

艺术与美的奥秘

——一個反傳統的哲學視角

（中國）梁飛揚著



独树一帜的理论
鼓荡灵魂的思想

艺术与美的奥秘

——一个反传统的哲学视角

中国新闻报业（集团）有限公司
纪实周刊出版社

书 名：艺术与美的奥秘

责 编：正阳、冯涛

封面设计：王 静

出版发行：中国新闻报业（集团）有限公司纪实周刊出版社。

地 址：香港九龙尖嘴柯士甸道 112 号丽斯中心 11 楼 D 座。

电 话：852-30198033

标准书号：TSBN978-988-97656-2-4

印 刷 者：滕呷印刷有限公司

开 本：32 开

印 张：15.5 印张

字 数：332 千字

版 次：2008 年 6 月第一版

印 次：2008 年 6 月第一次印刷

印 做：1-3000 册

定 价：98.00 元（港币）

购书热线：010-13718561323 010-13681279144

电子信箱：zgxbwby@126.com

版权所有，翻版必究

一封公开信

各位读者：

在您阅读本书之前，先听我说几句心理话。我是69界的下乡知青，初中文化。自小爱好文学。1978年底我看到了毛泽东给陈毅谈诗的一封信，当时我凭经验断定：“形象思维”是一个荒谬的理论概念。只是我却没料到，为了证明这一点，又为了向社会证明我作出了这个证明，竟是三十年后的今天！还在1997年初，我就带着本书的第一稿走访了北京的五家出版社，希望得到帮助并给予出版，却被它们一致拒绝。为什么会这样呢？因为我在书中证明了马克思主义哲学是一种低级的认识形态！我对他们特别强调：这是我作出的最最重要的证明！

他们说：“就凭这一点，这本书在国内就根本不可能发表”！

“这有什么想不通的？学术服从政治！学术必须为政治服务，这是国情！”

“十年后再来试试吧，也许那时会允许了……。”

我想说，学术绝不是政治的附庸！相反的，政治应当是学术的仆人，——它理应为学术提供最好的环境、最好的服务！可是没地方去讲这个理！因为根本就找不到那个可以与之辨理的人！我所看到的，乃是一张张完全被“政治”所漫透定型了的呆板而冷漠的面孔！

十年后，我又走进了其中一家最著名的出版社。接待我的一位女士听完我的简述，直截了当的告之：“对不起，我们已接到上级通知，凡是否定和批判马克思主义的文章或著作是一不得发表的”

我掉头就走，心都凉透了。

身后传来那女士的声音：“您到哪家出版社都一样……除非您去小地方买个书号，自费出版”。自费出版？我要是有钱还用

当保洁员，看大门的养家糊口吗？

我忽然想到了互联网！于是我到新华书店查阅全国各高校的互联网址，又请人（我不懂电脑）给二十多家大学发了电子邮件，然后坐等消息。很久，（大概二个月），某大学出版社来了唯一的回信：先生，您的著作理论性太强，看的人太少，没有市场效益，所以不能出版。

理论性太强就看的人少了？！笑话。那你们高校在社科领域都教些什么呢？

我对自己的研究成果极有信心。我相信，只要我这本书能够公开出版，高校教材中那些相关的东西就再也无法使用了。

我决心孤注一掷：卖房出书。

于是，就有了这本手续齐备的出版物！

各位读者，虽然我习惯了孤独，但我坚信自己不乏知音，这知音就在你们之中！

所以，如果您真正理解并完全认同我在书中阐述的重要观点，我将恭请您为本书作序。

我并不在乎有人会说这是自我炒作，因为在这件事上我所做的一切都是实践自己心中的那个理念：为民族精神的彻底解放而奋斗！

为此我已然竭尽了全力。有志一同者请通过购书热线与我联系。

作者：梁飞扬

2008年7月1日于北京

《艺术与美的奥妙》

—— 一个反传统的哲学视角

前 言

本书是一部综合性的社科著作，涉及人类学、哲学、美学、艺术、语言、心理生理学等多个领域。如此兼提并论并非是哗众取宠或滥竽充数，而是充分意识到了上述领域的诸多问题必须回到同一个根据那里才能得到最终的解释。——此前的同类著作恰恰都缺少这个原始根据，而无力解决各自所遇到之问题的。

因此，我在书中提出了一系列反传统的观点。事实表明，依赖传统观念根本无法解决上述领域所遗留的重大问题。因而必须创新观念——即改变原有的思维模式与研究方法才有望取得理论上的突破。这一主张的落脚点就是为解决所有这些问题建立一个通用通行的原始根据。我认为自己已经做到了这一点。

反思历史即可发现：社会意识的发展进步归根结底是那些先行发展了的个体意识所推动的。所谓先行发展即自为地发展，这就绝对依赖（精神）自身的本质性，即绝对依赖本质的否定性来发动和完成一个自我设定的对立统一运动，除此之外就属于被规定的发展即被动性的成长。自为的发展即意味着对外在规规定性的否定，这就需要勇气。这种勇气首先来自精神的自我解放。获得解放的精神即对自身的本质性产生自觉，而这种自觉正是实现自身自由的基础和开端，没有自我解放的精神就只是一个沉浮于机械性之中的客体化了的主体。

一个人是如此，一个民族也是如此。

另一方面，任何（个体的）认识由于受到各种条件的制约

而难免存在偏狭与谬误，所以它必须接受社会意识的检验与批判，实际上这也是相互作用，去伪存真，取长补短的过程，唯此，那最初的（个体）认识才能够发展成为科学的知。但这需要一个前提：人们真正享有自由表达和自主选择的权力。自由表达和自主选择乃是生命本身的权力。为此，我们必须接受并坚持在西方社会早已确立的那个理念：我可以不同意你的观点，但我必须捍卫你表达自己观点的权力。就我们的社会现实而言，这无疑也是一个反传统的理念。

下面，我简要说明一下本书取得的理论成果：

一、我建立了一个与马克思主义哲学完全不同的人的本质的观念，我的研究及结果都说明了这个观念乃是社会科学领域一个通用通行的原始根据。

二、我在人类学（高级智力机能研究）、美学和艺术等方面都提出了新观点、新理论，其逻辑阐释力远远超出了此前的同类著作。

三、我重新解读了黑格尔的《逻辑学》，基本上阐明了黑格尔哲学思想的原貌，同时证明了马克思主义哲学是一种低级的认识形态。

我相信每个认真阅读了此书的人都会有自己的收获。你是否赞同书中的某个观点并不重要，重要的是你对那些问题的辩证思考将会提高和丰富你自己。

在此预祝每位读者都能对书中你所关注的问题有全新的领悟，这种收获将成为你自己的“有”而对你的一生产生非常重要的作用。

但是，如果你对书中所讨论的问题根本不感兴趣或看不懂，那我只能遗憾地说：你不是一个严格意义上的现代人，不论你是谁，在干什么。

作者：梁飞扬 2006年3月

目 录

前 言	1
绪 论	1
西方艺术理论简介	6
我国的艺术理论研究状况及一个特殊问题	15
西方美学的现状及分析	25
(一) 客观论	29
(二) 主观论	33
(三) 关系论	41
我国美学的现状及一个特殊问题	45
人的本质	55
从人的本质出发认识人类思维的历史	88
从思维的角度推论大脑的生理运行机制	139
哲学简论	201
(一) 序言部分	210
(二) 存在论部分	220
(三) 本质论部分	242
(四) 概念论部分	274
(五) 关于辩证法	330
美论	347
论艺术	387
艺术的本质与定义	387
艺术的创作规律	413
论音乐	438
论表演	456

绪 论

长期以来，在西方学界有一种令人费解的现象，即它的艺术理论和美学理论都把说清艺术是什么和给艺术下一个定义当作自己的任务。对此我们不禁要问：既然对象和目的相同，为何还要有学科之分呢？按通常理，说明艺术是什么，给艺术下定义应该是艺术理论的份内之事，而美学也做这件事岂不是越俎代庖？很显然，这种现象实质上就是学科对象的错乱。西方学界对此却习以为常了。其中霍勃拉的观点很有代表性。

他说：“从1750年鲍姆嘉通的论著《美学》开始，美学作为哲学研究的一个分支，直到康德的《判断力批判》，整个18世纪的美学都建立在艺术品是什么、做什么的思想上”。①

不难看出，这种观点等于将艺术、美学、哲学给“三合一”了。

G·H·布洛克也宣称他的《美学新解》是“一部美学导论或艺术哲学”，认为“美学乃是研究艺术的哲学分支”，但问题是，哲学又是一门什么性质的学问呢？G·H·布洛克解释说：

“哲学在最近几年来一直被人们视为一种第二层次的科学。这也就是说，历史学家谈论的是属于第一层次的历史事实，历史哲学家谈论的则是历史学家谈论历史事实时所使用的种种术语……，因此，哲学可以视为某种高层次的谈论，或谈论的谈论……。依此类推，美学所关心的就是艺术批评家、艺术教育家、艺术史家……思考和谈论艺术的方式，它所要解决的就是这样一些谈论中产生的概念问题，围绕着类似模仿、再现、内容、形式、直觉、意图、艺术品等等术语的意义而产生的问题……”。②

照此说法，对植物学家所谈论的某种植物的分布区域、变种、生长规律及特点的分析谈论就是植物哲学家？对动物学家的谈论进行谈论的就是动物哲学家？这种逻辑真是滑稽可笑。事实上，对某人的理论术语或概念进行分析，是分析者把前者对事物的认识进行再认识，亦即两者所认识的是同一个对象。换言之，当一个概念或术语作为一个结论性东西，对它的分析就是对一个认识逻辑的分析，而对一个描述性语境的分析便是对前者的认知角度、立场、方法的质证，不仅是针对同一对象的，其目的也在于要揭示出不同于被分析者对那个对象所言状的现象、性质、特点、规律等内容。所以，这是针对同一对象的另一种认识。从这种意义说，对艺术概念或术语的分析就是在表现另一种艺术观念，对美学概念或术语的分析就是在表现另一种美学见解。当今的艺术、美学和哲学领域都有很多问题需要再认识来澄清真相。例如，艺术的本质及定义，创作规律与方法；美是什么，美在哪里，审美判断为何存在差异；哲学的对象是什么？什么叫辩证法？等等。——这些问题因其对象性不同而构成了相互区别的知识领域，所以，针对某类对象的性质、特点、规律进行的描述、分析、论证就属于某一学科的理论建构，而西方学界此前在学科概念上的混乱认识，正是混淆了学科对象的缘故。

理论研究必须建立明确的对象性，这是一个学术原则。举例说，艺术品的存在是一个客观事实，人们欣赏艺术品而获得审美体验则是另一个事实，就好比面包的存在是一回事，而你吃了面包的感觉则是另一回事。所以，艺术理论的任务就是研究艺术本身的问题，包括艺术的起源、种类，性质、意义、结构形式、创作规律等等，而美学的任务则在于揭示审美体验的发生机制，内在过程、审美判断对主体的特定意义以及审美判

断差异的原因等等；艺术理论的最终任务就是给艺术建立一个科学的定义，而美学理论的最终任务就是在揭示审美判断差异的合理性、必然性和可变性之基础上，指证所有审美活动的内在同一性。西方学界恰恰缺少这种明确的理论意识，才导致学科对象的混乱并引发了一系列根本不属于对象本身的问题的。

有鉴于此，我将针对西方（及我国）学界以往的艺术、美学及哲学观念进行分析，指出其认识的缺陷和错误的根源，揭示其外在的表现正是具体的精神（结构）形态对其本身构成的内在规定性，从而建立一个最基本的哲学观念——人的本质的观念。通过建立这个观念，我将证明人的一切有目的的活动（包括艺术与审美活动）均源自其内在本质的规定。这个理论观念不单是哲学的一个范畴，同时也构成整个社会学理论的基石。换言之，人的本质规定就如同一个物理定律或自然定律，它是人的行为定律。不论有意或无意，都没有人能够违反这个定律，所以，它是解释人和人类社会一切现象的终极根据。这就意味着，只要掌握了科学的人的本质的观念，就完全可能揭开艺术与审美活动的神秘面纱，意味着艺术、美学、哲学史上遗留下来的一系列重要问题将迎刃而解，艺术与美的本质及定义都将得到充分的论证，并因此而产生全新的艺术与美学理论。

本书正是基于上述目标而按部就班地展开全部内容的。

（二）

一件艺术品问世后，自然会引起人们的关注，各种评议也纷至沓来，欣赏者越多，不同的看法就越多，相互的争议也越激烈。最初是对艺术品争议，而后是争议引起的争议，最后是对争议的争议进行争议……。争议就意味着相互矛盾，这种现象不仅发生在艺术和美学领域，在日常生活的各方面都随处可

见。但同样是矛盾，在性质上却有所不同。比如下面的例子。

一、甲乙两人都看到树上的一个苹果，甲说“这是一个大红苹果”，乙却坚持说“这是一个青苹果”。两人坚持己见就形成矛盾。然而他们只要交换一下观察的位置，就会发现对方的说法并没有错，——那个苹果一半是红的，另一半则是青的。这是由于双方所处的空间位置不同，受认知角度的限制，从而导致了认知结果相互矛盾。

二、生物老师向学生提问：“谁能回答猫的眼瞳是什么形状的？”第一个学生说：“是圆形的”。第二个学生则回答：“是‘一’字形的”。第三个学生反驳说：“是竖‘1’字形的”。老师总结说：“你们的回答都是对的，但都不完整。猫的眼瞳会随着周围光线的变化而改变形状。在光线柔和的早晨或黄昏，它是圆形的，在阳光强烈的中午，则是‘一’字型，到了夜晚，又变成竖‘1’字型了”。可见上述观点是由于各自具有特定的时间性而相互矛盾。

三、有三个人欣赏同一件绘画作品，甲的评价是：“这幅画的细节粗糙，属于下等水平”。乙反驳说：“这幅画是写意风格，在同类作品中堪称一流”。丙则认为：“不能算一流作品，但应该列为中上”。这三个人面对同一个对象，并不存在时间和空间的任何限制，却做出了彼此不同的评判。很显然，这是他们的“内在标准”不同，而导致了相互抵牾的评判。这种情况属于观念性矛盾，而前两个例子则属于时空性矛盾。换言之，人们对艺术品的歧见乃是观念标准的不同造成的。判断同一对象却有不同标准，这就是千百年来困扰着艺术批评的一个主要问题。按照常识，标准即衡量事物的准则或尺度，它应当是人们普遍认可并共同遵守的东西。否则，人们对事物的认识就不可能一致。从这种意义说，艺术欣赏和艺术批评需要优先解决的就是“标准”问题。解决了这个问题，就等于同时解决了艺术创作的“标准”问题。因为创

作与批评的标准应该是同一的，就好比一件工业品的制作标准与验收标准完全一致那样。然而我们面对的却是这样一种情况：此前并没有这样一个共同认可的标准，而艺术创作与艺术批评却齐头并进的发展着。这样一来，问题自然就变成了“应不应该有这样一个标准呢？”如果能够证明并不需要这样一个标准，就意味着艺术批评中的分歧是自然合理的，反之，则意味着有正确与错误之分，而错误的观点需要得到纠正，否则，就会误导人们的艺术观念，阻碍艺术的发展与进步。从实际情况来看，人们在这个问题上大多是主张或倾向于多元化的。某位西方学者（我忘了姓名）的观点很有代表性：“所谓艺术的标准，并不是艺术自身应具备的条件，而是欣赏者要求于它的条件。因为说到底，艺术是供人们欣赏的东西，它的价值也只能由欣赏者来判断。”这就等于说，艺术品的价值取决于它在何种程度上适应和满足了哪些人的需要，从而获得相应的价值认定的。照此观点，艺术家就应当根据某些人的欣赏品位进行对位性的艺术创作，而要做到这一点，他就要具有天才般的洞察力或预见性，从而事先掌握欣赏者对其作品的具体要求。然而这却是根本无法做到的事情。换言之，我们怎能设想，《国风·关雎》的作者是在事先知悉了后人对诗歌的要求后才创作出了我国文学史上第一部诗歌的？然而两千年来，几乎各个时代的欣赏者们都赞誉这是一首高雅的爱情诗，给予了充分的肯定。这个事实说明了一个简单的道理：并不是艺术家事先知悉并迎合了某些人的口味才使其创作的东西被承认是艺术品的，而是他所创作的东西本身具有某种性质和特征而被认可是一件艺术品的。也就是说，艺术品本身具有某种性质与特征，人们在某件东西上见到了这种性质及特征，就会承认它是一件艺术品。那么在这种情况下，人们对这件东西的价值及意义的争议，就已经意味着对

它作为一件艺术品的“资格”无争议了。据此而论，所谓“艺术的标准”就包含着两个层面的问题：第一是“资格”，第二才是价值及意义的问题。

因此首先就要弄清楚艺术品的资格问题。所谓“资格”即某种性质及特征的通称，也就是说，这种性质、特征乃是所有的艺术品之间的同一性的东西，一旦找到并证明了这种同一性的东西，就意味着建立并论证了艺术的本质及定义的理论概念。不言而喻，这样的理论概念中必然凝缩着艺术的产生与演变的历史，意味着若要建立这样的理论概念，首先要有足够长度的历史视野，即必须从艺术的源头开始梳理，细察其在历史进程中的各种变化与发展，找到其中规律性的东西，并最终揭示其本质的秘密。然而就我们看到的实际情况而言，研究者们还普遍缺少这样的理论意识，这种内在的缺陷从根本上限制了他们的理解力与创造力，他们的认识也因此而偏执一隅，无法穿越时空的沼泽去发现其中贯穿性的东西了。因此，我们在这里就有了指点他们的得失并力争率先揭示艺术本质之奥秘的机会。

西方艺术理论简介

在某种程度上说，西方的艺术理论与美学研究是合二为一的。典型的表现是，西方美学认为给艺术下一个明确的定义乃是美学研究的中心任务。这种观点相当普遍，但却与美学奠基人鲍姆嘉通所主张的“美学是研究感觉的科学”背道而驰。按照鲍姆嘉通的主张，作为美学对象的感觉就是指人的审美体验过程。经验也表明，只有当一个对象使我们获得了审美体验，我们才会说这个对象是美的，否则，它就只是一般意义上的对象——意味着它与美不挨边了。据此而论，美（即审美判断）

的内在根据就是审美体验，对美的研究就是对作为审美判断的内在根据的研究，——鲍姆嘉通的主张无疑是正确的。然而，这个内在根据乃是一个精神结构——审美活动即思维运动，因而要揭示其中的秘密，首先要对思维本身的规律及规定有深刻的认识与理解，可是这种知识属于哲学范畴，而当时的哲学还没产生一个科学的理论建构！这就意味着鲍姆嘉通时代的美学家们根本无从获得这种知识，意味着他们缺少必须的条件而不可能揭示美的奥妙。正是在这种求解无门的情况下，西方美学开始背离鲍姆嘉通的主张而发生了对象性的变化。支持这种变化的应当是一个简单的逻辑运算：审美判断的根据在于审美体验，而审美体验的根据却是审美对象！普遍的艺术品正是这种性质的对象；于是，西方美学很自然就把给艺术下一个定义作为其中心任务了。但是这种一来，它就同时犯了两个错误：一、作为美学它搞错了对象；二、在一个错误的基础上构建艺术理论。正因如此，西方学界在艺术的本质及定义等重要问题上始终找不到出路，继而又对问题本身采取否定的态度，就是一种自然而又无奈的选择了。威廉·埃·肯涅克毫不含糊地说出了当今很多人的看法，即除了一个共有的名称之外，根本不存在什么具有实际意义的纽带把所有的艺术品联系在一起。“……我们能够把艺术品的客体同不是艺术品的客体区分开来，因为我们懂得英语，这意味着我们懂得怎样正确使用单词‘艺术’和词组‘艺术品’，暂且借用韦思曼的话并使之适合我的需要：‘假如谁能够在一切上下文中和一切适当的场合正确使用单词‘艺术’或词组‘艺术品’，那么他就懂得什么是艺术’。”[3]

肯涅克强调，“本来意义上的艺术正是那被恰如其分地称之为艺术品的东西；恰如其分地和本来意义上的两词，同所谓所有艺术品的‘共同本质’或‘共同标准’毫不相干。它们只同

那些制约着‘艺术’一词的实际的和大家公认的用法的规则相关”。(4)

他举例说，英语以P字母打头的名词如钢笔、冲床、梨等，我们可以把这些名词统称为P系列，但P系列成员实际上并没有共同的性质和标准。艺术品就如同P系列成员一样，只有一个共同的空名把它们联系在一起。很显然，这种观点彻底否定了艺术品之间具有本质同一性，也就等于说，创作无标准，批评无标准，个人趣味无争议了。然而我们却从中看到了一个漏洞：所谓“谁能在一切上下文中或一切适当的场合正确使用单词‘艺术’或词组‘艺术品’，那么他就懂得艺术是什么。”——这个判断实际上是对另一个判断的认同，因为正确使用也是基于一个判断，正如正确使用药品，正确驾驶汽车一样，都是当事人以正确判断为内在基础的一种表现。这就是说，判断者有一个内在的“有”，它就是当事人进行判断的标准或根据。这就意味着，第三者赞同当事人的判断，实际上就是认同了当事人的判断标准或根据。肯涅克的漏洞就在于他没有意识到当事人的“正确使用”也是基于一个正确判断，而且这个判断必然有一个内在的标准或根据支撑着。从这种意义说，肯涅克用P系列来比喻艺术品之间的关系，完全抹煞了这两类事物对人而言的不同意义，——普遍的艺术品都能使人获得审美体验，P系列的东西却不能，而这种区别正是被这两类事物各自的性质所决定的。

肯涅克的类比逻辑因此是一个伪证。

这就给了我们一种启示：应当从事物（对象）与人的关系的角度去认识事物的性质和意义，同样应当从这个角度去发现和建立这些事物之间的本质同一性，——否则我们将永远也找不找正确的答案。举例说，大兴安岭的野生蓟菜，勃海湾的海带，福建莆田的芋头，南海的对虾，——如果就这些对象本身

而言，根本就不存在一个共同的本质，但是从它们与人类关系的角度看，就会另有说法，即它们都是有机的营养物质，这就是它们的共同本质，而它们的定义就是“食品”。这种界定方法所体现的是人本主义的原则，而西方的美学与艺术研究恰恰欠缺这个原则。

也有一些西方学者坚持传统的看法，认为说明艺术品之所以成为艺术品的充分和必要的条件是可能的。

乔治·迪基就是其中的一位。他建立了一个以“艺术”惯例为基础的理论。按照他的说法，“惯例是由戏剧、绘画、雕塑、文字、音乐等等各种门类的系统所构成，而每一门类都具备有那种能授与客体以鉴赏资格的背景，所有这些不同的艺术门类系统有一个共同的特征，惯例即每一门类系统为了使该门类所属的艺术品都能作为艺术品来呈现的一种框架结构”[5]。

这个论述中最重要的一点是“所有这些不同的艺术门类系统有一个共同的特征”，用我们的话说就是所有艺术品之间的同一性，但这个共同的特征或说同一性究竟是什么呢？乔治·迪基并没有进一步的指证。他从经验的角度进行分析，认为对艺术对象的鉴赏是通过表象的惯例而使注意力被孤立了起来，因此审美态度的说法是不必要的。从经验来看，艺术品必须是一件人工制品，必须是具有一系列（惯例）特征的人工制品，在这种人工制品中，必须通过某个人或某些人遵循艺术惯例来进行活动，以给那些愿意鉴赏的人进行（按惯例）鉴赏的可能。

他据此给艺术品下的定义是：一、人工制品；二、按照一定社会团体（艺术世界）利益行事的某个人或某些人赋予了这件人工制品有待于人们去欣赏的特性。[6]

这个定义显然不能令人满意。一、它没有指证所有艺术品的共同特征；二、也无法用它来解释或界定具体的艺术问题。