

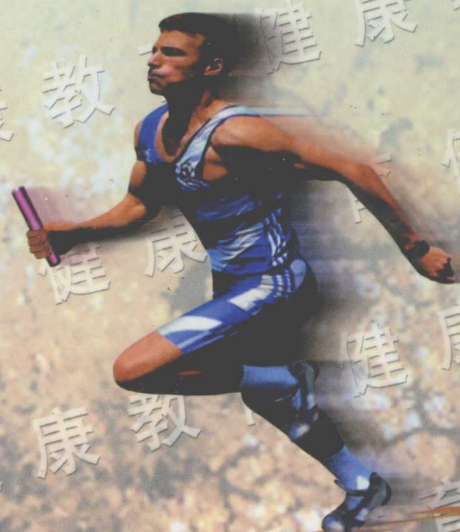


健康教育新概念书系

健康审美素质

21世纪创新学生

主 编 孙宇刚 钟玉林 李正芳



内蒙古少年儿童出版社

G4
1645

21 世纪创新学生健康审美素质新概念
ChuangXinXueShengJianKangShenMeiSuZhiXinGaiNian

21 世纪创新学生 健康审美素质新概念

(中册)

主编 孙宇刚 钟玉林 李正芳

0331814

~~120189~~



重庆教育学院图书馆



B0118335

内蒙古少年儿童出版社

2000.8

《21 世纪创新学生健康审美素质新概念》

编 委 会

主 编：孙宇刚 钟玉林 李正芳

编 委：(以姓氏笔画为序)

丁玉清 丁炳元 王迎春 王 强

田 甜 仲宝善 任 荣 刘秀珍

孙冬梅 张红梅 苗喜云 娄 伟

宫艳宏 夏 敏 贾风鸣 贾 军

徐康宁 徐 斌 韩文娟 窦彩茹

第一章 美感概述

第一节 审美与反映

我们面对幽静的山谷，空旷的荒漠，咆哮的瀑布，缥缈的烟雨，我们捧读伟大作家的杰构，聆听贝多芬雄浑有力的交响曲，我们静静地站在达·芬奇或毕加索的绘画面前，经常会不由自主地像是从心底深处涌出一股说不清道不明的情绪，我们会被感动。这种特殊的感受完全不同于我们在日常生活中所经常体验到的那种情感。虽然我们在面对不同的对象时，在不同的环境背景下，在不同的心境中所产生的这种感受，都有或大或小的区别，我们还是一般地，将这样一类特殊的情感称之为“美感”。

美感如何产生的问题，始终是无数与美学相关的分歧的焦点。尤其因为美感一般而言不会凭空产生，在人们最通常的日常经验领域，美感似乎总是与某个主体所面对的特定对象有关，所以美感如何产生的问题，一直来被等同于主体的审美感受与外在的、他所面对的客体对象的相互关系问题；又由于美感经常被看作是具有“美”的特质的对象对主体的心理发生作用力的结果，因而美感如何产生的问题，又与美的问题，与美的本质的问题，产生了千丝万缕的联系。

把审美感受、审美对象与美联系在一起的理论纽带是审美的反映论。

审美的反映论具有非常之悠久的历史，其实所有符合人们的直接经验与常识的理论观点，总是具有非常悠久的历史，因为人类进入文明时代以后，最原始的神话思维开始让位于最简单的抽象思维，人们在日常生活中获得的直接经验就成为这种最简明的抽象的初始化材料。审美的反映论所提倡的正是一种非常之符合我们的常识与直接经验，同时又非常之简明的观点——美感是客观对象之中存在着的美在我们头脑中的反映的产物。正如我们产生树的观念，是因为外在于我们的某一棵树或



者许多棵树在我们头脑中反映的产物，我们尊重或者鄙视一个人，是因为此人对我或者我所属的群体以及与我有关联的社会结构有比较大的益处或者有比较大的害处，而这样一种益处或者害处在我们头脑里产生的反映，就构成了我们对这个人的情绪取向。按照这样的假定，如果我们要追究某种观念或情绪的起因，最方便也最可靠的办法，就是从我们面临的对象身上寻找根源。于是，在审美的反映论者看来，“我产生了美感”这句话，就可以读作它的一个使动句——“美的东西使我产生了某种可以称之为美感的情绪”，这种特殊的情绪是主体与对象发生关系时，对象中美特质在我们意识中的反映，而且仅仅是这样一种反映。进而，由此还可以推论出，倘若我们与某个对象发生某种特定关系时产生了美感，就可以反证出对象之中具有某种美的特质与属性。而既然该对象的美的属性是对象本身所具有的诸种属性中的一种，既然它存在于对象之中，那么这一属性与审美主体并无关系，它与主体是否感知到它并无关系，它不依赖于主体的感知觉而存在，不以人的主观意志为转移地客观存在着。在这个意义上说，审美的反映论与美的客观说在理论上是互相支持又同时并存的，它们的理论出发点都在于承认并且肯定一种作为本体存在的美，而将主体的美感视为这种以其本体存在的美的次生效应。在这个意义上说，它们也可以称为美的本体论。

审美的反映论把美视为对象性的客观实存。因而，只要证明了美是对象性的实际存在物，审美的反映论也就获得了坚实的支柱。

至少有这样两方面的证据，可以提供给美的对象性的证明：

第一方面的证据来自于经验领域，更准确地说，它来自于人类个别经验的重复与归纳。人们无数次接触到石头的同时，由这种接触而感知到石头具有某种坚硬的特质，于是通过自然归纳法则将坚硬与石头联系起来，视它为石头的属性之一，认定主体触摸石头时产生的坚硬的感觉，就来自石头本身所包含的坚硬这一属性。同样，如果人们有可能在数次面对同一对象时产生大致相同的美感，人类与生俱来的自然归纳能力也会就此而得出对象具有美的属性的结论。要从这方面为美的对象性存在寻找证据，将会是轻而易举的，证据简直俯拾皆是。

第二方面的证据，则来自于意识形态领域的力量支撑。美学一直被视为哲学的重要组成部分之一，由于某种历史的原因，在我们所生活的区域里，在哲学被完全意识形态化的环境里，美学也不可避免地受到了影响，不可避免地被一同意识形态化了。这就使得不同的美学理论被附加上了与它自身原本并不相关的某些意识形态层面的含意，是否同意审美的反映论已经基本上不再是一个学术上的问题，这就给美学的讨论造就了一个几乎完全是非学术的空间。它使得美学研究者们看不到，也不想看到在美学的意识形态化过程中，审美问题已经从经验领域被转移到形而上学领域，与此同时也被染上了许多它自身原本不应该具有的，并且曾经尽力躲避的政治的色彩。为什么是审美的反映论而不是其它的美学理论获得了意识形态制定者的支持，这样的支持在学术界造成了怎样不幸的后果，这是一个可以专门讨论的问题，而在这里，我们只需要看到这样一个事实，那就是意识形态曾经是，而且直到目前还是审美反映论的坚强支柱。



拥有这样两大支柱的审美反映论是令所有科学工作者羡慕的,对于一般的社会科学理论而言,常常是能够得到这其中一种帮助就已经心满意足。然而,我们的批判工作正是要从这里开始,因为这两大支柱本身,还有许多经不起推敲的地方,即使有这样强大的支撑,审美的反映论也还是有着诸多无法回避的难点,像阿喀琉斯之踵一样脆弱得不堪一击。

知识是经验的抽象。洛克认为,每个人在初生时,他的心灵都是一块白板,由于感官反复地经验到某种性状,或者说外在世界反复地以同样或者大致同样的方式作用于感官,就使心灵产生了一些清晰的知觉,这样我们就产生了“一切我们称之为可感性质的观念。”而我们所拥有的所有抽象观念也都是出于对知觉的反思。

但是在事实上,在实际的认知过程中,并不是每个人都必须由自己在心灵上进行这样的抽象,因为我们在获得经验的同时,往往就已经由其它途径获得了与这种经验相关的观念,由于观念可以直接获得,我们经常能够非常方便并且快捷地给经验命名。在牙牙学语时母亲会指着一个胡子拉杂的大人告诉我们那是“爸爸”,所以我们完全没有必要让幼小的心灵经常反复地经验这样一种胡子拉杂的形象之后,再进一步经验到这个人于母亲以及自己之间存在着那种与众不同的非常特殊的关系,最后才抽象出“爸爸”这个称谓。如果说洛克所说的是“人”的知觉形成过程的话,那么将这初生的“人”字读作“人类”也许更加合适。

因为人的心灵从它向外界开放的那一刻时起,就浸淫在极力要将它同化的文化氛围里,而每种文化,都由一大堆早就已经超越了原始的从感知到抽象这个阶段的常识构成。在某种意义上说,文化就是许许多多常识的堆垒,它包含了一整套归属于该文化圈的个体普遍认同与遵从的行为方式和准则,而且还同时包含了一整套对世界与人类自己的解释。文化的进步就依赖于这样一些常识在局部上被新的行为准则或者对世界以及人类自身的新理解所冲破,代之以新形成的、同样得到人们共同认可的常识,依赖于这些新的思维与观念与原有的文化基础的重新整合。不断地打破旧传统并且不断地重新整合传统,听起来就是文化前行的步伐。

文化之所以能够前进,是因为所有传统的规范与常识虽然看起来听起来是颠扑不破的无可怀疑的真理,事实上却并非如此。相反,在很大程度上说,所谓常识只不过是人们“公认的偏见”。这是因为常识总是直接来自于某些局部经验的归纳,同时又必然要固执地排斥与之不符的新的经验与感觉。波普尔已经相当透彻地论证了人类经验的有限性以及通过有限经验的归纳无法到达真理,因为从波普尔的角度来看,经验的重复所能够得到的只能是统计学意义上的结论,虽然这种统计学上的结论经常被转换成为因果关系的解释和证明。人们无数次经验到电闪以后接着听到雷鸣的事实,若我们只从这样的直接经验出发,以统计学上的结论代替因果关系的解释,就会得到电闪是雷鸣的原因这一错误结论,然而就在一百年以前,地球上绝大多数人都以为这就是无可辩驳的真理,因为这一真理曾经为无数人无数次的切身体验反复证明过。

其实,经验的重复并不能直接到达真理的彼岸,它所能证明的,也只有经验本身。你初次进入英格兰,你已经两百次看见英格兰的羊群,于是你根据这两百次



所看见的羊群都是黑羊这一经验——这已经是足够多的重复——断定英格兰的羊都是黑色的，然而这样的断定却十分不可靠，因为你这两百次的重复经验所真正能够证明的，其实只不过是你在英格兰境内曾经两百次地遇到黑羊这样一个事实，你并不能就此推论出你第两百零一次所遇到的肯定还是黑羊。两百次的重复经验也许提高了你下一次看见的羊仍是黑羊的概率，然而严格地说，你连这样一点勉强的结论也得不到，因为或许你得到的结果恰恰与此相反。

我们无法离开也不应该离开人类真实的感性经验来讨论美学问题以及一切其它的知识问题，但是我们却不要以为经验可以为它以外的什么东西提供充足的证据，经验仅仅是自证明的，一旦越出这一界限，错误就会络绎不绝源源不断地出现。

哲学中认识论研究的推进，使人们对于这样产生的错误有了越来越多的领悟。甚至可以这样说，认识论的整个发展史，就是揭示人类对自身获得知识的途径与能力的各种误解的历史。这样的误解，同样存在于人们将美作为一种对象性存在的历史解释之中。重提认识论研究的许多重要进展，将会有助于消除美学中的种种误解对于美学发展的阻力。

一般认为，我们对于某一实体的观念，就是由主体对该实体的种种感觉复合而成的。所有的感觉片断共同构成了该实体多方面的属性，而这些属性同时又归属于该实体所有。我们通过刺目的光芒、热量、日复一日的东升西落和一年四季的变化等等感性经验，复合而成了“太阳”这个对象的概念，反过来又将这样一些特征视为太阳所拥有的属性。人类的祖先们在自然面前曾经如此地谦恭有加，以至于将自己所拥有和创造的一切都交付给上帝，同时交付给被当作物化的上帝的大自然。想到是人类创造了文化，却又同时创造了将文化的起源——诸如人的起源、农耕操作手段的起源、房屋的起源、用火的起源等等——都归诸神的无穷力量的神话体系，我们当不难明白，为什么在人类认识史的初级阶段，人们总是很轻易地就在想象中把对象人格化，将外界得到的种种感觉都归之于人格化的对象所具有的属性作用于主体的结果。审美的反映论者也正是这样做的，仅仅因为我们在面对某个对象时产生了美感，审美的反映论者就由此推断是因为该对象具有“美”的属性，这种属性是无条件地归属对象所有的，因而当我们与该对象发生某种关系时，这些属性作用于人，使我们产生了美感。由此可见，虽然审美反映论可以得到诸多直接经验的支持，然而这样的经验如果不是经过一种超逻辑的想象，并不能真正到达理论层面，也不能进入人类知识领域。

借助于常识性的想象，反映论者们将主体的经验与客体的属性混为一谈，并且在这两者之间建立起一条因果关系的链条，孰不料这条因果链却是非常地脆弱。

经验与客体的关系，当然不是一句话能够说清的。在认识论发展史上，曾经出现过一种二元的感觉论，它把人们在常识中赋予客体的所有性质区分为“第一性的质”和“第二性的质”。这种区分方法最早始于古希腊哲学中的原子论，在文艺复兴时代早期思想家康帕内拉的著述中也时有所见。最清晰地表述了这一理论见解的是科学家伽利略。他指出：

我认为如果把耳朵、舌头和鼻子割掉了，形状、数量和运动（第一性



的质)将依旧存在,但气味、味道或声音都不会存在。我相信,后者一旦离开生物,便只是一些名字而已。

物理学家们知道,他们只能把对象的那些可以测量的物理属性作为研究对象,或者说只有那些力学的性质才是科学的研究对象,因而他们必须摆脱中世纪的形而上学,转而专心致志于研究那些具有实存性的力学性质。

伽利略的二元感觉理论在洛克那里得到了继承和修改。洛克试图把人类所有从对象中感觉到的性状都还原为所谓“第一性的质”,尤其是像伽利略说过的声音、颜色、气味、味道之类:

这些性质,不论我们错误地赋予它们什么真实性,实际上它们不是物体本身的什么东西,而是在我们心中产生各种感觉的能力,而且像我讲过的那样,依赖于那些第一性质,亦即各部分的大小、形状、组织和运动。”

洛克还进一步推论道,像物体的大小、数目、形状和运动是存在于物体之中的,而伽利略所称的那些所谓“第二性的质”则不是这样,如果没有对它们的感受,它们实际上并不存在,因为它们实际上最终仍然可以被还原为某些“第一性的质”。这样的说法很容易理解。客观物体本身并没有所谓的颜色,它所具有的能力只不过是各种不同波长的光作出不同程度的反射;我们经常所说的所谓“颜色”,也就是经由物体反射的光束在我们的视网膜上的刺激,而真正的所谓“颜色”只存在于我们的感觉之中。所以,我们只可以说物体的不同密度以及其表面的光洁度,物体对不同波长的光线不同的反射率存在于物体之中,是一些属于对象本身的质,是对象性的,因而它们能够通过某种尽可能地独立于人的主观体验之外的检测手段测得,而对于“颜色”本身就不能这样说,因为除了人的感觉之外,我们再也不可能通过其它手段得到它的真实的存在。所以在洛克看来,所有“第二性的质”,大约都可能这样归结为一些“第一性的质”,那么所谓“第二性的质”就必定是依赖于人的主观知觉而存在的。这样,就不再需要用伽利略那样的二元感觉论来说明世界,世界本身也就拥有了哲学意义上的统一性。

洛克想一劳永逸地扬弃物体具有两类性质的说法,并藉此彻底摆脱二元感觉论面临的荒诞处境,但是他最终还是未能说清楚,当他说一种性质“真实地存在于物体中”时,他的意思究竟是什么?这是指一种可测量的力学的存在,还是一种形而上的存在?如果他指的是前者,那么这种力学的存在并不真正具备本体论的意义;如果指的是后者,那么他这种划分的证据还是显得严重地不足。正像后来贝克莱所指出的那样,洛克为这两种性质提供的经验论的证据其实都是一样的,我们在感知物体的大小性状时的经验与我们在感知物体的颜色气味时的经验,至少在经验领域里并没有什么本质意义上的区别,而且这两种感觉都同样容易出错误。如果我们在讨论我们的感觉的话,所有能够提供给我们讨论的材料,全都是主观的印象。贝克莱通过这个推论将认识论推进到本体论的层面上,所谓“存在就是被感知”就是他最终的结论。

现在我们将贝克莱的本体论放在一边,重新回到感觉经验与对象世界的关系上,回到形而下的层面上来讨论这个问题。必须指出,因为人类只能够通过经验这



个惟一的窗口认识外在世界，所以在人类的认识过程中，谁也无法武断地肯定浮现在他意识之中的经验，确实就是外在于主体的对象世界的真相。甚至像光的实存这样从前一直被认作无可怀疑的对象，它的存在方式在现代物理学领域里也变得值得怀疑了，现代物理学家们居然发现光具有波粒二像性，也就是说，光，已经从一个已知的事物重新又变成一个未知的事物，甚至可以说已经变成了一种不可知的事物。这对认识论研究提出了新的严峻挑战，对旧的认识论体系更是一个沉重打击——究竟什么是世界的真相，世界究竟有没有一个本体论意义上的真相；或者说人类是否真的有可能找到这一真相，在此基础上以这一真相与我们的感觉经验相对应，确定这两者之间真实而又稳定的关系，由此找到人类认知活动的规律？

面对这样的挑战，哲学家们知趣地退缩了，胡塞尔认为，依靠人类经验，我们所能够发现的只是一个“现象世界”，至于那个“本体世界”，则不是我们所能够涉及和讨论的领域。实际上，胡塞尔的理论就可以理解为对人类有限的认识能力有无可能达到对象本体世界的否定。

通过对认识论发展史的这一简短回顾，再来看审美的反映论所依据的哲学理论，就可以知道它只是建立在朴素的常识之上的，它的哲学基础经不起理性的诘问。这种反映论简单地认为主体的经验与对象本体之间存在着某种线性的因果关系，或者是经过修正的线性的因果关系，简单地把我们感受到的美的体验归之为对象中实存的美的属性，把内涵十分丰富复杂的审美过程简单化为人以镜子般映射外物的过程，或者用他们仿佛更能自圆其说的表述方法，设想人心就像一面凹凸不平的镜子，有所改造地反映着外在世界。人们的审美感受一般都产生于我们和外在世界发生了某种关系之时——是的，我们虽不是不能却确是很少仅凭想象而产生审美体验——但是这并不能直接推导出美就存在于我们与之发生了关系的对象之中这样简单的结论。

审美的反映论者们有一个共同的特点，他们不是从活生生的、主体所真实体验到的审美感受本身，而都是从存在于这些审美感受之外的各种因素中寻找对美感的解释的。这就决定了他们的研究以及由此产生的理论必定要牺牲审美活动中那些最为丰富与生动的内容，而转向关于外界事物的那些机械的原因。

当然，审美的反映论并不是现代人的创造，相反，它是某种源远流长的认识论传统和美学传统的现代产物。在它的传统中，它也有着两种并不完全相同的表现形式。

其一是从对象的自然属性中寻找美的原因。

威廉·荷迦斯曾经非常自信地认为他找到了美感的根源——他反对前人把美看作是“Je ne Seain Quni”（不可言传）的东西，执意认为美是可以分析的：

适宜、变化、一致、单纯、错杂和量；所有这一切彼此矫正、彼此偶然也约束、共同合作而产生了美。

不仅如此，荷迦斯还进一步把蛇形线称之为“美的线条”，全然不曾考虑到有那么多对美趋之若鹜的小姐太太一旦看见最典型地呈现出这种“美的线条”的蛇时，立刻会惊恐万丈避之唯恐不及。如果人类的美感就源于这些机械的法则和线



条,那么,发现了这一秘密的荷迦斯应该能够利用他的这些独得之秘创造出最具美感的作品,可是世界上还没有任何一个人能够依据这样一些法则成为最伟大而且是永恒的艺术。荷迦斯的理论让我们很容易就联想起古希腊数学家毕达哥拉斯,他正是把圆形和球形视为最美的形状的,幸好当时和以后的所有艺术家都没有盲从他的教诲,否则这世界上所有的艺术都要变成大大小小的圆圈和圆球;而且,为了让人人都能够享受到这样完美的艺术所产生的无穷无尽的美感,我们的工业部门将会一律生产球状物,从最小的维生素 C 药丸到超大型的宾馆剧院。我们应该庆幸这样的美学没有成为一种主流意识形态,因为在一个由这种理论统治的社会环境里生活,实在是一件美丽得非常之可怕的事。

继荷迦斯《美的分析》之后,博克为美找到了另外一组物理性状上的原因,他所找到的是小、光滑、逐渐变化、不露棱角、娇弱以及颜色鲜明而不强烈之类,博克在第一次把“美”和“崇高”这两个极其重要的美学范畴同时提出这一点上堪称美学史上的一位天才理论家,然而等到他要来作美的分析时,却和荷迦斯一般偏于一端。帕拉蒂奥曾提出过七种理想的物体形状,中国古代也有过许多类似于建筑的《营造法式》之类的著作,但是哪怕是严格地按照这样一些理想的结构与形状创作出来的作品,也未必都是令人倾心的艺术,未必都是美的范本。

直到现代,格式塔心理学派还在寻找“好的圆形”,这种寻找至少从表现形式上,与几个世纪以前的荷迦斯遥相呼应着,说明像荷迦斯这样的狭义的形式主义思想方法具有不可忽视的生命力。说他们是狭义的形式主义者,是因为他们只从物体的外在形状上着眼,认定美感的源泉仅在于物体的表面形式。他们的共同之处还在于大都认为,似乎一旦找到了某种形式上的要素,就可以一劳永逸地解决所有的美学问题,而且迫不及待地要以他们的发现泽被苍生。然而随着时代的推移,审美风范不断的变换使得任何规则都失去了永恒的可能,当蒂尚将坐便器拿到博物馆中公开展出并且声称这是他的艺术品,而且这样的展出竟然得到了认可时,形式主义还能不感到绝望吗?人类藉以产生审美感受的领域已经是如此地宽广,审美感受的内容已经是如此地丰富多彩,这就使得那些从物体的外在性状上寻找美的原因的努力,总是频频落空。

审美活动是人类心智活动的重要组成部分,故而从精神领域寻找美感产生的原因,比起从物体的外在性状上寻找其原因,要显得更有意义,更有价值。

我们大概已无法确切地考证出宗教和神的起源的过程。但是几乎可以肯定地说,它们都是人类精神与物质两方面的创造活动的对象化,只是人类的这些创造物经常反过来遮蔽了人类自身的力量,比如说在审美领域中,柏拉图就曾经有过这样著名的论断,他把我们读诗时的感动解释为分享了诗歌中“神性的光辉”。柏拉图并不认为诗歌感动了读者是因为诗人或者欣赏者这两方面的任何一方作出了某种努力,像所有人类童年时期的哲学家那样,他将此无私地归之于无所不能的神灵。

有人说,两千年来的西方哲学史,看起来恰似反复地在给柏拉图的理论作注脚。欧洲人喜欢故作惊人之语,这句话就是一例。但是这句断语也并非全无根据,实际上我们在后来的许许多多美学理论家那里确实看到,尽管像“神”与“上帝”



这些字眼被其它的可能是更适宜的辞汇更换了，柏拉图的思维模式却依然阴魂不散。比如伟大的黑格尔就只是用“绝对理念”替代了柏拉图意义上的神明，在黑格尔的理论中，艺术与美都是绝对理念展开自身的一个必然阶段，而所有的美，都源于分享了绝对理念的光辉，这样的表述方法听起来就像是在背诵柏拉图语录，只不过在背诵过程中偶然错了一两个词。即使把中世纪为数更多的神学家们排除在外，像黑格尔这样肖似柏拉图的美学家和哲学家也决不是绝无仅有的个例，在欧洲大陆唯理论哲学与德国古典哲学里，类似的观念比比皆是。

更隐晦的表达方法，是将对象“反映了客观世界的本质规律”作为美所特有的性质，或者用更具意识形态色彩的说法，“美是事物符合人类进步理想的属性”。这种理论的特点在于，它首先认定客观世界的本质规律、人类进步的理想原本就已经隐含于客观对象之中，只要碰巧使它得以表现出来，或者是让它发生了作用，我们就感知到了“美”。它让美依托于对象之中潜藏着的“规律”或“理想”这样一些精神上的性质，从对象的精神属性方面界定美的渊源，所以更接近于柏拉图，而从根本上区别于从毕达哥拉斯到荷迦斯的物理色彩较为浓厚的学说。

因而，持这种观点的理论家们经常激烈地批评形式主义，以表示他们与形式主义美学是如何地对立。不过从认识论的最根本的层面上看，这两种理论实际上也具有许多共通之处，而其中最重要的共通之处，就在于他们都希望能够从对象中找到美的根源，而且像我们所曾经讨论过的那样，也都将美视为一种与主体无涉的并且因之也与经验无涉的存在，它的存在与否和主体是否感受到它们，并没有因果关系。

美如果是这样一种对象性的、与主体以及经验世界无涉的存在——不管这种存在被看作是对象的物理属性还是精神属性，它们都必定要在主体经验到它之前，就实存于对象之中。它先于人类经验而存在，同样也可以说先于人而存在。在某个细节上，也许有人会为之辩解道，这种存在也可能是一种社会活动的结果，是人类的创造，甚至可以说成是人类社会实践的积淀，因而它也可以不一定是绝对先于人类经验、先于人而出现的。但是如果我们将这样的讨论具体到个体的实际审美体验过程中，那么对象所具有的这些被称之为社会活动的积淀的性质，仍然将会被看作是在我们经验到它的瞬间之前，就已经实存于对象之中的，它仍然被设定为“先于经验的瞬间存在”的；对于审美感受生成过程而言，对于主体与对象之间构成审美关系的瞬间而言，这种特征究竟是此前何时被赋予对象的，并不是最重要的问题。

在这里，我们不难看到审美反映论所依托的一个无法逾越的认识论假设，是它必须设定一个先验存在的对象世界。按照这个假设，在对象世界中想必处处都充溢着类似于构成美的元素的东西——秩序、某些形状、绝对理念、上帝的光辉、社会进步的理想，等等——人类在漫长的历史经历中慢慢地开发它们，就像化学家们发现各种元素一样不断地有所发现，最终人类将填满一个类似于元素周期表那样的表格，里面包含了决定着所有审美欣赏者的美感的诸种要素。最后想必就能够按照这些元素的配比，通过电子计算机创造性地构成新的“美”。当罗丹说“不是缺少美，而是缺少发现”时，他为审美反映论做了最为精致的概括，同时却也将审美反映论



的弱点暴露无遗,暴露出它的致命弱点,那就是它将审美活动变成了一个非常之机械的美的发现过程。试想我们在读一部优秀的小说时,按照审美反映论的说法,其实是在如同皓首穷经的宿儒搜寻断简残章般地搜寻其中潜藏着的“美”,那么我们阅读小说的乐趣岂不是荡然无存了吗?而且,如果按照审美反映论的观点,审美的过程就是发现客体对象中存在的美的过程,那么每一个在黄山气势非凡的大块文章面前感触万分的游客,除了第一个发现其中潜藏着的美的人之外,其他所有人岂不是都只是在重复着这个前人已经有过的发现,而发现一些早就已经被无数人发现了的东西,又有什么值得激动、值得欢呼雀跃呢。当我们看到在世界上每个区域,每个特殊的环境里都有可能触发人的美感,就必须假设世界上的每个角落每一对象之中,都暗藏着美的因素,因为谁也无法保证在那里,永远不会有人从中发现出“美”来。这样的假设显然将这个世界变成了一个可以比照泛神论那样来理解的泛美主义的世界。

当然,问题的最关键之处,还不在于假设对象中有着先验存在的美的审美反映论必然会导致如此之荒诞的推论。问题的关键在于,如果要把美看作是一种先验的对象性的存在,那么我们就只能将它看作是一个自完备的彼岸世界,或者是一个更为庞大的彼岸世界的一部分。无论这个彼岸世界被看作是物质的也即自然的,还是精神的也即上帝的或绝对理念之类的世界,它们都与主体与经验所在的这个此岸世界无涉地存在着,这两个世界就永远是分离的。它不可能是我们由经验所还原的那个“现象世界”,因为现象世界并非与主体无涉的对象性的彼岸的存在物,它只能是康德所说的那个“物自体”。

这个“物自体”是否确实存在是永远无法证明的,它只能在一场永远徒劳无功的讨论中反复出现。至少经验无法证明它的存在与否,因为经验所涉及的对象总是与经验者自身相关的,而任何对象一旦与经验主体有了关系,就不再是那个真正意义上的“物自体”;剩下的只有逻辑,而逻辑所能够做到的,最多也不过是用另一个假设来证明这一个假设而已。在这个意义上说,无法讨论的“物自体”,应该被逐出美学,至少应该被逐出讨论人的审美感受的美学。

拉美特利说“人是机器”。但是人并不是机器。至少在审美过程中,人类并不是像机器那样被动地接受外在世界的影响的,也不是被动地任由先验存在的对象世界的图景投射在心灵之中。我们所有的审美体验都会起而反对把美感解释成这样的投射的理论,不仅是为了人类的尊严,而且更为了事实。

第二节 美感与鉴赏判断

审美感受是一种纯粹个人的体验,同时它又是人类感知世界的一种普遍方式。



当我们把人类的美感界定为现象学意义上的经验结构时，其目的首先就是为了剔除那些外在于人类经验领域的因素，以方便我们从正面讨论审美感受的经验内涵，把握这种特殊的人类感受的核心；同时，也是为了寻找让这种普遍感受回归个人的途径。现象与感觉在某种意义上是同义词。马赫在他的《动觉理论大纲》中曾经写道，“现象可以分解为要素；就这些要素被认为与物体（身体）的一定过程相联系，并为这些过程所决定而言，我们称它们为感觉。”因而，对审美活动所创造的现象世界的考察，与我们对审美感受的内省是一致的。我们把视线停留在审美感受的形式上，而暂且不顾及它的内容，先来讨论这种特殊的认知活动在形式层面上的特征。

人类任何一种心理感受都具有异常丰富复杂的内涵，美感也是这样。美感的复杂性源于双重的原因。一方面，由于人类审美活动的发展，促进了审美能力的泛化，促进了审美领域的扩大，使得人类这种特殊的能力在许多个领域里都有可能展开自身。

审美能力的泛化与审美领域的扩大化的结果，一方面必须就是审美感受的差异日益加大。有时这样一些不同感受之间的差异是可以忽略的，然而在更多的场合，不同人不同的审美感受的差别之大，甚至会使研究者忘记了它们竟然还具有所有人类美感之间共有的本质特征；而另一方面，随着人类心灵越趋细腻复杂，在感受与把握对象世界并对之加以种种改造之时，各种意像观念竞相涌现，也使得美感与人类其它心理感受越来越趋于混杂状态。而且更因为美感并不像人的神觉、听觉、嗅觉和味觉那样有独立的感受器官，也没有特别明显的感觉定位，因而要将它与人们其它的感受精确地区分开来，就显得愈加困难。这样，对美感的界定就面临着双重的困难，一方面是要寻找所有真正意义上的美感的一些共同的形式特征，另一方面则是要将美感与人们其它也许与之非常之类似的感受区别开来。要同时做到这两个方面，我们必须有考古学家发掘远古时代遗存的废墟那样的耐心，仔细地、小心翼翼地人类复杂的经验世界里剔除出某种确实可以称之为“美感”的体验，并且在此同时确认它与其它体验之间本质上的不同之处。也许在我们真实的、永不间断也永不停顿的经验之流之中，并没有真正可以从这条经验之流中分离出来的纯粹美感，但是为了研究上的方便，我们可以在想象与假设中，将它们抽取出来，只要它们确实具有经验意义上的特殊性。

什么是美感的问题，同时就是什么是审美活动的问题。因为我们必须把主体是否获得了审美感受，作为他是否在从事审美活动惟一的标准。我国美学界已故的泰斗朱光潜先生在他影响深远的著作中将审美活动局限于主体静默观照的范围之内。他曾经在一处谈到自己所受尼采的影响甚深，然而他显然有意忘记了尼采是将“日神精神”与“酒神精神”相提并论的，朱光潜先生所特别注重的静默观照式的审美活动，只切合于尼采所说的“日神精神”。朱先生之所以如此单方面推崇尼采所说的“日神精神”，除了他作为一个接受过士大夫传统熏陶的中国文人根深蒂固的情趣指向以外，还有另外的理论上的原因，那就是席勒和康德以后的西方诸多近代美学家的思想影响。朱光潜先生最佩服的西方美学理论体系要数意大利哲学家兼历史



学家克罗齐的“直觉说”，但是在审美趣味上，却并不像克罗齐那样趋向于从历史中寻找理论的答案，因为德国古典哲学的逻辑概念体系牢牢地束缚着他的思想方法。而由于在中国近数十年的美学发展史上，朱光潜先生的美学思想虽然一直被当作一个受批判的靶子，他本人的学术地位却令人难以想象地随着这场持续了十多年的批判运动与日俱增，他的审美观念也在中国大陆美学界产生了巨大影响，所以我们有必要认真地剖析他所倡导的这种由康德肇始的审美理论。

作为一个著名的形而上学哲学家，康德的理论兴趣是广泛的，而美学却一直是他最关注的方面之一。康德把人类的美感视为审美判断的结果，认为它起源于主体以一种完全超功利的、纯粹的审美判断直觉地把握对象内在的合目的性，因之产生了愉悦。在康德看来，这种愉悦之情就是人的美感，而这种超功利地把握对象内在的合目的性的判断，就是审美活动。在《审美判断力批判》第五节里，康德把这种由静观而产生的自由的审美愉悦与由“热情”而产生的不自由的愉悦相分离，认为只有前者才是审美的感受：

鉴赏判断仅仅是静观的，这就是这样的一种判断：它对一对象的存在是淡漠的，只把它的性质和快感及不快感结合起来。

就康德把主体的快感与不快感作为审美判断的出发点而言，康德实在是开创了整个近代美学的重要人物；但是就康德把鉴赏判断作为审美活动的核心而言，他又是整部近代美学理论中最大的缺陷之一的始作俑者，这个重大缺陷，就是表现在针对美感的本质问题，以他为代表的几代美学家都在判断与体验之间徘徊不定，无从取舍。

当我们设想着要对美感作出某种界说时，首先就会发现这里存在一个难题，那就是人们惯常称之为“美感”的东西，实在是一些非常之混乱、非常之芜杂的感受，相互之间有着极大的差距。当有个人说他从牛顿定律中发现了美，而另一个人说他听贝多芬的交响曲时产生了美感时，我们怎么能够相信他们所说的都是同一类感受？甚至同样是对艺术作品的欣赏，人们的感受内容也丰富得难以想象。这样的感受有可能是平静的、只是在我们心中缓缓流过的一道情感的水波；然而，它也可能非常之强烈地冲击着我们的心灵与情绪。罗伯特·史蒂文森在读狄更斯的《圣诞书》时激动万分，他说：

我不知道你是否读过狄更斯的《圣诞书》？……我对它们的评价可能太过分了。可是我才读了其中的两本，便已经哭红了眼睛，并且费了很大的努力才没有痛哭失声。天哪，它们太好了……

史蒂文森所描述的只是他的个人经验，然而这样的个人经验，却广泛地存在于人们的审美过程之中。他的这段描写算不上很好，但是却概括地写出了一般人欣赏艺术作品所得的感受中某些最重要的内容。在欣赏艺术作品的过程中，我们深深地介入到作品所构筑的情境之中，在全身心沉浸于其中的同时，感受到某种无法言喻的激动以至痴迷，我们好像在瞬间接触到了世界最深层的底蕴。在这样的感受过程中，我们经历到了某种接近于物我两忘的境界，而仿佛是无法控制的情感冲击，使得这种感受充满了力度。当然，这个迷狂状态一般而言不会长久持续，它在持续一



段时间之后会告一段落，在我们重新获得了清醒的自我意识以后，再回过头来细细品味刚才那种奇妙的感受，我们在心满意足之时方始发出像史蒂文森读《圣诞书》那样的感叹：“天哪，它们太好了……”或者是，“这部作品太感人了……”

将这样一个过程称之为审美活动的过程，称之为人们通过欣赏艺术作品而产生美感的过程，这是最常见的。但是我们还必须看到，就在这样一个过程之中，就显然已经包含了两种不同形态的心理感受。其中的一种，是我们在欣赏一部作品时，意识、情感与对象溶为一体的接近迷狂状态的情绪体验，而另外一种，则是这种情绪状态过后的冷静与理智的内省与判断。所以，我们的审美活动正像尼采所说的那样，至少可以见到两种形式，它们分别可以称作是“日神”的方式与“酒神”的方式。这样两种截然不同的经验形态，是否都同样属于审美感受，或者，是否它们之中只有一种可以称之为真正意义上的美感，而另一种却只是美感的误解？

虽然在许许多多粗糙的美学著作中，这两种感受形态都被笼统地称之为“美感”，它们之间如此之明显的和巨大的差别，似乎从来就没有引起人们足够的注意力；但是在康德那里，这两者之间的区别是显而易见的，同时也是重要的。如果要让康德来回答这两种人类感受是否都可以称为美感，如果回答是否定的，那么哪种感受更可以称之为美感，康德的答案想必非常简洁明了，他显然会说，这两类心理感受并不能都称之为美感，而且，只有那种激情过后的冷静的判断，只有那种具有他的后人尼采所说的“日神精神”的感受形态，才具有真正的审美意义，才能够称之为真正意义上的美感。只有在欣赏者发出不由自主的赞叹的那一时刻，他才在进行着审美判断；因为只有在这一时刻，主体才能“淡漠于对象的存在”，才能静观直觉到对象内在的合目的性，也只有在此时，主体才有可能给予对象以超功利的纯粹的鉴赏判断，而在激情澎湃的迷狂状态中，主体是那样热烈地用自己的心灵去拥抱对象，日常生活中许许多多恩恩怨怨一时都以真正意义上的“情不自禁”的方式掺和到与对象的感情交融过程之中，想象力与心智无比的活跃的运动更是调动了诸多人生感悟的参与，一切都使得这个强烈的情绪体验过程既不纯粹也非判断，而且消弥了与对象之间的心理距离。

康德的研究专家们，以及深受康德思想影响的美学家们，很少有人指出过康德美学观的这一推论，因为人们很少看到并且指出，美学史上人们常说的所谓“美感”实际上一直包含了情绪与判断这样两大经验类型，而恰恰是只有像康德这样很少的几位美学家才在这两者之中作了清醒而又坚定的选择。也许正因为康德是想到这两种类型之区别的很少的几个人之一，他才固执地要把情绪活动排斥到审美领域之外，只留下他所肯定的“超功利的判断”；而另一位伟大的哲学家——尼采——大约也已经觉察到了这两种经验类型的不同，不过尼采不喜欢在概念和定义的争辩上花费太多时间，所以他将这两种心理感受分别冠之以“酒神精神”与“日神精神”，宁愿相信它们两者都是人类审美活动，对尼采而言，它们究竟是不是都能称作审美感受，并不是一个特别重要的问题。

简单地说，在欣赏艺术作品的过程中，甚至大多数审美活动中，我们几乎总是



现这种心境变换现象。就好像小说家沉浸于创作中时,也会经常离开他创造的人物与情节的世界,回头看看已经写完的部分,欣赏者也未必就一定要等到情绪激动的迷狂过程结束之后,再发出对作品的感叹。不过在这样一种转换的两端,确实表现出人类两种具有根本性差别的经验。当史蒂文森说自己“哭红了眼睛”,并且费了很大的努力才没有痛哭失声”时,他叙说的是自己正沉浸在作品之中,任凭自己的情绪融汇在那个神奇动人的艺术世界之中;而当他这部书“天哪,它们太好了”时,他说的却是他因读这部书而感动之后,对它作出自己的评价。如果说前者代表了一般的艺术欣赏者对作品的体验过程的话,后者却代表着人们对作品的批评或评价,前者是对作品的情绪感受,后者则是对作品的理性评判。欧阳修读唐人诗“鸡声茅店月,人迹板桥霜”便觉“天寒岁暮,风凄木落,羁旅之愁,如身履之”,读“野塘春水慢,花坞夕阳迟”便觉“风酣日煦,万物骀荡,天人之意,相与融怡”,这是在描述他的心理体验;孔尚任称他自己的《长留集》压卷之作《葛庄诗》“此诗真,无一皮毛语;此诗新,无一窠臼调;此诗雅,无一粗鄙声;此诗清,无一亘钉字;此诗趣,无一板腐气”,这就是对作品的判断与评价。这样两种心理活动显然是无法同时并存的。假如我们是处在体验状态,那就不是在从事批评与判断;假如我们进入了批评活动,那就已经离开了、至少是短时间地离开了体验。而且这样两类心理活动在我们的感受层面上也具有非常之大的差别。如同我们前面所说的那样,体验是全身心的投入,它要在意识中摧毁物我之间的屏障;而批评需要清醒的理智的权衡,是主体与客体分离时的超然评判。

人是一种惰性的动物,在面对两难的选择时往往习惯于寻找妥协以避免冲突。然而现在我们面对着被同样称之为美感的两种截然不同的感受形态,是不是还要以妥协来结束这场讨论呢?不。因为现代心理学的发展给了我们以力量,它在推动着美学的研究,推动着审美心理的研究,使我们能够摆脱那置身已久的惰性状态,跨出向前的一步。

审美是人与外在世界特殊的交流。人与外在世界之间进行各种各样的交流,通过多种渠道进行着相互作用。然而从形式层面上看,人与外在世界的关系,或者说主体对外在世界作出反应的方式,除了先天的无条件反射以外,大致有两种方式,从反应的控制区域而言,它们分别是感官的反应和中枢的反应;从心理活动的性质而言,它们可以分别称之为反射型的反应和情绪型的反应。

人的条件反射就是诉诸感官的极常见的反应方式。人是一种能感觉的动物,而且多种感觉通道无时不在接受外界刺激,并且对它们作出反应。心理不单单对刺激作出反应,而且这个刺激——反应的过程还会在大脑留下它的印记,以实现生物人的学习与记忆功能。比如说,人之所以能够具有联想能力,就是因为他已经在某种经常出现的刺激和另一些刺激之间建立了稳定直捷的联系,所以在—一个刺激出现时,就会直接联想到另一个刺激。早期联想主义心理学家对这类印记与联想非常重视,因为它是记忆的基础,而记忆又是人的观念形成的首要条件,并且在感知觉能力的形成过程中也具有非常之重要的地位。像哈利特就认为,刚出生不久的婴儿只有感性经验能力,随着时间的推移,感性经验不断累积而成为有联系的系列,才构



成了复杂感知觉和思维。更早期的哲学家如洛克、霍布士和斯宾塞也都用基本相同的观点解释人类心智的成长过程。但是哈利特比这些哲学家们走得更远，因为他把感性经验的记忆和联想的规律推广到了行为领域。心理学研究向行为领域的扩展在十九世纪末的俄国深受欢迎，而建立在经验之上并且已经开始介入到行为领域之中的联想主义理论，也影响了一代俄国生理学家的研究。所以当十九世纪末年俄国生理学家谢切诺夫第一次提出“反射”是行为的主要成分时，他不会想象到这个理论上的突破，会反过来对心理学研究带来巨大的冲击。尤其是在谢切诺夫之后，巴甫洛夫进一步建立了第一个比较完备的条件反射理论，这一理论遂于此后的数十年里，被广泛运用于行为和心理研究之中，从人到许多种动物。

巴甫洛夫发现，人（以及许多种高级动物）的行为中，有一部分是先天性的无条件反射，而另一部分则需要经过学习的条件反射。它的形成正是因为人在多次重复某种经验时，会在大脑皮层上留下某种刺激——反应对的牢固联系，以至于这种刺激一旦再出现，主体就会直接自动地对它作出固定的回应。巴甫洛夫之所以把这种固定形成的反应模式称为“条件反射”，是因为它在表现形态、反应途径等方面，与先天性的无条件反射完全相同；无非是由于它的形成条件是后天的，需要经验的多次重复，人才能够以仿佛是先天形成的反射能力那样的方式对某些特定的刺激作出特定的反应。当然这种反射链一旦形成，它就是主体完全意识不到的。

按照某种更极端的看法，所有人类行为和所有心理学问题都可以用“反射”这个术语来解释。在巴甫洛夫之后，别赫捷列夫把“反射学”的研究范围扩大到人的高级心理过程，他试图写出一部纯粹用生理学语言写就的心理学著作。他认为条件作用的复合足以形成任何复杂行为和反应模式，并且特别重视人类对抽象符号的反应，强调词语符号是思维、想象和意志世界发展的关键。在这个意义上说，人们经常谈论的“直觉”，就是通过某种类于条件反射的机制形成的固定的刺激——反应模式的具体表现形式之一。由于日常生活中人们无数次接触到同一类事物，该事物的意象和与该事物相关的观念也就建立起了相对固定的联系。比如因为我们无数次看到某种被称之为“桌子”的东西而且同时听到别人用“桌子”这个符号称呼它，这个符号也就与桌子的意象建立起了牢固的联系，以至于我们一看见桌子，这个符号就不假思索地浮现出来；而且一旦我们看见或者想起“桌子”这个符号，我们的脑海里就会不由自主地浮现出桌子的意象。同样，我们多次接触某种风格的艺术作品，对这种风格的感受以及对它的命名与这类作品之间就建立起了牢固的联系，以至于我们有可能以意识无法捕捉的速度对它作出审美的反应。这种反应，就可以理解为巴甫洛夫和别赫捷列夫所说的“反射”。

然而，别赫捷列夫想用“反射学”来解决所有人类行为和心理问题的企图是不切实际的。因为机体对外界产生反应还有另一种非反射的方式，与反射作用同样重要甚至可能是更加重要的方式，那就是情绪方式。当一个人处于休息或松弛状态时，大脑活动表现为每秒 10 次的有节律的脑电波（心理学家们称它为 α 波）。随着感觉器官得到的刺激的输入，由于此时中枢需要各部分协调处理这些输入的信息，原有的节律就趋于消失，这就是心理学中常说的“ α 波阻抑”，它与情绪唤醒有着

