美学

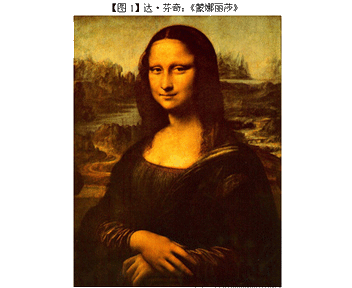
# 诸论一：

**第一节　美学是一门什么样的学科**

　　**一、美学史上对美学研究对象的几种代表性看法：**  
　　（一）美学研究的对象是美和美的规律。这种看法在历史上出现很早，而且影响最大也最深远。比如，古希腊大哲学家柏拉图在《大希庇阿斯篇》中，以苏格拉底的名义讨论“美是什么”的问题。而希庇阿斯的回答却只是“美就是一个漂亮的女人”。柏拉图指出这个答案把美和美女等各种各样具体的美的事物混为一谈了。他提出“美是什么”这个问题，是要问“美本身”是什么，但美女这些美的具体事物并不等于美本身。他要超出这些具体事物，寻找美本身，是使美的事物能够成为美的事物的那个东西，是美的原因所在。  
　　（二）美学是研究艺术的，因而也可以叫艺术哲学。这个思想来源于德国的黑格尔。  
　　黑格尔在柏林大学多次讲美学课，他去世后他的一些学生将听课笔记整理出版，名为《美学讲演录》。朱光潜先生译为《美　学》。该书第一卷一开始讨论美学名称时就认为美学应该是艺术哲学，是哲学中专门研究艺术美的一部分。

　　（三）美学研究的对象是审美经验和审美心理。  
　　1）美学是研究人自身的审美经验的。这个传统是从17、18世纪英国经验派开始的。在美学上，他们认为美学就是研究人的审美经验，没有必要研究所谓客观的美，客观的美不存在。后期维特根/斯坦转向日常语言哲学，提出了一个著名的命题：“语词的意义即用法（或译‘在其使用中’）”。据此，美也是这样。“美”一般是一个形容词，在具体使用时常常表达对对象的一种赞赏、赞叹的情感，但由于对象的具体情况很不一样，主体的情况、状态也不大一样，所以使用同样的“美”这个判断词，意义也就不一样。  
　　当代中国美学家李泽厚先生就说过：“美学――是以美感经验为中心研究美和艺术的学科。”

　　2）美学的主要研究对象是审美心理活动。19世纪德国美学家费希纳（1801-1887），从实验心理学角度研究美感。0精\*/神分析美学代表人物弗洛伊德（1856-1939），用无意识解释文艺中的心理学问题。（例：达·芬奇《蒙娜丽莎》【图1】）



　　3）荣格（1875-1961， 瑞士精神病学家）将其学说改为集体无意识。  
　　集体无意识：从早期人类在生存环境中间产生，以后由人类群体一代代通过遗传机制得到传承。   
　　4）美学研究的对象是人对现实的审美关系。  
　　蒋孔阳《美学新论》提出美学的根本问题是研究人对现实的审美关系。

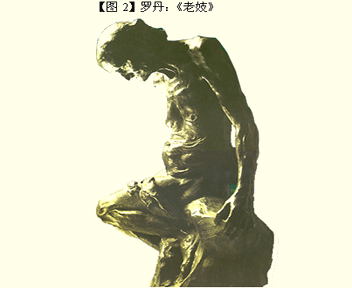
# 诸论二：

**二、对美学学科的研究对象的认识：**  
　　（一）对美学学科研究的中心问题和主要对象的理解：  
　　美学研究的对象是体现着人与世界的审美关系的一切审美现象或审美活动。（P7-8）  
　　美学的对象既不是完全外在于人的单纯客观的美，也不是与对象毫无关系、完全由人决定单纯的主体审美经验和审美心理，而是“审美”现象和活动。如果从字面上说，所谓“审美”，“审”作为一个动词，就一定有发出动作“审”的主体，如果没有主体的参与或介入就没有审美现象；同样“审美”作为人的一种特殊活动，也不能没有被“审”的对象，“审”这个动词，必定是有一个作为美的对象（客体）被“审”，这就决定了没有离开对象的、纯粹的审美主体。  
　　美学为什么把自己研究的对象定位为体现着人与世界的审美关系的一切审美现象或审美活动？  
　　答：美学的对象既不是完全外在于人的单纯客观的美，也不是与对象毫无关系、完全由人决定单纯的主体审美经验和审美心理，而是“审美”现象和活动。如果没有主体的参与或介入就没有审美现象。如果离开了人，根本无所谓美不美。  
　　审美现象实际上是审美关系中的现象。那么“审美关系”与“审美活动”是什么关系呢？我们认为，审美关系的现实展开，就是人的审美活动。审美关系和审美活动，是一个硬币的两面，是两位一体的。所以审美现象是审美关系中的现象，同样是审美活动中的现象。  
　　注意：并非所有有审美因素的现象都等于审美现象，否则就容易把审美现象泛化、无限化了。  
　　美学应当是研究人和世界之间的审美关系、研究体现审美关系的审美现象和审美活动的学科，这是美学研究的中心问题和主要对象。

　　（二）为什么说审美现象是审美关系中的现象和活动？  
　　1）艺术美：艺术美是一种在审美活动中现实地生成的审美活动，是审美活动最高级、最典型的形式，无论艺术创造或艺术鉴赏，都是审美活动的不同方式。艺术美就是人创造、提炼的结果，是高于自然的，是人的精神、人的本质力量的感性显现和确证。但是只有我们在时进行创造和欣赏时，艺术品才作为审美对象对我们呈现为美的。  
　　艺术并不是现成的审美对象，艺术的美只有在人的审美活动中、在与人的审美关系中，才成为现实的审美对象。

　　2）自然美：自然美是指自然事物和自然现象的美。它一般分为两种：经过人类加工改造过的自然的美，如沟渠纵横的田野、层层叠叠的梯田、渔帆点点的江湖、精心修剪的园林等等；另一种是未经人类加工改造的自然的美，如波涛滚滚的大海、群星灿烂的夜空、巍巍高山、茫茫雪原等等。自然美是人类社会实践的产物，是在人类认识自然、改造自然的社会实践中产生和发展起来的，是人和自然的关系发生根本变化的历史成果。自然美以及其他美，只有和人产生了审美关系，才是美的。  
　　3）科技美：即科技活动中的审美现象。科学技术的美也是在科学家的创造活动中，在科学家与对象建立了审美关系时生成的审美现象。  
　　4）日常生活中的审美现象：进入现代社会，人们的衣食住行都讲究美，都存在各种各样的审美现象。当然这只是日常生活的某些方面、某些部分在某些特定条件下的审美化，而不是整个日常生活都审美化了。日常生活中更普遍的现象是只具有审美因素，但还未构成审美关系，真正成为审美现象。

　　（三）审美形态的多样性：优美、崇高、悲剧、喜剧、丑、荒诞、惊颤。  
　　“丑”相对于美而存在，而且在一定条件下也会向美转化，有其独特、不可取代的审美价值，常常成为艺术重要的表现对象。  
　　德国传教士花子安1875年谈到“丹青、音乐”“皆美学，故相属”。  
　　日本学者中江肇民1883年从西文翻译的《维氏美学》出版，也是用“美学”一词来翻译Asthetik的。  
　　（例罗丹《老妓》【图2】）等等。



　　不是美，而是审美活动，才是美学研究的真正对象。  
　　总之，美学研究的真正对象是人的审美活动。

　　**三、美学是一门关于审美现象的综合性的人文学科：**  
　　包括了三个层面：  
　　（1）美学研究对象是审美现象也即审美活动；  
　　（2）美学是一门人文学科；  
　　（3）美学是一门综合性的人文学科。  
　　人类的知识大体可分为三类：自然科学、社会科学与人文学科。  
　　美学不是科学，既不属于自然科学，也不属于社会科学。  
　　（一）为什么把美学划入人文学科，而不归于自然科学和社会科学？  
　　1）作为人文学科的美学与自然科学、社会科学的研究对象不一样。  
　　美学不仅成为整个人生世界的一个有机组成部分，而且始终与人的生存实践、人的生活活动、人的生命感受息息相关，不可分离。美学所面对的审美的现象，也不同于社会科学所面对的社会现象。在社会科学中，社会现象总是呈现为客观物化形态的社会关系，总结的一些规律。而人文学科则更多关注的一些非物化形态的社会现象，如精神、理想、价值等社会科学不能完全涵盖的东西，美学就属于这样一种人文学科。

　　2）美学作为人文学科与自然科学、社会科学的研究方式和方法也不相同。自然科学研究追求对客观事物属性规律的精确掌握，因此，采用观察、归纳、实验的模式；社会科学研究力求判断的客观性和公正性，最忌主观的参与和情感的介入。人文学科则不同，它更多关注人的精神现象，而不追求研究的客观性。因而往往要求研究者的介入、参与、体察甚至投入。在研究方法上，现代社会科学越来越走精确量化的道路，比如社会科学研究常常采用调研问卷、量化统计和运行模式设计等方式进行研究。而量化的方法在人文学科就很难行得通，对美学就更加不适用，因为形形色色的审美现象本质上都是幽深微妙的精神现象，人们在审美活动中生活中有各种各样的审美心理、审美经验都是丰富多彩、千变万化的，这些都是无法用哪怕最精确的量化方法加以测定的。因此，美学只能归入人文学科，而不能归入社会科学或自然科学。  
　　（二）为什么说美学是一门综合性的人文学科？  
　　美学和其他学科有着紧密的联系，不能把它作孤独的研究，它和很多学科有交叉，有相互的渗透、影响和综合。美学是一门关于审美现象或审美活动的综合性的人文学科。哲学、自然科学、心理学、社会学等等介入和融合。  
　　  
　　**四、美学研究的方法**  
　　美学研究的核心方法应当、而且只能是哲学方法。

# 诸论三：

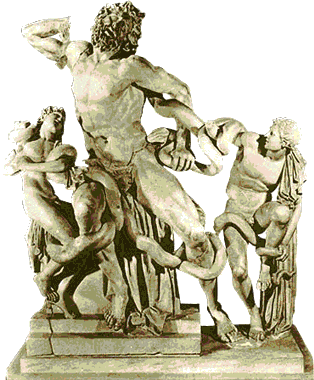
**第二节　美学的诞生与学科发展**

　　1750年德国理性主义哲学家鲍姆加登《美学》（Asthtik）一书出版，标志着美学学科正式建立。  
　　（一）美学发展的三个阶段：审美意识、美学思想、美学学科。（例：鹰鼎【图3】，《拉奥孔》【图4】）  
　　1）人类审美意识的形成：  
　　审美意识指人类在生存实践中萌发出来的有某种不明晰审美追求的意识。  
　　审美意识可分为初级审美意识和高级审美意识两个层次。  
　　初级审美意识最典型地体现在原始初民的生存活动中。在生产领域中由对劳动工具单纯的适用性要求逐渐向着同时要求劳动工具具有悦目形式，如：形状的对称、均衡、线条的生动、流畅，颜色的和谐、变化等。



鹰鼎【图3】

　　高级审美意识与初级审美意识相比，不仅更为成熟、更为自觉，而且更为贴近对世界和人生的整体理解，也更具有普遍性，有更广泛的涵盖面。譬如悲剧意识就是比较高级的审美意识。  
　　一生下来就要接受命运的安排，这个问答典型地体现了古希腊人的悲剧意识，即对不可捉摸的命运的恐惧感和无可奈何。中国人的悲剧意识也觉醒得很早，对人生中悲剧状态也具有自己深刻而独特的领悟和理解。如《诗经》和“楚辞”以及《庄子》中都有对于人生中有价值的东西被毁灭表现出无奈和感伤的悲剧意识，都对于人生的终极结果表示了疑问，对于生死离合从审美角度上进行了把握和描绘。



《拉奥孔》【图4】

　　2）美学思想的产生和发展  
　　如中国先秦时期儒家创始人孔子，他认为，外在形式虽然可以给人以感官愉悦，但必须与内在道德的善相统一才具有真正的审美价值，“文质彬彬，然后君子”；整个人生的审美化途径是“兴于诗，立于礼，成于乐”；艺术的功能和作用在于“可以兴、可以观、可以群、可以怨”，即感发和陶冶人的伦理情感，促进个人与社会人伦的和谐发展。

　　（二）鲍姆加登与美学学科的诞生：  
　　1）美学作为一门独立的学科的确立，有两个重要标志：  
　　①是有专门的、系统的美学著作问世；②是形成了独立的、区别于其他学科的研究对象和范围。  
　　学界公认，美学作为一门独立学科的形成以德国哲学家鲍姆加登（A.G.Baumgarten，1714-1762）1750年出版的《美学》一书为标志，鲍姆加登也因此被称为“美学之父”。

　　2）“美学”的最初意义和现实变化：（P22-23）  
　　1750年，出版了首部研究感性认识的专著，题为Aesthetica（Aesthetica为拉丁文，此词的德文为Asthetik，英文为Aesthetic），意为“感性学”，也就是我们今天讲的“美学”。鲍姆加登明确指出，Aesthetica这门学科“作为自由艺术的理论、低级认识论，美的思维的艺术和与理性类似的思维的艺术是感性认识的科学”，是“对以美的方式思维过的东西所作的共相的理论考察”。“感性学”是把美的思维和艺术作为考察、研究对象的。  
　　“感性学”在我国被翻译成“美学”，对我国美学学科的建设和发展既有积极的意义，也存在某些负面作用，比如我们前面说到的对学科研究对象和性质容易产生误解，误认为美学研究的对象理所当然应当是美和美的本质。

**第三节　美学的哲学基础**

　　**一、美学的哲学基础**  
　　美学史上的各种美学都有自己的哲学基础，如柏拉图的美学思想以其理念论为哲学基础，康德美学以先验主体论为哲学基础，黑格尔美学以绝对精神论为哲学基础，海德格尔的美学思想以其现象学的基本本体论为哲学基础。  
　　（一）中国当代美学毫无疑问以马克思主义唯物史观为哲学基础。具体说来，应当以马克思的实践论和社会存在论思想为主干，同时吸收人类思想史上的各种哲学思想精华，来确立自己的哲学基础。

　　（二）马克思主义历史唯物主义的实践观：  
　　1）实践是“人的感性活动”，是人类自我创化并变革世界的现实活动，是人的整个社会生活世界的根本基础。  
　　2）实践是生成性的，人类总体实践是无限的、永恒的、生生不息的。  
　　3）物质生产劳动是人最基础的实践活动，它最终决定着人的精神生产活动和其他一切实践活动。

　　（三）马克思主义的存在论：  
　　从“自我意识”到“人自身”再到“现实的人”。  
　　最初，他受青年黑格尔派的影响，视人的存在的本质为“理性”、“自我意识”；以后，在费尔巴哈人本主义的影响下，他把人的存在看作“人本身”，即感性自然的肉体存在；最后，他告别费尔巴哈，把人定位于漫长实践中生成出来的处在现实社会关系中的社会存在。

　　**二、马克思主义的实践存在论**  
　　（一）马克思的存在论的基本内容和特色：  
　　1）紧扣现实生活来理解人的存在。  
　　人“不是处在某种幻想的与世隔绝、离群索居状态的人，而是处在一定条件下进行的、现实的、可以通过经验观察到的发展过程中的人”，是“从事实际活动的人”。  
　　2）始终从具体的社会关系出发思考人的存在。  
　　只有在社会中，人的自然存在才成为“属人的存在”。人就存在于错综复杂的社会关系中。人的社会关系决定着人的生存方式和人的社会存在本质。因此，人在其现实性上是一切社会关系的总和。

　　3）从人与世界在人的现实活动中达到统一来把握和说明人的社会存在。  
　　马克思认为，人与世界的统一是通过不断的实践活动达到的，人只能在世界中存在，离开了世界就没有人的存在，同样，世界也只是对人才有意义，离开了人也就没有所谓的世界。人在认识世界、改造世界的过程中又不断的改造自己。

　　（二）马克思的存在论与实践论的关系：实践的根本内涵就是指人的最基本的存在方式。  
　　（三）马克思主义美学以马克思的实践存在论为哲学基础：  
　　马克思的存在论是以实践为根基的，是与实践论紧密结合的社会存在论。  
　　马克思的存在论是以实践论为根基的，而马克思的实践论则内在地含摄着存在论维度。马克思的实践论与社会存在论的结合，亦即实践存在论就构成美学理论的哲学基础。  
　　人的存在与世界的存在、人的审美感觉与现实的审美对象都是在实践中双向建构、同步发展的。

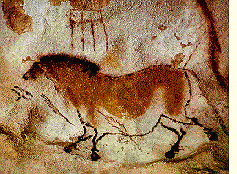
　　（四）哲学通向美学的桥梁——自由：  
　　自由乃是通向审美的根本途径，也是哲学通向美学的桥梁。  
　　1）自由作为哲学范畴的根本含义是指人通过自己以物质生产为基础、包括审美活动在内的全面的人生实践而获得的超越和解放即从他者他律的束缚中摆脱出来。  
　　2）德国古典哲学中的自由概念。黑格尔把自由看作绝对理念不断显现自己、展开自己、转换自己、发现自己、回复自己的历史逻辑过程。“审美具有令人解放的性质”。  
　　3）马克思主义的自由观。  
　　自由的三种基本形态：一种是物质生产劳动中取得的自由，主要是认识和支配必然性的自由；另一种是变革社会的革命实践中取得的自由，这主要是人作为社会存在所获得的自由解放；另一种是在人与他人以及人与自我的关系中，即日常人生实践中的自由，这主要是感性个体获得的自我超越。  
　　马克思指出“真正的自由王国只是在由必然和外在目的规定要做的劳动中止的地方才开始，因而按照事物的本性来说，它存在于真正物质生产领域的彼岸。”  
　　4）人生达到自由状态，才是达到了审美的境界。  
　　人在生存实践中，在内不受功利欲望的支使，在外不受他者他律的限制，而全身心沉浸于天地万物一体的关系，与天地万物一道，自己如此地生成、显现、运作、存在，便是人生在世的自由状态。人生在世一旦达到自由状态，审美情境就会应运而生。

# 诸论四：

**第四节　审美与人生**

　　审美是人类的基本活动和生存方式之一。  
  
　　**一、审美是一种人生实践**  
　　人的基本的存在方式就是实践活动，物质生产活动是最基础性的实践活动，但不是全部，而审美乃是这种实践活动的一种形态、一个极为重要的组成部分。

　　人类的产生证明了这一点，人的族类的形成和诞生是实践活动的产物，但这种实践不能仅仅理解为单纯的物质生产，不仅仅是狩猎或采集，也有原始的宗教活动，巫术活动，人与人之间的交往活动，部落与部落之交的交往，它们都不能简单地归结为物质实践。还有原始的审美活动，比如我们看西班牙的阿尔塔米拉的石窟的壁画，如下：



　　人类一开始就是综合性的，就包含着多方面的因素，其中也包括审美因素。后来，审美活动逐渐从人类其他实践中独立出来，但它仍然是人的整个实践活动（或者说人生实践）的一个有机组成部分。

　　鲁迅先生曾经也说过，“人们一要生存，二要温饱，三要发展”，人仅仅维持生存即活着是远远不够的；温饱无非要使人在物质上生存得好一点，但仍然是不够的，因为人的生存还有精神上的需要，所以我们还要发展。  
　　从大的方面看，审美活动极大地推动着人类社会的发展和文明的进化。从小的方面看，审美活动有助于个人超越现实的有限性，获得更大的精神自由。审美对于个人追求精神的自由、塑造完美的人格、构建健全美好的心灵，有着独特的作用，是任何其他实践活动、特别是物质生活所无法达到的。  
　　随着社会的发展，人们对文明的要求程度越来越高，人们的文化素养也就越来越高，这时候，人们对审美的需求也就越来越强烈。

　　审美实践一方面是人的生存与发展的需要，另一方面它也是以人生实践为源泉的。审美的创造与欣赏都离不开人生实践。审美活动需要在实践中不断地汲取营养，才能丰富和发展起来。就艺术创造这种审美活动来讲，要取得真正的成功，一定要扎根于现实生活，只有从现实生活中激发了灵感，获得了素材，创造才能成功，才会有比较长远的生命。比如说法国的艺术家罗丹的雕塑《思想者》。（例：罗丹《思想者》）



　　他截取了生活的一个瞬间，生动地刻画了那位陷入深深沉思的哲人的神情体态。同时又分析了社会人生的本质、社会人生。人要生活，要发展，就需要有思想的力量，有思想的智慧，在智慧的指引下，去改造世界。雕塑家的这种领悟，也源于生活。如果离开了对现实的深入的观察与摹刻，离开了具体的人生实践，就不可能创造出如此成功的艺术品。又如齐白石老人的绘画作品，水、莲花、蝌蚪这些东西在寥寥数笔中被栩栩如生地刻画出来，这已经超越了对具体事物的描摹，而成为一种对人生、对生命的体验，成为人生实践的升华。这两个例子都说明，艺术活动是和人生实践紧密地结合在一起的，审美活动是扎根于人生的实践之中的，是我们人的基本的生存方式之一。它不是派生的、无足轻重的，人类没有它人就成为怪物了，人类社会就无法正常运转了。整个人类要健全的发展，审美活动这种实践就是不可或缺的。

　　**二、审美是一种高级的人生境界**  
　　人在各种生存实践活动中，在与世界打交道的过程中，会有各种不同的经历和体验，会有各种不同的层次和水准，就会形成不同层次的境界。  
　　人生境界不是自然界进化而成的物质实体，也不是主体心灵自身的幻影，而是我们在上文一再强调的人与世界相互依存、双向建构、一体圆融；它不是认识论层面上的主客观统一，即外在的客观物理属性与内在的主观心理意识在认识上的统一，而是存在论层面上的统一，即在人与世界相互依存、双向建构的实践活动中所达到的统一。这种人与世界的统一关系着重体现在人对自身生存实践的觉解与对宇宙人生意义的体悟的不同程度、层次和水平上。境界在人与世界的实践关系中生成。境界的本体之根深植于人生的实践。

　　（一）人生境界的特点：  
　　1）个体内在性和生成性。  
　　人生境界的特点在于它的个体内在性和生成性。所谓个体内在性是指人生境界作为人们对人生意义的觉悟总是一种个人独特的内存体验，具有个体性，不期望别人也有同样的体验；它是个体由觉悟而生的内心的澄明，别人是不易发现的，因而是内在的。生成性即指非瞬间性和非凝固性，即在稳定和变化中保持一定的张力。“生成”意为正在成为，正在发生，正在变为。

　　2）层次高低不同。  
　　人生境界是人们通过自身锻炼修养、提高觉解水平而不断生成的。由于觉解的不同，造成人生有多种境界、多重境界。不同的人，对生活的自觉和了解的程度是有区别的，因而，表尽管每个人都面对着相同的宇宙，置身于大致相同的生活之流中，但是，生活对每个人是却是显示出不同的意义，从而使每个人身处不同的人生境界中。  
　　冯友兰先生精辟地指出：“人对宇宙人生的觉解程度，可有不同。因此，宇宙人生，对于人的意义，亦有不同。人对宇宙人生在某种程度的有无觉解，因此，宇宙人生对人所以有的某种不同的意义，即构成人所以有的某种境界。”又说，“各个人对于人生的了解多不相同，因此，人生的境界，便有分别。境界的不同，是由于认识的互异。”据此概括出由低到高的四种境界：自然境界、功利境界、道德境界、天地境界。与冯先生不同的，宗白华先生则分境界为六种：“功利境界主于利，伦理境界主于爱，政治境界主于权，学术境界主于真，宗教境界主于神，艺术境界主于美。”

　　（二）审美境界的特点：  
　　1）处于境界中较高的位置；  
　　2）与情感不可分离；  
　　在审美境界中，情感的重要性更加突出，在一定意义上，审美境界乃完全融化、溶解在情感中的人生觉解。  
　　3）人与世界实现较高程度的有机统一；  
　　4）也有高低不同的层次。

# 诸论五：

**第五节　美学研究的基本问题**

　　**一、审美关系与审美活动**  
　　审美关系是人与世界复杂多样关系中的一种特殊的精神性关系，是人对世界借助感性形式建构起来的、自由的情感体验关系。  
　　（一）审美关系的特点  
　　1）情感体验  
　　审美关系不是理智认识关系，而是情感体验关系。譬如我们审美地欣赏“采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还”（陶渊明：《饮酒诗之五》），一抬头南山不知不觉地呈现在眼前的陶渊明的意象，返回自身的内心，去感悟和体验陶氏“此中有真意，欲辩已忘言”的诗性境界和存在意义。同时，审美关系中的体验因为不是认识，不追求普遍真理，所以不是理智的思考，而是情感的体验，情感活动伴随体验的全过程。

　　2）感性直观  
　　审美关系是通过感性形式建立起来的，是一种感性直观的关系。在审美关系中，客体往往不是通过其理性内容、而是通过表现其理性内容的感性形式向主体展现自身的；而主体则主要凭借其感官感觉来直观地把握、感受、体验客体的。所谓直观，指不通过知性、理性，而通过感官直接观照对象（客体）世界。

　　3）自由关系  
　　审美关系是人与世界之间的自由关系。马克思在比较人高于动物、因而能够“按照美的规律建造”时，明确指出，“动物的产品直接同它的肉体相联系，而人则自由地对待自己的产品”，可见，自由关系是人与世界形成审美关系的关键。自由首先表现为超功利性。康德在谈到审美判断的主体心意状态时就说，这是人的诸“表象能力的自由游戏的一种情感。”

　　4）逻辑在先  
　　审美关系在逻辑上先于审美主、客体而存在，而不是审美主、客体逻辑上先于审美关系而存在。这就是前面已经提到的逻辑在先的原则。当然，应该承认，在事实上即实际的时间上，审美关系与审美主、客体是同时发生的，同步发展的，互为前提的。但是，在理论逻辑上，审美关系却必定先于审美主体或审美客体。

　　（二）审美活动的概念：  
　　所谓审美关系，就是植根于人与世界存在关系的，借助感性形式建构起来的、自由的情感体验关系。  
　　审美活动与审美关系属于同一层次的概念，二者如呼如吸，密切相关，如一个硬币的两面，不可分割。审美关系含于内，审美活动显于外。审美关系的外在展开是审美活动，审美活动的内在构成是审美关系。审美关系是通过审美活动而建构起来的，而审美活动则只有通过审美关系才得到体现。

　　马克思指出，人与动物相区别，“动物只是按照它所属的那个物种的尺度和需要来进行塑造，而人则懂得按照任何物种的尺度来进行生产，并且随时随地都能用内在固有的尺度来衡量对象；所以，人也按照美的规律来塑造”。追求全面完整的生存方式，按照美的规律塑造世界和人自身，正是人的审美需要。它是人之为人、人高于动物的根本特性之一。审美需要不仅能唤起人不断创造自己生命价值的激情，而且能激励人不断以审美理想为指导塑造自己全面完整的生存方式。

　　**二、美与审美形态**  
　　（一）现成论的“美为实体”观的批判：  
　　上文说过，传统美学关于美的思考范式是追问“美是什么”。这一思考范式得以确立的前提是对美的实体存在的预设，因为当你设问“美是什么”时，实际上已经预设了“美”作为实体已经存在。按照这种实体预设，美存在于人以外、与人无关的外在事物上，是物质世界本身固有的形式、结构、属性、规律的体现；从客观外在事物就可以找到何者美、何者不美的确切客观标志和标准；而且，这种美是与生俱来、永恒不变的客观实体或实体的客观属性，甚至在人类产生之前就存在了，如大自然的山水、花鸟之美就是从来就有并永恒不变的。

　　然而，在我们看来，美当然是存在的，但美不以任何现成实体的形式存在，而只能在现实的审美关系、具体的审美活动中与美感（审美主体）同时生成和当下发生的。因此，应当从人生实践着眼，从人与世界的审美关系当下生成的时机、境遇着眼，用生成论而不是现成论来思考美和美感。

　　（二）生成论的“美”的概念：  
　　这里美指的是广义的美，它是指审美活动建构起来的、能激发主体美感的审美对象（客体）及其所呈现出来的存在方式和存在状态，它是人与世界一体圆融、有限与无限和谐统一的自由人生境界的对象化和感性显现。  
　　美感指的是审美活动中与审美对象（客体）同时建构起来的审美主体所呈现出来的存在方式和存在状态，它体现为主体直观到了这种超越现实功利、伦理、认识的自由人生境界、体验到了人与世界的存在意义而产生的自由感、幸福感和愉悦感。

　　（三）审美对象的特点  
　　而审美对象作为自由人生境界的对象化和感性显现，则呈现出如下特点：  
　　其一，它是情景交融、人与世界一体的人生形象；  
　　其二，它是主体能通过它“直观自身”，并与之产生精神情感交流的意义形象；  
　　其三，它是超个体及眼前功利的、气韵生动的自由形象；  
　　其四，它是能唤起主体的联想、想象，使主体从有限的存在趋向无限的存在意义的超越形象。  
　　1）情景交融的人生形象  
　　2）情感交流的意义形象  
　　3）超眼前功利的自由形象  
　　4）唤起联想的超越形象

# 诸论六：

**三、美感与审美经验**  
　　审美经验亦称美感经验，简称美感。如前所说，美感是在现实的审美关系、具体的审美活动中，与美（审美对象）同时生成和当下建构起来的、审美主体所呈现出来的存在方式和存在状态。美感或审美经验体现为主体直观到了超越现实功利、伦理、认识的自由人生境界、体验到了人与世界的存在意义而产生的自由感、幸福感和愉悦感。

　　审美经验的特点：  
　　1）感性经验　  
　　2）快感体验  
　　首先，审美经验主要不是认识，而是一种感性经验。认识活动当然也离不开感性经验，但在认识活动中，感性经验仅仅只是为理性的抽象、整理、概括提供感觉材料。同时，在审美经验中，感性本身常常能显示出一种完满自足性，无需依靠知性的转化和提升就能让人感到富有意味。

　　其次，审美经验是一种快感体验，但不同于感官欲望带来的快感,而是精神上的快感。在审美经验中，美感提升着欲望满足的快感。在审美经验中，主体也追求对象，但这种追求是与特定对象展开精神性的对话和交流，以达到主体在心灵上与对象的和谐交融，产生精神上的满足和快感，即美感，而不是实际地占有、利用对象，所产生的快感也不是个体眼前功利实现的满足感或感官刺激满足的生理快感。

　　**四、艺术和艺术活动**  
　　艺术活动是审美活动最高级的方式、也是最典型的形态。艺术活动使审美活动的一切特性和规律在艺术活动中得到最集中、最全面的体现。因此，艺术和艺术活动也是美学研究的核心内容之一。

　　（一）艺术与艺术品的区别。  
　　艺术与艺术品是两个密切联系又不完全等同的概念。艺术有它自己独特的存在方式，即存在于从艺术创造到艺术作品再到艺术接受三环节循环往复的动态流程中，离开了其中任何一个环节，艺术就不能存在。这也就是艺术活动的全过程。艺术品是精神性的人工制品，是艺术家审美创造活动的结晶，也是艺术家对世界审美关系的感性显现和凝定，它一旦进入接受者的审美欣赏活动，与接受者建立起审美关系，便生成、显现为最高层次的审美对象。

　　（二）艺术活动三环节：艺术创造—艺术作品—艺术接受。  
　　（三）艺术活动的四个特点：  
　　1）必须有作者；  
　　2）作者的制作是独特的；  
　　3）艺术品的内在意蕴存在不确定性；  
　　4）必须被人审美地接受。  
　　艺术活动三个环节的构成和展开体现为以下四点：首先，它必须有作者，作者是作为人工制品的艺术品的所从由来者。其次，作者对艺术品的制作、生产是独特的，它被称为“创造”，今天的人类生活中，可以被称为“创造”的活动已不多了。“创造”的独特性，在于艺术品的独特性，艺术品不是普通制品，而是精神产品；它常常有多重意义，而不是单一意义；它的精神意义是通过各种感性的媒介和形式显现出来的；它所展示的是超越个体眼前功利的自由的精神价值。第三，艺术品从结构上来说是多层次的，其内在意蕴存在着不确定性和空白，有待接受者的填补和确定。第四，艺术品必须被人审美地接受，进入具体、特定的审美关系之中，方能成为现实的审美对象。艺术品是艺术家审美状态的凝定和封存，它的再生需要接受者的审美重建，并且，接受者由于自身的背景不同，他重建的审美对象在具体内容上与在创造者那儿是不一样的。

　　**五、审美教育**  
　　（一）审美教育的概念、内容。  
　　美育即审美教育。审美教育有狭义与广义两层意指。狭义的美育指有意识地通过审美活动，增强人的审美能力，提高人的整体精神素质，焕发人的精神风貌。广义的美育指通过审美活动，建构人的全面发展的成长和存在方式，促进人向理想的、自由的、健康的、精神丰满的人生成。  
　　可见，无论是狭义还是广义的美育，都是内在地相关于人生实践，即以人生整体的培育、人生境界的提升为旨归的；而且，都必须和只有通过审美活动才能实现。

　　（二）审美活动的独特性：  
　　1）全面触及人生真相、打动人的心灵。  
　　2）提升人的精神境界，促进人的全面解放。  
　　美育的独特性就在于，它通过对人内在情感的直接感染，调动起人的各种心理能力并使之和谐运动，从而潜移默化地实现对人的塑造，以不断提升人的精神境界。审美教育的这种独特性质根本上是由作为其实践基础的审美活动的性质所决定的。  
　　审美活动是一种独特的人生活动，它之独特性不仅在于与求真、求善活动不同，而且在于：（1）以“感性”的方式最为丰富、全面地触及人生的真相，打动人的心灵；（2）不仅如此，它还提升人，在审美活动中，生活在片面性中、异化状态中的人得到了解放，人的本质力量得到了揭示。  
　　总之，美学理论，从审美活动出发，最后也是通过审美活动落实到审美教育上。审美活动可以说是美学中贯穿始终的理论基石

# 审美活动论一：

**第一节　审美活动的存在方式**

　　**一、审美活动的动力机制：**  
　　只有审美理想的召唤，才使自然需要变成审美需要，并使审美需要摆脱欲望而走入现实并不断进步；还是审美理想，使人得以实现对现实的超越。而在向审美理想的超越过程中，审美趣味起着综合的掌控作用。  
　　（一）审美需要：  
　　1）概念：  
　　所谓审美需要，是指人作为一种有生命、有意识的社会存在物所内在具有的，渴望在对象化的活动中能动地实现自己、肯定自己，并按照他的人生理想去自由而完整地发展自己的精神要求。

　　2）特征：  
　　①是人所独有的一种具有内在必然性的生命需要。  
　　为什么在宇宙间一切有生命的动物中，只有人才有审美需要，也只有人才现实地从事各种审美活动?这是因为只有人才会进行物质生产劳动，只有人才有自我意识，因而只有人才真正懂得去追问自身存在的意义，并自觉地去创造自己生命的价值。  
　　②是人的一种高级精神追求，不仅仅是感官欲求的享受。  
　　从人的物质需要和精神需要相互区别和联系的角度看，审美需要属于人的一种高级的精神追求，而不仅仅是感官欲求的享受。正如黑格尔所说，人有一种冲动，要在直接呈现于他面前的事物之中实现他自己，并且就在这种实践过程中认识和观照他自己。

　　（二）审美理想：  
　　1）概念：  
　　是主体心目中关于完善的美的观念。  
　　审美经验是以感性活动的方式来进行的，因而审美理想也不是一种纯粹的理性观念，而是具有一定的形象性特点。审美理想并不是一般形态的思想观念，而是始终显现在具体的审美表象之中。当然，这种表象也不是现实生活中实际存在的，而是主体通过自己的想象力和理解力的协调运作创造出来的。因此，审美理想在主体的审美心理结构中必然处于最高的位置，同时，它一旦形成就具有很高的稳定性，必然会在主体的审美活动中发挥着持久而重要的作用。

　　2）作用：  
　　①决定主体对于审美对象的选择以及所做出的审美判断。  
　　②使审美活动成为主体人生实践的重要组成部分。  
　　审美理想在审美活动中主要具有以下两方面的作用：首先，审美理想在一定程度上决定着主体对于审美对象的选择以及所做出的审美判断。其次，审美理想作为一种人生修养，直接使审美括动成为主体人生实践的重要组成部分。审美活动虽然直接诉诸人们的情感而不是人的意志，因而不会直接导致主体的实践性行为。  
　　3）审美理想不是纯粹的个性特征，而是反映着一定的民族性、时代性和阶级性。列宁曾经说过，托尔斯泰之所以伟大，就是因为他是“俄国千百万农民在俄国资产阶级革命快到来的时候的思想和情绪的表现者”。

　　（三）审美趣味：  
　　1）概念：  
　　是个人在审美活动和审美评价中所表现出来的主观爱好和倾向。  
　　2）特征：  
　　①具有明显的个性差异。  
　　②影响主体审美趣味的主要因素是他所面临的后天因素或社会条件。  
　　由此所导致的结果就是，审美趣味呈现出两个方面的特征：首先，审美趣味具有明显的个性差异。这就是说，先天因素能否发挥作用以及发挥到何种程度，在何种程度上影响到主体的审美个性和审美趣味，根本上是由后天的社会因素所决定的。其次，影响主体审美趣味的主要因素仍是他所面临的后天因素或社会条件。在审美问题上那种所谓的“趣味无可争辩”的观点是十分有害的。

　　3）判断审美趣味是否健康的标准：  
　　①把审美趣味联系于具体的审美对象。  
　　②联系主体的审美理想，提升主体的审美理想。  
　　首先,我们必须把审美趣味联系于具体的审美对象，看看依据这种趣味所做出的判断是否充分反映了审美对象的客观特点。个人的审美趣味无论具有多大的分歧，它总是要在审美对象当中进行选择，它所做出的评价也必须符合对象的审美价值。健康良好的趣味总是与对象的属性较为一致。相反，坏的趣味则为主观的好恶所左右，而不考虑审美对象的具体特征。

　　**二、审美活动的基本性质：**  
　　审美活动不同于人类其他活动的突出特点是它从根本上说是一种整体性的，因而也就是以心灵感知和情感体验为表现的内在生命活动和独特精神活动。就是说，审美活动作为精神活动既不像有限的物质生产劳动那样，实际地作用于对象、改造对象；同时它也不像精神活动的科学认识活动那样，主体必须把自己的情感、愿望、理想等个体、主观的因素暂悬置起来，处处以客体为转移。下面，我们从四方面简要分析一下审美活动的特殊性。

　　（一）人与世界的本己性精神交流：  
　　审美活动是人与世界、主体与客体之间在当下直接性的情境中所展开的一种最具本己性的精神交流与沟通。审美是一种最符合人性尊严、也最能体现人的本真价值的自由的生命活动，审美是只属于人的活动，是为了人的生存与发展的活动。它既不是一种摆脱了肉体必然性对人支配的活动，也是一种摆脱了对“物”的绝对依赖性的活动。黑格尔把审美活动“看作一种灵魂的解放，而摆脱一切压抑和限制的过程”，并精辟地提出“审美带有令人解放的性质”的著名命题。  
　　（二）最具个性化的精神活动：  
　　审美首先是一种精神活动，在各种精神活动中最具有个性化。  
　　就是社会科学研究和社会意识、社会观念的生产也必须剔除个人意识中的偶然性和主观性，使个体意识完全与其相同一，这样才能充分保证精神产品的普遍性。

　　（三）有限无功利性与最高功利性的统一。  
　　所谓审美活动无功利，是说审美活动并不是以某一有限目的为目的，相反它还必须以摆脱直接功利目的为前提。马克思说：“忧心忡忡的穷人甚至对最美的景色都无动于衷；贩卖矿物的商人只看到矿物的商业价值，而看不到矿物的美和特性。”  
　　当一位读者读完一部像《巴黎圣母院》或者《约翰·克得斯朵夫》这样的作品，他的情感得到净化，他的心灵受到感染，使他能够以更积极、更乐观、更加坚定的心态面对生活中的困难与不幸，这就是审美活动的意义与价值所在，在这个意义上讲，审美活动是包含着“大功利”的。

　　（四）自律性与他律性的统一：  
　　审美活动本身就是目的，但审美活动与其他实践活动又有着千丝万缕的复杂联系。  
　　所谓自律性，是指审美活动本身就是一个自身完满的世界，它不是手段，而直接的就是目的本身。所谓审美活动又具有他律性，就是说审美活动并不是一个封闭孤立、与世隔绝的世界。首选，审美活动从根本上受到物质实践的决定和制约，社会生产的水平决定着人的审美对象的范围，决定着艺术作品的物质媒介，也决定着人的审美需要与审美能力；其次，物质生产劳动所达到的历史水准以及在生产中所形成的人与人、人与自然之间相互关系的特点，还会通过各种社会因素最终渗透到审美活动的具体内容中并决定着审美的方向和水平；再次，各种审美形态，如美、崇高、悲剧喜剧、怪诞、中和、气韵、意境等等的历史性演变，实质上不过是人的现实境遇、生存状况以及理想追求在历史中不断发展的一种审美凝聚和反映。因此，审美活动与其他实践活动之间有着剪不断的、千丝万缕的复杂关系。

# 审美活动论二：

**三、审美活动的价值内涵：**  
　　（一）审美活动是一种价值活动：  
　　对象一旦进入审美领域就成为人的对象化和对象化的人，成为人对自己本质力量的充分确证和肯定。因此审美活动由于体现着人生价值而具有价值性。（例：梵高的《农夫的鞋》【图6】）这幅画刻画出了劳动者对大地丰收的深情渴望。



　　罗中立的油画《父亲》那满脸的皱纹中敞开着父辈艰辛处世而又豪迈乐观的丰富世界。（罗中立的《父亲》【图7】）



　　（二）审美价值与一般价值活动的共性：  
　　1）都以主体为根据；  
　　2）都受社会实践制约，并随着社会实践的发展而发展。  
　　世界上没有永恒不变的事物和现象，不仅客体在变，而且主体也在变，因此，主客体之间的价值关系必然呈现为一种动态的历史过程，绝不存在所谓永恒的价值。

　　（三）审美活动作为价值活动的特殊性：  
　　1）审美活动所追求的不是一般的价值，而是能满足人的心灵需要的精神价值。人们之所以欣赏大理石筑成的雅典娜神殿，并不是因为大理石的原因，人们之所以欣赏黄金制造的王冠，也并非因为黄金本身，它们之所以成为审美对象根本上是因为它们具备一种特殊精神魅力，即能唤起人深刻的情感体验并使人获得充分审美享受的精神魅力。  
　　2）审美活动所追求的并非一般的精神价值，而是能启迪人领悟人生真谛，并激励人不断去创造自己生活意义的独特的精神价值。

　　（四）审美活动是人最具本己性的存在方式：  
　　审美需要就内在于人类特殊的生命活动中，审美就是人之所以为人的一种最具本质性的存在方式。这个命题不仅意味着审美活动为人所独有，在人以外的动物和其他的存在物中没有审美活动，而且也意味着审美活动最能昭示人的本质特征，它就是真正意义上的人现实地存在着的一种存在方式。具体来说，这主要表现在以下几个方面:

　　1）人在审美活动中的存在不同于在日常生活中的存在，它是一种超越性的存在方式。  
　　在日常生活中，每个人的地位和角色都是确定的、被预先安排好的。他几乎用不着刻意的努力，在其成长的过程中就不知不觉地已经被一种无形的力量所规范、所塑造。因此，日常生活世界在给人以稳定感和居家感的同时，也消磨着人的创新意识和忧患情怀，它使人最终溶解到一种平均化的生活状态中。审美活动则使人从平凡、琐屑的世界中超拔出来，把人们移置到批判地审视生活的新的视点上。它揭开遮蔽在日常世界之上的温情脉脉的面纱，迫使人勇敢地去面对挑战、凝视现实，它在打破人平静生活的同时，却把生活的真正意义深深地嵌入人的心灵。这正是人不断超越自身的本质追求的集中体现。

　　2）人在审美中的存在不同于在异化活动中的存在，它是一种自由的存在方式。  
　　马克思在《1844年经济学一哲学手稿》、《德意志意识形态》等著作中曾深刻地揭示了在私有制条件下异化劳动的本质特征。异化劳动是人的自由本质的一种扭曲和蜕变。在异化劳动中，人不是自由地表现自己的生命，而是用摧残生命的方法来维持生命，人本身的力量对人说，成为一种异已的、与他对立的力量，“这种力量驱使着人，而不是人驾驭着这种力量。”从现实的必然性上说，只有随着生产力的高度发展，到了共产主义的阶段后才能完全消除人的异化处境。在现实生活中，审美活动之所以能成为人所珍重所向往的一种基本的活动方式，是因为它是人在异化的条件下所能获得的一种最自由的存在方式。席勒说，“游戏”（即审美活动）是“人性的完满实现”，“只有当人充分是人的时候，他才游戏；只有当人游戏的时候，他才是完全的人。”

　　3）人在审美中的存在不同于人的现实存在，它是一种应然的存在方式。  
　　由于在审美活动中，人暂摆脱了种种现实的功利关系，进入了理想的、超越的存在状态，人的本质力量不再受到现实生活的种种限制，因而与对象世界的关系达到全面、充分的自由与和谐。在此意义上，我们可以说，只有在审美活动中，人的个性才能得到最大的限度的张扬，人的本质力量也才能得到最充分的实现。  
　　正是审美活动中，人才真正体验到一种前所未有的自由感和解放感。黑格尔关于“审美带有令人解放的性质”的名言，正是这个意义上说的。换言之，在审美中存在的人乃是真正充实的具有内存丰富的人，即自由人。  
　　从上面三点可知，审美活动确是最具有人的本质性或本真性的存在方式。

# 审美活动论三：

**第二节　审美活动中的主体与对象**

　　**一、审美主体与对象只存在于审美活动中**  
　　审美活动不是一种无根源的、抽象的精神活动，也就是说，并不是因为先有了审美客体、审美对象的存在，然后才有了审美的发生。相反，恰恰是由于审美活动的存在，才成为审美主体、审美对象的存在提供了现实的根据。在审美活动之前或在审美活动之外既不存在抽象的审美主体，也无所谓抽象的审美对象，它们只是在一定的审美活动中才是有意义的、现实的、构成审美活动的两个具体因素。  
　　审美活动是审美主体与审美内容的基础，这是因为：  
　　（一）美并不是先于人而存在的一种东西。  
　　（二）只有在主客体关系中才能把握审美主体的性质。  
　　马克思曾说：“从主体方面来看，只有音乐才能激起人的音乐感。五官感觉的形成，是以往人类全部世界历史的产物。”

　　（三）正是人的对象化活动，构建起现实的审美对象及与之相适应的审美主体，确定了主客体间审美关系的规定性。  
　　当我们说到审美主体的时候，就意味着有一个审美对象的存在，正是审美对象要求并规定着主体成为审美主体。  
　　  
　　**二、审美主体的存在状态**  
　　主体在审美活动中的精神存在特征主要体现在惊异、体验和澄明三个基本环节及其起伏运动的状态中。  
　　（一）惊异：从日常生活中的跃出  
　　1.审美惊异的概念：  
　　所谓审美惊异，就是人在一定的现实境遇中由于与客体对象的直接契合所产生出来的一种迥异于日常生活经验的特殊心境。  
　　比如名句：“夕阳无限好，只是近黄昏”。  
　　法国作家罗曼罗兰写长篇自传体小说《约翰克里斯朵夫》的创作灵感是源于生命的躁动，有感于夕阳下的金光笼罩的罗马。

　　2.审美惊异的特点：  
　　①审美惊异不是一种理性的求知欲，而是一种鲜活的生命感。  
　　如“君不见黄河之水天上来”“飞流直下三千尺，疑是银河落九天”“举杯邀明月，对影成三人”等诗句。  
　　②审美惊异的产生既依赖于主体一定的自身条件，也依赖于对象本身一定的客观条件。  
　　（二）体验：沉浸在与对象直接的相处中  
　　1.审美体验的概念：  
　　主体在具体审美活动中被具有某种独特性质的客体对象所深深地吸引，情不自禁地对之进行领悟、体味、咀嚼，以至于陶醉其中，心灵受到摇荡和震撼的一种独特的精神状态。

　　2.审美体验与人生体验的关系：  
　　审美体验离不开情感与想象，但审美体验的根须却深深地扎在生活的肥沃土壤中。一个人越是具有丰富的人生体验，他就越有可能获得深刻的审美体验，一个人越是能深入生活的底层，饱尝人世间的甜酸苦辛，他就是越是具有广阔的视野，越有可能在审美中把他丰富的人生积淀转化为一种韵味深永、悠远无穷的审美意蕴。  
　　如人生的不同时期读《离骚》会有不同的感悟。  
　　如皇族读《红楼梦》的体验。  
　　如我国明代思想家李贽在谈到为文时说：“夺他人之酒杯，浇自己之垒块；诉心中之不平，感数奇于千载。”  
　　审美体验不仅摆脱了有限功利目的的羁绊，而且更重要的是，审美体验具有整体性和根本性。  
　　3.审美体验与生活体验的不同：  
　　审美体验具有整体性和根本性，它是对人生整体价值和根本意义的一种领悟和玩味。  
　　审美体验的这种具体性、集中性和整体性，使它获得了为任何一种生活体验都不曾具有也不可能具有的强烈的情感震撼力。

　　（三）澄明：走向本真的世界  
　　自从人的理性意识觉醒以来，人们就一直攀想着能够达到对世界的清晰把握，达到主体与客体之间的统一，实现人与人、人与对象、与自然之间生动和谐的状态，这种状态就是澄明之境，是光明、敞亮的境界。进入澄明之境，即揭开遮蔽、去除迷误，从而走向光明之域。  
　　主体如何才能进入澄明之境呢？只有在审美的静观体验中澄明之境才会自动现身出来。  
　　如法国作家罗曼罗兰的《约翰克里斯朵夫》。  
　　如读《红楼梦》。  
　　如托尔斯泰通过反映社会病态的作品来呼唤真正美好的出现，真正合理社会的到来。  
　　只有当审美进进入到澄明之境时，审美者才获得了情感与精神上的双重满足，审美对象的意义与价值才充分的展示出来，审美对象和审美主体也才真正融为一体，因此，只有在澄明之境中，审美活动才真正实现和完成，审美主体才成其为自身。  
　　要言之，惊异、体验、澄明乃是审美主体三个主要的存在环节，或者说，是在审美活动中生成的审美主体的基本存在状态。

# 审美活动论四：

**三、审美对象的生成与显现**  
　　对象本身也是非自在的、给定的：一方面，对象只有在与主体的活动相联系，并成为主体活动实际指涉的客体时，它才作为对象而存在；另一方面，对象本身并不是一种一成不变的存在物。也就是说，对象不仅只有在主体的活动中改变自身的存在形态，只有在主体的活动中才完成自己，而且它只有在主体能动的作用中实际改变着自身的形态时，才实现着确证着自己作为面包的属性。比如面包只有当它成为人的食物时，才实现着自己作为面包的属性，一幅绘画也只有当它成为人的审美体验的对象时，它才不再是一种普通的物，而变成了人的审美对象。

　　（一）审美对象自身的客观条件  
　　1.视觉对象：色彩、线条、形状。  
　　2.听觉对象：声音、韵律、节奏。  
　　3.形式美的组合规律：整齐一律、均衡对称、节奏韵律、对比调和、多样统一。多样统一是最基本的形式规律。  
　　多样统一是形式美法则的高级形式，也叫和谐。整个宇宙就是一个多样统一的和谐体。意大利思想家布鲁诺认为宇宙的美就在于它的多样统一。他说：“这个物质世界如果是由完全相像的部分构成的就不可能是美的了，因为美表现于各种不同部分的结合中，美就在于整体的多样性。”（《拉丁文著作集》第二卷第一部分，第27页）  
　　多样统一的一个重要原则是在变化中求统一。中国晋代书法家王羲之说：“夫欲书者先乾研墨，凝神静思，预想字形大小，偃仰平直，振动令筋脉相连，意在笔前，然后作字。若平直相似，状如算子，上下方整，前后齐平，此不是书，但得其点画尔。”（《王右军题卫夫人笔阵图后》）明代袁宏道讲插花应注意参差不齐，取其意态天然。其《瓶史·宜称》云：“插花不可太繁，亦不可太瘦，多不过二种三种，高低疏密，如画苑布置方妙。置瓶忌两对，忌一律，忌成行列，忌以绳束缚。夫花之所谓整齐者，正以参差不伦，意态天然。”（《袁中郎全集》卷三）

　　（二）审美条件向审美对象的现实转化  
　　审美对象只是在具体的审美活动中才现实地生成并显现出来。在审美活动中，主体越是忽视自身的现实存在，就越是有助于对象的存在。  
　　为什么只有在审美活动中，而不是在日常生活中，对象的审美条件才能现实地向审美对象转化？  
　　因为在日常生活世界中，事物对象存在的本质性往往处在被掩盖或被肢解的状态。功利性活动以直接拥有或攫取存在物为目的，它使事物的本真性消解在它的有用性之中。只有在审美活动中，事物对象才既超脱了功利性，又摆脱了抽象的分析，而得以如其所是地显现自身，才带着它鲜活的生命力和本真性向主体敞开和呈现，审美对象也就得以现实的生成。  
　　审美活动之所以能现实地生成审美对象，生动逼真地展现出对象的气韵和神貌，是因为在审美活动中，主体不仅超越了主客二分的思维模式，甚至也超截止了自己狭隘片面的生命状态。当主体全面地向对象开放自己的时候，审美对象也就完整地向主体昭显出来。

　　如我国明代著名的散文家袁中道对自己“听泉”过程的一段描述，颇为有力地说明了这一点：  
　　玉泉初如溅珠，注为修渠，至此忽有大石横峙，去地丈余，邮泉而下，忽落地作大声，闻数里。予来山中，常爱听之。泉畔有石，可敷蒲，至则趺坐终日。其初至也，气浮意嚣，耳与泉不深入，风柯谷鸟，犹得而乱之。及暝而息焉，收吾视，返吾听，万缘俱却，嗒焉丧偶，而后泉之变态百出。初如哀松碎玉，已如鹍弦铁拔，已如疾雷震霆，摇荡山岳。故予神愈静，则泉愈喧也。泉之喧者，入吾耳，而注吾心，萧然泠然，浣濯肺腑，疏渝尘垢，洒洒乎忘身世，而以死生。故泉愈喧，则吾神愈静也。  
　　法国雕刻家罗丹说：“真正的艺术往往是无艺术的。”如罗丹的巴尔扎克雕像。



　　（三）审美对象的非实体性与开放性  
　　1.非实体性。任何审美对象都不能离开一定的感性客体，而且这种感性客体本身还必须具备某种审美价值，但是，审美对象却不直接地就等于这种感性客体。审美对象不仅不是一种物质实体，而且它也不是精神性的实体。美国20世纪著名美学家苏珊·朗格把艺术创造的艺术形象称之为“幻象”，就深刻揭示了审美对象的这一存在特征。  
　　审美活动不是单纯的静观，而是一种积极的建构过程。在审美中，主体总是这样或那样、有意或无意地要对客体作出选择，他或者会忽略某些因素，或者会增加某些方面，正是在主体这种创造性的观照过程中，审美对象才从它所依存的客观事物中被分离和突现出来。  
　　如教材p89举例，断臂维纳斯。

　　在这种主客融会的双向互动中，就必然使审美对象超越原来客观的实在事物，变成了一种主客观统一的新的精神客体。  
　　审美对象实际上是一种“幻象”。郑板桥论画竹：“江馆秋月，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，并非眼中之竹也。”胸中之竹之所以不同于眼中之竹，是因为眼中之竹还是外在于主体的一种纯客观的存在物，而胸中之竹则是在审美观照中生成的已经包含着主体内在本质力量的审美对象了。   
　　2.开放性。审美对象具有不确定性和不可穷尽性。  
　　如“言有尽而意无穷”“韵外之致、味外之旨”。如欧阳修与梅尧臣关于诗的一段讨论，见教材p90。

# 审美活动论五：

**第三节　审美活动的发生**

　　总的来说，审美活动是人的实践的产物，是人的实践性存在的必然结果。探究审美活动的发生，不仅要揭示审美活动之所以能发生的逻辑条件、现实原因是，而且要探究审美现象之所以会存在的人类学根据。  
  
　　**一、审美发生理论概述**：  
　　（一）游戏说（席勒—斯宾塞理论）：  
　　1.代表人物  
　　在古希腊时期，柏拉图就曾发现艺术与游戏的类似之处。但是，比较系统地提出游戏理论并对后世产生了深远影响的则是18世纪德国作家、美学家席勒。  
　　2.内容  
　　在席勒看来，人之所以会产生游戏的冲动，是因为生命力的盈余。这种冲动，甚至可以追溯到动物那种无目的的本能活动中。“当缺乏是动物活动的推动力时，动物是在工作。当精力充沛是它活动推动力，盈余的生命在刺激它活动时，动物就是在游戏。”

　　3.评价  
　　首先，他试图从人的生命活动的独特性质中去探寻审美发生的直接精神动力，并敏锐地揭示出审美活动与人的自由本质之间内在的必然关系，这种思路及其所得出的结论都是值得肯定的。其次，他既看到了人的审美活动与动物游戏活动的根本不同，也发现二者之间存在某种深层的联系，说明审美的发生是有其动物性的生理基础的，这符合生命进化的自然历史过程。但是，把游戏说作为一种审美发生理论来看，它显然存在着严重缺陷。这主要表现在它根本忽视了对动物游戏向人的游戏转化的机制以及人的游戏得以发生和进行的社会历史条件的探讨。同时，在席勒那里，游戏与审美几乎可以看成是同义词，这样，说审美产生于游戏，无异于说审美发生的根据就在于它自身。这显然是难以成立的。

　　（二）生物本能说：  
　　1.代表人物  
　　德谟克利特：实际上从人的自然天性来说明审美发后的。  
　　博克：人的基本情欲分为两类一类是要求维持个体生命的本能，另一类是要求维持种族生命延续的本能。  
　　达尔文：动物也有美感能力观点  
　　弗洛伊德：人的本能中最基本、最核心的就是性本能。人的各种本能欲望在平常都被社会所压抑，这种压抑使得人的本能欲望只能通过移置与升华的方式以求发泄。  
　　2.评价  
　　拓展了审美发生理论的思维空间，而且还有力地说明审美的发生是有其伏根深远的生物性基础的。但忽视了这一基础，对审美发生的研究将会不彻底的。缺点主要在于：第一，混淆和抹杀了动物的本能活动与人的有意识的生命活动之间质的区别，以至于把动物的快感等同于人的美感。第二，忽视了对审美活动赖以发生的社会根源的探讨。事实上，审美活动之所以发生，根本上并不是由于它的生物性基础，恰恰是因为人所独有的实践活动，这正是造成人与动物本质区别的真正原因。

　　（三）巫术说（泰勒—弗雷泽理论）  
　　1.代表人物、内容  
　　泰勒奠定了巫术说的理论基础，而弗雷泽在著名的《金枝》一书中，则对原始巫术活动作了极为详尽而细致的研究。他指出：“如果我们分析巫术赖以建立的思想原则，便会发现它们可归结为两个方面：第一是同类相生或果必同因；第二是物体一经互相接触，在中断实际接触后还会继续远距离的互相作用。他们对原始巫术活动所作的系统研究，却为理解原始审美现象提供了十分有益的启示。  
　　2.评价  
　　用巫术说的确可以说明一部分原始艺术现象，尤其是在解释原始洞穴壁画和岩画时它具有更为可信的说服力。但是，一方面艺术与审美并不能完全等同，艺术只是审美活动的一种形式，因此，我们不能把艺术起源的理论无条件地看作就是审美发生的理论；另一方面，巫术活动虽然是促成艺术发生的一种因素，却决不会是唯一的因素。



　　（四）劳动说  
　　1.代表人物、内容  
　　普列汉诺夫提出：第一，“劳动先于艺术”，“人最初是从功利观点来观察事物和现象，只是后来才站到审美的观点上来看待它们。”第二，“原始狩猎者的心理本性决定着他一般地能够有审美的趣味和概念，而他的生产力状况、他的狩猎的生活方式则使他恰好有这些而非别的审美的趣味和概念”。第三，人的审美能力也是在生产劳动中形成并与生产力发展的一定水平相一致的。  
　　2.评价  
　　他揭示出劳动对艺术和审美活动至关重要的决定性作用，对我国美学界曾产生过重大的影响。但是它只是揭示了审美赖以发生的物质前提，却并未能真正切入审美如何发生的内在机制。从物质性的生产劳动到精神性的审美活动的过渡和飞跃，需要一不定期的时间环节。这些中间环节是什么，从这一点看，劳动说还不是严格意义上的审美发生理论。

# 审美活动论六：

**二、审美发生的条件与标志：**  
　　（一）审美发生的基本前提：制造和使用工具。  
　　问题：人的生命活动何以会不同于动物的生命活动？（P99-100）  
　　第一，工具的出现，彻底打破了原有的生物性肢体、器官和能力的狭隘性与固定性。  
　　第二，工具不仅包括物质性的劳动手段，而且也包括人所独有的运用语言符号的能力。“首先是劳动，然后是语言和劳动一起，成了两个最主要的推动力，在它们的影响下，猿的脑髄就逐渐地变成人的脑髓。”  
　　第三，人类只是通过运用工具的劳动，才越来越广泛、深入地学会认识自然的，真正形成人的意识。

　　第四，工具作为人的智力的一种物化形式，它既是人所创造的一种物质产品，又是人借以实际地改造自然的一种物质手段。“它们是人类的手创造出来的人类头脑的器官；是物化的知识力量。”因此，工具是比对自然的直接占有和直接的物质享受更为重要、更为根本的一种历史因素。直接的物质占有和享受会随着时间的推移而慢慢消失，但是人所创造的物质生产工具却能被保存下来，并成为下一代人继续从事物质生产和历史创造的必要前提，从而推动人类历史不断发展和进步。  
　　第五，人类使用工具的劳动活动，不仅造成外在自然的人化，而且也同时造成人身内在自然的人化。所谓外在自然的人化，是指人通过劳动，在外部自然界中打上自己本质力量的印记，所谓内在自然的人化，则是指人在改造外部客观世界的过程中，也不断改造着人本身。

　　（二）审美发生的社会中介因素：  
　　1）问题：哪些社会因素决定并影响了审美的发生？  
　　①普列汉诺夫：“劳动先于艺术，功利先于审美。”（评价）（101页）  
　　他分析非洲许多原始部落的妇女，喜欢在手上戴上如同“奴隶的锁链”一般的铁环的原因时说：“因为戴上这些东西，在她自己和别人看来都显得是美的”。在这里，普列汉诺夫把“功利性的观念”作为审美在劳动基础上产生的一种中介性因素，这对我们揭示审美发生的社会条件具有重要的启示意义。  
　　②希尔恩：六种人类冲动（知识传达、记忆保存、恋爱、劳动、战争、巫术）（评价）  
　　从理论上说，驱动审美发生的可能有多种社会中介因素。但是，从目前的研究成果看，巫术礼仪活动应该是在原始社会中促进审美发生最重要的一种中介因素。

　　2）巫术礼仪活动是促进审美发生的最重要的中介因素。  
　　首先，巫术活动植根于原始人类渴望实际控制自然的强烈需要；  
　　其次，巫术活动由一套独特的仪式行为所组成，它是达到某种目的的手段。  
　　再次，巫术活动中的行为动作与巫术所要达到的目的之间用情绪来沟通，而不是以观念来联结。



　　问题：巫术活动对审美的原始发生具有极其重要的意义，表现在哪些方面？（P103-104）  
　　第一，巫术的神圣性与严肃性，强化并提高了人的意识与意志等主体的精神能力。  
　　第二，巫术活动独特的仪式化功能，推动了人的文化心理结构的形成。  
　　第三，巫术活动的操演过程直接孕育着原始艺术的发生。马林诺夫斯基指出：“巫术行为的核心乃是情绪的表演”。  
　　巫术活动与原始艺术的相关性，并不单单由于它们在形式上具有某种相似性，更重要的是巫术原则与艺术的精神实质具有内在的一致性。卢卡契认为巫术为模仿艺术的形成所作的准备主要体现在两个方面：  
　　首先，在巫术中为了达到某一目的，就必须对达到这一目的的实际过程进行逼真的模仿；  
　　其次，巫术中对生活过程的模仿是在一种虚拟的情境中进行的，它本身并不是一种实际的生活过程，而是与实际生活过程的暂时中断。巫术实际上使原始人“形成和提高了模仿的艺术才能和随之而来的艺术感受能力”。巫术活动的确为艺术和审美的诞生提出了一种直接的契机。

# 审美活动论七：

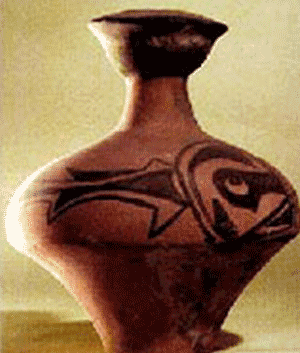
三）审美发生的特殊标志  
　　判断审美活动业发生的最重要的标志之一是原始审美意识的出现。  
　　1.审美意识的概念：指人对自身审美需要和外在对象的审美意义，以及二者之间所构成的审美价值关系的心理反映形式。它主要包括人的审美愿望、审美趣味、审美观念、审美理想等内容。  
　　审美需要是审美意识的内在驱动力，而审美意识则是审美需要的心理表现。  
　　2.审美意识的发生  
　　①以人类一般意识的发生为前提。  
　　②使用和制造工具是人类意识发生的根本条件和显著标志。  
　　③经历了漫长的进化过程。  
　　人类意识最初主要呈现为一种混沌同一的状态，它还不能把自我与对象、现实与虚幻、偶然与必然等等完全分开来。

　　3.原始意识的特征  
　　①具体性中包含抽象性。  
　　②蒙昧性中渗透真实性。  
　　原始人没有对象意识与自我意识，因而他往往把主体需要与客体特征混同起来，把主观想象与客观事实融为一体。  
　　在任何类型的社会中，不论这社会多低级，在那里总可以见到生产或艺术领域中的发明创造，见到值得钦佩的产品：独木舟、食具、筐蓝、织物、饰物，等等。那些差不多一无所有的、似乎处于文化的阶梯的最低一级的人们，却在某些物品的生产达到惊人的精致和精密。这一事实本身就有力地证明，原始思维能够真实地反映客观世界的某些规律或某些本质方面。  
　　③神秘性中凝聚创造性。  
　　马克思说：“任何神话都是用想象和借助想象以征服自然力，支配自然力，把自然力加以形象化。”原始意识之中的抽象性、真实性、创造性就是构成审美意识的基本因素。

　　**三、原始审美活动的基本类型**  
　　距今二三十万年前的旧石器时代中期（智人阶段），才出现了一些能表征人类已经具有了某种简单审美意识的生产工具和生活器物，而比较自觉的审美活动，则是在距今3万—1万年前的旧石器时代晚期才真正开始的。  
　　（一）原始人类在物质生产领域中的审美创造  
　　原始人在物质生产中的装饰活动大致有两种：一是装饰化的器物造型，一是器物装饰。  
　　旧石器时代的石器（插图10）



　　半坡彩陶（插图11）



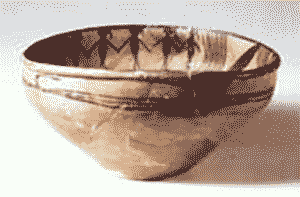
　　（二）原始人类的自我修饰与美化  
　　1.固定装饰。如原始人刻痕、刺纹、凿齿、穿耳、穿鼻、穿唇等。  
　　2.非固定装饰。如带、索、坠、环、珠、管等。  
　　（三）原始艺术的主要样式与特征  
　　1.雕刻：玛斯达兹尔洞穴出土作品——掷矛。  
　　2.绘画：阿尔塔米拉洞穴壁画。（插图12）



　　内蒙古阴山岩画（插图13）



　　3.音乐与舞蹈。  
　　孙家寨新石器时代墓葬彩陶盆（插图14）



# 审美形态论一：

审美形态是指在审美实践活动中展现出来的、以复杂的人生样态、自由的人生境界为核心的审美情趣、审美风格等感性显现的对象化的形态，以及人们对这种不同形态的逻辑分类。简单地说，美有不同的形态，不同的领域，如自然风光之美、艺术之美、生活之美。

**第一节　审美形态的内涵和特征**

　　**一、审美形态的界定**  
　　（一）对审美形态界定的几种代表性观点：  
　　1）美的形态说：美的形态说包括美的类型说、美的范畴说、美的价值形态说等说法。这类界定审美形态的观点的逻辑出发点，认为美是完全外在于人、与人无关的客观实体（存在物）或客观实体的固定不变的属性，曾一度赢得人们的认可。

　　2）审美风格说：审美风格的观点将审美形态看作是一种文化大风格。无论是悲剧还是喜剧，壮美还是优美，都可以作为风格来表述。但这种大风格往往过于宽泛，成为泛风格，显然，泛风格等于无风格。在日常的审美鉴赏和文艺批评中，人们是很难将鲁迅的风格称为悲剧的，将果戈理的风格称为喜剧的。  
　　3）审美类型说：审美类型包括美的类型说和审美类型说。很多理论著作将自然美、社会美、艺术美、科学美等也作为审美形态来界定。但这种说法显得过于宽泛，又囿于形式、甚至是外在的形式的尺度。  
　　4）审美范畴说：审美范畴包括美的范畴说和审美范畴说。审美范畴说更多的是关心逻辑关系的稳定性与自足性，而相对忽略审美形态划分的相对性，忽略审美形态所具有的生成性存在。而审美形态是在审美实践活动中形成的特定的审美关系存在的方式，是一种有意味的形式，是人的本质力量和自由人生境界对象化的典型的感性体现和展示。  
　　5）人生境界说：随着对人生境界研究的重视，审美形态与人生境界相等同的观点也不断出现。人生境界本身是一个多质多层次的生成系统，只有那些具有审美意义的层面才具有审美形态的素质，而不是所有的人生境界都天然地构成审美形态。  
　　 重复强调指出：审美形态是指在审美实践活动中展现出来的，以复杂的人生样态、自由的人生境界为核心的审美情趣、审美风格等感性显现的对象化的形态，以及人们对这种不同形态的逻辑分类。

　　（二）确定审美形态的基本标准：  
　　1）广泛性或普适性：悲剧性、喜剧性、音乐、美术、优美、壮美等等。   
　　2）统摄性：即集杂多于统一。   
　　3）历史性：有些审美形态积淀在民族的审美文化中，产生了长久而持续的影响，已经在某种意义上构成了本民族审美文化的识别标志。  
　　 根据这三个标准，这样，西方美学中的审美形态分为悲剧与喜剧、崇高与优美、丑、荒诞四类六种。

　　**二、审美形态的特征**  
　　（一）生成性：一是指审美形态的历史生成，二是指审美形态的个体相对性生成。历史生成就是说一种审美形态是在历史发展的过程中形成的，不是从来就有的；对于个体审美经验的生成来说，审美形态往往以主观相对性形式表征着美在审美中生成的规则。从悲剧到悲剧感，从喜剧到喜剧感，审美经验的实现最终落实到主体的主观感受上。但对于人生境界达不到反思生命意义的人来说，所谓的悲剧只具体裁的意义，而无审美形态的意义。同样，对于审美情趣寡淡的人来说，喜剧也许只具有轻浮和烦扰的作用。所以，个人对某一种审美形态的把握，也是一种历史的生成。  
　　（二）贯通性：是指民族文化，尤其是植根于其文化土壤中的哲学思想对审美形态的统摄性。例《窦娥冤》。  
　　（三）兼容性：是指审美形态是多种审美因素构成的有机体的感性凝聚。以人生样态和人生境界为底蕴。例《泰坦尼克号》。  
　　（四）二重性：是指民族性与世界性的统一。例《伊利亚特》。

# 审美形态论二：

**第二节　审美形态的形成和发展**

　　**一、审美形态的历史性**  
　　1）一定审美形态是特定的历史社会文化发展阶段的产物。  
　　2）审美形态的具体内涵是在历史发展中不断演变的。例如：悲剧范畴在古希腊是命运悲剧，是人与命运抗争的悲惨结局；而在古典主义重视崇高的悲剧，是个体对社会责任的牺牲；在现实主义中是社会的悲剧，是社会对人的摧残。

　　**二、审美形态与思维**  
　　审美形态的形成发展中，与人们的思维方式之间有着密切的关系。  
　　就中西思维方式比较而言，中国古代思维方式主要是一种象数思维，这种象数思维没有从原始思维中完全分离出来，最基本的思维单位是物象与数的结合体，最主要的思维方式是触类旁通、神与物游。而西方古代的思维方式经历了由具象思维向抽象思维转化过程，逐渐形成以抽象思维为主的特征。其主要表现为主客两分，重视理性、经验与逻辑分析，最基本的思维单位是概念，最主要的思维方法是逻辑归纳和演绎。这种思维的差异在审美形态的整体构成上发挥着潜在的作用，西方审美形态在观念上习惯于分析，形成的审美形态也往往是先一分为二，再寻求对立面的统一。如悲剧与喜剧相对，优美和崇高映照等。  
　　中国古代早期的“象”毫无疑问没有从原始思维中完全分离出来。象按照内容可以大体分为四类：鸟类之象、鱼类之象、植物之象、想象混合物之象。

　　**三、审美形态与语言**  
　　语言是意义的载体，按照索绪尔的观点，语言符号的意义分为能指和所指。  
　　世界上的语言文字它简要地可以分为表音和表意文字。以汉字为代表的表意文字，属于表意性的象形文字，无论“象形”、“形声”、“指事”还是“会意”，能指和所指结合得都很紧密，每个汉字都可以称之为一个意象，它本身已经融合了人作为主体的感觉、体验和想象。所以，汉字可以“声入心通”，也可以“形人心通”。鲁迅把汉字的审美效果总结为：“意美以感心，一也；音美以感耳，二也；形美以感目，三也。”闻一多则断言：“惟有象形的中国文字，可直接展现绘画的美。西方的文学要变成声音，透过想象才能感到绘画的美。”

　　**四、审美形态与文化**  
　　1）审美形态与宗教：例：古希腊的酒神精神与日神精神、狂欢活动以及西方的天主教精神。  
　　2）审美形态与哲学：从西方哲学发展看，总体上说审美形态的形成、发展受到哲学思想变迁的制约与影响。古希腊的哲学理念是崇尚理性的，中世纪的哲学理念是崇上帝的。比如鲍桑葵指出，柏拉图是“用美的领域和道德秩序的领域之间的直接的主从关系，代替了间接的并立关系。按照这种主从关系的要求，美就得把道德秩序描写成是道德的，仅  
　　此而已。”有了这样的哲学前提，柏拉图对当时悲剧中不合道德的感性、情感性的因素予以竭力排斥，而高扬精神性的、符合道德的因素  
　　文艺复兴以后，以人为本的理性主义就成为西方美学主要的哲学基础。例，朗吉弩斯的《论崇高》在埋没几百年以后，到17世纪才引起广泛的注意，布瓦洛把它翻译成法文后，到17、18世才产生重大影响，崇高作为审美形态才终于走向成熟。  
　　中国的人生哲学几乎是千年不变的，变化的是细节，是在原有的基础上进行一些完善和修改的工作。这就是中国人经常讲的“天不为道亦不变”。中国人的天道就是“天和”，天地、天人、阴阳、文武、文质、情采等等，所有的一切都贯穿了“中和”思想。“中和”在哲学上是一种本体论，同时又是一种审美理想，还是一种最基本的审美形态。

　　**五、审美形态的普遍有效性与区域性、民族性**  
　　审美活动作为人类的特殊实践形式，具有普遍的超越民族的意义，因此，就决定了审美形态的普遍有效性，也就是说无论对于中国还是对于西方的基本审美实践状态的归类，都不仅仅是属于个别的现象，而是具有人类审美活动的共同规律性。例如，西方美学中的崇高与中国古代美学中的壮美、阳刚之美，西方的优美与中国的阴柔之美，西方的和谐论与中国的中和思想，西方的喜剧与中国的滑稽等等，其中都具有可以比较之处。  
　　《诗经》和“楚辞”以及《庄子》中都对于人生中有价值的东西被毁灭表现出无奈和感伤，都对于人生的终极结果表示了疑问，对于生死离合从审美角度上进行了把握和描绘。中国文论对于悲剧心理与文学创作的关系也进行过有益的探讨，所谓“发愤著书”、“不平则鸣”、“穷而后工”等命题都与悲剧功能的研究有关。

　　对于审美形态划分所使用的范畴在美学史上有一个形成和发展的历史过程，在不同的美学体系中所存在的范畴受到了整体系统的制约和影响，西方美学史上经常运用的“优美”和“崇高”的范畴，与中国美学史上使用的“阴柔之美”和“阳刚之美”就不能完全等同。  
　　审美形态就包括优美与崇高、悲剧与喜剧、丑和荒诞六种基本类型。  
　　审美形态与艺术形态关系密切。许多审美形态最初总是表现为艺术形态，最后逐渐上升为审美形态。如悲剧和喜剧开始时都是戏剧剧种，后来才上升为相对稳定的审美形态。古希腊时期的悲剧主要展示了人与自然、人与命运、个人情感与国家利益相冲突的人生境界，《俄狄浦斯王》、《安提戈涅》等悲剧是这方面的代表。西方的崇高这一审美形态的出现，表现了心灵对形式的超越，是对优美这一和谐形式的突破。

# 审美形态论三：

**第三节　优美与崇高**

　　优美与崇高是审美实践活动发展中最基本的两种审美形态。古罗马时期的哲学家西塞罗，就明确地把美分成“秀美”和“威严”两大类。他说：我们可以看到，美有两种：一种美在于秀美，另一种美在于威严，我们必须把秀美看作是女性美，把威严看作是男性美。他所谓的“秀美”和“威严”，实际上包含着优美和崇高的含义。

　　**一、优美**  
　　（一）优美（俄：Прёкрасное）的概念：  
　　优美是理想人生境界与人生存在实践完满统一的现实呈现和展示，是和谐化一的人生存在至境。在优美这种审美形态中，自然感性形式往往具有对称、均衡、圆润、柔和、比例协调的特点，与之相适应的是生理的快感、情感的松弛快适、心灵的共鸣，并且激发人们产生对于人生美好事物的丰富联想。  
　　作为优美审美形态的审美对象，一般具有小巧、轻缓、柔和等的形式特征，对于优美的对象，常常以清新、秀丽、柔媚、娇小、纤巧、精致、幽静、淡雅、素静、轻盈等加以描述。优美的审美形态使人产生优美感，优美感一般具有和谐、平静、松弛、舒畅的心理特征。优美感的心理特征，表现出对象与主体之间的和谐。  
　　作为最早被人类所认识和把握的美的范畴，优美是美最一般的形态。所以在西方早期，美和优美往往混为一体。因此，在广义上，美包括崇高、优美、悲剧、喜剧、丑和荒诞等形态，但在狭义上，美则主要指的是优美。

　　（二）优美的内涵与特点：  
　　a）在自然领域，优美的审美形态中不是作为人类社会的对立面出现的，而是成为人生必不可少的一部分，成为物性与人性完美和谐的统一。  
　　b）在社会人生领域，优美的内涵从本质上说就是真善美最大限度的和谐统一。  
　　c）优美的内涵：  
　　①是超然优雅的人生境界的真实表现。  
　　在审美主体的感受中，人的存在得以自我观照，从而呈现出一种轻松愉快的和谐状态。这应该是优美的最基本的意象内涵。  
　　②具有秀雅协调的外在形式特征。  
　　在外在形式上，优美表现出清秀、典雅、柔和、协调的特点，具有宁静、平和、淡远的性质。如：杜甫的“细雨鱼儿出，微风燕子斜”诗句，所描绘的诗情画意，就是一种艺术的优美境界。  
　　③具有和谐化一的内容。  
　　在审美意象所蕴含的内容上，优美的各个审美要素处于一种和谐化一的状态，即它们相互融合，浑然一体。

　　例：王维的诗“明月松间照，清泉石上流”，明月柔和的光晕，静谧地洒在林间，清泉潺潺，在碎石间流淌。这是一幅优美的画面，明月、松林、清泉、细石，动静有致、协调化一，浑然一体。  
　　④是心旷神怡、愉悦轻快的审美体验。  
　　心态超越后的愉悦，是优美体验中所得到的最主要审美感受。  
　　（三）对优美的理论探讨：  
　　在古希腊、罗马时期，对于“优美”的探讨基本上是零碎而不成体系，“优美”甚至被看作是美的本质，与美划上等号。毕达哥拉斯学派认为图形中最美的是球形和圆形。柏拉图在《文艺对话集》里借苏格拉底之口对“优美”作了一些论述，他认为优美能够“引起快感，并不和痛感夹杂在一起”，是单整、纯粹、绝对的美。  
　　亚里士多德在《形而上学》中说过“美的最高形式是秩序、匀称和确定性”。古罗马时的西塞罗提出了两种美，即秀美与威严的区别，与威严相比，秀美更加平凡，犹如女性之美，具有“明媚”、“明亮”的特点。中世纪意大利的托马斯·阿奎那认为，美有三个要素：完整、和谐、鲜明。英国的培根认为美的精华是秀雅合适的动作。英国画家荷迦兹认为蛇形线是最美的线条。

　　近代以后，博克继承古希腊、罗马的传统，仍然认为“优美这个观念和美没有多大区别”，回但他在与崇高的比较中总结了优美的几个特点：“第一，比较地说是小的。第二，是光滑。第三，各个部分的方位要有变化。但是，第四，这些部分不能构成棱角，而必须互相融为一体。第五，要有娇柔纤细的结构、不带任何显著的强壮有力的外貌。第六，它的颜色要洁净明快，但不能强烈夺目。第七，假如它不得不有一种显眼的颜色，而这种颜色就必须同其他颜色一起构成多样的变化。”  
　　康德认为优美带给人的快感属于“鉴赏判断”，而不是“智力的情感”，优美不会给人带来任何压抑，因为它“直接在自身携带着一种促进生命的感觉，并且因此能够结合着一种活跃的游戏的想象力的魅力刺激”。  
　　席勒也对作为审美形态的优美进行了较多也较深刻的探讨，他认为：“美可以同时期待产生松弛和紧张两种作用。在经验中存在一种融合性的美和振奋性的美。他与康德的思路相同之处在于都认为优美是人处于相对自由和谐的状态之中，即人与物质世界在一定的程度上和谐统一为一个动态的精神与物质相互包容的存在。  
　　中国：《易传》提出：“地道之美贵在阴与柔，天道之美贵在阳与刚。 ”陆机《文赋》讲“诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮”等等，涉及到对优美的表述。刘勰《文心雕龙》将风格分为八体，其中典雅美即优美。司空图《二十四诗品》有许多品可归入优美一类，如冲淡、纤浓、典雅、清奇、委屈等，都可划入优美之列。  
　　秀雅协调的形式，浑然一体的内容，轻松愉快的美感，是优美的共同特点。

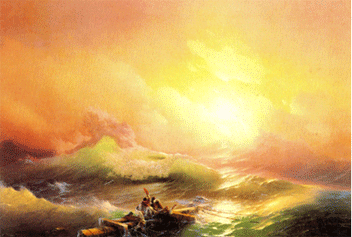
　　（四）优美在自然、社会和艺术中的表现：  
　　1）自然境界中的优美，常表现为自然事物以光、色、形、音等合规律组合所呈现出的明暗、浓淡、大小、高低、刚柔在矛盾中的统一，以天然的完美和谐作用于主体的感官，使主体获得安静恬美的心理感受。自然中的优美也主要表现于客体对象感性形式的和谐性上。  
　　2）在社会领域中，优美与社会的关系主要是人与人之间的关系和人与物质产品的关系，因而，社会领域中的优美首先必须具有现实对实践的肯定性，合规律性与合目的性，“真”与“善”在社会美领域占有相当重要的地位。  
　　人生的优美具体表现在作为社会性的人的个体合乎礼仪、道德规范的言行举止及其内在思想观念的一致性，以及群体或社会稳定祥和的局面。温文尔雅、文质彬彬是优美人物的典型表现。

　　3）在艺术领域内，人与艺术的关系尽管也是一种精神联系，但这种联系又远比与自然的联系复杂，它既关涉到内容，又关涉到形式，因而，艺术领域中的优美多体现在和谐内容与完美形式的统一中。陆机在《文赋》中说：“诗缘情而绮靡”，这就是道出了诗歌与优美的关系。司空图把诗歌的风格、意境概括为二十四种基本类型，其中的“冲淡”、“纤浓”、“典雅”、“青绮”、“委曲”等等，都是与优美相连的。艺术中的优美表现为作品中反映的自然景物、社会人生或营造的氛围以其合规律性、合目的性使主体感受到其中的和谐统一。

# 审美形态论四：

**二、崇高**  
　　（一）崇高（俄：Возвышенное）的概念：它主要指对象以其粗犷、博大的感性形态，劲健的物质力量和精神力量，雄伟的气势，给人以心灵的震撼，使人惊心动魄、心潮澎湃，进而受到强烈的鼓舞和激越，引起人们产生敬仰和赞叹的情怀，从而提升和扩大了人的精神境界。  
　　（二）崇高的内涵与特点：   
　　崇高作为审美形态，最为主要的是它是一种对立和冲突的审美体验。  
　　1）崇高的特征总是和“无形式”、“无限性超越”联系在一起的。其主要特征为：  
　　①它是一种对立和冲突的审美体验。  
　　②它体现的是伟大超越的人生境界样态。  
　　崇高不同与优美，优美是友善和谐的，人不需要惊恐、紧张、斗争；崇高与人对立，“蜀道难，难于上青天”，呈现出巨大的压力。人面对这种压力，积极主动地调动全部力量去征服，如“精卫填海”“夸父逐日”，最终体现出人的伟大，也更激发出人向上的志向。

　　2）崇高在不同人生实践领域中的体现：  
　　①人与自然的对立与超越。（例：艾依瓦佐夫斯基的油画《九级浪》【图15】）



　　②人与社会的对立与超越。（例：苏里柯夫的《女贵族莫洛佐娃》【图16】）



　　画面表现“莫洛佐娃”作为一名虔诚的教徒，穿着一身黑色清教徒式的服装，脸部因为长期的监禁消瘦苍白，她甘愿为宗教、为自己的理想献身，坚强不屈，展现出人与社会的对立与超越。

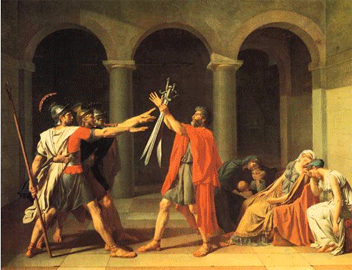
　　③艺术作品的崇高风格。  
　　人的崇高体验通过艺术作品加以表现和反映，是自然和社会中崇高的集中表现形式。崇高艺术在内容上都反映了自然和社会中雄伟壮阔的事物，王国维在《人间词话》中指出：“明月照积雪”、“大江流日夜”、“中天悬明月”、“长河落日圆”、“此种境界，可为千古壮观”。这里他从外在形式上分析了崇高的内涵。（例：列宾：《伏尔加河上的纤夫》【图17】）



　　画面体现出繁重生活对人的摧残，但其中的一名青年昂首远眺，也寓意年轻一代已开始觉醒，人的精神没有完全被磨灭，力争改变生活，对未来生活抱有美好的理想，  
　　体现了人的存在的有限和无限之间的对立与冲突。

　　在崇高的审美体验中，不管是人与自然的对立与超越，人与社会的对立与超越，这是在艺术中的崇高风格，其基本特点都是大致相同的，也就是都体现了人的存在的有限和无限之间的对立与冲突。在这种对立与冲突中，具体则以雄伟壮阔的审美意象，刚毅坚强的审美品格，恢宏豪迈的审美体验等展现出来。

　　3）作为审美形态的崇高意象的构成特点：  
　　①雄伟壮阔的力量之美；  
　　②社会价值实现的昂扬之美；（例：大卫《荷拉斯之誓》【图18】）



　　表现人为了祖国，为了尽自己公民的义务，甘愿复死、甘愿牺牲的伟大精神。  
　　③刚毅坚强的品格之美；  
　　④恢宏豪迈的尊严之美。  
　　请大家注意，此题目可作为简答题也可作为选择题。

# 审美形态论五：

（三）对崇高的理论探讨：  
　　西方最早涉及崇高内容的是古希腊时期的毕达哥拉斯。他把音乐的审美风格分为两类：一类是具有男性阳刚之气的、粗犷尚武、振奋人心的作品；另外一种是轻婉甜蜜，具有女性阴柔之美的作品。而柏拉图在《文艺对话集》中最早明确谈到了“崇高”，并且把“崇高”与“优美”并举。一般认为是朗吉弩斯的《论崇高》第一次较为明确的把崇高和优美作为两种可以并列对举的美来加以论述。  
　　说到底，作品的崇高风格来自于伟大的心灵，他认为“崇高是伟大心灵的回声”。自始至终贯穿于整书的思想，即美是人和客观对象结成审美关系之后，在审美活动中存在的，美不单是客观对象自身的特点。1674年法国新古典主义者布瓦罗把朗吉弩斯的《论崇高》一文翻译成法文以后，“崇高”这一审美范畴在西方才渐渐引起了广泛注意。  
　　我们认为，直到18世纪，两国著名的经验主义哲学家博克写出了《论崇高与美》一文，“崇高”才正式作为美学范畴，得到美学家和哲学家的深入研究和探讨。

　　真正把崇高作为审美形态来看待的是康德。康德的崇高论受到了博克的很大影响。崇高的事物即往往是巨大的，巨大的表现在两个方面，一是体积的大或数量的大，被康德称为“数学的崇高”，一是力量的巨大和不可抗御，被康德称为“力学的崇高”，它们是崇高的两种主要类型。（此处可作为选择题来出）  
　　席勒主要是从艺术的角度来论述崇高的实质的。席勒把艺术分为“美的艺术”和“动人的艺术”两种，进而认为“动人的艺术”就是以“善良、崇高、感动为主要对象的艺术”。  
　　黑格尔说崇高应当存在于艺术之中，具体讲，就是存在于他所说的“象征型艺术”之中。崇高突出地表现出两点：一方面是意识到的意义与有别于意义的具体显现之间的分裂，另一方面是这两者之间的直接或间接显露出来的互不适应。

　　西方美学传统的问题，美是什么？黑格尔讲的“真、善、美”统一，都受到了严峻挑战，在现代主义思潮的强大冲击下，一时间似乎都崩溃了，美学问题遭到了前所未有的冷落和前所未有的关注。  
　　正是在现代艺术的直接冲击下，崇高作为一种理性主义统治下的理想艺术风格，它的内涵也正在走向表面的倾颓。从现代艺术的变迁中，从审美理论的发展中，同样可以看出，崇高并没有真正隐退，并没有随着理性主义和形而上学的大厦的颠覆而走向倾颓，相反却达到一种新的回归，回归到了它的原初意义上来，这就是现代艺术及后现代艺术中对自我和存在的真正体悟和追问。正如利奥塔德所指出的，力图表现“无法表现的东西”。

　　现代主义艺术对古典崇高的反叛，并不是对崇高的彻底否定和全面清算，而是对其所负载的理性主义内涵的否定，在这种否定中，使崇高的内涵发生了失落和暗渡，最后臻于回归。  
　　崇高在经历了从古典的文章的风格到近代的美学范畴，以及康德、席勒等赋予其深厚的道德伦理的内涵，在以叔本华、尼采等的哲学为背景的现代主义艺术中，彻底地失落了其伦理的内涵，而被一种生命力和存在的内容所替换，崇高直接面向生存和对人的现世存在的关注，崇高的超越不在那遥远的彼岸或是神圣的理性之中，而就在我们自身的生命，就在于我们自身的心灵。崇高至此就开始了它的当代转向。  
　　叔本华和尼采的非理性主义哲学在这种转换中起到了决定性的作用。（此处可出选择题）

　　让-弗朗索瓦·利奥塔德作为后现代主义理伦家，立足于后现代理论视野，对崇高问题进行了阐释。 利奥塔德的美学是从关于现代与后现代的分析开始的。利奥塔德认为，所谓现代性，就是“元叙事”或“解放”、“启蒙”的“宏大叙事”，他认为，科学不仅仅是陈述实用规律，它还要寻求真理，那么它就必须使自己的游戏规则合法化，于是它制造出关于自身地位的合法化话语——哲学。“当这种元话语明确地求助于诸如精神辩证法、意义阐释学、理性主体或劳动主体的解放、财富的增长等某个大叙事时，我们便用‘现代’一词指称这种依靠元话语使自身合法化的科学。”这种“元叙事”或“元话语”，利奥塔德说：“我说的元叙事或大叙事，确切地是指具有合法化功能的叙事”，在利奥塔德看来，这些元叙事之所以有合法化功能，是因为它们把自己的合法性“建立在有待实现的未来，也即有待实现的理念上面。

　　所谓的理念、理想显然是一些纯粹的假设和设想，因此这些大叙事只不过是一些设想，并不具有历史必然性和合法性的能力。所以，他指出，在当代社会和当代文化中，即在后工业社会和后现代文化中，宏大叙事不管以什么方式提出来，如思辨的叙事或解放的叙事，都已经失去了它的可信性。  
　　利奥塔德也颠覆了传统的崇高理论。这种现代感超越了对整体性的现代追求，而深入到不可表现之物的表现之中。利奥塔德认为这是一种根本性的崇高感，唯一标志现代性的情感模式。  
　　崇高在利奥塔德的美学中不只是一个普通的概念，而是一个核心范畴，具有基础作用。可以说，利奥塔德美学的基本特点就是他把他的美学体系建立在对崇高的论述之上。

　　**三、优美和崇高的比较**  
　　（一）互相对立又互相补充的两种人生境界。  
　　（二）形式上各有规定性：  
　　1）自然；  
　　2）社会；  
　　3）艺术。  
　　优美作为审美实践发展中的形态，主要展示了人的存在中的统一、平衡、和谐的状态；而崇高主要体现的是人生实践中，由于主体的巨大力量，更多地展示主体在实践中的冲突和对立状态，并且在这一对立冲突中，显示出的作为主体的人对自然、社会以及人自身的超越。   
　　优美和崇高则体现的是互相对立而又互相补充的两种人生境界。

　　优美和崇高在形式上的规定性。崇高和优美的事物在形式上有其量的规定性的方面。自然界的崇高首先以其数量上与力量上的巨大引起人们的惊讶和敬赞。它们经常以突破形式美，而这些又与优美的形式，如风和日丽、杨柳依依、莺歌燕舞，再如曲线、圆形、小巧、光滑等。  
　　在社会生活中，社会先进的发展趋势，本身具有新生事物旺盛的生命活力，这种活力中就包含着崇高的审美精神。推动社会前进的新生力量，与旧事物产生冲突，而最终战胜旧事物，从而在这种冲突中体现出了崇高的精神。  
　　在社会生活中的优美生活就是：人与人之间的和谐相处。  
　　艺术中的崇高大多取材和侧重于重大的社会冲突、高尚的道德品质等，其艺术形式也常常以粗犷坚定等特色为主。  
　　正式提出崇高这一范畴并加以系统探讨的是罗马时代的郎吉诺斯， 他写有书信体论文《论崇高》。他认为文学作品的崇高风格包括五个方面的内涵：庄严伟大的思想、慷慨激昂的感情、辞格的藻饰、高雅的措辞和尊严的结构。而从根本上说，崇高的风格来自伟大的心灵，所以他说“崇高是伟大心灵的回声。”这成为贯穿他的《论崇高》一文的一条红线。英国经验主义美学家从对自然的重视出发， 重视崇高感。英国文学家、文艺批评家、美学家艾迪生（1672-1719 ）在为《旁观者》杂志写的《论想象的快乐》一文中说，把想象的快乐分为三种：宏伟、新奇和美。这里的宏伟，即相当于崇高。  
　　明确使用“崇高”一词，并把它与优美并立起来，使两者成为美学上的两个基本范畴的是博克。他于1757年出版《论崇高与美的两种观念的起源之哲学的研究》一书，从生理学与心理学的角度出发，把对于优美与崇高的研究提到美学的高度进行深入的分析和研究。德国古典哲学家康德在1764 年写的《对美感和崇高感的观察》也用经验主义的观点和博克的观点来分析崇高。1790年，他发表划时代的美学著作《判断力批判》，书中在“审美判断力批判”部分，依然把审美对象分成了“美的分析”和“崇高的分析”两个部分。康德认为美与崇高都能引起人的快感。但它们引起的，既不是经验主义者所说的感官的快适，也不是理性主义者所说的道德上的善，而是某种特殊的事物，客观上没有明确的目的，却符合我们的主观目的，能引起普遍有效的快感。这种快感是先天的、人人相同的。当然，优美与崇高两者有着明显的不同。  
　　康德还把崇高分为数学的崇高和力学的崇高。数学的崇高主要指体积的大；力学上的崇高主要指威力。它们在人的内心唤起一种无限大的观念和主观的抵抗力量。这种理性的观念，才是崇高。它同一个人的道德情操和文化修养有关。  
　　黑格尔从他的绝对理念的辩证发展观出发， 把崇高看成是绝对精神运动和历史进程的阶段，认为崇高是表现在作为“艺术前的艺术”的古代象征型艺术中的。崇高的象征艺术本质，在于有限的感性形式容纳不了无限的理念内容，造成感性形象的变形和歪曲，从而在有限的形式中显示了理念的无限的力量，于是引起崇高感。由于崇高是理念压倒形式，理念否定了自己的形象，这与黑格尔所谓“美是理念的感性显现”的命题是矛盾的，所以他认为崇高不是理想的美，只能算是一种低级的美的特殊类型。  
　　后现代主义思想家利奥塔德提出崇高是对现代主义宏大叙事的解构，是表现“无法表现的东西”。  
　　中国古代与崇高相关的概念有“大”、“阳刚（之美）”、“风骨”等：  
　　《左传·襄公二十九年》记吴公子季札听《秦风》：“此之为夏声也， 能夏则大，大之至也，其周之旧乎？”  
　　《论语·泰伯》载孔子说：“大哉！尧之为君也，巍巍乎，唯天为大，唯尧则之。”  
　　《孟子·尽心下》：“充实之谓美，充实而有光辉之谓大。”  
　　刘勰《文心雕龙·风骨》篇所谓风骨是指文章具有刚健的骨体和骏爽的精神风貌，他讲风骨的形成需要：“缀虑裁篇，务盈守气，刚健既实，辉光乃新。”说明他所谓风骨是与西方的崇高范畴相通的。

# 审美形态论六：

**第四节　悲剧与喜剧**

　　**一、悲剧**  
　　悲剧不同于一般日常生活中的悲悯、悲哀，而是有价值的事物在社会历史的冲突、毁灭中，让人体会到斗争的勇气和理想追求的力量感，从而感受到美的内涵，引起情感的激荡和振奋，即“以悲为美”实现的审美愉快。  
　　（一）悲剧的内涵与特点：  
　　亚里士多德认为悲剧性的特殊效果在于引起人们的“怜悯和恐惧”，惟有“一个人遭遇不应遭遇的厄运”，才能达到这种效果。黑格尔认为悲剧特性根源于两种对立理想和势力各自凭借足以自我辩护的理由所展开的冲突，这种冲突以同归于尽的结局达到在“永恒正义”前的和解。恩格斯认为悲剧性冲突的实质是“历史必然的要求与这个要求实际上不可能实现”。

　　1）悲剧的内涵：  
　　悲剧美的内涵在于体现人的存在的实践主体暂时被否定，而最终被肯定的过程。具有正面价值的存在实践，在社会历史的必然性的冲突中受侵害、被毁灭，这个过程及其结果使人产生强烈的痛苦，但又被人的存在的勇气与理想力量，被更强烈的历史感与宇宙感所克服和超越，因而由痛感转化为快感，引起情感深层的激荡、振奋，这样就获得特殊形态的审美体验。  
　　悲剧作为审美形态在人类古代社会就已经存在，悲剧的出现是以作为戏剧的悲剧形式的兴盛为基础的。古代希腊社会就产生了埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯三大著名悲剧作家，在他们的作品中，几乎都渗透着“命运”观念的主题，因此古希腊的悲剧也称之为命运悲剧，也正是命运主题作为审美形态的悲剧确立了基本的内涵。  
　　在实践存在论美学看来，人存在于世界，面对自然、社会，面对无止境的未知世界，冲突、对立在所难免。  
　　悲剧的意义在于，它不仅表现了冲突与毁灭的存在之境，而且表现抗争、拚搏，这是悲剧成为一种审美形态的最根本的原因。没有抗争就没有悲剧，冲突、抗争与毁灭是构成悲剧内涵的三个核心因素。  
　　古希腊悲剧称之为命运悲剧。命运主题被作为审美形态的悲剧，确立了基本内涵。

　　在实践存在论美学看来，人存在于世界，面对自然、社会，面对无止境的未知世界，冲突、对立在所难免。因此，基于人的有限性的“命运观”自然就产生，人把与自己对立、冲突的不可知因素，全部归之于命运；而相应地，面对命运的摆弄，是盲目顺从，还是奋起抵抗，就构成了人的生存境遇；而对命运抗争的失败，也就形成了悲剧的体验。这种悲剧体验，凝聚为审美意识，上升为审美经验，最终形成审美形态。所以，悲剧产生于社会的矛盾与冲突，冲突双方分别代表着人生生存实践的对立的两极，但是，在这种命运冲突中，在这种存在的抗争中，人自认为是正义可真善美的一方，总是不可避免地走向失败、死亡、毁灭的结局，这里，人的“有限性”就构成了悲剧的全部意识。因此，悲剧的意义在于，它不仅表现了冲突与毁灭的存在之境，而且表现抗争、拚搏，这是悲剧成为一种审美形态的最根本的原因。没有抗争就没有悲剧，冲突、抗争与毁灭是构成悲剧内涵的三个核心因素。

　　古希腊学者亚里士多德对古希腊的悲剧艺术实践进行全面总结，在对优秀作品进行研究后提出了悲剧的本质：“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行为的摹仿；他的媒介是语言，具有各种悦耳之间，分别在剧的各部分使用；模仿方式是借人物的动作表达，而不是采用叙述法，借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到净化。”那么，亚氏在这里所强调的，是悲剧的描写比现实中更美好同时又是“与我们相似的”人物，也就是人生美好的一面，通过对他们的毁灭“引起怜悯与恐惧来使感情得到陶冶”，从而使人的感情得到净化。亚里士多德在他的论述中，明确的指出了悲剧审美的内涵，就在于引起人的怜悯与恐惧。  
　　悲剧审美形态在人的审美体验上表现为悲剧感，悲剧感是强烈的痛感中的快感，它的获得来自于悲剧对人生存在的价值和意义的揭示。在人的存在体验中，在存在价值的实现中，正是人的存在价值的伟大与崇高，给人们带来了强烈的审美愉快，使人能“以悲为美”、“化悲为美”。

　　2）悲剧的特点：  
　　①悲剧通过对人生存在的否定性体验，展现对人生存在价值的肯定。  
　　就悲剧审美形态的感性直观过程看，它呈现给审美主体的现实，往往是艰难困苦、曲折不幸，作为悲剧主体的存在者被压制、被摧残、被毁灭，从而与审美主体的理想价值相抵牾。但悲剧的主体存在者，从精神上表现出对客体存在的征服或超越，表现出对自身力量的信心与肯定，从而使审美主体通过理性的领悟达到超越，获得审美愉悦。  
　　②悲剧的审美冲突体现的是人与自然、社会及自身存在的冲突和超越。  
　　例如：中国的《窦娥冤》，西方的《普罗米修斯》，莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》面对的是社会的陋习，社会群体陋习的压力。再如巴尔扎克的小说《高老头》等，这些作品表现了人与社会的抗争，人与自身性格的冲突。  
　　③悲剧的情感体验是一种人生实践存在的深层体验。这种情感展现的是一种审美愉悦，是人在存在实践中对整个人类命运的思考和超越。  
　　悲剧不是个体的人在日常感情上的表现，它不是肤浅的悲悯和痛苦，而是在生存实践中对人的命运的大关怀和深层体验。

# 审美形态论七：

（二）悲剧理论的历史考察：  
　　在西方美学史上，　真正奠定了悲剧理论基础的乃是古希腊的亚里士多德。他认为，“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿”，这可以说是悲剧理论史上第一个较为完整的定义。  
　　①古希腊神话和悲剧，认为人生的痛苦和悲哀是由神支配的，是与生俱来的、先天的，因而是一种无可逃避的命运。古希腊悲剧主要是命运悲剧。（如《俄狄浦斯王》）亚里士多德典型了西方悲剧理论的基础。  
　　②文艺复兴时代由于人的觉醒与解放，人自身的性格成了描写的对象，人的性格缺点常常成为悲剧的主要原因。所以，这时的悲剧主要是性格悲剧。（如莎士比亚的《奥塞罗》）  
　　③黑格尔提出了“悲剧冲突”这一概念，又强调了悲剧冲突的必然性。黑格尔认为悲剧性的根源不在于个人的偶然原因，而在于两种正义的但又都具有片面性的精神力量、倾向、势力之间发生的必然的矛盾冲突，冲突的结果是不可避免的两败俱伤，取胜的只有全面性的“永恒的公理”。悲剧性通过对片面性的惩罚，使人产生快感。这种观点看到了悲剧性的客观必然性，但抹煞了悲剧性冲突中正义与非正义的本质区别，混淆了现实中两种对立力量之间和道德上善与恶之间斗争的性质。  
　　④马克思恩格斯的悲剧观：评拉萨尔的《弗朗茨·冯·济金根》

　　⑤尼采是继黑格尔之后对悲剧发生进行了深入探讨并产生了广泛影响的美学家。在他的《悲剧的诞生》一书中，他对叔本华的哲学思想作了进一步的发展，认为悲剧的诞生与古希腊人的两种精神有关，即日神精神和酒神精神。19世纪的叔本华，把悲剧从重大的社会矛盾推向普通人的日常生活。他认为人生就是悲剧，悲剧有三种：罪大恶极之人造成的悲剧、盲目的命运的捉弄造成的悲剧、普通人在日常生活中由于相互误会猜忌造成的悲剧。其中第三种悲剧无所不在，无处可逃，最为可怕。受叔本华影响很大的尼采对悲剧做了深入的探讨，认为悲剧日神精神与酒神精神的结合。日神阿波罗代表梦境状态，代表着造型艺术的静态；酒神代表迷醉状态，代表着音乐艺术的振奋。两种艺术形成了鲜明的对比， 在艺术发展过程中相互影响、彼此交融，最终产生了古代希腊悲剧。

　　⑥西方存在主义之父丹麦哲学家克尔凯戈尔（1813-1855）的存在主义悲剧理论。他提出的悲剧的“罪孽说”。首先，他认为，真正的悲剧需要一个“罪孽”的要素，悲剧的情节和主旨也就围绕对罪孽的理解而展开和推进。其次，他提出了悲剧情绪的“焦虑说”。他指出，焦虑的首要特征是表现为它是一种否定性精神， 它展示的自由的可能性。个体在追索中感到焦虑和无所适从，焦虑总是面对未来的处境，面对的是虚无。这种焦虑处境就是悲剧情绪的源泉，焦虑和悲痛融合在一起，成为真正的悲剧体验。总之，克尔凯尔的悲剧理论强调了个体的体验性特征，他从人的内心的痛苦、悲痛、焦虑等来探讨悲剧的本源。此外，他从主体性和个体的自由选择的角度肯定了悲剧的超越性，认为真正的悲剧精神在于人的生命的内在精神和完整的生存奋斗的图景。  
　　（三）悲剧的审美效果：  
　　1）悲剧的效果是要使人由悲剧本身所引起的悲悯与畏惧心情进而产生快感。  
　　2）由痛感到快感，构成了悲剧的悖论。对这一问题的解释，可与人的生理规律贯通起来看。人在生理上有痛则不通、通则不痛的体验。痛感得到释放或疏通，便会转成快感。同样，在心理上，人心中有郁结，感到痛苦和压抑。但一旦得到疏通，就会产生快感。当人们观照悲剧主人公的悲惨遭遇时，心情很沉痛。但一旦把这种沉痛的感情升华到更深层的领悟阶段，就会感受到其精神的无穷威力，感受到永恒的不朽，感受到正义的力量，产生彻悟人生的愉悦。  
　　3）悲剧的突出意义在于说明有限的人生所具有的无限的意义。它强调的是人生的价值，强调的是个人在人类生活中的价值。悲剧的效果是积极的，是让人正视世界的现状、生存的意义，是让人领悟人类面临的历史性矛盾，在悲壮之中对人生大彻大悟，最终对人的心灵起到净化作用。

　　**二、喜剧**  
　　（一）喜剧的内涵与特点：  
　　亚里士多德认为，“喜剧是对于比较坏的人的模仿，然而‘坏’不是指一切恶而言，而是指丑而言，其中一种是滑稽。滑稽的事播映某种错误或丑陋，不致引起痛苦与伤害。”  
　　康德认为喜剧的心理特征是笑，“笑是一种从紧张的期待突然转化为虚无的感情。”  
　　黑格尔则认为，喜剧是绝对的真理与个别现实事例的冲突，主人公追求的是无价值和虚妄的东西，因而显得可笑。  
　　马克思用“喜剧”来指一种社会历史阶段。世界历史形态的最后一个阶段就是喜剧。马克思说，喜剧使“人类能够愉快地和自己的过去诀别。”  
　　喜剧一般是以形式与内容的悖离为主要特点的，现实中的喜剧蒙有某种假象，不易看出其喜剧的本质。艺术可以运用艺术手段如夸张、变形等揭示假象后的真实，突出喜剧性。只有当本质与外在现象、内容与形式的自相矛盾、倒错背理被揭开时，喜剧才真正形成。  
　　喜剧的特点：  
　　1）喜剧中包含着深刻的社会现实内容，但这种对现实生活内容的反映是以与现实错乱的形式表达出来的。喜剧有两种形式，一是讽刺，一是幽默。讽刺是对丑的事物的揭露和嘲笑；幽默则是一种轻度的讽刺，它常常是对人自身的缺点进行善意的讽刺，包含着对人类弱点的宽容和对人的善良本性的肯定。  
　　2）喜剧具有不和谐、悖谬的形式特征。喜剧一般以内容与形式的不和谐，现实与表象的悖谬，使人的期望与现实产生强烈的反差，从而造成可笑的效果。  
　　3）喜剧的情感形式表现以笑为主的特征。

审美形态论八：

（二）喜剧理论的历史考察：  
　　在西方美学理论中，最早对戏剧进行探讨的是柏拉图。柏拉图认为悲剧和喜剧都是痛感与快感的混合。  
　　亚理士多德说：“喜剧是对于比较坏的人的摹仿。  
　　康德在《判断力批判》中说：“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。”  
　　黑格尔认为，滑稽是感性形象压倒了理念，喜剧是用颠倒过来的艺术造型方式来补充悲剧的欠缺，突出主体性在乖讹荒谬中自由泛滥以达到解决。喜剧的过程来自于人物自身性格与行动，目的与动作内在矛盾。喜剧人物所追求的目的是一个脱离实际的目标，他从根本上是实现不了的，只是在喜剧过程中不断地制造矛盾，不断地暴露自己的缺陷与可笑之处，最终使主体的意志和行动都落空而化为无意义。黑格尔认为喜剧主人公是一些自命不凡却又性格低下的人。黑格尔认为悲剧是内容大于形式压倒形式，喜剧是形式大于内容压倒内容。  
　　马克思说喜剧是“人类能够愉快地和自己的过去诀别。”  
　　苏珊·朗格把喜剧解释为人的存在的感受形式。巴赫金的“狂欢化”思想。他认为存在两种生活，一种是日常生活，一种是狂欢式生活。集中体现在狂欢节上。两种生活表现在两种不同的对世界的感受，前者是严肃的官方态度，后者是显示非官方、非教会、非国家的看待社会的态度，他们建立另一种生活，狂欢摆脱了生活的束缚，建构了另一种生活模式，也就是一种自由解放审美体验。

　　**三、作为人生存在的悲剧和喜剧**  
　　作为审美形态的悲剧喜剧，既可以存在于戏剧中，也可以存在于小说，诗歌、电影中，同时更多存在于社会生活之中。  
　　（一）马克思主义历史唯物主义的悲剧、喜剧观：  
　　恩格斯在评论拉萨尔的历史剧《济金根》时讲到，悲剧产生于“历史的必然要求和这个要求的实际上不可能实现”之间的矛盾。  
　　马克思讲：“黑格尔在某个地方说过，一切伟大的世界历史事变和人物，可以说都出现两次。他忘记补充一点：第一次是作为悲剧出现，第二次是作为笑剧出现。”   
　　（二）悲剧、喜剧的多样性：  
　　悲剧即可以是命运悲剧、英雄悲剧，性格悲剧，也可以是日常生活悲剧。  
　　喜剧亦然，既包括历史喜剧，也含有现实喜剧；既有代表一个没落时代而出现的丑角，也有日常生活中的滑稽人物。  
　　（三）悲剧、喜剧的人生实践性与社会性：  
　　一个登山运动员的牺牲可能是悲剧，而游山玩水者的意外却只能是一个悲惨事件。

**第五节　丑和荒诞**

　　丑与荒诞代表了社会人生的负面价值，是对于美好事物的否定性因素，是与美相比较、相对立而存在的生活样态，是人的本质力量的异化、创伤和扭曲。它们的共同特征是表里不一，内外不符，荒唐矛盾。如果说丑是一种不和谐的话，那么，荒诞就是一种虚假的和谐；如果说丑是一种否定性的价值的话，荒诞就是肯定价值与否定价值的混同、错位和失落。丑与荒诞的内涵都具有一定的历史性，是特定历史条件下的产物。作为审美形态的丑和荒诞与自然形态、道德意义的丑和荒诞有着本质的区别。

　　**一、丑：**  
　　（一）丑的内涵和特点：  
　　1）内涵：  
　　丑的事物，往往是违背自身发展规律的，有碍于人生的。其外在的组合形式往往是零乱的、不能怡人的。这三者的结合构成了丑的基本要素。  
　　作为审美形态，丑揭示的是现实生活中非人性的一面，体现的是一种负面的生存实践。在这种否定性的审美呈现中，肯定了正面的生存价值和审美意义。  
　　2）作为审美形态的丑的特点：  
　　①由丑陋引起的情绪仍然是一种审美情感；  
　　②作为丑的审美形态，表现为反常、混乱、给人以恶性的刺激等形式。  
　　2）丑的美学价值：  
　　①作为美的对立面，以丑衬美，与美相互依存、相互斗争、相互转化。  
　　②发人深省、启迪人生。使人在不和谐的形式中，体悟到美的存在，感受到人生的意义和价值。刺激世界的发展与改造。  
　　③审丑历来是人们审美活动的一个重要方面。  
　　④艺术可以化丑为美

# 审美形态论九：

　（二）“丑”的形成：  
　　 原始时代丑是以怪诞凶恶的面貌出现，但这种怪诞凶恶在当时被认为是美，或者美丑不分，美丑混杂。古希腊时期，对丑的认知从形式关系入手。亚里士多德就特别欣赏“体积与安排”的美，认为美的主要形式是秩序、匀称和明确性。赫拉克利特说：“最美的猴子比起人来还是丑。”德谟克利特也说：“身体的美若不与聪明才智相结合，是某种动物性的东西。”  
　　古希腊时期审美实践活动中体现出来的自由律主要表现在审美标准所包含的人本主义精神，即美与丑的区分不仅是由于对象的物性不同所致，而且是人参与其中的结果。所以，在智者运动中，普罗泰戈拉提出了“人是万物的尺度”的著名命题。  
　　美学思想的主流是研究美，而不是研究丑。可以说，直到19世纪，西方美学的主流都是高唱美的赞歌，美就是美，丑就是丑，美丑分明。  
　　一是丑在整个审美活动之中不占据主要的地位；二是在整个希腊的语境中，形而上意义的美与审美意义上的美还是有所区别的。所以，在希腊人创造艺术丑的过程中，虽然主要的标准是审美标准，而不是脱离审美而独立的审丑的标准；但在审美的标准之中，丑不仅是与美相比较而存在的，而且，也和道德伦理行为有关的恶做了一定的区分。

　　（三）“丑”的理论的历史考察：  
　　在审美活动中，丑之所以成为一个具有审美价值的对象，或者归因于审美创造化丑为美的结果，或者归因于审美评价主体性。也就是说丑的价值并不在其自身，而在于它衬托了美，在一定程度下可以转化为美，或者可以使人透过丑的现象看到或联想到美。  
　　1）亚里士多德论“丑”，布瓦洛论诗人“将最惨的对象变成有趣的东西”。  
　　亚里士多德讲到“惟妙惟肖的图像看上去能引起我们的快感，如尸首或最可鄙的动物形象”。  
　　布瓦洛也在其《诗的艺术》中认为诗人凭借其生花妙笔“能将最惨的对象变成有趣的东西”   
　　2）博克论丑与崇高的关系。  
　　博克“承认丑（虽然它正好是美的对立面）与崇高是部分一致的。”  
　　罗丹有一段很有名的议论：“自然中认为丑的，往往要比那认为美的更赤露出它的‘性格’，因为内在真实在愁苦的病容上，在皱蹙秽恶的瘦脸上，在各种畸形与残缺上，比在各种正常健全的相貌上更加明显地呈现出来。既然只有性格的力量才能靠成艺术的美，所以常有这样的事，在自然中越是丑的，在艺术中越是美。”  
　　在西方古典美学产生和发展的过程中，美学的主流显然是研究审美，而绝非审丑。  
　　3）雨果《〈克伦维尔〉序》表达了美丑并赏的审美观。  
　　基于这样的观念，他在《巴黎圣母院》中描写出了一系列表现其美丑辩证思想的艺术形象，如神甫浮罗诺、敲钟人卡西莫多和卫队长巴比等

　　4）1853年德国美学家罗森克兰兹出版《丑的美学》。  
　　罗森克兰兹的《丑的美学》不仅是第一部专门研究丑的美学专著，而且也标志着丑从此真正成为一种特殊的审美形态，它是对于现代丑学的开启。  
　　他对丑的研究的贡献：  
　　①把丑明确地与美对立并并列起来。  
　　②丑不仅仅是为提高美的衬托物而被接纳到艺术中来。  
　　③艺术创作虽不可美化丑，但在表现丑时，又必须使之服从美的一般法则。这种理想化并不是掩盖丑，而是突出其特征和本质。（例：毕加索的《格尔尼卡》【图19】）  
　　④艺术表现丑的时候，有可能削弱、消除丑的令人不快之感。举例《拉奥孔》。

　　**二、荒诞**  
　　（一）荒诞的内涵与特点：  
　　1）内涵：荒诞是对人生的无意义的虚无性的审美感悟。  
　　荒诞的本义是不合情理与不和谐，它的形式是怪诞、变形，它的内容是荒谬不真。从形式上看，荒诞与喜剧相似，但荒诞的形式是与内容相符的，并不像喜剧那样揭示的是形式与内容的相悖或形式所造成的假象，所以荒诞不可能让人发笑。从内容上看，荒诞更接近于悲，因为荒诞展现的是与人敌对的东西，是人与自然、社会的最深的矛盾。但荒诞的对象不是具体的，无法像悲剧和崇高那样去抗争与拼搏，更不会有对抗与超越。举例《秃头歌女》《玩偶之家》。  
　　荒诞正是起源于人对生命与生存意义的怀疑与追问。

　　2）特点：  
　　①荒诞是一种对人生存在的无意义状态的体悟。  
　　荒诞表现的是人生存在的荒谬性和无意义，人对存在感到恐怖和无所适从。正如卡夫卡所说：“我总是力图传达一些不可传达的东西，解释一些不可解释的事情，叙述一些藏在我骨子里的东西和仅仅在这些骨子里所经历的一切。是的，也许其实这并不是别的什么，就是那如此频繁地谈及的、但已蔓延到一切方面的恐惧，对最大事物也是对最小事物的恐惧，由于说出一句话而令人痉挛的恐惧。”这种荒诞就是荒谬可笑，但又无能为力的存在状态。   
　　②荒诞的审美意象的象征性。  
　　③荒诞具有怪诞的表现形式。

# 审美形态论十：

（二）荒诞理论的历史考察：  
　　古希腊时期，柏拉图因为强调灵魂与肉体的分离，于是把人分为九等，其中最完美的人是放弃世俗欲望，追求道德净化的爱智慧者、爱美者或者诗神与爱神的顶礼者，因此，当他看到在《荷马史诗》中天神与普通人一样具有各种各样的性格缺陷，也分嫉妒、贪婪和报复时，便感到荒诞，尽管他被《荷马史诗》所深深打动，但他仍然认为诗人是一些不配进入理想国的人。基督教兴起以后，在中世纪西方社会，荒诞的基本内容是宗教中不恰当的禁欲主义对于人性的扭曲和异化。《十日谈》收集了大量描绘僧侣纵欲放荡的作品，提示的就是这种类型的荒诞。  
　　文艺复兴之后，随着人文主义的全面发展和资产阶级登上历史舞台，一切以人为中心，以人的需要和满足为衡量一切的价值尺度，宗教在理性面前逐渐退到幕后，科学技术的进步和社会契约的形成在最大限度上显示了理性的强大生命力。然而，当人与神的关系淡化的同时，人与人、人与物的关系却远远没有如同人们幻想和预设的那样理想与和谐。资本主义生产关系的确立，决定了人与人的关系成为了雇佣与被雇佣、盘剥与被盘剥的关系；拜金主义的流行前所未有地腐蚀着人们的灵魂，工作变成了谋生手段，劳动异化的程度越来越高，所有的一切都说明仅仅依靠理性的确认并不能解决一切实际问题。近代意义上的荒诞于是应运而生。科学的发达把人们代入了大工业时代，与此同时，人类对于机器的依赖、机器对于人的束缚与日俱增，本质与现象分裂、动机与结果背离导致人们的荒诞感普遍化。尼采和克尔凯郭尔的哲学就是理性怀疑论的代表。

　　1）严格意义上的荒诞是一个现代意义的哲学和美学范畴。是一种在一定程度上反映西方现代社会实质的客观存在状态。20世纪人类在科学技术领域取得重大成就、物质生活极大丰富的同时，所面临的种种危机不仅没有因此而递减，反而在许多领域里动摇着人类理性的基础，动摇着人类对于未来的根本的信念。  
　　二次世界大战、德国出现的种族清洗、核冬天的到来、人口爆炸、环境污染等等，固然给人们的生活以及心灵留下难以泯灭的阴影，让人们感受到社会历史荒诞的一面；人与人之间不能沟通，物质对人性、人格的扼杀和扭曲使人对于现实充满了恐惧，而最严重的是人的存在本身具有了根本的荒诞性，不仅世界不合理，而且存在本身也变为无理由了，在一定程度上，人变成为“非人”，丧失了自我。  
　　荒诞的实质表现为本质与现象的分裂、动机与结果的背离，其最具有代表性的特征就是非理性和异化。

　　2）人变为“非人”的真实含义包括三个方面：  
　　①人不再是全面体现人的本质的人，即人失去了自身的类的特性。  
　　这种类的特性马克思在《1844年经济学-哲学手稿》中把它归纳为两个方面：  
　　A.自觉，指人具有自我意识，这种自我意识在人的生命活动中表现为“目的”和“反思”两种基本形态；  
　　B.自由，既指人的生命活动具有超越本能需要的间接性，又指人的生命活动能够按照任何物种的尺度和需要来生产。  
　　②人失去了在西方世界中所继承下来的本质，失去了终极关怀的基础。  
　　西方哲学从古希腊开始到近代社会为止，始终贯穿着本质先于存在的思想。古希腊时，人的本质来自永恒的理念，中世纪时人的本质来自于对上帝的皈依，文艺复兴之后，人的本质是人可以思想，是人所具有的内在的理性，近代社会人的本质是人的情感与直觉。随着帝国主义时代的到来，人的价值体系显示出了从未有过的混乱。西方的哲学家开始认识到不是本质先于存在，而是存在先于本质。首先是存在，然后在存在之中人才获得自己的本质。在新的时代中，人再也没有什么可以依赖，人类成了世界当中孤独的浪子，虽然自由，然则荒诞。在这样的境遇之中，荒诞与自由的核心是人类对于失去终极关怀的恐怖。因为，失去终极关怀，就意味着人失去了自己的本质  
　　③人的自由与荒诞结为一体。  
　　西方在工业社会中建构起来的所谓自由是一种观念形态的自由，而并非现实的人生的自由。在现实的资本主义之中，由于“物”占据了绝对统治的地位，而且，自动化的生产方式把人牢牢地捆在了机械上，从而造成社会对于个人价值的绝对忽略以及人与人关系的冷漠，这样，自由成为“虚无”的表征，也就成了荒诞的居所。荒诞，作为一种具有现代性的哲学、美学范畴，正是在这一社会文化背景下形成并得到强化的。

# 审美形态论十一：

**三、丑与荒诞作为特殊的审美形态**  
　　（一）丑成为特殊审美形态的原因：  
　　1）广义的“美”理应包括作为审美形态的丑：  
　　①审美活动本身必然包含对于美的发现、欣赏、创造与对于丑的揭露、鞭挞和摈弃两个侧面。  
　　②美存在于过程中，美是在审美实践中不断形成和发展的。也就是说美丑都不是固定不变的，不能脱离具体的审美实践谈美丑。所以，作为审美形态的美与丑必然相伴相随，不可截然分开。  
　　2）丑上升为审美形态的原因：  
　　①美不是纯而又纯的东西，丑必然与美一起进入到审美实践之中.  
　　②人生境界也包含丑的因素，对丑的揭露、批判也是体现美的人生境界的另一面。  
　　人生境界也分层次，也有高低，有道德、天地境界，也有自然、功利境界，其中也包含丑的因素，在特定意义上，丑也可以显现为一种人生境界。  
　　③劳动产生美，但异化劳动产生丑，它作为人类异化劳动的感性存在和结果，也应得到表现。  
　　④近代西方兴起的哲学、美学新思潮颠覆了传统审美观，使丑冠冕堂皇地进入审美领域。  
　　⑤近代艺术对丑的大量描绘与创造，为丑成为特殊的审美形态奠定了现实基础。

　　3）丑与其他审美形态的联系：  
　　①真善美与假恶丑的关系。  
　　在一定意义上讲，没有假恶丑就没有真善美，反之亦然。  
　　②丑与崇高及优美的关系。  
　　在西方美学史上，博克在把崇高作为一个美学范畴引入美学时，已经注意到了丑与崇高的关系。崇高以痛感为基础，而能够引起人痛感的现实就往往也是令人不快的，从心理效应上讲与丑的心理效应非常相似，丑也是一些给人痛苦与不快的东西。博克的这种观点被康德接受下来，康德也是以痛感为基础去理解崇高的，他认为崇高感由人的恐惧所产生，而对象之所以能够引起人的恐惧感，是因为它具有“无形式”和“粗野”的特点。  
　　从博克到黑格尔，在论述崇高的特征时，主要的参照系就是优美，也就是通过比较和研究崇高与优美的差异，来论证崇高与丑的相似之处。其内容主要涉及到三个方面：审美形式、审美心理效应以及观念与形式的关系。从形式上看，崇高与丑都具有不和谐、不完整、扭曲变形的特点；从审美效应上看，崇高和丑都在一定程度上引起人们的痛感；从观念与形式的关系上看，崇高和丑都具有非理性的因素，体现为观念大于形式的特征。因而，崇高与丑都是与优美处于对立的位置。

　　从人生实践的角度看，优美更富于理想性，是自由而和谐的审美形态，而崇高则是在强烈的冲突之中形成的富有力度的审美形态，本身具有很大程度的不自由性，也就必然包含了一定的丑的因素。当然，丑不等于崇高，这倒不仅是车尔尼雪夫斯基所说的可怕与不可怕的区别，而是因为崇高所包含的人类对于理想境界的追求以及强有力的主体意志恰恰是丑所不具备的。即使丑具有了可怕的特征，也只会变成一种恶，而不会成为崇高。可以说丑是崇高得以形成的必要条件，但却不是崇高形成的充分条件。事实上，在美与丑的区别之中，优美得以突现，在丑与美的矛盾冲突之中，崇高得以形成。  
　　4）丑在近一百多年间成为独立审美形态的原因：  
　　①近代人生实践的现实根基  
　　西方的人生实践明显体现出扭曲和异化的特征，丑被人们看成是代表人类本质的东西，审丑成为清醒的表现，而审美传统反倒被认为是一种麻木或欺骗。  
　　在这一百多年之间，正如马克思在《共产党宣言》中所说：“一切固定的古老的关系以及与之相适应的素被尊崇的观念和见解都被消除了，一切新形成的关系等不及固定下来就陈旧了。一切固定的东西都烟消云散了，一切神圣的东西都被亵渎了。”

　　②西方美学的巨大变化  
　　整个西方现代尤其是20世纪哲学、美学中弥漫着的乃是一种反黑格尔倾向，即对于理性的思辨哲学、美学大厦的瓦解和否定。现代西方人文主义美学主要的特征是反理性，西方现代科学主义美学主要的特征是反思辨。反理性的核心内容是对于人的改造，即把黑格尔之前的理性的社会的人改造为非理性的生物学意义上的个人，把人的本质等同于“自我”的生命或者其他一切非理性的心理功能，如叔本华、尼采的唯意志论、克罗齐的直觉论、柏格森的生命哲学和弗洛伊德的泛性欲论以及萨特、海德格尔的存在主义哲学和美学。西方现代科学主义哲学、美学主要以主观经验主义和逻辑实证主义为思想基础，实质上否定的是西方哲学的形而上学传统，沿着自然主义、实用主义和分析哲学等方向前进，以否定前黑格尔时代的先验论和统一性。实际上是在哲学、美学中抽去了传统的所谓美的永恒性的内核，从而拉开了诗意世界与现实世界的距离，并使现实世界的狰狞面目在哲学和美学的层面上凸现出来。

　　③近代西方艺术的重大转变：  
　　例如：戈雅《战争灾难》【图20】；  
　　【图20】戈雅《战争灾难》（组图1）



　　【图20】戈雅《战争灾难》（组图2）



　　【图20】戈雅《战争灾难》（组图3）



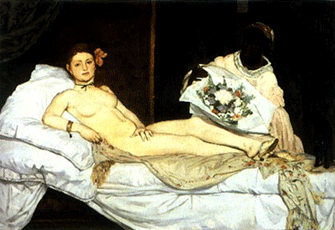
　　德拉克托瓦《萨达那帕拉之死》【图21】



　　梵高《包扎耳朵的自画像》【图22】；



　　马奈《奥林匹亚》【图23】



　　莫奈《日出印象》【图24】



# 审美形态论十二：

　（二）荒诞成为特殊审美形态的原因：  
　　荒诞艺术原先主要指西方现代派艺术中的一个戏剧流派，即荒诞派戏剧，它兴起于上世纪50年代末60年代初。1953年，贝克特《等待戈多》上演成功，使荒诞戏剧红极一时。最初这一流派还被称之谓先锋派戏剧，到了1961年英国马丁·埃斯林的名著《荒诞派戏剧》一书问世，荒诞派戏剧的名称才被固定下来，流传开来。我们这里所说的荒诞，虽然与荒诞派戏剧以及存在主义哲学有关，但它已远远超出戏剧的范畴，也不仅是一种哲学思想，而是上升为一个普遍的深刻的重要审美形态。这一点就像悲剧、喜剧由戏剧现象上升为审美形态一样。  
　　1）再创和重现荒诞是以一种特殊的实践方式显示其特殊的存在价值。从某种意义上说，这种创造与重现不仅是一种批判的武器，更是一种武器的批判。而到了当代西方，存在的一般表现是荒诞，人类审美实践不应该对这种荒诞给予认同，而是应该反抗荒诞的人生现状。重现和再创荒诞就是一种有效的反抗。

　　2）重现和再创荒诞以消解世界秩序的方式达到了对个体加以确认的目的。  
　　3）重现和再创荒诞表面上看是反理性和反传统的，实际上仍是西方理性主义结出的果实。例如萨特作品《苍蝇》中的奥利斯特不愿受任何本质、理念、规则和习俗的限制，从主体出发，自由地创造自己，并担负起由自由选择所造成的一切后果。加缪的《局外人》表现了现代人的荒谬感受。《恶心》的主角洛根丁的“恶心”不仅是一种生理现象，而且富有哲学意味，是对自己存在的厌恶感的发作。荒诞艺术创作包含着一种倾向，即重视作品的思想意义与内涵，反对形式主义、表现主义、纯粹艺术和纯粹的审美态度以及享受态度。重现和再造的荒诞中，个人所处的基本生存状态是畏惧、焦虑、苦闷和孤寂，所有这些都可以归入海德格尔所说“烦”，（cura）。荒诞作为人的特殊的审美实践，实际上就是在否定之中建构其审美价值的，也正是通过否定荒诞才作为特殊的审美形态得以确立。

# 审美经验论一：

**第一节　审美经验的性质和特征**

　　**一、审美经验理论的历史回顾**  
　　（一）古希腊：  
　　古希腊哲学的核心是本体论问题，与之相应，古希腊美学的核心也是美的本质问题。   
　　a）柏拉图的“迷狂说”、“回忆说”。  
　　柏拉图就曾经用“迷狂说”来描述和解释审美活动达到高峰时的经验状态。柏拉图认为，某些迷狂状态乃是“上苍的恩赐”，也就是神灵赐福的现象。这类现象可以分为四种类型：预言的、宗教的、诗神凭附的和哲学的，其中第三种迷狂是指“缪斯凭附于一颗温柔、贞洁的灵魂，激励它上升到眉飞色舞的境界，尤其流露在各种抒情诗中，赞颂无数古代的丰功佳绩，为后世垂训。”不难看出，柏拉图在此所描述的其实就是艺术创作中的灵感现象。

　　他的“回忆说”则显然涉及到了审美经验的一般规律。他这样描述灵魂面对美时的感受和状态：“他凝神着美丽的形象，心里产生一种虔诚感，敬美如敬神，……其次，寒颤过去以后，他会奇怪地发高烧，浑身冒汗。因为美发射出来的东西穿过他的眼睛在他体内产生热量，他的灵魂的羽翼也因此而得到养育。受热以后，久经闭塞的羽翼又开始生长。羽管胀大起来，从根部向外长，最后布满灵魂的胸脯，灵魂过去本来就是遍体长着羽毛的。在这个过程中，灵魂周身沸腾跳动，正如婴儿出齿时牙根感到又痒又疼，灵魂初生羽翼时也是这样。”表面上看来，这段文字充满了臆想的成分，似乎谈不上科学的审美经验理论，但实际上它深刻地揭示了审美经验的诸多特征：首先，它表明主体在审美经验中必然处于身心亢奋的状态，并且强调审美经验能够使人的灵魂从肉体的束缚中摆脱出来，得到复苏和拯救，这显然已经触及到了审美经验的非功利性和超越性特征。这实际上类似于美国现代心理学家马斯洛所说的“高峰体验”。

　　b）亚里士多德的悲剧“净化说”。  
　　在柏拉图之后，亚里士多德又对悲剧问题进行了深刻的分析，认为悲剧的作用在于能够唤起人们的怜悯和恐惧之情，并且通过这些情感的宣泄而得到心灵的净化和快感。这种学说尽管谈论的仅仅是悲剧现象，但却深刻地揭示了审美心理的内在规律，因而其影响一直达于现代。  
　　（二）欧洲中世纪美学：圣·奥古斯丁的“爱天主”说。  
　　中世纪美学在根本上乃是神学的一个组成部分，因而其对审美经验的看法也明显打着神学的烙印。奥古斯丁认为，审美经验的真正内涵便是对于上帝的爱“我爱我的天主，就是爱这一切”。我们可以简化成“爱天主”说。从“爱天主”说中来看，奥古斯丁所说的对上帝的爱其实是宗教信仰而不是审美经验，因此它与感官知觉无关，是一种纯粹的心灵活动。不过从另一个方面来看，他其实揭示出了审美经验的超验性维度，在对许多艺术作品如宗教艺术等的欣赏活动中，这一维度都是必不可少的。

　　（三）英国经验主义美学：   
　　1）第一阶段：18世纪中叶前，代表人物—夏夫兹博里、荷加兹、哈奇生等。  
　　夏夫兹博里认为，人天生就具有审辨善恶和美丑的能力，他把这种能力称为“内在的感官”或“内在的眼睛”，也就是人们常说的“第六感觉”。他们还从经验的角度对于审美特征进行了仔细的归纳，比如荷加兹提出，美的对象一般总是体积较小，造型流畅，因为只有这样才体现出它是按自身的规律发展而不受外力的强制，才能给人以审美的愉悦。他还通过比较认为，蛇形线是最美的线条。  
　　2）第二阶段：18世纪中叶后，代表人物休谟。  
　　休谟的主要特点在于明确地把审美经验归结为情感活动，从而把审美与认识活动区别开来了。

　　（四）德国古典美学：康德的审美经验“游戏说”。  
　　康德认为，审美经验能够把理性认识和感性认识统一起来，因而克服了各自的片面性。那么，审美经验怎样才能做到这一点呢？他以为这是通过两种认识能力之间的游戏来完成的：审美经验“无非是在想象力和知性的自由游戏中的内心状态。”  
　　（五）现代西方美学：  
　　现代西方美学是作为对近代美学的反叛而出现的。现代美学把反对形而上学思维方式作为自己的核心使命，因而在很大程度上把美的本质问题悬置甚至消解掉了，这反而使审美经验问题变得更加显豁和重要了。

　　1）科学主义：  
　　自然主义美学的代表人物乔治·桑塔亚那在哲学上持主观经验主义立场，认为唯一可靠的是经验，因而在美学上提出了“美是客观化了的快感”的主张。新自然主义代表托马斯·门罗就明确表示要“拒绝超经验的价值和原因”，主张以现代的心理学为基础，科学地描述和解释艺术现象和所有与审美有关的东西。实用主义的代表人物杜威则把桑塔亚那的自然主义美学彻底实证化、实用化，认为艺术是自然经验的延续与完善化，审美经验就来自于日常经验，美的形式唯有凭借经验才能理解并得到享受。“艺术即经验”的命题，在此意义上提出来的。

　　2）人本主义：  
　　①直观主义：把审美经验归结为非理性的直观或直觉活动，代表人物有叔本华、尼采、柏格森、克罗齐等。  
　　②解释学：最初只是一门解释《圣经》的学问，在文艺复兴和宗教改革时期，逐渐发展为一种文献学的方法论，从《圣经》解释扩展到了对一切历史文献的研究。  
　　在近代，施莱尔马赫，他把解释学发展成了一种研究一切对话中理解得以可能的条件的科学，使解释学成了一切文本解释的基础。  
　　在此基础上，狄尔泰又把解释学与自己的生命哲学结合起来，从而使其发展成了人文科学的普遍方法论。狄尔泰认为，所谓理解就是“指通过呈现于感觉中的表现认识其心理生命的过程”，也就是要通过各种生命的表现形式来理解生命本身。要想从他人的生命表现来追溯到他人的生命体验，就必须使自己通过移情和模仿活动来进入他人的内心。

　　海德格尔的存在论，对狄尔泰的解释学理论进行了彻底的改造，从而导致了所谓解释学的“本体论转折”。他一开始就不是把理解和领悟归属于认识论活动，而是将其视为一种“本体论的事件”，因为在他看来，此在对于存在的意义具有一种本源性的理解和领悟，这种领悟尚且没有经过意识的反思和专题化，因而不是认识活动，而是一个存在论上的“事件”。他认识理解活动既然不同于认识活动，自然就不需要把自然科学那种客观性和普遍性要求作为判定理解活动的真理性标准。相反，自然科学等认识活动恰恰奠基于这种生存论存在论上的理解活动，只不过是把此在所领悟到的存在的意义加以专题化的分解而已。由此可见，他对狄尔泰思想的改造并不仅仅是推进了解释学理论的发展，而是从根本上超越了整个近代的认识论哲学。

# 美经验论二：

**二、审美经验的基本性质**  
　　1）审美经验与传统“美感”概念的差异：  
　　美感理论建立在形而上学的二元论思维方式的基础之上，因而造成了许多难以解决的问题。  
　　差异：首先，美感不仅仅是指主体对于对象的主观感受，而审美经验则是指人在审美活动中与对象所形成的审美关系，因而如果把两者等同起来，就是对审美经验做了片面化的理解；其次，美感是指主体在瞬间的感受和体验，审美经验则是指审美对象被构成并得到感受和评价的动态过程；第三，美感是指主体对于某种现成对象所做出的反应，因而美感理论实际上假定美或审美对象在审美活动开始之前就已经存在了。而我们看来，这显然是把审美对象与实在对象混为一谈了，事实上审美对象是在具体的审美活动过程中才被建构起来的。

　　2）审美经验的概念：   
　　审美经验不仅仅是在欣赏艺术作品时发生，它在艺术、社会和自然三大大领域都可能发生。社会领域的审美经验由于和道德活动有着密切的联系,其实践本质尤为突出。如中国古代对于自然美的欣赏和表现中，源远流长的“比德”传统和以“畅神”为基础的审美经验论都是如此。  
　　“比德”是指人们在艺术创作中总是习惯于把自然物的某些特征人格化，使之比附于人类的某种道德情操。孔子无疑是这种审美观的典型代表，他曾有过“知者乐水，仁者乐山”的说法。此外，《荀子·法行》中还记载了孔子“以玉比德”的说法：“夫玉者，君子比德焉。温润而泽，仁也；栗而理，知也；坚刚而不屈，义也。”这种观点在中国古代审美活动中产生了非常重大的影响，以至于成为中国人审美经验的显著特点。屈原常以香草喻君子，以萧艾喻小人等等。此外，在中国古代的绘画艺术中，也常常以梅兰竹菊等花草来表现人们坚贞高洁的精神品格。

　　魏晋南北朝时期出现的“畅神说”，它强调的是，自然景观的审美价值在于可以使欣赏者的情感得到抒发和满足，使人的精神为之变得舒畅和愉悦。其核心是要求艺术创作要使所表现的对象呈现出一种内在的生命力，而这种生命力又只能来自于主体精神的贯注。虽然，“畅神说”并不具有明确的道德含义，却体现出审美经验的终极旨归在于帮助主体寻找到人生的意义和价值真谛。  
　　审美经验概念：指人们在与对象的审美关系当中，构成并评价审美对象的过程。

　　**三、审美经验的主要特征**  
　　古希腊早期思想家巴门尼德提出了思想和感觉，存在与非存在的区分，认为只有思想才能把握非存在，因而是一条“真理之路”；感觉只能把握非存在，因而是一条“意见之路”。此后，柏拉图又把人的灵魂区分为理性、理智、信念和想象四个部分。  
　　（一）直观性：  
　　现代思想家胡塞尔则把直观区分为两种类型：个体直观和本质直观，其中前者也就是通常所说的感性认识。在西方思想中，直观还有另一种更为常见的含义，指的是心灵无需借助于感官刺激，也不经过逻辑推理，就能直接领悟或把握真理的能力。  
　　1）理性直观说：  
　　诸如柏拉图、亚里士多德、托马斯·阿奎纳、笛卡儿、斯宾诺莎等人，都把直观说成是一种最高的更改能力。

　　2）非理性直观说：  
　　在现代思想当中，胡塞尔提出了“本质直观”，认为本质可以通过直观活动显现出来。不过从19世纪上半叶开始，叔本华、尼采、柏格森等哲学家都把直观看作是一种非理性的活动。总体来看，西方古典以及近代哲学主要把直观当作一种理性活动，现代哲学则主要视之为非理性活动。  
　　3）感性直观说：  
　　审美活动不同于科学、道德等活动的一个重要方面，就在于它是一种感性直观的活动。所谓“感性直观性”，是指在审美活动中，主体是凭借自己的感觉器官而不是通过抽象思维，直接而非间接地与对象打交道，而对象也是以自己的感性外观呈现给主体，从而在主体与客体之间建立起一种感性直观的关系。

　　以朱光潜先生曾举过的松树为例，山上一棵挺拔的青松，科学家从植物学角度去研究分析它，这种科学经验基本上不停伫于对松树感性外观的观赏，而切入到对松树本质的认识和思考；一位小学教师带学生到一棵被偷伐的大松树根前面，教育学生要保护国家森林，反对乱砍滥伐，这种道德经验同样置松树的感性外观于不顾，而主要从松树与人的价值关系出发作道德判断。而当我们完全离开科学或道德经验的态度，一心一意地只用视觉去观赏松树的“外观”，即那挺拔的躯干、四季常青的针叶，及它那浑朴的造型与陡峭山壁一起构成的雄壮风光时，我们感受、体验到的就是与科学、道德经验全然不同的审美经验。

　　（二）非功利性：  
　　1）决定审美经验非功利性的因素：  
　　①审美经验只涉及事物的外观和形式，不会与对象发生任何利害关系。  
　　②审美经验的基本功能在于使人产生审美愉悦，这就要求人们排除各种功利因素的干扰。  
　　2）审美经验具有功利性的原因：  
　　①人类的各种经验是相互关联的，审美需要的满足会间接满足各种功利性需要。康德承认理想美恰恰是有依存性的。  
　　②尽管审美经验要求主体排除各种功利的考虑，从而获得一种纯粹的审美态度，但由于审美对象本身就包括一定的思想内容，因而不可避免地会产生一定的思想教育和道德启迪作用。

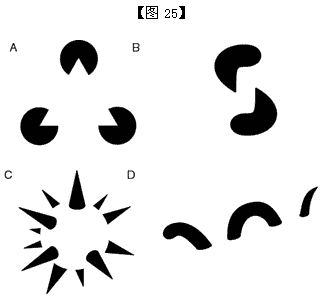
　　（三）超越性：  
　　①从物质世界向精神世界的超越；  
　　②从现实世界向理想世界的超越；  
　　③从经验世界向超验世界的超越；

# 美经验论三：

**第二节　审美经验的内在结构**

　　**一、审美经验的构成要素**  
　　（一）感知：  
　　感知活动实际上是感觉和知觉的总称。  
　　1）感觉器官在审美经验中的作用：  
　　①视觉、听觉的主导作用，其他如味觉、嗅觉和触觉则只能起到辅助作用。  
　　由此可见，肯定并推崇视觉和听觉在审美活动中的作用乃是美学史上的共识。马克思的观点无疑更具有指导意义。他认为，“五官感觉的形成是以往全部世界历史的产物”。  
　　②通感：人的感觉器官之间相互协作、影响与沟通的感觉现象。  
　　宋祁的名句“红杏枝头春意闹”便是用“闹”字把杏花本来无声的姿态说成好像有声音的波动，仿佛在视觉里获得了听觉的感受。这种通感现象显然并不仅仅存在于视觉和听觉之间，而是各种感觉之间的普遍现象，这就为艺术家们发掘出其他感觉的审美潜能提供了有力的依据。

　　2）审美感知的自身特点：  
　　①审美感知总是与情感活动紧紧地交织在一起。  
　　②审美感知具有积极的选择能力。  
　　③审美感知以完形的方式来把握对象，因而具有整体性的特点。  
　　所谓完形乃是格式塔心理学的核心概念，是指人的知觉总是倾向于把对象的形式当作整体来把握。这包含着两方面的意思，一方面是指人的知觉并不是各种感觉元素的相加，而是以整体的方式来把握对象的；另一方面则是指知觉活动总是倾向于通过修正和改造感觉材料来把握对象的完整形式。



　　3）感知在审美经验中的主要功能：使审美主体和对象之间出现一种物我不分、主客统一的密切关系。  
　　李白的诗句“相看两不厌，只有敬亭山”所抒写的正是这种人与自然之间亲如知己、密不可分的忘我状态。而苏轼的不朽之作《水调歌头》写道：“明月几时有?把酒问青天。不知天上宫阙，今夕是何年?”在这里，湛湛青天、朗朗月色与主人公的亲情和乡愁完全交织在一起，大自然不再是没有生命的东西，而成了可以倾诉衷肠的亲朋知己，实际上是将其当作体验和交流的对象。

　　（二）想象  
　　1）想象的概念：想象是一种通过加工和改造记忆中的表象来创造新的思维表象的过程。  
　　在审美活动中，想象必不可少。它一方面联系于知觉和表象，另一方面又不受知觉和表象的限制，在情感的支配下，随意地创造出新的知觉和表象，并且赋予它们以新的形式和意义。想象按情感逻辑来进行活动，具有生动性、自由性和创造性。想象的基本形式是联想。联想以记忆为基础，其范围十分广阔，包括接近联想、相似联想、对比联想等等。在审美活动中，通过联想的作用，是对象变成含蕴丰富、生生不已的审美意象。

　　2）想象的不同形式：  
　　①初级形式：接近联想、类似联想和对比联想。  
　　接近联想是指由于两件事物在时间和空间上比较接近，人们在有关经验中经常把它们联系在一起，因而很自然地会从其中的一个联想到另一个。所谓“睹物思人”、“爱屋及乌”等说的正是这种现象。  
　　类似联想是由两件事物在性质和特征上的相似而引起的。  
　　对比联想则与此相反，它是指由对于某一事物的感知和回忆，而引起与其具有相反特点的其他事物的联想形式。

　　②高级形式：再造性想象和创造性想象。  
　　再造性想象是指主体根据自己或他人原有的知觉表象进行加工和综合，从而在自己的头脑中重新形成关于事物形象的心理功能。  
　　创造性想象则不是为了再现原有的思维表象，而是要通过主体的创造性思维产生原来没有的新表象。然而，无论是多么离奇的想象，事实上都不可能是无中生有，而必须以主体原有的某些记忆表象为基础。  
　　鲁迅说得好：“天才们无论怎样说大话，归根到底，还是不能凭空创造。描神画鬼，毫无对证，本可以专靠了神思，所谓‘天马行空’似的挥写了。然而他们写出来的，也不过三只眼，长颈子，就是在常见的人体上，增加了一只眼睛，增长了颈子二三尺而已。”这表明，创造性想象实际上是与再造性想象有密切联系的，主体的创造要以自己脑  
　　中储存的记忆表象为基础。  
　　总之，在审美经验中，想象是一个核心因素。

　　（三）情感：  
　　1）情感的概念：是人对客观事物是否符合人的需要、愿望而产生的态度、体验。艺术情感则是主体在文学艺术活动中产生并促使这一活动进一步展开的心理体验。  
　　2）对情感本质的不同认识：  
　　①客观论者认为，审美对象的情感性质是其本身固有的，比如一幅画所产生的忧郁、悲哀或欢乐的情感，就是由画中色彩和线条的搭配所客观地决定的。  
　　②主观论者认为，情感是由主体投射或灌注到对象之中去的，这派观点的主要代表是里普斯的“移情说”。  
　　在他看来，审美情感并非审美客体所固有的，而是主体在审美活动中将自己的人格和情感移入或投射到对象之中，与之融为一体，使对象呈现出人格化的情感特征。比如。当我们在欣赏古希腊神庙中的道芮式（多立克式）石柱时，会感到石柱似乎不受石料的重压而显出耸立上腾的气势。他认为，产生这种感受的原因不在于石柱本身，而在于欣赏者的自我，因为是人把自己在承受重压时奋力向上的感觉转移到了石柱身上。

　　③格式塔心理学的“同构”说，它们认为，自然事物和艺术形式之所以具有情感特征，是因为外在世界与人的心理世界具有同构对应关系。  
　　西方人把杨柳看作是悲哀的化身。一株垂柳之所以看上去是悲哀的，并不是因为它像一个悲哀的人，而是由垂柳本身的知觉样式和力的结构所决定的。“因为垂柳枝条的形状、方向和柔软性本身就传递了一种被动下垂的表现性”。  
　　从我们的角度来看，格式塔心理学把情感特征归结为主客体之间的相互关系，本身是一种正确的观点，但还需要进一步探究这种关系背后的社会根源。所以说，对象化活动的后果总是双方面的，即一方面是人的感觉和情感的人化.另一方面则是自然的人化。这就是说，情感和感觉无非是一种对于现实的肯定方式，其特征是由主客体双方共同决定的，审美情感自然也不例外。马克思指出，忧心忡忡的穷人甚至对最美丽的景色都没有什么感觉，其原因就在于主体缺乏相应的本质力量。  
　　3）审美情感的特殊本质：具有显著的社会性和理性特征。  
　　只有当主体首先判断其为美的，而后引起的愉悦感才是真正的审美体验。

# 美经验论四：

四）理解  
　　审美经验虽然是一种感性的直观行为，但却离不开理性因素的参与，因而同时是一种本质直观行为。这是因为，审美经验不同于一般的感性行为，它不仅要形成关于对象的感性形象，而且要超越性地把握对象的意义，并在此基础上做出具有普遍性的审美判断和评价。  
　　在感性的审美直观活动中如何才能容纳理性的因素呢?这无疑是审美经验研究中的一个关键和难点。我们认为，审美经验之所以既能够保持自己的认识功能.又不违背感性活动的一般规律，关键在于理性因素在审美经验和科学认识活动中的参与方式有根本的区别。康德对规定判断力（认识）和反思判断力所作的区分就令人信服地回答了这个难题。所谓“反思判断力”，不像规定判断力那样从普遍性的概念、规律出发去判断特殊事实，而是从特殊的事物和感受出发去寻找普遍。显然，这才是审美经验中理性的活动规律。正是由于反思判断力的这个特点，决定了理性在审美经验中不是独立起作用的，而是与其他心理要素和谐无间地交织在一起，否则，审美活动的过程就会受到破坏和中断。

　　据此，我们可以把审美经验中理解的特点归结为以下两个方面：首先，审美理解具有非概念性的特点。由于在反思判断中主体并没有明确的规律可循，而必须直接从特殊的审美对象出发去发现其普遍性，因而他不需要也不可能把对象分解为抽象的概念，而必须保持其完整的感性形象。这样一来。在审美创造和审美欣赏中，理解因素必然表现为既超乎感性又始终不脱离感性，而是积淀在感性之中。与想象和情感水乳交融，无法分解。  
　　对于这一点，中国古代诗论有许多精辟的论述。司空图说：“不着一字，尽得风流，语不涉难，已不堪忧。”所谓“不着一字”，显然不是要求诗人不要使用文字，而是说要不必使用概念性的语词，就能表现出深刻的含义和丰富的意蕴。李白诗云：“玉阶生自露，夜久浸罗袜，却下水晶帘，玲珑望秋月。”后人誉之为“无一字言怨而隐然幽怨之意，见于言外”，正是因为作者并没有用概念性的语言来描写思妇的哀怨之情，而是通过一系列富有表现力的感性形象，把抒情主人公的内在感情细腻而传神地表达出来了。

　　钱钟书先生也曾指出：“理之在诗，如水中盐、蜜中花，体忒性存，无痕有味”①其意也在强调艺术作品感性与理性相互统一的基本特征。对于这一点，西方理论家也有着深刻的领悟。黑格尔就曾指出，审美活动是一种“充满敏感的观照”。他认为，“‘敏感’一方面涉及存在的直接的外在的方面，另一方面也涉及存在的内在本质。充满敏感的观照并不能把这两个方面区别开来，而是把对立的方面包括在一个方面里面，在感性直接观照里同时了解到本质和概念。”②在这里，黑格尔辩证地解决了审美经验中感性和理性的关系问题。在他看来，审美经验作为感性的观照或直观行为，与一般的感性行为不同之处，在于它把感性形象和理性内涵辩证地统一在一起了。

　　其次，审美理解具有多义性的特点，从而使审美对象的含义显得丰富多彩和不可穷尽。由于审美对象中所包含的理性因素并不是以抽象概念的形式表现出来，而是通过感性形象暗示出来的，因而对其的理解也不可能以抽象思维的方式来进行，而必须通过渗透着理性因素的直观活动来进行。与抽象的逻辑推理相比较，这种直观活动看似更加具体，实际上却更加模糊和含蓄，所把握到的意义也显得不够确定，却意蕴丰富，回味悠长。  
　　这种现象在艺术欣赏中经常出现，以致引起人们的许多争议。李商隐的无题诗即是一例：“相见时难别亦难，东风无力百花残。春蚕到死丝方尽，蜡炬成灰泪始干。晓镜但愁云鬓改，夜吟应觉月光寒。蓬山此去无多路，青鸟殷勤为探看。”这首诗的艺术魅力是毋庸置疑的，读来也显得意味深长。但它究竟要表现什么样的主题?对此人们却众说纷纭，奠衷一是。两情相悦、至死不渝的爱情?还是聚少离多、变幻莫测的人生况味?似乎都有其根据，但又都缺乏明确的证据。再如李煜的名句：“流水落花春去也，天上人间”，其意在表现国破家亡的怨恨，还是相见无期的惆怅？艺术欣赏中有着太多这样的“悬案”，而且这并不是艺术的缺陷，反而是其特有的魅力。叶燮在《原诗》中说：“诗之至处，妙在含蓄无垠，思致微妙，其寄托在可言可不言之间，其指归在可解不可解之会”，便是抓住了艺术作品的意义含蓄蕴藉，令人回味无穷的特点。此外，古代诗论中还有“文有尽而意有余”、“言有尽而意无穷”等说法，都是在强调审美对象蕴涵着概念所无法穷尽的丰富内涵。  
　　审美理解的这种多义性特点，除了与审美对象自身的特性相关之外，也是由理解活动自身的特点所造成的。我们已经说过，审美理解所运用的是反思判断力，这也就决定了在审美经验中主体自身要更深地参与进来，正因为这样，审美主体所获得的才不是科学认识，而是对于对象带有个体色彩的审美体验，这也是审美经验中理解有多义性的一个重要的原因。那么，审美理解是否因此而没有客观的规律可循，从而必然走向主观任意呢?事实并非如此。

　　的确，审美理解的多义性和不确定性是一个客观的事实，人们也因此而提出了“有一千个读者就有一千个哈姆雷特”的说法，但这并不意味着审美经验是一种主观任意性的活动。这首先是因为，审美对象必然具有自身的规定性，这种规定性在一定意义上决定了欣赏者的思考和理解方向。艺术家在创作活动中尽管也会出于各种原因而留下一些未定之处，但艺术形象在整体上却必然是相对完整的，否则，艺术创作就没有完成。  
　　当然，即便如此，审美理解的多义性现象也是无法从根本上避免的，因为这是由审美经验的内在特点所决定的。也就是说，审美对象的意义在理论上就是难以穷尽的，但可能出现的每一种意义却都不是随意性的，而必然有其内在的根据。现代解释学的理论对此进行了深入的分析。其代表人物伽达默尔认为，对艺术作品意义的理解实际上是一个“视域融合”的过程。所谓视域即看视的区域，是指从一定的角度出发所看到的事物。就艺术欣赏而言，读者总是具有一定的、由他的审美理想和阅读期待所构成的视域，而文本也具有自己的、由自身的结构和作者的意图所构成的视域，欣赏活动就是这两个视域相互融合的过程。如此一来，理解活动的偏差就是无法避免的，因为不同的欣赏者必然具有不同的视域，也就必然形成对作品的不同理解。不仅如此，随着欣赏者艺术修养和人生阅历的变化，其期待视域也在不断变化.因而同一个欣赏者对于同一部作品也会形成不同的理解。因此，伽达默尔认为，“对一个本文或一部艺术作品里的真正意义的汲舀是永无止境的，它实际上是一个无限的过程。”①这就是说，审美理解中的多义性现象是由理解活动自身的规律所造成的，而不是主观任意的。因此，我们不能以多义性为借口而忽视理解活动的基本规律，相反，应该更加仔细地筹划和把握文本自身的视域，因为只有这样产生的理解才是合理的。  
　　总之，审美理解是与科学认识活动具有本质区别的一种新的理解形式。从根本上来说，它是一种实践性的理解活动，而不是一次性的认识行为，因而，只有在实践中不断积累自己的审美欣赏经验，提高自己的艺术修养，才能逐渐提高自己的艺术欣赏和审美理解能力。

　　**二、审美经验的结构法则**  
　　在审美活动中，各个心理要素虽然有着自己的特点和作用，但它们却不是独立存在的，而是相互交织在一起，既互相渗透，又相互制约，从而组成了主体的审美心理结构。结构决定功能，因此，对各个心理要素之间的相互关系加以研究，就是一件十分必要的事情。  
　　在整个审美经验的发展过程中，直接与现实相联系的感知无疑处于起点的位置，因而对于其他心理要素来说，感知都构成了它们的基础。首先，想象活动是对于思维表象的加工、改造和组合，因而显然需要感知活动先来提供一定的表象材料。有人或许以为，想象是一种自由的活动，不必依赖于知觉来提供表象材料。其实，这是一种误解。虽然，完全自由的想象在理论上也是存在的，但这样的想象恰恰是没有任何审美价值的。因为，艺术家的想象无论多么丰富和自由，终究必须表达一定的意义，这就决定了艺术想象必须维系与现实的本质联系。因此，艺术家就必须使自己的艺术想象与审美知觉密切联系在一起。  
　　同时.审美知觉与审美情感、审美理解之间也有着密切的联系。情感的渗透使艺术家的感知活动染上了浓厚的情绪色彩，因此，客观事物不论自身的意义多么重大，如果不能在情感上打动作者，艺术家必然会漠然置之，无动于衷；反之，如果契合了主体的情感需要，即使是微不足道的东西，也会激起人们巨大的情感波澜.成为人们全神贯注、心醉神迷的对象。在这里，情感实际上成了人们进行审美感知的选择尺度。与此同时，理解的因素必然也会介入到审美感知之中来，否则，情感和想象就可能把感知引向任意的方向。

　　审美想象除了与审美感知联系在一起之外，还与审美情感和审美理解有着密切的联系。我们首先看想象与情感在审美经验中的相互关系。在审美活动中，想象总是伴随着强烈的情感活动，没有强烈的情感，也就没有活跃的想象。对此我们可以从以下几个方面来看：  
　　第一、审美情感是审美想象的原动力。艺术想象力的激发离不开情感的作用。艺术家们在创作活动中就常常在情感的驱动下以致分不清现实与想象的界限。巴尔扎克的朋友就曾经发现，他有时甚至会与自己创造的人物发生激烈的争吵；而福楼拜也曾经在想象中，亲身经历他笔下的人物包法利夫人的生活。在这里，艺术家的想象完全是靠强烈的情感来滋养和推动的。审美欣赏活动也不例外。只有那些在情感上打动了我们的艺术作品.才会激起我们阅读和欣赏的兴趣，我们也才会调动起自己的想象力，在自己的脑海之中重构作品中的艺术形象。而一旦我们的情感活动趋于停止，那么审美经验也就随之消失。

　　第二、情感不仅是审美想象的动力，而且在某种意义上也是审美想象的对象和内容。在西方美学史上影响很大的“表现说”，把审美活动和艺术创造看作是对于主体情感活动的表现，它强调情感活动在审美经验中的重要性，有其合理性。所谓把情感当作艺术想象的对象，是指在审美活动中必须经历一个外在对象与主观情感的相互交融过程。用英国诗人柯尔律治的话来说，艺术创作要“使外部的变成内部的，内部的变成外部的，使自然变成思想，思想变成自然”。在审美活动中，只有经过了这样一个内与外的相互转换过程，我们才能与审美对象建立起真正的审美关系。  
　　第三、情感活动对审美想象的支配和调节，渗透在艺术形象之中，使其染上明显的情感色彩。杜甫的名诗《闻官军收河南河北》：“剑外忽传收蓟北，初闻涕泪满衣裳!却看妻子愁何在，漫卷诗书喜欲狂。白日放歌须纵酒，青春作伴好还乡。即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳。”该诗通篇洋溢着难以抑制的喜悦之情，这种情感支配着作者的艺术想象，使作者创造出的艺术形象也打上了明显的烙印。诗的最后两句几乎纯粹是一种激情的宣泄，是情感的顶峰状态为诗人插上了想象的翅膀，抒情主人公仿佛真的踏上了归乡的旅途。在这里，现实与幻想的界限已经完全泯灭了，而艺术家的审美想象和情感活动也就密切地交融在一起了。

# 美经验论五：

　再看审美想象与审美理解的关系。我们已经说过，过度自由的想象活动很容易使它成为天马行空的精神遨游，这对审美活动并无好处。因为，无论是艺术创造还是审美欣赏活动，都不仅仅是为了满足想象力自由活动的要求，而是为了满足一定的审美需要。而审美需要除了包括情感的愉悦之外，还具有一定的意义和思想内涵。这就是说，想象活动本身并不是审美的最终目的，而只是产生一定审美价值的工具和手段。这样一来，想象活动就必须受到一定的限制，而这种制约力量就来自于审美理解。当然，理解活动并不是以逻辑推理的方式参与进来的，而必须保持审美活动的感性本质。  
　　那么，理解和想象究竟是怎样在审美活动中和谐地统一起来的呢?借用康德的话来说，它们之间应该是一种自由的游戏关系。把游戏活动与理解力相联系似乎是一件很奇怪的事情，因为在日常语言中游戏恰恰是与休闲、娱乐联系在一起的，似乎根本不需要严肃的理智活动的参与。康德对此也没有作出进一步的解释，而只限于指出想象力与知解力的自由游戏是审美活动的根本特点。以后席勒和斯宾塞提出的“游戏说”更是只把游戏与审美经验的感性特征相联系，因而也没有从理论上解决理解力如何与想象力相统一的问题。而伽达默尔则从解释学的角度提出了富有启发性的论述。他认为，审美经验的游戏本质并不是指主体在审美活动中所获得的自由体验，而是指艺术作品或审美对象的存在方式。换言之，他是从本体论的角度来论述游戏活动的本质的。

　　按照一般的理解，游戏活动的主体是从事游戏活动的人即游戏者，而在伽达默尔看来，“游戏的真正主体并不是游戏者，而是游戏本身。”①其原因在于，游戏活动并不受游戏者的支配，而是按照自身的规则来进行的。游戏在现象形态上呈现为一种无目的的来回重复的运动，但由于游戏总有一定的规则，因此它又能包含一定的理性目的，人们通过这种看似无目的、非功利的活动又能够达到一定的理性目的，这就是游戏者的自我表现。这就是说，游戏活动的存在方式本身就决定了它包含着一定的理性因素。而艺术活动的游戏本质也就决定了，它必然是以游戏而不是逻辑推理的方式包含着一定的理性内涵。同理，审美经验在一定意义上也是一种想象力的游戏活动，而理解力或理性因素本来就是一切游戏活动的本体论内涵。正是这样一种本体论特征从根本上决定了，想象力和理解力在审美经验中是以游戏的方式统一在一起的。

　　审美经验中情感与理智的关系问题也是极其重要的，这个问题是美学研究中一个历史久远的话题。早在先秦时代，中国古典美学就提出了这一问题。一方面，艺术与情感的密切关系得到了高度的重视，比如《礼记·乐记》中说：“凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声，声成文，谓之音。”而汉代的《毛诗序》也说；“诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗，情动于中而形于言。”这都是认为艺术品是艺术家为了表达自己内心的情感和志向而创造的。另一方面，中国古代诗论又十分强调艺术要“情理交至”，也就是说艺术活动中的情感须受伦理政治的规范和约束，使作品的艺术性和思想性获得高度的统一。《荀子·乐论》云：“以道制欲，则乐而不乱。”《毛诗序》云：“发乎情，止乎礼义。”不过，在中国思想中，“理”的概念内涵相当复杂。它除了指人们的思想愿望以外，更多的是指伦理道德和政治规范。而随着封建社会的发展，这种规范也日益成为压制个体情感自由抒发的借口，这在很大程度上影响了这种观点的合理性。但就这种思想避免了使艺术活动沦为动物性的情绪发泄这一点而言也并非一无是处。值得注意的是，中国古代诗论自宋以来，对情与理的关系的论述还是比较符合艺术的规律的。宋代诗论家严羽在其《沧浪诗话》中指出：“夫诗有别裁，非关书也；诗有别趣，非关理也。而古人未尝不读书，不穷理。所谓不落言筌者，上也。”即反对抽象说教，反对引经据典掉书袋，并不反对诗歌中的理性。清代的诗论家叶燮在《原诗》中提出创作的四大原则即“才、胆、识、力”。而以“识”——见识、理解力为统帅，认为“识为体而才为用”、“识明则胆张”。这里的“才”与“胆”更多地具有情的涵义。因此，中国古代的道统诗论与学者诗论在对情与理的关系问题的看法上是有一定的距离的。  
　　如果说中国古代儒家的正统诗论把“理”主要归结为伦理规范的话，那么西方思想则主要将其解释为理智、思想的意思。事实上西方美学也十分重视情感与理智的关系问题。一方面，西方近代有着源远流长的理性主义传统，把理性看作人类的本质特征，认为人类的一切行为都应该满足理性的要求；另一方面，随着浪漫主义思潮的兴起，表现说的观点又在西方近代占据了主导地位，艺术和审美被认为是为了满足人的情感需求。可以看出，无论在中国还是在西方，情感与理智都构成了审美经验中的一对难以解决的矛盾。  
　　情感与理智的关系之所以在美学和哲学中成了难以解决的问题，是由人们日常的二元论和逻辑中心主义等形而上学的总体思想特点所决定的。要解决这个问题，可以将德国古典哲学和美学中的辩证法思想与马克思的实践唯物主义观点结合起来进行思索。在实践中人的感觉和情感的人化过程为情感与理智的融合提供了本体论的条件。在审美经验中，情感与理智的关系表现为，理智渗透于情感之中，而情感又受到理智的引导。

　　鲁迅先生曾经讲过，“我以为感情正烈的时候，不宜做诗，否则锋芒太露，能将‘诗美’杀掉”，①这就是说，单纯关于主体情感的抒发并不能产生美，只有当情感经过提升与净化，经过理智的筛选和改造之后，才能够真正转化为艺术表现的对象。别林斯基也说：“热情永远是在人的心灵里为思想点燃起来的激情，并且永远向思想追求。”②这都是在强调在艺术创作中，艺术家的情感活动要受到思想的制约。总之，情感与理智在审美经验中只有和谐地统一在一起，才符合审美活动的基本要求。

　　**三、审美经验的心理建构**  
　　以上我们只是分析了审美心理机制的静态结构，只是这种结构是如何形成和变化的，还需要我们从发生学的角度来加以探讨。在近代美学中，围绕这个问题曾经展开过广泛的争论。经验主义者认为审美能力是后天形成的，理性主义者则将其归结为“先定的和谐”，认为审美能力是先验或者先天的。德国古典美学尽管试图在辩证法的基础上统一这两种立场，但其基本倾向显然仍是先验论的，这是由其所坚持的唯心主义立场所决定的。马克思确立了历史唯物主义的基本原则和方法，这就为我们从历史的角度探讨审美心理机制的发生和起源提供了科学的出发点。从这种立场出发，我们认为审美经验所包含的诸种心理要素并不一定是人类所独有的，比如感知能力显然是任何动物都具有的，现代生物学的研究发现许多动物也都有着发达的情感，而大象和猩猩等甚至具有一定的想象和理解能力，然而这些要素之所以具备审美的功能，则是人类实践活动的产物。在漫长的实践活动当中，人类使自己原有的各种心理机能得到了大大的拓展和改造，比如使人的感觉具有了社会性和普遍性，从而超越动物的感觉而具有了属人的本质，而后才逐渐具备了欣赏和感受美的能力。当然，某些学者迄今仍主张动物也具有一定的美感，比如孔雀等动物在求偶的时候便倾向于选择那些强壮又优美的异性。但在我们看来，这归根到底只是一种本能行为，或者说充其量只是审美经验的一种初级形态，真正的审美能力显然是人所特有的。这是因为，审美经验与一般感知活动的根本区别，就在于能够达到普遍性的要求，这就要求人的感觉能力必须具有一定的社会性。康德曾经把这归结为人所具有的“共通感”，但却只停留在假设的阶段而无法做出科学的结论，原因就在于他仍固守着理性主义的偏见，因而只能对审美经验做出一种先验论的解释。

　　而从马克思主义的立场来看，所谓共通感显然是人所具有的社会性的体现，因而它不可能是先天的，而只能是人类实践活动的产物。当然，实践活动并不仅仅是改变了各种心理要素的内在属性，更主要的是重塑了它们之间的相互关系，因为只有这些要素之间的相互协作.才能形成完整的审美心理机制。而审美经验之所以能够做到这一点，固然是与其内在特征分不开的，同时也是因为人类的各种心理要素之间本身就存在着内在的关联。表面上看来，人类的各种活动往往只是诉诸某些特定的心理要素，比如科学实验主要依赖于人的理智能力，道德实践则主要与人的意志能力相关，但实际上人类的任何活动都需要各种心理要素的分工协作，比如科学研究同样需要人们具备敏锐、细致的观察能力，道德活动则要求人们具备强烈的情感和激情。因此，各种心理要素尽管在表面上看起来各不相同.有时甚至会相互冲突，但在本质上却是相互联系在一起的。正是由于有了这个前提，审美经验才能将其和谐地统一在一起。

　　不过客观地说，马克思主义还只是为我们探讨审美心理结构的发生提供了一种宏观的方法论基础，要想真正彻底地解决这一问题，则还必须深入到审美经验的微观层面上去。在这方面，瑞士心理学家皮亚杰的发生认识论思想给我们提供了丰富的启发。在他看来，人类认知结构的形成是一个不断建构的过程，一种认知结构一旦形成就造成一种认知心理图式（Scheme），遇到外界新事物就用这种图式去同化（as—similation）它，把它纳入现成的图式去解释，但当这种图式无法同化外界事物时，认知机制就设法调节（accommodation）自己的认知结构，从而形成新的认知图式。这种说法不同于心理学上的刺激→反应（s→R）理论，也不同于哲学上的直观唯物主义的机械反映论和康德的先验范畴说。作为现代心理学的科学成果，它对哲学、逻辑学、教育学、脑科学、语言学等发生了巨大的影响，对审美心理学也将产生日益明显的影响。虽然发生认识论原理是就认知心理而言的.但是其中的“同化”与 “调节”对审美心理图式的研究有着很大的启迪作用和借鉴价值。  
　　在大多数情况下，审美这一目的不需要我们努力就能实现，完全符合康德所说的“无目的的合目的”性质，审美经验的产生也只是原有的审美心理图式对于审美现象的契合或“同化”，但在有的情况下，比如面对崭新的高级形态的艺术美，原有的心理图式无法去同化它，对此，主体或者避而远之，形成封闭的“自我中心”，或者通过调节来实现。如按后者进行，就会带来审美中“有目的的合目的”现象。因此，通过自我调节来强化心理图式，所涉及的不仅是审美对象的层次高低和审美能力的大小问题，而且也涉及人生态度的积极与否，进而涉及人生境界的高低问题。人生境界达到冯友兰所说天地境界，能够知天、事天、乐天、同天者，其审美的胸怀是开放的，崭新的、高级形态的审美形态是不会因为一时无法同化而被永远拒绝的。  
　　调节或自我调节，作为一个概念，不管是控制论讲的调节还是发生认识论中讲的调节，都有着一致的含义，即人或自控制系统通过信息反馈来调整自己的行为，克服、校正与目标间的偏差，从而达到自己的目的。所不同者在于，控制论侧重于对行为控制的研究，而发生认识论主要研究心理建构问题。正如审美有“无目的的合目的”和“有目的的合目的”两种情况一样，审美主体的自我调节也分为无意识和有意识的两种形式。具体地说，就其心态和行为方面的调节而言是有意识的，如通过坐忘和禅定达到内景型内审美，通过心理调节达到“心平愉，则无万物之美而可以养乐”①的境界型内审美，观众通过暗示自己区分演员与角色，从而保持剧场意识；导演、摄影师们千方百计地摄取自己最满意的镜头，戏剧大师们对于一腔、一招一式的反复琢磨和最佳体验。

　　按频闪运动原理来欣赏杜夏《下楼梯的女人》的运动感等，就是通过有意识地调节自己的审美心态和行为来获得最佳审美经验的。



　　但就其心理结构的调节来说却是无意识的，因为审美主体无法意识到自己的审美心理结构到底发生了什么变化。但功能的自我调节与结构的自我调节并不是绝缘的，而是相互渗透和转换的。在审美心态和审美行为的自我调节过程中，审美心理结构会在无意识中得到校正和完善。同样，在审美心理结构的无意识调整中，审美的行为功能和心态功能都会得到明显的加强。结构决定功能，功能也会影响结构。审美主体的自我调节就是这种有意识的功能调节与无意识的结构调整的有机统一。  
　　 审美的功能也要通过自我调节来实现。自我调节审美不仅仅是个技术操作问题，而且更主要的是个审美心理的建构问题。同化与调节是审美心理结构建构中两个不可或缺的方面。审美心理结构是在同化——调节的相互作用中建构起来的。审美经验的产生和发展既是同化的结果，又是调节的产物。在调节的后面有着同化的基础——因同化不了才需要调节；在同化的后面又有着调节的功劳——调节的目的在于同化。  
　　同化的作用在于使人“审”面前能审之美；调节的作用却在于使人“审”面前暂时无法能审之美。同化使人稳定在一定的水平上，使人产生自然而然的反应或反映；调节，却使人打破这种稳定，从而不断地进入新的、更高的审美层次。因此，主体自我调节审美的直接结果是主体审美心理结构的进一步完善和审美能力的进一步提高，从而能够更多地接受美的信息，更进一步地更充分地审美。一个人的审美能力有多强，层次有多高，这不仅表现在他对某几种审美形态或审美对象的偏爱上，而且还表现在他的审美经验的全面和丰富上。那种只能欣赏喜剧而不能欣赏悲剧的人，或者相反，只肯定悲剧而否定喜剧的人，无论如何其审美经验是褊狭的，其人生境界也是有缺陷的。  
　　不仅个体的审美心理结构是在同化→调节的辩证运动过程中建构起来的，而且整个人类的审美经验的产生和发展，既是同化的结果，又是调节的产物。在调节的后面有着同化的基础——因同化不了才需要调节，调节的目的在于同化，在同化的后面又有着调节的功劳——没有调节的同化是非常有限的故步自封的同化。事实证明，正如青年人通过自我调节而能欣赏传统戏剧一样，老年人也能够通过同样的途径而欣赏现代艺术。曾遭非议但现在流行的迪斯科成了老年人最喜欢的娱乐形式之一而被溶入他们的保健操中。现代派的绘画已经充满了中国城市的大街小巷，装饰美化着城市。l910年法国后印象派在伦敦的格拉夫顿美术馆首次展出自己的作品，当时的公众看到这些画时一会儿发怒一会儿大笑，他们被深深地激怒了。但到了40年代，这些画却赢得了极大的声誉。尤涅斯库的《秃头歌女》也是在演出的20年后才受到人们的喝彩的，而在初演时，只有三个观众看完了它。不仅现代艺术的命运如此，而且任何一种新的艺术形式的出现也都要经过作品与欣赏者间的磨合过程。欣赏者对于崭新的艺术形式的接受，是通过对自己的艺术观念、审美理想的调整和对新的艺术语言的把握才能进行的，是欣赏主体不断地自我更新、自我调节的结果。那种只要艺术跟着自己走，用一己之审美爱好去同化一切艺术形式的人，在艺术多元发展的今天是不合时宜的。

　　由于审美经验的产生与发展总是离不开同化-调节的辩证运动，因此，同化一调节律应成为审美经验的生成规律。  
　　自调节审美首先建立在审美的一般规律基础之上，服从审美的一般规律。比如相对于审美的主客体关系来说，就只能在审美实践中肯定对象具有审美属性的前提下进行自我调节，从而审美，而不是无条件的甚至面对丑八怪去进行自调节审美。再比如，相对于直觉与理性辩证关系而言，就不能硬性地控制自己用逻辑和意志去审美，而是要在直觉把握的前提下，调整自己，进一步领略作品的佳妙之处。  
　　其次，自调节审美有它自己的特殊要求，这主要体现在以下两个方面：  
　　1.有目的与无目的辩证统一。  
　　审美从本质上讲是合乎人类和人类社会系统生存与发展的控制论目的而产生的调节机制。因此，审美从根本上讲是有目的的。但这个目的人们在具体的审美活动中却很少意识到，而且也没有必要意识到。康德曾认为审美是无目的的合目的。如果抛开其唯心主义的目的律，这句话倒也精辟地概括了审美的特性。但是，说审美是在意识不到它的终极目的或深层目的的情况下进行的，这并不否认审美有目的，也不排斥人们有时就是抱着审美的而非其他功利的明确目的去进行审美，比如我去参观毕加索等人的画展，就有一个明确的目的，就是要去领略这位天才画家的艺术美，而且为了能充分领略到它的美，还千方百计地参阅别人对于他的作品的评介，等等，这是与在大街上不期而至地遇到美色的感受大为不同的。前者具有明确的目的，后者没有什么目的。有目的的审美就是有为而为的审美。它的主要特点即在于首先确定审美目标，然后通过努力，通过自我调节去达到审美目的。有目的的审美对于进行高层次的审美，对于提高鉴赏水平的训练来说，都是不可或缺的，它是培养审美的高级人才，提高审美修养的必由之路。你想提高自己的审美层次，对于某些世界名著有可能起先是硬着头皮往下读，有时还要请教老师的指点，然后才能从你起初看来是平淡的甚至是枯燥的作品中发掘出为一般人所无法领略的美来。这是事实，每个有一定审美修养的人，他的审美能力都经过了学习和训练后才提高的。  
　　当然，有明确目的的审美虽然价值很大，但它毕竟是不太普遍的事，多数人在多数情况下是在没有任何目的而又合乎目的的情况下进行审美的。这里的确有着人生境界和审美层次的高低之别。因此，我们主张审美经验的生成是有目的与无目的的辩证统一。

　　2.反馈调节  
　　反馈原指通讯系统把发出的信号重新收回，以便检验通讯目的是否实现。自控制系统就是通过反馈进行调节，从而实现它的目的的。  
　　审美对于达到较高人生境界的人来说，应当成为主体自觉的情感追求和价值创造活动，因此，审美主体非常重视审美欣赏和审美创造过程中审美目的的实现。为了实现审美目的，主体无论在创作中还是在欣赏中都必须注意反馈调节。  
　　在创作中，作者根据审美目的进行身心两方面的调整进入最佳创作状态，然后根据审美目的进行构思，最后根据审美目的进行修改、调整，直到作品完成。作者为了实现自己的审美目的，需要不断地进行自我校正和调整，还要不断地把自己的构思和已写成的部分以及整个作品进行欣赏、体验、回味，直到满意为止。反馈的方式很多，非常具体，古今中外许多作家艺术家的创作经验谈，就是对各种反馈调节的最好说明。在欣赏中，同样存在着反馈调节问题，叶圣陶先生说，“我们鉴赏文艺，最大的目的无非是接受美感的经验，得到人生的受用。要达到这个目的，不能够拘泥于文字。必须驱遣我们的想象，才能够通过文字，达到这个目的。”他还以王维“大漠孤烟直，长河落日圆”为例，指出：“要领会这两句话，得睁开眼睛来看”，“在想象中睁开眼睛来，看这十个文字所构成的一幅图画。”“假如死盯着文字而不能从文字看出一幅图画来，就感受不到这种愉快了。”这种驱遣想象，通过文字，看出图画的过程，就是跨越逻辑思维达到理性直觉的顿悟的过程，是读者不断地进行反馈调节的过程。  
　　审美中的反馈调节往往是与对象所包含的美的程度以及对象的知名度有关的，只有当你感到或听到这是一部名作或一首名诗时，你才会不断地调整自己，使自己达到领略作品的目的。这里的反馈主要在于欣赏主体不断地探寻是否领会了对象的审美底蕴。这种反馈调节本身就是在建立主客体之间的审美关系，是实现审美目的的有效手段。  
　　由于人本身就是一架十分精密的自控制机器，因此，主体在审美欣赏中的反馈调节在大多数情况下就无须执著地进行，而是由你的生物仪器（当然是有社会意识的）在无意识中完成了。

# 美经验论六：

**第三节　审美经验的动态过程**

　　 审美经验的动态过程就是审美主体与审美对象相互作用的过程。由于审美主体的心理结构千差万别，审美对象也是多种多样的，因而审美主客体之间的关系以及审美活动的过程必然是十分复杂的。不过，从根本上说来，任何审美活动都必须经历一个由对对象的初步感知到作出审美判断的过程，而这个过程又必然是在审美主体动力机制的积极参与下，通过各种审美心理要素的共同作用来完成的。根据审美主体与审美对象在审美活动中关系的变化，我们可以把审美经验划分为呈现阶段、构成阶段和评价阶段。其中，呈现阶段就是通过感知活动使审美对象的素材在主体的意识中初步呈现出来。不过，由此获得的还只是关于对象的原始经验材料。因而还需要通过想象力的作用来构成完整的审美对象；在此之后，主体才能运用自己的审美理想和审美标准来对审美对象作出价值评价。因此，只要我们能够准确地把握主体在审美经验的各个阶段所经历的精神状态，并且通过对于各种心理要素的分析来对这些状态的产生和变化过程加以说明，那么，我们也就不难掌握审美经验的活动规律。

　　**一、呈现阶段**  
　　审美经验的第一个阶段是借助感知对对象感性特征加以把握，也就是使对象在主体的意识之中呈现出来。不过，感知活动乃是一切经验活动的出发点，审美感知的最大特点在于它是以审美的态度对待对象的，因而审美态度的确立就成为审美活动开始的主观标志。所谓审  
　　美态度就是指主体在摆脱了日常的功利和实用态度之后，所产生的一种观照、欣赏的态度。主体是否具有这样一种态度是其能否与对象建立审美关系并进入审美活动的关键。  
　　在美学史上，许多美学家都已经注意到了审美态度的特殊性问题，并进行了深入的分析。英国经验派美学家哈奇生认为，在审美活动中，主体对对象不能产生占有欲或自私心，而必须持一种不涉及对象的“原则、原因或效用的知识”的态度。在这里他所强调的显然就是审美态度的非功利性特点。如果说这还主要是一种经验描述的话，那么康德的分析则已经上升到了哲学的高度。他认为，主体在审美中既没有官能方面的利害感，也没有理性方面的利害感，只是通过纯粹的观照来进行审美判断。不过，对于主体的审美态度进行了最细致分析的应该说是叔本华。他认为，主体在审美活动中不让“抽象的思维、理性的概念盘据着意识”，而是“把人的全副精神能力献给直观，沉浸于直观，并使全部意识为宁静地观审恰在眼前的自然对象所充满”。此时，审美主体就成为一种“纯粹的、无意志的、无痛苦的、无时间的主体”。在我们看来，叔本华对审美活动的论述应该说是十分深刻的。他不仅继承了康德的思想，强调了审美经验的非功利特点，而且进一步指出主体在审美状态中为对象所充满，这实际上是认为在审美活动中主客体之间处于物我不分、交融合一的状态。这种思想对于我们超越主客二分的形而上学思维方式显然具有不容忽视的意义。  
　　由上面的分析可以看出，审美态度可以归结到主客体之间的一种特殊关系。以往的美学史在谈到审美活动的开始问题时，总是把审美状态的生成归结为主体的审美注意，而这种注意又是由对象的感性特征，如色彩、线条、形状、声音、节奏、韵律等等的刺激所引起的。这样一来，审美关系实际上是建立在主观的感觉能力与对象的客观特征之间的。这种关系本质上仍是一种特殊的认识关系，因为它建立在主客体相互对立的基础之上，只不过在科学认识中是以抽象思维的方式，在审美活动中则是以形象思维的方式罢了。

　　这种思想的必然结果就是把审美活动当作科学认识的附庸，因为审美终究只是以特殊方式对于对象的反映和认识而已。这种思想的根本缺陷就在于，它一开始就把审美关系建立在主客二元对立的基础上。而事实上，真正的审美关系或状态根本特点恰恰在于主体与对象是水乳交融、密不可分的。  
　　然而，在日常生活中我们却经常处于与对象的分离和对立关系之中。那么，我们是怎样由与对象对立转入交融即由日常状态转入审美状态的呢?换言之，审美经验的真正起点在哪里?我们认为，就在于主客体之间一开始就超过了二元对立的认识论关系，而呈现为主客无间的审美状态。这是因为主体在审美活动中并不是首先通过自己的五官感觉，而是通过自己的整个身心来与对象建立关系的。五官感觉只是主体的主观属性，因而它与对象所建立的必然是相互对立的认识关系。而身体则不同，严格说来，它既不是主体的主观意识，也不同于客观存在的各种对象，而是介乎于主客体之间的一种特殊存在物。传统思想往往简单地把身体作为主体进行各种精神和物质活动的中性工具，认为身体本身是没有任何自主性的。事实上，这是一种建立在身心二元论基础上的十分错误的观点。人的身体并不是与其精神相对立的物质存在，而直接就是人作为特殊物种的存在方式，或者说它就是人的本质特征的体现。无论是在物质活动中还是在精神活动中，它都是人据以与对象建立关系的根本方式。  
　　海德格尔曾经指出，人与对象的关系首先是一种存在关系，而后才是一种认识关系，因此人首先是寓于物而存在的，而后才通过感觉器官去把握事物。举例来说，人们总是首先“听”汽车，丽不是首先“听”汽车的声音，汽车本身比我们感觉到的汽车声更接近于我们。①我们通常总以为自己是首先听到汽车声，而后才判断出这是汽车，但实际上我们在这种明确的认识论判断之前，就已经对其有了存在论上的领悟，也就是了解了汽车作为一种存在物所具有的基本特征和意义，只不过这种领悟并没有经过意识的反思，上升为明确的判断和推理而已。正因为如此，在存在论上是不存在所谓主客体的分离与对立关系的。之所以会出现这种关系，是由于我们采取了形而上学的思维方式的结果。如果说海德格尔是从存在论的角度对传统哲学进行了反思和解构的话。那么梅洛一庞蒂则直接分析了人的身体在意识活动和审美活动中所处的关键地位。他认为，知觉行为是人类经验的基础层面，因为在知觉行为中蕴藏着冲破主体与客体对立关系的要求。在知觉行为中，主体既不是被动地反映客体的特征和属性，也不是单向性地构成关于客体的表象，而是在主体与对象之间进行一种连续性的相互“投射”。其所以如此，是因为知觉不是发生在主体的感觉与对象之间，而是直接在身体的层面内进行的。身体并不是无知无识的物质存在，而是有着自己的智慧，这种智慧来源于身体对于人的实践活动的直接参与。在这种参与中身体受到了各种不同的训练，也就具有了对于各种现象进行直接反应的能力，而不必经过认识活动的反思与调节。这种思想虽然有着现象学和存在论思想的背景，但与马克思关于“感觉通过自己的实践直接变成了理论家”的基本精神也基本相符。  
　　就审美是用整个身心来进行的而言，中国古代艺术家也有很深切的体会。北宋著名画家郭熙在《林泉高致·山水训》中指出：“盖身即山川而取之，则山水之意度见。”即指以整个身心对山水作直接的审美观照，这时山水的审美形象就会显现。“身即山川”亦指身物、心物浑然一体。明代的祝允明在《送蔡子华还关中序》中说：“身与事接而境生，境与身接而情生。”即讲审美的整体把握。  
　　从这种角度来看，人在审美活动中就不是首先通过五官感觉来与对象发生关系的，而是直接通过自己韵身体或以自己的整个身心来把握对象的。这种看法表面看来不符合审美经验非功利性的特点，但实际上恰恰是这种非功利性产生的根源。这是因为，审美主体与对象的合一状态并不意味着对于对象的实际占有，而是摆脱物质欲望的束缚之后出现的一种忘我状态。在审美状态中主体与对象的统一是建立在相互平等基础上的精神交流关系。正是在这个意义上，蒋孔阳先生精辟地指出，审美关系是“人作为一个整体”，“经整个身心”，“来和现实发生关系”的。①审美对象对于身体的呈现是审美经验第一阶段中必不可少的重要一环。因此。在这种呈现中，通过作为整体的身心来进行原初的审美知觉活动，就成了审美经验的根本特点。

　　**二、构成阶段**  
　　如果说在审美经验的呈现阶段主要通过审美知觉来进行的话，那么在其第二阶段即构成阶段中，审美想象的作用就是关键性的了。由于在构成阶段审美主体与对象处于浑然一体的状态，因而主体所获得的只是关于对象的原始经验材料。虽然此时主体已经由于对象与身体的契合而感受到一定的审美愉悦，但主体尚未构成对象的完整表象，因而也就无法对其加以评价和判断，其感受自然也就不具有真正的普遍性和客观性。因此，主体还必须通过想象力的作用来构成较完整的审美对象。  
　　在上一章中，我们对想象力在审美经验中的作用进行了分析，但这种分析还只是局限于想象力的经验功能，而没有涉及到想象力的先验特征。从哲学的层面来看，想象力在本质上也是人类的一种认识能力，或者说它为人类的认识活动提供了必要的前提条件。这是因为，想象力除了具有对记忆表象进行加工和改造的功能之外，它还是主体对对象进行直观的本体论前提。按照康德的观点，对事物的直观需要时间和空间两方面的直观能力，而这两种能力都是和想象力的先验功能分不开的。根据法国现象学家杜夫海纳的分析，先验想象力具有开拓和后退两种功能。所谓后退，是指主体必须与对象拉开一定的距离，才能对其进行思想。当然，这并不是指空间距离而言的，而是说主体必须在意识中与对象相分离。在原初的知觉经验中，主体和对象处于一种物我无间的统一状态中，在这种状态下，主体显然无法对对象进行思考。而想象力的作用就在于，它可以帮助主体在意识中拉开与对象的距离，从而打破原有的那种浑然状态。当然，这不是说主体和客体已经对立起来，因为这毕竟不是纯理智的反思活动，而仍然是一种感性活动。但无论如何，主体此时已不再保持那种原始的混沌状态了。其原因在于，只有通过想象力在意识中使主体与对象分离开来，才能获得使对象得以被直观的空间条件。而这种后退恰恰就是一种开拓，因为意识从对象面前后退必然同时形成一个精神上的距离或者空间，这个空间就是对象据以成形的空间性本源，也就是康德所谓的空间直观能力。另一方面，无论是开拓还是后退，都是一种时间性行为，因为主体之所以要从对象面前后退，就是为了使自己在精神上置身于过去，从而使对象得以在将来显现在意识之中，因为只有使主体脱离迷失于对象之中的现在，才能不再与对象合一并进而形成对对象的认识。

　　 就审美活动而言，想象力的先验层面和经验层面显然具有不同的功能。简单地说，先验想象力可以打破主体与对象的浑然一体状态，从而形成审美活动所需要的审美距离；而经验想象力则能够在此基础上，通过改造主体在呈现阶段所获得的原初经验材料，形成关于审美对象的格式塔。所谓审美距离是由瑞士美学家布洛提出的一个审美心理学概念，指的是主体在审美活动中必须与对象保持一定的心理距离。他曾举了一个著名的海上遇雾的例子来说明这种心理距离的含义。当轮船在海上遇到大雾的时候，无论船员还是乘客都会产生一种焦虑、紧张甚至是恐怖的情绪，因为大雾给航行带来的危险是不言而喻的。在这种心情下乘客似乎很难有闲情逸致去欣赏浓雾中的美景。然而，布洛认为，只要人们能够与大雾保持一定的心理距离，那么，“海上的雾也能够成为浓郁的趣味和欢乐的源泉”。①也就是说，如果我们有意识地忘掉实际的利害关系，把注意力转向“那仿佛由半透明的乳汁做成的看不透的帷幕”，我们仍不难从中感受到浓雾所具有的魅力。那么，这种心理距离究竟是怎样形成的呢?布洛认为其关键在于主体摆脱了利害关系的束缚，转而以非功利的态度来对待事物。从这个意义上来看，心理距离是关于审美态度的一种说明。但从另一方面来看，审美经验中的心理距离还应有更深一层的含义，这就是说，审美主体只有与对象拉开一定的距离，才可能在意识中构成对象，并对其做出具有普遍性的审美评价。布洛的心理距离说一经提出就产生了很大的反响，但也始终面临着很多争议。其最为人所诟病者就在于，所谓心理距离乃是一个极不严格的概念。作为对于一种心理现象的描述，其客观性与合理性都是不容置疑的，但作为对于这种现象的理论阐释却又是缺乏严密性的。实际上，布洛思想的理论基础无非就是康德等人早就阐发过的审美活动的无利害性和非功利性，他只是在心理学的层面上做了进一步的展开和发挥而已。究极而言，审美经验的非功利性是一个早就解决了的问题，因而关于审美距离的探讨所真正面对的应该是审美对象的构成问题和审美判断的普遍性问题。在这方面，先验想象力的作用正好为审美距离的形成提供了坚实的理论根据。审美经验的一个显著特点就是主体与对象要保持一定的距离，而不能单单在对象的呈现地点附近进行体验。我们曾经说过，与视觉和听觉相比，嗅觉、味觉和触觉在审美经验中的作用要低得多，这从审美心理学的角度看来，就是因为它们在一定程度上是一些元距离的感觉。烹调艺术主要仍是一种技术，而美食家也不是真正的审美鉴赏家。这里的区别就在于，只有借助于先验的想象力使我们与对象拉开一定的距离，对象的审美特征才能够充分地显现出来。

　　当然，审美活动也需要一定的参与，但这决不是彻底的参与，否则主体就会丧失真正的审美态度。这正如观众对于表演的兴趣应该是以能够看下去，但又不使自己信以为真为限度，既要使他同情剧中人又不至于把自己与他们等同起来，既紧跟着情节的发展又不致于把情节混同于真正的现实。总之，审美活动虽然需要身体和知觉的参与，但却不能仅仅停留在这一阶段，而必须借助于想象力的作用与之拉开一定的距离。我们认为，布洛的“心理距离说”只有从这个角度加以补充，才是真正完整和全面的。  
　　不过，先验想象力在根本上还只是为审美对象的构成提供了前提条件，至于实际的构成活动则还必须通过经验的想象来进行。对于想象活动在审美经验中的活动规律，前面已做了详尽的分析，这里所要强调的是，想象活动的最终结果乃是构成了关于审美对象的格式塔。格式塔理论十分强调心理活动的整体性和创造性，这一点对于审美活动来说无疑也是极为适用的。该派主要代表之一考夫卡就认为，艺术作品是一个有机的整体，即一个格式塔（“完形”），其中的各个组成部分都相互依存，处在一个有机结构的统一体中。他认为，“艺术品是作为一种结构感染人的。这意味着它不是各组成部分的简单的集合，而是各部分互相依存的统一整体”。固在他看来，艺术作品应该成为一种“优格式塔”：“一种优格式塔应具有这样的特点：它不仅使自己的各部分组成一种层序统一，而且使这统一有自己独特性质。对一个优格式塔作任何改动势必改变它的性质，而如果这种改变属于次要的方面，这格式塔势必退化。”②不难看出，这实际上是从现代心理学的角度，对于近代浪漫主义文艺观关于文艺作品是一种有机整体的思想所作的进一步阐发。

　　在此需要注意的是，审美活动中格式塔的形成并不是通过简单的直观和反映，而是主体积极地构成的结果。阿恩海姆认为，知觉活动就已经具有这种构成能力。但要进一步强调的是，由于知觉活动中主客体并未加以区分，因而知觉经验具有不可避免的暖昧性和原始性。要想形成完整的知觉表象，就离不开想象活动的参与。不过，想象活动在艺术创作和审美欣赏中所发挥的作用却并不完全相同。就经验的想象力而言，其自由性和创造性在创作中的作用显然十分重要，但在审美欣赏中却不得不受到一定程度的抑制。这是因为，审美对象与其他知觉对象不同，它所需要的经验材料在创作活动中都已经提供了，无需欣赏者自己去添枝加叶。即使有时作品中存在一些未定之处，需要接受者主动加以填补，但这也必须处于作品本身的严格控制之下。这样一来，想象力就失去了狂放无羁的性质。它必须时刻保持审慎，以免对审美活动造成损害。当我们进行艺术欣赏之际，如果我们不去感知而去随意想象，审美对象就会消失得无影无踪。面对画布上的阴云，我们不应该去设想天要下雨，而应该去感知这“云”本身。这一点在面对空间艺术时比较容易理解，在面对时间性艺术时则显得较为困难。乍一看来，我们只有通过强有力的记忆和想象，才能保持并理顺我们在时间进程中所获得的艺术经验。并把握到作品所描绘的对象。一座建筑物可以一览无余，一首奏鸣曲或一部小说则是逐步呈现出来的。但即使在这种情况下，我们的想象也必须保持谨慎。这是因为，艺术作品都有自己的时间进程和空间结构，想象力的作用必须严格局限于在此结构内展开。如果我们在不经意间超出此结构，把作品的内容想象为或置于现实世界之中，审美对象就立刻消失了。当然，这并不是说我们否定了想象力在艺术欣赏中的作用.而是说，欣赏活动中的想象须服从艺术作品本身的内在规定性。  
　　最后，我们需要注意的是，我们区分先验的想象力和经验的想象力，并不意味着我们认为在每一次审美活动中，主体都必须先后进行这两种想象活动。事实上，这并不是两种不同的想象力，而是同一种思维活动的两个方面。所谓先验的想象力并不是独立存在的，它在根本上乃是一切想象活动得以进行的先决条件。而这种条件是任何人的想象力都必然具备的，我们这里只是通过意识的反思将其确定下来而已。简言之，我们的任何想象都是以经验的方式进行的，但这种经验都必须符合某种先验的前提条件。

　　**三、评价阶段**  
　　审美体验的最后阶段是评价阶段，在这个阶段上，主体要从自己的价值标准出发，对于已经构成的审美表象做出具有普遍性的评价和判断。因此。主体的理解力在此无疑起着关键性的作用。  
　　从上文的论述可以看出，想象力的自由本质决定了它一方面使审美体验具有创造性的特点，另一方面也可能使主体对对象的再现受到干扰，为此就必须运用理解力来对其加以校正。审美理解的作用首先就表现在它可以抑制处于实际体验本源处的想象力，松弛它在我们与世界之间结成的纽带。这是因为，想象力虽然拆开了这两者之间的统一关系，但又在它们之间维持着一种连带关系。思维要想具有一定的普遍性，就必须把这种关系发展为一种必然的联系，而这就必须借助于理解力的作用。而主体的理解力又是通过判断活动来进行的。  
　　按照康德的说法，判断力就是在普遍与特殊之间寻求关系的一种心理功能。根据这两者之间的逻辑关系，判断力可以分为两种；一种是《纯粹理性批判》中所说的“决定判断力”，即辨识某一特殊事物是否属于某一普遍规律的能力，在此规律是既定的、现成的；另一种则是《判断力批判》中所说的“反思判断力”，它不是从普遍性的概念、规律出发去判断特殊事实，而是从特殊的事物和感受出发去寻找普遍。显然，审美判断乃是一种反思判断。

　　那么，这种从特殊的事物和感受出发做出的判断何以也具有普遍性和必然性呢?康德的解释是，“既然判断力就评判的形式规则而言，撇开一切质料，只能是针对一般判断力运用的主观条件的；因而是针对那种我们可以在所有的人中都预设的主观的东西；所以一个表象与判断力的这些条件的协和一致就必须能够被先天地设定为对每个人都有效的。”①显然，康德之所以强调审美判断不涉及质料而只涉及形式，是因为质料关系到利害或单纯的感官享受，因而很难保证判断的普遍性。而形式则不会因人而异，它只是指向主观性的东西。问题在于，不同的审美主体何以具有相同的认识机能呢?康德对此只是诉诸一种理论设定或假设，这显然是不能令人满意的。我们认为，在这方面现象学有关主体间性的思考对我们是极有启发的。这一学说较之康德的进步就在于，它不是笼统地假定一切主体具有某种共同的认识结构，而是切实地通过现象学的分析和描述来把握主体之间获得这种共同性的根源。当然，由于现象学内部也存在着立场和方法上的分歧，因而对主体问性的看法也不尽相同。  
　　按照胡塞尔的看法，我们是通过与他人的自我进行“结对”来把握到他人的存在的：“自我和另一个人的自我总是必然要在本源的结对中给予的”。所谓结对不是指构成一般的对象性关系，而是指在不同的自我之间形成一种对应关系。具体地说，他人自我显现在我的意识中总是以其躯体为媒介的，这个躯体不同于其他实在之物，它必然与我的躯体出现“结对”关系。由于我的躯体及其行为必然伴随着我的意识活动.因此我就联想到他人的躯体也必然伴随着他人自我的意识行为。这样，我们就由我的自我的统一性联想到他人自我的统一性，从而把握到他人自我的存在。不难看出，胡塞尔实际上是把他人自我看作是由我的自我通过意向活动所构成的，这就不可避免地陷入了唯我论的错误之中。而产生这一错误的根源，又在于他从自己的先验唯心主义立场出发，把先验自我置于主体间性或交互主体性之上。

　　正是因此，胡塞尔之后的现象学家都把这一关系颠倒了过来，认为单一自我的主体性是在主体间的交往活动中形成的。同时，这种交往也不再是意识的意向性活动，而是主体在自己的生存活动中所进行的相互交流。按照梅洛一庞蒂的看法，我们对他人存在的领悟当然是通过意向性的筹划或投射（project）来完成的。但意向性并不是源于所谓先验自我或纯粹意识，而是源于我们的身体本身。因此，我们对他人的发现也不是通过意识的意向性活动。而是通过我们的身体来完成的。而身体的存在本身就是前个体和前反思的，因此身体的知觉就不存在所谓唯我论的问题。以孩子对他人动作的学习为例，孩子并没有也不需要意识到所谓他人的意识，而是直接在一种前反思的状态中与他人建立了一种主体间的交流。他用自己的身体直接知觉到他人的身体及其意向，并在他人的意向与自己的意向之间建立了一种前反思的交流系统，这个系统不需要任何翻译就可以正常运转。其原因在于，孩子一开始就置身于一个主体间的文化世界，并且从婴儿时代起就通过自己的身体能力发展起了与他人以及整个人类世界的关系。正是通过这种前反思的相互作用，孩子才发展起了主体性的概念。因此，主体间性的形成必然先于具有个体性和反思性的主体性。胡塞尔曾经把先验自我的存在看作是绝对的和自明的，他人自我的存在则不是自明的，需要通过先验自我来加以构成。而在梅洛一庞蒂看来，事实恰恰相反，他人的存在以及主体间性都是自明的，而个体自我则是在此基础上才逐渐形成的。我们认为，梅洛一庞蒂的上述看法可以说是为康德的理论设定提供了一种现象学和存在论上的证明。  
　　既然反思判断的主体不是纯粹自我，而是我们的身体——主体，那么其结果也就不是走向纯粹的理解，而是保持着感觉的形态。只不过这是一种包含着理解因素的高级感觉。前文说过，审美体验的第一个阶段就是感知活动，而其最终结果也是一种审美感觉，这表明审美体验既是从感觉开始的，也是以感觉而告终的。但这两种感觉显然有着本质的差异。

　　首先，它们的对象不同。前者所把握的只是对象的外观，而后者所把握到的则是具有一定深度的意义。在审美体验的开始阶段，感觉虽然也具有一定的选择性和辨别力，但由于主体与对象还处于合一的状态，因而这感觉还只是我们通常所说的“第一印象”，它可能是十分强烈和鲜明的，但却缺乏足够的深刻性和普遍性。而处于审美体验高潮和终点处的感觉则不同，它已经经过了理解活动的参与，因而全面地把握了对象各方面的特征，其体会自然也就更加深刻。  
　　其次，它们的区别还在于，主体在后一种感觉中呈现出了一种新的态度。对于审美体验在对象身上揭示出的深刻而普遍的意义，主体必须在自己身上产生同样的深度才能加以把握。这就是说，审美体验对主体形成了一个考验，能否产生这种感觉就成为衡量其知觉能力和存在深度的标志。总而言之，审美体验是对主体感觉和审美能力的一种提高，处在审美体验终点的感觉与起点处的感觉相比较，总是具有更大的深度和普遍性。  
　　审美体验在对象身上所把握到的这种深度，从根本上说来是与审美对象的存在方式分不开的。审美对象与各种自然对象、实用对象之间有着本质的区别。与自然对象相比，审美对象有着明显的人为的痕迹，也就是说，审美对象总是某种人类活动的产物，或者说它已被纳入人类活动的范围之中了。这样一来，审美对象总是与人的存在联系在一起的。而与实用对象相比，虽然它们都是人类实践活动的产物。但由于实用对象总是规范化的物质生产劳动的结果，因而反映不出其具体的生产者的个性特征和人格状况。现代商业为了改变这一点，常常通过广告等经销手段来拉近产品与消费者之间的距离，但毕竟这只是一种纯粹的消费行为，人与产品及其生产者之间不存在真正的精神交流。而艺术作品等审美对象则与此不同，它们总是渗透着艺术家的精神与灵魂，从而闪烁着不灭的精神之光。这里可能出现的疑义在于，自然对象有时也会进入到我们的审美活动中来，这似乎消除了审美对象的人性色彩。但实际上自然对象之所以会具有一定的审美价值，根本上也是因为它与人类的实践活动发生了关系。

　　马克思曾经说过，实践活动乃是“整个现存的感性世界的基础”，因而那种“先在的、与人无关的自然界”在理论上是毫无意义的。这就说明，马克思主义所说的自然界乃是经过了人类实践改造过的自然界，人类的感觉能力和审美能力也是在这种实践活动中产生和发展起来的。自然对象之所以会具有审美特征，是因为它的形式契合了人类感觉的需要，从而给人带来了美的愉悦。在这种情况下，自然对象所呈现出的深度和意义也就成为对于人的本质力量的确证。  
　　对于这种深度，我们的理解力常常感到无能为力。这是因为，一旦理解力把审美对象加以肢解，这种深度也就荡然无存。为此就必须求助于我们的审美感觉。感觉之所以能够读解对象所表现的意义，是因为它有智力活动无法达到的那种特殊的理解力。  
　　当然，感觉并非天生就具有这样神奇的理解力。只有经过长期的艺术鉴赏和审美体验的磨练和熏陶，我们的感觉才能超越那种单纯的表面印象，把握到审美对象的深层内涵。对于那些纯粹的外行来说，音乐带给他的只是杂乱的噪音，而建筑物也可能会成为摸不着门径的迷宫。这是因为。他在对象之中还辨别不清方向，眼睛和耳朵也就迟疑不决，跟不上作品的节奏，分辨不清作品的旋律和结构。总之。对象对他来说还没有形成，因此也就不具有表现力。这就说明，对于审美对象的感觉不是先天就有的，而是后天培养的，这种后天的培养正是审美教育的根本使命。

　　对于审美对象的深度体验使审美活动本质上成为一种与对象的精神交流，审美活动中的理解活动也就成了一种特殊的交感思考。所谓交感思考乃是发生在主体之间的一种精神交流。主体与审美对象之间之所以也会发生交感思考，是因为审美对象的特殊存在方式实际上使它成了一种准主体。用杜夫海纳的话来说，“我不再把作品完全看成是一个应该通过外观去认识的物，而是相反，把它看成一个准主体”。现代美学反对那种在作品之中寻求所谓作者意图的做法，认为这导致了一种作者中心主义或者“意图谬说”。但我们这里所说的准主体却并不是指实际存在的作者而言的。这个主体是我们完全以审美对象为依据而构造出来的。就艺术作品而言，由于它总是作家的意识活动的结果，我们自然也可以在阅读中进行一种模仿性的意识行为，即在自己的意识中重新开始作家的思想行为，这样，我们就能够发现他的感觉和思维方式，由此回溯到作者的自我。这实际上也就是比利时现象学家乔治·普莱所揭示的我的意识被他人意识所取代的现象。按照他的说法，我们在艺术欣赏中所思考的是另一个人的思想，“这些思想来自我读的书，是另外一个人的思考。它们是另外一个人的，可是我却成了主体”。正是通过这种回溯和置换现象，我们就以作品为媒介而与作者建立起了精神上的交流关系。我们认为，这种看法尽管来自于对艺术欣赏经验的分析，却也适用于其他形式审美体验活动，因为我们的审美活动本身就不同于认识活动中的那种主客体关系，而是我们与作为对象的准主体之间的精神交流。

# 艺术论一：

审美活动是我们的主要研究对象，这个对象中最典型，最高级的形态是艺术活动。  
　　在西方美学史上，艺术一直是美学研究的中心课题，特别是黑格尔美学，明确把艺术美列为主要对象，他的《美学讲演录》开首第一句话就说：美学的“对象就是广大的美的领域，说得精确一点，它的范围就是艺术，或者毋宁说，就是美的艺术。”他还进一步提出美学“这门科学的正当名称却是‘艺术哲学’”。

**第一节　艺术与艺术作品**

　　研究艺术，首先要弄清楚什么是艺术。“艺术”是一个意义含混，内涵不清的范畴。  
　　从词源学的角度来讲东西方都没把“艺”当作艺术。把艺术一词称作各种门类的艺术的总称，这种情况出现得很晚，大约到了17世纪才把艺术一词专指诗歌、绘画、舞蹈、戏剧、雕塑。

　　**一、历史上对艺术的定义：**  
　　（一）从艺术起源角度定义：  
　　1）游戏说：游戏说首先由德国古典美学的奠基者康德提出，后由席勒、斯宾塞等人发展加以完善的。   
　　2）集体无意识说：集体无意识说由瑞士心理学家荣格提出，荣格发展了他的老师弗洛伊德的“无意识”理论，把“无意识”分为“个人无意识”和“集体无意识”两种，认为“集体无意识”是由遗传保存下来的一种具有人类普遍性的潜藏于意识深层的朦胧精神。  
　　（二）从艺术本质角度定义：  
　　1）模仿说：模仿说是古希腊时人们界定艺术的普遍观点。大哲学家柏拉图认为，世界的本质是理念，现实世界是对理念世界的模仿，艺术又是对现实世界的模仿，艺术的本质因而是模仿的模仿，这种模仿也就是不真实的、虚幻的。柏拉图的学生——另一位哲人亚里士多德则肯定了现实世界的真实性，因而也就肯定了模仿它的艺术的真实性。后来艺术家们还提出了“艺术模仿自然”的原则。以再现现实为宗旨的现实主义文艺可以说是模仿说的最高发展阶段。模仿说在西方雄霸两千年，影响极大。其合理性在于，始终把艺术与现实世界紧密联系在一起，把艺术看成是再现和认识世界的一种特殊方式，因而把握到了艺术产生的源泉。然而，其根本缺陷在于，一方面它把艺术本质局限于“模仿”世界的认识论范围，而忽视了艺术自身的审美特质；另一方它忽视了艺术创造的主体性和表现性。因而未能全面揭示艺术的本质。

　　2）表现说：西方l8、19世纪浪漫主义思潮，标榜“自我表现”，冲破了“模仿说”的罗阿，表现说于是兴起。康德最早提出“天才”论，强调艺术是天才的创造和表现，指出“天才是和模仿精神完全对立着的”。表现说批评模仿说机械复制，强调艺术必须以表现主体情感为主。德国浪漫派画家德拉克洛瓦说，人即使练习作画，感情的表达也应该放在第一位。德国直觉主义哲学家柏格森说：“诗意是表现心灵状态的。”。意大利表现主义美学家克罗齐更是干脆宣称艺术即直觉.即“抒情的表现”。   
　　在中国，言志说、心生说和缘情说大体上亦可划入表现说。《尚书·尧典》首先提出“诗言志”，《左传》记载赵孟说“诗以言志”，心生说由《礼记·乐记》提出：“凡音之起，由人心生也”，音乐“其本在人心之感于物也”，人心被物感动，要表现出来，遂诉诸音乐。刘勰进一步发挥了这一观点，提出“立文”之道最根本的在“情文”，“辩丽本乎情性”，“情者文之经”，“情发而为辞章”，只有以情为本。表现情性，诗、文才会美。  
　　表现说把艺术本质同艺术家主体情感的表现联系起来，突破了把艺术仅归结为模仿、认识外在世界的局限性，突出了艺术的审美特性，比模仿说更接近真理，在美学史上是一大进步。但是，表现说完全回避艺术与现实世界的联系，无视主体情感的客观根源，因而仍然是片面的。

　　3）有意味的形式说：上世纪英国美学家、艺术鉴赏家克莱夫·贝尔认为，艺术的本质在于“有意味的形式”。所谓“形式”，就视觉艺术而言，指由线条和色彩以某种特定方式排列而组合起来的纯粹的关系，它把通过形式组成的画面所可能有的指示、意义、记录的信息、传达的思想以及教化作用等现实生活的内容全部排除在外；所谓“意味”，贝尔认为乃是这种纯形式背后表现或隐藏着的艺术家的独特的审美情感，审美情感是意味的唯一来源。艺术就是艺术家创造的、能激发观赏者审美情感的纯形式，是美的结构，也即“有意味的形式”。  
　　“有意味的形式”说突出了艺术的审美本质方面，比表现说更进一步，但它把“意味”及“审美纯形式”与一切现实——包括主体的现实情感的联系完全切断，完全脱离人类的具体实践，脱离社会的历史发展，脱离人类本身文化——心理结构的历史演进，抽象地谈论审美情感和有意味的形式，则陷入了形式主义和神秘主义。

　　4）符号说：当代美国女哲学家苏珊·朗格提出，艺术是人类情感的符号形式，是一种非逻辑非抽象的符号，具有表现情感的功能；艺术符号所表现的情感不应是个人瞬间的情绪，而应表现一种人类的普遍情感或情感概念，它能展示人的经验的、情感的、内心生活的动态过程，即人的“生命形式”，能表现出人类的情感和“生命形式”的内在本质。朗格的符号说，综合了表现说和有意味形式说，把艺术的本质与人的符号本质联系起来，理论上达到了更高的层次；但也因而把艺术本质非社会化、非历史化了，由于将人的社会、历史本质降低为自然性、生物性的“生命运动”，所以仍不能正确地解决艺术本质问题。

　　（三）从艺术功能角度定义∶  
　　1）载道说（或教化说）：把艺术看作是宣传政治伦理道德的工具。载道说，较早可追溯到孔子；而唐代文学家、哲学家韩愈则加以完善。他认为，古文是为了宣传儒道而存在的，并非是为了缘情。在《原道》中他又指出了道乃先王之道，即仁义之道、儒家之道；与他同时齐名的文学家柳宗元亦认为，文章因道而贵，文章家因道而尊。  
　　2）娱乐说：娱乐说可分“自娱”和“娱人”两个方面。古希腊诗人缪色奥也说：“令人怡悦，莫如歌咏”，都是说的音乐的娱人特性。亚里士多德更明确地说：音乐“总是世间最大的怡悦”。其实，不独音乐，一切艺术都能使人产生快乐，都有娱人的特性和功能。把艺术看作是个人自娱和娱人的工具。这种观点强调了艺术的娱乐功能，但忽略或有意排斥艺术的思想意义和社会职能，也是片面的。

　　**二、艺术品与非艺术品的区别：**  
　　（一）艺术品是人工制品而不是自然物。中国古代“艺”的含义，亦指人的具体技能、才能，如：礼、乐、射、御、书、数为“六艺”，就是各种操作的本领与技能。  
　　（二）艺术品主要是精神产品，而不是物质产品。  
　　艺术品有其物质形态，如雕塑、盆景、插花艺术等，但其所以是艺术品，取决于它是人类精神劳动的产物。  
　　（三）艺术品主要是意象思维的结晶，而不是抽象思维的成果。艺术品与其他精神产品的根本区别在于它是通过艺术家的意象思维所创造的意象世界，来传达人类的审美经验，这是艺术独有的审美本质。

　　**三、艺术品与非艺术品的联系：**  
　　（一）经过审美加工和创造，非艺术的自然物和人工制品可以转化成艺术品。  
　　（二）艺术在发展过程中不断向非艺术品领域渗透，拓宽艺术品的领地，增添艺术的门类和品种，并使人类物质和精神生活富有艺术情趣和审美意味。

# 艺术论二：

**第二节　艺术品的层次结构**

　　符号学美学将艺术品分成两个层次：符号和意义；现象学美学家罗曼·英伽登则将艺术品分为四个层次：语音层、语义层、图式层、客体层。

　　**一、物质实在层：**  
　　指艺术品赖以在时空中存在的物质实体和媒介。如大理石、画布、颜料、纸、舞台、铅字、银幕、胶卷、录像带等。  
　　（一）物质材料和媒介不等于艺术品的本体存在，但又是艺术品存在的不可或缺的必要前提或构成因素。  
　　（二）人们对艺术品的审美知觉，正是始于这些实在的载体，故物质材料的不同也会给人不同的审美感受。  
　　  
　　**二、形式符号层：**  
　　指各类艺术自身独有的指向意象世界的形式符号，如色彩、线条、形体、音符、旋律、词语等。如果说物质实在层是它的间接性物质存在，那么形式符号层则是艺术品的直接性物质存在.  
　　（一）形式符号层有时在艺术品的结构中具有独立的审美价值。  
　　（二）形式符号层直接指示、负载着艺术的意象世界，在艺术品的整体结构中，形式符号层指示、负载意象的功能远大于其独立的审美价值。

　　**三、意象世界层：**  
　　指建立在前两个层次基础上的、非现实的、展现人类审美经验的、能转化为被感性把握的、富有意味的表象世界。  
　　意象世界只潜在地存在于形式符号层，而现实地生成于接受者鉴赏时的心理活动中。  
　　意象世界层虽然只潜藏于形式符号层中，只有借助鉴赏活动才能在鉴赏者的心灵中现实地生成，  
　　  
　　**四、意境超验层：**  
　　是意象世界背后所蕴含着的富有形而上的人生哲理意味的最高境界。  
　　广义的意境超验层是就人生境界而言；狭义的意境超验层是就艺术品本身而言。这两者往往又混为一体。

# 艺术论三：

**第三节　艺术品∶创造意象世界**

　　**一、什么是意象：**  
　　（一）意象的结构：  
　　审美意象是艺术品的灵魂与核心，它不是一种物质存在，而是一种心理存在。其基本结构包括意与象两个方面。所谓“意”是指主体在审美（包括创作）时的意向、意图、意志、意念、意欲，表达的思想情感、人生体验、审美理想、艺术追求等等；“象”则指由想象创造出来，能体现主体之“意”，并能为感官所直接感受、知觉、体验到的非现实的表象。“意”由“象”来负载；“象”由“意”来充实，二者合为一体，便是“意象”。  
　　（二）意象的生成：  
　　1.意象的生成是主体与客体、思想与形象、情与景、内与外、质与文等在特定的审美状态下碰撞、渗透、交融、化合的动态心理过程。  
　　2.在意象生成的过程中，意向和想象起着巨大的作用。意向是主体在审美中思想倾向、意志追求和愿望企图的融合，它是构建意象的基础动力；想象则以原有表象为基点，融和思想见解、情感及其他“意”的因素，对表象进行加工、改造和创造性的重组，从而使“意”与“象”达到和谐的结合。

　　（三）意象的主要类型：  
　　1.仿象（再现性想象）：  
　　是主体通过模仿对象世界的形态创造出的意象，它在感性形态、具象上与对象相似，甚至非常逼真，这里，“主体”有意退居幕唇，其创造性仿佛就体现在意象的仿真性上。  
　　2.兴象 （联想）：   
　　是主体以客观（对象）世界的物象为引导，给接受者提供借以触发情感、启动想象而完成意象世界的契机，物象使“感兴”得以发生联想得以展开，在此基础上生成的“象”便是兴象。  
　　3.喻象（比喻、象征）：  
　　喻象便是创作主体以“自我”为体，以“世界”为自我的延伸，并根据主体心灵来创造新的世界。我国古典诗歌中赋、比、兴中的“兴”，便是典型的创造兴象的方式。  
　　4.抽象（符号）：  
　　抽象指创作主体经过自己的头脑加工，将客体提炼、升华，舍弃具象而代用一些纯粹的形式符号来唤起读者审美情感的一种意象。它不具有再现性、概念性和比喻性，亦不是指一种思维形式（抽象思维），又不等同于现代的“抽象艺术”，它与自然对象之间没有直接的、显明的关系。

　　（四）意象的物态化和物化：  
　　1.物态化：  
　　把意象的心理层次牵引出来，赋予一定的形式符号，使之以具有感性物质外观的形态呈现出来。  
　　2.物化：  
　　指直接运用物质手段，使意象在物质实在意义上得到凝定。

　　**二、艺术品就是要创造意象世界：**  
　　艺术意象的特征：   
　　（一）虚拟性：  
　　虚拟性是现实性的反面，意象一经物态化和物化进入艺术品中，便成为艺术意象，也就同时进入了非现实（存）的层次。  
　　（二）感性（直观性）：  
　　是指意象可以为主体感官直接把握、感知、体验和接受的直观性和具体性。  
　　（三）想象性（象外之象，景外之景）：  
　　任何意象如果仅仅停留在感性层次上，不能与接受者的审美情感产生共鸣，便不是真正的审美意象。  
　　（四）情感性：  
　　艺术意象中总是包含渗透着某种形态的情感因素，使意象具有强烈的感染力。  
　　创造有高度审美价值的艺术意象是一切艺术家的共同目标，这从中西美学的两个论题中可以看出，一是“有意味的形式”论，一是“隐秀”论，二者共同指向一个完整的、富有感情意蕴的意象世界。“有意味的形式”说，所强调的“形式”是内容与形式的统一。本质上是意（味）与象（形式）的有机结合。  
　　“隐秀”说，是刘勰在《文心雕龙》提出的。云“隐也者，文外之重旨者也；秀也者，篇中之独拔者也。”“状溢目前”日秀，“情在词外”日隐，秀为外在感性物象，隐为内在“意”蕴。可见，隐秀即意与象的有机交融，也即内容与形式的合二为一，体现了中国古典美学对审美意象创造的追求。从以上两个美学理论的比较可以看出，创造完美的意象世界，通过丰富、生动的形象来显现艺术品的丰富意蕴是中西美学与艺术共同的追求。

**第四节　意　境**

　　意境是中国古典美学的独特范畴。宗白华先生指出：意境是“中国文化史上最中心也最具有世界贡献的一方面。”  
　　  
　　**一、什么是意境：**  
　　（一）意境的概念：  
　　意境主要是指运用艺术意象，在主客体交融、物我两忘的基础上，将接受者引向一个超越现实时空，富有形上本体意味的境界中。意境一词最早由唐代诗人王昌龄与物境、情境并列提出来的三境之一；司空图的《二十四诗品》将意境这一范畴具体化，认为诗的极致在于“不着一字，尽得风流”，“羚羊挂角，无迹可求”；宋代严羽则以佛教的禅境比喻诗的意境，认为二者完全一致；清末民初的王国维在《人间词话》里将此“范畴”发展为“境界”。

　　（二）意境与意象的比较：  
　　1）意象主要讲审美的广度，意境讲审美深度。如“大漠孤烟直，长河落日圆”便是以意境为主，意象辅之，主要体现一种跨越时空的景致，以引起接受者的审美情感的共鸣。  
　　2）意境是意象的升华，是主体心灵突破意象的域限所再造的一个虚空、灵奇的审美境界。  
　　3）意象属艺术范畴，意境则指的是心灵时空的存在与运动，其范围则广阔无涯，与中国人的整体哲学意识相联系。  
　　  
　　**二、有我之境与无我之境：**  
　　王国维对有我与无我之境的划分。他举例说，“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”，“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里，斜阳暮”，乃有我之境；“采菊东篱下，悠然见南山”，“寒波澹澹起，白鸟悠悠下”，为无我之境。所谓“无我之境”，指创作主体的完全消失，隐在艺术意象的后面；而“有我之境”中的“我’则以强烈的主观色彩明显地渗透于艺术意象中。  
　　“无我”是将“我”之情很巧妙地溶于物象中。有我是将“我”之情，以较外露的方式投射到物象上。

**第五节　艺术的功能**

　　**一、艺术的功能是多元的：**  
　　恩格斯在谈到巴尔扎克的小说时指出，“他汇集了法国社会的全部历史，我从这里，甚至在经济细节方面（如革命以后动产和不动产的重新分配）所学到的东西，也要比从当时所有职业的历史学家、经济学家和统计学家那里学到的全部东西还要多。”  
　　艺术的道德教育功能、艺术的宗教感化功能、艺术的思想启迪作用、艺术的政治宣传功能、艺术的心理平衡功能、艺术的社会干预功能、艺术的文化交流功能、艺术的商业广告功能  
　　  
　　**二、审美是艺术最核心的功能：**  
　　（一）艺术的首要功能是审美；  
　　（二）艺术的多元功能须通过审美功能间接实现。  
　　  
　　**三、审美在艺术诸功能中的首要地位：**

# 2艺术论一：

**第一节　艺术的存在方式**

　　本体论原是一个哲学范畴，是西方哲学中研究世界本原或本性的最根本部分，亦称“存在论”。  
　　借用哲学上的本体论观念来讨论艺术的存在方式。  
  
　　**一、艺术首先存在于艺术的意象世界中：**  
　　虽然艺术品是一个多层次结构，但意象是艺术品之所以为艺术品的关键层次。

　　**二、艺术只能存在于主体（人）的审美心理活动和审美经验中：**  
　　艺术意象始终只能存在于艺术创作者和接受者的主体意识和审美心理活动中,存在于这两个主体的审美经验中。  
　　“艺术存在于艺术品的意象世界中”这一初级规定前进了一步,获得了艺术存在方式的深层规定,那就是：艺术存在于主体的审美心理活动和意识中。  
  
　　**三、艺术存在于从艺术创造→艺术品→艺术接受的动态流程中：**从结构角度而言,艺术品的核心是意象；但从艺术存在方式而言，艺术品则是创作主体与接受主体之间的中介与桥梁。作为中介，艺术品有三个基本特征：

　　（一）他律性。艺术品就其中介功能而言不是独立自足、自在自为的，而是为他者存在，受他者制约的。  
　　（二）形式符号性。艺术品以形式符号的方式负载着艺术意象而成为沟通两个主体的纽带。  
　　（三）开放性。艺术品作为中介，不能是封闭的，而只能是两头开放的，一头向艺术家开放，一头向欣赏者开放。一方面，只有向艺术家开放，艺术家创造的意象世界才能物态化，物化为艺术品。另一方面艺术品只有向接受者开放，才能呈现它的基本特质。

　　艺术存在于从艺术创造→艺术品→艺术接受这样一个由三个环节组成的动态流程之中。这个流程就是艺术的存在方式。  
　　艺术家的艺术创造过程是艺术存在的三环节中第一个也是首要的一环。  
　　就本体论而言,《红楼梦》决不只是曹雪芹写下或以后转抄、印刷的一个语言文本，它应存在于从曹氏创作到历代流变的各种版本的文本，再到二百多年来形形色色的读者的阅读欣赏活动这样三个环节的全过程中。

　　意大利美学家克罗齐认为，艺术家只要在心灵中完成了对世界的直觉，产生了直觉的意象，即直觉品，就算完成了艺术，无须通过一定的媒介加以表达或传达。这种看法是片面的,它把艺术的本体存在仅仅归结为艺术家直觉创造的心理意象或称“心象”。但实际上，艺术家在表达自己心象的过程中，艺术形成符号的组织，包括技巧的运用，乃是形成意象的不可分割的重要因素。没有传达，意象创造仍不能真正完成。而且艺术家如果不把意象表达出来，即物态化和物化为艺术品，就无法达到交流、传播的目的，也就无法在人类社会和文化的历史中构筑成艺术现实即艺术的整体存在。同样，艺术接受也是非常重要的，每个接受者都有着自身特有的素质，他们带有自己的期待视界来欣赏艺术品，并在艺术品提供的意象框架基础上进行重建与再创造，发展丰富艺术的意象世界。可见，艺术不只存在于艺术家的意象创造中，而且也必定存在于艺术家意象的物态化表达——艺术品中，还存在于接受者的欣赏活动中。因此，克罗齐的艺术即直觉说在本体论上是片面的，残缺不全的。完整地说，艺术存在于上述三环节动态的全过程。

**第二节　艺术意象的创造和生产**

　　**一、艺术创造的核心是意象的生成：**  
　　在艺术的“创造——艺术品——接受”的流程中，贯穿始终并处核心地位的是艺术创造阶段艺术家意象的生成。  
  
　　**二、意象的孕育：**  
　　（一）艺术意象产生于主体意识与客观世界的相互作用；  
　　（二）在意象孕育过程中，主体与对象世界的关系，主要是一种因感动、感应而引起内在情感激荡的感动关系。  
　　（三）孕育意象需要艺术家进入“虚静”的精神状态，超越世俗关系而进入审美关系。  
　　所谓虚静，就是一种一要排除功利杂念，集中精神；二要超越知性逻辑，进入感性直觉的状态，这咱状态使日常“自我”暂时退隐与丧失，却能在审美状态下以虚空的心胸接纳万物，孕育意象。

　　（四）艺术意象的产生与意志、逻辑无直接关系。它是主体与客体的特殊联接，是作家艺术家在突如其来的创作激情、创作冲动的驱使下，在一种非功利、非认识的审美状态中创作出来的。  
　　（五）意象孕育所发生的主客体交流的形式完全不同于功利认识、判断的形式，它是主体意识的自身协调或主客体契合达到共振的一种自由状态。主体意识异常活跃，多种感觉表象在艺术的自由境界里重新整合从而导致独特艺术意象的诞生。

　　**三、意象的生产：**  
　　（一）将主体在酝酿中的隐藏在深层潜意识的意义明晰化，把散漫的、不可把握的感觉整合为一个完整的整体。  
　　（二）意象的意义内容在“无”的运动中最终获得外在形式符号。  
　　（三）通过物态化与物化的实在形式加以实现。  
　　为什么我们把艺术品的完成也叫作生产？  
　　马克思把物质生产与精神生产看成人类两种基本的生产活动，把艺术生产看成是精神生产的重要形式。在此意义上，艺术意象的创造就是一种生产。意象的生成也是一种生产过程。艺术意象如何变为现实的艺术品，“生产”给我们提供了解答。因为从艺术意象的孕育到艺术品的物态化与物化，需要通过种种必须的技巧与操作来完成，这就属于“生产”范围。

**第三节　艺术的创造力与艺术技巧**

　　**一、艺术天才是客观存在的：**  
　　天才的形成是先天的生理、心理结构与后天的实践两个方面合力的结果。  
　　天才独特的艺术创造力主要表现为艺术敏感、艺术想象力、艺术技巧和灵感等方面。  
　　天才的艺术家的特征：  
　　①高度的艺术敏感力；  
　　②卓越的艺术想象力；  
　　③熟练运用艺术技巧；  
　　④经常获得灵感。  
  
　　**二、艺术敏感：**  
　　指主体感受生活、欣赏艺术、体验和孕育意象的敏锐性和悟性。  
　　天才的敏感是指这种感受体验的细致、快捷、丰富和深刻。  
　　刘勰说“夫才有天资，学慎始习。”

# 2艺术论二：

**三、艺术想象力：**  
　　指艺术家在感受生活、孕育意象过程中展开想象、联想、幻想或意象思维的能力的程度。  
　　艺术想象力不仅仅是唤醒和引发丰富的形象、感受，更重要的是将其融会和整合。这种融合的基础就是艺术想象中基本的主体感悟主旨。它自然规划着情感与形象的流向与总合，形成艺术意象的灵魂。想象力在生活意象全过程中始终是最重要、最有决定性的艺术创造力。

　　**四、灵感：**  
　　（一）灵感的概念：  
　　所谓灵感，是艺术家在意象创造中，由于各种心理机制、功能处于高度协调的自由状态而突然生成的精神昂奋、注意集中、情绪激动，想象力空前活跃的一种思维活动的境界。  
　　古希腊哲学家柏拉图的《伊安篇》借苏格拉底之口将灵感说成一种磁性的疯狂，一种神灵的凭附，一种非理性的迷狂状态，在此状态下，诗人能不由自主地写出最美妙的诗；  
　　罗马时期的朗吉诺斯则在《论崇高》中把创作的源泉归结为神赐的神秘灵感。  
　　这种看似神秘的现象，其实有其客观的心理机制，因而并不神秘。

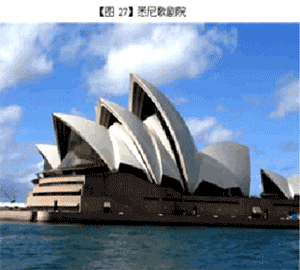
　　（二）灵感的本质及规律：  
　　1.灵感是艺术家在自身生理－心理素质与后天深厚的生活体验和学养积累基础上综合形成的一种心理体验状态和活动。  
　　2.灵感状态有其客观的心理机制，它主要来自于潜意识层次，表现为特定神经联系的突然沟通。  
　　3.灵感的获得有赖于平时学养阅历的积累，以及身心状态的调养。

　　**五、艺术技巧：**  
　　（一）艺术操作与技巧是艺术创造的重要环节：  
　　艺术操作与技巧是意象孕育的继续与完成。对郑板桥论画竹的分析。  
　　如郑板桥讲他画竹的体会：“江馆清秋，晨起看竹，烟光日影霜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，并非眼中之竹也。因而磨墨展纸，落笔倏作变相，手中之竹又不是胸中之竹也。”此言可谓深得艺术三昩。“胸中之竹”之所以不同于“眼中之竹”，是因为经过了艺术家的意象孕育和改造；而“手中之竹”又不同于“胸中之竹”，艺术家把心中孕育的意象用艺术操作加以表达并且用特定形式符号将之凝定下来。  
　　（二）不可忽视技巧、但也不可孤立地追求技巧：  
　　孤立地追求操作技能与技巧，就会沦为匠艺。  
　　（三）艺术形式具有独立的审美价值：  
　　形式美的法则概括了现实中美的事物在形式上的共同特征，研究形式美是为了推动美的创造，以便使形式更好地表现内容、服务内容，达到美的形式与美的内容的高度统一。  
　　书法艺术的三个要求：笔锋、笔势与笔力

**第四节　艺术的形态**

　　**一、艺术形态的划分标准：**  
　　（一）西方艺术形态学发展历程回顾：  
　　1）亚里士多德从“摹仿”论出发对艺术的分类：  
　　2）18世纪法国美学家阿尔贝·加托的分类：美的艺术、机械艺术以及既有实用目的又使人获得审美愉悦的艺术。  
　　3）黑格尔根据理念的发展分类：象征性艺术、古典型艺术和浪漫型艺术。  
　　（二）艺术形态划分的三种主要标准：  
　　1）艺术与现实之间的关系：摹仿说、主观与客观说、再现与表现说等。  
　　2）艺术品与欣赏者之间的关系：视觉艺术与听觉艺术。  
　　3）艺术作品自身的存在方式：动态艺术与静态艺术，时间艺术与空间艺术等。

　　**二、各类艺术的审美特征：**  
　　（一）空间艺术：空间艺术的首要特点是由一定的物质材料按照一定的形式规范在空间中排列而成。  
　　1）建筑：  
　　①材料的审美性质；  
　　②形式结构的审美意蕴；  
　　③与周围环境的审美关系。（【图27】）



　　2）雕塑：  
　　①物质材料的审美特质；  
　　②内容与形式的统一；  
　　③选择最有代表性的动作瞬间，以静态的方式暗示某种丰富的含义和意境。（【图28】【图29】）



　　3）绘画：  
　　①画面的生机活力及所表现内容的真实感；  
　　②掌握绘画基本语言的审美性质；  
　　③画面的内在韵律，捕捉动感的瞬间。（【图30】）  
　　古代中国论画将“气韵生动”列为第一要义。  
　　在空间艺术的各种形态中，绘画最具有主观性和精神性，从而能够突破空间形态的局限。



# 2艺术论三：

（二）时间艺术：  
　　在空间艺术中与时间艺术最接近的艺术形态是绘画，在时间艺术中最接近空间艺术的艺术形态是戏剧。音乐艺术是最不具有空间特征的一种纯时间性的艺术。  
　　1）音乐：  
　　①声音的质量、组合及各种音色的组合关系；  
　　②表达某种情绪状态和情感体验的音乐形象（举例德沃夏克《新大陆交响曲》）；  
　　③表演者的演奏技巧；  
　　④把握节奏与旋律的动态变化。  
　　唯独对于音乐作品来说,我们只能通过自己的听觉来把握不断变换着的节奏和旋律,在自己 的时间意识中重新组合出较为完整的形象和意境,节奏与旋律之间的动态变化是音乐美的重要组成部分。因此，音乐艺术最鲜明地表现了时间艺术的根本特征。

　　2）戏剧：  
　　亚里士多德早就指出，“悲剧是对一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿”，黑格尔也说过，“戏剧把一种本身完整的动作情节表现为实在的，直接摆在眼前的。”戏剧的根本特征是时间性。  
　　①媒介自身的审美作用；  
　　②结构的统一性。  
　　戏剧的情节结构总有一个从开端、发展再到高潮和尾声的变化过程。  
　　新古典主义者布瓦洛概括的“三一律”，即要求戏剧必须做到时间、地点、事件的严格统一。

**第五节　艺术意象的接受和重建**

　　**一、艺术接受的核心仍是意象的生成，即重建**  
　　艺术品本身并非直接的艺术意象，它是艺术意象的符号化和物态化。它本身能给予接受者的，还只能是艺术意象的符号形式。接受者要获得意象仍然要靠自身的主体意识活动去生成。符号形式提供了接受者籍以获得意象的潜在可能性或暗示的轨迹（导向）。  
　　接受者必须根据艺术作品提供的符号形式的意象导向去重建意象，才能感知和欣赏作品的艺术意象。  
　　艺术符号的特殊性，它对其意义的表达只能通过象征与暗示。这样，艺术接受者就不可能完全获得来自于艺术创造者的原始意象。当然，接受者重建的意象由于受艺术符号的暗示与引导，不能完全脱离原有意象的基础，不是一个与艺术家创造的意象毫无关系的新意象，二者之间基本是相通的。因此，意象的重建是艺术接受的核心问题，艺术接受中意象的重建实质就是艺术意象的重建。但这种重建，是受艺术家的意象创造所限制。它是一种创造，但与艺术意象创造相比是低一层次的。这就是何以意象接受者多而艺术家少的缘由。

　　**二、艺术接受的主体性**  
　　接受者的意象重建不只是对作家创造的意象的简单复制，而是一个能动的再创造过程。  
　　1）以作品提供的形式符号为基础，只能是“再创造”。  
　　2）受接受者“期待视界”的影响和制约，产生与原作者不尽相同的意象。  
　　西方接受美学认为，人自身的生理素质、文化教育、传统积淀以及所处的社会历史环境等，形成了每个艺术接受者在接触艺术之前的主体境况，包括其自身的敏感度、想象能力、文化基础、艺术修养、审美趣味以及传统影响、现实社会变化的影响因素等等，造就了接受者的接受眼光和特定审美文化心理结构，即“期待视界”。（举例《十五贯》）  
　　3）填补作品的空白和未定点，即“召唤结构”，实现接受主体对创作的参与。  
　　艺术品形式的结构，是一个特殊的结构。波兰哲学家罗曼·英伽登认为，文学作品提供给接受者一个“图式化”结构框架，其中有许多空白和不确定点。

　　**三、艺术品的鉴赏过程**  
　　（一）观：接受者透过艺术的形式符号在直观层次上初步感受和重建意象。  
　　（二）品：接受者根据各自的审美文化心理结构和经验，凝神观照，发挥想象力，细致地体味作品，充实、丰富、发展意象，使意象更具接受者的个性。  
　　（三）悟：主体对艺术品的意象品鉴渐入佳境后，终于升华为对意境的感悟。  
　　观、品、悟三个阶段实为三个层次，在实际鉴赏中都存在，尤其前两层次更为普遍。

# 审美教育论:

　广义的美育，泛指自觉和非自觉的一切审美活动本身所具有的感染人、影响人、陶冶人的教育功能，以及社会、学校或家庭有意识地利用审美的特点对人进行塑造的种种教育活动。狭义的美育则专指与智育、德育、体育并列的一种独特的教育方式。

**第一节　中西美育观的源流**

　　**一、中国美育思想简述：**  
　　中国上古的美育意识从自发到自觉，在诗、歌、舞一体的“乐”中表现得尤为明显。到西周时代的庠序之教，已经将礼、乐并列纳入。  
　　“育”，本于毓，像母产子状，生的意思。《诗经·大雅·生民》：“载生载育，时维后稷。”这主要指形体上的育，后来才引早为精神上的“使之作善”，如《周易·蒙卦》：“君子以果行育德。”因此，这时的“育”，不仅指育其身，而且指育其德。《孟子·告子下》有“尊贤育才，以彰有德”，其“育才”乃指智育。因此，在中国传统思想中，育后来便有两方面的意义。一是它的本义的引申，指育其身，尤指使人体格强壮，健康成长。这是今天所说的广义的体育。二是它的引申义，指育其心。包括今天的德、智、美三育，使之智力发达、思想健康、情操高尚。

　　中国古代以乐感化的传统，最早可以追溯到传说中的舜的时代。《尚书·舜典》云：“夔！命汝典乐，教胄子，直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。诗言志，歌永言，声依永，律和声。八音克谐，无相夺伦，神人以和。”此时的诗、歌、舞、音律等各种艺术融在一起，还没有分开，“乐”是诗、歌、舞的统称，开始成为自觉的美育的主要形式。  
　　《左传》中季札观乐时，非常推崇《颂》，认为它“五声和，八风平，节有度，守有序，盛德之所同也。”他认为颂乐中各种感情互为对立而又不走向极端，达到了和谐统一、“至矣”的境界。早在此时，“和”作为美育的最高理想，已经进入国人的观念中。

　　从《乐记》开始并逐渐发扬光大的一个重要思想，认为乐和其他艺术具有潜移默化的感化特征。《毛诗序》强调“风以动之”，认为作品对人的感化像是风的吹动那样，触动人的心灵，强调了艺术感动的潜移默化特征。儒家美育的目的就是中和。  
　　建安时期，徐幹首次提到了“美育”一词：“美育群材，其犹人之于艺乎？”这里的美育和今天所说的美育概念虽不尽相同，而且美育是一个偏正词组，但它基本上还是指用礼乐为主的先王之教来培养文质兼备的君子。美育仍是道德教化的工具，和德育不可分割，由统治者自上而下推行的。魏晋时期是人性觉醒、个性发展的时代，审美也开始摆脱礼法的束缚，直接发现了山水之美，欣赏人的个性之美，美育因此拓展了疆界，有了自己的范围，而不再只是教化的一部分。这时的人们纵情山水，开阔了胸襟，体味到“畅神”的愉悦，发掘了自己的深情，深化了对人生宇宙的认识。

　　美育实现目标的过程，便是朱熹“消融查滓”的过程。“查滓是他勉强用力，不出于自然而不安于为之之意，闻乐则可以融化了。”查滓是私意人欲，天地同体处如义理之精英，查滓是私意人欲之未消者。人与天地本一体，只缘查滓未去，所以有间隔；若无查滓，便与天地同体。这种说法，类似于亚里士多德关天悲剧效果的“净化”思想。  
　　李渔强调戏曲之情、文、风兼备。李渔指出戏曲要情节离奇，文词警拔、有益于道德教化，三美俱擅。

　　到近代,由于王国维、蔡元培等人的倡导，美育才成为一门独立的学科。率先把“美育”一词引入中国的是蔡元培。1901年他在《哲学总论》一文中就用到了“美育”概念。他强调美育的目的就是在于陶养感情。  
　　梁启超是中国近代美育思想的另一位先驱者。他认为美育是一种“趣味教育”，这趣味对人的感发和影响，显然就不同于一般的强制教育了。他有时还把“美育”称为“情感教育”，强调其动之以情的特性。他把小说对人的感化作用看成熏、浸、刺、提四种力，强调其潜移默化的熏陶、感染和激发、提升功能，同样也是美育功能的涵义。  
　　王国维把西方的美育理论较为全面地介绍到中国来。在1903年《教育世界》上，王国  
　　维发表了《论教育之宗旨》一文，将美育与德、智、体三育并称“四育”，他认为美育不同于一般教育的特殊性。他甚至认为美育“即情育”,情感的培育。总而言之，美育形成一门学科在中国虽然历史短暂，但作为一种“化育”的思想却有其源远流长的传统。

　　**二、西方美育思想简述：**  
　　1）古希腊罗马的美育思想：  
　　在古代雅典的教育中，美育占有相当重要的地位。像文法学校和琴弦学校中，诗歌与音乐都是学生学习的重要内容。  
　　在西方，最早明确谈到审美教育的是柏拉图。他看到了美育对人的重要性，但是它对人的情育，他还认为是不好，因此艺术方面中的淫秽内容会把人们教坏。  
　　亚里士多德是继柏拉图之后又一位重要的思想家，其美育思想也颇丰富。亚里士多德并不否定人的情欲，他认为美育的特殊作用就在于能够通过理性对感性加以节制和净化。他还将艺术陶冶心灵的作用与道德教育区别开来，对古罗马贺拉斯的“寓教于乐”有一定的影响。

　　贺拉斯提出了著名的“寓教于乐”的原则，他认为文艺必须具有三个方面的特性：一是真实性；二是形象性；三是情感性。  
　　2）中世纪宗教化的美育主张：  
　　在随后的中世纪，美育被纳入宗教的范畴。中世纪后期,世俗文化深入神学,古希腊罗马的“七艺”也被用来作为教会教育的内容。  
　　3）文艺复兴时代人文主义的美育观：  
　　文艺复兴时期，人们的人文主义精神取代神学观念，倡导继承希腊和罗马传统回归自然。如：卡斯特尔维屈罗，他主张“诗的发明既然是为着提供娱乐和消遣给一般人民大众，它所有用的题材就应该是一般人民大众所能懂的而且懂了就感到快乐的那种事物。

　　4）席勒在西方美育思想史上的重要贡献：  
　　1795年席勒发表《美育书简》，美育作为一门独立学科在人类文化史上正式出现。在书中，席勒第一次提出了“审美教育”的概念，并对美育的性质、特征和社会作用作了系统的阐述，这是第一部系统的美育著作。  
　　席勒的美育理论在西方美育思想史上占据十分重要的地位，主要体现在以下几个方面：第一，从哲学的高度解释审美教育不同于其他教育形式的独特目的，并把审美教育的目的与审美活动的性质内在地统一了起来。第二，明确提示审美教育的价值是完满人性。第三，回答完满人性的方式——人性统一的根据就在于自身。  
　　5）马克思确立美育的基本任务：  
　　马克思从对异化现实的批判出发,从培养全面发展的人为终极目的确立美育的基本任务。他认为“艺术对象创造出懂得艺术和能够欣赏美的大众”。

**第二节　美育的内涵**

　　**一、关于美育内涵的不同界定：**  
　　（一）美育是人格教育：  
　　（二）美育是情感教育：  
　　（三）美育是艺术教育：  
　　  
　　**二、确定美育内涵的原则：**  
　　（一）手段与效果一致的原则：  
　　以艺术和审美活动为手段，服从于审美教育的目的，并以其特殊性反过来制约审美教育。  
　　（二）直接效果和间接效果兼顾的原则：  
　　通过审美教育，在个体身上产生陶情怡性、意志感发、心灵愉悦的效应，并通过这种效果的不断积累，最终导致个体心理结构的重大变化以致形成完美人格的终极效应。  
　　（三）独特性原则：  
　　审美教育不同于其他教育形式，也不同于一般的审美活动。

　　**三、美育与其他教育形式、与审美活动的联系和区别：**  
　　（一）美育与其他教育形式区别：  
　　智育是以传授科学文化知识、培养人的求真能力为目的；德育是以锤炼人的道德品质，培养人的求善意志为指归；体育是以强化人的体能，培养人的健壮体魄为宗旨；美育是通过人内在情感的直接感染，调动起人的各种心理能力并使之和谐运动，从而潜移默化地实现对人的塑造，以不断提升人的精神境界。

　　（二）美育与审美活动：  
　　1）联系：  
　　①审美活动本身就具有陶冶人、教育人的功能；  
　　②审美教育通过提高人的审美能力，又会推动审美活动的发展。  
　　2）区别：  
　　①审美活动是一种带有很大随意性的个人行为，具有很强的即兴性、偶发性特点；审美教育是有意识、有组织的群体行为，是一个按照预先拟定好的目的有计划、有步骤地向受教者施以定向审美培育的活动过程。  
　　②审美活动是由审美主体与审美对象两个因素构成，审美活动的现实发生，就是审美关系确立和展开的过程，也就是审美主体与审美对象同时被建构、生成的过程。而审美教育则是由施教者、作为教育媒介的审美对象以及受教者三个因素构成，审美教育的现实发生，就是施教者以审美对象为中介与受教者有机结合的过程。

　　③二者在发挥教育功能以及对人的具体影响上存在种种差异。在审美活动中，审美主体既是审美行为的实施者和主动者，但同时他又是一个受教者。审美主体从审美活动中究竟会受到什么影响以及所受影响的程度如何，都以审美主体自身审美能力的强弱和审美趣味的雅俗为前提。  
　　审美教育与审美活动不同的是，这一切都是在施教者的精心安排、巧妙设计与有意控制下有组织、分步骤地进行的。因此，与一般审美活动相比，审美教育不仅能够使审美对象的审美特性得到更为有效的发挥，而且它还能通过创设一种特定的情境使受教育获得较为明确、稳定、持久的定向教育。  
　　  
　　**四、美育的概念：**  
　　审美教育是以艺术和各种美的形态作为具体的媒介手段，通过审美活动展示审美对象丰富的价值意味，直接作用于受教者的情感世界，从而潜移默化地塑造和优化人的心理结构、铸造完美人性，提升人生境界的一种有组织、有目的的定向教育方式。

**第三节　美育的特点**

　　**一、诉诸感性：**  
　　与一般的教育方式相比,美育的基本特点首先在于,审美对象以其感性特征,通过丰富的形象,以情感为中介,悦耳悦目,并打动人的心灵,从而激发共鸣,达到提升人的精神境界、丰富人的心灵的目的。它不需要任何抽象的说教和行政的约束。  
　　车尔尼学夫斯基认为：形象在美的领域中占着统治地位。  
　　“情以物迁，辞以情发”情感根据物的变化而变化，文词是由情感来发出的。美育以形象为基础，是审美在形式上与情感相契合，在本质上是情感的体验，是最终实现感知、理解、想象、情感等方面的综合功能的协调活动。

　　**二、潜移默化：**  
　　美育主要是一种“化育”，中国古人虽有儒、道、禅之别，但其美育思想在这一点上却是一致的。  
　　在儒家看来，美育的目的，乃在于让人精神上获得解放，进入一种顺应自然，与天地同体的和谐境界。孔子将“乐”的感化放到对人的全面造就的背景下，让人在诗、歌、舞的感性享受中得以熏陶，并在个体的感性欲求得到满足的同时符合于社会文化心理。  
　　而道家追求的理想境界是天人合一，要求达到更高层次的人与自然的和谐。老子看到了文明对人的负面影响，反对文化对人的熏陶和造就。而具有诗人气质的庄子则追求个体与宇宙大化的贯通合一，从而达到心灵的自由境界和对现实的人生的解放与超越。他虽然反对艺术，但对宇宙精神的把握却正是从审美的方式和艺术化的角度入手的。这种创造活动的整个过程，便是美育的过程。

　　作为中国化佛教的禅宗,既吸取了印度佛教的精髓,又植根于中国的土壤,对后世产生了重大影响。其对审美感化的看法，既有宗教的痕迹，又反映了世俗的心灵净化和超越的特征。与佛教其他学派相比，禅宗乃注重于自身的修养，注重个体的自我领悟。在这种领悟中，禅宗突破了时空的界限，扩张了自我，从有限中看到了无限，从片刻中看到了永恒。在具体方式上，禅宗虽有顿悟、渐悟之别，但客观上，他们却都是注重渐修顿悟，这种特点，是始终不脱离感性，而又从具体感性中获得人格的飞跃。  
　　中国的儒、道、禅在美育思想上都不约而同地采取了“化育”的方式。  
　　美育的终极目的是要培养自由全面发展的人，具备敏锐的审美能力，良好的审美趣味、健康的人生态度、完善的心理结构、丰富的个性魅力的人，并具有自由的超越精神和炽热的理想追求的人，这就注定美育是一个长期实施和发展的活动，并且其目的体现和实现在美育的全过程中，其过程本身就是目的。

　　**三、能动性：**  
　　对象能否成为审美对象，关键在于主体的能动开拓。  
　　在美育过程中，主体不仅为外物和艺术所感动，同时也在这种感动中发挥主体的能动性和创造性。   
　　这决定了审美教育的方式是多种多样的，适应着审美主体的多种需要的。《淮南子·原道训》：“所谓乐者，岂必处京台、章华，游云梦、沙丘，耳听《九韶》《六莹》，口味煎熬芬芳，驰骋夷道，钓射鹔鹴之为乐乎？吾所谓乐者，人得其得也。”审美主体所追求的境界不是单一的规定性的，而是在此之前已经有了独特的准备和见解，真正的愉悦在于获得了他想要的快乐。  
　　主体在美育中的能动性还表现在主体在审美活动中能有自觉的追求。

**第四节　美育的功能**

　　**一、怡情养性：**  
　　美育是通过审美“怡情养性”，对人的精神领域进行一种调节，从而达到心理的平衡、人格的完善。  
　　（一）美育形成的主观依据：  
　　既然人的精神领域包括知、情、意三个方面，那么对人的精神的熏陶、感化和塑造，也当从这三个方面着手，即分别侧重于理智角度、情感角度和意志角度。  
　　（二）中国古代《乐记》对乐教的功能、方式及“以道制欲”原则的论述。  
　　《乐记·乐论》：“乐者为同，礼者为异。同则相亲，异则相敬。乐胜则流，礼胜则离。合情饰貌者，礼乐之事也。”乐起协调作用，礼起区别作用。  
　　审美对人的感化往往使人亲和，充满爱心。而道德规范则是一种严肃的要求。同时，美育又体现着以道制欲的原则。所谓道，是指感性生命和精神生命的原则，指理。美育就是指通过生命的原则去驾驭人的感性欲望，从中实现对人的感化。“君子乐得其道，小人乐得其欲。”

　　因此,以道制欲是通过人情之常的途径对人进行造就的准则。“故人不能无乐，乐不能无形，形而不为道，不能无乱。先王耻其乱，故制雅颂之声以道之，使其声足以乐而不流，使其文足以纶而不息，使其曲直繁省廉肉节奏，足以感动人之善心而已矣，不使放心邪气得接焉：是先王立乐之方也。”  
　　西方的席勒认为美育可以纠正人的两个极端，即粗野的极端和懈怠乖戾的极端。

　　**二、化性起伪：**  
　　（一）荀子所谓“伪”的含义：  
　　经过塑造而形成的人的崇高的精神境界。  
　　荀子曾以“化性起伪”来解释人性和文化的生成，从中也体现了美育的功能 。性是人生来就有的自然本质及其功能，伪则指在自然本质基础上发展起来的精神形态和能力。它如同“陶人埏埴而为器”。  
　　（二）庄子论人性之“伪”。  
　　庄子认为，人本与宇宙精神契合无间，与万事万物浑然无分，可是由于世俗的障蔽，使人异化。  
　　（三）禅宗的修行观。  
　　禅宗则认为，人性即佛性。传统佛学要求个人通过修行，诚心于佛，从而达到涅槃境界。禅宗的“修行”，则打破了传统的清规戒律。总之，禅宗的美育思想本于性，通乎悟，从中洋溢着对生命的热爱，对大自然的亲近。  
　　（四）《乐记》的“顺气”、“逆气”说。顺气指生命中体现生命精神的成分，逆气则指生命中悖逆生命精神的成分。所谓奸声，是指乐律上的繁、慢、细、过之声。

**第五节　美育的目的**

　　美育的目的就是培养人、发展人，使人成为身心健康的完美的人。所谓审美的人，就是具备敏锐的审美能力、良好的审美趣味、健康的人生态度、完善的心理结构、丰富的个性魅力、并具有自由的超越精神和炽热的理想追求的人。