

第一章 导论:目的和方法〔1〕

或许人人对于美都有某种感受力，可是，我们却不能说人人都理解美。普通人在个人服饰、家庭装饰或诗歌和绘画的选择方面，也许有很高的鉴赏力，可是，当我们要他说明一下艺术是什么，或者要他解释一下他为什么说这件东西‘美’而那件东西‘丑’的时候，他就感到为难。就连具有熟练创作技巧或准确判断力的艺术家和鉴赏家，他们对于自己的作品或者欣赏，常常也没有明确而一贯的观念。在这个问题上，也正像在一切其他问题上一样，一方面是感受和行动，另一方面是认识，两者之间形成鲜明的对比。实行家常常不能说明或者解释他们的卓有成效的方法或工作。许多人在生活艺术方面手段高明，应付裕如，使我们惊奇不置，然而他们对于自己和他们所过的令人羡慕的生活，却总是令人奇怪地缺乏明晰的见解。正像这些人一样，在美的领域中，能创作、能欣赏的人也未必能理解。

此外，艺术家和艺术爱好者在不能理解美的时候，常常替自己辩护说，美这个东西太微妙了，简直不可思议。他们说，人们怎么能够希望把美感这样一种虚无缥缈的东西澄清为明确而固定的观念呢？这样的人不但不能够对美进行思考，而且还怀疑是否有这种可能——他们是故步自封的神秘主义者，有深刻的感受，但却说不出所以然来。

但是，毕竟始终还是有一些艺术家和鉴赏家力求对自己的欣赏和创作进行思索，不弄清楚自己所干的事并找到解释，就决不甘心。神秘主义者遇到美当中捉摸不定的因素的时候就停顿下来，〔2〕

然而我们也看到许许多多爱好艺术的人们，他们的求知欲在这种因素面前，不是消亡下去，而是更加热切起来。人们长期熟悉任何一类对象，自然会对这种对象形成某种定义，即一般观念；人们不断地重复同一类型的行为，自然想要找到一条可以告诉他人的原则，以便说明他们的行为的道理，并为这种行为在他们心目中的价值辩护。人们由于对美发生兴趣，不知花了几许精力和心思。要求善于思考的人们长期不去表述他们对美的兴趣和人类其他兴趣之间的关系，以便确定美在生活中的地位，那是办不到的。因此，如果没有像雪莱这样的人，或者像锡德尼^②这样的人来阐述诗歌和科学的关系，或者如果没有像托尔斯泰^③这样的人来思考整个艺术的性质，那倒是一件令人奇怪的事；如果我们不是到处听见聪明才智之士议论实用和善同美的关系，或者探究一首诗或一幅画所以伟大的原因，我们倒会感到诧异。

这样说来，美学科学原是要有系统地来探讨善于思考的艺术爱好者一向以零星的方式加以探讨的问题。美学科学原是要对美的对象和我们关于美的对象的判断以及我们创造这些对象的行为动机等，求得一个明确的一般观念——把本来属于本能和感受领域的审美生活提高到智力水平，提高到理解水平。理解艺术也就意味着去寻找适用于艺术而不适用于任何其他活动的观念或定义，同时确定它同人类文化的其他因素的关系。如果我们的观念包括了艺术的全部显著特征，而且这些特征并不是简单地列举出来，而是按照既定的关系加以揭示的话，那么，我们的理解就是完备的。

我们怎样来探求这样一种关于艺术的观念呢？我们必须采用

雪莱(1792—1822) 英国著名诗人 著有《为诗一辩》。——译注
锡德尼(1554—1586) 英国文学批评家 著有《诗辩》。——译注
托尔斯泰 指列夫·托尔斯泰 著有《艺术论》。——译注

双重的方法。第一种方法就是通常的科学方法：观察、分析和实验。第二种方法是另外一种完全不同的方法。人们今天常常自称他们避免采用这种方法，然而我们以后将设法证明，这种方法也是同样必要的，而且反对它的人实际上也在采用它。在使用第一种〔 3 〕方法的时候，我们把美的事物当做供我们研究的对象，正如植物和动物是供生物学家研究的对象一样。生物学家观察他们的标本的行为，按其各个部分和机能加以分析，并且通过周密设计的实验来控制他们的研究，最后就对植物或动物的性质得出明确的概念——得出生命的定义。和生物学家一样，美学研究者也观察艺术作品及其他公认的美的事物，分析它们的要素和这些要素联系的形式，安排实验，以便进行观察并防止观察发生误差，结果也就得出了他们所寻找的一般观念——美的观念。

有大量材料可供我们进行这种研究：儿童和原始人的艺术尝试；作为创作过程和已经完成的作品来看的、文明民族过去和现在的高度发达的艺术；最后还有我们自己以及我们为了进行研究而挑选出来的人们对于大自然和人类生活的日常审美欣赏。每一种材料都有自己的特殊价值。第一种材料的优点是简单明了，对我们的研究来说，其价值同生命的基本形态对于生物学家的价值相似。但是早期艺术的这种优点可能被估计过高，因为美的性质总是在其较成熟的表现中才有比较完满的显露，正如个人的目的在成年时期比在少年时期或童年时期有更充分的——即令不是更清晰的——显现一样。

不过，纯客观的方法还不足以使我们得出美的确切观念来。因为美的事物是人创造的，而不是被动地发现的，而且是为了实现一定目的而创造的，正像人所制造的其他东西一样。一把锯只有当它能完成锯木料的目的的时候，才是一把好锯。同样，艺术作品所以美也只是因为它们体现了一定的目的。我们用客观方法加以研究的美的事物是我们从无数其他对象中间挑选出来的，我们所

〔4〕以说它们美，是因为它们对我们有一定价值。如果感受不到这种价值，我们就根本不知道它们美。它们并不像太阳和月球那样不以人们的意识和意志为转移，可以完全离开人去求得理解。任何美的境界，离开在这种境界中实现的一定目的，都不能存在。当然，我们在欣赏一幅画，一首诗或一片风景的时候，并不是始终都觉察到这种目的的存在，但它是存在着的。儿童也同样不知道他们吃得津津有味食物能达到什么目的，然而，这种目的却是他们的快感的基础。

美依赖于它同目的的关系。这从下面的事实中可以清楚地看出：我们对艺术的感受和判断不但经常改变和互不一致，而且还经常纠正我们原来的见解和对方的见解。个人的和种族的鉴赏力的历史不单单是一个过程 而且在进步 在演进。我们常有：“我们过去说那首诗美是错了”；“你们以为那幅画好 实在是误解”；“18世纪对诗歌性质的看法不正确”；“英国的拉斐尔前派 把诗的功能和绘画的功能混淆起来了”等等说法。可是，除非联系到一件东西是不是完成了某种目的，任何东西都不可能对我们有什么可贵之处，任何东西也不可能比另一件东西好，我们对它的价值也不可能发生误解。离开一定的目的，就无所谓发展和演进。正是按照一定的目的来衡量，我们才能看出变化的方向是前进而不是后退。

这种目的，靠观察和分析美的事物，是领会不到的，不论我们的观察和分析多么周密也没有用，因为它主要存在于意识中，而且只有通过意识才能体现于事物中。这种目的单靠归纳研究一时的审美经验也是领会不到的，因为，我们已经说过，这种经验是变化不定的，可以随时纠正，因而也是不确定的，常常使人受到迷惑。

① 拉斐尔(1483—1520)，意大利画家。拉斐尔前派(Pre-Raphaelites)是一个艺术流派，主张模仿拉斐尔以前的画家的精神，特别是要毫厘不爽地模仿大自然。——译注

审美冲动，像任何其他冲动一样，也可能走入歧途。在这种情况下，把审美冲动描写下来就会导致非常错误的见解。决不能这样做，我们必须采用一种不同的研究方法，即苏格拉底的自省方法，〔5〕有意识地对我们自己的目的保持明确而一贯的观念，检查和端正我们的审美良心。我们不应该对我们直接的感受和判断深信不疑，而应该以批判的眼光看待它们，并且捫心自问：我们在艺术和生活中所真正寻找的、我们发现之后就称之美的东西到底是什么？当然，为了回答这个问题，我们不能把我们自己的爱好同我们同类的爱好隔绝开来孤立地加以考察。在这个问题上，像在别的问题上一样，我们的目的也是从我们所继承的传统中产生出来的，并且是在模仿或反抗其他人的目的的情况下发展起来的。问题在于怎样解释艺术在我们自己的意识所属的文化体系中的意义。但是，尽管如此，个人问题仍然存在。审美价值尤其带有个人性质，它不能不作为一个人自己的东西来感受。如果我接受自己的集团和时代的标准，那也是因为我感觉这种标准是我自己的审美意志的表现。归根结底，必须澄清我自己对美的意图，必须揭露它的暗中起作用的目标。

因此，除非我们对问题作过深入的思考，或者具有异乎寻常的天赋的鉴赏力，否则我们就会发现我们的审美意图总是和其他目的混淆不分，互相矛盾，纠缠在一起。认识这一点是弄清问题的第一步。我们必须设法把我们期望于艺术的东西和我们期望于科学与道德等其他事物的东西区别开来，因为我们对我们生活中任何有永久价值的事物所期待的东西都必须是某种独特的东西。其次，我们当会看到，我们所期望的东西不能是互不相容的东西。例如，我们不能一方面希望艺术如实地反映生活，同时又希望艺术再现生活时符合于我们一己的偏见；我们也不能希望一幅画具有富于表现力的和谐的色彩，而又和一片真正的风景一模一样；我们不能希望诗歌仿佛是音乐，雕塑仿佛是绘画。最后，我们务必使我们

对审美目的的解释可以阐明这一审美目的的实际完满性和多方面〔6〕性。例如，我们应该注意到，我们求之于艺术的并不只是感官快感。除此之外，我们还寻求同情的洞察，而且我们还希望两者以某种方式结合起来。

这种澄清只有最密切地联系美的实际经验才能实现。它不能不凭借我们的实际爱好和判断来进行。它不能不是对实际的艺术史的解释。没有任何先验的方法来确定审美标准。正如任何人离开生活过程就不能发现自己的生活目的，不设身处地就不能发现别人的目的一样，任何人不通过创造和欣赏，不深入其他艺术家和艺术爱好者的审美生活，也就不能认识艺术的意义。

美学中这一所谓规范性契机 (normative moment)——或许更正确地说是批判契机 (critical moment)——给一切美学讨论带来了不可避免的个人因素。正像每一个艺术家都力求使欣赏者相信他的作品很美一样，每一个艺术理论家也力求使人们相信他自己的爱好是正确的。我也不必讳言，在本书以后的篇幅中，我也力求使读者相信我自己的见解是正确的。然而，这种个人因素的闯入却不一定有害，也许反而是可贵的。如果作者不以独断的方式处理问题，经常请读者自己去判断，并且在论述读者未必赞成的见解时不以权威自居，那就不可能有什么害处。作者所追求的应该是影响而不是权威。在陈述自己的见解时——也不能不这样做——作者应当力求鼓励读者形成自己的明确而一贯的爱好，而不是强迫读者接受现成的标准。个人因素的好处就在于，一种强烈的爱好或信念能够引出另一种强烈的爱好或信念来，能够强制它去寻找自己的根据并为之辩护。

在以客观方法研究的范围以内，美学是心理学的一个分支。审美事实也就是心理事实。一件艺术作品不管初看起来多么带有物质性质，它只有在被知觉和被享受时才能存在。大理石雕像只〔7〕有在进入并生活在观赏者的经验中的时候才是美的。琴键、琴弦

和空气的振动只不过是听觉经验的刺激物。听觉经验才是真正的夜曲或练习曲。以太的波动及受其作用的视网膜只不过是产生色彩的工具。色彩加上我们根据观念和感受对色彩所作的解释才构成我们所欣赏和评判的真正的绘画。物理刺激及其所引起的生理反应，只有当它们能够帮助我们理解与之相互关联的内心经验的时候，对我们的研究才是重要的。因此，我们的工作有一大部分是对艺术经验和促成它的产生的动因进行分析。我们必须把参与艺术经验的各要素加以区分，说明它们的相互关系，并且把全面的经验和其他类型的经验区别开来。由于艺术又是一种社会现象，我们还必须凭借我们的社会心理学知识，来阐明我们对个人的经验的分析。艺术是一种历史现象 甚至是一种技巧现象 因此，个人对美的欣赏本身要受到艺术家和艺术爱好者流派传统所造成的各种因素的制约。任何人离开他人的美感就不能理解自己的美感。

另一方面 由于美学要尝试阐明艺术的目的并从而制定鉴赏所必需的标准 因此 美学也同批评有密切关系。这种关系基本上就是理论与理论的应用之间的关系。批评家的职责是加深和普及对于具体艺术作品的欣赏。为此目的 他必须有衡量标准 但他并不一定要意识到这种标准 事实上也常常没有意识到。他只要有敏锐的鉴赏力就行了。但是 批评家也常常力求向自己和自己的读者阐明他所采用的原则。因此 在规范性方面 美学从理想上说是完备的批评理论 是要从理论上去有系统地完成善于思考的批评家为了直接的欣赏目的而〔8〕力求完成然而并不能那么精确地加以完成的任务。除例证而外 批评任何具体的艺术作品 都不在美学的范围之内。不过 例证对于阐释和证明一般原则却具有根本的重要性 因为我们已经知道，一种有价值的美学理论 如果不从基本审美生活——欣赏和评价——中产生，不从接触个别美的事物的生活中产生 就不可能成立。不管有多少心理学的分析技巧 也不管有多少下定义的哲学才能 都不能弥补缺乏对美的真正热爱 缺乏某种艺术家气质的缺陷。不热爱艺术但却从旁

对艺术进行研究的人们 也许能通过孤立的片断分析增进我们对艺术的了解 但是他们对于艺术的比较根本的性质的解释 却总是肤浅的。因此 正如明智的批评家绝不忽视美学一样 艺术理论家也应当成为某种批评家。另一方面 双方有所分工却是十分明显的。批评家致力于评价当代或历史上某一专门的艺术领域——如莎士比亚的戏剧、文艺复兴时代的雕塑、意大利的绘画等 而艺术理论家则探求一般原则，他所以注意个别的艺术作品和历史运动 只是为了发现和阐释一般原则。而且 由于艺术理论家所探求的是艺术的普遍观念 而不是去理解某一具体的艺术作品 因此 深入地熟习少数例子以便可以向爱好者揭示这一观念 就比具有广博但肤浅的审美修养更为重要。

到现在为止，在我们的探讨中，我们都是从有可能建立美学理论的假定出发。可是我们怎样来回答那些认为无法给美下定义的神秘主义者呢？我想，首先，我们应当提醒他们：他们自己的论点也只有通过对美进行理论研究才有可能加以证明或反驳。任何通过思维来把握我们的经验的尝试，都是一种冒险。但是，也只有大

[9] 胆地投身于冒险，才能证明这种冒险是不是徒劳无益。而且，虽然在一项崭新的事业中，以往的失败也许减少了成功的可能性，但是这并不能证明成功是绝对不可能的。只要有更大的毅力和更好的方法，新的尝试也可以在过去失败的地方获得成功。再说，虽然我们愿意承认，在通往我们的目标的道路上，充满了留有旧日理论破灭痕迹的陷坑，但是我们还是要说，怀疑论者或神秘主义者也只有亲自在这条路上走走，才能知道有没有这些陷坑，因为在内心生活的世界中，凭借耳鉴是不可能有什么收获的。如果他真的愿意知道从理论上洞察美的道路走不通的话，让他和我们一道旅行一趟，亲眼看看吧；如果他不愿和我们一块，就让他独自一人旅行，或者另请一位比我们高明的人担任向导吧，让他抱着公正同情的态度把理论的分析 and 解释的结果同他的直接经验材料比较一下，看看两者是不是互相切合吧。

此外，思想和感受——哪怕是虚无缥缈、无从捉摸的美感——之间的鸿沟，也并不像神秘主义者所设想的那样不可逾越。因为，甚至在美感之中毕竟也有一种可以辨认的同一性和永久性。如果情况不是这样的话，我们就绝不应该不顾美感时时刻刻变动不定的事实而用共通的名称来称呼这种感受，也绝不应该把这种感受当做同样的东西看待。虽然在美的每一个别经验中凡是独特的东西，它的独特风味或气韵，都不可能在思想中得到确切的把握，而只能去感受。然而，每一新的经验中凡是与旧的经验有共通之处的东西，一切审美经验中凡是具有普遍性的东西，都是可以表述出来的。美与其他事物的关系，它在整个生活中的地位，也只有通过思想才能发现，因为只有通过思想，我们才能紧紧抓住我们想要查明其间的相互关系的各种事物。没有思想，我们的经验就要分解为互不相关的碎片，永远不能达到统一。最后，神秘主义者忘记了思想的生活和感受的生活有一个共同的根源 它们都是统一的生活的一部分 因此不可能互不相干。

迫使人们从事任何一种工作的动因 通常都是复杂的 导致美〔10〕学理论的建立的动因也不是一般规则的例外。对于理解力的不关利害的热爱无疑地在这中间起了一定作用。每一个经验的领域都要请智力对它发挥作用，正如柏拉图所说，知识的爱好者热爱他的对象的整体。但是，就连永不满足和公正无私的智力也有它的偏爱。希望理解某一类型事物的愿望总是根源于最初对它的热爱。正像天生的植物学家都是喜欢同树木、苔藓和蘑菇接触的人一样，美学研究者通常也都是美的爱好者。他们所以对美学理论发生兴趣，主要是因为保有明确的观念能够给人带来愉快，但是，这种兴趣也要求他们以爱好者的身份不断地同绘画、雕塑和诗歌保持接触，如果不是这样的话，他们还会不会这样热情地继续进行探求，那是值得怀疑的。在有才智的美的爱好者看来，美学理论是不需要人们替它辩护的。理解艺术在他是一件必要而愉快的事情，正

如寻求美的事物来加以欣赏在他是一件情不自禁的事情一样。对于善于思考的爱好者来说，爱好而不理解就是不忠于自己的对象。他们对美学理论的兴趣部分地根源于感情，还表现在以下事实中：当美学理论是由艺术家创立起来的时候，它就采取了为他们所从事的那种艺术辩护的形式。德国浪漫主义者的美学理论就是这方面的一个例证。黑贝尔^①和瓦格纳^②是另外两个显著的例子。他们总是力求把他们自己在创作中所感受到的审美价值纳入可以传达给别人的具有说服力的形式中，不达到目的，就决不甘休。我们虽然不是艺术家，只不过是美的爱好者，但是，理论也能满足我们想要阐释我们自己的爱好的类似需要。^③

对于普通人来说，更重要的是，美学理论可以对欣赏本身提供帮助。如果除了对于美的根本兴趣之外，再添上理解美的兴趣，前一兴趣就会更加热切起来和巩固起来，总的来说，也会使人得到更多的享受。对美的爱好通常都是强烈的，但是，即使就这种爱好来说，如果同一种同样有力而持久的情感发生联系的话，它也是很可能增强起来的。每一种兴趣，如果同其他兴趣联系起来，就会更加稳固和强烈。如果孤立起来，就有逐渐衰退的危险——由于饱食生厌的缘故，或者是由于受到其他竞争性兴趣排挤的缘故。可是如果同这些竞争性的兴趣联系起来的话，它却是可以继续保持下去的。这是一条普遍的真理。审美兴趣也不能例外。其次，对艺术有所理解还可以加深对具体的艺术作品的欣赏。因为理论要求分析和经常注意比较微妙的细节，这样，轻率地欣赏一件艺术作品时所忽略的某些方面也就可以注意到了。普通人照例都是只能看到比较明显的特点，离开全面欣赏总是差得很远。此外，只因为不

黑贝尔 1813—1863)，德国戏剧家。——译注

② 瓦格纳 1813—1883)，德国作曲家。——译注

③ 参看散塔雅那《美的感觉》，11 页。

了解艺术的一般目的，不了解特定艺术的比较特殊的目的，人们也常常希望在其中找到不可能找到的东西，结果他们就对他们本来可以享受的东西产生偏见。我希望，下面的篇幅能提供充分例证，来说明这一真理。

最后，美学理论对于艺术的创作也可以产生良好的影响。这并不是说，美学研究者可以规定艺术家应该怎么做，或者不应该怎么做，因为艺术家可以不管结果如何，只服从他自己的天分的内心命令。然而，不可避免地，有天才的人总是要接受当代美学见解的指导和陶冶，即令他反对它，他仍然要受它的影响。对于艺术的性质和目的有健全的认识，可以帮助他避免许多错误。法国雕塑和绘画的古典传统不是纯学院式的。在这种传统成为公众的鉴赏力的一部分以后，在法国就没有产生本世纪和上世纪在德国和英国产生的那种冒充艺术的粗制滥造的作品。美学研究者可以帮助创造更自由、更富于智慧的气氛，便于艺术家诞生和接受熏陶，而在他一旦开始创作和希望成名的时候，又可以向他提出更细致的要求〔12〕，这样就可以间接地给予艺术家不小的帮助。在我们自己的国家中，虽然近年来公众的鉴赏力有显著提高，但是，美学研究者肯定还有效力的机会。

第二章 艺术的定义

我们的目的既然是探讨艺术的确切观念，看起来，好像定义应该成为我们的目标，而不是我们的出发点，可是，我们得首先确定我们的研究范围并且同其他领域划清界限，而要做到这一点，就只有先找出一个初步定义，然后再作进一步研究，使之臻于丰富和完备。

我们以后就会知道，从艺术即是表现这一定义开始可以收到良好的效果。为了我们自己的研究目的，我们可以说表现就是把目的、感受或思想纳入一种感官媒介中，使表现自己、向他人表情达意的人可以从中再度体验到这种目的、感受或思想。因此，在这个意义上，一首抒情诗就是一个表现——（纳入词中的诗人的片段内心经验；叙事诗和诗剧都是表现——以同样媒介揭示出来的更广阔的生活景象。绘画和雕像也都是表现，因为它们以色彩和空间的形式体现了艺术家对于可见的大自然和人的观念。建筑作品和其他工业艺术作品也都体现了一定的目的以及由于完成这个目的而带来的幸福生活。

这个定义 好是好 可惜包容面太广大了 因为很明显 虽然每一件艺术作品都是一个表现，但并不是一切表现都是艺术作品。自动的表现，即情绪本能地溢入运动神经通道的现象，像痛苦的号叫、快乐的喊声等，都不是美感的，因为艺术带有自由意志的性质，并且依赖于传统和文化。实用的表现，即各种只是实现终极目的的手段或工具的表现——军官的命令、市场上的谈话、一句格

言——也不是美感的。艺术作品——《第九交响乐》（*Ninth* [14] *Symphony*）^①，《西风歌》（*Ode to the West Wind*）^②——就不是这样了。

不论艺术表现还可以达到其他什么目的，它们是因为自身的意义而被创造、被重视的。我们在其中留恋忘返，我们既不是仅仅机械地制造它们，像我们作出自动的表现时那样，也不是匆匆忙忙做完它们，而把注意力集中在将来可以达到的某种目的上，像我们对待实用的表现那样。不论对艺术家来说也好，对欣赏者来说也好，艺术表现本身就是目的。例如，我们把一首情诗和一段爱情的告白来比较一下吧^③。情诗受人重视是因为它给予作者或读者音韵协和的情绪经验；爱情的告白，即令在求爱者从中得到享受的时候，其主要价值也仍然在于它的结果，它完成和结束得愈快，它的目的达到得愈快，就愈好。情诗由于自身就是目的，因此就成为重温与复诵的对象；爱情的告白主要是达到某种目的的手段，一旦它要产生的目的达到了，再加重复就毫无意义。情诗虽然是为了说服一位女郎而写的，它的价值却不能仅仅用它的成绩来衡量，因为 如果它很美 那么在女郎应允以后 甚至在没有赢得女郎的爱情的情况下，它仍然是有价值的。任何一种实用目的也可能成为创作一件艺术作品的动机之一，但是这件艺术作品的意义却比那个动机的成败要宽广。俄国的小说就是在今天，在革命以后，也仍然是有意义的。作为美的事物，它们具有永久价值，自身就很突出。但是，实用的表现却仅仅是无穷无尽的前后相续的手段中的昙花一现的环节，精力的车轮解体的时候，它也就消逝了。艺术的确是表现，但却是自由的^④，或者说自主的表现。

贝多芬的名曲。——译注

② 雪莱的名诗。——译注

③ 参看克罗齐所用的同一例证，《美学》英译本第2版，113页。

作者所谓自由就是没有实用目的的意思。——译注

不过，审美表现的自由也仅仅是任何表现都可能具有的一种

[15] 特质的强化。因为，按其固有的本性来说，表现从来都不是单纯实用的，它带来自己的报酬——活动本身的愉快。通常，当一个人制出什么东西来体现他的需要或幻想，或者说出什么东西来表达他的意思的时候，他自己在做的当中就得到享受。人类的一切行为自然有大量多余的成分。把它加以节约，减少到自我保存和控制环境所必需的程度，是第二性现象，不是第一性现象，是在竞争和大自然的逼迫下不得不这样节约。只有当活动很困难或者活动的成果不容易得到的时候，人们才单单为了活动成果的缘故而对自己的活动加以约束。只有到那时，完成这种活动才成为一件强制性的事情，自然和社会也才把必要和法则的严肃性和限制性加于活动之上。但是，一等到大自然和社会组织毫不吝啬地满足人们的需要时，或者让他摆脱紧迫的事务得到一个喘气机会时，人们的活动就恢复其自发性。儿童的活动、富人的活动和一切人在节假日的活动就是例证。我们来把交易中的谈话和游历家的言谈比较一下吧。在交易中，人们只讲一些简短必要的话语。在游历家的言谈中，语言表现除其自身而外别无目的，因而也就变成娓娓而谈，从容不迫的了。在这里，简短扼要已经不再可贵，海阔天空、拉拉杂杂的闲谈代替了内容窄狭、一本正经的谈话。

但是，我们还没有把表现的范围限制到相当于审美表现的程度，因为自由的表现并非全都是艺术。最重要的分歧类型就是科学。科学也是表现——它用言辞、图式、数学符号、化学公式和诸如此类的手段来体现思想，目的在于描绘人类经验的对象。科学的表现当然有实用功能，概念是“行动的计划”或计划的忠仆，是人类掌握的最完善最微妙的东西。然而，科学知识本身也就是目的，正像它是一种有用的东西一样，因为单是去构造和掌握概念与法则就是愉快的源泉。科学家感觉有趣的是制定适当的公式体系来表述大自然的习性，他们对于这种公式可能的用处毫不关心。

因此，在科学中有很多自由的表现，但还没有美。任何抽象的〔16〕表现，如欧几里德（Euclid）的《几何学原理》（*Elements*），牛顿（Newton）的《原理》（*Principia*）或皮亚诺（Peano）^①的《公式体系》（*Formulaire*），不管多么精确和完备，都不是艺术作品。我们钦佩数学家的简单而确切的公式，我们欣赏它的明确性和广阔的适用范围，欣赏它能够帮助意识很容易地再掌握一千个特殊的真理，但是，我们并不觉得它美。同美的领域同样相去很远的还有我们对事物的单纯描述或描写，不论是在日常生活中所作的不精确的、偶尔为之的描写也好，还是经验科学中的精确周密的描写也好。植物学家或动物学家对动植物生活的描写不论多么准确和完备，都不是艺术作品。这种描写作为知识也许是令人满意的，但是并不美。在一位诗人对一朵花的描写和一位植物学家对一朵花的描写之间，或者在艺术家的写生画和照片之间，有着重要区别，这种区别赋予前者美，而不赋予后者美。

中心区别就在这里。前者不仅描写事物，而且描写艺术家对事物的反应，描写艺术家在事物面前的心境或情绪。这种描写是全面的、具体的经验的表现，不但包括观察者所观察的事物，而且包括观察者自我在内。另一方面，科学的描写则仅仅施及于对象，观察者对事物的感受都小心地予以排除。科学是有意保持客观的——从艺术家气质的观点来看，是枯燥的、冷冰冰的。就是现实主义的小说和戏剧，虽然力求提供人类生活的忠实画面并消除一切个人的评论和情绪，也不能免除基本的戏剧性感情：同情、悬念和惊奇。审美表现永远是完整的，总是体现一种全面的心境，它的核心就是某种感受。科学的表现却是片断的或抽象的，只限于

① 皮亚诺，意大利逻辑学家。——译注

作者赋予“realism”一词的概念同我们所理解的不同，毋宁说更近于我们所说的“自然主义”。——译注

思想。艺术，同科学一样，也可以包含事物的真实形象和抽象的观念，但是从来不单是包含这些。艺术总是包含事物的生命，它们的感情色调，即价值。由于哲学容许含有这种人格因素，它比科学〔17〕更接近艺术。然而，也有些科学家，像詹姆士^①和赫胥黎^②，把科学变成文学，因为他们情不自禁地要把他们对于自己所发现和描述的事物热烈兴趣多多少少写到他们的著作中去。

有人以为，艺术和科学的主要区别在于，艺术只限于表现个别的東西，科学只限于表现概念。我认为，两者的主要区别倒不在于此，而在于在艺术中必须表现价值。因为，一方面，科学可以表现个别的東西，而另一方面，艺术也可以表现概念。例如，地理学家或地质学家要对地球表面上某些特定地区加以描写并绘成地图，天文学家要研究单个的月球和太阳。而诗人们，像但丁、卢克莱修、莎士比亚和歌德，也表现了伦理学上或形而上学上最普遍的概念。诗人有别于科学家的地方恰恰在于，他们从不限于单单清楚地阐述概念，总是还要表现这一概念对人的意义。普洛士佩罗有这样的诗句：

We are such stuff

As dreams are made on, and our little life

Is rounded with a sleep

（我们都是梦中的人物

我们的一生是在酣睡之中）^⑤

詹姆士(1842—1910) 美国社会学家和哲学家。——译注

赫胥黎(1825—1895) 英国生物学家 著有《天演论》。——译注

卢克莱修(前 95—前 55) 罗马诗人 著有长诗《物性论》。——译注

普洛士佩罗，莎士比亚剧本《暴风雨》中的人物。——译注

朱生豪先生译文。——译注

这几行诗表现了一种对于人的命运的哲理见解，但是在核心却有着感情的陪音。或者，请想一想卢克莱修是怎样热情地为自然主义的宇宙观辩护吧。诗人所以给他们的哲学表现披上具体形象的外衣，倒不是因为概念的表现有任何可羞之处，只是为了更容易和更生动地附丽和传达他们的情绪罢了。他们对于具体的东西的全面爱好也有同样的动机。因为只有少数的抽象能够激发和吸引情绪。

正如自发性要素是一切表现所固有的一样，一切表现本来也都是个人的。这从儿童身上可以很容易地看出。儿童第一次使用词的时候，就像第一次使用东西的时候一样，是充满情绪的。在他〔18〕看来，每一个描写性名称都传达了他对于对象的情绪反应。对他来说，不关利害的知识是不存在的。每一件工具、一把小刀或一把小叉对他说来，不仅意味着某种可以使用的东西，而且意味着与它的使用有关的整个感情背景。我们对事物的第一次知觉中所包含的感情和态度，并不少于其中包含的色彩、形状、声音和气味。纯科学和纯工业都是从原来完整的知觉和表现中抽象出来的东西。这些东西损伤了知觉和表现的完整性，意识所以不能不加以接受是由于生活的逼迫所致。能够观察事物而不对事物有所感受，或者能够描写事物而不为事物的形象所感动，这都是经过训练后天获得的技能。对象的外形和色彩本来可以激起惊奇的和留恋不已的注意，只是由于训练和无暇顾及的结果，才变成纯粹是认知和使用对象的线索，或推动我们进行冷静的不关利害的分析和描写的刺激物。因此，当知识保持着它的自由性，参加了情绪经验的时候，知识也可以参与美。不但如此，一切其他类型的表现，如果能够保持固有的自发性，重新获得打动心灵的旧有力量的话，也都可以变得具有美感。做一个艺术家，也就是说要像儿童一样，能够自由地、敏感地观照世界。

在这些条件下，大自然也像艺术一样可以是美的。就其本身