序

一九五七年，我在中共兰州市委文教部工作。三月里的一天，某单位负责人匆匆来到我们部，声称有“严重情况”要向部长汇报。什么“严重情况”呢？原来是这单位有个二十一岁的青年，刚从大学毕业，从苏州分配来到兰州，发表了一篇题为《论美》的文章，竟然说美是主观的。在这位负责人看来，主观就是唯心，唯心就是反动，情况当然“严重！”

我虽然不是搞美学的，但对美学很感兴趣，是美学文章的一个热心而又忠实的读者。在五十年代的那一场美学大辩论中，但凡报刊上发表的美学文章，我几乎都要找来看一看。《论美》一文，那时我已经看过了，由于观点与众不同，显得非常特殊，所以留下深刻印象。没有想到作者高尔太就在我们兰州，而且那么年轻。更没有想到，他会因为这篇讨论学术问题的文章，受到政治上的迫害。后来，当我听说他因此被批判斗争，错划成为右派，开除公职，劳动教养的时候，不由得感到很吃惊。

据了解，对他的处理本来不会这么重，由于他在斗争会上一直不肯“低头认罪”，直到最后一次斗争会，还坚持说他的动机和目的是为了追求真理，而不是反党反社会主义，那个单位的领导小组便认为他这是“顽固对抗”，所以从严处理了。二十几年

来，我常常想起这位不幸的同志，经常打听他的情况，知道他受了无数非人的磨难，处境一直十分悲惨。

粉碎“四人帮”以后，党的实事求是的传统得到恢复，他的错案才得到纠正。兰州大学校长辛安亭同志多次亲自出面奔走，才把他安排在兰大哲学系任教。直到他重新回到兰州，我才第一次见到他。他黑瘦、结实，满是老茧的手握起来很有力。但头发已经白了许多，眼角眉心几根深的皱纹，刻划着岁月的艰辛，也表现出个性的刚毅和意志的顽强。

一九七八年，他发表了《中国古代山水画探源》一文，受到广泛的好评。中国社会科学院哲学研究所把他从兰大借调到北京研究美学。在北京三年，他发表了不少文章，都反响很大。其中论美的部分加上五七年的两篇和原稿两篇，就是本书。可以预料，它的智慧和独创性，它的勇敢的探索精神，以及它的抒情诗一般的文笔，一定会使广大读者欢欣鼓舞。强调从主观方面来研究审美；强调审美的自然基础；强调美学与自然科学的联系；强调美的哲学就是人的哲学，研究美就是研究人；指出美学的任务不仅是研究美的规律，为艺术创作提供指导，而更主要的是揭示人的价值、意义和丰富性，指导生活和指导实践。这些，恰恰是强调了建国以来美学讨论中一直被忽略的几个方面，都是很有价值的见解，值得我们重视和研究。

从一九五七年到一九七八年，从二十一岁到四十二岁，相隔整整二十一年！在这人的一生中，不仅是一段漫长的岁月，也是一段最宝贵的岁月。但是这样可怕的损失，并没有在本书中留下可怕的窟窿。作者依然保持着他那英气勃勃的风格。不过他近期的作品，表现出一种前所未有的激情，激情使他的文章处处闪耀着美的光彩。但是另一方面，为了不影响分析判断的客观性和全

面性，科学研究却要求排除感情，更冷静些是否更好？建议作者考虑一下。此外，本书有些地方比较难懂，如果能写得通俗些，让更多的人能看懂就更好了。还有，我希望作者今后写作，能更多地联系当前现实，特别是文艺的现实，这样，一定能引起更加广泛的兴趣。意见不一定对，供作者参考。

在共同的探索和建设马克思主义美学的道路上，本书作出了它自己的贡献。作者之所以能取得这样的成绩，不是偶然的。他的父亲高竹园先生是教育家，又是书法家，国学基本功很深厚。从小教他熟读唐诗、宋词，后来又先后送他跟颜文樑先生学油画，跟吕凤子先生学国画，所以他自小就有较扎实的艺术修养和实践经验。他除了长于绘画之外，还经常从事其他方面的艺术创作，发表过新诗、古体诗和短篇小说。八〇年他在《北方文学》上发表了两篇小说，很受欢迎，其中的一篇《在山中》，立即被翻译成德文，收入西德慕尼黑版的当代中国小说选集中。这些艺术创作的实践经验，为他的美学研究提供了坚实的基础。这是第一点。第二点，也是主要的一点，是他那诚恳、认真、勇敢而又百折不挠的探索精神。经过二十多年的颠沛流离、饥寒劳苦而没有消沉下去，而能够依旧保持着对真理的热爱，这本身就是很难能可贵的。没有这种精神，就不会有任何成就，这是不言而喻的。粉碎“四人帮”以后，形势大好，在大好形势下，高尔太同志的这种治学精神当然会得到更大的发挥。他现在正当盛年，又很刻苦努力，我们完全可以期望，他一定会在党的领导下，为社会主义祖国、为四个现代化，作出更多的贡献。

谢昌余

一九八二年六月

目　录

序……谢昌余（1）
论美……（1）
美感的绝对性……（21）
美是自由的象征……（34）
艺术概念的基本层次……（78）
艺术的创作、欣赏与批评……（89）
艺术与社会生活……（108）
美与艺术的分类……（115）
关于美的分类……（115）
关于艺术的分类……（122）
关于“心灵美”、“行为美”、“语言美”……（128）
美学研究的中心是什么……（136）
美学与哲学……（151）
一、什么是美学……（151）
二、美学和文艺理论的联系……（159）
三、美学与自然科学的联系……（167）
四、美学与社会科学——人文科学的联系……（176）
五、美学是哲学之树上的一个分枝……（188）
六、美的哲学是人的哲学……（196）
现代美学与自然科学……（211）
中国哲学与中国艺术……（250）
中国山水画探源……（285）

04年2月20日

论　　美

美学问题是哲学领域中最扑朔迷离的问题之一。这个问题可以从认识论的角度来探讨，也可以从历史唯物主义的角度来探讨。从认识论的角度，我们要问美是主观的还是客观的；从历史唯物主义的角度，我们要问美是由什么决定的。而无论从什么角度，这个问题都似乎至今还没有令人满意的答案。这里，我想就这个问题，从认识论的角度，提出自己的一些看法。这些看法可能是不成熟的，但是如果不拿出来，要待它自行成熟，怕遥遥无期。本着追求真理的精神，我将虚心倾听各方面的意见。

一

有没有客观的美呢？我的回答是否定的：客观的美并不存在。

我们知道，生命是物质运动的形态，人类的生命是一切生命现象中最复杂、最高级的。生命发展到这一阶段，就不再满足于物质的满足，不愿自己继续仅仅是一种食宿起居中的、生物学上的现象了，于是随着自然进化的进入历史进化，人类首先是自发地、无意识地、然后是自觉地和有意识地通过改造世界的实践，

形成一个抽象的精神世界，即一个与外在的现实相对应的内在的文化心理结构。心理结构一方面表现为各个个人的思想情感活动，一方面通过实践历史性地外化为客观的对象世界。所谓人类的文明，也就是这种人所创造的内在世界和外在世界相统一而又充满矛盾的总和，它随着人类历史的延续和发展，补充着和扩大着。

这个在物质基础上建设起来的精神世界，是人类思维活动的总和，它包括了人类心理现象及其符号信号的各个方面。可是要明确，它是一个乘积、一个方程式，不能把它理解成一种可以分别盛装在各个具体的个人心灵里的抽象物。心灵不是盛装思想感情的死的容器，它就是思想、感情、需要、意志……及其行动表现的总和。这个总和自成体系，有自己的变化逻辑、有自己的方程式，所谓美，就是一定的方程式的得数。它直接就是心灵本身的表现。在研究美学的时候，如果把它从这个血肉相联的背景上分裂出来，就不可能构成关于美的正确概念。

人设立——不一定是意识地设立——一个美的标准，某客观现象符合于这个标准，人们便说，这是美的。任何尺度都有可能为自己找到相符合的对象，正因为如此，人才有可能把美附加给自然。这个标准是抽象的、主观的，因为它是人类情感活动和思维活动的产物。而这个“符合”却是具体的客观的，可以实践地加以验证的，这就容易造成一个错觉：把这符合于人的要求的存在条件当做美自身，以致模糊了研究的对象。

人不可能凭空获得美。人和对象之间少了一方，便不可能产生美。美必须体现在一定物象上，这物象之所以成为所谓“美的”物象，必须要有一定的条件。也就是说，美感之发生，有赖于对象的一定条件（例如和谐）。但是，这条件不是美。正如不平引

起愤怒，但不平不等于愤怒；不幸引起同情，但不幸不等于同情。人们不明白这一点，把引起美的条件称为美，这是错误的。这一错误，构成了现代美学的主要矛盾。

如果没有欣赏者，条件只是条件，无法转化为物之属性，亦即无法转化为美。条件不能自成条件，它之所以成为条件，是因为它符合于人（人往往以为是人符合于它），因而能引起人的美感。

当物的某一方面引起了人的美感，这一方面就被称为条件，如果没有人，何谓“能引起美感”呢？而没有了这一点，它又成什么条件呢？

条件是冷漠的，客观的，原始的存在，只有对人来说，它才成了条件，它自身没有什么条件不条件。它自身是原来就存在的。正因为它自身原来就存在，它才不成其为条件。物质是恒一，它不依赖人而独立地存在着，当它的某一方面和人无意地相符合的时候，人便把它派作了条件。这条件不是它自身的意义。

譬如说，泥土是泥土，不是烧罐子的材料，但是，当地球上出现了人，而人拿它来烧罐子的时候，它就成了烧罐子的材料了。我们可以把事物的某些方面派作条件，就如同我们可以把泥土派作烧罐子的材料一样。但是如果要把这条件在人心中所完成的事物——在这里即引起美感——反过来作为物之属性，便是荒谬的。当我们解释泥土是什么的时候，我们不能说：这是烧罐子的材料。因为泥土成为烧罐子的材料这件事，是因为有了人才发生的。同样，事物之成为美的，是因为欣赏它的人心里产生了美感。所以，美和美感，实际上是一个东西。

美产生于美感，产生以后，就立刻溶解在美感之中，扩大和丰富了美感。（我在说明这一点的时候，是按顺序来说的，实际

上，这过程不包含时间的因素在内，或者，它只包含着最小限度的时间因素。）由此可见，美与美感虽然体现在人物双方，但是绝不可能把它们割裂开来。美，只要人感受到它，它就存在，不被人感受到，它就不存在，要想超美感地去研究美，事实上完全不可能。超美感的美是不存在的，任何想要给美以一种客观性的企图都是与科学相违背的。

如果一定要把美说成是物的属性，得加上一段解释：这属性是欣赏者暂时附加给对象的。有人会驳道，一个农民有可能不懂得最美的戏剧，难道这戏剧就不美吗？既然美是一种感受，那么对于那个农民来说，那戏剧确实是不美的。你觉得农民错了，是你觉得农民错了，在农民那一方面，感觉不到就是感觉不到，有什么错不错呢？请注意，这里暂时还不存在什么是非问题，这里的问题是有没有感觉到，即有没有出现审美活动这一事实的问题。没有审美事实，哪来的美呢？你将裁判什么呢？你的裁判权有什么根据呢？

对于非音乐的耳，贝多芬的交响乐和一个简单的音阶练习曲有什么区别呢？诚然，贝多芬的交响乐是美的，但是这美，是对于有“音乐的耳”的人来讲的，所谓音乐的耳，不仅是个人的生理器官，而且是历史地形成了的人类的社会器官。音乐的美，在这里是通过感觉器官表现出来的精神现象即心理结构。美的历史，也就是心理结构的历史，外在事物的感性形式不过是心理结构借以表现出来的媒介物。

由此可见，引起美感的条件，是一种人化了的东西，这种东西，应该只把它看成一种可能性。这可能性的形成，是人类漫长的历史性实践的结果。但它是否向现实性转移，却取决于许多偶然的机缘，例如审美者过去的经验、知识和现在的心境等。不

论它作为可能性而存在，还是作为现实性而存在，它存在的根据都是人。

二

当我们觉得某事物是美的，就把这感觉的内容派作物的属性，实际上就是用主观代替客观，把主观当作客观。这种观点使美学问题扑朔迷离，就像灰尘使油画显得模糊一样。

我们说“牵牛花是美的”，这是人的意识在发表意见，是感觉在表示自己，而不是对牵牛花的本体论的说明。生物学家在研究牵牛花的时候，决不会在它的化学成分中分析出“美”这一元素来的。

色彩的和谐与鲜明可以引起美感。但是色彩自身只是光的吸拒作用，它不依赖人而独立存在，也无所谓美不美。按照作用于视网膜的功能量，当光波的长度是零点七——零点六时，我们便名之曰红，假如我们不名之曰红，这种情形依旧存在，我们创造了红这一个名词，就是为了代表这种情形，甲虫也看见山茶花的颜色，只是它们不能名之曰红罢了，既然我们名之曰红，那么“红”这个词及概念所代表的那种物质事实，就是一种客观存在，这存在不论是否被人感觉到都是不变的。

有人把美看做也和色彩同样是物的属性，这是唯心主义的或者二元论的看法，因为这种看法承认有一种观念，和物质一样绝对，一样永恒。

光有波动和微粒的二重特性，许多生物根据这种特性给自己创造了视觉，以反映周围的色彩、明暗和形象。声音有波动的特性，许多生物根据这种特性给自己创造了听觉以反映周围的声

音。美如果和声音、色彩同样是客观物质，或客观物质的客观现象，那么它也必定会具有一个具体存在的物所具有的这种的或那种的特性，我们不是也可以根据它创造一种美觉器官，来感受所谓“美”么？假如真是这样的话，那么凡是对一个人说来是美的事物，不是对一切人都是美的，像草对一切人说来都是绿的一样了吗？那还有什么美的阶级性，美的历史性呢？

有人说，美的东西虽然不是对于所有的人都是美的，至少对于大多数人是美的，假如没有客观的美，为什么会这样呢？这一事实，不能用美的客观性来解释，这个问题的正确答案，仍旧只有到人的内心去找。人，作为同一个世纪的同一种生物，在对事物的态度上即使有很大的出入，都是出入在同一发展水平的范围内。美学观当然也不能例外。人创造了世界，世界也创造了人，“五官感觉的形成是世界历史的产物”，文化心理结构作为一个整体性有机结构不能从各个个人抽象出来，当它通过一个具体个人的思想情感表现为对象的形式时，它就不但带着个性，而且也带着共性，这没有什么可奇怪的。

大自然给予蛤蟆的，比之给予黄莺和蝴蝶的，并不缺少什么，但是蛤蟆没有黄莺和蝴蝶所具有的那种所谓“美”。原因只有一个：人觉得它是不美的。对于另一只蛤蟆来说（如果它有意识的话），蛤蟆自然比黄莺或者蝴蝶更美。正如对于公鸡来说，一粒麦子比一颗珍珠更有价值。人所把握的美和价值如果离开了人，还有什么根据可言呢？

有一种看法以为美存在于人和物的关系中，这种看法似是而非，因为把人和物联系起来的还是人脑。

当然感觉有其主观方面和客观方面，但美不等于感觉。感觉是一种反映，而美，是一种创造，就感觉的内容来说，是客观事

物，而美的内容，是人对客观事物的评价。没有了感觉，物体和它的现象属性依旧存在，但是没有了美感，美就失去了自己。

美发生在人脑中，我们无法把它移植到物那一方面去。所谓“移情”，不过是心灵内部的一种活动方式罢了。美感不是一个简单的反射过程，它更深刻，更复杂，永远和理智与情感密切联系着。美之所以不同于其他感觉（如香、柔软等）也就在于这一点。

太阳的光和热是谁都可以感觉得到的，但是太阳的美不是对所有的人都存在。夏天的太阳，对于诗人来说，是激情和力量的象征，是美的，但是对于路上的商贩来说，则是“黄尘行客汗如浆”，晒得很难受。而这美与难受，同样是由于它的光和热。

不论人们如何反映它，太阳是一个，各式各样的人们都由于它的同一种光热而感受到它的存在。它自身只是一个化学原素的巨大集团，按照质光定律放射着同一种光和热，人们对它的感觉尽管千差万别，它自身却永远如一。诗人把它作为激情和力量的象征说它是美的，并没有给它增加什么。商贩对它的厌恶憎恨也没有减少它丝毫的份量。何况无论是诗人还是商贩，他们的感觉都不是固定不变的，可能换一个时候，换一种情况，他们又会有相反的感觉了。而不论感觉怎么变，太阳并不会随之改变。

“美”是人对事物自发的评价，离开了人，离开了人的主观，就没有美。因为没有了人，就没有了价值观念。价值，是人的东西，只有对人来说，它才存在。价值尺度，只能是人的尺度。

所谓主观地，只是人们自觉地或不自觉地运用自己的意识，

去认识世界，去感受围绕在我们周围的真实。真实是“一”。当意识达到这个“一”并使之成为人的一个表现的时候，就达到主观的充分发挥。

主观力求向客观去！并通过对客观的改造进入客观。而当它达到这一点的时候。便完成了自己。在这中间，人一面认识着和改造着自然，一面自发地或自觉地评价着自然。在这评价中，人们创造了美的观念。

由此可见，美底本质，就是自然之人化。自然人化的过程不仅是一个实践的过程，而且是一个感觉的过程。在感觉过程中人化的对象是美的对象。

我们凝望着星星。星星是无言的，冷漠的，按照大自然的律令运动着，然而我们觉得星星美丽，因为它纯洁，冷静，深远。一只山鹰在天空盘旋，无非是想寻找一些吃食罢了，但是我们觉得它高傲、自由“背负苍天而莫之夭阏，摶扶摇而上者九万里”……

实际上，纯洁，冷静，深远，高傲，自由……等等，与星星，与老鹰无关，因为这是人的概念。星星和老鹰自身原始地存在着，无所谓冷静，纯洁，深远，高傲，自由。它们是无情的，因为它们没有意识，它们是自然。

对于那些远离家园的人们，杜鹃的啼血往往带着特别的魅力。“一叫一回肠一断”，“一闻一叹一沾衣”。因为这种悲哀的声音，带着浓厚的人的色调。其所以带着浓厚的人的色调，是因为它通过主体的心理感受（例如移情，或者自由联想……）被人化了。如果不被人化，它不会感动听者。农民不知道关于蜀帝的悲惨故事，他们称杜鹃为“布谷鸟”，因为杜鹃在春播的时候啼叫，声音好像是“布谷，布谷”。而我，直到现在，还对杜鹃的鸣声保持着一

种亲切的回忆，因为当我想起这种叫声，我的脑海中就浮现出一片无垠的水田，泛滥着初春的气息，潮湿的泥土的气息。

在明月之夜，静听着低沉的、仿佛被露水打湿了的秋虫的合唱，我们同样会回忆起逝去的童年，觉得这鸣声真个“如怨，如慕，如泣，如诉”的。其实秋虫夜鸣，无非是因为夜底凉爽给它们带来了活动的方便罢了。当它们在草叶的庇荫下兴奋地磨擦着自己的翅膀的时候，是万万想不到自己的声音，会被涂上一层悲愁的色彩的。

白居易写琵琶：“小弦切切如私语。”弦和私语毫无因果关系，声音的产生是由于物体的震动，音色决定于震动的形式，这是自然现象，和人的私语无关。但因为它和私语外形上近似，感觉便把它私语化，亦即人化了。于是觉得它是美的。所谓“风在哀号”，“黄河在咆哮”，都与此类似。

这一原理贯穿在一切之中，所有的事实可以拿来做例子，不过这一切都必须有主观条件为基础。

作为心理过程，主观要人化客观，不仅要有客观条件，而且要有主观条件，前一点我们已经分析过了。主观条件的基本范畴，根据事实来看，是善与爱的范畴。

爱与善是审美心理的基础。美永远与爱，与人的理想关联着。黑夜的星，黑夜的灯，黑夜的荧光，在我们看来是美的，因为我们爱黑暗中的光明，因为它们装饰了温柔的夜。但是，当我们知道了那是对于狼的眼睛的错觉的时候，我们就不再爱它，同时，它也就因此消失了一切的美。同是一个现象，黑暗中幽微的亮光，从形式上、直觉上来说，它们是相同的，但是，人凭自己的主观爱憎，修改了它的美学意义。

在人和物的关系中人们很难设想出一种东西：当它在和人没

有利害关系的情形下，我们觉得它是丑陋的，同时又爱它，或者反过来，觉得它是美的，却憎恶它。我们热爱大自然，就是因为我们觉得大自然是美的。我们爱某人，如果不是因为我们觉得那人的外貌是美的，便是因为我们觉得那人的灵魂是美的。反过来，如果我们觉得某人的外貌或者灵魂是美的时候，我们便会爱某人。这些例子是平凡的，浅显的、简单的，但是它的内部逻辑，却有着很重要的价值。

人，永远是社会的成员，是生活中的人，他所感受的不仅是大自然，也有社会生活。因此，当美感的对象是社会生活或类似社会生活的现象的时候，它便不能不染上伦理学的色彩。因为社会的东西同时也必然是伦理的东西，作为伦理的东西，美是与善相联系的。恶的东西总是丑的。

任何东西，只有在不和至善相违背的时候，才有可能成为美的东西。在艺术中，恶的形象总是否定着自己，也只有在自己的否定中，它才能获得美学上的地位。美的东西总是体现着人的理想，善与爱作为一种积极的评价，概括着一切人所要追求的东西，也就是概括着人的理想，因此，美如果离开了善与爱，便无法获得自己的意义。

许多人把美看做客观的东西，因此当他们在研究美底规律的时候，到对象上去寻找答案，尽在一些毫不相干的事物上转来转去，看不见真理。有人说，美的东西，是在个别中显现着一般的东西，有人说，美的东西是“最完满地体现了那在生活中支配它的规律的东西”……等等，这些理论都是经不起分析的。要驳倒前一点，只要指出一个事实就够了，有许多丑恶的东西，都是典型中的典型，在个别中显现着一般。

宇宙间并没有一种自然存在的东西，不体现着自然的规律，

不体现着自然规律的东西就不会存在到这个大地上来。假如按照季莫菲叶夫的说法，不是凡普天下的东西，没有不美的了吗？显然，事实并不是这样。如果说这是专指社会现象而言，那也是不周延的。没有一种社会存在，不体现着社会规律，阶级压迫和阶级剥削也体现着社会规律，正如狼和蛇也体现着自然规律，难道它们是美的吗？

这种研究的结果，出现了一系列似是而非的规范，如对称均衡，多样统一，和谐鲜明……。构图学上更出现了一种叫做黄金律的东西，说是物体按照一比一点六一八的比例安排，就会是美的，诸如此类。事实上，这些都不是美的依据。有些毒蛇身上的图案是组织得很好的，既和谐，又鲜明，不仅对称均衡，而且多样统一（多样统一中有着黄金律所追求的东西）。但是，我们不可能对蛇发生美感。因为人是不爱蛇的，蛇的行为使人想起杀害，和善相矛盾。违背了这两个基本的美学原则，虽然在外部形式上无可指责，蛇却不可能因此获得美。

西方有人把艺术看作客观现实的模仿和反映，他们所持的理论叫“典型论”。我国也有一种“典型论”主张典型就是平均数。美就是这种平均数。所以美是客观的，他们所使用的最“典型”的例子是宋玉《登徒子好色赋》中对“东家之子”的描述，所谓“增之一分则太长，减之一分则太短，施朱则太赤，傅粉则太白……，”如此等等。他们认为苟能如此，就是美的。既然这样，我们要问，为什么非洲的黑男人就喜欢黑女人，而且认为越黑越美呢？为什么一朵朝开夕谢的野花可以同万古长存的雄伟的雪山具有一样的审美价值呢？这些问题都是客观论者不能够回答的。

正确的答案永远包涵在问题中，美既然是主观的东西，美的

规律也只有到主观中去寻找，也就是说，到心理结构的变化逻辑中去寻找，到人类的理智、情感、自由联想等多种心理过程的组合法则中去寻找。只有善与爱是一切组合法则的共同原则，所以只有它适用一切场合。在这些场合，客观事物的形式（真）通过主体的心理感受（理想、信念——善）表现为美。美是真与善的统一，但它更多地是与善相联系而不是与真相联系。

人们会问，难道在忘情时人也倾向着善或爱吗？难道欣赏不就是忘情吗？是的，在很多情形下，美的感受可以使人忘记其他的一切，忘记生活，在美感的最紧张的高度（这紧张往往最不易被觉察），一切别的东西都会消失得无影无踪。这种情形，通常被称为忘情。但是，在事实上，人永远不会完全忘情。如果真的竟完全忘情，美就不再存在了，所谓被美所陶醉，或所谓忘情，实际上就是美的感受压倒了其他一切心理活动，这时候，我们往往并不使用任何词汇，只是惊讶地叹赏着。这是一种无辞的赞美，这无辞之词渗透着爱的真义。

这赞美，永远是人的赞美。因为在这种赞美之中，人达到了自己最理想的境界——这种最高的理想就是最高的善。

三

雄伟的概念就是美的概念。

这里特别提到它，是因为有人把这两个概念分开。车尔尼雪夫斯基说，雄伟和美是两回事，这是不对的。

雄伟是美的外部形式之一，把雄伟和美分开，就取消了雄伟。太阳，大雷雨，风暴的海，狮子，金字塔，喜玛拉雅山，迎风招展的大旗，斯芬克斯，悲剧，正义的愤怒……都是美的，正

如同秋星、夜雨、落叶等等都是美的。前者使我们振奋，后者使我们感动。前者使我们凌驾于世界之上，后者使我们和世界合而为一。但无论前者，抑或后者，我们都是使用同一个尺度去衡量的。前者有可能大于我们的尺度，后者则能够与尺度相符合。它们之间的区别是量的区别，而不是质的区别。

所以，雄伟的概念，仍然是一个审美范畴。既如此，雄伟也必然体现着善与爱。

传说中的恶煞有时往往比巨人更加声势汹汹，但是人们不可能在恶煞身上获得雄伟的印象，因为人们对恶煞憎恨，恐惧的观念，驱逐了雄伟的观念。就数量而言，丑恶也可能是巨大的。仅仅巨大并不能引起雄伟的感受。只有体现着善与爱，才有可能产生雄伟。

车尔尼雪夫斯基的美学，无疑包含着许多深刻的真理。但是，在这一问题上，他的看法是值得再推敲一下的。应当把雄伟的概念和美的概念统一起来，这样我们才能避免那种哲学上的含糊不清。

四

不被感受的美，就不成其为美。艺术以人的心理感受为中介，把掩盖在生活中的美之条件揭示出来和组织起来，这就给了这条件以美之生命。

所以，与其说艺术创造美，不如说艺术创造了美的条件。因为，如艺术作品引起了美感，那么这美不是在艺术家的劳动过程中，而是在读者受到感动的时候产生出来的。所以艺术不等于艺术作品，后者不过是前者的物质媒介。

有谁站在高山上眺望着蓝灰色的大地而能无动于衷呢？“登泰山而小天下”者有之；“气吞万里如虎”者有之；“自非旷士怀，登兹翻百忧”者有之。在广阔的大地面前感到生命的渺小，或者被这古老、美丽的土地所感动而噙着满眶的热泪者有之。“昏昏水气浮山麓，泛泛春风弄麦苗，谁使爱官轻去国，此身无计老渔樵”，因此而产生了复归自然的思想亦有之。这些都是美，但是且让我们来分析一下我们的大地罢：它是田塍、道路，丛林，池沼，山岗，村庄，塚丛……组成的一个广大的、赤裸的平面。在这平面上活动着的，是生活：人的生活，动物的生活，池沼中的生活与丛林中的生活……而无论是人，是动物，他们的生活都是乏味的、艰难的，甚至残酷的，欢乐的时刻是很少的。一切按照它不得不按照的规律完成着自己，一切真实沉没在真实中。这就是一切。可是，当薄雾无声地升起，一切披上蓝灰色的轻纱，显得朦胧而模糊的时候，诗人在自己所站立的高峰上就会被这平凡感动了。也许，灵感会像一只受惊的小鸟似的，在他的脑中突然出现罢，谁知道？如果真是这样，谁能说，这灵感原先就生活在这原野上，如今落到诗人的罗网里了呢？与之相同，一件艺术作品，不过是一些油彩亚麻布、木框等等的组合，或者语言文字符号的组合……，这一切都不是美。这一切的整体，作为一个活的有机整体，要等待欣赏者的心灵来激活。这种激活，也就是创造。所以同一件作品对于不同的欣赏者可以具有不同的美，所谓“诗无达诂”，所谓“有一千个读者就有一千个哈姆雷特”，都是说的这同一种情况。这么比喻并不是说艺术作品和自然景物没有区别，后者是自然形成的，前者则经过艺术家的劳动加工，是艺术家的心理结构的物态化，这里面有本质区别。但是，艺术家灵感的产生，同审美活动中美的产生，其过程具有相同的性质。

艺术家把灵感孕育成诗，把它用文字、色彩、音响、或泥土、石块翻译成具体可感的形象，就成了艺术作品。所以我们可以说艺术是艺术家灵感的再现，艺术作品则是再现的媒介。而艺术灵感的内容是美，因此，善与爱的原则，也就是艺术的原则。

艺术教人去爱，教人从“美”的角度去看大自然，去看围绕在自己周围的真实世界。

艺术是人道主义的武器，它教人不懈地向善努力。它教人行动，勇敢地、热情地建设自己的生活。

艺术中的反面形象总是包涵着否定的意义，艺术中的乞乞科夫否定着现实中的乞乞科夫，艺术中的答尔丢夫否定着现实中的答尔丢夫。也只有在这种否定中，形象才能获得美学的意义。这种否定性，在现实中并不存在，现实中的乞乞科夫和答尔丢夫总是肯定着他自己，只有在艺术中他才遭到“自己的”否定。所以艺术中的人和事物往往具有生活中的人和事物所没有的美。

现实中的罗亭只会发议论，屠格涅夫的罗亭叫人去行动，而屠格涅夫的罗亭之所以能叫人去行动，就因为他自己是不行动的。我们赞美“罗亭”，是把它作为号召人们积极行动的号角来赞美，而不是把它作为一个健谈者的真实的写照来赞美的。

所以艺术不是“现实的苍白的复制”，艺术是灵感的再现，它创造着美，创造着现实中所没有的东西。我们不能欣赏现实中的乞乞科夫，但是能欣赏艺术中的乞乞科夫，就因为艺术中的乞乞科夫包涵着自己的否定，这否定体现着作者至善的愿望，体现着美。

现实中的乞乞科夫是客观的，诗人对乞乞科夫的否定是主观的，当这种否定性通过艺术家的劳动被物态化了的时候，它获得了某种客观性，而当这客观的否定性被欣赏者感受到的时候，它

就成了美。诗人为了把自己的灵感外化为具体可感的形象，需要进行一场艰苦的搏斗。

有人会说，把艺术看做灵感的再现，不是把创作活动变成一种翻译工作，取消了艺术家的劳动吗？不。艺术家的全部劳动（包括主题的孕育在内），在于努力完满地表现自己的灵感，亦即表现那激起他全部创作热情的东西。灵感不仅是在创造过程中“形成”的，而且往往是刺激创作动机的东西，往往是先有灵感，而后才有创作欲望。不是先有一种空洞的热情，这热情使人开始了工作，为这工作才产生了内容的，尽管这后一种情况也不是完全没有。

艺术和现实关系的全部复杂性，反映着人类心理结构及其变化逻辑的全部复杂性，说“艺术是现实苍白的复制”，就否定了这种复杂性。所以这个说法显然是错误的。把这一错误加以发挥，车尔尼雪夫斯基说：生活的美高于艺术的美。虽然生活和艺术不是对立的，但毕竟还是性质不同的两回事。不应该互相放在之上或之下。

艺术的美和生活的美是一个内容，虽然它们体现在两种不同的东西上，当人感受着美的时候，他的心里活动永远是用同一方式来进行的。这“同一方式”，就是美感心理不同于其他心理过程的基本特征。所谓审美感受，其实也就是具有这样一些基本特征的经验过程。无论对于自然物，还是对于艺术作品，有了这样的感受，就是美。没有这样的感受，就没有美。不被感受的美，就不成其为美，而美，作为感受，作为内在心理结构的外在表现，它永远是真实的。谁也无法说明，什么感受是真的，什么感受是受了欺骗。因此，我们就无法把这一种感受和那一种感受拿来作比较。感受就是感受，无所谓“这一种”和“那一种”。我们黄昏

到河边去散步，为自然所陶醉，与我们读一首诗，为诗情所陶醉，有什么区别，什么相干呢？同样是感受，同样是陶醉，如何比较呢？

五

哲学用概念来说话，而艺术是用形象来说话的。艺术作品的深度寓于形象的深度。而形象，作为美的材料，必然透露着善与爱的消息。

有体现着善与爱的形象，才有可能是美的形象，我们在评价艺术劳作的时候，不仅要看它是否督促人们向善努力，这种愿望是否表现出来，表现得充分不充分，而且要看它是否能启发人们去爱，爱自然，爱人类，是否能够使人们的激情燃烧起来。

善与爱，应当是艺术批评的原则。这原则不仅是从美感产生的规律中寻找出来的，不是人为的，而且是从人类进步的需要中引伸出来的，不是任意的，因此它适用于任何场合。

过去，在许多场合，人们往往不能得到一致的结论，便说别人的感受是错误的，否定别人的感受，互相否定的结果，反而使问题更加成为问题了。

托尔斯泰在读了契诃夫的短篇“宝贝儿”以后，指出这个短篇收到了与作者的企图相反的效果。但是我看了这个短篇，却完全同意契诃夫的态度。我和托尔斯泰是谁错了呢？谁也不错。对于托尔斯泰来说，这个作品事实上收到了反面效果，就和对于我来说，它收到了正面效果一样。我们尽可以说，托尔斯泰错了，因为他的宗教压倒了人的情感，或者因为他带着宗法制农民思想的有色眼镜……如此等等，都可以有根有据，有充足理由。

但这是我们在说。在托尔斯泰那一方面，他只是指出一个事实：这篇小说在他那里收到了反面的效果，事实就是这样，有什么错不错呢？如果我们要来否定事实，我们就错了。已经发生的事不可能被否定，我们可能凭我们的意志去修改客观存在，但是不可能凭我们的意志修改既成的历史事实。这里，各人指出各人的感受，谁也不错，谁都是说的事实。谁也不能否定别人的感受。

唐·璜和吉诃德是作者鞭挞和讽刺的对象，但是，在鲁道夫、洛克尔的笔下，他们又获得了某种肯定的意义。这是事实。都是事实，离开了善与爱的原则，便无法解决它的矛盾。

事实上，奥莲卡，唐·璜，吉诃德，都是美的形象，因为无论人们如何理解他们，他们都教人行动，教人爱，教人向善努力。无论契诃夫还是托尔斯泰、塞万提斯还是鲁道夫·洛克尔，无论是我还是其他读者，都从奥莲卡、吉诃德的形象直接或间接（从反面和侧面）地获得一种鼓舞和推动力量。

聪明的读者也许会问："如果不指方向，同时向一个修道士和一个革命家叫道：前进！他们就会向相反的方向走，这中间难道就没有一个人是在倒退吗？"我的美学是不是会像这没有方向的前进令一样呢？不，因为至善的方向只有一个：爱。爱就是生活，爱就是幸福，爱就是真、善、美的统一。至于用什么方式去爱，那是由各人自己决定的。形式无限丰富，所以美也无限丰富。

这个原则是否太抽象了呢？不，它适用于艺术，适用于审美，就像时钟适用于时间一样。钟是根据时间制造的，同样这原则是从美的规律中寻找出来的。算盘和尺固然具体，它不适用于时间。

艺术反映着人类内心生活的全部复杂性，丰富性和能动性，

把这复杂性丰富性和能动性简单化，物质化，规律化，就不可能了解美与艺术的全部涵义，就会歪曲了艺术，降低了艺术。虽然这种歪曲和降低不可能损害艺术家本人，就如同尺和算盘不能损害时间一样，但是却对人类文化的发展极其不利。

六

在美的领域中，诗占着一个非常特殊的地位。同美一样，诗也是一种感受，不过它比美更深微，更复杂，更辽远。诗是美的升华。

同美一样，诗也没有固定的物质形式。就像对事物之一般性的认识用概念的形式存在于人的脑中，诗也只是用诗意的形式在感受中产生出来。诗意是一种十分复杂的心理现象，它主要地是属于感情的范畴。在情感中，诗就是哲理，哲理就是诗，它们的表现就是诗作品。但诗的概念往往被形式的概念修改，在许多地方，甚至已经被代替了。人们看到“诗”这一个名词，总是想起某种文体。渐渐地把这种文体和诗的概念结合在一起，终于掩盖了诗的本质。

文学史上曾经出现过一种叫做“哲理诗”的东西，的确，也有人用这种形式表现过许多辉煌美丽的思想，像泰戈尔永垂不朽的诗篇就是一个例子。但是，绝大多数的所谓“哲理诗”，只是穿着一件诗的外套，而肉体却是一些普通思想。诗虽然比之于美更为理性化，但毕竟和赤裸裸的思想有本质上的区别。如果那些实体也称做诗、称做艺术的话，就得修改诗，修改艺术的定义。

形式的概念就是物质的概念。诗与它的外部形式的关系，就和人的思想与肉体的关系一样。许多东西虽然借用了诗的正常表现

形式仍旧不等于诗，就像“悉如生人”的腊人不等于真人一样。

老是在形式的问题上兜圈子，便无法接触到诗的本质，形式主义在我国曾经发展到这种程度，甚至有人提出要求诗的建筑美，这种现象是一种病态的现象。

美感发展到最高阶段就成了诗。美是诗的基础。和美一样，诗永远体现着善与爱，不体现着善与爱的就不成其为诗。

果戈里的叙事诗，伊凡·伊凡尼奇和伊凡·伊凡佛罗维奇吵架的故事，从外表上看，只是一片灰色，可是，这灰色中跃动着多么强烈的生活的渴望啊！就是这渴望赋给了这个短篇以浓厚的诗的特质，如此真实，如此鲜明。

最朴素的语言，就是最美丽的语言，因为语言愈朴素，它就愈接近于诗。真情未必都是诗情，但诗情却必然都是真情。抒情诗最珍贵的特点就是真挚，没有这一点，其他的都谈不上。民歌之所以可贵，原因就在这里。在诗里，词藻及其结构如果不是表达思想感情的必不可少的媒介，那么它们就同诗毫不相干，因此评价诗，词藻的华丽、音调的铿锵、对偶的工整都不是根据，首先要看其中有多少“诗”。

好罢，这篇论文就此结束了，这里全部美学理论，尤其是关于诗的理论，似乎太抽象了，但是对于本身是抽象的东西，我们只能抽象地说到它，否则就会损害它。对与不对，让时代评判吧。

美感的绝对性

我曾经试着假定美是客观的，是对象本身的客观属性。这个假定的确给美学上许多问题的解决，带来了方便。谁不愿意走捷径呢？于是我就朝着这条路走过去。可是，我又回来了。因为我所遇到的许多矛盾，使我不得不相信，这条路并不是通向真理的。

为了使问题具体些，还是从例子说起吧。月亮是一个客观存在，它之所以能引起人的美感，并不是因为它的光色、反照率或者别的物质属性，而是因为人把那些在自己的历史中形成的观念如幽阒、静穆之类附加给它了。月光之所以能“客观地揭开人的本质底丰富性”，是因为它被人化了。这里，人是第一性的，而“被人化了的”月亮（不是物质月球自身）是第二性的，不是很明显的事吗？月亮的被人化，是因为“人的感觉”被人化了。“人的感觉”本来是自然，和动物的感觉没有区别。历史和社会的发展，把“人的”内容充实到其中，使它不仅在量上丰富了，而且在质上发生了变化。这种变化表现在，它不仅能把握事物的外在形式，而且能把握事物形式所象征的“人的”内容。所谓“人的”内容是一个巨大的历史尺度，它是在人类征服世界的漫长的历史过程中逐渐形成的。在这个意义上，相对于各个个人来说，

它有一定的客观性。但是，历史的尺度之所以不同于自然的尺度，正因为它是以个体的差异和丰富性为标志的。如果所有的人都一样，历史也就变成了进化，社会也就变成了自然，那还谈什么人类生活的价值和丰富性，谈什么真善美的统一呢？在这个意义上，肯定个体差异，又恰恰是历史尺度的运用。

美感本身是世界历史的产物，是一种人化了的自然。这种内在的自然的人化（我们把它称之为主观条件）对应于外在的自然的人化（我们把它称之为客观条件）。美感不可能凭空产生。它的产生有赖于对象形式的触发。对象形式作为客观条件是感觉内容的材料，美是美感用这些材料加工而成的创造物。

我们不能把幽阒、静穆的观念加给一块顽石，就是因为顽石不具有月亮所有的那种条件，这是不容讳言的。但是问题停留在这一点上并不就是它的解决，无条件之条件，将不成其为条件。还必须继续探讨下去，而只要再深入一步，我们就可以发觉，任何客观条件，都必须有主观条件作基础，否则它就不成条件。在有些刮风的黎明、或者是傍晚，那太阳真象一个煮熟了的鸡蛋黄，然而我们不是用看鸡蛋黄的眼睛去看它，所以它仍旧是美的。假如这个“殊相”落在碗里，那么它的条件就完蛋了。

当我觉得青蛙是美的时候，你就能在我的心中发觉具有美学特征的心理状态——美感，这美感的对象对我来说就是“客观地”美的。那么它的客观条件是什么呢？是它背上碧绿的颜色和三根金线？是它游泳动作的节奏感？是它在圆圆的幽暗的荷叶上闪闪发光？然而这些对于那憎恶它的人说来却是不成其为条件的。车尔尼雪夫斯基甚至说，它是最最丑恶的东西，“呸！……青蛙是多么丑恶呀！”他说。他指的是青蛙冰冷而有粘液，使他想起尸体。他只是说出了自己真实的感觉，说出了一个确定不移

的经验事实，他没有说谎，也没有说错。

“可是，在这美感中，潜伏着人的社会功利观念，这观念也是在客观社会历史条件下形成的呀”。是的，是这样的。但是，这只是说明了它的产生过程，还不能说明它的本质。从历史唯物主义的角度，我们承认“主观”是被决定的。但是从认识论的角度，我们又可以把主观和客观加以区别。相对而言，事物的主观方面和客观方面各有自己的特征。美之所以为美，是因为它自己的特征，这特征并不因为它的形成原因而失掉意义，就象生命的特征不因为它是由无生命的物质发展出来而失掉自己的意义一样。

旗帜，可以是一个国家，一个民族或者一个团体独立和尊严的象征。衣服，这是一种商品，或者各个个人用以保暖和蔽体的实用品。指出这两样东西都是布做的，指出布是工人用棉花纺织的，棉花是农民种植的，对于说明它不同的上述本质，说明它们作为人化了的自然的意义与价值，毫无帮助。要说明事物的本质、意义与价值，不能离开人的目的性，不能离开它对人的主观的符合。

湖沼之所以成为湖沼，是因为它自己的特征（充满静水的凹地），至于这个湖沼形成的原因，是地壳陷落还是江流堰塞，与湖沼之是湖沼，并无关系。我们承认美感直觉的“孤立绝缘”的性质是建筑在潜意识的名理知识之上，就和我们承认湖水是安置在泥土上一样。但是，不能忘记，必须这名理知识为直觉所掩盖，美感才是它自己，就如同必须泥土被水淹盖，湖沼才是湖沼一样。如果湖中的泥土露出水面，湖就受到了破坏，同样地，如果这名理知识显露出来，美感也就失掉了自己。因为只有当水（美感直觉）盖复着泥土（名理知识）的时候，湖沼（美感）才成其为湖沼（美感）。

可见，所谓美的社会属性，即所谓美的功利性质，只是形成

美的条件。把这种内在的、沉潜的、非特征的东西拿来作为美感对象的客观性之依据，是理由不足的。

敏泽先生不同意我的意见，他说："在一定的历史、社会条件下，对于现象的美学判断存在着一定的社会标准"，这标准"并不因为你不承认、不认识、而不存在。"这话是完全正确的，既已存在着的东西，并不会因为你不承认、不认识而不存在。这一点应该确实记住。

问题在于，已经存在的标准（如果说有这种标准的话）有没有存在的根据和价值。

美感内容是随历史潮流和地域的差异而千变万化的，但是，不论它怎么变、怎么化，它总是美感的内容。哪里有这样一种对任何美感内容都不会打格的标准能让我们去承认呢？

把武训的丑态作为美感对象的人，问题在于他的人生哲学，他所受的教育，他的环境影响和他的素质。至于他的美感，总是美感，一种心理状态具有了美感的特征，那么它就已经是美感了，既已存在的东西，"并不因为你不承认、不认识、而不存在"，谁也无法来否定它，要否定它，就得歪曲美感的定义，而歪曲了美感的定义，并不等于就把事实否定了。我们不能因为篱笆插在不适当的地方而说它不是篱笆。把这篱笆移到适当的地方去，这才是我们的任务，因为它插在不适当的地方去而说它不是篱笆，不仅不合理，而且是徒然的。

永恒真理是绝对的。不可能被否定的东西总是绝对的。美感具有了自己的特征，它就不可能被否定。因此它也是绝对的。

不论有多少可能的和实际的变化，一种曾经有过的经验是一种历史事实。世界可以被改造，新的历史可以和过去的完全不同，构成事实的事件进程可以停止或转向。既成事实是不会随之

发生变化的。任何既成事实都是不变的。事实可以被遗忘，被忽略，被称赞，责难或者歪曲利用，同一历史事实可以对于不同的时代具有不同的意义和价值，但它本身绝不会随之发生变化。对于认识来说，既成事实是超越时间和空间的客观存在。问题是你是不是承认它。当一个人对一件事物感到美的时候，他的心理特征就是审美事实。你不承认它，它依然存在。这就是美感的绝对性。

这里牵涉到的社会标准和个别差异的问题，是一个很重要的问题。应该明确地指出，一种社会标准是一种价值定向，它可以成为美感产生的基础，但它对于美感没有裁判权。它至多只能提供一个由之而看世界的视角，视角是没有裁判权的。审美活动是一种快乐，这也同幸福一样，如果要问什么是幸福，那么对于这个问题就只能有一个回答：这是一种切身的体验。没有体验到的幸福是什么幸福呢？！“社会标准”可以根据一个人所具备的条件(如富足)说某某人应该感到幸福，但如果他实际上没有感觉到幸福，“应该”云云就是无效的。“社会标准”可以告诉一个少女，“这个小伙子从任何方面看都是完满无缺的，所以你应该爱他，如果你不爱他，那是你错了”，不管这个判断如何有根有据，也不管少女理智上是否接受这个判断，她的实际上的爱与不爱都和这一切无关。如果要问“什么是爱情”，那么回答也只能有一个，这是一种切身的体验。它的有与无不等于标准的有与无。知道应该爱而不能爱，或者知道不应该爱而爱的例子，难道不是太多了吗？怎么能够把“爱”和“社会标准”等问题等同起来呢？如果你不能把爱与社会标准等同起来，你又如何能把美与社会标准等同起来呢？

当然，社会标准可以通过历史的积淀而进入心理结构，从而

进入美感体验。这是毫无疑义的。但这时标准已经转化为体验，不再是单纯的标准了。一种体验往往反映出一种历史地形成的价值定向，或者说社会标准。但这一点并不妨碍体验之是体验，也不意味着应当用对标准的研究来代替对体验的研究。结果来自原因，但不等于原因，这一点是怎么强调也不过分的。

如果把社会学的“视角”一词改为物理学的术语“参考系”，问题的性质就很明显了：任何一个长度为l的物体，当它以速度v相对于参考系运动时，它的长度在运动方向上就会缩短，如

$$l'l = \sqrt{1-\frac{v^2}{c^2}}。$$

同理，一个需要历时t的过程，在从一个作相对运动的参考系对它进行观察时，这个时间将变长，如：

$$t' = \frac{t}{\sqrt{1-\frac{v^2}{c^2}}}。$$

这个时空变化效应的著名公式，借来应用在美学上是很能说明问题的。如果我们承认存在决定意识，如果我们承认精神的状况取决于具体的社会历史条件，那么情况完全相同：一个参考系（在这里是一个审美主体）所得到的结论，不论它是多么的确定无疑，当它和另一个参考系（在这里是另一个审美主体）所得到的不同的，甚至相反的结论并列时，这两种结论从它们各自的角度来看同样都是绝对正确的。在这样的情况下，如果企图用同一个标准在两者中间校订正误，区分是非，则不但没有任何物理意义（在这里是美学意义），而且是完全不可能的。

就价值而言，公鸡认为一粒麦子比一颗珍珠更贵重，这是任何标准也无能为力的。珠宝商可以说公鸡错了，但是他这样说不

过是把他的价值标准强加给公鸡罢了。公鸡的价值标准和他不同，这是合理的，也是必然的。在这两种价值标准之间没有是非高低之分。如果他一定要把他的价值标准强加给公鸡，那就错的是他，而不是公鸡。

同理，珠宝商之所以只看到珠宝的经济价值而看不到它的美的价值（光泽的美），就因为他的价值标准里没有美的地位。他感觉不到并不存在的东西是无可非议的。你可以说他庸俗，你可以说他低能，而且你是对的，但你的指责并不能创造他的美。因为美是事实，不是标准，也不是理论。事实胜于雄辩。

我们这样说不是一般地否认一切价值尺度的有效性，我们只是强调指出一种量度工具只能适用于某一种或几种运动着的物质事实，不可以用一种非美学的量度来衡量美。说一件事物有可能引起美感，这是一回事，说这件事物本身是美的，这又是一回事。这是性质完全不同的两回事：前者是对一种机率，或者可能性的描述，后者则是对事物固有属性的描述。后者之所以肯定是错误的，是因为它把事物所引起的经验当做事物本身的属性了。经验是变动的，事物作为客体，则是相对地固定和持久的，它还能再次引起经验，但不一定是相同的经验。这是一方面，另一方面，经验是属于个人的，事物作为客体，由于可以同时影响许多人的经验，相对而言是属于社会的。这里我们应当区别三个层次：第一，事物不等于经验；第二，经验不等于社会性；第三，社会性不等于客观性，更不等于客观标准。把这些不相干的东西搅在一起，是不能为美的客观性提供任何证明的。

幸福的条件不等于幸福，爱海的人住在海边感到幸福，爱城市的人住在城市里感到幸福。海和城市都是幸福的条件。但它们是否构成幸福，却取决于主体的心理感受。例如，如果把上面所

说的两种人地位对调，他们就谁也不会感到幸福了。假如这时有人说："这幸福的条件是客观地存在的，我们绝大多数人只要具备了这条件，就已经幸福了、满意了，所以，幸福就是这条件的意义，他感受不到这客观的幸福，并不就是这幸福不存在"。我们听了，不是会不禁哑然失笑的吗？因为大家都知道，在他，幸福确实是不存在的。绝大多数人喜欢的东西可以构成绝大多数人的幸福，但如果没有构成他的幸福，那么绝大多数人是无权也没有可能来否定这一经验事实的。

对于美，我们也应该这样理解。客观因素只是美的条件，并不就是美。美是审美主体的经验属性，而不是审美客体的形式特征。说一种审美经验是一种审美经验是一种同语反复，但是，说一种引起审美经验的事物是一种美的事物则不是一种同语反复。因为后一种说法意味着对该事物不可能有别的判断，这是错误的。因为它可能在不同的条件之下使我们感到丑，还可能使其他人感到丑。说引起美感的事物是美的事物，这句话说得可以懂，符合文法规则，但不正确。因为它实际上是说，它有可能引起那个经验它的人在经验中的美。一次这样的经验的产生是一个事实，一个人的一次经验事实只有或然率的意义。许多人的经验事实只有频率的意义。都绝不是美的客观性之依据。

客观因素只是美的条件，并不就是美。正如未体验到的幸福或爱情不是幸福或爱情，未体验到的美不是美。

"那么，艺术家们到自己内心去找寻题材好了，为什么还要到罗马、维也纳、佛罗棱萨去呢？他们去寻求什么呢？"在回答这个问题以前，请先让我也问一个问题："既然大地上没有客观的、现成的幸福，那些超洋越海的商人和淘金者去寻求什么呢？"假如你觉得这个问题是容易回答的，那么，前一个问题也并不更

体美。

宗白华先生批评了我的观点，他指出，美学是和伦理学密切关联的，但是如果把“善”与“爱”作为美底主观条件的基本范畴，就把美学和伦理学合并了，他的意见很珍贵，值得我认真考虑。我虽然没有直接说出这一点，也不认为事实应该这样，但是，既然我没有把美与善的界线划清楚，就逻辑必然地只能那么说。这是一个疏忽，感谢宗白华先生给我指出了这一点。

什么是善？简单地说，善就是个人言行与人类共同利益的符合，就是减轻别人的痛苦或创造别人的幸福。它是人们所追求的东西，它是通过爱来实现的。它的实现，就是人与人、人与世界的统一。而这种统一本身也是幸福的条件。所以发现了真理，或者献身于进步事业，也都能使人体验到幸福。

所以善本身是一种最高的价值，它在历史中积淀下来，成为心理结构即主观条件的一个元素。在审美活动中，主观条件的诸因素之中最重要的、决定性的因素就是善。因为善是人类最高的价值，最高的目的性。而美感正是按照目的性来塑造、或者“反映”形象的。所以善与美的关系，也象前所说的社会标准和个别差异的关系，它们是互为表里的。在这个意义上，我们可以同意孔子“里仁为美”的提法，也可以同意车尔尼雪夫斯基“美是生活”的结论，不过要加上我们自己的解释。

“里仁为美”的提法，把美和善看作是一个互为表里的统一体。善是内在的美，美是外在的善，前者诉诸理性，后者诉诸感情。前者的归宿是行动，后者的归宿是体验。二者都不能离开人的类生活的目的性，不能离开事物所从之而获得价值的诸关系：包括人与人、人与社会以及人与自然的关系。在审美过程中，前者常常是潜在的原因，后者常常是外在的结果。归根结底，没有前者

就没有后者。前者包含在后者之中但不能代替后者。前者是后者的基础，后者是前者的表现。

“美是生活”的定义宣称：“凡我们在其中看到生活，一如我们所愿的，便是美”。这，如果把它作为一个主观条件来看，是对的，因为它把美和人，和人的生活、人的主观联系起来了。生活的妙处在于多种多样，所以单调的节奏，单调的风景，死气沉沉的形象，都是不美的。美的形象未必是有生命的，但必然是活的和生动的。一块生动的石头可以是美的，而一只死气沉沉的猫则必然是丑。因为前者虽然没有生命，却具有生命的意味，后者则反之，故前者美而后者丑。如果单调的、萧瑟的东西显得美，那么在美里，它们必定仍然是生活的象征。难道沙漠和雪原的美，不是某种意志和人格的象征吗？难道荒凉的道路和萧瑟的秋林，不是逝去的幸福的象征吗？我们面对着这些景色所体验到的振奋和忧伤，难道不是推动我们向生活前进的力量吗？“川原迷旧国，道路入边城”，我们所能得到的幸福也许是极有限的，但如果只能得到这么多，那么我们常常也愿意得到它。所以荒原里的小径仍然使我们产生一种忧伤和怅惘。这些都是美，它们不等于善，但归根结底和善是一致的。

我们可以把善、恶、美、丑、或者别的价值词，任意应用到这些客观事物和它们的性质上面，在这种情况下，这些客观事物和它们的性质是作为直接经验的因果关系而被认识的。由于我们常常不加区别地把这些因果关系看作事物本身的性质，我们才常常把美与善都集中到同一事物上。当我们有意识地这样做、通过实践这样做时，我们就是在进行艺术创造。在这个意义上我们把艺术看作是一种人类向善努力的产物，一种人道主义的武器。所以创作活动不是一种纯粹无意识的动作，而是一种有意识的创

造。虽然灵感和激情的出现是无意识的，但是第一，灵感和激情的出现是包括意识活动在内的心理能量长期积累的结果，第二，把这灵感和激情翻译成具体可感的形象是一场艰苦的搏斗，没有意识的参与是不能成功的。所以，从本质上来说，艺术应当是人类有意识的创造。

艺术是人有意识的创造，在艺术中凝结着人的情感与观念，所以艺术是艺术家心灵的再现。

在本质上，艺术和哲学、科学存在着区别，科学和哲学的对象是对象自身，而艺术的对象是被人化了的对象，这人化了的对象虽然不能脱离对象自身，但它却具有一种特殊的、为对象自身所无的内容。

艺术中的自然是人的自然，自然中的自然是自然的自然。艺术之所以比自然可贵，就因为它是人的，而自然，除了它自己以外，便再没有别的了。

在“论美”一文中，我以罗亭、乞乞科夫、答尔丘夫为例，说明了这一点。敏泽先生反驳说：

“艺术中的乞乞科夫的获得普遍的美的意义，正是由于作者真实地，现实主义地再现生活的结果。”

这里，敏泽先生的错误在于，他把艺术的手段当做了艺术的目的了。这种看法间接地把艺术溶解在哲学和社会学中，这就取消了艺术。

艺术是用形象来说话的，形象来自现实，这是不容讳言的。但是，描写现实，在艺术家只是一种手段，一种把自己的思想感情带到外界来的手段。艺术家用现实材料筑成一座桥，好让那些活在他心灵深处的珍贵的东西，可以通过它，走到他的身外来。

现实中的乞乞科夫是他自己的肯定，艺术中的乞乞科夫却是

自己的否定。因此，艺术中的乞乞科夫就有着和现实中的乞乞科夫完全不同的意义。除了作者的主观，作者的善与爱以外，现实中哪里有这样一种现成的“否定性”来让他复制或再现呢？而“艺术的乞乞科夫”的生命，就正是维系在这一点否定性上。

现实主义应该反映事物的本质属性，这是对的，但是，事物的本质属性从艺术的观点看来，具有着特殊的内容。

假如艺术不是把艺术家灵魂深处的东西带到外界来的桥梁，那么它又是什么呢？

希什金的森林之所以不同于一张科教图片，并不是因为它们一个反映了事物的社会性，一个反映了事物的自然属性。而是因为前者是审美观念的符号，而后者却只是再现了现实。谙熟森林的社会功利价值的人无过于伐木者，但是在伐木者看来，一张科教图片要比希什金的森林更好，因为在希什金的画上，许多虽然在功利的眼光看来是很重要的但是在艺术的眼光看来却是不重要的细节都被艺术地概括掉了。

明明是风吹树叶，却说是大自然在叹息，在科学的观点上看来，这岂不是荒谬绝伦？然则，难道这不是真理吗？这是真理，但不是科学的真理，而是艺术的真理。艺术的真理是不能用科学的标准来衡量的，也是不能用所谓的“社会标准”来衡量的。在这个意义上它是绝对的。

“美与善是一致的，而善是社会的，既如此，怎么又说社会标准的美是无效的呢？”这是因为，美的实现则是由个人的体验来确证的。能确证前者的手段，并不能确证后者。所以知识不能否定感受，科学不能否定艺术。美感的绝对性可以引伸为艺术的绝对性。

这个判断与风、叶底一般意义上的本质属性无关，固然是不

必说了，特别要提出来的，是我们对于它的这种感受也没有社会功利内容，因为我们并没有想到叶子给人遮住了太阳，或者它借光合作用调节了空气；也没有想到风推动了风车，风车推动了水。假如我们想到这些，那末，无论我们怎样把它表达出来，它也不能成为艺术。即使采用了十分美妙的形式，那也不是艺术的形式。艺术之所以是艺术，不是因为它的特殊形式，而是因为它本质上是艺术的。

所以，艺术的美，也是和自然的美一样，只是属于那些能感受到它们的人们的。

所以，人的心灵，是自然美之源泉，也是艺术美之源泉。

如果你有能感受美的眼睛和耳朵，那么，美就“客观地”在你的周围，所有的艺术作品对于你就是活的。如果你没有这种眼睛和耳朵，那末，任凭你到哪里，意大利也好，瑞士也好，黄山也好，长江三峡也好，你除了看到一些油画、雕像、古堡、山、水和林木，听到一些有节奏的或似乎有节奏的声音以外，你又能找到什么呢？

美是自由的象征

在《1844年经济学—哲学手稿》一书中，马克思表明，美是“人的本质的对象化”。[1] 这一充满现代精神的见解，为我们的美学研究，指出了正确的道路。

正因为美是人的本质的对象化，所以离开了人，就没有美。所以研究美，归根结底，也就是研究人。美的哲学是人的哲学的一个部分，是人的哲学的深层结构，它的一切前提都是从人的哲学引伸出来的。

美是人的本质的对象化；人的本质是自由[2]；所以美是自由的象征。这一自上而下的三段论式，恰好表述了一个我们自下而上地得到的信念。兹试为论说，以就正于先进。

一

自由是认识和把握了的必然性。

它首先是一种认识，一种意向，一种包含着目的、意识、趋向在内的主体性心理结构。

---

①有关引文都根据人民出版社1979年版本，下同，不另注明。

②参看拙作《关于人的本质》，《甘肃师大学报》1981年第三期。

没有意向的自由是不可思议的，假如我不知道拿自己的自由怎么办，我就等于没有由由。

其次它是一种手段。“目的通过手段和客观性相结合，并在客观性中和自由相结合。”①这种结合，也就是实践地对必然性的把握与驾驭。

所谓“必然性”，也就是客观的规律性。在人类的自由中，它是一个被扬弃的环节。作为一个个不断被扬弃的环节，它又是构成人类自由的要素。

所以必然性并不是自由的对立面，而是包含在自由之中。自由是规律性和目的性的统一，统一的中介，就是人类的实践，即“手段”。

手段不是一个静止的事实，而是一种不息地运动着的力。所以自由也不是一个静止的事实，而是一种不息地运动着的力。

这不是一种盲目的力，而是一种自觉的和有意识的力。它所运行的方向性，也就是作为动力主体的人的目的性。这是它与一切任何其他自然力的根本区别。

相对于这种力来说，其他的力都是必然性。认识和把握这外在的必然性，使之成为自身运动和发展的环节，这是自由通过手段所要实现的目的。

事物的价值，根源于人的物质的和精神的需要，根源于人从满足需要的可能性的角度，对事物进行评价。这种评价过程自始至终包含在实践和认识过程之中，表现为实践的方向性和认识的目的性。在这个意义上，目的是被意识到了的人的需要，是主体对于价值的自觉的追求。这种追求是通过克服外在世界的疏远性来实现的。在这里，真与善的矛盾被体验为外在世界的疏远性。

①列宁：《哲学笔记》174页，人民出版社1956年版。

真与善常常是矛盾的。“目的的活动不是为了自己要把某种现存规定接受到自身中和融会这种规定，倒是为了奠定自己本身的规定，并通过扬弃外部世界的各个规定来使自己获得具有外部现实性形式的实在性。”①正因为如此，“目的的活动”才是一种创造世界的活动。它的实现才表现为自由。

但是，“‘客观世界’‘走着自己的道路’，人的实践面对着这个客观世界，因而目的的‘实现’就会遇到‘困难’，甚至会碰到‘无法解决的问题’。”②只有手段的实践，才是解决困难与问题的唯一途径。手段在“走着自己的道路”的客观世界开拓出一条“人的道路”，并迫使客观世界放弃自己的道路而走上人的道路并导向人的目的。所以道路本身的能动的形式，就意味着、或者说象征着目的，而成为一种自由的信息。

我们同意贝尔的意见，美是“有意味的形式”。但是我们认为，形式的意味不仅来自他所说的“历史的积淀”，也来自自然科学家们所说的、植根于人的自然生命力深处的“心理原型”。不论来自什么，它都是一种自由的信息。

美的形式是自由的信息，是自由的符号信号，或者符号信号的符号信号，即所谓象征。

美是自由的象征，所以一切对于自由的描述，或者定义，都一概同样适用于美。

如果说自由是目的，那么同样可以说，美是目的。

如果说自由是手段，那么同样可以说，美是手段。

如果说自由是手段和目的的统一，那么同样可以说，美是手段和目的的统一。

---

①列宁：《哲学笔记》201页。

②列宁：《哲学笔记》201页。

如果说自由是一种体验，一种经验形态，一种快乐和幸福，那么同样可以说，美是一种体验，一种经验形态，一种快乐和幸福。

如果说自由是规律性和目的性的统一，是主体和客体的统一，是内在的精神世界同外在的物质世界的统一，那么同样可以说，美是规律性和目的性，主体和客体，内在的精神世界同外在的物质世界的统一。

如果说自由是有限和无限的统一、个体和整体的统一、存在和本质的统一，那么同样可以说，美是有限和无限、个体和整体、存在和本质的统一。

如果说自由是一种对于理想境界的永不停息的追求，那么同样也可以说，美是对于理想境界的永不停息的追求。

……

总之，举凡我们可以用来描述和定义自由的一切，都同样可以用来描述和定义美。

二

创造，这是人类自由的主要形式。这种形式，也是审美活动和艺术活动的主要形式。

通过自由而有意识的活动，人不仅创造了世界，也创造了他们自身。人是一种处在不断的创造和不断自我创造过程中的活动的存在物，这是人不同于任何其他存在物的基本特征。

起重机是人手的加强，摩托车是人脚的加强，电子计算机是人脑的加强，显微镜、望远镜、超声波、雷达等等则是人的感觉器官的加强。这些人类的创造物和与之相应的社会关系、文化心理

结构等等的出现，不仅改变了世界，也改变了人自身。而这每一改变，都是人类走向自由的一步。我们很难说它是手段还是目的。由于改变是无穷的，由于每种创造都带来新的需要、新的欲望和新的动力，所以暂时是目的的事物，长期看来则是手段。

所以人类进步的过程，与其说是手段创造目的，不如说是目的创造手段。手段是最高的价值，是最高的物质价值，也是最高的精神价值。

什么是进步的活动？什么是积极的活动？进步的和积极的活动就是创造价值的活动。或者是创造物质价值（物质生产），或者是创造精神价值（精神生产）。审美活动和艺术活动作为创造精神价值的活动，也是一种推动历史进步的、积极的活动。

创造是对于现实世界的超越，是对于已知的和被认可的世界的超越，是从已经熟悉的一切之中挣脱出来，向着前所未有的、被拒绝的和不可知的世界探索前进的活力。它不仅需要智慧和意志，而且需要诚实和勇气。这一切精神品质是人类赖以取得进步的精神武器。

正是在这两个世界的交叉点上，不息地跃动着人类生命的脉搏，燃烧着美的光芒：它植根于以往，立足于现在，面向着将来，在刹那中呈现出永恒，在有限中呈现出无限。

以往是无限的，将来也是无限的，现在不过是联结二者之间的桥梁，它永远是一个消逝着的环节。现实的、已知的、被认可的世界代表着已往，它力图限制人们的思想和行为；前所未有的、被拒绝的和不可知的世界代表着将来，它不断地向人们发出前进的召唤，不断地燃烧起人们对于更高人生价值的渴望，并且把这渴望转变为行动的意志和力量。

但是，你只有立足于现在，立足于此时此地的刹那，你才能

分清以往和将来。这个消逝着的环节，却是那些永恒的和无限的环节之依据。换句话说，没有此时此地的人生的照耀，没有那在交叉点上燃烧着的光芒的照耀，一切以往和将来却将沉入虚无之中。而说到究竟，所谓生命，所谓“自我”，还不是一种有始有终的、此时此地刹那间的现象吗？生命力是一种从过去向未来突进的力，人类的自由是一种自觉地和有意识地从过去向未来突进的力。只有静止的、死的东西才不分过去、现在和将来。生命在于运动，运动在于变化、差异和多样性。生命力的运动结构，呈现出变化、差异和多样性。静止就是单一，死了就不变了。

但是一种植物只能开出一种花，一种鸟儿只会唱出一种歌……自然生命力所呈现出来的变化、差异和多样性，同人类自由是无法比拟的。自由是生命力的升华，它通过认识和驾驭必然性，有意识地按照主体的需要而不断创造世界，并在这创造过程中不断地生产出新的需要，新的动力，而这，不也就是人的本质吗？艺术活动和审美活动所追求的变化、差异和多样性，不就是这个本质的一个对象吗？

三

但是变化、差异和多样性，仅仅是美的规律的一个方面。还有另一个方面，就是这些变化、差异和多样性都必须导致统一。

从归根结底的意义上说，人类的生命并不是与自然对立的力量，他的活动不过是拥有人类的自然自身的活动，人对自然的改造不过是自然通过人而进行的自我改造。在这个意义上人所创造的一切多样性和丰富性又都可以还原为一，这个一就是自然自身。

生命，这是偶然地从第一性的物质中得到的无限众多的组合形式中的一个特殊的组合形式。现代科学是用“熵”、“平衡态”这样的概念来描述这种形式的。它们说生命是“远离平衡态的平衡态”，这种描述来自十九世纪后半叶的两个伟大发现：一个是进化论①，一个是熵定律，即热力学第二定律。进化论指出，生物的进化总是朝着增加信息和秩序的方向，由简单到复杂、由低级到高级不断发展的；而熵定律则指出，物质的演化总是朝着消灭信息，瓦解秩序的方向，逐渐由复杂到简单，由高级到低级不断退化的。退化的极限，就是无序的平衡态，即熵最大状态、一种无为的死寂状态。熵最大是无序平衡态，生命是有序平衡态。生物愈是进化，生命系统组织结构有序程度也就愈是提高，自我调节、自我再生的能力愈是增加，遗传变异机制以及同外间世界进行的能量、物质交换与信息传递愈是增多和扩大，从而也就愈是远离熵最大平衡态。所以说，生命是远离平衡态的平衡态。

生命力的这种深远复杂的演变，从宏观宇宙的角度来看，不过是一些小小的、暂时的和局部的变异而已。并且如果没有许多随机因素的偶然配合，例如在空间上如果没有老一代的恒星从它们的核心爆发出构成生物躯体的重元素，或者在时间上前代恒星尚未形成或太阳已经耗尽了它的光和热，这个变异是不会出现的。这种偏离了平衡态的平衡态是信息的起源、即有序的起源。它依靠不断从环境吸收“负熵”（或者说吃进“秩序”）来保存自己，而热力学第二定律则力图瓦解它以恢复熵最大无序平衡

①熵、信息等概念的应用于生物学是比较晚近的事。这里所说的“进化论”，不仅是指达尔文的著作，而且是指由达尔文所开创的那个学说，包括现代生物学对达尔文主义的某些修正和发展。

态。“熵最大”就象是一个巨大的引力中心，从它所发出的引力起作用的程度，也就是生命体受破坏的程度。生命为了保持自己的存在，它的全过程都是一场持续不断的反对熵流的斗争：通过同外间世界的互相变换，无数物质质点和它们所固有的能量连续不断地进出生物体，连续不断地同化和异化，构成了生命。在这个过程中，原生质中发生的亿万化学反应不但和谐地结合为一个统一的程序，并且这个程序还制约着同外间世界相适应的自我保存与自我再生，形成了生命所固有的、自动地导致有益结果的方向性。正是这种无意识的方向性，被生物学中的目的论者称之为“目的”，它决定了进化由低级到高级、由简单到复杂的行程。并且在这个行程之中，形成了各种各样的动物的本能和行动规律，使不同的动物对不同的刺激作出不同的反应，成为一种支配动物行为的必然性。必然性的范畴是规律性的范畴。

生物愈进化，它的结构和功能愈是复杂和多样，也就愈是能主动能动地适应世界。等到这个发展过程达到主体能够反过来认识和驾驶必然性、以根据自己的需要改造世界时，也就出现了人类的自由。人类的自由不是无根之木，它是从不知自由为何物的浑沌中孕育和生长出来的。人在改造（创造）世界的同时，也改造（创造）了他自己。

人类所感受到的宇宙的和谐，恰恰是他们的生命存在的形式。所以人对宇宙和谐的心领神会（审美快乐），仍然带有自我观照的性质。宇宙与生命的这种异质同构不是偶然的，这里面显然存在着一种规律性与生物学意义上的“目的性”的统一。这种统一并没有经过人的有意识的实践手段这一绝对中介，不是直接的所谓自由形式，但它是包含着意识的“人的感觉”可以实践地把握的，所以在象征的意义上它仍然是美的。因为在象征的意义

上，它和直接的自由形式具有直观的同一性，二者所触发的心理效应作为经验形态（在其中只有前景是现实的，而隐藏在前景后面、形成前景的那些巨大的历史沉积，则是非现实的）是完全一样的。而在归根结底的意义上，二者也还是一者，自由的形式也还是自由的象征，因为自由并不停留在任何一种形式上。

作为自由象征的一种形式，和谐并不是同一，而是变化、差异和多样性的对立统一。宇宙如此，生命如此，美与艺术亦如此。从现代宇宙学的角度来看，老子从“一”的抽象出发，以概括“恐将灭”的万物，比之于古希腊哲人的以数为万物的本源，无疑是更深刻地触及了我们存在的根源。这个“一”并不生存，“以其不自生，故能长生”，但它是生存的背景。生命的旋律正是在这个背景的基础上进行的。万物有生必有死，正如音乐的旋律，它不断离开基调向其它调子变换，而又终于不得不回到原来的基调。生命的旋律也是在不断地离开单一的无序平衡态（所谓一）向各种各样的有序平衡态（所谓多）进化，而又终于不得不回到原来的无序平衡态。这，正如佛陀所说：“我从来处来，还向来处去”。如此在单一的基础上不断探索追求变化、差异和多样性的努力，其整体运动的结构形式，恰象是一首歌。

反过来看，艺术，例如音乐所表示的，不就是这运动着的力的结构模式吗？不就是这种生命力的运动形态所留下的轨迹或图案吗？而同时，音乐种类的千差万别（例如它有各种速度和调子，有牧歌和摇篮曲，也有哀歌和进行曲……），不正是呈现出人类生命力的多样性和丰富性吗？我们常说，音乐性是一切艺术的通性，是绘画、雕刻、舞蹈、建筑、戏剧、小说、诗词、书法和建筑等等的通性。这也就是说，这一切艺术都具有一个运动结构多样统一的共性。多样性表现着人类所进行的各种各样的努

力：追求、探索、创造和克服障碍。这些努力是由物种的各个个体分别进行的，所以呈现出无限多样而又千变万化的形式。而它们所取得的任何成就则是属于物种的。个体将要消灭，而物种会因此得到发展，因此增加生存的机会。这样个别的追求就会和类的成功合而为一。这种个体和整体的统一，就象是一个单独的乐音，它离开主旋律以后又通过和音音程回到主旋律。在这种音乐的形式与生命的形式之间，不是存在着一种运动结构模式的同一吗？

对于人类来说，生命是自由的前提，而自由是生命的意义。但是许多没有生命的死的东西，例如宝石的结晶，窗玻璃上的冰花，象书法一般在岩壁上纵横交错的枯藤，不是都因为它们表现在人类美感中的形式，与上述人类生命力运动的结构模式相类似，即所谓异质同形，因而就具有一种生命的意味，而成为自由的象征吗？我们的感觉随着这种形式运动时所体验到的自由的快乐，不正是审美经验的现实的内容吗？

四

在象征的意义上，直接的现实性并非审美事实的要素。正如对象是否表现出“生命的意味”，并不取决于它的物质实体是否真正具有生命。“表现”在这里就是“创造”，就是在对象上进行“加工”。不过这种加工的实践，是通过感觉来进行的，是自由意识通过感觉而“进入”对象，并在对象中被主体所认识，而不一定是对象固有形式的实际改变。

其实不仅感觉，人类的整个认识过程，其内部无不包含着这种加工活动。正因为如此，认识的有目的性和合目的性才成为认

识的内在本质。在对象中注意哪个方面，怎样和按照什么方向去改造对象，这一切都取决于主体的评价。评价决定主体对客体的选择，也决定主体认识和实践的形式。正是由于这种认识的评价性，人对现实的反映才是创造性的，才不仅按照它实际的样子，而且按照它可能有和应该有的样子来反映它，并在“反映”中赋予对象以意义。

人是意义赋予者，这表明他们是自由的主体。人要成为意义赋予者必须先成为自由的主体。宇宙规律和一切原始的自然景物之进入价值范畴，就因为人赋予了它们以意义。岩石并不欣赏人的意志，即使后者与它同样坚强；火焰并不欣赏人的情感，即使后者与它同样热烈。为什么人能够欣赏岩石的坚强和火焰的热烈，并且在其中直观自己的意志与情感呢？这是因为他作为自由的主体，已经从自然必然性的盲目支配下解放出来，征服了自然，使自然成为人的本质的对象化之故。自然的人化，这是人在自然中存在的确证。人愈是征服自然，自然界的美对他就愈是丰富。人愈是能驾驭历史，则社会中的美对他就愈是丰富。总之人愈是自由，美就愈是丰富。所以美的存在，反过来说，也就是人类自由的象征。对象世界有多少美，反过来也就表明人有多少自由。

审美活动是自由的活动。自由在历史中行进，在历史中积聚力量，它扬弃了一切没有价值的东西，而留下了一切有价值的东西。在这里选择和淘汰的原则，也就是历史积淀的原则。积淀下来的东西以实践为中介，互相联系、互相渗透、互相作用和转化，而形成一个复杂的和能动的价值结构，共同为人类这个物种在地球上的存在和发展作出贡献。

人没有自由就不成其为主体。从而客观世界就不成其为对

象，它可能仍然保持着它所固有的一切物质、能量和运动规律，但是这些属性和规律都不会构成美。如果植物发育的生命节奏同音乐对它的影响一致，如果音乐能使牛多产奶、鸡多下蛋，那么这并不是审美。因为植物、牛和鸡都不是主体，谈不上什么自由。固然，音乐对它们的影响表明，宇宙、生命、艺术作品等这些不同质量的事物之间，存在着一种同态对应，并且这同态对应于它们是有益的，即善的。但是，由于它们不是主体、没有自由，所以并不评价，因而这种同态对应对于它们并不构成审美价值。事物的固有属性及其相互关系并不直接构成价值，价值客体的确立，有待于主体的评价。价值结构是主体的对象世界，它不可能独立存在。价值论之所以不等于本体论，就因为没有自在的价值客体。而美，作为一种自由的象征，是我的存在的价值，它当然不是他物“给予”我的什么，更不是自在的客体。

历史地存在着的一切价值范畴，都无不是人类自由的尺度。例如认识的价值是真；伦理的价值是善；政治的价值是进步；经济的价值是消费；实践的价值是效率，如此等等，作为人类改造世界和改造社会的产物，都无不是他们取得成功的程度的标志。价值范畴中交织着人与人、人与物的一切复杂关系，因而它折射出“一切社会关系的总和”。这个“总和”，就是人的本质、美的灵魂。所以通过审美的棱镜，人可以在其中直观自身。

审美价值所体现的不是单一的价值。而是人在世界中存在的确证。所以它是一种立体的和复合的价值，即价值结构的有机整体。一个对象可以具有多种性质的价值，例如科学价值、军事价值、历史价值、医疗价值、……或者说使用价值与参考价值之类，随着人类自由的发展，事物表现出越来越多的价值，或者更准确地说，事物的价值不断地被创造出来，而历史地形成一个复杂的能动的

价值结构，和与之相应的文化心理结构，成为审美价值因以产生的前提条件。在这种价值的表现形式中，存在着一种社会与自然的统一，进化与历史的统一。

单一的价值并不形成这样的前提条件，单一的价值只同主体的一定的实用需要相联系，其形式特征只能作为某种功利价值的象征符号，或者说某种消费形式的符号信号，而为人类一般的生理感觉所把握。人的生理感觉是狭隘的和“利己主义”的，它只能捕捉有限的事物。眼睛的生理装置很象一架小小的照相机，耳朵的生理装置很象一架小小的收音机，它们的镜子似的被动的反映囿于生物学上的实际需要，只具有有限的意义，至多只能把握事物效用的某个方面，而不能把握这个价值结构的全体。劳苦农民只看到庄稼的长势而不注意风景的美，古董商人只注意文物的真伪而对它的艺术性视而不见，这是他们的不自由的表现。为了使感觉成为“人的”感觉，人首先必须摆脱生物学上的粗陋的实际需要的制约而获得自由。美感作为一种超生物的、自由的感觉是和一个时代价值结构的全部复杂性相对应的复合的感觉。美感不只是单一的心理过程。美感是多种心理过程如知觉、理解、意志、想象等以情感为中介的复合，是一种多维的把握能力的“进入本能”并在本能中进行综合的统一过程。人类的自由愈是发展，自然界对于人就愈是广阔，对象世界的价值结构及其象征符号就愈是多样。一种符号的含义愈是丰富，同时也就愈是需要人以一种更多维的能力来把握它。于是随着人类从自然进化的领域解放出来而进入历史进化的领域，美感就产生了。而随之，那个作为超越于单一的实用需要的、非功利的、自由的即“人的”符号信号——美也就因此出现了。

例如水这一特定的对象，不过是最常见的物质事实。“水”这

个概念符号如果只有单一的意义，它就只能诉诸单一的感觉，就不会成为审美对象。如果它成为审美对象，它就具有多种复合的意义了。它可以是平静的、动荡的、寒冽的、热烈的、深邃的或广阔的……，而每一种意义中又包涵着许多意义。“寒波澹澹起，白鸟悠悠下”，何等野逸；“气蒸云梦泽，波撼岳阳城”，何等雄浑。“荒沟古水光似刀”不同于“清池皓月照禅心”；“天外黑风吹海立”不同于“高江急峡雷霆斗”，同一种水的形式的这些不同境界，无不来源于不同的综合。并且这种种综合又都是以情感为中介的。所以这些境界所包容的丰富的含义，都不是单一的感觉、单一的心理过程所能把握的，何况如此之外，还要加上这个词在修辞学上的意义，包括它作为音节和平仄对偶的意义。更何况它的这一切意义的总和，在诗句中不过是一个组成更广阔的境界的小单元罢了。

一部《红楼梦》，“经学家看见易，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫闱秘事……”。但是，那从这一切的总和之中见到一个有机整体的人，将会看到这件艺术品的美。每个人所看到的有机整体是不同的，所以每一个人所看到的美也是不同的。即使对象本身固有的结构形式始终保持着原来的样子，但是它所表现出来、即被创造出来的美却是不同的。在这里，整体并不等于个体或各个局部相加之和。在整体中，单独看起来是丑的事物联系起来看却可能是美的。反之亦然。这个整体是一个新的活的东西。它可以是实体，也可以是非实体。例如数学的和谐，或者伦理的和谐并非物质实体，只是通过人的心理结构它才获得了形式，从而才有可能被感觉所把握。

正如单一的价值不构成审美价值，单一的心理过程也不构成美感。作为心理感受的对象，多种价值属性不同比例的组合中有

时突出这一种价值，有时则突出另一种；作为感受的主体，多种心理因素不同比例的组合中有时突出这一种心理因素，有时则突出另一种。这种组合及其相互作用，给这些相互作用的每个组部分都打上烙印——心理结构特征的烙印。在这个过程中，2 + 2 不一定等于 4，它可能等于 0 或者依然等于 2，也可能等于 7、8、9 或100。这中间的变异可能性是无限的，所以美的丰富性和能动性也是无限的。质言之，这种主客体双方多层次多元因素的交叉组合所产生的象征符号是无限的。正象染色体能够交换基因这一事实，极大地增加了已经象天文数字那么大的遗传上的不同合子的数目，审美活动所创造的美也是无限的。在追求差异、变化和多样性以对抗熵流的斗争中，这说明生命力所能达到的最高境界——自由境界在审美事实中得到了最充分的象徵。

所以透过审美的棱镜，人的本质以各种不同形式的象征符号，在对象上表象为各种不同形式的美或丑、崇高或滑稽、悲剧或喜剧，以及雄伟、渺小、秀丽、诙谐、庄严、昂扬、谦卑、静穆、深沉、坚毅……等等，而成为主体心理结构的同态对应物。前者是美的条件，后者是美。作为美的条件，价值客体是一种历史地积淀在一定形式上的人与人以及人与物的能动的关系结构。这个关系结构作为一个具有特定形式的有机整体的诞生，则是主体审美感受的结果。换言之，文化心理结构作为实践的产物，是建立形式的基础。在这里，美的条件和美之间的区别，恰象是原料和成品的区别，不过它的加工过程是心理过程。在这个过程之中，意义（评价）体系赋予许多物质事实以一种逻辑的连贯性。

符号信号必然地是一种形式结构，不同质的事物：色彩、声音、大理石、语言文字乃至数理逻辑不同方式的组合，都可以成为符号信号，它提供人类以层出不穷的和许多意想不到的机会。

只要美感不错过这些机会而得以在其中被触发和激活，它就能在刹那间把个体和整体联系起来。个人通过对价值结构有机整体的把握，必然地进入到“一切社会关系的总和”之中，而同时又不失掉自己的个性，和独立自主的感觉。于是他在肯定整体的同时肯定了自己，在肯定自己的同时也肯定了整体。这种个体和整体的统一，也就是他的存在和本质的统一，即他的自由的实现。这种刹那间的自由实现，也就表现为、或者说被体验为刹那间的审美快乐。

五

美感是感知、理解、意志、想象等多种心理过程以情感为中介的综合统一。其中关键性的、决定性的因素是情感。这种综合不是机械的相加，而是以情感为中介。

所谓以情感为中介，是指产生审美事实的阈值必须保持在情感的领域之内。情感的消失也就是美的消失。情感一旦转化为理智、个别也就转化为一般，具体形象也就转化为概念，直观感觉的表现性也就转化为抽象思维的逻辑性。这样，尽管对象依然保持原来的质量和形式，但是它的美已经消失了。当然，情感也可以进入意识而依然保持其为情感，但是在这样的情况下，因此而产生的审美事实也可以依然保持其为审美事实。总之，必须情感存在，审美才有可能，这一点是不变的。

情感并不直接等于审美。愤怒、畏惧、悲哀、忧伤、快乐、欣慰……都只是情感，不是美。哭、笑、跳跃和沉默……都只是情感的表现，不是艺术。但它们是美与艺术得以产生的基础和动力。这里要强调指出的一点是，所有这一切心理现象都具有评价

意义。评价本身就是一种情感态度。情感由于参与评价而进入人类自由的领域。并且因为这个，它又回复到同理智与意志的同一。

生物学家、人类学家、生理学家、心理学家和医学家们对于情感的研究，无不导向评价问题。例如他们指出，情感可以是主体对自己的需要和满足需要的可能性的预测评价；可以是有机体的自我调节或信息不足的临时补偿；也可以是在遇见障碍或危险时仓促进行的力量动员……所有这一切无不来自主体对当前现实现象的评价。但这是一种无意识的、本能的评价。所以对它的探索，常常导致对生物效应的探索，而深入到人与自然的合一。

如所周知，无意识是我们心理生活中一个巨大的方面。人类的实践是自觉和有意识的，而他们的生命活动则是完全无意识的。无意识的生命活动也反映在心理现象中，我们很难把它同自由概念联系起来。意识和无意识的心理活动具有不同的性质，但后者是前者的基础。处于进化阶梯上端的前者，仿佛是一个小小的光线投射中心，而后者则是它四周的广阔的、逐渐向黑暗过渡的半阴影地带，以及这个地带外面的未开发的黑暗王国，在那里众多将合而为一。在那里生命力的冲动就等于必然规律。人类的自由之所以是自由，就因为它已经从那个黑暗王国里解放出来。如果情感还留在那里，我们关于这一点就无话可说了。

但是人类的无意识不等于动物的无意识，在人类的无意识之中往往包含着深厚的意识。例如数学问题的无意识的解决，只有在数学家之中才有可能。意识的转化为本能是由于长期的实践和历史的积淀。同样，作为整个世界文化史的产物，人类的情感完全不同于动物的本能。如果说本能，那么它是一种具有社会性和历史性的本能。大量材料证明，经验、知识、欲望、意志、个性

等等，都在知觉过程中起作用。爱因斯坦曾经把这种处理感性材料各种性质（从各个感觉装置得来的信息）之间关系的创造性工作，称之为“某些符号和某些形相的结合活动。”这是一种知觉推理活动，一种发生在无意识中的理性活动。人类的原始本能和他们改造世界的历史性实践，个人的物质、文化生活、命运、往事、经验、知识、童年的印象、或者匆匆经过一次而后来被遗忘了的情感生活的记忆痕迹……这一切的总和在无意识中不知不觉地形成一种潜在的情感可能性，暗中影响着人的精神生活。当这种情感可能性由于某个外物形式的触发而被激活、变为现实性的时候，那个相应的外物形式，就成为它的一个表现。这个表现，也就是审美。“廉锷非关上帝才，百年淬砺电光开，”情感的这种方式的活动，也就是美感。美感点燃了美。

美感作为人类改造世界的长期历史性实践的产物，是一个复杂的信息系统的多种功能中的一种。在美感里以情感为中介集合起来的多种能动的心理过程中的每一种，都无不具有历史的和社会的内容。它们无意识地积聚和酝酿着，作为一种潜在的可能性在人的意识阈以外暗中存在着，如果它不被某种偶然遇到的事物所触发和激活，我们可能永远意识不到它的存在。但是这种可能性不是静止地等待摇落的果实，而是主动能动地追求实现和表现的运动觉和动力因。美就是它所造成的精神事实。事实是一，可能性却是无数。可能性大于现实性，所以美感大于美。审美活动之所以是自由的活动，很重要的一个因素也就是美感大于美。

作为一种以情感为中介的多种心理过程的集合，美感中沉淀着历史和文化的丰富结晶，以及千百代人的生活经验，因而成为一种潜意识所掌握的价值定向，以期个体的感觉能为属类整体选择和安排（或者说创造）最好的东西，以期使现实现象的组织结构

和形式特征符合人类生活的目的性。所谓“审美享受”，所谓审美活动所引起的精神快乐，作为人们所追求的目的，实际上却是这样的一种信息：它宣告选择和安排是适当的，是符合人类生活的目的性的。所以审美，在这里不仅为真选择了善，而且为善创造了真，作为真与善相统一的中介结构，而成为自由的象征。

审美活动作为一种快乐，一种体验自由的活动，本来是人们所追求的目标。但是现在我们看到，这种个体作为目的来追求的东西，却是整体实现自己目标的手段。相反，个体作为手段来使用的东西，对于整体却具有目的意义。而这，也就是审美能力作为人的一种本质能力不同于人的其他能力的地方。审美享受不是非生产性的开支，而是一种看不见的人类进步的阶梯。例如一件最初看来是美的事物，如果你天天看，看惯了，也就觉得它不美了，就不会因为看到它而觉得快乐了。表面上看来这是一种消耗和损失，是一种心灵的衰退，事实恰恰相反，这是心灵越过了那个它所享受的目的而上升到了更高的境界，或者说这是心灵由于消费了原先的营养而成长起来了。这时它已经有了更高的需要，因而那原先的感觉已经没有可能再使它感到满足和快乐。但它的这种在快乐上的损失，在心理结构的复杂化方面已经得到加倍的补偿，从而使它有可能得到更多的快乐。这种消费变为生产的过程，实际上也就是目的变为手段的过程。

随着自由的发展，心灵处在不断充实、丰富和成长的过程之中，所以美也不会停留在一点上。它总是以每一种新的感知和体验为媒介，而进入新的经验之中，生生不息而万古长新，却又始终和某一个特定的对象相联系。换言之，美并不守恒，它一旦从美感中产生出来以后，同时也就溶解在美感之中，从而扩大和丰富了美感，在自我扬弃中重新诞生。有趣的是，美的这种特性很

象信息的特性。物质和能量是守恒的，但可以被转化。信息可以被变换但不守恒。因此除了信息变换的定律，还有信息产生和耗散的定律。耗散的结构同时也是生长的结构，在这一点上它也与审美相同。

在自由之中，存在着人的整个属类生活的共同特征。在审美活动之中，这一点呈现得最为清楚。在其中我们可以看到，整体的手段怎样变成了个体的目的，个体的目的又怎样转化为整体的手段。在这里，手段对于目的的超越，实际上也就是整体对于个体的超越。在超越的意义上，美作为个体和整体相统一的中介，也恰恰是自由的象征。因为人类的自由，只能存在于个体和整体的统一之中。

六

个体和整体的统一，即存在和本质的统一，是审美活动的本质因素。因为只有在这种统一之中，感觉才能超脱自己的狭隘的"利己主义"而变成人的感觉，人对物的需要和享受才失去了利己主义的性质，作为对象的自然界才失去了它的赤裸裸的有用性。

感觉是狭隘的和单一的，感觉是"利己主义"的，所以感觉并不审美。"囿于粗陋的实际需要的感觉只具有有限的意义。对于一个饥肠辘辘的人来说并不存在着食物的属人的形式，……忧心忡忡的穷人甚至对最美的景色都无动于衷；贩卖矿物的商人只看到矿物的商业价值，而看不到矿物的美和特性①"。这些没有审美能力的人都是单向度的人，即在异化结构中和自己的属类本

①马克思：《1844年经济学——哲学手稿》79—80页。

质相疏远的存在物。不但劳苦疲乏的劳动者是这样的存在物，而且脑满肠肥而又有权有势的剥削者也是这样的存在物，他们的活动组成了同一异化现实的两面，这两面的中介结构是私有制，即作为社会经济原则的利己主义。私有制和与之相应的利己主义，是人类个体和整体分裂、存在和本质疏远的根源。

在生物界的任何一个物种之中，个体和整体都是统一的。但是那种统一，是在自然必然性的基础上的统一（例如毛虫万万想不到自己有一天会在蛹里变成飞蛾，但它所做的每一件事，都是在为作茧成蛹做准备）。这种统一是它们维持物种存在的方式。一个物种生存的方式愈是多样和能动，就愈是能适应变化中的严酷环境，就愈是能对抗熵流的侵蚀。所以追求变化、差异和多样性，就成为进化的方向。从终极的意义上来说，人类由由所实现的，不也就是高度的变化、差异和多样性吗？鱼能游，鸟能飞，企鹅能在浮冰上生存，骆驼能适应沙漠的环境……这一切，人都兼而能之。不仅兼而能之，人还能够进入深海海床和外层空间，正因为如此，人类生存和发展的机会，比其他动物要多得多了。人的属类（物种）的这种伟大成就，是通过个体的活动实现的，所以在个体中有类在发展，个体也发展了类。但是以私有制分工为中介的异化结构把这种状况颠倒了过来，使得类的本质对于个体成为一种异己的敌对力量，于是出现了一种奇怪的二律背反，好象文明和进步是对立的。这是因为自由的出现，扰乱了物种原有的那种在自然必然性的基础上建立起来的个体和整体的统一。为了克服文明和进步的矛盾，人类必须重建这种统一。但不是在必然的基础上，而是在自由的基础上。主张“乘化委运”的老庄哲学和要求“返回自然”的卢梭思想，已经证明是行不通的了。人一旦成其为人，就只有作为人而前进，如果不是胜利，那就只有

灭亡。

这种紊乱的发生，是历史进步的必由之路。生产力的发展必然要瓦解原始社会的统一，私有制分工必然要使得统一的人类划分为不同的阶级，使得人类的精神活动和物质活动，享受和劳动，生产和消费，落在不同的人头上。它不仅引起劳动及其产品的不平等分配，引起一切个人利益和社会共同利益的矛盾，而且使得人的自己的活动对于人成为一种异己的、与他对立的力量。因为私有制分工，每个人就被关闭在各自的专门活动的范围之内，不能够任意超出了。孤独的个人们曾经漠视过“社会契约论”者们好心地为他们划定的领地，不承认自己的领地终止于邻人的领地开始的地方。但是在私有制分工强加给他的狭小的范围之内，他却是完全无能为力的。不仅无能为力，这个狭小范围内单调而又严酷的生存条件反而消灭了他的一切“人的”需要，把他异化为单向度的人，异化为动物似的除了生存的需要以外什么也不再需要的人。随着工业技术的愈益发达，这样的人们愈是被束缚在巨大的机器和狭小的土地上寸步难行了。

于是，那个由各种生物本能所组成的心理结构已经不能再支持和引导他了，人类必须重新调整自己前进的步伐，不是在对于必然性的盲目的基础上，而是在他为自己所创造的自己的本质的基础上，即在自由的基础上实现、或者说重新铸造个体和整体的统一。只有这样一种统一，才是他的存在和本质的统一。正如马克思在《1844年经济学—哲学手稿》中所指出的，共产主义作为全人类解放的理想，也就是要实践地确立这样的一种统一①。而在这种统一中，人“随时随地都能用内在的固有尺度来衡量对

①马克思：《1844年经济学——哲学手稿》，第73页。

象；所以，人也按照美的规律来塑造物体。”①异化了的、单向度的人缺乏这样的美的规范，所以他们没有审美能力。

所以当人在审美的时候，这就意味着他至少在审美的刹那间在精神上克服了异化。这种现实的状况也说明美是自由的象征。在这个意义上，美感，这是一种比思想更为深刻的思想，是一种深刻到超过了意识限度的思想。因为它作为一种以情感为中介的多种心理因素不同比例的集合，在其中凝聚着千百代人的生活经验，沉淀着历史和文化的丰富结晶，所以它是属于全人类的。它的深层结构是思想。用马克思的话说，这就叫做“感觉通过自己的实践直接变成了理论家”②。感觉的变为理论家，也就是深层历史学积淀为深层心理学，在其中个体无意识地代表类在“思想”。所以说美感是一种比思想更深刻的思想。正因为如此，艺术家们凭直觉往往比理论家们更能把握时代的动向。在往古的每一个历史转折关头，真正的艺术家们都往往属于最先觉醒的那一部分人。当理论家们还在思考原有的规范时，许多艺术家已经凭藉着大自然的风暴，在召唤人类灵魂的风暴了。爱因斯坦说他从陀斯妥亦夫斯基的著作中学到的东西“比任何科学家都多，比高斯还多！”马克思和恩格斯说他们从巴尔札克著作中了解到的经济学知识比经济著作还多……这些都不是偶然的。因为美感，这是一种比思想更深刻的思想。

我们永远不要忘记，要把个人所能做到的，和人类所能做到的区别开来。在这里，前一个思想是指类的思想；后一个思想是指个人的思想。这种思想可能受骗，也可能自我欺骗。在异化中就是这样。异化之成为人与人关系的中介结构，是人这个物种的自

①马克思：《1844年经济学——哲学手稿》，第51页。

②马克思：《1844年经济学——哲学手稿》，第78页。

我分裂。它不仅是一种社会状况的标志，也是一种个人状况的标志。异化了的社会生产异化了的人。一个在异化结构中处于一定地位的人，也就是生活在大体上和这个地位相适应的符号或语义（单词、概念、口号、思想、信仰、忠诚和敌意等等）的海洋里。他生活在这个海洋里犹如生活在大气中，他“呼吸”这种语义环境就如同呼吸空气。于是各种符号组成他的心理结构，就如同细胞之组成他的肉体。这个符号、语义环境不但和生态环境——物理的和化学的环境一样实在，而且也如生态环境可以遭到放射性微粒的污染一样可以遭到伪价值的污染。伪价值这种毒品是异化现实的合乎规律的产物。它导致人类否定自己的本质，导致人类从对差异、变化和多样性的追求退化为单一的向度，导致历史的逆转与生命力的停滞和腐朽。

人类的历史作为自由的发展史，同时也就是异化和异化扬弃的历史。在这个过程之中，组成世界历史的每一个小单元——个人，虽然在异化结构中各自体验着孤独，但同时却又在不断寻求着和属类整体的联系。各种政治的、哲学的、宗教的信仰作为人们寻求共同点的立场，常常异化为使人互相为敌的非人的力量，只有在美的王国里它才始终保持着自己的人类性，才作为与异化结构相对立的人与人关系（亦即人与物的关系、真与善的关系）的中介结构，作为一种和伪价值相对立的真正的价值，始终保持着自己的人的本质——自由。美的王国是一个自由的王国。由物质需要所规定的异化现实是一个必然的王国，在必然的王国里是只有感觉的“利己主义”和物的“赤裸裸的有用性”，因而没有也不可能有美的。“只是在这个必然王国的彼岸，作为目的本身的人类能力的发展，就开始了。”①这个开始只有在主体摆脱了狭隘的

①马克思：《资本论》第三卷，第296—297页。

利己主义的物质需要、摆脱了为这种需要所规定的异化劳动时才得以实现的。“自由的王国只是在由必须的和外在目的规定要做的劳动终止的地方才开始，因为按照事物的本性来说，它存在于真正的物质生产领域的彼岸。”①

所谓“彼岸”，并不是一个只有在遥远将来才得以实现的极乐世界。彼岸是一个和此岸相对立的概念，正如自由是一个和必然相对立的概念。所谓人的本质的异化，不过是这二者在历史行程中的暂时颠倒而已。在纯粹的必然王国里是没有异化的。疾病、伤亡和饥饿并不是异化。只有当伤亡不是因为洪水猛兽而是由于奴役；疾病不是由于严寒酷暑而是由于污染；饥饿不是由于食物不够而是由于剥削的时候才是异化。这一切之间的全面关系，不妨先让宏观历史学去研究，我们现在所要做的，仅仅是在彼岸和此岸、自由和必然的关系之中，具体地说是在个体与整体的中介结构之中，来研究美的本质。人对审美的需要，同对进步、真理、信仰、善与爱等等的需要一样，是在满足生物需要即最基本的物质生活需要的基础上产生出来的新的需要——人的需要。正是这些共同的需要，成为把在异化结构中彼此对立的人们联系起来的无形纽带。

异化结构及其语义环境可以迷失我们的理性，但是不会迷失这种人的本质所提供的许多最基本的价值定向。审美意识作为这样的一种价值定向，是同现实的异化结构相对立的，美感经验作为人与人、人与物的关系的心理中介，也是同作为心理中介的任何异化结构相对立的。意识、或者说理性常常会迷失在异化现实及其语义环境的黑暗森林，把我们导向没落、倒退与自我否定。而在美感经验所提供的价值定向之中，却存在着一种生命力在前

①马克思：《资本论》第三卷，第296—297页。

进中生动、巧妙地跨越隔得或潜在障碍的桥梁作用。这种定向有其存在的和实践的根源，是人类作为主体的一种完整状态，并不取决于任何个人的自觉意图，而是意识以外的心理过程。现代科学中的许多尖端部门，如心理学、符号学、信息论、系统论、生理学和人工智能的研究等，都在对包括审美过程在内的意识阈以下的这些生命活动进行探索了。将来在这些方面所取得的成果，一定会对未来的美学研究作出重大贡献。现在我们所知道的仅仅是：异化产生伪价值，而美，则是真正的价值，是各种真正的价值的综合反映，是那种同异化对立的过程和结果在感性形式上的具体表现。这是人的本质在自然存在和社会存在中确证的路标。我们的美感沿着这些路标所进行的向往和追求，是由那种先是使人成为活东西，后是使人成为人的内在力量的趋向所决定的。它的实现，在象征的意义上，就是自由的实现。

七

通过以情感为中介的多种心理过程的集合，去把握现实现象的多种价值属性的集合，也就是人作为自由的主体，克服外在世界的顽强的疏远性，把异己的外在世界变成为人的本质的对象化的世界，并在其中欣赏自己的外在的现实。所以审美活动是人的一种解放，同时它又让对象保持它自己的自由和无限，而不把它作为一种从属于有限需要和狭隘意图的工具而加以占有和利用。因此，审美才被美学家们描述为“无私的”、“无目的”的和“非实用的”活动。

无私才能和整体相统一，摆脱实用的需要才能解放。而审美事实，恰恰是这样一种个人从狭小的自我、即一己的忧患得失之中

解放出来的桥梁。不论是什么，是数声流莺，是一首小诗的一个音节，还是刹那间映在浅蓝色的窗影里的淡红色的朝阳，只要一旦成为审美对象，同时也就成了接通个体与整体、有限与无限的中介。我通过这个中介走出我的自我，与大自然、与他人、与“人的世界”即人类这个“大我”结为一体，而进入所谓“忘我”的境界。“忘我”并非“无我”，而是“我”的自由解放。对于私有制条件下在历史命运面前无能为力的、由于找不到和整体的联系而无所依归的个人来说，就尤其是如此了。

正如追求差异、变化和多样性是人类的本性，追求个体和整体的统一也是人类的本性。二者的结合，就叫做多样统一。人类追求多样性方面获得的成功只有在个体和整体的统一中才能成为价值，否则就是负价值。正如和谐的乐曲所进行的音调变化只有在重新回到和音音程，最后又回到基调才能证明是成功的，否则就是不协调的噪音。这二者相辅相成，我们可以在它们的统一之中，去理解审美的本性。

当然，审美中的自由是作为一种经验形态被提供给人类的，它并不一定要等于实际的自由，而可以只是自由的象征。我可以在云影草色里见到我爱人的音容，而实际上依然是孤独的流浪者。我可以在夜雨的潇潇声中听见儿童时代母亲的话语，而实际上依然是漂泊的游子。但云影、草色、夜雨等等，刹那间成了把严峻的现实和美好的理想联系起来的桥梁，则并不是虚幻的。反过来说，需要迫使人进入社会，而美却成为人与人之间联系的纽带。

“他人”的存在，或者说“你”的存在，是“我”的审美快乐的源泉。因为人的本质和存在的统一也就是人的个体和整体的统一，所以“你”是包含在“我”的目的性之中的本质因素。所以任何审美快乐，都只有在“你”与“我”的联系之中才能存

在。共同欣赏的美，往往不自觉地用对方的眼光来看。单独欣赏的美，往往表现出对方的缺席。“每逢佳节倍思亲”，“酒意诗情谁与共”，别人的缺席被体验为“美中不足”。其实不是美中不足，而是美本身在其内在的完满性中包涵着更深刻的不完满。正因为如此，审美事实才成为“虚席以待”的人与人之间联系的渠道，才能成为个体与整体统一的途径。“冷雨疏花不共看，萧萧风思满长安”。这一切不仅为“我”存在，而且为“别人”存在。无论是“有我之境”，还是“无我之境”，在其中都不可避免地存在着——或者更准确地说，召唤着“别人”。所以，艺术美意味着共鸣；社会美意味着同情与一致；而自然美则意味着人与人的交流。

“举头望明月，低头思故乡”，这不是偶然的。任何美的意境，虽然无不是个人创造的，带着鲜明的个人特征，但却又都不是属于个人的，而是属于整体的。所谓整体，在这里可以理解为类，也可以理解为民族、祖国、故乡等等，它不仅养育了我们的生命，而且养育了我们的心灵。它是我们整个文化心理结构的摇篮，是一个与我们的幸福、梦想、忧伤、悲哀和苦难等等密切联系着的广大的世界。李白诗中“明月”的形式，作为规律性与目的性相统一的象征性中介结构，已经经由诗人的感受，被表现为、或者更准确地说，被创造为人与人关系的现实的中介结构。所以在其中个体通过它（望明月），可以走向整体（思故乡）。

这种情况在审美中是普遍存在的，可以说，它是审美的本性，或者是审美事实的共性。月色并不是特选的例子，但仅仅一个月色，例子就举不完：“今夜月色人尽望，不知秋思在谁家”；“永夜角声悲自语，中庭月色好谁看”；“玉尺帘中卷不去，捣衣石上拂还来”；“明月照高楼，流光正徘徊，上有愁思妇，悲

叹有余哀”；“海上生明月，天涯共此时，情人怨遥夜，竟夕起相思”……。不仅月色如此，宇宙万物，只要成为审美对象，莫不如此。王国维云，“一切景语皆情语也”。“情”是什么呢？还不就是人与人之间精神上的联系吗？

须要强调指出的是，那个呼吸在审美意境深处的人，不仅仅是一个与审美主体有直接关系的某个具体的个人，而且是一个以具体个人为代表的“他人”。这是一个整体性概念，一个复写的、大写的“人”字。它在审美事实中与审美者的统一，直接意味着个体与整体的统一。

审美意境，在这里象征着“一切社会关系的总和”，在其中“活动及其成果的享受，无论就其内容或就其存在方式来说，都具有社会的性质：是社会的活动和社会的享受。……因为只有在社会中，自然界才对人说来是人与人之间联系的纽带，才对别人说来是他的存在和对他说来是别人的存在，才是属人的现实的生命要素”①。美的上述特性，就是美的这样一种作为“人与人之间联系的纽带”的作用。这种作用，可以在描述的意义上，叫做美的交流性。

审美的能力，作为一种与他人联系的能力，是与善、爱、同情、信仰、真诚等等能力成正比的。无爱的人，伪善、残忍和无耻的人，别人的痛苦不能破坏他心理的平衡的人，人间的不平不能使他愤怒和激动起来的人，都是不审美的。那些把舞蹈看作是点和线的组合，把爱情看作是内分泌作用的虚无主义者也是不审美的。美不仅是对异化的否定，也是对利己主义和虚无主义的否定。利己主义和虚无主义都使人与人互相隔绝，这两朵同一枝条上开出来的不同的恶之花，移植到美的国土上立刻就会凋谢。

①马克思：《1844年经济学——哲学手稿》，第75页。

雨果、狄更斯和陀思妥耶夫斯基都曾经描写过杀人凶手在看到美丽的景物时，由于意识到自己“与人类的隔离”而产生羞耻、恐怖和绝望的心情。这种描写是真实的。由美所唤醒的这种对“隔离”的自我意识，是重新与人类取得联系的契机。这并不是说美有使人一下子改变的力量。不，美没有这样的力量。但是个人做不到的事，全人类却能做到，通过历史做到。在历史中主体不仅为自己生产客体，客体也为自己生产主体。在实践地改造世界和改造自我的历史过程中，美也是一种推动人们前进的力量。通过欣赏美，人们愈来愈接近了真和善，通过欣赏美，人愈来愈成其为“人”了。

在孤独、寂寞和艰难困苦之中仍能保持美感。是一个人精神强大的标志。他之所以强大是因为他由于始终保持着和属类整体的联系而保持着心灵的自由。审美事实是他对这种联系和自由的体验。追求这种体验，追求从孤寂中超越出来，是美感的使命。生活是狭隘的、单调的、枯燥沉闷和没有变化的。所以在审美中体验变化、差异和多样性是一种享受。通过这种享受，个体和类合而为一，存在和本质合而为一，刹那间好象进入了一个别样的世界：狭隘变成了广阔，单调变成了丰富，枯燥沉闷和刻板变成了新奇和生动，刹那间好象过了一种别样的生活。好象只有这别样的生活才是真正的生活。因为审美，人们生活得更多了。在这个意义上，而不仅是在车尔尼雪夫斯基的意义上。我们也不妨说，美是生活。

“人是类存在物。……只是由于这个缘故，他的活动才是自由的活动。”①自由追求变化、差异和多样性，而这种追求的成功又必须在个体和类的统一之中才能得到确证。正因为如此，交

①马克思：《1844年经济学——哲学手稿》，第50页。

流是必要的。如果人类没有自由，没有变化、差异和多样性，那就只有单一，无须交流、也无可交流了。如果有了变化、差异和多样性而没有交流，个体和类就不能统一而回到基调。在某种意义上，历史的积淀是通过交流进行的。交流就是积淀，交流就是统一，交流就是物种共同在心灵上丰富和成长起来。审美活动在完成人类进步的这一要求方面，正以自己的方式作出贡献。

八

实现自己的本质是人类生活的目的。审美活动是人对自己本质的象征性的占有，它应当是目的，也被体验为目的。但是说审美心理是一种对抗熵流的生物效应，说审美意识是一种把握价值结构整体的深刻思想，说审美活动是实现人类进步需要的一种工具，这种观点早已把美，这个千百年来被人们当做目的来追求和研究的东西，描述为一种实现存在于它自身以外的目的的手段了。既如此，它又怎么能够成为人的本质的对象化呢？

这并不矛盾。因为自由作为人的目的，它的本质恰恰是一种永恒的手段，一种永不满足、永不停息的追求。自由作为人的本质，不是一个静止的事实，而是一个人类连续不断的自我实现和自我创造的过程。一旦这个过程停止，自由也就消失了。自由是一种只能在运动中保持自己的存在的力量。在其中真与善的统一，是运动中的统一，或者说运动着的统一。这种统一，同时也是目的与手段的能动的统一。目的是偶然的、暂时的和将被扬弃的环节，只有手段才是永恒的。自由是手段创造目的。不是手段达到目的，而是手段创造目的，是手段对于目的的超越。“手段是外在的推理的中词，而推理是目的的实现；因此手段中出现着

它内部的合理的东西本身。这个合理的东西把自己保存在这个外在的他物中，并且正是通过这个外在性而保存自己。因此，手段是比外在的合目的性的有限目的更高的东西”①。

反过来也就是说，恰恰是手段本身，才足以成为目的。而这也就是人的本质。不仅是他的社会本质，而且这个本质还有它史前时期的生物学根源，即它的存在的根源。按照一定的目的对客观规律认识和驾驭的能力，是人类在进化所达到的基础上，通过改造自然和改造社会（这是他的自我改造）的长期实践形成的。能力一旦形成，就会成为一种动力，加入生命力并增强生命力。于是实现它，就成为一种“人的”需要。这种需要作为信息，由于无规涨落而出现，并通过进化组织渗入到基因之中，成为人的一种本性。这是一种不能安于守旧而要追求创新的本性，一种不能安于停顿而要追求上进的本性，一种不能安于平庸单调而要追求变化和多样性的本性，一种不能安于失败而是失败了还要再来的本性。这种本性是生命力的升华，是由历史的积淀充实了的心理的东西深沉到生理的水平。由无机物演化为有机物，由单细胞演化到人类，这个生命的发展过程不仅是有机体的结构越来越复杂和多样化的过程，也是有机体主动能动的活动能力越来越增强的过程。作为这个过程的结果，进化变成了历史，思维变成了意志，意识变成了无意识，感觉变成了理论家，即逻辑认识结构变成了感觉，历史的东西变成了个人的东西。生命发展到这一阶段，它就能更加自觉地和有效地反抗熵流的瓦解和侵蚀了。“唯天地之无穷兮，哀人生之长勤”，其实“人生长勤”，这是好事，而不是坏事。

人一旦成其为“人”，生命一旦进入了“人”这个过程，就

①列宁：《哲学笔记》175页。

不再能满足于食宿起居中的、生物学上的满足了。一种人的满足必然创造一种新的人的需要，这个过程永远没有终结。需要得不到满足固然是痛苦的，但是一种需要满足以后如果没有新的需要和新的追求来代替它，也仍然是痛苦。生活的狭隘、单调、枯燥沉闷和没有变化所造成的痛苦有甚于一种需要得不到满足所造成的痛苦。托尔斯泰写道："什么都好，只要不是空虚。"空虚的痛苦是促使人们继续前进的酵母。如果没有这种痛苦，或者安于这种痛苦，人的生活就和动物的生活没有两样了。动物的所谓满足就是它的生存条件的满足。而人已经不能满足于这样的满足了。对于人来说，仅仅活着是不够的，仅仅吃好、穿好、住好、有钱花，是不够的，他还需要更多的，否则就会痛苦。这痛苦，也是人进步的手段。

不管伊壁鸠鲁说得多么认真，事实上没有一个真正的人，曾经在老饕的餐桌上、或者守财奴的保险柜里找到过幸福。物质需要的满足从来不曾使人幸福过。生活，象是一条漫长的路，到了顶峰，就得下坡。没有开不败的花朵，没有历久长存的全盛时期。人常常在满足以后感到烦闷，胜利以后感到空虚（如果这胜利不是他继续前进的阶梯的话）。任何成功都只能使人感到暂时的快乐：如画的风景使人烦腻；反复演奏的乐曲使人厌倦；餍饫者苦于厚味；情人们如果永不分离，就会感到岁月平淡无奇；而一种持久的光荣，如果不变成荆棘的冠冕，就会使人在傲漫与庸俗中沉沦下去；权力作为信仰的工具，如果一旦本身变成目的，而把信仰当作它的工具，甚至可以使一个英雄沦为无耻的懦夫。

"人活着是为了生活，而不是为生活作准备。"这句常常被引用的警策的格言，至多只对了一半。因为生活的意义和乐趣只能在这种永不停息的准备之中、在这种追求——满足——再追求

以至无穷的前进过程之中得之。人们努力着、忍耐着、期待着，对象全部生活只不过是某个理想日子的预备期似的。如果没有那个日子的照耀，所有这一切充满忍耐、努力与期待的日子都会显得更加暗淡和不能忍受。而那个理想的日子，或者永远不会来，或者来了又去了，留下的真空依然只能用新的努力与期待来充实。“吟诗日日待春风，及至桃花开后却匆匆。”这就是人们生活之流的常态。如果常态不是这样，如果世界上到处充满志得意满的市侩，社会的发展就会失去动力，历史的进步也就会停滞和发酵了。那还谈什么真与善的统一，谈什么美呢？“黄鹄去不息，哀鸣何所投？君看随阳雁，各有稻粱谋。”唯其是如此，才有美与丑。

为什么“文穷而后工”？因为“物不得其平则鸣”。圆满的生活从来不曾创造过真正的艺术。真正的艺术家们即使在最快乐的时候，心中也总有一种潜在的忧郁、不安和期待。他们总是在圆满中感到不圆满，力图突破这圆满而追求更高的人生价值。“金樽清酒斗十千，玉盘珍馐值万钱，停杯投箸不能食，拔剑四顾意茫然。”唯其能如此，才是真诗人。

不用说李白、杜甫，不用说《胡笳十八拍》，不用说南唐二主词，从《诗经》、汉魏以来的几乎全部诗、词乐曲，包括以宁静超脱著称的陶渊明的作品，都无不表现出一种永不满足的需要，一种对于更高人生价值的渴望。“谁翻乐府凄凉曲，风也萧萧，雨也萧萧，瘦尽灯花又一宵。不知何事萦怀抱，醒也无聊，醉也无聊，梦也何曾到谢桥。”正是这样一种骚动不安、渴求上进的心灵，才成了千百年来诗人们取之不竭的灵感与激情的源泉。

被黑格尔称为内容与形式统一的古典艺术，实际上是内容从属于形式。形式美的理想是平衡与和谐，古典艺术庄严肃穆、安

静和平的精神是从属于这种形式的。在中世纪艺术中，庄严肃穆大部分转化为骚动不安，安静和平往往被紧张而又无望的努力所代替。它的形式是从属于这种内容的。罗丹已经注意到在菲狄亚斯和米开朗琪罗的作品之间，明显地存在着这种差别。后者所代表的那种倾向，在近代现代艺术作品里有了长足的发展。在那些我们接触过一次就留下深刻印象的近代作品之中，有许多就好象是毫无希望地倾斜着的。例如海明威的《老人与海》、莱蒙托夫的《恶魔》、贝多芬的《第九交响乐》、罗丹的《老妓女》、芒克的《呼唤》、梵高的《麦地》、戈雅的《马德里横祸》……都无不充满着痛苦的反省与绝望的行动意志，以及为没有可能实现的理想而受苦受难的勇气与智慧。这些作品大都在形式上保持着古典的平衡与和谐，但内容却已经完全倾斜了。这是一种心理上的倾斜，使我们在其中找不到归宿，只能同作者一同奋斗和挣扎。这种形式和内容的矛盾，在象列宾的《伊凡雷帝父子》或魏列夏庚的《致命伤》那样的作品中更为明显。那构图布局的平衡与严谨，色彩调子的和谐与呼应，同内容的陷落成了鲜明的对比。到现代，这后一种倾向好象发展到极端了，各式各样的现代派艺术根本不承认任何形式规范，内容完全越出了形式而在无边的空间中乱闯。假如你向一个现代派艺术家谈论什么规律和法则，他们根本就不想理解。形式规范好象代表着一种静止的结局，它早已经被扬弃了。只有那永不停息的、迂回曲折而又万化千变的追求过程，连同他们所带来的波诡云谲的挫折和苦难，依旧留存在艺术的领域之内，使人们为之激动和神往。因为人们正是在这种表面上看来很不真实的形式之中，看到了自己迂回曲折、升沉起伏不定的真实的生活过程。诗歌的从格律诗到自由诗，再到现代诗的发展，趋势与之相同。

虽然如此，这种没有形式的形式并不是最好的形式。因为它不能在一个共同的基础上统一起来。这是一个很大的缺陷。对于这种主要是在西方艺术中存在的缺陷，我想借用一个西方人的话来加以批评："东方人见到统一而忽略了差异，西方人则见到差异而遗忘了统一；前者把自己对永恒的一致性所抱的一视同仁的态度推进到白痴的麻痹状态，后者则把自己对于差异性和多样性的感受扩张到无边幻想的狂热地步。"①

八

现代美学家们好象都是些诗人，他们热中于编织一些引人入胜的世外桃源，来安顿我们饱历沧桑的惊魂。所以他们都忙着给美的世界同外间世界"绝缘"，免得人世的忧患侵入其中，妨碍我们的安息，破坏我们的平静。为了这个，他们甚至提倡"有意识的自欺"，和"用儿童的眼光来看世界"。敏斯特堡写道："如果我们面对的事物都只是一些借以达到其他目的的手段或工具，而本身毫无价值，我们置身于其中，生活将何以圆满？心灵将何以安息？难道在充满忧患、苦难、和紧张冲突的日常生活中，我们不是时刻希望着和需要着安息与满足吗？如果永远这样下去，如果痛苦不是一个短暂的过渡阶段，如果幸福不是代替痛苦的悠久时期的话，我们的生活岂不是太可怕，太不值得了吗！？"为了这个，他主张美应是静止的圆满境界，或者"孤立绝缘的形相"。他认为形相一旦达到孤立绝缘，伟大的和平就会降临这骚乱的王国。

把感性直观和知识相对立、把"美的世界"和"知识的世

①《费尔巴哈哲学著作选集》上卷，第45页。

界”相对立，是现代美学中“孤立说”的理论支柱。看来，这一支柱难以成立。“孤立说”的创导者敏斯特堡认为，科学家们把水电解为氢和氧或者蒸发为水气和盐粒，恰恰是破坏了水波的美。水波在刹那间的形象必须从一切其它事物、以及从它本身过去和未来的因果关系中孤立出来，才有可能被感觉把握为美。一位画家如果能把这刹那间的水波形象从大千世界空间的广度和时间的连续流中截取出来，凝固在画面上，并加上一个金色的画框使之与外间相隔绝，他就等于创造了一个美的世界。这种把人的感性从它的实践意识中抽象出来的所谓孤立绝缘说，在现代美学中有很大的代表性。桑塔雅那之把艺术比作游戏；弗洛伊德之把艺术看成“白日梦”；克罗齐之说美是不借思维的直觉；贝尔之强调“自为目的的形式”才是“有意味的形式”；浮龙·李、立普斯、鲍桑葵、汉斯立克等人的着重指出美的非实用性和无私性，以及布洛用海雾的例子生动地说明了的美的距离性等等，都和敏斯特堡的观点相通。

这样一些观点，总的来说，都是以个体为本位要求从世界中超脱出来，而不是以人类为本位要求进入世界。他们认为世界是外在于人的、与人相敌对的、支配人和压迫人的。只有摆脱世界的支配和压迫，心灵才有可能得到安息；只有孤立绝缘的、和真实的整体世界有距离的世界，才是心灵可以得到安息的所在。总之，美与艺术在他们看来，不过是在历史命运面前无能为力的个人们逃避异化现实的避难所。用厨川白村的话说，它是“苦闷的象征”。

在无穷的忧患之中，我们也的确从美与艺术得到无穷的鼓励与安慰，几乎情不自禁地要同意他们的见解了。但是，我们更愿意通过象征，用一种真实的自由，来代替他们那种想象中的自

由，用一种真实的幸福，来充实他们那种想象中的幸福。质言之，我们更愿意通过象征，把握对象世界的真实价值而不是虚幻的价值。所以我们宁肯把美与艺术，看作是“自由的象征”，而不是“苦闷的象征”。

孤立、静止的所谓“圆满境界”，并不是导向美的境界。心灵的安息正如生命的安息，恰恰只能导向美的反面，即导向生活与自由的反面。弗洛伊德曾经把人类（和一切动物）的懒惰解释为“死”本能（生命内在的重力）的表现。同样我们也可以把它解释为丑的表现。在懒惰与静止之间有一种内在的联系，所谓“圆满”，是人对这种联系的体验，所以它恰恰是导向美的反面。谁需要安息呢？老人、病人、承认失败的人、消沉颓废的人……。但他们是否得到安息就满足了呢？如果这安息不是他恢复活力的小憩，而是“永远的安息”，那味道又怎么样呢？“泉声咽危石，日色冷清松，薄暮空潭曲，安禅制毒龙。”这美吗？美。但其所以美，是由于毒龙永远要“制”，美在一个“制”字。如果不需要制，到了“涅槃”的境界，“圆寂”的境界，就连这美也没有了。佛家的所谓“涅槃”，所谓“圆寂”，不就是“色相皆空”吗？如果真的是色相皆空，那还有什么“美”呢？

其实，即使是佛家的“涅槃”、“圆寂”，又何尝是真正的安息。那不过是用另一种目标，来代替通常的目标，用另一种追求方式，来代替通常的追求方式罢了！那些伟大沙门的貌似超脱的思想和行为，不过是把自己作为假想的敌人，进行一场看不见的、永不停息的、甚至比红尘中人与人的战斗更加艰苦的战斗罢了！哪里有什么圆满寂静可言！你看那千百年来恒河沙数的清教徒中，有哪一个意志软弱的人物，成了高僧的么？难道成为高僧的道路，不是一条需要艰苦搏斗才能寸寸前进的道路么？难道任

何通向幸福的道路，不同样都是充满痛苦的么？

但是，正因为如此，痛苦才有可能获得审美价值，痛苦的价值就是象征自由的价值，是通向幸福的桥梁，是达到其自身反面的绝对中介。我们是把它作为桥梁和中介、即手段来欣赏的。正如由于思考死，我们知道了什么是生，由于体验痛苦，我们知道了什么是幸福。所以我们的幸福是用痛苦来象征的。敏斯特堡们和布洛们刚刚相反，他们的痛苦是用幸福来象征的，正是在那个孤立绝缘的、小小的“有机整体”的表面上的内在圆满之中，他们逃避了真实的苦难，掩盖了自己的不幸和世界的缺陷。但是，正因为如此，那个小小的美的世界，才成了苦闷的象征。

幸福的形式有其内在的圆满性。所以一切圆满的形式都使人快乐。但是对于愈来愈自觉和成熟的人类来说，它已经不再是心灵可以安息于其中的精神归宿。“人生忽忽忧患里，清景过眼能须臾”，不论多么美好圆满，它毕竟是瞬息即逝的表面现象，是一种即将被超越的生活的偶然片段。在其中留连忘返只能是“有意识的自欺”，许多现代美学家是承认这一点的。但承认事实并不是一种理论。我们所要寻求的恰恰相反，不是“有意识的自欺”，而是无意识的自觉。事实上人类的审美活动恰恰是这样一种无意识的自觉。

心灵不再能够从孤立的片段与圆满静止的结局得到安息，这是好事而不是坏事。正如说谎是弱者的表现，“有意识的自欺”也是弱者的表现，心灵愈来愈欣赏作为手段的痛苦，以及在这痛苦中进行的永不停息的追求过程，说明人类已经逐渐坚强起来了。唯其坚强，所以自由。

已经达到的目的，是正在消逝的环节。它应当被扬弃，而不应当被守住。守住圆满的结局意味着生活的停滞，在停滞的生活

中人就会和自己的属类本质相疏远，而逐渐沉沦下去。逆水行舟、不进则退。人类的归宿是在路上，而不是在深深的沙发之中。“大哉乾坤内，吾道常悠悠”，这没有什么可遗憾的。这正是人类的类的生活。人应当爱这生活。人是一种处在不断自我创造的过程中的活的因素，一旦这个创造停止，他就会异化为与自己的本质相矛盾的存在物。创造就是他的追求，进取就是他的生活。永不停息的进取和追求就是他的创造生活的生活。只有这样的生活才是真正的人的生活。人们对美的热爱，实际上也就是对这样的一种生活的热爱。所以美，这是生活在生活深处的东西，而不是生活在生活以外的东西。不完满的生活中有完满的美，我们只能通过它走向生活，而没有可能通过它避开生活。

事实上，现代美学给美的许多定性：“孤立性”、“距离性”、“游戏性”、“无私性”、“非实用性”、“无目的性”……等等，都可以从自由的象征得到说明：因为人征服了自然，才能超临在自然之上。由于自然力对人已无能为力，所以人才能不在乎对象的利害关系，才能摆脱些这关系的干扰而驾驭自然。所以不是孤立而是自由，不是距离而是对距离的突破，不是游戏而是摆脱了物质需要制约的创造性劳动，不是无目的而是手段对于目的超越，才是美的本性。

“何处是归程，长亭连短亭！”意识到这一点，我们就知道美的本性了。

九

手段大于目的。可能性大于现实性。美感大于美。正因为如此，美才是形形色色、千变万化的。

“正象人的本质规定和人的活动是形形色色的一样，属人的现实也是形形色色的。”①首先是人的本质规定和人的活动，其次才是属人的现实。

这个属人的现实的结果，包含着自己的开端，而同时却又用某种新的规定性丰富了它。因此，“现象比本质丰富”，“因此，最丰富的是最具体的和最主观的。那种使自己回复到最单纯深处的东西，是最强有力的和最优越的。”②

人类自由愈是发展，现实现象对于人类就愈是丰富，这种丰富同时也就是自由本身内容的丰富，是自由本身生命力的成长。规律性和目的性的统一由于表现为现象而成为形形色色。真与善的统一由于表现为美而成为形形色色。它们作为结果，包含着自己的开端，而同时又比开端更为丰富。丰富性就是多样性和能动性。它使人类愈来愈远离熵最大死寂状态。而这，也就是所谓进步。在人类向着自由进步的过程之中，我们看到一种进化与历史的统一。

但历史有时好象向着相反的方向发展，这就是我们所常说的异化。从现象学上来说，异化是一种向着单一退化的过程，即扼杀多样性的过程。在异化结构之中，例如在马克思所描述的资本主义工厂里，人们过着相同的生活，穿相同的衣服、吃相同的食物，听和看相同的东西，去相同的地方，受相同的驱使和限制，使用相同的语言说话，他们的思想性格、他们的喜怒哀乐、乃至他们的那些卑微琐碎的忧虑、希望和恐惧，都变成相同的了。难道不正是这样一种相同，这样一种一致化，窒息了一切的美吗？

一个物种生存下去的机会的多少，取决于这个物种主动能动

①马克思：《1844年经济学——哲学手稿》，第77页。

②列宁：《哲学笔记》220页所引黑格尔语。

地创造的变化、差异和多样性的大小。这种大小，不仅是自然进化、而且是社会进化达到什么程度的标志。假如把所有的人都引向或迫向一条轨道，其结果无疑是人的物种的退化。

现代物理学告诉我们，在相空间中一种运动类型的初始条件附近的任意小区域中，存在着导致其他运动类型的初始条件，所以从一个已知的初始条件出发，我们不能完全定义一条轨道。经典力学的错误恰恰在于，它以唯一的方式从相空间有限区域的一点走到另一点，把轨道弄成一种理想化的东西了。例如它认为只要知道了初始条件，就能够预言发展的结果，只要知道了组成整体的小单元的性质，就算是掌握了整体（了解了基本粒子就可以了解宇宙，了解了生物大分子、核酸、蛋白质就可以了解生命）。这种已经被现代物理学抛弃了的“牛顿偏见”，依旧隐藏在我们文化和语言的结构深处，使我们不得不在历史学、社会学、政治经济学、哲学和美学等等之中，经常同自己的这样一种愿望作斗争，这种愿望老是迫使我们去寻找一个单一的轨道，以便加以承认。制订一个单一的标准，以便衡量一切。应用到美学上，就是根据这样一个先验的所谓“客观标准”，将经验上千差万别而又变化无穷的事实，强行作理论上的固定与划一，以便一劳永逸地解决美的本质问题。这就不可避免地要抹煞许多事实上的美感经验，而无视它们之间的共同心理特征。而另一方面，却又不得不用逻辑证明的办法，来迫使人们接受那些他们根本不曾体验为美的事物。

这样的努力，注定是要失败的。猫不可以因为牛不吃耗子而认为牛愚蠢；茶花不可以因为梨花是白的而觉得梨花不幸。任何人都不能迫使任何人从他感知为美的东西那里不体验到快乐；也不能迫使任何人从他不感知为美的东西那里体验到快乐。任何三段论法或外部强力都不能创造或取消感觉。不管异化现实是多么

的残酷无情，不管生活条件是多么的艰难困苦，美的领域始终是一个自由的领域，审美活动始终是一种和外部压力相对立的活动。除非生活的残酷和艰难使你根本不能进入这一领域（这是完全可能的，并且常常是这样），只要你一旦进入这一领域，那怕是暂时的、刹那间的进入，你也能体验到暂时的、刹那间的自由。这种体验，也就是审美快乐的实质。

审美活动是体验自由的活动，艺术创作活动是追求自由的活动。二者都是人的存在和本质，个体和整体相统一的活动。美与艺术的创作和欣赏，这是人类在自由的基础上、在差异、变化和多样性的基础上实现人的存在和本质统一、个体和整体统一的一种途径。相对于人类改造自然的生产实践和科学实践、以及改造社会的革命实践来说，审美的途径是象征的途径。它是象征的途径，但依然现实地通向历史进步的大道。

马克思把共产主义的实现，即全人类的自由解放的实现，称之为人的存在和本质、个体和整体的统一。审美事实作为这种统一的象征性实现，象征的是一个自由的王国。在这个美的王国，在艺术创作的领域，任何限制都是不合法的，都是违反规律的。变化、差异和多样性是艺术的生命。如果一个人的作品老是那么一个调调儿，如果许多人的作品都是那么个调调儿，那就是说艺术早已不在其中了。这不仅是作者不够自由的证明，也是他们精神力量不够强大的证明。有多少自由就有多少创造性，有多少自由就有多少变化、差异和多样性，有多少自由就有多少艺术。但是另一方面，这种自由又不是无限的，它必须在一个共同的基础上统一起来。正象一个乐音的升降变化必须服从统一的主旋律，没有一个主旋律，乐音的变化就变成了噪音的不协调，就不再是美与艺术了。我们现在提倡文艺创作在“四项基本原则”的基础上

统一起来，是正确的和必要的，是完全符合美与艺术的规律的 。

人类的历史，正在由地方史的综合，转化为统一的世界史。统一的世界史需要这样一种一元论的、全人类共同的思想文化结构：它作为一种信念体系，必须能够在趋向一致化和单一的外在必然过程中保护各个个人和各个民族的丰富特性，以及文化本身所要求的多样性和活跃性。实践证明，只有马克思主义，才能完成这个伟大任务。马克思主义不仅同片面追求同一的古代东方专制主义相对立，而且同片面追求差异的现代西方自由主义相对立。马克思所提出的共产主义理想，正是在尊重个别差异的基础上统一起来的“自由人的公社”。进入这个公社，是人类从必然的王国向自由的王国的飞跃。这一飞跃是人的胜利，也是美的胜利。

马克思把迄今为止的全部世界历史，称之为人类史的史前史，他指出真正的人类历史，是在消灭了分工和私有制、实现了共产主义以后才开始的。就审美事实的属性来说，恰象是那将来时代的一个消息，恰象是那光明灿烂的白天到来之前的一线曦微的曙光。

艺术概念的基本层次

《美术》杂志上开展的关于“自我表现”的讨论，愈来愈同艺术的本质问题联系起来，说明讨论正在逐步深入，逐步触及到一些美学根本问题，是一次非常有意义的讨论。

“艺术”一词具有多种能动的含意，为了讨论的深入，需要找到一个共同的概念，本文试就艺术概念作一个初步界说，以供大家参考。

在古汉语中，“艺”是技巧的意思。古希腊文 Tekne 一词既表示艺术，也表示制作和手工。在拉丁文中ars一词同时意味着艺术，手工业和技巧。说明艺术和技术是相通的。所以在我国先秦和古希腊人的许多著作中，都把骑射、烹饪之类称之为艺术，直到后来，“军事艺术”一词也常常和“军事科学”并用；一定的政治手腕有时也被称之为“政治艺术”，……总之，举凡一切高度技巧的表现和产物，都被称之为艺术。在照像机发明之前，要把一个人或一种景物模仿得很象是需要技巧的，所以能做到这一点就算是艺术。与之相同，困难的杂技表演、花样滑冰和复杂的工艺品如多层象牙绣球之类，也可以说是一种艺术。

如果把艺术和美联系起来，确认艺术是一种美，它先必须是美的，然后才有可能是艺术，往古的定义就会显出严重的狭隘

性。因为技巧本身并不等于美，除非它是一种信息载体（例如某些高难度的舞蹈动作传递某种复杂的感情）。军事或政治技巧往往只有在事后才有可能被人们认识到，而不是在当时被人们感觉到，那就谈不上什么艺术了。能在一根头发上刻一首《满江红》，手段之高妙固然令人叹服，但除非你能看到它，除非你看到的是真正的书法，它就不可能是美的，因而也就不可能是艺术。

艺术是一种美。一件事物，它必须首先是美的，然后才有可能是艺术。这是艺术概念的第一个层次。但是自然和社会现象也可以是美的，并非一切美都是艺术，正如并非一切文字都是书法。为了把艺术美与社会和自然的各种原始美区别开来，我们还应当界定，艺术作品不是自然生成的，而是根据美的规律创造出来的，是人类的一种劳动产品。作为劳动产品，它首先是一种通过实践物态化了的心理结构，是一种人的本质的对象化。这是艺术概念的第二个层次。在这个层次上我们界定“艺术”为“艺术作品”。

在第七届国际美学会议上，美国美学家杰克·哥列克曼说：“我们没有充分的理由断言自然物不是艺术。”他所使用的艺术概念包括“意象”在内，在那个意义上他是对的，因为从“直觉即创造”的意义上来说，自然美也是一种物态化了的心理结构。我们把艺术概念界定为艺术作品，就区别了自然美与艺术品，避免了在语义上造成分歧。艺术作品的出现，只是通过一定劳动实践（不仅是审美实践），对自然材料进行一定的加工改造，才有可能成为现实。所以我们把它作为艺术概念的第二个层次。这个层次把没有经过人类物质手段加工的自然美或者说原始美，排除出了艺术的领域。百灵鸟和画眉鸟的鸣叫不亚于《空山鸟语》，但它不是艺术；许多大理石的云纹活象是米点山水，但它不是艺术；冬天窗上的冰花，堪称为奇妙的图案画，但它不是艺术。与之相反，石

器时代的绘画和非洲丛林中原始民族的舞蹈，虽然简单粗糙，却仍然是艺术。因为它们是人的创造物。

艺术是创造物，是劳动产品。但并非一切创造物和劳动产品都是艺术。棉花、汽车、航天飞机等等都不是艺术作品。艺术作品同其他一切工农业产品的最根本的区别，在于它首先是为了满足精神需要而不是为了满足物质需要而创造的。所谓精神需要，广义的说，也就是马克思所指出的“对象化的需要”。具体到艺术上，首先是指表现和交流感情的需要。任何人类的创造物，如果它不是表现一定的思想感情，它就不是艺术，这是艺术概念的第三个层次。这个层次把烹饪、骑射、兵法等技术概念，同作为美学对象的艺术概念区别开来了。由于这个层次的确立，近代美学愈来愈倾向于把实用工艺品如波斯地毯、宝石皇冠之类不表现任何思想感情的作品，以及观赏价值从属于使用价值的作品称之为“次要艺术”。国外还有人写了一部《次要艺术史》，这是美学研究的一个进步。

正如同人类的物质产品和社会交往形式是无限丰富的，人类的精神产品也是无限丰富的。它不仅包括艺术，也包括科学和哲学。因此，同哲学、科学等等的区别，也就成为艺术本质的第四层次。作为人的一种社会实践，科学和哲学是认识的和功利的，而艺术则是审美的。认识的对象是真，功利的对象是善，审美的对象是美，三者分属于不同的系统，各有其特殊的原素、结构关系和变化逻辑，分别为思维和感觉所把握，而又统一在一个共同的价值体系之中，从属于人类进步的同一目的。

作为一种信息载体，科学传导的主要是知识、认识，或者说理性，毋宁说它的本身就是知识或者理性形式；而艺术所传导的则是感情，毋宁说它的整个旋律都是由感情的逻辑所决定的。前

者力求排除情感（因为情感妨碍认识，妨碍纯粹客观的描述）；后者则是情感的一种表现。在这个问题上，普列汉诺夫对托尔斯泰的批评是众所周知的：后者强调艺术表现感情，前者则补充说，此外也表现思想。这个补充其实是多余的，因为情感作为对于客观世界的一种本能的评价，虽然表面上看起来是无意识的，实际上它是一种潜在的意识，一种未被意识到的高级神经活动。在其中包含着巨大的历史沉积和个人生活的丰富经验，实际上它是更深刻、更沉潜、因而不自觉的思想。托尔斯泰的命题，实际上已经把普列汉诺夫的命题包括在内了。

科学力求直接反映现实，而艺术反映是评价的反映，所以它必然以情感为中介。前者直接地对应于客观现实，后者则间接对应于客观现实而直接对应于主体的文化心理结构。艺术家的心理结构及其感受是一种棱镜，它折射来自现实的信息流，并形成独特的评价（情感）光谱。因为是光谱，所以它直接诉诸于感觉而不是诉诸理性。中国古典美学强调以诗为文（论文）是诗家大忌，就因为后者是诉诸理性的。诉诸理性，就变成科学或哲学，而不是艺术了。

科学和哲学的主要手段是抽象和概括，即从许多的一般事实中抽象出一般原理。所以它的媒介是概念，它用概念来说话。而艺术的主要手段是具体化，它的媒介是形象，它用形象来说话。前者只重视事物的本质属性和因果联系；后者则除此以外，还重视事物存在和运动的许多具体细节，以及这些细节的生动性，因为它看到的是思想感情（或者一般原理）在具体事物中的表现。所以科学和哲学是内容压倒形式：只要表达正确，形式怎样是不重要的，同一内容可以用不同的形式来表达；而艺术的内容和形式是不可分割的。艺术形式不是一种可以用来盛装任何内容的容器，不是在其中拿不出比装进去的更多东西的容器。它象一颗活

的种子，能够在欣赏者的心中发芽滋长。如果不是这样，它就不是艺术。正因为这样，所以尽管“异质同构”和“同质异构”都是可能的，但艺术语言却常常是不可替代的。音乐是一种语言，小说是另一种语言，它们各自说着不同的东西，不可以互相替代。哲学比科学更接近于艺术。哲学的结论，更应当用美学的标准来衡量——凡是正确的，都是美的。由此哲学可以进入艺术概念的前三个层次。但它是抽象思维的直接表现，而不是以物质形式为媒介的情感表现，所以在第四个层次上它又和艺术分家了。

以上几点，是一切艺术作品，包括绘画、音乐、雕塑、诗歌、舞蹈、小说、戏剧、电影、书法……等等共同具有的特点。这些本来都是很不相同的东西：从材料说，有的是色彩，有的是声音，有的是木石泥土，有的是语言文字符号；从构成上说，有时间的，有空间的，有时空综合的，在外形上似乎找不到它们的共同点。但是，上述这些内在的基本特征，把这些很不相同的东西归入了一个类，统一在“艺术”这一共同概念之下了。将来无疑会有许多新的艺术门类诞生，但是，可以肯定，不论它们以什么方式出现，它们也必将具备这些特征，否则它们就不是艺术了。同样地，一种艺术如果失掉了上述特征，它就会从艺术中分化出来。例如绘画之变成广告，报告文学之变成宣传材料，如此等等，这种分化是好是坏，应不应该，这是另一个问题，这里可以暂不考虑，但在界定什么是艺术的时候，不能不认识到这是一种分化。

把艺术单纯看作模仿，看作认识，看作反映、看作概念的图解或理论的传声筒，看作可以根据样板或给定的指标大量制造的东西，就等于否认这些特征，从而有意无意地取消了艺术。与之相反，一种本来不是艺术的东西如果具备了这些特征中的某些特征，也可以因此而获得一定的艺术价值。例如：体操、杂技、照

相等等可以因为具备美的特征而具有艺术性。又如：一篇学术论文如果写得如火如荼，充满激情，能够把读者的灵魂燃烧起来，那么它就不仅是学术论文，而且是诗了。许多十八世纪法国启蒙思想家，十九世纪俄国民主主义者，以及我国晚清改良主义者如梁启超等人的论文，都有这个特点。他们的思想已经过世，但他们热爱和追求真理的激情，却至今使我们感动。

以上是在传统的古典的概念基础上进行的探讨，在古典理论中，“艺术”和“艺术作品”这两个概念之间是没有界线的。如果我们有兴趣更深一层来研究这个问题，那么应当指出，有必要把“艺术”和“艺术作品”作为两个不同的概念来处理。艺术，象哲学一样，是一种精神现象，或者说文化现象；而艺术作品不过是它的媒介手段。前者并不是构成后者的元素，正如信息并不是构成信息载体的元素。艺术作品作为媒介不仅是许多物质实体如色彩、音响、画布、石头……等等的组合，也是许多历史地形成了的惯例如语法，典故，情感概念，象征符号……等等的组合。一定的组合方式形成一定关系结构和变化逻辑，从而成为信息载体，即艺术作品，而它们所传导的信息，则是艺术的要素。

相同的元素的不同组合可以传导不同的信息，例如相同的几个文字的不同组合可以造成不同的意境；不同元素的相同组合也可以传导相同的信息，例如声音，色彩和文字都可以用来表现同一种悲哀或者欢乐的情感。前者叫做“同质异构”，后者叫做“异质同构”，质料和结构都可以成为媒介，而结构是决定性的媒介。艺术存在于它们各个系统的整体关系之中。但是这个总体不是任何媒介（元素、结构、系统）的各个局部相加之和。它远远大于这个相加之和，成了另外一个东西，其所以大于，是因为加进了欣赏者的感知、理解、意志、想象和感情，经过了欣赏者的

再创造，把一切死的物质形式都激活了。对于艺术来说，欣赏和创造之间没有不可逾越的界线。在某种意义上可以说，欣赏过程同时也就是创造过程，因为它们都是遵循着同一种情感的逻辑而进行的。

正因为如此，一件艺术作品才有可能成为人们寻找共同点的一个立场，一种互相交谈和了解的特殊语言。不论什么语言，绘画语言、音乐语言、雕塑语言、诗歌语言……都各是一组媒介的复合物，一种导体，不宜和艺术混为一谈。把艺术作品和艺术混为一谈，就象把事物的属性如光波的长度，声波的频率等等和事物的美混为一谈一样，会在理论上造成许多混乱。难道门德尔松的艺术就在几张乐谱上吗？难道弗鲁别尔的艺术就在涂满鱼膘胶和油彩的亚麻布上吗？……这种好象不成问题的问题，恰恰是近代现代美学中的一个很大的问题。

当然，我们强调艺术是情感的表现，强调艺术不是单纯的模仿和反映现实，不是说艺术没有认识功能，或者没有倾向性。而是说，由于审美客体或价值现实不可能只由单一的认识而没有评价地被把握，所以艺术不可能不是情感的表现。情感不是盲目的，无缘无故的，情感是一种评价，所以它必然具有强烈的倾向性（如果倾向性是指赞成或反对一定事物的态度和意志的话）。所以情感和思想不是对立的，从而艺术和科学也不是对立的。列宁说过，“没有‘人的感情’，就从来没有也不可能有人对于真理的追求”①。这段话，不仅适用于科学，也适用于艺术。

所以表现情感，实际上也就是表现思想。“表现”的需要作为“人的”需要是一种“交流”的需要，实际上是通过表现引起别人同样的情感的需要，所以单纯的情感表现如哭、笑、高兴得跳跃或

①《列宁全集》，第20卷，人民出版社1958年版，第225页。

愤怒得发抖都不是艺术。如果越过古典概念下定义，还应当强调指出艺术的同情性。同情功能形成了艺术概念的第五层——真诚。为了达到引起别人类似的思想情感这一目的，艺术家需要借助于一定的媒介（如色彩、声音、石头、语词（概念）、惯例等等及其不同的组合形式），经过一定的努力才能达到。这种努力过程，也就是创作的过程。艺术家为使思想感情获得相应的形式是一场紧张的斗争，不论它是有意识的还是所谓“无意识”的，其中都贯彻着一种真诚。

这里要特别强调的是，单单引起别人的情感，不等于是艺术。心理学家所施行的催眠术，也可以通过启发、暗示、象征……等等，引起别人的某种他所需要的情感，从而，使别人采取某种他所需要的行动以达到某种他所需要的目的。艺术不是催眠术，艺术同催眠术的一个很明显的区别就是，艺术品所表现出来的情感是一种真实的情感而不是伪造的情感。艺术家在通过作品同欣赏者对话的时候，他是真诚的，他所说的一切都是真心话。真诚是艺术的最根本的要素，真诚是艺术的生命。如果本人没有某种思想感情而力图把它“创作”出来，那么这就是弄虚作假，算不得艺术创作。所谓艺术反映现实这一命题，同说真话的要求是不可分割的，首先要能说真话，然后才有可能表现真实。不说真话而能表现真实者，古来未有，而且也永不会有。说假话并非在任何场合都是出卖灵魂，但说假话肯定在任何情况下都不会产生艺术。说真话的作品未必都是艺术（科学、哲学都要求说真话），但一切艺术都肯定是说真话的。说的是真话还是假话，这是艺术与非艺术的最重要的分水岭。

许多习惯地被当作艺术看待的事物不是严格意义上的艺术，许多不是艺术的作品却具有一定的艺术价值。这之间最微妙也最

重要的区别，就是是否真诚。鲁迅先生谈文学，指出有所谓“帮忙文学”，也有所谓“帮闲文学”。其实严格地说，“帮忙”和“帮闲”的都算不得文学。文学作为艺术的一个门类，也不能越出“说真话”这一界线。既是“帮忙”，或者“帮闲”，那就不是有话要说而又不得不说，而是另有其他目的。这样，活动的性质就改变了。不管是好还是坏，它们都算不得艺术创作。

伟大的艺术作品同平庸的艺术作品之间的差异不管多么大，只是量的差异；艺术与非艺术之间的差异不论多么小，却是质的差异。从烈女传、二十四孝图和部分（不是全部）敦煌壁画可以看出，常常有这样的情形：作者自己不动感情而力图影响别人的感情。与施行催眠术的情况一样，作者也是冷静的，但他知道如何使你激动，并力图使你激动；作者并不相信那些他根据宗教教条或实用需要而编造的故事，但他知道如何使你相信和力图使你相信，并通过使你激动和相信，来影响你的行动。不论取得多大成功（这取决于技术水平），这种工作的性质，实际上同催眠术完全相同：作者是清醒的，而欣赏者却在梦中。他制造了你的梦、制造了你的激情，从而操纵了你的行动。

如果鲁迅所说的那种“帮忙文学”可以被称之为催眠术的话，那么他所说的另一种文学“帮闲文学”则可以被称之为娱乐术。催眠术和娱乐术的产品可以具备许多艺术品的特征，如具体性、形象性、生动性……等等，轰动一时的电影《少林寺》属于这一类，许多无病呻吟的诗歌，片面追求销路迎合群众低级趣味制作出来的、以离奇曲折的情节取胜的惊险小说，恋爱故事，以及内容和手法都十分陈旧的连环画、月份牌、美人年历等等也属于这一类。当然，娱乐术也可以同时是催眠术，二者之间没有不可逾越的界线。但它们同艺术的区别则是清楚的。

因为不需要真实的思想感情作内在的动力，所以它可以“主题先行”，可以由个人完成，也可以按计划按规定由许多人共同讨论，大量制造。既然目的是明确的，那么材料的选择和技巧的运用也就可以商量了。根据既定的目的推导出一定的方法，再选定一些人来执行，这本来是人类一般社会实践的共同特征。而艺术创作之所以是艺术创作，就因为它有不同于这一切活动的特殊性。要分清艺术概念的基本层次，首先要认识这种特殊性。

艺术是情感的表现，所谓艺术技巧，实际上也就是一种表现的能力。催眠术、娱乐术以及其他一切不带情感的活动，例如建筑师营造一座住宅，裁衣师剪裁一件外套，木匠师傅打造一张桌子，都需要技巧。这一切技巧都是从某种外在目的出发给一定质料以一定形式的能力。它不同于表现力。表现力是一种内在的动力。换言之，在艺术创作活动中动力因往往先于目的因和形式因，在其中计划和执行，原料和成品，即物质和形式都是浑然一体，不可分割的。电子计算机的作品之所以不可能成为真正的艺术品，就因为它不可能做到这一点。

艺术作为情感的表现，天然地就具有浪漫主义的倾向，情感不表现为事业心，进取心，或者追求某个实用目标的顽强意志，而表现为艺术，这本身就是浪漫主义精神的反映。一个纯粹的现实主义者（根据不同的人生观，价值观）可以成为科学家、经理、政客或者市侩，但不会成为艺术家。艺术家可以采取现实主义的创作方法，也可以采取浪漫主义的创作方法。但他的以表现为目的的活动则本质上是浪漫主义的活动。再现现实是他表现思想感情的一种手段，一种广义的技巧，但不是他唯一的技巧，有的画家或诗人由于经常采用现实主义的手法而被称之为现实主义者，这多少有些不确切。没有浪漫精神，也就没有艺术。

但是，在更深一层的意义上说，浪漫精神也是人这个物种取得进步的一种现实的手段。生物依赖环境条件生存，而条件是变化的，所以追求变化、差异和多样性也是创造生存的机会。在这方面取得成功的程度，也就是一个物种进步的程度。基于浪漫精神的审美活动和艺术创作活动，本质上是人类追求差异、变化和多样性的活动，也就是在变化、差异和多样性的基础上通过交流求得统一的活动。从归根结底的意义上来说，艺术创作活动和一切审美活动，尽管表面上被体验为目的，实质上又都是人类进步的一种特殊手段。所以艺术，它不仅表现自己的时代，而且推动时代进步。这就是艺术的意义和价值。

艺术的创作、欣赏与批评

就变化、差异和多样性来说，艺术的创造超过人类的其他创造（同样的桌子或机器可以反复生产许多）。也超过自然界的创造：花儿是各种各样的，但是一种种子只能开出一种花；鸟儿是千姿百态的，但是一种鸟儿只会唱一种歌。而同一个作家创造出来的艺术作品却是五光十色，万化千变的。所谓“能豆人寸马，能千丈松”。不唯如此，同一作品也可能前后调子不一致，诙谐而又轻快的道情有可能到后来变成忧伤沉痛的乐府辞，缠绵凄婉的咏叹调有可能到后来发展为悲壮激烈的进行曲。“昵昵儿女语，恩怨相尔汝。划然变轩昂，勇士赴敌场，”这种情况是常有的。而不论何种情况，它们都使欣赏者在审美享受中获得一种新的激情和新的生命力，证明艺术作品本身，也是一种有生命力的活的实体。陆游晚年寂寞，说是“开编喜见平生友”，他觉得艺术作品比他周围的活人，能使他得到更多的安慰与鼓舞。罗曼·罗兰在谴责法西斯的暴行时，指出他们毁灭艺术作品的罪行与灭绝种族相等，因为这些艺术作品，是千百年来人类文明的结晶，其中凝聚着人类的生命。

所谓艺术创作的问题，实际上是这样一个问题，就是这种人类的生命力如何在个人的激情中得到表现的问题。个人的激情不

完全是个人的东西，它是人类的，历史的和时代的产物，其中包含着人类的、历史的和时代的内容。

历来人们常常用“呕心沥血”四个字来形容艺术创作，这是很恰当的描述。作家把自己的心和血，即自己的生命力注入了作品，作品就有了生命。但是个人的生活是单调而狭隘的。他的生命力哪来如此丰富的内容？个人是不自由的，他怎么能创造出一种如此自由的形式？如果不是把艺术创造（和审美活动）看作是人类个体和整体统一（即自然和社会统一）的一种途径、一种体现，这些问题就会显得很神秘了。美学理论中的一些神秘主义流派同时也是非历史主义的流派，不是偶然的。

艺术是人类思想感情的表现。思想感情，即主体的心理结构不是凭空产生的，是由必然客观的社会存在决定的。“存在决定意识”，从而也间接地制约艺术创作。这是历史唯物主义的基本原理。一种被决定的东西怎么能成为自由的形式呢？因为人类的历史，是人类从自然必然性和社会性的制约下求得自由解放的历史。人类愈是掌握必然性，他们就愈是自由。所以人类的历史也就是自由的发展史，人类的生命力也就是自由的生命力。任何一种生命力，不，任何一种力，在其运动过程中都是通过阻力表现出来的，阻力愈大，表现出来的力也就愈强。人类的欢乐、悲哀、忧伤、激愤等等情感，以及艺术中的悲、喜、崇高与滑稽等等形式，都无不传递出力与阻力在斗争中消长往复的消息。被掌握的必然性转化为自由，转化为主体的生命力，没有被掌握的必然性则被主体体验为外物，为阻力，为制约。艺术作为人类情感的表现，它的形式正是与这种自由与必然即力与阻力在斗争中形成的力的结构模式相一致的，它把人对客观世界的掌握程度，即人的自由程度，作为“信息”传送给人，并且反作用于人的情感和实

践，从而促进人对世界进一步的掌握，这就是艺术的社会作用，艺术的价值。附带说一声，这种价值，同时也就是美的价值。

客观存在本身，即力的运动结构本身并不等于主观的情感，只有它所引起的主体的特定心理反映才是情感。情感本身及其表现也不等于艺术（例如哭和笑并不等于艺术），只有它客观化为一定的物质形式才是艺术。所以艺术创作活动，具体是指创作者使情感客观化的活动，亦即中国古典美学所谓的“使情成体”的活动。

这样一种客观化了的情感并不等于客观存在本身。正因为如此，所以艺术不是再现，不是模仿，不是反映，不是单纯的认识。客观存在、主观情感、艺术作品，这是三个具有不同元素、不同结构关系与不同运动规律的不同系统。使情感客观化不等于复制客观现实，而是按照一定的心理结构的运动模式，即一定的情感的逻辑，加工改造物质材料，使这些物质材料的结构关系（外部形式）作为力的运动所形成的轨迹或“图案”与之相对应，从而具有这种情感的表现性。这种表现性能唤醒、激活在他人心灵中沉睡着的同一类型的情感可能性。

加工改造物质材料的活动是一种生产劳动。所以艺术的创作也是一种生产劳动。这是马克思曾经指出过的。每一种生产劳动都有它的特殊性。艺术创作的特殊性是什么呢？在一般的生产劳动中，操作的结果是预先就计划好的，产品也可以按照给定的要求和规格大量地制造；而在艺术创作中，结果的性质往往有可能在作品完成后才呈现出来，甚至使作者本人感到意外。这不是偶然的：普希金事先没有想到，他所创造的达吉雅娜会结婚；巴尔扎克的许多作品，不自觉地嘲笑了他本人的政治立场……艺术史上，这样的例子随时随地都有。“愁极本凭诗遣兴，诗成吟咏转

凄凉”，如果你问诗人为什么会出现这种情况，诗人一定会感到难以回答。委之于灵感，委之于缪斯，委之于“梦笔生花”，委之于“文章本天成，妙手偶得之”，并不是这个问题的科学的解决。近代现代美学愈来愈倾向于用“无意识”来解释艺术创作的自发性和自动性，这种解释是有道理的，但是并不全面。

说它有道理，因为艺术是情感的表现。由于艺术家没有可能事先意识到和有目的地设计自己的情感，这就使得艺术创作过程中必然会渗入许多自发性和无意识性。这并不奇怪，既然无意识有可能支配人们的思想、感情和行为，当然也有可能对艺术创作起重大作用；说它不全面，是因为情感并不是思想的对立物，正如我们上一次所说，情感作为一种对现实的本能的评价，实际上是一种更深刻、因而更不自觉的思想。与之相应，无意识也不是意识的对立物。无意识支配实践，是形成意识的根源，但同时它也是实践和意识的产物。正因为如此，所以在它的生物学内容之中，包含着丰富的历史和社会的内容。正如数学问题的无意识解决，只有在数学行家中间才有可能，艺术创作的无意识实现，也是与一定文化背景和时代背景下一定个人生活经验的积累分不开的。所以归根结底，在艺术的创作与欣赏中无意识地表现出来的东西，追溯下去都有其深刻的、看不见的实践和意识根源。正因为如此，一个伟大作家“无意识”地创造出来的许多作品，尽管有这样那样的矛盾，大体上都有一个基本相同的价值定向。并且从他不同时期的创作中，以及从他的同一件作品的前后不同的变化中，可以踪迹出一个合乎逻辑的思想感情发展的脉络。

正如人的现实状况是他的自然属性和社会属性的统一，人的艺术创作也是无意识和有意识的统一。把无意识的作用看作是自然本能对艺术创作的盲目支配，也就把艺术创作看作是一种动物

性的活动，这就不但无视了艺术的创造性，也无视了艺术作为人类自由形式的根本特征。马克思指出，“自由自觉的活动恰恰就是人的类的特性”①。创作是人类自由的一种表现，美与艺术是人类自由的一种形式，或者说一种象征，所以它不能完全排除人的特征——自我意识。正因为有自我意识，人才有可能把自己作为对象加以表现，从而才有可能产生美与艺术，美与艺术才有可能成为对象化了的人的本质。所以，即使在创作过程中有可能情感先于理智、实践先于认识，创作过程仍然需要意识的参与。我不承认完全无意识的作品是艺术作品、正像我不承认窗上的冰花或者墙上的水痕是艺术作品一样。由于欣赏者自由联想的参与，即使窗上的冰花或墙上的水痕偶然地也会“表现”出某种“社会内容”啊。

正因为有意识的参与，艺术的倾向性常常比哲学还要鲜明，还要强烈。这样一种带着燃烧激情的倾向性等于是有生命的、活的哲理。艺术家在创作过程中未必能意识到和了解这种激情与哲理。当他在一种激情的支配之下致力于真实完满地表现自己的激情时，他往往无暇去分析沉潜在这种激情深处的思想、理智及其根源和方向。正因为如此，他才“歌泣无端字字真”，把表现本身（创作活动本身）体验为一种需要和一种快乐，体验为不是手段而是目的。以致他宁愿挨饿，宁愿不被理解，宁愿被风雨所追逐，也还要坚持用自己的声音，唱自己的歌。苟能如此，才是真艺术家。

艺术创作作为一种生产劳动，如果不是由这样一种内部力量所推动，而是由某种外部的力量、异已的力量所推动而进行的，那么这样的一种所谓“创作”就是异化劳动。异化劳动有可能生

①《经济学——哲学手稿》，第50页。

产出一些合乎规格的工农业产品，却没有可能生产出任何一件可以称得上是艺术的东西。因为艺术品的生产，是创造而不是制造。它是人类自由的一种形式。和异化的对立，包涵在艺术的本性之中。异化劳动把目的颠倒为手段，由于没有真实的情感，它必须用空洞的概念，虚假的言辞、伪造的形象、装腔作势的悲欢来代替它、这就是许多公式化、概念化、言不由衷、假话连篇，甚至颠倒黑白的“作品”之所以会出现的原因。不用说，这样的所谓“作品”，不是艺术作品，而是催眠术式的作品。林彪、江青反革命集团横行时期出现过一些这样的东西。一般说来，这种极端的例子是很少的。有也不值得提了。

在通常的情况下，植根于生活深处的激情，总是艺术灵感的源泉。一旦艺术家不是遵循激情的引导，不是听从灵魂的呼声，而是“主题先行”，力图使创作从属于某种外在的、实用的、非艺术的目的，那么他的这种努力是一种非艺术的努力，愈是努力，作品的艺术性也就愈少，艺术价值也就愈低。尽管它可能有其他价值（例如经济价值、哲学价值、历史价值、宣传价值等等），但是作为艺术品，它的价值不会从那样一种非艺术的努力中产生出来。自古以来应制诗和投呈诗之所以没有一篇成了名作的，原因就在这里。娱乐术和催眠术的产品之所以不能流传到自己的时代和自己的社会以外，原因就在这里。林彪、江青反革命集团横行时期之所以没有出现过一件真正的艺术品，原因也在这里。

别林斯基曾经正确地指出，车尔尼雪夫斯基的《怎么办？》和赫尔岑的《谁之罪》之所以比不上屠格涅夫的书，并不是因为他们的思想不够深刻和正确，而是因为它们许多地方在相当大的程度上说明代替了表现，理智代替了情感。他提出了一个衡量作品艺术价值的有用的尺度。如果我们问：为什么高尔基的《母亲》

不如他的《人间》；然克·托教的《铁路》不如他的《马丁·伊登》；罗曼·罗兰的《欣悦的灵魂》不如他的《约翰·克利斯朵夫》，那么答案也将都是那样。

这种非艺术的努力之渗入艺术创作过程，并不总是由于意识的参与，有时往往是由于受了另一种无意识的支配。这需要具体情况具体分析，不能一概而论，更不能先下结论再找论据。我们在这里指出这一点，仅仅是为了强调，艺术创作是意识与无意识的统一。但是指出这一点并不等于艺术创作问题的解决，而仅仅只是指出了艺术创作的前提与可能性，即它的心理动力是有意识与无意识的统一。没有这个动力就没有创作活动。但是艺术创作（以及任何创造）仅有心理动力是不够的，它还需要经过改造加工物质材料的劳动实践才能完成。在这后一个环节之中包括才能，艺术修养（文化水平、技巧）等等。这些理所当然的环节，谁都清楚，就用不着详谈了。

艺术创作的过程应当包括欣赏在内。作者赋与作品的潜在的生命，只有在欣赏者的欣赏过程中才能够获得现实性。在这个意义上，欣赏者也不自觉地参加了创作。这里所谓的欣赏是指欣赏者对作品的心领神会，被作品所感动，而不是指一般的看和听某件作品。巴尔扎克感慨地说："我们去剧院和画展……我们议论得很内行，但我们从那里出来之后却依然故我。"这不是欣赏。契诃夫也说过类似的话："有地位的人既看过屠格涅夫，也看过谢德林，但是他们依然故我：贪婪而又凶恶。"这也不是欣赏。

艺术的欣赏活动是一种包含着深刻理性的情感活动。我们这里的地方戏"秦腔"里有一个节目叫《卧虎令》，描写一个一再被贬职、从高官一直贬到县令的清官董宣，如何不畏权势，依法处死了一个纵马寻乐、踏死民女的权贵的故事，这个权贵是汉光

武帝的姐姐的总管，董宣因此触怒了皇帝，皇帝要将他处打至死，他坚持说理斗争，居然取得了胜利。这个显然是虚构的故事使得观众十分激动。当董宣当面向皇帝指出要以人民利益为重的时候，整个剧院爆发出雷鸣一般经久不息的掌声，皇帝赦免了他，但要他向公主磕头请罪，他拒绝服从，这时又爆发出雷鸣一般的掌声。在这种场合，每一个人的心灵都敞开了大门，每一个人都亮出了心灵中最隐秘的部分，而每一个人又都走进了别人的心灵。当他们离开剧院，重新关上心灵的大门时，他们都不再"依然故我"了。不论他们是否意识到，新的思想感情已经在那里播种。

我在这里使用"播种"这个字眼来描述艺术的欣赏，是为了说得形象生动一点，其实并不恰当。因为欣赏过程不完全是一种被动的接受。如果一个人完全没有某些素质，他是不会被艺术作品所感动的。艺术作品只是作为一种客观条件，唤醒、或者说激活了他内心深处的某些沉睡的、潜在的可能性。这种可能性是由以往的生活经验准备的，即由一定社会历史条件、以及个人经历、儿童时代的回忆、所读过的书和所受到的教育等等，通过各种不同的机遇在不同的气质、性格、智力水平等等之上无意地积累和保存下来，而互相作用和组合形成的。他们平时并不被意识到，只是作为潜在的可能性暗中存在着，而现在却被触发了。它不是临时出现的，而是经过长期的准备。它之所以看起来不是这样，倒象是刹那间的直觉，仅仅是因为我们在其中不能直接知觉到前面那一段复杂而又漫长的准备阶段的缘故。

如果没有这种可能性，也就不会发生艺术欣赏这件事。正如没有一根琴弦，也就不会有一只手来拨动它。可能性中最重要的是同情的能力。如果缺乏同情的能力，不能够理解与自己不同的

环境里不同人们的思想感情和行为，不能把别人的快乐和痛苦体验为自己的快乐和痛苦，就不能被艺术作品所激动，不能欣赏艺术。所以艺术欣赏的能力首先是一种同情的能力。但是仅有同情是不够的，还必须有一定的艺术修养。正如马克思所说，“如果你要欣赏艺术，你本身就必须是一个有艺术修养的人。”由于刚才所说的原因，最广义的艺术修养应当包括一定的生活经验。没有一定的生活经验，就不容易理解作品中描写的思想感情和人物。例如《卧虎令》中董宣那种悲天悯人的英雄气概有多难能可贵，演员塑造这个形象时需要多么强烈的激情，在各种力量的冲突中呈现出来的剧情有多雄伟壮丽，不是在封建势力沉重的压迫下长期生活过来的人，是不能理解和感知的。同样，没有被异化的经验，你就不能了解西方的抽象艺术，没有十年浩劫的经验，你就不理解“星星”美展中许多最优秀的作品。“银筝夜久殷勤弄，心怯空房不忍归”，这是扣人心弦的诗句，然而“诗人心细如发，非深于涉世者不知，”没有一定的生活经验也是难于接受的。

把生活经验作为艺术修养的要素，当然不等于说要直接经历过艺术作品中所描写的生活，才能理解艺术作品。生活经验有直接和间接两种。间接的生活经验（如书本知识）在艺术欣赏中同样起作用。要有一定的生活经验，要积累起一定程度的感性印象和感性材料作基础，才有可能在这个基础上从艺术品的激发中产生一定必需的理解和想象。雨果没有受过死刑，陀思妥亦夫斯基没有杀过人，但他们所描写的死囚和杀人犯的心情都能为没有受过死刑和杀过人的广大读者所感知。在这里，在一定生活经验基础上产生的一连串创造性想象，就起了决定性的作用。创造性想象对于艺术的欣赏，也同对于艺术的创作一样不可缺少。比如一件

雕塑作品，它不过是一块石头，甚至一团泥，但是欣赏者却在上面“看见了”思想感情，“看见了”欢乐或者悲哀，甚至还“感觉到”它的体温，感觉到“人”的壮严神圣的力量。这些东西都是艺术家的激情贯注进去，凝固在里面的，但如果没有欣赏者想象力的“合作”，它们都不可能“复活”。又如一首诗，它不过是一些文字符号的顺序排列，但欣赏者在其中“听到了”风在叹息，泉水在歌唱，“看到了”寂寞的情人在热烈地期待着远方的来信。不管诗人描写得多么具体，没有欣赏者想象力的合作，这一切也是不可能“呈现出来”的。只有借助于欣赏者的创造性想象，艺术作品才能够在欣赏者心灵中引起共鸣，达到艺术家预期的和非预期的效果，从而产生出“艺术”这一事实。

创造性想象不但在创作过程中起作用，在欣赏过程中同样起作用。所以艺术的欣赏不完全是被动的感受，它同时带有一定的创造性质，即在艺术作品所提供的基础上进行“再创造”的性质。这种“再创造”的心理过程和实践过程，是一切审美活动中都有的共同过程。所谓欣赏，所谓被感动，本质上也就是审美，它是多种心理因素综合起作用的、能动的再创造过程。

正因为如此，所以才“诗无达诂，所以才“有一千个读者就有一千个哈姆雷特，所以才一部《红楼梦》，才子看见“色”，道学家看见“淫”，革命者看见“叛逆”，遁世者看见“空”。正因为如此，所以现代人才能够欣赏数千年前《诗经》与荷马的史诗，我们才能够欣赏地球另一面的海明威或者惠特曼。在这里可以看到艺术作品的含意有一种模糊性。如果可以把一件艺术作品比作一个以某些法则和惯例为前提的逻辑系统，那么这个逻辑就像是模糊逻辑（当然模糊逻辑并不模糊，这里是借用模糊二字）。艺术作品作为一种潜在的可能性，它可以通过不同的欣赏

者实现为多种现实性。我们只能把这种一与多之间能动的关系表述为“模糊”，或“朦胧”，而不能表述为清晰的观念，因为只有那些具体地确定了的事物，即单一的事物，才有可能具备清晰的特征。

说欣赏过程具有再创造的性质，并不等于说可以无视作品既成的内容和形式。欣赏是在作品所提供的客观基础上进行的，不是脱离作品纯粹在内心里进行的，不是所谓的“灵魂的冒险”。所以艺术欣赏除了广义的艺术修养之外，还需要一定具体的专业知识。这种具体的专业知识可以算作狭义的艺术修养。马克思说，“对于不辨音律的耳朵来说，最美的音乐也毫无意义，音乐对于它来说不是对象。”这是一清二楚的。京戏的唱腔和程式化的动作对于今天的大部分青少年来说就“不是对象”，要叫他们被这些东西所感动就很难。即使他知道戏的内容，隔着这些陌生的形式望过去也觉得与己无干了。一种唱腔和一种程式是一种惯例，一种语法，你必须以它为中介，才能进入角色。所以没有这些修养是不行的。这个例子与上一个例子似不一样，前者不是属于艺术感受的，后者则是。又如契诃夫的小说，或者冰心和张洁的某些小说，由于洋溢着浓厚的抒情诗的气氛而成为艺术珍品，但有些人就由于它缺少曲折、惊险离奇的情节而不喜欢它们，看了硬是觉得没味。这也是一个艺术修养的问题。但是，也不要把任何一种专业知识的缺乏都看作是艺术水平低下，看作是感受能力、欣赏能力的问题。这不尽然。近年来北京举行了几次近代现代外国艺术展览，也发表过一些类似意识流的小说。许多同志抱怨看不懂。特别是“南斯拉夫现代派艺术展览”，连许多著名的画家也都说看不懂。有人认为这是作品的问题，有人认为这是欣赏者欣赏能力的问题。其实大都不是。任何一种艺术作品都是以一定

惯例和物质材料为媒介的，是一种惯例的复合物。一种惯例就像一种语法结构，你不懂那种语言，例如你不懂聋哑人的手势，不明白它所表达的意思，就觉得它很神秘，像谜一样。其实它可能比我们平常所用的语言还要简单明白。该不该引进意识流的手法？我们这里有争论。该也好，不该也好，这种手法在西方是早已不时髦，早已没有人专门使用它了。如果有同志觉得它还有用处，愿意用，不妨尊重他的意思。一种手法不过是一种语言、一种媒介、一种工具，它的生命力将取决于它是否适合于它所要表达的那个特定时代的特定社会心理面貌。

当然，说欣赏离不开作品，并不是说要完全钻在作品里面。完全钻在作品里面，往往不能完全了解作品。欣赏有时必须推远些，以便把握作品的整体。我们时刻不要忘记，艺术的生命存在于它的整体关系之中，任何局部如果从整体中抽象、孤立出来就会失掉生命。油画的局部不过是一些色彩的斑点，尽管它们是构成形象的要素，但孤立起来看是毫无意义的。它们只有在彼此关系的复合结构中才能呈现出油画的整体。对于音乐的乐音，也应当这么说。无数没有意义的孤立的乐音所组成的节奏、旋律及其交响，呈现出来的却是一幅情感生命的逻辑图画。所以在艺术中，整体不等于局部的总和，而是大于局部的总和。欣赏者如果不能一下子抓住这个整体，就不能触及到艺术品的存在，即使他熟知每个局部也罢。杜甫的诗《江南逢李龟年》，只四句："歧王宅里寻常见，崔九堂前几度闻，正是江南好风景，落花时节又逢君。"陈与义《牡丹》诗也只四句："一自胡塵入汉关，十年伊洛路漫漫，青墩溪畔龙锺客，独立东风看牡丹。"分开来看，没有一字一句是美的，都很平淡。但是合起来看，世运之治乱，年华之盛衰，身世之凄凉流落，俱在其中，使人看了感同身受，

就很美。用中国古典美学的术语来说，这就叫“好在句外”。所谓“好在句外”，就是说好在整体关系之中。小诗尚且如此，宏伟的巨著就更是如此了。我们看《红楼梦》，或者《战争与和平》，就像走进了一个巨大的庙宇，或者教堂，我们看到许多宽广的大厅、复杂的枝形吊灯和精致的雕花圆柱，看到许多豪华的回廊、镶金扶手的螺旋楼梯、和五彩玻璃嵌装的穹窿窗花，当然还有宁静幽美的花园。我们到处停留、徘徊，惊叹而又惆怅，很容易迷失方向，不能够一下子抓住它的整体。这就不能欣赏它的美了。在艺术作品中一切细节都是从属于整体的，正如在建筑物中一切部分都是从属于整体的，有时必须推远来看，把握整体，才能把握美。所谓“不识庐山真面目，只缘身在此山中”，应用于艺术欣赏是很合适的。

推远来看，还包括从艺术史和社会背景的整体来看艺术。例如杜甫、陈与义那两首诗，虽然只几句，但如果不联系当时的历史社会背景，不了解作者的身世，我们仍然是不能了解它，更不能为它所感动。从这种历史的和社会广阔视野来看艺术品，欣赏就带有文艺批评的性质了。

创作、欣赏、批评这三者之间，并没有不可逾越的鸿沟。当欣赏者社会地、历史地考察艺术，并且根据一定功利的目的对作品的艺术价值和社会效果作出判断时，他就是批评家了。当批评家情不自禁地赞叹某一作品时，他同时也就是欣赏者了。欣赏是批评的基础，批评是欣赏中理性因素的理论化。欣赏是个人的事情，批评则包涵着某种社会使命，是对于作品的美学价值和客观社会价值的功利的判断，是从一定的社会目标出发，以一定的社会标准为尺度，对欣赏中一系列感性材料进行分析、综合、推理、判断。“批评是哲学意识，艺术是直接意识。”别林斯基这两句

话简明扼要地说明了批评和欣赏的区别。我们还可以补充一句，欣赏本身就是目的，而批评则是手段。批评是达到一定社会目的的手段，也是引导和帮助欣赏的手段。它是凭借哲学或科学而帮助的。同时，批评意见，又是在广泛的欣赏和研究的基础上提炼、提高出来的，它不仅对艺术的欣赏而且对艺术的创作也有一定的参考价值。批评家没有权利监督和指导艺术家的创作，但他有责任（如果他写作的话）提出有价值的参考意见，为作者，也为读者，但不为其他人。

批评家是作者和读者的中间人，他的任务是在艺术与社会之间疏通联系的渠道。有不同流派的艺术，也有不同流派的批评家，他们各各向艺术提出不同的要求。例如，古典派批评家遵照亚里斯多德的传统，认为艺术是通过创造“典型”，实现现实的模仿，或者是模仿事物“应有的样子”，或者是模仿事物的“已有的样子”，这二者都包括所谓“反映事物的本质属性”。例如，在古典派批评家托马斯·拉麦看来，莎士比亚的《奥塞罗》是没有价值的作品，因为第一，一个黑人不可能成为威尼斯将军，不符合当时的典型环境；第二，苔丝德蒙娜是贵族，作为贵族的典型，她不可能爱上一个黑人；第三，亚哥是士兵，作为士兵的典型，他应当豪爽坦率，开朗诚实，而不会如此阴险卑鄙。在拉麦看来，如果按照理想的样子来塑造典型，则士兵应当是忠诚的、英勇的等等，如果按照现实已有的样子来塑造典型，则士兵应当象士兵，商人应当象商人，贵族应当象贵族，如此等等。但是在另一些批评家，例如印象派的批评家看来，这些条条都不重要，重要的是作品中表现出来的个性。他们认为那种把除了作者的个性以外的任何事物放入作品的要求是荒谬的。按照安娜·托尔·法朗士的说法，批评只是“叙述自己的灵魂如何在作品中冒险”，因

此，很可能“读者加入的东西比原有的东西更珍贵”。这两派所取的视角不同，观点就很悬殊，简直没法子比较。中国古典文艺批评有其共同的特点，但其中白居易的要求刺时救失，与后来公安、竟陵的要求抒写性灵，也有很大差别。我们不能要求一篇批评兼容各家之所长，但我们也许可以期望，根据艺术的本质，能够找到一些大家都应该考虑的共同问题。

我想，以下几点可能是大家都同意的：首先，艺术批评应当严格地区别艺术与非艺术，区别艺术作品与非艺术作品，如催眠术和娱乐术的作品。后两种作品常常鱼目混珠，不加区分地笼统地加以评论和批评，不是好的批评。

其次批评必须先了解作品。必须联系时代背景、社会和自然条件，以及作者个人在其中的命运，从宏观角度来说明作品，如果缺少有关知识，就不能进行批评。所以批评必须有一定的学术性。

第三，批评必须评价作品，所以，它必须有一个价值标准，这个标准必须与人类进步的历史尺度相一致。所以它必须有一个坚实的哲学基础。这个基础只能是马克思主义。

第四，评价作品不能不联系社会效果，即作品影响群众的思想感情的力量。因为价值尺度是社会尺度，不但艺术作品，任何事物都只有放在一定的社会条件中才有可能确定其价值，艺术作品就更是如此了。有价值的作品只能是那种引导人们走向真、善、美，促使人们推动历史向社会主义前进的作品。

当然，一篇批评不一定要全面地满足这些条件，但进行批评时心里存着这些原则，比不存着这些原则要有益得多，这是一方面。另一方面，批评本身不是目的，批评不过是帮助欣赏的手段，它的最根本的依据，仍然是批评者和欣赏者的美感经验。艺

术批评活动是以美感经验为中心的活动，所以作为欣赏者来说，与其相信批评家，不如相信自己的美感经验，相信自己的感觉与理解的能力。

今年夏天参观《无名画展》，写了一篇印象记（发表于《阳关》杂志），算是欣赏，也算是批评，现附在这里，以供参考：

附：

《无名画展》印象记

今年夏天，北京特别热。冲着七月的骄阳，在一片鸣蝉声中，我参观了在北海公园画舫斋举办的“三联画展”。其中的“无名画展”，留给我深刻的印象。在看惯了《霸王别姬》、《青海湖畔》之类空洞洞、甜腻腻的作品以后，忽然看到这些充满激情和梦想的真正的艺术品，感到耳目为之一新。

这些画——大多是油画，也有部分国画和版画——全是小型作品，而且一无例外地都带着某种匆忙的、简率的、一挥而就的痕迹。但是这些痕迹，却燃烧着，沸腾着，升沉起伏有如情感的旋律：时而是沉重的树影在不安地骚动；时而是寂寞的路灯在深巷里闪烁；时而是一个褴褛而又疲乏的流浪汉，在冬夜的街头做着五光十色的梦；时而是在沉沉大雪的重压下呈显出来的一角桥影，告诉你雪下面还有路——艰难而又漫长的路，只对勇敢而顽强的人才存在的路……。

生命力并不意识到自己的存在，只有当它的运行受到阻抑时，它才表现出来，它的结构模式才有可能以情感为中介转化为形象，转化为光和色、点和线。线是运动着的点，笔触是运动着的面。它们所留下的这些迟滞艰涩的痕迹，清楚地呈现出生命力的顽强和执着，不像那些轻飘飘的作品，流畅的线条和潇洒的笔触从画面上毫无阻力地滑过去，丝毫看不出意志和性格的力量，看不出它们的奋斗和追求。

这些小小的画面，是一些小小的色彩交响乐，在其中色彩就是热情，

就是梦想，就是生活的忧郁，就是悸动着的灵魂的叹息……这些铁青色、金黄色、紫铜色、银灰色、天蓝色……都是无声的语言，诉说着各种各样的忧郁、欢乐、悲哀、深藏着的不安和遥远的憧憬，像是叹息，又像是私语，在平凡单调和沉闷的生活深处，它们送来一阵阵清新的空气，却又倏尔而逝，使你再也找不着足迹。“数声好鸟不知处，千丈藤箩古木昏”，疲倦的行人可以在这里得到许多慰藉。我寻找着，我倾听着，忽然明白了，为什么画家们总是那么匆忙，那么简率：他们要捕捉瞬息即逝的意象啊！在这种匆忙中我感觉到一种高度紧张的神经，感觉到一种经过长久先期准备的、在生活深处日积月累地、无声地聚集起来的生命力的突然爆发。正是这种丰富而又深厚的生活的含量，把这些简率的作品同普通的速写习作区别开来了。

作者们既没有遵从学院里的一套传统理论和画法，按照物理规律、按照既定的程序和法则来作画，也没有为了赶时髦而盲目地、没有目的地模仿西方现代派的抽象和变形。他们走着一条完全属于自己的道路。他们太真诚了，没法不听从灵魂的呼声。所以对于他们来说，技巧和形象并不是目的，毋宁说他们根本没有重视技巧和形象，没有追求过表面上的形式美，更没有想要逼真地模仿自然，他们不过把技巧当作一种手段，把形象当作一种表现思想感情的媒介物。所以这些品种、风格、材料和题材内容都各不相同的作品，总的来看在形式上都有一个共同的特点：轮廓模糊，形象简率，看不到任何细节，因此都显得粗糙、不成熟，好像都是未完成的作品。这并不奇怪，因为表现它们，不是画家们的目的，他们的目的是表现心灵，你不妨把它们当作心电画来看，这些谜一般的曲线所表示着的，正是生命力运行所留下的轨迹。丛莽、瓶花、道路、墙壁、桥拱、医院的走廊、街上闪光的积水，以及巨大的充满整个画面的人面，这一切都不过是一种信息载体，各各传导着不同的心灵的消息。

而它们之所以能传导心灵的消息，是因为它们被心灵的光芒照亮了，唯其如此，所以它们才是美的。通过表现物象而表现心灵，实际上也就是通过追求美而追求善。而这，也就是画家们创作的动力，尽管他们自己未必意识到这一点。

模糊并不总是艺术形象的缺陷，情况往往相反，形象正因为模糊，所以才超出了单一的具象，而获得了单一的具象所没有的广阔性和能动性。诗歌的朦胧之所以具有魅力，原因也在这里。说到究竟，一切艺术形象都

具有某种程度的模糊性，或者说朦胧性。因为它们不仅存在于构成它们的物质材料之中，也存在于作者和欣赏者加给它们的感知、理解、想象、情感等等多种心理因素不同比例的组合之中。所谓”诗无达诂”，所谓“一千个读者就有一千个哈姆雷特”，也就是这种模糊性的证明。不同时代，不同社会，不同阶级和不同民族的人们，之所以有可能欣赏同一件作品，就因为这件作品具有它不可缺少的模糊性。

在这展览会上，我认识了“无名画会”的两个成员：刘雨树和包乐安，他们告诉我，这里展出的仅仅是他们的作品的极少一部分。他们邀请我去看看他们的其他作品。沿着两边全是灰色旧平房的弯弯曲曲的小巷，我们来到画会负责人赵文亮的家，一间低矮、潮湿而又阴暗的砖屋。屋里除了床和桌子凳子，没有任何其他家俱，却重重叠叠地塞满了画，只留下很少一点空间，这就是他们作画的地方，也就是画会成员聚会的地方。很难想象，那些动人的艺术品，竟会在这样一个环境里创造出来。

画会的成员大都是三十至四十岁的年轻人，其中有大家所熟知的遇罗克，现在他已经死了。这些人都是工人。“文革”期间，别人搞打砸抢去了，他们却在埋头作画。他们一直在埋头作画，微薄的工资，都用来购买颜料和画布，以致本来就十分困难的生活更加困难，赵文亮的爱人不堪忍受这种极度的贫困和他离婚了……但他们依旧在画画，没有人指导，更没有人支持，没有人鼓励，也没有人安慰，但他们坚持下来了。利用少得可怜的下班时间，在这阴暗潮湿而狭窄的斗室里面。谁说我们这一代青年精神空虚？！谁说我们这一代青年没有信仰？！在遇见了这样一些青年以后，谁还能这样想呢？经过长期不懈的努力，他们的成绩终于得到了大画家们的承认，老画家刘海粟、王森然都参加了画会。展览会一进门“无名画展”四个大字，就是刘海粟的字迹。在展品中，有许多王森然的画。这一切都表明，老一代画家们对青年画家们的认可和支持。“新竹高于旧竹枝，全凭老干为扶持，明年更有新生者，十丈龙孙绕凤池”，看着当代老画家们的书画，我记起郑板桥的诗句。

他们并不像某些作者那样，滔滔不绝地解释和渲染自己的作品，甚至把缺点说成优点，力图影响你的判断。不，他们不是那样，他们默默地把一幅又一幅的画陆续放在你们面前，一面尴尬地搓着手，希望能听听你的意见，看看你的判断。但他们并不盲从，他们太真诚了，对于任何意见，

都要寻根究底，直到确信是正确的，然后才加以吸收。

有一次王朝闻同志问他们，为什么把一株树画得象一个动物，他们至今表示迷惑："这个问题我们答不上来，假如你问秋天的云朵为什么象一头动物，那么它也答不上来。"

这种回答问题的方式，同西方现代派的某些代表人物不谋而合。他们宣称他们并不是"反映"，而是创造出"现实"，以求穿过现象的多样性达到未知的彼岸世界，他们宣称并不是有意识地要这样做，而只不过是紧紧地跟在本能和"无意识"的后面，收集他们的各种感觉、印象和"发现"，把这些组织到作品中去，从而又把这刚获得的真理转化成更高一级的惶惑，再引出新的发现。我本人并不同意这样的观点。我认为，由于人是自由而有意识的类，而艺术是人的这种本质的对象化，所以无意识不是艺术创作的唯一动力。艺术家的活动应当进入意识水平，应当和历史的进程以及更深广的社会生活自觉地联系起来。"无名"画家们显然不是这样，所以他们的创造带有某种自发性，在这条路上到底能走多远呢？我表示怀疑。如果说意见的话，这是一条可供他们参考的意见。

还有一个意见，是从上一个意见派生出来的，就是我总觉得，这些美好的艺术珍品缺少一种强大的推动人们前进的力量，以诗来比喻，它们是抒情诗，是境界朦胧的抒情诗；以音乐来比喻，它们是管弦乐，是忧郁而缠绵的管弦乐。像秋天草原上的数声牧笛，像寒夜里越过荒凉原野的一阵悲风，"关西老将不胜愁，驻马听之双泪流"，如果谁想从这些声音之中吸取继续前进的动力，恐怕是会失望的。我们生逢这伟大的时代，头脑里充满着思想，心灵里充满着激情，新印象纷至沓来，新事物应接不暇，恐怕没有多少幸运能够在这样一些作品跟前徘徊留连。我们更需要的是进行曲，是隆隆战鼓，是惊雷闪电和暴雨狂风。在这个意义上，我认为"无名"不如"星星"。假如将来的"无名画展"中能掺杂进一些鼓舞人们前进的声音，人们对你们的辛勤劳作一定会比现在更加理解得多。

艺术与社会生活

历史唯物主义有一条最基本的原理，就是存在决定意识。在马克思主义者看来，所谓意识不是别的，只是被意识到的存在。既然艺术作为情感的表现，总的来说属于意识形态的范畴，那末艺术的起源，以及它变化发展的一切动因，在历史的层次上，都应该到人们的社会存在即社会经济基础中去寻找。正是社会经济基础的变化和发展，带来了艺术的变化和发展。这是事实，这是事实的一方面。另一方面，正如马克思在《“政治经济学批判”导言》中所说，艺术的某些繁荣时代，并不总是和社会的一般发展相适应的。因而也不总是与那种好象构成社会组织骨干的社会物质基础相适应的。恩格斯关于哲学，也说过类似的话。精神生产有其相对独立性，这也是事实。这两个事实并不矛盾。后者只是表现出基础和上层建筑相互关系的复杂性和曲折性，并不偏离存在决定意识、基础决定上层建筑这一基本原理。承认这一点，也就意味着把历史唯物主义的方法当做研究历史的指导线索，而不是把它当作现成的公式，将历史的事实宰割和剪裁得适合于它。如果那样，历史唯物主义的方法就变成和它相反的东西了。

迄今发现的人类最早的艺术，是法国洛塞尔出土的和奥地利出土的女性雕像，以及西班牙阿尔塔米拉洞窟和法国多尔多涅地

区一系列洞窟内的壁画（这不过是久已湮灭的史前艺术的一鳞半爪），它们的被发现，证实了艺术的历史至少可以上溯到一万八千多年以前的冰河期，证实了艺术是从非艺术之中生长出来的。例如从游戏、魔法，符号操作等等之中产生了造型艺术，从作为交际工具的人类语言中产生了语言艺术。这中间经过了漫长的而又缓慢、往往数百年如一日的发展过程，很难说它们是在什么地方分界。它们曾经是游戏、魔法或别的实际需要。但由于它们都是超越现实的，例如歌唱不是真的说话，画中的野牛不是真的野牛，舞蹈表演的狩猎，不是真的狩猎，它们的被创造出来就带着某种超越“必然王国”，挣脱客观现实的束缚而创造另一个世界——“人的”世界的性质。所以艺术从一开始就摆脱了现实的束缚而具有某种自由的性质，是人类自由的一种形式。并且由于它们都是在人和外间世界的搏斗中产生的，它们又不可避免地要具有越来越浓厚的感情成分。情感在作品中的生成过程，也就是艺术从非艺术中产生的过程。

正因为如此，所以艺术的生成，也反映出“人”的生成。如所周知，人曾经是动物，是大自然的一个自在的部分。人之所以为人，是从他不是把自己作为大自然的一部分，而是把大自然作为自己的对象，按照自己的观念和需要进行加工改造的时候开始的。也就是说，人之所以为人是从他把自己作为自由的主体从自然必然性的支配下解放出来的时候开始的。这个过程在原始艺术中得到了完整的反映。古神话、陶器、建筑物，洞窟壁画（例如约一万五千年前的法国比利牛斯山洞窟壁画）中出现的人的形象，往往是和动物结合在一起的。或人面蛇身，或人面鸟身，或人面狮身……都无不是从人到动物的过渡的象征。约两万年前法国西南部洞窟出土的象牙雕刻的少女头像，外形上固然具有人的特征，

但那强烈的野性却使得它更象动物。我们再比较一下远古的“奥林耶的维纳斯”和后来希腊时代的“米洛斯的维纳斯”，前者面部没有任何表情，乳房下垂，腹部肥大，就像旧石器时代艺术所描绘的动物；而后者呢，何等的生气勃勃而又充满着智慧和丰富的感情！当乌斯宾斯基笔下的小人物佳普什金在鲁佛尔宫看到它时，他觉得自己第一次发现了真正的人的形象，即人应该是那样的形象：“我站在雕象前”，他追忆道：“望着她，不断地问自己：‘我发生什么事了？……’在这以前我好像是(我突然这样感到）这只在手中揉破了的手套。它看上去象人的手吗？不，这不过是一团皮子。可是我往它里面一吹气，它就象人的手了。一种我不能理解的东西注入了我那被揉皱了的，弄坏了的，受过折磨的驱体深处，使我挺起了胸膛，使那些似乎已经失去感觉的地方，发生了活的肌肉的颤抖，使我身上的一切象人在发育时那样的咯咯作响，也使我精神振奋地醒来，不久前的梦幻一点影也没有了，我的挺宽了的胸膛，整个成长了的肌体都充满了光明和活力”。那种他所“不能理解”的东西，就是被唤醒了的人的自觉，人的自我意识。

人的自觉是在历史和社会中发展的，所以它通过艺术表现出来时又折射着历史和社会的形态。即使是同一时代的作品，也因为社会条件的不同而有所不同，例如希腊的雕刻、中国的青铜器和埃及的建筑物，都是奴隶时代的产物，但它们又何等的不同。狰狞的饕餮纹样和阴毒的司芬克斯不正好是东方式奴隶制度残暴的见证吗？与之相反，充满生命活力的“掷铁饼者”只能是雅典民主制的产物。在它们身上体现出“人”的尺度的较为完满的形式。

许多艺术史家们把中世纪欧洲艺术，称之为“神学的奴仆”，

这种情况是同当时政教合一的封建统治分不开的，由于艺术家们为了谋生而不得不受雇于宫廷与教会，他们不过是把一些在观念中和文字上已经完成的东西被动地“变相”为形象罢了。所以中世纪欧洲艺术的复兴（“文艺复兴”）是在对宗教压迫的反抗和批判中展开的。中国的历史社会情况与之不同，它的古代文化没有受到汪达尔式的毁灭性破坏，它的中世纪文化是在古代文化理性精神的孕育下相对稳定地和有连续性地发展起来的。它的艺术家们主要不是来自民间匠师，而是来自具有一定文化知识、而且具有某种相对独立的经济地位的士大夫阶层，这就使得中世纪中国艺术有可能在当时就达到相当高的水平。它在整个中世纪封建社会漫长缓慢的发展过程中基本上一直保持着这个水平——当西方艺术由于突破了封建势力的束缚而超过它向前迈进的时候，它依旧保持着这个水平。

人类的历史愈是向前发展，它的道路也愈是错综复杂，凝聚和积淀在艺术中的人类心灵，它的愿望和感情，也就愈是呈现出丰富生动的形态。到近代资本主义社会，这些形态由于异化的压抑而日渐趋向抽象的表现。同时由于艺术愈来愈变成商品或者宣传广告，华而不实的，献媚逢迎的，说假话的和迎合低级趣味的种种所谓“艺术”，也愈来愈巧妙地混同于真实情感的表现。所有这些在资本主义社会都达到了顶点。这并不奇怪，统治剥削阶级内部不会产生创作动力，也不会有创作能力，他们要使社会的审美观念适应自己的目标和任务，只有利用文学艺术界的知识分子，使他们为自己服务。统治者愈是强有力，文学和艺术就愈是具有两重性：它本性所固有的自由和诚实、即它的内在的倾向性，以及强加于它的外在的倾向性，这种一般是在阶级社会形成的两重性就愈是错综、复杂地交织在一起。从历史上看来，在这个基础上出现

了两种人：由于社会不接受他的诚实而沦于贫困，灾难和被轻蔑的艺术家；利用娱乐术和催眠术来从事谄媚逢迎的投机者；以及根据形势徘徊于这二者之间的“第三种人”。这种情况并不是到资本主义社会才开始出现，远在“太阳王”路易十四的宫廷艺术家中间，罗可可及其他流派的许多代表人物中间就已经有了。不过到资本主义社会它们才发展为普遍的现象。这种现象的普遍性是资本主义社会具体条件的产物。所以，从历史上来看，政治上的强大和经济上的繁荣并不必然地要产生有价值的艺术作品。从历史上看，情况往往相反，往往现实生活愈是黑暗痛苦，理想主义愈是强烈鲜明，人类的情感也愈是炽热和深沉，因而艺术也就愈是发达。所以在历史上，艺术的发展并不总是和经济的发展相平行的。中世纪欧洲的艺术水平，大大低于荷马和菲狄亚斯的时代，社会发展了，艺术反而没落了。十七世纪的荷兰，经济正在欣欣向荣，而伦勃朗后继无人。十八世纪最优秀的作品出现在最野蛮的德国。十九世纪的俄罗斯，是当时经济最落后，政治最黑暗的国家，而俄罗斯文学的辉煌成就，远远超过了当时的任何最先进的工业国。这种情况，证明了马克思在《“政治经济学批判”导言》中所作的论断。艺术的历史告诉我们，那些最伟大的艺术家们的命运，例如屈原、司马迁、杜甫、伦勃朗、凡高、米开朗琪罗、贝多芬、曹雪芹等人的命运，都是非常之不幸的。冠绝当时的俄国文学，其作者的名单几乎同时也就是殉道者的名单：他们当中的绝大多数在流放和贫困中度过了一生，许多人死于非命。正是这种不幸，孕育了他们的艺术。苦难毁灭了李煜的生活，但却成全了他千古流传的诗篇；苦难毁灭了陀思妥亦夫斯基的生活，但却成全了他使全人类灵魂为之震动的小说。正如韩愈所说，文章是“穷而愈工”，现实的社会生活绝不是艺术家的敌人。它造成痛

苦和失望，但对于艺术激情的产生来说，这恰恰是必要的准备。

一定时代一定历史条件所形成的一定社会心理面貌，以及这种心理面貌得以表现出来的机会多少和程度大小，取决于许多因素。一般来讲，在其他因素类似的情况下，比较开明的政治形式，较多公民权利的民主制度总是有利于艺术的繁荣的，古代希腊的雅典共和国是这方面的例子。但是也不尽然，有时一种残酷无情的压迫所燃起的反抗的怒火，反而灿烂地照亮艺术发展的途程，十九世纪的俄国就是这方面的例子。有时一种对艺术有利的条件对经济的发展和政治的统一却不利，十六世纪意大利佛罗伦萨和威尼斯各自为政的状况就是这方面的例子。这一切都应当根据历史唯物主义的原理进行具体分析，不能一概而论。

但是不论如何，有一点是肯定的，就是一定的艺术高峰，不论多么间接，归根结底是一定社会历史条件的产物。不是曹氏父子创造了建安风骨，而是建安风骨创造了曹氏父子；不是李白、杜甫、张旭、颜真卿创造了盛唐之音，而是盛唐之音创造了李白、杜甫、张旭、颜真卿。他们不过是当时被特定社会历史条件创造出来的无数不知名的、久已湮灭的艺术家们之中最优秀的代表。无数为同一种理想所鼓舞，为同一种愿望所支配，为同一种苦难所折磨的人们，都纷纷力图通过一种当时流行的艺术形式来表现同一种情感。他们的种种努力绝大多数是失败了，只有那些最有才华、体验得最深，生活得最充分，情感最为炽热的，心理动力最强大、心理负荷最为沉重的人们，才能够不自觉地在绝大多数人的失败所提供的基础上取得成功。在那些不朽的艺术珍品下面，横卧着人类亘古的苦难。这苦难直接和间接地把无数人的精神创造力凝聚和集中到少数人身上，这才产生了那些不朽珍品。现在，隔着遥远的年代望过去，那个广大深厚的基础看不见了。（当

然历史学家、哲学家们是看得见的，但他们首先关心的不是艺术，以致人们从艺术的角度来看，觉得那些作品好象是一些孤立的、不可企及的高峰。

机械唯物论者不懂得这一点，他们奇怪地问道："已经是电子时代了，都快二十一世纪了，为什么雕塑还没有超过希腊罗马，诗歌还没有超过李白、杜甫呢？"对于这样的问题，我们将简单地回答说，第一，时代不同了。产生那些作品的社会基础已经不复存在。电子时代应当有电子时代的艺术高峰，它将是一个新的高峰，而不是旧的高峰的上升。第二，即使你今天创造出不亚于菲狄亚斯的雕塑，或者不亚于欧阳修的古文，也不会具有与他们的作品同等价值。有谁来欣赏它呢？就算（假如可能的话）你有条件与世隔绝，从小到大一直泡在仿古的社会文化环境里面，并且有能力挖空心思做出一篇工整铿锵的四六文，那又怎么样呢？那不过是玩具而已。并且没有人想来玩它。小姑娘的辫子是可爱的，但如果因为它可爱，一个四十岁的女人要来仿效，岂不是又变成可笑了么？我们欣赏舞台上李白的醉态，不是为了叫自己变成酒徒；我们欣赏小孩子的天真幼稚，不是为了在复杂矛盾的现实的阶级斗争中也来学习小孩子的榜样。纵使如是想，其可得乎？

我们有幸生逢一个人类历史上最伟大的时代，完全有可能创造出一个超过历史上任何艺术高峰的新的高峰。正如一首歌所说的："我们在大时代的洪炉里锻炼，成一个革命的青年"。时代的烈火已经净化了我们的灵魂，我们在这个洪炉里被烧得焦头烂额。死了又再生了，象火中的凤凰，带着无比的生命力，向着真理，向着光明、向着党所指引的社会主义方向，勇猛地飞翔。在这样的条件下，我期待着无愧于我们时代的伟大作品的出现。

美与艺术的分类

关于美的分类

美可以分类吗？这是一个有争议的问题。在美学史上，有许多人是不同意给美分类的，例如克罗齐和开瑞特就是这样，他们强调美感直觉是每个人一定情境下一定心理的表现，所以它的哲学分类不可能很清楚。

美的本质是同一的，但美的形态却千差万别。一件远古的文物，例如一个形式单纯的瓦罐或者绿锈斑驳的铜爵在我们心里引起的肃穆之情，和我们面对黄昏里炊烟或者一朵小小的野花时所感到的慰籍和愉悦是大不相同的；波澜壮阔、惊天动地的四·五运动使我们在个体和整体的统一中感到自己有无穷的力量，而深秋黄昏连绵不绝的阴雨却常常把往事和忧愁带到我们的心头。这些都是美。而形态大不相同。“高江急峡雷霆斗”不同于“寒波澹澹起，白鸟悠悠下”；“晴空一鹤排云上”不同于“魂梦任悠扬，睡起杨花满绣床”。于是给美的形态分类，便成为美学的一个经常被提出来的课题，而为大多数美学家所接受。大多数美学家是认为美可以分类的。但是他们各人所持的分类原则，却又各

不相同。

英国美学家鲍桑葵认为，美有平易的美和艰难的美两种。平易的美是那种不费力气就能欣赏，一眼就能看出的美；艰难的美是指那种具有错杂性、紧张性、广阔性的美。所谓错杂性，例如有些图案书、交响乐或大型文学作品，其复杂程度超过我们的感受能力时，我们不但不觉得它美，有时还会反感。所谓紧张性，例如伟大悲剧的高度紧张的情感常常使许多不够坚强的人感到恐怖而不能欣赏它的美。所谓广阔性，例如喜剧或滑稽演员打破一切现有价值结构的既成格局，使崇高与卑下颠倒，应该的变成荒谬，荒谬的变成理所当然，要求人们具有深刻的思想和高度的感受力，才能同情地掌握它的整个幅度。这是一种分法。另一些英国美学家如赫奇生、霍姆等人则把美分为绝对的和相对的、即固有的和比较的两种。所谓绝对的美是事物本身固有的美，例如和谐、鲜明等形式特征。相对的美是从比较而来，例如逼真的画，尽管所画的事物本身不美，但画可以由于画得逼真而美。自然现象的象征性也是相对的美。没有美的事物可以因为象征什么而美。这种分法，不同于康德的把美分为自由美与附庸美，更不同于黑格尔的把美分为自然美与艺术美。黑格尔从他客观唯心论的体系出发，逻辑地和历史地把美分为自然美和艺术美，成为尔后美学讨论的广泛基础。但无论自然美和艺术美，作为经验事实都具有直观的同一性；并且它们都可分为平易的和艰难的，绝对的和相对的，自由的和附庸的等等。这个分法还是不清楚的。

所谓美的形态分类，实际上应该看作是审美范畴的一种划分，即审美的价值结构各个方面的一种辨别。美的本质，是人的本质力量（自由）的一种表现；一种对象化。所以它是可以用“人的物种尺度”或“人的内在尺度”来衡量的。大于这个尺度的表明

为崇高与壮伟（包括悲），小于或偏向这个尺度的表现为清稚与渺小（包括喜）；与这个尺度相适应的表现为秀丽，即狭义的美（秀美）。它们之间的审美价值不完全相同，但却又处在同一个结构之中，所以又都是相通的。例如悲和喜就明显地是相通的。

把这个尺度颠倒过来，就是丑。美学中有美和丑，正象数学中有正数和负数。也如同正数的规律就是负数的规律，美的规律也就是丑的规律。它们是上下对称的（就象建筑物和它在水中的倒影一样），所以我们同样不能忽视它的数量方面。大恶棍不等于宵小，怪异可怕的事物不等于卑贱可怜的事物，麦克佩斯不同于雅卡基·雅卡基莫维奇，它们分别从两个不同的方向向悲和喜靠近过去，这里面有许多有趣的问题可以研究，限于篇幅，暂不详谈。现在只是强调指出一点：说丑的规律就是负数的规律；不等于说丑在任何情况下都是一种负价值，是对于人的本质力量的反动或对于人的个体存在的否定。不，丑作为美的对立面不但常常可以转化为美(例如生活丑转化为艺术美)，而且常常它本身就是一种美，一种错杂、紧张、广阔的美。伟大的画家有时不得不模仿儿童画的稚拙,或者汉砖的古拙,因为这样一种艰难滞涩而又迟疑探索的痕迹，常常比那种潇洒流畅、在平面上滑过去的痕迹能够表现出更加深厚的生命力。阻力愈大，与之抗争的生命力就愈高涨，它们的冲突斗争也就愈是表现为艰难滞涩。而这，也就是中国书论所谓的“如锥画铁”，“力透纸背”，即所谓“拙”。我们看郑板桥的画，吴昌硕的画，刘海粟的画,不是正因为“拙”，所以才显得美吗？郑板桥说他是“冗繁削尽留清瘦，画到生时是熟时。”懂得了这一点，也就懂得这两句诗了。又如卓别林，他以丑角的身分所作的表演，曾经激起千百万人巨大的审美热情。因为在那里，丑由于渗入了崇高、滑稽等审美范畴而获得了积极

丑。特别是在今天，不研究丑，我们就不但不能了解西方艺术发展的新动向，也不能了解青年一代对艺术创作所提出的新要求。不管老一辈的诗人，画家和理论家们如何评价，青年们已经（至少部分地）把荒诞和朦胧带进了诗歌，把犷野和奇异带进了绘画。这些作品象不速之客，以无比的生命力猛烈地敲击着美学的窗扉，要求我们作出理论的解答。是否可以说，这是当代美学所面临的一个新课题呢？

这个课题我们研究得太少。与之相比，崇高与雄伟这个范畴久已被探索得很多了。崇高与雄伟是对于人的物种尺度的一种超越。异常的体积和强度是其特点。这是一个量的范畴。康德又把这个量分为两种，一种是数的量，如山的高和海的大，一种是力的量，如疾风迅雨的狂暴气势。所谓量，我们也可以理解为一种精神境界的扩大。李白诗“我来竟何事，高卧沙丘城，城也有古树，日夕连秋声，”杜甫诗“落日照大旗，马鸣风萧萧……悲笳数声动，壮士惨不骄，”都只几句短语，体积很小，但前者有一种磅礴的气势，后者有一种雄浑的气象。火刑柱上的布鲁诺，巨浪冲击下的岩石，体积都不大，可是那种道德上与意志上的崇高与雄伟，同样使我们感到折服。总之，崇高感或雄伟感是作为一种被某个超越于人的物种尺度的对象所引起的敬畏与惊喜之情而列入美感经验的。在这种经验中，对象的力量变成了我的力量，例如岩石的冷静沉着变成了我们自己的英雄主义，激流的百折不挠变成了我们自己的坚毅顽强与大无畏气慨。在这种体验中我们的精神境界得以提高到对象的水平，从而超越了自己的平庸与渺小，并由于体验到这种超越而快乐。而这，不但是崇高与雄伟的审美价值之所在，也是悲剧性的审美价值之所在。

但是在审美的价值结构中，悲剧性自有其不同于崇高与雄伟的特点。悲，或者悲剧性，作为一个美学范畴，不等于这两个词通常所意味的悲哀、悲惨、失败与死亡。它的价值恰恰在于表现出人对于这种失败与死亡的抗议与斗争。唯其如此，悲剧才同时显得崇高与雄伟。这一点对于自然景物也是适用的。例如荒寒的古迹，那些颓垣残壁因为呈现出一个民族的奋斗与失败而显得苍凉与沉郁，从而在审美上进入悲剧的范畴。固然斗争是失败了，但正是通过导致这种失败的内在矛盾与冲突（它常常表现为偶然性），才充分呈现出人的顽强不屈而使我们感到振奋与鼓舞。所以悲剧的第一个要素，是悲剧人物人格的伟大，精神和意志力量的伟大：明知要失败，还要坚持斗争，明知不可抗拒，还要向命运挑战。“不可与言而与之言”，“知其不可为而为之，”这才见出人格的力量。与之相联系的是悲剧人物的正义性。没有正义性，坚强就变成了顽固，悲剧就变成了喜剧。张志新的死亡是悲剧，但林彪的死亡却是喜剧。张志新的悲剧由于它的无可怀疑的正义性而使我们惊心动魄，我们由于这惊心动魄而产生一种对于更高人生价值的渴望，从而使自己不知不觉地提高到悲剧人物的道德水平和性格水平上。在悲剧的审美经验中，我们由于体验到（不是意识到）这种提高（那怕只是暂时的）而感到一种满足和快乐。这是悲剧审美价值的特点之所在。

在悲剧美学中有几个问题是值得探讨的。一个是悲剧性与必然性的关系。从古希腊到黑格尔，一般认为必然性是悲剧的要素。这是有道理的，即使在张志新的悲剧中，也包含着这样的一种必然性：单独的斗争必然失败，最先起来反抗的人必然灭亡。如果没有这种必然性，张志新的悲剧也就不成其为悲剧了。但是以车尔尼雪夫斯基为代表的另一种意见也是有道理的。他们认为斗

事是成败的，但失败却并非必然。事实上，人们之所以失败也常常是因为偶然的原因。并且通过主观努力，有可能改变命运。难道不是吗：即使有一只船在海上覆灭了，还有无数的船只通过同风暴搏斗，平安地到达港湾。把这种偶然性引进悲剧美学，是否需要修正原有的理论呢？还有一个问题是，一般都把悲剧看作雄伟与崇高的最高境界，强调悲剧人物必须是真正的英雄，如何用这一点圆满地说明小人物的悲剧命运呢？果戈里的《外套》，陀斯妥亦夫斯基的《穷人》、鲁迅的《伤逝》，乃至《孔雀东南飞》和《胡笳十八拍》算不算悲剧呢？历史上无数诚实善良的劳动人民，一辈子默默无声地辛劳受苦，长期地被侮辱与被损害，终其生得不到任何一点报偿与慰籍，算不算悲剧呢？这些都是值得研究的问题。

中国文学的传统习惯，喜欢给任何悲剧加上一个喜庆的结局。男女主角即使是死亡了，也还要化作连理枝或者双飞蝶得到团圆，至少要变成鬼魂再次出现，达到报仇雪恨的目的。这几乎成了一个公式，这个公式表现出我们民族性格中善良的一面。但是在我们说到喜剧的时候，有必要把喜剧范畴同这种大团圆的公式严格地区别开来。喜剧的要素不是喜，不是善良或者幸福，而是一种深刻的幽默。由于这种发笑的幽默总是在荒诞和丑恶中坚持一种被遗忘了的人的价值和尊严，它又具有一种深沉而又浩大的忧郁的背景。所以另一方面，美学应当把喜剧性和没有思想的可笑性严格地区别开来。下流的噱头、庸俗的插科打诨、和对于残废者的嘲弄，可以博得市民们的哄堂大笑，但却谈不上它有任何审美价值。在艰难困苦中能保持幽默感是智慧的标志。卓别林曾经指出，未开化的人很少有幽默感，“智力愈发达，则喜剧就愈成功”，他所谓的成功当然是指获得高度的审美价值（艺术价

值），而不是仅仅引人发笑。我们看司马迁的《史记》，其《滑稽列传》中的主角几乎没有一个不是具有高度智慧的悲剧人物。喜剧与悲剧的这种内在联系使得喜剧也具有某种崇高性，正因为如此，喜剧也是美学的一个范畴。生活有时使荒谬的事物显得合理，喜剧则在表面的合理中揭发它内在的荒谬。喜剧的笑是对于不合理的笑而不是对于缺陷和不幸的嘲弄。诚然，吴敬梓的《儒林外史》嘲弄了愚蠢，但愚蠢之所以改成滑稽是因为它放在更广阔的背景上看显得不合理。人穿衣服不滑稽，猴子穿衣服就滑稽，因为不合理。小孩与醉汉跌跤不滑稽，一个壮严持重的人跌跤就滑稽，因为不合理。渺小与邪恶并不滑稽，但本来渺小与邪恶，却偏要装出伟大与仁慈，便显得滑稽，因为不合理。当不合理显得合理而压倒合理的时候，喜剧便含有悲剧性了，这样的笑就是含泪的笑。悲剧由于表现出不合理的为害巨大而激起人们的奋发抗争之情，喜剧由于表现出不合理的虚弱和渺小而引起人们的轻蔑嘲笑之感，它们之间并没有不可逾越的界线。

美、丑、悲、喜、崇高与雄伟等这些审美范畴的划分，同中国古典美学为美的形态所作的分类是大体符合的。中国古典美学把美的形态分为阴柔与阳刚两种。阴柔相当于狭义的美，即优美或秀丽，阳刚相当于雄伟与崇高，也可以包括悲剧性在内。此外还有雅、俗与文、野之分，其中的俗与野，就包括喜剧性在内了。清人王国维在《人间词话》中论词说，“飞卿，严妆也；端己，淡装也；后主则粗服乱头矣。”这里的“严”可以归入“俗”一类，“淡”可以归入“雅”一类，至于“粗服乱头”，则可以归入“丑”一类。丑是中国古典美学中一个极为重要的范畴。中国诗论的肯定“郊寒岛瘦”，中国画论的提倡雅真、古拙、野、怪、乱、黑，都不是偶然的。丑这个字在中国古典美学中有

时直接就是美的代名词（例如诗人和画家们常常把奇异可画的石，称之为“丑石”，把老干如铁的树枝称之为“丑枝”），这里面有极为丰富的问题值得重视，可惜限于篇幅，只能以后有机会再一一探讨了。

关于艺术的分类

艺术可以分类吗？这也是一个有争议的问题。

人们对艺术分类问题的看法，必然是从属于他们对艺术的本质的理解的。既然对于什么是艺术有不同的看法，那么在分类问题上出现分歧就不奇怪了。大抵主张美不能分类的人（如克罗齐、开瑞特）也主张艺术不能分类。而在主张美和艺术可以分类的人们之中，各人所持的分类原则和所提出的分类方法又都大不相同。这里只能介绍其中影响较大的几种：

最早的分类学是亚里斯多德提出来的。亚里斯多德认为，艺术是一种模仿。根据这一观点，他在《诗学》一书中提出了三种模仿的区别：“象画家和其他创造者一样，诗人既然是一种模仿者，他就必须在三种模仿方式中选择一种去模仿：按照事物本来的样子去模仿，按照事物为人所说所想的样子去模仿，按照事物应当有的样子去模仿。”这一思想对后世文艺理论有过长远的影响，后来人们根据艺术创作是侧重表现理想还是侧重再现现实，把艺术区分为浪漫主义的和现实主义的两大类。这一理论把表现事物应当有的样子的艺术称之为浪漫主义艺术，把再现事物已经有的样子的艺术称之为现实主义艺术。自从苏联的文艺理论在我国流行以来，这种分法是大家所熟知的。

另一种分类法来自把艺术看作观念的表现的那一部分人，德

国古典哲学总的来讲倾向于这一类。例如谢林认为，艺术和哲学的区别，仅仅在于后者是现实占优势而前者是理想占优势。就艺术而言，谢林认为，也可以分为现实的和理想的两大类。前者如音乐、绘画、雕塑等，后者如抒情诗、史诗、诗剧等。又如黑格尔把艺术分为象征型艺术、古典型艺术、浪漫型艺术三大类。象征型艺术的特征是物质压倒精神，或者说，形式压倒内容。在黑格尔看来，建筑是象征艺术的代表，因为在建筑中，物质材料和它们的实用要求起主导作用。他认为古代东方艺术都是象征艺术。古典型艺术的特征是精神与物质的和谐协调，或者说内容和形式统一。这种统一使艺术达到完善的境界。古希腊罗马的雕刻是它的代表，因为在其中“内在的心灵第一次显出它永恒的静穆和本质上的独立自足”。浪漫型艺术的特征是精神超越物质，或者说内容压倒形式，使艺术进入理想。绘画，诗歌和音乐是浪漫艺术的代表，因为只有在这些艺术作品之中，特别是在诗歌之中，内容（精神）才越过形式（物质）的规定而自由地表现自己。

还有一种著名的分法就是把艺术分为时间艺术、空间艺术、时空综合艺术三种。近代的卡瑞埃、黑田信鹏等许多人都持这种观点。他们认为音乐是时间艺术，因为它并不占据空间，而只是在一定的时间限度以内，通过一定的时间来表现的。绘画、雕塑、建筑等的存在，相对地来说没有时间性，许多千百年前的雕刻绘画和建筑现在还存在，但这些实体都必须占据一定的空间，所以属于空间艺术。综合艺术是指在其表现中既需要时间也需要空间的艺术，戏剧、舞蹈、电影等属于这一类，所以被称之为综合艺术。这种分法，以及库森，哈特曼等人把艺术分为视觉艺术、听觉艺术、想象艺术三类的那种分法，由于没有和艺术的本质联系起来，不是从对一定艺术本质的理解中引申出来的，所以

和上两种分类法比较起来，就显得非常之肤浅。

我们上次说过，艺术作品的存在同欣赏过程不可分割。美感直觉虽然是在刹那间完成的，但是也有一个过程。任何欣赏都有一个持续过程，看一幅画或一本小说，读一首诗，参观一幢建筑，都需要持续一定的时间。这个持续过程也同听音乐一样，是时间过程，是艺术借时间而存在的过程。卡瑞埃等人的分类法无视这一点，所以当美学的研究深入到区分艺术和艺术作品的时候，就不会有人再提到它了。从审美活动的特征来看，库森等人的分类法也有明显的缺陷。人类的审美活动是一种包含着感知、理解、情感、想象等多种因素在内的主动能动的活动。把艺术分为视觉的、听觉的和想象的，也就等于把现象从视觉和听觉中分解出来，这样视觉和听觉也就退化了，倒退到生理的、动物的感觉那里去了，哪里还谈得上审美，谈得上欣赏艺术呢？

联系美和艺术的本质来看，第一种和第二种分类法也有许多问题。我们上次说过，艺术作为一种人类的精神生产品，主要是人类感情的表现。所以它的本质不是模仿，不是再现，而是表现。如果它模仿、或者说再现，那也是通过模仿来表现，即通过再现来表现。由于它所表现的情感本身就带有理想的成分，或者说浪漫的成分，所以一切诗人（真正的艺术家本质上都是诗人），都不可避免地带有浪漫的气质，一切艺术都不可避免地带有浪漫的因素，毋宁说艺术本身就是浪漫精神的产物。所以这种把表现和再现对立起来，把理想和现实加以区分的观点，和艺术的现实并没有共同之处，事实上从来没有哪一个伟大的作家自认是浪漫主义者或者现实主义者，就连苏联文学的奠基人高尔基也承认："在伟大的艺术家们身上，现实主义和浪漫主义好象是永远结合在一起的。"这是事实。立足于事实，我们不主张过分强调

这种分类，立足于艺术的本质，我们更不主张过分强调这种分类。

同这种分类法相比，黑格尔的分类法要深刻得多了。但是问题仍然在于，他对艺术本质的理解是我们不能接受的。他把艺术看作是绝对精神的一种表现形式。他的分类实质上并不是艺术的分类，而是一种凭思辨的演绎法推导出来的历史逻辑的分类。他所谓的艺术的不同类型，实际上不过是绝对精神自我发展的不同阶段而已：在最初的阶段上，想象力倾向于努力从自然转到精神，这种努力还只是对精神的追求，还没有为精神找到真正的形式，因此只能用外在的形式来表示内在的意义，于是出现了象征型艺术。象征是一种符号，但不是语言、旗帜那样抽象的符号，例如狮子象征刚强，圆形象征永恒等等。这种象征由不自觉到自觉的发展，始终没有达到内容与形式统一的目的。这个目的是在精神发展的第二阶段，即古典型艺术中才达到的。古典型艺术因为达到了形式与内容、即物质与精神的统一而臻于完美，但还不是理想的境界。精神发展在第三阶段上突破了物质的束缚（内容超越形式）回到自身，便表现为浪漫型艺术。在这里艺术的不同类型不过是精神发展不同阶段的不同表现形式而已。所以这样的一种分类法也是我们难以利用的。

艺术分类的原则只能从艺术的本质中引伸出来。艺术作为一种产生于人类精神交往的需要的劳动产品，是人类思想感情的表现，首先是感情的表现。并非一切感情的表现都是艺术，笑和哭也是感情的表现，但不是艺术。其所以不是，是因为它们是感情的“自在的”状态，而不是它的“自为的”表现。这就是说，对于笑和哭的人，感情并不是他所要表现的对象，而是它自身。在这里，人不是创作的主体，或者说主体不是艺术家。只有在他把

自己的感情或者他所同情的别人的感情作为对象，通过一定的物质媒介和一定的加工手段真实地表现出来的时候，他的活动才是艺术创作，他的活动的成果才是艺术作品。所谓创作得成功不成功，也就是指表现得充分不充分。

情感有各式各样，表现的方式和手段各式各样，所凭借的物质媒介各式各样，从而艺术也有各式各样。所以艺术的分类，实际上也就是表现手段和物质媒介的分类。在这里手段本身也是一种媒介，因为它只有通过物质实体的加工才能实现。同一个形象，例如同一个人，可以用画来描绘，也可以用石头来雕刻，可以用语言来塑造，也可以用活人来扮演。这里面有物质媒介的区分，也有表现手段的区分，两种区分是不可分割地结合在一起的。

一种思想感情，或者说一种精神内容，可以有多种表现形式，但最理想的形式只有一个。油画的厚重和水彩画的明快，或者进行曲的壮严和小夜曲的轻松都是不能互相取代的。于是同一艺术，就呈现出丰富的门类。有表情艺术；有造型艺术；有语言艺术；有综合艺术；如果把次要艺术也算在里面，还有实用艺术。在这些不同艺术的门下又分出不同的类：表情艺术分出音乐、舞蹈等；造型艺术分出绘画雕塑等；语言艺术分出诗歌、小说等；综合艺术分出电影、戏剧等等。不同类的艺术又可根据材料、体裁、质量的不同更细地分为不同的种。拿音乐为例，就有管乐、弦乐、打击乐、交响乐、独唱等，独唱又可分为女高音、女中音、女低音、男高音、男中音、男低音，男高音中又有进行曲、抒情曲小调等……不过说到这里，已经说到美学的边缘，越出美学的范围了。具体说明各类艺术的异同和规律是文艺理论的任务，具体说明各种艺术的异同和规律是更专门的文艺理论、例如音乐理论、美术理论、戏曲理论等等的任务。

各别的文艺理论告诉我们各种艺术的特点和规律，提醒我们不要向水彩画提出油画的要求，不要向雕塑提出素描的要求，提醒我们电影不应当仅仅按照剧本以画面讲故事，也不应当接受舞台戏剧时空观的束缚，如此等等，这里面有美学，但美学的任务不是这个。美学作为一种基础理论和应用科学有不同的任务。这个任务好象恰恰相反，它不是说明各种艺术的特点而是说明各种艺术的同点，即它们各自的局限性和共同的基本规律。

各种艺术都有自己的局限性，例如舞蹈不长于叙事，建筑不长于表情……但归根结底，各门艺术又都是相通的：画家未必意识到自己是雕塑家、是音乐家、是诗人，但当他工作时，他是用笔在平面上雕塑，使色彩的节奏和光暗的旋律变成了无声的音乐，从而借助视觉形象说出了诗人难以言传的心声……所以在艺术中一切门类是相通的，书法是纸上的音乐和舞蹈，雕塑是戏剧性高潮在刹那间的凝固。如果具体分析起来，我们甚至可以发现，李贺的诗和弗鲁拜尔的画，它们依靠不同的媒介手段所表现出来的东西是相同的：李贺语词的跳跃就象弗鲁拜尔色块的跳跃，那种五彩碎玻璃镶嵌似的手法创造出来的境界也相同：忧郁、飘忽，而又带着一种恐怖和不安的情调。

前面我们曾经多次地强调说明各门艺术是各种不同的语言，各自说着不同的东西，不可以互相代替。现在又说艺术中一切门类是相通的。这是否互相矛盾的呢？表面上看来是这样，实际并不。一方面，一切艺术都要有美，美作为一种整体性动力结构，即作为一种生气贯注的活的形象，是一切艺术共同的要素。正如黑格尔所说："诗(美)在一切艺术中流注着"。这是一方面。但是另一方面，美与美是不同的。变化、差异和多样性是美的生命。在前一个意义上说，美不可以分类。在后一个意义上说，美又

是可以分类的。我们应当从两个方面的矛盾统一之中去理解美，也应当从两个方面的矛盾统一中去理解艺术。

正因为如此，各类艺术又是可以互相转化的，例如史诗转化为小说和戏剧，音乐转化为诗、词、曲、小令，并且随着历史的发展，还会不断地产生出新的艺术种类。美学只有把握了各门艺术的共同本质，才有可能在其中找出规律性的东西，用以指导文艺理论，以及指导艺术创作和审美的实践。

关于“心灵美”、“行为美”、“语言美”

我们平常所说的“心灵美”、“行为美”、“语言美”等等，是不是一种美的分类呢？美学家们一般认为这些都是伦理学的范畴。但美学和伦理学都是行为科学，或者都是价值哲学，它们之间并没有不可逾越的界线。如果我们愿意从美学的角度来评价一个人的思想、行为和言论，这些已经通用的名词还是有用的。

有个电影，叫《灵与肉》，灵是灵魂，或者说心灵，心灵是精神的东西；肉是肉体，肉体是物质的东西。精神的东西不能离开物质的东西单独存在。归根结底，精神现象是物质运动的一种形式，而一个人的肉体，包括他的大脑，不过是永恒、无限的物质自然界的一个微小的部分和短暂的片段。在这个意义上，心灵美和肉体美应该是统一的。

但是人不仅是自然的存在物，也是历史的和社会的存在物。而在历史和社会中，这二者却又常常是矛盾的。肉体美丽的人可能心灵丑恶，例如面孔漂亮却不诚实，身体强健却很懦怯，这都是常有的。而与之相反，一个在抗越战斗中负伤的战士，可能容

貌受到破坏，但却正因为如此，他的英雄性格才充分表现出来。古代希腊哲人苏格拉底，具有很高的智慧，但是他的面孔，据他自己描绘，却是突眼，大嘴，朝天鼻子，显得很蠢笨。我国晚唐诗人温庭筠，因为“貌甚寝”，被当时人们称之为“温八叉”。但是他的诗词，却是一往情深，浓艳中透露着凄凉，说明他的心灵具有别样的形式。所谓“人不可以貌相，海水不可以斗量”，所谓“知人知面不知心”，都是说心灵的形式不等于肉体外形。

美是感觉的对象而不是认识的对象。假如战士的勇敢不能通过他的形象表现出来，假如苏格拉底的智慧不能通过他的突眼大嘴等等的表情表现出来，从而成为引起美感的条件，那就不是美。所以心灵美，也就是行为美，前者是指内在的动机，后者是指外在的表现。表现就是形象。离开了一定的感性形象，谁也没有可能直接看到别人的灵魂，听到别人的心声，从而产生审美的判断。如没有审美判断，也就没有美了。所以严格地说，在“心灵美”“行为美”这两个术语中，伦理学的意义多于美学的意义。如果要给它下定义的话，我们只能说它是一种善。

我们把一切对人类生存和发展有利的东西称之为善。在这个意义上，前面所例举的勇敢、智慧、热情之类，以及勤劳、坚强等等，都属于善的范围。在遥远往古大自然的怀抱之中，面对着洪水、猛兽、严寒、酷暑、干旱，风暴和雷雨，森林和沼泽，人类赤手空拳，必须自己救自己，争取生存和温饱的斗争是艰难而又无情的。他必须勇敢，才能战胜和猎获野兽；他必须勤劳，才能耕种和得到收成；他必须顽强坚毅，才能够忍受和度过苦难与缺乏。正是这些优秀的品质，帮助人类征服了大自然，走出了黑暗而又漫长的年代。

那时候，私有制和阶级还没有出现，这些优秀品质既是个人的东西，又是人类社会的东西。这种个人和人类的统一，也就是

最原始的“心灵美”和“行为美”。许多中国古代神话和古希腊罗马神话所表现出来的，正是这样的一种美。例如《女娲补天》、《夸父追日》、《精卫填海》、《普罗米修斯盗火给人间》……等等所表现出来的，不正是勇敢、智慧、热情、勤劳、顽强坚毅这些最原始的美吗？作为这样一种美的对立面，懦怯、愚蠢、冷漠、懒惰、软弱之类对人类生存和发展不利的东西，即“恶”的东西，也就是所谓“心灵丑”或“行为丑”（丑行）了。

原始的“心灵美”和“行为美”是人类在改造大自然的过程中形成的，它同时又是人类改造大自然的一种内在的动力。随着大自然的被征服，私有制与阶级的划分带来了人与人的对立和斗争，这些力量由于个人与个人以及个人与社会的互相冲突而抵销，已经不能成为整个人类推动历史前进的共同力量了。人们由于只能把自己的快乐建筑在别人的痛苦之上，互相成为祸害与仇敌。于是海盗的勇敢打垮了海运商人的勇敢；一个资本家的智慧和竞争心造成了许多资本家的破产和无数工人的极端贫困。美洲移民的不畏艰险和坚韧不拔使得无数黑人沦为奴隶，无数印弟安人死于非命。在这样的情况下，勇敢顽强等这些个人品质，作为“心灵美”、“行为美”的力量反而变成丑恶的和可怕的东西了。于是我们看到，随着个体与整体的发生矛盾，善变成了恶，美变成了丑。

为了恢复个体与整体的统一，人们提出了各种缓和社会矛盾、协调社会关系的所谓善，例如忠、孝、节、烈……遵守契约和“合理利己主义”等行为规范，以及“知足常乐”、“能忍自安”之类的人格理想。一定的行为规范和人格理想是一定社会基础的产物，它们所起的作用，通常是保护自己的社会基础。所以历史上各个时期各种不同社会的统治剥削阶级，为了巩固既成的关系结构

和加强自己的统治，总是利用自己所掌握的舆论工具，把有利于维持现状和加强自己统治的行为规范和人格理想，说成是普遍、永恒、适用于任何时代任何个人的“心灵美”或“行为美”。这就使得“心灵美”或“行为美”具有某种求静止、求和谐的保守倾向，而同当初那种求发展，求上进的“心灵美”、“行为美”相对立。

于是出现了两种“心灵美”：一种根源于人类追求自身生存和发展的需要，另一种根源于人类缓和内部矛盾、协调内部关系的需要。在先进的社会关系中，这二者是统一的。当一种社会关系已经过时，成为束缚生产力的桎梏而亟需进行变革的时候，这二者就会发生矛盾。这时后者就会竭力去否定和压抑前者，例如忠、孝压抑勇敢和智慧，节、烈压抑热情和进取心，如此等等。在这种情况下，忠、孝、节、烈之类，作为懦怯、愚蠢、懒惰软弱等等的代名词，又成了“心灵丑”、“行为丑”的表现。于是我们看到，“心灵”、“行为”的所谓美和丑，是不断历史地变化着的。我们不是常说美和善有历史性和阶级性吗，这就是具体的例子。

所以我们不能笼统地谈论什么抽象的“心灵美”、“行为美”，而应当具体情况具体分析。同一种勇敢，有恺撒和庞培的勇敢，也有斯巴达克的勇敢，有殖民者的勇敢，也有殖民地人民反侵略反奴役的勇敢。同一种智慧和热情，有资本家追求利润的智慧和热情，也有广大劳动者争取自由解放的智慧和热情，不能一概而论。总的来讲，“心灵美”、“行为美”的最基本的特点是它有利于社会的进步和历史的发展，有利于最大多数人民的最大利益。一旦它丧失了这个特点，它就会变成心灵丑。这里所说的“心灵美”首先具有伦理学的意义，如果它从具体形象上表现出来而成为引起美感的条件，它就具有美学意义了。

中国古典美学把一切美划分为“阳刚”与“阴柔”两种。上

述两种“心灵美”或“行为美”，一种可以归入“阳刚”一类，一种可以归入“阴柔”一类。这二者在历史上从来没有取得完全的真正的统一。西方侧重强调勇敢、智慧、热情等等（例如他们的哲学提倡个人自由和合理利己主义，文学歌颂反抗精神、叛逆性格），虽然发展较快，但是也使得无政府主义横行和社会犯罪激增；中世纪中国过分强调后者（例如他们的哲学提倡的以礼节情，忠孝恭敬与安分守己，他们的文学歌颂温柔敦厚和与世无争），结果虽然带来了平静与和谐，同时也造成了社会的停滞和科学技术的落后。只有在今天的社会主义中国，社会关系才有可能彻底解放生产力，有利于生产力的高度发展，两种“心灵美”和“行为美”才有可能取得天衣无缝的统一，而表现为一种新型的、社会主义的“心灵美”和“行为美”。

作为这样一种“心灵美”，勇敢不是表现为欺侮弱者和侮辱妇女，而是表现为敢于追求真理和突破科学禁区；勤劳不是表现为聚财敛物而是表现为积极创造共同的社会财富；智慧不是表现为媚上压下、投机钻营而是表现为认识历史发展的客观规律；顽强坚毅不是表现为僵化和守旧，而是表现为攀登科学高峰，解放生产力，努力实现祖国的现代化，如此等等。这是人类历史上最崇高、最完善的“心灵美”，同时也是人类历史上最崇高、最完善的“行为美”。

语言美是心灵美的表现，只有当心灵是美的时候，语言才能真正美。自然、清新、丰满、鲜明、朴素、生动、巧妙、幽默、含蓄、精炼、准确和明白流畅等等，甚至华丽、工整都可以是美的。这些是修辞学上的要求。如果心灵不美，修辞学上的一切努力都是白费的。甚至不仅是白费，而且可能变成矫饰、虚夸、欺骗。这就不但不美，而且转到美的反面去了。

有的地方形容麻子，有所谓“雨打平沙”、“蜜蜂错认家”、“满天星斗打落花”；嘲笑近视眼，有所谓“月移花影拾柴枝”、比喻少女嫁老人，有所谓“满树梨花压海棠”。生动吗？生动；幽默吗？幽默。而且明白流畅，华丽工整。可是这些不但不美，而且使人感到不自在。为什么语言具备了这么多美的条件而仍然不美呢？因为这种没有同情心和道德意识的恶谑引起了人们的反感。

如果表达出一种美好的心灵，那么即使是脱口而出、不加修饰的语言，也会显得很美。“每逢佳节倍思亲”，“邑有流亡愧俸钱”，“朱门酒肉臭，路有冻死骨”，“近乡情更怯，不敢问来人”，这些诗句都没有任何藻绘，但质直道来，真情至性跃然纸上，所以能感人肺腑，成为千古流传的名句。这不是偶然的。之所以少女能为她失去的爱情歌唱，守财奴却不能为他的失去金钱歌唱，就因为前者的心灵是美的，后者却十分丑恶。

假如守财奴不得不“歌唱”，他当然知道不能说真话。他一定会慷慨陈辞，痛说金钱是身外之物，如果视同性命，无异剖腹藏珠，如此等等。或者反过来，他会反对别人的利己主义，赞扬和提倡别人的自我牺牲精神，不断地要求别人无私地作出牺牲。这样的语言，不管它有多少修辞学上的价值，它仍然是丑恶的。不仅如此，虚假的言辞更显出他的自私和伪善的丑恶。充实而又丰满的美的心灵，是不可能做假，也用不着做假的。

那么让语言自然流露好了，还要修辞干什么呢？修辞的目的是为了更准确、更透彻、更圆满和更富有感染力地表现思想感情——人的心灵，而不是为了掩饰和伪装它。我们要强调指出的是，语言要美，首先必须诚实，必须说真话，然后才有可能是美的。契诃夫说得好：“谁说假话，谁就肮脏”。一种伪饰肮脏心灵

的语言，不管它伪饰得多么高明巧妙，堂皇华丽，都不可能是美的。其次，语言要美，必须它所表达的心灵是美的，然后诚实的语言才有可能是美的。一种丑恶的心灵的表白不论它如何诚实，它都不可能是美的。自私、下流、残忍、懦怯、野蛮、不文明等等，经常都是赤裸裸地表现自己，而当它们在语言中出现的时候，就成为许多肮脏不洁、下流无耻的字眼和词句，谁使用这样的词语，就说明谁的心灵是不文明的，一个开口“放屁”，闭口“狗屎”的人，他的灵魂必然也同这些词汇一样的肮脏。

甲骂乙是“猪猡”，乙并不因此变成猪猡，这个词从甲嘴里出来，倒是恰好证明了甲有“猪气”。一个文明人是不会这样来侮辱自己的。口头语言如此，书面语言亦如此。当威胁和泼妇骂街式的词句出现在论战性文章中的时候，我们也就可以知道真理已经不在其中了。鲁迅说：“辱骂和恐吓决不是战斗”。为真理而斗争的人们是不会用肮脏下流的话去骂人的，严肃认真的学者和正直诚实的诗人无不如此。当诗人愤怒的时候，诗句便会象火焰一般地燃烧，雷电一般地奔驰，狂风暴雨一般地摇撼大地，绝不会发出污秽的臭气。你想，如果在诗句里出现了“猪猡”“苍蝇”之类的字眼，诗句还成什么诗句呢？

语言，赋予心灵以一种语言的形式，所以语言的美，也就是心灵的美。归根结底，它和伦理学中所谓的善是相通的。伦理规范把一切有益于人类、推动人类历史前进的东西通称为善。人类历史是在人类改造自然和改造社会的斗争中发展的，所以这种斗争的力量，进取的力量，例如勤劳、勇敢、智慧、对真理的热爱和追求等等，是善的第一个层次。为了改造世界，人类必须结成一定的社会关系，所以一切有助于结成一定社会关系并使之和谐的力量，例如真诚、友谊、敬老爱幼、遵守纪律、讲究信用和礼貌等等，是

善的第二个层次。这些都可以表现为美，语言是表现的途径之一，但不是唯一的途径。同时，从语言学的角度来说，语言并不唯一是美或善的表现，它也表现真，表现假、丑、恶。它表现什么，和修辞无关，也和语法逻辑无关。修辞只注意表达的充分，语法逻辑只注意表达的正确。美学也关心这些，但它首先关心的是表达什么。换言之，它不是首先关心“怎样”而是首先关心“为什么”。我不知道这些话是否偏激，如果形式主义者愿意进行争论，我将认真地听取他们的意见。

美学研究的中心是什么

美学研究的中心是什么？蒋孔阳同志在《什么是美学》①一文中提出了明确的答案：是艺术。这个看法在我国美学界有很大的代表性。马奇等同志都持这个观点。本文希望通过与蒋孔阳同志商榷，来阐明一种不同的看法，以就正于蒋孔阳同志和其他同志。

蒋孔阳同志谈美，有一个特点，就是用谈论艺术美来代替谈论现实美，实际上是用谈论艺术来代替谈论美。例如，他给美下了如下一个定义："美是客观存在的社会现象，它是人类通过创造性的劳动实践，把具有真和善的品质的本质力量，在对象中实现出来，从而使对象成为一种能够引起爱慕和喜悦的感情的观赏形象。这一形象，也就是美。"②在这个定义中，美等于劳动产品。要在美和劳动产品之间找到共同之点，只有在一种情况下是可能时，即所指的是艺术美，而不是现实美。因为现实美有很大一部分表现在未经人类加工的大自然，如日月星辰、风声雨声、云影草色等等之上，不是"人类通过创造性的劳动实践……实现出来"的，不能被包括在蒋孔阳同志定义之内。

---

①《安徽大学学报》，1979年第3期。

②《美和美的创造》，《学术月刊》，1980年第3期。

蒋孔阳同志的定义只适用于艺术，这一点，由于他下面的话就更明确了："美不仅是能够引起感情的客观形象，而且是能够交流这一情感，具有广阔的社会意义的形象。"（《美和美的创造》）什么是人类"交流"情感的东西呢？是艺术。艺术用什么来交流情感呢？用形象。艺术形象之所以是美的，正是因为它表现出真实的情感。当然艺术也交流思想，但是一件作品如果只有思想而没有感情，它就不是艺术，也没有美，只能诉诸别人的理智而不能激动别人的心灵。人类的情感并不是单一的心理功能，它基于判断和潜在的（没有意识到的）愿望，所以也包含着思想。艺术家把自己的感情贯注于作品，作品就有了生命，就能够"引起"别人的感情。蒋孔阳同志上述美的定义，应用于艺术是最合适不过的了。

非艺术的美，例如自然美能不能"交流"人类的思想感情呢？从间接的意义上，从归根结底的意义上即从审美活动能提高人的精神境界、丰富人的精神生活这一意义上来说，也可以。所谓"主体不仅为自己创造客体，客体也为自己创造主体"，这也可以说成一种"交流"。但是这种"交流"，这种主客体的互相创造、主客观互相影响的过程，是一个长期的历史过程，不是具体的人的具体审美活动，不是具体的、个人的美感经验。从历史过程到具体的美感经验之间，有许多非审美的、非美学的中间环节，美学不能用对于这些中间环节的描述，来代替对美的定义。把美说成是一种直接的劳动产品，一种"交流感情"的工具，这就同用对进化过程的描述来代替对人性的定义，或者用对造纸术和印刷程序的描述来代替对纸币的定义一样，不能说明任何问题。

艺术美和自然美，二者都是人的心理结构的物态化。但艺术作品作为人类劳动创造的物质媒介及惯例的复合物，并不等于

美，也不等于艺术美。美、或者艺术美，是作品在欣赏者心灵里所触发的特定心理结构。作品本身不过是导体，是人类交流思想感情的工具。

艺术的创作和欣赏是人类交流思想感情的一种无言的对话。与之相反，人对一种非艺术的美（例如自然美）的欣赏，是人通过物同自己的对话而不是同别人的直接对话。所以，用“交流情感”这一描述，并不能直接说明自然物的审美属性，而只能直接说明艺术的本质。在这里，蒋孔阳同志事实上是用对艺术的定义来代替对美的定义。他这样做的目的，是要为美学建立一套完整的客观标准，作为证明美的客观性之依据。他认为如果不是这样，美的客观性就无法证明。因为：“现实生活中的美是分散的，不充分的，相对的，有时是可有可无的”。“现实生活中的美没有‘物化’，也就是说，没有经过物质手段的加工和表现，因此，不能成为客观的，具有固定形式的形象。”①

世界上所有的一切，从高山大海以至落絮游丝，凡能被人感觉到的事物，都无不有自己的固定形象，怎能说没有经过物质手段的加工和表现就没有形象呢？所谓没有形象，只能是指没有美的形象，也就是说，美的客观性由“物化”而来，现实生活中的美没有物化，所以不是客观的。而所谓“物化”就是“物质手段的加工和表现”。艺术是“经过物质手段的加工和表现”的，所以艺术是客观的，有一定的客观标准可以衡量。为了说明美也是如此，为了坚持美学的客观论，用对艺术的定义来代替对美的定义，用对艺术的研究来代替对美的研究，也就成为完全必要的了：“艺术中的美是现实生活中的美的‘物化’，……具有客观的普遍意义，成为一个时代，一个阶级共同的审美标准。”“艺术

①《什么是美学》，《安徽大学学报》，1979年第3期。

形象本身是一个客观存在的社会现象，它的美或不美，并不以个人的意志为转移，正因为是这样，所以只有以艺术作为美学研究的对象，美学才能够成为一门有客观标准的科学体系。”①

蒋孔阳同志所谓的“客观标准”，其实就是“实践标准”。蒋孔阳同志所谓的美是“客观存在的社会现象”，“不以个人的意志为转移”，其实就是说美作为实践的结果是一种既成事实。因为只有劳动实践，即“物质手段的加工”，才能把主观的精神、意识物化为客观的现实存在。这个观点应用于艺术是可以的，应用于普遍的美的现象就不合适了。有客观事实，有经验事实，前者是自在的客体，后者是指作为客体的存在在主体中的反映。前者和后者的符合就是真理，即认识的真理性。实践之所以能检验真理，就因为它能检验二者是否符合。说艺术是美的“物化”，因此可以作为“共同的审美标准”，就混淆了经验事实与客观事实。这是一。其次，错误的实践可以产生错误的结果，这个结果仍然是实践者主观意图的一种“物化”，但却不能作为检验真理的客观标准。在物质生产的领域如此，在精神生产的领域就更是如此了。

艺术是一种精神产品，所谓艺术美和现实美的区别，无非就是直接的个人的实践同全人类的历史的实践的区别而已，并且这个区别不是绝对的，因为就个人的审美活动而言，欣赏和创造之间并没有明确的界线，马克思主义从来都是把艺术确认为一种意识形态。一定的意识形态作为历史的既成事实，作为一种抽象的社会存在，相对于各个个人来说是客观的，而世界上根本就没有“没有物化”的美这样东西。自在的客观存在不可能“物化”，因为它自身本来就是物。“物化”的事物只能是人的属性，正如

①《什么是美学》，《安徽大学学报》1979年第3期。

“人化”的事物只能是物的属性一样。“物化”是相对于“人化”而言的，正如“人化”是相对于“物化”而言的。事实上人的物化也就是物的人化。因为如果没有作为主体的人的本质，客观世界也就丧失了它的对象性。客体是主体的客体，没有主体，它就不成其为客体，而是与人无关的自在之物了。离开了人与物的主客体关系这一范畴，也就不仅谈不上美，而且谈不上什么“人化”、“物化”等等了。一种想象出来的、“没有物化”的美，根本不可能现实地存在。

当蒋孔阳同志说“美是‘人的本质’的对象化”时，我们是完全同意他的。因为这个命题与“美没有物化”的命题具有不同的意义。但是说出这一点，还只是说出了美的本质的第一个层次。人类所创造的一切：宗教、货币、法律、工业系统、政治经济结构或者一般的文化心理结构……以及这一切的总和，包括属人的自然界，包括美和艺术，无不是人的本质的对象化。说美是人的本质的对象化，虽然是正确的，但是没有把美同这些东西区别开来。正如说人是动物虽然是正确的，但是没有把人和牛、马、猿猴等等区别开来。何况人所“创造”的事物也包括人的本质的否定方面。例如人压迫人、人剥削人的现象，维护这些现象的上层建筑，媚上压下、奴颜婢膝的嘴脸，被污染的大自然和污染大自然的工业等等。其中有些东西，作为历史进步的辩证环节也许是必要的，但它们毕竟是存在对于本质的否定，是对象对于主体的否定。这些“人”的否定方面同时也就是“美”的否定方面。正因为如此，对象世界才有美也有丑。把对象中人的本质的肯定方面和否定方面历史地加以区别的那些因素，也就是把美和丑历史地加以区别的因素。这是美的本质的第二个层次。在这个层次上美与善取得联系，形成了自己独特的价值标准。

人之所以为人，是从他通过劳动实践把自己作为自由的主体从必然性的支配下解放出来的时候开始的。对人的本质的肯定，就是对与必然相对立的自由的肯定。对必然性的认识就是真。利用和驾驭必然性以实现人类的利益就是善。美作为自由的象征是与真、善相一致的。这些价值标准都是人从自己的本质中抽象出来的。“真”的价值标准是人的思想符合客观现实的程度；“善”的价值标准是人的行动符合客观社会利益的程度；“美”的价值标准则是它使人体验到一种心理的而不是生理的快乐，精神的而不是物质的满足，以及人通过这些快乐与满足进一步接近真与善，从而提高精神境界、丰富精神生活，达到个体与整体统一、有限与无限统一的程度。假如离开了“人”这一前提，价值规范的客观实在性就不可能经验地加以验证，或者从经验命题中演绎出来，那就不但现实美，艺术美也同样是可有可无的和没有客观标准的了。人——主体，可以是个人，也可以是社会或人类。在论证美或艺术的主客观性时，要看它相对于什么而言，不能一概而论。更不能用艺术的相对客观性来证明美的客观性，这不是一码事。何况任何一种抽象的社会存在都是思维的对象而不是感觉的对象。感觉的对象总是具体的，美尤其是具体的。而意识形态一具体，就变成各个个人具体的思想感情，即“分散的、相对的”东西了，艺术美和现实美也就没有区别，也就用不着用艺术的定义来取代对美的定义了。

“美没有物化”和“美是人的本质的对象化”这两个命题在使用上的混乱和矛盾，集中反映出蒋孔阳同志美学理论的混乱和矛盾。他主张美是客观的，但是客观的东西怎么又是“见仁见智、因人因事因地而异”的呢？这个问题不好解决。于是，他提议，不要把现实美作为美学研究的对象：“现实生活中的美，……

没有继承关系，不能形成一个历史过程。……另一方面，它也没有公认的客观标准，见仁见智，因人因事因地而异。……如果以这样的美作为美学研究的对象，那就很容易造成美学上的相对主义、经验主义、以至虚无主义，不能使美学成为真正的科学”①

一种客观的东西是可以用科学实验加以证明的，根本不需要什么“公认”。以多数人的“公认”来确定一事物是否客观地存在是荒谬的。这样的“客观标准”是没有根据的。蒋孔阳同志所谓的“只有以艺术作为美学研究的对象，美学才能够成为一门有客观标准的科学体系”，本身就是一个不客观和不科学的提法。

一门科学有可能被自己的研究对象所败坏，这是我们原先不知道的事情。现在既已知道，我们也就明白了：美学之所以能成为“真正的科学”，原来是因为它避开了现实美这一错误现象的缘故。我们也就明白了，蒋孔阳同志的美学之所以没有相对主义、经验主义、虚无主义之类的毛病，就因为他对现实美这一病源，采取了隔离措施的缘故。所以现在它是纯洁的、健康的。它研究的对象是艺术，而艺术是“有客观标准”的，“不以个别人的意志为转移”的，所以可以说它是客观的。用对艺术的定义来代替对美的定义，也就可以证明美是客观的，美学是唯物主义的、“有客观标准的科学体系”了。

但是这样一门经过严格规定的“科学”，究竟有多少实践意义呢？

我们同意蒋孔阳同志的目的：就是站在唯物主义的立场上，把美学建设成一门“有客观标准的科学体系”。但我们不认为，承认事物的物质属性和社会属性是客观的，就一定要自动地扩大到承认事物的审美属性也是客观的。我们也不认为，多数人的

①《什么是美学》，《安徽大学学报》，1979年第3期。

“公认”，特别是象蒋孔阳同志所说的那样，“同样立场和观点的人”的“公认”能构成一种“客观标准”，否则我们就只好相信，一件事物或一件作品的美或不美，可以通过投票表决的方式来决定了。

蒋孔阳同志认为美的客观性可以由人们公认的标准来确定，但是他又无法把这个标准应用于现实生活中的美，以至于为了保持他美学的客观性，不得不把现实生活中的美排除在美学研究对象之外。他在这里遇到的矛盾，具有二律背反的性质：

正　　题

1.人的审美判断是没有标准的。

2.否则我们就可以用证明来决定它了。

3.我们不能用证明来决定它，所以美是主观的。

反　　题

1.人的审美判断是根据一定的标准作出的。

2.否则我们就无法裁决是非。

3.我们可以裁决是非，指出有些审美判断是正确的，或错误的，所以美是客观的。

他把正题应用于现实美，把反题应用于艺术美，从而通过用对艺术的定义代替对美的定义，建立了他的“有客观标准的科学体系”。

是否可以说这是美学中的二元论呢？我们只好说不可以。因为他只取了二元中的一元，而把另一元抛到“虚无主义”和“相对主义”之中去了。我们也和蒋孔阳同志一样，要一元论，不要二元论。所以又不得不到虚无主义等等之中，去找回那剩下的一元，用统一的逻辑加以概括。

这剩下的一元，就是“现实美”。不论怎么说，蒋孔阳同志总不能否认“现实美”的存在。也许它是“相对的”和“可有可无的”，但是既然它已经有了，总不能不承认它。也许它是“因人因事因地而异”的，甚至我昨天觉得美的东西，今天就觉得不美了。但是既然这一切无限多样而又变化无常的东西可以通称为美，总有一个共同的普遍规律把它们联系起来，否则就根本没有美，也不需要美学了。现在蒋孔阳同志不去寻找这个美的共同的、普遍的规律，反而把美的多样性和丰富性看作是美的缺点，因此主张把美学研究的中心转移到研究艺术，然后再通过艺术来研究美，这不是象马克思所批评的那样，要求世界上最丰富的东西——精神只能有一种形式吗？既如此，又怎么能够把美学建立成为“一门有客观标准的科学体系”呢？而没有一种共同的普遍规律作为尺度，又怎么能够证明，这个所谓的“客观标准”不是“相对的”呢？

如果被蒋孔阳同志诊断出来的现实美的各种毛病确实是存在的，那末由于现实美和艺术美作为特定的经验形态都具有直观的同一性，这些毛病在艺术美的肌体上也必将同样存在。例如，有些艺术品就是比另一些艺术品高级。拙劣的、庸俗的“艺术品”甚至可以把美反映成丑，而仍然使某些人觉得是“美”的。又如，欣赏者对艺术的欣赏并不是单纯的感知，而是集多种心理因素于情感之中的能动的再创造，所以艺术品常常呈现出广阔性和错杂性，而使某些人不能领会。但是另一方面，这种广阔性和错杂性却又赋予艺术以一种特殊的生命力，使得《诗经》与荷马史诗有可能激起现代人的“共鸣”。这不也可以说是“相对性”或“不充分性”之类的症状吗？既如此，又怎么能够断言，把美学研究的对象仅仅局限于艺术，就能使美学成为客观论体系呢？

事实上，无论美，无论艺术，都是表现在一些很不相同的东西上，有色彩、有声音、有木石泥土、有语言文字符号。……可以说，它们之间唯一共同的东西，就是人对它们的感受。只有它们在人心灵中所激活的那种相同的心理过程——美感经验，才是它们之间唯一的联系。不研究美感经验，要找到它们之间的联系是不可能的，质言之，要想超美感地去寻找美的规律是不可能实现的。没有超美感的美，正如没有不被体验到的幸福。

一种共同的、普遍的美的规律只能是美本身的规律，美作为一种经验事实，是可以通过对美感经验的科学分析认识其规律的。西方的实验心理学在这方面已经做了大量的工作，我们有必要用马克思主义的观点和方法，把他们的成果整理出来，吸收到马克思主义的哲学体系之中来。同时也要进行我们自己的实验，丰富和发展马克思主义的美的哲学。搞美学而不进行心理分析，不研究美感经验，是不能认识美的规律，把握美的尺度和标准的。

美不同于其他事物的特点之一是对象不能离开主体而独立存在。如果没有人、没有主体，也就没有美了。美不仅表现出事物本身的某些形式特征，也表现出审美主体的某些精神特征，例如他的欢乐、忧伤、憧憬、悲哀等等。所以美感不等于简单的反映（这是它和生理感觉不同的地方），艺术不等于简单的认识（这是它和哲学、科学等等不同的地方），它们是一种表现、一种创造，一种主体的能动的活动，是主体的属性而不是客体的属性。作为研究对象，它们是经验事实而不是客观事实。离开了美感经验，就不但不能理解美，也不能理解艺术。蒋孔阳同志用对艺术的研究来代替对美的研究，实际上无非是要寻找一种超美感的、不以人的意志为转移的美而已。这样的美是没有的。正如“没有

物化”的美是根本不存在的一样，超美感的美也是根本不存在的。在现实中不存在的东西，在艺术中也不存在。艺术品本身不过是一种媒介，假如它不能引起欣赏者的美感，它仍然是不美的。没有主体的对象不是对象。正如马克思所说，对于非音乐的耳，最美的音乐也没有意义。美感经验无论作为心理的东西还是作为社会的东西，都不是一种为艺术所独有的经验。无论艺术美还是现实美，作为感性对象都具有直观的同一性。所以在现实中没有的东西，在艺术中也不会有。

在蒋孔阳同志那里，把现实美和艺术美对立起来，表现为把美的心理方面和社会方面对立起来。现实美和艺术美不是对立的。因为心理的东西和社会的东西不是对立的。心理的东西是社会的东西在人们心灵中的反映。心理的东西和社会的东西之间的差别，不过是人类社会生活、或者个人日常生活中内在的东西和外在的东西之间的差别而已，正如历史和社会的东西，同自然的东西之间的差别，不过是自然自身的运动在不同水平级上表现出来的差别而已。它们在美的事物、或者说美的形式上得到统一不是偶然的，这种统一实际上是人与社会的统一、历史与进化的统一，即人的个体与整体、存在与本质、必然与自由之间的统一。正因为如此，这种统一也就是人与人的统一，所谓美的“交流性”概念，也只有在这个意义上才能成立。人与社会（包括属人的自然）的统一，即自由与必然、存在与本质、对象与人的统一，就表现为美。这个道理，不但可以从经验事实中知觉到，而且可以从前面所说的主客体关系的辩证统一中引申出来。如果要说美的规律的话，那么这就是美的规律。这个规律是可以通过美感经验的分析被认识和掌握的。这就要求人把自己作为对象来加以认识。

马克思所说的劳动创造了美，是指人类发展的整个历史过程。他不仅说了劳动创造美，也说了劳动创造人、劳动创造了人的感觉和人的需要。说了“五官感觉的**形成**是以往全部世界历史的产物”，我们应当把马克思的这些论点联系起来统一地完整地理解，而不是只取出其中一点孤立地加以应用。因为马克思说“劳动创造了美”，就据以认为只有“经过物质手段的加工”才有美，那么是否可以因为马克思说过“劳动创造了人”，就据以认为只有“经过物质手段的加工”才有人呢？

“劳动创造了美”，马克思的这一著名论断是同他关于“劳动创造人”的理论不可分割的。所以马克思在提出这一论断的同时，又指出“只是由于人的本质的客观地展开的丰富性，主体的、**人的**感性的丰富性，如有音乐感的耳朵、能感受形式美的眼睛，总之，那些能成为人的享受的感觉、即确证自己是**人的**本质力量的**感觉**，才一部分发展起来，一部分产生出来”。①对于“人的”感觉来说，旗帜和衣服具有不同的意义、价值和审美属性。但是指出它们的形成过程或产生根源（例如它们都是布做的，布是棉花做的，中间经过了相同的耕种、收购、运输、纺织等工农业生产程序），并不等于就是指出了它的审美价值的本质，把美的形成过程同美的本质问题混为一谈，会造成许多不可克服的困难。

“主体的、人的感性”是劳动（人类改造世界的实践）的产物。通过劳动，自然界无限丰富的形式和规律，连同它们在人类的这种实践中形成的意义，不断地作用于人的心理，历史地转化为象征性的符号或信号，从而形成一种相对恒定的心理结构模式，规定了人的感觉。这样一种被规定的感觉是一种能动主动的感

①《马克思恩格斯全集》第42卷，第126页。

觉。不但对象，而且它本身就是一种人化了的自然，即自然的人化。人化就是主体化，一种主体化了的感觉不会再像镜子似的被动地反映，它使反映过程本身成为一种自然对象的人化过程，这是一种“创造”。但是这种创造，绝不是“物质手段”的直接的加工，而是一个直观的过程，即马克思所说的“在他所创造的世界中直观自身”。在这个过程之中，凝聚着以往世界历史的全部成果。

在美和美的创造中，不仅劳动是实践，感觉也是实践。“人的”感觉之所以不同于动物的感觉是因为它是世界历史的产物，已经包涵着劳动的成果在内了。唯其如此，所以它能“创造”形象。于是白云化为苍狗，秋雨诉说着哀愁，朝霞像一个沉睡初醒的婴儿，向着我微笑。……这些客观的自然物在美感反映中同时也成了我心中的艺术。

美感因此而不同于一般的感觉。在一般的感觉之中，特别是生理感觉之中，客体先于主体，而在美感中，主体先于客体。正因为如此，我们说美感是一种创造。这种创造的过程，也就是历史的东西转化为个人的东西、逻辑认识结构转化为感觉的过程。所以，个人的美感经验作为这种转化的最终成果和具体证明，首先应当受到美学的重视和研究。揭开了美感经验的奥秘，艺术的许多基本问题也就迎刃而解了。这就要求我们重视从主观方面来研究美。也只有这样，才有可能理解和说明生生不息变化无穷的美，而在其中发现规律性的东西，用以指导我们的实践。马克思在《关于费尔巴哈的提纲》中写道：“从前的一切唯物主义——包括费尔巴哈的唯物主义——的主要缺点是：对事物、现实、感性，只是从客体的或者直观的形式去理解，而不是把它们当作人的感性活动，当作实践去理解，不是从主观方面去理解。”这段

话对于二十世纪八十年代的我们，仍然具有指导意义。

在美（艺术是其中的一个部分）的生生不息和万化千变之中，呈现出人的本质的能动性和丰富性。我们应当承认这种能动性和丰富性，而不是力图用一种固定的意识形态（艺术）来把它统一起来。承认这种能动性和丰富性，就必须尊重具体的感性事实，以研究审美经验为中心，通过审美经验来研究美，通过审美经验来研究艺术，而不是象蒋孔阳同志那样，以研究艺术为中心："通过艺术来研究人对现实的审美关系，通过艺术来研究现实的美学特征，通过艺术来研究人的审美意识和审美观点，一句话，通过艺术来研究美"①

美感经验是千差万别的，以研究美感经验为中心，就是以人为出发点，立足于人，这样就把千差万别的东西总汇和统帅起来了。从马克思关于人的学说中我们可以得出结论说，只有人的本质这一"内在的尺度"，才是千差万别的审美现象的共同尺度。马克思指出："动物只是按照它所属的那个物种的尺度和需要来进行塑造，而人则懂得按照任何物种的尺度来进行生产，并且随时随地都能用内在固有的尺度来衡量对象"。（《1844年经济学——哲学手稿》50页）这种"内在尺度"的实践的运用，也包括人在对象世界中"直观自身"的活动，即人的感性活动。从自然力运动的现有水平级（作为"历史"这样一种特殊形态）上来看，这个问题有两个方面。一方面，历史的变迁是全人类无数成员看不见的活动力起作用的总和，是一个漫长的过程及其因果，有它自己的规律。一定的感性形式和一定心理结构，不仅有其生物学上的根源，而且也是历史发展的结果，可以不以个人的意志为转移。个人在历史中是一个后来者，他必然要受到许多既成事

①《什么是美学》，《安徽大学学报》，1979年第3期。

实和客观规律的制约和支配。所谓“内在的尺度”不完全是个人的尺度，也是和一定的人的本质相对应的历史尺度。质言之，人的内在尺度是指人的本质的内在功能量，即一定的历史地形成了的文化心理结构的作用和表现。这是一方面。

但是另一方面历史毕竟是人的历史，人的创造物。把实践论引进历史唯物主义，就是以承认个人也参与创造历史为前提。把历史从个人抽象出来，当作人类的宿命，或者把个人从历史抽象出来，当作历史的工具，都是离开了我们最基本的大前提。但是，承认个人参与创造历史，也就必须承认个人参与创造美。我想这一点恐怕是任何人也不能否认的，除非同时也否认实践论和历史唯物主义。如所周知，黑格尔主张美学应当以研究艺术为中心，而把美学称之为“艺术哲学”，而正是这个黑格尔，把人作为历史的工具从历史中抽象出来而取消了人，把感性地具体的事物变成逻辑过程的一章而否定了感性事物的实在性，这难道还不足以发人深思吗？

黑格尔的美学是客观论的美学。作为一个客观唯心主义者，他的思想是深刻的和一贯的。如果一个客观论者强调以美感经验为中心，那就在根本上自相矛盾了。蒋孔阳同志以艺术为中心的观点，同他的客观论立场是一致的，并且有很大的代表性，所以是值得重视和研究的。这也是一条道路，任何人都不妨在上面走走，看看它到底通向何方和能走多远。但是我们要问，既然世界是如此的广大，容得亿万人充分活动，为什么要叫人们通通挤在一条狭窄的道路上呢？

“花外春来路，芳草不曾遮”！

美学与哲学

一、什么是美学

美，是人类生活的有机组成部分。

凡有人类的地方就有美，凡有生活的地方就有美。

无论春华、秋实，夏日的云影还是冬天的树木；无论晨曦、暮霭，正午灿烂的阳光还是潇潇不绝的夜雨，都可以是美的。大至星汉日月，惊雷狂飙，小至花蕊蜂须、冰雪的结晶，古老如绝塞长城，石鼓篆鼎，短暂如晓月秋露、飘风流莺，都可以是美的，无论大街、小巷、荒村、野店，无论森林、草原、沙漠、极洲，无论大海深处还是宇宙太空，都有美的踪迹。总之凡有人类的地方就有美，凡有生活的地方就有美。

“浮云游子意，落日故人情”；“感时花溅泪，恨别鸟惊心”，这些无情的物质事实，都由于美而有了人性。都由于美而于我们显得非常亲近。孤寂中它陪伴你，困苦中它安抚你，喜庆时它表示热烈的祝贺，悲哀时它给予无言的慰藉。

但同时，美却又那么渺茫。如果你想接近它，它立刻就会消逝。它具体而又抽象，近在咫尺而又不可捉摸。借用歌德的话说，“它

是一种犹豫的、游离的、闪耀的影子。它总是躲避着不被定义所掌握。”当代英国美学家阿诺·理德在他的《美学研究》一书绪言中，也指出了美的这个特点。他说：“审美经验和审美对象，是一种微妙的，不可捉摸的东西，稍一接触它就消失了。我们以为是有声有色的实体，但碰到的却是一团正在消失的云，一息正在飘走的烟雾。”这段话使我们记起白居易的诗句：“花非花，雾非雾，……来如春梦不多时，去似朝云无觅处。”白居易在这里所说的，正是他的审美感受。

你感觉到美的存在，但如果你想找它，找不着，无论用超声波、红外线、电子显微镜、射电望远镜、化学分析方法还是单细胞录音技术，都找不着。你想留它，留不住。再美的事物，你天天看，它就不美了。可能你今天觉得美的东西，明天看就不美了。“幼之所好，壮而弃之，始之所轻，终而重之”，推广到不同的时代和不同的社会，就更是如此了。不仅如此，甚至同一时代、同一事物，对于不同的人可以具有不同的审美属性，谁也不能并且无权证明对方的错误，因为判决是无效的，而且你也找不到裁判权的根据。

美是什么？美在哪里？美既如此虚幻飘缈，又何以如此无所不在？美既如此不可捉摸，又何以能具有那种实际上支持人们生活和前进的力量？这是两千五百多年以来人们议论纷纷而又莫衷一是的一个难题。古希腊思想家主要是从自然哲学的角度来看待美的问题的，他们的着眼点是对象的实体、性质、结构比例等等，他们认为美是一种“数学的和谐”，“多样性的统一”；古代中国思想家主要是从政治哲学、伦理哲学的角度来看待美的问题的，他们更多地着眼于对象事物的关系，价值与意义。他们也认为美在和谐，但他们所说的和谐主要是伦理的和谐而不是自然的和

谐。是人与人、人与社会关系的和谐而不是物与物比例结构的和谐，所谓“里仁为美”，“乐通伦理”、“声音之道与政通”。无论在西方，还是在东方，这些关于美的思想都还只是一些零碎的、不完整的认识，都还不是“清晰而明白的观念”。十七世纪大陆理性学派的领袖人物莱布尼茨认为，它们是一种对于局部现象的“混乱的认识”，所以“说不出道理来”。为了补救这方面的不足，这一学派的另一学者、普鲁士哈利大学教授鲍姆加登创立了“美学”，他称之为“研究感觉的科学”。从那时起，人们逐渐重视审美经验的具体考察，而把心理学引进了美学。费希纳在十九世纪提出用“自下而上的美学”“来代替”自上而下的美学”，即用美感经验的现象论来代替美的哲学的本体论，不过是这种趋势发展的一个结果罢了。这种发展，曾经被说成是美学的科学化。

感觉的对象只是个别的事物，具体的事物，并且仅仅是这个事物能满足个体需要的方面，所以“感觉是狭隘的和利己主义的”。感觉要超越狭隘的利己主义而成为美感，还要走一段漫长的历史行程。但在起初，对感觉的研究导致了对所谓“纯形式”即“孤立绝缘的形相”的研究。形式主义美学认为美是一种超理性的、和任何内容（包括真与善以及对象同其他事物在时间或空间上的任何联系）都没有关系的形式。正如古希腊人曾宣称“一切立体图形中最美的是球形，一切平面图形中最美的是圆形”，实验学派也宣称，例如最美的形是椭圆形，最丑的形是很长的长方形之类。这种孤立地、单独地考察事物的方法及其结论既没有用处，也不正确。说它没有用处，是因为它没有为人类的艺术实践和审美实践提供任何规律性的、有指导意义的系统理论，更不用说没有帮助人类认识自己和认识世界了。说它不正确，是因为，例如一个椭圆形或一个长方形的美或不美只有联系一定情境

下其他事物和其他形相才能确定，它们在另一些时间、地点、条件下也可以完全是丑的。事实上任何比例、任何形状、任何色彩都可以是美的或丑的。这不仅要看它们在什么时候、什么地点、什么环境条件里如何互相配合，而且主要的，更关键的，是要看作为主体的人的文化心理结构有没有成为这种配合的中介，有没有为这种配合提供前提条件，即有没有作为主体来“组织”这种配合。

心理学派中也有人把美感经验看作是一种特殊类型的快乐，他们的研究方法是利用当代心理学研究的成果（例如弗洛伊德的成果）通过要素分析结构。在这方面，格式塔学派（完形心理学派）的研究途经和桑塔雅那的分析途径并不是完全一致的，但他们各自在美学领域作出的贡献并不互相冲突，它们都强调美是内心的快乐，他们都否定实用的、工具性的审美价值；同时，他们都根据心理学的原则、而不根据历史学和社会学的原则来处理心理材料。心理学派最优秀的代表人物、现代英国美学家协会创建者托马斯·门罗也是这样，他把上个世纪积累下来的全部心理学实验成果和艺术创作的实践经验，如音乐的和声、对位法则、绘画的调子和诗的旋律、艺术的历史和流派的历史等等，集中编成一本书——《艺术的形式和风格》(1970年)，有力地说明了美是一种内在的价值体验，即内心的快乐与满足。应当承认，从格式塔、桑塔雅那到托马斯·门罗，美学研究获得了巨大的进展。把美看成是一种内在的价值，这无疑是正确的。但是，为什么美是一种内在的价值，是一种什么样的内在价值，价值的量度是什么，价值量度的根据又是什么？这些他们都没有说明。他们仅仅在描述的意义上科学地指出了事实，但是没有哲学地解释它。总的来说，由于满足于微观的分析，而忽略了宏观的探索，现代美学家们迄

今为止仍然没有找到一个一致同意的答案。“自下而上”，实际上成了只下不上。由于现代美学缺乏一种哲学的概括，缺乏一种系统的、理论的建树，以致“美的本质问题经常作为一个理论上无法解答的问题而被放弃了。”

威廉·奈依特在《艺术哲学》中所说的这一段话并不是随便说说，事实上近代现代的许多美学流派，如实用主义美学，心理分析美学、行为主义美学、语义美学、结构主义美学、逻辑实证主义美学等等，基本上都放弃了对美的本质问题的宏观探讨，而纷纷转入对具体现象的微观考察。于是随着研究的愈来愈深入和精确，或者说随着研究的愈来愈科学化，美学愈来愈分化为许多项目，从而不再象历史上曾经有过的那样，是一个完整的哲学体系的一个组成部分了。例如心理实验和语义分析就各自为政，大有从哲学中分化出来的趋势。美学科学家们批评哲学家们“急于概括”，急于“由特殊走向一般”。他们更愿意对微观现象进行具体的分析，而提供仅仅是描述性的答案。但是这条道路并没有使科学家们比哲学家们更接近于了解美是什么。门罗在《走向科学的美学》一书中写道：“美是什么的简短正确的回答也许是，‘美’是很多不同的事物，但还没有很好地了解，就用‘美’这个名称用在它们身上了。”果真如此的话，美学的存在也就毫无意义和必要性了，这岂不是意味着，美学的科学化是美学的消亡吗？

美学本身是哲学的一个部分，它仍然应当是哲学的一个部分。哲学不等于科学，也不等于“科学的科学”，因为哲学的概括不等于科学的概括。科学只是反映、认识、和描述，哲学则除此以外，还进行评价；科学只提供知识，哲学则除此以外，还力求提供价值定向。简言之，科学只问“怎样”，哲学却要问“为什么”。例如生活的意义，人类存在的价值，宇宙的目的和归宿

等等问题，科学是从不过问的。“意义”和“价值”等等不是一种实体，所以科学不关心它。科学只是考察和描述它的历史和现状，至多只是实用地描述它的信息价值。例如生物学描述人如何由动物进化而来，心理学和生理学描述人的生理和心理机制，天体力学和现代宇宙学描述天体的运行规律及其来踪去迹。至于这一切的实存的根据，以及它对于人的伦理学上的价值和意义，它们是不感兴趣的。而对哲学来说，这却是一些亘古常新的问题，每一个哲学家都力求回答这些问题，不论是肯定的、或者否定的回答，都会牵一发而动全身，导致对所有科学成果的评价和认识，而在这评价和认识的基础上形成思想体系。这个思想体系实际上是价值体系。所以，对于科学来说是“知”、“意”、“情”的东西，对于哲学来说则是“真”、“善”、“美”。

如果把“科学”一词的含意，严格界定在精密量度和逻辑实证的概念范围之内，那么，传统美学所提出的问题，没有一个是科学地解决了的。科学的面前有一个确定所获得的信息的价值问题。信息的价值尺度在于实用，在于它在多大程度上有助于实现人的目的。科学家们总是通过增加实现目的的可能性的多少，来测定信息的价值。但他们认为引起情感（包括审美情感）的那一类信息，不属于这个范围。《大英百科全书》“美学”条写道：“作为建立有关价值和美的绝对法则的企图来说，传统的美学甚至没有取得哪怕是一点儿的科学地位。”在某种意义上，对于现代美学，也可以这么说。因为枝节问题的实证不能代替系统的理论建树。而没有这个建树，也就等于没有美学。

美学系统不是一个独立自足的闭合系统，它是一个更大系统的一个子系统，美的现象也不是一个“孤立绝缘的形相”，而是整个人与自然、人与社会复杂关系的一个象征。质言之，它是一个

价值体系所形成的文化心理结构的产物，所以离开了一个反映整体关系的哲学概括，就谈不上什么对美的认识。文化心理结构是一定形相在一定时间地点条件下一定配合形式的绝对中介。这种配合也就是人与事物关系的一定的整体状态，是一个有机整体。这个关系是人类在改造世界的历史性实践中形成的更高一级的整体关系的反映，是人的本质的一个投影，或者说一个象征。它的肯定方面，就是美，它的否定方面，就是丑。所以美，或者说美感，必然具有一种价值定向的作用。而这种价值定向不是在任何一个个别的形象（更不用说孤立绝缘的形象了）中能够分析出来的，也不是在任何一个单一的心理过程（更不用说单一的感觉过程了）中能够分析出来的。这一切都只是美的元素，它们所组成的有机整体则是另一个并非独立的、但是活生生的、有其产生和消灭过程的新的东西。

价值定向根源于人的物质需要和精神需要，它在认识过程中表现为认识的目的性，表现为一个时代，一个社会的理想、信念与情感的综合。这种综合并不同科学相对立。价值观点同科学观点的统一也就是善与真的统一，规律性和目的性的统一，情感与理智的统一，信念与知识的统一，理想与现实的统一。这种统一的基础是人和人的实践。如果没有人的实践，哲学也无从产生。所以人的问题，是一切哲学的中心问题。同样，也是马克思主义的出发点和归宿，它不是简单地“包括在”马克思主义之中，而是构成马克思主义全部体系的核心。不用说，这个核心，也就是马克思主义美学的核心。

所以在马克思看来，美是“人的本质的对象化”。这一充满现代精神的思想，为我们提供了揭开美学领域理论之迷的钥匙。尽管美的事物是如此千差万别、各不相同而又变化不定，但是，

只要掌握了这把马克思主义的钥匙，我们就有理由不同意托马斯·理德的下述意见："我们确实无法在所有这些不同事物中想象出任何一种能够称之为美的特质的东西。"我们也有理由不同意阿利森的下述意见："想把各种形式的美的巨大多样性简化为任何简单的原则，这一眼看去就能断定是完全不可能的。"他们之所以看不到任何光明，就因为他们没有抓住"人"这一核心。人是价值结构的主体，是一切事物的价值尺度，形形色色的事物之被表现为美无不是以这个主体的心理结构为中心的，无不是这个主体的对象化了的本质。抓住了这个根本，其他的问题也就容易解决了。

为了研究美，就要研究心理，为了研究心理，就必要研究历史、社会，特别是研究包括物理学、生物学……等等在内的广义的自然科学。而归根结底，研究这一切，是为了研究人，从自然和社会两方面来研究人。

美是"人的本质的对象化"，所以，研究美，也就是研究人，美的哲学，也就是人的哲学；美学的历史也象哲学的历史，不仅是人的文化心理结构的历史，也是人的自我认识、自我意识的历史，当人们把自己作为对象来加以思考和研究的时候，人的哲学就产生了，同时美学也就产生了。假如一定要给美学下一个简短的定义的话，那么我们将说，美学是人学。更严格地说：美的哲学包含在人的哲学之中，是人的哲学的深层结构。我们研究美学的最根本的目的是认识人，是揭示人的价值、意义、与丰富性。其次才是为艺术创作提供规律性的说明。美学是人类自我认识的工具。当然它不是唯一的这种工具，但却是必不可少的工具。换言之，为了研究人，美的角度并不是唯一的角度，但却是必不可少的角度。因为它是把人放在他与自然与社会的复杂而又能

动的关系不来考察的，所以它是不可以被替代的。

二、美学和文艺理论的联系

美学这个名词，在书刊上出现的次数越来越多了。文学美学、音乐美学、绘画美学、建筑美学、电影美学、工艺美学……大都涉及文学艺术问题，所以美学常常和文艺理论混淆起来，以致一般人难以把它们区别开来。这些不同的名称是指同一事物呢？还是指不同的事物呢？如果是指不同的事物，为什么又都叫做美学而不叫做文艺理论呢？美学和文艺理论的区别在哪里呢？

美和丑是现实生活中普遍存在的现象，只要有人、有生活的地方，就有美和丑，于是就有了研究美丑规律的科学——美学。同一事物，比方说一片森林吧，可以从植物学的角度来研究，可以从生态学的角度来研究，可以从经济学的角度来研究，可以从药物学的角度来研究，也可以从美学的角度来研究。所谓从美学的角度来研究，就是要研究它何以能引起美感的规律，就是要通过分析美感经验来研究它。研究不等于欣赏。“试看一一龙蛇活，更听潇潇风雨哀”，这是欣赏，不是研究。但研究离不开欣赏。一种没有被欣赏的美，就像一种没有被体验到的快乐，纯属子虚乌有，不能成为研究对象。所以森林这一客观存在的事物，作为美学研究的对象，不过是一个例证，它是被用来作为揭示一种更为普遍的原理的工具。这个原理就是美的规律。在一切美的现象中寻找它们共同的、普遍的规律，这是美学的一项任务。（但不是唯一的任务，也不是主要的和根本的任务。）

美不是一种固定不变的东西，可以同一事物，对这一部分人来说是美的，对另一部分人来说却是丑的。也可以同一个人，

对于同一事物，此时此地觉得美，彼时彼地就不美了。要确定一种事物的审美属性，不象确定该事物的物质属性，即它的物理的、化学的或药物学的属性那样，可以通过单纯的科学实验加以证明。例如你不能从一朵百合花中分解出“美”这一元素来，也不能从一首诗的音节或词汇中找到它。要说明一事物的美，不但要了解这一事物的本身的诸特性，而且首先要了解人，要了解它和人的诸关系，以及这些关系的哲学的综合。这些都属于美学研究的对象和范围。文学美学、音乐美学……等等，以及它们对各种艺术和现实美的研究，都是包括在这个范围之内的。

事物和人的关系(即事物的“意义”或“价值”)，以及人的文化心理结构，都是在人类改造世界的漫长历史过程中形成的，对它们的广义的了解，涉及自然、社会和历史的各个方面，所以广义地说，美学研究的领域，是一个跨学科的领域，它不仅涉及历史学、伦理学、语言说、工艺学等等以及一般的社会科学，而且涉及自然科学，如物理学、生物学、天文学、心理学等等。现代西方的格式塔学派，现象学派，心理分析学派等等，就都是从心理学的角度来研究美学的。因为美学是这些多种学科的综合，所以又有人说它是一种“边缘科学。”其实这个名词并不十分妥当。因为分析和说明美的现象的工作是科学的工作，而把这一切现象综合起来给出理论的概括，给美的本质下定义，却是哲学的工作。美学毕竟是哲学的一个部分，离开了美的哲学，也就没有美学了。因为现实生活中的美是相对的、生生不息而又变化不定的，很难用逻辑实证和精密量度加以证明。

正因为如此，所以“美是难的”。世界无限广大，历史无限深邃，美的现象无限复杂而又如此无所不在，充满矛盾而又流变不息，到哪里去寻找它的实存的根据呢？正因为如此，有人提出美学研究的

对象应当是艺术，而不是现实生活中的美，即自然美。黑格尔就是这么看的。他说，“就自然美来说，概念既不确定，又没有什么标准，因此这种比较研究就不会有什么意思。”所以他认为，“（美学）这门科学的正当名称是‘艺术哲学’。”西方许多现代美学家也是这么看的。爱尔顿编的《美学与语言》写道：“事实也许是，根本就没有什么美学，而只有文学批评、音乐批评的原则。”现在我国美学界有的同志也持这一观点，但是他们把这一点引申为美学是研究文艺的科学。这样看有一定的道理，但是不全面。因为美学研究的不是某个具体的美的东西，不是这一现象或那一现象，这一件作品或那一件作品的美，而是一个普遍的、共同的、在一切美的现象中反映出来的东西。这个东西是什么？这是一个哲学问题，即美的本质问题。这个东西在自然现象中反映出来，就是自然美。在人们把握了美的本质规律，根据这个本质规律创造出来的事物上反映出来，就是艺术美。所以尽管美的哲学、或“艺术哲学”也研究文艺，甚至以文学艺术为主要研究对象，但是它研究的不是某一作品、某一作家、某一流派的具体内容或其成功和失败的社会历史原因，而是什么样的作品是艺术作品，什么样的作品则不是，缺少了什么就不是。什么样的经验、心理、意识等这些人的文化心理结构在作品中表现出来，方能使作品成为艺术，它们怎样表现然后又怎样反作用于美感经验、审美心理、审美意识等。总之美学是通过美感经验来研究艺术的。当它在论述一件艺术作品时，是把这件作品作为一种美感经验的例证来加以论述的，这就同文艺理论之以探讨某一作品或作家的得失或文艺思潮的源流为目的不同。总之，美学研究的范围和深度无可比拟地要大得多。但它不是无边的，只要我们紧紧抓住美感经验这一中心，一切就统帅起来了。审美经验是什么？它是哪里来

的？它的根源和性质是什么？对于美学来说，这是一个很关键的问题。文艺理论一般来说是不涉及这个问题的，至多，只偶尔在描述的意义上涉及它。它和美学的这个区别是明显的。

当然，这并不是说美学和文艺理论没有关系。相反，它们之间的关系是密不可分的。美学和文艺理论的关系（以及和“美育”的关系），可以理解为基础科学和应用科学的关系。应用科学应用基础科学的成果——基础理论来解决具体的实际问题，一般不探讨基础理论；基础科学也依靠具体的实践（应用）所提供的材料进行研究，但它的任务不是要解决某个具体的实际问题，而是要说明其中规律性的东西，具体的材料在基础理论中不过是例证而已。

文学艺术是人类思想感情的具体表现，是一种特殊的社会意识形态，它的发生和发展在历史上远早于美学。所以关于艺术创作和艺术欣赏的专著的出现，也大大早于美学。例如柏拉图的《文艺对话录》和公孙尼子的《乐记》，亚里斯多德的《诗学》和刘勰的《文心雕龙》，就是这样的著作。此外还有许多专门的著作，研究诗词格律、和声、乐理、构图、透视等更具体的问题。随着人类对艺术需要的日益增长，随着艺术与社会生活的关系日益发展，从理论上概括社会对艺术的批评和要求，以及艺术家们在长期的历史过程中积累起来的创作经验，并提出相应的艺术批评标准，用这些标准去分析、衡量和评价过去和当代的艺术作品，用以指导创作和欣赏的实践，就成为文艺理论的任务。

但美不仅在文学艺术中有，在现实的一切方面都可能有。所以审美经验并不是一种为艺术的创作和欣赏所特有的经验。美学研究的对象如果仅仅限于艺术，它就深入不下去，抓不住问题的根本，从而也就不可能深刻地揭示艺术的本质。艺术是美的表现，所

以美学在其广泛的研究中所得出的关于自然美和社会美的任何结论，也都将适用于艺术。如果一种美学理论不能说明为什么某一艺术作品对于审美经验来说是杰出的例证，这一理论就不能成立。美学是用一定的艺术作品或艺术流派及其在一定社会历史条件下的盛衰兴亡作为例证，来说明更普遍、因而更高一级的美学原理；而文艺理论则相反：是用普遍的原理和规律来说明某一具体的作品，分析它，评价它，指出它的成败得失，和成败得失的原因。

文学艺术是分门别类的，所以它的理论也是分门别类的。戏剧、诗歌、绘画、雕塑、书法、电影、建筑、工艺……等等，都各有其独特的理论为指导。美学则是一切文学艺术及其理论的哲学性的概括。它所揭示出来的美的规律，对于艺术创作具有更普遍的指导意义。例如美学证明，诗在一切艺术中都流注着，在每门艺术中独立地发展着。音乐是交响诗，画是无声诗，建筑也可以是诗的象征，莎士比亚、关汉卿和王实甫的剧作的结构也都是诗的结构……这种贯穿于一切艺术的诗意和音乐性从何而来？又如何把一切作品联结为一个整体而成为艺术？这些问题都不是个别的文艺理论所能够从根本上加以说明的。

美学研究的对象是美，其范围包括艺术美和现实美；它通过说明美的本质和规律，帮助人们进一步认识世界和认识自己，并按照美的规律来改变世界和改造自己，用马克思的话说，这就叫做“根据美的规律来创造”。不仅创造艺术，也创造生活。

就目前的情况来说，建立在美的心理学基础上的美的哲学，是美学的基础理论，文学艺术的研究则是它的实践的应用，所以文艺理论是应用科学。应用科学的实践可以丰富基础理论的研究，但应用本身又离不开基础理论的指导。一般来说，应用科学

只是用基础科学所提供的原理解决具体的个别的实践问题，而不是研究一般的原理原则。基础科学有时也常用具体的个别的美的现象或艺术作品作为例证来说明一般的原理原则，说明美感经验的普遍性，而不对个别具体现象作专门的深入探讨。如果前者在这种探讨中又上升到理论的高度，那它就具有美学理论的性质了，所谓“音乐美学”、“文学美学”等等，都只有在这个高度上才能够成立。

我国有人认为美学研究的对象应该是艺术。表面上看来，这同黑格尔的提法差不多：“美学这个名词的更正确的提法应该是‘艺术哲学’”，实际上，这是一种美学中的怀疑论，等于把千百年来美学研究中一代一代遗留下来的困难和问题放在一边。这当然是要不得的。但是，从另一方面，美学史上最大量的著作还是文艺理论，文艺理论包括文艺批评、文学史、美术史、音乐史等等。史是一种总结性的批评，理论一般是技术性的批评。有些文艺理论提出了比较系统和完整的艺术原理，而成为美学著作，例如公孙尼子的《乐记》，提出了音乐和宇宙的关系（“大乐与天地同和”）和道德的关系（“乐以象德”、“乐者德之华也”）与人生、政治、礼仪、情感的关系以及音乐的社会作用等等。刘勰的《文心雕龙》，也是从原则高度来立论的，“文之为德也大矣，与天地并生者何哉”；“陶铸性情，功在上哲，夫子文章，可得而闻，则神人之情，见乎文辞矣。”从而触及了文与质、内容与形式的关系这一美学关键问题，其所谈如“知音”、“体性”、“风骨”、“通变”、“定势”、“情采”、“指瑕”、“时序”、“物色”、“才略”、“程器”……等等，可以说都是对这类问题的探索。亚里斯多德的《诗学》，本来是谈方法、谈技艺，但是他站得很高，他的方法论，例如模仿说，三一律

等，都具有原则规范的意义，所以成为直到十八世纪末叶一切美学概念的根据。直到今天，模仿说还具有重大的影响，把艺术看做现实生活的镜子这一观点，就是从亚里斯多德那里来的。所以车尔尼雪夫斯基说："亚里斯多德是第一个以独立体系阐明美的概念的人，他的概念竟雄霸了两千余年。"莱辛的《拉奥孔》，副题是《论绘画和诗的界限》，通过比较"拉奥孔"这同一个题材在古典雕刻和古典诗歌中的不同处理，论证诗和造型艺术的区别。本来是文艺理论著作，但是由于它从这些具体的例证中，演绎出了诗和造型艺术的许多基本原则，就上升到美学的高度，有点"自下而上"的味道了。居高临下，莱辛对美、丑、喜剧性、恐怖性等美学范畴进行了探索，提出了许多富有启发性的见解。在文艺理论中，这样的著作还多，例如别林斯基的著作，王国维的著作，泰纳的著作，斯梯芬·茨威格的著作都是，但更大量的还是一般的文艺理论，就是用现成的概念来分析具体作品的著作。从美学史上来说，这样的著作是大多数，特别是中国美学史，几乎主要是由文艺理论著作如诗论、词论、画论、书论等等组成的。在这些里面，有史、有理论、也有批评。而中心是批评，即对作品的欣赏与分析。

以上是讲古典文艺理论同古典美学的联系和区别。这个区别是清楚的。但是随着在高空君临一切的美学愈来愈落实到心理学的基础上，这个界限就日趋模糊了。美学以研究审美经验、即美感心理为中心，一件艺术作品，同一个审美对象一样，都是作为引起审美心理效应的条件的例证，而进入美学研究的领域的。这样，现代美学就把艺术（美）和艺术作品（引起美的物质条件）严格地区别开来了。艺术美的产生必须以欣赏者的心理感受为中介，艺术作品作为一种信息载体，不过是一些具体的物质实体，

如颜料、亚麻布、木框、大理石、纸张、铅字、琴弦、声波等等，这些是构成审美事实的条件，但它本身并不是美与艺术。贝多芬的艺术并不是在几张五线谱上，罗丹的艺术并不是在几块大理石上，所以对艺术作品的研究，并不只是具有单一的对象，艺术现象是一种多元结构，是创作者、欣赏者、物质媒介、传统习惯（惯例）……等等互相作用和关联的有机整体。对于这样一个有机整体，可以从各个不同的角度来研究。例如结构主义着重分析语义结构（包括韵律、节奏等），控制论则着重从信息的发送、传递、耗损和接收的过程来考察它。从对于艺术这样一种广阔丰富，多层次，多元交叉的现实现象的研究中，必将产生出许多更为专门的分科，从不同的形式结构的科学厘定中，将会产生出许多具体的实证科学。这种向微观的发展，把对艺术的研究化整为零。这时我们就不容易把每一个细目具体地归类到文艺理论或者美学理论中去。但是有一点是清楚的，美学是文艺理论的基础理论，文艺理论则是它的应用。

作为应用科学，文艺理论的最高境界是艺术社会学，或者说艺术哲学，在这个水平上的文艺理论研究作为心理结构之物化的艺术，考察它广阔的社会背景，考察文化的发展怎样在历史的长河中积淀而为个人的文化心理结构，而这个心理结构又怎样通过艺术家的创作实践，外化为同态对应的物质形式及其运动结构的模式。泰纳的《艺术哲学》，是这方面的典型著作，它从历史传统、社会环境、种族特性习惯、风俗甚至自然条件，如气候等等因素对人类的影响，探索出一个流派、一种风格、一种思潮在一个时代流行的根源，作出了很有价值的贡献，但是秦纳的方法有很大的缺陷，就是他只注意了构成艺术因素的外在方面，而没有重视它的内在方面。但正因为如此，艺术社会学才不等于美学，而

成为美学的一个应用的分支。

作为美学的应用科学，艺术理论的基本任务，是要找到支配艺术创作和演变的法则，即历史怎样通过形成一定的文化心理结构而产生出一定的艺术作品。艺术社会学研究的成果告诉我们，最初的艺术并不是艺术，它们是从魔法、符号操作、宗教仪式等等中逐渐分化出来的，例如最初是猎人的弓，后来却演变成了最复杂的乐器钢琴。这个过程不简单，弓是可以拉响的，“目断秋霄落雁，醉来时响空弦”，这是一种娱乐，也是情感的表现。两根弦成了二胡，三根弦成了三弦，许多弦就成了琵琶、七弦琴之类。为了演奏越来越复杂的乐曲，弦越来越多，手指来不及拨弄了，就改用小钢锤，按键盘敲击，于是出现了钢琴。在钢琴与猎人的弓箭之间，没有任何共同之点。艺术社会学把它找出来，对于美学是一个贡献。因为正是在这种演变之中，我们看到了一种文化心理结构如何在它的外在的实践中变得越来越复杂的过程。懂得了这一点，我们就有可能懂得审美经验的性质了。但这并不是文艺理论所要追求的目标，它的目标是说明文艺作品。这种说明是必要的，对于美学来讲也是必要的，因为它不仅是一种美学的实践，也同审美心理学一样，可以为美学研究提供现实的基础。所以它是美学研究的一个不可缺少的方面。

三　美学与自然科学的联系

我们进行美学研究的理论基础，是马克思的人的学说。马克思是从人的自然性能和社会性能的统一之中来考察人的本质的，他从分析人同周围世界（包括自然和社会）的关系入手，分析了由这种关系所形成的人的各种特性（生物的、心理的和社会的）

之间的关系，把握和揭示了人的完整本质。长期以来，我们的许多同志片面地强调人的本质的社会方面，忽视人的本质的自然方面，这是不正确的，而且也是不符合马克思的原意的。

马克思从来也没有否认过人的自然本质。马克思写道："自然界就它本身不是人的身体而言，是人的无机的身体。人靠自然界生活。这就是说，自然界是人为了不致死亡而必须与之形影不离的身体。说人的物质生活和精神生活同自然界不可分离，这就等于说，自然界同自己本身不可分离，因为人是自然界的一部分。"①马克思又写道："人直接地是自然存在物。作为自然存在物，而且是有生命的自然存在物，人一方面赋有自然力、生命力，是能动的自然存在物；这些力量是作为秉赋和能力、作为情欲在他身上存在的；另一方面，作为自然的、有形体的、感性的、对象性的存在物，人和动植物一样，是受动的〔Leidend〕、受制约的和受限制的存在物，也就是说，他的情欲的对象是作为不依赖于他的对象而在他之外存在着的；但这些对象是他的需要的对象；这是表现和证实他的本质力量所必要的、重要的对象。说人是有形体的、赋有自然力的、有生命的、现实的、感性的、对象性的存在物，这就等于说，人有现实的、感性的对象作为自己的本质、自己的生命表现的对象；或者等于说，人只有凭借现实的、感性的对象才能表现自己的生命。②所以，正象太阳作为保证植物生命的植物的对象，植物作为太阳的唤醒生命的力量的表现、作为太阳的对象性的本质力量的表现而是太阳的对象。"因此，人作为对象性的感性的存在物，是一个受动的存在物；而由于这个存在物感受到自己的苦恼，所以它是有情欲的存在物。情

①马克思：《1844年经济学——哲学手稿》第49页。

②马克思：同上，第120—121页。

欲是人强烈追求自己的对象的本质力量。”①

由此可见，人的物质躯体的能量、人的自然生命力、即人的存在本身，是人的本质的基础，当然也是美的基础。

什么是美？这个问题首先是由自然科学家们提出来的。古希腊的数学家、物理学家和天文学家们就曾经指出，万物最基本的元素是数，所以数的原则也就是美的原则，所谓美就是数学的和谐，他们主要是通过对音乐的研究来说明这一点的。他们指出音乐的和谐是由高低、长短、轻重各种不同的音调，按照一定数量上的比例所组成的。所以他们说，音乐是对立因素的和谐的统一。把由无数乐音组成的音乐，是按照一定数量上的比例把杂多导致统一，而形成一种数的和谐，这种数的和谐，也就是音乐的美。他们不仅把这个原理推广到建筑、雕刻等其他艺术，而且把这个原理推广到整个天文学的研究。他们指出，天体的运行是和谐的，象是一首无声的歌。并且他们认为，人体的机能也是和谐的，就象是“诸天音乐”，就象一个“小宇宙”。

人体之所以美是由于它的各部分—头、手、脚、五官等等的比例适当、动作协调，宇宙之所以美是由于各个物质单位以及各个星体之间运行的速度、距离、周转时间等等的配合协调，这些都是数的和谐。并且人体内在的和谐可以受到外在和谐的影响，不但在心理方面，而且在生理方面。这样的概念不但可以应用到医学上（调整生理心理机能），而且可以应用到教育学上（改变人的性格），表明美与艺术的功能是伟大的。

中国古代思想家们也有类似的观点。道家的老子、和周易《系辞传》，都曾尝试以数解释宇宙的生成，后来衍为周易象数派。《周易》中贲卦的表示朴素之美，离卦的表示华丽之美，都类似

①马克思：《经济学——哲学手稿》，第122页。

于数学推理的结论。儒家的荀卿也说过："万物同宇宙而异体。无宜而有用为人，数也。"（《富国篇》）。

庄子把"小我"与"大我"一视同仁，"小年"与"大年"等量齐观，也略同于毕达哥拉斯学派之把"小宇宙"和"大宇宙"互相印证。所谓"得之手而应之于心，口不能言，有数存焉其间"（庄子：《天道》）。这种从数的和谐中见出美的思想，深深地影响了后世的中国美学。《吕氏春秋·贵当篇》亦云："性者，万物之本也，不可长，不可短。因其固然而然之，此天地之数也。"邵雍《观外物篇》："太极既分，两仪立矣。阳上交于阴，阴下交于阳，四象生矣！阳交于阴，阴交于阳，而生天之四象。刚交于柔，柔交于刚，而生地之四象，于是八卦成矣。八卦相错，然后万物生焉。是故一分为二，二分为四，四分为八，八分为十六，十六分为三十二，三十二分为六十四。故曰分阴分阳，迭用柔刚，故易六位而成章也，十分为百，百分为千，千分为万，犹根之有干，干之有枝，枝之有叶，愈大则愈少，愈细则愈繁，合之斯为一，衍之斯为万……。"董仲舒《春秋繁露、人副天数篇》所言，亦略与之近似。这说明中国哲学中阴、阳、刚、柔、动、静、虚、实以及五行相生相克的概念，和古希腊数论派的观点是相通的。（但是也有差别，这个差别就是，数论派以数为万物内在的质。而中国哲学则以数为万物外在的象。因与美学无关，此处不详谈。）在应用上也相同，中医的阴阳五行说，就是建立在机体内在和谐的理论上面的。因为外在的和谐可以影响内在的和谐，医学才有可能（现代科学不是指出音乐可以治病，可以使人长寿，使牛多产奶、鸡多下蛋、植物生长加快吗？这也证明了外在和谐可以影响内在和谐的思想是有道理的）。《乐记》的思想也与之相通。例如《乐象篇》云："清明象天，广大象地，终始象四

时，周还象风雨；五色成文而不乱，八风从律而不奸，百度得数而有常，小大相成，始终相生，偶和清浊，迭相为经。故乐行而伦清，耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁。”这种数的和谐，和人与人、人与社会的关系的伦理和谐是一致的，正因为如此，音乐才可以“同民心”，“成教化”，“助人伦”，这也是外在和谐影响内在和谐的例子。

说美是和谐，实际上是说美是一种整体关系，一种对应和呼应。这一思想得到了现代自然科学家们的支持。例如开普勒就说过“数学是这个世界之美的原型”。又如泡利也曾指出：“在开始了解新知识时所感受到的快乐，看来都依赖于一种对应关系。”他们的这种认识是来源于他们自己的实践，而不是来源于对希腊思想的认可。正如海森堡关于相对论和量子论所说的，“这两种情况都是经过多年的努力但仍不能理解之后，一大堆杂乱无章的细节由于出现了一种联系而几乎马上变得井然有序了。这个联系基本上是非直觉的，但就它的本质来说仍然极其简单，凭借它的完备性和抽象美，它立刻就令人感到信服。”与之同时，现代欧美的心理学派从生理学和心理学的观点来研究美学，获得了巨大的进展。他们的研究成果是同古代思想相呼应的。例如格式塔学派所讲的“同构对应”，不就是内在心理结构与外在的形式结构相统一，相和谐吗？当然，现代心理学派的实证比起古代数学家们的推测来，是要无可以拟地深入得多了。这种深入是向微观的方向深入。他们所谓的科学的美学，实际上就是微观美学。微观美学的生产方式是描述，它只描述而不定义。因为只有从宏观的角度、整体关系的角度以大观小，才能实现定义，这不是微观美学的任务。微观美学呈现出来的是“多”，宏观美学所要了解的却是“一”，是一与多的联系。没有前者就难以达到后者，但如没

有后者，就根本不会有前者。所以自从费希纳提出用“自下而上的美学”来代替所谓“自上而下的美学”以来，不到半个世纪，人们就开始怀疑美学存在的根据了（以逻辑实证主义者说得最明确）。为什么？这就是因为下而未上，只有描述而没有定义的缘故。

描述的方法和定义的方法，前者是微观的方法，后者是宏观的方法。一个审美事实，就其表现而言，有其主观方面和客观方面，这两个方面都可以用微观方法来研究，也可以用宏观的方法来进行研究。主观方面的微观研究，比方说分析审美效应的心理结构，语义结构等等；客观方面的微观研究，比方说分析什么样的比例、颜色、形状、结构能引起审美心理效应等等，就是现代美学发展道路。自鲍姆加登以来，美学在逐渐科学化的过程中基本上是沿着这条路发展的。在这条道路上，客观方面的研究离不开主观方面的研究。例如西方前一个时期曾经流行过一个学派，叫做实验美学。实验美学进行了大量的实验，写出了许多实验报告，要证明什么是美，什么不美，即什么样的形状、颜色好看，什么样的形状、颜色不好看。例如他们证明最美的形是椭圆形，最丑的形是正方形、或很长的长方形，他们的根据是什么呢？就是他们通过科学仪器的大量实验，测量出了这类形式最容易引起人的愉快。而愉快是主观的心理现象。实践美学忽视心理分析而只注意引起心理效应的客观条件，当然深入不下去。不但深入不下去，他们在中途得到的结论也是站不住脚的，因为一种形状、一种色彩不是抽象的，没有抽象的椭圆形，只有椭圆形的桌子，椭圆形的盘子，椭圆形的甲鱼……等等，椭圆形的甲鱼就不美。没有抽象的很长的长方形，在一定环境条件下，有些很长的长方形就是很美的，比方天亮的时候，刚出山的太阳斜穿过窗户照在你床前

的墙上，呈粉红色的一长条，就很美。所以实验美学得出的结论是没有意义的。真诚的研究者们都不重视他们的意见。例如菲利浦生在《今日美学》一书中针对实验美学写道："我不相信按照这种方向我们会了解许多。"又如门罗在《走向科学的美学》一书中针对实验美学写道："任何一个简单知觉本身的效果或者一个简单的和音过程的效果，并不是它们在艺术作品中的效果的可信的标记。"实验美学的这些问题都是显而易见的，这个学派很快就衰落下去了，代之而起的是格式塔学派和弗洛伊德学派等心理学派，二十世纪后半叶的美学实际上是心理学派的时代。

格式塔学派并不是不重视事物的形式，但它更为重视的是人的心理。他们强调的是，当许多元素结合在一起时，便会突然出现具有全新性质的事物，正如当三条直线组成一个三角形时，它们就不再是线而是面了，这是一个新生的图形，但它不是局部相加之和，而是比局部相加之和要多。

但是这个总和是物质现象呢？还是心理现象呢？这是一个很深奥的问题，海森堡从物理学的角度曾经提到过类似的问题。他问道："总数和几何形是否存在？也就是说，它们是否存在于人的心灵之外，或者它们仅仅是心灵创造出来理解这个世界的工具？"在量子力学的哥本哈根解释中，他的回答是倾向于后一种的。这种看法把主观因素引进了美，在这一点上他同格式塔的学者们是几乎一致的，格式塔学派坚持知觉中的先天主义，强调人心固有的组织特征，也把主观因素引进了美。但他们的把主观因素引进美，同联想论者通过单一的概念或感性的印象等等去描述经验的途径大不相同。联想论者通过这个途径得到结论说，感性材料由于通过愉快的或不愉快的经验联想而具备了情感的性质，从而使美成为一种主观心理的表现。格式塔学派不持这种观点，他

们用物理学、包括力学、电学等等来研究心理学，发现不同质的外在事物的张力结构可以互相对应，也可以同人的心理结构相对应。例如小白桦树的形象，可以和少女的形象在张力结构上同构对应；暴风雨前的天气可以同某种政治气候在张力结构上同构对应，并且这种同构对应又可以引起人的心理结构的同构对应。总之就是说，心理现象也同外物的现象一样，必定有一个形式，当这个形式同外在的物象形式相同时，就叫做同构对应。(或者叫异质同构，意思是一样的。)

这种同构关系当然有它相应的生理基础，任何心理现象都有生理基础，情感也有生理基础。这个基础有一个形式，所以心理现象也有一个形式，悲哀有悲哀的形式，快乐有快乐的形式。这个形式是可以同外物形式相对应的。例如振奋昂扬的情绪，是和向上运动的直线相对应的。唐代诗人刘禹锡有两句诗说："晴空一鹤排云上，便引诗情到碧霄"，很好地反映了这种异质同构的呼应关系。又如哀愁低沉的情绪，是和缓慢摇曳地下垂的曲线相对应的。宋代词人秦观有两句词说："自在飞花轻似梦，无边丝雨细如愁。"很好地反映了这种异质同构的呼应关系。应该说，这种异质对应，同形同构的原理，心理学家们都不陌生，但它在美学上的表现，主要是格式塔学派揭示出来的。

这个方法也可以用来探索不同感觉，例如听觉与视觉之间的同构现象。这就是钱钟书所说的"通感"。通感的问题，还有其他许多问题，例如意识流、自由联想、象征派诗歌等等，都是一个可以用格式塔的方法来探索的问题，虽然格式塔学派不持联想论的观点，但它可以对联想现象，给出格式塔的说明。

但是在这方面，弗洛伊德学派的方法更为有用。弗洛伊德把美的现象与艺术现象，理解为一种无意识，一种与原始本能、梦幻或

宗教、以及社会历史传统都有关联的现象，理解为一种在文明社会建设性力量和破坏性力量之间永恒的对立和冲突中产生的现象。这些现象表现了在进化过程中残存在人身上的许多原始本能在文明的压抑下表现出来的种种形式。这种表现是一种无意识的表现。无意识是人类心理生活的一个重大的方面，与之相比，意识不过是其中小小的一部分，它象是露出水面的一个冰山的尖端，在水下面还有看不见的绝大部分。这个在意识阈以外存在着的广大世界就是无意识世界。它影响着我们的行为和精神生活，但我们的意识并不知道它。弗洛伊德医生由于揭示了这一广大而深邃的世界，在西方学术界获得了同爱因斯坦同样崇高的荣誉，被视为本世纪最伟大的人物之一。我们不应当盲目地对他抱什么成见，而应当客观地、有分析有批判地认识他的研究成果，并且承认他把无意识概念引进美学，是对美学的一大贡献。

无意识是现实的心理事实，又叫“下意识”、“潜意识”、“自动意识”，雅斯贝尔斯称之为“超意识”，法国心理学家彼埃尔·加奈称之为“心理自动化”，是在意识以外所进行的一切心理过程的总称。这些广泛而深刻的过程是人类存在的根源。歌德曾经指出，“人不能长久地停留在意识状态中，他总是必然要再度沉入无意识，因为他把根扎在那里。”为什么根在那里呢？因为，按照弗洛伊德的看法，就人的表现来说，他的本能动机是一个常数，社会历史的因素只是一个变数。在这个意义上歌德的话是对的。但是瑞士心理学家荣格进一步发展了弗洛伊德的学说，他把社会和历史引进了无意识。他认为历史的积淀形成了一种原型，即集体的无意识。这种集体的无意识是种族在历史发展中长期积累的经验模式，它通过遗传的方式积淀在人的深层意识领域里，而成为一种运动觉和动力因。这种存在着一个心理原型的学

说，在开普勒和泡利那里也可以看到。苏黎世原子物理学家泡利是荣格的朋友，他们可能是互相影响吧？

四、美学与社会科学——人文科学的联系

无意识的认识和评价有其深厚的生物学根源。但同时，历史的变迁和时代的动荡，个人的命运和经历，包括童年时代的遭遇，你的读过的书、受过的教育，偶然发生的变故，偶然得到的印象，在特定心境下看过的风景，以及匆匆经过一次而后来遗忘了的情感生活的记忆痕迹，这一切的总和，也都形成一股巨大的潜流。你不知道它，但你不知不觉受它的支配。当它一旦被某个外物的形式触发和激活时，就成了一股巨大的力量。在审美中如此，在创作中亦如此。普希金说他根本没想到，他所描写的达吉雅娜会结婚。托尔斯泰说他根本没想到安娜卡列尼娜会自杀。陀斯妥亦夫斯基原想把梅希金公爵写成一个花花公子，而结果却出现了一个具有基督精神的人物。……这样的情况在文学艺术创作中是不胜例举的。所谓“文章本天成，妙手偶得之”，所谓“读书破万卷，下笔如有神”，所谓“愁极本凭待遣兴，诗成吟咏转凄凉。”所谓“纵酒长鲸渴吞海、草书瘦蔓饱经霜。”……这些都是无意识的力量的表现。在过去，这是被当作一种不可知的灵感来看待的，人们不知道它的兴起和衰落的原因，只能用“缪斯的恩惠”或者“梦笔生花”来解释。随着心理学被应用于美学，这一黑暗的世界就开始被照亮了，人们开始研究和探索它的奥秘，许多美的规律和艺术创作的规律就进一步被揭示出来了。但是这种揭示还是初步和不彻底的，由于心理科学本身还处在发展和成长的阶段，大量的工作还在后头。

当然，把美学建立在心理科学的基础上，不止这两派，还有许多派别，例如符号学、结构主义的语义分析就同人的心理过程有关。这方面的研究，取得的成果是巨大的，但是还有许许多多重大的问题没有能够解决，最关键的问题是审美判断的标准问题。你觉得这个美，他觉得那个美，两种感觉都具有审美心理的基本特征，谁是谁非无法判断，这里面有原则吗？有界限吗？心理学不能回答，心理学只告诉你心理事实。任何理论都必须有事实根据，美学不能离开自然科学，就因为自然科学所提供的事实根据对于它来说是必不可少的。但是自然科学如果不进入社会科学，事实和证据本身并不能说明任何问题，因而也就不成其为事实和证据了。就美学而言，事实和证据只有在社会科学与自然科学的统一之中才能成立，所以美学这门学科的本性，决定了它必然是整体性的，自然科学仅仅是美学研究的一个方面。美学研究还有另一个方面，即社会科学方面。马克思写道："〔但是，人不仅仅是自然存在物，他还是属人的自然存在物，也就是说，是为自己本身而存在着的存在物，因而是类的存在物，他必须既在自己的存在中也在自己的知识中确证并表现自己是类的存在物。因此，正象属人的对象不是在自然界中直接呈现出来的那个样子的自然对象一样，人的感觉，就它作为对象直接存在着的那个样子而言，也不是属人的感性、属人的对象性。无论是客观意义的自然界，还是主观意义的自然界，都不是现成地直接呈现在属人的存在面前的。〕正象一切自然物必须产生一样，人也有自己的产生过程即历史；但历史是在人的意识中反映出来的，因而作为生产过程乃是一种有意识地扬弃自身的产生过程，历史是人的真正的自然史。"①

①马克思：《经济学——哲学手稿》122页。

在马克思的著作中，有关人的本质的论述总是同人与其他动物的比较研究联系在一起的。波兰学者弗里茨汉正确地指出，马克思所走的道路，就是今天某些努力想依据经验主义的材料来确定人的族类的特征的学者们所走的道路。正象著名的自然科学家莱曼在《动物和人的社会生活的形成》这部集体著作（由各学科的专家所写的论文集）的序言中写的一样，“只有当对于动物的行动的社会方式所作的比较分析使我们看到了一般的生物性和表现在人的社会行动中的人的特殊性的时候，才可能把人是社会本质这一说法作充分的评价”。在这部著作中，哲学家李费尔在《个人和社会》这篇文章中写道：“一切对于人的社会关系的独特结构的论断只有通过与动物作比较的并区别于动物的‘人的本质’来考虑才有可能。”在《进化的意义》这部著作中，进化论者辛普逊也同样着重指出了由动物变成人的进化的意义，他同样极力断定：“在一切生物形态中，人类有他所独有的属性。”辛普逊写道：虽然“理解人就是动物这个问题很重要，但更重要的是理解这一点：即人独有的本性的实质正是这些其他的动物所不具有的特性。”辛普逊指出，人是“新的类型，在动物中唯一的类型的动物，虽然在这种类型中，生理方面的进化还在继续，但同时也出现了新的形式的进化。”弗里茨汉把他所引用的这些言论同马克思的观点作了启发性的对照，指出同辛普逊一样，马克思确信“人直接是自然的本质”，① 人的生活能力就是大自然的力量，他靠大自然来生活。他活动在大自然中，他的“族类”的特征不是天赐的，而是机体进化的结果，也是人的族类中所独有的新类型的进化的起点。

在人和动物之间，毕竟存在着质的差别，这些差别使得

①马克思：《经济学——哲学手稿》，第132页。

人在很大的范围内不依赖于大自然，就某种意义来说，使人超出于大自然，使人们无法仅仅用生物学的意义来解释人的问题，包括美的问题。所谓美是“人的本质的对象化”这一命题的确立，就是以人有一个共同的族类本质为前提的。人的存在，即人的自然方面固然是一个常数，人在社会和历史中不同的具体表现固然是一个变数，但是由本能力量和社会力量对立统一所造成的意识必然也是一个动态的变数，这个变数的量几乎可以说是无限的。正因为无限，所以才呈现出美的多样性、丰富性和能动性。这种多样性、丰富性和能动性固然是“一”的表现，固然是从“一”所提供的可能性基础上发生的，但是如果我们不透过社会和历史的迷雾，我们就看不清它的真面目。它们的真面目隐藏在社会历史的迷雾之中，我们只有通过对社会和历史进行研究，才能找到它并且看清它。通过深层历史学转化为深层心理学，这其间的中介就是人类的历史性实践，就是由这种实践所造成的各种各样的社会环境。巴尔扎克在《“人间喜剧”前言》中写道：“社会和自然相似。社会不是按照人类展开活动的环境，把人类陶冶成无数不同的人，如同动物之有千殊万类么？士兵、工人、行政人员、律师、新闻记者、科学家、政治家、商人、水手、诗人、穷人、教士之间的差异，虽然比较难于辨别，却和把狼、狮子、驴子、乌鸦、鲨鱼、海豹、绵羊区别开来的差异，都是同样巨大的。因此，古往今来，如同有动物类别一样，也有过社会类别，而且将来还有。”但是按照马克思的看法，“搬运夫和哲学家之间的原始差别要比家犬和猎犬之间的差别小得多，他们之间的鸿沟是分工掘成的。”① 应该说这两种不同的看法都是正确的。巴尔扎克是微观现象的观察家，他看到的是差异，马克思是宏观现象的理

①《马克思恩格斯全集》，第四卷，第160页。

论家，他看到的是同一。人类的社会实践把包含着无限可能性的同一，转化为呈现出无限多样性的差异。所以这个实践作为异与同的中介是必须加以认识的，不仅从自然方面来认识，而且从社会、历史方面来认识。所以社会科学和人文科学作为整体科学的一个组成部分，有必要给予和自然科学同等的重视。

“人的本质并不是单个人所固有的抽象物，在其现实性上，它是一切社会关系的总和。”单个人的存在不过是一个偶然的、暂时的、生物学上的事实。如果他的心灵作为一个复杂的信息系统不同整个人类创造世界的历史性实践相联系，如果在其中不包含着千百年来人类文化和文明结晶的沉淀物，那么他的存在并不具备人的本质，更谈不上什么生活的价值、意义和丰富性。孤独的人是不自由的，孤独是人受奴役的根源。如果说迫于历史过程的力量，人不能不异化为与自己的族类本质相疏远的、孤独的和无力的存在物的话，那么一次审美活动也就是他的一次暂时的解放。因为在审美活动的一刹那，他得以从囚室一般狭小的自我之中逃遁出来，和万能的类相统一，从而体验到自由的幸福。

感觉的人化和对象的人化同是自然的人化，它们是在同一个过程中同时生成的。“只是由于属人的本质的客观地展开的丰富性，主体的、属人的感性的丰富性，即感受音乐的耳朵、感受形式美的眼睛，简言之，那些能感受人的快乐和确证自己是属人的本质力量的感觉，才或者发展起来，或者产生出来。”一次“人的”感觉对“人的”对象的把握，是一次主体在对象世界中“直观自身”的活动，是一次主体在对象世界中肯定自己的活动。“人不仅在思维中，而且以全部感觉在对象世界中肯定自己。”正因为如此，感觉的过程才成为一种享受。“属人的现实同对象

的关系，是属人的现实的实际上的实现；是人的能动和人的受动，因为按人的含义来理解的受动，是人的一种自我享受。”

研究美是为了研究人。研究社会和历史，归根结底也还是为了研究人。人通过改造世界的实践，已经把自己弄成一种不仅是自然的、而且是社会历史的动物了。马克思指出：“抽象的人只是作为法人即社会团体家庭等等，才把自己的人格提高到真正存在的水平。”① 所以人的“活动和享受依照它们的内容也好，或者依照外存的方式也好都是社会的。”② 因此，“人不是抽象地栖息在世界以外的东西。人就是人的世界，就是国家、社会”。③ 按照马克思的观点，作为人的对象本质的“人的世界，已经不是什么外在于人的东西，而是人的存在的现实的内容，是人作为人在其中存在的确证。”按照马克思的观点，所谓审美活动也就是人通过对于这种确证的感性把握，在对象世界中直观自身的活动。强调美是人的本质的对象化，也就是强调审美事实中人的内在世界和外在世界的同一性，由于同一，所以主体不感到有外在于自身的他物。由于不感到有外在于自身的他物，所以体验到自由。自由是人的本质。这个本质是他自己创造的，是他通过改造世界的历史性实践创造的。在创造过程中，人把自己的目的性和客观世界的规律性实践地结合起来而成为万能的生物。“人较之动物越是万能，他赖以生存的自然界也就越是广阔”，从而美也就越是丰富和生动。正是在这个意义上，马克思指出，劳动创造了美。

马克思不仅指出了人和动物的类似之点，而且也指出了它们之间的区别，人的万能性，即人能够把整个大自然变成自己的

---

①《马克思、恩格斯全集》，第一卷，第292页。

②《经济学—哲学手稿》，何译本第84页。参看刘译本第75页。

③《马克思、恩格斯全集》，第一卷，第29页。

"无机体"，能够从整个大自然中取得自己物质和精神生活的资料，这就是使他区别于动物的基本因素之一。"人是类的存在物。这不仅是说，人无论在实践上还是在理论上都把类——既把自己的本身的类，也把其他物的类——当作自己的对象……，人把自己本身当作现有的、活生生的类来对待，当作普遍的，因而自由的存在物来对待。"① 所以整个大自然，也包括人自己，在愈来愈大的没有确定的界限的范围之内，已经是人的实践和理论活动的对象，这是人的族类特征。这就是我们所常说的"对象化"一词的真正含义。因此，和实际上只能够对于大自然规定的世界范围发生影响而自己在任何时候都不能自觉地成为自己活动的对象的动物相反，人乃是万能的生物体。就这种意义来说，也是自由的生物体。正因为如此，所以"动物只是按照它所属的那个物种的尺度和需要来进行塑造，而人则懂得按照任何物种的尺度来进行生产，并且随时随地都能用内在固有的尺度来衡量对象；所以，人也按照美的规律来塑造物体"。②

人的万能性和他的意识有不可分割的联系，只有作为一个有意识的生物体的人，才有可能是万能的生物体，也才有可能是自由的。意识不仅是生物进化过程的产物，而且是历史进化过程的产物。人类活动中的无意识现象是大量的，而意识不过是其中的一小部分，这种情况表明人的自然本性并没有被历史所消灭，它是通过历史和社会表现出来的。它是基础，而历史性和社会性则是上层建筑。正如经济是基础，政治法律道德文化等等是上层建筑。这是一方面。另一方面，无意识现象把人和动物联系起来，而意识却把人和动物区别开来。人和动物不同是因为人的活动可

①《经济学—哲学手稿》，第48页。

②同上书，第51页。

以不由本能来控制，而由有意识的动机来指导，并且这种有意识的动机，常常反而压抑了本能的冲动。“生命活动的性质包含着一个物种的全部特性、它的类的特性，而自由自觉的活动恰恰就是人的类的特性”。① 人的生活活动的性质就是人们的这种“一般的本质”。“动物是和它的生命活动直接同一的。它没有自己和自己的生命活动之间的区别。它就是这种生命活动。人则把自己的生命活动本身变成自己的意志和意识的对象。”“有意识的生命活动直接把人跟动物的生命活动区别开来。……由于这个缘故，人是类的存在物。……只是由于这个缘故，他的活动才是自由的活动。”②

动物的活动完全是由它的生理因素来决定的。它不可能超出自己的活动范围，这就是说它不能超越自己的生活过程，也不可能超越自己本身。当我们说只有人能够这样的时候，我们并不是说人的活动完全不由生理因素决定，而是说由于他有意识，这种意识使他自己“客观化”了，好象是使他能够从外面观察自己，使自己处于“自己的意识和意志”的控制之下，在这个意义上，他克服了自己对于生理必然性——自然必然性的盲目，而使自己的活动成为自由自觉的活动。因为自觉，所以自由。因为自由，所以万能。这就是人的万能性的意义。有意识的、万能的和自由的活动，这就是指在和动物相比时，形成人的独特性的一切，就是他的整个族类活动的共同特征。人的生活，这不是别的，就是人的自由，就是“对象世界的加工”，由于这一点，大自然和人本身都成了人的现实。人之所以成为人是由于他的有意识的、自由的和万能的活动，这种活动使他能够从大自然给他规定的范围

①《经济学—哲学手稿》，第50页。

②同上书，同上页。

之内超越出来，从而成为历史发展的基础。马克思写道："全部历史都是为了使'人'成为感性意识的对象和使'作为人的人'的需要成为〔自然的、感性的〕需要所作的准备。"①

所以人的本质的最基本的规定性就是人类的有意识的、万能的、自由的活动。要言之，人的本质是自由。马克思从这个基本前提出发，论证了人的劳动、人的社会性、人的世界和人的需要都是人类自由的现实的证明。马克思所说的劳动并不是简单的"干活""出气力"等等，而是"实际创造一个对象世界，改造无机的自然界，这是人作为有意识的类的存在物（亦即这样一种存在物，它把类当作自己的本质来对待，或者说把自己本身当作类的存在物来对待）的自我确证。诚然，动物也进行生产。它也为自己构筑巢穴或居所，如蜜蜂、海狸、蚂蚁等所做的那样。但动物只生产它自己或它的幼仔所直接需要的东西；动物的生产是片面的，而人的生产则是全面的；动物只是在直接的肉体需要的支配下生产，而人则甚至摆脱肉体的需要进行生产，并且只有在他摆脱了这种需要时才真正地进行生产；动物只生产自己本身，而人则再生产整个自然界；动物的产品直接同它的肉体相联系，而人则自由地与自己的产品相对立。动物只是按照它所属的那个物种的尺度和需要来进行塑造，而人则懂得按照任何物种的尺度来进行生产，并且随时随地都能用内在固有的尺度来衡量对象；所以，人也按照美的规律来塑造物体"。②马克思的观点很清楚。

非生理需要的生产，乃是人的劳动的最独特的表现之一，在《资本论》第三卷中他重新强调了这一点，他指明："事实上，自由的领域，是在必要的和外在目的规定要做的劳动终止的地方开

①《经济学—哲学手稿》，第82页。

②《经济学—哲学手稿》，第50—51页。

始的……是在狭义的物质生产领域的彼岸。”① 在这一毫无疑问地是价值论性质的论断中，劳动不仅是生活的工具，而且是人的自我肯定的方式，是人作为一个族类本质的真正见证。当然，马克思并不是说，历史能够使人脱离自然界，而是说历史赋予自然界以更多的人的、即社会的内容。马克思并没有把“饮食和生育”这样的人的机能认为是纯动物的机能。他认为：这些也都是真正人类的机能，“然而，如果把这些机能同其他人类活动割裂开来并使它们成为最后的和唯一的终极目的，那么，在这样的抽象中，它们就具有动物的性质。”② 因此，这些人和动物所共有的机能所表现的人的特征是由它们和“人的其他活动”的联系决定的，抓住了这一点，也就抓住了马克思关于人的社会性、人的世界和人的需要，以及他关于人的本质的异化学说的一个关键，同时也就抓住了他的美学思想的一个关键。

按照马克思的看法，“不言而喻，人的眼睛跟原始的、非人的眼睛有不同的感受，人的耳朵跟原始的耳朵有不同的感受……”，“随着对象性的现实在社会中对人来说到处成为人的本质力量的现实，成为属人的现实，因而成为人自己的本质力量的现实，一切对象也对他来说成为他自身的对象化，成为确证和实现他的个性的对象，成为他的对象，而这就等于说，对象成了他本身。对象如何对他说来成为他的对象，这取决于对象的性质以及与其相适应的本质力量的性质；因为正是这种关系的规定性造成了一种特殊的、现实的肯定方式。眼睛对对象的感受与耳朵不同，而眼睛的对象不同于耳朵的对象。每一种本质力量的独特性，恰恰是这种本质力量的独特的本质，因而也是它的对象化之

①《资本论》，第3卷，第1073页。

②《经济学——哲学手稿》，第48页。

独特方式，它的对象性的、现实的、活生生的存在的方式。因此，人不仅在思维中，而且以全部感觉在对象世界中肯定自己。

“另一方面，即从主体方面来看：只有音乐才能激起人的音乐感；对于不辨音律的耳朵说来，最美的音乐也毫无意义，音乐对它说来不是对象，因为我的对象只能是我的本质力量之一的确证，从而，它只能象我的本质力量作为一种主体能力而自为地存在着那样对我说来存在着，因为对我说来任何一个对象的意义（它只是对于那个与它相适应的感觉说来才有意义）都以我的感觉所能感知的程度为限。所以社会的人的感觉不同于非社会的人的感觉。只是由于属人的本质的客观地展开的丰富性，主体的、属人的感性的丰富性，即感受音乐的耳朵、感受形式美的眼睛，简言之，那些能感受人的快乐和确证自己是属人的本质力量的感觉，才或者发展起来，或者产生出来。因为不仅是五官感觉，而且所谓的精神感觉、实践感觉（意志、爱等等）——总之，人的感觉、感觉的人类性——都只是由于相应的对象的存在，由于存在着人化了的自然界，才产生出来的。五官感觉的形成是以往全部世界史的产物。”①

如果说自然界是人的存在的基础，那么社会就是人的本质，但后者不能脱离前者而独立存在，在后者之中包含着前者，这是不言而喻的，马克思在这里强调的是，历史地形成的人的感觉虽然有其生理基础，但却渗入了许多心理因素，许多由人类的社会实践和历史的积淀所形成的心理因素，因而具有超生物的功能，成为一种精神感觉、实践的感觉。有人说美的形式是积淀了社会内容的自然形式，这种说法只部分地适用于艺术、或者经过人类加工的自然。对于大量未经人类加工的自然景物，则是不适用的。社会的和历史的内容只能积淀在心理中，通过心理转化为生

①《经济学——哲学手稿》，第78—79页。

理感觉，才能在对象的形式上表现出来。审美，在这里不是认识，而是创造。表现就是它的创造。在这种创造中，人们不自觉地、自动地进行着各种联系。联系本身是一个复杂的过程，它包括主体的感知、理解、想象、情感等多种心理过程，也包括客体在整体世界中所呈现出来的多种价值属性的复杂结构，现代美学家对于从各个不同方面的美感经验以及与其相应的形式所进行的深入的科学分析，无不证明了马克思的这一观点。分开来看，现代美学各有片面性。例如斯宾塞、弗洛依德、荣格和格式塔学派等等，都偏重于从自然方面、即人的生物本能方面来解释审美；贝尔和佛莱等人偏重于对审美形式的探索；敏斯特堡和布劳等人则片面强调美与艺术相对于生活的独立性；逻辑实证论者和分析哲学则偏重于语义的界定；费希那所创导的实验美学则一味致力于经验形式的把握和描述；而苏联东欧和我国的美学家们则片面地从社会、历史的角度来论美；……如此等等。应该说，这些不同的学派从不同的角度，都说出了部分真理。由于审美事实的复杂性和能动性，从不同的方面加以探讨是必要的。美学的这种分化是美学发展的必由之路。用马克思主义的观点来看，这些不同的研究成果，都可以在马克思的关于人的学说中得到统一。无限丰富的历史和社会现象构成心理的表层，无限深邃的自然和生命的内容构成心理的深层。心理是一个网状结构，当我们立体地考察它的时候，我们发现深层心理学是更根本的东西。深层心理学表现为深层历史学，深层历史学表现为无限多样的现象学，这里面存在着一个多与一的关系问题，一化为多，多合为一，这中间的关键就是人。用马克思关于人的学说对现代美学研究的成果给予理论的哲学的概括，发现其中存在的问题，提出我们自己的看法，是一项很有意义的工作。

五　美学是哲学之树上的一个分枝

我们看到，单纯从自然科学的角度，或者单纯从社会科学的角度，都不能深刻地触及美学问题的根本。所以，从应有的高度上来说，美学是各门社会科学和各门自然科学的综合的应用。但是这种综合，不是边缘科学的综合，而是哲学的综合。

以往科学的发展，是以分化占主导地位，一门科学研究的越精深、越专门，也就越是从原来的学科分化出去。一门科学分化为好几门科学是近四百年来科学发展的主导趋势。美学本来是哲学之树上的一个分枝，但是随着研究的深入，它越来越“科学化”，也开始分化，例如语义分析和心理分析就分属各自独立的部门。而无论语义分析，还是心理分析，还可以继续分化，分化为不同的，各自独立的学科。但美学并不是这一个或那一个专门的学科，美学作为哲学是一个完整的理论系统，即使一个研究部门从美学中分化出去了，它的成果依然可以成为构成美学概念的元素。

一种哲学需要一种综合，这是不言而喻的。从更根本的意义上来说，科学的分化同时也就是为哲学的综合作准备。当初人们也许没有明确地意识到这一点，但作为他们各自的努力所产生的成果的总和，综合的趋势随着时间的推移越来越明显了。物理学、生物学、天文学、地质学、历史学、社会学、政治经济学……以及许多跨学科的边缘科学都不断从其他学科的研究成果中取得活力，从而互相联成一气。无穷大和无穷小、宏观世界和微观世界、量子力学和天体物理学，这些相反的领域都沟通了。特别是战后横断科学的崛起，例如控制论、信息论、系统论等等的建树，提出

了许多新的概念工具和思想方法，从不同的方面进一步揭开了现实世界，包括自然、社会两个方面及其统一的本质属性和运动规律，从而打开了自然科学和社会科学，即人的科学这两个方面联系的渠道。生物伦理学、医学伦理学等等的形成，标志着自然科学在语义方面向社会科学接近，数理经济学、数理语言学等等的形成，标志着社会科学在实践方面向自然科学接近。这不是偶然的，马克思早就说过："正象关于人的科学将包括自然科学一样，自然科学往后也将包含关于人的科学：这将是一门科学。"

高度分化和高度综合的一致性，使各门科学找到了共同的语言，概念和方法，彼此互相促进，形成了科学发展的一体化趋势。

一体化过程在两个层次上进行，第一个层次是各门科学互相利用研究成果，第二个层次是形成统一的世界观和方法论，就是上升到哲学的高度。从上升的程序上来讲，首先是由物质、能量而至信息，其次是自然科学研究的对象日益成为人化的自然，社会科学研究的对象日益成为自然化的人，而人工智能的出现又把这二者互相联系起来了。与之相适应的是，形成了许多新的研究方法和思想方法，确立了一些新的普遍原则，横断科学之适用于一切部门不是偶然的。这一趋势的出现，再一次证明了马克思和恩格斯所创导的唯物辩证法，是唯一合乎现代科学的思维方式。马克思主义的一个基本的特点，就是整体地认识世界，辩证法就是整体地认识世界的思想方法。马克思本人对美的看法，就是同他对整个世界、对社会、自然和人类的一切科学和文化的整体观念联系在一起的。美是"人的本质的对象化。"本质是存在的本质，是存在的根据，或者用黑格尔的话说，是"实存的根据"。这个根据只有在与其他事物的关系中，以其他事物为中介或根据才能确定，所以研究美，研究人，研究对象化了的人的本质，不

能不追溯到人的存在的根源，从自然和社会两个方面来探索。人是一种多元的、多层次的和能动的系统结构，他从不同的角度获得不同的属性，所以从各个系统各自的角度来看是不同的。一个角度是一个世界，但它不是独立的，而是以人为中介的得到综合和统一的。要从这种综合和统一中来考察美，实际上也就是从人出发而又归结为人。人是美学研究的出发点和归宿。正如我们反对为艺术而艺术，我们也反对为美学而美学，美学是人学，这是我们立论的前提。

马克思只是从原则上给我们提出了一个纲领性的理论，这个理论无疑是深刻的和正确的，但是提出这个理论并不是美学问题的最后解决，在这个理论指导下进行具体的和系统的研究，还有大量的工作要做。“人的本质的对象化”这一命题不仅适用于美，也适用于人类所创造的一切：宗教、货币、法律、科学和工业、政治经济制度和文化心理结构……以及这一切的总和，包括属人的自然界在内，无不是“人的本质的对象化”。仅仅使用这个纲领性的理论，还不能把美同“人的世界”的其他内容区别开来，更不能把艺术同人类的其他创造物区别开来。正如说人是动物虽然是正确的，但还不能把人和其他动物区别开来，何况人所“创造”的事物，也包括人的本质的否定方面。例如人压迫人，人剥削人的现象，维护这些现象的上层建筑，媚上压下，奴颜婢膝的嘴脸，被污染的大自然和污染大自然的工业等等。其中有些东西，作为历史进步的环节也许是必要的，但它们毕竟是对于人的本质的否定，是对象对于主体的否定，是为了前进的倒退，是人类为了进步必须加以克服和扬弃的东西。这个东西就叫做“异化”，异化作为人的本质的否定方面，同时也就是美的否定方面。正因为如此，对象世界才有美也有丑，美是指向未来的，而

丑是指向过去的。把对象世界中人的本质的肯定方面和否定方面历史地加以区别的那些因素，把对象世界价值结构中指向未来的部分和指向过去的部分历史地加以区别的那些因素，也就是把美和丑历史地加以区别的因素。正因为如此，美和善是相通的。美学和伦理学是相通的。高尔基说，“美学是未来的伦理学”，这话是有道理的。美学和伦理学都是价值哲学、人的哲学，都应当以马克思关于人的学说为理论基础。只有立足在这样一个坚实的基础之上，才有可能进一步进行深入的探索。

美的哲学是宏观的美学，它把所有具体考察所得的成果加以综合和统一，作出理论的说明，然后又把这说明应用于各个具体的现象。

美的心理学是微观美学，它对各个具体的美的现象加以深入的考察和分析，描述它的性质、结构比例关系和变化逻辑。它所提供的结论是美学研究的基础。

但是一个现象，只有同其他现象联系起来才能加以理解。凡是孤立的事物都是不可理解的。例如叶子是什么？它是植物的呼吸器官。不联系植物，光描述叶子的形状、大小、颜色、脉络分布的规律等等，并不是对于这个问题的回答。但是植物为什么要呼吸呢？因为它要生存，为什么它要生存呢？……如此追问下去，我们就进入哲学的领域了。

什么是哲学？哲学和科学的区别在哪里？有一种意见认为哲学是科学的科学，是整体科学。这种意见对不对呢？不完全对。如果哲学不过是科学的科学，那么这就是说，哲学之所以存在，仅仅是因为科学还不够发达的缘故。它终将有一天要随着科学的完成而消灭。因为科学愈是向微观深入，也就愈是向宏观接近。各门科学本身都具有趋于整体化的倾向。例如理论物理学，是从

牛顿发现宇宙的统一开始的。从那时起，理论物理学一部分研究越来越小的物质结构；一部分则研究越来越大的宇宙现象。随着两种研究的深入，这两条相反道路开始互相会合了。这种微观世界和宏观世界的统一，在其他学科中也可以看到。并且各门学科也在走向统一，例如生物学和物理学就有统一的趋势。这种统一的过程，在某种意义上也可以说是科学上升为哲学的过程，许多伟大的科学家，象爱因斯坦、弗洛伊德、海森堡、维纳等人，在哲学史上也有地位。如果把哲学看作整体科学、或者科学的科学，那就等于用科学涵盖了哲学，取消了哲学，所以说它不完全对。但是哲学和科学的关系，毕竟还是很密切的。第二次世界大战以后，自然科学的惊人发展，向哲学提出了一系列新问题，如夸克幽禁问题，天体起源与演化的问题，生物的形成与变异的偶然性与必然性的问题，信息论、控制论以及人工智能的问题，突变理论问题，模糊数学问题以及大脑一神经研究领域中“三大世界”理论问题，理论物理学中微观世界与宏观世界的统一问题。这些问题的进入哲学，有可能带来哲学本身的重大变化。

生物学是否可以还原为物理学？科学家们之间还有争论。但不论如何，组成生命的那些基本要素——物质、能量和信息的基本规律，都可以用物理定律给予充分的说明。除高能现象外，支配物质和能量的定律都已经完全得到了。统计物理的涨落理论和热力学第二定律则分别给出了信息产生和耗散的定律。这些规律的被了解，对于哲学也同样具有重大的意义，因为它们，特别是信息(它被定义为实体的不同于无规的任何时空排列关系)概念，不仅适用于组织、秩序、方向、目的、动机、意志等这些与生命相联系的特性，而且也适用于精神活动的过程、智能、科学、宗教、艺术、法律、以及社会关系、政治组织、经济结构等等的过

程。所以把信息概念引进哲学，有助于解决哲学中许多重要的问题。所以随着科学的发展，这个哲学与科学的区别问题也愈来愈突出了。假如把哲学看作整体科学，那么很明显，随着科学的发展，哲学将趋于消失。这样的意见显然是不对的。

所以科学和哲学的区别，不仅在于科学是微观分析，哲学是宏观考察，科学着眼于个别，哲学着眼于整体关系。不，最主要的区别还在于，科学是人类满足实用需要的技术工具，它力图客观地反映客观世界，以便实践地改造世界。它的使命是尽可能地对世界作纯客观的描述。而哲学则是实践着的人的反思，是人的自我意识的系统化。它不仅要求了解客观世界（包括个别及其整体），而且要求了解人在这个客观世界中的位置，人和客观世界的关系，人的价值和意义，以及世界上的事事物物及其整体对于人的价值和意义。中国哲学史和西方哲学史上那些伟大思想家的著作，有哪一位不是几乎全面地涉及了这些问题的呢？当然他们作出的回答各不相同，有正确的，有不太正确的，这些不论如何都是人的自我意识。它不同于自然科学和社会科学的地方是一目了然的。

所以哲学的中心是人，是人类学的本体论。它不仅认识事物，并且用人的尺度来衡量一切事物，力图确定一切事物的价值。即使自以为最客观的本体论哲学也是如此。例如实证主义的观点反映出数学的立场，实用主义的逻辑反映出生物学的法则。这些里面都包函着内在的价值定向。哲学不仅描述，而且是一种价值定向。所以一个哲学体系，不仅必然反映出一个时代科学成就的某些主要方面，而且必然地反映出一个时代、一定社会的人的互相关系，以及他们的信仰和理想，包括他们的憧憬、苦恼、忧虑和希望，并且后者常常是前者围绕着它旋转的核心。

当然，这并不是说科学与哲学是对立的。价值观点的实现要依靠科学知识，科学知识的获得又受价值观点的影响。这二者都来源于人类改造世界的实践。人类的实践活动，一方面服从于人的目的（价值观点），一方面又服从于客观规律（科学观点），这两个方面的统一就是自由，就是人的自我实现，就是人在世界中存在的确证。在这个过程之中，世界对人的服从（价值观点）和人对世界的服从（科学观点）获得了统一。哲学作为价值观点与科学观点的统一，也就是目的与方法、信念与知识、理想与现实、情感与理智的统一，这种统一的基础，是人和人的实践。哲学从价值观点与科学观点统一的立场出发来认识人与世界的关系，因此它本身又是认识论与社会学、伦理学、美学等等的统一，也是唯物主义与人道主义的统一，它的中心问题就是人的问题。

马克思主义哲学作为人类历史上最先进的哲学，它的中心问题也就是人和人的解放问题。所以在马克思主义哲学中没有自然哲学和历史哲学的区分，它是一种以人为中心的统一的世界观，一种无产阶级的人学。所以马克思不仅从人和人的解放的角度来看待一切问题，而且从人的角度来理解美学。马克思在《1844年经济学—哲学手稿》一书中一再强调，美是人的本质的对象化。这一深刻的论断为现代美学的研究提供了一把揭开理论之谜的钥匙。现代美学中存在的许多问题，都可以用这把钥匙打开解决的门径。

格式塔学派讲心理结构的形式，但是这个心理结构是怎么来的呢？是从人类改造世界的实践中来的。弗洛伊德讲无意识，这种不同于动物本能的人的无意识是怎么来的呢？是通过长期的历史积淀形成的。所以心理结构有它的历史基础，不同的文化心理结构可以用不同民族、社会的历史（包括地理条件）来说明。无

意识有它的意识基础。数学问题的无意识解决只有在数学家们中间才有可能。一个人无意识地走错的门路必定是他过去经常走的门路……这一切如果用马克思主义的观点来解释，又同人的自然存在不可分割地联系着。马克思是从自然和历史的统一中来考察人的，美的心理学作为美学研究的基础，必须上升到马克思主义的人的哲学的高度，才能够成为一个完整的体系，才能够用统一的逻辑来概括一切美的现象而又不至于自相矛盾。

马克思说，美是人的本质的对象化。所以人的本质，也就是美的本质，了解美，也就是了解人，研究美，也就是研究人。所以美学，归根结底，也就是人的哲学，是人的哲学的一个组成部分。人的本质须要从两个方面来加以确定，即它的自然方面和社会方面。第一个方面依靠微观心理学（包括生理学）的分析，第二个方面依靠宏观社会学即历史唯物主义的分析。人的本质的第一个层次是它的自然本性，亦即所谓的“共同人性”，这是人的存在的根源；第二个层次是它的社会性，即所谓“历史性”、“阶级性”，这常常是人的自然本性的异化形态；第三个层次是它的社会性和自然本性的统一，这个统一就是人的存在和人的本质的统一，即人的异化的复归，这种复归，被体验为自由。美的王国，其实就是的自由的王国”。在心理学的基础上对美的探索，必须始终紧紧抓住“人”这一核心，通过“人”这一概念的全部丰富性和广阔性来理解它，研究才有可能上升到哲学的高度。为了做到这一点，还需要做大量的工作。

从历史上看，美的问题，都是哲学家们作为哲学问题提出来的，从老、庄、孔、孟，柏拉图、亚里斯多德，直到康德、黑格尔，都是从哲学的角度来谈美的。当时心理学研究尚未兴起。现代的美的心理学是对于美的哲学的一个补充，它最后终将上升到

哲学去。说到究竟，美学毕竟是哲学之树上的一个分枝，只有在哲学的树上，它才有可能开出明艳的花朵。

六　美的哲学是人的哲学

美是什么？这个问题有不同的回答。

有人认为美是一种功利价值（苏格拉底）；有人认为美是一种知识（柏拉图、鲍姆加登）；有人认为美与神圣同义（普罗提诺）；有人说“里仁为美”（孔子）；有人说“充实之为美”（孟子）；有人说“美是关系”（狄德罗）;有人说“美是理念的感性显现”（黑格尔）;有人说“美是生活”(车尔尼雪夫斯基)；有人说美是“直觉的创造”（克罗齐）；有人说美是“情感的移入”（浮龙·李，立普斯）；有人说美是“有意义的形式”（贝尔）有人强调美是一种“孤立绝缘的形相”（布洛，敏斯特堡）；有人则强调美是“快乐的对象化”（桑塔雅那）……还有许多人把美视为一种不以人的主观心理为转移的客观存在，这种看法以十八世纪英国学者博克和十九世纪德国学者汉斯立克为代表。有的美学史家详细区分各种不同的对美的看法，多至三百多种。从编年史的意义上说，最早的看法是“美在和谐”。也只有这一看法，可以同上述不同看法中的每一种都不发生矛盾，而被每一种看法包含到自身之中。可以说，每一种看法都至少把和谐看作美的特征之一，或者条件之一。

所谓和谐，一言以蔽之，就是多样统一，就是矛盾运动中的平衡与协调。这是古希腊思想家和东方思想家们一致的看法。不过前者主要是指自然的和谐，后者主要是指社会的和谐。矛盾和多样性是和谐的必要条件。“只有不同的音调，才造成最美的和

谐”（赫拉克利特）；“若以水济水，谁能食之？若琴瑟之专一，谁能听之，同之不可也如此”（《左传》）；这一点至今没有不同意见，大家的看法都是一致的，现代美学家们所描述的那种美所特有的“内在的圆满”作为一种形式特征，实际上也是和谐。

但是我们要问，为什么“美在和谐”呢？

动机心理学派和弗洛伊德学派回答了这个问题，他们指出，人对和谐、平衡与协调的喜爱，是由于有机本能的惰性，它力图减少闭合系统的能量消耗，以延缓推迟它返回到虚无与死寂的时间。这种解释同闵斯特堡、布洛等人把美看成同现实生活保持着距离的孤立绝缘的形相的观点相通，应该说它包含着一部分真理。但是从另一方面来看，它又是不能令人满意的。因为生命的本质是运动与追求，而不是静止与安息。生命存在于它的运动中，而运动过程同时也就是它的能量消耗的过程，这个过程是依靠不断地与外界进行能量变换来维持的。所以生命力愈是旺盛、消耗得愈多的人，就愈有进取性。愈有进取性，他的生命也就愈是充实与丰满。而美所表现的，不也就是生活的充实与丰满吗？在美中表现出来的人类的情感，不也就是人类生命力运动的一种形态吗？

生命力的运动并不是一往无前的，相反，它是在各种与生命相对立的力的斗争中前进的。有阻力，有斗争，这才显出了生命力的存在。现代科学把生命结构称之为耗散结构，所谓耗散结构是在远离平衡的非线性区形成的新的稳定的有序结构，它依靠信息自寻目标，通过与外界交换物质和能量，反抗热力学第二定律的侵蚀以保持自己的存在和稳定。并非所有的耗散结构都是有生命的，无机生物世界也存在耗散结构，例如流体力学中的贝纳德对流纹样，物理学中的激光，化学中的贝洛索夫—扎布金斯金反应等

等都是耗散结构。但是，不管这些结构是否具有生命力，作为一种现象，在有意识的人类看来，它必然具有生命的意味，成为活的形象，因而显得美。这样的一种形态，也就是一种在矛盾斗争中运动着的力的结构模式。

和这种力相抗衡的力，就是熵，或者说热力学第二定律。热力学第二定律力图把一切有序结构，例如原子结构、分子结构、晶体结构、细胞结构、生命结构、生态结构、宇宙结构、乃至经济结构、社会结构等，通通拉回到同一的无序平衡态，即单一的、死寂的熵最大状态。在这种状态下是没有美的。美必然是负熵的。负熵就是信息，信息就是有序，有序就是能量，能量就是运动、就是差异与多样性。正是在这种差异和多样性的统一之中，我们见出生命，见出美。就“美”而言，的确是“同之不可也如此”。微观世界如此，宏观世界亦如此。古希腊思想家所谓的宇宙的和谐，先秦哲人所谓的“天地有大美而不言”，都是这个意思。用这个意思来解释，反而是普罗提诺的话有道理。他说“美是‘一’的光辉”，这一点也不神秘。这个“一”与“多”的关系问题，在美学中是一个宇宙和谐的问题。

“宇宙”一词，来自希腊文cosmos，意思是和谐而有秩序的整体。毕达哥拉斯学派正是在创造了这个词的同时，指出了“美在和谐”的。他们计算出和谐、或者说多样统一的最完满的形式比例，是一比一点六一八，这个被称之为黄金律的比例被许多艺术家们所接受。达芬奇提倡过它，后来蔡泌又论证过它。当然，也有许多艺术家和美学家对它表示怀疑。但是，不论如何，有趣的是，这一条构图学上的法则在自然界也存在。例如七十年代数学家们在推广“优选法”的时候，强调应用这个比例可以收到工农业生产的最佳效果。像这种情况，也应该认真予以考虑。

这不是偶然的。如果我们仔细观察动物的体型和斑纹，植物的生长趋势、叶脉的分布，云霞和大地的光色对比等等，就会发现到处都存在着黄金律所表示的比例关系。这一切都说明，黄金律是某种自然法则的反映。不但黄金律反映了自然法则，一切美的和丑的经验形式都在某种意义上反映了自然法则。原因很简单，因为我们的心灵也符合这样一些自然法则。人的存在和人的发展，是这样的而不是那样的一种自然法则的产物。人所看到的世界，实际上仅仅是他所从之而来的世界，人所认识到的自然法则，仅仅是构成他的生死存亡的相对恒定的诸条件，所以这里面有一种常数。我们相信，心理学家们称之为“心理原型”的那个东西，是可以用这个常数来解释的。历史的积淀是一个变数，所谓美的社会性和阶级性等等是可以用这个变数来解释的。常数和变数的统一，也就是自然和社会的统一，统一的前提和基础是人的存在。人的心理结构是这种统一的绝对中介。

我知道，有些读者，早已急不可奈地要加以反驳了；这不是完全抹杀了美的历史性和社会性吗？这不是完全抹杀了人的历史性和社会性吗？我请这些读者先不要过于性急。正如上一节所强调的，人的存在首先是他的自然存在。这个存在是人的本质的基础。“饮食和生育”这样的机能绝不是纯粹的动物机能，这些都是真正的人类机能。但是，如果把这些机能从人类活动的其他范围抽象出来，作为人类生活的最后的和唯一的穷极目的，那么在这样的抽象中，这些机能是动物的。不能在这样的抽象中去寻找人的本质和美的本质，这是不言而喻的。但同时，寻找人的本质和美的本质必须追溯到它的存在的根源，这也是不言而喻的：正如强调人的胃不同于马的胃，不等于就是否认人胃的自然本质。

车尔尼雪夫斯基的“美是生活”的定义，如果能解释为社会

学中的人择原理，那么它无疑是正确的。不过在社会学中，没有统一的“人”，只有具体地不同的许多个人。正如巴尔扎克所说，社会环境把人铸成不同的类，就象自然环境把动物锅成不同的类，如果能在这些不同类的人之间找到一种共同的人的本质，那么我们也就能在各美其美的情况下找到一个共同的美的本质。

人之孤立而成为个人，人的物种的分裂为不同的“类”，是人的异化，而异化和私有制是不可分割的联系在一起的。马克思写道：“私有财产使我们变得如此愚蠢而片面，以致任何一个对象，只有当我们拥有它时，也就是说，当它对我们说来作为资本而存在时，或者当我们直接享有它，吃它，喝它，穿戴它，住它等等时，总之，当我们消费它时，它才是我们的，——尽管私有财产也把享有的这一切直接的实现仅仅看作生活手段，而以占有的这一切直接的实现为手段的那种生活是私有财产的生活——劳动和资本化。”① 因此，一切肉体的和精神的感觉为这一切感觉的简单的异化即拥有感所代替。“导致拥有欲的正是存在欲，亦即作为特定的个人，有限的自我、无常的存在物要求继续保存下去的欲望。另一方面，导致存在和拥有的则是一切规定性的否定、抽象的自我和抽象的共产主义，是空洞的‘自在之物’、批判主义和革命，以及没有得到满足的应有（sollen）的结果。这样，助动词就变成了名词。”②

因此，只有共产主义的实现，即私有财产的废除，才意味着一切属人的感觉和特征的彻底解放；“但这种废除之所以是这种解放，正是因为这些感觉和特性无论在主观上还是在客观上都变成

①马克思《经济学——哲学手稿》77页（1844年）

②这一段是赫斯的话，转引自同上143页注释。

了人的。眼睛变成了人的眼睛，正像眼睛的对象变成了通过人并为了人而创造的社会的、属人的对象一样。因此，感觉通过自己的实践直接变成了理论家。感觉为了物而同物发生关系，但这物本身却是对自己本身和对人的一种对象性的、属人的关系（马克思原注：只有当物以合乎人的本性的方式跟人发生关系时，我才能在实践上以合乎人的本性的态度对待物。）；反之亦然。因此，对物的需要和享受失去了自己的利己主义的性质，而自然界失去了自己的赤裸裸的有用性，因为效用成了属人的效用。”①

所谓自然物的“效用”不仅仅是指它能满足我们的生物学上的需要（所谓“赤裸裸的有用性”），而且是指他能满足“人的”需要（“属人的效用”）。“人的需要”如何从生物学上的需要中生长出来，历史也就如何从自然中生长出来。例如意志的转变为道德，求生活动的进化为创造；性欲的升华为爱情；有用性和适宜性的发展为审美，如此等等，都是自然界生成为人这一过程的现实的部分。所以人的需要是人的本质的一个表现，或者说是人的本质的现实性。正因为如此，人的本质才不是一个抽象的命题，一个施蒂纳式的“荒谬的判断”。

但是，人的需要并不总是能够以人的方式得到满足的。如果在历史和社会中由生产关系所决定的人的存在（自然存在）同他的人的本质（社会本质）相矛盾，那么“人的”需要就不能得到满足，从而人就会体验到（但未必意识到）自己的存在是非人的存在。这种存在和本质的矛盾就被叫做异化。需要是通过实践来满足的。实践的满足又创造新的需要，从而产生新的追求。这种不息的活动就是自由。所以人的本质是自由。自由的丧失，就是异化，异化的现实的状况就是人的存在和人的本质的矛盾。

①《经济学——哲学手稿》，第78页。

生产力和生产关系的矛盾，不是人和自然的矛盾，而是人与人的矛盾，是人的族类的自我分裂。在这种分裂中各个个人迫于历史过程的力量而陷于不得不和族类整体相敌对，陷于不得不为了一己的生存和安宁而竭尽全力地孤身奋斗的处境，在这种处境中的人必然是不自由的，这种不自由的状况又把他的人的需要颠倒为生物学上的赤裸裸的有用性。这样的处境是“非人的”处境。用马克思在《德意志意识形态》中用过的例子来说，正如一条被从咸水移到淡水的鲸鱼感到自己的环境是非鲸鱼的环境，丧失自由的人们感到自己的处境是非人的处境。但即使在这样的处境中，人们也力求成为“人”，因此，他们的感觉必然地从那些暗示着、或者象征着人的本质的事物的形式，体验到一种特殊的快乐，这种体验，就是美。所以美是自由的象征。美和丑的对立就是人和非人即异化的对立。

正如对非人处境的意识只能是人的意识，体验美的感觉，也只能是“人的”感觉。这就是马克思所说“感觉通过自己的实践变成了理论家”的那句话的含义。“人的”感觉的形成是以往全部世界史的产物，是一切社会关系的总和。没有这种感觉的人必然是异化了的人，动物性的人。通过感觉把握人的个体和整体，存在和本质的统一，这就是审美活动的实质。马克思说：在历史和社会中，“别人的感觉和享受也成了我自己的所有物。因此，除了这些直接的器官以外，还以社会这种形式形成社会的器官。例如，直接同别人一起共同实现的活动等等，成了我的生命表现的器官和获得人的生活的一种方式。”① 审美感觉的产生，也就是这种直接的器官历史地进化为社会的器官的结果，在其中不仅包含着巨大的历史文化的沉积，也包含着丰富的个人的经验和知

①《经济学——哲学手稿》，第78页。

识。它是无意识的，但这种无意识中包含着丰富的意识。它是属于个人的感觉，但这种个人的感觉中包含着全人类历史发展的成果。所以一个人，他“人化”到什么程度，自然界也就对于他“人化”到什么程度。他的美感丰富到什么程度，外间世界的美也丰富到什么程度。

个体和整体的统一，存在和本质的统一，主体和对象的统一，实际上也就是历史和进化的统一，社会和自然的统一。这样一种统一的现实的实现，只有通过私有财产的废除，即共产主义的确立，才能真正达到。历史是人的历史，所以人的本质的这个规定性也就是历史运行的方向性。这个方向性必然渗透人类精神和物质生活的每一个环节，正因为如此，自由进步才有可能在任何事物上作为人的本质的对象化，通过人的感觉被体验为美。

所以美，作为自由的象征，从另一个方面来说，是人类征服世界的历史尺度。人类愈是能通过劳动实践认识和驾驶自然和社会的客观必然性以实现自己的自由，他自身的本质也就愈是丰富，他在对象世界中感受到的美也就愈多。马克思说，“人较之动物越是万能，那么人赖以生活的那个无机自然界的范围也就越是广阔。”这种广阔性由物质领域向精神领域的延伸，也就是现实的美所从之而来的根源。所以社会愈发展，历史愈进步，人愈是成其为人，美也就愈是丰富和愈是表现出强大的生命力。

当你置身在狂风暴雨的大海之上，在惊涛骇浪中求生存的时候，大海对你是无情的、可怕的，而不是美的。只有当你的船很大，很安全，你确信大海不能威胁你的生存时，你才有可能感觉到大海的美。那摇天撼地的波涛才有可能成为你汹涌起伏的心潮的表现。心理学派所描述的那种物质力量和精神力量的同形同构关系才有可能和你的情感表现合而为一。所以人愈是能通过劳

动使自然界受自己的支配，神灵的奇迹愈是由于工业的奇迹而变成多余的，他们也就愈是能够欣赏荒凉冷漠、犷野狂暴的大自然。我们知道，在艺术史上，“自然的发现”总是出现在“人的发现”之后，这不是偶然的。因为只有在人类征服了自然之后，自然的力量才有可能成为人的力量的表现。

为了征服自然，人们不得不在一定生产力的基础上结成一定的社会关系。“自然界的属人的本质只有对社会的人来说才是存在着的”。“社会的人”具有历史的和阶级的不同，所以客观事物的美，作为“人的本质力量的对象化”，也就显出了它的历史性和阶级性。往往同一件事物，对于不同时代、不同民族、不同社会和不同阶级的人们，可以具有完全不同的审美属性。而对于同一个人来说，由于他的内心生活是生生不息的活的生活，美也不可能停留在一点上。别看有许多伟大的艺术作品能够经历漫长的时间考验，不同时代不同社会的人们对于它们的赞赏往往都出于不同的理由。美是一种活的、有生命的东西，它也象一切活的、有生命的东西一样，必然是一种历史地暂时的，但却又生生不息而万古常新的现象，它可以表现在任何事物上，却又不会停息、或者凝固在任何事物上。所以，正象人的本质和人的活动是形形色色的，正象属人的现实是形形式式的，美也是形形色色的。如果要用一句话来概括地指明这个形形色色、无限多样而又万化千变的东西是个什么东西，我们将说：美是自由的象征。

“自由的象征”不是对某一具体的美的现象的形式描述，而是对一切美的本质的哲学的概括。美的本质反映出人的本质。这是一方面。但是，话要说回来，认识人的本质的社会方面，不能忘记了人的本质的自然方面，而且后一方面更为根本。审美活动不是特殊的或单独的活动，而是就人类生命活动的见于美学的角

度而言的。自由和人化等等不是超自然的神性的活动，它们对自然必然性的反叛不过是拥有人类的自然通过人而进行的特殊的运动形式罢了。包括人对自己的自由和独立的体验，也都是这样一种形式。推广来看，各种各样的社会形态和历史规律，莫不如此。总之，研究人的本质，我们不要忘记它的存在的根源。从美感的角度来看，也是如此。

美，作为“自由的象征”，是人类生活的有机组成部分。生活，这是历史的元素。而历史，用马克思的话说，是“自然界生成为人这一过程的现实的部分”，这是一个充满矛盾和斗争的过程。而生活也就是斗争：是进步与倒退、真理与谬误、正义与罪恶、光明与黑暗等等的斗争。是历史地前进着的人类生命同它的各种应力与阻力之间作用和反作用的斗争。通过斗争，人类不仅改造自然，改造社会，也改造着自己的本性。没有斗争就没有进步，生活也就停滞而不成其为生活了。

有阻力、有斗争、就有爱和恨、失败和胜利、失望和希望、痛苦和欢乐、悲哀和慰籍……乃至勇敢、懦怯、坚强、软弱、崇高、卑鄙、正直、邪恶、充实、空虚……等等体验和表现，这些都是历史地运动着的人的生命力，在“人的世界”留下的种种轨迹。每一种轨迹都有一个形式。一种思维、或者一种人与人的关系结构也都各有自己的形式，这种形式是理性的对象，也是感性的对象。理性的对象和感性的对象不是对立的。因为人的感觉之所以是人的，而不仅仅是动物的，就因为理性里面有感性，感性里面也有理性。

正因为如此，事物的物质形式，不仅诉诸我们的感觉，而且也通过包含着理性的感觉直接地诉诸我们的理性。正直或弯曲、徐缓或迅猛、固定或游移、平正或歪斜、坚硬或松软、明朗或阴暗、

广阔或狭窄、厚重或轻盈、整齐或紊乱……是另一种力——物理力的运动所形成的不同质的轨迹。这些物质形式是感性的对象，但是它可以同人类生命力所形成的种种轨迹形式近似或吻合。通过人类改造世界的历史性实践，理性的内容不断在感性的过程中积淀下来，使得不同的形式各各具有不同的丰富意义，以致可以为历史地形成了的“人的”感觉所直观的把握，同人类的生命力具有相同的表观性，唤起相同的、或者更准确的说，唤起同情的情绪反应，从而被体验为、或者更准确地说，被表现和创造为美或丑。

所以审美感觉——美感，作为“人的感觉”的一个特殊的形态，是一种具有价值定向的同情的能力。同情的能力，也同创造发明、推理思考等等的能力一样，是一种人所独有的人的本质能力。这种能力通过感觉，在它的对象中得到表现，但这个表现绝不仅是一个感觉过程，在其中不仅有感觉，而且有知觉，有理智、思维、联想、想象等等。这一切在感觉过程中以情感为中介，不同比例地组合起来，才在客观对象已经被感觉和认识到的形式基础上，创造出独特的，具有审美的意义、审美价值的形象。

在审美过程中，情感是一个决定性的因素。当情感通过感觉表现出来时，对象就被感受为美或丑。所谓感觉，通常是指生理器官的功能。美感的直觉性，常常把美感同这种一般的生理感觉如视觉、听觉等等混淆起来。眼睛的生理装置很象一架小小的照像机，耳朵的生理装置很像一架小小的收音机，它们的这种物理性能，作为生物体反映外间世界、判别行动方向以满足物种的延续和发展需要的工具，是物种在长期的进化过程中获得的。这种手段具有巨大的客观价值，它不仅为人类所具有，也为其他动物所具有。事实上动物的感觉器官往往比人的更敏锐，例如老鹰的视

觉，羚羊的听觉都是人类不可比拟的。但是人类所处处看到的“美”，对于它们却根本不存在。“对我来说任何一个对象的意义（它只是对于那个与它相适应的感觉说来才有意义）都以我的感觉所能感知的程度为限。所以社会的人的感觉不同于非社会的人的感觉”，更不同于动物的感觉。

社会的人的感觉，是全部世界史的成果，在其中积淀着无数代人的经验和智慧。“通过私有财产及其富有和贫困——物质的和精神的富有和贫困——的运动，正在产生的社会为自己找到这一形成过程所需的全部材料；同样地，已经产生的社会，作为自己的恒定的现实，也创造着具有人的本质的全部丰富性的人，创造着具有深刻的感受力的丰富的、全面的人。”①

所以个人的感受不仅是个人的，也是属类整体的，所以在这样的感受中存在着一种个体和整体的统一，即存在和本质的统一。但是这种统一不是现实地表现为人类自由，而是象征性地表现为美。美是自由的象征，它看起来像是无意识的、受动的，却使人体验到自由解放的快乐。通过审美感觉，物进入人，人进入物，有限进入无限，无限进入有限，从而消灭了我与外间世界的对立，不再存在与我对立的他物。这种境界的出现，就是他所体验到的自由的证明。正因为如此，所以马克思说，“按人的含义来理解的受动，是人的一种自我享受。”

出现在美感经验中的个体和整体的统一，也就是变化、差异和多样性的统一。这种统一是通过同情来实现的。同情的前提是变化和差异，如果没有变化和差异，也就没有同情。一个人的遗传气质、健康状况、生活经历、历史条件、社会环境、文化教养、以及偶然遇到而后来又遗忘了的往事，以及这一切的总和，都形

①马克思：《经济学—哲学手稿》，第80页

成一种独特的情感可能性。在他的意识阈以外暗中存在着。客观事物的无限多样而又万化千变的形式，例如正直或弯曲、徐缓或迅猛……等等，以及它们的不同比例的组合，在各种偶然的时间、地点条件下，也就成了触发或激活那种潜在可能性的契机。如果不被这些偶然遇到的条件所触发激活，他将永远意识不到它的存在。而当它被触发激活，可能性变为现实性的时候，美就产生了。历史愈发展，人的心理结构愈复杂，可能性也就愈大，它被触发和激活的机会也就愈多。从而美也就愈是丰富。

美感被一定的客观条件激活为美，从而就构成了一个精神的事实。这种精神的事实不是突然出现的。它不是无根之木，无源之水，而是一个由各种必然的和偶然的机缘所组成的长过程的结果。易言之，这朵心灵的鲜花并不是突然开放的。它曾经是往年的植物留下的一颗种子，被麻雀和斑鸠遗忘，在冰封雪盖的山野，度过了漫长的冬天。它可能顺利地发芽滋长，也可能遇到过车轮的辗压与蛀虫的中伤，或者旱涝的炙蚀与暴风雨的摧残。不管怎么样，这一切都不为人所知。只有当它鲜艳夺目和馥郁芬芳地开放出来的时候，人才突然发现了它，好像它是突然出现。它并不必然地要被触发和激活，而当它被偶然地触发和激活的时候，它的整个形成过程却是它的必然。它之所以被体验和描述为一种直觉，一种被动的、没有选择和没有准备的反映，仅仅是因为主体知觉不到那前面的准备阶段（能量积累阶段）的缘故。

所谓准备，如前所述，一是历史和文化的积累，二是一定的个人生活经验的积淀。最后（但不是最不重要的）是被弗洛伊德和荣格称之为“先天无意识”的生命力的原始根源，它们是习惯、记忆、知识、经验等形成的后天无意识的自然基础。作为多种心理因素的组合中介的人类情感，就是在这个的基础上发生的。

有些学者反对把美感和情感联系起来。这种看法可以德国音乐评论家汉斯立克为代表。他在《论音乐的美》一书中宣称，美是不以人的心理为转移的客观存在，和人的情感毫无关系，相反，情感的激发反而会妨碍我们审美，真正的美是不带情绪的。这种似是而非的看法曾经一度流行，但早已被心理学方面的研究成果所否定了。近代美国著名的心理学家威廉·詹姆斯教授在他的《心理学原理》一书中，提出了“美感情绪”这一术语。他把“美感情绪”称之为“细微的情绪”，用以和动物也有的“粗糙的情绪”相区别。他写道，“所谓‘细微的情绪’，就是道德的、理智的、和美的情绪。声音的和谐、逻辑性和合目的性，都使我们愉快，这种愉快渗入到这些表象或现象的形式本身里，并不需要生理的冲动”。“表象或现象的形式本身”是通过感觉来把握的，于是感觉就成了情感的一个表现。

情感，并不是人们通常所描述的那样，是理智的对立物。正如无意识中有意识，情感中也有理智。心理学家、生理学家、医学家和哲学家们对情感的生物效用的探索总是导向评价问题，不是偶然的。正因为如此，情感才一方面成为一种推动人们前进的强大力量，一方面使这种力量在对象世界上表象为美。

所以艺术，作为美的表现，同时也是情感的表现。在审美情感——美感之中包含着感知、理解、想象、联想……等多种心理因素，所谓不同的艺术流派，也就区别在它们侧重其中的哪一种因素。古典派艺术家偏重视觉和听觉的直接把握和对对象的直接理解，而把艺术看作是一种模仿或反映，一种体现知识的特殊形式。浪漫艺术家则认为这是肤浅，而偏重于通过复杂的象征和暗示，或者绘声绘影的神秘和忧郁，唤起大量的回忆、联想、想象。在古典派艺术家看来，这却是粗俗鄙陋，不可取的。而各种各样

的现代派艺术家，却又往往被一种透过意识表面的广泛经验、深入自己心理生活的原始根源的愿望所统治，而热中于发掘通向自己的深层的道路。在他们看来，如果不是这样，就算不得艺术创造。

这些流派各有其侧重点，如果抛开这些侧重点的不同，而单看它们审美活动和艺术创作活动的共同点的话，那么我们将会看到，从生命力的根源出发，通过意识心理的表面，而在对象形式上得到表现的是创作；由于对象形式的触动，通过意识心理的表面，在生命力的深处，即心理活动的深层结构之中引起的同情，就是欣赏。所以同情，这也是创造，同情的能力，也就是创造的能力。作为这个创造的产品也就是美的形象。

形象不同于形式，单纯的形式仅仅是客观事物所提供的偶然条件。而形象，则是在主体的价值定向的引导下，由多种心理因素赋予进入感觉领域的诸形式以意义的、因而是生气贯注的、活的有机整体。这个形象，也就是美，它的被物态化，也就是艺术。

美感是什么？简要地说就是：作为一种心理结构，它是以情感为中介的多种心理过程的集合。所以，作为美感的产物，美的历史，也就是心理结构的历史。这个历史并不是从第一只猿变成人的时候开始的，而是可以上溯到生命的起源，我们甚至可以说它同宇宙一样古老与深邃。

所以研究美，也就是研究美感，研究美感，也就是研究人。美的哲学是人的哲学，它的目的是使我们的思想和行为具有一种美学的规律。所以它的主要的和根本的任务不是指导艺术创作，而是证明一种有价值的、进步的生活理想和人格理想，以及我们对于这些理想的渴望和追求何以是正确的和必要的。通过这种证明，它也推动历史前进。

现代美学与自然科学

一

当春天到来的时候，你望见在灰濛濛的天空中，高树的繁枝在大风里摇曳；在夜幕降临的时分，你看到静悄悄的山谷里，百合花在晚霞中一朵朵轻轻闭合起来……在这些神奇的时分，你的心灵也不由自主地随之发生骚动，或者归于平静，有如这广袤而又深邃的大自然。

在这样一些时分，你不再感觉到自己的存在，而仅仅只是感到这无边的骚动、或者永恒的宁静。我也不再感觉到你心潮的起伏，而仅仅只是感觉到一种紧张的生命力按照宇宙的旋律，不自觉地调整着运动的节奏……我感到不仅你的心灵，而且你的整个生命，都和大自然结为一体了。

这是怎么回事？这是野性的召唤吗？是谁在响应这野性的召唤？是你的理性吗？是你的意识吗？你都不承认，因为你确实没有意识到这一心理过程的发生。当你事后反省的时候，你认为这是我们人类所创造的文明的光辉，照亮了这原始、黑暗的大自然。通过自由而有意识的改造世界的实践，你已经习惯于把自己

体验为和自然界相对立的主体，自然界只有作为你的自由的象征，只有作为你的主体地位的确证，才能够让你在其中直观自身。你把你和大自然的统一，看作是你在对象世界中直观自身的活动。

这当然是正确的答复。但这仅仅是在社会科学、人文科学的层次上所能作出的最好的答复。社会科学、人文科学要求把人和动物区别开来作为对象加以研究；把社会、历史和自然、进化区别开来作为对象加以研究。从区别的观点来看，人和自然的关系是主客体关系。我们在其中需要强调的是人的主体性。但是如果我们换一个角度，从自然科学的观点来看，我们就会感到有可能和有必要更深一层地来探索这个问题。现代自然科学把人和自然的关系理解为一种现实性和可能性的关系。可能性是无限的“一”，现实性是有限的“多”。生命力在追求变化、差异和多样性的不息的运动中利用了“一”所提供的无限可能性，把各种各样的可能性转化为形形式式的现实，就呈现出生命现象的万化千变的形式。所谓人类的自由，所谓“规律性和目的性的统一”，不过是生命力按照自己存在和发展的需要(或者说方向性)对于可能性的更为自觉和更为有效的利用而已，在这里，主客体的界限就不是那么清楚了。

因为从自然科学的角度来看，所谓“实践”、所谓“人化”、所谓“主体地位的确立”，归根结底都是自然通过人而进行的自然自身的活动。人的自我意识和人对自然的认识，都是自然通过人而对自己的意识和对自己的认识。在这个意义上人不仅是历史的反思，也是自然的反思。人正是作为自然和历史（历史是自然史的一部分）的反思而审美的。审美活动包含在人的生命活动的统一内容之中，是从美学的观点来看的这种内容，它并不是特殊

的内容，更不是独立的内容。通过包括“实践”、“人化”、“主体性”和“审美本性”等等的人的生命活动所表现出来的人的类的特性，以及作为人的类的特性而对象化的世界，包括历史、社会及其变化逻辑，从归根结底的意义上说，都是在相对于其他生物界来说是不同级水平上表现出来的自然自身的活动。在这个意义上，作为人的本质的自由，也无非是生命力的升华而已，它的能量也就是自然力的能量。这种自然力按照生物体自我意识到的利益（价值），作用于其他自然力而使其改变固有的运动方向和物质结构，就是社会科学家们所谓的“改造世界”。

人类通过改造世界的实践，一方面把自己体验为与自然相对立的主体，一方面为自己创造了一个只属于自己的对象世界。这个对象世界的丰富性，客观地揭开了人的本质的丰富性，呈现出一个五光十色的、正的或者负的价值结构。它依照对于人的本质的肯定或者否定，而被表象为真、善、美或者假、恶、丑。而真、善、美和假、恶、丑的颠倒，则被哲学家和社会科学家们称之为异化。正如自由导向变化、差异和多样性，异化则导向单一。这种单一是对于可能性的最大限制，所以它既是违反人的本质的，又是违反自然的。从这个角度来看，只有人和自然的相一致，才能提供发生审美事实的机会。在这个意义上又可以说，不是人所创造的文明照亮了原始、黑暗的大自然，而是透过人类文明所呈现出来的“一”的光辉，才提供了审美事实得以发生的现实的条件。

所以春风、晚霞、百合花以及其他形形色色的被体验为美的现象，同我们的心灵都具有同一根源。这一根源有时直接呈现，有时通过历史社会关系曲折复杂地表现出来，有时则掩盖在社会关系或者语义环境的下面。所谓呈现，所谓表现，就是被体验。

通过体验，“一”呈现为“多”。在这里体验本身作为可能性向现实性的推移，也是“一”的光辉。但是我们常常意识不到它的照耀，所以不能够深刻地了解它。

在我们的心灵中所发生的一切，不论是理智的还是情感的，在外间世界都有与之相对应的事物。不是在这种机遇之下与这些事物对应，就是在另一种机遇之下与另一些事物对应。这种对应的根据，常常是先天地就存在的。这种自然存在不待历史创造。历史的创造只能对应于历史的事实。虽然二者有时互相渗透或者转化（这种渗透和转化在心理分析学派所谓的“先天的无意识”，或者“集体的无意识”之中可以看得很清楚），并在最终意义上可以归本于一，但是不能用后者来涵盖前者。

现在我们许多同志都习惯于用后者来涵盖前者，以为这就是历史主义，就是实践观点，把美说成唯一是一种历史的产物和社会的现象，把美的本质说成仅仅是一种客观存在的社会属性，即所谓“社会性和客观性的统一”，这无疑是片面和狭隘的。“社会性和客观性的统一”这一提法，首先在语法上就是不合逻辑的。社会是相对于自然而言的；客观是相对于主观而言的。社会的东西有其主观方面，也有其客观方面；客观的东西有其自然方面，也有其社会方面。把任何事物描述为社会性和客观性的统一，或者自然性和客观性的统一，如果不是毫无意义的同语反复的话，就只能是语法不通了。不过我们现在所谈的不是用语是否恰当的问题，而是一个思想方法的问题。

从最深的层次上来说，“实践”“人化”等等是自然力运动在“历史”这一水平级上的特殊形态。审美活动是这种形态呈现于美学角度的过程。而反映于其中的历史的和社会的规律，不过是自然本身所提供的可能性通过人而转化为现实性的途径而已。

这些途径有的导向人的肯定，有的导向人的否定。前者是自由，而后者则是异化。美是自由的象征，而丑是异化的象征，它们最深的根源恰恰是在人的自然存在的深处。

所以，我们的狭隘而又偏执的心灵，一旦同大自然相结合，立刻就会显得广袤而又深邃。同大自然相结合的途径，有直接和间接两种。直接的途径就是对自然的直接观照；间接的途径是以社会、历史为中介，通过个体和整体、存在和本质的统一来实现，即通过人和历史的统一、历史和自然的统一，达到人和自然的统一。不论是直接的还是间接的，作为审美过程，这一切都是在此时此地刹那间发生的，而在这刹那之中，包含着无限的永恒。事实上每一次不可重复的审美事实，都具有这样一种丰富的内容：有限中见出无限，刹那中见出永恒。

二

在《1844年经济学——哲学手稿》一书中，马克思说过，“劳动创造了美”；美是“人的本质的对象化”；“五官感觉的形成是以往全部世界历史的成果”；“人的眼睛跟原始的、非人的眼睛有不同的感受，人的耳朵跟原始的耳朵有不同的感受。”如此等等，这些精辟的见解深刻地触及了许多美学问题的根本，为我们的研究工作指出了正确的方向。但是，我们在理解和说明马克思的这些言论时，不应当片面地强调人的本质的社会方面，无视人的本质的自然方面，用人的本质的社会方面来代替、或者掩盖人的本质的自然方面，即人的存在的根源。这样的理解既不正确，也不符合马克思的原意。由于这样一种片面的理解，我们都仅仅只在社会和历史的范围之内来寻找美的根源，而忽视了审美本性

的一个更基本的方面，它的自然方面。

马克思从来也没有否认过人的自然本质。他指出："自然就它本身不是人的身体而言，是人的无机的身体，人靠自然界生活。这就是说，自然界是人为了不致死亡而必须与之形影不离的身体。说人的物质生活和精神生活同自然界不可分离，这就等于说，自然界同自己本身不可分离，因为人是自然界的一部分。"①马克思又指出："人直接地是自然存在物，作为自然存在物，而且是有生命的自然存在物，人一方面赋有自然力、生命力，是能动的自然存在物；这些力量是作为秉赋和能力、作为情欲在他身上存在的；另一方面，作为自然的、有形体的、感性的、对象性的存在物，人和动植物一样，是受动的（Leidend）、受制约的和受限制的存在物，也就是说，他的情欲的对象是作为不依赖于他的对象而在他之外存在着的；但这些对象是他的需要的对象；这是表现和证实他的本质力量所必要的、重要的对象。说人是有形体的、赋有自然力的、有生命的、现实的、感性的、对象性的存在物，这就等于说，人有现实的、感性的对象作为自己的本质、自己的生命表现的对象；或者等于说，人只有凭借现实的、感性的对象才能表现自己的生命。"②所以，正象太阳作为保证植物生命的植物的对象，植物作为太阳的唤醒生命的力量的表现、作为太阳的对象性的本质力量的表现而是太阳的对象。"因此，人作为对象性的感性的存在物，是一个受动的存在物；而由于这存在物感受到自己的苦恼，所以它是有情欲的存在物。情欲是人强烈追求自己对象的本质力量。"③

---

①马克思：《1844年经济学——哲学手稿》，第49页。

②马克思：《1844年经济学——哲学手稿》，第120—121页。

③同上书，第122页。

人的物质躯体的能量、人的自然生命力、即人的存在本身，是人的本质的基础，也是美的基础。历史并不改变这个基础。马克思指出，历史是人的自然史，“人不仅仅是自然存在物，他还是属人的自然存在物，也就是说，是为自己本身而存在着的存在物，因而是类的存在物。他必须既在自己的存在中也在自己的知识中确证并表现自己是类的存在物。因此，正象属人的对象不是在自然界中直接呈现出来的那个样子的自然对象一样，人的感觉，就它作为对象直接存在着的那个样子而言，也不是属人的感性、属人的对象性。无论是客观意义的自然界，还是主观意义的自然，都不是现成地直接呈现在属人的存在面前的。正象一切自然物必须产生一样，人也有自己的产生过程即历史；但历史是在人的意识中反映出来的，因而作为生产过程乃是一种有意识地扬弃自身的产生过程。历史是人的真正的自然史。”①

马克思的观点很清楚，人的本质不仅仅是他的自然本性，也不仅仅是他的社会性，而是他的社会性和自然本性的统一，即历史和进化、理性和感性的统一。这种统一的中介环节，就是人类改造世界的实践。这种改造也就是创造，人在创造世界的同时也创造了他自身。所以“人就是人的世界，”“人的世界”不仅作为“人的直接的生活资料、人的生命活动的材料、对象和工具，”而且作为人的创造物，成了对象化了的人的族类本质。所以人是一种自我创造的生物。“正是通过对象世界的改造，人才实际上确证自己是类的存在物。”②

马克思关于“人的本质是一切社会关系的总和”这一著名论断，丝毫也不排斥人的自然本性。他多次指出，社会关系首先是

①②马克思：《1844年经济学—哲学手稿》第122、151页。

生产关系，而生产“一方面是自然关系，另一方面是社会关系”①。正是从这一前提出发，马克思提出了人的族类本质是自由这一充满现代精神的思想：“这是因为，首先，劳动本身、生命活动本身、生产生活本身对人说来不过成为满足他的一个需要，即维持肉体生存的需要的手段。而生产生活也就是类的生活，这是创造生活的生活，生命活动的性质包含着一个物种的全部特性，它的类的特性，而自由自觉的活动恰恰就是人的类的特性。”②

自由和自觉是不可分割的统一体。所谓自觉就是有意识。只有有意识的活动才是自由的活动，“有意识的生命活动直接把人跟动物区别开来，正是仅仅由于这个缘故，人是类存在物。换言之，正是由于他是类的存在物，他才是有意识的存在物，也就是说，他本身的生活对他来说才是对象。只是由于这个缘故，他的活动才是自由的活动。”③

车尔尼雪夫斯基的“美是生活”的提法，尽管引起了种种误解，在描述的意义上毕竟是正确的。马克思则更深地指出了这个“生活”乃是人的自由自觉的活动。自由自觉的活动“直接把人跟动物的生命活动区别开来。”它创造了人的世界，也创造了人自身。人的自由自觉的活动表现为人的万能性：“人的万能正是表现在他把整个自然界……变成人的无机的身体。”“人较之动物越是万能，那么，人赖以生活的那个无机自然界的范围也就越广阔。从理论方面来说，植物、动物、石头、空气、光等等，部分地作为自然科学的对象，部分地作为艺术的对象，都是人的意识的一部分，都是人的精神的无机自然界，是人为了能够享乐和消化而必须事先准备好的精神食粮。同样地，从实践方面来说，

①马克思、恩格斯：《德意志意识形态》第99页。

②③马克思：《1844年经济学——哲学手稿》第50页。

这些东西也是人的生活和人的活动的一部分。”①

人的生活和人的活动不同于动物的生活和动物的活动，就因为它是自由自觉的活动，这种活动，以及与之相联系的“实践”和“人化”等等，是自然通过人而展开的现实，它作为一种能量，是人的自然生命力的升华。这不仅是马克思的看法，也是近代许多著名的科学家的看法。例如莱曼的看法：“只有当对于动物的行为的社会方式所作的比较分析，使我们看到了一般的生物性和表现在人的社会行动中人的特殊性的时候，才可能把人是社会的本质这一说法作充分的评价”（《动物和人的社会生活的形成》序言）。辛普逊的看法：人是动物，是动物的一种“新的类型，在动物中唯一的类型的动物，虽然在这种类型中，生理方面的进化还在继续，但同时也出现了新的形式的进化。”（《进化的意义》）马克思给我们描述和论证了这种“新的形式的进化”，即历史的进化。他认为“全部历史都是为了使人成为感性意识的对象和使‘作为人的人’的需要成为〔自然的、感性的〕需要所做的准备，历史本身是自然史的一个现实的部分。是自然界生成为人这一过程的现实的部分。”②所以他指出：“正像关于人的科学将包括自然科学一样，自然科学往后也将包括人的科学：这将是一门科学。”③马克思以后一百多年的今天，自然科学和人的科学——社会科学已经处在一个趋于整体化的过程之中，充分证实了他的预言。

由于我们片面地强调了人的本质的社会方面，片面地把美理解成一种单纯的社会现象和历史现象，把美学研究局限在社会科学的范围之内，我们也把当代自然科学所提出的许多层出不穷的

---

①马克思：《1844年经济学——哲学手稿》，第49页。

②、③马克思：《经济学——哲学手稿》第82页。

新问题，都看作是和美学无关而不闻不问。这显然是应当引起注意的一种偏向。当然，不用说，强调美学研究中的这个被忽略的方面，即自然科学方面，并不等于说可以忽略那个没有被忽略的方面——社会科学和人文科学方面。从哲学（美学毕竟是哲学之树上的一个分枝）方面说，这两个方面是同样重要的。我们都应当给予应有的重视。

三

在这里，我不仅是要求有一个新的研究角度，而主要地还是要求有一个新的研究方法。方法和角度是一致的，但方法的转变是更根本的转变。在这个意义上可以说，科学的历史也是一种方法论的历史。从亚里斯多德的《工具篇》为代表的逻辑推理方法，到以培根的《新工具》和笛卡儿的《方法论》为代表的、在观察实验的基础上分门别类地进行研究的分析方法，再到现代的系统论、信息论、控制论，这一方法论的发展过程，是与同时期内科学技术取得的巨大进展互为因果的。所以，方法论不是规则，而是探索的工具。创造新的方法和采用新的概念工具是科学技术发展的必由之路。当然也是美学发展的必由之路。谨守单一的方法是不可取的。单一的方法论只会妨碍我们进步。

贝塔朗菲在创立系统论时指出，系统论思想的提出，最初就是反对在生物学的理论和研究中存在着的“当时流行的机械论方法。”他说：“它的必要性来自这样的事实，即可孤立的因果系列和分离开来处理的机械模式，证明不足以解决理论的问题（特别是在生物社会科学中），而且也不足以解决由现代技术提出来的实践问题。”维纳在谈到控制论时说，它“力求寻找新的途径、

新的综合的概念和方法，用来研究机体和构成的巨大整体。”这样的方法论已经不仅是方法论，它溶解在理论之中了。这个溶解的过程，同时也是科学进入哲学的过程。

这些理论中所提供的科学方法，如功能模拟法、信息方法、反馈方法、系统方法等，恰恰是从整体上最优地解决生物界、技术与社会的复杂系统、大系统中控制和通信问题等等的有效方法。这些方法的许多特征中的两个主要特征，特别对美学研究具有重大意义。

第一个特征是它的综合性。综合是相对于分析而言的，第一次科学革命的方法论主要是分析。那时科学本身的发展需要把整体分解为部分，把复杂的事物，分解为简单的要素，然后分别加以精确的研究。自从鲍姆加登提出把感性知识和理性知识加以区别的时候起，美学研究中逐渐发展起来的分析方法就是属于那一类。那种方法把美学研究大大推进了一步。这一步的标志，就是各种心理学派和语义学派在美学上的地位的确立。但是，作为可能性向现实性的转移，一切事物都是通过“一”而相互联系的，科学发展要求人们揭示不同物质运动形式内在的共同性与共同规律，这就需要综合的方法。所谓综合就是把对象的各部分、各方面和各种因素联系起来加以考察，从中找出共同性、规律性，并从事物的成分结构、功能、相互联系的方式、以及它的历史发展等方面，进行综合的考察，得出宏观的结论。这个任务是只着眼于分析微观现象的语义美学、心理美学不能解决的。由于不能解决这个问题，所以本世纪以来在西方广为流传的分析哲学，包括罗素和维特根斯坦的逻辑原子主义、维也纳学派的逻辑实证主义和由此演化出来的逻辑语义学、新实用主义、批判理性主义和日常语言哲学等等，都对有没有美学抱怀疑态度，在他们看来，不

能证实美学是体现知识的一种型式。在他们看来，事实也许是，根本就没有美学，而只有文学批评或音乐批评的原则。

一种科学需要一种理论的建树，一种理论的建树需要一种综合，以便从宏观角度来考察微观现象，这本来是辩证唯物主义的要求，现代方法论则为实现这一要求提供了新的工具，如何使用这一工具，是现代美学应当探索的一个重要问题。

与第一个特征相联系，现代方法论的第二个特征是它的整体性。它要求把事物作为一个整体看待。世界上的各种事物、过程，不是孤立的、杂乱无章的偶然堆积，而是一个合乎规律的，由各要素组成的有机整体；这些整体的性质与规律，只存在于组成它的各要素的相互联系和相互作用之中。各组成部分孤立的特征和活动的总和，并不能反映整体的特征和活的形象。整体论方法突破了以前分析方法的局限性，它不要求人们硬把活的有机整体分解成死的许多部分，然后机械地相加，而是如实地把对象作为有机整体来考察，从整体上部分的相互依赖，相互结合，相互制约的关系律和功能之中，揭示对象的特征和运动规律。

奇怪的是，人的审美过程，恰恰也就是这样一种方法的自发的运用。美的对象不是它的各个局部相加之和，而是它的整体，无论简单的小东西或宏伟的大东西都是如此，一只小鸟是一个整体，一座教堂是另一个整体。你不知道一片羽毛或者一个雀巢是什么东西，但如果你把它和小鸟联系起来，它的全部意义就立刻呈现出来了。与之相同，一片五彩玻璃或者一块紫铜只有作为镶嵌在窗子上的圣像的一部分而成为教堂的一部分时才呈现出它的美的意义。在审美的时候，你感受到的是小鸟或教堂，而不是许多片羽毛或者无数的彩色玻璃，这是一种直觉地从整体上把握对象的活动。整体是一，局部是多。我们的心灵把杂多导致统一，从

而显出了对象的意义。这种自发的、无意识的心理活动不等于科学的方法论，但它同科学的方法论在结构及进行中的运动结构上表现出一种不可思议的一致性。所以，我认为，美感是一种比思想更深刻的思想。因为美感的程序，就其本身的结构来说，是很科学的，所以它常常能从整体上一下子把握事物的根本。

我们在这里强调综合方法和整体论，并不等于不要分析，分析是认识微观世界的工具，“自上而下”的美学之所以受到非难就因为它不关心微观现象。发掘微观现象是必要的，但不能停留在个别的微观现象上，只有把微观作为通向宏观的道路，我们才有可能“自下而上”，建立起一个比较科学的美学体系。

四

事实上，不仅艺术家的直觉，而且科学家的空间理解力也可以使他研究的对象成为美的。宇宙概念就常常在哲学家的头脑中被表象为美：“天地有大美而不言”（庄子）；“大乐与天地同和”（《礼记》）；毕达哥拉斯、赫拉克里特、柏拉图都说过类似的话，即把宇宙的和谐比拟为音乐的和谐，比拟为我们所听不到的一首歌。德国天文学家开普勒甚至根据天体运行的规律，谱成了一首乐曲。在这些场合，审美感觉通过内含的理解力“直观地”把握宇宙整体，得到了和谐的经验形态——美。这种和谐本来是非经验的、是人们推算出来的，不是象音乐那样可以直接感觉到的。它之被表象为美，是思维实践地转化为感觉的结果。宇宙整体，看不见也听不着，但感觉仍然可以通过知识在宏观尺度上“直观地”把握它，否则它就不可能是美的。哲学家们有时可以“感觉到”思维的和谐，数学家们有时可以“感觉到”公式与

定理的和谐。威·汤姆生把让·博立叶的《热的分析理论》，称之为“一首数学的诗”；玻尔提出的原子中的电子壳层的模型概念理论，被爱因斯坦称之为“思想领域中最高的音乐神韵”；玻恩则把爱因斯坦的《广义相对论》称之为“伟大的艺术品”。这不仅是对研究成果的称颂，也是对研究对象的感受。法拉第说过：“磁力转换的法则，简单而又美丽。”彭加勒也说过，大自然是美的，“我指的是本质的美，它来自自然各部分的和谐的秩序，并且纯智力能够领悟它。”在这里面，不仅有知识、理解、想象等等，而且有情感。情感之进入心理结构是美感产生的前提。美感的对象作为情感的对象不等于知识的对象，因为在其中不仅有现实，而且有理想，有理想化即目的化了的规律性。上述种种反映在美感中的理论结构，或者物质运动的整体结构，作为和谐的形式是被安置在人类的目的性这一框架里面的。用席勒的话说，这就是人“把一切内在的东西变成外在的，把形式授予一切外在的东西。”

美感对象的形式结构，恰恰同美感过程的程序结构相一致，这看起来很奇怪，但却包含着十分深刻的真理。自然科学家们指出，美感常常比知识或者思维更直接地引导我们走向真理。在这个问题上，自然科学家们的经验同样值得我们重视。

科学家们常常遵循美感的引导去追求真理。与一种更符合实验的理论相比较，他们常常宁愿选择更“美”的理论，因为他们知道，在美之中包含着一种比局部的“真”更普遍和更根本的东西。海森堡在他的《跨越界限》一书中引用了一句拉丁格言：“美是真理的光辉”。他用这句话来说明“美对于发现真理的重要意义在一切时代都得到承认和重视。”在他看来“探索者最初是借助于这种光辉，借助于它的照耀来认识真理的。”

自然科学家们的这种体验是从实践中来的，当然有其充分的根据。“我想到我们这个世纪物理学中的两件事，相对论和量子论的出现，”海森堡写道：“这两种情况都经过多年的努力但仍不能理解之后，一大堆杂乱无章的细节由于出现了一种联系而几乎马上变得井然有序了，这个联系基本上是非直觉的，但就它的本质来说仍然极其简单，凭借它的完备性和抽象的美，它立刻就令人感到信服。”

本世纪另一杰出的理论物理学家狄拉克，在这个问题上也有相同的看法。狄拉克科学思想的核心是美与真必然统一，即美的理论必然是正确的。在狄拉克看来，如果一种理论不美，例如如果一个物理学方程在数学上不美，那么这个方程的正确性是可疑的。所以数学美比与实验相符合更重要。数学美是“一”的光辉，即拥有无限可能性的自然的普遍规律的表现，所以它不在于严密、精确、简练等等而在于具有在尽可能广泛的变换群作用下的不变性，这是“多”与“一”相统一的最好表现。而同实验相符不过表示同产生于无数可能性中的唯一的现实性相符而已，它是否透露出“一”的光辉，只能根据不同的情况加以考虑。它可能是美的（正确的），也可能是不美的（不正确的）。所以相对于数学美而言，同实验相符并不是最重要的。

科学家们自觉地接受美的引导，是因为实践经验使他们相信通过追求美可以达到真理。最高的实在是“一”，现象呈现出来的美同时也就是它呈现出来的“一”。这个“一”与“多”的关系，即“可能性”与“现实性”的关系，以人为中介，通过主体性的人的实践，也就被表象为规律性与目的性的关系。它们的统一，作为规律性与目的性的统一，也就是我们所理解的善。在这个意义上，我们可以断言，真是通过善走向美的。美是最高的

层次。“真”、“假”、“善”、“恶”、“美”、“丑”等等，如果这些价值词可以应用到某个客观事物和它们的性质上面，那是因为这些客观事物和它们的性质，是作为直接经验特性的因果关系来被我们认识的。这种经验使我们感受到的愉快或痛苦，这样经验也就加入了当前过程通过人自身的实践，作为个别的经验片断而加入了审美事实的过程。我们把这种“加入”体验为个体和整体的统一。个体和整体的统一，这是善的原则，同时也是美的原则，正是在这种统一之中，主体和客体的界限消失了。主体由于外在界限的消失而体验到的内在的自由，正是审美快乐的现实的内容。在春风中摇曳的树枝和在落日中静静地闭合起来的百合花，正好是这种自由的一个象征，所以它把我们和大自然结为一体了。

在这个例子中，有两个美的定义呈现在我们的面前，第一个是古代给出的“美在和谐”；第二个是近代给出的：“美是快乐。”前者是指客体的形式；后者是指主体的感受。二者都可以是对的。但是，如何把二者统一起来呢？这不但是一个美学问题，而且也是一个自然科学问题。自然科学家们从另一个角度、用另一种方法、另一些概念工具、也都在探索这个问题。在这方面物理学家、生物学家们的看法，同心理学家、生理学家、医学家们的看法是互相呼应的。格式塔学派强调人类心灵先天地固有的组织物征；心理分析学派强调人类心灵中存在着某种通过遗传积淀在人的深层意识领域里的“原型”。这种看法得到了数学家、物理学家和生物学家们的响应。

在这些科学家们看来，客观实在是由物质构成的，所以假定它必然有一个质料因是合理的，但是仅仅用质料因来说明的世界必然是一个静止和单一的世界。由于世界不是这样，他们又发现了动力因，从而先是把能量，后来又把信息概念引进了哲学。许

多现代科学家们愈来愈倾向于把能量看成是万物的实体。能量是信息有序的量度，它不仅构成所有的基本粒子、所有原子，而且能够转变为运动、热、光和能量。所以从能量也产生了生命。生命是物质、能量、信息的一种特殊组合形态。

没有理由认为生命同它所处的宇宙不是属于同一个统一体。也没有理由认为人类精神、人类自由等这些生命力的升华，这些不能放在时间和空间中加以描述的现象，能够存在于物理学所描述的现象世界之外。所以我们的每一种心理过程在外间世界都有与之对应的事物。从心理方面来说，这种与外间世界对应的过程就叫做“原型”，它是一种非常原始的生命力的表现，它的根源一直可以上溯到“人择原理”。

五

“意识”是烛照生命的内在的光源，这个光源按其照明度的不同，可以分为三等：意识，下意识，上意识。

生命的运行遇到阻力而对之进行思考，从而认识环境、适应环境、并有目的地改造环境的那种能力，我们称之为“意识”。“下意识”又称“无意识”，弗洛伊德指出，人类的原始本能（例如性欲由于受到历史地形成的社会条件和伦理观念的压抑，沉入意识的底层，在意识的光芒烛照不到的黑暗中不断积聚起来，成为一种人自己所不了解的巨大的能量，暗中影响着我们的思想和行为。这种能量，用弗洛伊德的话说，是一种从小积累下来的“否定的复合体”。荣格补充了弗洛伊德的观点，他认为性欲，复合体等等都不是否定的、消极的东西，而是一种肯定的和积极的生命力，它在黑暗中不断地为自己开拓道路。荣格指出，下意识，

或者无意识，不仅是一个人此生此世的积累，而且是可以通过遗传和历史的积淀代代相传，而成为一个民族，一个社会，一个集体共同具有的东西，它是构成社会意识的基础。

我们不采取流行的词“无意识”，而采取并不流行的词“下意识”，是为了强调指出还存在着一个高于“意识”和“无意识”的“上意识”。我们藉以探索精神的武器仍然是精神，我们藉以了解意识的工具仍然是意识，这个探索精神的精神和了解意识的意识，便是所谓“上意识”。它像一面镜子，可以照见光源，可以照见我们自身，通过它我们可以看到自身。它并不存在于我们的精神和意识之外，而是我们的精神和意识的自我超越。这种超越不是别的，也仍然是拥有人类的大自然通过人类而进行的自我认识和自我超越。它和意识、无意识的区别，不过是生命力运行表现在不同级水平上的区别而已，所以这三者又常常通过感情而交织，溶合在一起，时而表现为行动，时而表现为艺术，时而表现为审美活动。

所以，虽然精神运动的形态是无限丰富的，它表现于美和艺术也是无限丰富的，但我们仍然可以发现它的运动遵循着某种规律。我们通常总是相信精神的规律来自历史、社会的规律，而往往忽略了它的自然生命力的根源。自然生命力的需求是一个常数，而由这种需求所形成的、无限复杂和矛盾的社会历史条件是一个变数。审美活动和艺术创作活动是常数和变数的统一，所以对于它来说，“原型”是一个比社会存在和社会意识等等更基本的东西，如果追溯这个东西的根源，应该一直上溯到“人择原理”。

科学告诉我们，时空是四维的，万物之间有引力。但是为什么时空是四维的、万物之间有引力呢？这些问题一直不能解决。

近十年来人择原理的提出，才提供了就此作出进一步的回答的可能性。因为没有足够的吸引力形成聚集，就不可能出现作为生命基础的足够复杂的物质结构。另一方面，如果时空不足四维、例如，如果只有二维空间一维时间，有机结构就只能是平面的而不足以发展出生命和人类。而时间的多维或空间的超过三维，就意味着现有宇宙体系的整个瓦解，更不用说发展出人类了。尽管在无数银河系所组成的各类不同的宇宙中，存在着不同的物理参数和初始条件，但是由于人类只能存在于这些物理参数初始条件取特定值的宇宙中，所以他们不论在进化和历史中获得了如何复杂的情感和高级的智慧，都只能把这样一些与他们的存在相统一的特定值，看作是外在于自身的普遍规律，并且由于这些规律与人的存在的无意识的目的相暗合，而把它们表象为美。可以想象，如果在别样的宇宙中有别样的高级生物，它们将会有别样的规律和别样的美。“朝菌不知晦朔、蟪蛄不知春秋”，在最深的根源上，这一切都以人类生命存在这一目的性为界限。尽管某些专家们对“人择原理”还有一些疑虑，但毕竟只有“人择原理”在说明客观规律为什么是这样而不是那样时，反过来也说明了我们的概念标准为什么是这样而不是那样。把“人择原理”加以引申，我们可以说人类对美的感觉能力也都是原始生命力的升华，它不仅具有历史的和社会的根源，而且具有原始生命力的根源。这样地来解释心理原型的先天性，是可以使人信服的。天文学家开普勒的一段话可以帮助我们进一步理解这个问题。在《世界的和谐》一书中，他写道：“所有纯粹的理念或和谐的原型样本，诸如我们所谈到的，先天地存在于那些能够理解它们的人心中。但它们首先不是通过理解过程（重点号为引者加）吸收到心灵中来的，毋宁说，作为一种对于纯粹量的本能直觉的产物，是那些个

体生来就有的，正如植物的花瓣数目就它的结构原则而论可以说是生来就有的，或者，象苹果的子房数目是生来就有的一样。”海森堡很欣赏并引用了这段话，紧接着他又介绍了泡特曼和泡利的同一种观点。泡特曼认为，鸟类的羽毛上的特殊彩色图案，只有当它被同类的别的鸟也感知到时才能具有一种生物学上的意义。因此感觉能力正如图案自身一样必须是生来就有的。泡利认为，理解过程以及人们在理解中所感到的喜悦，即在开始了解新知识时所感受的快乐，看来都依赖于一种对应关系，也就是，预先存在的人类内在的表象与外部客体及其行为逐渐达到一致。“所有的理解都是长期形成的，”泡利写道：“是在意识内容可以由理性加以系统表达出来之前很久，在无意识状态的种种过程中开始的。”这正是心理学派、特别是荣格等人更为系统和详尽地论证过的观点。我相信这种“先天的无意识”的根源不但可以追溯到“人择原理”，而且也只有追溯到“人择原理”才算是接近于找到了它的本源：“一”。因为人的存在、包括他的生命、他的身体结构和神经系统，都无不是外在于他的、并且是靠偶然机遇形成的诸条件的产物，所以他的存在，必然也包含着这些条件。他的“内在”世界必然和“外在”世界相对应。正是这种对应，可以说明为什么美感对象的形式结构，恰恰和美感过程的程序结构相一致。

六

现在我们就来考察一下这种二而一的对应关系。我们可以立即指出，所谓“数学的和谐”不仅是宇宙的特点，原子的特点，也是生命的特点，人的特点。古希腊早就把一个人看作是一个“小

宇宙”，中国道家早就把一个人看作是一个“小周天”，而现代自然科学则把每一个活细胞都看作是一个和谐的有机整体了。最近国内有人用“生物全息律”来说明植物和动物的形体结构，例如植物叶子的各种形状，动物斑纹的特征和分布，以及人手为什么五指，鸡冠为什么五裂，如此等等。不论这一假说最终是否能够成立，它所描述的现象，是符合上述对应关系的。我很重视张颖清同志发表在《自然》杂志1981年第四期的《生物全息律》一文，其中所写的一段话值得我们认真思考：“生物体的每一相对独立的部分，在化学组成的模式上与整体相同，是整体的成比例的缩小。并且，在每相连的两个相对独立的部分，化学组成相似程度最大的那两个端点——相同的两极，总是处于相隔最远的位置，从而总是对立的两极连在一起。在整个机体，这样相对独立的部分首尾相接，或取同一走向，恰像众多的小磁针在磁场中N、S极相接或取同一走向的排布一样，每一部分是整体的缩小，使我们想到激光全息照片的特性。这类照片可以碎裂成小块，每一小块在再现时仍能给出整体的物象。生物体很象是一幅全息照片”。

一九三四年，量子波理论物理学家薛定谔在都柏林从物理学的观点对活细胞作了四次讲演，提请大家注意基因之小然而必须蕴藏大量信息才能发展成复杂的有机体。他写道：“一个由许多原子缔合而成的有序结构，具有足够的抗性来保持永恒的有序，并可在一个很小的空间范围内，为足以容纳一个具有决定意义的复杂体系提供多种可能的排列，这就是最理想的物质结构。”这个思想成为后来蓬勃发展的分子生物学的基础。分子生物学是从微观角度来考察生命现象的。有趣的是，这种微观考察所得到的现象，同非平衡态热力学从宏观的角度考察所得的现象，在描述

的意义上几乎是一样的。非平衡态热力学所揭示的生命系统是一种典型的耗散结构。它是平衡态热力学的一种推广。它的基本思想是把熵项ds分成两部份：一部分代表来自外部环境的熵流des；另一部分描述系统内部的变化即熵的产生dis。于是：

$$ds = des + dis$$

或者

$$\frac{ds}{dt} = \frac{d_e s}{dt} + \frac{d_i s}{dt}$$

热力学第二定律认为所有物理过程

$$d_i s \geqslant 0$$

平衡态热力学处理的主要是可逆过程问题，其中熵产生的那一项dis为零。而非平衡态热力学中我们研究的是以熵产生为基础的宏观现象。

平衡态热力学对于不可逆过程只能指出系统变化的方向，并不能提供普遍的定量关系。不可逆过程热力学或非平衡态热力学有可能把热力学应用于定量地研究生命关系的过程。我们可以把这个量理解为熵量。熵产生率等于某种流量和相应的动力的乘积。它是一个必须在一势差之间输送的广延量。温度是一个产生这一势差的强度量（势量）。除了内能之外，一切能量项均由一个广延部分和一个强度（势）部分组成。当存在着一个势差，而与之共轭的广延量可以在其间输送，此时就产生功。因而，熵是随意性的度量。自发过程总是朝着熵极大这种说法等于是说，一个过程自发地朝着最大的可能性随意运动，所以它总是从一种概率较小的，随意性较小的状态变到一种概率较大的，随意性较大的状态，直到熵的值达到极大时，过程就停止了。

这一切，现在已经是普通的常识了，几乎每一种新出版的生

物物理学著作都要介绍，只是我们还没有把它应用于美学而已。一旦我们把它和美学联系起来，我们就会不胜惊奇地发现，自然科学家所描述的现象，不论是宏观现象，微观现象，还是生命现象，都无不同美学家们所描述的美的现象相同：它们都具有一个多样统一的共性，并且这个共性可以用同一个数学方程加以表示，这难道是偶然的吗？

从古希腊数论派起，人们一直把这种统一称之为数学的和谐。从数学的立场来说，不论是自然的和谐，还是伦理的和谐，它都被表述为部分与部分，以及部分与整体之间的协调一致。部分是个别的力学过程，整体是统一的形式原则，它们之间的和谐理想被描述为多样统一的规范。

曾经被画家们奉为圭臬的黄金律1：1.618这一数学和谐的最佳比例，固然受到许多艺术家和美学家们的有充足理由的怀疑，但是，黄金律不仅是构图原则，也是自然生物的最佳条件。例如植物叶脉的分布，动物身上的色彩和图案，都大体符合黄金律的比例。舞蹈教练，体操专家们为选择人材制定的比例尺寸，例如肩宽和腰宽的比例，腰部以上和腰部以下的比例，也都大体符合黄金律的比例。甚至数学家们为工农业生产制定的优选法，提出的配料最佳比例，组织结构最佳比例等等，也都大体符合黄金律的比例，这些难道也都是偶然的吗？为什么我们的感觉，我们的“精神的”耳朵或者“精神的”眼睛经常能够本能地和直观地从这样的一种比例的形式得到满足呢？这难道不是意味着我们的精神，我们的“内在”世界，同“外在”世界之间有一种比历史更原始的同构对应关系吗？这种关系难道不是意味着主体和客体，“内在”世界和“外在”世界是同一事物的不同表现吗？

不论这个“同一事物”是什么，科学家们认为它是存在的。

不仅在美学中存在，而且在一切科学中都存在。由于这个“一”隐藏在每一种微观现象的背后，所以自然科学家们对每一微观现象的探索，达到一定深度时都会发现它。“无穷小”和“无穷大”是相通的，“多”与“一”是相通的。而说到究竟，“一”是一切现象的根源。“一”所具有的无限多样的可能性，通过无限多样的机遇（包括人的有意识的实践）现实化为无限多样的现象。而我们对现象的感受之所以还分为一般感觉和美感，就因为前者只停留在现象上，而后者则透过现象而看到了“一”，那把各个局部联系起来的东西。正是在这个意义上，我们说美是“一”的光辉。

七

说美是“一”的光辉，可能会引起某些误解。是普罗提诺式的神秘主义吗？是柏拉图或黑格尔式的客观唯心论吗？还是古代东方万象归一的思想呢？我们希望不要被编队，还是先看一看自然科学家们的观点。自然科学家们并不讳言，他们对“道一以贯之”、“抱一为天下式”的古代东方思想抱有强烈的同感。为了象征自己的信念，玻尔甚至把中国道家的太极图作为自己徽章的印记。这并不是因为他们倒退到古代东方，而是他们得到的结论，和古代东方思想相通。所以他们并不强行划分什么主观客观，而是把主观和客观都归本而为一。

海森堡的观点是众所周知的，他反对在主体和客体，内在世界和外在世界之间划分界限。他所提出的关于原子理论的矩阵力学指出“正是理论决定着我们能观测到什么”。这种曾经受到来自经典力学及其本体论方面的反对的观点获得了更为广泛的支

持，包括惠勒的支持。惠勒曾一再声言，“任何基元现象，只有当它被观察到时，才是一个现象。”薛定谔对量子理论的解释与海森堡不同，他是波动力学，但是连他也持这种“东方式”的观点。他写道：“我们所感知的多样性仅仅是一种表面现象，它们并非实在。”他举了一个印度吠陀哲学中的例子：“吠檀多哲学用水晶石来比喻这一原理：看上去似乎有千百个小图像，实际上只是反映出同一个存在物。”这使我们想起前面提到过的全息照片的比喻，这两个比喻的缺点是没有出示“多”的特性。但是它恰当地说明了“多”与“一”的关系。

显然，按照这样的观点，主观和客观、或者说主体和客体的区分最终是要消失的。因为如果存在着这样一条界限，那就不是一而是二了。这个问题引起了自然科学家们的注意。海森堡说，在很早以前，他就曾经想过，整数和几何图形是否存在？也就是说，它们是否存在于人的心灵之外？或者它们仅仅是心灵创造出来的理解这个世界的工具？他说他当时不能回答这些问题，但是感觉到有些东西很美。后来他在《物理学和哲学》一书的“量子力学的哥本哈根解释”一章中，把这二者统一起来了。按照这个解释，为了理解现象，第一个条件就是引入适当的概念。只有借助于正确的概念，我们才能真正知道观察到些什么。在自然界中的一切，有着或多或少象我们自己的意识一样的相同的本质，相同的结构和相同的性质，这个东西是美的基础，或者说这个东西的存在为美的发生提供了现实的可能性。不，它本身就是一种潜在的可能性。它是“一”，可以表现为多。“一”由于可能表现为多而被称为“潜能”。社会和历史的发展，不过是为这种可能性向特定的人的现实推移，准备了条件而已。

美的现象可能发生的或然率和频率，以及一次美的发生将采

取什么样的形式，这取决于条件是什么样的，以及条件与条件的组合方式和变化逻辑是什么样的。如果经验意味着为了未来而向过去学习，那么我们不仅必须把时间作为要素，而且必须假定存在着某种相对恒定的基础，例如因果律，在其中可以观察到变化。只有这样，我们才有可能为美确立一个客观标准，或者说发现有一个客观标准可供使用。既然“测不准原理”对因果律提出的怀疑一再被证实，那么这个客观标准的根据也就不存在了。所以我们至少应当放弃根据某种标准来确定美的做法，而去追溯美感的原始根源。只有追溯到这个原始的、无限可能性的根源，才能揭开美的秘密。正因为可能性是无限的，所以形式才是多样的、丰富的和生生不息的。

对于我们的感觉，世界是由物体、事件、颜色、声音等等及其组合的无限多样性所构成的，但是，感觉只能“把握”它们的个别而不能“理解”它。为了理解它们的个别，我们必须理解它们彼此之间的联系，也就是说必须引进某种秩序和整体性。由于一切理解都只有借助于这种形式上的联系才能实现，对美的东西的体验事实上就等同于对联系的体验。由于从不同的出发点和以不同的角度来观测的“同一”事物可以呈现出不同的联系形式，由于所发生的事实呈现什么形式依赖于我们观测它们的方法，由于所发生的事实中必然地也包括着“我们观察它”这一事实，我们自己的概念也就会进入对象，而在事物上对于我们自己呈现出它的感性形式。这种情况可以用几率函数来加以说明。科学家们相信几率函数的观测结果应当可以从理论中加以预言，因为我们的研究对象在观测前或至少在观测的刹那间必须同世界的另一部分——实验装置、量尺等等相接触。但是这种接触表示几率函数的运动方程此刻包含着与测量仪器相互作用的影响，这种影响引

进一种新的测不准因素（其中包括热力学所陈述的仪器本身微观结构的测不准性以及与仪器相联系的整个世界微观结构的测不准性），这就使得观测结果带有明显的主观性：它从所有可能的事件中只选出因它而实际发生的事件，把它描述为唯一的客观实在，从而使这个实在成了它的主观的证明。人作为观测者比仪器复杂得无可比拟，所以从表面上来看，我们与其把他的观测结果当作客观实在的证明，不如当作他的主观的证明。但是由于这种主观归根结底不过是自然自身的活动，所以所谓证明无非也就是自然的证明。

另一位现代物理学家C·F·von Weizsäcker，他在题为《物理学和哲学》的一篇报告（1973年）中也曾这样谈到所谓美的主客观问题。他说，星空的美曾经使他很感动，他以前曾认为，这美是客观的。“星体的美与这些星体是由电离气体的球体这一事实是否多少有些矛盾？这两个事物是怎么联系在一起的？我当时的直接印象是，这一问题只有在发现了那些支配电离气体的规律的美之后才能得以解答，而且这种美还必须是被发现的美，而不是被创造的美。……不是被我们创造的，它是被人们发现的，而且比我们的生活伟大，比我们人类伟大。”但是后来他发现，这种“客观论哲学似乎导致某些困难和障碍。例如，如果我们在这种客观意义上谈到物质和物质的规律时，问题便产生了：“我们自己的意识是如何与这一切发生联系的？‘我们正在谈到它’意味着什么？在物质世界中我们是外来人吗？我们属于它吗？如此强烈地存在于大物理学家心灵中的美的感觉是什么？他们在那里感觉到什么？美是客观的还是主观的？或者，主观是客观的吗？所有这一切意味着什么？”他认为，问题的困难在于经典力学的局限性，经典力学谈的是在时间和空间中的物体，而生命或人类

精神被归结为空间和时间中的物体时，它们是很难被理解的。但如果采用笛卡儿的关于存在两种完全不同的实体的观点：一种是物质，广延的实体，一种是精神，思维的实体，那么它们之间的联系就更是绝对无法知道了。Weizsäcker写道："看来，正是这个经典物理学的客观性，使得难于理解包括我们自己在内的那个自然界是一个统一体。"

不用说，现代物理学早已经不持这种观点了。在现代物理学看来，我们在经验中发现的规律是由于一切经验的某些先决条件才成为事实的，如果我们想理解究竟为什么存在着规律，我们首先应当知道经验本身并不是微不足道的东西。所谓"规律性和目的性的统一"这一自由的形式，作为一种经验形式，在现代物理学看来不过是一种象征形式，一种象征自由的形式，因为它不过是把经验事实当做客观事实罢了。客观事实应当有它的客观标准，而任何标准都只有相对于某种参考系才都成立。事实上，只有在环境的某些恒定不变的条件下才能存在象例如生物最佳标准的那种东西。因此，为了认识生物，我们不仅必须有关于生物应该是怎样的观念，并且还得有关于物质世界中的任何东西会是在怎样的方式中的观念。现代自然科学家们称这些观念为自然的标准。自然标准的思想其实就是"人择原理"的原来。用"人择原理"来解释宇宙规律是近十年来的事情，但是这一原理的基本思想早就形成了。我们可以把这一原理，理解为研究事物可能性的条件，理解为理论伦理学、理论美学，或者在单一场合什么是真正的善、什么是真正的美的法则。这个法则不是主观的，也不是客观的，而是"自然"的、即"一"的。

八

“可能性”问题是现代自然科学的中心问题，也是现代美学的中心问题。着眼于可能性，也就是着眼于一种非线性的发展过程，而不再把单一的现实性和单一的线性发展轨道弄成理想化的东西。所以审美价值的第一个特征是它的变化、差异和多样性。它被体验为我们的自由，体验为我们对自然必然性的“背叛”和超越。这是一方面，这一方面我们已经强调过了（见拙作《美是自由的象征》，载《西北师院学报》1982年第一期）。

但是还有另一方面，就是人类在追求变化，差异和多样性的任何努力之中，他所取得的任何成功又无不是体现在对自然即“一”的回复之中，而各种回复也同样被体验为我们的自由，并在这种对自由的体验中透露出“一”的光辉。这是审美价值的第二个特征。任何审美价值都无不同时具有这样两个特征。前一个特征主要见于社会和历史方面；后一个特征主要见于自然方面。审美事实是这两个方面的统一，即历史和进化的统一，社会和自然的统一。

变化、差异和多样性与同一的关系是辩证的关系，“自其变者而观之，则天地曾不能以一瞬，自其不变者而观之，则物与我皆无尽也”。正因为如此，一朵朝开夕谢的野花可以具有同万古长存的雪山同等的价值；正因为如此，你可以在夏夜的繁星之中，读到也可以在人间的道德之中读到的语句。这两个方面同时、在同一现象上呈现出来，是审美经验不同于其它经验的标志。

“多”与“一”不是对立的，而是同一个自然本体呈现于我们眼前的两个方面。从美学的角度来看一切美的现象，“多”是

“一”通过人而进行的自我表现，是自然本身的自我人化。这种人化的可能性包含在自然本身之中，它通过人的生命活动而成为现实性。从这种可能性向现实推移的契机是人的悟性，人的自我意识。人由于有意识，不仅能够把自己作为对象，而且能够领悟到（或者说学习到）这种自我实现的可能性，并自觉地和实践地通过目的和规律的结合使之转化为现实性。这是自然界通过人而进行的自我欣赏和自我创造。但它被人体验为人自己的自我创造。

所以野花、雪山，以及春风、晚霞和百合等等的美，也同人类道德的美一样，是作为人类生命力本身的自然内容而呈现出来的人类生命本身的丰富性。把可能性导致现实性的过程是一个自由与必然对立统一的过程。自由从自然界为它规定的无数可能性中选出对自己有利的一种使之成为唯一的现实性，这就是所谓“规律性和目的性的统一”，就是所谓“自然的人化”。所以唯一的现实性只有作为自由实现的一个象征性环节而被我们感知的时候才有可能是美的。但它永远是一个消逝着的环节。只有可能性和过程是永恒的。可能性和过程不会停留在一点上，正因为如此，它表现为各个孤立的现象之间的联系。美不是“孤立绝缘的形相”，对美的感受就是对联系的感受。在美中呈现出来的空间结构和时间结构，既是物质客体的形式结构，也是我们充满思想和感情的心灵的结构，二者是不可分割的。这是一种运动着的结构，一个过程的结构而不是一个结局的结构。对于心灵来说，也同对于物理过程来说一样，结局同时也就是开端。现代派艺术愈来愈倾向于从表现静止的结局，即具体的物质形式，转而表现运动着的过程，即抽象的象征符号，从一定的意义来说，正是体现了这样的一种认识，或者说体现了这样一种对美的规律的本能的把握，在

这一点上它有它的价值。

生命在于运动。当通过社会、历史的实践，即通过改造世界的活动人类的生命力升华为自由的时候，美也就成了一种自由的象征。所以美不会停留在一点上。美的丰富性和生动性表示着人类在发掘可能性方面，即他们追求变化、差异、和多样性的努力方面所达到的成功。相对于“一”来说，这是他们的远游，他愈是成功也就愈是远离自然界，自然形式里也就愈是积淀着社会内容。但是积淀着社会内容的自然形式，仅仅是无限多样的美的形式里的一个部份，并且是一个很不确定的部份。由于这种历史积淀首先是心理结构的积淀，它更不可能完全脱离自然界。正如意识不可能完全脱离无意识，因为人把他的根扎在那里，人终将回到自然，这是他的远游的复归。他必将复归。复归的本能是自然科学家们所探讨的心理原型的根源，同时也是美的一个最深的根源。我们不能只看到一面而不看到另一面，我们不能忘了那使人成为自由的存在物的力量，也就是那种归根到底是它使人成为活东西的力量。

九

审美活动，是人类特有的活动。审美活动之所以是人类特有的活动，是因为人类的自我意识使得人类能够把自己的生命活动当作自己的对象来加以考察。这是审美事实得以出现的前提条件。主体地位的确立使得他有可能在对象世界中直观自身。这是他的自由的证明。所以美是自由的象征。这么说并不意味着应当把审美活动唯一看成是一种社会现象，把美的根源唯一看作是一种历史的积淀。相反，这是一种很大的谬误。根据这一谬误，你

如果不能在春风、晚霞、百合花或者夏夜的星空中找出某种社会和历史的因素，你就不能算是正确地说明了它们的美。

生命的价值和文化的价值不应当互相冲突，在分析价值结构的时候不应当把前者排除出去。它是无形的，但却无所不在，在一切之中存在。如上所述，被美学家们所忽略的问题的这个方面，已经被自然科学家们触及了。从自然科学的角度，用自然科学的方法，我们可以见所未见，想到许多平时没有想到的问题。显然，和自然科学相结合，这是我们美学未来进步的必由之路。我呼吁美学家们关心自然科学、关心自然科学哲学问题，我呼吁自然科学家们参加我们的讨论，呼吁钱学森教授、方励之教授参加我们的讨论。叶开沅教授看过本文初稿，他说有许多问题他事先都想到过。如果他们能参加我们的讨论，必将大大有助于美学的发展。

总之，我希望美学作为哲学之树上的一个分枝，不仅同社会科学、人文科学相结合，也同自然科学相结合。现在结合的条件已经成熟了。现代科学的迅猛发展，正在把许多过去各自独立的学科，不分人文科学、社会科学和自然科学，通通纳入一个统一的发展过程。这一过程早已在两个层次上进行：首先是各门科学互相利用研究成果，不断从对方取得活力，从而互相联成一气。例如物理学和生物学，量子力学和现代宇宙学，地质学和历史学，医学、生态学和伦理学、社会学等等，都联系起来了。与之同时，出现了许多跨学科的边缘科学。例如生物伦理学、医学伦理学等等的形成，标志着自然科学在实践方面进入社会科学；数理经济学、数理语言学等等的形成，标志着社会科学在语义方面进入自然科学。这是第一个层次上的综合。第二个层次上的综合是形成统一的世界观和方法论。新的观念和方法把主体和客体、无穷大

和无穷小、宏观世界和微观世界等这样一些相反的领域都沟通了。特别是战后横断科学（控制论、信息论、系统论等）的崛起，提出了许多新的概念工具，形成了许多新的普遍原则，可以同样适用于一切自然科学和社会科学、人文科学，进一步证明了这些不同部门的对象，都有着共同的基础和变化逻辑，进一步促进了科学一体化的进程。

人类最初的科学是一个统一体。无论在古代东方哲人那里，还是在古希腊思想家那里，都是如此，正如毕达哥拉斯派以数为万物的本源，中国道家从“一”的抽象出发，也概括了一切万有。往后就逐渐分化，一门科学研究得越精深、越专门，也就越是独立地前进，从而不知不觉地从原来的学科分化出来，成为一门独立的学科。一门科学分化为好几门科学，是近四百年来科学发展的主导趋势。但是另一方面，从更根本的意义上说，科学的分化，同时也就是为哲学的综合作准备。这是一种必要的准备。当初人们也许并没有意识到这一点，但他们各自的努力所产生的成果的总和，形成了一种趋向综合的动力。例如从牛顿发现宇宙的统一开始，物理学中出现了理论物理学这一分科。这门新科学从一开始就向两个相反的方向发展。它的一部分研究越来越小的物质结构，形成了量子力学；而另一部分则研究越来越大的宇宙现象，形成了现代宇宙学。但是随着二者的研究越来越深入，两个相反的点汇合了：它们共同发现了无穷小和无穷大、微观世界和宏观世界的一致性，而成为“一门科学”了。这种分化和综合的过程不但在自然科学中进行，而且在自然科学和社会科学、人文科学之间进行着。综合的必要性、必然性和现实的趋势，随着时间的推移越来越明显，到了现代终于取代分化的趋势，而成为科学发展的主导趋势了。这种高度分化和高度综合的一致性，逐渐在各

门科学之间形成了共同的语言、概念和方法，彼此互相促进，使科学有可能上升到哲学的高度。

这一进程给我国的美学研究，提出了许多复杂而又困难的问题。把主客观的划分看作是美学研究的基础，把美仅仅说成是社会性和客观性的统一，仅仅用人类的社会实践来解释美的现象，已经不能回答这些问题了。科学技术使自然界越来越成为人化的自然，同时也使人越来越成为自然化的人。“人工主体”、“人工智能”等新的概念所指示的是人化的自然，也是自然化的人，争论这些提法哪一个妥当是没有意义的。因为归根结底，主客体的划分也是没有意义的。真实是“一”，一是无限的可能性。在人类社会中，这些可能性由于人的社会实践活动和一定的机遇现实化为各种人类社会特有的矛盾，如历史和人的矛盾，阶级矛盾，个人与社会的矛盾，精神需要与物质需要的矛盾，或者说义与利，公与私，政治和艺术，宗教与科学，老庄与孔孟的矛盾等。研究这些矛盾的科学就叫社会科学。但是随着自然科学研究的对象愈来愈成为人化的自然，社会科学研究的对象愈来愈成为自然化的人，这些矛盾都获得了新的含义，并且又产生了许多新的问题。就美学而言，例如，它不能回避诸如机器人作曲和做诗造成的问题，或者诸如激光在蒸汽上映出的奇妙图案，各种声音环绕音乐厅组成美丽的纹样……这些艺术家和电子计算机科学家们互相协作的成果所造成的问题。它们是艺术吗？理由是什么？不是艺术吗？理由又是什么？如果是艺术，或者不是艺术，我们的答案如何同我们原先对艺术及其创作过程的理解统一起来？这些都是我们不能回避的问题。如果没有自然科学家们的合作，或者如果我们自己不了解自然科学，这些问题就是我们的严重困难。假如我们不能解决这个困难，我们怎么能够证明我们的理论是正确的

的呢？

我国当前的情况是，文学艺术创作实践已经远远地走到美学的前面了。美学作为文艺理论的基础理论，本应先行一步，通过文艺理论（它是美学的应用方面）指导创作实践。而现在，许多作品取得的成功却使美学家们不胜惶惑。我不反对美学家出来“评‘新美学原则的崛起’”，问题是你拿什么来评。如果都是四十、五十年代的老概念，你出来再说一遍，起什么作用呢？

我想，是否我们热爱既成的体系甚于热爱真理呢？我不知道。但我相信，如果不是这样，而是诚实地和勇敢地进行探索，我们就会与现代自然科学找到共同的语言和共同的方法，而形成许多与现代世界相适应的概念。我深深感到，自己缺乏这方面的系统知识是一个严重的缺陷，应当努力把它补足起来。如果我能做到这一点，我就能学会不仅着眼于过程的固定结果，而且着眼于万化千变的过程本身。我相信这种方法的改变和着眼点的改变，是美学现代化和艺术现代化的契机。

十

现代艺术不追求唯一的现实性，它的理想不是把一件已经完成的作品看作是一个完满静止的结局的展现，看作一个已经达到的目的。现代艺术应当把已经达到的目的看作是正在消逝的环节，而把对于这个环节的超越和否定看作是艺术上成功的象征。有些油画通过着色、上光、交织图案或者拼贴物件之类，呈现出一种深刻的层次性，如同敦煌石室在画有魏隋壁画的壁面上又画上唐代和宋代的壁画，如同刮去字迹而又重新写上新字的羊皮纸，把形象在观念中形成的全过程展现出来了。它不是抽掉了时

间因素，而是把时间因素纳入其中。这个时间过程也就是“二”从可能性向现实性转移的过程。可能性是无穷大，而现实性是次第出现和次第消失的，所以它不会停留在一点上。有些现代派诗歌也是这样，它的全部韵律、词汇和构思都处在一个不息的运动过程中，要求欣赏者紧跟着它的轨迹去寻找和追索那些正在消逝着的和可能即将出现的环节。这种对运动“过程”而不是对静止“结局”的感受，是一种与现代自然科学有共同语言的感受，它光怪陆离、万化千变，呈现出无限多样的奇异形态。而这种多，归根结底，也正是“一”的光辉。

这样的一种与现代自然科学有共同语言的美学观念，同我们所固有的观念有很大的不同，以致我们常常本能地加以拒绝和抵制。但是，在努力实现四个现代化的伟大行程中，怎么能够设想我们可以有效地使用一种工具、一种改变世界观的技术，而却又拒绝那个使那种工具和技术得以产生的基础理论呢？既然是为了能够制造那种工具和使用那种技术而需要那个理论，拒绝那个理论岂不意味着最终地放弃那种工具和技术吗？那还谈什么现代化呢？这的确是一个难题。我们在现代化的潮流中听不到美学现代化和艺术现代化的呼声，说明这个难题的确把我们难住了。及早解放出来，这是我们应有的期望。

这是应有的期望，也是乐观的期望。因为现代化的条件业已成熟。科学史的发展，正在把物质实体的概念，同人类精神、生命的意义这样一些同样基本和实在的概念，纳入一个统一的解释之中。当然“正在”并不等于“已经”，但毫无疑问它是朝这个方向前进的。生物学是否可以还原为物理学？科学家们之间还有争论。但不论如何，组成生命的那些基本要素——物质、能量和信息的基本规律，都已经可以用物理定律给予充分说明，除高能

现象外，支配物质和能量的定律都已经完全得到了，统计物理的涨落理论和热力学第二定律则分别给出了信息产生和耗散的定律。这些规律的被了解，对于哲学和美学都同样具有重大的意义，因为它们、特别是信息（它被定义为实体的不同于无规的任何时空排列关系）概念，不仅适用于组织、秩序、方向、目的、动机、意志等这些与生命相联系的特性，而且也适用于精神活动的过程如智能、科学、艺术、宗教、法律、道德，以及社会关系、政治组织、经济结构等等过程。而量子力学的哥本哈根解释则指出了精神的运动和物质的运动实际上是同一的运动过程。正因为如此，自然科学才有了和美学共同的语言。美学，作为研究人类精神世界的科学，并不是一门可以独立于自然科学以外的科学。所谓美学与科学的矛盾，也象所谓精神与物质的矛盾，存在与意识的矛盾等等一样，不过是由于这些方面研究的不彻底性所产生的不确定的和模糊的认识罢了。

社会科学、人文科学同自然科学相结合，这是当前伟大的时代潮流。顺应这一潮流，是美学进步的必由之路。我们的美学研究，还没有能够顺应这一时代潮流，它抱着五十年代的概念不放，已经远远地落在创作实践的后面了。当然这里面也有客观原因：自从五十年代以来，很多次学术讨论，总是开始时宣称执行“双百”方针，结果大多数讨论都变成了政治批判。如所周知，这种情况在美学的领域更为突出和严重。特别是在所谓“文化大革命”时期，林彪、江青、姚文元一伙出于卑鄙的政治需要，炮制《纪要》，向文学艺术界实际开刀，就首先是从美学领域的政治批判动手的。在这一场政治批判高潮时期，连那些最为四平八稳、谨小慎微的观点也被照顾到了。这是对于美学研究的重大破坏。现在，如果有人因为自己没有受到政治风暴的真正冲击，而

竟然宣称美学领域没有进行过政治批判，那么这无非是为了修饰自己的观点而把别人的观点抹掉而已。用这种方式来进行辩论，只能被理解为虚弱的表现。对于因为研究美学而受过迫害的同志来说，这也是一种很不光彩的伤害。为了实现祖国的社会主义现代化，我们进行科学研究，除了探索真理，不应当抱有任何别的目的。如果说是总结经验，那么起码必须尊重历史事实才有可能。如果众所周知的事实都不承认，那还谈什么总结经验呢？更不用说追求真理了。

总的时代潮流要求美学继续向前发展。在社会科学、人文科学和自然科学走向一体化的过程中，我们需要在马克思主义指导下，以一种诚实而勇敢的态度，以一种多元的方法论来代替过去那种严密的封闭系统。一个封闭系统内部的四平八稳和面面俱到并不等于正确。我们在历史之中，一如我们在自然之中，但我们在研究历史时总是假定自己是在历史之外，相对于某个参考系而把历史看作是一个自为的过程来研究；正如我们在研究自然的时候，总是假定自己在自然之外，相对于某个参考系而把自然看作是一个大一统的本体对象来研究。这个假定的参考系并不是唯一的参考系，所以我们的方法论也不应当是唯一的方法论。单一的方法论不是我们认识世界和认识自己的唯一途径。各种单一的方法论形成的各种封闭的理论系统不应当成为我们理论研究所追求的目标。就美学而言，用美的社会性来证明美的客观性、把美说成是“社会性和客观性的统一”，唯一地用人类的社会实践来解释一切，好象在社会和实践之中就可以找到美的全部的和最深的根源，实际上也就是把自己限制在一个严密的封闭系统之内了。假如可以把行人和道路分开，我们将认为问题首先是在于道路。这条路不仅狭窄，而且短促。说它狭窄，是因为它把美学研究的

领域，局限在社会关系的范围之内。说它短促，是因为它的起点，最早也只能追溯到第一只猿开始变成人的时候。而它的终点呢，也就是我们所熟悉的今天。

今天不是顶峰，今天也不是终点，今天是通向未来的。易卜生曾说，真理的寿命只有二十年。就科学而言，确乎是这样的。如果在一天等于二十年（就科学的发展来说）的今天，我们还能够引用五十年代的文章来证明自己的一贯正确，那岂不是同时证明了我不过是在原地踏步了吗？如果一面在修补自己的观点，一面又要叫人相信自己一贯正确，那不是更加不太好了吗？知识的发展不是反复的或累进的过程，而是不断消除错误的过程。在这个意义上，错误恰恰是我们的通向真理的桥梁。我们不能奢望自己一贯正确，我们只能希望每过一天，就能向真理接近一步。林彪、江青反革命集团的垮台，为真正的科学研究提供了可能。“而今历尽风波恶，飞栈连云似坦途。”我们希望，我们也确信，在党的阳光照耀之下，在社会主义的大道上，随着四个现代化实现，美学，必将与文学、艺术一道，获得蓬勃的发展。“莫问早行奇绝处，四面八方野香来”，美好的前景，在召唤着我们前进！

中国艺术与中国哲学

一

每一个民族、时代、社会的文化，都有其不同于其他民族、时代、社会的特征，表现出不同的民族性格，不同的时代精神，和不同的社会思潮。所谓艺术的民族气派与民族风格，不过是特殊的民族精神在艺术中的一般表现而已。每一个民族的艺术都是丰富多彩的，甚至于形成许多不同的流派。但是与其他民族的艺术相比，这些不同流派又都显得近似。

在一定的意义上，这“近似”之处，往往正是它的价值所在。一件艺术作品，不仅表现出作者的思想感情，也表现出一个民族、一个时代、一个社会共同的心理氛围，和一种文化共同的价值定向。表现得越多，作品的艺术价值就越高。无所表现的艺术，也就是没有价值的艺术。

人们常常用“镜子”来比喻艺术，这个比喻并不恰当。艺术不同于镜子。一面镜子是一个死的物理事实，它所反映的事物，事实上存在于它之外。而一件艺术作品则是一个活的有机体，它就是它所反映的事物。一个民族、一个时代、一个社会的要求、

理想、情感与价值在艺术作品中获得的意义与表现力，离开了艺术作品就不复存在。所以艺术，尽管与哲学有许多明显的区别，还是有共同的基础。

一个民族、时代、社会的艺术，必然与这个民族、时代、社会的哲学相联系。哲学是民族、时代、社会的自我意识，伟大的艺术作品总是表现出深刻的哲学观念，它不仅是民族性格、时代精神、社会思潮等等的产物，而且也能动地参与形成民族性格、时代精神、和社会理想，是自己的民族、时代、社会的代表。我们很难设想，如果没有艺术和哲学，我们到哪里去找一个民族的灵魂。

艺术与哲学的联系，在中国古典美学看来，是不言而喻的："画以立意"，"乐以象德"，"文以载道"，"诗以言志"，最广义的艺术也就是最广义的哲学。自觉地强调这一点，是中国古典美学的一个重要特征，也是我们探索艺术的民族形式、建立现代化的中国美学时必须认真研究的一个问题。

中国艺术高度的表现性、抽象性和写意性，来源于它同哲学的自觉联系。通过中国哲学来研究中国艺术，通过中国艺术所表现的哲学精神来理解它的形式，我们可以得到许多有益的启示。

二

哲学，作为人类的自我意识，是理性精神的直接表现。如果借用康德的术语来比较，我们不妨说，西方哲学偏于"纯粹理性"，偏重于追求知识；中国哲学偏于"实践理性"，偏重于追求道德。前者多描述自然界的必然，后者多强调精神领域的自由。

中国哲学是内省的智慧，它最重视的不是确立对于外间世界的认识，而是致力于成就一种伟大的人格。所以，和西方哲学相对而言，它并不重视对于客观对象的分析、区分、解释、推理，并不重视对于对象实体及其过程的精确陈述，而是把最高的真理，理解成一种德性的自觉。它始终不曾脱离人的社会关系，不曾脱离伦常情感的具体实践和具体感受。

这不是偶然的。中国历史上无情的阶级对抗关系，从来是笼罩在原始时代保留下来的血缘氏族宗法关系之下的，这种双重关系所形成的文化心理结构，以及在这种文化心理结构的基础上形成的中国哲学，首先考虑的就是人与人的关系，而不是人与物的关系。为了协调人与人的关系，就要讲统一、讲秩序、讲仁爱、讲礼让、讲义务、讲亲和、讲道德。而不是象西方哲学那样，更重视讲知识、讲方法、讲逻辑因果规律等等。现实的人生问题，在中国哲学中占有重要的地位。所以中国哲学较早达到“人的自觉”。这种自觉首先表现为宗教观念的淡薄。东方思想宗教观念的淡薄是哲学史家们常说的问题，其实这种淡薄，不过是用对君主、族长和关系结构(礼)的崇拜和服从，来代替对神的崇拜和服从而已。这种双重结构是一种异化现实，自觉的人必然在其中找不到出路，而体验到强烈的忧患意识。这种忧患意识是中国哲学的起源，也是中国哲学发展的基础。这一点决定了中国哲学不同于西方哲学的许多特征。

在西方哲学史上，直到十六世纪文艺复兴时期，才有所谓“人的发现”，或者说“人的自觉”。与教会、神学和经院哲学所提倡的禁欲主义相对立，以薄加丘为代表的文艺复兴作家们宣称发现了与彼岸天国的幸福相对立的此岸的、地上的欢乐。这种欢乐意识是西方哲学觉醒的契机。以此为起点，西方哲学强调幸

福的价值，个人追求幸福的权利，以及“叛逆精神”、反抗性格”等竞争性道德。我们不妨说它的基础是“欢乐意识”。产生于欢乐意识的痛苦必然伴随着消沉和颓废，产生于欢乐意识的悲剧必然伴随着恐怖和绝望。这些，正是西方表现痛苦的艺术作品共同具有的总的特点。

中国哲学从一开始就表现出很高的自觉性。这种自觉性是建立在忧患意识的基础之上的。如果从文献上追索渊源，可以一直上溯到《周易》中表现出来的忧患意识。正是从这种忧患意识，产生了周人的道德规范与先秦的理性精神，以及“惜涌以致愍兮，发奋以抒情”的艺术和与之相应的表现论和写意论的美学思想。这也不是偶然的。正如没有阻力，生命不会意识到自己的存在，没有忧患，人也不会意识到自己的存在。生命的力量和强度只有依照阻力的大小才有可能表现出来，与之相同，只有忧患和苦恼才有可能使人在日常生活中发现和返回他的自我，而思考生活的意义与价值，而意识到自己的责任和使命。

《易·系辞传》云：“作易者，其有忧患乎？”是的：其有忧患，所以对于人间的吉凶祸福深思熟虑，而寻找和发现了吉凶祸福同人的行为之间的关系，以及人必须对自己的行为负责的使命感。通过对自己的使命的认识，周人的以“德”（“敬德”、“明德”）为中心的道德观念与行为规范，就把远古的图腾崇拜和对于外在神祇的恐怖、敬畏与服从，即那种人在原始宗教面前由于感到自己的渺小与无能为力而放弃责任的心理，转化为一种自觉的和有意识的努力了：通过对忧患的思考，在图腾文化中出现的“天道”和“天命”观念，都展现于人自身的本质力量。人由于把自己体验为有能力驾驭自己命运的主体，而开始走向自觉。人们所常说的先秦理性精神，不就是这样一种自觉的产物吗？

周人亡殷以后没有表现出胜利的喜悦，而是表现出那样一种冷静而又深沉的“忧患意识”，是人们走向自觉的契机，是先秦理性精神的前导。我们很难设想，如果没有那样一种主体观念的先期确立，先秦学术能够呈现出如此生动丰富而又充满活力的局面。

《汉书·艺文志》云：“诸子十家，其可观者九家而已，皆起于王道既微，诸侯力政，时君世主好恶殊方，是以九家之术，蠭出并作”。这一段话，比较正确地概括了诸子兴起的原因。东周列国互相兼并，战争绵延不绝，灭国破家不计其数，富者剧富，贫者赤贫，百姓生死存亡如同草芥蝼蚁，不能不引起人们深深的思索。为了寻找这一切忧患苦难的根源及其解脱的途径，各家各派参照《易经》的启示，提出了各种不同的看法。“其言虽殊，譬犹水火相灭，亦相生也。”虽说是各家互相对立，没有一家不从对方得到好处，虽说是法家“严而少恩”，墨家“俭而难遵”，名家“苛察缴绕”，阴阳家“拘而多畏”，不如道家和儒家那样源远流长，影响深广，但如果没有这些学说与之竞争，儒家和道家也不会得到如此长足的发展。儒家和道家，附带其他诸家和外来的佛家，相反相补，相辅相成，挟泥沙而俱下，成为后世中国学术思想的主流，而渗透到和积淀在中国文化的各个方面。相对而言，儒家思想更多地渗透到和积淀在政治关系和伦理规范方面，道家思想更多地渗透到和积淀在艺术形式和审美观念方面。但无论哪一个方面，都存在着两家共同的影响。

儒家强调不以规矩不能成方圆；道家主张任从自然才能得天真。它们之间的矛盾，常常表现为历史和人的矛盾，政治和艺术的矛盾，社会与自然的矛盾。从美学的角度来说，前者是美学上的几何学，质朴、浑厚而秩序井然；后者是美学上的色彩学，空

灵、生动而无拘无束。前者的象征是钟鼎，它沉重、具体而可以依靠；后者的象征是山林，它烟雨空濛而去留无迹。从表面上看来，二者是互相对立和互相排斥的，但是在最深的根源上，它们又都为同一种忧患意识即人的自觉紧紧地联结在一起。正如历史和人、政治和艺术、以及社会和自然都有其同一的根源，儒家和道家也都是同一种忧患意识即人的自觉的两种不同的表现。那种早已在《周易》、《诗经》和各种文献中不息地跃动着的忧患意识，不但是儒家思想的核心，也是道家思想的核心。

儒家尚礼乐，道家说自然，从同一种忧患意识出发，都无不带着浓厚的伦理感情色彩，都无不是通过成就某种人格的内省功夫，去寻求克服忧患的道路。两家道路不同，而所归则一。《孟子·告子下》云："天将降大任于斯人也，必先苦其心志、劳其筋骨、饿其体肤、空乏其身、行弗乱其所为，所以动心忍性，曾（增）益其所不能。人恒过，然后能改；困于心，衡于虑，然后作；征于色，发于声，而后喻。入则无法家拂士，出则无敌国患者，国恒亡。然后知生于忧患，死于安乐也"。这是儒家的道路。老子《道德经》则主张"贵大患若身"，"处众人之所恶"，这不是退避和忍让，而是顺应自然的法则（"反者道之动、弱者道之用"）来和忧患作斗争（"将欲取之，必固与之"），这是道家的道路。二者殊路而同归。那种单纯强调儒家入世，道家出世、儒家积极进取、道家消极退避的流行观点，恐怕失之片面，有必要加以补充才是。

从能动的主体的责任感，产生了人的自尊和对人的尊重。这是儒道两家都有的态度。孔子所谓"三军可夺帅也，匹夫不可夺志也"。孟子所谓"富贵不能淫、贫贱不能移、威武不能屈"，老子所谓"自知不自见、自爱不自贵"，庄子所谓"举世誉之而

不加劝，举世非之而不加沮”，都无非是表现了这样一种人的自尊和对人的尊重而已。“寂兮寥兮，独立而不改！”这是什么力量？这是一种自尊自爱的、人格的力量。无论是儒家、还是道家，人格理想的追求，在这里都充满着积极进取的实践精神。与忧患作斗争，与命运作斗争，这是一种普遍的实践。在这种实践中思想感情的力量不是首先被导向成就外在的、异己的宗教、国家、法律等等，而是首先被导向成就内在的人格，则是一种特殊的实践。这是中国哲学的特殊性，也是中国艺术、中国美学的许多特殊性的总根源。

总之，起源于忧患意识的人的自觉，和在忧患意识之中形成的积极进取的乐观主义、以及建基于这种自觉和乐观主义的、致力于同道与自然合一的伦理的追求，以及在这种追求中表现出来的人的尊严、安详、高瞻远瞩和崇本息末的人格和风格，是我们民族文化的精魂。经过秦、汉两朝的扫荡和压抑，经过魏晋人的深入探索和韬厉发扬，它已经深沉到我们民族类生活的各个方面，成为构成我们民族文化、精神文明的基本元素。尽管千百年来兴亡相继的、统政治、经济、文化于一体的、大一统的封建国家力图按照自己的需要来熔铸和改造它，它始终保持了自己的活力。从另一方面来看，也许正是这种封建体制的压迫，才使它得以保持自己的活力吧？

五

古代思想，无论在东方还是在西方，都有一个共同的特点，就是不满于当时灾难深重的现世生活，把希望寄托在对于彼岸世界的信仰上面。在西方，这个彼岸是以宗教方式提出来的天国，

在中国，这个彼岸是以伦理方式提出来的“先王世界”。前者是一个外在的世界，通向那个世界的途径是知识和信仰。后者由于它的伦理性质又获得了此岸的实践意义，基本上是一个主体性的、内在的世界，通向那个世界的途径，主要是内省的智慧。

自古以来，中国人就对救世主之类抱着一种充满理性精神的怀疑态度。庄子的泛神论和孔子的怀疑论都反映了这个特点。孔子说：“敬鬼神而远之，可谓知矣”。他说出了一个事实：以“敬”为中心的天道观念并没有把人导向外在的宗教世界。而这，也就是最高的智慧。从这种智慧产生了人的自尊、自信、自助的责任感，和荀卿所说的“制天命而用之”的主体意识，以及它的乐观主义的进取精神。这种精神表现在哲学之中，也表现在艺术和美学之中。

所以在中国，艺术创作的动力核心是作为主体的人类精神，它先达到意识水平，然后又沉入无意识之中，不断积聚起来，由于各种客观条件的触动发而为激情，发而为灵感，表现为艺术。所谓“情动于中，故形于声”，（《乐记》）“在心为志，发言为诗。情动于中，而形于言。言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”（《诗大序》）这是一种内在的动力，而不是西方美学中所常说的那种外在的动力，例如神灵的启示（灵感），或者外在现象的吸引所造成的被动的“反映”。

但是这种内在的动力，却又力图与外间世界相统一。例如，它追求人与人、人与社会的统一（“论伦无患，乐之情也。”“所以同民心而出治道也。”）。追求人与自然、即“人道”与“天道”的统一（“大乐与天地同和。”“乐者，天地之和也。”）这种统一，作为艺术表现的内容，也就是情感与理智的统一，即

所谓“以理节情”。把“以理节情”作为音乐创作和一切艺术创作的一条原则，是中国古典美学的一个独到的地方。

情是生生不息，万化千变的事实，它呈现出无限的差异和多样性。理是万事万物共同的道理，它贯穿在一切之中，所谓“道一以贯之”，它呈现出整体的统一。“以理节情”，也就是“多样统一”。“多样统一”作为“和谐”的法则，不但是西方美学所遵循的法则，也是中国美学所遵循的法则。但西方所谓的和谐主要是指自然的和谐，它表示自然界的秩序。中国所谓的和谐主要是指伦理的和谐，它表示社会和精神世界的道德秩序。中西审美意识的这种差别，反映出西方物质文明的务实精神同东方精神文明的务虚精神各有不同的侧重。

若问这个贯通一切的道理是哪里来的，那么我们可以简单地回答说：来自此岸的忧患意识。产生于忧患意识的情感是深沉的和迂回的，所以当它表现于艺术时，艺术就显出含蓄、敦厚、温和、“意在言外”，所谓“好色而不淫、怨诽而不乱”。这是中国艺术传统的特色。“以理节情”的美学法则，不过是铸造这种特色的模子而已。它不但是美学的法则，也是一切政治的和伦理的行为法则，所谓“乐通伦理”、乐通“治道”，它们归根结底都是“忧患意识”的产物。

产生于忧患意识的快乐必然伴随着沉郁和不安。产生于忧患意识的痛苦必然具有奋发而不激越，忧伤而不绝望的调子。而这，正是中国艺术普遍具有的调子。中国的悲剧都没有绝望的结局，即使是死了，也还要化作冤魂报仇雪恨，或者化作连理枝、比翼鸟、双飞蝶，达到亲人团圆的目的。“蝴蝶梦中家万里”，正因为如此，反而呈现出一种更深沉的忧郁。这是个人的忧郁，同时也表现出一个社会、一个时代的心理氛围。

四

《史记·太史公自序》云："夫《诗》《书》隐约者.欲遂其志之思也。昔西伯拘羑里，演《周易》；仲尼戹陈、蔡，作《春秋》；屈原放逐，著《离骚》；左丘失明，厥有《国语》；孙子膑脚，而论兵法；不韦迁蜀，世传《吕览》；韩非囚秦,《说难》《孤愤》；《诗》三百篇，大抵圣贤发奋（愤）之所为作也。此人意皆有所郁结，不得其通道也，故述往事，思来者"。又《屈原贾生列传》云："屈原正道直引，竭忠尽智以事君，谗人间之，可谓穷矣！信而见疑,忠而被谤,能无怨乎？屈平之作离骚，盖自怨生也。"这个说法，虽然在个别细节上与考证略有出入，但总的来说是符合史实的。屈原本人就说过,他之所以写作,是"惜诵以致愍兮，发愤以抒情"。这不仅是屈原的态度，也是中国艺术家普遍的创作态度。我们看古代所有的诗文，有多少不是充满着浩大而又沉重的忧郁与哀伤呢？诗三百篇，绝大部分是悲愤愁怨之作，欢乐的声音是很少的。即使是在欢乐的时分所唱的歌，例如游子归来的时分,或者爱人相见的时分所唱的歌,也都带着一种荒寒凄冷和骚动不安的调子，使人听起来感到凉意袭人，例如

昔我往矣
杨柳依依
今我来思
雨雪霏霏（小雅《采薇》）

或者：

风雨如晦
鸡鸣不已

既见君子
云胡不喜

（郑风《风雨》）

这种调子普遍存在于一切诗歌之中。“正声何微茫，哀怨起骚人”，普遍的忧患，孕育着无数的诗人。所谓诗人，是那种对忧患意识特别敏感的人们，他们能透过生活中暂时的和表面上的圆满看到它内在的和更深刻的不圆满，所以他们总是能够在欢乐中体验到忧伤：紧接着“我有嘉宾，鼓瑟吹笙”之后，便是“忧从中来，不可断绝。”紧接着“今日良宴会，欢乐难具陈，弹筝奋逸响，新声妙入神”之后，便是“齐心同所愿，含意俱未伸，人生寄一世，奄忽若飙尘。”这种沉重的情绪环境，这种忧愁的心理氛围，正是中国诗歌音乐由之而生的肥沃的土壤。

读中国诗、文，听中国词、曲，实际上也就是间接地体验愁绪。梧桐夜雨，芳草斜阳，断鸿声里，烟波江上，处处都可以感觉到一个“愁”字。出了门是“鸡声茅店月，人迹板桥霜；”在家里是“梨花小院月黄昏”，“一曲栏干一断魂”，真个是“出亦愁，入亦愁，座中何人，谁不怀忧？”以致人们觉得，写诗写词，无非就是写愁。即使是“少年不识愁滋味，”也还要“为赋新词强说愁。”浩大而又深沉的忧患意识，作为在相对不变的中国社会历史条件下代代相继的深层心理结构，决定了中国诗、词的这种调子，以致于它在诗、词中的出现，好象是不以作者的主观意志为转移似的。“愁极本凭诗遣兴，诗成吟诵转凄凉，”即使杜甫那样的大诗人，也不免于受这种“集体无意识”的支配。

不仅音乐、诗歌如此，其它艺术亦如此，甚至最为抽象的艺术形式书法也不例外。孙过庭论书，就强调“情动形言，取会风骚之意，阳舒阴惨，本乎天地之心。”（《书谱》）这种奔放不

羁、仪态万方而又不离法度的艺术，是中国艺术最好的象征。杜甫欣赏张旭的书法，就感到“悲风生微绡，万里起古色，”这不是偶然的。绘画，是另一种形式的书法。它在魏晋以后的发展，内容上逐渐以画神怪人物为主转向以画山水竹石为主；技法上逐渐由以传移模写为主，转向以抒情写意为主；形式上逐渐由以金碧金彩为主，转向以水墨渲淡为主。这种转变和发展趋势，也不过是“取会风骚之意，”把忧患意识所激起的情感的波涛，表现为简淡的墨痕罢了。“秋江上，看惊弦雁避，骇浪船还。”在那种平静和超脱的境界背后，横卧着我们民族的亘古的苦难。

五

“发愤以抒情”的观点，用现代美学的术语来说，就是“表现论”。

“表现论”是相对于“再现论”而言的。艺术的本质是什么?是再现作为客体的现实对象?还是表现作为主体的人的精神、即人的思想感情？主张前者的是再现论，主张后者的是表现论。二者并不互相对立，但各有不同的要求。西方美学侧重前者，它强调模仿和反映现实；中国美学侧重后者，它强调抒情写意。这种不同的侧重是与它们各自不同的哲学基础相联系的。

西方美学思想是在自然哲学中发生的，古希腊最早提出有关美与艺术问题的人是毕达哥拉斯学派，这个学派的代表人物大都是天文学家、数学家和物理学家，他们着眼于外在的客观事物的比例、结构、秩序、运动、节奏等等，提出了美在和谐的理论。这种和谐是一种数学关系，所以在他们看来，“艺术创作的成功要依靠模仿数学关系”，“艺术是这样造成和谐的：显然是由于

模仿自然。”后来的苏格拉底考虑到美与善的联系，但他仍然认为艺术的本质是模仿，除了模仿美的形式以外，还摹仿美的性格。亚里士多德在总结前人成就的基础上，即在模仿论即再现论的基础上，建立了西方美学史上第一个完整的美学体系——《诗学》。在《诗学》中他提出了三种模仿：按事物已有的样子模仿它；按事物应有的样子模仿它；按事物为人们传说的样子模仿它。后来的达·芬奇和莎士比亚，还有艺术史家泰纳，都继承了这一观点，他们先后都宣称艺术是客观现实的镜子。左拉和巴尔札克则把艺术作品看作是历史的记录。车尔尼雪夫斯基则更进一步，他宣称“艺术是现实的苍白的复制”。这是一个在历史上不断完善的完整体系，在这一体系的范围之内，所谓浪漫主义与现实主义的区分，不过是模仿事实和模仿理想的区分而已。所谓现实主义和自然主义的区分，不过是摹仿事物的本质属性和摹仿事物的现实现象的区分而已。为了模仿事物的“本质属性”，在这一体系中产生了“典型论”。“典型论”是更深刻的模仿论，但它并非近人所创，其根源仍然可以追溯到亚里士多德的模仿论。这是西方美学的主流和基调。

与之相比，中国艺术与中国美学走着一条完全不同的道路。与《诗学》同时出现的中国第一部美学著作《乐记》，按照中国哲学和中国艺术的传统精神，确立了一种与《诗学》完全不同的理论。除了把艺术看作是思想感情的表现以外，它还把艺术同道德、同一种特定的人格理想联系起来。这在中国哲学和中国艺术中本是一种固有的联系，《乐记》把它应用于创作，指出“乐者，德之华也。”“乐者，通伦理者也。”这样的概括，标志着一条与西方的模仿论完全不同的发展道路。《乐记》以后的中国美学，包括各种文论、诗论、画论、书论、词论、甚至戏剧理论，

都是沿着这一道路发展的。

现在我们看到，西方美学所强调的是美与“真”的统一，而中国美学所强调的则是美与“善”的统一。质言之，西方美学更多地把审美价值等同于科学价值，中国美学则更多地把审美价值等同于伦理价值。前者是“纯粹理性”的对象，后者则是“实践理性”的对象。它们都以情感为中介，不过前者更多地导向外在的知识，后者更多地导向内在的意志。二者价值定向、价值标准不同，所以对艺术的要求也不同。

把艺术看作认识外间世界的手段，自然要求模仿的精确性，反映的可信性，再现的真实性。自然要求对它所再现和反映的事物进行具体的验证。例如西洋画很重视质量感、体积感、空气感、色感和光感等等，那怕是画虚构的事物，想象出来的事物（例如拉斐尔的圣母和天使，鲁本斯的魔鬼和精灵）都力求逼真，力求使人感到若有其物。这就需要求助于对透视、色彩、人体结构和比例等等的了解，这些都可借实用科学来验证。透视可以用投彩几何来验证，色彩可以用光谱分析和折射反映来验证，人体的结构和比例可以用解剖来验证。验证就是认识必然。画如此，文学、雕刻、电影等等亦如此。

中国美学把艺术看作一种成就德性化人格的道路，所以它不要求把艺术作品同具体的客观事物相验证，而是强调“以意为主”，即所谓“取会风骚之意。”即使“传移模写”，目的也是为了“达意”。所以也可以“不求形似”。越往后，这一特点越明显。魏晋人“以形写神”的理论，发展到宋代就被解释为“以神写形”了。对象实体不过是情与意的媒介，所以艺术创作贵在“立意”，可以“不求形似”。欧阳修诗：“古画画意不画形，梅卿咏物无隐情。”苏轼诗：“论画以形似，见与儿童邻。

作诗必此诗，定知非诗人。”这种观点，同西方美学迥然各异。

在中国美学的词汇中，所谓“创作”，也就是“意匠”的同义词，杜甫诗“意匠惨淡经营中”，一句话说尽了创作的甘苦。意匠功夫来自人格的修养，所以做诗、作曲、写字、画画、必须以在一定生活经验的基础上建立起来的一定的人格修养、一定的精神境界作基础。“汝果欲学诗，功夫在诗外。”这种诗外的功夫同样也就是画外的功夫。中国画家论创作，强调“读万卷书，行万里路，”强调“人品不高，用墨无法，”就因为“意诚不在画也”。既如此，实物的验证就完全没有必要了。因为画的价值不是由它在何种程度上精确逼真地再现了对象，而是由它在何种程度上表现了人的精神境界、和表现了什么样的精神境界来决定的。

音乐也不例外。在中国美学看来，音乐的形式并非来自模仿客观事物，例如模仿小鸟的啁啾或者溪流的丁咚，而是来自主体精神的表现，来自一种德性化了的人格的表现。所以它首先不是要求音乐反映的真实、具体、精确、可信，而是要求“德音不瑕”，“正声感人”，要求“情见而意立，乐终而德尊。”孟子《公孙丑上》云：“闻其乐而知其德。”《吕氏春秋·音初篇》云：“闻其声而知其风，察其风而知其志，观其志而知其德。盛、衰、贤、愚、不肖、君子、小人，皆形于音乐，不可隐匿。”我们认为中国美学的这些观点，比西方美学更深刻地触及了艺术的本质。

六

如所周知，人物画在中国画史上不占主导地位。与之相应，

小说和戏剧在中国文学史上也不占主导地位。虽然在明、清以后，中国也曾出现过一些真正伟大的小说、戏剧作品，但是，这几种西方艺术的主要形式，总的来说不曾受到中国艺术的重视。鲁迅说："小说和戏曲，中国向来是看作邪宗的。"（《且介亭杂文》二集）他没有说错。《汉书·艺文志》早就宣称这类作品是"君子弗为"的"小道，"而把它黜之于"可观者"诸家之外。唐人以小说戏曲为"法殊鲁礼，亵比各优。"（《通典》），宋人以小说戏曲为："玩物丧志"、"德政之累"（《漳州府志》）。造成这种情况的原因很多，其中的一个主要原因是，这种擅长于模仿、叙事的艺术门类，同中国美学的主导思想有一定的距离。

这并不是说，古籍中没有关于戏剧和小说的专著。也有过一些这样的专著，如《东京梦华录》，《都城纪胜》，《西湖老人繁胜录》，《梦粱录》，《武林旧事》、《醉翁谈录》，《少室山房笔丛》……但是这些著作，没有一本算得上是美学著作。都无非野史、笔记，资料性、技术性的东西。《焚香记总评》和几本小说集的序言，虽然也发过一点议论，都无非随感、杂说，没有什么系统性、理论性。所以在中国传统美学中，小说戏剧的研究是十分薄弱的一环。这最弱的一环恰恰是西方美学中最强的一环。因为从模仿论的观点看来，这种叙事的形式正是再现现实的最好形式。

在西方，最早的诗歌是叙事诗，即史诗，如《伊利亚特》、《奥德赛》，它着重描绘事件发展过程，人物状貌动作，以及发生这一切的环境。西方的戏剧、小说就是从史诗发展而来。所以西方戏剧小说理论强调的是情节，认为戏剧小说的要素是情节而不是人物的个性或者思想感情。亚利斯多德《诗学》第八章规定，史诗必须遵循情节发展的逻辑必然性这一规律，达到"动作

与情节的整一，”他指出这种“动作与情节的整一”是史诗与历史的区别。后来新古典主义者在“动作与情节的整一”之上加了诸如“时间与空间的整一”等等，被称为“三一律”，“三一律”一度是西方古典戏剧小说创作公认的原则。

在中国，最早的诗歌是抒情诗，如《诗经》.它直接表现、或通过自然环境或人物动作的描述间接表现主体的人的心理感受。“劳者歌其事，饥者歌其食。”饥寒劳苦（忧患），以及起于饥寒劳苦的喜、怒、哀、乐、思虑（忧患意识），才是它的真正动力和内容。它有时也着重叙述人物、环境和事件，如《七月》、《伐檀》等，但即使在这些作品中、环境和事物也仍然不过是表现的媒介而已，它的要素仍然是思想感情而不是故事情节。中国文学史上最重要的叙事诗是《孔雀东南飞》，即使是《孔雀东南飞》，它的形式、结构也无不从属于情感的旋律。从“孔雀东南飞，五里一徘徊”到“徘徊庭树下，自挂东南枝”，在徘徊而又徘徊之中表现出来的无穷的苦恼意识，才是这篇作品的中心内容。这个内容不仅决定了它的一唱三叹的形式，而且赋予了它以无可怀疑的抒情性质。其他如《木兰诗》等，无不如此。

不论小说戏剧是否确是从诗歌发展而来，中国的戏剧小说都带有浓厚的抒情性，同中国诗的性质相近。《红楼梦》中有一段叙事，脂砚斋评道：“此即‘隔花人远天涯近’，知乎？”其实整部《红楼梦》，又何尝不是“隔花人远天涯近。”王实甫的《西厢记》，是典型的剧本故事，但是，你看它一开头：

> 可正是人值残春清郡东，门掩金关萧寺中，花落水流红。闲愁万种，无语怨东风！

一种炽热的、被压抑的、在胸中汹涌骚动而又找不到出路的激情，成了揭开全剧的契机。这是诗的手法，而不是戏剧的手法。

汤显祖的《牡丹亭》，以出死入生的离奇情节著称，但是这情节所遵循的，仍然是情感的逻辑："袅晴丝吹来闲庭院，摇漾春如线，停半晌，整花钿，没揣菱花，偷人半面。""原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣，良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院！"……由于是沿着情感的线索发展，而不是遵循逻辑的公式进行，全剧的结构就成了一种抒情诗的结构。连《桃花扇》那样的历史剧也不例外，"斜阳影里说英雄"，"闲将冷眼阅沧桑，"忧国忧民的愁思，交织着荣衰兴亡的感慨，就象是一首长诗。

与表现论相联系的是写意原则。这一点，即使对于小说戏曲来说也不例外。"优孟学孙叔敖抿掌谈笑，至使人谓死者复生，此岂举体皆似，亦得其意思所在而已"（《东坡续集》卷十二）。苏轼这段话，可以看作是写意原则在小说、戏剧中的应用。中国戏剧的程式化动作已成为一种惯例，象诗词中的典故一样，信手拈来，都成了情感概念的媒介。例如在京戏中，骑马的时候不必有马，马鞭子摇几下，就已经走过了万水千山，这是无法验证，也无需验证的。所谓"得鱼而忘筌，""得兔而忘蹄"，"得意而忘言"，这些中国哲学一再强调的道理，在这里既是创作的原则，也是欣赏的原则。西方的戏剧电影，务求使人感到逼真，演戏的骑马就得处处模仿真实的骑马，草原和道路伴随着得得的蹄声在银幕上飞掠过去，这种手法比之于京戏的手法，其差别就象是中医同西医的差别。前者讲虚实、讲阴阳，后者讲血压体温，细菌病毒。后者可以验证，前者不可以验证。不可以验证不等于不科学，有许多西医治不好的病中医能治好，就是这一点的证明。这就叫："可以言论者，物之粗也；可以致意者，物之精也。言之所不能论，意之所不能察致者，不期精粗焉。"（《庄

子·秋水》)

七

“发愤抒情”是关于动力的理论。“不求形似”是关于手法的理论。二者在中国艺术和中国美学缓慢而又漫长的发展过程中统一起来，成为中国艺术和中国美学的主流。这一主流的发展线索，同中国哲学的发展线索基本上符合。

“不求形似”的“形”，犹言形质、形象、器用。也就是各个具体的事物之所以存在的、或者说之所以被我们感知、认识和利用的方式。在中国哲学看来，形质、形象、器用都不重要。只有这些事物之所以成为这些事物的道理才重要。道理是无形的，所以在形以上；器质是有形的，所以在形以下。《易》曰：“形而上者谓之道，形而下者谓之器。”重“道”轻“器，重“意”轻“言”，是中国哲学一贯的立场。

西方哲学所使用的语言，是经验科学的语言，即“形而下学”的语言，它首先是人们认识一事一物与一事一物之理的工具，它的功能是描述性的，所以言能尽意而力求名实相应，力求反映的忠实性，摹仿的精确性、再现的可以验证性；与之相异，中国哲学所使用的语言是“形而上学”的语言。①它主要地是人们追溯万事万物本源的工具，它的功能是启示性，象征性的，所以常常“书不尽言，言不尽意”。中国哲学常常强调指出这一“书不尽言，言不尽意”。而这，也就是中国艺术和中国美学所谓“不求形似”的理论来源。

---

①这里取“形而上”一词的本意，而不是取现在所流行的、所谓与辩证法相对立的那个词的引申义。

中国艺术和中国美学追求“言外之意”、“弦外之音”、“象外之旨”，是同中国哲学的形而上学精神相一致的。正如西方艺术和西方美学要求反映的精确和描述的具体，是同西方哲学的形而下学精神相一致的。形而上学要求越过物物之理而追索那个总稽万事万物的道理，所以表面上看起来同辩证法相对立，有点虚玄，其实不然。这种思想恰好是要求从联系的观点和整体论的观点来看问题，所以它与辩证法息息相通。“玄之又玄，众妙之门，”它是启迪我们智慧的一种途径。《易经》讲相反相成，老子亦讲相反相成，我们常说《易》和《老》有朴素的辩证法思想，但是我们又把它们的“形而上”立场同辩证法的立场对立起来，这岂不是很值得商榷的吗？

宋人最喜欢用“形而上”和“形而下”这两个概念，美学上的“不求形似”说之所以首先出现于宋代，不是偶然的。中国绘画之所以到宋代特别明显地趋向于写意，不是偶然的。“运用于无形谓之道，形而下者不足以言之。”（张横渠《正蒙·天道篇》）不足以言之，故“贵情思而轻事实，”“逸笔草草”，宜矣。

所以中国美学不承认有西方美学中所常说的那种“纯形式”。中国美学从来不讲“形式美”。在中国美学看来，形式不过是一种启示，一种象征，它无不表现一定的道理、一定的人格。“道者器之道，器者道之用”，“尽器则道无不贯，尽道所以审器、知至于尽器，能至于践形，德盛矣哉！”（王夫之《思问录内篇》）。艺术创造形式，不仅是为了明道，而且是为了明德。“德盛矣哉”，于是乎有“文”。“象者文也”，“文以载道，诗以言志”，哲学上的人格追求，导致了艺术上的写意原则。

道就是理，理就是德，德就是人格，人格的表现就是迹，迹

就是器，所以器虽小，却又足以发明道。“夫道，弥纶宇宙，涵盖古今，成人成物，生天生地，岂后天形器之学所可等量而观！然《易》独以形上形下发明之者，非举小不足以见大，非践迹不足以穷神”（郑观应《盛世危言·道器》），这种从具体达到抽象，以个别领悟普遍，由感性导向理性，把概念和实在、形式和内容、必然性和偶然性统一起来的观点，虽然说得虚玄晦涩，却深刻地触及了审美与艺术的本质：艺术，在中国美学看来，就是要即小见大，以器明道。借用黑格尔的话说，就是要在个别中见出一般。不过黑格尔所说的是本体论，中国哲学所说的是价值论，黑格尔所说的是认识论，中国哲学所说的是表现论。话虽同，含义还是不同的。

《周易·系辞传》云：“生生之谓易。”“易者象也，象也者像也”。易象是一种抽象，又是一种具象。人们出于忧患，探索盈虚消息，因卜筮而有象，因象而有情，因情而有占，它是以形而上者说出那情而下者，又是以形而下者说出那情而上者，所以既是哲学的精义，又是艺术的精义。象形文字的形声和会意，也包含着许多哲学和艺术的要素。当然，卦、爻和象形文字既不是真正的哲学，也不是真正的艺术，它们是介乎哲学和艺术二者之间的、象征性的东西，但它们是中国艺术的雏形。正如胚胎发育的过程是生物进化的过程的缩影，在这个雏形之中包含着许多中国艺术由之而生成的要素。

最基本的要素是“道”与“德”。道是忧患所从之而来和从之而去的普遍规律，德是生于忧患意识的责任感和行动意志。由于忧患与人的行为之间存在着因果关系，所以“道”与“德”是统一的。“道德实同而异名”，把道与德相统一是中国哲学的伟大成就之一①。所谓“文以载道”，实际上也就是“文以明

德”，它所表现的仍然是德性化的人格，而不是外在于人的客观事物。《庄子·天地篇》云：“通于天地者德也，行于万物者道也。”“形非道不生，生非德不明。”《关尹子·一宇篇》云：“道终不可得，彼可得者，名德不名道。”《大戴礼记·主言篇》云：“道者所以明德也，德者所以遵道也，是故非德不尊，非道不明。”道与德这两个概念，可以说是中国哲学的骨干子。实际上，它也是中国艺术与中国美学的骨干子。从往后的发展来看，中国艺术和中国美学愈来愈强调表现人格、愈来愈强调“以意为主”，愈来愈把表现在艺术中的喜怒哀乐，同一定伦理的、政治的状况联系起来，这种发展趋势，也反映出哲学的影响。

与中国哲学相一致，中国艺术和中国美学之所以“贵情思而轻事实”，缘其着眼点在德不在形，在意不在象。“乐者，所以象德者也，”所以“情见而义立，乐终而德尊。”“画者，从于心者也，”所以“人品不高，用墨无法”。这是完全合乎逻辑的。根据这一逻辑，自然“逸笔草草，不求形似”，否则就是自相矛盾了。

道是形而上的东西，看不见也听不着，“道也者，口之所不能言也，目之所不能视也，耳之所不能听也，所以修心而正形也。”（《管子·内业篇》）修心而正形，于是乎有德，有德便有象。由于“言不尽意”，所以要“立象以尽意”。在这个意义

---

① 有一种看法认为道与德不同，其依据就是老子所谓“失道而后德”。但老子这句话并不是说道与德相对立，而是说“道生德”。“博爱之谓仁，行而宜之之谓义，由是而之焉之谓道，足乎己无待于外之谓德。仁与义为定名，道与德为虚位，故道有君子小人，而德有凶有吉。老子之小仁义，非毁之也，其观者小也”（《韩愈·原道》）。“道散而明德，德溢而为仁义，仁义立而道德废矣”（《文子·精诚篇》）。所以道德与仁义的关系，仍然是一个形而上和形而下的关系。“形而下者谓之器，”“六经皆器，”诗、文、词、赋何能不器。“文以载道”，也就是以器明道，这里的绝对中介仍然是德与仁义，，一种理想的人格。

上，人对道德的追求，也就是对美的追求，这两种追求在艺术中合而为一。在这个意义上，一切艺术都是“六经”，而“六经”也是最广义的艺术。明乎此，我们就知道为什么中国艺术和中国美学愈来愈倾向于不求形似了。

王弼《周易略例·明象》云：“言者所以明象，得象而忘言；象者所以存意，得意而忘象。”“象生于意而象存焉，则所存者，乃非其象也……故立象以尽意，而象可忘也”。象，即形象，不过是一种符号，一种象征，一种启示，一种过程的片断，不是实体，不是目的，不是对象的留影。所以“忘象”才能“得意”，拘于“形似”，是“舍本逐末”的“余事”，是“与髹漆圬墁之工争巧拙与毫厘”，这样的人，不唯不可以作画，也“不可以与谈六经”。

这样的观点是逐渐建立起来的。早先，艺术家和美学家们还兼顾到形似。在讲表现的同时也讲再现，例如《乐记》在讲表情的同时也讲“象成”。顾恺之在讲传神的同时也讲“形神兼备”，谢赫在讲“气韵生动”的同时也讲“传移模写”。刘勰在讲“情在词外”的同时也讲“状如目前”。但是越往后，再现论的因素越来越少，表现论的因素越来越多，这一发展道路，是同艺术通向德性化人格的道路相一致的。

八

艺术，作为德性化人格的表现，不言而喻，它首先要求诚实。不诚实，不说真话，要表现德性化的人格是不可思议的。中国美学对艺术提出的最基本的要求，也就是诚实。这一要求，同中国哲学的传统精神完全一致。

《周易·文言传》：“修辞立其诚。”《荀子·乐论篇》：

"著诚去伪，礼之经也。"《庄子·渔父篇》："真者，精诚之至也，不精不诚不能动人，故强哭者虽悲不哀，强怒者虽严不威，强亲者虽笑不和。真在内者，神动于外，是所以贵真也。"这个儒、道两家一致的意见，成为中国美学的一个核心思想。

中国哲学是实践理性，所谓"修辞立其诚"，也有其实践意义。忧患意识是对德与福之间因果关系的意识。"天道福善祸淫"（《尚书·汤诰篇》），"唯厚德者能受多福"（《国语·晋语》），"诚"是德，故能致福，不诚是失德，故能致祸。古人所谓的"福"与"祸"，也就是今天我们所说的"社会效果"。按照中国哲学和中国艺术的传统精神，只有说真话的作品才能表现自己的时代精神和引起好的社会效果。说假话的作品尽管一时好听，从长远来说则是有害于社会和国家的。李觏《潜书》云："善卜筮者，能告人以祸福，不能使祸福必至于人。喜福而怠修，则转而致祸；怛祸而思戒，则易而为福。若是，则龟莢皆妄言。故歌大宁者，无验于昏主，恤危亡者，常失于明后。善言天下者，言其有以治乱，不言其必治乱。"艺术家和哲学家都不是预言者，他们只要说出自己的真实的感受，真实的思想，他们也就对社会尽到了自己的责任。

钟嵘《诗品》："观古今胜语，多非补假，皆由直寻"。东方树《昭昧詹言》："古人论诗，举其大要，未尝不喋喋以泄真机。"刘熙载《艺概》："赋当以真伪论，不当以正变论。正而伪不如变而真。"《袁中郎全集序小修诗》："非从自己胸臆中流出，不肯下笔……真人所作，故多真声。不效颦于汉魏，不学步于盛唐；任性而发，苟能通于人之喜、怒、哀、乐，嗜好情欲，是可喜也"……像这样的例子，不胜列举。诗、文如此，绘画、音乐等等亦如此。"俗人之画必俗，雅人之画必雅，""…

贤、愚、不肖……皆形于乐，不可隐匿。”所谓文如其人，画如其人，乐亦如其人，这是中国美学一贯的观点。这种观点同西方美学的着重强调真实地再现客观事物，真实地反映客观现象，其着眼点和出发点显然是不同的。

因为说真话，所以艺术作品才有可能表现出自己的时代，表现出自己时代的时代精神和社会心理面貌。“是故治世之音安，以乐其政和；乱世之音怨，以怒其政乖；亡国之音哀，以思其民困。声音之道，与政通矣。”如果说假话，治世之音怨，乱世之音安，那就不真实，不能表现时代思潮了。另一方面，由于艺术在本质上是真诚的，所以从你的作品，不仅可以见出时代，也可以见出你自己的人格，如果你说假话，也可以见出你虚伪的、或者阿谀取宠的人格，“不可隐匿”。“予谓文士之行可见：谢灵运小人哉，其文傲；君子则谨。沈休文小人哉，其文冶；君子则典。鲍照、江淹，古之狷者也，其文急以怨；吴筠、孔珪，古之狂者也，其文怪以怒；谢庄、王融，古之纤人也，其文碎；徐陵、庾信，古之夸人也，其文诞。或问孝绰兄弟？子曰，鄙人也，其文淫。或问湘东王兄弟？子曰，贪人也，其文繁。谢眺，浅人也，其文捷。江聪，诡人也，其文虚。“（王通《中说》）作品的形式结构，也表示出作者的心理结构。心理结构又可以纳入道与德的范畴。所以大至国家的道德（政治），小至个人的道德（人品），都无不在艺术作品中表现出来，而起到不同的社会效果，而成为衡量作品价值的一个重要尺度。

这个尺度，不仅是美的尺度，也是善的尺度。所以艺术作品，在中国美学看来，是真（真诚）、善、美的统一。这种统一也就是人格的统一。艺术不仅表现这统一，也通过人与人之间思想感情的交流，导向这统一。所谓“同民心而出治道”，从古以来，一直

是这样。这可说是中国艺术的一个传统。

当然，中国艺术在其发展过程中，也曾出现过偏离这个传统的倾向，如辞、赋骈文的纤巧，齐、梁宫体的浮艳，“俪采百字之偶，价争一字之奇”，完全颠倒了文与质的关系。但是这种倾向出现以后，立刻就受到中国美学的批评。当时的刘勰、钟嵘、斐子野、苏绰、李谔……以及后来唐代古文运动诸大家，都曾在批评这种倾向的同时，重申了“修辞立其诚”的原则。

刘勰《文心雕龙》云：“夫铅黛所以饰容，而盼倩生於淑姿；文采所以饰言，而辩丽本於情性。故情者文之经，辞者理之纬；经正而后纬成，理定而后辞畅，此立文之本源也。昔诗人篇什，为情而造文；辞人赋颂，为文而造情。何以明其然？盖风雅之兴，志思蓄愤，而吟诵性情，以讽其上，此为情而造文也。诸子之徒，心非郁陶，苟驰夸饰，鬻声钓世，此为文而造情也。故为情者要约而写真，为文者淫丽而烦滥。而后之作者，采滥忽真，远弃风雅，近思辞赋，故体情之制日疏，逐文之篇愈盛。故有志深轩冕而讽泳皋壤，心缠几务而虚述人外，真宰勿存，翩其反矣。……是以衣锦褧衣，恶文太章；贲象穷白，贵乎反本。”刘勰这一段话，在批评“为文而造情”的同时，也指出了艺术的本质是“为情而造文”，“为情而造文”者是诗人，“为文而造情”者，辞人而已。按照刘勰的语义，诗人和“辞人”的区别，是说真话和说假话的区别，也就是真艺术和假艺术的区别。后世论画者，多指出金碧重彩画是“功倍愈拙”，是“为学日益，为道日损。”其所持的理由，基本上与刘勰相同。

“为情而造文”的所谓“情”，也不是任何一种“情”，而是在“以礼节情”的哲学思想指导下受“礼”所调节的“情”。即符合仁义道德的“情”。这一点在批评齐梁风气的许多文献

中，可以看得很清楚。如《中说·王道篇》云："古君子志于道，据于德、依于仁，而后艺可游也。"《隋书·文学传序》云："易曰，观乎天文以察时变，观乎人文以化成天下。传曰，言，身之文也，言而不文，行之不远。故尧曰则天，表文明之称，周云盛德，著焕乎之美。然则文之为用，亦大矣哉！""梁自大同之后，雅道沦缺，渐乖典则，争驰新巧……其意浅而繁，其文匿而彩……盖亦亡国之音乎？"柳冕《与徐给事论文书》云："杨、马形似、曹刘骨气，潘陆藻丽，文多用寡，只是一技，君子不为也。"韩愈《答李秀才书》云："愈之所志于古者，不惟其辞之好，好其道焉尔。"又《答李翊书》云："行之乎仁义之途，游之乎诗、书之源，无迷其途，无绝其源，吾终身而已矣。"柳宗元《答韦中立论师道书》云："始吾幼且少，为文章以辞为工。及长，乃知文者以明道、是固不苟为炳炳烺烺，务采色，夸声音，而以为能也。……本之以书以术其质；本之诗以求其恒；本之以礼以术其义；本之春秋以术其断；本之易以求其动；此吾所以取道之源也。参之谷梁氏以厉其气；参之孟、荀以畅其友；参之老、庄以肆其端；参之国语以博其趣；参之离骚以致其幽；参之太史以著其洁，此吾所以旁推交通而以之为文也。"我们看，韩、柳古文运动之所以有："起八代之衰"的力量，还不是由于它的根子是扎在中国哲学的深处的吗？

古文运动给了虚伪浮夸和片面追求形式美的倾向以有力的冲击，但是那种"二句三年得，一吟双泪流"的作风，直到宋明以后才真正廓清。"真诚"问题作为一个艺术的本质问题。被明确地提出来，正如"不求形似"的问题作为一个创作方法提出来，都是宋、明以后的事。最明确地突出这一点的是李贽。李贽认为："结构之密，偶对之切，依理于道，合乎法度，首尾相应，

虚实相生”等等形式美的要求，之所以“皆不可以语于天下之至文，”其根本原因就是“假”。他写道：“岂其似真非真，所以入人之心者不深耶！”（《焚书》）他指出，真正的艺术家，只能是那种有话要说，不得不说，“宁使见者闻者切齿咬牙，欲杀欲割，而终不忍藏之名山，投之水火”的人。他的这种思想，上接屈原的“发愤抒情”说、司马迁的“发奋著书”说和刘勰的“为情而造文”说，下通袁宏道的“率性”说和龚自珍的“童心”观，可以说是中国艺术和中国美学的核心思想。

九

“临邛道士宏都客，能以精诚致魂魄。”艺术家不是方士巫师，没有摧眠术，但他确实“能以精诚致魂魄。”精诚，是一种能摇撼别人灵魂的力量。不仅是情感的力量、人格的力量，而且是一种意志的力量。这种被西方美学普遍理解为“形象感染力”的东西，在中国美学看来，无非是一种贯注着精诚的意志的形象。意志由于贯注着精诚，所以才能够在形象上表现出坚忍和顽强。

《论语·子罕篇》：“三军可夺帅也，匹夫不可夺志也。”《孟子·尽心上》：“士何事？孟子曰：尚志。”《礼记·学记篇》：“官先事，士先志。”从事艺术创作和哲学研究的中国知识分子——士，最重视的就是“尚志”。“何谓尚志？曰，仁义而已矣。”（《孟子·尽心上》）“志于道而道正其志，则志有所持也。”（王夫之《读四书大全》）中国哲学所崇尚的道与德，其支柱就是志。

所以志是一种动态的精神力量。其强度愈大，则人格愈高。“义所当为，力所能为，心欲有为，而亲友挽得回，妻孥劝得

止，只是无志”（吕坤《应务》）。所以有志者，“富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈。”（《孟子·尽心上》）中国哲学上的这个“志”的概念，也就是中国艺术上的“力”的概念。

那种《易》所借以“观我生进退”的力，在艺术中表现出来时渗透着作者的情感和意志。这就是构成艺术的最基本的要素。各种力的不同形式的运动所留下的轨迹，若无“志”的充实，便不会形成一个方向性结构。如果是画的话，线条就会在纸上轻飘飘地、无目的地滑过去，而不会“力透纸背”，或者“如锥划沙”。情意力的基质是画的“骨”。没有力也就是没有骨。① 荆浩《笔法记》云：“生死刚正谓之骨”。画家们所谓笔法，其实也就是骨法。所以思想感情不同，笔情墨趣也就不同。

张彦远《历代名画记》云：“骨气形似皆本于立意，而旧乎用笔。”这也就是我们前面所说的艺术修养，技术修养基于人格修养、道德修养。必须“精诚忽交通，百怪入我肠”，然后“龙文百斛鼎，笔力可独扛”。没有这种画外功夫，画是不会有力的。中国书法家画家论字画，常说“有力量”或者“没有力量”，很少说“美”或者“不美”，这种用词上的差异，是值得研究的。吕凤子先生说：

> “根据我的经验，凡属表示愉快感情的线条，无论其状是方、圆、粗、细，其迹是燥、涩、浓、淡，总是一往流利，不作顿挫，转折也是不露尖角的。凡属表示不愉快感情的线条，就一往停顿，呈现出一种艰涩状态，停顿过甚的就显示焦灼和忧郁感。有时纵笔如‘风趋电疾’，如‘兔起鹘落’，纵横挥斫，锋芒毕露，就构成表示某种激情或热爱、或绝忿的线条。不过，这种抒写激烈情绪的线条，在过去的

①画史上的所谓“没骨花卉”“泼墨山水”不在此例，因其有内含的骨，论者并不以为无骨。“无骨”是指没有力量，并不是指没有线条。

名迹中是不多见的。原因是过去的作者虽喜讲气势，但总要保持传统的雍穆作风和宽宏气度。所以状如‘剑拔弩张’的线条且常被一些士大夫画家所深恶痛绝，而外紊内劲的所谓‘纯棉裹铁’或‘绵里针’的圆线条，就从最初模仿刀画起一直到现在都被认为是中国画的主要线条了。”（《中国画法研究》）

这一段话不但说明了艺术以渗透作者情意的力为基质，也说明了中国艺术所追求表现的力，不是“剑拔弩张”的力，而是“纯棉裹铁”的力。

其实，中国美学对中国画的这种传统要求，也是中国美学对诗、文、书法等等的通同要求。书法固然是反对“剑拔弩张”了，诗、词也反对“剑拔弩张”。所谓“怨诽而不乱”，“好色而不淫”，所谓“发乎情，止乎礼义”，不也就是诗、文领域中的“纯棉裹铁”和“棉里针”吗？！中国美学认为，只有这样的作品才是理想的作品。所以，虽然象《胡笳十八拍》或《窦娥冤》那样呼天抢地的作品也能感人至深，却很少有人那么写。传世名作大都是合乎“温柔敦厚”的所谓“诗教”的。这不是软弱的表现，而是强毅的表现。西方表现忧患与痛苦的作品，音调多急促凄厉，处处使人感到恐怖和绝望。中国表现忧患与痛苦的作品，音调多从容徐缓，处处使人感到沉郁和豁达，感到一种以柔克刚的力量。

刘琨诗：“何意百炼钢，化为绕指柔”，我想我们不妨拈出这后一句，来形容中国哲学和中国艺术的特点。如果说民族气派、民族精神的话，那么我认为这就是中国艺术的民族气派和民族精神。流行的观点认为中国的艺术是消沉的，避世的，退让的，我一直不敢苟同。我认为恰恰相反。在慢长而又黑暗的中世纪封建社会，中国艺术很好地表现了处于沉重的压力之下不甘屈服而坚持抗争，不甘

沉寂而力求奋发，不同流合污，而追求洁身自好的奋斗精神。所谓："富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈，"所谓"举世誉之而不加劝，举世非之而不加诅"，联系发展缓慢、数百年如一日的中国封建社会巨大的历史背景来看，它的进步含意应该是很清楚的。"人生在世不称意，明朝散发弄扁舟"，"安能摧眉折腰事权贵！"这是什么力量?！这是在异化现实中追求自由解放的力量，是起于忧患意识的人的自觉的力量。所以它是入世的力量而不是出世的力量，是进取的力量而不是退避的力量。但它又以出世和退避的形式表现出来，所以是"纯棉裹铁"的力量。这种力量，归根结底，也就是"志"的力量，"骨"的力量，是在强大的持久的压力下坚定不移的力量。这种骨也就是所谓的"傲骨"，这种封建社会的"傲骨"是中国艺术的主干。例如中国画，虽然也有画牡丹和芍药者，但更普遍的题材却是梅、兰、菊、竹，这是因为它们有"傲骨"的缘故。"菊残犹有傲霜枝"，"冷处偏佳，别有根芽，不是人间富贵花。"这些题材，是中国艺术最好的象征，也是中国哲学所追求的理想人格的象征。①

十

当然，一切艺术都表现力量，西方艺术也表现力量。但这是两种完全不同的力量，也是两种完全不同的表现。拿敦煌采塑和一些西方雕刻比较一下，这一差别可以看得很清楚。面对着外间世界的忧患苦难，二者都表现出一种反抗的力量。但前者的反抗

①这个"纯棉裹铁"的铁，竟然经历两千余年而不锈，也可以说是一种今古奇观了。但是，如果没有更大的今古奇观——历时两千余年而不变的中国封建社会，这"纯棉裹铁"也是不会出现的。

通过实践理性表现为一种精神的力量，后者的反抗通过求生本能表现为一种物质的肉体的力量。一如西方雕刻中的人物各有个性，敦煌采塑中的人物亦各有个性。阿难是朴实直率的；迦叶是饱经风霜的；观音呢，圣洁而又仁慈。他们全都赤着双脚，从风炎土灼的沙漠里走过去，历尽万苦千辛，面对着来日大难，既没有畏缩，也没有哀伤。既不横眉怒目，咬牙切齿，也不听天由命，随波逐流。不，他们没有被苦难征服，而是迎着苦难平静地走去，不知不觉征服了苦难。138窟的巨大的卧佛，是释迦牟尼临终时的造像，他以单纯的姿势侧卧着，脸容安静、和平而又慈祥，“如睡梦觉，如莲花开”，好象是在对弟子们说：“如来正在消逝，去宣扬佛法吧。”这个人没有被死亡所征服，而是平静地迎着死亡走去，不知不觉地征服了死亡。死亡的主题，被表现为一曲生命的凯歌，它像壮严徐缓的进行曲，给我们以无穷的力量。

这是什么力量？是一种精神的力量而不是物质的力量。我们只有把它同西方雕塑的力量放在一起比较，才能对它有一个比较明确的认识。你看西方同样以死亡为主题的雕塑作品，例如《拉奥孔》，米开朗其罗的《死》或者罗丹的《死》，其主题莫不是在强壮肉体的剧烈挣扎中展开的：雄厚宽阔的胸脯中骚动着恐怖，郁结着生活的渴望。大块大块隆起而纠结的肌肉中凝聚着生命力，而脸孔上绝望的表情却呈现出一种无声的哀号。在这些里面我们也感到一种巨大的力量，它带着雷雨般的气势，猛烈地摇撼我们的灵魂。它是对死的抗议，是对于外在的忧患的外向的抗议。这种抗议的表现具有很高的审美价值，但它同东方艺术中所表现出来的那种力量迥然异趣。

不管论质、论量，前者都不亚于后者，甚至比后者更强。虽

然它是通过一些体质文弱、动作安祥、姿势单纯的形象表现出来的。这也是一种“纯棉裹铁””。它的这种神秘的表现性很能说明中国艺术的美学特征。你看那些修长而又柔和的衣褶，它们互相跟随，时而遇合，时而分离，徐缓伸展又蓦然缩转，轻悠下降又徒然上升，交织、纠缠而又分开，飞向四面八方又回到原来的地方，好象是一首无声的乐曲，它有着管弦乐的音色，但不软弱。有着进行曲的旋律，但不狂放。它从容不迫，而又略带凄凉。不是禁欲的官能压抑，也不是无所敬重的肉体解放。不是宿命的恐惧或悲剧性的崇高，也不是谦卑、忍让或无所依归的徬徨。深沉而又冷静的忧患意识，表现在一种情感和理性相统一的形式之中，使我们感受到一种巨大的力量。这样的一种力量，不正是中国艺术和中国哲学民族特征的一个最好的象征吗？如果说精神文明的话，中国艺术和中国哲学所表现出来的这种共同特征，不正是中国民族精神最集中的反映吗？

用历史唯物主义来分析，这一切特征都是时代的产物。明清以来，随着市民社会的兴起，随着小说、戏曲和重彩画、人物画的兴起，雕塑也开始世俗化，敦煌清代的塑象和云南筇竹寺五百罗汉，就流露出前所未有的市井气，说明在新的历史条件下，民族精神需要寻找新的表现形式。这个形式是什么，是另一个值得探索的问题。不过可以肯定，不论这个形式是什么样的，它必然要表现我们传统的民族精神。所以市井气，也像六朝宫体的浮艳，终必不能构成中国艺术的特点。每一个民族、每一个社会，都有其独特的、不同于其他民族、其他社会的文明。并且这个文明可以通过符号信号、语言文字和劳动产品的使用，而被学到和被传播，因而具有一种超生物的、历史的遗传性。正因为如此，一个民族、一个社会的文明的独特性才能够在漫长的历史行程中保存下

来和得到发展，而渗透到这个民族的个性深处，表现在这个民族各项活动的各个方面，而形成一种独特的民族风格和民族气派。

一种文明，对于一个民族或者一个社会，具有价值定向的意义。通过长期的历史积淀，这种价值定向不知不觉构成了该民族、该社会与其他民族、其他社会的不同标志，而在社会发展的普遍规律的基础上，为该民族、该社会的进步规定了自己的方式，从而使得各个民族、各个社会不仅在活动形态上，而且在发展速度上，表现出参差不齐。有差异才有竞争，有比较才有选择，然后人类才有进步，在这个意义上，一个民族的精神特征，一个民族独特的文明，不但是属于民族的，而且是属于全人类的。所谓属于全人类，是指它以自己的独特性为人类的进步作出贡献。这独特性正因为它是民族的，所以才具有全人类的意义。

从这一思想出发，我们认为，如果比较中国艺术、中国美学同西方艺术、西方美学的异同，并不一定非要分一个什么高低优劣。这其间不存在什么高低优劣。正因为存在着差异，人和艺术才呈现出丰富性多样性。艺术作为艺术，它的价值也就在于它的丰富性和多样性。所以西方艺术的特点，也正如中国艺术的特点，同时也就是它们各自的优点。如果一种特点得不到发展，它就会消失而不成其为特点。没有特点的艺术是什么艺术呢？！

为了进步，为了发展，差异、矛盾、对立面的竞争或斗争都是必要的。如果都一致，也就没有发展了。冲击也罢，耦合也罢，一种文明的存在是另一种文明发展的条件，一种艺术的存在是另一种艺术发展的条件。值得注意的倒是，现代西方艺术已经由模仿转向了表现，美学也由物理的验证转向了心理分析，几乎可以说整个方向都已经从根本上改变了。这个转变过程的开始可以上溯到十九世纪的雪莱和华兹华斯，现在已经成了西方艺术的主流。

这在某种意义上，可以说它们是在向中国艺术和中国美学靠拢。

这种靠拢的趋势，也同哲学的发展趋势相一致。西方的自然哲学正在走向与东方思想有许多显著类似的方向①，这不仅是由于自然科学发展，也由于社会科学的发展。在物质文明高度发达的西方社会，人们困于近视的和无情的实用主义、意志逐渐崩溃，道德逐渐堕落，由于精神生活找不到出路而徬徨无所依归，纷纷把视线转向伟大的东方。他们需要一种信仰，不是对外在神祇的信仰，而是对自己的信仰。他们需要一种伟大的人格理想与和谐的伦理结构，来维持前进的力量。愈来愈多的学者们指出，只有中国精神文明的伟大和谐，才是未来世界的希望。有人（例如汤因比）预言，中国的精神文明，有可能成为人类历史的主导。他们甚至宣称，如果不是这样，人类的前途就将十分渺茫。不论这种说法有多少根据，起码艺术上和美学上的表现论在西方的兴起，同这种倾向是一致的。明乎此，我们应该对祖国文明的伟大价值，有充分自觉的认识。灾难深重的中华民族，为了创造这样高度的精神文明，经历了漫长的、黑暗的年代，付出了沉重的、看不见的代价。但是我们可以相信，这决不是历史的非生产性的开支。“何期百炼钢，化作绕指柔”，它不仅已经成为不可征服的中国人民的脊梁，而且愈来愈成为世界文明的希望。

①参看《现代美学与自然科学》。

中国山水画探源

全国科学大会的召开，不但预示着科学技术的现代化即将到来，而且预示着文学艺术的现代化即将到来。当然，我们的现代化，是社会主义的现代化，不是资本主义的现代化，更不是修正主义的现代化。

艺术是人的表现。资本主义和修正主义的现代化把人变成巨大的工业系统和机械程序的渺小附件，他们的抽象的、不可理解的绘画，也正是反映了人的这样一种抽象的、不可理解的荒谬的存在。这些人孤零零地迷失在不断旋转着的机械、原子和天体之间，以致于互相都不认识了。美学感觉的这种不可避免的日益钝化，又为艺术中世界主义的流行准备了温床。于是随着抽象化而来的，便是民族特点的消亡。

与之相反，社会主义的现代化把自然科学和工业技术还原为人的一种本质力量。而绘画，作为客观地揭开人的本质的丰富性的一种手段，在社会主义条件下，不但将随着科技和工业的发展而日益发展和深化，而且在这个过程中它将永远保持自己丰富的民族气派和鼓舞性的、诗意的力量，——特别是在我们这样一个有着悠久文明和伟大艺术传统的国家。

发掘、整理和研究我们伟大祖国丰富的文化遗产，继承和发

扬其中的精华部分，不但是提高整个中华民族文化水平的需要，也是使我们的社会主义艺术适应未来的现代化世界的需要。

本文在山水画的范围内所作的这样一个初步的探索，如能加深我们对于这份文化遗产的认识，作者也就很高兴了。

一

中国的山水画，不同于欧美的风景画。它脱离人事背景而独立发展的历史，可以上溯到古远的年代；它有自己的哲学和美学；经过十三个世纪的变迁，它的理论和实践曾经一度成为中国画史的主流。这样一种源远流长而又闪耀着异样光彩的艺术，在世界画史上是绝无仅有的。

中国美术史，大体可以分为两个组成部分：一个是民间艺术（包括宗教艺术），以神怪人物为主，亭台舟车禽兽为副；一个是士大夫艺术，以山水为主，梅兰菊竹松石为副。如果我们把流传下来的和文献资料上有记载的山水画及其作者全部集中起来，那就不用分类排比，也能够看到山水画的作者都是士大夫。而山水画的形成，也是随着士大夫阶层之进入画坛而开始的。山水画是士大夫艺术。这个最基本的事实，将是我们研究的出发点。

士大夫而从事绘画专业，始于魏晋南北朝。而一开始，他们的创作就具有三种倾向：题材由神怪人物转向山水竹石；技法由金碧重彩转向水墨渲淡；风格由严谨的装饰性转向抽象的抒情写意。如果我们把这三种转变的发生和完成，放在一千三百年间士大夫艺术从成长到衰落的全过程中作一个总的考察，我们就可以看到，它不是由于某一个或某一派画家灵感的创造，也不是由于某种学术的引导、外国的影响或者行政的推行。它是一种长期

的、缓慢的、微小的历史运动。我们只有把它放在整个封建时代的社会历史条件和士大夫阶层在其中所处的地位中来观察和分析，才能找出其中的因果关系。

中国历史上的士大夫，是一个处于公卿和庶民之间的阶层。他们有一定的文化修养和物质生活来源，进可以“兼济天下”，退可以“独善一身”。因此他们的思想倾向，有“先据要路津”的一面，也有“富贵非吾愿”的一面。得其时则进，不得其时则退。他们主观上保留着这为人处世的两手，客观上除此以外也没有别的路可走。而在那自然经济占绝对统治地位的时代，无限广阔、保守落后而又自给自足的山林和农村的存在，又为他们的“尘外”之想，提供了现实的可能性。所以他们“谋官”不成，就“谋隐”。谈论“箕山之志”，“江海之志”，是他们传统的习惯。

从政治上来看，这种所谓“隐”，可以说是“天下无道”的征候。“天地闭，贤人隐”（《周易》），这是儒道两家都有同感的。孔子说过，“天下有道则见，无道则隐”（《论语·秦伯篇》）。庄子也说过，“古之所谓隐士者，非伏其身而不见也，非闭其言而不出也，非藏其知而不发也，时命大谬也”（《庄子·缮性篇》）。话虽如此，“古之所谓隐士”的隐，毕竟还是自觉自愿的，而不是被迫的。如果是被迫的，例如所谓“迁谪”，那就算不上是“隐”了。所以如果“天下有道”，隐也有可能变成非隐，像古代的伊尹、傅说、姜尚、鬼谷子、黄石公，秦汉以后的张良、司马德操、诸葛亮，南北朝以后的王猛、陶弘景，唐代的魏征，宋代的陈搏，元代的刘秉忠，明代的刘基、周颠，清代的范文程等，都是在历史的大变革时期，以隐士而见危授命，挺身而出拨乱反正的人物。由于他们的社会地位允许他们进退有

据，所以当他们退隐的时候，他们的精神力量就有可能注入哲学、文学、艺术等等，而在这些领域留下深刻的影响。山水画的形成和发展，是同他们的影响分不开的。

二

从最深的哲学根源上说，隐逸思想是古老的忧患意识在特定社会历史条件下的产物。

不同时代的隐士，有不同的社会地位和思想情况。传说中禅让时代巢父、许由等人的言行，经过先秦诸子的转述，大都被涂上先秦隐士的色彩了。他们笑傲公卿、蔑视权贵、有所不为，在山林江海之中，过着自食其力的简朴生活，被称为“高人”或者“高士”。这种人在先秦很不少，连孔丘和屈原都曾受到他们的当面嘲讽。对于他们，孔丘只淡淡地说了一句“鸟兽不可与同群”，屈原则什么也没有说，“遂去，不复与言”。

汉代罢黜百家，尊崇儒术，博士满朝，士大夫们皓首穷经以期求得一官半职，隐退之声暂时零落了。先秦时期生命力旺盛的儒学，在成了钦定的国学以后，失掉往日的活力，走进了繁琐章句的死胡同。各种义疏，训诂，索引，汗牛充栋，堆成一座宏伟的陵墓，一方面窒息和埋葬了原始的儒学义理，一方面也把汉王朝的命运，和这个儒学难分难解地联系在一起了。而随着儒学的没落，汉王朝也开始走向动乱。近臣、外戚、宦官之间争权夺利的斗争愈来愈尖锐，士大夫们也愈来愈感到仕路崎岖，隐退之风又开始高涨。《后汉书》写道：“是时裂冠毁冕，相携持而去之者，盖不可胜数”。

魏晋之际的连年战争，以至司马氏集团内部的杀夺和滥赏，

引起了“贾后之乱”、“八王之乱”一连串的血腥纷扰。人人生死无常，得失急骤，前程如梦，连许多公卿王侯都不例外。士大夫们，和广大人民一样，也破产，也流亡。或者半生戎马，在战乱中丧失了朋友和亲人，或者穷年飘泊，回不了家乡。即使在社会暂时相对安定的时候，他们也往往由于阀阅专权，找不到出路。不是难逃一死（如稽康、王衍），就是被迫变节，而生活在屈辱和不安之中（如陈琳、王粲、向秀）。他们的信念不断受到历史事变的嘲弄，“终日驰车走，不见所问津”，精神生活和物质生活同样没有着落，徘徊中终于转向了玄学与佛学。

随着汉法制的崩坏，玄学与佛学虚处开刀，代两汉经学而成为魏晋人的统治思想。玄学与佛学，虽然众义互殊，但其要不外乎通过宇宙万物和历史现象的抽象还原，达到人与自然的统一，作为人们逃避现实的桥梁。在干戈纷扰，兵荒马乱之中，魏晋人通过才性之辨、有无之辨、言意之辨，终于将名教归本于自然。对于封建统治阶级来说，追求名教与自然的合一，实际上是为了修补在新的历史条件下已经显然朽败的东汉统治理论。对于一般士大夫来说，追求名教与自然的合一，实际上是由于自己失掉了信仰，也失掉了依傍，企图把现实的悲剧，转化为思辨的喜剧，来适应那个师法无常的时代。殊路同归，崇尚自然的趋向，一时成为时代风尚。这种风尚，与其说是本体论的哲学的追求，不如说是价值论的艺术的追求。因为它把许多虚玄的哲理，变成了许多具体的形象。从玄言诗到游仙诗，哲理愈来愈形象化了，这不是偶然的。

卧于自然并非占有自然。思想上的“幕天席地”，并不能充实生活的空虚。黄粱枕上，碧玉壶中，也逃不脱真实的苦难。比较方便和实际的出路，也只有高蹈远引，做一个隐士去。隐士未

必真能做成，但做隐士的理想，却因此显得更美好了。

理论在一个时代实现的程度，取决于它满足这个时代社会需要的程度。在去危图安的实际需要的推动下，士大夫们对“自然”的哲学追求，在生活实践中便自然而然地导致了对山林田园的实际追求。于是不少人竟日登临，不少人隐居深山，不少人甚至遁迹空门，“买山而隐”。梁慧皎《高僧传》及宝唱《名僧传》记载当时佛教徒“性好山水”，“游想岩壑”，把皈依当做栖遁的例子，不胜举引。

这并不奇怪。宗教情感、审美情感和道德情感之间，本来就有血缘关系：它们是观念反映在非思维的领域——感性直观领域的几种不同方式。在魏晋南北朝那种特定的社会历史条件下，具体的山水之成为抽象的玄学和佛学中“自然”概念的感性实体，是毫不奇怪的。

这种独特的时代思潮和社会风尚，当然要给当时文化的发展，带来巨大的影响。这种影响，反映在文学方面，是玄言诗、游仙诗、山水诗、田园诗的相继而起，和大量所谓“山林文学”的应运而生。反映在史学方面，是“贵德义，抑势利，进处士，黜奸雄。”“宰相无多述，而独表逸民，公卿不见采，而特尊独行”（《十七史商榷》卷六十一）。不但范晔书如此，王隐、孙盛著述，亦复如此。甚至有人出来专门搜集高人逸士的事迹，辑为专著。如皇甫谧的《高士传》，选录标准是“身不屈于王公，名不耗于始终”，连伯夷、叔齐都没有包括在内。“文未尽经纬而书不足，然后继之以画”，这种时代思潮和社会风尚的影响反映在美术方面，便有了图画高人逸士的绘画。这种画成为山水画的前导。

三

魏晋以往的绘画，普遍是以神怪人物、经史故实为题材的。其性质不过是封建统治或宗教宣传的工具罢了。有汉四百余年，朝廷尊崇儒术，利用文学艺术大力提倡封建道德，更确定了绘画的这种功利性质。汉画人物，大都是忠臣、烈士、孝子、节妇、孔丘及其弟子。王充《论衡》记载，汉王图画功臣于麒麟阁上，僚属之像或有不在画上者，其后世子孙都以之为耻。

图画的这种功利性质和政教内容，鲜明地反映了有汉一代的社会思想和伦理生活。作为那样一种社会思想的偶像，作为那样一种伦理生活的模范，忠臣烈士孝子节妇成了绘画歌颂和宣扬的主题。

魏晋以还，儒学失势，经史故实、忠、孝、节、烈之类的题材，难得有人画了。随着佛教的流行和玄学的兴起，魏晋画家除道释画以外，多取材于高人逸士，玄学胜流。如所傅稽康画过《巢由洗耳图》；卫协画过《高士图》、《醉客图》；戴逵画过《稽阮像》、《渔父图》、《孙绰高士图》、《竹林七贤图》；史艺画过《孙绰像》、《渔父图》；史道硕画过《竹林七贤图》、《王璿弋船图》；顾恺之画过《阮咸像》、《荣启期夫子》、《王安其像》、《谢鲲像》、《中朝名士图》、《竹林七贤图》。顾恺之评论戴逵的《竹林七贤图》说，“以比前竹林之画，莫能及者”（《魏晋胜流画赞》）。所传作品，未必每件都可靠，但总的来说，“竹林七贤”的题材，在戴逵以前就已经很流行了，这一点则是可信的。

一九五七年河南邓县六朝墓出土的画像砖上，有一幅《商山

四皓图》；一九六〇年南京西善桥六朝墓出土的画像砖上，有一幅《竹林七贤图》。说明绘画发展到南朝，连民间砖刻都引用士大夫画稿中的高士胜流了。“商山四皓”是四个汉代隐士，避世隐居商雒山中，因以为名。“竹林七贤”虽然生活和思想各有不同，但在蔑弃礼法、崇尚自然这一点上都是一致的，他们七个人“登山临水，竟日忘归”（《晋书·阮籍传》），常会集于竹林之中，成为玄学清流的典型代表。他们的图像之成为墓葬中画像石的题材，具有思想史的意义。它标志着汉末魏晋之际社会思潮的大转变，表明当时人们崇仰的视线，已经由正统的圣、贤、忠、烈，渐渐转向异端的高人逸士了。

绘画中的高人逸士，玄学清流，是山水画的前导，正如当时诗歌中的漆园义疏、王乔赤松，是山水诗的前导。

高人逸士画中的树木山石，也如同游仙诗、山水诗人的自然景物，都不过是概念的符号、抽象思维的传声筒，还没有什么独立的审美价值，至多只能作为人物画的背景和陪衬而已。所以“其画山水，则群峰之势若钿饰犀栉，或水不容泛，或人大于山。率皆附以树石，映带其地，列植之状，则若伸臂布指。”张彦远《历代名画记》中的这一段话，征之于敦煌石室中的隋代壁画，和征之于六朝墓出土的画象石，都同样是准确无误的。但是，重要的不是画，而是美学思想，是美学思想中出现的新的价值观念。是人与自然合一这种本体论的哲学追求，转向把自然作为人的表现这种价值论的艺术追求的新动向。这种新动向的出现不是偶然的，因为当时山水画出现的社会历史条件、以及与之相应的文化心理结构都已经具备、或者已经开始形成了。

文化心理结构方面的因素，还包括古代诗歌、音乐及其理论的传统影响。如所周知，中国艺术，不论是诗歌还是音乐，同西

方艺术比较，一开始就有差别，那就是更倾向于抒情而反对单纯的模仿，相对地更持表现论而不持模仿说或者典型论。所谓“诗言志”（《诗大序》），所谓“情动於中故形於声”（《乐记》），是我们古老的传统。作为造型艺术的绘画，比之於诗歌、音乐等更难从模仿写实的要求中解脱出来，所以它一直沦为政教的工具，在“艺术”上只要能做到“栩栩如生”，也就可以沾沾自喜了。这种同中国美学的主导倾向不一致的情况，随着山水画的萌芽而开始转变了。

四

有谁需要高人逸士的图画吗？当然不是封建王朝，也不是寺观道院，只能是士大夫们自己。画高人逸士是士大夫画家的一个创造；主动地画自己想画的东西，是他们的又一个创造。

主动地画自己想画的东西，这对于民间匠师来说是不可想象的。他们都是以绘画为职业而受雇于朝廷或寺院，他们的艺术实践受着生活需要的制约，他们的创作构思受着雇主（封建统治者或僧、道）的制约，因此他们没有可能了解艺术到足以思考自己创作任务的程度。他们不过按照雇主的要求，把一些在观念上或文字中已经完成的东西，被动地再现出来罢了。从他们方面来说，作画是一种藉以生活的手艺，画是功利的；从雇主方面来说，需要画是为了巩固封建统治，或者宣扬宗教教义，或者兼而有之，画也是功利的。

魏晋以前的图画作者，都是民间匠师，即当时所谓“尚方画工”，像毛延寿、刘旦之类都是以画事为生计的。东汉末叶才有少数士大夫偶尔业余作画，像蔡邕、张衡、赵岐等，都不是专业

作者。顾恺之是中国历史上第一个专业的士大夫画家。顾恺之以后，作为士大夫而从事绘画的画家渐渐多起来了。这部分人的社会地位和物质生活条件，使他们“能事不受相迫促”，有可能比较自由地进行创作，比较充分地表现自己的思想情感。这就不但给绘画带来了新的内容，而且给绘画带来了新的性质：随着士大夫画家的出现，在绘画的功利因素之中，出现了抒情的因素，在创作的自发过程之中，出现了自觉的过程。这时出现了许多有价值的画论。顾恺之的《画云台山记》，宗炳的《画山水序》，王微的《叙画》，都是从审美的角度，来谈论画山水的动机、感受和心得的。这在魏晋以前是不可想象的。而在魏晋南北朝，已经颇为普遍了。后世论画者把画的本质归结为诗的本质，也正是启渐于这个时候。

从人物到山水之间，魏晋胜流和高人逸士的题材，是一个过渡的桥梁。通过这个桥梁，人们精神的视觉，所谓内在的眼睛，开始消去宗教虔诚的神色，而渐渐闪烁着艺术审美的光彩了。《晋书》载顾恺之画谢鲲像，说“谢云一丘一壑自谓过之，此子宜置丘壑中”。在这里山石丘壑已经是作为人格的象征，亦即主题的一部分而出现在画面上了。同样，四皓之出现在山石中，七贤之出现在树木中，也都不是偶然的。随着崇尚自然的风尚和希企隐逸的思想之日益发展，山水之美日益成为画家们灵感和冲动力的源泉。于是在他们的画面上，人物与山水的比例，前者愈来愈小，后者愈来愈大，先后出现了晋戴逵的《剡山图卷》、《吴中溪山邑居图》；晋复侯瞻的《吴山图》；晋戴勃的《九洲名山图》；宋宗炳的《秋山图》、《永嘉屋邑图》；宋谢约的《大山图》；宋远公的《江淮名山图》；齐毛惠秀的《剡中溪谷村墟图》；梁张僧繇的《雪山红树图》；梁陶弘景的《山居图》，以及包括展

子虔《游春苑图》在内的各式各样的《游春苑图》。这些画的真迹，年久代湮，几已荡然无存。我们现在只能根据敦煌壁画中的魏隋遗迹，想象他们的大致面貌。但是“人大于山，水不容泛”，又和文献资料所透露的消息不尽相同。敦煌壁画是宗教艺术，又受西域的影响很深，它在这方面给我们的启示是极有限的，然而文献资料也不完全可靠，误传和伪托都有可能，所以我们不能确切地知道最初的这一批山水画到底是什么样子。但是，不论个别情况怎样，总的趋势是明显的，可以肯定的：随着山水画的形成，人成了艺术的主体。在山水画中，自然的发现是伴随着人的发现而来的。表面上看来，人物的比例愈来愈小，山水的比例愈来愈大，似乎是山水成了主体，实质上这个主体的山水不过是人的思想感情的形象表现罢了。这种美学思想当时还不明显，但种子已经在土壤里发芽，它不过是还没有露出地面而已。后世那些并豆人寸马都无而又处处见出人的存在的山水画，以及以“人品”“意境”等等论画的画论，正是从这些也许不纯粹的山水画，和也许还很模糊的山水画的美学发展出来的。

正如宋郭若虚所说，“若论佛道人物，士女牛马，则近不及古；若论山水林石，花禽竹鸟，则古不及近。”（《图画见闻誌》），在魏晋南北朝，前者好像是秦汉艺术的晚霞，在一个很高的起点上，沿着逐渐下降的路线发展；后者恰像是唐宋艺术的曙光，在一个很低的起点上，沿着逐渐上升的路线发展的。这个转折的契机，就是人的自觉所唤醒的艺术的自觉。

五

周秦以降，历代高人逸士的生活来源，不外是小生产，如耦

耕、捕鱼、打柴、采药、行医、蚕桑、锻铁或开讲授徒。据《册府元龟》第八百〇九卷记载，还有养卖兔子的。这种生活当然仅能自给，甚至不够自给。“晔晔紫芝，可以疗饥”，他们的生活是清苦的，他们行藏居处的环境是原始的、简陋的。

先秦及两汉已经有一些崇美隐逸的文章辞赋了。但是这些文章辞赋并不附带崇美隐逸生活本身的这种清苦、原始和简陋，至多只把它作为一种值得付出的代价而加以忍受罢了。汉代淮南小山《招隐士》一文，亟言隐居生活的凄凉和困苦，音调急促凄厉，而结以“王孙兮归来，山中不可以久留”（刘向编《楚辞》卷十二）。可见古人追求山林生活，是因为它的善（例如平安、谧静）而不是因为它的美。他们淹留山泽，与鸟兽同群，是出于不得已；他们的筚户不扉、庭草芜径，是不成文法的，没有人对此感到兴趣。

但是兴趣正在形成和发展。经过长久的动乱和破坏之后，在隋末农民大起义的基础上建立起来的唐帝国，进入了中国封建社会的鼎盛时期。随着科举制的代替九品正中制，士大夫们，或者食禄朝廷，或者安居采邑，“百亩耕桑五亩宅”，一一都成了地方官和中小地主。“隐士休歌紫芝曲，词人解撰河清颂”，和上层统治者也暂时妥协了。“遁迹不出者，才斑斑可数”（《新唐书》卷一九六）。而封建王朝为了粉饰太平，所谓“重贞退之节，息贪竞之风”（《旧唐书》卷一九二），对这斑斑可数的一部分人，或者财物笼络，或者征辟利用，使隐退这件事成了一种有利可图的进身阶梯。于是出现了许多以隐致仕的假隐士。他们公开地把隐退称为致仕的“终南捷径”，不以为耻，成为风气。“京洛多风尘，素衣化为缁”，真假之间，也就显出了人格的高低。而是否真正安于清苦、原始和简陋的生活，又成了区分真假

的标志。于是清苦、原始和简陋的种种迹象，例如筚户不扉、庭草芜径，就和一定的人格理想和道德价值联系起来，作为假隐士虚伪人格的对立面，作为穷奢极欲、肮脏而又紧张的宫廷生活的对立面，成为人们的审美对象了。

所谓“美”，它不但包含着现实现象本身的特性，也包含着审美主体对生活的评价和要求。士大夫阶层对生活的这种评价和要求，是从中世纪封建社会的内部矛盾中产生的。既已产生之后，他们对于山林田园生活的追求，就不但是为了它的善，而且也是为了它的美——而且往往首先是为了它的美了。

隋唐以来，中国士大夫们在经营山庄、别业的时候，不是像欧洲贵族修建乡间别墅那样，把道路量得笔直，树木修剪成平顶，喷水池砌起图案形的栏杆，力求处处显出人工和匠心。而是相反，他们追求自然景物的天然自发状态，越原始越好。“应怜屐齿印苍苔，小叩柴扉久不开”，青苔上都不肯微留人迹，更不用说在花木上斧凿加工了。如果要加工的话，就是把自然现象使人联想到人工的地方加以调整。例如把齐的拂乱，把直的扭弯，并且还要把这施工的痕迹掩盖起来。他们追求“疎林欹倒出霜根”，追求“枝影横斜水清浅”，追求“苔痕上阶绿，草色入帘青”。当初乘化委运、不成文法的境界，到后来成为规定的、刻意追求的境界了。不管多么富裕，不管有多少童仆，士大夫们是不肯破坏环境的这种天然自发状态的。甚至室内陈设，也力求简单。“客来茶室空无有，盘中只有山晶盐”，以此为美。王维隐居辋川的时候，很富有，他的弟弟还是宰相，但他的辋川别业，据《旧唐书》记载，“室中只有茶铛，药臼，经案，绳床”。

在这里，需要因为超越了自己的物质规定性而成为一种快乐的源泉。人们不是通过属于他的事物本身，而是通过这些事物所

表示的他是什么样的人而获得这种快乐了。于是对于同样的事物之需要，便由物质的升华为精神的，并且由精神的异化而为对象本身的性质了。

在这时的诗文辞赋之中，以对自然美的歌颂来代替或象征对于某种高洁的人格的歌颂，已经是很普遍的事了。山水画作为反映这样一种自然美的艺术，就不能不寻找与之相应的形式。士大夫们思想上、生活上的追求自然，师法自然，必然推衍而为艺术上的追求自然和师法自然。于是随着山水画的发展，便有了水墨渲淡技法的出现。

六

任何一种新的艺术形式，都是以传统为起点发展起来的。

六朝绘画，在汉代帛画与壁画的传统基础上，接受了西域佛教艺术的影响，其基本风格是错彩镂金，精雕细琢的装饰性风格。传顾恺之画云台山，张僧繇画一乘寺壁画，展子虔画《游春苑图》，都是如此。这种形式，即所谓“金碧青绿”的重彩形式，是早期山水的普遍形式。它发展到唐代李思训父子，达到了最高峰，往后就开始走下坡路了。

李思训画的山水，树法用夹笔，山石法用小斧劈皴。青山敷绿，白云施粉，有时还以金线勾勒，效果极为绚烂富丽，金碧辉煌。李思训是皇族谪系，高官厚禄，这种画风是和他的生活相适应的，所谓有“庙堂气”。

山水画，作为对官与禄表示轻蔑和反感、追求自然美、追求孤高澹泊的生活理想和人格理想的艺术，是和李思训的画风格格不入的。豪华工整的艺术形式，正如同笔直的道路和平顶的树

木，恰恰是破坏了自然美。不但不能“肇自然之性，成造化之功”，而且在这方面为道日损、“功倍愈拙”，纵然是“笔无妄下”，仍难免“迹不迨意”。这里存在着内容与形式的矛盾。凡金碧青绿山水都存在着这个矛盾。所以李思训后继萧条。而王维、卢鸿一起，画山水者众相师承。水墨渲淡技法，便逐渐代金碧青绿法而成为山水画的主要技法了。

王维在安、史之乱以前，热中仕进，出世思想还不浓厚，画风青绿工整、树木多用双钩，近于李思训。安、史之乱以后，因为自己曾经失节，气馁心虚，“悠然策藜杖，归向桃花源”，笃信佛学，深居辋川，画风才“出韵幽淡”的。他的名作《辋川图》，就是这时画的。和以前不一样，用水墨渲淡的方法，在吴道子“有笔无墨”的基础上，用偏锋代替中锋，把线扩展到面，同时色彩也化浓厚为轻淡，达到“山谷盘郁，云水飞动，意出尘外”（朱景玄：《唐朝名画录》）的境界。

卢鸿也是隐士。《新唐书》说他隐居嵩山，开元时，玄宗征他当谏议大夫，他固辞不受。他的名作《嵩山十景》，和王维的《辋川图》一样，也是切身体验的产物。从后人的摹本来看，也是用水墨渲淡法画的。“笔意位置，清气袭人”（《图绘宝鉴》），可以想见当时原作所寄托的思想感情。《宣和画谱》评论他的画说：“非泉石膏肓，烟霞痼疾，得之心应之手，未足以造此。”

笔墨构图愈来愈精简了，而意境和情趣却愈来愈丰富了。技法的这种进步，实践地呈现出特定美学观点的发展和深化。王维、卢鸿以后，凡画山水得名者，如项容，郑虔，王恰，张璪，朱审，毕宏，韦鹏，王宰，几乎都转向了水墨渲淡技法。金碧山水，日趋寥落。

初期的水墨山水，还没有什么完整的技术原则和理论体系，

画家们或用秃笔，或“手摸绢素”，或“泼墨翻澜”，或既钩斫而又渲淡，但求能达到“天机迥出”、“意玄冥化”（《唐文粹》符载论张璪语）的境界，是不择手段的。他们自觉地、有意识地要达到一个什么目的，因此手就能随心所欲，就能区别主要的和次要的、重大的与微末的。所谓“默契造化，与道同机”。这一切，不在于才能，不在于博闻详记、惨淡经营，而在于它追求和表现什么，在于作者的世界观和艺术观。

后来荆、关、董、巨，乃至李成、范宽、郭熙的创作实践，都是沿着这条道路发展的。他们的作品，达到了很高的水平，超越了唐人的成就。但其要不过是把唐人的无法之法，变为成文法罢了。

七

如果给中国山水画的发展分阶段的话，我们可以说，唐代是确立水墨技法的阶段，宋代是确立写意原则的阶段。所谓写意原则，就是以“意”为主，重表现而轻模仿，讲“意境”而不讲写实，把“人品”放在首要地位，而把客观事物的形象放在次要地位。艺术中客观事物的形象，不过是创造意境的手段，不过是表现思想感情的导体或媒介，所以似与不似，都无所谓。只有意境、人品等等，才是绘画的根本。“人品不高，用墨无法”（文征明），“人品既高矣，气韵不得不高，气韵既高矣，生动不得不至，”（郭若虚）“惟其品若天际冥鸿，故落笔便如急管哀弦，声情并集，非大地欢乐场中可得而拟议者也”（恽南田）。这种充满现代精神的美学智慧，在宋代开始有了比较明确的表述，宋代以后就更自觉了。

宋代和宋代以后的画论，没有不强调写意的。“画之老境，于世海中一毛发事，泊然无着染”（宋米友仁）；“萧条澹雅，此难画之意，画者得之，览者未必识也”（宋欧阳修）；“所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊写胸中逸气耳”（元倪云林）；“画者当以意写之，不在形似”（元汤垕）；“读万卷书，行万里路，胸中脱去尘俗，自然丘壑内营”（明董其昌）；“点墨落纸，大非细事，必胸中廓然无一物，然后烟云秀色与天地生生之气，自然凑泊笔下，幻出奇诡。若是营营世念，藻雪未尽，即便日对丘壑，日摹妙迹，到头来只与髹采圬墁之工争巧拙与毫厘也”（明李日华）。像这样的言论，多不胜举，其源可以溯至欧阳修、苏轼。初看似乎有些虚玄，总起来看，提纲契领，不外乎就是把画的本质，归结为诗的本质。写意的“意”，可以根据情况作几种解释，可以是“理意”，即事物的“情理”、“天趣”；也可以是寓意，如香草美人之于三闾大夫，是人化了的自然，或者对象化了的人格。这二者都可以归本为“诗”意（当然诗意的内涵不仅是这二者）。诗意是活的灵魂。诗意到处都有，但如果没有一定的文化、道德修养，就不可能理解和把握它，所以非“读万卷书，行万里路”，不可以作画。所以非“深情冷眼，求其幽意所在”，不可以作画。

作诗要求言不尽意，意在言外，画的诗化也要求惜墨如金，得意忘言，于是笔墨构图进一步趋于精简，意境情趣则进一步趋于丰富，这个趋势在宋代以后愈来愈显然了。董源的浑厚和范宽的雄奇，一变而为马远、夏圭的苍茫空阔，又一变而为大痴、仲圭的简淡萧疏，不是偶然的。“愈简愈佳”（钱杜：《松壶画忆》），“愈简愈入深永”（沈颢：《画尘》），这是肇始于魏晋的那种美学思想日益成熟的表现。

从苏轼、文同、米芾开始，人们把水墨写意画称之为“文人画”，“士大夫画”。实际上，文人画不是什么新东西，它不过是水墨山水画一个合乎逻辑的发展结果。它最显著的一个特点就是不求形似。苏轼曾主张论画不以形似。不以形似论画，以什么论画呢？以诗。画中有诗，就是好画，“不尔，纵俨然及格，已落画师魔界，不复可救药矣”（董其昌），因为画家的目的不是复制事物的外貌，而是借物抒情，通过事物的“理意”、“寓意”、“天趣”表现一定的思想感情。所以“不计纤曲形似”。“意在不似者，太史公之于文，杜陵老之于诗也”。从这个角度来看，就一点也不虚玄了。

唐代的“诗中有画”、“画中有诗”，是说诗中有画意（有个性化、情感化、人格化的具体形象），和画中有诗意（有深度、有境界、有激情，有理想，言不尽意而意在言外）。宋代的画中有诗和诗中有画，已不仅是这个意思了。宋以后的画家们干脆直接把诗写在画上，“画者，诗之馀也”，内容上的统一发展为形式上的结合。

把诗写在画上要求画家有书法修养，与之相应的要求是笔墨的书法化。“言，心声也，字，心画也”，由形声、会意、象形发展而来的中国文字，其结构本身就有一种萌芽状态的表现性，它发展成为一门艺术，而与绘画合而为一，不是偶然的。不借外物形象为媒介而直接表现思想感情，这是点和线的交响诗。通过亢柔疾徐、抑扬顿挫的笔墨变化，达到“达其性情，形其哀乐”（孙过庭）的目的，而又不涉理路，不落言筌。这个要求恰恰也是中国画的要求，反映到理论上，如：“子云以字为心画，非穷理者，其语不能至是，”（宋米元仁）“士大夫工画者必工书，其画法即书法所在，”（元杨铁岩）“石如飞白木如籀，写竹还应

八法通，若也有人能会此，须知书画本来同。”（元赵孟頫）“郭熙唐棣之树，文与可之竹，温日观之葡萄，皆自草法中得来，此画与书通者也。”（明王世贞）这是宋以来画论中众口一辞的一个方面。晚清的伟大画家如石涛、朱耷、郑板桥等的卓越成就，得益于这种理论非浅。他们感慨地说，“画法关通书法津，苍苍茫茫浑天真，不然试问张颠老，解处何观舞剑人！”（石涛）

传唐张旭在观看公孙氏剑器舞以后，书法大有长进。这不但是完全可能的，而且应当如此，理所当然的。如果一个书法家不能从一种激烈的舞蹈所表现出来的强烈的生命力得到启示，那还是什么书法家呢！难道张旭的狂草所表现出来的奔放的，甚至有些狂暴的激情，不恰好像公孙剑舞所留下的轨迹或图案吗！舞蹈的起承转合，音乐的亢柔疾徐，书法的“欲左先右、欲下先上”，……都无不是激情表现的不同方式，或者说生命力运行留下的不同轨迹或图案。画法与之关通，是毫不奇怪的。《易》曰：“观我生进退”，此其“迹”也。

如果可以说一切西方艺术都可以归本为音乐的话，那么我们不妨说，一切中国绘画都可以归本为书法。书画同源说之起源于太古的象形文字，是毋庸赘述的了。事实上这两种艺术在历史上也曾经经历过相似的发展过程。正如魏晋以前的绘画都是功利的绘画，魏晋以前的书法也都是功利的书法。不管石鼓文和汉碑中有多少高古的气息，它们当时的制作都是为了实用。书法而成为一种艺术，启渐于三国时代的钟繇。随后魏晋南北朝就出现了许多不求实用的书法艺术家。到唐代，书法终于发展成一种内容丰富的艺术。“忽然绝叫三五声，满壁纵横千万字”，完全变为作者无意识中积聚起来的心理动力的无意识的爆发了。宋代书画家

们对于这一点的自觉，比西方现代派艺术的所谓理论家们要早了好几百年。

怀素《自叙帖》借唐人之口评论自己的草书说："初疑轻烟澹古松，又似山开万仞峰"。这就很有一点抽象艺术的味道了。我们不妨说，这是一种具体的书法，抽象的绘画。如果把这个公式颠倒过来，我们就可以得到一种抽象的书法，具体的绘画。这种具体的绘画，就是我们古典美学中最理想的山水画了。在这样的山水画中，我们可以看到一种独一无二的美学："反本抱一"，"执一为天下式。"所谓"古人绘事，如佛说法，纵口极谈，所拈往劫因果，奇诡出没，超然意表，而总不越实际理地，所以人天悚听，无非议者"（明李日华）

笔墨中熔诗、书、画、印于一炉，构图上将诗、书、画、印结合为一个统一的有机整体，形成了一种独特的艺术形式与艺术风格。在世界画史上，这是一个伟大的创造。但这不是任何个人的创造，而是一种历史的创造，是在一个长过程中多种因素配合起作用的结果。通过历史的积淀，日益成形的文化心理结构日益物态化，自然而然地出现了这样的结果。这个结果是从文化全体的生活核心中有机地生长出来的，就象水面上的荷叶，并不是露出水面时才有荷叶，它早就在水底污泥里生长出来了。这并不奇怪，奇怪的是与之相应的美学理论，与画家们艺术创作的实践过程同时出现。"小荷才露尖尖角，已有蜻蜓立上头，"这种自觉的创造在世界画史上是独一无二的，这种创造的成就在世界画史上也是无与伦比的。理论，对于西方现代派绘画来说，不过是"艺术家在他充满秘密的道路上停息驻足之点，这条道路是他的本能替他开辟的。这些理论并不是预先想好的，而是事后的努力，替他的事先未曾理解到的工作，找出合理的根据。"

自六朝以来，山水画一直在摸索与自己的内容相适应的形式，而终于在水墨写意技法中找到了归宿。用福楼拜论文学的话说，它找到了表现自己的“唯一的词”了。

八

有宋一代，朋党轧轹，戎马倥偬，对于山水画的发展，进一步从反面起了推动作用。而以致知格物为要的程朱理学的兴起，对于水墨技法的轻形似而重精神，抒情写意的象征手段，亦为极大的支持与推动。所以山水画到宋代获得了新的活力，远远超出了唐人的境界，进入了发展史上的鼎盛时期。王维的画，到宋人眼中，已是“刻画不足学”（米芾：《画史》）；被荆浩评为“用墨独得玄门，用笔全无其骨”的项容山水，到宋代的《宣和画谱》中，竟被评为“笔法枯硬而少温润”了。

宋代是山水画的鼎盛时期。但这鼎盛同时也是它没落的开始。“唯一的词”被再三重复，士大夫们关于这个问题要说的话都已经说完，要再说也不过是重弹旧调。旧调反复得越多，生气勃勃的劲头也就越少。到这样的地步，山水画就只能日益衰颓下去了。明王肯堂《郁岗斋笔尘》云：“前辈画山水，皆高人逸士，所谓泉石膏肓，烟霞痼疾，胸中丘壑，幽映回缭，郁郁勃勃，不可终极，而流于缣素之间，意诚不在画也。自六朝以来一变，而王维、张璪、毕宏、郑虔再变，而荆、关三变，而董源、范宽、李成极矣”。这个概括，是大体符合史实的。

但这并不是说，宋代以后山水画没有进一步的发展。倪黄四家比之于荆、关、董、巨、马、夏，还是有很大的不同，不同之处就在于元画更偏重于写意。而就意境而言，更趋向于追求荒寒空

寂了。这种发展是向深度发展，而不是向高度发展，就美学的高度而言，仍当以宋代为最。如果说宋画是“意在言外”的话，元画则是“得意忘言”。明董其昌云，“东坡有诗曰：论画以形似，见与儿童邻。作诗必此诗，定知非诗人。余曰，此元画也，晁以道诗云：画写物外形，要物形不改。诗传画外意，贵有画中态。余曰，此宋画也。”他说得很对，但我们由此也可以看到，元画所达到的高度是由宋人规定的。

成吉思汗入主中原，不知文学艺术之为何物，牧马所过，庐舍典章尽为丘墟，对于水墨写意山水的延续和流行，无疑是起了刺激作用的。文人士大夫的有感于生不逢时，寄悲愤于笔墨，或取梅兰菊竹之傲霜凌寒，或取残山剩水的荒凉寥落，乾笔皴擦，浅绛点染，有一种苍凉沉郁、简澹高古的情味。这种情味既没有超越宋人的境界，到明代也日益淡漠了。明代画家千余人，清代画家数千人，七嘴八舌，说来说去，只是在重复那个“唯一的词”。其中有说得好的，有说得差些的，但都无法跳出宋人的藩篱，再也开拓不出新境界来了。这也难怪，造化虽无穷，心源总有限，纵然是“搜尽奇峰打草稿”，也难免“山重水复疑无路”。于是乎复古之风开始盛行，愈演愈烈，以致于画家们“动辄仿某家，法某派”，“动辄曰非某家皴某家点不足以立足，非似某家清澹不足以立品，非似某家工巧只足以娱人”（石涛：《苦瓜和尚画语录》）。到了这样的地步，即使有石涛、八大那样伟大画家的崛起，总的形势也很难振作起来了。

一千六百年间保存下来的敦煌艺术，明显地呈现出艺术在明、清的趋向没落。无论绘画，无论塑像，到了清代都变得俗不可奈。云南昆明筇竹寺的五百罗汉，雕塑的造型水平比敦煌清代彩塑要高得多，但仍然充满着市井之徒的俚俗之气。古代塑像中

那种安详、自尊、宁静与超脱的气概，在清代塑象中一扫而光。这种情况，同文学中戏文、曲子词、市井小说唱，武侠小说的流行是一致的。反映在绘画上，是间以亭台楼阁、舟车仕女的金碧青绿山水的某种程度的“复兴”。元四家和明四家，雅俗的区别就已很触目了，“马足车尘知音少，急管繁丝众声希”，往日的崇高境界，对于明、清的士大夫画家来说，已成蓬莱仙境，可望而不可即。“虽不能至，心向往之，”为了摆脱市民社会要求世俗化的压力，士大夫画家们就只好提倡复古，以模仿成法为己任了。

任何一种艺术，也如同任何一种理论一样，只有在不断开拓新境界的过程中生长壮大，才能存在下去。如果开辟不出新境界来，就说明这种艺术的生命力已经枯竭了。在这个意义上，我们不妨说，作为一种艺术流派（姑且称为流派吧），山水画的发展史，到宋元就基本结束了。明清两代，纵有伟大作品，也已杳如空谷足音。大量山水画都不过是旧调重弹，数量虽多，也已经不是源而是流了。复古之风的盛行，正是没落的象征。何况在复古的同时，也还要划分派系，抢攘门户呢！

正如同两汉章句的繁琐标志着经学的没落，六朝宫商的盛行标志着宫体诗的衰亡，明清士大夫之陷入师古主义的泥淖，辨什么此派彼派，分什么南宗北宗，积起了著作如山，也充分标志着山水画的道路，已经走到尽头了。

新兴的市民阶层漠视士大夫们的人格理想和审美理想，士大夫画家们孤零零地迷失在陌生的社会里，显得不合时宜、颇有些“怪”了。所谓“杨州八怪”，在早先，是一点也不显得“怪”的。如果他们也瞧不起小市民，按照他们的观点，“怪”就是“雅”，不怪就是“俗”，雅与俗两种境界，反映出士大夫和小

市民两种不同的心理结构，也反映出古典精神和世俗要求两种不同的价值定向。价值定向的这种分化，传达出古典山水画及其美学趋于式微的消息。这个消息，同中世纪漫长的封建社会逐渐发生动摇的事实，不是正可以互相印证吗？

对于古代山水画的式微，我们没有必要惋惜。任何艺术的寿命都不是无限的，任何事物的寿命都不是无限的。任何艺术，任何事物都有它生长、壮大、到衰落的过程，这是历史的辩证法，没有什么可以惋惜的。何况中国山水画的寿命，正如同中国封建社会的寿命一样，已经是够长、够长的了。值得附带提一下的到是：在西方，直到这个时候，直到十七、十八世纪，才起初在荷兰、后来在法国和意大利，出现脱离宗教和人事背景而独立的纯粹的风景画。风景画的理论是没有的。他们充其量只是包括在表述透视、调子、色彩规律之类的一般绘画共同的技法探讨之中。所以我们说，中国绘画美学，特别是山水画美学，比西方美学先行了好几百年。但是，对此我们也没有必要太高兴，因为后来我们又迷信和执着于模仿（师承古法和描述客观真实），进行得很慢，甚至停滞不前了。这种从自觉到盲目的倒退是暂时的，但我们应当总结经验，为将来的进步积聚力量，而不要高兴得太早了。

“落红不是无情物，化作春泥更护花。”真正的价值绝不会完全消失，它将直接或间接地在历史中积淀下来，而成为新的价值结构的组成元素。一个时代的价值结构是一个时代的重心。无论在中国，抑还是在外国，那些伟大的造型者们从来都不是在消逝着的偶然性中，更不是在过去时代的霞光中寻找形式，而是从自己时代最深的重心里去提炼作品。在一个伟大的民族，艺术家们终将发现，那些组成他的重心的诸元素之中，有许多是本民族的传统。传统是他的桎梏，也是他据以前进的坚实的土地。

九

要了解一种古典的技法，必须先了解与之相应的古典理想，亦即其美学的宏观方面。这二者是不可分割地联系着的。

思想的变迁必然引起事物的审美价值和艺术技法理论的变迁。如果其中没有某种基本的、相对恒定的因素，则一切就会很快变得面目全非。山水画及其理想的相对不变性取决于两方面的因素：中国封建社会发展的相对停滞（其社会构成时常按照相似的方式反复再生产出来），以及士大夫阶层在其中所处的社会地位相对不变，是其外因；我们中华民族坚强、乐观的民族精神，是其内因。

这种坚强、乐观的民族精神，在我们的传统艺术中处处表现出来：我们的古乐，凄婉而不哀伤，沉郁中流露着慷慨的悲凉。我们的故事传说，恶有恶报，善有善报。外国文学中常见的那种悲剧性的结局在我们这里是很少见的，也是不受欢迎的。即使是死的主题，在我们这里也总是被处理为爱和生命的胜利。有情人不管遇到多大的挫折，那怕是死了，也还是要化作连理枝或者双飞蝶终成眷属。描写释伽牟尼之死的敦煌采塑《涅槃像》，姿容安详谧静，如睡梦觉，如莲华开。不像西方雕刻中以死亡为题材的作品那样，在纠结的肌肉和挣扎的姿态中凝聚着恐怖和紧张。这种坚强、乐观的民族精神，在山水画中得到了充分的体现。山水画是士大夫阶层中许多人在封建社会内找不到出路而感到失望和苦闷的产物。“驱车策驽马，游戏宛与洛”，东汉末年在《古诗十九首》中流露出来的那种无边的忧伤，到魏晋之际达到了颓废的边缘，而又忽然振起，在山水中化作一片宁静。山水画对自然的追求，既没有卢梭的那种忧郁，也没有拜伦的那种骚动

不安，更没有后来颓废派的那种绝望和狂乱。相反，它超脱而不厌世，宁静而不消沉。温婉敦厚之中透露着刚毅和傲岸。对于封建统治者，它不奴颜婢膝。对于异族的侵略和压迫，它不妥协投降。这就是我们坚强、乐观的民族精神，在士大夫阶层心理阈限以内的折光反映，是值得我们继承和发扬的。

如果说艺术是追求美的，如果说美是艺术的生命的话，那么中国山水画美学给我们的启示是，艺术更多地是与善相联系，而不是像西方美学信奉的那样，更多地与真相联系而不是更多地与善相联系。对于山水画美学来说，真只有在与善相联系的时候才成其为美，才有可能成为艺术的生命和灵魂。是否可以把这一点看作一条普遍的美学原理呢？这是值得思考一下的。

人的思想符合客观实际是真，客观实际符合人的理想是善。真与善的统一就是美。美更多地与善相联系，表明艺术有所追求。中国山水画的一切形式和技法都是从属于一定理想、即一定追求的，不论它所追求的是什么（这在不同的社会历史条件下有不同的内容），强调必须有所追求这一点，不能不说是一种高度的艺术自觉。何况中国山水画不仅强调必须有所追求，而且强调要问追求的是什么，即强调“人品”、“人格”、“意境”，即使在今天看来，这个思想也是充满现代精神的。

而就山水画本身来说，其价值也是多方面的。首先在于它有所追求，也就是说它的一切形式和技法都是从属于一定理想的。它所追求的那种东西当然可以非议（如消极出世，孤芳自赏，脱离群众等等都是应当扬弃的），但有所追求这一点，是一切艺术不致堕入形式主义的关键，是值得珍视的。

把画的本质归结为诗的本质，反对以追求形式美和复制事物外形为己任，反对做造型规律的奴隶，对于我们也有启发意义。

艺术是人的表现。社会主义的艺术，是革命的人的表现。它的力量，不在于单纯的形式美，也不仅仅在于它的思想如何正确。而在于它能够让正确的和革命的思想以诗的感染力去征服人们的灵魂。有没有诗意，是艺术与非艺术的分水岭。

“不求形似”的理论，是我们古典美学中的精华部分，它在山水画中得到了充分的体现。熔诗画、书法、金石于笔墨之中，技法就有了无可比拟的深度，寥寥几笔就能呈现出一个音乐般深远而又钟鼎般具体的、诗意盎然的世界。这种高度的技巧不是一朝一夕之功，而是在数百年的漫长历史中锤炼而成的，所以是难能可贵的，值得我们学习和取法的。

毫无疑问，我们的绘画要在将来充满各种复杂动力的机械化了的世界中立于不败之地，必须突破事物凝固不变的外形的束缚而又防止误入抽象的迷途。这就必须勇敢地探索，走出一条古人和外国人都没有走过的路来。在这种探索的过程之中，古代山水画及其美学理论给我们的启示是宝贵的，多方面的，值得我们继续深入地进行研究。

但是话说回来，在我们伟大祖国无限丰富的文化宝库之中，山水画只是小小的一份。不论它对于我们有多少价值，我们都没有必要去复活这个古老的画种。因为它毕竟是另一个时代、另一种社会和另一些人们的造物。历史上每个伟大的时代都有自己的艺术高峰（如希腊罗马的雕刻、李白杜甫的诗歌、莎士比亚的戏剧、贝多芬的音乐），我们没有必要去努力模仿和企图超越它们。“随人作计终后人”，何况是在当今的时代，去模仿和超越一种静止的和以静止为理想的艺术呢！我们所能做的和应做的只能是立足在自己时代的基础之上，充分利用前人和外国人的成果，去创造我们自己的高峰。