

审美谈

王朝闻

人民文学出版社

封面设计：倪天煦

审 美 谈

SHENMEI TAN

王朝闻

人民出版社出版 新华书店发行

北京新华印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 16.125印张 361,000字

1984年11月第1版 1984年11月北京第1次印刷

印数 00,001—33,400

书号 2001·268 定价 2.20元

目 录

第一章	也算是绪论	1
第二章	美感与真善	22
第三章	有趣与有益	41
第四章	主体与客体	62
第五章	敏感与灵感	85
第六章	联想、想象与记忆	109
第七章	直觉与思维	130
第八章	情感的体验	149
第九章	情感与共鸣	168
第十章	共鸣与同情	185
第十一章	典型性与典型化	204
第十二章	艺术中的美与丑	228
第十三章	同样与异样	250
第十四章	形象的真实感	272
第十五章	倾向性与艺术性	293
第十六章	再现与表现	317
第十七章	意境与“我”	336
第十八章	模仿与创造	357
第十九章	形式与形式美	379
第二十章	矛盾与魅力	401

第二十一章	含蓄与明彻	421
第二十二章	确定与不确定	447
第二十三章	艺术与欣赏	471
第二十四章	再谈艺术与欣赏	493
后记		513

第一章 也算是绪论

(一)

我们集体编写的教材——《美学概论》出版以后，有些美学工作者和美学爱好者提出建议，希望另编一本教材，着重论证艺术这一作为审美意识的物质化和集中表现的审美对象，为什么是人们的审美对象，怎样成为人们的审美对象。也就是作为审美对象的艺术创作与作为审美感受的艺术欣赏的关系，是依靠什么主客观条件构成的。而且还建议，对于各种类型的艺术现象以及社会现象、自然现象的审美性质、审美价值的分析，要尽可能细致一些。

我同意作这样的工作，也愿意尽快把它送到读者手里。但是，参加《美学概论》编写工作的同志已经分散，每个人在他原有的工作岗位上各自的工作，要象一九六二年前后那样把大家集中在一起，共同探讨问题然后进行写作是办不到的。在这样的情势之下，我答应由我自己动手，尽快完成这一任务。但是有一个条件：不按照教科书的写法。

现在动手写作，我决定采用一种随感式的写法，而且在论证方式方面不说尽道绝，给肯动脑筋的读者留有余地。偶读清代版本《金瓶梅》的第一回关于武松与潘金莲对武大郎的认识的矛盾的写法之后，更觉得写论文除了作者的论断之外，不妨也象写

小说那样，与读者合作共同来下判断。

在《金瓶梅》第一回里，潘金莲说：“自从嫁得你哥哥，吃他忒善了，被人欺负，才到这里来，若是叔叔这般雄壮，谁敢道个不字。”武松对哥哥的评价，与嫂嫂的评价有一致的地方，但基本观点和态度却大有出入。他回答说：“家兄从来本分，不似武松撒泼。”由此可见：武大郎作为认识的对象，武松和潘金莲的观点、态度、倾向性都是互相对立的。潘金莲笑着反驳说：“怎的颠倒说？常言‘人无刚强，安身不长’，奴家平生性快，看不上那‘三打回头，四打和身转’的。”看来嫂嫂对哥哥的评价还没有引起武松警惕，所以才好象安慰似地说：“家兄不惹祸，免得嫂嫂忧心。”

如果可以把不在现场的武大郎当作审美对象看待，可不可以说这两个角色对他的评价也可算作审美主体的一种审美感受和审美判断呢？凡是读过《水浒》因而知道武松与潘金莲性格、出身以及他们同武大郎的关系的矛盾性的读者都不难看出，这段对话所反映的武松与潘金莲那主观对客观的感受方面之间，分明存在着不可调和的对立。这种认识上的对立，也就是主体灵魂方面的美与丑的对立。既然如此，还用得着我再唠叨吗？

我想，如果这本书可以作为我在一定时期里学习美学的心得，因而写得不象教科书，大约读者会允许的。如果我只是对审美关系提出问题，同时也发表一些有关的想法，也许会对读者有益。因此，我想首先作一点声明：请读者不要希望它对审美关系的问题作出全面的系统的解答，以免读后会感到大失所望。

（二）

这本书所要探讨的直接对象主要是人对艺术的审美活动，

这就不能不着重探讨作为审美对象的艺术创作。既然艺术创造和艺术欣赏都是对于实践的反映，我们探讨的对象就不应局限于艺术，而排除人们对于自然美和社会美的感受和认识的探讨。

为什么可以认为艺术欣赏也是主观对客观的反映，这一点容后再说。现在我想着重一谈的，是欣赏和创作一样必须熟悉一定范围的生活。艺术所反映的现实对审美活动来说是无限的，因而不能认为只有熟悉了一切生活才可能欣赏艺术。但是，只有当欣赏者拥有一定的生活经验，艺术所反映的某些生活对他才有可能成为他的感受和认识的对象。我欣赏艺术的经验表明，能不能获得比较深入的审美感受和比较正确的审美判断，这要看我自己是不是拥有相应的生活经验和社会知识。另一方面，当欣赏者自己的生活经验（不论它的来源是直接的还是间接的社会实践）在审美活动中成为检验艺术的真善美的重要依据，这样的欣赏才有可能积极作用于自己的主观世界。艺术所反映的现实生活作为通过艺术欣赏所要认识的对象（感性的和理性的认识对象），它为什么是可以感受和认识的？这是因为：从审美主体——欣赏者的主观条件看问题，他自己的生活经验的丰富程度如何，必然反作用于他对待审美客体——艺术形象的感受与认识的深度。

这里，我不妨先以我家那位只有两岁的电视观众的兴趣为例，说明生活经验对审美活动的重要作用。我在电视机前正集中注意地观看精彩的足球竞赛，她来了，一进屋来却摇摇手，喊“冒！”意思是说：“不要！”她与成年人的爱好有显著的矛盾，她这时还不懂得险球为什么会震撼人心。但也不能否认，她与我有某些共同的兴趣。对于野生动物的生活，例如成群回“家”的猴子，那小猴子翻跟斗的顽皮劲头，她看了发笑，我何尝觉得这是

乏味的呢。可见，比较缺乏社会生活经验的孩提的趣味和成年人的趣味，虽有不可混淆的差别，但也不能否认它们之间又有相互联系的方面。这种差别和联系，有着种种复杂的原因；其中最根本的原因就在于，人们由社会实践所形成的审美趣味，既有其特殊性，也有其一般性。而生活经验的共性，却是形成审美趣味的一致性的主要原因。

我为什么要在尚未进入各种具体问题的探讨之前，先在开场白里这么提到生活经验对审美活动的作用呢？其原因就在于，我希望在与读者共同探讨审美关系等重要问题的时候，彼此都能适当注视那些即使与我们所要分析的审美现象没有直接联系的实际生活；因为，这样可能有助于我们对于特定问题的探讨。在我看来，不只艺术家才需要深入生活，艺术研究也不可以浮在生活的表面或与生活脱节。如果不是这样，只凭书本上的理性知识，他就很难理解反映生活的艺术的本质特征。

包括对于审美关系这些问题的探讨，只有从两个实际——艺术现象与生活实践出发，而不只是从美的本质等理论性定义出发，我们的理论研究才更有可能避免空洞抽象。对实践经验的复述当然还不等于理论，我们不应重复经验主义。但正确的理论必须来源于实践，先验论的判断也许无助于独创性的学术水平的提高。

（三）

对艺术的欣赏和对艺术的创作一样，都是以欣赏者和创作者的生活经验为基础的。这种经验可能有直接的和间接的差别，而间接的经验之所以可能丰富自己的生活知识，激起喜怒哀

乐爱恶等情绪状态，直接经验对间接经验起着一种化他为我的积极作用。倘若根本没有相应的经验(包括情感经验)，艺术作品无从产生；艺术对欣赏来说，也不可能真正成为他的对象。

俗话说“对牛弹琴”——找错了对象，这话是有道理的。音乐，不论它是高山流水还是下里巴人，都是人对生活的感受所创造出来的艺术。音乐的内容，不论它是通过琴或其他乐器演奏的表现，对于根本缺乏社会生活的人的感受的牛来说，它没有条件成为牛所能欣赏的对象。假定牛也有欣赏什么的兴趣，看来人的鞭子是不合它口味的东西，而青草才可能成为它所需要的对象——不过那还谈不上是美感。所以应当说，艺术的接触者不_·就_·是_·艺术的欣赏者。除了聋子，谁的耳朵都可能接触音乐，但是并非与对象一接触，对象就可能成为他所能欣赏的对象。

在这里，我们不能不涉及美育问题。但我们暂时不着重探讨如何进行美育等问题，还是回到作为审美主体的艺术欣赏者，艺术为什么对他可能成为他所欣赏的对象。这个问题在审美关系中带根本性，人的生活经验对审美判断具有根本性的作用。懂得音乐美的耳朵当然有待于审美的训练，正如对于自然美的欣赏并不是人人都会那样。但是包括对各种审美对象的审美能力的提高，都不能排除直接的和间接的生活经验。

前天看见一点生活琐事，我想不妨在这里作点转述，借此说明艺术创作和艺术欣赏中的想象作用，以及想象作用对生活经验的依赖性。一个两岁多点而不常和我见面的小女孩，把她咬了一个口子的饼干向她妈妈的手臂上戳，同时说：“大灰狼咬妈妈。”其实别说大灰狼，她连狗也没有直接看到过。但她从电视上和画片上看见过这种动物，而且听大人讲过大灰狼的故事，所以作为一种游戏，这样把有缺口的饼干当作大灰狼来吓她的妈

妈。我看这样的琐事，不妨当作艺术创作的雏型来看待。

至于我自己，在艺术欣赏中的想象活动，更是一种不可缺少的心理因素。即使到了早就不信神鬼的年龄，仍然爱看《聊斋志异》以至爱听鬼的故事，那是因为我读小说和听故事的时候，包括想象活动的活跃。我那间接生活经验所引起的想象，对我可能引起欣赏的愉快。

想象作为欣赏艺术的一种心理条件，它必然反作用于艺术创作。最明显的事例，是戏曲艺术的虚拟性、假定性特征。并不布景以直接模仿角色活动于其中的场所，而是依靠演员刻意模仿特定场所中的角色的动作或表情，让观众由某种表演唤起想象，“相信”角色是在什么场所中活动着。大家早已熟悉的川剧《秋江》的演出，演员的表演使观众觉得急于追赶情人的陈妙常和划船的艄翁，仿佛真是居于无形的船上。演员的精彩表演使人仿佛看见角色所乘的船，怎样通过平水、急流或险滩。这种创造性的艺术表演，主要不是舞台物质条件简陋的表现，主要是艺术家掌握得住观众的精神条件例如想象能力的表现。

(四)

生活经验作为艺术创作与艺术欣赏的同一性，一定要从某一艺术形式、某一类以至某一作品的发展和变革中表现出来。这一点在艺术的历史发展中，也有无数的事例证明。可变化的生活经验引起审美趣味的变化——不变化的审美趣味是不存在的。有志于美学研究者倘若充分占有某些民间传说的历史，确切地而不是想当然地了解它的全部发展过程，对美学研究一定可能提供新的成果。

戏曲《白蛇传》是由民间传说发展起来的，而有关民间传说自身也是在不断发展着。这种发展过程，非常明显地表现了人们的审美兴趣、审美理想的矛盾。我在青年时期从《今古奇观》或《警世通言》中所读到的《白娘子永镇雷峰塔》，作为一种叙述文学——小说的审美对象，与三十年来常能看到的戏曲，对白娘子与法海（川剧中还有一个比法海更早地出现在舞台上的王道灵）的肯定与否定的态度大不相同。最近阅读了一篇《论白蛇故事的历史演变》（《艺术研究资料》第三辑，浙江艺术研究所编辑出版），才知道久闻其名而未曾读过的《义妖传》，特别是清朝陈遇乾的那篇同名长篇弹词，对前人的传说或小说，在人物、情节与倾向性方面有了巨大的变化过程和特点。最初被肯定的法海转化为被否定的角色，最初受谴责的白娘子却越发成为真善美的代表人物。多年来我所爱看的《断桥》，在清乾隆时代方成培改编前人作品而成的戏曲《雷峰塔传奇》里就有这一折戏。看来田汉的新剧作，也分明保留了方成培剧作对战败后的白娘子的同情。

审美理想的变革，和审美趣味的变革一样，也和是非、善恶的标准的变革一样，是变革着的社会实践的产物，是思想斗争的一种特殊形态。借用马克思的话来说，“不是人们的意识决定人们的存在，相反，是人们的社会存在决定人们的意识。”（《马克思恩格斯选集》第2卷第82页）审美理想作为人们对现实的一种意识，是和人们的社会实践分不开的。当然，认识难免有反复，而且有其不能用举手表决的方式来解决的矛盾性。如今对法海算不算反派角色的问题所引起的争论，不仅是属于艺术创作应不应当写真人真事、情节可不可以虚构等问题，看来和审美理想这一意识的差别以至对立大有关系。许仙（前人称为许宣）这个

所谓中间人物，即使是在同情白娘子的戏曲的演出里，也有着着重表现他那动摇性的一面，或者着重表现他那始终倾向于白娘子的另一面的差别。这种差别的产生，不完全是演员对剧作所规定的角色的性格的理解和表演的差别的表现，未必完全可能和不同时期对犯过错误的人作批判的社会思潮没有联系。为什么在“十年内乱”之后，一系列的清官戏又能风行一时，甚至作为审美主体的某些观众，看了包公戏当场叫出“向包公学习”的口号？产生这种不限于审美感受的审美判断，和“四人帮”以至这之前所造成的冤案假案还有待于昭雪这一社会现实之间，完全没有现实性的关系吗？

包括艺术创作和艺术欣赏，包括艺术家或欣赏者的审美理想和审美趣味，这一切都是发展着的而不是一成不变的。我在这里涉及《白蛇传》等传统艺术，只不过是想说，对于有关美学的概念的内涵，应当从事物变革的实际中去寻找，而避免从概念出发，以成见对待各别具体问题。

（五）

我也同意有些专家作纯理论的研究，学术研究可以有各种分工。但是既然意识在任何时候都只能是被意识到了的存在，那么探讨包括艺术欣赏在内的审美实践活动，对我们的美学研究显得也十分重要。

美学研究能够建立独特性的体系当然重要，但包括未必曾经明确想过要建立自己美学体系的张竹坡，是不是就可以断定他一定没有相应的体系呢？他在《金瓶梅》第一回的回前批里认为：“……盖他本是人情中得来的天理，故真是天理。然则不在

人情中讨的天理，又何以为之天理哉？子弟作文，固当平心静气，向人情中讨结煞，则自然成就我之妙文也。”不论他对天理与人情的具体解释正确与否，他对天理对人情的依赖性的这些论述是值得注意的。这不只对于“子弟作文”具有指导意义，而且值得准备从事美学研究或企图建立自己的体系者作参考。

美学见解和审美意识一样，都是意识对存在的反映。倘若“不在人情（现实）中讨来的天理（美学观），又何以为之天理哉？”只有向人情中讨天理，他的天理才是有根据和经得起检验的。张竹坡的许多批语中，有不少是合乎人情的天理。例如：“写王婆的说话，却句句是老虔婆声口，作老头子不得，作小媳妇不得。”这是对小说刻画人物个性的优点的称赞，也可说是对意识被决定于存在的论点的一种带形象性的注释。

当然，美不能脱离真善，脱离真善的美可能向丑转化。但是在这种相互依赖的关系里，美有它的相对独立性。如果说审美意识是指关于审美判断的意识，不只是对于真、善判断的意识，那么，张竹坡对王婆说话的形式、风格的判断，是不是一种审美判断？对此，我的理解是肯定的。真善与假恶当然不等于美丑，但美丑判断是以真假、善恶所代表的“人情”为条件的。因此可以认为，作为小说评点者的张竹坡，不论他的言论能不能算在美学这一范畴，他对王婆形象的艺术性判断，也就是对于与是非善恶相联系的审美判断。不能否认，他那关系着王婆的“声口”，即那种关系年龄、性别更根本地是性格的判断，直接对象是小说里的一个人物，间接对象却是这个人物所代表的某些实际生活中的人。审美判断与非审美判断的差别是相对的，而且常常是互相依赖着而不是互相孤立的。因为张竹坡对王婆这个小说中的人物的审美判断与是非善恶判断符合“人情”，不妨认为它也属

于美学而不只属于论理学和伦理学的“天理”。

我无意在这里全面论证张竹坡小说评点的得失，正如我在下文里可能要引用金圣叹、脂砚斋或各种属于传统美学的文论、画论一样，我的目的只不过借用它们来论证我自己那与它有联系的论点。我比较重视这些美学资料的原因，主要在于它们并不是孤立地论证艺术创作的技巧，而是联系着艺术的反映对象和人对艺术的审美活动所表现出来的特殊见解。在我看来，审美感受的研究者，包括纯抽象的研究，他自己也就应当是富于审美经验者。别人的经验对自己的研究当然也有益处，奉劝准备研究美学者，为了自己的认识的深化与创造性，不妨更加重视前人的审美判断——包括对传统的评点派的审美判断的研究。

(六)

艺术欣赏与艺术创作的关系，作为一种审美关系来考察，它体现了审美需要与审美对象的关系。就审美感受来说，联系着本来与它已经形成了联系的审美对象（例如艺术），从而认识对象作为审美对象为什么是美的或丑的，它怎样才能是美的？为啥追求美其结果反而是丑的？在我看来，这些问题只有从主体与客体的相互关系着眼，才有可能不停止在固有的理论水平上，也才有可能避免那些或许实在无谓的争论。

我们所欣赏的词句“日出江花红胜火”，花那红的颜色被夸张，夸张到了与火的明度相同的程度。为了认识这种夸张的现实依据，我们不妨透过阳光去看红色的花。诗人为什么要这样把花与火联系起来，而且这样的联系可能为人们所欣赏？回答很简单：这是人们的生活经验的共性在起作用——生活的共性

引起审美感受的共性。

当然，社会美或自然美较之艺术美，各有其自身的特殊现象与特殊本质。但是，既然社会、自然、艺术作为一种认识的客观对象，或者作为审美主体的感受对象，这些客体相互之间也具有一般本质。因而在我着重谈艺术的审美作用时，以为对于认识自然美和社会美可能也是适宜的。

理论和实践都使我觉得：对于缺乏感受艺术美的感官和心灵的人来说，即使他实际上在与艺术相接触，艺术对他也许可能引起上述对牛弹琴的关系。艺术对于与它接触者的态度都是一视同仁的，但艺术美对于上述主体来说却没有多大缘分。只有具备了能够欣赏美的眼睛、耳朵和心灵的人，美的对象例如舞蹈对他才能引起“观者如山色沮丧，天地为之久低昂”种种审美的感受。审美感受不能排除主体的主观条件，“感时花溅泪，恨别鸟惊心”的特殊感受和诗人在战乱中的特定情感密切相关。但是只有带露的花才能唤起“溅泪”的联想和幻觉，“恨别”的情感直接由鸟声所触发。审美对象的特殊点，不能不作用于审美主体在感受方面的特殊性。

区别于论理关系、伦理关系的审美关系——美感与美的关系，就处于这种关系中的审美对象的艺术来说，不论它对审美主体所唤起的感受和感情的具体内容怎样，不论由它所唤起的是惊讶还是羡慕，是欢乐还是悲哀……对象自身不能没有特定的形式和内容——美的形式和美的内容。我想着重提到，美这种内容的被感受以及被认识，总是通过对象在审美主体的具体活动中，自觉不自觉地唤起的。美感的特性，总是通过审美需要与审美对象的特殊关系所显示出来的。

《美学概论》在论证美的本质时，认为“劳动作为人类能动创

造的生活实践，产生了对对象的审美价值”（参见该书第26页）。这一论断曾引起异议*，但我仍以为是正确的。我现在只不过企图基于自己与艺术美以及自然美和社会美的接触得来的经验，说明艺术作为审美对象为什么和必须是有艺术美的对象。如果在大学教授美学的老师，把同学组织起来，通过具体作品的欣赏从而探讨艺术美的本质，这也许是比较愉快而且有效的实践活动。容或有人认为这不是美学教学的正宗，但我认为通过这种审美活动的具体方式，也可能有助于理解什么是艺术美的本质。

（七）

我想附带指出，从大量资料出发而探讨有关艺术与审美的关系，当然会有不少困难，并不较之从思维到思维容易。但我想，亲自动手而不是吃现成饭，与感到困难的同时还可能感到愉快。

四川有句俗话，“吃鱼不如打鱼香”，这话有一定的真理性。如果说对艺术和欣赏的探索主要依靠自己的实践活动，即使一时对问题还不能得出如意的解决，那也和打鱼的人发现了鱼群一样高兴吧。

我有一个小孙女，先不会叫“爷爷”，只能叫“达达”，无论怎么教她她都不会。可是一旦会叫“爷爷”之后，却又叫个没完没了，使我应接不暇，回答得我上气不接下气。她却不觉得累，没有顾虑到对方是否因而感到吃力。我想，她这么不厌其烦地叫“爷爷”的原因，也许包含着一种自我欣赏的情绪——欣赏她自己那

* 有些学者认为艺术起源于战斗或游戏等等，都有一定的理由，但是包括战斗以至游戏，都不能排除劳动创造人这一原则。