美类型问题。

第一种情况占了原理体系的大部分。列举式地介绍了优美、崇高、悲剧、喜剧等类型，如王朝闻、刘叔成、杨辛等的原理著作。大家都比较熟悉，故不详说。

第二种情况表现出在西方固有的审美类型中融入中国古典美学审美类型的愿望和努力，但是造成的是貌合神离的效果。例如叶朗的书在西方类型之外提到了“中和”和“妙”（放在意境中谈）；毛宣国的书中提到了“和、妙、韵、意境”；王杰书中提到了“韵”和“意境”。“中和”和“妙”等是对中国文化中儒道两家审美精神的概括，“意境”是中国古典文化中的一个意义比较复杂的概念，它应该是对某种理想的审美对象的概括，这些类型与西方的类型不能通约。朱立元、李戎、姚军、金学智等的书中分为西方的基本审美形态和中国古代的基本审美形态；杨培秋区分了类似的两大类，分别是“崇高、优美、悲剧、喜剧”和“意境、传神、阳刚、阴柔”。朱立元是“在承认审美类型具有世界性的同时，还要注意概括审美形态的范畴所具有的区域性以及这些范畴出现的文化学术背景。这正是我们对于东西方审美形态加以区分的逻辑依据”^①。这种区分式的描写，

^① 朱立元：《美学》，第1版，162页，北京，高等教育出版社，2001。

使美学呈现的是一种中西无法沟通的局面，在中西不同的文化中，不同的分类结果造成的是“审美类型”本身意义的混乱，审美类型在中西方获得了不同的含义，从而使审美类型的研究失去科学性。杨恩寰在审美的常规类型之外，提出了种种亚形态，这些多是中国古代美学史中的常见范畴，如绚烂、粗犷、豪放、雄浑、冲淡等，这也是想在西方式的美学原理体系中补中国的不足。

第三种情况主要是在西方固有的框架中融入中国审美类型研究的某些元素，是要努力建构一种世界性的美学原理体系。张法在不同文化范式中寻找共约性的逻辑统一，以人在历史实践活动基础上产生的审美对象的历史展开为基础，以审美主体与审美对象的不同关系为依据，把审美对象分为美、悲、喜三大类型，美下面有优美、壮美、典雅，悲下面有悲态、悲剧、崇高、荒诞，喜下面有怪、丑、滑稽。其中的悲态、壮美、典雅有明显的中国美学味道，其他各个审美类型也对中国文化的内容进行了有机的整合。王旭晓从美是一种价值出发，以价值载体和主体感受的特点为分类依据，分成美、悲、喜三大类，美下面有优美、壮美，悲下面有悲情、悲剧、崇高，喜下面有滑稽、喜剧，另外荒诞自成一类。王德胜把美分为中和之美、优美和壮美，胡家祥认为广义的美包括优美、壮美和弱美。“弱美”的提出就深受中国古典美学的影响。

第四种情况首先是李泽厚对审美类型的分类：悦耳悦目、悦心悦意、悦志悦神。他是从人的审美能力的角度来划分，认为针对某种审美对象（优美、滑稽、崇高）而做的划分难以穷尽，从优美、滑稽等中还可分出许多小类。这是一种比较独特的看法，但显然和我们讨论的审美类型有距离，所以这里不详谈。其次要提一下蒋培坤的审美形态的分类。他认为审美类型实际上也是一种审美的文化形态，他对审美类型做了历史的考察，分出了史前期的审美类型（神秘的崇高、稚拙的和谐）、古代文明期的审美类型（古典式的崇高、古典式的和谐）、近代文明期的审美类型（悲剧性的崇高）和现当代审美类型的演变（荒诞）四大类。在历史和逻辑统一的基础上加入了审美文化的内容，是把审美类型的文化研究和哲学分析进行了有机的融合。这种思路也正在一部分原理体系中实践着，例如叶朗就以西方文化和中国古代文化为两个比较大的文化生态系统，对审美形态进行了文化角度的探讨。朱立元也探讨了审美类型与语言、思维方式和文化精神的关系。虽然把文化与审美类型相连，有把审美类型研究泛化的趋势，但是如何在审美类型研究中整合中西不同的文化是一个值得深思的问题。

另外有些书中单独探讨了美感的类型，或者在谈审美类型的同时还相应谈了美感类型，如蔡仪、叶朗、戚廷贵等。

究竟从整体上应当怎样思考审美类型呢？下面（第二节至第五节）选张法

《美学导论》第2版中“美的基本类型”一章中关于审美类型的历史和理论部分，以供参考。

美学应当怎样对审美对象进行分类呢？要问这一问题，首先要考察在美学史上，美学进行过什么样的审美类型分类？现在我们就来看世界美学是怎样对审美类型进行分类的。

第二节 中国美学关于审美类型的理论

中国美学的审美类型，可以说有两大特点：一是基本上建立在美的展开上，在西方美学中的好些不属于美的概念，如崇高、怪，在中国都可以归为美，这主要在于中国宇宙的基本元素，天地阴阳不是斗争性而与和合性相关；二是审美类型中总含有一种等级评判因素，这是与中国社会的等级制相对应的。因此，在中国美学中的美与非美的区别，在中国美学表现为美自身中的等级差别。在类型结构上，中国美学采用的是整体功能方式，需要简明，可以收缩为两种，三种，四种，八种；需要展开，可以扩大为二十四种，三十六种，一百零八种。中国美学美的类型，是以两种方式组成的，一是等级性，二是风格性，二者实际上是相互渗透的，等级差别本就是不同美的类型的差别，反之亦然。但在划分类型中，有明显强调等级高下和着重突出类型差异之分。

先看强调等级差异的分类。综合整个历史，有分两大品类的，如六朝时的“出水芙蓉”和“错采镂金”。宗白华就说，这两种美“代表了中国美学史上两种不同的美感或美的理想……楚国的图案、楚辞、汉赋、六朝骈文、颜延之诗、明清的瓷器，一直存在到今天的刺绣和京剧的舞台服装，这是一种美，‘错采镂金，雕绩满眼’的美。汉代的铜器、陶器，王羲之的书法、顾恺之的画，陶潜的诗、宋代的白瓷，这又是一种美，‘初发芙蓉，自然可爱’的美”^①。当在六朝提出这两种美之时，“出水芙蓉”就高于“错采镂金”，后人也以“出水芙蓉”为高。有分四大品类的，这就是从唐到宋很流行的“神、逸、妙、能”四格。有分九品的，这就是从六朝兴起风行，在古代一直有影响的诗品、画品、书品中的先分上、中、下三品，然后在各品之中再分上中下，形成上上、中上、下上、上中、中中、下中、上下、中下、下下九品。严格地讲，等级分类的审美类型意义并不

^① 宗白华：《美学散步》，29页，上海，上海人民出版社，1981。

强，但知道有此一类，对理解中国审美类型中暗含着等级性有帮助。



图4—1 荆浩的画（左）与马远的画（右）显出的刚柔之分

再讲审美类型。这里，最有名的有两分，二十四分。清代姚鼐的阳刚阴柔分两分（图4—1）。姚鼐《复鲁絜夫书》说：“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，如奔骐骥；

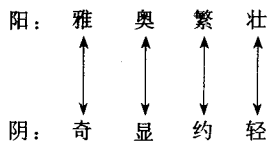
其光也，如杲日，如火，如金镞铁；其于人也，如凭高视远，如君而朝万众，如鼓万勇士而战之。其得于阴与柔之美者，则其文如升初日，如清风，如云，如霞，如烟，如幽林曲涧，如沦，如漾，如珠玉之辉，如鸿鹄之鸣而入寥廓；其于人也，漻乎其如叹，邈乎其如有思，愔乎其如喜，愀乎其如悲。”这是直接从中国宇宙观引出来的，因此具有普遍的可适应性。

唐代称李白为诗仙，杜甫为诗史，王维为诗佛。李、杜、王又各代表了一种独特的艺术风格，李白诗歌、张旭书法、吴道子绘画，构成了一种豪放飘逸的舞乐精神；杜甫诗歌、颜真卿书法、韩愈文章，构成了一种沉郁顿挫的恢弘法度；王维和一大批水墨画家，构成了自由闲散的禅道境界。这基本上是中国哲学的三大思想在美学上的反映。但如果从整个中国美学的发展史看，中国审美类型的三分，可以为：神、逸、妙。神是儒家之神，也就是杜诗、颜书、韩文之境，也是欧阳修文章、蔡襄书法、郭熙绘画之境。儒家在神、逸、妙中都以神为第一。逸是道释之神，也就是陶潜诗文、王维诗画、白居易之园林、苏轼的诗书画之境，重道释精神者都以逸为第一。妙是元明清以来体现市民趣味的新兴文艺门类，如戏曲、小说、笔记、版画之妙，其理论用得最多的赞美词是两个：妙与奇。妙是建立在奇上的，可以说，以妙为第一。

四分的，如曹丕《典论·论文》：“盖奏议宜雅，书论宜理，铭诔尚实，诗赋欲丽。”雅、理、实、丽，即四种风格类型。四分最多的是以四季之景来分，如

王维《山水论》说：“春景则雾锁烟笼，长烟引素，水如蓝染，山色渐青；夏景则古木蔽天，绿水无波，穿云瀑布，近水幽亭；秋景则天色如水，簇簇幽林，鸿雁秋水，芦岛沙汀；冬景则借地为雪，樵者负薪，画舟倚岸，水浅沙平。”但也有普遍适应性。

八分的，如刘勰《文心雕龙·体性》认为有八体：“一曰典雅，二曰远奥，三曰精约，四曰显附，五曰繁缛，六曰壮丽，七曰新奇，八曰轻靡。”这八类中又可以分为两两相对的四组：“雅与奇反，奥与显殊，繁与约舛，壮与轻乖。”这四组又明显可以分为两大类：



这与《周易》的分类方式相近，《周易》以八卦代表八种基本物质，宇宙万物正是由这八种基本类型演化而来，八卦而六十四卦，三百八十四爻，象征宇宙万物。八卦也两两相对组成四组，再精练，收为阴阳二爻。刘勰的八体，八、四、二的组织，已经可以与阳刚阴柔理论组合了，但他对八体的解释还欠圆满，因此未成普遍的适应性。

还有三十六分的，如袁枚《续诗品》，许奉恩《文品》；还有分成一百零八格的，如窦蒙《语例字格》，但数目太多，不宜于理论把握。

中国美学的审美分类中最有代表性的是司空图的《诗品》，该著虽然是讲诗，但它“取神不取形”（扬廷之），是从美学、哲学、文化高度讲的，它讲的是审美类型，因此具有广泛的适应性。《诗品》的品类，如雄浑、冲淡等，有高度的概括性，可以适合于一切艺术门类，《诗品》中每一品类的内容，同样有高度的概括性，也可以适合于一切艺术门类，因此其他艺术门类也可以用《诗品》的方式来进行把握。这样，后来不但出现了种种“续诗品”，更重要的是出现了二十四《画品》、二十四《书品》、二十四《赋品》、三十六《文品》、十二《词品》，还有明代徐上瀛《溪山琴况》也是二十四品……这各个艺术门类的“品”，在写法上，基本与司空图《诗品》一样，用两字型的精练性词组做题目，用一首四言十二句的诗描述题目之境。几乎所有写这样品那样品的人都说，他们是模仿司空图。正是在这种共同的形式中，呈出了中国美学的共性，也揭示了司空图《诗品》的美学高度。

然而，这些后来者，只具备了司空图《诗品》的形式，而没有司空图《诗品》的丰富的多方面多层次的文化内容。他们只是直觉到了这种形式的重要，但

没有体悟到这种形式的丰富蕴含深度。然而，我们还是可以从这些不同的“品”中体会到一些中国美学的重要东西。

这些品大都用了二十四的数目，表明中国美学风格类型，用那些数较为合适。中国的数理体系中，其展开和收拢基本上是一、二、四、五、八、十二、二十四、三十六、五十、七十二、一百、百零八、百二十……这关节数进行的。要总结和展示时代悠长、空间广大的中国文化的审美风格类型，太少嫌不丰采，太多会不精要，二十四是一个适中的数目。二十四已经展示了一种多，因此它要选得好，其关键在于表现收的能力，即二十四中要包含着内聚为十二、八、五、四、二、一的能力。

先看看各类“品”中题目的同异：

司空图《诗品》：

雄浑 冲淡 纤秣 沉著 高古 典雅 洗炼 劲健 绮丽 自然 含蓄 豪放
精神 缜密 疏野 清奇 委曲 实境 悲慨 形容 超诣 飘逸 旷达 流动

黄钺《画品》：

气韵 神妙 高古 苍润 沉雄 冲和 淡远 朴拙 超脱 奇僻 纵横 淋漓
荒寒 清旷 性灵 圆浑 幽邃 明净 健拔 简洁 精谨 俊爽 空灵 韶秀

杨曾景《书品》：

神韵 古雅 潇洒 雄肆 名贵 摆脱 遒炼 峭拔 精严 松秀 浑含 淡逸
工细 变化 流利 顿挫 飞舞 超迈 瘦硬 圆厚 奇险 停匀 宽博 妩媚

郭麐《词品》：

幽秀 高超 雄放 委曲 清脆 神韵 感慨 奇丽 含蓄 逋拔 浓艳 名隽

杨夔生《续词品》：

轻逸 绵邈 独造 凄紧 微婉 闲雅 高寒 澄淡 疏俊 孤瘦 精炼 灵活

许奉恩《文品》：

高浑 名贵 超脱 简洁 雄劲 典博 精炼 整齐 放纵 畅足 谨严 质朴
恬雅 浓丽 清淡 鲜明 老当 险怪 流动 细密 奇谲 空灵 缠绵 神化
圆转 纯熟 轩昂 幽媚 快利 峭拔 沉厚 和平 悲慨 得意 停蓄 游戏

这些“品”，无论是减少而为十二，增多而为三十六，但大体的引力范围是一样的。以二十四为基础，可以上下往还地进行多种组合，其组合结构方式以中国哲学气—阴阳—五行的组合结构方式为基础，又是它的具体体现。还是分析最为经典的司空图《诗品》。

各品之道，可一以贯之，就是地轴天枢往来千载的流动：“若纳水辖，若转丸珠。夫岂可道，假体遗愚。荒荒坤轴，悠悠天枢。载要其端，载同其符。超超

神明，返返冥无。往来知载，是之谓乎。”各品都是宇宙之道流动中的表现。

一分为二，则是雄浑和冲淡，一阳一阴，一刚一柔，一儒一道。二十四品可按此性质而二分如下：

阳：雄浑 纤秣 典雅 劲健 绮丽 豪放 精神 缜密 实境 悲慨 形容 流动

阴：冲淡 沉著 高古 洗炼 自然 含蓄 疏野 清奇 委曲 超诣 飘逸 旷达

二分为四，可为：

纤秣 绮丽 形容 自然 流动 委曲，如春之秀丽；

雄浑 劲健 精神 豪放 飘逸 悲慨，如夏之精神；

冲淡 旷达 超诣 疏野 清奇 洗炼，如秋之逸气；

高古 典雅 沉著 实境 缜密 含蓄，如冬之肃穆。

分为五，可为：

雄浑 劲健 豪放 飘逸 悲慨

高古 典雅 精神 沉著 实境

冲淡 旷达 超诣 自然 疏野 清奇

纤秣 绮丽 形容 流动

洗炼 含蓄 缜密 委曲

还可以进一步划分。总之，二十四品是功能性，可以容受多种方式的划分，可以进行多种变动的组合，品目与诠释品目的诗也可离可合，有基本秩序，又变动不居，构成了中国式的理论把握形式。

中国美学的审美类型可以做如下简归：（1）阳刚阴柔，从宇宙天地总分。（2）神、逸、妙，从主要思想和历史发展总分。（3）四时之景，从宇宙间天地人的互渗和运动分。（4）二十四品，它是二、三、四基本分法的一种展开。中国美学是以宇宙天地自然运动为核心而展开的，宇宙又被定义为美，因此审美类型基本上是美的类型。

第三节 西方美学关于审美类型的理论

西方美学史，在对美的基本类型的总结上，由于历史阶段的不同，人在不同历史阶段中处的位置不同，而显出了不同的范式。古希腊，从文体上分出了悲剧和喜剧。亚里士多德在《诗学》和佚名的《喜剧论纲》中，对悲剧和喜剧的表现对象、剧中内容、审美效果，都做了近似审美类型的分型。在中世纪，传奇为

主，理论不多。文艺复兴后，有巴洛克、罗可可这类对各部门艺术中共同性进行把握的范畴，也可以说是从类型上对审美对象的一种划分；从文艺思潮上进行概括的古典主义、浪漫主义、现实主义、自然主义等，也可说是对审美对象的一种类型把握。西方美学史上特别应提到的是从英国经验主义开始在更广阔的基础上，贯串自然、社会、艺术各领域对审美对象的划分。英国爱笛生分了美、伟大、新奇三种，法国布拉德雷分了小巧、秀雅、优美、巨大、崇高五类，德国美学家哈特曼等人有更多更复杂的分类。在西方近代的审美分类理论中，英国的柏克和德国的康德对美与崇高的区分具有最重大的影响。该理论把美与崇高看成是两个完全不同的基本类型，犹如中国的阳刚阴柔，只是中国的阳刚阴柔都是美，在基本性质上是统一的，都有与人一致的共性。而柏克和康德的美与崇高却具有完全不同的性质，美是与人同一的，崇高是与人敌对的。但20世纪，美学界在总结西方近代的审美分类理论时，又提出了一种新观点，认为美是三足鼎立，即美、崇高、如画（picturesque），这一理论由海柏（Walter John Hippie）在其1957年发表的专著《美、崇高、如画：18世纪的英国美学理论》中提出，于20世纪末得到了美国著名美学家迪基（George Dickie）的支持，并对一些艺术史的写作产生了影响。现代，有哲学、美学、艺术各领域共同对荒诞的突出，有艺术各家对再现与表现的区分，有沃林格对抽象与移情的讨论……其中荒诞概念在20世纪前半期有着非常巨大的影响，以至中国美学界普遍用美、崇高、荒诞这三个概念来代表西方美学历史在古代、近代和现代发展的三种基本类型。然而，20世纪末，“恐怖”（horror）概念作为一个美学范畴被提了出来。科斯梅亚（Carolyn Korsmeyer）主编的《美学重大问题》（Aesthetics: the Big Problems, 1998）谈到审美类型时提了三种基本类型：悲剧、崇高、恐怖。很明显悲剧是古代的重要类型，崇高是近代的重要类型，恐怖是现代的重要类型。简达（Ken Gelder）专门编了《恐怖读本》（The Horror Reader, 2000）讨论了属于恐怖的11个类型。纵观西方美学的审美分类，有重要影响的，古代是悲剧和喜剧，近代是美、崇高、如画，现代是荒诞与恐怖。西方文化讲究善恶对立、二元斗争的历史发展，因此审美类型的划分，不是建立在一个人与宇宙和谐的基本上，而是建立在人与世界斗争的基础上，从这一观点看，可以把从古至今的审美类型分为三大类：与人一致的：美，如画等，与人敌对而强大于人的：悲剧、崇高、荒诞、恐怖等，与人不同而低于人的：喜剧、滑稽等。

西方文化随现代社会的兴起向全球扩张，使世界各文化处于一个整体之中之后，注意与世界各文化的对话与交流，西方美学也与西方文化一样，在一个全球共生基础上重新思考审美类型体系。在这一方面取得较大成功的是加拿大学者弗

莱在《批判的解剖》中的分类模式。弗莱综合现代西方人类学、精神分析学、语言学、符号学等诸多学科成果，以西方文化为基础，又放眼原始文化和非西方文化，组织起一套类型体系。这套体系在材料上是文学的（以西方文学为主），在深度上是美学的，在精神上是非西方的，它是以所有非西方文化共有的循环观念来建构美的类型及其历史展开的。美的历史只是美的原型不断地出现，化为具体形象的历史，原型的内质是不变的，而原型的运动是有规律的。因此理解了原型的基本因子和它的具体组合方式，掌握了原型循环变化的基本规律，就掌握了审美类型。

弗莱的审美类型是以两个角度为基础来划分的，一是我为视点，二是以宇宙为视点。二者的合一，就构成了整个审美类型体系。

先看第一个视点。审美，是我们在审美，这个我，要有理论上的普遍意义，就是我们，即人的平均水平。因此审美类型，是以我们为尺度来划分的：

(1) 主人公在性质上远远地高于我们而且超越我们的环境，这就是神，神不受人的法则制约，也不受环境法则制约。以神为主人公的故事就是神话（图4—2）。



图4—2
希腊神话中的
狄奥尼索斯

(2) 主人公在性质而且程度上远远高于我们，也高于我们的环境，这是典型的浪漫英雄。他的行为卓绝超凡，但又是人而非神。不过，在他活动的世界里，一般自然法则被轻轻地悬置起来，他那一般人难以做到的坚忍耐力和勇敢精神造成的奇事，对我们来说是不可能的，对他来说却是极自然的，他拥有超越自然法则的奇妙武器，他能与动物交谈，能恐吓男妖女巫，也能死而复生。关于他的故事是传奇和民间故事。

(3) 主人公在程度上高于我们，但并不高于我们的环境，即他受自然法则的支配。这是现实英雄、国王和领袖，有比我们强大的权力、勇气、激情、智慧，但是其所作所为是在社会法则和自然规律之内的。关于他的故事就是高级模仿。

(4) 主人公既不高于我们，也不高于我们的环境，他好像就是我们中的一员，与我们一样具有普通人的情感和受社会法则和自然规律支配，为常人俗事操劳。关于他的故事是低级模仿。

(5) 主人公在智力和能力上都低于我们，以致我们感到自身的优越，仿佛我们居高俯视一幅受束缚、受挫折或荒诞的场面。关于他的故事就是反讽。

弗莱虽然讲的是文学，而且以文学作品中主人公的性质作为划分类别的主要

尺度，但是他从文学和文学要素中提炼出来的却是带有普遍性的东西，以上五种主人公的作品构成了五种文学的，也是艺术和美学的基本模式：神话模式、传奇模式、高级模仿模式、低级模仿模式、反讽模式。这五种模式也就是五种审美对象类型。审美类型的划分是以主体（我们）为参考尺度而概括出来的。

再看第二个视点。宇宙的本原是善与恶，宇宙的运动在于善与恶的斗争，美学的原型来源于两个永恒不变的世界：天堂的启示意象和地狱的魔幻意象。二者相互作用产生了三个中间类型：天真类比意象、自然和理性类比意象、经验类比意象。这五类意象正好对应表现于上面说的五种模式：天堂启示意象表现于神话模式，地狱魔幻意象表现反讽模式，天真类比意象对应于传奇模式，自然和理性类比意象表现于高级模仿模式，经验类比意象对应于低级模仿模式。整个宇宙的事物可以分成五大类：神界、人界、动物界、植物界、矿物界。在不同的模式里面，这五大类事物表现出不同形象：

(1) 启示意象表现的是天国，是人的宗教理想。在神话模式里，神界表现诸神系统，如基督教的上帝和三位一体。人界表现为信神的单个人，如基督，既是人又是神。动物界是羊与鸽子等具有宗教喻意的动物。植物界就是玫瑰等绿色世界，在《神曲》和《仙后》中，都可以看到人与植物的等同。矿物界则表现为庙宇和教堂，火与通向天国之路相伴随，水则在尘世生命之下。

(2) 魔幻意象表现的是地狱，是与人为敌的世界。在反讽模式里，神界表现为鬼魔系列，有厉鬼、女巫、海妖。人界表现为进入困境、进退两难的人物，如《哈姆雷特》和《安提戈涅》的主人公。动物界表现为猛兽与怪禽，狮、雕、蛇、狼之类。植物界表现为不祥之林、杂草丛生的荒地、充满邪气的林苑。矿物界在野外表现为沙漠、怪岩、荒野，及未经加工的原始自然形态；在城市表现为监狱、地狱、曲径迷宫；火象征极恶，点点怪火是地狱里的鬼灵；水是死亡之水。

(3) 天真类比意象提供的是一个人类纯真理想世界。在传奇模式中，神界表现为拥有魔力的老人、保护好人的天使、使有情人终成眷属的神或精灵。人界表现为英雄和美女。动物界是田园里的绵羊和羔羊、浪漫故事里的战马和猎犬，表现出温顺与忠诚；还有蝴蝶及其有灵性的鸟类和昆虫、海中的海豚。植物界是迷人的花园。矿物界表现为塔楼与古堡，火是爱情的闪耀和心灵的温暖，水是清泉、湖泊和滋润的春雨。

(4) 自然和理性类比意象提供的是一个人类的现实理想世界。在高级模仿模式中，不用神话解释，神界与人界合二为一。国王富于神性，宠妃就是女神。女巫的魔杖变成了帝王手中的权杖。动物成为高贵和美丽的象征，鹰和雄狮代表臣民眼中的王室，马和隼是英勇的骑士，孔雀、天鹅、凤凰是美女的同类。植物界

是皇家的苑囿和贵族的花园。矿物界变成壮丽的都城和城中的宫殿，火是皇冠上的宝石的光亮和嫔妃秋波里的妩媚，水则是井然有序的河流和河上华丽的彩船。

(5) 经验类比提供的是一个与魔幻世界有关联的日常世界。魔界与人界合二为一，人是有种种欲望和缺点的凡夫俗子。动物也是常物，无神性，无灵气，缺高贵，乏美丽。人来源于动物、人就是动物的观念可以理解日常世界中的人与动物形象。植物界不是花园而是农场，里面是辛勤劳作的农夫。矿物界是迷宫一般的现代大都市，里面是缺乏交流、充满孤独感、陷入感情危机的芸芸众生。火通常是有破坏性的，是城市火灾的光焰；水是危险的大海，它吞没小舟，也吞没巨轮。

从宇宙的角度，由二（启示世界与魔幻世界）生三（天真、自然和理性、经验世界）而成五（神话、反讽、传奇、高模、低模），正好与以“我们”为视点而来的五种模式相适合，这是我们与宇宙的合一，也是人在宇宙间的各种基本位置。但这种二、三、五的演化只是一种逻辑演化，其宇宙运转的规律性尚未显示出来，于是弗莱把五大模式纳入宇宙的循环运行之中。神：死亡与再生的循环；人：生、成、老、死的循环；自然：晨、午、暮、夜的循环和春、夏、秋、冬的循环；水：雨、泉、河、海的循环；火：随太阳的运转而循环……在这里最明显的而且可以容纳一切的是自然的春、夏、秋、冬，天、地、人、物都是在自然中显现和活动的，它构成了整个美学的循环。于是有了一种总括性的显出宇宙运动规律的类型：春，呈现为喜剧；夏，呈现为传奇；秋，呈现为悲剧；冬，呈现为反讽。冬过了又是春。春、夏、秋、冬不是几何学似的截然分开的，而是运动的，春之暮与夏之初，冬之尾与春之头紧密相连，因此，春、夏、秋、冬的美学表现，喜剧、传奇、悲剧、反讽各又细分为六个阶段，或曰六个相位。这样，一共二十四个相位。循环宇宙是非西方的，西方的宇宙是时间直线型，弗莱把西方的历史直线运动纳入进非西方的循环运动规律之中。在弗莱看来，欧洲叙事文学正好显示和遵循一条历史发展的循环规律。中世纪以前的时代，是基督教的、古希腊、罗马、卡尔特文化的神话。中世纪，文学主潮是传奇，它有两种主要形式：描写骑士爱情、骑士游历的世俗传奇和讲述圣徒传说的宗教传奇。二者都注重用超违自然法则的奇迹来增加故事的趣味性。传奇的统治地位在文艺复兴方告结束，描写帝王朝臣和宫廷生活的高级模仿成为文学主流，其特征在戏剧上，特别是悲剧和民族史诗中表现尤为突出。随后一种中产阶级文化带来了低级模仿模式。此模式在英国文学中从笛福时代到19世纪末一直占主导地位；在法国文学中，它的开始和结束都要早大约50年，也就是从莫里哀时代起直到19世纪50年代，即法国象征派诗歌登上历史舞台的年代。此后的一百年，即1850年到

1950年（弗莱写作提出学说的年代），大多数严肃小说，如卡夫卡、乔伊斯、福克纳、海勒等，日益趋向反讽模式。对弗莱来说，最重要的是这股反讽潮流中明显地含有神话的内容。乔伊斯的名著《尤利西斯》的结构完全仿照荷马史诗《奥德赛》，在章节的安排和情节的发展上，都柏林小市民穿过现代都市回家与古代史诗英雄尤利西斯在海上漂泊和历险一一对应。只是一为懦夫，一为英雄。福克纳的名著《喧哗与骚动》，小说的四部分分别有四个日期与基督受难的四个主要日子——基督受难日、复活节前夕、复活节、基督圣体节的第八天——相关联；康普生家每一个特定日期发生的事件正好与基督历史和祷告书里同一天发生的事情相关联，只是这种对照完全是反讽性的。弗莱认为，这意味着反讽模式正在向神话模式复归，这种复归正好证实着宇宙的循环性规律。于是美的基本类型就以规律的形式展现出来了。如下图4—3所示：

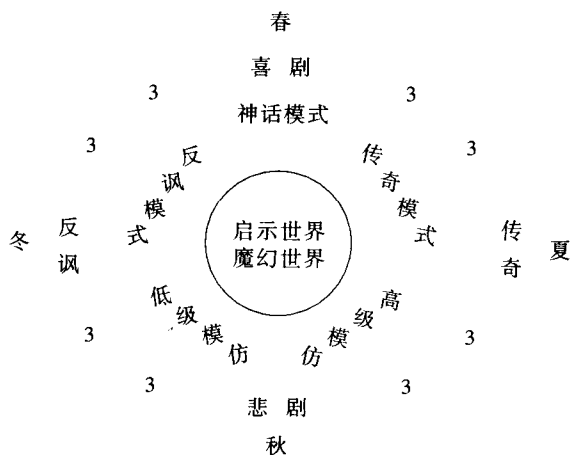


图4—3 美的基本类型的规律展现

美的基本类型就可以勾画出来了：由神（天堂）与魔（地狱）的善恶对立构成二元对立的两极，再生三（传奇、高模、低模）而成为五基型（神话、反讽、传奇、高模、低模），又进而凝为四基型（喜剧、传奇、悲剧、反讽），再展开为二十四相。

第四节 印度美学关于审美类型的理论

中国和西方都有从古至今、连续不断的美学历史，印度文化虽然有连续不断的历史，但却没有关于这连续不断历史的记载，对印度文化来说，时间和历史是不重要的，对时间和历史的记载也是不重要的，重要的是一种宗教性的灵魂关怀本身。由于印度的文化特质，当要从美学的角度去看印度的时候，就出现了金克木先生所说的，“文献断续残缺，理论和配合不紧，美学与哲学由分而合，特有的传统术语难以解译”^①。印度的美学是像美丽的昙花一样，很久很久才开放一朵，公元前出现的诗律学和公元前4世纪《波尔尼经》中提到的《舞经》，都失传了。以后有不少的著作出现了又消失了，但这并未妨碍重要美学著作的存在和流传。其中最著名的，有公元前婆罗多牟尼的《舞论》，7世纪婆摩诃的《诗庄严》和檀丁的《诗镜》，8世纪的《画经》，9世纪欢增的《韵光》，11世纪新护的《韵光注》和《舞论注》。最后这两本书，虽以“注”名，其实提出了自己的新理论，正如中国的理论多以注经的方式出现，其实完全是自己的独创一样。以上关于舞、诗、画的理论，虽然时间跨度大，但却有一种理论的逻辑性。对于审美类型来说，印度美学有两个基本概念十分重要：一个是“味”，一个是“情”，这两个概念显出了印度美学的一种特殊内涵和一种特殊的表述方式，同时也是理解印度美学的关键。

味是印度美学的最高范畴。味(rasa)的本义是植物的汁，在吠陀诗集中，已引申为汁、水、奶，对印度哲学来说，汁是植物的精华，从而是植物的本质，因此，味就是本质。味就成了存在于事物之中，决定事物之为事物，使事物达到最好状态的东西。对事物的本质，不用实体性的“本”、“体”、“质”，而用虚体性的“味”。这是一种印度式的本质观。人之为人在于心理，心理的本质是情(bhava)，因此，“情”这个词与“存在”相关，情又是可以传达的，“情”这个词又与“使存在”相关。人传情于人，后者具有了前者之情，情存在于此人之中，人成为此情之人，人移情于物，物成了具有情的存在。艺术作为人的产物，情在其中具有了本质性的作用，从而对印度美学来说，审美类型主要是与情的类型相连。情的客观化就成为味。被印度学者认为是味论的起源的《罗摩衍那》中的故事，就是与情相关联的。

^① 金克木：《梵佛探》，136页，南昌，江西教育出版社，1999。

蚁垤仙人与弟子漫步林中，见一对麻鹞正在幸福交欢，突然，公鹞坠倒在地，血溅一地，原来被一尼沙陀（猎人）发箭所射杀，悲二麻鹞之不幸，恨尼沙陀之可恶，蚁垤仙人脱口说道：

未来如何尼沙陀，
 名誉善果两失却。
 只因今日发暗箭，
 交欢生灵泪滂沱。

蚁垤仙人刚说完，连自己都惊诧不已，最后意识到，自己说的是诗。于是他对他弟子说：我的话是诗，有节奏，有音韵，可以入乐，曼声歌咏。我能脱口成诗，因为它来自于我的悲伤，而形成了悲悯味。诗之所以是诗，是因为其与情与味相关。味是由情所产生的。情包括情由（vibhava，产生情的原因）、情态（anubhava，情所在的情境）^①、情类（情的具体类型，它包括作为基本类型的常情，作为情的具体表现类型的不定情和作为情的生理表现的真情），由此三者产生了情味，包含着本质和意味的审美类型。在上面的故事中，情由是尼沙陀射中正在交欢的麻鹞，情态是公麻鹞流血坠地，母麻鹞凄厉悲鸣，由此激起常情——悲，于是产生悲悯味。

由此，可以知道印度美学的审美类型更强调心理因素。在婆罗多牟尼的《舞论》中提出了八种味：艳情味、滑稽味、悲悯味、暴戾味、英勇味、恐怖味、厌恶味、奇异味。这八种味与八种常情相对应，不但如此，还与世界的色彩象征和宇宙本体的神祇相连。如下表 4—2 所示：

表 4—2 味、情、色、神的对应表

| 味 | 艳情味 | 滑稽味 | 悲悯味 | 暴戾味 | 英勇味 | 恐怖味 | 厌恶味 | 奇异味 |
|---|---------------|-------------------|-------------|-------------|---------------|------------|----------|----------|
| 情 | 爱 | 笑 | 悲 | 怒 | 勇 | 惧 | 厌 | 惊 |
| 色 | 紫 | 白 | 灰 | 红 | 橙 | 黑 | 蓝 | 黄 |
| 神 | 毗湿奴 (保护之神) | 波罗摩特 (侍奉湿婆的小神) | 阎摩神 (死神) | 楼陀罗 (凶神) | 因陀罗 (天神之王) | 时神 (死神) | 湿婆(毁灭之神) | 梵天(创造之神) |

从表 4—2 中，可以知道印度人的分类方式与中国和西方都是不同的，比如

^① 情由和情态为黄宝生译文，金克木先生译为“别情”和“随情”。

“勇”在中西都不是一种情感，而是一种品格。再看印度人有关情感的结构理论，更可以知道其独特性。常情为八，不定情为 33，具体为：忧郁、虚弱、疑虑、妒忌、醉意、疲倦、懒散、沮丧、忧虑、慌乱、回忆、满意、羞愧、暴躁、喜悦、激动、痴呆、傲慢、绝望、焦灼、入眠、癫狂、做梦、梦觉、愤慨、佯装、凶猛、自信、生病、疯狂、死亡、惧怕、思索。不定情是伴随或由常情产生出来的具体情态，这里又可看到印度人对情的把握，包括中西人认为的心情本身（如喜悦）、情的表现（如凶猛）、情产生的动作（如做梦）。印度人对情做如是的把握，当然有其自身的逻辑理由。我们再来看八种真情：瘫软、出汗、汗毛竖起、变声、颤抖、变色、流泪、昏厥。真情在中西人看来，是动情时最不由自主的真实的表现，在印度人看来，情与情的表现是有内在本质关联的，而且就是情的不可分割的一部分，因此也是“情”。但 49 种情中基本的达到美学类型（味）的就是八种常情。在八种常情中，如果可予两分，可以分为正面的和负面的：正面的为爱、笑、勇、惊；负面的为厌、悲、怒、惧。如果要三分可以分为与人一致的，正面为爱，负面为厌；高于人的，正面为惊、勇，负面为悲、惧；低于人的，正面为笑，负面为怒。

然而，对于印度文化来说，不能截然分为正与负，因为正与负的关系和意义都与中西文化不同，也不能分为三，高于、低于、同于，在印度思想中没有中西文化中的意义。印度文化中佛教是最高境界，是涅槃，以这一思想为背景，后来在八味中加上了寂静味，作为最高的味。印度文化中印度教最高的境界是湿婆之舞，一种包含了光明与黑暗、个体与宇宙、主观与客观、正面与负面的合一，八味又被解释为来自湿婆之舞的八形，湿婆之舞象征宇宙韵律的极乐，以这一思想为背景，味的极致是喜。喜来自正面情感（爱、笑、勇、惊）中很好理解，来自负面情感（厌、悲、怒、惧）中不易理解，但从美学来说，正是从负面情感转为喜，才成为一种审美体验。佛陀的涅槃为静，湿婆之舞为动，一静一动，体现了印度美学的特色。

八味基于八常情，因此基本从心理导出。有本体论的基础，从而有广泛的普遍性，当具体到某一艺术门类和审美现象时，又可以形成具体的类型。《舞论》第 22 章在谈论戏剧风格时，又有一种类型划分，分为四种：雄辩、崇高、艳美、刚烈。四种风格的本体论的起源，被说成是主神毗湿奴（图 4—4）在宇宙毁灭之时与阿修罗的战斗。当毗湿奴踩在大地上，他的重力使大地发出剧烈的声响，犹如雄辩的语言，铿锵有力，成了雄辩风格。当毗湿奴的神弓剧烈蹦动，光芒四射，充满力量，威风凛凛，创造了崇高风格。当毗湿奴在战斗中从容不迫之时，形体动作有节奏合乐律，显出优美，创造了艳美风格。当毗湿奴加快战斗节奏，

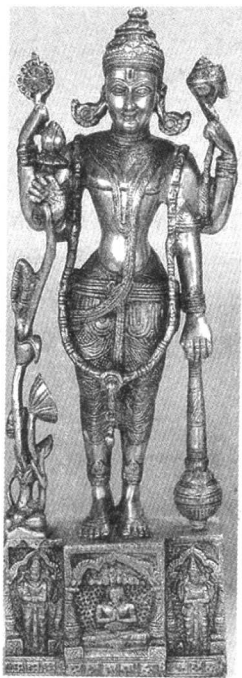


图 4—4 毗湿奴神

行如风，疾如电，声如雷，创造了刚烈风格。梵天观看毗湿奴的战斗过程后，将他创造的这四种风格演示出来传示给众天神，运用于戏剧表演。具体于戏剧中，雄辩风格主要与戏剧语言相关。因此雄辩主要出现在对话因素多的四类即赞誉、序幕、街道剧和笑剧中，由于这四类包含着不同的情，因此雄辩可以是任何一种味。崇高风格由高傲的对抗性的人物表现出来，出现于挑战、转变、交谈和破裂四类戏剧行动中，崇高风格没有悲伤，只有正性、勇气、慷慨、仁慈和正直，因此崇高与悲悯味、艳情味无关，而与英勇味、奇异味、暴戾味相连。艳美主要与女角和爱情相关，特别体现为打扮迷人，动作柔美，且歌且舞。在戏剧行动中艳美具体分为欢情、欢情的迸发、欢情的展露和欢情的隐藏。艳美是爱的常情与相关的多种不定情和真情的动态组合，与英勇味无关，主要是艳情味和滑稽味。刚烈风格关系到戏剧中的战争智慧计谋和战斗行动。具体为四类：紧凑、失落、发生、冲突。刚烈风格主要是暴戾味和厌恶味。从戏剧四类中可以看出印度美学的一种结构方式，雄辩风格贯串于其他三种风格之中，崇高风格与艳美

风格是男主角与女主角的关系，一崇高一优美，构成一对，艳美风格与刚烈风格是爱情故事和战斗故事的关系，一阳刚一阴柔，构成一对。

在诗歌中，檀丁《诗镜》在诗的八味基础上讲了十种诗德：紧密、清晰、同一、甜蜜、柔和、易解、高尚、壮丽、美好、三昧。伐摩那《诗庄严经》提出了诗的十音德和十义德。二者术语相同，只是一个用于语音，一个用于词义。其分类基本与《诗镜》相同：壮丽、清晰、紧密、同一、三昧、甜蜜、柔和、高尚、易解、美好。十类可分为三组：

壮丽 高尚 紧密

甜蜜 美好 柔和

同一 三昧 易解 清晰

第一类为阳刚型，第二类为阴柔型，最后一类，从诗的角度来说是指语言形式的美，从文化的角度来说是指前二者的合一。从戏剧和诗歌这两方面分类可以知道，印度美学虽然在具体艺术门类上，偏于从客体方面去分类，但这种客体分类是以主体心理的八味为基础的，正如中国美学以阳刚阴柔为基础。

第五节 审美类型的整体结构

中国、西方、印度美学对审美类型的划分，所依据的宇宙观念不同，所涉指的对象范围有宽有窄，所强调的重心有偏于客体形象，有偏于主体心理，所分出的种类有多有少，难以统一。但从理论上恰当地划分审美类型，对于美学具有重要的意义。本书力求在总结中外美学史的当代美学研究的基础上，对审美类型有所划分，提出以下原则：

(1) 在不同文化分类范式中寻求共约性的逻辑统一。

中国理论是以美的客体为基础，展开为阳刚之美和阴柔之美的基本类型，在阳刚阴柔基础上再展开为各种各样美的类型。阳刚阴柔既是各种美的类型的出发点，又是其归宿，因此中国的美的类型是一个首尾合一的圆，这个圆的核心就是道，就是天，就是气。基本的美（阳刚阴柔）和多样的美（4、8、24、36、72、108）产生于此又复归于此。

印度理论以主体心理为基础，以主体心理（爱、笑、勇、惊、厌、悲、怒、惧）去统率客体形象（紧密、清晰、同一、甜蜜、柔和、易解、高尚、壮丽、美好、三昧），而在主体心理类型中以爱为主，这就决定了印度审美类型的统一性和独特性。印度主体心理虽有二分，但这二分只是一体的两面，显出了印度美学一种特殊的统合方式。印度人的爱是一种宗教的爱，因此八类的最高境界，一是佛教的极致：寂静，二是印度教的最高境界：极乐。这二者一为人生的极致：死，一为人生的极致：爱，爱与死殊途而回归，又共同地指向一种宗教超越。可以说，印度美学是一种向上升腾的美学。从八种心类和十种象类来看，它是一种圆，但这种圆有两种循环，一是世俗上的循环，二是世俗与净界的循环。

西方理论不妨从弗莱理论切入，其理论以天堂与地狱的善恶对立展开为基础，与中国和印度比较，它展现了与人敌对的力量在审美对象中的巨大作用。西方近代的崇高理论和当代的荒诞理论突出的同样是与人敌对的力量。因此，不妨把中国美学中的美的展开作为美的审美对象的展开，把印度美学中爱的展开和升腾作为美的展开，而把弗莱和西方理论作为美与非美的审美对象的展开。从审美对象来对美与非美客体做一总的统摄，这样做，能更好地理解中国美学中巨大的“以悲为美”思想和并不不少的“以怪为美”、“以奇为美”、“以大为美”、“以丑为美”的思想，也能更好地理解印度美学中的厌、悲、怒、惧何以为美。

因此，本书以二元对立方式为基本方式，运用西方主流美学的常用概念，把审美对象分为美、悲、喜三大类型。中国美学，以二、三、四、八、二十四作为分类的层级，印度美学以二、三、八、十为层级，弗莱理论也是二、四、五、二十四层级。层级再分有利于对审美对象的丰富性加以理解，也有利于对各种审美对象的相互关系的更深理解。因此，在美、悲、喜大类型下面再分出次级类型，美下面有优美、壮美、典雅；悲下面有悲情、悲剧、崇高、荒诞；喜下面有怪、丑、滑稽。

(2) 以人在历史实践活动基础上产生的审美对象的历史展开为基础。

美、悲、喜三大类型有一种历史逻辑的递进关系，从历时性上说，首先产生的是美，然后才是悲和喜。只有有了美，悲和喜才能成为审美对象。在共时性上，美、悲、喜一旦已经成为审美对象，三大类型就有了一种共时性逻辑结构。正是这种逻辑结构使美学成为美学。在这一意义上说，美学的展开，就是审美类型的展开。

(3) 以审美主体与审美对象的不同关系为依据。

美、悲、喜分别体现了人与三类审美对象的不同关系。美，从其词性可知，体现了人与对象的一种和谐关系；悲，从其词性可知，体现了人与对象之间的不平等关系，对象大于主体；喜，是西方喜剧性意义上的喜，体现了主体与对象间的另一种不平等关系，主体大于对象。三大范畴分别代表了三类各具特色的审美价值。美、悲、喜体现了人类的三种主要审美方式和审美心态。

审美的基本类型从逻辑上可以如下图 4—5 所示：

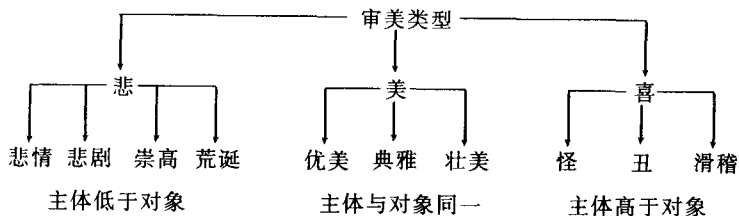


图 4—5 审美的基本类型

第五章

审美类型：美

第一节 中国美学原理著作中的美

如表 5—1 所示，在 127 册标准型原理著作中，有 96 册对审美类型中的美（优美、壮美等）做了研究，占总量的 76%，说明美作为最古老且最重要的审美类型是美学原理的重要内容之一。大家

表 5—1 标准型原理著作中讨论美的数据 (单位：册)

| 时间 | 1980—1985 | 1986—1990 | 1991—1995 | 1996—2002 | 合计 |
|----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-------|
| 内容 | (15) | (39) | (37) | (36) | (127) |
| 美(优美、壮美) | 6 | 25 | 33 | 32 | 96 |

对美的研究主要表现在以下几个方面：

- (1) 追溯美学史上对美的分析，提出自己对美的认识。
- (2) 美的特征。
- (3) 对美的感受。

(4) 美的存在领域及表现。

(5) 关于美的比较。

由于“美”是一个比较多义的字眼，所以这里要做一下解释。书中只讲“优美”的时候，“美”就等于“优美”，讲了“优美”和“壮美”的时候，“美”是它们的总称。美是一个与悲、喜相区别的大类，优美、壮美、中和之美、弱美、典雅等是由大类而来的亚型。有的书中把“壮美”等同于“崇高”（例如胡家祥《审美学》），这是着重强调了壮美与崇高相同的一面，就不属于我们这里“美”所探讨的范围。在这些原理著作中，几乎只有张法的《美学导论》（1999）和王旭晓的《美学通论》（2000）在“优美”、“壮美”之前，对“美”这一大类做了分析，其他的都是直接谈“优美”、“壮美”等。

“美”作为一个大类，主要在于它和悲、喜的区别，审美对象由美开始，由美扩大为悲和喜。简单说，美、悲、喜分别体现了人与审美对象的三种不同的关系，美体现了人与对象的一种和谐关系；悲和喜体现了人与对象之间的不平等关系，悲的对象大于主体，喜的对象小于主体。美是与人同一的东西，悲是与人敌对、比人强大的东西，喜则是比人低级、卑下的东西。大多数的原理著作是直接对作为大类的美中的亚型，如优美、壮美、典雅、弱美等进行论述。下面就分别呈示如下：

1. 优美

(1) 美学史的分析。综合中国美学原理著作的引述，在西方美学史上，有古希腊罗马的毕达哥拉斯、赫拉克利特、亚里士多德、西塞罗，中世纪的托马斯·阿奎那，文艺复兴时期的阿尔伯蒂，后来的培根、荷迦兹、柏克、康德、席勒、温克尔曼、叔本华、立普斯、斯宾塞、柏格森、李斯托威尔、车尔尼雪夫斯基等都曾对有关“优美”的问题做过分析。在中国美学史上，在孔子、孟子、《周易》、司空图、姚鼐、魏禧、王国维等的著述中都谈到过与“优美”相关的问题。

(2) 优美的特征。综合中国美学原理著作中对优美特征的描述，有均衡、对称、比例、节奏、韵律、多样统一等形式美法则，具有形体小、力量弱、性质柔、质量轻、速度慢等特点。

(3) 对优美的感受。综合中国美学原理著作中对优美的感受，总体上是对象与主体之间的和谐，具体来说是在唤起愉悦、平静、松弛、舒畅或喜爱等感情。

(4) 优美的存在领域。综合中国美学原理著作优美的存在领域，有自然、社会、艺术。在自然界，优美形态是以自然物的感性形式表现出来；在社会中，表现为人的精神和心灵，外表与人的内在人格的统一；在艺术上，表现为形式和内

容的和谐统一，例如西方古典的造型艺术、中国古代的婉约派诗文等。

2. 壮美

(1) 美学史的分析。在对壮美的美学史的引证中，主要是由中国美学来承担的，因为在这里壮美是在美的范畴中存在，且与优美对立的一种类型。对壮美的描述一般援引姚鼐的“阳刚之美”，魏禧也对它做过描述，再往前，孟子的“浩然之气”，司空图描写的“雄浑”和“劲健”也与“壮美”有着某种联系。由于原理体系中，把“壮美”单独作为一个审美类型，同时也探讨了“崇高”的并不多见，大多数是只研究了“崇高”而没有提到“壮美”，同时，中国美学中并没有一个和“崇高”相当的类型，这时在谈论“崇高”时引述的中国美学史资源都可以看做是对于“壮美”的说明，所以，姑且可以这样认为，“壮美”和“崇高”可资利用的中国美学史资源大体上是共同的。这是一个值得注意的现象。当然在谈崇高的时候，引述中国美学中对“壮美”的描写，这只是一种通俗的比附。壮美与崇高有着原则的不同，一方面在于壮美属于美，崇高超出了美的范畴，另一方面在于中西美学的差异，壮美与崇高只有表面的某些相似，在深层的文化趋向、审美感受上无法形成共识，崇高不是主客体和谐统一的静态美，而是主客体在对立冲突中趋向统一的动态美。

(2) 壮美的特征。综合美学原理著作对壮美的描述，主要有空间的大、力量的强、质量的重、速度的快、气势的壮。壮美的事物常用宏大、迅疾、粗犷、深厚等来形容。

(3) 对壮美的感受。综合美学原理著作对壮美的感受，主要有激昂、奋发、豪迈、乐观等，壮美的对象对主体没有威胁，所以不含恐惧和压抑。

(4) 壮美的存在领域。综合美学原理著作壮美的存在领域，主要是在自然和艺术中，自然界的高山、大海、暴风骤雨等；艺术中豪放派的诗文、荆浩和范宽的山水画、罗丹的“思想者”等。

3. 中和之美

王德胜把中和之美与优美、壮美一起放在美的大范畴中，他认为中和之美是优美与壮美两极之间刚柔相济的综合美，其意蕴刚柔兼备，情感力度适中，杂多或对立的审美因素和谐统一，具有含蓄、典雅、静穆等特性。

4. 典雅

张法把典雅与优美、壮美一起放在美的大范畴中，他认为典雅是从与优美、壮美不同的角度对美的定义，不是从大小、快慢、强弱、刚柔，而是从与世俗的差异中显出来的。它是17世纪法国的宫廷趣味、中国古代的宫廷仪式、儒生的礼节和宋代士人园林中的诗心、茶韵、书趣、画境等。

5. 弱美

胡家祥认为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贫弱乏力倾向，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和价值评价，但却缺少自由意志的有力统率，因而有关的情思局限于秀雅的感性形式内回流，得不到现实的外化——通过改造现实来显现自身。体现在艺术上是气弱韵显，例如林黛玉的落寞、崔莺莺的柔肠寸断、唐后主李煜的眷恋故国等。

下面（第二节至第五节）选取王旭晓教授在其《美学通论》（2000）和《美学原理》（2000）基础上，对美这一类型的最新论述。同一主题，可以参考王德胜主编的《美学教程》（2001）、胡家祥《审美学》（2000）、张法《美学导论》（1999）的相关章节。

第二节 美的历史、特征、分类

1. 美的历史

“美”是最基本的审美价值类型，从发生学或历时性上看，它是最早实现的一种审美价值。

“爱美之心，人皆有之”，人的审美需要起源于生命运动的自由与和谐。当人在劳动中成为了主体，产生了自我意识，人就不仅能把自己与客观外界物区分开来，把外界物作为自己的对象，还把与自己自己的生命活动作为对象。当人能使自己获得生命自由感的外界物对象化之后，就能通过追求对象的形式使自己获得生命的自由感或快感，与之相应的对象对主体来说就具有了审美价值。因此，在原始彩陶的制作、人体和器物的装饰中，在原始歌舞与图腾崇拜的仪式中，在质朴的岩画中，我们可以体会到原始人对美的追求。

史前艺术，特别是作为原始人类的精神活动的图腾崇拜和巫术活动，在总体上呈现出一种黑格尔所说的“神秘色彩和崇高风格”^①，表明原始人类在实际与幻想中征服自然、支配自然的希冀。然而，在表现出崇高风格的史前艺术中，处处有着美的展现。

舞蹈是原始人的最主要的“艺术”活动，战争是舞蹈表现的一大题材。人类学家格罗塞引用曼台在新南韦尔斯看见的一种模拟战争舞说：“舞者首先挥舞着

^① [德] 黑格尔：《美学》，第1卷，97页，北京，商务印书馆，1981。

棍棒、长枪、飞去来器、盾牌之类，演出一幕纷杂和野蛮的动作。然后‘全体人员立刻分为两队，同时以刺耳的尖音和热烈的喊声，他们相对跳起肉搏而斗。一边很快地败出战场且被迫逐至暗处，在那儿，呼号声、呻吟声、打棍声一时并作，现出一种恐怖的杀戮状态的全景。一会儿全群又来到火边，排列成两行，音乐的拍子这时候也改变了。舞者按着缓慢的节奏前进，一步一步踏出重浊的声音相和着。鼓声渐渐地紧了，动作也渐渐地快了，到后来直达如闪电的速度。有时候舞者全体跃入空际，达到一种惊人的高度，当他们再触地面的时候，他们分开着的两腿上的肉腓颤动得十分激烈，使得白垩的条纹好像蠕动的长蛇，又有一种洪亮的嘶嘶声充满空中。’”^① 普列汉诺夫也引用过一段斯坦莱在赤道非洲所看到的战争舞的描述，同样十分精彩：“每一行列由三十三人组成的三十三个行列同时跳起来，又同时匍匐在地上。……一千个脑袋仿佛是一个脑袋似的，起初他们同时仰起来，显出昂扬的气魄，然后同时低垂下去，发出凄切的哼叫声。……他们的心灵影响了在场的人们，这些在场者站在周围，眼睛发亮，充满热情，摇动着高举起的右手的拳头……当跳舞的战士一面低着头，伏倒在地上，一面发出如泣如诉的歌声，我们的心由于难以表达的忧伤而紧缩起来；我们仿佛经历了战败的惨状，遭受了劫掠和杀害，我们仿佛听到了伤员的呻吟，看到了孤儿和寡妇在遭到摧毁的茅舍和荒芜的田野上哭泣……” 斯坦莱补充说：当然，这是他在非洲所看到的最优美和最震撼人心的场面之一。^② 把这种舞蹈称为“优美”似乎不大合适，但称为“壮美”是可以的。它表明的是原始人的一种生命的感受，一种征服欲望在幻想中的实现。至于其他题材的舞蹈，如普列汉诺夫在《没有地址的信》中提到的男人的划桨舞，参加者用白色或红色文身，执木杖以代桨，舞者列成两行，每人背着手杖，随着唱歌的节奏交互移动双脚，信号一起，全体把杖拿到前面，合着节奏前后摇动如桨，好像他们正在划一只轻快的独木船，这则更多地表现出优美。

在原始人自己创造的东西上，更是处处表现出对美的追求。许多原始人的工具有着装饰性的图案：浙江河姆渡出土的新石器时代的骨刀，上面刻有鸟纹。一个彩陶纺轮上绘有类似太极的图案，那是用“一根相反相成的S形线，把整个画面分成两个阴阳交互的两极，这两极围绕一个中心回旋不息，形成一虚一实，有无相生，左右相倾，前后上下相随的一种核心运动”^③。这些装饰性的图案都增加了工具的美。

① [德] 格罗塞：《艺术的起源》，164页，北京，商务印书馆，1984。

② 参见 [俄] 普列汉诺夫：《普列汉诺夫美学论文集》，1，401~404页，北京，人民出版社，1983。

③ 雷圭元：《中国图案作法初探》，41~42页，上海，上海人民美术出版社，1979。

许多原始人制作的器物有着美丽的纹饰。我国新石器时代仰韶文化的早期彩陶以半坡类型为代表，纹饰多用黑色绘成，动物形花纹较多，有人面、鱼、鹿等，形象生动，手法简练，笔触粗放，纹样变化单纯而特征鲜明。几何形图案是纹饰的主体，由带纹、三角形纹、竖纹、竖线、斜线和波折线等几种母题组合成各种不同的纹饰。中期彩陶以庙底沟类型为代表，纹饰以几何图案为主，通常由圆点、勾叶、弧线、三角以及曲线等组成黑色的二方连续花纹（图5—1）。晚期彩陶的色彩和图案更加丰富，造型更为巧妙。同一时代晚期的甘肃彩陶同样是光彩夺目的。马家窑类型尖底瓶上黑色的富有韵律感的旋纹、半山类型瓮上红黑两色绘成的锯齿形镶边图案，都与褐黄色的器形配合得十分和谐。这些纹饰集中于器皿中部以上人们视线能及之处，显然是为了便于观赏。这说明，原始人类自己创造了彩陶上的美，又欣赏这种美。

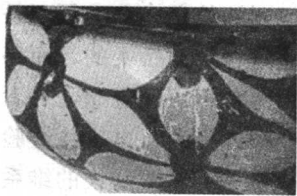


图5—1 彩陶中的花图案

原始人类就是这样在各种精神与物质的活动中感受到了美，从而逐步建立起审美心理结构，有了审美意识，有了对美的基本概念，并且处处按照“美的规律”来创造，从生产工具到日常生活用品，从各种精神产品到艺术作品，使得人类的创造物都具有审美价值。

在这个基础上，人们才能用审美的方式去看待对象，审美类型才能从美扩大到悲与喜。悲与喜作为审美类型，是以美为参照系才成立的，这类审美对象具有与美的对象不同的特征，给予人的感受也与美不同，在审美的初始阶段，它们甚至会引起人的痛感，是与人的不和谐，但是最后却都会转化为美，使人获得美感，并由此被确定为审美类型。所以，从这个角度看，美不仅是最早实现的一种审美价值类型，也是审美价值类型扩大的基础，是美学中最重要、最中心的概念。对美的追求是审美活动的终极目的。

人类在实践中获得了美，也开始从理论上探讨什么是美。

在西方，古希腊的毕达哥拉斯学派提出和谐为美。和谐是指各种对立因素的统一，杂多的协调，主要是指形式。“身体美确实在于各部分之间的比例对称”，“音乐是对立因素的和谐的统一，把杂多导致统一，把不协调导致协调”，“一切立体图形中最美的是球形，一切平面图形中最美的是圆形”^①。后来赫拉克利特进一步对和谐加以说明：“互相排斥的东西结合在一起，不同的音调造成最美的

^① 北京大学哲学系美学教研室编：《西方美学家论美和美感》，14页，北京，商务印书馆，1980。

和谐。”^①而亚里士多德则认为，“美的主要形式，就是空间的秩序、对称和明确”^②，并归结为“整一”。他说，一个美的事物，“不仅本体各部分的排列要适当，而且要有一定的、不是得之于偶然的体积，因为美取决于体积和顺序。因此，动物的个体太小了不美（在极短的观看瞬间，该物的形象会变得模糊不清），太大了也不美（观看者不能将它一览而尽，故而看不到它的整体和全貌——假如观看一个长一千里的动物便会出现这种情况）”^③。18世纪英国艺术理论家荷迦兹提出，美的原则是“适应、多样、统一、单纯、复杂和尺寸——所有这一切都参加美的创造，互相补充，有时相互制约”^④。与荷迦兹同期的柏克认为美与崇高是两种对立的美的存在形态，他指出：“崇高的对象在它们的体积方面是巨大的，而美的对象则比较小；美必须是平滑光亮的，而伟大的东西则是凹凸不平而奔放不羁的；美必须避开直线条，然而又必须缓慢地偏离直线，而伟大的东西则在许多情况下喜欢采用直线条，而当它偏离直线时也往往做强烈的偏离；美必须不是朦胧模糊的，而伟大的东西则必须是阴暗朦胧的；美必须是轻巧而娇柔的，而伟大的东西必须是坚实的，甚至是笨重的。它们确实是性质十分不同的观念，后者以痛感为基础，而前者则以快感为基础。”^⑤他认为美是能够引起人的某种经验的客体的性质，这种性质能打动人的本能，而不是引起欲念。美主要与人的维系种族的机能有关。要维系种族就要彼此相爱，需要一种共同的审美理想。当物体的某种性质打动感官，与本能融合时，就产生满足感，这是一种审美观念。他概括了这些性质，首先是“小”。他提出，许多民族的语言都用“小”来称呼爱的对象，如“小亲爱的”、“小鸟儿”、“小猫儿”之类，就可以证明“小”能打动人的感官，与人的本能相融合。类似的性质还有“柔滑”、“融成一片”、“娇弱”、“明亮”等，都能使人产生满足感，因此它们就是美的。康德进一步区分了美与崇高。在他看来，美的对象是具有感性形式能使人获得快感的对象。他说：“判别某一对象是美或不美，我们不是把[它的]表象凭借悟性联系于客体以求得知识，而是凭借想像力（或者想像力和悟性相结合）联系于主体和它的快感和不快

① 北京大学哲学系外国哲学室编：《古希腊罗马哲学》，19页，北京，三联书店，1957。

② [古希腊]亚里士多德：《形而上学》，265页，北京，商务印书馆，1997。

③ [古希腊]亚里士多德：《诗学》，76页，北京，商务印书馆，1996。

④ [英]荷迦兹：《美的分析》，22页，北京，人民美术出版社，1984。

⑤ [英]柏克：《关于崇高和美的观念的起源的哲学探讨》，载《古典文艺理论译丛》，第5辑，65页，北京，人民文学出版社，1963。

感。”^①之所以能使人获得快感，是因为“美是一对象的合目的性的形式”^②，这种没有目的而又合目的的形式符合主观认识功能（想像力与理解力），引起它们的和谐活动，从而产生一种愉快时，就是美的。美又可以分为“纯粹美”与“依存美”两类。美的图案、单纯的色彩和乐音、花卉等，是“纯粹美”；而一个女人完美地体现出女性的魅力，是“依存美”。崇高对象的特征则是“无形式”，即对象的形式无规律、无限大、无比有力和无法把握，这些对人有巨大威胁的对象是人难以抗拒的。人的感官与想像都不能把这样的对象作为整体来把握，因此是对象否定主体。然而，人的理性在较量中会发现自己是在“安全地带”，并能“见到”对象的整体或把它作为一个整体来理解，从观念上战胜对象，肯定主体，产生崇高感。所以，崇高不在对象，而在人类自身的精神，是人对自身力量胜利的愉快，对自己本身的使命的崇敬。

2. 美的特征

从西方美学家对美的界定来看，作为审美对象具有这样的特征：形象性与感染性。

审美对象的形象性特征是很明显的。审美对象是审美价值的物质载体，必须是直观的、具体的，能为人的感官直接感知的感性存在。能成为审美对象的自然事物，无论是日月星云、高山流水，还是树木花草、飞禽走兽，都有一定的样子、形态，是人们能够感知的。能成为审美对象的人类自身的生活与活动也不是虚无的、抽象的存在，而是由实实在在的人、人的活动和周围环境所组成。艺术作品作为人的精神生产的产品，也依存于一定的物质载体，所以直至今日，我们还能看到公元前1世纪杰出的古希腊雕塑《拉奥孔》；看到我国秦代气势恢弘的秦始皇陵陶制兵马俑；看到意大利文艺复兴时期达·芬奇无与伦比的人物肖像《蒙娜丽莎》；看到我国东晋时期顾恺之华美典雅而又传神的《洛神赋图》。

抽象的思想、概念，甚至客观真理都不能是直接的审美对象，“心灵美”、“思想美”的“美”不是美学意义上作为审美类型的美。思想、概念是人们在客观外界物的直接作用下，经过由感性到理性的一系列认识活动，在理性认识阶段的产物。它们已经完全脱离了事物的感性形式，成为可理解、可把握而不可直观的东西，因此不能被感官直接感知，也就不能成为审美对象。客观真理是从客观世界的运动、变化、发展之中所表现出来的客观事物本身的规律性，符合这种规律性的人的认识即“真理性的认识”。真是人们的精神追求的最高目标之一，但

^① [德] 康德：《判断力批判》，上卷，39页，北京，商务印书馆，1987。

^② 同上书，74页。

它并不等于审美对象，因为它是无法直接感性地感知的。当然，真与美有着密切的关系，因此美学史上有不少的理论家论述过这个问题。黑格尔写道：“美就是理念，所以从一方面看，美与真是一回事。这就是说，美本身必须是真的。但是从另一方面看，说得更严格一点，真与美却是有分别的。说理念是真的，就是说它作为理念，是符合它的自在本质与普遍性的，而且是作为符合自在本质与普遍性的东西来思考的。……真，就它是真来说，也存在着。当真在它的这种外在存在中是直接呈现于意识，而且它的概念是直接和它的外在现象处于统一体时，理念就不仅是真的，而且是美的了。美因此可以下这样的定义：美就是理念的感性显现。”^①在黑格尔看来，真与美的区别在于：真是思考的对象而不是感觉的对象，美却是感觉的对象，真只有在达到“感性显现”时才成为美，美必须是具有感性形式可以呈现于意识的。现实的审美经验也说明了这一点：现代科学早已证明了地球围绕太阳运转这个真理性的事实，然而我们仍然只欣赏我们的感官所能观察到的一切，欣赏“朝阳从东方冉冉升起”，欣赏“夕阳渐渐地落入了地平线下”，并不是在欣赏那个真理性的事实。所以，“科学美”这个概念是值得怀疑的。又如“爱情”，这是一个美好的字眼。但有多少人能欣赏这个抽象的字眼呢？我们所欣赏的作为审美客体的是罗密欧与朱丽叶的爱情，是马克思与燕妮的爱情，是梁山伯与祝英台的爱情，是贾宝玉与林黛玉的爱情。那些对象都不是抽象的、理性的、观念化的存在，而是具体的、感性的、物态化的审美对象。

审美对象的感染性特征也是明显的。这个特征决定于审美对象必须具有审美属性，因此，它总是像磁石吸铁一样吸引人们的审美注意力，引起人们的情感、心灵甚至意识的愉快的反应。审美属性是对象的令人愉快的属性，人们总会不自觉地被这类属性吸引。初春桃花的粉红，夏日树林的浓绿，秋天稻田的金黄，严冬雪原的银白，都能直接吸引人的审美目光，令人心旷神怡。而在蔚蓝的天空中迎风飘扬的五星红旗能令中国人激动、愉快与自豪，就不仅是因为红、黄两种颜色的鲜艳、合乎“黄金分割律”的长方形旗体和五星图案的和谐，更是因为五星红旗象征着我们伟大的祖国，伟大的中华民族。毫无疑问，有魅力的艺术作品都有深厚的内涵，意味无穷，因而能强烈地打动人的心灵。

因此，有形象而无感染力的对象不是审美对象。生物学的挂图，只是精确地描绘着具体的物象，没有生命，没有人及人活动的内容；科学的定理，如勾股定理，即直角三角形斜边上正方形的面积等于两直角边上正方形的面积之和，可以以形象来显示，但这只是某一抽象数理的图解，因此它们都没有感染力，我们也

^① [德]黑格尔：《美学》，第1卷，142页，北京，商务印书馆，1979。

会准确地从审美对象中排除这类“画”和形象。

同样，艺术作品要是简单地模仿或图解思想，不管模仿的是什么美丽动人的东西，图解的是什么伟大的思想，都会是没有艺术价值，不能成为审美对象的。巴尔扎克有一段话非常生动地说明了简单模仿的作品的失败，他说，如果雕塑家照女人的样子做一个石膏模型，便可以完成自己的工作。那么，就这样试一试吧，照自己心爱的手做一个石膏模型，把它放在自己面前，但你不会看到丝毫相像之处，这将是一只死人的手，而你只得向雕塑家去请教。他不做精确摹写，却能表达出动态和生命。我们应该抓住事物的灵魂、底蕴和性格特征。科技题材的故事影片，如果不是以描写科学家对科学事业的献身精神为主，而是以揭示科学探索的逻辑，展现科学思想的形成过程为主，一般都会失败。如苏联影片《你好，这是我！》中的主人公是物理学家阿尔捷姆，但影片并没有把表现阿尔捷姆的情感、生活、工作精神等作为主要内容，却让他站在写满公式的黑板旁，喋喋不休地大讲热流公式和基本粒子在宇宙线中的流动，使观众困惑不解，以致厌倦。因而，这种艺术作品都是需要打引号的，或者说根本不是艺术作品。

形象性和感染性是一切审美对象的特征，具体到美的对象，它的形象性与感染性又有着自身的特点，那就是它的形象有着使人一经感知就产生愉快的特性。这样的形象必然符合以下几个条件：（1）必然是正常的事物，有着正常的尺度，这是构成美的基础。如果不是正常的事物，那就是变异或奇怪；如果不是正常的尺度，那就是畸形或丑怪。（2）必然是正常中更符合主体的审美理想的事物，是优秀的，卓越的。维纳斯是白种女性的理想形象，因此是美的化身；而西施则是我国古代美女的理想形象，也是美的化身。（3）与主体的关系必然是和谐的，不会使审美主体在感知时产生痛感或不快感。总之，美的对象既具有自身尺度的完善性，又符合人的审美理想，与人有着和谐的关系。

美的主要特征可以用于区分“美”与其他的审美价值类型，如悲与喜。

3. 美的分类

美又有各种各样的具体表现形态。因此，在理论史上，美学家不仅把美与悲、喜区分开来，还表现出对美进行再划分的倾向。在西方，英国爱笛生区分了美、伟大与新奇；法国布拉德雷区分出小巧、秀雅、优美、巨大与崇高；德国的席勒区分了优美与秀美等。

在中国，对美的类型的再划分蕴含在中国古代文论与画论中，最有名的是清代桐城派文学家姚鼐提出的阳刚之美与阴柔之美两种美的区分。他说：“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；其光也，如杲日，如火，如金镠铁；其于人也，如凭高视远，如君而朝

万众，如鼓万勇士而战之。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；其于人也，濔乎其如叹，邈乎其如有思，熯乎其如喜，愀乎其如悲。”（《复鲁絮夫书》）这里的阳刚之美相当于壮美，而阴柔之美相当于优美。这是美的两种最基本的类型。美之所以又可分为优美与壮美，是因为美的对象具有不同的甚至相反的形象特征，它们所给予审美主体的虽然都是快感，但在过程和程度上也有不同。

优美与壮美的分类适用于一切美的对象。但在人类创造的美的对象中，还存在着一种分类法，那就是按人类的阶层与文化的划分，一般也称为雅与俗的划分。这种划分，是在人类进入漫长的阶级社会、人与人之间建立了严格的等级制度时出现的。在西方，从古希腊对美容术与化妆术的区分中可以看出这种划分。希腊人的美容术指梳妆艺术（珠宝、衣服、发型）、卫生保健、保护的医学技术；化妆则指虚伪与过度的粉饰。他们认为美容术是一种科学，属于医学的一部分，目的在于保持身体的自然美，而化妆术是用脂粉来制造假象、错觉，提供的是短暂的、失真的美。所以，当时希腊的有教养的女子在宴会或一般正式酒会上是不施脂粉的。希腊人崇尚的人体美不在于人体肌肤的化妆，也不在于人工雕琢，而讲求整体及局部的协调匀称，体形比例的一致，不强调多变的色彩，适量是美。如果体形异常，便要通过体能运动而不是令人痛苦的人为方法来达到矫正目的。所以，在希腊神话中，有两种女性的美，一种是典雅的以阿佛罗狄忒为代表的美，一种则是以潘多拉为代表的妖艳的美。而后者，由于其虚假、过度、失真、妖艳，尽管也被称为美，但其实是贬斥与否定的，只有典雅被认为是真正的美。而典雅必定先是与统治阶级的思想相一致的并显示着统治阶级的理想的对象，后来才在社会的发展中逐步地成为人们的审美理想。

中国在先秦时就产生的儒家思想在整个封建社会中占统治地位。儒家思想以“仁”为核心，以“礼”为手段，以“中庸”为准则，维护着封建社会严格的等级制与封建帝王的统治地位。与此相应，符合儒家思想的艺术得到统治阶级的提倡并得到人们的赞赏。先秦时在士大夫中就盛行对艺术的“中和”要求，所谓“中和”，就是折中两端，不偏不倚，以中为正，阴阳相济，就是“乐而不淫，哀而不伤”（《论语·八佾》）。这些符合“仁”与“中庸”的要求，也被称为“雅”、“和”。在漫长的封建社会中，这种审美要求则进一步成为时代的审美风尚，从而成为中华民族绵延千年的特有的民族审美标准之一。

典雅的本义是高雅，即高贵精致。在中国，儒家把“雅”明确地规定为“正”。《论语·述而》说：“子所雅言，《诗》、《书》执礼，皆雅言也。”《论语集

解》中引孔安国说：“雅言，正言也。”引郑玄说：“读先王典法，必正言其音，然后义全。”《毛诗序》说：“言天下之事，形四方之风，谓之雅。雅者，正也，言王政之所由废兴也。政有大小，故有小雅焉，有大雅焉。”所以，符合儒家正道的艺术谓之“雅”。雅乐是指合于古乐的正声，其歌词典雅纯正，乐曲中正平和，与来自民间的变化复杂、情感激越的郑声相对。因此，《乐记》记载魏文侯说：“吾端冕而听古乐，则惟恐卧；听郑卫之音，则不知倦。”文学中的典雅，多指文辞严整，语出经典，依循温柔敦厚的传统诗教的文章。曹丕曾把“辞义典雅”视为不朽之作的标志。他说：“著中论二十余篇，成一家之言，辞义典雅，足传于后……”（《与吴质书》）南朝梁刘勰《文心雕龙·体性》篇分文章基本风格为八种，首列“典雅”，其对“典雅”的解释为：“典雅者，熔式经诂，方轨儒门者也。”刘勰认为，只有以儒家经典为规范，才有典雅之作。而在日常生活中，一举一动、一言一行如果合乎儒家之“礼”，那就透出了“雅”。

“雅”在中国的进一步发展是在唐宋时期。随着禅宗思想的创立和盛行，其崇尚淡泊、闲适的人生风格普遍为文人士大夫接受。“雅”被赋予了新的含义，那就是文士所欣赏的淡雅。淡雅，即清新脱俗，淡泊平和，以远离尘俗、淡忘名利为特征。把人世间的功名利禄、喜怒哀乐化解为“极无烟火”的文字、意趣，在艺术中表现为清淡的色彩、恬淡的感情和平淡的语言。唐代司空图《诗品·典雅》篇云：“玉壶买春，赏雨茅屋。坐中佳士，左右修竹。白云初晴，幽鸟相逐。眠琴绿阴，上有飞瀑。落花无言，人淡如菊。书之岁华，其日可读。”他道出了典型的典雅的境界。

所以，美从大的角度上划分，还可以分为优美、壮美与典雅三类。

第三节 优 美

从对象来看，凡能使人感到优美的对象一般具有小巧、轻缓、柔和的特点。

小巧，是指优美的对象占有的空间较小。轻缓，是指优美的对象运动变化不明显，在时间上表现为缓慢、安静。柔和，是指优美的对象在力量上比较弱小，在性质上比较温和。柏克把优美的事物的特征归纳为“小”、“光滑”、“逐渐变化不露棱角”、“娇弱”、“颜色鲜明而不强烈”等^①，姚鼐提出的具有阴柔之美的文

^① 参见马奇主编：《西方美学史资料》，上卷，530～568页，上海，上海人民出版社，1987。

章所具有的轻缓、柔和的特点，确实都抓住了优美对象的特征。优美的对象常常以清新、秀丽、绮丽、柔媚、娇小、纤巧、精致、幽静、淡雅、素静、轻盈、飘逸、含蓄等来描述。

大自然里有数不清的优美的对象。宗白华在其《行云小诗》中写道：“啊，诗从何处寻？/在细雨下，点碎落花声，/在微风里，飘来流水音，/在蓝空天末，摇摇欲坠的孤星！”这里写到的细雨、微风、蓝天、孤星，都是诗的来源，也都是千百年来文人学士吟诵的优美的对象。李白的《古朗月行》写道：“小时不识月，呼作白玉盘。又疑瑶台镜，飞在青云端。”直白地写出了月的晶莹、润泽、浑圆，如同白玉制成的大盘挂在天际。杜甫咏雨的千古名句：“好雨知时节，当春乃发生。随风潜入夜，润物细无声。”（《春夜喜雨》）写出了伴着春风的细雨在夜里是怎样悄悄地降临，必然地雨后清晨的大地将是格外的清新滋润。巴金的散文《星》中有这么一段：“在我的房间外面，有一段没有被屋瓦遮掩的蓝天。我抬起头可以望见嵌在天幕上的几颗明星。我常常出神地凝视着那些美丽的星星。它们像一个人的眼睛，带着深深的关心望着我，从不厌倦。这些眼睛每一霎动，就像赐予我一次祝福。”^①写出了星的温柔、纯洁、幽远，它们装点着诗意的夜空。大自然中的天象如日月星辰、风霜雨雪，但凡符合小巧、轻缓、柔和的条件，都是优美的对象。

在大地上的自然山水组成了众多的优美对象。山水“甲天下”的桂林，“江作青罗带，山如碧玉簪”，是神州大地上最美丽的城市之一。人们称桂林有“四绝”，即山青、水秀、洞奇、石美。桂林的山，平地而起，奇巧青绿，东一座西一座点缀在城市中，真有“四野皆平地，千峰直上天”之势。桂林的水，傍城穿山，秀丽清莹，萦纡回环，如玉带缭绕。桂林多异洞，奇景变幻，幽深玄妙，如神话洞府，人间仙境。桂林瑞石，绚丽缤纷，妙趣横生。然而，古诗云：“桂林山水甲天下，阳朔堪称甲桂林。群峰倒影山浮水，无山无水不入神。”又点出桂林山水最胜处是在阳朔，那是由桂林到阳朔间 80 里水路的漓江风光。这里的山山水水无一处不能入诗，也无一处不像画。桂林山水以秀丽、清奇而著称，总体上表现为优美。

有“上有天堂，下有苏杭”之美誉的杭州，也是在总体上表现出优美。杭州的出名主要是拥有美丽的西湖。苏轼的《饮湖上初晴后雨》是吟诵杭州西湖的千古绝唱：“水光潋滟晴方好，山色空濛雨亦奇。欲把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜。”西湖位于杭州城西，得名于唐朝。大唐之前，此湖有武林水、明圣湖、金

^① 《中国现代散文选》，第 3 卷，461 页，北京，人民文学出版社，1982。

牛湖、龙川、钱源、钱塘湖、上湖等名称，又因苏轼的名句称为“西子湖”。西湖略呈椭圆形，环湖 15 公里，湖水清碧如玉，平均深度近 2 米。湖内有岛屿、长堤。兀立山中的孤山，是西来的天目山伸入湖中的余脉，东西狭长，形如水中卧牛。山的东麓有白堤与湖岸相接，是西湖的文物荟萃之地，也是赏湖的最佳处。苏堤、白堤纵横湖上，宛如两条绿色缎带漂浮在清凌凌的水面上。湖的四周繁花似锦，绿树浓荫，数不清的亭台楼阁隐现花树丛中，似一个巨大的花环卫护着一湖秀山，使西湖更加迷人。

西湖景色以“西湖十景”著名，并传之于今，即苏堤春晓、平湖秋月、断桥残雪、曲院风荷、花港观鱼、柳浪闻莺、雷峰夕照、南屏晚钟、三潭印月、双峰插云，都是能入诗入画的优美景色。如被康熙皇帝列为十景之首的苏堤春晓，这是衔接西湖南北景区的大堤，为苏东坡当年浚湖时所筑，全长 2.8 公里。堤上有映波、锁澜、望山、压堤、东浦、跨虹六桥，堤边间种杨柳桃花。阳春三月，苏堤上绿柳粉桃，芳草如茵，游人漫步堤上，柳丝拂面，落英沾衣，远望群山含翠，近观湖水漾碧，满目秀色，如在画中游。又如平湖秋月，这是在西湖白堤西端的一座湖滨的楼台建筑，绮窗临水，高阁凌波，三面接水，是欣赏湖景的佳处。特别是到秋天，天高气爽，湖水澄澈，浩月临空之夜，月色皎洁，湖平如镜，沿湖华灯点点，灿若繁星，灯月波光，浑然一体。正是“万顷湖平长似镜，四时月好最宜秋”。

西湖不仅有山水之胜，更有历史文化之深蕴。西湖周围有重点文物古迹 30 多处，为西湖增添了无尽的神韵。白居易的《春题湖上》写出了西湖的如画美景和人们对西湖的无限眷恋：“湖上春来似画图，乱峰围绕水平铺。松排山面千重翠，月点波心一颗珠。碧毯线头抽早稻，青罗裙带展新蒲。未能抛得杭州去，一半勾留是此湖。”

位于四川北部阿坝藏族羌族自治州南坪县境内的九寨沟是我国列入世界自然遗产的著名的自然风景区。它地处岷山山脉南段，远古地壳演变，形成了数以百计的高山湖泊群，当地人认为这些湖泊是大海之子，所以叫做“海子”，有的干脆就称之为“海”。在面积为 720 平方公里的九寨沟风景区内，镶嵌着 118 个翠海，17 个瀑布群。这一潭潭清水安然躺在高山之间，或卓然独处，如同少女般婀娜沉静，或串在一起，如同一颗颗翡翠玛瑙。盆景海像高明艺人端出的精彩作品，芦苇海上浮出金黄一片，火花海闪烁着点点火花，五彩池显现着绚丽的色彩，镜海恰如宝鉴，周围的雪峰树林倒影其上，水中叶影分明而清晰，层层叠叠甚至可见脉络。“鸟在水中飞，鱼在天上游”，水清见底。还有金铃海、五花海、箭竹海、熊猫海、天鹅海、草海……各有摄人心魄之处，令人目不暇接。树正瀑

布群的淙淙飞泉，活跃而多姿；珍珠瀑布实际上是清溪从山上欢腾而来，穿行于滩上丛丛矮树，在颗颗坚硬石子上跃起，酷似粒粒珍珠飞跳。水继续下行，遇断崖则成飞瀑，清泉一头扎下，好比条条洁白的哈达飘挂起来。当然，九寨沟也有诺日朗瀑布与隐在高山之巅的长海，都有宏伟的气势，但大多景色是优美的。

在生活中，女性形体柔和的曲线，孩子们活泼的身影，外婆做的虎头鞋，奶奶剪的窗花，案上放置的小巧的盆景，地上卧着的乖巧的猫咪，那串风铃的丁东声，那盆茉莉的清香味，都给人以优美感。

同样，在艺术作品中，如果具有小巧、轻缓、柔和的特点，也可以用优美来概括，无论是雕塑、绘画，还是音乐、舞蹈。

在造型艺术中，如果采用的线与形主要为曲线，就会使整体作品表现出优美。因为曲线显现优美、柔和，有运动感，因而由曲线构成的圆柔和完美。荷迦兹把蛇形线、波状线看做是最美的线条，就表达了他对优美的一种看法。他以女性的人体为例来说明优美：“女性的皮肤具有一定程度的诱人的丰满性，正如在指关节上一样，它在所有其他关节处形成富有魅力的漩涡……这种丰满性在皮下肌肉的柔软形体作用下，把人体每一部分的多样性充分展现在眼前；这些部分相互之间结合得更为柔和更为流畅，因而也具有一种优美的单纯，它使以维纳斯为代表的女性人体的轮廓总是高于阿波罗的轮廓。”^①



图 5—2 维纳斯

古罗马的维纳斯（图 5—2）在希腊是美神阿佛罗狄忒，她是一个丰满柔媚、圣洁高贵的“纯美的女神”。雕塑《米罗的维纳斯》有着椭圆的面，笔直的鼻梁，窄而平的前额，略鼓的嘴角和丰满的下巴，端庄、娴静而凝重。身体丰满，曲线起伏，外轮廓呈“S”形，婀娜妩媚，表现出秀雅、温柔的女性人体的美。

我国龙门石窟唐代女菩萨石像，虽神情庄严，但身材窈窕，体态摇曳，衣如薄蝉，衣褶流利精细，左手下垂，右手高举露瓶，全身成“S”状，华贵轻盈，体现出女性人体的优美。而唐代的陶彩绘俑更为美妙，她们身材窈窕，穿着长袖官服，翩跹起舞，裙裾飘摆，身体

^① [英] 荷迦兹：《美的分析》，95 页，北京，人民美术出版社，1984。

成优美的弧线，如风中之荷般清新秀丽。

意大利文艺复兴时期著名画家达·芬奇的木板画《岩间圣母》以黑暗的岩石烘托圣母与小约翰的灿烂圣洁，温柔的圣母，可爱的小约翰，纯洁的天使，组成了一幅安静、温馨、充满诗意的画面。而桑德罗·波提切利的木板画《春》则表现了半宗教半幻想的希腊神话世界。画中，维纳斯正在指导春的行程，她的伴从们正在歌舞，而她的武装守护神信使之神正在挡住一些云朵，小爱神丘比特调皮地用箭瞄准了维纳斯的伴从美惠三女神之一。婀娜的女性形体，春天的树林草地，使这幅画明朗、娇艳，美不胜收。

我国北宋米友仁的《潇湘奇观图》描绘了云雾漫漫、烟雨空濛的江南景象，其所选题材即是优美的对象，并以其父米芾创造的一种浓淡枯湿横点、积点成山的山水画技法表现了江南山川顷刻变幻的烟雨云雾景致，使其绘画表现出优美的总体风格。

在音乐中，贝多芬的钢琴协奏曲《黎明》有热烈的旋律，轻快的节奏，明朗、清澈的音色；小提琴协奏曲《梁祝》、江南丝竹《春江花月夜》有优美的旋律，舒缓的节奏；民乐《灵山梵音》有悠缓的旋律，清越的节奏，都是优美的乐曲。

舞蹈《担鲜藕》，女子独舞《水》、《孔雀舞》等，都应用了民族舞中灵活、多变的姿态和“三道弯”的造型，加工提炼成舞台上的优美的舞蹈形象。

优美的对象使人产生优美感。优美感一般具有和谐、平静、松弛、舒畅的心理特征，就如现代学者陈望道描述的：“看上去无何等的威压，无何等的狂暴，无何等的冲突，又无何等的纠纷，只是极自然地、极柔和地、却又极庄严地，仿佛明月浸入一般地有一种适情顺性的情趣。”^① 优美感的心理特征，表现出对象与主体之间的和谐。在审美活动中，优美的对象首先以其整体上的小与缓、弱与柔来引起审美主体的注意，主体几乎是以一种欣喜的柔情来接受它们，感知它们。由感知其小而起可爱之心，感知其缓而入平静的心境，感知其弱而起怜爱之感，感知其柔而起缠绵之意。同时主体能够非常轻松地把握到对象的和谐，感到悦目、悦耳，进而与对象缓慢、安静、柔顺的情感表现特点发生共鸣，体会到生命之流平静、和谐的运行，发出心底的赞赏；或是与极静、极幽、极柔的对象融为一体，觉得自己化入了对象，精神上达到无比的松弛舒畅，心旷神怡，主体的整个身心都是舒展、宁静、柔和的。车尔尼雪夫斯基认为优美感类似当亲爱的人在面前时洋溢于我们心中的那种愉悦，柏克认为“小”的东西引起爱的感情，是

^① 《陈望道文集》，第2卷，78页，上海，上海人民出版社，1981。

与本能的融合，就是对优美感的舒畅松弛的特点的描述。因此，优美感既来自对对象本身具有的和谐完美的感受，也来自对对象与人之间的一种和谐亲近的关系的把握。

优美的和谐、平静、松弛、舒畅使人感到纯净的愉快和美好，使人感受到生活的迷人的魅力，是一种令人心醉神迷的美。

第四节 壮 美

与优美对象的特点相反，壮美的对象是巨大、急疾、刚强。

巨大，是指壮美的对象占有的空间较大；急疾，是指壮美的对象以剧烈的运动变化为特点，在时间上表现为急速、快疾；刚强，是指壮美的对象在力量上显得强大，性质上显出刚硬。西方艺术理论家与美学家所说的“崇高”与壮美有着密切的联系。荷迦兹提出巨大的、无定型的岩石，广阔的海洋，宏大的形状是崇高的；柏克认为崇高的对象有巨大的体积，是凹凸不平与奔放不羁的，是直线的，是阴暗朦胧的，是坚实甚至笨重的，等等，指出了在形式上崇高与壮美的对象特点相同。而其区分主要是看对象与人的关系。崇高的对象对人有一种压迫感，而壮美的对象与人的关系是和谐的。在中国古代，壮美一般被直接称之为“大”，以与优美相区别。孔子说：“大哉！尧之为君也。巍之乎！惟天为大，惟尧则之。荡之乎！民无能名焉。”（《论语·泰伯》）孟子说：“充实之谓美，充实而有光辉之谓大……”（《孟子·尽心下》）他们都是强调了美与大的区别。姚鼐提出的具有阳刚之美的文章所具有的强大气势与巨大的力量，说明了壮美事物的特征。所以，壮美的事物常常用雄壮、壮阔、雄浑、深厚、豪放、粗犷、巨大、劲健、坚实、挺拔等来形容。

在我国的自然景观中，显现为壮美的山川江河很多。

五岳之首的泰山，体积厚重，山势高耸，宏伟壮观，被誉为“天下雄”。泰山位于鲁中南，古称“岱山”。泰山海拔不高，岱顶只有1545米，但它耸立于低缓的鲁中南低山丘陵之上，山势突兀峻拔，古人以其山势雄伟、为诸山所宗而尊其为“岱宗”，有“横空出世，擎天捧日”、“登泰山而小天下”的赞誉。唐代诗圣杜甫的《望岳》一诗更是脍炙人口：“岱宗夫如何？齐鲁青未了。造化钟神秀，阴阳割昏晓。荡胸生层云，决眦入归鸟。会当凌绝顶，一览众山小。”读着这首诗，仿佛看到了这连绵起伏的苍翠的峰峦，神

奇秀丽、变化无穷的山景，云霭层层、高飞的归鸟，看到了在峰顶俯瞰天下众山，众山显得那样的渺小，体会到泰山的雄壮高峭，感叹“泰山天下雄”。泰山“十八盘”是人间的创举，东路到山顶全程9公里，由6660多级台阶铺砌而成，蜿蜒盘绕在山路上，“十八盘”由此得名。从南天门到天柱峰称为岱顶，天柱峰也称玉皇顶，俗称极顶，是泰山最高峰。玉皇顶东南的山峰就是日观峰。在泰山极顶可观泰山日出、晚霞夕照、黄河金带、云海玉盘。对松山是泰山的著名景观之一。这里双峰对峙，松树成林，乱云翻滚，松涛阵阵。站在一峰之上，如同站在绿色的大海之滨，被乾隆皇帝称为“岱宗最佳处”。泰山之雄，有其山势地形特点的原因，但泰山所具有的历史文化意义也是使其“雄”的重要原因。泰山是偏于东方一隅的高耸山地，而古人视东方为“万物之始，阴阳交代”之地，所以尊泰山为“五岳”（东岳泰山、西岳华山、南岳衡山、北岳恒山、中岳嵩山）之首。泰山曾是历史上帝王封禅的圣地，据说在秦始皇以前登泰山之巅祭祖的已有72个君王。由于先秦之人的眼界未出黄河腹地，以为泰山是天下最高的山，最接近祖先之居，所以祭祖必先上泰山。帝王在泰山封禅，增加了泰山的崇高和庄严，封禅活动使泰山融入了许多历史文化内容。至今我们还可以看到过中天门的路边秦始皇所封的五大夫松，山脚下岱庙中的“泰山之神出巡图”的巨大壁画，记诵汉武帝的诗：“登于泰山，万寿无疆，四海宁谧，神鼎传芳。”这无形中增加了泰山的“雄”。

我国东北小兴安岭西侧的五大连池周围有14座互不相连的火山，占据了1200平方公里的熔岩台地，其中老黑山与火烧山的景象最为壮观。老黑山周围覆盖着绵延几十里的大片黑色岩石，是由奔流中的岩浆凝固而成，最长的一直延伸到17公里以外。当地把这片台地称为“石海”。它的确是石的大海，无际的海面上，有纤细的微波，有汹涌的巨浪，有突起的洪峰，火山群宛如怪石嶙峋的奇岛，屹立在石浪石海中。最奇的是台地上熔岩冷却后形成的长龙，当地称为石龙，真是千姿百态。有的如巨龙奔腾，有的像象鼻吸水，有的如飞瀑直泻，有的像大虫蠕动……还有翻花状、漩涡状、绳状、木排状、车辙状、馒头状、麻花状等各种形态，可谓变化万千。火烧山又名南格拉球山，是14座火山中最为高大雄伟的。山上草深没膝，覆盖着厚厚一层枯枝败叶。火山口四周高、中间低，像一个巨大的铁锅，“锅底”有少许积水，已是蒿草丛生的沼泽。由于火山喷发初期不断有流体和岩块堆积在火山口附近，逐渐增高形成山锥。到了喷发中期，大量岩浆把圆形山锥冲开两个豁口，山锥一分为二，成为两个相对而立的尖形山锥。山锥全由棱角分明的黑红两色石块堆积而成，没有草木，远看仿佛被大火燎

过一般，火烧山由此得名。登火烧山可以尽览火山群画卷，火山爆发的那一霎直现眼前：岩浆迸流，热浪蒸天，怪石凌空，尘烟蔽日……而转眼之间，它们变成了凝固的历史，尽显宇宙奉献出的壮美。

举世闻名的钱江潮，是钱塘江的景观。钱塘江又名浙江，发源于皖南山区，经杭州湾注入东海。由于杭州湾是个巨大的喇叭状海湾，湾口宽100公里，然后迅速变窄，到海宁盐官时减至仅3公里，涨潮时，大量潮水从湾口涌入，受到钱塘江两岸越来越窄的约束，后浪推前浪，波峰叠起，形成陡立如墙的涌潮，最高可达4米。涌潮潮头到了盐官一带，江面更窄，潮水卷着浪花，像飞舞的银龙、咆哮的群狮直扑海塘，掀起排空巨浪，涛声震耳，雷霆万钧，令人惊心动魄。每年农历八月十八日潮汛最大，涌潮现象最为壮观。古书记载，江潮“声如雷霆，震撼激射，吞天沃日，势极雄豪”。所以，自古以来，人们就有八月十八观潮的风尚，文人墨客也留下了无数的赞颂钱江潮的佳作。北宋进士潘阆的《酒泉子》写道：“长忆观潮，满郭人争江上望，来疑沧海尽成空，万面鼓声中。弄潮儿向涛头立，手把红旗旗不湿。别来几向梦中看，梦觉尚心寒。”这是多么壮观的景象呵！从“来疑沧海尽成空”可以想见大潮大浪的宏大气势，“万面鼓声”又形象地表现出大潮的轰鸣巨响，而那些敢于在大潮到来时戏水弄潮的“弄潮儿”，在涛头做出种种惊险的动作，令人心寒之时，又不禁赞叹他们的勇气与力量。

著名的贵州黄果树瀑布，河水从60米高的河床上倾泻而下，宽达80多米，水量充沛，气势雄壮，是中国最大的瀑布。明代的徐霞客当时经历千难万险看到这壮观的瀑布后，在日记中感叹道：“路左一溪悬捣，万练飞空，溪上石如莲叶下覆，中剜三门，水由叶上漫顶而下，如鲛绡万幅，横罩门外，直下者不可以丈数计，捣珠崩至，飞沫反涌，如烟雾腾空，势甚雄厉；所谓‘珠帘钩不卷，匹练挂遥峰’，俱不足以拟其壮也。盖余所见瀑布，高峻数倍者有之，而从此阔大者。”这漫天倾泼的瀑布，带着巨大的水流动能，发出如雷巨响，震得地颤谷摇，展示出大自然一种无敌的力量与气势。巨量的水体倾覆直下，腾起大量水烟云雾，罩得峡谷上下一片迷蒙，为黄果树瀑布增加了神秘的色彩。黄果树瀑布平时一般分成4支，自左至右，第一支水势最小，下部敞开，形态秀美；第二支水量最大，形态豪壮；第三支水流略小，上大下小，形态雄奇；第四支水量居中，上窄下宽，形态潇洒。在秋夏之际，洪水较多，水量最丰，瀑布水层加厚，水中因含有大量泥沙而显得黄浊，飞流直下之时，捣金碎玉，气势最为雄壮。跌入潭中的瀑布，涌起水柱数丈，忽高忽低，溅起水花万朵，卷起漩涡无数，上下翻腾，气极雄豪。

在生活中，男性健壮有力的身形，狮虎山上徘徊的猛兽，黄土地上奔放的大腰鼓队，青藏高原上高亢嘹亮的歌声，都显现着壮美。

同样，在艺术作品中，但凡有巨大、急疾、刚硬的特点的，也是壮美的对象，无论是建筑、雕塑、绘画，还是音乐、舞蹈。

蓝天黄沙下巍然耸立的埃及金字塔，崇山峻岭间万里蜿蜒的中国长城，哥特式建筑尖利的直刺云霄的塔顶，“离宫别馆，弥山跨谷”（司马相如《上林赋》）的汉代上林苑建筑，都表现出壮美。希腊雕塑《掷铁饼者》充满了动感与力量，秦始皇陵兵马俑（图5—3）庞大整齐的阵容显现出巨大的力量和所向无敌的气势，显示出了刚硬的性质。



图5—3 秦兵马俑

面，奔放的激情，使画面神秘而壮美。

我国后梁荆浩最善于表现北方崇山峻岭雄壮的景色，故画山水“上突巍峰，下瞰穷谷”，多为大山巨壑。其代表作《匡庐图》表现重岩叠峰，山路蜿蜒，巨峰凌空，飞瀑如练。北宋王希孟的《千里江山图》长1188厘米，高51.3厘米，对当时的自然风光、人文地理、户外生活进行了综合描绘。画中山川江河交流展现，点缀以飞流瀑布，丛林嘉树，庄园茅舍，舟楫桥亭，令人目不暇接。场面广阔，景物繁密，气象万千，具有宏远的境界。

在音乐中，奔放的旋律，凝重的节奏，高昂的音色等，都给人以壮美的感觉。贝多芬不朽的《第九交响曲》（《合唱交响曲》）便是如此。它总是引发观众

在绘画中，凡表现壮美对象的作品也会具有壮美的风格。佛兰德斯画家鲁本斯的木板油画《风景与虹》有着包罗万象的宏大场面，于动态中直达远方的地平线构成的画面，辉煌壮丽。意大利提香的木板画《圣母升天》为三段构图，采取由下向上的透视缩影原则，姿态各异的使徒组成一坚实的矩形基础，中段有半月形的云环在画前飘开，天使环绕，欢呼雀跃，上升中的圣母衣袍飘卷，顶端是上帝的形象。众多的人物，宏大的场

复杂的感情，悲痛与欢乐、哀怨与振作、亲切与庄严等，随着曲子的进行而交替变换。正如一位贝多芬传记的作者、苏联的凯尔什涅尔说的：“它充满了关于人类命运的思想，充满了人类对争取自由、从苦难到欢乐、从斗争到胜利的坚定不移的信念。……它的悲痛的深度和庄严性凌驾于《热情奏鸣曲》之上；它的深思如同海洋一般辽阔和深湛，而它的欢乐，无论是《第三交响曲》或《第五交响曲》，都不能与它相比；它的宏伟的终曲……其中可听到席勒的《欢乐颂》的振奋人心的诗句。”因此，当1824年5月7日在维也纳首次演奏这首作品时，听众情绪之热烈，几乎含有暴动的性质，许多人哭起来，也有人激动得全身打颤。在这乐曲声中，人们听到了对人类不懈努力、追求光明前途的赞颂。

壮美的对象使人产生壮美感。壮美感一般具有刺激、痛快、豪放、舒畅的心理特征，正如清初文学家魏禧所论述的，是“且怖且快，损其奇险雄莽之状，以自壮其志气”，或“惊而快之，发豪士之气，有鞭笞四海之心”。

壮美感的这种心理特征是在审美过程中逐步显示出来的。它不像优美感是自始至终的赏心悦目，它的舒畅豪放只能在审美过程的结束时作为结果获得。这与壮美的对象的特点是分不开的。在审美活动中，壮美的对象首先会以其巨大的形体、强大的气势形成对主体感官的冲击，主体几乎是被“强迫”地去接受和感知。面对辽阔无边的漠野，眼观直上直下的峭壁，耳听长风出谷的轰鸣或凝重、坚硬的乐声，主体感到一种强烈的刺激与震动，感到夺目惊心。“夺目”便是指壮美的对象本身的巨大和强劲强迫主体去看去听，“惊心”是指壮美对象对主体造成一种威胁，感到对象比自己强大。因此，欣赏壮美的对象，主体开始时往往会有不由自主地“保护”自己的动作：在激流奔腾的岸边，你不敢走得太前；看陡峭的山壁，会不自觉地摸脖缩头；在大海乘小汽艇兜圈，飞驰之时你的手会紧紧地抓住船舷。在夺目惊心时，人所感受到的不是审美愉快，因为这时主要是惊惧感，是不快感。然而，在“惊心”的同时，壮美对象强烈的刺激，也会唤起人的意识活动。壮美的对象是人征服、把握了的对象，对人实际上没有威胁和敌意。所以，主体在感到惊惧时也会马上意识到壮美的对象对自己并没有威胁，从心里涌出一种信心。如观看激流奔腾，自己在河岸上是安全的，不会被其卷走；塞外荒漠空阔无人，但我认识回去的路，不会迷失于旷野之中；动物园的东北虎虽然凶猛，但被关在铁笼之中，不会伤害人。这样，人马上感到自己比对象还要强大、有力，可以放心地欣赏对象。极目远眺，把博大的空间尽收眼底，急急追随，让飞速疾驶的时间搏动心头，从壮美对象的强烈、刚硬体会自身生命之流的奔腾有力，精神上感到无比的振奋、豪放和舒畅。壮美感的心理活动过程有一个从惊惧感中提升的阶段。这个阶段的存在激发人达到对自身的更深的理解与把握，因

而能使人摆脱平庸琐细的境界，上升到豪放之情，精神上感到无比的畅快。

壮美的舒畅、豪放使人感受到豪壮的审美愉快。孔子“登泰山而小天下”，直抒壮美引起的豪情壮志。李白的“朝辞白帝彩云间，千里江陵一日还。两岸猿声啼不住，轻舟已过万重山”，形象地展现了壮美引起的开朗进取的情感。壮美使人胸怀开阔，精神振奋，是一种豪放舒展的美。

显现为壮美的事物带有形式上的巨大威力，那是主体与客体相斗争、相对抗的痕迹，但客体已是被征服的对象，征服的过程已经消失在结果中，成为显现人的本质力量的感性对象，即“为人”的对象。形式上的巨大威力激发的是人的豪情，引起的是精神上的畅快。

第五节 典雅

典雅体现的是上流社会与文人学士的审美理想，因此，典雅的对象均为人工造物。从对象来看，凡能使人感到典雅的对象具有高贵、精致、清新、脱俗、飘逸，并具有很深的文化意蕴的特点。

中国的食文化精深博大。贵族与文人不仅对食物的色香味有着相当高的要求，而且要求食名、食器、器肴配合等方面都要体现出典雅。从饮食名称看，把以蛇与鸡为原料的菜命名为“龙凤呈祥”，菠菜炒番茄命名为“翠绿啼红”，黄豆芽烧豆腐命名为“金钩玉版”，白萝卜丝上点缀几根红辣椒丝命名为“踏雪寻梅”，菠菜烧豆腐命名为“金镶白玉版，红嘴绿鹦哥”等，能使人感到雅。从食器看，明清时代景德镇官窑的瓷器就已精妙绝伦，“薄如纸、明如镜、色如玉、声如磬”，造型独特，匠心独具，因此许多食器实际上就是工艺品。如故宫博物院所藏的元代著名工艺家朱碧山的传世作品银槎，就是以槎为造型的酒杯。槎的本义是竹木编成浮在水面的筏。这只银槎高18厘米，长20厘米。造型上是以一老树桠为槎，一位束发老者倚槎而坐，右手执书搁于右膝，左腿盘曲，左手向后撑扶，眼睑低垂，凝神书卷，髯须飘拂，眼角含笑，一副怡然自得的样子。老树盘曲纵横，似乎历尽沧桑。槎腹底刻有一首五言绝句：“百杯狂李白，一醉老刘伶，知得酒中趣，方留世上名。”托物言志抒情，实为一典雅的作品。食中之雅还表现在器肴配合的讲究上。清代著名文学家袁枚所著的饮食专著《随园食单》中写道：“古人云：‘美食不如美器。’斯语是也。然宣、成、嘉、万窑器太贵，颇愁损伤，不如竟用御窑，已觉雅丽。惟是宜碗者碗，宜盘者盘，宜大者大，宜

小者小，参错其间，方觉生色。若板板于十碗、八盘之说，便嫌笨俗。大抵物贵者器宜大，物贱者器宜小；煎炒宜盘，汤羹宜碗；煎炒宜铁铜，煨煮宜砂罐。”也就是说，食器配合要合适，一肴一饌、一碗一盘，一席菜肴与一套餐具之间都要讲究和谐，从而显示高雅、精巧的审美趣味。

这种审美要求在现代的食文化中仍在发展，所以才有今天的“吃文化”一说。高级的有档次的餐馆在厅堂的装饰、名称、色彩、灯光、肴名、肴器等方面都讲究和谐与雅致，甚至根据餐馆的风格配有相应的音乐，使得环境更加优雅。

在生活中，人的举动合乎礼仪规范，也是典雅的。比如一提绅士风度，大家马上会想到英国，因为绅士风度就是对英国男性行为举止、文明礼仪等一系列行为规范的总称。绅士风度突出表现在仪表和讲究卫生上。平时男性一般都穿休闲装，但无论穿什么，从头到脚都很注重整洁和颜色的搭配。一般男性的服饰颜色比较素暗，衬衣颜色则醒目一些。上班或者约见重要朋友，都穿上得体的西装，鞋子要擦亮，以示对别人的尊重。衬衣是要每天都换的，同样的内衣都有好几件。男性还很重视牙齿的卫生，每年到医院定期药物洗牙两次。牙齿里有食垢，口腔里有异味，都是修养很差的表现。绅士风度还体现在英国男性的说话、语气、手势、坐姿上。与人谈话时坐得较直，手势和谐，语调适中，就很有风度。如果动作很多、很大、高声喧哗，特别是前仰后合，以及谈话中出现粗话，都是粗野的表现。他会因为这种不雅的行为举止而失去朋友。尊重女性是英国绅士风度的集中体现。在公共场合，男性抢座位特别是与女性抢座是非常不文明的举动。在公共场合遇到要进门的女士，男士一定要请女士先走，使用一个友好而优雅的手势示意。开门时，遇到后面有人，特别是女士即将走过来，一定要等到女士过来把门接住才能离开。开车过十字路口，可能的情况下男士一般都让女士先行，而女士会向男士招手致谢，晚上有时还会按安全警示灯两到三下表示感谢。所以，具有绅士风度的人一定是有文化修养的人。

典雅当然集中体现在艺术上。

在西方，古典芭蕾是高雅的。它有一套严格的程式和规范，动作要求规范化，尤其注意稳定性和外开性。稳定性就是要求演员在舞蹈中保持重心，着地的支撑腿要稳定地承受住全身的重量，在急速旋转和托举人物时都要保持稳定。外开性是指演员必须通过长期的艰苦训练，使自己的双腿从胯部到脚尖往外打开，与双肩成平行线。正是由于芭蕾舞独特的脚尖技巧，以及稳定性与外开性的程式化动作，使芭蕾的舞蹈形式显现出高雅。

以法国古典主义园林为代表的西方园林是典雅的。这是一种几何形园林，其特点是讲究整齐一律、均衡对称，具有明确的轴线引导，讲求几何图案的组织，

甚至花草树木都修剪得方方正正。凡尔赛宫是一典型代表。这是法兰西帝国和国王强大与威严的纪念碑。1661年之前，这里是国王打猎小憩的小庄园。路易十四参观了大臣富凯的孚一勒一维贡府邸后，被豪华的花园建筑刺伤了自尊心，他一边把富凯打入牢狱，一边召集孚一勒一维贡的设计者和其他出色的艺术家在凡尔赛创造更为伟大的园林作品。凡尔赛宫的花园是主旋律，建筑显得单薄。园林占地达100公顷。花园的构图大量采用直线、方角、三角、长方和圆形等图案，突出了人对自然的强大征服力。其宏观布局是古典主义的，宫殿位于高地上，正门连通城市主道爱丽舍大街，宫殿后面有花园，再远处有林园，在45公里长的围墙里，中轴线一直延伸，总长达3公里，平展坦荡，气派壮丽。凡尔赛花园在宫殿西侧的两翼，形成南北两片图案式花圃。南侧地势较高可以俯瞰大水池下面的花圃及远处浩渺的烟树，景色开放外向；北花圃地势低，以浓密的树林为背景，环境封闭内向，但透过幽暗的林阴路，可以看到由大群雕像组成的大喷泉和奈普顿水池。两片花圃风格相对并互补，避免了图案化造成的单调重复，由此向西是以赞颂“太阳王”路易十四为主题的立体化中轴道，号称“绿毯”，两端有太阳神阿波罗和他母亲拉东娜的喷泉水池。大道宽45米，由两条10米宽的道路和25米宽的草坪组成，道路边有24个白大理石雕像或花盆，在浓郁的林木和素净的绿草衬托下十分显眼。在“阿波罗”之东水池西边是一座十字形的大水渠，构成林园的横轴，把林园向南北纵深扩展。在绿毯两边有被道路分隔成的12块丛林，称为小林园，是凡尔赛独有的可爱部分。每块丛林中央分别设有回文迷阵、水池、水剧场、岩洞、喷泉及亭子等。凡尔赛宫集中体现了崇尚规律、逻辑的理性精神，强调普遍的、永恒的艺术规律和整体与局部之间的整数比例关系，强调主次地位的中轴线。

欧洲的宫廷文艺也是高雅的，在文学、绘画与戏剧中，都是描写和塑造理想的人物与生活，特别是以高贵的帝王、贵妇人与宫廷娱乐方式为题材，叙事结构严谨，语言准确明晰。所以，在西方古典艺术中，特别是在造型艺术中，都表现出了优美与典雅（图5—4）。“在造型艺术里，这种优美，或许在安格尔那蜿蜒多姿而又柔润的画图中，在波提切利、拉斐尔、列奥纳多和柯勒乔那种柔和温雅而又流利生动的图形中，在希腊颓废时期的雕刻中，以及在十八世纪的建筑和家具中，表现得最为显著。”^①

在中国，东晋顾恺之的画是典雅的。他师承卫协，发展了精思巧密的艺术风格，把中国画以线造型的方法提高到一个新的高度。他用线紧劲连绵，线条运转

^① [英] 李斯托威尔：《近代美学史述评》，232页，上海，上海译文出版社，1980。



图 5—4 波提切利《维纳斯的诞生》

优美流畅，富有节奏，如“春蚕吐丝”，似“春云浮空，流水行地”。其塑造人物不是单纯满足于外表的肖似和姿态动作的生动自然，而非常注重“传神写照”，即表现人物的精神气质和性格特征，把传神作为评画的第一标准。他的《女史箴图》是描写古代宫廷妇女

的节义行为，标榜封建“女德”的作品。画卷的主题思想有说教的性质。但是画家根据主题的要求，依据自己熟悉的贵族妇女的形象，成功地表现了画面中各种人物的身份、性格和相互关系，概括了贵族家庭生活的一些细节。整个画面按题材不同分为九段，每一段都有相对的独立性，但又用题款及人物服饰的处理等手法使段与段之间有一种内在的联系，使画面形成散而不乱、起伏有致、疏密得当的有机整体。人物造型动态自然，表情变化微妙，春蚕吐丝般的线描富有韵律之美，体现了中国艺术的典雅。

南宋刘松年的《四景山水》图是典雅的。他的山水画法受李唐影响，变其雄强为典雅，画风严谨不苟。此图是以山水为主体，集人物、楼宇、湖山为一体的作品。全图分为四段：春景中，柳绿堤岸，桃花如霞，主人踏青方回；夏景中，荷塘水榭，主人闲坐纳凉；秋景中，高堂虚静，秋水如镜，主人闲坐看山；冬景中，雪峰如睡，一片银色世界，主人兴致勃勃，骑驴出游。画面反映出刘松年把李唐画风趋于典雅化、精美化，以适应当时宫廷贵胄生活和审美的需要。

南唐董源的山水画“平淡天真”、“无与比也”，体现出淡雅的特点。他和弟子巨然生活于江南，这里地势起伏平缓、阳光和煦、温暖湿润。他的画多是平缓连绵的山峦，山村渔舍，江南丘陵、江湖景色。《潇湘图》为董源的代表作，描绘了潇湘地区风景。画面上山峦连绵，山势平缓圆润，岸边舟上点缀几组着色人物，似在迎接船中客人。画法以花青运墨，色墨清淡湿润，山石用笔点簇，坡脚用披麻皴。整个画面笼罩着夏夜的气氛，林间雾霭弥漫，薄暮的微光在渔夫和行人的身影上闪动，充满诗意。

淡雅最典型地体现在唐宋士大夫的城市园林艺术之中。这种园林一般面积不

大，但一石一水、一草一木、一隅一角，无不有着精心创造的景观，处处显现出主人的学问与修养。苏州沧浪亭原为五代时吴越中吴军节度使孙承祐的别墅，北宋时诗人苏舜钦（子美）买下后临水筑亭，其对渔夫“沧浪之水”感触颇深，冠名“沧浪亭”。南宋时，此园为抗金名将韩世忠的住宅。在以后的年代里屡毁屡建，清同治十二年（公元1874年）再次重建，保留至今。有人说“水令人远，石令人幽”，沧浪亭恰恰占尽二者。它是个面水之园，园内却以山为主，山和水截然分开。未入园时，水光潋滟，渡平桥入园则山林肃肃，转瞬之间感觉大变，对比的妙用使园林增添情趣。没有这一带流水，那一山一石会平淡得令人乏味，失去同别的园林竞美的资格。园中堆山的太湖石不求露、透、瘦、皱，而是体形浑圆，气质古朴，汇集成的山壑分布集中，气魄豪壮，与一般园林不同。厅堂建筑集中在假山的南面，用曲折的回廊联系，并接通入园处的复廊。假山之巅一座方亭，即是“沧浪亭”，亭上有清代俞樾手书“沧浪亭”匾额，是全园的制高点，可以坐看小园风光。沧浪亭内修竹万杆，沁人心脾；粉墙小亭、天然画幅，可静观，可雅游，可赋诗，可作画。宋代沧浪亭的主人苏舜钦的诗云：“夜雨连明春水生，娇云浓暖弄微晴。帘虚日薄花竹静，时有乳鸠相对鸣。”这个占地仅16亩的园林，古朴典雅，曲折幽静。

“扬州以名园胜，名园以叠石胜”，扬州个园的叠石最能体现典雅。个园建于清嘉庆二十三年（公元1819年），为两淮盐总黄至筠于明寿芝园旧址重建。主人极爱竹子，自号“个园”，并以号作为园名。个园园门为修竹所依，两旁花台上有石笋如春笋破土。缕缕阳光把稀疏竹影映射在园门围墙上，形成“个”字形的花纹图案，烘托着园门正中的“个园”匾额。随着阳光的移动与微风的吹拂，墙上的“个”字图案也不断地移动变化，不由令人感叹袁枚的名句“月映竹成千个字”的神韵。单看园门，就能领略到构园者的奇巧构思和高风亮节，看到绿竹与石笋所体现出的浓浓春意。过春景，就是夏山。夏山全用太湖石叠成，清新柔美，玲珑剔透。奇石有的如玉鹤独立，有的如犀牛望月；谷口有飞石外挑，如喜鹊登梅；山顶有石块簇拥，如群猴戏闹。经曲桥入洞谷，洞谷如屋，深邃幽静，山涧石缝中有广玉兰盘根错节。窗前阶下，有芭蕉玉立亭亭，把浓绿洒满一庭，秀雅恬静。秋山是由安徽黄石堆就的悬崖峭壁，其石有的赭黄，有的赤红，势如刀劈斧削。山隙间有丹枫斜伸，曲干虬枝与嶙峋山势浑然天成。山顶有翼然飞亭，登峰亦可见群峰低昂脚下，烟岚飘忽其间，虽是咫尺之图却有百千里之景的感觉，粗犷豪放。从黄石东峰步石而下，过“透风漏月”厅，在厅后有用宣石堆起的冬景。宣石中含有石英，迎光闪闪发亮，背光皑皑露白。冬景堆砌处阳光不能直射，所以无论近看还是远观，假山都好像覆盖着一层未消的残雪，散发着逼

人的寒气。山畔池旁栽有寒梅数枝，疏影横斜，直有“霜高梅孕一身花”之感。

个园的分峰造石构成了四季假山，游园一圈，似过一年，构思可谓奇绝。更可贵的是，这春夏秋冬都不是截然分开的孤立造景，而是浑然天成、和谐统一的，在游园中可以体会到四季的转换。夏景与秋景以楼前立体长廊相连，把南方山水之秀丽与北方山岭之雄壮结合得天衣无缝。冬景虽有积雪未消的凛冽之感，但靠春景的西墙却开了两个圆形漏窗，枝枝翠竹透墙而过，有严冬过尽春将临之意。叠山之外，园中又散散落落布置一些厅馆楼台、石桥小院，配以楹联匾额，突出含蓄的意境。整个园景犹如一幅巨大的画卷，路随景转，景随路换，使人回味无穷。

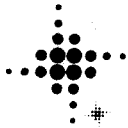
日本的枯山水园是淡雅的。这是十四五世纪流行于日本的一种园林类型，枯山水又叫涸山水、唐山水。其特点是用石块象征山峦、岛屿，用白砂象征湖海、河流、瀑布，只点缀极少量的灌木或苔藓、蕨蕨，或者根本不植花木。所用石也不同于中国的太湖石，不求瘦、透、皱、露，而求气势浑厚。理石方法也不是叠掇，而是利用石头本身的特点，单独或成组地点布。象征水面的白砂常被耙成一道道曲线，犹如万重波澜，石块根部的石砂耙成环形，如惊涛拍岸。所植花木疏简而矮小，精心控制树形而又尽力保持它的自然形态，以求与整个枯山水的风格一致。龙安寺庭院是最典型的枯山水园。它长30米，宽10米，三面被大墙包围，一面为殿堂，可以透过日本式的门框观赏庭院。院里铺满白砂，按照5-2-3-2-3五组分布15块不同形状、不同体量的石块，石体深厚，没有奇异精巧的轮廓，最高的不过1米，最低的仅和砂面平齐，疏密有致地散落在白砂之中，没有一花一草，只有一些苔藓贴在石根。这种枯山水园使人感到清高脱俗，有很浓厚的禅气、禅味。

典雅主要包括着高雅与淡雅，也就是宗白华区分过的两种美。他说：“楚国的图案、楚辞、汉赋、六朝骈文、颜延之诗、明清的瓷器，一直存在到今天的刺绣和京剧的舞台服装，这是一种美，‘错采镂金，雕缛满眼’的美。汉代的铜器、陶器，王羲之的书法、顾恺之的画，陶潜的诗、宋代的白瓷，这又是一种美，‘初发芙蓉，自然可爱’的美。”^①

高雅的对象使人产生高雅感。高雅感一般具有高贵、精致、富丽、合规矩、庄严、气派等感觉，与壮美感相接近。

淡雅的对象使人产生的是淡雅感。淡雅感一般具有平和、恬淡、清新、自然、安静、素静的心理特征，与优美感更一致。

^① 宗白华：《美学散步》，29页，上海，上海人民出版社，1981。



第六章 审美类型:悲

第一节 中国美学原理著作中的悲

如表 6—1 所示,在 127 册标准型原理著作中,有 99 册对审美类型中的悲(崇高、悲剧等)做了研究,占总量的 78%,说明悲(崇高、悲剧等)作为重要的审美类型是美学原理的重要内容之一。

表 6—1 标准型原理著作中讨论悲的数据 (单位:册)

| 时间 | 1980—1985 | 1986—1990 | 1991—1995 | 1996—2002 | 合计 |
|----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-------|
| 内容 | (15) | (39) | (37) | (36) | (127) |
| 悲(崇高、悲剧) | 8 | 27 | 33 | 31 | 99 |

对悲的研究主要表现在以下几个方面:

- (1) 追溯美学史上对悲的分析,提出自己对悲的认识。
- (2) 悲的特征。
- (3) 对悲的感受。

(4) 悲的存在领域及表现。

(5) 关于悲的比较。

相对于美和喜来说，这里悲也是一个审美类型的大类。在悲之下还有崇高、悲剧等亚型。美、悲、喜三大类是基于审美活动中对象与主体的不同关系而确立的。悲体现了对象与主体之间的不平等关系，悲是与人敌对、比人强大的东西。

1. 崇高

(1) 美学史上对于崇高的分析。在中国美学原理著作中，引用的西方美学史资源主要有：古罗马的朗吉弩斯首次使用“崇高”作为文章风格的说明，崇高是“伟大心灵”的回声；爱笛生、荷迦兹、温克尔曼谈到对崇高的观感和体验；柏克、康德、黑格尔对崇高的论述一直是引述的经典。柏克最早比较了崇高与美，指出崇高以痛感为基础；康德从哲学上揭示了崇高与美的区别，把崇高的根源归于人类自身的精神；黑格尔把崇高与古代象征艺术相联系，认为崇高是理念压倒了形式。之后车尔尼雪夫斯基、叔本华、立普斯、巴希、伏尔盖特、布拉德雷、利奥塔等都曾对崇高展开过论述。引用的中国美学史资源主要有：先秦美学中的“大”与崇高有某种相关性，孔子、孟子、庄子的言论中都有关于“大”的论述；《周易》中的“乾”，司空图谈到的“雄浑、劲健、豪放、悲愤、旷达”等都含有对崇高的说明；魏禧、姚鼐、王国维对与崇高相关的“壮美”做了论述。与这些理论相关联，还以崇高对象，如高台和高山大河为中心，组织起相关的理论言说，但绝大多数美学原理著作都按照中国人的思维习惯把崇高一方面等同于壮美，另一方面等同于悲剧。

(2) 崇高对象的特征。主要以柏克和康德的理论为依据，本质上是恐怖和可惧，与人敌对，感性形式上是形体大、力量大、晦暗、无限、粗犷，甚至丑。崇高对象的特点不仅体现在外表，更体现在精神，体现在主体的感受中。

(3) 对崇高的感受。主要是以柏克，更多是以康德的理论为依据。概括来说是由痛感转化为快感或者说是夹杂着痛感的快感。首先是审美对象给审美主体以心灵上的重压，然后由于审美主体处于“安全地带”或审美主体以自己的实践力量有与之抗争的勇气。所以审美主体在受到阻拒之后，激起的是生命力的爆发，从而面对敌对的对象充满自豪和尊严。

(4) 崇高的存在领域及表现。在社会、自然和艺术中都有表现。自然界的崇高一方面是自然界本身的狂暴、可怖的景象，另一方面是自然物的象征意义。社会生活的崇高与人类的实践活动密切相关，展示的是人类自身的力量和精神。艺术中的崇高是对社会和自然界中崇高的加工和改造，但是更集中、更典型、更具有普遍性，例如艺术作品中的某些人物形象。

(5) 关于崇高的比较。常与优美、壮美、悲剧相比。崇高侧重于面对某种自然、社会、艺术的场景时人被唤起的精神的力量。悲剧则强调冲突和抗争。

2. 悲剧

(1) 美学史上关于悲剧的分析。在中国美学原理的著作中，美学史的资源主要在西方美学史方面。悲剧源于古希腊人的酒神颂歌，悲剧狭义上是指一种戏剧类型，广义上是指一种美学范畴，只不过这一美学范畴是以艺术中的悲剧为主要对象的。亚里士多德的《诗学》奠定悲剧范畴的基础；卡斯特尔维屈罗对悲剧做了独特的阐发；狄德罗、莱辛探讨了悲剧的情节、任务并建立新剧种；黑格尔对悲剧理论做了重要贡献，他以“两种伦理力量的冲突”来解释悲剧；马克思、恩格斯揭示了悲剧的客观社会根源；车尔尼雪夫斯基认为悲剧是伟大的痛苦；叔本华、尼采也从人生存的角度对悲剧做了探讨。在中国美学史方面，大多认为悲剧作为一种源于西方的美学范畴，主要是由西人来进行理论探讨的，中国的传统悲剧，不宜用西方悲剧的格式来硬套。原理体系中探讨悲剧时也较少援引中国美学史的资料。一般是引用鲁迅的话，“悲剧将人生有价值的毁灭给人看”。但鲁迅此话也是对西方悲剧的总结，可以算是中国现代的悲剧观，但不是中国古代思想。少数著作，如张法《美学导论》（1999）和王旭晓《美学通论》（2000），为了突出中国美学中“悲”的特色，把“悲态”或“悲情”作为中国式的悲。

(2) 悲剧的特征。主要援引西方理论家的思想，在对西方悲剧基本类型——命运悲剧、性格悲剧、社会悲剧——的总结中，得出悲剧的特征：悲剧描写社会对立面之间的剧烈矛盾冲突，悲剧人物多具有肯定价值；悲剧人物经历着苦难、抗争、拼搏和毁灭，体现人苦苦求索的理性意蕴，冲突、抗争、毁灭是悲剧的三要素；悲剧富于哲理性和心灵性；悲剧向人们展示了苦难和死亡的深刻的社会意义和社会价值。

(3) 悲剧的效果。同样是总结西方理论家的言说：首先是悲伤、震撼、刺激和怜悯，然后是激励、振奋，产生崇高感；悲剧感是强烈的痛感中的快感；悲剧感的获得来自于悲剧对人生意义或价值的揭示；悲剧的毁灭是一种趋向于崇高的死亡。

(4) 悲剧的存在领域。悲剧的存在领域只能是艺术，现实生活中的悲剧只会令人伤悲，却无法成为审美对象。

(5) 关于悲剧的比较。悲剧常与崇高、喜剧相比。

下面（第二节至第四节）选的是吴琼对于悲的言说。相同的资料可参阅叶朗主编《现代美学体系》（1988）、蒋培坤《审美活动论纲》（1988）、张法《美学导论》（1999）、王旭晓《美学通论》（2000）诸书中的相关章节。

和美一样，悲也是人类对于对象的一种审美感受，但两者之间又有所不同。如果说美的感受是源自于人与对象的一种同一性，那么悲则是源自于人与对象之间的一种对抗性；如果说在美中人们获得的是一种和谐感与秩序感，那么在悲中人们获得的则是一种幻灭感与崇高感；如果说美感是因为对象与人的身体—心理的尺度的符合，那么悲感则是因为对象超出了人的身体—心理的物种尺度。

悲是一种普遍的审美现象，在这一现象中，总是包括对象的性质和这一性质在主体身上引起的心理感受，前者常常又包括形式的和内容的两个方面，后者则总是与主体所处的不同文化境遇联系在一起。因此，同是面对悲的对象，不同主体的心理感受常常是不同的。我们在美学中分析悲的范畴时，总离不开这么几个方面：引起悲的对象的性质、人们对悲的审美感受和审美意识以及人们对悲的再现方式。

中外美学史对悲的范畴都有大量的研究，我们依据主体对对象不同的体验方式分成三大类，即崇高、悲剧和荒诞。不过，基于不同的文化传统，人们对悲的体验方式、表现方式和理论化方式都有不同，例如，对于那些引起主体恐惧和痛感的对象，西方人称之为崇高，而中国古代则称之为壮美；而对于那表现人类不可逃避的终极命运的艺术形式，西方人称之为悲剧，中国古代美学和艺术则更多地体现为一种悲情。

第二节 崇 高

一讲到西方美学的崇高概念，人们总是会同时想到中国古典美学中一个对应的概念：壮美。崇高和壮美，分别是西方和中国古典美学用来描述某类在空间和力量上具有巨大的感性特征的审美对象的范畴，如耸入云霄的高山和波涛汹涌的大海，许多时候，人们倾向于把这两个范畴等而视之，但在严格的意义上说，这两者之间既有联系又有区别。高山大海尽管都具有空间和力量巨大的感性特征，但它们究竟是属于崇高还是属于壮美，则要看它们与作为观照者的主体之间的关系如何，或者说要看它们在主体身上唤起的审美感受是什么样的。一般地，人们总倾向于在一种实践论亦即人与对象的实践关系的基础上来确定崇高与壮美的不同，如认为壮美是人所把握了的客体，它与人由历史实践而来的心理结构有同构关系，与人的积淀着理性内容的感性知觉是和谐一致的；崇高是人尚未把握的，是与人的心理内容和感官知觉处于矛盾冲突中的客体。壮美感是人对与之同质的

雄伟事物的欣赏，是从快感到更大的快感；崇高感却是人因在心理上战胜了一个可怖的对象而产生的快感，是由痛感转化而来的快感。

在这里，我们不能把人与对象的实践关系理解为通常意义上的征服与被征服的关系，对象究竟是人所把握了的客体，还是人尚未把握的客体，其实是取决于人对对象的一种文化心理意向，即对象被把握和未被把握都是想像层面的和心理层面的，都是人的文化心理结构所决定的。同样是高山大海，西方的观念将其视为与人相敌对的、人的感官所无法把握的客体来看待，在它面前，人只会感到自己的无力和渺小，因而产生一种崇高感。而在中国天人合一的观念里，高山大河是与人合一的宇宙或自然之“道”的表现，其在人的心中激发的是一种与宇宙之道统一的壮美感。作为自然对象，在某一历史时期，高山大海对于东方人和西方人而言都是未被把握（征服）的对象，都是与人相对抗的自然力量，但作为审美对象，它们在主体那里被呈现为具有不同性质的东西，从而唤起了不同的审美感受。

在西方，崇高理论的发展肇始于古罗马的朗吉弩斯，经英国启蒙思想家爱笛生、柏克的努力，到德国古典美学家康德和席勒那里，古典的崇高理论得以完成。但随着现代和后现代艺术的反叛，崇高又进入后现代美学的视野，以利奥塔为代表的后现代理论家对其进行了学术的重构。

在朗吉弩斯那里，崇高的概念首先是来自于一种修辞风格，指的是一种强有力的论辩技术，但朗吉弩斯将这一修辞风格意义上的崇高扩展为一种艺术风格和审美情怀，一种由一颗伟大的心灵所创造的审美境界。朗吉弩斯在描述崇高的审美风格时常常使用遒劲、雄浑、有力这样一些概念，并认为这种风格在感性上具有伟大、无限、可怖这样一些因素，尤其是这种风格的形成有赖于一颗伟大的心灵，所谓崇高是一个伟大的心灵的回声。显然，朗吉弩斯的崇高主要地是一种文体的崇高、写作的崇高或修辞的崇高，只不过他认为这种崇高风格的形成不单是依赖于修辞的技巧练习，更有赖于一颗伟大的心灵的创造。

英国启蒙思想家对崇高的研究体现在两个方面，一是对崇高对象的性质做经验的描述，在这一描述中，崇高的对象都是一些巨大、危险、恐怖、可怕的客体，一些在尺度和力量上超出人类感官限度的对象，如柏克所说：“凡是能以某种方式适宜于引起苦痛或危险观念的事物，即凡是能以某种方式令人恐怖的，涉及可恐怖的对象，或是类似恐怖那样发挥作用的事物，就是崇高的一个来源。”^① 二是对崇高感的本质和引起崇高感的主体条件的研究。根据这一研究，

^① 转引自朱光潜：《西方美学史》，上卷，237页，北京，人民文学出版社，1979。

崇高感是一种从痛感转化而来的快感，在崇高的对象面前，生命力被裹挟，使人产生一种恐惧，但这种恐惧仅仅是悬置的，是和人保持一定的距离的，也就是说对象的危险是一种看起来的危险，而不是现实的存在。这样生命力或心灵就从紧张和胁迫的张力中得到缓解，恐惧感转化为快感。



图 6—1 康德

康德（图 6—1）直接继承了柏克的思想，对崇高的对象的可怖性质和崇高感的特征做了类似的论述，但在对崇高感的本质的把握上，他把人对崇高对象的审美把握与主体性的问题联系在一起了。康德说，崇高感的产生来自两类对象，一是数量上的无限大，如巨大的群山、海洋、天空等；二是力量上的无限大，如风暴、雷电、猛兽等。这些其实都是一些从自然形式上引起崇高感的对象的特征。康德对崇高最精彩的分析，是他对崇高感的心理经验的分析。他认为，崇高感在心理上首先是数量的无限大和力量的无限大的对象，在我们的心理感受中摧毁了我们的感性经验形式，使我们的感性形式和尺度无法立刻把握它们，使我们感到自己的渺小、微不足道，由此产生了巨大的压迫感、恐惧感和恐怖感，甚至威胁到我们直接的生存。但是此时此刻，我们并没有被这些无限巨大的东西所压垮，而是在心理上立刻诉诸内心中理性的无限和想像力的无限，这种被唤起的理性力量和想像力，使我们能够与压迫我们的对象进行较量，把我们提升到超越这些引起恐惧、恐怖、压迫的对象之上，使我们产生了一种理性的力量，并坚信我们能够战胜这一切。这种在内心中唤起的理性的力量超越对象的压迫，使我们感受理性的无限，进而使我们获得了崇高感。这就是崇高感的辩证心理过程。康德描述说：“高耸而下垂威胁着人的断岩，天边层层堆叠的乌云里面挟着闪电和雷鸣，火山在狂暴肆虐之中，飓风带着它摧毁了荒墟，无边无界的海洋，怒涛狂啸着，一个洪流的高瀑，诸如此类的景象，在和它们相较量里，我们对它们抵抗的能力显得太渺小了。但是假使发现我们自己却是在安全地带，那么，这景象越可怕，就越对我们有吸引力。我们称呼这些对象为崇高，因它们提高了我们的精神力量越过平常的尺度，而让我们在内心里发现另一种类的抵抗的能力，这赋予我们勇气和自然界的全能威力的假象较量一下。”^①一方面，可怖的对象令我们感到自己的渺小，而另一方面，如果我们发现自己处在安全地带，那么这一对

① [德] 康德：《判断力批判》，上卷，101 页，北京，商务印书馆，1964。

象越是可怕，就越对我们有吸引力，也就是说，崇高的对象能成为审美的对象，就在于它能激发主体一种向上的道德力量和人格力量，唤起我们内心理性的无限和想像力的无限，使我们有了超越感和升华感。因此，崇高是确立主体自由的中介，是道德的象征。

到后现代理论家利奥塔这里，对崇高的论述进一步被提升到哲学的层面，崇高感的产生成为无形式的、无限的或未定性的对象与有限的心灵撞击的时刻。利奥塔说，在今天技术理性和文化工业占主导的时代，人成为非人。他看到崇高之后的艺术悖论是：艺术转向了一种不转向精神之物，艺术远离了精神，因此一方面，艺术要逃离被大众文化裹挟的命运，另一方面要以艺术的未定性来昭示世界和心灵，这样崇高艺术责无旁贷地肩负起了这一对抗非人化的使命，因为崇高的根本意义就是在对未定性的探求和呈现中去展示生命和存在的无限可能。并且崇高感的产生是和人面对虚无时的命运感紧紧联系在一起的，正是在对命运和虚无的体悟中，艺术呈现出来的是人的有限与无限的对立，崇高感则是这一对立的超越。在崇高感中，人通过对命运和虚无的昭示，首先感悟到的是人作为自然的有限性，但人之为人的根本就在于对这种有限与无限的积极的超越精神。正是在这种超越中，真正的生命感体悟出来了。

根据以上各家对崇高的分析，我们对于作为美学范畴的崇高可以从这么几个方面来加以把握。

首先是崇高对象的特征。一般地，崇高的对象在内容上总是体现为可怖性或与人敌对性，柏克从性质上将崇高对象归类为：晦暗、力量、庞大、无限性、空虚、沉寂、突然性等，所有这一切都与对象的可怖性或与人敌对性有关，而这些性质之所以是可怖的，主要地与它们还是未被人控制和征服的对象有关。柏克举一匹马作为例子：马作为被人驯服的家畜，不会引起崇高的感觉；但当它龇牙张鼻、昂首矗立，猛烈地扬蹄狂奔时，它常常引起某种崇高的印象，这就是因为在后一种场合中，有关马的效用的观念完全消失了，占首要地位的是野马所能给予人们的恐怖和可怕观念。另一方面，崇高的对象还体现为形式上的无限巨大，如柏克所说，“体积庞大的东西是崇高的有力的原因”。无边无际的沙漠，浩瀚无涯的汪洋大海，一望无际的天空以及一般漫无止境的东西，都会产生崇高感。这种无限巨大既可以是数量上的，如体积和尺度，也可以是力量上的，如弱小的挑战强大的，所体现的就是一种力量的崇高。

其次是崇高感得以产生的主体条件。尽管巨大、危险、恐怖、可怕等是崇高的起源，但这些东西并非任何时候都能成为崇高，要成为崇高的客体，还需要主体具备一定的条件。康德指出，崇高的主体条件有二：人处于安全地带以及要具

有无所畏惧的抵抗决心。所谓“处于安全地带”，就是指那可怖的对象对于人必须是仿佛有危险而实际没有危险的，否则那对象只会唤起人的恐惧，而不会产生崇高，只有当人处于安全地带，那对象才会成为主体的观照对象。可怖的对象成为崇高对象，还有赖于主体具备一定的意志力量，具备无所畏惧的抵抗决心，一个意志懦弱的心灵在可怖的对象面前是不可能体验到崇高的，他的懦弱只会使他成为对象的奴隶，屈从于对象的可怖特征，而不可能激起抵抗的勇气。

再者是崇高感产生的心理机制。内容上与人相敌对，感性形式上无限巨大的客体首先会造成对人的感官知觉的强烈刺激，在那里，主体先是感到震慑、惊惧和痛苦，感到自己的渺小、无力和无能，经历着一瞬间的生命力的阻滞；但由于人处于安全地带，对于那可怖的对象，人已经一次又一次地征服过，一次又一次显示过自己力量的伟大，因而心里已预先装满了一些观念，面对可怖的对象，再一次激起与之抗争的激情和决心，人感到自己已经具备能够超越对象的力量，由此而产生一种突破阻抑后的解放感，一种由痛感转化而来的快感。

最后是崇高感的形而上特征。朗吉弩斯说崇高是伟大心灵的回声，柏克和康德说崇高感是由痛感转化而来的快感，是生命力摆脱阻滞后的解放感，利奥塔说崇高是冲破和解构了时空形式的心灵的产物，所有这些观点都表明，崇高问题是和人的心灵超越紧密联系在一起。康德说，崇高不存在于自然的事物里，而只能在我的观念里寻找，真正的崇高只能在评判者的心里寻找，不是在自然对象里。也就是说，崇高感作为一种主观经验表明人的心灵具有企图把握无限的超越能力，正是我们面对艺术或自然时的这种瞬间的感悟，心灵迎向存在，崇高亦即生成。如利奥塔所举的纽曼的画中所隐含的对“开端”的揭示，他指出，这种开端就像黑暗中的一道闪电，或是荒野上的一条路，它通过分割混沌或大地而构成一种延异，从而揭开了一个感性世界。崇高艺术就是这种分离和延异，也就是说在分离中感悟到对立、有限和冲突，这也就是意识到我们的有限存在，但同时也是一种超越，在闪电开启了黑暗（混沌）的同时，我们和万物融通，在瞬间的交流中进入存在的敞亮，这时我们感悟到了人和自然、大地的一种交流。

柏克和康德认识到，崇高是一种生命力的瞬间的阻滞，而伴随而来的则是生命力再一次更激烈的爆发。如柏克所描述的，崇高是人因恐惧而起的悬念，这种悬念就好像是生命力受到了胁迫，随后生命达到一种愉悦。利奥塔这样描述柏克的崇高：“一个很伟大的、强有力的客体威胁说要把一切从灵魂中夺走，用‘震惊’来打击灵魂（以很小的强度就能使灵魂被仰慕、崇拜和尊敬所震慑）。灵魂惊呆了，像死了一样。在离开这种威胁的同时，艺术获得了一种舒缓快乐的愉悦。亏了它，灵魂回到了生命与死亡之间的躁动，而这种躁动就是灵魂的健康和

生命。”^① 这里包含一个生命从紧张到缓解的过程，这一过程实际是一个否定性的过程，生命力前面伴随着否定，尔后是更猛烈的张扬。同样康德也说，崇高感是一种消极的愉快，那就是，它先经历着一个瞬间的生命力的阻滞，而立刻继之以生命力更加强烈的喷射，崇高感由此而产生。在这种吸引、阻滞和排斥中，产生的自然是一种消极的愉快。从形而上的意义说，生命力的这种从阻滞到张扬、从排斥到吸引、从痛感到快感的过程，其实就是生命超越自身有限性的过程。

第三节 悲 剧

在人类的一切审美活动中，对悲剧的欣赏可以说是最为激动人心的时刻，而在美学史和美学理论中，悲剧可以说是被人们关注得最多同时也是争议最多的范畴之一。在进入对作为美学范畴的悲剧的讨论之前，我们需要先从外围厘定清楚人们谈论悲剧这个概念时的不同场域。

首先是作为一种艺术形式的悲剧概念，又称悲剧艺术。在西方正统的艺术理论中，悲剧通常指的是那些被演出或至少是为演出而写作的表现人的苦难或命运的戏剧作品，而把其他具有类似主题的艺术形式，如小说、诗歌、音乐等排除在悲剧范畴之外，至多只是认为它们具有一定悲剧性。其实，尽管戏剧中的悲剧是对悲剧性的事实最集中最典型的反映，但并不是惟一的，在我们这里，悲剧艺术是一个涵盖面更广的概念，它不仅包括索福克勒斯、拉辛、莎士比亚、易卜生这样的戏剧家的作品，而且也包括像米开朗基罗的雕塑、贝多芬的交响乐、陀斯妥耶夫斯基的小说、中国古典诗词等艺术形式，总之，一切反映人类生存境况中的矛盾和冲突的艺术，我们都可以称做是悲剧艺术。

其次是文学家的悲剧概念和哲学家的悲剧概念。作为一种戏剧种类，古希腊的亚里士多德对悲剧做了详尽而又权威的分析，在很长一段时间，西方人对悲剧的讨论都是基于亚里士多德的定义。但是哲学家对悲剧的讨论也有着悠久的历史，尤其是19、20世纪以来，克尔凯郭尔、叔本华、尼采、乌纳穆诺、雅斯贝斯、马塞尔等都对悲剧有过精辟的论述，与文学理论家强调悲剧的艺术方面如悲剧人物的行动或过失、悲剧情节的安排、悲剧的心理效果等不同，这些哲学家基本上是把悲剧界定为人类的一种终极存在，他们所讨论的是人类的悲剧意识或悲

^① [法] 利奥塔：《非人》，111页，北京，商务印书馆，2000。

剧精神，其所关涉的核心主题是：生命何以是一种矛盾或悲剧，以及面对这一悲剧性的境遇时，人当如何作为。如果说文学理论家的悲剧概念着眼得更多的是形而下的层面，那哲学家的悲剧概念更多地强调的是其形而上的层面，当然这并不排除文学家或文学理论家也以哲学家的方式思考悲剧，或者反之，哲学家也会关注悲剧的形而下层面。

最后是作为美学范畴的悲剧概念。就美学具有艺术与哲学相交叉的理论品质而言，上面讲到的关于悲剧的两种理论类型，即文学理论的和哲学的，对于从美学方面思考悲剧的范畴都具有意义：一方面，现实中的悲剧性事件尽管也能激发人的悲剧情感，但它并不属于美学的范畴，美学的悲剧范畴的本质只能是通过悲剧艺术体现出来，因此我们的思考需要艺术的方面；另一方面，这一思考又不能只停留于艺术的方面，而是必须上升到哲学的层面对悲剧做形而上的考察，否则我们的思考就只能是艺术理论的而不是美学的。

在西方，悲剧作为一种艺术形式在戏剧中发展得最为充分。一般地，人们依据引起悲剧的原因把西方悲剧艺术的发展分为几种形态：命运悲剧、性格悲剧、社会悲剧和存在悲剧。

命运悲剧。古希腊时期的悲剧主要是描写了人与命运的冲突的命运悲剧。它认为人生是由神意所决定的，或由某种冥冥之中的命运所支配，这种命运是与生俱来的，无法掌握也无法逃避。人对自己的命运往往是盲目的，这种盲目注定了一个人的毁灭或不幸。在命运之必然性的捉弄下，虽然人努力改变自己注定的命运，但最终都必将落入命运的罗网，由此而造成了人生的不幸或悲剧。如索福克勒斯的《俄狄浦斯王》。这是一个典型的有关人类命运的寓言：忒拜国王得到神示，他的亲生儿子将杀父娶母，为逃避神谕所示的命运，他将刚刚出生的儿子俄狄浦斯弃之荒野，幸而被邻国一位好心的牧羊人发现，俄狄浦斯被送给科林斯国王收养。有一天，已长大成人的俄狄浦斯得到神示，他将杀父娶母。而他从不怀疑科林斯国王不是他的生父。为了逃避命运，他决定远走他乡。他来到一个十字路口，遇见了忒拜国王即他的生父，一场争吵后他杀死了这位国王。在前往忒拜的途中，他遇见了司芬克斯（图6—2），猜出了这个怪兽出的谜语，因此被忒拜人拥戴为新的国王，并让前任国王的遗孀即他的生母做了他的妻子。俄狄浦斯当了几年太平国王以后，忒拜发生了瘟疫。神示说，必须找出杀害前任国王的凶手方可免灾，俄狄浦斯的身世终于大白。于是他刺瞎自己的双眼，离开了忒拜，他的母亲也因羞愧而自尽。这一悲剧向人们昭示了这样一个有关命运的寓言：命运之为命运，就在于它是不可逃避的，逃避命运就是验证命运，逃得越快，命运的罗网就收得越快。

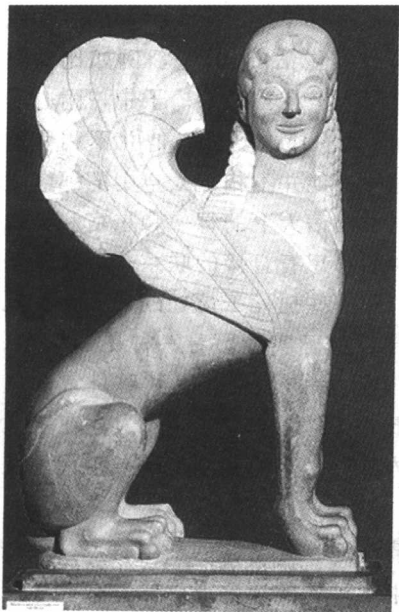


图 6—2 司芬克斯

性格悲剧。它诞生于文艺复兴时期，并持续到了 19 世纪。在这个时期，由于人的自我意识的觉醒和人性的解放，由于人开始摆脱宗教中神的眼光而以人的眼光来看待世界和人自身，人们看到了人性的尊严和荣耀，却也同时看到了人性本身的弱点和局限性。如果说以前人们把命运归于那冥冥之中的神定命数，现在人们则认识到，其实人自身的性格就是命运。这样，人物的性格描写便成为艺术关注的重心，人物自身性格的缺陷、不同人物之间性格的冲突、人物性格与环境的冲突等，被看做是决定人的命运的关键因素，而由这些冲突和缺陷所造成的悲剧，就成为这个时期的文学艺术描写的主要内容。这种主要由人物性格造成的悲剧，就被称之为“性格悲剧”。莎士比亚的《哈姆雷特》、《奥赛罗》和《李尔王》等，就是经典的性格悲剧。哈姆雷特因性格犹豫，一

再拖延，错过了多次复仇的机会，最后在比剑中，随同篡位者、皇后、雷欧提斯的死，自己也中毒死去。奥赛罗则因为轻信和鲁莽而杀死了自己心爱的人，最终自食苦果。李尔王因自己的无知和暴戾而善恶不分，酿成悲剧。

19 世纪的西方近代悲剧中还有一种社会悲剧，它主要描写了社会与个人之间或社会环境本身的冲突和对抗。这种悲剧着力揭露的是各种各样的社会问题造成的个人或社会的不幸，由此引发人们对家庭伦理、社会正义、国家权力等进行思考。如易卜生的《人民公敌》，上层资产阶级只为赚钱而不顾人民健康，反而把坚持正义的斯克托曼医生宣布为人民公敌。

19 世纪中期以后的现代悲剧的主调则是存在悲剧，这类悲剧主要揭示的不是人与神秘的命运或个体与外部的异化力量的冲突，而是人自身的矛盾，或者说生命的内在矛盾，如在奥尼尔的《天边外》中，固然有着许多现实的矛盾主题，如夫妻冲突和父子冲突、理想主义的诗人与实利主义的商人的价值观的对立等，但整部作品却是以土地的魅力对大海的魅力作为隐喻，围绕着主人公罗伯特的悲剧揭示了“天边外”的梦想之于人的必要性：凡是人都必须去探求人生的终极意义，去发现在天边外的那种生命背后的神秘力量，就像罗伯特在剧终时所说的：“只有做出牺牲——天边外的奥秘——”，他使尽浑身力气，指着太阳与山顶融为

一体的天边。由于这种存在悲剧的着眼点不在于流血的冲突，而在于人的生存或人的日常生活的意义，因而有人又将它称之为“日常生活的悲剧”，例如比利时的剧作家梅特林克就有这样的说法。他说，一位老人坐在自己的椅子中，耐心等待的时候，就有悲剧。“一位老人，和所有那种谨慎的仆人一样，他并不相信这个世界所有的力量都已融为一体，守望着他的房间；他并不相信太空中的那盏太阳正在支撑着他所依靠的那张小小的桌子；他也不相信天上的每一颗星宿和灵魂的每一缕纤维都和垂下来的眼险或一种突然产生的思想有直接的联系——我越来越相信，像这样的人，他纵然没有动作，但是，和那些扼死了情妇的情人、打赢了战争的将领或‘维护了自己荣誉的丈夫’相比，他确实经历着一种更加深邃、更加富于人性和更具普遍性的生活。”^① 这种日常生活的悲剧，以其对日常的生活细节的揭示，呈现了人的存在的荒谬性，因此在 20 世纪的时候因为存在主义对荒诞所做的理论化而产生了一种荒诞文学。传统意义上的悲剧范畴被现代主义的荒诞范畴所取代。

通过对西方悲剧发展的了解，我们能比较清楚地看到悲剧的基本特点，就是通过人物所遭受的不幸的揭示来唤起人们心中某种悲的情感或感受。在此，悲剧人物或许是英雄，或许是普通人，甚至可以是某种具有恶的品质的人，只要他因为某种必然性而遭受不幸，就可以构成悲剧。就悲剧中的不幸来说，它可以是冥冥之中命运的捉弄，可以是人物自身的性格所致，也可以是社会中恶的力量或人的存在本身的某种宿命，无论哪一种，都可能招致不幸。而所谓悲的情感或感受，乃是指悲剧人物的不幸在观者身上引发的一种情感共鸣和心理激荡，它可以是同情，可以是恐惧，也可以是压抑和苦痛，尤其当悲剧的“毁灭”是一种不可避免结局时。

那么悲剧的苦难或不幸何以会产生一种审美的快感，或者说为什么人类的不幸反而能够成为快感的来源？悲剧的审美经验究竟是什么样子的？自从有了悲剧以后，许多美学理论家都在思考这个问题并给出了不同的解释。这里我们介绍其中的几种。

1. 亚里士多德的过失说和净化说

亚里士多德是西方美学史上第一个对悲剧做出系统研究的理论家，他对悲剧性质的思考主要是提出了过失说和净化说，其中前者是针对悲剧人物的，而后者是针对悲剧情感的。亚里士多德说，悲剧诗人：第一，不应写十全十美的好人由好运转入厄运，因为这样做容易使人们心理上产生一种本能的反感，而不能激起

^① 《外国现代剧作家论剧作》，36 页，北京，中国社会科学出版社，1982。

恐惧和怜悯。第二，不应写坏人或恶棍由厄运转入好运，因为坏人不得人心，理应受到惩罚，他如果由厄运转入好运，结果必然是既没有人情味，也无法唤起同情或恐惧。第三，不应写无赖由好运转入厄运，因为这样虽然有一点人情味，却无法引起恐惧与怜悯。以上三种悲剧人物都不能引起悲剧情感，究其原因，就在于：前两种不符合因果必然性，第三种虽然符合因果必然性，却又是罪有应得，人们无法对之产生恐惧和怜悯。亚里士多德认为，怜悯是由于一个人遭受了他所不应该遭受的厄运而唤取的，恐惧是由于一个与我们一样的人遭到失败和毁灭引起的，这是一部悲剧产生其效果的必要前提。因此，悲剧的主人公必须是与我们十分相似的中等人，他既非十全十美、大善大德之辈，亦非十恶不赦、无德无能之徒，他遭到厄运，并不是出于品性的恶劣，而是出于自身的某些缺陷而犯了错误，有了过失，因而受到惩罚，从这个角度说，他是咎由自取。但同时他又是无罪的，因为他并不是那种作恶多端、品行恶劣的人，按理他不应该受到如此严厉的惩罚。可也正是因此，主人公的遭遇才能激起人们的恐惧与怜悯，悲剧的效果才能达到。这就是亚里士多德的过失说。

当然，恐惧和怜悯并不是悲剧所追求的最终目的，它们只是一种桥梁和中介，通过它们，悲剧才能通向“净化”的终点。按亚里士多德的理解，悲剧的特殊功能，就是使观众在观看悲剧时产生的恐惧与怜悯之情得到净化。这所谓的净化既是指使已激发起来的悲剧情感即恐惧和怜悯得到合理的宣泄和释放，也是指使这些情感回复到适中的平衡状态，既不要太激烈，也不要太微弱。只有这样，悲剧的快感才能成为一个无害的快感，才使人既能在情感上得到解脱，又能在精神和道德上获得对人生真谛的认识和领悟，从而引向一种超越。

2. 黑格尔的冲突说和永恒正义说

亚里士多德的悲剧理论是基于古代悲剧艺术，而黑格尔的悲剧理论是基于近代悲剧艺术，因而其对悲剧的性质的解释恰好与亚里士多德相对。黑格尔没有把悲剧归诸“命运”，也没有归诸人物的“过失”，而是认为悲剧来源于人物性格之间的冲突。但并不是所有由两种力量之间的较量所形成的冲突，都是理想的悲剧冲突，而是只有当力量双方都具有一定的正当性和合理性的情况下发生的冲突，才是悲剧的来源。同时，这冲突双方虽然都有自己的理由，都有自己的正当性，但这些正当性又是有缺陷的，是片面的，因而又有其不合理性。由于冲突双方有各自的理由毫不妥协地坚持自己的立场，因此，冲突是必然的、不可避免的，而同时，又由于各自的立场都是有缺陷的、片面的，这样，在冲突中才能导致不幸或毁灭，并引起普遍的哀怜和恐惧。这就是黑格尔的性格冲突说。

那么，人物性格的冲突何以会产生悲剧的快感呢？黑格尔认为，悲剧所表现

的正是两种对立的理想或普遍力量的冲突。就各自的立场来看，互相冲突的理想既然是理想，就都带有理性或伦理上的普遍性，都是正确的、正义的，代表这些理想的人物都有理由把它们实现于行动；但对绝对理念或绝对真理来说，他们所代表的力量却又都是片面的、抽象的，某一理想的实现必定会和与之对立的理想发生冲突，破坏它或损害它。黑格尔说：“这里基本的悲剧性就在于这种冲突中对立的双方各有它那方面的辩护理由，而同时每一方拿来作为自己所坚持的那种目的和性格的真正内容的却只能是把同样有辩护理由的对方否定掉或破坏掉。因此，双方都在维护伦理理想之中而且就通过实现这种伦理理想而陷入罪过中。”^① 针对这一两难，悲剧的解决办法就是使代表片面理想的人物遭受痛苦或毁灭。这样，就个人来看，他的牺牲好像是无辜的，但就整个世界秩序来看，他的牺牲却是罪有应得的，足以伸张正义的。他个人虽遭到毁灭，他所代表的理想却不因此而毁灭。所以，悲剧的结局虽是一种灾难和痛苦，却仍是一种“调和”，它代表着“永恒正义”即绝对理想的胜利。“通过这种冲突，永恒的正义利用悲剧的人物及其目的来显示出他们的个别特殊性（片面性）破坏了伦理的实体和统一的平静状态；随着这种个别特殊性的毁灭，永恒正义就把伦理的实体和统一恢复过来了。”^② 正因为这样，所以黑格尔认为悲剧所产生的心理效果，不只是亚里士多德所说的单纯的“恐惧和怜悯”的感情，还有一种和解或“调解”的感情。

黑格尔认为，最能典型地说明他的悲剧理论的，是索福克勒斯的《安提戈涅》。在那里，国王克瑞翁代表着国家的伦理力量，他把借外兵来争夺王位且战死沙场的波吕涅克斯判定为叛国者，并禁止任何人去为他收尸，他的做法是正义的，是符合国家伦理的；另一方面，波吕涅克斯的妹妹安提戈涅代表着兄妹之爱的伦理力量，她违反禁令，大胆收尸，埋葬了她的哥哥，这也是正义的，是符合其所代表的伦理力量的。正由于他们各自都坚持自己的正义性，于是发生了冲突，国王杀死了安提戈涅。随后，国王的儿子，也是安提戈涅的未婚夫，自杀身死，而王后也因儿子的死而自尽。国王最后只剩下孤家寡人一个。这一悲惨的结局其实就因为二者以各自的片面的正义性否定了对方的片面的正义性，结果两败俱伤，同归于尽。但是，在这里受到惩罚的只是二者的片面性。国家和兄妹之爱这两种普遍的伦理力量本身却没有遭受任何损失。它们在冲突中克服了各自的片面性，重新取得和解，达到永恒正义的胜利。

3. 尼采的酒神精神说

^① [德] 黑格尔：《美学》，第3卷，下册，286页，北京，商务印书馆，1981。

^② [德] 黑格尔：《美学》，第2卷，下册，287页，北京，商务印书馆，1979。

如果说亚里士多德悲剧理论是对古代悲剧实践的思考，黑格尔的悲剧理论是对近代悲剧实践的思考，那么尼采的悲剧理论则是对现代悲剧的思考。尼采的悲剧理论是围绕着“酒神精神”展开的。他通过对古希腊悲剧的起源的考察，指出悲剧的精神其实就是一种酒神精神，悲剧艺术就是一种酒神艺术。在酒神艺术中，一方面是个体的毁灭，而另一方面是人在个体原则的崩溃中回归到原始的本能之中。如果说前者是一种痛苦，那后者就是一种迷醉和狂喜，因为酒神艺术就是通过个体原则的毁灭来领悟永恒，来表现那似乎隐藏在个体化原理背后的全能的意志，那在一切现象之彼岸的历万劫而长存的永恒生命。因此悲剧是人的一种形而上慰藉。正是在这一意义上，尼采说，酒神艺术中的狂喜并非一般情绪，而是一种具有形而上深度的悲剧性情绪。在这里，尽管个体的解体是最高的痛苦，可是由这痛苦却解除了一切痛苦的根源，使个体获得了与世界本体融合的最高的快乐。所以，酒神状态是一种痛苦与狂喜交结的癫狂状态，它是生命本体、宇宙本体的最高体现。

以上这些对悲剧的不同解释，有着各自的出发点和立足点，因而也有着各自的理论有效性和说服力。可以为我们进一步思考美学中的悲剧范畴提供参考。

亚里士多德曾对作为戏剧形式的悲剧下了一个经典的定义，他说，悲剧是对一个严肃、完整、有一定长度的行动的模仿；其媒介是诗的语言，其模仿的方式是戏剧性的而非叙述性的；悲剧是借引起恐惧与怜悯来使这些情感得到净化。这一定义包括三个基本的层次：悲剧的本质、悲剧的艺术特征以及悲剧的功能。把亚里士多德的这一定义从哲学的方面加以理论的改造，则可以将美学的悲剧范畴分解为这么几个方面：悲剧性、悲剧人物和悲剧情感。

所谓悲剧性，简单来说，就是指人类生存境况中矛盾和冲突的事实，如生命体死亡的必然性、个体之间以及个体与社会和环境之间的矛盾、生存中现实与理想的冲突等，这些矛盾和冲突构成了人类历史发展中一种恶的力量，一种与人类生命的追求相敌对的否定性因素。悲剧艺术首先就是对这种悲剧性事实的一种反映，或者说，正是基于对人类的这一悲剧性事实的认识，才使得悲剧具有了一种深沉的生命意识，成为一种哲学诗，一种有关生命真理的述说。悲剧总是包含着矛盾，并且这一矛盾对于悲剧主人公而言总具有不可解的必然性质，从而把他的命运推向某个极端。例如古希腊剧作家索福克勒斯的悲剧《安提戈涅》中，安提戈涅为了给已故的兄长尽自己的义务而无视暴君克瑞翁的禁令，最后招致了自己的死亡，而克瑞翁也因为坚持自己无理的决定，最后自食其果，落得个家破人亡，这反映了家庭伦理、国家法律与神的正义之间的冲突。又如莎士比亚的《哈姆雷特》和《奥赛罗》，易卜生的《玩偶之家》和《人民公敌》，贝多芬的《英

雄》和柴可夫斯基的《悲枪》，司汤达的小说《红与黑》，里尔克的诗歌《杜依诺哀歌》等，它们有的是社会悲剧，有的是性格悲剧，有的是生存悲剧，都从不同的侧面揭示或反映了个人与社会、生命理想与生存现实等方面的冲突，而从根本上说，它们也都是对人、对人的生存和命运，或者说是存在本身的矛盾的揭示，正如西班牙哲学家乌纳穆诺在《生命的悲剧意识》中所说：生命本身就是一场悲剧，一场持续不断的挣扎，其中没有任何的胜算或者是任何胜算的希望，生命就是矛盾。悲剧的魅力就在于它以一种自审的悲剧意识向我们展示了生命的这种悲剧性。

其次是悲剧人物。生命的悲剧性事实总要通过人物的行动展示出来，悲剧人物是呈现悲剧冲突的行动者，是引发人们悲剧感的核心。在亚里士多德的悲剧理论中，对于戏剧中的悲剧人物提出了一个美学上的要求，这就是他的过失说。他说，悲剧人物必须既非完美无缺，亦非万恶不赦，而是二者兼有，最好是道德品质上比我们一般的人更好一些，而在行为上又有某种过失，从而遭受从幸运到厄运的命运转化，引发我们的怜悯之心和恐惧感。在西方古代和近代的古典悲剧中，一直遵循亚里士多德的这一原则，把悲剧人物描写为具有显赫的地位和高贵的道德品质的人，或是国王，或是英雄，以显示出一种特殊的力量来激发我们的悲剧感，其创作的典范便是亚里士多德作为其理论原型的索福克勒斯的悲剧。但是在古希腊，除了索福克勒斯的英雄人物如俄狄浦斯王和安提戈涅之外，还有另一类悲剧人物，这就是欧里庇得斯的美狄亚，她既非国王，亦非英雄，但她的报复行为同样显示了人性的一种特殊力量。还有近代莎士比亚的悲剧《麦克白》和《理查三世》，其英雄不是犯了悲剧性过失的好人，而是有野心的恶人，他把自己的伟大天赋用于邪恶的目的，最后招致了毁灭。而到18世纪之后的市民悲剧中，悲剧人物大多是世俗社会的芸芸众生，我们在那里再也看不到古典悲剧人物所具有的那种“高贵性”，例如阿瑟·米勒的《推销员之死》中的主角威利·洛曼，他在生活中遭受的失败是现实中普通人的典型，他的死并不会激起观众一种悲剧式的怜悯和恐惧，而更多唤起的是一种同情，但这丝毫无损于其作为悲剧的特殊力量，威利作为美国梦或商业社会虚假的价值观的牺牲品，他的死对于社会和我们普通人而言，乃是一种警示，正如威利的妻子所说的：“他是一种人性的存在，一种可怕的事情已经在他身上降临。所以必须引起关注。”

因此，悲剧人物是否有显赫的地位，或者是否是道德高尚的英雄并不是最重要的，重要的是悲剧人物必须是行动的人，是有生命激情的人。冲突、抗争到毁灭常常是悲剧发展的必然逻辑，之所以说是必然的，就在于：在个人与敌对力量的抗争中，个人毫不妥协的意志和激情或情绪必须是他天性中

必然的部分，以至于面对那敌对的力量，除了以坚定的意志和行为来对抗之外，他不可能有其他的选择。从哲学的意义上说，悲剧冲突和毁灭结局的必然性乃是人作为一个有血有肉的激情个体不可避免的命运，因为人存在着总是要成为自己，总是要通过自己的渴望和行为来确证自己，但由于敌对力量的存在，这一确证过程并不完全是以肯定的方式，相反，它常常会以否定的方式，悲剧的敌对力量就是这样的一种阻逆生命的否定力量，生命就是通过对这种毁灭性的力量的对抗来呈现自己的意志力量和主体性，就此而言，悲剧其实是生命本质的一部分。实际上，在悲剧艺术中，常常就有这类反映人类生存的终极命运的主题。例如俄国作家安德列耶夫的短篇小说《墙》就以象征的手法描写了“我和另外一个麻风病人”在黑沉沉的夜的大地上爬，想找到大地和上天的分界线在哪里。然而，一堵下临深渊、上抵高山的墙挡住了我们，把天空和大地一截两半。我们拼命用自己的胸膛去冲撞这堵墙，伤口滴出的鲜血把这堵墙染得通红，但墙却依然静静地耸立着，岿然不动。于是，人与墙的搏斗开始了。在墙底下有许多人，有的人把墙视做朋友，紧紧地贴在它身上，把它当做靠山，求它保护自己；可是这墙一直是我和那个麻风病人的仇敌，我们没有时间，既没有过去，也没有现在和将来，而只有黑沉沉的夜和那个岿然不动的墙，我们与墙的搏斗是无望的，但我们每隔一定的时间就用头撞击一次墙，“我们人很多，我们的生活都不堪忍受。就让我们尸体铺遍大地吧”。虽然我们感觉到自己每隔一秒钟都在渐渐死去，但我们的撞击将使我们获得永生，恰如上十字架受难的上帝一样。这整个地就是一个有关人的生存真理的寓言，人与墙之间无望的搏斗本身就是人的悲剧命运的隐喻。

最后是悲剧情感，人们常常又称之为悲剧感。亚里士多德说悲剧的作用是借激起人的怜悯和恐惧来使这些情感得以净化，这里所讲的“怜悯和恐惧”就是通常意义上的悲剧情感。一般地，人们总是把怜悯理解为对他人的不幸遭遇的同情，但悲剧中的怜悯绝不仅仅是同情，中国美学家朱光潜先生对此有一段很好的论述，他说，悲剧中的怜悯乃是“由于突然洞见了命运的力量与人生的虚无而唤起的一种‘普遍情感’。……悲剧鉴赏是一种审美感情，因而悲剧的怜悯也就是一种审美同情。审美同情的本质正在于主体和客体的区别在意识中消失。所以，悲剧的怜悯不是指向作为外在客体的悲剧主人公，而是指向通过同感已与观众等同起来的悲剧主人公”^①。同情很多时候是以道德感的满足作为先决条件，例如

^① 朱光潜：《悲剧心理学》，78~79页，北京，人民文学出版社，1983。

我们通常只同情我们所喜爱或者我们认为品格完善的人，在悲剧的欣赏中我们常常会产生这种同情，但那并不是真正的悲剧情感。悲剧中的怜悯不是一种简单的道义上的同情，而是作为欣赏者的“我”在存在的意义上与对象的一种合一，它是一种积极的心理过程，在那一时刻，对象的痛苦已经是我的痛苦，我不仅为对象所遭受的苦难深深惋惜，甚至希望去经受这种痛苦，与对象一起共患难。

单单有怜悯还不足以产生悲剧效果，那些娇小、柔弱的秀美对象也会引发我们的哀怜或怜悯，但它们显然不是悲剧对象。除怜悯之外，恐惧也是悲剧感中一个必不可少的成分。悲剧中的恐惧不同于实际生活中的恐惧，后者只是一种纯粹的恐怖，它虽然能唤起我们的恐惧之情，却没有悲剧的恐惧所激发的那种命运感，不具有悲剧的形而上意义。悲剧的恐惧是一种震惊，是我们通过悲剧的苦难洞识到人生真相时产生的一种心灵震撼。悲剧的恐惧与其说是来自于悲剧主人公所经受的个人苦难，不如说是来自我们从这一苦难中所体悟到的某种人生本相。我们总觉得那苦难具有某种普遍性，说不定什么时候也会降临到我们自己身上。如果说怜悯是出于一种心理上的同情与承担，那么恐惧则是出于一种心理上的推拒，两者在悲剧欣赏过程中形成为一种张力关系，从而构成了我们所说的悲剧情感。

悲剧性、悲剧人物和悲剧情感，三者构成为美学中悲剧定义的基本要素。但是我们对这三者的理解不可机械化，因为在广义的悲剧艺术中，不同艺术类型的表现方式的差异会使得这三要素发挥的作用有很大的不同，例如在米开朗基罗的雕塑《哀悼基督》中，我们看到的只是某一悲剧行为的结果，而对于这一行为的具体过程，在雕塑中是不可能像在戏剧中那样获得生动的描述的，我们只能通过结果的暗示来想像那一过程，但这并不妨碍我们在作品中体验到悲剧所特有的那种震惊效果。在雕塑和绘画中，我们毕竟还能看到具体的悲剧形象，而在诗歌中，时常连这种具体形象也很难找到——叙事诗不在此列——我们在诗中只能感受到一种普泛化的悲剧情绪或情感，例如里尔克的短诗《严重的时刻》：

此刻有谁在世上某处哭，
无缘无故在世上哭，
在哭我。

此刻有谁夜间在某处笑，
无缘无故在夜间笑，
在笑我。

此刻有谁在世上某处走，
无缘无故在世上走，
走向我。

此刻有谁在世上某处死，
无缘无故在世上死，
望着我。

在这首诗中，人物、事件、地点等都是不确定的，可恰恰是这种不确定性，流露出诗人对世界的不确定状态的迷惘，流露出世界的无根由性之于生命的深刻关系，一切都是无缘无故的，我们何所来，何所往，我们的哭，我们的笑，我们的生，我们的死，似乎都没有什么理由，一切都在冥冥之中受着某种神秘力量的支配，那“严重的时刻”就是生命被遮蔽的幽暗时刻，更是生命希企敞现自己而不得的焦虑时刻。

类似地，在中国古典诗词中，这种表现生命普遍性的感伤的作品比比皆是，例如表现生命短促的：“前不见古人，后不见来者。念天地之悠悠，独怆然而涕下。”（陈子昂《登幽州台歌》）时空的无限与生命之有限的对比，在一个“独”字中把个人的生命感伤升华为一种宇宙人生的本体感悟。“寄蜉蝣于天地，渺沧海之一粟。哀吾生之须臾，羡长江之无穷；挟飞仙以遨游，抱明月而长终；知不可乎骤得，托遗响于悲风。”（苏轼《前赤壁赋》）同样以有限与无限、短促与永恒的对比唱出了人类心灵的悲歌。还有表现世事无常的：“林花谢了春红，太匆匆。无奈朝来寒雨晚来风。胭脂泪，相留醉，几时重？自是人生长恨水长东。”（李煜《乌夜啼》）如同春花易谢一样，人生的美好总是那么短暂，留下的只是长长的遗恨和独自饮泣的痛悔。更有描写离愁别绪的：“荆吴相接水为乡，君去春江正渺茫。日暮孤帆何处泊，天涯一望断人肠。”（孟浩然《送杜十四之江南》）“……多情自古伤离别，更那堪、冷落清秋节！……便纵有千种风情，更与何人说？”（柳永《雨霖铃》）离别之悲是个人性的，但当诗人将其化入一种人生悲情的时候，它便从个人的感怀上升到了一种美学的悲态，中国古代文人在其漫长的游学经历中，离别常常被修辞化为一种生命的悲剧情态，正如江淹《别赋》中所说：“黯然销魂者，惟别而已矣！”

第四节 荒诞

在悲的范畴系列中，从崇高到悲剧到荒诞，明显地呈现出一个逻辑的递进关系。作为悲的范畴，它们都体现了人与对象的一种敌对关系：在崇高中，对象的敌对性质总是以一定的可怖形式表现出来，并且这一形式是可见的，是明显地在场的；而在荒诞中，对象的可怖是深层的，不可见的，它的敌对不像崇高那样体现为对象的感性形式在数量或力量上的无限巨大，而是体现为一种纯粹的否定性，体现为感性形式的不确定性。在崇高中，面对巨大的感性形式，生命在经历一个短暂的阻滞之后，进而会凭借理性在想像中完成对对象的把握，实现生命的提升，因此崇高感是一种从痛感而来的快感；在悲剧中，生命面对冲突和矛盾，不是凭借理性的静观去完成生命的飞跃，而是要采取行动，要抗争，尽管悲剧的结局总是毁灭，但悲剧的意义却在于通过抗争肯定了生命的价值，肯定了某种形而上的东西的终极在场；而在荒诞中，既没有从痛感而来的快感，也没有因抗争而来的终极肯定，荒诞的本质是虚无，是终极价值的永远缺席，在那里没有崇高的心灵，也没有明知不可为而为之的悲剧英雄，而只有荒诞逻辑的无限蔓延，只有在荒诞的世界中存在着的荒诞的人。

从文化史的意义上说，荒诞的出现是与人对于自身理性的全面质疑联系在一起的。严格地讲，荒诞感是人类历史中存在的一种永恒情绪。自有人类开始，自人类返身内视，究问“我是谁”的那一天开始，荒诞感就幽灵般地纠缠着人的心灵，无论是在荷马史诗中，还是在《圣经》抑或莎士比亚的戏剧里，我们总能听到人们对世事无常的喟叹和对人生苦短的无奈。但是，在古典的世界里，荒诞感并不能动摇人类对自我的确信，面对荒诞，他们总能找到一个足以安顿灵魂的最高者——逻各斯、上帝、理性等，来弥平因生命的偶在而来的分裂。只有到了20世纪，随着主体性神话的破产，随着以科学技术和官僚治理为主导的现代西方社会引致的一系列严重的危机的爆发，荒诞才成为一种普泛化的情绪，一种挥之不去的精神气质。围绕着这种情绪，甚至连科学也为之编织了一幅非确定性的世界图景：爱因斯坦的相对论、哥德尔的不完全定理、海森堡的测不准原理，还有非欧几何、罗素悖论等，都从根本上动摇了古典科学尤其是古典物理学和数学的理论基石，给古典的和谐宇宙观打开了缺口，宣告了理性权威的跌落。在哲学上，尼采的“上帝死了”正式宣告了荒诞时刻的到来（图6—3）。因为，当人类

头顶上那道德的星空和至上的权能坠落时，当再也没有什么可以作为人类行为和价值的最后评判时，那么，人不管做什么——作恶也好，自杀也好——就都应当是合理的了，只要它们是出于人的自由意志。表面上看，没有了上帝，也就没有了律令，人从此获得的将是自由，可实际上，没有了律令，也就没有了庇护，没有了确定性，或者说，在人享有绝对自由的同时，他也就变得真正一无所有了，对于他，那惟一真实的就只有荒诞和虚无了。进而，现代存在主义思潮又将荒诞和虚无加以本体化，从根本上揭示了人与世界的荒诞性，揭示了人的生存本身的虚无感。

荒诞作为一种美感经验形态的确立就与上述的社会、文化和哲学背景紧密相关。尤其是在20世纪50年代，由于存在主义文学、荒诞派戏剧、黑色幽默小说等现代主义文学艺术的兴盛，荒诞便作为一个独立的审美范畴进入了人们的视野。

那么，究竟什么是荒诞？或者说，荒诞作为一种美感经验的特征是什么？存在主义文学家加缪对此有过一个很好的说明，他说：

一个哪怕可以用极不像样的理由解释的世界也是人们感到熟悉的世界。然而，一旦世界失去幻想与光明，人就会觉得自己是陌路人。他就成为无所依托的流放者，因为他被剥夺了对失去的家乡的记忆，热情丧失了对未来世界的希望。这种人与他的生活之间的分离，演员与舞台之间的分离，真正构成荒谬感。^①

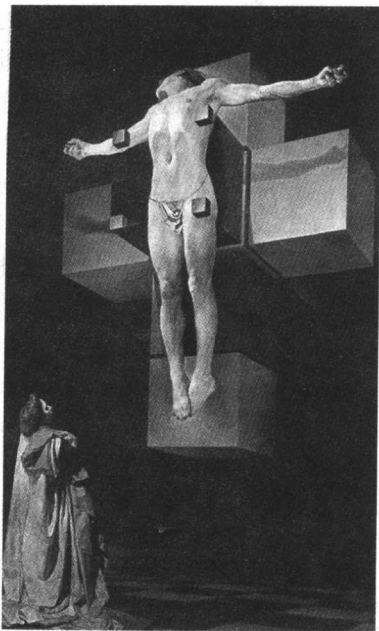


图6—3 达利画中的荒诞感

这就是说，所谓的意义或者说意义感乃是来自于人与世界的一种价值勾连，来自于人与世界的一种神圣的相遇。一旦这种神圣的相遇中断了，意义就会隐匿不现。这时，荒诞感就会飘然而至。荒诞不是世界的客观存在，而是一种生命情态，是生命与世界的一种非价值关联。所有的荒诞都来自于人与世界的分离，来

^① [法] 加缪：《西西弗的神话》，6页，北京，三联书店，1987。

自于人对奠基其家园的大地的出离。

荒诞意味着所有的终极价值、终极意义的不在场，意味着存在本身——不论是世间万物的存在，还是人的存在——是无来由的，是无法解释的。所谓的存在不过是一种“恶心”的体验，如萨特在小说《恶心》中所描述的，恶心其实是意识对存在的一种觉醒，它为我们带来并为我们揭示了一个存在着的世界，而这个世界，这个处处充满着在场的物的世界，在意识将其召至一种触目的状态的同时又对我们形成一种挤压，使我们觉得自己面对这个世界完全是多余的人，由此便产生了恶心感。例如，面对一堆无生气的、黑色的、盘根错节的、无用的树根，当意识把我们抛向它与之相会之际，它的存在的无理由性又会让感到不知所措，在这个不透明的、哑默的世界与我之间似乎存在着一段无法逾越的距离，我只知道存在就在这里，它突然间显示出来，无所来由，无所意义，只是存在于此，令我无所适从。这就是存在的荒诞，这荒诞在映入眼帘之际就使我产生了恶心。

荒诞不仅意指着存在本身的无意义性、无缘由性，而且意味着人与世界的疏离和隔膜。人与物之间既不可能达成一种契合的、和谐的移情关系，也不可能达成一种表现的、象征的关系，物只是物，它无意义地呈现自身，一如人无意义地呈现自身。人对于物不再有任何的热情，不再在物的身上投射自己的意志和激情，或者说，物对于人不再有任何的意义，不再是人加以移情的对象。

世界是没有意义的，人生是没有意义的，这就是荒诞感的基本内容，也是所有荒诞艺术所要揭示的一个共同主题。例如，贝克特的荒诞派戏剧《等待戈多》描写了两个流浪汉在荒野里无望地等待一个不明身份的人——戈多，这就是第一幕开头的情境。在第一幕结束时，有人告诉他们说，他们认为与之约好了的戈多先生不来了，但他明天一定会来。第二幕完全重复了同样的情形，最后同一个小男孩到来并告诉他们同样的消息。剧中既无故事，也没有什么情节，只有两个人在等待的场景，正如其中一个流浪汉所说：“什么也没有发生，谁也没有来，谁也没有去，这实在太可怕了。”在这里，戈多究竟是谁，或者说他究竟代表着什么，甚至于他究竟是否真的存在，剧中说得并不明确，但这并不重要，因为此剧的主题不是戈多而是等待，是等待这一行为所代表的人的状况的本质性——即人的一生总是处在某种等待之中，但是究竟在等待什么，我们所期待的东西是否真的存在，即便存在，它是否能像我们所期待的那样赋予我们生活以意义，这一切在我们的等待中都是未定的，因而我们的等待是荒诞的、没有意义的。又如另一位荒诞派戏剧大师尤内斯库的作品《椅子》：一对老夫妇在一个岛屿上一直过着平庸的生活。老汉认为，他在去世之前有些重要的话要说一下，因而在老伴的鼓

励下，要求所有仍然活着的人来听他讲人生的真谛。他们给每个到来的人准备了椅子。所有的人都到齐了，连皇帝也来了，可这对老夫妇却纵身跳进大海死掉了，只剩下一个演说家来宣讲这金玉良言。但此人是个哑巴，只能支支吾吾地面对着满台的椅子说些谁也听不懂的话。他在黑板上写了点什么，但却是一堆乱七八糟没有意义的字母。在这里，戏剧的主题同样是通过情境表现出来的，那就是摆满舞台的椅子，正如尤内斯库本人所说：“此剧的主题，不是那金玉良言，不是生活的失意，也不是老夫妇道德上的灾难，而是椅子本身……也就是说，没有人，没有皇帝，没有上帝，没有物质，世界的不真实，形而上的空虚。此剧的主题是无……不可见的成分必须使之越来越清楚地出现，越来越真实，直到目的达到为止，即让不能接纳的、不可接受的进入到会推理的头脑；这时，不真实的成分便会说话和行动……而无则可以听到，成了具象性的东西。”^①

如果说荒诞的美感经验在内容上体现为对人的世界、人的生存根本上的无意义性，那么其在形式上的体现主要表现在废墟性的、不规则的、非逻辑的物化形象的组合。例如在荒诞派文学中，不再有传统意义上的有头有尾、有发展和高潮的情节叙事，而是一系列片断无意义的连缀，就像《等待戈多》那样，开头就是结尾，结尾就是开头，只有无意义的、永无终止的等待。实际上，在荒诞中，一切有意义的“表现”都消失了，因为表现需要逻辑的力量，需要按一定方向展示主体的意向，而在一个荒诞的世界里，一切都陷入了无从表现也无可表现的境地。荒诞只能被呈现，而不能被表现。在这里，呈现不再是意义的整合，更不是意义的寻求，而是单纯的呈现本身，因而它是非形式化的、反形式化的。

那么，荒诞作为一种美感形态，其意义存在于哪里？如上所说，所谓荒诞，既非来自世界本身的无意义，亦非来自人本身的无意义，而是来自于人与世界的价值关联的根本断裂，这就是说，荒诞根本上乃是人对于无意义性的一种体验和觉知。在审美活动中，荒诞既是一种基本的事实性，亦是人对这一事实性的意识或体悟，正是在这个意义上，我们常常又称荒诞是一种虚无感、空洞感、无意义感。另一方面，既然荒诞乃是对于无意义的事实性的一种意识活动，那么荒诞的情感经验当中必定还隐含着另一个更深层的意识：面对荒诞，人该怎么办？或是弃绝自我，彻底投身于虚无，任由时间的洪流将自我吞没，这是一种典型的虚无主义的荒诞观。它强调的是，在荒诞中，人惟一能做的就是通过放逐自我和一切的意义关怀来寻求一种纯粹游戏的快感，通过对意义的嬉戏来缓解因意识到荒诞而来的空洞感和虚无感。这种虚无主义的听任只会使荒诞以更触目的形

^① 转引自 [美] 艾斯林：《荒诞派戏剧》，139页，北京，中国戏剧出版社，1992。

式呈现于世。

但荒诞作为美感经验并不只具有这种消极的否定意义，它同时也是一种意识唤醒。因为从存在论的意义上说，荒诞之为荒诞，就在于它是不可解决的，而从生存论的意义上说，荒诞之为荒诞，又在于人必须进入荒诞。因此，面对荒诞，人所能做也应当做的就是走向荒诞，以自己的全部生命力量担当起那一无庇护的、赤裸裸的生命的全部事实性。用荒诞来超越荒诞，这仍然是荒诞，且是最高的荒诞，但这也恰恰是生命意义之所在。例如希腊神话中的那位荒诞英雄西西弗，他因泄露了神的秘密而被罚不停地往山上推一块巨石，每当巨石快到山顶时又会迅速滚下山来，一切又得从头开始。可是，加缪说，正是在这位“以自己的整个身心致力于一种没有效果的事业”的荒诞英雄身上，我们看到了这样一幅图画：“这一张饱经磨难近似石头般坚硬的面孔已经自己化成了石头！我看到这个人以沉重而均匀的脚步走向那无尽的苦难。这个时刻就像一次呼吸那样短促，它的到来与西西弗的不幸一样是确定无疑的，这个时刻就是意识的时刻。在每一个这样的时刻中，他离开山顶并且逐渐地深入到诸神的巢穴中去，他超出了他自己的命运。他比他搬动的巨石还要坚硬。”^①“西西弗无声的全部快乐就在于此。他的命运是属于他的。他的岩石是他的事情。同样，当荒谬的人深思他的痛苦时，他就使一切偶像哑然失声。……在这微妙的时刻，人回归到自己的生活之中，西西弗回身走向巨石，他静观这一系列没有关联而又变成他自己命运的行动，他的命运是他自己创造的，是在他的记忆的注视下聚合而又马上会被他的死亡固定的命运。”^②

让一无凭借的人去担当、去承受如此没有意义的荒诞性事实，这不仅有赖于生命意识的觉醒，而且还有赖于决断和勇气的确立。海德格尔从时间性的角度对此做过精辟的论述。如他所说，人生在世，始终都处在对可能性的谋划之中。但还有一种可能性是人所无法谋划或不需谋划的，这就是死亡。死亡是生命的终结。但不是一般生命的终结，而是个我生命的终结。死亡是不可转让的，正如生存总是“我”的生存一样，死亡也总是我自己的死亡，从这个意义上说，死亡才是此在生存最本己的可能性，此在的存在就是向死亡的存在。但另一方面，也正是这向死亡的存在，为此在生存的可能性开出了一个全新的视域。既然人已经没有了上帝，没有了宇宙精神，没有了历史理性，那么切身于生存的死亡就使得生存、我的生存、我的在世本身显得尤为珍贵，它具有一种将生存引向自身的召唤

^① [法] 加缪：《西西弗的神话》，157～158页，北京，三联书店，1987。

^② 同上书，160页。

力量。当人领悟到自己固有一死时，他会猛然超出日常的沉沦，他会意识到“去生”的重要性，意识到那真正的无聊和常人的无所用心或麻木的荒谬性，由此激发起重生的热情和决心，使此在进入一种本真的在世状态。而这就是所谓的“向死而生”。向死而生并不是要人去超越死亡，而是要人意识到死亡是不可逃避的，意识到他以时间性存在于世就是先行地在死亡之中了，或者说意识到存在就是虚无，就是荒诞。因此，人应当正视自己的荒诞，他应该本真地活着，应该常怀焦虑、恶心和畏惧，自由而荒诞地在世，就像被罚推动巨石的西西弗，他正是通过正视荒诞来征服自己的命运的。

第七章

审美类型：喜

第一节 中国美学原理著作中的喜

如表 7—1 所示，在 127 册标准型原理著作中，有 98 册对审美类型中的喜（滑稽、喜剧等）做了研究，占总量的 77%，说明喜（滑稽、喜剧等）作为重要的审美类型是美学原理的重要内容之一。

表 7—1 标准型原理著作中讨论喜的数据（单位：册）

| 时间 内容 | 1980—1985 (15) | 1986—1990 (39) | 1991—1995 (37) | 1996—2002 (36) | 合计 (127) |
|----------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------|
| 喜（滑稽、喜剧） | 8 | 27 | 33 | 30 | 98 |

对喜的研究主要表现在以下几个方面：

- (1) 追溯美学史上对喜的分析，提出自己对喜的认识。
- (2) 喜的特征。
- (3) 对喜的感受。

(4) 喜的存在领域及表现。

(5) 关于喜的比较。

相对于美和悲来说，这里喜也是一个审美类型的大类。在喜之下还有滑稽、喜剧等小类。美、悲、喜三大类是基于审美活动中对象与主体的不同关系而确立的。喜体现了对象与主体之间的不平等关系，喜是比人低级、卑下的东西。

在喜的内部，几乎绝大多数的原理著作谈论的是喜剧，并且认为喜剧和滑稽没什么区别，例如王朝闻、叶朗、杨辛、杨恩寰、王德胜、阎增武、胡家祥、戚廷贵、刘成纪等都是这样处理的；蒋孔阳、杨安仑等称为“喜剧性”，也是主要围绕“喜剧”来谈的；王旭晓、司有仑、毛宣国等的书中既研究了喜剧，也研究了滑稽，并做出区分；张法的书中没有谈“喜剧”，谈了“滑稽”和“怪”、“丑”；刘叔成等的书中谈到了滑稽，这里的滑稽就是喜剧。从中我们可以粗略地认为喜剧和滑稽可资利用的美学史资源大体是相同的。不管谈喜剧还是谈滑稽，往往会有同样的引述。另外对于“喜剧”的探讨，也主要集中在西人的论述中。下面按照中国美学原理的主流，以喜剧为主来谈喜。因为大部分书中的喜剧就包括了滑稽，然后谈一下滑稽和喜剧的区别。

1. 喜剧（滑稽）

(1) 美学史上对于喜剧的探讨。主要引自西方美学史资源：喜剧艺术最早见于古希腊，此后在长期的发展中，喜剧突破戏剧类型的限制，成为含义普泛的美学范畴。柏拉图的《斐利布斯篇》讨论了喜剧；亚里士多德指出“滑稽是对比较坏的人的模仿”，坏指丑或滑稽；黑格尔认为喜剧是“形象压倒观念”；马克思既从两种社会力量的冲突来解释喜剧，也把喜剧看做一种社会历史阶段；车尔尼雪夫斯基认为“只有丑强把自己装成美的时候才是滑稽”，“滑稽的真正领域是人及人类社会”；达尔文、康德、柏格森、锡德尼专门对喜剧的“笑”做了探讨，其中柏格森对喜剧的探讨影响深远；立普斯从心理学的角度研究了喜剧；霍布斯的“突然荣耀说”、弗洛伊德的“心理能量消耗的节省说”在喜剧理论中也有很大的影响。在中国美学史的资源方面，在古代引证了西汉司马迁的《史记·滑稽列传》；在现代引用了鲁迅的话：“喜剧将那无价值的撕破给人看。”

(2) 喜剧的特征。中国美学原理著作一般总结为：喜剧中充满滑稽因素，通过特定历史条件下本质与现象、内容与形式的倒错、乖讹、背理、异常等形式去展开矛盾冲突，充满语言行为的夸张、倒错、变形、虚假、自相矛盾等；喜剧的对象是被历史否定的东西，它偏离或低于正常的历史尺度。

(3) 对喜剧的感受。中国美学原理著作一般总结为：主体在喜剧对象上，感到对象暴露的低下，从而体会到优越。根据喜剧对象的具体情况，可能是善意的

幽默、善意的戏谑或犀利的讽刺、“突然荣耀”或“期待落空”等。

(4) 喜剧的存在领域。主要是社会生活和艺术。生活中的滑稽事件、不经意的动作、插科打诨等；莎士比亚、莫里哀、果戈理的喜剧作品和相声、小品、小幽默、漫画等。

2. 滑稽和喜剧的区别

王旭晓、司有仑、毛宣国等既谈论了喜剧也谈论了滑稽，因此也谈到了这二者的区别，他们首先认可这二者之间的联系，王旭晓把他们归入喜的范畴，司有仑、毛宣国认为喜剧和滑稽也可归入喜剧（性）。其次他们指出了区别：滑稽常见于日常生活现象，喜剧常用来评价重大的社会历史现象，比滑稽更具有严肃性，喜剧感的笑包含着深刻的理性批判，如王旭晓认为“高尚的喜剧往往是接近悲剧的”^①，这里更反映出滑稽和喜剧的区别。

下面（第二节至第三节）是吴琼关于作为审美大类之一的喜的言说。同主题的资料可以参考张法《美学导论》（1999）、王旭晓《美学通论》（2000）的相关章节。

丑是一个基本的审美形态，是其他诸形态中的一种，关键的问题在于把它放在这一形态系列的什么位置上，也就是，我们必须弄清楚丑与崇高、荒诞和滑稽的区别与联系。

可以说，美、悲、喜构成了美学范畴中三个最基本的系列。而区分这三个系列的一个基本标准就是看主体与对象之间的关系：当主体与对象处于统一的和谐关系时，我们称之为美；当主体与对象处于对抗关系且对象以其巨大的力量对主体形成一种压迫时，我们称之为悲；而当主体与对象处于一种非统一关系且对象之于主体是一个已经被否定但又不自知的东西时，我们称之为喜。如同因对象的性质和主体的审美感受的不同，美和悲的系列下又可分出不同的类型一样，对于喜的系列，我们也可从这两个方面来把它分出丑和滑稽两个类型。

第二节 丑

在很长一个时期，丑作为美的对立面而被排除在美学之外，例如美学之父鲍姆加登就说，“不完善就是丑”，因为在他看来，美就是一种完善；意大利美学家

^① 王旭晓：《美学原理》，第1版，84页，上海，上海人民出版社，2000。

克罗齐也说，丑是不成功的表现。但另一方面，不论是在中国还是在西方，也不论是在古代还是在现代，丑在人们的审美行为和艺术创作中常常占有一席之地，丑不仅能够被人们所欣赏，甚至能被艺术地加以利用。理论与实际的这一脱节固然与一定时代人们审美文化的心理结构有关，但更多地可能是源自传统美学理论本身的某种局限，源自人们对丑之于美所具有的那种解构力量的恐惧和防范。

单就对象本身的性质——不论是内容还是形式——而言，那唤起崇高感的东西有可能也是丑的，如它的那些不规则的形式，它的压倒一切的非人化的力量，



图 7-1 古埃及地狱中
受难者（丑）

都是对事物的正常尺度的偏离和破坏（图 7-1）。但崇高之为崇高，核心的因素在于主体对大于或高于自身的对象总有一种从推拒到顺应、从恐惧到自我激发、从痛感到快感的过程，而对于丑的东西，其在形式上的不稳定性或非连贯性以及力量上的否定性和非价值性还不足以对主体正常的生理和心理尺度造成威胁，不足以破坏主体固有的价值秩序，因而丑的东西不会唤起崇高感。例如在自然界中，雷电交加的天空和嶙峋怪状的石林，两者在形式上都是丑的，是非美的，但在审美中前者属于崇高，而后者属于丑，原因就在于主体与对象的力量对比有所不同。

丑也不同于荒诞。从根本上说，荒诞与丑并无必然联系，荒诞的东西不一定是丑的，因为荒诞的本质在于人所在的世界的价值秩序的断裂，在于非人的逻辑力量对人的一种支配，而丑的东西只是对正常秩序的某种偏离。我们说卡夫卡的世界是荒诞的世界，是因为人与他所处的世界的异化关系，人在那个世界中所感受到的被抛状态。但我们不会说《聊斋志异》和《西游记》的世界是荒诞的，因为人类理性对于那个世界的变形是可以把握的，我们不会因那个世界的存在而感觉到价值的断裂。

至于丑与滑稽的关系，可以这样来看。滑稽的东西肯定是丑的，但丑的东西不一定是滑稽。只有当丑的东西要竭力掩盖或炫耀其丑的时候，丑就成了滑稽。

那么，什么是丑呢？简单来说，丑乃是事物的正常尺度的一种偏离或变形。日常令人愉快的和理想美的东西只要一点点的变化就有可能变成某种独立的丑的东西，美与丑在许多时候仅仅是一步之遥，就像德国美学家德索所说：“在男子宽大的嘴巴上长着一只小狮子鼻，大耳朵配上小眼睛，短脖子和宽大厚实的手，

这些即使表现了最强健的体格也不会从审美方面使人愉快。”^①

丑主要体现在事物的感性形式上，但随内容的不同，丑有多种流向的可能。丑加上否定性的恶的力量就有可能转化为可怖的崇高，如中国古代青铜器上的饕餮纹，李泽厚在《美的历程》中谈到：“各式各样的饕餮纹样及以它为主体的整个青铜器其他纹饰和造型，特征都在突出这种指向一种无限深渊的原始力量，突出在这种神秘威吓面前的畏怖、恐惧、残酷和凶狠……”^②这就是丑加上否定性的力量而变成成为崇高的典型例子。但丑加上恶的力量并不是必然地就转为崇高，有时它可能仍然是丑，而且是一种邪恶力量的丑，如委拉斯开兹的画《教皇英诺森十世像》就属于这种具有邪恶力量的丑，它固然令人可怕，但不能激发主体的崇高感。还有一种正好相反的情形：丑的感性形式也可因内容上的善如人的内在德行而超越其丑。如雨果的小说《巴黎圣母院》中的丑八怪卡西莫多，这个生来畸形的弃儿却有着了一颗正直、善良的心，他的内在品质的美甚至使人忘掉了他的丑，这正是所谓“德有所长而形有所忘”。

在人类审美经验的历史中，丑也常常作为一个重要的美感经验而为人们所推崇。在古典时期，这种推崇更多关注的是形式的维度，例如亚里士多德在谈到喜剧时就说：“喜剧是对鄙劣人物的模仿，但‘鄙劣’绝不意味着绝对的‘恶’，而是指滑稽，滑稽属于丑的一类。滑稽是指某种不引起痛苦和灾难的错误或丑陋，直接可以找到的事例即是引人发笑的假面具，它既丑陋不堪，又扭曲变形，但不引起痛苦。”^③这里所说的不会引起痛苦和灾难的丑陋与错误，就是形式上的丑。这种丑甚至可以作为美的陪衬而出现在审美活动中。有时它甚至还是另一种审美境界，中国古代书画艺术中所追求的那种丑拙之美，其形式上的丑若能达到天然自成之境界，便是一种美，甚至是至高的美，如同刘熙载在《艺概·书概》中所说：“怪石以丑为美，丑到极处，便是美到极处。一丑字中丘壑未易尽言。”这讲的也是一种形式上的丑。但总体而言，丑在古典时代还不是一种独立的审美形态，而是作为美的陪衬处于附属地位，就像雨果所说：“古代的丑怪还是怯生生的，并且总想躲躲闪闪。可以看出它还没有正式上台，因为它在当时还没有充分显示其本性。它对自己还一味加以掩饰。”^④因此在古典美学中即便讲到丑的时候，也都是“化丑为美”、“以丑为美”。

① [德] 德索：《美学与艺术理论》，158页，北京，中国社会科学出版社，1987。

② 李泽厚：《美的历程》，36页，北京，文物出版社，1981。

③ 《亚里士多德全集》，第9卷，648页，北京，中国人民大学出版社，1994。

④ 《雨果论文学》，32页，上海，上海译文出版社，1980。

到了近代，尤其是在西方的浪漫主义思潮中，丑作为一种独立的美感经验受到人们的推崇，艺术中对丑的表现不再是为了化丑为美，而是因为人们在丑中看到了人性的丰富，看到了人性之中那魔鬼般的力量创造的光辉。正如雨果在《〈克伦威尔〉序》中所说的，到了近代，“诗神”开始以高瞻远瞩的目光来看待事物，她感到，“万物中的一切并非都是合乎人情的美，她会发觉，丑就在美的旁边，畸形靠近着优美，丑怪藏在崇高的背后，美与恶并存，光明与黑暗相共”^①。雨果不仅在理论上为丑大唱赞歌，确立丑在艺术和美学中的独立地位，而且在创作中身体力行，在丑的形式背后挖掘人性的光辉，展现人性的丰富性。

到19世纪中叶兴起的、以象征主义为发端的现代派美学理论和文艺思潮中，丑更是被抬到至高无上的地位。1857年法国诗人波德莱尔在其诗集《恶之花》中，就极力张扬一种丑学，而在其后出现的现代派文学和艺术则将这种丑学发挥到了极致。就像古典美学是要建立自己的崇高论和悲剧观，以便消弭冲突，以美来克服丑一样，现代丑学则要建立自己的审丑观，以丑来克服那虚假的美，以丑来挖掘人性中那非理性的力量，以逾越来击碎那常态的梦幻，扩展人类审美活动的疆界。正如尼采所说，现代“艺术使我们想起了兽性的生命力的状态：艺术一下子成了形象和意愿世界中旺盛的肉体，性的涌流和漫溢；另一方面，通过拔高了的生命形象和意愿，也刺激了兽性的功能——增强了生命感，成了兴奋感的兴奋剂。丑陋的东西为什么也能具有强力呢？一旦它假借艺术家的伟大能量表现某种现象，则这位艺术家就以丑陋和恐怖成为主宰；或者，一旦它在我们身上轻轻激起残暴欲，有时甚至是使我们难堪的欲望，成了自我侵犯：而这样一来就有了凌驾于我们之上的权力感”^②。在这时，丑实际上不再是我们在这里所讲的喜剧性范畴，而是一个属于悲的系列的荒诞范畴。

那么，作为喜剧性范畴的丑具有何种审美特质呢？这需要我们在形式和内容两个方面来对它做出界定。

就形式的方面说，丑必须是对事物的正常状态的偏离或变形。但问题在于，何谓事物的正常状态？有的时候，这比较好界定，例如一个正常状态的人体，至少是应当五官齐全端正，如果某个人眼斜嘴歪，我们就认定他是偏离了常态，因而在形式上是丑的。可我们对正常状态的界定标准并不总能这么明确无疑，例如非洲有些原始部落流行的穿鼻或坠耳风尚，在我们看来是非常态的，是丑的，可在他们自己看来却是美的。由此看来，所谓“事物的正常状态”，主要取决于人

^① 《雨果论文学》，30页，上海，上海译文出版社，1980。

^② [德]尼采：《权力意志》，253~254页，北京，商务印书馆，1991。

类文化心理的某种预设，而非指事物的自然而然的状况。再者，我们所谓的“偏离”或“变形”，有时是出于天然，例如自然界中的奇松异石，它们在形式上的丑恰恰是一种极致的美；而有时这种“偏离”和“变形”乃是出于人为，是主体的一种主动追求，例如刚刚讲到的非洲原始部落的刺鼻行为，其作为主体的一种主动追求，在我们的文化预设中之所以是丑的，主要在于它与我们的美的形式法则不符甚至相反。

再就内容的方面说，丑作为一种审美形态必须是于我们无害的，不会引起我们痛感的，否则丑就会转化为恶。在此所谓内容上的无害，当然首先是指对象不会对欣赏主体造成危害。但由于丑本身是对正常状态的偏离，因而在欣赏过程中，主体会对某些偏离产生不愉快的联想，这时丑会成为一个纯粹否定性的力量，例如为什么我们能够欣赏自然界的丑而难以接受人类肢体的天然畸形，这其中重要的原因就在于前者在内容上是完全无害的，而后者总会引起我们的某种痛感和恐惧感。因此，说丑在内容上是无害的，还取决于主体对于对象采取何种欣赏距离。

当然，作为美感形态的丑比较多地体现在自然界和艺术两个领域。自然事物的奇、拙、枯、怪等都可以说是丑的表现，它们作为美的形式的对立面同样具有正面的审美价值，同样能给人带来观赏的愉悦，且能丰富人们的审美经验。在艺术领域也存在这种具有正面的审美价值的丑，如中国古代的许多字画，其在形式上对丑的追求反映了中国古代文人内心独特的审美情趣，以至于常常被人称之为是一种至美，也是艺术追求的一种境界。《郑板桥集·题画》说，园林之中，“米元章论石，曰瘦，曰绉，曰漏，曰透，可谓尽石之妙矣。东坡又曰：石文而丑，一‘丑’字则石之千状万态，皆从此出。彼元章但知好之为好，而不知陋劣之中有至好也。东坡胸次，其造化之炉冶乎！爨画此石，丑石也，丑而雄，丑而秀”。

但在艺术中还有一种丑，其本身所体现的是负面价值，但经过艺术加工而成为审美对象。例如在古典时代，由于人们在审美活动中明确区分出了美与丑的界限，美就是美，丑就是丑，两者不可混淆，并视表现美为艺术的根本法律，即便是表现痛苦的时候也要尽量避免丑，即使是写到丑的时候也只能将其作为美的衬托，以更好地突现美的价值，因此，在古典艺术作品中，我们常常能看到在美的事物或人物关系中安排一个丑的东西或人物来显示美的价值。比如乔托的壁画《犹大之吻》中犹大与耶稣基督的对比，莎士比亚的戏剧中邪恶者的形象（如《奥赛罗》中的伊阿古），中国佛寺中罗汉的塑像等，它们都是作为美的陪衬而存在的。

第三节 滑稽

就丑是对正常的偏离的角度说，它已经具备了滑稽的因素，但丑本身还不是滑稽，只有当丑处于不自知的情形下竭力要掩盖或炫耀自己的丑时，丑才变成成为滑稽。在美学上，由于滑稽是喜剧的一个基本要素，所以人们常常又称滑稽为喜剧或喜剧性；而又由于滑稽的一个重要特点就是引人发笑，因而人们把幽默、机智、笑话等都看做是滑稽的艺术。

滑稽作为一个美学范畴，最早谈到它的是柏拉图。在《斐利布斯篇》中，柏拉图说道，无知和愚昧本是一种不幸，但在喜剧的场面里它却使人感到快乐，觉得它滑稽可笑，因为喜剧角色的缺乏自知之明或“无害的自我吹嘘”与可叹的真实性格或处境的不一致让我们感到有趣。在此柏拉图从心理学的角度探讨了喜剧快感的根源和滑稽的特征。随后亚里士多德在定义喜剧的时候也以滑稽为基本要素：“喜剧是对鄙劣人物的模仿，但‘鄙劣’绝非意味着绝对的‘恶’，而是指滑稽，滑稽属于丑的一类。滑稽是指某种不引起痛苦和灾难的错误或丑陋，直接可以找到的事例即是引人发笑的假面具，它既丑陋不堪，又扭曲变形，但不引起痛苦。”在这里，亚里士多德把喜剧模仿的对象，说成是“比较鄙劣的人”，而这鄙劣又不是恶，而是不会引起痛苦或伤害的“错误或丑陋”，它令人感到滑稽。

亚里士多德之后，对于喜剧和滑稽的研究层出不穷，说法多样，总结起来主要从两个方面展开。

1. 主要侧重从审美主体的角度进行研究

(1) 霍布斯的“突然荣耀说”。习以为常的事不能引人发笑，引人发笑的都必定是新奇的、不期然而然的。这种不期然而然的原因，主要是“突然的荣誉感”。霍布斯说：“笑的情感不过是发现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

这里，“突然的荣誉感”来自于两个方面，一是对他人缺点的鄙夷；二是突然发现自己的优越，所以有一种荣誉感。这种说法抓住了喜剧或滑稽中发笑者与

^① 转引自吴琼：《西方美学史》，243页，上海，上海人民出版社，2000。

可笑者之间的结构性关系，即一个处于可笑的鄙劣位置，另一个则处于有资格发笑的优越位置。鄙夷—优越的确是产生滑稽的核心要素，但并不是必然的要素。

(2) 康德的“乖讹说”或“预期失望说”。在《判断力批判》中，康德认为，可笑的事物大半是不伦不类的组合，我们总是依据常理来期望或预料事物会如此这般地发展，而结果正好与预期相反，这时就会产生笑，因此笑是期望失落的表现。康德说：“在一切引起活泼的撼动人的大笑里必须有某种荒谬背理的东西存在着……笑是一种从紧张的期待突然转化为虚无的感情。”^① 那就是说，引起笑的，必须是荒谬的、不伦不类的、乖讹的东西，它们常常出乎意外，使你期望的东西突然归于消失。他举了一个例子：一个印第安人在苏拉泰（印度地名）一英国人的筵席上看见一个坛子打开时，啤酒化为泡沫喷出，大声惊呼不已。待英国人问他有何可惊之事时，他指着酒坛说，我并不是惊讶那些泡沫怎样出来的，而是原先你是怎么把它们装进去的。我们听了这个故事就会大笑，而且感觉到很大快感。这并不是因为我们自己比这个无知的印第安人更聪明些，也不是因为理智能够发现其他愉快的理由，而是由于我们的紧张和期待突然消失于虚无。

像这种期待的消失或预期的失望，确实经常引起我们失笑。在杂技场里，小丑做着各种姿势，准备跳过桌子去，但结果他却是爬了过去。这就不能不令人发笑。但为什么期待的消失会引人发笑，康德并未详加解释，后来叔本华才对它做了引申。他说，笑起于预期的消失，而预期的消失是由于感觉和感觉所依附的概念不相吻合，这其中就有乖讹。他举例说，巴黎某戏院的观众，有一次要求演奏《马赛曲》。经理不允许，大家闹起来。一个警察上台维持秩序，说照例没有登在节目里的都不能演奏。一个听众忽然大声问道：“警察先生，你自己呢？你登在戏的节目里面了吗？”大家听了哄堂大笑。这就因为“登在节目里的才能演奏”这个概念和“警察的解释不在节目里”这样一个感觉不相吻合，形成乖讹，所以引起大笑。这一讲法，有其道理。但是，期望的消失可以引起笑，期望的实现不也同样可以引起笑吗？魔术师把钓竿伸在空中，说他要钓到一条大鱼，结果果然钓到了一条大鱼，不也常常引起人们的赞叹和欢笑吗？正是在这个意义上，斯宾塞把“乖讹”分为“上升的乖讹”和“下降的乖讹”。如马戏表演跳鞍马，演员一个个都跳过去了，最后一个也郑重其事地作势要跳，但猛然出人意料地停止，给鞍马扫了扫灰，结果引起起笑，这就是“下降的乖讹”；如果出现了另一个演员，他却一下跳过了两个鞍马，这也会引起惊奇的笑，这就是“上升的乖讹”。应当说，马戏表演、杂耍和小丑等，它们的笑料，都与这两种乖讹有关。

^① [德] 康德：《判断力批判》，上卷，180页，北京，商务印书馆，1964。

(3) 弗洛伊德的“心理能量消耗的节省说”。奥地利精神分析学家弗洛伊德在1905年写的《诙谐及其与潜意识的关系》和1927年写的《论幽默》等论文中，用精神分析的方法探讨了日常生活中许多喜剧性的现象。他认为，人的本能欲望总是受到压抑，无法获得表现或实现的机会，而喜剧的诸多形式，如口误、幽默、诙谐（开玩笑）等，具有一种释放性的作用，使那些被压抑的本能从潜意识浮到意识之中，得到宣泄和满足。

满足的形态有三种。第一种是巧智或无害的机智，专在字面或技巧上取巧，以求得心理能量消耗的节省，例如双关语。《金史·后妃传》讲了这么一个故事：“元妃（李氏）势位熏赫，与皇后侔矣。一日章宗宴宫中，优人玳瑁头者戏于前。或问上国有何符瑞？优曰：‘汝不闻凤凰见乎？’其人曰：‘知之而未闻其详。’优曰：‘其飞有四，所应亦异：若向上飞则风雨顺时；向下飞则五谷丰登；向外飞则四国来朝；向里飞则加官晋爵。’上笑而罢。”这里，“向里飞”双关“向李妃”，因此皇帝笑了起来。像这种文字上的笑谑和节省，就属于弗洛伊德所说的“无害的巧智”。另外还有一种“有倾向的巧智”，或则用淫猥的诙谐，挑拨性欲；或则以敌意的诙谐，压倒对手。这种“有倾向的巧智”，平时被意识压抑，需要耗费不少心力。巧智把它们释放出来，在诙谐中以游戏的态度出之，既可以得到发泄，又可以不失礼仪。这无疑是一种移除压抑的节省，弗洛伊德称之为“移除的快乐”。

第二种形态是想像。弗洛伊德认为喜剧性起于吾人过分的想像，而结果并没有那么严重。例如一个小丑装腔作势，要举起一个沉重的箱子，结果轻轻一拎，就举了起来，原来那是一个空箱子。这样，在想像的努力和实际的努力之间，就节省了大量的心理能量。正是这一节省，给我们带来愉快和欢笑。

第三种形态是感情消耗的节省，这是幽默。例如我们听到一个悲伤的故事，十分值得我们哀怜与同情。然后，这个故事变得不严重，我们在感情上得到解脱，免于感情的消耗，这也会使我们感到愉快而笑。他举了一个例子：“星期一，一个被人带到绞刑架前的罪犯说：‘哦，这个星期开始得多美！’这时，他自己就创造了幽默。”就因为他所表现出来的淡漠，节省了他自己的感情，也节省了我们的同情，我们不期然而然地发出愉快的笑。

2. 主要侧重从喜剧对象的客体性质做出规定

(1) 黑格尔的“目的与手段矛盾说”。黑格尔认为，宇宙的根本是绝对理念，绝对理念在实现自己的过程中，碰到了“本质和现象、目的和手段”不相符合的矛盾，就出现了喜剧性。例如贪吝，无论就它所追求的目的来看，还是就它所采取的卑鄙手段来看，都显出它本身根本是无意义的。然而，贪吝者却“以非常认

真的样子，采取周密的准备，去实现一种本身渺小空虚的目的”^①，就在这种目的与手段的矛盾之间，产生了喜剧性。与此相反，另外一种情况，目的是崇高的，但手段却空虚无力，不能实现这一目的。例如阿里斯托芬的喜剧《妇女专政》，描写雅典妇女乔扮男装，召开公民大会，决定将政权转交给妇女，实行社会改革，将私产收归公有，并实行公妻制。这一目的不能说没有意义，但实现这一目的的雅典妇女，“照旧保留妇女们的全部情趣和情欲”，结果不仅不能达到目的，反而滑稽可笑。此外，外界偶然的意外事件，以其变化多端和异乎寻常的发展，使得目的及其实现之间也充满了喜剧性的矛盾。

(2) 柏格森的“生命的机械说”。这是法国哲学家柏格森在1900年出版的《笑的研究》一书中提出的。柏格森从他的生命哲学观点出发，认为生命是一个不断的创造过程，它的基本特点是紧张性和弹性性。当生命失去了它的特点，落入物质化和机械化的状态时，它就会失去它的全部生气，变得呆板、笨拙，与周围环境格格不入。喜剧性和笑，正是从这种生命的机械化当中产生出来的。他举了一个例子：有个人在街上跑，突然摔了一跤，坐在地上，行人笑了起来。他说，如果人们设想这个人是一时异想天开，在街上坐了下来，那他们是不会笑他的。别人之所以发笑，正是因为他不由自主地坐了下来。因此，引人发笑的并不是他姿态的突然改变，而是这个改变的不由自主性，是某些笨拙。街上也许有块石头，原该改变速度，或者绕过障碍，然而由于缺乏灵活性，由于疏忽或者身体不善应变，总之，由于僵硬或惯性的作用，当情况要求有所改变的时候，肌肉还在继续进行原来的活动，这个人因此摔了跤，行人因此笑了。那么，对于生命的机械化，我们为什么要加以嘲笑呢？柏格森说，这是喜剧的社会作用。生命的本质在于活动，在于有紧张性和弹性性，失去了这些特点，无论身心或性格方面，都会产生缺点，带来灾难。为了去掉这些缺点，使人们的生活富有生气，就必须想尽方法来防止生命的机械化。但生命的机械化，不是物质的东西，而只是一种姿态。因此，我们不能用物质力量来强制，而只能表示一种社会的姿态。这种社会的姿态便是笑。我们嘲笑那些机械化的笨拙的人，就是希望他改正。这就表明，喜剧的笑是生命力对非生命、自然对僵化的胜利和超越，是生命对空间化和机械化的摆脱，从而回归到生命的自由活力之中。没有这种超越和优越，就不可能有笑。

柏格森的这种讲法，抓住了笑的一些现象，有一定的道理。但是，笨拙和呆滞，难道都是令人可笑的吗？鲁迅《故乡》中的闰土，笨拙到了麻木的程度，可

^① [德] 黑格尔：《美学》，第3卷，下册，292页，北京，商务印书馆，1981。

我们对他所产生的只是悲剧性的感觉，我们对他们无论如何也笑不起来。反过来，那些投机取巧的机灵鬼，他们一点也不机械化，他们灵活得很，他们难道不正是喜剧所要嘲笑的对象吗？

通过以上对喜剧性或滑稽的各种研究的说明，我们看到，构成滑稽的要素主要有三种：一是笑。滑稽在感受上的特点就是笑，这正好与悲剧的悲相对应。但是，人的笑有多种，有高兴而笑，也有悲极而笑，还有苦笑、冷笑等。喜剧性的笑是一种独特的笑，一种对可笑的东西的笑。二是可笑性。喜剧的笑必定要指向一个对象，并且是一个具有可笑性的对象。在此，“可笑性”主要指的是对象在内容上的特点，如虚伪、愚笨、不自知等。车尔尼雪夫斯基认为丑是滑稽的基础和本质，丑的东西当它不安其位，要显示自己不是丑的时候，就是可笑的。三是发笑者。可笑是滑稽客体的性质，但这客体本身并不发笑，笑必须是来自一个旁观者，就是说，滑稽的笑必须有一个旁观者。旁观者对于对象的可笑性具有揭示作用，它与可笑对象之间构成了一种结构性关系。

那么，旁观者何以会对可笑的事或人发笑呢？这基于旁观者的一种位置意识，即他觉得自己具有相对于可笑对象而言的某种优越性，没有这种位置意识，他就不可能发笑。再者，这种优越感还必须是源自智力的、判断的或生命力的。一个身体健全的人取笑一个身体有缺陷的人，这样的优越性所形成的笑并不是滑稽的笑。这表明，滑稽的笑之所以可能，根本上取决于笑者对可笑对象的某种超越性结构关系，这种超越性结构关系也正是滑稽的本质所在。车尔尼雪夫斯基说：“滑稽在人们心中所产生的印象，总是快感和不快之感的混合，不过在这种混合中，快感通常总是占优势，有时这种优势是这样强烈，那种不快之感几乎完全给压下去了。这种感觉总是通过笑而表现的。丑在滑稽中我们是感到不快的；我们感到愉快的是，我们能够这样洞察一切，从而理解，丑就是丑。既然嘲笑了丑，我们就超过它了。”^①

上面所述的有关滑稽或喜剧性的种种解释，无论是“鄙夷说”、“突然的荣耀说”，还是“失望说”、“生命的机械说”和“精力的节省说”，其实都隐含着这样一种笑者对可笑对象的超越性的结构关系。这种超越，可以是智力上的，如机智对愚笨的超越；也可以是判断力上的，如洞察力对愚见的超越；还可以是生命力上的，如有生命活力的人对失去活力的人的超越，等等。

与悲剧集中体现在艺术作品中不同，喜剧性或滑稽不仅在艺术作品中，而且在日常生活中都有多样的体现形式。因此，人们常常想对滑稽或笑进行分类，如

^① 《车尔尼雪夫斯基论文学》，中卷，97页，北京，人民文学出版社，1965。

有人把滑稽分为肯定性的滑稽和否定性的滑稽，有人则把它分为无害的滑稽和有倾向性的滑稽。如上所说，滑稽或笑的本质在于旁观者对可笑对象的某种超越性的结构关系，因此我们可以依据这一关系的性质而把滑稽或笑分为三种：诙谐、幽默和讽刺。

诙谐。诙谐是一种善意的笑，它常常来自可笑对象以机械、歪曲、夸张的外观形式而表现出来的不合常理的表里不符。在此，可笑对象的可笑性不在于内容，而在于形式。诙谐并不是有意识地去评价和揭露一个社会问题，否定和批判某种社会现象。从诙谐的机械动作中，也很难见出旁观主体生命和心灵的自由，所以它不属于滑稽的高级形态。生活中有很多事物都具有诙谐的色彩，如庄重的人摔了一跤，一只调皮的猴子穿上人的衣服，一个胖胖的老头和一个瘦瘦的年轻女子并肩走在街上，一个演说家在激动的演说时突然打了一个喷嚏等，都可以视为诙谐的。诙谐是对事物常态的偏离，由诙谐事物所引发的笑声必然包含着对这种偏离的否定和嘲笑，但这种笑声是温和的、善意的，不具备讽刺的那种尖锐深刻，也缺乏幽默的那种厚重和人生情味。诙谐，也可以作为喜剧艺术的一种表现方法，它主要是运用夸张、误会、偶合、插科打诨、漫画、着意渲染等手段来制造喜剧性的效果。

幽默。在日常的用法中，诙谐与幽默是等义的，但在一种正式的意义上说，幽默乃是指一种自嘲性的笑。也就是说，诙谐的笑基本上是指向笑者自身之外的事或人，而幽默是指向主体自身的，在这里，笑者是把自已当做可笑的对象来加以认识的。幽默是人的睿智的表现，笑者把自身的某一缺陷当做可笑的对象，这笑者必须是一个有自我意识的主体。因此在幽默里面，最高尚的人类价值得到了认真的对待。幽默所引发的笑，反映出人们洞察事物本质的心灵自由和生命自由。朱光潜先生在《文艺心理学》中从别人那里引用了一个著名的例子：相传穆罕默德自夸能用虔信祈祷，使山移到面前来；一大群弟子来围观，看他显示本领。可是他祈祷再三，山仍岿然不动，他于是说：“好，山不来就穆罕默德，穆罕默德就去就山罢！”面对难堪的局面，穆罕默德却仍能从容自信，巧妙地运用自嘲，化解自己的尴尬，他的言谈举止方式，就体现了一种幽默。具有幽默感的人，一般都心胸豁达，对他人宽容，他既能认识自己的内在价值，又能对自己的缺点和可笑行径有所觉察，所以车尔尼雪夫斯基说，幽默感是自尊、自嘲与自鄙的混合。幽默可以深刻地洞悉人自身存在的缺点，使人的理性和情感更趋于完美和成熟。

讽刺。如果说幽默是一种自嘲的笑，那么讽刺便是一种有倾向性的、指向他人的笑。讽刺是一种否定性的审美评价，其对象往往是社会上具有普遍性的弊端

和人们的乖讹、荒谬、丑恶、虚伪的言行，是那些极其违反人的生命本质的无价值的东西。讽刺的审美评价在于从彻底否定丑与恶中肯定人生的美与善，使人们产生精神愉悦和自由感。如果说在诙谐中，可笑对象的可笑不在内容而在形式，那么在讽刺中则恰好相反，可笑对象的可笑主要在内容而不在形式，比如果戈理的《钦差大臣》中的主人公和《儒林外史》中的严监生，他们的可笑不只是来自那可见的丑态，而主要是来自这些丑态所显示出来的人物性格和品质的丑与恶。就此而言，讽刺不仅具有美学的意义，而且具有深刻的社会意义。

第八章 形式美

第一节 中国美学原理著作中的形式美

如表 8—1 所示，在 127 册标准型原理著作中，只有 66 册对形式美的问题做了研究，其中有的是作为专门的章节，有的是作为某一章中的一个问题存在，形式美似乎不是美学原理体系必然要涉及的问题。在西方传统的也是中国常规的美学原理体系中总是有这

表 8—1 标准型原理著作中讨论形式美的数据 (单位：册)

| 时间 | 1980—1985 | 1986—1990 | 1991—1995 | 1996—2002 | 合计 |
|-----|-----------|-----------|-----------|-----------|-------|
| 内容 | (15) | (39) | (37) | (36) | (127) |
| 形式美 | 8 | 14 | 22 | 22 | 66 |

大块内容：美、美感、艺术。形式美可能存在的位置就是“美”，在“美”的内容里，一般要涉及的是：美的本质、美的存在领域、审美形态（审美范畴）。形式美不能归入“美的存在领域”，因为它

是各种领域的美表现出的共同特征；也不能归入审美形态，因为它与优美、崇高不属于一个范畴的问题；习惯上人们认为形式美是与内容美相比较而存在的，而所有有关美的探讨都应是美的内容，因此形式美的地位就愈显尴尬。所以，也许由于形式美归属的困惑，许多原理著作都没有研究形式美。但是形式美却是美学研究中不应回避的问题，形式美的独特价值也是不容忽视的。如何把形式美有机地整合进美学原理体系中是一个需要进一步研究的问题。

原理体系中对形式美的研究主要集中在五个方面：

- (1) 什么是形式美？
- (2) 形式美的产生和发展。
- (3) 形式美的构成因素。
- (4) 形式美的组合规律。
- (5) 美学史上对形式美的探讨。

由于对形式美的研究相对于美学原理中其他部分显得薄弱，所以对形式美的理解分歧也较少。

1. 什么是形式美

中国美学原理著作大都认为，形式美是自然、社会和艺术中各种感性形式因素（色彩、线条、形体、声音等）的有规律的组合所显现出来的审美特性。形式美可以不依赖具体表现内容，呈现出相对独立的审美价值。形式美具有抽象性和时代性。

2. 形式美的产生和发展

关于形式美的成因，存在三种看法：一种意见是所谓的积淀说，李泽厚、杨恩寰等持这种看法，形式美的产生是由于美的事物外形逐渐从其所直接联系的特定的社会内容中升华出来，积淀或净化成为一种具有独立审美价值的纯粹的形式，内容积淀为形式。另一种意见认为积淀说没有揭示形式美赖以产生的心理生理机制和更深刻的精神根源。毛宣国、王德胜等认为形式美的产生一方面由于宇宙自然中这些规律法则的存在，人们的主体心理结构对这种规律法则的深刻体验和认同；另一方面由于艺术审美与劳动生产和巫术礼仪活动的分离，由于原始思维的解体和原始功利实用态度向审美态度的转移。原始人出于人类深层次的审美心理需要，在自己的生命体验和生活实践中积累起均衡、节奏等一系列抽象的形式美经验。第一种意见强调的是实践活动的影响，第二种意见强调的是人的内在需要。第三种看法由张法提出，认为形式在于人与宇宙的内在同一性。他指出：按照老的星云说，宇宙从一团混沌星云的演化产生群星而来，依据新的大爆炸理论，宇宙群星由一个统一体的爆炸而生，无论怎样，宇宙现在的“多”，来自最

初的“一”，这就构成了宇宙事物的内在的同一性。宇宙多样性的规律性正是来自宇宙的太初之一。从地球来讲，地球生命的演变也来自地球从太阳系分开来之前的一。地球上的众事物之间的内在同一性也来自地球最初之一。宇宙使地球产生的“一”，构成了地球众物与星空相互关系的内在同一。从大的方面来说，世界上的任何理论，无论怎样的千差万别，都承认人与宇宙的同一性。按西方科学，微观世界中的原子，其成分是原子核和电子，原子核是由一定数量的中子和质子组成，电子的数量与质子相同，最主要的是原子的结构是电子围绕原子核，并沿着一定的轨道运转，这与宏观世界中的星系，数个行星沿着一定的轨道围绕一个恒星运转，在结构上是相同的。依中国知识，宇宙的本源是气，宇宙的万物，山、河、草、木、禽、兽、鱼、虫、人、日、月、星，都是气，“通天下—气”。照伊斯兰教，整个宇宙就是安拉创造的，天上的行星，地上的山水，各种生物，一切的一切，都来源于安拉。安拉构成了宇宙万物的同一性。从具体事例来说，黄金分割律形成的东西为什么会使人觉得愉快，觉得是美的。希腊建筑是按黄金分割律而成，电影屏幕是按黄金分割律而成，信封、书本、日常生活的很多东西都是有意无意地按照黄金分割律的形式，树上的树叶也按黄金分割律分布，生产上的优选法也是按黄金分割律，人体的比例也是按照黄金分割律……黄金分割律在万事万物上的普遍存在，是宇宙同一性的表现。人之所以对黄金分割的形式感到愉快，在于人的视觉对黄金分割形式所做的运动是最省力的。事物为什么是这样的呢？人的构造、人的视知觉运动为什么是这样的呢？这种同一性只能来自宇宙的同一性。^① 见下图 8—1：

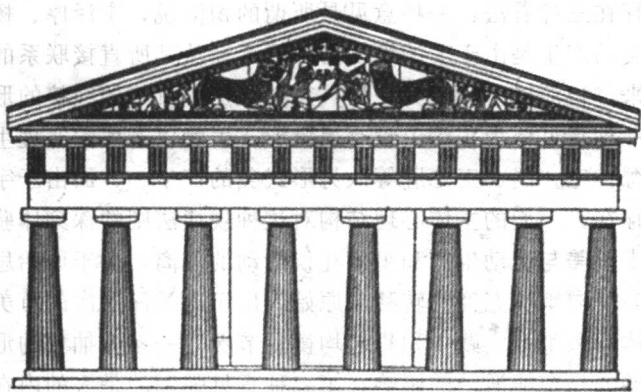


图 8—1 希腊建筑的形式美

3. 形式美的构成因素
一般来说有点、线、面、形、体、色彩、光线、声音等。此外，毛宣国提到了空间，刘成纪提到了动作，阎增武提到了味道、气味、温度、触压等。

4. 形式美的组合规律
一般认为形式美的组合规律有以下六种：

^① 参见张法：《美学导论》，201~202页，北京，中国人民大学出版社，1999。

(1) 整齐一律：也叫单纯齐一，是最简单的形式美，是在单纯中见不到差异和对立。

(2) 平衡对称：对称是在中线的两侧左右相等，平衡是左右两边有差异，但是心理上感觉平衡。

(3) 调和对比：调和是在差异中趋向于一致，对比是在差异中凸现对立。

(4) 比例：事物的整体和局部之间或局部与局部之间合乎数理关系的原则，既有许多约定俗成的比例关系，也取决于具体的审美经验和创造法则。

(5) 节奏：事物在运动过程中有规律的反复呈现的一种审美属性，既关系到力的强弱变化，又关系到时间的循环。

(6) 多样统一：形式美法则的高级形式，也叫和谐。综合了上述的各个因素，既保持事物的千差万别，又体现共性和整体。

5. 美学史对形式美的探讨

主要是西方美学史资源方面：古希腊的毕达哥拉斯提出“美在于各部分的比例对称”，柏拉图认为球形、圆形最美；塔达基维奇对“形式”的概念辨析；贝尔提出“有意味的形式”；荷迦兹认为“蛇形线”是最美的线条；歌德谈论色彩的价值；黑格尔把形式美分成感性质料和形式规律两部分；康定斯基和阿恩海姆为形式美的研究提供了大量的心理实证材料；沃林格对人类“抽象冲动”的描述。此外夏夫兹博里、柏克、马克思、康德、达·芬奇、马蒂斯、普列汉诺夫、桑塔耶那、帕克等都对形式美有所论述。在中国美学史方面，古代的书论、画论中有不少形式美的论述被引述，梁思成对建筑的论述也被引述。

下面（第二节至第四节）选取牛宏宝《美学概论》（2003）中关于形式美的言说。同主题的资料可以参见杨恩寰、王德胜、张法著作中的相关章节。由于中国美学原理对形式美的研究相对较弱，以下西方著作对理解形式美较有帮助：（1）约翰·巴罗：《艺术与宇宙》（上海科学技术出版社，2001）。（2）特奥多·安德列·库克：《生命的曲线》（吉林人民出版社，2000）。（3）杰米·詹姆斯：《天体的音乐》（吉林人民出版社，2003）。（4）爱德华·罗特斯坦：《心灵的标符》（吉林人民出版社，2001）。（5）阿·热：《可怕的对称》（湖南科学技术出版社，1999）。

审美活动是人自身的存在性境域的显现，作为显现，它本然地通过赋形活动来进行。因此，美学研究人的审美活动，就必然地研究作为显现的符号形式。就大家的美感鉴赏来说，也是在对这些作为显现的符号形式的解读中来进行观赏的。因此，在过去的美学中，就提出了形式美的问题。这种研究包含审美活动的符号形式的根源、它的生成类型和规则以及是否存在形式美等问题。

第二节 存在性境域的显现与符号形式起源

一、符号形式及其起源

审美活动必然地与符号形式关联在一起，没有符号形式的显现，审美活动就失去了其具体的存在。这就像认知活动必须通过概念以及概念的逻辑推论来显示、生产，经济活动要用具体的利益来显示一样，审美活动必须经由符号形式的呈现和理解才能存在。这种审美活动的本质规定，就使得历代的理论家、美学家和艺术家对审美活动呈现的符号形式非常重视。

什么是审美活动的符号形式呢？

人类是进行符号创造和符号活动的动物。过去我们总认为，人与动物的区别是人类能制造工具。但除了制造工具外，还有一个重要的方面，这就是人类的符号活动。说到这儿，或许有人会反驳说，动物也用声音进行交流。但是，人类的符号活动与动物的信号—刺激反应模式之间大为不同。人类的符号活动是一种超越物理事实的活动，即在符号系统的结构原则下进行活动。

人类的符号形式是多种多样的。大致地归类，可以说有两大类：一是指称性符号或推论性符号；二是显现性符号或生命符号。审美活动的符号形式就是显现性符号形式。

审美活动的符号形式，就是审美活动得以呈现和构成的符号形式或具体样式。它通常包括三个方面：第一是符号形式的具体最小单位或元素，如色彩、声音、语词、线条、某些简化出来的形体等，它们构成了符号形式的基本单位，就像建造房子所需的各种材料，如砖块。第二是这些基本单位的组织、结合以及这些组织、结合而成的整体。在审美活动的每一种呈现中，它往往会使用不同的形式单位和元素，并对这些不同的形式元素进行有效的组织和搭配，这样才能形成呈现的形式整体。第三审美活动的符号形式，还必须是作为呈现的形式，因此它不是作为空洞的形式，而是一种“有意味的形式”。正是这种“有意味的形式”构成了我们所谓的形式美。

（一）历史上关于符号形式起源的说法

自从有了人类自身的存在性展开活动，就产生了诸多的符号形式。同时，审美活动也总是通过符号形式而得到呈现的。这样，如何解释和理解这些符号形式，就成了人们关注的问题。但是，关于审美活动的符号形式的起源，却有不同

的说法。

1. “模仿说”

所谓“模仿说”，就是认为审美活动的符号形式来自于对自然形式的模仿。西方美学中的模仿论，就认为大多数的符号形式都是来自于对自然形式的模仿，比如自然界有对称，如树叶、花瓣的对称等，审美活动中所使用的对称就是对它们的模仿。中国古代人也认为，语言和符号都是先祖“仰观天文，俯察地理”、“近观鸟兽之迹”而形成的。这些观点都认为，人所使用的符号形式，包括审美活动的形式，均来自于对自然形式的模仿和总结。因此，审美活动的显现形式也是来自于自然的形式。

这种观点与认为有自然美的观点是一样的，是把人的审美活动生成的符号形式归属于自然的规律、形式等。

2. “纯粹形式美说”

所谓“纯粹形式美说”，就是认为有一种独立自足的符号形式和符号形式本身的美。这种观点从古希腊的毕达哥拉斯学派开始，在西方历史上一直很流行。毕达哥拉斯学派认为，美在数的和谐与比例：“一切立体图形中最美的是球形，一切平面图形中最美的是圆形。”^① 这种观点显然认为，存在着一种纯粹由比例关系以及纯粹形式构成的美。柏拉图虽然认为“美在理念”，但他也认为存在着一种“美的形式”。“我说的形式美，指的不是多数人所了解的关于动物或绘画的美，而是直线和圆以及用尺、规和矩来用直线和圆所形成的平面形和立体形……这些形状的美不像别的事物是相对的，而是按着它们的本质就永远是绝对美的。”他认为这样的形式的美会引起一种不夹杂痛感的快感。

在古希腊的亚里士多德那里，虽然他主张模仿论，但他却同时主张存在着一种纯粹由形式的组合和搭配所形成的形式美。“一个美的事物——一个活的东西或一个由某些部分组成之物——不但它的各部分应有一定的安排，而且它的体积也应有一定的大小，因为美要依靠体积与安排……”^② 并认为，要把不同的因素结合为一个“统一的整体”，才能构成美。

这种认为存在着纯粹的形式之美的观点，在康德那里获得了更坚实的支持，并在此后的西方美学中占据着极重要的地位。康德认为，纯粹的美就是形式的美，所谓形式的美就是“自然的合目的的形式”，即自然的形式，如自然的规律、秩序、自然的造型等，虽然是自然的，虽然它们本身无所谓目的，但在人的活动

^① 北京大学哲学系美学教研室编：《西方美学家论美和美感》，15页，北京，商务印书馆，1980。

^② [古希腊]亚里士多德：《诗学》，25页，北京，人民文学出版社，1962。

中却是合乎人的目的的。这种无目的的“合目的的形式”不仅是令人愉快的，也是“审美趣味的最基本根源”。

追随着康德，从19世纪起，就有许多人来研究纯粹的形式和形式之间的组合如何构成了一种美的形式。这形成了形式主义的思潮。在这种形式主义思潮中，许多人致力于研究不同形式元素的美，比如线条——直线、曲线、波纹线和蛇行线中，蛇行线就是最美的；探究不同颜色的美感，比如红色、黑色、蓝色等的感觉差异。“黄金分割率”也是这种形式主义的一个成果。

在这种对纯粹形式美的探求中，我们获得了不少对形式的认识，但最终却不能解释形式美的真正来源。

3. “生命形式说”

第三种观点是“生命形式说”。这种观点将形式与人的生命表现关联起来，认为审美活动中的形式，是通过形式元素及其组织来显示生命活动的，因此，审美活动的显现形式就是一种生命形式或情感形式，这样的生命形式不是代表生命的，而且它本身就是生命的形式，它不是通过指称外在的事物而获得意义，而是自己有自己的意义，因而是自足独立的形式。持这种观点的代表人物是英国美学家克莱夫·贝尔和德国美学家恩斯特·卡西尔、美国美学家苏珊·朗格。他们讨论形式美的一个共同的地方，就是他们不是单纯谈论纯粹的形式要素的美，而是主要讨论形式的结合所形成的对生命的表现。也就是说，他们相信是生命的表现使得形式构成了形式美。克莱夫·贝尔认为，美的形式就是“有意味的形式”，所谓“有意味的形式”并不是说形式指称着它之外的某种意义才形成了形式的意味，也不是对自然形式或现实生活形式的模仿。相反，形式的意味就来自于形式的因素之间的关系和组合所构成的表现。苏珊·朗格则认为，审美活动的形式是一种“非推论符号”，它是一种“显现符号”或“情感符号”，即本质和情感都聚合为形式的形式。它是人的情感和生命的形式呈现。

4. “积淀说”

所谓“积淀说”，就是认为形式美来自人类文化和社会生活的积淀。李泽厚持这样的观点。他说：“原始积淀，是一种最基本的积淀，主要是从生产活动过程中获得，也就是在创立美的过程中获得……即由于原始人在漫长的劳动过程生产过程中，对自然的秩序、规律，如节奏、秩序、韵律等的掌握、熟悉、运用，使外界的合规律性和主观的合目的性达到统一，从而产生了最早的美的形式和审美感受。也就是说，通过劳动生产，人赋予了物质世界以形式，尽管这形式（秩序、规律），本是外界拥有的，但却通过人主动把握‘抽离’作用于物质对象，

才具有了本体的意义。”^①李泽厚认为，人在生产劳动中逐渐对节奏、韵律、对称、均衡、变化等自然规律和秩序性的掌握和运用，使得人类将自身产生于劳动过程中的情感和生命活动，积淀在了这样的形式之中，使它们变得美和能够引起美感了。

以上的观点，各有弊端，但是却都向我们说明了一个重要的问题，这就是审美活动不可能没有形式，形式显现是审美活动的本性。

（二）审美符号形式起源于存在性境域的显现

那么，是否存在着纯粹的形式美或者自然的形式美呢？

就自然形式而言，就像自然物一样，是无所谓美或不美的。自然中确实存在着诸如对称、比例、色彩等形式元素，譬如，树叶对生所形成的对称、花的鲜艳的颜色、花瓣的规则性排列、水上的波纹等，但就它们本身而言，这些都是自然的、物理的事实，其本身无所谓美或不美，它们并不具有美的性质。

就纯粹的形式而言，如比例、对称、平衡、多样统一、曲线、色彩、圆形、球形、方形、三角形、黄金分割率等，或许我们觉得它们本身就有一种独立自主的美的性质。米开朗基罗就认为，火舌的造型形式就是最具“吸引力”和“最美”的构图；其他的画家、雕刻家们则认为，在所有的线条中，曲线比直线美，波纹线比曲线美，蛇行线又比波纹线美。许多艺术家也正是在把这样的对形式的规则应用于他们的艺术作品之中，而产生了美的造型，比如古希腊“断臂维纳斯”的“倒S型的下垂的形体”，就成了经典的女性形体的造型模式，许多艺术家在女性的造型方面都用这样的形体模式。而蛇行线的表现力则主要用于画人的头发和面部表情，比如达·芬奇的自画像就用众多的蛇行线画自己的苍苍白发和浓密的胡须，以形成对一种智慧老人的表现。

但是，真的存在着这样纯粹的形式美吗？对这个问题的回答，可以通过两个方面的追问来进行。第一，这些纯粹的形式是怎样起源和生成的？显然，在世界上并没有这样的单纯形式的存在，它们都是人们在进行审美活动的显现和呈现时，逐渐形成和生成了这些所谓纯粹的形式。或许有人认为，这些纯粹的形式都是人类长期在自然界中观察和总结出来的，是从自然形式中抽象出来的。但这个观点是想当然的观点。即使有一些表现形式是从自然形式抽象和总结而来，这种已经经过抽象的形式也不再是自然的形式，而是经过了人的加工和抽象的形式，这种抽象和加工，就已经加入和渗入了人自身的存在性境域显现的意味。而有些形式，在自然界是根本不存在的，如音乐中所使用的乐音，在自然界中就没有。

^① 李泽厚：《美学四讲》，162页，北京，三联书店，1999。

再比如，绘画和雕刻中的“金字塔造型”（法国古典主义画家大卫的《自由女神领导人民》，就是这种“金字塔造型”的体现），在自然界也不存在。大多数审美活动的表现形式，其起源是人自身的存在性境域的显现活动的结果。因此，无论是从自然形式中抽象出来的形式，还是人自身创造的表现形式，其真正的本源就是人自身的存在性境域的显现活动的生成物。

第二，就审美活动的表现形式的含义和意味的来源而言，如果不是存在性境域的显现活动造就了形式，并使其具有生命的存在性展开具有意味的话，就没有办法使纯粹的形式具有意味。所谓生气灌注的形式、“气韵生动”的形式中的“生气”、“气韵”等品质，并不是形式本身所具有的，而是存在性境域的显现活动所创造的和生成的。

通过对符号形式起源的追溯，我们可得出这样的结论，审美活动呈现的符号形式以及这些符号形式本身的美的特质，既不是自然的物理的形式及其品质，也不是纯粹形式本身及其品质，而是诞生于人自身的存在性境域的显现活动。理解符号形式的起源及其意义的惟一道路，就是通过人自身的存在性的显现活动来进行。

二、符号形式的生成及其特性

既然我们认为，作为审美活动之显现的符号形式，是本源于人的存在性境域的显现活动，那么，审美活动的符号形式是怎样从存在性境域的显现活动中生成的？由此而诞生的符号形式与通常所说的符号形式又有什么本质上的区别呢？

1. 存在性境域的显现活动怎样生成符号形式

审美活动的赋形途径有三种样态：

第一，是通过与事物之间的交互敞开而获得形式，即通过让事物在人的敞开中完美的呈现自身，通过对事物形式、自然的规律、秩序和造型的符号化，而获得呈现的符号形式。这就是苏轼所谓的“随物赋形”。

就这种赋形活动来说，它虽然是借用了在人与事物之间的敞开中呈现的事物本身的形式，但是，这样的形式已经发生了根本的转化。这种转化体现在三个方面：（1）从显现的事物的形式而形成的形式，是经过抽象和简化的形式。比如一个人本身在转化为人体图像时，就经历了这样的抽象和简化过程。这样的符号化和简化，是任何审美活动的赋形活动所必然具备的过程。这样的简化和抽象，去掉了许多的细节，而保留了其核心特征。（2）通过这样的简化和抽象，保留下来的就不再是事物本身，而是事物转化成的符号形式。也就是说，人的存在性境域的显现活动是一个符号化的过程。这样，事物就失去了它的物质的沉重和体积

的实存性，而获得了一个凸显自身特征的符号形式的存在。(3) 这样简化和抽象出来的符号形式，不再只是事物的形式，它也不再具有纯粹物理的和自然的性质，而是打上了人自身的烙印。在这样的符号化和存在性境域向符号形式显现凝聚、聚集中，所凝聚和聚集的就不是事物，而且包含了人自身的存在性境域的全部内容。也就是说，在人自身的存在性境域的显现活动所生成的赋形中，所形成的符号形式不可能是纯粹的自然形式，或者是对自然形式的借用，而是创造了一种既携带事物的信息也携带着人自身的存在性境域的信息的形式。

第二，是通过人自身的历史性展开本身而获得形式，即将人自身在其存在性历史的展开中所形成的历史境域、存在状态等凝结为形式，如命运、神话故事等。这样的赋形形式，不是自然的规律、秩序、造型等形式，没有与自然物理纠缠的痕迹，而是人自身生活向符号形式的凝聚和浓缩。

第三，是存在性境域的显现活动自己创造自主的符号形式。比如非具象的形式、音乐的旋律、几何形式等。在这样的创造自主形式的过程中，对形式的形成、组织和构成，都是依据人的存在性境域的显现活动的需要，并且是按照显现自身的逻辑来构筑的。

因此，无论是简化和抽象事物的、自然的规律和形式以形成“合目的性的形式”，还是创造符号形式以形成“表现的形式”，审美活动的符号形式都通过人自身的存在性的显现活动而获得。存在性境域的显现获得生成显现的符号形式的过程，主要是一个将人的存在性境域向某种符号形式凝聚、聚集和浓缩的过程。

2. 审美的符号形式生成过程的特点

人自身的存在性境域的显现活动生成显现的符号形式的过程，既不是理性认知活动去获得概念的过程，也不是一个利益计算的过程，而是一个直觉的过程。其特点是：

第一，它不脱离存在性境域的具体情景，而是当下就把存在性境域整体凝结和聚集为一个明晰的符号形式。它在形成符号形式时，既不进行比较，也不进行分析，而是被突然呈现在眼前的直觉凝聚所俘获，并持驻于这凝聚的形式上，以至于周围的其他一切都在或都仿佛不存在了。一个人的全部能量、全部精神都统统倾注在这惟一的形式上，沉迷于这个惟一的对象上。因此，它不是一种经验扩散的过程，不是把它与其他的经验进行比较，分析其性质，而是以最大的极限凝聚它，使它更具张力和更鲜明。一旦这种凝聚形成时，内在的紧张就得到释放，人的存在性境域状态就被客观化为确定的形式。

第二，这个向一个明晰的符号形式凝聚和聚集的过程，所遵循的不是理性和概念逻辑，而是遵循存在性境域的显现的需要和“逻辑”，即一种感性的和非理

性的生命活动的“逻辑”。也就是说，符号形式的生成过程，将依据存在性境域的显现的需要，来决定形成什么样的符号形式，以及符号形式的组织和安排。我们通常把这样一种凝聚和聚集的过程，称做“形象思维”或者“诗性智慧”。它不是分析的、理性的，而是整体的、情感的 and 生命活动的过程。

第三，赋形活动就是依据人自身的存在性境域的显现活动而进行的创造，其目的是让存在性境域本身孕育出自身呈现自身的形式，因此，最重要的不是对物质材料的利用，而是体现为对人自身存在性境域的符号化凝聚。在这种凝聚中，由于每一种人自身的存在性境域都是独一无二的，其凝聚和在形式中聚集也是独一无二的创造。因而，存在性境域向符号形式凝聚的每一个瞬间、每一个时刻，都是等值地包含了存在性境域的全部信息和生命力爆发的独特价值，它们之间没有高下之分，也没有重要和不重要之别。所以，李白的《静夜思》和他的《蜀道难》，在作为人自身的存在性境域的显现本身的诗性形式而言，就没有等级和高下的区别，它们作为存在性境域的符号呈现是等价的。这也就说明，审美活动的每时每刻都是独特的，不可重复的。

第四，这样凝聚和聚集而成的符号形式与其所显现的存在性境域之间，是叠压在一起的，是一个整体的形式。这样，就使得审美活动的形式，在构成阶段就已经是一个独立自足的形式，这种形式就有意义和意味，而不用指称它之外的现实来获得意义。

三、审美活动的符号形式是“有意味的形式”

作为人的存在性境域的显现和凝聚的审美活动的符号形式，不是什么空洞的形式，也不是我们日常所说的形式，而是一种独立自足的“有意味的形式”。

1. 什么是“有意味的形式”

我们把审美活动的赋形形式，看做是“有意味的形式”，是借用了克莱夫·贝尔的说法。

那么，什么是“有意味的形式”呢？所谓“有意味的形式”，就是人自身的存在性境域自身凝聚、孕育而成的显现形式。在这种存在性境域向符号形式的凝聚的过程中，既不是借用已有的形式以便把存在性境域的内容装进去，也不是脱离存在性境域本身而概括为另外的符号形式，比如说数学模式或概念符号，而是就把存在性境域的显现本身向符号形式突变和生成。这样的符号形式作为形式（图8—2），就不是空洞的纯粹形式，而是有自身意味的形式；同样，作为存在性境域显现的符号形式，它又不是存在性境域本身，而是向符号形式呈现转化了的。因此，一看到这样的符号形式，我们就不仅仅看到了纯粹的符号形式，而是

同时也看到了其所呈现的人的存在性境域。贝尔在谈到他所说的“有意味的形式”时说：“无论你怎么称呼它，我现在谈论的是隐藏在事物表象背后的并赋予不同事物以不同意味的某种东西，这种东西就是终极现实本身。”^①

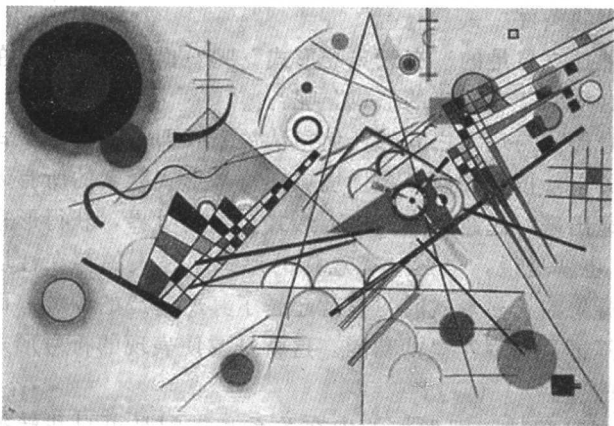


图 8-2 米罗画显出的有意味的形式

对这样的“有意味的形式”，可能有几种不正确的理解。第一种不正确的理解，就是把“有意味的形式”区分为“意味”和“形式”，把“意味”解释为内容，把“形式”解释为表现内容的形式。这是按照内容和形式二元论的观点，对“有意味的形式”的拆解，并使得“有意味的形式”重新陷入了内容—形式二元论

的泥沼之中。在我们理解中，“有意味的形式”并不是能指（形式）与所指（内容、意味）的统一，因为，作为“有意味的形式”，它并不是另有意味或另有所指，它本身就是一种独立自足的存在。在“有意味的形式”中，“意味”就是“形式”的意味，“形式”就是“有意味的形式”，两者不可分割。

第二种不正确的理解，就是认为“有意味的形式”是一种独立自足的形式，它指的就是不同的形式元素如线条、颜色、语词等之间的关系组合与搭配，并由此形成自身的意味。这样的观点其实暗藏了纯粹形式主义的理解。因为，这样的观点无法回答为什么这样的形式元素关系、元素搭配会有意味，为什么要按照这样或那样的搭配基本问题。

第三种不正确的理解，就是把形式理解为纯粹的形式元素，而把“意味”说成是创作或欣赏者将自身的情感、生命灌注进这些纯粹的形式元素中，从而形成了“有意味的形式”这样的统一体。这样的观点貌似有道理，其实是谬见。因为，它仍然把形式置于存在性境域的自身创造之外，把形式看做是一种随手可以取用的工具，类似于建筑时用的砖瓦。这样，形式与内容在这里仍然是二元的，而不是在生成中就统一形成的。

通过对这三种观点的分析，我们就可以看出，存在性境域的显现活动所凝

① [英] 贝尔：《艺术》，47页，北京，中国文联出版公司，1984。

聚、聚集的“有意味的形式”，它与我们以前所理解的形式—内容二元论的形式是不同的，它也不是一种作为材料或工具随意可以使用的形式，而是一种独立自主的、不是指向外部现实的形式。

2. “有意味的形式”构成的条件

怎样才能构成这样的一种独立自主的“有意味的形式”呢？也就是说，存在性境域如何才能凝聚并生成这样的“有意味的形式”呢？

第一，要剥离表现的符号形式与现实之间的任何指认关系，即一种符号形式与现实生活之间对号入座的关系，摒弃掉使存在性境域向符号形式凝聚的所有无关的因素，以使形式本身凸显出来，超越现实而进入形式自身的世界，获得形式的自足独立和“自我丰足”。也就是说，虽然“有意味的形式”是人的存在性境域的显现所生成的，但当它凝聚为符号形式时，它就超越了其所起源的领域，而获得了自身独立的生命，它不再具有现实里的功能。这就是要使表现的符号形式具备有别于现实的一种“他性”。

第二，要使符号形式具有可塑性，即形式的内在关系和搭配是可自我转换的、自我调整的，这样它就可以自由承载其对存在性境域的表现，但又按照自身的“他性”原则而自足地活动着，不再按照存在性境域的逻辑而活动。也就是说，符号形式的构成成分之间不是互不相干的，而是有机地联系为一个有机整体。

第三，要使符号形式“透明”，即符号形式本身和意味是交互透明的，意味不再是言外之意，它就是形式本身的意味。形式本身呈现了它所应该呈现的一切，不再需要特别参照和解释，任何人一旦进入这种直观的形式，就立刻能够进入对形式的直观之中，而不需要别的中介。

3. “有意味的形式”的特征

作为人的存在性境域的显现活动而生成的“有意味的形式”，它具有如下的特点：

第一，“有意味的形式”是独立自主的、自我丰足的。它不是指称着人自身的存在性境域，而是就是人的存在性境域的形式显现，即它把人的存在性境域转化为一种纯粹符号形式存在。因此，它所表达的东西不是在它之外，而是就在自身的形式中。

第二，“有意味的形式”是一种生命形式，它把人自身的存在性境域的显现活动所具有的生命全部转化为自身的形式生命，仿佛它的结构与人的历史性展开具有“同构”关系。因此，它不是机械的、无生命的，而是一种活的形式，在其中你能听到存在着的人在其历史性的展开中、在其“去成为什么”的过程中的呼

吸，感受到情感的脉动、喜悦与悲哀的起伏、生命律动的节奏和旋律等。正是由于这种活生生的生命特征，才使得一幅画、一首歌或一首诗，与一件普通的事物区别开来，使它们看上去是一种神圣不可侵犯的生命形式，使它们看上去是创造出来的，而不是用机械的方式制造出来的。

第三，“有意味的形式”同时具有直观的召唤性，它召唤每个面对它的人进入生命直觉活动的领域，沉浸于存在性境域的深处，它弃绝任何对它进行理性的比较和逻辑判断的尝试，因为任何这样的理性分析对它都只能把生命形式拆开而导致误解。“有意味的形式”作为形式，不是对各种人生问题的逃避，相反，它是对人的生命展开活动的凝聚，呈现的是人的存在性境域的爆发状态和生成。因此，“有意味的形式”是通向存在的创造物，生活在“有意味的形式”中，就是生活在存在性展开的“澄明的显身敞开”的诗意中。它召唤人从认知、算计的利害领域回归生命的本源性根基。

第四，“有意味的形式”具有唤起纯粹形式的快感的特性。因为它是将人的存在性境域转化成可独立自足的形式，割断了与现实之间的事实上的联系，而以纯粹的形式呈现一切。因此，“有意味的形式”就是一种真正自由的形式，它脱去了物质的和现实的重负，也脱去了存在本身的沉重，而以形式化的方式存在。这种自由的形式，既能呈现存在性境域的全部意义，但又活动了纯粹的形式存在。因而，它给予人们的就是一种纯粹形式的，或直观形式的快乐和意味。

从这些特性，我们就可以认识到“有意味的形式”的价值和它在人类生活中的举足轻重的作用。

第三节 作为显现的符号形式的构成

审美活动的赋形活动所产生的显现符号形式，必然地以某种方式显示出来，或者刻印下来，因为它们不可能凭空存在。因此，也就产生了作为显现的符号形式的构成类型。

一、显现的“介质”

显现不是一种纯粹的想像活动，不能只保留在心灵之中，只能意会不能言传，即所谓“羚羊挂角，无迹可寻”。作为存在性境域的显现而凝聚的形式，必然要通过实在的刻画而保持于永久的可见性范围。这就需要刻画的“介质”。那

么，显现所造就的介质刻画到底是什么性质，这些介质都有哪些类型呢？

1. 什么是显现的“介质”

我们前面说过，审美活动作为人自身的存在性境域的显现，它不是彻底摆脱存在性境域本身，从而把显现转变为抽象的概念或者观念，而是直接就存在性境域本身进行凝聚。这就意味着审美活动的显现是在存在性境域本身上的刻画。这种显现的刻画必然在存在性境域本身中获得一种刻画的介质或“材料”，从而进行显现的刻画。因此，可以说审美活动的显现本源性地归属于介质刻画，它要把自身铸造于某种可见性的形式之中。没有在存在性境域的存在性层面上的介质刻画，审美活动的显现或呈现就是无根之木。

因此，显现的介质就是审美活动的显现所以得以刻画、铸形为可见性的形式的物质材料，但是作为显现之介质的物质材料，虽然一方面仍是物质材料，同时它又是进入了呈现的物质材料，它又不再是原始的物质，而是进入了显现并在自身的显现中承载显现的物质，这就是介质，比如石头、木头、声音、光、人的身体、颜色、线条、形体等。但还不止这些，所有进入了人的存在性境域，并在人的存在性境域中开启了自身并在开启中承载着显现的物质，都可以作为显现的介质，土、金属、火、冰等都可以作为介质。可以说，人类在这方面是没有限制的。

2. “物的物性”与显现的“介质”的本性

我们应该怎样看待这些作为显现的介质呢？它们仅仅是一种物质材料和赋形活动的物质载体，是完全被动的死的东西，还是它们也以一种独特的方式参与了“有意味的形式”符号的铸造？在过去流行的美学理论和艺术理论中，通常是把它们看做是一种被动的、死的物质材料，认为在审美的赋形活动中，它们只是被利用的东西，形式的意味是作者灌注到这些物质材料之中去的。直到目前，这样的理论和看法仍然在流行。其实这种看法是错误的，它的来源就是内容与形式的二元论。

确实，显现的介质具有物质材料的一面。一尊精美绝伦的大理石雕像，就是大理石雕成的，当把它敲碎时，雕像的形式被打碎，这时它的这种物质材料就彻底暴露和显露出来，并且复归于它的物质性；一首完美的小提琴曲，也是由琴弦拨动和琴箱共鸣振动空气而发出的声音而已，这也是它的物质性。表面上看来，大理石雕像之所以成为雕像，是因为雕刻家赋予了大理石以“有意味的形式”，小提琴曲之所以动人，是因为演奏家赋予了声音以连续的节奏组织和波动起伏的形式——旋律。因此，人们自然地认为，这些介质只是物质的材料，它们只有在审美活动形式的组织下，才能成为有意味的形式的承载者，它们的作用仅此而已。

但这样的看法在下面两个方面是说不通的。第一，如果介质只是物质材料，它只起载体的作用，那么，这种死的、被动的物质又怎样能够表达人的存在性境域的生命意味呢？也就是说生命意味又是怎样灌注到那物质的材料之中去，并使两者结合为一个整体呢？第二，在审美活动中，我们会发现不同的介质具有完全不同的特性，石头不同于木头、声音不同于颜色、人的身体不同于词语、画布不同于中国画的宣纸，这些不同介质的不同本性在“有意味的形式”的铸造中起着非常重要的作用。

显然，作为介质的物质材料，已经不是自然的物质材料，它已经不是冷漠的、与人的存在没有关系的纯粹自然物，而是在人的存在性境域中被显现的物和物的物性，介质就是显现意义上的物的物性。这种物的物性也同样触动着我们的身体，并作为存在性境域显现的一种确定的形式而呈现自身。因此，显现的介质作为物的物性是审美的赋形活动的基地和领域。我们在讲手工艺为“艺”奠定本源基础性基础时，就讨论了在“艺”中，物的合目的性的本性的揭示和显露。显现的介质就是这样一种显露出来的事物的合目的性的本性，它是一种作为形式的质料。这种合目的性的本性作为形式，并不是人加于它的，而是物在存在性的显现中被揭示的。

在审美活动中的颜料、石头、木头、语词、声音、光等，就不再是自然的、被动的材料，而是合目的性的本性所显露出的形式，对它的揭示和开启，是赋形活动中最基本也是最重要的方面，如绘画中颜料的发光和显形的本性的显露和揭示，使得颜料不再是自然物；雕刻中石头的光滑与坚硬的显露，使石头不再是自然界的无生命的顽石；音乐中声音的鸣响和震颤的本性的显露，使声音不再是单纯的空气振动；诗歌中词语的发声和表达的本性的显露等，使其不再是简单的发声说出的东西。

这样的作为物的物性、物的合目的性的本性的显露的介质，一方面它是一物，作为一物它也不是自然的物，而是显露出了其牢固、持久和承载的本性的物。另一方面它又是作为被揭示的物的合目的性的形式，作为形式，它又不是空洞的形式，而是将物的物性开启出来的形式。也就是说，作为物，它能够承载，作为形式，它又是奠基于物的承载上的形式。这两个方面的结合，就构成了作为物的物性的介质。大家会发现，只有这样的介质才能作为存在性境域的显现活动的介质。没有任何的审美活动和艺术活动，能够脱离这样的介质而得以呈现和显现，并在显现中获得其具体的看见性的形式。

在这样的物的物性的开启和揭示中，揭示的不仅仅是物，还有存在的真理，也就是说，显现的介质不是纯粹的自然物，而是人的存在性展开对物的物性的开

启以及通过这样的开启而显示的人的存在真理。这也就是为什么人类的审美活动从来就没有脱离过对物的物性的开启这样一个“艺”的层面。所有伟大的艺术家，都是这样的开启物的物性的“艺人”。米开朗基罗通晓石头的本性，达·芬奇熟悉于解剖和光的透视，而所有的伟大的诗人，如李白、杜甫、苏轼等，都是语言大师。

二、“介质”的本性是显现

符号形式显现的介质是从人的存在性境域的开启中获得的，因此，人类在其存在性展开中所开启的所有的物的物性，都可以作为显现的介质而投入到符号形式的铸造之中，并构成着非常独特的作为介质显现的美。因此，介质的本性不是物，而是显现或呈现，而显现就是言说。这样的呈现、显现和言说，不是抽象的、逻辑概念的，而是物的物性的显现本身言说着人的存在性境域和它的开启。

更为深刻的是，这种物的物性的开启展开着人的存在，显示着人的存在自由。人的存在不是天然的，而是在对事物和历史的开启中呈现的；同样，人的自由也不是随手可以取用的东西，而是在其历史性的展开中对物的物性的开启中实现的。没有对物的物性的开启，人的自由是无从说起的。正因为如此，对于人而言，对于艺术家而言，对于进行任何审美活动的人而言，掌握物的物性，理解介质的本性，都是不可或缺的。没有不懂声音的音乐家，也没有不懂色彩的画家，当然也没有不懂石头本性的雕刻家和建筑师。

因此，物的物性的开启不仅是形式的承载者，它还是人的存在性境域得以呈现、显现的基础，因为人的存在性展开就是在对物的物性的开启中进行的。这也就意味着，物的物性的开启本身就是存在性境域显现的主要方式和途径。正因为如此，才有了我们所知道和感受的作为显现的介质本身的美，当然，这种作为显现的介质的美，并不是什么自然形式的美，而是打上了人的历史性开启烙印的自由和意味的、存在性境域的显现的形式之美。

1. 作为显现的介质的特征和类型

第一，作为显现的介质具有物的物性。虽然在显现中，介质主要是作为显现形式而出现的，但是也不能离开物的物性。所以，所有的介质都可以还原为一物。

第二，作为显现的介质具有承载性。所有的介质都必须能够承载显现的形式，并使这种形式显现可以看得见，摸得着。

第三，作为显现的介质必须有可塑性。介质由于承担着形式得以显现的功能，因此，它必须具备可塑性。所谓可塑性，就是介质必须在艺术家或任何人在进行存在性境域的显现中自由地表现什么，而不是指称什么。惟有可塑性才能使

物脱离其物的沉重和僵死而游离出来，并自由地承担为了表现而进行的扭曲、变形和按照表现进行组接。

第四，作为显现的介质最重要的是必须具备可显现性。所谓可显现性，就是让表现的东西得以呈现出来，并稳定地、牢固地持驻于这种介质的显现形式之中，以便成为可见的、可触知的。因此，介质不能淹没、抑制表现，而是要让显现的形式得以彰明昭著。

以上的四个特征，表明了作为形式显现的介质的整体构成，介质的物性使显现的形式得以牢固地奠基，形式不是呈现为抽象的观念或者看不见的东西，而是牢固地与物的物性结合；正因为显现在物的物性上奠基，介质就构成了承载；同时，作为介质它又必须是摆脱了物的沉重和无生命的物理性，而获得了表现的自由的显现形式，因而，介质必须是可塑的、可呈现的。

为了理解作为显现的介质的这些特征，大家可以对每一种形式显现的介质进行思考。

2. 作为显现的介质的类型

这些作为显现的介质是无限多样的，因此也就形成了不同的呈现方式：石头呈现、木头呈现、声音呈现、光呈现、色呈现、身体呈现、词语呈现、线条呈现、形体呈现等。这里，我们可以选几种呈现加以分析。

第一，石头呈现。石头呈现就是通过开启石头的物性来构建形式。自然的石头是没有生命的，不会说话的，顽固的、沉重的。但是，在人的开启下，石头的物性向人呈现：顽固变成了坚硬，打磨后显示出光滑，没有生命则变成了耐久，沉重则变成了可承重等。在这种对石头的物性的开启中，石头向一种可塑性、可显现的介质转变。在雕刻家的手上，它不再是无生命的沉重，而成了最佳的显现介质，甚至变得驯服。因此，石头也就成了历史上最持久的呈现介质，成了“会说话的石头”，它从石器时代以来一直是人类历史的主要诉说者。在雕刻中，石头的光滑、坚硬被开启出来，支撑了不朽的雕像的显身；在建筑中，石头的坚硬与支撑的本性被开启出来，成为建筑的主样式。古埃及人认为，雕刻家就是“使人永恒的人”，说的就是石头抗拒时间侵蚀的耐久性。米开朗基罗则说，雕像就在大理石里面，他不过是将其挖掘出来而已。米开朗基罗的话揭示了石头的成像潜力。

第二，声音呈现。声音呈现就是通过对声音的物性的揭示来铸造显现的形式。自然界的声音是一种空气振动，它没有任何的表现力，也没有任何的生命，在自然界中也没有纯粹的乐音。但是，当声音向介质转变时，声音作为在空气中的振动，被揭示为不占空间的灵动；声音的振动是一种波动，波动被开启出来成

了波动性，按规律波动就形成了乐音。由于声音不占据空间的灵动性，就使得对其自由的组织成为可能；同时声音可以使无法显现的东西通过声音发声说出而得以显现。声音的这些物性就成了显现的奠基，最后构成了吟唱性的旋律和节奏。

第三，光呈现。光呈现就是通过对光的物性的开启来建构显现形式。光也是自然界中的一物，作为物，光是变化最快的，光落到任何物体上时，都构成了反射和折射。对于自然光本身而言，它无所谓可见与不可见，无所谓可见性的层次，也无所谓照亮与显形。但是，当光的物性被开启出来，光就成了所有呈现介质中最微妙的一种。在光呈现中，光的物性得到了最大的呈现，光的入角、光的折射、光的强弱变化，都在人的开启下成了进行存在呈现的奠基，这也就形成了光的美。这里大家可以欣赏一下17世纪荷兰画派的著名画家弗美尔的《拿水壶的年轻女子》，在这幅画中，你就能体会到光呈现所阐释出的诗意的空间。

通过以上的分析，我们就可以清楚了解介质不是作为物质，而是作为显现的本性了。

第四节 显现形式的组织

在揭示了显现的符号形式的介质层面后，我们来看显现形式展开的基本样式和组织原则。

一、显现形式的组织样式

如果说，显现的介质是显现得以进行的奠基和基地的话，那么，显现形式的展开样式就是在介质的奠基基础上所形成的更高层次的展开。这些基本的展开样式就是空间样式、时间样式、力的样式和语言样式。

当我们说到这些基本展开样式时，也会遇到一个通行的见解，这就是认为时间、空间、力和语言样式，也同样都是纯粹的形式，时间、空间和力都是自然中就有的，人类只是在利用它们而已，语言样式则是人自己的工具。按照我们已经阐明的立场，这样的观点是不能成立的。这些显现形式的展开样式，其实也都是孕育于人的存在性境域展开的历史性之中。

（一）时间样式及其本性

1. 什么是时间样式

所谓时间样式，就是显现形式的展开是按照时间的展开方式展开和呈现的，

而时间的展开方式就是在一个一维的向度上进行，也就是前后的序列以线形的方式展开。显现形式展开的时间样式，意味着对各形式元素的组织是按照时间序列来进行的。它所组织的形式具有非常强烈的变化性、流动性。这是空间组织形式所不具备的。它与空间样式是对立的。

时间样式的经典的表现，就是音乐的形式。音乐的展示形式，就是不同的声音按照先后序列依次流淌出来，构成音响的连续运动的呈现。在音乐的时间展开中，它放弃了空间，或者是把所有空间的东西全部压缩在了声音的时间展开的序列呈现上。音乐正是这样的方式，展示了人的生命活动独特的形式：生命的起伏、节奏、变化、波动，以及协调与对抗、追逐与遇合、到来与消失、生与死之间的转换形式，从而以生命自身的展开样式呈现了人自己的生命体验。

我们在戏剧冲突的开端、发展、高潮和结束中，在人物命运的展开中，在建筑的展开中，比如中国园林的廊就是一种时间样式，也同样可以发现这样的时间展开的样式。

2. 时间样式的本性

我们应该怎样看待形式的时间样式？在哲学上认为，任何事物的存在都有其时间性。但是，作为“有意味的形式”的展开和组织样式的时间，是不同于一般的时间概念的。我们日常的时间概念是一种自然时间或机械时间。这种时间概念认为，时间是一种类似于自然存在物的东西，它就在那里规定着我们。但这样的时间概念不是审美活动的形式呈现的时间组织样式的时间的起源。

真正的时间是从我们的人自身、从人类自身的存在性历史展开中开启的。人的存在性历史展开如何开启了时间呢？我们前面说了，人的存在本性是在“去成为什么”的过程中展开自身。这种“去成为什么”的展开过程，就是人的存在性历史展开开启时间形式的本源。在这个“去成为什么”的展开过程中，不仅人经历了从生到死的过程，而且经历了生命的起与伏、高潮与低潮、增强与减弱、流动与休止、冲突与解决等一系列连续过程，在这个连续的过程中，人把昨天的自己与今天的自己、把少年的自己与老年的自己、把生命的高峰与生命的低潮等不同阶段，连接为一个前后贯穿的持续性关联体，正是这种持续性关联体向人昭示了生命的时间形式：当下存在是现在，当下的之前为过去，当下的后面是未来。这种本源于生命的存在性展开的时间昭示，就是本源时间，又可称做是生命时间。正是基于人的存在性展开所开启的本源时间，人们的冬春夏秋冬连接为一个季节的时间序列，把白与昼、月圆月亏、太阳的不同位置的循环等，把握为时间变化的尺度。没有人的存在性历史展开的时间开启，这些现象就不可能获得时间形式。

因此，时间形式或展开的时间样式，是人自身的存在性展开的最基本样式，

人就是在这样的展开中认识自己，并形成对人自身时间把握——命运；而人的自身时间把握扩展为对整个族类的时间把握，就构成了历史，历史是对一个族类的时间展开——命运的把握。因此，可以说人自身的存在性展开开启的时间形式，开启了人自身的命运感，而命运感导致了对人类自身的历史性的认识——历史。

当人自身的存在性展开是以时间的形式呈现的时候，人类最先获得了用时间样式来呈现人的存在性境域，这就是神话和史诗。到后来，这种时间样式在个人命运的描写中继续得到了发挥，这就是戏剧冲突的展开和小说人物命运的展开。由此，我们也就明了时间样式作为存在性境域展开的意味了。

(二) 空间样式及其本性

1. 什么是空间样式

所谓空间，就是事物在一个具有长、宽、高三个维度中聚集为一个整体而存在的样态，它是事物停止其变化而突然定格在那里而获得的呈现状态。它是静态的呈现和展开，而非动态的呈现和展开。而所谓空间样式，就是符号形式的构成和展开采用空间展开的样式，并且把一切属于在时间中展开的东西都压缩在空间范围内来呈现。为了把事物凝聚在一个静态的空间中加以整体呈现，空间的形式组织样式往往选择最具表现力的一顷刻，把一切要表现的、要呈现的东西浓缩在这一具有表现力的顷刻来加以呈现。因此，它也就形成了时间的形式组织样式所不具备的空间张力和视觉冲击力。

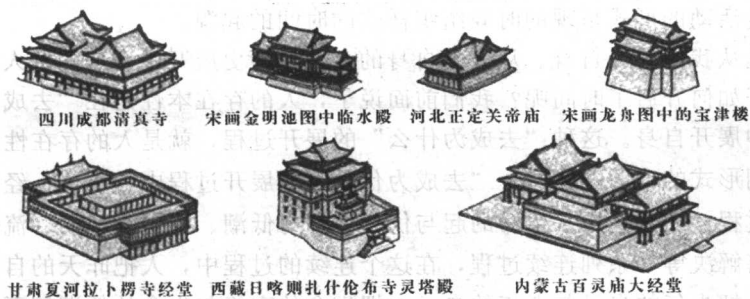


图 8—3 中国建筑中显出的空间样式

一个空间的形成（图 8—3），意味着使一个事物凝固并突出出来。这里所说的凝固意味着它拥有确定的、不可动摇的体积，这体积又处于

属于它自身的场所，也就是说某个场所是专属于这个体积的。所谓的“突出出来”意味着必须一方面从与它关联的周围事物中分离出来，同时又意味着在分离的情况下保持一种有机的联系。这种联系并不是使事物与其他的事物融合起来，而是处于因其独立所形成的“应力场的效应”之中。因此，空间呈现意味着首先有一个形体或体积突出出来，同时意味着这个形体或体积与周围事物有间隔，即

有形的形式有着一个空的空间作为补充。但是有形的形式绝对地支配着这个空的空间。这个空的空间属于它而且只属于它，事实上，它也是形体或体积的一个部分。这样，有形的体积本身似乎与周围的空间有着一种连续性，不论形体本身有多大，都与周围空间组成了一个整体，即一个有着生命形式——空间。因为空间呈现是一个体积聚集起来作为一个整体一下子呈现的，它就必须把在时间中不断变化的部分浓缩和凝固在定格的一瞬间，以便作为一个整体呈现出来，所以它不是按照时间序列呈现的。一个在时间序列中呈现的东西，在空间中只能压缩为一个体积才能呈现。这样的组织呈现形式的样态，在雕刻中获得了经典的样态。

2. 空间呈现样式的本性

同样，对形式进行空间呈现的样式，它也不是来自于自然的空间本身，而是本源于人的存在性展开，也就是说，是人的存在性境域的展开开启了空间的基本形式。那么，人的存在性境域的展开如何开启了空间形式呢？

我们先来看一棵树的“空间”。一棵树必有一个处所，占一块地，树干、树冠构成一个长、宽、高的三维体积。这是一种真正的物理空间。这样的空间没有什么意味，因为树本身并不对周围事物构成“应力场”的聚集和召唤。但是，人在其存在性的展开中，在其“去成为什么”的过程中，不断地进行着将自己交付出去、投射出去，并构成着与周围世界之间的“澄明的显身敞开”的交互呈现。正是在这种“澄明的显身敞开”的交互呈现中，不仅人自身得到了呈现，事物也得到了呈现，而这种交互呈现就汇聚成了一个存在性的境域。每一个这样的存在性境域的生成，都意味着一个敞开呈现的“场”以及这个“场”对事物既聚集又分离的过程。就其对事物的聚集而言，它把事物向一个澄明的纯粹形象方向凸显出来，将它把握为一个独立的整体呈现的形象；就其对事物的分离而言，它把事物与周围环境区分开来，从而形成了间隔的“应力场”。同时，在这样的澄明的显身敞开中，人自身的生命展开投射在了其中，并与事物的形象凝聚烙印在一个统一的整体的空间形象中，这就使得空间成了一个非物理的生命空间形式。

因此，对形式的空间样式组织，就是由人的存在性境域的展开所生成的一种呈现样态。审美活动的形式组织的空间样态，就是在这里获得了它的本源和生命。

（三）语言样式及其本性

1. 什么是语言组织的样式

语言组织的样式，就是将词语按照语言组织的规则加以组织的样式。在所有的形式组织的样式中，语言的组织样式是最复杂的，它既不是时间样式，也不是空间样式，而是一种可称做语言的组织样式。这种语言的组织样式与语言的本性有关。

就语言本身而言，它对其具体的词语的组织是通过两个组织原则来进行的：一是横组合关系，二是纵聚合关系。所谓横组合关系，就是一个个词语按照先后次序组成意义呈现的句子单位，然后在按照前后顺序组织成上下文。比如“玫瑰花是红的”这个句子，“玫瑰花”是句子的主词，“是”是系词，“红的”是“玫瑰花”这个主词的谓词，这样就构成了按照前后顺序出现的横组合关系。但是，在语言的有意义组织中，按照横组合关系所组织的意义呈现，从来就不能单独或独立地构成意义的完整呈现。比如在上面所说的句子中，要确定“玫瑰花”一词的意思，是这个横组合的句子本身所不能完成的，或确定“红的”是什么意思，这个句子本身也不能完成。这个时候就需要那些在句子中没有出现、但在语言的差异区别系统中存在着的其他词来确定，如要确定“玫瑰花”的含义，就得在诸如“百合花”、“刺梅花”、“郁金香”、“牡丹花”等众多的构成对“玫瑰花”进行差异区别的词汇之中，对“玫瑰花”进行确定。同样，对“红”的确定，也得在诸如“绿”、“蓝”、“紫”、“黄”等对“红”构成差异区别的词汇中进行。这就是纵聚合关系。所谓纵聚合关系，就是用在句子中没有出现、但在语言中存在、并对已在句子出现的词汇构成了差异区别系统的其他词汇，来确定已出现在句子中的词汇的意义的语言组织原则。纵聚合关系虽然在我们组织句子或说话时并不是每时每刻都能为我们所意识到，但是它却是确实存在的。这表明，语词的意义既不能由它本身来定义，也不能由它所出现于其中的整个句子来定义，而是要由语言的这个差异区别系统来定义和确定，虽然这个差异区别系统本身既不在句子的语序中直接出现，也并不每时每刻为说话者所意识到，但恰是这个隐蔽于整体中的差异区别系统规定和组织着语言形式的意义呈现。

在语言的审美形式的组织和呈现中，横组合关系和纵聚合关系都同时在发挥着作用，尤其是纵聚合关系发挥着更为重要的或者核心的作用。这就是为什么文学的语言的组织形式总是有“言外之意”、“弦外之音”的缘故，也是文学语言的呈现形式形成了自身的隐喻性和象征性的缘故。在诗歌的语言组织中，纵聚合关系尤其占主导地位。在诗歌的语言组织中，主要是通过诸如对仗、韵律等方式，把横组合关系投向纵聚合关系中来加以呈现，同时把本来不能出现的差异区别系统直接带入到语言的呈现中。这里，大家来看杜甫著名的《登高》一诗：

风急天高猿啸哀，渚清沙白鸟飞回。
无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来。
万里悲秋常作客，百年多病独登台。
艰难苦恨繁霜鬓，潦倒新停浊酒杯。

因此，语言呈现的组织样式，就形成了一种横组合与纵聚合的交叉呈现样态。我们对语言组织样式所形成的文本的阅读，也是根据这样的组织样式来进行的。没有一个人在读一个显现语言文本时，只按照横组合的句子来理解。

2. 语言组织样式的本性

我们通常都认为语言只是人进行交流和表达思想的根据，它就像城市中的公共交通工具一样，可以随手取用，也可随手丢弃，它是完全由我们的意思摆布的。其实这是一种错误的看法。也正是在这样的错误看法下，我们失去了对语言本性的认识。

语言从本源上，也同样诞生于人自身的存在性境域的呈现之中。语言的起源并不是人认识了事物并给事物一个确定的符号而产生的。语言形成的最初过程是“命名”，但“命名”并不是给它一个单纯的约定俗成的符号。相反，“命名”诞生于人对事物的开启。当人在其自身的存在性展开中，事物在“澄明的显身敞开”中交互呈现时，就开始了事物在“澄明显身”中向符号形式的聚集和凝聚，这种凝聚出来的符号形式就是词语。在这种原初状态，词语不是代表事物，而是就是事物，词语与事物之间是一种完全同一的关系。由于词语来源于事物在呈现中向符号形式的凝聚，因此，符号或词语就使得事物获得了一个持驻的、牢固的形式。因此，不是事物给词语以形式，而是词语赋予事物以形式。这样，事物才摆脱了其杂多的混乱堆积，而获得了清晰的、牢固的、确定的符号定位。由于命名的词语把事物从混乱和杂物的堆积中解放出来、显现出来，并使事物获得了符号形式的呈现。因此，事物的显现不是单纯地与词语结合在一起，而是浓缩、聚集在了词语之中，词语吞没了事物，成为一种比事物本身更真实的存在。因此，德国哲学家海德格尔说：“惟有词语才让一物作为它所是的物显现出来，并因此让它在场。”^① 词语的命名将事物带入到敞开显现之中。这些作为事物之本真呈现的词语，在最初的时期并不是按照逻辑而获得的，而是按照人的存在性展开的显现活动获得的，这就使得一个事物词语形式的显现凝聚与另一个事物的词语形式的显现凝聚，不是按照理性的逻辑分析而确定的，而是按照显现本身来建立的，这样，也就使得事物的词语显现之间的关系不是逻辑的，而是呈现的，即各自独立地并列在一个庞大的语言库中，这就构成了语言组织中的深层的纵聚合关系。正是在这个意义上，原初的语言是本源性的诗。

只有到了后来，语言才从这种诗性的呈现中摆脱出来，词语组织才获得了逻辑的组织关系。这样，才产生了作为思想工具的理性语言。

^① [德] 海德格尔：《通向语言的途中》，137页，北京，商务印书馆，1997。

这样，语言的形式组织就形成了横组合与纵聚合关系的十字交叉状态。在审美活动的语言呈现的形式组织中，则是纵聚合关系对横组合关系的抑制。这就是为什么审美活动的语言呈现形式具有诗性、诗意的缘故。

二、显现形式的组织原则

显现形式的组织原则，是审美活动的形式将介质、不同的形式元素、组织样式等熔铸在一起，从而构成“有意味的形式”的一般原则。这些原则是存在于所有审美活动的形式创造中的。它们是“多样统一原则”、“格式塔原则”和“气韵生动原则”。

1. 多样统一原则

所谓多样统一原则，就是在形式的熔铸中要把各种不同的元素、各个不同的方面统一为一个整体，但又体现整体中不同元素和不同部分的变化，既有多样性，又有统一性和整体性。因此，多样统一原则就是一种由多样性和统一性构成的相辅相成、辩证综合的构形原则。比例、对称中的不对称、和谐中的不和谐、动与静、虚与实等构形规则，都属于多样统一的原则。

多样性是审美形式构成的必要条件。就显现形式本身而言，构成显现形式的元素和介质，也不可能是单一的，而是丰富和多样的，即使是组织形式，也有时间样式、空间样式和语言样式的区别。比如一首小提琴独奏曲，虽然它是由小提琴奏出的，但每一个音响又都是不同的，在音高、音色等方面会有多种变化。再比如中国的水墨画，虽然只有黑白两色，但墨本身的浓淡却可以产生“墨分五色”的多样性效果，再加上墨的干、焦变化，又使墨有了独特的质感。这是造成多样性的一个方面。就人的审美活动而言，人的审美活动是在变化中进行的，也是在变化中不断创造的，因此应该尽可能避免单调、单一，在审美活动中“喜新厌旧”是一个规律。英国荷迦兹就认为：“人的各种感官也都喜多样，而且同样讨厌单调。耳朵讨厌一个音响接连不断地重复，正如眼睛死盯住一点或一直注视一面秃墙会感到厌倦一样。”^① 同样是线条，人们不喜欢直线，而喜欢弧线和曲线，就是因为弧线和曲线比起直线要富于变化和多样性。这是构成多样性的第二个方面。

但是，多样性又必须是有组织的多样性，没有组织和整体和谐的多样性，就会产生混乱、杂乱无章，不会形成“有意味的形式”或生命形式。统一就意味着要将不同的元素、不同的介质熔铸为一个有机整体。如果多样性只是杂多，而不

^① [英] 荷迦兹：《美的分析》，26页，北京，人民美术出版社，1984。

能够获得一种变化中的统一、统一中有变化的整体，那都不能构成显现的形式。因此，多样统一就意味着，它不是不同元素、不同介质、不同的组织原则的简单相加和拼接，而是一种有机的统一。所谓有机统一，就是每一个独立的元素既保持其相对的独立性，以制造变化，同时它又要服从整体的构造，每一个独立的元素都要在整体构造中获得新的位置、解释和规定，这样，整体构造就会超越局部而进入一个新的境界。这就是我们常说的：整体大于局部的相加。

2. 格式塔原则

格式塔原则，又称做完形形式原则，它是由 20 世纪的格式塔心理学提出来的。格式塔心理学在研究人的知觉经验的过程时，发现人的知觉有一种天赋的倾向，这就是它先天倾向于将知觉经验把握为一个完整的形式，无论这个经验本身是什么样子。换句话说，就是人的知觉本身就有一种天赋的建构形式的力量和倾向，这种天赋的建构形式的力量本源地倾向于把对象把握为一个整体，这个整体大于它的元素的相加和各部分的总和。这就意味着，完形倾向或格式塔原则是人自身进行形式构造时的一种独立的形式原则，它与对象本身没有关系。比如大家看“断臂维纳斯”，那两个残缺的胳膊并不影响我们对这个神话女神的美的欣赏，因为，我们每个人都会依据自己的知觉中存在的格式塔倾向，将它们“补充”上，以构成一个完整的、美的形体。

美国格式塔心理学家阿恩海姆认为，有两种格式塔形式，一种是物的物性的格式塔，它是事物本身中各种力量相互作用的结果，即事物中虽然有各种力量相互作用、相互冲突，但这种作用和冲突并不是倾向于将该事物瓦解，而是倾向于将该事物组织成为一个整体，并使该事物成为其自身。另一种格式塔形式则是天赋地存在于人的感受系统中，即人的感受系统有一种本性，倾向于以其能动性将纷繁的对象把握为一个均衡的、完整的整体，而不是倾向于将其瓦解或肢解。这两种格式塔倾向在形式的构造中是相互作用的。一个完形形式是在这样两种格式塔倾向相互作用中形成的。这样，他认为，成为一个完整的形式或格式塔形式，是世界上一切事物显现或人的显现的总体目标或终极状态。如果中间出现一个不完整的、不平衡的构图，或者一个因素位置不对，那么这个事物或构图看上去就是短暂的、偶然的和病弱的，它的组成部分就会显示出一种隐蔽的趋势，极力要改变自己的位置或形状，以便达到一个更加合适、适称的整体结构状态。

因此，格式塔倾向就构成了形式铸造的核心原则。它的作用主要体现在如下几个方面：

第一，格式塔将决定如何对事物进行简化。也就是在赋形活动中，在存在性境域的显现活动中，事物向呈现的形式的凝聚必然是一个简化的过程，但如何进

行简化、简化什么和不简化什么，这并不取决于事物本身，而是取决于显现将事物的本质向形式聚集的格式塔需要。也就是说，格式塔只是对那些事物的本质向形式凝聚的方面进行组织，并把非本质的方面简化掉。由此，格式塔最后完成的就是一个事物显现的完整形式，而不是它的抽象的本质，但这个完整的形式就是本质的凝聚。

第二，格式塔为形式的熔铸提供一种“向心力”或“中心的力”，这种“中心的力”确定、规定一个完整的显现形式的界限、边界和轮廓。因为，事物在现实中是连续地关联在一起的，它们之间并没有一个固定的边界和界限，那么，如何才能把一个事物从周围的事物中区分出来？如何对有价值的因素进行选择和组织，并把不相关的东西排除在外呢？这就需要对界限、范围进行规定。比如，你要画一幅风景画，或你要拍摄一个风景，在你面前有一大片自然环境，你到底取什么、舍什么，如何给你所要画的或拍摄的风景确定一个界限呢？这就需要格式塔来进行直觉的规定，而不是由理性的计算来进行规定。这是每个有艺术创作经验的人都有的体会。正是格式塔倾向本然地规定了如何划界、如何选择、如何组织以及组织到什么样的一个状态就是最完美的。

第三，格式塔本身就已经规定了形式表达或铸造所应达到的目标和境界，它以直觉的方式告知我们的赋形活动如何去组织各种因素，如何去形成一个完整而生气充盈的“有意味的形式”。正是格式塔的这种“预先告知”，使得在赋形活动中能够知道什么地方不足、什么地方有缺陷、什么地方“感觉不对”，直到把赋形活动引导到最终的完成。

第四，每一种格式塔都有一个独特的性质，这个独特的性质就规定了一个完整的形式的独特价值，这使它获得了与别的形式显现不同的意味。阿恩海姆说：“一个优格式塔具有这样的特点：它不仅使自己的各部分组成一个层序统一，而且使这种统一有自己的独特性质。对一个优格式塔做任何改动势必改变其性质，而如果这种变动属于次要的方面，这格式塔势必退化。什么样的变动是主要的，什么样的变动是次要的呢？要决定这一点不能脱离格式塔。”

其实，格式塔是人的存在性境域的呈现活动本身所具有的一种构形力量和倾向。

3. 气韵生动原则

“气韵生动”是中国古代谢赫所提出的“绘画六法”中的第一法，但它其实是所有赋形活动中对形式进行组织的原则，一切审美活动进行的赋形活动所熔铸的形式，在整体上都必须达到“气韵生动”。

所谓气韵生动原则，就是形式的构造不仅要多样统一，是一个格式塔的形式，同时还必须是一个各部分具有一种活生生的关系，使形式仿佛是一个有自身

生命的活的形式。它意味着事物的形与神、事物的神与人的神要相互贯通，意味着“应目会心”、“神与物游”、心与形冥化为一的状态，意味着在形式的组织中没有生硬的、牵强的连接，没有死板的、僵化的组织。

在“气韵生动”的形式面前，观赏者不会感到堵、隔，而是会游心其中，感到自己的生命与这显现的形式之间有着共同的呼吸、生命的律动，有着同样的自由，仿佛置身自身生命最和谐的、最怡然的状态中。

气韵生动原则应该看做是显现形式组织的最高原则，因为人自身的存在性展开就是一个将生命活力贯穿于所有领域的过程。

附录 1980—2002 年中国美学原理著作总目(共 242 册)

调查统计者 刘三平

一、标准型美学原理 (共 127 册)

1. 1980—1985 (共 15 册):

《美学概论》，王朝闻主编，人民出版社，1981 年 6 月第一版

《美与审美》，樊莘森等著，福建人民出版社，1982 年 7 月第一版

《美学原理提纲》，蔡仪主编，广西人民出版社，1982 年 10 月第一版

《美学思考录》，克地著，福建人民出版社，1982 年 10 月第一版

《新美学纲要》，洪毅然著，青海人民出版社，1982 年 11 月第一版

《美学原理》，杨辛、甘霖著，北京大学出版社，1983 年 7 月第一版

《美学基本原理》，刘叔成等著，上海人民出版社，1984 年 8 月第一版，1987 年 8 月第二版，2001 年 7 月第三版

《美学简论》，夏放著，山东人民出版社，1984年11月第一版

《新美学》(改写本)，第一、二、三卷，蔡仪著，中国社会科学出版社，三卷分别于1985年4月、1991年3月、1995年12月出版

《美与审美观》，蒋孔阳等著，上海人民出版社，1985年6月第一版

《美学原理》，蔡仪主编，湖南人民出版社，1985年7月第一版

《新美学论纲——一份“主客体关系”工程的设计草图》，吴宗煌著，河北人民出版社，1985年8月第一版

《美学简论》，张松泉编著，黑龙江人民出版社，1985年9月第一版

《美学入门》，黄德志等著，光明日报出版社，1985年10月第一版

《审美分析》，赛风、李书乐编，华中工学院出版社，1985年11月第一版

2. 1986—1990 (共 39 册):

《美学基础知识》，曹利华著，北京师范学院出版社，1986年版

《美学简明读本》，丁枫等著，吉林人民出版社，1986年2月第一版

《美学讲座》，邱明正著，江苏人民出版社，1986年2月第一版

《美学导论》，丁枫、张锡坤著，吉林人民出版社，1986年4月第一版

《美学教程》，杨恩寰、樊莘森等著，中国社会科学出版社，1987年1月第一版

《简明美学原理》，仇春霖主编，高等教育出版社，1987年2月第二版

《审美学》，王世德著，山东文艺出版社，1987年3月第一版

《美学导论》，李丕显主编，天津教育出版社，1987年4月第一版

《美学新论》，汤龙发著，湖南文艺出版社，1987年4月第一版

《美学》，史仲文著，中国财政经济出版社，1987年5月第一版

《美学通论》，建留宝主编，河南人民出版社，1987年9月第一版

《美学》，陶功定编著，科学技术文献出版社，1987年9月第一版

《美学》，赖世和、曹严著，长江文艺出版社，1987年11月第一版

《美的认识活动》，许明著，花城出版社，1987年11月第一版

《美学教程》，周忠厚编著，齐鲁书社，1988年1月第一版

《基础美学》，陆广智著，安徽人民出版社，1988年2月第一版

《美学教程》，赵文增主编，辽宁教育出版社，1988年3月第一版

《美学纲要》，杨安仑主编，湖南人民出版社，1988年3月第一版

《美学概论》，胡连元主编，高等教育出版社，1988年3月第一版

《美学基础》，王长俊、王臻中著，江苏教育出版社，1988年5月第一版

《美学》(教材)，任范松主编，吉林教育出版社，1988年8月第一版

《现代美学体系》，叶朗主编，北京大学出版社，1988年10月第一版，1999年1月第二版

《美学读本》，黄德志著，中国社会科学出版社，1988年11月第一版

《审美活动论纲》，蒋培坤著，中国人民大学出版社，1988年11月第一版

《美学原理新编》，田连波主编，河南大学出版社，1988年12月第一版

《李泽厚十年集》，第一卷之《美学四讲》（1989），李泽厚著，安徽文艺出版社，1994年版

《美学：审美理论》，戚廷贵主编，东北师范大学出版社，1989年3月第一版

《美学纲要》，陈瑞生、盛天启编著，中共中央党校出版社，1989年5月第一版

《美学基础教程》，郭其福著，广西人民出版社，1989年7月第一版

《新美学原理》（修订本），陆一帆著，广西教育出版社，1989年7月第一版
（注：这与《新美学原理》，陆一帆编著，广西人民出版社，1983年10月第一版相比略有变化，这里选取修订本为例）

《美学原理基础》，李敬敏著，团结出版社，1989年9月第一版

《审美学教程》，荆学民主编，西北工业大学出版社，1989年10月第一版

《美学实用教程》，仲国霞主编，中国人民大学出版社，1989年12月第一版

《美学基础教程》，沈超主编，同济大学出版社，1990年6月第一版

《美·艺术·审美——实践美学原理》，杜东枝主编，云南大学出版社，1990年7月第一版

《审美学通论》，何迈主编，安徽人民出版社，1990年9月第一版

《美学要义》，张玉能著，华中师范大学出版社，1990年11月第一版

《美学引论》，李昭新主编，河北人民出版社，1990年12月第一版

《大学实用美学教程》，林立主编，华东化工学院出版社，1990年12月第一版

3. 1991—1995（共37册）：

《简明美学教程》，唐元棣主编，江西高校出版社，1991年2月第一版

《美学理论与实践》，雍容编著，四川民族出版社，1991年5月第一版

《美学引论》，邓承奇编著，天津社会科学院出版社，1991年6月第一版

《美学基础新编》，孙文愿等著，湖南师范大学出版社，1991年8月第一版

《审美学》，周长鼎、尤西林著，陕西人民教育出版社，1991年9月第一版

《美学修养》，曹利华主编，科学普及出版社，1991年10月第一版

《美学原理导论》，阎增武著，黄河出版社，1991年12月第一版

《美学概论》，李戎主编，齐鲁书社，1992年2月第一版

《美学基础》，王旭晓主编，科学普及出版社，1992年3月第一版
《美学理论纲要》，季水河著，武汉大学出版社，1992年5月第一版
《美学概述》，朱贵荣主编，电子科技大学出版社，1992年6月第一版
《美学理论基础》，朱慧珍编著，广西民族出版社，1992年9月第一版
《美学基础》，王之全主编，学苑出版社，1992年9月第一版
《美学基础理论》，曹利华著，北京师范学院出版社，1992年9月第二版
《美学引论新编》（教材），齐大卫著，山西教育出版社，1992年9月第一版
《美学论稿》（教材），孙正荃著，陕西人民教育出版社，1992年10月第一版
《审美论》，蒋冰海主编，上海社会科学院出版社，1992年12月第一版
《美学引论》，杨恩寰主编，辽宁大学出版社，1992年12月第一版
《美学新编》，欧阳周等编著，浙江大学出版社，1993年3月第一版
《美学与美育概论》，李敬敏、黄良著，电子科技大学出版社，1993年4月

第一版

《新编美学教程》，司有仑主编，中国人民大学出版社，1993年6月第一版
《美学新论》，蒋孔阳著，人民文学出版社，1993年9月第一版
《美学教程新编》，王森龙、马驰主编，百家出版社，1993年12月第一版
《美学论纲》，易健著，湖南教育出版社，1993年12月第一版
《审美概论》，顾永芝著，江苏美术出版社，1994年1月第一版
《美学基础》，金学智主编，苏州大学出版社，1994年5月第一版
《简明美学教程》，张弼编著，黑龙江教育出版社，1994年5月第一版
《基础美学》，范建洲等著，天津人民出版社，1994年8月第一版
《美学原理》，柯秀经等主编，警官教育出版社，1994年9月第一版
《美学基础教程》，赵淑华主编，中国财政经济出版社，1994年11月第一版
《美学简明教程》，张志伟主编，武汉工业大学出版社，1994年12月第一版
《美学论纲》，陈孝尉著，贵州教育出版社，1994年12月第一版
《美学与美育教程》，蔡德予主编，江西高校出版社，1995年5月第一版
《美学概论》，杨家安编著，吉林大学出版社，1995年6月第一版
《美学基础》，姚军著，兵器工业出版社，1995年7月第一版
《美学基础与美的欣赏》，彭光芒等编，中国农业科技出版社，1995年8月

第一版

《简明美学原理》，王怀通主编，河南大学出版社，1995年10月第一版

4. 1996—2002（共36册）：

《美学原理》，戚廷贵主编，东北师范大学出版社，1996年5月第一版

《美与美的建造》，李朝龙、王伟力著，贵州教育出版社，1996年5月第一版
《现代美学原理》，王杰主编，广西师范大学出版社，1996年6月第一版
《美学原理新编》，杨辛、甘霖著，北京大学出版社，1996年6月第一版
《美学基本理论》，卢善庆著，厦门大学出版社，1996年8月第一版
《美学新论》，巩庆海著，中国大地出版社，1996年9月第一版
《美学导论》，楼昔勇著，华东师范大学出版社，1996年10月第一版
《美学原理纲要》，刘仁学、刘学兰编著，中国国际广播出版社，1996年12

月第一版

《美学通论》，李戎、周均平著，青岛海洋大学出版社，1997年1月第一版
《美学与美育》，曹廷华、许自强主编，高等教育出版社，1997年4月第一版
《美学入门》，杨培秋编，上海科学技术文献出版社，1997年6月第一版
《实用美学》，黄良主编，重庆大学出版社，1997年7月第一版
《大学美学》，陈荣杰主编，华东理工大学出版社，1997年10月第一版
《审美理论》，朱志荣著，敦煌文艺出版社，1997年10月第一版
《美学基础教程》，唐孝祥等编著，华南理工大学出版社，1998年1月第一版
《美学关怀》，祁志祥著，复旦大学出版社，1998年2月第一版
《美学入门》，曹桂生著，陕西人民出版社，1998年5月第一版
《美学新编》(教材)，王向峰、洪凤桐主编，辽宁大学出版社，1998年5月

第二版

《美学教程》，由明语、阎如恩主编，吉林人民出版社，1998年10月第一版
《美学导论》，张法著，中国人民大学出版社，1999年12月第一版
《美学通论》，王旭晓著，首都师范大学出版社，2000年4月第一版
《审美学》，胡家祥著，北京大学出版社，2000年5月第一版
《美学导论》，吴旭光著，人民交通出版社，2000年7月第一版
《美学原理》，王旭晓著，上海人民出版社，2000年9月第一版
《美学》，王杰主编，高等教育出版社，2001年6月第一版
《美学教程》，王德胜主编，人民教育出版社，2001年6月第一版
《美学原理》，王德胜主编，人民教育出版社，2001年6月第一版
《美学》，朱立元主编，高等教育出版社，2001年6月第一版
《美学原理》，毛萍、陈宪年主编，花城出版社，2001年7月第一版
《美丽的美学：艺术与生命的再发现》，刘成纪著，河南大学出版社，2001年8月第一版
《美学理论与美育实践》，吴俊著，贵州人民出版社，2001年11月第一版

《美学原理》，杨辛、甘霖著，北京大学出版社，2001年11月第二版
《审美艺术学》，赵连元著，首都师范大学出版社，2002年2月第一版
《美学纲要》，庄汉新著，学苑出版社，2002年3月第一版
《美学新探》，毛宣国著，岳麓书社，2002年5月第一版
《谈美》，樊德三著，中国文联出版社，2002年11月第一版

二、新方法型原理（共36册）

1. 1986—1990（共7册）：

《系统论、控制论、信息论美学原理》，黄海澄著，湖南人民出版社，1986年5月第一版

《系统美学》，杨春时著，中国文联出版公司，1987年3月第一版

《系统进化论美学观》，汪济生著，北京大学出版社，1987年3月第一版

《元美学》，王志敏著，辽宁大学出版社，1988年12月第一版

《全息正负美学》，陶同著，中国展望出版社，1989年11月第一版

《信息论、控制论、系统论与美学》，涂途著，世界知识出版社，1990年3月第一版

《简明审美学》，袁鼎生著，广西师范大学出版社，1990年12月第一版

2. 1991—1995（共7册）：

《美的哲学》，叶秀山著，人民出版社，1991年9月第一版

《自调节审美学》，王建疆著，甘肃人民出版社，1993年11月第一版

《审美鉴赏系统模型》，杨曾宪著，人民文学出版社，1994年6月第一版

《整体论美学观纲要》，常智奇著，四川人民出版社，1994年12月第一版

《审美现象学》，罗安宪著，三秦出版社，1995年5月第一版

《美的逻辑哲学论》（增订版），孟宪堂著，百花文艺出版社，1995年9月第一版

《审美幻象研究——现代美学导论》，王杰著，广西师范大学出版社，1995年10月第一版

3. 1996—2002（共22册）：

《感性美学》，傅谨著，东北师范大学出版社，1997年5月第一版

《修辞论美学》，王一川著，东北师范大学出版社，1997年5月第一版

《模糊美学》，王明居著，中国文联出版公司，1998年3月第二版

《否定主义美学——否定学系列论著之一》，吴炫著，吉林教育出版社，1998年12月第一版

- 《人类生命系统中的美学》，封孝伦著，安徽教育出版社，1999年12月第一版
- 《美是生命力》，杨蔼琪著，知识出版社，2000年1月第一版
- 《审美生理学导论》，黎乔立著，广东人民出版社，2000年5月第一版
- 《生态美学》，徐恒醇著，陕西人民教育出版社，2000年12月第一版
- 《感应美学》，郁沅、倪进著，文化艺术出版社，2001年1月第一版
- 《元美学导论》，曹俊峰著，上海人民出版社，2001年3月第一版
- 《价值论视野中的美学》，黄凯锋著，学林出版社，2001年4月第一版
- 《当代语义美学论纲》，唐代兴著，四川人民出版社，2001年4月第一版
- 《存在与超越：生命美学导论》，雷体沛著，广东人民出版社，2001年8月第一版
- 《审美认识机制论》，陈新汉著，华东师范大学出版社，2002年3月第一版
- 《现代美学原理：科学主体论美学体系》，李健夫著，中国社会科学出版社，2002年7月第一版
- 《理想美学》，孔智光著，山东大学出版社，2002年8月第一版
- 《审美发生论》，赵慧霞著，陕西人民出版社，2002年9月第一版
- 《审美生态学》，袁鼎生编著，中国大百科全书出版社，2002年9月第一版
- 《生命美学论稿：在阐释中理解当代生命美学》，潘知常著，郑州大学出版社，2002年10月第一版
- 《物象美学：自然的再发现》，刘成纪著，郑州大学出版社，2002年10月第一版
- 《澄明美学：非主流之观察》，刘士林著，郑州大学出版社，2002年10月第一版
- 《叩问意义之门——生命美学论纲》，范藻著，四川文艺出版社，2002年12月第一版

三、普及型美学原理（共21册）

1. 1980—1985（共7册）：

- 《谈美书简二种》（重印），朱光潜著，上海文艺出版社，1999年1月第一版
- 《美学浅谈》，丁枫编著，辽宁人民出版社，1981年9月第一版
- 《美学论要》，华岗著，人民出版社，1981年9月第一版
- 《美与生活》，周钧韬著，黑龙江人民出版社，1983年4月第一版
- 《美学漫谈——献给大学生》，林同华著，江苏人民出版社，1984年1月第一版

《美学初步》，徐于、马明编著，四川人民出版社，1984年8月第一版

《美学漫谈》，易洪斌著，中国青年出版社，1985年3月第一版

2. 1986—1990 (共3册):

《美学讲座》，邱明正著，江西人民出版社，1986年2月第一版

《美是什么》，汤龙发著，文化艺术出版社，1986年9月第一版

《金苹果之谜——美学探幽》，李冬妮等著，江西人民出版社，1987年11月第一版

3. 1991—1995 (共4册):

《美学常识》，李生春、李桂英编著，黑龙江教育出版社，1993年4月第一版

《美与审美》，徐之梦等著，机械工业出版社，1993年5月第一版

《美学讲座》，姜开翔主编，延边大学出版社，1993年5月第一版

《美学基础》，王仲春主编，中国商业出版社，1993年9月第一版

4. 1996—2002 (共7册):

《美学漫谈》，于友先著，河南人民出版社，2000年1月第一版

《美学的意蕴》，彭锋著，中国人民大学出版社，2000年1月第一版

《通俗美学》，邢熙寰著，中国青年出版社，2000年10月第一版

《通俗美学》，王明居著，安徽教育出版社，2001年5月第二版

《陌生+熟悉=美》，戎小捷著，中国青年出版社，2001年7月第一版

《美学是什么》，周宪著，北京大学出版社，2002年1月第一版

《美学与审美实践》，何静、舒英才主编，解放军文艺出版社，2002年5月第一版

四、专题性著作 (共58册)

1. 1980—1985 (共6册):

《“美”的探索》，施昌东著，上海文艺出版社，1980年1月第一版

《审美心理的奥秘》，庄志民著，上海人民出版社，1983年10月第一版

《美感》，杨宗兰编著，漓江出版社，1984年1月第一版

《美》，王德和编著，漓江出版社，1984年1月第一版

《美感的结构与功能》，汪济生著，学林出版社，1984年11月第一版

《美感心理研究》，彭立勋著，湖南人民出版社，1985年12月第一版

2. 1986—1990 (共16册):

《审美中介论》，劳承万著，上海文艺出版社，1986年8月第一版

《审美意识系统》，杨春时著，花城出版社，1986年9月第一版

《美是自由的象征》，高尔泰著，人民文学出版社，1986年12月第一版

《审美教育》，安徽师大美学研究室编著，光明日报出版社，1987年2月第一版

《美育》，曹利华著，北京师范学院出版社，1987年3月第一版

《审美教育学》，杨恩寰主编，辽宁大学出版社，1987年8月第一版

《美学心理学》，林同华著，浙江人民出版社，1987年10月第一版

《审美心理学导引》，皮朝纲、钟仕伦著，成都电讯工程学院出版社，1988年版

《美育原理》，仇春霖主编，中国青年出版社，1988年9月第一版

《审美形态的立体观照》，张首映著，人民文学出版社，1989年6月第一版

《众妙之门——中国美感心态的深层结构》，潘知常著，黄河文艺出版社，1989年7月第一版

《审美心态》，王朝闻著，中国青年出版社，1989年8月第一版

《审美主客体》，陆贵山著，中国人民大学出版社，1989年11月第一版

《审美经验论》，彭立勋著，长江文艺出版社，1989年12月第一版

《审美教育》，赵向阳编著，内蒙古人民出版社，1990年8月第一版

《审美态度心理学》，陶水平著，百花文艺出版社，1990年9月第一版

3. 1991—1995 (共 19 册):

《教学美学导论》，钟以俊、焦凤君著，广西教育出版社，1991年1月第一版

《美学范畴概论》，杨成寅著，浙江美术学院出版社，1991年3月第一版

《美学批判大纲》，李培庚著，广西师范大学出版社，1991年3月第一版

《审美形态通论》，杨咏祁著，南京大学出版社，1991年8月第一版

《审美心理学》，杨恩寰著，东方出版社，1991年9月第一版

《审美体验论》，王一川著，百花文艺出版社，1992年1月第一版

《美育学教程》，王秀芳等编著，北京广播学院出版社，1992年8月第一版

《崇高论——对一种美学范畴和美学形态的历史考察》，陈伟著，学林出版社，1992年9月第一版

《审美文化学》，林同华著，东方出版社，1992年10月第一版

《美学》，沈福熙编著，同济大学出版社，1992年11月第一版

《审美文化学》，李西建著，湖北人民出版社，1992年11月第一版

《超艺术：美学系统》，林同华著，中国社会科学出版社，1992年12月第一版

《美感教育研究》，王善忠著，吉林教育出版社，1993年2月第一版

《现代心理美学》，童庆炳主编，中国社会科学出版社，1993年2月第一版

- 《审美意象学》，汪裕雄著，辽宁教育出版社，1993年2月第一版
《审美心理学》，邱明正著，复旦大学出版社，1993年4月第一版
《美学基本范畴》，刘隆民著，贵州教育出版社，1994年12月第一版
《美的形态学》，柯汉琳著，中山大学出版社，1995年8月第一版
《审美场论》，袁鼎生著，广西教育出版社，1995年12月第一版

4. 1996—2002 (共 17 册):

《现代审美教程》，颜玲、龚静主编，上海医科大学出版社，1996年1月第一版

《美学教程——军人审美鉴赏》，任惠编著，陕西旅游出版社，1996年5月第一版

《人生美学导论》，张应杭著，浙江大学出版社，1996年6月第一版

《审美教程》，李凌烟主编，首都师范大学出版社，1996年8月第一版

《大学美育》，姚军著，江苏美术出版社，1996年11月第一版

《论审美链》，郑中鼎著，天津出版社，1997年2月第一版

《美与审美的哲学阐释》，谭容培著，湖南教育出版社，1997年5月第一版

《实用美学》，黄良主编，重庆大学出版社，1997年7月第一版

《诗与思的对话——审美活动的本体论内涵及其现代阐释》，潘知常著，上海三联书店，1997年10月第一版

《美学关怀》，祁志祥著，复旦大学出版社，1998年2月第一版

《审美价值系统》，杨曾宪著，人民文学出版社，1998年3月第一版

《审美心理描述》，滕守尧著，四川人民出版社，1998年3月第一版

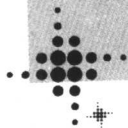
《审美应用学》，罗筠筠著，社会科学文献出版社，1998年8月第二版

《虚实美学新探》，吴奔星著，江苏文艺出版社，2000年1月第一版

《元美学引论：关于美学的反思》，莫其逊著，广西师范大学出版社，2000年5月第一版

《走出审美迷宫——人类审美深层心理透视》，陈弘著，湖南师范大学出版社，2001年6月第一版

《心理美学理论研究》，胡景中著，宁夏人民教育出版社，2002年5月第一版



后 记

这本《美学原理》是中国人民大学美学研究所/美学教研室的集体成果。中国人民大学是 20 世纪 60 年代初全国两所最早建立美学教研室的大学之一，还有一所是北京大学。中国人民大学一直是中国的美学重镇，历来重视美学原理的教学与研究，早在 20 世纪 50 至 60 年代的美学大讨论中，马奇教授就提出了美学是艺术哲学的观点，成为当时美学中的一派。20 世纪 80 年代，美学在中国改革开放中复兴，蒋培坤教授提出了美学以审美活动为中心的理论，成为中国美学思想转折的重要标志之一。这次美学原理的编写，是中国人民大学美学同仁秉承学术前辈的学术精神而与时俱进的尝试之一。中国人民大学美学研究所/美学教研室的所有成员都重视大学教学，全都开过美学原理课程。中国人民大学美学学人从马奇教授开始就大力提倡学术上的百家争鸣，历年出版的美学原理教材有：

马 奇，《艺术哲学论稿》，山西人民出版社，1985

蒋培坤，《审美活动论纲》，中国人民大学出版社，1988

王旭晓主编，《美学基础》，科学普及出版社，1992

司有伦主编，《新编美学教程》，中国人民大学出版社，1993

张 法，《美学导论》，中国人民大学出版社，1999

王旭晓，《美学通论》，首都师范大学出版社，2000

王旭晓，《美学原理》，上海人民出版社，2000

牛宏宝，《美学概论》，中国人民大学出版社，2003

这次写作《美学原理》是在张法和王旭晓的组织下，四位教员和博士生刘三平的积极参与下写成的。本书以学术的严谨和开放的思维，建立在中国美学原理的学术史的研究之上，既有全面的资料背景，又在各个方面提出研究者本人的独创观点，以使中国大学的美学原理教学，建立在一个广阔的视域之上。本书的具体分工如下：

第一章 张法（第一至第三节）、刘三平（第四节）

第二章 刘三平（第一至第四节）、张法（第五节）

第三章 张法

第四章 刘三平（第一节）、张法（第二至第五节）

第五章 刘三平（第一节）、王旭晓（第二至第五节）

第六章 刘三平（第一节）、吴琼（第二至第四节）

第七章 刘三平（第一节）、吴琼（第二至第三节）

第八章 刘三平（第一节）、牛宏宝（第二至第四节）

最后由张法审定。

中国的美学原理体系研究，仅从1981年中国的第一本美学原理著作起到2002年底，已出版了242册，标准型的美学原理著作已有127册。成绩不小，问题亦多。本书力图有所突破，但成就究竟如何，学术乃社会公器，自有公论；缺点、弱点、毛病，当然也一定存在，欢迎方家读者不吝哂指，以使中国美学原理的研究和教学早早进步。

感谢哲学系领导对作为中国人民大学哲学系列教材之一的《美学原理》的关心和支持。感谢中国人民大学出版社、部两级领导对出版该教材的支持，特别要感谢责任编辑吴冰华的辛勤付出。

作者

2004年8月