

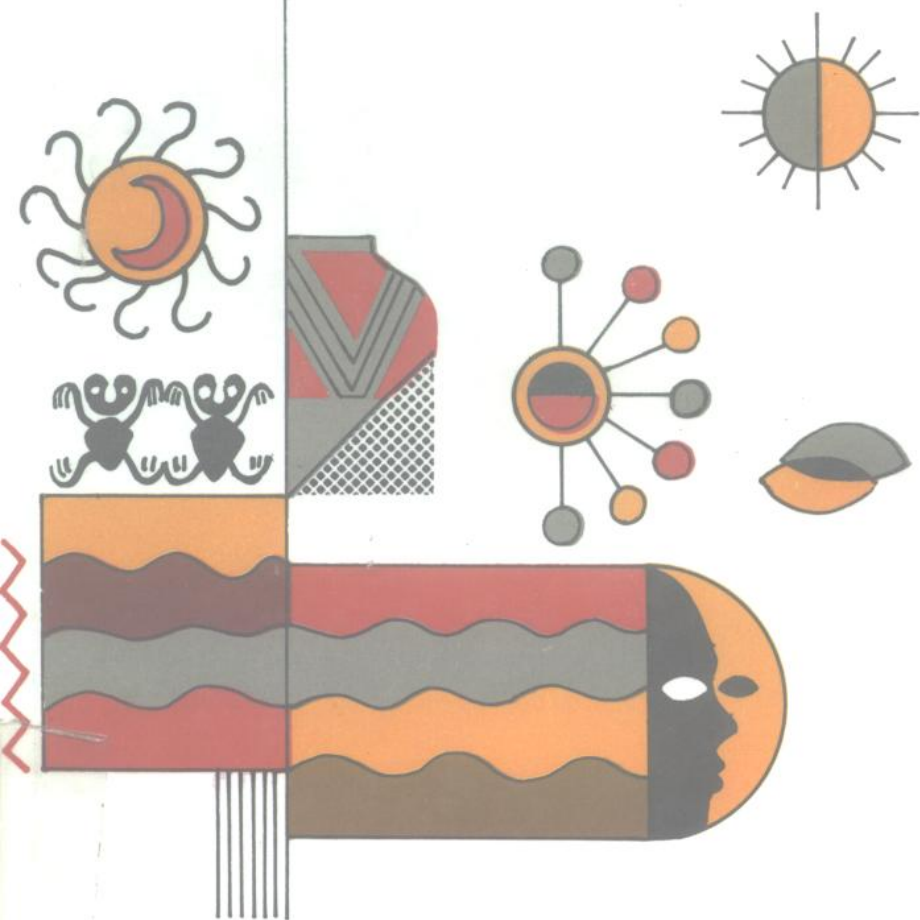
藝術美學叢書

主編 王朝聞

古代的美
近代的美
現代的美

周來祥 著

東北師範大學出版社



497211

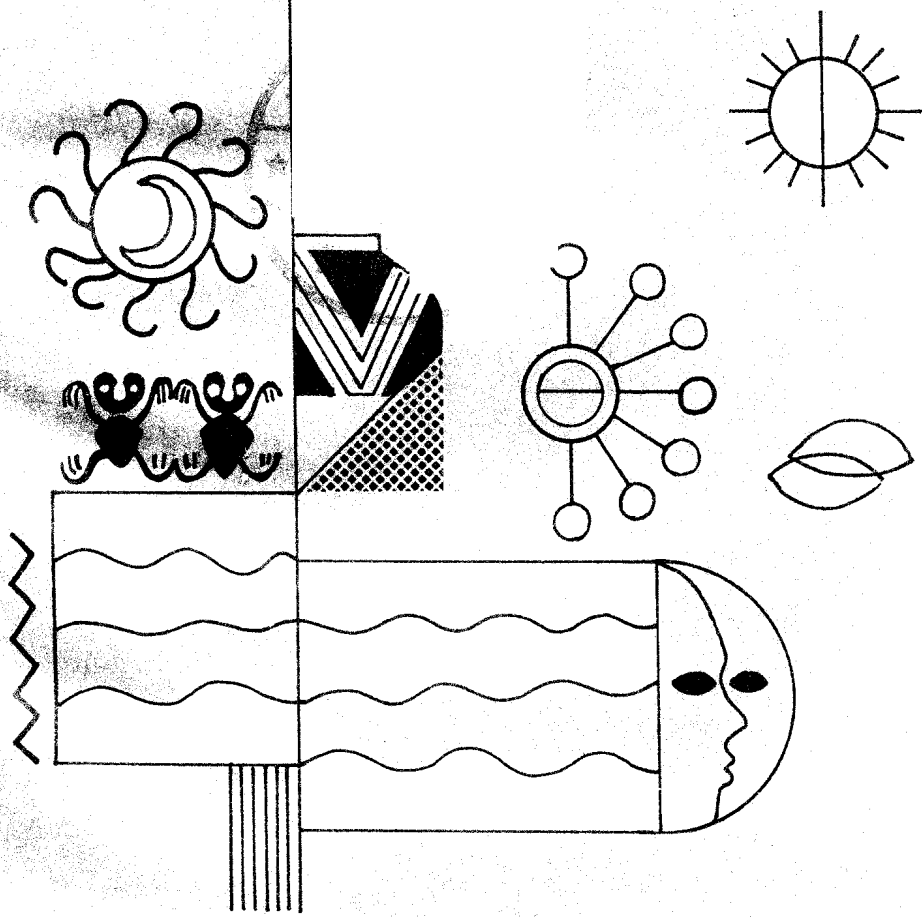
藝術美學叢書

主編 王朝聞

古代的美 近代的美 現代的美

周來祥 著

大學出版社



(吉) 新登字 12 号

艺术美学丛书

古代的美 近代的美 现代的美

GUDAI DE MEI、JINDAI DE MEI、XIANDAI DE MEI

周来祥 著

责任编辑：谢又荣 封面设计：李冰彬 责任校对：李 薇

东北师范大学出版社出版
(长春市斯大林大街 110 号)
(邮政编码：130024)

吉林省新华书店发行
吉林工学院印刷厂制版
吉新月历公司印刷分公司印刷

开本：850×1168 毫米 1/32

1996 年 1 月第 1 版

印张：11.8125

1996 年 1 月第 1 次印刷

字数：290 千

印数：00 001—2 000 册

ISBN 7 - 5602 - 1738 - 9 / J · 51

(精) 定价：25.00 元

序《艺术美学丛书》

“掌握诀窍”

王朝闻

旧时代的四川农村，流行着既像是在嘲人又像是在自嘲的两句俗话：“有心梳个乖乖头，只怪几根癞毛儿不争气。”带比喻性、象征性和颇有幽默感的这两句俗话，揭示了特定愿望和特定条件相对立的失意感。这样蕴含着条件论理论的俗话，对新时代的认识活动，也没有丧失它的积极意义。

所谓的“癞毛”，虽属物质性的主体条件，也可当作精神性的主体条件来理解。譬如说，城市建设和园林建设的物质条件虽已具备，如何美化城市的设计思想却跟不上客观需要。不符合美化生活这一良好愿望的设计思想自身，是不是也具备着不争气的“癞毛”的性质？过去，雕塑家常有“英雄无用武之地”的感慨；如今，许多城市和公园逐渐出现了各种雕塑作品，大型雕塑大有方兴未艾的势头。但是，粗制滥造、败坏人们对雕塑的审美趣味的现象出现了。有些作品可以看出，雕塑家和有关领导者都乐于在雕塑的内容、形式、风格等方面“梳个乖乖头”；可惜，这些当事人满意的作品和它出现的环境的特殊点很不协调，引起有些观众指责，说这不是美化环境而是丑化环境。我想，如果艺术家和有关主持者可能预见作品与特定环境的关系是否协调一致，这种

事与愿违的社会效应是可避免的。预见性和当事人有没有相应的美学知识有关，这种知识是可能胜任愉快地完成建设任务的精神条件。还有，某一名胜古迹对国内外游客的吸引力，主要在于它那不能为别的名胜古迹所代替的美的特殊点；然而有些当事人不理解游客的精神需要，片面强调游客在生活上的需要，只为了游人住得舒适、行得省力而大兴土木，结果不是丰富了观赏对象的吸引力，而是破坏了对对象那固有的独特的审美价值。这种煞风景的设施，不能不损害它那作为观赏对象的经济效益。幅员广大、历史悠久、民族众多、南北气候和地理条件悬殊的祖国，各地公共建筑与城市或乡村民居建筑，早已形成了彼此不能互相代替的地方特色。如今，人民的物质条件和生活方式的变化，当然不能不影响建筑在使用材料和形式、风格等方面的变化。但是，新建筑要不要尊重传统建筑那种民族性、地域性等美的特征，关系着人民的自尊感、自豪感和审美需要的特殊性，这是值得严肃对待的重要问题。

上述事例也在表明，物质文明与精神文明的关系，是互相作用和互相依赖的矛盾关系。一切片面强调物质文明而不重视精神文明的思想，一切不重视或不懂得审美观念在建设中的地位和作用的思想，既不利于精神文明的建设，也不利于物质文明的建设。为了胜任愉快地完成建设任务，从事各行各业的建设者们不仅需要掌握有关建设的各种技能，而且需要掌握与他所从事的工作有关的美学知识。

看来这几年出现的所谓美学热，相应地反映着这种美学普及与提高相结合的客观需要。部分学者有志于编撰成套的艺术美学丛书，可能是针对和为了适应这样的需要。只要出版物自身是普及与提高相统一的，它就不只可能适应这种客观需要，而且有助于艺术美学自身学术水平的提高。如果可以说美学家认识艺术这一客观世界的过程意味着对他自己的主观世界的认识，那就可以说认识各种艺术的发生、发展和社会作用的过程，也就是对于自

己学术水平的提高。

中外美学史和群众的审美实践表明,作为意识形态的艺术,虽然不是美学的唯一对象,却是美学研究十分重要的对象。艺术的门类众多,每一大门类之中又有许多小门类。它们自身随着条件的变化不断变化,新的门类正在萌芽或者将要壮大。每一门类艺术自身有区别于其他门类艺术的特殊本质,它们各自又体现着互相一致的一般本质。认识活动的宏观与微观互相依赖,理解某一门艺术也意味着对其他门类艺术的理解。只见树木不见森林的认识是错误的,可是没有树木又哪里还有什么森林?艺术美学不只要掌握各门艺术的共性,而且要掌握各种艺术的个性。从实际上看,特殊本质不能不也是一般本质,一般本质也就是特殊本质。体现了各种艺术的特殊本质的一般本质,对非艺术来说,它自身也是特殊的。侧重于感性的、情感和灵感的艺术思维,对侧重于理性、理智和推理的其他思维形态来说,它具有不一般的特殊性。所以说,如果没有特殊规律,也就没有一般规律。经验表明:即使为了掌握艺术美学的一般规律,也必须掌握不同门类艺术美学的特殊规律。仅就语言艺术而论,不论是小说,是评书,是诗歌……虽然它们都属于语言艺术,相互间仍有各自不同的形式以至内容的特殊点。其他艺术例如造型艺术、音乐、舞蹈……各自的特点更不可混淆。但就艺术与生活的关系、创作动机与艺术效果的关系、审美对象与审美主体的关系等方面来说,它们之间具备着互相一致的共同本质(也就是区别于其他意识形态的特殊本质)。譬如说,艺术创作和艺术欣赏中的主体与客体的关系,客观对象与主观感受的关系,直觉与思维的关系,感受与想象的关系,审美趣味的差异性(偏爱)与一致性的关系,艺术创作中的被动性与主动性的关系,倾向性与形象性的关系,再现性与表现性的关系,独创性与继承性的关系……既有艺术家个体与集体的差别与联系,也有不同艺术品种的特长和局限性的对立和统一。我想重复地指出:关于门类艺术的审美价值的联系和差别的判断,既不应

当是从别人现成的结论出发，给它作出可有可无的演绎的，也不应当是自作聪明、想当然地妄作惊人之语的，而应当是从审美主体与审美客体的复杂关系和现象的比较研究之中所得来的。既然一切艺术的发展过程，都是横向与纵向的交织，差异性与一致性的并存，那么，对于艺术美的掌握岂不同样需要避免片面性。苏轼那“诗画本一律，天工与清新”的名言表明，美学知识的特殊性是相对的。沈宗骞论绘画结构的疏密虚实，强调“密不嫌迫塞，疏不嫌空松，增之不得，减之不能，如天成，如铸就”（《芥舟学画编·布置》）的法则，虽属绘画实践经验的理论化，但它和书法的结体、文学的布局、戏曲对程式的掌握与应用……之间，没有绝对对立、不可超越的界限。但是，艺术美的宏观以微观为基础；只有掌握了不同艺术门类的特殊点，才更有可能正确掌握它们之间的一致性。正如片面强调外来形式的外入性而轻视传统形式的延续性就不能正确解释艺术形式的变革那样，片面强调各门艺术形式（和与形式相适应的内容）的一致性和稳定性而忽视它们的差异性和运动性，那就不能正确解释客观存在的百花齐放的艺术现象，那就不能引导各门艺术尽可能发展它们那独特的独立性和优越性。即使从艺术美学研究自身的深化着眼，只要不是孤立地对待某一门艺术，分门别类地对它那体现着共性的个性作理论的探讨，在艺术美学的研究任务中也是非常必要的。

当然，熟知的美学知识不能替代心领神会的审美感受，但前者可能增强而不是妨碍审美能力的提高。包括以各种艺术为研究对象的各门艺术美学，它们的存在价值决定于它们在学术领域中的地位和对艺术实践的指导作用。同时，艺术美学的理论形态可以是多种多样的，譬如说，具象的也可能就是抽象的，著者可以有寓论断于描述的自由，描述也可能具备理论的深度。不过，如果它不能正确解释门类艺术的发生和发展，不能创造性地对某一类艺术的特殊点作出有真知灼见的评价，它就不能诱导读者依靠他们自己去认识特殊的艺术现象；这种理论就不切合指导门类艺

术的创造实践的客观需要。出版物如果越是故意要显得莫测高深，越是不能为读者所乐于接受。当读者觉得艺术美学著作也像成功的艺术那样是有益和有趣的，它才可能普遍地成为读者的知己。就这一意义而论，分门别类的艺术理论自身也应当是提高着的。艺术美学的提高与普及的关系，也像基本理论与应用理论的互相依赖那样，它的提高意味着它的普及，它的普及反作用于它的提高。只有在内容和形式两方面都有所提高，它才可能是符合普及要求的。脱离实际、貌似深刻、其实玄虚的理论，不等于是提高了的理论；因袭成见，人云亦云，虽然好懂、可惜内容浅薄的理论，也不是符合需要的正确意义的普及。

基于对实际存在的客观需要的理解，我赞成学者们不只研究美学原理，而且研究门类艺术美学。在各自的专著中使两者相辅相成。我赞成组织力量，编撰分门别类的美学专著，出版成套论述各门艺术美学和马克思主义艺术美学原理、艺术美学史、艺术审美心理等各方面内容的丛书。实践的结果与良好的意图之间往往会有矛盾，这套丛书也难免出现这样那样的不足之处；但是可以肯定地说，它的出版至少可能具备抛砖引玉的价值，在精神文明建设中起着值得肯定的积极作用。

有志于编撰和出版各种艺术美学著作的设想越来越多，这也预示着艺术美学研究的繁荣。即使以同一艺术门类为研究对象，这一套丛书与另一套丛书间也不至于只有一致性而没有差别性。只要对于某一门类艺术作过认真的、艰苦而又愉快的研究，即使彼此之间的选题重复，一定能够避免论点和表达形式的重复。凡是富于个性的研究活动，都有可能产生既正确又有独创性和独立性的学术成果。这样的成果在两个文明的建设中，都可能起着读者欢迎而且对他们很有帮助的积极作用。虽然一切学术活动都处于不断变化和发展着的历史长河之中，任何专著的特长和局限性总是同时存在着，不如人意处不可避免，但是为了保证丛书的学术水平，学者们一定会尽可能使编撰工作成为创造美学家自己的一

种实践活动。

昨天读了小说《熊》(美国福克纳作)，深受猎人那种豁出性命与猛兽搏斗的情景所感动。从关于艺术的审美价值与认识作用的关系，直到关于美学理论与物质建设的关系看来，门类美学中同样存在着许多复杂和难于解决的问题。如果这套有待于经受读者检验、不可能完美无缺的丛书的出版，能在学术研究方面引起读者好像猎人寻找隐蔽着的野兽的踪迹那么执着的兴趣和热情，这对读者来说也就具备着创造未来的美学家的积极意义。那篇小说认为：猎人“……有毅力，不怕吃苦，故而能够忍耐；他们能屈能伸，掌握诀窍，因而能够生存”。

前 言

今天是 1995 年 2 月的最后一天，窗外刚刚下过一场大雪，一场好大的春雪，它预告了冬天的过去，它吐露了春天的信息，它横扫着严寒的余威，它带来了春的喜悦。

是缘份，是巧合？《古代的美、近代的美、现代的美》正好诞生在这春的喜悦里，我坐在美学研究所的研究室里，望着窗外洁白的暖融融的春雪，提笔为这新的“婴儿”写一篇序言，算作它生日的纪念吧！

我的“孩子”与春同来，但它也像春一样，曾经过风霜和严冬……

那是 35 年前的事了，记得是 1961 年，在《美学原理》编写组讨论美的本质的一次会议上，我第一次提出了美是和谐说，迄今算来，已有 13000 多个日日夜夜了，好漫长的岁月呵！

在这 35 个悠悠岁月中，不知经过多少坎坷，多少曲折；不知经过多少奋斗，多少拼搏；不知经过几番寒风，几番严霜；不知经过几番东风，几番春雨。多少酸甜苦辣，多少喜怒哀乐，顿时好像一齐汇于脑中，凝于笔端，这万般滋味，滋味万般，怎能说得出来，道得明……一切的一切尽付之无言之中吧！

党和人民多年的培养和教育，使我似有一种天赋的乐观和自信，凡追求过的理想，总自信能够实现。总有一股毅力和韧性，拼

搏、奋斗，不达目的，绝不停步。一方面时代为我们提供了机遇，而个人这点素质，也是我孜孜不倦，数十年如一日，不断进行探索的内在驱动力。

35年来，特别是党的十一届三中全会以来，我从美是和谐这一最简单的命题出发，探讨了美的范畴史，观察了美（和艺术）的各种具体形态的孕育、发展、分裂、嬗变的历史过程，从尽可能全面丰富的感性对象的观察上升为抽象的辩证理性的逻辑分析，再展开那抽象上升为具体、逻辑转化为历史的巨大思维行程，这一行程我现在以简括的语言概述在这里了。

感性的直观告诉我们，五彩缤纷的大千世界，无不处于生生不息的变化之中，没有绝对静止的东西，一切都在运动。没有静止的永恒的美，永恒的艺术，永恒的美学，只有运动着的美，运动着的艺术，运动着的美学。没有抽象的一般的美，一般的艺术，一般的美学，只有历史的具体的美，具体的艺术，具体的美学。抽象的一般的美、一般的艺术、一般的美学，只存在于抽象的思维中，而在认识中把握它们，还需由思维的抽象，进一步上升为思维的具体。因此，我认为，古代有古代的美，古代的艺术，古代的美学；近代有近代的美，近代的艺术，近代的美学；现代有现代的美，现代的艺术，现代的美学。时代变化了，美不一样，艺术不一样，美学也不一样。

我同那些把美和艺术视为两轭的观点不同，我认为它们只有物质和意识之分，但在矛盾性质、结构原则上则是一致的。因此，美的本质和艺术的审美本质，美的历史形态和艺术的历史形态是一致的，对美的分析实质上也包括对艺术的分析，美和艺术内在的本质融为一体。如我对古代和谐美的分析，同对古代和谐美艺术的分析，实质上是完全对应的，观点上是贯串在一起的，并不是古代美是古代美，古代艺术是古代艺术。对近代崇高和崇高的现实主义、浪漫主义的分析，对丑和丑的现代主义艺术的分析，对荒诞和荒诞的后现代主义的分析，对辩证和谐美和社会主义艺术

的分析，无不如此。同理，美学作为对美和艺术的逻辑概括，古代的美学是素朴和谐美的美学，近代是崇高的美学，现代是辩证和谐美的美学。美学研究的对象、内容也是随历史的发展而发展的，各个时代是不相同的。逻辑上的一般意义上的美学，将是对这一历史长河的凝缩的把握。

古代的美（和艺术）是素朴的和谐美，它的矛盾性质，它的结构特征，是把构成美（和艺术）的各种因素有序地、稳定地、平衡地、和谐地组合为一个有机整体。但历史的长河，时而偏重激流险川，时而侧重风平浪静，因而和谐整体也呈现为壮美经优美向崇高的不断发展。壮美、优美、萌芽中的崇高是古代和谐美发展的三部曲。但崇高在古代仅是一种萌芽，是一种不成熟的形态，严格来说，它到近代才分化为成熟的独立范畴。因而古代的和谐实质上只有壮美和优美两种基本形态。壮美侧重于矛盾对立方面，优美侧重于矛盾相辅相成、相互渗透方面。但都没有突破古代的和谐圈，所以，苏、辛的豪放，晏、柳的婉约，虽有阳刚、阴柔之别，但却都是美的艺术。在这个意义上，整个古代的艺术，都是美的艺术，整个古代的文化都是审美性的文化。这同古代主客未分的农业社会、中和的文化传统、素朴辩证的思维模式和古代理人的心理结构是相适应的。

古代的主客体之间没有充分的彻底的裂变，尚处于素朴的和谐关系之中。古代强调主客体之间相辅相成、相互依存、相互转化密不可分的整体关系。人与自然是朋友，个体融于群体之中。这是古代的特点，也是古代的优点和局限。从主体方面说，它要依存于客体，受限于客体，以客体为根基，而不能得到充分独立的发展。感性与理性在主体中呈现为一种原始的均衡和完满，因而这种个体主体常常是单一的，不是复杂的；常常是抽象的，不是具体的；常常是贫乏的、肤浅的，不是丰富的，深刻的；更重要的是缺乏一种主体的自觉意识，缺乏一种独立的个性意识。从客体方面看，在一个原始的完满的主体的眼里，呈现的并不是客体

世界纯然的本质的真实，而是类型化的，是缺乏具体的个性特征、感性特征，又欠缺理性的精神和复杂丰富的内涵的。在艺术和审美中，它又常常是范本式的、理想化的，缺乏偶然、个别和丑。而这一切只有近代社会的到来方有可能。

近代的美是对立的崇高（广义的美），它的矛盾性质，它的结构原理，是把构成美（和艺术）的各种元素对立的、无序的、动荡的、不和谐的组合为一个整体。近代崇高和古代和谐最根本的区别，在于古代那个周而复始的和谐怪圈，第一次被近代对立的原则彻底冲破了，这同资本之代替封建，形而上学之代替素朴辩证法，近代人之代替古代人的历史是同步的。矛盾对立的发展有不同的阶段，近代美也历史地呈现为崇高经丑向荒诞的嬗变。崇高、丑、荒诞是近代美（和艺术）发展的三部曲。崇高（狭义的）和现实主义、浪漫主义，是在主体基础上展开的主客对立，但在狭义的崇高中，不平衡转化为平衡，对立斗争要转化为和谐，压抑要转化为解放的自由，所以它的对立是有限的。丑（和现代主义艺术）则把这种有限的对立，继续向前裂变，以致推到相互排斥的极端。对立的极端化，反和谐成为丑（和艺术）的根本特征。荒诞（和艺术）承丑的极端对立而向前，它进一步发现这对立的每一个因素、侧面本身就处在悖论之中。在丑中是两个对立面之间的反和谐，而在荒诞中则进一步发现各个侧面（每一个单面）、元素自身就在反和谐的悖论之中。这是一种更深刻也更片面的丑，因而呈现为荒谬，混乱，违反常态，背离逻辑。这样近代崇高也就展开为崇高、丑、荒诞三大具体形态。在这里应该说明的是，崇高这个范畴有两种涵义，一是广义的，包括崇高、丑、荒诞三种具体形态，这崇高的总体特征是在主体基础上展开的主客对立，无论崇高（狭义）、丑、荒诞本身有何区别，但都是在主体基础上的对立，都有此共同之特质。而狭义的崇高则指与丑、荒诞相区别而言，它的特征正在于对立与和谐结合，由对立趋向于和谐，不像丑和荒诞之对立的极端化。它对应的只是浪漫主义和现实主义

艺术，而不是现代和后现代。由崇高经丑向荒诞的演进，是与自由工业社会、垄断工业社会和后工业社会的演变，是与主客体的日趋极端对立和相互否定，主体理性的高扬和感性主体的衰亡，以及形而上学、否定辩证法和悖论思维的发展相适应的。

近代的主客体之间是在主体基础上展开的深刻对立和尖锐复杂的斗争关系。首先是主体的高扬、个性的自觉和人的解放。人以理性的主体同封建的神学的客体现实相对抗，这就是崇高的出现，和浪漫主义与现实主义的相继更替。继而理性的主体转化为感性的主体，并与客体世界的对立走向极端，以致于彻底否定了客观世界，把感性主体膨胀到创造世界独霸天下的地位。“上帝死了”，“人还活着”，这便是极端对立的丑，和象征主义、表现主义与自然主义的对立与分流。感性主体一旦离开了客体，个性一旦脱离了社会，它的极度膨胀，同时也就是极度消亡，这种在主体自身和主客体之间所展现的深刻的矛盾对立和悖论，便是由丑的极端裂变而进入到荒诞，艺术中便出现了荒诞派戏剧、黑色幽默小说和新小说派的创作。伴随着近代社会中主客体之间矛盾结构的不断变化和发展，主体和客体也呈现出不同的特色。从主体方面看，近代美学和艺术走了一条由从高扬理性主体，转到高扬感性主体，最后走到感性主体自身的矛盾、悖论和消亡的路，开始是高唱理性主体的崇高赞歌，现在则是演出感性主体消亡的荒诞喜剧。在崇高的理性主体中，与古代的主体相比，它是复杂的、多面的，而不是单一的；它是具体的，而不是抽象的；它是丰富的，而不是贫乏的；特别是它是自觉的，具有强烈的个性意识和独立意识，而不是依附于客体和群体的。而在丑的感性主体中，人则由理性转向反理性、转向感性生命；由思维、理智转向感性意欲；由显意识、自觉意识转向潜意识、下意识、“性本能”和“集体无意识”；而到荒诞的主体，人则只剩下了哈桑所说的那种“内在性”，人已由世界的主人落为无家可归的自我否定的游魂，现在是不但“上帝死了”，而且“人也死了”。从客体来看，崇高中的客

体，特别是现实主义中的客体是本质的、必然的，而不是经验的、类型的；是复杂的、偶然的、富于感性的个性特征的，是不可重复的，而不是理想化的、范本式的。而在丑的客体中，特别是在自然主义艺术中，更向个别、感性、偶然、细节、纯客观方向发展。而到了荒诞的客体，则完全否定了客体本体的统一性、本质性，一切都变成无中心、无深度、无本质、无意义的了。由矛盾、悖论走到消解一切对立、差别，这中间是否也在朦胧地期待一种新的和谐和宁静呢？

现代辩证和谐美和艺术，是人类美和艺术发展的最新阶段，它彻底否定了近代形而上学的绝对对立，而复归为古代的和谐统一；但它也彻底否定了古代素朴的和谐，而跃进到现代对立基础上的和谐，它真正把近代的对立和古代的和谐予以辩证地综合和发展，成为既追求对立又追求和谐的新型的美（和艺术）。它的矛盾性质和结构特征是把构成美（和艺术）的各种元素既深刻对立又和谐统一地结合为一个真正的有机体，它既有近代的无序、动荡、不平衡、不稳定，又有古代的有序、稳定、平衡和宁静。这与社会主义、共产主义的时代特征及辩证思维的心理模式是相应的。它当然也会出现不同阶段的具体形态，大概这同后面讲的审美范畴的新变化相一致的。

古代的美、近代的美、现代的美，对于产生它们的历史时代来说都是必然的，绝对的，不可替代，也不可重复的。一个时代有一个时代的美，古代过去了，虽然古代的和谐还可能以不可企及的范本而被人们所观赏，但它主导的地位却已被近代对立的崇高所代替。古希腊的维纳斯作为美的范本，不可能在近代被重新创造出来了，不是近代的艺术家有逊于古代的艺术家，而是因为时代不同了，已失去产生维纳斯美的土壤和条件。但相对于历史发展来看，它们各有自己的优势和局限。恩格斯曾说：“人类的每一步进化同时也是退化。”（《自然辩证法》）三大美的发展，似乎一方面在获得了新的东西，一方面又失去了一些东西。古代获得

了客体、共性、和谐、宁静，但却淹没了主体、个性、对立和冲突；近代获得了主体、个性、对立和激荡，但却失去了客体、共性、和谐和安宁，新型的辩证和谐的美，也可能在力图避免这种可叹的流失，期盼把那珍贵的两面在更高的境界上，予以全面的整合，这大概正是它能够超越古代、近代的地方，是它具有巨大的生命力和迷人的魅力之所在。

我从抽象的简单的美（和艺术）的范畴出发，观察了古代的美（壮美、优美）、近代的美（崇高、丑、荒诞）和现代的美等历史形态，我的逻辑导向和归结到当今的美（和艺术）的现实。我在逻辑中已走完从古至今的历史行程。我的话大体上已说完了，但我的逻辑符合历史吗？我的观念符合实际吗？那只有请实践和历史去判断吧！我期待着。

还有一点应该引起我们特别注意的是，当丑成为一种独立的审美对象之后（确切地说应是体验观照的对象，因为这时已是审丑，而不是审美了。从这一观点看，传统的美学、审美学似已不能包容新的丑学和审丑学，而需予以扩大或重建新的范畴、新的学科了。）我们对美的范畴和形态，也会产生一种新的视角、新的看法。过去我把美分为古代和谐美、近代崇高美和现代辩证和谐美三大形态，而在丑独立之后，特别是它又作为西方近现代美的典型形态之后，那么审美的对象和形态实际应是古代和谐美、近代丑和现代辩证和谐美三种，而崇高和荒诞只是一种过渡形态，只是美和丑的一种组合形态。崇高在康德那里，是以近代的对立突破古典的和谐，向丑发展的过渡形态。荒诞则是丑的极端发展的结果，同时又隐隐约约地呼唤着一种新的和谐，历史的发展也可能证明了它是由丑向辩证和谐发展的过渡形态。但这是后话，目前我还维持古代和谐、近代崇高和现代辩证和谐的提法。但为了科学的发展，我还是应该实事求是地予以说明的。

还应该说明的是，我选了已发的十篇文章附录在这里，以期对我的思想发展与阐述，有所补充，有所说明。文中不当之处，敬

请读者和专家批评赐教。

1995年2月28日
于山东大学美学研究所