

审美发生方程

——意义三律、信息世界 E2 与美的动态生成机制

秦莉 著 · 理论论文 · 2026 年 7 月（修订稿）

摘要

“美是什么”一直是美学史的中心问题，但这一提问往往预设了美已经存在，只等待主体发现、判断或描述。由此，传统美学经常在两种立场之间摆动：一方面将美视为对象所固有的比例、和谐、秩序、形式或生命属性；另一方面将美归结为主体产生的愉悦、判断、想象和情感体验。这两种理论虽然分别强调客体与主体，却共同忽略了一个更为根本的问题：在审美活动发生以前，所谓“审美对象”和“审美主体”是否已经完成？美是否真是一种预先存在的属性，还是主体、对象、意义、媒介与环境经过互动后才生成的新存在？本文以 SDE 三态本体论和主客互动知识论为理论基础，提出“审美发生方程”，把美理解为一种由结构显露、差异运行与环境纠缠共同形成的复合发生事件。本文将审美活动中的结构显露态记为 S_a ，将差异、变化、意义生成与情感运行记为 D_a ，将现实世界、理念世界、自我世界、信息世界和能量条件组成的审美环境记为 E_a ，由此建立三个相互耦合的基本方程： $S_a = F(D_a, E_a)$ ， $D_a = H(S_a, E_a)$ ， $E_a = G(S_a, D_a)$ 。三个方程表明，审美结构不是对象自身独立生成的结果，而是差异运行与环境条件共同作用的显露；差异运行也并非任意变化，而受到既有结构与环境的制约；审美环境更不是被动背景，而会被已经发生的审美结构和意义活动反向改变。在此基础上，本文进一步提出：仅有一般性的 S、D、E 互动，还不能充分解释美为何发生。美的发生必须经过意义三律的运行，即特征律、自由律与幸福律。特征律使对象、主体和环境中的有效特征得到选择、对比、分布和组织，为审美发生建立可感知的背景；自由律打破既有结构对对象和意义的单一规定，使特征能够重新组合，使主体能够摆脱固化视角，使对象获得新的显露方式；幸福律则通过“张力—转换—释放”的动态过程，把差异冲突、感知不平衡、情绪压缩和意义悬置转化为新的审美结构，并在结构形成后产生情感、认知或生命意义上的释放。因此，美并不等于表面的愉快，而是审美系统内部张力被创造性转换并获得有意义释放的结果。悲剧、崇高、苍凉、荒诞等并不以直接愉悦为特征的艺术经验，也能够由此获得统一解释。本文还将信息世界 E2 纳入审美发生环境。E2 由符号、逻辑和数学三个层次构成。符号使不可直接在场的对象、情感与观念获得可传播形式；逻辑使审美元素形成关联、节奏、对立、转折与整体结构；数学则以比例、对称、重复、变化、尺度、节奏和拓扑关系，为形式显露提供深层秩序。符号、逻辑与数学不是艺术之外的工具，而是美能够被编码、组织、传播和再次发生的重要环境。本文据此建立扩展的审美发生方程组，并分别从古典汉语诗歌、绘画、音乐、悲剧、建筑、自然美以及人工智能生成艺术等领域展开论证。本文以自然美作为框架的边界测试，提出显性 E2 与隐性 E2 的区分：艺术美中符号、逻辑与数学以可指认的媒介形式显性运作，自然美中 E2 沉淀于语言范畴、图像传统与身体化的估量习惯而隐性供给。本文进一步以婴儿对自然场景的注意偏好为最强反例，提出隐性 E2 内部还需区分两种沉淀速率：种系符号由自然选择在物种世代尺度上沉淀而成，跨文化、跨个体近乎恒定；文化符号由个体习得史沉淀而成，随文化编码密度系统变化。二者是同一条“在 E 中经 D 成 S”生成逻辑在不同时间尺度上的递归重现，而非符号与非符号之别。本文同时与净化说、经验美学的唤醒理论正面划界，并给出五条可分别独立证伪的条件。本文认为，审美不是主体对对象作出的附加评价，而是主

体、对象和环境在意义三律推动下共同生成的新存在。美不是被发现的属性，而是特征获得自由重组、张力完成意义转换并得到释放时所发生的结构显露。

关键词：审美发生方程；意义三律；幸福律；自由律；特征律；张力—转换—释放；信息世界 E2；符号；逻辑；数学；自然美；隐性 E2；种系符号；文化符号；沉淀速率

一、问题的提出：从“美是什么”转向“美如何发生”

在传统美学中，“美是什么”通常被视为第一个问题。哲学家试图寻找美的本质：有人认为美是比例，有人认为美是和谐，有人认为美是理念的感性显现，有人认为美是无功利的愉悦，有人认为美是人的本质力量对象化，也有人认为美是主体在形式中获得的自由感。

这些理论分别揭示了美的某个重要侧面，却往往有一个共同前提：美已经以某种方式存在。如果美存在于对象，那么主体只是发现美；如果美存在于主体，那么对象只是激发美感；如果美存在于理念，那么艺术只是将理念呈现出来。无论哪一种情况，美都被设定为某种已经完成的存在。

然而，真实审美经验却经常表现出明显的生成性。一朵花在植物学家眼中可能首先是植物器官，在花商眼中是商品，在病人床前是慰问，在恋人手中则可能成为爱情的象征。花的物理属性没有根本改变，但它所显露的意义、情感与价值发生了变化。所谓花之美，并不完全储存在颜色、花瓣或对称结构中，也不只是观看者随意投射的心理反应，而是在花、观看者、场景、关系、文化符号和当下情绪共同作用时发生。

再如，同一首诗，少年时读与晚年时读，异乡时读与故乡时读，可能形成完全不同的体验。文本没有变化，但审美对象已经改变。这说明，审美对象不是文字表面的固定组合，而是文字与主体生命经验在具体环境中重新形成的复合存在。

如果美只是一种对象属性，就无法解释同一对象在不同环境中为何显露不同；如果美只是一种主观感受，又无法解释为什么作品结构会持续限制主体的理解。美显然既不独属于对象，也不独属于主体。由此，美学的基础问题应由“美是什么”进一步转向：美在什么条件下发生？主体、对象、意义和环境如何共同生成审美存在？为什么某些差异能够转化为美，而另一些差异只形成混乱、刺激或痛苦？为什么悲剧和崇高虽然带来痛苦与震动，却仍然具有美？符号、逻辑和数学如何进入审美结构？审美发生之后，主体、对象和环境分别发生了什么改变？审美发生方程正是对这些问题的系统回答。

二、审美对象不是先存之物，而是互动复合体

（一）物理对象与审美对象的区别

物理对象可以在主体观看之前存在，但审美对象并不等同于物理对象。

一块岩石具有质量、硬度、矿物成分和空间形状。这些属性构成其物理存在。但是，当岩石进入园林、雕塑、诗歌或宗教仪式时，它会形成新的存在状态。在园林中，石头可能表现苍老、险峻或空灵；在

纪念碑中，石头可能显露庄严、永恒与历史重量；在雕塑中，石头的坚硬可能与人体的柔软形成张力；在诗歌中，它甚至可以成为沉默、孤独和不可移动命运的象征。

这些审美意义并不是石头内部预先储存的隐藏属性，也不是主体完全任意地加给石头的观念。它们来自石头的特征、主体经验、空间结构、文化传统和具体活动的互动。因此，真正被经验到的审美对象，不是物理对象、审美主体、媒介、环境与互动的简单相加，而是它们相互作用后形成的新整体。

（二）主体也在审美中发生

传统主观主义美学通常把主体视为美感的来源，但主体本身也并不是固定不变的。一个赶路的人面对夕阳，可能只关心天黑之前能否到达目的地；一个摄影者会注意色温、构图与光线；一个离乡者可能由夕阳感到乡愁；一个失去亲人的人则可能在落日中看到生命的终结。

不同主体面对同一对象，会形成不同审美经验。但更重要的是，同一主体也会在审美活动中改变。观看前的主体和观看后的主体并不完全相同。一首诗可能使主体第一次意识到自己正在悲伤；一段音乐可能使无法表达的情绪获得节奏；一幅画可能使主体重新理解身体、时间或空间。审美不是主体用既有感受解释对象，而是主体借助对象形成新的感受结构。

因此，主体不是审美发生的绝对起点，而是审美发生的结果之一。

（三）美是主客互动的新存在

审美活动中发生的并不是“主体认识美的对象”，而是主体与对象通过互动形成新的审美复合体。这个复合体具有传统主体或客体都不具备的特征。

例如，“大漠孤烟直，长河落日圆”中的审美对象，既不是唐代真实边塞，也不是王维的纯粹内心，更不是十个汉字本身。它是在诗人经验、汉语结构、边塞物象、历史文化和后世读者之间不断重生的审美空间。

审美复合体一旦形成，就具有相对独立的存在。它可以跨越诗人的生命，进入不同历史环境，再次与新的主体发生互动。所以，美不是对象属性，也不是主体快感，而是主客互动复合体的显露状态。

三、审美发生方程的三个基础维度

（一）S：审美结构显露态

S 表示结构显露态。在审美活动中， S_a 不是对象的静态形式，而是主体能够整体感知、辨认和体验的审美结构。它包括三个层次：第一是形式结构，包括线条、色彩、声音、节奏、比例、构图、语句、材料与运动；第二是关系结构，包括部分与整体、中心与边缘、远与近、显与隐、静与动、主体与背景之间的组织方式；第三是价值显露，包括真、善、美以及自由、幸福、崇高、悲悯、苍凉、荒诞和宁静等综合体验。

结构显露不是作品在物理层面的排列，而是对象特征进入主体感知后形成的整体状态。

（二）D：审美差异与意义运行

D 表示差异、变化、序列和意义运行。任何审美发生都离不开差异。没有明暗差异，就没有光影；没有高低差异，就没有旋律；没有前后差异，就没有节奏；没有现实与理想的差异，就没有悲剧；没有有限与无限的差异，就难以发生崇高。

然而，差异本身不等于美。随机噪声充满差异，却未必具有审美价值。审美差异必须进入某种序列和结构，使主体能够感知变化、期待变化、承受变化，并在变化中形成意义。

D_a 至少包括特征差异、时间序列、情感张力、意义冲突、结构转折、主体位置变化和解释路径展开。

（三）E：审美环境纠缠系统

E 表示环境。审美环境不是作品之外的背景，而是参与审美发生的相关 SDE 集合。审美环境至少包括现实世界、理念世界、自我世界、信息世界和能量世界。

现实世界提供材料、身体、空间、光线和声音；理念世界提供价值、范畴、象征、历史和文化传统；自我世界提供记忆、情感、欲望、创伤和期待；信息世界提供符号、逻辑和数学结构；能量世界提供身体激活、运动、节奏、强度、压力和释放。

因此，环境不是静止容器，而是不断影响审美发生、又被审美活动反向改变的纠缠系统。

四、审美发生的三个基本方程

（一）结构显露方程

审美结构不是对象孤立属性的结果，而是差异运行与环境纠缠共同形成的显露。同一种红色在不同环境中可能显露为喜庆、危险、鲜血、热情或革命。物理色值相近，最终形成的审美结构却不同，因为红色进入了不同的差异关系和文化环境。所以，结构不是先存的，而是函数 F 所代表的生成结果。

（二）差异运行方程

差异也不是任意出现。一个声音是否形成不协和，取决于此前建立的调性结构；一处留白是否具有意义，取决于周围已经出现的笔墨；一个叙事转折是否震撼，取决于主体此前形成的期待。差异必须相对于结构和环境才能成为有效差异。

（三）环境重构方程

环境并不是固定背景。经典作品会改变后人观看世界的方式。王维改变了人们看大漠与落日的方式，陶渊明改变了田园在中国文化中的意义，贝多芬改变了后来人理解交响乐、英雄性和个人命运的方式。艺术不只是反映环境，还会生产新的环境。三个方程共同说明，审美发生不是单向因果，而是循环生成。

$$S_a = F(D_a, E_a)$$

$$D_a = H(S_a, E_a)$$

$$E_a = G(S_a, D_a)$$

五、意义三律：美发生的真正动力

仅仅说明 S、D、E 相互作用，还不能解释为什么某种结构会成为美。审美发生还需要意义三律的运行。意义三律包括特征律、自由律与幸福律。三律不是彼此分离的三种外在规则，而是审美发生中三个相互嵌套的动力阶段。

特征律提供背景和材料，自由律打开转化路径，幸福律完成张力的转换与释放。三者可以概括为“特征显露—自由重组—幸福发生”，但三者并非简单线性顺序。幸福律形成的新结构又会产生新的特征背景，自由律也会重新选择特征，构成循环。为便于后文书写，本文以 L_c 记特征律， L_f 记自由律， L_h 记幸福律。

$$L_c \rightarrow L_f \rightarrow L_h$$

六、特征律：审美发生的背景支持

（一）特征不是对象的孤立属性

传统认识常把特征理解为对象自身具有的性质，如红、圆、大、轻、柔软等。从主客互动角度看，真正进入审美活动的特征，不是对象孤立属性，而是对象在特定互动关系中显露出的特征。

同一块木头，在木匠那里显露硬度、纹理和可加工性，在画家那里显露颜色、裂痕和时间感，在诗人那里可能显露沉默、生命与腐朽。特征取决于主体、对象和互动方式。

（二）特征律的三个基本操作

特征律主要通过对比、变化和分布建立审美背景。没有差异对比，特征就难以显露。明因暗而显，静因动而显，孤独因群体背景而显，微小因巨大环境而显。“大漠孤烟直”中，“孤”必须依赖“大漠”的辽阔背景才能获得力量。孤烟并不只是数量上的一缕烟，而是在无限空间中被突出的一种存在状态。

特征不是静态标签，而在变化中显露。落日之美不仅在“圆”，也在它正在下降；花之美不仅在开放形态，也在盛开与凋谢之间；音乐之美更直接存在于声音变化中。

特征还必须在整体中形成位置和密度。绘画中的颜色不是孤立存在，而分布于画面；音乐中的强音只有在整体音量结构中才能产生力量；诗歌中的“孤”也因为其他词语没有直接陈述情绪而更加突出。

（三）特征律并不直接等于美

对称、色彩、节奏和比例都是特征，但它们不会自动生成美。一个高度对称的机械零件可能只有功能意义；重复节奏也可能让人疲惫。特征只有进入自由律与幸福律的运行，才可能转化为审美。因此，特征律是必要条件，但不是充分条件。

七、自由律：审美结构重新生成的核心条件

（一）自由不是任意，而是结构获得新路径

审美中的自由不是摆脱一切规则，更不是随机组合。自由律指的是：既有结构不再垄断对象的意义，主体和对象获得重新组织关系的可能。

一把椅子在日常生活中主要用于坐，但进入艺术作品后，它可以成为孤独、等待、权力、缺席或人的身体尺度的象征。对象没有失去原有功能，却摆脱了单一功能的规定。这就是自由律。

（二）自由律的三个层次

自由律可以表现为对象自由、结构自由与主体自由。对象自由是对象摆脱日常用途和固定意义，获得新的显露方式；结构自由是已有形式能够被改变、重组、延伸或打断；主体自由则是主体摆脱习惯性观看方式，进入新的感知位置。审美自由不只是作品的自由，更是主体从既有自我结构中暂时松动。

（三）自由律与规则的关系

真正的自由并不取消规则，而是使规则由封闭性规定转化为生成条件。格律诗具有严格字数、平仄和对偶要求，却能产生高度自由的意义。规则迫使诗人寻找新的表达路径。

因此，自由不是规则数量的减少，而是规则不再预先决定全部结果。自由律运行后，对象、主体或结构可以进入此前无法进入的新状态。

（四）没有自由律，特征只能重复自身

如果审美活动只遵循特征律，对象会被精确描述，却不一定产生创造。摄影可以完整记录花朵颜色，说明文可以准确描写山河，但如果这些特征没有摆脱既有意义，它们仍然只是信息。自由律使特征脱离固有组合，产生新的关系。所以，自由律是从“存在什么”走向“还可以如何存在”的动力。

记 $\Omega(t)$ 为时刻 t 上对象、主体与结构实际可进入的意义关系集合，以 $|\Omega|$ 记其规模。自由律的运行表现为这一集合的扩张：

$$|\Omega(t+1)| > |\Omega(t)|$$

八、幸福律：张力—转换—释放

幸福律是审美发生中最核心的动力机制。幸福并不等于简单愉悦，也不等于主体始终处于轻松、快乐和满足状态。悲剧、崇高、荒诞、恐怖和苍凉都可能产生深刻美感，说明美不能被等同于正面情绪。幸福律的基本结构是“张力—转换—释放”。

（一）张力：审美发生的能量起点

没有张力，审美活动很难启动。张力来源可以是特征对比、形式不平衡、意义悬置、情绪压缩、期待延迟、现实与理想冲突、有限与无限冲突，以及主体欲望与世界限制冲突。

音乐中的不协和、诗歌中的留白、小说中的悬念、绘画中的明暗冲突、悲剧中的伦理困境，都是张力形式。张力不是缺陷，而是审美能量。

差异越大，张力可能越强，但张力过强也可能使系统崩溃。因此，张力必须处于主体可进入、可承受和可转换的区间。

（二）转换：自由律介入张力的过程

张力本身不会自动生成美。现实中的疼痛、冲突、噪声和灾难也具有张力，但未必具有审美价值。张力必须经过形式、符号、节奏、叙事或想象的转换，才能成为审美。转换是幸福律的中心环节，也是自由律发挥作用的位置。

悲剧把无法承受的现实痛苦转化为可观看的戏剧结构；音乐把混乱情绪转化为节奏与旋律；诗歌把孤独转化为意象与语言；绘画把空间冲突转化为构图。张力的转换依赖自由律、信息世界 E2 以及整体环境。没有自由律，张力只能停留在原有冲突中；没有符号、逻辑和数学结构，张力无法形成可传播的艺术形式。

（三）释放：新结构形成后的生命通达

释放不是张力被完全消灭，而是张力进入新的结构后，主体获得理解、承受、表达或超越的可能。释放可以表现为情绪舒展、意义理解、身体节奏恢复、认知结构更新、自我边界松动、对生命有限性的接受以及与他人形成共同感受。

悲剧结尾可能仍然令人悲伤，但观众不再只是被动承受痛苦，而是在结构中理解痛苦。混乱获得形式，孤独获得语言，冲突获得共同观看空间。这就是释放。

（四）幸福律不是快乐律

幸福律所说的幸福，是主体在意义上由阻塞走向通达、由无形走向有形、由孤立走向可共享的过程。因此，悲剧可以产生幸福律。悲剧中的生命虽然可能毁灭，但观众的意义结构得到扩展；个体痛苦被提升为共同经验；不可表达之物获得形式。幸福不是取消痛苦，而是使痛苦能够被转换和承载。

以 T_a 、 C_a 、 R_a 分别记一次审美发生中的张力状态、转换过程与释放结果。张力由四类落差共同生成： ΔC 为认知与范畴层面的落差（意义悬置、理解未决）， ΔM 为形式与感知层面的落差（特征对比、形式不平衡）， ΔV 为价值层面的冲突（现实与理想、伦理两难）， ΔP 为主体位置与期待层面的落差（期待延迟、欲望与限制的冲突）。 Ψ 、 Φ 、 Γ 分别为张力生成、转换与释放的函数。三式合读，即“张力—转换—释放”的形式表达：

$$T \rightarrow C \rightarrow R$$

$$T_a = \Psi(\Delta C, \Delta M, \Delta V, \Delta P)$$

$$C_a = \Phi(T_a, L_f, E_2, E_a)$$

$$R_a = \Gamma(C_a, S_a, E_a)$$

九、意义三律的耦合方程

美的发生不能由三律中的任何一个单独完成。审美结构必须同时受到特征律、自由律和幸福律的调节。特征律产生可辨差异，自由律使差异进入新的关系，幸福律则把张力转换成可释放的新结构。

环境方程也必须明确纳入 E_1 、 E_2 与 E_3 ： E_1 是现实、理念、自我三界环境； E_2 是符号、逻辑、数学的信息世界； E_3 是内能、动能、势能等能量条件。

由此，美的发生过程可以概括为：特征律建立张力背景，自由律打开转换路径， E_2 为转换提供符号、逻辑与数学形式，新结构形成后，幸福律完成释放，美作为新的显露状态发生。以 B_a 记一次美的发生，即张力经转换与释放后形成的新显露，它可写为第八节三个函数的复合：

$$S_a = F(D_a, E_a; L_c, L_f, L_h)$$

$$D_a = H(S_a, E_a; L_c, L_f)$$

$$E_a = G(S_a, D_a; E_1, E_2, E_3)$$

$$B_a = \Gamma(\Phi(\Psi(\Delta C, \Delta M, \Delta V, \Delta P), L_f, E_2, E_a), S_a, E_a)$$

十、信息世界 E_2 ：符号、逻辑与数学

（一）符号：使不在场之物进入审美

符号的基本功能，是使对象超越直接在场。“月”在诗歌中不只是天体，而可以指向故乡、团圆、时间、孤独和女性。一个十字架、一面旗帜、一段旋律、一个颜色，都可以携带超出物理形式的意义。

符号使现实对象进入理念世界和自我世界。没有符号，审美只能停留在直接感官刺激，无法跨越时间、空间和个体经验。

（二）逻辑：使审美差异形成关系

艺术并非没有逻辑，只是其逻辑不总是命题推理。艺术逻辑包括对比、重复、递进、转折、因果、对称、呼应、隐喻、象征、叙事和节奏期待。

“枯藤老树昏鸦”没有使用连词，但多个意象通过情绪一致性和空间分布形成审美逻辑。逻辑使差异不至于退化为随机混乱。

（三）数学：形式秩序的深层结构

数学并不只存在于科学和计算中。比例、对称、尺度、重复、节奏、周期、分形、拓扑、密度和概率都参与艺术形式。建筑中的比例、音乐中的频率关系、诗歌中的字数和节奏、绘画中的透视和构图，都包含数学结构。

但数学秩序本身不等于美。过度规则可能造成僵硬。数学必须与自由律结合，使秩序能够容纳变化。符号提供意义载体，逻辑提供关系组织，数学提供形式秩序，三者共同构成审美张力转换的基本信息条件。

十一、古典汉语诗歌中的三律与 E2

以“大漠孤烟直，长河落日圆”为例，诗句选择了大、孤、直、长、落、圆等高度显著的特征。“大”与“孤”形成空间和数量对比，“直”与“圆”形成形态对比，“长河”与“落日”形成水平与圆形的构图关系。这些特征建立审美背景和张力。

自由律使诗句省略观察者、时间说明、方位介词和因果关系，使对象摆脱说明文式规定。大漠、孤烟、长河和落日不再只是地理对象，而可以进入孤独、秩序、辽阔与静穆的意义空间。

幸福律的张力来自巨大与微小、水平与垂直、运动与静止。这些张力通过对偶、五言节奏和意象并置完成转换，最终释放为稳定、辽阔而宁静的审美结构。

在 E2 层面，“孤烟”“落日”是符号；两句平行和对偶构成逻辑；五言节奏、直线与圆形、横向与纵向关系则具有数学秩序。因此，这首诗的美不是任何单一词语的属性，而是意义三律在 E2 支持下共同运行的结果。

十二、音乐中的幸福律

音乐最清楚地表现张力一转换一释放。一个和弦制造不稳定，旋律延迟解决，节奏不断积累期待，最终在新的和声或终止式中获得释放。张力不是音乐之外的情绪解释，而直接存在于声音序列。

自由律使作曲者可以推迟解决、改变调性、打破重复，使结构不断产生新的可能。数学为音乐提供节拍、频率、比例与周期，逻辑组织主题、变奏、对比与回归，符号则通过乐谱保存和传播音乐结构。

音乐之美不是声音本身悦耳，而是声音差异在时间中形成有意义的张力转换。

十三、悲剧中的幸福律：为净化说补上缺失的一拍

悲剧是检验幸福律最重要的艺术形式。如果幸福只是快乐，悲剧便无法被解释。悲剧中的张力来自无法同时满足的价值，例如爱与责任、自由与命运、个人与国家、正义与生存、生命与尊严。

悲剧并不消灭冲突，而把冲突转换为戏剧结构、人物行动和共同观看经验。观众在观看中经历痛苦，却同时获得理解、悲悯和共同体感。痛苦由孤立经验转化为公共意义，这就是释放。所以，悲剧审美的幸福不是结局幸福，而是意义获得通达。

亚里士多德的净化说是本文在此处最近的祖先，也是必须与之划清界限的对象。净化在《诗学》中只在悲剧的定义处被提及，此后再未获得机制性展开：它命名了两拍——怜悯与恐惧的唤起，以及这些情感的净化——却没有说明两拍之间发生了什么。它更无法回答一个关键问题：为什么净化必须在剧场里、在情节的结构中完成，而现实的灾难现场只制造创伤？如果张力的唤起与排遣就是全部，那么目击真实的苦难应当比观看悲剧更有效。事实相反。缺失的正是中间一拍：转换。张力必须经过情节的逻辑组织、诗性语言的符号承载、格律与场面的形式秩序，才能由创伤转为可观看、可分担的结构。亚里士多德本人把情节尊为悲剧的灵魂，说明他实际上已经触及转换层，只是净化说没有把这一层理论化为信息条件。幸福律在此不是重述净化，而是为净化补上它缺失的机制环节，并说明这一环节为什么必须经过 E2。

杜威的处境与此相似。《艺术即经验》把艺术从对象移回经验事件，并看见了张力与圆成的节律——这与本文同路。但杜威的“一个经验”没有把转换的三重信息条件作为独立的必要层显式化，也没有把动力拆分为可以分别失效的三律。本文在杜威停下的地方继续：一个经验之所以能够圆成，是因为张力在 E2 中找到了转换形式；当符号陈旧、逻辑断裂或形式失序时，同样的张力只能退回为未完成的烦扰。

十四、绘画与建筑中的特征律、自由律和数学

绘画首先依赖特征律。明暗、冷暖、疏密、线条、色块和空间分布形成背景。自由律使画家可以改变现实比例、取消透视、夸张颜色、变形身体，使对象脱离日常显露方式。数学则通过构图比例、透视、几何关系和空间分割支撑整体秩序。

中国水墨画中的留白尤其体现三律互动。空白本身没有意义，周围墨迹通过特征律把它限定为云、水或天空；自由律使未画部分获得超出物理白纸的意义；幸福律则使虚实张力转换为呼吸感和空间释放。

建筑也同样如此。建筑之美不只是比例，而是身体在空间中运动时，压迫、展开、上升、转折和开放的张力过程。

十五、自然美：三律与 E2 的边界测试

（一）最强的反例

本文此前的论证几乎全部取自艺术。一个显然的反驳由此成立：面对大海、雪山或星空时，震撼似乎瞬间完成，其间没有乐谱、没有诗行、没有构图，符号、逻辑与数学看起来全部缺席。如果自然的崇高不经过 E2 就能发生，那么“张力的转换必须依赖信息世界”这一命题就被自然美直接推翻。本文必须正面处理这个反例，而不是把它排除在讨论之外。

（二）一个更硬的版本：婴儿的注意

反例还可以被推到更极端的位置。婴儿在几个月大时就会被特定的视觉场景吸引，晚霞式的暖色、高对比边缘、缓慢移动的光影，都能稳定地引发注意与偏好 [31, 32]。这是发展心理学的经验事实，不是推测。婴儿显然没有诗歌传统、没有范畴词汇、没有图像积累——如果婴儿的反应只是对比度、暖色和运动这几个物理变量在起作用，那么第（一）段所说的“文化沉淀预先组织了知觉”这一解释在婴儿身上完全落空，隐性 E2 的说法就成了只适用于成人的特设修补。本文必须回答：婴儿被晚霞吸引，和一个熟读山水诗的成年人被南山打动，是不是同一件事？

（三）符号不必等待文化：进化是发生的沉淀

回答需要先松动一个默认前提，即“符号=文化习得的产物”。这个默认在皮尔士的符号三分中并不成立：像似符号靠相似发挥作用，指示符号靠邻接与因果发挥作用（烟指示火），二者都不要求约定俗成，只有规约符号才依赖社群共享的习得。婴儿对高对比边缘的反应，正是这种意义上的指示性符号功能——“陡峭的对比”被神经系统直接读作“边界/物体”，这一对应关系不是婴儿本次出生后学会的，而是由自然选择在物种演化史上反复筛选、沉淀进感知系统的构造。

这正是本文要点出的关键：进化本身就是发生的一种沉淀。设一个物种世代的生态环境为 E，捕食者轮廓、食物边缘、同类面孔等构成反复作用的纠缠场；差异化的神经配置在无数代个体间被试探、淘汰、收敛，即 D 在物种尺度上的运行；最终沉淀下来、写入新生儿感知系统的稳定反应——对高对比的觉察、对暖色的偏好、对运动光影的敏感——即物种尺度上沉淀而成的 S。这与本文第四节所说“在 E 中，经 D，成 S”是同一条生成逻辑，只是把时间尺度从个体一生换成了物种世代。此处需要预先排除一个误读：这不是说自然选择带有意图、朝“制造意义”的方向设计——收敛是无目的的差异化存活，不预设任何目标；但无目的的收敛照样可以沉淀出结构，这与本文对差异运行的一般定义并不冲突，差异序列从未被要求必须由某个主体的意图驱动。

（四）两种沉淀速率，而不是两种符号

由此可以把第（二）段的反例重新表述为理论内部的区分，而不是外部的例外。E2 在审美发生中的供给方式应区分为两种沉淀速率：种系符号，其沉淀周期是物种世代，在个体一生的时间尺度上几乎恒定，跨文化、跨个体近乎普遍存在，婴儿出生时已经在场——高对比、暖色、运动、类人脸图式属于此类；文化符号，其沉淀周期与个体习得史相当，可以在一个人的经验里被观察到变化——月亮的意涵、山

水诗的图式、典故的联想属于此类。婴儿对晚霞的注意，调用的是种系符号层；一个游客读过“悠然见南山”后再看南山，调用的是在种系符号之上又叠加了一层的文化符号。二者不是“有符号”与“无符号”之别，而是同一发生逻辑在两个不同沉淀速率上各自完成的结果——这也正是本文第一节所引“123原理”在不同层级递归重现的又一例证。

这一区分同时防止了一个理论风险：如果“符号”被放宽到囊括进化沉淀下来的一切感知构造，那么任何长了神经系统的生物都天然满足“有 E2 在场”，命题会因为定义过宽而无法被否认。区分沉淀速率之后，两层各自携带一条独立的、可以分别失败的预测，这一预测将在第二十节被正式列为证伪条件。

（五）边界：震动不是发生

这一区分同时划出理论边界。若把 E2 的供给（种系与文化两层）同时压到零——设想一个不具备相应神经构造、也未经任何文化编码的主体骤然遭遇巨浪——发生的将只是未经组织的生理冲击，而不是审美结构。崇高需要主体在压倒性对象面前完成一次意义转换：从“我可能被毁灭”转向“我能够面对不可度量之物”，婴儿式的注意本身尚不构成这一转换，它只是转换得以发生的种系层基座。因此本文的立场是：三律覆盖艺术美与自然美的全域，转换环节对 E2 的依赖以种系与文化两种沉淀速率共同实现；完全脱离两层供给的，只有感官震动，尚不是审美发生。

十六、审美发生的介生区间

美通常不发生在完全清晰或完全混沌的两端。结构过于清晰，意义被封闭，主体没有参与空间；结构过于混沌，主体无法建立理解。

设结构约束度为 κ ，即作品意义结构对解释的封闭程度： κ 越大，意义越被预先规定； κ 越小，结构越无从辨认。则审美发生区间可以表达为 $\kappa_{\min} < \kappa < \kappa_{\max}$ 。这一中间状态可称为审美介生态。留白、含蓄、陌生化、悬念和多义都存在于介生区间。

自由律扩大可能性，特征律维持可辨认背景，幸福律则把介生张力转换为新的结构。介生态不是模糊不清，而是意义正在形成、尚未被封闭的状态。

$$\kappa_{\min} < \kappa < \kappa_{\max}$$

必须把 κ 与一个著名的邻居切开。伯莱因的唤醒理论提出，审美偏好随刺激的唤醒潜能呈倒 U 形分布，中等唤醒最优 [31]。 κ 区间与倒 U 曲线形状相似，所指却不同：唤醒是主体的生理激活度， κ 是作品意义结构的约束度。二者可以背离，而背离处正是检验点。本文给出两个分离预测：第一，高度程式化的通俗惊悚作品可以把生理唤醒精确调到中等最优，但其意义结构接近全封闭（ κ 越过上界），按本文，此时发生的是强刺激而非充分的审美；若经验研究显示这类作品的审美结构报告与其唤醒最优程度完全同步，则 κ 的独立性伪。第二，极简音乐或山水小品的唤醒度很低，远离倒 U 峰值，但 κ 居于区间之内，宁静之美照常发生；若低唤醒必然伴随审美报告的衰减，则同样证伪 κ 。 κ 若在统计上不能提供唤醒之外的独立解释力，本文的介生区间就只是唤醒理论换了记号。

环境重构方程在此还可以推出一个此前散文未曾明说的结论。既然 $E_a = G(S_a, D_a)$ ，已经发生的审美结构会回写环境，那么一个共同体的 $\kappa_{\min}$ 与 $\kappa_{\max}$ 就不是常数，而会被经典作品持续移动。音乐史提供了直接证据：三度音程在中世纪理论中长期被列为不完全协和，在文艺复兴以后成为和声的核心协和；《春之祭》1913 年首演引发骚动，数十年后成为音乐会保留曲目。作品没有变，共同体的约束容忍带被此前的审美发生推移了。这一推论使环境方程由描述转为可检验：任何被反复经验的边界作品，都应当在其后代听众或观众那里留下可测量的容忍带位移。

十七、审美强度的概念模型

审美强度可以从特征清晰度、自由重组度、张力转换度、释放有效度、符号密度、逻辑组织度和数学秩序度等方面进行概念分析，同时扣除过度混乱、过度封闭和符号陈旧造成的损耗。

这一模型不是自然科学意义上的测量公式，而是艺术评价的理论坐标。优秀作品通常不是某一项无限增强，而是多个维度形成动态平衡。结构高度凝聚但意义完全封闭，作品可能工整却失去生成空间；自由度很高但没有特征背景和逻辑组织，作品又可能陷入任意与混乱。

其中 Cf 为特征清晰度，Fr 为自由重组度，Tc 为张力转换度，Re 为释放有效度，Si 为符号密度，Lo 为逻辑组织度，Mo 为数学秩序度，X 为过度混乱、过度封闭与符号陈旧造成的损耗， Θ 为综合函数：

$$I_a = \Theta(Cf, Fr, Tc, Re, Si, Lo, Mo) - X$$

十八、人工智能艺术的审美发生问题

人工智能能够快速生成图像、音乐和诗歌，但符号生成不等于审美发生。当前模型可以复制常见特征，模拟风格和形式逻辑，却容易缺少真实的张力转换。

常见问题包括：特征丰富但没有必要关系；形式完整但缺乏自由突破；张力只是表面冲突，没有意义转换；符号高度熟悉，难以产生新的显露；数学结构稳定，却缺乏生命释放；作品与具体主体环境没有深度纠缠。

AI 审美系统若要真正提高，不能只学习哪些图像被认为美，而应学习意义三律。它需要识别哪些特征能够形成有效背景，哪些结构已经固化而需要自由突破，张力如何被符号、逻辑和数学转换，何种释放能够改变主体，以及何时应该结束表达、为读者保留空间。

高级 AI 艺术系统不只是作品生成器，而应成为审美发生环境的组织者。

十九、审美教育的新方向

审美教育不能只教学生识别艺术知识。真正的审美教育应训练三种能力：特征发现能力、自由转换能力与幸福发生能力。学生需要学会看见对象之间的对比、变化与分布，摆脱固有解释而寻找新的关系，并能够承受张力、转换情绪和意义，最终形成释放。

同时，审美教育还应培养 E2 能力，即符号理解、逻辑组织和数学形式感。教师不应立即告诉学生一首诗“表达了什么”，而应让学生观察哪些特征形成张力、哪些关系没有写出、作者如何转换张力、读者为何获得释放。

审美教育的目标不是统一答案，而是使学生获得受结构约束的自由生成能力。

二十、审美发生方程的理论边界与证伪条件

（一）模型的性质

审美发生方程是一套本体论与方法论模型，不是已经能够精确计算所有艺术经验的物理方程。其功能在于揭示审美不能被还原为主体或客体，说明结构、差异和环境的循环关系，确定意义三律在美发生中的动力地位，把符号、逻辑和数学纳入审美环境，并为不同艺术门类提供共同分析框架。

未来研究可以通过眼动、脑电、生理信号、语义分析和主体报告，对张力、转换和释放进行部分经验研究。但任何量化都不能完全取代主体意义和文化环境。

（二）环境的范围限制

理论还必须限制环境的范围。环境不是所有可能条件的无限集合，而是与当前审美事件具有共同主体、共同互动或共同对象，并且能够实际推动或阻碍该审美发生的相关 SDE 集合。只有这样，方程才能保持分析边界。

（三）证伪条件

一个不肯说明自己如何失败的理论，不配要求别人接受它。本文自愿承担以下四注。

第一，转换必要性之注。取同一冲突材料的两种呈现：未经形式转换的原始记录，与经过艺术转换的结构化作品，控制信息量与情绪强度。本文预测：两组在情绪强度报告上可以相当，甚至原始记录更高；但在审美释放报告——理解的达成、可分享感、结构完形感——上，转换组必须显著占优。若两组的释放报告无差异，则“张力的转换必须经过形式”这一命题伪。

第二， κ 独立性之注。如第十六节所述的两个分离预测：若审美判断的变异可以被唤醒度的倒 U 曲线完全解释、 κ 不提供独立解释力，则介生区间命题伪，本文的 κ 只是唤醒理论换了记号。

第三，隐性 E2 之注，现拆分为两条互相独立、必须分别经受检验的预测，以避免“符号”一词因涵盖种系与文化两个沉淀速率而膨胀到无法被否证的地步。第三之一，种系符号的跨文化恒定性：对高对比、暖色、运动光影一类种系层特征的偏好强度，应当在婴儿与不同文化背景的成年人之间保持大体一致，不随文化编码密度系统变化；若跨文化比较显示这类偏好的强度随文化背景系统漂移，则“种系符号独立于习得”这一分支伪。第三之二，文化符号的密度依存性：对同一自然景观，主体相关文化编码的密度（诗画传统的接触量、范畴词汇的丰富度）应当系统地改变其审美体验的组织度——不是强度，而是主体能否从中辨认出结构、层次与意义的程度；若跨文化与发展研究显示，体验的组织度与文化编码密度在

统计上独立，则“文化符号的密度依存性”这一分支伪。两条预测方向相反：第三之一要求恒定、第三之二要求随密度变化；两条都成立，才支持本文把 E2 供给拆分为种系与文化两层沉淀速率的做法，任何一条单独失败都需要修正对应的那一层，而不必推翻整个隐性 E2 框架。

第四，幸福律普遍性之注。这是本文最冒险的一注：若存在被稳定审美共同体确认为美、却可以证明完全不含任何层面张力（ ΔC 、 ΔM 、 ΔV 、 ΔP 均趋于零）的发生案例，则幸福律作为普遍动力机制伪。装饰美与宁静之美是最可能的攻击点，本文的辩护是其张力存在于微差异与期待层；但本文承认，这一辩护若被逐案证明只是事后追加，第四注即告失守。

二十一、结论：美是意义三律运行后的新存在

本文提出，美不是对象固有属性，也不是主体内部快感，而是在结构、差异和环境相互作用中生成的审美复合体。三个基本方程揭示审美结构、差异运行和环境纠缠的循环生成，但美的真正发生还必须依赖意义三律。

特征律使有效特征得到对比、变化和分布，为审美建立背景；自由律打破固定结构，使对象、主体和意义获得重新组合的可能；幸福律通过“张力—转换—释放”，使冲突、悬置、压缩和不平衡进入新的结构，并最终形成情感、认知和生命意义上的通达。信息世界 E2 则为这一过程提供必要条件：符号使意义能够承载和传播，逻辑使差异形成关系，数学使形式获得秩序。这一必要性以两种方式实现：艺术美中显性运作，自然美中隐性供给；隐性供给本身又分两种沉淀速率——由物种演化沉淀而成、跨文化恒定的种系符号，与由个体习得史沉淀而成、随文化编码密度变化的文化符号，二者是同一条“在 E 中经 D 成 S”生成逻辑在不同时间尺度上的递归重现。

因此，美的发生可以被概括为：在特征律建立的背景中，主体与对象通过自由律打开新的意义路径，张力借助符号、逻辑和数学完成转换，并在新结构中获得释放。

美不只是和谐，因为和谐之前往往存在张力；美不只是自由，因为没有结构支持的自由会走向混乱；美也不只是幸福，因为幸福不是直接快乐，而是意义经过转换后的生命通达。美是三律共同运行的结果。

花之所以成为美，不只是因为花有颜色和形状，而是花的特征与主体经验形成张力，日常对象在自由律中获得新的意义，并在符号、逻辑和形式秩序中完成转换，使主体的生命感得到释放。诗之所以成为美，不只是因为语言优美，而是语言在说出与未说出之间形成张力，通过自由的结构留白，使读者进入意义生成，并最终获得情绪和理解的释放。悲剧之所以成为美，不是因为痛苦值得赞美，而是痛苦通过艺术结构获得形式，从孤立的生命创伤转化为可理解、可分享的共同意义。山海之所以成为美，不是因为对象自身携带崇高，而是文化沉淀预先组织了观看，估量在极限处完成转换，使压倒性的对象成为主体可以面对的显露。

所以，美并不预先存在于世界的某个角落。美在发生。它发生于主体与对象的互动中，发生于结构与差异的转换中，发生于符号、逻辑和数学共同形成的信息世界中，也发生于张力终于找到新路径并得到释放的那一刻。

审美发生的终极意义，不只是让主体看见一个美的对象，而是使主体和世界都获得一种此前不存在的显露方式。在美发生之前，花只是花，声音只是声音，语言只是语言，主体也只是原来的主体；在美发生之后，花成为一种生命显露，声音成为一种时间结构，语言成为一种意义空间，主体则成为能够以新方式感受世界的主体。

美不是被发现的东西。美是意义三律运行以后，主体、对象和环境共同诞生的新存在。

参考文献

- [1] 柏拉图. 文艺对话集 [M]. 朱光潜, 译. 北京: 人民文学出版社。
- [2] 亚里士多德. 诗学 [M]. 陈中梅, 译. 北京: 商务印书馆。
- [3] 康德. 判断力批判 [M]. 邓晓芒, 译. 北京: 人民出版社。
- [4] 黑格尔. 美学 [M]. 朱光潜, 译. 北京: 商务印书馆。
- [5] 杜威. 艺术即经验 [M]. 高建平, 译. 北京: 商务印书馆。
- [6] 英伽登. 对文学的艺术作品的认识 [M]. 陈燕谷, 译. 北京: 中国文联出版公司。
- [7] 姚斯. 审美经验与文学解释学 [M]. 顾建光, 等译. 上海: 上海译文出版社。
- [8] 伊瑟尔. 阅读活动: 审美反应理论 [M]. 金元浦, 周宁, 译. 北京: 中国社会科学出版社。
- [9] 梅洛-庞蒂. 知觉现象学 [M]. 姜志辉, 译. 北京: 商务印书馆。
- [10] 伽达默尔. 真理与方法 [M]. 洪汉鼎, 译. 北京: 商务印书馆。
- [11] 刘勰. 文心雕龙 [M].
- [12] 司空图. 二十四诗品 [M].
- [13] 严羽. 沧浪诗话 [M].
- [14] 王国维. 人间词话 [M].
- [15] 朱光潜. 诗论 [M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店。
- [16] 宗白华. 美学散步 [M]. 上海: 上海人民出版社。
- [17] 李泽厚. 美的历程 [M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店。
- [18] 叶朗. 中国美学史大纲 [M]. 上海: 上海人民出版社。
- [19] 叶维廉. 中国诗学 [M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店。
- [20] 袁行霈. 中国诗歌艺术研究 [M]. 北京: 北京大学出版社。
- [21] 王德生. SDE 三态本体论导论 [M].
- [22] 王德生. 主客互动知识论 [M].
- [23] 秦莉. 古典汉语审美发生学——“无法之法”、结构留白与诗性自由的生成机制. sdeuniverses.com 学员专栏, 2026.
- [24] Dewey J. Art as Experience [M]. New York: Perigee Books.
- [25] Gadamer H G. Truth and Method [M]. London: Continuum.
- [26] Iser W. The Act of Reading [M]. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- [27] Merleau-Ponty M. Phenomenology of Perception [M]. London: Routledge.
- [28] Ingarden R. The Literary Work of Art [M]. Evanston: Northwestern University Press.

- [29] Owen S. Traditional Chinese Poetry and Poetics [M] . Madison: University of Wisconsin Press.
- [30] Yu P. The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition [M] . Princeton: Princeton University Press.
- [31] Berlyne D E. Aesthetics and Psychobiology [M] . New York: Appleton-Century-Crofts, 1971.
- [32] Fantz R L. The origin of form perception [J] . Scientific American, 1961, 204(5): 66-72.
- [33] Peirce C S. Collected Papers of Charles Sanders Peirce [M] . Cambridge: Harvard University Press.