

第一编

导论：美学学科与 美学基本问题

审美现象与美学学科的形成

第一节 丰富多彩的人生与审美现象

一、纷繁复杂的人生现象

人生存于世界中。这个“世界”，是一个纷繁复杂的世界。英国哲学家卡尔·波普尔曾把世界分为三个：“世界 1”是物质的客观世界，它包括四时更替、山川河海的大自然；“世界 2”是主观的精神世界，它充满欲望、情感、理性与思想；“世界 3”是精神或生物的产物，其中涵有由国家、社会、宗教、语言等所构成的文明与文化。如果说，这三个“世界”构成了人们生存于其中的现实世界，那么，换个角度，人们还可以在这“现实”中发现历史、现在与未来。有的人整天生活在回忆中，有的人则在为未来而奋斗，也有一些没有过去也没有未来的人，沉沦在“现在”平淡如水的时光中，打发着失去弹性的“现实”日子。

人与世界的关系同样也很复杂。如果我们用“生存”这个词来表示这种关系的话，那么，“生存”是什么，同样也是个意犹未尽的问题。首先，既然人的内心与文化产品也是世界的一部分，那么，人与世界的关系——生存，也就包括人与自身的关系；它又可分为人与自我的关系和人与社会的关系，此外，还有人与自然的关系。这些关系模式也是各种各样的。在西方中世纪，人们认为自己的身体是恶的，折磨自己的肉体才能使灵魂上天堂；文艺复兴以后，解剖学产生，人们又中性地把自己的身体看作机械；19 世纪末、20 世纪初，弗洛伊德等精神病学家及心理分析学家，揭示了人的潜在生命欲望，使人与自我的关系陡然复杂起来，自我的内在关系形成了一种互相缠绕，说不清道不明的局面。在今天许多人的眼光中，“身体”已与灵魂紧紧地结合在一起，不复是自我的耻辱（要知道在古人的眼光里，随便暴露身体是一种没有“羞耻”的行为），许多艺术家试图调动身体的诸种感觉，重新阐发、揭示与世界的关系或自己的生存状态。人与人、人与社会的关系也如此，中国的儒家学说强调人对于社会、历史的责任感，把“仁”、“忠”、“孝”、“己所不欲，勿施于人”等作为人

行动的标准；西方的基督教，也强调“爱你的邻人”。然而，对于社会、历史也有另外的关系。法国思想家萨特的名言“他人，就是地狱”表达了对社会关系的一种特殊体认。西方 20 世纪 60 年代青年人中盛行的“反文化”也表明了一种社会关系；马克思通过对资本主义社会的分析所揭示的其中的金钱关系，也是一种社会关系。至于人与自然的關係中所涵有的不同模式则更不必说了，至今人人都耳熟能详的“环保”运动或意识至少点明了人们与自然的两种关系：滥用、破坏与和谐共存。

“人生存于世界”这个表达式中第三要素“人”，其复杂性在前文中已有涉及。人对世界的看法，对人与自然、社会与自我的关系体认根本上影响了“人”的存在模式；反过来也一样。事实上，“人”、“生存”、“世界”三元是互相影响的，每一元的变化，都会影响到其他二元的变化。在绝大多数人的观念中，“人”是一种很自然的存在，似乎不值得思考。但如果仔细想一想，就可发现其中问题很多。法国思想家福柯在他的巨著《物的秩序》曾指出，现代关于“人”的观念，其实迟至 18、19 世纪伴随着现代自然、社会科学的兴起才形成。考察一下思想史与文化史，就可以发现这方面许多有意思的问题。比如中西上古的神话或传说中，人都是神仿照自己的样子而造成的，在《圣经》上帝造人的叙述中，这种人的原型还是男人，女人不过是男人的一根肋骨。在这种看法下，“人是万物的尺度”的观念自然而然地形成了，哪怕因偷吃禁果而被逐出伊甸园，毕竟只有人才是神的宠儿。这种观念在唯物主义及达尔文进化论兴起之后，得到了彻底的扭转，人不过是物质世界进化的结果，灵魂不过是物质在某种结构或组织下的一种性质。又如前文所说，以往人们自觉或不自觉，都把“人”的标准看作是男人，而 20 世纪 60 年代女性主义兴起之后，女性奋起反抗自己“第二性”的身份，始而争取、强调自己的特点、价值与权力，继而思考与男性的平等、交流，在今天说起“人”，把人当然地想象为一个“男人”的形象显然已不合时宜。

人、生存、世界三者各自具有的复杂性，也复杂地交织在一起，互相影响，共同进退。在三个主题中选择任何一个主题深入考察，都将走向其余二者的解答。不过，如果要选择出一个在理论上较为核心，使探索更为便利的要素，那么“生存”——通俗一些说即“人生”——作为关系是较好的选择。这不仅因为“关系”是一个中项，可以较好地起到对其余二者的勾连作用，更为重要的是，“世界”与“人”都可以通过“关系”来得到较深刻的理解。“世界”是与人关系着的世界，不与人发生关系的东西是没有意义的，这一点，对于人文、社会科学来说尤其如此。需要说明的是，这种观念并不是认为凡是人不可知的东西或人无法探究的东西就不存在，而是强调：即使是“未知”的、“不可探求”的东西，它也是在“未知”、“不可探求”的意义上存在，即此中

就表明了一种关系。所以说，“世界”是什么、它怎样，其可能性取决于“关系”的可能性与模式。再看看“人”这方面。在古人的观念中，“神”是可独立于“关系”而存在的，它不依存什么，是逍遥而无待的。如果将“人”视为“神”的模仿，则“人”也是独立于关系、决定关系的。不过，这种观念早已被人们抛弃了，伟大的德国哲学家康德曾指出，人的“自我意识”，根本上来自对外部意识的反观；马克思主义则更干脆地指出，人，在其现实性上乃是一切社会关系的总和。也正是认识到这一点，20 世纪人类的思想一直抓住关系这个中项而演进。20 世纪初中期的存在主义，是以对人的“生存”研究为核心的，五六十年代兴起的结构主义，虽然在思想模式上反对存在主义，但其思想的核心对象也是这个中介，以研究文化这种人与自然关系的产物的结构为基础，此后的后结构主义、解构主义、后现代主义文化研究，无一不是以这个中介为思想核心的，在某些极端处甚至消解了“人”与“世界”，只强调“关系”的伸展与延续。因此，可以说，“人生存于世界中”这个问题最核心的是“生存”问题，其中三元各自的复杂性、互相关系的复杂性也集中地体现与凝结在这个问题中。

二、丰富多彩的审美现象

人生中诸种要素与关系是如此地纷繁复杂，同时也因而富有动力，它决定了人的历史性发展，决定了人对它必须进行理解，决定了人这种理解的内涵。

人类文明与文化的长期发展，展现了多种生存型式、理解形式，也展示了不同的世界型式。在多种型式中，逐渐积淀、发展出一些主导型式，其内涵也逐渐定型。到今天，我们至少可以说，有这三种型式是可以确认的：真、善、美。

真、善、美究竟是怎样性质的型式？是指世界有这三种基本类型呢，还是指生存的三种境界，要不就是理解的三种方式？其实，这三种说法都是成立的。从历史来说，真、善、美最早是用于客观世界的。世界有形形色色之物，在人眼里，诸物皆有特性、皆有价值，真、善、美就是一些特性的本体与标准，是世界图景的基本尺度；也就在这种认识的同时，人们也发现真、善、美与人的某种理解方式有关，如真理与知识要靠知性去获得，人的行动及引导行动的意志涉及善，而美，则对应于知性与意志交集、静观与投身相织的情感状态。在这种认识下，生存方式也就分成三类，分受科学的人生观、伦理性体认及审美态度支配，形成认知、审美、伦理三大生存模式或人生基本活动模式。从这些意义来说，无论真、善、美，都有不同的存在方式，它们或可作为客观标准而存在，或可作为生存方式而存在，或对应于人性构成而存在，这几种存在方式互相区别又互相缠绕。作为理解或认知，它们在理论与实践两种方式下，等同于生存；在对世界的构成性作用下，又与世界型式相符合，反之

然。不过，思想史上常把这几种方式区别开来，当它们以客观标准而存在时，多被名为真、善、美；当对应于理解方式存在时，其对应的心理功能多名以知、意、情；当以生存方式存在时，则多名以认知、实践、审美。这种区分，有助于把握它们在不同意义上的出现场合，但过于拘泥于这种区分，又会引起混乱，例如，在中国当代美学史上，就有关于“美”究竟是客观的、主观的还是两者关系的争论，争论的产生，主要的原因是没有把握好这些概念的历史。

美学涉及的是丰富多彩的审美现象，涉及到“美”这种观念所包含的丰富意义及其广泛的应用范围。在今天人的生存形式中，审美已是基本的人生经验。首先，这种经验由对所谓“艺术作品”的“创造”或“鉴赏（接受）”获得。展开北宋画家范宽的《溪山行旅图》，你顿时会被气势恢宏的画面所打动。一忽儿你好像置身于那群旅人之中，仰观那干云的巨峰；一忽儿你又如一只高飞的雄鹰，俯瞰苍莽的群山；纵横于空间之中，你悟到了悠悠岁月、漠漠宇宙；如果你再看细一些，你会注意到范宽用来描绘北国山水的“雨点皴”笔法，笔如刀刻，密布如麻，这样的图景产生于作家的运笔过程，而这又使你惊叹于画家的创作是那样地合乎自然、巧夺天工。一次艺术欣赏能使你浑然忘我，获得深沉的愉悦，这种感觉是进行艺术欣赏的人都会获得的。《论语》记载：“子在齐闻韶，三月不知肉味。曰：不图为乐之至于斯也。”如果我们将“肉味”视为日常生活，则可知孔子也为《韶》这种艺术带到了超越于日常生活之上的一种境界中。

不过，给人以这样经验的，不仅仅是艺术品。这种由艺术经验标明的经验，在大自然中也可得到。王维有诗云：“行到水穷处，坐看云起时。”水云之间，王维神与物游，这种情感的渗透，精神的提升，绝不少于、低于任何作品给人的效果。中国绘画门类中发展水平最高的山水画，就是以对自然的审美为基础的，江诸岫云，对于人们，自有一种诉说中的风情。宋代画家郭熙说：“真山水之烟岚，四时不同，春山淡冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡。”^①显然，在郭熙眼中，四时山水，正如美少女一般，可观可赏。正是从自然中汲取养分，一些艺术家才达到艺术上的至高境界，唐代画家张璪说自己艺术水平来源有二，即“外师造化，中得心源。”

自然中有美，社会生活中更有美可供欣赏，且不说《世说新语》中津津乐道的风神俊朗的魏晋人物与“垆边人似月，皓腕凝霜雪”而打动千百年诗人们心怀的美人，生活本身，在许多人眼中，自有难言的美。人们都熟悉俄国理论家车尔尼雪夫斯基著名的“美是生活”的论断；早在 2000 多年前，西方第一部

郭熙：《林泉高致》。

张彦远：《历代名画记》卷十。

文艺美学著作——亚里士多德的《诗学》中，就集中论述过戏剧当以模仿生活中的“行动”为主要任务。

审美现象中的对象是多种多样的，同样，审美对象中给人以美感的或者说与人的美感相对应的东西也是多层次的。有些艺术品，主要以表面的“形式”来打动人，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、一个古希腊爱奥尼亚式或科林斯式的建筑柱头，这些东西，以其形式的和谐、优美，使人沉浸在一种单纯而明净的愉悦中，这种形式上的美，是最为标准的“优美”。

不过，还有些审美对象不是以表面的形式，而是以形式之上的“意蕴”来发挥审美效应的。应该说，大多数文学作品的“美”保存在这一层次。有些诗歌——如象征主义诗歌与有些美文，可以通过语言形式来给人以美感，但文学作品的主体，则要求人们透过语言之网，在语言给予的意义层面上活动，20世纪40年代，法国思想家萨特正是基于这样的认识，提出了他著名的“介入”文学的主张；读托尔斯泰的《战争与和平》，尽管作者如椽之笔可作出雄健的文字，但引入进入精神的波涛中的，毕竟主要还是那由文字展示出来的历史画卷与人生思索。不仅语言的艺术，绘画作品也很大程度是这样的，绝大多数绘画，都不仅仅靠表现形式打动人，就拿以形式的和谐、优美见长的安格尔的名画《泉》来说吧，少女柔美的身体曲线与瓦罐中流下清澈的水流确实很重要，但这幅画的意义绝不仅如此，观众绝不仅停留在这形式之上，而是由此，更深地领会到作者通过这形式传递出来的一种青春、无邪的气息。

审美对象有超越形式的层面可以从一个较极端的现象中显示出来，那就是“丑”的现象。在广义的审美领域，不仅是“优美”，“丑”也是一个正当的主题。法国诗人波德莱尔的名著《恶之花》就是以“丑”为审美主题的典型例子。在这本诗集中，波氏描写妓女、描写腐尸，给人以强烈的刺激；著名雕塑家罗丹创作过展示老妓女干瘪身体的《欧米哀尔》作品，他的代表作之一的《巴尔扎克像》也不是以和谐、优美为形式的。什么是“丑”，这个问题很复杂，答案的一方面可以说是形式上的问题，形式不和谐，不优美，让人不愉快，在某种意义上可说是“反形式”。那么，为什么“反形式”的东西也纳入审美领域呢？至少，它给人的东西是超出形式的，甚至，它为了给出超出形式的东西，不惜以对形式的破坏来强调它。除了“丑”，如“滑稽”、“反讽”等问题，都揭示了审美对象中的更深层面。

如果说形式后面有意蕴，而意蕴之后更有深沉的东西潜藏在对象中。举谢灵运的诗为例：“池塘生春草，园柳变鸣禽。”首先，诗之形式格律，朗朗上口，给人以愉悦，进而，这首诗向人展现了初春的情景，人们可以领会诗人以小见大，以自然、不经意的态度胜过精工细琢的手法。意蕴可以一层层发掘、

深化，但是，无论怎样言说，诗句在终极处给人的东西，都是言辞无法触及的，那种梦幻般的清晰、透明的视像，不知我在何处的感觉，让人欲说不能，只有一个“好”字。这种感觉，在陶渊明的“采菊东篱下，悠然见南山”；在神笔江郎（淹）的“春草碧色，春水绿波，送君南浦，伤如之何”；在张若虚的“江畔何人初见月，江月何时初照人”等等中，都会得到。这种东西，以“意蕴”名之，是不够的，因为意蕴似乎总可言说，而一旦言说，似乎都为它局限了。所以如果要给它一个名称，符合它这种在言说之外又在言说之中扑面而来的性质，不妨称之为“存在”。

说完审美现象中的对象，再说说审美的主体。进行艺术欣赏的人在欣赏中获得“审美经验”，这种经验具有复杂性。对应于对象的形式，我们在主观上有一种情感上的快感，当然，这种快感不是肉体上的，而是精神上的，所以，这种“情感”，也是一种有别于肉欲快感的想象的形式化的情感。不过，当对象以意蕴打动你时，光是直接的情感反应是不足的，你必须有知性、理性的参与，你要理解、要言说，要结合精神中的认知、伦理层面的东西来推进意蕴的力度。最复杂的审美经验当属与对象“存在”层次的对应了。在这个时候，你与对象浑然一体，经验中感性、知性、理性也浑然一体，已难以分辨出诸种要素了，此时，你已不能保持一种静态的观审，而进入静观与行动相结合的状态。当然，有人会反驳，最高的审美经验也未必会“手之舞之，足之蹈之”地行动起来的，所以，不能判定此时经验会超出静观。这种反驳是在日常的意义上理解“行动”的。行动，未必一定要“动”，它根本的特点是“投入”，审美中，当你被深深打动了，被完全吸纳了，语言说不出的时候，你“忘我”了的时候，就进入了根本的“行动”。这个状态，可以称之为进入“实践”、进入了“生存”的状态，因为它超越了生命内部诸种要素的活动与关系，已无法在对象外面作观审，而要以生命本身来承担与化解那所得；反过来，这种生命本身投入的生存，也不是简单的行动或片面的实践——它们可以和自己的情感、知性、理性相分离，与自己的思想、精神相对立——而是以生命实践自己的精神，以生命作为自己的精神。美国著名作家纳博科夫曾说过：“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 纳氏此言，未必专指上述状态，但也揭示了审美经验中那个难以被揭示的、要以整个生命的投入为代价的状态。

审美现象除了审美对象、审美主体的问题，自然还有对象与主体间关系的一些情况。上述将对象与主体问题粗略分成三层次来描述，关系方面，也有粗

纳博科夫：《优秀读者与优秀作家》，范伟丽译，引自《文学讲稿》，三联书店 1991 年版，第 26 页。

略的三层次。

(一)“静观”关系。在审美活动中,许多人是通过感觉来接触作品的,有时用眼,有时用耳,无论哪种感觉,都有一个共同的特点,那就是会以一种非功利的态度来对待对象,例如,欣赏一个苹果,就是看它自然的果实体量、圆转红润的色泽,如果想吃掉它,就不是一个欣赏的态度,而是由口腹之欲支配的功利态度了。非功利的态度,以视觉为最宜便的手段,所以人们常用“静观”来表述它。“静观”的态度,在欣赏一种形式艺术时较典型,在这种对象面前,主体通过“静观”让形式凸现,由因它而在自己的情感及想象机制中获得一种快感,这种“静观”态度,比之其他方式,更有纯粹接受的特点。

(二)“对话”关系。有些对象,不能仅靠静观与接受,还需要与之对话与之交流才能充分解读。这种对话与交流,不仅指主体具有先在的知识、情趣背景与对象所拥有的潜在审美效能相碰撞,而且在接触中,还需要对对象的意义作一层的往返剥现,比如在读一首诗时,它直接的形式给人以快感,但仅理解它表层的语义还是不够的,还要细细揣摩它的隐喻、暗指,它的主题、背景,还要了解它的作者等等,这些活动,就是一个对话活动,这个活动,不仅要运用主体的想象力、情感机制,还要运用智力、理性,要运用知识等,在诸种能力之间,在主体与对象之间作一辩证运动。

(三)审美活动中最高层的关系对应于审美对象的“存在”。审美经验的“存在”,是常人在审美活动中所体验到,却难以言传的。如果说前两种关系还有一个共同点,即主体与对象还多少有些分离的话,那么,当对象展示出它的“存在”,主体也进入了忘“我”投入的实践时,主体、对象的分离消失了,在这种情况下,分不清哪是我,哪是对象了。这种“存在”,也可以说是一种较高的“境界”。例如读张若虚的《春江花月夜》,至兴致处,诗不再是摆在语言层面上的文字,而是一幅亘古不变的江上明月图,自己不知身在何处,仿佛融入天地间;同时,这幅画也不是一幅外在的图画,它的每个细节,都渗透着情感,流动着生命的欲望,这种状态,宛若梦境。

苏轼在《前赤壁赋》中写道:某夜与客泛舟赤壁之下,见“水光接天”、明月东升,于是,“纵一苇之所知,凌万顷之茫然”,“浩浩乎如冯虚御风,而不知其所止,飘飘乎如遗世独立,羽化而登仙”,“饮酒乐甚,扣舷而歌”。不过,客人开始悲伤了,因为他看到这千古江山,想到了自己生命的易逝。最终苏轼劝告客人,不要“自其变者而观之”,而要“自其不变者而观之”,在前一种态度下“天地曾不能以一瞬”在后种态度下“则物与我皆无尽也”。

这是一个很有意思的本文,略加分析,对我们理解审美关系的第三层意义会有帮助。首先,苏子描述了一种进入“忘我”状态的审美关系。“不知所止”“羽化登仙”都是这种状态的描述。此时物我合一;乐甚”“乐”而至

于“甚”，可见这种乐不一般，超越了一般在物我两分功利上得到满足的“乐”。继而，客人悲伤了，原因是想到了“自我”，也就是说，又回到物我两分的状态，从那种“乐甚”的“忘我”状态中脱离了出来，对此，苏子说得很明白，客人是“自其变者而观之”，将自己从永恒的天地之境中分离，自然感到了自己有限流逝的痛苦。所以，苏子劝导道，要“自其不变者而观之”，回到原来的关系中去。读了《前赤壁赋》可能会更好地理解主客合一达到极致时的审美关系，这种关系，我们借用中国传统美学的一个范畴称呼它为“境界”。王国维在《人间词话》中讲“境界”，区别出“有我之境、无我之境”，有“隔”之境与“不隔之境”。此处的“境界”类似于王国维的无我的不隔之境。

我们看到，在“境界”中，审美主体进入了“生存”状态，而审美对象也展示出了它的“存在”。“生存”也好，“存在”也好，都超越了对象与主体的自我界限。如果不从日常的因果关系、因缘价值关系解脱出来，对象本己的“存在”，便不会显露；如果不摒弃自私、不抛却有限个别的欲望，那么生活本身的“生存”性，这种“活着”本身，也不能达到。所以，“境界”、“生存”是从不同的角度对同一种状态的描述，在“境界”中，审美主体与对象不是因为融合而湮灭了自己，相反，由于“存在”与“生存”的揭示，它们从更深处获得了自己的根据。

值得注意的是，“静观”、“对话”与“境界”三种关系不是分离的，相反，它们往往是互相包容的，后一种关系往往以前一种关系为基础。在《前赤壁赋》中，苏子的劝说，就是在一种直观的感受之上的辩证运动，劝说之后，生存方自然地凸现，“境界”才真正坚固地建立起来。

当然，上述审美现象是复杂的，但，广义地说，审美现象还不止上述这些情况，它还包含着对上述情况的反思，即美的思考。

其实，从事审美活动本身就体现着美的思考。对一个对象分层等，都受到传统对美的思考的影响；其次，审美现象层次的递进，也需要美的思考，例如主体由静观而对话而境界的进步，没有具体的思考是不行的。《前赤壁赋》中，苏子的最终境界，也是经过一种思考而达到的；第三，许多审美活动，本身就是一种思考活动。许多作家的创作，就是在提示美。《前赤壁赋》即是。又如波德莱尔的名诗《感应》：

自然是一座神殿，那里有活的柱子，
不时发出一些含糊不清的语音；
行人经过该处，穿过象征的森林，
森林露出亲切的眼光对人注视。

.....

这首诗，被人视为深刻地提示了法国象征主义的世界观与主题。

最后，复杂的审美现象，促使人们对它进行反思，以便对它准确描述，揭示规律。例如，前述的审美现象，就提出了许多问题，例如什么是创作、什么是艺术品、艺术与自然与社会生活的关系；如果说审美经验中有理性知性参与，那么它们在审美经验中占什么位置，审美经验是否因此而破碎，是否因此而不能被称为感性；又如审美活动中揭示了对对象的存在、自我的存在，那么，它和真理、伦理又有什么关系，它和认识活动与伦理实践又有什么关系，又进而，审美在世界，在人生中又占有什么位置、起到什么作用；甚至，对美的思考本身也进入思考的视野，即怎样来思考审美现象，它是一种怎样的学科，等等。正是这些思考，最终形成了美学。

通过考察审美现象与美的思考，我们可以看到，“美”不仅有自身独特的领域要研究，同时，它也涉及到“人生存于世界”这个大格局的每个部分与每个层面。看来，美学不仅仅是一个对世界的区域性局部性的考察，它同时也为全面的人生观、世界观提供了一个贯通性视角。

第二节 审美的历史性

上一节我们讨论了复杂的审美现象，似乎接下来就要进入对这些现象的思考，以完成上节末提出的思考性问题了。然而，也正如上节中所指出的，审美活动本身就体现着美的思考，在进入那种审美现象的思考之前，要解决这样一个前提性问题，那就是，这些今天看起来显现在人们面前的审美现象，其实并非就是自然的、必然的，从来如此、永远不变的，它们只是今天的人们所认可的审美现象。而今天人们的认可、选择，是受美的思考的传统左右的。

这就涉及到审美的历史性问题了。

审美的历史性是指，审美活动中一切现象及对其的思考，都是人类生存的产物，它们的展示形态、分类、命名与阐释，都随着生存的整体历史而发展，有历史的延续性，也有历史的差异性。摄影、摄像技术的发展，产生了电影，艺术也从不可复制进入了像德国思想家本雅明所说的“机械复制”的时代。现在逐渐发展起来靠计算机技术形成的绚烂多姿的三维动画，更是十几年前的人们想都想不到的东西。审美的历史性主要表现在以下两方面：

波德莱尔：《感应》，见《恶之花》，人民文学出版社 1986 年版，第 19 页。

一、审美现象中的对象实体随着自然与社会的发展而有变化

审美现象中的对象实体并非固定不变的，无论自然现象，还是社会现象、艺术现象，都是如此。比如“桂林山水甲天下”，对于今天的中外游客来说，是不言而喻的，但对于远古时代的先民来说，绝不是审美的对象。再如，屈原辞赋中常常出现的对象：奇花异草，随着人类对客观环境的改变，今天已不再或很少出现在人的审美视野中了；即使出现，也不再是像屈原时代那样具有鲜明的现实感，而是被赋予了追怀、传奇的色彩。可见，比自然变化更大的是人与社会。文明发展，塑造了不同的社会类型与人格类型，也塑造了人类对美的不同态度。马克思在《手稿》中曾指出：“五官感觉的形成是以往全部世界历史的产物。”就很精辟与形象地阐明了这一点。譬如人的味觉，对于饮食，人们是“食不厌精”的，有许多美食家，也有饮食文化，这些现象，反映出人的味觉已高度发达，但也应注意到，在原始社会中，人是茹毛饮血的；音乐方面也如此，今天的人们听着音乐，有大量的知识背景要掌握，“发烧友”们还要讲求音乐设备的配置甚至线材的品牌，要区别不同的指挥家在不同时期的作品，这种要求甚高的音乐“耳朵”，并不是在生理上比前人进化了，而是因为文明的发展。从艺术门类的发展也可看出这一点，书写工具的发明，使人从口头文学进到书面文学，诗歌的用字更精细了，小说叙事的结构也更复杂了。

二、更能体现审美历史性的是人们对审美现象的思考与认同的变化

客观现实不管如何，它们是否“美”，以何种方式显现为“美”，都是相对于人而言的。人是历史性的，故而“美”的内涵、表现方式、被思考的重点也有历史性的位移。这种位移又表现在两个方面：

（一）一些主要范畴内涵与外延的位移。可举“美”与“艺术”这两个重要的范畴来说明

“美”这个词早在人类具有文字历史之初就出现了。它也用来指称许多对象、描述许多状态，但是，它是否始终如一地、像我们今天使用它那样地被使用呢？不是的。

在中国，“美”这个词具有很广泛的用途，在它的用法中，尤其在中国文化的早期，它的涵义显示出一方面与身体感官的欲望结合在一起，另一方面与伦理道德、义理真理结合在一起的倾向。例如，汉代许慎的《说文解字》解“美”字为“甘也。从羊从大，羊在六畜主给膳也。美与善同意。”唐代徐铉注曰：“羊大则美。”^①这个解释，显然将“美”与食欲的满足联系起来了。不仅

许慎：《说文解字》，中华书局 1963 年版，第 78 页。

第一章 审美现象与美学学科的形成

如此，“美”与其他感官也有关系，例如《韩非子》中说：“夫香美脆味、厚酒脆肉，甘口而病形。”^①此处“美”为嗅觉的满足；《列子·杨朱》说：“则人之生也奚为哉？奚乐哉？为美厚乐，为声色尔。”^②此处的“美”显然与安乐享受同义。最常见的是“美色”的用法，由于“食、色，性也。”^③“美”又体现为生殖欲望的满足。当然，作为与“美”之对应的主体反应“乐”，也就直接是欲望满足的意思。

另一方面，“美”又与“善”与“道”等伦理、义理范畴若即若离。前述《说文解字》曾说“美与善同意”，大约是在两者又都有与欲望联系的倾向上说的。正如《孟子·尽心下》说：“可欲之谓善。”“善”这个伦理范畴最初也可能与直接的生理欲望联系在一起。不过，即使“善”发展成为伦理的最高范畴后，“美”与“善”仍常等同，例如，《淮南子·修务训》中“君子修美，虽未有利，福将在后至。”这句话，高诱注道：“美，善也。”此处，显然在非功利的角度指出了“美”与“善”的关系。将美与善联系起来，在中国有悠久的传统，代表儒家学说、影响中国艺术传统至深的《毛诗序》就指出，“诗”的任务主要就是“经夫妇，成孝敬，原人伦，美教化，移风俗。”人们常说“美色”，更常说“美德”，充分反映了这一关系。至于“美”与义理、真理的关系，在老庄哲学与儒家哲学传统中都有表现。《庄子·知北游》所谓“天地有大美而不言”的“大美”与董仲舒的《春秋繁露·天地之行》所说的“天地之行，美也”中的“美”，都显然不是指美丽，而是指天地运行的规律，形而上的道理。南齐著名的画论家谢赫曾提出绘画的“六法论”，第一就是“气韵生动是也”。此处的“气韵生动”，即指完美地再现出对象之“神”，即对象的真理，也有画家把握根本的事物演化规律，并与这种自然的总体规律合为一体的意思。他在评点画家时将画家陆探微列为第一等第一人，理由就是陆能“穷理尽性，事绝言象。”谢赫的这一标准反映了中国古代画家在艺术实践中将“美”与真理合一而追求的倾向。

在西方，“美”的内涵也有相似的变化。在古希腊，“美”这个词叫“To Kallon”，在大部分的场合中，这个词以形容词形式与具体的名称联系在一起，作为具体事物的一种性质。因此，大哲学家柏拉图在他许多对话中对这种美的涵义进行批评，提出美是一种理念性的存在。在人们将美视为个别事物的性质时，认为该事物之所以是“美的”，就因为它能引起人们的感官愉悦，如柏拉图《大希庇阿斯篇》中曾引智者学派的观点：“美是通过视听给人以愉悦

《韩非子·杨权》。

② 《列子集释》中华书局 1979 年版，第 219 页。

③ 《孟子·告子上》。

第一编 导论：美学学科与美学基本问题

的东西”，^①这是一种对美的朴素体认。不过，这种体认与中国的“美”观念中体现出的强烈的身体性欲望有所不同，古希腊人还基本上认为美的东西虽给人以快乐，却非满足实用欲求的快乐。

毕达哥拉斯学派是一个善于抽象思考的学派，他们认为美在于一种数学形式的和谐关系，所以他们说：“一切立体图形中最美的是球形，一切平面图形中最美的是圆形。”^②因为球形或圆形中所显示的数的关系是和谐的。

柏拉图则更进一步，他不仅认为美是一种抽象的性质，更认为美是一种抽象的理念，一个独立的超验对象。在《会饮篇》中，他说美的事物之上有一种“奇妙无比的美”，“这种美首先是永恒的、不知生死、长消的；其次，……它是绝对的、独立的、单纯的和永恒的美”，^③它是美的本体。

这些倾向，又与另外一些将美视为与“善”“真”等同的倾向相联系。如柏拉图说：“所有善的东西都是美的”。^④这是将美与善联系起来。他又说：“当任何事物的制造凝视那永远不变的事物并把它作为自己形式和质量方面造型的模本时，这种造型所产生的事物必定是美的。”^⑤这里不仅将美与真相联系，而且将美与真在形而上的层面上相联系。另一个哲学巨匠亚里士多德也常将“美”与道德联系起来，赞扬“美德”。

这种“美”的涵义持续到中世纪发展到极致。《圣经》说：“上帝的所有作品都很美”。^⑥中世纪还有句格言：“美与完善是同一的（PULCHRUM RT PERFECTUM IDEM EST）”。此时，美与真、善的联系是很紧密的。只有到了文艺复兴以后，人们才又多在现实的意义上面体认美。此时，原来的“美”的拉丁文：EPULCHRUM，由原本用于妇女儿童的“BELLUM”所代替。

考察“美”的涵义的位移还有一个例子：雕塑的法则。古埃及的雕塑讲“正面律”，人的身体端正，而且多正面朝观众，平正端严；到了古希腊的雕塑，则是形体线条流畅并略作弯曲，身体分成四个小块面，显得很和谐；文艺复兴的米开朗基罗的人像则分成两个块面，像身的上半部与下半部相反扭曲，体现一种张力，不同的雕塑法则体现了不同时代人们对美的看法。

“艺术”是美学的核心概念之一，也是现代文明的核心成分。围绕“艺术”，有一系列的相关概念，如“艺术家”、“创造”、“灵感”、“天才”、“文本”、“风格”、“形式”、“鉴赏”等等。不过，这些概念以及这个概念体系显然

柏拉图：《大希庇阿斯篇》，298A。

北京大学外国哲学史教研室编：《古希腊罗马哲学》，三联书店1957年版，第36页。

柏拉图：《会饮篇》，210E—211D。

柏拉图：《蒂迈欧篇》，31C。

柏拉图：《蒂迈欧篇》，28A。

⑥ 《圣经·耶稣之智慧》，第39章，第16句。

是历史性的，是历史性地生成并逐渐发生关系的。这个应称为“精致艺术（fine art）”的体系，在人类文明哪怕是并不遥远的古代，也是不存在的，它的现代内涵获得过程与“美”逐渐从真善美三位一体中独立出来，并日渐获得其现代内涵的过程是互相生发的。

无论中西，“艺术”最早的涵义都是“技艺”，一种生产、制作的能力。例如《说文解字》释“艺”为“种”，即种植的技艺。如果我们联想到农业文明中种植的重要性，那么不难推见“艺”作为农业文明的基本生产力要素对这个文明的支撑，它之上升为文化甚至儒家“六经”的代名词或转义为学识、技艺也就理所当然了。当然，这些“艺”主要不是“精致艺术”，而更有政治、教化的色彩、或是实现那个目的所必须具备的素质。中国古代有“六艺”，一种说法指礼、乐、射、御、书、数。就其中与今天的精致艺术最近的“乐”来说，也远非今天的“音乐艺术”那样被认识与运作。“乐”源于原始祭祀中的敬神舞乐，后在儒家文化理想中变为国家政教典礼的一部分，象征着天地之“和”，起着对国家政体的凝聚作用。今天作为“艺术”核心门类的“文学”，在那时更是具有本体论意味，与自然之道、生化之理息息相关而不属于“艺”。可以说，在中国古代的大部分时间中，“艺”不仅没有达到今天的涵义，甚至它的门类也远非今天的分类。

西方也是如此，古希腊的“艺术”本义是技巧，在智者派那儿，“艺术”主要作为人工的而与“自然”相分离。在柏拉图的对话录中，艺术家还是和工匠一样的，在那里，绘画等艺术与诗是完全不同的，诗是哲理性的，有更高的地位。到了中世纪，“艺术”更主要是学识或技巧，一方面包括语法、修辞、逻辑、音乐等；另一方面又指烹饪、裁剪、医药、经商等；一直到1747年，查里斯·巴托才在《论美的艺术的界限与共性原理》中提出“美的艺术”概念，这个时候，艺术包括诗、绘画、建筑等的门类，以及它所拥有的近代以来所尊奉的自律、超越、愉悦等法则才逐渐明确下来。换言之，如果我们穿越历史的隧道回到二、三百年前，则我们所面对的世界中还没有今天所谓的“艺术”，尽管可能有艺术的实体存在，但它们并没有被这样认同与使用。

美学有许多概念都经历了这样内涵的位移，例如“想象”、“诗”、“感性”、“意境”等等。

（二）一些美学研究的核心内涵在文明或文化层面、领域中的位移

这也就是说，许多当代美学关注的问题或意蕴层面，在历史上，并不是在美学意义上被思考的，只是随着思想史和社会实践的历史发展，它们才逐渐移到审美或艺术的名目下被思考，而且很有可能的是，随着历史的变化，它们

① 参阅塔达基维奇：《西方美学概念史》，学苑出版社1990年版

也会逐渐摆脱审美或艺术的名目，在别的名目下得到更深入的思考。

例如“形式”问题就是这样。“形式”这个词，在今天绝大多数场合中，是用于对艺术品的分析的，同时它也是艺术品分析的核心概念，与“内容”相对，构成艺术品分析中最常用的层次区分。那么，什么是“形式”呢？这至今还是一个没有定解的问题。如果对之深入思考，就可发现，要深刻理解它，就必须超越艺术论与美学，到更深广的思想领域中去探索它。说起“形式”，人们常常把它看作是和“内容”相分离的、“内容”的表达方式或展现样式，“内容”是不变的，而“形式”可以变化；一个“内容”虽然有各种可能的形式，但在理论上应该有一种最佳形式使之得到最充分的表达。这种“常识”如果仔细考虑，其合理性就未必那么稳固。例如英国雕塑家亨利·摩尔的雕塑作品，就非常注意把雕塑材料/material性发挥出来，他作品的“形式”就是在充分领略了雕塑材料的特性后才根据材料的“生命”而自然地延展出来。同样做一个人像，石雕有石雕的形式，铜铸有铜铸的形式。他作品的“形式”与材料是分不开的。叙事作品也是一样的，有时人们会认为，尽管说法不一样，但故事总是同一个故事。叙事作品中，内容与“形式”或所谓“结构”是有区别的。但是，在很多情况下，在叙述方式之下，很难复原出一个作为素材的、中性的故事。例如中国的动画片《黑猫警长》中，老鼠取食总是“偷”，猫抓老鼠是正义对邪恶的斗争，这个片子就是以一种形式展示这种斗争；然而，在美国动画片《猫与老鼠》中，老鼠取食是一种正当的生存行为，猫抓老鼠就更有一种以大凌小的意味，这个片子则是以一种形式展示这么一场压迫、反抗又不失盎然的生活趣味的故事。在这两个动画片中，很难找到一个“可通约的”共同素材，尤其是在大多数作品中，不仅情节，其中所涵有的道德意味、褒贬观念也是内容，它们直接与叙述方式结合在一起的。

尽管“形式”究竟是什么难以说得清楚，但内容与形式的不可分却基本上是当代文论的共识，早在 20 世纪 20 年代俄国形式主义文论家就指出，形式就是艺术品本身。如果是这样，形式和内容的意义就不能从作品静态的分析中得到，它们的涵义更深地在艺术品的产生、创造过程中被赋予，也就是说，在一件艺术品生成的时候 不仅这是“什么”被生成 而且这是“怎样”也同时生成 这“什么”就是这“怎样”，形式和内容就是一个浑然一体的作品的两个方面。

当然，在日常生活中，许多东西是可以被静态地分解成形式与内容的，比如一篇科学论文；不过，艺术品之成为艺术品而与日常用品有本质不同，可能就在于它的形式与内容不可分。所以说，在美学中考虑艺术品的形式问题，就要把思想触角伸得更深广些，要从物品生成中的充实与不充实中（即形式与内容是否会分化）来考虑。然而，这种思考，在思想史上如果仅在艺术论的区域中寻找资源是不够的，对这个问题的考虑，恐怕专门探讨“存在”与“生成”

的形而上学有更深、更细密的思考，也就是说，在艺术论或美学不是很发达的时候，“形式”的思考在形而上学中就已很发达了。

例如古希腊的柏拉图，他认为万物因分有“理念”而存在，故而存在物是可分为理念的因素与质料的因素的。然而，“理念”本身，则是一种不含质料的纯形式，这种纯形式不仅是一种形象（*eidos*），而且它也是一种本质，理念同时是本质与形式，本质就是形式，形式就是本质。又如亚里士多德认为，万物形成有四种原因，其中最重要的是“形式因”，“形式因”是事物的必然性，它使事物这样而存在，同时也因这样而成为自身，如此在形式中存在的事物，他称为“隐得来希”，这种事物是现实的，是个别与普遍相结合的，是作为具体事物而存在的存在。

关于“形式”问题的思考，在西方形而上学思想中非常发达。这些思考，尽管是纯哲学的思考，但其实是美学对“形式”问题思考的主要思想资源，而且，更为重要的是，正是这些思考，经过近代美学和文艺理论的取用，把美与艺术的本体论位置、结构、功能的理解推到较高、较精致的地步。也经过这种移置，“形式”问题在形而上学走向没落的同时，自身的主要部分，也移置到了美学与艺术论中，获得了自身在新的学科分布中的发展空间。

不仅美学中的局部问题是这样的，就连美学自身的根本问题与内涵，也有位移的现象。前面叙及“美”、“审美”是人类对自己的生存方式与生存于其中的世界的一种分类与认同，这种分类与认同，与人自身的生存方式及体验密切相关，如“美”和“审美”其内涵、定位等就有多种情况，有的艺术行为与其他行为的不同，有人自身感性、知性、理性的不同等，这些都给“美”、“审美”的内涵定位提供了引导。此外，“美”与“真”、“善”之间的关系也是其定位的重要引导。在对美学史的考察中，人们可以发现，除了对艺术进行技术性思考，对审美经验作出技术性分析外，美学使自身得以成立的更重要指归是，它总是与人类的一种理想性生存联系在一起，与和谐、健康、自由、充实的生存状态的追求联系在一起，正是这种探索与目标，使美学学科得以成立，否则美学将沦为一种仅仅是技术与分析性的学科，不能成为一种基础性的人文学科。

所以，美学之为美学，最主要的就在于它思考与探索一种理想的生存状态，换句话说，凡是关于一种和谐、健康、自由、充实的生存状态的思想，实质上都是美学或至少是美学的重要的思想资源。如果以此为基础，就可以发现，在古代，无论中西，这种思想主要在形而上学（或哲学）中有充分的展开，柏拉图的“理念”、亚里士多德的“存在”、中世纪的“神”、孔子的在有限中向无限超越的“知其不可为而为之”的精神、孟子的“充实”、老庄与无限同一的合“道”理想，等等，都是美学所不能回避、也不可能回避的思想基础，尽管在那个时候，也有关于美与艺术的思想，但这些思想不仅是片断的，