

20 世纪中国美学史研究丛书
汝信 王德胜 主编

问题与立场
——20 世纪中国美学论争辩

戴阿宝 李世涛 著

首都师范大学出版社

图书在版编目(CIP) 数据

问题与立场/戴阿宝, 李世涛著. - 北京: 首都师范大学出版社,
2006. 4

(20 世纪中国美学史研究丛书)

ISBN 7-81064-886-1

. 问... . 戴... 李... . 美学史 - 研究 - 中国 - 20 世
纪

. B83 - 092

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006) 第 023186 号

20 世纪中国美学史研究丛书

WENTI YU LICHANG

问题与立场

——20 世纪中国美学论争辩

戴阿宝 李世涛 著

首都师范大学出版社出版发行

地 址 北京西三环北路 105 号

邮 编 100037

电 话 68418523(总编室) 68982468(发行部)

网 址 www. cnup. cn

E-mail cnup @ mail. cnu. edu. cn

北京嘉实印刷有限公司印刷

全国新华书店发行

版 次 2006 年 6 月第 1 版

印 次 2006 年 6 月第 1 次印刷

开 本 890mm× 1240mm 1/32

印 张

字 数 325 千

印 数 0 001— 册

定 价 元

版权所有 违者必究

如有质量问题 请与出版社联系退换

目 录

引论 20 世纪前期中国美学思想进程的两条路径	1
第一节 中国现代美学思想发轫的基本特质	2
第二节 审美功利主义与审美自由主义的对峙	9
第三节 朱光潜、蔡仪美学建构的意义	17
第一章 时代转换与美学大讨论之可能	24
第一节 知识分子身份的认定与美学批判	24
第二节 百家争鸣与美学大讨论的可能性	31
第三节 美的本质与美学的时代特征	37
第二章 三派分立与大讨论前期的基本问题	48
第一节 关于美的主客观统一说及其争鸣	49
第二节 关于美的客观典型说及其争鸣	64
第三节 美是客观性与社会性的统一及其争鸣	77
第三章 大讨论后期的视野拓展与理论探索	92
第一节 社会生活的美学及其争鸣	93
第二节 如何理解马克思主义美学思想及其争鸣	109
第四章 新启蒙与美学的历史责任	132
第一节 思想解放与新美学原则的崛起	133
第二节 人的问题与美的问题	142
第三节 学术人格与新美学的呼唤	151
第五章 共同美和自然美	155
第一节 共同美和审美观念的匡正及其争鸣	156
第二节 关于自然美讨论的简要回顾	166
第三节 七八十年代的自然美问题及其争鸣	182

第六章 马克思《手稿》的美学视野	205
第一节 “人化的自然”及其争鸣	206
第二节 “美的规律”及其争鸣	227
第三节 异化劳动和“劳动创造了美”及其争鸣	247
第七章 90年代美学研究的学术背景	261
第一节 知识转型与新美学理论建构之可能	262
第二节 知识分子的困境与拯救美学的路径	273
第八章 实践美学与后实践美学	283
第一节 实践美学的几家观点及其争鸣	283
第二节 后实践美学对实践美学的超越及其争鸣	296
第三节 关于实践美学和后实践美学的评价及其争鸣	321
第九章 审美文化与美学研究的变革	335
第一节 审美文化概念和内涵及其争鸣	336
第二节 审美文化的当代性及其争鸣	343
第三节 作为学科研究的审美文化及其争鸣	354
余论	364
后记	374

引
论

20 世纪前期中国美学思想进程的两条路径

在探究中国现代思想史时，李泽厚曾用“启蒙”和“救亡”的双重变奏来定位，这一阐释的合理性尽管可以质疑，但李泽厚为我们提供了一个回首中国现代思想进程的基本框架。“启蒙”既是思想活动又是理论选择，“救亡”既有外在压力又有内在需要，两者构造了内与外、心与物之间的复杂联系。简言之，“启蒙”有两方面含义：一是 19 世纪下半叶开启了现代性进程，这种被迫唤起的自新意识在 20 世纪初期的“五四”运动达到高潮，资产阶级的自由、民主和人权观念广泛传播开来；一是马克思主义由日本和苏联引入，不仅被推崇马克思主义的中国共产党作为指导思想，而且从 30 年代开始在学界产生了相当广泛的影响。尤其值得注意的是，尽管现代性问题一直是中国现代学术发展史上的基本问题，但在马克思主义全面介入之后，现代性内涵发生变异，即主义的合理性成为一切问题合理性的根据，而之前的“启蒙”思想中的学术自律和自由主义倾

1

世纪中国美学史研究丛书

李泽厚指出，“以专注文化批判始，仍然复归到政治斗争终。启蒙的主题、科学民主的主题又一次与救亡、爱国的主题相碰撞、纠缠、同步。中国近现代历史总是这样。”（李泽厚：《中国现代思想史论》，东方出版社 1987 年，第 15 页。）

向遭到批判。“救亡”则主要是指救民族之亡。“启蒙”之所以发生变异可以从“救亡”这一迫切的现实需要中找到根据。假如中国现代不存在严峻的外部压力，那么“启蒙”大致会因循西方已有之路径而顺利进展，但事实却是，一部中国现代史是中华民族被欺凌、被压迫的历史，所以拯救中华民族之生存危机成为了中国现代史的最强音。马克思主义的历史唯物主义、阶级斗争学说和武装革命理论与民族“救亡”实践有着某种直接的联系。“救亡”作为一种根本性动力使得“启蒙”不能不向功利主义一边滑动。中国现代思想史就是在这样一种两难的、摇摆不定的境遇中不断展开着，这一特征必然对中国现代美学的发轫和发展造成深刻影响。

第一节 中国现代美学思想发轫的基本特质

从表面上看，中国现代美学发轫的基本特质在于中国古典美学思想发展的突然中断。与西方现代美学的兴起截然不同，中国现代美学是在中国被迫纳入到现代性发展轨道的历史条件下，通过对自身的民族文化传统的反省而起步的。

从19世纪中叶开始，“西学东渐”浪潮源源不断地弥漫于中国学界。这一浪潮有效地开拓了中国学界的视野，使之逐步认识到中华民族在西方列强面前的劣势。蔡元培说过，

中国人羡慕外国人的：第一次是见其枪炮，就知道他们的枪炮比吾们的好。以后又见其器物，知道他的工艺也好。又看到外国医生能治病，知道他的医术也好。有人说：外国技术虽好，但是政治止有霸道，不及中国仁政。后来才知道外国的宪法行政法等，都比中国进步。于是学他们的法学、政治学，但是疑他们道学很差。以后详细考查，又知道他们的哲学，亦

很有研究的价值。

对落后的痛切认知成为中国学界现代“启蒙”的原动力。在先辈的眼中，如果他们认同“启蒙”这一术语的话，他们肯定会认为中国近现代所发生之事无疑是对中国传统文化的一次反动，是在西学背景下重构适应时代需要的中国新文化的努力。那么，说中国现代美学的发轫是这一“启蒙”的一部分，当无疑义。但对这一问题，我们还需进一步思考。

尽管在二千余年的漫长发展中中国古典美学思想没有能够发展出具有现代学科意义的基本构架，但与西方美学思想相比较，其独特性是显而易见的。李泽厚和刘纲纪曾就中国古典美学精神提出了四个方面的基本特征：一、与西方学术重视宇宙论、认识论不同，中国学术努力追求人格道德的完成，把善作为最终归宿。这一点表现在美学上就是高度强调美与善的统一，把审美同人的高尚精神品质和道德情操联系在一起。二、中国美学在谈论情感时十分强调“情”与“理”的统一，其中的“理”主要是指伦理。西方美学经常讨论美与真的关系问题，而中国美学认为真就包含在善中，“情”与“理”的统一，既是“情”与善的统一，也是“情”与真的统一。三、基于中国文化中的“天人合一”观念，中国美学试图从人

《蔡元培美学文选》，北京大学出版社 1983 年版，第 146 - 147 页。

陈伟指出，中国现代美学是作为思想启蒙运动的一部分而降生，因为“现代意义上的‘美学’是从感性的角度研究人和世界的学科，它把人在对感性世界认识中的作用显著地突出了。这与漫长的中国封建社会中所竭力鼓吹的‘存天理，灭人欲’，高扬理性主义、压制人的感性本体方面的意识流向正好相反。”陈伟由此认定，中国现代美学的“启蒙”意义首先就在于对美的肯定，第一次把美“放在至少不低于理性的善的地位”上。参阅陈伟的《中国现代美学思想史纲》（上海人民出版社 1993 年版）“导论”部分。

与自然的和谐统一中寻找美，把人顺应自然作为道德精神的体现，也作为美的体现。四、与西方通常以宗教境界为人生的最高境界不同，中国则以审美境界为人生的最高境界。有鉴于此，中国古典美学精神完全可以说是一种审美伦理学，或者说是一种审美道德学。在审美的具体方式上，中西之间也表现出截然不同的特色。张法对此有过分析：

一、在观照方式上，中国采取仰观俯察，远近往还的散点游目，西方运用的是选一最佳范围，典型地显示对象的焦点透视；二、在进行纵深观赏时，中国讲究品味和体悟，西方重视认识和定性；三、在审美过程中，中国要求主体虚心澄怀，去情去我以体会对象的神韵，西方主张主体通过放纵情欲而净化自己；四、在审美效果上，中国要求主体在审美中提高自己，达到或趋向客体的境界，西方希望主体在主客的交流中，既突破自己的局限，又突破对象的局限，而达到一种主客都未曾有的境界。

现在学者们普遍认为，中西在具体审美方式和总体美学追求上的差异在很大程度上取决于中西致思模式的不同：中国以体悟玩味和整体观照为特征，西方则以具体分析和逻辑推理为特征；中国以伦理和道德原则为旨归，西方则以实现自我为目的。中国古典美学思想之所以缺乏所谓的现代意义上的学科素质，是中国古典思维模式影响的结果。中国现代美学对中国古典美学思想的超越，首先着眼于审美方式，或者说着眼于审美方式所体现出来的思维模式。当然，这一问题本身相当复杂。从承继的关系来看，中国现代美学对中国古典美学思想中的若干精神有所反思和张扬，比如对美的感性本质

参阅李泽厚、刘纲纪主编《中国美学史》第一卷，中国社会科学出版社 1984 年版，第 20 - 34 页。

张法：《中西美学与文化精神》，北京大学出版社 1994 年版，第 287 页。

在某种程度上的认可，对美善关系在“启蒙”基础上的调整等，但需要特别指出的是，中国现代美学的发轫与中国古典美学思想的审美伦理性质或审美道德性质没有发生根本性冲突。美善关系在中国现代美学的发轫时期虽有所改变，但美善关系的基本特征（美善密切相关、善高于美）并没有多大改变。这是研究中国现代美学发轫特质的一个不容忽视的方面。我们从整体的历史过程中确实应该认识到，中国现代美学与中国古典美学具有相当的差异，中国现代美学是在与中国古典美学完全不同的西学基础上开始建构的。但历史进程往往也在和人们开着不大不小的玩笑。作为中国现代“启蒙”运动一部分的中国现代美学，它所发轫的内在动机是由外在压力形成的，外在压力最终转换成为内在动机，而这一内在动机最终也必然会转换为由外在压力所造成的欲消除外在压力的现实努力，中国现代美学的内在动机实质上已经暗含了必须服从的某种外在目的。从学理上说，美学的基本性质与中国现代美学发轫的内在动机是有矛盾的，但在“西学东渐”所催生的中国现代美学的发轫期，中国美学界似乎并没有意识到这里面存有的矛盾，而是试图十分合理地把它们镶嵌在中国现代思想进程的大舞台上。

以王国维和蔡元培这两位中国现代美学发轫的奠基者为例。王国维是把西方美学概念引入中国现代美学的第一人。王国维本人对美学的理解因循了西方现代美学的基本精神。他说过：

美之性质，一言以蔽之，曰：可爱玩而不可利用者是已。虽物之美者，有时亦足供吾人之利用，但人之视为美时，决不计其利用之点。其性质如是，故其价值存于美之自身，而不存乎其外。

显然，在王国维的心目中，自律性和非功利性是美学的基本特性。在分析何谓美的自律性和非功利性时，王国维提出了美在形式的

《王国维文集》第三卷，中国文史出版社 1997 年版，第 31 页。

主张：

一切之美，皆形式之美也。就美之自身言之，则一切优美皆存于形式之对称变化及调和。至宏观之对象，汗德虽谓之无形式，然以此种无形式之形式能唤起宏壮之情，故谓之形式之一种无不可也。

王国维这里所说的“汗德”即康德。可见，王国维对西方美学性质的认识与康德关系密切。这种把形式作为美学的自律性和非功利性的表征有其比较确切的一面。从历史上看，西方美学思想可大致分为自律和他律两大基本走势，但这一走势在现代呈现出明显变化。随着鲍姆加通提出建立美学学科，尽管其中包含唯智主义，即试图把以往认为是无法理性化的感觉和心理的某些内容纳入认识论之内，现代美学开始受到浪漫主义和形式主义更为强烈的影响，而传统意义上的功利主义和现实主义处于劣势。从王国维本人所接受的西学来看，生命哲学和唯意志论是其中一个非常重要的部分，叔本华、尼采是他经常提及的名字。尽管西方现代美学与生命哲学和唯意志论没有直接联系，但在王国维那里情况已有所不同。从意志、从生命、从体悟出发来观照美学，把现实功利放在一边而从超越视角步入人之存在的生命体验，不能不说在一定程度上暗合了中国古典美学的道家精神。从这个意义上说，王国维强调美学的形式自律性和非功利性是完全可以理解的。这里面既有对中国古典美学思想的继承与反拨，也有对中国当下的社会现实的批判。王国维在谈及中国学术之发展时说：

学术之所争，只有是非真伪之别耳。于是非真伪之别外，

《王国维文集》第三卷，第31页。

参阅王国维《静安文集自序》，其中提及读康德的情形：开始读康德，难以理解，无法卒读；在读叔本华之后，有所领悟，再读康德。“今岁之春，复返而读汗德之书，嗣今以后，将以数年之力，研究汗德。”（《王国维文集》第三卷，第469页。）

而以国家、人种、宗教之见杂之，则以学术为一手段，而非以
为一目的也。未有不视学术为一目的而能发达者，学术之发达，
存于其独立而已。

在另一处王国维还说过：

至我国哲学家及诗人所以多政治上之抱负者，抑又有说。
夫势力之欲，人之所生而即具有，圣贤豪杰之所不能免也……
今夫人积年月之研究，而一旦豁然悟人生宇宙之真理……而此
时之快乐，决非南面王所能易者也。且此宇宙人生而尚如故，
则其所发明所表示之宇宙人生之真理之势力与价值，必仍如故
……若夫忘哲学、美术之神圣，而以为道德、政治之手段者，
正使其著作无价值者也。

这一唯学术而学术的思想，这一对终极意义上的学术价值的认定，
在致思方式上与唯美主义是相通的。当然，王国维也有矛盾之处。
尽管王国维说“学术之发达，存于其独立而已”，但在潜意识里仍难
以彻底摆脱中国传统思维模式的影响，他在学术之外始终为学术设
立了一个目的。也正如他所说，人在现实生存中对道德、政治之利
害的考虑，决非一般人所能避免。王国维本人投湖而终就是一个
明证。

蔡元培对西方现代美学的关注似乎表现出与王国维全然不同的
另一番情形。聂振斌在评价蔡元培的美学思想时指出：

蔡元培的美学思想的突出特点，是与现实斗争实践和美育
实践紧密联系在一起的。他不遗余力地传播美学思想，实施美
育，完全服从于革命救国需要，是他推行‘教育救国’路线和
进行新文化运动的重要内容的一个组成部分。

这一说法固然不错，因为蔡元培不仅提出了“以美育代宗教”的主

《王国维文集》第三卷，第 39 页。

《王国维文集》第三卷，第 7 - 8 页。

聂振斌：《中国近代美学思想史》，第 119 页。

张，而且还身体力行地把这一主张贯彻到他的教育实践之中。为什么要“美育代宗教”？这与蔡元培对宗教的性质和历史作用以及美学的性质的认识有关。在 20 世纪前 30 年间，蔡元培一共写过三篇题目相同的文章，即“以美育代宗教”，十分鲜明地阐发了他的美育思想。在蔡元培看来，历史上宗教一直承担着教育作用，不仅是人寄托信仰之场所，而且是培育人格之场所，但随着西方现代哲学和科学的发展，宗教的教育作用已经衰退，很难再适应时代需要。从某种意义上说，美育可以作为宗教的替代品。与宗教相比，美育更符合现代社会理念，有三方面优势：

一、美育是自由的，而宗教是强制的；二、美育是进步的，而宗教是保守的；三、美育是普及的，而宗教是有界的。

蔡元培之所以赋予美育如此之性质，与他对西方美学的认知密不可分。蔡元培认为，在西方人的观念中，美学具有“普遍”和“超脱”两种性质：

一瓢之水，一人饮了，他人就没得分润；容足之地，一人占了，他人就没得并立；这种物质上不相入的成例，是助长人我的区别、自私自利的计较的。转而观美的对象，就不大相同。凡味觉、嗅觉、肤觉之含有质的关系者，均不以美论；而美的发动，乃以摄影及音波辗转传达之视觉与听觉为限，所以纯有‘天下为公’之概。名川大山，人人得而游览，夕阳明月，人人得而赏玩；公园的造像，美术馆的图画，人人得而畅观……这都是美的普遍性的明证。

而宫室

可以避风雨就好了，何以要雕刻与彩画？器具，可以应用就好了，何以要图案？语言，可他达意就好了，何以要特别音

《蔡元培美学文选》，北京大学出版社 1983 年版，第 180 页。

调的诗歌？可以证明美的作用，是越超乎利用的范围的。

美学的“普遍”性可以“打破人我之成见”，培育人的公德之心，美学的“超脱”性则可以“透出利害的关系”，使人获取自由之空间。蔡元培关于美学性质的认识同样也与研读康德分不开。他在1916年所写的《康德美学述》一文中就把“超逸”和“普遍”作为康德美学的基本思想，前者强调审美快感的感官共通性，后者强调审美快感脱离利害的非现实性。说蔡元培对西方现代美学的接受颇有意昧，其原因就在于，他是在用自由、超脱的美学理念实践着现实的功利目的。所以，他要毫不犹豫地用美育代替宗教，实现中国人的理性解放；而王国维在强调美学的人生价值时，也走进了非学术领地。

两位中国现代美学发轫的奠基者，他们的思想和实践已经清晰地显现出中国现代美学的发轫特质。西方现代美学在中国现代的出场，不能不经历一种挑战。是维持学科的基本面貌，还是有所改变而为中国现实服务？是在超现实的层面上做着对人生问题的思考，还是形而下地参与人们的现实生活？应该说，这就是中国现代美学发轫的历史处境，也是两难之中历史所必须做出的抉择。其后的中国现代美学家和文艺理论家就在这种无法解脱的困境中思考着，甚至是挣扎着。这一切的一切不仅影响了中国现代美学的发展，也成为发生在中国现代美学史上的一系列美学批判的潜在根源。

第二节 审美功利主义与审美自由主义的对峙

发轫于王国维、蔡元培等人的中国现代美学思想，在之后的岁月里逐步发展成为审美观念的强有力的两翼，即审美自由主义与审

《蔡元培哲学论著》，河北人民出版社1985年版，第407—408、408页。

参阅《蔡元培哲学论著》，第161-165页。

美功利主义。王国维和蔡元培等人所代表的时代，总是试图在肯定美学自由性质的前提下使之与现实结合起来，尽管这里面存有矛盾，但他们并没有意识到，甚至他们恰恰就是在利用美学的自由性质来实现他们的现实理想。而发轫期之后中国现代美学思想的进程却不能不面临新的局面。马克思主义从 20 年代开始逐步形成气候，与刚刚在中国落地不久的资产阶级思想发生了严重冲突。个人主义与集体（国家、民族）主义、自由主义与工具主义之间的矛盾日益加深，成为中国学术界的主导性问题。翻检当年的有关资料可以看到，以阶级论为核心的审美功利主义在 20 年代已经成为了一面旗帜，尽管一直遭到不同程度的阻击。当时的审美观念的对立和冲突最集中地表现在文艺领域，即如何认识文艺与现实的关系问题，或者说如何准确地把握文艺的自身特性，如何在文艺自身特质与政治党派、集团意志之间寻求一个恰当的结合点。

梁实秋在 20 年代末开启了马克思主义与资产阶级思想的理论交锋。梁实秋的《文学是有阶级性的吗？》一文把矛头对准马克思主义的阶级斗争学说，对准审美功利主义观念，指出，说文学有阶级性，其

错误在把阶级的束缚加在文学上面。错误在把文学当做阶级斗争的工具而否认其本身的价值。

我的意思是，文学就没有阶级的区别，‘资产阶级文学’，‘无产阶级文学’都是实际革命家造出来的口号标语。文学并没有这种的区别。近年来所谓的无产阶级文学的运动，据我考查，在理论上尚不能成立，在实际上也并未成功。

梁实秋主张文学应有自身的价值，这一价值是以人性为基础的。他说，一个资本家和一个劳动者，他们之间当然会有很大不同，但

梁实秋：《文学是有阶级性的吗？》，载《“革命文学”论争资料选编》下，人民文学出版社 1981 年版，第 1102—1103 页。

“他们的人性并没有两样……文学就是表现这最基本的人性的艺术。

显然，梁实秋是在用资产阶级的人性、自由观念来批判马克思主义的阶级、群体观念。历史地看，人性问题在资产阶级形成之前并没有进入人自身的视野，其重要性也没有被人自身所领悟。只有在资产阶级开始登上历史舞台提倡自由民主的政治理念时，人性作为人权的根基才真正显露出现实意义。提倡人性本身就是阶级性的一种体现。鲁迅看透了其中的问题，发表了一席后人耳熟能详的批判：

文学不借人，也无以表示“性”，一用人，而且还在阶级社会里，即断不能免掉所属的阶级性，无需加以“束缚”，实乃出于必然。自然，“喜怒哀乐，人之情也”，然而穷人决无开交易所折本的懊恼，煤油大王那会知道北京检煤渣老婆子身受的酸辛，饥区的灾民，大约总不去种兰花，像阔人的老太爷一样，贾府上的焦大，也不爱林妹妹的。

鲁迅的意思无非是说，人性不是抽象的东西，在阶级社会里非阶级的人性是不存在的，把表现人性的文学作为非阶级的文学，这实质上是资产阶级意识形态的反映。鲁迅接下来把这一思想表述得十分清楚：

文学有阶级性，在阶级社会中，文学家虽自以为“自由”，自以为超了阶级，而无意识底，也终受本阶级的阶级意识所支配……

梁实秋之所以提出这一问题，是因为把文艺用做阶级斗争的工具与

梁实秋：《文学是有阶级性的吗？》，载《“革命文学”论争资料选编》下，第1094页。

鲁迅：《“硬译”与“文学的阶级性”》，载《鲁迅全集》第4卷，人民文学出版社1987年版，第204页。

鲁迅：《“硬译”与“文学的阶级性”》，载《鲁迅全集》第4卷，第267页。

资产阶级自由主义的审美观相抵牾；而鲁迅则认为，既然阶级社会里的文学是有阶级性的，那么文学被某个阶级所利用，作为阶级斗争的工具也是必然的。比较而言，梁实秋强调文艺自律，试图表明人性是这一自律的基础，这一点与王国维和蔡元培等人的审美观相接近，但王国维和蔡元培等人始终把文艺作为实现自我的社会理想的工具，梁实秋却对把文艺置身于社会现实之中，尤其对文艺为阶级斗争服务持坚决反对态度。尽管梁实秋自认为他是脱离了一切阶级而在普遍人性的基础上为人说话，实质上他的思想渊源和现实效果都打上了资产阶级人性论的烙印。这一现象是当时的资产阶级审美观念的基本特点。

20 世纪前期，审美功利主义在文学论争中始终处于强势，这一点既有中华文化传统的影响，又是外在现实压力的反映，但审美自由主义始终没有退出历史舞台，即使是在民族决战和阶级决战的关键时刻，对审美自由的向往仍然被顽强地表述着。40 年代的朱光潜一度成为提倡文艺自由的代表人物，接替了梁实秋在 30 年代的位置。当然，朱光潜的审美自由主义非一时之意见。早在 1923 年，朱光潜就在文章里流露出借美学超脱现实、追求自由的思想。美学研究之所以出乎意料地成为了他的主要学术实践，大抵是因为美学在社会中所具有的“实用”价值有意无意地吸引了他，这种价值不是说美学具有干预现实、改造现实的功能，而恰恰相反，朱光潜所看到的是，美学可以成为超脱现实的最佳途径。1944 年，朱光潜发表了《文艺上的低级趣味》一文，极力批判当时颇为流行的文艺工具化倾向，把“口号教条”式文艺与色情、黑幕等文艺形式一起

参阅《朱光潜全集》第八卷的《消除苦闷与超脱现实》一文。

朱光潜回忆说，“从前我决没有梦想到我有一天会走到美学的路上去。”《朱光潜全集》第一卷，安徽人民出版社 1993 年版，第 200 页。

归于低级趣味，认为：

“口号教条文学”在目前太流行，而中国新文学如果想有比较伟大的前途，作家们就必须多效忠于艺术本身……否则一味作应声虫，假文艺的美名，做呐喊的差役，无论从道德观点看或从艺术观点看，都是低级趣味的表现。

朱光潜分析指出：

文艺在创作与欣赏中都是一种独立自足的境界，它自有它的生存理由，不是任何其他活动的附属，除掉创作出一种合理慰情的意象世界叫做“作品”的东西以外，它没有其他目的，其他目的如果闯入，那是与文艺本身无关的。存心要创作艺术，那是一种内在的自由的美感活动；存心要教训人，那是一种道德的或实用的目的……从美学看，创作和欣赏都是聚精会神的事，顾到教训就顾不到艺术，顾到艺术也就顾不到教训。从史实看，大文艺家的作品尽管可以发生极深刻的教训作用，可是他们自己在创作作品时大半并不存心要教训人；存心要教训人的作品大半没有多大艺术价值。

很显然，朱光潜认为文艺的自由特征首先表现在它可以使人超脱现实而达到自由的精神境界，这是文艺的根本性质，如果说这也算功利的话，倒是可以接受的；再有，从主客观分离的角度看，尽管文艺在客观上具有“教训”功能，甚至作品愈伟大其“教训”功能就愈成功，但作家主观上则不应有丝毫的“教训”动机，否则生产出来的作品是不会有几个价值的；此外，创作和欣赏所要求的聚精会神与“教训”之类的外在目的相冲突，任何外在目的的侵入，都会对文艺作品的自身价值有不良影响。在 1948 年发表的《自由主义与文艺》中，朱光潜论述了文艺自由与人性的密切关系：“文艺的要求是人性中最可宝贵底一点，它就应有自由底生展，不应受压抑或摧

《中国新文学大系（1937 - 1949）》文学理论集二，上海文艺出版社 1990 年版，第 738 页。