

王逊／著 王涵／编



王逊学术文集

—美学及艺术理论

—美术史研究

—文物考古研究

—工艺美术和民间艺术

海南出版社

王逊 / 著 王涵 / 编

王逊学林文集

江苏工业学院图书馆
藏书章

海南出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

王逊学术文集/王逊著;王涵编.

—海口:海南出版社,2006.5

ISBN 7-5443-1687-4

I. 王… II. ①王…②王… III. ①王逊—文集②美术—文集③文物—考古—
中国—文集 IV. J-53②K870.4-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 034875 号

王逊学术文集

责任编辑:刘逸

执行编辑:杨雅晴 易丰

装帧设计:亿点印象

海南出版社 出版发行

地址:海口市金盘开发区建设三横路2号

邮编:570216

发行:010-88865482

邮购:0898-66830933

E-mail: hnhongshulin@126.com

印刷:山东鲁创彩印有限公司

版次:2006年5月第1版

印次:2006年5月第1次印刷

开本:787mm×1092mm 1/16

印张:17.75

字数:309千字

印数:1000册

书号:ISBN 7-5443-1687-4/J·32

定价:30.00元

【版权所有,请勿翻版、转载,违者必究】

如有缺页、破损、倒装等印刷质量问题,请寄回本社调换

序 一

梁良镛^①

我与王逊教授结识于1950年底，时值我从美国归来，我们都是梁思成、林徽因先生家“谈笑有鸿儒”的常客之一，知道他是清华哲学系教授邓以蛰的得意弟子。邓先生与梁先生时任清华文物馆^②的主任，但具体工作则由王逊负责。文史馆的地点在清华生物馆楼上，北向，玻璃顶。从战乱到初定，由于市场上的旧货和散落文物很多，其中有不少颇有收藏价值的珍品，就看觅宝者有没有眼力和一定的闲钱。在这样的机会中，经过梁、邓诸先生的努力，也觅得了不少文化和艺术精品。不过，当时清华的文物馆尚未公开开放，正因我与王逊同志的结识，便有了机会多次前往参观，至今对那些展品还留有印象。

上世纪五十年代初，林徽因先生对振兴北京工艺美术工作寄予极大的热情，具体进行了景泰蓝图案的改革工作，这时常沙娜同志从美国留学回国，与钱美华、孙君莲女士共同来清华，从事振兴工艺美术的探索，高庄教授是国徽的最后完成者，更是工艺美术行家。莫宗江教授别具匠心，设计妙手，他们是工艺美术组的基本骨干力量。王逊教授基于他对美术史的素养，积极参与其中，我因为在美国匡溪艺术学院学习两年，对工艺美术有所猎涉，产生了很浓厚的兴趣与感情，也参与了她们一些活动。一时期清华的工艺美术组在林徽因先生带动下，搞得很热闹。当时外贸部门在筹备赴东欧举办展览，辟有工艺美术部分，王逊同志便约我代他们设计布展，我们一起还去崇文门“鲁班馆”（当时修理出售中国古典家具的铺子和工场），挑选展品等，投入了不少力量。

以上三种活动，包括国徽设计、文物馆的创办、振兴工艺美术的活动均因1952年的院系调整而停止。文物馆的展品多数被交送新成立的中央

① 梁良镛，著名建筑学家，清华大学建筑学院教授，中国科学院、中国工程院院士。

② 清华文物馆，1946年复校后筹建，梁思成、邓以蛰任主任，建国后正式成立。

民族学院，邓以蛰教授转北大哲学系后退休，高庄、李宗津、常沙娜和王逊由于徐悲鸿先生的邀请，都调往中央美术学院了。梁林家仍然“谈笑有鸿儒”，但这几位都杳如黄鹤，工艺美术活动也中止了，不过在第二届全国文联的美协会上，因徐悲鸿先生突然故去，江丰代主席，对林徽因所倡导的这项活动给予了极高的评价。

王逊去美院后，我也曾看望过他，但毕竟大家都忙，见面的机会就屈指可数了。文革后期，空气松缓一些，我有次看望黄永玉和宗其香，有人向我指看王逊的屋子，不巧他不在，听说他结婚了，我在窗外张望了一下，不大的屋子似只安放一张双人床，此后不久，就听说他去世了……

我与王逊先生交往时间不算长，但由于我们在美术及历史方面兴趣相投，一度交往。今读遗文，远非他学术著作的全部，他专攻中国美术史，过去在中央美院主持讲座，我在他屋中看到不少坛坛罐罐、文物碎片等，都是他的教材示范，可以想象治学之勤。惜未系统成书，甚为遗憾。念及旧谊，并为其坎坷人生，不胜感慨系之。

2005年8月16日

于清华大学建筑与城市研究所

序 二



王逊先生是我非常崇敬的学者和老师，1951年初我从美国回国不久，梁思成和林徽因先生出于对敦煌艺术的钟爱，不拘一格地把我聘到他们身边，任清华大学营建系美术组助教，当时我和来自浙江美院的钱美华、孙君莲二位年轻助教面临的任務就是结合北京手工艺的景泰蓝、烧瓷等濒临停业的工艺美术进行调研、改进设计，作一番继承和创新发展的探索。此时就认识了博古通今风度儒雅的学者——王逊先生。林徽因先生向我们介绍并赞扬王逊先生是位出色的哲学家、美术史学家、又是历代工艺美术鉴赏、评论家。作为一个刚从国外回来，又曾在敦煌石窟学习过的年轻幼稚的我，面对王逊先生和其他著名的学者（当时常在梁先生家中聚会的有张奚若、金岳霖、钱伟长等大家）有些敬肃，王逊先生却很平易近人，他与我谈及有关敦煌艺术及当年我与父亲在敦煌临摹学习壁画和那里的生活情况，以及在美国学习的体会等等。在设计景泰蓝和其他工艺美术品时，怎样应用敦煌的装饰图案创新，王逊先生也给予了及时的启示和指导。

1956年中央工艺美术学院成立的前后，我从中央美术学院那里得到了王逊先生编著的《中国美术史讲义》，它成为我后来系统学习中国美术史的经典，多年来都是我书架上不可缺少的范本。它贯穿了中国美术几千年源远流长的历史背景及多种艺术门类形成的时代特征。王逊先生对中国美术史故事般地引经据典的生动解释和描述，令我毕生受益难忘。

王逊先生以马克思列宁主义的历史唯物史观，突出了中国美术史形成的源流始于工艺美术，论说中国美术史从原始社会到战国时期，从古代的石器、玉器、陶器，直至商周时期的青铜器等器皿上的造型及纹饰图案说起，直到汉代墓室画、画像石、雕刻及画像砖、漆画等，产生了反映当时神话故事和现实生活中的人物故事等所形成的绘画、雕刻艺术以及魏晋后

① 常沙娜，著名工艺美术家，原中央工艺美术学院院长。

佛教艺术石窟壁画的兴起等，所造就的中国历代的美术史。由此，王逊先生不仅是位美术史学家，必然也是博学精深的工艺美术史学家。

王逊先生所著的中国美术史历代的脉络清晰易懂，深入浅出，论据翔实，最初作为讲义形式发表，却为后来编著的各类美术史版本奠定了非常重要的理论基础和依据。

王逊先生的这部《中国美术史讲义》的原本，在我手头已保存了半个世纪，封面早已磨损，纸张也已发黄，具有特殊意义的是，我父亲常书鸿曾带回敦煌借用了多年，也成为我父亲案头上常用的重要参考书籍，书中留下了父亲当年为保护书封亲自用粗牛皮纸做的包装，还在封面和书脊上用毛笔写下了《中国美术史》，书中还留下了父亲用红、黑、绿不同的颜色勾画出的重点、批语和解释，尤其是在论到石窟艺术的部分还留下写得很细密的补充语，可见父亲对王逊先生的这部中国美术史是认真精读和认可的，它也成为父亲学习研究中国美术史的重要读本。父亲借用了数年后又非常认真地从敦煌带还给我说，“这是一部值得好好学习的中国美术史教材”，嘱咐我要认真学习它，全面了解中国的美术史。对王逊先生也给予了很高的评价。这两位学者的治学水平和钻研精神给我留下了深刻的印象和教育。

父亲一直为王逊先生在“反右”和“文革”期间所受的苦难而不平，更为有如此才华的学者年仅54岁就早逝而感到遗憾和叹息！

岁月流逝，如今父亲也已故去，而王逊先生的这部《中国美术史讲义》原版，以及父亲在书中留下的笔迹，都成为先辈们为我们留下的最珍贵的“遗产”和怀念。

王逊先生离开我们已三十余载，今天终于由后辈们把王逊先生各方面的学术文集汇编一起出版发行，尽管还难以收集全部，但通过这样的汇编可让世人后代重温先辈们的业绩，再现王逊先生在文史、哲学、美学等全面的研究成果，使之代代相传。我坚信对于民族的文化历史只有学习才能继承，对前辈们的研究成果需要弘扬才能继往开来，才能发展进步！

谨此，我以叙旧回忆的形式，以经典的《中国美术史》为代表，来纪念王逊先生为后人留下的博学文集的成果。

“迟到”的《王逊学术文集》将告慰先辈们在天之灵，也给新世纪的社会带来一笔文明的财富。

2005年10月5日

目 录

美学及艺术理论·····	1
美的理想性·····	3
再论美的理想性·····	13
表现与表达·····	19
对目前国画创作的几点意见·····	22
关于概括与具体描写·····	27
在中国美术家协会第一届理事会第二次会议上的发言·····	34
美术史研究·····	37
敦煌壁画中表现的中古绘画·····	39
敦煌壁画和宗教艺术反映生活的问题·····	47
敦煌藻井图案·····	54
明正统藏经经面锦缎图案·····	56
古代绘画的现实主义·····	58
夏珪《长江万里图》·····	64
《展子虔游春图》·····	70
唐代人物画家——周昉·····	71
苏轼和宋代文人画·····	75
郭熙的《林泉高致》·····	83
荆浩的《笔法记》·····	95
石涛的《画语录》及其绘画理论·····	100
文物考古研究·····	105
玉在中国文化上的价值·····	107
云南北方天王石刻记·····	112
保护古迹文物工作与经济建设联系起来·····	119
云岗一带勘察记·····	123
出土古文物与美术史的研究·····	129
永乐宫三清殿壁画题材试探·····	137
工艺美术和民间美术·····	163
工艺美术的提高和普及·····	165

工艺美术的基本问题·····	168
美术工艺的制作问题·····	176
景泰蓝工艺·····	181
谈皮影戏·····	184
谈民间年画·····	190
其 他·····	195
评《中国艺术综览》·····	197
《中国陶瓷目》介绍·····	205
介绍楚文物展览·····	206
介绍北京的国画展览·····	209
朝鲜古艺术和中国的关系·····	213
美帝盗窃中国古美术品·····	219
鲁迅和美术遗产的研究·····	224
附 录·····	237
《中国大百科全书·王逊传》·····	239
《中国美术史》序言(江丰)·····	241
美术史论家王逊的生平和他对中国古代画论的一些见解(李松) ···	243
王逊先生学术年谱(王涵)·····	258



MEIXUE JI YISHU LILUN

美学及艺术理论

王逊
学术文集

美的理想性

——美的性质的孤立的考察

艺术是一种人类的行为，美是一种人的力量。我们已经很习惯地把这两个名字给连接在一起，而且常常用来指同一东西。现在为了不任意转移二者各自的范围和讨论的方便，我们把它们区别来看。

说把艺术与美区别来看，并不是说，切断两者的关系。而是相反，我要在中间找出一新的关系来，在过去，许多人都习用着艺术与美这两个字，而常常有一种混淆。如果认为这混淆是有意的，则是一种诡辩。也就是任意将二者的范围缩小或扩大。结果是一方面我们固然也能知艺术或美的略似的意义，然而，许多时候，而且常常不可避免的，被许多旁的观念与意见闯入我们考察的范围。不相干的问题更增加了意见的纠纷，而使原来问题的探究成为无谓的争辩。

如谈到艺术，我们知道，有两个永久在彼此仇视着的意见。一是形式论者，一是内质论者。形式论者只单纯地讲到一件事：“美是一切的原则。”而内质论者则以许多其他的解释同时附注在“美”之后，而不断地索求社会的、道德的、历史的，以及哲学的意义。其实在后者，是整个意见中的一个曲折，这曲折代表一个转向。也就是，当他们的意见发展到一定的步骤就要从美的圈子中跳出，而注意到那些更多更多的事情上去。但是这逃出、转向和曲折都是为形式美学所不能接受，而且绝对排斥的。他们以为这是不需要的，是多余的，甚至于不客气指摘为一种浪费、一种由偏见得来的错误的结论。其实，虽然他们这样分歧，有时两极端派各自抹杀着对方的地位（同时也不免连带地牺牲了自己一部分宝贵的意见）。而对于同一事实，他们的论断都是代表着真理的。举例，如：米琪兰吉罗的《乐园的放逐》的壁画，东罗马的嵌石画，哥特式教堂，波斯的织锦，无论是新兴唯物主义的批评家，或神秘主义的直观论者都要承认其价值。同时在纯粹“技术上”的成功，两者的估计与推崇也都能一致。不过，唯物主义的批评如弗理采之流更指出了“时代的意义”、“社会的解释”。这些在我们看起来也是无可非难的。

形式论者呵责内质论者的理由很多。我们无需一一提出。而实在说起来，并没有接触到内质论者的意见中心，我们知道，艺术是代表一天才的整个人格的活动，乃不可否认的事实。而人的生活又是一极复杂的构成

体，它代表多少层面的叠合而不具一清晰的界限。所以，如果把艺术品只限制在人心的一隅未免太陋。一天才生存在社会中，代表一历史的段落的社会中，这一社会在各方面都有它特殊的独具之点。艺术，此天才的活动，不可避免地要被其风尚影响。所以一时代与另一时代的艺术异其面目；一地域与另一地域的制作异其风采。这许多时代性与乡土性所决定的不同的形态乃是必然要有的，而我们也应该加以考察。这正如我们必须完全了解此天才的人格一样重要。不过，我们要知道，这已经是历史的范围。艺术的确有一部分在历史范围之内，我们也很重视这些历史的成分。但如果把艺术当作以“美”为中心的活动看时，形式美学者的意思并不错，艺术品的历史的附丽用不着考虑。虽然内质论者的意思也不错：艺术是人的社会的活动，自然该当从社会关系上看它。

如讲到米琪兰吉罗，我们论及他，一定要同时提到文艺复兴的对无人性的中世纪文明的反抗，米琪兰吉罗伟大，这种光明的前进的文艺复兴的精神是重要的因子。但是如果米琪兰吉罗生在20世纪的今日呢？我们可以断言，以他的天才，他仍旧可以作伟大的艺术家，时代的先知者。他是否还有那种人性的虔诚没有呢？他有，只是，他不会仍旧用宗教的故事作材料了。同时那种文艺复兴的精神，也没有了。但是谁敢说他不会作一个如杜斯退耶夫斯基或爱普斯坦样的反常的虚无主义者呢？以他的天才，他的巨人样的手腕，和处理大场面和故事的雄浑的力量，他又可以用20世纪的新的呼喊、新的要求，制作出嶄新的东西了。以这个现在的米琪兰吉罗的成就和前代的米琪兰吉罗来比么？以现在的米琪兰吉罗可以论断、批评前代的米琪兰吉罗么？我们知道那不能，因为那是很荒唐的事，同时以米琪兰吉罗身外的标准可以用来较量米琪兰吉罗自己么？那也是不能的。所以，指出时代精神之类的事只是指出一件真实、没有价值的意义。一个艺术家的伟大是因为他的巨人样的手腕，和能披载此时代外套的力量，这手腕和这力量是历史上的公平与永久。

所以我们说到艺术，艺术是个样式，是个活动的结果，是一个制作品。我们从上面看出各种颜色，这许多颜色代表许许多多不同的影响。这影响的来源是诗人生活的整个，整个复杂的构成体，有社会的、地域的，以及诗人自己生理的、习惯的，种种不同的成分。

至于“美”所指完全不在这范围之内。“美”是一个力量。“美”是“艺术”这“结果”所荷载的力量，这力量是能动人的。诗人具有生命的热流。这热流在创造过程中所成就的结果是艺术作品，藉着艺术作品，这热流流向每一个观赏者的心头；我们就称这股生命的热流是美的力量，艺

术作品是一个传达的样式，这样式可以具有任何形态和任何外表，在一社会中，我们可以将此外表看作具有浓厚的历史的意义；因为它是整个有机体的人的活动的表现。但是就纯粹的美的考察，我们只注意到这种样式上所荷载的、或通过此样式才接触得到动人的力量——美。

这样说，美好像是近于玄学存在的东西。因为美是那样空洞、难以把捉得到。是的，我们可以这样说：美是发生在进展中、移动中的。如一个诗人，他代表宇宙中一颗活跃的心。当他面对着一片清光的时候，整个宇宙都静止了，从平静的澄清的湖上升起了一些什么，那一点忧悄的力量渐渐流向他，进入他的心里，沉潜到心底去。他能够觉察，他所觉察到的就是美的力量。如果他有那样的能力可以把这美放入一个具体的样式里去，或者，说得更近一点，如果他能把这一个思想凝结成一个可把握的观念。无论这样式或这观念就是艺术。（现在我们相信这观念和这样式是完全一致的，其不同只是更不具体一些而已）。在形成一艺术品以前，我们可以说，在诗人的心与宇宙的心中间有一对立。所谓“美”只是用以表示此对立的性质。所谓“美感的经验”者，此结果的成分可以很复杂，不是那样顶纯粹，他可以有诗人自己的教养、个性、生活、习惯以及一时代的风尚与其影响。这我们已经说过了。但是这些东西是在产生“美”的效果的心物对立过程中形成的。心与物的对立可以有多种，如科学家对自然界与诗人对自然界不同。其区别不只在结果上显现出来，由最初观测的态度就不同，至于一个诗人与另一个诗人也有主观态度的不同，但，都是美。

我们试看纪德与吉卜林的比较。两个人都在殖民地居住过，纪德则可以倾向于民族自由解放运动，而吉卜林则歌咏帝国主义的掠取，如果以我们的眼睛看，我们当然要憎恶吉卜林而赞美纪德。但我们得要承认纪德与吉卜林的作品都是艺术品，都荷载了美。在制成完美的艺术品的一点上看他们都是可嘉许的。又如我们拿高尔基和劳伦斯来比。我们能说，在艺术的成就上，他们中间哪一个应该向另一个惭愧么？在历史上我们能够不承认他们中间任意一个的地位么？历史的公正不只是“知识”。我们可以“知道”那一种艺术品在我们的社会中具什么样的意义；而仍另有一重要的前提，就是那得是一件艺术品，所谓艺术的意思，就是说它荷载了一种力量：“美”。一件真正的艺术品，我们才认为是有历史的意义，或社会的意义。而我们不能把这历史的意义或社会的意义，也当作构成艺术的原因之一，虽然我们也承认无一件艺术品是无历史的意义或社会的意义的，最多，我们在前面已经说过，历史的意义可以是“伟大”的艺术品的重要原因之一。因为，例如我们称但丁《神曲》是一部“伟大”的作品。那是把

但丁的《神曲》与福尔顿的汽船、维也纳会议、鸦片战争、英皇乔治第五之死放在一起看了。不过人事的历史上常忘记特殊的事件，而艺术史上提出的全是特殊的事项。所以对艺术作品常常用“伟大”的字眼，其实是一种冒昧与鲁莽。

“美”既是在这过程中发生的一种力量。如果让我们换一句话说，美不是一具体的东西，美是一种 mode，一种心理状态，这种心理状态是由主体与客体的某种方式的重合得来的。所谓美与其他种，如知识或道德的活动之不同即在此——主体与客体的对立不同。这里所指的主体是诗人的心或观赏者的心，客体是大自然的心或诗人的心。

诗人在生理上都具有一种敏感性，这敏感性是我们所没有的，他能很容易地接收，甚至很轻微的一点呈现。我们就不能，所以我们看得很平凡的事而一个诗人却视为宝藏。他能从里面取得东西很多，而且能够再呈现出来，这呈现出来的是美感经验，或凝结了的美感经验——艺术。而我们可以从艺术中间取得我们的享受，如果我们这享受是纯粹的、美的，而且是很完全，则我们又能把我们的美感经验再传达出来，由大自然到艺术作品的欣赏，是代表两段。如果说是一完整的过程，则艺术的创作是一个节，代表一个跃进。

底下我们谈到“美”的性质。

美的感受是本质的 (Intrinsically)。

人类的活动是复杂而多方面的，所谓本质的意思不是说美的感受是极单纯的代表只是美的成分，而是具有各种成分，而此种更多的成分是予以加强，不会予以搅扰的。如美的感受不是功利的。但功利的事实却会注意到，不过功利的事实在美的眼睛中不复再是功利的事实。例如托尔斯泰所表现的农奴解放，我们怎能说只是一种社会改革的要求，它是一个艺术上的美满。托尔斯泰有那样一个理想，所以为人的生命当如宇宙一样大。人的尊贵如神明一样。人不应该服生活的苦役，更不应从他人的苦役掠取自己无缘故就得到的一份收获。人人要把自己托给一个至高尚尊敬的理想。这理想长存在我们的心中，长存在所有的人类的心中。而人的心当如平铺的原野一样朴素，当如躺在这大地上的蓝天一样朴素，当如田堰上的木筑的农舍和成排的白杨树一样朴素。托尔斯泰这样盼望着每一个人，在他的劝说里没有任何社会学的、经济学的、人类学的原理的根据。他同情农奴生活的悲惨，愤恨贵族的无耻，他的理想，所认为有益于人类幸福的，是美的，而非他理想合理。很明显的，我们现在都知道托尔斯泰的理

想完全代表空洞的无救助的基督徒的人道主义，在现实世界中，这人道主义除了施舍怜悯什么结果也没有。每一个前进的人都有充足的理由能反对他，但是无论谁都没有力量能够抵抗他的作品中的说服人的力量。我们接受他是一种美的感受。这种说服人的力量是哪里来的？是来自“美”。

艺术作品中常常有很多不真实的东西。而这不真实影响不到美的感受，它是在不真实中间看出了其中心的构成美的力量的部分，真实与不真实已非一个美的问题了。在美的感受中，也许从不曾有人想到这事情。如希腊雕刻中最丰富、美丽的一部分的神像，这些神像都具一种纯粹理想的神态、风采和微妙的表情，身体各部分的比例是一种纯粹理想的合度的美的比例，我们要问，是不是世上真有这样一个人，能如阿波罗或希拉一样美丽呢？也许有的，那一层是太远了。至少当时的希腊雕刻家也不曾见过。他不曾见过如此美丽的人体，而竟塑造了这样美的雕刻。这事实我们可以这样说，每一个雕刻家脑中有一个美的理想，这理想或者是从许多方面来的。这些构成了美的知识。如：如何是一只美丽的手臂，如何是一个美丽的胸和一个美丽的头。在一种什么样的姿势里，这许多的各别的部分能复合在一起组成一座美丽的雕像。我们得承诺这些美的知识都是有现实的材料，但是同时我们也得承认这艺术家必须从这现实的材料中跳出来、跳出来，在这许多断片中间找着美的一贯性，才能完成美丽的理想。所谓美丽的理想就是找出一贯的美，而把这“美”发展出来，其他的成分“扬弃”。一个拘束于真实或是目的、或是偏见中的作品，不能作美的本质的发展的艺术，永远是见不得人的艺术、庸俗的艺术，例如希腊晚期的人系雕刻和街头的照像馆。

美的活动如果还不到美的本质的一地步，或是此活动没有作本质的活动，都不是美的。

美又是一个不自私的感受（Disinterested Interest）。

刚才说过美只作本质的活动，不为任何其他力量的阻扰。前面所说的其他力量是指在人以外的，是与美的活动平行的其他方面的态度。现在又谈到另一类的其他力量。这类力量是由美的感受所引起的主观的心理。如个人私欲的满足、获得的欲望等。

所谓美是不自私的感受，就是说不应该被这种主观心理影响，也不能有这种主观的影响的。

例如我们喜欢一幅画，我们只是衷心的喜悦。也许我们觉得它很该珍惜而愿意自己拥有它。这也是一个很正常并且自然的态度，由爱好而渴

慕。只要这渴慕不引起其他畸形的心绪，我们总可以认作是美的欣赏的态度。畸形者，如妒嫉、愤恨、占有。因为这样，一个真正的美好的东西将为不正常的偏见所蒙蔽。这是很让人失望的。因为我们应该认为艺术上也有公正，就是：假使我没有这幅画，这幅画在美的意义上对我自己也仍不减少一分一毫。同时即使是我自己的一幅画也不因为是我私有的关系而就增加了美的价值。欣赏是一极纯粹的事，挂在展览会中与陈列馆中的画或他人室中的画，如果是美的，必是美的。其美不下于我们自己所有的任何美丽的画的价值。所以我们常常称赞一些隔我们甚至是极辽远的东西：如汉朝的一面镜子、古埃及的皇后像、新石器时代的一片陶片。他们能实现我们任何欲望么？不能。但是，我们仍要喜欢它们。

不自私，另一意义说，是一种不计较。即不计较结果的收获，也不计较起初的付出。论结果是一种功利态度。我们所说不论结果就是根本排除功利的态度。我们知道，任何功利态度都不能用来较量美的感受，因为美本身就有一种合目的性。这是美的感受的习惯。它自己能实现一目的、一结果，一有利的结果，如果你真接受它的话。只是，美的有利的结果是潜存的，不是很漠然的就能接触到的。假使在未发现此美本身的合目的性前就独断地任意引用了其他尺度，该是多冒险的行为。同时美也不计较起初的付出。计较付出是一种不信任。我们大胆地毫不考虑它。因为它完全代表另外的一问题。不信任如何能得到真实。根本我们也可以这样说，计较本身也不是一种美的尺度，是以美与其他活动的比较。我们论美的感受是谈不到这问题的。而且美就是要跳出来的，跳出计较，跳出这一切牵绊。

美是独立的，分离的（Isolation and Detachment）。

美既是跳出一切计较，跳出一切牵绊，所以美是独立的，是与这一切其他的事物分离的，这独立就是由分离得来。在前面就提到了，人的生活是一复杂的构成体，艺术的创作必须依赖许多其他的条件。而美的感受是能够透过这一切其他条件而得到独立的意义。在最初提出 Detachment and Isolation 的人，他的意思不是如这样笼统。他说独立是指对象 Object，分离是指主体 Subject，其实意义是相同的。

对象的独立是要切断一切对象物在环境中的关系，这关系不是用我们眼睛所能看得到的，而是推理所思索到的。艺术是直观，凡我们所见的，就是一个真实，这真实我们不说是一个物理的真实，但至少物理的真实是存在一部分在这里，不过并不完全，我们得到这样一个独立的整个印象，这印象代表两颗心的重合：宇宙的和诗人的，这印象也是一种了解，是一