

SHENGENG SHENMEI XINLIXUE

深层审美心理学



张玉能 著



華中師範大學出版社

本书由华中师范大学出版基金全额资助

SHENG CENG SHEN MEI XIN LI XUE



深层审美心理学



著



华中师范大学出版社
2018年·武汉

新出图证(鄂)字 10 号

图书在版编目(CIP)数据

深层审美心理学/张玉能 著. —武汉:华中师范大学出版社, 2018. 1
ISBN 978-7-5622-8071-2

I. ①深… II. ①张… III. ①审美心理—应用心理学
IV. ①B83-02

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 312439 号

深层审美心理学

© 张玉能 著

责任编辑:张红梅

编辑室:幼教中心

出版发行:华中师范大学出版社

社址:湖北省武汉市洪山区珞喻路 152 号

电话:027-67863426/3280(发行部)

传真:027-67863291

网址:<http://press.ccnu.edu.cn>

印刷:湖北新华印务有限公司

字数:650 千字

开本:710mm×1000mm 1/16

版次:2018 年 1 月第 1 版

定价:89.00 元

责任校对:王 炜

封面设计:甘 英

邮编:430079

027-67861321(邮购)

电子信箱:press@mail.ccnu.edu.cn

督印:王兴平

印张:36.5

印次:2018 年 1 月第 1 次印刷

欢迎上网查询、购书

敬告读者:欢迎举报盗版,请打举报电话 027-67861321

目 录

导论：揭开审美意识奥秘的新科学	(1)
一、审美现象后面隐藏的奥秘	(1)
二、深层审美心理的探寻	(21)
三、深层审美心理学的研究对象	(44)
四、深层审美心理学与相关科学的关系	(51)
第一章 审美意识的心理构成	(65)
第一节 审美意识的总体构成	(65)
一、审美无意识—审美潜意识—审美显意识	(65)
二、审美需要—审美能力—审美人格	(70)
三、科学审美意识—艺术审美意识—道德审美意识	(74)
第二节 审美意识的大脑定位	(83)
一、审美意识与大脑定位	(84)
二、深层审美心理与大脑定位	(92)
三、大脑的定位与整合	(96)
第三节 审美意识的动态结构	(105)
一、审美心理结构的遗传和经验的基础	(106)
二、创造性自我对心理结构的决定	(112)
三、自由选择与审美心理动态结构	(114)
第二章 审美潜意识的结构、机制、功能	(130)
第一节 审美潜意识的结构	(130)
一、审美内在表象世界	(130)
二、审美图式	(140)
三、审美意象	(146)

第二节 审美潜意识的机制	(162)
一、审美潜意识的符号机制	(162)
二、审美潜意识的选择机制	(172)
三、审美潜意识的程序机制	(184)
第三节 审美潜意识的功能	(198)
一、审美潜意识的内化—外化功能	(199)
二、审美潜意识的同化—异化功能	(211)
三、审美潜意识的“抽象化—具象化”功能	(224)
第四节 审美潜意识的转换生成	(233)
一、语言作为转换生成的中介	(234)
二、审美意象—语言—审美图式	(235)
三、审美潜意识转换生成为审美显意识	(239)
第三章 审美无意识的结构、机制、功能	(245)
第一节 审美无意识的结构	(245)
一、审美无意识的饮食文化结构	(246)
二、审美无意识的性爱文化结构	(248)
三、审美无意识的生死文化结构	(251)
四、审美无意识的社交文化结构	(253)
五、审美无意识的民俗文化结构	(256)
第二节 审美无意识的机制	(259)
一、审美无意识的实践超越机制	(259)
二、审美无意识的现实内在化机制	(262)
三、审美无意识的宣泄升华机制	(265)
第三节 审美无意识的功能	(268)
一、审美无意识的生存功能	(269)
二、审美无意识的发展功能	(271)
三、审美无意识的完善功能	(274)
第四章 深层审美心理的生成和发展	(280)
第一节 深层审美心理的生成	(280)
一、审美无意识的生成	(281)

二、审美潜意识的生成	(288)
三、审美原型的生成	(290)
第二节 深层审美心理的群体的生成和发展	(293)
一、群体的家族深层审美心理的生成和发展	(294)
二、群体的氏族深层审美心理的生成和发展	(298)
三、群体的民族深层审美心理的生成和发展	(302)
第三节 深层审美心理的个体的生成和发展	(306)
一、个体的深层审美认知的生成和发展	(307)
二、个体的深层审美情感的生成和发展	(312)
三、个体的深层审美意志的生成和发展	(314)
第五章 深层审美心理与艺术	(318)
第一节 深层审美心理与艺术创造	(318)
一、深层审美心理与灵感	(318)
二、深层审美心理与构思	(335)
三、深层审美心理与表达	(349)
第二节 深层审美心理与艺术欣赏	(363)
一、深层审美心理与“前见”	(363)
二、深层审美心理与“视界融合”	(378)
三、深层审美心理与“召唤结构”	(393)
第三节 深层审美心理与艺术本质	(408)
一、深层审美心理与艺术的审美意识形态性	(408)
二、深层审美心理与艺术的“实践—精神的把握方式”	(418)
三、深层审美心理与艺术的生产性	(427)
四、深层审美心理与艺术的现实反映性	(437)
第六章 深层审美心理与审美教育	(452)
第一节 深层审美心理与人格的完善	(452)
一、深层审美心理与自我实现者	(452)
二、深层审美心理与思维艺术综合型人格	(463)
三、深层审美心理与内外倾综合型人格	(480)
第二节 深层审美心理与人的全面发展	(496)

一、深层审美心理与人的认知能力的全面发展	(496)
二、深层审美心理与人的情感能力的全面发展	(511)
三、深层审美心理与人的意志能力的全面发展	(522)
第三节 深层审美心理与人的本质	(533)
一、深层审美心理与人的需要的本质	(534)
二、深层审美心理与人的自由自觉劳动的本质	(546)
三、深层审美心理与人是社会关系总和的本质	(558)
参考文献	(573)
后记	(579)

导论：揭开审美意识奥秘的新科学

人们常说，随着科学技术的飞速发展，人类的足迹已经踏遍了整个地球，并且涉及月球，还将延伸至更广阔的宇宙空间，人们对于宇宙的了解已经有了长足的进展。然而，人们对于人类自身的情况，特别是人类心灵的状况，却了解得太少太少。人类心灵空间几乎还是一片无垠的沙漠，人迹罕至，奥秘难测。因此，20世纪以来，关于人类本身的科学，尤其是关于人类心灵的科学，成为研究者的热门话题，哲学、人学、人类学、文化学、社会学、心理学、精神现象学等等及其五花八门的分支学科，应运而生，新潮汹涌。这种学术发展态势使得人类寻根究底的兴趣日渐浓烈，把人们的探索触觉伸向了一片神奇变幻的人类心灵的荒漠，更掘进到心灵的幽闭玄奥的深层，揭开了一些千古之谜，洞见了许多诡谲奇绝的潜隐之流。

在这探寻求索的艰辛过程中，审美领域，特别是艺术审美方面的奥秘揭发，可以算得上奇中之奇、秘中之秘，而且审美奥秘埋藏在人类心灵的最难洞见的层隙之中，因而就更加诱人，更加蕴含无穷深意。正因为如此，一般的审美心理学、艺术心理学，一方面日渐拓展，吸引了愈来愈多的研究者，也涌现出不断翻新的丰硕成果；另一方面也显示出许多力不从心、捉襟见肘的窘相，正力图向纵深方向开辟推进。这时，人们正在呼唤一门新兴的学科——深层审美心理学，它是在审美领域寻幽探秘的科学，也是一门更具慑人魅力和玄奥色彩的科学。它脱胎于普通心理学、审美心理学、文艺心理学，但是又具有自身独立的性格和价值。它虽然目前还处在草创的起步时期，然而已经显露出了强大的生命力。无论是人类审美活动的共时性横向碰撞，还是人类审美活动的历时性纵向发展，都会牵系着人类的深层审美心理的奥秘，离开了这种奥秘的洞幽烛微，任何审美心理的分析就会显得肤浅浮华、不得要领。

一、审美现象后面隐藏的奥秘

审美现象（包括艺术的创作和欣赏）是复杂纷繁、变幻万千的奇妙现象。它

有时呈现出鲜明的差异性，不同的时代、民族、阶级、地域和个体会不同的审美观念、审美理想、审美情趣、审美趣味、审美习惯，并且特别突出地表现在艺术的创作和欣赏之中。但是，有时它又顽强地显示出共同性，特别是一个具有悠久历史的民族会在审美意识的一切方面表现出不可磨灭的民族特色，审美传统会像幽灵一样随时随地出现在这个民族的每个个体的审美活动之中，尤其是仿佛有一只无形的巨手在驱策着这个民族的杰出艺术家们在审美传统的魔圈之中翻演着自己独特的花样。

审美传统确实好像是人们无法摆脱的魔圈，是人们头顶上张开的一张无影的恢恢罗网，或者就是人类生存空间和时间中的一个审美动力场，即使是经历了漫长岁月的冲刷，哪怕你是一个最具独创性的艺术家，它依然在释放它的魔力，隐隐地发生着作用，笼罩着每一个人，环绕着每一颗心灵。

新中国成立以后，我国的社会性质发生了根本的变化，由半殖民地半封建社会跨入了社会主义社会，整个社会的审美现象、审美活动、审美意识、文学艺术的创作和欣赏，也相应地在内容和形式上发生了巨大的性质变化。但是，中华民族的审美传统和文艺传统的某些方面却依然在发生作用，制约着人们的审美意识、审美活动，特别是文学艺术的创作和欣赏，尽管这种作用已经有了崭新的性状。这种情况在新中国成立以后十七年的文学艺术的创作和欣赏中有着显著的表现，而在“文化大革命”以后的新时期文学艺术的创作和欣赏之中同样有不可漠视的表现。

“诗言志”和“文以载道”是我国传统的文艺美学观念。尽管在确立、传播和发展的流程之中，“志”所包含的具体内容有所不同，“志”的意旨也有“情”、“志”和“情志统一”的差异；“道”也有完全不同的儒、道、释的阐释，“道”的本义也有自然本体、道德本体（或社会本体）的差异，而且在不同的时代“道”的政治、道德、宗教上的具体含义也不尽相同。但是，它们已经成为中国美学传统中的一个深层结构，隐隐地且牢牢地扎根在我国民族文化的土壤之中，折映在我们的诗人、作家、艺术家、理论家、批评家，乃至每一个读者观众的审美心理结构之中，绵延上下几千年，至今仍然在左右着我们的文艺创作、文艺欣赏、文艺批评理论和实践，而且还将延伸开去，望不见它们的尽头。

一部中国古代文学史时时处处都可以听到“诗言志”和“文以载道”的呼声，或隐或显。近代文学史上的“诗界革命”、“小说革命”以及五四运动以后的新文学运动中的“为人生的文学”、“国防文学”、“人民群众的革命战争文学”，延安文艺座谈会以后的解放区文艺、国统区文艺，都在新形势下顺应了“诗言志”和

“文以载道”的文艺观念和审美传统。

新中国成立后，“诗言志”和“文以载道”的传统得到了最为旗帜鲜明的张扬，“文艺从属于无产阶级政治”、“文艺是无产阶级阶级斗争的工具”这样一些口号，实质上就是“言志说”和“载道说”的当代形态，一直发展到“文化大革命”中的“阴谋文艺”，我们的领袖、文艺事业决策者、作家、艺术家、批评家、理论家、读者观众，似乎都十分自然地接受了诸如“工具论”、“从属论”，虽然在新中国成立后的十七年中也有一些人要求注意文艺自身的审美特征和独特规律，但是，终归抵挡不住大势所趋、潮流所向。“工具论”和“从属论”还是走到了“阴谋文艺”的破产和社会主义文艺园地百花凋零的惨境时才向反面转化，引起了文艺界的正本清源、拨乱反正的深刻严肃的探讨思索。

探讨思索的结果，“工具论”和“从属论”当然是遭到了否定，被“文艺为人民服务，文艺为社会主义服务”的新提法所取代。但是，这后一种新的提法仍然上承“诗言志”和“文以载道”的文艺美学的传统观念。而在文艺创作和文艺思潮方面，新时期文学艺术也始终没有完全偏离“言志”和“载道”的美学传统。

作为新时期文学运动的序幕和报春花“天安门诗歌”运动，就是革命群众在以诗言志、以文载道。一首首凝聚激情的诗歌，像匕首刺向“四人帮”，像纯洁的白花寄托着人民对敬爱的周总理的哀思，抒发着人民不可遏止的愤怒之情，极其磅礴地伸张了人间正义和革命正道。这些诗歌大多数不在形式上的精美严整上下功夫，而实际上是一篇篇讨伐“四人帮”、直抒胸臆、沉思历史、伸张正义的载道檄文。

接踵而来的“伤痕文学”——“反思文学”——“改革文学”——“寻根文学”，都是“言志”和“载道”的传统美学枝蔓上的新果实。而且这些果实的先后产生正是“言志”和“载道”的必然流程，是我们民族审美传统内在推动力的外在显现，绝不是任意偶然的现象。

在中国人民历经了“十年浩劫”的噩梦以后，郁结在心头的愤怒、惊悸、痛苦，烙印在灵魂深处的血迹泪痕，遭受压抑的对人性的召唤和人道主义观念理想的追求，终于紧跟着“天安门诗歌”的声浪和庆祝粉碎“四人帮”的鞭炮声，无法抑制地宣泄出来了，生成了“伤痕文学”。人们读着这些浸透着血和泪的文学作品，庆幸着苦难岁月终于过去了，在泪花和血痕之中朦胧地看到了光明的社会主义现代化的前程。可是，十年岁月烙印铭刻下的伤痕还触目惊心地历历在目，心灵深处的隐痛还时时涌上心头，因此，人们在隐忍痛苦和抚摩伤痕的时候，情不自禁地追问：这一切都是怎么了？如此颠倒的岁月为什么竟然在我们心上流淌了

整整十载？难道这一切仅仅是十年前某一天突然从天而降？它们还有没有更深远的根源？人们追溯了“文化大革命”前的十七年，重新思考那已经过去了的“大跃进”、“反右斗争”，乃至更早一些的历史误会和极“左”失误。这种种严肃的沉思首先由一些十分敏锐的文学家们以多姿多彩的文学作品形象地显现出来了，这就是“反思文学”。“反思文学”表达的是面对血迹斑斑的伤痛而引发出来的沉思情志和回顾历史坎坷道路而力图寻觅的沧桑正道。因此，从“伤痕文学”到“反思文学”，文学作品的基调是坦诚、热情，正视历史的污泥浊水，直面民族的创伤痕迹，寻思未来的锦绣前程，脚踏着现实社会的艰难曲折，呼唤着中华大地的自觉自新。这样的文学，在创作原则上洋溢着不断深化的现实主义精神，在创作思潮上漫涌起滔滔不绝的人道主义浪涛。这些正是党的十一届三中全会前后人们所要表达的情志，所要揭示的哲理大道。

就在这样一番抚摩伤痕、反思历史以后，党的十一届三中全会对历史做了公正的结论，翻开了中国历史新的光辉的一页。中国人民在中国共产党的领导下，踏上了改革开放、建设社会主义现代化的新长征。这次新长征是中华民族历史上的空前壮举。它不仅整个改变中华大地的面貌，更要重新塑造中华民族的性格；它深入到政治、经济、文化、科学、教育、道德、宗教、艺术的每一个领域的每一个角落，毫不留情地触动着每一个人的心灵深处的那一个小王国；它跨越的不仅仅是万水千山和钢铁灰泥，而且更是云遮雾障的心路历程；它同时搅动着现实和历史的人生之海，它也同时翻腾起每个人心灵之湖中的浮藻和沉泥……尽管改革者们肩负起历史的使命，义无反顾地踏上了征途，但是他们遇到了各种意想不到的艰难险阻；尽管他们意志坚强、一身正气、风驰电掣、锋芒毕露、锐意进取，但是他们披荆斩棘、开山辟路却进展得并不轻松，也不理想，因为他们面对的不是一些单个的落后者，而是一堵由几千年民族传统中的惰性积垒起来的无形的而又无比牢固的墙。几乎就在20世纪80年代的前半个5年之中，“改革文学”与“寻根文学”仿佛影随身現地活跃在当代中国文学的前台。为什么会如此？还不是因为文学要“言志”和“载道”吗？改革的大潮使大地和人心都无法平静如镜了，反映改革现状的文学作品，已经不能满足于揭示出改革中外在的矛盾斗争了，必须深入到中华民族性格的厚土之中去刨根究底，把民族性格中的优根和劣根都抖搂出来，使其成为改革的动力或转化为改革的张力。这不正是20世纪80年代初中国上上下下所踊动着的情志和所追求着的改革之道吗？因此，“寻根文学”是“改革文学”的深化，“寻根”并非发思古之幽情，而是为进一步改革扫清道路。“寻根文学”和“改革文学”在本质上是一致的，尽管在“寻根文学”的总题下出

现了一些讴歌宗法田园生活和宣扬民族虚无主义的偏激之作。

从以上这样粗线条的勾勒即可看出，在中国文学的发展过程中，“诗言志”和“文以载道”确实是一个时时处处都在发挥作用的中华民族审美传统。这种审美传统，过去和现在，都发挥过积极作用，也产生过消极作用。仅从新中国成立以来文学来看，它促成了许许多多优秀作品的产生。毛泽东、朱德、陈毅等老一辈革命家的诗词，抒发了他们的博大胸怀、热烈情感和坚强意志，形象地揭示了人民革命的颠扑不破的真理；整个新诗都带着欢呼声和人民一道前进，艾青、郭小川、贺敬之、李季、闻捷等诗人，唱出了时代最嘹亮的声音，成为人民心声的代言人，社会主义事业的每一步前进都在他们的诗行中反映出来。艾青的《礁石》、《启明星》，郭小川的《甘蔗林——青纱帐》、《昆仑行》，贺敬之的《雷锋之歌》、《西去列车的窗口》，把政治抒情诗推向了新的高度；李季的“石油诗”、闻捷的“天山诗”，把热火朝天的社会主义建设场景化为动人心魄的弹唱；李瑛、雁翼、严阵、张永枚、梁上泉等诗人，都在抒写着社会主义祖国的不同方面的翻天覆地的变化和工农兵的豪情壮志，他们抒情言志，阐发哲理。一直到“天安门诗歌”运动和朦胧诗的兴起，都可以看到“言志载道”的审美观念的内驱力。正是这种内驱力，使群众诗人把诗歌变为匕首投枪和旗帜炸弹，也使舒婷、顾城、梁小斌、杨炼等诗人把诗歌融进劫后的忧患愤激、现实的价值寻觅、未来的自我实现所组成的扑朔迷离的叠加意象之中。同样，这种民族审美传统也催生了无数优秀的小说、戏剧、散文、电影等各种体裁的文学作品，真可谓不胜枚举。

但是，这种审美传统也曾经加重了文学艺术的负荷，使得文学艺术不堪重负，从而产生畸变，蜕变成为从属于政治的工具，几乎丧失其本身的审美特性和本性。新中国成立以来无休止的文艺批判运动，对电影《武训传》的批判、对胡风文艺思想的批判，一直到“文化大革命”中的全面批判，都是要把文艺仅仅当作“言志载道”的手段工具，而忽视了文学艺术作为独立审美形态所具有的承受能力。因此，在创作中，新民歌创作运动的成果，虽然也出现了一些较好的作品，然而在总体上却是浮夸、虚假、空洞之风蔓延；一些老诗人的应景酬酢式的歌功颂德作品，也显得诗意索然而纯属“任务诗”之列；一些歌颂“大跃进”、“人民公社”、“大办钢铁”、“大办公共食堂”以及直接配合党在某一时期的方针政策宣传的文艺作品，现在看起来连它们的作者本人也都汗颜羞赧。这种把文学艺术降低为政治的从属物和工具的做法，经过“文化大革命”的浩劫就使得文坛一片荒芜，而且文学艺术就堕落为“四人帮”篡党夺权的手段工具，成了“阴谋文艺”。这些都是我们民族审美传统在新中国成立以后的历史时期所产生的消极作用。

毫无疑问，“言志载道”的民族审美传统，在当代文学的发展历程中顽强地发挥着作用。那么，它为什么会显得如此顽强执着呢？这是因为它已经积累沉淀为我们民族深层审美心理结构的主要部分，几乎就已经模式化了。这种模式化了的审美心理结构，就以它那具有极大弹性柔力的框架去规范（同化）中国人的审美活动，无论这种审美活动表现为文艺创作、文艺欣赏，还是文艺批评。

简而言之，“诗言志”和“文以载道”，就是要求文学艺术抒发合乎一定道德规范的感情，表达顺应一定政治理想的思想，文质并举，感物吟志，真实地反映现实生活，充分发挥为伦理政教服务的社会作用。这是中国几千年来民族审美传统的集中表现，已经深深地积淀在每一个中华民族成员的审美心理结构之中。时代、阶级、地域和个体的不同，当然会给这种审美传统观念及其在审美心理结构总体中的地位和作用带来一些千差万别，但是，“言志载道”的模式或框架总是无形地存在着，并且势必时隐时现地影响到我们民族每一个成员的审美活动。

寻找这种审美传统形成的原因，剖析它的具体构成，阐述它的功能，描述它的变化发展，恰恰是深层审美心理学的重要课题之一。这样，我们就从表现在文学艺术中的审美现象的分析，探寻到了一些审美传统观念的存在，这些审美传统观念又可以引导我们深入我们民族的审美心理的深层之中，去揭示我们民族审美活动和审美现象后面隐藏着的奥秘。

人的深层审美心理之中，不仅包蕴着一个民族的审美传统这样一些纵向发展的历史产物，而且还孕育着不同地域、不同民族之间审美活动、审美意识和美学理论相互碰撞、相互影响和相互融合的玄机。为什么中华民族与西方民族在总体上审美活动、审美意识（尤其是文学艺术的创作和欣赏）会产生那么大的差异？当然其中必定有社会历史原因，不过，社会历史原因并非直接地线型化地产生作用，它还必然要经过人类的深层心理（其中尤其是深层审美心理）这个奇妙诡谲的中介环节。这个中介环节大多数情况下是在人们意识不到的状态中幽渺昏冥地发生作用的，然而它也会渗透进各个民族的伟大美学家、思想家、文学家、艺术家的美学理论和思想体系之中，成为指导人们进行审美活动（特别是文学艺术的创作和欣赏）的闪烁灯塔。因此，中西美学理论往往就会产生很大的差异，从理论框架、范畴体系、思维方式、表达格式等等方面都大异其趣，甚至背道而驰，这才形成整个世界美学的相辅相成、互契互补。

如果我们确定，美学是以艺术为中心研究人对现实的审美关系的科学，那么，美学的研究范围就应该包括：（1）审美主体的研究；（2）审美客体的研究；

(3) 美的创造的研究（其中又形成了三门重要的美学分支：艺术哲学、技术美学、审美教育学）。从这样一个角度来审视中西美学的差异就可以看出，中西美学的主要差异表现在这样一些方面：(1) 在处理审美关系与其他的人对现实的关系之纠葛牵连上；(2) 在上述几者具体研究范围的内涵的不同侧重上；(3) 在艺术哲学的总体构架和形态上；(4) 在美学学科本身的存在及其演变过程上。

（一）中国美学更具伦理政治色彩，西方美学却更具科学哲理基调

诚然，任何美学都应该主要研究人对现实的审美关系，但是，人类及其实践活动作为一个整体，反映在人与现实的诸种关系上，也必然使得审美关系不可能完全脱离人对现实的其他关系，比如政治关系、伦理关系、认识关系、经济关系、实用关系等等，审美关系与这些非审美关系之间就会呈现出极其错综复杂的关系。不过，这种错综复杂的关系总会由于不同原因而在不同民族的理论形态中表现出明显的不同倾向。就中西两大美学理论体系而言，中国美学就更侧重于审美关系与政治道德的关系之间的纠葛，而西方美学则更倾向于审美关系与认识科学的关系之间的牵连，因而中国美学从古至今都呈现出浓厚的伦理政治色彩，而西方美学总体上也表现出更为鲜明的科学哲理基调。

中国传统美学是以儒家美学思想为主体，儒、道、佛三种主要思想相互矛盾、相互补充、相互融合的有机整体。在这个矛盾、互补、融合的漫长过程中，中国美学的伦理型模式就逐渐铸成了。从来源于周代的“诗言志”说，到确立于唐代的“文以载道”说，再到清代末年的“诗界革命”和“小说革命”，乃至“五四”时期的白话文运动及“为人生的文学”观念的流变，直至新中国成立以后的干预生活和现实主义主张的不断深化，都反映了中国传统美学的政治伦理模式的巨大规范力量。中国人的审美活动很早就主要集中在社会美之上，尤其是人格美之上，即主要欣赏那种与善密切相关的美。因此，孔子的“里仁为美”，孟子的“充实之谓美”，荀子的“不全不粹之不足以为美”，庄子的“淡然无极而众美从之”、“素朴而天下莫与争美”，都与人的内在修养和品德性情密切相关。尽管儒家强调的是人为修炼，而道家主张的是道法自然，可是它们都把美与人的生命和生存境界紧密地联系起来。就是在欣赏自然美的时候，中国人也往往无法忘怀人类自身，总要从自然之物与人类及其精神的关联之中去寻求美的意义。因此，有所谓“智者乐水，仁者乐山”的审美“比德说”。这种比德说，不仅成为儒家的审美观念和审美理想，而且也成为中国几千年封建文人的审美观念和审美理想，像陶渊明、王维、苏东坡等伟大诗人，无论是在儒家入世思想起支配作用时，还是在道家、

禅佛思想支使下遁世入山林之中时，他们都是把山水田园当作自己情怀的寄托或人格的象征，以致在中国的诗画传统题材中形成了所谓“四君子”（梅、竹、菊、兰）、“岁寒三友”（松、竹、梅）等永恒的标志，甚至一直延伸到当代中国的诗坛画苑，毛泽东、陈毅、朱德、陶铸、董必武等老一辈无产阶级革命家的诗文之中就经常有梅、竹、松、菊、兰的婆娑倩影。至于中国古代诗学中要求文艺为政治伦理的教化服务的观点就更比比皆是了，总是要求文艺能够“经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗”。

西方美学中当然也有像苏格拉底那样十分重视美与善的密切关系的美学家，注意审美关系与政治伦理关系的纠结的美学理论也不绝如缕，但是，从主潮上来看，从总体上衡量，西方美学却更注重审美关系与认识哲理关系的牵连，把美与真的联系探究得更为深入明白。从古希腊的“摹仿说”，到文艺复兴时代的“镜子说”，再到19世纪的“再现说”、“生活的教科书说”，都是从艺术对现实的认识关系的基点上来论述艺术对现实的审美关系和艺术的本质。因此，艺术的真实性问题，即艺术是否能真实地反映现实，是否能使人准确地认识现实的问题，就成了文艺美学（或曰艺术哲学）的首要问题。揭开西方美学史自觉意识的第一页的就是亚里士多德与柏拉图关于艺术的真实性的原则性争论。以后，这一原则就始终贯穿于西方美学史的每一个发展阶段上，成为现实主义美学与非现实主义美学（或曰反现实主义美学）的分歧焦点和潮流分界线——凡是主张文艺可以而且应该按照可然律或必然律真实地反映现实，使人们准确地认识现实的，构成现实主义的美学，它师承亚里士多德，中经贺拉斯、托马斯·阿奎那、布瓦洛、狄德罗、黑格尔，直到车尔尼雪夫斯基；凡是主张文艺不可能也无须真实地反映现实，使人们准确认识现实的，构成非现实主义（反现实主义）美学，它肇始于柏拉图，中经普罗丁、朗吉弩斯、奥古斯丁、卢梭、维科、康德，直到叔本华、尼采。在19世纪以前，现实主义美学占据着统治地位，亚里士多德的诗学在欧洲雄霸了两千多年（车尔尼雪夫斯基语）。从20世纪开始，即从尼采开始，非现实主义美学开始登上西方美学的最高宝座，但是，它并未完全排除掉现实主义美学，而且考虑文艺对现实审美关系的基本出发点仍然是文艺对现实的认识关系，不过是更侧重在对认识者（人）的自身认识能力的考查而已。康德的“哥白尼式的革命”决定了它从柏拉图那儿继承的认识型模式，尼采的“日神精神”和“酒神精神”把这种艺术认识论模式具体化了，即使在第二次世界大战以后流行起来的海德格尔、伽达默尔的阐释学美学以及与此关系密切的接受美学，依然脱离不了追求科学认识上真实与文学艺术的密切关系的脐带，不过，它们强调的是以人为评判标准的

真实性而已。正因为如此，我认为，把西方美学的发展线索，特别是文艺美学的发展线索，概括为现实主义美学与非现实主义美学的矛盾、互补、融合、消长的辩证过程，是符合西方美学理论的实际状况的。而这种现实主义美学和非现实主义美学两大主潮的流变态势，却不能简单地套到中国古代传统美学发展的规律上，因为中国古代传统美学不是以认识关系为基点来研究人对现实的审美关系，而是以伦理政治关系为基点来研究人对现实的审美关系，因而似乎可以把中国传统美学发展概括为教化功利主义美学（儒家美学）与无为非功利主义美学（道家和禅宗的美学）两大主潮的矛盾、互补、融合、消长。然而，当中国近代输入引进了西方美学以后，现实主义与反现实主义的两大美学主潮也被输入引进了，与传统美学的两大美学主潮汇合，形成了比较复杂的发展态势，只是从总体上讲，现实主义与教化功利主义美学汇合，反现实主义与无为非功利主义美学合流，形成两大对立的洪流。由于近代直至当代中国国情的实际状况，现实主义与教化功利主义美学的汇流成为国内占主导地位的美学潮流。

（二）中国美学更倾向于审美主体的研究，西方美学则更偏向于审美客体的研究

审美主体、审美客体以及二者之间的相互作用（即审美创造），构成了美学研究的三大块范围。不过，由于研究美学的出发点不同，在研究对象的范围上也显示出中西美学的差异。由于中国传统美学是从伦理关系出发来研究人对现实的审美关系，所以，中国传统美学更多关注的是在审美关系之中的审美主体，即使是研究审美客体，也是把审美客体放在审美主体的意向之中来加以审视；与此相反，由于西方美学是从认识关系出发来探索人对现实的审美关系，因此，西方美学把主要注意力放在了审美客体（审美对象）之上，在研究审美主体时，也往往把审美主体当作审美客体的反映者来探究。这样，从总体上，在西方美学之中就形成了以“美”（包括崇高、秀美、媚等广义的美）为核心的美学体系，在中国传统美学之中则产生了以“意”（包括兴、神、味、悟等广义的审美体验）为中心的美学框架。

西方美学以美为中心构成美学体系，这是十分明显的事实。从柏拉图开始，西方美学就定下了这个基本格局。柏拉图从“理式论”（或译为理念论）的哲学本体论出发，确立了“美是理式”（或译为“美是理念”）这个基本命题，由此而形成美感是对美的理式（美的理念）的“回忆”的美感论，再推及艺术是美的理式（理念）的“影子的影子”的“影子摹仿论”的艺术论。这样，以美为中心纽结点就构成了柏拉图的美学体系。它可以说是西方美学史上第一个真正

意义上的美学思想体系，因为正是柏拉图第一次区分了“美的事物”和“美本身”，从而把美学探讨上升到了哲学的高度，从此美学成为哲学体系的不可或缺的有机组成部分。他的学生亚里士多德从老师的学说体系出发而加以批判继承和革新改造，构建了以“四因论”为本体论基础的美学思想体系。这个体系依然是以美的本质的命题为中心——美是由事物各部分的安排见出大小比例和秩序，形成融贯的有机整体及其所出现的和谐，简言之，美是事物的形式因（包括形式因、目的因、创造因）对质料因的组织安排所表现出来的整体性和谐。由这个中心分别形成了灵魂通过完整的心理活动（感觉知觉→公共感觉→想象→记忆→理性）而感受美的美感论，以及艺术是按照可然律或必然律摹仿现实，使质料具有形式的创造过程的“真实摹仿论”。这个体系总体上是与柏拉图的美学思想体系相对应并且相对立的。

从此以后，凡是出现了成体系的西方美学就基本上都以美的范畴为中心构成体系。美学之父鲍姆加登认为，美学是关于感性认识的科学，而感性认识的完善也就是美。这样的美学与研究理性认识的逻辑学和研究人的行为的伦理学一起构成了鲍姆加登的哲学整体，而美学本身又是以美的方式去思考的艺术，是美的艺术的理论^①。这样又构成了一个“美—美感—艺术”的完整美学体系。康德的美学体系就是鲍姆加登的美学体系的继承和发展，也是以美的分析和崇高分析为中心，对应着人的“知（认识）、情（感情）、意（意志）”的心理结构而精心构筑起来的。这在《判断力批判》之中是明明白白地描述了的。那么，西方美学史上最典型的古典形态的美学体系当然还要数黑格尔的美学体系。他的三大卷《美学讲演录》就是以“美是理念的感性显现”这个中心推衍生引出来的。“美是理念的感性显现”是黑格尔美学的“一般”部分，即艺术美和艺术理想的部分，接着就是这个“一般”的“特殊”的演变部分，即艺术由象征型中经古典型走向浪漫型的发展部分，最后就是“一般”的展开部分，即艺术的门类系统部分。而且由于黑格尔认为唯有艺术才真正充分地实现了“理念的感性显现”，所以美学就是“艺术哲学”。黑格尔的庞大的美学体系之所以如此构成就是因为它是围绕着“美是理念的感性显现”这个美的本质的命题结构的。

中国古代美学，由于种种原因，很少有像西方美学那样周密完备的体系，因此，其体系的结构就不如西方美学那么一目了然，不过，许多重要而伟大的美学

^① 朱光潜：《西方美学史》上卷，北京：人民文学出版社，1985年版，第297页。