



艺术与科学 ART & SCIENCE

主编 李砚祖

【卷四】

V. J. 科内奇尼：审美三位一体：敬畏，打动，震颤

孟沛欣：以绘画艺术为介质的心理评定和心理治疗

尼克·哈克尼斯：艺术、感觉、科学和生理学的色环

何伦：医学是艺术吗？——医学性质的演变与医学艺术的兴起

方李莉：方位转换中的艺术学研究——艺术人类学研究的方法与视角

潘纳格迪斯·罗瑞德：设计作为“修补术”：设计思想遭遇人类学

黄治诚：相对论时空观念对新柏拉图主义的发展——达利中后期绘画的读释

黄水婴：审美中的情感——对康定斯基审美体验的剖析

鲁道夫·阿恩海姆：艺术史与心理学

清华大学出版社

艺术与科学

ART & SCIENCE

【卷四】

主 编 李砚祖
副主编 陈池瑜
戴吾三
刘 兵

清 华 大 学 出 版 社
北 京

简 介

本卷以艺术与心理学、生理学以及艺术人类学方法的探索为研究主题。在思想栏目中,美国学者科内奇尼从心理学和生理学角度谈审美的文章有着独到的新见解。《以绘画艺术为介质的心理评定和心理治疗》、《艺术、感觉、科学和生理学的色环》、《医学是艺术吗?——医学性质的演变与医学艺术的兴起》、《作为“心理学家”的艺术家》诸文,从心理与生理的不同角度对艺术现象或艺术家进行了分析。

艺术人类学研究在中国刚刚开始,本卷刊发的方李莉博士的专文,对艺术人类学的研究方法进行了深入论述;本卷刊发了潘纳格迪斯·罗瑞德的《设计作为“修补术”:设计思想遭遇人类学》和胡飞博士的《用户研究:人类学观念与方法在设计学中的应用》两篇论文,对于设计学中的人类学问题研究具有积极意义。

在史学栏目中,中青年学者黄治诚、黄水婴分别对达利和康定斯基的艺术进行了剖析,见解新颖独到。田野栏目中刊发了傣族银饰工艺和苗民居建筑调查两篇文章,有一定参考价值。译林栏目中鲁道夫·阿恩海姆的论文《艺术史与心理学》,亦是初次与中国读者见面,值得一读。

图书在版编目(CIP)数据

艺术与科学. 卷四 / 李砚祖主编. —北京:清华大学出版社, 2006.11
ISBN 7-302-14034-0

I. 艺… II. 李… III. 艺术—关系—科学—研究 IV. J0-05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 124202 号

版权所有, 翻印必究。举报电话: 010-62782989 13501256678 13801310933

出 版 者: 清华大学出版社

<http://www.tup.com.cn>

社 总 机: 010-62770175

地 址: 北京市清华大学学研大厦

邮 编: 100084

客户服务: 010-62776969

组稿编辑: 甘 莉

文稿编辑: 宋丹青

封面设计: 李砚祖

版式设计: 陈 楠

特邀编辑: 柳 沙

印 刷 者: 北京市联华印刷厂

装 订 者: 三河市春园印刷有限公司

发 行 者: 新华书店总店北京发行所

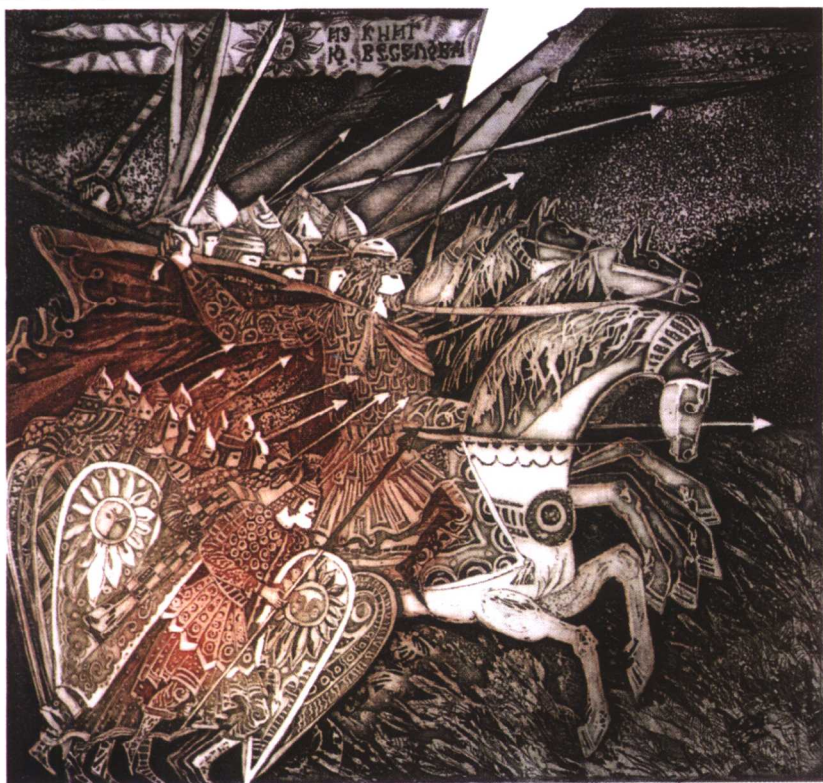
开 本: 210 × 285 印张: 11.75 字数: 389 千字

版 次: 2006 年 11 月第 1 版 2006 年 11 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 7-302-14034-0/J · 112

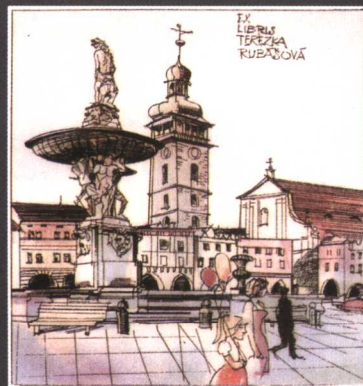
印 数: 1 ~ 3000

定 价: 43.00 元



Е.А. "Слово о полку Игореве" VI/XII Рисунок 96
C3+5+11

沙姆斯基·欧格拉 (俄) C3·C5+11 130×135mm



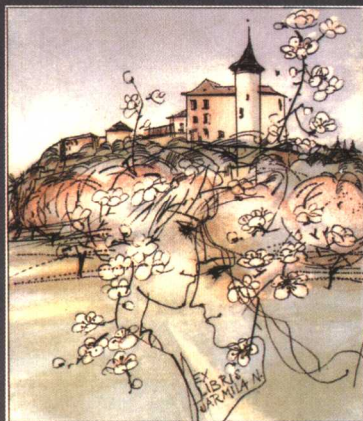
46 - 46/100
Leo Wenzel 96



44 "Dance of the Hours" 96
Leo Wenzel 96



41 - 41/100
Leo Wenzel 96



46 - 46/100
Leo Wenzel 96

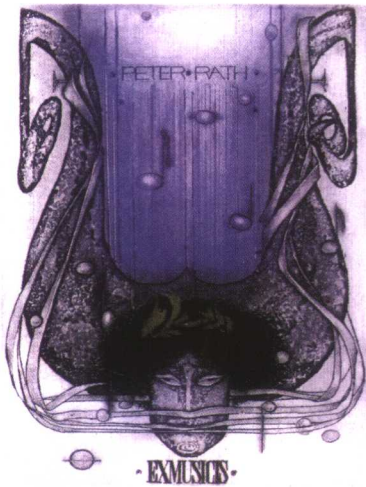
外国藏书票精选

张家瑞供稿



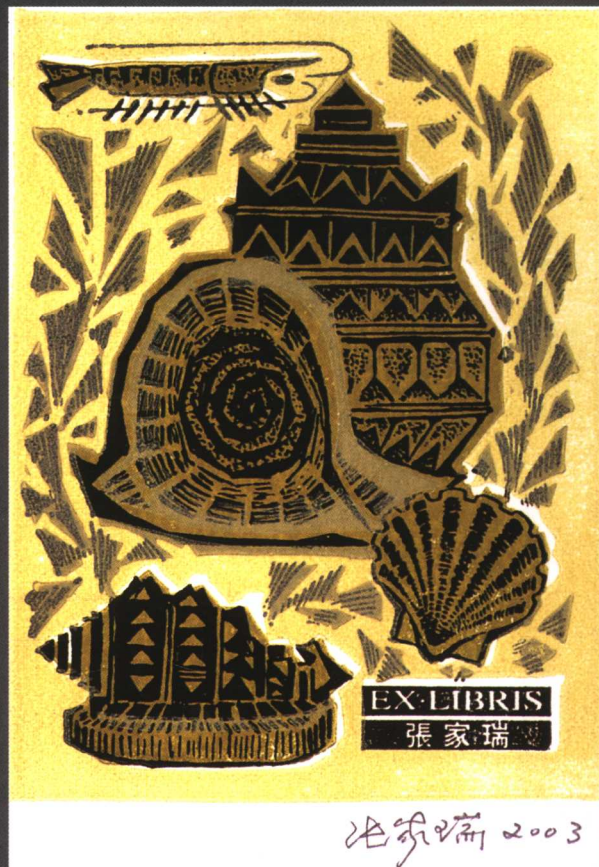
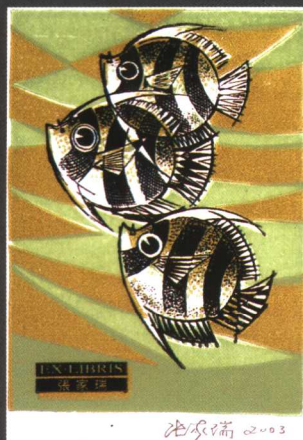
ROBERT WENZEL
no 100/100
Leo Wenzel 96

罗伯特·温策尔 C3·C4·C7 90×68mm

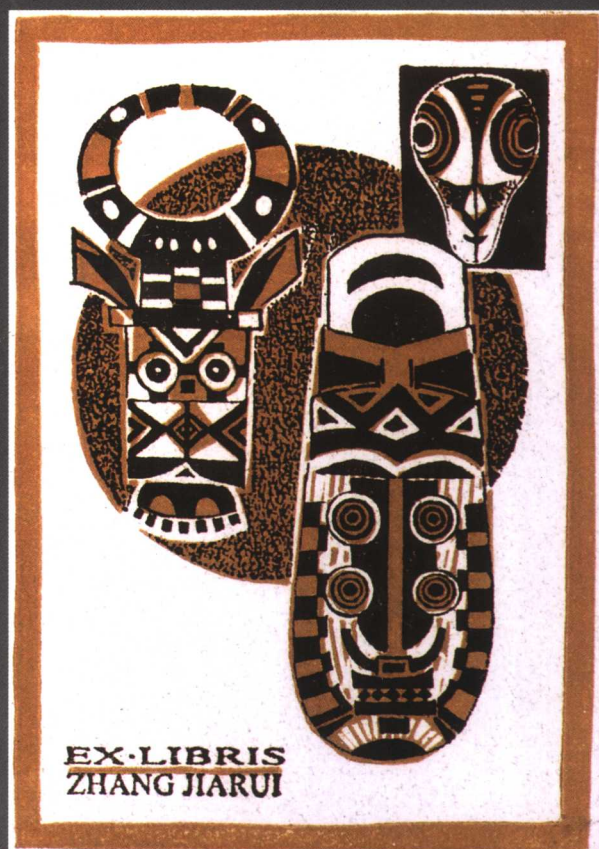


PETER PATH
EX LIBRIS
no 100/100
Leo Wenzel 96

罗伯特·温策尔 C3·C5 87×68mm



張家瑞藏書票 藝術作品



目 录

一、思想

V.J.科内奇尼：审美三位一体：敬畏，打动，震颤	1
孟沛欣：以绘画艺术为介质的心理评定和心理治疗	13
尼克·哈克尼斯：艺术、感觉、科学和生理学的色环	29
何 伦：医学是艺术吗？——医学性质的演变与医学艺术的兴起	38
许春阳：作为“心理学家”的艺术家	45
邹长海：演唱艺术与审美心理	51
尹德辉：绘画与人的视觉、情感的关系——试析造型艺术的生理心理学基础	57

二、视界

方李莉：方位转换中的艺术学研究——艺术人类学研究的方法与视角	63
潘纳格迪斯·罗瑞德：设计作为“修补术”：设计思想遭遇人类学	76
胡 飞：用户研究：人类学观念与方法在设计学中的应用	86

三、史学

黄治诚：相对论时空观念对新柏拉图主义的发展——达利中后期绘画的读释	96
黄水婴：审美中的情感——对康定斯基审美体验的剖析	111

四、探索

黄鸣奋：艺术、人工智能与网络：世纪之交的走向	128
------------------------	-----

孙宇浩：是设计者，更是用户——用户界面与功能概念定义	133
马谋超 王 咏 雷 莉 丁夏齐：广告艺术与心理法则	137
张立荣 马谋超 王 咏：广告情感诉求——艺术和科学的结合	145

五、万象

李砚祖：方寸天地溢书香——张家瑞的藏书票艺术	148
------------------------	-----

六、田野

满芊何：傣族银饰工艺调查	152
吴 昶：从陇戛寨熊家的“草顶换瓦”看梭戛箐苗民居建筑的时代变迁	162

七、译林

鲁道夫·阿恩海姆：艺术史与心理学	170
------------------	-----

八、读书

李柳青：伟大方程的永恒魅力——读《天地有大美——现代科学之伟大方程》	174
何颖珊：在景观中生活并体验美感——读《生活在景观中》	177

审美三位一体： 敬畏，打动，震颤

加州大学圣地亚哥分校 V.J.科内奇尼
武汉大学哲学系 邓扬舟 译

内容提要：本文提出以三种相互关联的心理状态——审美敬畏、触动或者打动以及震颤或寒噤——取代美学评论中不准确的“审美情感”和“音乐情感”的用法。审美敬畏被看做是终极性的人性瞬间，是对崇高性刺激的原型性反应，并且具有性别选择的特性。跨文化的崇高包含了美、罕有以及物理性庞大（音乐性的崇高需要一个“庞大的”表演环境）。审美敬畏是快乐和恐惧的一种原始混合，和一般的快乐一样，需要存在的安全作为保证。它实际上是和基本情感密不可分的，但是它本身更容易被“屏蔽”掉，因为崇高本身是非社会性和非交互性的。审美崇高总是伴随着触动和心理性寒战的反应，而后两者则可以独立发生。触动的发生需要个人的联想性情境的存在，同时记忆、爱或者对死亡恐惧的克服也会起到相应的作用。震颤是最常见的审美反应之一，它可以独立地发生。本文还论述了现代艺术中由政治驱动的对古典崇高的“破坏性解构”运动，这种运动在大多数的当代艺术中导致了对人类的审美三位一体反应的沉重碰撞。最后文章探讨的是改变现状的可能性以及如何将审美敬畏中的精英主义内疚转化成审美利他主义。

关键词：美学，情感，艺术，心理美学，敬畏，崇高

编者按：科内奇尼是美国加州大学圣地亚哥分校著名心理学教授。本刊第二卷刊发了他的《论“黄金分割”》一文，这次他又将其新作《审美三位一体：敬畏、打动、震颤》交本刊发表。对于科内奇尼教授的信任和支持我们表示衷心的感谢，也希望继续得到科内奇尼教授以及海外其他学者的支持。

没有人怀疑人类能够对伟大的艺术作品、对超凡的人造事物、对罕见的自然奇观产生强烈而深切的反应。这种种心理学意义上的“刺激物”以及人在遭遇它们的场合中的种种因素，特别是人所产生的主体状态，给人留下深刻的印象，让人难以忘怀，人们把它们列为“生

命高峰体验”¹。

在成熟的心理美学体系中，这种也许是“人性的终极瞬间”²的审美现象可能算不上中心任务，但也颇值得作一番严肃的探讨。本文旨在界定此极端审美体验领域中的一些关键性的概念关系，并且抛砖引玉地提出一些定义及命名法。具体说来，本文将探讨人类对崇高的原始性和原型性的反应，并且把它们区分为：①审美敬畏（aesthetic awe），②被打动（being moved）或者触动（touched），③震颤（thrills）或者寒噤（Chills）。作者相信这样一种划分命名方式裨益颇多，特别是有利于促使我们尽量少地随意使用“审美情感”（aesthetic emotions）和“音乐情感”（musical emotions）这样一些往往欠准确且具有误导性的概念。

崇高

情境刺激（Stimulus-in-Context）

很久以前人们就将崇高（the sublime）当做美的一个伴随者来讨论，至少早在公元1世纪，凯西流士（Caecilius of Calacta）的一个论作中³就有了类似说法。不过，从文本证据来看，哲学美学传统中几乎所有讨论崇高的重要论家——从伯克（1757/1990）到戈德史密斯（1999）、从康德（1790/1986）到列奥塔（1991/1994）——在涉及该问题的时候都不免走向概念混淆：他们时而把它当做是客观外在的对象或者属性，时而当做主观内在的感受结果，时而又主客观一体。在本文中我将从主体之外的角度来考虑崇高，把它当做是最根本的审美情境刺激。这个术语所强调的是情境，特别是空间性的情境，这往往是崇高刺激不可或缺的特征。中国的长城之所以崇高，乃在于其蜿蜒在高山之巅而具有独特的空间情境。同样的，克里斯托·加沃切夫（Christo Javacheff）的流动藩篱之所以崇高，乃在于其庞大却转眼成云烟，形成一种独特的情境。

罕见和美

从伯克到戈德史密斯,所有的重要论家都认为崇高是涵括——但又限于——那些出人意料却又被普遍认可的美,这也是本文坚持的立场。相对而言,被无数次以一因或二因模式定义过的美却极少涵括或包含崇高。从本文的目的出发,为了避免进入一个费力不讨好的对于美的定义、美的普遍性、美的相对性的争论,在此我们姑且认为,美就其本身而言,要比崇高广泛得多,但是,它同时也是崇高所必需的成分。

我们把美视为最高端的感性愉悦(aesthetic pleasingness),作为一种性质,它普遍存在于自然、人工作品特别是人工作品与其自然背景的交互作用中。起码在某些情景中,这种审美愉悦经得起客观的界定和实验性的衡量——比如自古以来就被人们研究的黄金分割问题⁴。

物理性伟大

从统计的意义上讲,崇高的罕见特性可能是其通常所具有的超乎寻常的庞大尺寸的一个附带结果——二者之间存在着一种可以从计量基率角度理解的关系。和其他许多人一样,德里达(1978)曾把崇高描述为“巨大”(colossal)以及“挺拔”和“坚硬”——后两个附加的属性可能与胡夫金字塔有关。

当然一个缺乏这种物理性伟大的对象在某种独特和不寻常的情境下被遭遇的时候也可能显出崇高。我们可以假想把《蒙娜丽莎》置于卢浮宫比把它放在另外一个大艺术馆展览时要更具有崇高感。然而情境对比往往也能起到别样的作用,设若我们将这幅画作置于柬埔寨的吴哥寺,或者在格陵兰岛某个遥远渔村的路德小教堂,它的崇高性又恢复起来了。注意,在这里我们假设的是《蒙娜丽莎》安放地的多方面的情境反差,而不是其场合的物理尺寸。

音乐,在作为一种崇高刺激和引发审美敬畏的时候,除了需要特定的结构特征和有意蕴的个人联想情境外,也可能还需要物理性伟大即演奏音乐之空间的庄严感,这个问题将在后面讨论到。

存在的安全

与戈德史密斯相反,本文认同伯克和康德的主张,即崇高只有在主体(体验者)“不身处危险时”才能欣赏到——确切地说是在审美性的层面上欣赏到。依此观点,无论在崇高刺激物及其情境中是否真的有某种客观程度的危险,欣赏者只有在没有主观上判断出现现实的威胁,才能审美地感受到崇高和美,有的学者把

这个条件称为“安适感”(accommodation)⁵。伯奈恩对崇高的这个关键特性有过一个简短但清晰的分析,大意是“在类似于艺术般的刺激情境中,存在着能至少部分地抑制(大脑中的)厌恶系统(aversion system)的诸多暗示”⁶。

在这里我们可以将崇高与现实威胁的缺乏有关这一观念延伸理解为潜在的体验者在一定的合理程度上的生存的安定和安全。安定的存在可以被认为将潜在的崇高刺激体验变成真正的崇高感——而不仅仅是作为收入来源甚或某种讨厌物——的必要条件。比如说,对于那些生活在埃及的穷困潦倒的人来说,胡夫金字塔和斯芬克斯像这种奇观也许并不那么具有崇高美。

神祇所居是崇高

那些崇高的对象,它们巨大、美丽、罕见,并且即使身临其境也难以企及,难怪自古以来世上几乎所有的文化、所有的宗教都把它们看做是神灵或是神物的居处。一般人会认为这一点关系到的多半是自然类的崇高对象尤其是山巅山脉,从德纳里峰到爱亚岩,从乞力马扎罗山到奥林匹斯山、泰山、富士山;但是也有许多人为的对象尤其是那些古老的伟大奇观也具有这种特点。悉尼歌剧院和旧金山的金门桥与神事也许没什么关系,但是帕台农神庙、英格兰史前巨石柱、哭墙、圣索非亚大教堂、圣彼得教堂以及上文提到的胡夫金字塔,都曾是神灵的居处。

我们甚或可以大胆设想,自然类的崇高对象首先是具有一种审美冲击并且因此而被赋予了宗教传说和神话,而众多人工的崇高构造物(除了中国的长城这样的建筑以外,工业革命前的绝大多数崇高构造物都是直接为宗教目的而建),则从一开始就已经把审美性的崇高融合进宗教敬仰之中,这也许多少自觉不自觉地模仿了自然崇高的关键特性。

从一起被构造到一起被“消耗”掉,宗教性和审美性于是经常性地崇高性中交混起来,对于艺术史家来说这可能是太熟悉不过的观念了。类似的观念在伯奈恩(1971)那里可能也有过,他在提出“生态性”刺激变量的时候,指出它们要与某些古典情境的联想联系起来才具有刺激力。

崇高的跨文化共性

有人说“不同文化的审美智慧之间存在着共同特征……”⁷,本文对跨文化的审美智慧的看法是,共性的存在乃是因为事实上人类的生存都是选择性进化的压力和有限资源情景下的通用供求法则相互作用的产物,正

是在这些相同的压力与法则之下，智人（现代人）的心智——包括审美反应——才得以逐渐形成。这些压力在我们的时代里依然存在，因此难免会在对崇高事物的直觉把握和实际反应上——比如感到敬畏、深切触动乃至感到震颤——存在跨时间、跨文化的共同因素。

有时候人们习惯性地设想“对古代（审美）智慧加以现代化处理也许可以为当前的问题提供解决之道”⁸。人们指望通过对古代或古典的美学观念加以“现代化”去缓解当代生活中的各种弊病，打个比方说，我们也许可以为中国或日本的环保运动创造一个不无合理的美学口号：“治理污染的新禅宗”。这种指望也许并不现实，因为这样的解决方案完全受制于上文所提到的供求法则，因此也至多只能流于肤浅，效用有限且短暂。

因此，本文认为与其把在过去能激发敬畏并促发审美途径的古代（古典）手段的某些特征予以现代化，不如探索并立足于这些方法自身的核心特性，在此过程中，我们对创造古老崇高构造物中的那些粗暴的经济学考量不妨敬而远之。此问题我在最后一个部分中将作进一步论证。

敬畏和审美敬畏

敬畏

科耳勒和哈蒂曾在他们一篇立意深远的文章中⁹对“敬畏”作过一个很有裨益的词源学分析。他们指出，根据《牛津英语词典》，“awe”的意义已经从对神物的害怕变为“伴随着尊敬的畏惧”以及“一种面对绝对权威、伟大的道德、崇高或者超常的神圣时的一种臣服的心灵态度”¹⁰。科耳勒和哈蒂并没有去追问崇高性（sublimity）或崇高者（the sublime）的概念，他们把敬畏当做一个情感“家族”¹¹并且开宗明义地提出：敬畏除了作为“精神”和“道德”情感外，还是一种“审美”情感。

科耳勒和哈蒂认为“原始的敬畏集中表现为一个从属者对于一个强有力领袖的情感反应”，这使得它与一种基本情感（fundamental emotion）——恐惧（fear）紧密联系起来。问题在于他们认为审美敬畏是这样一种原始型敬畏的一种在文化作用下的延伸，而本文的立场认为，审美敬畏作为对崇高的一种反应，它与恐惧和快乐一样原始。事实上，我们可以设想审美敬畏是由恐惧和快乐情感体验中的一些因素共同组成的。当然，审美敬畏作为一种混合情感这一点是不是会使它没有恐惧和快乐那样具有基本性，则是另外一个问题了。

审美敬畏

起源 审美敬畏可能最初起源于原始时代人们对一些罕见并出乎意料的自然奇迹的当下反应，随后其对象扩展到人为创造。正如上文所述，敬畏可能包含了一种不确定感和可以控制的、引发趣味的（“引发趣味”在这里指标准的心理美学意义上的趣味（interesting），而不是一般意义上的愉悦（pleasing）危险感。一个人被征服了，同时又是安全地被征服——“尼亚加拉河是那么奇异、强大、令人惊骇、美得无与伦比，但我是安全的，而且我并不狼狈不堪！”

审美敬畏和基本情感 基本情感在生物心理学中的中心地位与其巨大的进化意义有关。它们的发生往往伴随着心理和生理上的代价，从而通常只在紧要关头发生。在人类现象学中，这些发生了的基本情感可作为主要的存在性事件。基本情感具有很多特征，比如对意识的淹没，比如在体验和表现方面具有泛文化性，比如它们往往有着确定的原因、对象以及由此而起的行为¹²。

而我们在把审美敬畏当做对崇高刺激的原型性主体反应。与基本情感完全类似的是它是完全表露的、最彻底的审美反应。但也有些不同，特别值得一提的是一个体验人可以通过把注意力转向内心或外在的别的领域而对审美敬畏实施有意识、自由的“关闭”。究其原因，乃在于崇高刺激与那些导致喜怒哀乐基本情感的习惯性人类因素不同。从存在和进化的角度而言，它自身作为非知觉、非交互式的对象，并不会强制性地引人注意。用一个法律心理学的术语来说，审美敬畏不具备“锋芒吸引力”。

审美敬畏和快乐与悲伤一样，具备被打动的状态，而且和快乐一样具备震颤。在需要存在性的安全这一方面它与恐惧不同。就像与快乐一样伴随着震颤，它也和恐惧一样，伴随着寒噤。与所有的基本情感一样，在心理的激发中，它具有戏剧性波动。

审美敬畏缘何未被纳入基本情感呢？在这方面有两个值得讨论的和一个糟糕的原因。第一个值得讨论的原因在于上文提到的因崇高刺激的非反应性而导致的审美敬畏的可关闭性；第二个可讨论的原因是统计性的，涉及到几率问题¹³：崇高极其罕见，从而不足以在民间传说和科学命名中得到足够的重视和基本性地位。

所谓的糟糕的原因是来自适应论（adaptationist）立场对审美敬畏的质疑。在这一方面，音乐本身就已经被质疑过了¹⁴。不过，在音乐方面，米勒¹⁵提出的性别选择解释在逻辑上是禁得起挑战的——虽则他还没有足够强调在原始舞蹈中音乐的一个作用，即为健康和忍耐力提供展示机会。

在本文中,我们同样把伴随着被打动和震颤的审美敬畏设想为具有性别选择性。审美敬畏的体验者在下列方面所表现出来的特性和行为使得他(她)成为一个极其合宜的性伴侣:①崇敬(也就是假想出来的对超自然的私密亲近);②情感和智力上的明显敏锐性(在繁殖后代上这是有用的);③精英成分,表现为在经济和现实层面拥有宽裕能力,使得体验者从容面对崇高刺激。

回忆和生理反应 就像崇高在刺激物取样上的罕有一样,审美敬畏就其本质而言,在反应性取样方面也是极其罕有的。它的剧烈的心理伴随反应持续时间很有限,但是巨大的原初现象性冲击——即发生审美敬畏时的意识淹没——却足以让它终身难忘并时常被回味。

激发审美敬畏的场景能被轻易而生动地回忆,这也意味着对审美敬畏的强烈回忆能够产生一种生理上的反应特别是震颤或寒噤,这就好比人们对那些能导致恐惧、愤怒、欢乐和悲伤的场景的回忆也能产生种种自发的生理反应一样¹⁶。当然,本文的一个重要观点却是:虽然对崇高和审美敬畏的回忆能再现被打动的状态,原初的审美敬畏的独特震撼却是不可复制的。

审美敬畏、精英主义和(伪)利他主义 一个人被崇高刺激所征服,但同时他又是安全的,特别的,他是那被拣选的幸存者中的一位,精英中的一位,得以有幸得到这种安全,并且独自邂逅那崇高刺激。重要的是,他知道如何去欣赏它,去普化它,并获得欢乐:“得以有幸与莫扎特亲昵如兄弟……(感受)隐藏在人类成就之巅峰下那极广阔之真理,然而同时心怀谦逊……(意识到)……(一个人)在寥廓间之渺茫。”¹⁷

把一定意义上的精英主义看做是“高贵情操”(Lofty Sentiments)¹⁸的一个方面,这听上去也许有点愤世嫉俗,但是从适应论的角度来看它却是现实的。哈蒂(2000)的“拔高”(elevation)和“包含利他主义的上升”观念就隐含了对真正的利他主义的信念,虽则无论是从理论还是经验层面上这种信念一直为当代生物学家所挑战。¹⁹一个人把自己看做是某个深刻而敏锐的选众中的一员可能会把他推向一种类似博爱的行为,这或许是因为他会愧疚:原来自己达到这般境界,却不是通过“民主程序”²⁰——虽则我们说其实他没有必要去这般愧疚。

审美敬畏和幻觉 一旦我们把审美敬畏定义为对崇高刺激的一种反应,那么未来对于它的研究就应该在概念上把那种由药物导致的幻觉和恍惚状态给排除出去,虽则许多专家尤其是马斯洛习惯于把它们也包括在“高峰体验中”。这么说并不是要质疑这些体验的重要性和研究它们的价值,事实上,一个真正思想开朗的人不

得不承认,一个人在胡夫金字塔所获得的感觉,在另外一个人也许就是由摇头丸给予的。

寻找审美敬畏 崇高事物通常是那些自古以来就闻名遐迩的东西,远方的人们往往花一生的时间去渴望、去计划,以期能经历它。为此,他们往往历尽险阻,长途跋涉。当崇高事物具有宗教意义的时候,这种跋涉往往还仪式化为朝圣(比如说穆斯林世界对麦加的那个体积为1800立方米的卡巴的拜谒过程),但是值得指出的是宗教类的跋涉远不仅仅是对崇高的唯一的艰苦长征²¹。

在前往崇高事物的途中,往往伴随着期望的逐渐增强,这和19世纪的音乐作曲很类似,只不过它的时间跨度更长。同时,更典型的,它还伴随着思想和行为等活动,为最后的审美敬畏做铺垫。而到了最终阶段,即便是人已经知道事实上崇高已经近在眼前了,当崇高突然完全显示的时候,那种“喔!!!”的震撼还是不可避免地要发生。

打动或者触动

打动:真实的主体状态

就目前的理解,审美敬畏总是伴随着被打动或者触动的状态。不过,我们还是可以假设,许多经审美刺激引发的打动或者触动并不包含或者达到那种缥缈但是强劲的美学敬畏体验。此外,人可以在那些非审美、社会性的刺激作用下达达到情感触动状态,这和本文则关系不大了。

审美刺激 谢勒和曾特勒曾就触动状态做过一些虽则简短并有些自相矛盾但是不失趣味的评价²²。他们认为德语名词 Rührung 在英语和法语中没有真正的对等词。他们认为,作为对音乐性强烈反映的描述来说,“触动”固然是个好词,但是当它用来指某种情感时就显得含糊了。他们指出“触动”缺乏一种“具体的行为倾向”,但是又提到与触动相伴随的“湿润的眼睛,震颤,寒噤,鸡皮疙瘩……”。在他们的列表中他们把被触动的状态当做一种真实的情感,同时却又说它又不是。

其实无论如何,“被触动”是非常明确的主体状态。和敬畏一样,被触动的状态可以容易地、可靠地由体验者述说出来。当然,在本文中,我们还是认为,就其刺激源方面而言,被触动比审美敬畏要宽泛得多。更何况,个人的联想性情境在被触动状态中比审美敬畏所起的作用更大一些²³。有鉴于此,无论是从概念上还是现象本身上,比起审美敬畏来,我们更有理由将被触动从基础情感中移除。

我们目前认为,伴随着寒噤的被触动状态可以通过

诗歌、戏剧²⁴、电影、歌剧²⁵和音乐引发出来。即便是音乐的欣赏环境很普通,但伴随着有意味的个人联想情境,音乐以其独特的结构元素,也能够引发被触动和震颤的状态。后文对此将有详论。

非审美刺激 无疑,人们能够因那些非审美、非艺术的因素而触动,这样一个事实并不会让触动这个概念的作用受到质疑。在真实世界中历见宽宏、牺牲和仁慈,往往能引发感动。在这方面,我们甚至不需要再像哈蒂们那样再去引入“拔升”这一类新的情感形态,因为“触动”已经包含这种情感状态了。

总而言之,能够引发触动感的事件范畴中包含了审美和非审美的类别。而在审美类的事件中,极少事件能像崇高这样在引起触动之外还能引发审美敬畏。类似的,在那些非审美的事件中,亲历某些行为——比如极度的无私——也许可以产生出科耳勒-哈蒂意义上的道德或精神敬畏感(亲历这样的事件其实往往还多半引发同情和移情,这一点往往在由审美刺激引发的被触动状态中不多见)。如果我们能说明由审美刺激(如音乐)或者无私行为所引发的情感触动具有类似的行为后果,比如使人在行动上更依照道德准则做事,则“拔升”这个术语可能也有用了。我们也正在做这方面的研究²⁶。

开显(Epiphany)和爱

就我们目前来看,如果仅仅是经历一个美丽的自然景观——黄昏日落、星空灿烂或者大雪纷飞——而不涉及其他因素的话,并不足以引发打动的状态。而包括在上面提到的那些东西在内的非审美因素往往可以在个人体验上给我们做好一种预设,从而被那些的确是美丽的——但是由于经常被看到而失去了打动力量的——美好事物深深打动。

战胜死亡恐惧 一个人,面对星空,想起第一次在星空下告诉自己的孩子宇宙的辽阔无垠和生命的有限;抑或,一个人终将个人的道德信念和无限的太空联结起来——如康德那被铭刻在墓碑上的话“星空灿烂,道德律令在心中”,这都可能令人深切触动。这种个人对死亡恐惧的克服,也许可以被称做是心灵的开显。

解决难题 当一个司空见惯的自然景色恰好在一个人终于找到对一个重要而困扰的心智问题的解决之道或者他终于对一个生活中的重大问题作出决定的时候被邂逅到,也可能具有触动的作用。景色的美丽在这里和事后的心安和谐地碰撞了。

无限的爱与投入爱中 相信任何一个读者都曾经历过星夜与爱相融合的那种诗意的境界。爱在这里作为一种情境和自然的美丽融合在一起,引发深深的触动。

至于对一个身处爱河的人来讲,一个平常的星夜是否真正被感觉到其辽阔无垠或者被有意渲染出这种感觉而去刺激爱侣的浪漫反应,并不一定是最重要的。

通过阅读触动而被触动 到现在为止,我们对于审美体验和触动的体验状态的讨论都还只限于真实事实上,也就是说限于真实世界的崇高性和审美性刺激。不过,在讨论美学问题的时候,我们不能忽略人们同样能够对那些通过描述或者表现出来的事体比如传说、小说、戏剧和歌剧中的崇高刺激产生相应的反应。

书籍和阅读本身诚然是真实的,但书中所涉及的事体则或是经过了描写记述的真实,或干脆是完全虚构的。在这里,我们所说的体验者由前面的直接目击者变成了读者,通过作者的解释性镜头去体验。有意思的是,故事本身甚至可能会描写某个角色对审美敬畏或触动的体验,那么,在这种情况下,读者会有什么感觉呢?只是赞叹杰出的写作技巧吗?就本文的立场来看,这种有意识暗示读者与审美刺激间隔了一层甚或两层距离在引发读者的触动上往往是很有指导性意义的。下面我们来看几个例子。

扫罗/保罗,阿朱那 科耳勒和哈蒂曾对保罗(扫罗)在前往大马士革路上的经历的敬畏、开显(主显)和皈依(《使徒行传》9.3~9.7)以及印度史诗《摩诃婆罗多》史诗中阿朱那(Arhuna)在被克利须那(Krishna)赋予“天眼”后意识到他的职责的情况做过详细的描述²⁷。在原来的经书记载中,保罗和阿朱那都经历了巨大的恐惧。虽则阿朱那的部分幻想可以看做是审美性的,但是我们可以说对于两部经书的无名作者来说,其首要目的并不是去描述两位圣人的审美敬畏。这也许是个经验性的问题,但是看起来对于当代的大多数读者来说,阅读这两段记述本身并不足以让他们经历敬畏或审美敬畏,但是他们可能被触动并且体验到震颤。

娜塔莎和安德烈 在列夫·托尔斯泰的《战争与和平》中有一段非常著名的关于星空与爱的场景²⁸,这段以少女娜塔莎和安德烈公爵为主人公的故事可以作为一个好的例子来显示作者如何处理自己的各种目的并且引导读者的可能反应。

娜塔莎和安德烈坠入爱河。深夜,她凝视月亮,“眼中充盈着泪水”,对她的伙伴索尼娅说道:“……‘你可知道,这样幽雅的夜晚,从来就不曾有过’”,一心只想睡觉的索尼娅并不被花园中的月色所打动。身处附近的安德烈却“能够听到她(娜塔莎)的睡袍的沙沙声甚至她的呼吸声”,但是“一动不敢动生怕他无心的出现被人知道了”。娜塔莎继续对索尼娅说:“快过来啊。那里,看到了吗?蹲着,抓住膝盖,越紧越好,然后高高跃起,

你就可以飞起来了……”

显然，通过索尼娅的行为的构设，托尔斯泰认为，仅仅是现实生活中的美丽月色和星夜本身是不足以导致审美敬畏、触动或震颤的。而身处同样环境的娜塔莎，在她的痴迷的爱情的帮助下却体验到了不同的感觉。娜塔莎的审美敬畏并没有感染到她那瞌睡的朋友，托尔斯泰也没有任何言语去提到安德烈是否有被触动——对于这个本分的绅士来说，被人知道自己居然有情感触动这种精神奢侈简直是太尴尬和不得体了。

而从另外一方面来说，读者，也许还有写作中的托尔斯泰本人，却被触动并且震颤了，我们听到这个年轻的女孩子因平常的月色和真挚的爱情而产生的敬畏时，都不禁为之一震，如有骨鲠在喉。当然，就本人所区分的命名法中，读者在这里并没有体验到审美敬畏。

崇高，审美敬畏和命运 中国当代作家史铁生在短篇小说《宿命》中，没有提及任何美学理论，却直觉地触及了崇高、敬畏和触动的性质。这一触及是在作者把三个关键的连续故事因素并置在一起时发生的：首先，它提到了世界上的宏伟艺术品和自然奇观；其次，是主人公对它们的渴望；而最后，当读者的注意力集中在这些艺术品和奇观上的时候，却要面对一个悲剧性的情境——它注定主人翁根本不可能亲身经历这些奇观。

这个小说明显是自传性的，以第一人称写成。因为残酷的命运影响到一个真正的人，而这个人正通过故事直接向读者叙述，读者的移情更容易发生了。

一个中国年轻人正骑在自行车上，穿过家乡的马路。他满足而快乐，经过那么多努力，他马上要成为一个受“恩惠”的幸运儿了——他就要实现出国留学的梦想了。

“这是一个平凡的夏夜。我吹着口哨。地球是很大，我想在假期里去看看科罗拉多河的大峡谷，在另一个假期里去看看尼亚加拉大瀑布，平时多挣些钱且生活尽可能地简朴，说不定还可以去埃及看看胡夫大金字塔，去威尼斯看看圣马可大教堂，还有法国的卢浮宫、英国的伦敦塔、日本的富士山、坦桑尼亚的塞卢斯野生动物保护区等，都看看，都去看一看，机会难得。”

主人公在列举崇高对象，并体验一种预期性的审美敬畏，而读者此刻本身并没有感到审美敬畏，尤其是作者对这些对象甚至没有作任何描述。但是，读者在这里却因为自己对这些崇高对象的名字的熟悉，通过对主人公向往的同感，正在被无情地拉入到故事中去。这种故事发展就像音乐发展一样，增大了接下来触动情绪发生的可能性（见尾注1）。同时在这里还有一个悬念因素，一种好像要发生什么不幸的事情的特定的不安：读者是

安全的，但是主人公——以及作者——却不是的。

事实上主人翁还真的经历了一场事故，那种无法归咎于任何人、任何事的故事——除了一个横在马路上的茄子。在仅仅半秒钟的时间里——这一刻，对主人翁（作者）是实实在在的恐怖，而对读者，则是一个激起崇高和敬畏的时刻——主人翁的生活被永远地、彻底地改变了，从此他的下身瘫痪了。

对于这个，读者在前文充分的崇高刺激的启动下，心中自然地产生了敬畏和深深的触动乃至震颤。显然读者的这种反应的原因有或是主人翁损失之巨大，读者对他的认同感，以及由此产生的移情。但是即便是对读者的首要刺激不是审美性的，通过对那些读者本人要么知道，要么经历过，要么自己非常想去经验的崇高对象的预期敬畏，读者对主人公的移情也多半被激活了。

崇高，审美敬畏和愧疚 西格蒙德·弗洛伊德第一次看到卫城是在1904年，那年他48岁，已是成熟之年，但他永远也忘不了当时当刻所体验到的敬畏与震颤。1936年，年届80的弗洛伊德给70岁的罗曼·罗兰写信，讲述了一种他关于卫城的复杂的心情，我们可以把它描述为最终触及到一个如此宏大雄伟，甚至宏大雄伟到不可触及的东西的深切感动。

波兰艺术评论家霍伯特曾作过这么一番评价：在读这封信的时候，他自己强烈地感受到了被感动的状态，因为就他自己而言，当他面对人工或自然的崇高事物时，他总不禁感到内疚——为着他所珍重的人不能一同分享他所体味到的敬畏²⁹。霍伯特所提到的内疚感、失落感、孤独感以及过去悲痛的复苏感对于震颤体验是至关重要的。

笔者回忆起在11岁的时候自己第一次看到雅典卫城的情景：这雄伟壮丽的家伙，它近在咫尺，却又如此的高大、辉煌和势不可挡，那种崇敬、惊讶并伴随着震颤的感觉是我永难忘记的。当然，和弗洛伊德、霍伯特不同的是，我当时倒没感到什么悔恨和愧疚——感谢老天，我那时还是个幼稚的孩子。

震颤或寒噤

震颤或寒噤这两个术语（见尾注2）用来指人们对审美性和其他刺激的短暂的老生生理反应：颈后毛发竖立，发抖沿脊向下传导到双臂和身体的其他部位，有时候鱼鲠在喉甚至伴有泪水。这种状态事后能被体验者本人高度准确地述说出来，甚至根据皮肤的传导性，人们能对寒噤进行客观的测量³⁰。自高德斯登于1980年的开拓性研究以来，包括笔者在内的许多心理学家已对震

颤(寒战)——特别是音乐引发的震颤——作出了为数可观的人控实验室研究³¹。

正如高德斯登在80年代初指出的那样,麻醉性药物的拮抗剂如纳洛酮可以降低音乐性震颤的发生率³²;并且,尖端的扫描技术,如PET(正电子放射断层扫描)已被用来监控在震颤体验过程中大脑不同区域如腹侧纹状体、中脑和杏仁体的血液流动——这种脑区血液流动在基本情感状态中也发生³³。但是这里,我们需要强调的是,仅仅因为引起基本情感的刺激情境和引起震颤的刺激情境都会带来大体相同的脑区的血液流动变化,并不必然就说明它们各自在现象性的经历和进化性的含义上也是一样的。事实上震颤往往确实由伴随着基本情感而起,但是更多的是与之无关。

在本文中,我们把震颤看做是对审美刺激最常见的反应。作为对崇高的反应,震颤的发生总是伴随着审美敬畏和触动。大多数的触动总是伴随着震颤的,为数不多的例外情况发生在那些在触动体验的心理门槛比震颤体验要低的人身上³⁴。具有某种结构性元素但同时又避免个人性联想的音乐,在一个普通空间中被听到的时候,往往可以导致震颤发生,虽则也往往不会有更深的审美反应³⁵。此外,我们知道有一些恐怖片或者催泪电影,人们不会从这种电影中体验到审美敬畏或者触动,却会因其而寒噤或泪下——从美学的角度上来讲,这类反应的肤浅性体现在虽则它们对有些人而言似乎很管用,但是总体而言体验者本人总能够轻易地终止或关闭它们。

值得指出的是,所有的审美反应的发生,尤其是触动和震颤,都需要体验者本人对审美刺激的亲密接触。本文并不讨论宽泛意义上的所谓“背景音乐”。

作为特殊刺激的音乐

空间刺激在序列上的某些心理物理属性³⁶,比如广阔的空间或是恰当的比例,往往能起到提高崇高性并且导致审美敬畏的作用。问题是,音乐本身能具有崇高性吗?它又是依赖什么特性去触动听众呢?

在我们对音乐的崇高性的研究中³⁷,参与者口述了种种导致他们体验到震颤的因素,比如声音的渐强、极度的和谐、和声的破坏、高声调的嗓音、吉他的即兴华彩、动机的突然变化、打击乐器的急速节奏等。一些学者也指出过,音乐表现出来的突然性和不调和性³⁸,对期望的偏离³⁹,乃至是那种被人们尊奉为“美不胜收”的传统旋律⁴⁰,都可能会导致寒噤的发生。

然而,就本文的立场而言,单靠这些建立在和声、旋

律、调式、动机、音色等因素之上的结构性、节奏性效果,以及低端的认知效果,并不足以解释音乐的触动作用。人们经常会因为音乐而震颤,但是却不一定就引发情感触动了。更何况,人们即使在情感上没有被音乐真正触动,却可以按照哈斯里克的老话“美的就是美的,哪怕它没有唤起情感,它还是美的”⁴¹,经过一番头头是道的分析,对作曲家或表演者的天才赞叹起来,于是乎,音乐刺激成了一个国际象棋或者数学比赛问题了。

本文还认为,即便是音乐和情感体验具有类似的模式⁴²,且听众甚或据此就能对某个音乐试图唤起或描绘什么情感状态进行“解码”,这也并不意味着音乐就能触动人。触动是一个严肃的事情,不是轻易就被引发的。

根据在多年的研究中观察到的音乐情感的丰富性、个人性和差异性使得本人相信,对于某个听众而言,某件音乐作品之所以能触动人,乃在于它的联想情境。从现象上看,也许被触动的体验都差不多,但是,把声音和情感触动联结起来的那个联想网络对于每个人来说都是独特的⁴³。并且,即便是这种导致情感触动的个人联想网络往往也可以在非音乐性和非审美性的刺激前被激活,情感触动的还是要比寒噤来得少见,难预测。

音乐可以是崇高的吗?它能引起审美敬畏这种比震颤和触动更深刻、更有振奋力和拔升力同时又包含它们于其中的情感状态吗?目前看来,音乐要显得崇高,必须要具有“庞大”感,而要企及这种庞大感,唯有将音乐置于那种不但具有良好的声场效果而且本身极其庄严美丽的巨大的建筑空间中去。这种建筑空间的代表性原型恐怕要数欧洲的中世纪教堂了,而事实上欧洲教堂恰是历史最悠久、体量最大的音乐演奏现场。在教堂中,人们可以感受到广阔的空间和升腾的音乐的真正崇高结合,并且触及到诸多引发个人联想的刺激,比如人们自小就生长于其中的古典文化遗韵,这诸多因素结合在一起,其结果于听众,是一种包容了敬畏、触动和震颤体验在内的“审美三位一体”(见尾注3)。

启示

审美和音乐“情感”

本文提出的命名法,也许可以替代充斥于一般文献中对审美“情感”和音乐“情感”的那种不系统、不准确而且在某些时候甚至是随意性的使用,并且在概念上和方法论上作一个重新定位和提高。

在很多普通音乐和艺术老师的信念体系和话语体系中,音乐和艺术是可以在听众和观众中引发基本情感

的。这种民间立场其实在音乐学专业领域中也有其同情者，经常有学者指出音乐可以直接导致情感⁴⁴，并且我们在许多主流刊物上的文章标题中经常看到“审美情感”和“音乐情感”的使用。⁴⁵

以本文立场，以上这些用法在概念性上、方法论上和术语学上的问题主要在于以下几个方面⁴⁶。

1. 在概念上和方法论上，谈“音乐情感”的时候，研究者和读者往往都容易把音乐在听者那里导致的主观状态和音乐本身的“情感”混为一谈⁴⁷，其实，音乐本身固然能描绘或引发情感，但自身是非感觉性的。

2. 人们经常随意在“审美情感”或“音乐情感”这样的词语上使用复数形式，这其实是忽略了情感的生物学意义⁴⁸。其实，每一种语言，因为种种外部的、非心理学的原因，都会拥有成百上千的用来指“情感”性事物的词汇，而不幸这些词汇标签往往都被误用到内在状态上来了。

3. 人类在一般生活场合中因各种交道交流会发生出种种情感，而用来指这些情感的术语往往很容易就被用到音乐效果的描述上去了。值得怀疑的理论假设往往是和值得怀疑的方法联系在一起的。比如说，在某个研究中⁴⁹，研究者选出六段三分钟音乐剪辑，这六段音乐据说分别是表现悲伤、快乐和恐惧的（每种情感两段）。被试者在听完音乐之后，根据其个人在音乐中体验到的悲伤、快乐和恐惧的多少，要为音乐排一个序。换言之，在18分钟内，被试人就这样在某种其实是极其不现实的暗示下，心怀期望地去分别体验三组基本情感，在混合的秩序中去体验两段悲伤、两段快乐和两段恐惧，并且对这种体验作出反应，还要为自己的悲伤程度、快乐程度和恐惧程度排序。

4. 个别实验声称已经表明了音乐和情感之间有着因果关系⁵⁰，其实它们得到的是非常含糊的结果，可惜的是这种结论却极容易在二手资料中得到夸大性解释。总体说来，人们习惯于不加批判地把音乐当做认知和情感之间的纽带⁵¹。

5. 除了个别的实验——比如威耳特等人于1993年在拜罗伊特对27名听众对瓦格纳歌剧的反应的实验⁵²——之外，在主张音乐和情感的因果关系的研究成果中，一般都没有考虑到使音乐达到崇高需要特殊的场合。事实上，考虑到大多数的研究中的音乐素材的选择、研究的地点、聆听时长以及其他的一些方法论上的细节，这些研究所赖以操作的方式甚至不太可能让参与者体验到触动。人们在这些研究实验中体验到的充其量是震颤，然后对音乐作起了口头评论。

看起来大多数研究者本人都可能是敏锐的音乐听

众，且往往在个人生活中经历过审美敬畏、触动和寒噤。然而，这些对音乐（以及其他艺术）的个人性深刻反映，并没有推动对其本身的充分研究。本文期望能抛砖引玉，略改当前的研究风气和理论倾向。

审美三位一体和艺术界

古典和现代的断裂 从伊瓜苏大瀑布到悦耳的音乐篇章，从富士山蜘蛛网上的露珠到罗斯科（Mark Rothko，美国抽象表现主义画家，译注）的混合画，还有中国的万里长城（其实是已被分解并浓缩为原有大小的三分之一的复制品⁵³）……从自然到人工，各种审美刺激得到了历代艺术家、批评家以及哲学美学或实验美学专家的分析 and 思考。

稍加思考，我们不难看出20世纪的艺术表现出一种与古代传统之间极为明显的断裂，这尤其表现在欧美这些产生了大量有影响的艺术作品的地区。我们有林林总总的艺术形式和艺术手法——连载即兴音乐、达达主义、后现代舞蹈、概念性艺术、“诈唬”派、速朽艺术、戏剧、视觉无意义诗歌——都系统性地、悍然地排斥了古代和古典的手法，并且，它们抹杀了崇高：所谓审美敬畏和触动已经成为不受欢迎的情感反应了。

本文认为对古典崇高感以及敬畏激发感的弃绝——姑且把它称为“破坏性解构”（destructive deconstruction）——已经成为“艺术-政治”日程的一部分。由于缺乏来自意识领域的持之以恒的、强有力的挑战，这种现象已经而且将继续存在，它造成巨大的经济和社会损失，其教训可以说是意味深长：艺术，尤其是大众艺术，原来可以如此这般的在全世界范围内被制作、被赞助、被炫耀。

美学和政治 大体而言，20世纪，尤其是其最后的三分之一时间里，这种政治性因素驱动的断裂往往由新的艺术“超级精英”（Hyper-elite）即那些高度政治化的艺术馆长和艺术节导演（尤其是国际性的那些）炮制出来，这种行为无疑得到了政府艺术官僚的默许。这些政府艺术官僚一直无情地拼命破解“老套艺术”，把它贬低成了一个传统上由死的或半死的、白人的或不太纯正的白人的、性别剥削的男性的支配性镇压武器。

本文认为这些艺术馆馆长和那些被他们宠坏的后现代艺术家所攻击的与其说是掠夺性的、奢靡的、军国主义的压迫者，还不如说是人类审美情感反应的古老精髓，即人类赖以从真正的审美和深刻的感动出发来驾驭崇高的那些知性的、智性的、特别是情感性的手段。

从这一点出发，本文预言广义上的后现代必然破

产,而作为一种观点和运动,即使它的政治目标曾经是合理和公正的,它也已经破产了。

诚然,我们可以庆幸,宏大的艺术无论显现出遭受到什么解构性的意图,它们总还能激起深刻的敬畏与感动。但是,为自私的政治企图制造出来的没有意义的东西是绝不廉价的,20世纪艺术已经为政治性伪善付出了十分现实的人性和经济上的代价。

举一个后现代之前的例子,戏剧家伯托尔特·布莱希特(Bertolt Brecht)看来要把“大师”味道做足,当《母亲之勇》在柏林以“史诗”、反资产阶级趣味的姿态上演时,他竭力却又是蹩脚地去避免在观众中产生亚里士多德式的宣泄悲痛⁵⁴,他的这样一种努力,即所谓“距离”(verfremdung)理念以及与之相关的免移情,从另外一个方面看来也许只不过出于一种政治性的权宜。艺术中的这种布莱希特式的老成世故(disingenuousness)本身可能就出于一种不真诚,在20世纪的艺术中它却大行其道,为毕加索们所喜爱。而在高压政治的德意志民主共和国,这种世故却得到柏林合唱团这样举世闻名的艺术团体的明确支持。

让我们参考一个明显的反例。克里斯托·贾沃切夫(Christo Javacheff,保加利亚当代雕塑家和环境艺术家,译者注)创作的那些流动的藩篱、被包扎的群岛和海岸线、安上门帘的大峡谷、落在两个国家山冈上的成千上万的蓝黄小伞以及被包扎的老式大桥,虽则看上去像是后现代的结晶,却能够真正激发一种敬畏和感动。尽管它们表现出一种戏谑式的速朽(ephemerality),尽管在创作这些作品时那种与地方势力(包括巴黎的流民、美国加州马里郡的农夫)的磋商和谈判中的“(伪)民主”和“生态意识”同样充满戏谑味道,并且这些都已经成为克里斯托作品不可或缺的一部分,然而这里真正的要义却在于它们还是在激发敬畏,甚至这种敬畏的产生在某种程度上就来自于那种巨大的反差:如此这般崇高、巨阔、有力量的东西,居然转眼成云烟。

笔者不知道,围绕在克里斯托的作品上的那些政治性说教是否在创作意图中也是以其婆婆妈妈的味道来反衬作品本身的雄伟。艺术家也许就是要告诉我们:看啊,我让你心生敬畏,但是你最好忘掉各种花哨和噱头。

把克里斯托艺术的速朽和后现代主义新贵们的所谓精粹即那些快速复制的“朽烂艺术”(decay art)相比较,也许不无启发意味。无论是从经济上还是艺术上等角度考虑,这里都有一个恶性的矛盾现象:艺术馆采用天价的高级科学手段,用来保养或者修复的却是那些在诞生时就竭力叫嚣自己是脏、乱、腐烂或者说“速朽”的艺术⁵⁵。

按杜尚式的规矩,这多半又是一个政治笑话,不过对于这位诈唬大师而言它甚至还会破坏他在《下棋者》之类作品中表现出来的清楚感、秩序感和比例均衡,也会破坏“纯洁”性——他的小便池和自行车轮在作为作品提交时可是白璧无瑕的啊。求“新”在这里其实是伪进步,它意味着与回归古典崇高的传统的决裂,而这种演习之代价却是太昂贵了。

艺术消费和利他主义 我们也许想进入的是那些敏锐的、有响应力的艺术消费者的更宽广的理解层面,以及他们对新的艺术馆教条的、私人的、真诚的而非大众的、哗众取宠的反应。这些人往往就存在于那些当经历美学敬畏时会心怀内疚地将自己视为受特别恩典的和“被拣选”的人之中。

审美精英主义的内疚成分,是审美敬畏中的常见的因素,而且尤为那些最主动和真诚地寻找自然和艺术的崇高的人所强烈而准确地感受着。从社会责任的角度看来,把这种精英主义内疚成分转化为审美无私主义(aesthetic altruism),才是取代破坏性解构的良方。我们应该致力于一场严肃的、着眼于全球的博爱事业,去帮助当代的“新古老”崇高艺术的创造,同时保存现有的自然和人造奇观——这可以说是“后现代之后”版的、新启蒙版的“贵族使命”(noblesse oblige)。

人们可能说破坏性解构是旨在通过拆卸崇高来寻求社会公正。但是,本文相信,古代也好,当代也好,让那些激发崇高与敬畏的艺术广为人知,绝对比那些试图证明那古典的崇高楼宇可以被指控为是多么腐朽的教训,来得更人道、更有公益、更无私。

在此不宜讨论“生计与娱乐”(panem et circenses,罗马共和时期的一个政治承诺,原意是“面包与马戏”,译者注)中的生计问题,也不可能在此对如何在愤世嫉俗的罗马法则中引入公正、正直和平等给出建议,但是崇高与在粗鲁的暴力的庸俗的娱乐这一意义上的马戏团是绝不相容的。从政治上、经济上以及社会意义上,鼓励探索审美敬畏的教育都应该成为那些积极致力于当代生活美学的议程中广受瞩目的部分。

说明:在2004年5月由中国美学学会、武汉大学主办的“美与当代生活方式”国际学术会议上,本文的另外一个更长的版本曾经作为主题发言被全文宣读。有关此文任何问题请联系Vladimir J. Konečni, Department of Psychology, University of California, San Diego, La Jolla, California 92093-0109. 电子邮件: vkonecni@ucsd.edu

尾注

1. 在这里有必要再次强调自然与人工之间并不一定要存在截然的区别。比如，富士山是一个死火山，但同时，“富士”已成为一种人类精神成就的象征。若干年前，当笔者从位于富士吉田的著名日本神道教圣地浅间神社一路迢迢攀登上富士山颠，我是如此清晰地感受到，在我之前无数辈心怀虔诚敬畏的僧人和道士曾经在此拾阶而上并一路修建庙宇殿堂。笔者油然而生之敬畏与震颤不是因山之高，而是主要来自有幸跟随遥远土地上数辈僧人的足迹。
2. 潘克瑟(1995, 1998, pp. 278-279)主张音乐引发的震颤应被看做是反映了我们“古老的压抑分解反应机制”(“ancient separation-distress response”)的激活，他引用数据表明“悲伤的音乐”比“欢快的音乐”更能诱发震颤，同时女性——通常人们认为她们对压抑性暗示更介意——比男性对“悲伤的音乐”显然更敏感；再者他还表明，与男性不同，女性更喜欢用“寒战”而不是“震颤”一词。然而有迹象表明这些概括可能受到他在俄亥俄的被试样本的局限，而根据笔者就相关问题得到的混合的实验结果(Konečni, 1995-2004)，以及高德斯登先前文章中使用“震颤”的习惯，本文在“震颤”和“寒战”的使用上基本是可以互换的。
3. 笔者可以用个人在莱比锡的萨尔茨堡和圣托马斯教堂的两次个人经历来作为例证(在这两个例证中包含了空间与音乐美之外的联想性与符号性因素)。在1991年的萨尔茨堡节中，在萨尔茨堡(Salzburg)大教堂里，由朱里尼(Carlo Maria Giulini)指挥，维也纳爱乐乐团演奏了莫扎特的D小调《安魂弥撒》(KV 626, 由 Franz Xaver Süssmayr 完成)。演出在作曲家曾经受洗的地方举行，深切地标示出自他逝世以来时间已经跨越两个世纪。在巴赫曾经担任过合唱指挥的圣托马斯教堂，笔者坐在巴赫的墓前，请求巴赫指挥席的继任者(此时离巴赫之去世已有241年了)在清晨7点半演奏了托卡塔和D小调赋格曲(BWV 565)。
4. 高登史密斯(Tarozzi Goldsmith, 1999)认为“新艺术”坚持认为它们自己哪怕是在自尼采以来的虚无主义攻击下还是保持了崇高甚至崇高成为它本质性的因素。本文看来，这种新的崇高只不过是一种肤浅的吸引注意的主意。为了在破坏性解构中挽救崇高，新艺术首先必须确保一定程度上的连贯性，这不仅是在概念上向前延伸，还必须向后延伸到古代的艺术作品中去。而一旦如此，保持连贯性的新艺术在不断创造崇高的同时必须维系古老的核心价值。就美学而言，或者更准确地说，就能够创造审美敬畏的刺激物的属性而言，这一点是随着时代改变的，就像太阳每天都升起，但是毕竟它总是那个太阳。

注释

1. Gabrielson, 2001; Maslow, 1964, 1968; Panzarella, 1980.
2. Konečni, 2003b, 339.
3. 原文已佚，后由3世纪的Longinus或后来的一个伪Longinus引用过，参见Berlyne, 1971.
4. Green, 1995; Konečni, 1997, 2001, 2003a, in press; Konečni & Cline, 2001.
5. Keltner and Haidt, 2003.
6. Berlyne, 1971, 93.
7. 陈望衡, 2004, 1.
8. 同上。

9. Keltner & Haidt, 2003, 308.
10. OED, The 1971 Compact Edition, p.149.
11. e.g., Keltner, 2004.
12. Konečni, 2003, 332.
13. Berlyne's (1971) “校验参数”。
14. Huron, 2001; Pinker, 1997.
15. 2000; 参见 Gurney, 1880.
16. Ekman, Levenson & Friesen, 1983.
17. Konečni, 2003b, 339.
18. Konečni, 2003b, 339.
19. Hamilton, 1964; Konečni, 1976; Trivers, 1971; Wilson, 1975.
20. Konečni, 2004c.
21. 参见Loewenstein's (1999) 关于极限登山和极地探险尤其是由极少数人参与的活动的讨论。
22. Scherer, K. R., & Zentner, M.R. (2001). Emotional effects of music: Production rules. In P.N. Juslin & J.A. Sloboda (Eds.) *Music and emotion: Theory and research* (pp. 361-392). Oxford: Oxford University Press.
23. Konečni, 1995-2004.
24. cf. Konečni, 1991; Shweder & Haidt, 2000; Stanislavsky, 1936.
25. Stanislavski & Rumyantsev, 1975.
26. Brown & Konečni, 2004; Haidt 2004.
27. 2003, 298-299.
28. 1869/1931, 387-388.
29. Zbigniew Herbert, 2003.
30. Blood & Zatorre, 2001; Panksepp, 1998.
31. e.g., Brown & Konečni, 2004; Konečni, 1995-2004; Panksepp, 1995; Sloboda, 1991; Waterman, 1996.
32. 1980.
33. Blood & Zatorre, 2001.
34. Konečni, 1995-2004.
35. Brown & Konečni, 2004; Sloboda, 1991.
36. Berlyne, 1971.
37. e.g., Konečni, 1995-2004; Panksepp, 1995; Sloboda, 1991.
38. Berlyne, 1971.
39. Meyer, 1956.
40. cf. Gurney, 1880.
41. 1854/1957; cf. Stravinsky, 1936.
42. Gurney, 1880; Langer, 1942.
43. cf. Budd, 1985, 53; Gurney, 1880.
44. Juslin and Sloboda, 2001, edited volume; Budd, 1985, 31.
45. e.g., Keltner & Haidt, 2003; Krumhansl, 1997.
46. these issues are further pursued in papers by Brown & Konečni, 2004, and Konečni 2004a, 2004b.
47. e.g., Krumhansl, 1998; Sloboda & Lehman, 2001.
48. cf. Budd, 1985.
49. Krumhansl, 1997.
50. Krumhansl, 1997; Nykliček, Thayer, & Van Doornen, 1997; Witvliet & Vrana, 1996.
51. e.g., Gaver & Mandler, 1987; Krumhansl, 2002.
52. Vaitl, Vehrs, and Sternagel, 1993.
53. 新华社/路透社, 2004.