

审美能力的构成

刘旭光

内容提要 审美能力是人类在完成一次审美活动时，所需要的总体的行为能力与认知能力，是由四个层次的认知能力构成的综合能力：在经验层次上，它包括理智、情感、想象、感觉，以及它们在经验中锻炼出的敏感；在先天机制上，审美能力作为鉴赏力，是反思判断与获得自由愉悦的能力；在特殊认知层面上，审美能力是一些特殊的非理性能力，包括理智直观——直觉、静观、想象力等；在生命状态层次上，审美能力被视为一种进入特殊生命状态的能力，这些生命状态包括激情状态、体验状态、感官感知状态等。当代人的审美能力最本源的部分，是人类对精神的自由状态的追寻与感悟能力。

关键词 审美能力；激情凝视；想象力；直觉；体验

在具体的审美活动中，“审美”有时候显得像一种非理性的直觉活动，有时候又显得像理性化的判断，有时候还是一种情感体验行为，这种复杂性使得人们无法判明，要完成一次具体的“审美”，究竟需要什么样的能力？或者说，要完成一次审美，是不是需要某种“审美能力”？

首先需要回答，什么是“审美”？——“审美是通过全部感性能力对对象进行感知、直观，并以生命体验为基础，通过交感反思获得反思愉悦的过程。”^[1]由此我们可以对审美有一个基本的认识——它是由感知、体验与反思三个基本的认知过程与环节所决定的，也就是说，审美能力应当体现在至少这三个环节上。虽然美学史上没有人明确地分析什么是“审美能力”，但“审美能力”这个词在“美育”和“心理学”的研究领域经常被提到，因此，我们预先摆出这一命题：审美能力就是人类在完成一次审美活动时，所需要的总体的行为能力与认知能力。总体上看，美学史上关于审美能力之构成的认识，可以概括为四个层次，分别是：经验构成、先天机制、独特能力与生命状态。我们逐一进行分析。

一 审美能力的经验构成

我们在对一个经验对象，比如说一片自然风景进行审美时，需要什么样的能力？首先需进行感知

与直观，在此基础上，需要体验与想象，当然还需要对意义与价值的反思。这是一般的经验过程，在这个过程中，审美与其他人类的认知行为之所以不同，肯定是在这个经验的一般过程中有差异，对这个差异的认识，是在历史中逐步产生的。

最先认识到审美在认知能力上的独特性的，是18世纪初期的意大利人维柯，他相信有这样一种进行审美与艺术创造的纯粹能力，他称之为“诗性智慧”，这种智慧是一种先天能力，是审美和艺术创造得以可能的认识论前提，但他没有深入分析这种能力。同时期的英国人发现，在审美之时，在感知对象这个环节上，需要一些达到特殊状态的认知能力。这种能力首先是“直觉”。

夏夫兹博里认为审美行为的本质，是我们直觉到宇宙普遍秩序和它在最高知性中的本源，而美感就是这种直觉的情感反应^[2]。夏夫兹博里的审美观暗含着这样的思想：审美首先是对宇宙的普遍秩序的“理解与认识能力”，是有其理性基础的；其次，这种认识是通过“直观甚至直觉”而获得的，这是它的特性，似乎它不经过判断；最后，在直觉到这种普遍秩序时会产生“愉悦的情感”，而这种愉悦会成为我们的美感，这种美感似乎可以成为我们的感觉的一部分，并且在我们的审美中成为目的。这个观念可以在具体的审美经验中得到印证，审美作为感知行为，确实包含着对对象所包含的某种一般

性的直观式的认识，这的确是审美的特殊性之一。问题是，这种直觉作为一种能力，是怎么发生的？

夏夫兹博里认为领悟内在精神确实需要另外的能力，他称之为“内在的眼睛”：

眼睛一见到形象，耳朵一听到声音，美的结果就立刻产生了，优雅和和谐就被人知晓并承认。行为一被观察到，人类的感情和情感一被觉察到（它们大多数一被觉察到也就被感受到），一只内在的眼睛就立刻分辨出来，并看到美丽和标致，可亲和可赞，与丑陋、愚蠢、可憎或可鄙截然不同。^[3]

这显然是一种先天的直观能力，而这种能力具有智性，可以直观到“一般性”。这就意味着，夏夫兹博里把审美能力视为一种“直觉”，而这种“直觉”融会了感觉、情感和理性的因素，是一种独立的单一能力，可以称之为内感官。夏夫兹博里的这个设想被哈奇生明确化为这一观念：在审美中，人依靠一种特殊的先天能力，即“内在感官”来感知美。他认为外在感官被动地接受事物，至多可以精确地辨别事物的性质，但把外部世界作为整体来感知，并且具有直接的和非功利性的情感反应，这是内感官完成的^[4]。这个关于内感官的想法，还包含着一种理论设定：一方面，美的原因总在于事物的秩序与法则，另一方面，我们有相同的直觉能力，因此，每一个人对于对象的审美感知是相通的，夏夫兹博里称之为“共同感”。20世纪初的美学家卡西尔认识到了夏夫兹博里关于“内感官”和“共同感”理念的要义，指出夏夫兹博里承认了“美是一种具体的基本倾向，是一种纯粹的能力，是精神的原始功能”^[5]。这种纯粹能力，显然就是指直觉能力。

夏夫兹博里的观念在18世纪产生了深远的影响。1756年，休谟在《论趣味的标准》一文中指出，在具体的审美经验中，多数人都有一种直觉，能辨别出不同作家、作品的好坏，例如弥尔顿优于奥格·尔比，艾迪生强于班扬，这种直觉具有一致性。这的确是事实，但这种一致性的根源在哪里？休谟提出了这一分析：“有健全的理智，并与精致的情感相结合，又通过锻炼得到提高，通过比较得到完善，还能清除一切偏见，有此等可贵的品质，才能称为批评家。因而，只要能发现这些品质，它们的

评定就是趣味和美的真正标准。”^[6]休谟显然认为，“鉴赏”或者说“审美”不仅是直觉能力，更是一种综合能力，需要他所说的“内感官”“健全的理智”“精致的情感”和一定的关于审美的“经验”。

休谟的分析很快得到了补充，1759年英国人博克在《论崇高和美》第2版中，增加了一篇名为“论趣味”的导言，回应了3年前休谟关于趣味标准的讨论。他承认趣味与理性是完全不同的两个领域，他把“趣味”（taste）看作“心灵中被想象的作品和优雅的艺术所感动，或对其形成判断的那种或那些官能”^[7]。博克指出，想象是感觉的再现，只不过想象是“一种创造性的力量，它可以随意表现感官所接受的事物意象的秩序和方式，也可以以一种新的方式、根据不同的秩序重新组合这些意象”^[8]。判断则来自对对象之相似性的判断，它需要知识的储备，是理性的职能之一。在这三种能力中，对审美而言，感觉、想象是本质性的，而理性判断与综合只是辅助性的。理性的判断不能改变趣味的性质，但能使人得到更丰富的快乐，因此也造成不同的人的趣味在程度上的差异。这个观点相比于休谟的观点，强调了感觉与想象。

综合英国人对审美能力的认识：在感知这个层面上，他们肯定了审美是一种直觉式的认知，而一个人要会审美，就必须要有成熟的理智——认识事物内在的秩序，丰富的情感——可以产生愉悦的情感，活跃的想象力——组建意象，敏锐的感觉——对对象的物质特性的直接感知，以及在经验中获得的敏感，而这些能力融合在一起，对对象的审美就会像“直觉”一样直接发生。

鲍姆嘉通在1735年的博士论文《诗的哲学默想录》中，用Aesthetic一词来指称“审美”，并对审美作了这一定位：“可感知的事物”（是通过低级的认知能力）作为知觉的科学或“感性学”（美学）的对象来感知的^[9]。这说明审美是一种认知能力，但这种能力与理性相比，是低级的。在1739年的《形而上学》中他说：“与感觉（sense）相关的认识与呈现的科学就是Aesthetics。”^[10]他马上给这个词做了一个夹注：“低级认识功能的逻辑，优雅（grace）与沉思（muse）的哲学，低级的Gnoseology^[11]，优美地思考的技艺（art of

thinking beautifully), 类理性认识能力的技艺。”^[12]这说明, 鲍姆嘉通认为审美是诸种认识能力综合应用的结果, 但他仍然通过 *Gnoseology* 一词确证了审美是一种直觉层次上的“感悟”能力。

18世纪的英国人和鲍姆嘉通等人所作的分析, 实际上摆出了审美经验的获得需要哪些能力的参与, 但他们的分析没有说明这些能力是如何被整合在一起, 没有说明诸种认识能力在机制上究竟是怎么被组织为“一次审美”的。

二 审美的先天机制或“纯粹审美能力”

“审美”这种人类行为究竟是一种先天能力, 还是后天在经验中习得的? 这个问题直到康德对鉴赏判断是不是先天综合判断给出了定论后才得到回答: 审美有其先天基础, 但需要在经验中练习与培育。对审美能力的经验分析只能得出审美中有哪些认知能力参与了, 但不能说明这些认知能力以什么样的机制整合, 从而成为一种“单一能力”。要把这些在经验中分析出的能力统合在我们所说的“审美能力”中, 就需要确立审美这种行为的先天原则, 康德在“判断力”这个领域中为审美找到了先天原则。

康德认为在知性和理性之间有一个中介环节, 这个环节叫“判断力”, 它有其先天原则, 而审美作为鉴赏判断, 是判断力的一部分, 应当遵循“判断力”的先天原则。“凭愉悦下判断的能力就是鉴赏”^[13], 这一点康德接受了英国人的观点, 现在康德试图说明, 鉴赏有其先天基础——审美就其先天原则来说是合目的性判断, 是“建立在自由概念之上的”对象的“表象之形式的合目的性判断”, 这是“审美”的先天机制。具体地说: “审美”就其性质而言是反思判断; 就判断的普遍性而言, 是先天综合判断; 就其评判的尺度而言, 或者合目的性之目的而言, 是愉悦或者不愉悦的情感, 这种愉悦的情感由于只关乎对象的表象而无关乎对象的实存, 而且无直接目的, 是非概念性的, 因此康德称之为“自由的愉悦”。

按康德的思路, “审美”就是以“自由愉悦”为目的的反思判断活动。其中“自由愉悦”是有其先天根据的——在鉴赏判断中, 主体先直观一个对

象, 凭先天的纯直观能力、知性和想象力, 或许还要加上“先验图型”^[14], 形成“表象”, 因此康德把以上能力称之为“诸表象能力”。诸表象能力在产生表象的过程中会产生一种自由游戏的内心状态, 这种状态具有“普遍可传达性”, 是鉴赏判断的“目的”, 它本质上是“诸表象力在一个给予的表象上朝向一般认识而自由游戏的情感状态”^[15], 而“表象力”又是指想象力和知性, 因此这种内心状态“无非是在想象力和知性的自由游戏中的内心状态”^[16]。在这种状态中, 诸种能力处在自由游戏状态, 从而会有自由感, 这种自由感是“愉悦”的先天根据, 是鉴赏判断的结果和审美愉悦的原因。

通过对“自由愉悦”的建构, 康德把“审美”视为“反思判断力”对表象的形式所作的判断, 判断的合目的性是一种作为“普遍可传达的内心状态”的自由愉悦。这就为英国人和鲍姆嘉通所分析的在经验层面上显得复杂多样的鉴赏判断, 给出了独立的先天原理, 从而将“审美”综合为一种“单一的先天能力”。应当说, 反思判断力的发现与自由愉悦的发现, 以及反思愉悦的建构, 是现代审美理论的真正基石, 也是审美的先天机制的确立。

虽然康德对审美的分析集中在先天层面, 但有几点认识对审美能力的构成富于启迪性。他确定审美是一次主动的“判断”, 而“判断”有其先天基础——“判断力”, 判断力有其先天原则, 它是审美的前提。当判断力应用在鉴赏领域时, 康德提出一个新概念——“鉴赏力”, 它是鉴赏之所以可能的先天条件。“鉴赏力就是(不借助于概念而)与给予表象结合在一起的那些情感的可传达性作先天评判的能力”^[17], 它是审美能力的核心, 本身是不可教的, 其提升只能通过这种方式: “如果他的判断力通过练习而变得更加敏锐了, 他才会自动放弃他以前的判断。”^[18]

从对审美能力之构成进行分析的角度来说, 康德首先给出了关于审美的先天机制, 在这个先天机制中发生作用的, 是先验的表象力——包括先验想象力和知性, 是先天的愉悦情感(按康德的分析是自由感), 是共通感, 是审美理念, 在崇高判断中还需要“理性”, 以及起间接作用的道德理念与道德情感, 当然, 最关键的还是“鉴赏力”。鉴赏力

有其先天原则，它是审美得以实现的必然，因此表象力、敏锐的判断力（在审美活动中是鉴赏力）、自由愉悦、丰富的想象力、成熟的理性（这是崇高判断所必需的）、一定的道德情操，这构成了康德所分析出的“审美能力”，而判断力的先天原则与机制，也就成为审美的先天机制，这就从先天层面上完成了对“审美”这一认识行为的诸能力的整合。

“鉴赏力”这个概念的提出使得审美能力获得了一个切实的认知机制。在提出这个概念之前，人们以为所有寻求精神愉悦的行为，都可以纳入审美之中，但康德的鉴赏判断理论说明，只有通过鉴赏力获得的愉悦才是审美。康德的这个分析不见得完善，却是今天人们认识审美这种行为的基础。

三 作为独特认知能力的“审美”

康德对鉴赏力的分析，与具体的审美实践仍有距离，有两个课题需要深化：一、情感在审美中的作用没有被强调，它往往被视为审美的结果，而不是被视为审美的能力之一；二、审美活动与认识活动的差异还需要被更明确地分析出来。从19世纪初期开始，审美作为一种特殊的感知方式，其特殊性得到了充分认识。结果是，一些独特的非理性的认知能力，在过去150年中，被视为审美的特殊性所在，这其中就包括：理智直观、沉思（contemplation）和想象力。

康德之后的德国的唯心论，总体上有一种直观主义倾向：存在一个超越性的“本体”，本体可以被直观。谢林宣称“我们的整个哲学都是坚持直观的立场，而不是坚持反思的立场”^[19]。但问题是，抽象的本体不可以被直观，通过感性直观不能达到理性的一般性，对这个问题康德的解决办法是提出“审美理念”（Aesthetic Idea），它是可以被直观的“一般”。之后的形而上学家们让可以被直观的感性形式与可以被反思的理性内容在更高的层面上统一起来，黑格尔把这一“统一”称之为“理念”，而理念是可以感性显现的，它就是“美”，而审美，就是把这个过程倒过来。这就要求审美应当是一种既直观，又能够体悟出或者反思出“理念”的行为，其独特性就在于，直观与反思似乎是一体的。谢林

因此提出一个概念——理智直观，他说：“理智直观的这种普遍承认的、无可否认的客观性，就是艺术本身。”^[20]谢林的思路很快成为德国唯心主义美学的共识——审美作为直观就是理智直观，这在黑格尔与叔本华的审美观念中得到了更加全面的展开。

这种理智直观观在19世纪晚期的美学中发展为意大利人克罗齐的直觉美学。直观（perceptual intuition）最初是指通过对客观事物的直接接触而获得的感性认识，但19世纪的哲学家发现“直观”之中是有意义发生的，直观具有创造性，因此，这个词被赋予了汉语所说的“直觉”这层意思。“直觉”是这一过程：外界事物刺激感官产生感受，感受本身无形式，但当心灵运用综合和创造性联想赋予感受或印象以形式时，就产生了具体形象，这种获得具体形象的过程叫“直觉”。

克罗齐认为“直觉”有一种表现性——“每一个直觉或表象同时也是表现。没有在表现中对象化了的的东西就不是直觉或表象，就还只是感受和自然的事实。心灵只有借造作、赋形、表现才能直觉”^[21]。这既可以解释艺术创造活动中艺术家形成艺术意象的过程，也可以解释审美的过程——以直觉的方式领会作品中的心灵性的因素。虽然直觉这个观念夏夫兹博里早就提出了，但把它与表象力、创造力、理性认知结合在一起，让它成为一种近乎神秘的创造性的天才能力，这是克罗齐的贡献。克罗齐认为，鉴赏本质上是“审美的再造”，即，艺术家通过直觉进行创造性的表现，而欣赏者在面对艺术作品时，是通过自己的直觉再进行一次创造性的表现。

18世纪的直观观，更像是一种判断力，但19世纪的直观观，却是一种创造能力，这种能力在克罗齐的理论与现代派艺术的实践中，上升为“审美”这种行为的特殊性所在。这种审美观潜藏在后期印象主义、当代表现主义、抽象主义以及所有的非理性主义的艺术与审美实践中，成为当代审美文化中神秘而令人向往的部分。但另一方面，直觉又是基于人类的职业、阅历、知识和本能存在的一种思维形式，是可以经过教化与训练而获得的一种“敏感”，或者“机敏”，进而形成审美感觉^[22]。

与这种直觉理论相并行的是对审美能力的另一种认识：审美首先是一种认知的“静观”状态，但

在这种状态中，确实存在着一种对一般性、对抽象的理念的领会与理解能力，这种能力还不是直觉，而是静观、沉思与判断的综合状态。这种状态很独特，但确实存在，因此，一批 19 世纪的文艺理论家，就把这种认知的独特状态与审美状态结合在一起，并且对这个状态进行了命名——“contemplation”，其内涵就是指既静观又反思又直觉，还带有一些想象性的体验。这个概念在波德莱尔和沃尔特·佩特等批评家的文章中，在叔本华的散文中，反复出现^[23]。哲学家们从认识论的角度所给出的“理智直观”，在批评家眼中，就是沉思与直觉、体会相结合的独特认知“行为”与认知状态，而审美就被视为这种认知能力。

“contemplation”一词有其漫长的观念史的源流，它作为一个宗教术语，指对上帝的沉思与凝视，以及在这个过程之中与上帝融为一体的状态。在宗教家看来，这种行为是可以训练出来的能力，而批评家们似乎用这个词来指称欣赏者进入“审美状态”的“方式”，或者说“审美状态”本身。但审美状态仅仅是审美的前提，还不是审美本身，因此，contemplation 作为审美能力而言，就是指进入到既直觉又反思的状态，这个状态在浪漫派和唯美主义的批评家看来，就是审美状态，如何进入这一状态，是需要一种训练出来的“能力”的。对 contemplation 的强调，预示着审美观念上的新变：把审美行为从一种认知方式、一种获得自由愉悦的方式，转变为一种生命状态，其所指称的，既是“能力”，也是“状态”。

18—19 世纪的审美实践以及美学，还发现了一种构成审美能力的特殊能力——想象力。狄德罗在《论戏剧诗》中说：“想象，这是一种素质，没有它，人既不能成为诗人，也不能成为哲学家、有思想的人、有理性的生物，甚至不能算是一个。”^[24]这个观点在整个 18 世纪的艺术家与美学家中得到普遍认同。

想象力确实具有某种意义上的“创造”能力，康德在《实用人类学》里提出想象力（*facultas imaginandi*）作为不以某种直观能力为前提的创造：“……要么是创制的，这就是本原地表现（*exhibition originaria*）对象的能力，因而这种表现是先于经

验而发生的；要么就是复制的，即派生地表现（*exhibition derivativa*）对象的能力，这种表现把一个先前已有的感性直观带回到心灵中来。”^[25]这就使得想象力成为“表现”意义上的创制，部分地肯定了想象力的创造性。

但这种有限的肯定在 19 世纪的批评理论中产生了惊人的变化，想象力在审美中上升为“各种能力的王后”，这个观点来自批评家兼诗人波德莱尔。他在 1859 年发表的《1859 年的沙龙——给〈法兰西评论〉主编先生的信》一文中，讴歌了想象力在现代艺术中的功能与作用。文中有两个小节，标题分别是《诸种能力的王后》和《想象力的统治》，仅仅这两个标题就足以说明他对“想象力”的功能的认识。就想象力的作用，波德莱尔认为：

它在世界之初创造了比喻和隐喻。它分解了这种创造，然后用积累和整理的材料，按照人只有在自己灵魂深处才能找到的规律，创造一个新世界，产生出对于新鲜事物的感觉。它创造了世界，就理应统治这个世界。^[26]

这段话可以看作浪漫派美学的宣言，“想象力”取代“理性”成为艺术王国的统治者。波德莱尔所说的想象力，似乎是康德的“理性”概念和后来的克罗齐所说的“直觉”概念的合体。在评论另一位浪漫派作家爱伦·坡的作品时，波德莱尔说：“想象力是一种近乎神的能力，它不用思辨的方法而首先觉察出事物之间内在的、隐秘的关系，应和的关系，相似的关系。”^[27]波德莱尔对想象力的认识在之后的 100 余年中被不断地引用，想象力成为非理性的直觉式的认知能力与自由创造能力的结合，成为一切创造性行为的本源。就具体的审美经验而言，审美过程中确实包含着想象力的活跃，因而，在浪漫主义的文论，以及中国古代的文论中，想象力的活跃状态就是审美状态的一部分，因为想象力也应当是审美能力的一部分。

无论是理智直观或直觉、contemplation 还是想象力，这几种特殊的认知能力既包含着感性的因素，也包含着理性的内涵，它们介于感性与理性之间，因而经常被用来解释审美的独特性。这些特殊能力，的确就是审美能力，但审美能力并不就是它们。

四 作为生命状态的“审美”： 激情、体验与感知

在具体的审美经验中，情感，特别是激情，的确是审美与艺术创造不可或缺的一部分，因而，在那些由艺术家们撰写的笔记、前言、创作心得等理论著作中，在艺术批评家的理论著作中，都会强调“激情”的重要作用。问题是，在审美中需要激情吗？康德认为不需要，但在18世纪以降的英法批评传统中，情感在审美中的作用非常受重视，情感感动（emotion），特别是激情（passion），几乎被视为艺术创作与审美活动的源动力。在批评家们的理论中，指称激情的往往是两个词，一个是 passion，一个是 enthusiasm。

enthusiasm 一词的源头在于柏拉图主义，柏拉图主义者以这个词指称神灵附体的迷狂状态，这个状态也是充满激情的状态，是艺术创作的本真状态，是灵感激发的必然条件，似乎也是艺术欣赏的必然状态。这个词所代表的不仅仅是狂热与激情，它与灵感本身也有关联，而且会引起复杂的情感状态：“enthusiasm 是一种强大而深广的力量，它与精微的判断力有关，是这个世界上最难被全面而确切地理解的东西……当心灵被幻象所吸引，紧盯着某些真实的对象或关于神的纯粹幻觉时，当心灵看见或以为看见某些奇异或超常的事物时，它便会有恐惧、欣喜、困惑、畏惧、崇敬等诸如此类的情感，或因这些场景而异常激动，因而就有了某些广阔的、震撼的（如画家们所言）和非凡的东西。而这就是 enthusiasm 这个名词的由来。”^[28]

这个解释来自夏夫兹博里，“心灵”——“奇异之物”——“恐惧、欣喜、困惑、畏惧、崇敬等诸如此类的情感”——“对非凡之物的领会”，这个链条构成了夏夫兹博里所描述的“enthusiasm”的内涵。这段话可以看成是浪漫主义美学观的核心理念，这个词所标示的身心状态在18世纪中期兴起的浪漫派美学中被视为一种审美状态。

这个观念本质上给出了一个关于审美的新的模型，它与德国人的反思判断模式不同，与基督教的静观传统也不相同。在这个链条中，心灵的激动状

态以复杂的情感状态的形式，被纳入到审美过程中，这就使得情感的感受状态，或者说心灵的激动状态不再是需要被“审美”消解的对象，而是审美过程的必要环节。

夏夫兹博里的思想仅仅是17、18世纪的欧洲情感理论的一部分，霍布斯、笛卡尔、斯宾诺莎等哲学家都开始研究情感的性质，而卢梭、狄德罗、歌德等文学家与批评家，以及杜博等美学家都在强调情感对文艺与审美的意义，诸如 passion、affect、emotion 和 feeling 等词，逐步在文艺批评中，特别是在对审美经验的具体描述中频繁出现。在诸种情感理论中，欲望的表现，特别是身体的感受性，成为情感观念的基本出发点，斯宾诺莎就认为，情感是“身体的感触（affection），这些感触使身体活动的力量增进或减退，顺畅或阻碍，而这些情感或感触的观念同时亦随之增进或减退，顺畅或阻碍”^[29]。斯宾诺莎把情感从性质上分为被动情感（passion）和主动情感（action）两类，他认为，欲望和快乐是主动情感，而痛苦是被动的情感^[30]。主动情感的提出具有深远的美学意义，斯宾诺莎相信“心灵能够将它的情感加以整理，并将这些情感彼此联系起来使其有秩序”^[31]。同时，在情感体验中，“当心灵观察它自身和它的活动力量时，它将感觉愉快，假如它想象它自身和它的活动力量愈为明晰，则它便愈为愉快”^[32]。这就能说明，为什么情感表现与体验能够让我们愉快。斯宾诺莎的情感观实际上是审美中的情感论的理论基础，这种情感观是18世纪美学的核心，也是19世纪美学观的基础。

夏夫兹博里与斯宾诺莎的情感理论，再加上休谟在《人性论》第2卷《论情感》中所传达的关于情感的认识，都传达出这一观念：情感能确证世界、自我的存在和意义，情感推动着人类社会的活动，也推动人类趋向理智与完善。这就能说明，为什么英法的批评理论会把“审美”理解为“情感表现与情感体验的过程”。当然，仅仅是情感表现与情感感受不能说明审美对意义的把握，因此，19世纪的批评家沃尔夫·佩特在他的鉴赏理论中使用了一个具有调和意味的词“impassioned contemplation”。这个词是浪漫派的激情观念和新柏拉图主义者及理性主义的沉思观念的结合，由欲

望而起的激情与静观沉思相结合。佩特用这个词来解释华兹华斯的创作,认为艺术应当表现人类最伟大与最普遍的情感,并且充满对这种情感的沉思^[33]。按这个观念,审美也应当是对这种情感的体验与沉思。佩特的这个观念在浪漫派的批评家那里,几乎是共识,爱伦·坡同样认为:“存在于人的精神深处的那个不朽的本能,显然就是一种美感”,“那个最纯洁、最升华、而又最强烈的快乐,导源于对美的静观、冥想”^[34]。impassioned contemplation,成为了自19世纪中期以来批评家和艺术家们公认的“审美状态”。虽然不能说激情是一种审美能力,但它是审美得以展开的必须的生命状态,从这个意义上讲,敏感而易进入激情勃发状态的人,也是一个易进入审美状态的人,因而,情感的敏感性,应当可以被纳入审美能力。

在19—20世纪的审美实践中,还有两种新的生命状态被纳入到审美中,一是体验状态,一是感知状态。

“体验”这个词在德语、英语与法语中语义有差异,有些强调经验,有些强调经历或者阅历,但是,在诸多美学家的理论中,或者在审美活动中,人们使用这个词有其特殊的认识论意义。“体验”一词是以下多重“行为”或“含义”的综合:它首先是指生命化的个人感受,这种感受的获得是个体性的,是个人的生活经历与情感历程的积淀的过程,是个体对世界的个人化的主观的认识,这种认识是最真切的、最自我的、最直接的。在这个意义上,“体验”是一种先天能力,是感性感受力以及它在意识中积累的结果,它是人的基本的生命能力。其次,现象学家认为体验的过程,就是意识的意向性构成和意义统一体的建构过程,从这个意义上讲,体验是认知的真正的开端,是“真知”的开始。再次,体验这种认知的特殊性在于,它不是基于概念的一般性,也不是基于理性的建构,它是认识主体在生存过程中、在世界之中、在与他者共在之中形成的“在之中”的领会,是在世的“领会”,这种“领会”先于认识,却是一切认识的源头。复次,体验也是认识主体以其身体对外部世界的直接感知,他的身体感知本身作为认知图式引领主体对世界的认识,它是认识的源头,这种身体“感知”观在审美与艺术中体

现为对对象之“质感”的感知性的体验。在体验中,对象以其存在给予我们直接的感官感受,这种感官感受在20世纪的艺术实践中成为需要呈现或表现的对象,因而又成为审美与鉴赏的一部分。最后,体验包含了想象力的自由和情感的勃发状态^[35]。

“体验”一词最初或许是一个认识论概念,但在20世纪的美学中,它更多地是一种生命状态,是通过亲身感受而与对象融为一体的状态。在这种状态中,情感、想象与个体化的真知融合在一起,物我两忘,情意两融。这种状态成为20世纪的审美经验以及诸种“现场艺术”所追求的最核心的部分,由此进入体验状态的能力就成为人的审美能力的一部分。

与“体验”相关的另一种认知状态——对对象之实存的感官感知,在20世纪被纳入到审美行为中来。这在当代审美文化中非常明显,由此形成了通过感官对对象的品鉴,其原理在于:

通过感官对对象的品鉴,以对象的质料为对象,这就会首先形成关于对象的感觉,但这种人化了的、社会化了的感觉有其深度,因此,这种感觉实际上就是对深度感觉中的意义与价值的直观。……是“审美感觉”。在审美感觉中,暗含着一种反思性,或者说,是对感官感觉的反思,这就可以理解我们如何在感觉的变化中获得愉悦,在感觉的新奇中获得愉悦,以及在感觉的一般性中获得愉悦,如果这种一般性承载着我们的记忆与情感的话。^[36]

对对象的“深度感知”是可以获得审美愉悦的,这就能解释当代审美文化不断官能化的趋势,而这种趋势在现代艺术中表现为对艺术的媒介的深度感知:雕塑应当呈现出石头的质感;油画应当呈现出颜料的肌理与笔触;建筑应当表现建筑材料的质感。这种观念在艺术理论上的表达来自克莱门特·格林伯格和迈克尔·弗雷德这样的艺术批评家。格林伯格认为:

每类艺术的特长与其媒介的特质是相一致的。……构成绘画媒介的限定性——扁平的表面,画框的形状,颜料的性能——曾被古典大师们视为消极因素,其存在只能被含蓄地或间接地默认。现代主义绘画则视这些同样的局限为积极因素,应被毫不隐瞒地显示出来。^[37]

艺术的“纯粹”意味着必须还原到艺术的媒介，而媒介首先是感知的对象，被感知到的独特性，才是艺术独特性的起点，这就把感知质料的差异放到了审美行为的最前面。继这种观点之后，物之“物性”成为艺术呈现的对象，而物性显然是需要被“感知”的，因此，在鉴赏行为中，对对象之物性的感知，就成为鉴赏不可或缺的部分^[38]。这就意味着，感知作为一种审美能力成为当代人的审美行为的一部分。

这几种特殊的生命状态是19世纪中期以后在实践上被发现、在理论上被重视的现象，这些特殊的生命状态是非理性的，但又是生命性的，在当代的大部分美学家看来，审美就是进入这些特殊的生命状态。

结论：对审美能力之构成的逻辑整理

我们的分析所能得出的，实际上是关于构成“审美”这一行为的一个可选择的菜单，这个菜单结合起来，由以下因素构成：

在经验认知层次上，一个人要会审美，就必须要有成熟的理智、丰富的情感、活跃的想象力、敏锐的感觉，以及一种从经验中获得的对差异的敏感。

在其先天机制上，审美能力包括对诸表象力之间的自由与和谐之关系的敏感，以及丰富的想象力、成熟的理智、鉴赏力、天才式地对审美理念的感悟与赋形能力，以及高尚的道德情操，特别是对自由的感悟与追寻，这构成了康德所分析出的先天层次上的“审美能力”。

在“审美”的特殊认知能力层面上，正是有了理智直观或者直觉、contemplation、想象力、情感感动等特殊的非理性的认知能力，这些能力承载着主体的自由认知与自由创造，审美这种人类行为的特殊性与独立性，才得以确立。

在特殊的生命状态这一层次上，激情状态、体验状态，以及对对象之存在的感知状态，这些状态被视为审美状态，审美能力还指进入这些生命状态的能力。

对审美能力的逻辑分析必须建立在审美能力构成的历史描述上，纵观300多年来人们对“审美能力”之构成的认识进程，可见人类对审美的认识，

渐渐走出了理性认知的领域，开始强调主体的自由创造与自由表现，它吸收了理性对意义与价值的确立与建构，但放弃理性的逻辑性；它吸收感性的直接性与感受性，但放弃感性的被动性；它吸收情感的生命性与主观性，以及情感的感染力，但放弃情感的应激性；它吸收“愉悦”的积极性与肯定性，但放弃愉悦的功利性。300多年的历史进程，把“审美”引向由自由理性所追求、由主体知觉所承载、由自由愉悦所实现的生命状态。这个趋势是不是意味着，对现代人而言，审美能力最本源的部分，是人类对精神的自由状态的追寻与感悟能力？

对审美能力进行构成分析，应当是对“审美”进行理论建构的前提。通过对审美能力的分析，笔者至少能够提炼出这一基本事实：审美是通过全部感性能力对对象进行感知、直观，并以生命体验为基础，通过交感反思（一种感知、体验与反思相结合的状态）获得反思愉悦的过程。

对审美能力的构成分析，至少具有如下意义：一、当我们要提高一个人的审美能力时，我们至少知道应当从什么角度去进行引导与训练。二、在对一个对象进行具体的审美时，至少应当知道，以什么样的方式来观看与感知对象，就是审美的。三、对于审美，至少可以形成一种历史主义的态度和开放式的态度，为理解某一个时代的审美、某一个民族的审美、某一种文化中的审美，奠定一个比较的基础。四、要达到对“审美”这一活动的理解，只能依靠对审美能力之构成的分析式的认识。或许，对于审美能力的构成分析，是审美研究的真正起点。

[本文系国家社科基金重点项目“‘审美’的观念演进与当下形态研究”（批准号18AZW003）阶段性研究成果]

[1] 刘旭光：《什么是“审美”——当今时代的回答》，《首都师范大学学报》（社会科学版）2018年第3期。

[2] 对夏夫兹博里这一思想的概括，参考了 Paul Guyer, *A History of Modern Aesthetics*, vol. 1, Cambridge: Cambridge University Press, 2014, p.39.

[3] [28] Shaftesbury, *Characteristiks of Men, Manner, Opinions, Times*, Birmingham: John Baskerville, 1773, p.111, pp.52-53.

- [4] Hutcheson, *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue in Two Treatises*, Indianapolis: Liberty Fund, 2004, pp.56-59.
- [5] 卡西勒:《启蒙哲学》,顾伟铭等译,第317页,山东人民出版社1996年版。
- [6] Hume, *Of the Standard of Taste and Other Essays*, ed. by John W. Lenz, Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1965, p.17.
- [7] [8] Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. by Boulton, London: Routledge & KeganPaul, 1956, p.13, p.16.
- [9] 鲍姆嘉通:《诗的哲学默想录》,第116节,王旭晓译,第169页,文化艺术出版社1987年版。
- [10] Alexander Baumgarten, *Metaphysics, A Critical Translation with Kant's Elucidations, Selected Notes, and Related Materials*, trans. and ed. with an introduction by Courtney D.Fugate & John Hyers, London: Bloomsbury Publishing Plc, 2013, p.205.
- [11] Gnoseology 一词由名词 gnosis +logy 构成,gnosis 意为灵界知识、神智、神秘的直觉。Gnoseology 首先是关于认识的科学,其次是对认知过程的认识,最后应当是指中国人所说的“神思”。
- [12] Alexander Baumgarten, *Metaphysics, A Critical Translation with Kant's Elucidations, Selected Notes, and Related Materials*, tran. & ed. with an introduction by Courtney D.Fugate and John Hyers, p.205. 鲍姆嘉通在1750年的《美学》中对审美的认识,与《形而上学》中大体一致,但更繁细一些。
- [13] [15] [16] [17] [18] 康德:《判断力批判》,邓晓芒译,杨祖陶校,“导言”第25—26页,第52页,第53页,第138页,第124页,人民出版社2002年。
- [14] 关于先验图型在表象形成中的作用,康德没有详说,但笔者认为没有先验图型,感性杂多就不能被统觉,从而不能形成作为整体的表象,先验图型在审美表象的形成中,有基础性的作用。这一观点的详解,参见刘旭光:《审美表象如何产生:论图型在康德美学中的意义》,《中国社会科学院研究生院学报》2017年第4期。
- [19] [20] 谢林:《先验唯心论体系》,梁志学、石泉译,第117页,第273—274页,商务印书馆1997年版。
- [21] 克罗齐:《美学原理》,朱光潜译,第15页,上海人民出版社2007年版。
- [22] 关于敏感、机敏与审美感觉的思想,源于加达默尔与杜夫海纳的思想,对它们在审美中的作用的分析,可参见刘旭光:《论审美经验的“真理性”——对诠释学美学的再诠释》,《西北大学学报》(哲学社会科学版)2017年第2期。
- [23] 这个词在汉语中找不到一个简明恰当的对应词,“沉思”这个通行的译法不能表明其“直观”意味,为了行文的方便,文中暂且用“沉思”这一较为通行的译法,必要时直接给出原词。
- [24] 狄德罗:《论戏剧诗》,徐继曾、陆达成译,《狄德罗美学论文选》,第161页,人民文学出版社1984年版。
- [25] 康德:《实用人类学》,邓晓芒译,第49页,重庆出版社1987年版。
- [26] [27] 波德莱尔:《1846年的沙龙:波德莱尔美学论文选》,郭宏安译,第355页,第177页,广西师范大学出版社2002年版。
- [29] [31] [32] 斯宾诺莎:《伦理学》,贺麟译,第98页,第252页,第142页,商务印书馆1997年版。
- [30] 对情感的起源、性质及划分的详细论述,见斯宾诺莎《伦理学》第三部分“论情感的起源与性质”,具体引文见斯宾诺莎:《伦理学》,贺麟译,第145页。
- [33] Walter Pater, *Appreciations, with an Essay on Style*, New York: The Macmillan company, 1903, p.62.
- [34] 爱伦·坡:《诗的原理》,赵澧、徐京安主编:《唯美主义》,第65页、第67页,人民大学出版社1988年版。
- [35] 对体验在诸种西词中的意义,以及体验概念的历史生成与具体内涵的分析,可参见刘旭光:《论体验——一个美学概念在中西汇通中的生成》(《复旦学报》(社会科学版)2017年第3期)一文的分析。
- [36] 刘旭光:《“感官审美”论——感官的鉴赏何以可能》,《浙江社会科学》2017年第1期。
- [37] 格林伯格:《现代主义绘画》,秦兆凯译,《美术观察》2007年第7期。
- [38] 对这个问题的深入讨论,参见迈克尔·弗雷德在《艺术与物性:论文与评论集》(张晓剑、沈语冰译,江苏美术出版社2013年版)一文中的分析。
- [作者单位:上海大学文学院]
责任编辑:何兰芳