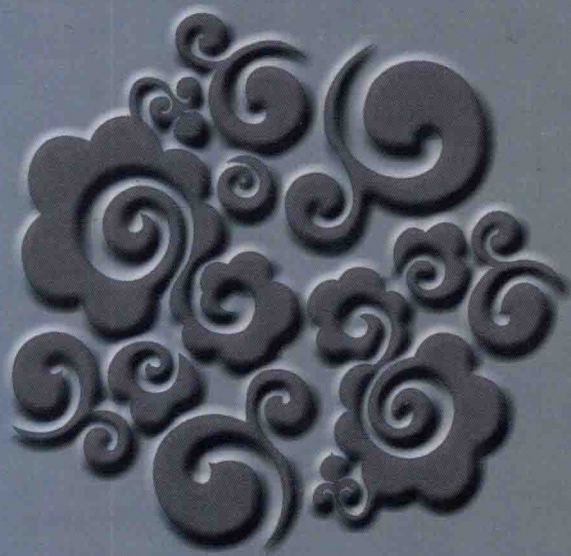


朱光潜美学思想研究

阎国忠 著



创立于1897

商务印书馆

The Commercial Press

朱光潜美学思想研究

阎国忠 著

 商务印书馆
创于1897 The Commercial Press

2015年·北京

图书在版编目(CIP)数据

朱光潜美学思想研究/阎国忠著.—北京:商务印书馆,2015
(美学七卷)

ISBN 978-7-100-11177-5

I.①朱… II.①阎… III.①朱光潜(1897~1986)—美学
思想—研究 IV.①B83-092

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 060168 号

所有权利保留。

未经许可,不得以任何方式使用。

朱光潜美学思想研究

阎国忠 著

商务印书馆出版

(北京王府井大街 36 号 邮政编码 100710)

商务印书馆发行

山西人民印刷有限责任公司印刷

ISBN 978-7-100-11177-5

2015 年 7 月第 1 版

开本 787×1092 1/16

2015 年 7 月山西第 1 次印刷

印张 11 5/8

定价:39.00 元

目 录

第一章 朱光潜的美学历程	1
第二章 在《悲剧的诞生》中诞生	9
一 悲剧是美学上需要填补的空白	10
二 理论支点——心理距离说	11
三 对悲剧快感根源与本质的探讨	13
四 从黑格尔到尼采	15
五 论悲剧的衰亡	18
六 小 结	19
第三章 一个综合性的美学构架	23
一 第一层综合：直觉与心理距离，审美心理与生理	24
二 第二层综合：美感与联想	28
三 第三层综合：文艺与道德	29
四 关于美及艺术的几点结论	32
五 小 结	35
第四章 从克罗齐超脱出去	43
一 缘起：艺术传达与价值	44
二 症结：直觉论	46
三 背景：哲学、伦理学、历史学	48
四 伸发：《述评》之外	51
五 小 结	55
第五章 马克思的启示	61
一 对几种美学模式的考察	63
二 什么是马克思美学的基本原则	67

三 对美学基本问题的重新探索和说明	69
四 小 结	74
第六章 “实践者”的美学	81
一 对实践观点的表述	83
二 从实践观点看美学问题	85
三 对实践观点的评价	87
四 围绕实践观点的一些分歧	88
五 与实践观点对立的最后防线	90
六 对西方美学的重新认识	92
七 小 结	95
第七章 高层次上的综合	101
一 人——打开美学秘密的钥匙	105
二 人，作为一个整体	106
三 从共同人性到共同美感	108
四 审美活动中的心理与生理	111
五 以形象思维为主，抽象思维为辅	113
六 要现实主义，也要浪漫主义	115
七 从典型环境中诞生的典型性格	117
八 悲与喜：文艺应捕捉的两面	119
九 机缘——艺术的必然与偶然	121
十 小 结	122
附录一 朱光潜小传	129
附录二 朱光潜年谱简编	135
附录三 朱光潜主要著译简介	143
附录四 朱光潜美学导读三篇	151

释《谈美》	151
天山·体验·朱光潜	157
美学——文艺心理学	160
附录五 谁在接着朱光潜讲? ——“主客观统一”说的逻辑展开	165
后 记	179

第一章 朱光潜的美学历程

他散布希望在每一个心里，让你相信你所能做的比你想你所能做的多。他告诉你美并不是天上掉下来的；它一半在物，一半在你，在你的手里……

——朱自清：《谈美》序

在美学界，朱光潜先生的名字是人所熟知的。他在美学上的贡献和他所获得的巨大声望是相称的。如果我们追随他的足迹，耐心地审察他这五十多年的经历，就会为他丰富的著述、广博的才识、充沛的精力、执着的追求而感到吃惊。迄今为止，他的书排起来差不多可以盛满一层书架，他所涉猎的知识差不多可以编一部美学百科全书，而他几十年间对美及艺术问题的是是非非、层层次次、反反复复的苦思，差不多可以看作是当代中国全部美学史的缩影。谁也不会否认，他是第一个系统地介绍了西方美学的人，他翻译的柏拉图、莱辛、维科、歌德、黑格尔、克罗齐、哈拉普、考德威尔的美学著作，大部分已成为美学与文艺理论工作者的案头必备之书；他撰写的《西方美学史》是目前唯一的一部全面评介西方美学的著作，是各高等院校必用的参考教材。另外，他接触马克思美学虽然较晚，但却是少数认真做过研究的人之一。他反复阅读了马克思的《1844年经济学—哲学手稿》等有关著作，重新翻译了其中若干重要章节，并通过一系列文章阐述和发挥了他们的美学思想。他以自己深湛的研究沟通了西方美学和中国传统美学，沟通了旧的唯心主义美学与马克思美学，沟通了“五四”以来中国现代美学与当代美学。他是中国美学史上一座横跨古今、沟通中外的“桥梁”，从他身上，人们既可以回顾美学丰富的过去，也可以展望美学光辉的未来。在今天，有谁能试图在美学中有所成就而不经他的引渡呢？

在20世纪60年代的中国大陆，如何运用马克思主义的立场、观点、方法来研究评价西方美学，无疑是个崭新的问题。朱先生不得不一方面学习，一方面运用它解决他所面临的各种理论疑难。在着手起草《西方美学史》时，他为自己确定了一个总的方向，这就是从我国的现实出发，为社会服务，促进当前文艺与审美教育的发展。同时，为自己规定了三个指导原则：（一）存在决定意识，社会存在决定社会意识；（二）社会意识反过来说影响社会存在；（三）各种社会意识形态互相影响。后来，在重版修订时，他又补充了两条：一条是强调文艺作为一种社会意识形态与

上层建筑的区别，文艺及以文艺为对象的美学的自身的思想线索；另一条是强调除了哲学、宗教、道德外，自然科学，包括心理学、生理学、人类学等，对文艺的影响。应该承认，朱先生的著述确是较好地体现了这些方向和原则。正如他自己说的，他是从唯心主义营垒过来的人，因此十分警惕唯心主义的露头。同时，他对庸俗唯物主义的东西似乎有一种本能的免疫力，直到今天，即便是用最严格的眼光品评他的那些分析和评论，也不能否认其中大部分是有根据的，是公允的。而且我们看到，朱先生的《西方美学史》与西方一些同类著作相比，具有这样几个显著的特色：第一，他把马克思美学的产生当作西方古典美学的终点，而以与马克思美学接近的程度作为衡量各派美学发展水平的尺度。比如对于康德和黑格尔这两个关键人物的评价，过去朱先生曾是康德派的追随者，所以他始终把康德置于近代美学始祖的地位，而很少提到黑格尔；在《西方美学史》中，他却把他们颠倒了过来，虽然也肯定了康德，但是对黑格尔的评价显然大大超过了康德。在“黑格尔”一章里他指出，黑格尔的贡献就在于他“把辩证发展的道理应用到美学里，替美学建立了一个历史观点”，同时“他还隐约见出艺术与劳动（尽管是限于脑力劳动）的关系，替美学上的实践观点种下了种子”。朱先生认为，马克思美学就是在批判地吸收了黑格尔的这些合理内核的基础上形成的。第二，他把对艺术的社会学分析当作根据，而将社会学、心理学、生理学等融合在一起。柏拉图的美学是很复杂的，但朱先生紧紧抓住他的“理式”论，从社会学角度分析了它的实质和根源。他指出，柏拉图的美学是从他要在雅典民主势力上升时代竭力维护贵族统治的基本立场出发的，他的永恒的“理式”就是神，所居的地位正是高高在上的贵族地位。只有贵族阶级中文化修养最高的人（“爱智慧者”）才有福分接近这种高不可攀的“理式”，只有根据这种理式，在人身上才能保证理智的绝对控制，意志和情欲的绝对服从；也只有根据这种理式，在国家里才能保证哲学家和“保卫者们”的绝对统治、其他人的绝对服从。他所以鄙视一般实践活动，鄙视情感、欲念、本能，鄙视艺术，都是与这种理式论分不开的。但是，朱先生也指出，对柏拉图的理式论进行社会学的分析是一回事，对理式论做出全面恰当评价是另一回事。真正困难的在后一方面，而不在前一方面。柏拉图的理式论在后代，特别是在文艺复兴运动、启蒙运动和浪漫主义运动中，产生了不容忽视的积极影响。这种情况固然有其当时具体的社会原因，但恐怕理式论本身也有它“内在的原因”，不过这个内在原因是什么，还需要做进一步的细致研究。第三，他把美学概念或范畴的纵向发展当作主线，同时注意各派美学的横向联系。《西方美学史》中最有特色的一章是“审美的移情说”。这一章介绍了费肖尔、立普斯、谷鲁斯、浮龙·李、巴希等几个代表人物的观点。他力图表明，这些人有各自的美学观点，同时又是构成整个移情说的不同环节。朱先生指

出，费肖尔是移情说的奠基人，他没有提出“移情”这一概念，但已提到“审美的象征作用”，即所谓“对象的人化”。立普斯在移情说上是贡献最大的，他从三个方面界定了审美的移情作用：（一）审美对象不是对象的实体，而是体现一种受到主体灌注生命的形象；（二）审美主体不是“实用的自我”，而是“观照的自我”；（三）主体与对象的关系是主体就生活在对象里，对象就从主体受到“生命灌注”那种统一关系。谷鲁斯从艺术本质上是一种游戏的思想出发，把审美活动归结为“内模仿”，这种内模仿说其实是移情说的变种。他与立普斯的不同之处在于：立普斯侧重由我及物的一面，谷鲁斯侧重由物及我的一面。浮龙·李的观点较接近于谷鲁斯，不过她不是注重内模仿中筋肉活动的感觉，而是注重内脏器官（如呼吸循环系统）的感觉。在吸收了詹姆士等人的情绪理论的基础上，她认为凡是能引起有益于生命器官变化的对象就美，否则就丑。法国心理学家巴希受到费肖尔与谷鲁斯的影响，把移情作用与联想活动沟通起来，认为审美的情感主要来自对事物形状的同情活动。这样，朱先生站在马克思美学的高度，依据对各个时代历史条件的分析，同时借助对美学与其他学科的综合把握，把本来很零散、很庞杂的一些美学学说和观点融合成为大体一贯的系统，使人不仅看到历史上曾经存在的各种美学，而且看到由这些美学所构成的历史，以及潜藏在它背后的社会历史的运动。

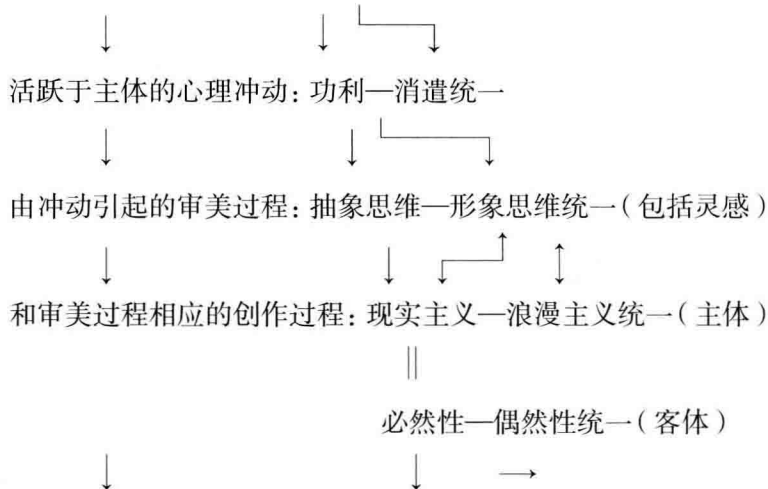
然而，对西方美学史的研究不过是朱先生通向马克思美学的阶梯。朱先生接受马克思美学经历了三个阶段：第一阶段主要是马克思的唯物论与反映论。这时朱先生的出发点是清理批判自己的克罗齐式的主观唯心美学。他认为，在文艺问题上，马克思的基本原则是：（一）文艺是现实的反映；（二）文艺是一种社会现象，是社会经济基础的一种上层建筑，并且是要为这个基础服务的^①。他过去信奉的克罗齐美学的弊病恰恰在于否定客观现实的第一性，把文艺看成纯粹个人主观情感和想象的表现，从而将全部美学问题狭窄化为个人美感经验中的心理活动问题。第二阶段主要是马克思的社会意识形态理论。这时朱先生的批判锋芒由自己的主观唯心转向了机械唯物。他认为，反映论不完全适用于美学。研究美学除了反映论外，还必须加上社会意识形态的理论。因为艺术是一种社会意识形态，美是艺术的属性，是意识形态性的，作为一种社会意识形态，艺术虽然也是客观现实的反映，但这种反映夹杂有主观的思想情趣，是经过主观改造和加工了的，是曲折的。他把马克思美学的基本理论原则重新概括为四点：（一）感觉反映客观现实；（二）艺术是一种意识形态；（三）艺术是一种生产劳动（取其主动性和创造性之义）；（四）客观与主观的对立统一。他认为机械唯物主义的错误就在于把艺术仅仅看作

^①《朱光潜美学文集》（第3卷），上海文艺出版社，1982年，第9页。

是对客观现实的反映，抹杀了艺术反映与一般科学反映之间的区别，否定了艺术生产中的主观能动性和创造性，从而在主观与客观的关系上陷于僵死的形而上学之中。第三阶段主要是马克思的实践观点。朱先生把精力从批判转向理论上的深入探讨和综合。在他看来，马克思的实践观点是美学上的一个根本性变革。过去的美学大半是从认识论出发，只满足于解释一些审美和艺术现象，而马克思美学却从实践观点出发，证明了文艺活动是一种生产劳动，证明了人通过文艺可以而且必然会达到人与自然以及人自身各种本质力量的统一。于是，朱先生依据这一新观念，对自己的美学理论进行了再认识，对美学史上的各种流派和学说进行了再评价，对现实中提出的各种美学问题进行了再探讨，并且终于形成了一个新的以实践观点为基点的理论网络。

朱先生的马克思美学是不彻底的，他没有把实践理解为首先是物质实践，因此没有把人与自然及人自身本质力量的统一理解为物质实践的过程，他的美学中还带有唯心主义的“尾巴”。但是，朱先生对马克思美学逐层深入的把握，对我们正确地理解和运用马克思美学不无借鉴意义。而且，朱先生建立在实践观点基础上的理论网络，确实一定程度上揭示了审美与艺术活动中从主体到客体的辩证统一关系，值得我们去进一步研究。这个理论网络，据我理解大体是这样的：

审美与艺术活动主体：心理—生理统一（人与自然统一）



作为审美与艺术创作结果的作品：审美主体—审美客体统一（人与自然的统一）

可以看出，作为这个理论网络核心的是由实践观点所引申出来的人与自然的统一的思想。在朱先生看来，人与自然的统一既是审美与艺术活动的出发点，也是它的归宿。人与自然的统一，体现在作为主体的人的身上，就是心理与生理的统一（人的各种本质力量的统一）；体现在人的审美冲动上，就是功利与消遣的统一；体

现在审美过程中，就是形象思维（包括灵感）与抽象思维的统一；体现在艺术创作活动中，就是现实主义与浪漫主义的统一，必然性与偶然机缘的统一；体现在作为审美与艺术创作结果的作品中，就是审美主体与审美客体的统一。这样，过去被看作是相互对立的各种命题，在朱先生这里都失去其独立意义，而被容纳到一个相互关联并相互依存的网络之中。比如在艺术起源问题上，艺术起源于劳动与艺术起源于游戏；在艺术本质问题上，艺术是反映（再现）与艺术是表现；在艺术价值问题上，艺术是道德教育的学校与艺术是消遣的工具等等。我认为，朱先生对过去被忽略或抹杀了的一些命题的重新研究，是值得我们重视的，但更值得重视的是他的将分析与综合、批判与吸收统一起来的辩证精神和方法。尽管他所构筑的理论网络也许还有漏洞，但这毕竟是在如何建立美学体系方面一个新的有意义的尝试。

不过，对我们来说最有意义的还不是朱先生的种种结论，而是他为得出这些结论所做的长久的探索。朱先生早年是尼采的信徒，并且紧紧追随康德—克罗齐形式主义美学，50年代后才逐步转向，成为马克思美学的宣传者。这漫长而险峻的理论和历史空间，他是怎样跨过来的呢？

朱先生经历了一个综合—批判—综合的过程。

20世纪20年代末30年代初是第一次综合的时期。这次综合是在尼采的酒神与日神精神说基础上进行的。它包含了三个层次：第一层次是克罗齐的直觉说、布劳的心理距离说、立普斯的移情说、谷鲁斯的内模仿说等；第二层次是英国经验主义派的联想主义理论；第三层次是黑格尔、席勒、托尔斯泰等的道德论美学。此时，朱先生还是尼采的信徒，他相信现实是人生的牢笼，是一切苦难的渊源，人为了自由（这是人的本性）必须从现实中超脱出去。而艺术正是使人超脱现实、完善自我的唯一手段，艺术的宗旨就是以对世界的审美解释代替道德解释，在现实世界之外另辟一个使人能够“避风息凉”“怡养情性”的场所。他以尼采的眼光去考察康德—克罗齐形式主义美学，发现贯彻在形式主义美学中的正是尼采的从观照中超脱现实的思想，不同的只是原来类似于醉汉呓语的东西变成了各种自成格局的严整的理论。他比较欣赏克罗齐，认为他是近代唯心美学的集大成者。他把克罗齐的直觉论当作自己美学网络的中心，而把谷鲁斯的心理距离说、立普斯的移情说当作联结这个中心的基本的纽带。同时，他为了纠正克罗齐的机械观的弊病，提出了美感经验的三阶段论，即让所谓直觉停止在形成审美意象的一刹那间，肯定在此之前有一个长久的蓄积和准备阶段，在此之后有一个意象转化为情趣并在整个心灵中产生回流的阶段。这样，在他的理论网络中就给联想主义和道德论美学留下了一定的位置。朱先生的这次综合无疑体现了历来唯心美学所缺少的宏大的理论视野。

20 世纪 30 年代中期到 60 年代中期是批判时期。批判时期有两个阶段：第一阶段，从 30 年代中期到 40 年代，主要锋芒对准克罗齐的直觉说。第二阶段，从 50 年代到 60 年代，主要锋芒转向尼采及整个唯心主义的表现主义美学及机械唯物主义美学。朱先生对克罗齐的批判集中在其先后三部著述中，一部是《文艺心理学》，一部是《克罗齐哲学述评》，再一部是《克罗齐美学批判》。在《文艺心理学》中，朱先生一方面肯定“在现代一般美学家中没有一个人比得上他重要”，另一方面又指出他的美学有三大毛病：（一）把审美的人与科学的人、实用的人割裂开来的机械观和分析法；（二）把艺术与直觉等同起来，否认传达属于艺术的艺术观；（三）认为直觉就是表现，表现就是美，否认美与艺术有等差之分的价值观。《克罗齐哲学述评》则触动了克罗齐直觉说的哲学根基乃至整个思想体系。朱先生指出，就直觉论本身来看，它的根本错误在于：（一）以方便假立的“限界的概念”取代了物质存在，从而把直觉完全看成一种纯心灵的活动；（二）将一般直觉的形式及所造成的“感触”与艺术的形式及艺术所表现的“情绪”混同起来，从而将艺术降至“第一度知解活动”，即“个别事物形象的知识”。就整个思想体系来看，克罗齐试图通过直觉论取消心与物的对立，建立完满的唯心主义，这种努力并未成功。他用“两度（知、行）四阶段（直觉、概念、经济、道德）”说将事物分为相反者与相异者，既不能说明它们之间的关系，也不能说明推动它们发展的动力。这次批判导致了朱先生对克罗齐主义的动摇和超越。《克罗齐美学批判》写得比较晚，此时朱先生已经开始接受了马克思美学。他进一步从唯物主义反映论角度揭露了“两度四阶段”说的唯心主义及形而上学的实质，同时指出了直觉论漠视艺术的社会根源及社会功用的弊病。他认为，艺术作为一种意识形态，总是一定历史情况下社会存在的反映，艺术的目的首先是帮助人认识现实，从而通过实践活动去改变现实，克罗齐将艺术与传达割裂开来的观点实际上是“为艺术而艺术”的形式主义观点。

朱先生在认识论范畴对克罗齐的批判，实际上就是对整个唯心主义的批判。因此在批判克罗齐的同时，他也涉及了布劳、立普斯、席勒、斯宾塞、劳伦斯以至尼采的美学观点。20 世纪 60 年代初，朱先生从马克思的《1844 年经济学—哲学手稿》中受到很大启示，意识到马克思美学与唯心美学的根本区别在于：一个是“实践者”的美学，一个是“观照者”的美学；一个是反映论的美学，一个是表现主义的美学。他还意识到表现主义是唯心主义美学借以对抗马克思美学的最后的一块壁垒。他指出，西方美学从柏拉图开始就讲直观和观照。柏拉图在《会饮篇》《斐德若篇》等对话里，把凝神观照永恒普遍的美定为美感修养的最高境界。亚里士多德在许多问题上虽然背弃了柏拉图，但在《伦理学》里还是把观照或纯粹认识活动定为人类的最高幸福。在中世纪的一千多年中，通过新柏拉图派的宣扬，这种直观与

观照的观点和“与神感通”“受福的灵见”等那些神学教条相结合，便形成了欧洲知识界中一个根深蒂固的信念。在美学领域，近代欧洲的首要权威是康德，他明确地把审美活动界定为“无所为而为或不计利害的观照”。叔本华的“意象世界说”和尼采的“日神精神说”都在为这一观点辩护。而克罗齐进一步发展了他们的观点，并将它推演到了极端。从反映论出发，朱先生还批判了费尔巴哈的机械唯物主义，认为它的出发点虽与唯心主义美学不同，但其归宿也还是让审美活动停止在观照和直观的范围中。

20世纪70年代末到80年代初是第二次综合时期。这次综合是在批判的基础上展开的。朱先生通过批判证明了这样一条真理：马克思美学是整个西方古典美学的历史的延续和发展。他重新检视并评价了移情说、内模仿说、潜意识及灵感说、艺术起源游戏说等等，并重新提出了艺术与政治的区别及艺术的独立作用问题。甚至对克罗齐的观点，他在谈论维科的认识即构成说时，也流露出要重新加以认识的意向。这次综合在一定意义上也是第二次否定，是否定之否定。显然，在这里朱先生站的角度更高了，眼界也更开阔了，而且表现出了探求真理的更大勇气。仔细研究这次综合，我们发现它也包含有三个层次：第一层次是体现在《1844年经济学—哲学手稿》中的几个命题：人道主义与自然主义的统一、人作为整体对自己全面本质的占有、人是一种有自我意识的物种存在、人是按照美的规律创造的；第二层次是经典作家有关共同美、形象思维、艺术典型、现实主义创作方法等方面的理论；第三层次是美学史上一些合理的、有积极意义的学说，如维科的形象思维说，亚里士多德、歌德、黑格尔的艺术典型说，歌德、席勒以来的现实主义与浪漫主义理论以及上述的移情说、内模仿说、艺术起源游戏说等等。朱先生的这次综合尚未完成，但从这个“毛坯”中已可看到它那宏大深广的结构。

第二章 在《悲剧的诞生》中诞生

一般读者都认为我是克罗齐式的唯心主义信徒，现在我自己才认识到我实在是尼采式的唯心主义信徒。在我心灵里植根的倒不是克罗齐的《美学原理》中的直觉说，而是尼采的《悲剧的诞生》中的酒神精神和日神精神。

——朱光潜：《悲剧心理学》中译本自序

《悲剧心理学》是朱光潜先生青年时代在法国留学时的一部处女作。1982年始由其高足张隆溪译成中文。当82岁高龄的朱先生读到这部书的中文译稿时，像是重新发现了自己，感慨万千，在“自序”中写道：“这部论著从1933年初出版之后，我就没有工夫再看它一遍了。于今事隔半个世纪，因收入选集，匆匆把中译本看了一遍，才看出责任编辑和译者张隆溪的意见是正确的（按：指张建议译成中文）。这不仅因为这部处女作是我的文艺思想的起点，是《文艺心理学》和《诗论》的萌芽；也不仅因为我见知于少数西方文艺批评家，主要靠这部外文著作；更重要的是我从此较清楚地认识到我本来的思想面貌，不仅在美学方面，尤其在整个人生观方面。”

朱光潜先生皈依尼采不是偶然的，是他长期思想蓄积和理论探索的结果。他出生在清代著名文学流派——桐城派的发祥地，从小受到严格的传统教育。他很喜欢读诸如《庄子》《陶渊明诗集》《世说新语》等书，受其熏陶，渐渐地萌生了一种“恬淡自守”“清静无为”“超然物表”、从静观和玄想中求慰藉的所谓“魏晋人”的人格理想。后来，他接触了西方浪漫主义以及颓废主义文学，浪漫主义文学的基本要求就是夸大自我，强调个人情感想象的自由伸展，这一点恰恰投合了他的“口味”。因此在华兹华斯、夏多布里昂、许莱格尔等的影响下，进一步加强了他逃避现实、孤守自我的消极心理。此时，朱先生开始研究西方美学和文艺批评，他首先接触的是克罗齐，随之是康德、黑格尔、叔本华、尼采、立普斯、布劳、柏格森等等，他发现所有这些美学家和文艺批评家的主张都与自己的人格理想关系密切，而且作为理论不啻为达到这种理想洞开了方便法门。尤其是尼采的《悲剧的诞生》，全篇讲的无非是让人从文艺世界里找到“避风息凉”的地方，像日神阿波罗一样，从静观人生世相的优美图画中得到精神上的享乐。这些说教在朱先生看来，确实揭示了人生和文艺创作的奥秘。

朱先生的《悲剧心理学》记录了他理论上探索并皈依尼采的过程。这部书是1933年出版的，但在1929年以前他于美国爱丁堡大学读书时便起草了初稿，当时的书名为《悲剧的喜感》。后来他转到莱茵河畔的斯特拉斯堡大学，在该校心理学教授夏尔·布朗达尔的指导下，作为博士论文，他将它修改并扩展为现在的《悲剧心理学》。这部书是他理论探索的初步结果，也是他深入研究美学的开端。

朱先生研究美学从悲剧开始，显然是受了尼采的影响，但也不尽然。对于美学或心理学来说，悲剧是一个难解之谜。悲剧被誉为戏剧的王冠，它所展示的往往是社会生活中最深刻的矛盾冲突，它所触及的往往是人类心灵中最内在的理想情趣，它所激起的往往是包括痛感和快感在内的异常复杂的情感的波流。悲剧涉及各种审美范畴，是理论的迷宫；悲剧囊括了各种艺术手段，是艺术的荟萃；悲剧搅动起各种审美情感，是情感的旋涡。所以，历来有见识的美学家或心理学家从来都不回避悲剧，而且总是把悲剧当作一个重要论题。亚里士多德的《诗学》，实际上主要是悲剧学，贺拉修斯、朗基努斯、布瓦洛、高乃依、德莱顿、伏尔泰、莱辛都以主要精力讨论悲剧。尼采也是从悲剧中诞生的，悲剧引起了他对整个人生的沉思。朱先生在尼采的启发下也走了这条路，而悲剧一开始就使他陷于狭窄的心理学所无可回避的矛盾中。

一 悲剧是美学上需要填补的空白

朱光潜先生在《悲剧心理学》第一章中指出，悲剧是值得深入探讨的领域。就心理学来说，解决了悲剧快感这个棘手的问题，会促进其他一系列问题的解决，比如情感与意动（Conation）、快乐与痛苦的关系问题，同情的本质问题，情绪缓和的作用问题等等。就美学来说，道德与艺术的关系问题是个争论已久的问题，如果没有悲剧提供论据，这场争论是不可能结果的。悲剧与崇高的关系也是一个被人们忽略了的重要问题。此外，研究悲剧对于文艺批评，对于舞台表演艺术，无疑也是具有启发和推动意义的。

然而，令人不解的是，悲剧一直遭到心理学的冷落、哲学的曲解。康德的《纯粹理性批判》对悲剧未发一言；里波（Ribot）在《情感心理学》“论审美感情”的一章和德拉库瓦（Prof. Delacroix）在《艺术心理学》里，对悲剧都是语焉不详。哲学家倒是比较看重悲剧，但他们的理论又往往失之片面，互相矛盾。哲学家们的一个带有普遍性的错误是从某种预拟的哲学体系出发，悲剧不过是他们用以论证某一玄学前提的例证。黑格尔就是其中重要的代表，叔本华也以牺牲悲剧来保全他的哲学。哲学家们的另一个普遍错误是不能把作为艺术形式的悲剧和实际生活中的

苦难相区别。博克、法格(M. Faguet)都以实际生活的苦难与悲剧相比较,并以之解释悲剧快感的根源在于天性中恶意的贻足。总之,哲学只是在悲剧上设置了无数的迷津,每条路都像是通向出口,却总是死胡同。

朱先生以为,悲剧是美学与心理学研究中需要填补的空白,而要填补它绝非某一个人或几个人能做到,需要充分利用前人已有的零星成果。最好的办法是“公平地检查从前的理论,取其精华”。同时,还需要结合具体的感性经验,充分利用悲剧杰作,诗人、观众、演员的体验,乃至个人的印象,将“批判的”与“综合的”当作纵横交错的线,编织在一起,形成一个整体。朱先生说:“我们的方法将是批判的和综合的,说坏一点,就是折中的。”

二 理论支点——心理距离说

朱光潜先生检视了已经成为欧洲美学思想主流的康德—克罗齐的学说。按照他们的学说,审美经验有以下特点:1. 非实用性。与普通的实践活动或道德活动不同,审美活动不是由任何满足实际需要的欲望所推动,也不是引导出任何要达到某种外在目的的活动。2. 非概念性。与科学的思辨活动不同,审美活动不包含逻辑概念的思维,却伴随着热烈的情感。3. 自我与非我的同一。由于全部注意力都凝聚在一个孤立的对象上,主体与客体的区别就在意识中消失了,一方面是主体感情向客体的投射,另一方面是客体情调向主体的渗透,前者即罗斯金(Ruskin)所谓的“感情的误置”和立普斯所谓的“移情作用”,后者即谷鲁斯(Groos)所谓的“内模仿”。

康德、克罗齐等由此出发,得出了几个极重要的结论:

首先,由于审美观照是一种高度专注的精神状态,所以与概念的联想是不可调和的。因为据他们特别是形式主义者汉斯立克(Hanslick)、盖尔尼(Gurney)等看来,概念的联想总是变幻莫测、摇摆不定而且是混乱的,缺乏对于艺术十分必要的内在必然性与和谐的秩序,它不是使思想集中凝聚于美的物体,而是把思想引入迷途。

其次,审美态度和批评态度不可能并存,因为批评总要包括逻辑思维和概念的联想。批评态度是理智的、清醒的;审美态度是情感的、入迷的。像柏格森所说的,审美是一种类似被催眠而昏睡的状态。

再次,享乐派美学把美归结为快乐的观点是错误的。从逻辑上讲,美给人以快乐这个命题是不可逆转的;从心理学上讲,审美快感的意识只是事后的一种意识,当人们沉醉于对美的事物的观照时,很难停下来思考它是否给人以快乐。快乐是