

20世纪中国美学批评

# “审美”概念的分析

姚文放

(扬州大学 文学院, 江苏 扬州 225009)

摘要: 在中西美学史上, “审美”概念都以审美经验为中心。在西方美学中, 审美经验经历了从自律性向他律性的转化, “审美”概念的内涵也从非功利、无目的的变为功利的、实用的。中国美学对于“审美”概念的理解始终叠加着国外美学理论的交光互影, 但也不乏对于中国本土传统美学观念的传承, 在总体上更具开放性、普适性和兼容性。从中西美学史的嬗变可见, “审美”概念的内涵十分宽泛, 这与它所依托的审美经验的包容性和弹性有关。

关键词: 审美概念; 审美经验; 中西美学史; 分析

作者简介: 姚文放(1949-), 男, 江苏无锡人, 扬州大学文学院教授、博士生导师, 主要从事文艺学、美学研究。

基金项目: 国家社科基金项目“审美文化学的定位与理论”, 项目编号: 06BZX067; 教育部人文社会科学规划基金项目“审美文化学导论”, 项目编号: 05JA750.11-44030

中图分类号: B83 文献标识码: A 文章编号: 1000-7504(2008)01-0096-07 收稿日期: 2007-08-10

## 一、西方美学史上“审美”概念的嬗变

“审美”概念最早是德国哲学家鲍姆加通提出的, 他用“*aesthetica*”来命名他所创立的新学科, 并以此作为他有关著作的书名, 后来在英文中通用的词是“*aesthetic*”, 现在通常译为“美学”。“审美”是其另一译法。“美学”与“审美”在汉语中是含义和用法都有明显差异的两个词, “美学”是指一个学科或一门学问, “审美”则是指对于美的对象的观照、考察和鉴别过程。但是二者为何能在 *aesthetic* 一词上相通呢? 盖在于“美学”与“审美”有着天然的联系。

鲍姆加通创立的“美学”其本义是“感性学”, 他在《美学》一书开头就给出了定义: “美学的目的是感性认识本身的完善。而这完善也就是美”。所谓“感性认识”, 是指在严格的逻辑分辨界限以下的表象的总和, 包括感官的感受、想象、虚构、

感觉、情感等<sup>[1](P18,15)</sup>。这一含义可以说是渊源有自, 鲍姆加通使用的新词取源于希腊文 *aesthesis*, 意指感官的察觉。经雷蒙·威廉斯考证, 在希腊文中, 该词的意涵是指“可以经由感官察觉的实质东西, 而非那些只能经由学习而得到的非物质、抽象之事物”<sup>[2](P1)</sup>。可见 *aesthetic* 从一开始就是指人的感性经验, 如感受、想象、虚构、感觉、情感等, 与后来所说的审美活动有密切关系, 因此将其理解为“审美”完全在情理之中。

鲍姆加通的思想直接启发了德国古典美学, 使得对于审美经验的重视在德国古典美学中蔚然成风, 尽管其中每一个人确认审美经验的理念、体系、方式不尽相同。据说康德最初总是习惯于根据鲍姆加通的美学纲要讲学, 可知鲍姆加通对他的影响之深。说到底, 康德美学的宗旨在于以审美经验为桥梁, 达成现象与本体、感性与理性、现实与理想之间的沟通和调和。康德“判断力

批判》所做的主要工作就是对于“审美判断力”进行分析,他也把“审美判断力”称为“鉴赏判断”,他说,“鉴赏判断是审美的”,“至于审美的规定根据,我们认为它只能是主观的,不可能是别的”<sup>[3]</sup>(上卷,P39)。例如书中提出的“美的分析”四个契机,都是对“鉴赏判断”所作的界定。而“鉴赏判断”所涉及的想象、知解、情感和愉快等心理功能,都属于审美经验的范畴。可见对于审美经验的考察成为康德美学的核心,为此史论家通常认为康德为西方近代美学的心理学倾向开了先河。

席勒也致力在感性与理性之间寻找第三条路,他的创意是在感性的王国与理性的王国之间建立一个审美的“第三王国”,使人既摆脱物质的压迫,又解除精神的束缚,从而获得彻底的自由和解放。他将这种审美的自由活动称为“游戏”,认为只有在游戏中,人性才能得到提升,人才能成为真正的人。所以他认为,如果要把感性的人变成理性的人,唯一的途径是首先使他成为一个审美的人。席勒延续了德国古典美学的心理学倾向,他将游戏冲动的对象称做“活的形象”,认为这种“活的形象”必须依托人们的审美经验才能成立,“只有在他的形式在我们感觉里活着,而他的生命在我们的理解里得到形式的时候,他才是活的形象,凡是我们判断他是美的时候,情形都是如此”<sup>[4]</sup>(P176)。这就是说,“游戏”消除了感性与理性之间固有的对立状态而使之相融相协,这里感觉和情感已经削弱了自然状态而符合理性的观念;而理性的法则也摈弃了强制性而与感官的兴趣协调起来,达到了“从心所欲不逾矩”的境界。正是这种自由和谐的审美经验,为美的存在构成了必要的心理依据。

黑格尔为人们构建了从感性到理性上升的另一种模式,主体则是他所设定的“绝对理念”。他认为,绝对理念经过漫长的发展过程到达“绝对精神”的最高阶段,它又包含着三个阶段:艺术、宗教和哲学。绝对精神的目的,是要充分全面地认识自己、实现自己、回归到自己。在艺术中,它通过形象来达到这一目的;在宗教中,它通过表象来达到这一目的;哲学则更高一筹,通过概念来达到这一目的。值得注意的是黑格尔对于艺术的界定,他认为,艺术“是一种直接的也就是感性的认识,一种对感性客观事实本身的形式和形状的认识,在这种认识里绝对理念成为观照与感觉的对象。”“感性观照的形式是艺术的特征,因为艺术是用感性形象化的方式把真实呈现于意识”<sup>[5]</sup>(第1卷,P129)。因为黑格尔将美学视为艺术哲学,所以他对于艺术本性的哲学界定也适用于美学,在他看来,美的本质、审美活动也是建立在感性的、形象的审美经验之上。在这一点上,他与康

德、席勒如出一辙。

由此可见,自美学诞生之日起,审美经验就成为美学的中心,或者说“美学”与“审美”就在审美经验这一关节点上相通。但是在西方美学史上,明确使用“审美经验”(aesthetic experience)这一概念却是相当晚近的事。在19世纪之前,人们多用“美的知觉”、“美的经验”、“美感”、“趣味”、“审美态度”等概念,而很少用“审美经验”一词,最早使用这一概念的是鲍桑葵,他的《美学三讲》一书主要围绕“审美经验”展开讨论。其后对于“审美经验”问题研究得比较充分的是杜威,其研究成果集中在代表作《经验与自然》、《艺术即经验》之中。稍晚时候杜弗海纳的《审美经验现象学》则从现象学的角度对“审美经验”进行了全面的考察。

鲍桑葵等人有一共同之处,即把审美经验看做是一种有利于生命过程、促进生命活动、使生命体获得满足的生命意识,人的生命体包括身与心、肉体与精神两个方面,审美经验便存在于身心和谐、灵肉合一的满足和愉悦之中。鲍桑葵认为,“审美经验是一种快感,或者是一种对愉快事物的感觉”,而这种快感是身心合一的结果<sup>[6]</sup>(P2)。杜威认为,人是活生生的,人的经验是一个有机整体,身体与心灵、物质与观念、思想与情感、形式与质料、人与自然、自我与世界、主体与客体、手段与目的等等具有不可分析性,它“不仅包括人们作些什么和遭遇些什么,他们追求什么,爱些什么,相信什么和坚持些什么,而且也包括人们是怎样活动和怎样受到反响的,他们怎样操作和遭遇,他们怎样渴望和享受,以及他们观看、信仰和想象的方式——简言之,能经验的过程”<sup>[7]</sup>(原序P10)。唯有这种完整的经验才能给人带来审美的“享受”和“满意”。杜弗海纳肯定肉体的感性满足乃是审美经验的基础,他说:“审美对象的价值在很大程度上是以它吸引肉体的这种能力来衡量的。如果审美愉快的观念有什么意义,那首先是从这方面说的”。然而审美经验还需要精神的参与,如果仅仅给人以肉体上的刺激,对艺术来说是危险的。“如果肉体载有精神,精神难道就不能反作用于肉体吗?要是可能的话,说一精神是如何出现的,亦即肉体是如何超越自身的,这并非不公正对待肉体。”<sup>[8]</sup>(P376,379)总之,鲍桑葵、杜威、杜弗海纳等人将审美经验理解为一种给人带来享受和满足的生命意识,一种在人的生命交织的各种关系、人的生命所具有的各种机能不可分割的整体意识,它保存了生命活动的有机联系和系统功能,并从而保证审美活动的丰富、鲜活和饱满。

审美经验的这一特点使之与日常经验之间

的界限不甚清晰,而人们对于这一界限也并不在意,倒是认为只要是有利于生命活动、使人感到满足和满意的日常经验,都可以归入审美经验。在这方面杜威的观点具有代表性,他反对将审美经验与日常经验截然分离开来,认为日常经验乃是艺术的源泉,包含着艺术的萌芽,同时也给人们享受。因此他主张把握艺术必须从尚未开发的日常生活入手,必须求助于通常觉得并不具有美学价值的日常经验。根据这一理解,杜威认为艺术哲学研究者的任务在于“恢复作为艺术品的经验的精致与强烈的形式,与普遍承认的构成经验的日常事件、活动,以及苦难之间的连续性”,简言之即“恢复审美经验与生活的正常过程间的连续性”<sup>[9](P1-2,9)</sup>。

值得注意的是,杜威所说的“日常经验”不仅来自日常生活,而且来自日常娱乐。杜威以原始艺术为例,说明舞蹈、哑剧、音乐、绘画、雕刻、建筑等原本就是与人们的日常生活交织在一起的,它们最初就是狩猎、战争、祭祀、集会等社会活动的重要组成部分,并在这些社会活动中产生实际用途。总之,艺术是从日常娱乐发展起来的,而日常娱乐充分体现了日常经验的含义,因此他提倡回到普通和平凡的日常经验中去寻找其内在的美学价值。值得注意的是,杜威所说的日常娱乐不仅是指原始艺术,而且是指20世纪的流行文化和时尚文化:“那些对于普通人来说最具有活力的艺术对于他来说,不是艺术:例如,电影、爵士乐、连环漫画,以及报纸上的爱情、凶杀、警匪故事”<sup>[9](P4)</sup>。基于美国文化的背景,杜威对电影、爵士乐、通俗小报等的审美意味进行了理论论证,这具有开风气的意义。可以认为这是美学第一次将目光转向了当代流行文化和时尚文化。这里有其必然性:拒绝对于审美经验的狭隘理解,使艺术哲学获得了某种弹性,从而有可能实现研究视野从文艺向文化、从艺术欣赏向日常娱乐的过渡。杜威认为审美经验与日常经验不可分离,主张到日常经验中去寻找美学价值、到日常生活中去开掘艺术的源泉,这已经是日后所谓“日常生活审美化”的先声。

“日常生活审美化”是现代商品社会审美活动的新动向。“审美”的概念在现代商品社会成为一个极其泛化的概念,它不仅涉及美和艺术的领域,而且也涵盖了经济活动、物质生活、科学技术、大众传媒、人际交往,以及哲学、宗教、道德、伦理等领域,总之,审美化已经全面挺进了日常生活。德国学者沃尔夫冈·韦尔施指出,在现代商品社会,审美大多服务于经济的目的,在经济活动中,美学成了新的硬通货;真理在很大程度上变成了一个美学范畴;伦理学正在演变为美学的

一个分支;不仅物质生活和社会现实与审美攸关,而且生活实践和道德准则也关乎审美,甚至哲学认识论也趋于审美化了。一言以蔽之,“审美化已经成为一个全球性的首要策略”<sup>[10](P110)</sup>。表征着这一全社会性质、全民性质、全球性质的审美化潮流的则是一个令人眼花缭乱的经验世界,每一个商店和咖啡馆如今都设计成为一种活跃的经验,火车站被装饰为一个由铁道连接的经验世界。每天人们从经验办公到经验购物,到在经验美食中休闲,最后回家享受某种经验生活,即便是回忆,哪怕是有关纳粹暴行的回忆,都是在经验领域中涌现。对于这些变化,亦可一言以蔽之:“这样来看,世界就成了一个经验的领域。经验在这些锦上添花的过程中,成了一个中心标题”<sup>[10](P5)</sup>。不难见出,上述泛滥于现代商品社会的经验包含着过多的娱乐、休闲、时尚的元素,夹带着过多的放松、快感、享受的目的,已经包上了一层“审美”的糖衣。

综上所述,在西方美学史上,“审美”概念始终是以审美经验为中心。从鲍姆加通到康德、席勒、黑格尔,都将审美经验的自律性悬为共同追求的目标,致力把审美经验与哲学、宗教、伦理、名理、逻辑、功利、实用等区分开来,使之成为一种独立自主的主观经验。但从杜威至今,对于审美经验的把握却从自律性转向了他律性,力图打破审美经验与哲学、宗教、伦理、名理、逻辑、功利、实用之间的固有界限,而达成相互之间的融通与合一。与之相应,“审美”概念的运用最早是狭义的、单一的、纯粹的、限定的,晚近则变为广义的、多元的、模糊的、宽泛的;最早是非功利、非实用、无概念、无目的的,晚近则变为实利的、有用的、日常的、流行的。

## 二、中国美学史上“审美”概念的嬗变

目前最早看到使用汉语“审美”这一概念的是英国来华传教士罗存德1866年所编的《英华词典》(第一册),该辞典将Aesthetics一词译为“佳美之理”和“审美之理”。中国人谭达轩1875年编辑出版、1884年再版的《英汉辞典》,则将Aesthetics译为“审辨美恶之法”。

1901年王国维译的《教育学》一书中,已出现了“审美”、“审美哲学”、“审美的感情”等概念。1902年,王国维在翻译日本牧濑五一郎著的《教育学教科书》和桑木严翼著的《哲学概论》两书时使用了“审美”的概念。同年,在一篇题为《哲学小辞典》的译文中,王国维将Aesthetics译为“美学”、“审美学”,对“美学”作了一个简单定义:“美学者,论事物之美之原理也”<sup>[11]</sup>。到此为止,王国维还只是限于在译译国外相关著述时使用“审

美”这一概念，尚未用于他自己的著述，在他自己的著述中使用“审美”的概念则是1904年以后的事。在1904年2月所撰《孔子之美育主义》以及同年7月所撰《叙本华之哲学及其教育学说》等文中出现了“审美”、“审美学”的字眼。如前文对于“审美之境界”、“审美之情”、“审美之趣味”、“审美学上之理论”进行了论述，后者则提出了“审美上之冥想”的概念。与之同时使用的相近概念还有“美学、美术、美育”等，这应该是王国维在其著述中使用“审美”概念的最早例证，而这些文章主要属于哲学、美学的范围。1904年7月发表的《红楼梦评论》也使用了“审美”概念，该词出现在关于宝玉与黛玉最后相见一节的引文之后：“如此之文，此书中随处有之，其动吾人之感情何如！凡稍有审美的嗜好者，无人不经验之也”。这段文字论及读者的“感情”、“嗜好”等心理形式，乃是地道的审美经验。而《红楼梦评论》则是文学评论之作。

比起王国维来，蔡元培、梁启超不多使用“审美”一词，但所论却很重要。如蔡元培说：“美以普遍性之故，不复有人我之关系，遂亦不能有利害之关系。马牛，人之所利用者；而戴嵩所画之牛，韩干所画之马，决无对之而作服乘之想者。狮虎，人之所畏也；而芦沟桥之石狮，神虎桥之石虎，决无对之而生持噬之恐者。植物之花，所以成实也，而吾人赏花，决非作果实可食之想。善歌之鸟，恒非食品。灿烂之蛇，多含毒液，而以审美之观念对之，其价值自若。”<sup>[12](P71)</sup>梁启超说：“要而论之，审美本能，是我们人人都有的。但感觉器官不常用或不会用，久而久之麻木了。一个人麻木，那人便成了没趣的人；一个民族麻木，那民族就成了没趣的民族。美术的功用，在把这种麻木状态恢复过来，令没趣为有趣。”<sup>[13](第7册, P4018)</sup>不难看出，无论是蔡元培所说“审美之观念”，还是梁启超所说审美“趣味”，均属于审美经验的范畴。

20世纪30年代朱光潜在《文艺心理学》中表达了这样的观点，美学的最大任务就在分析“美感经验”。此书开宗明义：“近代美学所侧重的问题是：‘在美感经验中我们的心理活动是什么样？’至于一般人所喜欢问的‘什么样的事物才能算是美’的问题还在其次。这第二个问题也并非不重要，不过要解决它，必先解决第一个问题；因为事物能引起美感经验才能算是美，我们必先知道怎样的经验是美感的，然后才能决定怎样的事物所引起的经验是美感的。”他进而写道：“什么叫做美感经验呢？这就是我们在欣赏自然美和艺术美时的心理活动。”他认为，人的经验大致包括直觉(intuition)、知觉(perception)、概念(conception)三种，而“美感的经验”就是直觉的经验，因为直

觉的对象是形象，所以“美感经验”可以说是“形象的直觉”。他还指出，“美学”在西文原为aesthetic，“是指心知物的一种最简单最原始的活动，其意义与intuitive（指“直觉的”——引者）极相近”，从而“形象的直觉”这个定义已隐寓在aesthetic这个名词里面，它是从康德以来美学家所公认的一条基本原则<sup>[14](第1卷, P9-13)</sup>。特别值得注意的是，朱光潜在1981年7月校读该段文字清样时加了一段“补注”，其中这样写道：“西文中的aesthetic，在我早期的论著中都译作‘美感’，后来改译为‘审美’。后者较妥。”<sup>[14](第1卷, P19)</sup>可见，朱光潜从一开始就认为美学的首务是研究审美经验，而审美经验就是指人心中最简单最原始的心理活动，即直觉。在他看来，后人所说的“美学”(aesthetic)一词中本来就包含了这一意思，因此他说：“(aesthetic)这个名词译为‘美学’还不如译为‘直觉学’”<sup>[14](第1卷, P12)</sup>。在这个意义上也可以说，美学是一门研究审美经验的学问。

此后值得注意的是李泽厚的观点。李泽厚于1981年在“大《美学》”上发表了《美学的对象与范围》一文，该文可以说是他在新时期发表的一篇美学宣言，旨在重新思考美学的学科性质问题。李泽厚在该文中指出，中文的“美学”一词是西文aesthetics一词的翻译，“如用更准确的中文翻译，‘美学’一词应该是‘审美学’。指研究人们认识美、感知美的学科”。李泽厚还由此认为，“美学”实际上是美的哲学、审美心理学和艺术社会学三者的某种形式的结合。李泽厚对于晚近以来的这一趋势表示认同：“美学作为美的哲学日益让位于作为审美经验的心理学；美的哲学的本体论让位于审美经验的现象论；从哲学体系来推演美、规定美、作价值的公理规范让位于从实际经验来描述美感、分析美感、作实证的经验考察。”因此他认为，如果说美的哲学只是美学的引导和基础的话，那么审美心理学则是整个美学的中心和主体。至于艺术社会学，它的特点便是“围绕或通过审美经验这个中心来展开自己的研究”，它不是通过研究艺术与生活、艺术与政治、艺术的主题、题材、体裁、技巧等等去外在地描述或规定艺术，而是将艺术品、艺术史和艺术批评作为“人类审美意识的存在、变化或发展”来进行研究。这样，就与审美心理学的研究密切相关甚至渗透合流了。综合以上三个方面，李泽厚在该文结尾得出结论：“美学——是以美感经验为中心研究美和艺术的学科。”<sup>[15]</sup>李泽厚后来又一次重申了这一观点<sup>[16](P447)</sup>。后来比较有影响的美学理论体系有叶朗的《现代美学体系》和蒋孔阳的《美学新论》，它们都将审美经验确认为美学研究的重要内容。

新世纪对于审美经验在美学研究中的中心地位作了比较鲜明而又透彻的论述的是曾繁仁的《文艺美学教程》。曾繁仁认为,文艺美学是20世纪70年代以来产生的一个新兴学科,它的崭新内涵之一就是以文学艺术的审美经验为出发点和研究对象。这一学科定位同当代哲学与美学的转型密切相关,从19世纪后期特别是20世纪以来,哲学与美学领域发生巨大的变化,即由思辨哲学到人生哲学,由对美的本质主义探讨到具体的审美经验研究的转型。在这个意义上说,这一学科定位“实际上是对当代美学与文艺学学科的一种改造”<sup>[17](P9)</sup>,其意义已经超出了文艺美学本身,而关乎对于整个美学的学科性质的界定。该书对于文学艺术审美经验的具体内涵作了十分详尽的具体阐述,概括为九种关系,一是个人感悟性与社会共通性,二是经验与社会实践,三是经验与主体,四是经验与想象,五是经验与表现,六是经验与快感,七是经验与接受,八是经验论与心理学,九是经验与真理。值得注意的是,该书指出,以文学艺术的审美经验作为文艺美学学科的出发点,也是对当代文化转型中正在蓬勃兴起的大众文化的一种理论总结与提升。在当代大众文化的背景下,审美活动与文学艺术发生了“日常生活审美化”的巨大变化。唱片、光盘、广告、模特、网络文学等新的文学艺术生产与存在的样式纷至沓来,令人目不暇接。审美与生活、艺术与商品、文化与文艺、欣赏与快感之间的界限变得模糊起来,人们的审美经验为之一新。该书指出,当代文艺美学的审美经验理论包括两个相关的有机部分,一个是审美的生活化,一个是生活的审美化。只有两者的统一才是审美与文学、艺术的要旨所在,因为没有前者,审美与文艺必将脱离大众与当代文化现实,而没有后者,审美与文艺又不免流于低俗与平庸,只有两者的有机结合才是审美与文艺发展的坦途<sup>[17](P6,8-10)</sup>。

总之,美学作为一门学科自近代引进以来,我国的几代学者也基本上是将目光聚焦于“审美经验”。虽然这一总的倾向始终叠加着国外美学理论旨趣的交光互影,但也不乏中国学者自己的探索、创新和建树。其中既有对于中国本土传统美学观念的传承,又有对于舶来的国外美学理论的借鉴,但中国人使用的“审美”概念总体上具有一种开放性、普适性和兼容性,与哲学、伦理、宗教、名理、逻辑、功利、实用等领域较多保持着天然的联系,从来不曾将自己限囿在某个狭小的范围之中。正是这一点,使得“审美”概念从一般文学艺术向当代流行文化,时尚文化进一步延伸成为可能。

### 三、‘审美’概念的逻辑分析

从上述中外美学史上“审美”概念的嬗变可见,这一概念的内涵往往很不清晰也很不稳定,它的边界时而明确、限定,时而模糊、游移。它从最早与逻辑学相分离(鲍姆加通),与功利、名理、实用相对立(康德)与哲学、宗教相区别(黑格尔)与感性王国、理性王国相独立(席勒),到晚近与所有这些曾经被人为分隔开来的领域相互融通、打成一片,“审美”概念的内涵发生了多大的变化!如今“审美”的谱系可以从日常生活的最高层次排列到最低层次,可以从精神之悦推移到官能之乐,可以从“阳春白雪”延伸到“下里巴人”,完全打破了以往对于“审美”概念一味要求高贵典雅、摆脱功利实用的限定,而变得不忌世俗、不避实利,甚至以满足感官之乐、本能之欲为能事。正如沃尔夫冈·韦尔施所说:“从前,人们说到‘审美’,必有高远的需求需要满足;在今天,低层次的要求亦足以敷衍。故而取悦感官的某种安排,亦被称之为‘审美的’。升华因素如此降尊纡贵,审美需求已经接近了本能领域,甚至是在此一领域中孕育而出。同理,高雅与平俗这个二元对立依然很大程度上联系着‘审美’一词。”<sup>[10](P19)</sup>“审美”概念的这种宽泛、松散而又不着边际的情况,使得今天人们想给“什么是审美”的问题作一确定的、终极性的、一以贯之的界定,已经成为十分困难和不合时宜的事了。

对于“什么是审美”的问题下定义的困难,究其缘故,可能与“审美”概念的经验性质有关。审美活动总是以审美经验为依托和支撑的,杜威说过:“‘审美’一词……指一种鉴别、知觉、欣赏的经验”<sup>[9](P50)</sup>。而审美经验的包容度很大,极具弹性,是一种缺乏明确内涵和确定外延的心理感受,它有时涉及感性,有时涉及理性,有时涉及自然,有时涉及艺术,有时涉及感觉,有时涉及知识,有时涉及评价,有时涉及意愿,包含了无数的东西。正如W.E.肯尼克所说,“很难想象某人做了某事的一个普通陈述句不能转化为‘经验’的习惯用法中去”,甚至有人认为“‘审美经验’的概念整个来说是混乱而站不住脚的”<sup>[18](P318-319)</sup>。但从另一角度来看,巨大的包容性和弹性恰恰昭示了审美经验的多样性、丰富性和无限性,这也正是审美经验往往让人身心放松、感官快适、精神愉悦,进而促进生命、陶冶性情、提升境界的原因之所在。恩斯特·卡西尔这样揭示审美经验的心理特征:“我们的审美知觉比起我们的普通感官知觉来更为多样化并且属于一个更为复杂的层次,在感官知觉中,我们总是满足于认识我们周围事物的一些共同不变的特征。审美经验则是无可比

拟地丰富。它孕育着在普通感觉经验中永远不可能实现的无限的可能性。在艺术家的作品中,这些可能性成了现实性:它们被显露出来并且有了明确的形态。展现事物各个方面的这种不可穷尽性就是艺术的最大特权之一和最强的魅力之一。<sup>[19](P184)</sup>正因为得到丰富多样的审美经验的依托和支撑,所以“审美”概念总是表现出较强的普适性和宽泛性。

当然,这样说并不意味着随便哪一种经验的获得都能成为“审美”的由头,一种经验要成为“审美”的,还有必要的规定。杜威提出一个重要观点,即当日常经验成为“一个经验”时,它才具有审美的性质。所谓“一个经验”是一个整体,它是完整的、圆满、和谐的经验,有如格式塔心理学所说的“完形”。一旦人们的日常经验改变了那种零散、混乱和分裂的状态而达到包容大度而又臻于完满的结局,那么就成为“一个经验”,具有了审美的性质,转化为审美经验。人总是出自本能般地追求经验的整一和完满,在审美活动和文艺欣赏中,对于“一个经验”的追求往往左右着人们的趣味,某些审美对象一旦历经时间长河的淘洗而成为经典,不管是否存在缺陷、留有空白,它们都变得不可更改、不可增减了,例如古希腊雕塑“米罗的维纳斯”,历来有人打算为她续上断臂,但是都不如原来的模样来得更美。《红楼梦》一书曹雪芹只写到八十回,其后无论高鹗还是别人的续书都不能让读者满意。于是有了所谓“残缺美”、“空缺美”之类说法,其实根本原因都在于人人都有守持“一个经验”的天然要求。更有甚者,人们有时为了这种企求愿意牺牲一切,包括声誉、肉体和生命。阿基米德面对罗马士兵的刺刀,唯一的要求是让他把几何题做完;李卓吾宁可身系囹圄、以颈就刃也不忍将著述藏之名山、投于水火,终于《焚书》不焚、《藏书》不藏;司马迁忍受奇耻大辱而发愤著书,他曾在《报任安书》中这样自明心迹,“所以隐忍苟活,函粪土之中而不辞者,恨私心有所不尽,鄙没世而文采不表于后也”;《史记》草创未就,适会此祸,惜其不成,是以就极刑而无愠色。仆诚已著此书,藏之名山,传之其人通邑大都,则仆偿前辱之责,虽万被戮,岂有悔哉!可以说这些壮举都是出于完成“一个经验”的企望,其人其事堪称轰轰烈烈、可歌可泣,已经进入了审美的领域、崇高的范畴。总之,只要获得整一、完满的“一个经验”,无论人们做什么,都有可能成为审美的。小而言之,一次成功的手术,一场获胜的比赛,哪怕是一场演讲,一次旅游,一场游戏,一次会餐,只要有一个完满的结果,也就能获得一次高峰体验、一次审美享受。大而言之,“最精深的哲学与科学的探索和最雄心

勃勃的工业或政治事业,当它们的不同成分构成一个完整的经验时,就具有了审美的性质。<sup>[9](P59)</sup>

杜威对于“一个经验”的美学阐释建立在以下想法之上:人作为活的生物,具有主动性和能动性,每个经验的获得,都是他与环境之间相互作用的结果,他不仅接受环境对他的作用,他也主动对环境起作用,简言之这就是“受”与“做”的关系。二者合在一块,才构成一个总体经验。但这一总体经验还有完整与不完整、圆满与不圆满之分,只是在它达到完满之境时,才成其为“一个经验”,进而与审美搭界。如果在“受”与“做”之间出现畸重畸轻的情况,导致总体经验的失衡和失谐,那就破坏了完满而不成其为审美经验了。杜威指出,经验有时会受到种种不利因素的干扰,“出现干扰的原因也许是由于太多的做,或者太多的接受性,或受。任何一方的不对称,都会使知觉变得模糊,使经验变得片面和扭曲,使意义变得贫乏和虚假”。在他看来,在这方面做得最好的是艺术,“艺术以其形式所结合的正是做与受,即能量的出与进的关系,这使得一个经验成为一个经验……其产品才成为审美的艺术作品<sup>[9](P47,51)</sup>。可能有论者认为杜威此论有倒退之嫌,从对于日常生活审美化的倡导又退回对于艺术审美的充分肯定。其实不然,应该说杜威在这个问题上的观点还是一以贯之的,如果说艺术审美是完整、圆满的“一个经验”的充分体现的话,那么一旦日常生活也能满足这一要求,它也就具有了艺术的性质,甚至就成为艺术了。就说流传至今的许多古代民歌如《弹歌》(“断竹,续竹。飞土,逐肉。”)、《耕田歌》(“深耕,耨种,立苗欲疏。非其种者,锄而去之。”)等,最初并不是文学,而是地地道道的日常生活,只是由于它们符合了“一个经验”的要求,才在长期流传中逐渐被人们视为文学的。如今的一些流行文化像时装表演、练功健体、美容整形等,亦复如此。

从杜威所思所想不难感受到西方近代哲学中经验主义与理性主义的对峙仍在吸引着他的注意力。英国经验派的基本观点是,物质是世界的本原,物质性的客体、环境决定人的后天经验,人的认识以经验为基础;大陆理性派的基本观点则是,理性是世界的本原,人是凭借先天的理性来把握世界,人的认识以理性为基础。这两种观点非常对立,水火不相容。因此杜威将“一个经验”置于人与环境的沟通、主体与客体的交融之上,这其实是提出了一套旨在弥平经验与理性截然二分的鸿沟的方案,杜威将这项工作称为“哲学的改造”。他在1920年出版的《哲学的改造》一书中指出:“哲学的改造既须救助人们,免其彷徨于贫乏而片面的经验和虚伪无能的理性间的歧

路,也会解脱人类必须肩起的最重的智力负担。它毁坏了将善意的人们划为两大敌对营垒的分界。<sup>[20][P54]</sup>而杜威找到的用以弥合经验与理性之间鸿沟的黏合剂就是“一个经验”;它是主观经验的完整、圆满之境,是人与环境相互作用的结果,是人的主动性和能动性的充分体现,正是这些优

异而丰富的内涵,使之具有了审美的品格。

行文至此,可以对“审美”概念作一个大致的界定,所谓“审美”,就是人类基于完整、圆满的经验而表现出的一种身心合适、灵肉协调、情理交融、知行合一的自由和谐的心理活动、行为方式和生存状态。

#### 参 考 文 献

- [1] 鲍姆加通.美学,盛宁,王旭晓译[M].北京:文化艺术出版社,1987.
- [2] 雷蒙·威廉斯.关键词,刘建基译[M].北京:三联书店,2005年.
- [3] 康德.判断力批判,宗白华译[M].北京:商务印书馆,1964.
- [4] 席勒.审美教育书简[A].西方美学家论美和美感[M].北京:商务印书馆,1980.
- [5] 黑格尔.美学,朱光潜译[M].北京:商务印书馆,1979.
- [6] 鲍桑葵.美学三讲,周煦良译[M].上海:上海译文出版社,1983.
- [7] 杜威.经验与自然[M].北京:商务印书馆,1960.
- [8] 杜弗海纳.审美经验现象学,韩树站译[M].文化艺术出版社,1992.
- [9] 杜威.艺术即经验,高建平译[M].北京:商务印书馆,2005.
- [10] 沃尔夫冈·韦尔夫施.重构美学,陆扬,张岩冰译[M].上海:上海译文出版社,2002.
- [11] 黄兴涛.“美学”一词及西方美学在中国的最早传播——近代中国新名词源流漫考之三[J].文史知识,2000,(1).
- [12] 蔡元培.以美育代宗教说(1917)[A].蔡元培美学文选[M].北京:北京大学出版社,1983.
- [13] 梁启超.美术与生活(1922)[A].梁启超全集[M].北京:北京出版社,1999.
- [14] 朱光潜.文艺心理学[A].朱光潜美学文集[M].上海:上海文艺出版社,1982.
- [15] 李泽厚.美学的对象与范围[J].美学(3),上海:上海文艺出版社,1981.
- [16] 李泽厚.美学三书[M].合肥:安徽文艺出版社,1999.
- [17] 曾繁仁.文艺美学教程[M].北京:高等教育出版社,2005.
- [18] 朱狄.当代西方艺术哲学[M].北京:人民出版社,1994.
- [19] 恩斯特·卡西尔.人论,甘阳译[M].上海:上海译文出版社,1985.
- [20] 杜威.哲学的改造,许崇清译[M].北京:商务印书馆,1958.

[责任编辑 杜桂萍]

## Analysis of “Aesthetic” Concept

YAO Wen-fang

(School of Literature, Yangzhou University, Yangzhou, Jiangsu 225009, China)

Abstract: “Aesthetic” concept is centered on aesthetic experience in Chinese and western aesthetic history. In the west the aesthetic experience undergoes a transformation from self-discipline to discipline by others and the connotation of aesthetics also changes from non-utilitarian, purposeless one to utilitarian and pragmatic one. Chinese understanding of aesthetics is influenced by foreign theory, but inherits native tradition concepts. Generally speaking, it is more open, general and compatible. From these transformations it is clear that the connotation of “aesthetic” concept is very general and it is related to the compatibility and flexibility of aesthetic experience. This article defines the connotation of this concept.

Key words: aesthetic concept; aesthetic experience; Chinese and western aesthetic history; analysis