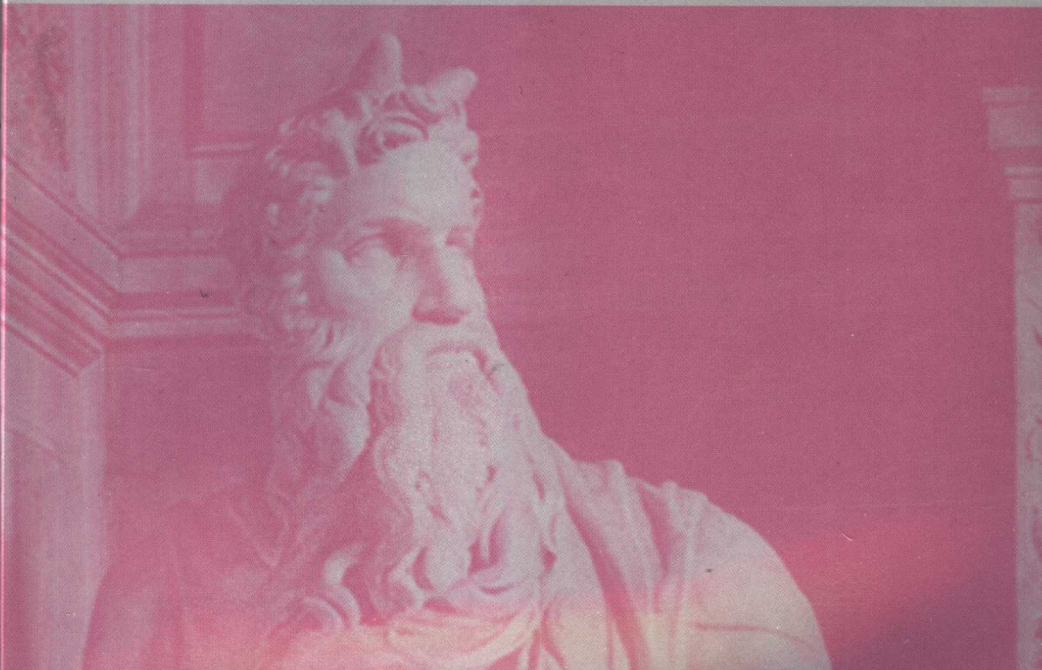


张铄峰 闫笑一 冯春术 著



作为经验的
艺术

中国美术学院出版社

责任编辑 章腊梅
责任校对 孙树松
装帧设计 闫笑一
版式设计 乔 闯
责任出版 葛炜光

图书在版编目 (C I P) 数据

作为经验的艺术 / 张铎峰, 闫笑一, 冯春术著. —杭州:
中国美术学院出版社, 2007. 5
ISBN 978-7-81083-596-1

I. 作… II. ①张…②闫…③冯… III. 艺术美学 IV. J01

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第067832号

作为经验的艺术

张铎峰 闫笑一 冯春术 著

出版发行 中国美术学院出版社

地 址 中国·杭州南山路218号 邮政编码310002

制 版 杭州海洋制版公司

印 刷 浙江印刷集团有限公司

经 销 全国新华书店

版 次 2007年5月第1版

2007年5月第1次印刷

开 本 889mm × 1194mm 1/32

印 张 7

字 数 200千

图 数 19幅

印 数 0001-1000

定 价 28.00元

目 录

| | | |
|------|----------------|-----|
| 第一章 | 活的生命..... | 1 |
| 第二章 | 生命体和“以太物”..... | 12 |
| 第三章 | 拥有一个经验..... | 19 |
| 第四章 | 表现的动作..... | 34 |
| 第五章 | 表现性对象..... | 61 |
| 第六章 | 实质与形式..... | 66 |
| 第七章 | 形式的自然演化..... | 87 |
| 第八章 | 能量的组织..... | 103 |
| 第九章 | 艺术的同质性..... | 117 |
| 第十章 | 艺术的异质..... | 130 |
| 第十一章 | 人的属性..... | 147 |
| 第十二章 | 对哲学的挑战..... | 165 |
| 第十三章 | 批评与知觉..... | 184 |
| 第十四章 | 艺术与文明..... | 203 |

第一章 活的生命

事物的过程常常有反常现象，美学理论所依赖的艺术作品本身成了艺术理论的障碍。原因是，这些作品是物质化的客观存在，一般来说，艺术品是具体的存在于人的经验之外的建筑、书籍、绘画和雕塑。实际的艺术品是这些产品运用经验并处于经验之中才能达到的东西，其结果并不容易为人们所理解。此外，艺术品本身的完善，使它们拥有无可争议地具有历史特权，这个特权形成了一个阻碍洞察新事物的成见。一旦某件艺术品获得经典的地位，它就或多或少地与它产生时所依赖的作者，以及它在实际生活经验中产生对人的作用分离开来。

当艺术品与产生时的条件以及在经验中的运作分离时，就在其自身周围筑起了一座墙，这些作品的能被审美理论所处理的一般意义就变得几乎不可理解了。艺术已经被送到了一个独立的王国，与所有其他形式，即人的努力、经历和成就的材料与目的已切断了联系，因此，从事艺术哲学写作的人，就被赋予了一个重要任务。即是恢复作为艺术品的经验以精巧、强烈的形式，普遍承认构成经验的日常事件、活动，以及苦难之间的连续性。正如地理学家与地质学家这些与地球的理论有关的人要弄清楚山峰如何是大地的组成部分一样，对艺术进行哲学研究的理论家，也要完成类似的任务。

如果有人愿意接受这一观点，他将看到随之而来的初看上去令人惊讶的结论。为了理解艺术品的意义，我们不得不暂时忘记它们，去绕道而行，以达到一种艺术理论。这是由于理论固然与理解和洞察有关，但却也与赞赏的惊叹，以及称之为欣赏的情感刺激有关。这好比，我们喜爱花的色彩和芬芳，却对植物没有任何理论知识，但如果一个人想开始去理解植物开花，他必须寻找与决定植物生长的土壤、空气、水与阳光间的相互作用的关系。

众所周知巴特农神庙是一件伟大的艺术品。然而，它仅仅在成为一个人的一个经验时，才在美学上具有地位，如果一个人超出了他个人的欣赏范



帕提农神庙 雅典卫城 公元前447-432

围，进而建构包含该建筑在内的大艺术王国理论时，他就不得不在思考的某一阶段，转而注意忙乱的、争吵不休的、极端敏感的、带着认同一种公民宗教的公民感觉很强的雅典公民。他们并非将帕提农神庙当作一件艺术品，而是将之当作城市纪念物来建筑的，这座神庙只是他们的经验的表现而已。要对体现在帕特农神庙上的审美经验进行理论化的人，必须意识到介入该神庙的人，即它的创造者和欣赏者，与我们的家人和街坊的共同之处。

为了以最根本的、最公认的形式来理解美学，必须从美学的最初状态开始，从抓住一个人的眼睛与耳朵的注意力，从他在看与听时激起他兴趣，向他提供愉悦的事件与情景开始，如果一个人去看耍球者紧张而优美的表演是怎样影响观众，看家庭主妇照看室内植物时的兴奋，以及她的先生照看屋前的绿地的专注，炉边的人看着炉里木柴燃烧和火焰腾起和煤炭坍塌时的情趣，他就会了解到，艺术是怎样以人的经验为源泉的。如果被问到行动的理由时，人们无疑会回到理性的回答。支起燃烧木柴的人会回答说，这样可使火烧得更旺，但是，他也被眼前所发生的多样戏剧性变化所迷住，并在想像中参与进去了。已不再是一个冷静的旁观者。

好的技工投入到他的工作中，会尽力将他的手工作品做好，并从中感到乐趣，对他的材料和工具有真正的感情，这就是一种艺术的投入。无论何地，好的工人与无能而粗心的笨蛋间都有巨大的差别。一个产品也许经常不

能在使用它的人心里激发美感。但是，这个问题与其说是工人造成，不如说是由产品将流向的市场状况所造成。如果状况与机会变了，过去的工匠所制作的东西在人的眼中意义也就不同。

这种思想是如此无所不在，以至于“艺术”(Art)被人们高高在上地供奉起来。那些对于普通人来说最具有活力的艺术(the arts)对于某些人来说却不是艺术，例如，电影、爵士乐、连环漫画等，这是因为，当公认的艺术被驱逐到博物馆和画廊之时，对本身可使人快乐的经验有不可抑制的冲动就指向了这些由日常环境所提供的出路。许多对博物馆式艺术概念提出抗议的人，本身也犯有来自同样的概念错误。由于流行的观念将艺术与普通经验的对象和景象区分开来，许多理论家和批评家也持这个观点，甚至对能进行理论而感到自豪。

当所选择与区分出来的物品与一般行业的产品具有紧密联系之时，也正是物品被欣赏最为通行和最为强烈之时。当这些物体高高在上，被有教养者承认为美的艺术品之时，大众就觉得它苍白无力，出于审美饥渴，他们就会去寻找便宜而粗俗的物品。

艺术放置在高高的供奉台上的因素，并非来源于艺术的王国，其影响也并非仅限于艺术。对于许多人来说，这种混杂着敬畏与非现实性的灵韵，包含了“精神性”与“理想性”，与此相反，“质感”就成了一个受蔑视的术语，起作用的是那些不仅将美的艺术，而且将宗教排除在普通或社群生活之外的力量。艺术很难逃脱在历史上制造出众多现代生活和思想的错位与分裂的力量影响。我们无须到处寻求证明，一切加强了直接生活感受的对象，都是欣赏的对象。文身、飘动的羽毛、华丽的长袍、闪光的金银玉石，这些装饰，构成了审美的艺术的内涵。室内用具、帐篷与屋子里的陈设、地上的垫子与毛毯、锅碗坛罐，以及长矛等等，都是精心制作而成，我们今天找到并将它们放在博物馆的尊贵的位置，可是，在它们自己的时间与地点中，这些物品仅是用于日常生活过程的改善而已，它们不是被放到神龛中，而是用来使用，表示群体或氏族的身份、对神崇拜、宴饮与禁食、战斗、狩猎、以及所有显示生活等节奏的东西。

在过去，正如舞蹈与哑剧这些戏剧艺术的源泉作为宗教仪式庆典的一部分繁荣起来。弹奏拉紧的弦，敲打绷紧的皮，吹动芦笛，产生音乐艺术。在洞穴中，人的住所装饰着彩色图画，这些画活生生地保存着与人的生活紧密相连的、对于动物的感觉经验。人们会精心打造供奉神的处所和方便同更高

权力者交流的设施。在这种情况下，戏剧、音乐、绘画与建筑等艺术与剧院、画廊、博物馆之间并没有特别的联系。它们是一个组织起来的社群有意味生活的一部分。

在战争、祭神、集会表现出来的集体生活之中，不存在艺术和功能的区分。绘画、雕塑有机地与建筑统一起来，而它们与建筑物所服务的社会目的也是一致的。器乐与歌唱是仪式与庆典不可分割的组成部分，集体生活的意义得到了完满体现。戏剧是集体生活的传说与历史的生动再现。甚至在雅典时期，这些艺术仍不能从这种直接经验的背景中被割裂开，还保持着它们的重要特征。不仅戏剧，雅典的体育活动也起着赞颂和强化种族与群体传统、教育人民、纪念光荣业绩、并加强公民的自豪感的作用。

在此情况下就不用奇怪，雅典希腊人在思考艺术时，会形成艺术是再造或摹仿自然的思想。虽有人反对这一想法，但是，这一理论的流行证明了美的艺术与日常生活的紧密联系关系，如果艺术与生活兴趣相距甚远的话，那么，任何人都不会产生这种想法。这一学说并非表示艺术是对象的精确复制，而是说艺术反映了与社会生活的主要制度联系在一起的情感与思想。柏拉图对这种联系具有强烈的感受，才产生出必须对诗人、戏剧家和音乐家进行审查的想法。他说从多利安音乐到吕底亚音乐的转变是城邦衰亡的预兆，这也许是夸大其辞。但当时没有人会怀疑，音乐是社群的气质与制度的一个组成部分，“为艺术而艺术”的想法当时是人们无法理解的。

可是，美的艺术被分化观念的兴起必定有其历史原因。今天将美的艺术品移入博物馆和画廊本身，就对那种将艺术隔离开来，而不是将之视为庙宇、广场及其他社会生活形式的伴随物原因，作了部分说明。一本有益的现代艺术史可以依据现代博物馆和画廊制度的形成过程来写。在此我可以指出一些突出的事实。欧洲的绝大部分博物馆都是民族主义与帝国主义兴起的纪念馆。每一个首都都必须有自己的艺术博物馆，它们部分是用来展示该国过去艺术的伟大，部分是展示该国君主在征服其他民族时的掠夺物，例如，拿破仑的战利品就存放在罗浮宫。它们证明了现代艺术隔离与民族主义和军国主义间的联系。这种联系有时服务于一个非常有用的目标。

资本主义的生长，对于发展博物馆，使之成为艺术品合适的家园，对于推进艺术与日常生活分离的思想，都起着强有力的作用。作为资本主义制度的重要副产品的新的贵人们，特别热衷于在自己的周围布置起艺术品，这些物品由于稀少而变得珍贵。一般说来，典型的收藏家是典型的资本家。他们为了

证明自己在高等文化领域的良好地位而收集绘画、雕像，以及艺术的小摆设，就像他们的股票和债券证明他们在经济界的地位一样。

不仅个人，而且社群和国家修建歌剧院、画廊和博物馆作为它们在文化上具有高尚趣味的证明。一个社群愿意将其收入花费在赞助艺术上，就表明，该社群并非完全沉湎于物质财富。它建立这些建筑物，并为这些建筑物收集藏品，就像当时人们修建大教堂一样。这些东西反映并建立了优越的文化地位，而它们与普通生活的隔离反映出它们不是本土与自发的文化的事实。“它们与某种”比你更神圣的态度相对应，这种态度并非针对个人本身，而是针对吸引了一个社群绝大部分时间与精力的兴趣与职业。

现代工商业具有一种国际的范围。画廊与博物馆中的藏品见证着一种经济上的世界主义的增长。由于经济体系的原因，贸易与人口的流动性削弱或摧毁了艺术作品及其自然表现的地方特质，由于在特质失去之时，艺术取得了一种新的地位，即成为仅仅是美的艺术标本，而不是别的。此时，艺术品像其他物品一样，是为在市场上出售而产生的。有权势的个人对艺术的赞助曾在许多情况下对促进艺术生产起过作用。但现在，甚至那种亲密的社会联系也在一种世界市场的非人格性中丧失了大半。过去由于其在社群生活中的地位而有效并有意义的物体，已从它们起源时的条件中孤立出来。由于这个原因，它们也从普通的经验中分离开来，成为趣味的标志和特殊文化的证明。

由于工业状况的变化，艺术家被挤出了活跃的兴趣主流之外。工业被机械化了，艺术家却不能机械性地为大规模生产而工作。他与正常的社会服务之间联系已经不那么紧密了。这时，出现了一种独特的审美“个人主义”。艺术家们发现，通过孤独地进行“自我表现”从事自己的工作，是他们义不容辞的任务。为了不迎合经济力量的趋势，他们常常感到有必要将他们的分离性夸大到怪异的程度。相应地，艺术产品带上了某种更大程度的独立与奥妙的氛围。

这些力量的作用集合，再加上现代社会中一般存在着的生产者与消费者间形成鸿沟的状况，普通的经验与审美经验之间也形成了一个沟。作为它的记录，我们最终，仿佛当作正常状况一样，接受了一些艺术哲学，它们在没有别的生物栖身的区域生存，其中审美的静观性质不加论证地得到强调。价值的混淆进一步加强了这种分离。一些额外的东西，如收集、展览、拥有与展示的乐趣，都被装扮成审美价值。批评也受到影响。许多对珍宝的欣赏与对沉湎于艺术的超越之美的赞颂，并不怎么考虑审美知觉能力的具体产生。

然而，我的目的并非对艺术史进行经济学的阐释，我想说的是，将艺术与对它们的欣赏放进自身的王国之中，使之孤立，与其他类型的经验分离开来的各种理论，并非是它们所研究的对象所决定的，而是由一些可列举的外在条件所决定的。这些条件仿佛镶入到制度与生活的习惯之中，由于不被意识到而具有更强烈的效果。只是，这些状况的影响并不局限于理论。正如我所指出的，这深深地影响着生活实践，驱除作为幸福的必然组成部分的审美知觉，或者将它们降低到对短暂的快乐刺激的补偿层次。

甚至对那些不赞同前面所说的读者来说，这里所作的陈述的含意对于确定问题的性质也是有益的：恢复审美经验与生活的正常过程间的连续性，对艺术及其在文明中的作用理解不能靠对它唱颂歌，也不能靠从一开始就专注于公认的伟大艺术品就得解。理论所要达到的理解只有通过迂回才能实现，回到对普通或平常的东西的经验，发现这些经验中所拥有的审美性质。只有在审美已经被分块，或者只有当艺术作品已经被放在了一个独特的地位，而不是作为公认的普通经验之物时，理论才会从公认的艺术作品开始，并由此出发。甚至一个粗俗的经验，如果它真的是经验的话，也比一个已经从其他方式的经验分离开来的物体更加适合于提示审美经验的内在性质。照此提示进行，我们能发现艺术作品是怎样发展与强调在日常欣赏之物中特别有价值之处。我们就会看到，艺术产品来自于后者，来自日常经验得到完全表现之时，就像煤焦油经过特别处理就变成了染料一样。

关于艺术的理论已经存在许多，说明提出另一种关于审美的哲学的理由，就必须发现一个新的研究方法。在现有理论中进行结合与变换对喜欢这么做的人来说并不难。但是，我感到，现有理论的问题在于它们开始于一种现成的分块的状况，或从一种出于与具体的经验对象联系而使之“精神化”的艺术观念出发。然而，取代这种精神化的并非是美的艺术作品的退化或庸俗的物质化，而是一种揭示这些作品使在普遍经验中所发现的性质理想化的观念。如果艺术作品被置于受到普遍尊重的直接语境之中，它们就会比狭隘的艺术理论赢得的普遍接受具有更广泛的吸引力。

关于美的艺术，从其本身与普通经验间已发现性质的联系出发的一种观念，有助于从一般人类活动向具有艺术价值的事物正常发展，这种因素与动力也将能够指出限制正常增长的条件。理论者常常提出审美哲学是否能够帮助培养审美欣赏力的问题。这是批评理论的一个分支，在我看来，如果它没有指出要寻找什么，没有指出要在具体的审美对象中找到什么的话，它就没有

完美地实现其所有的功能。不管如何，这么说是站得住脚的，除非一种艺术哲学使我们知道艺术相对于其他经验形式的功能，除非它说明为什么这种功能实现得如此不充分，除非它表示功能能够充分实现的条件，一种艺术哲学就是无效的。

如果确实没有试图将艺术作品贬低成为商业目的而制造出来物品的话，那么，对于一些人来说，将普通的经验中产生的艺术作品与原材料被加工成有价值的产品作比较，也就没有价值的。然而，关键是，仅仅是过多的对于已完成作品的狂热赞颂本身无助于这些作品的产生和对它们的理解。不知道土壤、空气、湿度与种子的相互作用及其后果，我们也能欣赏花，但是，如果不考虑这种相互作用，我们就不能理解花。而理论恰恰就是理解。理论所关注的是发现艺术作品的生产及它们在知觉中被欣赏的性质，物体的日常要素是怎样变成真正艺术性的要素的，我们日常对景色与情境的欣赏是怎样发展成特别具有审美性的满足等等，这些是理论所必须回答的问题。我们不在我们目前不认为是审美的经验中追根寻源，我们就不能找到答案。在发现了这些积极的种子之后，也许就能随着它们的生长线索而进入到最为完美精致的艺术形式之中。

众所周知，除了特例，不论植物如何可爱，也不论我们如何喜爱它们，在不理解其因果条件的情况下，我们就不能控制其生长与开花。同样，不同于纯粹的个人欣赏，审美理解必须从得以出现的土壤、空气与光线开始，并且，这些条件正是那些使得日常经验得以实现的条件与因素。越了解这一事实，就越会发现我们自己面临着的是问题而不是最终的解决。如果艺术与审美的性质藏于每一个正常的经验中，我们又如何解释它们是怎样和为什么在一般情况下不显现出呢？为什么对于绝大多数人来说，艺术仿佛是从外部引人经验之中的？而审美似乎等同于某种故意为之的东西呢？除非我们在使用“正常经验”时对这个概念有一个清楚与连贯的定义，我们无法回答上述问题，也不能从日常经验中探寻艺术的发展。幸运的是，通向这一思考之路已经被打通并标明，经验的性质是由基本生活条件所决定的。尽管人不同于鸟兽，却同样具有基本的生命功能，同样在生命过程的持续中作出基本调节。由于具有同样的生命需要，人类从他们的动物祖先那里继承了呼吸、动作、视与听，以及他们用来协调感官与运动的大脑。这些维持生命的器官并非是由他们所独有，而是受惠于他们的远古动物祖先长期的努力与奋斗。幸运的是，一个关于审美在经验中的位置的理论，只要勾画出大致的轮廓就足够了。第

一个要考虑的是，生命是在一个环境中进行的；不仅仅是在其中，而且是由于它，并与它相互作用。生物的生命活动并不只是以它的皮肤为界；它皮下的器官是与处于它身体之外的相联系，并且，为了生存，它要通过调节、防卫以及征服来使自身适应这些外在的东西。在任何时刻，活的人或动物都面临来自于周围环境的危险，同时，它又必须从周围环境中吸取某物来满足自己的需要。一个生命体的经历与宿命就注定是要与其周围的环境，不是以外在的，而是以最为内在的方式作交换，这些存在持续性，秩序并非从外部强加的，而是由能量在其中相互影响的和谐的相互关系所组成的。由于它是积极的（并非由于与正在进行的过程无关而呈任何静态），这种秩序独自发展着。它逐渐将多种多样变化包容进其平衡的运动之中。秩序只有在一个常受无秩序威胁的世界（在这个世界中，生命体仅仅在利用其自身周围存在的秩序，并将这种秩序结合进自身之内）中，才能受到赞赏。在像我们这样的世界之中，每一个获得感受性的生命体，每当它发现周围存在着一个适合的秩序时，都带着一种和谐的感情对这种秩序作出反应。只有当一个有机体在与它的环境分享有秩序的关系之时，才能保持一种对生命至关重要的稳定性。并且，只有这种分享出现在一段分裂与冲突之后，它才在自身之中具有类似于审美的巅峰经验的萌芽。与环境相协调的丧失和统一的恢复这种周期性运动，不仅人身上存在，而且进入到他的意识之中，它的状况是人借以形成目标的材料。情感是已实际发生的或即将出现的突变的意识符号。不谐调是机遇，它会导致反思。作为实现和谐的条件，恢复统一的欲望将单纯的情感转变为对象的兴趣。随着这种和谐的实现，反思的材料结合进了作为其意义的对象。由于艺术家以一种特殊的方式关注经验，他并不避开抗拒与紧张的时刻，相反，他致力于研究这些时刻，不是为了它们本身，而是由于它们的潜力将一种统一而完整的经验带入生动的意识之中。与带有审美目的的人相反，科学研究者对问题、对所观察的与所思考的事物间的紧张关系所显示的情况感兴趣。当然，他关心问题的解决。但是，他并非以此为满足，他将已取得解决仅作为进一步研究所需要立足的垫脚石，从而过渡到另一个问题。因此，审美活动与理智活动之间的区别在于对活的生物与其周围环境间相互作用的持续节奏过程的强调之处不同。两者所强调的基本材料是一致的，一般形式也是一致的。那种认为艺术家不思考，而科学研究者则除思考以外什么也不做的奇怪的想法，是将进展节拍与着重点的不同转变为种类的不同。当想法不再仅仅是想法，而成为对象的整体意义之时，思想家也在审美了。艺术家也有自

己的问题，并且在工作时也思考。只是，他的思想更为直接地体现在对象之中。科学工作者相比之下更为远离其目的，用符号、语词与数学代号工作。艺术家以他工作用的媒介种类本身来思考，他的手段与他所制作的对象是如此接近，以至于使前者直接融入到后者之中。动物无须将情感投射到所经验的对象之中。远在自然具有数学的性质，甚至在具有像色彩与色彩的形状等“第二”属性集合之前，自然就是多变的，使人不快的与使人鼓舞的。甚至像坚实与空洞这样一些词，对于除了那些在理智上专门化的人以外的人，都具有一种道德或情感上的含义。词典将告诉所有查词典的人，像甜与苦这样一些词的早期用法不是表示感觉性质本身，而是区分喜欢与不喜欢的东西。直接经验来自于自然与人的相互作用。在这种相互作用之中，人的能量积聚、释放、抑制、受阻、遂愿、欲望与实现，行动的冲动与这种冲动被抑制，循环往复周而复始。

所有在旋风般变化中产生稳定性与秩序的相互作用，都是有节奏的。潮涨潮落，心脏的收缩与舒张：这些都是有规律的变化，这些变化在一个范围内进行。超过所规定的界限就是毁灭与死亡，然而，新秩序又正是从这里产生的。在一定比例范围内对变化控制建立了一个空间的，而不仅仅是时间的模式：如海上波浪，海滩上的沙波起伏，清淡与浓黑的云彩。缺与满、斗争与成就，实现了的越轨行为与此后的调整之间的对比，是感受与意义合一的戏剧性场面。结果是平衡与反平衡。它们既不是静态的，也不是机械的。它们表达了一种由于通过克服抵抗去进行衡量所表现出来的强烈力量。用有利的与不利力量将对象包围起来。

有两种可能的世界，审美经验不会在其中出现。在一个仅仅流动的世界中，变化将不会被积累，稳定性与休止将不存在。然而，同样真实的是，世界是完成了的、结束了的，没有中途停止与危机的痕迹，不提供任何作出决定的时机。在一切都已经完成之处，没有完满。我们带着愉悦设想重生和始终如一的极度狂喜，仅仅是因为它们被投射到我们的背景之中。由于我们的世界是运动与到达顶点，中断与重新联合的结合，生命体的经验可以具有审美的性质。活的存在物的平衡在不断地与其周围的事物失去与重新建立中，从混乱过渡到和谐的时刻最具生命力。在一个完成了的世界中，睡与醒没有区别。在一个完全混乱的世界中，无法作出任何努力。在一个按照我们的模式建立的世界中，完成之时以其周期性出现的愉快间隙，经验强化了内在的和谐只是在通过某种手段来达到与环境的某种妥协时才能实现。如果这种和谐

出现没有“客观的”基础时，它就是虚幻的，在极端的情况下达到疯狂的程度。幸运的是，对于经验的多样性，妥协可以通过许多不同的方式达到，这些方式最终由选择性的兴趣决定。愉悦(pleasure)可以通过偶然接触与刺激而实现；在一个充满痛苦的世界里，这种愉悦并不受到蔑视，但是，幸福(happiness)和快乐(delight)的概念与愉悦则不可同日而语。通过一种完成，幸福与快乐触及我们存在的深处，这种调节，在生命过程中，达到一个均衡同时也就是与环境新关系的开始，这种关系带有通过斗争来实现新的调节潜在力量。达到顶点之时同时就是重新开始之时。任何将完满与和谐的时间延长到超过它的期限的企图，都构成了一种从世界退隐。但是，通过不安定与冲突的阶段，持续着对内和谐的深层记忆，就像熔铸在石头上一样，对这种和谐的感受萦绕在生活之中。

常人都意识到，他们现在的生活与过去和将来之间常常出现裂痕。过去像一个负担一样压在他们身上，过去侵入现在，如后悔没有利用机会，希望后果得到改变。过去构成对现在的压迫，而不是信心十足地向前运动的资源宝库。但是，过去是今天的镜子，他人是自己的镜子。对于具有充分活力的存在物而言，未来并非不祥的预兆，而是允诺；它像一个光环一样包围着现在。它由被感受为此时此地的可能性所组成。在真正的生活中，一切都重叠与融合。但是更常见的情况下，我们存在于对本来可为我们带来什么的思虑之中，并在这一点上产生不同的意见。即使在没有如此过分顾虑之时，我们也不赞赏现在，因为我们使之从属于那些并不存在的东西，由于经常放弃现在而投向过去和未来，那种当下所完成的，将自己投入到对过去的回忆和对未来的期待的经验，逐渐构成了一种审美理想。只有过去停止使人苦恼，而对未来的期待不再使人忧烦，一个人才能完全地与他的环境结合，从而具有充分的活力。艺术带着独特的激情赞美这样的时刻，这时，过去加强了现在，而未来则激活了当下。

因此，为了把握审美经验的源泉，有必要求助于动物的生活。当工作就是生存，而思想退隐时，狐狸、狗与画眉鸟的活动也许是提示与象征。活的动物完全是当下性的，以其全部的行动呈现出来：表现为它警惕的目光、锐利的嗅觉、突然竖起的耳朵。所有的感官都同样保持着警觉。你看，行动融入感觉，而感觉融入行动——构成了动物的优雅，这是人很难做到的。狗既不会迂腐也不会有学究气，这些东西只有过去在意识中与当下分隔开，过去被确定为模仿的模式，或经验的宝库时，才会出现。被保持下去；它

继续向前推进。

野蛮人的生活许多情况下是呆滞的。但是，当野蛮人在极为活跃之时，他对周围世界的观察力最为敏锐，他的精力最为集中。当他看到他周围的激动的事物时，他自己也被激动起来。他的观察既是行动的准备，也是对未来的预见。他在看与听时做到全身心地投入，就像他在蹑手蹑脚地探听消息或悄悄地逃离仇敌一样。他的感官是直接的思想与行动的哨兵，而不像我们的感官那样，常常只是通道，经过它们，材料得以聚集和贮藏，以服务于久远的可能性。

因此，将艺术和审美知觉与经验的联系说成是降低它们的重要性与高贵性的说法，只是无知而已。经验在处于它是经验的程度之时，生命力得到了提高。不是表示封闭在个人自己的感受与感觉之中，而是表示积极而活跃的与世界的交流；其极致是表示自我与客体和世界完全相互渗透。不是表示服从于任意而无序的变化，而是向我们提供一种唯一的稳定性，它不是停滞，而是有节奏的、发展着的。由于经验是有机体在一个物的世界中斗争与成就的实现，它是艺术的萌芽。甚至最初的形式中，它也包含着作为审美经验的令人愉快的知觉的期望。

第二章 生命体和“以太物”^①

为何将高等的、理想的经验之物与其基本的生命之根联结起来的企图常被看成是它们本性的背离，否定它们的价值？为什么当美的艺术的高等成果与日常生活、生命体所共有的生活联结起来时，人们就会感到反感？为什么生活被当成是一个低级趣味的事，或者最多不过是世俗感受之物，随时可下降到色欲及粗陋的水平？要完整地回答以上问题，就要写一部道德史，阐明导致蔑视身体，恐惧感官，将灵与肉对立起来的状况。

人类的制度性的生活是以非组织化为其标志的。这种无序常常被它所采取的静态等级区分的形式所掩盖，只要固定，被广泛接受，不产生公开的冲突，就被当作是秩序本身。生活被分区化，而这种制度化之间有高下之分。其价值有世俗与精神之分，物欲与理想之分。通过一种制衡体系，利益形成外在的与机械的相互联系。由于宗教、道德、政治、商务有着各自的分区，并各安其位。艺术也必须有自己独特而专属的领域。职业与利益的分区化，导致活动方式的分离，通常称之为“实践”的活动与洞察活动分离了开来，想像与实际去做分离了开来，有重大意义的目标与工作分离了开来，情与思和做分离了开来。各自画地为牢。那些写作经验解剖的书的人，就假定这些区分是人的本性构造所固有的。

在现有经济与法律制度条件下，我们的许多经验中的确存在着这种分离。

^①太阳、月亮、大地与大地上的一切，是构成更伟大事物的材料，这些更伟大的事物就是以太物，它们比造物主本身更伟大。（约翰·济慈语）“以太物”（*ethereal things*）一语来自“以太”（*ether*），希腊人想像中的一种物质。德谟克利特认为，它是由微小精细的原子组成，是构成天上的诸种天体的材料。亚里士多德认为，“以太”是地、水、气、火这四种原素以外的第五种原素，太阳、月亮、行星与恒星，以及填补从我们到这种天体之间的透明的空间的东西，都是由以太构成的。——译者

在许多人的生活中，只有在偶然情况下，理性中才充满着对内在意义的深刻理解而产生的感受。由于机械的刺激物或刺激作用，我们体验到了感觉，却没有意识到存在于它们之中或在它们背后的现实，如，在许多的经验中，我们的不同感官并没有联合起来去感受；我们听、触摸，但仍是肤浅的，因为它没有与那些进入表面之下的感觉融合在一起。我们利用感官激发激情，但没有满足洞见的旨趣，这不是由于旨趣没有潜藏于感官的活动中，而是由于我们屈从于强迫感官停留在表面的激发的生活条件。只有那些使用他们的心灵而没有身体的参与，那些通过控制别人的身体与劳动取代自己亲身活动的人，才具有这种特权。

在这种状况下，感官与肉体就获得了一个坏名声。然而，比起职业的心理学家与哲学家来说，道德家对于感官与我们作为存在物的其他方面之间的密切关系，有着更为真实的感觉，尽管他的这种感觉遵循了一个将我们的生活与周围环境的关系的潜在事实颠倒的方向。近代以来，心理学家与哲学家沉湎于知识问题，将“感觉”仅当成是知识的因素。道德家知道，感觉与情感、冲动与口味是联系在一起的。因此，他谴责眼睛的欲望是灵魂向肉体投降的一部分。他将感官的与肉欲的等同起来，将肉欲的与淫荡的等同起来。他的道德理论是扭曲了的，但他至少意识到，眼睛并非只是一架不完善的望远镜，用以对关于远方物体的知识进行理性的接受。“感觉”一词具有很宽泛的含义，如感受、感动、敏感、明智、感伤，以及感官。它几乎包括了从仅仅是身体与情感的冲击到感觉本身的一切——即呈现在直接经验前的事物的意义。当生命通过感觉器官出现之时，每一个术语表示生命的一个真实的阶段与方面。但是，由于意义直接通过经验体现出来，它就是经验的意义，感觉成为表达感官的功能完全实现时的唯一的含义。五官是人直接参与他周围变动的器官。在这种参与中，这个世界上的各种各样精彩与辉煌以他经验到的性质对他实现。不能与行动对立起来，因为动力机制与“意愿”本身是这一参与借以进行与指向的手段。这一材料也不能与“理智”相对立，因为心灵既是参与借以通过感觉产生成果的手段，也是意义与价值藉以抽取、保存，并进一步服务于人周围环境进行交流的手段。

经验是有机体与环境相互作用的结果、符号与回报，当相互作用达到极致时，就转化为参与和交流。由于感觉器官及其相连的动力机制是这种参与的手段，任何一次，并且每一次对这些感觉器官，不管是理论上的，还是实践上的贬低，都既是一种狭窄而沉闷的生活经验的原因，也是它的结果，对

人这种生物的器官、需要和本能冲动与其动物祖先间连续性的完全认识，并不必然意味着将人降到野兽一般，相反，这为人的经验勾画了一个基本的大纲，并在此基础上树立人美好而独特的经验的上层结构成为可能。人的独特之处有可能使他降到动物的水平之下。这种独特之处也使他有可能将感觉与冲动之间，脑、眼、耳之间的结合推进到新的、前所未有的高度，又在其中渗透着来自交流与特意表现出的意识到的意义。人具有复杂而细致的区分能力。这一事实本身使人的存在的各要素间建立许多更为全面而精确的关系成为必要。区分与关系因此而成为可能，也因此而非常重要。但是，情况并非仅限于此。存在着更多的抵抗与关系紧张的机会，更多对实验与发明的依赖，因而更多的行动的新异性，更为广泛而深刻的洞察，以及感受程度的进一步增强。随着一有机体的复杂性的增加，它与周围环境的斗争与实现关系的节奏变得多样而持久，在其中包含着多种多样的亚节奏。生命的结构更为丰富了，它的实现就更为重要，更为精妙。

空间因此而不再仅仅被理解为人们在其中漫游，它成了一个全面而封闭的场景，在其中人所从事的行动与获得的经历的多样性形成了秩序。时间不再是无穷无尽而始终如一的流水，也不再是像一些哲学家们所断言的那样，是许多瞬间的连续。它也是组织起来并起着组织作用的媒介，其中，预期冲动节奏性的涨落，前进与向后的运动，抵抗与中止，伴随着实现与完满。这是生长与成熟的安排——正如詹姆斯所说，我们在冬天开了一个头以后，在夏天学习滑冰。生长是在变化中进行组织的时间。它意味着，多样的变化系列在休止以后开始了，多样的完成系列成为新的发展过程的新起点。像土壤一样，心灵在休耕以后变得肥沃，接着就绽放出了新的花朵。当一束电光照亮夜空时，物体一下子被认出了。但是，认出本身不只是时间上的一个点。它是一个漫长而缓慢的成熟过程达到顶点。它是一个有序的时间经验的连续性在一个突然而突出的高潮中的显现。如果将它孤立起来，就会像戏剧《哈姆雷特》中的一句台词或一个单词失去了语境一样没有任何意义。出现美的艺术中的形式，是将发展着的生活经验的每一个过程中所预示的与空间和时间的组织有关的东西表达清楚的技巧。时机与场所充满着长期积聚的能量，尽管有着物质的限制与狭窄的地方局限。回到一处离开很久的童年故地，长期压抑着关于此地的回忆与希望就释放了出来。与一个在本国时偶然认识的人在异国重逢，会产生极大的满足感，心潮激动难平。单纯的认出只是在我们的注意力集中在所认知的物或人以外之时才会出现。它标志着或者是被打断，或