

境界本体论

[作者] 陈望衡

[单位] 武汉大学哲学学院

[摘要] 审美的本体可以分成好几个层次来理解,最基础的层次为价值,审美是事物满足人的情感需要的种价值形态;其次为形式,审美是情感的对象化,情感造形是审美的重要性质;再次为情象,审美的产物为情感的形象。情象是审美的初级本体。情象通过审美超越升华为境界。境界是审美的最高本体。境界与情象相比,它具有更多的形而上的性质,由有限通向无限,由具体通向抽象。尽管如此,境界并不离开感性。凡境界都是真善美三者的统一,但不同的境界其意义侧重点有所不同,宗教境界主于神,伦理境界主于圣,艺术的境界主于美。

[关键词] 境界,情象,超越

本体的概念

本体,在中国哲学中包含根源与实在两个意义。关于“本”,与之相对的是“末”;“体”与之相对是“用”。将本与体合为一个词,它就兼有根源与实在两者,并且还具有目的、主体的意义。在西方,与本体相当的概念是 On 或 Being。中国汉语“本”“体”原是分用的,为了翻译 On 或 Being 将本与体合为一词。On 或 Being 也可以译成“存在”或“是”或“有”。关于它们翻译,现在还在争论着。

在西方,最早将“存在”或“是”作为研究对象的是古希腊哲学家巴门尼德。但巴门尼德的著作现只存残篇,从现在掌握的材料来看,真正将“存在”或“是”发展成本体之学的是亚里士多德。亚里士多德认为“有一门科学,专门研究‘有’本身,以及‘有’借自己的本性而具有的那些属性。这门科学跟任何其他所谓特殊科学不同;因为在各种其他的科学中,没有一种是一般地来讨论‘有’本身的。它们从‘有’割取一部分,研究这个部分的属性;例如数学就是这样的。现在,既然我们是在寻求各种最初的根源和最高的原因,那么,显然必须有一种东西借自己的本性而具有这些根源和原因。”亚里士多德这里说的“有”本身,就是本质。在亚里士多德看来,研究“有”本身是哲学的使命,各门科学只是研究“有”的部分属性。

在这个基础上就形成了本体论。本体论是研究事物“有”本身的学门,它寻求事物最初的根源与最高的原因,属于哲学。有各种不同层次的本体论,因为有各种不同层次的“有”。最高的本体论是研究宇宙本体的,其次是研究人本体的。对宇宙、对人的研究可以分成若干门类若干层次,于是就形成各种不同门类不同层次的本体论。只要是本体的研究它就属于哲学,这是无疑的。

美学有没有本体论?首先,能不能肯定审美活动的存在?也就是说,审美是不是“有”?关于这个问题也是有争论的。承认人有审美需求,人有审美经验,这是没有分歧的。分歧在:有没有独立的审美经验。目前基本上分为两派。一派认为有独立的审美经验,它与日常生活经验不同;另一派认为没有独立的审美经验,它与日常生活经验没有本质的不同。与此相关,有没有独立的审美感官。英国经验派认为有,称之为“内在感官”或“第六感官”;但生理学并没有找出这第六感官来。然而这也不足以推翻“内在感官”说,因为“内在感官”是文化性的感官,它在生理上可以无据。如果肯定有独立的审美经验存在,那么,就有一个规定审美之所以为审美的“审美本身”。审美是人的本性的一部分,这样,对“审美本身”的探

讨自然地联系到对“人的本身”的探讨。

值得说明的是，美学本体论所要研究的问题不止是“审美本身”，还有“美本身”等。审美与美都是“有”，它们都存在，因而也都有个“本身”是什么的问题。过去的美学概论，常将“审美本身”与“美本身”混为一谈。其实这是不妥当的。审美是个大概念，美是个小概念。审美包括美，但不只是美。审美活动作为人的感性活动，具有各种不同的形态。有美，有丑，有悲剧，有崇高，有喜剧，等等。这些审美形态有共同的相通之处，这共同的相通之处，正是审美本身。审美诸形态中，美最重要。根据个别中包含一般的原理，“美本身”中的确包含了“审美本身”。因为美是审美的中心范畴，所以美学家们格外重视美本身的研究。在相当多的情况下，对美本身的研究取代了对审美本身的研究。如果将审美理解成广义的美，这种做法是可以理解，也可以接受的。

境界的基础

人的需要与人的本性、本质是联系在一起的，马克思在谈到人性时说：“他们的需要即他们的本性。”反过来，我们也可以通过主体的性质去认识主体的需要。马克思说：“假如我们想知道什么东西对狗有用就必须研究狗的本性。”既然价值产生于人的需要，是人性、人的本质的体现，那么，可以说，人的本质对象化可以说是人的一切价值的本源。

人的价值形态非常之多，从宏观上来看，可以分成三个部分：求真的认识价值形态系统；求善的功利价值系统；求美的审美价值系统。认识价值不直接服务于人类的各种功利，它只是为人类的各种功利性活动提供理论性的指导与具体的帮助。三类系统中，求善的功利系统最大，它包括物质性的功利，精神性的功利。物质性的功利让获得生活资料，得以生存与发展；精神性的功利包括道德、法律，让社会构成一个有序的整体，保证人群共同的利益。审美价值是从功利价值分化出来的。严格说，凡价值都具功利性，但这功利性有“为他”与“为己”之别。求善的功利价值系统，基价值基本上是“为他”的，以牺牲个别体的利益保护群体的利益、社会的利益。审美价值不反对社会的、群体的利益，但从本质上看，它所追求的是个体的精神自由，是“为己”的，它是人的一种自我享受——精神性的享受。审美以社会个体为本位；伦理与法律以社会群体为本位，可以说我是在为社会群体的利益而服膺道德遵守法律，但不能说我在为社会群体的利益而审美。

人的任何活动都是人的本质力量的对象化，是人的体力与心力的付出。就心理层面讲，它可以分为知、情、意三个方面；就思维层面讲，它可以分为感性、理性两个方面。将这些精神性的力量与人的价值形态构成对应关系，大致可以用下表来表示：

价值形态：认识价值系统 功利价值系统 审美价值系统

主 体 社会群体 社会群体 社会个体

心理层面 知 意 情

思维层面 理性 理性 感性

评价体系 真 善 美

审美活动作为人的本质力量的对象化，其本质力量主要的是情感，情感也是人的本质力量。这点，马克思也说很清楚。他说：“人作为对象性的、感性的存在物，是一个受动的存在物，因为它感到自己是受动的，所以是一个有激情的存在物。激情、热情是人强烈追求自己的对象的本质力量。”

将情感看成是审美的主体，一般来说，没有疑义，但是，情感来自哪里，还是有分歧的。有的持再现情感说，认为审美的情感来自再现对象的情感，比如，文艺创作，以人为反映对

象,此派观点主张写出人的情感来,至于作者自己最好是不要动情感,保持所谓“零度情感”,这样就可以做到客观地表现现实。此派观点,也影响到对自然的欣赏,主张冷静地观赏对象。另一派持表现情感说,此派认为审美的情感来自审美者,不是再现的对象而是审美者的情感是审美中的主体。我们赞成后一种说法。艺术创作虽然要反映客观现实,但不是无动于衷地反映,而是富有情感的反映。即使持自然主义的创作主张,也不可能拒绝情感的参与,除非他有意将这种反映变成科学认知式的反映。主体情感在艺术中的出现,有的隐晦,有的显豁,有的强烈,有的恬淡。不管怎样,只要是审美的反映现实不可能没有情感,而且不可能不让作家、艺术家的情感成为作品的情感主体。至于本来属于抒情类的艺术品种如音乐、抒情诗更是以表现情感为主了。实际上,审美中出现的各种形象性的东西无一例外,都是审美者情感的创造物或寄寓物。

正如理性是人的本质一样,情感也是人的本质,只要是人的活动,都会不同程度地打上情感的色彩,正如人的所有活动也都会不同程度地打上理性的色彩一样。不容否认,科学家在从事科研时,也有情感活动,但这种情感活动多是以研究的成功与失败、顺利与挫折为调节器的,它外在于科学研究本身。至于对研究的对象,科学家尽量做到不把主观情感移到他们身上去,特别是不把情感带进他们的研究成果中去。伦理性的活动中有强烈的情感,但这种情感是受制于理性的,伦理原是力求脱尽情感,尽量做到理性、公正、客观的。审美则恰好相反,审美不仅不排斥情感,还极力调动情感,最重要的是,审美心须将情感融进审美活动中去,融进对象中去。

审美者的情感当然是个人的情感,由此决定了审美的个体性,绝对的差异性;但是,审美者的情感又是普遍性的情感,作为社会的一员,他的情感中包含有共同人性的一面,由此决定了审美的共同性。在艺术创作中,艺术家的情感朝着两极发展:一是朝着个性化的方向发展,越有个性、特殊性越好;另是朝着共性化方向发展,越有普遍性、一般性越好。艺术创作的典型化表现在情感上基本规律就是如此。这种朝两极发展又归属于统一的情感活动影响到艺术创作中人物的典型化。艺术作品中的人物,要求个性极鲜明;又要求概括性最高,具有最大的一般性。这种人物性格的典型化与作家审美情感的典型化是合拍的,是一个过程中的两个方面。

情感虽然在审美中居于主体的地位,但是,情感,正如黑格尔说的,是“心灵中的不确定的模糊隐约的部分”“情感就它本身来说,纯粹是主观感动的一种空洞的形式”因此,情感必须物态化为一种感性的形式,成为可以为人感知的东西。情感的物态化,就是情感的对象化。情感通过对象化,产生了自己的又一体——“情象”,“情象”是情感外化的产物。情感实现对象化的过程非常丰富,粗略地说,有如下几个重要环节:

(一)情感萌动:客观物象的审美潜能刺激审美主体感官,进而作用于情感,于是审美主体的审美情感萌动了。审美情感的萌动,迅速催发联想、想象,启发理智,它们交融在一起,与客观物象发生作用。

(二)情感造形:情感造形有两种:一种是,将感知所把握的物象改造成情感的对象。即如上面所说到的把“眼中之竹”改造成“胸中之竹”。第二种,将脑海中所贮藏的记忆表象调动起来,按照表达情感的要求,遵照情感与想象的逻辑,构制了一个新的形象,这个新的形象是现实中所没有的,它纯粹是审美者的情感创造。两种情感造形,在日常审美及艺术创作中都是普遍的。情感造形的产物就是“情象”。“情象”在心目中呈现意味着审美实现。

(三)情感体验:审美自始至终贯穿着情感体验。不过,体验的对象有所变化,最初的情感体验的对象是物象,待“情象”即上面说的“心象”形成,体验就是对这种情感创造的情象的体验了,实际上,这是一种自我体验,以自己的创造物为对象的体验。马克思说:“通过这种生产,自然界才表现为他的作品和他的现实。因此,劳动的对象是人的类的生活的对象化:人不仅象在意识那样理智地复现自己,而且能动地、现实地复现自己,从而在他所创

造的世界中直观自己。” 这里说的人在自己的创造物中复现自己并真观自身，含有我们说的体验的意思。

情感对象化在审美中居于决定的作用。中国清代著名的哲学家王夫之曾谈到此种情感对象化。他说：“两间之固有者，自然之华，因流动生变而成绮丽。心目之所及，文情赴之，貌其本荣，如所存显之，即以华奕照耀，动人无际矣。（《古诗评选》卷五）这里讲的“自然之华”为物象，它本身无所谓美，而当“心目”及之，“文情赴之”，就“华奕照耀，动人无际”了。

西方近代美学中的移情说，强调情感对象化对于审美的重要意义。移情说的主要代表人物是德国的哲学家与美学家特奥多尔·立普斯（Theodor Lipps 1851-1914）他说，我们在观看道芮式的石柱时，会产生一种耸立上腾与向内收缩的感觉，其实石柱本身是没有这种性质的，是我们将自己的感觉移给了石柱。“这种向我们周围的现实灌注生命的一切活动之所以发生而且能以独特的方式发生，都因我们把亲身经历的东 西，我们的力量感觉，我们的努力，起意志，主动或被动的感觉，移置到外在于我们的事物里去，移置到这种事物身上发生的或和它一起发生的事件里去。这种向内移置的活动使事物更接近我们，更亲切，因而更显得易理解。” 移情说认为，审美必须有对象，必须有主体，主体不是实用的主体，功利的主体，而是超越了与对象利害关系、对对象持观照态度的主体。对象与主体必须建立关系，对象以其“象”、主体以其“情”相互作用：一方面主体移情于物，另一方面对象移象于人。这样，审美主体与审美客体就完全实现了统一：“在对美的对象进行审美的观照之中，我感到精力旺盛，活泼，轻松自由或自豪。但是我感到这些，并不是面对着对象，或和对象对立，而是自己就在对象里面。”

移情中，主体与客体的这种关系，落实在艺术创作中就是情与景的关系。在这方面，王夫之讲得最为透彻。他认为，在诗中，情与景须妙合无垠，景语就是情语。他说：“不能作景语，又何能作情语邪？古人绝唱多景语，如‘高台多悲风’；‘胡蝶飞南园’；‘池塘生春草’，‘亭皋露下落’，皆是也，而情寓其中矣。以写景以心言情，则身心中独喻之微，轻安拈出。”（《姜斋诗话·夕堂永日绪论内编》）中国清代卓越的画家石涛另有一番议论。他说：“山川使予代山川而言也，山川脱胎于予也，予脱胎于山川也。搜尽奇峰打草稿也。山川与予神遇而迹化也，所以终归之于大涤也。”（《石涛画语录·山川章》）山川与予的关系，在石涛看来，有两个脱胎：一是“山川脱胎于予”，另是“予脱胎于山川”。“脱胎于予”的山川，是画家情感的对象化的产物，它不是物象，而是审美对象；“脱胎于山川”的予不是日常实用的我，而是审美的我。这个过程就是主客合一、物我两忘（神遇迹化）的过程，实现这个过程的决定性力量，是审美主体。所以石涛说“终归于大涤（石涛的别名）”。

审美中情感对象化也不是没有矛盾的。情感对象化中情感与对象的矛盾可以简化为情感为形式的矛盾。这种矛盾在艺术美的创作中表现更为突出、集中。首先是情感的空泛芜杂性与形式的规范性的矛盾。情感的空泛性不仅在于它的抽象性，而且主要表现在它的多义性、不确定性。在日常的审美活动中，情感与形式处于双向选择之中，一方面是情感选择、创造形式，以求外化、具体化；另一方面是形式选择、并规范情感，以彰显情感，理性化情感。情感与形式的双向选择在艺术美的创造中得到自觉化。艺术家在生活中获得了某种美感，这个过程中，他已经将情感形式化了，不过，这个形式化只是在心中进行的，那形式也只是朦胧的，不确定的。当他希望将这种审美感受变成艺术时，他需要将他的心中已经形成的情象再次形式化。这次的形式化不只在心中进行，它必须借助媒介将它物态化，使之成为欣赏者所接受。艺术家们在长期的艺术实践中，对于艺术形式与情感的对应关系，形成了一些共识，创造了一些模式，这些模式遂成为艺术特有的语汇。在戏曲中，这种模式，称之为“程式”。戏曲的全部表演都是程式化的，各种情感表现都有模式，艺术家就运用这些模式来表现人物的情感。艺术家也可以有创造性，但只能是在程式的基础上进行创造，或在程式中进行创造。

这种创造被称之为“戴着镣铐跳舞”。各门艺术都有自己“程式”。程式对于情感外化的规范化、精义化具有重要的意义，它不仅使情感具有了可感知性、可理解性，而且使情感得到升华，典型化了，因而获得更大的审美感染力。但是，程式也有它的消极意义。规范化了的形式因为它的一般性、固定性，影响了最细微的最具个性特色的又最富变化的情感的表达。这样，就导致了情感与形式的第二重矛盾：即情感的自由性与形式的规定性的矛盾。

情感它要得到定性，非要外化为一定的形式不可，然而情感本性是自由的，自由的情感借助一定的形式获得了表现，同时又得到了提纯、升华，但总觉得这固定的、一般性的形式窒息了它的自由天性，因而力图超越形式。这种超越，表现为对新形式的追求。新的形式又不是一下子就可以获得，这中间有种种的痛苦、烦恼、骚动、不安。几经反复，几经适应与不适应的斗争，终于获得了新的适合的形式。艺术美就在情感与形式的适应不适应的矛盾中发展的，进步的。

情感是最具个性色彩的，最自由的，每人有每人的情感，即使是同悲同喜，那悲那喜还是不一样的。任何人都不能将自己的情感传授给他人，因此情感具有不可传授性。但形式特别是程式具有可传授性。这就决定了艺术创作既具有个人独创性同时又具有师承性、摹仿性的一面。在“情象”中，情感无疑处于主导地位，它是美的灵魂。

以上我们分别论述了价值本体、形式本体与情象本体，这三者实际上为一体。价值是对人而言的，说明审美是人的价值，这就肯定了审美的本质不在物，也不仅在人，而在人与物的关系。审美对人的意义最高层面对人的自由本质的肯定，从这个意义讲，审美的本质是自由。审美作为人的自由价值，是人的自由本质对象化的产物，没有对象化就没有审美，因此，审美不能没有形式，从这个角度讲，审美是自由的形式。实践美学一般仅讲到这里为止，如果仅讲这里，还是没有说明审美的本质，因为人的一切活动都在实现自己的自由的本质，审美如此，求真、崇善也是如此。审美与求真、崇善的活动之不同，在于审美的活动是人的情感性活动，人的自由本质的对象化只有体现为情感的对象化，才是审美。正是在这个意义上，我们将审美的本体归结为情象。

境界的内涵

“情象”的形成说明审美已经实现，但“情象”只是审美的初级形态，“情象”的进一步发展则为“境界”。“境界”是审美本体的高级形态。

“境界”，又称“境”，本来自佛教，它指的是佛徒在开悟后精神上所出现的澄明之境。唐宋始，开始将它用于论文与论诗。唐代用“境”多，“境界”少见。宋代用“境界”开始多了。虽然如此，直到王国维，境界在中国美学中的本体地位并没有确定。王国维在《人间词话》中说：“言气质，言神韵，不如言境界。有境界，本也。气质、神韵、末也。有境界而二者随之矣。”“沧浪所谓兴趣，阮亭所谓神韵，犹不过道其面目，不若鄙人拈出境界二字，为探其本也。”又说“词以境界为上。有境界则自成高格，自有名句。”（《人间词话》）于是，“境界”作为艺术美的本体地位遂定。王国维不仅用“境界”来说艺术美的最高品格，也用“境界”来说人的精神视界。他认为，“有诗人之境界，有常人之境界”。这样，“境界”成为人生修养的最高层次的一种表示。我们在这里使用“境界”这一概念，无疑是吸收了中国古典美学营养的，但“境界”在我们的这个美学体系中，是作为现代美学概念来运用的。它作为审美本体的最高形态，概括的是审美的本质。

“情象”到“境界”，有一个“靓化”、“深化”、“泛化”的过程。所谓“靓化”，是指情象的外在形象更鲜明、更活泼、更富有生气、更富有魅力；所谓“深化”，是指情象的内涵更深刻，更奇警，更具心灵震撼力；所谓“泛化”是说情象的功能，由审美趋向求真、崇善，达于整个人格的塑造。当“情象”在实现了这样一个过程之后，它就成为了境界。值得说明

的是，情象的“靛化”“深化”“泛化”不存在时间上的先后，它们是同一过程中的三个方面，这三个方面在实际上又是融汇在一起的。它们相辅相成，最终造成境界。

在这个过程中，有两个环节最为重要。

一、“情象”结构的内在深化：突出表现是，情中的理的作用加强，它规范情，深化情，使情更为真切，更为精粹，更为湛明；由于情及情中之理的作用，象也更为鲜明，更具生气，与情的化合达到无迹可求的地步。“情象”重情，“境界”将情提炼，上升到理的高度，因此，“境界”重理。这是“境界”与“情象”的重要区别。值得说明的是，境界的“理”仍不取概念的形态，但是，原生态情感的那种活泼性、变化性、无规定性弱了，这种理性化的情，显得沉静、恬淡、稳定。于是，境界就自然地通向真，通向善，成为一种高尚的精神品格。

二、“情象”结构的外向拓展：突出表现是“象外之象”与“味外之味”的产生。“象外之象”与“味外之旨”是唐代司空图提出来的。他说：“戴容州云：‘诗家之景，如蓝田日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉睫之前也。’象外之象，景外之景，岂容易可谈哉？”（《与极浦书》）“倘复以全美为工，即知味外之旨矣。”（《与李生论诗书》）司空图没有用到“境界”这个概念，但实际上是在谈境界。唐代的诗人刘禹锡说“境生象外，故精而寡和。”（《董氏武陵集纪》）就将“象外”与“境”联系在一起了。王国维论“境界”，自觉地将“言外之味”作为重要标准。他说：“古今词人格调之高无如白石，惜不于意境上用力，故觉无言外之味，弦外之响。”（《人间词话》）王国维这里说的“意境”即为“境界”。有了“象外之象”与“味外之旨”，情象结构就外向拓展。其情通向外生“味外之旨”，其象通向外，生“象外之象”。这样，情象结构的外向拓展就生出一个结构：“象外之象”与“味外之旨”的统一。内结构与外结构合成一个结构。于是，“境界”就成了多层次的开放式结构：基础层次是“象”与“味”的统一；第二层次是“象外之象”与“味外之味”的统一；第三层次是“象”与“象外之象”的统一，第四层次是“味”与“味外之味”的统一；第五层次是由“象”和“味”构成的“情象”与由“象外之象”和“味外之味”构成的“情象”的统一。

经过这样一个过程，境界就具有了这样的品格：

一、境界仍然是感性的。因为境界的基础仍然是情象，情象在“深化”“泛化”的过程中，并没有将象清除掉。相反，象获得理性的定性，变得更清晰，更鲜明，更富有生气，更富有魅力。这就是我们上面说的“靛化”。事实上，艺术上凡有境界的作品，形象都极为鲜明、生动。比如，王国维激赏的有境界的作品——杜甫的《水槛遣心二首之一》“去郭轩楹敞，无村眺望赊。澄江平少岸，幽树晚多花。细雨鱼儿出，微风燕子斜。城中十万户，此地两三家。”将田野春天的景象描写的历历如绘。其中“细雨鱼儿出，微风燕子斜”，其形象极为生动。这里的形象更重要的品格在准确，细雨与鱼出，微风与燕斜，构成不可移易的因果关系，揭示了自然界的本然真实。同样为王国维激赏的秦观《浣溪纱》中的“自在飞花轻似梦，无边丝雨细如愁，宝帘闲挂小银钩。”也主要是准确。这里的准确，除了揭示自然界的真实外，更重要的是准确地表达了作品中主人公的复杂情感——那种怅惘、那种迷茫、那种痛苦、那种无奈，那种忧愁，尽在这形象之中，且与形象极为贴合。

艺术境界如此，具有审美意义的人生境界也如此。宋明理学家讲的人格境界，禅宗讲的悟道的境界，当其进入审美状态时，同样有个鲜明的充满生意的形象，同样充满生命的乐趣。理学家们喜欢讲“孔颜乐处”以之象征一种人生境界。“孔颜乐处”作为境界，形象很鲜明，颜回“一箪食，一瓢饮，在陋巷，人不堪其忧，回也不改其乐。”孔子说：“饭疏食，饮水，曲肱而枕之，乐亦在其中矣。不义而富且贵，于我如浮云。”情景历历如绘。理学家有时也用诗表示自己的人生境界，如宋代大理学家朱熹有诗《观书有感》：“半亩方塘一鉴开，天光云影共徘徊。问渠哪得清如许，为有源头活水来。”这诗分明表示一种人生境界，然具体形象却是一口方塘。禅宗的境界同样充满感性意味。禅宗典籍《五灯会元》题词就是：“世尊拈花，如虫御木，迦叶微笑，偶尔成文，累他后代子孙，一一联芳续焰。大居士就文挑剔，

巨千古光明灿烂。”禅宗开悟的诸多机缘来自自然风物。因此“时有白云来闭户，更无风月四山流”“一雨普滋，千山秀色”“万古长空，一朝风月”就成了一种境界的表白。

值得说明的是，作为审美范畴的“境界”与一般意义的境界是不同的。一般意义的境界通常被看作为一种人生观、一种信仰、一种道德修养、一种较高层次的人格。在未被审美发动时，这种一般意义的境界不具审美意义，它只是审美潜能，然而当它发动特别是审美性的发动时，它就闪现出一种精神的光辉，体现为一种感性的形象。只有这种具有感性意味的境界才是我们说的具有审美意义的“境界”。

二、境界是具有哲理意味的。情象结构在经过深化、泛化，实现了升华与超越，理性的成分加重了，获得了哲理的意味。哲理与情感相融合，体现为一种情致、情思。审美进入这个层次，主体的感受就不是狂喜，而是凝神，会意，遐想。沉浸在“境界”中，只是感到温馨，再没有了狂喜。审美初期的大欢喜变成了恬淡与静穆。心灵是一片宁静、澄明。

境界重理，使得境界具有宇宙本体的意义。在中国古典美学中，境界是通向“道”的。道作为宇宙本体，是真。有本体论意义上的真，也有认识论意义上的真，还有审美论意义上的真。本体论意义上的真，重在于理真；认识论意义上的真重在于事真；审美论意义上的真重在于情真。境界之真在这三者的结合。王国维认为“境界”最重要的是一个“真”字，他说，“大家之作，其言必沁人心脾，其写景也必豁人耳目。其辞也脱口而出，无矫揉妆束之态。以其所见者真，所知者深也。”“能写真景物，真感情者，谓之有境界。否则谓之无境界。”（《人间词话》）王国维认为，词境有“隔”与“不隔”之别。“不隔”的关键是“所见者真，所知者深”，这“真”与“深”就说的是理性洞见。

“境界”重理，也使得境界具有人格本体的意义。中国的哲人们多是以境界为自己的最高追求的。孔子说：“知者乐水，仁者乐山。知者动，仁者静。”陶渊明说“采菊东篱下，悠然见南山”，周敦颐讲“万物静观皆自得，四时佳兴与人同”，朱熹讲“圣人气象”，“胸次悠然”，都含有人格的意味。在宋明理学中，境界是人格修养所达到的最高层次。

三、境界是空灵的。境界作为“情味”与“形象”的多层次的统一，因为境界不是重在“象”与“味”，而是重在“象外”、“味外”，“象外”、“味外”又是没有边界的，因而它呈现为动态的空灵的状态。空，意味着通向无限，丰富而不确定，具有最大自由空间；灵，意味着生意盎然，变量丰沛，最有最大的创造可能。苏轼说：“欲令诗语妙，无厌空且静。静故了群动，空故纳万境。阅身卧云岭，咸酸杂众好，中有至味永。”（《苏东坡集·送参寥师》）

宋代严羽用禅悟说诗，认为诗的境界类似于禅，“羚羊挂角，无迹可求。”“其妙处透彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象”（严羽《沧浪诗话》）。这种如“空中之音”的“象”不能不有些朦胧，有些不可捉摸，但它充满生气，具有生命的活力，因而具有巨大的魅力。唐代的诗人皎然，用“气象氤氲”表述诗的境界，宋代大理学家用“气象”表人格境界。“气”在中国古典哲学含有生命的意味，这种生命的意味具体化为“象”，就既充实，又空灵了。

境界的空灵性在中国艺术中表现得最为突出。不要说中国的古典音乐、诗这样抒情性的艺术品种善于营造一种空灵的境界，就是绘画、戏曲、小说这样重在绘景、叙事的艺术品种也善于运用虚实相映的手法，于实中见出虚来，将人们的思绪引向悠远的无限。明代大画家文征明善于画兰花，兰花的构图并不复杂，然而它就是那样耐人品读，其原因就在于它的画面流荡着一种悠远的情思。空灵并不是简单，中国画有些还是很繁富的，但它仍然能见出一种空灵的韵味来。元代朱德润的《林下鸣琴图轴》画面并不虚，但极见层次，景象辽阔，隐隐传达出一种“大乐与天地同和”的境界来。

四、境界是自由的。境界所透显出来的精神状态，最为自由。境界的自由，一表现在它的开放性。不同的审美主体可以从中体验到、感悟到不同的意义。二是表现在它的创造性。境界无疑是最具创造性的，境界本身就是创造的产物，而对境界的欣赏又给了欣赏者很大的

创造自由。

境界本是中国古典美学的范畴，用作审美本体，是中国古典美学对现代美学的一个重大贡献。我们上面谈的境界的一些特点，不仅在中国古典美学中有所论述，在西方美学中也有论述，只是表述的方式有些不同。比如，审美的感性与哲理性的统一，柏拉图说审美时“凭临美的汪洋大海，凝神观照，心中起无限欣喜，于是孕育无量数的优美崇高的道理，得到哲学收获。”狄德罗认为“真、善、美是些十分相近的品质。在前面的两种品质之上加以一些难得而出色的情状，真就显得美，善也显得美。”这种内含真与善的美，其实就是我们说的境界。德国古典美学重视审美中感性与理性的统一，并将这种统一上升到“自由”的高度。康德说审美所产生的“惠爱”是“唯一的自由的愉快”，有两种美“自由美”与“附庸美”，自由美才是真正的美，最高的美，席勒说，审美的对象是“活的形象”，“通过自由去给予自由，这就是审美的国度的法律。”黑格尔说“审美带有令人解放的性质，它让对象保持它的自由和无限”。所有这些论述，都可以移来说明“境界”的本质。

境界的创造

从本质上看，境界是审美主体的精神创造。梁启超强调“境者，心造也。”（《自由书·惟心》）境界有象，但这象虽然溯其源可以从客观外界找到某些依据，但实际上它与现实中的象有了实质的区别。它更多地作为情感的载体而存在，甚至于说它更多的是情感的对象化。所以，我们说“观物取象，游心造境”。

不是所有的审美者也不是每次的审美都能达到境界层次的。境界的创造对于审美主体有特殊的要求。只有在具体的审美活动中有特别发现和创造才能创造境界。王国维说：“山谷云：‘天下清景，不择贤愚而与之，然吾特疑端为我辈设。’诚哉是言！抑岂独清景而已，一切境界，无不诗人设，世无诗人，即无此种境界。”（《人间词话》）所谓境界为诗人设，如果不局泥于字面，是在强调审美主体的作用。当然，境界也不只是为诗人设，也为其他人设，问题是，作为审美主体是不是具有创造境界与欣赏境界的心境与才能。

审美的实现，通常有两个层次。一是“审美悬置”，一是“审美超越”。“审美悬置”指在审美活动中，将对象的功利性即与人的利害关系暂时性地悬置起来。我们在“审美活动”一章着重谈了审美悬置。我们认为，审美的发生，主要靠审美悬置，它是审美实现的前提。审美悬置属于审美态度的问题；审美的深入，特别是跃升到境界层次，则主要靠审美超越。审美超越主要是审美中诸多对立矛盾的化解，诸如，主体与客体的矛盾、感性与理性的矛盾、认识与体验的矛盾、目的性与非目的性的矛盾、规律性与自由创造的矛盾、宗教、道德的功利性与审美的无功利性的矛盾，等等。审美超越凭借精神的力量，实现对立双方矛盾的化解。这种化解不是抹杀，不是泯灭，而是一种扬弃，通过这种扬弃，在更高层次上将对立双方的重要品格融汇于内，实现对立双方的统一，从而创造出一种新的东西——审美境界。

审美超越是一个非常复杂的过程中，对它的功能我们只能择其要者做极为粗略的描述：

审美对物质与精神对立的超越

审美不能与物质世界没有任何关系，但又必须实现对物质世界的超越。超越的使审美的成果——境界具有物质性与精神性的相统一的品格，而本质上是精神性的。

现象学美学家罗曼·英伽登在《审美经验与审美对象》中说，当我们从日常生活中采取的实际态度向审美态度转变时，艺术中断了关于周围物质世界的事物中的“正常”经验和活动。在此之前吸引着我们的，对我们十分重要的东西（日常事物）突然失去其重要性，变得无

足轻重。这样，事物另外的一面，精神性的一面突然显现出来。审美与宗教都需要“中断”与物质世界的“正常”经验，从而获得一种精神性，但审美的精神性与宗教的精神性有个不同：宗教的精神性，是在物质性的排除中达到的，而审美的精神性是在物质性的升华中实现的。宗教强化“灵”与“肉”的矛盾，通过“灵”对“肉”的克服而达到一种精神的境界；审美中有物欲与精神的矛盾，物欲的满足为“快感”，精神上的满足为“愉悦”。审美不排除快感，快感是美感的基础，但是美感不只是快感，所以必须对快感进行升华，将这种物欲的快乐升华为精神的快乐。实现审美的物质性与精神性的统一。

审美对现实与理想对立的超越

审美不能与现实世界没有联系，但审美又必须实现对现实世界的超越，审美超越使境界具有现实性与理想性的统一的品格，而本质是理想性的。审美都具有理想性，这种理想性在审美的最高层次——境界中体现得最为鲜明。

在艺术作品中，凡具境界的作品都具有理想性。这种理想性来自于现实，具有坚实的现实基础，因而不是空想。艺术境界的理想性可以通过两种方式表现出来，一种是对现实反映的疏远来体现，那就是以不同于现实的方式来体现。鲁迅的《阿Q正传》妙就妙在尽管许多人都可以从中找到自己的影子，但没有一个人就是阿Q。诗更是如此。著名的《枫桥夜泊》对于“夜半钟声到客船”一句有很多争论，争论的焦点是夜半是不是敲钟时，其实，诗人根本就不在意夜半是不是敲钟时，他特意安排夜半敲钟，是为了营造一种美的境界——理想的境界。西方现代派艺术变形很厉害，西班牙著名的超现实主义画家、雕塑家萨尔瓦多·达利，喜欢将钟做成这样做成类似面饼一样软软的东西，将它搭在树枝上，这一是为了表达艺术家特殊的观念，也是为了建造一种理想的境界。艺术境界的理想性也可以采用超现实主义的方式来实现。故意将作品中的人物画得非常逼真，如中国著名画家罗中立的《父亲》。这样做其实也是出于表达一种观念与理想境界的要求。艺术境界的理想性离不开想象，想象与联想之不同，根本的在于联想的事物是生活中实有的，而想象的事物却是生活中没有的，是一种理想的存在。萨特说他在欣赏《第七交响曲》时，感到它是“超越现实世界的一种永恒非现实”，“它不仅超越了时空，（像事物本质那样），而且超越了现实，超越了存在。”这种“永恒的非现实”并不与现实无关，在萨特看来，它是从现实出发的一种想象，类似于梦境。他说：“审美观照是一种诱发出的梦境，向现实的过渡无异于从梦境中苏醒。”于是，他得出一个结论：“实在的东西永远也不是美的，美只适用于想象的事物的一种价值，它意味着对世界本质结构的否定。”

中国古代知识分子追求的圣人人格、贤人人格，以此作为人生的境界。圣人、贤人不是神，历代儒家赞美的尧、舜、禹、周文王、周公、孔、孟等圣人贤人都是历史上存在过的真人。但是，当后世儒家将他们的品德提升为圣人人格、贤人人格后，也都理想化了，圣人人格、贤人人格就成了理想人格。由这种理想人格构成的人生境界。具有现实性与理想性相统一的品格，而理想的一面成为了这种境界的本质。

审美对感性与理性界限的超越

人们对事物的把握大体可以分为总体性把握，分析性把握与总体性把握三个阶段。第一阶段的总体性把握，是感性的；分析性把握是理性的；第三阶段的总体把握则是感性与理性相结合的。这种结合的特点是理性即为感性，感性即为理性。从超越的意义言之，就是超越了理性的感性和超越了感性的理性。审美境界即如此。这种情况有些类似于艺术创作中的

景与情的关系。情与景是艺术中的两个基本元素,当能明确地处分何者为情,何者为景之时,那不是审美超越,只有情与景不能相分,“景语”即“情语”,“情语”即“景语”之时,才能说实现了审美的超越。

审美不离开感性,但审美又不能只有感性。于是,审美需要两重超越。首先,它必须超越理性,只有这样,才能保证它的感性色彩。这种超越主要靠直观来实现,超越将审美中的理性内涵化成形象与情感,而摒绝概念与逻辑的这种理性本来的形式。审美中的理性不是知识,而是意味。知识一般取逻辑与抽象的方式而存在,而意味则取情感与具象的方式而存在。知识是明晰的,意味是模糊的。知识的获得主要靠认识,意味的获得主要靠体验。第二,它必须超越感性。审美作为人类高级的精神生活方式,它的高级层次必须达到与认识中的理性认识同样的高度,尽管不取理性认识的存在方式——概念与推理。美与真善是同一个层次的心理需求。它们互相都有所内含。美中有真,有善,真与善按其本质来说,是理性的。境界不仅不能没有理性内涵,而且正是理性内涵使它成为审美本体的高级形态。而要让境界具有理性的意味,必须对感性实现超越。

审美对感性与理性的双重超越,使得它显示出一种重要特点——“观照”性。“观照”兼有感性与理性双重特色,即为理性直观。中国南朝的画家宗炳提出“澄怀观道”。“道”作为宇宙本体,应是抽象的,但按中国哲学对“道”的理解,“道”虽是抽象的,又是具象的,宇宙中万事万物都是“道”的存在,所以观具体事物可以悟道。问题是如何观。这种悟道的“观”,当然不能只是感官的“观”,还要用心去“观”。“心观”就具理性的意味,但它不是理性,因为它不用逻辑推理的形式,仍然是形象性的“观”。两种观的结合即为庄子所说的“目视”与“神遇”统一,这种统一表现为二者的叠合:“目视”即“神遇”。

审美对过程与目的界限的超越

关于目的,西方哲学中区分为客观目的与主观目的。客观目的指事物本身的目的,比如一棵橡树长得正合乎它自身的本性,那么它的形式就达到了它的目的。另一种是主观的目的。指事物合乎人的目的。人的目的,又可以分成功利的目的与非功利的目的。功利的目的,就是有用,表现为物质性的对事物的占有。非功利的目的,表现为对事物形式情感性的品赏。前者的目的性明显地表现为意志。意志的实现为善。广义的善即为有用。审美作为人与客观世界的一种精神联系,不可能没有这种目的性,不可能没有善。但是,审美虽然含有善,但不能有明确的目的性,审美需要将善化解,以“非善”体现出来,“非善”不是“不善”,它是潜在的善。那么,审美就呈现出无目的合目的性来。正是因为对事物的功利性进行这种化解,审美才表现对事物的一种非功利性的关系,一种对事物形式的情感性的品赏。才能获得自由的愉快。

审美对“有法”与“无法”对立的超越

这点,在艺术美的创作中体现比较明显。艺术创作不能没有法则,但法则是过去艺术创作经验的总结,它具有一般性。在创作中如果一味死守法则,就缺少创造性。所以,艺术家总是希望一方面遵循法则,另一方面又突破法则。在有法与无法中获得自由。即使是遵循法则,也希望将外在法则化成内在的意愿,做到“从心所欲不逾矩”。清代大画家石涛说:“至人无法,非无法也,无法而法,乃为至法。”“法无定相,气概成章耳。”(石涛《石涛画语录》)

审美对有限性与无限性对立的超越

任何审美，都有它的有限性，这种有限性既为主体的当下的视角与修养所约束，也为客体的当下的呈现及它的性质所约束。但审美总是力图在有限性中见出无限来。境界的空灵性，就来自于这种有限与无限的统一。艺术的境界它的“象”及象中的“味”是有限性，它的“象外之象”与“味外之味”则是无限性。有限性总是规定着无限性，而无限性又总是突破着有限性。

《庄子》中写的庖丁解牛的故事。对我们理解审美境界的创造有所启迪。庖丁解牛的故事，在庄子是试图说明道的境界。在我们看来，庄子所描绘的这种道的境界与审美的境界是相能的。庖丁解牛之所以达到了境界这个层次，是因为它实现了诸多的超越：一、手段（过程本身）与目的的界限被超越了。前面讲到的解牛的两重目的——功利与自我实现全付之脑后，然而这些目的又都会实现，所以，此活动具有无目的的合目的性。二、规律（必然）与自由的界限给超越了。解牛是要遵循一定的法则的，然而庖丁之解牛，有关解牛的法则也全付之脑后。庖丁一任手足的自由活动，那把刀在骨头缝隙中活动“恢恢乎其于游刃必有余地矣”。这种情况说明它具有无规律的合规律性。三、劳动与艺术的界限给超越了。解牛本是一种劳动，劳动不能说是享受，它是艰苦的，艺术却是给人愉快的，是人的精神享受。在庖丁，解牛既是劳动，又是艺术，如庄子所写：“手之所触，肩之所倚，足之所履，膝之所倚，砉然响然，奏刀砉然，莫不中音，合乎桑林之舞，乃中经首之会。”劳动化成了艺术，艰辛化成了愉快。四、感性与理性的界限给超越了。解牛的工作，当然不能没有感觉的活动，也不可能没有理性的活动。庖丁将二者化而为一，“以神遇而不以目视”，其实质是将“目视”化为“神遇”。虽然如此，在必要的情况下，仍须保持理性的特殊作用：“吾见其难为，怵然为戒，视为止，行为迟，动刀甚微”。四、“技”与“道”的界限给超越了。“技”，技术，行为，它建立在认识论的基础上，是理性指导下的一种活动；“道”，宇宙本体，只可体会，不可言传，只能非理性地把握。当“技”上升为“道”的存在，或者说，“道”物化为“技”的形式，则，认识论与本体论统一了。

中国禅宗经典《五灯会元》卷十七载有青原惟信禅师的一段著名语录：“老僧三十年前未参禅时，见山是山，见水是水。及至后来，亲见知识，有个入处，见山不是山，见水不是水。而今得个体歇处，依前见山只是山，见水只是水。”这里，体现出一个A——非A——(A)的过程。值得我们特别注意的是，作为结果的(A)与作为出发点的A貌似而神不同。老僧得道后看到的山与水，虽然形状上仍是山与水，但内在意蕴已不是原来的山与水了。如果说，开初看到的山与水只是自然性的山与水，那么，得道后看到的山与水就是佛法的象征。这种三段论式近似于黑格尔的否定之否定理论。黑格尔认为，任何概念都可以归结为肯定与否定两个方面的对立统一。肯定就是概念自身，否定是概念自身性质相反的规定，概念由肯定转化为否定，即由抽象转化为具体。概念的本性是抽象与具体的统一。因此，否定必须再次被否定，重新回到肯定，使否定和肯定，即抽象与具体结合起来。这就是否定之否定。黑格尔的这种理论为马克思所继承，并改造，成为马克思主义哲学重要的规律之一。审美超越从本质上看，就是这种否定之否定。比如，审美中对感性与理性对立的超越，从感性出发，最后回到感性，这作为审美超越成果的感性已不是原来的感性，而是经过理性化的感性。审美超越是丰富的，上面所说的只是主要方面。审美超越是境界创造的必由之路。经过多层次的审美超越，一个空明灵透的生命之境，寓真含善的审美化境得以实现。

境界辨析

凡境界都不同情况地具有以上所说的特点，因此凡境界都具审美的意义。但境界因其主导因素的不同，可以做出一些区分。境界大体上有三种：一是道德境界，二是宗教境界，三是审美境界。我们分别从两个角度论述：

一、从精神皈依来说：宗教境界皈依于神。宗教性是人性的一种反映。从本质上来说，宗教境界也是人对幸福、自由无限向往的一种反映。与道德境界与审美境界不同的是，宗教将人对幸福、自由的向往，寄托在神身上。神原本是人的精神创造，但神一经造出，就成了一种对人具有无上权威的统治力量，于是，神成为人的对立面，不是人而是神成为人的幸福、自由的主宰，人反过来，要去寻找与自己异化物——神的沟通与认同。从理论上说，这种沟通、认同，应该是可行的。但实际上，这条道路并不容易。首先是，对神意的解释并非属于普通的个人，而属于宗教专业人士。宗教专业人士也不可能随心所欲地解释神意，他受制于宗教的创始人所设定的各种戒律以及解释这种戒律的经书。另外，由宗教专业人士所代表的神权经常受制于世俗的王权，或与王权构成一种妥协。宗教以信仰为精神支柱，信仰具有某种绝对性，故信仰是自律的，但信仰具有盲目性，宗教信仰实是以神的意旨或者说以神的代言人的意旨取代个体的意旨，因此，这种自律实为他律。这样说来，宗教境界的自由就打了很多折扣，具有相当的虚幻性了。

不过，这只是一个方面。我们应看到，宗教作为一种社会现象一直伴随着人类，它的积极作用不容否认。原始的宗教是人类意识形态包括哲学、科学、艺术的摇篮。虽然哲学、科学、艺术从宗教中独立出来了，但是与宗教还存在着不解之缘。特别是，宗教创始人及历代宗教哲学家对宗教的解释蕴含着不少真善美的因素。世界上三大宗教基督教、佛教、伊斯兰教，它们的经典都是重要的哲学著作，是人类十分宝贵的精神财富。研读这些经典，可以获得很多人生的感悟，包括真的启迪、善的教诲与美的陶冶。宗教信仰也不全是盲目的，信仰者对宗教教义的认同，不仅可以有时还特别需要有自己的独特的理解与创造。中国的佛教禅宗特别鼓励信徒这种创造性，坚决反对摹仿。这样，宗教中也自有它的愉快。

道德境界与审美境界皈依的不是神而是理想人性。就这点而言，道德境界与审美境界是共同的。但是，道德境界所肯定的理想人性是以圣人代表的人性。圣人是全民族公认的道德高尚的人，在历史上实有其人，不是神，但后人将它抽象化，作为至高无上的道德标准，实际上是准神。中国儒家推崇的境界就是圣人境界。宋明理学家讲“内圣外王”，“内圣”即为圣人人格。正是因为儒家崇奉的圣人有准神的意义，所以儒家也被一些学者看成儒教。

道德是以肯定人的社会性为前提的，道德的基本性质是保障最大多数人的利益。道德的实施以道德律令与道德良心为手段。前者体现为道德他律，后者体现为道德自律。道德的基本矛盾是社会功利性与个体自由性的矛盾，道德他律与道德自律的矛盾。当这两种矛盾得到化解，对立的双方实现高度的统一时，道德行为就闪耀出灿烂的光辉，体现出一种境界——道德境界，具有这种境界的人会感到一种由衷的愉快。道德境界在实现人的本性中社会性这方面而言，它的确达到了最高层次，是令人钦敬的。道德境界从本质上看，是对人的群体性的肯定，对理性的肯定，它要求人个体性、感性服从群体性、理性。道德境界中群体性与个体性的统一，是统一于群体性，理性与感性的统一是统一于理性。

审美境界也讲人性的圆融，也主张人性的个体性与群体性的统一，感性与理性的统一，但是，这种统一，是统一于个体性，统一于感性。另外，道德纯具社会性，而审美不只具社会性，还具自然性，它是人的社会性与自然性的统一。道德境界与审美境界应该说都尊重人性，但相比于道德境界言，审美境界更尊重人性的感性的一面、自然性的一面，个体性的一面。

概而言之，可以说，宗教境界主于神，道德境界主于圣，审美境界主于美。

二、就对现实的态度来看：境界都具有对现实的超越性，但是，宗教境界是对现实持否定态度的，它们认为现实是苦难的代名词，只有神灵的世界才是幸福的天堂。不管是佛教讲的西方佛土，还是道教讲的仙界，亦或是基督教讲的天国，都是对现实的否定，是一种心造的虚无缥缈的理想境界。道德境界与审美境界虽然也是心造成的理想境界，但是它们对现实是肯定的，理想境界是现实的升华与超越，不是对现实的否定。

就对生命的态度来说，应该说，宗教境界、道德境界、审美境界都是珍惜生命的，但是，宗教境界更为珍重来世的生命，而道德境界、审美境界更为尊重现世的生命。中国化了的佛教禅-宗受中国传统哲学的影响，看重现世的生命，但也还是更看重来世的生命。因果论、宿命论是佛教的基本教义，这点即使禅宗也没有变。道德的看重生命与审美的看重生命有所不同，道德看重的是生命的理性、社会性、群体性，而审美看重的是生命的感性、自然性、个体性。

以上的说的区别是相对的，三种境界其实也是相融合的，宗教境界中有道德的、审美的因素，因此，宗教的境界也通向道德的境界与审美的境界，道德的境界与审美的境界亦如此。

值得我们格外注意的是，由于宗教的境界与审美的境界比之道德的境界更重个体的感受、体验，其境界更为虚幻，更多变化，而且宗教境界与审美境界更逼近于终极关怀，因此，这两者内在更为相通。但是它们的区别又最为明显。在黑格尔的绝对精神发展历程中艺术之后即为宗教，这不是没有道理的。

三、就超越的方式来说：宗教、道德和审美本有相通之处。追求一种高尚的精神价值就是它们共同的。它们的不同主要在价值的性质上。道德超越，追求的境界是个体与大众合一的精神境界，大众的痛苦似乎就是他的痛苦，大众的命运似乎就是他的命运。道德超越追求这个境界是自觉的，理性的，当然也具有一定的情感色彩，但主导面是理性的。宗教追求的境界是个体与神合一的精神境界。在与神合一的境界中，有些宗教还将个体与人类的合一包容在内。这个境界，佛教称之为“涅槃（般字下有木字，电脑打不出来）”，道教称之为“羽化”，基督教称之为灵魂升入天堂，与上帝同在。宗教追求纯粹的精神性。宗教超越，是在“灵”与“肉”的对立中，以“灵”对“肉”的战胜为特征的。宗教的超越具有悲欣结合的色彩。悲的是物欲的泯灭，欣的是灵魂的升华。宗教超越这个过程，具有一定的理性与情感的意味，但本质上是非理性的。宗教与道德都以个体的某些牺牲为代价，实行这种牺牲，道德家与宗教信徒都心甘情愿，都会感到一种愉快，只是道德超越的愉快是理性的，而宗教超越的愉快是非理性的。道德将个体交给社会，宗教将个体交给神，个体的地位、价值没有了。

审美的超越则恰恰相反，审美不仅不否定而且高度肯定个体的需求——审美的需求。这一点，是审美超越与道德超越、宗教超越根本不同之处。审美的张扬个性，并不是唯个性主义。审美在对社会群体实行超越的同时，也对狭隘个体实行了超越。它追求个体与群体相统一的“大我”境界。追求“大我”境界，亦是道德超越与宗教超越的目的。审美虽然是个体的行为，审美的愉快虽然是个体的愉快，但审美是假定人有一种共通感为前提的。用康德的话来说，“当人称这对象为美时，他又相信他自己会获得普遍赞同并且对每个人提出同意的要求”。审美的这种共通性保证了它的高尚性。在“灵”与“肉”关系上，审美所追求的境界是二者的统一，在生理性的快感中实现精神性的升华。审美不是“悲生”而是“乐生”。在对生命的肯定上，审美比宗教要积极得多。审美境界就是这样一种融宗教与道德某些因素又非宗教非道德的超宗教与超道德的精神实体。

<http://philosophy.whu.edu.cn/academic/search/list.asp?id=20>