

自然的人化、自由的形式与情感的境象

——后现代语境下美的本质的再探索

徐碧辉

摘要 美的本质是美学学科的核心问题，无法回避。过去在这个问题上之所以争论不休，以致成为“伪问题”被有意识忽略，一个重要的原因是人们忽视了问题域之区分：“美是什么”或“美的本质”的隐含主体是人类，而人们却常常从个体主体的具体审美活动或个体的审美感受出发去讨论这一问题。换言之，在追问美的本质的时候，人们混淆了类主体与个体主体两个层次。要解决这一问题，就要厘清问题域之所属，区分类主体和个体主体。类主体是人类学实践本体论哲学讨论美的本质的出发点。在这个层面上说，“美是自然的人化”，是“自由的形式”。个体主体是实践美学的个体生存论维度的出发点。在这个层面上说，美是由于对象的某种形式或形象在主体心理上引起情感共鸣或愉悦感受而形成的主客合一的、某种具有自由联想和想象的“境象”，它包含两个方面：首先它是一种“象”，其次，它是包含象但超越象的“境”。

关键词 美的本质 自然的人化 自由的形式 形式力量 境象

作者徐碧辉，中国社会科学院哲学研究所研究员（北京 100732）。

中图分类号 B83

文献标识码 A

文章编号 0439-8041(2019)11-0117-10

自上世纪 90 年代至本世纪前十年，美学理论上的解构主义、拼贴、反讽与戏仿成为主调，学界普遍“拒斥形而上学”，谈论“美的本质”显得迂腐过时。然而，美学之所以成为一门独立的“学科”，端赖有其核心范畴与问题域存在。其核心范畴当然离不开美、美感、艺术、自然美诸概念，而其问题域，首先仍然是“美是什么”或“美的本质”这类“令人讨厌”而绕不开的问题。窃以为，过去之所以在此问题上争论不休，无法达成共识，乃至陷入困境，是因为人们忽视了问题域之区分：“美是什么”或“美的本质”究其实是一个哲学问题，作为哲学问题其隐含的主体应该是“人类”，讨论的是人类所拥有的这种独特活动的本质、特征，其在人类整个活动中所占据的位置等。而人们却常常从个体主体的具体审美活动或个体的审美感受出发去讨论，同时又把这种具体的审美活动所进行的讨论看成一种普遍性的哲学分析。换言之，在追问美的本质的时候，人们混淆了类主体与个体主体两个层次，把它们杂糅交织在一起，于是出现了种种逻辑混乱与无谓的争论。

当我们提出“美是什么”这样一个问题时，其隐含的审美主体是人类。因为“美的本质”这个问题本身就是对“美”的一个哲学抽象，一个抹去审美对象的具体特性而专注于其哲学共性的抽象。它的前提是：存在着某种对于整个人类来说共同的抽象的因素，这种因素构成了“美”这种价值赖以存在的核心要件。美的现象要素普遍存在于宇宙自然界以及人类社会，但只有当人作为审美主体存在并把自然或社会现象当作审美对象时，后者才能真正成为审美的“对象”，或者说，成为审美活动之中的一维。若非如此，

再美的自然现象也只能是一种自然现象，而非审美对象。换言之，作为审美活动中相关二维存在之审美主体和审美对象都只能是生成的、建构的，而非先在的、现成的。其生成和建构的关键在于人类改造世界和改造自身的实践活动。因此，所谓“美的本质”或“美是什么”这个问题其实应该这样提：“人类的实践活动中所产生的‘美’这种价值，它的本质是什么？”

从哲学层面上追问美的本质，在某种意义上就是追问人的本质，因为“美”同“善”一样，是人类创造的价值，而并非某种可以离开人类的实践活动而独立存在的自在客体。实践美学从美所赖以生成的根源去追问其本质，即从人类实践活动中去追寻美的本质。从这个角度说，美体现为人的本质力量的对象化。具体说来，这种对象过程中所创造的自由形式，是在实践中对普遍存在于自然宇宙间的形式力量和形式法则的熟练掌握和自由运用，以及这种自由运用的成果。也就是说，美是人肯定现实的自由的形式。

从具体的审美活动层面去追问美是什么，则是从个体主体的具体的审美活动出发对美的具体特性的一种探寻。在这个层面上，我个人认为，美是一种主客合一的、包含着意象、情象和物象的“境界”。下面我将分三个问题进行讨论：一，从人类学实践本体论哲学层面对美的本质的哲学追问。在这个层面上，美是自然的人化。二，从人类学实践本体论哲学层面对美的本质的美学追问。在这个层面上，美是自由的形式。三，从个体生存论层面和具体的审美活动中追问美的本质特性。在这个层面上，美是一种主客合一的、包含“情象”“心象”“意象”的“境界”。

一、“美的本质”的实践论哲学基础：“美是自然的人化”

从哲学层面来讲，探讨美的本质问题必须从探讨美的根源入手，亦即把问题从“美是什么”转化为“因为什么而美”。因为，一个事物的本质往往是包含在其起源中的。特别是像“美”与“善”这类由人的社会实践活动所创造的价值，就更加只能在人类的实践活动中去探寻其根源，从而揭示其本质。从这个层面来说，实践美学一贯主张，美的本质在于“自然的人化”，美就是实践过程中产生的自由的形式。

所谓“自然的人化”指人对自然的实践改造。在改造自然的实践过程中，外在自然和人的身心结构都发生了根本性的变化，由于这种变化，才产生出“美”与“善”这类属于人类的价值存在。

从外在自然来说，人类对自然的改造，使得人与自然的关系发生了本质性改变，“自然”由一种外在而陌生的敌对力量变得为人所熟悉、亲近，成为“人化”的自然。这个“人化”的过程和成果，便是美与善。这里的“人化”不仅指对于自然的直接的干预和改变，更是从广义上而言，在人对自然进行的直接改造基础上人与自然关系的历史性改变。具体而言，指的是由于人类不断在实践活动中与自然打交道，对自然进行实践改造，因而自然界本身存在的那些形式规律、法则、律令等为人所掌握和运用，成为一种“自由形式”，由此，人从心理和情感上对自然不再感到陌生和恐惧，而是转为依赖与亲近。比如，当人掌握了四季变换、植物春种秋收的规律时，人类便由被动的采摘果实变为主动的栽种植物；当人类开始建筑房屋，不再穴居于天然山洞，而开始了解一些自然物的基本性能，如木材、石头、泥土。通过实践中逐渐摸索，人们了解到，木材可以燃烧，可以烧煮食物，改变食物的味道和口感，并进一步发现，煮熟的食物更易于为人所吸收；泥土可以烧制成砖，用它来盖房比泥土直接盖的房更结实美观，等等。同时某些物质世界的基本的规律比如平衡、对称、比例、稳定、均衡、节奏等便为人所掌握，而这些规律或法则也正是“美”得以生成或建构的基本规律。不仅如此，在对于四时变换与植物生长规律的观察中，人们开始感受“时间”的意义及其与人的关系；对于居室、道路的建造等使得空间意识也逐渐发展起来。“人”的意识结构逐渐成熟起来。“时间”和“空间”以及自然本身开始成为人们咏叹生命、抒发和寄托情感的对象，亦即成为“审美”的对象。“昔我往矣，杨柳依依，今我来思，雨雪霏霏”，对于往昔依依的杨柳的追忆所表露出的不仅是对逝去的青春的伤感情怀，更喻示着时间一去不返的生命感喟。“逝者如斯夫，不舍昼夜”，对于时间流逝的直观痛切感受与不舍，却又眼睁睁地看着时间飞速而逝，那一份荒凉与空茫，更成为一种形而上学情怀的直接表露。面对高峻雄奇的崇山峻岭或空阔辽远的大江大河，崇敬与敬畏之情、归依之感油然而生。“泛彼柏舟，亦泛其流。耿耿不寐，如有隐忧。微我无酒，以敖以游。”在这里，自然

则已成为安顿心灵之处所，散解忧思之场域。实际上，在《诗经》中，人之情感的兴发与寄托、认识了解社会的深度与广度很多时候都是与自然相关的，甚至就在于自然本身。而这一切，都只能发生于人类改造自然达到了一定程度、可以从自然中获得较为充裕的食物及其他生存资料，但又还对自然无力造成根本性改变和破坏的历史节点上。

关于自然的人化包含狭义与广义两个方面，实践美学的前辈学者已有反复论述和强调。在上世纪60年代，李泽厚就提出，自然的人化包括对自然的“直接改造”和“间接改造”；80年代，他提出“狭义的自然的人化”和“广义的自然的人化”两个方面；90年代，他更以计算机为类比，提出自然的人化的“硬件”与“软件”。^①提法不同，意思相近，均强调自然的人化是一个历史尺度，指的是人对自然的关系的改变：当人对自然的认识和改造达到一定阶段和水平时，自然对人来说不再是陌生和异在力量，而成为人们可以欣赏的对象、寄托情感的精神家园。如李泽厚所言：

自然的人化指的是人类征服自然的历史尺度，指的是整个社会发展达到一定阶段，人和自然的关系发生了根本改变。“自然的人化”不能仅仅从狭义上去理解，仅仅看作是经过劳动改造了对象。狭义的自然的人化即经过人改造过的自然对象，如人所培植的花草等等，也确实美，但社会越发展，人们便越要也越能欣赏暴风骤雨、沙漠、荒凉的风光等等没有改造的自然，越要也越能欣赏像昆明石林这样似乎是杂乱无章的奇特美景。这些东西对人有害或为敌的内容已消失，而愈以其感性形式吸引着人们。人在欣赏这些表面上似乎与人抗争的感性自然形式中，得到一种高昂的美感愉快。^②

从人自身的身心结构来说，人在改造外在自然界的同时，也改变着自己的心理结构。亦即，自然的人化不仅有“外在”的方面，还有人的心理结构即“内在”方面。随着实践的发展和展开，在实践过程中积累的知识、经验、语言、道德、情感等等逐渐内化、融合、积淀为人的内在心理结构，形成自由直观的认识、自由意志的道德和自由享受的审美。这是“内在自然的人化”。内在自然的人化是美之所以能够在实践中生成和建构的主体条件。正是由于人作为实践主体其内在的心理结构也在实践中人化，由动物性的本能逐渐生成为人化的认识、情感与道德感，因而，才有美感与道德感形成。换言之，人才能真正成为审美主体和道德主体，从而，美才真正在实践中生成、建构出来。

不仅外在的自然界服务于人的世界，而且作为肉体存在的人本身的自然（从五官感觉到各种需要），也超出动物性的本能而具有了人（即社会）的性质。这意味着，人在自然存在的基础上，产生一系列超生物性的素质。审美就是这种超生物的需要和享受（康德称之为“判断力”），这正如在认识领域内产生了超生物的肢体（不断发展的工具）和语言、因果思维及认识能力（康德称之为“知性”），伦理领域内产生了超生物的道德（康德称之为“理性”）一样。这都是人所独有，区别于动物的社会产物和社会特征。^③

自然的人化在马克思那里是一个重要的哲学概念，但马克思所讲的自然的人化主要指人与自然之间的哲学关系，即人对自然的实践改造。马克思已经谈到“欣赏音乐的耳朵”“感受形式美的眼睛”等“五官感觉的形成是以往全部世界史的产物”，谈到“感觉的社会性”是在实践过程中产生的。^④并且明确地说：“理论对立本身的解决，只有通过实践的途径，只有借助于人的实践的力量，才是可能的；因此，对立的解决不仅仅是认识的任务，而是一个现实的、生活上的任务，而正是因为哲学把这一任务仅仅看作是理论的任务，所以哲学未能解决它。”^⑤马克思接下来谈到工业的历史和工业产品作为一种对象性存在是

① 主要见于李泽厚《美学三题议》《美学四讲》和《说自然的人化》（亦名《天人新义》）等文。

② 李泽厚：《美学四讲》，《美学三书》，合肥：安徽文艺出版社，1999年，第494—495页。

③ 李泽厚：《批判哲学的批判》，台北：风云时代出版公司，1990年，第522—523页。

④ 马克思：“社会的人的感觉不同于非社会的人的感觉。只是由于属人的本质的客观地展开的丰富性，主体的、属人的感性的丰富性，即感受音乐的耳朵、感受形式美的眼睛，简言之，那些能感受人的快乐和确证自己是属人的本质力量的感觉，才或者发展起来，或者产生出来。因为不仅是五官感觉，而且所谓的精神感觉、实践感觉（意志、爱等等）——总之，人的感觉、感觉的人类性——都只是由于相应的对象的存在，由于存在着人化了的自然界才产生出来的。五官感觉的形成是以往全部世界史的产物。”（马克思：《1844年经济学—哲学手稿》，北京：人民出版社，1983年，第79页）

⑤ 马克思《1844年经济学—哲学手稿》，北京：人民出版社，1983年，第80页。

“人的本质力量的打开了的书本”，谈到自然科学通过工业在实践上进入人的生活，改造人的生活，为人的解放做好准备。通过工业化和人的其他实践活动，自然本身也具有了属人的本质，成为人化的自然。这样，可以说在这部手稿中，已经包含了马克思关于实践的世界观的基本思想。同时，关于自然人化的基本思想也已在这部手稿中奠定。但如其名称所显示，这部手稿是一部经济学和哲学的文本，虽然包含了重要的美学思想和内涵，但并非美学文本。明确地把包含在这部手稿中的自然人化思想应用到美学上，并对内涵和意义从美学上予以明确地界定，从而提出实践美学的基本观点、推动美学基本理论发展的，是中国哲学家和美学家们的功绩。在这个意义上，李泽厚提出的外在自然人化和内在自然人化的完整学说，是对马克思自然人化理论的深化和发展。

必须再次说明的是，自然的人化只是美的本质的哲学前提和基础，而非对美的本质的美学解释。自然的人化解释的是仅仅是美的起源，它是美和美感得以产生的必要前提和条件，却非美和美感产生的充分条件。只有当人征服和改造自然发展到一定阶段、自然在某种程度和意义上被“人化”，才可能产生美和美感。但自然的人化并不必然产生美；除此之外，美作为一种人类所创造的独特价值还有其他一些条件。从具体的层面来讲，并非所有自然的人化都是美。有的自然人化不仅不是美，反而是丑；不仅不是善，反而是恶。比如那些深藏于海底、本身是大自然上百亿年才能产生出来的美丽的珊瑚礁，被人为炸掉后留下的千疮百孔的海底；比如最近几年发生的多起油轮爆炸，每次都形成上百公里的污染海域。这些，都是“丑”，是恶。那么，自然的人化的尺度如何确定？自然的人化与非人化应该有一个度，在此限度之内，有美有善，超过其限度，它们不再是美与善，而转变成为丑与恶。这个“度”在哪里？如何掌握这个“度”？实践美学认为，这个“度”依然是指人与自然关系的历史发展尺度，具体来说就是后工业社会的来临。后工业社会里，由于人对自然进行实践改造的能力达到了一个临界点，亦即人类的实践活动已可以从根本上改变自然的面貌和性质，甚至摧毁人类自身赖以生存的地球本身，因此，美的本质的哲学基础已从“自然的人化”进一步发展、引申出其逻辑反题——人的自然化和自然的本真化。或者说，在此之前只是逻辑地包含在自然人化中人自然化问题，在人类进入后工业社会之后，从隐性走向显性，从潜含走向显在。从而，在后工业时代，美的本质已不仅仅是人对自然进行人化改造的单向度关系，而是自然人化与人自然化的双向过程所组成的新型关系。^①

二、“美的本质”的人类学实践本体论解答：“美是自由的形式”

如上所述，自然的人化只是美产生的前提，准确地说，它是美的本质的哲学前提，却不是美自身的内涵。正如李泽厚先生本人所曾经谈到的，自然的人化不仅产生美与美感，同样还产生作为自由直观的认识，作为自由意志的道德。也就是说，美产生于自然的人化，但自然的人化并不必然产生美。从“自然的人化”到“美”，还有若干中间环节，其中一个最为关键性的因素，那就是“形式”。准确地说，是为人所掌握和运用的“自由的形式”才是美。

通过漫长的历史的社会实践，自然人化了，人的目的对象化了。自然为人类所控制改造、征服和利用，成为顺从人的自然，成为人的“非有机的躯体”，人成为掌握控制自然的主人。自然与人、真与善、感性与理性、规律与目的、必然与自由，在这里才具有真正的矛盾统一。真与善、合规律性与合目的性在这里才有了真正的渗透、交溶与一致。理性才能积淀在感性中，内容才能积淀在形式中，自然的形式才能成为自由的形式，这也就是美。^②

李泽厚先生这段话简洁地解释了自然的人化如何成其为美。或者说，“自由的形式”如何从自然人化中“生成”和“开显”出来。在实践中，作为客观规律的“真”为人所掌握，成为主体化的形式，而本是主体的心理目的和意欲的“善”在现实中得到肯定和实现，成为对象化的形式。这样，主体化了的真与对象

^① 关于后工业时代美的本质，作者曾经有文探讨，参见《从“自然的人化”到“人自然化”——后工业时代美的本质的哲学内涵》，《四川师范大学学报》2011年第4期。

^② 李泽厚《批判哲学的批判》，第524—525页。

化了了的善的结合便成为美，美是现实肯定实践的自由形式。

形式规律和形式法则本是宇宙间普遍存在的，整个宇宙正是按照一些基本的形式规律与法则构成的。按照基督教神学的解释，这些形式规律与法则之所以存在，是因为神的作用，即上帝的意志，整个宇宙出于上帝的意志以最美的方式创造出来，并按照给定的轨迹运行。但是，世界的起源在科学上到目前为止还是个谜。但就人们的观察，无论是宏观的星系还是微观的分子世界，我们所在的这个宇宙确乎是按照一定的形式规律创构出来的，呈现出一种奇妙的和谐与美。如太阳系八大行星的布局以太阳为中心呈现出规则的椭圆形，各行星之间以及它们与太阳之间存在着某种“黄金分割”比例。再比如，地球上的动物和植物大多呈现出一些美的规律性特征，比例、对称、均衡、匀称、色彩、曲线和多样统一等等人们所说的形式美因素广泛大量存在于自然界。正是由于这种和谐与美的普遍存在，才有神学的目的论流行。那么，宇宙间这种普遍存在的美与和谐从何而来？按照实践美学的解释，它是一种康德所谓“无目的的合目的性”，即它并非某个意志力量所设计和制造，更不是由人类的目的和意志而创造，却符合了人的目的与意志，符合了人的审美要求。

实践美学认为，之所以能实现“无目的的合目的性”，恰恰是因为人在实践活动中一方面改造了外在世界，一方面改造了自身，使人类产生了能够掌握并运用这些形式规律和法则的心理构造，也就是人性结构和人性能力，即上述自由直观的认识、自由意志的道德和自由享受的审美，从而使得这些形式法则不再是抽象的法则，也不再仅仅是外在于人、与人无关的客观法则，而成为人所掌握并且能够到处运用的一种“自由的形式”，一种主体性的“形式力量”（forming force），一种实践性的力量。按照我的理解，这便是马克思所说的“人懂得按照任何一个种的尺度来进行生产，并且懂得处处都把内在的尺度运用于对象；因此，人也按照美的规律来构造”^①这句名言的真正含义。同一文章的另一段话可以作为一个佐证：“随着对象性的现实在社会中对人来说到处成为人的本质力量的现实，成为人的现实，因而成为人自己的本质力量的现实，一切对象对他来说也就成为他自身的对象化，成为确证和实现他的个性的对象，成为他的对象，这就是说，对象成为他自身。”^②“对象性的现实”之所以能成为“人的本质力量的现实”，“对象”之所以能够“成为他自身”，正是因为人掌握了对象所赖以构成的形式法则和运动变化的形式规律，并能够运用这些法则与规律反作用于对象。否则，对象对于人来说依然是陌生、神秘、不可知的，从而也就不可能是美的。由于这些形式力量为人所掌握，它便不再是异在、陌生、与人敌对的力量，而成为人可以自由运用的形式，这种为人所掌握的自由形式才是美。

举例来说，当原始人学会敲击石头以使之更尖锐一些，从而把它变成自己的工具时，石头便成为潜在的审美对象，而这个敲击的过程也可能成为一个美的生产过程；当人们掌握了四时变换的规律，懂得了何时播种，何时收获时，“季节”和“播种”的规律便成为人所掌握的规律，因此，“四季”才能进入人们的视野，“时间”才能被反思，成为审美对象；当人们能够依照各种建筑学规则建造起一栋栋房屋时，各种“建筑”的形式规则便成为人所掌握的规则，从而，“建筑”不但能成为遮风挡雨的避难所，成为人们生活居住的场所，同时也成为潜在的审美对象……随着实践的发展，一些原本属于实用性的工具和生产品不断被赋予更多的精神性内涵，人们愈益在实用功能之上追求审美性和创造性，其审美内涵日益凸显，终于成为一门“艺术”。“建筑”在当代早已脱离单纯的居住和使用功能而成为建筑师和设计师们展示其艺术天才与想象力的对象，于是有了“建筑艺术”。日常生活用品也进入“设计”范围，成为设计师们创造力与想象力的物质化和外化展示，于是“设计”本身也成为一种“艺术”。当人们掌握了桥梁建筑技术，能够在湍急的流水中安放下牢固的基座、使桥墩稳稳地屹立在洪流之中，能够以圆拱或斜拉形式联结起河流的两岸时，桥梁便在成为人们的交通途径的同时具有了审美属性。无论是建筑、房屋，还是桥梁、隧道，或是修筑水坝，改造河道，人们发现，有一些基本的形式法则和规律，是在所有的建筑或建造活动中

① 马克思：《1844年经济学—哲学手稿》，《马克思恩格斯全集》第3卷，北京：人民出版社，2002年，第274页。

② 马克思：《1844年经济学—哲学手稿》，《马克思恩格斯全集》第3卷，304页。

都必须遵循的,如平衡、比例、节奏、稳定等,人们发现,那些稳固耐久的建筑几乎都有着均衡的结构、合适的比例与节奏,而这些均衡的结构、合适的比例与节奏同时也能带给人愉悦。

这样,在漫长的实践过程中,各种形式法则被人们发现、创造和运用,人们逐渐总结出了一系列美的形式规则,如比例、节奏、均衡、对称、尺度、结构、多样统一,等等。这也使得形式主义或客观主义美学在很长时间内成为美学的主流。然而,人类的精神一旦产生,就进入了自身的轨道,成为一个逐渐脱离实用、追求自身价值的存在。马克思和恩格斯早就指出,一个社会的物质生产水平与精神发展之间存在着不平衡状态,精神的发展往往先于物质水平,在社会形态变革的物质条件成熟之前,往往会有一些先知先觉者,为这种即将到来的社会革命进行理论和精神上的准备,他们成为社会的预言者和先行者,当然,往往也是悲剧的主人公。而就审美本身来说,它的集中表现形式是艺术。艺术作为一种社会意识形态,一旦产生便有了自己独立运动发展的规律,而不再依赖于其物质生产。因而,艺术的发展很快打破了旧的形式规则,发现并创造新的规则。每个时代都有自身的审美风尚与审美追求,不同民族之间在审美趣味上既有共性也有巨大差异。

因此,“美是什么”这一问题并不存在一种可以超越时代和历史的抽象的、永恒的答案。美是社会历史实践的产物,不同的时代,它的具体内涵是不同的。正因为实践美学从人类的社会历史实践来理解审美现象,把美看作是一种历史的实践的过程,同时也是这种历史实践活动的结果,因而实践美学不把美的本质看作是某种固定不变的抽象形式或性质,而把它看作是人所据以改造世界的一种自由形式。在这里,美既有着相对固定的美学界定——自由的形式,同时,这种“自由的形式”本身又是一种高度抽象的哲学概括,其具体内涵又随着时代的不同而变化。在人类社会处于相对低级的阶段时,美呈现出相对单纯的形式,在人类早期社会,比例、对称、均衡、节奏等被认为是美的不变法则。在这个前提下,古典美的风格是和谐。只有遵循一定比例、均衡、对称等法则的事物才被认为是美的。和谐美的典范便是古希腊艺术所呈现出来的审美范式。无论是“高贵的单纯,静穆的伟大”(温克尔曼),还是“理想之美”(莱辛),或是“理念的感性显现”(黑格尔),均是对古希腊艺术审美范式的一种解释。随着社会的发展和实践领域的拓展,人类掌握并创造了更多的形式法则,也就是说,更多的形式法则成为人所掌握和自由运用的形式力量,更多的形式法则为人所创造出来。人的审美视野更加拓宽,以往那些被认为是不符合审美要求的、不和谐的形式也被纳入人们的审美视野,成为审美对象。并且,由于掌握了更多形式规律和形式法则,在形式的运用和创造上更加自由,因而人们往往故意追求不和谐,故意违反比例、均衡、对称等法则:绘画中引入不和谐的刺目的大块色彩,音乐中产生无调式音乐,文学中各种非现实化手法,意识流、时空交错、拼接等技法被大量运用;即便在建筑和雕塑这类受物质材料限制较大、对物质材料依赖较重的领域,人们也往往故意追求奇特、夸张的造型,反传统、反和谐的形式。总之,古典艺术追求和谐,现代艺术打破和谐。这正表明,美是实践的产物。如果没有人类社会实践能力的提高,没有对更多的形式法则的掌握和自由运用,审美视野的扩充便也无从谈起,各种反审美、怪诞等现代艺术便也不可能产生。^①

反过来说,艺术脱离实用功能而成为独立的意识形态,成为人类“掌握世界”的一种方式,这是人类创造性的极大拓展。从某种意义上可以说,艺术的创新其实是人类把握世界、理解世界并改造世界的形式的创新。在艺术活动中,人类更加自由地运用各种形式法则,并创造新的形式法则,从而拓展自身对于世界的感知与理解。现代艺术的怪诞、滑稽、丑怪、荒诞等“审丑”形式的开掘,意味着人类审美视野的拓展,从而也意味着人类感知和把握世界的方式的多样性扩展。在艺术中,人们不但运用已有的形式,而且创造新的形式。从而,艺术成为“自由的形式”的集中体现。人们常说,创新是艺术的生命,艺术最忌讳因循守旧、墨守成规。因为,一种艺术表现形式,当它被创造出来,往往会经历从不完善到完善、从幼稚到成熟的过程。而它一旦成为一种成熟的形式,它最初的激情与新意便在人们日益习惯的历史惯性中逐渐

^① 关于“美是自由的形式”,李泽厚先生在不同的地方已有充分的论述。可参见李泽厚《论美、美感和艺术》《美学三题议》(均收入《美学论集》)、《度与个体创造》(《美学》,南京大学出版社,2008年)以及《美学四讲》中有关章节。

消退，其形式中包含的内在生命情感亦被消解，最终只剩下一个徒有其表的外壳。这时，艺术变革的时代来临，那些代表着人类创造力与生命力的天才艺术家往往会创造出新的艺术范式。康德曾说艺术是想象力的自由游戏。正是在这种自由游戏中，艺术的旧形式一次次被打破，新的表现形式被创造出来。艺术家们在一次又一次的创新中解放人类的感知力，提升其创造力，人类才有如此辉煌绚烂的情感与思想表达形式。

三、“美的本质”的个体生存论解释：美是主客合一的“境象”

美是自然的人化。美是自由的形式。这两个判断的所隐含的主体都是作为“类存在”的人，即所谓“大写的人”，是与自然相对的、区别于其他生动族类的存在。对于“美的本质”这一哲学命题的探讨只能是在这个层面而言。但是，审美活动总是具体的、“此在”的，由具有不同个性、文化背景、民族归属等规定性的独特个体来进行的。“自然的人化”在这个层面来说，便显得粗疏和抽象，无法解释具体的审美过程和审美体验。而且，正如前面所言，自然的人化是美的必要条件而非充分条件。“自由的形式”在“自然的人化”的基础上更明确了美的具体内涵，它的确是对美的本质的美学解说，它说明了美与真、善之间的复杂关系——它是以某种形式对真与善两种价值的呈现，是主体化的真和对象化的善。“形式”在这里具有了本体性，对形式的探讨是美学史特别是艺术史的重要内容。许多美学家都曾致力于发现美的形式规律。但是，一方面，实践美学讲的自由的形式与历史上各种形式主义美学理论在哲学基础上和对形式的本质的理解有巨大的不同；另一方面，实践美学讲的“自由的形式”仍然是从人类学本体论哲学层面对美的本质的一般性美学规定。进一步的问题在于，美作为自由的形式如何呈现于具体的审美过程？形式如何才能成为“自由的”形式？正如有人追问的：当我欣赏皎洁的月亮时，月亮的美怎么解释？如果说美是自然的人化，月亮怎么可能被“人化”？月亮又是如何具有“自由的形式”？如何解释同样面对皓月当空、清辉遍地之景象，人们的反映可以完全不同：有的人会感动得流泪，而有人却无动于衷，甚至认为“不过自然现象耳！何须大惊小怪”！因此，对于“美是什么”这一问题的回答不能停留于人类学本体论哲学层面指出“美是自然的人化”，美是现实肯定实践的“自由的形式”，而要进一步深入到每个个体的具体审美活动层面。在这个层面上，对于美的本质的探索就有了非常多的学说：美是和谐，美是主客观的统一，美是一种孤立绝缘的意象，美是境界，是某种比例、节奏、对称、曲线，美是主体的审美经验或审美趣味的外显，美是客观化的快感，美是境界，美是意象……哲学家和美学家们从不同的侧面或角度来探讨，于是得出了种种各不相同却都有道理的结论，并产生了无尽的争论。

我以为，美学家们关于“美是什么”的探讨之所以聚讼纷纭、争论不休，其根本原因就在许多美学家没有能够区分作为类存在的审美主体和进行具体审美活动的个体主体这两个不同的层次。“美是什么”或“美的本质是什么”这样的提问本身就蕴含着一个基本前提：存在着某种所有美的事物所共有的抽象的本质。也就是说，“美的本质”概念是对具体审美现象和审美活动的某种哲学抽象。既然是一种哲学抽象，则在这种抽象的时候，其主体便已经是作为区别于其他动物存在的独特的人类主体，是人类作为一个“类”的存在。而当我们说“美是某种主观和客观统一”的“意象”或“物乙”时，或者当我们说美是“一种主观感受”，是“移情”时，我们却是试图在给具体的审美活动中的美下一个定义。

所谓从具体审美活动中来给美下定义，即是从个体生存论维度探讨“美是什么”或“美的本质”。由于生存的具体性、当下性、“此在性”和可感性，要在这一层面给美下一个得到所有人认同的定义就显得很困难，甚至可以说是一个不可能完成的任务。美学史上诸多美的定义恰恰可以放在这一层面来理解。而在这层面，由于思考的角度不同，完全可以得出不同的结论。和谐说，意象说、直觉说、移情说、距离说等等理论在一定范围或程度上都言之成理。但它们却由于混淆了类主体和个体主体两个层面，因而留下了不可自洽的逻辑漏洞。比如和谐说，它的缺陷在于无法解释大量反和谐的审美现象和现代艺术。美绝不仅仅意味着和谐。现代艺术往往是丑的、怪诞的、非和谐的，而这些丑陋怪诞的作品同样被人们以“艺术美”名之。意象说的根本缺陷在于把个体层次上有着较大局限的局部性内涵放大、延伸到对美的类层次的

哲学解释。直觉说则无法解释各种形式美，也无法解释人类共通的美感的存在。移情说无法解释有的对象可移情、有的对象不可移情这个事实。总之，这些学说的根本缺陷在于混淆了作为哲学规定的美的本质和作为具体的审美现象和审美活动规定性的美本质两个不同的层面。

我以为，就个体生存论层面说，即就具体的审美过程和审美活动来说，美是与个体的情感、欲望、认知、经历、理解等等人性情感和人性能力相关的“境象”。具体来说，美是由于对象的某种形式或形象在主体心理引起情感共鸣或愉悦感受、从而形成的主客合一的、具有自由联想和想象的“境象”。“境象”不是固定不变的，其具体内涵随着审美主体与客体的不同而有极大的差异。它可以是艺术对象在人心引起的感动、震撼、愉悦甚至惊怖、哀伤种种复杂的心理感受与情感的形象呈现，也可以是某种自然的景色/景物给予人的畅快与感动而在主体心理所呈现的情象/意象，抑或某个日常生活的场景在某个特定的时间与空间引起的心灵呼应与回响所构成的心象。在这个层面上，主体的想象、情感、理解与经验被全部调动起来，所有那些被美学家们讨论过的美感因素都在此得到发挥。在这个层面上，蒋孔阳对“自然人化”的解释便可以言之成理：主体在想象或意象中，把自己的情感、欲望、理解、希望种种心理因素“投射”到某个对象上去，把它想象成为某种他所熟悉并喜爱的形象，从而产生审美愉悦。^①在这个层面上，朱光潜的“物乙”说也同样可以说接受：审美活动中的对象已非自然形态的客体物象，而是升华成为浸润、包含、投射了主体情感、理想、想象等主观因素的情象/心象/意象。^②必须注意的是，审美活动中的对象是浸润或包含了某种主体情感或认知的意象/情象/心象，并不意味着美就是意象/情象/心象。美是超越于“象”之“境”，是一种“境象”。

“美是境象”包含“象”与“境”两个层次。首先，美是一种“象”。美必须有具体可感的形象性。这本来是不言而喻的。但现代抽象艺术的产生与泛滥，使得这个本来清晰的问题变得模糊。然而，即使是抽象艺术，当人把它作为“艺术”来接受，受到感动，产生美感，它就一定具有某种具象性。一个人的道德行为或事迹感动了人，产生了心灵的震动，若不伴随具体形象性，便仍然只是一种道德感动或伦理境界，而非审美感动。生活中那些高尚的人物或事迹往往需要靠一定的艺术手段来渲染、传播，才能产生广泛的影响。从艺术的发展来说，现代艺术之所以越来越“小众化”“族群化”，一个重要的原因是一些现代艺术家脱离艺术本身，一味在观念更新上进行“创新”，使得艺术与自身的本性渐行渐远。至于像《4分33秒》《泉》这类现代艺术“作品”，与其说它们是艺术作品，不如说是艺术家以其行为表达了对艺术的一种理解，如果说它们是艺术，也只能说它们是一种行为艺术。它们当然有其意义。它们对艺术进行了某种解构，迫使听众或观众从对具体作品的欣赏与享受中抽身出来，思考“艺术”本身的问题，思考“艺术是什么”“艺术要表达什么”的观念性或理论性问题。

其次，“美”是包含“象”却又超越“象”的“境”。美具有形象可感性，但并非形象本身便是美。客体的物象只有当它在审美主体心理上引起某种情感反应并与主体的情感、欲望、经验、理解等等心理因素在精神上达到某种契合、形成一种“同情共振”，从而构成超越于客体物象的、主客合一的“意象”“心象”“情象”时，才可能构成美。这种意象/心象/情象客体既非单纯客观的物理形象，亦非单纯的主观的情感经验或心理状态，而是一种形象化、客体化的精神、情感、经验、体验与感悟，是包含“象”却又超越象的“境”。美就在于包含象而又超越象的“境象”。

这样，我们便可以尝试回答前面所提出的问题：当我们欣赏月亮时，月亮美在哪里？我们可从三个层面来分析。

首先，从哲学层面上说，要能欣赏月亮，或者说，月亮要能成为人的审美对象，其前提是人类实践达到一定程度，自然在一定程度上被“人化”，人与自然的关系产生历史性的改变，由陌生、敌对到熟悉和亲近，这就是广义的自然人化。自然人化的过程在外内两个方面展开。伴随着外在自然的人化，人本身的

① 蒋孔阳：《美学新论》，北京：人民文学出版社，1993年，第169—170页。

② 参见朱光潜：《论美是客观与主观的统一》第3卷，上海：上海文艺出版社，1983年，第71—72页。

心理也发生了变化，产生了“属人”的心理结构和心理能力，包括审美意识和审美能力。人与自然的关系的这种历史性的改变，属人的审美意识和审美能力的诞生，亦即广义的自然人化和内在的自然人化，是月亮成为欣赏对象的历史性前提。史前的人类只有为了生存的奋斗，没有“审美”的心理与能力，亦无“审美”之余暇，因而，不可能把月亮当作审美对象。而广义自然人化和内在自然人化使得自然不仅是人类的认识对象和实用性实践对象，也成为超功利的审美对象，从而欣赏月亮才成为可能。在中国，《诗经》里已有以月为题的诗《月出》：“月出皎兮，佼人僚兮，舒窈纠兮，劳心悄兮。月出皓兮，佼人𦉰兮。舒忧受兮，劳心慄兮。月出照兮，佼人僚兮。舒夭绍兮，劳心惨兮。”以皎洁如银、轻笼如梦的明月来比喻爱人的美丽纯洁，表达对她的思念之情。也就是说，至少在《诗经》时代，月亮已成为人的审美对象。

自然的人化是月亮之美产生的前提。那么月亮本身美在哪里？月亮之美真的在于对它的“实践改造”吗？或者说，月亮如何成为一种“自由的形式”？这就是第二个层面的问题。

内在自然的人化使从心理上发展出审美心理结构，产生出审美意识和审美判断力。这时，人类不仅可以欣赏直接的劳动成果，或者是直接的“本质力量的对象化”成果，也可以欣赏那些未经“人化”的对象——险峻的高山，眩目的深谷，广袤的沙漠，汹涌澎湃的大海，可望而不可及的月亮……这些对象以其独特的形式吸引人们去观察、欣赏它们。而且，随着文明的进展，人们越来越能欣赏那些原始荒蛮、“粗服乱头”的景象。月亮作为离地球和人类最近的天体，本身就吸引着人们去探究、发现。然而，空间距离限制了人们近距离地观察和研究它，作为科学研究对象古人对它的研究成果极其有限。但是，月亮有规律的盈亏，周而复始地从纤细而光芒微弱的月牙到完满而明亮的满月的变迁，月亮的盈亏与大海潮汐之间的神秘联系，月圆之夜，月亮上面隐隐绰绰的影像……这些都使月亮成为审美想象的对象，甚至成为情感寄托的对象。而月光那种不同于阳光的色泽与质感，明月之下的世界那种如薄雾笼罩、似裹着层层轻纱的朦胧美感，更使诗人们把许多美好的情感与之关联起来。这里，“有规律的盈亏”“周而复始的形态变化”“月光的色泽”“月光之下世界的朦胧之感”……不都是“形式”吗？由于有了“自然的人化”作基础，月亮所呈现出来的这些“形式”为人们所认识、了解和欣赏。虽然人们不能直接到月亮上去，不能对月亮进行直接的“实践改造”，但它们依然是“自由的形式”。也就是说，从人类学本体论层面来说，月亮之美依然在于其光泽、形态、周而复始的盈亏、与潮汐的关联等“自由的形式”。可以看到，诸多以“月”为题材的诗作所呈现出来的月亮之美与这些形式不无关联。

如果说月亮之美在于其“有规律的盈亏”“周而复始的形态变化”“月光的色泽”“月光之下世界呈现出朦胧之感”等“形式”，那么对月亮的审美感受便应该趋于相同或相近。但为什么有那么多不同的关于“月”的诗句，而这些诗句却呈现不同的意境，传达出不同的情感？这便涉及美的第三个层面，也是最具体感性的层面。

前面已经说过，美的具体的内涵是不确定的，是随着审美主体、审美对象和审美情景的不同而变化的。从而，月亮不可能只有一种意象，也不可能只传达某一类情感或想象。月亮可以是“悲伤的”，也可以是“喜悦的”，可以是“亲切的”，也可以是“荒蛮的，冷淡的”，甚至可以是“形而上学”的。“海上升明月，天涯共此时”，这里的月亮带着思念的温柔与明媚，而海天相接的空阔与博大又显出一种磅礴大气的境界。此时的月亮当然早已非单纯的“物象”，而是包含主体的温柔想象与希望的“心象”或“情象”，而“海上生明月”成为包含这种主体情感之思和明月之美的审美“境象”。“江畔何人初见月？江月何年初照人？人生代代无穷已，江月年年只相似”，这里的月亮则寄托了作者对茫茫宇宙、渺渺时空的无限叹息，对时空无限而生命短促的深长感喟，这里的月亮则是哲学的、思想的、幽远的，它是一种哲人之思与诗人之感的综合体，是一种承载哲思与想象的“意象”，它与江水、时空以及“此时”“此景”进行着无限遐思和形而上学追问的那个潜在的“审美主体”共同构成了一幅审美形而上学的“境象”。此时的月亮，作为审美沉浸、审美愉悦和审美享受的对象，其所呈现于人的，已远非那个作为“地球的卫星”的“天体”的“物象”，而成为浸透、浸染、寄托了主体的情感与哲思的“情象”或“意象”。人们欣赏、享受的，既非单纯客体的“天体”月亮，更非主体本身的情感或思绪，而是人与月、江、水、天共同

构成的“物我一体”“时空一体”之审美“境界”。

如果说传统诗作中的月作为审美意象/情象/心象，无论其风格是欢悦明朗还是温柔忧伤，是亲切友好抑或疏远冷淡，它的审美特征都是典雅而优美、令人愉悦的，在一些现代诗人那里，这种温柔典雅的形象则完全被颠覆。钱锺书在其名作《围城》中讽刺性地塑造了一位现代“诗人”，其关于月亮的诗是这样的：“昨夜星辰今夜摇漾于飘至明夜之风中/圆圆肥白的孕妇肚子颤巍巍贴在天上/这守活寡的逃妇几时有了个新老公。”这里月亮之“象”显然主要是一种“意象”，作者在意识中把月亮圆圆的形状与怀孕的女人肚子关联起来。之所以有这种关联，则是因为他把古代神话的传说也作了重构。在这种重构中，嫦娥偷药飞向月宫的神话悲剧变成了一出人间喜剧或闹剧，嫦娥成为因为不满丈夫冷淡而逃避婚姻且另寻新欢的普罗大众中一个普通女人。这种解构与重构的确让人不舒服，月亮美好的形象被丑化，“无厘头”化。“颤巍巍地贴在天上”的“孕妇的肚子”，“守活寡的逃妇”“新老公”在这里都是令人不快的意象。这类诗带给人的与其说是“审美”经验，毋宁说是“审丑”经验。如果一定要说这首诗也具有“艺术美”，那么只能说，这种“艺术美”呈现出的令人不快的反美，是对美的解构。

由此可见，同一对象，同为月亮，在具体的审美活动中，由于不同的审美主体有不同的感知、理解和欣赏角度，其审美特征可以呈现出巨大的差异。而这也正是美之魅力所在。

在拒斥形而上学的后现代社会，“美的本质”问题早已被看作过时的本质主义残余。但是，正如我们无论如何都无法否认人具有“人的本质”一样，对于美、善、真这样一些非科学性的、形而上学的概念的追究，我们也无法真正完全地拒斥它们。因为它们是理性思维必然产生的疑问。从而，“美的本质”也是一个让人无法回避的问题，一个具有形而上学魅力的问题。本文试图区分美的本质的不同层面：人类学哲学的基础、人类学哲学的美学含义和具体生存论层面，即从具体的审美活动中去理解美的本质。这也是从抽象到具体、从哲学到审美的过程。在审美主体上，区分类主体与个体主体。^①这里虽有不少自己独立的思考与创新，毕竟也继承了前辈许多思想成果，这一点学界同仁当然能够一眼识别。当然，自己虽已殚精竭虑，思考多年，反复修改，却很可能仍存在诸多问题与疏漏。这里不揣浅陋，公之于众，期待学界同仁的批评与指正。

（责任编辑：张 曦）

Humanization of Nature, Free Form and Emotional Realm-Image

—— Re-exploring of the Nature of Beauty under the Post-Modernism

XU Bihui

Abstract: What is the nature of beauty is the key point of discipline of aesthetics. An important reason of being argument about this issue is that because most of people ignore the difference of two aspects: the human beings as a subject of category-humankind-exist and a subject of sole individualistic exist. When people ask what is the essence of beauty, they mean there is a potential humankind-subject as an actor of aesthetic activity or the creature of aesthetic value. For only when there is a category subject, the value of beauty or ugliness should exist. However, people always to discuss this question from the angle of individual-subject. Nonetheless, the two aspects, category-humankind subject and individual or personal subject, should be distinguished clearly. They are two aspects or layers. Of course, they are related each other. The prior is the base of the later. To consider from the category-humankind subject, the essence of beauty is the “humanization of nature” and a kind of “free form”. To consider from the individualistic subject, it is a kind of union of subject-object emotional realm-image.

Key words: essence of beauty, humanization of nature, free form, power of form, realm-image

^① 关于审美的类主体与个体主体，本人另有专文探讨，参见《审美的“类主体”与“自由的形式”——实践美学的两个重要视点》，《美学》2017年卷，中国社会科学出版社2018年出版。