



面向 21 世纪 课 程 教 材
Textbook Series for 21st Century

美 学

(修订版)

朱立元 主编



高 等 教 育 出 版 社
HIGHER EDUCATION PRESS

面向 21 世纪课程教材
Textbook Series for 21st Century

美 学

(修订版)

朱立元 主编



高等教育出版社
HIGHER EDUCATION PRESS

内容提要

本书是教育部面向 21 世纪课程教材之一。2001 年 6 月初版, 受到高校学生的欢迎。为进一步提高质量, 最近在原有基础上作了重大修订。这次修订的重点是导论、审美形态论和审美教育论, 其他部分也作了适当的修订, 使全书在理论上更严整、准确, 同时更深入浅出, 通俗易懂。

本书以马克思主义实践论为基础, 适当吸收当代西方存在论(现象学)思想的合理因素, 尝试建构有时代特色的实践存在论美学理论, 以发展我国的实践美学理论, 使之更好地与中国古典美学思想有机地结合, 成为 21 世纪具有生命力的一种美学理论。全书分为六编: 导论、审美活动论、审美形态论、审美经验论、艺术审美论、审美教育论。全书贯穿“实践是我们人存在的基本方式”、“审美活动是一种基本的人生实践”、“美不是现成的, 而是在审美活动中生成的”、“审美是高级形态的人生境界”的主旨。

本书可作为高等院校中文、美学、艺术等专业学生使用的教材, 也可供美学工作者以及社会读者阅读。

图书在版编目(CIP)数据

美学 / 朱立元主编. —2 版(修订本). —北京: 高等教育出版社, 2006.7

ISBN 7-04-018348-X

I. 美... II. 朱... III. 美学—高等学校—教材
IV. B83

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 057835 号

出版发行	高等教育出版社	购书热线	010-58581118
社 址	北京市西城区德外大街 4 号	免费咨询	800-810-0598
邮政编码	100011	网 址	http://www.hep.edu.cn
总 机	010-58581000		http://www.hep.com.cn
经 销	蓝色畅想图书发行有限公司	网上订购	http://www.landrac.com
印 刷	北京民族印刷厂		http://www.landrac.com.cn
		畅想教育	http://www.widedu.com
开 本	787×960 1/16	版 次	2001 年 6 月第 1 版 2006 年 7 月第 2 版
印 张	29	印 次	2006 年 7 月第 1 次印刷
字 数	520 000	定 价	35.90 元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题, 请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究

物料号 18348-00

参编者（按姓氏笔画排序）

王建疆 西北师范大学
朱生坚 上海社会科学院
刘泽民 中南大学
苏宏斌 浙江大学
苏保华 扬州大学
李 钧 复旦大学
张天曦 山西师范大学
陈英武 上海司法局
姚君喜 上海交通大学
黄赞梅 南昌大学

目 录

第一编 导论：美学学科与美学基本问题

第一章 审美现象与美学学科	3
第一节 审美现象.....	3
第二节 美学的诞生与学科性质	16
第三节 美学的学科定位与研究方法	19
第二章 美学的历史	28
第一节 西方美学思想发展线索	28
第二节 中国古典美学思想发展线索	37
第三节 中国现当代美学发展简况	46
第三章 美学的基本问题	53
第一节 美学的哲学基础	53
第二节 美学的内在问题	62
第三节 审美与人生	71

第二编 审美活动论

第一章 审美活动的存在方式	87
第一节 审美活动的动力机制	87
第二节 审美活动的基本性质	98
第三节 审美活动的价值内涵.....	104
第四节 审美活动是人最具本质性的存在方式.....	107
第二章 审美活动中的主体与对象	113
第一节 审美主体与对象只存在于审美活动中.....	113
第二节 审美主体的存在状态.....	116
第三节 审美对象的生成与显现.....	124
第三章 审美活动的发生	136
第一节 审美发生理论概述.....	136

第二节 审美发生的条件与标志·····	144
第三节 原始审美活动的基本类型·····	154

第三编 审美形态论

第一章 审美形态概说 ·····	165
第一节 审美形态的基本内涵·····	165
第二节 审美形态的历史形成与发展·····	169
第三节 如何界定最基本的审美形态·····	178
第二章 西方的基本审美形态 ·····	182
第一节 悲剧与喜剧·····	182
第二节 崇高与优美·····	189
第三节 丑与荒诞·····	198
第三章 中国古代的基本审美形态 ·····	219
第一节 中和·····	221
第二节 神妙·····	228
第三节 气韵·····	236
第四节 意境·····	245

第四编 审美经验论

第一章 审美经验的性质和特征 ·····	265
第一节 审美经验理论的历史回顾·····	265
第二节 审美经验的人生实践性质·····	272
第三节 审美经验的基本特征·····	275
第二章 审美经验的结构 ·····	283
第一节 审美经验的构成要素·····	283
第二节 审美经验的结构功能·····	294
第三节 审美经验的心理建构·····	298
第三章 审美经验的动态过程 ·····	303
第一节 审美经验的呈现阶段·····	303
第二节 审美经验的构成阶段·····	306
第三节 审美经验的评价阶段·····	309

第五编 艺术审美论

第一章 艺术的存在 ·····	315
------------------------	-----

第一节 艺术的本质与艺术品定位·····	315
第二节 艺术的存在及存在方式·····	322
第二章 艺术的创造 ·····	328
第一节 艺术创造与艺术家·····	328
第二节 艺术家的基本素质·····	331
第三节 艺术创造的过程·····	340
第三章 艺术作品 ·····	348
第一节 艺术作品的层次结构·····	348
第二节 艺术作品的形态·····	356
第四章 艺术的接受 ·····	369
第一节 艺术鉴赏·····	369
第二节 艺术批评·····	379
第六编 审美教育论	
第一章 美育观的历史考察 ·····	389
第一节 西方美育观的形成与发展·····	390
第二节 中国美育观的形成与发展·····	399
第二章 审美教育的内涵、目的及其特点 ·····	413
第一节 审美教育的内涵·····	413
第二节 审美教育的目的·····	420
第三节 审美教育的特点·····	427
第三章 审美教育的功能及其实施 ·····	435
第一节 审美教育的功能·····	435
第二节 审美教育的实施·····	443
后记 ·····	451
新版后记 ·····	452

第一编

导论：美学学科与美学基本问题

审美活动是人类生活活动的有机组成部分，在美中我们沉醉、欣喜，与此同时，人类对审美活动的追问和认知也在人类思想史上构筑了一座巍峨的美学大厦，本编希冀成为引领读者进入这一恢弘大厦的第一级台阶。

第一章 审美现象与美学学科

第一节 审美现象

一、审美是基本的人生体验之一

在今天这样的时代，审美不再是一个让我们感到陌生的字眼，它已经广泛地形成和体现于我们的日常生活领域，成为我们最基本的存在方式之一，从而也成为我们一种重要的人生体验。

首先，在自然中，我们常常能够获得审美的经验。不用说游览西湖，那空濛的山色，潋滟的湖光，无边的丝雨，如画的垂柳，会引起我们的审美情思；也不用说置身于桂林山水，那层峦叠嶂，那细雨中的朦胧，那雨止云高时候波平如镜、倒影清晰、上下一片青碧的景色，那傍晚放晴时候斜映在山头水面的一脉余晖，会使我们产生一种“人在画中游”的审美体验；就是在寻常的情况下，有时简简单单的一抹晚霞、一弯新月、一泓清泉、一块奇石、一枝斑竹、一棵银杏、一朵荷花，也会向我们诉说着一种风情，令我们生出审美的感动。宋代画家郭熙说：“真山水之烟岚，四时不同，春日淡冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡。”^① 四时山色各不相同，但无论春山、夏山还是秋山、冬山，都是可欣可赏的；而且，人们在这种欣赏中所获得的情感满足和精神提升，并不亚于艺术欣赏的效果。

其次，在与社会他人的交往关系中，即通常所谓社会生活中，我们也能够经常获得审美经验。潇洒俊秀的人物、真诚纯洁的爱情、淳朴和谐的世风，引导着我们的优美感受。挚友重逢，亲人聚首，“开轩面场圃，把酒话桑麻”，以及那种在平原旷野之上、风和日丽之中群歌互答的劳动场面，唤起我们一种适情顺性的情趣。为了人类的自由、解放而流血牺牲，为了大众的幸福生活而历经磨难，为了高尚的人生目标而饱尝忧苦等生活实践行为，让我们产生一种崇高的审美愉快，远的如《论语》所记载的“一箪食，一瓢饮，在陋巷，人不堪其忧，回也不改其乐”，近的如黄继光、焦裕禄、任长霞，都是突出的例

^① 郭熙：《林泉高致》。

证。此外，人生中出现的某些幽默情境，或者某些以堂皇的形式出现的弱点、谬误、倒错，能使我们产生一种轻快的喜剧美感，正像宗白华所说的那样，使我们“洞察人生内部的矛盾冲突，对强权还以莫名的讪笑，对弱小者寄予深挚的同情”，“对强大者发现它的渺小，对渺小者也见出它的尊严，在圆满里发现它的缺失，但在贫乏里也找出它的完善”^①。

最后，审美更加普遍必然地体现在艺术的创造和欣赏中。古今中外的作家、艺术家公认，艺术创造起自于人生实践中的审美经验。清代画家郑板桥《题画竹》说：“江馆清秋，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。”这里的“画意”，是指洋溢于画家心中的审美感受。法国作家乔治·桑描述说：“我有时逃开自我，俨然变成一棵植物，我觉得自己是草，是飞鸟，是树顶，是云，是流水，是天地相接的那一条横线，觉得自己是这种颜色或那种形体，瞬息万变，来去无碍。我时而走，时而飞，时而潜，时而吸露。”^②这段话充分展示出艺术创作中的审美体验。艺术欣赏在本质上是一种高级的审美活动。欣赏北宋范宽的《溪山行旅图》，我们会被那气势恢弘的画面所打动。一会儿，我们好像置身于那群旅人之中，仰观高耸入云的巨峰；一会儿，我们又好像一只高飞的雄鹰，俯瞰苍苍莽莽的群峦。在这广阔无垠的艺术空间中，我们悟到了悠悠岁月、漠漠宇宙。如果我们进一步细心观察，就会注意到画家用来描绘北国山水的“雨点皴”笔法，仿若刀刻，密布如麻，是那样地合乎自然、巧夺天工。这时，我们又仿佛随同画家一道，获得了一种自由创造的快乐。《论语》曾经记载孔子欣赏《韶》乐的情形：“子在齐闻《韶》，三月不知肉味。曰：不图为乐之至于斯也。”这一记载表明，艺术欣赏不仅能引起美感，而且它所引起的美感之强烈，几乎达到了可以压倒甚至消解生理快感的程度。

我们所说的审美，实际上就体现在上述种种人生的经历和体验中。

二、审美现象是审美关系中的现象

自然和人生有万千现象，哪些现象是审美现象呢？这首先要从审美说起。所谓审美，就是有“审”有“美”，在这个词组中，“审”作为一个动词，它表明一定有人在“审”，有主体介入；同时，也一定有可供人“审”的“美”，即审美客体或对象。由“审美”一词可以见出，美一定和人有关系，没有人就无所谓美，美只有对人来说才具有价值。审美现象就应当是审美主客

^① 宗白华：《美学与意境》，人民出版社1987年版，第121页。

^② 转引自《文艺理论基础》，上海文艺出版社1980年版，第220~221页。

体的有机结合，或者换言之，它应当是主客体之间一种特定的审美关系。这就决定了在审美现象中，没有离开人而独立存在的所谓纯粹客观的美，因为没有主体的介入、参与，即没有人去“审”美，就不可能有审美现象；也同样决定了没有离开审美客体（对象）的纯粹的审美主体，因为如果没有具体的审美对象，没有美，人也就不能去“审”，主体的“审”美行为就无从发生，也就不可能有审美现象。审美现象发生的前提就是对象一定是和人发生了某种特定的关系的，如果离开了人，任何对象无所谓美不美，像大自然如黄山、西湖、桂林，这些景象在人类产生以前无所谓美不美，它一定是和人发生了审美的关系以后，才有了美的意义。也就是先有了人，才有美。美是属人的美，审美现象是属人的现象。审美现象是以人与世界的审美关系为基础的，是审美关系中的现象。

人在生存活动中，会与世界之间发生、建立多种多样、丰富复杂的关系，如经济关系、政治关系、伦理关系、宗教关系、精神关系、实用关系等，人存在于各种各样的社会关系之中。而只有当人和世界发生审美关系时才会出现审美现象。比如大自然的美，原本只是纯粹的自然现象，人类产生以前无所谓美不美；在原始人类那里，也不成其为美；只有到一定的历史条件下，人与自然之间开始形成审美关系时，自然美才脱颖而出，某些自然现象才有可能被称为自然美。即使在审美关系已经渗透到现实生活方方面面的今天，自然景物也不是在任何情况下都是美的。阳朔的山水，黄龙的五彩池，只有跟人发生审美关系时才是美的；而每天生活在那里的普通农民、抬滑竿的民工或其他服务人员，常常为温饱而操心，面对这些景物而熟视无睹、无心审美，与之形不成审美关系，只能形成其他的实用功利关系，因而往往感觉不到那里的美。因此，我们只有从人与世界的审美关系入手，才能懂得审美现象的真正含义。

那么，人与现实世界的审美关系和与其他的关系相比有什么不同呢？蒋孔阳在其晚年的代表作《美学新论》指出，审美关系有以下几个特点：（1）审美关系是通过主体的感觉器官来和现实建立关系，而它把握的对象也具有感性的形象性与直觉性，因为“离开这些感性的形象，也就失去了审美的对象，因而再也谈不上什么审美的关系”^①。这是突出强调了审美关系中审美主体与客体之间的感性特征。（2）审美关系是自由的。这一自由有两层意思：一是外在的自由，是从外在事物实际的功利关系束缚中超越、解放出来；二是内在的自由。蒋孔阳说：“这可以从内容与形式两个方面来看。首先，从内容上看，我们欣赏美的对象，不是要满足物质的需要，而是要自由地展示人的本

^① 《蒋孔阳全集》第3卷，安徽教育出版社2000年版，第11页。

质，取得精神上的自由和满足。……其次，再从形式上看，美的形式要受对象的物质属性的限制，竹子的形式不可能同于梅花的形式。但是，美的形式并不在于物质形式本身，而在于通过某种物质形式自由地表现出或者制造出心灵的形式。”^①（3）审美关系是人作为一个整体和现实发生关系。这是审美关系整体性的主体实现，主体（人）在面对感性对象时，他是调动了由生理到心理、由感觉到思维的自身全部本质力量来对它进行感受、体验的。蒋孔阳说，“人的本质力量是多方面的，包括马克思所说的‘视觉、听觉、嗅觉、味觉、触觉、思维、直观、感觉、愿望、活动、爱’等等在内”^②，而在现实生活中，人们经常出于某种功利性的目的，只是以自己某一方面的本质力量来和现实的某一方面发生关系；审美关系却不同于那些功利性的活动，在审美中，“感性的人和理性的人统一了起来，意识形态的人和实践活动的人统一了起来，人以一个完整的整体来和现实发生关系”。（4）审美关系还特别是人对现实的一种情感关系。由于作为审美主体的人，是通过感觉器官来对具体的感性对象进行审美的，“其所发生的关系，主要的就不可能是理智上的认识、意志上的行为，而只能是感情上的喜爱与否和满足与否。那就是说，这些具体的形象，通过感觉器官的感受，把我们的理智、意志和其他一切，都化成了感情。因而其所产生的效果，主要的只能是喜怒哀乐的感情活动”^③。我们认为，蒋孔阳关于人对现实的审美关系的四个特点的看法正确地揭示了审美关系与其他种种关系的主要区别，是值得我们重视的，应该成为我们用以把握审美现象的一把钥匙。

三、审美现象的构成

既然审美现象是审美关系中的现象，它是如何构成的呢？

在具体讨论这个问题之前，我们先要明确一个“关系在先”的原则。过去许多美学家在解释人对世界的审美关系时，隐含着主客分立在先的观念，认为先分别有审美主体和审美客体，而后才有两者之间的审美关系。我们不同意这种观点，认为不存在脱离具体审美关系的审美主体和审美客体。审美主客体都是、也只能是在个人与现实世界具体的审美关系中现实地生成的。法国现象学美学家杜夫海纳就从主客体关系角度举了不少例子来说明这个道理。他一方面强调艺术品必须被主体知觉，即与主体发生知觉关系后才可能成为真正的艺

① 《蒋孔阳全集》第3卷，安徽教育出版社2000年版，第13~14页。

② 《蒋孔阳全集》第3卷，安徽教育出版社2000年版，第14页。

③ 《蒋孔阳全集》第3卷，安徽教育出版社2000年版，第15页。

艺术品；另一方面也强调主体必须以审美的方式知觉这个对象，即与对象建立审美的关系，对象才会成为审美的对象。换言之，艺术品只有进入主客体之间的审美关系中才成为现实的审美对象，主体也只有以“审美”的方式审视对象，即与对象建立审美关系，才成为现实的审美主体。杜夫海纳举例说，人们对一个对象的知觉可以采取多种方式来知觉，有的方式是审美的，有的方式对审美视而不见，就不是审美的。比如一个人在歌剧院里，如果仅仅注意作品是如何表演的或如何编写的，或者如果只瞩目于邻座女子如何妩媚或耽于个人的幻想，以致对他来说歌剧只不过是一个音响背景，甚至是一个讨厌的礼物，那么他与歌剧就形不成审美关系，就会看不到作为审美对象的歌剧。同样，一个艺术品，如果以审美的方式去知觉它，它就是审美对象；如果不以审美的方式知觉它，它就不是审美对象。比如挂在墙上的画对搬运工来说是物，对绘画爱好者来说是审美对象，对擦洗它的专家来说，则一会儿是物，一会儿是审美对象。同此道理，树木对砍柴者来说是物，对游人来说可能是审美对象，因此如果不以审美的方式知觉一个艺术品，它可能就是一个“物”，而如果以审美的方式来知觉，则这个作品就成了审美的对象，它也就成了真正的艺术品了。杜夫海纳说：“审美对象的出现，还有一个独立于表演之外的条件，那就是承认它是审美对象的知觉，因为人们可能看不到审美对象。只有当欣赏者打定主意，只依照知觉全神贯注于作品的时候，作品才作为审美对象出现在他面前。”^①这就是说，审美对象和审美主体（欣赏者的审美知觉）都是在两者的相互关系和活动中同时形成的。在时间上，审美关系的建构与审美主客体的生成是同时、同步的，没有先后之分；但是，从逻辑上讲，则是审美关系在先，审美主客体在后，审美关系是审美主客体的确定者，审美关系之前和之外，无所谓审美主体和审美客体。这就是“关系在先”的原则。明确了这一点，我们就可以讨论审美现象的具体构成了。

一般说来，审美现象就是由审美主体、审美对象，即审美客体，以及审美主客体之间的审美关系三个要素构成的。需要说明的，一是虽然审美主客体都是在具体的审美关系中生成的，但在实际上，审美对象和审美主体的生成也需要有一定的条件，并不是任何对象和任何主体在任何条件下都能相互作用形成和进入审美关系，从而构成审美现象的；二是虽然从逻辑上说审美关系在先，但由于要说明审美主客体关系的具体内容因素，我们分析这三要素时在叙述次序上只能把审美关系放在最后。

下面，我们就分别从审美对象、审美主体和审美主客体之间的关系这三个

^① 杜夫海纳：《审美经验现象学》（上），文化艺术出版社1996年版，第41页。

维度来论述审美现象的结构。

首先，审美对象是与主体发生审美关系的自然、艺术、社会、科学等多种多样的对象。审美对象中与审美主体及其美感相对应的结构是多层次的。

最表面的一层是形式层。这是审美对象最先显现到我们的感觉器官、引发我们审美愉快的层面。这个形式层或者是一片柔和的颜色，一个和谐的音符，一条优美的曲线，一系列平稳而又流转的图案，一张阿拉伯风格的地毯，一个古希腊爱奥尼式、科林斯式的建筑柱头；或者是一片混乱的色彩，一阵喧嚣的声浪，一种粗犷的形状、巨大的体积、高危的势态，一系列紧张冲突的局面。前者和谐，后者不和谐；前者常常作为中和、优美对象的形式呈现出来，后者常常作为崇高、悲剧性或荒诞、丑的形式凸显出来；前者使人沉浸于单纯、明净的愉悦，后者首先使人产生一种动荡不安的痛感，然后由痛感切换和超越到审美愉快。

形式层的后面是意蕴层。审美对象的形式层固然是重要的，没有形式层，我们所遭遇到的事物便无法显现为审美对象，但是，形式层只是一个浅表的层面，审美对象不能仅仅靠形式来打动人，而必须有超越形式的意蕴层面在。举安格尔的名画《泉》来说，少女柔美的身体曲线与瓦罐中泻下的清澈水流确实很重要，优美和谐的形式确实不可缺少，但这个作品的意义却绝不限于形式层，我们对它的欣赏也绝不能停留在形式层。作品所要传达与我们所要领会的是形式背后的一种青春无邪的气息和况味。审美对象有超越形式的意蕴层面存在，并且这个意蕴层面比形式层面更为根本。这可以通过我们对“丑”的欣赏来加以说明。在广大的审美领域中，“丑”也是重要的审美对象。法国诗人波德莱尔的名著《恶之花》就以描写妓女、腐尸一类丑的现象为审美主题。法国雕塑家罗丹的《欧米哀尔》展示着一个老妓女干瘪的躯体，另一个作品《巴尔扎克像》的主调也不和谐、不优美。但是，诸如此类的丑却能让人产生审美愉快。美国著名舞蹈家邓肯就特别欣赏罗丹的《巴尔扎克像》，她认为这座大理石雕像每一根筋骨和每一块肌肉都充满了生命的活力，都在跳跃着人生的舞蹈，都在倾诉着人生的理想。不和谐、不优美、丑的形式为什么会成为人们重要的审美对象，引起人们的审美愉快？根本的原因不在于形式本身，而在于超越形式的意蕴。没有意蕴这一层，丑的形式是不可能被人欣赏的。

意蕴的后面是更深沉的层面。这个层面，中国美学称为“道”，西方美学称为“存在”。这里的“道”或“存在”，不能理解为客观事物固有的物理属性，也不能理解为永恒绝对的终极实体，而只能理解为生生不息、创生化育的本体境域，天人合一、万物并作的始源状态。“道”或者“存在”比意蕴更为深邃。意蕴既可以一层层发掘，也可以用言辞加以言说表达。“道”或者“存

在”则虽然被感性具体的形象牵挂着，虽然显现在人和天地万物的生成、发育和运作中，但又是任何具体形象、情境都无法表征的，是任何言辞都无法表述的。对于“道”或“存在”，我们只能意会、领悟、感思。有过这类鉴赏经验的人都知道，中国传统绘画常常在画面上留有一片虚白。在这片虚白里，我们可以感悟到一个超然象外的“道”，感悟到一种生生不息的宇宙人生的大化之机，并能获得一种悦志悦神的美感。但是，我们却无法用言辞清晰地表述这片虚白里的道境。这种情况，也存在于对诗的审美欣赏中。陶渊明的“采菊东篱下，悠然见南山”，谢灵运的“池塘生春草，园柳变鸣禽”，张若虚的“江畔何人初见月，江月何年初照人”，都给我们敞开一个终极的、始源的“道”，我们能够感觉它，却对它说不清而道不明。

审美主体是进入审美关系的人及其美感。审美主体的构成层次与审美对象的构成层次是对应的。

首先，对应于审美对象的形式层，审美主体方面有感官快适。红色的鲜花、太阳、火焰，与主体的热情、兴奋、欢乐相对应；蓝色的高空、远山、大海，与主体的开朗、宁静、纯洁、平和相对应；笼罩一切的黑夜，与主体的沉重、压抑、恐怖、绝望相对应；还有，高音呼应着激昂，低音呼应着深沉，强音呼应着振奋，柔音呼应着恬静，如此等等。审美对象的形式与审美主体的感官快适之间，存在着一种对应的同构的关系。早在古希腊时代，毕达哥拉斯学派对于这种关系就有所论述：“一切温暖、一切运动，一切爱都是圆的。”“只有冰冷，无动于衷，漠不关心和仇恨，才是笔直和方形的。”^①

其次，对应于审美对象的意蕴层，审美主体方面有渗透着情感因素的理解。审美对象总是以深层意蕴来打动审美主体的。因此，审美主体光有直接的情感反映、感官快适是远远不够的。要接受和领会对象的意蕴，审美主体还必须具备理解的能力；而要有相应的理解能力，就得有知性和理性的参与。如果没有知性、理性的参与，那么，不用说去领会像《红楼梦》一类复杂审美对象的意蕴，就是对李白的《静夜思》这样的短诗，我们也未必能领会其中所蕴涵的那份深厚的乡思。当然，审美主体的知性、理性并不同于认识主体的知性、理性。认识主体的知性、理性，是理论的知性、理性，即用来分析、综合、抽象感觉材料以形成知识体系的手段和工具。审美主体的知性和理性是渗透、融化和潜藏在感性、经验、情感之中的。知性、理性在感性、经验、情感中，犹如钱锺书所说的“盐在水中”、“花在蜜中”，它一方面“体匿”，另一

^① 北京大学外国哲学教研室编：《古希腊罗马哲学》，生活·读书·新知三联书店1957年版，第36页。

方面“性存”，一方面存在着，并且推动着审美主体对于对象意蕴的理解，另一方面又不露痕迹。

最后，对应于审美对象的“存在”层，审美主体方面有整体的生命承担。有过终极性审美体验的人都不难知道，当审美对象向审美主体当下敞开那个生生不息、万物并作的“道”境，那个“人与天地万物一体”生成显现的“存在”局面之时，审美主体不能再靠知性、理性的理解，更不能依靠单纯的情感反映来应对了。这里所需要的是审美主体的整体生命承担。美国著名作家纳博科夫曾经说过：“聪明的读者在欣赏一部天才之作的时候，为了充分领略其中的艺术魅力，不只是用心灵，也不全是用脑筋，而是用脊椎骨去读的。”^①这里的“用脊椎骨去读”，暗示出在审美活动的最高层次，审美主体会超越单纯的情感激动，超越知性、理性的理解，而以整体的生命承担应对审美对象敞开的终极的、始源的“道”境或“存在”局面。审美主体的整体生命承担，体现为“忘我”的“投入”。所谓忘我，就是全身心地沉浸到“道”境或“存在”局面之中，达到“道通为一”的境界。忘我投入的结果，就是孟子所说的“万物皆备于我”，“上下与天地同流”，就是庄子所说的“天地与我并生，万物与我为一”，简言之就是天人合一的审美极境。

上面分别谈了审美主体与审美对象的结构层次，但前提是它们都处在相互作用的审美关系之中。最后来看审美主客体之间的关系，也可以粗略地分为三个层次。

首先是静观关系。我们知道，任何一个审美对象最初凸显在审美主体面前的是形式，任何一个审美主体最初接触审美对象的是感觉器官，尤其是视听器官。因此，审美主客体之间的最初关系便是静观关系。静观意味着超功利地“看”。超功利是审美主体的一种精神状态。审美活动不同于功利活动，在功利活动中，主体总是以计较利害的态度来对待对象，总是关心对象的实用性，并且力图占有和享用对象，从中获得功利欲望的满足。在审美活动中，主体则始终以一种无所为而为的超功利态度来看待对象，通过对于对象形象的观照、感悟而获得一种精神的满足。对此，我们可以借用朱光潜举过的一个例子加以说明。同是面对一棵古松，功利主体去看，总会盘算把它做成上等家具来使用，或者加工成木料赚钱营利。审美主体去看，则不会动心将这棵古松据为己有，也不会考虑用它来达到某种功利目的，而只抱有一种静观的态度，对它无

^① 纳博科夫：《优秀读者与优秀作家》，转引自《文学讲稿》，生活·读书·新知三联书店1991年版，第26页。