

第 1 章

人体审美的含义

当苏格拉底向希庇阿斯询问什么是美时，希庇阿斯神气十足、斩钉截铁地说：“什么是美，你记清楚，苏格拉底，美就是一位漂亮小姐。”

愚蠢、浅薄而又自命不凡的希庇阿斯理所当然地受到了那位狡黠的哲人的嘲弄，我们这些哲人的崇拜者们也跟着哲人把那位可怜的亡灵嘲笑了两千多年。然而大家好象都没有注意到，希庇阿斯的回答中竟藏着一点真理，美从最根本的意义上来说是同人体——尤其是“漂亮小姐”——

密切相关的。有人遍历两百个文化背景不同的部落 想找出“美”是否有世界性通用的基本要素，结果发现只有干净和身无病痛两样是到处不变的。这两个基本要素都同人体有联系。也许可以说 人体是最重要的审美对象。希庇阿斯的胡言乱语似乎比苏格拉底的机智辩证更经得起检验，这不是对理性的讽刺？

一 人体是什么

1 作为自然对象的人体——文化的创造物

人体审美是以人体为对象的审美活动。研究人体审美活动无法回避的第一个问题当然就是“人体是什么？”

从发生学的角度解释人的存在根据与形态，历来是个纠缠不清的问题。这些聚讼纷纭的说法，有的出于严肃的科学家之口，有的则出于富于想象力的巫师之口，人们出于各不相同的理由，取信、不信或将信将疑的态度。不过有一点是确实的，我们今天所见到的自己的身体，最初可不是这般模样。从无机状态到简单的有机生命，从而渐次发展壮大到比任何动植物都更精巧、更高级、更主动也更有力的身体。在这个漫长的过程中，人的大脑也进化发达，终于在与外界的互相交往中培养起强大的精神能力，即种种情感、思维和反思的能力。人体成为不同于其它高等动物的灵肉结合体。

为了人类自身的利益，人体须如动植物一般被测量、割裂、分解和描述为诸种不同的生理系统。这一工作被康德归入自然科学的领域。在这个领域，人类凭借一种叫理性的认识机能来分析和综合对象。诸如生理学、病理学、人体

解剖学、人体运动学、围绕着人体的工业设计、甚至在一定程度上服装设计等，都是属于这个领域的分支。依人类对自身身体的科学认识而制定出一个个理论系统，以便于理解、维护和发展人体的诸功能，这种把人体当作自然来认识的活动，可以借康德的语言称作：人类向作为自然的自身立法。一般说来，这些理论系统无须把人体的精神方面纳入它的研究对象的范围，至少，在很大程度上是如此。外科医生不幸地被人们用冷酷无情这样的形容词来形容。确实，对一位手执锋利手术刀的外科医生而言，对病人的同情心也许有碍于挽救病人的生命（请想象一下手握刻刀的雕塑家面对他的模特儿和即将现出人形的一堆泥土应是何种心情）。因此，冷静、严格按照规定程序操作，是医生的当然职责。

类似于医用人体解剖，艺用人体解剖也要求使用人类理性来科学地把握人体。意大利文艺复兴时期的大画家达·芬奇说：“绘画是所有艺术和工艺的根本，也是一切科学的源泉。”^①他把艺术视为认识世界的一种方式，雄心勃勃地要把艺术家从运用“手工技艺”的下贱画匠升华为运用诸如语法、辩论术、修辞学和几何学等“智力技艺”向自然进军的人。他解剖过三十来具尸体，以揭开人体之谜。他进行人体写生为绘画作准备。意大利美术史家 L·文杜里在《西方艺术批评史》里这样评价道：“达·芬奇在他的一生中的确是在利用艺术，利用他的素描来了解解剖学、透视学，以

转引自〔意〕L·文杜里《西方艺术批评史》第 74 页 海南人民出版社。

及他所研究的一切机械科学。”^①达·芬奇的努力表明，为了艺术的目的，把人体作为自然对象，以理性科学地对它进行分解，是人体艺术史的必要一环。这一个环节对于把自然人体视作理想范本的模仿理论十分重要。

自然人体在解剖上有显著的两性区分的特征。这一区分在人体上甚至比在大多数动物上还要明显。两性的自然功能是生殖繁衍。由于生殖功能相异，两性在身体的解剖结构、器官和腺体功能上具有或大或小的差异。这种差异构成了艺用人体解剖的两性差异，同时也构成两性形体审美评价上不同风格的自然基础。

对人体采用科学的理性分析态度，为人体审美提供了某些必要条件。不过，仅仅着眼于人体的自然结构，还无法解决许多人体审美的基本问题。

人体除了被视为科学理性探究的自然对象，还被视为文化的创造物、文化进程的参与者以及文化交流活动的主体和媒质。人体承载、积淀着大量的文化信息。当然，我们此地所指的文化应围绕着人体审美的范畴。请观察一下我们周围的日常生活，人体运动正如大海的波浪般起伏不定，人体色彩正如朝霞和晚霞的光彩辐照万物而生发出难以言说的奇妙幻景。人体的一举手一投足，都是有所为而动；面部表情的一颦一笑，都是有所为而发。它们是生命的符号、文化的言语，其间蕴涵着大量的感情投入。我们可以一日不吟诗，一日不赏画，却不可须臾离开自己的身体；我们可以独自关在房间里欣赏人体，也可以走到阳光下、大街上、

^① (意) L·文杜里：《西方艺术批评史》第 74 页 海南人民出版社。

海滩边去放眼纵览人体；我们可以为同类的健壮优美的胴体而欣悦，也可以为自身躯体的柔和线条而陶醉。面对诸般景象，我们当可悟到：人体之美并非理智可以穷尽的。

人体有诸多存在方式。活的裸体是一种，观看和爱抚儿童与异性的裸体，有高度的兴奋和喜悦之感。装饰过的人体另是一种，它习见于日常生活，是各民族人体的形形色色之异，是各时代人体的形形色色之异。把活的人体用某些媒质如泥土、石头、金属、木料或颜料、画布表现出来，创造出千姿百态的人体艺术品，这又是一种。此外，还有运用身体的各种体育和竞技运动，还有运用身体的舞蹈……凡此种种，都可以成为艺术创造或审美欣赏的对象，成为美感的源泉。

人体是日常生活中恒久的存在，因而，人体审美不必拘限于人体绘画和雕塑这些经典的艺术门类。事实上，只要当人们把注意力集中于人的直观形态，并对这种形态本身发生兴趣时，人体审美便开始了。然而，传统的人体艺术对于研究工作具有更大的重要性，因为传统艺术的观念和实践体现了已成为传统甚至经典的人体文化的观念与趣味，无论我们赞成与否，这些东西永远是理解自古希腊以来的人体艺术的参照系。

达·芬奇说过：“科学考虑事物的量，而艺术考虑的是事物的质。艺术的真实是人们首先意识到的那种真实。是神圣的思想、事物的特质以及原本的真实性。”^① 这话揭示了人体艺术的特质。他欲将科学和艺术结合起来，而且让

^① 转引自〔意〕L·文杜里《西方艺术批评史》第74页 海南人民出版社。

艺术走在科学前头。艺术必须予以关注的质 就是真实。那么人体艺术的真实到底何所指呢 当然不会是人体的量 量已经归于科学。达·芬奇又说：“绘画不止具有科学性 而且还具有神性。因为它是把画家的心灵转变成一种近乎上帝的心灵的东西。”^①绘画的神性 是一种心灵性的东西。上帝是万物的创造者，上帝的心灵就是赋予万物灵性的全智全能。说画家的心灵近于上帝的心灵，无异是肯定了画家也具有上帝那种全能的创造性。画家观察到人体是有灵性的肉体，于是他就把自己的灵性赋予他的造物——艺术人体。

达·芬奇的人体绘画运用了一种他自己创造的“薄雾法”。他通过观察自然 得出这样的结论：“傍晚时分 穿过大街，在阴天的时候看看那些男人和女人的面孔，你会发现它们是那样地高雅和温柔。最温柔的美正是来自傍晚时分 因为如果光线过强 会感到太生硬 光线太弱 又混淆不清。柔和的光是最好的光。”^②

尽管“薄雾法”被解释为对自然柔光的表现 但实质上是芬奇个人的眼睛和心灵把握的自然。他笔下柔和的人体轮廓与质感 鲜明地体现出艺术家的特殊感觉。这里 透露出对自然即真实这一概念含义的微妙转移。一方面，自然被理解为理性科学的对象，合于人体解剖或透视原理就是自然 就是真实 另一方面 自然之真实性是依靠感觉来把握的 感觉有权调整人体的某些比例关系。这样 客体方面

① 转引自〔意〕L·文杜里《西方艺术批评史》第74页 海南人民出版社。

② 同上 第76页。

的解剖原理和主体方面的直觉共同执行了人体审美尺度的功能。人体的自然并非纯然外在于审美主体的对象，艺术人体只须合于解剖规律而不必死守尺寸。事实上，在人体审美活动中，主体通过直觉和想象与科学分享了自然。

这里 我们已从“人体是什么”的问题进入到“作为审美对象的人体是什么”的问题。但我们随即会发现一个问题：严格地讲，许多经典的人体艺术并不是以真正的人体为审美对象的，如绘画、雕塑是以画布或颜料或大理石等为媒质创造出人体的形象进行观照的。现实主义风格的人体美术作品具有某种逼真的幻觉感，使人多多少少会忽视媒质和技艺的存在，但这仅是一种风格特征。更多的风格中作品形象同真实人体的直观形态具有相当大的距离，二者不可能混为一谈。关于真实人体同美术中人体的异同在审美中的意义，我们将在第五章涉及。但这里有必要区分出人体审美的两种方式：对人体的直接观照和以人体为主题而不受真人限制所进行的艺术创造。凡是观照对象是真实人体的都可划入前一类，如舞蹈、体育、健美、时装表演等等；凡是观照对象是借助物质媒介构造的人体形象的都可划入后一类。当然，实际界限远不是这样分明的：舞蹈固然是真实人体的表演，但所表现的形式化的线条韵律何尝不是以人体为主题的艺术创造？如果再考虑到化妆、服饰、道具等的作用，物质媒介构造形象的成分就更大了。而摄影、电影、电视乃至超级现实主义美术作品中的人体形象当然都是借助物质媒介构造的，这些怎能同真实人体在直观形态上区分开来呢？

但是，尽管有这种种交叉混合的情况，这种区分还是很

有意义的。关键在于，这种划分别了受生理现实限制的审美对象和不受生理限制的对象，因而区分出了审美趣味中的一系列重要范畴：现实与理想、肉体与精神、生理与心理、本体与变形等等，而这一系列二元对立的范畴才是人体审美活动的活的本质。

2 漂亮小姐不同于母马、竖琴——形神与灵肉——作为审美对象的人体既是客体又是主体——女性的尴尬情感认同

在柏拉图对话集的《大希庇阿斯篇》中，苏格拉底同诡辩家希庇阿斯讨论什么是美时，希庇阿斯先一口咬定美就是一位漂亮小姐，后来在苏格拉底狡黠的诱问下不得不把“漂亮的母马”、“美的竖琴”乃至什么“美的汤罐”之类都拉在一起，终于给逼得自相矛盾、丑态百出。

苏格拉底同希庇阿斯讨论的“美是什么”的问题，两千年来变得越来越纠缠不清。不过我们注意到，不管是苏格拉底还是希庇阿斯抑或柏拉图本人，把“漂亮小姐”同母马、竖琴乃至汤罐



图 1

之类相提并论肯定是一个谬误。这并非为了维护人的至尊地位，而是从直觉出发的判断。没有人会觉得一位“漂亮小姐”同一匹漂亮母马产生的美感是相似的（图1），只有沉溺于抽象哲理的玄想的人，才会犯这种常识错误。

当然，仅凭直觉或感觉判断是不够的，必须从理论上解释漂亮小姐之美为什么不同于母马、竖琴之美。显然视觉形态方面的差异不足以解释这个问题，关键在于视觉形态背后的东西。

庄子书中有这样一则寓言：“西施病心而瞑其里。其里之丑人见之而美之，归亦捧心而瞑其里。其里之富人见之，坚闭门而不出，贫人见之，挈妻子而去走。彼知瞑美而不知瞑之所以美。”^①这则寓言可以说是中国人体审美形神论的滥觞。庄子借东施效颦的行为从反面揭示所谓“捧心而瞑”的形之美是有其原因的，这个原因在人体的精神里面（“病心”）。西汉刘安著《淮南子》又论到西施的美：“画西施之面，美而不可说（悦）；规孟贲之目，大而不可畏；君形者亡矣。”^②刘安在这里提出一个人体审美的重要概念——“君形者”。“君”即君王，君王君临一切，是统治者和操纵者。统治和操纵的对象是形。“君形者”是人体之神。人体之美就在于形神的统一。

在人体审美中，形神的统一可以有不同表现。中国人最看重人的眼睛，以为眼睛是人体最为传神之处，可以透出人的生命。于是就有顾虎头画人迟迟不肯点睛的佳话。

^① 《庄子·天运》。

^② 《淮南子·说山训》。

“（顾）画人尝数年不点睛，人问其故，答曰：‘四体妍蚩，本亡关于妙处，传神写照，正在阿堵之中’。”^①“阿堵”在这里指眼睛。点睛关系到传神的妙处，因此须慎重地经过长期的感觉酝酿。清代郑绩说：“故点睛得法，则周身灵动，不得其法，则通幅死呆，法当随其所写何如，因其行卧坐立，俯仰顾盼，或正观或邪视，精神所注何处，审定然后点之。”^②点睛不得法，就会破坏形神统一。《诗经·硕人》写一位古代美人：“手如柔荑，肤如凝脂，领如蝤蛴，齿如瓠犀，螭首蛾眉，巧笑倩兮，美目盼兮。”描写了手、皮肤、脖子、牙齿、额部和眉毛，全为静态，最后两句“巧笑倩兮，美目盼兮”才是用美目流波的动态来传神，可以说亦是点睛之笔。苏格拉底在谈论人体雕塑时，也提出应当通过眼神来表达人物的精神状态。可见东西方人体审美观念有共通的心理基础。不过，西方人更侧重于人体的灵肉冲突与和谐，不大采用形神这对概念。例如约作于公元前25年的拉奥孔群像（图2），再现了维吉尔的史诗《伊尼德》所描写的可怕场景：特洛亚城的祭司拉奥孔告诫其国人，不要接收腹内藏着希腊士兵的木马。奥林匹斯山诸神唯恐其毁灭特洛亚城的计



图 2

唐·张彦远：《历代名画记》。

② 《梦幻居画学简明·论点睛》。

谋失败，就差遣两条巨蟒爬上海岸，缠住拉奥孔和他的两个儿子，把父子三人活活勒死。于是这座雕塑向观众展现了拉奥孔因泄露天机而遭受的痛苦和他的奋力抵抗。英国艺术史家冈布里奇这样评价道：“人物的躯干和双臂的筋肉既传达了垂死拚搏的努力和痛苦，也传达了祭司面部的痛苦表情和两个孩子孤立无援的抽搐，而所有这一切骚乱和动作都在这件永恒不朽的雕像群中凝结了，艺术家取得上述效果的手法历来都受到一致的赞赏。”^①显然，拉奥孔群像所刻意追求的是人体的动作、表情和传达紧张气氛的戏剧性内容。

人体本来就是活生生的血肉之躯，是感性形式与精神内容的统一。观照中的人体是文化的符号，它通过审美传达关于人的信息，这种信息不是纯感性形式的，也不是纯精神内容的，而是两者统一的信息。只有这种信息才是真正关于人体的。

庄子有一种相对主义的审美见解，他说：“毛嫱、丽姬，人之所美也。鱼见之深入，鸟见之高飞，麋鹿见之决骤。四者孰知天下之正色哉？”^②毛嫱、丽姬是古代的美女，她们的同类对她们非常欣赏，但鱼见了她们就往水底钻，鸟见了就往高空飞，鹿则飞快地逃开去。那么人、鱼、鸟、鹿四者究竟谁可以提供一种足以作为普遍标准的美色呢？天底下究竟有没有普遍的美，这是庄子所怀疑的。他又说：“鱼处水而生，人处水而死，彼必相与异，其好恶故异也。”^③鱼生活在水

〔英〕冈布里奇：《艺术的历程》第 45 页 陕西人民美术出版社。

《庄子·齐物论》。

③ 同上。

中 与鱼类交朋友 人生活在陆上 与人类交朋友 这叫“相与异”；相与异”则喜好的东西也不同。庄子的相对主义正好启示了我们，人与动物是不同的对象。也许鸟、鱼、母马和麋鹿们真的具有它们自己的审美眼光（依生物学家的研究 动物的羽毛、色彩、动作和鸣声 都是吸引同类的信号）但是，人类在审美中并不把动物看作感性形式和精神内涵的自然统一 至于竖琴、月亮、森林和河流等无生命之物 则更无此可能。因此，人类通过把自身的趣味加到动物或别的物体之上进行审美。这一事实反过来可说明人并非是把自身的趣味强加到作为对象的人体来进行审美的。人体审美须把人体视为感性形式和精神内涵的统一。

因此，作为审美对象的人体既是客体又是主体。如果它不是客体，审美无法进行；如果它不是主体，它就不是形与神或灵与肉的统一。只要进入审美，我们必然把人体这个对象尊为实际的主体，这是人体审美区别于动物审美或人体解剖的特点。南宋陈造论绘画对象时说：“使人伟衣冠、肃瞻眄、巍坐屏息、仰而视、俯而起草、毫发不差、若镜中取影、未必不木偶也。著眼于颠沛、造次、应对、进退、颦頞、适悦、舒急、倨敬之顷、熟视而默识，一得佳思、亟运笔墨、兔起鹘落、则气正而神完矣。”^①若对象为纯粹客体，那只能画出一个木偶。只有在人体的运动和表情中把握对象，才能画出“气正而神完”的人体。所谓“颠沛、造次、应对、进退、颦頞、适悦、舒急、倨敬”之类动作和表情 正是主体的特征。

被观照对象有所表情和有所动作，这种现象我们在动

《江湖长翁集·论传神》。

物身上也能观察到。欣赏动物时，主体充当一个纯粹的旁观者，对象事实上也不要求主体有所响应。但是在人体欣赏中，主体却无法采取超然的观望态度，而且对象虽看似默默无语，实际却在期待主体的响应。这就是说，客体不仅有所表情和有所动作，而且是针对着主体有所表情和有所动作。这里，我们不止是指艺术家和他的模特儿的关系，而是更普遍地指欣赏者和一尊人体雕塑或人体绘画的关系。在上述关系里，主体感到自己和对象间有一种无言的张力，打破这种张力的唯一办法就是主动进行双向交流。在人体审美这一特殊情境里，客体要求着主体性，同时主体也认可和提出这一要求。有一个生动的故事可以印证这一点。古希腊神话中有一位叫比格马里昂的雕塑家，他创作了一尊绝美的女仙雕像。他不停地观赏这一杰作，为自己的创造物而陶醉，并渐渐爱上了她。为此他祈求神将生命灌注到这座冰冷的雕像里去。爱神维纳斯为他的痴情所打动，真的将雕像变成一个活生生的女人，与雕塑家配成佳偶。罗丹曾以此为题材作过一尊《比格马里昂及其雕像》展现这位传说中的古代雕塑家热烈拥抱自己所创作的女仙雕像的情景，效果异常生动。这个故事昭示了人体审美的本质，给予人们真正审美感受的并非无生命的媒质，而是人们意象中活生生的可爱可恨的人体。

上面说的是以别人的人体或艺术人体为媒质进行的人体审美，这个审美对象既作为客体又作为主体，这是一种情况。还有另一种情况，即人以自己的人体为媒质进行审美。这时，由于媒质本身已具有主客观统一的特点，人体是在自我审美中反观自身，发现自身的美。

作为审美对象的人体既是主体又是客体这种情况对于人体审美情感有特别的意义。艺术家和理论家们非常重视审美中的形式感，对于人体审美也是如此。但在实际的人体审美经验中，并不仅仅是形式感在起作用。我们可以注意到这样一个事实：不少喜欢欣赏女性人体摄影作品的女性，却不大喜欢全裸的照片，这种照片有时产生一种令女性感到尴尬或不自在的感觉，似乎觉得自己也处于模特儿的状态了。从这里可以看出，人体审美中存在一种情感认同的深层心理，也就是说，观赏者有意无意地使自己体验对象的处境与心理。问题在于，这种情感认同与经典美学所承认的审美感受如形式感、移情等等的关系如何。

一般而言，审美主体由于自身的心理特性而具有一种先天的形式意志，依这种意志，人的种种空间感、力的延伸的节奏感都可以贯注到图形的创作之中，形就表现了这种心理力的运动。例如，一条竖线表示向上升腾的力，一条横线表示平行延展的力。对图形的观注并非纯形式的，在观注中有时我们还会感觉到些别的什么东西。一条竖线会如同黄土高原上一棵高耸的白杨，而这棵白杨树则如同一个人一般自豪地挺立在那儿。由对形式的感受和随之而来的或伴随着的对此感受的联想，可以产生审美的快感。这样，同一问题就分为两面。一面是感性形式方面，所谓的形式意志仅关注纯形式。关注纯形式可以产生快感。另一面是精神内涵方面，如果人们面对的是某种纯形式的对象，那么对其精神内涵的感受就纯然取决于主体的经验。而且，即使对象并非纯形式，也可以发生这种现象。在这种情况下，主体把自身的情感投射或移入对象，这就是著名的移情说。

朱光潜给移情下过一个定义 说：“什么是移情作用 用简单的话来说 它就是人在观察外界事物时 设身处在事物的境地 把原来没有生命的东西看成有生命的东西 仿佛它也有感觉、思想、情感、意志和活动 同时 人自己也尝到对事物的这种错觉的影响，多少和事物发生同情和共鸣。”^①德国美学家洛兹对这种现象有一个生动的描述，他说：

我们的想象每碰到一个可以眼见的形状，不管那形状多么难驾驭，它都会把我们移置到它里面去分享它的生命。这种深入到外在事物的生命生活方式里的可能性还不仅限于和我们人类相近的生物，我们还不仅和鸟儿一起快活地飞翔 和羚羊一起欢跃 并且还能进到蚌壳里面分享它在一开一合时那种单调生活的滋味。我们不仅把自己外射到树的形状里去，享受幼芽发青伸展和柔条 临风荡漾的那种欢乐，而且还能把这类情感外射到无生命的事物里去，使它们具有意义。我们还用这类情感把本是一堆死物的建筑物变成一种活的物体 其中各部分俨然成为身体的四肢和躯干 使它现出一种内在的骨力，而且我们还把这种骨力移置到自己身上来。^②

在移情过程中，审美主体与客体发生一种似乎是换位的关系 主体对象化到客体 而客体却成了另一个“我”。

朱光潜：《西方美学史》（下卷 第 597 页 人民文学出版社。）

② 洛兹：《小宇宙论》转引自朱光潜《西方美学史》（下卷 第 600 页。）

那么这种移情作用或象征作用是不是发生于人体审美的真实情况呢？回答是否定的。在移情作用里，主体从客体感受到了自己的情感，说“小鸟在树枝上欢乐地歌唱”，其实正象征了说话人的欢乐。若说话人此时正闷闷不乐，那他是不会那么说的，而是说“真烦人，聒噪的小鸟！”至于小鸟到底是不是欢乐或有意与人捣乱，那是我们无法确定的。在这种象征关系中，必有一方为实，而另一方为虚。但是，一位母亲正在逗弄她的小宝宝，这种母爱的喜悦，却无须旁观者的感情投射来予以认可。即便旁观者正悲伤不已，那种喜悦的性质也不会因之而改变。拉奥孔群像所表现的痛苦，也不是观者的感情投射，它是再实在不过的了。至于蒙娜·丽莎神秘莫测的笑容，可以任人作许多解释，有的说她若有心事，有的说她在揶揄地注视人们，有的说她的笑容里依稀蕴含哀愁。但这仅是解释的问题，并非移情，否则这幅肖像画也就成了观众情绪的随意象征了。再退一步说，即便人们把它当作移情的对象，它本来也绝不是移情的产物。对这一点，我们甚至可以借常识来判断，如果人与人的情感关系都是移情关系，那么人际情感沟通就成为一句空话。而且，说自然人体或艺术人体象征了人的情感，也是同语反复。事实上，在人体审美中已没有必要借移情作用来转移主客关系，这是绕弯子的办法。人与人可以直接进行交流，人与人体也可以直接进行交流。

如上所述，在人体审美中，主体不可能把对象视为纯粹客体，这是因为主体除了看到人体的感性形式外，还须同时体验它的精神内涵。这就是说，审美主体须承认审美对象——人体的主体性。否则，就不是人体审美。在人体审美