

# 中国书法 丑书论

楚默 著

CS



湖南美术出版社

# 中国书法 丑书论

楚默 著

CS

湖南美术出版社

# 自序

意大利的翁贝托·艾柯写过一本《丑的历史》，从古典世界的丑说起，经过近代魔鬼世界、巫术撒旦主义，到前卫运动和丑的胜利，最后到“今天的丑”，共十五章，内容十分丰富。在最后一章他说：

有三项反思应该很明显：丑是相对的，随时代文化而有别；昨天不能接受的事物，明天可能被接受；被视为丑的东西，在某些情况下可能有助于整体的美。<sup>1</sup>

这三项反思对理解当代丑书是很有启发的。

美学上的“美”“丑”与艺术上的“美”“丑”不是同一概念。书法上的“美”“丑”只有放在艺术的范围内讨论才不至于乱了边界，为书法现象找到正确的婆家。

中国古典美学中，美、丑是共生的，相对的，这在老子的著作中早已提及，并区分得比较清楚。中国书法上的丑书也是与“美书”结伴而生的，并不是当代才有的现象。有美就有丑，失去了一方，另一方就不存在。以为书法的传统都是“二王”妍美书风，不是无知便是有意歪曲。王羲之的真迹世已不传，只有摹本提供了其书风的信息。而王氏家族王志（王僧虔之子）的硬黄墨迹唐摹本《一日无申帖》即是一件丑书。王羲之在世，丑书已有不少，至南北朝，因佛教大盛，抄经、刻经、作造像记使大量丑书行世，故丑书总是与美书相伴而行。本

---

1（意）翁贝托·艾柯《丑的历史》，中央编译出版社，2012年，P421。

书从中西方的丑学史比较入手，先叙中国古代的丑书史，其目的就是以事实证明，“丑书”也是艺术品，也是古典传统的一部分。说“传统”，即包含了美书和丑书两种书风截然不同的作品。

笼统地说美书、丑书其实并不妥当，概念的内涵、边界都模糊。魏碑丑书成为传统也是以后的事，正像“二王”美书成为经典，是唐代李世民的权力之功。

20世纪90年代，“现代书法”“流行书风”兴起，“丑书”才遭到前所未有的挞伐。今天看来，持续二十多年的对“丑书”的批判，不过是两种观念冲撞引起的对书法边界认识的争辩。不管是精英书写的“丑书”，还是不懂书法的人写的丑书，都越过了传统书法的边界。这个越界，为一些书坛权力者不容，因为其冒犯所谓“正统”的权威，也即对妍美书风的蔑视和挑战。“丑书”也为一些观念陈旧者所不容，因为写“丑书”能加入书协，凭一手传统功夫写就的作品却屡投屡被屏弃，这是对传统审美价值的否定。而且，争辩双方都是在认识论的框架内争辩，都把丑书作品作为一个客观对象来认识，来解读，故永远停留在作品的外围，理解不了“丑书”的意义。写丑书的，不知“丑书”美在何处；批“丑书”的，不知其“丑”在何处。

“丑书”成了当今书坛的一个老大难问题，评审回避不了对丑书艺术特质的品鉴，而批评回避不了对丑书审美价值的判断。故不改变一下审美观念、思维机制，就永远理解不了“丑书”。本书着眼于与丑书相关的重要问题的理论清理：

首先是书法的边界问题。弄清什么样的丑书是日用丑书，不具备艺术品质，什么样的丑书才是审美对象，这种区分就是对“边界”的认识。本书无意为书法树立什么愚蠢的边界，而只是说书法边界是开放的，动态的，不断变化的。

其次是丑书创作的问题，即丑书何为。弄清了这个问题，书家写丑书就不会被视为思想有问题。

第三，丑书的审美价值是如何被认定的。

第四，与丑书批评相关的风格问题也是重点。“批评”之前，如何调整心态，进入形式，与之对话，发现书家的“自我”和观者的“自我”，这些都不

是认识论范畴的“认识”“认知”，而是本体论范畴的“体验”“内化”与“发现”。所以，这些不仅是方法问题，更是思维立足点的更换问题。

平心而论，当今书坛书家的思维方式仍停留在传统的认识论基础之上，对艺术本体论是怎么回事知之甚少，对西方艺术理论生吞活剥、全盘吸收的也不在少数。例如对德里达的“解构”理论，维特根斯坦的“反本质”理论，海德格尔的艺术本体论都似懂非懂。所谓“解构汉字”的提法，实际是对汉字诗性特质的无知，对西方“解构”的一知半解。

当代“丑书”无疑是受西方现代艺术思潮的影响而出现的一个现象，这里边的情形比较复杂。在20世纪80年代，书坛基本上是套用西方现代派的一些观念。西方现代性最显著的特征是知识/权力共生，这表明知识在话语实践上的意义通过权力的使用而得到发展。理性变成工具，理性技术上升为统治原则，而精神生活受到桎梏，故一些人的丑书十分讲究技法，诸如拼接、并置、颠倒的形式花样繁多。到了20世纪60年代，西方现代性便演化成“解构”，西方文艺现代性的特征表现为颠覆传统，题材上追求新奇、怪异、反常，结构上支离破碎，运用反讽、隐喻使时空颠倒、距离消失。20世纪80年代末的现代书法走的大多是西方旧路，模仿多于创造，并不具有真正的创新性。但20世纪60年代起，西方进入后现代阶段，西方艺术发生了变化。“后现代”的文化风格如伊格尔顿所言：“它以一种无深度、无中心、无根据的、自我反思的、游戏的、模拟的、折中主义的、多元主义的艺术反映这个时代性变化的某些方面，这种艺术模糊了‘高雅’和‘大众’文化之间，以及艺术与日常经验之间的界限。”<sup>1</sup>所以，毋论西方后现代艺术的艺术价值高低，但它的“大众化”“无深度”的确很适合广大民众的参与。所以，这种思潮对广大写丑书的人有启发。他们没有什么传统笔墨功夫，只是想游戏一下，实现自己的一些愿望而已。他们在日用层面书写的丑书，实际上大多不能称为“艺术品”。由于精英书写的“丑书”与民众书写的日用“丑书”在形式外观上差别不是很大，只有有鉴赏眼光的人才能判断情感表现的真伪，故书坛上大量的丑书，搅乱了书法的边界，批评也就更是无的放矢了。

---

1 伊格尔顿《后现代主义幻象》，商务印书馆，2001年，P10。

中国的现代书法，由于不写汉字，只讲形式结构构成，抽空了主体精神的注入，很快丧失了生命力，销声匿迹，而“流行书风”有书坛精英的参与，他们又是一批志在创新、为书法新变寻求创新之路的人，他们的作品从形式结构到意蕴表达都有突破，成为时代的符号，只是由于与民众的丑书一般难以分辨，遭到不应有的责难。故本书竭力从理论层面区分日用丑书与审美丑书的界限，还艺术丑书以真正的面目。

《丑的历史》中说：“谈艺术上的丑，我们要记住：至少从古希腊到近代，几乎所有美学理论家都说，任何一种丑都能经由艺术上忠实效果充分的呈现而化为神奇。”<sup>1</sup>“化丑为美”是艺术家的“功夫精到”完成的，故美的“丑书”中有精湛的技巧，有深厚的意蕴，有让人再三品味的趣味。

---

1 《丑的历史》P19。

# 目录

|                        |           |
|------------------------|-----------|
| <b>第一章 西方“丑学”的发展历程</b> | <b>1</b>  |
| 第一节 原始时代“丑”意识的觉醒       | 1         |
| 第二节 古典时期“丑”进入审美范畴      | 3         |
| 第三节 索尔格、罗森克兰兹、哈特曼的丑学   | 7         |
| 第四节 雨果的浪漫主义丑学观         | 10        |
| 第五节 近代丑学               | 11        |
| 第六节 罗丹论丑               | 13        |
| <b>第二章 中国古代的丑学智慧</b>   | <b>15</b> |
| 第一节 老子、庄子的丑学观          | 16        |
| 第二节 《吕氏春秋》论遇合、知丑       | 20        |
| 第三节 《淮南子》中的“丑学”        | 22        |
| 第四节 刘昼的丑学观             | 24        |

|                         |           |
|-------------------------|-----------|
| 第五节 古代艺术中的丑怪形象          | 28        |
| <b>第三章 古代书法史上的“丑书”观</b> | <b>33</b> |
| 第一节 《非草书》：书之好丑，在心与手     | 33        |
| 第二节 南北朝“丑书”：“鄙陋”“猥拙”    | 36        |
| 第三节 唐宋时期经典被误读成了丑书       | 40        |
| 第四节 项穆的丑学观              | 43        |
| 第五节 傅山的“宁丑无媚”观          | 49        |
| 第六节 关于“丑到极处，便是美到极处”     | 56        |
| <b>第四章 丑书何为</b>         | <b>60</b> |
| 第一节 什么是丑书               | 60        |
| 第二节 与“丑”相关的几个概念的含义      | 65        |
| 第三节 丑书与滑稽、崇高            | 68        |
| 第四节 丑书何为                | 72        |

|                                    |            |
|------------------------------------|------------|
| <b>第五章 书法史上的“丑书”</b>               | <b>86</b>  |
| 第一节 秦汉民间书写的“丑书”                    | 87         |
| 第二节 《平复帖》是一件含蓄的“丑书”                | 91         |
| 第三节 造像记、墓志书法——天真拙朴之“丑书”            | 97         |
| 第四节 怀素：诡形怪状翻合宜                     | 102        |
| 第五节 杨凝式《夏热帖》《神仙起居法》被诋“毡裘<br>气几不可耐” | 106        |
| 第六节 黄庭坚主韵摒俗之狂怪之书                   | 111        |
| 第七节 杨维桢的“丑书”：破斧缺斨                  | 120        |
| 第八节 徐渭“丑书”：精奇伟杰                    | 125        |
| 第九节 傅山连绵草：奇宕、怪异                    | 132        |
| 第十节 齐白石丑书：胆敢独造、痛快淋漓                | 136        |
| <b>第六章 “丑书”与现代书法</b>               | <b>140</b> |
| 第一节 西方艺术中的现代与后现代                   | 140        |

|                    |            |
|--------------------|------------|
| 第二节 何为现代书法         | 144        |
| 第三节 现代书法思潮与丑书      | 155        |
| 第四节 少数字书法与丑书       | 164        |
| 第五节 现代书法的几个代表书家    | 169        |
| <b>第七章 流行书风与丑书</b> | <b>202</b> |
| 第一节 书法边界论          | 203        |
| 第二节 丑书的审美价值判断      | 217        |
| 第三节 丑书的鉴赏          | 227        |
| 第四节 丑书的批评          | 248        |
| 第五节 当代有影响的丑书名家     | 257        |

# 第一章 西方“丑学”的发展历程

## 第一节 原始时代“丑”意识的觉醒

蒋孔阳先生把“丑”的历史发展分成三个阶段：“（1）原始时代。丑以怪诞凶恶的面貌出现，但这一怪诞凶恶在当时并不认为是丑，而认为是美，或者美丑混杂，美丑不分。（2）古典时代。从古希腊到十九世纪，这时高唱美的赞歌，美丑分明，美就是美，丑就是丑。（3）西方现代主义时代。一方面回到了原始时代，美丑不分；另一方面，又进一步有意识地发现丑，表现丑，把丑当成美，丑成了美。”<sup>1</sup>

这个时间的划分，有其合理的一面，但美与丑的划分比较含混。尤其是将现代主义时代的美丑不分，与原始时代的相提并论，欠妥。

原始时代的人是不是美丑不分，以丑为美？这不仅仅是理论问题，也是观念问题。原始艺术的功能因素与审美因素是同时存在的，并不是互相排斥的。布洛克认为它们有三种存在的关系：第一，两者泾渭分明，各自独立存在；第二，两者可能混杂在一起并互相借重，虽然这并不必要；第三，两者每一方离开另一方后都不可理解。<sup>2</sup>

关于第二种关系，他举了梯维人的例子。梯维人将木像放在自己的家里避邪，有些人将木像做得非常粗糙（经常是一截木桩上除了两个洞表示眼睛外，没有其他东西用来表示任何人或精灵），有些则用料考究，刻工精致。这表明审美因素与宗教因素可能同时存在<sup>3</sup>，并无明显的彼此借重。

原始艺术中，也并非都是怪诞凶恶的形象，除了部落图腾、宗教的神灵等

---

1 蒋孔阳《美学新论》，人民文学出版社 1993 年，P373。

2 简·布洛克《原始艺术哲学》沈波、张安平译，上海人民出版社 1991 年，P175。

3 简·布洛克《原始艺术哲学》沈波、张安平译，上海人民出版社 1991 年，P177。

外，相当多的人物形象并不是丑陋可怖的。这可以在举世闻名的非洲木雕中找到证据。例如约鲁巴·伊贝吉孪生像、曼德·善德母系社会面具其形象都不可怖。当然曼德·坡罗父系社会面具则比较丑，有点恐怖。母系面具与父系面具的这个区别，很能说明原始人审美意识的差别。更何况，原始人的审美意识与现代人的审美意识是有很大区别的。他们认为丑的，不一定就是今人眼中的“丑”；他们认为美的，也不一定就是今人眼中的美。例如非洲木雕中，有不少对女性的刻画，除了简洁的头部外，映入眼帘的是对女性乳房的刻画，十分肥硕、夸张，这体现原始人的生殖崇拜观念。在他们眼中，乳房养育了一个部落，是他们繁衍的根本，这夸张的乳房正是他们心中的美。今天的人看来，只觉得它夸张，并不觉得它丑陋。所以，以为原始人统统以丑为美，既不符合艺术史的事实，也不符合人类审美观念发展的阶段性中的共同性。（人的听觉、触觉、味觉、视觉中，有相当一部分是共同的，今古变化不大，如过咸不觉美等。）

如何看待原始艺术中的丑怪现象，实际上也是关系到一种审美观念与方法的问题。蒋孔阳先生说的原始人以丑为美，多半是现代入看见古代艺术的一种猜测。拉迪斯拉夫·塞基区分了两种对非洲原始艺术研究不同的态度：

一种是将非洲艺术放在它自己的背景中加以研究，从人种学和人类学的观点出发，了解艺术品的种族背景和它们的特殊文化功能。另一种是将它们作为艺术来研究，毫不涉及它的始源，完全将它作为一般的艺术品对待，只去理解从一个有机整体中产生出来的那种形式的和谐……这两种观点不可能同时并行，而且在这种意义上相互排斥。<sup>1</sup>

蒋孔阳的原始人以丑为美的观点，可能就是第二种研究态度所致，也是绝大多数欧洲艺术家、收藏家、鉴赏家对原始艺术研究的准则。上面提及的曼德·坡罗父系社会面具的形象，从刻制的形象外观看，确实有点丑，甚至恐怖。但放回它所处的文化背景，恐怕就是另外一种感觉。布洛克在讲原始艺术审美的模糊性时，以它为例说：

西方评论家在解释那种大型的“怪物”面具时，往往就会上当。譬如塞拉利昂的曼德贡古是有夸张的大鼻子、大耳朵、大眼睛，张开的大口中有巨齿突出在外，西方评论家认为它的审美特征是凶残的和恐怖的，但在实际运用的背景中，当地人认为它是幽默的。但这并非因为面具的幽默特质是只能

---

1 简·布洛克《原始艺术哲学》沈波、张安平译，上海人民出版社1991年，P184页。

通过背景知识来了解的非审美特征，也不是因为非洲人的审美感知能力与西方批评家的不同，而是因为夸张的面部器官在审美上究竟是幽默还是恐怖，本身就含混不清，即使在我们西方文化中也是如此。<sup>1</sup>

这里，除了文化背景，还有审美的模糊性的原因。所以，布洛克又说：

看到这样的雕像和面具，根据它的审美外观，我们可以合理地猜测它的涵义不是幽默就是恐怖的。但没有背景情况的了解，我们就无法决定究竟是哪一种。<sup>2</sup>

可见，以为“面具”皆丑、恐怖丑陋是原始人认为的美，大多是当代人见了原始艺术中丑怪形象后的一种猜测罢了。以为原始人以丑为美、美丑不分是片面的、不牢靠的结论。

## 第二节 古典时期“丑”进入审美范畴

西方美学史的古典时期通常指古希腊、罗马和中世纪直至18世纪的一段相当长的历史时期。古希腊人关于美的理论已有一点理论的框架。苏格拉底学派、毕达哥拉斯学派对“美”已有很深入的研究。有关“美”的三原则：道德主义原则、形而上学原则、审美原则的理论的基本轮廓已清晰。但“丑”还并未被纳入“美”的范畴之内。柏拉图对文艺创作提出过一些很好的见解，但他并没有把“丑”作为美的一个重要分支。一直到亚里士多德出现，“丑”才正式成为一个审美范畴。

朱光潜把亚里士多德看作是“欧洲美学思想的奠基人”，车尔尼雪夫斯基也称他为“第一个以独立体系阐明美学概念的人，他的概念竟雄霸了二千余年”。<sup>3</sup>亚里士多德的美学概念中就包括了“丑”。即是说，两千多年前，“丑”已正式进入西方古典美学领域。

《诗学》第五章中提出了“丑”：

喜剧的摹仿对象是比一般人较差的人物。所谓“较差”，并非指一般意

---

1 简·布洛克《原始艺术哲学》沈波、张安平译，上海人民出版社1991年，P177页。

2 简·布洛克《原始艺术哲学》沈波、张安平译，上海人民出版社1991年，P177页。

3 车尔尼雪夫斯基《美学论文选》，人民文学出版社1957年，P129。

义的“坏”，而是指具有丑的一种形式，即可笑性（或滑稽）。可笑的东西是一种对旁人无伤，不至引起痛感的丑陋或乖讹。例如喜剧面具虽是又怪又丑，但不至引起痛感。<sup>1</sup>

罗念生的译文是这样的：

喜剧是对于比较坏的人的摹仿，然而，“坏”不是指一切恶而言，而是指丑而言，其中一种是滑稽。滑稽的事物是某种错误或丑陋，不致引起痛苦或伤害，现成的例子如滑稽面具，它又丑又怪，但不使人感到痛苦。<sup>2</sup>

这两段译文的意思差不多，但对“丑”的表述还是略有出入的。朱光潜的译文明显表示“丑”指的是一种形式，而罗的译文中其指的是滑稽的事物，涵盖的内容过于宽泛。在古希腊，史诗与悲剧的演变由来已久，形式已十分成熟，唯独喜剧发展迟缓。等到喜剧诗人见于记载时，“喜剧已有了一定的形式”，所以朱光潜的译文，将“喜剧的摹仿对象”看作是形式。喜剧中的丑角，所戴的面具，都是“丑”的形式。这种“丑”，只是可笑，并不引起痛感，与丑陋乖讹引起的痛楚有区别。即是说，喜剧中的丑角、面具，可作为艺术元素来欣赏。《诗学》中说：“人对于摹仿的作品总是感到快感。经验证明了这一点：事物本身看上去尽管引起痛感，但维（惟）妙维（惟）肖的图像看上去却能引起我们的快感，例如尸首或最可鄙的动物形象。”<sup>3</sup>此即表明“丑陋”的尸首或最可鄙的动物形象，都可以经过模仿的处理，变成能引起快感的事物。“丑”成了审美的对象。亚里士多德对“丑”的这一表述，是西方美学史的首创。

朱光潜这样评述其意义：“这里有三点值得注意，第一点，是把“丑”作为一个审美范畴提出……其次，‘可笑的东西是一种对旁人无伤，不至引起痛感的丑陋或乖讹’这句定义是深刻的。后来许多关于喜剧和滑稽的理论都可以在这句话里找到萌芽。第三，悲剧定义中着重行动情节，喜剧定义中却着重人物性格的丑陋乖讹，这种分别是正确的、重要的，一般戏剧作品都可以证明。”<sup>4</sup>

西方古典美学中的“丑”，在亚里士多德以后的漫长岁月中，被不少学者做不同侧面的研究，使“丑”的内容得到了充实。

---

1 朱光潜《西方美学史》，人民文学出版社1983年，P91。

2 亚里士多德《诗学》罗念生译，人民文学出版社1982年，P16。

3 亚里士多德《诗学》罗念生译，人民文学出版社1982年，P11。

4 朱光潜《西方美学史》，人民文学出版社1983年，P91。

例如荷兰的斯宾诺莎（1632—1677）提出了美丑的相对性。他说：

如果我们的眼睛近一些去看，或者我们的（生理、心理的）结构是另一样子，那么现在我们以为美的，就会显得是丑的，而现在看来是丑的，就会显得是美的。最美的手，在显微镜下看，也会显得很可怕。当我们近距离看的时候，我们以为是美的，其中原来很多是丑的。所以，事物就其本身来看，或者把它们归于神的时候，那就既不是美的，也不是丑的。<sup>1</sup>

审美主体的心理结构以及观照的方式都影响到了对美与丑的审美判断，同一双手，看的方式、环境及使用的工具不同，就有可能得出相反的结果。美与丑之间的界限不是绝对的，而是相对的。

英国大哲学家休谟，在美的本质问题上，坚决反对美是事物某种属性的看法，认为美丑只存在于观照者的心里。他说：

美并不是事物本身里的一种性质。它只存在于观赏者的心里。每一个人心见出不同的美。这个人觉得丑，另一个人觉得美。每个人应该默认自己的感觉，也应该不要求支配旁人的感觉。<sup>2</sup>

休谟还认为美与丑的区别与效益观念有联系。他说：

美是各部分之间的这样一种秩序和结构；由于人性的本来的构造，由于习俗，或是由于偶然的心情，这种秩序和结构适宜于使心灵得到快乐和满足，这就是美的特征，美与丑（丑自然倾向于产生不安心情）的区别就在此。所以快感与痛感不只是美与丑的必有的随从，而且也是形成美与丑的真正的本质。<sup>3</sup>

美与丑，不但与形式的外观相关，更与效益观念相联系。这个观点，也是对“丑”的认识的一大提高。鲍桑葵的《美学史》这样评述休谟的这一观点：

休谟极其明确断定，美一般来说总是由于效用而起。这种效用同产生美感的观赏者根本无关，只涉及所有人或直接关心对象的实际特性的人。因此

---

1 北京大学哲学系美学教研室《西方美学家论美和美感》，商务印书馆1982年，P87。

2 北京大学哲学系美学教研室《西方美学家论美和美感》，商务印书馆1982年，P108。

3 北京大学哲学系美学教研室《西方美学家论美和美感》，商务印书馆1982年，P109。

只有通过共鸣，观赏者才能感受到美。<sup>1</sup>

“美”需要共鸣，“丑”也需要共鸣。他举了一个例子：“一片荆棘长满了的平原，就它本身来说，比起一座栽满葡萄或橄榄的山冈，也许还是一样美，尽管知道这两类植物价值的人不会觉得它们一样美。但是基于想象的美，在感官知觉中却没有根据。”<sup>2</sup>

观赏者感受到美与丑，不只是与物有关，也与观赏者的心理结构有关。两者共鸣，才会产生实际的效用。这里已触及“丑”的观赏本质，较美丑的相对性又进了一层。

18世纪的德国美学家莱辛有名著《拉奥孔》，讲诗与画的界限与区别。他的“丑”学观为：“美就是古代艺术家的法律，他们在表现痛苦中避免丑。”<sup>3</sup>蒋孔阳评这句话：“……也可以说是古典时代的美学关于丑的一个总的看法：艺术应当表现美，为了美，丑要让路。即使写到丑，也只是美的陪衬，或者对立面。丑的存在，是为了更好地突出美。”<sup>4</sup>莱辛的这一观念，已给“丑”以一席之地。《拉奥孔》的第二十三、二十四章，集中讨论了诗人怎样利用丑等问题，对丑如何转化为美做了深入的探讨，其中有两点尤为有丑学的价值。

#### （1）丑可以入诗，作为艺术整体的“组成因素”。

他说：“诗人不应为丑本身而去利用丑，但他却可以利用丑作为一种组成因素，去产生和加强某种混合的情感。”<sup>5</sup>“丑”之所以可以入诗，就是因为“丑在诗人的描绘里……仿佛已失其为丑了”。这样，“丑”不再成为一种令人嫌弃的东西，因而描写“丑”，可以使丑成为作品的一个组成部分。

（2）“丑”所引起的反感在性质上属于嫌厌一类。“诗人至少可以运用可嫌厌的对象的某些方面，作为产生混合情感（指厌恶、可笑、快感）的因素，正如他用丑来加强这种混合情感，可以产生很好的效果那样。”<sup>6</sup>

1 鲍桑葵《美学史》，商务印书馆1985年，P235。

2 北京大学哲学系美学教研室《西方美学家论美和美感》，商务印书馆1982年，P111。

3 莱辛《拉奥孔》，朱光潜译，人民文学出版社1982年，P11。

4 蒋孔阳《美学新论》，人民文学出版社1993年，P377。

5 莱辛《拉奥孔》，朱光潜译，人民文学出版社1982年，P130。

6 莱辛《拉奥孔》，朱光潜译，人民文学出版社1982年，P140。

这是说“丑”的有效描绘，可以收到很好的艺术效果。例如“可嫌厌性还可以加强可笑性；或者说，尊严与礼仪的表象如果和可嫌厌的东西形成反衬，也许会变成可笑。”<sup>1</sup>

这表明“丑”的事物，只要描绘得好，不但可以成为艺术的一部分，还可以产生很好的艺术效果。这儿已涉及如何描写“丑”，化丑为美了。

莱辛论“丑”，虽然尚有很多局限，但对“丑”的研究已十分具体了。

古典美学中的丑学，地位是不断提高的。从古典的和谐美到“丑”进入艺术的领域，从作为陪衬地位的客观对象，到艺术创作中的如何以丑为美，随着丑深入研究的展开，“丑”变得越来越丰富起来。

### 第三节 索尔格、罗森克兰兹、哈特曼的丑学

索尔格（1780—1819），德国哲学家，滑稽说的倡导者之一。黑格尔在《美学》全书绪论中提到过索尔格，认为他是把滑稽艺术看作艺术最高原则的代表。索尔格在自己的《美学讲义》中提出了丑的原则——“丑是以积极的方式同美对立”。

他认为，丑之所以产生，是“因为人的心灵在普通想象中找到某种本质的东西，而在其中，脱离了理念的现象有了独立的实在性”。他又说：“丑是平凡的实体使自身和美相对立的第一种形式。象（像）恶一样，丑仅仅表现为理念的否定，但是这种否定却以积极的形态出现，因为它企图取美的地位而代之。”“因此，丑以积极的方式同美对立，我们只能认为两者是绝对互相排斥的。”<sup>2</sup>

这一看法，十分具有颠覆性。鲍桑葵这样评价索尔格的丑学观：

这一见解产生了两个值得注意的结果。第一，他就这样把真正的丑看做是美的积极否定，或者说是企图取美的地位而代之的膺（膺）品，因此是绝对排斥美并为美所排斥的。第二，由于他这样地把丑和构成美的同一些因素的某种积极关系当做一回事，由于他这样地把丑和我们要在其中寻

1 莱辛《拉奥孔》，朱光潜译，人民文学出版社1982年，P140。

2 鲍桑葵《美学史》，商务印书馆1985年，P507。