

开
篇

一、美何以成为“学”

说到美，谈及美的家居、美的衣服、美的艺术品和美人，许多人都能感性地描述一番。美是大家非常熟悉而且喜欢的词汇。但要让世界上 100 个最爱美的时髦人士来回答：美是什么？美学又是什么？恐怕没有一个人知道确切的答案。即使让著名大学的非美学专业的教授来回答这些问题，恐怕也没有几个人能说出正确答案。这也许是一个最有趣、最奇特的现象：人人都感知美，欣赏美，追求美，却很少人知道美是什么，美学是什么。即使让美学家们来回答这些问题，历史上的争论告诉我们：他们也没有一致的定义，对什么是正确答案缺乏衡量标准，不作一番解释他们无法把自己的定义说得清楚明白。人人都听说过美，感受着美，但很少有人知道什么是美学。

当然想知道有关美学的知识也不难，方法之一，可以到图

书馆借几本美学原理的书来，不管它们写得如何，讲得是否清楚，你大致可以知道美学要讲一些什么问题。明白这些以后，如果还想深入了解各种不同文化、各个不同时期的美学和美学家，就会发现一个惊人的事实：几乎所有的文化都认真地讨论过审美活动的内容，在发展较为成熟的文化中，学者们用非常专业的方式在谈论和研究着美的问题，但除了西方文化之外，它们从来没有一门叫“美学”的学科。这是十分奇异的历史现象：既然所有文化都感受着美的存在，谈论着美的内容，美的智慧属于全人类，为什么只有西方文化产生了美学？只有西方文化用美学去谈论美？既然美学不是从中国自身的文化传统中生发出来的，我们的高等教育中为什么还会有美学这门学科？

美学，严格来说，是西方学科谱系中的一员。美学的产生源于古希腊哲学家们对美的哲学追问。一朵花美，一个陶瓷器皿美，一位正当好年龄的少女柔美，一座庙宇美，明明是不同的事物，为什么都称其为美？把不同的事物和对不同事物的感受统称为美，必然有什么共同的东西连接它们、凝聚它们，这个连接和凝聚的东西恰恰是理性思考的对象。寻找到这个根本的东西，并以此作为理解一切具体事物之美，这就是最初的美学。也正是在这样的提问中，美学得以诞生。这种提问，看起来十分简单，想起来也顺理成章，实际上却并不容易，它与特定的思维方式联系在一起。古希腊人就有那种在事物背后寻找本质的思维方式，而且他们还认为这种本质是可以通过清晰的语言表达出来的。就是在追求事物背后的本质这一总的思维图景中，柏拉图才会在《大希庇阿斯》里提出美的本质问题，著名的“柏拉图之问”成就了最初意义上的美学。

当然美学的领域不会只有“美是什么”这样一个问题。美的感受与人心相关，所以另一个美学形成的重要基础是心理研究的进展。古希腊人对人的心理持三分法，即知、情、意，与知相应的是逻辑学，与意相应的是伦理学，那么与情感相应的也应该有一门学科，那就是美学。这样一来，美学就成了研究

情感或感性活动的学科。1750 年德国的鲍姆嘉登出版《美学》一书时，他用 Aesthetics（美学）这一名称作为自己著作的名字，为美学这一学科正式命名。他因为给一本书取了一个好的书名，成为“美学之父”。他所谓的美学，就是研究感性知识的完善的科学。康德美学和 19 世纪末 20 世纪初的审美心理学诸多流派都属于这类美学。

美还与艺术相关，或者可以认为艺术是集中体现美、创造美、欣赏美的领地。在西方美学的传统中历来很关心各门类艺术的统一性。在古希腊，艺术和技艺不分家，绘画、建筑算艺术，裁缝和理发也算。它们共同遵循一定的规则和技巧。直到 18 世纪，查里斯·巴托《论美的艺术的界限与共性原理》（1747）才把各门艺术与技术 and 科学相区别，称之为美的艺术。这个区分被普遍接受。既然各门类艺术同为艺术，就应该有统一的性质，那就是追求美，由此形成研究艺术的美学（又名艺术哲学）。黑格尔的美学、丹纳的艺术哲学就是这种美学的典型形式。

对事物本质的追根究底、对人心研究的三分法和寻求各门类艺术的统一性，所有这些基础共同作用就构成西方美学的结构。没有——至少是缺乏这样三种基础的文化形态，就很难孕育像西方美学这样的内容和结构。中国文化也不例外。中国古人也常常谈到美，庄子有著名的“天地有大美而不言”。据郑板桥称，朱元璋论石之美，形容为瘦，皱，漏，透，可谓尽石之妙。但这些都不是关于美的定义，中国古人也不去追问“美的本质是什么”这样的问题，而且在中国文化看来，事物的本质能不能用语言非常明晰地表达是值得疑问的。“言不尽意”，“道可道，非常道”，“得意忘言”，其中的理路表明：在语言与事物和思想的关系中，事物和思想更丰富、更根本，语言无法反映事物最精微之处，一切皆在妙悟，可靠的是心的体验，是心领神会。因此就不可能以美的本质为基础构建西方那样的美学。就心理研究来说，中国古人也没有清晰的三

分法，而是作整体把握，知、情、意在某些条件下是一体的。唐代的孔颖达就说“情”和“志”是一个东西。而齐梁时期萧子显与谢赫几乎同时提出“气韵”概念，但均无界说。萧子显只是说“放言落纸，气韵天成”，情在其中，意在其中，理也在其中，要截然分开，一个一个梳理，一项一项解析几乎不可能，这也决定了从主体心理的层面出发确定领域的美学没法形成。中国的各门类艺术没有被统一地论述过，它们的地位是不一样的，其中诗文最高，文章乃经国之伟业，不朽之盛事。建筑和雕塑因涉及匠人，地位偏低，理论家的关心程度也就大打折扣了。而后起的小说和戏剧一直为主流文化所轻视，地位很低。历史上也有过综合各类艺术的迹象，如唐代士人就曾把诗、画、书、舞、剑并论，又有琴、棋、书、画并称；宋代以来的园林可以说是建筑、诗、词、书、画、文玩、品茶的统一；元明清的戏曲可以说也是诗、画、乐、舞、剧的统一，但这些统一多从“闲情逸趣”着眼，未能打破诗文的崇高地位，各门类艺术真正的统一没有形成，这最终导致中国文化中没有统一的艺术学，以艺术为对象的美学也就很难建立起来。既没有追求事物本质的思维方式，也没有心理研究的分类推进传统，更没有统一的艺术论，西方意义上的美学在中国本土无法真正发展起来，因此就导致“有美无学”的奇特现象。^①当然，没有西方意义上的美学并不意味着中国文化不关注审美活动，不去探索美的规律和意义，相反，中国有的是“性情中人”，以一颗审美之心反复吟咏“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”的韵外之致。所以，只是审美活动的方式与西方有着很大的差异罢了，有人就把中国传统审美方式概括为“神与物游”。^②

西方美学的本质论、审美心理和艺术论这三种结构是相互关联的，最共同的地方表现为对美的本质的追求。西方美学的进一步发展并没有走向三种结构的进一步综合，而是面对更大的分裂。现代分析美学认为美的本质是一个没有意义的假问

题，这个论断曾获得普遍赞同。没有关于美的本质的限制，美学的主体心理研究和艺术论很快就以自身为中心形成独立声势。回避了美的本质，20世纪西方美学涌现各种各样的流派，其中值得注意的是苏珊·朗格没有使用美的本质而建立起来的以《情感与形式》为代表的艺术哲学体系；而米盖尔·杜夫海纳也不从美的本质出发，而是结合审美心理和艺术建立了以《审美经验现象学》为代表的现代美学体系。^③进入后现代，美学家们干脆对由一个原点出发建立一套美学体系的做法也表示怀疑。他们认为：首先，假设一个上帝式的原点本身是可疑的；其次，从原点出发的推理逻辑不可靠；再次，对体系与客观现实的符合程度表示怀疑。在后现代那里，美学就呈现为不能被整体逻辑所统一的碎片。美的本质这样一个轴心被拆散了，各部分就自由组合着或自由分裂着。但因为曾经这些碎片都被打上过美学的印记，所以现在即使拆解了，离开美的本质的管束，还是被指认为美学。对象依然存在，但已不在一个封闭的美学王国里，而是翱翔于无限开放的空间。这里又出现一种奇异的现象：一方面，美学研究的领域越来越小，我们不再需要像以前一样关注这个帝国的所有对象；另一方面，美学研究的领域越来越大，任何一个具体对象，不仅被美学单线研究，而且还被置于一个跨学科的立体透视中。后现代时代的美学，既是美学，又不是美学，它与以前相比采取了完全不同的形态；但不是美学又恰似美学，不同于以往的形态，也许正是美学的转型。没有了原本意义上的西方美学，倒与非西方文化中“有美无学”的样态接近了。

17世纪到20世纪初是西方美学发展的上升期，由于世界一体化进程，非西方文化在接受西方学科体系的同时接受了美学，开始非西方文化中的美学新时代。第一个把美学引进中国的人是王国维，但他所引进的只是美学的一些基本词汇和部分内容，并没有真正意义上的学科冲击。使中国人真切感受到美学的是朱光潜，他以《文艺心理学》和《谈美》向人们展示了

什么是美学，他可以说是中国美学第一阶段的代表（1949年前）。他的美学源于审美心理学。第二阶段的美学（1949~1976）受前苏联影响很大，遵循着马克思——列宁——斯大林主义的方法，其发展高潮出现在 50 年代至 60 年代两次关于美的本质的大讨论，力图真正确立中国新美学的基础，共出现了四个流派，即客观派（以蔡仪为代表）、主观派（以吕荧、高尔泰为代表）、主客观统一派（以朱光潜为代表）和社会实践派（以李泽厚为代表）。这些派别以一种超越性的美的本质为核心，区别对待美、美感和艺术。这与前一阶段通过距离、直觉、移情将美、美感和艺术统一起来是截然不同的。1976 年以后的第三阶段，一方面继续探讨美的本质并试图将之体系化，四个流派体系性的代表作纷纷出炉，即蔡仪的《新美学》，高尔泰的《美感》，朱光潜的《谈美书简》和李泽厚的《美学四讲》。自 1981 年起约有几十本美学原理著作出版，李泽厚的观点曾成为主流。李本人经过修正的观点将美学划分成三个部分：美的哲学（美的本质论）、审美心理学、艺术社会学。这也成为一般美学原理书的基本结构方式。另一方面，接触更多的西方美学后，许多学人发现，上述原理结构的基本安排并不为现当代西方美学所支持，甚至相反，西方现代美学向后现代的发展正破坏着中国美学体系的构建。以蒋培坤《审美活动论纲》和叶朗《现代美学体系》为代表的整体反思出现了，这种反思不再追问美的本质是什么，而是追问审美的本质是什么，并回答说：审美是自由的体验。自此，与西方否定美的本质相应，敢于谈“美的本质”的人似乎越来越少。

当前的中国美学正处于一个矛盾期中，虽有“生命美学”、“体验美学”、“超越美学”、“人学美学”等积极探索，但总体来说，在组织新美学体系上存在困难。核心和基础如果因为难以言说而不再追问、逐步消失，外在结构却依然存在，我们的美学该何去何从？我们是否该满足于无须美学的“有美无学”状态？

美不是一个实体却又寓于一个实体之中。美是一个虚体，是寓于实体中的虚体，是镜中之花、水中之月、女中之态、味外之味、景外之景。美学中最重要的研究对象不是一个科学的对象，而是一个哲学的对象。用实体的方式难以把握非实体的美。美的哲学、审美心理和艺术论三分结构虽然从形式上涵盖了美学的主要范围，但还是没有解决美的虚体问题。

美学，虽然是哲学但又离不开感性，因为美这个虚体又寓于具体感性的实体之中。看来，解决虚体如何从实体中产生是关键问题。

既然中西美学发展的历史及其提供的路数在解释虚体如何从实体中产生上遇到困难，那就让我们换一个视角，面向具体的审美活动，面向生活，面向意义和价值世界，重新开始美的探讨。

二、共生与突围

视角的转换是由一个观点触动的。隐隐地，一直有一种冲动，想改变美学史上一个经典观点：美是人类生活中超尘脱俗的现象，审美活动创造的世界是一个超越功利是非的清丽世界。实际的审美生活远不止如此。就像出水芙蓉总与污泥浊水共生一样，看起来脱俗绝尘的美的东西就存身于藏污纳垢的大千世界，就存在于人生无数的挫折和绝望中，就存在于斤斤计较的功利时空中。它不是人们想象中的彼岸世界，而是缠绵于此生俗世又不断寻求突围的凡尘之花。只有确立这样的观念，关于美和审美的讨论才可能在实质性的意义上回归生活。也只有确立这样的观念，人们才会在商业运作的功利气息中欣赏到美的温情面容。

美是复杂的。自然、人生、社会中到处可见设置美丽陷阱的顶尖高手。将欲取之，必先予之，要接近它必先离开它等等。美的背后、侧面、深处都有不美的东西存在。美决不只是

用来欣赏欣赏、玩玩的。

如果美仅仅被理解为愉悦身心的一种手段，那就大大低估了它的作用。美的生命力，有时不在于绝世的孤芳自赏，而在于和功利实用的共生。家居、商业橱窗布置、城市建筑设计等都展示了美与其他生活形态实际共生的无限可能。理想的纯粹的美的存在与走向生活的美学最大的区别就在这里。回归美之为美的日常存在，体认商业社会中美的夹缝生存之态，是走向生活美学的必要条件。

为提纯、深化、凝结美的意义，体现美的纯度，艺术博物馆、各种画廊、音乐会等给混杂在人们日常中的美作了画框、乐谱、笔砚的抽离，使美单纯为惟一的目的，使审美生活与日常生活产生距离。即使如此，欣赏的过程依然伴随史料和史观，而非纯粹的审美。艺术活动所精心营造的审美世界仍然来自生活世界。促进美的深度仍是为了展示生活世界中人的可能性的深度。所以，不妨把艺术活动纯化审美的努力理解为一种方便法门。依托这个法门，生活也可以走向艺术化。

无论如何，在我看来，把美与功利实用和认识现象完全分离的做法，更多地是出于叙述和研究的方便，并不真正反映生活中美与其他现象的共生事实。唐诗宋词中对自然风景的审美与今人的旅游休闲并非格格不入，人间具体的审美生活需要这样的共生。生活中可能有人看不懂达利的超现实主义作品，无法品味唐伯虎画作的生动气韵，不能欣赏贝多芬的第九交响曲，但不会因此而妨碍他成为一个具有敏锐感受力的审美之人。美，不应该是困难的学习。

技巧历练是一回事，成为一生的专业是一回事，审美感受力又是另一回事。每一个人心中都有无穷的艺术创作的潜力并由此获得审美的享受。只要肯换一个角度想问题，就可以发现审美活动其实是非常生活化的，人人都可参与其中、乐在其中的。中国的大城市都有大量的琴童和画童，从技巧开始艰苦训练，其中一部分可以成为出色的“艺匠”，但少有父母愿意他

们以此为谋生的职业。大概的原因是艺术家不可多得，艺术是“穷途末路”吧。但如果换一个角度，如果学琴学画的目的只在开发孩子的视听敏感度，增强感受美的能力，那么孩子完全可以体会类似艺术创造的快乐。不一定成名成家，因为人人都可以是这样的艺术家。

从生活中发现处于共生形态上的美，对各种美的生存样态发生浓厚兴趣，凭借审美体验和反思使自己的生活审美化、艺术化，这就是活生生的生活美学。这种美学不会让人倒尽胃口，而能颠倒众生。没有柏拉图，没有黑格尔，没有康德，没有丹纳的世界仍然有美的生活和关于审美价值的探讨。关于美的无数先人的思考和回答并没有限定今人的思考和答案，也没有限定属于今人的审美方式。即使同意先人的理解，循着他们的思考之路，也完全可以有新的阐释和创新。因为逝去的是远离现实的学说，活着的是生命。

对美而言，共生与突围如影随形。共生并不意味着随波逐流，美的共生中有自己独特的感性光辉。这和美诉诸直觉形象相关。美的花、美的风景、美的人、美的艺术、美的礼仪都有强烈的形式感，这种形式与人的生理心理结构同频共振，惊鸿一瞥就让人魂牵梦萦。这种感觉越过理性跨过认知直抵人心，如痴如醉。人们也许正因为有了这样一些时刻才敢一次又一次叩响命运之门。尽管这种感觉与混混噩噩、醉生梦死混杂在一个人的实际生活中，但终究它是一种拯救，正如蒋勋所说：“在人性众多的挫折阻碍中，在生命众多的困惑迷惘中，美，使人有反省、有思维、有渴望、有向往、有对伤痛的悲悯，也有对喜悦幸福的期待。”¹⁴

繁华的十字街头，某男士与众行人争着穿马路，突然一个绝世美人怀抱幼子仿佛横空出世，扎入大家的视线，她好像不是踩在肮脏的马路上，而是飘在云端，她的笑容好像不属于人间母亲而是下凡的仙子，她那婀娜的身姿因为抱孩子更现曲折的风情。她一路行来，顷刻把某男士的眼镜震脱。这个男士终

于了解什么是“惊艳”！而且是嘈杂马路上的“惊艳”！这个真实的细节倒可以看作美的共生与突围的注脚。

三、美学中的价值论

从生活实际中的审美现象出发来作一番美的巡礼，涉及的内容非常宽泛，不能不有所取舍，需要具体的方法指导，否则就容易成为散议或闲谈。

回顾新中国建立以来 40 多年的美学研究，可以发现：各家各派无论具体观点如何，都由一定的哲学起点和逻辑出发点来支撑体系构架，也就是说都有自己的基本理论方法和研究视野，概括起来说主要有四种角度：

1. 物性论或机械唯物主义角度：这种角度将美的本质归结到物自身，归结为实体方面的属性。这方面的代表人物是蔡仪，由此角度，他认为：美是客观的自然属性，审美是一种反映，美就是典型，美的规律就是美的事物的本质^⑤。物性论的研究视野在日后的研究中逐渐被冷落。

2. 认识论反映论角度：联系我国美学数十年的研究历史，可以发现：这种角度在朱光潜先生那里表现得更为明显，他在编《西方美学史》时就一再强调：“美学实际上是一种认识论，所以它历来是哲学的一个附属部门……”。这种将美感和美看成是一种认识和反映的思考方法，由于在揭示审美活动的特质上缺乏足够说服力也逐渐被遗弃。

3. 社会实践论角度：以社会实践为哲学起点来研究美学基本问题，在我国美学界曾有很强的生命力，它对美学的有关问题曾做出历史和社会学的解释，为美学研究提供了一种较有说服力的方法论。但作为基点，对实践范畴本身的理解尚有待进一步完善。

4. 情感心理学角度：这是继实践美学之后出现的新构想，这种角度与西方人本主义思潮、与中国文化传统有渊源关系，

也确实抓住了审美活动的某些特质。但作为方法，它在处理个体审美体验与主体一般的审美普遍性矛盾上还显力不从心。

如果联系当时的理论和现实来分析，前三种角度其实都是对马克思主义哲学的一种理解，第四种则是对由前三种理解造成结果的反驳与补正。虽然有误解、有曲解、有补正、有驳难，但不能由此就否认马克思主义哲学对美的研究的理论基础作用。美的研究离开哲学优秀成果的滋养是不可想象的。关键的问题不在于要不要哲学方法而在于用什么样的哲学方法来探讨问题。^⑥

在这一次美的巡礼中，我们试图从价值论的角度来探讨审美活动，换句话说，是关注美学中有关的价值论问题。价值论是我国哲学谱系上的新分支，发展至今也有 30 多年的历史。哲学虽不像大饼油条、汽车房子那样与人们的现实生活紧密相关，但人们还是熟悉的，而且在新中国的生活中，哲学也一向受到重视，许多人对哲学已经有相当的了解，对不少原理观点和结论耳熟能详，但对于价值论这一基础分支还不太了然。哲学本身的内容和形态是在不断发展变化着的，其结构和组成部分也有多种角度的理解，但变中有常，总有一些基本构造和形态相对稳定。划分和确定一种哲学理论体系的结构，可以按对象领域进行，可以按元理论分支来进行，也可以按学说立场和观点流派来进行。价值论作为哲学的分支，就是按元理论分支划分的结果。按照这一划分，哲学可以分为存在论、认识论、价值论和方法论。

在实际的哲学理论中，不同分法之间彼此其实是不可分割的。就拿马克思主义哲学来说，它的完整形态必然要有自己的总体世界观方法论、自然观、历史观和思维观（按对象领域分），同时也要有自己的存在论、认识论、价值论和方法论（按元理论分支划分）。价值论是一种面向主体的研究，即把考察价值特性的依据、解决价值问题的出路更多地放在对价值关系的主体研究方面。马克思主义的主体性原则是建立在辩证

唯物主义和历史唯物主义的统一——“实践的唯物主义”的基石之上的，其基本内容最集中地包含在马克思的《关于费尔巴哈的提纲》这篇天才纲领，特别是它的第一条中。马克思指出，科学的“实践的唯物主义”对对象、现实、感情的理解，不是只着眼于客观的或直观的形式，而是“把它们当作人的感性活动，当作实践去理解”，“即从主体的方面去理解”^①。列宁也曾以同样明确的语言表达了这一原则：“必须把人的全部实践……包括到事物完满的定义中去。”^②实践是人的对象性物质活动，在实践中，一方面，作为主体的人必须面向客体，重视客体的作用和效应，即按客体的本性和规律办事，按世界的本来面目去认识世界和改造世界，体现“客体性”原则；另一方面，更重要的是，主体总是从自己出发，按自己的能力、方式、需要和尺度去理解客体、改造客体，认识世界和改造世界的，体现为“主体性”原则。马克思和列宁都没有否认前一方面，但他们更强调后一方面对前一方面的影响，提醒人们：对客体、事物的理解和理论概括（定义）都不可能脱离主体性因素而孤立地达到，因而应该自觉地贯彻主体性原则。

马克思主义有自己的主体性原则，并不等于它否认客体性原则，两者的相互制约才能保证实践和认识富有成效，它们有各自的侧重点和功能，但比较而言，特别是当代历史条件下，主体性原则有着更为深刻、积极的理论意义和实践意义。^③

之所以将价值论尤其是主体性原则作为审美活动的研究方法，是因为审美活动本质上就是一种价值活动，审美关系具有主体性。不能否认认识论对美学研究的意义，但人的审美意识所反映的决不是孤立的物或物的属性，而是作为主体的人与作为客体的物或人之间具有价值特性的关系。在人类的审美活动中包含有对对象的认识和反映，但不能把这种活动中建立起来的审美关系仅仅归结为认识论关系。审美活动中的价值特性，是有审美需要的人在对客体那些能满足需要的属性的把握和“占有”中建立起来的，体现为客体对主体审美需要的满足。

美学研究的中西方历史告诉我们：美学有自身最基本的价值问题，也有自身一直摆脱不了的价值悖论，当然还有它们独特的价值立场。虽然没有明确地提出价值论方法，但不自觉中已循着这样的原则走了很远，就让我们沿着这个方向，从生活实践出发，开始探讨审美活动中的价值论。可以相信：我们一定会有所收获。

注释

张法：《美学导论》，中国人民大学出版社 1999 年版，第一章第二节相关部分。

成复旺：《神与物游》 中国人民大学出版社 1989 年版。

同注释。

蒋勋：《艺术概论》（三联书店（北京）2000 年版，序言、第一章相关部分。

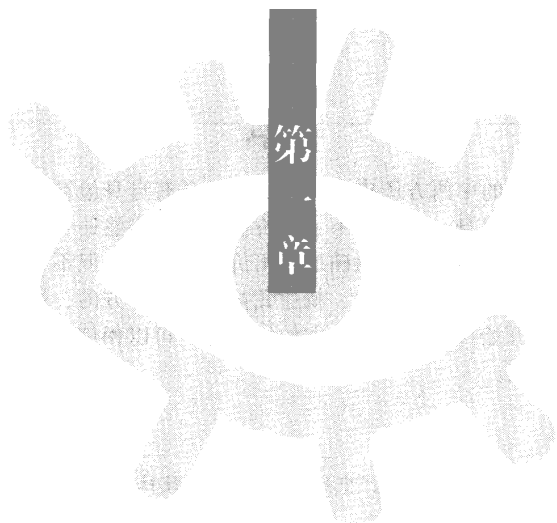
⑤蔡仪：《美学论著初稿》上册，上海文艺出版社 1982 年版。

⑥黄凯锋：《价值论视野中的美学》，学林出版社 2001 年版，导论部分。

⑦马克思、恩格斯：《费尔巴哈》 人民出版社 1988 年版，第 87 页。

⑧《列宁选集》第四卷，人民出版社 1972 年版，第 453 页。

⑨李德顺：《立言录》，黑龙江教育出版社 1998 年版，第 104 ~ 105 页。



美是什么

要了解审美生活，提升自身的生活质量，使生活艺术化，首先就有必要了解“美究竟是什么”的问题。尽管中西方美学史发展到今天，不约而同地，都有回避这个问题的迹象，但回避并没有消除困惑。回答“美究竟是什么”成了试图探讨审美活动真谛的首要责任和义务。当然，我们承认，这个问题终究是哲学性的问题，涉及人的精神性存在，不好回答，至少不是三言两语就可以说清楚的。各种美学理论的争论，总是从这个最基本的问题开始，又到此结束。为了有那么一个相对明确的美的释义，我们需要费一番工夫。

一、从一束花开始

要从理论上弄清我们经常说的“美”是什么，应该首先面向生活实际。看一看生活中同美相关联的现象究竟是什么，美

在具体的生活中有几重表现？这有助于我们选择适当的观察点认清美的面目。

让我们从一束花开始美的领悟。“美是什么”的问题可以转化为具体的“花是什么”，“花代表什么”的问题。抽象的美的概念一旦具体转化为对美的象征——花的理解，也许相对容易一些，虽然这样的比附并没有严格的学理依据。

尽管世界上不同种族、不同文明、不同语言、不同阶层、不同背景的人对花的认识不一，但都有对花之美的切身感受。

婴儿诞生，生命之舟经过漂移终于泊岸，有人带花去祝贺；生日纪念，有人献花表心意；大学毕业，拿到文凭，也有父母带鲜花参加子女的毕业典礼。这其中对学业结束的祝福，也有对未来前途的期许，也有不舍的友情。在婚礼上，为祝福一对新人的结合，也可以送花；恋爱中的红玫瑰，当然就代表倾心、依恋和火热的情意。

但是，花又不仅仅代表喜悦愉快的心情，有人生病了，发生了车祸，住在医院里，我们也会带花去探望以示安慰和鼓励。再仔细观察下去，还会发现，在与死亡有关的葬礼中，花也是最重要的象征，是告别、是安息、是怀念、是感伤。送花给别人实际上就是希望把花之美与别人分享，分享的美的内容究竟是什么？它可以是婴儿的喜悦，是生命的庆祝，是婚姻的祝福，是生病的安慰，是告别的依恋，又是死亡的安息。

花的蓬勃绽放在植物的一生中具有特别重要的意义，一树红花，宣告生命的成熟，花是生命扩大和延长的象征，花的争奇斗艳，隐含着生命存在的努力。人们在花中感觉到美，并希望与他人分享，因为人在花中也看到了自己的生命之美吧！领悟一束花，也就是领悟美的开始。

花的美，不仅仅是外表的艳丽与漂亮，而且也是植物一生灿烂的绽放。

原来花代表的美竟然这样复杂多样。花的美，可以是告别的温馨，可以是火热的情意，可以是忧伤的怀念，也可以是死

亡的安息。^①

花的美及其体现总是与人的活动紧紧联系在一起，那些祝福、怀念、伤悲并没有长在花里，是送花的人把内心的感觉、深思、情意倾注到花中才使花之美如此复杂而丰富。

通过一束花，我们理解了漂亮之外美的丰富内涵。

而如此复杂多样的情感表达都通过一束花来进行，说明花中蕴涵着共性、普遍性的内容，是这个内容在各种场合下和人的情感发生作用。这个共性、普遍性的东西就是花的形象。花不是通过说理使你感到美，也不是通过其组成成分的知识性展示使你享受到美，更不是通过特有的芳香使你体验到美，而是直接呈现为一定的感性形象。这个形象和人们内心的情感共同作用赋予美以丰富的内涵。

这样一个初步的了解，就是向“美是什么”的接近。

假如接受上面这样一个堪称直白的分析，那么一般就不会直接将美归结到事物层次（如美在客观事物等），但是把美与体现、包含美的对象混为一谈却是见怪不怪的，部分理由还是由于美本身是一个虚体，需要携带者。通过一块布、一块大理石、一座铜像，我们“看见”了美的存在。这个虚体实体化的过程就决定着美的一种非常特殊的存在方式，那就是寄生性。即使如此，美本身和它所寄寓的对象之间还是有区别的。

雕塑家米开朗基罗手中的大理石与当时石匠作坊里的其他大理石也许没什么区别，就是一个纯粹的东西，但当他用刻刀拿掉那些不需要的部分，大卫俊美、健康的形象就从大理石中站起来，这块大理石也就不再仅仅是大理石，而成了一个不朽的雕像，成了一件美的作品。在物质形态上大理石还是那大理石，原有的重量、化学成分和硬度丝毫未改，米开朗基罗只是加上了一些他认为应该有的形式，然而就是加上了某种东西，使它成其为美的雕像。这样看来，美与主体人的行为选择密切相关，不能归结为事物本身的属性，虽然它要寄寓在一定的具体事物中。

既然已经知道美是一个非实在的虚体，需要寄寓事物之中存在，也就是虚体实体化，那么接下来的一个问题就是寄寓在事物中的美与主体人的关系究竟怎样，是人把美寄寓到事物中去的还是事物的性质中本来就潜存着美？值得注意的是：在花之美中，作为审美主体的人是积极主动的一方。米开朗基罗的大卫也表现出这种“为我性”。

要从一块大理石中看见大卫的形象并把他在形态上显现出来，一方面，大理石本身的材质很重要，它的硬度、质感、色彩乃至颗粒的粗细对美的作品形象不是可有可无，物的尺度制约着创作者，使作品带有物的各种形式的印记；但另一方面，一旦选定某块大理石作为雕塑材质，米开朗基罗就要按照自己在大理石中“看到”的大卫或圣母来改变和影响这块大理石的具体显现方式，使这块大理石越来越适合于大卫形象的塑造，服务于米开朗基罗的表达，打上他雕塑的烙印。这两个方面是所有审美活动中交互作用的两极，其结果就是对材质的发掘越来越自觉，对美的创造有越来越深的个体领悟，两者互相影响。雕塑活动还告诉我们：美的产生过程是把主体人的尺度应用于客体，主体尺度成为客体（事物或对象）变化的准则。

二、向材质处问讯

一束花、一座雕像其实只是无数美的对象中的两种。从个别对象的领悟和感受中，我们知道，虽然美并不就是形象本身，虽然美与主体创造紧密联系，但美显现在花的形象中，美托生在大卫匀称强健的体魄里。这个形象的构成究竟与什么因素相关？我们不妨向美的对象的材质处探听信息。

从一己的体验出发，大多数人都会感受到北方雄峻的大山与南方秀美的水乡风景在审美风格上有很大的差异，一则壮美，一则优美。美感上的不同来自白山黑水的差异。对材质的认识也是对美的认识、是了解“美究竟是什么”的重要方面，