



华夏美学·美学四讲

(增订本)

李泽厚 著



人文精神 思想智慧
A Forum of Liberal Minds and
Intellectual Voices

李泽厚无疑是中国现代化的积极倡导者，他非常强调启蒙、理性、科学、知性、自由、民主、法治对于中国现代化进程的迫切意义，他也不断声明不能因为要弘扬传统而妨碍现代化的进程。不过，他自身真正的哲学兴趣则在于解决个人存在的“意义选择”和“终极关怀”问题，在于审美化的人生归宿。

——陈明

Chinese Aesthetics
Four Essays on Aesthetics
华夏美学·美学四讲 (增订本)

生活·读书·新知 三联书店

Copyright © 2008 by SDX Joint Publishing Company

All Rights Reserved.

本作品简体字版权由生活·读书·新知三联书店所有。

未经许可，不得翻印。

图书在版编目 (CIP) 数据

华夏美学·美学四讲 / 李泽厚著. —增订本. —北京:

生活·读书·新知三联书店, 2008. 6

(李泽厚集)

ISBN 978-7-108-02899-0

I. 华… II. 李… III. 儒家—影响—美学思想—研究—
中国—古代 IV. B83-092

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 011802 号

著作权所有: © 三民书局股份有限公司

本书中文简体字版由三民书局股份有限公司授权生活·读书·新知三联书店在中国境内 (台湾、香港、澳门地区除外) 独家出版。

本书中文简体字版禁止以商业用途于台湾、香港、澳门地区散布、销售。

版权所有, 未经著作权利人书面授权, 禁止对本书之任何部分以电子、机械、影印、录音或其他方式复制或转载。

著作权合同登记号 图字: 01-2008-1262 01-2008-1291

责任编辑 史行果

装帧设计 罗 洪

出版发行 **生活·读书·新知** 三联书店

(北京市东城区美术馆东街 22 号)

邮 编 100010

经 销 新华书店

印 刷 北京盛通印刷股份有限公司

版 次 2008 年 6 月北京第 1 版

2008 年 6 月北京第 1 次印刷

开 本 880 毫米 × 1230 毫米 1/32 印张 13.625

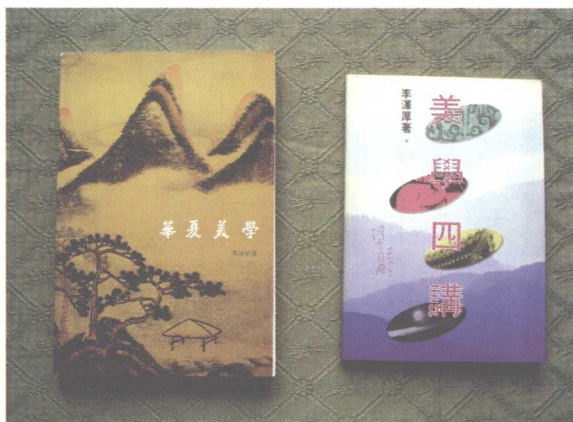
字 数 310 千字

印 数 0,001—5,000 册

定 价 41.00 元



1987年12月作者于新加坡



《华夏美学》初版（新加坡东亚哲学研究所，1988年8月）书影
 《美学四讲》初版（香港三联书店，1989年3月）书影



《华夏美学》、《美学四讲》的各种版本

目 次

华夏美学

前言	3
第一章 礼乐传统	4
一 “羊大则美”：社会与自然	4
二 “乐从和”：情感与形式	16
三 “诗言志”：政治与艺术	34
第二章 孔门仁学	44
一 “人而不仁如乐何？”：人性的自觉	44
二 “游于艺”、“成于乐”：人格的完成	51
三 “逝者如斯夫，不舍昼夜”：人生的领悟	57
四 “我善养吾浩然之气”：道德与生命	63
五 “日新之谓盛德”：天人同构	70
第三章 儒道互补	82
一 “逍遥游”：审美的人生态度	82

二	“天地有大美而不言”：审美对象的扩展	97
三	“以神遇而不以目视”：关于无意识	111
第四章	美在深情	125
一	“虽体解吾犹未变兮”：生死再反思	125
二	“情之所钟，正在我辈”：本体的探询与感受	137
三	“立象以尽意”：想像的真实	147
第五章	形上追求	166
一	“蓦然回首，那人却在灯火阑珊处”：永恒与妙悟	166
二	“脱有形似，握手已违”：韵味与冲淡	180
三	“起舞弄清影，何似在人间”：回到儒道	186
第六章	走向近代	198
一	“师心不师道”：从情欲到性灵	198
二	“以美育代宗教”：西方美学的传入	213
三	载体与范畴	219
结语		226

美学四讲

序		231
美学		233
第一节	美学是什么	233
第二节	哲学美学	244
第三节	马克思主义美学	248

第四节 人类学本体论的美学	257
美	267
第一节 美是什么	267
第二节 美的本质	276
第三节 社会美	285
第四节 自然美	294
美感	304
第一节 美感是什么	304
第二节 建立新感性	311
第三节 审美的过程和结构	322
第四节 审美形态	342
艺术	354
第一节 艺术是什么	354
第二节 形式层与原始积淀	366
第三节 形象层与艺术积淀	374
第四节 意味层与生活积淀	397
附录一 实践美学短记	408
附录二 实践美学短记之二	415

华夏美学

Chinese Aesthetics

前 言

这里所谓华夏美学，是指以儒家思想为主体的中华传统美学。我以为，儒家因有久远深厚的社会历史根基，又不断吸取、同化各家学说而丰富发展，从而构成华夏文化的主流、基干。说见拙著《中国古代思想史论》，本书则从美学角度论述这一事实。

本书是在新加坡东亚哲学研究所完成写作的（其中第三、四、五章曾收入拙著《走我自己的路》，此次作了较大增补），承所长吴德耀教授、助理所长 Mrs. Jeanie Toong、研究员同仁古正美博士、李中华先生、图书馆李金生主任、潘丽莲小姐以及其他诸位女士、先生们各方面多予协助，谨此鸣谢。

噫嘻！绿树红花，狮城如画；新知旧友，高谊入云；别期近矣，能不依依？

1988 年岁次戊辰春 3 月湖南李泽厚记

第一章 | 礼乐传统

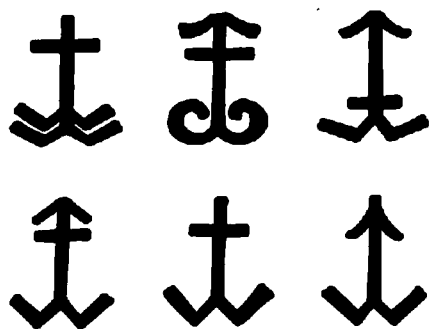
一 “羊大则美”：社会与自然

“美”，这在汉语词汇里，总是那么动听，那么惹人喜欢。姑娘愿意人们说她美；中国的艺术家们、作家们一般也欣然接受对作品的这种赞赏，更不用说美的自然环境和住所、服饰之类了。“美”在中国艺术和中国语言中的应用范围广阔，使用次数异常频繁^①，使得讲华夏美学的历史时，很愿意去追溯这个字的本源含义。

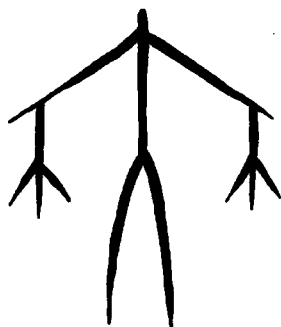
可惜的是，迄今为止，对“美”字的起源和原意似乎并无明确的解说。一般根据后汉许慎的《说文解字》，采用“羊大则美”的说法。“羊大”之所以为“美”，则由于其好吃之故：“美，甘也，从羊从大。羊在六畜，主给膳也。”“羊”确与犬、马、牛不同，它主要是供人食用的。《说文解字》对“甘”的解释也是：“甘，美也。从口含一。”“好吃”为“美”几乎成了千百年来相沿袭的说法，就在今天的语言中也仍有遗留：吃到味甘可

^① 这个应用范围和使用次数，似可与其他语言作一比较研究。

口的东西，称叹曰：“美！”



甲骨文、金文“羊”字



甲骨文“舞”、“巫”字

不过，《说文》在解说美“从羊大”后，紧接着便说，“美与善同意。”从甲骨文、金文这些最早的文字看，也可作出另一种解释。很可能，“美的原来含义是冠戴羊形或羊头装饰的大人（‘大’是正面而立的人，这里指进行图腾扮演、图腾乐舞、图腾巫术的祭司或酋长）……他执掌种种巫术仪式，把羊头或羊

角戴在头上以显示其神秘和权威。……美字就是这种动物扮演或图腾巫术在文字上的表现”^①。至于为什么用羊头而不用别的什么头，则大概与当时特定部族的图腾习惯有关。例如中国西北部的羌族便一直是顶着羊头的。当然，这种解释也具有很大的猜测性，还有待于进一步的考释。

本书感兴趣的不在字源学（etymology）的考证，而在于统一“羊大则美”、“羊人为美”这两种解释的可能性。因为这统一可以提示一种重要的原始现象，并具有重要的理论意义。

这又是一个漫长的故事。

尽管中国旧石器时代的洞穴壁画之类的遗迹尚待发现，但欧洲的发现已经证实，原始人类最早的“艺术品”是涂画在黑暗的洞穴深部，它们不是为观赏或娱乐而创作，而是只有打着火把或燃起火种进行神秘的巫术礼仪即图腾活动时，才可以看得见的；有些则根本不让人们看见。它们是些秘密而神圣的巫术。当时人们的巫术活动一般大概是载歌载舞，极其狂热而又严肃的。原始壁画中那些活蹦乱跳、生动异常、现在看来如此之“美”的猛兽狂奔、野牛中箭等等图景，只是远古人群这种巫术礼仪的遗存物。它们即是远古先民的原始文化现象。正是这种原始文化，日益使人类获得自我意识，逐渐能作为自然生物界特殊的族类而存在。原始文化通过以“祭礼”为核心的图腾歌舞巫术，一方面团结、组织、巩固了原始群体，以唤起和统一他们的意识、意向和意志；另方面又温习、记忆、熟悉和操练了实际生产—生活过程，起了锻炼个体技艺和群体协作的

① 李泽厚、刘纲纪主编：《中国美学史》第1卷，北京，中国社会科学出版社，1984，第80页。美、舞两字古同源。详后。

功能。总之，它严格组织了人的行为，使之有秩序、程式、方向。如 Clifford Geertz 所指出，“没有文化模式，即有意义的符号组织系统的指引，人的行为就不可控制，就将是一堆无效行动和狂暴情感的混杂物，他的经验也是模糊不清的”。^①文化给人类的生存、生活、意识以符号的形式，将原始的混沌经验秩序化、形式化，开始时，它是集宗教、道德、科学、政治、艺术于一身的整体，已有“审美”于其中矣，然而犹未也。因为此“审美”仍然混杂在维系人群生存的巫术活动的整体之中，它具有社会集体的理性性质，尽管最初似乎是以非理性的形式呈现出来。

但是，又有个体情感于其中。你看，那狂热的舞蹈，那神奇的仪容，不有着非常强烈的情绪激动吗？那欢歌、踊跃、狂呼、咒语，不有着非常激烈的本能宣泄吗？它由个体身心来全部参与和承担，具有个体全身心感性的充分展露。

动物有游戏，游戏对于某些动物是锻炼肢体、维护生存的本能手段，远古先民这些图腾舞蹈、巫术礼仪不也可以说是人类的的游戏吗？如果用社会生物学的观点，这两者几乎可以没有区别。但是，从实践哲学的理论看，第一，人的这种“游戏”，是以使用制造工具的物质生产活动为其根本基础^②。第二，它是一种系统性的符号活动，而不是条件反射或信号活动。这两点使它在实质上与动物的游戏区分开来。这种符号性的文化活动是现实活动，即群体协同的物质（身体）活动；但它的内容却是观念性的，它不像生产活动那样直接生产物质的产品（猎物、农

① Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, 1973, p.46.

② 参阅拙作《批判哲学的批判》。

作物)，它客观上主要作用于人们的观念和意识，生产想像的产品（想像猎物的中箭、作物的丰收等等）。这种群体活动作为程式、秩序的规范性、交往性，使参加者的个体在意识上从而在存在上日益被组织在一种超生物族类的文化社会中，使动物性的身体活动（如游戏）和动物性的心理形式（如各种情感）具有了超动物性的“社会”内容，从而使人（人类与个体）作为本体的存在与动物界有了真正的区分，这即是说，在制造、使用工具的工艺—社会结构基础上，形成了“文化心理结构”^①。

这种作为原始文化的图腾歌舞、巫术礼仪延续了一个非常长的历史时期。由出土的历史遗存物看，从那原始陶盆的舞蹈形象到殷周青铜鼎的动物纹样，像那口含人头表示“地天通”的饕餮^②，就都与这种活动有关。从文献看，也如此：

“舞的初文是巫。在甲骨文中，舞、巫两字都写作𠩺，因此知道巫与舞原是同一个字。”^③

“甲骨文中有多老舞字样^④。据史家考证认为，多老可能是巫师的名字。”^⑤

“卜辞中有不少关于雨舞的记载。云是求雨的专字，也就是后来的雩字……《周礼·司巫》载，若国大旱，则师巫而舞雩。”^⑥

① 参阅拙作《批判哲学的批判》。

② 参阅 K. C. Chang, *Art, Myth and Ritual*, Harvard University Press, 1983.

③ 常任侠《中国舞蹈史话》，上海文艺出版社，1983，第12页。

④ 《殷墟书契前编》。

⑤ 《中国古代舞蹈史话》，北京，人民音乐出版社，1980，第8页。

⑥ 同上书，第9页。

《周礼》关于“舞”的记载确乎非常之多，如《周礼·春官宗伯》：

“……以乐舞教国子，舞云门、大卷、大咸、大磬、大夏、大濩、大武。以六律、六同、五声、八音、六舞、大合乐以致鬼神示，以和邦国，以谐万民，以安宾客，以说远人，以作动物。”

《尚书》有“击石拊石，百兽率舞”（《益稷》）、“敢有恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风”（《伊训》）等等记述。《吕氏春秋》记载说：“昔葛天氏之民，二人舞牛尾，投足而歌八阙。”

尽管像《周礼》是时代较晚的典籍文献，但它们所记载描述的，却可信是相当久远的历史真实^①。这些记载都说明群体性的图腾舞蹈、巫术礼仪不但由来古远，而且绵延至久，具有多种具体形式，后来并有专职人员（“巫”、“乐师”等）来率领和领导。“巫”，据《说文》，便是“能事无形，以舞降神也，像人雨袞舞形”。这是以祭礼为主要核心的有组织的群体性原始文化活动。关于这种活动的内容、形式、种类、具体源起和演变，属于文化人类学或艺术社会学的范围，不在这里讨论之列。

哲学美学感兴趣的仍在于：由个体身心直接参与、具有生物学基础的动物游戏本能，如何能与上述这种社会性文化意识、观念相交融渗透，亦即是个人身心的感性形式与社会文化的理性内容，亦即“自然性”与“社会性”如何相交融渗透。Schiller 等人早讲过所谓感性的人、理性的人以及感性冲动、形式冲动等等，但问题在于如何历史具体地来解说这两者（感性与理性、自然与社会、个体与群体）的统一。

^① 参阅杨宽《古史新探》，北京，中华书局，1964。

我以为，正是在原始的图腾舞蹈中，清楚地显示了这两者交叉会合的最初形式。原始的图腾舞蹈把各个本来分散的个体的感性存在和感性活动，有意识地紧密连成一片，融为一体，它唤起、培育、训练了集体性、秩序性在行为中和观念中的建立，同时这也就是对个体性的情感、观念等等的规范化。而所有这些，又都是与对虚构的神灵世界的巫术支配或崇拜想像联在一起的。其中既包含智力活动的萌芽，同时却又是本能情感的抒发和宣泄。Susanne Langer 说：“舞蹈是原始生活最为严肃的智力活动，它是人类超越自己动物性存在那一瞬间对世界的观照，也是人类第一次把生命看作一个整体——连续的、超越个人生命的整体。”^①“在舞蹈的沉迷中，人们跨过了现实世界与另一个世界的鸿沟，走向了魔鬼、精灵与上帝的世界。”^②在如醉如狂、热烈激荡的图腾歌舞中，在神秘的巫术礼仪的面罩下，动物性的本能游戏、自然感官和生理感情的兴奋宣泄与社会性的要求、规范、规定，开始混同交融，彼此制约，难分难解。这里有着个体身心的自然性、动物性的显示、抒发、宣泄，然而就在同时，这种自然性、动物性却正在开始“人化”：动物性的心理由社会文化因素的渗入，转化而成为人的心理；各种人的心理功能——想像、认识、理解等智力活动在产生，在萌芽，在发展，并且与原有的动物性的心理功能如感知、情感在联系，在交融，在组成，在混合。而这一切，比在直接的物质生产活动（狩猎、采集、栽培……）中，要远为集中、强烈、充分、自觉。因为巫术图腾活动把在现实生产活动中和生

① 苏珊·朗格《情感与形式》，北京，中国社会科学出版社，1986，第217页。

② 同上书，第218页。

活活动中各种分散的、零碎的、个别的事例、过程、因素集中地组织、构造起来了。所以，巫术礼仪和图腾活动在培育、发展人的心理功能方面，比物质生产劳动更为重要和直接。图腾歌舞、巫术礼仪是人类最早的精神文明和符号生产。

这个精神文明、符号生产，如前所述，当然不只是审美。但是，它有审美的因素和方面。这个所谓审美的因素和方面，就是感知愉快和情感宣泄的人化，亦即动物性的愉快（官能感受愉快和情感宣泄愉快）的社会化、文化化。不同于外在行动规律的理性的内化（如逻辑观念）^①，也不同于群体目的要求的理性的凝聚（从原始禁忌到道德律令）^②，审美是社会性的东西（观念、理想、意义、状态）向诸心理功能特别是情感和感知的积淀。这里，便恰巧与“羊大则美”含义，即《说文解字》训“美”为“味甘”（好吃）相联系起来了。

从人类审美意识的历史发展来看，最初对与实用功利和道德上的善不同的美的感受，是和味、声、色所引起的感官上的快适分不开的。其中，味觉的快感在后世虽然不再被归入严格意义的美感之内，但在开始却同人类审美意识的发展密切相关。这从字源学上也可以清楚地看到。如德文的 *Geschmack* 一词，既有审美、鉴赏的含义，也有口味、味道的含义。英文 *taste* 一词也是这样。……在中国，美这个字也是同味觉的快感联系在一起的。西汉以后的中国文艺理论批评的许多著作，如锺嵘和司空图关于诗歌的

① 参阅拙作《我的哲学提纲·关于主体性的补充说明》。

② 同上。

著作，还常常将“味”同艺术鉴赏相连。“味”同人类早期审美意识的发展有如此密切的关系，并一直影响到今后，决不是偶然的。根本的原因在于味觉的快感中已包含了美感的萌芽，显示了美感所具有的一些不同于科学认识或道德判断的重要特征。首先，味觉的快感是直接或直觉的，而非理智的思考。其次，它已具有超出功利欲望满足的特点，不仅仅要求吃饱肚子而已。最后，它同个体的爱好兴趣密切相关。这些原因，使得人类最初从味觉的快感中感受到了一种和科学的认识、实用功利的满足以及道德的考虑很不相同的东西，把“味”与“美”联系在一起。^①

饥饿的人常常不知食物的滋味，食物对他（她）只是填饱肚子的对象，只有当人能讲究、追求食物的味道，正如他们讲究、追求衣饰的色彩、式样而不是为了蔽体御寒一样，才表明

① 李泽厚、刘纲纪《中国美学史》第1卷，第79—81页。关于后世以“味”来作为文艺品评的极多，略举一二：

葛洪：“五味舛而并甘，众色乖而皆丽。”（《抱朴子外篇·辞义》）

陆机：“阙大美之遗味……固既雅而不艳。”（《文赋》）

刘勰：“余味曲包。”（《文心雕龙·隐秀》）

锺嵘：“五言居文词之要，是众作之有滋味者也。”（《诗品序》）

司空图：“辨于味而后言语”、“味在酸咸之外”、“味外之旨。”（《与李生论诗书》）

欧阳修：“近诗尤古硬，咀嚼苦难嚙，又如食橄榄，真味久愈在。”（《六一诗话》）

苏轼：“咸酸杀众好，中有至味永。”（《送参寥师》）

严羽：“读骚之久，方识真味。”（《沧浪诗话》）

至明清，如谢榛、胡应麟、王世贞、叶燮、王士禛、袁枚、刘熙载诸批评大家讲“味”亦不绝。

在满足生理需要的基础上已开始萌发出更多一点的东西。这个“更多一点的东西”固然仍紧密与自然生理需要连在一起，但是比较起来，它们比生理基本需要却已表现出更多接受了社会文化意识的渗入和融合。例如，据说原始民族喜欢强烈的色调如红、黄之类，这一方面固然可能与他们的自然感官的感受能力有关，但这种生理感受由于与血、火这种对当时群体生活有突出意义的社会意识交织融合在一起，使原始人的这种感受不自觉地积淀了新的内容，而不只是纯动物性的反应了。自然的感性的形式开始渗入了社会（文化）的意义和内容。“……原始人群之所以染红穿戴、撒抹红粉，已不是对鲜明夺目的红颜色的动物性的生理反应，而开始有其社会性的巫术礼仪的符号意义在。也就是说，红色本身的想像中被赋予了人类（社会）独有的符号象征的观念含义，从而，它（红色）诉诸当时原始人群的便不只是感官愉快，而是其中参与了、储存了特定的观念意义了。在对象一方，自然形式（红的色彩）里已经积淀了社会内容；在主体一方，官能感受（对红色的感觉愉快）中已积淀了观念性的想像、理解。”^①与感官直接相连的各种自然形式的色彩、声音、滋味（洛克所谓的事物的“第二性质”），就这样开始了“人化”。

如果说，前面解“羊人为美”为图腾舞蹈时，着重讲的是社会性的建立规范和它向自然感性的沉积，那么，这里讲“羊大则美”为味甘好吃时，着重讲的便是自然性的塑造陶冶和它向人的生成。就前者说，是理性存积在非理性（感性）中；就后者说，是感性中有超感性（理性）。它们从不同角度表现了同

^① 拙作《美的历程》第1章。

一事实，即“积淀”。“积淀”在这里是指人的内在自然（五官身心）的人化，它即是人的“文化心理结构”的逐渐形成。

我非常欣赏和赞同 C. Geertz 的一些看法。他曾强调指出文化模式对形成人和所谓“人性”具有的决定性的作用，指出生理因素与文化因素的交融，后者给予前者以确定的形式，并促进前者的形成和发展，等等。^①我与 C. Geertz 相区别的一点是，我特别重视而 C. Geertz 似未注意“使用—制造物质工具以进行生产”这一根本活动在形成人类——文化——人性中的基础位置。因这问题不属本书范围，这里便不讨论了。

如前所交待，这个自然身心的“人化”过程和人类的文化心理结构的形成，是一个异常漫长的历史行程。它反映到历史材料和理论意识上，已经相当之晚。从中国文献说，春秋时代大量的关于“五味”、“五色”、“五声”的论述，可以看作是这种成果的理论记录。因为把味、声、色分辨、区别为五类，并与各种社会性的内容、因素相联系相包容，实际是在理论上去建立和论证感性性与理性、自然与社会的统一结构，这具有很重要的哲学意义。“五行的起源看来很早，卜辞中有五方（东南西北中）观念和‘五臣’字句；传说殷周之际的《洪范·九畴》中有五材（水火金木土）的规定。到春秋时，五味（酸苦甘辛咸）、五色（青赤黄白黑）、五声（角徵宫商羽）以及五则（天地民时神）、五星、五神等等已经普遍流行。人们已开始以五为数，把各种天文、地理、历算、气候、形体、生死、等级、官制、服饰……种种天上人间所接触到、观察到、经验到并扩而充之到不能接触、观察、经验到的对象，以及社会、政治、生活、个体生

① 参阅 C. Geertz, *The Interpretation of Cultures*, 第1、2章。

命的理想与现实，统统纳入一个齐整的图式中。……这个五行宇宙图本身就包含有理性和非理性两方面的内容……”^①

从美学看，这种宇宙（天）——人类（人）统一系统的意义就在，它强调了自然感官的享受愉快与社会文化的功能作用的交融统一，亦即上述“羊大则美”与“羊人为美”的统一。在孔、孟、荀这些中国古代大哲人那里，便经常把味、色、声连在一起来讲人的愉快享受，如：

子在齐闻韶，三月不知肉味，曰不知为乐之至于斯也。《论语·述而》

口之于味也，有同嗜焉；耳之于声也，有同听焉；目之于色也，有同美焉。《孟子·告子上》

故人之情，口好味而臭味莫美焉，耳好声而声乐莫大焉，目好色而文章致繁，妇女莫众焉……《荀子·王霸》

尽管这里面有许多混杂，例如把生理欲求、社会意识和审美愉悦混在一起，但有一点似乎很清楚，这就是中国古人讲的“美”——美的对象和审美的感受是离不开感性的，总注意美的感性的本质特征，而不把它归结于或统属于在纯抽象的思辨范畴或理性观念之下。华夏美学没有 Plato 的理式论而倒更接近于西方近代的 Aesthetics（感觉学，关于感性的学问）。

这也表明，从一开始，中国传统关于美和审美的意识便不是禁欲主义的。它不但不排斥而且还包容、肯定、赞赏这种感性——味、声、色（包括颜色和女色）的快乐，认为这是“人

^① 拙著《中国古代思想史论》，北京，人民出版社，1986，第159—160页。

情之常”，是“天下之所同嗜”。

但是，另一方面，对这种快乐的肯定又不是酒神型的狂放，它不是纵欲主义的。恰好相反，它总要求用社会的规定、制度、礼仪去引导、规范、塑造、建构。它强调节制狂暴的感性，强调感性中的理性，自然性中的社会性。儒家所谓“发乎情止乎礼义”，就来源于此，来源于追求“羊大则美”与“羊人为美”、感性与理性、自然与社会相交融统一的远古传统。它终于构成后世儒家美学的一个根本主题。但这个主题是经过原始图腾巫术活动演进为“礼”、“乐”之后，才在理论上被突出和明确的。

二 “乐从和”：情感与形式

远古图腾歌舞、巫术礼仪的进一步完备和分化，就是所谓“礼”、“乐”。它们的系统化的完成大概在殷周鼎革之际。“周公制礼作乐”的传统说法是有根据的。周公旦总结地继承、完善从而系统地建立了一整套有关“礼”、“乐”的固定制度。王国维《殷周制度论》强调殷周之际变革的重要性，其中主要便是周公确立嫡长制、分封制、祭祀制即系统地建立起“礼制”，这在中国历史上确具有划时代的意义。近三十年的许多论著常仅从一般社会形态着眼，忽视了古代“礼制”建立这一重要史实。其实，孔子和儒家之所以极力推崇周公，后代则以周、孔并称，都与此有关，即周公是“礼乐”的主要制定者，孔子是“礼乐”的坚决维护者。

“礼”、“乐”都与美学相关连。

首先是“礼”。“礼”在当时大概是一套从祭祀到起居，从

军事、政治到日常生活的制度等礼仪的总称。实际上就是未成文的法，是远古氏族、部落要求个体成员所必须遵循、执行的行为规范。从而，它的基本特点便是从外在行为、活动、动作、仪表上对个体所作出的强制性的要求、限定和管理，通过这种对个体的约束、限制，以维护和保证群体组织的秩序和稳定。这种“礼”到殷周，最主要的内容和目的便在于维护已有了尊卑长幼等级制的统治秩序，即孔子所谓的“君君臣臣父父子子”。每个个体以其遵循的行为、动作、仪式来标志和履行其特定的社会地位、职能、权利、义务。今天也许奇怪写定于汉代的儒家经典《礼仪》一书为何那样细密繁琐，从祭祀婚丧到“士见面礼”，有各种位置、次序、动作甚至一举手一投足的非常细致的明确规定。尽管可能渗入了后世某些理想成分，但我认为，出现在汉代的“三礼”（《仪礼》、《周礼》、《礼记》）的主要部分正是保留了许多自上古至殷周的所谓“礼制”——即以祭礼活动为核心的图腾活动、巫术礼仪等具体制度和规范，它们正是自上古到殷周的某些“礼制”的具体遗迹。如果参阅现代学者关于文化人类学的研究论著，便可知道各原始民族都曾有过与《仪礼》类似的那种种严格细密的巫术礼仪的程式。^①

古代文献关于“礼”的大量描述论叙，从不同方面都反映出“礼”并不是儒家空想的理想制度（如某些论著所认为），而是一个久远的历史系统。从孔子起的儒家正是这一历史传统的承继者、维护者、解释者。

在这一意义上，Herbert Fingarette 的说法有其正确性。他

^① 如 Ruth Benedict, *Patterns of Culture*, 第4、5、6章。

强调孔子的中心思想是“礼”，“礼”是“神圣的仪式”，具有巫术 (magic) 性质，正是“礼”培育出人性，是人性的根源。^① H.Fingarette 强调孔子不是从个体、从内心出发，而是从这种超个体并塑造个体的生活规范——“礼”出发，“最高价值是据道依仁的生活，而非个体存在”。^②H.Fingarette 说法的价值在于点出了儒家思想具有巫术礼仪的根源这一历史真实。Benjamin Schwartz 不同意 H.Fingarette 的看法，但他也指出，商以鬼神为先，而周置“礼”于首位，并以印度宗教演进为例，说明敬神的仪式逐渐比神本身还重要。^③这也意味着“礼”的过程本身具有至高无上的作用，正是“礼”本身直接塑造、培育着人，人们在“礼”中使自己自觉脱离动物界。所以，似乎是规范日常生活的“礼”，却具有神圣的意义和崇高的位置。C.Geertz 曾根据原始民族的爪哇材料说，“作为人不只是呼吸而已，而是要以一定技术来控制自己的呼吸，以便在呼吸中听到神的名字……”^④儒家的“礼”也有这种原始根源，即在规范了的世俗生活中去展示神圣的意义。

“礼”既然是在行为活动中的一整套的秩序规范，也就存在着仪容、动作、程式等感性形式方面。这方面与“美”有关。所谓“习礼”，其中就包括对各种动作、行为、表情、言语、服饰、色彩等一系列感性秩序的建立和要求。像《论语·乡党》

① Herbert Fingarette, *Confucius: The Secular as Sacred*, New York, 1972.

② H.Fingarette, *The Music of Humanity in the Conversation of Confucius*, *Journal of Chinese Philosophy*, 1983, p.333.

③ Benjamin Schwartz, *The World of Thought in Ancient China*, Harvard University Press, 1986, pp.49—50.

④ C.Geertz, *The Interpretation of cultures*, p.53.

里描写孔子那样，“孔子于乡党，恂恂如也，似不能言者。其在宗庙朝廷，便便言，唯谨尔。朝与下大夫言，侃侃如也；与上大夫言，诃诃如也”；“立不中门，行不履阈”；“君子不以绀緌饰，红紫不以为褻服”等等。这些都属于“礼”，属于那“神圣的仪式”。这“礼”的社会功能在于维护上下尊卑的统治体制，其文化形式则表现为个体的感性行为、动作、言语、情感都严格遵循一定的规范和程序，像 C. Geertz 所说的某些原始民族控制呼吸那样。这即是所谓“知礼”。《左传·昭公 25 年》说，“故人之能自曲直以赴礼者，谓之成人”。《论语》说，“立于礼”。这些都是说，人必须经过“礼”的各种训练，人只有在“礼”中才能建立和成熟为人，以获得人性。这种人性实际即是原始群体、氏族、部族所历史具体地要求的社会性。古人所谓“礼以行之”，所谓“非礼勿视，非礼勿听，非礼勿言，非礼勿动”，在当时，是具有严重的或神圣的意义的。它们都说明，“礼”是要求去直接约束、主宰、控制个体的感性行为、活动、言语和感官感受的。

这里，重要的是，具有“神圣”性能的“礼”在主宰、规范、制约人的行为、动作、言语、仪容等人的各种身体活动和外在方面的同时，便对人的内在心理（情感、理解、想像、意念）起着巨大作用。《左传》那段非常著名的对“礼”的说明，可以证实这一点，其全文如下：

子大叔见赵简子。简子问揖让周旋之礼焉。对曰：“是仪也，非礼也。”简子曰：“敢问何谓礼。”对曰：“吉也闻诸先大夫子产曰，夫礼，天之经也，地之义也，民之行也。天地之经，而民实则之，则天之明，因地之性，生其

六气，用其五行，气为五味，发为五色，章为五声，淫则昏乱，民失其性。是故为礼以奉之。为六畜、五牲、三牺，以奉五味；为九文、六采、五章，以奉五色；为九歌、八风、七音、六律，以奉五声；为君臣、上下，以则地义；为夫妇、外内，以经二物；为父子、兄弟、姑姊、甥舅、昏媾、姻亚，以象天明；为政事、庸力、行务，以从四时；为刑罚、威狱，使民畏忌，以类其震曜杀戮；为温慈、惠和，以效天之生植长育。民有好恶喜怒哀乐，生于六气。是故审则宜类，以制六志。哀有哭泣，乐有歌舞，喜有施舍，怒有战斗。喜生于好，怒生于恶。是故审行信令，祸福赏罚，以制死生。生，好物也。死，恶物也。好物，乐也。恶物，哀也。哀乐不失，乃能协于天地之性，是以长久。”简子曰：“甚哉，礼之大也。”对曰：“礼，上下之纪，天地之经纬也，民之所以生也。是以先王尚之。故人之能自曲直以赴礼者，谓之成人。大，不亦宜乎。”简子曰：“鞅也请终身守此言也。”《左传·昭公25年》

这说明，“礼”不只是“仪”而已，它是上节讲过的由原始巫术而来的那宇宙（天）——社会（人）的统一体的各种制度、秩序、规范，其中便包括对与生死联系着的人的喜怒哀乐的情感心理的规范。杜预注说，“为礼以制好恶喜怒哀乐六志，使不过节。”孔颖达疏说，“此六志，《礼记》谓之六情。在己为情，情动为志，情、志一也。”《礼记·中庸》说，“喜怒哀乐之未发，谓之中；发而皆中节，谓之和。”“发而皆中节”与杜注的“使不过节”是一个意思，都是指人的各种情感心理也必须接受“礼”的规范、要求、塑造。《中庸》被称为子思的作品，

它作为儒家重要经典的地位无可怀疑。《中庸》把人的情感心理的“发而皆中节”提到远远超过“礼”的一般解释的哲学高度，所突出的正是人的内在本性和个体修养。它“完全以人的意识修养为中心，主要是对内在人性心灵的形而上的发掘”。^①“从而君臣父子夫妇兄弟朋友的外在社会的伦常秩序（‘五达道’）反过来必须依赖于内在的‘知、仁、勇’（‘三达德’）的主观意识修养才能建立和存在。”^②与孔子引“礼”归“仁”的基本观点一致，儒家明显地发展了“礼”与内在心理的重要关系，强调后者是根本，是基础。这是一种并不符合历史真实的解释，却成为一个具有重大理论意义的创造性的“突破”（break-through）（详下章）。

现代新儒家梁漱溟、冯友兰也注意“礼”与人的心理情感的联系和从而具有的功能、价值。冯友兰指出，儒家崇奉的“礼”，实际上是表达主观情感的“诗”和“艺术”：“儒家对于祭祀之理论，亦全就主观情感方面立言，祭祀之本意，依儒家之眼光观之，亦只以求情感之慰安。”^③“儒家所宣传的丧礼祭礼，是诗与艺术而非宗教。”^④冯友兰论证丧礼、祭礼（“礼”的首要部分）与表达、宣泄、满足人的感情，服务于人类作为生物群体存在有关。所以它才不是偏重于灵魂超脱的宗教，而是与感性存在密切相关的“艺术”。梁漱溟说：“人类远离于动物者，不徒在其长于理智，更在其富于情感。情感动于衷而形

① 拙作《中国古代思想史论》，人民出版社，1986，第131页。

② 同上书，第131—134页。

③ 《三松堂学术文集》，北京大学出版社，1984，第139页。

④ 同上书，第136页。

著于外，斯则礼乐仪文之所以出，而为其内容本质者。儒家极重礼乐仪文，盖谓其能从外而内，以诱发涵养乎情感也。必情感敦厚深醇，有发抒，有节蓄，喜怒哀乐不失中和，而后人生意味绵永，乃自然稳定。”^①

这些说法虽然都不是真正的历史解释，但它们正确提出了“礼”与心理情感是有重要关联的。但是，“礼”无论如何又总是从外面来的规范、约束的秩序，它与人作为血肉身心之躯的个体自然性的关系，实际上经常处在一种对峙的状态中，即“礼”对人的身心的塑造和作用是从外面硬加上来的，是一种强制性的规定、制度，它与人的自然性的感官感受和情欲宣泄并没有直接的必然联系。特别是当“礼”一方面在内容上逐渐演化成为特定的法规、制度，另一方面在形式上又日渐沦为纯粹的外表、仪容的时候，它与人的内在心理情感的联系就更为稀疏甚至脱节了。从而，本来将理性、社会性交融在感性、自然性之中的原始的巫术图腾活动，发展定型为各种礼制之后，这个交融的方面便不得不由与“礼”并行的“乐”来承担了。所以，一方面对“礼”的规定解释还是无所不包，如上面引述的《左传》；但另一方面，“礼”“乐”并提，又显示它们二者确实有所分化和分工。

“乐”本字，甲骨文作，据最近有人考证，原意大概是谷物成熟结穗，与人对农作物的收获和喜庆有关，然后引申为喜悦感奋的心理情感。^②《说文》说，“乐，五声八音总名，像鼓

① 《儒佛异同论》，见《中国文化与中国哲学》第1辑，北京，东方出版社，1986，第441页。

② 修海林《乐之初义及其历史沿革》，《人民音乐》1986年第3期。

鞀木虞也”，后世对“乐”字作乐器的解说也相当流行。从出土文物看，中国上古的乐器的确已相当完善发达，1978年出土的湖北随县曾侯乙墓编钟距今2400年，能演奏复杂的乐曲。从演进程度看，可知乐器起源极早。文献上则有更多的古老传说。例如：“故乐之所由来者尚矣，非独为一世之所造也。”《吕氏春秋·仲夏纪》“昔葛天氏之乐，……昔陶唐氏……作为舞以宣导之。昔黄帝令伶伦作为律……帝嚳命咸黑作为声歌九招六列六英……”同上。《周礼》中多有“乃奏黄钟，歌大吕，舞云门以祀天神，乃奏大族，歌应钟，舞咸池以祭地祇”《周礼·春官·大司乐》等等记载，都表明“乐”与舞、歌连在一起，是以祭祀——祭祖先神灵为核心或主要内容的。这与“礼”本来就是同一回事。“制礼作乐”本也是同时进行的。但“礼乐”相提并论，毕竟表现了二者既统一又分化、既合作又分工的特征。这在后来某些文献中，就表达得异常明确了。《礼记·乐记》和荀子《乐论》都说：“乐由中出，礼自外作。”“乐统同，礼异。”“乐者，天地之和也；礼者，天地之序也。和，故万物谐化；序，故群物皆别。”“礼义立，则贵贱等矣；乐文同，则上下和矣。”“乐极和，礼极顺，内和而外顺。”“乐也者，情之不可变者也；礼也者，理之不可易者也。”“致乐以治心”，“治礼以治躬”等等，异常明确地指明：与“礼”从外在方面来规范不同，“乐”只有直接诉诸人的内在的“心”、“情”，才能与“礼”相辅相成。而“乐”的特点在于“和”，即“乐从和”。“乐”为什么要“从和”呢？因为“乐”与“礼”在基本目的上是一致或相通的，都在维护、巩固群体既定秩序的和谐稳定。

是故先王之制礼乐也，非以极口腹耳目之欲也，将以

教民平好恶，而反人道之正也。《礼记·乐记》律小大之称，比终始之序，以象事行，使亲疏贵贱长幼男女之理，皆形见于乐。同上。

具体一点说：

是故乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲。故乐者，……所以合父子君臣，附亲万民也，是先王立乐之方也。同上

这就是“乐从和”第一层含义。这一层含义与“礼”是相一致的。第二，“乐”与“礼”之不同在于，它是通过群体情感上的交流、协同和和谐，以取得上述效果。从而，它不是外在的强制，而是内在的引导；它不是与自然性、感性相对峙或敌对，不是从外面来主宰、约束感性、自然性的理性和社会性，而是就在感性、自然性中来建立起理性、社会性。从而，以“自然的人化”角度来看，“乐”比“礼”就更为直接和关键。“乐”是作为通过陶冶性情、塑造情感以建立内在人性，来与“礼”协同一致地达到维系社会的和谐秩序。“乐从和”的第三层含义是，它追求的不仅是人际关系中的上下长幼、尊卑秩序的“和”（“上下和”），而且还是天地神鬼与人间世界的“和”（“天地和”）。“乐”既来源于祭祀，而又效用于人际，所以它所追求的不仅是人间关系的协同一致，而且是天人关系的协同一致。而所有这种人际——天人的“和”，又都是通过个体心理的情感官能感受（音乐是直接诉诸官能和情感的）

的“和”（愉快）而实现的。

那么怎样才能做到这一点呢？“乐”如何能使人际和天人相和谐一致以表现这第二、三层含义呢？

如果去掉古代所不可避免的神秘解释，其关键就在：要把（一）音乐（以及舞蹈、诗歌）的节律与（二）自然界事物的运动和（三）人的身心的情感和节奏韵律相对照呼应，以组织、构造一个相互感应的同构系统。如前所指出，在以五行为核心的宇宙观盛行的春秋战国以至汉代，味、色、声便都被区分为“五”而构造出一个相互对应的宇宙——人际的结构系统。其中，第一，指出了“和实生物，同则不继”，“声一无听，物一无文，味一无果”《国语·郑语》，即是说，单一不能构成“和”，“和”必须是多样性的统一；第二，这种统一特别表现为对立因素的“相济”：“先王之济五味，和五声也，以平其心，成其政也。声亦如味……清浊、大小、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入、周疏，以相济也。君子听之，以平其心，心平德和。”《左传·昭公20年》可见，所谓“和”主要表现为多样性的“相杂”和对立项的“相济”。整个世界、事物、社会以及人的情感本身就是多样的矛盾统一体，“乐”也应该如此。音乐的“和”与人际的“和”、宇宙的“和”便是这样同构一致，才能相互感应的。从而，音乐的“和”被夸扬为使“气无滞阴，亦无散阳，阴阳序次，风雨时至，嘉生繁祉，人民和利……神是以宁，民是以听”《国语·周语下》。这固然仍是图腾巫术通神人的观念遗存，但也表达了音乐应该与整个宇宙和人际关系的合规律性相一致的重要思想。所谓“政象乐，乐从和，和从平”同上；“物得其常曰乐极，极之所集曰声，声应相保曰和，细大不逾曰平”同上，“乐”所追求的是社会秩

序、人体身心、宇宙万物相联系而感应地谐和存在，彼此都“适度”（“细大不逾”）地相互调节、协同、沟通和均衡。这就是“平”，就是“和”。

既然“乐”是直接发自内心，源于情感，这种情感是由外物而引起，是“感于物而动”的，那么“乐”所追求的“和”，就必须与对情感的具体考察联系起来。因为所谓陶冶性情、塑造情感，也就是给情感以一定的形式。内在情感的形式不可见，可见的正是对应于这些情感的艺术的形式。于是关于“乐从和”的等等探讨便落实到情感形式的寻求。S. Langer 曾以“情感的形式”来定义艺术，她指出这些形式不是个体的情感表现，而是一种普遍性的生命节律，所以它是一种非推论性的“逻辑”，即情感的逻辑。^①“音乐能够通过自己动态结构的特长，来表现生命经验的形式，而这点是极难用语言来传达的。情感、生命、运动和情绪，组成了音乐的意义。……所有音乐理论的基本命题便都可以扩展到其他艺术领域。”^②音乐以及整个艺术并不只是个体情感的自我表现，而是某种普遍性的情感形式，这一基本观点与中国古代美学思想传统是比较接近的。

中国古代的“礼乐传统”对普遍性的情感形式作了某些虽原始却具体的探讨。例如：

其哀心感者，其声噍以杀。其乐心感者，其声啍以缓。其喜心感者，其声发以散。其怒心感者，其声粗以

① 参阅苏珊·朗格《情感与形式》、《艺术问题》。

② 苏珊·朗格《情感与形式》，北京，中国社会科学出版社，1986，第42页。

厉。其敬心感者，其声直以廉。其爱心感者，其声和以柔。《礼记·乐记》

是故，志微噍杀之音作，而民思忧；啍谐慢易、繁文简节之音作，而民康乐；粗厉猛起、奋末广贲之音作，而民刚毅；廉直劲正庄诚之音作，而民肃敬；宽裕肉好顺成和动之音作，而民慈爱；流辟邪散狄成涤滥之音作，而民淫乱。同上

宽而静、柔而正者宜歌颂，广大而静、疏达而信者宜歌大雅，恭俭而好礼者宜歌小雅，正直而静廉而谦者宜歌风，肆直而慈爱者宜歌商，温良而能断者宜歌齐。同上

.....

所有这些，都在指出一定的声音、乐曲，一定的舞、歌、诗，与人一定的情感、性情相联系，这种联系有特定规律可循。它们具有共同的普遍形式。通过各自不同的特定的乐、舞、歌、诗的艺术形式便可以呼唤起、表达出和作用于特定的不同的情感。这样，乐、舞、歌、诗的各种不同的体裁、格调、模式、惯例，便正是各种不同的情感形式。从而，对情感的塑造陶冶，便具体地体现为对艺术形式的讲求，亦即重视各种艺术形式如何对应于、作用于、符合于各种不同的情感性格。艺术形式具有物质外壳（声音、姿态、言语、节律……），是可捉摸可确定的，情感则是至今还难以具体分析把握的对象。那么，“乐从和”所讲求身心、人际和天人的和谐，具体表现在情感形式的艺术（“乐”）上，又应该是怎样的标准尺度呢？这就是：

至矣哉！直而不倨，曲而不屈，迳而不偃，远而不携，迁而不淫，复而不厌，哀而不愁，乐而不荒，用而不匮，广而不宣，施而不费，取而不贪，处而不底，行而不流。五声和，八风平，节有度，守有序，盛德之所同也。

《左传·襄公29年》

这是“A而非A±”即“中庸”的哲学尺度，即所谓“乐而不淫，哀而不伤，怨而不怒”，亦即“温柔敦厚”。也就是说，这个标准尺度所要求的，是喜怒哀乐等内在情感都不可过分，过分既有损于个体身心，也有损于社会稳定。音乐和各种艺术的价值、功能就在去建造这样一种普遍性的情感和谐的形式。所以，一方面，“乐者，乐也，人情之所不能免也。乐必发于声音，形于动静，人之道也……故人不耐无乐。”《礼记·乐记》“耐”是古“能”字，即人不能无乐，乐是人道、人性。另一方面，“满而不损则溢，盈而不持则倾，凡作乐者所以节乐。”《史记·乐书》《史记正义》解后一个“乐”字说，“音洛，言不乐至荒淫也。”也就是说，人需要乐（快乐、音乐），但不能过分。“夫物之感人无穷，而人之好恶无节，则是物至而人化物者也，人化物也者，灭天理而穷人欲者也……此大乱之道也，是故先王之制礼乐，人为之节。”《礼记·乐记》具体地说，则是“使其曲直、繁瘠、廉肉、节奏足以感动人之善心而已矣，不使放心邪气得接焉，是先王之乐之方也”。同上。总之，“以道制欲则乐而不乱，以欲忘道则惑而不乐”同上，这就是作为艺术的乐曲与作为情感的快乐必须保持“和”的基本规范。这个“和”既是满足“人之所不免”的快乐要求，同时又是节制它的。这两者统一于通过“和”的标准来塑造、陶冶人的感情。所以，从一开

始，华夏美学便排斥了各种过分强烈的哀伤、愤怒、忧愁、欢悦和种种反理性的情欲的展现，甚至也没有像亚里士多德那种具有宗教性的情感洗涤特点的宣泄——净化理论。中国古代所追求的是情感符合现实身心和社会群体的和谐协同，排斥偏离和破坏这一标准的任何情感（快乐）和艺术（乐曲）。音乐是为了从内心建立和塑造这种普遍性的情感形式，这也就是“乐从和”的美学根本特点。尽管《乐记》是儒家典籍，但它记述的这些要求事实，却是上古“礼乐传统”的真实。

Ruth Benedict 曾依据一些原始民族的调查研究认为，从一开始，文化就有酒神型和日神型的类型差异。日神型的原始文化讲求节制、冷静、理智、不求幻觉，酒神型则癫狂、自虐、追求恐怖、漫无节制……它们各有其表达情感的特定方式，而世代相沿，形成传统。^①这一理论是否准确，非属本书范围。但了解中国古代的“礼乐”传统却仍有参考价值。很明显，即使不说“礼乐”传统是日神型，但至少它不是酒神型的。Max Weber 也讲到过这一点。中国上古是一种非酒神型的原始文化。朱熹解说《诗经》时曾说，“……且如《蟋蟀》一篇，本其风俗勤俭，其民终岁勤劳，不得少休，及岁之暮，方且相与燕乐，而又遽相戒曰日月其除，无已太康，盖谓今虽不可以不为乐，然不已过于乐乎？其忧深思远固如此。”《朱子语类》卷80 这相当有代表性。近人常说华夏民族精神的特征为所谓“忧患意识”。《易·系辞》说“作易者，其有忧患乎”。从诗、书、礼、乐、易、春秋所谓六经原典来看，这种主冷静反思，重视克制自己，排斥感性狂欢的非酒神类型的文化特征，是很早便形成了。

① Ruth Benedict, *Patterns of Culture*.

这是优点，也是缺点。这种优缺点不是某种理论、学说、思想的优缺点，而是一种历史的事实和传统的存在。它是先于儒家和儒学的。所以，对待它便不是简单的肯定、否定或保存、扔弃，而首先是予以自觉认识和重新解释。概略说来，其优点方面是，由于自觉地、坚决地排斥、抵制种种动物性本能欲求的泛滥，使自然情欲的人化、社会化的特征非常突出：情欲变成人与人之间含蓄的群体性的情感，官能感觉变成充满人际关怀的细致的社会感受。从而情感和感受的细致、微妙、含蓄、深远，经常成为所谓“一唱三叹”、“馀意不尽”的中国艺术的特征。所谓“叹”即“和声”，按朱熹的解释，“叹即和声”，“一人倡之，三人和之，譬如今人挽歌之类。”同上。挽歌的问题，第四章还要谈到。总之，通过“乐”（古代的诗与乐本不可分），使人的自然情感社会化了。《乐记》说：“乐由中出，礼自外作。乐由中出，故静；礼自外作，故文。”即要求以“静”、“文”来抑制动物性的本能冲动，以规范人的感情和动作。Freud曾指出，现实原则战胜快乐原则是文明进步的必要条件。华夏文明达成成熟得如此之早，恐怕与“礼乐”传统的这一特点有关。

但是，另一方面，这种人化的范围又毕竟狭隘。现实原则对快乐原则的战胜，“超我”的过早的强大出现，使个体的生命力量在长久压抑中不能充分宣泄发扬，甚至在艺术中也如此。奔放的情欲、本能的冲动、强烈的激情、怨而怒、哀而伤、狂暴的欢乐、绝望的痛苦能洗涤人心的苦难、虐杀、毁灭、悲剧，给人以丑、怪、恶等等难以接受的情感形式（艺术）便统统被排除了。情感被牢笼在、满足在、锤炼在、建造在相对的平宁和谐的形式中。即使有所谓粗犷、豪放、拙重、潇洒，也仍然

脱不出这个“乐从和”的情感形式的大圈子。无怪乎现代的研究者要说：“用西方人的耳朵听来，中国音乐似乎并没有充分发挥出表情的效力，无论是快乐或是悲哀，都没有发挥得淋漓尽致。”^①“直到现在，中国民间歌曲多半还是用缺乏半音的五音调。……音乐心理学者认为半音产生紧张，而要求解除紧张，无半音的音乐则令人轻松安静。”^②“歌曲有一个基本的凄婉情调，像煞是离人游子的思乡情调。这种情调通常却不以绝望的哀音出之，而用一种‘半吞半吐’、‘欲语还休’的态度。一般说来，我国音乐往往由凄婉的感受而转变为乐天知命、和谐与自得其乐。我们的绘画与抒情诗也有同样的特质。”^③

应该说，华夏艺术和美学的这些民族特征，在实践上和理论上都很早便开始了，它发源于远古的“礼乐传统”。

也正因为华夏艺术和美学是“乐”的传统，是以直接塑造、陶冶、建造人化的情感为基础和目标，而不是以再现世界图景唤起人们的认识从而引动情感为基础和目标，所以中国艺术和美学特别着重于提炼艺术的形式，而强烈反对各种自然主义。首先，音乐本来就要求有严格的形式规律——节奏、旋律、运动、结构，并且，音乐总有反复。如孔夫子那样，“子与人歌而善，必使反之，而后和之。”《论语·述而》诗歌也有所谓“一唱三叹”，要反复数次。后来，在任何艺术部类里，华夏美学都强调形式的规律，注重传统的惯例和模本，追求程式化、类型化，着意形式结构的井然有序和反复巩固。所有这些，

① 项退结《中国民族性研究》，台北，台湾商务印书馆，1966，第88页。

② 同上书，第96页。

③ 同上书，第98页。

都是为了提炼出美的纯粹形式，以直接锤炼和塑造人的情感。诗文中对格律、声调、韵律的讲求，书法、绘画对笔墨（笔之轻重缓急，墨之浓淡干湿等等）的高度重视以及山如何画、水如何画的程式规定，《周礼·考工记》对建筑的要求，如双轴对称的“井”形构图，都表明情感均衡的理性特色极为突出。甚至直到后世的浪漫风味的园林建筑，也仍然有各种“路须曲折”、“山要高低”、“水要萦回”……等等规范。戏曲中的程式化、类型化、模本化，则更为人所熟知。

为什么我们百听不厌那已经十分熟悉了唱腔？为什么千百年来人们仍然爱写七律、七绝？为什么书法艺术历时数千年至今绵绵不绝？……因为它们都是高度提炼了的、异常精粹的美的形式。这美的形式正是人化了的自然情感的形式。“礼乐”传统就是为了建立这一形式。从哲学意义讲，这个形式使人具有了一个心理的本体存在。人在这个本体中认同自己是属于超生物性族类的普遍存在者。

也正因为以美的形式为塑造目标和标准尺度，忠实于描写现实事物图景的课题便毋宁处在外在的从属位置。即使现实图景的课题，也予以形式的美化。例如在京剧中，醉步也要美，百衲衣也要美，……而许多直接引动情感官能的过分刺激或憎恶的事物图景，如流血创伤、死尸白骨、战争恐怖、苦难现实、强奸凶杀……便经常被排斥在外或基本避开。民族精神（非酒神型）与艺术特征（美）相应对照地表现了这一共同点。可见，华夏艺术和汉族人民追求“美”的习惯心理，是由来已久了。

这里还想指出的是，把“再现”、“表现”这两个西方美学概念应用于华夏艺术和美学时，应该特别小心。现在许多论著几乎异口同声说，西方艺术重“再现”（模拟），中国艺术重“表

现”(表情)。^①这种说法其实是不准确的。如前所述,中国古代的“乐”主要并不在要求表现主观内在的个体情感,它所强调的恰恰是要求呈现外在世界(从天地阴阳到政治人事)的普遍规律,而与情感相交流相感应。它追求的是宇宙的秩序、人世的和谐,认为它同时也就是人心情感所应具有的形式、秩序、逻辑。除了前述乐论之外,中国文论讲究的也是“日月垒壁,以垂丽天之象;山川焕绮,以辅理地之形,此盖道之文也。”《文心雕龙·原道》“言之文也,天地之心哉。”同上。中国画论讲究的是“图画非止艺行,成当与易象同体”,“以一管之笔,拟太虚之体,以判躯之状,尽寸眸之明”王微《叙画》,“以通天地之德,以类万物之情”韩拙《山水纯全集》等等,都是如此。所以,我们既可以说中国艺术是“再现”的,但它“再现”的不是个别的有限场景、事物、现象,而是追求“再现”宇宙自然的普遍规律、逻辑和秩序。同时又可以说它是“表现”的,但它所表现的并非个体的主观的情感、个性,而必须是能客观地“与天地同和”的普遍性的情感,即使是园林建筑也必须是“虽由人作,宛自天开”计成《园冶》,这倒又是“模拟”自然、“再现”自然了。但在这模拟、再现中又仍然强调寓情于景,从而创造出意境。难道这可以简单说是“再现”或“表现”吗?在西方那种对峙意义上的“再现”、“表现”的区分,在中国美学和艺术中并不存在。一般来说,中国艺术固然不同于西方那种细致模拟有限现实场景、故事的“再现”性的古典作品,也同样少有西方近代那种以强烈个性情感抒发为特征的“表现”性的作品。相对来说,中国作品中个性情感一般很不突出,大都是

^① 如周来祥的论著。

所谓“发乎情，止乎礼义”，它的情感表现中有比较具体和具象的自然的社会的再现内容，而它的这种再现具体现实又不离开情感的表达，这两者经常混同交融，合为一体。所以，华夏文艺及美学既不是“再现”，也不是“表现”，而是“陶冶性情”，即塑造情感，其根源则仍在这以“乐从和”为准则的远古传统。

三 “诗言志”：政治与艺术

从上面可以看出，古代华夏作为体制建构的“礼乐”传统，已使原始的巫术礼仪、图腾歌舞走上了非酒神型的发展道路和文化模式。它舍弃了那种狂热、激昂、急烈、震荡的情感宣泄和感官痛快，着重强调“和”、“平”、“节”、“度”，以服从和服务于当时社会秩序和人际关系。这种“秩序”和“关系”，也就是当时的政治。“礼乐”是与政治直接相关而连在一起的。这就是所谓“礼乐刑政，四达而不悖，则王道备矣”。《礼记·乐记》中国古代政治是伦理政教，即建立在父家长制血缘基础上的氏族贵族等级统治的体系。^①

所以，在“乐从和”的美学理论中，有一个非常突出的特征，这便是通过情感塑造的中介，把艺术（“乐”）与政治直接地密切联系起来。“乐”之所以需要，首先是因为它“可以善民心，其感人深，其移风易俗，故先王著其教焉。”《礼记·乐记》它认为，一方面，不同的音乐反映出不同的政治状态和社会氛围：“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。”同上另一方面，

^① 参阅拙著《中国古代思想史论》。

不同的音乐甚至不同的乐器的音响又可以直接唤起不同的具体的政治认识：

钟声铿，铿以立号，号以立横，横以立武，君子听钟声，则思武臣；石声磬，磬以立辨，辨以致死，君子听磬声，则思封疆之臣；丝声哀，哀以立廉，廉以立志，君子听琴瑟之声，则思志义之臣；竹声滥，滥以立会，会以聚众，君子听竽笙箫管之声，则思畜聚之臣；鼓鼙之声欢，欢以立动，动以进众，君子听鼓鼙之声，则思将帅之臣。君子之听音，非听其铿锵而已也，彼亦有所合之也。同上

这种强将艺术（音乐）与政治直接拉在一起的简单论断，把许多不同的问题混在一起了。因为同情感有直接联系，音乐能反映出人民生活以及社会政治状况的差异，这有其非常合理的方面，各种不同的一定“铿锵”，会联想起或激唤起各种不同的情绪感受以至理性认识，也是存在的。但把音乐以至乐声和特定政治内容、政治要求、政治理念非常具体地联系起来，则显然是由夸张而完全失实了。在中国古代美学中，这种失实地夸张艺术的政治内容、政治作用，也是由来已久，源远流长的。正如 Aristotle 也有“中庸”观念一样，古希腊也有将音乐与道德直接联系起来的思想和理论，Aristotle 便认为音乐在节奏上和高低音的配合上都有类似于道德的性格。每一种乐调也被赋予伦理道德的性质，各种不同乐调是或温和或勇敢或忧伤或懒散，于是听者便引起相应的反应和品格。^①这与上述中国理论相

① 参阅哈拉普《艺术的社会根源》，北京，人民文学出版社，1951。

当接近。但在中国，它却被长期地坚持了下来，这除了儒家将这种观念定型化并作为基本的主体理论之外，恐怕更重要的是，它作为“礼乐”传统，已是一种长久的历史的事实存在，从而它的影响就更有习惯性的持续力量，不只是一种理论、学说或观念。根据“礼乐”传统，“乐”本来就是与“礼”并行的巩固社会政治秩序的工具，它本就具有鲜明强烈的政治功能和政治性质。以后各类艺术虽有分化，这一传统性能却一直成为对它们的基本要求。对音乐是如此，对诗文是如此，对绘画的要求，所谓“成教化，助人伦”，也还是如此。

中国的政治是伦理政治，美善不分或美善同一的观念非常持久。在各民族古代文献中，以“美”作“善”，二字等同使用的语言习惯本相当普遍，但在中国却一直遗留至今，例如所谓“五讲四美”。因此比较起来，中国美学强调美与善的联系分外突出。西方哲人也强调过美善的密切联系，例如 Plato，但所以在中国分外突出，也还是因为有“礼乐”传统这个实在的历史传统的缘故。

从分化了的艺术部类说，如果比较一下《乐记》与《诗大序》，也很明白，《乐记》中那些“乐”必须服务于伦理政教的理论，同样延续和呈现在《诗大序》中：

诗者，志之所之也。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。情发于声，声成文谓之音。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；故正得失，动天地，感鬼神，莫近于诗。（这里故意采用了另种句读）

《诗大序》虽然出现颇晚，但几乎与《乐记》重合式的文字和思想，说明它们大体是同一时代或略后的产物。“诗言志”本见于《尚书》，是对“诗”最著名也最古老的规定。《毛诗序》不过是对这一古老规定的解说发挥。它曾被看作是孔子或子夏的作品，我们以为是荀子学派的思想^①，总之是儒家美学。

“诗言志”究竟是什么意思？一直有各种不同的解说。有人认为，“诗言志”言的就是作者的“志”。有人认为，“诗言志”主要是指借诗言志，言的不是作者的志，也不是原诗的志，而是引用者的志，例如《论语》、《左传》、《孟子》中许多对《诗经》的引用，以及所谓“不学诗，无以言”《论语·季氏》，“使于四方，不能专对”《论语·子路》，都说明“诗”是作为外交辞令来被引用以“言志”的。有人认为，“诗言志”便是抒个人的志趣以至情感。有人认为，“诗言志”的“志”是集体的事功、政教、历史、要求，它也就是“载道”，等等，说法很多。

如果从起源或原意看，我赞成最后一说。特别是如果联系起“诗”与“乐”来看，“诗”大概最初就是巫师口中念念有词的咒语，与祭神活动密切相关。其后才逐渐演化为对祖先的事功业绩、本氏族的奇迹历史、军事征伐的胜利、祭祀典礼的仪容等等的记述、歌颂和传递。这大概是“志”的最初的真实含义。这种“志”当然与政治紧密难分，不但从《诗经》、“雅”、“颂”部分像《生民》、《公刘》、《大明》、《皇矣》、《绵》等篇章可以看见这种“言志”的历史痕迹，而且就在所谓后世的“采风”活动中，包括所谓“劳者歌其事，饥者歌其食”，也还是与伦理政教相连：是为了“正”政治之“得失”。这与前述“乐”

^① 参阅李泽厚、刘纲纪《中国美学史》第1卷第8章“毛诗序的美学思想”。

的功能基本上是一致的。一直到唐代孔颖达《毛诗正义》也还说：“其作诗者，道己一人之心耳，要所言一人，心乃是一国之心，诗人揽一国之意以为己意，故一国之事，系此一人使言之也……故谓之风。……诗人总天下之心，四方风俗，以为己意，而咏歌正放……故谓之雅。”可见，所谓“诗言志”，仍是有关国家政事的“天下之心”、“四方风俗”之“志”。

当然，最突出的是汉代儒家以“美刺”说诗了。它即是《毛诗序》宣布的“正得失……厚人伦，美教化，移风俗”的具体化，它要求诗作为对皇帝的某种委婉的讽谏劝诫的工具，来起纯粹政治的功能作用。所谓“温柔敦厚”，即是服从于这种要求的美学原则。这种传统到白居易那著名的“文章合为时而著，歌诗合为事而作”，到明清近代，是始终没有断绝的，它是儒家正统美学的基本法规。这是一种政治文艺学或文艺的政治解释学。这种解释学认为，“治世之音，温以裕，其政平；乱世之音，怨以怒，其政乖；诗道然”。^①可见，它与前述的《乐记》一样，其根源仍然是这个礼乐传统。

所以，汉儒用伦理政治来解诗，“把《诗经》第一首关雎说成是什么后妃之德等等，……从总体上看，又有其一定的原因。这个原因是历史性的。汉儒的这种穿凿附会，实质上是不自觉地反映了原始诗歌由巫史文化的宗教政治作品过渡到抒情诗文学作品这一重要的历史事实。本来，所谓诗言志，实际上即是载道和记事，就是说，远古的所谓诗本来是一种氏族、部落、国家的历史性、政治性、宗教性的文献，并非个人的抒情

^① 《诗含神雾》，见《重修纬书集成》，日本，明德出版社，昭和46年，卷3，第28页。谶纬非原始巫术，但仍是神秘的天人感应理论，并以政治为核心。

作品。很多材料说明，诗与乐本不可分，原是由于祭神、庆功的”。^①从而，如果把“诗言志”的原本含义看作近代抒发个人志趣情感的表现主义，无疑是很不准确的；这正像古代绘画也是以巫术宗教等神话内容和历史记述为主题，是原始人洞穴壁画的延续，服务于伦理政教一样；屈原据以作《天问》的“见楚有先王之庙及公卿祠堂，图画天地山川神灵，琦玮僬佹，及古圣贤怪物行事”^②，便是明证。舞、乐、诗、画，是那同一传统的心声。“乐从和”，“诗言志”，其实一也。

但是，这个强调社会的伦理政教与个体的身心情感相融合同一的礼乐传统，随着时代的发展，便愈来愈暴露出其中蕴藏的巨大矛盾。即社会的理性、伦理政教的要求与个体身心情欲这两方面并不能经常真正统一融合在这种“情感的形式”——艺术中。特别是随着社会生活的发展、物质产品的丰富、消费需要的扩展，传统的社会规范、伦理要求、政教体制常常成了满足个体身心情欲的不愉快的限制和束缚。在《乐记》以及先秦古典中，可以看到一系列有关“古乐”、“今乐”、“雅乐”、“郑声”的分歧和争论。就是说，社会生活的行进，使人们要求自己的情感、欲望，从传统的伦理政治的捆绑下解放出来。于是，政治与艺术、伦理政教的规范准则与情感自身的逻辑形式，便处在既有同一又有差异，既有统一又有对立以至冲突的复杂状况中。随着不同时代的和社会的原因，它在美学理论上就呈现为关于文与质、美与善、缘情与载道、“乐教”（重情感形式）与“诗教”（重政治内容）……的种种争论与冲突。

① 《美的历程》第3章。

② 王逸《楚辞章句·天问序》。

情况是异常复杂的。需要具体分析，一加概括，便容易简单化和失真。但这里又不得不因陋就简，从艺术种类的发展分化角度来概括地看看。

由于礼乐传统强调艺术是普遍性的情感形式，抒情（尽管还不是抒个人的情）在文学中也占有重要的地位。中国的上古史诗很不发达，几乎没有，恐也与这传统有关。《雅》、《颂》在《诗经》中只占很小部分，更大的领域留给了抒情性能浓厚的“风”。“诗言志”于是也就逐渐被后世理解和解释为抒情，即抒发个人的志趣情感。到魏晋，“诗缘情”进一步正式地与“诗言志”同样成了美学的重要理论。

但是，抒情，即使是后世的抒个人之情，又仍然离不开政教。由于中国的文官制度使士大夫知识分子从来便是伦理政治的基础和支柱，上述这个矛盾便更有趣地展现出来。艺术究竟应从抒发情感志趣的意向出发呢？还是应从宣扬、宏大伦理教化出发？是“载道”呢？还是“言志”或“缘情”？这个似乎本只属于儒家美学的矛盾，却在后世华夏的文艺创作和美学理论中，一直成为一个基本问题。

由于盛极一时的远古音乐艺术在后世的逐渐衰落，这种矛盾和争论便更多地表现在文学（诗文）和书画领域中。

六朝有所谓文笔之分。“有韵为文，无韵为笔。”“有韵”（文）更多地具有音乐性，容易与情感相连，所以更侧重于感情的抒发、形式的讲求。魏晋是“文”的自觉，取得自己独立性格的时代，在理论上，曹丕写了《典论·论文》，陆机有《文赋》……而“笔”则大体仍然在记事、论理以“载道”。

但是，在各种“文”中，诗是更“有韵”，更抒情的。从这里又开始了“诗”与“文”的分途。这在唐宋古文运动兴起

后便更明显了。很讲究做文章、追求“文从字顺”的通俗新形式的韩愈，强调他的文是要载道的，他写了《原道》、《原毁》、《原性》、《原人》等皇皇大论，来大讲其伦理政教。但同时，韩愈却又大做其抒发个人情感的艰涩诗篇，并且从抒发情感上盛赞张旭的草书，还鼓吹“物不得其平则鸣”的“达其情性”的抒情理论。

于是，诗逐渐成为个人抒情的领域，而文则是宣扬政教的工具。所谓“诗主言情，文主言道”^①，便被后世这样区分着。但“诗”毕竟又有《诗大序》这种权威性的经典理论的主宰、管辖，谁也不敢否定，而这种理论是要求诗必须为政教伦理直接服务的。于是，我们又有趣地看到了“诗”、“词”的分途和“诗”、“画”的分途。

五代北宋，词发达起来。词大谈女人、爱情等等，看来很难说是“载道”了。在词里大发的政教议论毕竟是少数，包括正统的理论家们也似乎并不要求它去“载道”，因为它本是“雕虫小技”、“无足道也”的东西。但诗却不然，作诗是更严肃的事情。当宋词盛极时，宋诗的议论也特别多。不管自觉不自觉，诗、词这两种艺术形式体裁，便明显有这种区别。

从而，似乎可以试图解释钱锺书教授提出的问题，为什么在绘画领域里，所谓“南宗”成了正统，与南宗画相当的王孟诗派却永远不能夺取李（白）杜（甫）正宗的地位？的确这样，即使像司空图、严羽这些明明倾向于王孟诗派的理论家，却仍然要以李、杜或将“雄浑”列为标准或首位，与董其昌等人明目张胆地捧出南宗作为画派正宗迥不相同。为什么？我认

^① 《清诗话》下卷，上海古籍出版社，1984，第948页。

为，这就是上述传统在起作用。因为尽管世世代代的士大夫知识分子都经常是伦理政教的积极支持者、拥护者，大都赞成或主张诗文载道，但社会生活的发展，使传统的伦理政教毕竟管不住情感的要求和变异，于是词、山水画、笔墨意趣这种与“载道”关系较远的艺术形式便成了政教伦理所鞭长莫及而能满足情感愉悦的新的安乐处了。比起诗文来，画毕竟是由匠人的技艺上升而来的艺术，毕竟地位次要一些，于是它也就能更无顾忌地从“成教化，助人伦”下解放出来，真正成为个体抒发情感的艺术形式。

可见，我们说华夏美学的特征和矛盾主要不在模拟是否真实、反映是否正确，即不是美与真的问题，而在情感的形式（艺术）与伦理教化的要求（政治）的矛盾或统一即美与善的问题^①，是以这种“礼乐传统”为其历史背景的，它实际正是“羊人为美”与“羊大则美”问题的延续，这样才能估计这个矛盾的久远性和深刻性，即它涉及这个民族的文化心理结构及特征问题。

为什么在讲儒家美学之前要先讲这个“礼乐传统”？这是因为：第一，从这个记述中，可以看出儒家美学其来有自，有悠久坚实的历史根源，它是“礼乐传统”的保存者、继承者和发展者。第二，从这个记述中可以看到，两千年来以儒家哲学为主体的华夏美学中一些基本观点、范畴、问题、矛盾和冲突已经蕴涵在这传统根源中。如何处理社会与自然、情感与形式、艺术与政治，如何处理天人关系，如何理解自然的人化等等，既是一般美学的普遍问题，更是华夏美学的核心问题。第三，

① 参阅李泽厚、刘纲纪《中国美学史》第1卷绪论。

从这个记述中，可以看出，这个非酒神型的“礼乐传统”，至今仍在华夏广大人民中有其影响，它已积淀为特定的文化心理结构。也正因为此，作为它的自觉的承继者和发扬者，儒家美学才有其历久不衰的生命力量，成为华夏美学的主干。

第二章 | 孔门仁学

一 “人而不仁如乐何?”：人性的自觉

孔子自称“述而不作”《论语·述而》。

这一半是准确的，孔子一生的志向、活动和功业，全在维护和恢复周礼，也就是前述的“礼乐传统”。在传闻中，孔子是古代典籍、礼仪和传统文化的保存者、传播者和审定者。他“删诗书”，“定礼乐”，授门徒，游列国，尽管做官未成，却在社会上特别在知识层中影响极大。无论是反对者或赞成者，无论是以后的墨、道、法……各家，总都要提到他。即使在他最倒霉的时候，无论在当时或后世，孔子作为教育家的身份或事实也从未被动摇和怀疑过。困于陈、蔡，也还有弟子（学生）追随；“批林批孔”，也还承认孔是教育家。而所谓“教育”，不就正是将传统的礼乐文化，作为自觉的意识，传授给年轻一代么？孔子称周公，道尧舜，“入太庙，每事问”《论语·八佾》，“学而不厌，诲人不倦”《论语·述而》……只要打开《论语》一书，孔子这种继往开来、作为礼乐传统的传授守护者的形象便相当清楚。

但这只是一半，更重要的另一半是：孔子对这种传统的承继、保存和传授，是建立在他为礼乐所找到的自我意识的新解释的基础之上的。这个自我意识或解释基础，便是“仁”。这才是孔子的主要贡献，特别是在思想史的意义上。H.Fingarette 著作的主要弱点就是对这一方面没有重视，估计不足。

《论语》一书记载孔子讲“仁”达百余次，每次讲法都不尽相同。以致有研究者倾向于认为，孔子的“仁”本身就是审美的，即它具有非概念所能确定的多义性、活泼性和不可穷尽性。^①这一论点相当新颖而颇富深意，即它可暗示孔子的人生最高境界将是审美。然而，此是另一个问题，当容后再论。就“仁”本身说，它毕竟又还是可以分析的。在《孔子再评价》中，我曾将“仁”分为四个方面或层次，其中，氏族血缘是孔子仁学的现实社会渊源，孝悌是这种渊源的直接表现（“孝悌也者，其为人之本欤？”《论语·学而》“君子笃于亲，则民兴于仁。”《论语·泰伯》）。而“孝”的可能性和必要性却在于心理情感（“子曰：予之不仁也！子生三年，然后免于父母之怀，……予也有三年之爱于其父母乎？”《论语·阳货》）。不诉诸神而诉于人，不诉诸外在规约而诉之于内在情感，即把“仁”的最后根基归结为以亲子之爱为核心的人类学心理情感，这是一项虽朴素却重要的发现。因为，从根本上说，它是对根基于动物（亲子）而又区别于动物（孝）的人性的自觉。它是把这种人性情感本身当作最后的实在和人道的本性。这正是孔子仁学以及整个儒家的人道主义和人性论的始源基地。孔子说：“今之孝者，是谓能养。至于犬马，皆能有养，不敬，何以别乎。”《论语·为政》

① 参阅张亨《论语论诗》，台北，《文学评论》第6集，1980年5月。

关于“至于犬马，皆能有养”，有好几种解释。一种解释为：犬马也能养父母，因之，人养父母应不同于犬马的“养”父母。另种解释为：人可以饲养犬马，因之，养父母应不同于养犬马。又有解释为：犬马也能养活人，因之，人养父母应不同于犬马的“养”，等等。总之，不管哪种解释，孔子这里强调所谓“敬”，指的正是表现为一定的礼节仪容的心意状态。它作为孝—仁的内在原则，在孔子看来，便是由“礼乐”所塑造培育出来以区别于犬马或区别于对待犬马的人的情感或人性、人道。虽然它必须以亲子这种自然生物性的血缘事实为基础，但重要的是这种自然生物关系经由“礼乐”而人性化了，所以才不同于“犬马”。“敬”本是“礼乐”仪式过程所必然和必需培育的某种恭谨畏惧的心理状态和感情，周初有“敬德”、“敬天”等等重要提法，它们本是由“礼乐”即“神圣的仪式”中所产生的。但到孔子这里，却把它当作比“神圣的仪式”本身还更为重要的东西了。孔子使这种内在心理情感和状态取得了首要位置，认为它才是本体的人性，即人道的自觉意识。孔子指出，即使神圣的“礼乐”传统，如果没有这种人性的自觉，那它们也只是一堆毫无价值的外壳、死物和枷锁。孔子一再说：“人而不仁如礼何？人而不仁如乐何？”《论语·八佾》“礼云礼云，玉帛云乎哉？乐云乐云，钟鼓云乎哉？”《论语·阳货》“礼，与其奢也，宁俭；丧，与其易也，宁戚”《论语·八佾》等等。这些都是说，如果没有“仁”的内在情感，再清越热喧的钟鼓，再温润绚丽的玉帛，是并无价值的，内在情感的真实和诚恳更胜于外在仪容的讲求。从而，这里重要的是，不仅把一种自然生物的亲子关系予以社会化，而且还要求把体现这种社会化关系的具体制度（“礼乐”）予以内在的情感化、心理化，并把它当作人的

最后实在和最高本体。关键就在这里。

如上章所论，就“礼”、“乐”二者说，“乐”比“礼”与这种情感心理关系（仁）要更为直接和更为密切。有如《乐记》所说：“仁近乎乐，义近乎礼。”“乐”既然可以直接从陶冶、塑造人的内在情感来维护人伦政教，孔子所追求的“爱人”《论语·颜渊》、“泛爱众”《论语·学而》、“老者安之，朋友信之，少者怀之”《论语·公冶长》等等仁学的诸要求、理想，也就应该由“乐”（艺术）来承担一部分：

子之武城，闻弦歌之声。夫子莞尔而笑曰：“割鸡焉用牛刀？”子游对曰：“昔者偃也闻诸夫子曰，君子学道则爱人，小人学道则易使也。”子曰：“二三子，偃之言是也。前言戏之耳。”《论语·阳货》

可见“弦歌之声”是与“道”——首先是“治道”（政治）联系在一起的。这也可以印证上章《乐记》所说的：“乐者，乐也。君子乐得其道，小人乐得其欲，以道制欲，则乐而不乱；以欲忘道，则惑而不乐。是故君子反情以和其志，广乐以成其教。”“乐”是用来教化百姓民众的。

不过，那个以“礼乐”治天下的远古时代毕竟已经过去了，想用“乐”来感化百姓，安邦定国，在春秋时代已经是不切实际的幻想，更不用说杀伐争夺日益剧烈化的后世了。孔子的仁学理论作为“治国平天下”的政治方略，并没有也不可能实现。它深深地影响和利用于后世的，倒是这种人性自觉的思想，这种要求人们建立起区别于动物的情感心理的哲学。并且，由于把这种自觉与安邦治国、拯救社会紧密联系了起来，

这种人性自觉便具有了超越的宗教使命感和形上的历史责任感。即是说，这种“为仁由己”《论语·颜渊》的“爱人”精神（“仁”），这种人性自觉意识和情感心理本身具有了一种生命动力的深刻性。因之，并非“个性解放”之类的情感，而毋宁是人际关怀的共同感情（人道），成了历代儒家士大夫知识分子生活存在的严肃动力。从而，对人际的诚恳关怀，对大众的深厚同情，对苦难的严重感受，构成了中国文艺史上许多巨匠们的创作特色。如世公认，这方面杜甫大概是表现得最为突出和典型了。

……父老四五人，问我久远行。手中各有携，倾榼浊复清。苦辞酒味薄，黍地无人耕。兵革既未息，儿童尽东征。请为父老歌，艰难愧深情。歌罢仰天叹，四座泪纵横。《羌村》

……长戟鸟休飞，哀笳曙函咽。田家最恐惧，麦倒桑枝折。沙苑临清渭，泉香草丰洁。渡河不用船，千骑常撒烈。胡尘逾太行，杂种抵京室。花门既须留，原野转萧瑟。《留花门》

……安得广厦千万间，大庇天下寒士俱欢颜，风雨不动安如山。呜呼，何时眼前突兀见此屋，吾庐独破受冻死亦足。《茅屋为秋风所破歌》

杜甫是引不胜引的，总是那样的情感深沉，那样的人道诚实。他完全执着于人间，关注于现实，不求个体解脱，不寻来世恩宠，而是把个体的心理沉浸融埋在苦难的人际关怀的情感交流中，沉浸在人对人的同情抚慰中，彼此“以沫相濡”，认为这

就是至高无上的人生真谛和创作使命。这不正是上起建安风骨下至许多优秀诗篇中所贯穿着的华夏美学中的人道精神么？这精神不正是由孔学儒门将远古礼乐传统内在化为人性自觉、变为心理积淀的产物么？

……出门无所见，白骨蔽平原。路有饥妇人，抱子弃草间。顾闻号泣声，抚涕独不还。未知身死处，何能两相完。驱马弃之去，不忍听此言。南登霸陵岸，回首望长安。悟彼泉下人，喟然伤心肝。王粲《七哀诗》

贫家有子贫亦娇，骨肉恩重那能抛？饥寒生死不相保，割肠卖儿为奴曹。此时一别何时见，抚遍儿身舐儿面。有命丰年来赎儿，无命九泉抱长怨。嘱儿切莫忧爹娘，忧思成疾谁汝将？抱头顿足哭声绝，悲风飒飒天茫茫。谢榛《四溟诗话》引《卖子叹》

题材基本相同，一弃儿，一卖儿。前诗异常著名，后诗则异常不著名，前诗年代早，后诗相当晚（明）。但二者贯穿着同一精神，非常感人。作者们本身并不是卖儿、弃子的主人翁，但描绘得如此诚恳忠实，“未知身死处，何能两相完”，“此时一别何时见，抚遍儿身舐儿面”，……写的都是父母别子，但为人子者，读此不都会培育起深厚的亲子之情么？这不正是孔子讲的“予也有三年之爱于其父母乎”的情感自省么？谁都有父母，谁都有子女，都会因从诗里感染到那真挚的感情而悲哀、而触动。这不是概念的认识，而是情感的陶冶。这种陶冶在于把以亲子之爱为基础的人际情感塑造、扩充为“民吾同胞”的人性本体，再沉积到无意识中，成为华夏文艺所不断展现的原

型主题。

所以，尽管这些创作者们主观愿望和人生理想，很可能是“唯歌生民病，愿得天子知”（白居易），或者“许身一何愚，窃比稷与稷”（杜甫），但是，如果仅仅停留在这一层次，而不使上述人道感情占有更高位置和积淀在无意识中，不把这种情感自身作为独立的本体展露，那是搞不好文艺创作的。这大概也就是白居易那些讽喻诗并不成功的原因。白的《新乐府》“卒章显其志”，把主题归结为概念，固然违背了美学规律，但更重要的是，它妨害了这种人性自觉和心理情感作为本体的自身完整。这种以亲子为核心扩而充之到“泛爱众”的人性自觉和情感本体，正是自孔子仁学以来儒家留下来的重要美学遗产。这也是孔子既述且作，既维护又发展“礼乐”传统，而成为儒家的开山祖和中国文化的象征之所在。

既然集中把情感引向现实人际的方向，便不是人与神的联系，不是人与环境或自然的斗争，而是亲子、君臣、夫妇、兄弟、朋友、亲族、同胞……这种种人际关怀，以及由这种种关怀所带来的种种人生遭遇和生活层面，如各种生离死别（“送别”便是华夏抒情诗篇中的突出主题）、感新怀旧、婚丧吊贺、国难家灾、历史变故……被经常地、大量地、细腻地、反复地咏叹着、描述着、品味着。人的各种社会性情感在这里被交流、被加深、被扩大、被延续。华夏文化之所以富有人情味的特色，美学和文艺所起的这种作用不容忽视。由孔子奠基的以心理情感为根本的儒学传统也充分地呈现在文艺—美学的领域中了。

也正因为如此，情感的人际化引向种种仁爱为怀、温情脉脉的世间留恋，各种自然放纵的情欲、性格、行为、动作，各

种贪婪、残忍、凶暴、险毒的心思、情绪、观念，各种野蛮、狡狠、欺诈、淫荡、邪恶，那种种在希腊神话和史诗中虽英雄天神们也具有的恶劣品质和情操，在中国古典诗文艺术中都大体被排斥在外。甚至 Goethe 在评论已经开始描写这些丑恶情景的中国小说时还说：“在他们那里，一切都比我们这里更明朗，更纯洁，也更合乎道德。在他们那里，一切都是可以理解的，平易近人的，没有强烈的情欲和飞腾动荡的诗兴……正是这种在一切方面保持严格的节制，使得中国维持到数千年之久，而且还会长存下去。”^①

如前章所述，这当然既是缺点，又是优点。同时，这既是华夏文艺和美学的特征，也是华人的趣味甚至性格特征。所有这些无不应追溯到儒家传统和孔门仁学。有人认为，西方传统以理性作为人兽之分，中国则是以“道德的理解”来作划分标准。^②这种所谓“道德的理解”，实际即是前述对人性作外在塑造和规范的非酒神型的“礼乐”传统，被孔子和儒家内在化为对人性自觉和人道情感的本体追求。通俗地说，这是强调从内心来自觉建立一种完美的主体人格。这种建立虽需通由上述世俗的现实生活和人际关系来展露，但技艺和艺术在这建立中却又有着特殊重要的地位。

二 “游于艺”、“成于乐”：人格的完成

孔子说：“志于道，据于德，依于仁，游于艺”《论语·述

① 《歌德与爱克曼对话录》，北京，人民文学出版社，1988，第112页。

② 参阅葛拉汉（A.C. Graham）《先秦儒家对人性问题的探讨》，见刘述先编《儒家伦理研讨会》，新加坡，东亚哲学研究所，1987，第152页。

而》；又说：“兴于诗，立于礼，成于乐”《论语·泰伯》。在这里，“道”是意向，“德”是基础，“仁”是归依，而“艺”则是自由的游戏。孔子所说的“游于艺”的“艺”，是礼、乐、射、御、书、数，即所谓“六艺”。“礼”之所以被看作“艺”，是因为“礼”的实行，包含着仪式、礼器、服饰等等的安排以及左右周旋、俯仰进退等一整套琐细而又严格的规定。熟悉、掌握这些，需要有专门的训练。“乐”之被列入“艺”，也与要求对物质工具（如乐器的演奏）的熟练技能的掌握有关。其他四者所要求的技术性的熟练更明显。总之，孔子所说的“游于艺”的“艺”，虽并不等于后世所说的艺术，但包含了当时和后世所说的艺术在内，而主要是从熟练掌握一定物质技巧即技艺这个角度来强调的。孔子说，“君子”在“志道”、“据德”、“依仁”之外，还“游于艺”，便是说“君子”对于与物质技能有关的一切训练要有熟练掌握。对物质技能的掌握，包含着对自然合规律性的了解和运用。对技能的熟练掌握，是产生自由感的基础。所谓“游于艺”的“游”，正是突出了这种掌握中的自由感。这种自由感与艺术创作和其他活动中的创造性感受是直接相关的，因为这种感受就其实质说，即是合目的性与合规律性相统一的审美自由感。可见，与后世某些儒家单纯强调伦理道德不同，在“志道”等之外提出“游于艺”，表现了孔子对于人由于物质现实地掌握客观世界从而获得多面发展的要求，对于人在驾驭客观世界的进程中感受到和获取身心自由的主张，同时也说明了孔子对掌握技艺在实现人格理想中的作用的重视。因为这些技艺并非可有可无的装饰，而是直接与“治国平天下”的制度、才能、秩序有关的。这是第一点。

与此相关的第二点是，这种“游于艺”的活动摆在“志

道”、“据德”、“依仁”之后。本书不及详论这四者的复杂关系，仅表面考察也可看出，“游于艺”既是前三者的补足，又是前三者的完成。仅有前三者，基本还是内向的、静态的、未实现的人格，有了最后一项，便成为实现了的、物态化了的、现实的人格了。为什么？因为这种人格具有一种实现了的自由和现实的自由感。它不仅标志对客观技艺、事物规律的物质实践性的熟练掌握和运用自如，而且标志着一个由于掌握了规律而获得自由从而具有实践力量的人格的完成。这其实便是孔子所谓“从心所欲不逾矩”《论语·为政》了。所谓“从心所欲不逾矩”，便正是主观目的与客观规律的协调、符合、一致。“游于艺”和“从心所欲不逾矩”，虽然似乎前者只讲技艺熟练，后者只讲心理欲求，但从合规律性与合目的性相统一的角度看，这二者是有贯穿脉络和共同精神的。只有现实地能够做到“游于艺”，才能在人格上完成“从心所欲不逾矩”。这个“不逾矩”便不只是道德的教条，而是一种人生的自由。前者是外在技艺的熟练，后者是内在人格的完成，但在孔学里，二者有其深刻的关联。荀子提出“积学成伪”和“制天命而用之”，便是在理论上发展这个方面。荀子“这个‘学’实质上便已不限于‘修身’，而是与整个人类生存的特征——善于利用外物、制造事物以达到自己的目的——有了联系。……‘学’‘为’在荀子这里也达到了本体高度”。^①后世颜元等人也强调“六艺”的物质实践性。这些，表明在儒学中，“圣人”的人格实现与六艺的物质实践性的现实掌握是相关联的。只有宋明正统理学家们过分强调心性，而把“游于艺”当作一种并不十分重要的补充，并且常常局

^① 《中国古代思想史论》，第113—114页。

限在诗文书画的所谓纯艺术的狭隘范围内，才从根本上失去了孔门六艺的原始的物质实践的丰富内容。实际上，“游于艺”——在礼、乐、射、御、书、数中的“自由游戏”，决不仅仅是一个单纯掌握技艺的问题，而更是通过对客观规律性的全面掌握和运用，现实地实现了人的自由，完成了“志道”、“据德”、“依仁”的人的全面发展和人格历程。这才是要点所在。

与“游于艺”相当的，是孔子讲的“兴于诗，立于礼，成于乐”。

正如“游于艺”放在最后一项一样，“成于乐”也是在“兴于诗”、“立于礼”之后的。如果说，“游于艺”更多讲的是通过掌握客观规律的自由感受；那么，“成于乐”则更多直接讲内在心理的自由塑造。两者都是有关人格实现的描述。正如“游于艺”高于“志道”、“据德”、“依仁”，“成于乐”也是高于“兴于诗”、“立于礼”的人格完成。

“成于乐”是什么意思？孔子自己曾经作过说明。“子路问成人。子曰：若臧武仲之智，公绰之不欲，卞庄子之勇，冉求之艺，文之以礼乐，亦可以为成人矣。”《论语·宪问》孔安国注说：“文，成也。”就是说，君子的修身如果不学习礼乐，便不可能成为一个完全的人，可见，“成于乐”，就是要通过“乐”的陶冶来造就一个完全的人。因为“乐”正是直接地感染、熏陶、塑造人的情性心灵的。“乐所以成性”孔安国“成于乐”注，“乐以治性，故能成性，成性亦修身也。”刘宝楠《论语正义》“成于乐”注

前面引述过的子游的故事也说明这一点。子游的故事是从群体“治道”来说，这里则是从个体的人格塑造来说。“成于乐”之所以在“兴于诗”（学诗包括有关古典文献、伦理、历

史、政治、言语以及各种知识的掌握，和由连类引譬而感发志意）、“立于礼”（对礼仪规范的自觉训练和熟悉）之后，是由于如果“诗”主要给人以语言智慧的启迪感发（“兴”），“礼”给人以外在规范的培育训练（“立”），那么，“乐”便是给人以内在心灵的完成。前者是有关智力结构（理性的内化）和意志结构（理性的凝聚）的构建，后者则是审美结构（理性的积淀）的呈现。不论是智慧、语言、“诗”（智慧通常经过语言而传留和继承），或者是道德、行为、“礼”（道德通常经过行为模式、典范而表达和承继），都还不是人格的最终完成或人生的最高实现。因为它们还有某种外在理性的标准或痕迹。最高（或最后）的人性成熟，只能在审美结构中。因为审美既纯是感性的，却积淀着理性的历史。它是自然的，却积淀着社会的成果。它是生理性的感情和官能，却渗透了人类的智慧和道德。它不是所谓纯粹的超越^①，而是超越语言、智慧、德行、礼仪的最高的存在物，这存在物却又仍然是人的感性。它是自由的感性和感性的自由，这就是从个体完成角度来说的人性本体。

相对于“游于艺”因掌握外在客观规律而获得自由的愉快感，“成于乐”所达到的自由的愉快感，是直接地与内在心灵（情、欲）规律有关。孔子描述自己所达到的人生最高地步的“从心所欲不逾矩”，不即是心灵成熟的最后标志么？即：个体自然性的情、感、欲完全社会规范化了，故“不逾矩”；然而又并非强迫，仍然是“从心所欲”。孔子说：“知之者不如好之者，好之者不如乐之者”《论语·雍也》，也是这个意思，它可相当于诗——礼——乐。

① 今道友信教授《东方美学》讲孔子时，强调的便是这种超越。

可见，“礼乐传统”中的“乐者，乐也”，在孔子这里获得了全人格塑造的自觉意识的含义。它不只在使人快乐，使人的情、感、欲符合社会的规范、要求而得到宣泄和满足，而且还使这快乐本身成为人生的最高理想和人格的最终实现。与其他许多宗教教主或哲人不同，孔子以世俗生活中的情感快乐为存在的本体和人生的极致。孔学的人格理想是“圣贤”，这“圣贤”不是英雄，不是希腊神话、荷马史诗里的赫赫神明和勇猛武士。这“圣贤”也不是教主，不是那具有无边法力能普度众生的超人、上帝。儒家的“圣贤”是人间的，与凡人有着同样的七情六欲、饮食男女，同样有着自然性、动物性的一面。他之所以为“贤”，是由于道德。他之所以为“圣”，则由于不但有道德，而且还超道德，达到了与普遍客观规律性相同一。这种“圣”在外在功绩上，能“博施于民而能济众”《论语·雍也》，在内在人格上，大概就是孔子的“从心所欲不逾矩”了。这既是“成于乐”，也是“游于艺”。“夫子圣者与？何其多能也”《论语·子罕》，是从后者说的，说明掌握规律性而有多方面的能力，足见合目的性与合规律性的统一，始终是“圣”的一种标志。后世所谓“画圣”、“书圣”等等，也多半是指想画什么就是什么，达到这种“从心所欲不逾矩”的自由境界。这种自由境界又不只停留在实践技艺规律的掌握上，而更是为了达到实现自由的人生境界，这种境界是充满了快乐的。孔子便多次说到这种快乐：

学而时习之，不亦说乎！有朋自远方来，不亦乐乎。《论语·学而》

饭疏食饮水，曲肱而枕之，乐亦在其中矣。不义而富

且贵，于我如浮云。《论语·述而》

叶公问孔子于子路，子路不对。子曰：“女奚不曰，‘其为人也，发愤忘食，乐以忘忧，不知老之将至’云耳。”同上

当然还有那著名的“浴于沂，风乎舞雩”，这要留到下章讲“儒道互补”时再说。总之，孔子讲的这种快乐，既是“学而时习之”，又是“有朋自远方来”；既是对外在世界的实践性的自由把握，又是对人道、人性和人格完成的关怀。它既是人的自然性的心理情感，同时又已远离了动物官能的快感，而成为心灵的实现和人生的自由，其中积淀、融化了人的智慧和德行，成为在智慧和道德基础上的超智慧、超道德的心理本体。达到它，便可以蔑视富贵，可以甘于贫贱，可以不畏强暴，可以自由做人。这是人生，也是审美。而这，也就是“仁”的最高层次。如果说，前节所说是从外在的人伦关系和人际关怀来发掘人性的自觉，那么这里所说便是从内在的人格培养和人性完成来同样指向那心理本体。总之，把本来是维系氏族社会的图腾歌舞、巫术礼仪（“礼乐”），转化为自觉人性和心理本体的建设，这是儒家创始人孔子的哲学—美学最深刻和最重要的特点。

三 “逝者如斯夫，不舍昼夜”：人生的领悟

Hegel 嘲笑孔子思想不算哲学，因为没有对形上本体的反思和对世俗有限的超越。

今道友信教授则解说孔子“成于乐”是对时空的超越，而

达到“在”(Being)。^①

其实，均不然。孔子有对形上的反思和对超越的追求，但它没有采取概念思辨的抽象方式，而出之以诗意的审美。孔子所追求的超越，也并不是对感性世界和时空的超越，而恰恰就在此感性时空之中。它不是“在”(Being)，而毋宁是“生成”(Becoming)。

“成于乐”作为个体人格的完成，密切关乎生死和不朽，此亦即时间问题。

时间是哲学中永恒之谜。什么是时间？它意味着什么？离开了人有时间么？……Parmenides 提出不动的“一”(Oneness)，追求无时间的崇拜。Zeno of Elea 的著名悖论则展示时间之不可能。Kant 把时间当作人的内感觉 (Inner Sense)。Hegel 说长久的山不如瞬开的玫瑰，时间属于有生命者。Henri Bergson、Martin Heidegger 围绕着时间也谈了那么多。……

在中国诗文中，也有那么多关于时间的浩叹：“对酒当歌，人生几何”曹操诗；“木犹如此，人何以堪”《世说新语·言语》；“江畔何人初见月，江月何年初照人？人生代代无穷已，江月年年只相似。不知江月待何人，但见长江送流水……”张若虚《春江花月夜》。人生无常的感叹弥漫在中国文学艺术史，一直到毛泽东诗词中的“人生易老天难老”、“萧瑟秋风今又是”。在中国人的意识里，时间首先是与人的生死存亡联系在一起的。事物在变迁，生命在流逝，人生极其有限，生活何其短促……那么，有没有可能或如何可能去超越它呢？去构造一个永恒不变的理念世界吗？去皈依上帝相信灵魂永在吗？在神的恩宠和灵魂的不朽中

① 今道友信《东方美学》。

去超越这个有限的人生、世界和时空吗？有这种超越、无限、先验的本体吗？

中国哲人对此是怀疑的。从巫术、宗教中脱身出来的先秦儒家持守的是一种执着于现实人生的实用理性。它拒绝作抽象思辨，也没有狂热的信仰，它以直接服务于当时的政教伦常、调和人际关系和建构社会秩序为目标。孔子和儒家没有去追求超越时间的永恒，正如没有去追求脱去个性的理式（Idea）、高于血肉的上帝一样。孔门哲人把永恒和超越放在当下即得的时间中，也正如把上帝和理式融在有血有肉的个体感性中一样。那个“不动的一”的“存在”，对儒家来说是不可理解的，一切都在流变，“不变的一”（永恒的本体）就是这个流变着的现象世界本身。从而在这种哲学背景下，个体生死之谜便被溶解在时间性的人际关系和人性情感之中。与现代存在主义将走向死亡作为生的自觉，将个体对死亡的把握作为对生的意识近似而又相反，这里是将死的意义建筑在生的价值之上，将死的个体自觉作为生的群体勉励。在儒家哲人看来，只有懂得生，才能懂得死，才能在死的自觉中感觉到存在。人之所以在走向死亡中痛切感受存在本身，正因为存在本身毕竟在于生的意义。而生的意义也就是过程，是历史性地生成，它是与群体相联系才获得的。所以这“生成”是历史性的人类学的，是与情感上的人际关怀联系在一起的。从而“死”和“存在”在这里便不是空洞的神秘共性或生物的本能恐惧，而是个体对人类学本体生成的直接感受。它是个体的感受，所以不是一般性的抽象认识，它是人类学的某种历史感受，不是生物性的恐惧。从而，人对待死亡应该不同于动物的畏死，这不但因为人有道德，而且还因为它超道德的。

孔子说“朝闻道，夕死可矣”《论语·里仁》，“无求生以害仁，有杀身以成仁”《论语·卫灵公》，又说，“未知生，焉知死”，“未能事人，焉能事鬼”《论语·先进》，这讲的既是死的自觉，更是生的自觉。正因为“生”是有价值有意义的，对死亡就可以无所谓甚至不屑一顾。所以，尽管中国人有大量的人生感叹，有“死生亦大矣，岂不痛哉”（王羲之）的深重悲哀，但“存，吾顺事；殁，吾宁也”（张载）：如果生有意义和价值，就让个体生命自然终结而无需恐惧哀伤，这便是儒家哲人所追求的生死理想。从而，如果要哀伤，那哀伤的就并非死而是短促的生——时间太快，对生的价值和意义占有和了解得太少。生的意义又既然只存在于人际关怀的现实群体中，那么，追求个体灵魂的不朽或对感性时空的超越或舍弃，以投入无限实体的神的怀抱，便是不必要和不可能。是否存在这种无限实体也是大可怀疑的。能确定的似乎只是，既然人的个体感性存在是真实的生成而并非幻影，从而如何可以赋予个体所占有的短促的生存以密集的意义，如何在这稍纵即逝的短暂人生和感性现实本身中赢得永恒和不朽，这才是应该努力追求的存在课题。所以，一方面，是沉重地慨叹着人生无常、生命短促，另方面则是严肃的历史感和强烈的使命感。自孔子起，“知其不可而为之”《论语·宪问》，“鸟兽不可与同群，吾非斯人之徒而谁与”《论语·微子》的理想精神，“在陈绝粮”、“困于桓魋”的现实苦痛，都是在背负过去、指向未来的人事奋斗中去领悟、感受和发现存在和不朽。超越与不朽不在天堂，不在来世，不在那舍弃感性的无限实体，而即在此感性人世中。从而时间自意识便具有突出的意义，在这里，时间确乎是人的“内感觉”，只是这内感觉不是认识论的（如 Kant），而毋宁是美学的。因为这内感觉是一种本体

性的情感的历史感受，即是说，时间在这里通过人的历史而具有积淀了的情感感受意义。这正是人的时间作为“内感觉”不同于任何公共的、客观的、空间化的时间所在。时间成了依依不舍、眷恋人生、执着现实的感性情感的纠缠物。时间情感化是华夏文艺和儒家美学的一个根本特征，它是将世界予以内在化的最高层次。这也来源于孔子。孔子说：

逝者如斯夫，不舍昼夜。《论语·子罕》

深沉的感喟，巨大的赞叹！这不是通由理知，不是通由天启，而是通由人的情感的渗透，表达了对生的执着，对存在的领悟和对生成的感受。在这里，时间不是主观理知的概念，也不是客观事物的性质，也不是认识的先验感性直观，时间在这里是情感性的，它的绵延或顿挫，它的存在或消亡，是与情感性在一起的。如果时间没有情感，那是机械的框架和恒等的苍白；如果情感没有时间，那是动物的本能和生命的虚无。只有期待（未来）、状态（现在）、记忆（过去）集于一身的情感的时间，才是活生生的人的生命。在中国艺术中，无论是“人生不满百，常怀千岁忧，昼短苦夜长，何不秉烛游”《古诗十九首》，及时行乐，莫负年华也好；无论是“莫等闲白了少年头，空悲切”传岳飞词《满江红》，济世救民，建功立业也好；无论是化空间为时间的中国建筑、绘画也好；或者是完全由心理的真实来支配和构造时空的中国戏曲也好，都通由时间的情感化而加重了生死感受和人生自觉的分量。它并没有解决、也不可能解决生死问题，它只是不断地通过情感而面对着它，品味着它。所以，“语到沧桑意便工”。这样，有关存在的哲学最终便不在思辨，

不在信仰，不在神宠，而就在这人类化了的具有历史积淀成果的流动着的情感本身。这种情感本身成了推动人际生成的本体力量。孔子对逝水的深沉喟叹，代表着孔门仁学开启了以审美替代宗教，把超越建立在此岸人际和感性世界中的华夏哲学——美学的大道。

与现实生活、物质生产、概念语言不同，在情感中，过去、现在和未来可以完全融为整体，变而为独立的艺术存在。中国艺术是时间的艺术、情感的艺术。前面详细讨论过的“乐”不用再说了，诗文也常常是以情感化的时间或对时间中的情感的直接描写为特色。“线”则是时间在空间里的展开，你看那充满情感的时间之流，那纸、布、物体上的音乐和舞蹈，无论是绘画中、书法中、诗文中、雕塑中、园林中、建筑中，它总在那里回旋行动，不断进行。它组成节奏、韵律、人物、图景、故事、装饰、主题……它们流动着、变换着，或轻盈或沉重地走向前方。它自由而有规矩，奔放而有节制。它感性而又内在，表现出冲破有限的超越，但这超越却又仍在此情感化的时间之中。你能掌握这音乐——线——情感的运动么？那就是华夏文艺的精神。这精神也就是“逝者如斯夫，不舍昼夜”那谜一样的情感中永恒的时间或情感中时间的永恒。正因为追求的是这种情感的永恒，从而像有限现实的写实、日光阴影的具体描绘、情景的逼真模拟等等，便成为次要的甚至可以舍弃的外在假象。具体的情景、人物，也必须是具有永恒的情感意义（如伦理力量）时才被描绘和表现。

Ilya Prigozine 说，具有不可逆性质的时间在雕塑中既凝固又流逝。由于具有不同的人生内容，时间并不同质。也正因为艺术中直接感受着这凝固而又流逝着的时间，而不同质，各

种有限的事物的肯定价值便被积淀在艺术和人的这种种感受里。这就使人的情感心理和人性本体变得丰富、复杂、多样和深刻。情感化的时间和不同质的时间中的情感，使心理成了超认识超道德的本体存在。可见，正是艺术，直接建造着这个本体，它使人的情欲、感觉和整个心灵，经过对时间的领悟具有了这种哲理的本性。

四 “我善养吾浩然之气”：道德与生命

孔子给予礼乐传统以仁学的自觉意识，孟子则最早树立起中国审美范畴中的崇高：阳刚之美。这是一种道德主体的生命力量。

看来，所有民族都一样，无论从历史或逻辑说，崇高、壮美、阳刚之美总走在优美、阴柔之美的前面，古埃及的金字塔，巴比伦、印度的大石门，中国的青铜饕餮，玛雅的图腾柱，……黑格尔称之为象征艺术的种种，都以其粗犷、巨大、艰难、宏伟，而给人以强烈的刺激和崇高的感受。它们本是远古图腾巫术那种狂热的观念、情感的发展和积淀。它们同时又是奴隶们集体艰苦劳动的血汗结晶，并非任何个体的自由创作成果。从而它们以物质客体的巨大形式或尖锐冲突所展示出来的，其实乃是作为群体的人类主体力量的强大。这种强大因具有超越任何个体能量而带来的神秘性质，为以后各种宗教艺术开启了大门：硕大无朋、千眼千手的佛像，高耸入云的尖顶教堂，鲜血淋漓的惨厉壁画，……都以其震撼人心的崇高，来指向超越有限的神灵或上帝。在这些“艺术”，例如在巨大建筑面前，感到的的确是个体一己的渺小和那巨大客体的压倒性的威力

和胜利。

本书不准备讲崇高的种种理论，包括著名的 Kant 的理性胜利说等等^①，这里要指出的只是华夏民族在这方面的特征。由于礼乐传统和孔门仁学对内在人化自然（塑造情欲，陶冶性情）的强调，不同于西方或印度，中国的原始象征艺术和审美崇高感走上了另一条道路。它直接走向了世俗人际：第一，由神的威力走向人的勋业。第二，由外在功勋走向内在德性。即由崇高走向壮美，由功业的壮美走向道德的伟大。从殷周青铜到《诗经》的《大雅》和《颂》，可以略窥前一进程，殷周铜器的饕餮等纹样所具有的神人交通的神秘观念变而为对氏族祖先和勋业的歌颂、崇拜。由《左传》、《论语》到《孟子》，则可略窥后一过程，《论语》里还大讲“大哉尧之为君也！巍巍乎，唯天为大，唯尧则之。荡荡乎，民无能名焉。巍巍乎，其有成功也，焕乎，其有文章”《论语·泰伯》，这是说，没有语言能描述尧那伟大的功勋业绩，“巍巍”的伟大还是与功勋业绩和地位联系在一起。但孟子却对外在的功业地位颇不重视，“说大人则藐之，勿视其巍巍然”《孟子·尽心下》。外在的“巍巍”不再被强调，它从外而内，孟子把这种“巍巍”的“大”作为“壮美”，直接放在个体人格的完成层次上来讨论了：

浩生不害问曰：“乐正子何人也？”孟子曰：“善人也，信人也。”“何谓善？何谓信？”曰：“可欲之谓善，有诸己之谓信，充实之谓美，充实而有光辉之谓大，大而化之之谓圣，圣而不可知之之谓神。乐正子，二之中，四之下

① 参阅拙著《美学论集·论崇高与滑稽》，上海文艺出版社，1980。

也。”同上

孟子把个体人格划为善、信、美、大、圣、神六个层次，明确地把“美”与纯属于伦理道德的“善”、“信”区别开来。并“把‘美’摆在‘善’、‘信’之上。‘善’是‘可欲’的意思，就是说个体在他的行动中追求‘可欲’的东西，即符合于仁义的东西。……‘信’是‘有诸己’的意思，就是说个体在他的行动中处处都以自己本性中所固有的仁义等原则作为指导，而决不背离它。‘美’则是‘充实’，就是说个体不但遵循着‘善人’、‘信人’所履行信守的仁义等等道德原则，而且把它扩展贯注于自己的全人格之中，使自己外在的仪容风貌、应对进退等等，处处都自然而然地体现出仁义等等道德原则。所以，‘美’是在个体的全人格中完满地实现了的善……它包含着善，但又超越了善。……‘大’同‘美’相连，‘圣’同‘大’相连，‘神’同‘圣’相连，一个比一个更高。但又都起始于‘美’（‘充实’），因而它们都不是单纯的道德伦理评价的范畴，而同时是审美评价和目的论的范畴……”。

“‘大’是‘充实而有光辉’的……壮观的美。‘圣’是‘大而化之’的意思，根据孟子对伯夷、柳下惠、特别是对孔子的‘圣’的说明，‘圣’的特点是不但有一种辉煌壮观的美，而且还集前代之大成，作出了划时代的创造，表现了一种非巧智所能达到的力量，并且成为百代的楷模，具有极大的感染化育的力量参见《万章下》及《尽心上》。‘神’是‘圣而不可知’的意思，即达到了‘圣’的境界，却看不出是如何达到的。‘圣’是要赖人力才能成功的，‘神’却似乎非人力所作为。孟子对美、大、圣、神的区分，……包含有对美的各种不同情况和性质的观察

和区分，都是针对人格美而言的。”^①所谓“圣”、“神”是指与自然界以及宇宙本身达到“天人合一”。可见，孟子极大地宣扬了伦理和超伦理的主体力量，一切外在的功业成就（包括艺术创作的“圣”、“神”）也都不过是个体人格完成的表现或展示而已。在这里，从客观形态来描绘的人格“美”、“大”（壮美）便与主体心灵层次的描述连在一起。而这种主观心理层次的描述，又仍然是前述孔子的“乐”（快乐）的哲学延续。

孟子继承了孔子，以审美快乐为最高人生理想，明确地将“事亲”（仁）、“从兄”（义）的伦常秩序作为这种快乐的基础。“仁之实，事亲是也；义之实，从兄是也；智之实，知斯二者弗去是也；礼之实，节文斯二者是也；乐之实，乐斯二者。乐则生矣，生则恶可已也，恶可已，则不知足之蹈之、手之舞之。”《孟子·离娄上》这是把血缘基础、心理原则这两个孔门仁学要素与人的快乐和生命连接起来，以构成人生的某种根本。而且：

君子有三乐，而王天下不与存焉。父母俱存，兄弟无故，一乐也；仰不愧于天，俯不忤于人，二乐也；得天下英才而教育之，三乐也。《孟子·尽心上》

这也仍是孔子“饭疏食饮水”的“乐”、“有朋自远方来”的“乐”的连续，即人生的“乐”仍然在普通的日常人际中，在父母、兄弟、朋友、师生的关系交往中，在我——你中。从而，在艺术上，“独乐乐”便不如“与人乐乐”，“少乐乐”便不如“与众乐乐”。孟子紧紧遵循着孔子，但气概是更为阔大伟壮

① 李泽厚、刘纲纪《中国美学史》第1卷，第183—184页。

了。因为作为核心的个体人格是更为突出了，主体的人是更加高大了，“仰不愧于天，俯不忤于人”，“富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈”《孟子·滕文公下》；在任何事物之前无需退缩，在天地面前无所羞惭和恐惧，从而就不必低首于任何力量，不必膜拜于任何神灵。这样的主体人格观念难道还不刚强大么？而这也就是“大”、“圣”、“神”。

这，也就是中国的阳刚之美。由于它是作为伦理学的道德主体人格的呈现和光耀，从而任何以外的图景或物质形式展示出来的恐惧悲惨，例如那种种鲜血淋漓的受苦受难，那尸横遍地的丑恶图景，那恐怖威吓的自然力量，……便不能作为这种刚强大的主体道德力量的对手。这里要突出的恰恰是正面的道德力量的无可匹敌，是“自反而缩，虽千万人，吾往矣”《孟子·公孙丑上》的勇敢、主动和刚强。如果说，Kant 的崇高是以巨大的丑的外在形式来呈现道德理性的胜利，那么孟子这里则以道德理性的直接正面呈现为特征。从而，崇高在这里不但不再是古代集体劳动的物质成果，而且也不是自然物质的硕大外在形式，它直接成为道德力量在个体生命中的显示。这道德力量能直接与宇宙相交通，与天地相合一，从而也不再需要任何神力天威，不需要借助于巨大物质形态或狞厉的神秘象征。个体人格的道德自身作为内在理性的凝聚，可以显现为一种感性的生命力量。这就是孟子讲“气”最重要的特征。孟子说：

我善养吾浩然之气……其为气也，至大至刚，以直养而无害，则塞于天地之间。其为气也，配义与道，无是馁也。是集义所生者，非义袭而取之也。行有不慊于心，则馁矣。《孟子·公孙丑上》

最值得注意的是，在这里，物质性的“气”（生命感性）是由精神性的“义”（道德理性）的集结凝聚而产生。道德的凝聚变而为生命的力量，因此这生命就不再是动物性的生存，而成为人的存在。这是孔门仁学的人性自觉的另一次重大开拓。所以，“浩然之气”不单只是一个理性的道德范畴，而且还同时具有感性的品德。这才是**关键所在**。从而，感性与超感性、自然生命与道德主体在这里是重叠交融的。道德主体的理性即凝聚在自然的生理中，而成为“至大至刚”、“无比坚强的感性力量和物质生命”。这就把由“美”而“大”而“圣”、“神”的个体人格的可能性过程更加深化了。它们作为道德主体，不只是外观，不只是感受，也不只是品德，而且还是一种感性生成和感性力量。“浩然之气”身兼感性与超感性、生命与道德的双重性质。道德的理性即在此感性存在的“气”中，这正是孔、孟“内圣”不同宗教神学之所在，是儒家哲学、伦理学、美学的基本特征。

无怪乎，“气”在中国文化中是首屈一指、最为重要的基本范畴。中医讲“气”，至今有气功。占卜讲“气”。舆地、命数讲“气”。哲学讲“气”。文学当然也讲“气”，曹丕说，“文以气为主”曹丕《典论·论文》。艺术讲“气”，六朝以“气韵生动”谢赫《古画品录》为绘画的第一标准。但是，“气”到底是什么？至今没有清楚的界定。是物质吗？它却是一种生命力。是精神吗？它又总与物质相联系。曹丕讲的文“气”，就与身体的气质相关，是“父兄不能移之子弟”、“不可力强而致”曹丕《典论·论文》的。晚清谭嗣同说：“夫浩然之气，非有异气，即鼻息出入之气，理气此气，血气亦此气，圣贤庸众皆此气”《谭嗣同全集·石菊影庐笔记·思篇》，可见它确与生理呼吸有关。而诗文中的“气

贯”、“气敛”等等，也的确与句法、声调、结构的朗读、默读从而在创作中欣赏中生理上的呼吸节奏、快慢、韵律有关。但它又不是简单的生理呼吸功能所能解释或概括的。上章曾讲到中国文艺重视形式的建立、技巧的熟练、范本的模拟，其中便不只是理性的了解，更重要的是包括有这种感性力量的训练和把握。但“气”又不只是感性物质性的，还有所谓“风气”、“气运”等等，则又与一定社会性相联系。《文心雕龙·时序》说，“风衰俗怨，梗概多气”。总之，“气”身兼道德与生命、物质与精神的双重特点；它作为一种凝聚理性而可以释放出能量来的感性生命力量，是由孟子首先提出的。

如前所述，在孟子，这种感性生命力量因为是由理性的凝聚即由道德支配感性行动的刚强意志，外界的一切都不能阻挠它、动摇它。所以，这里重点是理性的主宰和控制，表现在美学理论上，就有“主敬”、“衔勒”、“节宣”的提法，如“吐纳文艺，务在节宣；清和其心，调畅其气”《文心雕龙·养气》，“凡为文章，犹人乘骐驎，虽有逸气，当以衔勒制之”《颜氏家训·文章》，“临文主敬，一言以蔽之矣。主敬则心平，而气有所摄，自能变化从容以合度”《文史通义·文德》等等。后世诗文艺术中讲求的种种“气势”、“骨气”、“运骨于气”等等，也都是从这里派生出来，都与主体的理性修养如何驾驭感性而成为由意志支配主宰的物质力量有关。例如，所谓“骨”，经常就是静止状态的“气”，即所谓“骨力”。所谓“势”，经常便是储藏着能量的“气”，是一种势能，如所谓“高屋建瓴，势如破竹”即是。总之，文艺讲究的阳刚之气，经常与这种气势、骨力相关，即它主要不在于外在面貌，而在所蕴含的内在的巨大生命—道德的潜能、气势。所以，即使没有长江大河、高山崇岳、日月光

华，它也可以显露。它是在任何形态或形象中的凝聚了的主体道德—生命力量，这种力量经常通过高度概括化了的节奏、韵律等感性语言而呈现。杜甫的诗，韩愈的文，颜真卿的字，范宽的画，关汉卿的戏曲等等，都如此。

孟子把崇高化为气势，并没停留在纯理性的主体道德上，而是要求把主体的道德人格、精神超越与大自然以及整个宇宙系统一起来，即所谓“其为气也，至大至刚，以直养而无害，则塞于天地之间”。孟子提出凭这种“集义而生”的“浩然之气”，便可以与天地宇宙相交通，而达到“天人同一”。这也就是后来文天祥《正气歌》开宗明义所解释的“天地有正气，杂然赋流行，下则为河嶽，上则为日星，于人曰浩然，沛乎塞苍冥”。孟子讲了许多“存其心，养其性，所以事天也”《孟子·尽心上》，“夫君子所过者化，所存者神，上下与天地同流”同上等等，都是讲的这个问题，都是要指出道德主体所具有的感性生命力量可以与天地宇宙相交流、相同一，即由人而天，由道德—生命而天人同构。这正是本章要讲的下一个命题。

五 “日新之谓盛德”：天人同构

由于宋明理学的缘故，人们经常只把孔、孟看作儒学正统；其实，没有荀子这根线索，儒学恐怕早已完结。“没有荀子，便没有汉儒；没有汉儒，就很难想像中国的文化是什么样子的。”^①孟、荀是儒学不可或缺的双翼。

荀子的特点在于强调用伦理、政治的“礼义”去克制、约束、

① 参阅《中国古代思想史论》。

管辖、控制人的感性欲望和自然本能，要求在外在的“礼”的制约下去满足内在的“欲”，在“欲”的满足中去推行“礼”。“欲”因“礼”的实行而得到合理的满足，“礼”因“欲”的合理满足而得到遵循。如果说，孟子是以先验的道德主宰、贯注人的感性而提出“人性（社会的理性）善”的话；那么，荀子则以现实的秩序规范改造人的感性而提出“人性（生物的自然感性）恶”。这是分道扬镳，但又同归于如何使个体的感性积淀社会的理性这一孔门仁学的共同命题。

如何使个体感性中积淀社会的理性呢？在荀子看来，这就必须刻苦地持久地学习和修养，才能使心灵喜欢道德（理性），达到如同眼睛喜欢美色，耳朵喜欢美音，口胃喜欢美食那样。但与孟子不同，荀子认为这种对内在自然的教育塑造和人格建立并不就是目的自身，内在自然的人化是为了外在事业的建树，即“治国平天下”。所以，荀子的特点在于强调人作为主体的外在作为，即人对整个世界包括内外自然的全面征服。这种征服远远不能只是道德上、精神上的，而更必须是现实上、物质上的。这亦即是荀子著名的“制天命而用之”的伟大思想：

性者，本始材朴也；伪者，文理隆盛也。无性，则伪之无所加；无伪，则性不能自美。《荀子·礼论》

北海则有走马、吠犬焉，然而中国得而畜使之；南海则有羽翮、齿革、曾青、丹干焉，然而中国得而财之；东海则有紫紵、鱼盐焉，然而中国得而衣食之；西海则有皮革、文旄焉，然而中国得而用之……故天之所覆，地之所载，莫不尽其美，致其用，上以饰贤良，下以养百姓而安乐之，夫是谓之大神。《荀子·王制》

这是不同于孟子的另一种“神”，是对人类主体性的现实改造力量的概括和歌颂。这种力量不表现在道德主体或内在意志结构的建立上，而表现在对内在外在自然的现实征服和改造上。它不是从个体人格着眼，而更多是从人类总体（历史与现实）着眼。在那么早的时代，便如此刚健有力地树立起对人的群体作为主体性的物质能动力量的确认，特别是其中包括对人类由于使用工具而区别于动物界的素朴观念，在世界哲学史上，也是极其罕见的伟大思想。与孟子树立起人的主体性的内在人格相辉映，荀子这种外向开拓性的哲学光辉，直接反射着也照耀着自战国以至秦汉以征服世界为主题特色的伟大艺术。这一点已在别处讲过了。^①在理论上，则直接开启了“人与天地参”的儒学世界观在《易传》中的建立。

《易传》是荀子的继承和发展。^②它的特色是保存和扩展了荀子那种向外开拓的物质性实践活动的刚健本色，同时又摒弃了“制天命而用之”、“天人相分”的命题而回到“天人合一”的心理情感的轨道上。但这一回归却极大的扩展和丰富了原有命题，其特点在于：《易传》系统地赋予“天”以人类情感的性质。它所强调的“人与天地参”，便不再是荀子那种征服自然的抗争形态，而采取了顺应自然的同构形态。这可以与孟子的先验道德论和天命论相联系，但《易传》并不是回到孟子，相反，《易传》的“天”虽不再是荀子纯自然的“天”，却也不是孟子内在主宰的“天”。它并不像孟子那样从个体人格和内心性的道德论出发，而是仍如荀子那样，从广阔的人类物质活

① 参阅《美的历程》第4章。

② 参阅《中国古代思想史论·荀易庸记要》。

动和历史以及自然环境出发。^①因之,《易传》的“天”仍是外在自然,却类比地拟人地具有着道德的品德和情感的内容。这种品格和情感又只是色调,而并非真正的人格意志。它实质上是审美的、艺术的,而不是宗教神学的或科学认识的。《易传》说“天行健(或乾),君子以自强不息”《易·乾卦》,“天地之大德曰生”《易·系辞下》,“日新之谓盛德,生生之谓易”《易·系辞上》……都如此。

《易传》中没有人格神对人的主宰支配,相反,它强调的是人必须奋发图强,不断行进,才能与天地自然同步。天地自然在昼夜运转着、变化着、更新着,人必须采取同步的动态结构,才能达到与整个自然和宇宙相同一,这才是“与天地参”,即人的身心、社会群体与天地自然的同一,亦即“天人合一”。这种“同一”或“合一”,不是静态的存在,而是动态的进行,此即“日新之谓盛德”。

可见,孔门仁学由心理伦理而天地万物,由人而天,由人道而天道,由政治社会而自然、宇宙。由强调人的内在自然(情、感、欲)的陶冶塑造到追求人与自然、宇宙的动态同构,这就把原典儒学推到了顶峰。宇宙、自然的感性世界在这里既不是负性的(如在许多宗教那里),也不是中性的(在近代科学那里),而是具有肯定意义和正面价值的,并且具有一种情感性的色调和性质。这是孔、孟、荀肯定人的感性存在和生成、重视感性生命的基本观点的一种世界观的升华。

这感性世界的肯定性价值,不是上帝或人格神所赋予,而是通过人的自觉意识和努力来达到。在这里,天大,地大,人

① 参阅《中国古代思想史论》。

亦大，天人是相通而合一的。从而，人可以以其情感、思想、气势与宇宙万物相呼应，人的身心作为的一切规律和形式（包括艺术的一切规律和形式），也正是自然界的宇宙普遍规律和形式的呼应，例如运动、流变、动态平衡、对应统一等等。《易传》很强调“刚柔相推而生变化”《易·系辞上》。就自然界说，“日月相推而明生焉，……寒暑相推而岁成焉”《易·系辞下》。就人世说，“通变之谓事”《易·系辞上》，“功业见乎变”《易·系辞下》。所以说“天地变化，圣人效之”《易·系辞上》。“易：穷则变，变则通，通则久，是以自天佑之，吉无不利”《易·系辞下》。人类应当效法自然，在变化运行中去不断建功立业，求取生成和发展。

《周易》这种认为自然与人事只有在运动变化中存在的看法，即“生成”的基本观点，也正是中国美学高度重视运动、力量、韵律的世界观基础。整个天地宇宙既然存在于它们的生生不息的运动变化中，美和艺术也必须如此。就在似乎是完全没有具体事物或现实内容的最抽象的中国书法艺术里，强调的也是这种与大自然相共有而同构的动态的气势、筋骨、运转。在绘画中也如是，东晋《笔阵图》（传卫铄作，实唐代作品^①）有“百钩弩发”、“崩浪富奔”等等描容，五代《笔法记》（荆浩）也有“运转变通，不质不形”的传授。中国之所以讲究“线”的艺术，正因为这“线”是生命的运动和运动的生命。所以中国美学一向重视的不是静态的对象、实体、外貌，而是对象的内在的功能、结构、关系；而这种功能、结构和关系，归根到底又来自和被决定于动态的生命。近代著名书家沈尹默说，“不论石刻或是墨迹，表现于外的，总是静的形势；而其所以能成

① 李泽厚、刘纲纪《中国美学史》第2卷第12章第2节。

就这样的形势，却是动的成果、动的势，今则静静地留在静的形中。要使静者复动，就得通过耽玩者想像体会的活动，方能期望它再现在眼前。于是在既定的形中，就会看到活泼地往来不定的势。在这一瞬间，不但可以接触到五光十色的神采，而且还会感觉到音乐般轻重疾徐的节奏。凡是有生命力的字，都有这种魔力，使你越来越活。”^①书法如此，建筑亦然，这种物质性很强，看来是完全静止的艺术，却通过化空间为时间，而使静中有动，给它注入舒展流走的动态情感。^②缺乏内在的动态势能和主体生命，无论在诗、文、书、画、建筑中，都被中国美学看作是水平低劣的表现。这与《周易》强调运动变化的“天人同构”的世界观是有关系的。《周易》这种天人同构的运动世界观，显然把孟子强调道德生命的气势美，经过荀学的洗礼后，提到了宇宙普遍法则的高度，成为儒家美学的核心因素，它也是儒家美学的顶峰极致。

《易传》所强调功能、关系和动态，是与阴阳的观念不可分离的。一切运动、功能、关系都建立在阴阳双方的互相作用所达到的渗透、协调、推移和平衡中，这也就是《易传》所首先描述而为后世所不断发展的种种阳刚阴柔、阳动阴静、阳虚阴实、阳舒阴敛、阳施阴受、阳上阴下、阳亢阴降等等既对立又统一的具体的动态关系。它也正是上章所述“乐从和”的“相杂”“相济”原理的充分展开和发展。《周易》说：“天下至动而不可乱也。”《易·系辞上》“至动而不可乱”，即是在各种运动变化中，在种种杂乱对立中，在相摩相荡中，仍然保持着自身的

① 见《现代书法论文选》，上海书画出版社，1980，第120页。

② 参阅《美的历程》第3章。

秩序。华人和华夏艺术的美的理想正是如此。它不求凝固的、不变的永恒，而求动态的平衡、杂多中的和谐、自然与人的相对应而一致，把它看作是宇宙的生命、人类的极致、理想的境界、“生成”的本体。

这种天人同构、同类相感的观念本也根源于原始人的类比联想和巫术宗教^①，以《周易》为最高代表的儒家丢掉了那些巫术、神话和宗教的解释，将它世俗化、实用化、理知化，形成了这样一个天人（即自然—社会）相通的哲学观。这个哲学观在汉代经阴阳家的自觉融入，便发展丰富而成为一个完整的宇宙论系统，它以突出的形态表现在董仲舒的哲学中。^②

本来，《乐记》中就有“万物之理，各依类而动”的观点。在董仲舒这里，人类的情感与天地自然更是非常具体地相类比而感应了。董仲舒强调自然现象的变化同人的情感的变化有一种相等同、相类似、相互感通、相互对应的关系。董仲舒说：

天亦有喜怒之气，哀乐之心，与人相副。以类合之，天、人一也。《春秋繁露·阴阳义》

人生有喜怒哀乐之答，春秋冬夏之类也。喜，春之答也；怒，秋之答也；乐，夏之答也；哀，冬之答也。天人副在乎人，人之情性有由天者矣。《春秋繁露·为人者天》

夫喜怒哀乐之发，与清暖寒暑，其实一贯也。喜气为暖而当春，怒气为清而当秋，乐气为太阳而当夏，哀气为太阴而当冬。《春秋繁露·阴阳尊卑》

① 参阅 Frazer, *The Golden Bough*。

② 详见《中国古代思想史论·秦汉思想简议》。

今平地注水，去燥就湿，均薪施火，去湿就燥。百物去其所与异，而从其所与同。故气同则会，声比则应，其验，皦然也。试调琴而错之，鼓其官则他官应之，鼓其商而他商应之。五官相比而自鸣，非有神，其数然也。美事召美类，恶事召恶类，类之相应而起也。《春秋繁露·同类相助》

等等等等。

这种“天人感应”（自然、季候、政治、人体、社会、情感等等相比类而共感）的说法，并非董仲舒首次提出，但他对这种说法作了前所未见的全面系统化的扩展。其中，包含着对主体心理情感与外界事物的同形同构关系的素朴的观察和猜测。这种“天人感应”的阴阳五行系统论的宇宙观，在汉代逐渐成为整个社会所接受的主要的统治意识形态，并一直影响到今天。它同审美和艺术创造也有密切关系，并极大地影响了后世的美学和文艺理论。

就诗论来看，如：

春秋代序，阴阳惨舒。物色之动，心亦摇焉。盖阳气萌而玄驹步，阴律凝而丹鸟羞，微虫犹或入感，四时之动物深矣。若夫珪璋挺其惠心，英华秀其清气，物色相召，人谁获安！是以献岁发春，悦豫之情畅，滔滔孟夏，郁陶之心凝；天高气清，阳沈之志远，霰雪无垠，矜肃之虑深。岁有其物，物有其容，情以物迁，辞以情发。《文心雕龙·物色》

这里没有董仲舒的那些神秘的说法了，但仍然确认春、夏、秋、冬的季节和物容的变化同人的情感变化有一种对应关系。

历代画论也有类似的看法。

春山烟云绵连，人欣欣。夏山嘉木繁阴，人坦坦。秋山明净摇落，人肃肃。冬山昏霾翳塞，人寂寂。郭熙《林泉高致》

山于春如庆，于夏如竞，于秋如病，于冬如定。^①

春山如笑，夏山如怒，秋山如妆，冬山如睡，四山之意，山不能言，人能言之。恽格《画跋》

“天人同一”、“天人相通”、“天人感应”，是华夏美学和艺术创作中广泛而长久流行的观念，这正是自《周易》经董仲舒所不断发展的儒家美学的根本原理，也是几千年来中国历代艺术家所遵循的美学原则。从今天看来，这一原则却又正是“自然的人化”的思想在中国古代哲学和美学中的粗略的和扭曲的表现。

前面已讲到孟子关于大一壮美的理论，主要是道德主体的生命力量。《易经》之后，它便日益成为“天人同构”的动态进程了。《易经》关于乾坤、刚柔、男女、阴阳等等的论述中，特别着重于阳。《周易》赋予乾卦以首要和最高位置，指出“乾”是既美且大，“乾始能化美利天下，不言所利，大矣哉。”《易·

① 沈颢《画麈》，转引自沈子丞编《历代论画名著编》，北京，文物出版社，1982，第235页。

乾卦》这个“乾”，就是董仲舒所极力崇奉的“天”。“天”（“乾元”）的生长本性成就了万物，却不言说自己，便是伟大。这伟大也正在于它（“天”、“乾”）是永远运动着的刚健力量。正是它推动着世界的发生、万物的成长。所以，儒家美学列以为首位的“阳刚”之美，又总是与健壮的感性力量，与生长茁壮、生动活跃……联系在一起的。就是到了以“冲淡”为美的最高标准的后期封建社会，在美学理论上，也仍然不能不承认阳刚之美的首要位置。如上章所述，司空图《诗品》仍然以“雄浑”——“寥寥长风，荒荒油云”开篇，严羽《沧浪诗话》也仍然要把李、杜奉为正宗。这一切也可以看出，即使在千年之后受到了佛教的影响，儒家和《易传》的基本精神仍难以动摇。

《易经》的刚健乾元不但与儒家孟、荀有关，而且还有其更深厚的历史根底。《易传》中在阐释乾卦时，多次提到了龙的形象，如“飞龙在天”，或“入于渊”或“见于田”，这表明《易传》有其远古原始文化的根源。本来，龙就是具有巨大神秘力量的远古华夏的图腾形象。^①

由“龙”的神奇伟大、不可方物的魔力，到孟子的“集义所生”的气势，到荀子、《易传》的“天行”刚健，到董仲舒的自然—社会的阴阳五行系统论，无论是图腾符号，还是伦理主体（孟），或者是宇宙法规（荀、易、董），都是将人的整个心理引向直接的昂扬振奋、正面的乐观进取。它不强调罪恶、恐怖、苦难、病夭、悲惨、怪厉诸因素，也很少有凸出的神秘、压抑、自虐、血腥……突出的是对人的内在道德和外在活动的

① 参阅《美的历程》第1章。

肯定性的生命赞叹和快乐，即使是灾祸、苦难，也认为最终会得到解救：

家道穷必乖，故受之以睽。睽者，乖也。乖必有难，故受之以蹇。蹇者，难也。物不可以终难，故受之以解。《易·序卦》

“物不可以终难”，便从根本上排斥了不可战胜的命运观念。这大约也是中国古代何以没有产生古希腊那种惊心动魄令人震撼的伟大悲剧作品的原因。

在一切民族里，崇高总先于优美；在中国，由于一开头便排斥了罪恶、苦难、悲惨、神秘等等强烈的负性因素，从而也经常避开了现实冲突中那异常惨厉苦痛的一面，总是以大团圆的结局来安抚、欣慰、麻痹以至欺骗受伤的心灵。现实的和心灵的流血看不见了，只剩下一团和气，有如鲁迅所痛切深刻地揭露过的那样。宗白华从另外的角度也说：“……中国人感到宇宙全体是大生命流动，其本身就是节奏与和谐。人类社会生活里的礼和乐是反射着天地的节奏与和谐。一切艺术境界都根基于此。但西洋文艺自希腊以来所富有的悲剧精神，在中国艺术里却得不到充分的发挥，又往往被拒绝和闪躲。人性由剧烈的内心矛盾才能掘发出的深度，往往被浓挚的和谐愿望所淹没。固然中国心灵里并不缺乏那雍穆和平大海似的幽深，然而由心灵的冒险，不怕悲剧，从窥探宇宙人生的危岩雪岭，而为莎士比亚的悲剧、贝多芬的乐曲，这却是西洋人生波澜壮阔造詣。”^①

① 宗白华《艺术与中国社会》，见《学识》第1卷第12期，南京，1947年10月。

这相当委婉地道出了中国美学的特征。这就是以非酒神型的“礼乐传统”为历史根基，以“浩然之气”和“天人同构”为基本特点的儒家美学所产生出来的长处和弱点、优点和问题。

从本章和上章可以看出，儒家美学是华夏美学的基础和主流，它有着深厚的传统渊源和深刻的哲学观念，它的系统论的反馈结构又使它善于不断吸取和同化各种思潮、文化、体系而更新、发展自己。^①

下面便是道、骚、禅各家如何在与儒家美学相歧异、碰撞中出现而又被吸收同化，从而使华夏美学不断前进的粗略概观。

① 参阅《中国古代思想史论》。

第三章 | 儒道互补

一 “逍遥游”：审美的人生态度

在《美的历程》一书中，我提出“儒道互补”这个概念，在某些人反对过一阵之后，看来现在已被普遍接受。其实，这是一个众所周知、前人也多次讲过的历史事实。儒道之所以能互补，我以为根本原因仍在于，它们二者都源起于非酒神型的远古传统。尽管道家反礼乐，却并不是那纵酒狂欢、放任感性的酒神精神。从思想史的角度看，道家的主要代表庄子，毋宁是孔子某些思想、观念和人生态度的推演、发展者。所以，《美的历程》曾认为：

还要从孔子开始。孔子世界观中的怀疑论因素和积极的人生态度（“敬鬼神而远之，可谓知矣”，“知其不可而为之”等等），一方面终于发展为荀子、《易传》的乐观进取的无神论（“制天命而用之”，“天行健，君子以自强不息”），另一方面则演化为庄周的泛神论。孔子对氏族成员个体人格的尊重（“三军可夺帅也，匹夫不可夺志也”），一

方面发展为孟子的伟大人格理想（“富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈”），另方面也演化为庄子的遗世绝俗的独立人格理想（“彷徨乎尘域之外，逍遥乎无为之业”）。表面看来，儒、道是离异而对立的，一个入世。一个出世，一个乐观进取，一个消极退避，但实际上它们刚好相互补充而协调。不但“兼济天下”与“独善其身”经常是后世士大夫的互补人生路途，而且悲歌慷慨与愤世嫉俗，“身在江湖”而“心存魏阙”，也成为中国历代知识分子的常规心理及其艺术意念。但是，儒、道又毕竟是离异的。如果说荀子强调的是“性无伪则不能自美”，那么庄子强调的却是“天地有大美而不言”，前者强调艺术的人工制作和外在于功利，后者突出的是自然，即美和艺术的独立。如果前者由于其狭隘实用的功利框架经常造成对艺术和审美的束缚、损害和破坏，那么，后者则恰恰给予这种框架和束缚以强有力的冲击、解脱和否定。浪漫不羁的形象想像，热烈奔放的情感抒发，独特个性的追求表达，它们从内容到形式不断给中国艺术发展提供新鲜的动力。庄子尽管避弃现世，却并不否定生命，而毋宁对自然生命抱着珍贵爱惜的态度，这使他的泛神论的哲学思想和对待人生的审美态度充满了感情的光辉，恰恰可以补充、加深儒家而与儒家一致。所以说，老、庄道家是孔学儒家的对立的补充者。

那么，这个“对立的补充”是如何具体进行的呢？我以为，道家和庄子提出了“人的自然化”的命题，它与“礼乐”传统和孔门仁学强调的“自然的人化”，恰好既对立，又补充。

如果说，儒家孔、孟、荀着重在人的心理情性的陶冶塑

造，着重在人化内在的自然，使“人情之所以不免”的自然性的生理欲求、感官需要取得社会性的培育和性能，从而它所达到的审美状态和审美成果经常是悦耳悦目、悦心悦意，大体限定或牵制在人际关系和道德领域中，那么，以庄子为代表的道家特征却恰恰在于超越这一点。庄子说：

颜回曰：回益矣。仲尼曰：何谓也？曰：回忘仁义矣。曰：可矣，犹未也。他日，复见，曰：回益矣。曰：何谓也？曰：回忘礼乐矣。曰：可矣，犹未也。他日，复见，曰：回益矣。曰：何谓也？曰：回坐忘矣。仲尼蹴然曰：何谓坐忘？颜回曰：堕肢体，黜聪明，离形去知，同于大道，此谓坐忘。仲尼曰：同则无好也，化则无常也。而果其贤乎！丘也请从而后也。《庄子·大宗师》

连孔老夫子也愿“从而后”的“坐忘”，是庄子抬出来以超越儒家的“礼乐”（作用于肢体、感官）、“仁义”（诉之于心知、意识）的更高的人生境界和人格理想。这个人格和境界的特点即在于，它鄙弃和超脱了耳目心意的快乐，“形如槁木，心如死灰”，超功利，超社会，超生死，亦即超脱人世一切内在外在的欲望、利害、心思、考虑，不受任何内在外在的好恶、是非、美丑以及形体、声色……的限制、束缚和规范。这样，也就使精神比如身体一样，能翱翔于人际界限之上，而与整个大自然合为一体。所以，如果说儒家讲的是“自然的人化”，那么庄子讲的便是“人的自然化”：前者讲人的自然性必须符合和渗透社会性才成为人；后者讲人必须舍弃其社会性，使其自然性不受污染，并扩而与宇宙同构才能是真正的人。庄子认为只有

这种人才是自由的人、快乐的人，他完全失去了自己的有限存在，成为与自然、宇宙相同一的“至人”、“神人”和“圣人”。所以，儒家讲“天人同构”、“天人合一”，常常是用自然来比拟人事、迁就人事、服从人事；庄子的“天人合一”，则是要求彻底舍弃人事来与自然合一。儒家从人际关系中来确定个体的价值，庄子则从摆脱人际关系中来寻求个体的价值。这样的个体就能作“逍遥游”：

若夫乘天地之正，而御六气之辩，以游无穷者，彼且恶乎待哉。《庄子·逍遥游》

乘云气，骑日月，而游乎四海之外。死生无变于己，而况利害之端乎？《庄子·齐物论》

与造物者为人，而游乎天地之一气……忘其肝胆，遗其耳目，反覆终始，不知端倪，茫然彷徨乎尘垢之外，逍遥无为之业。《庄子·大宗师》

这种“逍遥游”是“无所待”，从而绝对自由。它“忘其肝胆，遗其耳目”，“死生无变于己，而况利害之端”，连生死、身心都已全部忘怀，又何况其他种种？正因为如此，它就能获得像大自然那样巨大的活力：“抟扶摇而上者九万里”，“背负青天而莫之夭阏者”《庄子·逍遥游》。这是一种莫可阻挡的自由和快乐。庄子用自由的飞翔和飞翔的自由来比喻精神的快乐和心灵的解释，是生动而深刻的。之所以生动，因为它以突出的具体形象展示了这种自由；之所以深刻，因为它以对自由飞翔所可能得到的高度的快乐感受，来作为这种精神自由的内容。这是在一千多年以前。就在今天，如果能不假借于飞机飞艇，而

能“御风而行”、“游于无穷”，那也该是多么愉快的事。只在睡眠中，有时才有这种愉快的飞行之梦，据 Freud，那与性欲的变相宣泄有关，它的确展示了生存的极大愉快。

当然，庄子讲的主要并非身体的飞行，而是由精神的超脱所得的快乐。这种“快乐”不是“有朋自远方来不亦乐乎”（孔）的乐，不是“得天下英才而教育之”（孟）的乐。它已不是儒家那种属伦理又超伦理的乐，而是反伦理和超伦理的乐。不仅超伦理，而且是超出所有喜怒哀乐、好恶爱憎之上的“天乐”。所谓“天乐”，也就是与“天”（自然）同一，与宇宙合规律性的和谐一致：

与天和者，谓之天乐。《庄子·天道》

知天乐者，其生也天行，其死也物化……无天怨，无人非……以虚静推于天地，通于万物，此之谓天乐。同上

与这种“天乐”相比，任何耳目心意的乐就不但低劣得无法比拟，而且还正是与这“天乐”相敌对而有害：

钟鼓之音，羽旄之容，乐之末也。同上

失性有五，一曰五色乱目，使目不明；二曰五声乱耳，使耳不聪；三曰五臭薰鼻，困悒中颡；四曰五味浊口，使口厉爽；五曰趣舍滑心，使性飞扬。此五者，皆生之害也。《庄子·天地》

悲乐者，德之邪；喜怒者，道之过；好恶者，心之失。《庄子·刻意》

可见，这种“逍遥游”获得的“天乐”，是以排除所有这些耳目心意的感受、情绪为前提，从而它是以“忘”为特点的：忘怀得失，忘己忘物。庄子一再强调的，正是这个“忘”字：“相忘以生”，“不如相忘于江湖”，“吾丧我”，以及蝴蝶庄周的著名故事（“不知周之梦为蝴蝶欤，蝴蝶之梦为周欤”）《庄子·齐物论》。只有完全忘掉自己的现实存在，忘掉一切耳目心意的感受计虑，才有可能与万物一体而遨游天地，获得“天乐”。所以，这种“天乐”并不是一般的感性快乐或理性愉悦，它实际上首先指的是一种对待人生的审美态度。

它之所以是审美态度，是因为它的特点在于：强调人们必须截断对现实的自觉意识，“忘先后之所接”，而后才能与对象合为一体，获得愉快。庄子的所谓“心斋”可以作这种解释。

敢问心斋。仲尼曰，若一志，无听之以耳，而听之以心；无听之以心，而听之以气。听止于耳，心止于符。气也者，虚而待物者也。唯道集虚。虚者，心斋也。……虚室生白，吉祥止止。《庄子·人间世》

感官受制于见闻，心思被束于符号；只有摒弃它们，成为无为的虚空，而后才能感应天地、映照万物，达到与宇宙自然合一。这也就是上述的“天乐”。“天乐”在庄子眼里，也就是“至乐”，即最大的快乐。但“至乐无乐”，最大的快乐恰恰超越了一般的乐或不乐。它无所谓乐不乐，它已经完全失去了主观的目的、意志、感受、要求，而与自然的客观规律性并成一体。要做到这一点，就必须“虚”、“静”、“明”，即排除耳目心意，从而培育、发现、铸造实即积淀成一种与道同体（“唯道

集虚”）的纯粹意识和知觉。这有点类似于 Husserl 的“纯粹意识”，但它不是认识论的。

庄子关于这种“虚”、“静”、“明”有大量论述。如：

静则明，明则虚，虚则无为而无不为也。《庄子·庚桑楚》

水静犹明，而况精神！圣人之心静乎！天地之鉴也，万物之镜也。《庄子·天道》

总之，不为一时之耳目心意所左右，截断意念，敞开观照，这样精神便自由了，心灵便充实了，人便可以逍遥游了，“天地与我并生，万物与我为一”《庄子·齐物论》的最高境界也就达到了。

可见，比儒家《周易》所强调的同构吻合、天人感应又进了一步，庄子这里强调的是完全泯灭物、我、主、客，从而它已不止是同构问题（在这里主客体相吻合对应），而是“物化”问题（在这里主客体已不可分）。这种主客同一只有在上述那种“纯粹意识”的创造直观中才能呈现。它既非心理因果，又非逻辑认识，也非宗教经验，只能属于审美领域。

庄子与惠子游于濠梁之上。庄子曰，儵鱼出游从容，是鱼乐也。惠子曰：子非鱼，安知鱼之乐？庄子曰，子非我，安知我不知鱼之乐？惠子曰，我非子，固不知子矣。子固非鱼也，子之不知鱼之乐全矣。庄子曰，请循其本，子曰汝安知鱼乐云者，既已知吾知之而问我，我知之濠上也。《庄子·秋水》

在这个著名的论辩中，惠子是逻辑的胜利者，庄子却是美学的胜利者。当庄子遵循着逻辑论辩时（“子非我，安知我不知鱼之乐？”），他被惠子打败了。但庄子立即回到根本的原始直观上：你是已经知道我知道鱼的快乐而故意问我的，我的这种知道是直接得之于濠上的直观；它并不是逻辑的，更不是逻辑议论、理知思辨的对象。本来，从逻辑上甚至从科学上，今天恐怕也很难证明何谓“鱼之乐”。“鱼之乐”这三个字究竟是什么意思，恐怕也并不很清楚。鱼的从容出游的运动形态由于与人的情感运动态度有同构照应关系，使人产生了“移情”现象，才觉得“鱼之乐”。其实，这并非“鱼之乐”而是“人之乐”；“人之乐”通过“鱼之乐”而呈现，“人之乐”即存在于“鱼之乐”之中。所以它并不是一个认识论的逻辑问题，而是人的情感对象化和对象的情感化、泛心理化的问题。庄子把这个非逻辑方面突出来了。而且，突出的又并不只是这种心理情感的同构对应，庄子还总是把这种对应泯灭，使鱼与人、物与己、醒与梦、蝴蝶与庄周……完全失去界限。“……梦为鸟而厉乎天，梦为鱼而没于渊。不识今之言者，其觉者乎？其梦者乎？造适不及笑，献笑不及排，安排而去化，乃人于寥天一。”《庄子·大宗师》这种不知梦醒、物我、主客而与“道”同一（“寥天一”，即“道”）的境地，便是最适意不过的了。它是最高的快乐，也即是真正的自由。《庄子》的众多注释者们曾指出：

造适不及笑：形容内心达到最适意的境界。（李勉说）

林希逸说：意有所适，有时而不及笑者，言适之甚也。亦犹在诗所谓“惊定乃拭泪”。乐轩先生亦云，“及我能哭，惊已定矣”。此言惊也，造适言喜也。惊喜虽异，而

不及之意同。

献笑不及排：形容内心适意自得而于自然中露出笑容。

林希逸说：“此笑出于自然，何待安排。”……^①

这不是高级的审美快乐又是什么呢？它既非宗教的狂欢，又非世俗的快乐，正是一种忘物我、同天一、超利害、无思虑的所谓“至乐”、“天乐”。

上引对“造适不及笑”的注释，似乎主要是从心理角度去描述的审美事实。其实这里更重要的是，庄子强调这种审美事实的哲学意义：作为庄子的最高人格理想和生命境地的审美快乐，不只是一种心理的快乐事实，而更重要的是一种超越的本体态度。这种态度并不同于动物的浑浑噩噩、无知无识，尽管庄子强调它们在现象形态上的相同或相似。它既不是动物性的自然感性，又不是先验的产物或神的恩宠，而是在人的经验中又超经验的积淀本体和形上境界，是经由“心斋”、“坐忘”才能达到的纯粹意识和创造直观。它强调的是人与自然（天地万物）的同一，而并非舍弃自然（天地万物）。它追求在与宇宙、自然、天地万物同一中，即所谓“与道冥同”中，来求得超越，从而这种超越又仍然不脱离感性，尽管这已经是一种深刻的具有积淀本体的感性。有这个超越，便使人在任何境遇都可以快乐，可以物我两忘，主客同体。有如另一位说庄者所说，“与物玄同，则无不适矣。无不适则忘适矣。”^②忘适之适，正是在感性中积淀了理性的本体，前面所讲的种种排除耳目心

① 陈鼓应《庄子今注今译》，北京，中华书局，1984，第201页。

② 刘凤苞《南华雪心编》，见上书，第207页。

意，也正是为了此积淀的出现。

儒家美学强调“和”，主要在人和，与天地的同构也基本落实为人际的谐和。庄子美学也强调“和”，但这是“天和”。所谓“天和”也就是上面讲的“与道冥同”。天地万物或大自然本身是不断成长衰亡的有生命的事物，人所达到的“天和”或“与道冥同”、“与物玄同”也如此，它同样是有生命的：

惠子谓庄子曰，人故无情乎？庄子曰：然。……惠子曰，既哀之人，恶得无情？庄子曰，是非吾所谓情也。吾所谓无情者，言人不以好恶内伤其身，常因自然而不益生也。《庄子·德充符》

其心志，其容寂。……凄然似秋，煖然似春，喜怒通四时，与物有宜而莫知其极。《庄子·大宗师》

不必人为地去强求益生，而自自然然地会生长得很良好，不必人为地具有喜怒好恶等感情，而自自然然地如四时那样有喜怒煖凄的感情，即使在种种激烈诡异的论证争辩中，庄子始终没有舍弃生命和感性。相反，“与物为春”《庄子·德充符》、“万物复情”《庄子·天地》，重视情感、肯定生命的人性（不是神性）追求，仍然是基调。这与庄子一贯重视的“保身全生”的主张完全一致。所以，庄子哲学是既肯定自然存在（人的感情身心的自然和外在世界的自然），又要求精神超越的审美哲学。庄子追求的是一种超越的感性，他将超越的存在寄存在自然感性中，所以说是本体的、积淀的感性。不假人为，不求规范，庄子就这样提出了在儒家阴阳刚柔、应对进退的同构感应之上的更高一级的“天人合一”即“与道冥同”。这种“天人合一”之所以可

能，正在于它以这种积淀了理性超越的感性为前提、为条件。

人们经常重视和强调儒、道的差异和冲突，低估了二者在对立中的互补和交融。其实，庄子激烈地提出这种反束缚、超功利的审美的人生态度，早就潜藏在儒家学说之中。

《庄子》中多次称引颜回，内篇中还有借孔子名义来宣讲自己主张的地方。郭沫若以及其他一些人曾经认为庄子出于颜回，并非毫无道理。孔子本人就有那个“吾与点也”的著名故事：

子路、曾皙、冉有、公西华侍坐。子曰：“以吾一日长乎尔，毋吾以也，居则曰：‘不吾知也’，如或知尔，则何以哉？”子路率尔而对曰：“千乘之国，摄乎大国之间，加之以师旅，因之以饥馑，由也为之，比及三年。可使有勇，且知方也。”夫子哂之。“求，尔何如？”对曰：“方六七十，如五六十，求也为之，比及三年，可使足民。如其礼乐，以俟君子。”“赤，尔何如？”对曰：“非曰能之，愿学焉。宗庙之事，如会同，端章甫，愿为小相焉。”“点，尔何如？”鼓瑟希，铿尔，舍瑟而作。对曰：“异乎三子者之撰。”子曰：“何伤乎，亦各言其志也。”曰：“暮春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归。”夫子喟然叹曰：“吾与点也。”《论语·先进》

此外，孔子还有“用之则行，舍之则藏”《论语·述而》，“道不行，乘桴浮于海”《论语·公冶长》，“邦有道，危言危行；邦无道，危行言逊”《论语·宪问》，“邦有道则智，邦无道则愚；其智可及也，其愚不可及也”《论语·公冶长》等等著名观念。《中庸》

有“国无道，其默足以容”。《周易》也有“不事王侯，高尚其事”《易·蛊卦》。就是最重人为事功的儒门《荀子》中，也有这样的记载：

子路入。子曰：“由，知者若何？仁者若何？”子路对曰：“知者使人知己，仁者使人爱己。”子曰：“可谓士矣。”子贡入，子曰：“赐，知者若何？仁者若何？”子贡对曰：“知者知人，仁者爱人。”子曰：“可谓士君子矣。”颜渊入，子曰：“回，知者若何？仁者若何？”颜渊对曰：“知者自知，仁者自爱。”子曰：“可谓明君子矣。”《荀子·子道》

与《论语》中“知之者，不如好之者；好之者，不如乐之者”三层次相当，这里是人爱、爱人、爱己三等级。最后一级的“自爱”、“自知”之所以高出前二者，显然不是因为它自私地爱自己，而是由于它着重在不事外求、不假人为、不立事功而自自然然地功效自显。所有这些，不都在精神上有与庄子相接通之处吗？

不同在于，对孔子和儒门来说，这种种“咏而归”、“自爱自知”，大概应该在“治国平天下”之后。所以，孔子并不否定子路、子贡、宰我、冉有的志趣理想，不仅不否定，还给予一定的积极评价，只是认为这些并不是人生的最高理想。从而，这个“最高”就在原则上并不排斥、拒绝前面那些较低的人生态度或生命层次。这个“最高”的人生理想或人生态度就既可以有历时性的顺序，如后世所谓“功成身退”、“五十致仕”之类，在人际功业、道德完成之后来追求或实现这种超脱，也可

以是共时性的同步，即在劳碌奔波、救世济民之际，仍然保持一种超脱精神。并且，正因为有这种超功利超生死的所谓出世精神或态度，就使自己的救世济民活动可以获得更强大的精神支撑：因为有了这种与自然同一与万物共朽的超世的心理支撑，也就不需要任何外在的旨意或命令，也不需要任何内在的狂热和激情，而是自然而然地“知其不可而为之”。他忧国忧民（对人际），而又旷达自若（对自己）。以不执着任何世俗去对待世俗，这也就是冯友兰所谓“以天地胸怀来处理人间事务”，“以道家精神来从事儒家的业绩”的“天地境界”。^①冯友兰指出这“天地境界”实际是一种对人生的审美境界。

但是，这大半是儒家的乌托邦，在实际中能达到这一境界的人极少。客观环境和历史情况常常难以允许这种可能存在。经常看到的，要么就是“杀身成仁，舍身取义”，牺牲个体以服务人际；要么就是“舍之则藏”，“既明且哲，以保其身”，从政治斗争中退避下来，不问世事，以山水自娱。在漫长的中国传统社会中，毕竟以后一种为最多。就是像王安石那样的积极有为、从事改革的儒家政治家，也曾多次要求辞职，并终于退隐，做半山老人，来抒写其欣赏自然风光的诗篇。特别在“道不行”、“邦无道”或家国衰亡、故土沦丧之际，常常使许多士大夫知识分子追随漆园高风，在庄、老道家中取得安身，在山水花鸟的大自然中获得抚慰，高举远慕，去实现那种所谓“与道冥同”的“天地境界”。这种人生态度和生命存在，应该说，便也不是一般感性的此际存在或混世的人生态度，而是具有形上超越和理性积淀的存在和态度。从而，“它可以替代宗教来作为

^① 冯友兰《新原人》。

心灵创伤、生活苦难的某种安息和抚慰。这也就是中国历代士大夫知识分子在巨大失败或不幸之后，并不真正毁灭自己或走进宗教，而更多是保全生命，坚持节操，隐逸遁世，而以山水自娱，洁身自好的道理。”^①

尽管如此，从事实看，这些人却常常并没有也未能彻底忘怀“君国”、“天下”，并不真正背弃孔门儒学。韩愈说：“山林者，士之所独善自养而不忧天下者之所能安也，如有忧天下之心，则不能矣。”^②朱熹说：“隐者多是带性负气之人为之，陶（指陶潜）欲有为而不能者也。”^③而“对于中国历代隐士作一番系统的研究以后，就可以发现隐士之中始终不变的仅占到很小的比数……他们总不免出山从政”。^④以庄子为代表的道家哲学的主要影响是在士大夫知识阶层，这个阶层毕竟首先是儒家孔学的门徒，他们所遵循的“学而优则仕”《论语·子张》、“吾岂匏瓜也哉，焉能系而不食”《论语·阳货》的人生道路，和“心忧天下”、“济世安邦”的人生理想，都使得庄子道家的这一套始终只能处在一种补充、从属的地位，只能作为他们的精神慰安和清热解毒剂，不能成为独立的主体。即使在庄老风行、玄学高张的魏晋时代，尽管诗文、观念以及行为中充满了归隐、游仙、追求避世、旷达放任等等反礼法、弃儒学的突出现象，但不仅这风尚只持续了相当短暂的时期，而且这些名士们，从何晏、王弼、阮籍、嵇康一直到谢灵运，在现实生活中却正是当

① 《中国古代思想史论》，第218页。

② 《韩昌黎全集》，卷16，“29日复上宰相书”。

③ 《朱子语类》，卷140。

④ 蒋星煜《中国隐士与中国文化》，上海，中华书局，1947，第22页。

时激烈的政治斗争的卷入者和牺牲品。庄、老道家毕竟只是他们所找到的幻想的避难所和精神上的慰安处而已。他们生活、思想以至情感的主体，基本上仍然是儒家的传统。从实际看，情况便是这样。

从理论看，如前所述，庄子虽以笑儒家、嘲礼乐、反仁义、超功利始，却又仍然重感性，求和谐，主养生，肯定生命，所以它与孔门儒学倒恰好是由相反而相成的，即儒、道或孔、庄对感性生命的肯定态度是基本一致或相同相通的。所以，“比较起来，在根本气质上，庄子哲学与儒家的‘人与天地参’的精神仍然接近，而离佛家、宗教以及现代存在主义反而更为遥远。”^①也正因为儒、道有这个共同点，它们才可能对士大夫知识分子共同起着作用而相互渗透、补充。

本来，如果儒、道是截然两物，毫不相干，也就很难谈得上互补。渗透是互补的前提，又是互补的结果。这个结果却又显然是儒家占了上风。无论在现实生活中，还是在思想情感中，儒家孔孟始终是历代众多的知识分子的主体或主干。但由于有了庄、老道家的渗入和补充，这个以儒为主的思想情感便变得更为开阔、高远和深刻了。

特别是，庄子那种齐物我、一死生、超利害、忘真幻的人生态度和哲学思想，用在现实生活中，显然很难行得通，也很少有人真正采取这种态度；但把它用在美学和文艺上，却非常恰当和有效。事实也正是这样，信奉儒学或经由儒学培育的历代知识分子，尽管很少在人生道路上真正实行庄子那一套，但在文艺创作和审美欣赏中，在私人生活的某些方面中，在对待

^① 《中国古代思想史论》，第190页。

和观赏大自然山水花鸟中，却吸收、采用和实行了庄子。《庄子》本身对他们就是一部陶情冶性的美学作品。总起来看，庄子是被儒家吸收进来用在审美方面了。庄子帮助了儒家美学建立起对人生、自然和艺术的真正的审美态度。

二 “天地有大美而不言”：审美对象的扩展

由于“逍遥游”式的审美态度的建立，便极大地扩展了人们的审美对象（美学客体）。这两者本是同一回事。

如上所述，庄子“谈‘春’、说‘情’、重‘和’，都意味着并不把自然、世界、人生、生活看作完全虚妄和荒谬，相反，仍然执着于它们的存在，只是要求一种‘我与万物合而为一’的人格理想。庄子对大自然的极力铺陈描述，他那许多瑰丽奇异的寓言故事，甚至他那汪洋自恣的文体，也表现出这一点”。^①

庄子对他所要求的人格理想，曾多次加以形象地描绘：

藐姑射之山，有神人居焉，肌肤若冰雪，绰约若处子，不食五谷，吸风饮露，乘云气，御飞龙，而游乎四海之外……《庄子·逍遥游》

至人神矣！大泽焚而不能热，河汉沍而不能寒，疾雷破山风振海而不能惊。若然者，乘云气，骑日月，而游乎四海之外。《庄子·齐物论》

……

① 《中国古代思想史论》，第190页。

这不就是本章一开头便征引的能作“逍遥游”的主人翁么？这种与宇宙同体的人格理想是气势磅礴、壮丽无比的。在庄子这里，其特点正在：这种主体人格的绝对自由是通过客观自然的无限广大来呈现的，它也就是庄子最主要的审美对象：无限的美、“大美”、壮美。

秋水时至，百川灌河，泾流之大，两涘渚崖之间不辨牛马。于是河伯欣然自喜，以为天下之美为尽在己。顺流而东行，至于北海。东面而视，不见水端。于是焉河伯始旋其面目，望洋向若而叹……《庄子·秋水》

河伯以其巨大自以为美了，然而面对无崖涘、不见水端的北海，便只好望洋兴叹，在无限面前羞愧了。这种无限的美，是“千里之远，不足以举其大；千仞之高，不足以极其深”《庄子·秋水》，“不为顷久推移，不以多少进退”同上的。这种展现在无限时空中的美，便是“天地之大美”。

孟子区分了美与大。孟子的大与庄子所说的大有区别。前者指的是个体的道德精神的伟大，具有浓厚的伦理学色彩，……后者指的是不为包括社会伦理道德在内的各种事物所束缚的个体自由和力量的伟大。……所以这是两种不同的“大”。尽管都在追求着个体人格的无限，却具有两种不同的美。如果拿唐代书法艺术的美来看，颜真卿书法的美接近于前者，怀素书法的美却接近后者。而后一种“大”的美在中国艺术的发展中是更有活力的。因为它已经

脱出了伦理学的范围而成为纯审美的了。^①

如上节所已揭示，这种所谓纯审美，并非如 Kierkegaard 所以为，是低于道德范畴的悦耳悦目的一般感性快乐，而是前述那种超越道德之上的“至乐”——与无限自然同一的积淀感性。这种积淀感性以及其对象——无限的美，便正是那不可言说的本体存在。应该说，庄子的“大美”既是儒家《易传》乾卦刚健美的提升，又是它的极大的补足。之所以说提升，是由于庄子的“大美”更高蹈地进入了那无限本体，之所以说补足，是由于庄子的“大美”特别着重与主体人格理想的密切联系，而不同于乾卦着重与外在世界相关。所以庄子的“天地有大美而不言”，虽呈现为外在的客观形态，实质却同样是指向那最高的“至人”人格。这样，就在追求理想人格这一层次上实现了儒道互补。有了庄子这一补充，儒家的理想人格便变得脱俗非凡，特别是它那“与天地参”的气概便变得更为浑厚自如了。

天地的大美既然与人格理想相关，从而，只要具有超然物外的主体人格，只要采取“逍遥游”的审美态度，则所遇可以莫非美者。即使外形丑陋不堪，也可以是美。庄子讲了好些外形丑而人格美的寓言故事，从那“不中绳墨”、“大本臃肿”、“小枝卷曲”《庄子·逍遥游》的无用的樗树，到那些“阖跂支离无脉”（跛脚、驼背、缺唇）和“瓮盎大瘿”（颈上长着大瘤）《庄子·德充符》的说客，庄子在极尽夸张的描写中，所要突出的是“故德有所长而形有所忘”同上，“非爱其形也，爱使其形者

① 李泽厚、刘纲纪《中国美学史》第1卷，第256页。

也”同上。美在于内在的人格、精神、理想，而不在外在的表体状貌。

庄子从而极大地扩展了美的范围，把丑引进了美的领域。任何事物，不管形貌如何，都可以成为美学客体即人的审美对象，在文艺中，诗文中的拗体，书画中的拙笔，园林中的怪石，戏剧中的奇构，各种打破甜腻的人际谐和、平宁的中和标准的奇奇怪怪，拙重生稚、艰涩阻困，以及“谬悠之说，荒唐之言，无端崖之辞”《庄子·天下》等等，便都可成为审美对象。中国艺术因之而得到巨大的解放，它不必再拘于一般的绳墨规矩，不必再斤斤于人工纤巧的计虑。艺术中的大巧之拙，成为比工巧远为高级的审美标准。因为所欣赏的并非其外形，而是透过其形，欣赏其“德”——“使其形者”，这也就是“道”。欣赏所得也并不是耳目心意的愉悦感受，而是“与道冥同”的超越的形上品格。

前章讲孟子以“圣”、“神”为人格极致。“画圣”、“诗圣”、“神品”在文艺领域被视为最高品级。张怀瓘说：“不可以智识，不可以勤求。若达士游乎沉默之乡，鸾凤翔乎大荒之野”，“千变万化，得之神功，自非造化发灵，岂能登峰造极。”^①所谓“沉默之乡”、“大荒之野”，便显露出庄子的影响。同时，“逸品”被提出，并且不久就从“神”、“妙”、“能”三品之后，一下被提升到首位：“画之逸格，最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘，笔简形具，得之自然，莫可楷模，出于意表。”^②“画家神品为崇极，又有以逸品加于神品之上者，曰

① 张怀瓘《书断》中。

② 黄休复《益州名画录》。

失之自然而后神也”。^①原来别为一格的“逸品”不但被纳入“神”、“妙”、“能”的品评系统中，而且被尊居首，这种美学批评标准的变化，相当典型地既展现了庄子、道家（“逸品”也与禅宗影响有关，详见第五章）对儒家美学原有规范尺度的突破，更表明这种突破很快被同化和纳入在原有的品评系统中，既成为一种补充，又成为一种提高。

庄子 and 道家哲学很强调“自然”。“自然”有两种含义：一种是自自然然，即不事人为造作；另一种即是自然环境、山水花鸟。这两种含义也可以统一在一起，你看那大自然，不需要任何人工而多美丽！

从而，如何理解和对待自然，便成了这种“突破和补充”的一个十分重要的环节。

在孔子，本就有“仁者乐山，知者乐水”等等对自然的亲切态度，但其最终的落脚处却仍然是人：“知者乐，仁者寿”《论语·雍也》，人始终是自然的主人，人的主体始终优于自然的客体。但庄子不然，“天地有大美而不言”，自然优于人为，天地长于人世。庄子的理想人格（“至人”、“真人”、“神人”）不是知识的人、事功的人、伦理的人，而是与天地宇宙相同一的自然的人。正是：自然无限美，人生何渺茫。以巨大的自然来对比渺小的人世，构成了这种“突破和补充”的一项重要具体内容，它极大地影响中国知识分子的心境和他们的文艺、美学。它使儒家传统的情感化时间和人生感叹获得了更高蹈的内容。

李白诗曰：

① 董其昌：《画禅室随笔》，转引自《历代论画名著汇编》。

问余何事栖碧山，笑而不答心自闲，桃花流水窅然去，别有天地非人间。

越王勾践破吴归，义士还家尽锦衣，宫女如花满春殿，只今惟有鹧鸪飞。

繁华短促，自然永存；宫殿废墟，江山长在。为中国无数诗人作家所咏叹不已的，不正是这种人世与自然、有限与永恒的鲜明对照从而选择和归依后者么？“千秋永在的自然山水高于转瞬即逝的人世豪华，顺应自然胜过人工造作，丘园泉石长久于院落笙歌”^①，连巨大的人世功业也如此短暂，作为个体的英雄就更为渺小了。从而歌颂记录这一切的诗文艺术，相对来说，便更不足道了。李贽说：“尧夫云：‘唐虞揖让三杯酒，汤武征诛一局棋。’夫征诛揖让何等事也，而以一杯一局觑之，至渺小矣。”^②如果连正统儒家的著名代表（邵雍）都有这种观念，这就表明，自《庄子》在魏晋以来被知识分子所广泛诵读接受后，所谓儒家便已不再是原来的样子了。欧阳修诗曰：“无为道士三尺琴，中有万古无穷音……听不以耳而以心，心意既得形骸忘，不觉天地白日愁云阴。”这也既是儒，又是道，实际是引道入儒，儒道互补。

如第一章所指出，诗（“言志”）文（“载道”）之分途，词曲的涌现，人物画让位于山水画，这是儒家美学本身酝酿的矛盾发展，即人的自然感情与社会理性的矛盾发展，但这一矛盾之所以采取了走向对外的客观自然的欣赏方向，却无疑是庄子

① 《美的历程》第9章。

② 李贽《焚书》卷3“杂说”。

哲学的作用。庄子以心灵——自然欣赏的哲学，突破了补充了儒家的人际——伦常政教的哲学。

从艺术各个种类看，也都在内容和形式上表现出这种重精神轻物质的倾向特点。如果不算万里长城，中国很少留下极显人力的作品，没有金字塔，没有巨大石建筑，较少圆雕，也没有 Michelangelo……总之，缺少人工造作的物质力量以显现与自然对抗或对自然的征服。相反，总追求与自然的谐和，追求从属于自然、服从于自然而与自然相一致。因为，既然任何宏伟庞大的建筑物体，任何精雕细绘的人世画图，无论是宫殿庙宇还是帝王事业、英雄勋功……到头来，“只今惟有鹧鸪飞”，永远敌不过那青春长在的大自然，那么又何必苦心孤诣惨淡经营这种种转瞬即逝的世俗课题、功业建设、物质力量，而不投身自然，与宇宙合为一体呢？即使不能做到这一点，就生活在大自然中，比较起来，不也更为优越和高超么？“别有天地非人间”，碧山之比较宫殿，不将是远为优胜么？

宋代山水画大家兼理论家郭熙说：“君子之所以爱夫山水者，其旨安在？丘园养素，所常处也；泉石啸傲，所常乐也；渔樵隐逸，所常适也；猿鹤飞鸣，所常观也。”郭熙《林泉高致》这表明中国士大夫知识分子的乡居生活与西方中世纪的碉堡庄园主颇不相同，他们更多地与自然山水相往来相亲近。自然不是诱惑人的魔鬼，不必像文艺复兴时期的那样，因为欣赏自然风光而赶快忏悔，祈求恕罪。对中国知识分子来说，自然不止是他们观赏愉悦的对象，更是亲身生活于其中的处所。中国画论中所谓的“可行可望不如可居可游之为得”，道理也在这里。“观今山川，地占数百里，可游可居之处，十无二三，而必取可居可游之品。……画者当以此意造，而赏者又当以意穷

之。”同上早在六朝山水诗画初起时，佛教徒宗炳也是从真山水而谈到画山水，从真山水之游，“眷恋庐衡，契阔荆巫”到“于是画像布色，构兹云岭”，使“嵩华之秀，……得之于一图”宗炳《画山水序》的。从而，自然人，无论是真实的自然还是诗画中的自然，总是与人的生活、情感相关联相交通和相亲近的。这样，它就不只是自然事物的一鳞一爪，不只是个别对象的色、香、声、味，而是整体的山水和景色。即使是残山剩水、一爪一鳞，也总是放置在整个自然与人的亲切关系中来对待、处置和描绘。所以中国山水画中的大自然既是本色的，又是人间的，它是充满了烟火味的温暖的大自然。与西画常以农田风景、风车平原、旅游野宴以及骇人雷电等等具体的享受自然、拥有自然（人的财产）、征服自然或自然威力（显示神意）不同，中国山水画没有人对自然的征服、占有，所以它常是本色的自然，也没有自然对人的压倒，所以它常是人的自然。^①它总有樵夫渔父、小舟风帆、茅亭酒招、行人三两。那种真正荒凉的大漠河泽、与人无干的巨大空旷、恐怖威吓的风雷闪电、紧张冲突的戏剧景色、悲剧氛围，则非常罕见。从画论中随意抄录一段，即足见华夏传统的自然美的理想了：

……云拥树而林稀，风悬帆而岸远。修篁掩映于幽洞，长松依薄于崇崖。近渚鹭飞，色明初霁；长川雁渡，影带沉晖。水屋轮翻，沙堤桥断；兔飘浦口，树夹津门。石屋悬于木末，松堂开自水滨。春笋络径，野筱萦篱。寒甃桐疏，山窗竹乱。柴门设而常关，蓬窗系而如寄。樵子

① 参阅 George Rowley, *Principles of Chinese Painting*, Princeton, 1974.

负薪乎危峰，渔父横舟于野渡。临津流以策蹇，憩古道而停车。宿客朝餐旅店，行人暮入关城。幅巾策杖于河梁，被褐拥鞍于栈道。……宣重光《画筌》

这是我在过去文章再三指出过的“慢悠悠懒洋洋”的传统社会的牧歌图画。^①它既可以看作是“与物为春”、“凄然似秋”的庄子和道家，人的自然化；同时也可以说，它是“风沂舞雩咏而归”的儒学，自然的人化，即外在的自然山水与内在的自然情感都渗透、交融和积淀了社会的人际的内容。为庄子所发现所强调所高扬的大自然的美，终于又成了这种充满了人间情味的美。儒家所倡导的人间情味的美又终于加上了这种大自然的美作为补充和融入。如果没有这种自然美的补充和融入，无论在现实生活中，或是在思想情感中，或是在文艺创作和欣赏中，对中国士大夫知识分子来说，那该是多么欠缺和干枯。

总之，从“写实”说，这是“学而优则仕”的儒家士大夫知识分子以亲近自然来作为慰安补充；从“写意”说，这是他们“与道冥同”的精神解放。因此，所谓“望秋云，神飞扬；临春风，思浩荡”王微《叙画》，真山水（大自然）假山水（山水画）之“可游可居”，既有世俗生活的一面，也有与“道”相通的一面。可见，儒道相互渗透的结果，将审美引向深入，使文艺中对一草一木一花一鸟的创作的欣赏，也蕴含着、表现着对人生的超越态度，有了这一态度，就给现实世俗增添了圣洁的光环，给热衷于人际伦常和名利功业者以清凉冷剂，使为种种异己力量所奴役所扭曲者回到人的自然、回到真实的感性中

① 参阅拙著《美学论集》。

来。这种“回到”，并非要人降低到生物水平，使社会性泯灭，而是要求超越特定的社会性的制限，在感性自然中来达到超感性。这种超感性不只是社会性、理性，而是包容它而又超越它并与宇宙相同一的积淀感性。同时，有了儒道的这种互补，使中国士大夫知识分子更易于建立起其心理的平衡。这平衡不仅来自生活上人与自然的亲切关系，而且也来自人格上和思想情感上的人际超越。

在希腊乃至德国的传统中，常常可以感到在极端抽象的思辨之中，蕴藏着一股激昂、骚动、狂热的冲力。拿德国来说，从 Kant 的实践理性，到 Fichte、Schelling 以至 Hegel，一直到 Nietzsche 和 Heidegger，无不如此。但是，在中国，却既没有那极端抽象的思辨玄想，也没有那狂热冲动的生存火力，它们都被消融在这儒道互补式的人与自然同一（自然的人化和人的自然化）的理想中了。在这理想面前，那激昂的力也好，思辨也好，都变得渺小而可以平息，还是永恒的自然比一切都强、都大、都高超。

“明月照积雪”、“大江流日夜”、“客心悲未央”、“澄江净如练”、“玉绳低建章”、“池塘生春草”、“秋菊有佳色”，俱千古奇语，不必有所附丽。^①

余尝爱唐人诗云“鸡声茅店月，人迹板桥霜”，则天寒岁暮，风凄木荒，羁旅之愁，如身履之。至其曰“野塘春水漫，花坞夕阳迟”，则风酣日照，万物骀荡，天人之意，相与融洽，读之便觉欣然感发，谓此四句可知生变寒暑，……以

① 董其昌《画禅室随笔》卷三评诗。

此知文章与造化争巧可也。^①

前者指出那些描绘自然的诗句，不必附丽于任何伦常、政治、宗教等意念而成为“千古奇语”，后者则恰恰指出，描绘自然的美妙诗句，正在于它与人际生活和情感相关联，美就在于“天人之意”的沟通，所以才说，诗文艺术可以“与造化争巧”。两者正好相辅相成。庄子美学就这样与儒家美学交融会通，实际仍是以儒家为主，融入了庄子，深深地渗进了士大夫知识分子的生活、艺术、情感、思维方式和人生态度之中。

所以，我很同意一位年轻的研究者的以下论断：

中国浪漫精神当然要溯源到庄子，……超形质而重精神，弃经世致用而倡逍遥抱一，离尘世而取内心，追求玄远的绝对，否弃资生的相对，这些与德国浪漫派在精神气质上都是相通的。同样企求以无限来设定有限，以此解决无限与有限的对立。只有把有限当作无限的表现，从而忘却有限，才能不为形器（经验事物）所限制，通达超形器的领域。同样，只有把语言视为出于宇宙本体的东西，才能使语言以意在言外（类似于比喻）的手法去意指绝对的本体。……一个根本的区别在于，中国浪漫精神不重意志，不重渴念，不讲消灭原则的反讽，而是重人的灵性、灵气，这与德国人讲的神性有很大差别。它是一种温柔的东西，恭敬的东西，温而能厉，威而不猛，恭而能安。中

① 欧阳修语。转引自《中国美学史资料选编》下册，北京，中华书局，1982，第6页。

国浪漫精神所讲的综合就不像德国浪漫精神所讲的综合那样，实际是以主体一方吃掉客体（对象）一方，而是以主体的虚怀应和客体的虚无。^①

所谓“虚怀应和”是庄子，而所谓“温而能厉，威而不猛，恭而能安”等等，不正是儒家么？所以，在儒道互补中，是以儒家为基础，道家被落实和同化在儒家体系之中。在西方，如叶维廉所说：“诗人将原是用以形容上帝伟大的语句转化到自然山水来，……诗人常常有形而上的焦虑和不安。因为他们……必须挣扎由眼前的物理世界跃入（抽象的）形而上的世界。浪漫时代的诗人普遍都有这种挣扎焦虑的痕迹。”^②在华夏，由于没有这种宗教的灵魂归依和抽象的形上思辨，大自然消融了一切，包括上帝在内，于是就让精神安息在这自然中吧。而自然又不过是人世的一部分，于是，就在这人世的现实生活和现实自然中寻找归宿吧。正如在现实生活中毕竟少有彻底的隐士，在思想情感和文艺、美学中，也一样。在儒道互补中，道毕竟从属于儒和基本同化在儒中了。

如果说，被文学史家视为道家的李白，还充满了各种建功立业的儒家抱负（如《上韩荆州书》和参加永王起兵事）的话，那么，“不为五斗米折腰”，终于弃官归田的陶潜，应该算是真正的道家精神的代表者了。但即使是陶潜的道家精神，也仍然是建立在儒道互补的基础之上，仍然是与儒家精神交融渗透在一起的。正因为如此，关于陶渊明是儒是道，古今便有好

① 刘小枫《诗化哲学》，济南，山东文艺出版社，1986，第76—77页。

② 叶维廉《饮之太和》，台北，时报文化出版公司，1980，第159页。

些不同看法。例如：

渊明所说者庄、老。(朱熹)

陶诗里主要思想实在还是道家。(朱自清)

他虽生长在玄学佛学的氛围中，他一生得力处和用力处，却都在儒学。(梁启超)

他并非整天整夜飘飘然，这“猛志固常在”和“悠然见南山”的，是同一个人。(鲁迅)

惟求融合精神于运化中，即与大自然为一体。……自不致与周孔入世之名教说有所触碍，故渊明之为人实外儒而内道。(陈寅恪)

……

寄情自然却未忘怀世事，猛志常在但又悠然南山。“不知何许人也，亦不详其姓氏”，“无怀氏之民欤，葛天氏之民欤”，这与庄周返乎原始似乎同调；“先师有遗训，忧道不忧贫”，“及时当勉励，岁月不待人”，“朝与仁义生，夕死复何求”，又仍然是儒学的人际关怀；而从他的教子书及全部生活、诗文来看，这一方面仍然是主导的方面。所以，他也可说是“内儒而外道”。“平畴交远风，良苗亦怀新”，“俯仰终宇宙，不乐复如何”……这些最优美的诗句则恰好展现了这两个方面的交融。它们交融在“人的自然化”与“自然的人化”相统一之中：在陶诗的自然图景中，展示的是人格和人情。这“格”高出于当时的政治品操，也并非儒家的那些伦常标准，而是渗透了庄子那种“独立无待”的理想人格。这“情”不同于一时的感伤哀乐，也不是庄子那种无情之情，而是渗透了儒家的人际关系、人生感受的

情。这“格”与“情”恰恰是同一的，而且，它与大自然自身的季候节奏也似乎并合在一起了。你看：

鸢鸢停云，蒙蒙时雨；八表同昏，平路伊阻。静寄东轩，春醪独抚；良朋悠邈，搔首延伫。……

野外罕人事，穷巷寡轮鞅；白日掩荆扉，虚室绝尘想。时复墟曲中，披草共来往；相见无杂言，但道桑麻长。桑麻日已长，我土日已广；常恐霜霰至，零落同草莽。

……

陶诗的“情”是蕴而未发的情，它平凡而凝练，冲和而真挚，从而它所表现的并不是顿时的感情，而毋宁是凝练的人格。难怪历代好些评论家认为：

渊明诗，是其格高。（陈善）

晋宋人物，虽日尚清高，然个个要官职。这边一面清谈，那边一面招权纳货。陶渊明真个能不要，此以高于晋宋人物。（朱熹）

靖节非儒非俗，非狂非狷，非风流，非抗执，平淡自得，无事修饰，皆有天然自得之趣；而饥寒困穷，不以累心，……千载之下，诵其文，想其人，便爱慕向往不能已。（刘朝笙）

……

陶渊明的诗文通过情感表现了一个真实的人格。它与中国山水花鸟画通过情感所展开的自然景象，从人与自然这两种不同

的审美对象上，展现了儒道互补的同样主题和特色。至于陶诗禅意的评论，主要出现在宋代之后，特别是由苏轼的解说所造成，其实并不符陶的本来面目（参阅第五章），陶的特色仍然是典型的儒道互补和交融。

儒道的交融互补有两条道路。一条是政治的，可以郭象等人为代表，以儒注庄，认名教即自然，消除了庄学中那种反异化的解放精神和人格理想，这是以庄学中的“安时顺化”、“处于材不材之间”的混世精神来补足和加强儒学中的“安贫乐道”、“知足常乐”的教义。一条是艺术的，即这里讲的陶诗和山水花鸟画。它固然也有“安贫乐道”的顺俗一面，但主要却是对世俗人际的抗议、超越和解脱。因为在这里，庄子的反异化、超利害、对人事一切的否定性的负面命题，转化为出污泥而不染的超脱、独立等肯定性的正面价值，即是说，道家的否定性论断和超世形象转化成为现实生活和文艺、美学中的儒家的肯定性命题和独立人格。这不但是对儒家原有的“危行言逊”、“其智可及也，其愚不可及也”的极大提升，而且成为“自然的人化”的高级补足：自然在（1）生活；（2）思想情感；（3）人格这三方面都成了人的最高理想，它们作为“人的自然化”的全面展开（生活上与自然界的亲近往来，思想情感上的与自然界的交流安慰，人格上与自然界相比拟的永恒形象），正是儒道互补的具体实现。

三 “以神遇而不以目视”：关于无意识

庄子说：“道不可闻，闻而非也；道不可见，见而非也；道不可言，言而非也。知形形之不形乎？道不当名。”《庄子·知

这并非讲审美和艺术，但由于庄子的“道”，如同老子“道可道非常道，名可名非常名”一样，非语言、概念、名称所可把握，只有通过自由心灵和创造直观才能领会、体验，由于“庄子的哲学是美学”^①，由于庄子强调美在自然整体而不在任何有限现象，等等，艺术创造和艺术欣赏的审美规律，特别是那种似乎不能捉摸、难以言喻、未可规范、有如鬼斧神工的创作现象，在中国美学史上，便首先为庄子所发现和强调。尽管庄子原意不是讲艺术，但可以说，正是庄子把孔子讲的“游于艺”的自由境界提到宇宙本体和人格本体（这二者在庄子是完全一致的）上加以发展了，庄子多次形象地描绘了技艺创造的自由境界。如著名的“庖丁解牛”的故事：

庖丁为文惠王解牛，身之所触，肩之所倚，足之所履，膝之所踣，砉然响然，奏刀騞然，莫不中音；合于桑林之舞，乃中经首之会。文惠君曰：“嘻，善哉！技盖至此乎？”庖丁释刀对曰：“臣之所好者道也，进乎技矣。始臣之解牛之时，所见无非全牛者，三年之后，未尝见全牛也。方今之时，臣以神遇而不以目视，官知止而神欲行。依乎天理，批大郤，寻大窾，因其固然。……彼节者有间，而刀刃者无厚，以无厚入有间，恢恢乎其于游刃必有余地矣。”《庄子·养生主》

这是讲杀牛，也毫不神秘，甚至可以说是经验之谈，即由

^① 《中国古代思想史论》，第178页。

于技巧的熟练，透彻把握了客体对象的规律性，才能从“所见无非全牛者”到“目无全牛”，因牛之“固然”而动刀，不会因碰上坚硬的牛骨使刀受损。也只有这样，才能做到牛体之解“如土委地”而刀刃如新。这也就是“技进乎道”。庄子经常强调“圣人原天地之美而达万物之理”，也是这个意思。而这个“技进乎道”，不正是把孔子“游于艺”提升到“依乎天理”的形而上学的高度么？任何技艺，包括文艺，达到这种合目的性与规律性的熟练统一，便是美的创造。

但是，这种创造经验是很难用语言来讲解、说明和传授的：

……轮扁曰，……斫轮，徐则甘而不固，疾则苦而不入。不徐不疾，得之于手而应于心，口不能言，有数存焉于其间，臣不能以喻臣之子，臣之子亦不能受之于臣……
《庄子·天道》

这里的引文已经略去了庄子全文，原本本意在说明读死书是不行的，书面留下的语言文字只是古人的糟粕，重要的是去把握、领会、学习那难以传授的精神，于是便拿斫轮作为比喻。这比喻也确是经验之谈，迄至今日，许多技能的掌握是必须通过个体的亲身实践活动，不是通过概念语言的讲说、理解便能学会的。

从而，庄子实际提出的是概念语言、逻辑思维与技能掌握、形象思维的区别和差异问题。儒家也提出过这个问题。《周易》说：“子曰，书不尽言，言不尽意……圣人立象以尽意。”《毛诗序》说：“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。”可见儒家也指明有语

言、概念所不能表达的东西。^①但庄子极大地突出了这个方面，并把它与人的具体的实践活动连在一起，强调认为，比起概念语言来，这个方面更接近于“道”；不仅是接近，还可以是“与道冥同”，与“天理”相交融相同一。正是在这种“同一”中，便达到了最高境界，也就是自由和至乐的审美境界：“提刀而立，为之四顾，为之踌躇满志。”《庄子·养生主》比起儒家讲的“游于艺”的自由境界来，这不是显得更为“高级”么？但其实这却正是前者的一种提升。因为这种恢恢乎有游刃的“以神遇而不以目视”的自由创作境界，也非无缘无故地发生和出现，而是有来由、有过程、有前提的。这一点，庄子讲得很清楚。例如：

梓庄削木为镞，镞成，见者惊犹鬼神。鲁侯见而问焉，曰：“子何术以为焉？”对曰：“臣工人，何术之有。虽然，有一焉。臣将为镞，未尝敢以耗气也，必斋以静心。斋三日，而不敢怀庆赏爵禄；斋五日，不敢怀非誉巧拙；斋七日，辄然忘吾有四肢形体也。”当是时也，无公朝，其巧专而外滑消；然后入山林。观天性，形躯至矣，然后成见镞，然后加手焉；不然则已。则以天合天，器之所以疑神者，其由是欤。《庄子·达生》

这似乎有点“玄”，其实并不，仍然是经验之谈。这里强调的是在创作之前，必须忘怀得失，不让任何外在的功名爵禄、

① 参阅 James F. Cahill: *Confucian Elements in the Theory of Painting*, 见 A.F. Wright 编 *The Confucian Persuasion*, California 1960.

是非毁誉以至朝廷的要求等等来干扰自己，甚至连自己的生活也忘怀掉，然后以自己的“天性自然”去接近、去吻合客体的自然。这其实也就是儒家讲的“天人同构”、“天人感应”，亦即庄子所谓的“以天合天”，于是成功的创作便出现了，使“见者惊犹鬼神”，人工作品像鬼斧神工的自然产物一样。

这难道不是文艺家们进入成功的创作过程时所经常经历到的真实吗？它并不神秘和奇怪。

纪渚子为王养斗鸡。十日而问：“鸡已乎？”曰：“未也，方虚骄而恃气。”十日又问，曰：“未也。犹应向景。”十日又问，曰：“未也，犹疾视而盛气。”十日又问，曰：“几矣，鸡虽有鸣者，已无变矣。望之似木鸡矣，其德全矣。异鸡无敢应，见者反走矣。”《庄子·达生》

与前一个故事一样，这里又同样指出，要达到“其德全矣”，别的鸡望之而逃，必须有一个去虚骄盛气，不为任何外物所动的“修养”过程。等“修养”到“呆若木鸡”时，却正是到了最完善的境地。尽管这里与庄子许多其他的寓言、故事一样，存在着片面性和夸张性，但也正是通过这种片面和夸张的形式，强调地描绘了包括艺术在内的那种真正自由的实现、美的创造的前提、条件和历程。无论看来是“惊犹鬼神”或“呆若木鸡”或“解衣般礴”《庄子·田子方》（绘画的故事），实际都以长期对客观规律性的领会、把握、熟练为前提，以长期对主观合目的性的集中凝炼为前提。只有排除一切内在外在的干扰，具备这种前提，才可能进入自由的创造。

大马之捶者，年八十矣，而不失毫芒。大马曰：“子巧与？有道与？”曰：“臣有守也。臣之年二十而好捶钩，于物无视也，非钩无察也。是用之者，假不用者也以长得其用……”《庄子·知北游》

这可说是就主观前提说的。庄子所一再强调的便正是这种“用志不分，乃凝于神”《庄子·达生》。并且，“吾见其难为，怵然为戒，视为止，行为迟，动刀甚微，……”《庄子·养生主》

不但是聚精会神，目无旁顾，而且遇到困难还十分小心，谨慎从事。总而言之：

工倕旋而盖规矩，指与物化，而不以心稽，故其灵台一而不桎。忘足，屣之适也；忘要，带之适也。知忘是非，心之适也。不内变，不外从，事会之适也。始乎适而未尝不适者，忘适之适也。《庄子·达生》

与第一节讲的“忘适之适”相沟通，这段便可作为总结和概括。不妨用“今译”把它表达出来：

工倕用于旋转而技艺超过用规矩画出来的，手指和所用物象凝合为一，而不必用心思来计量，所以它的心灵专一而不窒碍。忘了脚，是鞋子的舒适；忘了腰，是带子的舒适；忘了是非，是心灵的安适。内心不移，外不从物，是外境的安适。本性常适而无往不安适，便是忘了安适的

安适。^①

这正是庄子的一贯思想。从本章一开头讲的审美人生观到这里的技艺创作，从“逍遥游”、“至乐无乐”、“天地有大美而不言”到这里的“庖丁解牛”、“梓庆为鐻”……所贯穿的基本主题都在：由“人的自然化”而达到自由的快乐和最高的人格，亦即“以天合天”，而达到“忘适之适”。

从技能到文艺，所有的创作过程都有非一般概念语言、逻辑思维所能表达、说明的一面，此即无意识或非意识的一面，这一面就是庄子讲的“不以目视”、“不以心稽”、“坐忘”、“心斋”；但它又并不是先验的或神赐的。应该说，庄子对这两个方面都作了精彩的描述。看来是“以神遇而不以目视”、“指以物化而不以心稽”、“口不能言”的活动和心境，却又“有数存焉于其间”、“依其天理”、“因其固然”的根本原因在。亦即是说，无意识是有其自身的规律和逻辑的，它与意识是有联系和有关关系的。意识的排除和沉积，才造成了无意识。在这里，无意识并不是所谓“幽暗的”生物本能，仍然是人经过意识的努力所达到的非意识的积淀。如果说，前面的审美态度等等是积淀的心理成果，那么这里讲的，便正是描述这积淀的心理过程。

这对华夏美学起了重要影响，无论诗、文、书、画，几乎是经常不断地提出这个无意识创作规律的问题。例如：

书画之妙，当以神会，难可以形器求也。世之观画

^① 陈鼓应《庄子今注今译》，第494页。

者，多能指摘其间形象、位置、彩色瑕疵而已。至于奥理冥造者，罕见其人。……得心应手，意到便成，故造理入神，迥得天意，此难可与俗人论也。^①

庄周、李白，神于文者也，非工于文者所能及也。文非至工，则不可神；然神，非工之所可至也。^②

“工”是人为，是意识的努力；“神”则是超意识或无意识。非“至工”达不到“神”，但“神”又毕竟不能等同于“至工”，即不是有意识的努力所能勉强做到的，所以“难可与俗人论”。

如其气韵，必在生知，固不可以巧密得，复不可以岁月到。默契神会，不知然而然也。……人品既已高矣，气韵不得不高，气韵既已高矣，生动不得不至。所谓神之又神，而能精焉。……不尔，虽竭巧思，止同众工之事，虽曰画而非画，故杨氏不能授其师，轮扁不能传其子，系乎得自天机，出乎灵府也。郭思《画论》

这讲的也是，要达到绘画最高层次的“气韵生动”，经常不是人工巧密可得，不是可以人为传授，也不是只花上时间便能成功，它有“不知其然而然”的无意识现象。这也就是“造理入神，迥得天意”。但这无意识又并非完全不可捉摸，它与所谓“人品”有关，即与个体的整个人格境界有关。

① 沈括《梦溪笔谈》卷17。

② 杨慎《总纂升庵合集》卷21，转引自《中国美学史资料选编》下册，第109页。

李青莲自是仙灵降生。司马子微一见，即谓其有仙风道骨，可与神游八极之表。贺知章一见，亦即呼为“谪仙人”。放还山后，陈留采访使李彦允为请于北海高天师授道箓。其神采必有迥异乎常人者。诗之不可及处，在乎神识超迈，飘然而来，忽然而去，不屑屑于雕章琢句，亦不劳劳于镂心刻骨，自有天马行空，不可羁勒之势。若论其深刻，则不如杜，雄鸷，亦不如韩。然以杜、韩与之比较，一则用力而不免痕迹，一则不用力而触手成春；此仙与人之别也。赵翼《瓠北诗话》卷一

在这种所谓“仙”的描述中，不正可看出庄子的“人的自然化”的创作特征么？自自然然地所谓“不用力而触手成春”，这也就是“天马行空”，“神识超迈”，“得心应手”，“意到便成”，“造神入神，迥得天意”，人与自然完全合一，凭无意识便可鬼斧神工，技进乎道。

这也便是“人的自然化”的某种极致。

总之，所谓“人的自然化”，并“不是要退回到动物性，去被动地适应环境；刚好相反，它指的是超出自身生物族类的局限，主动地与整个自然的功能、结构、规律相呼应、相建构”。^①

“黄子久终日只在荒山乱石丛木深箬中坐，意态忽忽，人不测其为何。又每往泖中通海处看急流轰浪，虽风雨骤至，水怪悲诧而不顾。噫！此大痴之笔所以沉郁变化，几与造物争神奇哉。”^②黄公望并不是为了具体模拟这些自然景象而去苦坐；他

① 拙文《略论书法》，《中国书法》1986年第1期。

② 李日华《论画》，见《历代论画名著汇编》，第228页。

是为了去感受、去呼应，从而以全身心的领会，在笔墨中去同构那自然的气势和生命的力量。这种呼应和同构也并非当下即得，而是在长久积累之后，已积淀成无意识的倾发。所以“笔以发意，意以发笔，笔意相发之机，即作者亦不自然所以然。”^①中国艺术中常讲的“无意为佳”，就是这个道理。

我曾以中国独有的书法艺术为例，来讲这个“人的自然化”：

……人的情感和书法艺术应该是对整个大自然的节律秩序的感受呼应和同构。……就在那线条、旋律、形体、痕迹中，包含着非语言非概念非思辨非符号所能传达、说明、替代、穷尽的某种情感的、观念的、意识和无意识的意味。这“意味”经常是那样的朦胧而丰富，宽广而不确定……它们是真正美学意义上的“有意味的形式”。这“形式”不是由于指示某个确定的观念内容而有其意味，也不是由于模拟外在具体物象而有此“意味”。它的“意味”即在此形式自身的结构、力量、气概、势能和运动的痕迹或遗迹中……

书法一方面表达的是书写者的“喜怒窘穷，忧悲愉佚，怨恨思慕，酣醉无聊不平……”（韩愈），它从而可以是创作者有意识和无意识的内心秩序的全部展露；另一方面，它又是“观于物，见山水崖谷，鸟兽虫草，草木之花实，日月列星，风雨水火，雷霆霹雳，歌舞战斗，天地事物之

① 沈宗骞《芥舟字画编》，见于安澜编《画论丛刊》上卷，北京，人民美术出版社，1962，第361页。

变，可喜可愕，一寓于书”（同上），它又可以是“阴阳既生，形势出矣”（蔡邕《九势》），“上下与天地同流”（孟子）的宇宙普遍性形式和规律的感受同构。书法艺术所表现所传达的，正是这种人与自然、情绪与感受、内在心理秩序结构与外在宇宙（包括社会）秩序结构直接相碰撞、相斗争、相调节、相协奏的伟大生命之歌。这远远超出了任何模拟或借助具体物象、具体场景人物所可能表现、再现的内容、题材和范围。书法艺术是审美领域内“人的自然化”与“自然的人化”的直接统一的一种典型代表。它直接地作用于人的整个心灵，从而潜移默化地影响着人的身（从指腕、神经到气质、性格）、心（从情感到思想）的各个方面。^①

书法是“线的艺术”的最直接和最充分的展露。“线的艺术”如《美的历程》和本书所已指出，是普遍性的情感形式的音乐艺术在造型领域内的呈现。自然界本无纯粹的线，正如没有纯粹的乐音一样。线是人创造出来的形象的抽象，即它脱离了具体的事物图景（体积、面积、质量、形状、面貌等等），但它之脱离开具体事物的具体形象，却又恰恰是为了再现（表现）宇宙的动力、生命的力量，恰恰是为了表现“道”，而与普遍性的情感形式相吻合相同构。

中国古人喜欢用人的自然生命及其因素来阐释文艺，讲究“骨法形体”、“筋血肌肉”，以及讲究“畅神”、“游仙”等等，这些都既与人的生理、生命和身体状貌、先天气质相关（例如所

① 拙文《略论书法》。

谓“骨力”“骨法”即来源于“骨相术”)^①，又超脱了具体的有限感性存在，而追求与宇宙天地的整个自然相交流、相沟通。而“骨”、“筋”、“肌”、“肉”、“血”这些本来讲自然人体的概念，便居然与“神”、“气”等等同样成为重要的美学标准和观念，并一直延续下来。苏轼论书法说：“书必有神、气、骨、肉、血，五者缺一，不能成书也。”《东坡题跋》卷4“论书”康有为说：“书若人然，须备筋、骨、血、肉。血浓骨老，筋藏肉莹，加之姿态奇逸，可谓美矣。”《广艺舟双楫·余论第十九》胡应麟说：“诗之筋、骨，犹木之根干也。肌肉，犹枝叶也，色泽神韵，犹花蕊也。”《诗薮》外编卷5凡此等等，把本来是人的形体生理的概念当作美学和文艺尺度，相当清晰地表现了重视感性生命的儒道互补：以生命为美，以生命呈现在人体自然中的力量、气质、姿容为美。它不正是“天行健”（儒）和“逍遥游”（道）么？不正是后者对前者的补充和扩展么？这也属于“人的自然化”。如前所述，庄子在这方面是把“天人同构”远为具体地和深刻地发展了，由于它舍弃了社会和人事，集中注意在人的生命与宇宙自然的同构呼应，从而才注意和突出了由全身心与自然规律长期呼应而积累下来可以倾泄而出的无意识现象。这对文艺创作是非常重要的，对后世中国文艺影响极大。

对照一下现代西方美学，也很有意思。S.Langer 说：

你愈是深入地研究艺术品的结构，你就愈加清楚地发现艺术结构与生命结构的相似之处，这里所说的生命结构，包括着从低级生物的生命结构到人类情感和人类本

^① 参阅李泽厚、刘纲纪《中国美学史》第2卷。

性这样一些复杂的生命结构（情感和人性正是那些最高级的艺术所传达的意义）。正是由于这两种结构之间的相似性，才使得一幅画、一支歌或一首诗与一件普通的事物区别开来——使它们看上去像是一种生命的形式，而不是用机械的方法制造出来的，使它的表现意义看上去像是直接包含在艺术品之中（这个意义就是我们自己的感性存在，也就是现实存在）。^①

《庄子》里还有“气功”、“导引术”等内容，如“真人之息以踵”、“缘督以为经”等等说法便是。这都属于“人的自然化”范围，包括今天所谓“人体特异功能”，其中包含着许多尚待发现的感性的秘密。总之是要求人的生理过程、生命节律与整个宇宙自然相拥抱、相同一，它涉及至今尚不清楚的生理学、医学中的许多问题，而与“人的自然化”的哲学命题相关。当然，这比美学中和文艺创作中的无意识就远为巨大和广泛，但又仍与美学相关。^②可见，庄子哲学作为美学，包含了现实生活、人生态度、理想人格和无意识等许多方面，这就是“人的自然化”的全部内容。美学在这里，也就远不只是个赏心悦目的欣赏问题或艺术问题，而是一个与自然同化、参其奥秘以建构身心本体的巨大哲学问题了。

庄子所突出的“人的自然化”，一方面发展为后世的道教以

① 苏珊·朗格《艺术问题》，北京，中国社会科学出版社，1983，第55页。

② 太极拳便是既与气功有关又有审美素质的一种运动——艺术。在太极拳的锻炼中，不仅可以获得身心健康，而且可以有审美愉快。参阅 Sophia Delza, *The Art of Tai Chi Ch' uan*, *Journal of Aesthetic and Art Criticism* Vol. 26 No.4 (1967)。

及民间的“气功”、“修炼”等等健身强生、延年益寿以至“长生”、“登仙”等神秘的实践和理论；另一方面在哲学上则如上所述，被吸收和同化在儒家“天人同构”的系统里，扩大了和纯粹化了这个同构（去掉儒家那些与人事、政治、伦理的牵强比附），并被现实地运用在实际生活中、人生态度中、锻炼身心中和文艺创作中、审美欣赏中。道家的“人的自然化”成了儒家的“自然的人化”的充分补足。

第四章 | 美在深情

一 “虽体解吾犹未变兮”：生死再反思

与中原北国有所不同，南楚故地是巫风未衰的地域。它标志着远古遗俗在这里延续得更为长久。中国南北文化的差异，由来久远，有深厚的历史根基，此处不遑多论。要之，以屈原为最大代表的中国南方文化，开始就具有其独特的辉煌色彩。刘勰所称赞的“惊采绝艳”《文心雕龙·辨骚》，是这一特征的准确描述。无论工艺、绘画、文学以及对世界的总体意识……想像总是那样的丰富多彩、浪漫不羁；官能感触是那样的强烈鲜明、缤纷五色；而情感又是那样的炽烈顽强、高昂执着……“托云龙，说迂怪”，“康回倾地，夷羿弹日，木天九首，土伯三目”，“叙情怨，则郁伊而易感；述离居，则怆快而难怀。”同上。它们把远古童年期所具有的天真、忠实、热烈而稚气的种种精神，极好地保存和伸延下来了；正如北方的儒家以制度和观念的形式将“礼乐传统”保存下来一样。南国的保存更具有神话的活泼性质，它更加开放，更少约束，从而更具有热烈的情绪感染力量。“骚经九章，朗丽以哀志，九歌九辩，绮靡以伤

情。”同上。这是真正的文艺创作，而不是“不学诗，无以言”的外交辞令。这是真正的神话，而不是“绘事后素”、经过理性梳妆的寓言。这是真正的青春诗篇，而不是成人们的伦理教训。

但是，到屈原那个时候，中国南北方的文化交流、渗透和彼此融合，毕竟已是一种无可阻挡的主流。北国以其文明发达、制度先进的礼乐传统向南方传播蔓延。“从《左传》中可以看到，楚国君臣上下，很多人能引用《诗经》作为外交辞令。孟子还曾指出，‘陈良，楚产也，悦周公仲尼之道，北学于中国’《孟子·滕文公上》，当时由楚而‘北学于中国’的，当然不止陈良一人。”^①屈原本本人便是“上称帝舜，下道齐桓，中述汤武，以刺其事，明道德之广崇，治乱之条贯，靡不毕见”《史记·屈原贾生列传》，“其陈尧舜之耿介，称汤武之祗敬，典诰之体也；讥桀纣之猖披，伤羿浇之颠陨，规讽之旨也；虬龙以喻君子，云蜺以譬谗邪，比兴之义也。每一顾而掩涕，叹君门之九重，忠怨之辞也。观兹四事，同于风雅者也。”《文心雕龙·辨骚》。这讲得未免有些过分，但屈原接受了儒学传统，他那积极入世、救国济民的精神观念，他那始终关怀政治的顽强意念和忠挚情感，他那人格追求和社会理想，都与儒家有关，恐怕是无可怀疑的。“纷吾既有此内美兮，又重之以修能”《楚辞·离骚》，以世袭贵族的“修身”为本，这也正是儒家的传统。屈原把儒家“文质彬彬，然后君子”《论语·雍也》的美善统一的理想，以南国独有的形态表现出来了。

这种表现形态的特征，便是“把最为生动鲜艳、只有在原

① 李泽厚、刘纲纪《中国美学史》第1卷，第365页。

始神话中才能出现的那种无羁而多义的浪漫想像，与最为炽热深沉、只有在理性觉醒时刻才能有的个体人格和情操，最完满地溶化成了有机整体”。^①它还没有受到严格约束，“从而不像所谓‘诗教’之类有那么多道德规范和理知约束。相反，原始的活力，狂放的意绪，无羁的想像，在这里表现得更为自由和充分。”同上。也如鲁迅所指出：“幸其固有文化尚未沦亡，交错为文，遂生壮彩。”《汉文学史纲要》可见，这“壮彩”正是“固有文化”的南楚特色与北方儒学相“交错”成文的产物。

之所以要多次提到“无羁想像”，是因为人们经常把屈、庄并提。庄子也来自南方，庄文中也极多“无羁想像”。楚辞中有《远游》，庄子有《逍遥游》，庄子遗世独立，神游天地，屈原也有好些近乎“游仙”之辞，也有对独立人格的追求和实践。但是，屈、庄毕竟不同。其不同就在：对人际的是非、善恶、美丑是否执着。庄否而屈是。庄以其超是非、同美丑、一善恶而超乎尘世人际，与大自然合为一体；屈不同，他是顽强地执着地追求人际的真理、世上的忠实，他似乎完全回到了儒家，但把儒家的那种仁义道德，深沉真挚地情感化了。儒、庄、屈的这种同异，最鲜明地表现在对待死亡的态度上。我认为，死亡构成屈原作品和思想中最为“惊采绝艳”的头号主题。

孔子说：“朝闻道，夕死可矣。”《论语·里仁》又说：“志士仁人，无求生以害仁，有杀身以成仁。”《论语·卫灵公》这是平静、勇敢而无所畏惧地面对死亡，但比较抽象。它只构成某种道德理念或绝对律令，却抽去了个体面临或选择死亡所必然产生

① 《美的历程》第4章。

的种种思虑、情感和意绪。

庄子说：“其生若浮，其死若休”；“虽南面王乐，不能过也”《庄子·至乐》；一生死，齐寿夭，但这是一种理想的人格态度。完全抛脱人世一切计虑、一切感情，不但对大多数济世救民、积极入世的人来说很难做到，而且距离具有自我意识的个体存在所面临死亡时的具体情绪，也确乎遥远。

并且，无论孔、庄，都讲过好些“邦无道则愚”、“处于材不材之间”等等以保身全生的话，这也就是所谓“既明且哲，以保其身”的北方古训的传统教导之一。这种教导也同样存留在楚国和《楚辞》中，例如著名的《渔父》：“圣人不凝滞于物，而能与世推移。世人皆浊，何不泥其泥而扬其波；众人皆醉，何不铺其糟而歠其醪。……沧浪之水清兮，可以濯吾缨，沧浪之水浊兮，可以濯吾足。”但是，这却恰恰是孔、庄都有而为屈原所拒绝的人生态度和生活道路。屈原宁肯选择死，而不选择生：“宁赴湘流，葬于江鱼之腹中，安能以皓皓之白而蒙世之尘埃乎？”《楚辞·渔父》他的选择是这样的坚决、果断、长久，它是自我意识的充分呈露，是一种理性的情感抉择，而绝非一时的冲动或迷信的盲从。

Albert Camus 说：“哲学的根本问题是自杀问题，决定是否值得活着是首要问题。世界究竟是否三维或思想究竟有九个还是十二个范畴等等，都是次要的。”^①Hans-Georg Gadamer 说：“人性特征在于人的构建思想超越其自身在世上生存的能力，即想到死，这就是为什么埋葬死者大概是人性形成的基本现

① Albert Camus, *The myth of sisyphus*.

象。”^①如果说，Shakespeare 在 *Hamlet* 中以“活还是不活，这就是问题”表现了欧洲文艺复兴提出的特点；那么，屈原大概便是第一个以古典的中国方式在二千年前尖锐地提出了这个“首要问题”的诗人哲学家。并且，他确乎以自己的行动回答了这个问题。这个否定的回答是那样“惊采绝艳”，从而便把这个人性问题——“我值得活着么？”——提到极为尖锐的和最为深刻的高度。把屈原的艺术提升到无比深邃程度的正是这个死亡——自杀的人性主题。它极大地发扬和补充了北方的儒学传统，构成中国优良文化中一个很重要的因素。

如果像庄子那样，“死生无变于己”《庄子·齐物论》，就不能有这主题；如果像儒学那样，那么平宁而抽象，“存吾顺事，殁吾宁也”张载《正蒙·西铭》，也不会有这主题。屈原正是在明确意识到自己必须选择死亡、自杀的时候，来满怀情感地上天入地，觅遍时空。来追询，来发问，来倾诉，来诅咒，来执着地探求什么是是，什么是非，什么是善，什么是恶，什么是美，什么是丑。他要求这一切在死亡面前展现出它们的原形，要求就它们的存在和假存在来作出解答。“何昔日之芳草兮，今直此萧艾也？”“何方圆之能周兮，夫孰异道而相安？”《楚辞·离骚》政治的成败，历史的命运，生命的价值，远古的传统，它们是合理的么？是可以理解的么？生存失去支柱，所以“天问”，污浊必须超越，所以“离骚”。人作为具体的现实存在的依据何在，在这里有了空前的突出。屈原是以这种人的个体血肉之躯的现实存在的重要性和可能性来寻问真理。从而，这真理便不再是观念式的普遍性概念，也不是某种实用性的生活道路，而是“此

^① Gadamer, *Reason in the Age of Science*.

在”本身。所以，它充满了极为浓烈的情感哀伤。

可以清楚地看到，那是颗受了伤的孤独的心：痛苦、困惑、烦恼、骚乱、愤慨而哀伤。世界和人生在这里已化为非常具体而复杂的个体情感自身，因为这情感与是否生存有着直接联系。事物可以变迁，可以延续，只有我的死是无可重复和无可替代的。以这个我的存在即将消失的“无”，便可以抗衡、可以询问、可以诅咒那一切存在的“有”。它可以那样自由地遨游宇宙，那样无所忌惮地怀疑传统，那样愤慨怨恨地诉论当政……有如王夫之所说：“惟极于死以为忤，故可任性孤行。”王夫之《楚辞通释》

他总是那么异常孤独和分外哀伤：

鸢鸟之不群兮，自前世而固然。《楚辞·离骚》世溷浊而莫吾知兮，吾方高驰而不顾。《楚辞·九章·涉江》哀吾生之无乐兮，幽独处乎山中，吾不能变心而从俗兮，固将愁苦而终穷。同上。涕泣交而凄凄兮，思不眠以至曙，终长夜之曼曼兮，掩此哀而不去。《楚辞·九章·悲回风》

这个伟大孤独者的最后决定是选择死：

宁溘死以流亡兮，余不忍为此态也。《楚辞·离骚》既莫足与为美政兮，吾将从彭咸之所居。同上。宁溘死而流亡兮，恐祸殃之有再，不毕辞而赴渊兮，惜雍君之不识。《楚辞·九章·惜往日》临沅湘之玄渊兮，遂自忍而沉流；卒没身而绝名兮，惜雍君之不昭。《楚辞·九章·惜往日》知死不可让，愿勿爱兮。《楚辞·九章·怀沙》浮江淮而入海兮，从子胥

而自适，望大河之洲渚兮，悲申徒之抗迹，骤谏君而不听兮，任重石之何益，心结结而不解兮，思蹇产而不释。《楚辞·九章·悲回风》

王夫之说，屈原的这些作品都是“往复思维，决以沉江自失”，“决意于死，故明其志以告君子”，“盖原自沉时永诀之辞也”《楚辞通释》。在文艺史上，决定选择自杀所作的诗篇达到如此高度成就，是罕见的。诗人以其死亡的选择来描述，来想像，来思索，来抒发。生的丰富性、深刻性、生动性被多样而繁复地展示出来，是非、善恶、美丑的不可并存的对立、冲突、变换的尖锐性、复杂性被显露出来，历史和人世的悲剧性、黑暗性和不可知性被提了出来。“伍子逢殃兮，比干俎醢，与前世而皆然兮，吾又何怨乎今之人。”《楚辞·九章·涉江》“櫓弋机而在上兮，尉罗张而在下。”《楚辞·九章·惜诵》“固时俗之工巧兮……竟周容以为变。”《楚辞·离骚》“天命反侧，何罚何佑？齐桓九令，卒然身杀。……何圣人之一德，卒其异方？梅伯受醢，箕子佯狂。”《楚辞·天问》既然如此，世界和存在是如此之荒诞、丑陋、无道理、没目的，那我又值得活么？

要驱除掉求活这个极为强大的自然生物本能，要实现与这个丑恶世界作死亡决裂的人性，对一个真有血肉之躯的个体，本是很不容易的。它不是那种“匹夫匹妇自经于沟洫”式的负气，而是只有自我意识才能做到的以死亡来抗衡荒谬的世界。这抗衡是经过对生死仔细反思后的自我选择。在这反思和选择中，把人性的全部美好的思想情感，包括对生命的眷恋、执着和欢欣，统统凝聚和积淀在这感性情感中了。这情感不同于“礼乐传统”所要求塑造、陶冶的普遍性的群体情感形式，

这里的情感是自我在选择死亡而意识世界和回顾生存时所激发的非常具体而个性化的感情。它之所以具体，是因为这些情感始终萦绕着、纠缠于自我参与了的种种具体的政治斗争、危亡形势和切身经历。它丝毫不“超脱”，而是执着在这些具体事务的状况形势中来判断是非、美丑、善恶。这种判断从而不只是理知的思索，更是情感的反应，而且在这里，理知是沉浸、融化在情感之中的。这当然不是那种“普遍性的情感形式”所能等同或替代的。它之所以个性化，是因为这是屈原以舍弃个体生存为代价的呼号抒发，它是那独一无二、不可重复的存在的本身的显露。这也不是那“普遍性的情感形式”所能等同。正是这种异常具体而个性化的感情，给了那“情感的普遍性形式”以重要的突破和扩展。它注入“情感的普遍性形式”以鲜红的活的人血，使这种普遍性形式不再限定在“乐而不淫，哀而不伤”的束缚或框架里，而可以是哀伤之至；使这种形式不只是“乐从和”、“诗言志”，而可以是“怆快难怀”，“忿懣不容”。这即是说，使这种情感形式在显露和参与人生深度上，获得了空前的悲剧性的沉积意义和冲击力量。

尽管屈原从理知上提出了他之所以选择死亡的某些理论上或伦理上的理由，如不忍见事态发展、祖国沦亡等等，但他不愿听从“渔父”的劝告，不走孔子、庄子和“明哲”古训的道路，都说明这种死亡的选择更是情感上的。他从情感上便觉得活不下去，理知上的“不值得活”在这里明显地展现为情感上的“决不能活”。这种情感上的“决不能活”，如前所说，不是某种本能的冲动或迷狂的信仰，而仍然是溶入了、渗透了并且经过了个体的道德责任感的反省之后的积淀产物。它既不神秘，也非狂热，而仍然是一种理性的情感态度。但是，它虽符

合理性甚至符合道德，却又超越了它们。它是生死的再反思，涉及了心理本体的建设。

所以，尽管后世有人或讥讽屈原过于“愚忠”，接受了儒家的“奴才哲学”，或指责屈原“露才扬己”班固《离骚序》，“怀沙赴水……都过当了”《朱子语类》卷80，不符合儒家的温厚精神。但是，你能够去死吗？在这个巨大的主题面前，嘲讽者和指责者都将退缩。“自古艰难唯一死，伤心岂独息夫人。”如果说“从容就义”比“慷慨从仁”难，那么自杀死亡比“从仁”、“就义”就似乎更难了。特别当它并不是一时之泄愤、盲目的情绪、狂热的观念，而是在仔细反思了生和死、咀嚼了人生的价值和现世的荒谬之后。这种选择死亡和面对死亡的个体情感，强有力地建筑着人类的心理本体。

也正因如此，便是这种展现存在的情感本身，而不一定是自杀这死亡的具体行动方式，给后世华夏文艺以极大影响。屈原以其选择死亡的人性高扬和情感态度，即对丑恶现实的彻底否决和对理想人生的眷恋憧憬，极大地感染、启发和教育着后代人们。屈原通过死，把礼乐传统和孔门仁学对生死、对人生、对生活的哲理态度，提到了一个空前深刻的情感新高度。据说，日本人有自杀为美的古典传统。“日谚有云，花是樱花，人是武士。意谓花以樱花为最，人以武士为上。人的生死，有如樱花，一下散落，干净利落，故美。……因为死与自杀具有樱花一般的美，日本作家自杀率之高，举世闻名。”^①著名日本作家三岛由纪夫说：“死是唯一的神秘。……想像力的深邃极致处

① 傅伟勋《日本人的生死观》，《中国时报》1985年9月1日。

就在死（的那一片刻）。”^①像樱花那样热烈而短暂的盛开和急速的飘落消逝，似确乎象征着这种死亡（切腹自杀的行动）为美的日本式的心理塑造。

华夏传统的心理塑造却不然。尽管屈原以死的行动震撼着知识分子，但在儒家传统的支配下，效法屈原自杀的毕竟是极少数，因之，它并不以死的行动而毋宁是以对死的深沉感受和情感反思来替代真正的行动。因之是以它（死亡）来反复锤炼心灵，使心灵担负起整个生存的重量（包括屈辱、扭曲、痛苦……）而日益深厚。不是樱花式的热烈在俄顷，而毋宁如菊、梅、松、竹，以耐力长久为理想的象征。所以后世效法屈原自沉的尽管并不太多，不一定要去死，但屈原所反复锤炼的那种“虽体解吾犹未变兮”、“虽九死其犹未悔”的心理情感，那种由屈原第一次表达出来的死之前的悲愤哀伤、苦痛爱恋，那种纯任志气、坦露性情……总之，那种屈原式的情感操守却一代又一代地培育着中国知识者的心魂，并经常成为生活和创作的原动力量。司马迁忍辱负重的生存，嵇康、阮籍的悲愤哀伤，也都是在死亡面前所产生的深厚沉郁的“此在”的情感本身。他们都考虑过或考虑到去死，尽管他们并没有那样去做，却把经常只有面临死亡才能最大地发现的“在”的意义很好地展露了出来。它们是通过死的情感思索而发射出来的“在”的光芒。

“死生亦大矣，岂不痛哉！”在第二章引用这感叹，是说明儒家以对人生短促即对生的关注来避开死的面临，但对每个感性生存的个体，死的面临从来就是一个不可避开的大问题。不同的是所达到的自我意识的不同高度。面临死亡时可以有道家式的

① 傅伟勋《日本人的生死观》，《中国时报》1985年9月1日。

旷达，来补充儒家的避开，例如陶渊明：

荒草何茫茫，白杨亦萧萧。严霜九月中，送我出远郊。四面无人居，高坟正崔嵬。马为仰天鸣，风为自萧条。幽室一已闭，千年不复朝。千年不复朝，贤达将奈何！向来相送人，各自还其家。亲戚或余悲，他人亦已歌。死去何所道，托体同山阿。《挽歌诗三首》之三

这似乎是相当超脱的“一死生”了。但实际给予人们的，不仍然是对死亡的沉痛悲哀么？“固知一死生为虚诞，齐彭殇为妄作”王羲之《兰亭集序》。庄子那种“一死生”要真正化为某种情感态度即彻底地无情，实际上很难办到。“人非草木，孰能无情？”因此，对死亡的自觉选择和面临死亡的本体感受，就恰好反过来加深了儒学传统中对人生短促的情感关注。于是，为屈原所突出的选择死亡便不只是对死亡的悲哀，而且是在死亡面前那种执着顽强、不肯让步的生的态度。这里，选择死亡的情感实际又是坚守信念的情感，死的反思归结为生的把握：既然连死都愿意选择，那又何况于“贬”、“窜”或其他？所以，在既“贬”且“窜”之后，仍然执着于生存，坚守着自己的信念、情感，仍然悲愤哀伤于人际世事，这也就是屈原的情操传统。这传统为后世士大夫知识分子所承继下来，将“岁寒，然后知松柏之后凋也”、“匹夫不可夺志”的儒学传统填满了真挚情感，使内心的“情理结构”具有了深沉的生死蕴涵，而达到人生存在的应有的感情深度。

柳宗元赞赏地说过“哀如屈原”。柳宗元在政治斗争的巨大失败后被贬在蛮瘴地的南方，抑郁愤懑，也很像屈原。他没有

去选择死，但他总有那种对死的惊觉：

人生少得六七十年。今已三十七矣。长来觉日月益促，岁岁更甚，大都不过数十寒暑，则无此身矣。《柳河东全集》卷30“与萧翰林书”

假令病尽身复壮，悠悠人世，不过为三十年客耳。前过三十七年与瞬息无异，后所得者，不足把玩，亦已审矣。同上

这固然是儒家传统对生的短促的惊叹，但更是屈骚传统对死将到来的反思。这是对死的关注，也是对生的质疑，“不足把玩”，“日月益促”，人生本是多么悲哀哟。

刘后村说：“柳子厚之贬，其忧悲憔悴之叹，发于诗者，特为酸楚，卒以愤死，未为达理。”见《陶靖节集附录诸家评陶渊明汇集》也许的确未达儒家的中庸保身之理，也未达庄子的逍遥齐物之理，所以刘把陶潜与之对比说：“惟渊明则不然，观其贫士、责子与其他所作，当忧则忧，当喜则喜，忽然忧乐两忘，则随所寓而皆适。”同上但这种抑此扬彼是并不恰当的。柳宗元那执着、愤懑的强烈情感，那孤峭严峻、冰清玉洁式的艺术风格所传达出来的，便正是以死亡为主题的屈原式的深情美丽；这却是庄子、陶潜所不能代替的。柳宗元与上述司马迁、嵇康、阮籍等人，都是屈骚传统的突出继承者。所以尽管他们的作品或被人称为“谤书”（司马迁），或自称“薄汤、武而非周、孔”（嵇康），但仍然受当时和后代广大的儒家知识分子的欢迎和肯定。正像陶潜、李白吸收了庄子一样，他们继承、吸收、发扬了屈骚精神，再一次地扩展了、丰富了、发展了儒学，使儒家重道

德、重节操、重情感的仁学传统获得了深刻的生死内容。正是通过这些人物及其作品的精神感召和艺术感染，在后世首先是在魏晋而被确定下来，成为华夏的人性结构和美学风格中的重要因素。

二 “情之所钟，正在我辈”：本体的探询与感受

《美的历程》曾认为，楚、汉文化一脉相传。《文心雕龙》说，“楚艳汉侈，流弊不返”《文心雕龙·辨骚》，汉人好楚辞，从宫廷到下层，几乎数百年不衰。其中一个重要现象是，即使是显赫贵族，即使是欢乐盛会，也常要用悲哀的“挽歌”来作乐。“京师宾婚嘉会，酒酣之后，续以挽歌。”《后汉书·五行志》注引《风俗通》“大将军梁商……大会宾客，饯于洛水……酣饮极欢，及酒阑倡罢，继以薤露之歌，坐中闻者，皆为掩涕。”《后汉书·周举传》这虽被儒家讥评为“哀乐失时”同上，却作为风尚，一直延续到魏晋，如“袁山松出游，每好令左右作挽歌”《世说新语·任诞》，“张麟酒后挽歌甚凄苦”同上。钱锺书说：“奏乐以生悲为善音，听乐以能悲为知音。汉魏六朝，风尚如斯。”^①又说：“吾国古人言音乐以悲哀为主。……使人危涕坠心，匪止好音悦耳也，佳景悦目，亦复有之……或云‘读诗至美妙处，真泪方流’。……故知陨涕为贵，不独聆音。”^②由音乐而自然景物而诗，审美和艺术常以激发人的悲哀为特征和极致，这大概是一种普遍规律，也是塑造人性情感的一种非常重要的方法或模

① 《管锥篇》第三册，北京，中华书局，1979，第946页。

② 同上书，第949—950页。

式。而最悲哀的莫过于生死之间，对死的悲哀意识正标志着对生的自觉，它大概来源于上古的“丧礼”、“葬礼”。上节曾引 Gadamer 的话说人性起始于埋葬死者。中国的“礼乐”传统也首重丧葬。儒家保存和发展这传统，并开始加以内在化。孔子说，“丧与其易也，宁戚”，即强调比仪式更重要的是内在情感的悲哀。在人性自觉和心理塑造中，悲哀是种非常重要和突出的感情。动物没有丧葬礼仪，从而也大概不会有对死亡具有认识性能和深重悲哀，而原始人群通过丧葬礼仪所共享的这种悲哀，是某种情感的自意识、自咀嚼，其中包含着对生活、对人际关系、对生存的某种理解、认识和回顾，包含着某种记忆、理解和认同，这对于巩固原始群体、增进群体成员的团结合作，是有重要的社会功能的。从内在心理方面说，它使生物性的情绪因为上述性能而人性化，使生物情感具有自意识的理性内容。这也就是塑造情感、陶冶性情，是当时建立“普遍性的情感形式”一种重要成果。

楚骚中本多悲哀，到汉代挽歌风行，即使在兴高采烈欢愉嘉会后，也“续以挽歌”，便把原始的“礼乐传统”提到另一种境地。与屈原的生死反思接近，它是上层贵族和智识者的生存自觉。对死亡的哀伤关注，所表现的是对生存的无比眷恋，并使之具有某种领悟人生的哲理风味。所谓欢乐中的凄怆，不总是加深着这欢乐的深刻度，教人们紧张把握住这并不常在的人生么？甜蜜中的苦涩，别是一番滋味。这滋味的特征在于：它带有某种领悟的感伤、生存的自意识和对有限人生的超越要求，即是说，它有某种对人生的知性观照在内，然而它却仍然是情感性的。它既是对本体存在的探询，又是对它的感受。

可见，自《楚辞》、汉挽歌、《古诗十九首》到魏晋悲怆，

环绕着这个体生死的咏叹调，一方面继承了远古礼乐传统和儒家仁学的人性自觉，另一方面却把它们具体地加深了。魏晋作为人的自觉时代，通过这方面，突出地显现了这一情理结构的塑造进程。

从现实社会讲，由《人物志》为代表的政治性品藻，逐渐转换到以《世说新语》为代表的审美性品藻^①，标记着理想人格的具象化。从哲学理论说，这理想人格的追求本来自《庄子》，魏晋玄学却把它落实到生死——人生感怀的情感中了。魏晋整个意识形态具有的“智慧兼深情”的根本特征，即以此故。深情的感伤结合智慧的哲学，直接展现为美学风格，所谓“魏晋风流”，此之谓也。

冯友兰论“魏晋风流”提出了四点，即“必有玄心”、“须有洞见”、“须有妙赏”、“必有深情”《三松堂学术文集·论风流》，也是这个意思。即必须是智慧（如“洞见”、“玄心”等）和深情。所谓“深情”，首先就是这种生死之情，这是最大的“情”。

前面已说，庄子那种齐寿夭、一死生的人生态度是魏晋名士们所向往所追求却实际做不到的。正因为做不到，就反使死生寿夭问题在情感上变得更为突出，更加耿耿于怀，不能自己。《世说新语》记载了大量有关“伤逝”的哀悲：

王戎丧儿万子，山简往省之，王悲不自胜。简曰：“孩抱中物，何至于此？”王曰：“圣人忘情，最下不及情；情之所钟，正在我辈。”《世说新语·伤逝》

支道林丧法度之后，精神贯丧，风味转坠。……后一

① 参阅李泽厚、刘纲纪《中国美学史》第2卷，第3章。

年，支遂殒。同上

“恸绝”、“哭甚恸”、“不胜其恸”、“又大恸”……这些充满了“伤逝”情怀的记载，却正是魏晋风度的显露，即所谓“埋玉树著土中，使人情何能已已”同上。这完全不是鼓盆而歌，强颜欢笑，以理忘情；庄子这种态度已被指斥为“妻亡不哭，亦何可欢？慢吊鼓缶，放此诞言；殆矫其情，近失自然”。严可均编《全晋文》卷60 庄子所感叹的“山林欤！皋壤欤！使我欣欣然而乐欤！乐未毕也，哀又继之；哀乐之来，吾不能御，其去，弗能止。悲夫！世人直为物逆旅耳”《庄子·知北游》，却是名士们所非常欣赏和深深感受的。王弼在哲学上曾论证说圣人“同于人者”，是“五情”，“五情同，故不能无哀乐以应物”。^①所谓“不能无哀乐以应物”，也即是“使人情何能已已”。因此也就可以“不胜其恸”，“一恸几绝”。这种对庄子忘情的改造，表面看来，似乎是儒家的渗入；但儒家并不主张这种对生死的极大悲痛和哀恸。“子夏哭子丧明”，曾被儒学斥责。“一恸几绝”、“恸绝良久，月食亦卒”……在儒家看来，是“未为达理”的。因之，这毋宁是自汉以来以屈原为代表的楚风的持续影响，是汉代悲怆挽歌的承续发展。在这里，屈与儒、道（庄）渗透融合，形成了以情为核心的魏晋文艺—美学的基本特征。而时代动乱，苦难连绵，死亡枕藉，更使各种哀歌，从死别到生离，从社会景象到个人遭遇，发展到一个空前的深刻度。这个深刻度正在于：它超出了一般的情绪发泄的简单内容，而对人生苍凉的感喟，来表达出某种本体的探询。即是说，魏晋时

① 《王弼集校释》，北京，中华书局，1980，第640页。

代的“情”的抒发，由于总与对人生——生死——存在的意向、探询、疑惑相交织，从而达到哲理的高层。这正是由于以“无”为寂然本体的老庄哲学以及它所高扬着的思辨智慧，已活生生地渗透和转化为热烈的情绪、锐敏的感受和对生活的顽强执着的缘故。从而，在这里，一切情感都闪烁着智慧的光辉，有限的人生感伤总富有无垠宇宙的含义。它变成了一种本体的感受，即本体不只是在思辨中，而且还在审美中，为他们所直接感受着、嗟叹着、咏味着。扩而充之，不仅对死亡，而且对人事、对风景、对自然，也都可以兴发起这种探询和感受，使世事情怀变得非常美丽。

桓公北征经金城，见前为琅琊时种柳，皆已十围，慨然曰，木犹如此，人何以堪，攀枝执条，泫然流泪。《世说新语·言语》

卫洗马初欲渡江，形神惨顿，语左右云：“见此茫茫，不觉百端交集。苟未免有情，亦复谁能遣此？”同上

谢太傅语王右军曰：中年伤于哀乐，与亲友别，辄作数日恶。同上

桓子野每闻清歌，辄唤奈何。谢公闻之曰，子野可谓一往有深情。《世说新语·任诞》

.....

这种触目伤心的人生感怀、本体感受，便是深情兼智慧的魏晋美学。屡见于当时的所谓“才情”、“情致”、“神情”、“风采”、“容止”的人评、诗赞，也莫不与此攸关。敏捷的才思、深微的论辩、美丽的言辞、真切的情感，亦即冯友兰所提的那

四项，都由于与这个人生—宇宙大问题直接间接相关联而具有了深意。它当然不会再是汉代经学的拘拘章注小儒，也不是后世理学的谦谦忠厚君子，而是风度翩翩、情理并茂的精神贵族。这种精神贵族的心灵情理结构便是当时的人格标本。这种人格标本虽以庄老为其哲学玄理，但实际由于屈骚传统的深入化融，“情”便成为其真正的核心。“名士不必须奇才，但使常得无事，痛饮酒，熟读《离骚》，便可称名士”《世说新语·任诞》，这虽然是在讥讽指责假名士，但也可看出魏晋“名士”与《楚辞》的关系。这也就是为什么儒家的道德、老庄的思辨在这里都化而为审美—艺术的人生观、自然观，并在这一时期特别突出、空前绝后的原因。

从哲学讲，庄、老、易当时并称三玄，是魏晋名士津津乐道的学问。以虚无为本体的魏晋的老庄哲学所指向的潜在的无限可能性，并不是真正的虚空、空无，它可随时化为万有。这就与儒家《易》学的世界观人生观相汇通了。《易》的万有流变的生的礼赞，庄的高举远慕的人格本体，屈的死亡反思的一往深情，在魏晋时代充分地交融汇合，便使以“无”为本的形而上学本体论的构建不纯粹是抽象思辨的结晶，使玄学所强调的通过有限又抛弃有限（“尽意莫若象，尽象莫若言”；“得意而忘象，得象而忘言”）所达到的无限，不仅仅是思辨的智慧，而且更是情感的体悟。它不仅仅是普遍性的逻辑认识，而且更重要的是个体性的心理建构。它是一种“本体的感受”，它是在个体情感的感性中来探询、领会、把握和达到那“无形”、“无名”、“无味”、“无声无臭”的本体。这是一种具体的、充满了人世情感的感受。所以，王弼讲“圣人体无”的特征，正在于既“神明茂”又“五情同”，前者是智慧，后者是哀乐。这种理想人格，

不就正是魏晋名士们那种种玄谈无碍而又任情抒发的理论概括么？不是别的，正是“深情兼智慧”的意识特征，使魏晋哲学具有美学性质，并从而扩及各个领域的艺术实践和艺术理论中。陆机的《文赋》、宗炳的《画山水序》、王微的《叙画》、刘勰的《文心雕龙》、锺嵘的《诗品》等等，都无不围绕着这个“情理结构”在旋转。魏晋哲学——美学中讲的“无”、“道”、“神”、“意”，其中都有着这个“情理结构”的背影。所谓“魏晋风骨”、“晋人风度”、“诗缘情”、“传神写照”等等，也均应从此处深探。这时的美学不再像过去仅仅关心情感是否符合于儒家的伦理，而更注意情感自身的意义和价值。情感已和对人格本体的探询感受结合起来，它的审美意义已超出伦理政教，从而文艺便不再只是宣扬“名教”的工具了。虽自礼乐传统和儒学美学以来，一直认为艺术和情感不可分开，但在纯粹审美的意义上来看待艺术和情感，应当说是始于融化了庄、屈在内的魏晋美学的。

庄、屈、儒在魏晋的合流，铸造了华夏文艺与美学的根本心理特征和情理机制。在这个机制模态中，作家、艺术家们去感知，去感受，去抒情，去想像，去理解和认识。正因为在这个合流交会中，有易、庄的牵制，华夏文艺便不讲毁灭中的快乐，不讲生命的彻底否定，没有从希腊悲剧到尼采哲学的那一套。由于有屈、庄的牵制，华夏文艺便总能够不断冲破种种儒学正统的“温柔敦厚”、“文以载道”、“怨而不怒”的政治伦理束缚，蔑视常规，鄙弃礼法，走向精神——心灵的自由和高蹈。由于儒、屈的牵制，华夏文艺又不走向空漠的残酷、虚妄的超脱或矫情的寂灭，包括著名佛家如支道林，也因知友之丧而“风味顿蹶”，以致“殒亡”的深情如此么？

由于这种文化心理建构是儒、道、屈三家融合而成的深层的情理交会，它所敏感的人生宇宙的苍凉悲怆，便经常是饱历风霜的人事阅历和生活洗礼的感受，所以它常常并非少年感伤，而更多是成人忧患。无论是屈、陶、李、杜，无论是司马迁、曹雪芹，无论是苏、辛、关、马，也无论是那些著名的书画大师，华夏文艺所重视的，是所谓“人书俱老”（“人书俱老”的另一因素，是严格而自由的形式规范所要求的技巧的高度熟练），也就是这种饱阅风霜使情理经历了各种苦难洗礼和生死锤炼的成熟的人性。所谓“庾信文章老更成”、“暮年诗赋动江关”（杜甫诗）云云，指示的都是这种充满人生阅历和生活锤炼的心理人格结构：它在痛苦、艰难、困阻、死亡中锤炼过，经历过，领略过……

如果说，在这个儒、道、屈的合流中，陶潜更呈现了前二者融会的特色故更偏于道的话，那么，阮籍则可说具有后二者融会的特色而更偏于屈。无论是《大人先生传》、《咏怀诗》等诗文，还是强调“自然”高于“名教”的理论，那猛烈抨击礼法、鄙薄世俗、蔑视一切、揭示种种虚伪卑劣，从而追求“超世而绝群，遗俗而独往，登乎太始之前，览乎忽漠之初”^①，尽管充分地表露出道家庄子的深刻印痕，但正如刘勰《文心雕龙》所说，“阮籍使气以命诗”，他的那种高蹈，又并不像庄子那样飘逸高远，而毋宁具有着一股被勉强压抑下去的巨大的恐惧、愤懑、激昂和悲哀，它充满着人世间的忧患、哀伤和沉痛，并与生死存亡的惊恐、思索连在一起。“身仕乱朝，常恐诽

^① 《阮籍集》，上海，上海古籍出版社，1978。

谤遇祸，因兹发咏，故每有忧生之嗟。”^①这实质上承继了屈骚传统，而成为阮的基本特色。

“无味而和五味”、“无名而名万物”、“圣人应物而不累于物”，这种以“无”为本，追求与“道”合一，从而“畅神”、“尽意”，看来似乎飘逸潇洒得很的魏晋风度和美学，却在阮籍这里，落实为如此深情而愤慨的激动哀伤，其中的消息不是很可玩味的么？请读阮的《咏怀诗》：

夜中不能寐，起坐弹鸣琴；薄帷鉴明月，清风吹我襟；
孤鸿号外野，朔鸟鸣北林，徘徊将何见，忧思独伤心。

殷忧令志结，怵惕常若惊，逍遥未终晏，朱阳忽西倾。
蟋蟀在户牖，蟋蟀号中庭，心肠未相好，谁云亮我情。愿为
云间鸟，千里一哀鸣，三芝延瀛洲，远游可长生。

如此恐惧哀伤，如此忧愤不平，如此芬芳绚烂，这种要求“远游可长生”，与庄子的“逍遥游”不是很不一样么？它几乎直接《楚辞》。而这，却是当时玄学家的作品。嵇康也是这样。这不正是“情之所钟，正在我辈”的另一种表现么？“我辈”不是神，神可以完全超越而无情；也不是物，物可以无知无识而无情；正因为是具备感性血肉有生有死的个体（人），才会有这生命的嗟叹，宇宙的感怀，死亡的恐惧……这是怎样也难以解脱的。

从而，这个“情”便不复是先秦两汉时代那种普遍性的群

① 《昭明文选》卷29，阮嗣宗《咏怀诗》李善注。

体情感的框架符号，也还不是近代资本主义时期与个体感情欲求（“人欲”）紧密相联系的个性解放。这个“情”虽然发自我体，却又依然是一种普泛的对人生、生死、离别等存在状态的哀伤感喟，其特征是充满了非概念语言所能表达的思辨和智慧。它总与对宇宙的流变、自然的道、人的本体存在的深刻感受和探询连在一起。艺术作为情感的形式，由远古那种规范性的普遍符号，进到这里的对本体探询和感受的深情抒发，算是把艺术的本质特征较完满地凸现出来了。

魏晋哲学之所以美，魏晋风度之所以美，魏晋六朝的书法和雕塑之所以美，原因恐怕都在这里。

在中国历史和文艺史上，魏晋大概是既最为玄思巧辩又最为任情抒发的时代。但从上面也可看出，无论在思辨的智慧中或深情的抒发中，尽管有屈、庄、儒的交会融合，就人物的行为、生活、理想、人生态度说，或者是就思想、情感、性格的组合构成说，表面上屈、庄似乎突出，实际上却仍然是儒家在或明或暗地始终占据了主干或基础地位。所以，嵇康抗命而其子尽忠，陶潜洒脱却训儿谨慎，阮籍放浪形骸却又明哲保身。包括魏晋时代相当流行、在上述几位那里便非常突出的醉酒，便也完全不同于西方的酒神精神，不是那情欲的狂欢和本能的冲力，而仍然是在从逃避中寻理解，于颓废中求醒悟，仍然有着太多的理性。从当时刘伶的《酒德颂》，直到后世欧阳修的《醉翁亭记》，都明显呈现出这一点。醉，本是可以麻木理智，放开感情，一任本能，纵其冲动的。但在中国，却“唯酒无量不及乱”《论语·乡党》，两千年来，也始终没能超出孔夫子所划定的这个理性态度的范围。“何以解忧，唯有杜康”（曹操诗），“抽刀断水水更流，举杯浇愁愁更愁”（李白诗），……围绕着酒和醉的，

仍然是人世的烦忧、人际的苦痛和对人生、对生活的理性执着和情感眷恋。不是本能的冲力，不是这冲力所要求或造成的对人生对世界的捣毁、破坏和毁灭，而仍然对人生对世界是那样地含蓄温柔、深情脉脉、情理和谐。

谁道闲情抛掷久？每到春来，惆怅还依旧，日日花前常病酒，不辞镜里朱颜瘦。堤上青芜河畔柳，为问新愁何事年年有？独立小桥风满袖，平林新月人归后。

这被王国维誉为“堂芜特大，开北宋一代风气”《人间词话》的正中词（冯延巳）已没有魏晋风度中的本体探询了，但因为保存了那一往情深而非常美丽。深情、执着、温柔含蓄，成了华夏美学的标准尺度。它承继着儒家诗教的“温柔敦厚”，却又突破而补充着它。这是应该从魏晋算起的。

三 “立象以尽意”：想像的真实

如同上章“逍遥”的理想人格落实在“人的自然化”和无意识规律中一样，生死反思和深情智慧在审美—文艺领域，则落实为想像的真实，使“赋比兴”的原始儒家的诗学，过渡为艺术意境的创造。

孔子说，“祭如在，祭神如神在”《论语·八佾》；又说“吾不与祭，如不祭”同上。这种必须本人亲自参加的祭礼，包含着对神的想像的礼敬，是一种对本体存在的超道德的感情态度，是活跃在想像中的神秘情感。其实，这与文艺中的“比兴”就有关系。我曾如此认为：

……文艺创作为什么要比兴？……在我看来，这里正好是使情感客观化、对象化的问题，“山歌好唱口难开”，“山歌好唱起头难”。为什么“起头难”，“口难开”呢？主观发泄感情并不难，难就难在使它具有能感染别人的客观有效性。情感的主观发泄只有个人的意义，它没有什么普遍的客观有效性。你发怒并不能使别人跟你一样愤怒，你悲哀也并不能使别人也悲哀。要你的愤怒、悲哀具有可传达的感染性，即具有普遍的有效客观性，……这要求把你的主观感情予以客观化、对象化。所以，要表达情感反而要把情感停顿一下，酝酿一下，来寻找客观形象把它传达出来。这就是“托物兴词”，也就是“比兴”。无论是《诗经》或近代民歌中，开头几句经常可以是毫不相干的形象描绘，道理就在这里。^①

这解说从理论上看是对的，但从历史上说，却简单了些。因为“比兴”自身也有一个变化发展的过程。远古华夏以“乐”为核心的传统，进入“诗言志”的领域之后，情感的核心因素虽未减退，但这情感仍然是普遍性情感形式，并且在其开头，主要是为祭礼所需要、所要求唤起的群体情感，它具有本氏族部落特定的宗教—历史性质。因之，所谓诗歌开头似乎是“毫不相干的形象描绘”，例如以动植物为对象开头的诗篇，“关关雎鸠”也好，“燕燕于飞”也好，最初都有其具体的历史来由和氏族传统，并非诗人们随手拈来的自然对象。特别是这种规范、框架的所谓“比”、“兴”方式，其来源更是如此。

① 拙著《美学论集》，第565页。

已有研究者指出，中国古代诗歌中比较常见或普通的“起兴”如鸟、鱼、植物，都有其特定的氏族的神话——巫术——宗教的远古历史背景。例如鸟与祖先崇拜、鱼与生殖祈祷、树木与社稷宗室（即氏族家国）崇拜有关。从而，一开头用鸟、鱼、树木等作为描述对象，本来是有其传统的严重含义的，而绝非今天一般的鱼、鸟之类的比喻，也不只是后世一般的情景交融的创作过程或手法。“兴的起源即人们最初以他物起兴，既不是出于审美动机，也不是出于实用动机，而是出于一种深刻的宗教原因。”^①就是说，那鸟、鱼、植物，作为起兴，本是某种巫术、神话或宗教的观念，对其氏族、部落有难以语言解说的神秘含义，它出现在人们的想像情感中，如同祭神仪式的音乐、辞语一样，是具有某种严重的本体意义的。

但是，随着岁月的推移，如同在新石器时代陶器图案纹样的由写实到抽象，“是一个由内容到形式的积淀过程，也正是美作为‘有意味的形式’的原始形成过程”，以及“随着岁月的流逝，时代的变迁，这种原来是‘有意味的形式’，却因其重复的仿制而日益沦为失去这种意味的形式，变成规范化的一般形式美”^②一样，这些“起兴”也由本来具有的巫术、神话、宗教传统的含义日益转变成为一种“先言他物以引起所咏”的情感客观化的一般的普遍形式了。“随着历史的发展，原始兴象逐渐失去了其原有的观念内容而变为抽象的形式。……这个形式被不断地模仿借鉴，使之逐渐趋于规范化，并成为独立的艺术形

① 赵沛霖《兴的起源》，北京，中国社会科学出版社，1987，第247—248页。

② 《美的历程》第1章。

式”^①，即“比兴”的艺术形式。如同在造型艺术中，“内容积淀为形式，想像、观念积淀为感受”^②一样，在这里，本来是特定的集体（氏族、部落等等）思想情感的特定表现形式，日渐积淀、转化和扩展为情感客观化的一般普遍感受——想像规律。鸟、鱼、植物，不再具有原有巫术——神话——宗教的严重的观念内容，而成为一般的自然物象被人们所感受和想像。正像我们今天读“燕燕于飞”，只会感受到、想像到轻盈双燕，而不会再有任何神秘的或神圣的情感观念了。所以，一方面是想像——情感自身的转换，由在巫术、神话、宗教观念中具有神秘性的想像和情感，转换和扩展为对自然景物的比较宽泛自由的日常的想像和情感；另方面是“比兴”的艺术形式的确定，由具有直接、具体的神秘内容的严重表达形态，转换为普泛适用的一般艺术形式，成了借物抒情的自由的形式。这即是说，自然景物的客观对象可以自由地成为日常生活中抒发情感的对象和手段了。这两者正好携手同行。艺术仍然是想像的产儿和情感的逻辑，只是这产儿和“逻辑”，有了其走向人间的深刻变异。

但是，山水花卉鸟兽草木真正作为情感表现和自由想像的对象，又还经历了一个过程。不但山水诗、画作为独立的美学客体（审美对象）兴起较晚，而且真正作为诗的自由“比兴”，也是如此。从巫术、神话、宗教脱身之后，以自然景物来作为情感抒发的发端和寄托，在以社会论政治哲学为主题的先秦，先是过渡到所谓“比德”的阶段。像孔子关于山水的比拟：“子曰：知者乐水，仁者乐山，知者动，仁者静；知者乐，仁者

① 赵沛霖《兴的起源》，北京，中国社会科学出版社，1987，第247—248页。

② 《美的历程》第1章。

寿”《论语·雍也》。“为政以德，譬如北辰，居其所而众星拱之”《论语·为政》，以及所谓“绘事后素”（“礼后乎？曰：始可与言诗也矣”）《论语·八佾》和孟子讲的“以意逆志”《孟子·万章上》，便都属于这种方式。它表现在自然景物方面，是对自然景物的感受反应，也从属在对社会人事的理知认识下，这仍然是礼乐传统和儒家仁学的延续。

从上引文可见，山水星辰在这里虽然已不再具备神话、巫术、宗教的内容，却有着确定的伦理道德的含义。用山、水比仁、智，孔子之前就有；晚于孔子的更多。例如荀子将水来与“德”、“义”、“道”、“勇”、“志”等相比，等等。所有这些比拟的特征，在于使伦理、道德的规范或范畴通过理知的类比思考，而予以情感化和感受化。在这种比拟中，尽量使得自然现象与伦理特性通过理知的确定认识，来创造出它们在情感上的相互对应的关系。例如，山与人的稳定、可靠、巨大功绩、坚实品格，水与人的活泼、快乐、无穷智慧、流动感情，便是通过这种理知的明确认识，来建构或唤起情感上的同形相似的。也即是说，情感的建立和塑造，是通由理知作为中介而实现的。

先秦时期的这种“比德”方式被长久承继下来，这一具体途径的情理结构也成了一种传统。例如，一直到清初的石涛的美学中，也仍然将自然的山与“礼”、“和”、“谨”等伦理道德范畴相类比。^①一直到今天，以所谓梅、兰、竹、菊“四君子”来比拟崇高人格、庄严情操（梗直、耐寒、不凋……），不仍然是中国知识分子和文艺家们（如画家）所经常运用的文艺形式的情感符号么？又如，汉代《说文》曾说“玉”有“仁、义、

① 参阅石涛《苦瓜和尚画语录》。

智、勇、洁”五“德”。而以“玉”来命名女性，不至今仍到处可见么？玉在古代是一种礼器，在中古也是作为圭臬、腰带的或神圣或吉祥的佩物，都是以自然性的质地、触感和颜色来作为温厚贞洁等道德性的类比，使自然感受与伦理感情相交融。京剧不是连脸谱的色彩也予以道德含义么？“墨、白、红、蓝、黄、绿”分别代表“刚、奸、忠、凶、勇、残”。所有这些，都是以不同方式将自然性的形象特征，通过概念性的理知认识来激起伦理感情，以成为审美的感受或表现对象。可见，总起来看，与客体自然特征相对应联系的生理反应能取得社会性的内容，首先是通过上述巫术——神话——宗教（“兴”的起源）的中介，然后通过这种伦理理知（“比德”）的中介，而逐渐实现的。艺术的创作与欣赏，审美情感的建立和实现，也首先是群体（氏族、部落）的原始神秘的意向、情感、观念通由自然物的“比兴”而客观化、对象化，然后是道德伦理的人格情操通过这种“比德”而客观化、对象化。这便是社会性的观念、思想与生物性的情绪、感受交叉会聚的历史行程。所谓“比兴”、“比德”便是华夏美学塑造人性情感、心理结构的具体方式，它明显是“礼乐传统”和儒家哲学的承继和表现。

所谓“比德”，首先也是从音乐转移到其他艺术包括文学上来的。“比兴”和“比德”本来就连在一起。正如古代的巫术、神话、宗教为儒家所道德化伦理化一样，“礼乐”传统中对“乐”的解释论证便充满了“比德”的内容，这也正好表现了具有巫术、宗教性能的礼乐传统向儒家伦理的过渡遗迹。《乐记》里讲了大量“其清明像天，其广大像地，其俯仰周旋有似乎四时”的“比德”。这种“比德”观在许多地方牵强附会到了荒谬的地步，从《左传》、《论语》、《荀子》中也可以看到这一点，它们

是一脉相承的。再延续下去，便是第二章讲过的从《易传》到董仲舒建构五行同构的宇宙图式了。到汉代，“比德”在文艺上的理论体系，就是汉儒《诗经》的“美刺”解说，这也在第二章中讲到，那完全成为一种牵强附会的伦理政治的解释学，连朱熹也不满意和不相信了。这种对文艺的政治解释学的“读法”，随着时代的发展，才日益过渡到真正美学的“读法”。屈原在这过渡中，要算一个重要环节。

如本章一开头所讲，屈原是接受了儒家教义的。这也表现在他创作的“比德”特点上。他的作品中有大量的“比德”。有如汉代王逸《离骚经序》所说，“善鸟香草，以配忠贞；恶禽臭物，以比谗佞；灵脩美人，以媲于君；宓妃佚女，以譬贤臣；虬龙鸾凤，以托君子；飘风云霓，以为小人。”《楚辞·九章》中的《橘颂》，便是著名的“比德”篇章，对橘的描写只是对自己品格情操的自颂：“受命不迁，生南国兮。深固难徙，更壹志兮”；“秉德无私，参天地兮”。所有这些，表明屈原完全接受了儒家的诗教影响，将“比德”极大地运用和扩展到许许多多的事物景色，美人芳草，龙凤云霓，人禽动植……

但是，值得细致区分的是，在哪些方面《橘颂》比“比德”的诗教跨出了一步？其中，较明显的是，在屈原这里，作为道德象征（符号）的自然景物所要表达的，已不只是抽象的道德观念（仁、智等等）或理论主张（如“绘事后素”），而是本身包含着政治伦理观念却又不完全等于它们的情感本身。即是说，这里作为概念式理性中介的，已不纯粹是道德概念和伦理范畴，而是包容情感于其中的感受和想像。这样，也就使道德伦理的理知性概念变得柔和、多义和朦胧。因为，在屈原这里，既不再是那远古的巫术、神话、宗教的神秘性的群体情

感，也不只是儒家诗教所要求的那种道德伦理的概念说教，美人芳草、自然景色虽仍是道德的表征，但同时已是某种不确定性、多义性的情感符号，它从而是一种真正象征的形象。“美是道德的象征”这个 Kant 美学中的重要命题，在中国，是由屈原最先完满体现出来的。Kant 和 Goethe 都指出过色彩与道德的类比联系，其实这也就是中国的“比德”。但“其志洁，故其称物芳”《史记·屈原贾生列传》，在屈原《离骚》、《九章》等作品中，以“美人香草”为代表的那些象征符号，已不再是纯“比德”的概念认识，不再只是由类比抽象概念认识所激起的普遍情感，而是这些符号本身所包含和唤起的富有“志洁”个性的情感创作了。

需要研究的是，概念性的认识、道德伦理性的情感、由自然景物生发起的想像和感受这三者是如何具体地交会配合、结构组成和推移变化的。这属于文艺心理学，越出了本书范围，不能详论。粗略看来，如前所说，从对自然景物的神秘性的原始想像和对神灵本体的畏敬情感（原始的“起兴”），到由概念性的明确认识为中介，以自然景物比拟于伦理道德的品德来造成与情感的联系（“比德”），再到自然景物的想像逐渐占优势从而直接地自由地联系各种情感和感受，可能便是文艺心理或审美心理的三个阶段的历史进程。其中，想像一环的突出地位，无论是神秘性的朦胧想像（原始的“兴”），或是概念性的想像（“比德”），或是真正个性情感性的想像，在审美的情理结构的塑造形成中，无疑都极为重要。想像在这里，不只是心理问题，经由历史，它已形成某种人文的模式。它积淀在传统中，呈现在文艺上，哲学应注意它在建构塑造心理本体的情理结构中的重要地位和功能。

拙著《中国古代思想史论》曾强调，儒家的宇宙观以渗透情感为其根本特征。所谓“日新之谓盛德”、“生生之谓易”，便既是伦理道德性的，又是审美情感性的。儒家哲学将整个宇宙、自然、天地予以生命化、伦常化、情感化，其中就包含着巨大的想像，只是这想像由原始的巫术、神话、宗教的荒诞阶段，进到“比德”的概念阶段，再进到无概念痕迹的情感阶段罢了。最后这一阶段，也就是 Kant 讲审美时所说的无概念而愉快了。屈原可说是从第二阶段迈向第三阶段的重要代表。（至于《诗经》中的“杨柳依依”，“蒹葭苍苍”，是否即如后世的情景意境，则未必然。它们只是后世以至今天的“读法”。在当时恐确有其具体人事、礼仪的含义，在这方面，汉儒美刺说，又是有其历史根据的。）

但“比德”方式在文艺创作和现实生活中也同时顽强地延续着。直到清代，张惠言说词，还是用政治的解释学来解读它们。文艺政治学的“读法”仍然压倒着美学的“读法”。举一个例，如欧阳修著名小词：“庭院深深深几许？杨柳堆烟，帘幕无重数；玉勒雕鞍游冶处，楼高不见章台路。雨横风狂三月暮，门掩黄昏，无计留春住；泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去。”张解释为：“‘庭院深深’，闺中既以邃远也。‘楼高不见’，哲王又不寤也。‘章台游冶’，小人行径；‘雨横风狂’，政令暴急也；‘乱红飞去’，斥逐者非一人而已，殆为韩（琦）范（纯仁，均宰相）作乎。”^①这种读法便是“绘事后素”、“美人香草”和汉儒“美刺”解诗的传统，它是儒家文化所独有的“想像”。甚至到现代，周作人解释鲁迅的《伤逝》，即使已无政治的

① 张惠言《词选》。

内容，也仍然是这种“读法”，即认为：这是以男女之情寄兄弟之爱，“《伤逝》不是普通的恋爱小说，乃是假借了男女的死亡来哀悼兄弟恩情的断绝的。我这样说，或者世人都要以我为妄吧，但是我……深信这是不大会错的。”^①张、周的解释不必可信，但它表现了这种“读法”、这种想像——认识（理知）——情感的心理结构，是由来久远的表达和接受的传统模式。直到今天的书面语言，从诗文到通信，在某种情况下，用冷暖阴晴喻政局好坏，以表达感情，交流感受，传递信息，不也仍然可见么？

不过，不管怎样，从魏晋开始，这种“比德”型的想像——认识（理知）——情感的结构方式毕竟不占主要地位了。日益占主要地位的，是非概念性的理解（认识）与情感、想像融为一体。而魏晋所以从汉代经师的“比德”解诗的说教中解放出来，也正由于上节所讲的“深情兼智慧”的人生感受和本体探询，使认识日益重情感性的领会而不重概念性的言传，使感情日益成为某种人生智慧和宇宙感怀，这种直观妙赏和理性深情的交会融合，使情理结构中的互渗性获得了改变和扩展，这就使想像逐渐挣脱概念认识的束缚，为它提供了更为自由的园地。以儒家为主体的华夏美学，正是在吸收了屈骚并经由魏晋之后，进一步这样扩展了它的人文道路。

本来，在用自然景物与人的道德相比拟以建构情感心灵时，美是作为道德的象征，而不是作为神的象征；自然景物是作为道德、品德的符号寄托，而不是作为神秘的威力或神的奇迹显露，这种美学思想的总方向就明显地指向世间，指向人类社会，而不是指向神灵、神秘，不是指向那超自然超社会的恐

① 《知堂回想录》，香港，三育图书文具公司，1970，第426—427页。

怖的无限深渊——这正是许多宗教象征（像印度的湿婆梵天的转轮）所具有的。儒家哲学将无限有限化，并即在此有限中去体验、把握无限，所追求的是通过现实具体的情感符号去体会把握那超越有限的无限本体，这本体如上节所说，又是人格情操的理想。这一方面，如第二章所说，又是将人的生命宇宙化、自然化。而想像就是其中的桥梁。《世说新语》中有那么多关于人与自然的比拟，就完全超出了原有的狭隘的“比德”框架，有了自然与人（人格、人生、人的风貌、人的存在）相同一的情感性的想像真实：

时人目王右军飘如游云，矫若惊龙。

有人叹王公形茂者，云：“濯濯如春月柳”。

王公目太尉，岩岩清峙，壁立千仞。

……

这不再是伦理道德性的“比德”了。虽然仍有从“比德”而来的印痕，但它们已是人格风貌与自然景物的直接相联的感受——想像，在这想像中表达着赞赏性的肯定情感，无需以抽象性的伦理概念为中介，从而具有某种多义性、不确定性的特色。从形式看，这里作为符号、象征的自然物与人的关系是直接的对应关系，它固然不再需要概念认识来作为中介。从内容看，这里作为符号、象征的自然景物也不需要超人的第三者（神）来作为中介或作为支配主宰；所有符号、象征所提供、所指向、所塑造的情理结构，仍然是人际的感情、世间的悲欢，而不是超人的观念或超世的情感。想像在形式方面的这种变迁，与内容方面的这种人文进展，是相互促进的。神秘的

环境和恐怖的空间（像汉墓壁画和《楚辞·招魂》里的四方），日益转化成人文的历史和深情的时间。如同在屈原那里毁灭了仍存在，即使以死亡为依归的心灵，却仍然留给活着的心灵以美好的、生存性的建构一样，魏晋以来，那么多的空间形象（自然景物）都渗透了时间的深情和人文的依恋。这一点非常重要。尽管因此也许使中国文艺的情感和想像总限定在某种闭合性的和谐的时空系统内，但也由于此，自然景物才失去其可能被赋予的种种异己性、神秘性、威吓性，从而才有可能在日后的发展中，日益与人的各种感情交融会合，而终于创造出中国文艺的基本范畴：艺术“意境”。

艺术“意境”离不开情景交融，所谓情景交融，也就是近代西方美学讲的“移情”现象（Empathy）。“移情”现象有好几种。其中有给予形式以生命的所谓“统觉移情”，这就是上章说过的形式同构感，如线条的动静感，以及“喜气写兰，怒气写竹”（兰的舒展与喜、竹的硬直与怒）^①之类。其二是所谓“经验移情”和“氛围移情”（如色彩表现性格、音乐表现力量等等），还有好些别的移情种类。总之，是以享受（或创造）的自我与观赏（或创造）的对象的交融，即对象的形态或活动唤起我的情感活动和意向，又消失在全神贯注的观照或创造中，而为对象的形态或活动所代替，亦即自身情感与对象形式合而为一。而这，正是华夏文艺中所极力追求的情景交融、物我同一。达到了这样一种移情或情景交融，从想像形式看，便

① “元僧觉隐曰，吾尝以喜气写兰，以怒气写竹，盖谓叶势飘举，花蕊舒吐，得喜之神；竹枝纵横，错出如刀刃饰怒耳”。李日华《六研斋二笔》卷3，第27页。参阅《李泽厚哲学美学文选·审美与形式感》。

完全不需要任何观念的象征或认识的符号，不需要任何概念作为中介来插入，这也是刘勰所描绘的“形象思维”：“神用象通，情变所孕；物以貌求，理以心应”《文心雕龙·神思》。这个“理”便不再是道德的“理”了，它也不再是概念所知，而是“情变所孕”了。就是说，美不再只是道德的象征，而更是情景的交融，不再只是人格情操的概念性的符号所建构的情理结构，而是无任何概念性符号可言，直接诉之于情感自身、充满自由想像的情理结构了。它不再局限在松、梅、竹、菊、老虎、苍鹰等少数固定的情感符号上，而是充耳所闻，触目所见，都可以成为自由想像的情感形式。在“比德”，情感必须通过概念性的认识中介来注入；在“意境”，情感与对象不再需要明确认识的中介。前者所塑造的情理结构，更富于理知、伦理因素的外在突出；后者所塑造的情理结构，使理知完全溶解在情感和想像中而失去独立的性质，成为一种非自觉性或无意识。如果由这里回到本节开头讲的“兴”，并把它作为数千年中国诗歌的传统美学原则来考察，便可以清楚地看到，所谓“比”正是“比德”的残存，它以概念性的认识作为情感与自然事物同构的中介；所谓“兴”则可以演化成情感与自然的直接融合。所以后人一再说，“比显而兴隐”《文心雕龙·比兴》、孔颖达《毛诗正义》，“文已尽而意有余，兴也”钟嵘《诗品》，“比意虽切而却浅，兴意虽阔而味长”《朱子语类》卷80，“凡兴者，所见在此，所得在彼，不可以事类推，不可以义理求”^①等等。“兴”虽并不完全等于移情和意境，但它是向移情方向的运动。尽管统称“比兴”，实际在文艺创作中，是“兴”多于“比”，而且愈到后来愈如此。到魏晋时

① 郑樵语。转引自徐复观《中国文学论集》，台北，学生书局，1980，第103页。

代，“依情起兴”，便已变为文艺创作的常规，汉代以“后妃之德”来讲解毛诗成了过去。到唐诗，“兴”作为创造的“情景交融”的“意境”方式，已化为诗人的某种无意识心理而十分成熟了。徐复观说：

……“琵琶起舞换新声，总是关心离别情。撩乱边愁听不尽，高高秋月照长城。”上面这首诗，若说高高秋月照长城与“边愁”无关，则何以读来使人有无限寂寞荒寒怅触之感，因而自然而然地把主题中的边愁，推入到无底无边的深远中去呢？若说它与主题的边愁有关，则又在什么方面有关？而这种有关又在表明一种具体的什么呢？这本来就是不可捉摸，也无从追问，而只是由一种醇化后的感情、气氛、情调，把高高秋月照长城的客观事物，与主观的边愁交会在一起，因而把整个的现实都化成了边愁，把整个的边愁，又能化成了山河大地，并即以澄空无际的秋月所照映下的荒寒萧瑟的长城作指点。这种交会，是朦胧而看不出接合的界线的，所以它是主客合一，是通过有限而具体的长城，来流荡着边愁的无限的。此时，“高高秋月照长城”之所以来到诗人的口边笔下，只是一种偶然的恍来之物；他内在的感情，不知不觉的与此客观景象凑拍上了，并不能出之以意匠经营，此之谓神来之笔。这是一首最标准的绝句，也是同体发展的最高典型……“兴”是把诗从原始的素朴的内容与形式，一直推向高峰的最主要的因素。抹煞了“兴”在诗中的地位，等于抹煞了诗自身的存在；于是对古人作品的欣赏，必然会停顿在理智主义的

层次。^①

由巫术、神话、宗教的“兴”的源起，到“比德”，再到“意境”，这也可说是由集体意识层（兴的源起）到个体意识层（“比德”）再到个体无意识层（“神来之笔”）的进展。这个个体无意识层所表现出来的心理秩序、情理结构，却又正是久远传统的历史积淀物。它展示出华夏文艺在塑造、建构人性结构上，其理知、情感、想像、感知诸因素相交融组合的民族心理进程和基本特征。

其基本特征之一是，中国文艺在心理上重视想像的真实大于感觉的真实。

在中国文学中，无论是诗歌、小说、散文，纷繁复杂，诉诸知觉感觉的细致描绘并不多见，包括诗歌中最大量最常见的对自然景色的描写，据有人统计，也以比较抽象的“风”、“月”、“花”、“树”、“山”、“水”、“鸟”等词汇为多，究竟是什么树，什么花，什么鸟，何等的风，何时的月，怎样的山……却写得很少。也就是说，描述模写得很不具体。它远没有古代《楚辞》、《诗经》中那么多的芳草恶艾、鸟兽草木之名，也远不及西方诗歌中的众多花草鸟兽。

在绘画中，则是无光影、无明暗、无确定的具体时空，甚至“高处大山之苔，则松耶柏耶，或未可知”唐志契《绘事微言》了。

在戏曲中更如此：环境完全虚拟，动作亦系假定。“斯坦尼斯拉夫斯基要求舞台有如缺面墙的房间，要求演戏像实际生活一样逼真。中国戏曲就不一样，例如《三堂会审》中的玉堂春受

^① 徐复观《中国文学论集》，第116—117页。

审，她却跪着向观众交代，这不是荒唐吗？但观众完全可以理解。京剧中的上楼下楼，开门关门，就靠几个虚拟动作来表现，完全不需要真实布景。”^①所有这些，都是不重感觉的真实，而重想像的真实，即在想像中有楼、有门，因为手、脚或身体的动作、姿态暗示了它们。这些动作、姿态也是概括性的，甚至是程式化的，也很不具体和真实。这正如前述中国诗、画中，那些山水景物、风花雪月的状态（种类、形状、色彩、大小）并不清晰、具体和明确，但又都与想像的真实完全一样。它完全依靠创作者、观赏者、阅读者的想像来填充来补足。这种补足和填充，主要依赖于现实的人世经验，所想像的仍然是现实的、生活的图景，较少纯然异样的虚构组合。这种想像附着的感情也仍然是人世的、现实的感情，较少纯然超世的神秘情思。在这里，“想像的真实”虽然脱离具体的感知，却又仍然是现实生活的感受和人间世事的感情。从而，所谓“情主景从”，便正因为是在这种情感支配下的想像，它们随着时代、环境、个性的不同而各有不同，才赋予那并无确定性的风花雪月以更为个性化的具体感受，从而具有很大的包容性、变易性和普遍性。“问君能有几多愁，恰似一江春水向东流”，这就是一种“想像的真实”，它是相当概括的情感符号，但它随着不同时代不同社会不同个体的人们，注入了多少不同的具体感受！这些，便都是通过想像，以朦胧的、并不太清楚和具体的外界物象、景色来进行创作和欣赏的。“想像的真实”使华夏文艺在创作和接受中可以非常自由地处理时空、因果、事物、现象，即通过虚拟而扩大、缩小、增添、补足，甚至改变时空、因果的

^① 《李泽厚哲学美学文选》第430页。

本来面目，使它们更自由地脱出逻辑的常见，而将想像着重展示的感性偶然性的方面突现出来。人们常说中国艺术里的时空是情理化的时空，它们也来自这里。

也正因为强调的是想像的真实，它要求把理解、认识和感知融化和从属在想像中，从而它总强调“点到为止”、“惜墨如金”、“以少胜多”、“计白当黑”，以含蓄为贵。任何对象、景物、情节都只起点染启发的作用。但也因为重想像的真实，感知的自由同构、情感的直接抒发便经常居于从属地位，中国艺术讲究“妙在似与不似之间”^①，仍然有“似”（真实）的一面，而不会是自由感知、完全抽象，即使是书法艺术，也仍然不同于西方现代派，这里除了所抒发的情感本身有所不同外，传统的“想像的真实”在创作心理上也起了重要的制约作用。

重“想像的真实”大于“感知的真实”，不是轻视理知的认识因素，恰好相反，正因为理解（认识）在暗中起着基础作用，所以，虚拟才不觉其假，暗示即许可为真。因有理解作底子，想像才可以这样自由而不必依靠知觉。同时，理解（认识）也才不需要直接显露，甚至常常匿而不见，理（知）性因素已经完全融于想像中去了。在这一情理结构中，想像的真实替代了推理和感觉，不仅理知性的主观意识早已不见，一切思考性的痕迹、一切符号性、象征物或种种隐喻明喻都不存在，而且甚至连主观的情感也不见了。因为它已完全融化在“客观”景物之中。所以，它呈现为一种似乎是纯然“客观”的视觉图像，这就是中国诗、画中艳称的所谓“寓情于景”、“情景交融”和所谓“画中有诗”、“诗中有画”以及所谓“无我之

① 齐白石语，见力群编《齐白石研究》，上海人民出版社，1959年，第19页。

境”。即是说，它并不去有意说明什么，也不刻意去描绘什么，而“情景一合，自得妙语。撑开说景者，必无景也”王夫之《明诗评选》卷5。所以，中国诗词常常像电影画面和电影蒙太奇那样的非常客观（可以纯粹是视觉画面的呈现和组接）又非常主观（画面和组织完全受情感角度的支配）^①。归根到底，这种“想像的真实”毕竟是情感力量所造成。陆机说，“课虚无以责有，叩寂寞而求音”陆机《文赋》。要在“虚无”、“寂寞”中凭“想像的真实”生出音乐和画面来，要真正有“诗情画意”，只有那庄子“虚己以应物”的创造直观和纯粹意识还是不够的，它有赖于“情”的渗入。正是深情，使“想像的真实”产生了各种所谓“以我观物”的“有我之境”和“以物观物”的“无我之境”，而不再是认识性的描述和概念性的比附了，这样，就完全突破了儒家“比兴”的旧牢笼，而获有了“意境”创造的广大天地。也正是在魏晋时代，“风骨”成为文艺批评中的重要范畴和尺度^②。“骨”在上章已讲过，它有关强劲刚健的生命和力量，“风”则显然有关乎交流熏染的感情，所谓“草上之风必偃”《论语·颜渊》。“风骨”的要点在“风”（情感），“风”实际是儒家的“气”与庄的“道”、屈的“情”相交融会的结果；其中，屈的深情极为重要，正是它构成了“风”的基本特征。

鲁迅说，古诗十九首“或近楚骚，体式实为独造，诚所谓蓄神奇于温厚，寓感怆于和平，意愈浅愈深，词愈近愈远者也。”《汉文学史纲要》距离魏晋不甚遥远的十九首，其中的草木风月等等自然景色和人间世事，比起《离骚》和汉赋来，是远为

① 参阅拙著《美学论集》。

② 参阅李泽厚、刘纲纪《中国美学史》第2卷。

普通、概括和模糊了。然而通过它们所给予人们的审美感受，却反而极其丰富和长久。它确乎是“意愈浅愈深，词愈近愈远”，普通人的情感寓于概括化的景物中，它们并不具体，远非写实，然而通过想像的真实，二千年来却如此长久感人。其实，正因为它摆脱了那概念的固定和感知的真实，才赢得了永恒的生命，而构成心理本体的对应物。艺术所展现并打动人的，便正是人类在历史中所不断积累沉淀下来的这个情感的心理本体，它才是永恒的生命。只要中国人一天存在，他就可能和可以去欣赏、感受、玩味这永恒的生命。因为这生命并不是别的，正是我们历史性的自己。

如果说，上章庄子道家以“人的自然化”和无意识规律补充和扩大了儒家的“自然的人化”和“天人同构”，那么，这里屈骚和魏晋（玄学）则以深情兼智慧的本体感受和想像真实，扩展、推进了儒家的伦常情感和“比德”观念。前者（人的自然化）更多在感知层、形式层，后者（深情兼智慧）更多在情感层、内容层。华夏美学在以儒为主体而又吸收、包容了庄、屈之后，从外、内两个方面极大地丰富了自己，而不再是本始面目了，但它又并未失去其原有精神。这在下一章接纳佛家时，便更明显了。

第五章 | 形上追求

一 “蓦然回首，那人却在灯火阑珊处”：永恒与妙悟

佛教东来，漫延华土，是中国文化史上的特大事件。以儒学为主的汉文化传统如何与它对待、交接，构成了数百年意识形态的首要课题，激起了各色缤纷的绚烂景色。从艺术到文学，从信仰到思想，或排拒，或吸收，或皈依，或变造，或引庄说佛，或儒佛相争……除了政治经济上的利害论说外，其中心题目之一即在人生境界的追求上。可以说，儒学传统承续着吸取庄、屈、玄这条线索又迈开了新步，特别是从美学史的角度看。

佛教诸宗都传进中国，但经数百年历史的挑选淘汰之后，除净土在下层社会仍有巨大势力外，在整个社会意识形态中，中国自创的顿悟禅宗成为最后和最大的优胜者。“天下名山僧占多”。而禅又在各宗中占了大多数，他们占据了深山幽谷的大自然。但重要的并不是占据山林，修建庙宇，而是如何由下层百姓的信奉而日益占据了知识分子的心灵，使这心灵在走向大自然中变得更加深沉、超脱和富于形上意味的追求。

佛学禅宗的化出的确加强了中国文化的形上性格。它突破了原来的儒家世界观，不再只是“天行健”、“生生之谓易”，也突破了原来的道家世界观，不再只是“逍遥游”，“乘云气，骑日月”，这些都太落迹象，真正的本体是完全超越于这些生长、游仙、动静、有无的。从而，它对传统哲学作了空前的冲击，但又只是“冲击”，而并没扔弃。禅没否定儒道共持的感性世界和人的感性生存，没有否定儒家所重视的现实生活和日常世界。儒家说“道在伦常日用之中”，禅宗讲“担水砍柴，莫非妙道”。尽管各道其道，儒、佛（禅）之道并不相同，但认为可以在现实感性生活中去贯道、载道或悟道，却又是相当一致的。禅把儒、道的超越面提高了一层，而对其内在的实践面，却仍然遵循着中国的传统。所以总起来看，禅仍然是循传统而更新。

禅作为佛门宗派，是仍要出家当和尚的，即脱离现实人伦和世俗生活。这些和尚们的生活、信仰和思想情感，包括他们那些说教谈禅的诗篇，对广大知识分子及其文艺创作并无重大的影响。真正有重大影响和作用的，是佛学禅宗在理论上、思想上、情感上对超越的形上追求，给未出家当和尚的知识分子在心理结构上，从而在他们的文艺创作、审美趣味和人生态度上所带来的精神果实。

本书无法来谈禅说佛。简而言之，禅是不诉诸理知的思索，不诉诸盲目的信仰，不去雄辩地论证色空有无，不去精细地讲求分析认识，不强调枯坐冥思，不宣扬长修苦炼，而就在与生活本身保持直接联系的当下即得、四处皆有的现实境遇中“悟道”成佛。现实日常生活是普通的感性，就在这普通的感性中便可以超越，可以妙悟，可以达到永恒——获得那常住不灭的佛性。从而，“既然不需要日常的思维逻辑，又不要遵循

共同的规范，禅宗的‘悟道’便经常成为一种完全独特的个体感受和直观体会。”^①“只有在既非刻意追求，又非不追求；既非有意识，又非无意识；既非泯灭思虑，又非念念不忘；即所谓‘在不住中又常住’和无所谓‘住不住’中以获得‘忽然省悟’。”^②

这对美学，例如对艺术创作来说，不正是很熟悉、很贴切和很合乎实际的么？艺术不是逻辑思维，审美不同于理知认识：它们都建筑在个体的直观领悟之上，既非完全有意识，又非纯粹无意识。禅接着庄、玄，通过哲学宣讲了种种最高境界或层次，其实倒正是美学的普遍规律。在这里，禅承续了道家。道家讲“无法而法，是为至法”。无法之法犹有法，禅则毫无定法，纯粹是不可传授不可讲求的个体感性的“一味妙悟”，正是“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处”。“妙”、“悟”两字屡屡见于六朝文献，曾是当时玄学、佛家的常用词汇，不但佛家支道林、僧肇、宗炳讲，而且阮籍、顾恺之、谢灵运等人也讲，他们都在追求通过某种特殊方式来启发、领略、把握那超社会、时代、生死、变易的最高本体或真理。这到禅，便发展到了极致。

我曾认为，禅的秘密之一在于“对时间的某种顿时的神秘的领悟，即所谓‘永恒的瞬刻’或‘瞬刻即可永恒’这一直觉感受”。^③“在某种特定的条件、情况、境地下，你突然感觉到在这一瞬间间似乎超越了一切时空、因果，过去、未来、现在

① 拙作《中国古代思想史论》，第204页。

② 同上书，第207页。

③ 同上。

似乎融在一起，不可分辨，也不去分辨，不再知道自己身心在何处（时空）和何所由来（因果）。……这当然也就超越了一切物我人已界限，与对象世界（例如与自然界）完全合为一体，凝成永恒的存在。”^①“禅宗非常喜欢……与大自然打交道。它所追求的那种淡远心境和瞬刻永恒，经常假借大自然来使人感受或领悟。”^②“禅之所以多半在大自然的观赏中来获得对所谓宇宙目的性从而似乎是对神的了悟，也正在于自然界事物本身是无目的性的。花开水流，鸟飞叶落，它们本身都是无意识、无目的、无思虑、无计划的。也就是说，是‘无心’的。但就在这‘无心’中，在这无目的性中，却似乎可以窥见那个使这一切所以然的‘大心’、大目的性——而这就是‘神’。并且只有在这‘无心’、无目的性中，才可能感受到它。一切有心、有目的、有意识、有计划的事物、作为、思念，比起它来，就毫不足道，只妨碍它的展露。不是说经说得顽石也点头，而是在未说之前，顽石即已点头了。就是说，并不待人为，自然已是佛性。……在禅宗公案中，用以比喻、暗示、寓意的种种自然事物及其情感内蕴，就并非都是枯冷、衰颓、寂灭的东西，相反，经常倒是花开草长，鸢飞鱼跃，活泼而富有生命的对象，它所诉诸人们感受的似乎是：你看那大自然！生命之树常青啊，不要去干扰破坏它！”^③

那么，具体呈现在美学——艺术里，禅是如何实现这种境界的呢？

① 拙作《中国古代思想史论》，第207—208页。

② 同上书，第210页。

③ 同上书，第212—213页。

既然追求和所达到的是“瞬刻永恒”，这个“永恒”又是那个常住不灭的本体佛性。在这里，时间停止了。“佛性本清净”，于是佛教总是要通过贬低、排斥、否定变动的、纷乱的、五光十色的现象世界，才能接受和达到它。为什么要静坐，为什么要破法执我执，都是为了去掉这种现象世界的运动不居的“假象”，去接近和达到那佛性本体。禅宗于此也无例外。但由于禅宗强调感性即超越，瞬刻可永恒，因之更着重就在这个动的普通现象中去领悟、去达到那永恒不动的静的本体，从而飞跃地进入佛我同一、物己双忘、宇宙与心灵融合一体的那异常奇妙、美丽、愉快、神秘的精神境界。这，也就是所谓“禅意”。但“禅客最忙，念念是道”，反而得不了“道”；而在大量的日常生活的偶然中，却可以随时启悟而接触“道”。这个通由“妙悟”得到的“道”，常常只能顷刻抓住，难以久存；所以，它并非僧人的生活或教义本身，毋宁更是某种高层次的心灵意境或人生境界。这也是有禅味的诗胜过许多禅诗的原因所在。它“非关书也”，“非关理也”，“一味妙悟而已”。“悟”是某种无意识的突然释放和升华。无意识在第三章已讲过，这里的重点是在其突然释放和升华，即顿悟，即“蓦然回首，那人却在灯火阑珊处”。它非常普通，非常平凡，非常自然，却又因参透本体而那么韵味深长，盎然禅意。王渔洋曾说王维的“辋川绝句，字字入禅”。你看：

木末芙蓉花，山中发红萼，
涧户寂无人，纷纷开且落。
人闲桂花落，夜静春山空，
月出惊山鸟，时鸣春涧中。
空山不见人，但闻人语响，
返景入深林，复照青苔上。

.....

一切都是动的。非常平凡，非常写实，非常自然，但它所传达出来的意味，却是永恒的静，本体的静。在这里，动乃静，实却虚，色即空。而且，也无所谓动静、虚实、色空，本体是超越它们的。在本体中，它们都合为一体，而不可分割了。这便是在“动”中得到的“静”，在实景中得到的虚境，在纷繁现象中获得的本体，在瞬刻的直感领域中获得的永恒。自然是多么美啊，它似乎与人世毫不相干，花开花落，鸟鸣春涧，然而就在这对自然的片刻顿悟中，你却感到了那不朽者的存在。日本有所谓从青蛙跳水声中得禅悟，不也正是这种动中静，在宇宙的不断运转流变中深悟本体的虚无么？在一片寂静中，扑通一声，青蛙跳水，声音是那样的轻微清越，像轻风突然使水面起了小小的漪涟，它显示着、证实着这世界的存在、生命的存在，然而这存在和生命又多么寂寞、空无、凄清啊！于是它启示你更感觉只有那超动静的本体才是不朽的。运动着的时空景象都似乎只是为了呈现那不朽者——凝冻着的永恒。那不朽、那永恒似乎就在这自然风景之中，然而似乎又在这自然风景之外。它既凝冻在这变动不居的外在景象中，又超越了这外在景物，而成为某种奇妙感受、某种愉悦心情、某种人生境界。苏轼说王维的诗是“诗中有画”，王维的画是“画中有诗”。前者正是这种凝冻，即所谓“凝神于景”，“心入于境”，心灵与自然合为一体，在自然中得到了停歇，心似乎消失了，只有大自然的纷纭美丽，景色如画。后者则是这种超越，即所谓“超然心悟”，“象外之象”，纷繁流走的自然景色展示的，却是永恒不朽的本体存在，即那充满着情感又似乎没有任何情感的本体的诗。而这，也就是“无心”、“无念”而与自然合一的“禅意”。如果剥去这“禅意”的宗教信仰因素，它实质上不

正是非理知思辨非狂热信仰的审美观照，即我称之为“悦神”层次^①的美感愉快么？它是感性的，并停留、徘徊在感性之中，然而同时却又超越了感性。将来或许可以从心理学对它作出科学的分析说明；现在从哲学说，它便正是由于感性的超升和理性向感性的深沉积淀所造成的对人生哲理的直接感受。这是一种本体的感性。可见，禅的出现使中国人的心理结构获得了另一次的丰富。这一丰富的特色即在，由于“妙悟”的参入，使内心的情理结构有了另一次的动荡和增添：非概念的理解——直觉式的智慧因素压倒了想像、感知而与情感、意向紧相融合，构成它们的引导。

除动中静外，禅的“妙悟”的另一常见形态是对人生、生活、机遇的偶然性的深沉点发。就在这偶然性的点发中，在这飘忽即逝不可再得中去发现、去领悟、去寻觅、去感叹那人生的究竟和存在（生活、生命）的意义。

人生到处知何似，应似飞鸿踏雪泥。泥上偶然留指爪，鸿飞那复计东西……（苏轼诗）

……多情应笑我，早生华发。人间如梦，一樽还酹江月。（苏轼词）

“人间如梦”，是早就有的感慨，但它在苏轼这里所取得的，却是更深一层的对人生目的和宇宙存在的怀疑与叹喟。它已不是去追求人的个体的长生、飞升（求仙）、不朽，而是去寻问这整个存在本身究竟是什么？有什么意义？有什么目的？它要

① 《李泽厚哲学美学文选·审美谈》。

求超越的是这整个存在本身，超越这个人生、世界、宇宙……从它们中脱身出来，以参透这个谜。所以，它已不仅是庄，而且是禅。不只是追求树立某种伦理的（儒家）或超越的（道家）理想人格，而是寻求某种达到永恒本体的心灵道路。这条道路，是通由“妙悟”，并且也只有通由“妙悟”，去得到永恒。这正是禅的特色。这不又是一种全新的角度，不又是对儒、道、屈的华夏传统的另一次丰富和展开么？

那么，禅与儒、道、屈到底有什么同异呢？

与儒家的同异，似乎比较清楚。儒强调人际关系，重视静中之动，强调动。如《易传》的“生生不息”、“天行健”等等。从而，儒家以雄强刚健为美，它以气胜。无论是孟子，是韩愈，不仅在文艺理论上，而且在艺术风格上，都充分体现这一点。即使是杜甫，沉郁雄浑中的气势凛然，也仍然是其风格特色。像那著名的“前不见古人，后不见来者，念天地之悠悠，独怆然而涕下”（陈子昂），虽也涉及宇宙、历史、人生和存在意义，但它仍然是儒家的襟怀和感伤，而不是禅或道。这种区分是比较明显的。

与道（庄）的同异，比较难作清晰区分。“人们常把庄与禅密切联系起来，认为禅即庄。确乎两者有许多相通、相似以至相同处，如破对待，空物我，泯主客，齐死生，反认知，重解悟，亲自然，寻超脱等等，特别是艺术领域中，庄、禅更常常浑然一体，难以区分。”……

“但二者又仍然有差别。……庄所树立、夸扬的某种理想人格，即能作‘逍遥游’的‘至人’、‘真人’、‘神人’，禅所强调的却是某种具有神秘经验性质的心灵体验。庄子实质上仍执着于生死，禅则以参透生死关自许，于生死真正无所住心。所以前

者（庄）重生，也不认世界为虚幻，只认为不要为种种有限的具体现实事物所束缚，必须超越它们，因之要求把个体提到与宇宙并生的人格高度，它在审美表现上，经常以辽阔胜，以拙大胜。后者（禅）视世界、物我均虚幻，包括整个宇宙以及这种‘真人’、‘至人’等理想人格也如同‘干屎橛’一样，毫无价值。真实的存在只在于心灵的顿悟觉感中。它不重生，亦不轻生。世界的任何事物对它既有意义，也无意义，过而不留，都可以无所谓，所以根本不必去强求什么超越，因为所谓超越本身也是荒谬的，无意义的。从而，它追求的便不是什么理想人格，而只是某种彻悟心境。庄子那里虽也有这种‘无所谓’的人生态度，但禅由于有瞬刻永恒感作为‘悟解’的基础，便使这种人生态度、心灵境界、这种与宇宙合一的精神体验，比庄子更深刻也更突出。在审美表现上，禅以韵味胜，以精巧胜。”^①

所以，“乘云气，骑日月，而游于四海之外”《庄子·齐物论》便是道，而非禅。“空山无人，花开水流”（苏轼）便是禅，而非道。因为后者尽管描写的是色（自然），指向的却是空（那虚无的本体）；前者即使描写的是空，指向的仍是实（人格的本体）。“行到水穷处，坐看云起时”（王维），是禅而非道；尽管它似乎很接近道。“平畴交远风，良苗亦怀新”；“采菊东篱下，悠然见南山”（陶潜），却是道而非禅，尽管似乎也有禅意。如果用王维、苏轼的诗和陶潜的诗进一步相比较，似乎便可看到这种差异。尽管陶诗在宋代特别为苏轼捧出来，与王、苏也确有近似，但如仔细品味分辨，则陶诗虽平淡却阔大的人格气韵与

① 拙作《中国古代思想史论》，第213—214页。

王、苏的精巧聪明的心灵妙境，是仍有所不同的。这也正是道与禅的相似和相关处。从而就更不用说李白（道）与他们的差异了。陶、李均基本属道，但一平宁静远，一高华飘逸。徐复观曾以“主客合一”与“主客凑泊”来区别二者。^①其实它们是庄的两面。王、苏也有大体类似的差异；王近于陶，苏近于李。如以大体相近的客观景物为例，“星垂平野阔，月涌大江流”（杜甫）、“山随平野尽，江入大荒流”（李白）、“水流天地处，山色有无中”（王维），便也略可见出儒、道、禅的不同风味：儒的人世积极，道的洒脱阔大，禅的妙悟自得。胡应麟曾以李、杜这两联相比，认为杜“骨力过之”。所谓“骨力过之”，可说是指杜更显思想、人为和力量，如“垂”、“涌”二字。李随意描来，颇为自然。而王维一联与它们相比，便更淡远。但李、王却缺乏杜那种令人感发兴起、刚毅厚重的积极性格。熊秉明论书法艺术引刘熙载《艺概》认为，张旭与怀素书法之差异，在于“张长史书悲喜双用，怀素书悲喜双遣”，并以“笔触细瘦”、“无重无轻”、“运笔迅速”、“旋出旋灭”等特点以说明后者。^②这其实也正是道（张旭）与禅（怀素）的不同。陈振濂指出黄山谷书法的机锋迅速，浓烈的见性成佛，“以纵代敛，以散寓整，以觊带平，以锐兼钝……是儒雅的晋人和敦厚的唐人所不屑为，也不敢为”^③，并引笪重光语，“涪翁精于禅悦，发为笔墨，如散僧入圣，无裘马轻肥气”，用以指明禅的顿悟、透彻、泼辣、锋利等特色。可见，禅作为哲学—美学的特色已经深深

① 徐复观《中国文学论集》，第125页。

② 熊秉明《中国书法的理论体系》，香港，商务印书馆，1984。

③ 《文史知识》1985年第12期。

地渗入各门文艺创作和欣赏趣味之中了。当然，上述所有这些，都只具有非常相对的意义，千万不可执着和拘泥，特别是在文艺评论和审美品味上，划一个非此即彼的概念分类是很愚蠢的。前章已说，陶（潜）李（白）是身合儒、道；在这里，王维、苏轼，便可说是身属儒家而心兼禅、道。儒、道、禅在这里已难截然划开了。

与屈相比，禅更淡泊宁静。屈那种强烈执着的情感操守，那种火一般的爱憎态度，那对生死的执着选择，在禅中，是早已看不见了。存留着屈骚传统的玄学时代的士大夫和文艺家们的纵情伤感，那种“木犹如此，人何以堪”，对生的眷恋和死的恐惧，在这里也完全消失了。无论是政治斗争的激情怨愤，或者是人生感伤的情怀意绪，在禅悦里都被沉埋起来：既然要超脱尘世，又怎能容许感伤泛滥、激情满怀呢？

然而，如果文艺真正没有情感，又如何能成其为文艺？所以，有人说得好，“禅而无禅便是诗，诗而无诗禅俨然”^①，“以禅作诗，即落道理，不独非诗，并非禅矣。”^②这也就是我说的，“好些禅诗偈颂由于着意要用某种类比来表达意蕴，常常陷入概念化，实际就变成了论理诗、宣讲诗、说教诗，……具有禅味的诗实际上比许多禅诗更真正接近于禅。……由于它们通过审美形式把某种宁静淡远的情感、意绪、心境引向去融合、触及或领悟宇宙目的、时间意义、永恒之谜……”^③所以，很有意

① 明普荷诗“云南丛书”《滇诗拾遗》卷5。转引自杜松柏《禅学与唐宋诗学》，台北，黎明文化事业公司，1978，第369页。下句解说与杜说不同。借用原诗，予以新解而已。

② 贺贻孙语。转引自《中国美学史资料选编》下册，第298页。

③ 《中国古代思想史论》，第211—212页。

思的是，以禅喻诗的严羽，一开头便教人“先须熟读《楚辞》，朝夕讽咏以为本”《沧浪诗话》，接着就举《古诗十九首》。《楚辞》不正是以情胜么？《古诗十九首》的特色不也在充满深情么？可见，在文艺的领域，禅仍然承继了庄、屈，承继了庄的格，屈的情。庄对大自然盎然生命的顶礼膜拜，屈对生死情操的执着探寻，都被承继下来。只是在这里，禅又加上了自己的“悟”（瞬刻永恒感），三者糅合融化在一起，使“格”与“情”成了对神秘的永恒本体的追求指向，在各种动荡运动中来达到那本体的静，从而“格”与“情”变得似乎更缥缈、聪明、平和而淡泊，变成了一种耐人长久咀嚼的“韵味”。这就是说，当把理想人格和炽烈情感放在人生之谜、宇宙目的这样的智慧之光的照耀下，它们本身虽融化，又并不消失，而且以所谓“冲淡”的“有意味的形式”呈现在这里了。这个“智慧之光”，便不复是魏晋贵族们那种辩才不碍的雅致高谈、玄心洞见，也不再是那风流洒脱的姿容状貌、伤感情怀，在那里，智慧与深情仍有某种勉力造作的痕迹，这里却完全在瞬间的妙悟中，融成一体了。

所以，充满禅意的作品，即以上述的王维、苏轼的诗来说，比起庄、屈来，便更具有有一种充满机巧的智慧美。它们以似乎顿时参悟某种奥秘，而启迪人心，并且是在普通人和普通的景物、境遇的直感中，为非常一般的风花雪月所提供、所启悟。之所以一再说是“妙悟”，乃因为它既非视听言语所得，又不在视听言语之外；风景（包括文艺中的风景）不仍然需要视、听、想像去感知去接受，诗文不也是需要语言或言语去表现去传达的吗？但感知、接受、表现、传达的，又决不只是风景和言语（意义）而已。“纷纷开且落”，是在有限的时间中的，却启悟你指向超时间的永恒，“鸿飞那复计东西”，是在有

限空间中的，然而却启悟你指向那超越的存在。

……

古今如梦，何曾梦觉？但有旧欢新怨。异日对南楼夜景，为余浩叹。（苏轼词）

世路无穷，劳生有限，似此区区长鲜欢。策吟罢，凭征鞍无语，往事千端……（苏轼词）

人似乎永远陷溺在这无休止的、可怜可叹的生命的盲目运转中而无法超拔，有什么办法呢？人事实上脱不了这个“轮回”之苦。生活尽管无聊，人还得生活，又还得有一大批“旧欢新怨”，这就是感性现实的人生。但人却总希望能够超越这一切。从而，如我前面所说，苏轼所感叹的“人间如梦”、“人生若旅”，便已不同于魏晋或《古诗十九首》中那种人生短暂、盛年不再的悲哀，这不是个人的生命长短问题，而是整个人生意义问题。从而，这里的情感不是激昂、热烈的，而毋宁是理智而醒悟、平静而深刻的。现代日本画家东山魁夷的著名散文《一片树叶》中说：“无论何时，偶遇美景只会有一次，……如果樱花常开，我们的生命常在，那么两相邂逅就不会动人情怀了。花用自己的凋落闪现出的生的光辉，花是美的，人类在心灵的深处珍惜自己的生命，也热爱自己的生命。人和花的生存，在世界上都是短暂的，可他们萍水相逢了，不知不觉中我们会感到一种欣喜。”^①但这种欣喜又是充满了惆怅和惋惜的。“日午画舫桥下过，衣香人影太匆匆”。这本无关禅意，但人生偶遇，转

① 见《散文》杂志，天津，百花文艺出版社，1985年第10期。

瞬即逝，同样多么令人惆怅。这可以是屈加禅，但更倾向于禅。这种惆怅的偶然，在今日的日常生活中不还大量存在么？路遇一位漂亮姑娘，连招呼的机会也没有，便永远随人流而去。这比起“茜纱窗下，我本无缘；黄土垄中，卿何薄命”，应该说是更加孤独和凄凉。所以宝玉不必去勉强参禅，生命本身就是这样。生活、人生、机缘、际遇，本都是这样无情、短促、偶然和有限，或稍纵即逝，或失之交臂；当人回顾时，却已成为永远的遗憾……不正是从这里，使人更深刻地感受永恒本体之谜么？它给你的启悟不正是人生的目的（无目的）、存在的意义（无意义）么？它可以引起的，不正是惆怅、惋惜、思索和无可奈何么？

人沉沦在日常生活中，奔走忙碌于衣食住行、名位利禄，早已把这一切丢失遗忘，已经失去那敏锐的感受能力，很难得去发现和领略这无目的性的永恒本体了。也许，只在吟诗、读画、听音乐的片刻中；也许，只在观赏大自然的俄顷中，能获得“蓦然回首，那人却在灯火阑珊处”的妙悟境界？

中国传统的心理本体随着禅的加入而更深沉了。禅使儒、道、屈的人际——生命——情感更加哲理化了。既然“人生不相见，动如参与商；今夕复何夕，共此灯烛光”（杜甫诗），那么，就请珍惜这片刻的欢娱吧，珍惜这短暂却可永恒的人间情爱吧！如果说，西方因基督教的背景使虽无目的却仍有目的性，即它指向和归依于人格神的上帝；那么，在这里，无目的性自身便似乎即是目的，即它只在丰富这人类心理的情感本体，也就是说，心理情感本体即是目的。它就是那最后的实在。

这，不正是把人性自觉的儒家仁学传统的高一级的形而上学化么？它不用宇宙论，不必“天人同构”，甚至也不必“逍遥

游”，就在这“蓦然回首”中接近本体而永恒不朽了。

永恒是无时间的存在，它曾经是 Parmenides 的不动的一，是《易经》的流变，是庄周的“至人”，在这里，却只是如此平凡却又如此神妙的“蓦然回首”。禅宗通过棒喝、机锋、公案，以“反常合道”的方式，来指点、启发而不是言说、传授这个超时间的形上本体。

但任何自然和人事又都有时间的存在，所谓无时间、超时间或宇宙（时空）之前、之外，都只有诗和哲学的意义。这里也是如此。禅正是诗的哲学或哲学的诗，它不关涉真正的自然、人世，而只建设心理的主体。

这就是禅在美学中的意义。

二 “脱有形似，握手已违”：韵味与冲淡

既然所追求的不是气势磅礴（儒）或逍遥九天（庄）的雄伟人格，也不是凄楚执着或怨愤呼号的炽烈情感（屈），而是某种精灵透妙的心境意绪，于是境界、韵味，便日益成了后期古代中国美学的重要范畴和特色。这也是通过禅的产生而实现的。

人生态度经历了禅悟变成了自然景色，自然景色所指向的是心灵的境界，这是“自然的人化”（儒）和“人的自然化”（庄）的进一步展开，它已不是人际（儒），不是人格（庄），不是情感（屈），而只是心境。像司空图漂亮地描写的那些“诗品”，便是这样：

月出东斗，好风相从，太华夜碧，人闻清钟。（高古）
白云初晴，幽鸟相逐……落花无言，人淡如菊。（典雅）

俯拾即是，不取诸邻，与道俱往，着手成春。（自然）……

这是批评的诗，是描绘诗境的诗，也是描绘人生——心灵境界的诗，是充满了禅机妙悟的诗。这是审美意境，同时也是人生境界，更是心灵妙悟。而它们所展现、所留下的，即是那悠长的韵味。

无怪乎《沧浪诗话》作为后期中国美学的标准典籍，其最著名的便是“镜花水月”的理论了：

……羚羊挂角，无迹可求，故其妙处，透彻玲珑，不可凑泊。如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之像，言有尽而意无穷……

“镜花水月”是空幻，却空幻得那么美，那么富有境界和韵味，使人难忘。它是美的空幻和空幻的美。空幻成为美，说明它不诉诸认识，更不诉诸伦理，而只是一种对本体的妙悟感受。这空幻又不是思辨的虚无，而仍然具有活泼的生命，尽管是“镜中花”、“水中月”，却毕竟仍有“花”、有“月”。“镜花水月”作为文艺创作的一般规律（无意识、形象大于思想、形象思维等等），已有许多文章讲过了；关于它与禅的关系，也有好些人说了，如：

从这点讲，王士禛神韵之说最合沧浪意旨。王氏谓：“沧浪以禅喻诗，余深契其说，而五言尤为近之。如王维辋川绝句，字字入禅。他如‘雨中山梁落，灯下草虫鸣’，

‘明月松间照，清泉石上流’，以及太白‘却下水精帘，玲珑望秋月’，常建‘松际露微月，清光犹为君’，浩然‘樵子暗相失，草虫不可闻’，刘脊虚‘时有落花至，远随流水香’，妙谛微言，与世尊拈花，迦叶微笑，等无差别，通其解，可语上乘。”《带经堂诗话》卷3 这就把禅与悟混合着讲。悟中带禅，则似隐如显，不可凑泊；禅中有悟，则不即不离，无迹可求。^①

但是，严沧浪、王渔洋所追求的诗的这种理想以及所谓“妙悟”和“镜花水月”的禅境诗意，其审美特点究竟何在，却始终讲得并不明确。其实，简单说来，它的特点就在一个字：淡。

淡，或冲淡，或淡远，是后期中国诗画等各文艺领域所经常追求的最高艺术境界和审美理想。《美的历程》曾指出：“正如司空图《诗品》中虽首列‘雄浑’，其客观趋向却更倾心于‘冲淡’、‘含蓄’之类一样，……是当时整个时代的文艺思潮的反映。……《画论》中把‘逸品’置于‘神品’之上，大捧陶潜，理论上的讲神、趣、韵、味代替道、气、理、法，无不体现这一点。”

梅圣俞诗：“作诗无古今，唯造平淡难。”^②苏东坡说：“大凡为文，当使气象峥嵘，五色绚烂，渐老渐熟，乃造平淡。”^③甚至理学大家朱熹在审美趣味上也如此，他说：“晋宋间诗多闲淡，杜工部等诗常忙了。”《朱子语类》卷140 司空图《诗品》虽然

① 郭绍虞《沧浪诗话校释》，北京，人民文学出版社，1960，第20页。

② 《梅尧臣集编年校注》，上海古籍出版社，1980，下册第846页。

③ 《中国美学史资料选编》下册，第34页。

把“神出古异，淡不可收”只放在“清奇”品中，把“远引若至，临之已非”只放在“超诣”品中，其实，在其他品中也大都有着“镜花水月”的先声，如“情性所至，妙不自寻，遇之自天，泠然希音”司空图《诗品·实境》，“遇之匪深，即之愈希，脱有形似，握手已违”司空图《诗品·冲淡》等等，不也就是“镜花水月”：看得见，摸不着么？而它们，不就正是组成“冲淡”风格的具体形象特征么？这里的“淡”，既是无味，却又极其有味，即所谓“无味之味，是为至味”。有意思的是，这个充满禅意的审美标准却又是早已有之的传统说法。连后汉刘邵《司空物志》在品评人物时也曾认为，“凡人质量，中和最贵矣。中和之质，必平淡无味，故能调成五材，变化应节。”刘邵《人物志·九征第一》这是讲政治的。从哲学讲，魏晋玄学以“无”为本，更是人所熟知，无论政治、哲学或美学，所谓“以无味和五味”，是同一原理，它本由儒家“中和”、“中庸”传衍而来，但只有到禅宗，才把它提到空前的本体高度，强调它乃人生—艺术的最高境界，从而才可能在感性世界中造成韵味无穷的审美效果。A. H. Maslow曾认为，在某种高峰体验（Peak Experience）中，人与世界相同一而无特定的情感。禅所追求的正是这种“无特定情感”的最高体验，亦即“淡”的韵味。

自此之后，所谓“韵”或“韵味”便压倒了以前“气势”、“风骨”、“道”、“神”、“格”……等等，成为更突出的美学范畴。王渔洋的“神韵说”，便是它的最后成果。这里的“韵”也不再是魏晋时代的“气韵”、“神韵”，而是脱开了那种刚健、高超、洒脱、优雅，成为一种平平常常、不离世俗却又有空幻深意的韵味，这也就是冲淡。冲淡的韵味，正是通过这“镜花水月”式的空幻的美的许多具体形态，展现在艺术中的。它们大

都是，有选择地描绘非常一般的自然景色来托出人生一心灵境界的虚无空幻，而使人玩味无穷，深深感慨。它的特色是如前面所说的动中静，实中虚，有中无，色中空。只有这样，才能有禅意和冲淡。

僧家竟何事，扫地与焚香。清簪度山翠，闲云来竹房。身心尘外远，岁月坐中忘。向晚禅房掩，无人空夕阳。（唐代崔侗诗）

这是一幅异常普通而相当写实的寺院和尚的生活图画。但通过结尾两句所透露出来的，却是某种淡远而恒久的韵味。“无人空夕阳”，多么孤独、宁静、惆怅和无可言说。一切都没有了，只有淡淡的夕阳在照着。难道这就是“在”么？中国后期诗画中，常常讲“无意为佳”，它不仅是指创作中的无意识状态和无意识规律（见第三章），而且也是指这种摆脱了一切思考、意向、情感、心绪的审美境界。它不也就是这个禅意的世界么？它真正领悟了那本体真如了吗？它就是那永恒之谜吗？不知道。但诗人艺术家们总是要去追求它的踪迹。“亭下不逢人，夕阳淡秋影”，是倪云林的诗情，也是他的画境。这里即是“冲淡”：在极其普通、简单的萧瑟秋景中，你似乎可以去接近、去“妙悟”那永恒的本体。但若真正去把握领会它时，它却不见踪迹，“握手已违”了。这就是为什么倪云林的画所描写的对象总是最普通的茅亭竹树，却与前述王维、苏轼的诗一样，具有非常感人的艺术效果。

倪云林的地位在后世越来越高。与诗文中以“淡”为特色和标准一样，在山水画中也是愈来愈以“平远者冲淡”，“险危

易好平远难”为最高标准了。“高远”、“深远”的多重层次的巨幅山水向这种或寒林萧瑟或旷荡迷冥的“平远”转移。从而“以白当黑”，“小中见大”，“无画处皆成妙处”，以及讲究水墨韵味、干笔勾勒等等，便成为中国后期绘画理论中不断涌现而终于成为常规的普遍法则。它们实际上都与此有关。

柳宗元有首著名的诗：“渔翁夜傍西岩宿，晓汲清湘燃楚竹，烟消日出不见人，欸乃一声山水绿。回看天际下中流，岩上无心云相逐。”苏轼说：“熟味此诗有奇趣，其末两句虽不必，亦可也。”宋释惠洪《冷斋夜话》引

到底最后两句要好呢，还是不要好？哪样味道更足呢？

从截然斩绝的禅机锋利说，从“浓烈的见性成佛”的顿悟棒喝说，似乎以不要为好。去掉后两句，意在言外，截然刹住，符合禅境。苏轼也许就是从这角度看的。但是，如果从上述最高境地的“淡”的韵味说，则似仍以不删为佳。因为柳的末两句远非蛇足，“回看天际下中流，岩上无心云相逐”，有这两句更加韵味悠悠，盎然不尽，真是“心灭境无侵”，它直指那个“无心”的本体世界，它更加冲淡、平远和意味无穷。柳宗元不是不会作“禅机激烈”的诗文，像同样著名的“千山鸟飞绝，万径人踪灭，孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪”，便是“人境俱夺”，说得斩绝的。

又一则评论说：“余观东坡和梵天僧守诠小诗，所谓‘但闻烟外钟，不见烟中寺。幽人行未已，草露湿芒屨。惟应山头月，夜夜照来去。’未尝不喜其清绝过人远甚。晚游钱塘，始得诠诗云‘落日寒蝉鸣，独归林下寺，柴扉夜未掩，片月随行屨，惟闻犬吠声，更入青萝去。’乃知其幽深清远，自有林下一种风流，东坡老人虽欲回三峡倒流之澜，与溪壑争流，终不近

也。”《竹坡诗话》这个故事几乎与删柳诗同一机杼，即原（惠诂）诗更从容不迫，随遇而安，东坡却过于人为，执意追求，未必自然，反失禅意了。这是否说明这位坡老仍然更多地保留着儒学精神，虽参禅却“悟而未悟”呢？但恰恰是这个“悟而未悟”的东坡真正代表着吸收了佛学、禅意后的华夏美学。

三 “起舞弄清影，何似在人间”：回到儒道

曾国藩以“太阳”、“少阳”、“太阴”、“少阴”来作为古文的四象分类。如果借用到这里，姑妄言之，则似乎可说，儒以刚健为美，其中含柔，属“太阳”；道则以柔为体，其中有刚，属“太阴”；屈乃柔中之刚，属“少阳”；禅则貌刚实柔，属“少阴”。这个“少阴”与儒家雄健刚强的美学传统，的确已拉开了距离。禅本来已经是华夏民族的文化心理结构对印度佛学的改造和创作，但出家做和尚，即使是禅宗，也仍然不是华人所特别喜爱的事情；反映到意识文化领域，亦然。所以，如前所指出，儒道两家的重生命、重人际的精神，又不断以这种那种方式和形态重新渗入禅意追求的文艺里。正是：“嫦娥应悔偷灵药，碧海青天夜夜心”，还是回到人间，回到肯定而不是否定生命中来吧。即使如淡远之至的倪雲林，不也仍有“兰生幽谷中，倒影还自照，无人作妍媸，春风发微笑”的生意盎然的诗句么？

如第三章所已指出，从一开始，像最早的画论作者之一的和尚宗炳，在讲了“圣人（佛）含道映物”之后，紧接着便谈“眷恋庐衡，契阔荆巫”等等，即依恋、怀想山水，才有山水画的创作要求。足见，宗炳作为佛家，尽管在哲学理论上大讲“澄怀味象”，“山水以形媚道”，实际的心灵重点，却在游于山水之

中的精神快乐。这里，佛家的“圣”、“贤”便与儒学和庄子的圣人有接近或相通之处了。他不再只是兀兀枯坐，光求戒、定、慧，而还要游山玩水，“称仁智之乐焉”；尽管讲的还是“应会感神，神超理得”，似乎仍在求佛“理”，但实际上却是“余复何为哉？畅神而已。”宗炳《画山水序》而所谓“畅神”，实质上便是一种审美愉快。可见，从一开始，庄子道家甚至孔门儒学在审美领域（玩赏自然风光和山水绘画）早就渗入了先于禅宗的佛门。

从诗看，也如此。有人指出，司空图“诗品以雄浑居首，以流动终篇，其有窥于天地之道矣。”孙联奎《诗品臆说》虽然很难同意说司空图《诗品》已是经过严整组织的理论系统，但这里所说以“雄浑”始以“流动”终，倒似乎可以说明它的开篇与归宿是展示了同一特色的：这就是，即使具有禅的特色的诗歌理论，却仍然把“冲淡”摆在第二，而以儒、道（又特别是儒）作为自觉的起始和归宿。它所“窥于天地之道”的，并非禅，而仍然是儒、道。这正像严羽尽管自觉地以禅讲诗，却仍以李、杜为正宗；苏轼尽管参禅，却仍然既旷放豁达（道），更忧国忧时（儒）一样。所以由禅而返归儒、道，又正是中国文化和文艺中的禅的基本特色所在。而这，也大概是中国禅与日本禅的差异所在吧。日本的意识形态和文艺中的禅，倒更是地道了。它那对刹那间感受的捕捉，它那对空寂的追求，它那感伤、凄怆、悲凉、孤独的境地，它那轻生喜灭、以死为美，它那精巧园林，那重奇非偶……总之，它那所谓“物之哀”，都更突出了禅的本质特征。中国传统的禅意却不然，它主要突出的是一种直觉智慧，并最终仍然将此智慧融化和归依到肯定生命（道）或人生（儒）中去。如果从这个角度再对比一下禅与

儒、道、屈，则禅强调“境由心设”，于是去建境启悟（如日本园林），道则强调自然，于是不去人为造境，而纯任自然，这样反而如长江大河，气势更为浑一、流动而博大，尽管可能不是那样的精巧、微妙和空灵。禅强调一切空幻、短暂，人生如流浪在外，不知来去何从，从而高扬寂灭；儒、屈则均重人际情感，执着于家园亲友，留连于别情恨赋，具有厚重的人情味和亲密感。禅强调转瞬即逝，不可重复，非言语所能道破，所以完全不要法度，只求顿悟。儒、道、屈均不然，或重法度，或讲究无法之法。总之，传统士大夫文艺中的禅意由于与儒、道、屈的紧密交会，已经不是那么非常纯粹了，它总是空幻中仍水天明媚，寂灭下却生机宛如。具有禅意美的中国文艺，一方面既借自然景色来展现境界的形上超越，另方面这形上境界的展现又仍然把人引向对现实生活的关怀。这便进一步扩展和丰富了心灵，使人们的情感、理解、想像、感知以及意向、观念得到一种新的组合和变化。

一个关于苏轼的故事说：“东坡老人在昌化，尝负大瓢行歌田亩者……馊妇年七十，云：‘内翰昔日富贵，一场春梦耳。’坡然之。”^①苏轼似乎很欣赏和满意于这种评论，在自己的诗作中把这个实际表达了他的看法（人生空幻）的“老嫗”叫作“春梦婆”。袁枚曾说东坡少情，大概也是指他由于对人生的彻悟，才没有如屈原那样执着的热情吧？但就是这个已经看透一切的苏轼，也仍然唱着：“谁道人生无再少，门前流水尚能西！休将白发唱黄鸡”；“酒酣胸胆尚开张，鬓微霜，又何妨”；“休对故人思故国，且将新火试新茶，诗酒趁年华”……仍在强打精神，

^① 《侯鲭录》，转引自《苏东坡轶事汇编》，长沙，岳麓书社，1981，第217页。

乐观奋斗。它是向儒、道的回归，而这一回归却又更加托出了人生无意义的悲凉禅意。这种无意义反转来给“人还是要活的”以一种并非消极的参悟作用，使人的心理积淀更丰富而深沉了。

禅宗祖师慧能本来自民间，其僧徒也多下层百姓，但经上层士大夫接受后，宗教性的成佛祈求日渐化为这种审美性的人生参悟。这种从宗教向审美的转换，正是儒、道传统渗入而产生的结果，也表明由禅向儒学的复归。所以《美的历程》要以苏轼作为代表来表明这点：

这种整个人生空漠之感，这种对整个存在、宇宙、人生、社会的怀疑、厌倦、无所希冀、无所寄托的深沉喟叹，尽管不是那么非常自觉，却是苏轼最早在文艺领域中把它透露出来的。……也许，只有在佛学禅宗中，勉强寻得一些安慰和解脱吧。正是这种对整体人生的空幻、悔悟、淡漠感，求超脱而未能，欲排遣反戏谑，使苏轼奉儒家而出入佛老，谈世事而颇作玄思；于是，行云流水，初无定质，嬉笑怒骂，皆成文章；这里没有屈原、阮籍的忧愤，没有李白、杜甫的豪诚，不似白居易的明朗，不似柳宗元的孤峭，当然更不像韩愈那样盛气凌人，不可一世。苏轼在美学上追求的是一种朴质无华、平淡自然的情趣韵味，一种退避社会、厌弃世间的人生理想和生活态度，反对矫揉造作和装饰雕琢，并把这一切提到某种透彻了悟的哲理高度。

如前所说，这哲理不是佛理的思辨，更不是庄周的雄文宏

论、重言卮言，而只是某种心灵境地和生活韵味。苏轼不是佛门弟子，也非漆园门徒，他的生活道路、现实态度和人生理想，仍然是标准的儒家。他的代表性正在于，吸收道、禅而不失为儒，在儒的基础上来参禅悟道，讲妙谈玄。也可能因为此，苏轼尽管为极少数恪守正统教义的儒家理学家所不满，但始终是当时和后世广大知识分子所喜爱、所欣赏、所崇拜的天才人物。他的人格、风格使人感到亲切自然，易于接受，他比其他任何人似乎更能从审美上体现出儒家所标榜的“极高明而道中庸”的最高准则。所以，与其说是宋明那些大理学家、哲学家，还不如说是苏轼，更能代表宋元以来的已吸取了佛学禅宗的华夏美学。无论在文艺创作中或人生态度上，无论是对后世的影响上或是在美学地位上，似都如此。

如所周知，宋明那些儒门哲学大家在理论上对文艺一般都采取排斥的态度，像程颐：

问作文害道否？曰害也。……或问诗可学否？曰既学诗，时须是用功，甚妨事……如今言能诗无如杜甫，如云“穿花蛱蝶深深见，点水蜻蜓款款飞”，如此闲言语，道出做甚？《二程全书·遗书》卷19

像朱熹：

道者，文之根本；文者，道之枝叶《朱子语类》卷139，才要作文章，便是枝叶，害着学问，反两失也同上，……作诗费功夫，要何用？……今言诗不必作，且道恐分了为学功夫，然到极处，当自知作诗果无益。《朱子

这类的语录是非常之多的。总之，“道”是根本，“诗”“文”是枝叶，如果“溺于文章”，就要有害于“道”。他们确乎继承又极端发展了自“礼乐传统”到儒家诗教的重质轻文、重伦常政治轻审美愉悦的正统准则和批评尺度。但是他们也确乎是片面地发展了。在这个方面，关于宋明理学家们是没有多少可以讲述的，他们完全忽视或有意无视审美本身的逻辑、规律及其重要意义。像朱熹这样眼光锐利、趣味高超的哲学家，尽管在文艺鉴赏和审美口味上并不保守，如他对《楚辞》等等的研究评论便很有见地，但这一切在他们的哲学理论中并无地位，与他们的哲学体系缺乏有机联系。至于理学家们自己的文艺创作，因为只注意在诗中说道，所以也实在不敢恭维。有意思的是，当代学者钱穆却一反定论，这样称道说：

中国人中最讲究人生艺术的要推北宋的邵康节（邵雍）……亦不要做一圣人、做一贤人，亦不讲什么道德，你只要活得安乐，做一安乐人。这是道家言。但这里面有一番大艺术，我有一本理学六家诗钞。所钞的第一家就是邵康节，第二家是朱夫子，下边是陈白沙、王阳明、高景逸、陆桴亭，他们都是有名的理学家，换句话说，都是道学先生。诸位倘有意去读他们的诗，他们的诗中，都在讲人生，每一首诗，你读来，都会觉得情味无穷。所以我要

讲中国人讲道德和艺术是一而二、二而一的。^①

对此，我是怀疑的。我不欣赏也不相信这些道学先生们的诗有这么好。尽管钱穆《理学六家诗钞》中也确有好诗，但许多诗因为要说教，违反了审美基本规律，便变得论理过多，索然寡味，并不使人“觉得情味无穷”。到底哪种意见哪种感觉对，读者们可以通过亲自读这些诗，以及用这些诗与那些著名的诗人们的作品相比较，来感受和评判。

那为什么在这里要引用钱穆这段话呢？主要在于我非常同意其开头的半句和最后的一句。我认为，宋明理学继禅宗之后丰富了中国传统哲学，这丰富确乎表现在合道德与艺术于一体的人生境界的提出上，即钱所说的“人生艺术”，亦即合道德与艺术于一体的“一而二，二而一”的人生境界。朱熹说：“不必托于言语，著于简册，而后谓之文，但自一身，接于万事，凡其语默动静，人所得而见者，无所适而非文也”《朱子大全·文集》卷70。这就是说，“文”不只是文章诗赋，而是整个人格、整个人生和生活。一切“人可得而见”的“语默动静”，都是文章，都关乎“道”、“理”。亦是说，“文”不只是文艺，而更是人生的艺术，即审美的生活态度、人生境界的韵味。

冯友兰曾说，禅宗下一转语即到理学参阅冯友兰《新原道》。既然“砍柴担水，莫非妙道”，那么，在伦常日用之中，就更可以悟道和得道了。这也就是我在《中国古代思想史论》中所讲的，宋明理学吸取和改造了佛学和禅宗，从心性论的道德追求

① 钱穆《从中国历史来看中国民族性及中国文化》，台北，联经出版事业公司，1979，第114—115页。

上，把宗教变为审美，亦即把审美的人生态度（即钱穆上述的“人生艺术”）提升到形上的超越高度，从而使人生境界上升到超伦理超道德的准宗教性的水平，并因之而能替代宗教。从这个意义上说，宋明理学却又正是传统美学的发展者，这发展不表现在文艺的理论、批评和创作中，而表现在心性思索所建造的形上本体上。这个本体不是神，也不是道德，而是“天地境界”，即审美的人生境界。它是儒家“仁学”经过道、屈、禅而发展了的新形态。

拙著《中国古代思想史论》说：“在宋明理学中，感性的自然界与理性伦常的本体界不但没有分割，反而彼此渗透，吻合一致了。‘天’和‘人’在这里都不只具有理性的一面，而且具有情感的一面。程门高足谢良佐用‘桃仁’、‘杏仁’（果核喻生长意）来解释‘仁’，周敦颐庭前草不除以见天意，被理学家传为佳话。‘万物静观皆自得，四时佳兴与人同’，‘等闲识得春风面，万紫千红总是春’……”是理学家们的著名诗句。这些都是希求在自然世界的生意、春意中显示、体会、比拟人世的伦常法规，这也就是宋明理学的一个重大特征，同时这又是吸取了庄子、禅宗的某种成果。所以尽管理学家都声称尊奉孔孟，但实际上他们既赋予孔子‘吾与点也’以新的形上解释，也超出了孟子的道德人格的主体性，而将它哲学地‘圣’化了。宋明理学家经常爱讲‘孔颜乐处’，把它看作人生最高境界，其实也就是指这种不怕艰苦而充满生意、属伦理又超伦理、准审美又超审美的目的论的精神境界。康德的目的论是‘自然向人生成’，在某种意义上仍可说是客观目的论，主观合目的性只是审美世界；宋明理学则以这种‘天人合一’、‘万物同体’的主观目的论来标志人所能达到的超伦理的本体境界，这被看作是人的

最高存在。这个本体境界，在表现形式上，确乎与物我两忘而非功利的审美快乐和美学心境是相似和接近的。”^①

因此，宋明理学所追求和建构的这个哲学，便不只是道德的形而上学，更不只是几个道德规范。由于“它的动力既然不能像神学家那样归之于上帝，那就只能靠人性的培育。这种能超越生死的道德境界的培育，既不依赖于‘对上帝的贡献’或‘与神会通’以获得灵魂的超升和迷狂的欢乐，那么就只有在通由与全人类全宇宙的归属依存的某种目的感（天人合一）中吸取和储备力量。‘民吾同胞，物吾与焉’，‘仁即天心’，在这种似乎是平凡淡泊的‘存吾顺事，殁吾宁也’中，无适无莫，宁静致远，必要时就视死如归，从容就义，甚至不需要悲歌慷慨，不需要神宠狂欢。中国传统是通过审美代替宗教，以建立这种人生最高境界的。正是这个潜在的超道德的审美本体境界，储备了能跨越生死、不计利害的自由选择和道德实现的可能性，这就叫‘以美储善’”。^②“‘慷慨成仁易，从容就义难’，如果说前者是怀有某种激情的宗教式的殉难，固然也极不易；那么后者那种审美式的视死如归，按中国标准，就是更高一层的境界了。‘存吾顺事，殁吾宁也’与追求灵魂不灭（精神永恒）不同，这种境界是审美的非宗教的。”^③

这也可说是在吸取了庄、屈、禅之后的儒家哲学和华夏美学的最高峰了。

这里，愿引用台湾张亨教授的一段结论，它与拙意大体不

① 《中国古代思想史论》，第237—238页。

② 《李泽厚哲学美学文选》，第176页。

③ 同上书，第455页。

约而同，强调指出了宋明理学家的道德境界即是审美境界。只是我以为作为“与天地上下同流”的审美境界高于道德境界，而张文与钱穆以及现代新儒家相近，着重美善相融、审美与道德的合一。此外，张文认为这是原始儒学（孔孟）本有的人生理想，我却认为，孔孟不过发其端绪（如前论述过的“风沂雨雩”），真正发掘其深远的形上意味，成为日常生活经验中的高明气象或“天理”、“道体”，却是由宋明理学吸收禅宗之后的解释学产物。

张文如下：

美和善交融的境界不只存在于音乐或其他艺术的审美经验中，同时也是一种理想的人生境界。《论语·先进篇》孔子问弟子之志，曾点回答说：“暮春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归。”这一陈述虽然不过是日常生活中简单的经验，却具体地描绘出一个理想的精神世界来。因为这些活动并不只是单纯现象，而是感染着活动者的心境，呈现出圆满自足的情趣；这是无目的性，又无所关心的满足；同时也是从其他的现实经验中孤立出来，不受干扰的状态。所以这明显的是一种美感经验。这里并没有一般美感经验所面对的客体，甚至自然现象也不是，而是主客的对立早已消失，自我与外物交融为一体的境界。这自然也是一种道德的境界，朱子从这方面作的注解最好了：

“曾点之学，盖有以见夫人欲尽处，天理流行，随处充满，无少欠缺。故其动静之际，从容如此。而其言志，则又不过即其所居之位，乐其日用之常，初无舍己为人之

意，而其胸次悠然，直与天地万物，上下同流，各得其所之妙，隐然自见于言外。视三子之规规于事为之末者，其气象不侔矣。故夫子叹息而深许之！”

所谓“人欲尽处，天理流行”，跟美感经验中摒除无关的干扰是类似的。“随处充满，无少欠阙”则是“无关心的满足”状态。“无舍己为人之意”，不“规规于事为之末”也就是说无目的性。“胸次悠然，直与天地万物，上下同流”则呈现物我交融、列为一体的境界。所以这道德经验同时也是美感经验。仁者与天地万物为一体的境界，也就是美的最高境界。^①

总之，与苏轼在文艺创作和审美趣味上的表现大体同步，这些纯粹哲学领域里的理学大师们经由禅宗佛学再回到儒学时，也极大地丰富了自己，建构了这个以审美代宗教的形上本体境界。

有趣味的现象是，宋明理学的高潮时期也大体是中国山水画的高潮时期。哲学思辨与艺术趣味的这种同步，是否说明其中有贯通一致的东西呢？这是一个尚待深究的问题。从美学看来，两者同是上述这一精神特征的表达。在宋明哲学，道德理性与生命感性的“天人合一”，建构了“属道德又超越道德”、“准审美又超审美”的本体境界。山水画则以形象化的境界，同样展现了这个“天人合一”。在中国山水画中，尽管人物形象是小小的，甚至看不大清楚，但他们既不表现为征服自然的主体，却又并不是匍匐于自然之下的鸡虫，如果没有这些似乎是小小的樵夫、渔夫、行客、书生，大自然就会寂寞、无聊、荒

① 张亨《论语论诗》，台北，《文学评论》第6集，1980年5月。

凉、恐怖（见第三章）。所以，山水画虽然没去表达人的功业、个性，也没表达神的人格、威力，它表达似乎只是人与自然的和谐，但这和谐却不只是乡居生活的亲密写实，而更是一种传达本体存在的人生的境界和形上的韵味。这是与大自然合为一体的人的存在，是人的自然化和自然的人化的统一。尽管它已不仅是道家，而且有禅意，但又仍然是回到人世、从属儒道的禅。即使是倪云林的不画人的山水，也仍然以这种儒道互补式的“天人合一”的韵味和境界吸引、感受和打动着人们，只是他的“亭下不逢人，夕阳淡秋影”，使空幻的禅意可能更浓一些罢了。

创作和欣赏山水画的，主要并不是出家的和尚或道士，而仍然是士大夫知识阶层。“士”是一般的知识分子，“大夫”可说是知识分子兼官僚；但他们都经过儒家的教育和训练，是儒学所培育出来的。这些知识分子面对山水画，体会和感叹着自然的永恒、人生之若旅、天地之无垠、世事的无谓，而在重山叠水之间，辽阔平远之际，却又总有草堂半角，溪渡一张，使这审美领会仍然与人世相关。世事、家园、人生、天地在这里奇妙地组成对本体的诗意接近。于是，对热中仕途的积极者来说，它给予闲散的境地和清凉的心情；对悲观遁世的消极者来说，它又给予生命的慰安和生活的勇气。这，也许就是山水画的妙用所在吧？这所谓“妙用”，不又正是儒、道、释（禅）渗透交融而仍以儒为主的某种方剂配置么？苏轼词云“我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒。起舞弄清影，何似在人间”。还是带着那妙悟禅意，回到人间情味和人际温暖中来吧，这里即有实在，有本体，有永恒。经过禅意洗礼后的华夏美学和文艺便正是这样。如果说，庄以对“感知层”，屈以对“情感层”，那么，禅便以对“意味层”的丰富，突破、扩大和加深了华夏美学。

第六章 | 走向近代

一 “师心不师道”：从情欲到性灵

过了高峰，便趋衰落，或在衰落中逐渐消亡，或在衰落中崛起变化。传统儒学如此，在儒家思想支配下的文艺和美学亦如此。

所谓衰落，在这里的意思是指，儒家哲学在宋明度过了朱熹、王阳明等顶峰之后，没能再有大的新开拓。与此似乎相呼应，在古典诗文和绘画领域，也大体如此。一些具有新意的思想倾向和艺术创作，却常常是指向与儒学正统相背离甚至相违反的方向。但它们又只是“指向”而已，本身还并未脱出儒学樊笼。尽管可能表现出某种“挣脱”的意向或前景。它是既不成熟又不彻底的，特别是在理论上。

这里所说的，便是明中叶以来的文艺、哲学倾向。

如前所述，自“礼乐传统”以来，儒家美学所承继和发展的是非酒神型的文化，虽经庄、屈、禅的渗入而并未改变。即它的特点仍然是：既不排斥感性欢乐，重视满足感性需要，而又同时要求节制这种欢乐和需要。即使是庄子自由乘风的人格想

像，屈原寻死觅活的情感风波，以及那禅宗心空万物的超越世俗，也都没有越出这个“极高明而道中庸”的儒学规格。他们那对感性既肯定又节制、对人生求超脱又现实的精神，仍然是一贯下来了。所以即使朱熹等人对苏轼曾表不满，但毕竟还没有把他当作异端看待。本来，“礼乐”是以协调、组合群体的意志、情感和思想为目标，儒家也是以人际关怀为轴心；“仁”从人从二，个体的感性需要和感性欲求是在人际关系和人际关怀这个前提下被认同、被承认和被肯定的，它并无独立的价值和意义。庄子讲“道”，是超脱感性形骸的精神自由，虽肯定生命，却又藐视现实，与物欲则刚好对立。魏晋讲“情”，这情仍是宇宙感怀、人际伤悲，仍然是社会性和理性占优势的情，而并非对个体的情欲歌颂。唐宋讲“悟”，更超世间，它可以非理性，但并不反理性，与原始情欲、本能冲动也不相干。总之，无论礼乐、人道、人格、感情、妙悟，都没强调个体感性存在的自然情欲问题，没重视这个感性生存中的本能动力的价值和意义。

直到明中叶，情况似乎开始有所变化。但这变化也极有限度，它只是一种在理论上并未自觉的思潮或倾向而已。这便是“欲”的突出。

人欲，首先是男女之间的性欲，本是自古有之从未停歇的生物学和生理学的事实，并不断成为从原始歌舞到各门艺术的永恒主题之一。但在中国的礼乐传统和儒家教义的支配下，从“关雎鸠”表“后妃之德”和“美人香草”以喻君臣，到闺怨、悼亡以表人伦夫妻，大都笼罩在“厚人伦，美教化”的社会要求下，并无自身的价值；不但绝少婚前爱恋，多是婚后相思，而且除了上层皇室（如所谓宫体诗）和下层民间的情歌、山歌具有某种变态发泄的意义外，性爱自身并未真正取得自己在文

艺一审美中的独立地位，特别是没有取得与个体感性存在相深刻联系的独立地位。

明中叶以来，社会风尚发生了变异，原因何在，尚待研究，大概与当时商业空前繁盛、城市消费发达有关。当时性爱小说十分流行，传统礼俗开始崩坏。从《三言》《二拍》即可看出，尽管开头结尾要讲几句教训的话，但其主体却已不再是“载道”、“言志”或“缘情”，其标准也不再是“中庸”、“从和”、“乐以节乐”，相反，很大一部分是为了满足或挑逗人们的情欲，其中主要又是性爱的自然情欲。从《金瓶梅》到《肉蒲团》，比之西方的性爱描写，有过之似无不及；春宫画也公开为文人们制作和贩卖。它直接刺激人们的官能，挑逗人们的肉欲，开始成为对传统礼教的真正挑战。

本来，如前所说，作为感性存在的个体，谁都有性的本能和性爱欲求，谁对它都有兴趣，这是生物学和生理学所规定的“命运”，不管是男是女，是“正人君子”还是村野小民。只是原来被压抑在人伦教化或追求超脱的大帽子下，得不到它应有的独立地位。尽管有史不绝书的荒淫皇帝，有发达的“房中术”和稀奇古怪的“裸身相逐”、“乱伦”、“面首”等等，也早有像《列子》那种宣讲享乐的贵族哲学，但它们并不具有突破统治法规、封建束缚以重视个体血肉存在的近代意义。一直到这时，禁门才开始被冲开，性爱被肯定地、大规模地仔细描述，《肉蒲团》甚至把男女性交与“道”联系在一起，将原来只是少数人所秘授密传、充满了神秘意味的“房中术”（如《参同契》）予以夸大的文学描写和艺术张扬。重要的是，这已成为当时一种风尚、风气和风流了。这风流不复魏晋那种精神性甚强的风姿、风貌、风流，而完全是种情欲性的趣味了。

这样一种社会潮流反映到美学领域，当然已是几经曲折、多次折光了。其中有许多复杂的关系和多项的中介，需要进一步细致探讨。这里只能异常简略地从哲学、审美趣味和技巧形式上提出三点，作为日后研究的课题。

第一，从哲学上讲，这种新倾向反映在王阳明心学的解体过程中，这表现为感性的被承认、肯定和强调。拙著《中国古代思想史论》曾认为，“王阳明哲学中，‘心’被区划为‘道心’（天理）‘人心’（人欲）（道心人心之分在张载那里就有，在张那里恰好是理学的必然开头，要点在道心的超越性；在王那里恰好是结尾，要点是它的依存性）。”‘道心’反对‘人心’而又须依赖‘人心’才能存在，这当中即已蕴藏着破裂其整个体系的必然矛盾，因为‘道心’须通过‘人心’的知、意、觉来体现，良知即是顺应自然。这样，知、意、觉已带有人类肉体心理性质而不只是纯粹的逻辑的理了。从这里，必然发展出‘天理即在人欲中’、‘理在气中’的唯物主义。

“这种破裂首先表现为由于强调‘道心’与‘人心’、‘良知’与‘灵明’的不可分离，二者便经常混在一起，合为一体，甚至日渐等同。尽管‘心’、‘良知’、‘灵明’在王阳明那里被抽象提升到超越形体物质的先验高度，但它毕竟不同于‘理’，它总与躯壳、物质相关联。从而理性与感性常常变成了一个东西而相纠缠以致不能区别，于是再进一步便由理性统治逐渐变成了感性统治。……

“‘良知是天理之昭明灵觉处’。……

“好恶、灵明，都或多或少地渗入了感性自然的内容和性质。它们更是心理的，而不是纯粹逻辑的，它们有更多的经验性和更少的先验性。并且更重要的，在理学行程中，这个具有

物质性的东西反而逐渐成了‘性’、‘理’的依据和基础。原来处于主宰、统治、支配地位的逻辑的‘理’反而成了‘心’、‘情’的引申和派生物，于是，由‘理’、‘性’而‘心’，倒过来成了由‘心’而‘理’。由‘性’而‘情’变而为由‘情’而‘性’。‘充其恻隐之心，至仁不可胜用，这便是穷理工夫。’不是由‘仁’（朱学中的‘性’、‘理’）来决定、支配‘恻隐之心’（朱学中的‘情’），而是倒过来，‘仁’和‘穷理’反而不过是‘恻隐之心’的推演和扩充了。既然‘心’即‘理’，而‘心’又不能脱离血肉之躯的‘身’，毋宁还需依靠‘身’才能存在（《传习录》下：‘无心则无身，无身则无心，但指其充塞处言之谓之心，指其主宰处言之谓之心’）。‘道心’与‘人心’既不能分，‘心’与‘身’又不能分，这样，‘理’、‘天理’也就愈益与感性血肉纠缠起来，而日益世俗化了，……王学集中地把全部问题放在身、心、知、意这种种不能脱离生理血肉之躯的主体精神、意志上，其原意是直接求心理的伦理化，企图把封建统治秩序直接装在人们的心意中，然而，结果却恰恰相反，因为这样一来，所谓‘良知’作为‘善良意志’（good will）或‘道德意识’（即 moral consciousness）反而被染上了感性情感情色调。……于是‘制欲非体仁’之类的说法提法不久便相继出现，王学日益倾向于否认用外在规范来人为地管辖‘心’禁锢‘欲’的必要，亦即否认用抽象的先验的理性观念来强制心灵的必要。‘谓百姓日用即道，……指其不假安排者以示之，闻者爽然’；‘天理者，天然自有之理也，才欲安排如何，便是人欲’……所有这些‘心即理’的王学原则在日益走向感性化的表现，不是伦理即心理，而逐渐变成心理即伦理，逻辑的规范日益变为心理的需求。‘心即理’的‘理’日益由外在的天

理、规范、秩序变为内在的自然、情感甚至欲求了。这也就是朱熹所担心的‘专言知觉者……其弊或至于认欲为理者有之矣’。这样，也就走向或靠近了近代资产阶级的自然人性论：人性就是人的自然情欲、需求、欲望。无论是泰州学派或戴山学派，总倾向都如此。从王艮讲‘爱’，颜山农认为‘……只是率性而行，纯任自然，便谓之道……凡儒先见闻道理格式，皆足以障道’，到何心隐说‘性而味，性而色，性而声，性而安适，性也’；刘宗周强调‘道心即人之本心，义理之性即气质之本性’，想建立至善无恶的心之本体，来摒除一切可能的人欲的思想，到他的学生陈乾初那里，就发生了变化，陈说：‘人心本无天理，天理正从人欲中见，人欲恰好处，即天理也，向无人欲，则亦并无天理之可言矣’；‘人欲正当处即是理，无欲又何理乎’；等等，似乎和泰州学派殊途同归了。

“李卓吾更大讲‘童心’，不讳‘私’、‘利’：‘夫私者，人之心也。人必有私而后其心乃见，如无私则无心矣’，‘若不谋利，不正可矣，……若不计功，道又何时而可明也？’这几乎是与宋明理学一贯肯定和宣讲的‘正其谊不谋其利，明其道不计其功’唱完全的反调了；不但肯定了‘利’、‘功’、‘私’、‘我’，而且还认为它们是‘谊’、‘道’、‘公’、‘群’的基础。由这里，再到戴东原强调‘好货好色，欲也，与百姓同之，即理也’，‘古圣贤之所谓仁义礼智，不求于所谓欲之外，不离乎血气心知’，便只一步之隔；而从戴东原这些思想再进一步到康有为的‘理，人理也’，‘夫生而有欲，天之性哉！……口之欲美饮食也，居之欲美宫室也……’，‘人生之道，去苦求乐而

已，无他道矣’，在理论逻辑上又只有一步之隔了。”^①中国十八世纪戴东原的哲学的巨大意义，就正在以传统方式，用传统词汇和在传统的理论领域内，明确地表达了这种自然人性论的近代倾向^②。

第二，与这种哲学思潮基本同时，同李贽直接间接有关的一批人物，如徐渭、汤显祖、袁宏道，便各在诗文绘画领域提出以个性自我为核心或特点的创作理论和文艺主张，如“贵本色”（徐）、“师心不师道”（袁）、“弟云理之所必无，安知非情之所必有邪”（汤）等等。这一倾向虽经随后的假古典主义的反对、斥责，但在从清初的金圣叹、李渔、石涛直到乾隆“盛世”的扬州八怪、袁枚等人的创作和理论中，却仍然不绝如缕地延续着。石涛说，“一画之法，乃自我立……夫画者，从于心者也”石涛《苦瓜和尚画语录》，袁枚说，“为人，不可以有我，……作诗，不可以无我……不可寄人篱下”袁枚《随园诗话》卷7，都以不同方式表现出这一点。虽如同戴震在哲学上没能达到王阳明的水平一样，袁枚等人也没能再造成徐渭、汤显祖那样的气候。但这一从嘉靖到乾隆的文艺潮流，不管表现方式如何五花八门，多种多样，从提倡平易（公安派）到追求艰涩（竟陵派），从描写情色（李渔）到“自我立法”（石涛）和鼓吹性灵（袁枚），却共同呈现出对儒家传统教义的脱离、超出、违反甚至背弃。他们讲的“心”、“情”、“真”、“性”、“我”等等，已不再是儒、道那个普遍性的“天地之心”，也不复是魏晋隋唐的那种人生感慨的“情”，更不是宋明理学家的那个“义理之性”或“知

① 参阅拙著《中国古代思想史论》，第244—248页。

② 参阅拙著《中国古代思想史论》。

觉灵明”；他们的“情”、“心”、“性灵”等等，都更是个体血肉的，它们与私心、与情欲、与感性的生理存在、本能欲求，自觉或不自觉地联系得更为紧密了。杜丽娘爱得那样死去活来，不仅是精神依恋，而且有肉体需求，便大有象征意义。这种性爱已不是《西厢记》“露滴牡丹开”那种粗疏简陋的描述，而是更为升华了的情欲表现。大讲性灵的袁枚，可说是这一思潮的殿尾者，他的“性灵”非即肉欲，但归根结底，又仍然与自然情欲有联系。

他的“性灵”说的基础是“性情”：“提笔需先问性情”袁枚《小仓山房诗集》卷4“答曾南邨论诗”，“诗言志，言诗之必本乎性情也”袁枚《随园诗话》卷3。所谓“性情”主要是指“情”。“诗缘情”是古已有之的理论，并无何新鲜，新鲜的是，袁枚强调“情”首先必是男女之情。袁枚说：“且夫诗者，由情生者也，有必不可解之情，而后有必不可朽之诗。情之最先，莫如男女。……宋儒责白傅（指白居易）杭州诗忆妓者多忆民者少，然则文王寐求之至于辗转反侧，何以不忆王季太王而忆淑女耶？”袁枚《小仓山房诗集》卷30“答戴园论诗书”这几乎是袁枚论诗的一个基本主调。

总之，回到实在的个体血肉，回到感性世俗的男女性爱，在这基础上，来生发出个性的独立、性情的张扬，即由身体的自由和解放到心灵的自由和解放，而日益越出、疏远、背离甚至违反“以乐节乐”的礼乐传统和“发乎情止乎礼义”的儒家美学，这便是传统美学走向自崩毁的近代之路。之所以说是“自”崩毁，是因为所有这些创作者和理论者，这些作家艺术家又都无不是儒门的士大夫知识分子，在他们的自觉意识和理论主张中，儒家的许多基本精神、观念和思想情感并未从根本

上动摇。深探情、色的汤显祖仍讲“名教至乐”。大赞《水浒传》、《西厢》的金圣叹，仍标“忠义”主旨。多才多艺、开明通达的李渔，也要讲“有裨风教”、“益于劝惩”、“轨乎正道”。就是袁枚，也仍得打着孔子“兴观群怨”的招牌。所有其他人大体都差不多，他们并没有自觉地脱出儒学传统的反叛要求和明确观念，他们基本上仍是儒家美学的信奉者承继者。但他们又确乎显示了上述那种突出个性情欲、本能要求的背离倾向。情欲的放纵、本能的倾泄、被压抑过久的情欲无意识的冲出……是这股新的近代倾向的强大动力；它们不是表现在成熟的美学理论上，而毋宁是表现在具体的审美趣味上，他们以各种不同形式和在不同程度上表现了对传统的标准、规范、尺度的破坏和违反。例如公开提倡和追求“趣”、“险”、“巧”、“怪”、“浅”、“俗”、“艳”、“谑”、“惊”、“骇”、“疵”、“出其不意”、“冷水浇背”等等，便与“温柔敦厚”的传统诗教、“成教化助人伦”的儒学准则，实际距离拉得相当远了。

徐渭说：“……读之果能如冷水浇背，陡然一惊，便是‘兴观群怨’之品。”^①“晚唐五代，填词最高，宋人不及。何也？词须浅近，晚唐诗文最浅，邻于词调，故臻上品。宋人开口便学杜诗，格高气粗，出语便自生硬，终是不合格。”徐渭《南词叙录》

袁宏道说：“世人所难得者唯趣。……夫趣得之自然者深，得之学问者浅。当其为童子也，不知有趣，然无往而非趣也；面无端容，目无定睛，口喃喃而欲言，足跳跃而不定，人生之至乐，真逾于此时者……愚不肖之近趣也，以无品也。品愈卑

① 徐渭《徐文长集·答许北口》，转引自《中国美学史资料选编》下册，第118页。

故所求愈下，或为酒肉，或为声伎，率心而近，无所忌惮自以
为绝望于世，故举世非笑之不顾也，此又一趣也。”^①“……独
抒性灵，不拘格套，非从自己胸臆中流出，不肯下笔……佳处
自不必言，即疵处亦多本色独造语，然余则极喜其疵处，而所
谓佳者，犹不能不以粉饰蹈袭为恨……任性而发，尚能宣于人之
喜怒哀乐嗜好情欲，是可喜也。”^②

李渔说：“‘纤巧’二字，行文之大忌也，……而独不戒于传
奇一种。传奇之为道也，愈纤愈密，愈巧愈精。词人忌在‘老
实’，……‘尖新’即是‘纤巧’。”李渔《闲情偶寄·词曲部·意取尖
新》“……以‘尖新’出之，则令人眉扬目展，有如闻所未闻；
以‘老实’出之，时令人意懒心灰，有如听所不必听……”“戏
文做与读书人与不读书人同看，又与不读书之妇人小儿同看，
故贵浅不贵深。”《闲情偶寄·词曲部·忌填塞》

金圣叹说：“夫天下险能生妙，……险故妙，险绝故妙绝，
不险则不妙，不险绝则不能妙绝也。”金圣叹《水浒传41回回评》
“不险则不快，险极故快极也”同上，36回夹批，“越奇越骇，越骇
越乐。”同上，54回回批

袁枚说：“……艳体不足垂教，仆又疑焉，夫关雎即艳诗
也，……阴阳夫妇，艳诗之祖也。……诗之奇、平、艳、朴，
皆可采取，亦不必尽庄语也。”^③“温柔敦厚，亦不过诗教一
端，不必篇篇如是。……仆以为孔子论诗可信者，兴观群怨

① 《袁中郎全集》，“文钞”卷3，“叙陈正甫会心集”。

② 同上书，“叙小修诗，并欣赏其弟”性喜豪华，不安贫窘，爱念光景，不受
寂寞，百金到手，顷刻即尽”等等，颇不合传统儒学要求。

③ 袁枚《小仓山房文集》卷17，“再与沈大宗伯书”。

也，不可信者，温柔敦厚也。”^①

总之，不再刻意追求符合“温柔敦厚”，而是开始怀疑“温柔敦厚”；不必再是优美、宁静、和谐、深沉、冲淡、平远，而是不避甚至追求上述种种“惊”、“俗”、“艳”、“骇”等等，审美趣味中出现的这种倾向，表明文艺欣赏和创作不再完全依附或从属于儒家传统所强调的人伦教化，而在争取自身的独立性，也表现人们的审美风尚具有了更多的日常生活的感性快乐。袁枚说：“文之佳恶，实不系乎有用与无用也……文之与道，离也久矣，然文人学士必有所挟以占地步，故一则曰明道，再则曰明道，直是文章家习气如此。而推究作者之心，都是道其所道，未必果文王、周公、孔子之道也。夫道若大路然，亦非待文章而后明者也。”^②

这几乎是公开要求“文”、“道”分离了。连正统的文章都如此，更不用说其他文艺了。明代中叶以来，在文艺创作领域内，表现得当然更为鲜明。例如，明末小说中众多淫秽、贪婪、凶残、欺诈的描绘，津津乐道丑行恶事，追求官能性的挑逗、戏剧性的紧张等等。绘画领域内，陈洪绶那“人画亦不安宁”的丑怪人物，徐渭开创的墨法淋漓的写意花鸟，董其昌着力提倡那脱离真实的拙怪的“仿古”山水，都是空前的新现象。在书法领域，则如熊秉明所说：“明代的狂草，当时正统理

① 袁枚《小仓山房尺牍》卷10，“再答李少鹤书”。转引自杨鸿烈《袁枚评传》，台北，文海出版社，第177页。值得注意的是，在前一答书中，袁还说“夫温柔敦厚，圣人之言也，学圣人之言而至庸琐卑靡，是学者之过，非圣人之过也，足下必欲反此四字以立教，将教之以北鄙杀伐之音乎？”（《小仓山房尺牍》卷8），正反映出求摆脱而未能并无明确自觉意识的状态。

② 袁枚《小仓山房文集》卷19，“答友人论文第二书”。

性派代表项穆、丰坊以卫道的姿态大肆斥责：‘如褴褛乞儿，麻疯遮体，久堕溷厕，蒲伏通衢，臃肿蹒跚，无复人状’（丰坊），‘如瞽目丐人，烂手则足，缠穿老幼，恶状丑态，齐唱俚词，游行村市也’（项穆）。^①这算是被责骂得够厉害了，但当时的这种“丑怪”狂草，正因为与上述绘画、文学等领域里的新兴的审美趣味一样，表现了一种突破儒学传统规范的总倾向，才赢得传统维护者的热骂。其实正统派对上面引述的那些人也都有大体类似的斥责、唾骂。例如对李贽，便认为“……至今为人心风俗之害，故其人可诛，其书可毁……以明正其名教罪人”《四库全书总目提要》别集类存目5《李温陵集》；例如对徐渭的诗，便认为，“流为魔趣，选言失雅，纤佻居多”，并指出“其诗遂为公安一派之先鞭，而其文亦为金人瑞等滥觞之始”同上书，别集类存目5《徐文长集》；对三袁，“学三袁者，乃至衿其小慧，破律而坏度”同上书，别集类存目6《袁中郎集》，“万历以后，公安倡纤诡之音，竟陵标幽冷之趣，么弦侧调，嘈啾争鸣，佻巧荡乎人心，哀思关乎国运，而明社亦于是乎屋矣。”同上书，总集类存目5《朱彝尊明诗综》对清代的李渔和袁枚的诟骂，更为厉害。如：

李笠翁十二种曲，举世盛传，余谓其科诨谑浪，纯乎市井，风雅之气，扫地以尽。……笠翁之为人，性龌龊，善逢迎，尝挟小妓三四人，遇贵游子弟，便令隔帘度曲，捧觞行酒，并纵谈房术，诱赚重价。盖其人轻薄，原于天性，发为文章，无足怪也。梁绍壬《两般秋雨盦随笔》

略易、书、礼、乐、春秋，而独重毛诗，毛诗之中，

^① 熊秉明《书法领域里的新探索》，见《当代》第2期，台北，1986年6月1日。

又抑雅、颂而扬国风，国风之中又轻国政民俗而尊男女慕悦之诗，于男女慕悦之诗，又斥诗人讽刺之解，而主男女自述淫情，……自来小人倡为邪说，不过附会古人疑似以自便其私，未闻光天化日之下，敢于进退六经，非圣非法，而恣为倾淫荡之说，至于如是之极者也。胡适《章实斋年谱》

彼不学之徒（指袁枚），无端标为风趣之目，尽抹邪正贞淫、是非得失，而使人但求风趣。……无知士女，顿忘廉检，从风披靡，是以六经为导欲宣淫之具，则非圣无法矣……遂使闺阁不安义分，慕贱士之趋名，其祸烈于洪水猛兽。章学诚《文史通义·内篇·妇学篇书后》

无论是人身攻击也好，理论争议也好，其关键在于以男女情欲为根本特色而生发出来的突出个性、追求新奇和所谓“淫荡”、“鄙俚”、“纤佻”等等审美风尚和趣味，太不合儒家传统诗教的尺度，即所谓“非圣无法”、“破律而坏度”。所以，尽管早在《易传》即有“有男女然后有夫妇，有夫妇然后有父子，有父子然后有君臣”，但这是为了组构儒家的社会秩序；近代的突出男女情欲，却正好是破坏这一秩序。清初是传统大总结的阶段，如果说，王渔洋的神韵说基本上是沧浪以禅悟论诗的延续，王船山的诗论流露着重情的屈骚传统，沈德潜是儒家正统诗教的回光返照，那么，袁枚大概就是最能代表明中叶以来这股以男女情欲的解放（所谓“导欲宣淫”）为基础，来突破儒家传统的近代倾向了。以哲学领域相比，如果与泰州学派李贽同时而相当的是徐渭、汤显祖、袁中郎等人，那么，与戴震同时而相当的便是袁枚了。袁枚处在假古典主义极盛一时的统治

下，他所受到的攻击、谩骂，也是最多最严重的。上引章学诚对他的再三斥骂便是如此。章学诚本也是同样体现了近代倾向的思想家、史学家，但在这个对待情欲的关键问题和这问题表现在美学—文艺方面的态度上，却远远落后于袁枚了。总之，情欲问题自古即有，在这里的实质在于：它表现了对个体感性血肉之躯的重视，亦即真正突出了个体的存在。个体不再只是伦常关系中的一个环节或宇宙系统中的某个因素，而是那不可重复、不可替代、只有一次的感性生命的自身。这自身也不再是泛泛的人生意义或一般的生命感怀，而是实实在在的“我”的血肉、情欲和自然需要。

第三，如果说，上述对传统儒学的观念突破还不是自觉意识的话，那么这个时期某些作家艺术家对形式、技巧的规范、考察，却是非常自觉的了。这也是走向近代的一种表现，即对文艺—审美自身规律法则的空前重视和刻意追求。即是说，它意味着“艺”、“文”不只是“载道”而已，它们自身的技巧、规则还有其独立的意义在。其中，董其昌的“仿古”最具代表性，这种“仿”已不再是“传移模写”，而是在追求古代作品中的形式规律，并把它抽离出来，定作模式（pattern），在创作中遵循运用，以驾驭、支配客观的自然景物。所以它根本不是对自然或古人作品的如实模拟仿制，而是将传统笔墨抽离出来，予以新的组合。如果说，在绘画领域，从徐渭到石涛到扬州八怪，是从心灵解放、个性抒发在内容上展示出走向近代的倾向，那么，从董其昌到四王，则是以笔墨规律的抽离，在形式上展现了同一方向，即他们使笔墨自身从此获得了完全独立的价值。西方有些研究者把董其昌比之于 Cézanne，在我看来，这是种过誉；但追求一种超出自然景物的所谓本质的真实，所

谓“以蹊径之怪奇论，则画不如山水；以笔墨之精妙论，则山水决不如画”^①，即画比自然山水高超，这高超不在客观模拟的如何“逼真”、“典型”，而在主体创作的笔墨精妙，从这一点上，可说具有某种近代自觉的意味。大体同一倾向，如李渔的论戏曲、园林，金圣叹、毛宗岗的评小说，以及清代翁方纲的文章肌理说、桐城派的古文义法等等，都或多或少地共同表现出重形式、重创作本身的技巧规律的某种思潮风尚。这也逐渐不同于儒学传统，也不是庄、屈、禅。当然，对技巧的讲求，古已有之，下层工匠讲求技艺，代代口耳相传，上层则如南朝沈约有四病八声说对诗律的规范，但这次之所以具有近代特征，在于它与前面所讲的那些特征有各种不同程度、不同方面的联系和结合，或多或少地表现出一种走向职业化、专业化的近代意识和倾向。“四王”的画便很难说是抒发性情（元）或描写自然（宋），而只是一种具有装饰风的职业画家的“产品”而已。

所有上面三个方面，都是儒门正统和宋明理学所不会满意，甚至深恶痛绝的。自然人性论的哲学思想，个性自我的创作主张和艳、俗、险、怪的审美趣味，极力追求形式规律的技巧理论，在理学家们看来，便都是越出“正心诚意”、“修齐治平”正轨，而有害于“圣人之道”。如果比较一下刘蕺山的《人谱》的“记警观戏剧”，“记警作艳词”等等，便可看出这股新起思潮（它不是个别人而是酝酿、蔓延了数百年之久的某种共同倾向）的背离或违反儒家传统的程度和意义。

这确是近代的新消息，只是这消息没有得到充分发扬和开

① 董其昌《画禅室随笔》，转引自《历代论画名著汇编》，第254页。

拓，便被假古典主义（从正统诗文到乾嘉考据、程朱理学）所湮没和扼制住了。

二 “以美育代宗教”：西方美学的传入

1898年戊戌变法前后，真正西方的近代思潮开始涌进中国，这对传统的儒学和文艺，当然发生了重要作用。但这是另一个故事，非本书所能详论。这将近百年的西方文化输入中，在如何与原有传统相碰撞和联结的问题上，美学领域最值得重视的有两大事例，即二十世纪初期王国维、蔡元培的理论观念和二十世纪中期流行的“美是生活”理论。

关于王国维及其《人间词话》，已经有足够多的论著了。王国维是典型的儒家传统的知识分子，却又同时是勇于接受西方哲学美学的近代先驱。他提出了有名的“境界”说。

关于他的境界说有各种解说。我认为，这“境界”的特点在于，它不只是作家的胸怀、气质、情感、性灵，也不只是作品的风味、神韵、兴趣，同时它也不只是情景问题。^①它是通过情景问题，强调了对象化、客观化的艺术本体世界中所透露出来的人生，亦即人生境界的展示。尽管王的评点论说并未处处扣紧这一主题，但在王的整个美学思想中，这无疑是焦点所在。所以王以三种境界（“望断天涯路”、“衣带渐宽终不悔”、“蓦然回首”）来比拟做学问，也并非偶发的联想。

王国维并且说：“有诗人之境界，有常人之境界。诗人之境

① 徐复观认为“人间词话受到今人过分地重视，境界实即情景问题而已”。见《中国文学论集续篇》，台北，学生书局，1984。

界，惟诗人能感之而能写之，故读其诗者，亦高举远慕，有遗世之意。……若夫悲欢离合，羁旅行役之感，常人皆能感之，而惟诗人能写之。故其入于人者至深而行于世也尤广。”《人间词话》

这就是说，诗词是各种常人、诗人所能感受到的人生，予以景物化的情感抒写，才造成艺术的境界。所以，“境界”本来自对人生的情感感受，而后才化为艺术的本体。这本体正是人生境界和心理情感的对应物。所以，王说：

境非独谓景物。喜怒哀乐，亦人心中之一境界。故能写真景物，真感情者，谓之有境界。同上

这也就是心理情感的对象化，以构成艺术本体，这本体展示着人生。王国维讲“隔”与“不隔”、“写境”与“造境”，似都应从这个角度，而不只是从情景的角度去分析，方能显出其美学的意义。

王国维之追求境界，提出境界说，也正是希望在这个艺术本体中去寻求避开个体感性生存的苦痛：

生活之本质何？“欲”而已矣。欲之为性无厌，而其原生于不足。不足之状态，苦痛是也。……一欲既终，他欲随之。故究竟之慰藉，终不可得也。即使吾欲悉偿，而更无所欲之对象，倦厌之情，即起而乘之。于是吾人自己之生活，若负之而不胜其重。故人生者，如钟表之摆，实往复于苦痛与倦厌之间者也。……故欲与生活与苦痛，三者一而已矣。……兹有一物焉，使人超然于利害之外，而忘物与我之关系。此时也，吾人之心无希望，无恐怖，非复欲之我，而但知之我也。……非美术何足以当之乎？……

美术之务，在描写人生之苦痛与其解脱之道，而使吾侪冯生之徒，于此桎梏之世界中，离此生活之欲之争斗，而得其暂时之平和，此一切美术之目的也。《红楼梦评论》

这似乎在全抄 Schopenhauer，实际却又仍然是苏轼以来的那种人生空幻感的近代延续和发展。这延续和发展在于把这感受建筑在感性个体的欲望上。与上节讲的纵欲重情的走向近代的倾向似乎刚好相反，王国维这里讲的是对这种个体生存和感性欲望、自然要求的否定、厌倦和恐惧。这种对个人必须生存、必须生活从而必然产生各种生理需要、生活欲望的无可奈何的悲观、厌弃，倒恰好反映了这个世界性的近代主题在中国由于与传统碰击交遇所产生的奇异火花。儒家传统本是重“生”的，但这个“生”主要是讲群体、社会、“天下”、国家，而并不特别着重感性个体的情欲，因此当这个群体的“生”或“生命”变得失去意义时，个体感性的生存也就毫无价值了。对一个“故国”（清朝）情深、深感前景无望的士大夫来说，再加上传统中原有的人生空幻的感伤，他的接受叔本华的意志盲目流转的悲观哲学，并希望在建立“境界”的艺术本体中去逃避人生，便是相当自然的事情。对感性个体血肉生存的逃避和抛弃，恰好证实着它的觉醒和巨大压力的存在。从而，提出建构一个超利害忘物我的艺术本体世界（“境界”），就比严羽、王士禛以禅悟为基础的“兴趣”、“神韵”的美学理论，要在哲学层次上高出一头。这也就是王国维之所以比严羽等人更吸引现代人的根本原因。因为，它那吸入西方式的否定意欲、否定生命的理论，却更突出了近代的“情欲”——人生问题。

之所以追求艺术的幻想世界（“境界”），以之当作本体，

来暂时逃避欲望的追逼和人生的苦痛，这也正因为儒家士大夫本来没有宗教信仰的缘故。王国维就是这样。他只能在艺术中去找安身立命的本体，虽然他明明知道这个本体是并不可靠的暂时解脱。所以当现实逼迫他作选择时，他便像屈原那样，以自杀——生的毁灭来作了真正的回答。但以所谓“义无再辱”（王的遗书）作为死的理由，却又仍然是传统的儒家精神。王的自杀倒正是近代西方悲观主义和传统儒家挫折感的结合产物。

如上章所说，儒家哲学没有建立超道德的宗教，它只有超道德的美学。它没建立神的本体，只建立着人的（心理情感的）本性。它没有去归依于神的恩宠或拯救，而只有对人的情感的悲怆、宽慰的陶冶塑造。如果说，王国维以悲观主义提示了这问题，那么可以说，蔡元培则是以积极方式提出了这问题：“以美育代宗教”。

与王国维接受 Schopenhauer 相似，蔡元培接受的是 Kant。与王国维立足于儒学传统立场相似，蔡元培没有像 Kant 那样去建立道德的神学，却希望从宗教中抽取其情感作用和情感因素，来作为艺术的本质，以替代宗教。他说：“吾人精神上之作用，普遍分为三种，一曰知识，二曰意志，三曰感情。最早之宗教，常兼此三作用而有之。……知识作用离宗教而独立……意志作用离宗教而独立……于是宗教所最有密切关系者，惟有情感作用，即所谓美感。……世界观教育，非可以旦旦而聒之也。且其与现象世界之关系，又非可以枯槁简单之言说袭而取之也。然则何道之由？曰：由美感之教育。美感者，合美丽与尊严而言之，介乎现象世界与实体世界之间，而为之津梁。……在现象世界，凡人皆有爱恶惊惧喜怒悲乐之情，随离合、生死、祸福、利害之现象而流转。至美术，则即以此等现象为资料，而能使对之

者，自美感以外，一无杂念。……人既脱离一切现象世界相对之感情，而为浑然之美感，则即所谓与造物为友，而已接触于实体世界之观念矣。”蔡元培《对于教育方针之意见》

在这里，蔡元培仅把宗教归之于情感教育，撇开其伦理、意志功能，强调“陶养感情”，以达到“本体世界”，这说明蔡是完全站在儒学传统的无神论立场，来提出以美育代宗教的命题的。

这实际是以正面积极方式提出了王国维以消极方式提出的艺术为消歇利害、暂息人生的同一问题，他们都追求在艺术——审美中去达到人生的本体真实。所以，重要的是，他们二人为什么不约而同和殊途同归地得到了同一结论？我认为，这正是儒学传统与西方美学相交遇渗透的结果，非酒神型的礼乐文化、无神论的儒门哲学又一次地接受和同化了 Kant、Schopenhauer 的哲学和美学，而提出了新命题。这一命题尽管与明中叶以来纵情欲的外表征象并不一致，却又同样是建立在重个体情欲生存的近代基础之上，其走向是相当一致的。

王国维说：“且孔子之教人，于诗乐外，尤使人玩天然之美。故习礼于树下，言志于农山，游于舞雩，叹于川上，使门弟子言志，独与曾点。……之人也，之境也，固将磅礴万物以为一，我即宇宙，宇宙即我也。……叔本华所谓‘无欲之我’、希尔列尔（即 Schiller）所谓‘美丽之心’者非欤？此时之境界：无希望，无恐怖，无内界之争斗，无利无害，无人无我，不随绳墨而自合于道德之法则。一人如此，则优入圣域；社会如此，则成华胥之国。孔子所谓‘安而行之’，与希尔列尔所谓‘乐于守道德之法则’者，舍美育无由矣。”^①

① 王国维佚文“孔子的美育主义”，见《江海学刊》1987年第4期。

这不与蔡元培之提供美育、会通中西如出一辙吗？尽管根本理论的出发点容或有异，一积极、一消极，一 Kant，一 Schopenhauer，但他们将西学结合华夏本土传统这企图和走向，又仍是非常近似的。以美育代宗教，以审美超道德，从而合天人为一体，超越有限的物欲、情思、希望、恐怖、人我、利害……以到达或融入真实的本体世界，推及社会而成“华胥之国”、理想之民，王、蔡二人是相似相通的。这似乎再一次证实着中国古典传统（主要又仍然是以孔子为代表的儒学传统）的顽强生命，以及它在近代第一次通过美学领域表现出来的容纳、吸取和同化近代西学的创造力量。

但自二十世纪二十年代以后，随着政治斗争的激剧紧张，救亡呼声盖过一切，美学早被压缩在冷落的角色里，纯粹的哲学也是这样。王、蔡这种“以美育代宗教”的观念更被搁置一旁，无人过问。在文艺领域，则自二十年代“文学研究会”提出“为人生而艺术”，到三十年代左翼文艺的“为革命而艺术”，到四十年代的抗战文艺，儒学正统的“文以载道”似乎以一种新的形式占据了中心，形成为主流。所谓“为艺术而艺术”的“纯”文艺的创作和理论始终未有多大影响。这一切都非偶然。有意思的倒是，在五四运动打倒孔家店之后，这种经世致用、关怀国事民瘼的儒学传统却仍然可以是新文艺的基本精神。这既说明不可低估的儒学传统的生命力，也说明人们所难以或免的文化心理结构的继承性质。于是，重男女个体情欲的近代倾向又被倒转，重新转换为重现现实社会生活的思潮。^①

反映到美学上，二十世纪四十年代传入、五十年代风行的

① 参阅拙著《中国现代思想史论·二十世纪中国（大陆）文艺一瞥》。

俄国 Chernyshevski 的“美是生活（命）”命题，便正好符合了人们的理论需要，它既是“为人生而艺术”、“为革命而艺术”的理论概括，又吻合重生命重人生的华夏美学传统，普遍地为知识分子和青年学生群所欢迎和接受，而构成现代新美学的起点。但这在许多文章中已经谈得很多，这里不拟论说了。

总起来看，近代一如古代，不断地勇于接受、吸收、改造、同化外来思想，变成自己的血肉，仍然是儒家哲学和华夏美学的根本精神。

三 载体与范畴

美学自身如果真正走向近代，需要经过一番科学分析的洗礼。如何实实在在地从一些具体课题着手，例如从中国文艺所运用的物质载体着手研究，便是一项非常重要的工作。

本书不能来作这样的工作，只能简略言之。

汉语、方块汉字、毛笔和木材，是中国诗文和艺术（主要是绘画、书法和建筑）的主要的感性物质工具，它们在制约乃至决定中国文艺的美学特征以及体现前述种种传统精神上，起了某种关键作用。

汉字的特征，已有了许多研究。其中，我以为，理解因素突出是最为重要的一点。“会意”、“指事”是汉字组成的六大原则（“六书”）中的两大项。以部首、偏旁通过概念性的认知来把握字义，要求一种理解性的记忆。从而，它使记忆中包含了很重要的理解性成分，即通过理解来记忆。汉字非拼音的特征，文字与语音的脱节，使文字全凭记忆而认知，数千年世代相沿，便极大地训练了这种富于理解性的记忆力。追求可理解

性，是迄今为止汉字组词的原则特征，翻译外来词汇不用音译，而采“会意”、“指事”，或虽有音译而逐渐为“意译”所替代，如资产阶级（布尔乔亚）、民主（德谟克拉西）、意识形态（意底沃罗结）、电脑（computer）等等，这在世界所有的语言文字中，是罕见的。

汉字这种理解性的造词特点，使其具有相当大的自由度。汉字是一音一字。章太炎说：“单音语人所历时短……复音语人所历时长，是故复音语人，声余于念，意中章句，其成则迟；单音语人，声与念称，意中章句，其成则速。”章太炎《齐物论释》章太炎由此竟推论出宗教之有无，这当然颇为牵强，但单音字与中国文学语言上的美学特征则显然有关。例如，汉语单音字的常用字数不多而自由组成的词汇量却不少，且因组成中含有理解因素，所以“成念”和言说的进行速度也的确可能会更迅速一些，从而，以少量的音组和词语涵盖大量的信息，对中国诗文的美学特征，如重精炼简洁和音乐性等等，无疑有重大意义。

同时，汉字的理解性又只是“性”，而非具体明确的概念意识，所以它具有很大的灵活性、多义性、朦胧性和不确定性。又由于所谓书画同源，汉字始终不完全摆脱原始的形象性（“象形”），这种“象形”或形象性并不是事物的如实描绘，而是某种概括性的感性抽象，这种感性抽象又非确定的图式构架（Schema），而是朦胧的形象性记号、符号，以诉诸直感。由此，它的包容性、多义性、不确定性的因素便比其他记号要大。有人研究《诗经》三千单词中无抽象名词，以至怀疑中国古人有否逻辑思维能力，他不知道，中国古人恰恰极重知性的理解，只是这理解包含在形象性中，而变得模糊、多义了。汉语无词类、时态、单复数等等的严格规定，因之只有在整个句子中才能了

解每一单字单词的性能、含义和地位、作用，它以词序的严格性来替代词类、时态、格位等等的规定性。这既突出表现了整体系统的理性秩序，又易于“以物观物”，去掉主观去“客观地”超时空、越认知、非逻辑地呈现和把握事物和世界。例如，它可以缺乏在西方语文中非常重要的动词。这当然影响人的思想、情感、观念、意向，从而影响文艺和哲学、美学。例如，由于无词类、时态、格位等规定，以及单字在句子中的朦胧性，由是造句的灵活多样性，使整个句子以至整体本文经常具有隐喻性、未确定性、理解的多重可能性、意义的可增殖性等等弹性特色。这在诗词中便极其明显，也正是造成“诗无达诂”这一美学原则的重要缘由。

汉字的这种形象性和多义性使它富有情感色彩。“之乎也者矣焉哉”等感叹字和许多虚词更纯起表情作用。所有这些，使汉文字成为所谓“诗的语言”，即不离感性感受和感性抒发的语言。这种语言对不去形成一个高度抽象的上帝，而满足在有限感性中的形上追求，以及思维方式上的同构类比而非抽象的演绎归纳，都有关系。

与汉字相对应，是中国特有的毛笔。它决定了“线的艺术”的可能和发展。新石器的彩陶便“……线描流畅，有的粗放，而且有笔锋的显然流露。可知当时彩陶的描绘，已有了毛笔的使用，……近乎兽尾或羽毛之类”。^①用毛笔划线，其粗细变化，转折进行，可以异常自由灵活，而且形态万方；它的走向、动势、力度等等，如同音乐一样，又可以直接与情感相联系。所有这些，当然与书画的美学特色直接攸关。

① 王伯敏《中国绘画史》，上海人民美术出版社，1982，第8页。

中国古代建筑则以木结构为材料特征。这是至今由来不明的一大问题。我的猜测是社会性的，即不是由于石头稀少之类的原因，而是由于持续极长的中国新石器时代的原始氏族社会没有强大的专制统治权威，以致无法建构需要极大人力负担的块石建筑（如金字塔、玛雅神庙等等）。万里长城毕竟起自时代很晚的战国。而木建筑传统却在远古即已形成，它延续下来，难再改变。木建筑以其暖色调（木比石暖）、平面展开（不能如石建筑那样高耸），以构成千门万户的繁复群体的系统结构（不像石建筑那么单一），这在形成建筑艺术重整体、重实用理性、重伦常秩序的美学特色上，有关键性的作用。从城市、宫殿（如北京紫禁城）^①到民房（如四合院），数千年来一直如此。

① “……从董仲舒到宋代理学，讲究‘阳尊阴卑’，越来越严密，这对建筑的布局有直接明显的影响。有尊则有卑，在建筑上，为突出尊位，则置于中央地位，位卑者、从属者则列于两旁，这就容易形成对称布局。按中国传统方位观念，则居中面南为尊，面东西次之，面北者最低。在住宅中，尊位是长辈、家长所在，即正房或上房，两侧则为晚辈子媳所在，即厢房、偏房。皇宫殿宇不但位置方向有规矩，尺度、高低、形制乃至色彩、图案等等，也有等级差别。此外，皇宫主要的宫殿、宫门殿门南北相次在同一中轴线上，以突出中央为尊的地位，例如北京故宫的天安门（皇城正南门）、午门（紫禁城正南门）、太和门、三大殿、乾清坤宁两宫、神武门（紫禁城北门）、地安门（皇城北门）就在同一南北轴线上，这就十分强烈地突出了皇官之尊贵。不唯如此，这一南北轴线还向南北延伸，使以南的正阳门（北京内城正南门）、永定门（外城正南门）和以北的钟鼓楼完全在同一轴线上。皇官的主要门殿不仅居宫城中心，而且是全北京城的中心。如此气魄宏伟的全局性规整布局，在世界上绝无仅有；这是从中国历史上长期发展起来的，由唐长安、元大都到明清北京，都是古代城市的伟大杰作。早期来到中国的欧洲人（例如马可波罗），他们看惯了欧洲中世纪那种从封建诸侯城堡为中心自发发展起来的、规模不大、缺乏整体规划的城市，一看到宏伟的元大都或明清北京城和宫殿，都不免大吃一惊，赞叹不已。”（郭湘生：《中国古代建筑的格局和气质》，《文史知识》，1987年2月）

从汉语、汉字、毛笔、木结构等物质载体看，它们恰恰能体现本书前述所谓重精神轻物质、情理交融、想像大于感觉等传统美学特征，也就不奇怪了。内容与形式、精神要求与物质载体是相互协调配合的。

Wilhelm Worringer 批评技术决定风格论，强调更重要的是时代精神。当然，总的讲来，不会完全是由汉字、毛笔、木结构决定了华夏美学的特征，比这些物质载体更重要的仍然是作为创作者、欣赏者的人的“载体”。自秦汉以来，由于早熟型的文官制度建立，士大夫知识分子成为社会结构中的骨干力量，是文学艺术和哲学的主要创作者和享受者。他们在构成统治社会的文艺风尚和审美趣味上，经常起着决定性作用，同时他们又与民间文艺、下层趣味保持着或多或少的联系和沟通（如乐府、词曲、戏剧、书法、绘画均来自民间或工匠）。中国大小传统并不是那么隔绝。但占主要地位和优势力量的，仍然是大传统。从《诗经》（《国风》也并非民间作品）^①、《楚辞》到《红楼梦》，从魏晋书法到明清文人画，中国哲学、美学、文艺，基本上都是由经过儒家教育的士大夫知识分子所承担。他们是比汉字、毛笔、木结构更重要的“载体”。从而，儒家思想在美学中一直占据主流，也就是相当自然的事情。

总起来，可以看出，从礼乐传统和孔门仁学开始，包括道、屈、禅，以儒学为主的华夏哲学、美学和文艺，以及伦理、政治等等，都建立在一种心理主义的基础之上，即以所谓“汝安乎？……汝安，则为之”《论语·阳货》作为政教伦常和意识形态的根本基础。

① 朱东润《诗三百篇探故·国风出于民间论质疑》，上海古籍出版社，1981。

这心理主义已不是某种经验科学的对象，而是以情感为本体的哲学命题，从伦理根源到人生境界，都在将这种感性心理作为本体来历史地建立。从而，这本体不是神灵，不是上帝，不是道德，不是理知，而是情理相融的人性心理。所以，它既超越，又内在；既是感性的，又超感性。这也就是审美的形上学。

正是在这心理主义的基础上，形成了华夏哲学—美学的各种范畴。如果前面说汉字具有模糊多义和不确定性，那么，这些涵盖面极大的范畴，便更如此。第二章讲“气”的范畴时，即指出这一点，其他所有范畴都有这个问题。如何严格地、科学地分析它们，解释它们，应是目前中国美学和文艺批评史的重要任务，但这是一项相当艰难的工作。

一些海外研究者用西方的理论框架来分析和区划中国文艺理论和观点。如 James J. Y. Liu (刘若愚) 曾将中国文学理论分为“形上论”、“决定论和表现论”、“技巧论”、“审美论”、“实用论”等六大类型或派别。^①熊秉明则认为“把古来的书法理论加以整理，可以分为六大系统”即“写实派”、“纯造型派”、“唯情派”、“伦理派”、“自然派”、“禅意派”。^②这些都可以作参考，但都不甚准确，并总感到有些削足适履，没道出本土的真正精神。用现代的科学语言来明白解释直感性极强、包容性很大的中国美学和美学范畴，也将经历一个长期过程。

本书和本人都暂时没有能力做这工作，只是心向往之而已。于是本书所采取的，仍然是印象式的现象描述和直观态

① James J. Y. Liu, *Chinese Theories of Literature*, Chicago, 1975.

② 熊秉明《中国书法理论体系》，第1页。

度，其缺乏近代的语言分析的“科学性”是显而易见的。对范畴的处理也一样。下面仍以一种简单的形式化的割裂方法，将传统中一些范畴，勉强排列一下，以约略表示其相互区分和历史流变。切不可刻板求，切不可“表”害意，切不可绝对分割，因为它们本是紧密联系和互相渗透着的。因此，这张表和这本书一样，它并不“科学”，也无大用，只希望能起点参考、提示作用而已。

时代	先秦两汉	六朝隋唐		宋元	明清近代
哲学	儒	庄	屈	禅	
客	气	道	象	韵	趣
主	志	格	情	意	欲
中介	比兴	神理	风骨	妙悟	性灵
举例	顾恺之 杜甫 颜真卿 吴敬梓	陶潜 张旭 李白 黄公望	阮籍 王羲之 柳宗元 朱耷	王维 苏轼 倪雲林 曹雪芹	徐渭 汤显祖 李渔 袁枚
美（在）	礼乐 人道	自然	深情	境界	生活

结 语

孔子曰：“温故而知新，可以为师矣。”《论语·为政》回顾是为了在历史中发现自己，以把握现在，选择未来，是对自己现在状态的审察与前途可能的展望。这种发现、把握、选择、审察、展望，都包含有自己的历史性的“偏见”在内。这“偏见”其实也就是某种积淀下来的文化心理结构和本体意识。

什么是本体？本体是最后的实在、一切的根源。依据以儒学为主的华夏传统，这本体不是自然，没有人的宇宙生成是没有意义的。这本体也不是神，让人匍匐在上帝面前，不符合“赞化育”、“为天地立心”。所以，这本体只能是人。

本书作者在哲学上提出人类学本体论（亦即主体性实践哲学），即认为，最后的实在是人类总体的工艺社会结构和文化心理结构，亦即两个“自然的人化”^①。外在自然成为人类的，内在自然成为人性的。这个人性也就是心理本体，人的自然化是这本体的不可缺少的另一方面。

心理本体的重要内涵是人性情感。它有生物本能如性爱、

^① 参阅拙著《批判哲学的批判——康德述评》。

母爱、群体爱的自然生理基础，但它之所以成为人性，正在于它历史具体地生长在、培育在、呈现在、丰富在、发展在人类的和个体的人生旅途之中。没有这个历史——人生——旅途，也就没有人性的生成和存在。可见，这个似乎是普遍性的情感积淀和本体结构，却又恰恰只存于个体对“此在”的主动把握中，在人生奋力中，在战斗情怀中，在爱情火焰中，在巨大乡愁中，在离伤别恨中，在人世苍凉和孤独中，在大自然山水花鸟、风霜雪月的或赏心悦目或淡淡哀愁或悲喜双遭的直感观照中，当然也在艺术对这些人生之味的浓缩中。去把握、去感受、去珍惜它们吧！在这感受、把握和珍惜中，你便既参与了人类心理本体的建构和积淀，同时又是对它的突破和创新。因为每个个体的感性存在和“此在”，都是独一无二的。

《中庸》说，“人莫不饮食也，鲜能知味也。”对以儒学为主的华夏文艺——审美的温故，从上古的礼乐、孔孟的人道、庄生的逍遥、屈子的深情和禅宗的形上追索中，是不是可以因略知人生之味而再次吸取新知，愈发向前猛进呢？

是所望焉。

美学四讲

Four Essays on Aesthetics

序

《美学四讲》者，前数年发表之四次演讲记录稿“美学的对象与范围”、“谈美”、“美感谈”、“艺术杂谈”，加以调整联贯，予以修改补充，裁剪而贴之者也。

其所以不避讥骂剪贴成书者，一应读者要求“系统”，二践出版《美学引论》之早年承诺也。

其所以践夙诺者，近年心意他移，美学荒弃，《引论》之作，或恐无期，故以此代彼也。

岁月已逝，新见不多，敝帚自珍，读者明鉴。呜呼。

1988年春夏之交

美 学

第一节 美学是什么

但首先是，有没有美学？

美的现象极多，却各不相同。松涛海语，月色花颜，从衣着到住房，从人体到艺术，从欣赏到创作……多么广阔、多么异样、多么复杂、多么奇妙！在如此包罗万象而变化多端的领域里，有没有、能不能存在一种共同的东西作为思考对象或研究对象呢？能否或应否提出这种概括性的普遍问题呢？世界本是这样的生动活泼、变幻多样，为什么硬要找出一种可能并不存在的“规律”或“问题”来管辖它、规范它、破坏它呢？这种“规范”或“问题”真正存在吗？这是不是某种“本质主义”的谬误呢？

这是美学一开头就碰到的疑惑。

从很早起到目前为止，一直有一种看法、意见或倾向，认为不存在什么美学。美或审美不可能也不应该成为学科，因为在这个领域，没有认识真理之类的知识问题或科学问题，也没有普遍必然的有效法则或客观规律。庄子早在两千年前便说过，

各美其美。人看见毛嫱、骊姬很美，鱼、鸟看见她们却躲得远远的。“逆旅人有妾二人，其一人美，其一人恶，恶者贵而美者贱。阳子问其故，逆旅小子对曰：其美者自美，吾不知其美也，其恶者自恶，吾不知其恶也。”^①美是主观的和相对的，因人而异，哪里有什么共同标准可找呢？不可能也不需要去发现或建立美或审美的规则、理论或科学。

至于说到艺术，就更加如此了。黑格尔《美学》一开头便列举了各种“反对美学的言论”，其中有“因为艺术美是诉诸于感觉、感情、知觉和想像的，它就不属于思考的范围，对于艺术活动和艺术产品的了解就需要不同于科学思考的一种功能”。^②这是因为，一方面“想像及其偶然性和任意性，——这就是艺术活动和艺术欣赏的功能——是不能归入科学领域的”，另一方面，“纯粹思考性的研究如果闯入”，也就破坏了艺术美，破坏了概念与现实融为一体的状态。黑格尔把这种种反对美学的意见称作“流行的见解”，说“这些意见……在一些论美或论美的艺术的旧著作里（特别是法国的）是读不完的”。^③直到今天，这种意见仍然强劲地存在着。认为美学不可能成立，认为艺术不可能或不应该成为科学研究的对象，仍然在一般人（特别在作家、艺术家们）中间流行。好些作家、艺术家不高兴人们用思辨或逻辑去闯入或过问那本来他们自己也不知其所以然的创作天地。

同时，这种意见，也以各种不同形态表现在某些哲学——美

① 《庄子·山木》。

② 黑格尔《美学》第1卷，北京，商务印书馆，1979，第8页。

③ 同上书，第9页。

学理论自身中。

例如三十年代以来，逻辑实证主义在伦理学、美学领域提出的情感论就是这样。英国哲学家艾耶尔（A.J. Ayer）当年便曾认为，所谓伦理学、美学等价值判断，实际上只是一种感情的表现，没有科学上的真理性或客观的有效性。“你偷钱是错误的”这个伦理学的判断实际只等于说“你偷了钱”加上一种感情态度或加个惊叹号而已。偷钱与否是可以由经验证实的事实，但错误与否却不是能为经验所证实的事实，从而也没有客观的真假。你说偷钱错误也不过是表示一种感情态度而已。“美学的词语与伦理学完全一样。像‘美的’、‘丑的’便与伦理学的词汇一样，并非对事实的陈述，而只是表现某种感情和引起某种反应而已。从而，如在伦理学中一样，以为审美判断有客观有效性是没有意义的。……与伦理学一样，不能证实美学是体现知识的一种形式。”^①

艾耶尔是这种观点的较早阶段。在维特根斯坦（L. Wittgenstein）晚年著作支配下的分析哲学则认为，各种美学理论之间的争论，正如个人的欣赏之间的争论一样，实际上只是运用语词的问题，“美是什么的简明正确的回答是：美是很多不同的事物，但还没有很好地了解，就把‘美’这个名词用在它们身上了。”^②“美学的蠢笨就在于企图去构造一个本来没有的题目，……事实也许是，根本就没有什么美学，而只是文学批评、音乐批评的原则。”^③艺术既然作为情绪感叹难以论说，有文字凭据可供分析

① A.J. Ayer, *Language, Truth and Logic*, p.113—114, London, 1950.

② 转引自 Thomas Murno, *Toward Science in Aesthetics*, p.265.

③ W. Elton, ed. *Aesthetics and Language*, p.50.

的便只有批评了。于是美学便只能是元批评学 (meta-criticism) 或分析美学 (analytic aesthetics)。这些反对传统美学或主张取消美学的观点、论调当然也并不完全一致, 例如艾耶尔认为美学仍然可以研究审美的心理学和社会学上的原因, 例如有的人认为历史上的美学理论在一定情况下强调出艺术的某个方面, 仍有积极作用, 等等。但总的说来, 这派哲学否认美学能作为一门有关价值判断的理论学科或哲学而存在, 而哲学本身, 在他们那里本就是语言分析, 如维特根斯坦所说: “关于哲学大多数命题并不是虚假的, 而只是无意思的, 因之我们根本不能回答这类问题, 我们只能说它们的荒唐无稽。哲学家们的大多数问题和命题是由于我们不理解我们语言的逻辑而来的。”^①所以, 维特根斯坦认为, 把美学看成是说明美是什么的科学, 便是“可笑的”。^②审美和伦理都属于非定义的领域。比兹利 (M. C. Beardsley) 等人的分析美学在这个哲学潮流中便也风行一时。

应该承认, 分析美学对艺术欣赏和批评中各种复杂问题, 通过语言解析, 作了细密的探讨和科学的清理, 把问题提示得更为清晰, 使人们不能再停留在含混笼统的一般谈论中了。特别是它在揭露美学中一些基本概念, 如美、丑、艺术、模拟、表现、形式主义、现实主义等等的词意含混、歧异多义诸方面, 是有贡献的。哲学人文学科的一些基本概念、词汇大多来自日常语言, 多义性、隐喻性、含混性十分突出。美学和文艺

① 参阅维特根斯坦《逻辑哲学论》, 北京, 商务印书馆, 第44页。

② 《关于美学, 心理学和宗教的讲论和谈话》, II, 1, 转引自薛华《黑格尔与艺术难题》, 北京, 中国社会科学出版社, 1981, 第131页。

理论中的许多命题和争论，特别是这种争论的混乱性质，很重要的一个原因就由此而起。例如前些年十分热闹的关于形象思维的讨论便相当典型，争论了半天，“形象思维”这个词究竟是什么意思，它包含有哪几种不同含义，却并没弄清楚。分析哲学确乎可以帮助人们去做一些非常必要的澄清，使人们习惯于比较严格地、科学地注意使用概念、语词和语句。这在中国学术界特别值得提倡。而研究美学和艺术领域的语词、语句、用法、含义等，也仍然是件巨大的工作。

但另一方面，又不必因噎废食，不必因语词概念的多义含混而取消美学的生存；正如并不因为审美的艺术领域内突出的个性差异和主观自由，便根本否认研究它的可能一样。事实上，尽管一直有各种怀疑和反对，迄今为止，并没有一种理论能够严格证实传统意义上的美学不能成立或不存在。分析美学也未能真正取消任何一个传统美学问题。相反，从古到今，关于美、审美和艺术的哲学性的探索，讨论和研究始终不绝如缕，许多时候还相当兴盛。可见，人们还是需要和要求这种探讨，希望了解什么是美，希望了解审美经验和艺术创作、欣赏的概括性的规律或因素。

为什么会这样？这倒是一个有趣的问题。是人心永远有形而上的追求？还是五花八门的艺术现象促使人们“思维经济”，关心共同规律？……

维特根斯坦认为，“美学之谜是各门艺术对我们发生作用之谜”。^①艺术并非私人心理，它是公共的游戏（game），游戏虽

① 《关于美学，心理学和宗教的讲论和谈话》，IV，1，转引自薛华《黑格尔与艺术难题》，第131页。

无规律，却有参加者必须遵守的规则。而艺术的这种规则是与一定的生活和文化紧相联系的。维特根斯坦说，“为了明白审美表达，必须描述生活方式”，^①“我们用来作为审美判断的那些词语，在我们称之为一个时期的文化的東西中有一种复杂的，但当然也很确定的作用。为了描述它们，或者为了描述人们所指的教养趣味的东西，便必须描述一种文化。”^②即是说，审美领域中那许多词汇、概念以及它们在这语言中的使用规则，是与一定的文化、生活（即维特根斯坦称之为“实践”的）紧密联系在一起的。因之，要具体研究文化和生活，才能了解有关审美和艺术的许多词汇、语句和使用它们的规则和意义。

可见，从现代哲学的宠儿分析哲学看，分析语词也将走向或归结于分析文化、生活、社会。从而，今天的美学不但一方面变成“元批评学”即关于批评原理的语言研究；同时，艺术史和艺术社会学的具体研究却已远超美学，占据首要地位。所以尽管分析美学或元批评学仍然需要，但事实是它并不能替代美学的全部，并不能取代或取缔对艺术和审美现象的经验科学的研究。这倒如同托马斯·门罗（Thomas Murno）所早描述过的：

半世纪以来美学是沿着科学的、自然主义的路线迅速地发展起来了。它已经包括了艺术的一般理论在内，它从包括心理学、文化史、社会科学等的各个有用的来源中，尝试去综合涉及艺术及有关的经验、行为的事实报导。……历

① 《关于美学，心理学和宗教的讲论和谈话》，I，35，转引自薛华《黑格尔与艺术难题》，第131页。

② 同上书，I，25，同上。

史学家和心理学家愈来愈看到艺术趣味的巨大的变易性，看到对不同的文化集团和个人来说什么是美。①……

但是，美学就是艺术社会学吗？

关于美和艺术的谈论或描绘，自古至今，却并不一定联系在一起。在古希腊，谈艺术可以不涉及美的概念，谈美也不提及艺术。②中国亦然。今天，欣赏风景的审美愉快与艺术作品的美学批评，也可以互不相干。美与艺术是否有必然联系，这本身便是尚待深究的问题，那么，把美学完全归结为、等同于艺术社会学，不也是太匆忙或太片面了吗？

那么美学到底是什么呢？

中文的美学一词来自日本（1904年中江肇民译），是西文 Aesthetics 一词的翻译。西文此词始用于鲍姆嘉通（Baumgarten），他把这个本来指感觉的希腊字转用于指感性认识的学科。所以如用更准确的中文翻译，“美学”一词应该是“审美学”，指研究人们认识美、感知美的学科。但约定俗成，现在也难以再去“正名”了。关于美学的定义，目前中国流行的主要有三种：（一）美学是研究美的学科；（二）美学是研究艺术一般原理的艺术哲学；（三）美学是研究审美关系的科学。在我看来，（一）、（三）都有同语反复的问题。前者（“美学是研究美的学科”）在中文是同语反复，等于没有说。后者（审美学 Aesthetics 是“研究审美关系的科学”）在西文中亦然。审美关系是一个极为模糊含混的概念。什么叫“审美关系”呢？不清楚。这

① Toward Science in Aesthetics, p.263.

② F. Chambers, The History of Taste, Columbia, 1960, p.282.

正是美学需要去探讨的问题，用它来定义美学，使人更感糊涂。（二）则是上面提到的问题，它过于狭窄又过于宽泛。现实生活、自然美和许多审美现象并不属于艺术，却仍在美学研究范围，例如美育便不只是艺术教育问题，科技也有美学方面的问题，等等。而另一方面，某些艺术学的问题，某些艺术的一般原理，如艺术与政治的关系等等，却又并不是美学研究的对象。可见，这三种说法、三个定义都不完善和准确。至于说美学是研究感性愉快的学科，美学是研究形象的科学，美学是一种价值哲学等等，就更空泛，更不能说明问题了。

与其首先寻觅一个美学定义，还不如看看这门学科的具体历史和现况。尽管迄今为止，关于美学的对象、范围、内容，一直有各种不同的看法和争论，但不管怎样，也不管美学这个名词出现多晚（在西方到十八世纪，在中国要到辛亥和“五四”前后），从历史看，如刚才所说的，从古代起，就有关于美和艺术的哲学议论和理论探讨，就有今日美学所研究、所包括的对象、领域和内容。而这种内容基本上可分为三个方面或三种因素，它们倒恰好与上面三种定义相对应，并的确构成至今美学的三种成分。有人认为，近代美学是由德国的哲学、英国的心理学、法国的文艺批评三者所构成（J. Stonitz）。有人认为，美学包括哲学、心理学、客观对象分析三种研究（H. S. Langfeld），或美学可分为形而上的（定义美）、审美心理的、社会学的三种研究……这种种看法，我以为倒是符合美学这门学科的历史和现状的。所谓美学，大部分一直是美的哲学、审美心理学和艺术社会学三者的某种形式的结合。比较完整的形态是化合，否则是混合或凑合。在这种种化合、混合中，又经常各有不同的侧重，例如有的哲学多一些，有的艺术理论多一些，

有的审美心理学多一些，如此等等。从而形成各式各样的美学理论、派别和现象。

就今天世界说，欧美流行并占主要地位的是分析哲学的美学和艺术本体论的美学，主要在讨论、研究、解释艺术是什么，包括产生在德国的解释学（hermeneutics）和美国当前的惯例论（institutional theory）。在苏联、东欧，主要是马克思主义反映论的美学和文艺理论，其中包含著名的卢卡契（Lukács）。在东方，日本似乎主要受德国美学的支配影响，中国则数十年在苏联传来的“马克思列宁主义美学”的支配下。

那么，什么是本书对美学学科的基本看法呢？

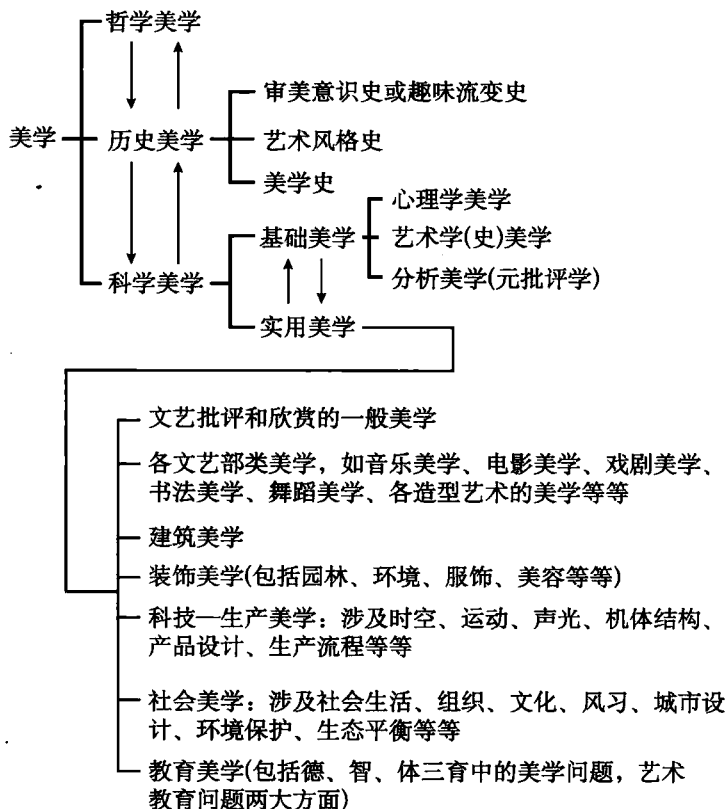
多元化。我曾认为，“真理是一个由许多方面构成的整体。因而，可以从不同的角度、不同的途径、不同的问题、不同的要求去接近它；接近的层次、侧面可以不同，所追求达到的目标可以不同”；“多层次、多侧面、多角度、多途径、多目标、多问题、多要求、多方法，互相补充，互相完善。”^①

美学亦应如此。

多元化标志某种统一的完整的体系或系统的永远消失和不再建立，包括哲学，也不过是提供一种视角或观念，不会再是包罗万有、解释一切的完整体系。哲学、美学不应也不会定于一尊，从而，可以也应该有从各种不同的角度、层次、途径、方法出发和行进的美学，有各种不同的美学。这不仅是理论的不同，而且也是类型、形态的不同。形态、类型的不同和理论的不同有关系，但它们不是一回事，同一类型或形态的美学，仍有根本理论的不同。这里讲多元化，主要指的是类型和形态的

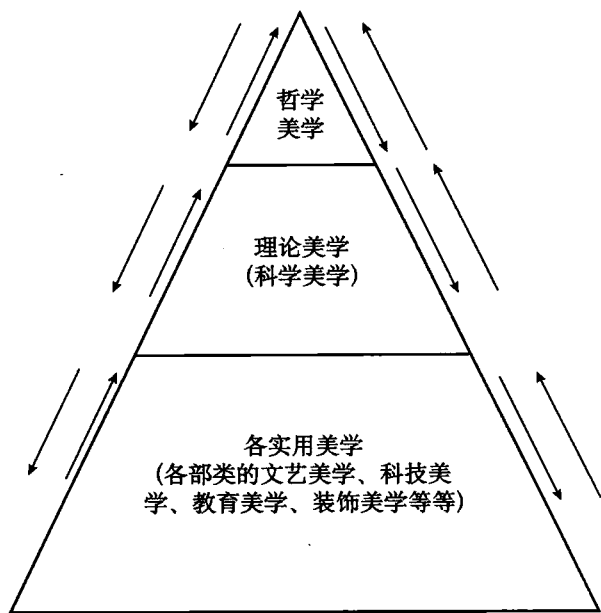
① 拙著《走我自己的路》，北京，三联书店，1986，第233、235页。

不同。例如，美学就可以按此多元化所不同的形态分为不同类别，有如下两表（见本页及下页）：



应该十分注意，任何分类都只有相对的意义，其中总有牵强、不完备、不确定和不周延的地方。各类之间的各种相互渗透、制约、分化、综合等关系，极为繁复，更不是图表所能表达或概括。实用美学和基础美学，领域和对象都广阔庞大，而

且会有进一步的分化、细密化、专门化，并将形成一些只有少数专家才能进入或懂得的专门学科或科学，它们会产生一套自己的词汇、语言、概念和公式，远不是广泛公众所能参与、了解和有兴趣的了。



可见，已经没有任何统一的美学或单一的美学。美学已成为一张不断增生、相互牵制的游戏之网，它是一个开放的家族。

从而，追求或寻觅一个统一的美学定义，就成为徒劳无益或缺乏意义的事情。我前提出的“**美学——是以美感经验为中心，研究美和艺术的学科**”的说法，只是从哲学的角度对当前美学作某种现象的描述和规定而已。比较起来，它还有一定

的适用性。

但哲学应该是大众的，哲学美学恰恰不是专门化的美学。因为哲学并不就是科学，也不只是分析语言，它主要是去探求人生的真理或人生的诗意。谁都有人生，因此谁都可以去寻求那人生的真理，去领会那人生的诗意。

第二节 哲学美学

从哲学角度对美和艺术的探讨，在二十世纪以前，基本上是西方美学的主干。有意思的现象是，在美学史上占据最为显赫地位的，常常是哲学家。美学史上最为重要的理论也常常是从哲学角度提出的，如柏拉图、康德、黑格尔、克罗齐、杜威、维特根斯坦等等。这种美学经常只是作为某种哲学思想或体系的一个部分或方面，从哲学上提出了有关美或艺术的某种根本观点，从而支配、影响了整个美学领域的各个问题，使人们得到崭新的启发或观念。尽管这些哲学家们并不一定直接谈及许多具体艺术问题或艺术作品，也没有对审美心理或艺术欣赏、创作以及美学语词作精细的研究，但他们这些抽象甚至晦涩的观点、理论倒常常比那些精细的鉴赏批评或科学分析，影响更为深远。前者经过时间的流逝，经常被遗忘或淘汰，人们却仍然愿意不断回顾和玩味哲学家们关于美和艺术留下的“至理名言”。正如今天不会再有人去谈牛顿的力学著作或欧几里德甚至达尔文，却仍然会去读柏拉图或老子一样。再伟大的科学著作也会过时，而哲学名著却和文艺作品一样，可以永恒存在。为什么？这大概就是此独特的“人生之诗”的魅力所在？这诗并非艺术，而是思辨；它不是非自觉性的情感形式；而是高度自觉性

的思辨形式，它表达和满足的不只是情感，而且还是知性和理性，它似乎是某些深藏永恒性情感的思辨、反思，这“人生之诗”是人类高层次的自我意识，是人意识其自己存在的最高方式，从而拥有永恒的魅力。

柏拉图关于美是什么的问题，不是至今仍然吸引人们的好奇心么？美不是美的小姐，不是美的汤罐……，那么“美本身”，那值得一切艺术以及一切人们去追求、向往、模拟的“美本身”，究竟是什么呢？也就是说，各种美所应有的共性和理想究竟是什么呢？他尖锐提出的这个问题不是至今仍然没有得到答案，而逼迫着人们去不断寻求么？柏拉图关于艺术是影子的影子的理论也如此。艺术只是理式的双层影像，画家没有鞋匠的手艺却可以画鞋子，不能要求艺术家懂得他所“模拟”的一切，那么他和他所模拟的“影子的影子”又有何意义和价值呢？柏拉图的答案是暴虐的——艺术没有用处，诗人应被赶出“理想国”。但这个涉及艺术存在与艺术本质的问题本身，不仍然有其合理的生命力么？

流行和统治中国现代美学的主要是马克思主义美学。一般都认为，马克思没有留下关于美和艺术的系统理论^①，但是，马克思关于“自然的人化”的观点，关于“人是依照美的规律来造形的”简要提法，不不比普列汉诺夫关于艺术的大量理论论著，还远为吸引人打动么？在这些言短意深的涉及美的哲学谈论中，不也包含着对美究竟是什么的一种回答么？

① 1858年版《新亚美利加百科全书》中的美学条目（见《美学》第2期），虽至今尚无足够材料证实，但我倾向认为出自马克思的手笔（大概少数词句被人修改过，但基本上是马克思写的）。

所以，尽管现代西方美学对这种从哲学出发的美学观或美学思想，经常予以嘲弄和讥评。但始终拿不出能够匹敌这些哲学巨匠们的东西来。也许，现代生活的花花世界使人对抽象思辨失去了兴趣。也许，精确的现代科技工艺使人对笼而统之的哲学理论感到厌倦和不可信任。但没有哲学，又如何在总体上去把握和了解世界和自己，去寻索和表达对人生的探求和态度呢？人们总有对美和艺术本质作形上思索的爱好，看来并非偶发事件。现代西方在哲学美学上的理论苍白，并不能证明美的哲学已经终结，也许恰好是相反的证明：任何心理学和社会学的科学研究都替代不了美的哲学思辨。

所以，尽管我提倡美学的分化和科学化，提倡实用美学、科学美学等等，但我也仍愿强调保留这块哲学美学的自由天地。因此也愿意重复指出，为什么美学史最重要的著作和理论仍然是美的哲学？为什么美学属于哲学学科？……这是因为美的哲学所要处理、探寻的问题，深刻地涉及了人类生存的基本价值、结构等一系列根本问题，涉及了随时代而发展变化的人类学的本体论。有人说，哲学可以列一个表，那么这个表便经常如下表所示：

哲学	真	善	美
	知识	意志	情感
	工艺技术、自然科学、社会科学	行为、制度、道德、人文学科	各类艺术
	认识论	伦理学	美学
	描述语言，事实世界	指令语言，价值世界	感觉语言，心理世界

如前所说，任何分类总有牵强之处，用简单的表格来划分复杂的问题，更是如此。而且这张表也似乎太粗糙、太简单化、太不精确了。究竟什么是“知”、是“情”、是“意”呢？难道“知”里没有“意”和“情”吗？“情”中没有认识和伦理吗？意志不是在理智认识的支配控制下吗？……可以提出一大堆疑难。这种划分似乎与现代科学的严格要求距离太远。真、善、美，知、情、意这种种概念似乎太古老陈旧，应该废除了。然而，这并没有办到。尽管现代科技如何飞速发展，如何精密准确，正如维特根斯坦所说，人生问题仍然没有解答。有关人类存在的这些基本价值语词，以及它们的这种区划，尽管是那样的模糊笼统，却仍然保持着它长久而动人的魅力。真是什么？善是什么？美是什么？它们的联系与区别是什么？它们与人类的总体和个体存在的意义、目的、关系如何？……仍然在不断地引人思索。对人生的哲理思辨，将永远随时代而更新，人的永恒存在将使人的这种自我反思的哲学永恒存在，将使美的哲学探索永恒存在。我曾说过，哲学是研究人的命运的。所以它才是“人生之诗”，从而具有那永恒的魅力。谁能不关怀命运呢？所以，我不认为哲学只是分析语言的学科，也不认为哲学只是科学方法论，不管这种方法论的范围如何广大，哲学始终是科学加诗。这个“加”当然不是两种事物的拼凑，而是指具有这两个方面的内容、因素或成分。它有科学的方面和内容，即有对客观现实（自然、社会）的根本倾向作概括领悟的方面，但并非某种科学的经验论证；同时它也有特定时代、社会的人们的主观意向、欲求、情致表现的方面，其中总包含有某种朦胧的、暂时还不能为科学所把握所规定的东西，这东西又总与人的存在或本质、人生的价值和意义、人的命运和诗情纠

缠在一起。每个不同的时代和社会，赋予这些永恒课题以具体的新内容，所以，真、善、美这些古老课题，及其哲学探讨，不断变化又万古常新，每一个时代、每一种学派都将对这些涉及人类价值的基本课题和语词作出自己的重要回答和应用。正因为这些回答和应用涉及的经常是整个人生或世界，它就影响、支配和决定对其他许多问题的回答和探讨。例如，对艺术的不同哲学看法，必然决定或影响着对各种艺术作品、流派、历史以及艺术创作、欣赏、批评的品鉴、研究或评价，虽然这种决定或影响可能是间接而曲折的。

没有纯粹的哲学，哲学总是自己时代意识和人生之诗的精华。它是精华，可以抽象而高远，似乎不食人间烟火；它是自己的人生，所以总与自己时代的伦理、科学和艺术有深刻的瓜葛和牵连。哲学总包含、包括或代表着自己时代的科学主流中的某些东西，是这些东西的升华或抽象。正如笛卡儿哲学与当时的数学、洛克与心理学、康德与牛顿、黑格尔与当时科学中的进化观念、现代哲学与语言学……的关系一样，美的哲学亦复如此。在众多的美的哲学中，它们也常各有所侧重，各各包含着不同方面的科学内容或疑问。例如在康德的美学中，特别是“美的分析”中，更多的是审美心理学的问题，由审美现象的描述涉及了心理本体的建构。黑格尔的美学更多是艺术史方面的内容，由各类艺术的历史学描述涉及了心理本体的对应物，那物态化的时代精神。两个哲学体系大有区别，美学面貌也迥然不同。

第三节 马克思主义美学

那么，马克思主义美学呢？前面讲过，中国现代美学的主

流是马克思主义美学，离开了这个现实的省视来谈美学一般，将是一种逃避和怯懦。

从马克思、恩格斯开始，到卢卡契、阿多诺，从苏联到中国，迄至今日，从形态说，马克思主义美学主要是一种艺术理论，特别是艺术社会学的理论。马克思、恩格斯讲现实主义，论歌德，评拉萨尔的悲剧，评论《城市姑娘》、《巴黎的秘密》，提及莎士比亚、巴尔扎克、席勒、狄更斯、乔治·桑等等，主要都是讲的艺术问题。以后，拉法格对雨果的评论，梅林对莱辛、海涅等的研究，普列汉诺夫对从原始艺术到十九世纪末印象派的研究和评论，都如此，都是以艺术作为主要对象和题目。到列宁的《党的组织和党的文学》，论托尔斯泰的著名论文，到毛泽东，仍然如此，并变本加厉。即使是卢卡契非常重视美学特征，也仍然是从文艺与社会关系这个基础来立论。马克思主义美学的艺术论有个一贯的基本特色，就是以艺术的社会效应作为核心或主题。这社会效应，又经常是与马克思主义提倡的无产阶级的革命事业和批判精神联系在一起加以考虑、衡量、估计和评论的。所以西方某些美学文选中，常把托尔斯泰论艺术和马克思主义论艺术放在一起，这就是因为托尔斯泰强调艺术必须起宗教的社会效应或功能，马克思主义则要求无产阶级艺术起革命的作用，尽管两者内容根本不同，但从强调艺术与社会的关系，强调艺术对社会的效应、功能、作用、意义来说，是相同的。直到现在，我们说艺术是上层建筑，艺术是对社会生活的反映，又反作用于社会，艺术为人民、为社会主义服务，等等，都仍是围绕着艺术对社会的效应关系讲的。包括普列汉诺夫讲艺术起源，讲美是由实用到超功利，也是围绕这问题。所以说，马克思主义美学主要是一种讲艺术与社会的功

利关系的理论，是一种艺术的社会功利论。

西方近现代美学主要是从心理上讲艺术，他们常常强调艺术的非社会功利性的审美特征。像很出名的布洛（E. Bullough）的“距离说”，便是要求审美要保持超功利的心理距离。这一理论现在大家已经比较熟悉了。

有趣的是，马克思主义者葛兰西（Cramci）也曾提出一个“距离说”。他的“距离说”，恰恰与布洛相反，他认为尽管艺术是艺术，不能从外面强加什么东西在上面，但我们在艺术欣赏时却决不能陶醉在审美里面，钻进象牙之塔，而必须保持一定的距离，才能站在维护社会文明的立场，采取一种文化批判的态度。因而他的“距离说”，恰恰是强调必须与纯粹审美的欣赏保持一定的距离。这也就是说艺术、艺术创作和艺术欣赏都不仅是审美的，而且是作为文化的一个部分，它是有社会的效应和作用的。这当然实际也是要艺术为现实服务，要求用批判的眼光来观赏和对待过去的艺术和创造新的人民和无产阶级的艺术。可见，这两种“距离说”，各自强调两个不同的方面，一个强调超社会功利性的审美心理特征，一个强调艺术的审美与社会功利的密切联系，或者说是强调除审美外，艺术有社会的、政治的、文化的作用和功能。到毛泽东提出文艺有政治标准和艺术标准这样两个标准，便以突出的对立形式把这一观点发展到了一个极端。毛泽东强调政治标准第一，这也正是马、恩强调艺术反映现实、服务于现实，和列宁提出的艺术的党性原则的进一步的发展，它甚至还可以追溯到黑格尔关于艺术的内容和形式的区别、强调内容决定形式等论点。从指导艺术实践这角度看，恩格斯希望写出典型的革命的无产者，列宁对高尔基《母亲》的高度评价（尽管《母亲》在艺术上并不算上乘之作，比高尔

基的自传体的三部曲差得远)，也都是从革命的社会效应来着眼的。毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》系统化了这些思想，而且还加上了中国自己的传统。中国除了“文以载道”这一古老的传统意识外，中国的新文艺，从五四时代起，也经常是与社会斗争、革命要求以至革命战争密切联系在一起的。我常说，中国现代文艺实践是文工团的传统。^①在战争和行军途中，不是有打着快板鼓励士气的宣传员吗？不是有油印或手抄的战地小报吗？不是有自编自导的歌舞说唱吗？在烽火连天的抗日战争岁月里，不是有信天游新民歌、兄妹开荒的秧歌舞吗？不是有抗战歌曲和木刻吗？五四以来的新文学的主流也大都是“为人生而艺术”，鲁迅、郭沫若、茅盾、巴金、艾青、老舍等等，大都是以反映社会现实或服务于人生为创作主题或目的。中国现代文艺的很大一部分就是从这里起步和发展的，它们常常是异常直接地为现实生活以至为革命斗争服务的。尽管葛兰西反对艺术是规定的政治宣传，毛泽东也讲过标语口号式的文学不能起艺术作用，但要求艺术直接服务于社会的、政治的、军事的、文化的需要这一基本论点，还是压倒一切和相当突出的。在那个血肉横飞、战斗激烈的时代和氛围里，你也决不会整天唱《教我如何不想她》之类的歌曲，演《樱桃园》、《哈姆雷特》之类的戏剧，尽管它们艺术水平如何高如何美。而更多是唱“中华民族到了最危险的时候”，“黄河在怒吼，黄河在咆哮”和演《放下你的鞭子》、《白毛女》，尽管它们在艺术上可能相当粗糙。

正由于高度重视和主要着眼于艺术对现实生活和革命斗争的实际效用，从而强调艺术对现实生活的某种模写、反映、认

① 参阅拙著《中国现代思想史论》，北京，人民出版社，1987。

识，便成了基本美学理论。十九世纪欧洲现实主义文艺洪流又从作品上印证着这一理论。所以，从马、恩、列、毛到卢卡契，反映论的认识论成了马克思主义美学的基石。马克思提到巴尔扎克小说的认识功能，恩格斯提出“典型环境中的典型性格”，列宁认为托尔斯泰是“俄国革命的一面镜子”，毛泽东要求为工农兵、写工农兵，卢卡契更从学术上详细论证了艺术源于巫术，它模拟现实，作用于现实等等。

所以，从理论传统和实践传统看，马克思主义美学这种特征是有其时代历史的原因的。它是马克思主义本身的批判性、革命性和实践性在艺术—美学领域中的体现。这就是我们所习惯了的马克思主义美学。在中国，它从三、四十年代起开始广泛传播，1949年后占据了统治地位。直到现在，我们的文艺教科书、美学书一般还是这样讲的。但现在问题来了，许多同学反映，这一套已经听腻了，它解决不了目前艺术实际中存在的许多问题，不能解释今天人们对艺术欣赏、艺术创作的状况、要求和愿望，也不能说明现代世界艺术的复杂情景。于是同学们不感兴趣，认为它不是美学，要求用西方美学替代它。可是一些老师讲，这确实是马、恩、列和毛泽东讲的呀！这确实确实是马克思主义的美学呀，如何能离开它，另起炉灶呢？这似乎是在美学中坚持不坚持马克思主义这样一个非同小可的政治问题。于是，两边弄得很僵，矛盾尖锐。

那么，究竟怎样来处理这个问题呢？我觉得，还是遵循“不要哭，不要笑，而要理解”这个原则好，就是说，不必情感冲动，以爱憎代替判断；不因憎恶教条而痛斥马列，也不为“捍卫马列”而大骂青年。重要的是理解。而任何理解都是历史的理解，即通过理解历史，理解自己的现在。而理解历史又包含

理解我们现在的历史性的生存特征在内。人如果不盲目地作为生物的自然族类存在，便该存在在自我意识中，也就是存在在对自己的理解和解释之中。只有理解和解释了自己的存在，自己也才真正存在。对马克思主义美学也应作如是观。

先扯远一点。我常常感觉，某些伟大的思想家在早期建立的自己整体世界观中，具有多方面的丰富思想。但在他以后的一生中，多半是自觉或不自觉地依据时代的需要，充分发展了他的世界观或思想中的某些方面而并非全部。例如，康有为的《大同书》便包含了许多进步的、革命的思想。在百年以前，康有为就提出，男女结婚可订一年为期的合同，到期合适的可续约，不合适的就自动解除婚约。一百年前的中国是什么社会情况和气氛？“三从”、“四德”、“烈女”、“节妇”的封建礼教占统治地位。在男人剪辫、女子放足都阻力极大、非常困难的社会环境和政治条件下（当时资本主义的西方世界在性问题上还非常保守），却居然能提出这种思想，那是很了不起的。这不过一个例子。他的《大同书》中还有好些现在看来也很激进的思想，如人死后火葬，骨灰用以肥田，如废除国家等等。但康有为始终不肯公开发表《大同书》，以后也未作发挥，只给几个最要好的学生朋友讲讲。他认为如果公开这些先进思想，反而会妨碍现实斗争。他把主要精力放在研究、策划、制定君主立宪的变法维新的具体问题上，提出一系列的战略、策略主张。康有为的学生们当然就更是这样。我觉得，马克思也有类似的情况。马克思青年时期未曾发表的《1844年经济学—哲学手稿》中，便有许多极其丰富的、重要的、宝贵的思想，然而，由于当时阶级斗争、政治斗争和马克思本人专注于无产阶级革命事业的理论和实际，马克思本人和他的追随者、继承者如恩格斯、伯恩施坦、考

茨基、李卜克内西、梅林以及普列汉诺夫、列宁、卢森堡、第二、第三国际等等，都主要发挥发展了有关革命事业这一方面的理论学说。如上面所说，包括美学——艺术理论，也主要从这个角度着眼，而把《手稿》中以及《政治经济学批判（1857—1858手稿）》中尚未详细论证的其他一些重要的、珍贵的思想忽略过去或暂时搁置起来了。

这个情况现在该是可以改变的时候了。马克思主义及其美学必须随现时代的需要和特质来发展自己，否则就难以生存。坚持不是发展，发展才是坚持。

那么，什么是我们现时代的特点呢？如果说，马克思、恩格斯所处的时代是自由资本主义时期，在艺术和美学领域是以浪漫主义（包括批判的现实主义）到印象派的自我表现为特征；如果说列宁所处的时代是帝国主义瓜分殖民地引起世界大战的时期，在艺术和美学领域是抽象主义以丑为美以苦为乐的自我抗议的异化理论和艺术符号为特征；那么，自第二次世界大战以后则进入后帝国主义的后期资本主义时期，殖民地已纷纷独立，构成了庞大的第三世界，现代科技和生产力的猛增，跨国公司的强大，中小企业的繁荣，白领的扩大……，使世界的经济、政治、文化日益在进入一个新的阶段，在艺术——美学领域，则以多元化的不拘一格、艺术与日常生活的空前广泛地渗透、花样翻新的加速度和商业文化与反商业文化的对抗和对流等为特征。就中国说，新时代最大特征之一是开始结束了几十年和几千年的封闭状态，中国文明将第一次跨入世界之林，与其他文明作真正的对话和交流。物质文明在走上现代化的道路，那么，中国的马克思主义哲学美学该怎么办呢？作为人生之诗的哲学美学，能不去理会不去涵盖这些时代因素吗？能够超越这一切

具体时空和历史性，来作纯粹的语词游戏或精神翱翔吗？

目前关键问题是马克思主义的理论研究（不仅是文艺—美学理论），如何转到适应新的历史时期的时代需要上来。例如，到目前为止，许多人（也包括西方的一些马克思主义者）一直强调马克思主义是革命的理论、批判的理论，诚然，马克思主义是革命的理论、批判的理论，但它只是这种理论吗？在现时代，不论在东方还是西方，光坚持或只谈是革命的理论，已经不够了。它只是马克思主义的一个方面，尽管曾经是主要的基本的方面。但无论如何，阶级、阶级斗争、革命都只和一定的历史阶段相联系。在漫长的人类历史上，它毕竟是比较短暂的现象。不能天天革命，岁岁战争。阶级斗争不能“年年讲月月讲天天讲”，并且阶级迟早还要归于消灭。如果认为坚持和发展马克思主义，就是坚持和发展批判、革命，老是不断革命，这就要走向反面，所谓“无产阶级文化大革命”不是最沉重的教训吗？所以，我认为应该明确马克思主义不仅是革命的哲学，而且更是建设的哲学。不但因为我们现在主要是建设，而且因为建设文明（包括物质文明和精神文明）对整个人类来说，是更为长期的、基本的、主要的事情，它是人类赖以生存和发展的基础。光批判，是并不能建设出新的文明的。我们要从人类总体的宏观历史角度来鲜明地提出这个观点。这观点也正是马克思主义本身的要求，即应该历史地理解马克思和马克思主义。马、恩、列和毛泽东、葛兰西等人一生处在革命斗争的时代，他们主要发挥了革命思想这个方面。马克思晚年写《哥达纲领批判》，即如此。但马克思在《1844年经济学—哲学手稿》、《政治经济学批判（1857—1858手稿）》以及《资本论》第三卷中，还讲了好些有关文明建设方面的宝贵思想，后来由于上

述历史条件的缘故没有充分发挥。现在不正是到了需要根据我国将近四十年来的经验教训，根据国际共产主义运动成百年的经验教训，以及西方资本主义国家的发展情况和世界科学技术革命的发展情况，也就是说，要根据新的历史时期所出现的新情况，对马克思主义加以丰富和发展的时候了吗？马克思主义美学不也是这样吗？不也应该来个根本的转变吗？不应该把艺术不仅作为革命的武器而且更作为建设的结构去考虑吗？建设精神文明就涉及文化——心理结构问题，即心灵塑造和人性培育问题，我以为这恰恰正是今日马克思主义美学所应该加倍重视、研究和解释的主要课题。例如，前面讲过，不但马克思主义美学而且当代西方美学许多流派都把美学看作是有关艺术的理论，那么，自然美包括不包括在内呢？人们的现实日常生活，大至社会的劳动生产过程，人与物、人与机器、人与人以及各部门组织之间的协调和消除科技异化等等，小至个体生活的劳逸安排，其中也都包括节奏、韵律、和谐、有机统一等问题，它们与美学无关吗？你的房间，从墙壁色彩到家具组合，甚至一个普通的灯罩、茶杯，也总希望搞得更“合适”一点，你的穿着打扮，从衣服到鞋帽、甚至一个小纽扣也可以有某种“讲究”。老实讲，这些东西在战争年代是顾不上的，但现在却提到日程上来了。那么，把美学仅仅规定为艺术理论（主要又是 fine art 或专供观赏的艺术），是不是太局限了呢？人们要游历，要观赏自然美，要游玩在大自然中，人们要美化生活，从外表到内心，都希望符合美的要求，美学能不过问吗？所以，前面那张美学多元化的图表，强调美学领域的广大多样，不正是以这种哲学作为理论基础和依据的吗？就是说，不能仅仅从无产阶级革命事业的角度，而更应该从人类总体的物质文明和精神文明的成长建设的角

度，即人类学本体论的哲学角度，来对待和研究美和艺术。这样，美学领域自然非常广大，它不只是分析语言，也不止于艺术探究。但广大却又不是什么都可包括。美学不是到处贴用的商标，所以我不承认有什么伦理美学、新闻美学等等。把什么都看成是美学，等于取消了美学。关于伦理美学等等何以不能成立，已在别处讲过，这里便不再谈了。

第四节 人类学本体论的美学

这里要谈的只是哲学问题，即指出如果从人类学本体论的哲学角度去研究美学，就会与过去讲的所谓马克思主义美学有很大的不同。过去多半是外在地去描述、探讨和研究艺术作为社会现实的反映、艺术作为上层建筑、艺术与生活、艺术与政治以及艺术的主题、题材、体裁、技巧和艺术家个人等等，注意分析作品内容和作家思想，分析它们与社会的关系，总之是外在地把艺术归结为为生活服务。但这个“服务”究竟是如何具体地实现的，其实谈得很少。现在，如果围绕如何塑造人的心灵着眼，来分析、考察审美经验和艺术现象（艺术品、艺术家、艺术史、艺术创作、艺术欣赏、艺术批评），把艺术与生活与政治的外在一般论断，转变为、了解为内在的过程，这就多了一个层次，使问题深入和细密了。这就也把艺术与生活的关系，反映和反作用的原理真正落实到审美心理的实处，它要求探索或回答审美过程中的许多复杂的具体问题。

不但提出问题具有时代性：人们已不满足于外在地解说艺术与生活的关系，不满足艺术是革命武器的规定，要求解说艺术如何诉诸人们的欣赏，人们为什么需要艺术，也要求解说艺

术为什么在特定时期能成为革命的武器，什么时候又不能；而且解决问题也具有时代性：现代心理学、艺术史方面的材料和论点，以及如接受美学强调作品与读者的关系、心理分析学的无意识理论、格式塔心理学的感知理论、新批评派和结构主义对作品的客观分析等等，提供了许多可以改造、利用、吸取的有用材料，如果善于利用和吸取它们，大有利于我们去发展人类学本体论美学。

有一句老生常谈，说艺术家是人类灵魂的工程师，其实这句话深刻地揭示了艺术担负着塑造人的心灵以建设精神文明的艰巨任务。塑造心灵用中国的古话说，就是“陶冶性情”，也即是培育人性。我们如果把艺术放在塑造心灵、陶冶性情、培植人性的基础上，充分利用现代各门科学的成果和材料，那么不但使马克思主义美学而且也会使整个美学的面貌焕然一新。

讲艺术是塑造心灵、陶冶性情、培育人性，有没有马克思主义的理论根据呢？我认为有的。这就是马克思在1844年《手稿》中讲的“自然的人化”思想。前面讲到伟大的思想家早期有些宝贵思想，后来不一定都得到充分发挥，马克思关于“自然的人化”思想就是如此。它留给我们这些处在新时代面临新需要的人去思考、去探索、去发挥。我已多次说过，“自然的人化”包括两个方面。一方面是外在自然的人化，即山河大地、日月星空的人化。人类在外在自然的人化中创造了物质文明。另方面是内在自然的人化，即人的感官、感知和情感、欲望的人化。动物也有感知、欲望和情感，动物性的感知、欲望、情感变成人类的感知、欲望和情感，这就是内在“自然的人化”。人类在内在自然的人化中创造了精神文明。所以自然的人化是物质文明与精神文明双向进展的历史成果。它虽然不是准确的一

一对应，有时这方面进展快点，那方面进展慢点；有时那方面进步多点，这方面进步少点。但总的来看，是彼此相互对应，双向进展的。外在自然的人化，人类物质文明的实现，主要靠社会的劳动生产实践。内在自然的人化，人类精神文明的实现，就总体基础说仍然要靠社会的劳动生产实践，就个体成长说，主要靠教育、文化、修养和艺术。

随着科技发展，可以有非常发达的物质文明。与此相适应，就应该建设一个发达的精神文明，使我们的的心灵变得更加丰富、细致、充实和复杂。这不仅是中国要解决的课题，也是世界要解决的课题。有人说西方物质文明越发达，精神文明越贫困，这说法未免太简单化了。但是在西方的发达国家里，确实也存在着精神困惑和苦恼。本来，人们对物质的要求，比如手表，有一块就行了，并不需要戴三块表，家里有一两台彩电和电冰箱就足够了，吃、穿、用等物质需要都有一定限度，比较起来容易满足。但精神的追求却不是这样，它常常是无限的，不好解决，难以满足。特别是在物质文明高度发达后，人们的物质生活比较好了，那什么是生活目的和人生意义呢？人们感到空虚、寂寞、孤独和无聊。再过一两百年，也许能在世界范围内基本和逐渐解决物质匮乏、吃饱穿暖的问题，于是人类往何处去？即人类命运问题，个体寻觅其存在意义问题，等等，不也就变得更为突出了么？人被一个自己制造出来并生存于其中的庞大的机器包围着、控制着，什么是真正的自己呢？凡此种种，均足见随着现代科技的高度发展，文化心理问题愈来愈显得重要，将日益成为未来世界要求思考的课题。哲学应该看得远一点，除了继续研究物质文明中的许多课题外，应该抓紧探究文化心理问题。把艺术和审美与陶冶性情、塑造文化心

理结构（亦即建立心理本体）联系起来，就可以为发展美学开拓一条新路。

从现代美学史来看，表现论早已衰落，自我表现的浪漫时代早已逝去；代之而兴的符号论，也日益走近尾端。福柯（M. Foucault）对理性乃权力之牢笼的极力抨击，德里达（J. Derrida）将语言融解于具体时空关系的解构（deconstruction），使这个被作为理性符号的语言所控制、支配的世界，由双义、多义而无意义。那么，从这语言的哲学形上解构中，从这个理性牢笼的解脱中，是否可以由隐喻、转喻而指向一个“意在言外”或“言有尽而意无穷”的审美世界呢？以语言为最终实在的现代哲学正在崩毁过程中，一方面分析哲学使所谓哲学成为技术学和律师学，另方面解构主义将多义的不确定的语言彻底消解。是否能从这个崩毁的哲学世界中走出来，提供一点正面的建设意见呢？是否可以从美学来着手这种建构呢？这样，是不是便可以与建设心理本体的人类学本体论的要求相交会的呢？

哲学研究人（人类及个体）的命运，或者更准确一点说，哲学是对人的命运的关怀、思考和谈论。从机械化的理性桎梏和语言世界中逃脱，从一个破碎的解构废墟上重新站起，不正是人类学本体论或主体性实践哲学（二者异名而同实）所要面临、关怀、思考和探究的现代人的命运吗？

那么，什么是“人类学本体论哲学”或“主体性实践哲学”呢？这两个名称是我在《批判哲学的批判》一书中提出来的。

本书所讲的“人类的”、“人类学”、“人类学本体论”，就完全不是西方的哲学人类学之类的那种离开具体的历史社

会的或生物学的含义，恰恰相反，这里强调的正是作为社会实践的历史总体的人类发展的具体行程。它是超生物族类的社会存在。所谓“主体性”，也是这个意思。人类主体既展现为物质现实的社会实践活动（物质生产活动是核心），这是主体性的客观方面即工艺—社会结构亦即社会存在方面，基础的方面。同时主体性也包括社会意识亦即文化心理结构的主观方面。从而这里讲的主体性心理结构也主要不是个体主观的意识、情感、欲望等等，而恰恰首先是指作为人类集体的历史成果的精神文化、智力结构、伦理意识、审美享受。^①

所以，它不是谈某种经验的心理学，而是源自康德以来的人的哲学：

康德的先验论之所以比经验论高明，也正在于康德是从作为整体人类的成果（认识形式）出发，经验论则是从作为个体心理的感知、经验（认识内容）出发。维特根斯坦以及现代哲学则更多地从语言出发，语言确乎是区别于其他动物的人类整体性的事物，从语言出发比从感知、经验出发要高明得多。但问题在于，语言是人类的最终实在、本体或事实吗？现代西方哲学多半给以肯定的回答，我的回答是否定的。人类的最终实在、本体、事实是人类物质生产的社会实践活动。在这基石上才生长起符号生产（语言是这种符号生产中的主要部分）。当然，语言与社

① 《批判哲学的批判》，北京，人民出版社，1984，第94页。

会实践活动的关系是异常复杂的，维特根斯坦也已明确指出，语言是由社会生活和社会性的实践活动所决定，并且是由社会性的语言决定个体的感知，而不是相反。这一切都相当正确，现在的课题是如何从发生学的角度来探讨人类原始的语言——符号活动与社会实践活动（其中又主要是维持集体生存和繁殖的物质生产活动）的关系和结构。从哲学上说，这也就是，不是从语言（分析哲学）、也不是从感觉（心理学），而应从实践（人类学）出发来研究人的认识。语言学、心理学应建立在人类学（社会实践的历史总体）的基础上，这才是马克思主义的能动的反映论，也就是实践论。真正的感性普遍性和语言普遍性只能建筑在实践的普遍性之上。^①

所以，如果从美学角度来看，我以为，并不是如时下许多人所套的公式，康德→黑格尔→马克思，而应该是：康德→席勒→马克思。贯串这条线索的是对感性的重视，不脱离感性的性能特征的塑形、陶铸和改造来谈感性的统一。不脱离感性，也就是不脱离现实生活和历史具体的个体。当然，在康德那里，这个感性只是抽象的心理；在席勒，也只是抽象的人，但他提出了人与自然、感性与理性在感性基础上相统一的问题，把审美教育看作由自然的人上升到自由的人的途径，这仍然是唯心主义的乌托邦，因为席勒缺乏真正历史的观点。马克思从劳动、实践、社会生产出发，来谈人的解放和自由的人，把教育建筑在这样一个历史唯物主义的基础之上。这才在根本上指出了解决

^① 《批判哲学的批判》，第76页。

问题的方向。所以马克思主义的美学不把意识或艺术作为出发点，而从社会实践和“自然的人化”这个哲学问题出发。^①

教育学的任务之一就是要探究和建设人的心理本体，作为美学内容的美育，便是这样。它们都隶属于人类学本体论的哲学。

人类学本体论的哲学基本命题既是人的命运，于是，“人类如何可能”便成为第一课题。《批判哲学的批判》就是通过对康德哲学的评述来提出和初步论证这个课题的。它认为认识如何可能、道德如何可能、审美如何可能，都来源和从属于人类如何可能。人类以其使用、制造、更新工具的物质实践构成了社会存在的本体（简称之曰工具本体），同时也形成超生物族类的人的认识（符号）、人的意志（伦理）、人的享受（审美），简称之曰心理本体。理性融在感性中、社会融在个体中、历史融在心理中……，有时虽表现为某种无意识的感性状态，却仍然是千百万年的人类历史的成果；深层历史学（即在表面历史现象底下的多元因素结构体），如何积淀为深层心理学（人性的多元心理结构），就是探究这一本体的基本课题。如果说，自古典哲学解体之后，十九世纪曾经是历史学派（马克思、A.Comte、E. Durkheim 等），二十世纪是心理学派（弗洛伊德、文化心理学派等）占据人文学科的主流，那么，二十一世纪也许应是这二者的某种形态的统一。寻找、发现由历史所形成的人类文化—心理结构，如何从工具本体到心理本体，自觉地塑造能与异常

① 《批判哲学的批判》，第414页。

发达了的外在物质文化相对应的人类内在的心理——精神文明，将教育学、美学推向前沿，这即是今日的哲学和美学的任务。

正如维特根斯坦所说，哲学不能失去问题。像黑格尔那种包容一切问题的体系和方法，将没有意义。人生问题永恒存在，它无法失去；失去了，哲学也就不再有动力，而成为计算机之类的科学软件。心理本体正是未曾失去问题并与人生之谜紧相纠缠的现代课题。

在现代哲学和现代思想中，除维特根斯坦提出语言本性的重大关键外，以马克思、弗洛伊德所提示的问题最为重要。他们两个人实际上提出的是人的食、色两大课题。生——人如何现实地活着，于是有社会存在——生产方式——阶级斗争——共产主义理想诸题目；性——快乐原则与现实原则——生本能与死本能等等。海德格尔（M. Heidegger）则提出死——人如何自觉意识其当下的存在——来作为补充。它们从不同角度在不同种类和层次上都紧紧抓住了人的感性生存和生命存在。这生存和存在是非理性的，所以人永恒地不会等同于逻辑机器，这正是人文特征所在。但人又正以理性去把握、理解和渗入这非理性的存在，包括弗洛伊德、海德格尔也十分强调社会性、理性的主宰，于是，社会性（理性、语言）与个体性（非理性、生存）始终是问题关键所在。语言是社会的，却与人的生存方式相关，它是公共的交流手段，却与个体经验相纠缠。生、性、死是属于个体的，却又仍然从属于社会；它们是自然生物性能，却同时也是历史的遗产。但人类的历史遗产首先是工具本体，不同时代、社会的物质文明，历史具体地提供和实现个体的不同的生（如生活方式）、性（如婚姻形态）、死（如战死或寿终的不同意识）和语言（Sapirwhorf 理论）。但它们虽然是社会的

理性统计数字，却同时又是活生生的个体的独特经验和心理。所以人类历史的遗产也包括心理本体。工具本体通过社会意识铸造和影响着心理本体，但心理本体的具体存在和实现，却只有通过活生生的个人，因之对心理本体和工具本体不仅起着充实而且也起着突破的作用。如果再粗略分解一下，则“食色性也”，马克思与弗洛伊德所涉及的根本问题，是个体又兼社会的；海德格尔的“死”，基本上是种个体的自我意识、自我醒觉；维特根斯坦基本涉及的是社会性，不承认有私人语言。看来，在马克思和弗洛伊德所提供的人类生存的基础上，融会维特根斯坦和海德格尔，似乎是当下哲学—美学可以进行探索其命运诗篇的方向之一。这诗篇与心理本体相关，心理本体又与个体—社会即小我—大我相关。

所以，《批判哲学的批判》曾提出“大我”（人类集体）与“小我”（个体自我）问题，认为，“具有血肉之躯的个体的‘我’，历史具体地制约于特定的社会条件和环境，包括这个个体的物质需要和自然欲求都有特定的社会的历史的内容。看来是个体的具体的人的需要、情欲、存在，恰好是抽象的、不存在的；而看来似乎是抽象的社会生产方式、生产关系，却恰好是具体的、历史现实的、真实存在的。不变的共性也许只是动物性，不同的生存、婚姻、美味、爱情都具体地制约和被决定于社会环境和历史。康德、黑格尔早就指出，单独的个体是动物性，客观性、理性都来自群体社会。应该说作为动物，人的个体存在的价值、意义、独特性、丰富性并不存在，所有这些恰恰是人类历史的财富和产物。”^①但另一方面，《批判哲学的批判》更强

① 《批判哲学的批判》，第432—433页。

调，“应该看到个体存在的巨大意义和价值将随着时代的发展而愈益突出和重要，个体作为血肉之躯的存在，随着社会物质文明的进展，在精神上将愈来愈突出地感到自己存在的独特性和无可重复性。”^①容格（C.G.Jung）的集体无意识原型涉及“大我”，固然重要，但弗洛伊德之所以仍然比容格更有力量，却正在他牢牢抓紧了作为个体具体生存的感性根本动力。

人类学本体论的哲学（主体性实践哲学）在探讨心理本体中，当然要对“生”、“性”、“死”与“语言”以充分的开放，这样才能了解现代的人生之诗。在这前提下的哲学美学便也属于人的现代存在的哲学。它关心的远不止是艺术，而涉及了整个人类、个体心灵、自然环境，它不是艺术科学，而是人的哲学。由这个角度谈美，主题便不是审美对象的精细描述，而将是美的本质的直观把握。由这个角度去谈美感，主题便不是审美经验的科学剖解，而将是提出陶冶性情、塑造人性，建立新感性；由这个角度去谈艺术，主题便不是语词分析、批评原理或艺术历史，而将是使艺术本体归结为心理本体，艺术本体论变而为人性情感作为本体的生成扩展的哲学。

下面就来简单看看这三个方面。

^① 《批判哲学的批判》，第433—434页。

美

第一节 美是什么

要问美是什么，首先得注意“美”这个词的含义是什么。

关于美学和谈美的文章和书籍已经太多了，可惜的是，却从未见有专文或专著对“美”这个词在日常汉语中使用的情况、次数、含义的调查、分析和说明。

“美”这个词首先可作词（字）源学的探究。中国汉代许慎的《说文解字》，宗旨就是“说其文，解其字也”，研究汉字结构，追溯造字根源及其本义。现代海德格尔、伽达默尔（H.G. Gadamer）等哲学家也极讲究词的来源。

从字源学看，根据《说文解字》：羊大则美，认为羊长得很肥大就“美”。这说明，美与感性存在、与满足人的感性需要和享受（好吃）有直接关系。

另一种看法是羊人为美。从原始艺术、图腾舞蹈的材料，人戴着羊头跳舞才是“美”字的起源，“美”字与“舞”字最早是同一个字。这说明，“美”与原始的巫术礼仪活动有关，具有某种社会含义在内。

如果把“羊大则美”和“羊人为美”统一起来，就可看出：一方面“美”是物质的感性存在，与人的感性需要、享受、感官直接相关，另方面“美”又有社会的意义和内容，与人的群体和理性相连。而这两种对“美”字来源的解释有个共同趋向，即都说明美的存在离不开人的存在。

在古代，“美”和“善”是混在一起的，经常是一个意思。《论语》讲“里仁为美”，又讲子张问“何谓五美？”孔子回答说“君子惠而不费，劳而不怨，欲而不贪，泰而不骄，威而不猛。”这里的“美”讲的都是“善”。据有人统计，《论语》中讲“美”字十四次，其中十次是“善”、“好”的意思。在古希腊，美、善也是一个字。所以，似乎可以说，这些正是沿着“羊人为美”这一偏重社会性含义下来的。但同时，“美”、“善”也在逐渐分化，《论语》里就有“尽美矣，未尽善也”，等等。

上面是从字源学来讲，那么“美”字在今天日常的语言中，到底又是什么意思呢？它一般又用在什么地方呢？在我看来，它至少也可分为三种，具有三种相联系而又有区别的含义。

第一种，它是表示感官愉快的强形式。饿得要命，吃点东西，觉得很“美”。热得要死，喝瓶冰镇汽水，感到好痛快，脱口而出：“真美”。在老北京，大萝卜爽甜可口，名叫“心里美”。“美”字在这里是感觉愉快的强形式的表达，即用强烈形式表示出来的感官愉快。实际也可说就是“羊大则美”的沿袭和引申。

第二种，它是伦理判断的弱形式。我们经常对某个人、某件事、某种行为赞赏时，也常用“美”这个字。把本来属于伦理学范围的高尚行为的仰慕、敬重、追求、学习，作为一种观赏、赞叹的对象时，常用“美”这个字以传达情感态度和赞同

立场。所以，它实际上是一种伦理判断的弱形式，即把严重的伦理判断采取欣赏玩味的形式表现出来，这可说是上述“羊人为美”、美善不分的延续。

第三种，专指审美对象。

在日常生活中，“美”字更多是用来指使你产生审美愉快的事物、对象。我们到承德，参观避暑山庄和外八庙，感到名不虚传，果然“美”。看画展，听音乐，种种艺术欣赏，也常用“美”这个词。这当然就属于美学的范围了。这就不是伦理道德的判断，也不是感官愉快的判断，而是审美判断了。

但是，就在美学范围内，“美”字的用法也很复杂，也包含有好几层（种）含义。对承德的园林、庙宇，我们用“美”这个词，但是对当地的磬锤山，我们就并不一定用“美”，而是用“奇特”这个词来赞赏它。读抒情诗、听莫扎特，常用“美”来赞叹，但是我们读《阿Q正传》，听贝多芬，却不一定用“美”这个词。特别是欣赏现代西方艺术，例如毕加索的画，便很少会用“美”来表达。几十年前，西方就有好些人主张取消“美”这个词，用“表现”来替代它。此外，又如西方的“崇高”，便是与“美”并列的美学范畴，其中包含丑的因素。在中国，大概与传统哲学思想有关系，习惯上却都用“美”这个词，例如阳刚之美、阴柔之美，壮美、优美，等等，把“崇高”等等也都算作“美”了。其实“古道西风瘦马”与“杏花春雨江南”，便是两种根本不同的美；悬崖峭壁与一望平川，也是不同的美。但由于中国传统经常把一切能作为欣赏对象的事物都叫“美”，这就使“美”这个词泛化了。它并不能完全等于英文的“beauty”，而经常可以等同于一切肯定性的审美对象。就是说，把凡是能够使人得到审美愉快的欣赏对象就都叫“美”。

从“美”等同于具有肯定性价值的审美对象来看，美总是具有一定的感性形式，从而与人们一定的审美感受相联系。讲到这里，我想提及一下日本的今道友信教授的观点。今道写的《美的相位与艺术》是从哲学上讨论美的，比较深入。他认为美与人的感受无关，主张从康德回到柏拉图。这我是不同意的，我认为美必须具有感性形式，从而诉诸人的感性。是柏拉图还是康德，这是一个很有意思的问题，当然也就涉及“美是什么”的问题了。

那么，美是什么呢？

“美是什么”如果是指“什么是美”即“什么东西是美的”，则是一个有关审美对象的问题，即什么样的具体对象（事物、风景、人体等等）会被认为是美的？或者说，具备了什么样的一些条件（主观的或／和客观的），对象就会是美的，就会成为“审美对象”或“美学客体”（在英文是同一个词，即 aesthetic object）。

许多美学家经常把美看成就是审美对象：一处风景、一件彩陶、一块宝石、一幅名画，……这些都是具体的审美对象。审美对象的出现是需要人在欣赏时的一定条件的。朱光潜讲：“美是客观方面某些事物、性质和形态适合主观方面意识形态，可以交融在一起而成为一个完整形象的那种性质。”就是说人的主观情感、意识与对象结合起来，达到主客观在“意识形态”即情感思想上的统一，才能产生美。霞光、彩虹、景山、故宫、维纳斯、《清明上河图》，……没有人欣赏，就失去了美的价值。西方近代美学家关于这方面讲的更多。在这里，他们一个共同特点，就是把美和审美对象看成一回事。而审美对象是由人们的审美感受、审美态度所创造出来的。

诚然，作为客体的审美对象和许多其他事物一样，是依赖于主体的作用才成为对象。椅子不被人坐，就不成其为椅子。再好看的画，若没有人观赏，也不成其为艺术。没有审美态度，再美的艺术、风景也不能给你以审美愉快，不成其为审美对象。情绪烦躁、心境不佳，再好的作品似乎一点也不美。美作为审美对象，确乎离不开人的主观的意识状态。但是，问题在于，光有主体的这些意识条件，没有对象所必须具有的客观性质行不行？为什么我们要坐在椅子上，不坐在一堆泥土上，因为泥土不具有椅子的可坐性。同样，为什么有的东西能成为审美对象，而有的就不能？我们欣赏自然美，为什么要去桂林？为什么都喜欢欣赏黄山的迎客松，画家都抢着画它？……这就是因为这些事物本身有某种客观的审美性质或素质。可见，一个事物能不能成为审美对象，光有主观条件或以主观条件为决定因素（充分条件和必要条件）还不行，总需要对象上的某些东西，即审美性质（或素质）。即使艺术家可以在一般人看不到美的地方发现美、创造美，甚至把现实丑变成艺术美，但是无论人的主观条件起多大作用，总还要有一定的客观根据或资料，而且其艺术作品又总和一定审美性质相联系，即最终还是不能脱离客体一定的审美性质。所以，如果说，“美”这个词的第一种含义是指“审美对象”，那么它的第二种含义就是指“审美性质”（或“审美素质”）。把“美”主要作为审美对象来看待、论证，产生了各派主观论（美感产生美、决定美）的美学理论，把“美”主要作为审美性质来看待、论证，则产生出各派客观论的美学理论。首先是形式说，古希腊就讲美的各种比例、和谐、变化统一和数学规律性；古代中国讲究所谓五色、五色的协调和谐；荀子和《吕氏春秋》也讲到音乐中的数学；文艺复

兴大讲黄金分割……凡此等等，都在说明“美”具有一定的客观性质和形式规律。这在美学上是很重要的，特别在造型艺术中。所谓“按照美的规律来造形”，也确乎包含有这一层含义在内。

关于美的哲学理论，从古到今，种类多矣。但归纳起来，又仍可说是客观论与主观论两大派。这两大派其实也可说与上述对“美”这个词汇的这两种不同解释有关。客观论里又可分为两派，一派如上述认为美在物质对象的形式规律或自然属性，如事物的某种比例、秩序、有机统一以及典型等等，一派认为美在对象体现着某种客观的精神、理式、理念等等。如果戴顶哲学礼帽，前者可说是静观（机械）唯物论，后者则是客观唯心论。主观论里也有许多派，但都不外是说美在于对象表现了人的主观意识、意志、情感、快乐、愿欲等等，美是由人的美感、感情、意识、直觉所创造。这在哲学上可说是主观唯心论。当然，还有所谓主客观统一论，但归根到底主客观统一论又仍可划在上面两大派之内。因为“主客观统一”中的“主”，如果指的是人的意识、情感、意志、愿欲等等，就仍可归入主观论。主观论里许多派别，也正是要求一个物质对象（客）来作为表现、体现、移入主观情感、精神的载体的。如果克罗齐（Croce）的表现说算作彻底的主观论，那么立普斯（Lipps）等人的移情说就可算主客观统一论，因为它也要求有一个物质对象作为感情移入的客体。就是崇奉克罗齐的鲍桑葵（B. Bosanquet），也强调必须有物质材料作为“直觉即表现”的工具。

本书认为，审美对象之所以能够出现或存在，亦即某些事物之所以能成为美学客体，它们之所以能使人感受到美，确乎需要一定的主观条件，包括具备一定的审美态度、人生经验、

文化教养等等，在这里，审美对象（美学客体）与审美经验经常难以分割。因此在下讲美感中还要讲到。

现在的问题是，上面已讲过审美对象之所以能出现或存在，还要有客观方面的条件和原因，即审美性质的存在或潜在。那么，这些客观方面的条件、因素、性质等等，又是如何可能成为审美性质或素质的呢？

这也就是说，为什么某些形式规律，为什么一定的比例、对称、和谐、秩序、多样统一、黄金分割等等，就会具有审美性质呢？为什么它们能普遍必然地给予人们以审美愉快呢？亦即这些形式成为美的规律是如何可能的？它们是如何来的呢？哲学的本性就是喜欢“打破沙锅问到底”，但这“底”却是一个相当棘手的问题，有的美学家对此根本不作回答，有的认为这是由于这种形式规律体现了自然界本身的某种“符合理性”的“内在本质”或过程，换句话说，它们体现了某种神秘的“天意”、“理性”等等。显然，这不能说明问题。真正对此作出了某些解释的，我以为要算格式塔心理学的“同构说”。

格式塔心理学派（gestalt psychology）从物理学和生理学出发，提出由于外在世界（物理）与内在世界（心理）的“力”在形式结构上有“同形同构”或者说“异质同构”关系，即它们之间有一种结构上的相互对应。由于事物的形式结构与人的生理—心理结构的大脑中引起相同的电脉冲，所以外在对象和内在情感合拍一致，主客协调，物我同一，从而，人在各种对称、比例、均衡、节奏、韵律、秩序、和谐……中，产生相互映对符合的知觉感受，便产生美感愉快。这派学说我在好些文章中都讲到，下面也常要提到，这里不再多说。总之，格式塔心理学派用主客体的同构说来解释审美性质的根源和来由，指出

一定的形式结构，因为同构感应，引发人们特定的知觉情感，从而具有审美素质。应该说，这是有一定道理的。但其缺点是把人生物学化了，因为动物也可以有这种同构反应。牛听音乐能多出奶，孔雀听音乐能开屏，它们也感到“愉快”。但人听音乐感到愉快与牛听音乐多出奶的“愉快”，毕竟有根本的不同。人能区别莫扎特与贝多芬，能区别中国民歌和意大利歌剧，从中分别得到不同的美感，而牛大概就不行。

为什么不行？

这个问题相当复杂。真正科学地解决这个问题，需要心理学、语言学、文化人类学、发生认识论等各种学科的相互协作、长期研究才有可能。现在似乎只能从哲学上指出一点，即人的这种生物性的同构反应乃是人类生产劳动和其他生活实践的历史成果。人的审美感知的形成，就个体来说，有其生活经历、教育熏陶、文化传统的缘由。就人类来说，它是通由长期的生活实践（首先是劳动生产的基本实践），在外在的自然人化的同时，内在自然也日渐人化的历史成果。亦即在双向进展的自然人化中产生了美的形式和审美的形式感。只有把格式塔心理学的同构说建立在自然人化说即主体性实践哲学（人类学本体论）的基础上，使“同构对应”具有社会历史的内容和性质，才能进一步解释美和审美诸问题。人与对象在形式上的相互对应以及对象上的审美素质，并不能纯从生理上来寻求解答。审美素质之成为美，某些形式成为“美的规律”，实另有其根源和来由。

总括上面所讲，我认为，在美学范围内，“美”这个词也有好几种或几层含义。第一层（种）含义是审美对象，第二层（种）含义是审美性质（素质），第三层（种）含义则是美的本质、美

的根源。所以要注意“美”这个词是在哪层（种）含义上使用的。你所谓的“美”到底是指对象的审美性质？还是指一个具体的审美对象？还是指美的本质和根源？从而，“美是什么”如果是问什么是美的事物、美的对象，那么，这基本是审美对象的问题。如果是问哪些客观性质、因素、条件构成了对象、事物的美，这是审美性质问题。但如果要问这些审美性质是为何来的，美从根源上是如何产生的，亦即美从根本上是如何可能的，这就是美的本质问题了。

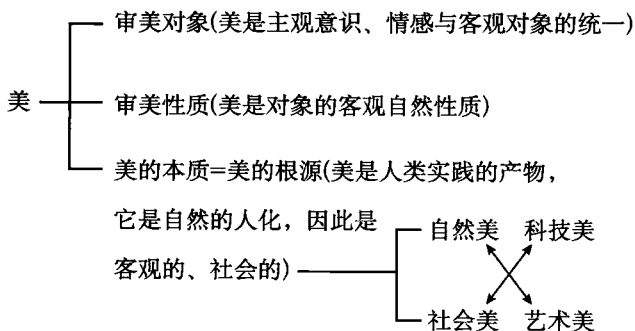
可见，所谓“美的本质”是指从根本上、根源上、从其充分而必要的最后条件上来追究美。所以，美的本质并不就是审美性质，不能把它归结为对称、比例、节奏、韵律等等；美的本质也不是审美对象，不能把它归结为直觉、表现、移情、距离等等。

争论美是主观的还是客观的，就是在、也只能在第三个层次上进行，而并不是在第一层次和第二层次的意义。因为所谓美是主观的还是客观的，并不是指一个具体的审美对象，也不是指一般的审美性质，而是指一种哲学探讨，即研究“美”从根本上到底是如何来的？是心灵创造的？上帝给予的？生理发生的？还是别有来由？所以它研究的是美的根源、本质，而不是研究美的现象，不是研究某个审美对象为什么会使你感到美或审美性质到底有哪些，等等。只有从美的根源，而不是从审美对象或审美性质来规定或探究美的本质，才是“美是什么”作为哲学问题的真正提出。

从审美对象到美的本质，这里有问题的不同层次，不能混为一谈。其实，这个区别早在两千多年前柏拉图就已提出了。他说“美”不是漂亮的小姐，不是美的汤罐，也就是说美不是

具体的审美对象和审美性质，而是美的理式，即“美本身”。黑格尔在《美学》中称赞说：“柏拉图是第一个对哲学研究提出更深刻的要求的人，他要求哲学对于现象（事物）应该认识的不是它们的特殊性，而是它们的普遍性。”^①怀特海（A.N. Whitehead）说，一切哲学都只是柏拉图哲学的注脚，都只是在不断地回答柏拉图提出的哲学问题。在一定意义上，也可以说，本书就是要用主体性实践哲学（人类学本体论）来回答柏拉图提出的美的哲学问题，研究美的普遍必然性的本质、根源所在。

下面这张表可看作上述内容概括：



第二节 美的本质

那么，美的根源究竟何在呢？

这根源（或来由）就是我所主张的“自然的人化”。

^① 黑格尔《美学》第1卷，北京，商务印书馆，1979，第27页。

在我看来，自然的人化说是马克思主义实践哲学在美学上（实际也不只是在美学上）的一种具体的表达或落实。就是说，美的本质、根源来自于实践，因此才使得一些客观事物的性能、形式具有审美性质，而最终成为审美对象。这就是主体论实践哲学（人类学本体论）的美学观。

那么，这种美学观是属于主观派、客观派还是“主客观统一”派呢？

如前所说，所谓“主客观统一”这概念并不很清楚，原因是所谓“主”指的是什么？如果“主”指情感、意识、精神、心理，那么这种“主客观统一”论便仍然属于主观派，如立普斯和朱光潜。但是，如果“主客观统一”中的“主”指的是人的实践活动，那情况就大不相同，人的实践是一种物质性的客观现实活动，即是说，这里的“主”实质上是一种人类整体作用于众多客观对象（如大自然）的物质性的客观活动，从而，它与客观世界的统一即这种主客观统一便不属于主观论，而属于客观论，它是客观论中的第三派，即一种现代意义的新的客观论，亦即主体性实践哲学的美的客观论。它既是“主客观统一”论，又是客观论。我在1962年的“美学三题议”中曾指出：

美只有在主观实践与客观现实的交互作用的意义上，而不是在朱（光潜）先生那种主观意识与客观自然的相互作用上，才可说是一种主客观的统一。但这种主客观的统一，仍然是感性现实的物质存在，仍是社会的、客观的，不依存于人们主观意识、情趣的。它所以是社会的，是因为：如果没有人类主体的社会实践，光是由自然必然性所

统治的客观存在，这存在便与人类无干，不具有价值，不能有美。它所以是客观的，是因为：如果没有对现实规律的把握，光是盲目的主体实践，那便永远只能是一种“主观的、应有的”的善，得不到实现或对象化，不能具有感性物质的存在，也不能有美。只有“实现了的善”，才“不仅设定在行动着的主体中，而且也作为某种直接的现实而设定下来……设定为真实存在着的客观性”（列宁：《哲学笔记》）。马克思在《经济学—哲学手稿》中那段有关美的名言，曾为人们所再三引用，但这样理解，才似比较准确。马克思也正是在讲了人类的本质特点——具有社会普遍性（即所谓“族类”普遍性）的生产活动之后，紧接着说：“……人类能够依照任何物种的尺度来生产，并且能够到处适用内在的尺度到对象上去，所以人类也依照美的规律来造形。”这个“所以”，正是说明这个统一，说明因为具有内在目的尺度的人类主体实践能够依照自然客观规律来生产，于是，人类就能够依照客观世界本身的规律，来改造客观世界，以满足主观的需要，这个改造了的世界的客观现实存在的形式便是美，所以，是按照美的规律来造形。马克思完全不是从审美、意识、情趣、艺术实践而是从人类的基本实践——人对自然的社会性的生产活动中来讲美的规律，这就深刻地点明了美的客观性的本质含义所在。……^①

这就是“自然的人化”的过程和成果。

^① 拙著《美学论集》，上海，上海文艺出版社，1980，第162—163页。

1980年，我重复强调了这一基本观点：

关于美的本质，我还是1962年“美学三题议”中的看法，没有大变化。仍然认为美的本质和人的本质不可分割。离开人很难谈什么美。我仍然认为不能仅仅从精神、心理或仅仅从物的自然属性来找美的根源，而要用马克思主义的实践观点，从“自然的人化”中来探索美的本质或根源。如果用古典哲学的抽象语言来讲，我认为美是真与善的统一，也就是合规律性和合目的性的统一。所谓社会美，一般是从形式里能看到内容，显出社会的目的性。在合目的性和合规律性的统一中，更多表现出一种实现了的目的性，功利内容直接或间接地显现出来。其实也就是康德所讲的依存美。但还有大量看不出什么社会内容的形式美、自然美，也就是康德讲的纯粹美。这可说是在合规律性与合目的性的统一中，更多突出了掌握了规律性。但无论哪一种美，都必须有感性自然形式。一个没有形式（形象）的美那不是美。这种形式就正是人化的自然。这两种美都应该用马克思讲的“自然的人化”来解释。^①

如果具体一点说，即可接着前述格式塔的同构说来谈。前面讲到，格式塔心理学的同构说认为，自然形式与人的身心结构发生同构反应，便产生审美感受，但是为什么动物就不能呢？其根本原因就在人类有悠久的生产劳动的社会实践活动作为中介。人类在漫长的几十万年的制造工具使用工具的物质实践

^① 《美学》杂志，第3期，上海文艺出版社，1980，第17页。

中，劳动生产作为运用规律的主体活动，日渐成为普遍具有合规律的性能和形式，对各种自然秩序、形式规律，人类逐渐熟悉了、掌握了、运用了，才使这些东西具有了审美性质。自然事物的性能（生长、运动、发展等）和形式（对称、和谐、秩序等）是由于同人类这种物质生产中主体活动的合规律的性能、形式产生同构同形，而不只是生物生理上产生的同形同构，才进入美的领域的。因此，外在自然事物的性能和形式，既不是在人类产生之前就已经是美的存在，就具有审美性质；也不是由于主体感知到它，或把情感外射给它，才成为美；也不只是它们与人的生物生理存在有同构对应关系而成为美；而是由于它们跟人类的客观物质性的社会实践合规律的性能、形式同构对应才成为美。因而美的根源出自人类主体以使用、制造工具的现实物质活动作为中介的动力系统。它首先存在于、出现在改造自然的生产实践的过程之中。C. Geertz 曾强调指出，人性甚至包括人的某些生理性能，也是文化历史的产物。^①我们对从猿到人的研究，也说明从人手、人脑到人性生理结构（包括如逻辑、数学观念、因果律观念等智力结构、意志力量的伦理结构和形式感受的审美结构）都源起于上述使用——制造工具的漫长的人类现实物质性的生产活动中。^②从美学看，这个史前期的悠久行程，在主体方面萌发和形成审美心理结构的同时，在客体方面即成为美的根源。

拙著《批判哲学的批判》说：

① 参阅 C. Geertz, *The Interpretation of Cultures*, 第 1—2 章, New York, 1973。

② 参阅拙著《李泽厚哲学美学文选·试论人类起源》、《批判哲学的批判》。

通过漫长历史的社会实践，自然人化了，人的目的对象化了。自然为人类所控制改造、征服和利用，成为顺从人的自然，成为人的“非有机的躯体”，人成为掌握控制自然的主人。自然与人、真与善、感性与理性、规律与目的、必然与自由，在这里才具有真正的矛盾统一。真与善、合规律性与合目的性在这里才有了真正的渗透、交融与一致。理性才能积淀在感性中，内容才能积淀在形式中，自然的形式才能成为自由的形式，这也就是美。^①

拙文“美学三题议”说：

自由的形式就是美的形式。就内容而言，美是现实以自由形式对实践的肯定，就形式而言，美是现实肯定实践的自由形式。^②

所以，美是自由的形式。

什么是自由？黑格尔《精神现象学》说：

任性和偏见就是自己个人主观意见和意向，是一种自由。但这种自由还停留在奴隶的处境上。对于这种意识，纯粹形式不可能成为它的本质，特别是就这种纯粹形式是被认作弥漫于一切个体的普遍的陶冶事物的力量和绝对理念而言，不可能成为它的本质。

① 《批判哲学的批判》，第415页。

② 《美学论集》，上海文艺出版社，1980，第164页。

这就是说，自由不是任性。你想干什么就干什么，恰恰是奴隶，是不自由的表现，是做了自己动物性的情绪、欲望，以及社会性的偏见、习俗的奴隶。那么，自由是什么？从主体性实践哲学看，自由是由于对必然的支配，使人具有普遍形式（规律）的力量。因此，主体面对任何个别对象，便是自由的。这里所谓“形式”，首先是种主动造形的力量。其次才是表现在对象外观上的形式规律或性能。所以，所谓“自由的形式”，也首先指的是掌握或符合客观规律的物质现实性的活动过程和活动力量。美作为自由的形式，首先是指这种合目的性（善）与合规律性（真）相统一的实践活动和过程本身。它首先是能实现目的的客观物质性的现实活动，然后是这种现实的成果、产品或痕迹。所以它不是什么“象征”。“象征”（symbol），不过是种精神性的、符号性的意识观念的标记或活动。从远古的巫师到今日的诗人，都在不断制造这种符号、象征，但它们并不就是美的本质或美的根源。可见，不但主观蛮干、为所欲为，结果四面碰壁，不是自由；而且，自由如果只是象征、愿望、想像，只是巫师的念咒、诗人的抒情，那便只是锁闭在心意内部的可怜的、虚幻的“自由”。真正的自由必须是具有客观有效性的伟大行动力量。这种力量之所以自由，正在于它符合或掌握了客观规律。只有这样，它才是一种“造形”——改造对象的普遍力量。孔子说，“从心所欲不逾矩”，庄子有庖丁解牛的著名故事，艺术讲究“无法而法，是为至法”，实际都在说明无论在现实生活或艺术实践中，这种在客观行动上驾驭了普遍客观规律的主体实践所达到的自由形式，才是美的创造或美的境界。在这里，人的主观目的性和对象的客观规律性完全交融在一起，有法表现为无法，目的表现为无目的（似乎只是合规律

性，即目的表现为规律），客观规律、形式从各个有限的具体事物中解放出来，表现为对主体的意味，……于是再也看不出目的与规律、形式与内容、需要与感受的区别、对峙，形式成了有意味的形式，目的成了无目的的目的性，“上下与天地同流”，“大乐与天地同和。”要达到这一点，无论从人类说或从个体说，都需要经过一个漫长的实践奋斗的现实历程。艺术家要达到“无法而法”，就得下长期的苦功夫，那更何况其他更根本的实践？所以，自由（人的本质）与自由的形式（美的本质）并不是天赐的，也不是自然存在的，更不是某种主观象征，它是人类和个体通过长期实践所自己建立起来的客观力量和活动。就人类说，那是几十万年的积累；就个体说，那也不是一朝一夕的功夫。自由形式作为美的本质、根源，正是这种人类实践的历史成果。

总之，不是象征、符号、语言，而是实实在在的物质生产活动，才能使人（人类和个体）能自由地活在世上。这才是真正的“在”（Being），才是一切“意义”（meaning）的本根和家园。人首先也不是通过语言、符号、象征来拥有世界，也不是首先因为有语言才对世界产生关系，世界不是首先在语言中向我们展开和呈现，能理解的“在”也并不首先是语言。人类光靠语言没法生存。世界是首先通过使用物质工具性的活动呈现和展开自己，人首先是通过这种现实物质性的活动和力量来拥有世界、理解世界、产生关系和建立自己。从这里也许可以了解，为什么美不能是自由的象征，而只能是自由的形式（自由的力量、自由的实在）。这就是我所强调并坚持的主体性实践哲学的美学观不同于其他哲学的美学观之所在。

在五、六十年代，我曾用过“人的本质对象化”的提法，

但我发现这个提法引起了好些滥用，后来我就只讲“自然的人化”和“自由的形式”，不再讲“人的本质对象化”了。因为我讲的“人的本质对象化”本是指上述物质性的现实实践活动，主要是劳动生产，可是许多人却由之而把人的意志、情感、思想都说成是“人的本质力量”。难道人的情感、思想、意志不是人的本质力量吗？于是认为只要人们赋予对象以人的这种“本质力量”，就是“人的本质对象化”，就是美了。于是这也就和朱光潜的说法没有区别了：即人的主观意识、愿望、想像、情感、意志（“本质力量”）一对象化，来作为象征、符号、艺术作品，亦即主（意识）客观统一，就产生美。这当然不是我所能同意的。这并不是说人的主观意志、情感、思想不重要，不起作用，而是说从哲学看，它们不能在美的**最终根源**和本质这个层次上起作用，只能在美的现象层即构成审美对象上起作用。因此，请注意，在美的探讨中，虽然好些人都讲实践，都讲“人的本质对象化”，都讲“自然的人化”，其实大不相同。有的是指意识化，讲的是精神活动、艺术实践；有的是指物质化，讲的是物质生产、劳动实践。我讲的“自然的人化”正是后一种，是人类制造和使用工具的劳动生产，即实实在在的改造客观世界的物质活动；我认为这才是美的真正根源。因为用“自然的人化”、“自由的形式”比用“人的本质力量对象化”更便于区别这种不同，所以我舍后者而用前者。后者的“人”更明确是指人类，而不是指个体、个人。不是个人的情感、意识、思想、意志等“本质力量”创造了美，而是**人类总体的社会历史实践**这种本质力量创造了美。这就是我的看法。

下面从社会美到自然美进一步说明这个看法。

第三节 社 会 美

古典哲学的语言常常被现代某些潮流视为呓语，但恰恰在它的某种程度的模糊含混中，有时比现代精确的科学语言更能表现出哲学的真理。在解构主义将语言的矛盾性格充分揭露之后，这一优越性似乎更为清楚了。所以，一面我提倡分析哲学，主张要澄清语词、概念的混乱和含糊，以尽量科学化、形式化、现代化；另一方面我却又主张在某些领域中，保留这种充满含混性的古典语言以展示人生诗意，因为如前所说，哲学并不等于科学。关键在于：何种程度、何种比例、何种场所、何种论点和论证上，两者（现代科学语言与古典哲学语言）相互补充和配置适当。但这又不是可以比例配方的理知技术，而恰恰是不可捉摸的艺术，这也正好表现了哲学美学的诗的品格。

下面，如前面一样，仍将用这种“非科学”的语言对美的本质，从社会和自然两个角度，做些概括性的描述。

人类在改造客观自然界的社会实践中，要认识、掌握和运用自然规律。我曾把自然界本身的规律叫做“真”，把人类实践主体的根本性质叫做“善”。当人们的主观目的按照客观规律去实践得到预期效果的时刻，主体善的目的性与客观事物真的规律性就交会融合了起来。真与善、合规律性和合目的性的这种统一，就是美的根源。自然事物的形式、性能、规律都是特殊的、具体的、有局限的，人类社会实践在长期活动中，由于与多种多样的自然事物、规律、形式打交道，逐渐把它们抽取、概括、组织起来（均指实践活动），成为能普遍适用、到处可用

的性能、规律和形式，这时主体活动就具有了自由，成为合规律性与目的性即真与善的统一体。这个统一在这里表现为主体活动的形式——善的形式，善本身好像就是一种形式，是能改造一切对象、到处适用的形式力量，于是这种实践活动的美的实质，恰恰在于它的合规律性的内容，即真成了善的内容。这是就主体（实践活动）说。从客观对象说，善却成了内容。自然事物的美的实质是它的合目的性（符合社会需要、实践目的）的内容，即善成了真的内容。前者是社会美，后者是自然美。

这似乎太抽象了。先看社会美，在具体描述中，也许会清晰一些。美学一般很少谈社会美，实际它非常重要，因为社会美正是美的本质的直接展现。有几点可以注意：

第一，从动态过程到静态成果。

上面已说明，合规律性（真）和合目的性（善）的统一，首先是呈现在群体或个体的以生产劳动为核心的实践活动的过程之中，然后才表现为静态成果或产品痕迹。即是说，社会美首先存在于、出现于、显示于各种活生生的、艰难困苦的、百折不挠的人对自然的征服和改造，以及其他方面（如革命斗争）的社会生活过程之中。崇高、壮美、滑稽、悲剧便是这种矛盾统一的各种具体不同的形态。反映在艺术上，崇高、壮美便先于优美，对后者及其特性如柔弱、雅致、轻巧、幼小、光滑……的欣赏，正是由于主体实践力量强大并征服自然对象之后的成果。^①亚里士多德讲悲剧就强调行为和情节。这也是上述社会美的特征，即人们的斗争、冲突、毁灭诸现实生活过程在艺术理论上的反映。其次才呈现在成果或产品上，我们欣赏一片

① 参阅《美学论集·论崇高与滑稽》。

绿油油的庄稼，欣赏巍峨建筑，欣赏长江大桥、高速飞机或火车，就并不只是种形式美的观赏，而是能从其中感到社会目的性，感到社会劳动成果、社会巨大前进的内容，亦即前进的社会目的性成了对象合规律性（桥造得多么巧妙呀！这飞机多有气势！）的形式，善成了真的形式。人们直接看到的是善，是社会合目的性。飞机、大桥、摩天大楼是为人服务的，但它之所以能建成，却又由于符合规律性（真）在起作用，所以说真（合规律性）成了内容。你从这里感到了善的形式力量和真的丰富内容。“人力巧夺天工”，自觉或不自觉地赞赏这两者的统一。

第二，历史尺度。

因为人类的社会实践活动越来越广阔、深入，使社会实践的活动过程和产品成果不断发展扩大，在不同的时代，形成不同的社会美的标准、尺度和面貌。农夫欣赏自己在后园里种的蔬菜（朱光潜《文艺心理学》的著名例子），今天我们欣赏规模巨大的工程；在干校劳动时，我们珍视地观赏自己流汗耕耘出来的那一小片土地，今天我们赞叹航天飞机遨游太空。山货店和一座小菜棚当时作为艰苦劳动的成果是美的，虽然今日未必然。苏格拉底曾认为实用的粪筐比无用的金盾要更美，虽然这并不对，但在远古可以是历史事实。实践在发展，社会美在提高、变迁和进步。社会美包括的范围和对象极为广阔，除了人们的斗争、生活过程、形态、个体人物的行为事业，以及各种物质成果、产品等等外，像历史的废墟、传统的古迹等等也都属此范围。为什么废墟能成为美？为什么人们愿意去观赏它？因为它记录了实践的艰辛历史，凝冻了过去生活的印痕，使人能得到一种深沉的历史感受。“当年鏖战急，弹洞前村壁，装点此关山，今朝更好看。”断壁残垣有什么“好看”？因为它是过去

战斗历程的形式。青铜器为什么不要擦光，它本是金光闪闪的，但它身上的斑斑绿苔记录了历史的沉埋，使它的社会美增添了更深沉的力量。社会美的历史尺度是一个很深刻、值得细致研究的问题。

第三，技术工艺和生活韵律。

我们国家现在虽然进入工艺社会，但从生产工具、生产组织、生活方式、行为模态，以至人们的意识观念（包括审美观念），都仍长期停留在小生产农业社会的水平，带有田园牧歌式的特点，慢悠悠，懒洋洋，习惯于缓慢、悠长、平静、安宁的生活节奏和韵律。工业发达的西方国家由于生产工具、科技工艺的高度发展，生活节奏、社会韵律便不一样，似乎显得“乱糟糟，闹哄哄”；加上资本主义制度，一切商品化，人成为产品的奴隶，人和人的关系疏远。因此，西方有些人反倒羡慕中国的田园牧歌。但往后看并非出路，马克思、列宁都批评过小资产阶级浪漫派。所以我们今天既要搞现代化，还要注意后现代，既要全力发展现代工业，又要注意尽量避免西方工业社会现代化带来的人际关系疏远、对大自然的污染、生态平衡的破坏等等。这就向美学提出了课题。我们怎样把美和审美规律用到组织整个社会生产和生活中去？用到科学、技术、生产工艺中去？工艺技术中有许多美学问题，例如设计（design），现在所谓“工厂园林化”只是一个很小的方面。如何能使社会的生产（包括厂房、机器、效率、流程等等）更好地符合人的身心健康的节奏，如何使社会生活、工作效能能更协同合作，符合适度的规律，而避免西方工业社会所出现的某些社会病态和身心病态？如何使人的个性、潜能能得到全面发展、充分发挥，不再受奴役、压抑、异化，使合目的性与合规律性得到和谐、交

融、统一？总之，如何使社会生活从形式理性、工具理性（Max Weber）的极度演化中脱身出来，使世界不成为机器人主宰、支配的世界，如何在工具本体之上生长出情感本体、心理本体，保存价值理性、田园牧歌和人间情味，这就是我所讲的“天人合一”。这个“天人合一”不仅有“自然的人化”，而且还有“人的自然化”。这恰好是儒道互补的中国美学精神。^①所以，我说的“天人合一”和一些人讲的“天人合一”又不一样。我讲的“天人合一”，首先不是指使个人的心理而首先是使整个社会、人类从而才使社会成员的个体身心与自然发展，处在和谐统一的现实状况里。这个“天人合一”首先不是靠个人的主观意识，而是靠人类的物质实践，靠科技工艺生产力的极大发展和对这个发展所作的调节、补救和纠正来达到。这种“天人合一”论也即是自然人化论（它包含自然人化与人自然化两个方面），一个内容、两个名词而已。

可见，所谓社会美，不简单是指个人的行为、活动、事功、业绩等等，而首先是指整个人类的生长前进的过程、动力和成果。

从而，由这个角度来看所谓“形式美”，就应该修正 1962 年拙文“美学三题议”把“形式美”划归自然美的观点。形式美不是自然美，而主要应属于社会美，或者说，它是自然美与社会美的真正交融。形式美及其一般规律或特征，如对称、均衡、比例、和谐、节奏、韵律等等，尽管本身是自然界的规律及现象，却又正是人类通过生产—生活实践把它们从自然中抽离出来的。所以，从实质上说，它们是人类实践力量所历史地

① 参阅拙著《华夏美学》第 3 章，香港，三联书店，1988。

造成的抽离。

沃林格(W. Worriger)对“抽象”的研究很有价值。他指出,“抽象”的形式,如原始陶器纹饰、中世纪图案、哥特式教堂、现代艺术等等,与写实性的形象移情之不同,在于“抽象”表现的是对生命和现实世界的隔离、否定,是为了消灭具体时空以求超越有限,是对永恒的追求,是人与世界关系的紧张、收缩和内在化。沃林格认为,作为真正艺术的原始纹样、装饰,并不是模拟自然的动植物,也不是知性的象征符号,而是直接与心灵对应的“抽离”。这种“抽离”在于挣脱现实世界及自然事物的变动不已和有死有生的生命,以得到宁静、永恒、幸福的绝对、必然和法则。这就是“抽象”的形式美的根源。

本书之所以在这里引述沃林格,是因为,第一,他深刻地指出了作为形式美的抽象并非对自然的模写,而是一种“抽离”,这“抽离”是时代、社会、生活的特征所决定、所使然。第二,我与他对“抽离”有恰好对立的看法,他把抽象形式看作是艺术精神的抽离,我却归结为物质实践的抽离。他的理论用以解释现代艺术(抽象艺术)似乎非常恰当(这篇世纪初的短短的博士论文竟成为长久成功的名著)。但用以解释原始艺术,如陶器上的抽象纹饰等等,便未必可行,至少他没解释这种精神抽离在那个遥远的时代是如何可能和如何实现的。

在我看来,原始陶器的抽象几何纹饰,正是当时人们在精神上对农业生产所依赖的自然稳定秩序的反映,它实际表现的是一种稳定性、程序性、规范性的要求、实现和成果。这个所谓“封闭”、“永恒”、“宁静”、“超越具体时空和现实世界”等等,恰恰意味着一个豕突狼奔的采集—狩猎时代的彻底结束,一个稳定生存、安居乐业的农业社会的成熟、巩固和提高。因此,这

种“抽离”恰好表现了农业社会生产劳动与自然相协同的秩序性、规范性、节奏性和韵律性。^①

可见，在我看来，“抽象”的出现，形式美的来由或根源仅仅从现代艺术品出发，归结为某种观念意识、精神特征、如沃林格那样，是本末倒置了。抽象和形式美的来由和根源仍然在远古的人类劳动操作的生产实践活动之中。在这种活动所主动造成的各种形式结构（工具和使用工具的活动的结构、人群协同组织的结构等等）和各种因果系列中，从而不同于动物，并在动物世界的生存竞争中居于优越地位。另方面，外在自然世界的杂多、变换、混乱、无秩序，通过这种活动，获得了整理、澄清和安顿，使自然界的规律性和程序性日益呈现出来，而且能成为人的意识（认识）对象。例如，节奏便是使生产、生活和不同对象，从其具体形态中抽离出来而均等化、同质化，从而建立秩序的基本形式。比例、均衡、对称是人用以处理（实践）从而理解（认识）客观世界的基本规范。总之，各种形式结构，各样比例、均衡、节奏、秩序，亦即形成规律和所谓形式美，首先是通过人的劳动操作和技术活动（使用—制造工具的活动）去把握、发现、展开和理解的。它并非精神、观念的产物。它乃是人类历史实践所形成所建立的**感性中的结构，感性中的理性**。它们是“有意味的形式”。

人也正是通过这种种形式结构、规律的发现和把握，获得

① 至于原始几何纹饰中或流畅或凝冻的不同形态，则反映着原始农业社会所经历的不同阶段或形态，其中不同的社会统治秩序，如有无严厉的等级秩序、压迫杀戮等等，便造成各种具体的不同抽象。参阅拙著《美的历程》，第1—2章。

了巨大的物质力量，于是人不再是自然生物界的简单成员，而成了它的主宰。人在这形式结构和规律中，获得了生存和延续，这就正是人在形式美中获有**安全感、家园感**的真正根源。上述农业社会原始陶器的抽象纹饰美，充分表达了这一点。它们实际上也正是现代艺术的形式主义者所特别着重却又无法正确解释的普遍性的审美感受的真正根源。**对形式的把握**，形式美的出现，标志着目的性与规律性相统一，**是人类生存、发展史中（不仅是艺术史中）的最大事件。**

也如前所述，形式美的出现，是以使用——制造工具从事生产的技术活动为根源、基础。因之，这种形式的力量（亦即人类“造形”的力量），在高度发达的现代科技工艺中，便当然呈现得最为光辉灿烂、炫人心目了。形式美在这里呈现为技术美，呈现为庞大的物质生产和产品中的美。如果以前这种美还只能有限度地呈现在某些建筑艺术作品（古代最为巨大的物质产品）上的话，那么现在却已是随处可见的人类的普遍性的造型力量了。

科技工艺已经构成当代社会的生存基础，即是说，由现代科技工艺所构成的生产力，是今天人类作为本体存在的基础。它自然成为人类学本体论即主体论实践哲学所最关注的问题之一。

但迄今为止的美学却极少涉及这问题，很少提及技术美。按照本书的哲学，技术美正是美的本质的直接披露。美之所以是自由的形式，不也正在于通过技术来消除目的性与规律性的对峙，以达到从心所欲，恢恢乎游刃有余吗？庖丁解牛是古代的个人故事，现代科技工艺不正使整个人类将要处在或正在追求去达到这种自由的王国吗？

所以，我不赞赏现代浪漫派对科技工艺的感伤、否定的虚

无主义，无论是海德格尔或马尔库塞（H. Marcuse），无论是章太炎或梁漱溟，把现代生活的苦难和罪恶，把人的各种异化，归咎于科技工艺，是没有道理的。实质上，现代科技不但带来了群众的高额消费，而且也带来了群众的审美时代，它消灭着千百年来审美上的贵族格局和阶级特权，百万富翁和穷小子基本上（当然不是全部）使用大体同样的日常用品，进同样的博物馆、展览厅，看同样的电影，听同样的音乐磁带。……当然，肯定现代科技工艺，并不能像本世纪早期的先锋艺术那样简单浮浅，而是恰恰要注意到现代科技工艺和工具理性的泛滥化所带来的人性丧失，人的非理性的个体生存价值的遗忘、失落和沦落，作为感性个体的人被吞食、被同化、被搁置在无处不在的科技理性的形式结构中而不再存在。从当年希特勒的法西斯杀人机器到大公司的职工大军，从广告消费的奴役到人际关系的安排，一切都同质化、秩序化、结构化、均衡化，……于是人不见了。人做了由自己所发现、掌握、扩大的形式力量和理性结构的奴隶。

那么，如何克服这可怕的异化呢？彻底否定和摧毁科技工艺吗？那只有回到动物状态的原始时代去，二千多年前的庄子早就反对过任何机械，认为有机机械必有“机心”。那些反现代科技的理论如果有彻底性，就应该像庄子那样，主张人回到无知无识浑浑噩噩的动物世界里去。但这并非人类的理想，倒退从来不会是出路。于是，只有从“人的自然化”和寻找“工具本体”本身的诗意来向前行进了。这些恰恰是下面自然美要处理的课题。

第四节 自然美

在“美学”一讲中，便已说过好些美学理论把自然美排斥在美学领域以外，不但元批评学如此，而且像克莱夫·贝尔（Clive Bell）、卢卡契也如此，虽然他们恰好是从相反的角度否定自然美。贝尔从纯形式出发，认为美是“有意味的形式”（significant form），自然风景、山水花鸟，即使美如蝴蝶，也都不是“有意味的形式”，因此，并非真正审美意义上的美。卢卡契则从内容出发，强调模写、反映、典型、现实主义，山水花鸟与此无干，于是也不在他的美学论述之内。元批评学集中于艺术语言等等，自然美当然毋需置论了。

从本书的哲学立场来看，不但自然美的存在是有关美的本质的重要问题，而且自然美的观赏，也是有关消除异化、建立心理本体的重要问题，因此正是哲学美学所应着重处理的。

就美的本质说，自然美是美学的难题。1956年我在自己第一篇美学文章中特地把它提出来，有如“美学三题议”所说：“在自然美问题上，我觉得各派美学观暴露得最为鲜明。因为在这里，美的客观性与社会性似乎很难统一。……不是认为自然无美，美只是人类主观意识加上去的（朱光潜），便是认为自然美在其本身的自然条件，与人类无关（蔡仪）。我当时主要是企图说明这两条路作为哲学都行不通，只有认为自然美的本质仍然来自客观的社会生活、实践，才是正确的道路。”^①即是说，如果认为自然美来自主观的情感意识，那为什么有的自然对象美而

^① 《美学论集》，第167—168页。

另一些则否呢？如果认为美就在自然本身的色彩、形体、姿态等等，那为什么这些色彩、形体、姿态就会引起你的审美愉快即是美呢？这仍然是在本讲开头指出的“棘手问题”。对这个问题，我当年提出了“美的客观性与社会性相统一”亦即“自然的人化”说。

但“自然的人化”说却一直遭到误解和反对。它常常被人们从字面含义上了解为被人力开发了的自然对象，如开垦了的土地、种植的庄稼、被饲养的家畜等等。它们的确可以是美的对象。那么，在此之外的广大自然，美在何处和美从何来呢？

其实，“自然的人化”可分狭义和广义两种含义。^①通过劳动、技术去改造自然事物，这是狭义的自然化。我所说的自然的人化，一般都是从广义上说的，广义的“自然的人化”是一个哲学概念。天空、大海、沙漠、荒山野林，没有经人去改造，但也是“自然的人化”。因为“自然的人化”指的是人类征服自然的历史尺度，指的是整个社会发展达到一定阶段，人和自然的关系发生了根本改变。“自然的人化”不能仅仅从狭义上去理解，仅仅看作是经过劳动改造了的对象。狭义的自然的人化即经过人改造过的自然对象，如人所培植的花草等等，也确实乎是美，但社会越发展，人们便越要也越能欣赏暴风骤雨、沙漠、荒凉的风景等等没有改造的自然，越要也越能欣赏像昆明石林这样似乎是杂乱无章的奇特美景。这些东西对人有害或为敌的内容已消失，而愈以其感性形式吸引着人们。人在欣赏这些表面上似乎与人抗争的感性自然形式中，得到一种高昂的美感愉快。所以，所谓“被掌握了规律性”，也是从广义上讲的。和

① 另一种借用的想像含义尚不包括在内。

谐、小巧、光滑、对称是掌握了的规律性。不和谐、巨大、杂乱在这里也是作为一种掌握了的规律性。艺术家就经常运用这种规律性。所以，应该站在一种广阔的历史视野上理解“自然的人化”。此外，还有人经常把“自然的人化”解释为比拟性的，将自然对象赋予人的想像、情感、意会，如把一块顽石想像为阿诗玛，把松、竹、梅比作人的高风亮节，将自然对象作为人格的理想等等。这是康德讲的“道德的象征”。这样理解“自然的人化”只能是种借用，并不合马克思的原意。马克思《经济学一哲学手稿》是从人的本质、从人类整个发展（异化和人性复归）中讲“自然的人化”，提到“美的规律”的。因此，“自然的人化”涉及的是人类实践活动与自然的历史关系。尽管这种关系在未经改造过的大自然身上完全看不出来，感知不到。按前述美是真善统一的观点，如果说就社会美而言，善是形式、真是内容的话，那么自然美便恰恰相反，真是形式，善是内容。内容一般是不易看到的。正如在社会美中，你看到的常常只是人类的力量、事业、功勋、伟绩；而在自然美中，你看到的常常便只是自然本身的形式、性能、结构等等。

社会美有历史尺度问题，自然美亦然。那么，这种人与自然关系的改变的历史尺度，大体说来，又如何理解和计算呢？这个广义的“自然的人化”大体从何时开始的呢？

首先要指出，狭义的“自然的人化”（即通过劳动、技术改造自然事物）是广义的“自然的人化”的基础（虽然不一定是直接的基础），是使人与自然界发生关系改变的根本原因。原始人为什么不能欣赏山水花鸟，就是因为当时狭义的自然化水平实即生产力水平，使他跟自然的关系不存在那广义的自然的人化。在狩猎的时代或狩猎的原始民族中，大概只有某些种类的

动物成为人类活动和意识的对象，其他的自然世界不是与人无关（如山水花鸟），便是与人敌对（如雷电烈日）。农业社会之所以是人类历史的最大进展也正在于它使人类安居，并循天时（季候、昼夜）、地利（水土山河）而延续着巩固着秩序化的生活，众多自然事物和整个大自然逐渐成为人类生活活动的真正的客观环境、条件、资源、工具，从而成为对象。这虽然还不是审美对象，却是它们日后成为个人审美对象的前提、基础和根源，即是说，它们（自然界和广大自然对象、事物）开始获得了美的本质，具有了审美性质。

可见，“自然的人化”作为哲学美学概念，只涉及美的本质，它指出美的本质的人类历史性格，它是山水花鸟、自然景物成为人们的审美对象的最后根源和前提条件。正如个人如果处在暴风雷电、或烈火猛焰、或毒蛇恶兽的侵袭中，这些对象绝不会成为个人审美对象，在这种时候，花鸟山水也同样不会成为审美对象一样，大自然之于人类，亦然。只有在狭义的自然人化到一定历史阶段，才开始出现广义的自然人化。

可见，哲学美学所处理的自然美问题，只关系美的根源、本质。至于具体的自然景物、山水花鸟如何和何时成为人们的审美对象（美学客体），则属于历史具体地逐一研讨的实证的科学问题。其中，不同的社会生活、制度、观念、信仰、文化传统、意识形态等等都影响、制约甚至决定着自然风光以及各种具体的自然景物（如不同的花、鸟、树木）是否和如何成为特定人们（一定的社会、时代、民族、阶级、集团）的审美对象或美学客体。例如，中国中世纪与欧洲中世纪对待山水自然，便颇有不同。自然景色、山水风貌是中国古代文人墨客最为心爱的欣赏对象、美学客体，但对于欧洲的僧侣、教士，却大谬

不然，它们可以被看作是魔鬼的化身或诱惑。

可见，在美的本质的大前提下，作为审美对象（美学客体）的山水花鸟、自然景物却仍有其自身的不同变迁、发展的过程和历史。它具体反射在文化、艺术的领域中。

以中国为例，便可看出，它经历了不同的历史阶段。如果初步区划一下，便至少可分出以下四个阶段或时期。

最早是神秘恐惧的神话阶段，从殷周铜器上的饕餮图纹、《山海经》里的众多怪异到《楚辞·招魂》里的四方不可居留，以及包括后羿射日、女娲补天、精卫填海等等故事，展示的是一个自然与人相敌对相抗争的世界。

以后便是寄托幸福生活和长生幻想的世界。从秦代的求仙活动到汉赋里对皇家园林的铺构描绘到汉画像石里的自然景物和劳动场面，也一直到谢灵运的山水诗篇，等等，它们主要是与现实社会生活直接联系着的自然，是生活或人力加工过（狭义自然人化）或幻想加工过的自然。陶潜的《桃花源记》是这两者的并行不悖的交织。

再后便是本色的自然阶段了。不再增添神话的或想像的内容，也不再作为生活的图景和背景，也不再作为寓意或象征，大自然的山水花鸟以其自身作为人们赏心悦目、寄兴移情的对象。它们已从各种观念束缚中解放出来，以其自身的色彩、形体、容貌、姿态来吸引人、感动人，成为人们抒发情感和充分感知的对象，它们表现为诗词书画各种情景和境界（“有我”“无我”），等等。

最后便是现代。现代并不排斥上述三个阶段，而且还要保存它们；但现代毕竟是人进入征服宇宙怀抱宇宙的历史时期。所谓“自然的人化”是极大地扩展了。一种无垠辽阔的时空感

受所带来的哲理特征，标志着一种新的自然美形态的出现。

如《批判哲学的批判》所认为，时空和因果这些最重要的人类的感性结构和知性范畴，都历史地由社会实践所产生、支配和发展，劳动的社会性所产生的公共的时空尺度和因果观念（如农业社会的节候，工业社会的钟表，如农业社会的循环观念和线性观念，现代社会的反馈观念和开放观念，等等），不但对前面讲的技术美、形式美（形式结构和理性秩序）以作用和影响，而且也对自然美以同样的作用和影响。这作用和影响不止于对形式美和自然美的观赏、把握，而且还包括对形式美与自然美的形成。尽管山还是山，水还是水，自然节律还是同样的自然节律，却由于人类社会的历史进展，不但使它们作为审美对象已大不相同，而且也使这美本身有其特色所在。

从“自然的人化”的美的根源或本质，到作为审美对象的五色缤纷的自然景象，是一个由工具本体到心理本体的进展过程。有许多搞绘画造型艺术的朋友经常问我：究竟有没有纯粹的“形式美”？我的答复是，可以说有，因为的确有全人类共有的形式美，它是超时代、超阶级的；但也可以说没有，因为的确没有脱离整个人类历史的形式美，没有人类社会，形式美是不存在的。这才符合我对美的本质的看法，即整个美，不但形式美，而且自然美都是人类历史的产物。美的自然是自然化化的结果。它们作为审美对象（美学客体），也现实地与特定社会、时代、民族、阶级、集团以及个体相关。因为这样，才有不同艺术家笔下的不同自然景色和形式美感，才有不同摄影家、不同画家、不同作家、不同电影导演的不同自然风光，才有不同个性、不同心境、不同情绪所感受的不同的自然和形式。

前面提到“人的自然化”，所谓“人的自然化”实际正好是“自然的人化”的对应物，是整个历史过程的两个方面。“人的自然化”包含三个层次或三种内容，一是人与自然环境、自然生态的关系，人与自然界的友好和睦，相互依存，不是去征服、破坏，而是把自然作为自己安居乐业、休养生息的美好环境，这是“人的自然化”的第一层（种）意思。二是把自然景物和景象作为欣赏、欢娱的对象，人的栽花养草、游山玩水、流连景观、投身于大自然中，似乎与它合为一体，这是第二层（种）含义。三是人通过某种学习，如呼吸吐纳，使身心节律与自然节律相吻合呼应，而达到与“天”（自然）合一的境界状态，如气功等等，这是“人的自然化”的第三层（种）含义。包括人体特异功能对宇宙的“隐秩序”（D. Bohm）的揭示会通，也属于这一层（种）的“人的自然化”。很明显，前节社会美通过形式美、技术美提出“天人合一”时，是强调通过人类生产劳动的实践历史，对自然规律的形式抽离，在合规律性与合目的性的统一交融中，更多的是规律性服从于目的性（有如建筑中的功能主义）的话，那么，这里却恰恰以目的从属于规律的个体与自然的直接交往来补充和纠正。如果说，前面已提到要注意和防止理性形式结构的泛滥和主宰个体的感性存在，那么，这里就以个体感性直接与大自然的三个层次和种类的直接交往来补充和纠正之。前面的“自然的人化”是工具本体的成果，这里的“人的自然化”是情感（心理）本体的建立。上述不同艺术家的不同自然，正是为了和服务于这个本体的建立。所以，本书认为，中国古代对上述三层含义的“人的自然化”及它的“天人合一”观念，对走向后现代的社会，可以有参考借鉴意义。

但，这还不够，难道工具本体自身世界中不可以有诗情画意吗？工具本体的建立肇始之处，那生产活动和科技文明产生之处，那美的发源开始之处，难道不可以有这“天人合一”吗？中世纪的手工艺曾经具有温情脉脉的人间情味，现代的科技美也决不只是理性的工作。在技术美中有大量的想像力和可能性，有无意识，有用理性无法分析的自由度，从而，由古代建筑到现代什物才有如此之多的品种、花样和形态，在这似乎是枯燥的理性的创造性中不仍然有着大量的个体感性、个体的呈现和多样吗？技术比科学要丰富，科学似乎更单纯和更单调，但就是科学，也有美的问题。

因为人们和科学家在探求自然的奥秘时，都面临主观目的的追求和客观规律的呈现如何统一的问题，科学美就是这种统一的成果。科学世界和客观世界到底是什么关系？是否就是简单化的直接的对应、反映关系？看来不是。科学家在设想或解决问题时经常面临极大的选择量，如何选择便有充分的主观性风格，有很大的个体主观因素和人间情味在起作用。彭加勒（H. Poincare）说，“发明就是选择”，选择不可避免地要受感情的影响以至支配，其中包括科学上的美感。彭加勒把难以言喻的美作为科学理论的完满标准。日本物理学家汤川秀树说：“他（爱因斯坦）追求自然界中尚未发现的一种新的美和简单性。抽象总是一种简单化的手段，而在某些情况下，一种新的美则表现为简单化的结果。爱因斯坦和少数理论物理学家才有的一种审美感，……而审美感似乎在抽象的符号中间给予物理学家以指导。”数学家哈代（G.H. Hardy）说：“数学形态像画家、诗人的形态一样，必须是美的。……要定义数学美可能非常困难，

不过这种美与其他任何种类的美一样真实。”^①物理学家杨振宁说，“狄拉克在1963年的*Scientific American* 写道：‘使一个方程具有美感比使它去符合实验更重要’……今天，对许多物理学家来说，狄拉克的话包含有很大的真理，令人惊讶的是，有时候，如果遵循你的本能提供的通向美的问题而前进，你会获得深刻的真理，即使这种真理与实验是相矛盾的。”^②合规律性与合目的性相统一，这个“通向美的问题”和直觉正是他们所发现或引导他们去发现科学的真理，爱因斯坦把这叫“自由的创造”，我把这叫“以美启真”。“以美启真”何以可能？因为世界上的事物有许多相同的结构，它们相互对应、同形同构，有些是不能用语言表达出来的，只能用理知直观，即通过科学美而感受到和发现它。所以海森堡（W. Heisenberg）说美是真理的光辉、自由的万能形式。这种科学发现或创造直观与艺术家对艺术美的发现创造是有许多相通或相似之处的，艺术美将留到最后一讲中讨论。实际上美的这些种类或形态经常是相互渗透的。

其中，形式美的规律（秩序、单纯、齐整、一致、均衡、比例等等）便是贯串各种形态的基本因素。科学由形式美而可以渗入对宇宙终极结构的关注和沉思，如同在技术工艺里对形式美的自由运用一样，这里便不仅是合规律性，而且还包含人类的向往、追求和超越的合目的性的要求。有人把它归于神或指向宗教，其实它却正是科技里的人世诗情，是科学美。音乐和

① 转引自米勒（A. I. Miller）：“意象、审美和科学思维”，《自然辩证法通讯》，1988年第3期。

② 杨振宁：“美和理论物理学”，《自然辩证法通讯》，1988年第1期。

数学并不偶然地构成了艺术和科学的共同的灵魂，它们正是这种合规律性与合目的性相互击撞而谐和的奏鸣曲。超越或感伤的人间意向和人间情味正是对宇宙的井然秩序的诗意补充。艺术固然少不了它，真正高级的科学也需要它。

所以，不必去诅咒科技世界和工具本体，而是要去恢复、采寻、发现和展开科技世界和工具本体中的诗情美意。如果说，手工艺术的世纪中曾经有过诗和美，古代直观科技中有过诗和美，大工业生产的工具本体就没有渗入情感（心理）本体的可能吗？就不可能恢复工艺——社会结构中的生命力量和人生情味和意义吗？

哲理和美在现代科学和理论科学家中分量的加重，说明有这可能。

事在人为。

美 感

第一节 美感是什么

如同“美”一样，“美感”这个词也是词意含混而多义，包含着近似却并不相同的多层含义。下页图表只是简单地分梳一下这个词的各种意义，在第三节中再对这些意义作些说明。

美感问题属于心理科学范围，是审美心理学所专门研究的课题。本书既从哲学角度来考虑美学，为什么要谈论美感和如何来谈论它呢？

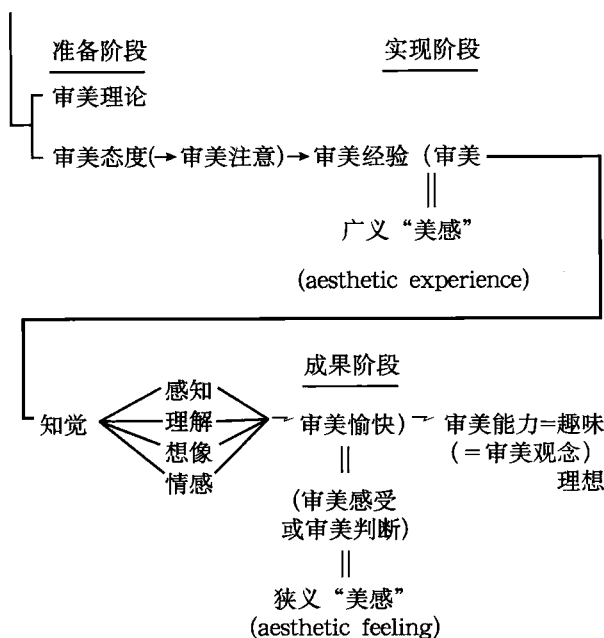
这是因为美感问题涉及本书提出的心理本体特别是其中的情感本体。美感这讲中主要谈的就是“建立新感性”，亦即关系建立情感本体的哲学问题。

但在谈论这问题之前，先得简略看看审美心理研究的一般状况和这状况所表明的时代特征。这特征显现出审美心理研究是从美的本质、根源到审美现象、审美对象的过渡的中介，这也正好是本书重视的由工具本体到心理（情感）本体的过渡。

本来，任何科学，从基本理论到具体应用，都有一系列中介。如果希望拿美的本质就能直接解释这一切具体的美的现

象，便是在方法论上忽略了这一点。美的本质是不是就等于审美对象（现象）？不等于，上节已讲过了。

最广义的“美感”=审美意识(或审美心理)



很多西方美学家把美看作就是审美对象，而审美对象是审美态度（心理）加在物质对象上的结果，因此美是美感所创造出来的，从而美感和美也就是一个东西。这样解释美的本质、根源是不对的，但解释美感现象却有一定的道理。丑的东西因为有审美态度（心理）的中介，也可以成为审美对象。并且同一对象，因为审美心理的原因，对不同的人或同一个人有时感

到美，有时不感到美。我不同意机械的反映论，我强调审美活动中的主观意识的能动性。但这能动性却又不是把审美对象与美的本质，把美感与美划个等号，就能解决的。相反，我始终认为，从美的本质（哲学问题）到现象（包括许多心理学问题）不是那么直接、简单，相反，要特别注意在两者过渡中的许多重要问题。

柏拉图曾希望找出一个美的共同理式，把这个理式灌注到那里，那东西就是美的东西。看来，这样一种美的共性追求似乎是太简单了。尽管万事万物的美确应有某种共同的根本或原始的基质即美的本质，但这种美的本质的哲学探讨毕竟只具有基础、前提和背景的意义。要把它贯彻到复杂众多的具体的审美现象、审美对象上，得经历一系列的中介环节。如上讲所说，即应该把美从根本上是如何来的（美的本质、根源）与你为什么会对某一事物感到美，亦即某一事物为何会成为你（个体或某一具体社会、时代的群体）的审美对象（美学客体）相区别开，这里是问题的不同层次。这正如用牛顿力学三定律解释某一具体的物理现象，将爱因斯坦的 $E = Mc^2$ 的著名公式用到原子弹的制造上，也必须经由一系列的中介环节一样。由美的本质，即共同的美的根源、始基到各种具体的审美对象，即各种现实事物、自然风景、艺术作品作为审美对象的存在，应该承认，确乎需经由审美态度即人们主观的审美心理这个中介。

对审美经验、审美感受、审美态度，或总称之为审美意识的研究，自十九世纪费希纳（G.T.Fechner）提出“自下而上的

美学”与“自上而下的美学”的区分^①，要求美学从哲学体系中间解放出来之日起，美学在审美心理学方面开拓了丰富的新领域、新方面。美学作为美的哲学日益让位于作为审美经验的心理学，美的哲学的本体论让位于审美经验的现象论，从哲学体系来推演美、规定美、作价值的公理规范，让位于从实际经验来描述美感、分析美感、作实证的经验考察。例如，在中国享有盛名的移情说、距离说，都是以某种美感经验的特征来确定审美规律，认为美或审美是某种无功利实用的心理距离、某种主观情感的移入对象，都是以日常审美的心理经验为依据或出发点。

当然，如果追溯历史，柏拉图的迷狂说，亚里士多德的净化说，十八世纪英国经验派美学（如 Addison 等人），以及中国古典美学也都已经注意审美心理特征问题。它们也可说是近代心理学美学的前驱。但由于整个生物学、生理学、心理学的不成熟，审美心理学的研究至今仍然处在非常幼稚的水平。马克思说过，只有数学进入某种学科才标志着这个学科的成熟。传为马克思写的美学条目中曾说，“我们必须有一门以数学为基础的更完善的心理学”。现在离这个目标还相当遥远。审美心理学要能够运用数学，如我提到的数学方程式（《批判哲学的批判》第

① G.T.Fechner：“当从最一般的观念和概念出发，而降到特殊，这是由上面来的美学，……而从单个事实上升到一般或普遍的原则，这是自下面来的美学。在前者，审美经验的领域被纳入从最高观点来建造的一种理想的框架中；在后者，美学建立在审美材料的基础上，前者讲的是美的观念、艺术、风格……，它们与真、善以及绝对的关系；后者则从快与不快的经验出发，不断归纳，以寻求审美的法则……”（转引自 Friedrich Keinz《美学讲演录》英译本，第11页）。

10 章)，恐怕至少在五十年甚至百年以后。我经常愿意提醒，美学还是一门远不成熟的科学，我很同意上述百年前的《美学》条目中所说：“美学科学现在还处在幼年阶段。……我们还不知道，在建筑、雕塑和绘画中，‘美的线条’究竟是什么；也不知道这种美的线条凭哪些契合因素在我们的心灵中引起同情共鸣。我们也还不知道，某一旋律的魅力在哪里，它怎么会在我们的灵魂中唤起这样的感情。我们也不知道，是什么东西使诗的每一节奏、词藻、形象和语言的声音具有迷人的力量。”但是，我也同样深信，如上述条目所说“趣味的法则虽然显得不如逻辑学和伦理学那样确定，它无疑是在人类的天性中具有相同的基础，并且同样可以归纳成科学的体系”。审美心理学就正是要科学地实证地研究这种种问题，研究所谓“人类天性”，实即文化心理结构的审美法则问题，尽管它现在还处在如此初步的阶段，其前途却是远大的。审美心理学，将从真正实证科学的途径来具体揭示我们今天只能从哲学角度提出的文化心理结构、心理本体、情感本体的问题。我相信，迟早这一天将会到来，也许在下个世纪，也许在下下个世纪。

从这种标准和观点来看，曾经极享盛名的所谓距离说、移情说，严格说来，就并不能算什么科学的审美心理学的理论。它们并不是真正从心理学出发的研究成果，而只是对审美心理的一种现象性的素朴描述或设定。这类概念也不是科学的概念，这也有如托马斯·门罗所早说过：

所有这三个观念——移情、游戏与心理距离，曾显著地决定我们对艺术的解释，但其中没有一个是被现在的心理学家所真正注意的，至少在这个国家（指美国）和这种

语言（指英语）内是如此，……它们已不在今日特别是在美国、英国和意大利很有活力的三种研究主派之中，这三种研究可名之为心理分析的、格式塔的和实验的。^①

实验美学是用一些颜色、形状、线段、音响给一些人看、听，测验反应效果，哪种看起来愉快不愉快等等，从中归纳出一些法则，例如椭圆形比圆形更受人欢迎，黄金分割的线段最为人喜爱，……如此等等。这方面积累了各种各样的实验材料。但它们到底有多少真正的科学性，在确定审美心理规律方面能占多大比重，是大可怀疑的。事实上，极为复杂的审美经验完全不可能还原为、归结为、等同于这种简单的形体线状的情感反应。同一颜色、同一形体、同一线条在不同的具体境况、构图、对象、序列中，便有极为不同的或完全相反的效果、反应、意义。实验美学的弱点和非科学性是一目了然的，所以现在已很少有人相信这种研究能探索到美感规律了。有人说，“坦率地说，我不相信通过这种实验和测量，我们关于艺术已经了解许多，……我也不相信按照这个方向我们会了解许多。”^②因为“任何一个简单知觉本身的效果大不同于它处在更大形式中的效果。两个并排的小块颜色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的效果的可信的标记……”。^③

① Morris Philipson ed. *Aesthetics Today*, p.280 Cleveland and New York, 1961.

② 同上, p.290.

③ T.Murno, *Towards Science in Aesthetics*, p.50.

比较起来，格式塔心理学和弗洛伊德心理学的美学理论要更为重要。前者如鲁道夫·阿海姆（Rudolf Arnheim）在《艺术与视知觉》一书中认为，事物的运动或形体结构本身与人的心理—生理结构有某种同构对映效应，因此它们本身就是表现，对象之所以显得是人的情感的“移入”，其实就是由这个缘故。微风中的柳树并不是因为人们想像它类似悲哀才显得悲哀，相反，而是由它摇摆不定的形体本身，传达了一种在结构上与人的悲哀情感相似的表现，人才会立刻感知它是悲哀的。所以，事物形体结构和运动本身就包含着情感的表现。任何线条也都可以是某种表现，各种升降、强弱、斗争、安息、和谐、杂乱，……普遍地存在于宇宙中，它们都可以成为知觉的表现对象。艺术就要善于通过物质材料造成这种结构完形，来唤起观赏者身心结构上的类似反应，而并不在于只以题材内容使观众了解其意义而已。外行只看题目，内行却由形体结构本身直接了解到作品的意义，唤起身心的同样感受。由此可见，艺术作为表现，并不在于题材。抽象绘画没有主题，仍然不失为表现。塞尚和毕加索在同样题材的静物画中，因线条结构的不同，作了或安详或骚乱等不同表现，从而具有不同的审美特性。物质对象的形式结构与主体心理情感结构的对应，是一个很重要的问题，上讲已谈论过，它与我讲的文化心理结构形式有关。

弗洛伊德心理学则强调童年性爱，大家已比较熟悉了。我认为，也值得重视的是容格（Jung）的“无意识集体原型”论。容格认为，人的大脑在历史中不断进化，长远的社会（主要是种族）经验在人脑结构中留下生理的痕迹，形成了各种无意识的原型，它们不断遗传下来，成为生而具有的“集体无意

识”，它们是超个人的。艺术家就像炼金术士一样，要将人们头脑中这种隐藏着然而强有力的原型唤醒，使人们感受到这种种族的原始经验。人在这种艺术作品面前，不需要靠个人的经验、联想就会本能地获得这些原型的深刻感受。容格强调的是艺术——审美的超个人的无意识集体性质，这与我讲的“积淀”有关。

总起来看，如果说格式塔心理学注意了审美中感知因素的特征和复杂性，那么心理分析则挖掘了审美中情欲因素的特征和复杂性。但是，它们是否囊括或全面地描述了审美经验呢？没有。心理分析并未提供任何审美的标准或解释，它或者可以解释一首诗、一幅画、一个作家、一种意象表达了某种隐秘的深层情欲，暗含着某种无意识，但它“却不能给好坏艺术划出一条界线。对伟大作品是重要和有意义的特征，我们也完全可以在某些十分无能的画家、诗人的拙劣作品中发现”。^①格式塔则主要限于知觉经验的动力分析，许多更为复杂的文艺现象，并没能深入涉及到。可见，审美心理至今仍然是很大一片有待开垦的科学处女地。

但本书的性质是哲学的，下面只从哲学角度来简略讲述审美心理即美感的某些要点和特征。

第二节 建立新感性

从主体性实践哲学或人类学本体论来看美感，这是一个“建立新感性”的问题，所谓“建立新感性”也就是建立起人类心理本体，又特别是其中的情感本体。

^① S.Langer, *New Key Philosophy*, p.117.

尼采（Nietzsche）曾以为，如果从接受者即欣赏者的角度来研究艺术和美学，只是女人美学。^①尼采强调要从创造者的角度来研究美学，即从强力意志来研究艺术的创造。

本书不同意这一观点。其实，为尼采所批判的康德美学，早就提过天才与趣味的区别。康德认为，创作需天才，否则将是平庸之作。但比较起来，趣味仍然更为重要。

为什么？康德没说。其实，这里涉及的，正是人类心理本体的建设问题。

人从动物界脱身出来，形成了人性心理。这人性心理是通过社会群体的各种物质的和精神的活动而实现的。其中，如我所一直强调，原始人的物质生产活动和巫术礼仪活动，是人性形成的最为重要的基础。人性心理在这基础上，通过世代的文化承袭而不断丰富、巩固、变异和发展，并随着人际关系的扩展而获有越来越突出的人类普遍性和共同性。所以，人性心理并非先验的产物，也非某个圣贤先知的个体创作。

人从动物界走出来，是依靠社会群体。但群体又由各个个体组成。个体并不完全屈从于、决定于群体，特别是群体社会愈发展，个体的作用、地位和独创性便愈突出和重要。个体的这种生动和独创可以是对群体的既成事实和心理积淀的挑战、变革和突破，而当这种挑战、变革和突破逐渐为群体所接受或普遍化时，它便恰好构成了群体心理的事实和革新。群体与个体便这样处在辩证关系中，尽管这是理想化了的简单公式，现实和历史要复杂万倍。

我所说的“新感性”就是指的这种由人类自己历史地建构

^① 参阅尼采《强力意志》。

起来的心理本体。它仍然是动物生理的感性，但已区别于动物心理，它是人类将自己的血肉自然即生理的感性存在加以“人化”的结果。这也就是我所谓的“内在的自然的人化”。

如前章已提出，自然的人化包括两个方面，一个方面是外在自然，即山河大地的“人化”，是指人类通过劳动直接或间接地改造自然的整个历史成果，主要指自然与人在客观关系上发生了改变。另一方面是内在自然的人化，是指人本身的情感、需要、感知、愿欲以至器官的人化，使生理性的内在自然变成人。这也就是人性的塑造。一个小孩如果不经教育，不经过社会环境的塑造，就不能成长为人。如果小孩生下来被狼叼去，狼孩经过一段时间后，再也学不会语言，他（她）爬行，咬东西，也无所谓人性。因而我认为人性不是天生就有的。两个“自然的人化”都是人类社会整体历史的成果。从美学讲，前者（外在自然的人化）使客体世界成为美的现实。后者（内在自然的人化）使主体心理获有审美情感。前者就是美的本质，后者就是美感的本质，它们都通过整个社会实践历史来达到。

现在人们喜欢讲人性、共同美。我这里讲的共同人性，重复一下，是认为它并非天赐，也不是生来就有，而是人类历史的积淀成果。所以它不是动物性，也不只具有社会（时代、民族、阶级）性，它是人类集体的某种深层结构，保存、积淀在有血肉之躯的人类个体之中。它与生物生理基础相关（所以个体的审美爱好可以与他先天的气质、类型有关），却是在动物性生理基础之上成长起来的社会性的东西。它是社会性的东西，却又表现为个体性的。我在1956年提出的美感两重性（社会功利性与个人直觉性），也正是指的这种积淀了的审美心理结构。

所谓“积淀”，正是指人类经过漫长的历史进程，才产生了人性——即人类独有的文化心理结构，亦即哲学讲的“心理本体”，即“人类（历史总体）的积淀为个体的，理性的积淀为感性的，社会的积淀为自然的，原来是动物性的感官人化了，自然的心理结构和素质化成为人类性的东西”。^①这个人性建构是积淀的产物，也是内在自然的人化，也是文化心理结构，也是心理本体，有诸异名而同实。它又可分为三大领域：一是认识的领域，即人的逻辑能力、思维模式，一是伦理领域，即人的道德品质、意志能力，一是情感领域，即人的美感趣味、审美能力。可见，审美不过是这个人性总结构中有关人性情感的某种子结构。

如同人类创造了日益发达的外在物质文明的世界一样，人类的这个文化心理结构或心理本体也在不断前进、发展、创造和丰富，它们日益细致、丰富、敏锐和复杂，人类的内在文明由之而愈益成长。从儿童可以看出，任何种类的人类动作形式结构（例如使用工具的动作）的获得，都绝不是一件容易的事。成人看得极为简单的几乎是本能性的动作（例如结绳、使用筷子），对儿童来说都要经历一个从学习到熟练的艰难过程。审美心理结构的获得，当更是如此。就人类说，它经历了漫长的历史过程；就个人说，它必须有一个教育过程。而无论就人类发展或个体教育说，审美心理结构最初都是从活动中获得而后才逐渐转化、变形为静观的。就人类说，原始人的图腾歌舞是审美心理的最早的建构状态；就个人说，儿童的美育也应该从幼儿的游戏性劳作、歌舞动作活动开始，而后才进入对美术、

^① 拙著《批判哲学的批判》，北京，人民出版社，1984，第453页。

音乐等等静观欣赏。总之，由活动到观照，这既是外在自然人化的行程（上讲已谈），也是内在自然人化的行程，包括审美心理结构的历史产生过程（智力结构的形成可参考 Piaget 的著作）。它们本是同一人类史程的内外两个不同方面，它们同时进行，双向发展。

既然是历史的产物和成果，审美心理结构就不是一成不变的，而是随时代、社会的发展变迁在不断变动着。所以，这个共同人性和审美心理结构在具体历史条件下，总常有特定的历史的痕印——即具体的社会、民族、时代、阶级的特色。例如中国民族传统的审美心理结构，表现在艺术作品上，线重于色，想像重于感知，喜欢意在言外，强调情理和谐，带着长时期农业社会和儒道思想的痕迹。但民族性毕竟又是随着时代性而变化的，物质生活世界的变化迫使着精神、心灵及其结构相适应，从而心理诸因素的配置组合也必将变化。例如随着技术工艺和自然科学发达所带来的生活变迁，便使艺术中哲学意识、抽象理解和下意识的成分、因素都分外加重了。总之，随着历史的前进，随着整个人类心理结构的变化发展，人们在审美活动中的主观能动性愈益增大，每个人作为艺术家的习惯和能力在增强，审美的范围在扩大，艺术欣赏中的再创造程度不断提高，非美以至丑的对象日益容易变为审美对象，这既是反映现实世界中美的领域的扩大，也是表现心灵世界中审美能力的提高。它们标志着两个“自然的人化”的不断进展。

内在自然的人化，是我关于美感的总观点，它又可分为两个方面。

第一，感官的人化。马克思在《手稿》中说，人的五官是世界历史的成果。这即是说它们是由社会实践所造成的。如上

讲谈美的本质所说，人类的实践活动不同于任何一种动物生活活动的根本分界之所在，就是人在劳动生产中能使用和制造工具。当原始人制造工具时，就必须注意它们的功能和形态，并把它们联结起来，如能穿刺的尖形、能滚动的圆形等等，在对事物的功能形态的把握中，透过形式看到它的价值意义，这就使人的感官更加复杂。例如，它发展的不是比较被动的触觉，而是更为主动的动觉。

人的生产活动的面要比动物“生产”活动宽广复杂得多。人的活动不是单一的。从单一看，人有很多方面不如动物（没有动物的敏眼、锐牙、利爪、长腿、双翼、巨体、强力），人的本能的力量、能力要比好些动物差得多，但由于人是使用、制造工具的动物，在劳动生产中用工具改造自然界，涉及和揭示自然界的各种联系和矛盾，就要比动物宽阔得多、丰富得多。现实物质世界的各种各样结构、规律和形式日益深入和广泛地被揭示了出来，并首先保留、巩固、积累在这种劳动实践之中，这当然便直接作用于感觉、知觉、感受和情感等等人的感性存在和五官感觉，而与动物区别开来。人的眼睛不同于鹰的眼睛。鹰的眼睛比人的眼睛看得远，它在高空中飞翔，对地面上的细小东西看得也很清晰，从生物本能这方面比，人的眼睛大不如。而且，就人类自身说，现代人的眼睛也不同于原始野蛮人的眼睛，原始人在攫取动物时眼睛很锋利，这也是现代人所达不到的，这好像是一种生理性的退化。但另一方面，却又有极大的进步，鹰和野蛮人不能观赏高级的造型艺术。人类听音乐的耳朵，欣赏绘画的眼睛，拉小提琴的手，都是随着人类历史的发展而出现的，这种进化便不只是生物性、生理性的了。达·芬奇的《蒙娜丽莎》，便不是野蛮人所能欣赏的。她的外貌所

表现的内在的东西，非常丰富而微妙，不具有一定水平的“感受形式美的眼睛”是很难欣赏的。这也就是自然感官的人化。

感官人化的特点，从哲学上讲，就是马克思讲的感性的功利性的消失，或者说感性的非功利性的呈现，我认为这是马克思在《手稿》中的一个很深刻的思想，他十分强调人的感觉和需要与动物不同。动物的感官完全是功利性的，只是为了自己的生理性的生存。人的感官虽然是个体的，受生理欲望支配，但经过长期的“人化”，逐渐失去了非常狭窄的维持生理生存的功利性质，再也不仅仅是为了个体的生理生存的器官，而成为一种社会性的东西，这也就是感性的社会性。理性的社会性比较好理解，因为理性是指逻辑思维、伦理道德，总是和社会性相连。感性的社会性就比较难理解，因为感性总是具体地和个体的生理性的直接生存、欲望、利害相连，社会性似乎很不明显。美学要解决的恰恰是感性的社会性。马克思恰恰讲的是感性的社会性，感性的社会性是超脱了动物性生存的功利的。动物为了生存的需要，必须不停地觅食，不填饱肚子就无法生存。它们的感知器官完全是为了生存（当然还有生殖）而活动而存在。人恰恰与动物在这方面区别开来。人的感性不只是为了生存、生殖的功利而存在。正因为此，眼睛才变成了“人”的眼睛，耳朵才变成“人”的耳朵。马克思说：“因此，（对物的）需要和享受失去了自己的利己主义性质，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。”就是说它们不再只是属于自然的、直接的、消费的关系，不再只是与个体的直接的功利、生存相关。对于一个饥饿的人，并不存在食物的“人”的形态。他跟动物吃食没有什么区别，这是有很深刻的道理的。中国吃饭筷子上常刻有“人生一乐”几个字，把

吃饭当成是人的快乐与享受，不是纯功利性的填饱肚子。总之，是说人的感性失去其非常狭窄的维持生存的功利性质，而成为一种社会的东西。这也是美感的特点。它具有个体感性的直接性（亦即所谓直观、直觉、不经过理智的特点），但又不仅仅是为了个人的生存，它具有社会性、理性。所以，审美既是个体的（非社会的）、感性的（非理性的）、没有欲望功利的，但它又是社会的、理性的，具有欲望功利的。也就是说审美既是感性的，又是超感性的。为什么味觉、嗅觉、触觉不能成为主要的审美器官，因为它与个体生理需要和感受直接关联得太紧密，带有直接功利性质，动物性的因素仍然很强。为什么视觉和听觉能成为主要的审美器官（包括在文学领域，也是与视觉、听觉相关的想像、表象最为发达），就是因为它失去了个体利己主义的性质，更多的是人化了的感觉，在这种感性中，充满了社会性东西，它们已经成为社会人的主要器官。

第二，情欲的人化。这是对动物的生理情欲的塑造或陶冶，与人是具有感性欲望的个体存在的关系极为密切。人有“七情六欲”，这是维持人的生存的一个基本方面，它的自然性很强。这些自然性的东西怎样获得它的社会性？例如“性”如何变成“爱”？性作为一种欲望要求，是动物的本能，人作为动物存在，也有和动物一样的性要求。但是动物只有性，没有爱，由性变成爱却是人独有的。像安娜·卡列尼娜、林黛玉的爱情，那是属于人类的。因此，人们的感情虽然是感性的、个体的、有生物根源和生理基础的，但其中积淀了理性的东西，有着丰富的社会历史的内容。它虽然仍然是动物性的欲望，但已有着理性渗透，从而具有超生物的性质。弗洛伊德讲艺术是欲望在想像中的满足，正是看到了人与动物的这种不同。

《批判哲学的批判》再三说明了这一点。其中曾引马克思的话：“男女之间的关系是人与人之间的直接的、自然的、必然的关系。在这种自然的、人类的关系中，人同自然界的关系直接地包含着人与人之间的关系，而人与人之间的关系直接地就是人同自然界的关系，就是他自己的自然的规定。因此，这种关系以一种感性的形式、一种显而易见的事实，表明属人的本质在何种程度上对人说来成了自然界，或者，自然界在何种程度上成了人的属人的本质。因而，根据这种关系就可以判断出人的整个文明程度。”^①这即是说“性欲成为爱情，自然的关系成为人的关系，自然感官成为审美的感官，人的情欲成为美的情感。这就是积淀的主体性的最终方面，即人的真正的自由感受”。^②

“审美就是这种超生物的需要和享受，这正如在认识领域内产生了超生物的肢体（不断发展的工具）和语言、思维即认识能力，伦理领域内产生了超生物的道德一样。人性也就正是这种生物性与超生物性的统一。不同的只是，认识领域和伦理领域的超生物性质经常表现为感性中的理性，而在审美领域，则表现为积淀的感性。在认识领域和智力结构中，超生物性表现为感性活动的社会制约内化为理性；在伦理和意志领域，超生物性表现为理性的凝聚和对感性的强制，实际都表现超生物性对感性的优势。在审美中则不然，这里超生物性已完全融解在感性中。它的范围极为广大，在日常生活的感性经验中都可以存

① 《经济学—哲学手稿》（参看何思敬译本，北京，人民出版社，1963，第85页）。

② 《批判哲学的批判》，第435页。

在，它的实质是一种愉快的自由感。所以，吃饭不只是充饥，而成为美食；两性不只是交配，而成为爱情；从旅行游历的需要到各种艺术的需要；感性之中渗透了理性，个性之中具有了历史，自然之中充满了社会；**在感性而不只是感性，在形式（自然）而不只是形式**，这就是自然的人化作为美和美感的基础的深刻含义，即总体、社会、理性最终落实在个体、自然和感性之上。马克思说：‘旧唯物主义的立脚点是市民社会，新唯物主义的立脚点则是人类社会或社会化的人类。’^①马克思主义的理想是全人类的解放，这个解放不只是某种经济、政治要求，而具有许多更为深刻的重要东西，其中包括要把人从所有异化的状态中解放出来。美和审美正是一切异化的对立物。当席勒把‘游戏冲动’作为审美和艺术本质时，可以说已开始了这一预示。人只有在游戏时，才是真正自由的。……”^②

总起来说，美感就是内在自然的人化，它包含着两重性，一方面是感性的、直观的、非功利的；另一方面又是超感性的、理性的、具有功利性的。这就是我1956年提出的美感的矛盾二重性。从那时起，我就一直认为，要研究理性的东西是怎样表现在感性中，社会的东西怎样表现在个体中，历史的东西怎样表现在心理中。后来我造了“积淀”这个词，就是指社会的、理性的、历史的东西积累沉淀成了一种个体的、感性的、直观的东西，它是通过“自然的人化”的过程来实现的。这样，美感便是对自己存在和成功活动的确认，成为自我意识的一个方面和一种形态。它是对人类生存所意识到的感性肯定，所以我称

① 《关于费尔巴哈的提纲》，《马克思选集》第1卷，第16页。

② 《批判哲学的批判》，第413—414页。

之为“新感性”，这就是我解释美感的基本途径。一句话，所谓“新感性”，乃“自然的人化”之成果是也。

马尔库塞也提出过“新感性”，但他讲的“新感性”，似乎是对马克思《手稿》的一种误读。他把“新感性”作为一种纯自然性的东西，所以他讲的性爱、性解放，实际是主张性即爱，性的快乐本身就是爱。记得我年轻时看高尔基的《克里萨木金的一生》第一卷末尾，那个女孩在第一次性经验时想，这就是朱丽叶所希望而没有得到的么？细节完全记不清楚了。但这一点似乎没忘记。当时我感觉她提出了一个很有意思的问题，即性与爱的关系、二者的共同和差别问题。在现代，“爱”这种罗曼蒂克被一些人认为早已过时了，只堪嘲笑，因之强调的完全是性的快乐。性的快乐当然重要，它在中国长期遭到禁欲主义的过分压抑，值得努力提倡一下。而且性的快乐（做爱）形式也有人的创造，并非全是动物本能。但它毕竟不是人类心理发展的全貌。从整个文化历史看，人类在社会生活中总是陶冶性情——使“性”变成“爱”，这才是真正的“新感性”，这里边充满了丰富的、社会的、历史的内容。性爱可以达到一种悲剧感的升华，便是如此。同时它也并不失去有生理基础作为依据的个体感性的独特性。每个人的感性是有差异的。动物当然也有个性差异，但这种差异仍然只服从于本能地适应自然。人类个性的丰富性由社会、文化和历史而更突出，所谓“性相近，习相远”，“差之毫厘，谬以千里”，从而“新感性”的建构便成为极为丰富复杂的社会性与个体性的交融、矛盾和统一。

既然是理性向感性的积淀，既然是社会性、历史性向心理结构的积淀，各种心理功能如何协同组织、活动和建构，便成

为需要进一步说明的问题。

第三节 审美的过程和结构

依据本讲一开头所列的那张图表，下面拟对美感过程和结构作一并不科学的粗略描述，旨在从经验现象上较具体地验证上述哲学提法而已。

最广义的美感即审美意识或审美心理。它可分为几个阶段。

开始是准备阶段，在这阶段中最初是审美态度，也可称审美立场。

这个问题是近代美学注意的中心，在西方美学史上，自叔本华以来，这个问题提得十分突出。人们在审美时首先出现的就是审美态度。什么是审美态度？不同派别有不同说法，像很出名的“距离说”，要求主体与欣赏对象保持一定的心理距离，使自己从日常现实生活中脱离出来，保持一种与日常生活和实际功利无关的态度，即审美态度。迄今为止，这还是美学中经常引起讨论的问题。大家可能注意到在上列表里没有“审美主体”这个概念。现在很多文章喜欢使用“审美主体”，我之所以不采用这个概念，就是因为一个人不能在很长时间内只保持审美态度。难道你能从早到晚整天保持审美态度，从生活中脱离开来吗？即使你欣赏最好的音乐或看戏，时间也毕竟是短暂的，更不能说一个人能整天、整月、整年对任何事物都保持超功利、超实用的审美态度，而构成一种所谓“主体”。真正严肃的宗教哲学家都认为人“不可能永驻于圣殿”，“他不得不一次次

重返人世”，^①连神的世界也如此，更何况乎审美世界？也许可以对人生、对生活、对日常事务采取一种审美态度，比如庄子那种态度，但这也是一种比拟性的说法。它指的主要是一种理想人格，而并非能够整日间那么飘飘然。审美不能是很久的态度，因之不能构成一种“主体”，而只是进入审美活动之前和之中的某种时间比较短暂的心情、态度而已。但如同经常进入神的世界使精神不断得到洗涤净化而有益于人生一样，审美亦如此。它在你一生中的反复来去，就极大地来丰富了你的现实人生。

审美态度作为进入审美经验的准备阶段，其中有个关键环节，即审美注意。审美注意就是审美态度碰到具体对象的时候，把注意力集中和停留在对象上面。这种注意力与一般的注意力不完全一样，它主要是一种对于对象形式或结构的注意。审美注意把审美态度具体化了。科学家对对象也十分注意，植物学家看显微镜要注意细胞的组织情况、形状、结构，但这不是审美注意，因为这注意是与确定的概念思考联系在一起，它把这组织的形状、结构等等与特定的意义、类别、问题直接联结起来，并过渡到科学的逻辑思考。破案的公安人员注意罪犯留下的手印、足迹的形状、结构等等，但这也不是审美注意，他们由对形式的注意也马上要联系和过渡到逻辑思考，如根据足迹，判断罪犯有多高，是朝哪个方向跑的等等。审美注意和它们不同，主要区别就在于审美注意并不直接联结，也不很快过渡到逻辑思考、概念意义，而是更为长久地停留在对象的形式结构本身，并从而发展其他心理功能如情感、想像的渗入活

① 马丁·布伯（Martin Buber）《我与你》中译本，北京，三联书店，1986，第72页。

动。因之，其特点就在各种心理因素倾注、集中在对象形式本身，从而充分感受形式。线条、形状、色彩、声音、时间、空间、节奏、韵律、变化、平衡、统一、和谐或不和谐等等形式、结构的方面，便得到了充分的“注意”。让感觉本身充分地享受对象形式方面的这些东西，并把主观方面的各种心理因素如感情、想像、意念、愿望、期待等等，自觉或不自觉地投入其中。这便和植物学家对细胞的注意，公安人员对罪迹的注意，根本不同了。

审美注意并不限于造型艺术，在主要诉诸想像的文学领域，也有这种情况。如中国诗文中所重视的“气势”，就有所谓抑扬顿挫的形式结构问题。欧阳修的文章和韩愈的文章味道不一样，因为气势不同，一种“气”比较壮健强盛，是阳刚之美；一种比较迂回和缓，是阴柔之美，古文为什么要朗读而不默吟，就因为要求集中审美注意于结构形式，而感受这不同的“气势”。这种通由审美注意所获得的对对象形式注意所得到的感受，又恰好是与自己的情感形式相沟通的。这样，审美态度经过审美注意就真正进入审美经验，亦即完成了审美的准备阶段，进入审美的实现阶段。

审美态度只是美感的必要条件，而非充分条件；它是审美的前提，而非审美的实现。所谓审美的实现阶段，也就是人们一般所说的“美感”（狭义的美感），即审美愉快（aesthetic pleasure），或称审美感受（aesthetic feeling），只有康德独特地称之为审美判断（aesthetic judgement）。在我看来，三者异名而同实。

康德这个独特命名，有深刻道理。审美既不是理智的概念活动，为什么又是“判断”呢？这是因为，这里所谓“判断”，

是指审美要求其有一种人人都共同承认的普遍必然的有效性质。康德认为美感虽然是感性的、个体的、主观的，但它具有普遍必然性。一般说来，口味、快感因人而异。但审美、美感却要求如同逻辑判断那种普遍必然性，它对每个人都必须有效，如同理性认识一样，所以把它叫作“审美判断”。从康德所用的这个词汇倒可以看出，美感既是感性的，又是超感性的，它们是在个体的感性中积淀着社会的理性。关键在于，这理性不是来自知性的逻辑，如康德所指出，它是来自人的各种心理功能（其中包括知性〔理解〕，也包括想像力）的协合活动的结果。

可见，所谓“审美判断”是要表明，审美感受或审美愉快不是一种被动的产物，它不同于吃食物时的生理愉快（被动反应），而是人们主动进行的心理活动，有如人们主动进行的逻辑判断一样。所以康德以为，愉快在先还是判断在先，是快感与美感区别的关键。即是说，由愉快而判断对象为美，乃是生理快感；只有由人的各种心理功能和谐运动（“判断”）而生愉快，这才为美感。由此可见，审美感受不是某种单一或单纯的感知反应而已，它是一种积极的心理活动过程，其中包括了感知、想像、理解、情感多种因素的交错融合。也就是说，审美愉快之所以产生；是由于各种心理功能相互活动、交错融合的结果。所以说，判断在先，愉快在后，而不同于由感官感受直接产生愉快的生理快感。这一点，我认为十分重要，确乎是审美心理的关键，它说明审美不是被动的静观，而是一种主动的活动，是人的心理诸功能、因素自由活动的结果。喝杯啤酒感到痛快，这是生理愉快；干件好事精神感到满足，这是道德愉快；攻下一道难题感到兴奋，这是求知得到的愉快。审美愉快所以不同于这些愉快，原因很多，简单地说，它是更多的心理

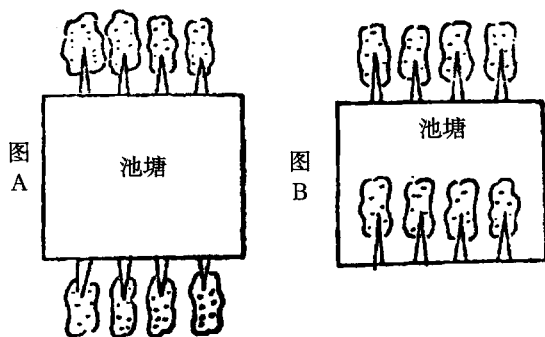
功能的成果。任何事物或艺术作品要使人获得美感愉快，就必须能够调动起人们多种心理功能的主动活动。这种活动是异常复杂的交错的，正是这种异常复杂的交错融合，形成了我称之为审美心理结构的数学方程式。

由此可见，美感或审美感受、审美愉快是一个颇为复杂的过程。但这与我强调的美感的直觉性并不矛盾，因为不但这个过程一般在时间上相当短促、迅速，“当下易得”，而且这整个过程也仍然排斥概念认识，所以说具有直觉性的特征。至于将这个过程看作“数学方程式”的说法，则当然只是一种比拟性的猜测，它也可能是某种结构性的数学公式，总之，其中有多项变数，相互反馈而构成某种流程。

所谓多项变数，其中包括各种心理因素、功能、成分，如意向、愿望、期待、想像、认识、情绪、心境、欲求等等。为简明起见，下面仅以感知、理解、想像、情感四因素在审美过程中的一些情况和特征，分别作些简单描述。

美感由审美注意具体化到审美感知，开始进入实现阶段，美感实现阶段中首先是审美知觉，即对审美对象的感知。从审美感知便可看出人类“新感性”的建立，即在感知中由于渗透了其他的心理功能、因素，使这感知本身具有许多超感知的成分，而并不被人们自觉意识到。贡布里奇（E.H.Gombrich）从艺术史强调说明过视知觉总是包含人们的认识、理解因素，一开始就与触觉动觉联系在一起，是具有“意义”的综合体。下页是一张心理学中常见的图。小孩的画和埃及人画的树大体属于A图类型，这实际是他们所理解所“认识”的“感知”对象：树是长在池塘旁边。大人画和文艺复兴时期的画就不是这样了，而是B图那个样子，要从平面中看出立体。但要叫小孩

看，他会说树长在池塘里去了，画错了。这两种画法在艺术上并无优劣之分，引用在这里，是想说明人类感官“本身”所具有的理解性的不同和增强，即对象不只通由感官而被认识（理解）的对象，而是作为实践的对象被感官所“立体”地感觉着，它已成为某种理解了的视觉（感知）对象，尽管可以是非自觉的。



一般的感知如此，审美感知亦然。如同 C. Geertz 论证人性是文化的产物一样，^①Gombrich 的论著也可说明人的眼睛——视知觉，同是文化的成果。^②上述 A、B 两图正好表现了由“所知”，即理解，由外在来支配感知，进到“所见”，即理解已融化在视觉中，构成幻想世界。人类的时空感便属于这种历史的“文化”感知，它超越了动物生理性的感知。这也充分表现在画中，汹涌的大海和险峻的群山本都在一个平面上，但我们感到的却是

^① Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*. Ch.1—2.

^② 参阅 E. H. Gombrich, *Art and Illusion*.

山水对峙、惊涛骇浪的立体景象（三度空间），能“看出”它有好多层次。因此审美感知看上去似乎是纯感性的知觉，实际上是超感性知觉的，它包含着许多因素，尤其是认识、理解的因素。但这认识、理解却又只是因素，它已融解在感知中去了，成为非自觉意识到的东西。感知中积淀有认识、理解，这是人类感性的“进步”，这“进步”不是生理自然的生物学进化，而是历史所构建的文化心理结构的一种进程。我以前举过看电影的例子，开头人们看不懂特写（微像学）、交叉（同时态）、倒叙（回忆）等等。现在都能看懂了，不假思索就心知其意，这说明“感官”的“进步”。其实，耳朵能欣赏旋律，眼睛能欣赏线条，也是这种“进步”。线条、旋律比色彩、节奏需要的理解因素重得多。所有这些也就是“自然的人化”。也正因为审美感知是渗透了其他心理因素，是处在与其他心理因素的交互作用的结构体中，所以艺术才不愚蠢地要求感觉真实。中国艺术相当突出了这一点，绘画中的墨荷，戏曲中的时空，建筑中的园林都如此。中国独有的书法艺术则是使诉之于感知的色、线、形本身从物质对象世界中解放出来，以自身的自由组合而产生独立的审美效果，并不依靠它们所描述的客观事物或物质对象。现代艺术以及工艺的造型、色彩，均同此。感知本身可以创造和引向一个独立的审美世界。但是，感官又毕竟是生理的东西，它又仍然保持它的生理特性。据说动物也喜欢圆形。色彩的冷暖感、强弱感等，都是自然生理反应，它们在审美感知中，也非常重要，经常构成审美感知的某种特征。名画《蒙娜丽莎》那看来（视觉）似乎可触握的双手，与名句“玉骨冰肌，自清凉无汗”、“清辉玉臂寒”那想像中的可感触性一样，不都以其自然感性的特色吸引着、打动着人们么？青铜器的黑金色和重量产

生的深邃、凝重的质感，洁白大理石所传达的清澈、宁静；“晨钟云外湿”、“绿杨烟外晓寒轻”所引向的意境，不都与审美中的感知特色有关么？桑塔耶那（G.Sentayana）说：“如果希腊巴特隆神庙不是大理石的，皇冠不是金的，星星不发光，大海无声息，那还有什么美呢？”齐白石的《虾》的透明质感，宋人《出水芙蓉》的鲜妍如真，丁尼生（A.Tennyson）的“Murmuring of innumerable bees”名句，吴昌硕画里的“金石味”，李贺诗里的浓丽鲜艳的色彩，阿海姆讲的颜色感知与心境、情绪、生理的直接的同构相似，不都是构成审美的重要原因吗？

但综上所述，人的审美感知已不是单纯的生理感官的愉悦，不是简单的同构对应，不是单一的感知和感受，而一般是既有动物性生理愉悦的机制，同时又是多种心理功能相综合的协同运动的结果。人类的审美感知已经是一个复杂的社会—生理产物。其中除了将生理感知赋予特定的社会含义如圆形之代表成功、完满，色彩标志等级服饰，人物之大小代表社会地位的高低（如阎立本的帝王图）等等（这种社会约定又仍然受一定生理规律的制约，如黑色极少表示喜庆，最多只代表庄重肃穆；红色一般总象征热烈、活泼；人物大代表地位高等等）之外，就在一般的审美感知中，便已包含着朦胧的理解，这理解不是社会的约定（如上述服饰色彩之类），不是逻辑的认识，而是一种对自然形式的领悟。

“理解”在审美中有好几层内容。首先，审美总意识到自己处在非实用的状态，不必对所见所闻作出行动（广义）的反应。看戏知道舞台上的一切是假的，才不致提刀或开枪去杀剧中人。但看戏又在一定程度上经历着、分享着剧中人的哀乐。艺术创作也一样，例如，所谓演员的双重性就是一方面进入角

色，与剧中人浑然一体，另一方面仍知道是在演戏，理知地控制、观察自己的一切。司汤达（Stendhal）曾讲到“完全幻觉的瞬间”，即是说，只允许“瞬间”的“完全幻觉”，似乎忘记自己是在欣赏，完全幻化到对象里去；但总的来说，审美总必须有欣赏的自意识（理解），这种意识作为一种当然的（如剧场、画框都是安排这种“当然”而设）潜在的理解因素而存在。所谓审美非功利性、距离说等等，其实都是指这种状况，与对象融为一体却又仍然保持静观，不作出实用、伦理的现实反应。也正因为此，艺术的真实才不要求等同于、模仿于生活真实，而“贵在似与不似之间耳”。这是审美理解的第一层含义。

审美中理解因素的另一层含义则是对对象内容的认识，这特别在再现艺术部门，对题材、人物、故事、情节以及技法、技巧的理知认识，经常构成欣赏的前提条件。如果你不懂十字架的含义，“桃园三结义”的故事，天鹅湖、魔笛的情节背景，你就没法“看懂”、“听懂”那些绘画、戏曲、舞蹈、歌唱。在西方的画中，十字架、蛇、羊都是有一定含义的，十字架是耶稣受难象征，蛇诱人把禁果吃了，羊象征着迷途的羊羔。你不了解他们的含义，就不能欣赏他们。中国画《白蛇传》、《桃园三结义》，要是不知道这些故事，就会问这三个人在干什么？这是审美理解中的第二层含义。

但所有这两种含义都还不是真正的审美理解，它们只是进行审美或获得美感的前提条件。审美理解的第三层含义在于，在审美中，在美感中，从理知上认识对象的情感性质、技术特征，例如“这个曲调是悲哀的”，“这种手法如何如何”，……许多行家、专业人员经常带着这种态度和理解来欣赏艺术作品。这种理解当然有助于审美感受的形成和获得，但它还不是我所特

别重视的审美理解的第四层含义。这第四层含义的审美理解因素是更为内在和深层的。它指的是渗透在感知、想像、情感诸因素并与它们融为一体的某种非确定性的认识。它往往如此朦胧多义，以致很难甚至不能用确定的一般概念语言去限定、规范或解释。中国所谓“可意会不可言传”，所谓“羚羊挂角，无迹可寻”，所谓“可喻不可喻”，“可解不可解”……，其实都是讲的这种审美中所特有的理解因素。这一点我在形象思维的文章中反复强调过。指出“理之于诗，如水中盐”，因而是“有味无痕，性存体匿”，即强调审美中有理解、认识的功能、成分、作用，却找不出它们的痕迹和实体。它们是溶化在水中之盐，但有咸味而已。审美中的认识是溶化在其他因素中的理解，但有某种领悟而已，经常是难以言喻的。这正是审美——艺术的妙处。否则有科学就行了，又何劳辛勤的艺术创作？有抽象的逻辑思维即可，又何必费心于形象思维？也正因为有这种领悟，它比确定的概念认识又总要丰富些、广阔些，真可说是“即之愈稀，味之无穷”，可以使人反复捉摸，玩赏不已。这也就是艺术的认识不同于理论的认识所在。艺术家们所感受、所捕捉、所描述的，欣赏者们所感动、所领悟、所赞赏的，经常是那些已经出现在生活和艺术中却还不能或没有为概念所掌握和理解的现象、事物、情感、思想、心境、意绪。艺术能作为时代生活的晴雨表，走在理论认识的前面，也正如此。它对于丰富人的心灵，便不是智力结构（认识）或意志结构（道德）所能替代或等同，它却可以帮助这两种心理结构的发展。我在哲学中谈到的“以美启真”、“以美储善”即与此有关。正是它建构着不同于工具理性，也不同于道德实践理性的审美理性。这理性却恰恰是感性的。正是它，构成心理本体的最深层的实在，所以它

是一种积淀的、历史性的存在。

当然，审美中的理解的非确定性与多义性，又不能说得那么绝对。它仍有一定的限定。即在非确定性中又有某种确定的趋向，在多义性中仍保持某种一定的意义。在许多时候，这种确定性的含义还可以相对突出，特别是在广大的再现艺术门类中（小说、戏剧、再现性的造型艺术以及标题音乐等）。所以审美中理解因素的地位及其与其他诸因素的配置、关连和结构，又是多种多样、五光十色的。以前我曾讲过“隐”、“秀”的不同：“义主文外”、“余味曲包”（“隐”）与“波起词起”、“万虑一交”（“秀”），便是审美理解中的两种不同形态。前者（“隐”）是理解在暗中运行，与其他因素溶化得完全看不见，所以含义似在文词之外；后者（“秀”）则可以是某种突如其来、先获我心的顿悟式的领会，理解比较鲜明突出，这在喜剧艺术（例如相声）中很明显。此外，如现代艺术中理性的突出，理解、认识、概念因素的极大增强等等。但所有这些，仍并不推翻上述审美理解的非概念认识的多义性、非确定性的特征。

感知作为审美的出发点，理解作为审美的认识性因素，其中介、载体或展现形态，则是想像。感知在生理上、理解在逻辑程序中都是常数，正是想像才使它们成了变数。

想像大概是审美中的关键，正是它使感知超出自身，正是它使理解不走向概念，正是它使情感能构造另一个多样化的幻想世界。动物没有想像，只有人能想像。从想像真实的东西，到真实地想像东西（马克思）。胡塞尔、沙特也都详细论述过想像。想像一开始便贯串在感知里，大家都知道，心理学也证实了期待在感知中的巨大作用。期待与过去的经验、习惯，同时也与对未来的希望、意愿相关联。它实际也是一种想像。想像

把某些经验的（或体验的）东西提出来进行回忆、联想、类比、期待，把脑中一些模模糊糊的东西明确下来，想像是既与个别事物有关联，又是主动支配性的、具有综合统一性能的感性活动。正因为想像极为丰富和复杂，不为概念性的认识所规范，所以理解才多义而宽泛。想像又常常与情感、欲望等本能相联系，受后者支配，具有无意识的意向性。

在审美欣赏中，对内在意义的理解不是靠概念而正是靠想像来联系的。高尔基的《海燕》没有明确地讲革命，却给人以革命的启示。这是通过想像，即由想像来负载审美理解。无论是感知的“联觉”或上述所谓“隐”、“秀”，也都与想像相关。想像在心理学中一般分为再现性想像、创造性想像以及把联想（想像的一种）分为接近联想、类比联想等等。接近联想如由齐白石画的《岁朝图》（爆竹）而感到春节的气氛，类比联想如用花比美人、用暴风雨比革命等等。此外，无意识中梦似的变形、浓缩、重叠、不遵守同一律（是A又是非A）等种种非理性的想像，在现代文艺中也广泛流行。艺术作品之所以必须具有“空白点”（R. Ingarden），之所以具有朦胧性、不确定性，等等，便正是为了给想像以抒发活动的天地。如果没有这种活动，这个美感也就建立不起来了。从而，想像在这里便不简单是心理学的经验问题，而是关系到人性心理结构的本体论的哲学问题了。

想像的这种广阔性使艺术与生活的对应关系变得十分复杂和深刻。古典主义的三一律和模拟论美学早已被弃若敝屣，主观心理的时空和主体感受的真实占领了现代艺术的中心。中国传统文艺则在实践理性精神的理解因素的渗入、支配下，“观古今于须臾，抚四海于一瞬”，相当重视想像的自由活动：中国戏曲中

著名的各种虚拟程式；绘画、诗词中非常宽广的时空范围，不需要布景灯光，舞台上可以现出白天黑夜；不需要焦点透视，画面上可以展现万壑千山；它们并不着重生活真实的如实复制。也正因为想像丰满而自由，所以理解才多义而宽泛。想像不是为概念性的认识所引导所规范，而是恰恰相反，想像指示着、引领着、趋向于某种非确定性的认识。这正是艺术想像不同于科学想像的地方。科学成像是概念性的感性结构，而艺术想像则是饱含主观情感的心绪、意境、典型。弄清这种区分对于了解艺术的审美特征具有重要意义，也不至于把文艺与科学混同起来。所以，康德讲审美是想像和理解的和谐运动，趋向概念而又无确定概念，归结于某种概念便破坏或不能产生美感。因为，**审美愉快是多种心理功能共同活动（而其中又特别是想像活动）的结果**。康德关于审美是理解力和想像力和谐运动的论述，至今仍然是深刻和准确的，其缺点是太理性化，只讲有两种心理功能，讲的功能仍然太少。因为理解、想像力都是人类较高级的心理功能，而审美愉快中还包含着某些与人的生理欲望有关的心理满足，不只是理解和想像力而已。弗洛伊德派认为审美或艺术是欲望（特别是性欲）在想像中得到变相的满足。

这也就涉及审美结构和过程中的情感因素了。审美中的情感，又是极为复杂的问题。特别是它与想像的关系。

情感在科学想像中并不成为想像本身的构成、内容或动力，在日常生活和审美活动（包括欣赏的审美感受和创作的形象思维）却不然，正是人们的主观情感、心境、意志、愿欲，……自觉或不自觉地成为驱使想像飞翔的内容、动力、中介和基础。客观事物所以能成为你的审美对象，如移情说所认为，是由于你的情感移入对象，于是主客融化，物我同一。在文艺创作中更如

此。总之，情感使想像装上翅膀，趋向理解，化为感知，……构成特定的审美状态，即一定种类的审美感受、审美经验。不奇怪，近代的美学围绕着情感因素提出了不少理论，如立普斯等人的移情说，克罗齐—科林伍德（Croce-Collingwood）的情感表现说，托尔斯泰的情感感染说等等，弗洛伊德的性欲说也是一种原始本能的情感理论。

审美愉快包含不包含人的生理欲望或原始本能性的心理满足？尽管弗洛伊德过分夸张了性欲，但包括性欲在内的人的许多生理本能在审美中是起作用的。前面已谈过感知，即人的感官系统决定于人体生理，才有对红、黑、白等颜色的不同的感受和选择，夏天炎热，要是搞得满处都是红彤彤的，人会感到难受、烦躁、不舒服。但如果在绿油油一片田野中见到某些红色，却会感到分外高兴，万绿丛中一点红，感到适意和愉快。这里没有多少道理可讲，是一种生理性的感性要求和反应。既然连感官都如此，又何况内在的强烈的情欲。它们作为维系种族生存（如性欲）的基本动力，是强有力的生理心理功能，出现在审美领域中，便是非常自然的事情。其实，从审美的前提条件（如审美态度）开始，期待、意向的因素便经常受生物本能性的欲望所支配。饥饿要求食物、性欲要求交配，这些本能冲动是动物感性存在的基本组成部分。孟子早就说过“食色性也”，因此，所谓“情人眼里出西施”，固然有社会性因素，但其中无疑包括“异性相吸”的生物本能性的欲求。人是动物性的感性存在，某种本能性的欲望、意向、要求、期待，必然在审美中有所表现。虽然我不赞成把审美或艺术定义为“欲望在想像中的满足”，但在审美或艺术中却确有这种因素。问题在于这种因素也不是单纯的，而它与其他因素的配合也极为复杂。

所以前面才说“情欲的人化”等等，下讲艺术中还要讲到这一点。总之，审美愉快（美感）不只是一种心理功能，而是多种心理功能（理解、感知、想像、情感等等）的总和结构，是复杂的、变项很多的数学方程式。这些变项被组织在一种不同种类、性质的动态平衡中，不同比例的配合可以形成不同类型的美感。例如，古代艺术给人以比较单纯的愉快感受，现代艺术给人的感受却非常复杂，一开始它给你不愉快，但你又偏偏从这种不愉快或不使你愉快中得到了某种精神满足，即愉快。所以，尽管不同于逻辑思维，审美感受经常是朦胧而多义，但它同时又异常细致而精确。这是不同于逻辑思维的另一种非语言所能传述的心理感受的精确。在艺术作品中，经常可以看到，一字之差、半拍之快（慢），一笔之误，便有天壤之别。正是审美感受这种复杂而精确的数学结构使它不同于日常经验，把人从日常生活中似乎拉了出来，以获得不同于现实习惯的新感受、新体验和新经验，美学中所谓“非理解性”、“心理距离”、“幻相”、“隔离”等等，都来源于此，都是指的这种审美心理感受。这个复杂的审美结构是未来的心理学需要解决的课题，现在解决不了。所以我讲，不要把美学工作想得太乐观，至少得五十年，甚至一百年，心理学发达以后才能取得真正的科学形态。现在只能作些表面描述而已。

这里的表面描述则只是为了从经验上观察一下，以说明“自然的人化”和“建立新感性”是一个深刻而复杂的问题。

那么，通过这个过程和结构所得到的美感（审美感受和审美愉快）本身，作为人性“新感性”和“自然的人化”，又是种什么状况和具有什么意义呢？它与日常的情感心理状况有何异同呢？

现代一些美学家否认存在有特定的审美感情或审美感受的情感状态。他们认为所谓审美感受、审美感情不过是日常生活中的各种经验的感受、感情的“某种方式”的“恰到好处”的协调、综合、均衡、中和，这种“中和”的感情越多、越丰富、越恰到好处，就越能形成审美感受，就得到越多的美感。例如看一场电影，读一本小说，我们随剧情或书中人的遭遇、命运而悲、而喜、而怒、而愤、而紧张、而愉快、而跋山涉水、而曼舞轻歌，……经历了许许多多的经验、感受，这些经验、感受与日常生活的经验、感受并无不同，只是它们更为丰富多样（例如在小说中便可经历在生活中所得不到的种种感受和体验，如死亡、冒险、恐怖等等），并且剪裁组织得非常之好，尽管你为这些虚构的人物、情节、故事大动其日常感情中的喜怒哀乐，但由于这些日常的喜怒哀乐已被组织、综合、协调、中和，于是使人最终感到的是一种愉快的感情。美感非他，即此之谓。可见并无特殊的审美感情、审美经验，审美感情即日常经验、感情的如此“中和”而已。英国著名文艺理论家瑞恰慈（I.A.Richards）、美国著名哲学家杜威大体持此说。

另外一种相反的意见则是克莱夫·贝尔和罗杰·佛莱（Roger Fry）所持的审美感情说，他们认为有一种特殊的审美感情，它们是对对象的形式——色彩、线条、音响，即所谓“有意味的形式”的反应。只有在这种纯形式的欣赏中才能获得审美感情，其他涉及内容（如故事、情节、人物）的情感、感受或认识都不能算作审美。例如看陶器、书法等等，只觉得线条、色彩很美，却说不出什么内容、意义、认识来，这才真算是审美。可见，审美感情与日常经验、感受没有关系，它只是对象“有意味的形式”所引起的特殊的心理对应感受而已。这种情况确乎

也存在，不但书法、陶器、雕塑、绘画等造型艺术，就是在以概念为基本材料的文学中，例如诗歌中，也有与此类似（也只是类似）的情况。我曾以《诗经》的某些诗篇为例说，“虽然这些诗篇中所咏叹、感喟、哀伤的具体事件或内容已很难知晓，但它们所传达出来的那种或喜悦或沉痛的真挚情感和塑造起来的生动真实的艺术形象，那种一唱三叹反复回环的语言形式和委婉而悠长的深厚韵味，不是至今仍然感人的么？”^①它们的再现内容已不复可知，而留下来的正是这种情感的“有意味的形式”。这种“有意味的形式”激起人们的审美感情。各种造型艺术更是如此。

这两种意见颇不相同甚至对立，但都有一定道理。前者显然更适用于各再现艺术部类，后者则更与表现艺术合拍。但前者没看到美感作为积淀成果，与一般日常经验确有不同之处，它是人类新感性的高级产物，的确存在那种能欣赏纯形式的审美感受；后者却始终讲不清究竟什么是“有意味”，人为什么会有这种“纯粹”的审美感情，它们是如何可能的？同时也不能解释那种具有生活经验内容的艺术和审美。在我看来，二者以不同方式实际都提出了一个审美的心理结构问题。前者把这种结构由多种因素组成——即它由日常生活中的情感、理解、感知、想像这一方面突出来了，说明审美并不神秘，确乎与人们生活经验有关，是这些经验、感受某种特殊的组合。所以，这里重要的是，这些日常经验或多种因素必须组织在一定的形式中。用瑞恰慈等人的话来说，它们必须取得协调、均衡、中和，即把各种极复杂的经验、感受组织融合得“恰到好处”。这个“恰

^① 《美的历程》，第3章。

到好处”，不就正是指这些经验必须放在一定的形式结构里么？后者如贝尔的“有意味的形式”，则直接指出这个艺术结构的形式特征。所谓独特的审美感情，乃是与这种艺术形式相对应的主观感情结构。这个作为心理结构的审美感情已经不同于作为这种心理结构因素之一的一般情感，它使这种一般情感在理解、想像诸因素的渗透制约下得到了处理，也即是所谓“情感的表现”（Collingwood）、“情感的逻辑形式”（S. Langer）。从而这种作为心理结构成果的“审美感情”，并非如贝尔所以为，是某种神秘的本体实在或佛莱所认为的下意识。它们正是前引《美学》条目中讲的与“美的线条”等（有意味的形式）相对应的“人类的天性中所具有的”“趣味的法则”。总之，这两派的不同，在我看来，在于前者（瑞恰慈、杜威）突出了审美的来源和组成，后者（贝尔、佛莱）突出了审美的成果和状态。一偏重于依存美，一偏重于形式美。其实，一方面，如果没有日常经验和生活情感作为被剪裁、被纳入、被熔铸的材料，那所谓“审美感情”的心理结构将是空的，“有意味的形式”的“意味”将无所由来；另一方面，如果有种种生活经验、感受或情感，而没有被纳入、剪裁和熔铸在一个审美心理结构中，那这些材料不过是一堆大杂烩，不可能产生“审美感情”。偏重欣赏具体内容和偏重欣赏形式以及装饰美的美感，都是由于心理结构复杂的方程式中不同比例的配合和组织、融化的缘故。所以在某些审美欣赏、感受中，有时似乎看不到形式，得到的美感似乎就是一种非常接近于日常道德、宗教、政治……的情感、态度和认识，直接感到心灵得到了洗涤、净化或认识，以至痛哭流涕或喜欢之极。有时又似乎看不到内容，得到的美感似乎是一种独特的毫无认识、功利、伦理、宗教等实用内容的纯粹愉快。前者如

看某些小说、戏剧、电影，后者如欣赏某些建筑、书法、工艺品，但实际上这两个方面都是存在的，只是在不同的对象中有各种不同的组织配置的结构罢了。

本书一再引用的《美学》条目说，“在美学科学中，至今还有一个领域被忽视了，就是关于比例的理论。毕达哥拉斯和他的思想还没有找到继承人来说明形式美究竟是以什么为依据的，来分析各种艺术表现的一切不同形式，并且揭开各种艺术按照人的心理结构对人心所产生的特殊作用。”我以为，最后一句极为重要，应该提出如何能用比例的理论把人的心理结构以精确的形式表述出来。如前所说，直接进行这种研究也许要在几十年之后，因之，从作为它的物态化成果的艺术作品中，研究由各种形式的不同配置而产生的不同心理效果，探测不同比例的心理功能的配合，将是目前即大有可为的事情。各种不同类型、不同风貌、不同韵味的艺术作品所引起的相对应的各心理因素、功能的不同配置排列，便有各种不同的审美感受。即使在再现艺术或具象艺术中，不同艺术种类、派别和作品也给你不同的美感，有的偏于理智领会，有的偏于情绪感染，有的给你神秘的东西。表现艺术也不只给你以形式，有的内容很突出，有的具体的情感性很强，有的理解性也很强，各种艺术所调动的情感、想像、理解、感知的情况不一样，有的甚至哲理性很强，因之审美感受便不一样。再重复说一遍，从作为人类心理结构物态化成果的艺术作品中，研究由各种形式的不同配置而产生的不同心理效果，探测不同比例的心理功能的结合，是美学研究中大大有可为的事情。潘诺夫斯基（E. Panofsky）关于视觉艺术的研究，如关于人体比例的不同所造成艺术风格以至审美感受的不同，便是一例。李白与杜甫，李商隐与杜牧，悲剧使伦理情

感突出，小说则认识因素颇强，中国诗话、词话中经常讲究的字句的推敲，一字之差，境界顿异，……所有这些，都提供了进行这种文化心理结构研究的大量素材和题目。

审美经验的积累便产生审美观念，形成审美趣味，孕育审美理想，而达到成果阶段。需要说明的是，审美观念、审美趣味、审美理想不只是从审美经验中归纳或产生出来的。不仅以往的审美经验，而且还有许多其他因素，如个人的生活环境、人生经历、兴趣爱好、文化修养、个性倾向以及先天的气质、潜能等等，都起重要作用。所以一个审美经验并不一定很丰富的人，却仍然可以有较高的审美趣味、审美理想，如此等等。并且它们和人的政治思想、理论修养也不一定一致。有的人政治上很“落后”，但审美趣味却很“进步”；有的人政治上很激烈，但审美趣味却很保守。有的属于个性差异问题，如有人喜欢李白，有人偏爱杜甫，歌德不欣赏贝多芬，列宁也不喜欢马雅可夫斯基……

总结上面，从审美结构和过程的经验描述，可以看到何谓积淀或自然的人化。康德偏重于知性的理解和想像力的和谐运动，弗洛伊德强调感性的原始本能，格式塔心理学研究了人与动物共有的生理感知，它们的复杂综合便正是我所说的美感的矛盾二重性，亦即在感性又超感性的积淀，亦即内在自然的人化或人类新感性的建构。这个建构即是康德所提出的不同于个体感官爱恶的审美的主观的普遍有效性和先验的共同感，而这，也就是康德——席勒——马克思的哲学美学的具体延伸，同时也就是由马克思回到康德再向前行进。

第四节 审美形态

美感可以有多种不同形态的分类，如分为优美感、滑稽感、崇高感等等，这是依据不同对象（优美、滑稽、崇高）而作的分类。它有某种描述厘定各种不同美感的经验意义。但这种区划是难以穷尽的，如前所述，美感由各种细致精确的不同结构组成，其中微小的差异即有感受的重要不同，例如在所谓优美感、滑稽感、崇高感中便可以分划出更多的类别来，这当然是值得心理学的美学去继续区划、描述和研究的课题。

本书既从自然人化、积淀和文化心理结构立论，本讲既然重视的是情感本体，即新感性的建立，那么着眼点便不在这种区划和分类，而在注意于审美过程和结构的完成，即人的审美能力（审美趣味、观念、理想）的拥有和实现。这即是人的感知心意和内在精神的塑造建立，它表现为审美能力（趣味、观念、理想）的形态学。这才是本讲对审美形态的区划原则，即将审美分为“悦耳悦目”、“悦心乐意”、“悦志悦神”三个方面，这三个方面是人（人类和个体）的审美能力的形态展现。

悦耳悦目 这里指的是人的耳目感到快乐。这种看来非常单纯的感官愉快，前面已反复说过，也已是包含着想像、理解、情感等多种功能的动力综合，只是没有自觉意识到罢了。但也如前面所说，其中与感知相关的耳目器官的生理现象不容忽视。关键在于，这种生理性能和自然规律如何与社会性的性能相交织结构，以社会性的方式实现出来，并在此实现中使自然生理的耳目性能获得了丰富、发展，成为积淀的人性、人化的自然、人类所独有的心理本体，使人的感性存在也不同于

动物。

人不同于机器“人”，因为人是一种自然生理的感性存在；人不同于动物，因为人是一种理性的存在；但更重要的是，人的感性本身已不同于动物，也不同于机器，整个哲学美学当前所要论述的，便是这样一个“教育学”或“美育”的问题。前面讲感官的人化，也就要落实到这种悦耳悦目的美感形态中来。

具体来看看。例如为什么科学定理、数学公式可以一直不变或少变，而人们却有千变万化的时装？这首先就与作为生理感官有关系。人的感官是容易疲劳的。再好吃的东西，假如你天天吃它，很快就不想吃了。再美的东西，你天天看它、听它，也就不一定感到美了，在北京住的人，如果天天去北海，便会感到没多大意思。可过一段时间再去，又感到有意思了。缺少变迁会使感官迟钝，没精打采，感官的东西与理性的东西不一样，人与机器不一样，它需要休息和变异，它要求新鲜活泼的刺激，才获有继续生存、活动的生命力。新的刺激使感知得到延长，甚至紧张，从而使知觉专注于对象，不至于因“习以为常”而“视而不见”，这样也才能不断地得到满足。现代流行音乐的时刚时柔，流派众多，此起彼伏，并不停步，亦以此故。正因为艺术和审美需要变异，一些美学家曾认为“美在新奇”，主张艺术家要善于发现、选择新的角度、途径、方法、形式，去创造新艺术风格。一部艺术史实际便是风格史。所谓风格史，也即是耳目感受的流动变迁史。不仅造型艺术，文学亦然，文学以形象表象联系着耳目感知。克罗齐说过语言本来就有美学因素（诸如车跑、风叫等等），可是讲熟了，成为机械性的自动反应，便失去了这因素了。日常语言常常把丰富的生活经验和感受僵化、固定化和割裂化，语言愈发达，抽象语汇愈

多，这一点愈突出。少数民族的语言中的形象性、比喻性的东西就比较多，我们听了很新鲜，觉得富有诗意，但他们习惯这样讲，就并不一定会有同样的感觉了。在文学中，新词丽句，怪字僻语，独特比喻，便易于唤起新鲜的感知、想像和情感。所以形式主义文学理论，主张写诗要选择与日常语言不符合的、破坏日常规范化的语法、词汇和句子，使人产生“陌生感”才会受欢迎，从美感角度看，也可说正是抓住了人的感官需要变异，以及由之而引起的想像、理解和情感需要变异这个审美特点的。

审美经验中的感知变异又有两种，一种是和缓式，感知颇易适应。如服装，今天领子大一点，明天领子小一点，裙子一时长一些，一时短一些。稍微变动一点，看着很新鲜，这样经常变动，就受人们欢迎。有人曾研究服装史，发展尽管不断出现和流行时髦的服饰，但总起来看，这种变化原来是在绕圆圈，即变来变去又变回来了（当然又非完全的回归）。有时是大圆圈，有时是小圆圈。心理学中有所谓“差异原理”，不是太熟悉又不是太不熟悉的变异，能唤起知觉的新鲜刺激而感到愉快。上世纪赫尔巴特（J.F. Herbart）的形式主义美学也证实了与旧经验又联系又差异的新经验，最易产生审美愉快。

另一种则是突变性的，急剧式的。如原来是直的，突然来个圆的；原来是规规矩矩的，突然来个离奇古怪的；猛然一看一听，觉得很别扭，感到不舒服，但慢慢地又觉得这种变革有强烈刺激的满足感，从而极感兴趣；或者觉得有点什么意思在里头，从而感到兴趣。服饰上，前几年就有这种情况。从中山装突然一下到牛仔裤、花衬衫，引起了一些中老年人的反对，但获得了青年的极大欢迎而终于取得了胜利。在文艺史上，这

种情况便更多了。当浪漫派、印象派和抽象派出现时，都如此。每当一些作家艺术家跨步大一些的时候，都要遭到反对。如浪漫派作家雨果（Hugo）的作品，一开始人们反对得一塌糊涂。瓦格纳（R. Wagner）的歌剧刚上演时，观众说他是疯子，全剧场的人都反对，有的跳着骂。印象派的画展一出来也受到剧烈攻击；埃菲尔铁塔建成时被看作“极丑”，现在却成了巴黎的象征。总之，开始时总首先是在感知耳目上接受不了，太刺激、太刺眼、看不惯、听不懂，……但终于被接受了下来，并日益获得欢迎。这种“看不惯”有时与理性并没直接关系，就是感性接受不了。但就在感性接受或不接受中，又有其深刻的理性原因。文艺史上以突破旧有感性，使习惯了旧有规范的感性把握不住而造成痛苦、刺激、难以理解等审美效果，更是常有现象。当然，也有一出现便受到普遍欢迎的事例和情况，这大都也是由于某种社会原因使心理早已期待，渴望着某种变化的结果。“文化大革命”之后，青年们对朦胧诗、牛仔裤的普遍欢迎，便是一例。这正如 1949 年革命胜利后，年轻妇女由穿旗袍、擦胭脂、抹口红，一变而为戴八角帽、穿军服，完全不化妆……，人们却觉得很美，挺好看一样。所以，值得注意的是，这种急剧式的感知变换，经常与一定的社会性的理性内容联系在一起，与人们心理的革命期待联系在一起。因此，在感官疲劳需要变异这个生理基础上，实际实现的变异却又具有着或充满了社会的内涵和理性的含义。感知变异或“陌生化”，生理性只是一个必要条件。如何变，向哪个方向变，怎样“陌生化”，才能产生新的感受，却又并不是任意的。它除了受身心的自然生理因素的规范限定外，又仍然受着社会性的制约牵引。如前所说过的服装一样，五十年代的青年们喜欢《王贵与李香

香》，流行激昂慷慨的歌曲，现在青年们却喜欢朦胧诗，喜欢那些变形的、“看不懂”的抽象艺术。又如五四时期的白话文，今日文艺中的意识流手法……这是不是只因为感知要求变异的生理原因呢？显然不是，它有更深刻的社会原因，它们都标志着某种社会时代的积淀特征，这种积淀渗透和呈现在耳目感性之中，而以审美形式的变异表现出来了。而无论是和缓性的变异，还是急剧性的变异，对我们的眼睛和耳朵都是一种培养、锻炼、陶冶和塑造。它具体地表明了，人的自然生理性能与社会历史性能直接在五官感知中的交融会合。人类正是这样使自己内在的自然日益地不断地丰富起来。各种各样、多种多样的悦耳悦目，无论是日常生活、艺术作品，也无论是绿水青山、花香鸟语、黄昏落日、长江大河、碧野田畴、春风杨柳，……这种种似乎只是诉诸耳目生理的感官愉快，也仍然或多或少地包含着由欣赏者不同的时代生活背景、社会文化背景和经验、教养背景所带来的不同的愉快。总之，在生理性的基础上，由于社会性的渗入，在感知基础上，想像、理解、情感诸因素的渗入，我们的耳目感官日益拥有丰富的包容性，它们远不是那么狭窄了。我们可以欣赏古典的芭蕾、书法、戏曲，也可以喜欢现代的家具、服装、音乐和抽象艺术，我们的耳目感知不仅一方面从纯自然生理要求中解放出来，而且也从纯社会意志支配下解放出来，而成为自由的感官。即耳目不只是认知而是享受，这享受不只是生理快感，而是身心愉悦。耳目愉悦的范围、对象和内容在日益扩大，这具体标志着陶冶性情、塑造人性、建立新感性的不断前进。它是人类的心理—情感本体的成长见证。

悦心惬意 从悦耳悦目的美感中，即可看出，审美愉快虽有自然生理的愉悦满足方面或内容，却已远远不止于它。通过

耳目，愉悦走向内在心灵。而这就是悦心悦意。

1957年拙文《意境杂谈》中曾说，“看齐白石的画，感到的不仅是草木鱼虫，而能唤起那种清新放浪的春天般的生活的快慰和喜悦；听柴可夫斯基的音乐，感到的也不只是交响乐，而是听到那种如托尔斯泰所说的：‘俄罗斯的眼泪和苦难’，那种动人心魄的生命的哀伤。也正因为这样，你才可能对着这些看似无意义的草木鱼虫和音响，而低回流连不能去了。读一首诗、看一幅画、听一段交响乐，常常是通过有限的感知形象，不自觉地感受到某些更深远的东西，从有限的、偶然的、具体的诉诸感官视听的形象中，领悟到那日常生活的无限的、内在的内容，从而提高我们的心意境界。”^①悦心悦意是审美经验最常见、最大量、最普遍的形态，几乎全部的文学作品和绝大部分的艺术作品都呈现、服务和创造着这种审美形态。不像耳目愉悦受感官生理的制约局限，心意的范围和内容要宽广很多。它的所谓“精神性”、“社会性”显得更为突出，它的多样性、复杂性也更为明显，从而这一形态的千变万化，五彩缤纷，也就更加具有意义了。

前面讲感官的人化时，一再指出情欲的人化。在悦心悦意的审美形态中，便包含有这方面的内容。如同悦耳悦目使人的感官生理日益高级化、复杂化、丰富化一样，悦心悦意也同样使人的感性情欲日益高级化、复杂化、丰富化。这也即是“人化”的具体呈现。

悦心悦意包含着无意识的本能满足。其中，性本能是很重要的内容。弗洛伊德之所以强有力地风行近一个世纪，正在他

① 拙著《美学论集》，上海文艺出版社，1980，第324页。

牢牢把握住了这一无可否认的原始的强大的生理本能力量。人类的性本能由于受社会条件和道德、法律、舆论的制约，被压抑或排挤到意识的深层变为无意识，成为一种巨大的能量，暗中影响着人们的思想和行为。我们每个人都做梦，都有过在梦中得到直接间接满足这种被压抑的性欲望的经验。在审美经验中，无论是欣赏还是创作，这种不可言说的本能、冲动、愿望、情绪、意念亦即感性底层的无意识，通过一种心理的形式结构被表露和召唤出来，以一方面宣泄，另一方面节制。连写情书都可以使性爱升华，更何况审美创作和欣赏的悦心惬意？在悦心惬意中，人的本能情欲由于处在多种心理功能（例如理解、想像等）的结构组织中，而“人化”了。这样也就塑造了人的情欲和心灵。艺术品之所以不同于白日梦，它所具有的那种要求普遍必然地产生审美感受的“判断”性质，便正在于它是多种心理功能的协同结构，从而改建和塑造了原始本能、生理情欲，才获有这种“普遍必然性”，也即是客观社会性。^①这也就是陶冶性情、形成人性。人类的新感性也就正是通由这种悦心悦意的审美形态而不断建立起来。

悦心惬意作为感性与理性、社会性与自然性相统一的成果，其内容、层次、等级、类型，范围是极为广泛的。除了性本能，还有其他一些情欲、行为、心境、理念的被压抑，而通过审美获得解放和宣泄。它们也构成悦心悦意的内容。

当然，也不只是压抑的解放、本能的宣泄，而且还有在此范围之外的心意的满足和愉悦。包括从乡愁到爱国、从感怀到咏史、从友情到议政，等等。但由于本书重点在讲自然的人

① 所谓“普遍必然性”实即“客观社会性”，详见《批判哲学的批判》第2章。

化，就不拟泛谈这许多方面了。总之，悦心悦意是对人类的心思意向的某种培育。看罗丹、伦勃朗的造型艺术，听巴赫、贝多芬的音乐，就并不是只悦耳悦目，而是培育心意。读文学作品，这点当然更明显。

由于年龄、经历、修养、文化、性格、气质的不同，人们对悦心悦意的要求和需要也不尽相同。我少年时喜欢读词，再大一些喜欢读陶渊明的诗，这也说明心意的成长，太年轻是很难欣赏陶诗的。读外国小说时，记得开始喜欢屠格涅夫，但后来读陀思妥耶夫斯基的《卡拉玛佐夫兄弟们》，看完后两三天睡不好觉，激动得不得了，好像灵魂受到了一次洗涤似的，这也说明悦心悦意所“悦”的已有不同，实际上这种悦心悦意已进入悦志悦神的范围了。悦耳悦目、悦心悦意和悦志悦神三者虽然确有区别，却又不可截然划开，它们都助成着也标志着人性的成长、心灵的成熟。对人类如此，对个体也如此。今天能够观赏抽象艺术和所谓“丑”的作品，实际表明心灵的接受量、包容量的扩大，它不只是耳目感官的“进步”，毋宁更是心灵境界的提高，是人的审美能力（趣味、观念、理想）的扩展。只有人具有审美能力，具有不同于机器、不同于动物的各种悦耳悦目、悦心悦意和悦志悦神的审美趣味、审美观念和审美理想。

关于“悦心悦意”所涉及的情欲人化等问题，在下讲中还要再次谈到。这里先看看审美能力的最后一种形态。

悦志悦神 这大概是人类所具有的最高等级的审美能力了。悦耳悦目一般是在生理基础上但又超出生理的感官愉悦，它主要培育着人的感知。悦心悦意一般是在理解、想像诸功能配置下培育人的情感心意。悦志悦神却是在道德的基础上达到某

种超道德的人生感性境界。

所谓“悦志”，是对某种合目的性的道德理念的追求和满足，是对人的意志、毅力、志气的陶冶和培育；所谓“悦神”则是投向本体存在的某种融合，是超道德而与无限相同一的精神感受。所谓“超道德”，并非否定道德，而是一种不受规律包括不受道德规则、更不用说不受自然规律的强制、束缚，却又符合规律（包括道德规则与自然规律）的自由感受。悦志悦神与崇高有关，^①是一种崇高感。康德在分析美时，断定美与道德无关；在分析崇高时，却强调道德是崇高之基础，正是在这意义上，康德说“美是道德的象征”。^②并指出，面对崇高对象，“……把感情提升到了顶端，那种感情的本身才是崇高——我们说它崇高，是因为心灵这时被激动起来，抛开感觉，而去体会更高的符合目的性的观念。”^③黑格尔在《历史哲学》中则说，“大海给我们以无际与渺茫的无限观念，而在海的无限里感到他自己的无限时，人类就被激起了勇气要去超越那有限的一切。”高级的艺术作品，如前面提到的陀思妥耶夫斯基的小说、贝多芬的音乐以及如好些中外著名建筑、雕刻等等，都可以产生这种崇高态度。并且也表现在对大自然的观赏中，如康德所强调指出过的那样。暴风骤雨、狂涛巨浪、险峰峻岭、无垠沙漠，……在具有一定文化教养的人们那里，都可以唤起悦志悦神的审美愉快。这种悦志悦神之审美感受既不同于观花养草、欣赏盆景、玩弄鸟兽之类的审美感受（那属于悦耳悦目、悦心惬意），也不

① 参阅《美学论集·论崇高与滑稽》。

② 《判断力批判》，上卷。

③ 同上。

是观赏任何壮观的书画所能替代。它不仅不只是耳目器官，而且也不只是心意情感的感受理解，而且还是整个生命和存在的全部投入。大自然之令人魂销骨蚀，即在于此。这种悦志悦神，似乎是参与着神的事业，即对宇宙规律性以合目的性的领悟感受。在西方，它经常与对上帝的依归感相联系，从而走向宗教。在中国，则呈现为与大自然相融会的“天人合一”的精神境界。共同点在于：人作为感性生命的存在，终归是要死亡的，个体的生命都在有限的时空之中，因此人追求超越这个有限，追求超越这个感性的个体存在，而期待、寻求那永恒的本体或本体的永恒。不同在于：在西方这个不朽的本体永恒是上帝，从而追求灵魂不死，超越感性时空，进入一个纯精神的永恒本体。在中国，则不追求这种超时空的精神本体，而寻求就在此时空中达到超越和不朽，即在感性生命和此刻存在中求得永恒，这也就是与宇宙（整体大自然）的“天人合一”。孔子讲“逝者如斯夫”，孟子讲“上下与天地同流”，庄子讲“勿听之于耳，而听之于心；勿听之于心，而听之于气。视乎冥冥，听乎无声，冥冥之中，独见晓焉”。《乐记》讲“大乐与天地同和”，等等，都有这种意思，都在指出只有当人与自然完全吻合一致，才能达到所谓“极乐”、“至乐”的审美境界和感受，也就在这时空中超越了时空。庄子又说，“至乐无乐”，达到了最高级的音乐也就没有什么音乐了，达到最大的快乐也就无所谓快乐了。达到这个最高的境界，就超脱了一切，什么都无所谓了。中国的这个最高境界不是宗教的，而是审美的，因为它始终不厌鄙、不抛弃感性，不否定、不抛弃内在的和外在的自然。它是在感性自身（包括对象的整体自然和主体的生命自然）中求得永恒，这种审美感当然就不是耳目心意的愉悦的审

美感了。^①

上面谈“悦耳悦目”、“悦心悦意”时，都强调了生理性与社会性、感性与理性的统一和积淀，那么，这一问题又如何呈现在悦志悦神的形态中的呢？作为崇高感受的悦志悦神，其特征在于，似乎是在对自然性生理性的强烈刺激、对立、冲突、斗争中，社会性、理性获得胜利，从而使感性得到了陶冶、塑造和构建。在西方，它表现为对自然生理的某种压抑、舍弃、否定甚至摧残，以透显其精神性所建的崇高，这种悦志悦神包含着苦痛、惨厉、残忍、非理性的强力冲突等因素或过程，它实际走向或接近洗涤心灵（净化）的宗教体验，从希伯来的《圣经》、亚里士多德的《诗学》到陀思妥耶夫斯基以及尼采，都以不同方式呈现出这种特征。在中国，由于乐感文化和实用理性的渗透主宰，作为崇高感受的悦志悦神主要表现为一种生命力量的正面昂扬，即所谓“天行健”的阳刚气势，表现为一种“与天地参”的人的自然化；通过艰苦的自我修炼，人与宇宙规律合为一体，从道家气功到佛学坐禅中所达到的种种经验，以及宋明理学所宣讲的“孔颜乐处”的人生境界，都实际指的是这种不离感性又超感性的悦志悦神的审美形态。^②

在走向一个交往日益频繁密切的世界文化的交会中，中国传统如何吸取西方宗教和艺术中那种痛苦悲厉的深刻感受，来补充和加深加强自己的生命力量，便是在培育塑造悦志悦神的审美能力所应特别重视的现代课题。其中，特别需要强调的是，中

① 参阅拙著《中国古代思想史论》，（北京，人民出版社，1985）；《华夏美学》（香港，三联书店，1988）。

② 同上。

国传统的“天人合一”将不再是古典式的和谐宁静，而将是一个充满了冲突、苦难、斗争的过程，“天人合一”不再只是目的，而且也是过程。在这里，目的与过程（手段）是同一的，无论是“自然的人化”还是“人的自然化”，都包含着这种悲痛苦涩、艰辛的过程，但它不是宗教式为上天堂而苦痛，而是真实的感性的苦痛和艰辛。

最后要专门提及的，是在这“悦耳悦目”、“悦心悦意”、“悦志悦神”的形态中的人体肢体活动问题。在最早的美的创造和审美创造与欣赏中，亦即在原始的生产劳动和原始的歌舞礼仪中，本是以肢体活动为主的形式创造。在今天的幼儿和儿童的审美教育中，肢体动作的活动也仍然是和应当是一种基本的和基础的训练。因其中包括有对自由的形式复现、领悟和感受。如何在高度机械化的世界，重新振兴对人类的肢体活动的培育训练，包括今日的气功、太极拳，便不只是涉及人的身体健康或延年益寿的问题，而且其中也包含有人的自然化和自觉塑造心理——情感本体的美学问题，这与美感的三形态也是密切相关的。这问题只能另处再谈了。

艺 术

第一节 艺术是什么

当代美学很少研究美的本质这种所谓形而上学问题，主要集中在对艺术和审美的研究上。审美的研究也主要通过艺术（艺术原理、艺术史）来验证和进行，但至今关于艺术是什么？什么算是艺术品？这个似乎最简单的问题，也仍然是众说纷纭，莫衷一是，五花八门，各种各样。有些语言分析学家认为“艺术”一词包含的意义太多，也就没意义了，主张干脆取消“艺术”这个词，用音乐、美术、舞蹈这类具体的词代替它。可是“艺术”这个词又废除不了，人们仍然在日常生活和理论研究上广泛运用它，这使语言分析的美学家也没有办法。本讲暂把艺术（art）范定在一件件具体的艺术作品（work of art）的含义上，即是说，艺术是什么？艺术是各种艺术作品的总称。

那么，艺术作品是什么？艺术作品是指那一件件的雕塑、绘画、电影、音乐、舞蹈、戏剧以及文学（诗与散文）等等。一幅画、一曲音乐、一首诗、一个建筑，……那就是艺术作品。

那么，它们又是在什么时候，或者说，是在什么条件下成

为艺术作品的呢？

埃及的金字塔、殷周的青铜器、欧洲中世纪教堂建筑、中国与印度的佛像雕塑壁画、非洲的原始面具等等，它们当年的创造并不是为了审美观赏，而有其宗教的、伦理的、政治的、社会功利的实用目的、价值和意义。这种所谓艺术品，其功能原非审美，它们本不是为了给人鉴赏的。“艺术品”这个概念在西方到近代才有。^①就今天来说，造房屋、购衣物、添家具，……也首先是为了实用。出土的陶器和青铜器，过去农民们挖出来常常只作储存什物的坛罐使用，它们也不是审美对象。而民俗博物馆与艺术博物馆的展品经常混同，也说明艺术品与非艺术品的界线异常模糊。艺术之所以难以界定，还由于现代派艺术作品的千奇百怪，不可捉摸。看完现代派有些艺术作品，更感到搞不清什么是艺术了。有的陈列品，就是一堆沙土，里面放些花生皮之类的东西；有的把几片破铜烂铁焊在一起，有的还用手按一下，从而像坐在汽车里观望街道，出现一闪一闪的景象。我有一张照片，似乎在抓住一位老太太的头发向上提，许多人看了说：“你怎么这样和老太太开玩笑？”其实，那是塑料做的假人，她坐在那儿低头看报，桌子上还摆一盘点心，看上去和真的完全一样。这也是艺术，即超级现实主义或照相现实主义的艺术。一位著名的艺术家把自己的小便壶拿上展览厅也称艺术品。一位音乐家“4分33秒”的完全沉默，毫不弹奏，也称艺术品。一些艺术家把自己涂上油彩站在展览厅内也称“艺术品”……所有这些，都使艺术与非艺术的区划非常困难。从而，反映在美学理论上，就有像乔治·迪基（G. Dickie）的艺

① 可参阅 N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1973, pp. 344—345.

术“惯例”论（或制度论，Institutional theory），认为被一定的“惯例”或“制度”认为是艺术的就是艺术品，因此，什么是艺术得由博物馆的专家们或所谓“艺术世界”来决定。还有如当代著名美学家当托（A.C.Danto）认为应由理论来决定什么作品是艺术。所有这些，似乎并不具有多少说服力。

什么是艺术作品是一个问题，另一个问题便是艺术与审美、艺术作品与审美对象是不是一回事。

如上所述，无论是历史古迹还是现代什物，无论是教堂、塑像还是画幅、家具，艺术作品在许多时候并不是作为艺术对象（审美对象），而是作为其他对象而存在，如作为可供居住或礼拜的房屋，一块需要搬运的有色彩的木板或纸轴（绘画），一大卷黑白胶卷（电影），如此等等。可见只有成为人们的审美对象时，艺术作品才现实地存在着。从而，艺术作品究竟在哪里？是存在于心灵？存在于人性之中？还是存在于画布、石块、书页、乐谱之中？

从美学看，这两个问题是一个问题，即人工制作的客观物件包括实用物件和所谓纯艺术创作（fine arts），究竟是如何成为人们的审美对象的？

用创作者的意图、博物馆的“惯例”或形式、功能的区划等等，很难说明艺术品与非艺术品的区别，很难说明作品作为现实物件与作为审美对象的不同所在的。接受美学（The aesthetics of reception）从接受者（读者、观众）的立场来历史具体地探讨作品被接受的各种条件、机缘、心理，实际是将审美心理学与艺术社会学融合在一起，这符合本书所倡导的哲学精神，我以为能较好解析这问题，也是大有前途的科学工作。

但本书却仍然只能从哲学角度来作点简单谈论。

就整体看，从古至今，可说并没有纯粹的所谓艺术品，艺术总与一定时代社会的实用功利紧密纠缠在一起，总与各种物质的（如居住、使用）或精神的（如宗教的、伦理的、政治的）需求、内容相关联。即使是所谓纯供观赏的艺术品，如贝尔所谓的“有意味的形式”，也只是在其原有的实用功能逐渐消褪之后的遗物，而就在这似乎是纯然审美的观赏中，过去实用的遗痕也仍在底层积淀着，如欣赏书法中对字形的某种辨认，古庙或神像观赏中的某种敬畏情绪，等等。当艺术品完全失去社会功用，仅供审美观赏，成为“纯粹美”时，它们即将成为“完美”的装饰而趋向衰亡。这正是本讲下节要谈到的重要问题。艺术品如何从实用、功利的人工制作向所谓纯艺术的审美过渡，正是有关心理—情感本体的建构关键之一。

因此，何谓艺术品？只有当某种人工制作的物质对象以其形体存在诉诸人的此种情感本体时，亦即此物质形体成为审美对象时，艺术品才实地出现和存在。

当这许多物质产品，从庙堂到服饰，从戏剧到诗文，还没有成为专门的、“纯粹的”观赏对象，当它们仍然负载着各种物质的或精神的功能、需要时，如祈福求神、劝善惩恶、商业广告、人际交流，……由物质生产而得来的各种形式感受（参阅“美”讲），即已在这些物质产品的形式中展现和扩充开，它们已经在建构那审美心理结构，即建构上述之情感本体。只是这种建构处在从属的（从属于实用、功利）或不觉的状态下。其中最重要的正是，这种情感本体或审美心理结构从与其他结构的交会中发展、独立和分化出来。耶稣、佛、菩萨经过教堂、庙宇和宗教造像，进入人们心理，使人们获得超越的形上本体力量，从而，这些建筑、造像的形式结构与所要求展示的神，

便有了某种的交流和灌注。戏剧尽管是为了娱乐，宣传或“劝诫”（均实用功能），但它的形式结构所强化了的人生命运的紧张度，却给予人们以本体的感受和生命的冲力。于是，这些原来从属于或归属于实用功能的形式结构日渐丰满和发展，而成为独立的审美对象，实用功能日渐褪色。于是，所谓纯粹的“艺术品”终于产生，教堂不再是礼拜场所，而只是旅游观赏对象；绘画不再是“敦人伦，厚教化”，而只是“悦心乐意”而已。……但即使在这种纯粹作为审美对象的艺术作品中，日常的、实用的心理功能又仍然可以并存和交错，崇奉上帝的感情可以与观赏哥特式教堂仰望上方的审美感受同时并存而且互相渗透；热情沸腾的战斗意志和博厚仁爱的宽广心怀可以与倾听贝多芬第九交响乐同时并存而且互渗；这有如舒适合用的住房、家具、衣服可以与悦目赏心并存互渗一样。即使贝尔那不食人间烟火的“有意味的形式”，那高级精神贵族式的独特的“审美感情”，不也最终仍然指向了神秘的宗教体验么？

可见，实在没有所谓纯粹的艺术，只有或多或少地渗透人世情感内容的艺术。区别只在于这“或多或少”和这种渗透的结构方式，即上讲中多次提到的所谓“数学方程”。书法不同于电影，服饰不同于诗歌，作为审美对象的艺术作品，从美学看，却只有这种心理差别而已，只有它们与情感本体或审美心理结构的关系、层次的不同而已。

情感本体或审美心理结构作为人类的内在自然人化的重要组成，艺术品乃是其物态化的对应品。艺术生产审美心理结构，这个结构又生产艺术。随着这种交互作用，使艺术作品日益成为独立的文化部类，使审美心理结构成为人类心理的颇为重要的形式和方面，成为某种区别于知（智力心理结构）、意（意志心

理结构)的情感本体。从而,艺术是什么,便只能从直接作用、影响、建构人类心理情感本体来寻求规则或“定义”。

也只有以此为大前提,上述以创作意图、博物馆的条例或功能、形式的区划来规定艺术与非艺术,才有一定的合理性。创作意图是为纯观赏还是为实用,博物馆从艺术传统的惯例,物品以其外形式而不以其功能或功用等等,来说明或规范什么是艺术作品,在构建这个相对于心理情感本体的艺术本体的前提下,都可以发挥其诠释作用。一件物品不是与某件悲哀、欢快的事件相联系,而只是以其形式结构的形体自身感到悲哀或欢快,这即是艺术品。这种形式结构所获得的独立力量或性质,不又正是上述那个由互渗交织而逐渐完成的情感本体的对应吗?即它以其形式自身作用、影响、建构心理情感,不再束缚于外在的实用的因素和功能。

所以艺术作为各种艺术作品的总和,它不应被看作只是各个个体的创作堆积,它更是一个真实性的人类心理—情感本体的历史的建造。如同物质的工具确证着人类曾经现实地生活过,并且是后代物质生活的必要前提一样,艺术品也确证人类曾经精神地生活过,而且也是后代精神生活的基础或条件。艺术遗产已经积淀在人类的心理形式中、情感形式中。艺术品作为符号生产,其价值和意义即在这里。这个符号系统是对人类心理情感的建构和确认。

然而,更具体一点说,艺术品是什么?它究竟存在在哪里呢?它有些什么基本要求或条件呢?

第一,艺术品必须有人工制作的物质载体,从创作说,艺术家必须将艺术想像中的幻想世界,确定在一定的客观物质材料上(作为绘画的画布,作为小说的手稿,作为建筑的木石……),

成为物态化的东西，也只有在这“物态化”的过程中，这个幻想世界才能在不断的现实的修改变更中真正获得实现，而成为艺术品。所谓直觉即表现（克罗齐、柯林伍德），必须有物质媒介（鲍桑葵），也就是这个意思。从欣赏来说，艺术如果没有物质载体，就不能诉诸人的感官，艺术中的审美意义就无法传达给欣赏者，也无法保留给下一代。杜威、英加尔登（Ingarden）、杜夫海纳（Dufherne）等一些美学家把它们或叫“艺术产品”，或叫“审美手段”等等，都是指作为艺术承担者的物质载体，他们把它和审美对象或艺术作品作了严格区别。但首先，如果没有这种载体，艺术作品便不存在。

第二，美学家们之所以作这种严格区划，是想表明，艺术作品只现实地存在于人们的审美经验之中。在审美经验中，艺术产品才成为审美对象。因之，不管是专门为观赏创作的物品也好，或者是附着在物质（如居住）或精神（如礼拜）的实用物品之上的形式外观也好，艺术品现实存在的特征之一，是直接诉诸或引动、唤起人们的审美感受和审美经验。既然艺术品作为审美对象只存在于当人们去欣赏它们时，那它便是一种幻想的实在，这个幻觉或幻想的实在当然不等同于那个载体（画布、铅字、木石……）的物质实在。这个幻觉的实在的状态、性质既取决于那个物质载体所客观地提供一切，也取决于欣赏者主体个人所提供的一切。这即是说，主体欣赏者的时代、社会、阶级集团、文化背景以及个人的性格、气质、教养、经历，以及原来拥有的审美经验和审美理想等等，都有很大的作用。人们反复引用过马克思讲非音乐的耳的那段名言，说明只有进入你的审美范围之内才成为艺术作品。古代人不能欣赏青铜饕餮，认为它们是妖异，如同今天贫困的人无心去观赏歌剧一

样。同一“艺术产品”（“审美手段”），对不同时代、社会的人，或同一时代、社会的不同的个体，是否能成为艺术作品（审美对象），或成为什么样的艺术作品，取决于人们的各种复杂的主观条件和状况。

如果说，物质载体（“艺术产品”、“审美手段”）是必要条件，那么，主题素养（审美经验）便是在某种限定意义上的充分条件，而艺术作品作为审美对象，便是这二者的统一交会。这是另一种主客观统一，是朱光潜所强调的主客观统一，它可以说明艺术的本质特征，但不是美的根源、本质。这在前面“美”一讲中已经仔细讨论过了。

那么，这对“艺术美”又如何呢？

“艺术美”的“客观社会性”从而便具有另一种含义。这种客观性不仅指艺术作品必须有物质载体，这物质载体总是客观物质的存在。而且更指这主体素养所结合物质载体所构成的艺术作品，并不只是停留于个体创作或欣赏时的审美对象，即是说，艺术作品又不止是审美经验而已，它既已是一种物态化的现实存在，尽管其幻相世界必须实现在各个不同的审美经验之中，但其共同可接受性，亦即诸审美经验的总和概括，却在构造人类心理的情感本体中取得了相对独立于各个个体的审美经验的本体性质，它获有了这种积淀的客观性质。这是人类共同的心理情感本体的物态化。这种客观性质当然更是社会的产物和遗存。

所以，从必要条件（客）和充分条件（主）两个方面看，艺术美具有本体性，具有客观社会性。这一客观社会性不同于美的本质的客观社会性，这也就是工具本体与情感本体之不同所在。

从必要与充分两方面条件看，艺术或艺术作品的定义必然

是开放性的，并无一定的成规可以笼罩，不但物质载体可以日新月异，无所不可；而且主体需求、感受更是这样。即使是要求公认的普遍性的原则，也服从于一定社会、时代的人们的各种主客观方面的情况。接受美学和博物馆理论在此都有一定的道理。因之，何谓艺术，何谓艺术品，也就没有必要去追寻一个永恒不变、确定不移的定义或规定了。

艺术如此，从美学谈论艺术，其途径亦然。莫卡罗夫斯基（J. Mukayovsky）说，“艺术品是在它的内部结构中，在它与现实和社会的关系中，在它与创造者与接受者的关系中，以符号形式呈现出来的。”这把艺术品放在它与社会的外部的现实关系、与创造观赏的内部心理关系和它自身结构的关系三重结构中来研究考察，是一种相当完整的方法或途径。因之，把艺术看作多元因素的现象，可以把它作为读者、作者、环境各种成分或因素的相互制约的有机整体来研究考察，也可以对作品各形式因素（音韵、节奏、文字、形象……）作精密的结构分析，而通过各种艺术现象（历史的、个别作品的、艺术家的、风格的、趣味观念的……）的分析考察，无疑将发现出许多具体的审美和艺术的规律。关于艺术的起源、趣味的演变、风格的传递和革新、艺术与社会的关系等等，现在已经有了不少重要的理论和材料。随着实证学科的发达，它们也将日益科学化、形式化、精确化，并将分化为一些新的学科。审美心理学和艺术社会学还将分出许多枝干。这在本书第一讲“美学”中，已经讲过了。

在我们这里（中国大陆）经常碰到的一个问题是，美学与艺术概论或文艺学有否区分或如何区分？属于审美领域里的艺术社会学，无论是艺术理论、艺术史或艺术批评，如何能有自己

的特色，它们如何能与一般的艺术学相区别？而上文提到的那些艺术理论或批评论著也经常只是在某一个方面或某种程度上属于或涉及美学范围，具有美学性质。那么作为自觉的美学组成方面、部分或内容的艺术社会学，它的特点是怎样的呢？

从本书自然的人化、建立新感性的心理情感本体的哲学美学看，这个特点便在围绕或通过审美经验这个中心来展开自己的研究或论述。它不是外在地去描述或规定艺术，例如去一般地研究艺术与生活、艺术与政治、艺术的主题、题材、体裁、技巧等等，而是要将它们（艺术）作为审美对象来提出、来研究一系列根本问题，即将艺术品、艺术史和艺术批评作为审美对象的存在、历史和鉴赏来对待和研究。这样，就与前述审美心理学的研究密切相关，甚至渗透合流。艺术品真正作为审美对象的存在只有当人去欣赏它们时，它是一种幻想世界的实在，前面已讲，佛殿、菩萨本都是供人奉献膜拜的场所、对象，它们什么时候在什么条件下和为什么会成为人们欣赏、品味的审美对象（艺术品）？美只对心灵开放，艺术品作为审美对象既是一定时代社会的产儿，又是这样一种人类心理结构的对应品，对作为审美对象的艺术品的研究，不正是对物态化了的一定时代社会的心灵结构的研究，亦即对人类心理——情感本体的探究吗？因之艺术社会学也完全可以是一种形态的人类审美意识的存在、变化或发展的研究。审美对象如果这样地成为艺术社会学的主要课题，这就不同于一般的艺术学或文艺概论了。也就是说，特定的审美对象既然与特定的心理状态相关，从而，研究某种艺术品、某种艺术潮流、趣味、观念在何种社会时代条件出现、流行和衰落，研究作为审美对象即与人们审美经验、审美理想攸关的艺术品的各个方面，或者说，不离开审美经验而是从审

美经验出发或以之为中心来研究、对待、探索现时代的艺术作品（文艺批评）或古代的艺术作品（艺术史），从中建立起关于艺术的审美原则（艺术理论、文艺学），这就属于美学领域内的艺术社会学的部分了。“接受美学”也许与此相当。丹纳（Taine）的《艺术哲学》便太外在，因为它只讲了艺术品与外在环境（种族、环境、气候）的关系。而就美学说，更重要的是艺术与人们特定的审美态度、审美感受、审美理想与心理结构的关系，亦即与上讲讲的结构成审美经验的那几种心理功能或要素的关系。艺术品正是这几种功能或要素所构成的审美意识的物态化和凝冻化。在这个外化了的物质形态——艺术作品以及艺术潮流、倾向中，可以看见一部触摸得到的人们内在魂灵的心理学。艺术正是这种魂灵、心理的光彩夺目的镜子。审美对象的历史正是审美心理结构的历史，是人类自己建立起来的心理——情感本体世代相承的文化历史。同一作品同一对象在不同时代社会的不同遭遇，折射出不同社会时代不同人们的不同心灵。这些心灵尽管一方面归根到底仍然是特定的社会经济、政治、文化所决定和规范；但另一方面，而且从美学看是更为重要的方面，即它们又悠久流传，至今仍在。词所以大行于五代北宋，正如小说戏曲高潮在明中叶，诗在唐代极盛一样，它们都是时代的产儿，展示的是特定社会时代下人们心灵的物态化的同形结构。但更重要的是，唐诗宋词仍然万口传诵，并不渐灭。理性的、浪漫的、感伤的……各种艺术倾向和潮流的出现与更替，是人们审美心理中各种不同要素的不同凸出和不同比例，更重要的是它们的不断沿承，展示了人类心理——情感本体的不断充实、更新、扩展和成长的历史。正是它们不断构成着和构成了这个日益强大的情感本体世界。从这个方面或角度去研究作

为物态化的审美经验的艺术，比起直接研究心理学，便具有更为丰满多样的历史具体性，这种艺术社会学的崭新研究，也可以给整个心理学以重要的推动和刺激。这种艺术社会学与审美心理学的融合统一，恰好是马克思讲的人的心理以及五官是世界历史的产物，亦即“自然的人化”这一哲学命题所提示的具体科学途径。从而，美的哲学与审美心理学和艺术社会学的基本原则将是一个统一整体。从哲学到心理学到艺术学，从美的本质到审美经验到审美对象，本书这个论述过程，也企图反映出从抽象到具体、从简单到复杂那美和审美的逻辑和历史的总体行程。它企图展示美的本质与人的本质相关联、艺术本体与情感本体相关联，亦即将美的根源与工具本体，艺术作品与心理（情感）本体联系起来。从这个角度，本讲将艺术作品简单分为三个层面来粗略地谈点意见。所谓三层面即艺术作品的形式层、形象层和意味层。形式层与形象层大体相当于“美感”一讲中的感知与情欲。当然这三个层面并不能截然划开，它们三者经常处在同一个审美对象中，彼此渗透交融和反复重叠，并且还有种种交错复杂情况。例如文学作品诉诸感知的形式层就极模糊，一部小说是以白纸、铅字、油墨气味呈现给感知的，因此，对它的所谓感知主要包含在表象（想像）里。有的艺术不一定有蕴涵明确情欲的形象，如某些（不是所有）装饰艺术。至于意味层，更不能独立存在，它就存在在形式感知层和形象情欲层里面而又超越它们。

从三个层面可以看出，它们不过是将前述美和美感两讲中关于“自然的人化”（感官的人化、情欲的人化）的理论，在艺术中加以重复展开而已。

第二节 形式层与原始积淀

本书不是艺术社会学或艺术史哲学，不准备具体讨论艺术起源诸问题。但对艺术起源和艺术本性的一个有关问题——“究竟艺术在先还是美感在先？”却必须有哲学的回答。

这是个长久争讼未决的问题，有人从洞穴壁画证明艺术在先，有人从石器纹饰等，认为美感（审美）在先。

本书采取后一立场，虽然不以器物纹饰（提篮纹、编织纹）立论。关于这问题曾有过一些误解。拙著《美的历程》第一章中，引用了一些图片，说明几何纹线是由鱼、鸟、蛙等具体的动物形象演变而来的，是由写实变成抽象线条的。我现在还坚持这个观点。但由此有人认为我主张所有的线条都是从具体的写实的東西变来的，这就不对了，我没有这个意思。恰恰相反，我认为最早的审美感受并不是什么对具体“艺术”作品的感受，而是对形式规律的把握、对自然秩序的感受。原始陶器的某些（不是一切）抽象纹饰确是有它的原始巫术、宗教的内容的，是由具体写实的动物形象变化来的。但是，纹饰为什么以某种形式的线条构成或流转为主要旋律？为什么从具体的动物形象变成抽象线条的时候，是这样变，而不是那样变？为什么不乱变一气而遵循一定的秩序规则（如反复、重叠、对称、均衡等等）而成为美呢？这些美的秩序、规则从何而来呢？如讲美的根源时所强调指出，这是因为原始人类在生产活动中对自然秩序、形式规律已经有某种感受、熟悉和掌握的缘故。它所以在变化中要朝着某种方向，遵循某种规律，就因为原始积淀在起作用。

什么叫原始积淀？原始积淀，是一种最基本的积淀，主要是从生产活动过程中获得，也就是在创立美的过程中获得，这在“美”一讲中已经说明，即由于原始人在漫长的劳动生产过程中，对自然的秩序、规律，如节奏、次序、韵律等等掌握、熟悉、运用，使外界的合规律性和主观的合目的性达到统一，从而才产生了最早的美的形成和审美感受。也就是说，通过劳动生产，人赋予物质世界以形式，尽管这形式（秩序、规律）本是外界拥有的，但却是通过人主动把握“抽离”作用于物质对象，才具有本体的意义的。虽然原始人群的集体不大，活动范围狭隘，但他（她）们之所以不同于动物的群体，正在这种群体是在使用、制造工具的劳动生产过程中建立起来的“社会”关系。只有在这种社会性的劳动生产中才能创建美的形式。而和这种客观的美的形式相对应的主观情感、感知，就是最早的美感。如“美感”一讲中已说明，它们也是积淀的产物：即人类在原始的劳动生产中，逐渐对节奏、韵律、对称、均衡、间隔、重叠、单复、粗细、疏密、反复、交叉、错综、一致、变化、统一、升降等等自然规律性和秩序性的掌握熟悉和运用，在创立美的活动的同时，也使得人的感官和情感与外物产生了同构对应。动物也有同构对应，但人类的同构对应又由于主要是在长期劳动活动中所获得和发展的，其性质、范围和内容便大不一样，在生物生理的基础上，具有了社会性。这种在直接的生产实践的活动基础上产生的同构对应，也就是原始积淀。

在最原始的生产中，从人类利用最简单的工具——如石器、弓箭等等开始，在这种创造、使用工具的合规律性的活动中，逐渐形成了人对自然秩序的一种领悟、想像、理解、感受

和感情。而当在改造客观世界中达到自己的目的，合规律性与合目的性在感性结构（劳动活动本身）中得到统一时，就产生情感愉快，这便是最早的美感。其中虽已包含着朦胧的理解、想像和意向，但它首先却表现为一种感知状态，表现为感觉、知觉，它可说是使人类精神世界的史前史，这即是原始积淀。可见，在这种原始的积淀中，已在开始形成审美的心理结构，即人们在原始生产实践的主体能动活动中感到了自己的心意状态与外在自然（不是具体的自然对象，而是自然界的普遍形式规律）的合一，产生审美愉快。由此应得出一个结论——审美先于艺术。

最早的美感并不在艺术，但后代以及现在的生产活动和原始时期已有很大的不同，那么后代以及现代人的审美是否还包含着“原始积淀”？我们现在对自然规律的掌握，已经远远超过几千年、几万年以前的水平，不像以前那么简单了，我们的“艺术”与生产劳动的关系也已经不是那么简单直接了，但是，里面还有一些基本的东西，如艺术作品中的时空感、节奏感等等，便仍然有这个从社会生产实践和生活实践中吸取、集中和积累的原始积淀问题。

例如，人类在实践活动中所获得的时空感是与动物不同的。尽管动物也可以有某种定向反应之类的时空感觉，但这只是动物感官的生理反应，与人的时空感知或观念有本质的不同。人类的时空感或观念是实践的成果，是在历史性的社会关系制约下，由使用工具、制造工具而开创的主动改造环境的基本活动所要求、所规定而积淀形成的。它们超出了仅仅是感官反应的感觉性质，而成为某种客观社会性的原始积淀，并随历

史而演变。^①例如，在远古，原始人的时空感如孩童般地混杂不清，“绵延”一片，随着社会的进步，才开始有了初步的区分形式，但人们的时空观也还经常与现实生活中的某些特殊事物、特定内容纠缠在一起，例如时间就是季节或节令，空间就是方位（东、西、南、北），还没有比较抽象的普遍的形式。农业社会、工业社会以及未来的信息社会，人们的时空感知各不相同，从而对艺术内容和形式，例如节奏感，便有很大影响。大家都熟悉，农业社会的艺术节奏与今天有很大不同。可见，不是动物性的个体感知，而是社会性的群体实践的间接反映，才是人类时空感知和其他感知的真正特性，它们构成了某种原始积淀，突出地呈现在艺术作品的感知层中。

为什么不同时代不同民族有不同的工艺品和建筑物？为什么古代的工艺造型、纹样是那样的繁细复杂，而现代的却那么简洁明快？这难道与过去农业小生产和今天的工业化大生产、生活、工作的节奏没有关系？为什么当代电影的快节奏、意识流以及远阔的现实时空感和心理时空感，使你感到带劲？因为这种时空感和节奏感反映了一个航天飞行的宇宙时代的来临，它有强烈的现时代感。这些便是属于艺术形式感知层中的原始积淀问题，即主要是呈现在艺术外形式中的时代、社会的感知积淀。

但艺术作品的形式层不止是原始积淀，尽管原始积淀是其中极为重要的方面、内容和因素。如“美感”一讲中所指出，作为艺术作品的物质形式的材料本身，它们的质料、体积、重量、颜色、声音、硬度、光滑度等等，与主体的心理结构的关系，也构成艺术作品诉诸感知的形式层的重要问题。就从最单

① 参阅《批判哲学的批判》第3章。

纯最基本的质料讲，同一雕像，采用黝黑粗糙的青铜还是采用洁白光滑的大理石，便给人或强劲或优雅的不同感受。假如维纳斯塑像是青铜的，巴尔扎克塑像是大理石的，给我们的感知将是什么样呢？肯定不是现在的艺术效果。国画是用绢还是用纸，照片是用黑白拍还是用彩色拍，不同物质材料作为作品外形式，直接诉诸人们的感知，其中大有讲究。

艺术品的体积也很重要，西方教堂内部既空阔又高耸的空间，使你一进去就受到震撼。为什么菩萨要做得很大很高，它们巨大的体积给你一种压迫感，觉得自己很渺小，这样才能使你体验到他们法力无边，神通广大。至于声音、重量等等，也是如此。包括在文学中，声音对审美感知便起很大作用。中国的诗词一向讲究炼字，其中便包括字的声音，如“春意闹”、“推”或“敲”等等有名例证。以及如高音与光明、低音与黑暗等等，也都说明由艺术形式诉诸感知所造成的各种感知间、感知与情感间的复杂丰富的同构感应关系。上章已经讲到，中国诗文特别强调朗读。因为通过朗读的声音来实现形式诉诸感知的节奏感、速度感、韵律感。五律之凝重，七律之流动，绝句的快速，古风的浩荡，骈文的对称，散体的舒畅，……韩愈文章的阳刚雄健，欧阳修文章的阴柔温厚，王安石文章的峻险强悍，苏东坡文章的吞吐汪洋，等等，便都是这个诉诸人们感知的艺术的形式层。亦即是说，人们通过所谓“文气”的领会把握，以感知美的形式，这形式不是逻辑思维的认知，而只有通过感性知觉去掌握会通。通过朗读，才能感知、领会和把握到这种种不同的艺术形式及形式美。中国书画创作在基础阶段，特别重视模仿，也正是为了直接掌握、领会和熟悉这种美的形式，即艺术的感知形式层。中国古代许多学问都讲“气”，哲学

讲“气”，中医讲“气”，文艺也讲“气”，“气”是精神的还是物质的，这很难说，但它的基本特征是一种诉诸感知的生命力量。曹丕说：“文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致。譬如音乐，曲度虽均，节奏同检，至于引气不齐，巧拙有素，虽在父兄，不能以移子弟。”（《典论论文》）可见“气”包括上述韩、欧、王、苏的文气在内，都既与人的生理有关，也与物质质料和结构（诗文的字、句）有关。前者也只有通过后者才能具体实现或表现出来。这种不是来自内容而是来自形式结构的“气”（其静态则称作“势”），亦即作品自身的构图、线条、色彩、韵律、比例、虚实（中国画中的空白，中国古文中的虚字如《醉翁亭记》著名的“也”字）等等，能直接影响人的心理，甚至比来自内容的东西更具有力量，它不需要具体的理解、想像和具体情感的中介，而直接唤起、调动人的感受、情感和力量。

艺术家的天才就在于去创造、改变、发现那崭新的艺术形式层的感知世界。记得歌德说过，艺术作品的内容人人都看得见，其含义则有心人得之，而形式却对大多数人是秘密。对艺术的革新，或杰出的艺术作品的出现，便不一定是在具体内容上的突破或革新，而完全可以是形式感知层的变化。这是真正审美的突破，同时也是艺术创造。因为这种创造和突破尽管看来是纯形式（质料和结构）的，但其中却仍然可以渗透社会性，而使之非常丰富充实。阿海姆的理论强调的也是这一点，即指出用感知形式所表达的内容与心理情感产生同构而具有力量。在日常生活中，合十表示诚灵、躬腰代表礼敬、头颅上抬或下垂表现高傲或谦卑，不同语言 and 不同文化，都可领会，艺术正在把这种“人同此心，心同此理”的结构形式发掘、创

造、组织起来，使感知形式具有“意义”。可见艺术作品的感知形式层的存在、发展和变迁，正好是人的自然生理性能与社会历史性能直接在五官感知中的交融会合，它构成培育人性、塑造心灵的艺术本体世界的一个方面，尽管似乎还只是最外在的方面或层次。

照相之所以永远不能替代再现性绘画，原因之一便是人手画的线条、色彩、构图不等同于自然物，其中有人的技巧、力量、线条、笔触等纯形式因素，能给人以远非自然形式所能给予的东西。齐白石、马蒂斯色彩便不是古典的“随类赋彩”，并也不是自然界的色彩，而是解放了的色彩自由形式，是人的自由形式。它不只有装饰风，而且有深刻的意味。即是说，它直接显示人，显示人的力量，从而使构图、线条、色彩、虚实、比例……本身具有艺术力量和审美意义。

因之，艺术作品的形式层，在原始积淀的基础上，向两个方向伸延，一个方面是通过创作者和欣赏者的身心自然向整个大自然（宇宙）的节律的接近、吻合和同构，即前讲中讲到的所谓“人的自然化”，这不但表现为如中国的气功、养生术、太极拳之类，同时也呈现在艺术作品的形式层里，前面讲到的“气”以及所谓“骨”、“骨力”等等，都属此范围。它们并不是自然生理的生物性的呈现，而仍然是经过长期修养锻炼（从孟子的所谓“养气”到后世的所谓“骨气”）的成果。^①艺术作品的形式层这个方面极力追求与宇宙节律的一致和同构，中国美学所强调的文即“道”，以及“技进乎道”、“鬼斧神工”、“虽由人作，宛自天开”等等，都是说的这一方面。这一方面完全不是自然生

① 参阅李泽厚、刘纲纪《中国美学史》第2卷。

理的动物性的表现或宣泄，而恰恰是需要通过长期的高度的人为努力才可能达到。虽自然，实人力，人通过自己的刻苦努力，才可能去“参天地赞化育”。中国诗文书画大量材料都在说明这一特点。

形式层另一方面的延伸则是它的时代性社会性。这种时代性社会性已不同于原始积淀，而是与原始积淀有或多或少的联系的时代、社会所造成的形式变异。这种变异当然与社会心理有关，如上讲谈“悦耳悦目”时所已指出。

例如，在“美”讲中所提到的沃林格所揭示的现代艺术的抽象形式，与当代社会生活及社会心理便密切攸关。韦勒克（R. Welleck）曾谈论各种文体与社会心理的关联。^①沃夫林（H. Wölfflin）从形式方面揭示了文艺复兴时代和巴洛克时代的造型艺术的不同风格特征，一种是稳定的、明晰的、造型的、理智的，……一种是运动的、模糊的、如画的、感受的……前者处于心灵欢乐的时代，后者处于心灵隔绝的时代。^②不同时代之所以有不同风格不同感知的形式的艺术，是由于不同时代的心理要求，这种心理要求又是跟那个时代的社会政治生活联系在一起的。在我国古代的文艺现象中，五言为何变七言，七言之后为何又有长短句（词）？诗境、词境、曲境的不同究竟在何处？为什么绘画中以青绿山水为主演化为以水墨为主？为什么工笔之外，还要有泼墨？这种种看来似乎只是外感知形式的变化，实际有其内在的心理——社会的深刻原因值得深究。例如诗词都比较强调含蓄，曲却要求酣畅痛快。宋词之所以让位于元曲，

① 参阅 R. Welleck, *Literary Theories*.

② 参阅 H. Wölfflin, *The Principles of History of Art*.

是因为在元朝统治下知识分子的地位太低下，加上温柔敦厚的儒家教义的控制削弱，于是他们的满腹牢骚、满腔悲愤便能无顾忌地痛快发泄，使曲境变而为畅达。总之，社会性通过艺术形式层诉诸感知，构造着某一时代社会的心理本体，同时反过来说，这一时代社会的心理情感本体也就凝冻地呈现在艺术作品的形式感知层中，又不断流传下来，不断影响着、决定着人们的心理和感知。这就构成了艺术形式层的传统。

贡布里奇的美术史研究清晰地验证了造型艺术的形式层对视觉知的历史性的构造，不但一定的形式感知与一定的历史社会密切联系，而且后代的艺术的形式感知也总是在前代基础上的继承和延续。不同时代、社会由于社会的、宗教的、伦理的、政治的、商业的……不同原因，而产生艺术形式感知层的不同的节奏、韵律、比例、均衡等等，同时在这种变异不同中却又有某种延续性、继承性、沿袭性，从而，一部艺术风格史便正好是一部人类的或民族的感知心理的历史。

这部历史包含了原始积淀的基础方面，也包含了向自然伸延的宇宙同构的方面，还包含了社会具体生活以至意识形态（宗教、伦理、政治、文化……）的影响方面，这三个方面又是那样错综复杂地在交织组合，形成一幅幅极为壮观的审美图景，不断地共同地建构着这个艺术主体亦即人类心理——情感本体的物态化的客观存在。它们正是人类的心理——情感的现实的伟大见证。艺术风格史的哲学美学的意义，就在这里。

第三节 形象层与艺术积淀

如果说，艺术作品的形式层与人们心理的感知人化相对

应，那么，艺术作品的形象层则大体与人们心理的情欲人化相联系。而它的审美成果却表现为艺术积淀。

形象层与形式层，或形象与形式，其区分是相对而含混的。大体来说，所谓形象或形象层，一般指艺术作品所呈现如人体、姿态、行为、动作、事件、物品、符号（十字架、卍等）图景等可以以语言指称的具象或具象世界。它们构成所谓再现型艺术作品的题材、主题或内容。各种所谓模拟论、反映论的美学，从亚里士多德到卢卡契，也大都以此类艺术作品，亦即艺术作品的形象层为基础或依据。

有如上节所谈，审美不等于艺术且先于艺术。那么，艺术又如何源起或起源于何处呢？本书同意艺术起源于巫术，是从巫术中分化出来的观点。艺术作品的形象层充分证明着这一点。

艺术不等于审美，审美没有实用目的，不是故意追求的结果，是从生产劳动等实践活动中自然而然得到的。艺术不然，它有很明确的实用的功利的目的。它本源起于远古先民的巫术礼仪活动，西方如此，中国亦然。**审美起于劳动，艺术起于巫术**，二者并不同源。

巫术对原始人来说，是非常重要的、独一无二的“上层建筑”，原始人类没有它就难以生存。巫术（礼仪）通过原始歌舞即图腾活动，一方面模拟各种生产活动，把生产活动中分散的东西集中起来，在操练、演习、回忆的过程中，锻炼培养原始人的生产技能，另一方面又使群体得到了协同、合作的锻炼、演习。在巫术的活动中包含着科学的成分、宗教的成分和艺术的成分，在当时起着把人群团结起来、组织起来、巩固起来并延续下去的作用，它的社会意义是多方面的。

中国最早的音乐、舞蹈、诗歌都是从巫术中产生出来的，

他们都围绕着祭神。为什么很久很久之后乃至今天，某些少数民族的酋长、巫师口中念念有词地讲述他们部族的历史？这就是因为只有通过巫术礼仪、神话、史诗、传奇，才能组织群体、动员群众，并把经验保持和流传下来。所以卢卡契说艺术是人类的一种记忆，是人类的自我意识，我认为是深刻的。艺术不是为审美而出现或创造的。

但是，就在这种原始的巫术礼仪中，由于把原始积淀中分散零乱的感受，加以提炼集中，构成了巫术礼仪的感性形式的方面。如原始舞蹈把狩猎过程模仿得很简练，用现代的语言来说，也就是加以典型化，赋予它以“艺术形式”，这样就使人们的审美心理的成长变得集中和自觉了。因此虽然艺术不等于审美，但审美能力在这种活动中却得到更加集中和远为迅速的发展。巫术后来一分为三，反映认识客观事物的方面分化发展为科学，强制、动员、组织群体活动的方面分化发展为宗教、政治体制和道德规范，而其过程形态的形式方面则发展成为艺术。这个过程形态主要是对现实生活、生产的现象性的模拟活动，亦即形象。

原始巫术礼仪是很严格的。中国的《仪礼》记载有各种严格的规矩、仪式，如，死了人怎么办，用什么仪式，有什么样的繁复的规矩格式；来了客人怎么办，怎样分宾主座位，行什么礼等等，规定得十分细密严格，这其实正是原始巫术礼仪的遗迹。在巫术中很忌讳把仪式弄乱，认为任何步骤一乱，就不吉利，就要产生灾难。为什么古代巫术礼仪要求那么严格呢？因为只有这样，才能锻炼人们保持一定的秩序，为社会群体生活所必需。另一方面，从内在讲，因为原始人的动物性情绪尚未“人化”，常常非常狂热、激昂、冲动、激烈，因此需要对感

情的东西加以社会的理性的节制。中国古代的“礼”、“乐”并称，便是原始巫术的分化发展。“礼”管人们的行为，其中形式方面（如礼仪）便包含着艺术和审美。“乐”更是使感性的东西和理性的东西融合在一起，以完成对感情的塑造。《乐记》说，“夫乐，乐也”，同时又说，“乐以节乐也”。即一方面满足人的情欲快乐，另一方面又节制、控制和组织它。^①这种最早的陶冶性情、建构人性，便是通过诗、歌、舞三位一体的原始巫术活动的“艺术形式”出现的。这形式便不只是诉诸感知的形式层，而是有着具体生活的想像内容，从而经常是诉诸情欲的形象世界，即它展现为一个有着具象内容的、由活动到静观（由诗、歌、舞到原始雕塑、洞穴壁画）的艺术世界。

不仅原始歌舞音乐是具象的（最早的音乐不能与舞蹈分开，作为巫术的舞蹈有其实用功能的具象内容和意义），而且原始雕塑和绘画也是具象的。

一个很有意思的现象是，在巫术礼仪中、原始诗歌中、舞蹈中，以及在音乐中，都有一种形式重复的特征。孔子听音乐，“必使反之，而后和之”。《诗经》里的诗许多都是三复其言，一唱三叹。小孩听故事，你讲完了，他却要求再讲一遍。大人听了一遍，再听就觉得没意思了，但小孩却老要求再讲，小孩愿听几遍好听的故事，而不愿听一遍乏味的故事。为什么？因为在听的过程中调动了他的各种心理功能，这里有高兴、有悲伤、有希望、有害怕……，它们谐和地配置组合起来，他觉得很满足、很愉快，所以就老叫你“再讲一遍”。童话之于今日儿童，正如神话、音乐中的重复之于古代人类。为什么神话里

① 参阅《华夏美学》第1章。

有那么多重复？为什么音乐里也如此？都是因为通过反复，才能更好地塑造人的心灵、陶冶情欲，以构成和建立新感性。而这种塑造和建立，固然仍然是在建立心理形式（物态化为艺术的格律、程式等等），但它又跨越了感知形式的层面，日益进入与内在情感欲求相关的心理领域了。

于是，比艺术作品形式层更进一层的自然生理性能与社会历史性能的交融会合，就构成艺术作品的形象情欲层。它在文学和许多再现性艺术中，主要呈现为艺术作品的众多种类和形态的形象世界，因此，对艺术形象层的分析便不能停留在故事情节和人物性格的表现论述上，而要注意到在表面形象（人物、事件、情节、图景、典型、意境等等）下的意识和无意识的深层结构。正是在这些深层结构里，积淀着、成长着人的内在心灵，这心灵的很重要的部分即是人化了的情欲。正是它，成为人的生命力量在艺术幻相世界中的呈现。这种所谓人的生命力量，就既有动物性的本能、冲动、非理性的方面，又并不能完全等同于动物性；既有社会性的观念、理想、理性的方面，又不能完全等同于理性、社会性，而正是它们二者交融渗透，表现为希望、期待、要求、动力和生命，它们以或净化、或冲突、或平宁静美、或急剧紧张的形态，呈现在艺术的幻相世界的形象层之中，打动着人们，感染着人们，启发、激励和陶冶着人们。上讲已指出，杜威曾认为艺术或美感不过是人们日常生活经验的高度完善而已，并无特殊之处。注重日常生活经验与审美经验的密切关系，指出在日常生活经验中不仅可以达到而且普遍存在审美，这是很有道理的。它符合艺术日益群众化、艺术日益渗入日常生活的现代特征；但是，也正由于我们日常生活的经验总是有限的、短暂的，甚至是残缺的，它们局限在

一定时空范围内。于是人们便更希望从艺术的幻相世界中去得到想像的满足。人在艺术的幻相世界中常常由同情而愿意变成作品中的主人翁，自己变成了另一个人去经历生活，小孩变成了孙悟空，青年变成了林黛玉、于连、克利斯朵夫……艺术作品中时空的倒转、变幻，都扩大了自己对生活的参与，增强了对生命和潜能、情欲和愿望的实现，当然更加强了对人生的感受和体验。甚至这对于身体的生理健康，也有重要作用。艺术的形象情欲层使人扩展了生活，加强了生命，实现了自己。

所以，尽管已经有各种高级的文艺作品，为什么人们，包括许多有高级文化教养的“精神贵族”，仍然一直愿意看武侠小说、神怪小说、侦探小说、惊险小说？尽管可以看完就忘，却仍然不被淘汰，而且有增无减？这种商业文化效益已成为社会生活中和“艺术”作品中的不可忽视的部分。这就是因为这些惊险、武侠、神怪小说中的侠客飞檐走壁，神仙的腾云驾雾，妖怪的成精变人，是在现实生活经验中看不到、感受不到的。侦探小说中谋财害命，死里逃生，在一般日常生活中也是难以经历的（当然读侦探小说还有推理的知性愉快），所以看起来挺带劲。人们生活越呆板，越单调，见闻越少，便越愿意观看这些东西。这正如战场回来的士兵宁愿欣赏轻松的喜剧，得意的阔太太和娇小姐却喜欢看艰难困苦令人掉泪的悲剧一样，都是通过艺术幻想的形象世界，表现了人们希望从自己日常经验中突破出来，扩展生命。有些艺术作品尽管审美价值不大，甚至很难说是什么“艺术”，但由于它们能满足人们的上述需要，像有些电影、小说、曲艺（如相声）等等，并没有什么重大的社会或审美的意义，但让你跟着这个幻想世界中的形象（人物的命运、故事的情节、时空的图景……）而高兴、欢乐、悲伤、紧张，……它

们把喜怒哀乐等日常生活经验，组织得很好，有高低起伏，有张有弛，调动你的感知、情感、理解、想像各种心理功能，引人入胜，使你感到津津有味。在这个过程中，你的心灵、情欲、兴趣甚至性格就不自觉地受到了感染、活动和培育塑造。人的精神需要正如物质需要一样，是多元的多方面的，是丰富复杂和不断变化发展的，它需要各种文化养料来满足它、喂养它、培植它。各种不同性质、不同类型、不同层次、不同等级的文艺作品，通过其各种不同的形象层，起着这个作用。

艺术作品的形象层世界既是如此一个千变万化、无奇不有、五彩缤纷、琳琅满目、具有不同层次不同等级的幻相世界，那当然不是这样一篇短短的演讲所能讲明白的。下面，便只准备提出各个不同层次不同等级不同类型不同性质的文艺作品形象层中经常共同呈现出来的幻相，也就是人们常说的所谓“永恒主题”来讨论一下。所谓永恒主题，如果按弗洛伊德晚年的生本能与死本能的观点，可以粗略地分为爱（性爱、母爱）与死（战斗、死亡）两大方面。这两者当然也是经常联系、渗透或转换着，而其共同特征却正是它们一方面具有极其强大的原始本能的非理性和动物性因素、成分和性质，另方面又由于社会性和理性的渗入和积淀而表现为丰富复杂的人生。

的确，古往今来，中西欧亚，千万种文艺、千万个文艺作品都围绕着性爱、母爱、战争、死亡这些主题旋转。从单纯的民歌和民间故事，到高级的上层贵族的艺术作品，从绘画、雕塑、音乐、舞蹈到诗歌、文学、戏剧、电影，几乎到处可见这些主题，其中又特别是性爱主题。为什么？很清楚，只要有血有肉的感性生命的存在，他（她）就有性的本能欲求，正如他（她）有吃饱肚皮的食的欲求一样。他就要满足这个情欲，

不仅在现实的生活中，而且在艺术的幻想中。但是又由于人不仅是感性本能的生命，同时又受制于社会性的理性存在，问题便变得十分复杂了。正如对食的动物性的需要，表现在文艺上，不仅是“饥者歌其食”，而且也是“劳者歌其事”，不仅是《绿化树》里的饥饿的描写，而且是《暴风骤雨》中阶级斗争的残酷。性爱也是这样，它不仅仅只是满足个体本能欲求的需要，而且又是繁殖种族维系社会存在发展的手段，所以文明史上就有各种婚姻形态、制度和禁忌、规范。表现在文艺上，例如对性器官的歌颂、膜拜，从远古起，便具有社会种族的甚至具有神圣性的观念含义。从仰韶彩陶，到《诗经》，直到近代，均以鱼来祝福种族繁殖的崇拜、喜爱，也如此。从一开始的人类的艺术世界中，动物本能性的情欲便渗入交织着种族（社会集体）的观念符号内容，个体行为（如性行为）同时有其群体的价值、作用和意义。艺术作品本是为群体的需要而创作而存在的，但它必须通过与个体情欲有关的方面交织积淀在一起而呈现出来，因为只有这样，才能真正影响个体的身心，才能组织个体于群体中。以后，随着社会性、理性、观念意识的巨大渗透，性爱甚至能升华为一种纯精神的爱恋。好些伟大的文艺作品即使很少有性的直接描写，却仍然是爱情文学的顶峰，如许多抒情诗篇，如《安娜·卡列尼娜》，如贾宝玉与林黛玉、罗密欧与朱丽叶等等。但不管如何“干净”，其实在的基础又仍然是异性相吸。离开了动物性原始本能，也就没有爱。正如离开了食的本能欲求，也就不会有阶级冲突、革命战争一样，尽管后者已经是完全升华了的形式，似乎与前者无关了。

刘再复有一篇文章，对司汤达的《红与黑》中的性爱作了如下分析：

在于连对瑞那夫人的征服中，既有真实的爱，这种爱在他的潜意识层中滚荡着，也有虚伪的爱，这就是他只不过通过对瑞那夫人的占有来达到虚荣的满足和对社会的报复。而瑞那夫人的人性深处也是充满爱的欢乐和爱的痛苦的搏斗，她要爱，但又对这种爱的代价感到恐惧，她心中有一种力量要推开爱，而另一种力量又逼使她紧紧拖回这种爱，当于连第一次占有了瑞那夫人的那个夜晚，于连走向瑞那夫人的房间时是比走向死亡还要痛苦的，而瑞那夫人呢？她看见于连像鬼魂似的出现的那一忽儿，心中起了死的恐怖，但是这种忧惧，不久为最残酷的痛苦所蒙蔽了。于连的哭泣与绝望，都使她心碎。甚至于，当她什么要求也不再拒绝的时候，她真实的愤怒，使她用强力将于连推开得很远，但是顷刻间，她又自动地投入了他的怀抱里了。在他们一切的行为里，自然得很，丝毫没有固定的计划。她觉得自己该受到诅咒，罪无可赦，她努力逃避地狱里可怕的光景，为了这个，她对于连表示出最温柔最热烈的爱抚。当于连回到自己的房间后，瑞那夫人的内心的拼搏仍未停止，“她心里的欢乐，还没有减退，虽然她在痛苦，虽然她心中的矛盾和懊悔已经把她的心撕得粉碎。”在这些描写中，我们看到瑞那夫人把本来隐藏得很深的情感世界是这样惊心动魄地展现在我们的面前，这里有爱的欲求与对爱的恐怖的对抗，有爱的幸福感与爱的罪恶交织，有极度欢乐与极度痛苦的碰击，有天堂与地狱的双重呼唤。在这个高贵的女人的人性的世界中，道德的力量是这么强大，这种力可以“将于连推得很远”，但打破道德锁链的力量也这么强大，顷刻间又把她拉向爱的深渊，“她又自

动地投入了他的怀抱了”。这天夜晚之后，她的搏斗又一波高向一波，“撕裂她的灵魂的冲突挣扎，变得格外可怕了”。而于连呢？他的整个内心搏斗过程我们无法重述，不过司汤达也这样告诉我们：“于连的心里，一向是为怀疑和骄傲两种观念痛苦着，他正需要一种自我牺牲的爱情，可是在这样伟大的、无疑的、每时每刻都会有新的牺牲的面前，却使他的这两种观念不能撑持下去了，他敬爱德·瑞那夫人，‘她枉自尊贵！我是工人的儿子？但是，她爱我……我在她的身旁，不是一个兼任情人的仆人’，一旦这恐惧离开他的心里之后，他便坠入疯狂的恋爱里和爱情的剧烈的震撼里。”在于连的人性深处，一方面并没有真正的爱，因为在他对瑞那夫人的情欲中带着功利的打算，带着一个贫穷工人儿子对贵族等级的报复，带着不可告人的目的；另一方面，他又有爱，甚至有敬爱，他觉得自己真实地热烈地爱着，是个真实的情人，不是兼任情人的仆人，此时，他的功利打算又离开了他，在他们的热恋中只剩下纯粹的疯狂的爱了。人的内心世界就是这样充满着矛盾，充满着各种可能性，但正是这样，在文学艺术中，人性才表现出它美的魅力。……

爱，既有生物性，又有社会性；既不合理性，又合理性；既有自我扩张，又有自我克服；既有自我满足，又有自我战胜。在爱里，常常展开着灵与肉、善与恶、理性与疯狂、理想与现实、失望与希望、利己与利他、欢乐与痛苦、仁慈与残忍的搏斗。人处于爱的面前，有时是主人，能够支配自己的情感和命运，有时则是奴隶，表现出理智和意志的力量，完全被情感所摆布，只能在爱面前呻吟与

歌泣，因此，在爱面前，人有时显得崇高，有时显得卑下，有时变得很美，有时变得很丑。因为爱情带有无限的可能性，总是波澜起伏，极不确立，找不到爱的“恒定状态”，因此，文学才有审美创造的广阔空间。^①

司汤达的描写是真实可信的，在这里，爱有动物的情欲面，又有社会的观念面，有这两个方面的斗争、冲突、痛苦，表现为所谓“道德”与情欲的对立，又有这两方面的统一和欢乐；而且，就有情欲面这一层也有社会观念（如于连对德·瑞那夫人的占有欲和报复的观念），……这样，就把一个在生物界本来是相当简单的性交配行为，赋予了非常复杂社会性的特定内容，动物性的原始本能在人的身上可以达到这么丰富、复杂、细致、深刻的高度。这就正是人性展现和培育，人生的实现和追寻。我仍然坚持，人性既不是绝对的感性（动物性），也不是绝对的理性（神性），而是感性与理性、自然性与社会性的统一。所以我一直反对两种倾向，一方面反对纵欲主义，把人性归结为动物性，把描写性行为当作人性的发现或解放（不排除在特定历史条件这种描写可以起人性解放作用），另一方面反对禁欲主义，把人性归结为神性，像“文化大革命”“样板戏”中的女英雄不是“贞洁”的寡妇便是永不动心的铁姑娘。与前述的永恒主题恰好相反，这样的文艺作品违背人性，不利于心灵的陶冶和塑造。历史告诉我们，与极端禁欲主义并行的，必然是极端的纵欲主义。与宋明理学的道学家并行的，是《肉蒲团》之类的性文学的发达，与基督教苦行僧同在的是《十日

① 《文艺理论研究》，1985年，第二期，上海。

谈》里的神父。中外古今，如出一辙。

关于母爱的永恒主题也如此，这里就不讲了。关于生死主题，也不多讲了。简单说来，生本能除了性本能外，还有自我保存的本能，等等。为什么老人喜欢小孩？为什么安娜失去沃伦斯基，林黛玉失去贾宝玉，就必然会死，人们很同情而且还赞赏；但学少年维特的自杀的人却比情杀案要少得多？为什么男人一般爱看武打电影，女人一般喜欢言情小说，男孩喜欢玩刀弄枪、作战争游戏，女孩却喜欢洋娃娃、“过家家”，女性的失去感和“我能生”，男人的占有欲和卫群任务……，所有这些似乎是“上帝”给动物族类本能的深刻安排，却又是人类社会生存发展的必然“使命”。这里面就有深刻的哲学和美学问题。

总之，人生活在一个语言的世界里，生活在一个物质生产和人际交流的世界里，生活在一个思想意识的世界里，所有这些世界都是公共的、群体的、社会的，那么个体究竟在哪里？真正的自我究竟是什么？人怎么能够一直作为工具或在工具支配之下（不管是物质工具还是符号〔语言〕工具）而生存而生活呢？

于是回到了动物性，回到了那真实的情欲和生命，因为只有这些才是一次性的“我”的存在的实体所在。

但动物性的生存实体只是动物，而不是人，也不是诗。那么人和诗如何存在呢？

于是又回到上面讲的那个统一。动物性与社会性的统一，即自然的人化，建立新感性等等。关键在于这统一、这人化、这感性只有在和只能在个体生存中来实现或呈现，它才不等同于不回归于公共的普遍的逻辑世界、语言世界、工具世界，它才不失去“我”。而这，便只有艺术世界才可能担任，只有艺术才

能陶冶情性、塑造心灵，普遍性的逻辑语言不能替代动物性的实体血肉，不能替代生命、情欲，那生本能与死本能，那性爱和母爱。

从艺术作品的形式层可以测量、探究感官人化的尺度，从艺术作品的形象层也可以探测情欲人化的尺度。

男孩由以前弄棒使刀到今天玩手枪弄火箭，其生物性的本能情欲随时代社会的变化发展，采取了不同的形态样式，并且变得愈来愈细致和精巧了。死也是这样。动物就害怕死，牛羊面临宰割时也要哀号，这是一种为求保存个体的生物性的恐惧，人作为感性生命，当然也有这种恐惧，得知身患绝症必会产生这种恐惧，“死生亦大矣，岂不痛哉”，“自古艰难惟一死，伤心岂独息夫人”。但又有临危不惧的好汉，枪林弹雨中的英雄，置生死于度外的志士仁人，“存吾顺事，殁吾宁也”的道学先生，社会性可以战胜、克服、压倒生物性。而人性便正是在这两方面剧烈冲突对立又相互取得和谐中，得到丰富和发展。艺术的幻相世界里呈现出的这种冲突或统一，这就正是对人性的培育和熏陶。例如现代存在主义通过把个体感性存在的一次性特征的突出，亦即对死亡的突出，使人的生的精神反而变得更加深沉、执着和强烈。同样，现代的心理现实主义和心理时空的突出，也显示了个体作为主体的重要地位。本来，人只能活一次，所以每个人都是重要的。千万个个体都应该取得自己的主体地位，不再是英雄主宰世界、帝王统治群氓、人只是盲目的工具和机器。每个人都应该把握自己每时每刻的此在，去主动地选择、决定、行动和创造。并且，人要活着，就得奋斗，海明威（E. Hemingway）的《老人与海》之所以扣人心弦，也正表现了生的力量，即使是孤独的生、寂寞的死。所以不必要害

怕死亡、悲剧、结尾……，许多东西毁灭了，人物、事件消失了，没有时间了，但实际却在人们心里活着、延续着，占据了人的心理时间。尼采论悲剧时曾认为，宇宙的可怕的毁灭性进程导致悲剧，但悲剧快感正在于生命之不可摧毁。悲剧实际是最深刻最强大的生的颂歌。从原始时代起，对死亡、葬礼的活动和悲歌便是将动物性的死亡恐惧予以人化，它用一定的节奏、韵律、活动等形态，将这种本能情绪转化为、塑造为人的深沉的悲哀情感，实际丰富了生命，提高了生命。对性爱、亲子爱（母爱）等等，也如此。动物性的本能情欲、冲动、力量转化为、塑造为人的强大的生命力量。这生命力量并非理性的抽象、逻辑的语言，而正是出现在、展开在个体血肉之躯及其活动之中的心理情感本体。也正因为此，艺术和审美才不属于认识论和伦理学，它不是理知所能替代、理解和说明，它有其非观念所能限定界说、非道德所能规范约束的自由天地。这个自由天地恰好导源于生命深处，是与人的生命力量紧相联系着的。

这就是对艺术作品的形象层应作具体历史的深入探求的问题。

因之，艺术形象层所呈现所陶冶的，是更为内在一层的人性结构。它既是情欲（动物性、原始本能）与观念（社会性、理性意识）的交错渗透，如前讲所说，美学便应该从已经物态化了的艺术世界中去探索其复杂的性质、功能和形态。动物性的原始本能千万年来都一样，但艺术作品却如此纷繁复杂千变万化，莎士比亚再好，今天和明日都需要新的作品。这就说明动物性和社会性这两者之中，谁是更重要的方面。马克思说，同是饥饿，但用刀叉和用手来解决的饥饿，却是不同的饥饿。其实，性爱的问题也是这样。这才是历史具体的人性。

所谓动物性的本能、情欲，当然涉及无意识问题，在艺术作品的形象层中，它经常呈现为无意识（普遍）与有意识（特殊）之间的极为错综复杂的关系，无论是创作或欣赏，都如此。例如，形象的变形、重叠、浓缩等等，便有如（当然并不相同）做梦，梦中的人，像是这个人，又像是那个人，重叠在一起，有时多种多样的形象又变成了一个东西，或一个东西同时又成为另外一些东西，它们往往不符合现实生活的逻辑和日常理智的考虑，不遵守形式逻辑的思维同一律（A 是 A）。这种创作中违反日常逻辑的非自觉性便是我讲“形象思维”时说的“以情感为中介，本质化与个性化的同时进行”。既然承认情感常常推动想像，情感中就有无意识的欲念因素，例如某种不可言说的冲动，这也就包含在“个性化”之中。^①所以，艺术作品的形象层的幻想世界经常具有多样性、朦胧性、宽泛性、非确定性、不可解说性，是这个又是那个，是 A 又不是 A，等等，它“大”于一一般的逻辑思维，包含着无意识和非自觉性。这种创作和欣赏状态，如同感知形式层一样，常常不可传授。只有经过自己亲身活动去积累，才能够真正感受到、体会到它的存在。

形象层的情欲与观念的交织可以有許多不同性质、形态和种类。即使艺术中观念性极突出的象征符号（如十字架、曼陀罗、松梅竹菊“四君子”以及《格尔尼卡》中的受难的马、残暴的牛等等），其中既有触及有意识层的理性反应（如上述的“四君子”），也仍有触及无意识底层（如曼陀罗）的原始反应的不同形态和种类。后者所包含的情欲面与前者大不相同，而更为重

① 参阅《美学论集》关于形象思维诸论文。

要。但正如讲“悦心乐意”所已提到，审美和艺术又绝不止于满足动物性的本能、情欲，在这基础上还可以有许多与本能、情欲距离很远甚至完全无关的心意快乐，正如人们欣赏自然风景不一定要与性欲相联系在一起，创作和欣赏许多艺术作品的形象世界，也不一定与性爱、生死、母爱等等本能情欲密切相关。这也正是丰富了的人性的表现。在自然性生理生存基础上，人类创造了远为多样、远为复杂、远为“高级”的需要、享受和满足，尽管它们最终仍然建筑在生物性的生存和生命的基础上，但又超越了原始的本能情欲或冲动。^①

例如，艺术形象层中有所谓“典型”。它如同科学的“构架”一样，是对现实生活的某种概括性的表现。艺术典型的审美特性，无论是复杂型的典型（如阿Q、哈姆莱特、堂·吉珂德）或是单纯性的典型（如阿巴公、李逵），它们给人以“悦心乐意”的情感感染，却不一定都能完全归结为本能情欲，其中包含着认识生活的理性因素，有时还相当突出，不过始终不是知性认识罢了。

前面讲艺术作品的形式层是联系感知的原始积淀来谈。艺术形象层的变异过程，由于情欲与观念的交错，而展现为一种“由再现到表现，由表现到装饰，再由装饰又回到再现与表现”的行程流变。这即是我所谓的“艺术积淀”。

所谓再现到表现，就是具体的形象变而为抽象的形式，如我在《美的历程》第一章中所讲到的那些。

写实的动物形象逐渐抽象化、符号化而变为几何纹样，这也就是，由再现（模拟）到表现（抽象化），它经历了一个不断

^① 《批判哲学的批判》第4章。

地由内容到形式的积淀过程。虽然巫术礼仪的图腾形象逐渐简化而为纯形式的几何图样，但它的原始图腾的含义不但没有消失，反而由于几何纹饰经常比动物形象更多地布满器身，使这种含义更加强了。所以，到抽象阶段，艺术的内容并不是减少了，而是增多了，这种纯形式的几何图案所表现的那种巫术内容不是某个具体形象所能代表或能表现得了的。现代艺术也有这种情况。现代派艺术看起来抽象，但它所要表现的内容却是一些具体的形象所不能表达的、更广阔更强大的东西。为什么毕加索要用支离破碎的牛头、马身、妇女、儿童等等变形东西，来表现西班牙内战中法西斯带来的痛苦与死亡，而不直接画某个具体场景、形象呢？这就是可能他认为用任何一种再现场景无法表达那深重的罪恶和艺术家的愤怒。而且具象因素有内容认知的局限性，不能表达更深层的东西。原始时期的艺术由再现（如洞穴壁画）到表现（如抽象纹饰），常常加深了神秘色彩和恐怖可怕。现代艺术也如此。正如保尔·克利（Paul Klee）所说，世界愈可怕，形式愈抽象。“美”一讲中曾提到沃林格说抽象是生命否定和现实隔绝的表现。可见，由具体再现到抽象表现，它所表达内容不是简单了，减少了，而是复杂了，增多了。在抽象、简化中所表达的感情内容、想像内容、理解内容是更加复杂和深刻了。

具象艺术的形象是理知的，内容却是感性的。我们看《伊凡杀子》、《白蛇传》，只要先了解了它们是什么故事，画的人物姓甚名谁，是干什么的，他们的形体动作有什么意义，你先费一点知性功夫了解它，把画中情节认识清楚，便能欣赏。因此，它的形象、图景是理知的，但它的内容却是感性的，与日常生活距离近，很容易理解、感受和体验。有的外国人看不

懂《白蛇传》，中国人看不懂《伊凡杀子》，不是因为画的内容难以理解，而是因为他们不懂得画面的故事情节，当他们掌握了故事情节，了解了形象的理知意义，内容也就一目了然，容易感受画中所表达的情感的、想像的、认识的、意向的内容。

现代艺术恰恰相反，形式是感性的，内容却是理性的。现代艺术以看不出具体意义的丑陋的、扭曲的、骚乱的形象情景和场面来强烈刺激人们，引起复杂的心理感受，当它直接诉诸人的感官时，从形式看就是这么些东西，似乎很好了解。但它所表达的内容却是理知的或超理知的，是非常复杂、难以理解的。所以有人说，自文艺复兴到印象派是感性的艺术，是创造幻相世界的艺术。现代艺术是理性的艺术，是否定和挣脱一切幻相的艺术，现代艺术要求画看不见东西，看得见的东西还画它干什么？于是，要求超越和否定各种有限，去展示那看不见摸不着（即超越感知）的超越的“本质”、“真实”、“实体”，以证实这个荒诞、离奇、孤独、骚乱的世界。印象派主要是光、色彩等等感性印象形象，塞尚（Cézanne）等人认为这不是事物的“本质”、“实体”，“本质”等等当然是更深一层的东西，这样就有了立体主义、抽象派等挣脱现实现象世界的现代艺术主流。现代艺术由古典规则的完整性（如形象）走向模糊、多义（包括有意无意之间）、非完整（如无形象只有气氛、情绪），由诉诸感情的感染走向诉诸非概念的理知领会，由美走向丑。在高度异化了的丑的世界中，你画得太美，使人感到太甜，也就太假了。现代派艺术作品中，丑就是美，其中包含大量的苦、辣，似乎很不舒服，但细细地品尝后又感到很满足，成了充满创伤的现代心灵的同构对应物。抽象艺术的反抗性，传达了人要求从各种具体图景的有限世界和情感的包围、限制和压迫下脱身出

来的强烈意愿和欲求，它展现出一条主体欲求的解放之虹，这就是现代艺术的由再现到表现。

从积淀和建立新感性的角度看，任何由再现到表现的艺术过程中，人的感性、人对美的感受不是变得贫乏空洞，而是愈益丰富。对同一线条的感觉，在这以前和在这以后大不相同，就如你懂了书法再来画或再来欣赏国画一样。人（人类和个体）通过这个变化而获得心灵的成长。

艺术从再现到表现是个变化，而从表现到装饰又是一个变化，前面讲过，再现艺术以具体形象反映现实，我们很容易了解它的内容。表现艺术给你以抽象，使你难以了解它的内容，只感觉到里面有意思、有意味，我借用贝尔的话称它为“有意味的形式”。也就是说，它有某种意义在里边，但又不能那么清楚地讲出来。这种对艺术形象的感受，如“美感”讲中所反复交代，包含了人的多种心理功能的活动，是一种真正的审美活动。徐复观解释中国诗文中“文有尽而意有余”的一段话，可以引用到这里：

意有余之“意”，决不是“意义”之意，而是“意味”之意。“意义”之意，是以某种明确的意识为其内容；而意味之意，则并不包含某种明确意识，而只是流动着的一片感情的朦胧缥缈的情调，……一切艺术文学的最高境界，乃是在有限的具体事物之中，敞开一种若有若无、可意会而不可言传的主客合一的无限境界。^①

① 《中国文学论集》，台北，学生书局，1980，第114—115页。

这里是指在具象艺术即艺术的形象层中（所谓“在有限的具体事物之中”）所传达出来的“意味”，而我所谓的“有意味的形式”则包含更为广阔，更多是指非“有限的具体事物之中”，即纯抽象感知形式所传达所表现出来的“意味”。此“意味”即在此形式，故曰“有意味的形式”。

但由此可见，此“有意味的形式”原可以从那具象的“有限的具体事物之中”演变而来。亦即是说，由再现艺术的具体形象中之“意味”演化而为“有意味的形式”。原始艺术由写实到抽象，近现代艺术由写实到抽象，都在一定程度和范围内，展现了这一行程。

但是这种所谓“有意味的形式”，天长日久，看得多了，普遍化了，就逐渐变而为一般的形式美、装饰美。从艺术史来看，新石器时代抽象的几何纹是有着原始巫术礼仪的重要的含意的，是一种“有意味的形式”。但是随着时代的迁移，历史条件的变化，这种原来的“有意味的形式”就会因其不断重复和大量仿制而日益沦为失去这种“有意味”，日益成为规范化了的一般形式美。于是，这些抽象的几何纹就变成了各种装饰美的样板和标本。对它的特定的审美情感也就逐渐变为一般的形式感了。后来各时代的艺术发展也是这样。开始，表现的、抽象的艺术品是一种“有意味的形式”，随着时代的变化，原来的内容渐渐模糊了，变成了一种装饰品，而人们对它的感觉很习惯了，也就忘了这里面有浓厚的意味，只能朦胧地感到它的某种情调。我觉得现代抽象艺术也正处在这个过程中，一些原来颇有深刻含义的“有意味的形式”的绘画雕刻，日益变成了现代建筑的漂亮的装饰品，人们已经不管它有什么重要含义，好像就是为了好看，为了装饰。人们对它的感受已经变成了一般的

形式感了。今天无深度、无意味、无主流、无中心的商业艺术和所谓“后现代”文化，便正是这种现象和这个过程的具体呈现。F. Jameson 教授提出的“后现代艺术”（Post Modern Art），我觉得主要也是这样。实际上，在所谓“后现代艺术”的纷纭现象中，有两种实质不同的东西，一种我称之为“极度现代化”（Extremely Modern），就是刚才提到的那种无意义、无深度、无中心的商业化了的现代艺术、波普艺术、过程艺术等等，它们表面上似乎是反现代，实际却正是现代的极度舒展和直接延伸，是将现代艺术装饰化、大众化、商业化、日常化。另一种是真正的后现代，即指向一个新的艺术阶段，它的特征之一是具有某种“复归”田园、自然、情感、稠密人际关系以及中世纪风味等等。这两者中，前者（极度现代化）在当前是主要潮流，后者仅有某些不确定的萌芽而已。当代艺术主要仍处在全面走向装饰的行程中，所以人们提出了艺术消亡的问题。

古典艺术形象层的“意味”是比较和谐、严整的，它以优美的形态为主，使人感到比较愉快，比较舒服。当然，崇高和悲剧包含着丑，但基本还不脱古典和谐的大范围。

现代艺术则是对古典艺术形式的彻底否定，它以故意组织起来的无形象、没秩序为形式。但从欣赏和谐、优美的东西到欣赏某种故意组织起来的不和谐、不协调、拙、丑的东西，如本书已再三指出，恰恰是人的心灵的一种进步。相反，如果在现代房间里挂古典画，摆太师椅，则会感到不舒服，而挂抽象画，摆简单的家具，看着就比较舒服。现代高级家具讲究本色，不用油漆，很好看。最初的家具，大概就是不用油漆的，后来，为实用也为美观，加了漆，现在又不用漆了。表面看

来，好像现代艺术和审美是倒退，其实不然，这是中国艺术中常说到的由巧到拙，由熟而生，它标志艺术的成熟、心态的成熟、情欲的成熟。所以，艺术由再现到表现，由表现到装饰，从具体意义的艺术形象中的意味，到有意味的形式，从有意味的形式到一般的装饰美，这就是“艺术积淀”过程，同样是人类审美心理结构特别是情欲的不断丰富和复杂成熟的过程。经过漫长的历史，艺术日益从外在题材的束缚中解放出来，成为一种所谓净化了的“自由的形式”。与此相对应，从情欲宣泄来说，人的审美感受也就变而为一种“自由的感受”，没有非常确定认识或意向内容的情感倾泻和感受。

艺术与审美正是在这样一种“二律背反”的运动中发展着。刚才讲了，审美不等于艺术，艺术也不等于审美。当艺术变为一种纯审美或纯粹的形式美的装饰时期，艺术常常本身就会走向衰亡。这时，艺术要求摆脱这种状况，要求注入新鲜的、具体的、明确的内容，而又走向再现或表现。从文艺史可以看到，当形式主义盛行之后，就有人起来造反，要求有具体内容的东西，并要求打破旧的形式美，代以具体内容和新的形式。对形式美的感知追求因有自然生理和社会时代的某些必然制约，所以由表现到装饰常可有规则可循，但对它的造反，却充满了更多的偶然性和突发性。对装饰风、形式美的造反，可以通过追求再现具象的方式，也可以通过强烈抽象表现的方式。它们没有一定之规，但通过追求再现具象似乎更是主要途径。

这样的事例似乎不少。从洞穴壁画到陶器花纹再到埃及—希腊艺术，到中世纪，再到文艺复兴，到巴洛克和罗可可，再到浪漫派、写实派又到印象派、现代派，这个历史行程中似乎充满着这种流变和运动。抽象表现主义日益成为商业文化的装饰

美和形式美时，并行不悖地起了极端写实的照相现实主义，如此等等。在中国，韩愈以“文从字顺”、平易写实的散文来反对已成为所谓“饰其辞，而遗其意”的装饰风、形式美的骈体，徐渭以写意花鸟来突破院体的精美形式和工笔装饰，如此等等。可见，一方面艺术走向纯粹形式、纯粹审美，艺术日益等于审美，审美日益变成装饰。另一方面艺术又要突破纯粹形式、否定纯粹审美，反对装饰，要求具有非审美的、社会的（宗教的、伦理的、政治的等等）具体内容。这种矛盾运动有各种复杂的实现形态，又直接间接地和社会的变化、斗争，以及不同时代、阶级、集团的心理变化有关，这些关系都是非常复杂的。康德的“纯粹美”与“依存美”的矛盾真实根源就在这里。

当艺术作品的主流完全变成纯形式美、装饰美而长期如此的时候，为什么人们就会不满足呢？这就是因为纯形式的美毕竟太宽泛、太朦胧了。人毕竟是生物存在的人，同时也是社会现实的人，他要求了解、观赏与自己有关的时代、生活、生命和人生；人们好些具体的情欲、意向要求具体的对象化，要求有客观的对应物。如果光是装饰美、形式美、纯粹美，不管如何好，也不可能满足。所以我强调艺术虽不能离开审美，但又并不等于审美，各种抽象艺术也不能完全替代再现艺术。我们不仅要听音乐，欣赏书法和建筑，而且还要读小说、看电影。人们需要从小说、电影里观赏、领略、感受生活和人生，这是光欣赏书法所不能替代的。曾经有人认为，现代生活如此之紧张繁忙，人们一定没有时间去读长篇小说。其实不然，在美国、日本，好些人在车上读长篇小说。人们还是希望从小说里感受到人生，这是吟风月、弄花草、看书法、听音乐甚至连看电影也代替不了的。看小说有更多的想像和抒情的自由，从而更能

满足个体那许多具体的情欲、观念、意向和理想。可见，艺术潮流和众多作品从再现到表现，从表现到形式美、装饰美，又由这些回到具有较具体、明确内容的再现艺术或表现艺术。此消彼长，此起彼伏，推移冲突，好不热闹。它们实际亦即是艺术积淀（内容积淀为形式，形成具体的形式，即由再现和表现到装饰）和突破积淀（由装饰风、形式美再回到再现或表现）的运动过程，亦即人的情欲、生命由形式化又突破形式化的永恒矛盾的过程。这也就是艺术与审美的“二律背反”的现实的和历史的过程。如同装饰风、形式美似乎是圆圈式的循环却实际在不断充实和增进人的耳目感知一样，这里似乎是循环的艺术形象也同样不断增进人的心意，它们一同构造人的心理情感本体。其中像如何将喜爱侵略、毁坏、杀戮（即所谓“死本能”）等人的动物本性融入这个本体，仍是哲学、美学尚待解决的一大课题。这似乎应转入意味层的讨论了。

第四节 意味层与生活积淀

上节已讲到形象层中的“意味”、“有意味的形式”等等，所谓艺术作品的意味层，即包括它们，亦即它是指艺术作品的形象层、感知层的“意味”和“有意味的形式”中的“意味”。这“意味”不脱离“感知”、“形象”或“形式”，但又超越了它们。其超越处在于它既不只是感知的人化，也不只是情欲的人化，不只是情欲在艺术幻相中的实现和满足。而是第一，它所人化的是整个心理状态；从而第二，它有一种长久的持续的可品味性。为什么有些作品可以哄动一时，争相传阅，而时日一过，便被人遗忘？为什么有些作品初次接触时使人兴奋激动和满

足，再读却已索然无味，有些作品则长久保持其生命力量？为什么大量的商业电影（娱乐片）装饰艺术看过便忘，而卓别林却长留记忆？唐诗、宋词，可以百读不厌，《红楼梦》、《安娜·卡列尼娜》还想再看一回，听《命运》、《悲怆》亦然。这些文艺作品似乎让人捉摸不透，玩味无穷。在这无穷的玩味中，便作用于、影响于你整个心灵。情欲是一时的，满足了便完事，动物食饱弃余，某些诉诸感知和情欲的“艺术”品便有类似处，但艺术作品的意味层却不是这样。成功的作品之有持久性，从审美讲，就在这意味层。意味层似乎构成艺术批评的重要原则，但是原则如何实现和具体化，便是艺术哲学、文艺理论所应研究的科学课题。中国司空图《诗品》是对意味层的鉴别、分类和描绘。而从哲学美学看，意味层的持续性、永恒性与前面讲的情欲层的永恒性之不同，就在情欲层涉及的是主题内容的永恒，包含有感性血肉的动物生命的族类永恒在内，而这里所涉及的却已超越了这种族类生理性的存在，而作为纯粹人类性的心理情感本体的建立。正是在这一层里，体现着人性建构的实现程度。

当然意味层也有好些不同的等级、种类和秩序。正如前面已强调感知层、情欲层中亦有意味，意味层不能彻底脱离感知与情欲、形式与形象，悦耳悦目、悦心悦意、悦志悦神的艺术作品中，都可以有意味层的存在。它正是审美的特质所在。

这种特质不同于理知认识，不同于意志凝聚。一个艺术作品，留给你和使你回味的究竟是什么味道？是甜？酸？咸？苦？辣？是甜、酸、苦、辣、咸的何种配方？如前面早已说明，这很难用语言说清楚，只可意会，难以言传。“即之愈稀、味之无穷”。它是超越语言的，任何语言和语词都有它的反面意义，从

而无有意义，艺术作品的意味层却正是超越语言的无意义而传递出“意义”，从而这意义只能是不可言传的本体意味。本来，艺术作品的感知形式层和情欲形象层所传递的，也是非语言所能替代或传递的意味，因此这意味层的“意味”便专指在这些意味之中的某种更深沉的人生意味，如果按神学的说法，即那种接近或接触到绝对本体世界或神的世界的“意味”，所以艺术的最高真实完全不在事物的模写正确，而只在这“神”意的传达。它不是意义，只是意味，意义诉诸认识，意味诉诸情感的品味。艺术作品的感知形式层的“陌生化”从这一意味层的角度说，便不再只是感官心理需要变异，它不只是用语言可能表达或说明的感知意味，而是在这感知（以及想像）的陌生变异中，从麻木中唤醒人们去感受和领悟人生和命运，例如在极端喧嚣甚至表面听来已不成曲调的现代音乐中，却仍然可以有沉重的感伤，这感伤不同于古典的感伤，后者温柔含蓄，前者却直率喊出，但更使人感到外界压力的强大和个人命运的悲哀，显示出了现代的人生意味，而远不止是感知的陌生化而已了。艺术作品的情欲形象层，从这一意味层的角度说，便也不只是扩展经验，也不只是情欲的想像满足，而是在这种扩展和满足中，来确认、证实生命的意义（无意义）和动力。在中国文艺中，从古至今，非理性或反理性的原始情欲呈现较少，它们被压抑到无意识层，这个无意识层面较少在艺术中被发掘出来。林黛玉的梦与安娜·卡列尼娜的梦就不一样。安娜的梦有非理性的神秘成分，林黛玉的梦则完全可以用理理解说清楚。其实有神秘成分，更有味道，它可以对人性和哲理发掘得更深，给人更强烈的意味而令人思索。所以，尽管生命意义和意味不等于生命，但生命意义和意味却只能在这生命中。生命意味在于超

越此有限的个体生命，而不在否定这生命，彻底否定或完全脱离生命的“生命意义”，将成为“否定生命的意义”，就发生了语言悖论，于是走向宗教。我所重视的生命意义和意味不脱离生命，则正是审美的，这也就是我所说的审美（中国儒道互补）与宗教（基督教、佛教）之不同所在。从而，与感知形式层、情欲形象层相对待相区别却又相渗透的便正是这人生意味层。这“意味”尽管似乎有时是超世的、神秘的，甚至宗教的，但归根到底却仍然是人生的、生命的。像《红楼梦》、《英雄交响曲》、《卡拉玛佐夫兄弟们》……不都要通过感知形式和情欲形象来展示出这种人生意味或命运悲怆么？

尽管艺术并无进步可言，却又仍然以其特定时代的心理同构不断结构着丰富着整个人类的心理本体，这也就是把时间凝冻起来的历史存在，这种存在是种心理形式的存在，这心理形式的存在才赋予已消逝的历史以真实的生命。如果说，在黑格尔，因为绝对理念是纯精神，是上帝，从而作为感性形象的艺术便必须过渡到宗教，而不能在自身中充分实现最高的精神层次；那么，在人类学本体论，则恰恰是在具有感性形象的艺术中便能实现最高的精神层次，这也就是人生的意味、生命的存在和命运的悲怆。这也才是艺术本身的本体所在。它自身即是一个并不依存于个体经验心理的自足的客观“世界”。也因为这伟大的人生意味在艺术作品世界中的保存，才使人类的心理——情感本体有不断的丰富、充实和扩展，如前面多次指出，它们相互对映，彼此助长。如果说，工具——社会本体由实践的因果性、时空性而建立而显现，那么心理——情感本体则由艺术对因果、时空的超越，而使人得到解放。面对那艺术作品的世界，似乎勾销了时间，过去的成了现在的体验；也似乎勾销了空

间，异域的成了家园的感触；也似乎勾销了因果，果实倒成了原因。于是情感从具体的时空因果中升华出来，享受着也参与着一个超时空因果的自体世界的构建：这就是心理——情感本体，它是物态化的艺术世界的本源和果实。

所以，成功的艺术作品不仅具有历史性，同时也具有开放性。它随着时代、随着读者观众而不断更新，不断展示出它的新的意味。这种历史性和开放性恰好是同一的，艺术意义的联系性正在于它们是心理本体的不断创造和丰富，从而它才不是主观的，也不只是经验的，而具有整体生活的和总体历史的自体性质，对艺术的个人体验是从属于又构造着这自体。艺术作为与此自体相对应的物态化，通过与情欲层的联系而使此自体具有潜在的行动性（“以美储善”），通过与感知层联系使此自体具有潜在的可理解性（“以美启真”）。^①它直接培育着人性亦即人类特有的文化——心理结构。可见，这个结构并不只是经验科学的个体主观心理状况，而是具有历史性的超越的哲学自体存在。艺术正是人类这种作为精神生命和自体在不断伸延着的物态化的确证。人们在这物态化的对象中，直观到自己的生存和变化而获得培养、增添自我生命的力量。因此所谓生命力就不只是生物性的原始力量，而是积淀了社会历史的情感，这也就是人类的心理自体情感部分。它是“人是值得活着的”的强有力的确证。艺术的最高价值便不过如此，不可能有比这更高的价值了，无论是科学或道德都没有也不可能达到这个有关生命意义的价值。所以，艺术及其意味作为历史性与开放性之同一，不只是回首过去，也不只是现时体验，它同时是指向未来的。它和

① 参阅《李泽厚哲学美学文选·关于主体性的补充提纲》。

时间一样，把过去现在未来融为一体，是无时间的时间，所以，它是永恒的，只要人类能永恒的话。

于是，下一个问题便是“人”与“天”（大自然、宇宙）的问题了，即人生意味、生命意义与宇宙何干的问题。1953年出版了三本美学著名书籍：尼古拉·哈特曼（N.Hartmann）的《美学》、苏珊·朗格的《情感与形式》、杜夫海纳的《审美经验现象学》。有意思的是，三本书都重现了艺术作为情感符号因为与天地万物相同构对应而具有生命力量，都强调艺术作品是这种自然生命的形式，这与中国传统美学很有接近处，即触及了“人的自然化”问题。现在有些人说中国艺术的美学精神是表现，西方是再现，便未免太简单了。其实中国古典美学重视去“表现”的，与其说是个体的情感思想，不如说是宇宙天地的普遍规律，“大乐与天地同和”，“文者，天地之心哉”，“一画”，各个艺术部门都以这种“天人合一”（自然人化和人自然化）为最高要求和准则，因此它也可以说是再现。实际上，无论用再现与表现，都不能确切地表达或说明这一特点。意味层的“意味”，那超越情欲形象和感知形式的人生意味，其中很重要的一个方面、种类或内容，便来自这种“天人合一”的感受，即其中包含有与宇宙普遍性形式的情感同构感应。正由于人生意味与这种天人同构相沟通交会，使艺术作品所传达出的命运感、使命感、历史感、人生境界感等等，具有了某种神秘的伟大力量。在这里，只有个别的才是普遍的，普遍的概念、理知都没有这种生命和力量。在这里，只有抽象的才是具体的，这里的抽象既不是现实事物变形抽象，也不止是情感表现形态抽象，而是对世界、宇宙、人生的情理交融的领悟的抽象，这种抽象是概念抽象所不可能有的。如果说，在感知形式层里，形式结

构自身具有表现力，接受者从与之对应中所获得或激起的感知大于由具象的内容、故事、情节所获得或激起的，在艺术幻想世界的形象层里，由于与原始冲力或无意识原型的联接所获得或激发的情欲力量也大于具象的内容故事，这两者在一定意义和程度上都可以说是某种“天（自然）人（社会）合一”的话；那么，在意味层里，这种“合一”便终于达到既奠基基于其上又超越前两层的最高峰。因此回过头看，再来回答艺术与非艺术的区划或艺术高下的准则时，能否提供这种意味层，便可以看作标准之一。美感尽管不能脱离形、色、声、体的感知想像和情感欲望，但其高级形态却常常完全超越这种感知、想像和情感欲，而进入某种对人生、对宇宙的整体体验的精神境界。音乐之所以比其他许多艺术常常更能达到某种哲理的深度，也是因为这最高哲理是诉诸于人的感受、情感的人生—宇宙感怀。这也就是艺术作品的“意味层”。庄子的那些描述，以及“微妙无形，寂寞无闻”（阮籍）^①等等对音乐的描述，便都是艺术作品的这种意味层的经验。

艺术本来是在一定时空中的。它有时代性、历史性，但如前所述，恰恰是艺术把时空凝冻起来，成为一个永久的现在。画幅上、电影中、小说里，即是这种凝冻的时空，它毫不真实，却永不消逝。谢林（Schilling）说艺术勾销时间。这种勾销却使心理增长。时空本是人类把握世界的基本感性方式（康德），^②艺术里的时空却成为人类心理增长的途径。其中又特别是时间，只在时间中进行的音乐常常成为衡量艺术意味的某种标

① 参阅李泽厚、刘纲纪《中国美学史》第2卷。

② 参阅《批判哲学的批判》第3章。

尺。人类和个体都通过时间的体验而成长，人经常感叹人生无常，去日苦多，时间一去不复返，总希望把时间唤醒、逆转和凝冻，艺术便能满足人的这种要求，时空从人们现实地把握世界的感性知觉变而为体验人生的心理途径，它直接地唤醒、培育、塑造人的自觉意识，丰富人的心灵，去构建这个艺术—心理情感的本体世界，以确证人类的生存和人的存在。

因之，如康德所云，只有天才才能创造艺术。他指的天才并不是天资，而是指艺术作为审美理想的表现，有将深刻的人生内容转化成艺术形式的伟大才能，以造成伟大的意味层。这种创作是“无法而法”。它不能教，没有固定的法则方式，纯靠艺术家个人去捕捉从而去表现既有理性内容，又不能用概念来认识和表达的东西，创造既是典范又是独创的富有人生意味的作品。所以作家能够走在思想家、理论家的前面，最早捕捉到和表现出富有重大时代意义的课题，尽管作家、艺术家不能从理论上了解它们、分析它们，却仍然能反映或表现出来。科学是理性的意识，艺术是感性的自我意识，这意识由于不离感性，从而是个体的领会，而非公共的言语，它就在感受（接受）自身中，而并不指示外物，所以它不需语言，只要普遍（一定时代社会的）接受性亦即康德所说的“先验的共同感”。这个“先验的共同感”其实不是别的，正是本书所反复讲到的人类自己建立的历史的心理—情感本体。

因此经常可以看到，有些作品如陀思妥耶夫斯基虽然艺术形式粗糙，但因为它提出了根本性的人生问题，深入触及了这本体，超越了感知的愉悦和情欲的满足，具有深刻人生意味，使人感受极为强烈。但是，这又是为何可能的呢？

我在1955年曾用“社会氛围”来代替普列汉诺夫的“社会

心理”讲说艺术创作。我认为，“社会心理”一般来说比较抽象、静止、平面、持久，“社会氛围”则非常具体，它可以是突发性的，范围可大可小，时间可长（可以是一个时代的）可短（也可以是半个小时的），它是动态的、立体的，与社会的物质现实（具体事件）直接相连，它常常是时代、问题、力量的具体呈现。例如周恩来刚逝世时北京群众的悲愤所造成的社会氛围，天安门事件时期的社会氛围，就远比“社会心理”要具体、清晰和“物质化”。有时氛围的范围也可以很小，如几个人谈话，谈着谈着“气氛”就变了。我认为作家、艺术家最重要的就是要善于感受这种种氛围，特别是具有深刻意义的“社会氛围”，因为这种“社会氛围”能集中表现社会的潮流、时代的气息、生活的本质，它和人们的命运、需要、期待交织在一起，其中包括有炽烈的情感，有冷静的思考，有实际的行动，从而具有深刻的人生意味。曹雪芹的“凄凉之雾遍被华林”，托尔斯泰的“俄国革命的一面镜子”，陀思妥耶夫斯基的心理折磨和苦难，卡夫卡的可怖的异化人生，都是透过形象层传出的深刻的人生意味，它们正是特定社会氛围的生活积淀。现代生活中偶然性的增大，使命运感愈益凸出，荒谬、绝对孤独、无家可归，……无不透过“氛围”而渗入作品中。善于感受和捕捉“社会氛围”，对艺术创作是很重要的。这就是生活积淀，即把“社会氛围”转化入作品，使作品获有特定的人生意味和审美情调，生活积淀在艺术中了。例如，在那么吵闹毫无思想的 disco 舞蹈中，却也仍然可以有人生的深刻意味，青年们之所以为此“疯狂”，其实并不是件浅薄的事。

生活积淀而成为艺术作品的意味层，恰好是对形式层和形象层原来积淀的某种突破而具有创新性质。因为原始积淀和艺术

积淀都有化内容为形式从而习惯化、凝固化的倾向，例如前面讲到的装饰风、形式美；生活积淀则刚好相反，它引入新的社会氛围和人生把握而革新、变换着原有积淀。席勒曾将美说为生命的形式：如果只有形式，那将是抽象的；只有生命则是一堆印象、材料而已。作为美的艺术，正是透过形式的寻觅和创造而积淀着生命的力量、时代的激情，从而使此形式自身具有生命、力量和激情。这即是生活积淀。可见，积淀本身也是在矛盾冲突中变迁承沿着的。困难是，艺术作品的三种层次，积淀的三种不同性质、形态，又经常是交错重叠，彼此渗透而难以区分的。这就需要更多的具体分析，不可一概而论了。举其大端，则可简括为，原始积淀是审美，艺术积淀是形式，生活积淀是艺术。

所谓积淀，本有广狭两义。广义的积淀指所有由理性化为感性，由社会化为个体，由历史化为心理的建构行程。它可以包括理性的内化（智力结构）、凝聚（意志结构）等等。狭义的积淀则是指审美的心理情感的构造。本书所述三积淀均属狭义范围。

积淀既由历史化为心理，由理性化为感性，由社会化为个体，从而，这公共性的、普遍性的积淀如何落实在个体的独特存在而实现，自我的独一无二的感性存在如何与这共有的积淀配置，便具有极大的差异。这在美学展现为人生境界、生命感受和审美能力（包括创作和欣赏）的个性差异。这差异具有本体的意义，即那似乎是被偶然扔入这个世界，本无任何意义的感性个体，要努力去取得自己生命的意义。这意义不同于机器人的“生命意义”，它不能逻辑地产生出来，而必须由自己通过情感心理来寻索和建立。所以它不只是发现自己、寻觅自己，而

且是去创造、建立那只能活一次的独一无二的自己。人作为个体生命是如此之偶然、短促和艰辛，而死却必然和容易。所以人不能是工具、手段，人是目的自身。

于是，回到人本身吧，回到人的个体、感性和偶然吧。^①从而，也就回到现实的日常生活（everyday life）中来吧！不要再受任何形上观念的控制支配，主动来迎接、组合和打破这积淀吧。艺术是你的感性存在的心理对映物，它就存在于你的日常经验（living experience）中，这即是心理—情感本体。在生活中去作非功利的省视，在经验中去进行情感的净化，从而使经验具有新鲜性、客观性、开拓性，使生活本身变而为审美意味的领悟和创作，使感知、理解、想像、情欲处在不断变换的组合中，于是艺术作品不再只是供观赏的少数人物的产品，而日益成为每个个体存在的自我完成的天才意识。个体先天的潜力、才能、气质将充分实现，它迎接积淀、组建积淀却又打破积淀。于是积淀常新，艺术常新，经验常新，审美常新；于是，情感本体万岁，新感性万岁，人类万岁。

① 参阅拙作关于主体性的三个提纲。

附录一 实践美学短记

1. 美感双螺旋 (Aesthetic Double Helix) 与人的自然化

(1) 所谓实践美学,从哲学上说,乃人类学历史本体论(亦称主体性实践哲学)的美学部分,它以外在—内在的自然的人化说为根本理论基础,认为美的根源、本质或前提在于外在自然(人的自然环境)与人的生存关系的历史性的改变;美感的根源在于内在自然(人的躯体、感官、情欲和整个心理)的人化,即社会性向生理性(自然性)的渗透、交融、合一,此即积淀说。由于人的生理—心理先天(器官、躯体和大脑皮质)和后天(经验和教育和文化)有差异,而使审美和艺术千差万别,极具个性。前者(先天的差异)甚为重要,绝不亚于后者(文化)。

(2) 实践美学作为学科说,是在这个哲学命题基础上,以“美感二重性”(1956年拙文)、新感性(《美学四讲》)或审美心理的“数学方程式”(《美的历程》)或DNA“双螺旋”(《美学四讲》英文版)为中心的展开。所谓“方程式”、“双螺旋”都是借用,其意在于强调审美心理是由多项心理因素(包含感知、

理解、想像、情欲四大要项集团)所彼此作用、多方变易而构成,有如多种变项的数学方程式或 ACGT 的 DNA 的化学双螺旋。每一要项又由多种功能合成,如“感知”包含生理感觉和心理认知,“理解”包含知性和记忆,“想像”包含期待和无意识,“情欲”包含情绪、欲望和宣泄,等等。实践美学作为理论只是提出这样一种方向,其实证心理学的成熟研究,也许需要等待脑科学真正发达之后的下个世纪。但现代可以从艺术作品和艺术史来分析审美心理这几种要素或功能的各种比例、结构的组合、构成、发展、变迁及其感受特点。这将有益于艺术、艺术作品和艺术史的欣赏,也有助于对人的心理演进及其创造能力的了解。这也就是对“人性”的理解,是对作为人性的个体潜能的创造性、丰富性、复杂性、不确定性和可塑性的理解(参阅《论实用理性与乐感文化》)。

(3) 实践美学认为,这个人性心理亦即美感双螺旋或方程式的最初起源或呈现乃是使用一创作工具的劳动操作中所获得的形式感,即均衡、对称、比例、韵律等等。从哲学讲,这是运用自然规律普遍必然地施加于对象的“自由”和由此自由而产生的愉快感受。正是它,突破了动物屈从在自然环境和自身物种的生理局限而取得“命由人定”的生存(生活、生命)的主动力量和能力,使自己生理自然的存在可以获得最大的满足和伸延,即我所谓“超生物的肢体”和“超生物的存在”,亦即人的生存秩序。从先验心理学讲,这种自由的愉快感不仅如 Kant 所讲是知性与想像力运动所产生的审美愉快和理性与想像对抗所产生的崇高感,而且还包含有其他心理如情欲、无意识等等因素渗透在内。它们相互交织、渗透、融合、合一,才有上述的“双螺旋”或“方程式”。

(4) 这个审美双螺旋和这种主体生理性能有密切联系的各心理要项，在进入巫术歌舞和原始礼仪后，便突出地并相对独立地发展了。它使得由劳动操作中所获得的形式愉快感虽仍然存在，却已居于次要位置。其他因素如情欲、理解、无意识等等则大为扩张，这便是艺术的根源和生长。所以艺术不只是审美，而有其更为具体的情欲性和认知性的“内容”，它即人的“意义世界”。这也就是说，从原始时代巫术歌舞开始，艺术有服务于特定时空群体需要颇为具体的社会功能性。这种社会功能性的渗入极大地丰富了人的生理感官和心理，不但产生能看画的眼睛和能听音乐的耳朵（感知层），而且使性交变为爱情，呼喊变为诗歌（情欲层）以及感受变成了悟（意味层）。艺术以此不断组成并发展延伸着人的美感双螺旋或方程式。今日性欲文化无孔不入地全面渗透文学艺术，并赤裸裸地来表达自己的，使得在理论上提出这个与生理直接相关的美感心理双螺旋更为重要。这是自然人化与人自然化的哲学命题的具体开展。

(5) 实践美学虽然以前已讲到人的自然化（见《华夏美学》、《己卯五说·说自然人化》），但由于论证核心是自然人化的基础命题，即社会、理性、历史积淀在个体、感性、心理，而对这一过程的人体生理—心理方面论述不够，亦即对人自然化的方面论述不够。

人自然化是建立在自然人化基础之上，否则，人本是动物，无所谓“自然化”。正由于自然人化，人才可能自然化。正因为自然人化在某些方面今日已走入相当片面的“极端”，才需要突出人自然化。如《华夏美学》所指出，人自然化包括自然成为人们和谐居处、旅游、观赏、享受生存的环境和对象，包括人与山水花鸟的亲密感情和生活寄托，包括人们学习自然、

调整生理节律、增进健康和寿命，等等。其中还包括对自然界的宗教神秘体验如悟道、归依。也就是说，人自然化也包括了中国古人的所谓“天地境界”。

(6) 不同于其他美学理论，实践美学强调的是这种个人与自然的亲密关系首先仍需建立在特定的科技和社会生产力的基础之上。在今日就应努力建立在发明创造如何顺应自然，如以太阳能、风力来代替石油煤炭作为资源，以“清洁生产”（清洁的原料、清洁的生产过程、清洁的产品效益等）“循环经济”（如水的循环利用）和生态平衡等自然环境保护的基础之上。这些问题已越出实践美学的范围，却是实践美学“人自然化”所应提及的重要前提，这也才是以人类学历史本体论（即从宏观人类生存着眼）为哲学基础的实践美学（见《美学四讲》）。

(7) 由这个“人自然化”的观点来研究美感心理结构，便会注意自然生理因素的重要。例如，音乐具有由听觉而引起全身生理反应的直接性和物质性，同时却又可以具有最深沉的哲理性和精神性。它可以是无意识与意识的相互渗透和交融，最感性同时又最具理性精神。这种“天人合一”就是人所独有的“艺术”，而不同于动物性的自然生理反应。例如观水流，站居上游或下游会有不同的感受。站居下游由水流的冲击所引起抗拒、抵挡从而产生的兴奋感与站居上游随水流逝而导致的空虚失落的不适感便很不相同，它们与生理反应大有关系。前者的生理—心理特征是 Kant 讲星空、大海、暴风雨的崇高感为理性胜利的著名论断之所实际依据。实践美学论崇高是从对自然征服的人化斗争过程的历史成果角度着眼，这是哲学基础，仍然正确；但具体落实到个体审美感受，便应注意补充上述这一个个体的生理—心理特征。这即是说，实践美学以宏观的人类历史角度所论述

的美感的哲学观点，在进入微观美感分析和艺术作品分析中，便需要远为具体的生理学—心理学来补充。

(8) 从古代庄子主张“回归自然”到今日批判现代性的各种浪漫派的意义在于：中国应该在批判资本主义工业文明的背景下进行工业化和现代化，用反现代性或所谓审美现代性来解读启蒙现代性或科学现代性，这也正是在自然人化基础上来寻求人自然化。

2. 艺术终结与审美文化

(1) 《美学四讲》在“形象层与艺术积淀”一节中讲到艺术史上艺术向审美的积淀和转换，也提及今日谈论甚多的艺术终结问题。

艺术的终结与历史的终结密切相关，都由 Hegel 提出。

所谓“历史的终结”是指资本主义全球化和共和民主制度在世界范围内普遍建立，战争彻底消除，革命不再发生，人类取得永久和平，由小康生活迈入大同世界。今天，急忙干工作，平淡过日子，自我牺牲和澎湃激情都只作为例外的、特殊的情况和要求而出现。英雄时代已经过去，散文生活无限延伸。于是历史宣告终结。

艺术亦然。原始时代以来迄至今日艺术所具有的鼓舞斗志、抚慰哀伤的巫术礼仪的社会功能，也从此逐渐衰亡。艺术日益成为散文生活的装饰和娱乐。古代艺术（包括建筑、雕塑等等）由礼拜对象成为观赏对象，现代艺术则由对资本主义的愤怒抗议变为资本社会的审美装饰（见《美学四讲》）。由历史产生的悲剧重量大半消失，“不可承受之轻”的爱情童话或感官

享受占据中心。E. Munch 的《呐喊》是对资本社会抗议的最后一声，M. Duchamp 的便壶为这种抗议划上了终结。上帝死了，人还活着，世界无目的，人生无意义突显出来，“荒诞”成为可与悲剧、崇高、滑稽相并立的重要美学范畴。古典艺术部类日趋式微，电影、流行音乐大行其道。四星（影星、球星、歌星、节目主持星）高照，七情飞扬。飞扬的正是声（music）色（sex）快乐。已经不再追求 fine art，但审美愉快却快速扩展，装饰、娱乐成了艺术主流，大批量地进入平淡生活和日常趣味，渗透衣、食、住、行、性、健、寿、娱的方方面面。装饰性（包含变形了的“理想”和热情）、娱乐性、享受性成了散文生活所不可或缺的要素。

大到城市规划、工程设计、生态景观、建筑风貌、街头公园和巨型雕刻，小到衣饰打扮、消费包装、用具造型、起居节奏，审美文化正成为生活的必要组成部分。这也正是实践美学的用武之地（《美学四讲》）。研究日常生活中的审美现象、情况和如何可能展开个性的各种创造性、偶然性和自由愉快，包括处理现代科技所产生的现代时空感、速度感和不确定感，将是人类进入小康生活后的重要审美课题，这课题关系于人（个体）的潜能发展和开拓。

（2）但是，就今日的世界范围说，历史并未终结。从而艺术也不可能终结。资本制度的全球化并不能消除灾难、剥削、压迫和战争，特别是在广大的发展中的国家和地区。人类小康、世界和平和剥削、压迫的消亡仍将是长时期至少一两个世纪的奋斗目标和艰难任务。于是，刺激、鼓舞或颓废人心的各种非装饰性的艺术又仍将存在，并可以不时引起大小波涛。当前各种前卫艺术、行为艺术、概念艺术有提示丑陋现实的抗议

作用，但它们与美感双螺旋是否还有关系和它们缺乏艺术对人的长久影响，从而失去美学品格，便是一个值得探索的问题。

(3) 但这两个方面——审美文化和当代艺术都已被资本社会严重商品化。艺术和审美都被市场经济所控制，包括“反抗”的艺术也如此。艺术作为广告炒作的对象成为被制造出来的消费，包括现代旅游“事业”使自然也成为被制造出来的商品，成了同质性的“古迹”、寺庙和解说词。人在“一半是机器，一半是动物”即电脑附件和 drugs 幻相的生存中，歌唱如念咒，文学乃哲学，不断失去生命和情感自身。实践美学提出“美感双螺旋”和“人的自然化”等等，正是追求在散文世界的生活动无聊中如何可能保存理想和热情。它希冀第二次文艺复兴，在探求审美趣味和文化时尚中再次找寻自然和人性。

(2006 年)

附录二 实践美学短记之二

1. 审美与艺术

《美学四讲》等拙著曾认为，审美（或美感）本与艺术无干，它出现在人类使用——制造工具的操作——劳动过程中，即生存个体在实现目的的活动中与某些自然规律的重合时所产生的身心快慰感受或情感。它之所以区别于动物的同类快感，在于使用——制造工具的操作活动所拥有更多种类的心理功能在这里得到了确认。其中，要特别提到的是想像功能和理解功能，由于它们与动物本能性的情欲和感知觉产生了更为复杂的组合、交织、渗透，便逐渐形成了变化多端似乎难以穷尽的心理结构，即我们所谓的“美感双螺旋”。虽然这只是哲学假说，所谓情欲、感（知）觉、想像、理解，也只是非常粗糙疏略的心理集团的称谓，其中还有更为繁复细密因素的关系和结构，这将是今后百年生理学——心理学等实证科学研究的问题。未来脑科学将揭示其中各种神经通道和结构形式审美以这种心理众多功能活动，与“理性内构”（原作“理性内化”，今改作此词）的认识能力和“理性凝聚”的道德能力区别开来。Kant 所说审美具有

的“无概念”、“非功利”、“非目的性”而为人类所“共有”，我以为正是描述这一区别的特征所在，至今仍然适用。

作为所谓审美对象化的艺术，从古至今，并不只有审美作用，它更主要是社会功利的。有时明显一些，有时隐晦一些而已。今日被认为仅供观赏的“艺术”，如礼仪性的古代舞蹈、建筑、雕刻、绘画等等，在当时都具有非常明确的功利目的。它们作为精神的信仰、寄托，费时费工地人为制作出来，我曾称之为“物态化生产”，即精神生产，与供人们现实生存的“物质生产”相映对。只是随着时间流逝，即这种物态化生产产品的功利内容和目的性质日益失去或褪色，变成了所谓的“艺术”或“艺术作品”，即成为仅为调动“美感双螺旋”的审美对象。由于在这种专为精神心理需要（信仰、寄托、鼓舞、慰安等等）的符号性的物态化生产中，美感四要素集团交织渗透和组配得到了比在使用—制造工具的物质生产活动中远为自由、充分的开拓、扩大和发展，即这种组配有更强烈的情欲冲动、更刺激的感知、更自由的想像和理解等等，使这种符号性（物态化）精神生产，标志着人类心理组配的质的飞跃。它作为“美感双螺旋”的独立对象化的艺术“形式”，使人类最终告别动物界。它最先是远古人类的舞蹈仪式活动以及随后的洞穴壁画、陶器纹饰、大小雕刻、庙堂建筑等等。

从字源学看，也如此。“艺术”（Art）一词，无论中西均源于技术。艺术本技术，指的是物质生产活动中的技术操作所达到人的内在目的性与外在规律性的高度一致。艺术是技术熟练的一种界定。有如庄子讲的那个庖丁解牛的著名故事，即“技进乎道”，亦即合目的与合规律、天道与人道纯然一体。

技术有多种多样，从下层工匠到上层贵族均可拥有。中国

古代有六艺（礼、乐、射、御、书、数）。这些技艺由于合目的与合规律的一致，都包含有审美的因素，但由于其中的美感双螺旋一般都局促在专业活动的狭隘限制中，只有在上述巫术礼仪突破了物质实用要求，这些技艺才逐渐从非常实用的日常生活具体要求的局限中分离出来。所以，不是物质生产作品，如劳动工具、一般衣着或一般房屋，而是专门为精神需要的物态化生产的人工作品的技艺，更成为审美对象即“艺术作品”。

艺术的本源既离不开物质生产的技术和精神生产的符号，审美依附着这两层生产也不断发展。从历史看，作为专供审美观赏的 fine art，是在宫廷、贵族、士大夫庇护下成长起来，并且是比较晚近的事情。脱离“敦人伦，助教化”功利目的的中国人画是宋元以来才有，西方摆脱信仰要求的艺术作品则更晚一些。

简而言之，艺术与审美并不同源，却有关连：即艺术的物质形式方面（身体的动作与状态、物质的材料、色彩与结构等等）均由集中、提炼、发展物质生产的技艺而来，它们与内容（精神需要）的结合，成了后世的所谓“艺术”。艺术使审美双螺旋得到了真正的独立和不断的发展。艺术是有用之用，审美是无用之用。从而从审美心理来界定和探究“艺术”和“艺术作品”与从其他视角来探究、界定，便有不同的标准和不同的理论。世界每时每刻都在产生亿万件人工制品，如何区分艺术与非艺术、好艺术（作品）与坏艺术（作品），从审美心理角度来看，就将以它们能否和如何调动双螺旋或四要素的状况和境地来区分和决定。

以上这些，旧著《美学四讲》等均已讲过，这里再重复一次而已。

现在面临的是 Marcel Duchamp 的现代或后现代艺术问题。我曾说，当 Duchamp 把便壶放在展览厅（《泉》），便宣告了艺术的终结。艺术终结与历史终结同步，即一个不需要自巫术礼仪以来鼓舞或影响群体的“艺术”的散文时代开始，所有艺术都成为装饰和娱乐。本来，自巫术礼仪以来的艺术中就有装饰、娱乐的方面或因素，现代使它们独立而自由发展开来，产生了再一次的形式解放。艺术消亡，审美却泛化普及。《美学四讲》曾强调“社会美”即现代工业产品、城市建筑到各种日常用具、衣饰，到人们的身体活动、生活节奏、工作方式，都在一定程度一定意义上或渗入或追求或走向审美。中国古代“乐与政通”，强调从音乐即人的内心审美视角来测量和构建人际的、人与自然的秩序与和谐，正是实践美学提出“社会美”的中国传统资源。

Duchamp 的重大意义在于，他以他的“艺术作品”抹平了艺术与生活的界线（《泉》），推翻了传统艺术的神圣、崇高或优美（有胡子的蒙娜丽莎），也否认了生活有确定的秩序（有钩子的地板）。他提示的是艺术和生活的荒诞性和虚无性。他明确说过他本意就是在出美学的洋相，是在“打击美学”（“discourage Aesthetics”，见 Duchamp 1962 年写给 Han Richler 的信）。他很清楚，他的作品不再是审美对象。艺术与非艺术、好（“艺术”）作品与坏作品的区分不再存在，艺术于是终结。

Duchamp 本已宣告艺术终结，但 Duchamp 之后，模仿蜂起，各种“概念艺术”、“行为艺术”、“装置艺术”大行其道。非审美对象的“艺术”在商业炒作中获得了极大发展，成了精英主流。是否艺术？好坏如何？并无标准。A. Danto 的 Art-world 理论和 G. Dickey 的 Institutional Theory 也应运而生。一

切都组配在资本操作之中，加快运行，相互支撑，喧嚣热闹，成了发达社会的高级装饰。

从重视审美心理的实践美学看，因为摄影技术所带来的巨大冲击，西方造型艺术（特别是绘画和室内雕塑）由印象派、后印象派走入彻底解构图像的 Picasso 的立体主义和以后的抽象表现主义、J. Pollock 等等，乃势所必至。它们与从 Duchamp 到概念艺术、行为艺术等等，相反相成地共同体现了上述的“艺术终结”：由自我表现的抗议、颓废和脱离现实的“纯粹艺术”，变成了抹平自我、大众享受和现实消费的商品生产。其中一些作品由于仍能调动或引起审美双螺旋的活动（例如即使突出理解刺激但还不只是概念认识，或突出感知刺激但还不只是生理快感或不快感），即在创作和接受心理中仍有其他因素的“自由游戏”而成为审美对象，而为实践美学可以认同的艺术作品。

一般说来，实践美学更为重视的，并不是当今博物馆的这些收藏品，而是现代日常生活的审美化。如上所说，装饰和娱乐本来在原始艺术中便存在，但一直从属在群体社会需要的“内容”之中。如今在历史终结后，它们“脱魅”解放，独立发展，成为今天广大人们日常生活的重要成分。这个历史性的重大事实，使实践美学更为认同 Dewey 的美学理论。

John Dewey 也抹平生活与艺术的界线，但与 Duchamp 的方向正相反。Dewey 把日常生活中的“完满”经验而不是任一经验作为艺术，即非常重视人们日常生活经验的完满性，这与实践美学直接相通，这才是实践美学所重视的“艺术终结”的要点所在。因为在这里，人人都可以是艺术家，人人都可以在自己的日常生活中去获得由实现双螺旋适当运作的完满经验，去创造它的新组配和新结构，从而人人都可以去创造艺术和欣赏艺

术。“旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家”，任何人的这种成功作品都有权利进入展览厅、博物馆，供他人观赏。所谓“成功”，仍然是它能启动美感双螺旋，使人获得非概念认知、非伦理教导、非生理快感（或不快感）的某种满足或享受，即审美愉悦。尽管双螺旋中任何因素均可在现代条件下极度夸张或独立，从而与概念认知、伦理教导、生理快（不快）感可以有更为直接密切的偏重或关联，但不管如何“极度”，也一般不会成为概念认识（文学变成理论，唱歌变成读报），或成为令人烦躁不安、生理厌恶或痛苦的装饰和娱乐。Foucault 对性、对死亡的“极度”体验毕竟没有普遍的审美意义。

在今日铺天盖地而来的“当代艺术”湍急浪潮中，如何顾惜和发展审美和艺术的伟大历史成果，珍视它们对丰富人性的重要作用，是实践美学所关注的课题。实践美学不轻易接受由商业运作和少数精英所判定的“艺术”，怀疑那些根本缺乏标准而为金钱操控的混乱。实践美学将固守以美感经验为核心和本来开展自己的叙说，而与其他美学理论区分开来。

2. 审美与人性

“人性”是中外古今用得极多而极为模糊混乱的概念。它有时指人的动物性或人的感性欲求，如指责禁欲主义“扼杀人性”，有时又指人的社会性或人的理性特征，如指责纵欲主义“行同禽兽”。如以前拙文所认为，人性不是神性（因人有维系动物性生存的生理需要），也不是动物性（因人有控制、主宰生理需要的力量或能力）。人性是这两方面的各种交织融合。“人性”概念之所以模糊含混，就因为两方面的“交织融合”非常繁

复，难以厘清。

拙文《情本体、两种道德和立命》所提的“人性能力”，主要就人之所以不同于动物的道德心理而言。我所讲的“人性能力”除了“理性凝聚”这一人的道德心理、意志力量即“自由意志”之外，还有“理性内化”即人所拥有而区别于动物的理性认识能力，如逻辑、数学、辩证观念（见《批判哲学的批判》和《实用理性与乐感文化》）和以“理性融化”（以前用“狭义的积淀”，今改此词）为特征的审美能力。所有这些能力都只是一种心理的结构形式。形式不能离开“质料”（Aristotle）或“内容”（Hegel），质料或内容则由社会时代所提供而不断发展变易，“形式”也正是在这不断变易发展的长久历史中所积淀而形成和发展，并非先有此形式，或“人性”乃上帝神明所赐予。这是历史本体论不同于一切先验论、形式论之所在。

已多次说明，在认识（理性内构）和道德（理性凝聚）中，理性的控制、主宰占据上风。动物性生理需求因素压而不张。与它们有很大不同，作为“理性融化”，审美的理性不居主宰地位，从而人的动物性和人的个体性在审美中便远为鲜明和突出。理性与感性的关系、结构和状态，在审美中也远为复杂和多样。这使审美在整个人性形成和发展中具有了独特的开放性和可能性。本来，个体因先天秉赋和后天教养不同，即使由同一理性主宰（内构和凝聚），人性能力（认识能力和道德能力）便各有不同。面对同一生死祸福的选择、决定，面对同一事物的认识、理解，人们经常很不相同。这里有智愚善恶之分，但这一区分也仍然是通由理性规范和理性标准来确认的。

审美能力却不然。由于并非理性主宰感性，而是理性融化在感性中，它失去了可能遵循的理性规范。尽管审美与生理快

感仍然不同，审美快乐不同于吃饱穿暖动物性生存需求得到满足的生理快乐，但仍与纯理性的快乐（包括追求知识、科学发现的知性愉快和履行义务、实现道德的精神满足）不同。审美一方面与人的感性生存的基本力量如性、无意识、暴力（尼采所谓毁灭的快乐，某些宗教徒的受虐快乐）等等相关联，人类基因和脑科学的研究将使未来对人性的这种动物性方面获得更多的了解甚至改进。另方面，它又可以是某种超感性生存的心理境界或状态，包括神恩天启、天人合一的神秘经验等等，它们也将为未来科学所研究或解密。

审美作为这种人性能力的特征，如前所述，Kant 早已指出，却不断被人误解。例如当代美学对 Kant 无功利说的排斥和反对。

就广义说，作为生理族类，人的几乎任何活动和心理，都一般是有关、有助、有益、有利于人的生存需要，从而是“功利”的，它甚至可以包括人的无意识、做梦等等。当然审美于此也不例外。但就狭义说，人的活动和心理却可以有两种超功利超因果的样式。一是超出个体（一己小我）功利，如道德伦理的行为和心理。这种超一己功利的活动和心理，仍由理性主宰决定，仍有概念、目的和某种大功利（如为了上帝或为了民族、国家、群体的利益而献身）。

另一种是包括连这些大功利、概念、目的也没有的活动和心理，这就是审美。Kant 的审美“非功利”所描述的便是这种心理特征，它与“无概念”、“无目的”连在一起，不可分割。它构成了人所特有的 Common Sense（共通感），即一种特有的人性能力。这可以是人性的某种最高成果。

所以说它可以是人性最高成果，不但是由于它超越了一

般的个体功利，而且也超越了舍己为人（或为上帝）的道德目的，而是一种“非目的的目的性”。这个所谓的“非目的的目的性”指向的正是人的全面成长，即人的各项内在功能的开拓和实现，它包含了我所谓的“立美启真”、“以美储善”和“以美立命”。

所谓“以美启真”，即在审美双螺旋结构中由自由想像的审美感受可以导致科技认识的发现和发明。所谓“以美储善”，是由审美感受导致情本体和物自体的信仰与追求，人由是于生死可以无所住心无所烦畏而“立命”。所有这些，在“论实用理性与乐感文化”等文中均有论述。该文提出美学作为“第一哲学”，就是因为审美既是人性能力的最初萌芽，却又可以是不断发展成长的最高成果，它是人性中最为贯串而又最为开放的部分。它之所以开放，正是由于非确定概念所能规范、非理性目的所能主宰，而是充满了各项心理要素相交织、渗透、融合、冲突，以不确定性、无规范性为特征，从而开辟了多样可能的缘故。

总之，我着意讨论的人性能力问题，是一种形式结构，我以为脑科学将来可以作出根本性的解答。例如“理性凝聚”，其生理基础可能即是大脑中枢神经的认识—思维区域对情感—意志区域某种特殊通道的建立。这通道是经由实践（人类）和教育（个体）长期过程才形成。这就是我所谓的文化心理结构或积淀形式或人性能力。“理性内构”和“理性融化”同此。其中，作为“理性融化”的审美，其神经通道更基本，又可以发展得更复杂更开放。这即是前科学形态的先验心理学即历史本体论的哲学视角。历史本体论和实践美学认为，它们都来自人类文化，而非来自上帝神明，并认为这种心理结构形式的建立对人之所以为人十分关键，从而它应为教育学提供深刻的理论依

据。这是人性问题的核心课题。

3. 审美形而上学

由于审美与感性从而总与动物性情欲相连，声（music）色（sex）快乐便成为今日大众文化审美感受的时尚。但与此相关又相对抗，寻找“纯”精神境界的“超越”，又使审美不止于娱乐、装饰的快乐，而强烈指向某种超生物性的生存状态或人生境界的追求。但它依然不“纯”，仍然不可能像中世纪苦行僧那样，追求脱离此动物性肉体生存。并且恰恰相反，它只能是在此动物性肉体存在基础上追求超脱。这就是我所讲的“人自然化”中身体—心理的修炼与自然—宇宙的节奏韵律相合拍一致以导致的“天人合一”等神秘经验。这也是我所讲的“情本体”的某种落实。

“情”即是“爱”。有如基督教义所言，有肉欲之爱（Eros），有心灵之爱（Agape）。在以情欲论为核心的“儒学四期”的历史本体论这里，由于无另一个世界的设定，使这两种爱本身以及其交织和区划更为复杂和多样。

人总想要活下去，这是动物的强大的本能（人有五大动物性本能：活下去，食、睡、性、社交）。但人总要死，这是人所独有的自我意识。由于前者，就有人的维持生存、延续的各种活动和心理。由于后者，就有各种各样五光十彩自迷迷人的信仰、希冀、归依、从属。人“活下去”并不容易，人生艰难，又一无依凭，于是“烦”生“畏”死出焉。“生烦死畏，追求超越，此为宗教。生烦死畏，不如无生，此是佛家。生烦死畏，却顺事安宁，深情感慨，此乃儒学。”（《论语今读》4、8）

因为人生不易，又并无意义，确乎不如无生。但既已生出，很难自杀，即使觉悟“四大皆空”，“色即是空”，悟“空”之后又仍得活。怎们办？这是从庄生梦蝶到慧能和马祖“担水砍柴，莫非妙道”、“日日是好日”，到宋明理学“以其情顺万物而无情”、“廓然大公，物来顺应”等等所寻觅得到的中国传统的人生之道。这里没有灵肉二分的超验归依，而只有在这个世界中的审美超越。这涉及“在时间中”和“时间性”。

“在时间中”是占有空间的客观时间，是社会客观性的年月时日，生死也正因为拥有这个占据空间的年月时日的身体。

“时间性”是“时间是此在在存在的如何”（Heidegger）的主观时间。所谓“不朽”（永恒）也正是这个不占据空间的主观时间的精神家园。似乎只有体验到一切均“无”（无意义、无因果、无功利）而又生存，生存才把握了时间性。Heidegger 所“烦”、“畏”的正是由于占有空间的“在时间中”，所以提出“先行到死亡中去”。

其实，按照上述中国传统，坐忘、心斋、入定、禅悟之后，因仍然活着，从而执着于“空”、“无”，执着于“先行到死亡中去”，亦属虚妄。Heidegger 所批评的“就存在者而思存在”、“把存在存在者化”，倒是中国特色，即永远不脱离“人活着”这一基本枢纽或根本。从而“重生安死”，正是“就存在者而思存在”，而不同于 H. 氏“含存在者而言存在”之“奋生忧死”。本来无论中西，“有”（中国则是“易”、流变、生成）先于“无”，“有”更本源。“无”是人创造出来的，即因自己的“无”生出他者（事物、认识）之“无”，从而“有”即“无”。于是，只有“无之无化”，才能“无”中生“有”。只有知“烦”、“畏”亦空无，才有栖居的诗意。这也才是“日日是好日”，才

是“万籟虽参差，适我莫非新”。

中国传统既哀人生之虚无，又体人生之苦辛，两者交织，形成了人生悲剧感的“空而有”（参阅“论实用理性与乐感文化”）。它以审美方式到达没有上帝耶稣、没有神灵庇护的“天地境界”。存在者以这种境界来与存在会面，生活得苍凉、感伤而强韧。鲁迅《过客》步履蹒跚地走在荆棘满途毫无尽头也无希望的道路上，“知其不可而为之”，明知虚无却奋勇前行不已。生命的意义、人生的价值就在此行程（流变）自身。这里没有 Being，只是 Becoming，这就是“道”（Way or Dao）。这就是流变生成中的种种情况和情感，这就是“情本体”自身。它并无僵硬固定的本体（Noumenon），它不是理、气、心、性的道德形而上学或宇宙形而上学。

Augustine 说，“现在是没有丝毫长度的”（《忏悔录》）。Heidegger 说，“此在的有限性乃历史性的遮蔽依据。”“昨日花开今日残”是“在时间中”的历史叙述，“今日残花昨日开”是“时间性”的历史感伤。感伤的是对“在时间中”的人生省视，这便是对有限人生的审美超越。

“逝者如斯夫，不舍昼夜”（《论语》）。孔老夫子这巨大的感伤便是对这有限人生的审美超越，是“时间性”的巨大“情本体”。这“本体”给人以更大的生存力量。

所以，“情本体”的基本范畴是“珍惜”。今日，声色快乐的情欲和精神上无所归依，使在“在时间中”的有限生存的个体偶然、独特分外突出，它已成为现代人生的主题常态。在商业化使一切同质化，人在各式各样的同质化快乐和各式各样的同质化迷茫、孤独、隔绝、寂寞和焦虑之中，如何去把握住自己独有的非同质的时间性，便不可能只是冲向未来，也不可能只

是享乐当下，而该是“珍惜”那“在时间中”的人物、境迁、事件、偶在，使之成为“时间性”的此在。如何通过这个有限人生亦即自己感性生存的偶然、渺小中去抓住无限和真实，“珍惜”便成为必要和充分条件。“情本体”之所以不去追求同质化的心、性、理、气，只确认此生偶在中的千千总总，也就是“珍惜”之故：珍惜此短暂偶在的生命、事件和与此相关的一切，这才有诗意地栖居或栖居的诗意。任何个体都只是“在时间中”的旅途过客而已，只有在“珍惜”的情本体中才可寻觅到那“时间性”的永恒或不朽。

从男女双修到十字架上的真理，从汉挽歌、古诗十几首到“居家自有天伦乐”，从唐诗对生活的眷恋到宋诗对人生的了悟，从苏轼到《红楼梦》，从今日的你、我、他（她）到过去、现在、未来，在时间性的珍惜中才有“一室千灯，交相辉映”的奇妙和辉煌。并无某个超验的存在而有千千万万的时间性的情本体。人生虚无，有此则“无”中生“有”。

可见，此“有”并非纯灵、理式、精神，而仍然是与这个血肉身躯有所关联的心灵境界。并非舍弃这个血肉的“不完满”去追求纯粹精神的完满，“完满”就在这不完满中。那离此肉身的“完满”，作为自欺欺人的幻相，也许可以短暂感受，却既不可能持久常住，也不真是“留此灵魂，去彼躯壳”（康有为、谭嗣同）。蔡元培之所以提倡审美代宗教，就在于审美既不排除寻觅这种宗教精神的“完满”经验，又清醒意识这种“父母未生我时的本来面目”仍然不过是肉体身心与无意识的宇宙节律相通相连的某种心理状态而已。它仍然是生发在感性血肉躯体上的人生境界，它是审美的心境超越。

从而，作为人类学本体论所能确认的敬畏对象，就不是纯

灵性或纯精神性的上帝神明，而是与人一样虽非血肉却同为物质的宇宙总体。宇宙作为总体，其存在及其“规律”不可知，这也就是超出人类学的“物自体”，这就是那神秘之所在。“天何言哉，四时行焉，百物生焉。”（《论语》）“天地有大美而不言，四时有明法而不议，万物有成理而不说”（《庄子》），这难道不可敬畏、寻觅和归依吗？150 亿年前的大爆炸作为宇宙起源难道不比《圣经》创世纪更令人惊震、敬畏（E.O. Wilson：《论人性》）？有如基督徒之于上帝，Heidegger 之于 Being，对中国人来说，“崇拜成为一种专属一己个人的真诚的审美经验（Aesthetic experience）。事实上，它非常相似于面对太阳从远山树林中落下去的那种经验。对人来说，宗教乃意识的最终实在，有类于诗”（林语堂：《生活的艺术》）。这也就是历史本体论所讲的“人自然化”的最高境地：既执着人间，又回归天地，由“以美启真”、“以美储善”到“以美立命”。

人觉醒，接受自己偶然有限性的生存（“坤以俟命”），并由此奋力生存，不怨天，不尤人，下学而上达（“乾以立命”）。人意易疲，诸宗教主以信仰人格神立教，让众生归依皈依。但在后现代之今日，神鞭打的宗教魔方已难奏效，“人是什么”和“人是目的”终将落实在美感双螺旋充分开展的人性创造中，落实在时间性的情本体中，落实在此审美形而上学的探索追寻中。

2006 年 12 月 7 日草于三亚银泰度假酒店
(Resort Intime)。窗临大海，听涛声拍岸未已

[General Information]

书名=华夏美学·美学四讲（增订本）

作者=李泽厚著

页数=428

出版社=生活·读书·新知三联书店

出版日期=2008.6

SS号=12088653

DX号=000006601242

url=[http://book2.duxiu.com/bookDetail.jsp?](http://book2.duxiu.com/bookDetail.jsp?dxNumber=000006601242&d=8CB29CD976B1268408C4BEBC8E800700&fenlei=0213&sw=%BB%AA%CF%C4%C3%C0%D1%A7%A1%A4%C3%C0%D1%A7%CB%C4%BD%B2)

[dxNumber=000006601242&d=8CB29CD976B1268408C4BEBC8E800700&fenlei=0213&sw=%BB%AA%CF%C4%C3%C0%D1%A7%A1%A4%C3%C0%D1%A7%CB%C4%BD%B2](http://book2.duxiu.com/bookDetail.jsp?dxNumber=000006601242&d=8CB29CD976B1268408C4BEBC8E800700&fenlei=0213&sw=%BB%AA%CF%C4%C3%C0%D1%A7%A1%A4%C3%C0%D1%A7%CB%C4%BD%B2)