



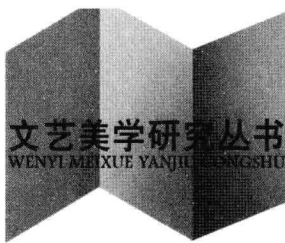
文艺美学研究丛书
WENYI MEIXUE YANJIU CONGSHU

YISHU YU JISHU

艺术与技术

陈 炎◎著

 人 民 教 育 出 版 社



YISHU YU JISHU

艺术与技术

陈 炎◎著



人 民 大 学 社

责任编辑:张 旭

封面设计:肖 辉

图书在版编目(CIP)数据

艺术与技术/陈炎 著. —北京:人民出版社,2012. 12

(文艺美学研究丛书)

ISBN 978-7-01-011621-1

I. ①艺… II. ①陈… III. ①艺术-关系-技术-研究 IV. ①J0-05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 317684 号

艺术与技术

YISHU YU JISHU

陈 炎 著

人民出版社 出版发行

(100706 北京市东城区隆福寺街 99 号)

北京中科印刷有限公司印刷 新华书店经销

2012 年 12 月第 1 版 2012 年 12 月北京第 1 次印刷

开本:710 毫米×1000 毫米 1/16 印张:19.75

字数:320 千字

ISBN 978-7-01-011621-1 定价:45.00 元

邮购地址 100706 北京市东城区隆福寺街 99 号

人民东方图书销售中心 电话 (010)65250042 65289539

版权所有·侵权必究

凡购买本社图书,如有印制质量问题,我社负责调换。

服务电话:(010)65250042

目 录

美学=感性学+情感学	(1)
六大情感范畴的历史发展与逻辑关系	(11)
文学艺术与语言符号的区别与联系	(29)
汉语的艺术特征与美学价值	(44)
在历史中建构的艺术本质	(57)
审美教育对人类想象能力的开发	(69)
西方音乐的数学式探索与形而上诉求	(77)
西方艺术的文化困局与美学败绩	(93)
新时期文艺的双重使命	(100)
徘徊于“现代”与“后现代”之间的大学建筑	(107)
中国与西方饮食文化的古代、现代、后现代特征	(113)
文化的谱系	(130)
酒神与日神的文化新解	(140)
古代奥运会的文化表征	(164)
“艺术”与“工艺”	(176)
“宗教”与“科学”	(185)
儒家与道家对中国古代科学的制约	(200)
儒家的“建构”、道家的“解构”、佛家的“重构”	(221)
佛家与佛教	(258)

2 艺术与技术

衍圣公世袭制度、教皇选举制度、活佛转世制度的文化成因	(277)
韩非子与马基雅维里的政治哲学	(295)
后 记	(309)

美学=感性学+情感学

—

一般认为，“美学”作为一个独立的学科，是由德国哲学家鲍姆嘉登创立的。早在1735年，鲍姆嘉登就在他所发表的学位论文《关于诗的哲学沉思》中首次提出了这一学科的名称，他于1750年出版的《美学》（*Ästhetik*）一书则标志着这门学科的产生。但是，这种长期以来被学术史家视为“定论”的观点是很值得商榷的，它至少会带来以下两点疑问。

首先，从词源学角度上讲，*Ästhetik* 一词来源于希腊语 *aesthesis*，其最初的涵义是“用感观去感知”；在德语中，它更贴切的翻译应该是“感性学”，而不是后来经中江兆民由日文 *びがく* 转译过来的“美学”。这似乎意味着，将德文的 *Ästhetik* 译为中文的“美学”，有误译之嫌。朱光潜先生就曾对把“*aesthetics*”翻译为“美学”、把“*aesthetic*”翻译为“审美（的）”这种传统译法大表遗憾。在他看来，把它们分别翻译为“感觉学”和“感觉的”要好得多。这是因为人们太容易把“审美”的“美”字理解为“*beauty*”（美）了^①。

其次，从内容上看，尽管鲍姆嘉登将人的心理活动分为知、情、意三个方面。并主张研究知识或人的理性认识活动的有逻辑学，研究意志或道德活

① 参见〔意〕克罗齐《美学原理·美学纲要》，外国文学出版社1983年版，第167页注释⑧。

动的有伦理学，研究情感或艺术活动的有美学（Ästhetik）。然而，如果我们仔细分析就会发现，在鲍姆嘉登那里，人类的情感活动还不是一种独立的行为，它只相当于认识的感性阶段。具体来说，他认为人类的认识活动有“明晰的认识”和“朦胧的认识”两种形态，研究前者是逻辑学的任务，研究后者则是美学（Ästhetik）的任务。他在《美学》（Ästhetik）一书中明确指出：“美学对象就是感性认识的完善。”这似乎意味着，Ästhetik 只研究认识活动的低级阶段，还无法成为一门独立的学科。在这种情况下，如果人们将“美学之父”的桂冠戴在鲍姆嘉登的头上，就有些勉强了。

在鲍姆嘉登之后，进一步为人类的情感活动开辟出独立的学术空间的是康德。同鲍姆嘉登一样，康德也将人类的心理活动分为知、情、意三个方面，并试图在主体的心意机能方面为这三种活动的普遍有效性寻找到先验的根据。在《纯粹理性批判》一书中，他试图在人类主体的“时空观念”和“知性范畴”中为认识活动找到普遍有效性的先验依据；在《实践理性批判》一书中，他试图在人类主体的“自由信仰”和“理性范畴”中为实践活动找到普遍共通性的根据；在1790年出版的《判断力批判》一书中，他则试图在人类的“想象力”和“知性范畴”的协调运动中为审美的情感活动找到普遍有效性的根据，在人类因“想象力”和“知性”不足而唤醒“理性”的活动中为审崇高的情感活动找到普遍有效性的根据。换言之，尽管康德认为人类的情感活动不像科学认识和道德实践那样有着独立的心意机能，但却可以在这两种心意机能的协调运动中获得普遍有效的先验根据。因此，正像《判断力批判》成为连接《纯粹理性批判》和《实践理性批判》的桥梁一样，人类的“情感活动”也便成为连接“认识活动”和“实践活动”的纽带。

在这里，康德与鲍姆嘉登至少有两点重要的差别。首先，在书名上，康德不把自己的著作称之为《美学》（Ästhetik），而是命名为《判断力批判》（*Kritik der Urteilskraft*）；其次，在内容上，该书也不把人类的情感活动视为认识活动的低级阶段，而将其看作联系认识活动和伦理活动的中介环节。

康德为什么不沿袭鲍姆嘉登的做法将该书命名为《美学》（Ästhetik）呢？因为在他看来，人类的情感活动并不像“感觉”或“感性”行为那样肤浅。他之所以没有沿袭鲍姆嘉登的思路而将情感活动视为认识活动的初级

阶段，这与《判断力批判》在他的“批判哲学”体系中的地位有关。在《纯粹理性批判》中，康德解决了人类认识活动的必然性问题；在《实践理性批判》中，康德解决了人类实践活动的自由性问题。在此之后，康德发现，在必然的感性领域与自由的超感性领域之间，存在一条深不可测的鸿沟，分割出两个世界。正是为了填平这一鸿沟，从而在《纯粹理性批判》和《实践理性批判》之间架起一座桥梁，康德才撰写了《判断力批判》。他认为，“判断力”既与“知性”相关，又与“理性”相联；既与“规律性”相关，又与“目的性”相联；从而可以成为“感性世界”与“超感性世界”这两个领域之间的中介；使人从“必然”走向“自由”成为可能。

在《判断力批判》的上卷中，这个过渡是通过“美的分析”和“崇高的分析”来完成的。美感动着人，崇高引领着人。前者与有限的对象相关联，通过“想象力”与“知性”的协调运动而获得，从而与“必然”相联系；后者则与对象在数量或力量上所表现出来的无限性相联系，因“想象力”与“知性”无法把握这些无限的对象而唤醒了“理性”的力量，从而与“自由”相联系。无论是“美感”还是“崇高感”的获得，都是“主观的合目的性判断”，即“情感判断”。而在《判断力批判》的下卷中，这种判断将继续通过“客观的合目的性判断”，即“目的论判断”的过渡来加以完成。在“目的论判断力的批判”中，康德先是讨论了动植物有机体的合目的性问题，并进而论述了整个自然界的目的论问题。他认为，自然的合目的性特征，不是科学认识的结果和依据，但却可以作为一种“范导性原理”来启发人们去探求世界的根据；而作为自然的合目的性特征的集中体现，“人”便成为整个自然界的终极目的，是一种道德的实体。这样一来，《纯粹理性批判》经由《判断力批判》的过渡，便最终与《实践理性批判》相联系。

尽管康德撰写《判断力批判》的主观动机，是为了打通《纯粹理性批判》与《实践理性批判》的关系，从而在人类的“科学认识”和“伦理实践”之间架起一座“情感判断”的桥梁，但其在客观上却为人类的情感活动开辟了独立的活动的空间。有了这种独立的活动的空间，才有可能确立一门独立的学科属性，且不论这门学科应该叫“美学”、“感性学”还是别的什么。换言之，尽管鲍姆嘉登率先使用了“美学（Ästhetik）”一词来标志一门学

科的存在,但他将审美活动视为“感性认识的完善”的观点,并没有为这门学科的独立存在提供一个合法性的基础。尽管康德没有用“美学(Ästhetik)”这一名词来标榜自己的探索,但其研究的结果却在客观上为包括审美在内的人类情感活动奠定了独立的学科基础。从这一意义上讲,如果“美学”真正应该作为一门独立的学科而存在的话,“美学之父”不应是鲍姆嘉登,而应是康德。或者退一步讲,如果我们一定要将鲍姆嘉登称之为“美学之父”的话,康德就是“美学之母”——他虽然没有给这门学科以姓氏,但却孕育了它的躯体。

继鲍姆嘉登之后,再次使用“美学”一词的是黑格尔,他在《美学》(或译为《美学讲演录》)中将“美”视为其“绝对理念”自生成、自发展、自否定、自回归的一个环节,定义为“美是理念的感性显现”。他认为,作为世界本体的“绝对理念”在经过其自身发展的逻辑行程之后,自我否定“外化”为客观世界,并经由无机物、有机物、植物、动物发展到人;而作为“绝对理念”外化发展的最高阶段,人则需要通过艺术、宗教、哲学等形式实现对“绝对理念”的回归,完成其“否定之否定”的逻辑行程:艺术是“绝对理念”感性状态下的显现形式,宗教是“绝对理念”朦胧状态下的象征形式,哲学是“绝对理念”逻辑状态下的表述形式。这样一来,以艺术为核心的人类情感活动也便成为其哲学体系中的一个环节。只是与康德不同,在黑格尔这里,人类的“情感活动”不再是“科学认识”与“伦理实践”的中介环节,而成为人类精神向着“绝对理念”过渡的初级形态。

具体说来,黑格尔将人类的早期艺术称之为“象征型艺术”,此时的艺术所包含的“绝对理念”尚处在朦胧阶段,只能勉强用一些感性的形式加以象征,因而存在着形式大于内容的现象。继而,“绝对理念”开始成熟,但尚没有发展为逻辑形态,最适于用感性的形式加以显现,于是进入了“古典型艺术”阶段。此时的艺术最符合“美是理念的感性显现”的标准。但是,“绝对理念”并没有停止其发展的过程,而是进一步过渡到“浪漫型艺术”阶段。此时的“绝对理念”已渐渐由形象脱胎为观念,并开始离开艺术,进而向宗教和哲学发展了……不难看出,虽然黑格尔的“美学”是为其客观唯心主义哲学体系服务的,但它在内容上也涉及到了人类在进行情

感判断时所包含的感性与理性之间的辩证关系。更为重要的是，由于黑格尔继续沿用了鲍姆嘉登的“美学”概念，这不仅在客观上进一步巩固了鲍姆嘉登在学术史上的地位，而且使“美学”这门学科得以强化。

然而，黑格尔是在何种意义下使用“美学”这一概念的呢？他自己开宗明义说得明白：“这些讲演是讨论美学的；它的对象就是广大的美的领域，说得更精确一点，它的范围就是艺术，或则毋宁说，就是美的艺术。对于这种现象，‘伊斯特惕克’（Ästhetik）这个名词实在是不完全恰当的，因为‘伊斯特惕克’的比较精确的意义是研究感觉和情感的科学。就是取这个意义，美学在沃尔夫学派之中，才开始成为一种新的科学，或则毋宁说，哲学的一个部门；在当时德国，人们通常从艺术作品所应引起的愉快、惊赞、恐惧、哀怜之类情感去看艺术作品。由于‘伊斯特惕克’这个名词不恰当，说得更精确一点，很肤浅，有些人想找出另外的名称，例如‘卡利斯惕克’（Kallistik）。但是这个名称也还不妥，因此，我们姑且仍用‘伊斯特惕克’这个名称，因为名称本身对我们并无关宏旨，而且这个名称既已为一般语言所采用，就无妨保留。我们的这门科学的正当的名称却是‘艺术哲学’，或则更确切一点，‘美的艺术的哲学’。”^①如此说来，尽管黑格尔仍然沿用了鲍姆嘉登的概念，但却赋予了“美学”一词不同的含义：“艺术哲学”。这个排斥了“自然美”范畴的“美学”显然比鲍姆嘉登和康德的使用方式更狭窄、更集中，也更专门化了。它似乎意味着，审美的问题就是，或至少主要是艺术问题；反过来说，艺术的问题也就是，或者主要是审美的问题。

二

然而问题并不如此简单。随着人类艺术实践的发展，审美和艺术之间的等值关系渐渐被打破了。我们随手翻阅一本《西方艺术史》，便不难发现，在鲍姆嘉登、康德、黑格尔之前及其生活的时代，欧洲的主要艺术作品确乎是或主要是以美的形式出现的，无论是古希腊罗马时代的雕塑、文艺复兴时

^① [德] 黑格尔：《美学》，商务印书馆1979年版，第3—4页。

期的绘画，还是巴洛克风格的建筑、古典主义的音乐，无不是以追求和谐为旨归的，这也正是黑格尔使用“美的艺术”这一概念的原因所在。然而，自从19世纪末、20世纪初的“浪漫主义”和“现实主义”思潮相继出现之后，原本和谐的艺术世界便被卷入了“崇高”和“滑稽”的历史漩涡，此后的“现代主义”思潮更是变本加厉地将“荒诞”乃至“丑陋”也一并拖入了艺术的殿堂。面对着贝多芬的《命运》、罗丹的《老妓》、巴尔扎克的《人间喜剧》、波德莱尔的《恶之花》、毕加索的《格尔尼卡》、贝克特的《等待戈多》，如果我们再用“美”这个概念来形容“艺术”的话，显然就有些削足适履了。正如论者所言：“艺术和美被认为是同一的这种看法是艺术鉴赏中我们遇到的一切难点的根源，甚至对那些在审美意念上非常敏感的人来说也同样如此。当艺术不再是美的时候，把艺术等同于美的这种假设就像一个失去了知觉的检查官。因为艺术并不必须是美的，只是我们未能经常和十分明确地阐明这一点。我们从历史的角度，还是从社会的角度去考察这一问题，我们都发现，无论是过去或现在，艺术通常是件不美的东西。”^①于是，“美的艺术”这个最早由文艺复兴时期的弗朗西斯科·达·奥兰达用葡萄牙文使用，后被黑格尔用德文发扬光大了的概念便陷入了历史性的危机。

为了挽救这种危机，从而继续维系“美学”与“艺术”之间合法性的对应关系，一些美学工作者便炮制出了一个“广义美”的概念。他们认为，“美学”确实是研究“美”的学说，但这个美是广义的，它不仅包括以和谐为特征的狭义的“美”，而且也包括“崇高”、“滑稽”、“荒诞”乃至“丑陋”，所有这些都可以称之为“美学范畴”。然而，正如有学者所指出的那样：“这个广义的美的概念与美这个词语的日常用法毫无关系，因为这样一个美的概念是无所不包的（这就表明它的空虚），它甚至把人们在日常语言中肯定会称之为‘丑’的对象统统囊括其中——因为究竟如何定义一个术语，这毕竟只能由那个下定义的理论家说了算。”^②既然“美”和“艺术”之间的对应关系只是偶然的、历史性的、非本质的，那么美学将不应是

① 转引自朱狄《当代西方艺术哲学》，人民出版社1994年版，第4页。

② 王祖哲：《论美与艺术之间不存在本质关系》，《文史哲》2003年第6期。

“关于美的学说”，而应该被理解为“艺术哲学”：“一个艺术家创造出来的艺术品是美的或者丑的，这并不是一个值得进行哲学思考的问题；值得思考的问题是：艺术家的作品，无论美丑，所具有的想象性和创造性。”^①这样一来，“美学”作为“艺术哲学”已不再是关于“美的艺术”的学科，而是关于艺术之“想象性和创造性”的学科。其实，持这种观点的人在西方已不在少数，“现代美学已逐渐等同于艺术哲学或艺术批评的理论”。^②

与这种观点相联系，也有一些学者认为，应该回到 *Ästhetik* 的原初涵义，将“美学”还原为“感性学”：“西文的美学（*Ästhetik*, *Esthétique*, *Aesthetics*）一词，原本就是感性学。所谓美学，是近代西方人对感性学狭义取舍后的学科定位。美学的滥觞和片面的发展，也是人类不成熟的一种理论表现。审美文化的贵族化倾向，审美情结的弊端，美学的偏颇，理论研究的狭隘，现当代国际文艺思潮中丑学的崛起，美学的教条化与庸俗化……这些事实都表明，拓展人类的判断力必须美丑皆审，应当用感性学涵摄、补正和滋润美学。”^③

那么“感性学”的内容究竟是什么呢？是否如所谓“艺术哲学”那样，是关于“想象性和创造性”的学科呢？如果是的话，似乎这两种观点就可以合流了。然而即便如此，我们仍然会存有如下疑问：第一，人类的情感问题能够还原为“感性认识的完善吗”？第二，“想象性和创造性”能够涵盖艺术的本质特征吗？前一点涉及到美学能否从哲学认识论中独立出来的问题，后一点涉及到美学研究能否涵盖艺术的本质问题。

三

综合鲍姆嘉登、康德、黑格尔的上述贡献，笔者主张采取一种兼收并蓄的态度。首先，在鲍姆嘉登那里，我们应该吸收其“美学”的概念，及其对人类感性和感觉能力的关注。因为无论“美学”这个概念如何褊狭，毕竟已为广大学者所接受；无论“感性”一词如何肤浅，毕竟是一切情感判

① 王祖哲：《论美与艺术之间不存在本质关系》，《文史哲》2003年第6期。

② 转引自朱狄《当代西方艺术哲学》，人民出版社1994年版，第3页。

③ 栾栋：《感性学发微》，商务印书馆1999年版，“内容简介”。

断得以发生的前提条件。其次,在康德那里,我们应该吸收其“判断力”的精神实质,以及其对为人类的情感活动所开辟的独立空间。因为无论是优美、壮美、崇高、滑稽、荒诞或是丑陋,都是人类的情感判断,而人类的情感判断既不同于认识活动也不同于实践活动,有着独立的发生机制和学理空间。最后,在黑格尔那里,我们应该吸收其对艺术问题的关注和执著。因为艺术问题毕竟是美学问题,或者说人类的情感问题最为集中、最为复杂、最为突出的体现。说得概括一点儿,我们主张把鲍姆嘉登的“名”和康德的“实”,以及黑格尔的“研究对象”统一起来。这样一来,“美学”便成为有关人类“情感判断力”的学科,它所研究的主要对象是“艺术问题”。

现在,我们将这个逻辑顺序反过来加以探讨。首先,“艺术问题”的关键是什么?像一些学者所理解的那样,是“想象性和创造性”吗?我认为是,但不全是。诚然,任何艺术品都需要想象性和创造性的参与,然而这种参与的目的不是为了形式上的花样翻新,而是为了给人制造复杂而精微的情感体验。尽管这种体验不一定是美的,也可能是崇高的、滑稽的、荒诞的、甚至是丑陋的。“托尔斯泰的看法是:‘不但感染性是艺术的一个肯定无疑的标志,而且感染的程度也是衡量艺术价值的唯一标准。’鲁迅先生亦曾这样讲过:‘文学和学说不同,学说所以启人思,文学所以增人感。’这感,当然可以是美感,也可以是丑感、痛感、悲感、怒感、惧感等等”。^①

那么,人类的情感是怎样发生的呢?回答这一问题,需要我们再次回到鲍姆嘉登有关人之心理活动知、情、意的三分法上来。然而与鲍姆嘉登不同,我们并不认为人类的情感活动只是认识活动的低级阶段,而是在康德的启发下,将情感判断置于“知”与“意”、“认识”与“实践”的关系中加以思考。一方面,情感的产生不是与对象无关的,而是建立在对客观对象的感觉和认识的基础之上的。这样一来,情感判断便必然与认识活动发生联系。另一方面,情感的产生不是与主体无关的,而是直接与间接地与主体的欲望和意志相联的。这样一来,情感判断便必然与实践活动发生联系。具体说来,当我们感觉和认识到客观的对象符合主观的欲望与意志的时候,就会产生一种积极的情感,如美感、崇高感等;当我们感觉和认识到客观的对象

^① 杨守森:《文学:审什么“美”?》,《文史哲》2008年第4期。

背离主观的欲望与意志的时候，就会产生一种消极的情感，如丑陋感、荒诞感等等。一言以蔽之，情感来自客观与主观、感觉与欲望、认识与意志之间所形成的必要的张力，而不仅仅是什么“感性认识的完善”。换言之，情感活动既要与认识发生联系，又要与意志发生联系，它产生于客观的规律性与主观的目的性之间所形成的顺向或逆向、肯定与否定的关系。

需要说明的是，这种关系是复杂的，其感情的内容也是多种多样的：有悲的，有喜的，也有悲喜交加的；有爱的，有恨的，也有爱恨交织的；有美的，有丑的，也有美丑并举的；有阳刚的，有阴柔的，也有刚柔并济的。从共时的角度上讲，一部作品艺术价值的高低，在很大程度上取决于其能够引发人们情感的复杂程度；从历时的角度上看，人类越往后发展，其艺术作品所包含的情感便越复杂。

如果我们进一步追问：艺术作品以什么形式来承载和引发这种复杂的情感呢？是形象！正如不能引发情感的作品不是艺术品一样，没有形象的文本也不是艺术品。这样一来，“形象”便和“情感”一样，成为艺术作品不可或缺的内容，是艺术的“本质属性”。其实除了“形象”之外，“概念”也能承载人类的情感，但这种情感往往是明晰的、确定的、简单的，因而也是不能令人满足的。从符号学的角度上讲，作为“逻辑符号”的概念是人类从具体的经验中高度抽象出来的，它在获得明晰性的抽象过程中却渐渐失去了其原有的复杂性。显然，这种抽象的结果有利于科学的表述，却不利于艺术的表达。正是为了还原这种情感的丰富性，人们需要在“逻辑符号”之外用音响、旋律、色彩、线条、动作、姿态等更加原始的形式去编制和创造一种超越符号的情感形式，这便是艺术“形象”的由来；即使是以语言为载体的文学创作，也要通过辞藻的妙用与叠加、语法的变换与超越等特殊手段，使原有的“逻辑符号”上升为“情感符号”——文学形象。唯其如此，它能够产生一种“言有尽而意无穷”的诗的意味。

说到底，逻辑符号是内涵与外延清晰的、有着固定语法规则的概念系统。它不仅是约定俗成的，而且可以反复使用。情感形象则是内涵与外延模糊的、没有固定语法规则的象征系统。它不仅必须是独创的，而且是不能重复使用的。这样一来，艺术创作首先涉及的确乎是人的感性经验的问题，是形象的创造问题，因而是“感性学”的问题。但是，艺术家所独立创造的、

从未使用过的形象何以能够打动人们的“情感”，产生康德所谓的“无概念的普遍有效性”，这就不仅仅是一个“感性学”的问题，而要涉及到“判断力”或曰“情感学”的问题了。

没有“形象”，“情感”无从表达；没有“情感”，“形象”毫无意义。前者是“有意味的形式”，后者是“形式背后的意味”。由于“形象”与“情感”就像一枚铜币的两面花纹一样是密不可分的，因而“感性学”和“情感学”也是互为表里、密不可分的，它们合在一起，称之为“美学”。

需要说明的是，我们将“美学”视为“感性学”与“情感学”的总和，虽然以艺术为主要的研究对象，但并不排除艺术之外人与自然的情感联系。同艺术一样，这种联系既可能是轻松的、愉快的、美的，也可能是紧张的、激越的、崇高的，还可能是矛盾的、抵触的、荒诞的。同艺术一样，这类复杂而多样的“情感”也必须通过“形象”而加以获得。

从辞源学的角度上讲，将“美学”视为“感性学”与“情感学”的总和，并不是没有根据的，黑格尔就曾明确指出：“‘伊斯特惕克’的比较精确的意义是研究感觉和情感的科学。”^①只是鲍姆嘉登强调了“感觉”而忽视了“情感”，康德强调了“情感”而忽视了“感觉”，黑格尔则在其客观唯心主义哲学的基础上把“感觉”和“情感”的问题变成了“理念”的“显现”方式问题。现在，是应该让“感觉”和“情感”回到“美学”中原有的地位上来的时候了。

① [德] 黑格尔：《美学》，商务印书馆 1979 年版，第 3 页。

六大情感范畴的历史发展与逻辑关系^①

本文之所以命名为“情感范畴”而非“审美范畴”，是因为笔者并不认为人类的艺术活动仅仅是对“美”的欣赏，可以用“美感”来概括。事实上，艺术所涉及的“情感”是比“美感”更为广阔的领域。从这一意义上讲，aesthetics 确实不应该被翻译成“美学”，甚至也不应该被译成“感性学”，而应该被理解为“情感学”。或者换一种说法，“美学”=“感性学”+“情感学”。因为说到底，aesthetics 所要解决的问题，无非是由什么样的形象引发什么样的情感问题。^②

从绝对的意义上讲，人类艺术活动中的情感现象是无限丰富的。我们可以像在司空图的《二十四诗品》中看到的那样，将其分为雄浑、冲淡、纤秾、沉着、高古、典雅、洗练、劲健、绮丽、自然、含蓄、豪放、精神、缜密、疏野、清奇、委曲、实境、悲慨、形容、超诣、飘逸、旷达、流动；也可以像在《歌德论艺术与文学》一书中看到的那样，把它分为奥妙、发明、可塑性、崇高、个性、精神性、高贵、敏感、品位、适当性、合适性、效能、高尚、体贴、完整、丰富、温暖、妩媚、优雅、韵味、技巧、轻巧、生动、精致、华丽、繁复、时髦、韵律、和谐、纯粹、正确、完善……然而，无论这个名单列得多长，也无法囊括人类艺术情感中的全部类型。但就人类

① 本文由陈炎与马正应合著。

② 参见陈炎《“美学”=“感性学”+“情感学”》，《美学》2010年第3期。

艺术活动中的情感内容的普遍性而言，我们又可以将其归结为“优美”与“壮美”、“滑稽”与“崇高”、“荒诞”与“丑陋”等六种主要范畴。对于这六大情感范畴，美学界或多或少都有所论及，但论者常常只注意到它们各自的独立特征，而较少关心其历史发展的必然性和逻辑演进的规律性。周来祥先生在《美学问题论稿：古代的美、近代的美、现代的美》一书中虽然较早地论述了这些范畴间的历史联系，但其主要涉及的只是古代社会素朴和谐的美、近代社会对立冲突的崇高、现代社会对立统一的美。^① 尽管在以后的著作中，他也涉及到现代艺术中的“审丑”问题，但仍然是将其作为一个“审美范畴”来加以对待的。在这里，我们不仅要抛开“审美”的桎梏，面对更为复杂的情感世界，而且要剖析历史演进背后的逻辑关系。我们不仅要把周先生关于古代、近代、现代的历史框架改造为古代、现代、后现代，而且要在其“美”的旁边加上“壮美”、“崇高”的旁边加上“滑稽”、“丑”的旁边加上“荒诞”。^②

在古代，人类尚处在素朴的辩证思维阶段，追求人类与自然、主体与客体、感性与理性未经分裂的和谐统一。相应地，这一时期的情感范畴主要有以和谐为基础的“优美”和“壮美”两种。就情感价值而言，“优美”与“壮美”既符合主体的目的性，又符合客体的规律性，因而会引发愉悦的快感。

在现代，各种矛盾得以展开，既有腐朽势力虽已退出历史舞台但却伪装强大的可笑嘴脸，又有新生力量在崛起和抗争中的灭亡与升华。相应地，这一时期的情感范畴主要有以对立冲突为基础的“滑稽”与“崇高”两种。就情感价值而言，“滑稽”是欣赏者以否定的态度俯视对象的结果，“崇高”是欣赏者以肯定的态度仰视对象的结果。

在后现代，一切都处于极度的分裂与对立之中，如果说矛盾冲突在现代是明确的、有序的，那么在后现代则是含糊的、混乱的。既有主体被抛弃在这个异化世界的扭曲感，又有客体不能被整合为一个有机整体的无序感。相应地，这一时期的情感范畴主要有以反和谐为基础的“荒诞”与“丑陋”

① 参见周来祥《美学问题论稿：古代的美、近代的美、现代的美》，陕西人民出版社1984年版。

② 参见陈炎《“和谐论美学”的由来与得失》，《学术月刊》2002年第9期。