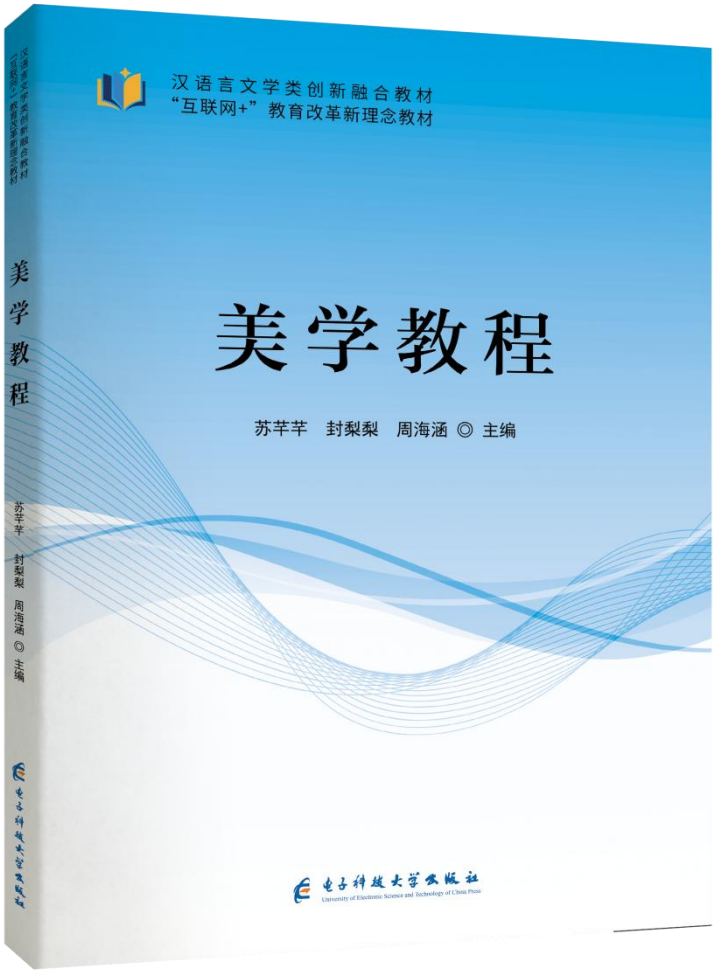
美学教程



类目：汉语言文学类
书名：美学教程
主编：苏芊芊 封梨梨 周海涵
出版社： 电子科技大学出版社
开本：大 16 开
书号：978-7-5770-0179-1
使用层次：成人教育
出版时间：2024.11
定价：46.8
印刷方式：双色
是否有资源：是

公共基础课创新融合教材
“互联网+”教育改革新理念教材

美学教程

MEI XUE JIAO CHENG

主编 ◎ 苏芊芊　封梨梨　周海涵

公共基础课创新融合教材
“互联网+”教育改革新理念教材
美学教程
主编◎苏芊芊　封梨梨　周海涵

策划编辑：万晓桐
责任编辑：刘亚莉　万晓桐
封面设计：旗语书装

ISBN 978-7-5770-0179-1
定价：46.80元

电子科技大学出版社
University of Electronic Science and Technology of China Press

公共基础课创新融合教材
“互联网 +”教育改革新理念教材

美学教程

主　编 ◎ 苏芊芊　封梨梨　周海涵
副主编 ◎ 张　露　李　想　熊巧玲
李胜磊

电子科技大学出版社
University of Electronic Science and Technology of China Press
·成都·

图书在版编目（CIP）数据

美学教程 / 苏芊芊，封梨梨，周海涵主编. — 成都：电子科技大学出版社，2024. 11

ISBN 978-7-5770-0179-1

Ⅰ. ①美… Ⅱ. ①苏… ②封… ③周… Ⅲ. ①美学-高等学校-教材 Ⅳ. ①B83

中国国家版本馆 CIP 数据核字（2023）第 063429 号

美学教程

MEIXUE JIAOCHENG

苏芊芊　封梨梨　周海涵　主编

策划编辑　万晓桐

责任编辑　刘亚莉　万晓桐

责任校对　岳寒晨

责任印制　梁　硕

出版发行　电子科技大学出版社

成都市一环路东一段 159 号电子信息产业大厦九楼　邮编　610051

主　　页　www. uestcp. com. cn

服务电话　028-83203399

邮购电话　028-83201495

印　　刷　涿州汇美亿浓印刷有限公司

成品尺寸　210mm×285mm

印　　张　10

字　　数　257 千字

版　　次　2024 年 11 月第 1 版

印　　次　2024 年 11 月第 1 次印刷

书　　号　ISBN 978-7-5770-0179-1

定　　价　46. 80 元

版权所有　侵权必究

前言 PREFACE

本书主要面向美学相关专业的大学生和对美学知识有兴趣的其他读者，系统讲述了美学的基本原理和基础知识。

本书为了实现美学的当代性与传统性的交融，体例和各章内容设计都注意挖掘和体现中国美学传统及其精神在当代美学中的作用与意义。这一点尤其体现在：各章尽力发掘中国古典美学中的“感兴”传统及其现代新形态在当代美学中的存在和价值。

本书还将审美沟通的概念贯穿于审美与艺术问题的探讨上，把审美视为人与物、人与人、人与自我之间的沟通过程，进而把这种审美沟通确定为普通美学的主要研究对象和理论框架基础。由审美沟通建构全书的论述体系，也是本书的一个特色。

美学的科学性与形而上是相互渗透、不可割裂的。前者为后者奠基，没有前者就没有后者。美学一味地停留在自然科学的层面上画地为牢，将失去灵魂；美学脱离科学奠定的牢固基础，一味地在形而上领域天马行空，将沦为神秘主义。显然，把科学美学与形而上机械地割裂开来，并使之尖锐地相互对立、排斥，这对美学的健康发展是极为不利的。本书强调二者的统一性，对艺术现象和审美经验的阐释和描述始终兼顾物理与心理、经验与超验、感性与理性、形而下与形而上的统一。

由于编者水平所限，书中难免存在瑕疵和不妥之处，敬请广大读者批评指正。

编　者

2024 年 **8** 月

Contents 目录

01 第一章 美学概述 …… (1)

第一节 中西美学的历史起源 …… (1)
第二节 近代以来中国美学发展概述 …… (3)
第三节 美学的研究对象 …… (8)
第四节 美学的学科性质 …… (10)
第五节 美学的价值和意义 …… (13)
第六节 美学的学习方法 …… (14)

02 第二章 美感 …… (18)

第一节 美感的概念 …… (18)
第二节 审美态度 …… (26)
第三节 美感中的愉悦性 …… (31)
第四节 美感中的高峰体验 …… (34)
第五节 美感中的移情理论 …… (36)
第六节 美感的生理基础 …… (40)
第七节 美感与无意识 …… (41)
第八节 美感的特性 …… (43)

03 第三章 现实领域中的审美对象 …… (50)

第一节 现实美 …… (50)
第二节 社会美 …… (52)
第三节 自然美 …… (57)

04 第四章　艺术之美 …… (62)
第一节　艺术的概念 …… (62)
第二节　艺术品中的意象世界 …… (64)
第三节　区分艺术作品的方法 …… (67)
第四节　艺术创造过程是意象生成过程 …… (70)
第五节　艺术作品的层次 …… (73)
第六节　意境的概念 …… (82)
第七节　对艺术的终结的探讨 …… (86)
05 第五章　各类艺术的审美特性 …… (90)
第一节　语言艺术 …… (90)
第二节　造型艺术 …… (93)
第三节　表演艺术 …… (98)
第四节　综合艺术 …… (102)
第五节　实用艺术 …… (111)
06 第六章　审美现象的分层显现 …… (118)
第一节　审美对象显现的三层次 …… (118)
第二节　审美主体接受美的三层级 …… (123)
07 第七章　优美与崇高 …… (130)
第一节　审美形态与审美范畴 …… (130)
第二节　优美的文化内涵和审美特征 …… (131)
第三节　崇高的文化内涵和审美特征 …… (133)
第四节　灵魂美 …… (135)
第五节　阳刚之美与阴柔之美 …… (137)
08 第八章　审美直观 …… (141)
第一节　中国古代有关审美直观的理论 …… (142)
第二节　审美直观的存在本质、方式与特性 …… (144)
第三节　审美直观的基本显现形式 …… (147)
参考文献 …… (153)

第一章
美学概述

在第一章中，本书主要阐述了美学的历史、研究对象、学科性质、价值和意义、学习方法等。

第一节　中西美学的历史起源

美学（Aesthetica）学科的名称为“埃斯特惕卡”，是德国哲学家、美学家鲍姆嘉通在1750年[①]首次提出来的，至今不过270多年的历史。事实上，无论在东方和西方，美学思想都已有2000多年的历史。学科名称的历史和学科本身的历史是两个问题，应该加以区分。

一些人给鲍姆嘉通戴上了一顶“美学之父”的桂冠，但是许多人也不赞同这一说法。第一，美学学科的历史并不是从鲍姆嘉通开始的。第二，同美学史上的大师相比，鲍姆嘉通对美学学科的理论贡献是很有限的。从美学史的角度看，鲍姆嘉通还称不上是一位大师。[②]

杜夫海纳、塔塔科维奇等学者认为，西方美学的历史是从柏拉图开始的。尽管在柏拉图之前，毕达哥拉斯等人已经开始讨论美学问题，但柏拉图是第一个从哲学思辨的高度讨论美学问题的哲学家。波兰研究美学史的著名学者塔塔科维奇表示，从没有一个哲学家比柏拉图的涉猎范围更广。柏拉图是一个美学家、形而上学家、逻辑学家和伦理学大师，在美学领域中的兴趣、论述和独到的思想范围非常之广。他曾指出在柏拉图那里，美和艺术的观念第一次被引入一个伟大的哲学体系。塔塔科维奇强调，决不能把美学史限制在美学这一名称出现之后的范围内，因为美学问题在很早以前

① 鲍姆嘉通在1735年发表的博士论文《关于诗的哲学沉思录》中已提出“美学”的学科概念。1742年在法兰克福大学开设了一门“美学”课。1750年出版《美学》第一卷，在美学史上一般把这一年作为鲍姆嘉通正式提出美学学科概念的时间。

② 意大利哲学家、美学家克罗齐认为，在鲍姆嘉通的美学里，除了标题和最初的定义之外，其余的都是陈旧的和一般的东西。他认为，鲍姆嘉通虽然提出了“美学”这个新名称，但是这个新名称并没有真正的新内容，美学仍是一门正在形成的科学，美学还尚待建立，而并非已经建立起来了。克罗齐还认为，洞察诗和艺术的真正本性，并在这个意义上说发现了美学学科的是18世纪的意大利人维柯。

就以其他名称被讨论了。他认为，“美学”这一名称本身并不重要，甚至在它产生以后也不是所有的人都使用这一术语，如康德的美学巨著完稿在鲍姆嘉通使用这一术语之后，但他并没有称之为“美学”，而是称之为“判断力的批判”。

学者们把西方美学的发展划分为若干阶段。比较常见的划分是希腊罗马美学、中世纪和文艺复兴美学、17 世纪至 18 世纪美学、德国古典美学、19 世纪和 20 世纪初期美学（近代美学）、20 世纪至今的美学（现当代美学）。西方美学在 2000 多年的历史发展过程中，影响最大的美学家及从美学学科建设的角度看最值得重视的美学家有：柏拉图、亚里士多德、普洛丁、奥古斯丁、托马斯·阿奎那、维柯、康德、谢林、席勒、黑格尔、叔本华、尼采、克罗齐、胡塞尔、海德格尔、茵加登、杜夫海纳、福柯、伽达默尔等。当然，在 2000 多年的历史进程中，还有很多与美学相邻的学科，如心理学、语言学、人类学、文化史、艺术史等学科的思想家，他们也对美学的发展做出了贡献。①

美学学科的名称是近代才由西方传入中国的。但是，我们不能说在近代之前中国没有美学，也不能说中国古代有“美”无“学”。在中国的历史上，审美意识早就有了，如中国新石器时代的陶器，很明显体现了当时人类的审美意识。美学是审美意识的理论形态，这在中国，也是很早就有了，至少从老子时代就开始有了。

先秦是中国古典美学发展的第一个黄金时期。老子、孔子、庄子等的美学奠定了中国古典美学的发展方向。中国美学的真正起点是老子。老子提出和阐发的一系列概念，如“道”“气”“象”“有”“无”“虚”“实”“味”“妙”“虚静”“玄鉴”“自然”等，对于中国古典美学形成自己的体系和特点，产生了极为重大的影响。老子开创了道家美学的传统。中国古典美学的元气论、意象说、意境说、关于审美心胸的理论等，都源于老子的哲学和美学。

孔子开创了儒家美学的传统。儒家美学的出发点和中心，是探讨审美和艺术在社会生活中的作用。孔子是中国历史上第一个重视和提倡美育的思想家。孔子突出了“兴”这个范畴，提出了“诗可以兴”和“知者乐水，仁者乐山”的命题，对后世产生了深远的影响。孔子还认为，最高的人生境界乃是一种审美的境界。

庄子继承和发展了老子的道家美学传统。庄子提出了一种超功利、超逻辑的“游”的境界——一种高度自由的精神境界。这是对美感特点的深刻认识。

魏晋南北朝时期是中国古典美学发展的第二个黄金时期。在魏晋玄学的影响下，魏晋南北朝美学家提出了一大批美学范畴和美学命题，如“气”“妙”“神”“意象”“风骨”“隐秀”“神思”“得意忘象”“声无哀乐”“传神写照”“澄怀味象”“气韵生动”等。所有这些范畴和命题，对后代都有深远的影响。

在唐、五代和宋元时期，中国古典美学继续得到发展。在儒家美学和道家美学这两条路线之

① 西方学者所写的西方美学史著作比较流行的有三种，都有中译本：鲍桑葵的《美学史》（商务印书馆）、凯·埃·吉尔伯特和赫·库恩的《美学史》（上海译文出版社）、门罗·C.比厄斯利的《西方美学简史》（北京大学出版社。这本书的原名是《美学：从古希腊到现代》）。中国学者所写的西方美学史著作也有很多，如朱光潜的《西方美学史》（人民文学出版社）、凌继尧的《西方美学史》（北京大学出版社）。

外，禅宗对中国古典美学也产生了重要影响。北宗禅主张存在一个实体化的心的本体，以慧能为代表的南宗禅则否定这个实体化的心的本体。慧能认为，“心”的作用就是念念不住，它没有实体，所以是“无心”“无念”。这个“心”只有通过显现世界万物而显现自己。反过来，世界万物在这个自由活泼的心灵上刹那间显现的样子也就是事物本来的样子。这样，慧能就将现象世界从空寂状态中解救出来，恢复了现象世界的生动活泼、万紫千红的本来面目。这就是禅宗强调的“心物不二”。禅宗这种刹那真实的理论启示人们去体验审美的世界。审美世界就是在人的瞬间直觉中生成的意象世界，这个意象世界是显现世界万物的本来面目的真实世界。

唐代思想家柳宗元曾提出“美不自美，因人而彰”的重要命题。这个命题，也可以从禅宗“心物不二”的角度去理解，即世上的美并不是离开人的一种实体化的存在，而是在人心上显现的世界。唐代美学还有一个重要贡献是形成了意境的理论。

清代前期是中国美学史上第三个黄金时期，也是中国古典美学的总结时期。王夫之以“意象”为中心的美学体系就是中国古典美学的总结性的形态，是中国古典美学的高峰。王夫之提出了一系列极为深刻的美学命题，至今对我们理解美和美感仍有极大的启发。

在这个时期还出现了一批从各个艺术领域探讨美学问题的杰出美学家，如叶燮（诗歌）、金圣叹（小说）、李渔（戏剧）、石涛（绘画）等。其中，叶燮的著作（《原诗》）和石涛的著作（《画语录》）都有很强的理论性，并形成了自己的体系。在某种程度上，它们也可以看作是中国古典美学（艺术美学）的总结性的形态。

从老子、孔子、庄子，一直到王夫之、叶燮、石涛，中国古代思想家提出了一系列重要的美学范畴和命题，贡献了极其丰富的、极具原创性的美学思想。这些美学的理论遗产是今天我国构建真正具有国际性的现代美学体系的宝贵思想资料。

第二节　近代以来中国美学发展概述

本章以不同时期的美学家为代表概述中国近代以来美学发展的轮廓。

一、鸦片战争至五四运动时期的中国美学

鸦片战争至五四运动时期，中国美学家中影响力较大的是梁启超、王国维、蔡元培，他们的共同特点是热心学习和介绍西方美学，并尝试把西方美学和中国美学结合起来。其中，在学术上成就最大的是王国维。王国维的美学思想深受康德、叔本华的影响。王国维的“境界说”，以及他的

《人间词话》《红楼梦评论》《宋元戏曲考》等著作，对中国近现代美学和中国近现代整个学术界都有很大影响。蔡元培对美学的贡献主要是他在担任南京临时政府教育总长和北京大学校长期间大力提倡美学教育（简称“美育”）和艺术教育。他不仅在北大亲自讲授美学课，而且组织画法研究会、音乐研究会、音乐传习所，用实际行动推行美育。蔡元培的理论和实践对北京大学的影响十分深远。正是由于这种影响，北京大学逐渐形成了重视美学研究和重视美育的优良传统。1917 年，蔡元培在北京神州学会发表题为“以美育代宗教说”的讲演，影响也很大。蔡元培在提倡美育方面产生的影响一直持续到现在。

二、五四运动至新中国成立时期的中国美学

1919 年的五四运动，标志着中国的历史进入了新民主主义革命时期。在这一时期的美学史上，贡献较大、影响较大的是朱光潜和宗白华这两位美学家。他们的美学思想有两个特点值得我们重视：第一，他们的美学思想都在不同程度上反映了从“主客二分”的思维模式走向“天人合一”[①]的思维模式的美学趋势；第二，他们的美学思想都反映了当时的中国寻求中西美学融合的趋势。在梁启超、王国维、蔡元培所开辟的中西美学融合的道路上，他们又向前迈进了一大步。

朱光潜的美学总体上说，还是传统的认识论的模式，也就是“主客二分”的模式。但是，在对审美活动进行具体分析的时候，他常常突破这种“主客二分”的模式，而趋向于“天人合一”的模式，他最常用的话是“物我两忘”“物我同一”“情景契合”“情景相生”。情景相生而且契合无间，“象”也就成了“意象”，这就产生了朱光潜的“美在意象”的思想。朱光潜强调，意象（他有时又称为“物的形象”）包含人的创造，意象的意蕴是审美活动所赋予的。

朱光潜对西方美学和中国美学都有精深的研究。他在 20 世纪 30 年代出版的两部影响最大的著作《谈美》和《文艺心理学》，主要是介绍西方近代美学思想，特别是克罗齐的“直觉说”、李普斯的“移情说”和布洛的“距离说”。他的另两部著作《悲剧心理学》和《变态心理学》详细介绍了叔本华、尼采等人的悲剧理论，以及弗洛伊德、荣格的精神分析心理学的理论。20 世纪 60 年代，他又出版了《西方美学史》。书中对某些西方美学家的研究，不仅处于当时国内学术界的最高水平，而且对国际学术界的研究也有所贡献。朱光潜还翻译了一大批西方美学经典著作，如《柏拉图文艺对话集》、黑格尔的《美学》、维柯的《新科学》、克罗齐的《美学原理》等。朱光潜对我国美学学科建设有着不可磨灭的贡献。由于朱光潜精通好几种语言，中文的修养又极高，同时对哲学、美学、心理学、文学、艺术等有极广博的了解，所以他的这些译著又称得上是翻译史上的经典。

朱光潜在介绍西方美学的同时，又努力寻求中西美学的融合，最突出的成绩就是他的《诗论》

① “天人合一”是中国哲学中的一个命题，它在不同的思想家那里有不同的含义，其中一个含义是人与世界万物一体相通。这里的“天”是指自然或世界万物，不具有道德的意义。

这本书。在这本书中，朱光潜企图用西方的美学来研究中国的古典诗歌，找出其中的规律。这就是一种融合中西美学的努力，这种努力集中表现为对于诗歌意象的研究。《诗论》就是以意象为中心来展开的，可以说它就是一本关于诗歌意象的理论著作。

但是，朱光潜并没有最终实现从“主客二分”的模式到“天人合一”的模式的转变。他认为，“主客二分”是人和世界的最本原的关系。从他对“美”下的定义（美是客观方面某些事物、性质和形状适合主观方面意识形态，可以交融在一起而成为一个完整形象的那种特质）中，仍然可以看到“主客二分”的哲学视野。

朱光潜主要采取心理学的研究方法研究美学，他最有影响力的一本美学著作为《文艺心理学》，也说明了这一点。心理学的研究方法对分析审美心理活动是十分重要的，但也有其局限性，即往往不容易上升到哲学的本体论和价值论的层面。

朱光潜自己也觉察到这种局限，特别是后期，他试图突破这一局限。他提出要重新审定“美学是一种认识论”的传统观念。他写道：“我们应该提出一个对美学是根本性的问题：应不应该把美学看成只是一种认识论？从1750年德国学者鲍姆嘉通把美学作为一种专门学问起，经过康德、黑格尔、克罗齐诸人一直到现在，都把美学看成是一种认识论。一般只从反映观点看文艺的美学家们也还是只把美学当作一种认识论。这不能说不是唯心美学所遗留下来的一个需要重新审定的概念。”

其实，朱光潜美学中包含的“美在意象”的思想，如果按照理论的彻底性原则加以充分展开，就有可能从本体论的层面突破这种“主客二分”的模式。但是，由于受到20世纪50年代那场美学大讨论的理论环境的影响，朱光潜没有从这个方向努力，而是把解决这个理论困境的方向转到实际上并不相干的方面，因而最后没有完成这个突破。

宗白华美学思想的立足点是中国哲学。他认为，中西的形上学分属两大体系：西方是唯理的体系，中国是生命的体系。唯理的体系是要了解世界的基本结构、秩序理数，所以是宇宙论、范畴论；生命的体系则是要了解、体验世界的意趣（意味）、价值，所以是本体论、价值论。从中国古代“天人合一”的生命哲学出发，他也提出了“美在意象”的观点。他说，艺术家所表现的是主观的生命情调与客观的自然景象交融互渗，成就一个鸢飞鱼跃、活泼玲珑、渊然而深的灵境。这个“灵境”，就是意象世界，意象世界乃是“情”与“景”的结晶，“景中全是情，情具象而为景，因而涌现了一个独特的宇宙、崭新的意象，为人类增加了丰富的想象，替世界开辟了新境，正如恽南田所说‘皆灵想之所独辟，总非人间所有’”。他又说：“象如日，创化万物，明朗万物!”这个意象世界，照亮一个充满情趣的真实的世界。在这个意象世界中，人们乃能了解、体验人生的意味与价值。

宗白华同样也对中西美学都有很深的理解和研究。他翻译了康德的《判断力批判》（上卷），翻译了德国瓦尔特·赫斯编的《欧洲现代画派画论选》，写了研究歌德的论文，对歌德的人格和艺术作了独到的阐释。同时，他撰写了《论中西画法的渊源与基础》《中西画法所表现的空间意识》《论〈世说新语〉和晋人的美》《中国艺术意境之诞生》《中国诗画中所表现的空间意识》等论文，对中国美学和中国艺术作了极其深刻的阐释。宗白华也一直倡导和追求中西美学的融合。早在五四时期，他就说：

“将来世界新文化一定是融合两种文化的优点而加之以新创造的。这融合东西方文化的事业以中国人最相宜，因为中国人吸取西方新文化以融合东方，比欧洲人采撷东方旧文化，以融合西方，较为容易，以中国文字语言艰难的缘故。中国人天资本极聪颖，中国学者心胸思想本极宏大，若再养成积极创造的精神，不流入消极悲观，一定有伟大的将来，于世界文化上一定有绝大的贡献。”这段话不仅提出了东西方文化融合而成为世界新文化的伟大理想，而且指出中国学者在实现这一理想中可以做出自己独特的、别人不能替代的贡献。宗白华的这段话，至今对我们仍然极有教益和启发，因为他指明了一个重要的道理：中国学者在学术文化领域（包括美学领域）应该有自己的立足点。

在中国现代，除了朱光潜、宗白华，还有一位在美育领域做出很大贡献的人物应该被提到，那就是丰子恺。丰子恺是大画家，同时又是音乐教育家、文学家。他在美育、美术教育、音乐教育等方面写了大量的普及性的文章和著作，哺育了一代又一代的青少年。丰子恺的一生是审美的一生，艺术的一生。他影响青少年最深的是他洒脱如光风霁月的胸襟，以及他至纯至真的赤子之心。

三、新中国成立至今的中国美学



新中国成立至今的中国美学

1949 年中华人民共和国成立，标志着中国历史进入崭新篇章。中国这一时期的美学发展，最突出的景象是出现了两次美学热潮。

第一次美学热潮是 20 世纪 50 年代到 60 年代出现的美学大讨论。这场讨论是从批判朱光潜的美学观点开始的，主要讨论一个问题，即美的本质问题（美是主观的还是客观的）；出现了美学的所谓几大派，即蔡仪主张美是客观的一派，吕荧、高尔太主张美是主观的一派，朱光潜主张美是主客观的统一的一派，李泽厚主张美是客观性与社会性的统一的一派。这场讨论从 1956 年开始，一直延续到 60 年代初。当时，出版了 6 本《美学问题讨论集》，汇集了讨论的成果。

这场讨论对于活跃学术空气、普及美学知识都起了积极的作用，使很多人（主要是当时一些文科大学生）对美学产生了兴趣。但是，从学术的角度看，这场讨论（连同对朱光潜的批判）也有很大的缺陷。第一，对朱光潜的批判，带有很大的片面性。如前所述，朱光潜在 20 世纪 50 年代之前，在介绍西方美学、探索中西美学的融合、中国美学基本理论的建设等方面，都做了许多有益的工作，有积极的贡献。但是，这些积极的方面在批判中基本上被否定了。更重要的是，在批判朱光潜美学观点的同时，这场讨论对西方近现代美学也采取了全盘否定的态度，这就使中国美学和世界美学的潮流脱节，对中国美学的理论建设产生了消极的影响。第二，在这场讨论中，不论哪一派的美学家都把美学纳入认识论的框中，都把审美活动等同于认识活动，都从主体和客体之间的认识论关系这个角度来考察审美活动。整个讨论，都是在“主客二分”这样一种思维模式的范围内展开的，而这样一种思维模式既没有反映西方美学从近代到现代发展的大趋势，同时也在很大程度上脱离了中国传统美学的基本精神。这对中国美学的理论建设产生了消极的影响。

从 20 世纪 70 年代后期、80 年代初期开始，我国进入改革开放的新的历史时期，就在这时出现

了第二次美学热潮。这一场美学热潮是同我们整个民族对自己的历史、前途和命运的反思紧紧联系在一起的。大家要从古今中外的哲学、伦理学、美学、历史学、政治学等学科的经典著作中去寻找答案。所以当时出现了一种“文化热”，“美学热”只是整个“文化热”的一部分。西方的学术文化著作如潮水般地涌进国内，海德格尔的《存在与时间》一出版就印了两万册。一本极为艰深的学术著作一次达到这么大的印数，这在世界上也是罕见的。这次美学热潮不同于第一次美学热潮的一个特点是它不仅仅集中讨论美的本质这一个问题。因为开放了，眼界打开了，讨论的问题就比较分散了，研究的队伍也开始分散了。有一些学者转过去系统地整理、研究中国传统美学，有一些学者转过去翻译、介绍、研究西方现当代美学，有一些学者转过去研究审美心理学、审美社会学等各个美学分支学科，还有的学者则转过去研究各个艺术部门的美学问题（诗歌美学、小说美学、电影美学、音乐美学等）。从 20 世纪 80 年代一直到 21 世纪初，学术界出版了一大批反映美学研究新成果的著作，其中有一些是带有原创性、开拓性的著作。

随着整个社会关注的重点集中到经济建设，计算机、经济、法律、工商管理等学科越来越热，“文化热”就渐渐消退了，“美学热”也渐渐消退了。

实际上，美学理论建设的真正进展，正是在“美学热”消退之后，即从 20 世纪 80 年代末到 21 世纪初。有相当多的美学研究者认识到，为了真正推进美学理论建设，必须跳出“主客二分”的认识论的框架，必须突破 20 世纪 50 年代美学大讨论中形成的、在 20 世纪 70 年代末到 80 年代初又进一步论证的、把审美活动归结为生产实践活动的理论模式。在这个认识的基础上，很多人在美学基本原理的建构方面进行了各种新的探索和尝试。其中，最引人注目的是张世英。张世英长期从事西方哲学的研究，特别是德国古典哲学的研究。改革开放以后，他转过来研究西方现当代哲学，并把西方现当代哲学和中国哲学加以沟通，在哲学和美学的基本理论方面提出一系列新的看法，先后出版了《天人之际》《进入澄明之境》《哲学导论》《境界与文化》等著作。张世英的这些著作对于中西美学的沟通和融合，对于美学理论的建设，都有很大的推动作用。

在 20 世纪 50 年代到 90 年代的这一时期，有两本美学和美育方面的著作在中国文化界有很大的影响。一本是车尔尼雪夫斯基的《生活与美学》，原名《艺术与现实的美学关系》。车尔尼雪夫斯基在这本书中提出“美是生活”的论点，在当时的中国文化界产生了广泛的影响。还有一本是《傅雷家书》，是著名翻译家、艺术教育家傅雷和他的夫人给傅聪、傅敏等人的家书的摘编。这本书印量巨大，在文化界和广大青少年中产生了极大的影响。虽是一本家书，但是傅雷在其中发表了有关美学、美育和艺术的许多深刻的见解，更重要的是全书充溢着傅雷的人格精神。读这本书，可以使我们懂得什么是爱，懂得什么是艺术，懂得一个真正有文化、有教养的人拥有一种什么样的胸襟和精神境界。这本书，和前面提到的丰子恺的著作，都属于 20 世纪中国出版的最好的美育读物，这些书可以使人的灵魂得到净化，可以使人的境界得到升华。

目前，许多学者仍在前人的基础上探索中国美学的发展之路，并致力于使中国传统美学在新时代再次绽放光彩。

第三节　美学的研究对象

对于美学的研究对象，西方美学界和我国美学界都有不同的看法。归纳起来，主要有以下几种看法：①美学的研究对象是美（美的本质、美的规律）；②美学的研究对象是艺术；③美学的研究对象是美和艺术；④美学的研究对象是审美关系；⑤美学的研究对象是审美经验；⑥美学的研究对象是审美活动。在这几种看法中，前面五种看法都有一些缺陷。



美学的研究对象

把美学的研究对象设定为美，它的前提是存在一种外在于人的、实体化的美，但是按照我们现在的看法，并不存在这种外在于人的、实体化的美，美是“呈于吾心而见诸外物”的审美意象，美只能存在于审美活动之中。

把美学的研究对象设定为艺术（含文学），一方面范围过窄，一方面又范围过宽。艺术（创作和欣赏）活动是审美活动，但审美活动不限于艺术活动。审美活动的领域除了艺术美，还有自然美、社会美、科学美和技术美。过去一般认为艺术美的领域最大，现在看来自然美和社会美的领域也很大。如果说艺术美无所不在，那么自然美和社会美也无所不在。所以，把美学的研究对象设定为艺术，范围过窄。另外，艺术包含许多层面，除了审美的层面（本体的层面），还有知识的层面、物质载体的层面、经济的层面、技术的层面等。美学只限于研究它的审美的层面。所以把美学研究的对象设定为艺术，范围又过宽。

国内美学界多数人都赞同把美学的研究对象设定为审美活动。我们也赞同这一设定。这个设定反映了这样一种认识：审美活动是人类不可缺少的精神文化活动，是人类基本的生存活动，是人性基本的价值需求。前面提到的审美关系和审美经验两种设定都可以纳入审美活动这个设定。因为，审美关系是在审美活动中生成的，脱离审美活动，审美关系就成了一个抽象的、没有任何内容的概念。审美经验是侧重从主体心理的角度表述审美活动（即我们平常说的“美感”）。脱离审美活动，对审美经验的研究可能局限于主体的审美心理和审美趣味，美学研究就可能变成纯粹的心理学的研究，美学就不再是美学。

本书主要讨论两个问题：①什么是审美活动？②人为什么需要审美活动？美学领域多方面的内容，都将围绕这两个问题来展开。

首先，对“什么是审美活动?”的问题作一个简单的说明。

第一，审美活动是人类的一种精神活动，是人性的需求。没有审美活动，人就不是真正意义上的人。

国内学术界曾有人把审美活动等同于物质生产的实践活动。这种看法是不正确的。审美活动是人的精神活动。精神活动当然要在人类的物质生产实践活动的基础上才能产生和存在，这是毫无疑问的（人类的一切精神活动都要以物质生产实践活动为基础），但是不能把审美活动等同于物质生产实践活动。审美活动是一种精神活动，是对于物质生产活动、实用功利活动的超越，也是对个体生命有限存在的超越。

审美活动并不满足人的物质需求，而是满足人的精神需求。审美活动使人回到人和世界的最原初的、最直接的、最亲近的生存关系。这种回归，是人的精神需求，是人性的需求。杜夫海纳说："审美经验揭示了人类与世界的最深刻和最亲密的关系，他需要美，是因为他需要感到他自己存在于世界。"人存在于世界，人和世界是融合在一起的，即中国古代"天人合一"的哲学概念。这是一个充满意味和情趣的世界，这就是海德格尔说的"人诗意地栖居着"，这就是王夫之说的"两间之固有"的"乐"的境界，这也就是陶渊明说的"自然"。但是，世俗的、实用功利的世界（陶渊明所谓的"尘网""樊笼"）遮蔽了这个原初的、充满诗意的、乐的境界。这就使人产生了审美的需求，因为人们需要感到自己存在于世界，用陶渊明的话说就是"羁鸟恋旧林，池鱼思故渊"。通过审美活动，返回"自然"，从而确证自己存在于这个世界。所以说，如果没有审美活动，人就不能确证自己的存在，人就不是真正意义上的人。

第二，审美活动是人的一种以意象世界为对象的人生体验活动。这个意象世界照亮一个本然的生活世界。在这个以意象世界为对象的体验活动中，人获得心灵的自由。在这个以意象世界为对象的体验活动中，"真""善""美"得到了统一。

审美活动是一种人生体验活动，这种体验活动的对象是意象世界，这个意象世界就是"美"（广义的"美"）。这个意象世界是在审美活动中创造出来的，而且它只能在审美活动中存在。这就是"美"与"美感"的同一。这个意象世界照亮了一个本然的生活世界，这是人与万物融为一体的世界，是充满意味和情趣的世界。这就是"美"与"真"的统一。在这个意义上，我们说审美活动是一种人生的体验活动。在这个体验活动中，人的心灵超越了个体生命的有限存在和有限意义，得到一种自由和解放，从而回到人的精神家园。这就是庄子说的"游"的境界。在这个意象世界的体验活动中，"真""善""美"得到了统一："美"是意象世界，"真"是存在的本来面目（本然的生活世界），"善"是人生境界的提升。

第三，审美活动是人类的一种文化活动，它在人类历史上发生、发展，它受人类的文化环境的影响和制约。因而，审美活动具有社会性、历史性。

任何人都是社会的、历史的存在，因而其审美意识必然受到时代、民族、阶级、社会经济和政治制度、文化教养、文化传统、风俗习惯等因素的影响。同时，任何审美活动都是在一定的社会历史环境中进行的，因而必然受到物质生产力水平、社会经济政治状况、社会文化氛围等因素的影响。正因为这样，审美活动一方面是个体的精神活动，另一方面又是人类的一种文化活动，它要受到社会文化环境的影响和制约。这种影响和制约，在每个个体身上，体现为不同的审美趣味和审美

格调；在整个社会中，则体现为不同的审美风尚和时代风貌。这就是审美活动（“美”和“美感”）的社会性、历史性。

总的来说，审美活动是人的一种精神文化活动，它的核心是以审美意象为对象的人生体验。在这种体验中，人的精神超越了自我的有限性，得到一种自由和解放，回到人的精神家园，从而确证了自己的存在。

第四节　美学的学科性质

一、美学属于哲学学科和理论学科

美学理论是哲学的一个分支。“美”与“真”“善”是哲学的永恒课题。各个时代的大哲学家，他们所建立的哲学体系，都有一部分是美学。康德的“三大批判”中的《判断力批判》的一部分内容就是美学。黑格尔著有《逻辑学》，也著有《美学》。所以，美学属于哲学学科、理论学科。但是，在很多人的心目中，美学是研究艺术的，艺术是形象思维，所以美学也属于形象思维。还有的人把美学与美术混为一谈。美学当然与艺术有密切的关系，但是美学不是艺术，美学不是美术。美学是哲学，美学不是形象思维，美学是理论思维、哲学思维。

还有的人是把审美意识与美学混为一谈。他们认为，每个人都有自己的审美观，都有自己的审美理想、审美趣味，因而每个人至少每个艺术家都是美学家。然而，美学不是一般的审美意识，而是表现为理论形态的审美意识。尽管每个人都有审美意识，但不一定表现为理论形态，所以不能说每个人都是美学家，也不能说每个艺术家都是美学家。这就正如哲学是世界观，每个人都有自己的世界观，但不等于每个人都是哲学家。因为，哲学不是一般的世界观，而是表现为理论形态的世界观。

二、美学属于人文学科

人文学科的研究对象是人的生活世界。这里的“人”，不是纯粹的、思想的主体，不是西方传统哲学中那个“我思”的“我”，而是活生生的人。这里的“世界”，也不是与自我相对的纯物质的自然，而是人的生活世界。这个“生活世界”，是一个具体的、历史的现实世界，是活的世界，是一个有意义和价值的世界。这个



美学属于人文学科

意义和价值，并不是纯精神性的，而是具体的、实际的，是生活世界本身具有的、向人显现出来的。

因此，人文学科研究的对象是人的意义世界和价值世界。德国哲学家李凯尔特指出，精神科学的对象是价值而非事实，是一种意义性。他表示，价值绝不是现实，既不是物理的现实，又不是心理的现实。价值的实质在于它的有意义性，而不在于它的实际的事实性。

美学属于人文学科。从大的范围来说，美学的研究对象是人的生活世界，是人的意义世界和价值世界。从这里引出了美学的两个特点：第一，美学与人生有着十分紧密的联系。美学的研究不能离开人生，不能离开人生的意义和价值。美学研究的全部内容最后归结起来，就是引导人们去追求一种更有意义、更有价值和更有情趣的人生，也就是引导人们去努力提升自己的人生境界。第二，美学和每个民族的文化传统有着十分紧密的联系。美学研究人的生活世界，而人的生活世界和各个民族的文化传统有紧密的联系，所以，研究美学要注意各个民族的文化传统的差异。中国学者研究美学，一方面要注意中国文化、东方文化与西方文化的共同性，另一方面也要注意差异性。我们要吸收西方文化中好的东西，但我们的立足点应该是中国文化。

在 20 世纪的西方，由于分析哲学的影响，相当一部分哲学家和美学家出现了一种忽视和离开人生（人的生活世界）的倾向。他们把全部哲学和美学问题都归结为语义分析，这具有一种片面性。美学问题归根到底是人的意义世界和价值世界的问题，是人的存在问题。人的语言世界是与生活世界密切相关的。离开人的生活世界而专注于语义分析，会从根本上否定美学。

三、美学属于交叉学科

从另一个角度看，美学和许多学科都有密切的关系。从一定意义上说，美学是一门交叉学科。

美学和艺术有密切的关系。虽然我们不赞同把美学的研究对象定义为艺术，但是美学和艺术确有紧密的联系。艺术是人类审美活动的一个重要的领域。美学基本理论的研究离不开艺术。无论在西方还是在中国，有许多重要的美学理论都是通过对艺术的研究而提出的。在西方，从亚里士多德到巴赫金；在中国，从谢赫到叶燮、石涛，都是如此。

美学和心理学有密切的关系。虽然我们不赞同用心理学美学来代替美学的倾向，但美学和心理学确有密切的联系。对美感的分析，需要借助心理学的研究成果。在美学史上，有不少心理学家对美学理论做出了贡献，如李普斯（“移情说”）、布洛（“距离说”）、马斯洛（“高峰体验”）等。当然，不能过于夸大它们对美学学科的作用，如弗洛伊德的精神分析心理学在美学领域的局限性和片面性也很大。

美学和语言学有密切的关系。克罗齐较早提出了一种看法，即普通语言学就是美学，因为它们都是研究表现的科学；接着，卡西尔建立符号学理论，海德格尔提出“语言是存在的家园”，维特根斯坦提出“全部哲学就是‘语言批判’”的理论，巴赫金提出“对话理论”；从索绪尔发端而以罗

兰·巴特为代表的结构主义和以福柯、德里达为代表的后结构主义，伽达默尔的解释学，所有这些理论对美学都产生了巨大的影响。这就是现代西方哲学和美学的所谓“语言学转向”。从这里可以看出美学和语言学的密切关系。然而，西方有一些分析哲学家和美学家忽视人的意义世界和价值世界的问题，而把全部哲学问题和美学问题都归结为语义分析，显然是片面的。美学研究应该摆脱这种片面性。

美学和人类学有密切的关系。人类的审美活动是在历史上发生、发展的，因此人类学的研究成果对研究审美活动的发生、发展有重要的价值，如格罗塞的《艺术的起源》、列维-布留尔的《原始思维》、J. G. 弗雷泽的《金枝》等著作都成为美学家的重要参考书。

美学和神话学有密切的关系。美国神话学学者约瑟夫·坎贝尔认为神话就是体验生命，体验存在本身的喜悦，这使得神话学与美学有一种内在的联系，因为美学的研究对象是审美活动，而审美活动的本性也就是一种人生体验、一种生命体验、一种存在本身的喜悦的体验。

美学和社会学、民俗学、文化史、风俗史也有密切的关系。审美活动是人的一种社会文化活动，它必然要受到社会、历史、文化环境的制约。所以，社会学、民俗学、文化史、风俗史的研究成果对美学研究也有重要的参考价值。美学中关于审美趣味、审美风尚、民俗风情等问题的研究，就离不开它们的研究成果。

因为美学与众多相邻学科有密切的联系，所以在美学研究中，一方面要坚持哲学的思考，另一方面要有多学科、跨学科的视野，要善于吸收、整合众多相邻学科的理论方法和研究成果。

四、美学是发展中的学科

无论在西方或是在中国，美学思想都已有 2000 多年的发展历史，出现了许多有贡献的美学思想家。20 世纪以来，西方美学的新流派层出不穷。但是，在当代西方美学的众多流派中，我们至今还找不到一个成熟的、现代形态的美学体系。

所谓现代形态的美学体系，一个最重要的标志，就是要体现 21 世纪的时代精神，这种时代精神就是文化的大融合。所谓文化的大融合，一个方面是东方文化和西方文化的大融合，一个方面是 19 世纪文化学术精神和 20 世纪文化学术精神的大融合。但是，现在还没有一个美学流派、美学体系能够体现 21 世纪这一时代精神，没有一个美学流派、美学体系能够体现这种文化的大融合。

当代西方的各种美学流派、美学体系，鲜少包括中国文化和整个东方文化，这样的美学是片面的，称不上是真正的国际性的学科。要使美学成为真正的国际性的学科，必须具有多种文化的视野。中国美学和西方美学分属两个不同的文化系统。这两个文化系统有共同性和相通之处，但是各自又有极大的特殊性。中国古典美学有自己的独特的范畴和体系。我们应该尊重和认可中国美学的特殊性，对中国美学进行独立的系统的研究，并力求把中国美学的积极成果和西方美学的积极成果融合起来。只有这样，才能把美学建设成为一门真正国际性的学科，真正体现 21 世纪的时代精神。

另外，当代美学的许多流派、体系，基本上体现的是20世纪的文化学术精神，并没有同时体现不同时期的文化学术精神。我们期望在美学的理论建设中出现一种在更高层面上实现不同时期文化大融合的前景。

综上，可以说美学还是一门发展中的学科，它还有待我们去建设、去创造。

第五节　美学的价值和意义

基于美学的研究对象和学科性质，可以从以下两个方面进一步说明美学的价值和意义。

第一，从人生修养方面来看美学的价值和意义。人除了物质生活需求，还有精神生活需求。这种精神生活需求就是精神超越的需求，即人和动物有一个很大的不同，就在于人能够从实用中提升出来，从个人物质生活的实践中提升出来，进行审美的体验，或进行纯理论的思考。如果丧失了这种对精神生活的追求，丧失了对精神超越的兴趣，人就不再是真正意义上的人。

审美活动是人的一种以意象世界为对象的人生体验活动。这个意象世界照亮一个诗意的人生，使人超越自我的有限天地，回到人和世界的最原初的、最直接的、最亲近的生存关系，从而获得一种存在的喜悦和一种精神境界的提升。这种回归、这种喜悦、这种提升，是人的精神需求，是人性的需求。所以，审美活动对于人性，对于人的精神生活，是绝对必要的。而美学可以使人对于审美活动获得一种理论的自觉，因而它对一个人的人性完善和人生修养，也是不可缺少的。

第二，从理论修养方面来看美学的价值和意义。历史上很多哲人把人的知识分成两类：一类是关于世界上具体事物的知识，如天空为什么会有闪电，植物生长和阳光、水分、肥料的关系等，这类知识多半产生于人类物质生活的需要；一类是关于宇宙人生的根本问题的探讨，如宇宙万物的本原是什么，人生的意义是什么，真、善、美是什么等，这类知识就是前面提到过的那种纯理论的思考的产物。进行这种纯理论的思考，并不是出于物质生活的需要，而是出于人类的精神生活的需要。人当然要从事物质生产实践活动，否则人类社会生活就不能维持；但人又往往要从物质生产活动中跳出来，对于人生、历史、宇宙进行纯理论的、形而上的思考。这种思考并不是出于现实的兴趣，即不以实用为目的，而是出于一种纯理论的兴趣。因为这种思考并不能使小麦增产，也不能使公司增加利润，但是人们仍然不能没有这样的思考。亚里士多德在《形而上学》一开头就说：“人类求知是出自本性。”就是强调，人的理论的兴趣是出自人的自由本性，而不仅仅是为了现实生活的需要。当代解释学大师伽达默尔也表示，“人类最高的幸福就在于‘纯理论’”，“出于最深刻的理由，可以说，人是一种‘理论的生物’”。美学从根本性质来说，就是这样的理论性的学科。就思维方式和知识结构来说，一个人不能只有具体学科的知识，如物理学的知识、经济学的知识、法律学

的知识等，还应该有纯理论的兴趣和知识，其中包括哲学的兴趣和知识，也包括美学的兴趣和知识。如果缺乏这种纯理论的兴趣和知识，那么这个人的思维方式和知识结构应该说是不完整的。因为这个人只具有实际生活的知识，而缺乏人生的智慧。

学习美学，主要有两个目的。一个目的就是完善自身的人格修养，提升自己的人生境界，具体来说，就是通过学习美学增强审美的自觉性，更自觉地通过审美活动去追求一种更有意义、更有价值和更有情趣的人生。另一个目的就是完善自身的理论修养，完善自身的思维方式和知识结构。具体来说，就是通过学习美学培养自己进行纯理论思考的兴趣和能力，也就是对于人生，对于生命，对于存在，对于真、善、美，对于这样一些根本问题进行理论思考的兴趣和能力，从而使自己在获得各种具体学科的知识之外，更能获得一种人生的智慧。

学习美学也还有其他一些目的，如提高艺术创造和艺术欣赏的能力，提高审美设计的能力，扩大知识面，等等。但这些并不是学习美学的主要目的。

学习美学的必要性，一方面是由美学学科的性质决定的，另一方面则是由人的本性决定的。因为从根本上说，人不仅是社会的动物，不仅只会制造工具；而且是有灵魂的动物，有精神生活和精神需求，想要追求心灵自由，即追求超越个体生命有限存在和有限意义。

第六节　美学的学习方法

美学的学习方法

人文学科的研究对象是人的生活世界。人的生活世界是人与自然共在的世界，是活的世界，这决定了人文学科不能采取经验科学的主体与客体分立的研究方法，而要采取体验的方法或讨论的方法。体验的方法、讨论的方法是人文学科共同的方法。除了这些共同的方法以外，每门人文学科还有自己的特殊的方法，是每门学科的特殊性质所决定的。

从美学的学科性质，可以引出美学学科的特殊的方法。也就是说，弄懂了美学的学科性质，就可以明白学习美学应该注意哪些问题。

第一，要注重美学与人生的联系。

美学属于人文学科，因此美学与人生有着十分紧密的联系。美学的各种研究，都不能离开人生，不能离开人生的意义和价值。美学研究的全部内容，最后归结起来，就是引导人们去努力提升自己的人生境界，使自己具有一种光风霁月般的胸襟和气象，去追求一种更有意义、更有价值和更有情趣的人生。

第二，要立足于中国文化。

美学和一个国家的社会、心理、文化、传统有着十分紧密的联系。中国学者研究美学，要有自

己的立足点，这个立足点就是我们自己民族的文化和精神。立足于中国文化，并不意味着排斥外来文化。中华文明从来就具有一种开放性和伟大的包容性。例如，唐代是一个艺术上百花齐放的时代，其十部乐不仅包含汉族乐舞和少数民族乐舞，而且包含古印度等许多外国的乐舞。反过来，我们以最大的热情吸收国外好的东西，也不意味着我们可以抛弃自己的立足点。以美学学科来说，我们要致力于中西美学的融合，把美学建设成为一门体现时代精神的真正的国际性学科，我们的立足点仍然是中国的文化和中国的美学。我们应该下大力气系统地研究、总结和发展中国传统美学，并且努力把它推向世界，使它和西方美学的优秀成果融合起来，实现新的理论创造。

宗白华有一段话使我们很有启发。他曾在一封信中说自己到了西方，在西方文化的照射下，更加认识到中国文化的独特的价值和光彩，更加认识到中国文化中“实在有伟大优美的，万不可消灭”。他尊崇西方的学术文化，但是他特别强调，不能用模仿代替自己的创造。他说：“我以为中国将来的文化绝不是把欧美文化搬了来就成功。”又说：“中国以后的文化发展，还是极力发挥中国民族文化的‘个性’，不专门模仿，模仿的东西是没有创造的结果的。”

宗白华100多年前这些充满智慧的话启示我们：在学术文化领域，我们要注意吸收异质的文化，吸收西方文化中好的东西，那是为了充实自己、更新自己、发展自己，是为了创造中西文化融合的世界新文化。我们不能抛弃我们自己的文化，不能藐视自己，不能脱离自己，不能把照搬、照抄西方文化作为中国文化建设的目标。在学术、文化领域，特别在人文学科领域，中国学者必须有自己的立足点，这个立足点就是自己民族的文化。

第三，要注重锻炼和提高自己的理论思维的能力。

美学是一门理论学科、哲学学科，所以对研究美学的人来说，最重要的是要具有较高的理论思维的能力。这种理论思维能力，表现为一种理论感，也就是爱因斯坦所说的方向感，即“向着某种具体的东西一往直前的感觉”。当你读别人的著作的时候，这种理论感会使你一下子抓住其中最有意思的东西。当你自己在研究、写作的时候，这种理论感会帮助你把握自己思想中出现的最有价值的东西（有的是朦胧的、转瞬即逝的萌芽），它会指引你朝着某个方向深入，作出新的理论发现和理论概括。

一个从事如美学这样的理论学科的研究的人，如果缺乏这种理论感，其研究就很难有大的成就。有的人读了许许多多的书，但是他从这些书中抓住的都是一些普通的、浅显的东西，却把握不住别人思想中真正新鲜的、深刻的东西，那些大师的著作中的活的灵魂。这就是缺乏理论感。有的人搞了一辈子学问，写了许许多多文章，但是写出的东西总是那么平平淡淡，总是不精彩。当然可能有很多原因，但其中有一个重要的原因就是缺乏理论感。

一个人如何锻炼和提高自己的理论思维能力？恩格斯说，锻炼自己的理论思维能力，至今只有一个办法，那就是学习过去的哲学。也就是说，要学习历史上那些哲学大师的经典著作。这些著作是各个时代人类智慧的结晶。学习这些著作，也就是努力吸收各个时代人类的智慧，力求把它们变成自己的智慧，从而在理论思维的层面上提升自己。

第四，要有丰富的艺术欣赏的直接经验，同时要有系统的艺术史知识。

美学与艺术有密切的关系。艺术是人类审美活动的一个重要的领域。中外美学史上有许多重要的美学理论都是通过对艺术的研究而提出来的。所以，研究美学的人要热爱艺术，要有丰富的艺术欣赏的直接经验。美学研究需要理论思维，但一个人的艺术欣赏的直接经验，即直接的审美体验，对他的理论思维可以起到内在的引导、推动和校正的作用。王夫之曾说，他“十六而学韵语，阅古今人所作诗不下十万”。这种直接的审美经验为王夫之的美学理论提供了一种感性的基础。宗白华生前常常挤公共汽车进城看美术展览，看各种地方戏曲的演出。他经常说，学习美学首先得爱好美，要对艺术有广泛的兴趣，要有多方面的爱好。美学研究不能脱离艺术，不能脱离艺术的创造和欣赏，不能脱离“看”和“听”。他喜欢中国的戏曲，他的老朋友吴梅就是专门研究中国戏曲的；他对书法也很有兴趣，他的老朋友胡小石是书法家，他们在一起探讨书法艺术，兴趣很浓；他对绘画、雕刻、建筑都有兴趣，他自己也收藏了一些绘画和雕刻作品，他的案头放着一尊唐代的佛像，带着慈祥的笑容；他还很关注出土的文物，认为出土的文物对研究美学很有启发。宗白华使我们看到艺术欣赏的直接经验对美学研究是何等重要。

然而，一个人的直接经验终究是有限的，所以研究美学的人还应该有比较丰富的艺术史的知识。艺术的门类很多，可以按照自己的兴趣，选择一两门艺术作为研究的重点，对这一两门艺术的历史进行比较系统的研究，如中国美术史、中国书法史、中国诗歌史、中国小说史、西方音乐史、西方电影史、西方戏剧史等。一个人如果拥有一门或几门艺术史的系统的知识，那么他在研究美学的时候，特别是在涉及艺术的时候，就不会很陌生。在黑格尔的《美学》中，常常看到他对历史上一些艺术作品有十分深刻的分析，这一方面说明他有极高的理论思维能力，另一方面也说明他有极丰富的艺术史的知识。因此，对于研究美学的人来说，理论思维能力与丰富的艺术欣赏的直接经验，以及丰富的艺术史的知识都是不可缺少的。

第五，要扩大自己的知识面。

因为，美学和许多学科都有密切的关系，它是一门交叉学科，所以研究美学的人需要有比较宽的知识面。除了哲学的修养、艺术欣赏的直接经验和艺术史的知识之外，还应该懂得一些心理学、语言学、人类学、神话学、社会学、民俗学、文化史、风俗史等方面的知识。当然，我们不能要求每个研究美学的人都是大学问家，但是从历史上看，真正在美学领域做出重大原创性成果的人确实都是大学问家。

第六，要有开放的心态，要注意吸收国内外学术界的新的研究成果。

美学是一门处在发展中的学科，因此在研究美学的时候，不要使自己的思想被某一个学派或某一位美学家的观点束缚住，不要使自己的思想僵化。我们应该保持一种开放的心态，打开自己的眼界，随时注意国内外学术界的新的进展，并及时吸收国内外学术界的新的研究成果。自己的学术观点也不能一成不变，而应该与时俱进，敢于突破。

思考题

1. 20 世纪中国的两次“美学大讨论”是否可以被看作是当代美学发展的高潮？为什么？

2. 鲍姆嘉通提出了美学学科的概念，但本书为什么说“美学学科的历史并不是从鲍姆嘉通开始的”？

3. 为什么说“美学是一种认识论”是对美学理论发展的局限？

4. 美学能否等同于艺术学？为什么？

5. 如何理解伽达默尔说的“人是一种理论的动物”？

6. 通过本章的学习，你对美学的认识有了哪些改变？哪些没有变？

第二章

美　感

美是审美意象，而审美意象只能存在于审美活动中。审美活动是美与美感的统一。审美意象是从审美对象角度来表述审美活动，而美感是从审美主体角度来表述审美活动。

在美学著作中常常用其他概念来表述美感，如审美经验、审美感受、审美意识、审美情感、审美愉悦等。这些概念各有侧重，也各有局限。我们在本书中还是采用大家常用的美感这个表述。

在中国传统美学中有一个“感兴”的概念，它比较准确地表达了美感的内涵。所以，本书有时也把“感兴”作为美感使用。

第一节　美感的概念

一、美感不是认识活动

在过去很长一段时间里，我国美学界研究美学理论时，都把审美活动看作是一种认识活动，因而往往用主客二分的思维模式来对它进行研究。20 世纪 50 年代的美学大讨论中出现了几派不同的主张，有的主张美是客观的，有的主张美是主观的，有的主张美是主客观的统一，但是无论哪一派主张，都是采取主客二分的思维模式。即便有的学者主张主客观统一，也是在主张主客二分的基础上达到的统一。

主客二分的思维模式是认识论的模式，但美感并不是认识。审美意识是人与世界的交融，用中国哲学的术语来说，就是“天人合一”，这里的“天”指的是世界万物。人与世界万物的交融不同于主体与客体的统一之处在于，它不是在两个独立实体之间的认识论上的关系，而是双方一向就是

合而为一的存在关系。就像王阳明说的，无人心则无天地万物，无天地万物则无人心，人心与天地万物一气流通，融为一体，不可间隔。这个不可间隔的“一体”是唯一真实的。

张世英还指出，在西方哲学史上，关于人与世界万物的关系的看法，主要有两种。一种是把世界万物看成是与人处于彼此外在的关系之中，并且以我为主体，以他人、他物为客体，主体凭着认识事物（客体）的本质、规律以征服客体，使客体为其所用，从而达到主体与客体统一。这种关系叫作主客关系，又叫“主客二分”，用一个公式来表达就是“主体-客体”结构。其特征：①外在性，人与世界万物的关系是外在的；②对象性，世界万物处于被认识和被征服的对象的地位；③认识的桥梁，也就是通过认识在彼此外在的主体和客体之间搭起一座桥梁，以建立主体客体的对立统一。另一种看法是把二者看作血肉相连的关系，即没有世界则没有人，没有人则世界万物是没有意义的。用美国哲学家保罗·蒂利希的话说就是“没有世界的自我是空的，没有自我的世界是死的”。这种关系是人与世界万物融合的关系，用一个公式表示就是“人-世界”的结构。这种关系就是海德格尔说的“此在与世界”的关系；“此在”是“澄明”，是世界万物之展示口；就是王阳明说的“天地万物与人原本是一体，其发窍之最精处是人心一点灵明”。也可以借用中国哲学中的“天人合一”的命题来表达这种关系，其特征有以下三点。①内在性。人与世界万物的关系是内在的，人是一个寓于世界万物之中、融于世界万物之中的有“灵明”的聚焦点，世界因人的“灵明”而成为有意义的世界。②非对象性。人与物的关系不是对象性的关系，而是共处和互动的关系。人是万物的“灵魂”，但不等于认定人是主体，物是被认识、被征服的客体。③人与天地万物相通相融。人不仅仅作为有认知的存在物，而且作为有情、有意、有本能、有下意识等的存在物，与世界万物构成一个有机的整体。这个整体是具体的人生活于其中的世界，就是胡塞尔所说的“生活世界”。这个“生活世界”是人与万物相通相融的现实生活的整体。这个整体不同于主客关系中通过认识桥梁建立起来的统一体或整体，而是把客体作为对象来把握的整体。

按照海德格尔的看法，人生在世首先是同世界万物打交道，对世界万物有所作为。世界万物首先不是作为外在于人的现成的东西而被人认识。人在认识世界万物之前，早已与世界万物融合在一起，早已沉浸在他所生活的世界万物之中。人（“此在”）与“世界”融合为一的关系是第一位的，而人作为认识主体、世界作为被认识的客体的“主体-客体”的关系是第二位的。

许多美学家过去把审美活动看作是认识活动，因而把审美活动纳入了“主体-客体”的结构模式。这种做法从根本上违背了审美活动的本性。认识活动，是人通过思维活动，试图把握外物或实体的本质与规律，其所认识的，只能是“是什么”，主体不能通过思维活动从世界之内体验人与世界的交融状态，不能通过思维活动从世界之内体验人是怎样存在的和怎样生活的。实际上，思维总是割裂世界的某一片段或某一事物与世界整体的联系，以考察这个片段或这个事物的本质和规律。可见，逻辑的“真”会遮蔽存在的“真”。所以，我们平常说真理（逻辑的“真”）总是相对的，思维总是带有不同程度的抽象性和片面性。人如果仅仅依靠思维，便只能达到逻辑的“真”，因而只能生活在不同程度的抽象性和片面性中。审美活动并不是要把握外物“是什么”，并不是要把握外

物的本质和规律，并不是要求得逻辑的“真”，而是要通过体验来把握“生活世界”的活生生的整体。这个“生活世界”的整体，最根本的是人与世界的交融。

张世英在其著作中也举了几个例子来说明这个观点。例如，马致远的小令《天净沙·秋思》：“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马。夕阳西下，断肠人在天涯。”如果按照“主客二分”的认识论模式，把这首小令的内涵归结为藤是枯的、树是老的、水是流动的、道是古老的等，岂不是理解太表浅了吗？这首小令的诗意在于通过美感的感性直接性表达了一种萧瑟悲凉的情境。藤之枯、树之老、鸦之昏、桥之小、道之古等，根本不是独立于诗人之外的对象的状态，而是与漂泊天涯的过客的凄苦融合成了一个审美意象的整体，这整体也是一种直接性的东西，是一种直觉，但它超越了原始感性直接性和认识对象的直觉和直接性。再如，李白《早发白帝城》：“朝辞白帝彩云间，千里江陵一日还。两岸猿声啼不住，轻舟已过万重山。”如果按“主客二分”的认识论模式，这首诗描写的是三峡水流之急和舟行之急，就没有了诗意。这首诗是诗人借水流之急表达自己含冤流放，遇赦归来，顺江而下的畅快心情。这里，水流之急与心情之畅快，一气流通，无有间隔，完全是一种“天人合一”的境界，没有主体与客体之别，没有主体对客体的思维和认识，当然也无所谓主体通过思维活动和认识活动而达到主客的统一。

可见，如果把审美活动变成认识活动是索然无味的，审美活动就不再能引起审美愉悦了。我们还可以举一个欣赏油画作品的例子。美国学者詹姆斯·埃尔金斯所写的《视觉品位——如何用你的眼睛》中有一章为《如何看油画》。埃尔金斯提议用一种不同于通常的看画方法去看画，就是不去看绘画的形式和意蕴，而是看油画表层上的裂缝。大多数古代大师的绘画作品的画面上都会留下细微的格子状的裂缝。他表示，裂缝可以说明许多东西，如作品是何时所画，作品的制作材料是什么，以及这些材料又是如何处理的。如果一幅画相当古老，那么就有可能掉下过几次，或者至少是被碰撞过的，而其未被善待的痕迹可以在画的裂缝中辨认出来。只要画一搬动，就存在着被船运的板条箱、其他画作的边角或某个人的肘部捅一下的可能性。在画布背面这么轻轻一碰就会在画布正面上造成一个小小的螺旋状的或微型靶心状的裂缝。如果画作的背面被什么东西刮擦了，那么画正面的裂缝宛如雷电闪击那样集中在刮擦的地方。

在博物馆的参观者中，很少会有人意识到有多少绘画曾严重受损并无从觉察地被修复过。颜料的微粒会从画面上掉下来，同时绘画也常常因为火烧、水淹、人为的破坏以及仅仅就是数百年的岁月磨难而受损。有的修复者尤其擅于补颜料，而博物馆通常又不公布画作曾有修复的事实。注视裂缝，你就能分辨出什么是修复者补上去的，因为新的色块上是不会有裂缝的。

埃尔金斯还介绍了一位油画修复专家提出的观察裂缝的要点，如裂缝是否有一种显露的方向，裂缝是平直的还是锯齿状的，裂缝围成独立色块是方形的还是其他形状，独立色块是大的还是小的，等等。他认为，按这些要点来观察裂缝，就有助于确定作品的年代、作品的制作材料，以及这些材料是如何处理的。

埃尔金斯向我们介绍的这种“看”油画的方法，显然是属于“主客二分”的科学认识的模式，

它力图认识外在的对象“是什么”，也就是力图求得逻辑的“真”。这种“看”，并不是审美的“看”，因为它不能生成一个情景交融的意象世界，即一个完整的、充满意蕴的感性世界，不能使人感受到审美的情趣。这种“看”，对于博物馆工作者、文物工作者、油画修复专家等人士是有用的，甚至是可以使他们入迷的，但对于广大观众来说是乏味的，没有意义的。

这个例子说明，即使在你面前的是一件艺术作品，如果你采用科学的眼光去看它，那你进行的是认识活动，而不是审美活动。

二、美感是一种体验



美感是一种体验

美感不是一种认识，而是一种体验。

根据伽达默尔的研究，“体验”是19世纪70年代由德国哲学家威廉·狄尔泰加以概念化的。体验的德语原文（Erlebnis）是“经历”（Erleben）一词的延伸，而“经历”又是“生命、生存、生活”（leben）的动词化。因此，体验是一种跟生命、生存、生活密切关联的经历，生命就是在体验中所表现的东西，是我们所要回归的本源。同时，体验具有一种直接性，所有被经历的东西都是自我经历物，而且一同组成该经历物的意义，即所有被经历的东西都属于这个自我的统一体，因而包含了一种不可调换、不可替代的与这个生命整体的关联。体验又具有一种整体性，如果某物被称为体验，或者作为一种体验被评价，那么该物通过它的意义而被聚集成一个统一的意义整体。这个统一体不再包含陌生性的、对象性的和需要解释的东西，这就是体验统一体，这种统一体本身就是意义统一体。胡塞尔将这种体验统一体理解为一种意向关系：只有在体验中有某种东西被经历和被意指，否则就没有体验。

美感和这种体验是什么关系呢？伽达默尔的回答是“审美经验不仅是一种与其他体验相并列的体验，而且代表了一般体验的本质类型”。他认为，在审美体验中存在着一种“意义丰满”，这种意义丰满“代表了生命的意义整体”。他说：“一种审美体验总是包含着某个无限整体的经验。”

伽达默尔对于“体验”概念的论述对我们很有启发。我们可以以此为起点，参照王夫之关于“现量”的论述，对美感作为体验的性质作简要的分析。

王夫之从印度因明学中引进“现量”的概念，用来说明美感的性质。“现量”，现者有现在义，有现成义，有显现真实义。“现在”，不缘过去作影；“现成”，一触即觉，不假思量计较。显现真实，乃彼之体性本自如此，显现无疑，不参虚妄。“比量”，比者以种种事比度种种理。以相似比同，如以牛比兔，同是兽类；或以不相似比异，如以牛有角比兔无角，遂得确信。此量于理无谬，而本等实相原不待比，此纯以意计分别而生。“非量”，情有理无之妄想，执为我所，坚自印持，遂觉有此一量，若可凭可证。

“现在”，就是当下的直接的感兴，不需要借助过去的知识或逻辑的分析演绎作为中介。当下的直接的感兴，就是直接的亲身经历，也就是伽达默尔说的，“体验”一词最早就是从与生命、生存、

生活紧密联系的“经历”一词转化来的。因此，“体验”是自我生命整体的经历。王夫之一再强调：“身之所历，目之所见，是铁门坎。”他总是把心和目并提，因为心和目是直接经历的必备要素。

王夫之强调美感的直接性，显然受到禅宗的影响。禅宗的“庭前柏树子”的故事最能说明这种强调直接性的思想。《五灯会元》记载：“赵州因僧问：‘如何是祖师西来意?’师曰：‘庭前柏树子。’曰：‘和尚莫将境示人?’师曰：‘我不将境示人。’曰：‘如何是祖师西来意?’师曰：‘庭前柏树子。’”

这个故事可以这样理解：当下眼前的这个世界，就是最真实的世界，就是意义统一体。庭前柏树子的意义，不在于它是某个抽象理念（本质）的显现，不在于它是某个抽象理念的比喻，也不在于它是某一类事物的典型（代表），而在庭前柏树子本身，在庭前柏树子所显现的感性世界。它的意义就在它本身，而不在它之外。美感就是如此，就是“现在”。美不是抽象的逻辑概念，美就是庭前柏树子，也就是当下的直接感兴所显现的世界。

那么，“现在”是瞬间，瞬间的感知如何能有一个意义丰满的完整的世界？对此，王夫之说：“有已往者焉，流之源也，而谓之曰过去，不知其未尝去也。有将来者焉，流之归也，而谓之曰未来，不知其必来也。其当前而谓之现在者，为之名曰刹那；谓如断一丝之顷。不知通已往将来之在念中者，皆其现在，而非仅刹那也。”意思是说，已往并未过去，而将来则必定要来，已往、将来都在念中，都是“现在”，所以“刹那”并没有中断历史，它依然可以显现一个完整的世界。

胡塞尔关于“现象学时间”的论述，可以看作是对王夫之上述论断的一种说明。张祥龙在介绍胡塞尔“现象学时间”的思想时说：“绝对不可能有一个孤立的‘现在’，因而也就不可能有传统的现象观所讲的那种孤立的‘印象’；任何‘现在’必然有一个‘预持’（前伸）或‘在前的边缘域’，以及一个‘保持’（重伸）或‘在后的边缘域’。它们的交织构成具体的时刻。”这样，意向性行为就有了一种潜在的连续性、多维性和融贯性，成为一道连续构成着的湍流。所以胡塞尔说，直观超出了纯粹的现在点，即它能够意向地在新的现在中确定已经不是现在存在着的东西，并且以明证的被给予性的方式确认一截过去。

张世英在论述海德格尔关于瞬间的“超出”的特性时所说的一段话，也可以看作是对王夫之上述论断的一种说明。他说：“时间距离小至于零，实际上就是瞬间。历史的变迁和消逝的特性，其最根本的、最明显的表现在于瞬间。人生活于历史中，也就是生活于瞬间中。瞬间实际上没有‘间’，它既是背向过去，也是面向未来，它丝毫不带任何一点停滞于在场者的性格，而是变动不居、生生不息的，它的唯一特性就是‘超出’。”“超出”或“超出自身”是瞬间的特性，即时间的特性，这是海德格尔的说法。张世英接着说：“在‘超出自身’中，在场与不在场、自身与非自身、内和外的界限被打破了、跨越了，事物间的非连续性（包括历史的非连续性，古与今的界限，过去、现在、未来之间的界限）被超越了。世界、历史由此形成了一个由在场者与无穷无尽的不在场者相结合的无底深渊，或者说，形成了一个无尽的、活生生的整体。”他认为，正是由于时间总是超出自身的，人才能超出自身而融于世界。也正因为这样，人生才有了丰富的意义和价值，而不至

于成为过眼云烟。

因此，审美体验的“现在”的特性，不仅有瞬间性和非连续性，而且有连续性和历史性。在审美体验中，有一种直接融贯性，存在一种意义的丰满，或如伽达默尔所说的“一种审美体验总是包含着某个无限整体的经验”。所以审美体验的“现在”的特性，包含有瞬间无限、瞬间永恒的含义。朱光潜说：“在观赏的一刹那中，观赏者的意识只被一个完整而单纯的意象占住，微尘对于他便是大千；他忘记时光的飞驰，刹那对于他便是终古。”宗白华认为审美的人生态度就是“把玩‘现在’，在刹那的现量的生活里求极量的丰富和充实”，如王子猷暂寄人空宅住，也马上令人种竹，申言“何可一日无此君”。哲学家马丁·布伯曾指出，当人局限在“主客二分”中，主体只有过去而没有现在。他说：“当人沉湎于他所经验所利用的物之时，他其实生活在过去里。在他的时间中没有现时。除了对象，他一无所有，而对象滞留于已逝时光。”他指出，“现在”是当下，但又是永恒。现时非为转瞬即逝、一掠而过的时辰，它是当下，是常驻；对象非为持续连绵，它是静止、迟滞、中断、僵死、凝固、关系匮乏、现时丧失。他说：“本真的存在伫立在现时中，对象的存在蜷缩在过去里。”这就是说，只有超越“主客二分”，才有“现在”；而只有“现在”，才能照亮本真的存在。

王蒙在谈到小说艺术中瞬间即永恒的魅力时，举了《红楼梦》中两个例子。一个例子是《红楼梦》第十九回。一个中午，宝玉找黛玉聊天，他们躺在一张床上，宝玉有一搭没一搭地说些鬼话，黛玉用手帕子盖上脸，只是不理。宝玉怕她睡出病来，便哄她道：“哎哟！你们扬州衙门里有一件大故事，你可知道？”黛玉见他说得郑重，只当是真事，因问：“什么事？”宝玉就顺口诌道，扬州有一座黛山，山上有个林子洞，洞里有一群耗子精，那一年腊月初七，因为要熬腊八粥，老耗子就派小耗子去山下庙里偷果品，红枣、栗子、落花生、菱角都派人去偷了，只剩下香芋一种。只见一个极小极弱的小耗子道：“我愿去偷香芋。”老耗子并众耗子见他体弱，不准他去。小耗道：“我虽年小身弱，却机谋深远。我只摇身一变，也变成一个香芋，滚在香芋堆里，暗暗用分身法搬运，岂不巧妙？”众耗子道：“你先变个我们瞧瞧。”小耗子笑道：“这个不难，等我变来。”说完摇身说“变”，竟变了一个最标致美貌的小姐。众耗子忙笑道：“变错了，变错了。原说变果子的，如何变出小姐来？”小耗子现形笑道：“我说你们没见过世面，只认得这果子是香芋，却不知盐课林老爷的小姐才是真正的香玉呢。”黛玉听了，翻身爬起来，按着宝玉笑道：“我把你烂了嘴的！我就知道你是编我呢。”这一回题目叫作“情切切良宵花解语 意绵绵静日玉生香”。还有是第六十三回，写怡红院“群芳开夜宴”。大观园的少女们聚在怡红院内为宝玉过生日，等查夜的过去了，她们把院门一关，喝酒，行酒令，唱小曲，最后横七竖八睡了一地。第二天袭人说：“昨儿都好上了，晴雯连臊也忘了，我记得她还唱了一个。”四儿笑道：“姐姐忘了，连姐姐还唱了一个呢。在席的谁没唱过！”众人听了，都红了脸，用两手握着笑个不住。《红楼梦》的这两段都写出了春天的世界、美的世界。王蒙说，当宝玉和黛玉在一个晌午躺在同一个床上说笑话逗趣的时候，这个中午是实在的、温煦的、带着各种感人的色香味是具体的；作为小说艺术，这个中午是永远鲜活，永远不会消逝，

因而是永恒的。当众女孩子聚集在怡红院深夜饮酒作乐为“怡红公子”庆寿的时候，是一个千金难买、永不再现的、永远生动的瞬间。这是永恒与瞬间的统一，这是艺术魅力的一个组成部分。从审美体验的角度来看，《红楼梦》这两段描写说明，审美体验就是“现在”，“现在”是最真实的，“现在”照亮本真的存在，“现在”有一种意义的丰满，用王蒙的话说就是“千金难买”，“永远鲜活、永远不会消逝因而是永恒的”。“现在”是瞬间，“现在”又是永恒。

“现成”就是指通过直觉而生成一个充满意蕴的完整的世界。①

审美直觉是刹那间的感受，它关注的是事物的感性形式的存在，它在对客体外观的感性观照的即刻，迅速地领悟到某种内在的意蕴。审美直觉不依赖抽象概念，它的最终成果也不以概念的形式加以表述。这就是王夫之说的“一触即觉，不假思量计较”。美感的直觉性也就是美感的超逻辑、超理性的性质。王夫之强调，审美活动通过体验来把握事物（生活）的活生生的整体，它不是片面的、抽象的（真理），不是“比量”，而是“现量”，是“显现真实”，是存在的“真”。他写道：“‘比量’，比者以种种事比度种种理：以相似比同，如以牛比兔，同是兽类；或以不相似比异，如以牛有角比兔无角，遂得确信。此量于理无谬，而本等实相原不待比，此纯以意计分别而生。”“比量”是逻辑思维活动的结果，是逻辑的“真”（“于理无缪”），它用人的概念、语言把一个完整的存在加以分割（“纯以意计分别而生”），因而不能显现事物（世界）的“本等实相”，不能“如所存而显之”；而美感创造（意象世界）是“现量”，是超逻辑的直觉活动的结果（“一触即觉，不假思量计较”），它显现事物（世界）本来的体性，是存在的“真”。宗白华说，“象”是要依靠“直感直观之力”，直接欣赏、体味世界的意味。又说，“象”是自足的、完形的、无待的、超关系的，是一个完备的全体。王夫之和宗白华都强调审美直觉的整体性。这种整体性不同于逻辑思维的普遍规律。卡西尔说：“在科学中，我们力图把各种现象追溯到它们的终极因，追溯到它们的一般规律和原理。在艺术中，我们专注于现象的直接外观，并且最充分地欣赏着这种外观的全部丰富性和多样性。这个特征使得审美直觉不仅区别于逻辑思维，而且区别于科学直觉。因为科学直觉总是要指向一般规律，因而不能摆脱抽象概念。”

审美直觉之所以能显现事物的活生生的整体，是因为它不仅包括感知，而且包括想象。对想象有两种理解。一种是指在意识中对一物原貌的模仿或影像。这是旧形而上学的观点。一种是指把出场的东西和未出场的东西综合为一个整体的能力，这是从康德开始提出的观点，后来胡塞尔、海德格尔又作了进一步阐述。康德说：“想象是在直观中再现一个本身并未出场的对象的能力。”胡塞尔认为，即使是一个简单的东西，也要靠想象才能成为一个“东西”。例如一颗骰子，单凭知觉看只是一个无厚度的平面，我们之所以能从一个平面就认为它是一颗立体的骰子，是一个有厚度的东西，乃是因为我们把未出场的其他方面通过想象与知觉中出现的在场者综合为一个“共时性”（“同

① “现成”，往往是指一个东西已摆在你面前，用不着再去生产和创造，也就是和“生成”相反的概念。这和王夫之在这里说的“现成”是含义不同的概念，要加以区分。

时”）和整体的结果。如果要把骰子之所以为骰子的内涵尽量广泛地包括进来，则我们已知觉到骰子的一个平面时，还同时会想象到赌博、倾家荡产、社会风气、制造骰子的材料象牙、大象等一系列未出场的东西，正是这无穷多隐蔽在出场者背后的东西与出场者之间的复杂关联构成骰子。骰子这个小小的东西是如此，世界万物也是如此。

以上两种对想象的理解，前一种是再生性的（再造的），后一种是原生性的（生产的）。审美直觉所包含的想象，是后一种，即原生性的想象；而不是前面那种，即再生性的想象。这种想象是可以在瞬间完成的。陆机《文赋》中“观古今于须臾，抚四海于一瞬”说的就是想象的瞬间性，所以这种想象与瞬间的直觉是不矛盾的。

正因为审美直觉包含这种想象，所以审美体验才能提供一个活生生的整体，即一个完整的世界。正因为审美直觉包含这种想象，所以审美体验才能有某种意义上的丰满。

张世英对此有一个说明：如果要说明一个存在物，要显示一个存在物的内涵和意蕴，或者说，要让一个存在物得到“敞亮”（“去蔽”）、“澄明”，就必须把它放回到它所“隐蔽”于其中的不可穷尽性之中，正是这不可穷尽的东西之“集合”才使得一个存在物得到说明，得以“敞亮”。“敞亮”与“隐蔽”之所以能同时发生，关键在于想象。

审美体验这种包含着想象的直觉，所得到的不是抽象的概念的王国，而是一个活生生的完整的、充满意蕴的生活世界，即最真实的世界。这就是王夫之说的“现成”。

最后是“显现真实”。王夫之把“现量”的“现”字的最后一层含义规定为“显现真实”。“显现”，就是王阳明说的“一时明白起来”，也就是海德格尔说的“去蔽”“澄明”“敞亮”。审美体验是“现量”，这意味着审美体验必然要创造一个意象世界，从而超越自我，照亮一个本然的生活世界。这就是“显现真实”，也就是“美”与“真”的统一。

以上我们依照王夫之所说的“现在”“现成”“显现真实”三层含义，对审美体验的最基本的性质作了分析。审美体验是与生命、与人生紧密相连的直接经验，它是瞬间的直觉，在瞬间的直觉中创造一个意象世界（一个充满意蕴的完整的感性世界），从而显现一个本然的生活世界。

美感不是认识，而是体验。美感（审美体验）是与人的生命和人生紧密相连的，而认识则可以脱离人的生命和人生而孤立地把事物作为物质世界来研究。美感是直接性和感性的，是当下、直接的经验；而认识则要尽快脱离直接性和感性，以便进入抽象的概念世界。美感是瞬间的直觉，在直觉中得到的是一种世界万物的整体性；而认识则是逻辑思维，在逻辑思维中把事物的整体进行了分割。美感创造一个充满意蕴的感性世界（意象世界）。

第二节　审美态度



审美态度

美感不是认识，所以要想获得美感，必须从“主客二分”的思维模式中跳出来。可以说这是作为审美活动的主体的前提条件。

人生之初，都有一个原始的天人合一或不分主客的阶段，在这个阶段中，谈不上主体对客体的认识。随着岁月的增加，人逐渐有了自我意识，有了主体与客体的分别，因而也有了认识和知识。由于长期习惯于用主客关系的模式看待人和世界的关系，所以很多人在一般情况下往往都缺少诗意和美感。为了得到诗意和美感就必须超越主客关系的模式，为进入天人合一的审美境界准备条件。这种条件，在西方美学史上，叫作审美态度；在中国美学史上，叫作审美心胸。

朱光潜《谈美》的第一节就是谈审美态度，他举了一个很有名的例子，就是对于一棵古松的三种态度。他写道：“假如你是一位木商，我是一位植物学家，另外一位朋友是画家，三人同时来看这棵古松。我们三人可以说同时都‘知觉’到这棵树，可是三人所‘知觉’到的却是三种不同的东西。你脱离不了你的木商的心习，你所知觉到的只是一棵做某事用值几多钱的木料。我也脱离不了我的植物学家的心习，我所知觉到的只是一棵叶为针状、果为球状、四季常青的显花植物。我们的朋友——画家——什么事都不管，只管审美，他所知觉到的只是一棵苍翠劲拔的古树。我们三人的反应态度也不一致。你心里盘算它是宜于架屋或是制器，思量怎样去买它，砍它，运它。我把它归到某类某科里去，注意它和其他松树的异点，思量它何以活得这样老。我们的朋友却不这样东想西想，他只在聚精会神地观赏它的苍翠的颜色，它的盘曲如龙蛇的线纹以及它的昂然高举、不屈不挠的气概。”

这个例子说明：有审美的眼光才能见到美。这棵古松对于画画的人是美的，因为他去看它时就抱了美感的态度。其他人如果也想见到它的美，必须把木商的实用态度丢开，必须把植物学家的科学的态度丢开，用审美态度去看它。

因此，要有审美态度才能见到美，而要有审美态度，必须抛弃实用的态度和科学的态度。实用的、功利的眼光使你只看到松树的实用价值，以及和实用价值有关的性质；科学的、逻辑的眼光使你只看到松树在植物学上的性质，这两种眼光都遮蔽了松树的本来的美的面貌。

在马克·吐温 1883 年出版的《密西西比河上的生活》一书中，也有一个非常有趣的例子：马克·吐温对密西西比河有前后两种不同的感受。当他作为普通的旅客航行时，密西西比河日落的辉煌的景象使他酩酊大醉、狂喜不已。他写道：“宽阔的江面变得血红；在中等距离的地方，红的色调亮闪闪的变成了金色，一段原木孤零零地漂浮过来，黑黑的惹人注目；一条长长的斜影在水面上

闪烁；另一处江面则被沸腾的、翻滚的漩涡所打破，就像闪耀着无数色彩的猫眼石一样；江面上红晕最弱的地方是一块平滑的水面，覆盖着雅致的圆圈和向四周发散的线条，像描绘得十分雅致的画卷；左边岸上是茂密的树林，从树林落下的阴森森的倒影被一条银光闪闪的长带划破；在像墙一样齐刷刷的树林上，伸出一根光秃的枯树干，它那唯一一根尚有树叶的枝丫在风中摇曳，放着光芒，像从太阳中流溢出来的畅通无阻的光辉中的一团火焰。优美的曲线、倒映的图像、长满树木的高地、柔和的远景；在整个景观中，从远到近，溶解的光线有规则地漂流着，每一个消失的片刻，都富有奇异的色彩。”但是当他成为汽船驾驶员后，这一切在他眼中都消失了。密西西比河对于他是一本教科书。他又写道：“阳光意味着我们明天早上将遇上大风，漂浮的原木意味着河水上涨……水面上的斜影提示一段陡立的暗礁，如果它还一直像那样伸展出来的话，某人的汽船将在某一天晚上被它摧毁；翻滚的‘沸点’表明那里有一个毁灭性的障碍和改变了的水道；在那边的光滑水面上的圆圈和线条是一个警告，那是一个正在变成危险的浅滩的棘手的地方；在树林的倒影上的银色带纹，是来自一个新的障碍的‘碎灭’，它将自己安置在能够捕获汽船的最好位置上；那株高高的仅有一根活树枝的枯树，将不会持续太长的时间，没有了这个友好的老路标，真不知道一个人在夜里究竟怎样才能通过这个盲区?”

马克·吐温最初看密西西比河是用审美的眼光，后来驾驶员的职业训练使他采用了实用（功利）的眼光和科学（理性）的眼光。实用（功利）和科学（理性）是联系在一起的。你要使你驾驶的汽船安全行驶，你必须知道哪儿有暗礁，哪儿有浅滩，明天会不会起大风，这就要理性。理性的目标是为了认识真理，这是逻辑的“真”。实用的眼光和理性的眼光排斥审美眼光。

瑞士心理学家爱德华·布洛用“心理的距离”来解释这种审美态度。所谓“心理的距离”，就是指审美主体必须与实用功利拉开一定的距离。朱光潜在《文艺心理学》中对布洛的“心理的距离”的理论作了介绍。

朱光潜举海上遇雾的例子来说明布洛说的“心理的距离”。朱光潜说，乘船的人们在海上遇着大雾，是一件最不畅快的事。呼吸不灵便，路程被耽搁，使人心焦气闷。但是换了一个观点来看，海雾却是一种绝美的景致。朱光潜写道：“看这幅轻烟似的薄纱，笼罩着这平谧如镜的海水，许多远山和飞鸟被它盖上一层面网，都现出梦境的依稀隐约，它把天和海联成一气，你仿佛伸一只手就可握住在天上浮游的仙子。你的四围全是广阔、沉寂、秘奥和雄伟，你见不到人世的鸡犬和烟火，你究竟在人间还是在天上，也有些犹豫不易决定。这不是一种极愉快的经验吗?”这就是布洛说的“心理的距离”。“距离”有消极和积极的两方面解读。就消极的方面说，它抛开实际的目的和需要；就积极的方面说，它着重形象的观赏，它把我和物的关系由实用的变为欣赏的，这就是叔本华说的“丢开寻常看待事物的方法”。用寻常看待事物的方法，看到的是事物的“常态”，例如糖是甜的，屋子是居住的，都是在实用经验中积累的。这种“常态”完全占住我们的意识，我们对于“常态”以外的形象便视而不见，听而不闻。经验（实用经验）日益丰富，视野也就日益窄狭。所以有人说，我们对于某种事物见的次数愈多，所见到的也就愈少。但是我们一

旦丢开这种“寻常看待事物的方法”，即丢开从实用观点看待事物的方法，就能看到事物的不寻常的一面，“于是天天遇见的、素以为平淡无奇的东西，例如破墙角伸出来的一枝花，或是林间一片阴影，便陡然现出奇姿异彩，使我们惊讶它的美妙”。朱光潜表示：“这种陡然的发现常像一种‘灵感’或‘天启’，其实不过是由于暂时脱开实用生活的约束，把事物摆在适当的‘距离’之外去观赏罢了。”

时间的距离和空间的距离也有助于产生美感，而时间的距离和空间的距离在实质上仍在于和实用拉开了距离。以空间距离为例，朱光潜写道：“我们在游历时最容易见出事物的美。东方人陡然站在西方的环境中，或是西方人陡然站在东方的环境中，都觉得面前事物光怪陆离，别有一种美妙的风味。这就因为那个新环境还没有变成实用的工具，一条街还没有使你一眼看到就想起银行在哪里，面包店在哪里；一棵不认得的树还没有使你知道它是结果的还是造屋的，所以你能够只观照它们的形象本身，这就是说，它们和你的欲念和希冀之中还存有一种适当的‘距离’。”我们要注意，这里说的心理的“距离”，只是说和实用功利拉开距离，并不是说和人的生活世界拉开距离。事实上，实用的功利的眼光往往遮蔽了人的生活世界的本来面目，而审美的眼光由于超越了实用的眼光，所以反而能照亮世界的本来面目。朱光潜说：“莫奈、凡·高诸大画家往往在一张椅子或是一只苹果中，表现出一个情趣深永的世界来。我们通常以为我们自己所见到的世界才是真实的，而艺术家所见到的仅为幻象。其实究竟哪一个是真实，哪一个是幻象呢？一条路还是自有本来面目，还是只是到某银行或某商店去的指路标呢？这个世界还是有内在的价值，还是只是人的工具和障碍呢？”丰子恺也说：“艺术的绘画中的两只苹果，不是我们这世间的苹果，不是甜的苹果，不是几个铜板一只的苹果，而是苹果自己的苹果。”他又说：“美秀的稻麦招展在阳光之下，分明自有其生的使命，何尝是供人充饥的？玲珑而洁白的山羊、白兔，点缀在青草地上，分明是好生好美的神的手迹，何尝是供人杀食的？草屋的烟囱里的青烟，自己在表现他自己的轻妙的姿态，何尝是烧饭的偶然的结果？池塘里的楼台的倒影自成一种美丽的现象，何尝是反映的物理作用而已？”他还说：“故画家作画的时候，眼前所见的是一片全不知名、全无实用而庄严灿烂的全新的世界。这就是美的世界。”

某些美学家企图推翻审美态度和“心理的距离”的理论。他们说，“心理的距离”是分离式的经验，只停留在对事物外表的观赏，是雾里看花。很显然，这是对布洛的“距离说”的误解和曲解。他们提出一种新的审美模式，即介入式的经验模式，这种模式强调审美主体要全面介入对象的各个方面，与对象保持最亲近的、零距离的接触。他们认为，马克·吐温成为汽船的驾驶员之后对密西西比河日落的经验就是介入式的审美经验。但是他们根本没有说明当了汽船驾驶员之后的马克·吐温在实用功利考虑支配下的经验如何是审美的经验。连马克·吐温自己都说，密西西比河给他的美感已经一去不复返了。这些美学家还认为欣赏自然物必须具有生物学、生态学、自然史的知识，例如，对于鲸鱼，必须把它放在哺乳动物的范畴下才能感知它的美，如果把它放在鱼的范畴下就只能感知它的笨拙和可怕了。可见，这些美学家的这种主张一定程度上脱离了人们的实际的审美

经验。

西方美学中的审美态度的理论，在中国美学中就是审美心胸的理论。中国美学中审美心胸的理论发源于老子的思想。老于认为宇宙万物的本体和生命是“道”，所以对宇宙万物的观照最后都应该进到对“道”的观照。为了进行对“道”的观照，就应该在自己心中把一切利害得失的考虑都洗涤干净，使自己获得一个空明的心境，这就是老子提出的“涤除玄鉴”的命题。这个命题在魏晋南北朝的画家宗炳那里换了一种说法，就是“澄怀观道”。庄子进一步发挥了老子的思想。庄子提出“心斋”和“坐忘”的理论。“心斋”“坐忘”最核心的思想是要人们从自己内心彻底排除利害观念，保持一个空明的心境。利害观念是与人的心智活动联系在一起的，所以为了彻底排除利害观念，不仅要“离形”“堕肢体”，而且要“去知”“黜聪明”，要“外于心知”。庄子认为，一个人达到了“心斋”“坐忘”的境界，也就达到了“无己”“丧我”的境界。这种境界，能实现对“道”的观照，是“至美至乐”的境界，是高度自由的境界。庄子把这种精神境界称之为“游”。庄子书中提到“游”的地方很多，如“逍遥游”“乘天地之正，而御六气之辩，以游无穷”“乘云气，御飞龙，而游乎四海之外”“游心于物之初”“得至美而游乎至乐”等，都是指这种彻底摆脱利害观念的精神境界。所谓“游”，本义是游戏。游戏是没有功利目的的。《庄子·在宥》有几段话对“游”作了解释：“游”是“无为”，是“不知所求”“不知所往”。游没有实用目的，没有利害计较，不受束缚，十分放任自流。庄子还用很多生动的寓言来说明这种“心斋”“坐忘”的境界，即“游”的境界、是一个人获得审美自由的必要条件。庄子关于“心斋”“坐忘”的论述，可以看作是超功利和超逻辑的审美心胸的真正的发现。

在庄子之后，很多思想家、文学家、艺术家继续关注和讨论这个审美心胸的问题。审美心胸，在他们那里有不同的称呼，有的称之为“平常心”，有的称之为“童心”，有的称之为“闲心”。

“平常心”是禅宗的概念。所谓“平常心”，一要破除“功利心”，二要破除“分别心”。禅宗认为，“功利心”和“分别心”遮蔽了一个万紫千红的世界。破除了“功利心”和“分别心”，换上一颗“平常心”，你就可以在最普通的生活中发现和体验一个充满生命的丰富多彩的美丽的世界。

“童心”是明代李贽和袁宏道等人常用的一个概念。李贽在《童心说》中指出，所谓“童心”，就是“真心”或“赤子之心”。“夫童心者，绝假纯真，最初一念之本心也。”李贽认为，有“童心”，对世界才可能有真实的感受。他又认为，一个人学了儒家经典，有了知识，则言不由衷，人就成了“假人”，言就成了“假言”，文也就成了“假文”了。公安派袁宏道等人也强调，“世人所难得者唯趣”，而只有保持童心、赤子之心的人，才能得到“趣”（美感）。

袁宏道表示：“夫趣得之自然者深，得之学问者浅。当其为童子也，不知有趣，然无往而非趣也。面无端容，目无定睛；口喃喃而欲语，足跳跃而不定；人生之至乐，真无逾于此时者。孟子所谓不失赤子，老子所谓能婴儿，盖指此也，趣之正等正觉最上乘也。……迨夫年渐长，官渐高，品渐大，有身如梏，有心如棘，毛孔骨节，俱为闻见知识所缚，入理愈深，然其去趣愈远矣。”他认

为，一个人能保持“童心”，保持“赤子之心”，保持人的自然天性，就可以得到真正的“趣”。反过来，如果因为年岁大了，官做大了，闻见知识多了，各种利害得失的考虑多了，身心的束缚多了，离开“趣”也就越来越远了。

用“闲心”这个概念的人就更多了。“闲”是与“忙”相对的。“忙”就是忙于实用的功利的活动。明代华淑说：“昔苏子瞻晚年遇异人呼之曰：‘学士昔日富贵，一场春梦耳。’夫待得梦醒时，已忙却一生矣。”“忙却一生”就是由于功利心的驱使而导致的结果。功利心使一个人的心胸完全为利害得失所充塞，不空灵，不自由，不洒脱，患得患失，滞于一物，囿于一己。所谓“闲”，就是从直接的功利活动中暂时摆脱出来。宋代大儒程颢有诗曰：“云淡风轻近午天，傍花随柳过前川。时人不识余心乐，将谓偷闲学少年。”又曰：“闲来无事不从容，睡觉东窗日已红。万物静观皆自得，四时佳兴与人同。道通天地有形外，思入风云变态中。富贵不淫贫贱乐，男儿到此是豪雄。”程颢的意思是说，有了“闲心”，人才有可能从天地万物、风云变态中获得一种精神享受，使自己超脱贫富贵贱等实用功利的烦恼，达到“从容”“自得”的境界。清代文学家张潮说：“人莫乐于闲，非无所事事之谓也。闲则能读书，闲则能游名山，闲则能交益友，闲则能饮酒，闲则能著书。天下之乐，孰大于是?”张潮认为“闲”不是消极的，“闲”对于人生有积极的意义；有了“闲”，才能有一种从容、舒展的精神状态；有了“闲”，才能思考生活，才能享受生活；有了“闲”，才能有审美的心胸。而审美心胸使人们在人生的波动中保持一点宁静，“静者有深致”，从而可以发现事物的本相的美。审美心胸又是自由空灵的，“空故纳万境”，无形中拓宽了生命的空间。清代文学家金圣叹曾经感叹，一般人都抱着“人生一世，贵是衣食丰盈”的观念，整天紧张忙碌，一无闲暇，二无闲心，因而不能发现和欣赏生活中的美。

但是，人不能只有丰富的物质生活，还应该有精神生活，不能只是辛勤地创造生活，还应该充分地享有生活。这就不仅要“忙”，还要“忙”里偷“闲”，要有“闲暇”，要有“闲心”。有了“闲心”，有了审美的心胸和审美的眼光，那么你就能在很平常、很普通的生活中发现美。

中国古代很多思想家、文学家都认为，一个人的“闲心”（审美心胸）乃是进入审美活动的前提。有了“闲心”，才能有审美眼光，才能发现生活中本来的美，这对人生来说是非常重要的。

第三节　美感中的愉悦性

美感的一个重要特性就是愉悦性，这是一种精神享受。这种精神的愉悦与生理快感有什么关系？生理快感是不是等同于美感？生理快感是不是可以转化为美感？这些都是美学家长期讨论的问题。一些美学家把生理快感等同于美感。法国美学家顾约有一段话最有代表性，他写道："我们每个人大概都可以回想起一些享受美味的经验，与美感的享受无殊。有一年夏天，在比利牛斯山里旅行大倦之后，我碰见一个牧羊人，向他索乳，他就跑到屋里取了一瓶来。屋旁有一小溪流过，乳瓶就浸在那溪里，浸得透凉像冰一样。我饮这鲜乳时好像全山峰的香气都放在里面，每口味道都好，使我如起死回生，我当时所感到那一串感觉，不是'愉快'两字可以形容的。这好像是一部田园交响曲，不是耳里听来而从舌头尝来。……味感实在带有美感性，所以也产生一种较低级的艺术，烹调的艺术。柏拉图拿烹调和修辞学相比，实在不仅是一种开玩笑的话。"顾约在山里喝冰得透凉的鲜乳，有起死回生的感觉。由此他得出味觉快感和美感是一回事的结论。他认为，从舌头可以尝到一部田园交响曲。

但是，多数美学家认为美感是一种高级的精神愉悦，它和生理快感是不同的。如格兰·亚伦说，美感只限于耳、目两种"高等感官"，而舌、鼻、皮肤、筋肉等"低等感官"则不能发生美感。

美感是一种高级的精神愉悦，应该把它和生理快感加以区分。区分的根据主要是两点：第一，美感是超实用、超功利的，而生理快感则起源于实用要求的满足，如口渴时喝水所获得的快感，肚饿时吃饭所获得的快感；第二，美感的实质是情景交融、物我同一，美感必有一个审美意象，而生理快感完全受外来刺激所支配，它不可能出现情景交融、物我同一，不可能有审美意象。

同时，我们不要把生理快感和美感的这种区别加以绝对化。

第一，人的美感，主要依赖于视、听这两种感觉。按黑格尔的说法，眼睛和耳朵是认知性感官，也是审美的主要感官。但在有些时候，眼睛和耳朵这两种感官在引发美感的同时也引发一种生理性的快感，它们混杂在一起。在这种情况下，美感往往是精神愉悦和生理快感的复合体。金圣叹在《西厢记》评点中曾一口气列举了生活中引起快感的三十几种典型场景，其中就有这种美感与快感的混合，如"其一，重阴匝月，如醉如病，朝眠不起，忽闻众鸟毕作弄晴之声，急引手搴帷，推窗视之，日光晶莹，林木如洗。不亦快哉"，如"其一，冬夜饮酒，转复寒甚，推窗试看，雪大如手，已积三四寸矣。不亦快哉"，如"其一，久客得归，望见郭门，两岸童妇，皆作故乡之声。不亦快哉"。

金圣叹说的这几种“不亦快哉”都是眼、耳两种感官得到的美感，而这几种美感都夹杂着生理快感。当然，在这种精神愉悦和生理快感的复合体中，占主要地位的是精神愉悦。而且，这里的生理快感也包含着一定的精神因素，“日光晶莹，林木如洗”使人感到洁净、爽快，“雪大如手”使人感到兴奋、畅快，“两岸童妇，皆作故乡之声”使人感到亲切、快慰。推而广之，红色使人感到热烈，绿色使人感到宁静，平缓流畅的旋律使人心旷神怡，急速起伏的旋律使人紧张，等等。这就是格式塔心理学家说的“表现性”。

第二，除了眼、耳这两种感官，其他感官获得的快感，有时也可以渗透到美感当中，有时可以转化为美感或加强美感。例如，欣赏自然风景时一阵清风带给你的皮肤的快感，走进玫瑰园时玫瑰的香味带给你的嗅觉的快感，情人拥抱接吻时触觉的快感，参加宴会时味觉的快感，等等。如“暗香浮动月黄昏”“三杯两盏淡酒，怎敌他、晚来风急”“客去茶香余舌本”“冰肌玉骨，自清凉无汗”等诗句描绘的美感中就渗透着嗅觉、味觉、触觉的快感。

这里多谈一点香味的美感。朱光潜列举的这句诗“暗香浮动月黄昏”，这里有嗅觉的快感，但却描绘的是美的氛围，它给人的是一种美感。英国作家吉卜林说：“气味要比景象和声音更能拨动你的心弦。”玫瑰比任何花朵都更让人着迷、动心、陶醉，这不仅是因为它的色彩，也是因为它的香味。路易十四有一群仆人专门负责给他的房间喷洒玫瑰水，并用丁香、豆蔻、茉莉、麝香熬制的水清洗他的衬衣和其他衣物。他下令每天为他发明一种新的香水。他还让仆人在鸽子身上洒上香水，然后在宴会上放飞它们。拿破仑的皇后约瑟芬的花园中有 250 多种玫瑰。拿破仑本人则喜爱用苦橙花调制的科隆香水，他在 1810 年向他的香水调制师夏尔丹订了 162 瓶。即使在最激烈的战役中，他仍然不慌不忙地在豪华的帐篷里挑选玫瑰或紫罗兰香的护肤膏。中国的园林艺术家常用香来营造美的氛围。朱良志在《曲院风荷》中写道：“园林家说，香是园之魂。”如苏州拙政园雪香云蔚亭、玉兰亭、远香堂，又有香洲、香影廊等，就是在香上作文章。如在北京颐和园中的谐趣园他写道：“夏日的谐趣园中，荷香四溢。坐于饮绿亭中听香，真是摄魂荡魄。”又如扬州瘦西湖，前人咏瘦西湖有诗：“日午画船桥下过，衣香人影太匆匆。”他笔下的瘦西湖“四季清香馥郁，尤其是仲春季节，软风细卷，弱柳婆娑，湖中微光澹荡，岸边数不尽的微花细朵”，“幽幽的香意，如淡淡的烟雾，氤氲在桥边、水上、细径旁，游人匆匆一过，就连衣服上都染上这异香。唐代诗人徐凝有诗云：‘天下三分明月夜，二分无赖是扬州。’在那微风明月之夜，漫步湖边，更能体会这幽香的精髓。”

所有这些幽香、清香、暗香、晚香所引起的嗅觉的快感，确实渗透到了美感之中，成了美感的一部分。对照前面谈过的美感和快感的两点区分，我们可以看到：第一，这种香味的快感，并不是起于实用要求的满足，它本身也是超实用的；第二，这种香味的快感，不是单纯的生理快感，它创造了一种氛围、一种韵味，创造了一个情景交融的意象世界。[①] 这样的快感，

① 朱光潜曾指出，意象原不必全由视觉产生，各种感觉器官都可以产生意象，不过多数人形成意象，以来自视觉者为最丰富。

就成了美感，或转化成为美感。中国古代很多诗人、画家，常常有意识地追求这种美感，并在自己的作品中描绘这种美感。诗人追求“冷香飞上诗句”的境界。宋代词人姜白石的《暗香》《疏影》就是有名的作品。画家也追求“山气花香无著处，今朝来向画中听”“朱栏白雪夜香浮”的境界。

在视力或听力残障人士的精神生活中，嗅觉和触觉的快感在美感中所起的作用可能比一般人更大。伊朗的电影《天堂的颜色》，描写一位名叫墨曼的盲童回到家乡，他的妹妹陪他来到一片开满野花的原野，他用双手抚摸这些野花，浸沉在极大的审美愉快之中。这个画面使我们想起医学家索尔·尚伯格的话——“触觉比语言和情感交流要强烈十倍”。戴安娜·阿克曼在《感觉的自然史》中说：“没有哪一种感觉能像触觉那样让人兴奋。”这个画面也使我们想起海伦·凯勒的话：“我这个眼睛看不见的人仅仅通过触摸就发现了成百使我感兴趣的东西……春天我满怀希望地触摸树枝，搜寻叶芽，这大自然冬眠后苏醒的第一个征兆。我感受花朵令人愉快的丝绒般的质感，发现她惊人的盘绕结果，为我揭示出大自然的某种神奇。如果我非常幸运，偶尔当我把手轻轻地放在一棵小树上时，会感觉到一只小鸟高歌时快乐的震颤……对我来说，季节变换的华丽场面是一部激动人心的永无止境的戏剧，它的情节从我的手指尖上涌流而过。”她还说：“很少有人知道，感觉到轻轻按在手里的玫瑰或是百合花在晨风中美丽地摆动是多么快乐的事情。”海伦·凯勒也谈到嗅觉的快感：“一个美丽的春天的早晨，我独自在花园凉亭里读书，逐渐意识到空气中有一股好闻的淡淡的香气。我突然跳起身来，本能地伸出了手。春之精灵似乎穿过了凉亭。‘是什么东西?’我问道，立刻我辨出了金合欢花的香气。我摸索着走到了花园的尽头，……不错，那棵树就在那儿，在温暖的阳光下微微颤动，开满花朵的树枝几乎垂到了长长的草上。世界上可曾有过如此美轮美奂的东西吗?”从海伦·凯勒的审美经验，我们可以看到嗅觉和触觉的快感在他们的美感中确实有着非常重要的作用。

在人的生理快感中，最重要的是与人的生物本能相联系的“食”“色”这两种快感。《孟子·告子上》中说：“食色，性也。”“食色”是人的生物本能，“食”是为了维持人的个体生命的存在，“色”（性行为）是为了维持人的种族生命的延续。所以，这两种行为在人的生命和人类社会生活中占有极其重要的地位。这两种生理快感与美感的关系，当然会引起人的兴趣。“食”本来是满足人维持个体生命的实际需要，它是实用的、功利的。如果单纯是为了吃饱肚子，那么吃东西所产生的这种生理快感不构成美感。马克思说过：“对于一个忍饥挨饿的人来说并不存在人的食物形式，只有作为食物的抽象存在。”但是，在社会生产力发展到一定阶段和人们生活水平提高到一定程度的时候，“食”就有可能不单纯是为了吃饱肚子，而是在吃饱肚子的同时，追求食品的美味。这种味觉快感，不同于吃饱肚子的味觉快感，它有了超实用、超功利的因素。同时，由于“食”是人们每天都不可缺少的生活内容，它必然与人的生活的其他方面联系在一起。在某些场合，“食”就有可能具有审美的意蕴，有可能成为构成意象世界（美）的一种因素，味觉快感就可能转化为精神性的美感。

第四节　美感中的高峰体验



美感中的高峰体验

“高峰体验”是美国人本主义心理学家马斯洛提出的一个概念，是对人的最美好的时刻、生活中最幸福的时刻和心醉神迷、销魂、狂喜等极乐的体验的概括。马斯洛举例说，一个年轻的母亲在厨房里忙碌着，为她的丈夫和孩子准备早餐。太阳光照进屋里，孩子们穿戴得整齐又干净，边吃着饭边喋喋不休地说着话。她丈夫和孩子们随便说笑。这位母亲看着她的丈夫和孩子们，突然陶醉于他们的美和自己对他们的强烈的爱中，陶醉于自己的幸福里，这就是一种高峰体验。又如，一个女主人举办了一个晚会，每一件事都进行得非常成功。那天晚上大家玩得非常开心。晚会结束了，她向最后一位客人道了晚安后，在一张椅子上坐下，看着四周的一片狼藉，进入了极度幸福欢欣的高峰体验。马斯洛把性爱体验、父母体验、神秘的广大无边的或自然的体验、审美体验、创造时刻等列入高峰体验。

马斯洛通过心理学的调查和统计，对高峰体验的特征作了详细的描述，其中有一些特征确实就是审美体验的特征，或者是与审美体验相类似的特征。

第一，处于高峰体验中的人有一种比任何其他时候都更加整合的自我感觉。同时，他也就更能与世界、与各种“非我”的东西融合。例如，创造者与他的产品合二而一，母亲与她的孩子合为一体，等等。这就是说，高峰体验是自我完满的实现，同时是对自我的突破、超越，自我完全迷醉于对象中，完全倾注到对象之中，从而达到一种天人合一、物我一体的境界。

第二，高峰体验中的认知是存在认知。在存在认知中，体验或对象倾向于被看成是一个整体，一个完整的单位，超然独立于任何关系、任何实用性、任何目的之外。我们将它看成好像是宇宙的一切、存在的一切。在存在认知中，知觉对象被全部地、充分地注意到，被称为“完全的认知”。在这种注意中，所见的对象就是感知的主体，背景实际上消失了，或者至少不被突出地感知到。此刻好像图像从其他事物中孤立了出来，好像世界被遗忘了，好像感知对象暂时变成了存在的全体。这是不加比较的感知和不加判断的感知。因为，在这里对象是唯一的、独一无二的，它不是某一类别的一个例子、一个标本。而且，这里的对象的一切特征都是同样重要的，就像一位母亲满怀母爱地感知她的婴儿，这个婴儿是惊人的、完满的和迷人的。他的迷人并不是因为他体现了婴儿的一般理念，并不是因为他是婴儿的典型，而是因为他是独一无二的，他就是存在的全体。又如，儿童他们有明净的眼睛，他看一切事物都好像是第一次见到。在满怀惊奇地注视某一事物时，他们领会其一切特征，因为一切特征都是同等重要的。

这和普通的感知、科学的感知不同。在普通的感知、科学的感知中，对象和其他事物一道被感