



阅读新闻 背景：

陈望衡/吴志翔:审美历史演化中的身体境遇——试论身体美学何以成立

日期：2008年7月9日

来源：网络 作者：陈望衡 吴志翔

阅读：905

“身体”的价值在今天无疑得到了大幅上扬。身体的生产性和消费性受到关注，人们也从身体的历史性建构出发质疑性别秩序的合理性，“身体社会学”登堂入室；身体自身的权利得到了主张，而身体欲望的自主和放纵，也往往被视为是对笼罩个体的统一性道德话语的反抗，“身体伦理学”浮出水面；越来越泛滥的身体自身成为一种高密度、高清晰度的交流的媒体，随着敞开的身体符号充斥社会的各个角落，人们裸露的欲望甚至超过了观赏的兴趣，“身体传播学”招摇过市；身体写作包括所谓的下半身写作鼓噪一时，“性别诗学”和“身体叙事学”等也方兴未艾。从许多角度看，身体的权益一方面被尊重，一方面也是被滥用甚至盗用了，它成为当代欲望化、感官化生活的一个症候。身体的勃兴作为一个文化现象是耐人寻味的。享有“感性学”之名的美学自然无法回避对身体现象的思考，“身体美学”也许比其他的学说更具有存在的合理性。总的来说，身体美学带有逃离传统的“心本体”的美学路径的企图，不仅是把身体作为被观照的美的对象，更重要的是探讨身体在美的感受、评判中的主导功能和内在机制，研究身体属性在审美创造活动中不可忽视、不可替代的独特价值。在身体美学看来，审美活动中的“生命之力”要高于“理性之力”，而其中的“生理热量”又要高于“心理能量”。

一、身体价值上扬与审美重心下移

当我们在谈论“身体”的时候，它首先指的是“人的身体”，是生理性、器质性的具有血肉属性的实体，同时也是欲望化的内涵着快感和痛感的个体。在中西古典美学史上，身体的历史境遇并不佳，地位都不那么高：作为血肉的实体，它仅仅是“物”，是“形”，与之对应的是更为灵动的“心”，是“神”；作为欲望的个体，它仅仅是“感官”，是滞留于个体的“快感”的载体，与之对应的是普遍化的“理性”，是超越了生理性快感的“智性”、“诗性”。而当身体同时被作为血肉实体和欲望个体的时候，它甚至处于一个比普通之“物”层次更低的位置，因为欲望非但无助于美感的生成和对纯粹美的趋近，反而会构成对审美态度的干扰和对具有神性的纯粹美本体的污染。总之，在身体之上，有一个声势浩大备受尊崇的概念大家族：“神”、“灵”、“精神”、“理性”、“智性”、“诗性”等。它们几乎都因为与一个笨拙的、盲目的、粗鄙的、有限的、锁闭于自身的、必将腐朽的“身体”及感官世界构成对应关系而凸显其各自的价值。

在西方美学史的源头，美往往意味着感官享乐。“问题的关键在于，这种情欲的享乐必得通过种种途径上升到神性的存在。”[1]（第54页）从柏拉图开始，就有一种把美视为某种“自在之物”（绝对理念或理性、神性等）显现的倾向。美也许在感性形式中体现，但其本源则是超出感官世界的更高存在，美的真正实现需要经历一个不断攀援和扩张的过程：从现实之物上升到理想境地、从有限扩展到无限、从个体扩大到“类”再扩大到非人类性的本体存在、从肉身以及肉身可感知之物抽象为完全不能被感官所把握的精神，“先从人世间个别的美的事物开始，逐渐提升到最高境界的美，好像升梯，逐步上进，从一个美的形体到两个美形体，从两个美形体到全体的美形体；再从美的形体到美的行为制度，从美的行为制度到美的学问知识，最后再从各种美的学问知识一直到以美本身为对象的那种学问，彻悟美的本体。”[2]（第22页）这种理性主义的思维传统一直笼罩着包括普罗丁、奥古斯丁、鲍姆嘉通、康德、黑格尔等思想家和美学家。普罗丁认为神是美的来源，一切都须先变成神圣的和善的，才能观照神和美。奥古斯丁认为只有当灵魂驾驭肉体不断上升，才能与作为最高美的无限存在上帝合一，否则灵魂会被肉体拖累而堕于黑暗。鲍姆嘉通认为理性是明晰的，而感性认识则是低级的、晦暗的，美只不过是感性知识的“完善”。康德认为美是超越了利害的，美感不涉及欲念，而只涉及对象的形式本身。黑格尔认为美是理念的感性显现，“解脱了有限事物的相对性，上升到理念和真实的绝对境界”，美才是可能的。在这种理性主义、整体主义的框架里，感性越稀薄，个体性越弱，美就越纯粹，而作为感性稠密的一个形体、作为欲望凝聚的一个机体，“身体”的美学意义无法得到明确的认识。也因此，这些美学家无不把美划分成不同的等级：柏拉图认为“心灵的美”比“形体的美”更可珍贵；普罗丁认为越是无形体的、越是接近于神圣的事物越能独立于肉体之外，因而就越美；托马斯·阿奎那把“为理性服务”的视觉和听觉的对象看成是美的，而其他身体感官能体验到快感的事物则并不是美。诸如此类。

中国传统美学史上同样存一个“精神先于、高于身体”的主流，对身体价值的轻忽主要表现在处理“形神”关

Digg排行

- 2 杨新磊：显豁于传媒思想丛林的...
- 1 郝建：坏孩子带来的思考——暴...
- 1 张彩华：《泰坦尼克号》——一...
- 1 从《红高粱》看影视美学观念的...
- 1 王志敏：现代电影美学体系简介...

热门评论

系时，少例外地高度肯定“神”而贬低“形”。庄子说：“精神本于道，形本生于精，而万物以形相生”（《庄子•知北游》），身体作为“形”是隶属于“神”的，而这一“神”是自由无碍的，是超越个体往来于天问之间的普遍性：“精神四达并流，无所不极，上际于天，下蟠于地，化育成物，不可为象，其名为同帝。”

（《庄子•刻意》）庄子眼里的“真人”、“神人”都是能够以“神”守“形”的人。《管子•业内》篇的作者则认为“人之生也，天出其精，地出其形，合此以为人”。作为一个喻象，“精”（“心”、“神”）肇始自澄明的“天空”，它所开启的是一个灵动的意义世界，而“形”（“身”）却源自暧昧的、含混的、沉没在阴影里自我守护的“大地”。人想要获得自由，必须获得超出自身的精神性，敞开审美的“天窗”，摆脱有限肉身的拘缚，克服感官欲望的桎梏，过滤掉附着于身体之上的“杂质”，达到“传神”、“通灵”、“体道”的境地，才有资格上升为审美形象，所谓的体验也必须摆脱了身体快感才称得上是审美体验。身体无非是“神之所托”，是寄寓灵性、传达精神的工具或载体，很多时候还是会污染纯洁心性所以需要自我否定、弃绝的“臭皮囊”。身体本身常常是清空之美、灵性之美、理想之美的仇敌。无论那是“神”、“灵”、“空”、“无”还是别的什么，在身体之外总是有一个不关涉利害和欲念的超然存在，它常常覆盖了身体在审美活动中自足自为的正当诉求。而当纯粹抽象的精神价值，不断地扩张放大为远离身体（肉体、个体）的“天道”、“天理”、“神圣性”，乃至衍化出一整套规训和惩戒机制的时候，被贬抑的除了“人欲”所附丽的肉身之外，个体性的“心”也因为事实上与身体有粘连而受到禁锢。

由此观之，普遍性、绝对化的精神施加于身体的绝对权威非但不利于身体的健美，事实上也不利于个体心性的解放和独立精神的发育。精神越是远离尘世和肉身，越是高度纯洁化抽象化绝对化，身体所受到的摧残就有可能越厉害，个体心灵的状态也有可能越萎靡无力，人类离所谓的“审美精神”也就越远。无论是西方神学发达的中世纪，还是中国理学势大的宋明朝，匍伏于尘埃中的除了身体还有灵魂，在不可思议的残忍中发出恶臭的除了“贞洁锁”、“三寸金莲”还有畸形的审美观念。理性对于感性、神对于形、灵魂对于身体、美对于欲的疏远和排斥，结果却使得无助的个体在身心两方面皆沦为重灾区。这就是割裂身心尤其是漠视身体以及身体正当欲求的后果。身心本来应该是共居一个共同体，交融于一个生命场，互相涵养，互相生成，互相遮蔽同时又互相照亮的。

美学对于身体的发现是出于对身心合一的个体性的尊重，也是出于对鲜活而感性的生命的尊重。从整个西方美学史看，人类经历了一个审美重心不断下移的过程，从“美的观念”来看，可以大体上可分为“美是理念或理念的分享”、“美是理性与感性的和谐”、“美是感性生命的表现”等几个阶段；从“美的主体”来看，可以分为“非人化的精神主体即神或理念”、“作为逻辑主语的主体即我思故我在的‘我’”、“作为心理本体的主体即有快感痛感的‘我’”；从“美的感觉”来看，可以分为“凝神静观的狂喜”、“不涉及欲念的快感”、“内在感官的满足”、“对象化的快感”等。超越于现实世界的“美本身”的神性、先验性和美的纯粹性逐渐减弱，经验意味和属人的生命感不断增强；与之相应的是美感的“纯度”也不断降低，而表现出越来越强烈的生命体征。尤其是近代以来，随着心理学的勃兴，美学摆脱传统形而上学束缚的冲动变得更加强烈起来，美学对于美感、快感的探究兴趣要远远大于对所谓“美本身”的思考。像“移情说”、“内摹仿说”等已经开始高度重视身体在审美活动中的功能和效应。直觉主义、表现主义、存在主义美学都立足于把有血有肉的个体生命视为审美体验、审美创造的开端和归宿。

而随着反本质主义思想的持续演进，人类审美重心还在进一步下移，其可以理解的结果就是，连“美本身”的存在也因为语义悖论而变得非常可疑了，它几乎就是形而上学的一个谎言，是唯理思维的一个虚构。原来人们深信不疑的人的“理性本质”、“思本质”同样变得疑窦重重。现象学强调的是“现象先于本质”、“现象创造本质”，所有那些明晰的、逻辑化的理性的言说事实上都脱离了真实的“生活世界”，剥夺了关于生存的最真切感觉。唯一可靠的是什么？不是笛卡尔意义上的抽象的、透明的“思”，而是身体现象。意义不在生活之外，而就在因为身体而展开的生活经验之中涌现。任何从有限到无限、从此在到彼岸、从经验到超验的超越之旅都将落入旧哲学的窠臼。如此，身体作为个体存在最直接的现实，其价值必然大幅上扬。如果说语言因为规定了思维的边界而取代理性成为一种“元思想”的话，那么身体甚至以其超出语言在体贴存在上的直接性，同样有可能被视为一种“元思想”。也因此有人还提出了“肉体思维”、“身体思维”的概念，认为只有身体能经验到存在的暧昧的完整性。在逻各斯精神史的谱系里理性当然是比感性更高的一种天赋或智能，但不可否认人们却用自己锻造出来的工具吞噬了鲜活的感觉，用符号化的思维窒息了感性直觉的能力；可是身体却仍然能较好地葆有原初时期丰沛而生动的敏感，从现象学的眼光来看，身体的暧昧含混、本性具足、“不言而喻”，并非人作为存在者的弱点，而恰恰是更接近于存在的。身体是具体的，正如生命是具体的一样。西美尔和舍勒都是从这个意义上认为，女人比男人更接近存在，“男人感到与自己的身体有一种距离”，“女人是更契合大地、更为植物性的生物”。看重身体，就是要让人的全部感官都开放于世界，人的整体被世界包围，人作为存在者涵泳于存在本身的丰富性。所谓“审美体验”终究是要靠身体而非语言和逻辑完成的。言说是逻各斯，是属于被逻辑之网捕获的有限部分，是被理性的追光打亮的明快的部分。体验则常常是超出理性和逻辑的狭窄巷道，而弥散于广袤的“存在荒野”、幽深的“现象丛林”，人在体验中能感受、直觉到幽冥中萌动的存在，却无法言说。而那“无法言说”的阴影恰恰是审美体验中最值得珍视的部分。

美学从“类神学”到“精神哲学”，再逐步经验化为“心理学”，在尼采那儿则具体化为体现生命意志的“艺术生理学”或“应用生物学”，伴随着审美重心的不断下移，人们对于审美活动（无论是审美欣赏、审美创造还是审美评判）的生理基础已经不再抱一丝怀疑。身体并不是受制于灵魂的一个被动的笨拙之物，身体的知觉本

身同样是富于灵性和创造性的，那灵性并非来自外在于身体或漂浮于身体之上的灵魂或精神，它是身体自身的本性，正如身体的节奏和韵律从来就不是某种超出身体的神灵所赋予的一样。审美感觉与身体知觉具有如此紧密的相关性，以至于心理学家马斯洛认为“从最严格的生物学意义上，人类对于美的需要正像人类需要钙一样，美使得人类更为健康”，甚至“对美的剥夺也能引起疾病”。[3]（第194页）而审美的这种特性也不再被简单地归结为是一种“心理现象”，因为在以现象学视角研究身体知觉的梅洛-庞蒂看来，“心理现象”与“生理现象”、“自在”与“自在”在同一个身体上是混合在一块儿的，身体并非只有物理和生理事实，“灵魂在身体的各个部分表现出来”[4]（第109页），他借用现代生理学的观点表示：“心理事件不能用笛卡尔主义的生理学来解释，并被设想为一种自在过程和一种我思活动的接近。灵魂和身体的结合不是由两种外在的东西——一个是客体，另一个是主体——之间的一种随意决定来保证的。灵魂和身体的结合每时每刻在存在的运动中实现。我们通过第一入口即生理学入口，进入身体时在身体中发现的就是存在。”[4]（第124—125页）看来，审美重心下移不仅意味着美的存在方式从缥缈的天国“下凡”到人间的个体身上，美感或审美判断的所谓“最终依据”从不可把握的本体世界“迁移”入知觉的现象领地，而且，人类群体中审美意识的体现者、创造者、判断者，其身份也从本身就是自然的最高存在“神”、替自然立法的“天才”跌落到任何一位“拥有身体的人”或“拥有人的身体”。同时，似乎在身体内部也发生了一场“自上而下”的运动：审美的发生地有一大部分从心理场域转移到了生理机体；美的裁决权也在一定程度上由“思之官”让渡给了所谓“下半身”的性欲冲动和情欲偏好；审美中更多依赖于视觉、听觉的审美认知方式，也或多或少让位于原本被视为更低级的嗅觉、味觉、触觉等感官。对很多人来说，身体意义上的“爽”就像是灵魂找到终极家园的狂喜；“跟着感觉走”就如同羔羊紧紧地跟着那位“曾经永恒”的上帝。

二、对身体的欣赏与人类的自恋

尽管“身体美学”的提出是晚近的事，但身体作为审美对象却是自古有之。毕竟身体不是一种杂乱的堆积，而是一个获得高度发展的有机的生命体。竭力要把人的感性欲求引向神性境地的柏拉图并没有对身体之美置之不理，他曾说过“最美的境界在于心灵的优美与身体的优美谐和一致，融成一个整体”[2]（第23页）。而且他也如此描述过审美体验的一个身体特性：“当他凝视的时候，寒颤就经过自然的转变，变成一种从未经历过的高热，浑身流汗。因为他的眼睛接受到美的放射体，因它而发热，他的羽翼也因它而受滋润。”[2]（第35页）只不过，所谓“身体的优美”如果不能见出神性也就无法获得那种协调而整一的形式感，因此那种“优美”是不能独立存在的；而且所“凝视”的对象虽然是“美形”，但人们是犹如“敬神”一般地面对那形体的，“寒颤”也好，“高热”也罢，并非实在身体的生命体征，“遍体沸腾跳动”、“沸腾发烧，又痒又疼”的不是身体，而是个体的“灵魂”在面对更高存在时的反应。普罗丁说得更明确，肉体是美的敌人，“耽于肉体美而不肯抛弃它的人”就像那个希腊神话中著名的美少年Narcissus一样，因为看见水中自己的影子就爱上了他自己，结果纵身入水而淹死，死后化为妩媚动人的水仙花。在西方的文化象征系统里，Narcissus被用来表示“身体观窥欲”、“自恋”的意思。在普罗丁眼里，那沉入水底的与其说是身体，还不如说是因为执着于身体而沉沦的灵魂。身体仿佛生来就带着罪恶，它需要做的就是自我否定。由基督教神学和美学所奠定的身体观绵延千年，其一个基本内核就是关于身体的“耻感”。一个人应该为自己竟然有身体而羞愧，这具带着欲望的身体先天就是不干净的，欲望无法以根除，羞耻感也就相伴终生，人只有在一种极度的谦卑、惶恐、自责、努力掩藏身体的举动中来补赎此身的原罪。爱身体，窥视并且喜欢身体尤其是自己的身体，临水照花，揽镜自窥，顾影自怜者，得到的是“自恋者”的恶溢和Narcissus般沉沦的下场。

随着人的主体性的上扬，审美重心开始下移，身体之美自然也受到了相应的尊重。到文艺复兴时期，已经有人（如达芬奇）认为人体是世界上最美的形体。德国古典主义美学时期，康德、歌德、黑格尔、席勒都曾称颂过身体之美。而身体之美的实现来自理性（精神）与感性（形式）的和谐。康德在肯定合乎规则的形体之美时，充分肯定独具性格的天才之美——这在表明精神价值仍然隐约主导着形体价值同时，也意味着那种精神已经不是抽象普遍的神性或理念，而更多的呈现为一种逸出普遍理性化规约的个性力量。黑格尔也明确提出，自然美的顶峰是动物的生命美，而最高级的动物美则是人体美。人体之美之所以优越于动物，就因为心灵在特有的人体结构里完全实现了自然生命的完整概念，因为人体中所见出的那种无限和自由的“理念”比动物要充分，所以更充分地体现了生命的观念，更有生气的扩张。[5]（第193页）黑格尔的“生命”、“生气”当然是精神性的，统辖于他的“理念”，但它们在具体化的过程中，已不复停留于那种绝对化、抽象化的人类性甚至超人类性，而是内在于个体的，与身体处在一种亲昵和无间的状态。

叔本华关于“人体美”的论述广为人知。他认为“人体美是一种客观的表现，它标志着意志在其可以认识的最高阶段上最充分的客观化，亦即充分地表现在可感形式上的一般人类的理式。”[2]（第227页）这番话很容易让人误把叔本华当成一位新柏拉图主义者。其实，叔本华眼里的身体就是意志的客观化，它让意志本身变得可见可感。“牙齿、食道、肠的输送就是客观化了的饥饿；生殖器是客观化了的性欲。”作为存在本质的“意志”与柏拉图的“理式”相去甚远，意志是一种与身体关系密切的生命冲力，很多时候这个概念可以与“欲望”并置或交换。如果说“理式”是个远离个人意欲甚至摆脱了人类性的“冷光源”的话，“意志”就是个爱滋生事端的、内在于生命体的“热光源”。只有意志的寂灭才能换来心的和平，而对美的人体的观照就有此效：“任何对象都不能像最美的人面和体态这样迅速地把我们带入纯粹的审美观照，一见就使我们立刻充满了一种不可言说的快感，使我们超脱了自己的一切烦恼的事情。”[2]（第227页）意志达到充分的客观化以后，人的

个性消失了，翻腾的欲望止息了，由欲望而生的痛苦也烟消云散了，“纯粹的美快感经久不息”。也就是说，对于人体美的观照有助于欲望的缓解和生命冲力的自我取消，使人能够往“虚无”的道路上迈进。叔本华还提出了“优美不能不具有某种程度的肉体之美”这种论点，但他的走向虚无“解脱”的消极身体美学观颇让人讨厌。所幸的是它的真正价值在于催生出了尼采的强力意志，尼采完全从相反的方向，即从生命强力的激荡和创造力意志的奔涌这个角度，高度肯定了身体的价值和身体美学的正当性。热爱身体尤其是自己身体的举动被讥为“自恋”，尼采则坚决地为这种“自恋”恢复名誉。自恋是出自一种对于身体的强烈的爱，是明显的自爱，是对于身体耻感的摆脱。尼采说过，如果一个人不爱自己，甚至厌恶自己的身体，带着对肉身的罪恶感生活，那么生活如同地狱。尼采说：“我们应当自由，无畏，在无罪的自私中自我生长和茂盛！”自由的表现就是“不再羞于自己”。他借醒悟者的口说：“我整个地是肉体，而不是其他什么；灵魂是肉体某一部分的名称。”[6]（第31页）肉体就是一个“大理智”，肉体里的理智多于所谓最高智慧中的理智，肉体就是肉体自己的主人。他极度轻蔑“肉体的轻蔑者”，大声呼吁人必须学会以一种卫生而健康的爱来爱自己，人只有爱自己的身体才是对自己最大的尊重，自恋无罪。

对身体美的禁忌背后不乏潜意识里的道德罪感动机，在西方是基督教带来人心中的道德罪感，“疯狂的基督教概念深深地遗传给了现代性血肉”[7]（第765条），在中国是儒教尤其是理学加于人身道德罪感。所以，在一定程度上，尼采式的“自恋”是具有人性解放意义的。走出上帝的恩光，人类必然变得自恋，人类也应该自恋。因为此时人成为自己的上帝。如果没有这样的自恋，那么真正的“自我”将会消失。人们关于生命连续性的感觉全部来自自恋，关于身体真实性的感觉同样来自自恋。没有自恋的顾盼和回忆，人生将处在不可持续的断裂和遗弃中，没有自恋的凝视和抚摸，人的身体也只是异己而虚幻的冷漠存在。值得一提的是，除了女性历史上地位的低下之外，女性更强的自恋性也使得女性身体更容易成为被注视（包括男人和女人自己）的审美客体。波伏瓦认为女性由于缺少向外展开的欲望，很少通过面对世界的外部活动来表现自己，确立自己的“现实性”，于是只能“向内”即从人的身体的内在性去寻找她的现实性，于是女人产生了“把她自己奉献给她的欲望”。波伏瓦曾描述过女人把自己当成客体的状态：她（主体）开始欣赏她（客体）如绸缎和天鹅绒、可以触摸的身体，她自己以情人的目光注视那个身体，于是她用嘴唇贴着镜子，好像在吻她的映像，她还微笑着嘟囔：“真可爱，我简直太可爱了！”在这样的时候，她宣称：“我爱我自己，我就是我的上帝！”此时是女人感到最快活、得意和充实的，她从镜子所映出的五官和身段中看到了美、欲望、爱情和幸福，并且会在她的一生中都追求那令人眩目的启示所带来的希望。这样的感觉与尼采式自恋如出一辙，尼采《权力意志》（807节）中说，自恋者甚至不会感冒，因为她陶醉于自己的美，她在自我欣赏，真正令她陶醉的其实就是她的身体。也因此，正如有的女性主义者指出的那样，“女人”与“美人”几近同义，作为“美人”的女人在形而上的以及经验的美学讨论中，其审美主体的身份往往被模糊或抹去，突出的是女性身体的“可看性”。女性也因此置身于“审美主体”与“被观照的客体”之间的两难情境中。[9]（第43-52页）但是如果我们撇开关于两性身体的社会学考量，而是从更普遍的意义上来，则可以发现人类的“自恋”以及对于身体的审美欣赏，其实是人类在挣脱比肉身更高的存在之“眷顾”以后，在消除了关于身体的精神暴力和道德罪感之后，独立于荒原、裸露于地表，对自我身份进行的一种确认。在这种自我欣赏的不可剥夺的时刻，人类的身体并非因为“神性”而是因为人的“身体性”或身体的“人性”才独具魅力，也就是说，所谓神性、灵性恰恰是因为服从于身体性、人性才能获得意义，“她是维纳斯，把美貌作为财富赋予了世界”。

在中国传统文化视域里，身体常常被当成祸患之始，它就像是拖在灵性之后的一个阴影，是那种纯粹透明的精神的负累。老子说：“人之大患，在吾有身。”庄子甚至反对人的身体从与自然的同一性中独立出来：“今一犯人形，而曰‘人耳！人耳！’，夫造化者必以为不祥之人。”（《庄子》#8226;大宗师）一个人只有“形如槁木，心如死灰”才能接近审美状态，只有“吾丧我”才能“闻天籁”。而到魏晋时期，包括身体、人格等在内的人的美得到了发现。宗白华先生认为中国美学可以称作是“出发于‘人物品藻’之美学”。可以说魏晋时期是最“自恋”的。卫玠过江“见此茫茫”而喟叹，阮籍独驾“车迹所穷”辄痛哭而返，桓温见当年所植树木而“泫然流泪”……无不是自恋的表现。自恋者必懂得人的欣赏。如嵇康长得“风姿特秀”，时人评价多是“萧萧如松下风”、“岩岩如孤松之独立”等，都是拿自然界的美来形容人物之美。而这人物之美中，除了人格之美外，也还有身体的美。“人格美的推重已滥觞于汉末，上溯至孔子及儒家的重视人格及其气象。”世说新语时代“尤沉醉于人物的容貌、器识、肉体与精神的美。”[10]（第280页）虽然魏晋人物品藻的重心仍然是在人物的“神”，但此时的“神”已不复是外在于个体生命的普遍性，而是直接与生命的感性表现相关，“神”见于身体，常常成为生动之“韵”，如“体韵”、“神韵”、“风韵”、“情韵”等。看重从一个人的形相把握到“神”、“韵”，并不是要把身体工具化，成为向至高的“道”飞升的中介，而是如徐复观先生所说，“要由人的第一自然的形相，以发现出人的第二自然的形相，因而成就人的艺术形相之美。……人伦鉴识，至此已经完全摆脱了道德的实践性，及政治的实用性，而成为当时的门第贵族对人自身的形相之美的趣味欣赏。”[11]（第131页）

应该说，魏晋时期生命感性的灿烂绽放，其对身体意识的高度自觉，也直接参与塑造了中国美学的“体验性”品格。钱钟书先生称之为“统盘的人化或生命化”。他在著名论文《中国固有的文学批评的一个特点》中援引大量例证来说明“身体”是如何化为审美品评的“生命化名词”的。《文心雕龙》#8226;风骨篇》云：“词之待骨，如体之树骸；情之含风，犹形之包气……瘠义肥词”；又《附会篇》云：“以情志为神明，事义为骨髓，词采为肌肤，宫商为声气……义脉不流，偏枯文体”；《颜氏家训》#8226;文章篇》云：“文章当以理致为心肾，气调为筋骨，事义为皮肤”；魏文帝《典论》云：“孔融体气高妙”；锺嵘《诗品》云：“陈思骨气奇

高，体被文质”……钱钟书写道：“这种例子那里举得尽呢？我们自己喜欢乱谈诗文的人，谈到文学批评，也会用什么‘气’、‘骨’、‘力’、‘魄’、‘神’、‘脉’、‘髓’、‘文心’、‘句眼’等名词。”他认为，要理解这种“人化文评”的好处，“我们先得知道人体在美学上有何地位”，只有达到了那种“表里心物最凑泊的和谐”、“表里神体的调融”，才会有“人体化文评的一元性”。[12]（第300—314页）

对身体的欣赏和带着人类骄傲感的自恋，由“近取诸身”的隐喻式思维把身体推向美学评品话语系统并使之成为一个无所不在的评价尺度，这些都应该是身体美学得以成立的前提或要素。但身体美学作为一种极具当下性甚至颠覆性的价值思考，得以自我验证的基础是，不但要把身体从理性的规训、社会的拘缚中解脱出来，而且要改变身体和知觉仅仅作为客体的被动性，将身体视为审美体验和创造的真正主体。

三、审美体验者与审美创造者的身体

在审美体验活动中，身体不但是始终在场的，而且还是美感的主体，并非只是一个被身体之外普遍性、理性化的精神所“借用”的躯壳。但在传统的美学分析中，身体是被虚化了的，是一个精神性而非肉身的主体。当然“沉重的肉身”无法把自己变成透明的、无重量的轻盈灵性，于是传统美学家就强调审美活动中要发挥“更具精神性的感官”的功能，比如柏拉图就认为美的对象需要“用最明朗的感官来看她”，这“最明朗的感官”就是视觉，“视觉在肉体感官之中是最尖锐的。”[2]（第34页）普罗丁也认为“美主要是通过视觉来接受的，就文词和各种音乐来说，美也可以通过听觉来接受”；物体美也要心灵凭理性来判断。理性就是“一种为审美而特设的功能”。[13]（第138页）托马斯·阿奎那在身体的各种感官之中只承认视觉和听觉是审美的感官，因为视觉与听觉“与认识关系最密切”，是“为理智服务的”，而美是属于形式因范畴的，只能通过视听去察觉。[13]（第153页）黑格尔也说：“艺术的感性事物只涉及视听两个认识性的感觉，至于嗅觉，味觉和触觉则完全与艺术欣赏无关。”[5]（第48页）这种给身体不同感官、不同部位划分价值等级的思维惯性极其强大，似乎身体的别的感官主要是为了满足快感的，是生理性的，因此是美感经验的“拖累”。英国经验主义美学家夏夫兹伯里等人那么强调从感觉出发理解美，也仍然要把身体分为“动物性的部分和理性的部分”，一般的感官是属于动物性的部分，只有“内在的感官”才是与理性紧密结合的，是具有审美能力的。

“移情派”的美学家开始注重审美体验中整个身体的“卷入”或“没入”。立普斯那个著名的例子讲到，当我们作为欣赏者面对大教堂里的圆柱时，“我们感到身体明显地向上奋张，或者稳定地向下低沉；我们感到膨胀和扩大，或者限制和紧紧地压缩自己。”[14]（第58页）在审美鉴赏时会发生移情作用，感情是通过身体和知觉的变化显示出来的，而且知觉与感情浑然一体。“内摹仿说”同样突出身体在审美活动中的积极投入。自然主义美学家桑塔耶那也毫不犹豫地宣称：“人体一切机能都对美感有贡献”。[15]（第26页）在这些美学家眼里，身体不再被缩小、纯化几个具有认识功能因此带有理性价值的视听感官，而是融合一切感官和器官在内的肉身，这个肉身也不是被动地接受形象和声音，而是富于创造性地直接参与对把对象人化、生命化的过程之中，使审美主体与客体、知觉与感情自发地浑然化为一体。

现象学美学家杜夫海纳关于“肉体感受”的阐述，更提升了身体在审美体验中不可取代的主导地位，它比思维要优先，因为肉体与世界之间的沟通，是比理性化的思维更古老的。他认为，一切感知的对象都是向人的肉身显示的，这个肉身就是“我自己，是充满着能感受世界的心灵的肉身”，所谓的“意义”之类原本由更高存在赋予的东西，就是在肉体与世界的交流中产生，并且由肉体感受，“向我的肉体陈述的”，“意义本身因内在于感性必须通过肉体”。他反复强调，“审美对象首先呈现于肉体，非常迫切要求肉体立刻同它结合在一起”，而“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”，“审美对象仿佛在迎合肉体的欲望，或者在唤起一个欲望，满足一个欲望”。[16]（第374—378页）在知觉现象学看来，身体并非笨拙之物，而是能够让审美对象在自己身上得到重构的灵动之躯，在审美状态中身体与世界有着最深度的亲昵，而且“灵感就来自肉体”。即以音乐欣赏为例，比如，音乐的旋律和节奏与身体之间有着接近于“神秘”的应和关系，就像赫尔曼·罗兹所描述过的音乐与生命的同构性：“音乐声调上可能具有无数个强度层次都复写了我们身体器官的成长与衰亡。”[17]迈耶尔论及音乐与感官之间关系时说，乐音让人们产生反应，这种反应不但导致强烈的情感和或心境，“在某种条件下可以强烈到那样的程度，以至可以突变为纯粹生理的作用，例如被音乐情感的激情所震撼，或者至于眩晕。”[18]（第33页）而有位乐评家更是评价道，他在贝多芬的音乐中听到的不是一个交响曲，“它是贝多芬的精神，也是他的精神和体液。”[19]（第255页）这些关于审美体验的描述中，身体的作用没有被低估，不再是要让理性超越身体达到另一境界，而是身体超越了理性、超越了语言、超越了逻辑，逗留于“只可意会难以言传”的状态，如果说要有意义，那意义也绽放于身体的每一个感官，弥漫于身体的每一个细胞。

同样已经有无数的证据表明，身体性的记忆也比所谓纯粹观念性、精神性的记忆要深刻、持久、丰盈，比如嗅觉对于气味的敏感能够轻易把一个人带回到遥远的场景之中，把本来消逝于幽缈之中的既往信息鲜活地召唤回来。再比如爱人之间关于性爱的肉体感觉和身体记忆，虽然无法付诸理性化的语言，但身体却凭藉自身那种不言而喻、不可理喻的感觉在言说，大有“金风玉露一相逢，便胜却人间无数”、“不著一字，尽得风流”的况味。

前文提到过，中国美学具有“体验性”品格。体贴、体会、体悟、体味、体察、体现……无不是从身体出发的。比如，“味觉”在西方美感论中是没有地位的，而在中国美学中，“味”则是审美体验论的中心范畴。“味”一头连着审美深入，含有审美探寻、咀嚼、品研的意思，它或可作为“悟”的前导，又是“悟”后审美心理活动的

自由延伸。一头连着审美享受，它具有品味的意思。‘味’表示此种审美享受无比的美妙、神奇、绵绵不绝。”[20]（第10—11页）美学的评品系统中，有各种各样的“味”：“正味”、“奇味”、“兴味”、“神味”、“真味”、“鲜味”、“至味”、“厚味”、“醇味”、“淡味”、“怡味”、“甘味”、“清味”、“德味”、“情味”等。与视听感官相比，味觉无疑更具身体性，当一个人在品味对象时，他与对象之间并无间隔疏离，而是互渗、融合的。刘勰讲“滋味”、“气力”（《文心雕龙》）；钟嵘也推重“众作之有滋味者也”（《诗品序》）；司空图说“辩于味，而后可以言诗”，而且还用“酸”、“咸”等来表达诗味（《与李生论诗书》）；苏轼也说要“寄至味于澹泊”，好诗之美“常在咸酸之外”；贺贻孙称诵读好诗“口颌涎流，滋味无穷，咀嚼不尽”（《诗筏》）。此类论述，不胜枚举。同样，中国美学中比较看重的审美姿态“游”也是身体性的，身体直接置身于现场，感官得到了全面解放，美的境界也因此作用于整个身体，令四肢百骸无不畅快。

身体美学得以成立的基础不仅仅是把身体看成审美客体，也不仅仅视身体（肉体）为审美感受或审美体验的“第一入口”，而且更是充分重视身体作为审美创造主体的意义。尼采毫无疑问是率先旗帜鲜明地尊重审美创造的肉体属性的思想家，而这种“身体美学观”的基础在于他对生命力的推崇，对强力意志的膜拜。他认为生命是我们最熟悉的存在形式，这种存在必然是生机勃勃的，它就是强力意志，或曰创造力意志，而“艺术是生命的真正使命，艺术是生命的形而上学活动”[7]（第853条），“艺术是生命最大的兴奋剂”[7]（第808条）。海德格尔非常准确地把握住了尼采艺术观的内核：“他要从艺术家角度来认识艺术及其全部本质，而且是有意识地、明确地反对那种从欣赏者和体验者角度来表象艺术的艺术观。”[21]（第75页）如果只是从接受者的角度来看待美的经验，那只能算是“女性美学”，他所看重的则是关于艺术家的“男性美学”。尼采最具颠覆性的，同时也是最大程度地为身体美学开拓了道路的是他关于“艺术生理学”的论述。海德格尔认为，如果说黑格尔把美学提高为一种“精神形而上学”，那么尼采则把艺术哲学的美学变成“艺术生理学”。尼采自己也明确提出：“确实，美学无非是一门应用生理学。”[21]（第99页）这种艺术生理学已经完全超出了经验主义的心理美学范畴。关于这个问题，大概没有人比海德格尔阐述得更清晰更精当的了。他认为，在尼采这里，“感情状态”被归结为神经系统的激动，被归结为“身体状态”，而自古以来，所谓“感情状态”都是被看作是属于“纯粹心灵”的，可是尼采却说它应该被归结为身体状态。这样的理解路径是否贬低了艺术创造呢？把艺术移交给生理学，会不会把艺术贬低到“胃液作用”的水平上了？其实不然，如果这么想，那么就仍然是把身体看成了一团粗鄙血肉，仍然认为在“生理学根本不知道的一个领域”即身体之上的形而上学领域预先存在着某种价值设定的终极依据和判断尺度。事实上，“身体”或“生理学”并非与我们一般概念中的所谓“心”相分离，“从整体上看，这恰恰就是那个未被撕碎的、也撕不碎的身——心统一体，就是被设定为审美状态之领域的生命体，即：人类活生生的自然。”[21]（第104页）也就是说，所谓“身体状态本身已始终是某种心灵之物”，就审美创造而言，生理状态本身是内涵了心理状态的；反之，当尼采说心理学的时候，也总是同时意指身体状态、生理学上的东西。“说到底，我们不可这样来划分，仿佛楼下居住着身体状况，而楼上居住着感情。作为自我感受的感情恰恰就是我们身体性存在的方式。……在自我感受中，身体自始就已经被扣留在我们自身之中了，而且，身体在其身体状态中充盈着我们自身。我们并不像我们在口袋里带着一把小刀那样拥有‘一个身体。……我们并非拥有’（haben）一个身体，而毋宁说，我们身体性地存在’（sind）。”[21]（第108页）我们并非首先是生活着，然后还具有一个装备即身体，而不如说，我们通过我们的肉身存在而生活着。既然艺术即意味着创造力意志，那么当然，“作为艺术生理学的美学”也就是“作为艺术家生理学的美学”。尼采把艺术家创造力奔涌的身体状态称为“陶醉”。这种“陶醉”乃是一个“生理学的先决条件”，只有“陶醉”时身体达到相当的“兴奋性”，艺术才有可能。不仅仅酒神精神即狄奥尼索斯精神是陶醉，梦幻的阿波罗精神也是陶醉的一种方式。每一种感情都是“肉身存在”，“陶醉”也是肉身地存在着的情调，是“肉身性的心情”，是一种“被扣留在心情中的肉身存在”，一种被交织于肉身存在中的心情。它能带来力的提高感和丰富感。艺术家的身体在“陶醉”中，比所有那些被弱者道德束缚、缺乏强力意志（即创造力意志）者的身体更不易体会到羞耻感。“正因为艺术家是艺术家，是创造者，所以他们必须审视自己：他们缺乏对自己的羞耻感，尤其缺乏对伟大激情的羞耻感。”[21]（第112页）艺术家往往自恋，那是出于对健全肉体和健康本能的毫无羞耻的正当之爱，“创造性的肉体为自己创造了精神，作为它的意志之手。”[6]（第32页）

不是从生命意志哲学而是从现象学视角出发，梅洛-庞蒂和杜夫海纳等人也高度肯定创造者身体的意义。在《眼与心》一书中，梅洛-庞蒂说，我们看不出心灵怎样绘画，画家是向世界“贡献出自己的身体”才把世界变成图画的。就像尼采认为肉体有“大理智”，杜夫海纳认为肉体首先是有“智力”的那样，他也相信肉体有着自己的“天赋”，就像通神的人有着不可理喻的语言天才一般。必须要认真对待艺术家那“正在工作着的和现实的身体”，它不仅仅是一块占据了空间的实体，它是“看与动的交织物”。“画家的世界是一个肉体可见的、仅仅是肉眼可见的世界，而且几乎是一个疯狂的世界。”[22]（下卷，第236页）而突出这种肉身之眼的目的，就是为了澄清普罗丁式、笛卡尔式的所谓“肉眼看不见什么，心灵是唯一的一盏明灯，一切幻想都是在想上帝时产生的”这种形而上学构造。

二十世纪以来，越来越多的美学家尤其是艺术批评家、艺术史学者，开始切实地关注起艺术家的身体问题。其中一大关切点就是证明艺术家往往拥有超乎常人的“旺盛的肉体活力”和“生命感的高涨”，艺术家的身体状态更少理性的规训、道德的教化、世俗的规范，就像尼采说的，“审美状态仅仅出现在那些能使肉体的活力横溢的天性之中，第一推动力永远是在肉体的活力里面。”[8]（第351页）清醒的人、疲倦的人、干巴巴的人不具有艺术原创的动力，由于身体的缘故他们没有“内在丰富的迫力”，没有“本能的强力感的异常扩

展”，没有“冲决一切堤防的必然泛滥”。但是，艺术家的身体在冲决堤防获得涌流喷射的自由表现同时，其实也往往是突破了保全自身的安全底线。理性和世俗的大堤既是创造的障碍，也是自我保护的屏障；身体与世界之间的绝缘层既限制了本能的扩张，降低了存在的敏感性，也在呵护脆弱个体的内在平衡。所以，当这样的堤防和绝缘层消除以后，艺术家其实也屡屡置自己于危险的境地。他们敏感而脆弱，他们体验到的快乐与痛苦都极度尖锐，他们的身体也在灼热与酷寒之间摇摆，往往支离而且分裂，就像海涅诗里写的那样：“世界裂成两半，裂缝正好穿过我的心”。也许休谟当年评价卢梭的一番话特别适合形容创造型艺术家的状态，休谟认为卢梭的身心敏感性达到从未见到任何先例的高度，“然而这种敏感性给予他的还是一种痛苦甚于快乐的尖锐的感觉，他好像这样一个人，这个人不仅被剥掉了衣服，而且被剥掉了皮肤，在这种情况下被赶出去和猛烈的狂风暴雨进行搏斗。”[23]（第232页）因此，从生物学、病理学的角度看，艺术家的身体恰恰是不健康的。艾德蒙德·威尔逊在《伤痛与弓》中试图证明，艺术家们由于伤痛、疾患所致的身心痛苦与艺术创造之间存在某种隐秘的联系。比如，丢勒有忧郁症，蒙克、库宾、梵·高等患有精神分裂症，亨利·卢梭有智能低下症，劳维斯基·柯林斯有右半球疾病……“美术家的反应水平比一般人更趋于感官化、本能化和生命化。这并非贬低他们的艺术感受，因为在我们看来，那种从心灵直至肉体的痛苦反应常常会比未经身心战栗的所谓痛苦深刻、感人得多。”譬如在梵·高的画里，人们很难找到安宁平和的东西，“一切知觉物似乎都不驯顺，在扭动，在挣扎，在痉挛，这些都来自画家的特殊的身体状态和极度不安的灵魂的深处。”[24]（第106页）我们还可以发现，探讨身体的痛感（无论是创造者还是体验者）几乎是美学研究不可回避的一个主题，因为是肉体感受而非漂浮身体之上的思想，是痛感而非快感，确证并强化了个体存在的真切感。已经有不止一位思想家喊出了“我痛故我在”的口号。

经过这么一番对审美历史框架下身体境遇的冗长考察，我们应该承认，从身体出发来研究艺术和美学，追索审美欣赏、审美体验、审美创造与身体之间的内在线索，未见得是一条多么荒谬的美学研究之途。身体美学的意义不仅仅在于它补偿了美学以往只研究“没有身体的人”之缺失，更重要的是，它恢复了身体本应享有的尊严，肯定了身体内在的“智力”、“理智”和“灵性”，而它们原本只能是隶属于一颗非肉身性的形而上学之“心”即“精神”的，可以这么说，在身体美学的视域里，身心完全交融合一的整体性才得以真正建立并呈现出来。就像海德格尔说的那样，我们并非是“拥有”身体，只要承认“人”并非一个空洞的概念，那么正是借助于身体“我”才得到聚集，得到守护，我们就是“身体性的存在”，忽视了身体其实就是遗忘了存在。

参考文献

- [1]刘小枫：《个体信仰与文化理论》，M，成都，四川人民出版社，1997年。
- [2]《西方美学家论美和美感》，M，北京，商务印书馆，1982年。
- [3]马斯洛：《人性能达到的境界》，M，昆明，云南人民出版社，1987年。
- [4]梅洛·庞蒂：《知觉现象学》，M，北京，商务印书馆，2003年。
- [5]黑格尔：《美学》第一卷，北京，商务印书馆，1979年。
- [6]尼采：《查拉斯图特拉如是说》，M，北京，文化艺术出版社，1987年。
- [7]尼采：《权力意志》，北京，商务印书馆，1991年。
- [8]尼采：《悲剧的诞生》，北京，三联书店，1986年。
- [9]叶舒宪：《性别诗学》，M，北京，社会科学文献出版社，1999年。
- [10]《宗白华全集》，M，合肥，安徽教育出版社，1994年。
- [11]《徐复观文集》，M，武汉，湖北人民出版社，2002年。
- [12]《钱钟书散文》，M，杭州，浙江文艺出版社，1997年。
- [13]《朱光潜全集》，M，合肥，安徽教育出版社，1990年。
- [14]李斯托威尔：《近代美学史评述》，M，上海，海译文出版社，1980年。
- [15]桑塔耶那：《美感》，M，北京，中国社会科学出版社，1982年。
- [16]米歇尔·杜夫海纳：《审美经验现象学》，M，北京，文化艺术出版社，1992年。
- [17]《美学新潮》，J，成都，四川科学出版社，1986年。
- [18]恩·迈耶尔：《音乐美学若干问题》，M，北京，人民音乐出版社，1984年。
- [19]柯克：《音乐语言》，M，北京，人民音乐出版社，1981年。
- [20]陈望衡：《中国古典美学史》，M，长沙，湖南教育出版社，1998年。
- [21]马丁·海德格尔：《尼采》，M，北京，商务印书馆，2003年。
- [22]《二十世纪西方美学名著选》下卷，M，上海，复旦大学出版社，1988年。
- [23]罗素：《西方哲学史》，下卷，北京，M，商务印书馆，1991年。
- [24]丁宁：《艺术的深度》，M，杭州，浙江大学出版社，1999年。

Abstract:

It is supposed that aesthetics has undergone a history which ranged from a kind of semi-theology, spirit-philosophy, psychology, and art-physiology, to aesthetic experience phenomenology, and such an evolution (namely, from metaphysics to physics; from superorganism to organism) is in accordance with people's deepening understanding about Body. In traditional vision Body was covered or reigned by so called idea, spirit, etc, nowadays Body began to be regarded as an "untorn body-soul entity" which body itself acquire independent aesthetic value. This article will explore the "aesthetic history of Body" from three perspectives: Body as objective; Body as the subjective of aesthetic experience; Body as art creator. Some psychics-estheticians, existentialism-philosophers and phenomenology-scholars discussed Body issue profoundly and subversively, their studies enhanced Body's situation, broadened aesthetic vision, and provided an academic foundation for Body-aesthetics.

Key word: Body; Spirit; Body-aesthetics; Narcissism; Aesthetic experience; Art creating

(发表于西北师大学报2007年第2期)



顶一下

收藏 推荐 打印 | 字体: 大 中 小

← 段炼: 视觉文化与理论的实践

陈望衡: 试论中华民族的审美传统 →

相关新闻 全部新闻

- 俞兆平: 现代性视野中的马克思主义美学 (8月26日)
- 古风: 20世纪中国古代美学研究方法反思 (8月24日)
- 古风: 丝织锦绣与文学审美关系初探 (8月24日)
- 古风: 中国古代原初审美观念新探 (8月24日)
- 古风: "以锦喻文"现象与中国文学审美批评 (8月24日)
- 许著: 探讨美感的本质 (8月24日)
- 仪平策: 《中古审美文化通论》 (8月21日)
- 宗白华: 《美学散步》 (8月21日)

本文评论 查看全部评论 (0)

表情: 姓名: € 匿名 字数 0

评论声明

- 尊重网上道德, 遵守中华人民共和国的各项有关法律法规
- 承担一切因您的行为而直接或间接导致的民事或刑事法律责任
- 本站管理人员有权保留或删除其管辖留言中的任意内容
- 本站有权在网站内转载或引用您的评论
- 参与本评论即表明您已经阅读并接受上述条款

点评:

同意评论声明