



美的历程

张彦红

科普教育和艺术教育
青年电子图书系列

中小学美育知识文库

美的历程

——美学史话

张彦红

目 录

前 言	(1)
上篇：中国美学	
一、作为中国美学起点的老子美学	(2)
二、“德与礼的渊藪”——孔子美学	(8)
三、孟子论人格美	(15)
四、《易传》中的美学思想	(20)
五、“最真实的诗人”——庄子	(27)
六、《世说新语》与魏晋风流	(35)
七、刘勰“体大而虑周”的《文心雕龙》	(42)
八、中国书画的美学世界	(50)
九、中国美学的一朵奇葩——诗歌美学	(63)
十、明代后期的美学异端	(72)
十一、金圣叹与脂砚斋的小说美学	(81)
十二、“夕阳无限好，只是近黄昏” ——王夫之、叶燮对中国古典美学的总结	(93)
十三、王国维与《人间词话》	(102)

下篇：西方美学

- 一、“他听到了最美的诸天音乐”
——毕达哥拉斯的美学思想 (111)
- 二、“哭的哲学家”与“笑的哲学家”的美学思想
..... (118)
- 三、“西洋孔子”——苏格拉底 (127)
- 四、柏拉图与美的“理想国” (132)
- 五、站在古希腊美学巅峰上的亚里士多德 (139)
- 六、“最后一个伟大的希腊思想家”
——普洛丁的美学思想 (147)
- 七、天路历程上的奥古斯丁与托马斯·阿奎那
..... (151)
- 八、夏夫兹博里的“内在感官”说 (158)
- 九、博克论美与崇高 (163)
- 十、卢梭的独特审美世界 (170)
- 十一、“美学之父”——鲍姆加通 (179)
- 十二、《拉奥孔》其诗其画
——温克尔曼与莱辛的美学思想 (184)
- 十三、“德意志民族的精神花朵”
——康德美学 (193)
- 十四、歌德与席勒的伟大合作 (200)
- 十五、站在世纪转折点上的尼采 (211)

前 言

人类历史的车轮驶过了几千年，“什么是美”、“什么是美学”诸如此类的问题却仍旧困惑着我们。无疑，当我们在黎明的曙光中倾听到第一声清纯的鸟鸣，当我们漫步于月夜星光下吟咏着先人不衰的诗句，当我们徘徊于艺术大师不朽的杰作前久久不忍离去，的确，有许许多多这样的时刻，我们感受到了某种奇妙的东西却无法言说。但当我们潜心于古今中外的先哲们对美的奥秘的探索之中时，却遗憾地发现美是这样的变幻不定，似乎几千年的岁月长河，留下的只是一片历史的怅惘。美、美学就象西方传说中古老的怪兽司芬克斯，就一直带着它那神秘的微笑面对每个在它面前驻足的人。

青少年朋友，面对周遭广漠的世界，有着太多的思考和追问，美与美学的问题更以其特有的魅力吸引着你们。但在美学殿堂的入口处，面对诸多可供选择的道路，你们肯定会有一些不解和困惑。刚刚从“青春的沼泽”中爬出的笔者，仅希望尽自己的努力能以这本小书给你们一些帮助。

从远古到现代，人类对美的求索无比深广，美学方面的典籍更是浩如烟海。限于篇幅，本书没有可能也没有必要包罗万象，面面俱到。我们只准备从美学的广袤夜空中摘取一些特别亮丽的星辰介绍给大家，使大家能在纷繁曲折的美学发展轨迹中把握住一条清晰的脉络。本书也不打算象一般论

著那样仅针对美学概念和命题做种种阐释，将概念和命题拼合起来、生发开去，而是力求将美学概念、命题返归于思想，将思想返归于美学家的生命，呈现给大家一种融合美学概念、美学思想与美学家的生命生活的有机整体。如果将美与美学比作浩瀚无际的海洋，那么这里仅仅是一个扬帆远行的起点。不过继续向前驶进，亲爱的中学生朋友，你们就一定会走出美学的迷惘，发现美的世界是多么的瑰丽和多彩！

美的历程

上篇：中国美学

一、作为中国美学起点的 老子美学

公元前 6 世纪，在阡陌纵横的黄河流域，中国早期也是人类早期美学思想的一朵灿烂的火花已在生动地跳跃，这就是老子美学。

老子（约前 580—前 500 年）是春秋末期的思想家，道家学派的创始人，我国古典美学理论的奠基者之一。关于他的生平事迹，据司马迁的《史记·老子韩非列传》记载，老子是楚苦县（今河南鹿邑东）厉乡曲仁里人，姓李，名耳，字聃，曾经担任过周朝的守藏室的史官。老子在周朝生活久了，目睹着周朝日趋衰败，心灰意冷，西行退隐。一个叫尹喜的关令知道他博学多才，要求他退隐之前著书立说，于是才有了《道德经》五千言，此后老子的情况人们也就无从知晓了。这本《道德经》即《老子》，后来流传渐广，虽然只有寥寥五千字，却是言简意奥、博大精深，对于后世产生了巨大的多方面的影响。

老子在《道德经》一书中有关审美和艺术的直接论述并不很多，但却有其独特之处，他是在批判奴隶社会的物质和精神文明所带来的负面效应的前提下来观察美与艺术的问题的。老子生活的年代，我国已由原始社会步入了人类历史上的第一个文明社会——奴隶社会，他敏锐地觉察到了在物质

精神文化的发展所取得的成就背后，文明也给社会带来了前所未有的阴暗，文明的建设与道德的堕落同步、物质生产的发达与私有观念的滋长同步，仁义礼乐即使不是对这种局面的掩饰，至少也是它的必然产物，正所谓“失道而后德，失德而后仁，失仁而后义，失义而后礼”^①所以老子认为要消除文明所带来的各种罪恶，就要停止对物质和精神文明的一切追求和努力，以“无为”的原则代替“有为”的原则，实行“无为而治”，回到他心目中理想的无知无欲、不争不乱的原始社会。老子对文明发展给社会所带来的矛盾和弊端的洞察是极为锐敏透彻的，这无疑是他高明和深刻的地方。但他却不懂得，这种“离开古代氏族社会的纯朴道德高峰的堕落，正是巨大历史进步的不可避免的方式”^②，他既不象儒家那样竭力用礼乐文明来修补、矫正和掩饰这种堕落，也不象法家那样以冷峻的态度来面对这种现实，于是只好象艺术家一样，编织着重新回到原始社会的梦幻，为早已沦丧的原始道德唱一曲悲凉的挽歌。

那么，老子对审美和艺术活动的态度到底是怎样的呢？有人认为他对审美与艺术活动是否定的，这其实是一种误解，他批判的是人类进入文明社会之后对感官享乐的放肆而疯狂的追求。老子说过，“五色令人目盲，五音令人耳聋，五味令人口爽，驰骋畋猎令人心发狂，难得之货令人行妨。是以圣人

① 《老子·第三十八章》。

② 《马克思恩格斯选集》人民出版社1972年版，第4卷，第94页。

为腹不为目，故去彼取此。”^① 这里的“五色”、“五音”、“五味”等等指得都是一种声色的感官愉快，老子认为人如果无止境地沉溺于其中，就会失去正常的理智感觉、就会损害到自己的生命，因此人应该“为腹不为目”，取消那些有害于生命的、过度的、不合理的欲望，老子的理想就是要使人的欲望的满足保持在他所追求向往的原始理想社会那种有限的水平上。基于这样一种看法，老子对审美和艺术活动决没有从根本上完全否定，他只是要求审美和艺术不要产生“令人目盲”、“令人耳聋”这样的有害后果。因此，看来似乎是否定美的老子，其实并不否定一切的美，只不过他所肯定和追求的美，不是那种外在的、表面的、易逝的、感官快乐的美，而是内在的、本质的、常驻的、精神的美，即一种超越了美色、美声、美味等一切物质形态的美并远远高于它们之上的“大美”，这个绝对的、永恒的大美，就是“道”。

“道”作为老子哲学、美学的中心范畴和最高范畴，首先是万物的始基、源泉，它是一个充满创造活力的生命本体，天地万物都是它的作品。在老子那里，“道”具有一种“惚恍”的特征，它无声、无色、无味、无形，超言绝象，虚静恬淡，不可摹写，难以言表，是一个洋溢着审美魅力的绝对实体。老子认为，“道”这个以天地万物作为自己的艺术作品的伟大创造者，并不具有人格和意志，它既不受任何功利目的的限制，又不受任何形式规范的束缚；如果说它的创造有什么法则的话，那就是“道法自然”^②，即以“自然而然”为法则，无为

① 《老子·第十二章》。

② 《老子·第二十五章》。

而无不为，无法而无不法。在老子看来，真正的艺术就是自然的“道”的创造，真正的审美就是对“道”的体验与观照。但是人对“道”的把握又无法诉诸感官，因为它是一种“无状之状，无物之象”^①；它“视之不见名曰夷，听之不闻名曰希，博之不得名曰微”^②；因为“道”又是无法言说、不可命名的，因此对它的把握也无法诉诸推理。这样，对“道”的把握就只能通过一种直接诉诸人的心灵的神秘直觉，这就是老子所谓“涤除玄览”^③。

“涤除玄览”作为人对“道”的观照，首先要求人具备一种超功利的审美态度。所谓“涤除”，是洗垢除尘之意，即去尽一切功利私欲，内心达到一种虚静状态，也就是老子所说的“致虚极，守静笃”^④。其次，它要求一种理性的直观方式，这既非一般的感觉，又非抽象的思考，而是诗情与哲理相结合的深远观照，即“玄览”，它必须观于物而不滞于物。其所以要观于物，是因为以道之虚无，实在对它无法直接感知，而不得不借助于对物的观照；其所以不能滞于物，是因为以万物之有形，其美丑善恶都只有相对的意义，一旦滞之于物，便势必会失之于道。因此，人只能通过对有限的、可以感知的自然之物的观照，去体验那无限的、只可意会的自然之道。老子“涤除玄览”的命题对后世影响很大，它直接启发了管子、

① 《老子·第十四章》。

② 同上。

③ 《老子·第十章》。

④ 《老子·第十六章》。

庄子、宗炳等人的审美心胸理论的建立，而在中国美学史上，审美心胸的理论是一个影响很大的理论，作为这一理论的最早源头，老子这一命题的重要性是显而易见的。

在美的问题上，老子还发表过其他一些言论。关于美与丑的关系，他说：“天下皆知美之为美，斯恶已；皆知善之为善，斯不善已。故有无相生，难易相成，长短相较，高下相倾，音声相和，前后相随。”^①也就是说，美与恶（丑）是相对而言的，就象有无、难易、长短等等是相对而言的一样，它们都是相互比较、相互依赖而存在的。老子素朴地认识到了美与丑是相比较而存在的这个事实，这在中国美学史上，是应用辩证的观点来观察美丑问题的开始。和这种看法相联系，老子还说过，“美之与恶，相去若何”^②用以说明美与丑之间的区别具有相对性，其中并无不可超越的鸿沟，它们并不是天悬地隔、截然对立的两种东西。可以看出，老子对待美丑采取了一种超脱于它们的对立之上的态度，正如他所说的“俗人昭昭，我独昏昏；俗人察察，我独闷闷”^③，他随遇而安，既不肯定美，也不否定丑。但是老子对待美丑的这种超然态度并不说明他完全泯灭了美丑的区别、主张美丑不分，而是因为老子认为只有采取这种超然态度，才能无忧无虑，保持自身人格的独立和自由，在污浊的尘世之中达到一种他认为是不受外物支配的、在精神上真正自由和美的境界。

① 《老子·第二章》。

② 《老子·第二十章》。

③ 同上。

关于美与真、美与善的关系问题，老子说过，“信言不美，美言不信；善者不辩，辩者不善。”^①这句话是说，真实可信的言词是不美的，美的言词是不真实可信的；有道德的人是不善于词令辩说的，善于词令辩说的人是没有道德的。那么，老子这里是不是就在主张美者不真、真者不美，善者不美、美者不善，美与真、美与善都是无法统一的呢？自然不是，老子这里针对的只是当时那种普遍存在的真善美互相敌对、无法相容的现象，显示出他所特有的洞察社会弊端的批判精神。鉴于这种情况，老子提出了一系列观点，“知者不言，言者不知。”^②“大巧若拙。大辩若讷。”^③“是以大丈夫处其厚，不居其薄；处其实，不居其华。故去彼取此。”^④“是以圣人……光而不耀。”^⑤等等。这些不重形式、注重内在品质和精神的思想，对中国美学史和艺术史的发展，影响都是很大的。老子说的“大巧若拙”，成了后代很多艺术家竭力追求的一种审美趣味、审美风格。而他所主张的“光而不耀”，也成为后代很多人努力追求的一种审美理想，特别是人格美的理想。

① 《老子·第八十一章》。

② 《老子·第五十六章》。

③ 《老子·第四十五章》。

④ 《老子·第三十八章》。

⑤ 《老子·第五十八章》。

二、“德与礼的渊藪” ——孔子美学

孔子（前 551—前 479 年）名丘，字仲尼，鲁国陬邑（今山东曲阜东南）人。我国春秋时期的大思想家、大教育家，是中国美学理论极为重要的奠基者。孔子的先世曾是商代后裔宋国的贵族，后因遭难，才迁到鲁国。他的父亲叔梁纥，做过鲁国陬邑的大夫，不过在孔子三岁时就去世了。孔子幼年孤儿寡母，生活极其艰苦，后来曾做过小司仪者、粮仓保管员和管理牛羊畜牧一类的小官。但孔子少年时受到很好的教育，勤奋好学，曾向老子请教过礼的问题。中年后，孔子开始授徒讲学，五十多岁时升任鲁国的司寇，参与国政，终因政见不合而离职。他率领弟子离开鲁国，先后周游过卫、曹、宋、郑、陈、蔡、楚等国，奔波十几年却到处碰壁，被人们看作是一个“知其不可而为之”的迂阔人物。晚年回到鲁国，继续从事文化教育活动，弟子多达三千人，其中“受业身通者”72 人。孔子的弟子和再传弟子辑录他的言论编成《论语》一书，其中保存了孔子的生平、思想等重要史料，涉及到哲学、美学、政治、教育、文艺等很多方面，是我国思想史上的一部重要文献。

孔子生活的年代，社会处于激烈地动荡和变革之中，出现了所谓“礼崩乐坏”的局面。在这种情况下，单纯用外在

的强制手段使人们遵守和履行“礼”已不再可能，于是孔子创造性地采取了以“仁”释“礼”的办法，说明“礼”所规定的上下等级、尊卑老幼的秩序，并不是人为的强制的东西，而是建立在以血缘关系为基础的“亲亲之爱”的基础上的人性的根本欲求，是每一个人都应该而且能够实行的东西。这种从自然的“亲亲之爱”辐射出去的带有普遍性的伦理情感，就是“仁”。它首先是以血缘关系为基础的，即在纵的方面是父子关系（孝），在横的方面是兄弟关系（悌），所以“孝悌也者，其为仁之本欤”^①。然而“为仁之方”更在于推己及人，“己欲立而立人，己欲达而达人”^②。由亲亲而仁民、由孝悌而泛爱众人，从而建立起一种以宗法血缘等级为基础的理想的人伦关系。“仁”成为孔子整个思想的核心。

为了使“仁”由可能变成现实，在人们行“仁”的过程中，孔子十分注重个体人格的主动性和积极性，认为“为仁由己”^③，“我欲仁，斯仁至矣。”^④也就是说，“仁”或“不仁”关键取决于个人的主观愿望、主观修养和主观努力。而在这种人们为达到“仁”的精神境界而进行的主观修养中，审美和艺术恰能起到一种特殊的重要作用。孔子说过，“知之者不如好之者，好之者不如乐之者”^⑤，这里的“乐”指的就是

① 《论语·学而》。

② 《论语·雍也》。

③ 《论语·颜渊》。

④ 《论语·述而》。

⑤ 《论语·雍也》。

外在的规范最终转化成了内在的心灵愉快和满足，它不只是认识、语言，不只是规范、善行，而是美和艺术。乐能改变人们的性情、感发人们的心灵、使人自觉地接受和实行仁道，因此孔子将乐、诗与礼并立，看作是造成理想的人格和社会风貌的必不可少的重要条件，他说，“兴于诗，立于礼，成于乐。”^①正因为孔子看到了审美和艺术的重要性，因此孔子又认为，他所追求的“治国平天下”的最高境界就是一种审美的境界，孔子与曾点的著名对话，形象地说明了这一点。那么，得到孔子肯定和嘉许的曾点又是怎样描绘这种政治风俗的理想境界的呢？他是这样说的，“暮春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴于沂，风乎舞雩，咏而归。”^②可以看出，曾点所描绘的这种政治理想，完全是一种审美的境界，孔子肯定了曾点，说明他对审美、艺术和社会政治风俗之间的内在联系有着深刻的洞察，这无疑是孔子美学中一个十分有启发性的思想。

关于艺术在社会生活中的具体作用，孔子说：“诗，可以兴，可以观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名。”^③这是孔子对诗的作用的分析，实际上也是他对一切艺术作用的分析。所谓“兴”，朱熹的解释是“感发志意”、“托物兴辞”，孔安国的解释是“引譬连类”，把这些解释联系起来，可以认为“兴”的内涵就是说诗歌乃至一

① 《论语·泰伯》。

② 《论语·先进》。

③ 《论语·阳货》。

切艺术可以使欣赏者的精神感动奋发,而这种精神的感发,又是和欣赏者的想象和联想活动密不可分的。所谓“观”,郑玄的解释是“观风俗之盛衰”,朱熹的解释是“考见得失”,都是说通过艺术可以了解社会生活、政治风俗的盛衰得失的情况,这是因为艺术中所表现出来的东西往往比现实生活本身更集中、更鲜明。通过艺术,人们不仅可以认识社会生活中的种种事件、制度和习尚,而且还能细致入微地了解人们的精神情感心理状态的丰富性、多面性和复杂性。所谓“群”,孔安国解释为“群居相切磋”,朱熹解释为“和而不流”,也就是说,通过艺术来交流、培养和协调人们的社会感情,从而团结群体以促进社会的发展。至于“怨”,孔安国解释为“怨刺上政”,朱熹所说的“怨而不怒”又说明怨是应该有所节制的。具体说来,在孔子那里,合理的“怨”有三种情况,第一种是对违反仁道者的怨;第二种是对不良政治的怨;第三种情况是君子在仁道不能实行、遭到挫折和打击时,也可以怨。由此可见,孔子并不是一个无喜怒好恶,没有爱和恨的情感表现的“至圣先师”,实际上,以天下为己任、以行仁道为自己终生使命的孔子,也是一个有着丰富的情感、强烈的爱憎的人。至于“兴”、“观”、“群”、“怨”这四者的关系,孔子认为它们并不是各自孤立的,而是一个有着密切联系的整体,其中“兴”最为重要和根本,它包含了对艺术的整个作用的特征的概括。除了“兴”、“观”、“群”、“怨”之外,孔子还指出了学诗的最后目的在于“事父”、“事君”,同时也具有“多识于鸟兽草木之名”的作用,这也同样突出了艺术的认识作用和社会功效,这一点对后世的影响十分深远。

在美善的关系问题上,孔子也提出了有深刻意义的看法。据《论语》记载,孔子在齐国听到韶乐,“三月不知肉味”,那么韶乐为什么能使孔子获得这么大的审美享受呢?原因在于孔子认为韶乐“尽美矣,又尽善也”^①,也就是说,韶乐不仅符合形式美的要求,而且符合道德要求。同时,孔子却对尽美未尽善的武乐评价较低。由他对韶乐和武乐的不同评价,可以看出孔子对于美与善的关系的看法。首先孔子认为未尽善的东西也可以是尽美的,就说明他认识到了美具有区别于善的特征,美同善并非一回事。其次,在将美、善区别开来的基础上,孔子要求在艺术中把美与善统一起来,以“尽美矣,又尽善也”作为他所追求的最高理想。这种美与善的统一,在一种意义上,也就是形式与内容的统一,美是形式,善是内容,艺术的形式应该是美的,而内容则应该是善的。毫无疑问,对于孔子说来,美同善相比,善是更根本的东西,但孔子虽然以善为美的内容或根本,却也并未轻视或否定作为善的表现形式的美的相对独立性及其并不等同于善的某种重要性,这和朱熹以及孔子之后不少以儒家正统自诩的人是很不同的。

孔子说过:“质胜文则野,文胜质则史。文质彬彬,然后君子。”^②这一著名的“文质彬彬”说,本来是针对“君子”的个人修养来说的,但其中也包含了孔子对美的看法。这里的“文”不论从社会或个人修养方面来说,都明显地包含有感性

① 《论语·八佾》。

② 《论语·雍也》。

形式美的意义，具体到人是指人的文饰等形式教养；而“质”则是指人内在固有的和坚定的道德品质。“质胜文则野”说明如果缺少包含审美在内的文化教养，人就是粗野的。“文胜质则史”说明如果极力讲求文饰和美，而缺乏仁的品质，那么所谓文饰和美也会成为一种没有内容的外在的虚饰。孔子追求的是克服了这两种片面性的“文”与“质”的完满统一，也即美与善的完满统一。孔子的这一思想虽然原来并非一个单纯的美学命题，但却具有深刻的美学意义，在美学史上影响很大。

根据这种美善统一的观点，孔子提出了他对艺术的审美标准是“乐而不淫，哀而不伤”^①，这是孔子哲学的基本原则——“中庸”原则在美学批评上的运用。在孔子看来，真正美的、有益于人的艺术作品，其情感的表现应是适度的。如果超出了应有的适当的限度，使欢乐的情感的表现成了放肆的享乐，悲哀的情感的表现成了无限的感伤，这样的艺术作品就是有害的了。这一原则长期地影响着中国艺术中情感的表现。而孔子之后的中国美学，在论及有关艺术创造的各种问题时，也始终都在把握着“过犹不及”^②的原则，都力求把艺术中各种对立的因素恰当地统一起来，反对片面地突出和发展其中任何一方。这就使中国美学对艺术创造和欣赏的理解呈现出深刻的辩证性，而它最早的思想源头，就同孔子的“中庸”原则有关。

① 《论语·八佾》。

② 《论语·先进》。

孔子也谈到过对自然美的欣赏。他说：“智者乐水，仁者乐山。智者动，仁者静；智者乐，仁者寿。”^① 孔子这段话本来是从“君子”的人格修养上来说明“智者”与“仁者”所具有的不同品质特征，但同时也指出了人们的精神品质不同，对自然山水的喜爱也就不同。并且进一步还包含着这样的意思：一定的自然对象之所以引起一定的人的喜爱，是因为它具有某种和人的精神品质相通的特点。“智者”之所以“乐水”，是因为水具有川流不息的“动”的特点，而“智者”捷于应付、敏于事功，同样具有“动”的特点。“仁者”之所以“乐山”，是因为长育万物的山具有阔大宽厚、巍然不动的“静”的特点，而“仁者”宽厚得众、稳健沉着，也同样具有“静”的特点。《论语》中孔子关于自然美还有一些谈话，如“子在川上曰：逝者如斯夫，不舍昼夜”^②，“为政以德，譬如北辰，居其所而众星拱之”^③，“岁寒而后知松柏之后凋也”^④等，都同样是从人的伦理道德的观点去看自然现象，把自然现象看作是人的某种精神品质的表现和象征。后来的很多学者纷纷对孔子的这个思想进行解释和发挥，形成了所谓“比德”的理论，即用一些自然形象的某些特征来象征人的道德品质。这种自然美的理论，在我国美学史、文学史、艺术史上的影响十分巨大和深远，人们已习惯于按照这种“比德”的

① 《论语·雍也》。

② 《论语·子罕》。

③ 《论语·为政》。

④ 《论语·子罕》。

审美观来欣赏自然物，也习惯于按照这种“比德”的审美观来塑造自然物的艺术形象，比如中国画中的松、柏、梅、兰、菊、竹等等，就都是比德。松则高洁，梅则孤芳，菊花象征着傲骨，兰竹体现出脱俗，这些对于大家都是很熟悉的了。

三、孟子论人格美

孟子（约公元前 372—公元前 289 年），名轲，今山东邹县人，战国时期思想家、教育家、美学家。孟子先世是鲁国贵族，不过他幼年家境贫穷，但他的母亲非常注重对他的教育，据说为了不让孟子受到周围不良影响的影响，孟母曾经三迁其家，因此孟子从小便受到了很好的教育。据《史记》记载，孟子受业于孔子的孙子孔伋即子思，后来在儒学分化中被称为思孟学派，代表着孔门的嫡系正传。孟子游历过齐、宋、滕、鲁、梁（魏）诸国，一度任齐宣王的客卿，不过他的政治主张一直未被采纳。后来他不再出游，作《孟子》七篇，此书成为研究孟子的生平和思想的最重要文献。

孟子的美学直接继承孔子的美学而来，但又具有和孔子不同的崭新特色。对个体人格美的认识和高扬，是孟子美学中一个极为重要的方面。

孟子非常明确地指出，就象味、声、色能够给人以诉之于口、耳、目的愉快一样，人的道德精神也能给人以诉之于心灵的愉快，成为审美对象。他说：“口之于味也，有同耆焉；

耳之于声也，有同听焉；目之于色也，有同美焉。至于心，独无所同然乎？心之所同然者何也？谓理也，义也。圣人先得我心之所同然耳！故理义之悦我心，犹刍豢之悦我口。”^① 这里孟子把人的内在“理义”等属于人的精神范畴的内容作为审美对象来对待，与“味”、“声”、“色”之类的审美对象相提并论，指出它们都能给人以审美的愉悦感，这在中国美学史上可以说是第一次，它打破了一般把美限于感官声色愉快的看法，是孟子对中国美学的一个独特贡献。并且，孟子还认识到了人的道德精神品质之美不同于声色之美，它不仅象声色之美那样需要用耳目等感官去观赏玩味，而且更需要用“心”去体察，它是一种比一般感官享受更为高级和复杂的美感享受。

那么，“理义”即人的道德精神为什么能够象味、声、色悦我口、耳、目那样“悦我心”呢？这是因为，在孟子看来，人之所以异于禽兽的地方，在于人有社会责任感。他指出人虽然好生恶死，但真正的人“所欲有甚于生者，所恶有甚于死者”^②，并不是只要能够生就可以不顾一切去满足自己的欲望。“生亦我所欲也，义亦我所欲也，二者不可得兼，舍生而取义者也。”^③ 人知道有比自己的生命存在更有价值的东西，并不惜为之牺牲自己的生命，而这个比生命更有价值的东西，在孟子看来就是“理义”即仁义。孟子认为只有实行仁义之

① 《孟子·告子上》。

② 同上。

③ 同上。

道，每个人都知道自己应该履行的社会责任和义务，相亲相爱，这才是人所应有的生活，也才是一种美的生活。“理义”之美在孟子这里主要表现为对善、对人的社会性的一种赞赏和肯定。

孟子重视人格美的美学观与他的人性观是密切相连的。孟子认为人性本善，他说“仁义礼智，非由外铄我也，我固有之也。”^①也就是说人的仁义礼智等道德精神都是人性所固有的，而非外部环境培育的结果。由于孟子主张善为人的本性所固有，因此也就强调道德行为是人的内在要求，是个体人格的一种自觉自愿的行为，并不带有强制性。从美学的角度看，这种自觉自愿的人的自觉行为，实际上就是人的自我实现、自我肯定，人在自觉行动中肯定了自己，这正是美的本质所在。由此出发，孟子鼓励人们努力奋斗去实现善，认为人只要充分发挥个体人格的主动性和独立性，就一定能达到自身的完善。治国平天下并非圣人的专有权，而是凡夫俗子义不容辞的天职，只要人能够发自内心地去努力、去奋斗，每个个体人格都可具备尧舜那样高尚的精神品质。当人为了善的实现而表现出完全自觉的、无所畏惧的努力时，就不但会唤起我们敬重的道德感，而且会激发我们惊赞的审美感，而这正是孟子充分肯定的人格美之所在。

为了说明个体如何进行实现善的自觉努力，孟子提出了他的“养气”说。他认为出于人的自觉欲求的主观自我修养，结果会使个体生命呈现出人格上的巨大变化——“浩然之

① 《孟子·告子上》。

气”^①充盈全身。对于这种“气”，孟子的描绘是“难言也！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，则馁也。”^②这里孟子也指出了这种“浩然之气”必须用义与道与之相配合，必须经常积累才能永不匮乏，也就是“配义与道”，也就是“集义所生”。通过孟子对“浩然之气”的描述，我们还可以看出他对这种人格美的强烈赞美，可以感受到一种崇高的阳刚之美，而这样的“浩然之气”正是个体人格精神美的集中表现。孟子充分肯定具有这种人格美的人物，他把“富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈”^③作为伟大的人格美的具体表现。后世知识分子深受孟子影响，我们从屈原、嵇康、李白、陶渊明、文天祥、谭嗣同等很多人身上都可以看到这种孟子首倡的人格精神的阳刚之美。

孟子肯定了个体人格美的存在，同时也指出这种人格美不是一种虚无飘渺的东西，它可以通过人的外部的形体表现出来为人的感官所感知，具有直观性。他说：“君子所性，仁义礼智根于心，其生色也，皦然见于面，盎于背，施于四体，四体不言而喻。”^④也就是说，孟子认为人的内在的道德精神能够表现于人的外在的形体，能使形体“生色”。表现于颜面，

① 《孟子·公孙丑上》。

② 《孟子·公孙丑上》。

③ 《孟子·滕文公下》。

④ 《孟子·尽心上》。

使人的面容润泽和悦；表现于背，使人的躯体看上去宏伟高大；表现于四肢，使人的四肢的动作自然而然地合乎礼义。此外，孟子还特别谈到了人的内在的道德精神状态能够最清楚地显现在人的眼睛里，“存乎人者，莫良乎眸子，眸子不能掩其恶。胸中正，则眸子 焉；胸中不正，则眸子 眊焉。听其言也，观其眸子，人焉廋哉。”^① 这是在说，人如果“胸中正”，眼睛看上去就清明有光；“胸中不正”，也就黯然无光了，人们想掩盖也办不到。

正因为孟子以所谓“浩然之气”把握了个体人格美的特征，进而又指出人格美不是不可感知的抽象存在，而是个体的道德精神在他的外在的形体动作上的表现，这样孟子就最终完成了他对于人格美的认识，并把它概括为一个非常简明的命题：“充实之谓美”^②。这里所谓的“充实”，指的就是个体通过自觉的努力，把他所固有的仁义等善的本性“扩而充之”，使之贯注充满于人的形体之中。在此基础上，孟子又进而提出了个体人格美的更高的三个等级，也就是他所说的“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。”^③ 所谓“大”，指的是当个体人格的“浩然之气”扩展于天地之间时，就不但使日月山川为之生辉，而且也使人伦政制“焕乎其有文章”；当这种“浩然之气”不但使人自我完善、“万物皆备于我”，而且能感染万民、化成天下时，就是

① 《孟子·离娄上》。

② 《孟子·尽心下》。

③ 同上。

“圣”；而所谓“神”则是指这种感染化育的过程臻于一种“不可知之”的自动化境界。总之，在孟子那里，美、大、圣、神这四个不同层次的审美品位，归根到底仍然是“浩然之气”所生发出来的个体人格精神的内在结构。

通过孟子对人格美的论述，我们可以看出，他以人自身内在固有的善性为出发点和归宿，极大地强调了个体人格的情感、意志的无所畏惧的强大力量，赞美那种不向邪恶势力低头、历经忧患仍然坚强不屈的伟大人格，这同孔子的温柔敦厚、谦恭俭让形成了鲜明的对照，为儒家美学别开了新生面，对于后世文人的道德修养影响极为深远。他的《孟子》七篇气魄宏大，常如长江大河，直泻而下，充满着孟子为宣扬和捍卫他所信守的真理而斗争的激情，有一种所向披靡的雄辩力量，对于后世的文学发展同样影响久远。

四、《易传》中的美学思想

《易传》是中国哲学史上同时也是中国美学史上一部十分重要的著作。《易传》又称《周易大传》，是对《易经》即《周易古经》的解释和发挥。《易经》和《易传》合起来就是通常所说的《周易》。不过二者产生的年代相距很远，《易经》大约起于殷周之际，《易传》则是战国或秦汉之际的作品。并且二者在性质上也有根本的不同，《易经》是一部用来卜筮即通常所说的算卦的书，只有个别地方含有一些原始的哲学

概念，而《易传》则是一部哲学著作了，它已力图对包含自然、社会、人类的历史发展等等范围极其广泛的问题作出一种总体性的概括和说明。《易传》共十篇，即《彖传》上下、《象传》上下、《系辞传》上下、《文言》、《说卦传》、《序卦传》和《杂卦传》，因此《易传》又称为“十翼”。

《易传》在哲学史上的重要地位是大家公认的，但其实它在美学史上的地位也极为重要。它的以阴阳为核心的辩证思想体系，对于中国美学思想的发展产生了深刻影响，它所提出的以“象”为代表的一些具有美学意义的概念和范畴在中国美学史上也都占据重要的位置。

我们先来看一下《易传》中同中国美学有关的哲学思想，大致有以下几个方面。

第一，《易传》明确地肯定了人与自然的统一性，提出了天人合一的思想。在这之中，也许有不少简单的比附和神秘的幻想成分，但它素朴地意识到了人与自然的交融统一，认为人在社会政治伦理道德范围内的一切活动同时又是合乎自然、同自然一致的，而一切出乎自然的必然性的现象同时都具有社会政治伦理道德的意义。如《易传》力图用古代占卜所用的卦来说明自然和人类社会中的现象。其中乾与坤两卦代表阳与阴、天与地的关系，是一种自然的关系，但同时这种关系又是男女夫妇之间的一种伦理道德关系，乾坤两卦是天地，同时也就是父母。八卦中的其他六卦即震、离、巽、兑、坎、艮分别代表雷、火、风、泽、山、水，包罗了最为基本的一些自然现象，但同时又代表父母所生出的六个男孩女孩，其中震为长男、坎为中男、艮为少男，巽、离、兑分

别为长女、中女和少女。

人与自然的统一问题，是同美的本质直接相关的根本问题。因为从人类的历史发展来看，所谓美不外乎就是自然向人类社会生成这一历史进程的产物。而中国美学的一个优越之处，正在于它是在素朴地肯定社会与自然相统一这个前提下来观察美以及艺术问题的。关于审美感受同人的自然的感官生理欲望的关系问题，中国美学既肯定审美能给人以感官的愉快，但同时又认为审美决不同于一般的感官生理愉快，还具有深刻的理性内容和社会意义。关于审美中人与外界自然的关系问题，中国美学也始终坚持着人与自然统一这个哲学前提，把人与自然看作是一种亲切和谐、富于人间情味的关系，一种精神性的关系。自然不是同人无关的冷漠僵死的物质存在，也不是宗教崇拜的主宰对象，而是渗透着人的精神和情感的。而中国美学的这一理论前提同《易传》正有着极深的渊源关系。

第二，《易传》关于事物的平衡统一是事物得以顺利发展的根本条件的思想，为中国美学追求的“和”的理想提供了哲学的阐明。《易传》认为整个世界是以“一阴一阳”为始基的一个相反相成的有机统一体，世界上的事物只有在互相反对的双方贯通、联结、合作、平衡、统一的情况下，才可能得到顺利的发展。这种观点只强调矛盾双方的统一而忽视其斗争，显然有一定的片面性；但在另一方面，这种说法又看到了矛盾双方的平衡统一是事物存在和发展的不可缺少的条件，而且客观世界的美、特别是社会生活的美，更是经常以一种和谐状态进入人们的意识之中的。

第三,《易传》指出,“刚柔相推而生变化”^①,认为整个世界是在阴阳这两种相反的力量互相作用下不断运动、变化、更新的,这又为中国美学对于气势、力量、运动、韵律的美的追求奠定了理论的基础。《易传》认为整个世界只有在运动变化中才能存在和发展,世界就存在于生生不息的运动变化之中,世界的美也要在它的生生不息的运动变化之中才能表现出来。因而中国美学最为强调的不是对象、实体,而是组成对象的各个部分之间以及不同对象之间相互作用的功能、关系、动态。中国历代的诗论、文论推崇“风骨”、“气势”,书论推崇“多力丰筋”,画论推崇“气韵生动”等,都清楚地显示了这一特征。即便是象建筑这样一种看来是静止的艺术,中国的艺术家也处处要使之于静中有动,给它注入一种舒展、开阔、飞动的力量和气势。

下面我们再来看一下《易传》中对后世美学产生了重要影响的一些命题和范畴。

《易传》的《系辞传》用“象”这个范畴来概括整部《易经》,从而把“象”这个范畴提到了十分突出的地位。《系辞传》说:“《易》者象也,象也者像也。”这里所说的“象”,当然并不等于审美形象,但是它很接近于审美形象,只要对其加以进一步的规定,它就可以转化成审美形象。换句话说,《易》象可以通向审美形象。《系辞传》说:“象也者像也。”这就明确说明《易》象是天地万物形象(物象)的模拟、写照和反映,而艺术形象也是天地万物形象的反映。并且它们二

① 《易传·系辞上》。

者在表达有关社会生活的内容方面也是完全相通的。所以我们说《易》象虽然不等同于审美形象，但它同审美形象有联系，并且可以通向审美形象。不仅如此，《易》象中有一部分已经就是审美形象了。比如大过卦的九二爻、九五爻的爻辞分别是：“枯杨生稊，老夫得其女妻。枯杨生华，老妇得其士夫。”就是用枯杨树发芽开花，来比喻老年人寻得了年轻的配偶。而中孚卦的九二爻辞“鸣鹤在阴，其子和之。我有好爵，吾与尔靡之”，意思是说，两只白鹤在树荫里唱得多好听呀，让咱们也一起来快乐地干一杯吧！象这样一些爻辞，不都是一些别致有趣的小诗吗？可见，《易》象已很带有美学的意味，它不仅是一个哲学范畴，在一定程度上已经是一个美学范畴。

《易传》不仅突出了“象”这个范畴，而且对“象”这个范畴作了两个初步的、但十分重要的规定。这两个规定，一个是“立象以尽意”，一个是“观物取象”。我们先来看“立象以尽意”。《系辞传》中有一段话：“子曰：书不尽言，言不尽意。然则，圣人之意，其不可见乎？子曰：圣人立象以尽意，设卦以尽情伪，系辞焉以尽其言，变而通之以尽利，鼓而舞之以尽神。”这里说的“言”，是指使用概念、判断、推理的语言，即逻辑思维的语言。“言不尽意”，是说这种语言在表达思想感受方面的局限性。概念总是一般的东西，而任何一般只是个别的一部分、一方面，或本质。任何个别都不能完全进入一般。因此，依靠概念的逻辑语言，不可能充分表现特殊的、个别的事物、人的思想、感情也很复杂、曲折，有一些是只可意会不可言传的东西，用语言说不出来，或说不清楚，或说不充分。这就是“言不尽意”。但是《系辞传》

认为立“象”就可以尽意，就是说，借助于形象，就可以充分表达圣人的意念。因为“象”是具体的、切近的、显露的、变化多端的，而“意”则是深远的、幽隐的，形象就具有以个别表现一般、以单纯表现丰富、以有限表现无限的特点。这对于后人理解艺术形象的审美特点，启发是很大的。并且，《易传》的这一命题，也在一定程度上把形象和概念区分开来，把形象和思想、情感联系起来，这在中国美学史上也有重要的意义。

《易传》给予“象”的另一重要规定是“观物取象”。《系辞传》有这样两段话。一段话是：“古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。”另一段话是：“圣人有以见天下之赜，而拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象。”通过这两段话，也就提出了“观物取象”的命题。这一命题一方面说明了《易》象的来源是“圣人”根据他对于自然现象和生活现象的观察，创造出来的，是在对外界物象的直接观察、直接感受的基础上加以提炼、概括和创造的结果。另一方面还说明了“观物”所应采取的方式是“仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物。”“观物取象”的思想在中国美学史上的影响是很大的。历代很多思想家、艺术家都把“观物取象”作为艺术创造的法则，并且这一命题所包含的仰观俯察的观物方式，也成为中国古代文人的一种独特的审美观照的方式。这方面的例子是很多的。王羲之《兰亭集序》中的名句：“仰观宇宙之大，俯察品类之盛，所以游目骋怀，足以极

视听之娱，信可乐也。”就是说，艺术家不能只着眼于某一个孤立的对象，不能局限于某一个固定的角度，而要着眼于宇宙万物，要仰观俯察，游目骋怀，只有这样，才能得到审美的愉悦。

除了上面介绍的这些，《易经》中阴阳刚柔的思想也直接启发了中国古典美学关于美的两大类型即壮美和优美的划分。《易传》认为天地万物是由于阴阳的相互作用而生成变化的，并且阴阳又各有其不同的性质特点；阳与男相联系，具有刚的性质，趋向于动；阴具有柔的性质，与女性相联系，趋向于静。这不仅是单纯抽象的哲学观念，还具有浓厚的艺术和审美的性质。通过《易传》对“乾”卦以及和“乾”卦相关的其他一些卦的论述，我们可以看出，它是在讲哲理，同时也是在讲宇宙人生的一种道德境界和美的境界。在这种境界里，古人对于无比广大、充满着生生不息的力量的宇宙的美的感受和对于人格精神的伟大崇高的感受密不可分地互相渗透在一起。请看，在无穷的宇宙中，云行雨施，万物在蓬勃地生成变化，日月星辰在不息地运行，那作为中华民族的强大力量的象征的龙在自由地出没飞翔，这不正是一幅极其壮观美丽的图景吗？《易传》对“乾”卦的解说虽然不是在讲什么美学，但它恰巧描述了一个壮美的境界，所以完全可以说，“乾”卦即是壮美的象征或标志。与此相对，“坤”卦则集中显示了《易传》对优美的观念，“乾”卦用“飞龙在天”来描述壮美的景象，而“坤”卦的形象却是“牝马行地”，可见“坤”所含之美，正是一种母性的美，它的特征就是柔顺、含蓄、和悦和安静。

《易传》对中国美学的影响不仅在于阳刚之美与阴柔之美的区分，还在于对这二者的统一。《易传》认为阳刚与阴柔虽然各有不同的特点，但并不是截然分离和对立的、而是互相渗透、相反相成的。刚中如果无柔，那就会陷于僵硬粗暴；柔中如果无刚，那就会陷于萎靡无力，只有刚柔相济相生、恰到好处，才符合艺术的理想。壮美的表现不是放肆粗野，壮美的形象不仅要雄伟、劲健，而且同时要表现出内在的韵味；优美的表现也不是软弱轻佻，优美的形象不仅要秀丽、柔婉，而且同时要表现出内在的骨力。在中国美学中，在对壮美与优美的看法上，始终贯穿着这种注重阳刚与阴柔的互相融合的思想，这无疑是辩证的、深刻的，而它的最早源头就是《易传》。

五、“最真实的诗人” ——庄子

庄子，名周，战国时期宋国蒙（今安徽蒙城）人。他的生卒年月已很难查考，约和孟子同时，比孟子稍晚一点。相传庄子生活十分穷困，做过漆园吏，也曾以打草鞋为生。楚庄王仰慕他的才华，曾以重金相许，聘请他担任宰相，而庄子却表示宁为“孤豚”，不作“牺牛”，甘愿过一种淡泊宁静、逍遥自在的生活。现存的《庄子》一书，分为内篇、外篇、杂篇。内篇七篇，外篇十五篇，杂篇十一篇，共三十三篇。一

般认为内篇是庄子自己写的，而其余篇章则是庄子门人及其后学的作品。

庄子为人十分达观，他鄙弃功名利禄，厌倦世俗的生活。他的哲学也很少抽象的思辩、枯燥的说教，而是充满了美与智慧。庄子的美学同他的哲学是浑然一体的东西，他的美学即是他的哲学，他的哲学也就是他的美学。庄子不仅是大思想家，而且是诗人。“他那婴儿哭着要捉月亮似的天真，那神秘的怅惘，圣睿的憧憬，无边际的企慕，无涯崖的艳羨，便使他成为最真实的诗人。”^①“实在连他的哲学都不像寻常那一种矜严的，峻刻的，料峭的一味皱眉头，绞脑子的东西，他的思想的本身便是一首绝妙的诗。”^②闻一多先生的这种评价是毫不过分的。因为《庄子》一书处处呈现出一种思想与文字、哲学与诗的奇妙的结合，书中充满奇幻瑰丽的想象，充满隽永的谐趣，也充满对于世界万物的细致入微的描绘，所以读《庄子》一书就不仅有哲理上的收益，也成为一种极大的审美享受。

同老子一样，庄子也将“道”视为天地万物的本体，并认为“道”就是客观存在的、最高的、绝对的美。《知北游》中说：“天地有大美而不言，四时有明法而不议，万物有成理而不说。圣人者，原天地之美而达万物之理，是故圣人无为，大圣不作，观于天地之谓也。”这里所说的天地的“大美”就

^① 闻一多：《古典新义·庄子》。《闻一多全集》，三联书店1982年版，第二册，第281页。

^② 闻一多：《古典新义·庄子》。《闻一多全集》第二册第280页。

是指“道”。庄子认为，对于“道”的观照，乃是人生最大的快乐。为了实现这种观照，观照者胸中必须要排除一切生死、寿夭、贫富、贵贱、得失、毁誉、祸福等种种的计较和考虑，只有这样才能游心于“道”。在《大宗师》一篇中，庄子借南伯子葵和女偶的一段对话说明了一个人要想游心于“道”所必须经历的修养过程：第一步是“外天下”，即排除对世事的思虑；第二步是“外物”，即抛弃贫富得失等各种计较；第三步是“外生”，即把生死置之度外。一个人达到了“外生”的阶段，就能“朝彻”，也就是能使自己的心境如初生太阳那样清明洞彻。“朝彻”了，就能“见独”，也就是实现对“道”的观照。庄子认为，“外天下”、“外物”、“外生”这是游心于“道”，从而得到一种至美至乐的先决条件。

庄子把这种“外天下”、“外物”、“外生”的精神状态，又称之为“心斋”，即一种“无知之以耳而听之以心，无听之以心而听之以气。耳止于听，心止于符”^①的空虚心境。庄子认为，只有用这种心境直观，才能把握无限的“道”。庄子在《大宗师》中还提出了“坐忘”的概念：“堕肢体，黜聪明，离形去知，同于大通，此谓坐忘。”所谓“离形”、“堕肢体”，就是指要从人的生理欲望中解脱出来。所谓“去知”、“黜聪明”，就是指从人的各种是非得失的计较和思虑中解脱出来。总之，庄子的“心斋”和“坐忘”，最核心的思想就是要人们从自己内心彻底排除种种利害观念，打通内在重重的隔阂，突破外在现实种种的限制，使精神由大解放而得到大自由。而

① 《庄子·人间世》。

这种精神自由无碍的境界恰恰就是一种审美境界。因为以审美观照来说，如果观照者不能摆脱实用的功利的考虑，就不能发现审美的自然，就不能从有限的一草一木一山一水中把握宇宙无限的生机，就不能得到审美的愉悦。以审美创造来说，如果创造者不能从利害得失的观念中超脱出来，他的精神就会受到压抑，他的创造力就会受到束缚，他就不能得到创造的自由和创造的乐趣。我们认为，庄子上述关于“心斋”、“坐忘”的论述，可以看作是对审美心胸的真正发现，中国古典美学关于审美心胸的理论，可以说就是由庄子真正建立起来的。它上承老子“涤除玄览”的思想，下启宗炳“澄怀观道”和郭熙“林泉之心”的理论，在中国美学史上地位十分重要。

一种审美的心胸即超脱了利害观念的空明心境是人进行审美观照和审美创造的先决条件和前提，但是，审美的心胸本身并不等于审美创造，有了空明的心境并不等于就获得了创造的自由。庄子意识到了这一点，所以他在《养生主》、《达生》等篇中，又通过一系列生动的寓言故事，对于人的能动性和创造性作了很好的描绘。我们先看著名的“庖丁解牛”的故事。在这个故事中，庖丁解牛，“十九年而刀刃若新发于硎”^①，可见游刃有余，已达到一种高度自由的境界。而这种境界实质上就是一种审美的境界，因为庖丁解牛时“砉然响然，奏刀騞然，莫不中音，合于《桑林》之舞，乃中《经首》之会”^②，也就是说完全符合音乐舞蹈的节奏，这当然

① 《庄子·养生主》。

② 同上。

是一种审美境界。庖丁从解牛中得到的快乐，并不是因为可以得到工钱和奖赏，也不是因为可以吃到牛肉，而是因为自己获得了创造的自由。所谓“提刀而立，为之四顾，为之踌躇满志”^①，就是因为创造而产生的愉悦，因为自由而产生的愉悦，是一种超脱实用功利的精神享受。这种精神享受、精神愉悦，实质上就是审美的愉悦和享受。除了这个故事，庄子还在《达生》篇中讲了“佝偻者承蜩”、“吕梁丈夫蹈水”的故事，在《田子方》篇中讲了“列御寇为伯昏无人射”的故事。佝偻丈人用竿粘蝉，就好像在地上捡东西那样容易。吕梁地区有二十多丈高的瀑布直泻而下，飞流溅沫四十里，鼋鼉鱼鳖都不能存身，可是一个男子却唱着歌在那里游泳。列御寇表演射箭的时候，在臂肘上放一杯水，箭箭命中目标。这些都是一种高度自由的境界，而达到它又必须通过长期的实践和艰苦训练。庄子通过这些寓言故事，特别是“庖丁解牛”的故事，表明人们在劳动创造的实践中所达到的自由的境界也就是审美的境界，这无疑具有深刻的意义。

作为道家的重要一员，庄子继承了老子的美与丑相对待而存在的思想，并且有进一步发展。庄子认为，作为宇宙本体的“道”是最高的、绝对的美，而现象界的美与丑则不仅是相对的，而且在本质上是没有任何差别的。在《秋水》篇中庄子写了这样一个故事，由百川汇集而成的河伯认为天下之美都集中在了自己身上，但是到了北海，发现大海这样雄伟，才知道自己是丑的。可见，美与丑是相比较而存在的，河伯与

① 同上。

百川比较是美的，但与北海比较就是丑的了。在《齐物论》中，庄子写道：“毛嫱、丽姬，人之所美也，鱼见之深入，鸟见之高飞，麋鹿见之决骤。四者孰知天下之正色哉？”这里是说，毛嫱、丽姬，人认为是美的，却把动物吓跑了。可见由于人和动物的美感的差异，美与丑是相对的，美的东西只相对于人来说才是美的。在庄子看来，美与丑是相对的，它们可以相互转化，二者并没有什么质的差别。不知美丑如此，而且大小、贵贱、是非、生死也都没有差别。庄子说：“故为是举莛与楹，厉与西施，恢恠 怪，道通为一。”^①这段话意思是说，小草杆和大木头，最丑的人和最美的人，以及一切稀奇古怪的事情，都是没有差别的。庄子关于美丑相对性的思想，无疑是很辩证、深刻的，但他将这一点绝对化，取消了美丑乃至一切对立事物的差别，也就走向了相对主义。

那么，庄子为什么会有这种相对主义的美丑观呢？原因在于他认为美与丑的本质都是“气”，由于本质相同，当然也就可以相互转化。庄子说过，万物都是气，美的东西、神奇的东西是气，丑的东西、臭腐的东西也是气，就气来说，美和丑、神奇和臭腐并没有什么差别，所以它们可以互相转化。庄子的这种思想，影响也是很大的。在中国美学史上，人们对于美丑的对立，并不看得那么严重和绝对。人们认为，无论是自然物还是艺术作品，最重要的，并不在于美丑，而在于要有生意，要表现宇宙的生命力。一个自然物、一件艺术作品，只要有生意，只要充分表现了宇宙一气运化的生命力，

① 《老子·齐物论》。

即使是丑的东西也可以得到人们的欣赏和喜爱，丑也可以成为美，甚至越丑越美，丑到极处，便是美到极处。这样一种独特而深刻的审美观，显然就是来源于庄子。

除了美丑的相对性问题，庄子还明确地谈到了丑的问题，指出了在丑的外形之中也完全可以包含有超越于丑的形体的精神美。这在中国美学史上还是第一次。庄子在《人间世》和《德充符》篇中通过许多寓言说明了这个道理。卫国的哀骀它是一个奇丑的人，“以恶（丑）骇天下”，然而“丈夫与之处者，思而不能去也。妇人见之，请于父母曰：‘与为人妻，宁为夫子妾’者，十数而未止也”^①，鲁哀公和他相处数月就想请他当宰相。庄子以文学的夸张笔法，描写了这奇丑者得到了包括妇女在内的许多人的爱慕，同时又指出之所以如此的原因就在于他拥有一种无比的精神美。除了哀骀它，庄子还描写了一大批这样残缺畸形、相貌奇丑的人，都由于内在的精神之美而受到当时人们的喜爱和尊敬。这就启示我们，人的外形的整齐、匀称和美观并不十分重要，重要的是人的内在的精神面貌，也就是所谓“德有所长而形有所忘”^②。从这里又可以进一步发展成这样一个思想，即人的外貌的奇丑，反而可以更有力地表现人的内在精神的崇高和力量。这种对于人的精神美的高度重视和追求，后来在魏晋时期的美学中得到了发展。并且在庄子的这种启示之下，美学史上也形成了一种和孔子“文质彬彬”的主张很不相同的审美观，它对艺

① 《庄子·德充符》。

② 同上。

术创作有着很大的影响,从而使得中国古典艺术的画廊中,增添了整整一个系列的奇特的审美形象。

与推崇辉煌盛大的人工美的孔子不同,以自然无为为本,主张“法天贵真”的庄子极力推崇一种不着人工痕迹的自然美,一再赞赏大自然生命的那种不假人工的天然之美,反对一切破坏这种天然之美的行为。“泽雉十步一啄,百步一饮”,神态自然优美,如果“畜乎樊中,神虽王,不善也”^①。马“陆居则饮草食水,喜则交颈相摩,怒则分背相”,自得其乐,而自称“善治马”的伯乐却用“烧之剔之,刻之锥之”^②等方法损害了马的真性,同时也就破坏了马的天然之美。庄子对天然之美的推崇,对后世也发生了深远的影响,使“清水出芙蓉,天然去雕饰”的自然之美的追求在中国美学史上形成了一股不断的历史潮流。

我们认为,先秦诸子之中,道家对艺术和审美的把握,凭着对社会功利的超越,而最接近于艺术和审美的本质,最富于美的哲学和审美心理学意味,从而对中国古典美学和艺术精神产生了根本性的影响。庄子作为道家的代表人物,其重要性是显而易见的,这一点已毋须赘言。

① 《庄子·养生主》。

② 《庄子·马蹄》。

六、《世说新语》与魏晋风流

魏晋南北朝时期是中国历史上一个充满痛苦、动荡和不安的时代。在内部社会矛盾和农民起义的打击下，汉帝国巍峨的大厦终于倾覆了，五百年的统一局面分崩离析、战乱频繁，社会的动乱和国家的分裂长达三百年之久，在北方，汉族与少数民族杂居一起，少数民族枭雄相继问鼎中原，不断建立起五花八门而又历时极短的新政权。在南方，等级森严、世代相续的门阀士族，垄断政权，偏安江左，朝代迭次更替，政局也极不稳定。但是社会的变迁和动荡反倒激活了意识形态领域中一向被压抑和冻结了的一切积极因素，因为统治阶级此时已经不能作为一个强有力的政治文化中心来对思想文化作过多的钳制和束缚。于是，标新立异排挤了因循守旧，离经叛道成为了时代潮流。在这种情况下，繁琐、迂腐，既无学术效用又无理论价值的两汉经学终于崩溃了，代之而起的是一种崭新的文化思潮，其哲学基础和思想前导就是魏晋玄学。

魏晋玄学崇尚“三玄”，即《老子》、《庄子》和《周易》，并对它们作了新的阐释和发挥。这种较之先秦两汉的伦理哲学远为纯粹的思辩哲学对于中国美学史的最大影响，就在于它提供了一个包括“以无为本”的本体论、“得意忘言”（王弼）的方法论和“越名教而任自然”（嵇康）的人生观在内的崭新的世界观。它引导人们以一种真正超功利的审美态度，运

用“寻象观意、得意忘象”的认识手段，透过变化多端、繁复纷纭的大千世界去追求万事万物背后唯一永恒绝对的本体，从而获得一种对于宇宙、历史和人生的感受和领悟。它也使人们从汉代儒教统治下的礼法束缚中解脱出来，人的个性之美、自我价值得到了极大的张扬和肯定。而这些在审美和艺术领域的最集中表现，就是所谓“魏晋风度”。它使得本来就极富情感而又惯于移情的中国知识分子，在那个审美意识得到空前解放的时代里，向内发现了人物美，向外发现了自然美。从此，清朗俊逸、狂放不羁的名士取代了功臣孝子、勋贵烈妇，明媚亲切、妙趣天成的自然山水取代了宫阙楼阁、奇珍异兽，成为艺术和审美的主要对象。而这些，又都可以从《世说新语》中得到一个最集中、最生动的印象。

《世说新语》为南朝刘义庆（403—444）所编。它不是一部理论书，而是一部记述魏晋士大夫言行的散文集。它文笔优美，笔墨简劲，尤为传神，以大量具体生动的材料，反映了魏晋时代文人雅士的审美趣味和审美风尚。由于撰述人刘义庆生在晋末，注释者刘孝标也是梁人，当时晋人的流风余韵犹未泯灭，所以其内容较为真实可信。要研究魏晋甚至整个中国古代的审美意识和艺术精神，《世说新语》所提供的资料和启示都是至关重要的。针对此书在中国美学史、文学史、艺术史的深远影响，清代著名美学家刘熙载曾经指出：“文章蹊径好尚，自《庄》、《列》出而一变，佛书入中国又一变，《世说新语》成书又一变。”^①那么，具体来说，我们通过《世

① 刘熙载：《艺概·文概》。

说新语》一书，对于魏晋时期的审美意识和文艺精神即“魏晋风度”到底可以获得一些什么认识呢？

其一，从《世说新语》中我们可以看到，魏晋时期的人物品藻已经从道德的角度转移到了审美的角度。

先秦时，孔子就已重视对人格美的鉴赏，但他的着眼点在于人的道德，他讲的人格美其实就是善。到了魏晋时代，中国审人的美学却有了一个根本的转折，这时人物品藻也不再象汉代那样着重人物的经学造诣和道德品行，而是着重于人物的风姿、风采和风韵。《世说新语》就大量记载了这种对人物的艺术欣赏和审美判断：

世目李元礼，谡谡如劲松下风。（《赏誉》篇）

王公目太尉，岩岩清峙，壁立千仞。（《品藻》篇）

时人目王右军，飘若游云，矫若惊龙。（《容止》篇）

有人叹王公形茂者，云：“濯濯如春月柳。”（《容止》篇）

海西时，诸公每朝，朝堂犹暗。唯会稽王来，轩轩如朝霞举。（《容止》篇）

时人目夏侯太初，朗朗如日月之入怀；李安国，颓唐如玉山之将崩。（《容止》篇）

嵇康身长七尺八寸，风姿特秀。见者叹曰：“萧萧肃肃，爽朗清举。”或云：“肃肃如松下风，高而徐引。”山公曰：“嵇叔夜之为人也，岩岩若孤松之独立，其醉也，傀俄若玉山之将崩。”（《容止》篇）

在这里，我们可以看到，先秦时的人因道德而美，在魏晋已转变为人因美而道德。所以当孙策面目为刺客所伤后，竟

以为“面如此，尚能建功立业乎？”于是奋力大吼，流血而死。南康长公主听说丈夫纳了一妾，想去杀她，但当看到那妾“发委藉地，肤色玉曜，不为动容，徐徐结发，敛手向主，神色闲正，辞甚凄惋”时，竟“掷刀前抱之”说：“阿子，我见汝亦怜，何况老奴！”美的力量之大，竟至于此。总之，在魏晋时代，不再是人外在的功名、事业、富贵、荣华以及一直所标榜的德行、操守、学问、气节，而是内在的才气、情调、天赋、禀性以及它们所表现出来的智慧、品貌、风度、神采、成为人们所欣赏、所品鉴、所倾慕、所鼓吹的审美对象。越是超群脱俗，飘逸自然，也就越体现出魏晋风度，越具有审美价值。

由魏晋时代对人超凡脱俗、飘逸自然之美的标举深入下去，我们可以看到那个时代对旧的传统、信仰、价值和风习的一种破坏、对抗和怀疑，可以看出一种对精神解放和自由的向往与追求。魏晋人力求超脱礼法的束缚，而极力追寻一种活泼的、真实的、丰富的人生，他们甚至用狂狷来反抗桎梏性灵的礼教和功名利禄之徒的庸俗，从自己的真性情中发掘真正的人生意义。一些人竟不惜以自己的地位、名誉乃至生命为代价来反抗假借礼教之名维护自己的权位的统治势力，于是孔融被曹操以“败伦乱俗，讪谤惑众，大逆不道”的罪名、嵇康被司马昭以“无益于今，有败于俗，乱群惑众”的罪名杀害。当时被世俗之士所最忌恨的阮籍，行动最为任性怪诞，蔑视礼法也最为彻底。他的目标就是要把道德的灵魂重新建筑在热情和率真之上，以摆脱那已经成为阻碍生命的桎梏的陈腐礼法。他的人格坦荡，神情超迈，举止历落，态

度恢廓，胸襟潇洒，行为任性不羁。据说他的邻家少妇十分美貌，当街卖酒，他常去喝酒，醉了便在她身边睡下，自己却不觉得越轨，因为他只是率性而为，并无恶意。

其二，从《世说新语》中我们可以看到，魏晋文人对自然美的欣赏和发现，已经突破了“比德”的狭窄框框，不再把人自己的道德观念加到自然山水身上，而是欣赏自然山水本身的蓬勃生机，并由此去把握世界本体的无限生机。

通过前面所引的《世说新语》中关于人物品藻的几段记载，我们可以看出，最美、最具才情的人物往往就被看作最美、最具风情的自然景物，如“濯濯如春月柳”，“轩轩如朝霞举”，“肃肃如松下风”等等。并且当时的文学作品也常常用自然美来形容人的风采，最有名的是曹植的《洛神赋》，他形容洛神是“其形也，翩若惊鸿，婉若游龙，荣曜秋菊，华茂春松。仿佛兮若轻云之蔽日，飘兮若流风之回雪。远而望之，皎若太阳升朝霞，迫而察之，灼若芙蕖出绿波。”并且，当时人们不仅用自然美来比喻人的风姿、风采之美，而且还用自然美来比喻艺术美。例如，钟嵘在其《诗品》中说谢灵运诗“譬犹青松之拔灌木，白玉之映尘沙”，范云的诗“清便宛转，如流风回雪”，丘迟的诗“点缀映媚，似落花依草”，等等。这反映了人们审美观念的一个很大变化，它表明在当时人们的心目中，自然本身不仅具有独立的审美价值，而且这种自然美还是人物美和艺术美的范本，它的地位要高于人物美和艺术美。如果说，魏晋美学是从人物品藻出发的美学，但是，它并不停留于此，而是从人走到了自然，从人物美走向了自然美。《世说新语》的《言语》篇中有很多关于自然美的

记载：

顾长康从会稽还。人问山川之美，顾云：“千岩竞秀，万壑争流，草木蒙笼其上，若云兴霞蔚。”

王子敬云：“从山阴道上行，山川自相映发，使人应接不暇，若秋冬之际，尤难为怀。”

王司洲至吴兴印渚中看。叹曰：“非唯使人情开涤，亦觉日月清朗。”

简文入华林园，顾谓左右曰：“会心处不必在远。翳然林水，便自有濠濮间想也，觉鸟兽禽鱼，自来亲人。”

这里的日月山川鸟兽禽鱼，都是因为它们本身，因为它们本身的自然生机能够体现那无限的“道”，体现宇宙本体无限的生机，所以成为人们的审美欣赏的对象。由此可见，魏晋人欣赏山水自然是由实入虚，即实即虚，把自然看作是以有限之“形”体现无限之“道”的审美形式，力图通过对万物生机的体验和感受，去把握宇宙本体的无限生机，从中得到一种审美的愉快，并进入一种领悟到自然物象背后的自然之道的玄妙境界。为达此目的，魏晋文人特别强调人作为审美主体必须要有一个审美心胸。《世说新语·容止》注引孙绰《庾亮碑文》中说庾亮“方寸湛然，固以玄对山水”，这里的“以玄对山水”，就是以一种超脱世俗的虚静的心胸面对山水，只有这样，才能领略山水之美。总之，他们认为审美主体只有从一种超功利的虚静态度去面对自然物象，才能真正体验和领悟到宇宙、人生、历史和艺术的生命本体——“道”，从而达到一种齐物我、一天人的超然境界。

正是由于魏晋人对自然美的发现以及对其深厚意蕴的开

掘，才直接启发了中国山水画的绝妙意境，使得中国画拥有了一个玉洁冰清、幽远深邃的山水灵境。

我们认为，《世说新语》中所体现的魏晋风度以及整个魏晋南北朝时期的美学、文艺思想对中国古典美学和中国古典艺术的发展，都产生了极为深远的影响。如果说先秦诸子百家争鸣的时期是中国美学史上的第一个黄金时代，那么，魏晋南北朝时期则是第二个黄金时代。当代著名美学家宗白华先生在他的《美学散步》对这个时代及其美学与艺术有着由衷的赞美和极高的评价，他说：“汉末魏晋六朝是中国政治上最混乱、社会上最苦痛的时代，然而却是精神史上极自由、极解放，最富于智慧、最浓于热情的一个时代。因此也就是最富有艺术精神的一个时代。”“这时代以前——汉代——在艺术上过于质朴，在思想上定于一尊，统治于儒教；这时代以后——唐代在艺术上过于成熟，在思想上又入于儒、佛、道三教的支配。只有这几百年间是精神上的大解放，人格上思想上的大自由。”“这是中国人生活史里点缀着最多的悲剧，富于命运的罗曼司的一个时期，八王之乱、五胡乱华、南北朝分裂，酿成社会秩序的大解放，旧礼教的总崩溃、思想和信仰的自由、艺术创造精神的勃发，使我们联想到西欧十六世纪的‘文艺复兴’。这是强烈、矛盾、热情、浓于生命色彩的一个时代。”^①宗先生的赞誉并不过分，可以说，魏晋风度的确是风流绝代、豪情不朽！

^① 宗白华：《美学散步》，上海人民出版社1981年版，第177页。

七、刘勰“体大而虑周”的 《文心雕龙》

刘勰（465—512年），字彦和，出生于没落贵族之家。原籍山东茌苕县（今山东茌县），在他祖父时搬到京口（今江苏镇江）。据记载，刘勰的祖父刘灵真是宋朝司空刘秀之的弟弟，父亲刘尚曾做到越骑校尉，但在他很小的时候就死了，刘家从此也就彻底破落了。刘勰的成长期基本是在贫穷、孤独中度过的，因“家贫不婚娶”，但他“笃志好学”，帮助定林寺高僧僧 编定整理佛经，并深得僧 赏识。

刘勰在定林寺一住就是十几年，但此时他并未出家。这段时期的最后几年，刘勰完成了他的代表作《文心雕龙》。在讲自己创作《文心雕龙》的原由时，刘勰曾经讲到在他七岁时，梦见“彩云若锦”，并“攀而采之”的故事。云当时是被作为嘉祥的象征来看待的，并被赞美为拥有使天地生辉的美丽文彩，由此可以看出刘勰幼年起就有了一种以文载心的愿望。

虽然长住寺院，整理经卷，但刘勰一直尘念未绝。在他三十岁左右的一天，“尝夜梦执丹漆之礼器，随仲尼而南行”。梦见孔子并拿着礼器随之南行，刘勰借此就表现出了一种对孔子的仰慕和强烈的入仕愿望。果然不久刘勰就开始入仕梁朝，做过一系列的文秘小官，但一直仕途平淡。

僧 死后，大量的经藏需要整理，梁武帝就命刘勰重订定林寺整理经卷。由于数年的仕途颠簸，并没有给刘勰入仕前所希望的成为国家栋梁的机会，尤其在整理经卷过程中，佛家消极出世的思想就使本已有些倦于仕途跋涉的刘勰终于看破红尘。在完成任务后，刘勰焚鬓发为誓，决然出家，更名为慧地。

刘勰的一生，从入寺到入仕，又从入仕到出家，是齐梁时期一个出身寒微的文人，从依傍佛门，挣扎着走上仕途，最后又陷于破灭而终于不得不遁入空门的一生。只是那在入仕之前所写的，融进了刘勰青年时代的理想和热情的《文心雕龙》，使他在历史上留下了自己不灭的足迹。

刘勰深受儒家重要经典《易传》的影响，他认为“道”是宇宙间一切事物的本体，并进而指出包括文学艺术和一切审美形式在内的“文”归根结底都是“道”的产物，是“道”的外在形式和表现，因而具有一种与天地共生、与万物并存的普遍性。在《原道》篇中，刘勰以优美的语言描述了“文”作为“道”所派生的审美形式的普遍性：文之为德也大矣，与天地并生者何哉？夫玄黄色杂，方圆体分，日月叠璧，以垂丽天之象；山川焕绮，以辅理地之形：此盖道之文也。仰观吐曜，俯察含章，高卑定位，故两仪既生矣。唯人参之，性灵所钟，是谓三才；为五行之秀，实天地之心。心生而言立，言立而文明，自然之道也。傍及万品，动植皆文：龙凤以藻绘呈瑞，虎豹以炳蔚凝姿；云霞雕色，有画工之妙；草木贲华，无待锦匠之奇；夫岂外饰？盖自然耳。至于林籁结响，调如竽瑟；泉石激韵，和若球铤；故形立则章成矣，声发则文

生矣。夫以无识之物，郁然有采；有心之器，其无文欤？”在这段论述中，刘勰反复强调的是这样一个基本观点：宇宙间的一切事物，大至天地山川、日月云霞、小至草木泉流、龙凤虎豹，以及人类社会，都无不具有自己的审美形式，即“文”或“文章”、“文采”。并且，这种审美形式完全是由“道”所赋予天地万物的一种客观属性，它的产生与形成，纯属自然。就连作为人工制作产物的文艺也毫不例外，它归根到底也是“道”的产物，进一步说，文学这种创造审美形式的功能，根本上也是由“道”赋予人的，也就是他所说的“心生而言立，言立而文明，自然之道也”。

正是由于刘勰将“文”视为“道”外化自身的重要方式，所以他认为“文”就应该时刻反映和体现着“道”。他明确指出，“唯文章之用，实经典枝条，五礼资之以成，六典因之以致用，君臣所以炳焕，军国所以昭明，详其本源，莫非经典。”可见，在刘勰那里，文艺最终仍然是政治教化的工具和手段，审美最终仍然是伦理秩序和道德人格的外在形式，文艺作为“原道”之文，必须征圣宗经，恪守儒家信条，为军国大业服务。不过，另一方面，刘勰并不仅仅将“文”看作是外在于“道”的，用来进行道德说教的一种工具。他同时十分重视“道”与主体的“情”的关系，并不把“道”看作是凌驾于主体的“情”之上的一种冷漠的概念规定。刘勰充分肯定了文学创作和欣赏是一个情感过程，认为“缀文者情动而辞发，观文者披文以入情”^①，文学作为一种“五情发而为辞章”的

^① 《文心雕龙·知音》。

“情文”^①，是以人的情性的自然流露与表现为特质的。除此之外，刘勰还十分重视文学的形式美，认为文学首先必须是一种审美形式，指出“古来文章，以雕缚成体”^②，“圣贤书辞，总称文章，非采而何”^③，“自天地以降，豫入声貌，文辞所被，夸饰恒存”^④，并在很多篇章中对文学的形式美作了深入的研究和探讨。总之，在刘勰那里，内容的雅正与词藻的美丽、情感的真挚是统一的，这两个方面对于文章而言，都不可或缺、不可偏废。

除了这种对于艺术的一般看法，关于艺术创作中的心理活动、作家的气质、个性、人格、修养与文艺创作的关系、各类文体的审美特征和写作规律、文学欣赏和批评的原则与方法、文学发展的继承与创新等一系列美学问题，刘勰在《文心雕龙》中都作了全面而细致的探讨，这使《文心雕龙》当之无愧地被誉为“笼罩群言”、“体大而虑周”^⑤的鸿篇巨著。下面我们就来分析一下其中几个最具有时代特色的美学范畴。

其一是“隐秀”。现在我们看到的《文心雕龙·隐秀》篇是个残篇，宋代的张戒在《岁寒堂诗话》中引了《隐秀》篇的两句话，是现存的残篇中所没有的。张戒引的两句话是：

① 《文心雕龙·情采》。

② 《文心雕龙·序志》。

③ 《文心雕龙·情采》。

④ 《文心雕龙·夸饰》。

⑤ 章学诚：《文史通义·诗话》。

“情在词外曰隐，状溢目前曰秀。”这两句话可以看作是刘勰对于“隐秀”所作的基本规定。先看“秀”，刘勰说“状溢目前曰秀”，可见“秀”指的是审美意象的鲜明生动、直接可感的性质。再看“隐”，“隐”有两方面的含义：一方面刘勰说：“情在词外曰隐”，“夫隐之为体，义生文外”，这里的“隐”指的是审美意象所蕴涵的思想情感内容不能直接用文词说出来，不能表现为逻辑判断的形式。关于另一方面的含义，刘勰说：“隐也者，文外之重旨也”，“隐以复意为工”，这是指审美意象的多义性，即审美意象蕴涵的情意不是单一的，而是复杂的、丰富的。由此看来，“秀”和“隐”一是说的文学作品的具体生动的形象，一是说的文学作品不直接说出来的多重的情意。这是一对对立的范畴，不过它们又是统一的，“隐处即秀处”，不直接说出来的多重的情意要通过具体生动的形象表达出来。

为了避免对这一对范畴的误解，刘勰还特意划了两条界限：“或以晦塞为深，虽奥非隐，雕削取巧，虽美非秀矣。”一条是“雕削”和“秀”的界限，“雕削”就是孤立的雕琢词句，刘勰认为，堆砌了很多华词丽句，并不等于就有了鲜明生动、“状溢目前”的艺术形象。另一条是“晦塞”和“隐”的界限。他指出“隐”并不是说艺术作品的思想情感可以表达得很晦塞，使读者根本不能领会。因为隐处即秀处，思想情感就包含在艺术形象之中，只要艺术形象是鲜明生动的，它所包含的思想情感就能够为读者领会和把握。

总之，“隐”“秀”的作品，就其给读者提供一个具体可感的审美意象来说，它是直接的、单纯的、有限的和确定的；

就其通过审美意象来表达多重的情意、引发读者的想象和联想、使之获得多方面的感受和启示来说，它又具有间接性、丰富性以及某种无限性和不确定性。“隐”“秀”的作品，正是这种直接性和间接性、单纯性和丰富性、有限性和无限性、确定性和不确定性的统一，因而它就能使读者获得丰富、持久的美感。

其二是“神思”，按照刘勰的理解，“神思”是一种不受时间和空间限制的奇妙的想象力。他说：“古人云：‘形在江海之上，心存魏阙之下。’神思之谓也。文之思也，其神远矣。故寂神凝虑，思接千载；悄焉动容，视通万里。吟咏之间，吐纳珠玉之声；眉睫之前，卷舒风云之色。其思理之致乎？”这里的“神思”，可以“思接千载”、“视通万里”，使不在目前的事物如在目前，可见艺术想象的力量之大。

刘勰认为，他所说的“神思”，亦即艺术想象活动的展开，决定于两个相互联系的重要方面。一个是和“心”相联的“志气”，另一个是和“耳目”对“物”的感知相联的“辞令”。刘勰说：“故思理为妙，神与物游。神居胸臆，而志气统其关键；物沿耳目，而辞令管其枢机。枢机方通，则物无隐貌；关键将塞，则神有遁心。”在他看来，艺术想象活动首先是和居于人心中的精神活动分不开的，也就是“志气”，即个体天赋的才气和性格。除“志气”之外，刘勰也认识到艺术想象是和艺术传达所使用的物质媒介密不可分的，艺术家通过耳目对外物的感知获得的感性形象还需要用艺术语言传达出来，因此艺术家是一直结合着艺术传达的物质媒介来进行想象的，这样，“辞令”也就同“志气”一样成了想象的

“机枢”亦即关键的问题。

那么，怎样才能使作家的艺术想象中“志气”和“辞令”两方面都畅通而无阻塞呢？刘勰接着写道：“是以陶钧文思，贵在虚静，疏淪五藏，澡雪精神；积学以储宝，酌理以富才，研阅以穷照，驯致以绎辞。”这其中的“陶钧文思，贵在虚静，疏淪五藏，澡雪精神”指的是从日常的功利认识和理智思考中解放出来，摆脱一切物欲私利的束缚，使人的精神保持一种新鲜、饱满、虚静的状态。刘勰认为只有进入这种审美状态之中，艺术的想象才能有效地进行，而不致于出现他所说的“神有遁心”。所谓“积学以储宝，酌理以富才，研阅以穷照，驯致以绎辞”则都和理智上的认识、学习和修养有关，具体说来也就是要努力积累知识，认真研究事理以发展自己的才能，对各种事物注意观察研究，并且锻炼自己驾驭语言文字的能力。

其三是“风骨”。刘勰之所以专门论述这对范畴，是从儒家传统的“风教”思想出发的，就是要求文学艺术起到一种鼓动、讽谏、教育、感化的作用。那么问题是：文艺怎样才能起到这种作用？他的回答是：要有风骨，有了风骨，就有了教化的力量。这种力量是一个复合体，它可以分析为两个部分：“风”侧重于“情”，即作者的主观情怀，“风”的形成，是情感活动和形象思维的结果。“骨”侧重于“理”，来自于充实的思想内容和严密的逻辑思维活动。如果说，“风”是由充沛的感情而产生的艺术感染力，那么“骨”就是由坚实的依据、严密的逻辑、清晰的条理、严谨凝练的言辞而产生的说服力。

其四是“知音”。刘勰在《知音》篇一开始就指出，审美鉴赏是一个很复杂的问题。他说：“知音其难哉：音实难知，知实难逢，逢其知音，千载其一乎！”这就是说，要想对一个艺术作品有正确的鉴赏是很不容易的，反过来说，一个艺术作品要遇到真正的鉴赏者也是很不容易的。

为什么知音这么难逢呢？刘勰从两个层次作了分析。首先，从比较外在的层次说，知音难逢，是因为人们往往为各种偏见蒙蔽了自己的审美感受，比如“贵古贱今”、“崇己抑人”、“信伪迷真”等。再进一步，从比较内在的层次说，知音难逢，有两个原因：第一，文学作品的审美价值的高低，需要有一定的鉴赏能力。第二，人们的审美趣味有差异，这也影响他们对文学作品的审美价值作出客观的全面的判断。各人都按自己的喜好去评赏作品，就难免会产生片面性了。

知音难遇，并不是说，对艺术作品就不能有正确的鉴赏了。刘勰认为，作者的情意是通过作品的文辞表现出来的，只要对作品进行反复的玩赏和品味，就能感受和把握作品的审美价值，从而得到审美的愉悦。至于如何提高审美鉴赏力，刘勰认为“博观”是提高审美鉴赏力的有效途径。他说：“凡操千曲而后晓声，观千剑而后识器；故圆照之象，务先博观。阅乔岳以形培塿，酌沧波以喻畎浍。无私于轻重，不偏于憎爱，然后能平理若衡，照辞如镜矣。”“博观”，就是要扩大自己的视野，多读各种文学作品。读得多了，有了比较，就可以纠正由自己的审美趣味而产生的偏爱，从而对作品可以有比较客观、全面的看法。

通过以上介绍，不难看出，刘勰的《文心雕龙》是一部

具有丰富美学内容的著作，它在理论的系统性和深刻性上也是我国古代比较罕见的，它所论及的许多问题都是中国古代文艺学带有根本性的问题，而且问题的提出和论证也大都提到了中国古代哲学的高度。可惜的是，长时期内，《文心雕龙》却是一部遭到了冷落的著作，它在历史上的影响很有限。好在，自“五四”以来，鲁迅、范文澜等很多学者开始认识到了《文心雕龙》在中国美学发展史的重要地位，对它的研究才达到了一定的广度和深度。

八、中国书画的美学世界

前面我们已经谈到，魏晋南北朝时期是一个艺术的自觉时代，也是一个艺术理论的自觉时代，正是在这个“强烈、矛盾、热情、浓于生命彩色的一个时代”^①，诞生了我国最早的书画美学。

我们之所以将书、画一同介绍，是因为在汉末魏晋时期以后，书法也开始有了美的自觉，从实用领域步入了艺术领域。并且在隋唐之后，随着水墨画的崛起，书与画之间的联系愈加密切。再加上二者都使用笔墨纸帛等完全相同的工具，这就使中国书法与绘画具备了很多共同的性格和特质，所以一直以来，中国书画一直合二为一地被中国美学加以研究和

① 宗白华：《美学散步》第 177 页。

探讨。下面我们就沿着历史前进的足迹，来领略一下中国书画及书画美学自魏晋以来的风貌。

我们知道，魏晋时代对于美的自觉，是由认识人自身之美展开的，所以当时人物品藻极为盛行，然后由此再扩展到文学及书法绘画等各个领域。当时的绘画，就以人物为主，并且这种人物画，除了刻画人外在的形体之美外，它更注重对人物内在的风韵传达，即表现被画人物之“神”。这一点在东晋大画家顾恺之（约 346—约 407 年）提出的“传神写照”这一命题中得到了突出的表现。

《世说新语·巧艺》有一则记载：“顾长康画人，或数年不点目精。人问其故。顾曰：‘四体妍蚩本无关于妙处，传神写照正在阿堵中。’”顾恺之的这句话是很有名的。在这句话中，顾恺之提出了“传神写照”的命题，并且指出，“传神”处主要在于眼睛，而不在于“四体妍蚩”。也就是说，他认为，画人物画要想传神，就不应该只着眼于外在形体，而应着眼于人体的某个关键部位，表现出一个人的神韵，即一个人的个性和生活情调。借用德国哲学家、美学家黑格尔的话来说，就是“把每一个形象的看得见的外表上的每一点都化成眼睛或灵魂的住所，使它把心灵显现出来”^①，也就是使外表形象成为心灵的表现。

《世说新语》还记述了另外两则有关传神的故事。其中一则说：“顾长康画裴叔则，颊上益三毛。人问其故。顾曰：‘裴楷俊朗有识具，此正是其识具。看画者寻之，定觉益三毛

① 黑格尔：《美学》商务印书馆 1979 年版，第 1 卷第 198 页。

如有神明，殊胜未安时。’”由于裴楷“俊朗有识具”，所以顾恺之画裴楷时在他的颊上增加了三根毫毛，这就使看画的人觉得十分传神。可见只要抓住表现每个人的个性和生活情调的典型特征，就可以达到传神的要求。另一则记载：“顾长康画谢幼舆在岩石里。人问其所以。顾曰：‘谢云，一丘一壑，自谓过之。此子宜置丘壑中。’”谢幼舆是忘情于山水的隐士，所以顾恺之把他画在岩石里，就能更为传神地表现出他的个性和生活情调。这说明，顾恺之已注意到环境描写对于表现人物个性的重要作用。

当时魏晋名士的人生观，就是得意而忘形骸。这种人生观的具体表现，就是所谓“魏晋风度”：任情放达，风神萧朗，不拘于礼法，不泥于形迹，略形而重神。这种观念影响到人物画，也就产生了顾恺之“传神写照”的美学思想。他的这一命题，对于后来的美学思想和艺术创作都产生了极为深远的影响。

魏晋时期，在中国历史上是一个精神极度自由和解放的时期。由于人的觉醒，自然中的名山大川，便也逐渐消失了原来带有威压性的神秘气氛，自然山水与人便具有了一种亲和关系，纵情山水成为当时魏晋名士的一种风尚。并且，人们还进一步认识到，自然山水由于自身具有深远而无穷的意趣，完全可以成为一个将人的生命、人的精神安放于其中的世界。而一切艺术家所追求的，也正是这种可以完全把自己安放进去的世界，从而使自己的精神得到自由、得到解放。再加上人物画与这种艺术追求之间存在着一定的距离，它无法完全满足艺术家的这种需要，于是自然山水画悄然诞生了。随

之也出现了中国最早的山水画论，这就是宗炳的《画山水序》。

宗炳，字少文，南朝宋山水画家。据《宋书》记载，宗炳数次被征入仕，他始终坚辞不就，“问其故，答曰，栖丘饮谷，三十余年。”宗炳“好山水，爱远游，西陟荆、巫，南登衡、岳。因而结宅衡山，欲怀尚平之志。有疾还江陵，叹曰：‘老疾俱至，名山恐难遍睹；唯当澄怀观道，卧以游之’。凡所游履，皆图之于室。谓人曰：‘抚琴动操，欲令众山皆响’”。可见宗炳对自然山水是多么地迷恋。

《画山水序》开头一段话说：“圣人含道应物，贤者澄怀味象。至于山水质有而趣灵，是以轩辕、尧、孔、广成、大隗、许由、孤竹之流，必有崆峒、具茨、藐姑、箕首、大蒙之游焉，又称仁智之乐焉。夫圣人以神法道，而贤者通；山水以形媚道，而仁者乐，不亦几乎？”在这段话里，宗炳明确区分了主体和客体的两种不同关系。“圣人含道应物”，是说“圣人”把握了“道”来面对客观世界、处理实际事务，这是一种哲学的、政治的、实用的关系。“贤者澄怀味象”，是说“贤者”从自然山水的形象中得到一种愉悦和享受，这是一种审美的关系。“澄怀味象”的“味”就是指一种审美的观照，人可以由此得到精神的愉悦和享受。“澄怀”就是指保持一个虚静空明的心境，宗炳认为，为了实现审美观照，观照者必须有一个审美的心胸，即“以玄对山水”。在宗炳那里，“澄怀味象”也就是“澄怀观道”，“味象”也就是“观道”，即通过对自然山水的欣赏和玩味，来实现对宇宙本体——“道”的观照和领悟。

宗炳认为，山水之所以美，之所以使人愉悦，就是因为它既有具体形象让人观赏，又有内在之“道”让人领悟。山水有限的“形”可以显现无限的“道”，显现宇宙无限的生机，这就是所谓“山水以形媚道”，也就是他说的“山水质有而趣灵”。在此基础上，宗炳进一步指出，不仅“以形媚道”的自然山水能给人以审美愉悦，山水画也同样能给人以审美的愉悦，这是因为山水画“类之成巧”，它是自然山水的逼真的、美的反映。

通过宗炳的《画山水序》，我们可以看出，宗炳已经看到了山水的“趣灵”、“媚道”，较之具体的人身上的“神”，更具有广度和深度来安放和寄托人的精神世界，这样便把山水画得以成立的根源表达了出来，而以后山水画终于代替人物画、成为中国传统绘画的主流的消息也在这里被他透露了出来。

隋唐时期，人物画高度繁荣，山水画得到进一步发展，尤其是青绿山水画盛极一时，其中李思训、李昭道父子的成就十分突出。李思训（651—716），为唐朝宗室，官至左卫大将军，人称大李将军，其子李昭道继承了他的画法，被呼为小李将军，或者大小李并称。他们的山水画强调钩出山石形状，皴法不明显，突出画的重色，有时还描以金钩，极其辉煌。山水又多画想象中的神仙境界，云霞缥缈，引人遐思。但是毕竟他们无法超脱世俗，作为富贵中人，他们的金碧青绿山水之美，也就只能体现一种富贵性格；而所谓的荒远闲致，也只是偏于对神仙境界的想象，并非高人逸士的寄情于山水。所以青绿山水画并不符合以老庄思想为主导的中国艺术精

神，自然山水的无穷意蕴并没有真正入于画家的胸怀。这样，不知不觉中就发生了在颜色上以水墨代替青绿的变化，水墨山水画逐渐兴起。这种变化，在美学上有着极其重要的意义。

唐代最著名的画史家和画论家张彦远在他的《历代名画记》第二卷中这样谈到了水墨山水画的价值。他说：“夫阴阳陶蒸，万象错布。玄化无言，神工独运。草木敷荣，不待丹绿之彩。云雪飘扬，不待铅粉而白。山不待空青而翠，凤不待五色而缛之。是故运墨而五色具，谓之得意。意在五色，则物象乖矣。”这里所谓“阴阳陶蒸，万象错布，玄化无言，神工独运”，就是说，自然万物的本体和生命是“道”、是“气”，即他所说的“玄”、“阴阳”。“道”虽然最朴素，但却蕴含并产生着自然界的一切事物。自然万象的五彩，也并不是依靠丹绿、铅粉的着色，而是依靠着最朴素的“道”。而水墨的颜色，正和“道”一样的朴素，它最接近“玄化无言”的“道”，最接近造化自然的本性，因此是最本原的颜色。它也和“道”一样，蕴含着自然界的五色，产生着自然界的五色，这就是所谓“运墨而五色具”。画家如果“意在五色”，用丹绿的颜色涂草木，用铅粉的颜色涂云雪，就背离了造化自然的本性，用人工破坏了自然，所谓“物象乖矣”。张彦远的这段话表明，水墨山水画之所以兴起，就是因为水墨的颜色最能符合造化自然的本性，最能表现宇宙本体的无限生机，而这正是中国山水画的真正品格，符合中国艺术的基本精神。

张彦远在《历代名画记》第十卷中，记有张 提出的“外师造化，中得心源”这一美学命题。张 著有《绘境》一书，可惜早已失传。但是单是“外师造化，中得心源”这八

个字就足以使他在中国绘画史上占有不朽的地位。因为这一命题高度概括了中国书画审美意象创造的特点，抓住了中国书画的精髓所在。

“外师造化”和“中得心源”，在审美创造中是一个统一的过程。张璪认为为了画出万物真正的性情、真正的精神，必须先有一种“外师造化”的功夫，使万物形象进入人内在的心灵，并在心灵中受到去粗取精、去渣存液的自然陶铸，与心灵融为一体，化为胸中的意象。这胸中的意象，已不同于自然物体的物象，“中得心源”，画家这时是以自己的手，写自己的心，主客已经融为一体，心手也已融为一体。大量地吸收、消化造化中的许多客观自然物象，并使之进入人的心灵，与人的内在精神相沟通、相契合，这时画家所画的既是造化、自然，同时也是人的心源、精神。张璪认为，要想达到这种“外师造化，中得心源”的境界，画家还必须摒除世俗利害的考虑，使自己的心灵进入一种虚静空明的状态，以把握自然万象的本体和生命。这种境界，也就是老子所谓“玄览”，庄子所谓“心斋”、“坐忘”，宗炳所谓“澄怀味象”、“澄怀观道”。

绘画的创造是“外师造化，中得心原”的过程，书法的创造同样如此。朝愈（751—821年）在他的《送高闲上人叙》一文中曾对唐代大书法家张旭（675—750年）的创作做了一番描绘：“往时张旭善草书，不治他技，喜怒窘穷，忧悲愉快，怨恨思慕，酣醉无聊不平，有动于心，必于草书焉发之。观于物，见山水崖谷，鸟兽虫鱼，草木之花实，日月列星，风雨水火，雷霆霹雳，歌舞战斗，天地事物之变，可喜

可愕，一寓于书。故旭之书变动犹鬼神，不可端倪，以此终其身而名后世。”从韩愈的这番描写来看，“草圣”张旭的书法创造，也完全符合“外师造化，中得心源”的规律。

水墨山水画经过隋唐五代的酝酿、发展，到了宋代，技巧臻于成熟，达到了它的最高峰，并取代人物画、青绿山水画，占据了我国传统绘画的主流地位。在宋元书画美学著作中，最重要、最有价值的就是郭熙的《林泉高致》。

郭熙在《林泉高致》中提出了“身即山川而取之”的命题，这个命题是和张 的“外师造化，中得心源”命题一脉相承的。它首先强调画家要对自然山水作直接的审美观照，郭熙认为，只有直接的观照，才能发现自然山水的审美形象。其次，这一命题强调画家要有一个审美的心胸，即郭熙所谓的“林泉之心”。他认为这个审美的心胸，不仅不是利欲的心胸，而且也不是偏狭、死寂的心胸，而是纯洁、宽快、悦适的心胸，是充满勃勃生机的心胸。画家有了这种心胸，才能发现和把握审美的自然，并使之与自己的情意相融合，从而铸成审美意象。它不仅对于艺术的创造是必要的，对于艺术的欣赏同样至关重要。因为对于艺术的鉴赏者来说，没有审美的心胸，就不能发现艺术作品的审美价值，不能感受和把握作品的审美意象。再次，郭熙“身即山川而取之”的命题，还要求画家对自然山水作多角度的观照。这是因为，自然山水的审美形象不是单一的平面，也不是固定不变的东西，它是多侧面的，而且是变化多端的。只有采取与之相适应的多角度的观照，才能对自然美有无穷的发现，才能把握无限生动和丰富的审美的自然。另外，这一命题还要求画家对山水的

审美观照具有一定的广度和深度，郭熙认为只有这样，才有可能创造完美的意象。

郭熙在《林泉高致》中，还提出了著名的“三远”说，以此来概括山水画的意境。他说：“山有三远。自山下而仰山颠，谓之高远。自山前而窥山后，谓之深远。自近山而望远山，谓之平远。高远之色清明，深远之色重晦，平远之色有明有晦。高远之势突兀，深远之色重叠，平远之意冲融而缥缈缈缈。其人物之在三远也，高远者明了，深远者细碎，平远者冲澹。”^①那么，为什么“远”就是山水画的意境呢？这是因为，山水画把人的精神引向远离世俗社会的自然山水之中，就使人的精神从有限的束缚中飞跃到了一种无限的自由状态之中。山水本来是有形质的东西，但是“远”就可以突破山水有限的形质，使人的目光伸展到远处，并引发人的想象，使人于有限中把握到作为宇宙本源的无限生机，精神得到极大的超脱和解放。所以我们可以说，山水画具有的这种“远”的意境，就是山水画得以出现并能逐渐成为中国绘画主干的重要原因。郭熙认识到了这一点，无疑是很深刻的。

自魏晋南北朝以来，很多书画论著都曾将书法、绘画分为若干品级，多少不一。张彦远在他的《历代名画记》中将画分为五品：自然、神、妙、精、谨细。到了北宋，黄休复在他的《益州名画录》中，将画分为逸、神、妙、能四格，这种区分是最为概括的，张彦远的“自然”，实际上就相当于“逸格”，“精”和“谨细”实际上就相当于“能格”。下面我

① 郭熙：《林泉高致·山水训》。

我们就来看看黄休复对四格的说明：

逸格

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，故目之曰逸格尔。

神格

大凡画艺，应物象形，其天机迥高，思与神合。创意立体，妙合化权，非谓开厨已走，拔壁而飞，故目之曰神格尔。

妙格

画之于人，各有本性，笔精墨妙，不知所然。若投刃于解牛，类运斤于斫鼻。自心付手，曲尽玄微，故目之曰妙格尔。

能格

画有性周动植，学侔天动，乃至结岳融川，潜鳞翔羽，形象生动者，故目之曰能格尔。

四格之中，“能格”地位最低。所谓“能格”是指画家对山川鸟兽的特点观察得很精细，再加上技巧很高，所以能创造生动的形象。在中国绘画史上，“能格”的地位从来不高，它和其他三格的区别十分明显，但是其他三格的区别就不明显了。所谓“妙格”，就是指超出有限的物象，通向宇宙的本体和生命。“神格”则主要是指艺术创造达到了一种神化的境界，也就是指艺术创造的一种高度的自由。“逸”本来是指一种生活形态和精神境界，当他渗透到艺术中，就出现了所谓“逸品”即“逸格”。“逸品”的一个特点是“得之自然”，这

个“自然”是指一种超脱了世俗的生活态度和精神境界，它的涵义和嵇康所说的“越名教而任自然”的“自然”相仿。“逸品”的另一个特点是“笔简形具”，也就是形式崇简。生活形态上的简表现在艺术形式上也是简。所以这种“笔简形具”仍然是“逸”的生活态度和精神境界的一种表现。

这样看来，“神”、“妙”二品，无论是“妙合化权”，还是“曲尽玄微”，都着眼于再现造化自然，而“逸品”则着眼于表现画家本人的生活态度和生活情趣。因此，张彦远、黄休复把“逸品”放在其他诸品之上，就反映了唐宋画家中一部分人从重“再现”转向重“表现”这样一种变化。这种重表现的倾向，也就是所谓“写意”的倾向。当然这种“写意”，并不是写任何一种意，而只是写特定的意，即“清逸”、“超逸”、“高逸”之意，总称为“逸气”。这种“写意”的倾向，到了元代发展成为很大的潮流，元四家（倪瓒、吴镇、黄公望、王蒙）就是典型代表。在他们那里，“逸品”发展成熟，其美学内涵也得到了充分的展示。

明清是中国封建社会的后期，文化发展的总势趋于保守。但是明清之际剧烈的社会动荡在人们心中投下的巨大阴影，又使明清艺术在崇古的大势中不时激起一阵阵高昂清新的音调，出现了许多风格鲜明的地方画派和杰出的艺术家，众所周知的石涛、八大山人、郑板桥，就是这些画派中活跃的人物。由于当时特定的社会状况和文人的普遍的心理状态，石涛、八大山人、郑板桥等人的大写意画所抒写的就不再是宋元时期人们的“胸中逸气”，而是狂，是怪，是呵神骂鬼，是血泪斑斑。基于自己丰富的创作实践，他们也有许多的绘画

理论著作，其中最重要的是石涛的《画语录》。

石涛（约 1642—1717 年），原姓朱，是明宗室靖江王朱守谦的后裔。初名若济，后又名道济、元济，字石涛，号苦瓜、阿长、钝根、大涤子等。石涛是清初杰出的山水画家，与八大山人朱耷齐名。他的《画语录》又名《苦瓜和尚画语录》，一向被认为是中国美学史上一部重要的绘画理论著作，注家很多。

在《画语录》中，石涛主张绘画应该独创，反对泥古不化。他说：“我之为我，自有我在。古之须眉不能生我之面目，古之肺腑不能入我之腹肠。我自发我之肺肠，揭我之须眉。”^①主张艺术独创、反对抄袭古人就是此书的基本倾向。

除此之外，石涛在美学史上的独特贡献就在于他通过《画语录》建立了一个绘画美学体系。石涛构筑这个体系的目的，是要从理论上解决画家在创作中如何获得自由的问题。他认为，只要画家把握了绘画最基本的法则，就可以从根本上摆脱绘画成法的束缚，摆脱绘画传统的束缚，从而获得绘画创作的高度自由。石涛认为他本人找到了这个基本法则，而这就是他提出的一画论。石涛美学体系的核心就是一画论，他在美学史上的独特贡献也就在这里。石涛认为，万物形象的最基本的因素是“一画”，绘画形象结构的最基本的因素也是“一画”，因此，“一画”就是绘画的根本法则。画家把握了这个根本法则，对于山川人物之秀错，鸟兽草木之性情，池榭楼台之矩度，就能“深入基理，曲尽其态”，就能获得艺术创

① 《画语录·变化章第三》。

造的高度自由。

我们认为，石涛的一画论，是从宇宙的发生引出了万物形象和绘画形象结构的最基本的因素和最根本的法则，这无疑是很独到的。他还以此为基础，论述了绘画创作中法则和自由的统一，继承和创新的统一，整体性和多样性的统一等问题，建立起来一个严整的绘画美学体系。这一体系，就使得绘画史上关于创造自由的探讨进到了一个更高的层次，更为哲理化也更为具体化。

清代绘画美学中，郑板桥关于绘画意境的理论也很值得我们注意。郑板桥（1693—1765年），名燮，字克柔。江苏兴化人。乾隆进士。先后担任过山东范县、潍县县令，后罢官归隐，以卖画为生。他善画兰竹，书法、诗文也很别致，为“扬州八怪”（汪士慎、黄慎、金农、高翔、李鱓、郑燮、李方膺、罗聘）之一。

郑板桥有一段很有名的话：“江馆清秋，晨起看竹，烟光日影露气，皆浮动于疏枝密叶之间。胸中勃勃遂有画意。其实胸中之竹，并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸，落笔倏作变相，手中之竹又不是胸中之竹也。总之，意在笔先者，定则也；趣在法外者，化机也。独画云乎哉！”^①通过这段话，郑板桥指出，绘画意境的创造要经过三个阶段：“眼中之竹”——“胸中之竹”——“手中之竹”。“眼中之竹”是对于自然的直接观照，也就是他所说的烟光日影露气浮动于疏枝密叶之间而引起了人胸中的勃勃画意。“胸中之竹”是经过画家审美意

^① 《郑板桥集·题画》。

识的熔铸加工而产生的审美意象。“手中之竹”则是画家运用艺术技巧把头脑中的意象加以物化，也就是画面所呈现的审美意象。他指出在这整个过程中包含了两次飞跃：从“眼中之竹”到“胸中之竹”是一次飞跃，从“胸中之竹”到“手中之竹”是第二次飞跃。“胸中之竹”不等于“眼中之竹”，“手中之竹”也不等于“胸中之竹”。郑板桥认为，在这个由两次飞跃组成的创作的全过程中，最重要的是“胸中之竹”的产生。“眼中之竹”还不是审美意象，有了“胸中之竹”，才有了艺术的本体和生命，然后才有“手中之竹”即画面形象，这就是他所谓的“意在笔先”。

郑板桥关于意境创造中的两次飞跃即从“眼中之竹”到“胸中之竹”再到“手中之竹”的论述，丰富并深化了绘画美学理论，这在美学史上是一个重要的贡献。

以上就是关于中国书画及书画美学自魏晋到明清的发展进程的大致介绍。

九、中国美学的一朵奇葩 ——诗歌美学

诗歌，这是我国传统文艺园地里一株美丽的奇葩，它的最鼎盛的时代就在唐宋。唐宋诗歌创作的繁荣随之带来的便是诗歌美学思想的丰富。

前面我们已经谈到，魏晋南北朝时期的艺术注重人的心

灵、性格，并充满了一种哲理性的思辨意识，而唐代艺术却一反这种单纯的内在追求，它肯定并感受有血有肉的人间现实，并对之充满了热烈的向往和憧憬。于是一种丰满的、具有青春活力的热情和想象，便渗透在唐代文艺之中，即便是孤寂、颓丧、忧郁和悲伤，也仍然都闪烁着青春、自由和欢乐的色彩。这就是唐代艺术，而它的典型代表，就是唐诗。

唐朝初期，诗歌随着时代的变迁已由宫廷走向了生活，六朝宫女的靡靡之音这时已变为青春少年的清新歌唱。初唐诗歌创造了一个深沉、寥廓、宁静、神秘而又亲切的美丽境界，其中虽然也有叹息、也有忧伤，但它上与魏晋时代人命如草的沉重哀歌，下与杜甫式的饱经苦难的现实悲痛，都决然不同。它显示的是，少年时代在初次人生展望中所感到的那种轻烟般的莫名惆怅和哀愁。春花秋月，流水悠悠，面对无穷宇宙，诗人们深切感受到的是自己青春的短促和生命的有限。人在十六、七、或十七、八岁，在将成熟而未成熟，即将跨进独立的生活旅途的时刻，不也常常经历这种对宇宙无垠、人生有限的觉醒式的淡淡哀伤吗？所以初唐诗歌实际上并没有真正沉重和具体的人生现实内容，它的美学风格和给人的审美感受，是尽管口说感伤却“少年不识愁滋味”，依然是一语百媚、轻快甜蜜的。永恒的江山、无限的风月给予诗人的，只是一种少年式的人生感悟和夹杂着淡淡的忧伤和怅惘的激励和欢愉。尽管有“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”^①的感慨，尽管有“年年岁岁

^① 张若虚《春江花月夜》。

花相似，岁岁年年人不同”^①的喟叹，但仍充满欣喜和快慰，无论对宇宙还是对人生。

在经过初唐这种象尚未涉世的少年一样的空灵感伤之后，诗歌发展到了盛唐，就化为一种壮志满怀要求建功立业的具体歌唱，它更为实在、更为成熟，并真正地走向了社会生活和现世人生。比如陈子昂著名的《登幽州台歌》：“前不见古人，后不见来者，念天地之悠悠，独怆然而涕下。”虽然他在写这首诗的时候满腹牢骚、一腔愤慨，但在诗中仍表现出一种开创者的高迈胸怀，一种积极进取、得风气之先的伟大精神，豪壮而并不悲伤。同样，象孟浩然的《春晓》：“春眠不觉晓，处处闻啼鸟，夜来风雨声，花落知多少。”尽管也伤春惜花，但所展现的，却仍然是一幅愉快美丽的春晨图画，清新活泼而并不低沉哀婉。此外如王翰的名句：“葡萄美酒夜光杯，欲饮琵琶马上催，醉卧沙场君莫笑，古来征战几人回。”是何等的豪迈和勇敢！艰险的出征和远戍也被抒写得如此爽朗和明快。

盛唐的诗坛，描写社会人生壮丽动荡的一面的被称为边塞诗派，而优美宁静的一面则由所谓田园诗派写出。但说到盛唐诗歌的顶峰，当然应推李白。他笑傲王侯，蔑视世俗，不满现实，指斥人生，饮酒赋诗，纵情享乐。“天子呼来不上船，自称臣是酒中仙”以及国舅磨墨、力士脱靴的传说故事，都深刻地反映着他那整个一代知识分子的情感、要求和向往：他们要求突破各种传统的约束和羁绊；他们渴望建功立业，猎

^① 刘希夷《代悲白头翁》。

取各种功名富贵，进入社会上层；他们抱负满怀，却又傲岸不驯，恣意反抗。李白的诗歌奏出了盛唐艺术的最强音。它痛快淋漓，似乎没有任何约束，似乎毫无规范可循，一切都象脱口而出，随意创造，但却都是那样的高妙美丽。庄子的飘逸和屈原的瑰丽在李白那里完美地合二为一，使他的诗歌达到了中国古代浪漫文学发展的极致。

然而，唐诗的这个极致，同文学史上许多浪漫主义峰巅一样，它只是一个相当短促的时期，很快便转入了另一个比较持续的现实主义阶段。“诗圣”杜甫和“诗史”白居易便是其中的突出代表。杜甫的诗沉郁顿挫，深刻悲壮，气势磅礴，而白居易的诗却简炼自然，平易近人，通俗易懂，但他们却有一个根本的共通点，那就是对儒家思想的崇奉或提倡。如果说李白诗歌的艺术特征是内容溢出形式，不受形式的任何束缚和局限，还是一种没有确定形式、无可仿效的天才抒发。那么，杜甫、白居易的诗歌则恰恰是对新的艺术规范、美学标准的确定和建立，其特征是讲求形式，要求形式与内容的严格结合和统一，以树立可供学习和仿效的格式和范本。他们几乎为千年的后期封建社会奠定了标准、树立了楷模，他们与后来艺术的关系要远比李白更为密切，他们对后来艺术的影响也远比李白更为深远。从此，诗歌美的整个风貌就大不一样了，那种神龙见首不见尾的不可捉摸、那种超群轶伦、高华雅逸的贵族气派，就完全让位给了更易普遍接受、更受广泛欢迎、更为工整规矩的世俗风度。这一点突出地表现白居易的诗论中。

白居易的诗论，体现了强烈的现实主义精神。他继承了

儒家传统的美学思想，认为通过诗歌可以见国风之盛衰，闻王政之得失，知人情之哀乐，从而收到补察时政、泄导人情、上下交和、内外胥悦的社会效果，他十分强调诗歌应该在社会生活中发挥这种积极作用。正是根据诗歌可以“补察时政”、“泄导人情”这个基本思想，白居易对于诗歌创作的动机、内容和形式提出了一些具体的要求：

文章合为时而著，歌诗合为事而作。^①

首句标其目，卒章显其志，《诗三百篇》之义也。其辞质而径，欲见之者易谕也；其言质而切，欲闻之者深诚也；其事核而实，使采之者传信也；其体顺而肆，可以播于乐章歌曲也。总而言之，为君为臣为民为物为事而作，不为文而作。^②

而他本人创作的《新乐府》也确实符合了这些要求，并对社会产生了很大的影响。

同样根据诗歌“补察时政”、“泄导人情”这个基本思想，白居易对梁陈以来的诗歌提出了严格的批评。唐诗也是一样，李白诗被他砍得只剩下不到十分之一，杜甫诗被他砍得只剩下三四十首，李杜尚且如此，更不用说别的诗人了。我们认为，白居易这种以儒家教义作为诗歌艺术基础的美学观念纠正了诗歌创作中存在的脱离社会生活的倾向，强调诗歌应表达出富有现实内容的社会理想和政治伦理主张，这无疑是正确的，由此也形成了中国古典诗歌的现实主义传统。但是，白

① 《白香山集》卷二十八《与元九书》。

② 《白香山集》卷三《新乐府序》。

居易过分强调诗歌的政教美育的内容以及诗歌形式的“质而径”、“直而切”，忽略诗歌艺术自身的审美规律，这无疑是不正确的，实际上这一点也对后来诗歌的发展产生了一定的消极影响。

中唐以后，经晚唐至两宋，中国诗歌的审美趣味进入了一个新的阶段和新的境界。这时的艺术主题已完全不同于盛唐，而是走进了人的内心世界，走进了更为细腻の官能感受和对情感色彩的捕捉追求中。爱情与山水成为诗人们最为心爱的主题和吟咏描绘的题裁，这时的时代精神已不在马上，而在闺房；不在世间，而在心境。这种变化跟以安史之乱开始的社会动荡和人事变迁有着密切的关联。如果说诗在盛唐还以其对事功的向往而有着广阔的眼界和博大的气势，在中唐以后却充满了退缩和萧瑟，而晚唐诗歌则完全的回归到了人的内心世界。

在词里面，中晚唐以来的这种时代心理终于找到了它的最合适的归宿。词的形象细腻，含意微妙，它经常是通过对自然景象的描写来表现人的心情意绪，从而也就使所描绘的对象、情节更为具体、细致、新巧，并带有更浓厚也更细腻的主观感情色彩。

与从中唐经晚唐到两宋的这种艺术发展趋势相吻合，美学理论上开始强调一种对于艺术意境和韵味的追求。所以，不是白居易的诗论，而恰好是晚唐司空图的《二十四诗品》代表了后期封建社会真正优秀的艺术作品的美学追求，它继之又南宋严羽的《沧浪诗话》中获得了更为完整的理论形态。

司空图在这部著作中，共列举了二十四种诗品：雄浑、冲

淡、纤秣、沉著、高古、典雅、洗炼、劲健、绮丽、自然、含蓄、豪放、精神、缜密、疏野、清奇、委曲、实境、悲慨、形容、超诣、飘逸、旷达、流动。每品都以十二句四言诗加以说明。他的说明，既有抽象的理论论述，也有形象的描绘。通过司空图对二十四种诗品的说明，可以看出他是在要求诗歌去捕捉、表达和创造出那种可意会而不可言传、难以形容却动人心魄的情感和韵味，简言之就是要创造出一种意境，而这种诗的意境又必须体现宇宙的本体和生命。

我们前面讲过，老庄哲学认为，“道”是有与无、虚与实的统一，执着于孤立的有限的“象”并不能把握“道”，“道”在“象”外。正是在老子美学和庄子美学的影响下，司空图十分强调“象外之象”、“景外之景”，认为诗歌“味在酸咸之外”，具有一种“味外之旨”，也就是说，诗歌的真正之美即诗歌的意境就在于超出了它的孤立的、有限的形象之外、所表现的那种造化自然的气韵生动的图景。司空图在《二十四诗品》中一再说明这个道理，如第一则《雄浑》说：“超以象外，得其环中。”“超以象外”，就是指超出孤立的物象。“环中”，出自《庄子·齐物论》：“枢始得其环中，以应无穷。”环是门的上下两根横槛的承受枢的旋转的空洞，枢入环中，就可旋转自如，用以比喻对“道”的把握。这也是在强调诗歌的意境必须超以象外。超以象外，虚实结合，也就能趋向无限，也就有了意境。

司空图还继承和发挥了老子和庄子关于审美心胸的理论，他将虚静作为审美观照的一种必要的主观条件。他在

《二十四诗品》中说的：“虚伫神素，脱然畦封”^①，“体素储洁，乘月返真”^②，“绝伫灵素，少回清真”^③都是在强调诗人必须超越世俗的欲念、成见的干扰和束缚，保持内心虚静的状态。司空图认为，诗人在创作时只有具备了这种特定的主观精神状态即审美心胸，才能创造出真正的意境。

严羽的《沧浪诗话》完全承接了司空图在《二十四诗品》中所表达出的美学理想，极力反对“以才学为诗”，“以议论为诗”，“以文字为诗”，强调诗歌应追求一种“兴趣”和“气象”，注重艺术欣赏的“妙悟”。

在严羽那里，所谓“兴趣”是指诗歌意象中所包含的那种为外物形象所直接触发的审美情趣。他认为“兴趣”就是诗的生命。严羽竭力要把形象思维和逻辑思维区分开来，他强调“诗有别趣，非关理也。”“所谓不涉理路、不落言筌者，上也。”也就是说，理论说教、堆砌事实、雕琢词句，都不是审美情趣，没有审美情趣，也就不可能产生审美意象。反过来，有了审美情趣，就有可能创造精妙的审美意象，所以他又说：“盛唐诸人惟在兴趣，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，镜中之象，言有尽而意无穷。”^④

严羽既然强调“兴趣”是诗的生命，所以他认为诗歌意

① 《二十四诗品·高古》。

② 《二十四诗品·形容》。

③ 《二十四诗品·洗炼》。

④ 严羽《沧浪诗话·诗辨》。

象应该在审美感兴中产生。这种审美感兴，他称之为“妙悟”，也就是一种在外物直接感发下产生审美情趣的心理过程。严羽认为这是构成诗人的本质的东西，所以他又说：“惟悟乃为当行，乃为本色。”“妙悟”是一种感性的、直觉的触兴，它与一个人的学力并无必然的联系。所以严羽又把这种“妙悟”的能力称之为“别材”，他说：“诗有别材，非关书也”，“且孟襄阳学力下韩退之远甚，而其诗独出退之之上者，一味妙悟而已”^①。这是一个深刻的区分，一个人的审美感兴能力同一个人的学力确实是性质不同的两回事。

严羽的意义，就在于他一反前人那种认为诗歌应该“助人伦，成风化”，“敦风俗，匡时政”的传统观点，极其大胆地借鉴佛教禅宗哲学的一些思想，用这种外来文化改造了中国传统美学。他大胆地提出：“大抵禅道唯在妙悟，诗道亦在妙悟”^②，并从内在本质而不是外部形态上界定了诗的概念，这就在根本上将诗与非诗、艺术与非艺术、审美与非审美区别开来。严羽突出了诗歌及一切艺术不同于伦理、政治和学术的独立价值和特殊规律，强调了艺术活动的感受性、意象载体的模糊性和审美欣赏的直觉性，这本身便是中国传统美学艺术观的一次飞跃。而严羽的学说又是直接承续司空图而来，所以我们认为，司空图和严羽，代表着中国美学史上一个崭新时代的开始。他们把握到了中国艺术和中国美学中固有的特质，使中国人的审美意识从此走向了真正的自觉。只

① 同上。

② 《沧浪诗话·诗辨》。

有在他们这里，中国的诗歌艺术才终于找到了自身美学理论的真正归宿。

十、明代后期的美学异端

明代中叶以后，在我国，经济领域里已明显出现了资本主义萌芽，特别是在长江领域及沿海地区已形成了较为发达的国内商业，新兴的市民阶层也日益壮大。为了适应资本主义的发展和满足市民阶层的需要，当时以小说、戏曲为代表的市民文艺也极为风行。与此相呼应，就形成了一股与儒学正统相左、主张个性解放、带有近代人文主义色彩的启蒙思潮，李贽就是这一启蒙思潮的思想先驱和理论中坚。

李贽（1507—1602），原姓林，名载贽，字卓吾，别号温陵居士、龙湖叟等。先后担任过国子监博士、南京刑部员外郎、云南姚安知府等职。五十四岁时辞去官职，专心致力于著书讲学。主要著作有《焚书》、《续焚书》、《藏书》、《续藏书》等。李贽家居的泉州，正是当时内外通商的要道，他的先世也曾几代从事于航海经商，因此他深受这种萌芽的资本主义因素所带来的民主思想的影响。李贽大胆抨击孔孟之道，揭露批判儒家经籍和程朱理学的虚假，否定传统的封建道德观念，并大力倡导“童心说”，强调文章要有为而发。因此他的著作被一禁再禁，一焚再焚，他本人也最终被明神宗亲自下令以“敢倡乱道，惑世诬民”的罪名“严拿治罪”而银铛

入狱。面对统治者的残酷迫害与威胁，李贽凛然不屈，矢志不移，实践了“我可杀不可去，我头可断而身不可辱”的豪言壮语，最后自刎于狱中。

李贽公开以程朱理学的叛逆自居，宣称六经、《论语》、《孟子》都并非“万世之至论”，他反对一切“以孔子之是非为是非”^①，认为“夫天生一人，自有一人之用，不待取给于孔子而后足也，若必待取足于孔子，则千古以前无孔子，终不得为人乎？”^②也就是说，每个人都有自己独立的价值，而不必依傍于个人之外的任何权威。李贽认为人无所谓贵贱，也没有什么高低之分，尧舜一类的圣人同普通人并没有什么两样。同时他还猛烈抨击宋明理学家所谓“存天理，去人欲”的说教，反对以封建伦理道德来扼杀人的生活欲望，充分肯定人们有追求和享受现世生活的权力。他说：“穿衣吃饭即是人伦物理，除却穿衣吃饭，无伦物矣。世间种种，皆衣与饭类耳。故举衣与饭，而世间种种自然在其中；非衣饭之外，更有所谓种种绝与百姓不相同者也。”^③

基于以上哲学思想，李贽在美学上提出了他的童心说。所谓“童心”，也就是“真心”或“赤子之心”，也就是人“绝假纯真”的“最初一念之本心”^④。李贽认为人只有具备了这样的真情实感，才是真人，才能写出真文，反之“失却真心，

① 《藏书·世纪列传总目前论》。

② 《焚书·答耿中丞》。

③ 《焚书》卷一《答邓石阳》。

④ 《焚书》卷三《童心说》。

便失却真人”^①，人若成了“假人”，言就成了“假言”，事就成了“假事”，文也就成了“假文”。他尖锐地指出，许多文人学士都由于学习六经、《论语》、《孟子》等儒家经典和程朱理学而丧失了童心，造成了无所不假、满场是假的局面。因此李贽强调作家应表现人的个性、人的感情、人的欲望，抒发人们对社会的真情实感和真实反应，他要求作家必须“好察”“百姓日用之迩言”^②，也就是要面向老百姓的日常生活。因为他认为老百姓谈论自己的日常生活是最真实的、最有味的、最能吸引人的，所谓“身履是事，口便说是事，作生意者但说生意，力田作者但说力田，凿凿有味，真有德之言，令人听之忘倦矣。”^③

作为童心说的补充和说明，李贽又进一步提出了创作要“发于情形”和“顺其性”的主张。他认为人的个性各不相同，是不能强求一律的，他反对用封建礼教、封建道德的统一规范来扼杀每个人的个性特点，认为人应该“顺其性不拂其能”^④的自然发展。而作家也只有从自己的情性和阅历出发，才能写出好文章来。他说：“各人自有各人之事，各人题目不同，各人只就题目里滚出去，无不妙者。”^⑤这种主张又必然决定了他在艺术创作上反对“有意为文”，而主张有为而作。

① 同上。

② 《焚书》卷一《答耿司寇》。

③ 同上。

④ 《焚书》卷三《论政篇》。

⑤ 《续焚书》卷一《与友人论文》。

在《杂说》一文中李贽对此有过精辟的论述，他说：“且夫世之真能文者，比其初皆非有意于为文也。其胸中有如许无状可怪之事，其喉间有如许欲吐而不敢吐之物，其口头又时时有许多欲语而莫可所以告语之处，蓄极积久，势不能遏。一旦见景生情，触目兴叹，夺他人之酒杯，浇自己之垒块，诉心中之不平，感数奇于千载。既已喷玉唾珠，昭回云汉，为章于天矣，遂也自负，发狂大叫，流涕恸哭，不能自止。宁使见闻者切齿咬牙，欲杀欲割，而终不忍藏于名山，投之水火。”^①这段话表明，李贽强调的是要作家挣脱传统观念的束缚，敢于把自己对于社会生活的真实感受和真实见解写出来。他认为创作就应该是“蓄极积久，势不能遏”非吐不可的真情实感的自然渲泄，而绝不是为了作文章而作文章的无病呻吟，也不是对所谓“圣贤”高论的学习和模拟。他所说的积于胸中的“垒块”和“不平”，其实也就是指对于腐朽的封建社会的不满，这就再次表明了李贽那种强烈要求挣脱封建教条的羁绊和束缚的无畏精神。

李贽认为，时代是不断向前发展变化的，“以今视古，古固非今，由后观今，今复为古”^②，那么反映社会现实的文学作品也必然随着时势变化而变化，“五言兴则四言为古，唐律兴则五言又为古，今之近体，既以唐为古，则知万世而下，当复以我为唐无疑也”^③，李贽这段话并非仅指诗歌的变化，而

① 《焚书》卷三《杂说》。

② 《焚书》卷三《时文后序》。

③ 同上。

且泛指文学的发展变化。既然如此，李贽认为评价文学就不能以时势先后为标准，而当以童心为准绳，他说：“诗何必古选，文何必先秦？降而为六朝变而为近体，又变而为传奇，变而为院本，为杂剧，为《西厢曲》，为《水浒传》，而今之举事业，大贤言圣人之道，皆古今之至文，不可得时势先后论也。”^①正是基于肯定文学发展变化的这种观点，李贽才充分肯定小说、戏曲的文学价值，并对《水浒传》作了较为全面、中肯的评点，从而成为把小说评点引向文学批评与小说美学轨道的开创者之一。李贽的这一美学思想不仅是对当时盛行的复古主义思潮的有力批驳，而且对中国古典小说美学的发展也有深刻的影响。

李贽的童心说以及其他美学观点，实际上是当时市民阶层那种要求摆脱封建道德的束缚、实现人性解放的思想情绪在文艺和美学领域中的一种表现，它不仅有损于儒家经籍的权威，有助于人们从封建礼教的桎梏中挣脱出来，而且也给予当时那种假道学的文学观点及作品和复古主义文学一个沉重的打击，对于明清美学特别是明清小说美学的发展，产生了极为深刻的影响。

作为明代中叶启蒙思潮的思想先驱和中心人物，李贽的哲学、美学思想深刻影响了当时乃至以后的许多文学家、思想家。汤显祖就是其中之一。

汤显祖（1550—1616），字义仍，号海若，别署清远道人，晚年自号茧翁。江西临川人，明代杰出的戏曲作家、戏曲美

① 《焚书》卷三《童心说》。

学家。万历十一年即 1583 年考中进士，但不屑于与当时的达官贵人为伍，被人们称为“狂生”。1598 年从浙江遂昌知县任上辞官回到家乡，开始了勤奋的创作。相继创作了《牡丹亭还魂记》、《南柯梦记》和《邯郸梦记》，这三部作品与他早期的《紫钗记》合称“玉茗堂四梦”，另外还有诗文集多种。

汤显祖美学思想的核心是“情”。他认为，文学艺术的本质就是这个“情”字，各种文学艺术都是由“情”产生出来的，“情”是艺术创作的动力，而文学艺术之所以能感动人也是因为“情”，“情”是沟通作家与读者心灵的桥梁。那么，汤显祖的这个“情”字，究竟包含着哪些涵义呢？首先，“情”与“理”相对立。“理”就是指以“三纲五常”为基础的封建伦理规范，就是程朱理学所提倡的“存天理，灭人欲”的封建道德观念。在汤显祖看来，“情”与“理”互不相容，“情有者，理必无；理有者，情必无”。他认为“情”是人生来就有的，有自己存在的合理性，人不应该用“理”来否定“情”，而应该将“情”从“理”的束缚下解放出来，达到一个真情存在的理想王国。其次，“情”又与明代封建专制的政治法律制度即“法”相对立。他认为“世无有情之天下，有有法之天下”，现实的社会是“灭才情而尊吏法”的“有法之天下”，它的无情使文人的才情得不到发挥，是不合理的。而古代的社会则是“有情之天下”，所以才能使李白这样的人发挥其才情，这便是他所追求的理想社会。

汤显祖的美学理想是追求“有情之人”，“有情之天下”。但是现实世界却并不是“有情之天下”，而是“有法之天下”，现实生活中并没有春天，春天已被“理”“法”所扼杀。于是，

汤显祖进而由“情”的概念引出了“梦”的概念，他说“因情成梦”，在梦中，无情之人可以变成有情的真人，有法之天下可以变成有情之天下。再进一步，为了寄托其梦中之情，他又进一步提出了“因梦成戏”，即通过艺术创作来把他的理想化为艺术形象。他的“玉茗堂四梦”，特别是《牡丹亭》，就是他的这种审美理想的集中表现。

汤显祖这种唯情主义、理想主义的美学观表现在创作方法上，就是提倡浪漫主义。他认为，艺术家为了表现情感，为了追求“情”之解放，可以充分自由地发挥想象，用大胆、热烈的幻想来改变不合理的现实、创造理想世界。甚至情之所至，可以突破生死的界限。比如在他笔下，《牡丹亭》中的人物杜丽娘，就是因情而死，又为情而生，生生死死总关情。

汤显祖的美学，特别是他的唯情说，对后代影响很大。清代伟大的文学家曹雪芹就深受其影响，他的美学理想同汤显祖的美学有着明显的血缘关系。

袁宗道（1560—1600）、袁宏道（1568—1610）、袁中道（1575—1630）三兄弟与李贽、汤显祖的交往都很深厚，李贽、汤显祖的美学思想给了袁氏兄弟以很大的影响。因为他们兄弟是公安（今湖北公安）人，所以世称“公安派”。

李贽认为文学应该表现“童心”，汤显祖以为文学应该表现“情”，袁氏兄弟则认为文学应该表现“性灵”。袁宏道在给袁中道的诗集作序时说：“弟小修诗，……大都独抒性灵，不拘格套，非从自己胸臆流出，不肯下笔。有时情与境会，顷刻千言，如水东注，令人夺魂。其间有佳处，亦有疵处。佳处自不必言，即疵处亦多本色独造语。然余极喜其疵处，而

所谓佳者，尚不能不以粉饰蹈袭为恨，以为未能脱尽近代文人气习故也。”^①这里的所谓“性灵”，就是指一个人真实的情感欲望，它是每个人自己独有的，是每个人的本色。就这一点说，袁氏兄弟所说的“性灵”，与李贽说的“童心”、汤显祖说的“情”涵义是相通的。所以袁氏兄弟也像李贽一样，特别强调“真人”、“真声”、“真文”。在他们看来，所谓“真人”，就是不受“闻见知识”的束缚，因而“喜怒哀乐嗜好情欲”能够任性而发的人，他们的作品也就是“真声”、“真文”。

我们认为，袁氏兄弟的“性灵”说标志着中国传统美学思想已完全由外在社会生活转向了个人的主体心灵，因为“性灵”纯粹是一种自我的、个性的东西，它完全来自于作者的内心深处。创作时“独抒性灵”也就能很好地表达出人的丰富的心理内涵和由此引发的社会心理特征。所以这种观点无疑是中国美学史上的一大进步，它成为当时新美学思潮的突出标志也是理所当然的。

和这种性灵说相联系，袁氏兄弟特别强调“趣”这个范畴。他们和汤显祖一样，认为无论对人来说，还是对文学作品来说，“趣”都是不可缺少的生命的要素。在他们看来，所谓“趣”，在客观上就是指一个事物给予人的美感。山之玲珑而多态，就是山的“趣”。水之涟漪而多姿，就是水的“趣”。花之生动而多致，就是花的“趣”。一件东西有“趣”，就是这件东西能够给人以美的享受。除了客观事物有“趣”，他们

① 袁宏道：《袁中郎全集》卷三《叙小修诗》。

认为人也可以有“趣”，并指出这种“趣”产生于“性灵”的抒发。童心的表现，赤子之心的表现，人的天性的表现，就是“趣之正等正觉最上乘。”而人的闻见知识越多，“性灵”就被束缚得越厉害，离开“趣”也就越远。归结起来，就是说，人要有“趣”，艺术家的作品要有“趣”，就必须自由地不受限制地抒发自己的喜怒哀乐、嗜好情欲、聪明才智。这样，袁氏兄弟就把美的追求和个性解放的追求联系起来、统一起来了。

公安派在美学史、文学史上的重要功绩还在于他们大力反对前后七子的复古主义，大力提倡艺术的独创性。他们所生存和发展的文化环境，正是复古主义思潮弥漫文坛之际，许多人认为秦汉以后无文，盛唐以后无诗，这也就否认了文学的发展变化，历史简直成为了一种活生生的枷锁。袁氏兄弟在这样强大的压力和重负之下毫不退缩，与复古主义进行了坚决的抗衡。他们认为“世道既变，文亦因之”，艺术的变化是由时代的变化决定的。由此，公安派竭力反对复古摹古，反对“雷同剿袭，拾他人残唾，死前人语下”，对于前后七子“文必秦汉，诗必盛唐”的主张，作了痛快淋漓的批判，无论在当时或对后世都产生了巨大的影响。

根据这样一种艺术发展观，袁氏兄弟特别强调“胆”。所谓“胆”，就是“随其意之所欲言，以求自适，而毁誉是非，一切不问，怒鬼嗔人，开天辟地”^①，也就是指作家进行自由创造的勇气和胆量。袁氏兄弟认为艺术要发展，就要有变革，

① 袁中道：《珂雪斋文集》卷九《妙高山法寺碑》。

要变革，就必须有“胆”，所以艺术家的“胆”对于艺术的发展是绝对必要的。袁氏兄弟从艺术发展的角度来论证“胆”的重要性，这对于后来的叶燮美学产生了重要影响。

李贽的童心说，汤显祖的唯情说，公安派的性灵说，都包含着明显地追求个性解放的倾向。虽然形式不同，但却同样反映了明中叶以来封建内部蕴藏的要求变革的潜流。李贽、汤显祖、袁氏兄弟都以自己的智慧与思想，勇敢地与那个时代保守、复古的逆流相抗衡，从而获得了崭新的美学体验，对于儒家传统的“温柔敦厚”的美学思想形成了严重的冲击，为中国古典美学再次灌注了生机和活力。因此他们在中国美学史上的地位是十分重要的。

十一、金圣叹与脂砚斋 的小说美学

明代以前，中国古典小说已经经历了古代神话传说、魏晋南北朝志怪志人小说、唐代传奇、宋代话本小说等发展阶段。尤其在宋代以后，中国古典小说有了很大的发展。到了元代和明代，已出现了长篇小说“四大奇书”：《水浒传》、《三国演义》、《西游记》、《金瓶梅》，出现了白话短篇小说集“三言”、“二拍”，即《喻世明言》、《警世通言》、《醒世恒言》和初刻二刻《拍案惊奇》，在小说创作方面积累了极为丰富的经验，这是过去六朝志怪小说时期、唐代传奇时期、宋

代话本小说时期所远远无法比拟的。这种艺术创作的实践经验，就必然要求得到理论上的概括和反映。同时，明代中叶以后出现的以李贽为主要代表的思想解放潮流，也给了人们新的理论眼界和理论勇气。很多人把注意的目光从正统的诗文转向市民阶层所喜闻乐见的小说，他们开始认识到小说在文学上的价值，并且开始把小说作为一种审美创造活动来进行理论上的研究和探讨。这些都大大推动了小说美学的发展，到明代万历年间前后，中国古典小说美学就开始真正建立起来，在明末清初，中国古典小说美学达到了自己的鼎盛时期。

明清小说美学主要有三种形式：小说序跋、笔记和小说评点。其中小说评点是最主要的形式。它的体例一般是这样：开头有个《序》。《序》之后有《读法》，带点总纲性质，有那么几条、十几条甚至一百多条。每一回的回前或回末有总评，就整个这一回抓出几个问题来加以议论。在每一回当中，又有眉批、夹批或旁批，对小说的具体描写进行分析和评论。此外，评点者还在一些他认为最重要或最精彩的句子旁边加上圈点，以便引起读者的注意。小说评点作为一种文学批评和小说美学的独特形式，既可以对读者的阅读欣赏进行指导，又可以对作家的创作经验进行总结；既可以对作品的总体进行美学概括，又可以对作品的细部进行具体的艺术分析；既可以从各个角度议论作品本身的得失，又可以结合作品的评论，探讨各种美学理论问题。因此，它比较灵活，比较自由，容量比较大。

明清小说评点数量相当多，代表著作是叶昼、金圣叹、毛宗岗、张竹坡、脂砚斋等人的著作。下面我们就来着重介绍

一下金圣叹和脂砚斋的小说美学思想。

金圣叹（1608—1661），名采，字若采，明朝灭亡入清后改名金人瑞，最后改名喟，字圣叹。江苏吴县人。最后因“抗粮哭庙案”于顺治十八年被杀于南京。金圣叹从小就极富才学，八岁起就读书写文章，十岁进入乡塾，十一岁广泛阅读古今名著。他的性情率直，狂傲不羁，以圣人自居，据说“圣叹”一字即由此而来。虽然喜欢标新立异、厌恶平庸，但他却并不热衷于功名。他身居苏州，当时风靡天下的复社就是以苏州为根据地的，热衷于功名的人争相加入，而金圣叹不仅不入社，连与复社交往的事也没有。

金圣叹一生著述甚丰，曾评点过《离骚》、《庄子》、《史记》、杜诗、《水浒传》、《西厢记》，总称为六才子书。现在流传的著作除《水浒传》评点（《第五才子书施耐庵水浒传》）、《西厢记》评点（《第六才子书王实甫西厢记》）之外，还有《唱经堂才子书汇稿》一书。

金圣叹是中国美学史上的一位天才，他对小说艺术有很深的理解和研究。我们读金圣叹的《水浒传》评点，如在山阴道上行走，有应接不暇、美不胜收之感。清代有一位小说评点家冯镇峦，曾经这样描绘金圣叹在美学上的贡献，他说：“金人瑞批《水浒》、《西厢》，灵心妙舌，开后人无限眼界，无限文心。”^①从小说美学的发展史来看，这种赞扬并不过分。因为他的美学思想的确极其丰富，其中包含了很多合理的、深刻的、独创的见解。特别是他关于塑造典型性格的见解，无

① 冯镇峦：《读〈聊斋〉杂说》。

论就其深度或广度来说，在中国美学史上都是空前的。下面我们就通过金圣叹的《水浒传》评点，来看一下他在这方面的精辟见解，主要有如下几个方面：

第一，金圣叹第一次把塑造典型人物提到了小说艺术的中心地位。他指出，小说的美感力量、小说对人的灵魂的净化作用和对人的道德的升华作用，主要都是依赖于典型人物的塑造。他有几段很精彩的话：

别一部分，看过一遍即休。独有《水浒传》，只是看不厌，无非为他把一百八人性格都写出来。①

阮小七是上上人物，写得另是一样气色。一百八人中，真要算做是第一个快人。心快口快。使人对之，齷齪销尽。②

写李逵遇焦挺，令人读之，油油然有好善之心，有谦抑之心，有不欺人之心，有不自薄之心。真好铁牛，有此风流，真好耐庵，有些笔墨矣。③

写鲁达为人处，一片热血直喷出来。令人读之，深愧虚生世上，不曾为人出力。孔子云，“诗可以兴”，吾于稗官亦云矣。④

这四段话中，第一段话指出一部小说的美学力量的大小主要决定于这部小说是否成功地塑造出典型性格。后三段话是说，小说中塑造的英雄人物典型，可以对人的精神起一种

① 《读第五才子书法》。

② 同上。

③ 《水浒传》第六十六回回首总评。

④ 《水浒传》第二回回首总评。

振奋、鼓舞、净化、升华的作用。

第二，金圣叹提出“性格”这个范畴，用来概括典型人物的个性特点。人物塑造的个性化要求，在他这里，已经用美学范畴的形式固定了下来。金圣叹下面两段话是很有名的：

《水浒传》写一百八个人性格，真是一百八样。若别一部书，任他写一千个人，也只是一样，便只写得两个人，也只是一样。^①

《水浒》所叙，叙一百八人，人有其性情，人有其气质，人有其形状，人有其声口。^②

象这样的话，金圣叹反反复复地说了很多，例如：“各自有其胸襟，各自有其心地，各自有其形状，各自有其装束”，“定是两个人，定不是一个人”，等等。这些话都是强调，典型人物必须具有独特的个性。

当然，金圣叹说的个性，也是和共性统一的，共性正寓于个性之中。他认为，《水浒传》塑造的人物性格也都具有某种典型性、概括性，即共性。不过金圣叹更为强调的还是人物性格的个性和独特性。

第三，金圣叹特别强调人物肖像、动作和语言的性格化、个性化。他认为这是塑造典型人物的主要方法。他的大量批语都是谈这方面的内容。例如“‘黑凜凜’三字，不惟画出李逵形状，兼画出李逵顾盼、李逵性格，李逵心地来。”^③ 这

① 《读第五才子书法》。

② 《〈水浒传〉序三》。

③ 《水浒传》第三十七回批语。

是讲人物肖像的性格化。“一路鲁达文中，皆用‘只一掌’，‘只一拳’，‘只一脚’，写鲁达阔绰，打人亦打得阔绰。”^①这是讲人物动作的性格化。

第五十七回，写鲁智深、武松到少华山接史进等人到梁山泊入伙。谁知史进因刺杀太守被拿住监在牢里。对别人的盛情款待，鲁智深道：“史家兄弟不在这里，酒是一滴不吃，要便睡一夜，明日却去州里打死那厮罢。”对鲁智深这番话，金圣叹批道：“句句使人洒出热泪，字字使人增长义气。非鲁达定说不出此语，非此语定写不出鲁达。妙绝！妙绝！”^②这是他对于典型性格和性格化语言之间的同一性的很好的概括。

第四，金圣叹强调，人物描写必须合情合理，合乎人情，使读者感到亲切可信。描写英雄人物特别要注意这一点，不能将英雄人物神化。他以武松打虎一篇为例，认为其中描写出的武松的犹豫、怯懦和恐惧并没有损害武松的英雄形象，正相反这使武松打虎更合乎情理也更真实，也就是说，“写极骇人之事”必须“用极近人之笔”。金圣叹以“极近人之笔”这个概念来概括塑造英雄人物典型的现实主义要求，是很深刻的。

第五，金圣叹研究了人物描写中的正反、顺逆、动静、隐显等等辩证关系，提出了一套塑造典型性格的方法。例如：“要写李逵朴直，便倒写其奸滑。”^③这是从反面入手来表现人

① 《水浒传》第二回眉批。

② 《水浒传》第五十七回批语。

③ 《水浒传》第五十六回回首总评。

物的性格特点。又如：“要衬宋江奸诈，不觉写作李逵真率，要衬石秀尖利，不觉写作杨雄糊涂。”^① 这是在对比衬托中来刻划人物的性格特点。这种方法，金圣叹称之为“背面铺粉法”。

第六，金圣叹还从认识论的高度对塑造典型人物的问题进行了探讨。他提出一个问题：小说家以一个人而创造这么众多的人物，有豪杰，有奸雄，有淫妇，有偷儿，怎么可能个个逼真，而且各各不同、互不重复呢？他的回答是：小说家不必对这些人物一一亲身体验，也不可能一一亲身体验，只要他善于“格物”，善于观察、分析、研究各种现象产生的“因”、“缘”即根据和条件，那么就能“尽人之性”，充分把握各种人物的性格。然后进入创作过程，依照这些具体的“因”“缘”就可以把各种人物塑造出来，不仅可以个个逼真，而且可以各各不同。因为在实际生活中，每个人物之所以成为这个人物，其“因”“缘”都是各不相同的。

除了以上几点，金圣叹关于塑造人物典型性格的思想，还有很多。他的这些理论在古典小说美学的发展史上影响都是很大的。而他在其他方面的论述，也有很多精彩的、富有启发性的内容。所以我们可以说，中国古典小说美学，只是到了金圣叹才算真正建立起来，这就是金圣叹对中国美学史划时代的贡献之所在。

关于中国古典文学的伟大作品《红楼梦》，人们已经说过

^① 《读第五才子书法》。

了千言万语，大概也还有万语千言要说。自它诞生之日起，红学研究就从未中断、弥久不衰。而历史上第一位红学家就是我们下面将要介绍的脂砚斋。

《红楼梦》最早是以手抄本的形式流传的。一开始流传，就带有脂砚斋的评语，叫《脂砚斋重评石头记》，共八十回。现在发现的这种带有脂评的《石头记》本子有很多种，各种脂评本的文字和评语也都有出入，而且这些评语并不是一个人写的，其中最主要的作者是脂砚斋和畸笏（叟）两个人。那么脂砚斋是谁？脂砚斋和畸笏到底是一个人还是两个人？红学家们的看法很不一致，争论不休。不过大家倒也普遍认为脂评本相当大量的评语都为脂砚斋所写，脂砚斋就是最早评论《红楼梦》的人。他和曹雪芹的关系十分密切。他深知曹雪芹的思想、生活和创作的情况。他就是以这样的身份，对《红楼梦》的生活基础、创作方法、主题思想、人物塑造、艺术意境、情节、结构、语言、细节描写等等，进行了广泛的评论和探讨。这些评论和探讨，是对《红楼梦》这部伟大作品的艺术成就和艺术经验进行理论概括的第一次尝试。这个尝试，有成功的地方，也有失败的地方。但无论成功的地方或失败的地方，都不是毫无意义的，都值得我们重视和研究。

小说的真实性问题，是明清小说美学家讨论的一个中心问题，脂砚斋对这个问题也曾经发表了很多新鲜的、独到的看法。他十分重视小说的真实性，认为《红楼梦》最大的优点就是真实。他在《红楼梦》第十九回有条批语说：“形容一事，一事毕真，《石头》是第一能手矣。”那么，他说的“毕真”，是一种什么涵义呢？“毕真”，并不是“据实指陈”、“真

而可考”，而是“合情合理”、“近情近理”、“至情至理”、“天下必有之情事”。换句话说，在脂砚斋看来，艺术真实性的涵义，就是合乎生活的情理，写出社会生活、社会关系的真实情状和内在的必然性、规律性。

第二回，写林如海“乃是前科的探花，今已升到兰台寺大夫”。脂砚斋批道：“官制半遵古名亦好。余最喜此等半有半无，半古半今，事之所无，理之必有，极幻极玄，荒唐不经之处。”这里所谓“事之所无，理之必有”，就是说，《红楼梦》描写了生活中没有实际发生过的事情即“事之所无”，但却合情合理，合乎生活本身的必然性、规律性即“理之必有”。脂砚斋的这个提法同样表明，他已经明确认识到了艺术的真实性不同于历史实录的真实性，艺术真实性的涵义中应该包含有社会生活的必然性、规律性的内容。

根据对于艺术真实性的这种理解，脂砚斋当然不会排斥艺术的虚构。事实上，脂砚斋曾经一再指出，《红楼梦》的主人公贾宝玉就是作家虚构的产物。《红楼梦》第十九回有一条脂批：“按此书中写一宝玉，其宝玉之为人，是我辈于书中见而知有此人，实未目曾亲睹者。又写宝玉之发言，每每令人不解，宝玉之生性，件件令人可笑。不独于世上亲见这样的人不曾，即阅今古所有之小说传奇中，亦未见这样的文字。”由此可见，脂砚斋所说的“毕真”，同艺术虚构是并不排斥的。

脂砚斋也十分重视塑造典型人物，他在这方面的理论较之金圣叹又有了一些丰富、发展和深化：

第一，脂砚斋强调，典型人物是小说家的创造。他认为《红楼梦》里的人物形象在实际生活中都有它的基础、根据。

因此，他把这些人物形象说成是对于实际生活中某一种人的摹写，而《红楼梦》作者的神奇之处就在于“摹一人，一人必到纸上活见”^①但是脂砚斋所谓“摹写”，并不是说，小说中的人物形象就是生活中某一个真人的实录，就象有人说的那样，贾宝玉就是曹雪芹自己，《红楼梦》就是他的自传。正好相反，脂砚斋在他的批语中，实际上已经明确地否定了自传说。他认为人们在实际生活中并不能找到贾宝玉这个人，贾宝玉是曹雪芹的创造和虚构。

第二，脂砚斋指出，典型人物的真实性并不是逻辑思维的真实性，而是想象中的真实性。在我们前面引过的第十九回那段批语中，脂砚斋曾指出《红楼梦》“写宝玉之发言，每每令人不解，宝玉之生性，件件令人可笑”。紧接着，脂砚斋还有一段话：“其囫囵不解之中实可解，可解之中又说不出理路。合目思之，却如真见一宝玉，真闻此言者，移之第二人万不可，亦不成文字矣。”这就指出，贾宝玉的形象，似乎是不可理解的，实际上是可以理解的，但是“可解之中又说不出理路”。也就是说，这种理解是不能用逻辑概念来表达的，必须通过艺术想象（“合目思之”），在美感经验中来获得理解。换句话说，贾宝玉的形象，不具有逻辑的真实性，但具有想象中的真实性。

第三，脂砚斋指出，典型人物可以从正面体现作家的审美理想，因而带有理想性。脂砚斋通过对贾宝玉这个典型人物形象的分析，表明了他的这种看法。他认为，曹雪芹的审

^① 《红楼梦》，第十五回批语。

美理想就是肯定“情”的价值，追求“情”的解放，而贾宝玉、林黛玉这两个人物就寄托了曹雪芹的这种审美理想。脂砚斋在很多批语中都指出：贾宝玉是“绝代情痴”，“除‘情’字外俱非宝玉正文”，贾宝玉的一大特点就是“重情不重礼”，“情”是贾宝玉一切思想行为的出发点和尺度。由于曹雪芹这种追求“情”之解放的审美理想是和封建礼法相对立的，因此寄托了这种理想的贾宝玉，也就必然是一个违反封建社会世俗观念的典型，必然是一个带有叛逆性的典型。脂砚斋在很多批语中也都指出了这一点。

因为贾宝玉是寄托了曹雪芹理想的人物，因为贾宝玉是一个带有对封建伦理、封建文化的叛逆性的人物，所以再进一步，脂砚斋又指出，贾宝玉这个人物是“今古未见之人”、“今古未有之一人”，也就是说，他是曹雪芹创造的一个新人的典型。可以看出，脂砚斋对于贾宝玉这个艺术典型的分析相当有深度，他指出典型人物可以正面寄托作者的审美理想，从而带有理想性，这在小说美学的理论上是一个重要的发展。

第四，脂砚斋强调，典型人物应该具有多侧面的复杂的性格。他在很多批语中，对于当时流行的小说在人物塑造方面绝对化、公式化的倾向，都进行了尖锐的批评。例如：“可笑近之小说中满纸羞花闭月等字。”^①“最可笑世之小说中，凡写奸人则鼠耳鹰腮等语。”^②“可笑近来小说中满纸天下无二，古今无双等字。”^③“可笑近之小说中有一百个女子，皆是如花

① 《红楼梦》第一回眉批。

② 同上。

③ 《红楼梦》第二回批语。

似玉一副脸面。”^①“最恨近之野史中，恶则无往不恶，美则无一不美，何不近情理之如是耶？”^②等等。这些批语贯穿着一个调子，就是反对人物描写的绝对化、公式化。绝对化、公式化的人物描写不近情理，不近情理就是不真实。而实际生活中，人物的外形和性格千差万别，很复杂，包含着很多的侧面。脂砚斋特别强调，只有这种多侧面的人物性格，才是“至理至情”，才是“真正情理之文”，才真有真实性。他十分排斥那种“恶则无往不恶，美则无一不美”的绝对化的性格描写，明确提出要写“正邪两赋”的人物，也就是要写出同一个人物身上的互相矛盾的性格特点。这样的性格描写，就不再是平面的，而是多侧面的。这样的性格描写，才能真正写出与社会生活的复杂性相适应的人物性格的复杂性。

通过以上对金圣叹、脂砚斋小说美学思想的介绍，我们不难发现，明清小说美学的发展，为中国古典美学开拓了一个新的领域。明清小说美学家提出的一系列崭新的美学范畴和美学命题，都极大地丰富了中国古典美学的思想宝库。如果撇开明清小说美学来研究中国古典美学的体系和特点，也就很难获得科学而全面的结论。

① 《红楼梦》第三回眉批。

② 《红楼梦》第四十三回批语。

十二、“夕阳无限好， 只是近黄昏” ——王夫之、叶燮对中国 古典美学的总结

中国古典美学在明末清初进入了自己的总结时期，作为这一时期的标志的，是王夫之的美学体系和叶燮的美学体系。他们各以自己对中国文化的透彻理解，对古典艺术的深刻体验，对儒道玄禅的总体统摄，对经史子集的博学精研，以及对对中国审美意识发展流变的历史沉思，深入细致地把握了中国古典美学和古典艺术的精髓，为中国古典美学思想史，写下了最后一页光辉篇章。

王夫之（1619—1692），字而农，号姜斋，湖南衡阳人。明亡后定居于衡阳石船山，所以又被称为船山先生。清兵南下后，王夫之曾组织武装在衡山奋力抵抗，后来他投奔南明桂王政权，任行人司行人。1675年他结束了多年动荡漂泊的生活，定居于衡阳石船山，潜心致力于研究和著述。王夫之著述共达一百多种，其中七十种被收入《船山遗书》。他的美学思想主要见于他论诗的著作《姜斋诗话》和他所编选的《古诗评选》、《唐诗评选》、《明诗评选》三部诗歌选集之中。

作为儒家美学的一位巨人，王夫之恪守封建伦理规范和儒家诗学规范，不过他也极大地拓展了传统儒学的狭隘视野，

把很多美学问题都推向了深入。

王夫之的美学体系是以诗歌审美意象为中心的。他认为，诗既不是实事的记录，也不是情意的直露，而是要创造出审美意象，意象才是诗的本体。首先，王夫之明确地把“诗”与“志”“意”加以区别。“诗言志”，诗表达人的情意，但“志”“意”并不等于诗，因为诗的本体只能是审美意象。诗之所以动人、给人以美感，就在于它的审美意象如何。其次，“诗”也不同于“史”。诗虽然也可以叙事叙语，但它更重视“即事生情，即语绘状”，也就是要创造审美意象。而写史却是“从实著笔”，与创造审美意象无关，所以诗与历史也有着本质的不同。在这里，王夫之十分反对“诗史”之说，认为杜甫的一些诗“于史有余，于诗不足”，并不值得赞美。

诗不等于“志”“意”，诗也不同于“史”，诗歌的本体在于审美意象。那么，意象又是什么？王夫之认为，诗歌意象就是情与景的内在统一，情景的统一乃是诗歌意象的基本结构。景不能脱离情，脱离了情，景就成了虚景，就不能构成审美意象。另一方面，审美意象也不等于孤立的情，情不能脱离景，脱离了景，情也就成了虚情，也不能构成审美意象。而只有情景的统一，所谓“情不虚情，情皆可景，景非虚景，景总含情”，才能构成审美意象。王夫之还反复强调，诗歌审美意象这种情景的统一乃是内在的统一，而不是外在的拼合和机械的相加，所以他又说过：“情景名为二，而实不可离。神于诗者，妙合无垠。巧者则有情中景，景中情”，“景者情之景，情者景之情”，“情景合一，自得妙悟”。

在美的本质问题上，王夫之一反司空图、严羽以来走向

主体心灵的趋势，明确地将美归于客体，认为美是一种寓矛盾、变化、发展于同一、均衡、和谐之中的客观事物。他说：“天不靳以其风日而为人和，物不靳以其情态而为人赏。”^①这里“靳”是吝惜的意思，也就是说，天地间的景物并不吝惜以自己的美的情态供人欣赏。他认为，这种美的情态是天地间的景物所固有的，只有具备了这种客观景物存在的固有的美，然后才有可能实现审美观照，并在审美观照中产生审美意象。不过，王夫之也进而指出这种客观景物之美并不是一切人都可“取而得之”，只有具有审美能力的人，才能把握客观的、“自然之华”，“若俗子肉眼，大不出寻丈，粗俗如牛目，所取之景亦何堪向人道出？”^②

这样，一方面，美是客观的；另一方面，审美态度又是主观的。而人对现实的审美观照，也都只能是主体审美心灵与对象审美属性的主客默契、心物交融、自然会妙，即所谓“形于吾身以外者化也，生于吾身以内者心也，相值相取，一俯一仰之际，几与为通，而渤然兴矣。”^③但是，这种心物同一、主客相参，是主观符合客观，而不是客观符合主观，只能是“以人合天”，而不能“强天以从人”。所以王夫之指责杜甫的名句“水流心不竞，花鸟更无私”是“以无私之德横被花鸟，不竞之心武断流水”，嘲笑陶渊明的名句“良苗亦怀新”是“良苗有知，宁不笑人之曲谏哉”。总之，“身之所历，

① 王夫之：《诗广传》卷四《大雅》一七。

② 王夫之：《古诗评选》卷六，陈后主《临高台》评语。

③ 《诗广传》卷二《豳风》三。

目之所见，是铁门限”，离开了对客观审美对象的直接感知，也就无审美可言，无艺术可言。

为此，王夫之从印度因明学中借用了“现量”一词来说明审美观照的性质和特征。他说：“‘现量’，‘现’者有‘现成’义，有‘显现真实’义。‘现成’，不缘过去作影；‘现成’，一触即觉，不假思量计较；‘显现真实’，乃彼之体性本自如此，显现无疑，不参虚妄。”^①“现量”的这三种涵义，显然是对于审美观照的一种分析。在王夫之看来，审美观照必须具有“现在”、“现在”、“显现真实”这三种性质：审美观照是感觉器官接触客观事物时的直接感觉，排除过去的印象；审美观照是瞬间的直觉，排除抽象概念的比较、推理；审美观照中所显现的是事物的完整的“实相”，不是脱离事物“实相”的虚妄的东西，也不是事物的某一特征或某一规定性。王夫之的这种分析，包含了十分深刻的思想，为后人进一步研究审美观照留下了宝贵的思想资料。

在情景说和现量说的基础上，王夫之对诗歌意象的整体性、真实性、多义性、独创性等特点也作了深入的分析。首先他认为诗歌意象具有整体性，一首诗的审美意象就是一个血脉流通的活生生的整体，而贯通审美意象的血脉，也就是在直接审美感性中的自然的连接。这样，若要把握诗歌的整体意象，就不能通过逻辑的分析，而只能通过从容的、反复的涵咏。其次，关于诗歌意象的真实性，王夫之认为它包括两层涵义：一是说在直接审美感兴中所产生的审美意象，不

^① 王夫之：《相宗络索·三量》。

仅仅限于显示客观事物的外表情状，而且要显示出事物的内在规律。另一层涵义是说直接审美感兴所产生的审美意象，应该显示客观事物作为一个完整存在的本来面目，而不应该用主体的思想、情感、语言和框框去破坏客观事物的完整性。再次，关于诗歌意象的多义性，王夫之认为“诗无达志”，也就是说，诗的涵义具有宽泛性和某种不确定性，即多义性。最后，关于诗歌意象的独创性，他认为，由于诗人每一次审美感兴都是具体的、独特的、不可重复的，因此由审美感兴所产生的审美意象就必然是新鲜的、独创的，是不能用固定的、僵死的法则来限制的，也是不可模仿的。通过以上对王夫之诗歌审美意象特点的这几点分析，可以看出，他对这个问题的认识，已经达到了前人所不曾达到的深度。

前面我们已经提到，王夫之是恪守封建伦理规范和儒家诗学规范的，所以他十分强调文学的社会效用，认为诗歌最终就是为了“摄兴观群怨于一炉”。尽管他也将“兴观群怨”统一于“情”：“诗之咏游以体情，可以兴矣；褒刺以立义，可以观矣；出其情以相示，可以群矣；含其情而不尽于言，可以怨矣。”^①但他的“情”却仍是具有社会道德意义的伦理情感，是一种“贞情”或“有理之情”。这样，在审美情调和审美理想的规定上，他也就必然推崇以“温柔敦厚”为标志的“中和之美”，以儒家的“温静”为最高审美品位，强调“笔妙之至，唯有一法曰忍”^②。王夫之对苏东坡的词、杜甫的诗

① 王夫之：《四书训义》。

② 《古诗评选》卷一。

都曾横加指责，而对于表现出新内容、新趣味的新文学，尤其是李贽、汤显祖、公安三袁所大加赞赏的小说、戏曲等市民文艺，更是一概诋毁，视若寇仇。这种文学退化论的保守立场使他比起李贽所代表的那种痛快淋漓、以至于“大喜者必绝倒，大哀者必号痛，大怒者必叫吼动地、发上指冠”^②的浪漫精神，那种对儒家正统文化如火如荼的叛逆性格，都不能不说是一种落后和倒退。

叶燮（1627—1703），与王夫之同时代，稍晚一点。字星期，号已畦，因晚年寓居于江苏吴江的横山，故世称横山先生。他原是浙江嘉兴人，康熙九年进士，后曾任江苏宝应知县，不久因拒不服从长官的意志而被罢官，从此便长期漫游海内名胜，同时致力于著书立说。著有《已畦文集》二十卷，其中包括诗集十卷，诗论专著《原诗》内外篇四卷。

叶燮本人所著的《原诗》，理论性和系统性都很强，显示出作者有很高的理论思维能力。《原诗》的这个特点，在浩如烟海的中国古典美学著作中，显得十分突出。它不局限于对作家、作品的枝枝节节的评论，而是始终把艺术问题提到哲学高度来进行研究和讨论。它对于艺术的基本问题，即叶燮自己所谓“源流、正变、本末、盛衰”的问题，进行了系统的考察，建立了一个以“理”、“事”、“情”——“才”、“胆”、“识”、“力”为中心的相当严密完整的理论体系。所以我们说，《原诗》不是一部文学批评著作，而是一部理论性和系统性很强的美学著作。另外，这部书还通体贯穿着对于教条主义、复古主义美学和形而上学思想方法的强烈的批判精

神，富于尖锐的论辩的特色，真正有“以文为战，而进无坚城，退无横阵”^①那样的气势，这也体现了叶燮美学的一种性格。

叶燮在《原诗》内篇中对艺术下了一个定义：“文章者，所以表天地万物之情状也。”但他并没有到此为止，而是把它加以发展，形成了“理”、“事”、“情”这样一组范畴，提出了他的著名的理事情说。他认为，世间万事万物都可以用“理”、“事”、“情”这一组范畴来加以分析，“理”、“事”、“情”，就是审美观照的客体，也就是艺术的本源。他说：“曰理、曰事、曰情三语，大而乾坤以之定位，日月以之运行，以至一草一木一飞一走，三者缺一则不成物。文章者，所以表天地万物之情状也。然具是三者，又有总而持之，条而贯之者，曰气。事、理、情之所为用，气为之用也。譬之一木一草，其能发生者，理也；其既发生，则事也；既发生之后，夭乔滋植，情状万千，咸有自得之趣，则情也。苟无气以行之，能若是乎？……吾故曰，三者藉气而行者也。得是三者，而气鼓行于其间，綦磅礴，随其自然所至即为法，此天地万象之至文也。”从这段话看，“理”就是客观事物运动的规律；“事”，就是客观事物运动的过程；“情”，就是客观事物运动的感性情状和“自得之趣”。在“理”“事”“情”之外，叶燮还提出了“气”。他认为，万事万物的本体与生命就是“自然流行之气”，气的“綦磅礴”，就是美，换句话说，美的本质就是气的运动。

① 叶燮：《原诗》内篇。

根据美的本质就是气的运动这个基本观点，叶燮提出了他对美的几点看法：首先因为气是客观的，所以美也是客观的、自然的；其次，由于气是按“对待之义”运动的，因此美和丑也必然要依存于一定的条件，在一定条件下互相对立，又在一定条件下互相转化；再次，既然气的运动变化万端，没有一个固定的模式，因而美也就必然具有无限多样性和丰富性；最后，由于气的运动必有“理”、“事”、“情”，因此美也就不能脱离“理”、“事”、“情”，美与“理”、“事”、“情”是统一的。

从这种艺术本源论和美论出发，叶燮认为艺术创造应该面向客观现实，它的最高法则，就应在于真实地反映客观的“理”、“事”、“情”。但是艺术的本体是审美意象，它不象哲学政治著作那样运用概念来说理，也不象历史著作那样记录实事。所以叶燮着重指出，艺术虽然必须真实地反映客观“理”、“事”、“情”，但又并不是“实写理事情”。他说：“可言之理，人人能言之，又安在诗人之言之！可征之事，人人能述之，又安在诗人之述之！必有不可言之理，不可述之事，遇之于默会意象之表，而理与事无不灿然于前者也。”^①也就是说，艺术要写“理”，但并不是“名言之理”，即不是以抽象概念所把握的“理”，而是通过审美意象反映的“理”；艺术要写“事”，也并不是“可征之事”，即不是象历史实录那样照抄普通生活中的实事，而是通过审美感兴，创造审美意象，从而达到更高一级的真实。叶燮说：“惟不可名言之理，

① ②《原诗》内篇。

不可施见之事，不可径达之情，则幽渺以为理，想象以为事，惆怅以为情，方为理至、事至、情至之语。”^①所谓“幽渺以为理，想象以为事，惆怅以为情”，就是说，艺术反映的“理”，微妙精深；艺术反映的“事”，带有某种想象性；艺术反映的“情”，则带有某种模糊性。这正是艺术达到真实性的特殊道路，也正是形象思维区别于逻辑思维的特殊规律。

叶燮强调艺术的本源是客观的“理”、“事”、“情”，但他并没有忽视艺术家的创造活动。他很重视艺术家的审美感性能力，也就是在客观景物直接触发下产生审美情趣的敏感能力。并且进而指出，艺术家的创造力，不仅限于审美感兴能力，而是由多种因素构成的。他说：“曰理、曰事、曰情，此三言者足以穷尽万有之变态，凡形形色色，音色状貌，举不能越乎此；此举在物者而为言，而无一物之或能去此者也。曰才、曰胆、曰识、曰力，此四言者所以穷尽此心之神明，凡形形色色，音声状貌，无不待于此而为之发宣昭著；此举在我者而为言，而无一不如此心以出之者也。以在我之四，衡在物之三，合而为作者之文章。大之经纬天地，细而一动一植，咏叹讴吟，俱不能离是而为言者也。”^②以在我之四，衡在物之三，合而为作者之文章”，这就是叶燮美学的核心。在这里，与“理”、“事”、“情”相对立，叶燮提出了“才”、“胆”、“识”、“力”这一组范围，并以此构成了他关于艺术家创造力的学说。其中“才”是指艺术家的审美感兴能力和审

① 同上。

② 《原诗》内篇。

美传达能力，“识”是指艺术家分辨是非、可否、黑白、美丑的能力，“胆”则是指艺术家自由创造的勇气，“力”是指艺术家进行艺术独创的生命力。叶燮认为，只有这四者的统一，才构成艺术创造力的完整概念。

通过以上对王夫之美学和叶燮美学思想的一些介绍，我们可以看出他们的美学有很多相似的地方。这两位大美学家在理论上的成就，共同把中国古典美学的发展推上了一个灿烂的高峰。人们常说，李白和杜甫是中国诗歌史上的双子星座，我们也可以说，王夫之和叶燮是中国美学史上的双子星座。在他们那里，美善同一的伦理框架，天人合一的哲学基础，以情观物的移情态度，以理节情的创作原则，立象尽意的艺术手法，都高度和谐地融为了一体。这也就使审美与艺术、欣赏与创作、个体与群体、现实与传统都达到了统一。不过，一方面王夫之与叶燮发展了中国古典美学，完成了中国古典美学，另一方面也就同时终结了中国古典美学，他们体大思精、方正典雅、细致精微的美学体系同时也就向世间宣布：中国古典美学已经走到了它的尽头。

十三、王国维与《人间词话》

王夫之、叶燮以后直到清末，尤其是鸦片战争以后，随着中国国门被迫逐渐向西方敞开，中国美学与西方美学开始有了最初的接触。本世纪初，随着西方学术思想的大量传入，

中国思想界便发生了某种引人注目的变化。一大批学者开始致力于翻译和介绍西方美学特别是康德以来的美学思想。这些美学思想由于本身包含着向东方美学逆转的契机，因此也就比较容易和中国传统的美学思想发生共鸣，比较适合于进一步将中国人的学术眼光引向西方世界。我们下面将要介绍的王国维正是以这种中西杂糅的方式形成了自己的美学观点，为中国沉闷了二百余年的美学思想注入了新鲜血液。当然作为过渡时期的人物，王国维在本质上并未吃透西方人的内在精神，在内容和理解上也并未超出中国传统美学已有的水平。但是，他毕竟以自己的努力向我们表明：在王夫之和叶燮那里达到了最高点也达到了终结点的中国古典美学，已开始在自己原来的轨道上作着艰难的逆转，试图通过与西方美学的交流与融合为自己寻找到一条崭新的出路。这种尝试、这种探索当然是难能可贵的。

王国维（1877—1927），字静安，一字伯隅，号观堂。浙江海宁人。在哲学、历史学，古文字学、戏曲史和美学方面都有很大的贡献。他一生著述甚丰，共有 62 种，收入《海宁王静安先生遗书》的有 42 种。他自己曾将一些主要著述在 1923 年结集出版，定名为《观堂集林》。在王国维的诸多美学著作中，以《人间词话》、《宋元戏曲考》和《红楼梦评论》影响最大。

王国维一生学贯中西，曾留学日本，后来又有过长达五年的旅日生活，深受西方文化的熏陶。但他的政治思想和政治态度却是相当保守的。清王朝被推翻十二年之后的 1923 年，王国维还应逊帝溥仪的征召，任“南书房行走”。1924 年

11月，冯玉祥把溥仪逐出皇宫，王国维认为这是他们君臣的奇耻大辱，几次三番要跳御河自杀。1927年，冯玉祥率国民革命军攻占河南，威逼京津，王国维终于自沉于颐和园昆明湖。遗书说：“五十三年，只欠一死，经此世变，义无再辱。”王国维死后，溥仪和遗老们曾谥之为“忠愍公”，以表彰他对清王朝的忠诚。

王国维的哲学和美学思想深受康德、特别是叔本华的影响。他认为，生活的本质是“欲”，追求欲望必然带来痛苦，就是愿望达到了，人还会感到不满足，还会感到痛苦，所以说：“欲与生活与痛苦，三者一而已矣。”^①他的人生观充满了这种浓厚的悲观主义色彩。人生就是谬误，人生就是苦痛，这种情绪在他创作的词中表现得很充分。例如：“人生只似风前絮，欢也零星，悲也零星，都作连江点点萍。”^②“天末同云黯四垂，失行孤雁逆风飞。江湖寥落尔安归？”^③王国维认为人若想摆脱这种生活之欲带来的痛苦，只有求助于美和艺术。只有美与艺术才能使人消除一切欲念，绝对地忘却自我、忘却物我利害的关系，从而摆脱痛苦，获得解脱。比如曹霸、韩干画的马，就是最贪心的人见了，也不会想占有作为自己的坐骑，而现实生活中的美，要想使审美主体彻底摆脱利害关系来观照，却很不容易，非天才不能办到。所以，王国维认为艺术美高于生活美。

① 王国维：《〈红楼梦〉评论》。

② 王国维：《采桑子》。

③ 王国维：《浣溪沙》。

既然艺术美具有使人达到忘欲忘我的境界，那么作为艺术美的创造者，艺术家就必须首先具有这种超凡脱俗的境界。王国维说：“诗人对宇宙人生，须入乎其内，又须出乎其外。入乎其内，故能写之；出乎其外，故有高致”^① 这里的“入乎其内，既说明作者须观察生活、掌握丰富的创作素材，又说明作者还必须体验到生活的本质在于“欲”，而只有这样，才能“出乎其外”，彻底摆脱痛苦，忘掉物我之关系，排除一切功利之欲念，采取一种超然物外、漠然静观的态度，也就是他所说的“以生活为炉，苦痛为炭，而铸其解脱之鼎”^②

王国维认为，艺术的最高境界是悲剧。因为悲剧最根本的意义就在于揭示宇宙人生的本质就是痛苦，并揭示这种痛苦乃是人与人之间种种复杂的社会关系及种种欲求所导致的必然结果。他认为《红楼梦》正是显示了这种悲剧意义，因为“兹就宝玉、黛玉之事言之：贾母之爱宝钗之婉媚，而怨黛玉之孤僻，又信金玉之邪说，而思厌宝玉之病；王夫人固亲于薛氏；凤姐以持家之故，忌黛玉之才而虞其不便于己也；……由于种种原因，而金玉以之合，木石以之离，又岂有蛇蝎之人物，非常之变故，行于其间哉？不过通常之道德，通常之人情，通常之境遇为之而已。由此观之，《红楼梦》者，可谓悲剧中之悲剧也。”^③ 王国维能够揭示出《红楼梦》的悲剧是当时社会的必然结果，这无疑是很深刻的。

① 王国维：《人间词话》。

② 王国维：《〈红楼梦〉评论》。

③ 《〈红楼梦〉评论》。

《人间词话》是王国维最重要的美学著作，它的理论核心就是“境界说”。著作开篇他就开宗明义地指出：“词以境界为最上。有境界则自成高格，自有名词。五代、北宋之词所以独绝者在此”，有无境界在他那里也就成了衡量作品艺术性高低的重要标准。具体说来，王国维对所谓“境界”的要求主要有三层含义：首先，对“境界”的基本规定，是情与景、意与象、隐与秀的交融和统一。他说：“文学之事，其内足以摅己，而外足以感人者，意与境二者已矣。上焉者意与境深，其次或以境胜，或以意胜。苟缺其一，不足以言文学”^①这里谈的、意境”也就是指“境界”。其次，“境界”要求文学作品应该具有艺术真实性，具有真感情。他说：“故能写真景物、真感情者，谓之有境界。否则谓之无境界”^②。王国维把不真实的作品称为“游词”，并认为它不忠实，他说：“词人之忠实，不独对人事宜然。即对一草一木，亦须有忠实之意，否则所谓游词也。”^③其三，“境界”要求文学语言应该具有鲜明、生动的形象感。为此王国维提出“隔”与“不隔”的区别，其实就是非审美的语言与审美的语言的区别。他在《人间词话》中举了很多例子谈这个问题。如：

“池塘生春草”、“空梁落燕泥”等二句，妙处唯在不隔。词亦如是。即以一人一词论：如欧阳公《少年游》咏春草上半阙云，“阑干十二独凭春，晴碧远连云，二月三月，千里万

① 《人间词话》。

② 《人间词话》六。

③ 《人间词话删稿》四四。

里，行色苦愁人”，语语都在目前，便是不隔；至云，“谢家池上，江淹浦畔”，则隔矣。

白石写景之作，如“二十四桥仍在，波心荡，冷月无声”，“数峰清苦，商略黄昏雨”，“高树晚蝉，说西风消息”，虽格韵高绝，然如雾里看花，终隔一层。

“生年不满百，常怀千岁忧，昼短苦夜长，何不秉烛游”，“服食求神仙，多为药所误，不如饮美酒，被服纨与素”，写情如此，方为不隔。“采菊东篱下，悠然见南山，山气日夕佳，飞鸟相与还”，“天似穹庐，笼盖四野，天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊”，写景如此，方为不隔。

可以看出，“隔”与“不隔”其实谈的是语言和意象的关系问题，也就是语言的美学本性问题，意在说明语言的生动、形象之感对于作品“境界”的有无是何其重要。

王国维还对境界作了种种区别。其一，就是“有我之境”与“无我之境”的区别。他说：“有有我之境，有无我之境。‘泪眼向花花不语，乱红飞过秋千去’，‘可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮’，有我之境也。‘采菊东篱下，悠然见南山’，‘寒波澹澹起，白鸟悠悠下’，无我之境也。有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩。无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。古人之词，写有我之境者为多，然未始不能写无我之境，此在豪杰之士能自树立耳。”^①这里所谓的“有我之境”，不是指作者虚构的理想境界，而是指在他所描写的景物上凝结着自己浓郁的悲欢哀乐之情。上面冯延

① 《人间词话》三。

已《鹊踏枝》中的落花零乱、因风飘飞，秦观《踏莎行》中的杜鹃啼血、夕阳西下，原都是自然现象；可是惜春伤逝的词人却对之含泪凝噎、无限低徊，飘泊远谪的骚客那种寂寞迟暮的感触和思绪纷纷涌来，为这些自然景物涂上了浓重的感伤色彩。所谓“无我之境”，并不是指纯客观的景物描写，而是说那种宁静、自然的景象使作者心旷神怡、陶然忘己，与之浑化。陶渊明《饮酒》中，写自己采菊东篱下，悠然见南山，这位遗世隐士的形象也就如菊花、南山一样清高绝俗、优游自在。元好问《颖亭留别》中写自己临流远眺寒水的微波、白鸟的翔止，心情也随着闲暇物态而变得平淡舒缓。王国维认为，这种“有我之境”与“无我之境”的区别，也就是壮美与优美的区别。他说：“无我之境，人惟于静中得之。有我之境，于由动之静时得之，故一优美，一宏壮也。”^①也就是说，对优美的认识是人在自然而然、毫无阻碍中获得的，没有人的主观意欲掺杂其中，所以是“无我之境”；而壮美则经过了人意志的努力，是人的主观心境和感受把自己的色彩反映在所观照的环境之上的结果，所以它是“有我之境”。

王国维对于境界的区分，其二，是“造境”与“写境”的区分。这种区分，实际上是指出了创作上抒情写景时的想象虚构与客观反映两种境界。他说：“有造境，有写境，此理想与写实二派之所由分。然二者颇难分别。因大诗人所造之境，必合于自然，所写境，亦必邻于理想故也”^②，这就指出了现

① 《人间词话》四。

② 《人间词话》二。

现实主义与浪漫主义创作方法的区别和联系。而他这种“理想派”、“写实派”的提法，显然是从西方美学中引进来的新的概念。

王国维对于“境界”的区分，其三是“主观之诗人”与“客观之诗人”的区分。他认为，二者的区别主要在于作品的题材不同，亦即诗人观照的对象不同。他说：“客观之诗人，不可不多阅世。阅世愈深，则材料愈丰富，愈变化，《水浒传》、《红楼梦》之作者是也。主观之诗人，不必多阅世。阅世愈浅，则性情愈真，李后主是也”^①。他认为，“主观之诗人”，偏重于“观我”，作品“意余于境”；“客观之诗人”，偏重于“观物”，作品“境多于意”。“观我”与“观物”可以有所偏重，但不能偏废，真正理想的作品不是“以意胜”，也不是“以境胜”，而是“意境两浑”，所以在王国维那里，“主观之诗人”与“客观之诗人”的区分也不是绝对的。

通过以上介绍，我们可以看出，尽管王国维美学没有完全走出中国古典美学的樊篱，但其中毕竟已包含了很多独到而极富开创性的见解。他力图通过融会西方美学来改造中国传统美学，这是一个大胆的尝试，也许这个尝试是不完全成功的，但是这样尝试本身对于美学思想的发展却也是一种极大的推动。我们认为，王国维美学就是中国古典美学与近现代美学之间的一道分水岭，要想进入近现代美学五彩斑斓的世界，不能不从这儿走过。它承上启下，在中国美学思想发展史上占据着重要的位置，不可替代，也无法或缺。

① 《人间词话》一七。

下篇：西方美学

一、“他听到了最美的 诸天音乐”

——毕达哥拉斯的美学思想

介绍西方的美学思想，必然要溯本求源到古代希腊，因为西方文化的各种观念，都能在古代希腊找到它的源头。正如黑格尔所说，有教养的欧洲人，一提起希腊，就会产生一种家园之感。

为地中海所环绕的希腊半岛，它的境内，山不太高，河不太长，既无莽莽的森林，也没有无垠的平原，但却有着漫长的海岸线和众多的港湾。而且希腊的海洋也不象别的海洋那样阴森可怕、苍茫寂寞，而是风平浪静，宛如湖泊，古希腊诗人荷马形容它“鲜明灿烂，象酒的颜色，或者象紫罗兰的颜色”，在这样优美的一个自然环境中生活，希腊人钟灵毓秀，形成了一种乐观明快的世界观和神与人同形同性的宗教观。在他们那里，从肉体到精神，一切都显得平衡而和谐。优越的自然条件给希腊人提供了航海渔猎的便利，造成了手工业、商业和航海业的发达，而这又在希腊形成了一个为数很多的市民阶层。在经济生活中占据重要地位的他们在政治生活中的要求就是建立自己的民主政体。

综合各方面的社会条件，希腊人被造就为一个长于哲学

思辩和富于艺术创造的民族。艺术与哲学，并行于希腊人的自我意识之中，是希腊精神的轻盈的双翅，它们共同使古代希腊人登上了人类早期文明的峰巅。就在希腊艺术与哲学的交汇点上，存在着一个充分体现希腊自我意识特点的领域，它概括了希腊精神的普遍气质和最高成就。而这个交汇点就是美学。那么，我们不禁会问，古希腊美学中第一朵生动跳跃的灿烂火花又是在哪里绽放的呢？它就是毕达哥拉斯的美学。

公元前 570 年左右，古希腊的萨莫斯岛上，诞生了一位西方思想史上颇为独特并引起众多争议的人物——毕达哥拉斯（pythagoras，约公元前 570—前 490 年）。他的学派创立了数的神秘主义哲学，影响几乎涉及整个古希腊乃至近代哲学，而其以和谐为核心的美学思想，则成为西方美学史上对美的第一次呼唤。

毕达哥拉斯生于一个雕刻指环的艺人家庭，青少年时代就热衷于数学、物理、天文等学术研究，在诗歌和音乐方面也颇具天赋，曾到希腊各地和埃及、巴比伦、波斯等地游历、学习。中年后移居到当时为希腊殖民地的南意大利克罗顿城，继续从事政治、学术和宗教活动。他的思想成长，一方面受到伊奥尼亚米利都学派的自然哲学的影响，一方面又深受宗教神秘主义思想的影响，往往“表现为一些离奇古怪的故事的混合物，表现为东方观念和西方观念的混血儿”^①，其中既有伟大的科学成就，又有宗教神秘主义的因素。他所创立的

^① 黑格尔《哲学讲演录》商务印书馆 1959 年版，第 1 卷，第 203 页。

毕达哥拉斯学派也是一个集政治、学术、宗教三位于一体，科学与迷信奇特结合的组织。他们积极参与政治活动并热心从事学术活动，特别致力于数学、天文学、谐音学、哲学等方面的研究。作为宗教性团体，该盟会又有很多特别的戒律，如不准吃鱼，不吃豆子，只吃蜂蜜、面包和水，不践踏剪下的指甲或头发，不用刀拔火，不碰白公鸡等等。

古希腊早期的哲学家，都致力于寻求万物的本原，毕达哥拉斯也不例外。不过他不象伊奥尼亚自然哲学家那样，从水、气、土、火等具体物质形态中去寻求。因为在他看来，一切具体事物的性质都必然是特殊的、短暂的，用任何一种具体物质来说明宇宙，都必然有其局限性。只有数才是无所不包、无始无终的，数这一较为抽象但又是所有事物都包含着的東西才是世界的本原。毕达哥拉斯认为万物皆数，数既是万物的本体又是万物的范型。数先于可感事物而存在，万物都由于摹仿数而存在，万物均由数所派生，数的原则统治着宇宙的一切。毕达哥拉斯之所以把数作为万物的本原，主要原因可能是由于他对数学有着很深的研究，于是哲学的思考不知不觉就成了数学研究成果的概括和总结。但不管怎样，这一以数为本原的思想毕竟是人们对万物认识深化和抽象思维能力提高的一种表现，它较之于伊奥尼亚哲学家以水、气、火等具体物质形态作为万物本原的理论，更能合理地说明世界。不过需要指出的是，毕达哥拉斯也存在着把数绝对化并对数进行崇拜的神秘主义倾向。比如他们认为1是数的第一原则、万物的生母，也是智慧；2是对立和否定的原则，是意见；3是万物的形体和形式；4是正义，是宇宙创造主的象征；5是

奇数 3 与偶数 2 的结合，因此代表雄性与雌性的结合，表示婚姻；6 是神的生命，是灵魂；7 表示机会；8 是和谐，也是爱情和友谊；9 是理性和强大；10 是 1 至 4 相加而成，因此包含了一切数目，代表着完满和美好。这样用数来具体解释一切自然和社会现象，也就很是牵强附会了。

正是由于毕达哥拉斯将数视为宇宙万事万物的本原，因此他提出的古希腊第一个美学命题，也是一个奠基性的美学命题就是：美在和谐。这里的“和谐”原义主要就是指一定数的比例关系和对立面的契合统一，因此美在和谐就是美在数的和谐。在毕达哥拉斯看来，凡是能符合这种数的比例和统一关系的，就是和谐，就能产生美的效果。这一结论在很大程度上来自于他对数量与声音的关系的研究。

据记载，有一次毕达哥拉斯路过一家铁匠铺，听到几个铁锤一起打铁发出和谐的声音，他突然受到了启发。经过测定，就发现了不同重量的铁锤与发出的不同谐音之间的比例关系，从而肯定了各种不同音调的数量关系。后来他又在琴弦上作进一步测试，发现了八度、五度、四度音程与弦的比率之间的数量关系，即当两根弦长之比是 2:1 时，两根弦发出的音就相差八度，而当两根弦长度之比分别是 3:2 和 4:3 时，短弦比长弦发出的音就分别高五度和四度。总之毕达哥拉斯认为音乐的基本原则就在于数量关系，数的关系是唯一规定音乐的方式。每一个音调都是由按照数的比例联系在一起的元素组成。音乐节奏的和谐也是由高低、长短、轻重等各种不同的音调，按一定数量的比例所组成。通过不同音响、节奏的排列组合，便可形成和谐的音乐美。因此他得出结论

“音乐是对立因素的和谐的统一，把杂多导致统一，把不协调导致协调。”^①再联系到毕达哥拉斯所提出的十对对立的范畴，即有限和无限、奇和偶、一和多、右和左、阳和阴、静和动、直和曲、明和暗、善和恶、正方和长方等，这些都说明了毕达哥拉斯的思想有着深刻的辩证性。

既然音乐的和谐能够归结为数，那么其它任何艺术的和谐也都可以归结为数。由此毕达哥拉斯把对音乐艺术研究的结论推广到了雕刻、建筑等一切艺术领域，他认为只要调整好数量比例关系，一切艺术都能产生出最美最和谐的艺术效果。毕达哥拉斯确立了一些经验性的审美规范，认为最美的直线形是符合“黄金分割”规律即长比宽等于1比0.618的矩形。而在曲线形中，最美的平面图形是圆形，最美的立体图形是球形，并以圆形作为建筑与雕塑的最基本的线型，因为在他看来，圆形或球形都有着一种绝对的对称与和谐。

毕达哥拉斯还把美在和谐的理论，应用于对宇宙美的探索方面。他认为数的和谐不仅存在于艺术中，而且存在于自然界和宇宙的一切事物中。整个宇宙都是由数决定的，它也象音乐一样是和谐而有秩序的。并且，既然宇宙的存在是永恒的、绝对的，因此它的和谐与秩序也是永恒的、绝对的。毕达哥拉斯还认为大地是球形的，其它星体是球形的，整个宇宙都是球形的，它们本身就是一种美的和谐的形体。不过他抛开了传统的以大地为中心的观念，认为地球并不居于宇宙

^① 北大哲学系美学教研室编：《西方美学家论美和美感》商务印书馆1980年版，第14页。

的中心，居于中心的是一团火，即所谓“中心火”，地球和其它行星包括太阳在内均沿一定轨道围绕“中心火”按照美的形式作永恒的圆周运动。从美学的角度看，特别值得注意的是毕达哥拉斯把天体的运动秩序比作音乐的和谐。他认为，既然琴弦可以因数的比例不同而发出不同音调的和谐的音乐，既然任何物体的运行，都会产生一种声音，那么天体也必然会由于各个星体大小、轨道和运动速度不同，而产生各种和谐的音调和旋律，即所谓“诸天音乐”或“天体音乐”。人们依据常识可能会问，为什么听不到天体的这种音乐呢？毕达哥拉斯认为，这是因为人生来就生活在这一音乐的环境中，习惯于这种声音，时间长了，也就听而不闻了。总之，在毕达哥拉斯那里，整个宇宙就是一首和谐乐章，宇宙中所发生的一切现象都具有一种和谐之美。

和谐存在于宇宙天体之中，那么对作为主体的人又如何呢？是否也存在和谐并以和谐为美呢？毕达哥拉斯的回答是肯定的。他认为，人体外在的比例对称是由对立组合而成的一种和谐的美，人的内在的灵魂也是一种类似音乐的对立的和谐。这样，毕达成哥拉斯对美的探讨便从自然转向了人的灵魂本身。在他那里，人本身就是一个类似“大宇宙”的“小宇宙”，人体构造是天体构造的反映，人体就象天体一样，也由数与和谐的原则统治着。当外在的艺术的和谐同人的灵魂的内在和谐相结合，即产生所谓“同声相应”、“同气相求”时，灵魂就能受到外在和谐的陶冶，并感受到艺术的美，产生欢乐愉快的心理情绪。毕达哥拉斯视音乐为净化人的灵魂的最佳手段，他认为音乐可以使柔弱性格的人在刚烈激昂

乐曲的影响下变得刚强、勇敢，也可以使暴烈性格的人在柔美亲切乐曲的影响下变得温和、达到内心的和谐与平衡。音乐艺术对人的性格和情感的这种陶冶和改变，正是艺术对心灵净化作用的表现，音乐家的使命就在于使音乐艺术的和谐不断地输入到人的灵魂中去。毕达哥拉斯的这些观点，对柏拉图及后来很多美学家，都产生了直接的影响。

由于深受宗教神秘主义的影响，毕达哥拉斯坚持把人的灵魂看作是纯精神性的永恒轮回的东西。他认为灵魂是不朽的东西，身体只是灵魂的坟墓或囚笼。灵魂可以同肉体分离，当人活着的时候，灵魂被束缚在身体之内；人死之后，灵魂就要轮回转世，变为别的人或别的生物。毕达哥拉斯就自称他的灵魂已是第五次降生了，甚至说他还能回忆起前四次灵魂转世的情况。据说有一次毕达哥拉斯在路上看见一条狗被人打，就大喊住手，不要再打了，因为他说狗身上有他一个朋友的灵魂，他一听狗的叫声就知道了。这些思想无疑是不正确的。

由于将数绝对化，毕达哥拉斯的美在和谐的思想难免有其自身的局限性。但是他的美学作为西方美学史上一个难能可贵的闪光的起点，在美学史上的地位十分重要。我们在柏拉图、普罗丁及文艺复兴以来注重形式与技巧的各派美学和艺术家那里，都可以看到他的影响的痕迹。他所确立的均衡、比例、对称、秩序以至和谐等很多带有普遍意义的最初的美学概念和范畴，也为后来许多美学流派所沿用。实际上十七至十八世纪英国的经验论美学家，如博克、荷迦兹等，都明显地受到了毕达哥拉斯美在和谐与秩序的思想的影响，他们

进一步引伸发挥，提出了许多美的经验性特征，如纤小、娇柔、光滑等。除了这些，毕达哥拉斯用数学方法研究美学，更是被称为科学美学思想方法的最初尝试，这些对于数学、天文学、音乐学和美学本身的发展，都是一种很大的促进。

二、“哭的哲学家”与“笑的哲学家”的美学思想

赫拉克利特（Heraclitus，约公元前 540—前 480 年），生于古希腊伊奥尼亚地区的爱菲斯城。据说赫拉克利特从小勤奋好学，聪明敏捷，虽然享有王位继承权，却无心从政，把王位让给兄弟后只身到埃及、波斯和希腊各地游历。后来便隐居于童贞女神阿尔迪美斯的庙宇附近，潜心于对自然和人生的哲学冥思。赫拉克利特认为人生的目的就是追求真理，认识自然的必然性，并达到理想幸福的生活。尽管他的思想和为人常不为人所理解，但他自己确实是为之努力的。他所生活的时代政治长期动乱，世事反复多变，各种社会矛盾交错展开，这些一方面以辩证法的形式反映在赫拉克利特的哲学和美学中，一方面也使他政治失去了信心和兴趣，甚至拒绝参加任何政治活动。后来赫拉克利特几乎完全脱离社会，隐居山野，靠吃草根树皮过活。晚年他得了水肿病只好回城寻医，但却用哑谜询问医生能否使他身上的水肿转化为干燥，医生不懂其意，于是他只好钻进牛圈里，企图借牛粪的热力使

自己体内的水气蒸发掉，但毫无效果，终于病逝，享年仅六十岁。

赫拉克利特孤芳自赏、傲视一切又抑郁愤世的人生态度，使他后来得到“哭的哲学家”的称号，同后来被称为“笑的哲学家”的德谟克利特形成了鲜明对照。他们一个为人类的愚蠢而哭泣，充满了悲剧色彩；一个对人类的愚蠢予以嘲笑，带有强烈的喜剧情调。赫拉克利特还经常被人们称为“晦涩哲人”，因为他喜欢用隐晦、模糊、对比、双关、预言等方式或语言，来表达自己的思想，常常意义含混、晦涩难懂。这一点遭到了亚里士多德的批评，但更多的人却对此表示钦佩和赞赏。黑格尔就曾说过：“这个哲学之所以晦涩，主要是由于在它里面表现了一个深奥的、思辨的思想；这种思想对于理智永远是艰深的、晦涩的。”^①

同其他古希腊自然哲学家一样，赫拉克利特也热衷于寻求万物的本原，并找到了生动、灵活、富于变化的火。他说：“这个世界对于一切存在物都是同一的，它不是任何神所创造的，也不是任何人所创造的；它过去、现在和未来永远是一团永恒的活火，在一定的分寸上燃烧，在一定的分寸上熄灭。”^②在他看来，火与万物的关系是统一的物质本原与个别事物之间的关系。火在宇宙中的转化过程其中之一是火熄灭变成气，气浓缩变成水，水凝固变成土，这是火的熄灭过程，

① 黑格尔《哲学史讲演录》第1卷，第298页。

② 北大哲学系编译《古希腊罗马哲学》商务印书馆1961年版，第31页。

被他称为“向下的道路”；反之，土消融变成水，水蒸发变成气，气燃烧又成火，则是火的燃烧过程即“向上的道路”。在火、气、水、土四种元素的变换之中就产生了万物。同时，赫拉克利特认为灵魂也是由火产生的，是“活火”的一部分。所谓高尚、智慧、美的灵魂，就是“干燥的”、火热的灵魂，它本身就是最为活跃的生动向上的东西。如果灵魂变“潮湿”了，也就意味着堕落了，因此人要不断同“潮湿的灵魂”作斗争，使其保持干燥，这样才会有精神的愉快。

作为赫拉克利特美学的哲学基础，最重要也最精采的部分，是他的自发辩证法思想，特别是关于“逻各斯”的思想。赫拉克利特从世界是永恒的活火这一基本立场出发，肯定了运动变化的绝对性、普遍性。他形象地用奔腾不息的河水来说明万物的运动变化，其名言是：“人不能两次踏进同一条河流”^①。他认为任何事物都既存在又不存在，当它存在的时候，同时又在流动着、变化着，变成别的事物，整个宇宙大自然每天都在变换着自己的装束。这一哲学观点，对美学思想的发展意义重大，它意味着事物的美也不可能是绝对的永恒不变的东西，而是变化发展的东西。赫拉克利特认为既然火是在按一定的“分寸”不断地燃烧和熄灭，那么万物的流转变化的当然也不是无规律可循的，而是要服从和遵守它们各自的逻各斯。在他那里，这个逻各斯的含义大致相当于变化的比例、分寸、尺度、规则等，也有本质、规律性、必然性和命运的涵义，其中最重要的是对立面的统一、斗争和转化的逻

① 《古希腊罗马哲学》第 27 页。

各斯。赫拉克利特在美学史上第一次明确地把对立面的斗争，看作事物运动变化的源泉，看作事物美的根源，这无疑是很深刻的。

赫拉克利特的美学思想就是其哲学思想的展开。

赫拉克利特自觉地辩证法运用于美学领域。同毕达哥拉斯一样，他也肯定美在和谐，不过又把此思想向前推进了。在他看来，和谐只是美的一种特征和表现，事物之间和事物内部的对立面的斗争，才是一切事物的和谐与美的根源。他强调事物是通过对立面的斗争和统一而实现的普遍的美与和谐，这正是赫拉克利特美学思想的可贵之处。因为他在事物表面和谐、平静的背后，看到了事物对立斗争的普遍性、必然性和合理性，看到了这种斗争必然要破坏旧的、暂时的、偶然的和谐，带来对未来美好生活的憧憬，或者说斗争可以导致和造就出新的和谐、新的动态的美，所以他歌颂“斗争是万物之父”。这表明，作为时代的代言人，赫拉克利特已看到了当时社会的矛盾斗争，以及反映这种斗争的艺术给人们心灵带来的震颤和洗涤。当时人们对美与艺术开始有了新的理解和追求。赫拉克利特美学这种对和谐产生于斗争的强调，正好反映了这一审美理想的观念的变化。

他说：“最美丽的猴子与人类比起来也是丑陋的。”“最智慧和神比起来，无论智慧、美丽和其它方面，都象一只猴子。”^①这就形象地说明了美与丑的相对性，美与丑都要随

① 《古希腊罗马哲学》第 27 页。

时间、环境、关系等条件的变化而变化。这里还涉及到一个问题，即赫拉克利特说的神究竟指的是什么？它同人是什么关系？从他的著作残篇来看，他极力反对传统的宗教仪式和偶像崇拜，反对向神祷告，对传统的宗教创世说痛加嘲笑。但他并不否定神，只不过把神看作一种哲学上的理性的神，看作永恒本身，看作万物都必须遵循的逻各斯，因此实际上是一种泛神论。在他那里，神与人在本质上是一样的，或者说神不过是人的理性幻想出来的同人自己一样的存在物，只不过神比创造它的人更加智慧、更加纯洁、也更加美好。

除了上述这些思想，赫拉克利特关于艺术起源于对自然的模仿的艺术观在美学史上亦占据重要地位。他主张艺术源于对现实生活的模仿，但同时又反对艺术“象父母膝下的儿童那样行事”，反对“一味单纯地仿效”^①。他认为，简单仿效自然的艺术作品，至多只能描绘一些看得见的事物，歌颂一种表面的和谐。而真正的艺术作品，则应当表现自然与社会中的矛盾冲突和斗争，表现这种对立统一中的具有旺盛生命力的和谐。这一艺术原则，既是赫拉克利特对当时的艺术创作实践的理论概括和总结，反过来也对后来的艺术创造和欣赏产生了巨大的影响。

在赫拉克利特之后漫长的岁月中，无论是他的崇拜者还是反对者，都十分重视他的逻各斯和对立统一的哲学和美学思想，这就足以说明他留给后人的是一笔宝贵的思想财富。尼

① 《古希腊罗马哲学》第 26 页。

采在评论赫拉克利特时，曾说过一句意味深长的话：“人类永远需要真理，所以永远需要赫拉克利特。”^① 同样，我们也可以说，人类永远需要美，所以也永远不会忘记赫拉克利特对美的呐喊。

德谟克利特 (Democritus, 约公元前 460—前 370 年) 出生于希腊的阿布德拉城。他一生中的主要活动时期都是在希腊奴隶制社会最为兴旺、学术活动蓬勃发展的伯里克利时代度过，而这正是古希腊文明史上的黄金时代。德谟克利特出身富商之家，但他从小热爱科学，潜心研究学问，对财富名望则表现出少有的淡漠。为了追求知识和真理，他游历过希腊各地和东方的埃及、埃塞俄比亚、波斯、印度等地，学习和掌握了当时大量的经验科学知识。他一生著作很多，广泛涉及哲学、逻辑学、物理、数学、天文、动植物、医学、心理学、伦理学、教育学、修辞学、军事、艺术等许多领域，被马克思称为“经验的自然科学家和希腊人中第一个百科全书式的学者。”^② 由于德谟克利特接近现实生活，熟悉社会的风俗民情，学识渊博又秉性善良，平等待人，处世开朗，脸上还常带笑容，因此就被人称为“笑的哲学家”，深得公众的爱戴和拥护。

① 转引自《赫拉克利特哲学思想集》扉页。上海辛垦书店 1934 年版。

② 《马克思恩格斯全集》人民出版社 1956 年版，第 3 卷，第 146 页。

德谟克利特的原子唯物论体系，是他的美学及其它思想理论的哲学基础。在他看来，原子和虚空是构成世界万物的两种基本元素，即万物产生的本原。宇宙间的一切事物都是由在虚空中运动着的原子构成的。所谓事物的产生就是原子的结合，事物的毁灭就是原子的分离。这里的原子是指一种自身永恒运动、不生不灭、不可分割、数量上无限多的物质微粒，它的内部密集充实而无任何空隙，而作为原子活动场所的虚空却是空虚松散的。德谟克利特认为原子在无限广阔的虚空中永恒的运动、碰撞、结合、分离，就是万事万物不断产生和毁灭的过程。整个宇宙，包括太阳、月亮、星辰等，都是由原子在虚空里的旋涡运动中产生的。按照他的观点，宇宙中有无数个世界在不断的产生和灭亡，人类所生活的世界，不过就是这处在变化中的无数个世界之一。由此，德谟克利特明确提出，同整个宇宙相比较，“人是一个小宇宙。”^①这就是说，人不仅是整个宇宙的一部份，而且本身也象宇宙一样，是个复杂的整体。每个人都有其独立的意志和人格，并以自己特有的内在和外在的活动，反映着整个社会和宇宙。故对人本身的研究，实际上也就是对整个宇宙的探索；对人本身的美的欣赏，也就是对整个宇宙的美的一种肯定。实际上，从德谟克利特开始，古希腊思想家对作为主体的人、人的本性、人道、美德等，都十分重视。这一把人和自然紧密联系，以人为中心，以人的行为和观点去判断世界的哲学观的形成，也就标志着古希腊美学从自然向人类社会生活、从宇宙之美向

① 《古希腊罗马哲学》第 107 页。

人之美的转变，并为美学与艺术的研究，指明了新方向。

德谟克利特认为整个宇宙自然界都是由原子构成的，人也毫不例外。他并不否认人的灵魂的存在，但他认为灵魂和身体一样，也统一于原子，只不过组成灵魂的是一种精细、圆形并且光滑的原子而已。人的生命就是由组成人的肉体的原子和灵魂的原子结合成的，人的本性也就是从肉体的原子和灵魂的原子的结合中产生的。一旦组成人的灵魂的原子和身体的原子消散分离时，也就是人生命的结束了。德谟克利特认为人之所以与宇宙中的其它事物不同，就在于人有灵魂。正因为人是由灵魂这种精致、光滑、活跃的原子构成的存在物，所以人才能够以自己独特的活动方式，反映整个宇宙的面貌及其富有规律的美；也能够以自己的安定和怡悦使人幸福，达到人和宇宙、主体和客体的完美和谐。正是由于人的灵魂的存在和活动，构成了人不同于动物的真正本质，因此德谟克利特十分强调灵魂的完美，要求人们应比留意身体更多地留意自己的灵魂。尽管他十分强调人内在心灵的美，德谟克利特也并不否认人外在身体的美。他肯定人本身有两种美，即灵魂智慧的美和外表身体的美，这是西方美学史上以人为对象的对美的第一次分类。

在认识论上，德谟克利特提出了唯物主义的“影像说”，这一学说也直接成为其美学理论的根据。他认为，人的感觉和思想的产生，是由于客观对象表面会流射出一种纤细的由原子组成的波流，它们携带着事物本身的“影像”，通过空气作用于人的感官和心灵，从而引起感觉和思想，其中也包括对事物的美或丑的感觉和思想。如人们通过视觉接受影像，就

能产生对事物形象的审美感受，通过听觉这一接纳声音的“容器”，就能使人有对音乐美的感受。总之，美感就是事物的影象投映到人的感官或心灵上所留下的印记，当这种影象的冲击使人的精神愉悦快乐时，就是美感。德谟克利特还将美感与一般的快感作了区分，他认为美感是一种精神的快感，是持久和高尚的；而纯粹感官上的快感则是短暂而平庸的。因此他要求人们不要追求一切感官的快乐，而只追求那种高尚的快乐。

在德谟克利特现存的美学资料中，比较重要的还有他对艺术的起源、艺术的本质和特点的论述。德谟克利特认为整个人类社会文明的起源和发展，并非象宗教神话传说那样是受神的支配，而是一个向自然学习并逐渐进化的过程。艺术的起源也是如此，人们是摹仿天鹅和夜莺等的叫声而学会唱歌的。德谟克利特主要是从大自然对人的启示，从人类生活实践的需要来谈摹仿自然的，他认为如果离开了生活本身，就不可能有任何艺术或技艺产生。不过他也指出艺术创作并非简单地摹仿或再现自然，它还需要理性心灵的指引、灵感的诱发和热情的激励，否则就很难去发现现实生活的美，很难有撼人心灵的美的作品出世。

德谟克利特的原子论及其关于人是一个小宇宙的哲学美学观，在西方思想史上产生了重大影响，从古希腊至今，人们对其一直有很高的评价。从他开始，人们才以自己的外表、内心世界、性格和品行作为审美客体，作为他人审美感受和评价的对象；同时又以自己的灵感、热情和教养作为审美主体，去发现、感受和认识各种不同对象的美。在这个意义上

可以说，德谟克利特的美学思想是永存的。

三、“西洋孔子” ——苏格拉底

苏格拉底（Socrates，公元前 468—399 年）是古希腊三大哲人中的第一位，他和后来的柏拉图、亚里士多德一起共同奠定了西方文化的哲学基础。因此在我国很早就有人把他称为“西洋孔子”，在欧洲文化史上，人们又常把他与耶稣相提并论，他在西方文明史上的重要地位可想而知。虽然苏格拉底并没有什么美学著作，但却有着丰富的美学思想。他关于美的思考与他关于真和善的思考也是浑然一体，不可分割的。这些思想对后代欧洲人的审美理想、艺术实践，都有着巨大影响。

苏格拉底一生没有写过任何著作，古希腊人也没有为我们留下关于他的生平的详实资料。后人对于苏格拉底的了解，主要是通过他的学生柏拉图和色诺芬的有关回忆。据他们的记载，苏格拉底公元前 468 年出生于雅典一个贫穷而低贱的家庭。父亲是一名普普通通的雕刻匠，母亲则一生以助产士为职业。他在少年时代曾跟随父亲学习雕刻，据说雅典城堡上的一些石雕就出自他手，但他对此并不感兴趣，对自己微薄的产业也不善经营，而是将自己的一生都献给了哲学。苏格拉底采取一种特有的方法来获得真理，他从不把完满的结

论告诉别人，而是先引导别人说出自己的观点，然后他对这种在别人看来完满的结论进行反驳和诘难，揭露这种观点的矛盾和错误之处，最后得出正确的结论。这就是所谓苏格拉底的辩证法，他自己称之为“理智助产术”。除了中年时期的一段从军生活之外，苏格拉底的一生就是在这种讨论、争辩中度过的。这个前无古人后无来者的职业使得苏格拉底名垂千古，也使得他一生穷愁潦倒、坎坷不平，甚至最终为此献出了自己的生命。

苏格拉底生活在伯利克里时代，这是希腊文明的巅峰时期，也是希腊文明的种种弊端开始暴露的时期。苏格拉底敏感地发现这是一个迫切需要一种可以用来统一和指导人的实践的哲学理论的时代。前苏格拉底哲学是一种解释性哲学，它所关注的是宇宙万物的始基、起源等宇宙论问题，这可以满足人的知识兴趣，但却无助于人的实践活动。于是，苏格拉底创立了一种完全不同的实践哲学，它关注人类的伦理、政治等实践领域的问题，意在解决这些问题，而不是仅仅解释这些现象。在苏格拉底哲学中，知与行是统一的，行需要知，知为了行。这样，哲学的基本问题就不是对业已存在的世界的解释，而是对应该如何的人生的探求。哲学的重心也就从世界这个大宇宙移向了人这个小宇宙。基于这样一种哲学立场，苏格拉底对美的思考也就不可能是在思维领域里静观美的闲情，而是力求在实践领域中探寻美的真谛。

苏格拉底曾经从两个角度为美下过定义，其中之一就是认为美即有用的事物。这一观点是通过他与尤苏戴莫斯的一次对话提出来的。原文是这样的：

苏格拉底：用这样的方法来研究善是不是可以呢？

尤苏戴莫斯：怎样研究呀？

苏：你以为同一样东西对所有的人都是有用的吗？

尤：我看不是。

苏：你是不是以为，对某些人有益的东西有时候对另一些人却是有害的？

尤：的确如此。

苏：除了有益的东西以外，你是不是也把另一些东西叫做善呢？

尤：不。

苏：这样看来，对于任何人有益的东西，对他来说，就是善了。

尤：我想如此。

苏：再拿美来说，我们还能按什么别的方法来下定义吗？难道我们能把一个身体、工具或你所知道的任何其它东西，因其对于一切都是美好的才称它为美吗？

尤：当然不能。

苏：那么，任何一事物，它对于什么有用处，就把它用在什么上，那就是美了？

尤：的确是这样。

苏：任何一事物，如果把它用在它所对之有用的事以外的什么别的事上，它还会是美的吗？

尤：对于任何一件别的事都不能是美。

苏：那么，有用的东西，对于它所有用的任何事来说，就是美的了？

尤：我以为是这样。^①

在这段话中，苏格拉底首先提出了善即有用有益的事物的观点，进而指出美也是有益有用的事物。这是因为在苏格拉底心目中，人类活动完全是浑然一体的，根本不存在一个独立的审美活动领域。象真和善一样，美也是实践活动的一种性质，所有的人类实践活动都可能成为美的，象都可能成为真的或善的一样。在他那里，离开了真与善就无从谈美，离开了实践活动就无从谈真、善、美。

美即事物的功用的发挥，除了这个定义，苏格拉底关于美的另一个定义是：美即正义的行为。原因是一个叫哈尔米戴斯的雅典人很有政治才干，可他却从不参与城邦事务。于是苏格拉底前去启发和开导这位青年，向他指出那样做是不正义的，而只有一种正义的行为才是美的。由这两个关于美的定义，可以看出，在苏格拉底那里，一种事物的美并不在于它具备一定的属性，而在于这种属性的实际发挥。只有使一事物的功能得到充分的利用时，这种事物才是美的。同样在人类行为领域中，美也不是指一种正义的思想，而是指一种正义的行为。总之，只有当物尽其用、人尽其才时，才是美的。

由于将美同事物的功用的发挥联系起来，苏格拉底进而就得出美是相对的这一结论。因为既然美在于事物的功用的发挥，而任何事物的功用都是有限度的、相对的，此时此

^① 色诺芬：《回忆苏格拉底》，吴永泉译，商务印书馆1986年版第178页。

地有用的事物在彼时彼地就可能是无用甚至有害的，这也就决定了美的相对性。所以苏格拉底认为一个粪筐可能是美的，而一个金盾牌也可能是丑的，如果对于其各自的用处来说，前者做得好而后者做得不好的话。

在艺术方面，苏格拉底接受了当时普遍流行的艺术摹仿自然的说法，但他也看到了艺术创作活动的复杂性和独特性。比如他对画家帕拉西阿斯说：“当你们描绘美的人物形象时，由于在一个人的身上不容易在各方面都很完善，你们就从许多人物形象中把那些最美的部分提炼出来，从而使所创造的整个形象显得极其美丽。”^①这实际上就涉及到了艺术创造的典型化、理想化的问题。另外，苏格拉底反对将艺术的摹仿理解为抄袭，他认为艺术应表现人内心的活动，描绘出人的心灵状态，也就是表现人的不易觉察的深层的底蕴，而不只是描摹人的外貌。这一点对于诗人来说比较容易，但对于画家来说却是件难事，苏格拉底提出的解决这一难题的办法是：表现人的面部表情，特别是他的眼神。他说：“高尚和宽宏，卑鄙和褊狭，节制和清醒，傲慢和无知，不管一个人是静止着，还是活动着，都会通过他们的容貌和举止表现出来。”^②这里苏格拉底对于艺术创作的一些具体问题的探讨，虽然还比较粗陋，却也是难能可贵的，它为后来亚里士多德对古希腊艺术创作进行真正的理论概括奠定了一定的基础。

作为一个“真理的接生者”，苏格拉底完成了自己的使命：

① 《回忆苏格拉底》第 120 页。

② 《回忆苏格拉底》，第 121 页。

他培养出了柏拉图这样的大哲学家，他唤醒了雅典人对于民主制度的理性思考，他对智慧与知识的热爱与赞美影响了欧洲一代又一代的思想家，甚至被人们称为“雅典圣人”。但是在这些成就与荣誉的背后，他也付出了沉重的代价。由于他不修边幅，经常打着赤脚在街头巷尾和人群聚集处游荡、闲逛，并不时停下来同各阶层各种职业的人进行交谈和辩论，常常令人瞠目结舌、不知所措，把人驳斥得理屈辞穷、面红耳赤。所以苏格拉底并不为当时的世人所理解，甚至与他同时代的著名喜剧作家阿里斯托芬也在《云》一剧中把他尽情地讽刺、揶揄了一番。公元前 399 年春，七十岁高龄的苏格拉底被指控犯有渎神罪和蛊惑青年罪，并被雅典法庭判处死刑。囚禁期间，他的朋友多次劝他逃往邦外，这是当时常见的事，但苏格拉底却一一拒绝了。他认为，自己一生为真理与正义而奋斗，假如现在为苟全性命而采取不义之举，岂不是对自己一生信念的否定？于是，这位一生为真理的尊严而奋斗的雅典公民，怀着对法律的无限忠诚，端起了法律赐予的鸩酒，含冤而去。但他留下的人格不朽，思想不朽！

四、柏拉图与美的“理想国”

在古希腊，曾有这样一个美丽的传说：有一天晚上，大哲学家苏格拉底做了一个梦，梦见自己的膝上飞来一只天鹅，很快长成了羽翼，唱着动听的歌，飞上了天空。第二天，就

有一位青年来向苏格拉底拜师求学，这青年，就是后来成为哲学家、思想家和美学家的柏拉图（Plato，公元前427—前347年）。不用说，人们把柏拉图比作天鹅，是为了表达对他的崇敬和赞美。的确，他那非凡的才智、他那博大的思想，那文笔诱人的著述，那令人感动的品格，正象是一只人类智慧的太空中展翅飞翔的天鹅，冲破层层迷雾，为人世寻求理性的光辉，给后人带来无穷无尽的启迪。

公元前427年，就在这个异常明媚的春天里，柏拉图诞生于古希腊雅典城中的一个名门贵族家庭，但他却赶上了一个动乱的年代。还在他出世前，公元前431年，就爆发了以雅典和斯巴达各为一方的伯罗奔尼撒战争。战争不仅给雅典人带来了物质上的衰落，而且也无情地摧毁了他们的自信心和优越感，曾经占据人们心灵的那些正义、亲善和美的价值观念也似乎烟消云散了。或许正是由于亲眼目睹了这残酷的战争以及它给希腊文明带来的灾难，满腔热情的柏拉图才开始了深深的哲学思考。公元前407年柏拉图20岁时正式拜苏格拉底为师，这是他一生中的头等大事，基本决定了其后几十年的生活和事业。苏格拉底是一位为人正直、才智高超而又十分关注现实生活的哲学家，他的哲学思考注重人类自身的问题。在他看来，希腊衰落的根本原因是道德的堕落，要拯救希腊首先就必须引导人们追求正义和善。苏格拉底致力于对善的知识的研究，提出了许多真知灼见，他高尚的人生追求、顽强的探索精神和对时政的明智之见，都深深感染了柏拉图。公元前399年，这位为正义和理想而献身的哲人，却被雅典法庭处以死刑。这给柏拉图以沉重打击，但他没有就

此消沉，而是在深深的思索中更加明智。他从苏格拉底的悲惨命运中认识到，要改革政治治理社会，唯有大声疾呼，推崇真正的哲学，使哲学家获得政权、成为政治家，或者政治家奇迹般地成为哲学家，否则人类灾祸是无法避免的。从此之后，柏拉图便沿着苏格拉底的方向，在人类理智和美的王国中尽情地遨游，正象一只羽翼已成的勇敢的天鹅。

苏格拉底死后，柏拉图开始了长达十多年的漫游时期。这是一个自由考察和增长见闻的时期，也是形成他的思想体系的重要阶段，很多早期著作就是在这期间写成的，其中包括含有美学内容的《大希庇阿斯篇》和《伊安篇》等。他在《大希庇阿斯》篇中，通过苏格拉底同诡辩家希庇阿斯的一场有趣的对话，对当时流行的各种美的本质的说法逐一进行了批驳。

什么是美呢？首先，有一种流行的观点认为美是具有美的属性的具体事物，例如美是一位漂亮的小姐，美是一匹漂亮的母马，或者美就是好看的竖琴、汤罐等等。柏拉图认为，这些说法指的都是具体的美的事物，只能回答“什么东西是美的”，而不能回答“美是什么”的问题。那么，美是什么呢？柏拉图认为美就是一种可以称为“美本身”的东西，它“加到任何一事物上面，就使那事物成其为美，不管它是一块石头，一块木头，一个人，一个神，一个动作，还是一门学问。”^①“美本身”先于美的事物，它是绝对的，没有时间和

^① 柏拉图：《文艺对话集》，人民文学出版社1983年版，第188页。

空间的限制，无论在什么情况下都是美的，对任何人不会以任何方式显得是丑。然而，“美本身”又是什么呢？有人认为美是使事物显得美的质料或形式，例如“美是黄金”。柏拉图认为镶了黄金的东西并不一定都美，许多美的东西也与黄金无关，例如用象牙雕刻的雅典娜的手足就是美的，自然界的一些石头也是美的。另一种观点认为美是一种生活模式，家里钱多、身体好、受人尊重等等就是美。柏拉图认为，这些物质或精神享受总是短暂易逝的，完全不象美那样具有普遍意义。第三种观点认为，“美在恰当”，柏拉图指出，根据人们的审美实践，恰当只能使事物在外表上显得美，而不能同时也使事物在实际上显得美，那么这就失去了美所应有的品质，它也不是美本身。第四种观点认为，有用和有益的就是美的，或者说，美就是善。柏拉图却认为美与善是两个不同的概念，二者不能混为一谈。最后，柏拉图还批驳了那种认为美来自于视觉和听觉所产生的快感的看法，他认为美的感觉的确和视听快感有关系，但其中更包含理智批判的因素。

美、美本身到底是什么？在批驳了以上种种错误观点之后，柏拉图自己并没有找到满意的答案，于是只好发出慨叹说：美是难的。这时，美对于柏拉图，仍是一个神秘的未解之谜。

柏拉图 40 岁时再次回到雅典，在雅典近郊创办了一所学校（即学园），聚徒讲学、从事写作，一直持续了 20 年。学园时期，柏拉图的思想达到了成熟阶段，这时形成的理念论哲学成为他的伦理学、美学和艺术学理论的共同思想基础。他认为，有两种世界存在着：一是物质的感性世界，一是非物

质的理念世界。就二者关系来说，物质世界（即我们生活于其中的现实世界）是理念世界的影子或映象，是摹仿理念世界而形成的，一切的原型和本源都存在于那个超脱的、神秘的、高高在上的理念世界之中。现实世界中的一切事物之所以存在，就在于它“分有”了美的理念。美的理念又是什么呢？在柏拉图那里，美的理念就是用来概括现实中所有美的事物一个抽象的概念或观念。由于现实事物的美分有了美的理念，那么由于分有的多少和程度不同，现实美也就必然分成许多类别和等级。柏拉图认为形体是最低一级的美，比形体美更可珍贵的是高一级的的心灵美，再高一级的行为制度的美，更高一级的是有关学问知识的智慧美，而最高级的则是那个绝对的美——“美本身”。那么，如何才能把握美的理念、彻悟美的本体呢？柏拉图认为这是一种“灵魂回忆”的过程。

柏拉图认为，人的灵魂永恒不灭，不断地在阳世和阴间轮回，任何人降生以前，都已经获得了一切事物的知识，不过当灵魂下降尘世并附在人的肉体上之后，便忘记了这些知识。但只要通过感受和思维，灵魂就能重新想起那些生前已知的东西。审美的过程也是如此。柏拉图认为，对一个具体的美的事物的感觉，并非真正的审美，真正的审美是在见到尘世的美之后，凭借心灵和理想回忆起上界的美并达到对美本身的把握。只有那些出生前在冥界观照过美本身、并且在尘世没有染上罪恶的纯洁的灵魂，才能达到这种美的极致。因此要做到这一点，人就必须时时净化灵魂，使它远离肉体的欲望，超尘绝俗，永远保持着清静、明澈和纯洁。

关于艺术，柏拉图认为艺术是对现实的摹仿，而现实又是对理念的摹仿，这样，艺术就成为“影子的影子”、“摹本的摹本”、“和真理隔着三层”。^①对理念世界、现实世界和艺术世界这三者说来，理念美高于现实美，而现实差又高于艺术美。基于这种观点，他毫不留情地对艺术进行了判决，认为从荷马以来的一切诗人都只是摹仿者，他们只得到了影象，并未抓住过真理，艺术给人带来的只是有害于人的理性培养的感性愉悦。因此，柏拉图坚定地表示：要把那些干着伤天害理勾当的诗人逐出他的理想国！柏拉图否定艺术，但需要指出的是，他否定的只是那些以现实为蓝本的摹仿艺术，那些他认为在现实中起了伤风败俗的作用的低劣艺术；相反，他提倡一种新的符合理想国要求的艺术，一种能够培养人们的美好、高尚心灵的艺术。不过，柏拉图对这种艺术的规定相当苛刻，并且失之偏颇，主要是过分强调了艺术的道德功用。在他那里，艺术被限制在一个狭小的天地中，仅成为简单的道德传声筒，完全失去了它所应有的魅力。

柏拉图的灵感论也对后世的文艺创作和美学理论产生了深远影响。早在《伊安》篇中，柏拉图就认为艺术创作源于诗人的灵感。他说，“诗人是一种轻飘的长着羽翼的神明的东西，不得到灵感，不失去平常理智而陷入迷狂，就没有能力创造，就不能做诗或代神说话……神对于诗人们象对于占卜家和预言家一样，夺去他们的平常理智，用他们做代言人。”^②

① 《文艺对话集》第 71 页。

② 《文艺对话集》第 8—9 页。

与此一脉相承，在其最具文采的一篇对话《裴德若》中，柏拉图提出一种“迷狂”说。他认为迷狂可分为四种：预感的、宗教的、诗歌的、爱情的。在论述诗歌创作的迷狂时，他认为诗人的迷狂乃是一种心灵的迷狂，是一件美事，有了它，就可以引导诗人的心灵进入一种兴高采烈神飞色舞的境界，并创作出优秀的诗篇。

公元前 367 年，柏拉图 60 岁了。但此时他刚刚设计完第一个理想国，正是心雄志壮、精神百倍。于是当接到西西里岛叙拉古新任国王狄奥尼索二世的邀请时，他不甘放弃这实现政治抱负的大好机会，于是欣然前往。但现实远非想象中那样美好，叙拉古并非他理想中的国度，狄奥尼索二世也成不了他所希望的治国的哲学王，柏拉图两次前往西西里都未遂愿。其后的 20 年，柏拉图再也没有离开过雅典学园，陷入了对自己从前的思想和主张的深深反思之中。

公元前 347 年，柏拉图放下了笔，伏在摆放着文稿的桌案前，永远地睡着了，享年 80 岁。

作为哲人，柏拉图一生都在追求真理，都在高唱人类理性的赞歌，都在向往真善美的崇高境界，都在为了一个人类的理想国而努力。他的思想尽管有其谬误、偏颇之处，但却无疑给西方文明开避了一条通往真理的道路。而且可以说，这只智慧天鹅的英灵，至今也仍旧在人类文明的太空中翱翔！

五、站在古希腊美学峰 巅上的亚里士多德

公元前 384 年，亚里士多德（Aristotle）生于希腊色雷斯的斯塔吉拉城。他的父亲是马其顿王的世袭御医，因此亚里士多德享受了优越的家庭教育。18 岁进入柏拉图学园，入科学组学习。据说有一次柏拉图在朗读他的关于灵魂的论文时，其他人都走了，最后只剩下亚里士多德。此后，柏拉图对这位聪明过人的美少年甚为器重，他很赞赏亚里士多德分析问题的透辟深入和学识的渊博，称他为“学园的智慧”。但是由于亚里士多德天生就有与柏拉图不同的气质，所以尽管他对柏拉图充满了尊敬和景仰，但他对柏拉图那种充满灵感和激情的学说却始终不能信赖，因为他发现在柏拉图的理念论中有很多理论上的混乱和逻辑上的错误，而这是他无论如何也难以接受的。这种对柏拉图学说的反思与怀疑，使亚里士多德痛苦地徘徊和犹豫。爱“吾师”与爱真理二者不可兼得，抉择是不可避免的。经过长时期的思考和理论准备。亚里士多德终于在公元前 347 年，柏拉图死后不久，开始撰写《形而上学》，对柏拉图的哲学思想，展开全面、深入的批判。在这部著作中，他第一次从哲学本体论的高度，揭示了美的事物的本质及其特征。

与激情洋溢的柏拉图不同，谨严、细致并长于批判的亚

里士多德对于美的思考，首先是从具体事物开始的。他反对柏拉图的美的理念的说法，认为美不能脱离具体的、现实的事物而独立存在，美应该是事物的属性，并存在于事物的本性之中。通过对大量美的事物的分析，亚里士多德把美的形式归结为“秩序、匀称与明确”^①，即事物的整一性，其中秩序和匀称是在时间和空间上对事物整一的规定。并且艺术美的主要特征也在于它的内在整一性，他认为悲剧就是“对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿”，“所谓‘完整’，指事之有头、有身、有尾。所谓‘头’，指事之不必上承他事，但自然引起他事发生者；所谓‘尾’，恰与此相反，指事之按照必然律或常规自然的上承某事者，但无他事继其后；所谓‘身’，指事之承前启后者。”^②因此，悲剧的情节犹如悲剧的灵魂，必须具有整一性，必须象一个有机体那样有严密的组织和精心的安排。

美的形式在于事物的整一性。那么造成事物整一性的根源在哪里呢？在亚里士多德看来，这是由事物内部的原因造成的。他认为，美的本质就存在于事物的本质之中，而这种美的根源，归根到底就是事物善的本性。他认为这个善是至高无上、完美无缺的，它是一切原因的最后原因，也是一切结果的最后结果。它是一切事物所追求达到的最高目标，也

① 亚里士多德：《形而上学》吴素彭译，商务印书馆 1983 年版，第 266 页。

② 亚里士多德：《诗学》罗念生译，人民文学出版社 1982 年版，第 19，28 页。

是一切事物运动的最终根源。它超然于万物之外，也蕴含于万物之中，是一切事物发生、发展的最终动力，也是一切事物发生、发展的根本法则。因为善本身就是完美，所以事物内在的这种善的动因，实质上也就是美的动因。说到底，“美是一种善，其所以引起快感，正因为它善。”^① 我们认为，亚里士多德这一美是整一的学说，一方面从美的事物出发，把人们引向自然、引向社会，让人们在生活中寻求和发现美的载体，具有可以直接把握的现实性；另一方面又从美的本质出发，把人们引向一个玄妙虚无的形而上世界，具有深刻的思辨意味，因此是一个具有巨大容量和广泛适应性的美学理论。美是整一的学说，在当时最深刻的哲学理论和思维方式的基础上，包容了美是和谐、善、理念等众多的美学思想，高度概括了最辉煌的古希腊雕塑、悲剧、史诗等艺术的审美特征和性质，因此，可以说，亚里士多德已经达到了古代希腊人对美的认识的顶峰。

柏拉图逝世后，由于同学园的继任首领意见不和，亚里士多德只好怅然离开他生活了 20 年之久的学园。不久，马其顿国王腓力浦聘请他担任王子亚历山大的教师。腓力浦在信中写道：“我有一个儿子，但我感谢神灵赐我此子，还不若我感谢他们让他生于你的时代。我希望你的关怀和智慧将使他配得上我，并无负于他未来的王国。”^② 尊敬和信任之情，溢

① 转引自朱光潜《西方美学史》人民文学出版社 1979 年版，上卷第 84 页。

② 黑格尔《哲学史讲演录》第 2 卷，第 272—273 页。

于言表。可见亚里士多德当时已负盛名，几乎成了时代的一个表征。于是亚里士多德起程前往马其顿宫廷；此后与亚历山大一直关系甚密。由于置身于马其顿宫廷激荡人心的政治生活中，国家和政治的问题，此刻是亚里士多德再也不能回避的了。于是，从公元前 338 年起，他开始了《政治学》的撰写工作，用长期以来自己对于国家和政治问题的思考所得，来建构他的政治理论体系。在《政治学》最后一卷，亚里士多德专门讨论了教育，尤其是音乐教育，由此涉及了艺术的功能问题。他认为音乐在人们的精神活动中，有着重要而广泛的作用。首先它具有教育的功能，音乐与善德给人的感觉异曲同工，因此可以同样达到培养道德、陶冶情操的目的；其次音乐有净化的功能，它可以使人的怜悯、恐惧、热忱、忿怒、悲伤、狂喜等各种情绪得以渲泄，从而获得一种轻松舒畅的快感。最后音乐还有精神享受的功能，这是指音乐可以在紧张的劳动之后给人们带来安静和休息，犹如睡眠和酣饮可以使人们消除疲劳、振作精神一样。因此亚里士多德认为，在一个完美的、理想的城邦中，音乐是教育、娱乐、休息的不可或缺的手段，是和谐的社会生活中的一个重要的内容。

艺术的教育和净化功能，为亚里士多德所一直强调和重视。在他后来的《诗学》中，他还专门讨论了悲剧艺术的功能。与音乐的广泛的社会效用相比，悲剧的功能似乎狭窄一些，但却更加强烈。在亚里士多德看来，悲剧就是用来净化人们的怜悯与恐惧情绪的。悲剧通过摹仿一个悲恸的事件，引起人们对剧中正在遭受苦难命运的人物的怜悯之情。同时，观众在剧中人物的身上，也会看到自己的一些弱点，看到命运

对自己的主宰，自己也有遭受同样苦难的可能，因此恐惧之情油然而生。但观众的这种怜悯和恐惧之情是有限度的，因为在剧场里的观众，在看着剧情的发生、发展时，并没有忘记自己是一个观众，而台上的人物是一个演员的表演，悲剧事件比现实更清楚，也更有距离感，这样，这些怜悯和恐惧之情就都受到理性的制约，表现得也都比较适度。悲剧让人们都适度地体验怜悯和恐惧之情，以使人们的情感不再脆弱，心理也更加强健。

为了让悲剧能引起人们的怜悯与恐惧的情感，亚里士多德对剧场的人物和情节提出了特定的要求。他认为，一个能产生悲剧效果的情节应该写一种人不是由于为非作歹，而是由于“过失”，而由顺境转入逆境，遭受不该遭受的厄运。因此充当悲剧主人公的人就不仅要出身高贵、名声显赫，而且要略有瑕疵，即既“不十分善良，也不十分公正”的与我们相似的人物。因为只有“过失”才会引起我们的怜悯，只有相似才会使我们感到物伤其类的恐惧。在悲剧情节中，亚里士多德认为发生在亲属之间的仇杀，比如兄弟、父子、叔侄、夫妻之间的仇杀，最能震撼观众的心灵，激起巨大的怜悯与恐惧，达到最佳的悲剧效果。可以看出，亚里士多德所论述的悲剧、音乐等艺术的社会功能，是建立在谨慎的心理分析之上的。在他看来，艺术通过抚慰人的情绪、净化人的心灵，潜移默化地强化个体的心理承受力和理智对情感的控制力，从而达到了维护社会安定与和谐的目的。这种见解无疑是很深刻的。而他在对悲剧心理的分析中所提出的“净化”和“过失”说几千年来也一直是人们研究悲剧心理的热点之一，

对于后世的悲剧美学产生了深远的影响。

公元前 336 年，亚历山大继承王位，成为马其顿国王。不久亚里士多德便离开马其顿宫廷，返回雅典，在雅典城外的吕克昂创办了一所学园。园内四周环绕着荫凉的花园和有顶盖的走道。学园办成后，一时间门庭若市、学生众多，亚里士多德在宽大的回廊下一边讲学，一边来回走动，他和他的学生因此就被人们称之为“逍遥学派”，学园也被称之为“逍遥派的学园。”学园幽静的环境和浓郁的学术气氛，使亚里士多德有机会来全面、系统地整理他的思想和学术。从哲学、美学、伦理、政治、文学、逻辑、修辞，到天文、物理、生物、气象、心理等，他几乎涉猎了当时所有的知识和学术。对于美学来说，他在这期间写成了《诗学》，对古代希腊的史诗、悲剧、喜剧艺术进行了全面而深刻的总结性的探讨。

亚里士多德在《诗学》中首先探讨的是艺术的本体问题。他继承了古希腊传统的艺术观念，认为所有的艺术在本质上都是摹仿。各种艺术之间实际上“只是有三点差别，即摹仿所用的媒介不同，所取的对象不同，所采的方式不同”^①。媒介指各门艺术的物质手段，比如绘画用颜色来摹仿，诗歌用语言、节奏来摹仿，音乐用音调来摹仿，悲剧用行动来摹仿；对象指各门艺术表现的对象，比如悲剧摹仿好人，喜剧摹仿坏人；方式是指各门艺术的表现形式，比如史诗用叙述式，悲剧用表演式。但是，在亚里士多德看来，艺术摹仿的并非是事物的幻象、理念的影子，因为柏拉图所说的理念是不存在

① 《诗学》第 3 页。

的，现实性是事物存在的第一要义。艺术是在摹仿现实，是对现实的直接摹写，它并非与真理相隔三层。不仅如此，亚里士多德还认为，艺术摹仿现实，也并非是对现实的抄袭。艺术作品与艺术品最根本的不同之处就在于，它以创造为鹄的，它不允许因袭，不允许雷同，必须具有独创的崭新风格。因此，尽管艺术是对现实的摹仿，但是，艺术不仅反映现实世界的个别表面现象，而且还要按“可然律和必然律”来描述事物，揭示客观事物内在的本质和规律，从而达到真理性的高度。他认为诗人与历史学家的区别就在于诗人描述可能发生的事情，而历史学家叙述已经发生的事情。因此写诗这种活动比写历史更富于哲学意味，更应被严肃地对待，因为诗歌所描述的事带有普遍性，历史则叙述个别的事。

基于对艺术本体的这种看法，亚里士多德提出了与柏拉图的“灵感说”迥然不同的艺术创作论。柏拉图把诗人的创作归结为在诗神附到诗人身体上之后，诗人在迷狂状态的灵感中，看到了天国美妙绝伦的景象，从而写出动人的诗篇来。这种带有浓郁的神秘主义色彩的创作论，是亚里士多德根本无法接受的。在他看来，艺术创作是人心中理性的生产状态，艺术家在创作时，必须要有真理的引导，而不能凭兴致所至，随心所欲，违背它本身的规律。艺术创作，要做到个别与一般的统一，偶然与必然的统一，可能与可信的统一。因此，艺术创作应该是理智的而非迷狂的，应该是现实的而非超然的。艺术家必须首先了解生活，只有了解、熟悉了生活，然后在创作中，才能身临其境。其次，艺术家还必须有真情实感，因为只有具备强烈情感的艺术作品才能打动读者，而艺术家的

激情则是产生好作品的关键因素。

摹仿不仅是艺术的本质特征，也与艺术的起源有着密切的关系。德谟克利特曾认为人们从天鹅和黄莺等鸟类的歌唱那里学会了唱歌，这种童话般的理论，只是从表面现象上粗浅地表达了一种对于艺术起源的天真猜测。而亚里士多德则认为：诗的起源有两个原因，都是出于人的天性。一是人的摹仿本能，一是人的音调感和节奏感的本能。因为人对于摹仿和音调、节奏总是能感到一种快感。把艺术的起源建筑在人的天性上，这就排除了导致艺术起源的偶然的技巧的可能性，直接触及到了原始艺术产生时创造者的心理状态和内在因素。这说明亚里士多德已经接触到了探讨艺术起源问题的真正焦点，可见他对艺术的探讨同他对美的认识一样，也达到了他那个时代的制高点。

公元前 323 年，已经征服了半个世界的亚历山大死于巴比伦。不久，雅典便产生了短暂然而猛烈的反马其顿运动。亚里士多德也因其与亚历山大的关系而遭到通缉，于是他只好逃回他母亲的故乡卡尔西斯。第二年他的健康迅速恶化并死于该地，被马克思誉为“最博学的人”、百科全书式的一代圣哲就这样离开了人世。

六、“最后一个伟大的 希腊思想家” ——普洛丁的美学思想

普洛丁 (plotinus, 约 204—270 年), 作为新柏拉图学派的创始人和领袖, 是一位站立在时代交界线上的哲学家和美学家。他是古罗马时期亚历山大里亚学派的最后一位希腊哲学家, 又是中世纪宗教神秘主义哲学的始祖。作为一个具有神秘主义色彩的美学家, 普洛丁也以其为美学所确立的形而上基础和对美所作的经验性分析, 而开创了一个新时代。

普洛丁出生的年代, 正是罗马帝国告别昔日的繁盛而日趋衰落的时代, 这个曾经盛极一时的帝国已处于一派风雨飘摇之中, 罗马人中弥漫着一股悲观主义潮流。正是在这种氛围中, 普洛丁降生在当时隶属罗马帝国的上埃及的吕科波利斯城, 即今天埃及的亚西乌特。由于普洛丁耻于肉体的存在, 从未将自己的身世告诉他人, 所以人们无从知道他的父母是谁, 也无从知道他的童年生活。他的青年时代是在埃及的亚历山大里亚城度过的。面对当时罗马帝国的人们已经丧失掉昔日淳朴、刚健、自信、乐观的希腊精神, 早期作为主人的空前的自豪感也已经被黑暗和灾难洗劫尽净的情况, 普洛丁觉得自己仿佛正站立在一片信仰的荒原上, 眼前浮现出那些生活在痛苦之中而渴望拯救的芸芸众生, 心中油然生起一股

强烈的救世热情，于是他立志要拯救那些痛苦不堪的灵魂。借着这种深沉而强烈的救世精神，普洛丁四处奔走，拜师求学，追随一位专攻希腊哲学名叫萨卡斯的人长达 11 年之久。通过对希腊各派哲学的深入研究，柏拉图哲学给予了普洛丁一种深刻的影响，使他的哲学思想带上了强烈的柏拉图哲学的色彩，以至后人因此称他所开创的哲学流派为“新柏拉图主义”；其次，普洛丁还直接接受了亚里士多德的一些思想，在美学上，他创造性地将亚里士多德的“整一”概念作为美的根源。此外，东方的神秘主义对普洛丁也有一定程度的影响。

“太一”是普洛丁哲学的最高概念。太一在他那里是指万物终极唯一的最高本原，它产生出一切但又超越一切存在，并不是万物中的一种，它没有任何具体规定性因而无法言说，有时普洛丁干脆就把它称为神。由于太一有见到自身的内在要求，于是它就流溢出心智，太一与心智的关系恰恰如同太阳和光的关系。在普洛丁所说的心智中，包含着一切观念和概念，它是一切事物的原型。由太一流溢而出的心智也仿效太一而流溢出次等的存在“灵魂”，灵魂一方面有趋向心智的倾向，另一方面又有趋向现实世界、下行与肉体相结合的倾向。这个与肉体相结合的灵魂并没有理性和真理，只有感性欲望和冲动。普洛丁认为，这个由太一流溢出心智、心智流溢出灵魂、灵魂与物相结合而形成现象界的过程，就是太一创造世界的过程。其中太一、心智、灵魂、物按完美程度的不同分别属于由高到低的等级，不过为了求得完善，每一较低等级的事物又必然要追求较高等级的事物，与流溢的过程相反而走一个向上回归的过程。比如人的使命就在于完善自我的

灵魂而回归到神或太一，而要达到此目的，普洛丁认为，人必须通过一系列具有神秘色彩的宗教启示、伦理实践及艺术创作等活动，才能摆脱尘世的骚扰，满怀虔诚地进入一种出神状态进而达到物我两忘、神人合一的审美境界。

可以看出，普洛丁哲学是一种超越哲学，因此包含于其中的神秘主义美学也就洋溢着一种别开生面的超越个性。他的美学思想的全部意图都在于证明：处于此岸的物质世界之美并不在于物体本身，而是在于向彼岸的超越，即反映太一或神的光辉。他说：“神才是美的来源，凡是和美同类的事物也都是从神那里来的。”^①上面说过，普洛丁认为，世界因其距神或太一的远近是有层次之分的，那么美在他那里自然也有等级之分。依由低到高的次序分别是事物美、心灵美和最高的美即神之美。普洛丁认为事物美共有三种：外在物体即由“地水火风”四大元素组成的物体之美；人体美即人的外貌、形体之美；人所从事的行为和事业之美。心灵美则是较事物美更高级的美，是人的理性和品德的美。普洛丁认为人的心灵具有一种超越性，它时刻追寻着对心智从而对太一即神的回归。这种回归过程就是人进行心灵净化的过程，也就是对物质世界和社会现实生活不断进行超越的过程。在普洛丁那里，神的美是远居于事物美和心灵美之上的最高美，是真善美的统一。这种与真善合一的美是脱离了尘世生活和物质世界的纯粹的美，它是一切美的来源或本体。

基于对事物美、心灵美和最高美——神的认识，普洛丁

① 《西方美学家论美和美感》，第 57 页。

认为对这三者的审美活动也分别呈现出不同的特点。他认为对事物美的观照离不开人的感官，物体美“主要是通过视觉来接受的，就文词和各种音乐来说，美也可以通过听觉来接受。”^①但是即便如此，观照事物美更重要的还是要靠心灵，对于事物美而言，心灵的作用在于“认识”和“判断”，这实质上是指心灵对事物的内在联系进行一种深层把握。如果说在对事物美的观照中感官还占有一席之地，但心灵美却只有心灵才可以观照了。并且普洛丁认为这种对心灵美的观照过程同时也是一种心灵净化的过程，因为只有当观照者的心灵经过净化达到了观照对象即心灵美所达到的境界时，人才能观照到心灵美。因此观照心灵美是一种境界，是人的心灵的一种自我解脱和超越。由于神或太一的美是不可名状、不可言喻的最高美，因而对它的观照自然也就是审美活动的极致，它高于一切其他的审美活动。普洛丁认为观照这种美绝非普通人所能为之，而是一种极其高尚、神圣的事情，这种最高的审美观照是难以企及的。据记载，在哲学和品德上都具有超人修养的普洛丁本人在一生中也只有四次才观照到这种最高的美。

艺术问题也是普洛丁美学的一个重要组成部分。他认为艺术美是处于事物美和心灵美之间的一种美。艺术美之所以高于事物美是由于艺术美由心灵所创造，而心灵比起事物来更接近于太一或神；艺术美之所以低于心灵美，则是因为艺术虽然由心灵所创造但却仍然居于此岸世界，它仍然要以一

① 《西方美学论美和美感》第 53 页。

定的物质形象表现出来，艺术家头脑中的构思不可能完完全全地体现在艺术作品中，艺术作品只能美到艺术家降伏材料的程度。普洛丁还认为，艺术创造活动由于对象不同而采取两种基本方式：一种是指在创作神像时，艺术家不是按照肉眼可见的蓝本，而是按艺术家所理解、想象的神所应有的那个样子为蓝本；另一种是指创作人像时，艺术家将分散在个别人身上的美的东西综合起来，使之成为一个集众美于一身的形象这种创作方式。普洛丁的艺术创作论还具有浓厚的非理性主义色彩，他十分强调艺术创作过程中灵感和想象的作用，这一思想同样深受后世一些浪漫主义艺术家、反理性主义哲学家和美学家的推崇。

七、天路历程上的奥古斯丁 与托马斯·阿奎那

圣·奥古斯丁（Aurelius Augustine 354—430年）出生于北非希坡城附近的一个小镇塔加斯特。他的父亲是个颇为富有的异教徒，母亲却是一个虔诚的基督教徒。幼年的圣·奥古斯丁性情十分顽劣，恶作剧不断。公元371年，他来到了北非的文化名城迦太基。在这里他犹如掉进了“沸腾着、振荡着罪恶的爱的鼎镬”，终日穿梭于浮华的人群，倾听着喧闹的市声，耽迷于两性的情欲之中。这一年他和一个女子同居，并于第二年生下一子。此时自诩为不受信仰摆布的自由学术、

声称自己找到了《圣经》的自相矛盾之处并能够给各种自然奥秘以科学解释的摩尼教也吸引了圣·奥古斯丁，他成了一名摩尼教信徒。

不过尽管生活上放荡不羁，年青的奥古斯丁在学业上还是很用功的，一种思索不朽智慧的热情时时袭上他的心头。经过反复切磋、不断充实，他自己写出了一部著作《论美与适宜》。但这部书写出后不久就散佚了，据他回忆，书中主要讨论了两方面问题，一是美与适宜问题，一是善与恶的问题。对于前一个问题，他主张的是：美与适宜是有区别的，他致力于寻求一种在适宜之外、从此一事物对另一事物的关系中解放出来的事物本身的美，即事物自身的线条、颜色、大小等形式美。

由于思考的进一步深入，奥古斯丁逐渐对摩尼教失去了原初的热情，并开始领悟到基督教的《圣经》字面背后的深层意蕴。但是尘世的情欲却对他这种理智上的努力展开了激烈的争斗，使他心神不宁、痛苦不堪。不过在经历了长久的痛苦追寻、忍受了精神风暴的强烈袭击之后，奥古斯丁终于在毁灭中获得了重生。他将俗世的一切开始置诸脑后，全心全意地皈依了基督教。

公元 396 年，圣·奥古斯丁出任希坡主教，并于 397 年到 398 年之间写出了他的最主要的著作《忏悔录》。这是一部情真意切、脍炙人口的拉丁文著作，是我们得以了解他的身世、历史和思想的最主要依据。它的主旨是对以往的罪过进行忏悔，并通过这种血淋淋的自我解剖，来拯救自己与同类人的被邪恶所玷污了的灵魂。《忏悔录》也对他几十年中对美

与艺术的思索进行了反思和总结。奥古斯丁回顾了他的《论美与适宜》，认为自己在写作这本书时，满脑子都被物质的幻象所充满。他认为当时自己是将自身的理性看作真理的本体，却不知道理性自身总是趋向于外在的、局部的、虚幻的事物，真正的美只在于整体、在于一切事物的创造者——上帝本身。奥古斯丁指出，世界上一切事物都是由上帝创造的，是上帝从无中创造了这广大的自然和无穷的实体，如果没有上帝，宇宙就仍是混沌一片，当然也就谈不上什么美不美了。所以应该说只有上帝才是美的本体和本源，一切事物的整体之所以美，就是因为在它上面凝结了上帝的智慧，事物的美仅仅是由于来自上帝才被称作美的。由此出发，圣·奥古斯丁就对自己以往的美学思想做了一个重要修正：美与适宜是不可分的，因为它们的根源都在上帝。

关于艺术，奥古斯丁认为艺术中并没有真正的美，它给人提供的愉快不但虚幻、而且有害。艺术只是“物质的光明给生活撒上逗人的、危险的甜味”，它给人们布下了可怕的美丽的“罗网”，如果不慎的人们真得陷入其中，便不仅会越出“朴素而实用”的精神，违反“虔肃的意义”，而且会“摧毁了创造者在自己身上的工程”。奥古斯丁认为，艺术家们所制作的各种尤物，无非来自那个超越我们灵魂、为我们的灵魂所日夜想往的至美，是从这个至美取得审美法则的，但他们却没有意识到这一点，反而竭力以一种物质的虚幻的美去取代至美，把人们引向永无休止的冲动之中。

在奥古斯丁的后期著作《三位一体论》中，也有一些美学思想。他认为统一的美是虚妄的、不存在的，所有的美都

必然同时是善、真，而上帝也只有同时是真、善与美，才可能成为美的本体与本源。他指出普洛丁所说的那种“流溢”是违背美的本性的，创造才是美的品格。是创造，就应该以美为目的；是美，就应该在创造中彰显自己。一切看得见与看不见的美都出自上帝的创造，都是智慧与意志的结晶。这种创造意识是基督教美学所特有的，圣·奥古斯丁在这儿也做了有力的阐发。

作为教神学美学的奠基人，圣·奥古斯丁摒弃了囿于自然哲学范围内的古代美学，把新柏拉图主义与基督教教义结合起来，创立了以本体意识、创造意识、象征意识、静观意识、回归意识为核心的新的美学观念。这样，圣·奥古斯丁这个名字就成为包括美学在内的一种时代精神的标志，对后世尤其是中世纪的美学观产生了深远的影响。但是，不可否认圣·奥古斯丁的美学思想也在美学史上起到了很大的消极作用。他对合乎人性的人的欲求所进行的严厉批判产生出一种表面上很圣洁但实际上是反人性的禁欲主义。他对具体事物和艺术的美的贬抑也抹平了人们对美和艺术的一切细腻感受，将那个时代业已衰微了的审美意识和创造力进一步推入了深渊。奥古斯丁对具体事物的美和艺术仅存在的一点宽容，只是因为考虑到了它们对于至美的上帝所具有的象征意义。于是漫长的中世纪，没有真正的音乐、绘画和雕刻，没有留下一个大艺术家的名字，有的只是哥特式教堂作为上达天国的天梯而被建构得富丽堂皇。人们为了走上这条通向天国的路途，沿路抛弃了多少宝贵的东西！为了充满上帝纯一的光辉，人的心灵竟然几乎完全成为一片黑暗！这些，圣·

奥古斯丁当然是难辞其咎的。

圣·托马斯·阿奎那(St. Thomas Aquinas, 1226—1274年)是基督教世界公认的中世纪最伟大的神学家。他所生活的十三世纪,是基督教正值鼎盛的时代。此时神学所面临的各种问题都已经被提出并且讨论过了,经院哲学已有了充分发展但还没有显露衰败的迹象,人们对系统化思维仍怀有浓厚的兴趣。作为一个与自己时代息息相通的神学家,圣·托马斯·阿奎那创立了整个中世纪最为庞大和最为严谨的神学体系,对经院哲学作了最为充分的发挥。可以说,他以自己深刻的睿思终结了一个时代。虽然没有专门的美学著述,但他仍有资格被称为美学家。这是因为他的神学与他信奉的上帝一样,涵盖一切,包罗万象,他对美的思维就是他的神学的一个组成部分,美学已被整个纳入到他的异常严谨的神学体系之中。并且尤为可贵的是,从圣·托马斯·阿奎那的哲学及美学思想中,我们可以看到基督教神学在长期的离家远游之后对于感性和自然的故乡所表现出的一种怀念和回归,这种倾向就给西方审美意识和艺术的重新复苏带来了一线希望。因此如果说圣·奥古斯丁是把美学推向彼岸世界的最后一个人,那么圣·托马斯·阿奎那就是把美学引回此岸世界的最初一个人。他的美学孕育了文艺复兴,启迪了德国古典美学,甚至直到今天,还繁衍出一批又一批的追随者。

圣·托马斯·阿奎那出生于意大利那不勒斯与罗马中间的洛卡塞卡城一个显赫的贵族家庭。在他刚满五岁时,便被送进著名的蒙特卡普诺修道院,接受宗教与文化的启蒙教育。

后来又进入学术上比较自由的那不勒斯大学，在那里他阅读了亚里士多德的大量形而上学、逻辑学与自然科学方面的著作，从此成为亚里士多德的忠诚的追随者。公元1244年，托马斯加入了以贫穷为口号、以乞讨为生但十分注重学术的圣多米尼克修团，成为一名修道士。据说他的母亲与亲属为了使她退出该团体，曾不惜借用女性的魅力以引起他对世俗生活的依恋。但是，当他发现一个赤裸的女人闯进他的卧室时，并没有犹疑，当即用一把烧红的烙铁把她赶了出去，并且在门上烙上了十字架的印记，以示自己的决心。托马斯的一生，是完完全全地将自己献给了神学和上帝的一生，他曾长期主持巴黎大学的神学讲座，主要著作是《反异教大全》和《神学大全》。

在对美所作的本质规定上，托马斯基本上重复了奥古斯丁的整一性、和谐适当和色泽鲜明的观点，不过在对这些规定的理解上他却有一个根本性的改变，那就是他的这些规定不再对尘世感性事物不屑一顾、立刻就飞升到超验的天界，而是执着于人的感官本身。他认为，“凡是一眼见到就使人愉快的东西才叫做美的”，“感官之所以喜爱比例适当的事物，是由于这种事物在比例适当这一点上类似感官本身”。^①完整、和谐与光辉只不过是美的条件或因素，至于美本身则只能用美感来定义：“美的本质就在于只需要知道它和看到它，便可满足这种要求……美的事物一被察觉即能予人以快感”^②。当

① 转引自朱光潜《西方美学史》，上卷，第131页。

② 《西方文论选》上海译文出版社1979年版，上卷第150页。

然在托马斯这里，美本身最终仍要追溯到上帝那里去。他认为美同真、善一样都包括在上帝的理智之中，美的价值就在于它可以照亮人的感官和理智、把人与神联系在一起，美同样也具有一种神性的品格和回归的意味。但是即便如此，由感官（托马斯认为主要是眼和耳）所直接感受到的感性世界本身的美毕竟也被他切实地承认了，而这正是他的可贵之处。

托马斯也改变了奥古斯丁对艺术的否定性评价。他常常把人的艺术和上帝的艺术相类比，把人的艺术看作是对上帝的艺术的摹仿。他认为在人类的所有行为中，没有什么比艺术更类似上帝的创造了，上帝通过它创造的世界彰显自己，人则靠他创作的作品彰显自己。人象上帝一样，赋予他的作品以和谐、完整、鲜明的外貌，使之成为自己的一面镜子，只要看到它，便看到了闪耀在其中的人的理智之光。所不同的只是上帝的创造可以产生出整个自然万物的本质，而人类艺术的功效则永远不可能这样伟大。托马斯认为艺术的目的不是认识，因为艺术作品是与现实生活的真实完全不同的另一种真实，它只与艺术家头脑中的东西相吻合，因此通过艺术并不能增进人对生活的了解。艺术的最大功用只在于陶冶、完善人的理性，使人有可能从卑琐的感性生活中解脱出来，去思考和观照更神圣、更深邃的东西。可以看出，托马斯在艺术中完全排除了感性的功利主义因素，艺术仅仅成为人回归自己与回归上帝的一种表征。这是因为他认为人与上帝的统一不是爱与爱之间刹那间的契合，而是理智与理智间长久的探寻与沟通。为了实现这种沟通，就需要一种中介、一座桥梁，艺术恰恰便能起到这种作用。我们认为，尽管艺术在托

马斯这里还只是作为一种被用来讴歌上帝的全能的象征、一种沟通人与上帝的中介而存在，仍没有独立的地位和价值，但是毕竟已在他庞大严整的神学体系中占据了重要的一席之地，并被赋予了存在的合理性和意义，这当然要比完全否定艺术更为高明。可以说，正是由于圣·托马斯·阿奎那，基督教的黑暗世界才开始透露出来一点黎明的微曦。

八、夏夫兹博里的 “内在感官”说

自从欧洲渡过了中世纪黑暗漫长的“神”的苦海，踏进“人”的光天化日之中以来，有关人的知识、有关美的知识就呈现为一个不断地集中、凝炼、提高和升华的过程。

文艺复兴时期，当“人”的太阳初次冉冉升起，以其美丽的、几乎可以触摸的巨大形体向世界发出亲切愉快的微笑时，人类便开始倾倒于自己无与伦比的形象跟前。但丁、薄伽丘、达·芬奇、米开朗基罗和拉斐尔，以及其他一系列巍然屹立的文学、艺术巨匠，无不以自己灿烂的才华和过人的精力孜孜不倦地描绘着人、刻画着人、歌颂着人。这场声势浩大的人文主义运动由意大利萌芽，逐渐波及到了整个西欧。在英国，莎士比亚不禁借他剧中人物哈姆莱特之口发出了这样的惊呼：“人是多么了不起的一件作品！”

但是，我们认为，尽管文艺复兴时期的人文主义者满怀

热情歌颂着一种充满着自信的力量和健康的朝气的“人”的形象，但他们在冲破中世纪基督教禁欲主义对人性的束缚的同时，却并未从理论上与宗教神学划清界限，往往还借助于宗教的外衣来表现世俗的生活。他们虽然形成了一股新趣味、新情感、新习惯、新追求的潮流，却并未达到充分的自觉。这是一个对人和人类的精神创造力进行勇往直前的开拓的时代，人们沉浸于巨大的欢喜和无限的惊讶之中，还来不及平息一下激动的心情去反思已经获得的成果，就往往又被新的更大的激情推向前去了。所以这个时期的人文主义一般带有强烈的感性直观和享乐主义的色彩，但同时也就缺乏后来的思想家们那种理论上的系统性和高度，在美学思想上也并无深刻的建树，所以我们略过不谈。

人文主义在经过了文艺复兴时期这种最初的震荡而跃升到一个更加抽象的层次时，才得以形成近代哲学的框架。近代哲学的特点和重心是认识论，它以人的思维和外部存在的关系问题作为自己的基本问题，并长驱直入地去追寻这个问题的最终根源。在这个近代哲学旋风的相对平静的中心，适应着哲学发展的需要就生长起了近代美学。与近代西方哲学中经验论派和唯理论派的分野相适应，近代西方美学也就划分为两大流派，即英国经验派美学和大陆理性派美学。下面我们就来介绍一个它们各自的一些代表人物的美学思想。

夏夫兹博里（Shaftesbury, 1671—1713）生于英国一个贵族世家，祖父夏夫兹博里伯爵第一是英国辉格党的领袖，也是著名哲学家洛克的挚友。三岁时，夏夫兹博里被送到祖父

那儿照管，祖父就委托洛克对他进行教育。1683年，夏夫兹博里进入温彻斯特学院学习，三年后他离开了那里，到国外去旅行。就这样他与欧洲大陆的哲学界和文艺界有了广泛接触，这对他的思想和性格都产生了深远的影响。一方面夏夫兹博里致力于学术研究，知识广博，勤于著述。另一方面对于政治也抱有极大兴趣，一生积极参加政治活动，一度成为辉格党中甚为活跃的一员，得到国王威廉三世的极大赏识。夏夫兹博里的著述活动主要集中于伦理学、美学和宗教领域，主要的美学著作是《道德家们》（1709）和《对一位作家的忠告》（1710）。

夏夫兹博里在英国思想界第一次提出了“道德感”——“内在感官”的学说。他认为在伦理领域内人天生有一种决定行为价值的能力，并称这种能力为“道德感”或“是非心”。而这种伦理领域中的道德感到了美学领域就变成了美感，他称之为“内在的感官”、“内在的眼睛”、“内在的节拍感”等，即在人的视听嗅味触五种感觉器官之外的另一种欣赏美的感官，后世美学家称之为“第六感官”。夏夫兹博里认为，这种人天生具有的审辨善恶美丑的能力虽然是一种心理能力，但在性质上却还不是理性的思辨能力，它是自然而然产生的，具有自然性和直接性。他反复强调这样一种内在感官纯粹来自于自然，他说：“眼睛一看到形状，耳朵一听到声音，就立刻认识到美、秀雅与和谐。行动一经觉察，人类的感动和情欲一经辨认出（它们大半是一经感觉到就可辨认出），也就由一种内在的眼睛分辨出什么是美好端正的、可爱可赏的，什么是丑陋恶劣的、可恶可鄙的。这些分辨既然植根于自然，那

分辨的能力本身就应该是自然的，而且只能来自自然，怎么能否认这个道理呢？”^①但是，夏夫兹博里认为，这种内在感官毕竟又不同于纯外在的感官，它也是与心灵、理性密切结合在一起的。人不能象动物那样完全靠感觉器官去体会美或欣赏美，他欣赏美，必须要通过一种较高尚的途径，要借助于更高尚的东西，而这就是他的心灵和他的理性。那么，人心中这种不同于动物的理性又是什么呢？夏夫兹博里认为这就是人的道德感和是非心。这里存在着尊严和最高的趣味，存在着向善的、追求幸福的能力。它是高尚的、愉悦的、有价值的。快乐只有放置于心灵中，欣赏本身才会是优雅的、令人愉快的。除此之外，心灵中还有友谊、荣誉、感激、直率、善心及其它内在的美德。这些美德，在夏夫兹博里看来，都是社会性的。而美就存在于社会性的行为之中。

由于夏夫兹博里以古典主义的方式肯定了美的社会性、行动性，也就引出了他的美善统一的学说。他认为，心灵在行为、精神和性情中见出美和丑（实际上是善和恶），跟它在形状、声音、颜色里见出美和丑是同一个道理。当德行发自人类的自然天性之中时，就会生发出一种艺术的和优雅的东西。完美的德行，在道德中是一种完美的趣味。不规矩的行为在道德中只会产生一种糟糕的趣味，没有教养的人在美学中也会犯错误。由美与善的同一出发，夏夫兹博里又得出了美与真同一的结论。因为他所强调的美与善，恰恰是从心灵与自然的真实这一前提出发的。毕竟，世界上最自然的美是

① 转引自朱光潜《西方美学史》上卷，第196页。

道德真实，一切美的皆是真的。真实的外观就是美的外观，真实的比例就是美的建筑，真实的数量就是美的与和谐的音乐，诗歌虽然都是虚构，但也仍然以真实为完美的基础。不过夏夫兹博里又进而指出，美与真并非绝对同一，并非任何程度上的真实都是美的。比如一个画家，如果太紧密地追随自然，事无巨细地一概写实，反而会违反自然、束缚生活。艺术并不允许他把所有自然都带进作品中，带进作品中的只能是一部分。所谓美的即真实的，是在美抓住了自然的整体性、完善性和独立性的意义上来说的。

在美的来源问题上，夏夫兹博里认为美在形式。他说过，美的、漂亮的、好看的东西都不是由于构成它们的物质材料，而是由于它们艺术的构图设计，即不在于物体本身，而在于形式或是赋予形式的力量。应该指出的是，夏夫兹博里所理解的形式并非事物冷冰冰的客观结构，而是一种精神性的东西，即人的生气灌注的心灵活动。他将形式分为三类，并称它们为美的三种标准或秩序。第一类是死的形式，这是些趋时的、纯形式的东西，没有行动也没有智慧，不论来自于人工还是自然，都没有赋予形式的力量。第二类是形式本身，具有智慧、行动和操作能力，是形式和心灵的结合，具有一种双重的美。第三类高出于死形式和形式本身，它是“赋予形式的形式”，也就是心灵本身。它能给毫无生命的物质赋予形式，是美的原理、根源和源泉，所有的美都产生于这一高级的、超越性的形式之中。

夏夫兹博里认为人的世界是一个小宇宙，它是外部自然这个大宇宙的一个投影。如果说宇宙的和谐是第一性的美，那

么人的世界的美就是第一性的美的影子，是第二性的美。大宇宙是第一自然，是上帝的艺术品，而小宇宙则是第二自然，是诗人的艺术品。他认为诗人是取法上帝进行创造的，诗人“确实是一个第二创造者，宙斯之下的一个真正普罗米修斯。”^①。夏夫兹博里的这一思想显然与柏拉图“影子的影子”说有着密切关联，但二者有一个根本的区别：柏拉图的理论带有反艺术、反主体的色彩，而夏夫兹博里却是力图提高人的地位，把人看作是象上帝一样的立法者和创造者。

我们认为，尽管夏夫兹博里的美学理论不成体系，“内在感官”说等重要思想又没有建立在深厚的理论根基上，使他难以和一流的美学大师匹敌，但他的一些美学思想却也产生了巨大的影响。“内在感官”说自不待言，他提出的画家在描写动作时应该选择一种最富于暗示性的“临界时刻”的观点后来成为莱辛《拉奥孔》的重要论题之一。他关于政治自由有利于文艺繁荣的说法，在后来温克尔曼等一些人的著作中，也产生了悠远的回响。

九、博克论美与崇高

任何一部西方美学史都不能不提到博克其人。他是《论

^① 夏夫兹博里：《独语》。见《缪灵珠美学译文集》中国人民大学出版社1987年版，第二卷第32页。

崇高与美两种观念的起源》一书的作者，他第一个把崇高与美作为两种相互独立的审美范畴来研究，是第一个系统研究崇高的美学家。也许，没有博克的《论崇高与美两种观念的起源》，也就没有了康德的“崇高的分析”。博克在美学史上的地位是为大家公认的，但是，大英百科全书关于他却这样写道：博克：英国政治家，国会演说家和政治思想家。这部百科全书在长达三页的博克条目中，几乎没有谈到博克的美学思想，而它的这种处理是有道理的，因为就西方美学发展的历史来讲，博克是有重要贡献的，但就西方文明的整体和博克本人的真正兴趣与才能来讲，博克在政治理论方面的成就要远远大于他在美学理论方面的成就。

博克（Edmund Burke，1729—1797年）出生于爱尔兰一位著名律师的家庭。早年曾求学于都柏林三一学院，获得学士学位以后，随家迁居伦敦，进律师进修学院学习。这个时候正是法国百科全书派的活动高潮时期，法国的哲人们把从英国思想家那里接受的新思想通过他们特有的文学天才的加工传播开来，掀起了一场席卷全欧的启蒙运动，年轻、活跃的博克也深深地为这场运动所吸引。在法律学院学习结束之后，博克一面游历各地，认识社会，一面从事学术研究。他先后出游过法国和英国的许多地方。也许是受法国哲人们的影响，这个时期的博克对文学、艺术十分感趣，美学是他思考的主要对象。从18岁起，博克就开始准备撰写一部美学著作，25岁那年，这部著作完稿，取名为《论崇高与美两种观念的起源》。该书一出版，很快就引起了英国及欧洲大陆思想界的注意，并为博克赢得了美学家的声誉，但同时也标志

着博克美学家生涯的结束，因为在这以后博克就几乎完全同英国政治及欧洲政治连接在了一起。他具有为正义事业而献身的热忱，有良好的哲学、法律和政治理论修养，并且能言善辩、思想敏捷，这些素质与修养都为他成为一个杰出的政治家提供了理想的条件。

由于是从经验主义的立场出发，博克在研究美学时十分注意事物通过感官对人造成的心理效果。他在寻求崇高感和美感的起因时，从客观事物的性质和人的主观心理两方面入手来分析它们的特点。下面我们先来看一下产生崇高感和美感的心理基础。

博克认为，人类具备两种不同的基本情欲，即自我保全与社会交往。自我保全是人类要求维持个体生命的本能，而社会交往则是指人类要求维持种族生命的生殖欲以及一般的社交愿望或群居的本能。它们分别是崇高感和美感的生理和心理基础。那么，为什么崇高感涉及自我保全的情欲或本能呢？博克认为，这是因为崇高感总是与恐怖和惊惧联系在一起，惊惧与恐怖在一定条件下能引起崇高感。而当一个人的生命受到威胁的时候，心理上也必然产生恐怖与惊惧的情感，这就是自我保全的本能。从这一方面来看，崇高感的心理反应就和自我保全的本能取得了一致。同样，之所以说美感涉及社会交往的情欲，是因为社会交往指的是人们为了摆脱孤独和寂寞的一种需要，它所产生的心理反应是满足和愉快，这正与美感相符。

对于崇高与美所产生的痛感和快感，博克进而又都作了严格的界定。他认为如果一个对象带给人的纯粹只是痛感或

恐惧感，那还不能认为是崇高。产生崇高感的对象，既给人带来痛苦和危险，但又不是实际的痛苦或危险。当人感到安全无虑，最初的痛感可以得到平慰和缓解，转变成为快感时，崇高感才会产生。所以崇高所产生的，是夹杂着痛感的快感，或由痛感转化而成的快感，即消极的快感。同样，社会交往所产生的快感，情况也有两种：由两性交往所产生的爱，包括情欲在内；而一般交往所产生的爱则不包括情欲。就象一个姿色平平的妇女虽然不美，但却能引起人强烈的欲望；一只动物即便再美，却也引不起人的情欲。所以博克认为，包括情欲在内的快感，不是美的快感，不是来自美的对象；只有产生纯粹的爱的快感，即积极的快感，才是美的快感，才是来自美的对象。

除了考察引起崇高感和美感的心理功能之外，对崇高和美的客观性质博克也有详细的论述。在他看来，崇高的对象都有一个共性，即可恐怖性，凡是可恐怖的也就是崇高的。具体说来，可恐怖性又是通过崇高对象的哪些性质体现出来的呢？博克认为主要有以下几个方面：

一、模糊。模糊是造成事物可恐怖性的必要因素。任何事物，一旦我们对它了解得一清二楚了，那么对它就不可能存在畏惧的心理。举例来说，黑夜能增加我们的恐惧，模糊的鬼怪观念能对我们的的心灵发生强烈影响，异教的庙宇，由于它建筑的神秘性，也能给我们带来强烈的恐惧感。

二、力量。崇高的事物与力量的强大也是分不开的，没有一个崇高的东西不是力的某种变形。当一个事物的力量低于我们时，观赏它我们产生的是快感，反之，当它的力量高

于我们时，给我们带来的观念就只有痛苦了。例如猛兽在未被驯服之前是具有崇高感，但一旦被驯服之后，也就不再崇高了。

三、体积。体积小的事物不可能给人以崇高感。广阔的大海和窄小的池塘给人的印象显然不同，我们站在悬崖峭壁的边缘所涌起的恐怖感也显然比站在山脚下仰看山峰时的恐怖感强得多。另外，垂直面比斜面、凹凸不平的表面也比光滑面更有助于产生崇高感。

四、空无也能引起崇高感。空虚、孤寂、静默、黑暗都容易把人笼罩在一种难以自拔的境界之中，使人产生恐惧，一种与世脱离的恐惧。

五、无限性是崇高感的又一来源。虽然人的感官所能把握的东西很少是无限的，但是可以通过它所造成的错觉，形成这种无限性，如大瀑布不断的吼声，就使人产生无限之感。

其他还有诸如壮丽（如群星闪烁的夜空）、突然性（如巨大的声音突然响起或嘎然而止）、强烈的光（如太阳光）以及光明和黑暗的迅速交替（如闪电）等，也都能产生崇高感。至于它们怎样对人起作用，博克是这样描述的：“自然界的伟大和崇高……所引起的情绪是惊惧。在惊惧这种心情中，心的一切活动都由某种程度的恐怖而停顿。这时心完全被对象占领住，不能同时注意到其他对象，因此不能就占领它的那个对象进行推理。所以崇高具有那样巨大的力量，不但不是由推理产生的，而且使人来不及推理，就用它的不可抗拒的力量把人卷着走。惊惧是崇高的最高度效果，次要的效果是欣

羨和崇敬。”^①

博克认为，美“指的是物体中能够引起爱或类似的感情的一种或几种品质”^②。那么，这到底是些什么品质呢？

美的事物的性质首先就是它的小。在大多数语言中，爱的对象都是用小词来称呼的，如小爱人、小鸟、小兽等。“崇高是引起惊羨的，它总是在一些巨大的可怕的事物上面见出；爱的对象却总是小的，可喜的，我们屈服于我们所惊羨的东西，但是我们喜爱屈服于我们的东西；在前一种情形之下，我们是被迫顺从；在后一种情形之下，我们是由于得到奉承而顺从。”^③

其次，美的另一特性是光滑。树木花卉光滑的叶子，鸟兽光滑的毛皮，美女光滑的皮肤，家具光滑的表面等等，都是美的。没有一个美的东西不是光滑的；一个在其他方面都很好但表面凹凸不平的东西，是不美的；一个在其他方面都不好但表面平滑的东西，要比表面不平滑的东西更招人喜爱。

再次，物体各部分的渐次的变化，是构成美的重大要素。请看美女的身段，从颈部、胸部开始，从不沿着同一条直线向前伸延，而是每时每刻都变换着方向，光滑、柔软、舒畅而缓慢地发生变化，使人难以确定这种变化的起点和终点。相反，凡是直线的、带棱角的、骤然变化的、大起大落的东西

① 转引自朱光潜《西方美学史》上卷，第225—226页。

② 《古典文艺理论译丛》人民文学出版社1963年版，第五册，第38页。

③ 《古典文艺理论译丛》第5册，第56页。

都是不美的。

第四，娇柔纤细的体态是美的。比起森林里粗壮的橡树、树或榆树来，娇柔的桃金娘、素馨、葡萄等显得更美。妇女的美在很大程度上也是由于她们的健康的娇柔、纤细、羸弱，而羞涩更增强她们青春的光辉，因为羞涩是与娇柔相类似的一种心灵的特质。

从颜色方面来看，美的物体的颜色第一必须明快洁净，不能晦暗混浊；第二必须不是很强烈，也就是必须柔和，如浅绿、淡白、粉红和紫罗兰色等；第三假如不得不采用强烈鲜明的颜色，那也必须同时有几种颜色混合在一起，使彼此能互相协调。

以上是博克对美所依赖的事物性质的几点具体分析，除此之外，他还附带谈到了丑的本质。丑的本质在一切方面正好和作为美的要素的那些品质相反，丑和崇高有一定的联系，但是丑本身并不是一个崇高的观念，除非它能和激起强烈恐怖的一些品质结合在一起。

本篇开始我们就已经谈到了博克美学思想在西方美学史上的重要地位及其对后世美学的重大影响，这里不再重复。我们认为，博克美学思想中真正富有独创性和启发意义的，就是他对美与崇高的客观性质及生理、心理基础所做的理论分析。尤为可贵的是，他能够不囿于前人的思路束缚及理论框架束缚，来为美学开拓新的研究领域，使崇高问题成为近代美学的一个重要内容。博克首次把崇高提升为与美处于同等地位的审美范畴，并对自然界的崇高对象做了深入细致的观察与分析。他所谈及的巨大、晦暗、力量、空无、无限、壮

丽、突然性等崇高属性，都十分符合人们的审美事实，具有很强的说服力。如果单从经验性描述方面来看，读了博克这方面的文字，我们甚至都看不到后来的康德在这个问题上还有什么独创性了。

十、卢梭的独特审美世界

公元 1712 年 6 月 28 日，卢梭（Jean Jacques Rousseau）出生于瑞士日内瓦一个贫穷的钟表匠家庭。他的祖先是法国人，后来因为受到天主教会的迫害，才被迫迁居到日内瓦。卢梭对日内瓦怀有浓厚的感情，他毕生引以为荣的便是在法国封建君主统治下的臣民中，他是唯一终身保持“日内瓦公民”这一头衔的人，因为卢梭愿意在一个民主的国家自由地生活并且自由地死去。卢梭一生的经历是十分不幸的，他出生几天后母亲便离开了人世。19 岁时他的父亲与人发生了一场纠纷，为了避祸被迫远走他乡。孑然一身的卢梭，先是在舅父的帮助下，接受了两年牧师教育，然后在一个雕刻匠家里，作了两年学徒。终因不堪忍受师傅的折磨而出走。从此，年仅 16 岁的卢梭便开始了他十几年的萍踪浪迹的生活，备尝人间疾苦。

与华伦夫人的相识，对卢梭的一生产生了重要的影响。由于与这位年长于他的夫人的爱情，卢梭得以享受了一生中仅有的几年安定生活，并得以涉猎各种著作，系统地思考和研

究各类学术问题，这为他以后的著述活动打下了坚实的基础。卢梭一生中的第二个重要机遇，是他后来在巴黎同启蒙思想家霍尔巴赫、孔狄亚克、格里姆和伏尔泰，特别是同百科全书派的领袖狄德罗和达朗贝的结识。他不仅在思想上深受他们的影响，而且还通过他们得以出入各个沙龙，参加了各种社交活动。其中，卢梭与狄德罗的关系最为密切，这种关系维持了 15 年之久。

1749 年夏天的一个日子，卢梭徒步前往巴黎郊外的范塞纳监狱，探望被囚禁在那里的狄德罗。他在途中边走边读着一份《法兰西信使报》，偶然发现上面登有第戎科学院的征文启事，题目是“科学与艺术的复兴是否有助于敦风化俗？”，卢梭不禁思绪万千，跃跃欲试，并决定一显身手。狄德罗对他的想法给予了支持和鼓励。1750 年 7 月，第戎科学院宣布卢梭的征文《论科学与艺术》荣获首奖。自此卢梭就成了法国文坛上的名人，这篇论文的得奖使他的一生发生了重大的转折。

在《论科学与艺术》一文中，卢梭提出了他对艺术的基本看法。卢梭这篇文章的出发点，是原始社会同文明社会，野蛮人同文明人，雅典同斯巴达的对立。他认为，原始社会和野蛮人虽然是粗犷的，人的本性并不比今天好，但他们是自由的，安全的，听从本心的，因而是互相了解的。文明社会和文明人，却充斥着各种繁文褥节，风俗习惯，滋生着怀疑、猜忌、恐惧、冷酷、戒备、仇恨与背叛。他们只听从习惯而不听从自己的天性，每个人的精神仿佛都是在同一个模子里铸出来的，形成了一种邪恶而虚伪的千篇一律。而这一切又

都同科学和艺术有关，因此卢梭认为，科学和艺术的作用不是敦风化俗而是伤风败俗。

自从文艺复兴以来，文艺与科学日益渗透进人类的生活，使人类变得更富于社会性。卢梭指出，这是因为“精神也和身体一样，有它自己的需要。身体需要是社会的基础，精神需要则是社会的装饰。政府与法律为人民集体提供了安全与福祉；而科学、文学与艺术，由于它们不那么专制因而也许更有力量，就把花冠点缀在束缚着人们的枷锁之上，它们窒息人们那种天生的自由情操——看来人们本来就是为了自由而生的，——使他们喜爱自己被奴役的状态，并且使他们成为人们所谓的文明民族。需要奠定了宝座；而科学与艺术则使得它们巩固起来。”^①也就是说，科学与艺术是作为社会的装饰而存在的，它们在一派歌舞升平中将人们被奴役的状态诗化，实际上是对人们的自由造成了一种窒息。卢梭认为，一个健全的社会是不需要装饰的，就象一个人的健康与强壮、力量和生气，只会显示在一个劳动者的粗布衣服下面，而不是一个倭幸者的穿戴下面。装饰作为一种取悦的艺术，它掩盖了畸形、邪恶、虚伪、浮夸等许多东西。

为了彻底否定科学与艺术，卢梭还不惜从它们的起源上来指出它们的缺点。在他看来，科学不是产生于美德，而是产生于闲适；艺术也不是产生于需要，而是产生于奢侈。懒惰和虚荣是奢侈的根源，而风俗的败坏则是奢侈的必然结果。

^① 卢梭：《论科学与艺术》，何兆武译，商务印书馆1963年版，第7—8页。

如同在古罗马，自从学者开始出现以后，好人就不见了；如今，只要有了“物理学家、几何学家、化学家、天文学家、诗人、音乐家和画家”，也就“再也没有公民了”^①。总之，卢梭认为，艺术产生于游手好闲，又助长了游手好闲。在奢侈闲逸的风俗下，人们不再谈论美德和教化，只谈论金钱和买卖，于是勇敢削弱，美德丧失，趣味败坏，心灵腐化，风尚解体，信仰崩溃。那些曾经盛极一时的国家，如埃及、希腊、罗马、拜占庭，甚至中国，就都是由于艺术的发展而一个个陷入沉沦的。

卢梭的理想是返回自然，他说，当“我们对风尚加以思考时，就不能不高兴地追怀太古时代纯朴的景象。那是一幅全然出于自然之手的美丽景色，我们不断地向它回顾，并且离开了它我们就不能不感到遗憾。”^②卢梭也认识到那个时代处于一种无知状态之中，但他称之为“幸福的无知状态”，而且认为要返朴归真、回到这种状态，就必须远离科学和艺术。

卢梭全面否定艺术的思想，在他 1758 年发表的论述戏剧同教育和道德的关系问题的《给达朗贝论戏剧的信》中，进一步得到了发挥。这封信的主旨是为了反对达朗贝所提出的在日内瓦建立一个剧场的主张，因为他认为上演戏剧只会伤风败俗、使人道德沦丧。

卢梭认为，影响人民风尚的有三种武器：法律的力量、社会舆论的威力和娱乐的吸引力。法律进不了剧院，社会舆论也进不了剧院，只有娱乐可以进入剧院、搬上舞台。传统的

① 《论科学与艺术》第 32 页。

② 同上书，第 27 页。

诗学认为演剧是为了净化激情，为此就先要激起激情。卢梭对此提出了异议，他认为唯一可以用来净化激情的武器是理性，可是理性在舞台上是无用武之地的，我们喜爱正直和压抑邪恶的根源只能在我们自身，而不在剧本。所以，不要认为戏剧有改变感情和风俗的能力，它只能遵循或美化这种感情和风俗。因为在舞台上没有对客观事物真实关系的准确描写，为了适合多数人的口味，戏剧不惜歪曲和夸张。如悲剧人物总是被夸张在一般人的水平之上，悲剧所激起的恐惧、怜悯的感情，是瞬息即逝和空洞无物的。喜剧人物则被降低到一般人的水平之下，喜剧的娱乐作用是建立在人的缺陷上面的，一个喜剧愈成功和愈引人入胜，它对道德风尚就愈会起到破坏的作用。

同《论科学与艺术》一文相比，卢梭在这封信中增加了新的内容，他阐明了自己在否定了科学和艺术之后的正面主张。卢梭并不笼统地反对一切戏剧演出。他反对只为少数人的演出，而主张以大众娱乐方式举行各种节庆、婚礼、联欢舞会、体育竞技、划船比赛、侨民归国团聚等活动。他说，“应该在开阔的天空底下，在大气中聚会，尽情陶醉于自己幸福的甜蜜感。让你们的娱乐既不是柔弱娇嫩的，又不是为赚钱的；不要让某种带有强制性和贪财思想的标志的东西把它们败坏了；让它们象你们自己一样是自己的和无私的；让太阳照耀着你们的纯结无邪的演出；你们自己将表演最有价值的演出，只有这样的演出才能光芒四射。”^①可以看出，卢梭

^① 卢梭：《给达朗贝论戏剧的信》，见《文艺理论译丛》中国文联出版社1984年版，第二册，第148页。

主张的是一种全民的娱乐、全民的节庆，他认为这才是保持秩序和良风美俗的重要手段。我们认为，卢梭之所以猛烈抨击科学与艺术的伤风败俗作用，是同当时法国上层社会的腐朽、虚伪和奢侈分不开的，他实际上是通过它来对等级和特权表示一种反抗，这无疑有其合理之处。并且，卢梭还尖锐地指出了艺术与科学作为国家意识形态所起的一些装饰与美化作用，这无疑也很深刻。不过，卢梭难免有些过分偏激了，全盘否定艺术、贬低人类文明的成果也是不正确的。这种观点不同于关于艺术的传统观点，同当时其它启蒙学者的观点也是大相径庭的。达朗贝关于在日内瓦建立剧场的建议，是得到狄德罗支持的，因为狄德罗从一开始就把戏剧看作是进行道德教育、移风易俗的有力工具。正是由于这种观点上的分歧，就导致了卢梭与狄德罗为首的“百科全书派”的决裂。

1762年，卢梭出版了他的小说《爱弥儿》。这部作品还有一个标题是《论教育》，也的确是一部论述他的教育思想的著作，只是在作品最后一卷的附录中，才具有明显的小说特征。其中所讲述的苏菲与爱弥儿的爱情故事，也正是为了印证全书的主旨，即自然和乡村使人幸福、文明和城市则使人堕落。爱弥儿和苏菲，都是在大自然中成长起来的作者的理想人物，他们纯洁善良，身心健康，是一对快乐的情人，可敬的夫妇，有着幸福的家庭。然而当他们离开乡下来到首都后，生活便急转直下了：频繁的社交活动，破坏了他们原有的田园牧歌式的安宁；第三者的插足，瓦解了他们原来如胶似漆般的爱情，苏菲经不住诱惑，与人同宿并且怀了孕。于是爱弥儿只好离开苏菲、弃家出走。他后来的经历有点象鲁滨逊，经过一系列艰难和险恶的历程后，最后来到了一个荒岛。荒岛的

岸边有一座教堂，在教堂中他发现了一个修女，原来她就是苏菲，二人终于破镜重圆。

在《爱弥儿》中，卢梭论述了他的自然教育理论。所谓自然教育，就是遵循自然的永恒的法则，让人秉其本性，同自然一样地得到自由发展。具体来说，它包括阶段教育论、自我发现论、身心并重论、实践教育论和实物教学法。所谓阶段教育就是按照孩子的年龄和身心发展的自然顺序，分成几个阶段分别进行不同教育。自我发现即不是教给孩子、而是要使他们自己发现行为的准绳、各种学问，并有自己的看法。身心并重就是把身体锻炼和思想锻炼放在同等地位，以身体锻炼为基础，二者互相调剂。实践教育就是让孩子从生活、实践中开始学习，参加各种劳动。实物教学法则通过实际事物来进行直观教学。无疑，卢梭的这些理论都是极富创造性的。

卢梭的审美观，在《爱弥儿》中是通过自然教育理论的论述表达出来的。同他的教育理论一样，他的审美观也是自然的审美观。

什么是美？卢梭的回答是：“最共同的特点综合起来就是美。”^①可见美指的是一种共性或普遍性，换句话说，美就是典型。他还说过：“一切真正的美的典型是存在在大自然中的。”^②这里他仍以大自然作为美的根源。

卢梭把美分为道德的美和感性的美，他认为前者“取决

① 《爱弥儿》商务印书馆 1978 年版，下卷第 500 页。

② 同上书，第 502 页。

于一个人的心灵的良好倾向”，后者来自一个人“真正的官能享受”^①。总的来讲，卢梭十分注重现实的道德美，他认为道德美能充实我们的生活，使我们的生活变得更美，因此他把道德美视为一种理想美。

那么，美又是怎样为人们所感知的呢？这就涉及到审美力的问题。所谓审美力，也就是指人进行审美判断的能力。卢梭认为，审美力是人天生就有的，是听命于本能的，它是人的自然的能力，其中判断力和感受力兼而有之，而感受力在决定审美力的大小方面则是更为重要的因素。同时，卢梭还指出，审美力虽然是天赋的，但它的培养和形成，又取决于人们生活的社会环境，比如娱乐、消闲、社交、工作场所等。

由于审美力受人们生活的社会环境的影响，所以审美的标准是因人而异、因环境而异的。卢梭说：“审美的标准是有地方性的，许多事物的美或不美，要以一个地方的风土人情和政治制度为转移；而且有时候还要随人的年龄、性别和性格的不同而不同，在这方面，我们对审美的原理是无可争论的。”^② 这里，卢梭肯定了审美力的相对性，这种相对性来源于生活的差异性，它包括两方面：一是人的主体自然的差异性；一是人所生活的社会环境的差异性，在这方面，卢梭除了提到地方的风土人情外，还特别提到政治制度，这说明卢梭是独具慧眼的。

《爱弥儿》出版后，卢梭遭受到了教会和官方的迫害，此

① 《爱弥儿》下卷第 508 页。

② 《爱弥儿》下卷，第 501 页。

书也被列为禁书。于是他不得不四处逃亡。在颠沛流离的逃亡生活中，卢梭觉得有必要为自己辩护，于是便开始断断续续地写他的自传《忏悔录》。1770年法国当局宣布对卢梭赦免，他回到巴黎，同年底，《忏悔录》也创作完毕。这部作品充满了高昂的精神，反击了种种的迫害与诽谤，全面展示了十八世纪法国社会的世相，既歌颂了平民自然淳朴的人生、高尚的道德情操，也鞭挞了统治阶级及上流社会的虚伪与腐败。尤为可贵的是，它刻画了真实的人性，敢于严格地解剖自己，把自己暴露给世人，显示了惊人的人格力量。这是世界上绝无仅有、也许永远也不会再有的一幅完全依照本来面目和全部事实所描绘出来的人像。

晚年的卢梭，茕茕子立，寂寞凄凉，神情忧郁，幻觉迭生。1776年2月，曾前往巴黎圣母院，想把自己撰写的一些东西奉献于主祭坛，却发现祭坛栅栏紧闭着。他似乎感觉到，这是上帝给他的闭门羹。两年后，即1778年7月2日，卢梭这位伟大的思想家在他伟大的人生道路上停下了脚步，离开了这个不平等的世界。

不过，正如卢梭本人在《忏悔录》中所说的：时间能够揭开种种帷幕。没过多久，世人便意识到了他的价值。1790年6月，在法国国民会议大厦里，孤独的卢梭的雕像与富兰克林、华盛顿的雕像并列地树立在一起。1794年4月，他的灵柩又被迁葬于巴黎先贤祠。

卢梭的美学思想仅仅是他整个思想宝库中的一笔财富。作为十八世纪法国哲学到十八世纪末、十九世纪初德国古典哲学之间的一位哲学家，作为一位对于许多国家的革命产生

巨大鼓舞的政治理论家，作为一位深刻影响现代教育学的教育家，作为浪漫主义文学运动的先驱，卢梭也同样不朽。

十一、“美学之父” ——鲍姆加通

18世纪德国哲学家和美学家鲍姆加通，在美学史上享有“美学之父”的称号，因为“美学”（Aesthetica）作为一门独立的科学，就是由他首先提出来的。

鲍姆加通（Baumgarten，1714—1762）出生于柏林一位牧师家庭。其父生活淡泊，操守严谨，学识渊博，勤于职守，可惜在他不满8岁时就去世了，留给鲍姆加通兄弟的，除了巨量的藏书外，就只有清风两袖了。

1730年，鲍姆加通遵从父亲的遗愿，考入哈勒大学，到这个当时德国的神学中心和学术中心学习神学，可他在这里接受的却是莱布尼兹——沃尔夫的理性主义哲学。1735年，鲍姆加通完成并发表了他的博士论文《关于诗的若干前提的哲学默想录》。在这部著作中，鲍姆加通表现了极大的勇气和开拓精神，看似探讨的是诗，实际上已蕴育着对美的普遍的沉思。在他以前，诗的领域即美的领域一直为人们所忽视。对于宗教界来说，美和艺术都是附属于上帝的，因而他们不屑于对之进行探讨。对于一般的理性主义者来说，他们的注意力又都放在人的理性解放上，还顾不上人的感性解放

这一头，更有甚者唯理性独尊，对于感性事物还抱有很大的偏见。而鲍姆加通在这本书中一开篇便鲜明地表示了自己对诗的挚爱以及要为建立一门新的学科而努力的决心。他说：“自幼年时代起，我就被一门科学深深吸引，尤其因为一些卓有学识的人忠告说，这是一门决不应忽视的科学，于是我欣然从命，决定无论如何要在这个领域里一试身手，使自己在这方面的能力得到显扬。”^①又说：“我已选择了一个课题，这个课题在许多人的眼里是太无关紧要、太渺小浅薄了，哲学家们是不屑一顾的，而对于我来说，以我的绵薄之力还不知能否胜任它呢，鉴于这门学科的高度价值，它显然足以用来训练我们究诘世间万物之种种根本的心智。”^②在这篇著作中，鲍姆加通沿用了希腊哲学家和教会神学家关于感性事物和理性事物的区分，他指出：“理性事物应该凭高级认识能力作为逻辑学的对象去认识，而感性事物（应该凭低级认识能力去认识）则属于知觉的科学，或感性学。”^③这里的感性学其实就是美学。

获得博士学位后，鲍姆加通留校任教，1737年成为哈勒大学的编外哲学教授，1739年末被任命为东德奥得河畔法兰克福大学的正式教授，时年仅25岁。在法兰克福大学，他除了讲授哲学、神学和百科知识课外，还于1742年开创了一门

① 转引自阎国忠主编《西方著名美学家评传》安徽教育出版社1991年版，中卷，第277页。

② 同上。

③ 《缪灵珠美学译文集》第2卷，第130页。

当时世界上独一无二的课程，这就是美学。后来他的学生迈耶尔将自己在美学课上听到的部分内容记录整理出来，征得他的同意后，再加了自己的理解和发挥，分三卷发表了题为《一切美的科学之基础》的著作。

1750年，鲍姆加通发表了《美学》第一卷。它就是在迈耶尔的《一切美的科学之基础》这本书的基础上写成的。出版时正式以“美学”作为书名，这就标志着美学作为一门新科学，正式地呱呱坠地了。美学史一般就把这一年即1750年作为美学这门学科正式建立的起始。

在《美学》中，鲍姆加通开宗明义地指出：美学作为自由艺术的理论、低级认识论、美的思维的艺术和类理性的艺术是感性认识的科学。这可以说是对《美学》全部内容的基本概括，是鲍姆加通美学思想的理论支柱，也是对美学这一新的科学的质的规定。对于作为感性认识的科学的美学，鲍姆加通给了以上四个解释性的规定，其中之一是将美学视为一种低级的认识论。这样美学就被他纳入了哲学认识论的范畴，并且不只是将它简单地归结为哲学认识论，而是明确地规定它是一种低级认识论。他认为高级的认识论是逻辑学，它的认识形式是理性形式；低级的认识论就是美学，它的认识形式是感性形象。而感性形象又是艺术的特性，美学所研究的感性认识，是借助艺术达到的，这样一来，美学就又成了艺术的哲学理论。把美学看成既是理性、又是感性，既是科学、又是艺术，这就形成了鲍姆加通美学所特有的二重品格。

不难发现，在鲍姆加通关于美学的四个解释性规定中，“自由艺术的理论”、“低级的认识论”、“美的思维的艺术”这

三个规定都比较容易理解，但是“类理性”这个规定，究竟是什么意思呢？他认为，“类理性”这个概念主要包括这样一些内容：认识事物的一致性的低级能力；认识事物的差异性的低级能力；感性的记忆力；创作的能力；判断力；预感力；感性的符号指称能力。可以看出，这个“类理性”其实也就是指人的感性能力。鲍姆加通之所以将感性定义为“类理性”，是因为他虽然象莱布尼兹、沃尔夫这些理性主义者一样，也把认识的感性方式同认识的理性方式加以区别和分离，但他并没有象他们那样把二者绝对对立起来，而是把二者的对立尽量加以缓和，这都体现在“类理性”这一概念中。这样他就既肯定了感性的地位和价值，又维护了理性的权威。

前面我们已经谈到，鲍姆加通认为有两门平行的哲学科学，一门是逻辑学，一门就是美学。他认为逻辑学是研究关于理性认识的完善的科学，而美学则是研究感性认识的完善的科学。这样也就有了两种完善：逻辑学上的完善和美学上的完善。逻辑上的完善，是概念、命题及互相联系的内在一致，它凭借理性去认识，它达到的是真。美学上的完善，则是感性表象的明晰、生动、丰富与主题的和谐，它凭借感性去认识，它得到的是美。这样，鲍姆加通由于强调美是一种完善的感受，也就突出了美的主观性。进而，鲍姆加通又指出美与丑这两个美学范畴，不仅是相对的，而且是辩证的，就是说，在一定条件下，美的可以变成丑的，丑的也可以变成美的。他认为美丑转化的一定条件是主体人的思维：当丑的东西用美的方式即完善的感性认识去思维时，可以变成美的；当美的东西用丑的方式即不完善的感性认识去思维时，可以

变成丑的。这样，鲍姆加通就把美丑的决定条件由客观的对象转移到了主观认识。突出美的主观性，就在理性主义哲学和美学中打开了一个缺口，注入了感觉经验论的一些因素，鲍姆加通的这种做法在当时无疑是很大胆的。

我们认为，尽管鲍姆加通是靠给感性认识涂上理性色彩、用理性来浓缩感性的方式来提高感性的地位，尽管他是靠将美学作为一种低级认识论的方式来肯定美学作为一门独立学科的价值和意义，但他毕竟敢于在理性主义统治理论和哲学领域、神秘的虔诚主义统治宗教和道德领域的形势下，起来反抗这些占统治地位的思想，为美学和感性争取合法的独立地位，这种勇气和胆识是多么可贵！鲍姆加通不仅创立了美学这门学科，其思想也影响到后来的康德、席勒、歌德等一些美学大家，因此他在美学史上的地位是不言而喻的。

《美学》第一卷刚出版，1751年，年仅37岁的鲍姆加通健康状况便急剧恶化，自此一病不起，几乎丧失了工作能力。但尽管如此，他还是坚持写作《美学》第二卷，并于1758年发表。按照鲍姆加通的计划，《美学》应分为两大部分：第一部分叫做“理论美学”，下辖三章；第二部分叫做“实践美学”。已经发表的两卷《美学》仅仅组成其中第一部分的第一章，这就是说，不仅“实践美学”部分完全谈不到，就是“理论美学”部分也只完成了三分之一，因此，照原计划来看，鲍姆加通《美学》不过刚刚开了个头——尽管是个极其重要的头。可惜他无法全部完成了，《美学》第二卷就成为他著作生涯最后的“天鹅之歌”。1762年5月26日，他怀着未竟的愿望和深深的遗憾，在久病11年后与世长辞，年仅48岁。

十二、《拉奥孔》其诗其画 ——温克尔曼与莱辛的美学 思想

《拉奥孔》是1506年在罗马发掘出来的一座古希腊雕像，属于公元前一世纪中叶希腊化时期的作品。它描绘了拉奥孔和他的两个儿子被两条大蛇绞住时痛苦挣扎的情形。据希腊传说，拉奥孔是特洛伊城阿波罗日神庙的祭司。特洛伊城王子巴里斯访问希腊时，将希腊著名的美女海伦王后拐带回国，引发了历时十年的特洛伊战争。希腊人动员全国人组成远征军去攻打特洛伊，打了九年也没攻下。第十年上，希腊一位将领奥地苏斯想出了一个计策，把一批精兵埋伏在一匹大木马的腹内，放在特洛伊城门外。特洛伊人好奇，把木马移到城内，夜间伏兵跳出打开城门，于是希腊士兵一拥而入，攻下了特洛伊城。当特洛伊人把木马移入城时，祭司拉奥孔曾极力劝阻，警告人们不要误中敌计。结果触怒了庇护希腊人的海神，于是海神派遣两条大蛇把拉奥孔和他的两个儿子一起绞死。《拉奥孔》雕塑所用的就是这个题材。

这个传说曾被不同的艺术加以表现。除了《拉奥孔》雕刻之外，著名的罗马诗人维吉尔在其史诗《伊尼特》中也描写了这个故事。一个用诗即一般的文学形式，一个用雕刻即造型艺术或广义的画的形式，表现得却是同一题材，于是就

发生了孰先孰后以及谁模仿谁的问题，这个问题又发展为诗画孰优孰劣以及与此相联系的诗画特征及其界限等问题。针对上述问题，温克尔曼与莱辛有着截然不同的观点。

温克尔曼（Winckelmann, 1717—1768）是德国十八世纪著名的艺术史家、艺术美学家和考古学家。过去的美学研究一般着重于诗学，而温克尔曼则注重对造型艺术的研究；过去的美学研究仅限于拉丁古典主义，而温克尔曼则深挖到它最早的根源希腊古典主义；过去的美学研究方法，仅限于书本和对文字材料的横的剖析，而温克尔曼则侧重于实物和考古，并且用发展的观点，对各种艺术进行纵的历史的陈述，指出它们的起源、发展、变化和衰颓。由于温克尔曼对希腊古典艺术热烈崇拜并有深切体验，所以他的叙述富有极强的感染力，在欧洲产生了深远影响，从而使他在西方美学史上占有一席独特的位置。

温克尔曼在从 1755 年一直到他去世的十几年时间里，一直呆在意大利。他一再观赏陈列在艺术馆中的古希腊名作，并游历了很多古代建筑的遗址，伟大的希腊艺术完完全全地征服了他。他相信，古希腊艺术是无可企及的，而要使现代艺术有所成就，唯一的方法就是完全以希腊艺术为典范。基于自己对古希腊艺术作品细致精到的观感体验，温克尔曼在他早期的处女作《关于在绘画和雕刻中摹仿希腊作品的一些意见》和后来的代表作《古代艺术史》中，提出了一些很有价值的美学思想。

温克尔曼认为，首先是希腊适中的气候、明亮的天空造成了希腊人美丽的形体及其完美的品格，而这种爱美的气氛

就成为了希腊艺术繁荣的第一个根源。其次，古希腊国家的自由政治体制和民主管理方式也十分适合于艺术的发展。而古希腊高度重视艺术、普遍尊敬艺术家的社会风气则是古希腊艺术繁荣的另一原因。

由于温克尔曼从地理环境、政治制度及社会风气方面来探讨艺术产生、发展和繁荣的原因，也就倡导了一种新的艺术史观和艺术史的研究方法，这对以后的艺术史研究和美学研究都产生了很大影响。

我们知道，古希腊艺术特别是雕塑艺术的表现对象绝大部分是现实中的人体之美，温克尔曼也注意到了这一点，并将自然人体美看成是艺术美的基础和摹仿的对象。但同时温克尔曼又将艺术美看成是比自然美更为理想的优美整体。他追求一种宁静、单纯的艺术理想，古希腊艺术之所以在他那里可以成为一切艺术的典范，就在于它完全符合这种艺术理想。温克尔曼将希腊艺术的特征概括为高贵的单纯和静穆的伟大，他说：“希腊杰作有一种普遍的突出的标志，这就是无论在姿态上和表情上，都显出一种高贵的单纯和静穆的伟大。正如海水表面波涛汹涌，但深处总是静止的一样，希腊艺术家所塑造的形象，在一切剧烈情感中都表现出一种伟大而镇静的心灵。”^①温克尔曼认为，高贵的单纯和静穆的伟大这些希腊杰作的突出特点，在雕塑《拉奥孔》中得到了极好的展示。他在评论中写道，拉奥孔的剧烈痛苦在脸部、在周身的

^① 温克尔曼《关于绘画和雕刻中摹仿希腊作品的一些见解》。见《世界艺术与美学》文化艺术出版社1983年版，第一辑，第217页。

每条筋脉上以及在他痛得抽搐的腹部上都能让人感觉到。然而他的面部和全身姿态却并未显出任何狂烈的激动，他没有象维吉尔的诗中所描绘的那样嚎啕大哭，他的表情被克制地表现为勉强压抑住痛苦的一种恐怖的惊叹。这是因为，身体的状态越为平静，则越能巧妙地塑造心灵的真实特征，心灵只有在一种和谐与宁静的状态中，才能表现出伟大和高尚。温克尔曼认为，在拉奥孔身上，艺术家把心灵的伟大与高尚同身体感受到的巨大痛苦融为一体，便赋予了他在这种痛苦中一种最接近平静状态的行动。当然，在这种平静中也要具有感人的力量，也要将心灵的真实情感与气质表现出来，所以塑造到静穆并不就等于是冷漠和令人无精打采。

所以温克尔曼认为，拉奥孔在雕塑作品和诗歌中之所以有完全不同的表现方式，并不是由于诗画的不一致所造成，而只是因为希腊雕塑名作《拉奥孔》始终遵循着一种高贵的单纯、静穆的伟大的艺术特征和美学理想。他认为，诗画的媒介不同，并不对这两种艺术的活动范围产生重大影响。绘画和诗一样都有广阔的边界，画家可以遵循诗人的足迹，象音乐所能做到的那样，同样，诗歌也可以带有绘画性。可以看出，温克尔曼这里存在着将诗画界限混淆的一定倾向。

温克尔曼的上述观点都遭到了莱辛的指评。莱辛的美学著作《拉奥孔》的副标题就叫《兼论〈古代艺术史〉的若干观点》，可见此书就是针对温克尔曼《古代艺术史》中的一些观点所作的。

莱辛（Lessing, 1729—1791）是德国伟大的启蒙主义者，德国文学史上进行变革的开路先锋。他出生于德国萨克森的

卡门茨一个牧师家庭，从小天资聪颖，中学时被校长称为“一匹需要双份饲料的骏马”。后来他在精神领域的探索，遍及文学、艺术、哲学、神学、历史、考古学等各个方面涉猎之广简直是包罗万象。莱辛的一生是为了探求真理而英勇奋斗的一生，尽管他当时所处的社会环境如同安息日般的死板宁静，他的一生也是贫困潦倒坎坷不平，但他却以自己的探索，给德国死水般的学术环境带来了丰富多彩的波澜。还在青年时代，他就以文学批评开始了自己的学术生涯，接着，他通过《关于当代文学的通讯》同当时“德国文学中的教皇”——高特雪特进行论战。不久，又撰写了《拉奥孔》、《汉堡剧评》等美学论著。与此同时，还先后创作了《萨拉·萨姆逊小姐》、《明娜·冯·巴尔赫姆》、《爱米丽亚·迦洛蒂》等著名剧本。后来的著名美学家、诗人席勒在他给歌德的一封信中就曾感叹地说：毫无疑问，在那个时代的所有德国人当中，莱辛对艺术的论述，是最清楚、最尖锐、最灵活、最本质的东西，他看得也最清楚。这话并不过分。

1766年，莱辛发表了著名的美学著作《拉奥孔》，其中所体现的美学思想虽然是莱辛长期思考和研究的结果，但其直接的起因却是温克尔曼的《古代艺术史》。

前面我们已经谈到，温克尔曼认为，拉奥孔的表现之所以由诗歌中剧烈的痛苦叫喊转化为雕像中一声轻微的叹息，就是因为古希腊艺术始终以表现高贵的单纯和静穆的伟大来作为自己的最高理想，而狂烈的外部表情是和伟大的内部心灵不相称的。因此《拉奥孔》雕塑只能以牺牲表情来表现心灵的高尚。莱辛针对温克尔曼的这些观点一一进行了反驳。他

首先指出，伟大的心灵和痛苦的表情是可以相容的，因为感情是人类的自然本性，号喊、哭泣、咒骂都是身体痛苦时的自然表现。通过荷马对希腊人的描写，可以知道他们都是忠实于一般人性的，他们并不以人类的弱点为耻。荷马所称颂的英雄，尽管在行动上都远远超出一般人性以上，但在情感上，却总是忠实于一般人性的。例如，铁一般的战神被矛头刺痛时，发出可怕的呼喊，就象是一万个狂怒的战士同时发出的，惹得双方的军队都胆战心惊起来。爱神维纳斯只擦破了一点皮，也大声叫起来，这也并非是显示这位欢乐女神的娇弱，而是表明遭受痛苦的自然本性也有发泄的权利。

既然温克尔曼关于伟大心灵同痛苦表情不能相容的理由不能成立，那么究竟是什么理由使希腊雕刻不表现人的表情呢？莱辛认为，这是为了美。他说：“我要建立的论点只是：在古希腊人来看，美是造型艺术的最高法律。”“凡是为造型艺术所能追求的其它东西，如果和美不相容，就须让路给美；如果和美相容，也至少须服从美。”^①但是，如果原来在平静状态中保有的那种美的表情，由于一些激情而使它受到丑陋的歪曲，那么这时艺术家该怎么办呢？莱辛认为方法有二：一是避免这种表情，二是把表情冲淡。《拉奥孔》雕塑就采用了第二种方法，它把原来强烈的哀号化为微微的叹息，就既保存了一定程度的苦痛，又多少保存了一定程度的美，从而仍能博得人们的怜悯。如果不是这样，而是让雕像号陶大哭，那

^① 莱辛：《拉奥孔》，朱光潜译，人民文学出版社1978年版，第14页。

么他就要张开大嘴，在雕塑中就会成为一个大窟窿，显得很丑。这种丑的形象，就不但不使人怜悯，反而惹人憎恶了。

总之，一切都是为了艺术效果。莱辛认为造型艺术为了取得最好的艺术效果，就应该避免描绘激情达到了顶点的那个时刻。因为艺术家在创作时，面对永远变化的自然，只能从某一角度，选取某一顷刻，来描绘某一事物。为了让人们能反复玩味，产生最大的艺术效果，应该选择的只能是可以让人们的想象自由活动的那一顷刻，能够得到一种常住不变的持续性的那一顷刻，而不能选择顶点那一顷刻，这是因为“到了顶点就到了止境，眼睛就不能朝更远的地方看去，想象就被捆住了翅膀，因为想象跳不出感官印象，就只能在这个印象下面设想一些较软弱的形象，对于这些形象，表情已达到了看得见的极限，这就给想象划了界限，使它不能向上超越一步。所以拉奥孔在叹息时，想象就听得见他哀号；但是当他哀号时，想象就不能往上面升一步，也不能往下面降一步；如果上升或下降，所看到的拉奥孔就会处在一种比较平凡的因而是比较乏味的状态了。想象就只会听到他在呻吟，或是看到他已经死去了。”^① 所以莱辛认为，艺术作品要尽可能给人们的想象留有余地，要尽可能选择可以让想象自由活动的那一顷刻，“凡是让人想到只是一纵即逝的东西就不应在那一顷刻中表现出来。”^②

莱辛通过对《拉奥孔》的分析，主要论述了造型艺术的

① 《拉奥孔》第 19 页。

② 同上。

特点和规律，但他瞩目的重点并不是造型艺术，而是诗，认为诗比画要优越一些，这一点是通过他对诗画之间的比较达到的。

莱辛认为，诗和画都是摹仿的艺术。但是所用的媒介不同，绘画是用空间中的形体和色彩，而诗则用时间中发出的声音来摹仿。摹仿媒介的差异也就决定了摹仿对象的不同，“在空间中并列的符号就只宜于表现那些全体或部分本来也是在空间中并列的事物，而在时间中先后承续的符号也就只宜于表现那些全体或部分本来也是在时间中先后承续的事物。”^①也就是说，诗描绘时间中先后持续的事物，即动作或情节，而画则描绘空间中并列的事物，即物体。由于莱辛所理解的美只是物体美，所以他认为“美不是诗的题材，而是一切造型艺术所特有的题材”^②。一切造型艺术、绘画都不能表现丑，虽然“就它作为摹仿的技能来说，绘画有能力去表现丑；就它作为美的艺术来说，绘画却拒绝表现丑”^③。

由于莱辛对美的理解只局限于物体美，而诗所特有的题材却是动作，这样诗歌就不应该以美为自己的题材和最高法律。因而诗的表现领域是自由广阔的，除了美以外，其他如恐怖、嫌恶、悲、喜、崇高和滑稽等等，诗歌都可以表现。这样人们就不应该把绘画的理想移植到诗歌中，要求诗人在诗中表现人体美，而应该在诗歌自己特有的动作领域发挥其表

① 同上书，第 82 页。

② 《拉奥孔》第 172 页。

③ 《拉奥孔》第 135 页。

现方面的自由性来表现丰富的现实人生，所以诗歌的最高法律不是美而是真。

除了这些差异以外，莱辛还论述了诗画之间的共同点或交叉点。因为作为绘画特有题材的物体也在时间中存在，而作为诗歌特有题材的动作也必然体现在人身上，因而诗与画的界限并不是绝对的。绘画可以通过物体去暗示动作，这就要求绘画善于选择最富于包蕴性的时刻；诗歌也可以通过下面几种方式，以动作暗示物体。其一是化静为动，将在空间中并列的物体转而在时间持续的过程中来表现，例如荷马描写阿喀琉斯的盾，就不是把它作为已经完成的作品，而是作为正在创作过程中的东西来描绘，这样我们看到的，就不是枯燥的静态描绘，而是动作的生动图画。其二是从美所产生的效果来表现美而不从正面描绘物体美，荷马史诗中对海伦之美的表现就是典型的例子，荷马通过描写特洛伊城的众多元老们见到海伦后发出异口同声的赞美，并承认为她作战、流了许多血和泪是值得的举动来说明海伦的美丽，这无疑比正面描写更能说明问题。其三是化美为媚，将静态美化为动态美。

可以看出，莱辛对诗画的分析，是很全面、很细致、很深入的。丰富的材料，高超的智慧，雄辩的逻辑，隽永的文风，使他得出的每个结论，无一不令人叹服。

总之，通过温克尔曼和莱辛围绕雕塑《拉奥孔》所提出的一系列美学思想，我们认为，莱辛与温克尔曼关于艺术与美本身的理解并没有本质的差异，其重大的分别只在于温克尔曼所理解的希腊人性是静穆的伟大，并视之为理想的人性，

而莱辛所理解的希腊人在情感上则是普通的、自然的人，只是在行动上才表现出超凡性。这样通过对温克尔曼所坚持的“高贵的单纯、静穆的伟大”这一艺术最高原则和理想的批驳，莱辛就有力地揭露了古典主义文艺的抽象性、冷淡的效果和矫揉造作的风格，从而阐发了文艺贵在真实生动的思想。这无疑积极的。并且，莱辛通过对诗画界限的划分，就把温克尔曼加给诗画的共同的美的法则只留给了绘画，从而把诗歌从那些法则的束缚中解放了出来，使它拥有了比造型艺术远为广阔的表现天地，这对德国文学的发展、对德国古典美学的诞生都起了巨大的推动作用。

十三、“德意志民族的精神 花朵” ——康德美学

作为德国古典哲学的创始人、德国古典美学的奠基人，康德（Immanuel Kant 1724—1804）于1724年4月22日，生于德国普鲁士省柯尼斯堡市一个普通的皮匠家庭。他成长的环境一直遵循着一种勤劳、忠诚和清教徒般严格的生活方式，这种稳重、乐天、追求内心宁静的宗教观念，对他的道德形成具有重要影响。十六岁时，康德进入柯尼斯堡大学，七年后毕业，然后作为家庭教师先后在三个家庭中生活和工作。1755年，他开始任教于柯尼斯堡大学，从此开始了他持续41年之久的教学和学术研究生涯。

康德的一生几乎就是沉思的一生。他既不追逐功名，也不攫取权力，人生的所有历程和他的划时代的哲学思想也几乎都实现于他的家乡柯尼斯堡。无论是公务还是爱情都没有使他受到无端的烦恼（康德一生没有结婚）。康德生活阅历的标志就是他的那些著作，他生活中最激动人心的事件就是他的思想。其理论思考和人格实践的有机统一，是康德留给后人的最鲜明印象。

关于康德的生活，海涅曾有过生动的描述：

康德的生活史是难以叙述的。因为他既没有生活，又没有历史。他住在德国东北边境一个古老城市柯尼斯堡一条僻静的小巷里，过着一种机械般有秩序的，几乎是抽象的独身生活。我相信，就连城里教堂的大时钟也不能象它的同乡伊曼努尔·康德那样无动于衷地、接部就班地完成他每日的表面工作。起床，喝咖啡，写作，讲学，吃饭，散步，一切都有规定的时间，邻居们清楚地知道，当伊曼努尔·康德穿着灰色外衣，拿着藤手杖，从家门口出来，漫步走向菩提树小林荫道的时候就是下午三点半钟，由于这种关系人们现在还把这条路叫做哲学家路。一年四季他每天总要在这条路上往返八次，每逢天气阴晦或乌云预示着一场暴雨的时候，他的仆人、老兰培，便夹着一把长柄雨伞作为天意的象征忧心忡忡地跟在后面侍候他。

这样严格的生活习惯只有一次例外。那是1762年夏末的一天，康德得到了当时被列为禁书的卢梭的《爱弥儿》，这本书强烈地吸引他到了这种地步，以致他间断了平时到户外散步的习惯。这一年也就是康德思想进程中转折性的一年。在

这以前，康德致力于自然科学研究，曾于 1755 年写成《宇宙发展史概论，或根据牛顿定理试论整个宇宙的结构及其力学起源》，提出了著名的关于太阳系如何产生的星云说。如果说康德是借助于牛顿公理来洞视无垠的星际，那么卢梭的独特见解则帮助他去探视人类心灵的奥秘。康德自己在谈到卢梭对他的影响时曾经说过，以前他很以学者自负，是卢梭教导他怎样做人和尊敬人类，并为恢复人的价值和尊严而努力。这样我们也就不奇怪为什么卢梭的画像成为悬挂在康德书房内光无一物的墙壁上的唯一的装饰品了。

康德哲学是以与人的三种心理机能——知、情、意——相应的三大批判，即《纯粹理性批判》、《判断力批判》和《实践理性批判》组成的。1781 年，康德最先完成《纯粹理性批判》一书，1788 年，又完成了第二个批判《实践理性批判》。这两个批判，一个研究认识论的问题，一个研究道德行为即伦理学的问题。前者涉及自然的概念，属于理论的领域，后者涉及自由的概念，属于实践的领域。在康德看来，这两个分别涉及知和意的领域是互相对立的，但又是相互联系的。怎样才能够建立起二者的联系，也就是把二者之间存在的鸿沟填平，从而把两个领域沟通起来，就成了康德在写完这两个批判后苦苦思索的一个问题。最后，康德发现，在自然和自由之间有一个中间地带或第三世界，就是美和艺术的世界，这个世界在前两个世界之间可以起一种桥梁作用。尽管康德一向跟艺术格格不入，比如他不懂建筑，不懂绘画，甚至把拉斐尔误认为柯雷乔，就连他比较熟悉的诗歌，其鉴赏力也甚为平平。但他还是在 1790 年写了第三大批判，即《判断力

批判》，涉足情的领域即审美的领域，并提出了许多极为深刻的美学思想。下面我们就从几个方面来把握一下这部书的基本内容。

第一，关于美的分析。首先，康德认为审美的特点是无利害感，审美所得到的快感不同于感官上的快感和道德上的快感。它不会象一桌丰盛的菜肴那样，以它的色、香味作用于人的视觉、嗅觉、味觉等感官，使人产生快感并产生品尝它的欲望；它也不会象一个英雄人物的模范事迹那样，人们通过对这种行为品格的道德上的赞许、尊重和学习就能获得一种快感。康德认为美感仅仅是静观的、纯粹淡漠的、纯粹无利害关系的快感，这是美感的质的方面。其次，从量的方面看，康德认为“美是那不凭借概念而普遍令人愉快的。”^①在他看来，审美判断虽然是单个判断，但它却要求一种普遍承认。比如人在欣赏达·芬奇的绘画、莎士比亚的戏剧、或贝多芬的音乐时，就会假设或期待着别人跟自己有同样的感受，认为美对每个人都同样是美。不过这种普遍有效性不同于逻辑概念判断的普遍有效性，它不是客观的，而是主观的，仅仅来源于人的一种心意状态。再次，从关系方面看，审美判断具有一种没有目的的合目的性。康德认为审美判断不带任何利害感，它不会让人注意到对象的内容和性质，而只会让人注意到它的外在形式，而这种形式在主观上又合乎人的目的，因此在客观方面审美判断没有目的性，但却具有一种主观的合目的性。最后，从方式方面看，审美判断具有一种没

① 康德：《判断力批判》，商务印书馆1964年版，上卷，第57页。

有概念的必然性。康德指出，审美判断总是期望着每个人的赞同，当一个说某物为美时，他就会要求每个人都赞美这个对象并认为它是美的。这就体现了一种必然性的要求，但是这种必然性不是来自于普遍概念而是来自于人的一种“共通感”。正是由于人类具有一种社会性的共同的情感，个人主观的审美判断才会得到人的普遍赞同，才会具有一种普遍有效性和必然性。

第二，对崇高的分析。康德对崇高的分析是从崇高和美的比较开始的。二者同属审美判断力的范畴，有许多相同之点，比如都是单称的反省判断，从个别去求一般；都是情感判断，得到的是不同于感官和善那样的快感等。但是崇高与美也存在着明显的差异。康德认为它们主要有以下几点区别：首先，从客观对象来说，美是建立于对象的有限的形式中，而崇高则建立于对象的整体性的无形式中。比如一朵花，具有确定的有限的形式，一看就能把握住，令人心旷神怡，产生快感。而大海却浩浩荡荡，无边无际，体积上粗旷、渺茫，力量上威猛无比，不可抗拒。我们的感官不能把握它的形式，我们感受到的只是一种无形式。其次，从人的主观心理反映来说，美感是单纯的快感，或积极地快感；崇高则是由痛感转化成的快感，或消极的快感，它首先经历了一个瞬间的生命力的阻滞，但立刻继之以生命力的更加强烈的喷射，这样就产生了崇高感。最后，康德认为崇高和美的最重要的和内在的差异在于，美在于客观的对象，而崇高则在于主体的心灵。在美感活动里，是对象的外在形式，促进了人的理解力和想象力的自由和谐活动，从而产生了快感。而在崇高感活动里，

对象的无形式，超越了人的主观感受能力，这时理解力和想象力显得十分无力，于是人只好求助于超感官的能力即理性，而这种理性只能是从主观心灵激发出来的，它可以帮助想象力在更广阔的无限世界中活动，从而产生快感。因此崇高感在康德那里，包含着道德、精神等理性的内容。

康德还区分了两种崇高，即数学的崇高和力学的崇高。所谓数学的崇高，指的是对象的体积或数量的无限大，超出了人们的感官所能把握的限度。所谓力学的崇高，指得是对象具有巨大的力量和威势，引起了我们的恐惧和崇敬。需要指出的是，康德在崇高感中十分强调人在面对使自己感到恐惧的对象时，心中所激发起的理性方面的勇气和自我尊严感，认为人具有一种可以使自然的威力对人不能成为支配力的更大的威力。这就突出和高扬了人的精神力量的伟大。

第三、关于艺术和艺术创造。康德首先谈到了艺术本身的规定性即艺术不同于其他现象的特殊性问题，他把艺术同自然、科学和手工艺作了区分。康德认为，艺术不同于自然：自然是天然成品，艺术是人工作品；自然是一种必然的存在，而艺术则是一种自由的创造，它有预想的目的，并受理性的指导。艺术也不同于科学：对于艺术来说，有了最完备的知识，并不意味着一个人就有了从事艺术创作的能力；而对于科学来说，人如果通晓了科学知识，就可以从事科学活动。最后，艺术还不同于手工艺：艺术是一种自由的表演，它本人便令人喜爱；手工艺本身是不令人喜爱的，它只有通过实用效果才对人具有吸引力。

康德十分强调艺术的自由的特征，他认为自由是艺术的

精髓，因为这一点艺术与游戏相通，它们除了追求自身的愉快这一共同目的外，都没有任何外在的目的和强制性的东西，它们都标志着活动的自由和生命力的畅通。康德认为人只有在自由中才能领略到生命的乐趣。但是强调艺术创作的自由也并非意味着可以毫无拘束，康德认为精神界的自由和自然界的必然在艺术里是应该统一的，艺术有别于自然但仍必须妙肖自然，它要符合必然规律，又不能受规律的束缚。总之艺术就是自由和必然的统一。这便是康德概括出来的艺术的真谛。

在艺术创造问题上，康德十分强调天才的作用。他认为“美的艺术只有作为天才的作品才有可能”^①。所谓天才也就是为艺术制定规律和法则的一种才能，它是人的心灵中一种天生的禀赋。天才在替艺术制定规则时，一方面要符合自然，另一方面也要显出创造的自由。康德认为只有在艺术的领域里才存在天才，艺术不能通过摹仿去学习，而科学却是可能的。他举例说，牛顿可以把他的最主要的科学发明传授于人，而荷马却无法教会别人写出他那样的伟大诗篇。

康德的哲学、美学体系十分博大精深，甚至观点正相反对的人们都能从中吸取到自己所需要的东西。有人认为康德思想是我们理解二十世纪西方文化精神的一把钥匙，这不无道理。因为近现代以来哲学和美学领域的很多新的创见、发现和思想，大都源自德国，而康德在其发展中就是一座光辉的里程碑。跟康德所建立的那个光辉灿烂的美学王国相比，我

① 《判断力批判》上卷，第153页。

们上面所介绍的仅仅是一鳞半爪，要想有进一步的了解，还必须凭藉求知的热情和勇气作更为深入的探索和研究。

十四、歌德与席勒的伟大合作

作为德国十八世纪伟大的诗人、戏剧家、哲学家和美学家，歌德与席勒这两个名字，同样的璀璨而夺目。他们都在德国文学史上占有突出的地位，并以两人长达10年（从1795年到1805年席勒病逝）的密切交往与合作代表了一个时代，即人们通常所说的德国文学史的“古典时期”。但是由于他们二人的性格不同，艺术创作的风格也各异：歌德是天生的抒情诗人，他一直钟情于长青的生活之树，其思想始终从感性的具体的东西出发；而席勒的性格则富于哲学的沉思，他的思想多从抽象的概念出发，且始终徘徊于诗和哲学之间。与之相应，二人同为美学家，歌德的美学观是生活的艺术的，席勒的美学观则是精神的哲学的。也许正是因为这种迥异的风格，当这两位伟人的艺术视角碰撞到一起时，便会相得益彰，激发出各自更深刻的情感与才思。

歌德和席勒的10年合作是求同存异共建德国古典文学的10年。就其创作方法上的差别而言，歌德倾向于古典主义，主张诗要从客观现实出发；席勒则倾向于浪漫主义，强调应立足于人的理想而写作。二人的结合，使得他们能各自看到自己创作思想上的缺陷。这期间他们各自创作了许多重要作

品，例如歌德完成了《威廉·麦斯特的学习时代》和《浮士德》悲剧的第一部，席勒完成了《渥伦斯坦》及《威廉·退尔》等戏剧。而他们合作撰写的双行讽刺短诗《赠辞》，也产生了巨大影响。

通过合作，歌德的美学观点对席勒产生了越来越大的影响，使他的创作风格逐渐由浪漫主义向现实主义转变。席勒在1797年6月18日给歌德的信中谈到“您越来越使我改掉从一般到特殊的倾向，而相反地把我从个别的情形继续引导到巨大的规律。”可见，歌德对席勒的帮助，就是使席勒的哲学思辨更贴近生活现实，并回到生动活泼的文学创作上来，因为歌德认为象席勒这样才能非凡的作家，如果在抽象思维的领域滞留太久，就会妨碍他的创作才能的发挥，那是十分可惜的。而席勒对歌德的最大帮助，则是以无比的热情和深刻的见解促使歌德更充分地发挥其才能，这诚如歌德席勒自己所言：“您给予我第二次青春，当我差不多已经完全停止创作的时候，您又使我成为诗人。”正是由于如此亲密的友谊和合作，所以当也在病中的歌德获悉席勒去世的噩耗后，就陷入深深的悲哀之中。他在一封给朋友的信中写道：“我认为失去的是我自己，现在我失去了一朋友，同他一起也失去了我生命的一半。”痛惜之情溢于言表。

下面我们就来简要介绍一下歌德与席勒二人的主要美学思想。

歌德(G·W·Goethe, 1749—1832)于1749年8月28

日诞生于德国莱茵河畔的法兰克福自由市。歌德从小就接受了良好的宗教教育和文化教育，广泛接触绘画和戏剧，也在胸中萌发了最早的诗的灵感，并开始试着用诗的语言表达那些鼓动在他幼小心灵中的梦幻。

歌德一生中的大部分时间，是在魏玛宫廷度过的，他充当卡尔公爵的枢密顾问官长达五十六年之久。当然歌德更主要地还是一个伟大的文学家、思想家和科学家，同亚里士多德一样，他也是一位百科全书式的巨人。文学艺术领域内的各种艺术形式，歌德都实践过，文艺理论的各个主要领域，歌德都涉猎过。而只要他涉猎过、实践过的领域，莫不成绩辉煌。他的《浮士德》被人称为德国人世俗的圣经，他的《威廉·麦斯特的学习时代》是德国社会生活的史诗，他的《葛兹·冯·伯利欣根》成为狂飙突进运动引爆火药的导线，他的少年维特是钉在十字架上的普罗米修斯，他的《西东诗集》则是走向“世界文学”的阶梯。正如恩格斯所说，歌德在文学领域就象是奥林匹斯山上的宙斯。而他作为文艺批评家、美学家，又并不亚于他作为文学家。从1823年起一直到他逝世前的1831年止，歌德与爱克曼之间的谈话录，就是一个丰富多彩的美学百宝箱。它是我们了解歌德美学与艺术观念的最重要文献，也是他一生美学思想的一个总结。

歌德十分推崇莎士比亚，坚持一种现实主义的艺术观。他认为自然是艺术创作的源泉，是艺术创作的起点和终点。正是在自然的基础上，才产生了艺术。艺术是艺术家对自然的模仿，“一切艺术的最高的使命，就是通过假象塑造一种更高

的现实性幻觉物。”^① 这现实性的东西，包括外在自然和内在自然两种，歌德认为表现外在自然要比表现内在自然更为重要一些。在歌德那里，对艺术家的最高要求是：“他应该遵守自然，研究自然，模仿自然，并且应该创造出一种毕肖自然的作品。”^② 而当一个艺术家“不再去掌握自然、思索自然的时候，他就愈来愈远地背弃了艺术的基础。他的作风会变得更浅薄、更空疏。离开单纯模仿和风格也就更遥远。”^③

由于视艺术为自然美的缩影，所以歌德又把艺术叫做“第二自然”。虽然大力主张艺术应面向现实，从自然中汲取源泉，但是歌德并不认为艺术必须屈从于自然，相反，他认为艺术在一定条件下可以违反自然，从而高出于自然。歌德告诉人们：艺术并不完全服从自然界的必然之理，而是有它自己的规律。他还说，艺术家对于自然的关系是双重的：他既是自然的主宰，又是自然的奴隶。他是自然的奴隶，因为他必须用人世间的材料来进行工作，才能使人理解；同时他又是自然的主宰，因为他必须使这种人世间的材料服从他的较高的意旨，并且为这种较高的意旨服务。艺术要通过一种完整性向世界说话，但这种完整性是自然中所找不到的，只能来自艺术家的心智，是心智的产物，或者说，是一种丰产的神圣的精神灌注生气的结果。

① 转引自李思孝编著：《西方古典美学史论》南开大学出版社1992年版，第444页。

② 转引自朱光潜：《西方美学史》下卷，第76页。

③ 《西方古典美学史论》第444页。

1795年，在歌德的生命历程中是极有意义的一年。这一年，他同席勒由原来的疏远而开始接近。起初他们的见解并不怎么一致，个别与一般、特殊与整体的关系问题，就是他们意见分歧之所在。歌德晚年在编辑他自己和席勒的通信集时，曾经写道：

我们过去曾谈到一种微细的分歧，席勒的通信中有一段又提醒我想起这个分歧，我现在提出以下的看法。

诗人究竟是为一般而找特殊，还是在特殊中显出一般，这中间有一个很大的分别。由第一种程度产生出寓言诗，其中特殊只作为一个例证或典范才有价值。但是第二种程序才特别适宜于诗的本质，它表现出一种特殊，并不想到或明指到一般。谁若是生动地把握住这特殊，谁就会同时获得一般而当时却意识不到，或只是事后才意识到。^①

这说明，重视个别和特殊，是歌德不同于席勒的地方，也是艺术的一般特征之所在。艺术之所以需要个别和特殊，就在于它通过个别表现更广泛的一般，通过特殊表现完整的有机整体，而这正是第二自然高于自然的地方，也是艺术之所以成为艺术的地方。歌德进而指出，艺术中这种能够表现一般和必然性、体现事物本质的个别，也就是指事物的特征。比如哥特式建筑，它的奇伟和瑰丽就是它独有的特征，而正是这种特征才构成了真正的艺术、真正的美。

那么，怎样才能创造艺术这个第二自然。表现事物的特征呢？歌德认为最重要的就是面向现实世界和现实生活。只

① 转引自朱光潜：《西方美学史》下卷，第416页。

有通过生活，自然与艺术、客观与主观才能真正统一和交汇起来。关于这一点，他曾多次强调，而且常常是现身说法。他说他写的诗从来不弄虚作假，凡是没有经历过、没有非写不可的愿望的，就从来不写。而写出的诗，则都是从现实生活汲取诗情的，他把这种诗叫做“应景即兴诗”。

歌德认为，对生活的态度，关系到一个作家艺术创作的方向、内容、原则和方法。重视生活，就是从客观世界出发，着重于反映现实；不重视生活，就是从主观世界出发的问题。着重于表现理想。他把前者叫做古典的，把后者叫做浪漫的，并对比地概括了古典诗和浪漫诗的不同特征：前者是古典的，纯朴的，异教的，英雄的，现实的，是必然和天命。后者是近代的，感伤的，基督教的，浪漫的，理想的，是自由和愿望。歌德认为，古典主义的东西是健康的，而浪漫主义的东西则是病态的。

关于古典诗和浪漫诗的概念，起源于歌德和席勒之间的一场争论。争论的焦点，就是写诗应从客观世界出发，还是应从主观世界出发的问题。尽管他们两人都主张古典诗和浪漫诗的结合，但是歌德以为无论被称为素朴诗的古典诗还是被称为感伤诗的近代浪漫诗，都应该采取从客观世界出发的原则，所谓感伤诗也是从素朴诗来的，否则，离开了素朴诗，即离开了现实生活，也就没有了它的创作根基。歌德说，他主张学习古人，这意思也就是面向现实，因为古人的最大长处就是把现实当诗的动因，时刻不离现实。与歌德一样，席勒认为感伤的诗源于无限的观念，是主观的，带有自我反思性质，因而是浪漫主义或理想主义的；素朴的诗源于有限的

自然，是客观的，不带个人色彩的，因而是古典主义的或现实主义的。但是与歌德不同的是，席勒认为在素朴的诗中，除了真实以外，我们寻求不到别的东西，因为素朴的诗是生活的儿子，它只引导我们回到生活中去。而感伤诗却比素朴诗占有一个巨大的优势，它可以凭借其中的观念和高度精神性的事物来强烈地感动我们，给予我们一种严肃和紧张的印象。因为在席勒那里，现实总是落后于理想，凡是存在的东西总是有界限的，只有思想才是没有界限的。总之，歌德强调艺术创作应该从客观现实生活出发，基于此他更倾向于古典主义；而席勒却主张应从主观世界出发来进行文艺创作，所以他更倾向于浪漫主义，不过这一点后来在歌德的影响下有了一定的改变。

我们上面关于歌德美学思想的介绍当然并不足以概括他的全部美学思想，因为他的美学是那样的灿烂而丰富。并且，尤其可贵的是，歌德的美学思想并不象很多美学家的思想体系那样流于抽象的思辩，显得高深莫测，让人难以忖度。他的美学大多不是说出来的，而是吟咏出来的，在某种程度上，又是用生命和爱体现出来的。歌德有一句名言：理论是灰色的，生活之树长青。这个思想就完全体现在他的美学思想之中。可以说，歌德是一个解放者，他把文学从消极浪漫主义那里解放出来，也把席勒从抽象的哲学思辨中解放出来，使他重返文艺创作。歌德深信：一般抽象的概念对于诗人的创作并没有什么帮助，他依靠的只能是生活，是同生活相联系的艺术直觉，感性的洞察力以及溯本求源的质朴方法。这一切就象一股鲜活清新的和风，吹进了德国文学界和美学界，不

仅对德国，而且对欧洲乃至世界都产生了深远的影响。直至今今天，我们也仍能从他那里得到无尽的启迪。

席勒(Schiller)于1759年11月10日出生于德国内卡河畔的马尔巴赫。早在少年时代，席勒就阅读了很多狂飙突进时期诗人的作品，并对启蒙时代的精神之父卢梭表示了极大的崇拜。从1780年开始，席勒开始构思剧本《强盗》，1782年1月13日，《强盗》首次公演，就获得了巨大成功，目击者描绘当时的情景是：“整个剧院就象是个疯人院，人人都睁大了眼睛，紧握着拳头，沙哑地叫嚷着，陌生人也彼此倒在怀里饮泣，妇女们则几乎晕眩，蹒跚地走向门去。全场真是一片混乱——在这一片雾中，新的东西被创造出来了。”《强盗》一剧的主人公是一个伯爵的长子，他看到世界被罪恶玷污而变得萎缩，于是便投身绿林，成了杀富济贫、替天行道的侠客义士。席勒在剧本第二面的扉页上写着“打倒暴虐者！”还引用了古希腊著名的“医学之父”希波格拉底的格言：“药治不了的，要用铁！铁治不了的，要用火！”可见此剧的立意是反抗，主旨是革命。1784年，席勒的第二部悲剧《阴谋与爱情》公演，它讲述了一对出身悬殊的青年恋人最后同归于尽在腐朽势力的罪恶阴谋之中的故事。此剧以其鲜明的政治倾向和艺术特色，成为继《强盗》之后的又一名剧，特别是年青一代深受它的鼓舞，为它扼腕愤慨，为它倾洒同情之泪，历久不衰。这一时期席勒的代表作还有名诗《欢乐颂》，诗的开头是这样一节：

欢乐啊，群神的美丽的火花，
来自极乐世界的姑娘，

天仙啊，我们意气风发，走入你神圣的殿堂。
无情的时尚隔开了大家，
靠你的魔力重新聚齐；
在你温柔的羽翼下，
人人都彼此结为兄弟。

这首诗号召人类团结友爱，希望四海之内都成为兄弟，充满了英勇豪放的乐观主义精神，是一曲人道主义自由精神的颂歌。贝多芬后来被这首诗打动，选用了其中部分诗节作为他的第九交响曲的歌词，配之以激昂雄壮的音乐，就使这首诗超越了其创作时代的局限，从而具有了永恒的艺术魅力。

从1788年开始，席勒开始将自己的主要精力放在研究康德哲学和美学上。他的一系列美学论文，几乎都是在他接触了康德论著之后的几年内发表的。其中最重要的是：《给克尔纳论美的信》、《审美教育书简》和《论素朴的诗与感伤的诗》。下面我们仅介绍一下《审美教育书简》的主要思想。

席勒渴望自由，但他给予自由一种新的理解，认为自由不是政治经济权利的自由行使和享受，而是精神上的解放和完美人格的形成，因此达到自由的途径不是政治经济的革命，而是审美的教育，至少是须先有审美教育，才有政治经济改革的条件。席勒尖锐地指出，近代人类正处于两种堕落的极端：野蛮和颓废。对于下层阶级说来，虽然他们已经从长期的麻木不仁和自我欺骗中觉醒，开始要求自己的权力，但却以无法控制的狂怒急于寻找兽性的满足，从而回到了原始状态，至于上层的所谓文明阶级，情况就更糟了，他们只表现出一幅懒散和性格败坏的令人作呕的景象，并且自私自利，就

象在失了火的城市中，各人只顾抢救自己的东西。在这样的情况下，人在道德上还没有完成自己的人格，当然是不配谈政治上的自由的。

席勒也十分推崇古希腊社会，他认为在古希腊人的精神中，感官与理性还没有严格区分为相互敌对而又界限分明的不同领域，这就使得“他们既有丰富的形式，同时又有丰富的内容，既善于哲学思考，又长于形象创造，既温柔又刚毅，他们把想象的青春性和理性的成年性结合在一个完美的人性里”^①。然而近代社会的人却在现实与精神上都处于一种各自分裂的片面性状态，人处于整体性与个体性、理智与自由的冲突之中，感性与理性完全处于一种分裂状态，人性的全面发展遭到了扼制。那么，应该通过什么途径来使人性复归于统一呢？席勒认为唯一的途径就是通过美育，通过审美教育来求得完善人性的恢复。

席勒受康德的启发，认为美是居于感性与理性之上的第三种“中间状态”的产物，人们在审美的时候，能够摆脱任何外在力量的限制，成为完全自由自主的人。席勒将这种居于人的感性冲动与理性冲动之上、又使二者完满统一在一起的第三种冲动称为“游戏冲动”。他认为游戏冲动可以使人在精神方面和物质方面都得到自由，对此席勒曾用一个形象的例子来加以说明：“当我们怀着情欲去拥抱一个理应被鄙视的人时，我们就痛苦的地感到自然的强制；当我们敌视一个我

^① 席勒：《审美教育书简》第6封信，中国文联出版公司，1984年版。

们应该尊敬的人，我们也就痛苦地感到理性的强制。但是如果一个人既能吸引我们的欲念，又能博得我们的尊敬，情感的压力和理性的压力便同时消失，我们就开始爱他，这就是同时让欲念和尊敬一起游戏。”^① 席勒认为，在这种能够引起艺术与美的游戏冲动中，人的感性与理性、有限性与无限性、物质性与精神性才达到了完满的统一。所以人只有达到这种境界时，才算是达到了“人格的完整”与“心灵的优美”。正是在此基础上，席勒提出了他的著名命题：“说到底，只有当人是完全意义上的人的时候，他才游戏；只有当人游戏的时候，他才完全是人。”^②

纵观席勒的审美教育理论，我们看到尽管席勒试图用审美教育来替代作为历史发展必然的社会革命，还具有一定的主观幻想的色彩，但是他的理论在其总体框架上，却是以人道主义为其灵魂，以人性的解放和人的全面发展为其目标的，这正是席勒美育理论高于其他派别的鲜明标志。从美学发展史的角度看，这种以人为中心，极力求得人的自由与必然、感性与理性、整体与个体相统一的美学思想，也确实对后来美学的发展产生了深远的影响。没有了席勒，以后很多美学家的思想内容和影响力量，就会完全是另外一种情况。

1805年5月9日，席勒因病去世，终年仅46岁。

① 席勒：《审美教育书简》第十四封信。

② 《审美教育书简》第十四封信。

十五、站在世纪转折点 上的尼采

当我们跨入现代的门槛，仔细地观察西方美学思想进入本世纪后所走过的近一百年的道路时，我们就会惊奇地发现：西方美学中一直手握裁判权柄的雅典娜神即代表理性、科学与思辨的女神，早已不再端坐于法官席上，取而代之的则是自苏格拉底以来一直处于被告地位、受到无休止指控的非理性神祇。也就是说，西方审美意识已经发生了一个根本的转变，非理性、重情感、重感受的审美意识已在西方美学思想和艺术实践中占据了主导地位。那么，西方审美意识何以在时代精神上发生了这么大的逆转呢？如果我们想要对这个问题溯本求源的话，不能不提到的一个人物便是尼采。

1844年10月15日，尼采（Nietzsche）生于普鲁士萨克森州的洛肯镇，这一天也是普鲁士国王威廉四世的生日，所以这个日子给尼采的童年带来了很大的欢悦。他说：“因为我生于10月15日，也就是威廉四世的生日，因此，很自然地，我便冠上霍吞索伦王朝腓特烈威廉这个名字。在这一天出生，有一个很大的好处，就是在我童年时期，我的生日就是举国欢腾的日子。”^①

^① 尼采：《瞧！这个人》，中国和平出版社1986年版，第6页。

尼采的家庭是一个地道的宗教世家，祖先七代都是牧师，他的父亲还曾负责过普鲁士王国四位公主的教育，不过在尼采4岁时就病亡了。从此，尼采就在母亲、妹妹、祖母、姑妈组成的清一色的女性环境中长大。在这里，我们可以看到两个奇特的事实：一是尼采生长于宗教的气氛中，日后却成为举世闻名的反基督教的人；二是尼采在女人的环境长大、生活，日后却成为顽强的反女性主义者。

1864年，尼采进入波恩大学，学习古典语言学和神学。不过第一学期结束，尼采便不再继续学习神学，因为他不愿意在神学的空泛观念上浪费时间。此后尼采便越发地远离了基督教信仰，由于摆脱了宗教的约束，他对于权威便也愈加富于反抗精神。1865年，尼采跟随一个老师转学到了莱比锡大学。在莱比锡的几年间，有两大因素促成了尼采的个性和思想，这便是叔本华的哲学和瓦格纳的音乐。

1865年的冬季，尼采在一家旧书店里偶然地买到了叔本华的《作为意志和表象的世界》一书，立刻被深深迷住，花了十几天的功夫不分日夜地一口气读完。后来他回忆说，当时他漫游在一个愿望的世界里，梦想找到一位真正的哲学家，能够把他从时代的缺陷中拯救出来。教他在思想和生活中重新变得单纯和诚实。而正在这时，他发现了叔本华，尼采觉得，叔本华就象是特地为他写了这部著作一样。

叔本华与西方传统美学的最后一个代表人物黑格尔同时，但他却以异端的姿态向整个西方被视为金科玉律的审美原则和审美趣味提出了挑战。在某种程度上，叔本华的美学思想可视为东西方文化融合过程中的最初产物，正如他自己

所说,《作为意志和表象的世界》中就渗透着古印度《吠陀》和《奥义书》的影响。叔本华认为,意志是世界的自在之物,一切现象包括个体的人都是意志的客体化即表象。意志是一种盲目的不可遏止的生命冲动,个人受这种冲动的驱使,不断地产生欲望。欲望意味着欠缺,欠缺意味着痛苦。所以一切生命在本质上都是痛苦。当欲望休止时,人又会感到无聊。人生就摇摆的痛苦与无聊之间。不止于此,作为世界本质的生命意志是无限的,它在有限的个人身上必然得不到满足,人的个体生存的必然结局是死亡。人生如同怒海行舟,千方百计地避开暗礁和漩涡,却走向必不可免的船沉海底。所以,个人应当认清意志的内在矛盾及其本质上的虚无性,自觉地否定生命意志,进入类似印度教的“归入梵天”、佛教的“涅槃”那样的解脱境界。不过,叔本华也指出,当人撇开自己的意志而对世界意志的表象进行纯粹认识性的静观时,他就摆脱了生之痛苦而得到了审美的愉快。因此叔本华把美规定为意志的客体化的表现,认为当世界意志客体化地表现出来后,它就显现为从无机界、植物、动物到人不同等级的美。此外,在他看来,人的艺术也是意志的表现,它和人的其他意欲活动不同的是,它可以使人摆脱自己的意志,在欣赏艺术品的情感陶醉中使自己达到类似佛教“涅槃那样兮若流风之回雪。”的物我两忘的境界。所以艺术是把人从世俗苦难中拯救出来的临时手段。不过艺术终究不能解决人生的问题,人不可能老是停留在艺术陶醉的境界,而一旦人们回到现实世界,便又有了意志,陷入到新的痛苦,所以只有死亡才能使人最终得到解脱。

1869年,25岁的尼采被推荐到瑞士巴塞尔大学任古典语言学教授。到巴塞尔任教以后,尼采结识了当时客居于巴塞尔附近罗采恩湖畔的瓦格纳。他经常去拜访这位浪漫主义音乐大师,在瓦格纳身边度过了他一生中最愉快的时光。正是在叔本华和瓦格纳的影响下,尼采写出了他的处女作《悲剧的诞生》。

在一定的意义上可以说,《悲剧的诞生》是尼采哲学的“真正诞生地和秘密”。在这部著作中,尼采用日神阿波罗和酒神狄奥尼索斯的象征概念来说明艺术的起源、本质和功用乃至人生的意义问题。所以弄清这两个概念的确切含义,乃是理解尼采全部美学和哲学的前提。

日神阿波罗在古希腊神话中是太阳神、光明之神,它的光辉使万物呈现出美的外观,所以日神是美的外观的象征。不过在尼采看来,美的外观本质上是人的一种幻觉,它把充满了苦难的现实世界美化为幸福欢乐的幻景。梦是日常生活中的日神状态,在艺术中,造型艺术是典型的日神艺术,表现在荷马史诗和希腊雕塑中的奥林匹斯众神形象堪称日神艺术的典范,酒神狄奥尼索斯的象征来自于希腊酒神祭,在这种秘仪中,人们打破一切禁忌,狂饮滥醉,放纵性欲。尼采认为,这是为了追求一种解除个体化束缚、复归原始自然的体验。对于个体来说,个体的解体是最高痛苦,然而由于这痛苦却解除了一切痛苦的根源,获得了与世界本体融合的最高快乐。所以,酒神状态是一种痛苦与狂喜交织的颠狂状态。醉是日常生活中的酒神状态。在艺术中,音乐是纯粹的酒神艺术悲剧和抒情诗求诸日神的形式,但在本质上也是酒神艺

术，也是世界本体情绪的表露。

日神和酒神是作为人生的两位救世主登上尼采的美学舞台的。前面已经谈到，尼采在他探索人生问题的一开始，就遇到了叔本华，并且默默接受了他的悲观主义前提。所以尼采也承认世界和人生本无意义，但他又不甘心悲观厌世，为了肯定世界和人生，便诉诸于艺术，而这种艺术便由日神精神和酒神精神共同组成。日神精神教人停留在外观，不去追究世界和人生的真相，也就是说它是用艺术的“谎言”掩盖了世界对于人来说是残酷而无意义的这种可怕的悲观主义真理。日神精神沉缅于外观的幻觉，反对追究本体，而酒精神却要破除外观的幻觉，与本体沟通融合。前者是用美的面纱来遮盖人生的悲剧面目，后者则揭开面纱，直视人生悲剧。前者执着人生，后者超脱人生。前者教人不放弃人生的欢乐，后者教人不回避人生的痛苦。肯定生命，连同它必然包含的痛苦和毁灭，与痛苦相嬉戏，从人生的悲剧性中获得审美快感，用审美的眼光来看待本无意义的世界永恒的生成变化过程，这就是尼采由悲剧艺术引伸出来的悲剧世界观，也正是酒神精神的要义。

关于《悲剧的诞生》一书的主旨，尼采后来一再说明，是在于为人生创造一种纯粹审美的价值证明，审美价值是该书承认的唯一价值。他明确指出，人生的审美评价是与人生的宗教、道德评价以及科学评价根本对立的。尼采后来提出的“重估一切价值”其实质就是以审美的人生态度来反对伦理的人生态度和功利（科学）的人生态度。首先，重估一切价值，重点在于批判基督教道德，尼采认为生命本身是非道德的，

万物都并无善恶可言。基督教对生命作伦理评价，视生命本能为罪恶，其结果是造成普遍的罪恶感和自我压抑。审美的人生就要求我们摆脱这种罪恶感，超于善恶之外，享受心灵的自由和生命的欢乐。其次，审美的人生态度又是一种非科学、非功利的人生态度。科学精神实质上是功利主义，它旨在人类物质利益的增殖，浮在人生的表面，回避人生的根本问题，尼采认为，科学精神是一种浅薄的乐观主义，避而不看人生的悲剧面目，因而与悲剧世界观正相反对。科学精神恶性发展的后果，便是使现代人丧失人生根基，灵魂空虚，无家可归，惶惶不可终日。尼采并不否认道德和科学在人类实际事务中的作用，他反对的只是用它们来指导人生。他认为，如果一定要为人生寻找一种最终根据，那还不如选择艺术，因为审美的意义是人生所能获得的最好的意义。

通过以上对《悲剧的诞生》的主要美学思想的介绍，我们可以看出，尼采美学、哲学的主要问题，诸如对非理性的酒神精神的高扬、对自苏格拉底以来的理性文化和基督教文化的批判、积极悲观主义人生观的建构、对艺术本体论的标举以及重估一切价值等问题，无不在《悲剧的诞生》中初见端倪，可见这部著作的确至关重要，是理解尼采全部思想的一把钥匙。

也许尼采的灵魂是注定不得安宁的，他总是不断地摒弃曾经推崇的一切、打碎一切偶像，所以尼采不久便开始否定叔本华和瓦格纳。1876年，瓦格纳在德国皇帝威廉一世的支持下，在拜洛伊特举办了第一届音乐节，上演了他的歌剧《尼伯龙根的指环》。尼采原先曾把欧洲文化复兴的希望寄托

在瓦格纳身上，可是，在拜洛伊特，目睹瓦格纳的演戏天才和富裕的市民观众对他的庸俗捧场，尼采对瓦格纳的希望彻底破灭了。两年后，瓦格纳的歌剧《帕西法尔》的剧本寄到尼采手中，尼采将自己对瓦格纳展开尖锐批评的《人性的，太人性的》一书寄到瓦格纳手中，两人从此决裂。

离开了叔本华和瓦格纳，尼采开始走向自我。《人性的，太人性的》一书是尼采的危机，也是尼采的胜利。它给予了尼采真正的自由和解放，也为尼采奠定了培育人生信念和希望的坚实土壤。1879年，尼采因病辞去了巴塞尔大学的教授职务，从此开始了他的没有职业、没有家室、没有友伴的孤独的漂泊生涯。就是在这10年脱出常规的漂泊生活中，尼采写出了他的主要著作，《曙光》、《快乐的科学》、《查拉图斯特拉如是说》、《善恶的彼岸》、《道德的谱系》、《偶像的黄昏》以及未完成的《强力意志》都是表达了他的基本思想的成熟作品。

但是，命运却在一瞬之间扼杀了尼采的意志、灵魂和智慧，1889年1月3日成为尼采理性生命的最后时刻。此后，他的神智始终处于麻痹状态，精神完全失常，只是在母亲和妹妹的护理下延续着无用的生命，直到1900年去世为止。

尼采生前遭受到的更多是冷遇。这位世纪末的漂泊者，经常被世人视为狂人和疯子。并且他的某些主要论点，在他生前即已遭到误解，以致他不得不一再加以辩证。尤其可悲的是，德国纳粹大肆利用了尼采思想中的某些糟粕，曲解了他的某些基本思想的原意，把他打扮成为法西斯主义的思想先驱。直到第二次世界大战以后，西方思想界才开始澄清因纳

粹的滥用而造成的对尼采的惊人的误解。徘徊于大战废墟中的西方人，才开始真正深入、全面地认识和理解尼采。

尼采所生活的十九世纪，西方世界已发生了普遍的精神危机。传统的基督教信仰的基础已在根本上动摇了，代之而起的是对于科学、理性和物质文明的迷信。但是，人们接着发现，科学也有其局限性，单纯的物质繁荣只能造成虚假的幸福。欧洲人失去了过去藉以生活的一切信仰，面对传统价值的荒凉废墟，苦闷彷徨，无所适从。尼采敏锐地觉察到了这一点，并力图寻找到一条道路，通过诉诸人的内心生活领域，来解决这种普遍的精神危机。尼采的真正意义就在于，他深刻揭示了现代西方人这种基本境遇，提出并且严肃思考了激动着现代西方人灵魂的重大问题。如果我们检视一下半个多世纪以来西方人文思想的发展进程，尼采的影响是一目了然的。凡是现代西方思想界所热衷谈论的课题，尼采都以明确的方式提出来了，他为现代西方思潮提供了一个清晰可辨的起点。生命哲学、实证主义、实用主义、现象学、存在主义、弗洛伊德主义等很多现代西方的主要哲学和美学流派都从他这里获得了思想起点或重要启发。沿着尼采所开辟的道路前进，我们会走向二十世纪美学无比广阔的天地。

结束语

从老子到王国维，从毕达哥拉斯到尼采，我们沿着中西美学巨匠的生命足迹，走过了几千年的中西美学思想历程。但是，回首来路，我们不能不承认：这条路上有着太多美丽幽深的景致，匆匆地我们有着太多的东西来不及领略和欣赏；并

且,我们的探寻也只是停留在了中西现代美学的入口之处,我们找到了步入现代美学的大门,却只能怀着深深的遗憾向往和想象着门后的风景。一句话,限于篇幅,我们在本书中对中西美学思想的介绍只能是相当粗略的,可能也难脱以偏概全、挂一漏万之嫌。若想对中西美学思想的沿革与发展有更加深入和全面的了解,还需中学生朋友自己付出更多的心血与汗水。不过,可以肯定一点,真正迈进中西美学的广阔天地,你就一定会承认自己不虚此行,你就一定会发现这个世界是多么的美不胜收、幽远深邃!