

审美体验及其性质与对象

颜翔林

摘要 体验这一概念被现象学赋予一种认识论的意义，成为主体的认识方法之一和确立自我存在价值的手段。和纯粹哲学意义的体验有所不同，美学视野中的审美体验不满足于对客观对象的真实把握，而希冀于主体对事物存在的可能性之诗性领悟。换言之，审美体验能够超越知识平面达到对精神隐秘的体察，力图粉碎单一的意义存在而达到对整个对象的否定性观照和诗意发现。审美体验之性质和一般体验有所差异的是，审美体验包含着内容的丰富性和精神的无限可能性。它既可以逾越认识论和知识论的制约，也可以打破日常经验和悖谬形式逻辑，因此，审美必然性地蕴含丰富的人生智慧和诗性情怀。审美体验的特性在于，始终以美感活动作为自己的运动轴心，审美活动既是它的目的也是它的手段。因此，审美体验的本质属性是以自我意向为中心对生活世界的合目的性的审美想象或审美直觉的精神活动。审美体验之主要对象，其一关涉自然，其二关涉艺术，其三关涉历史。它们相应分类为自然之审美体验、艺术之审美体验、历史之审美体验这三种形式。

关键词 体验 审美体验 主体 自然 艺术 历史

作者颜翔林，温州大学文学院特聘教授（浙江温州 325000）。

中图分类号 B83

文献标识码 A

文章编号 0439-8041(2018)07-0150-09

“体验”（Erlebnis）和“审美体验”是两个既有本质关联又有特性差异的概念，两者既共有认识论的逻辑基础，又有着主体活动的不同精神轨迹。我们只有以现象学地厘清“体验”这一哲学范畴为前提，才能深入分析审美体验的本质属性和诗意特征。审美体验关涉于主体的生活世界的方方面面，由此派生出审美体验的丰富性与复杂性，这也相应地使主体的审美活动包含着无限可能性：一是阐释活动的无限可能性，二是艺术创造活动的无限可能性，这也相应规定了审美体验必然性地蕴含诗意特性和生命智慧。

一、从体验到审美体验

胡塞尔在《逻辑研究》中指出：“我们可以‘纯粹’现象学地把握这个‘体验’概念，也就是说，我们可以在排斥所有与经验—实在在此在（与人或自然动物）的关系的情况下把握这个概念，这样，描述心理学意义上的（即经验—现象学意义上的）体验概念就成为纯粹现象学意义的体验概念。”^①他说：“我们的‘体验’概念与通俗的‘体验’概念是不一致的，而在这里起作用的又是刚才所说的在实项的内容与意向的内容之间的差异。”^②倪梁康对现象学的体验概念进行形而上学意义的考辨：“通常意义上的‘体验’概念或是与日常的经历有关，或是与心理行为的领域有关。在胡塞尔的先验现象学中，‘体验’概念基本上是‘意向体验’或‘意识体验’的简称；它区别于前两种意义上的‘体验’。所谓在先验现象学意义上的‘体验’概念也就是指在排斥所有与经验—实在在此在（与人或自然动物）的关系的情况下所把握的‘体验’概念。可以说，

^{①②} 胡塞尔：《逻辑研究》，倪梁康译，上海：上海译文出版社，1998年，第383、386页。

经验—心理学意义上的‘体验’概念在经历了先验现象学还原之后便成为纯粹现象学意义上的‘体验’概念。与‘体验’基本同义的概念在胡塞尔那里还有：‘意识内容’‘我思’‘意识活动’‘意识行为’等等。”^①

体验这一概念被现象学赋予一种认识论的意义，成为重要的认识方法和主体确立自我存在价值的手段。认识论意义的体验概念有别于心理主义的所理解的体验概念，后者只是从个体存在的没有过滤掉欲望、功利、道德等因素的心理感觉出发来确立“体验”的内涵，而前者则严格排斥欲望、功利、道德等因素在精神中的存在，它依赖主体直觉去领悟纯粹意识中的“现象”所具有的意向性存在。换言之，体验虽然是一种借助直觉活动的认识方式，然而它悬置了主体的经验内容和排斥了心理主义的个体印象与行为关联，还原到纯粹意识的理性状态。审美体验却是一个包含着二重性的概念。一方面，它承载着认识论的内涵和功能，和现象学的“体验”概念存在着逻辑联系。“现象学的体验概念明确地与通常的体验概念区分了开来。体验统一体不被理解为某个自我的现实体验之流的一部分，而是被理解为一种意向关系。‘体验’这个意义统一体在这里也是一种目的论的统一体。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。虽然胡塞尔也承认非意向性的体验，但这种体验作为材料要素也进入了意向体验的意义统一体中。就此而言，体验概念在胡塞尔那里就成了以意向性为本质特征的各类意识的一个包罗万象的称呼。”^②另一方面，审美体验和现象学认识论的体验有所不同，它以个体的美感活动为轴心，承载着更为丰富与复杂的主体因素和心理感受，寄寓着生活世界的无限可能性所给予主体心理的瞬间知觉与存在者在未来时间的反复领悟。换言之，审美体验在不同的空间境域和时间之流中处于不断变换、发展、更替、丰富的过程，它没有一个终结和确定性来保证自己的绝对性本质和存在理由，审美体验是一个不间断地追求新颖意义和心灵快乐的精神活动。就存在特性而言，审美体验是一种综合判断和介于逻辑和非逻辑之间的审美判断。其一，显然，审美体验属于心理学或心理主义的知觉与判断，它蕴涵强烈的主观色彩和个体化的精神倾向，属于个人话语和偶然性选择，既没有普遍存在的必然性和严格的逻辑限制，也撇弃明确的功利目的和客观的认识意义。其二，审美体验在某些境域，尤其在对文学艺术文本进行阐释或评价的过程中，它自发地渗透着认识论要素，需要借助于逻辑工具和价值概念进行分析和判断，但这些分析和判断自始至终伴随着主体的感知、直觉、悟性和想象的创造性活动，而不是单纯地对文本进行还原性的概念推导和逻辑演绎。

因此，审美体验不同于一般哲学意义的“体验”概念，后者被限定在纯粹认识论范围，正如阐释学代表人物伽达默尔指出：“就像在胡塞尔那里一样地也在狄尔泰那里，像在现象学中一样出色地也在生命哲学中，体验概念首先就表现为一个纯粹的认识论概念。”^③他又认为，对生命哲学而言，“体验的概念就构成了一切对客体之知识的认识论基础。‘体验’这个概念在胡塞尔现象学中所具有的认识论功能，同样地是无所不在的。”^④然而，我们认为，和纯粹哲学意义的体验有所不同，审美体验不应该单纯地和片面地在认识论意义确立自我价值，而理应在想象论和智慧论上获得自主性。审美体验不应当满足于对客观对象的真实把握，而希冀于对于可能性存在的诗意领悟：审美体验理应超越知识平面达到对精神隐秘的体察，力图粉碎单一的意义存在而达到对整个对象的否定性的有机观照和美感发现，从而揭示存在对象所隐匿的诗意。正如伽达默尔对体验的精湛之论那样：

体验具有一种摆脱其意义的一切意向的显著的直接性。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。就此而言，被经历的东西按其本质不是在其所传导并作为其意义而确定的东西中形成的。被经历东西的意义内涵于其中得到规定的自传性的或传记性的反思，仍然是被融化在生命运动的整体中，而且持续不断地伴随着这种生命运动。正是体验如此被规定的存在方式，使得我们与它没有完结地发生关联。尼采说：“在思想深刻的人那里，一切体验是长久延续着的。”他的意思就是：一切体验不是很快地被忘却，对它们的领会乃是一个漫长的过程，而且它们的真正存在和意义正是存在于这个过程中，

① 倪梁康：《胡塞尔现象学概念通释》，北京：生活·读书·新知三联书店，1999年，第141页。

② 汉斯-格奥尔格·伽达默尔：《真理与方法——哲学诠释学的基本特征》上，洪汉鼎译，上海：上海译文出版社，1999年，第84页。

③④ H. G. 伽达默尔：《真理与方法》，王才勇译，沈阳：辽宁人民出版社，1987年，第94、93页。

而不只是存在于这样的原始经验到的内容中。因而我们专门称之为体验的东西，就是意指某种不可忘却、不可替代的东西，这些东西对于领悟其意义规定来说，在根本上是不会枯竭的。^①

在伽达默尔的理论意义上，体验具有过去时、回忆性、整体感和过程意味的精神特征，它和生命存在的意识流动有着潜在的关联。换言之，在阐释学的视域中，体验活动即表现为主体依据历史或现实的特定语境对生活世界或文本的意向性诠释，体验即是主体对意义的找寻和确证。由此，伽达默尔建立了体验和审美体验的本质性关联，或者说，他将胡塞尔现象学意义的体验转换为阐释学意义的审美体验。在阐释学视域的体验或“审美体验”，它既是一种美感激发，也是一种诗意发现，更是人生智慧的确证。

因此，审美体验的概念除了包含现象学的认识论内涵外，还应当和伽达默尔阐释学意义的“体验”概念有着心灵的沟通。从另一个意义来讲，我们也应当借助于体验活动，对传统美学进行反思和批判，并且展开对审美活动和艺术活动的重新领悟。在此意义上，审美活动是生命存在对以往心灵活动的回忆或追忆，它既不沉湎于生命的感性层面的本能欲望，也不局限于生命的理性层面的逻辑目的，而是向往于生命存在的诗性冲动和智慧生成。审美体验的不间断性必然决定，审美和艺术的活动必然是不断否定性质的，它们处在永不间断的生命流动之中和意识流动之中，审美体验尽管处于一个不间断的过程，但是绝不意味着顽强地重复自我和模仿他人。美与艺术，是一种心灵独白和渴望对话的自我放逐和漫游，在这一活动中的主体，部分地类似于马斯洛所声称的“高峰体验”(Peak experience)心灵状态：“已不完全是受世界法则支配的尘世之物，更多的是一种纯粹的精神。就内在精神规律与外在现实规律的区别而言，它更受前者而不是后者的支配。”^②其实，审美体验中的主体甚至也可能排斥“历史规律”和意识形态等法则的约束。因此，像言说美和艺术一样，体验也规定任何理论存在方式不可能有一个规范和约定，没有一个终极。所以，美学应当破除对传统逻各斯和意识形态的偶像崇拜。

至此，我们对体验与审美体验这两个密切关联的概念予以现象学和阐释学意义的简练清理，试图以辩证理性和综合判断的方式梳理它们逻辑上的联系与差异。

二、审美体验的性质与类别

胡塞尔通过其意向分析而把握到“体验”的最一般存在特征：“‘事物’或‘物理现象’的存在方式在于，它只能通过‘射映’的方式而被感知到；与此相反，‘体验’或‘心理现象’的存在方式则在于，‘它原则上可以通过反思的方式而被感知到’。”^③这是体验的最一般的性质和特征，审美体验在蕴涵体验的这些相关性质与特征的同时，它还具有自身的规定性和呈现出自我的逻辑类别。

首先，审美体验之性质和一般体验有所差异的是，审美体验包含着内容的丰富性和精神的无限可能性。它既可以逾越认识论和知识论的制约，也可以打破日常经验和悖谬形式逻辑。因此，审美体验具有比一般体验更广泛的心灵自由和更独特的话语方式，它赋予主体更宽泛的阐释权力和想象空间。在空间坐标上，审美体验可以呈现自由变幻的方式，以宁静和腾跃的反复互换达到对空间的超越性。庄子借《逍遥游》文本中的鲲鹏意象达到对空间自由的审美体验，但丁《神曲》以神话和宗教的交汇方式，以象征性的寓言叙述主体精神的对天堂、地狱、炼狱不同空间的流浪经历，诗人将主体的审美体验穿梭于虚构的空间结构之中，以求获得对心灵自由和肉体自由的双向证明。在时间坐标上，审美体验可以通过“前摄”(Protention)和“滞留”(Retention)的方法，以“体验流”(Erlebnisstrom)(stream of mental process)的形式获得对美感的确证与收获。“这是指，每一个感知体验在时间上都有一个向前的期待和向后的保留。当一个体验消失，另一个体验出现时，旧的体验并不是消失得无影无踪，而是作为‘滞留’留存在新体验的视域之中；同样，一个更新的体验也不是突然落到新体验中，而是先作为‘前摄’出现在新体验的视域之中。”^④审美体验处于无限的时间流动之轴上，成为“体验流”的绵延过程，意义在流变之中扩散、变异和更新，美感在流变之中变异和

① 汉斯-格奥尔格·伽达默尔：《真理与方法——哲学诠释学的基本特征》上，洪汉鼎译，第85—86页。

② 马斯洛：《自我实现的人》，许金声、刘峰译，北京：生活·读书·新知三联书店，1987年，第263页。

③④ 倪梁康：《胡塞尔现象学概念通释》，第142、519页。

升华。

其次，审美体验始终以美感活动作为自己的运动轴心，审美活动既是它的目的也是它的手段。一方面，它不承诺对客观世界的遵循和常识的固守，它具有超越现实原则和功利主义的倾向。诚如康德所论：审美“是凭借完全无利害观念的快感和不快感对某一对象或其表现方法一种判断力”^①；“不凭借概念而普遍令人愉快的”^②；“是一对象的合目的性形式”^③“不依赖概念而被当作一种必然的愉快底对象”。^④这是康德从审美分析的“四个契机”所推导出的美学结论，也是古典美学的经典命题。它同样适合于审美体验的概念范畴和逻辑界定。从康德美学的意义上考察，其一：审美体验应该超越功利、效用和概念的限定；其二，审美体验符合某种目的性，是主观无目的而客观合目的性的快感形式；其三，审美体验尽管属于个体的话语方式却包含普遍性的精神意义。与康德美学不同，现象学美学认为审美体验自始至终隐匿着主体的意向性，倘若没有主体的意向性则审美体验无法成为可能。但是，康德美学和现象学美学都保持如此的理论同一性：审美体验是以主体意识为中心对现象界的意义阐释的活动和意义追问的历程，而美感获得是它们的共同精神目标。另一方面，审美体验不同于一般体验和认识论体验的性质在于，它所具有否定性逻辑是：其一，它部分摒弃了主体的生理欲望，不以纯粹的身体快感为前提为目的。其二，它拒绝遵守物理的事实和实证的法则，不以正确与否和是否合理作为标准与价值。其三，它以直觉和抒情作为自己的心理特性，因此，个体的心理主义是审美体验的特征之一。由此，审美体验不得不关涉到克罗齐的美学理论。在克罗齐的理论意义上，和艺术一样，审美体验不是一个“物理的事实”^⑤，“也不可能是功利的活动”^⑥和“不是一种道德活动”^⑦，由此，也不具有“概念知识的特性”^⑧。和艺术创造有着同质的关联，审美体验是“直觉的抒情表现”。简言之，前者是否定性判断，后者是肯定性判断。在方法论上，克罗齐以否定与肯定相互交错的运思策略达到对审美现象和艺术现象的辩证阐释，这同样启发我们对审美体验的理论思考。审美体验自始至终以个体的美感活动为中心，有着强烈的心理主义色彩，它有着部分认识论内涵，却不一定符合客观事实和逻辑原则，也不单纯地应和于生活世界和满足于正确地阐释现象界。审美体验具有超越道德、欲望、功利、概念等精神特质，它以自我的意向性为前导和以契合某种目的性为结果，在其运作的过程中自始至终都担当了寻找意义、阐释意义和诞生意义的心灵责任。换言之，审美体验的整个过程乃是一种不停顿的意义穿梭和意义衍射的历时性过程。

最后，审美体验以诗意和智慧作为自己的方法和策略，审美体验的过程自始至终伴随着活的感性形象或诗性意象，它以直觉、象征与隐喻的方式呈现自我对审美现象的理解。简言之，审美体验是以自我意向为中心对生活世界的合目的性的审美想象或审美直觉的精神活动。如果说认识论意义的体验是以经验为先导以理性为基础的对现象界的一种认识方法，分析判断和逻辑综合是其必然的依据和手段。一方面，一般性质的体验它不需要也没有必要担负审美的职责，它只关注认识活动的正确性和功能的有效性。另一方面，这种体验过程不需要完全借助于感性形象或审美意象，它只需要借助于符号、概念或逻辑，以分析与归纳、判断与推理等方式即获得实现；那么，审美体验主要诉诸个体的心理经验和直觉领悟，它不寻求对现象界进行客观反映和真实描述，而是以自我意向为张力对事物意义展开寻找和求证。换言之，审美体验以诗意的运思方式，诠释自我感受的现象界和解释生活世界的缤纷缘由，它不一定遵循逻辑的因果律而只以自己的想象和联想为工具，以寓言、象征和隐喻为修辞技术，创造新颖的意义和独特的话语，而获得对生活世界的诗意体悟和审美直觉。与此密切相关，审美体验在有限度地借助于经验与知识、逻辑与理性的同时，更多地敞开自我的生命智慧，以悟性与想象力获得对审美对象的感性把握和意义阐释。缺席了诗意与智慧的审美体验必然是索然无味的实证性的精神活动和单一性的心理快感，只有诗意和智慧的出场才保证了审美活动的无限可能性，才可能使审美体验诞生丰富的意义和飞扬灵动的美感。诚如伽达默尔所言：“从哲学角度来看，我们在体验概念里所揭示的双重性意味着：这个概念的作用并不全是扮演原始所与和一切知识基础的角色。在‘体验’概念中还存在某种完全不同的东西，这种东西要求得到认可，并且指出了一个尚未解决的难题，即这个概念与生命的内在联系。”^⑨正是由于审美体

①②③④ 康德：《判断力批判》下，宗白华译，北京：商务印书馆，1964年，第47、57、74、79页。

⑤⑥⑦⑧ 克罗齐：《美学原理·美学纲要》，朱光潜译，北京：外国文学出版社，1983年，第209、211、213、215页。

⑨ 汉斯-格奥尔格·伽达默尔：《真理与方法——哲学诠释学的基本特征》上，第86页。

验和生命存在的诗意与智慧的密切关联,才使得主体的审美活动具有精神的无限可能性,充盈着永不间断的灵感与美感。

审美体验在其类别方面,可以做出简要的逻辑归纳。

其一,在功能价值方面,它们可分为还原式审美体验和创造性的审美体验。还原式的审美体验遵守着审美对象基本的“物理事实”,素朴真实地感受或描绘美的意象,以白描和勾勒的方式呈现审美物象的形式、结构和色彩,从而把握它们细节和意韵。从表现特性上考察,也可以称之为摹实性审美体验。《诗经》可以说是还原式审美体验或摹实性审美体验的经典象征之一。尤其是《国风》篇,以素朴醇厚、淡雅从容、逼真传神的“赋、比、兴”的手法,传达主体对自然万象的审美体验。一方面,《诗经》的审美体验注重还原客观的真实,尤其是对自然景象的感知和直觉,尊重和传达其原生态的形式之美。另一方面,《诗经》还原式或摹实性的审美体验同样包含“写物以附意,扬言以切事”^①的艺术功能,不妨碍文学表达上的附意寄托、抒情言志等功效。刘勰阐释《诗经》的比兴手法:“故比者,附也;兴者,起也。附理者切类以指事,起情者依微以拟议。起情故兴体以立,附理故比例以生。”^②如果说《诗经》是还原式审美体验的代表,那么,《楚辞》则是创造性审美体验的典型。刘勰云:“《骚经》《九章》,朗丽以哀志;《九歌》《九辩》,绮靡以伤情;《远游》《天问》,瑰诡而慧巧,《招魂》《大招》,耀艳而采华;《卜居》标放言之致,《渔父》寄独往之才。故能气往辄古,辞来切今,惊采绝艳,难与并能矣。”^③刘勰高度赞誉《楚辞》文本的审美风格和文学价值,也从一个侧面揭示其诗歌书写主体的审美体验特性。显然,《楚辞》作者选择的是以自我直觉和自由联想为中心的创造性审美体验的方式,所谓“朗丽以哀志”“绮靡以伤情”“瑰诡而慧巧”“耀艳而采华”,所显现的既是一种艺术风格,也是一种审美趣味。屈原以楚人独特的想象力和诗性智慧对审美对象进行重构,以神话思维的方式,以象征与隐喻、寓言与夸张的手法,获得创造性的审美体验,从而使文学文本焕发出瑰丽奇异的色彩。无怪乎王逸赞叹:“金相玉质,百世无匹,名垂罔极,永不刊灭者也。”^④显然,没有屈原的创造性审美体验就没有《楚辞》文本的艺术生成。值得注意的是,在创造性审美体验之中,还包含有荒诞性或虚幻性的审美体验。所谓荒诞性审美体验或虚幻性审美体验是标明这种审美体验呈现极度超越现实和背谬逻辑的性质,它们是以假定性和可能性的方式达到对审美对象的想象性把握。例如某些神话思维和宗教思维所表达出的美感,某些艺术流派诸如魔幻现实主义、象征主义、荒诞主义、立方主义、野兽派、印象派等艺术家和作品中所表现出的超越实证和常识的审美体验。荒诞或虚幻的审美体验往往借助于主体的梦幻、幻想、象征、移情和自由联想等心理迷狂的作用而得以实现,其中一部分转换到文艺创造过程,生成文本或艺术品,诸如贝克特的《等待戈多》、萨特的《苍蝇》、卡夫卡的《变形记》、马尔克斯的《百年孤独》等文本,以其荒诞的审美体验,形成别具一格的审美意象。

其二,在表现形式方面,审美体验可分为感悟性审美体验和阐释性审美体验。感悟式审美体验表现为瞬间直觉和诗性智慧,无须借助于缜密的逻辑分析和精细的理性思考,只以空灵流动的心灵感受表达某种生命的智慧和诗意的领悟。《传习录》载:“先生游南镇,一友人指岩中花树问曰:‘天下无心外之物,如此花树,在深山中自开自落,于我心亦何相关?’先生曰:‘你未看此花时,此花与汝心同归于寂。你来看此花时,则此花颜色一时明白起来,便知此花不在你的心外。’”^⑤王阳明此处的审美体验即是此种感悟式的审美体验。这一体验不拘泥于理论的阐发和概念的推导,而以简要的口语方式表达与花心会、与物神往的审美印象。然而,这一审美印象却建立在主体的意向性建构的势能之上,主体的意识赋予了现象界的意义,决定了它的存在理由和被理解的可能。在审美活动中,绝大多数的体验属于感悟性的审美体验,这种审美体验多运用于对自然美的审美直觉而较少运用于对艺术文本的细致分析。阐释性审美体验则多呈现于对艺术文本的鉴赏活动之中,和感悟性审美体验相比,它既需要丰富的审美经验与艺术经验,又需要知识论、认识论、价值论等要素的共同作用,更需要概念与逻辑、理性与思辨等因素的加入,在表现形式方面,它也常常借助于理论话语的表达。当然,阐释性的审美体验在赋予阐释者自由特权的同时,也附着着过度阐释的危险。然而,阐释性的审美体验毕竟是在美学的疆

①② 刘勰:《文心雕龙·比兴篇》,《增订文心雕龙校注》,黄叔琳注,北京:中华书局,2012年,第460页。

③ 刘勰:《文心雕龙·辨骚篇》,《增订文心雕龙校注》,第52页。

④ 王逸:《楚辞章句序》,郭绍虞、王文生:《历代文论选》第1册,上海:上海古籍出版社,1979年,第150页。

⑤ 《王阳明全集》第1册(新编本),杭州:浙江古籍出版社,2011年,第118页。

域得以可能,这种阐释不是唯一性和确证性的,不是一次性和终结性的,它没有止境也没有终极,更没有绝对的正确性和合理性,它在未来的时间之流中只是一种可能性和暂时的存在性,阐释的审美体验永无止境和没有终点,所以,我们理应宽容它的存在和尊重它的美学意义。

三、审美体验之主要对象

在生活世界,主体的审美体验关涉于方方面面,指向宇宙万象和历史人文,因此,所有客观现象和主体精神都可能进入审美体验之领域。然而,就审美体验之主要对象而言,其一关涉于自然,其二关涉于艺术,其三关涉于历史。因此,我们相应地将之分类为自然之审美体验、艺术之审美体验、历史之审美体验这三种形式。

在主体关涉于自然的审美体验过程,意识和意向始终发挥主导性功能。换言之,主体对自然对象的审美体验活动是一个赋予意义或发现意义的精神过程。胡塞尔在《纯粹现象学通论》中指出:“我们把‘意义’(Sinn)理解作内容,关于意义我们说,意识在意义内或通过意义相关于某种作为‘意识的’对象的对象物。可以说,我们将以下命题当作我们讨论的标题和目的:每一个意向对象都有一个‘内容’,即它的‘意义’,并通过意义相关于‘它的’对象。”^①一方面,我们假设纯粹的自然之美并没有“意义”,在怀疑论美学的理论意义上,美是没有意义的虚无化存在。另一方面,对自然的审美体验活动借助于意识或意向性关联使某些自然物具有了“意义”,而这“意义”构成了它的“内容”,转换为对象的存在要素。胡塞尔举例说明:“意向体验具有‘对对象物的关系’;但人们也说,它是‘对某物的意识’,例如对在此花园中盛开的这株苹果树的意识。”^②无怪乎黑格尔早已断言:“自然美只是为其它对象而美,这就是说,为我们,为审美的意识而美。”^③然而,黑格尔有关自然美的论断充满了形而上学独断论的意味,是传统知识论哲学和逻各斯中心主义的产物,是主体性对自然对象的强制性渗透。与此不同的是,现象学通过意向性对对象的意义关联寻求对审美体验的阐释,以意义为桥梁获取对审美活动的描述和理解,从而使理论活动具有精密严谨的逻辑范式和呈现客观合理性。与西方哲学美学注重于逻辑思辨不同,中国古代美学对关涉于自然的审美体验的阐释则强调感性的因素,注重从主体的诗意直觉和智慧领悟的视角获得说明。刘勰的《文心雕龙·物色》篇写道:

春秋代序,阴阳惨舒,物色之动,心亦摇焉。盖阳气萌而玄驹步,阴律凝而丹鸟羞,微虫犹或入感,四时之动物深矣。若夫珪璋挺其惠心,英华秀其清气,物色相召,人谁获安?是以献岁发春,悦豫之情畅;滔滔孟夏,郁陶之心凝。天高气清,阴沉之志远;霰雪无垠,矜肃之虑深。岁有其物,物有其容;情以物迁,辞以情发。一叶且或迎意,虫声有足引心。况清风与明月同夜,白日与春林共朝哉!是以诗人感物,联类不穷。流连万象之际,沉吟视听之区。写气图貌,既随物以宛转;属采附声,亦与心而徘徊。^④

刘勰传神地描摹了在对自然对象的审美体验过程中主体的感知和直觉、情绪与景物的互渗交流,主体以诗性思维的方式体悟自然和以生命智慧打通与自然的隔膜,以想象力架构起与自然心神相通的桥梁,最终以写作活动重构人与自然的美学联系,创造理想或完美的自然形式。理学家张载提出“民胞物与”的命题,摒弃了人类中心主义观念,将自然看做与人有同等价值与意义的存在,要求人像对待自我一样敬畏自然和热爱自然,在他的审美体验之中,自然与人同样具有生命的尊严和高贵性,而古典诗人则以自己的文本表达出对自然的真切传神的审美体验:“感时花溅泪,恨别鸟惊心。”(杜甫《春望》)“我见青山多妩媚,料青山见我应如是。情与貌,略相似。”(辛弃疾《贺新郎》)其实,道家对自然的命题和有关对自然的审美体验问题早已作出了哲学阐释。老子云:“人法地,地法天,天法道,道法自然。”“自然”是道家哲学中最高的审美概念和美学范畴,也是最高的生命境界和艺术境界。依道家之见,不是主体赋予了自然什么意义,而是自然赋予人的存在意义和存在价值,自然具有最高的存在合理性和合法性,唯有自然才保证了人类的存在可能和存在意义,也保证了审美的可能和艺术的可能。因此,自然美也是美的最高形式和最根本的美之理念,是人类审美理想的最终归宿。自然之美既在自然之中,也在人的心中。因为人与自然是合一的,天人是合一的。这既是道家的哲学逻辑和美学逻辑

①② 胡塞尔:《纯粹现象学通论》,李幼蒸译,北京:商务印书馆,1995年,第313、314页。

③ 黑格尔:《美学》1,朱光潜译,北京:商务印书馆,1979年,第160页。

④ 刘勰:《文心雕龙·物色篇》,《增订文心雕龙校注》,第573页。

辑,也是道家关涉于自然的审美体验。显然,这是一条与西方传统形而上学和现象学截然不同的运思路径,同时,又和西方现代的生命伦理学和生态环境理论有着一定精神向度的逻辑关联。

关涉于艺术的审美体验显然更为复杂,也更具有主体的意识介入性,首先,它需要丰富的艺术经验和精湛的人生哲学以及高雅而多元的审美趣味。对此,刘勰有深刻之见:

凡操千曲而后晓声,观千剑而后识器。故圆照之象,务先博观。阅乔岳以形培塿,酌沧波以喻吠浚。无私于轻重,不偏于憎爱,然后能平理若衡,照辞如镜矣。是以将阅文情,先标六观:一观位体,二观置辞,三观通变,四观奇正,五观事义,六观官商。斯术既行,则优劣见矣。^①

他认为“圆照之象,务先博观”:第一,对艺术的审美体验必须建立在“博观”的基础之上。第二,必须有公允正确的审美态度,应该克服鉴赏判断的偏见;第三,采取理解活动中的六种策略即所谓“六观”方法使审美体验最终得以可能。

其次,对艺术对象的审美体验需要历史感和对具体语境的熟知。刘勰对此同样有自己的独到见识:

夫缀文者情动而辞发,观文者披文以入情,沿波讨源,虽幽必显。世远莫见其面,覩文辄见其心。岂成篇之足深,患识照之自浅耳。夫志在山水,琴表其情,况形之笔端,理将焉匿?故心之照理,譬目之照形,目了则形无不分,心敏则理无不达。然而俗监之迷者,深废浅售,此庄周所以笑《折扬》,宋玉所以伤《白雪》也。昔屈平有言:“文质疏内,众不知余之异采。”见异唯知音耳。扬雄自称:“心好沉博绝丽之文。”其不事浮浅,亦可知矣。夫唯深识鉴奥,必欢然内怿,譬春台之熙众人,乐饵之止过客。^②

“沿波讨源”的历史感是主体进行艺术的理解活动的前提,也是鉴赏家对艺术的审美体验的必要条件。对古人文本的理解活动是一种以心会心的审美体验,是以接受者为中心的对文本的意义追问的过程。只有保持审美体验的敏感和灵感,才可能发现古代文本所隐匿的情思,否则就可能舍弃了深奥精美的佳作而错爱了浅陋低俗的文本,这就是庄子之所以嘲笑《折杨》被流俗赞赏而扬雄感伤《白雪》曲高和寡的缘故。屈原感喟众人无法认知自己的华美,扬雄拒绝肤浅的创作,古人觉得自己的作品能够被接受者洞见所蕴藏的意义与深层的美感,是一件幸事。

再次,对艺术文本的审美体验需要主体的想象力和诗性智慧,由此达到对文本的审美发现,诞生超越作者的美学意义。中国美学史上,刘勰《文心雕龙》、司空图《二十四诗品》和严羽《沧浪诗话》是对文学文本审美体验的经典之作。作者在积累丰富艺术经验和审美经验的基础上,以主体的想象力和生命智慧,获得对文本的诗意阐释和深刻领悟,他们对文本意义进行了再度创造,对原作的美感趣味进一步拓展,从而获得独到的审美体验并提升为新颖独创的美学理论。海德格尔对凡·高的《农鞋》的精湛叙述,构成了阐释学的又一个范例。他对油画上农鞋的富有想象力的释义,深刻揭示了遮蔽在器具之中的审美意象和死亡动向,让我们真切地感受到:如何凭借接受者的诗意解释实现创造者未曾意识到的文本中所隐匿的审美意义和艺术价值:

从鞋具磨损的内部那黑洞洞的敞口中,凝聚着劳动步履的艰辛。这硬梆梆、沉甸甸的破旧农鞋里,聚积着那寒风陡峭中迈动在一望无际的永远单调的田垌上的步履的坚韧和滞缓。鞋皮上粘着湿润而肥沃的泥土。暮色降临,这双鞋底在田野小径上踽踽而行。在这鞋具里,回响着大地无声的召唤,显示着大地对成熟的谷物的宁静的馈赠,表征着大地在冬闲的荒芜田野里朦胧的冬冥。这器具浸透着对面包的可靠性的无怨无艾的焦虑,以及那战胜了贫困的无言的喜悦,隐含着分娩阵痛时的哆嗦,死亡逼近时的战栗。这器具属于大地,大地在农妇的世界里得到保存。正是在这种保存的归属关系中,器具才得以存在于自身之中,保持着原样。^③

绘画中“农鞋”除了诸种的审美要素之外,还寄寓着无意识的死亡冲动,这也许是艺术家所未曾显明的死亡意识。海氏从作品中发现了创作者及一般欣赏者所未能体悟的死亡意象,并且揭示其审美意义和艺术佳作。显然,油画中的死亡意象的生成及其艺术价值被添加了阐释者所赋予的意义,属于阐释者以想象力和生命智慧所获得的一种理解的可能性。尽管后世的一些理论指责海氏的这一阐释不符合凡·高的生活事实和艺术史事实,具有主观的强制阐释色彩和随意的过度阐释的弊端。但是,海氏这一阐释不乏具有审美体验的合理性和美学

①② 刘勰:《文心雕龙·知音篇》,《增订文心雕龙校注》,第599—600、600页。

③ 海德格尔:《艺术作品的本源》,引自M·李普曼主编:《当代美学》,邓鹏译,北京:光明日报出版社,1986年,第392页。

意义。因为任何一种审美阐释均是精神文化的一种可能性呈现，所以古人有“诗无达诂”的叹惋。对于艺术的审美体验，即使某些解释不尽合理和不一定符合文本的“本事”，然而，只要它们能够呈现出新颖的审美意义，有利于文本的艺术价值递增，我们理应采取宽容的态度，给予其存在的权利与合适地位，直到为更完善的释义所取代。姚斯认为：

一部文学作品的历史生命如果没有接受者的积极参与是不可思议的。因为只有通过读者的传递过程，作品才进入一种连续性变化的经验视野。在阅读过程中，永远不停地发生着从简单接受到批评性的理解，从被动接受到主动接受，从认识的审美标准到超越以往的新的生产的转换。文学的历史性及其传达特点预先假定了一种对话并随之假定在作品、读者和新作品间的过程性联系，以便从信息与接受者、疑问与回答、问题与解决之间的相互关系出发设想新的作品。如果理解文学作品的历史连续性时像文学史的连贯性一样找到一种新的解决方法，那么过去在这个封闭的生产和再现的圆圈中运动的文学研究的方法论就必须向接受美学和影响美学开放。^①

姚斯这一观点具有美学观和方法论的革命性质，那种被历史意义割断的过去的文学现象到现在的经验之间的联系线索，又被阅读活动和审美体验重新联结起来。文学的价值不再是单独文本一极的静态构成，而在以读者为中心的连结文本（作品）与接受（欣赏者）两极的动态运动中得以可能，同时它具有历史连续性和变动性。在接受美学的理论原则规定下，艺术的美感就不能撇开接受者的欣赏和释义的再度创造，它同样是艺术价值的有机成分，尤其那些对审美意象富有审美发现的释义，更应予以注意，它在新的历史语境中获得视界融合，为艺术意象注入新的思想活力，为文本的艺术价值的延续增添了新的链条。可以说，对艺术文本的审美体验既是接受活动的必要先导和逻辑前提，也是文本阐释的感性基础和理性果实。

最后，我们讨论有关对历史的审美体验问题。有关历史的概念应该包含这三个方面要素：一是历史事实，即历史的客观结果。二是记载历史事实的文本，即书写的历史。三是借助于历史文本对历史的再度体验和阐释。对历史的审美体验活动即是主体在对历史文本的阅读过程所生成的历史美感和历史意识。在此，我们必须关注新历史主义（New historicism）有关观念，它们为我们提供了一种有关历史的审美体验的理论与实践的可能。

新历史主义在严格意义上是否能成为一种美学的方法还值得疑问。但是，它可以作为一种美学探究的策略而被注目。新历史主义，一方面对于形式主义等悬置历史和消解意义的思潮的一种反叛；另一方面，也是对于旧历史主义信奉历史理性和遵循历史的客观规律的思想方法的背离。新历史主义者摒弃线性的历史思维方式，反对采取以因果律、必然律、目的论为理论工具的逻各斯中心主义，他们竭力重构历史事件与文本叙述、历史发生与文本语境、文化背景与历史流变等之间的辩证动态关联。新历史主义遵循这样五个假设：“1. 我们每一个陈述行为都来自物质实践的网络；2. 我们揭露、批判和树立对立面时所使用的的方法往往都是采用对方的手段，因此有可能沦陷为自己所揭露的实践的牺牲品；3. 文学与非文学‘文本’之间没有界线，彼此不间断地流通往来；4. 没有任何话语可以引导我们走向固定不变的真理，也没有任何话语可以表达不可更改的人之本质；5. 我们批判和分析文化时所使用的的方法和语言分享和参与该文化机制的运转。”^②“新历史主义进行了历史—文化‘转轨’，强调从政治权力、意识形态、文化霸权等角度，对文本实施一种综合性解读，将被形式主义和旧历史主义所颠倒的传统重新颠倒过来，把文学与人生、文本与历史、文学与权力话语的关系作为自己分析的中心问题，打破那种文字游戏的解构策略，而使历史意识的恢复成为文学批评和文学史研究的重要方法论原则。”^③一方面，新历史主义方法为美学研究提供一种新的视角：美学如何重新对待历史和守望历史；另一方面，新历史主义也为主体对历史的审美体验提供了一种新的理论视角。

海登·怀特（Hayden White, 1928—2018）提出“元历史理论”，阐述自己的所谓“元历史”（Metahistory）的命题，力图对历史予以想象性的描述与诠释，由此，历史成为书写主体所敞开的叙述、想象、重构等综合活动的果实，历史因此被诠释者赋予价值判断和审美判断的主观意义，同时被渗入了历史书写者的审美和道德的

① H. R. 姚斯：《文学史作为向文学理论的挑战》，H. R. 姚斯、R. C. 霍拉勃：《接受美学与接受理论》，周宁、金元浦译，沈阳：辽宁人民出版社，1987年，第24页。

② 张京媛主编：《新历史主义与文学批评》，北京：北京大学出版社，1993年，“前言”第8页。

③ 王岳川：《后殖民主义与新历史主义文论》，济南：山东教育出版社，1999年，第157—158页。

成分。他在《作为文学虚构的历史本文^①》一文中认为：

当我们正确对待历史时，历史就不应该是它所报导的事件的毫无暧昧的符号。相反，历史是象征结构、扩展了的隐喻，它把所报导的事件同我们在我们的文学和文化中已经很熟悉的模式串联起来。

.....

历史叙事也是如此。它利用真实事件和虚构中的常规结构之间的隐喻式的类似性来使过去的事件产生意义。历史学家把史料整理成可提供一个故事的形式，他往那些事件中充入一个综合情节结构的象征意义。历史学家也许不喜欢把他们自己的工作看成是把事实变成虚构的翻译；但这正是他们的著作的效果之一。历史学家对某一系列历史事件提出可选择的情节结构，使历史事件获得同一文化中的文学著作所含有的多重意思。历史学家与历史哲学家之间真正的分歧是历史哲学家强调事件只能以一种故事模式而编织情节，而历史著作却尽力发现所有可能存在的情节结构，使事件系列获得有不同的意思。^②

这些观点不由让我们联想起亚里士多德的“诗比历史和哲学更真实，因此也更带有普遍性”和克罗齐的“一切历史都是当代史”的名言。在海登·怀特的眼里，历史充满了寓言、象征和隐喻的主观意义，因此，对于历史话语的理解应该采用三种方式：形式论证、情节叙述和意识形态意义。文本应该承担激活历史的责任，它敞开历史的多种可能性存在，让人们从历史的黑洞中窥见隐蔽的光辉和藏匿的意义。在新历史主义的视野里，历史像一张充满悬念和神秘的网络，在它布满空隙的身体里充盈着语言阐释的空间，它是政治权力、经济利益、意识形态等各种合力的交叉平衡的结果。新历史主义的“文化诗学”的思路就寄寓着政治学、社会学、哲学、经济学、艺术学等各种学科渗透的宗旨。总之，新历史主义的方法，启思于美学如何重新介入历史和超越历史、阐释历史和批判历史，如何重新确立审美主体和历史事实的关系，运思主体如何对历史进行合理与合适的审美体验。

〔本文为国家社会科学基金项目“审美范畴研究”（15BZW026）阶段性成果之一〕

（责任编辑：张曦）

① 此处“本文”（Text），通译“文本”，

② 海登·怀特：《作为文学虚构的历史本文》，张京媛主编：《新历史主义与文学批评》，第 171 页。

Aesthetic Experience: It's Nature and Object

YAN Xianglin

Abstract: The concept experience (erlebnis) is endowed with a meaning of epistemology by phenomenology. For the subject, it becomes one of the main methods of cognition and the means to establish the value of self-existence. Different from purely philosophical experience, aesthetic experience is not satisfied with the real grasp of the objective object, but hopes for self-understanding of existence of possibility. Transcending the level of knowledge, aesthetic experience realizes the observation of the secret of the mind. It tries to shatter the single existence of meaning and achieve a negative organic view of the whole object. The difference nature between aesthetic experience and general experience is that aesthetic experience includes the richness of content and the limitless possibility of spirit. It can not only go beyond the control of epistemology, but also break the daily experience and paradoxical formal logic. Aesthetic experience always regards aesthetic activity as its axis of movement. Aesthetic activity is not only its purpose, but also its means. Therefore, aesthetic experience is a kind of spiritual activity which focuses on self-intention and is a kind of aesthetic imagination or aesthetic intuition of conformity of aim of life-world. The main objects of aesthetic experience are related to nature, art and history. Correspondingly, three forms can be obtained by this classification: the aesthetic experience of nature, the aesthetic experience of art and the aesthetic experience of history.

Key word: experience, aesthetic experience, subject, nature, art, history