

绪 论

一 关于方法论

生物学与社会学的统一

普列汉诺夫在他的论著《没有地址的信》中，对达尔文、谷鲁斯等人的生物学派的美学观点进行了有积极意义的批评。可惜的是，他对生物学和社会学结合的方法却采取了不屑一顾的态度，他主张将达尔文研究的终点作为自己研究的起点，主张“从生物学转到社会学”。但事实上，他对达尔文的积极成果并没有进行任何继承和利用，甚至是排斥和对立的。普列汉诺夫极大地忽视了：人也是动物，人不过是生物进化史上的高级物种，人类的审美心理和他的生物本能密切相关。普列汉诺夫在解释美感起源以及解释功利性的“善”如何转化为超功利的美的关键部分，之所以显得有些苍白，除了其它原因而外，排斥生物学和社会学结合的方法是一个基本原因。

人有一种本能的自我中心主义。神灵的至上地位不过是人类的中心地位的折射。“日心说”的创立和宇宙科学的发展，一步步把人类从宇宙中心地位赶到了茫茫天体的一个小小荒岛上，进化论又进一步将人类从超动物的特殊地位降到了动物界中的一个物种。达尔文理论的辩护士赫胥黎毫不留情地指出：人

之间的差异远远小于猿类和猴类的差异。但盲目自尊仍然象幽灵一样，驱使人们在研究人类的精神现象和社会行为时常常不愿正视一下达尔文。

大约十年前，美国哈佛大学教授爱·奥·威尔逊（Edward Osborne Wilson）以他的巨作《社会生物学：新的综合》为科学打开了一扇新的大门，一时掀起了一股热潮和激烈的争议。对人类进行生物学与社会学统一的系统研究，成为一种新趋势。但威尔逊对美感起源问题言及甚少，而且过分偏重于生物学方面，因此对动物本能如何转化为人类的审美意识仍然没有作出有力的说明。

生物学派、社会学派均不可能真正揭开审美发生的奥秘，用系统的方法探索生物学和社会学的统一，已成为美学发展的必然。

生物学与社会学的统一，亦即自然科学与社会科学的统一，二者统一于自然。无论是无生自然界，生物界，还是人类的精神现象和社会行为，均是一种自然，它们有着内在的统一性。

本文的着力点放在从猿到人的关键环节上，这不可避免地将重点放在社会学方面。这篇论文的总课题是：动物快感本能怎样进化为人的审美意识。在这个总课题之下，有三个相互联系的分课题：

（ 1 ）与总课题有关的美学概念。对这些概念的讨论直接关系到对美的本质的认识。

（ 2 ）对人类美感所由发生的生物进化根源的探讨。

（ 3 ）对动物快感向人类美感转化的本质规律的探讨。

本书侧重于视觉领域审美发生的问题。

历史的和逻辑的统一

普列汉诺夫的论文相当地缺乏历史顺序的概念，这是有些问题难以讨论清楚的又一个原因。他吃亏在于过分地依赖于现代原始部族的材料。

仅仅根据现代原始部族的材料来研究美和艺术起源的时代已经过去了。前人用这种方法曾使一个茫然的远古时代的可能景象展现到了人们面前，为人们认识那个早已消失了的洪荒时代别开了一条生路。它的好处是可以将那种可能景象描绘得生动具体、有血有肉。许多有科学价值的见解至今不减其光辉。

然而这种方法又有很大的局限性。

所有的现代原始部族，如果他们不是一小支文明人偶然退到荒山野林中去的的话，那么都应该有自己从史前发展到今天的历史。历史以几何积数的加速度向前发展的规律，对它们同样是适用的。尽管在那里的加速度远远小于文明社会，但它毕竟是加速度的。在生产力水平上，他们没有迈出文明社会四、五千年前就已迈出的那一步，但丝毫不能因此就以为他们在一切方面都在原地踏步。史前原始人已经有了工具、武器、服装、建筑、农业、畜牧、语言、刻划符号、艺术、原始的宗教和科学技术……，总之，有了不能小看的文化。

这文化对文明人来说，不论显得多么幼稚，它也是一股巨大的力量。这文化世代相传，每一代都要为传统文化加入新的东西。文化传统越是雄厚，在传统上加入新东西的步子也就迈得越大。他们的生产力不前进的关键在于没有发现冶金，这使得他们的智能在科技方面的发展受到了严重阻碍，由此，有可能

迫使他们的智能向崇拜方面畸形发展。象虚构的鲁宾逊那样的漂泊到他们生活圈中的文明人，在数千年漫长的历史中恐怕难免断续发生，这也会使他们的文化变形。因此，我认为他们文化的许多具体形态，不能代表史前的原始人，或者说只有某种参考价值。

列举多得惊人的现代原始部族的材料来证明自己的学说，并不能使自己的学说十分牢靠。一位哲学家说得好：举出一千只白天鹅，并不能证明世界上没有黑天鹅。

至于美和艺术的起源问题，更不能以现代原始部族的材料为根本，甚至史前时期文化繁盛阶段的艺术，也不能作为研究起源问题的基本依据。起源的答案要到从猿向人转变的关键环节中去寻找。这个核心环节牵动着一个纵横交错的巨大的网，它不可避免地牵涉到生物学、心理学、人类学、考古学、历史学……，这意味着它是一种边缘学科和交叉学科。

我们只能将根基建立在自然辩证法、生物进化论和人类文化史的研究成果之上，此外别无出路。

这里丝毫无意贬低现代原始部族材料的价值，它可以作为印证，可以启发思路，正如风土文化、儿童智能的材料可以作为印证、可以启发思路一样。但这些均不等同于史前文化的真实状况。特别是这些材料和史前考古学的材料有冲突时，应以考古材料为本，谨慎从事。例如，所有考古发现的史前艺术的材料，与现在原始部族的艺术在基本风格上就大相径庭。对此，我们可以说，这是因为考古发现的材料太零星，尚未见其全貌和主流；我们也可以说，这是因为现代原始艺术与史前原始艺术有很大区别。哪种说法把握更大呢？我宁可相信后一种。

考古材料是零星的，现代原始部族的材料不可能完全为凭，这就要求我们将逻辑的方法和历史的方法结合起来进行研究。没有逻辑，我们便只能永远描述材料，没有历史的方法，逻辑就只能永远在形式逻辑中转圈子。逻辑应该是历史的、辩证的逻辑，历史应该是合规律、合逻辑的历史。

对于史前文化的认识，要达到逻辑的和历史的高度统一，说句悲观的话，可能永远也达不到。但我们必定可以一代比一代做得更好些。

辩证的方法

逻辑的和历史的统一，这就是辩证法。辩证法，即古代中国阴阳学说的方法，亦即黑格尔系统揭示，马克思和恩格斯加以阐发，爱因斯坦相对论中处处渗透着的方法。

运用辩证法，应将辩证逻辑和形式逻辑结合起来。辩证逻辑是宏观逻辑，形式逻辑是微观逻辑；辩证逻辑是开放逻辑，形式逻辑是封闭逻辑。用辩证逻辑，以求科学的有机整体性，用形式逻辑，以求科学的精确、严密性。

阅读某些西方美学家的著作，我一方面佩服他们的概念严格，推理严密；一方面却又受不了他们那种形而上学的思维方法。对于习惯了东方哲学的人，看那种书简直是受罪。

例如概念，按辩证逻辑，一个概念的提出，必相对于一个相反的概念，那个概念决定着这个概念的全部命运，正如这个概念决定着那个概念的全部命运一样。

辩证逻辑与美学概念

李斯托威尔在《近代美学史评述》一书中，谈到了美的五种范畴：崇高、悲剧性、喜剧性、美、丑。这里的“美”，指的是“优美”，这里的“丑”，指的是使我们“染上了痛苦色彩的快乐”的美，即我们所说的“苦涩之美”、“丑怪之美”，作为与广义美相对应的广义丑，这本书里几乎是不涉及的，至少在大的概念体系上没有它的地位。作者明确地说：“广义的美的对立面和反面，不是丑，而是审美上的冷漠，那种太单调、太平常、太陈腐或者太令人厌恶的东西。”

在美学的基本概念体系上没有丑的地位，这在西方美学著作中有着一定的普遍性。这恰恰是美的问题越来越复杂神秘的原因之一。

按照辩证逻辑，广义的“美”，就是美学中的太极，太极生两仪，即美和丑。美和丑是美学中的最基本范畴。在哲学中，基本范畴都是对立统一的，如精神和物质、真理和谬误、个性与共性、本质与现象、内容和形式、必然和偶然……。美学中的范畴亦应如此。例如：

美与丑；

审美主体与审美客体；

自然美与社会美；

……。

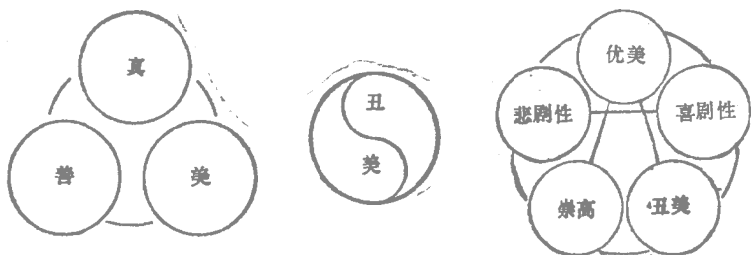
李斯托威尔所说的美的五个范畴，实际上是范畴之下的五种类型。这五种类型，以不同方式构成了一种对立统一的对应关系。如：

优美——崇高
 优美——丑美
 悲剧性——喜剧性

美的三个层次

经过上面的分析，美获得了三个层次：

- (1) 最高层次的美，处于“太极”地位的美；
- (2) 作为范畴的美，即处于“两仪”地位的美；
- (3) 作为类型的美，即“优美”。图示如下：



图一美的三层次

不同层次的概念的本质，只能从不同层次的对应概念的关系中去寻找。第一层次的美的对应概念是“非美”（即非审美概念），美的本质必须从美和非审美概念的关系中去寻找。例如：美与真、美与善、美感与快感、审美价值与非审美价值、审美与实用、美与生活、审美情感与非审美情感……，在这个层次上，“美”是美与丑的总称，“美感”是美感与丑感的总

称，“快感”是快感与痛感的总称，“真”是真与伪的总称，“善”是善与恶的总称。

第二层次，是美学的内部核心，它所研究的重点是美和丑的关系，是美相对于丑的特殊本质，在这里必须花同等精力来对付美和丑双方。

“美是理念的感性显现”（黑格尔），是在第一个层次中对美的本质的判断；美是“和谐”（毕达哥拉斯学派），美是“成功的表现”（克罗齐），美是“有意味的形式”（贝尔），则是在第二个层次上对美的本质的判断。两个层次的判断不能随意互换。例如，黑格尔的著名定义是讲的美和理念的关系，车尔尼雪夫斯基偏偏要将它拉到第二个层次上，结果当然是有毛病的。这个命题的确如车尔尼雪夫斯基所说：没有说明为什么事物和现象类别本身分成两种，一种是美的，另一种在我们看来一点也不美，尽管它们都可以说是理念的感性显现。

车尔尼雪夫斯基的方法有某种代表性，这说明美学上的混乱有一部分是由于概念的层次不清所造成的。

辩证逻辑的概念，其本质是在概念之间的对立统一的关系中显现出来的。在第二层次中，离开了丑永远不可能说清楚什么是美，正如离开上说不清下，离开软说不清硬，离开短说不清长一样。是到了为“丑”恢复其应有地位的时候！

左拉在二十五岁时写了一篇很短的小说《陪衬人》，讽刺一个百万富翁别开发财之路，开办出租丑女生意的行为。故事中说，一个貌不出众的贵妇人如果有一个丑女陪伴而行，一个人的丑就提高了另一个人的美。这虽然不是美学著作，但对我们理解美丑相互依存、相反相成的道理，不是很有些启发吗？

关于系统的方法

只有用辩证法来认识和运用系统论，系统论才是有生命的。例如，我赞同美感起源的多因论和综合说，赞同对审美发生进行生物学和社会学结合起来的系统考察。但是，把各种学派拼凑起来并不等于系统的方法，那样的研究也不能称其为研究。这样做，我们便没有在各派学说的基础上前进哪怕是一小步，只有将从动物快感到人的美感的全部矛盾运动过程充分揭示出来，才能吸收前人的合理部分，抛弃不合理部分，发展不足的部分，恢复审美发生史本来的辩证规律，才能将前人的成果转化为自己的新的理论系统。

第一章

基本概念

传统美学一直力图寻找一个能够囊括一切的美的共通本质，人们下了很多定义，但没有一个被公认为是普遍有效的。于是，人们开始对这种努力发生了怀疑。英国现代心理学派的美学家托马斯·门罗说：美是什么？简短正确的回答也许是，“美是很多不同的事物”，但还没有很好地了解，就用“美”这个名称套在它们身上了。托马斯·理德认为：我们确实无法在所有这些不同事物中想象出任何一种能够称为美的特质的东西。阿利森指出：想把各种形式的美的巨大多样性简化为任何简单的原则，这一眼看上去就能断定，是完全不可能的。

这种怀疑是有道理的。一词多义，这在语言学中是极普遍的事实，那么，为什么“美”这个词就一定只有一个意思呢？

我在前面讲过，美在三种不同的层次上有三种不同的本质。仅在第二个层次上，即在美相对于丑的意义上，我认为还可以区分为两种不同的含义，这两种美在本质上、内涵上是不同的，仅仅因为在表面上的某种联系，我们便都称之为美。

这两种美的区分，各自的本质及其由来，将是本书贯穿始终的核心问题。为此，我们需要从前人的相关概念谈起。

第一节 前人的概念

一 康德：纯粹美和依存美

在《批判力的批判》一书的“美的分析”部分，康德指出：美感是不计较利害的、是只在于形式而不涉及欲念满足的、是不涉及概念而又包含一种非逻辑的不确定概念的、是无目的而又符合目的的，它只涉及对象的形象显现和主体之间的关系。然而康德又指出：美的理想本来意味着一个符合观念的个体的意象，美是道德精神的象征，从而不能不与真、善发生了关系。

为了协调美和理想之间的逻辑矛盾，康德提出了“纯粹美”和“依存美”（或“自由的美”和“附庸的美”）这一对概念。康德说，前者不以对象究竟是什么的概念为前提，后者却要以这种概念以及相应的对象的完善为前提；前者是事物自身固有的美，后者却依存于一个概念（有条件的），就属于受某一特殊目的概念制约的那些对象。

经过严格界定之后，纯粹美被保留得极少，绝大部分的美都是依存的，只有花卉、自由的图案画、没有目的交织在一起的线条、无主题的幻想曲、不与歌词结合在一起的乐曲等等才能被称为“纯粹美”。

二 鲍桑葵：浅易之美和艰奥之美

与康德不同，鲍桑葵的概念不是从巨大的理论体系推导出

来的，而是从经验出发，将人们的审美经验相对区分为两大类。

在《美学三讲》的第三讲中，鲍桑葵先将美区分为“广义的”和“狭义的”。所谓狭义的美，就是一般人在通常情况下所说的美，它不包括崇高、严厉、可怕、怪诞之类，而广义的美却包括了这些。他认为广义的美，才是美的较正确的意义。

顺着这条思路，鲍桑葵又引出了“浅易的美”和“艰奥的美”这对概念。“浅易的美”他又称“流畅的美”，也就是一般人仅凭直观，立刻就能作出好恶反应，使普通感受性觉得愉快的美。所谓艰奥的美，鲍桑葵分析了它的三个特征：

（ 1 ）错杂性：例如结构的复杂程度超过了一定限度的音乐。

（ 2 ）紧张性：它的结构可能并不那么复杂，但接受者却需要极大地集中精力才能领略到。

（ 3 ）广阔性：人们很难总体地把握它的整个幅度。

艰奥的美往往不大容易被人们所接受，欣赏这种美需要有天分，或经过学习和训练。它使大多数人感到骇异、无趣之至、过分牵强、甚至荒唐，然而这种美有着更大的表现力。人们之所以欣赏不了艰奥的美，是由于亚理斯多德所谓的“观众的软弱性”。当人们遇到解决不了的困难时，往往容易产生正面的反感，例如，对一首大型交响乐，人们常常截取其中一段好听的乐曲来欣赏。

鲍桑葵说：“当我们不能升到伟大的高度时，我们对伟大的事物是会恨的。”^①但当我们对对象全部吃进去的时候，我

鲍桑葵：《美学三讲》，人民文学出版社1956年版，第47—48页。

们就会赞赏这种美。就是说，领略艰奥的美不仅需要理智的努力，更需要想象的努力。

鲍桑葵指出，大部分艰奥的美曾被认为是丑。他说，恐怕在亚历山大时代以前，对满脸皱纹的老年的美，在雕刻上还没有得到承认（从美术史的材料看，鲍桑葵的结论并不全面，艰奥的美早在史前社会就已经出现了）。

作为全书的结束，鲍桑葵转引了歌德在 24 岁写的《论德国建筑》中的几段话：

歌德原先对“哥特式”建筑的装饰极端仇视，认为它“紊乱，不自然，一堆乱七八糟的东西，东拼西凑，堆砌”。然而后来，当他又一次看到这同一座教堂时，他“吃了一惊”，“那种心情真是我意想不到的。我的灵魂装满了一个伟大而完整的印象，而且由于这个印象是由千百个和谐的细节组成的，我能够享受和欣赏，但无法理解和解释”，“当那些复杂的部分溶为完整的块，简单而又伟大地耸立在我的灵魂前面，使我们的心灵能力欣然升起来”！它是“多么的破碎，然而又多么的永恒”！歌德称对象有一种“巨人似的精神”。

歌德料想人们会指责他在“只看见力量和粗野的地方看见美”，他对此说道：“不要让现代的美的贩子的软弱学说弄得你太柔软了，以致于不能欣赏有意义的粗野”，那样，你“除掉无意义的流畅之外，什么都忍受不了”。

鲍桑葵在两种美之间还加进了一个概念——“胜利的美”即质量极高而又人所共赏的美。

三 关于形式美

古往今来无论是形式派美学家还是非形式派美学家，探讨形式美和美的形式规律者不乏其人。

例如在古希腊时期，毕达哥拉斯学派计算出长方形最美的长宽之比是 $1 : 1.618$ ，这就是著名的黄金分割律。后来达·芬奇、丢勒均沿着这种方法对线条和比例作过研究。霍嘉斯证明，最美的线条是蛇形曲线。费希纳创立的实验心理学派，用实验的方法再次证明了黄金律的审美价值。但是，这种研究方法的响应者是不多的，休谟认为从圆的属性上去找美是“白费气力”，菲利普生在《今日美学》中批评实验美学说，我不相信按照这种方向我们会了解许多。

这派美学家的贡献，我们在后面会谈到。但他们离开审美主体，单纯在对象形式中去找美的客观属性和规范，则在根本方向上就错了。在这个意义上说他们“白费气力”并不过分。

比寻找美的公式高明一些的，是找美的一般规律。在这方面，博克所说的柔滑、小、圆润等等显然属于浅层描述。谈到深层规律，自毕达哥拉斯学派以来，有过许多美学家，这里不一一列举，基本不外以下一些说法：和谐、对立因素的统一，单纯的杂多，适当的比例，单纯性，统一性，对称、均衡、秩序，丰富中见出秩序，鲜明的色彩等等。形式派美学家克莱夫·贝尔极力主张艺术作品的价值不在感情或理智的内容，而在于线条颜色或体积等的关系，这些关系构成了“有意味的形式”。

王朝闻先生主编的《美学概论》中，总结了前人的成果，

作了如下的说明：“通常我们所说的形式美，是指自然事物的一些属性如色彩、线条、声音等，在一种合规律的联系如整齐一律、均衡对称、多样统一等中所呈现出来的那些可以引起美感的审美特性”。

四 其它相关概念

哈奇生：绝对美和相对美。绝对美是因为合于“一致与变化的复比例”自身就显得美，如自然的美，人所创造的形式的美，人体的美，科学定理的美。绝对美又被称为本原的美。相对美，又称比较美。它是与另外的事物相比较才显出的美，它主要是摹仿性艺术的美，“尽管蓝本里丝毫没有美，一个精确的摹本仍然是美的”。自然物如果象征了人的性格，也可以成为相对美。

休谟，他把来自形式的美称为“感觉的美”，把来自利益的美称为“想象的美”。

波伦那，他认为，我们如果着意于对象的本身，它的形状、大小、颜色，这是“感性美”；着意于它的精神内容和意蕴，着意于它们的生命和情感的表现，这是“内在美”。前者又称“直接美”，后者又称“关系美”。

最后，我们用鲍桑葵《美学史》中的一段话作为这一部分的结束。鲍桑葵从古希腊直到上世纪后半叶的美学史中，总结出“形式派”和“表现派”两大基本倾向。“在古代人中间，美的基本理论是和节奏、对称、各部分的和谐等观念分不开

的。一句话说，是和多样性的统一这一总公式分不开的。至于近代人，我们觉得他们比较注重意蕴、表现力和生命力的表露”。

在背后酿成“形式派”和“表现派”分野的始作俑者不是别的，正是两种不同的美。

第二节 本文的概念

一 韵律的美和意蕴的美

前人的不少概念我都可以借用，但又均不能确切地表达我的意思。在尚未找到更恰当的概念之前，我暂时用“韵律的美”和“意蕴的美”来表述两种不同的美。

韵律美的特征

韵律美的最大特征是：它仿佛是超功利、超观念的；对象的美丑仿佛完全与功利、目的、道德、科学等等的观念无关。人们喜爱罂粟花，并不管它会不会产生出毒害人们的鸦片；人们欣赏蝴蝶的美，并不理会它是不是由害虫脱胎来的；人们厌恶癞蛤蟆，不论你列数出它对人类有多少功绩和好处；植物学家指出花是植物的生殖器官，他们是从科学和功利意义的角度来看待对象的，人们在欣赏花朵时越没有这种知识反而越能领略花的美；商人看宝石时，往往关心的只是它的交换价值，只有当人们忘掉其是否值钱，无目的地被对象的色彩、质地、造

型等等形式本身所吸引时，才真正进入了审美情境。所以，韵律美仿佛是自为目的的美，即审美自身就是目的，而不以另外的目的为目的。韵律美是最直观的，主体不知为什么，就会被对象最外观的形式所吸引。它仿佛是纯形式所引起的愉快，这形式仿佛没有包含任何内容。美和丑仿佛是对象形式固有的、绝对的客观属性，就象比重、质量、导热性是对象的属性一样。这种美仿佛是纯粹自律的、绝对自由的。

这些特征是不少美学家所一再论述过的，我只是加了一连串的“仿佛”。这正是我的理论和前人有区别的地方，也是我将要一步步作出阐述的地方。

列举事实是困难的

绝大多数的审美现象都兼有韵律美和意蕴美的两种因素，这就为举例解释韵律美造成了一定的困难。

如果一定要举例，那么可以这样说：（1）在主体方面，韵律美几乎人人都能凭直觉感受到，而在儿童和少女的趣味上表现得特别突出；（2）在客体方面，无论是人工产品还是自然万物，凡在仿佛是纯形式的直观观照的情况下，都可以成为韵律美的对象，但韵律美更突出地表现在自然物上；（3）将主客体因素结合起来考察，那么，韵律美最典型的例子莫过于事世未深的小女孩所赏识的花朵、蝴蝶的美了。其它如鸟羽、冰花、水晶、海贝、禽鸣、轻音乐等等，均属于韵律美因素较大的美。

韵律美的基本规律及根源

前边所讲的形式美规律，完全可以借过来说明韵律美的规律。在这些规律中，多样统一是最根本的一条，其余的说法，