

第一章 美 论

美是美学的根本范畴,也可以叫做“元范畴”。它涵盖了自然、生活和艺术中的美、丑、崇高、戏剧性及其他的美的特征的共同点。所以说,美是美的事物之所以美的根据,是美的事物和人与世界审美关系的本质规定性和一般原理。说到一般原理,那自然应该深入到现象背后去进行一番探究,而不是仅仅就个别的“美”的现象生发一些感想。现在就让我们一起进入这条理论探索之途吧。

在美学思想史上,“美”的本质究竟是什么这个问题经历了漫长的探索时期。从早期古希腊哲人对美的探问,到20世纪思想家对美的思索,乃至今天美学家们对美的研究,时间跨度这么长,但确没有一个最终的答案。柏拉图在《大希庇阿斯》篇结尾引了一句谚语说:“美是难的。”^①而20世纪初,列夫·托尔斯泰也写道:“‘美’这个词儿的意义在一百五十年间经过成千学者的讨论,竟仍然是一个谜。”

美真的是难的吗?诚然,对美的本质的发现,是一个历史的过程。在这个过程的每一阶段,人们对美的本质都有独到的发现。就单个发现而言,可能它是无力真正解答这个难题的。但是,如果从宏阔的美学发展史的角度来综合性地观照这些发现的整体,我们就会

〔古希腊〕柏拉图:《文艺对话集》朱光潜译,北京:人民文学出版社,1963年版,第210页。

〔俄〕托尔斯泰:《艺术论》,丰陈宝译,北京:人民文学出版社,1958年版,第13页。这里说的“一百五十年间”是指鲍姆嘉通1750年出版《美学》以来。

对‘美’这个美学元范畴的各个子范畴的关系和定位有所了解 并进而在历史唯物史观和辩证法的基础上，对这个难题的答案做出新的较为科学的探索。

一、美的探索

这里，我们只限于讨论西方美学史上的情况——这绝不是说中国美学不重要 恰恰相反 中国美学史对美的探讨很独特 是一本专著才能够胜任的。另外 正如‘导言’所提到的 美学作为一门学科本身是西方人文科学发展的产物。出于这种历史原因，西方美学论述比较系统连贯 比较能够说明‘美’的研究这个领域的内在问题及其历史发展状况。而中国美学虽然博大精深 但对初学者来说 把握其中问题的历史连贯性并非易事，我们放在全书的最后稍加论述。下面我们就对西方美学史上对美的本质的探索过程做一个简单的梳理。

1. 古希腊和罗马早期

史料中常提到毕达哥拉斯学派以及赫拉克利特（Herakleitos）、德谟克利特 Democritus 和苏格拉底等人都提出过自己的美学思想 但资料残缺。赫拉克利特的《论自然》仅存残篇 德谟克利特的《节奏与和谐》、《论音乐》、《论诗的美》和《论绘画》则全部失传 难以系统介绍。^① 我们见到的对于美有比较明确了解的，有毕达哥拉斯和苏格拉底。

毕达哥拉斯学派是公元前 6 世纪主要由数学家、天文学家和物理学家组成的哲学团体。和更早的米利都学派的哲学家一样，他

参见朱光潜《西方美学史》上卷 北京 人民文学出版社 1980年版 第 34—36 页。

米利都，今在土耳其地方，是希腊人在伊奥尼亚地方的殖民地，也是希腊哲学的发源地。那里的泰勒斯、阿那克西曼德、阿那克西美尼被公认为最早的哲学家。

们力图在万物的现象中找到一个基本的元素或基质，认为抽象的“数”是统治着宇宙中一切现象的最后原则。在这个基础上形成了毕达哥拉斯学派关于“美”的看法。他们从数学和声学的观点出发，研究音乐节奏的和谐，发现八度音与基本音之比为一比二，五度音与基本音之比为二比三，四度音与基本音之比为三比四等等。通过这种方式，乐音之美就被证明是音调间的辩证统一的和谐比例使然。他们又将音乐中和谐的道理推广到建筑、雕塑等其他艺术门类，探求一般的美的“数的原理”。这些以数的原理为基础的美的经验规范都可以在毕达哥拉斯学派的门徒波里克勒特的《论法规》里找到，例如，黄金分割率。总之，对毕达哥拉斯学派来说，美作为一种宇宙的和谐，是衡量存在的和谐性与真实性的尺度。行星之间的和谐有赖于它们之间的间隔，而天体之间的间隔之比例恰好和八度音的音程一样。行星在运动，发出音响，而由于它们的速度的和谐，这些音响也表现为“天籁”的乐声——尽管我们的耳朵是听不到的。但这种美的尺度却寓于美的事物当中，这却是我们能看得到、感受得到的。

苏格拉底（前496—前399）没有留下自己的作品，但他的美学思想主要见于其门徒色诺芬的《回忆苏格拉底》。从整个希腊早期美学思想史上看，苏格拉底可以说是一个承上启下的人物，也是一个转折点：他将希腊早期美学的自然哲学基础转变为社会伦理学基础。他认为，一个事物之所以是美的，就在于它是对人有用的，是善（good）的。这也就是说，苏格拉底是从效用的角度出发来界定衡量美的标准的，有用就美，有害则丑。从这一角度出发，通过他的辩证法，他自然看到了美的相对性，他说：“盾从防御看是美的，矛则从射击的敏捷和力量看是美的。”因此，效用的不同，规定了事物的美丑，而效用本身又视用者的立场而不同。这样，美本身就同社会紧密联系在一起，美是不可能脱离目的性的。另外，他对艺术美也有独到的看法。他的关于艺术美的看法直接影响了柏拉图和亚里士多德关于“摹仿论”（亦译“模仿论”）的哲学、美学论述。在这一点上，他也是承上启下的。

人物。苏格拉底接受了当时非常流行的‘艺术模仿自然’的观点，但是他反对将‘模仿’理解为‘抄袭’。主张画家画像、雕塑家雕像，都不应仅仅描绘外貌细节，而最关键的是要‘现出生命’，表现出心灵状态”。^①

柏拉图（前 427—前 347）是苏格拉底的学生，他的美学思想主要体现在他的对话体作品《斐多》、《会饮》、《斐德诺》和《大希庇阿斯》诸篇中。柏拉图较前人对美有更为深刻的探讨，以至于有的现代美学研究者称柏拉图的美学思想，或者说他的这几部作品乃是‘以后所有美学的序言’^②。柏拉图认为，理式（Idea）是万物之源，同时也是美的事物的根源。当苏格拉底问希庇阿斯“什么是美”的时候，希庇阿斯立即回答说：“美丽的姑娘，无疑是一种美。”希庇阿斯的这一回答反映了在人们接触美时的‘感性’、‘具体性’，因而苏格拉底继续反驳希庇阿斯说：“那么，美丽的小牝马……那么，美丽的七弦琴……那么，美丽的瓦罐……难道不是一种美吗？”最后希庇阿斯不得不承认在这些美的现象中存在着一种美的共性，那就是‘美’本身。在他看来，这个抽象的美本身，就属于‘理式世界’了。柏拉图从现象和本质的区别出发，将‘美’和‘美的事物’区别开来。真正美的理式才是使现象中的美成为美的根源。个别的美之物，或多或少都是不完满的，而只有理式的美才是真正的美，它是‘永恒的、无始无终、不生不灭、不增不减’^④。这种美的本质观直接植根于他的哲学体系之中。柏拉图的哲学将世界分作三个等级：理式世界、感性世界和艺术世界。理

以上关于苏格拉底引文参见朱光潜《西方美学史》上卷，北京：人民文学出版社1980年版。

② 德尼斯·于斯曼：《美学》，荣栋、关宝艳译，台北：远流出版公司，1990年版，第11页。

柏拉图的对话体著作中都是以苏格拉底为主角的，而他本人从来没有在对话中出场过。

〔古希腊〕柏拉图：《文艺对话集》第272页。

式世界即理性世界 是独立于人而存在的 永驻不变的永恒世界 而后两个世界则同属感性世界 没有自身的独立性 而且都依赖于理性世界。例如 床有三种 其一 是床的理式 这是真正真实的床 其二是人为的床 即工匠照床的理式造的具体的床 是对理式的第一层摹仿 其三是画家摹仿人为的床所画的床 这是第二次摹仿 是摹仿的摹仿 影子的影子 和真实隔着三层。今天看来这些见解显然是荒谬的；但从历史角度出发看，它们在美学思想上却是一个相当大的进步 柏拉图看到了美的本质与现象的区别 强调要研究美必须冲破感性现象的束缚 进入对美的本质的思考 要求美的探索者通过“混沌的表象”进入“抽象的规定”。在这一点上 柏拉图为后来的神学派美学开了先河——柏拉图的美的基本原因 即“美的理式”很容易被教会用“神”来替换。

亚里士多德 前 384—前 322 是柏拉图的弟子 他对他的老师的关于美的学说提出了批判，认为柏拉图的理式和事物的区分并不能说明事物的本质 因为本质恰恰是寓于事物当中的 也就是说“理”在“事”中 离“事”则无“理”。同时 他认为美是事物的客观性质。他说：“一个美的事物……不但它的各个部分应有一定的安排 而且它的体积也应该有一定的大小；因为美要依靠体积与安排。”^① 不过，他也注意到 美固然是存在于美的事物中的一种属性 但这种属性的恰当表现还需要另外的一种规定，那就是和人构成的关系。因而他提出了人同美的对象相适应的原则：“非常小的话 东西是不能美的，因为转瞬之间 不及细看 非常大的东西也不能是美的 因为不能一览而尽 看不出它的统一性和完整性。”^②在对美的这种理解的基础上 亚里士多德对古希腊美学思想中关于艺术创造中的“摹仿论”也有了非常深刻的认识：即基于理性本质寓于感性现象之中的哲学观

〔古希腊〕亚里士多德：《诗学》 罗念生译 北京 人民文学出版社 1962 年版 第

念 他提出艺术模仿要“照事物应有的样子去描写”即通过描写个别事物来反映普遍性的“可然律或必然率”基于美是比率匀称这一观点 他也强调了艺术创造的形式规律的重要性 提出了戏剧创作中的“单一完整”的统一性原则。

古罗马时代的普洛丁(Plotinus, 205—270)主要继承了柏拉图的哲学、美学思想 反对美在事物的感性形式的观点。但他并不否认物质世界存在美,只不过他的全部美学思想都在证明物质世界的美不是物质本身 而是神的光辉的反照。他提出了“美的分有说”这一学说同样是对当时流行的局限于表面现象的“美在形式”说的一种反拨 他说道:“为什么活人的面孔上显出更多的美的光辉 而死人的面孔尽管原形还未腐损,却只剩下很少的美的遗痕呢?……这当然是因为活人的美是更可爱的 其所以更可爱 是因为它具有生命 具有活的灵魂。”^①而且即使是活人,比例也并非任何时候都能够显示出美的 因为人物面貌的表现不断变化 同一张面孔有时候美 有时候不美 虽然其各部分比例大体未变。所以 他认为理解现象性的人之美必须和人的生命联系起来 和生命的具体表现联系起来 生命是人之美的本质 要了解理性意义上的大美 则必须和“神”或“太一”联系起来 神是生命的本质 也是一切美的本质。他认为“神”或“太一”是真善美三位一体的总根源。神好比是太阳,他是自足的最完满的存在 神的光辉被万物分有 因而构成了万物的美的本质。普洛丁作为新柏拉图主义的代表,为西方中世纪神学美学奠定了基础。他的基本观念在圣·奥古斯丁(S. Augustinus)和托马斯·阿奎那(T. Aquinas)那里得到了充分的发展 在他们手中 美学真正成为了神学的内在组成部分和宗教的奴婢。

〔古罗马〕普洛丁:《九卷书》第六部分卷七 见北京大学哲学系美学教研室编:《西方美学史论美和美感》北京 商务印书馆 1980年版 第59页。

2. 文艺复兴和启蒙时期

在中世纪的漫长的神学禁锢之后，美学的探索进入了一个回到希腊、重新发现古代的时期。文艺复兴时期。在这段时期内，古希腊的自然主义美学观理所当然地成为了理解美的本质的资源。文艺复兴时期的人道主义者们如列奥纳多·达·芬奇（L. de. Vinci）、莎士比亚（Shakespeare）等，肯定自然界本身的美和感受美的乐趣。他们把艺术看成是艺术家放在自然界面前的镜子。古希腊毕达哥拉斯学派的“黄金分割率”被当时的艺术家们当作模仿自然的法则。把自然之美、人体美当作美的最佳范本。当然，从我们今天的角度来看，人体美绝对应该属于介于自然美和社会美之间的一个美的范畴。但是，“自然”这个概念只不过是文艺复兴时期美的探索者们借以废黜中世纪神学美学中的“神”的概念的替代品。这个“自然”本身蕴涵着巨大的社会内容。从美的自然性出发，这个时期的美学带上了浓厚的自然科学色彩。与造型艺术有关的一些学科诸如解剖学、透视学、色彩学都与之互动地发展了起来。同时，美学中从严格科学角度对美的形式规律的研究也发展了起来。达·芬奇留下的一些手稿和研究草图表明，艺术美、形式美的科学规律研究在当时已经进行的非常深入了。虽然文艺复兴时期的美的探索，追求着感性自然本身，强调美不在天国而在尘世，不在神的彼岸而在人世的此岸，但同时也有着模糊美与真、美与科学之间界限的倾向。

18世纪是启蒙的世纪，整个18世纪的思想都表现出了一种“体系精神”。哲学、科学和美学都走向了体系化。这种情况给美学领域带来的结果就是，美的探索开始冲破狭隘的对象领域。法国启蒙学派的伏尔泰（Voltaire）、狄德罗（Diderot）等人将美的范围扩大到了整个现实界。由于体系性美学的日渐形成，启蒙思想家用当时科学方法

(牛顿的科学方法 探讨美是什么的问题 区分了美的主体和美的对象。狄德罗 1713—1784) 就曾指出 “ 我把凡是本身就含有某种因素, 可以在我的悟性中唤起 ‘关系’ 这个观念的性质 都叫做外在于我的美; 凡是唤起这个观念的性质, 我都叫做关系到我的美…… ”^② 但是 由于历史条件的限制 狄德罗终究没有能给他所指的 ‘关系’ 界定一个具体的涵义。有时候他把关系解释为一事物自身各组成部分之间和部分与整体之间的关系 有时候又强调这个 ‘关系’ 是对象与人之间的关系, 或者说是客体与主体之间的关系。从这种思考角度出发 他对美做了如下的区分: (1) 对象方面存在的 ‘真实的美’ 这是指一个事物自身各部分之间、部分与整体之间关系所显示出来的美 比例、对称、秩序等形式因素之间的客观存在的结构关系。他认为 在这个意义上 “ 一切花都是美的, 一切鱼都是美的 ”^③。 (2) 事物在具体情境之中体现出来的 ‘相对美’ 这涉及到一个事物和其他事物之间的关系。他用古典主义作家高乃依的悲剧《贺拉斯》中老贺拉斯的一句台词 ‘让他死!’ 作为例子 认为如果让这句话脱离剧情 那么这句话至少是不美也不丑的, 但是一旦我们知道了这是老贺拉斯让自己仅存的儿子奔赴疆场的一句决断之辞, 我们立即就能体会到这句话中体现的崇高境界和美好情操。^④ “ 真实美 ” 主要强调了 “ 自然美 ” 的一般特征, 而 ‘相对美’ 则偏重于美的 ‘社会内容’ 在狄德罗那里, 主体和客体之间的美的关系也多见于 “ 相对美 ” 的范畴之中。可以

牛顿的科学方法就是对物理对象间的关系做出体系化的研究, 通过分析法和综合法, 从繁多的现象中找出支配它们关系的简单法则。18 世纪普遍采纳了牛顿物理学的方法论模式。参见〔德〕E. 卡西尔《启蒙哲学》 顾伟铭译 山东人民出版社, 1996 年, 第一章 ‘启蒙时代的精神’。

〔法〕狄德罗:《关于美的根源及其本质的哲学探讨》 见《狄德罗文集》 北京 中国社会科学出版社 1997 年版 第 155 页。

同上, 第 157 页。

④ 同上 第 159 页。

说，狄德罗的美学思想大大深化了美的社会性。这是一个历史的进步。

与此差不多同时英国经验派走了另一条美的探索之路。他们不再孤立地从审美对象方面讨论美的本质问题，而是开始结合审美主体的心理乃至生理感受去考察美的来源。他们将感观经验看做是认识乃至美的最高裁判。经验派内部又可分为两派：以休谟为代表的派走向主观唯心论，以博克为代表的一派走向了机械唯物论。

休谟(1711—1776)认为：“美并不是事物本身里的一种性质。它只是存在于观赏者的心里，每一个人心见出一种不同的美。这个人觉得丑 另一个人可能觉得美。”^①他以几何学家为例论证说“(几何学家 曾经充分说明了圆的每一性质 但不曾在任何命题里说到圆的美。理由是很明显的，美并不是圆的一种性质。……美只是圆在人心上所产生的效果，是人心的特殊构造使它可感受这种情感。”^②至于说这“人心的构造”是什么 他的运作机制和生成是怎样的 休谟并没有做出回答。但是我们看到，以休谟为代表的英国经验派毕竟在美学史上提出一个重要的学说 即“美即美感”。这为以后的美学研究又开出了一个路子 直到今天 在西方资产阶级美学流派内部从美感出发探讨美的研究方法仍然有着巨大的影响。同时，休谟基于“感觉论”将美感夸大为美的全部 致使这种方法的美学研究不可避免地会陷入相对主义的怀疑论和取消论。

同是从经验出发 博克 1792—1797 却把美的本质属性界定为物本身的一种性质。他说：“美 是指物体中能引起爱或类似情感的某一性质或某些性质，我把这个定义只限于事物的单凭感观去接受的一些性质。”“美大半是物体的一种性质 通过感观的中介 在人心上机械地起作用。”归结一下 那就是 美是事物本身的客观性质 这种性质作用于人们的感观 在内心引起爱或类似的情感 事物的性质

② 参见《西方美学家论美和美感》第 108 页。

限于单凭感观去接受的性质。“美不需要借助于我们的推理。”在这个基础上 博克对美的事物的‘客观本质’进行了思辨地归纳 认为小巧、光滑、娇柔等物的属性作用于人的感观 从而使人产生优美的感觉 而巨大、坚硬、黑暗等等物的属性则在人的感观方面引起崇高感。这样 我们看到 其实 美的本质问题在博克那里既是客观的也是感觉的，与人的主体感受是不可分割的。在博克的经验论思辨体系中，美既是客观对象的属性 也是主体感受的对应物 主体客体之间有了一种内在的相互转化关系的萌芽。

3. 古典美学

尝试在美的对象和美的主体之间架起桥梁的，是德国古典美学家 首先是康德。

康德 1724—1804 把自己的哲学分为认识论（研究真）、伦理学（研究善）和美学（研究美）三个部分。真与善的对立也就是必然与自由的对立，而美则是沟通这种对立的桥梁。所以 美在康德的整个哲学体系那里起着“拱心石”的作用。康德整个哲学体系作为对 18 世纪启蒙思想的总结 其核心就在认识、实践、追求善的行动 和审美这三个领域中进行“哥白尼式的革命”。通过他所谓的“批判”，确立了人在这三个领域中的活动能力的先验性。这其实也就是给“人”应该是什么制定了规范。在《纯粹理性批判》中 康德从形而上学的角度论证了时空形式所担保的人的认识能力的先验性，从而克服了经验主义认识论逻辑中固有的相对主义和怀疑论倾向。但同时，他也强调先验形式无经验材料则空，而经验材料无先验形式则盲。在道德实践领域中人的先验能力表现为“实践理性”，而实践理性的“道德律令”指向最高的自由。这种实践理性从根本上担保了个体伦理实践的规范性。正是这种主体的心意结构，使人在快乐、利益、人生、良心、生命的冲突中显示出道德的普遍必然性。康德这种在认识论上调和思辨理性和感观经验的倾向，和道德上的唯主体论的理论结构，也体现在他的美学理论当中。康德认为人“鉴赏”美也是人先验能力中所

固有的能力 他在《纯粹理性批判》中就说：“判断力是一种特殊的天赋，它完全不能学得，只能练习。因此判断力是被称为天生机智的特性。”它是对抽象知性范畴的一种补充。康德还指出，判断力没有自己的对象，而是以知性、认识 和理性、道德 的对象为对象的：“美”涉及的是知性和理性对象的形式，超越了具体的认识和道德内容，但又和这两个领域相联系，因而“美”的对象毋宁说是“合目的的形式”，而且当该对象进入审美领地之后，它就“不呈现任何目的表象”了。^①

如果说康德通过哲学思辨构造了人审美能力和审美对象之间的静态模式的话，那么黑格尔（1770—1831）则从历史哲学体系出发论证了“美”的历史本质。黑格尔充分意识到历史是受客观必然性支配的，每个层次之间具有内在的普遍联系，因而世界历史是一个整体，是一个合理的发展过程。当然，这种历史进程在黑格尔看来是“绝对精神”的“种子”在意识中的发展生成，同时也是意识通向“绝对精神”的历史进程。这种历史进程是通过“正反合”的辩证方式展开的。黑格尔将这种运动进程划分为三个阶段：逻辑的、自然的、精神的。精神阶段是“理念”运动的最高阶段，也是完成阶段。而“美”则是精神、绝对观念 的全世界运动的阶段之一。精神在自己的发展中同物质形式处于和谐和统一中，观念在形式上得到完满的、完全与之合适的表现，这就是美。用黑格尔的定义说：“美是理性的感性显现。”^②在黑格尔讨论美的范畴之中，有这几点是值得我们注意的：

（1）从内容与形式的辩证统一考察美。黑格尔的“美是理念的感性显现”这个定义体现了内容和形式的统一。他说：“艺术的内容就是理念，艺术的形式就是诉诸感官的形象。艺术要把这方面调和成为一种自由的统一的整体。”^③他因而指出：“内在的显现于外在

〔德〕康德：《判断力批判》上卷 宗白华译 北京 商务印书馆 1964年版 第十七节。

〔德〕黑格尔：《美学》第 1卷 朱光潜译 北京 商务印书馆 1979年版 第 142页。

同上，第 120页。

的 这就借这外在的 人才可以认识到内在的 因为外在的从它本身指引到内在的。^① 艺术创作应当从一般出发，还是从特殊出发？这也是有争议的问题。大致说来，古典主义者把具有普遍性的东西当成美 浪漫主义者则把个性特征当成美。黑格尔“美是理念的感性显现”明显的是从普遍的理念出发 并不排斥特殊的个性。美应当是一般与特殊的统一，是普遍的理念显现在个别的感性形象之中。

(2) 从历史主义方法出发去考察美的本质。使美的本质在纵向上与历史相联系。在这一点上，黑格尔是继承了维柯、温克尔曼 (Winckelmann)、赫尔德 (Herder) 的历史主义传统的。而到了黑格尔，历史观点和理论观点的结合上则达到了顶峰。恩格斯说：“黑格尔第一次——这是他的巨大功绩——把整个自然的、历史的和精神的世界描写为一个过程 即把它描写为处在不断的运动、变化、转变和发展中 并企图揭示这种运动和发展的内在联系。”^② 正是在这样的辩证历史观点的基础上，黑格尔建立了他自己的一个庞大的艺术哲学体系。艺术本身像绝对精神的其他形式如宗教和哲学一样，也形成了自己的发展系统 无论是艺术种类和艺术阶段 象征艺术、古典艺术、浪漫艺术 或是艺术的形式 建筑、雕刻、绘画、音乐、诗等等 都需置于一个历史发展过程中加以研究。

(3) 从以“劳动”为中介的主体和对象统一出发考察美。关于他的“绝对精神”的辩证法 黑格尔曾说：“辩证法是现实世界中一切运动，一切生命，一切事业的推动原则 同样 辩证法又是知识范围内一切真正科学认识的灵魂。”^③ 这种“灵魂”的展开 是“绝对精神”不断地对象化的过程 意识异化 对象化 出客体 随后这意识又扬弃这异

〔德〕黑格尔：《美学》第1卷 朱光潜译 北京 商务印书馆 1979年版 第142页。

恩格斯《反杜林论》见《马克思恩格斯选集》第3卷 北京 人民出版社 1995年版，第362页。

③ 〔德〕黑格尔《小逻辑》贺麟译 北京 商务印书馆 1980年版 第177页。

化而回到自身达到自我意识。这也就是说，“绝对精神”自我实现的过程是借着人的自我精神的生成来完成的，“绝对精神”运动的终点就是“绝对精神”和主体意识的统一。“绝对精神”是靠主体的自我意识实现的，也就是说，主体的自我意识是“绝对精神”的中介，那么主体的自我意识又是靠什么实现的，它的中介又是什么呢？这个最基本的中介被黑格尔指认为“劳动”，有时也称“实践”。他说：“人的这种‘实践’是‘绝对精神’实现自身的手段，人在不知不觉间通过自己的‘实践’实现了绝对精神的目的，所以，他只是将人的实践能力归结为一种神秘的冲动，而其过程也被神秘化了。”他说：“人还通过实践活动来达到为自己（认识自己），因为人有一种冲动，要在直接呈现于他面前的外在事物中实现他自己，而且就在这实践过程中认识他自己。人通过改变外在事物来达到这个目的，在这些外在事物上面刻下他自己内心生活的烙印，而且发现他自己的性格在这些外在事物中复现了。……例如一个小男孩把石头抛在河水里，以惊奇的神色去看水中所现的圆圈，觉得这是一个作品，在这作品中他看出他自己活动的结果。这种需要贯穿在各种各样的现象里，一直到艺术作品里的那种样式的，在外在事物中进行自我创造（或创造自己）。”^①就黑格尔的美学体系而言，打开美的本质的秘密的钥匙就是人（抽象主体）的抽象劳动，美的历史生成是这种抽象劳动的结果，抽象主体的审美能力也是这种抽象劳动内化的结果。

黑格尔的“绝对精神”的历史，是一个客观唯心论的范畴，但是，不能否认正是黑格尔对人类精神史的这种体系化努力，把发展的观念、历史的观念引入了美学领域。同样不可否认的是，黑格尔的哲学体系是“头足倒置”的，它的根基不是坚实的现实基础，而是虚幻的“精神”。这种头足倒置的体系，在德国古典哲学和美学的发展过程中将得到改造。从现实出发改造黑格尔思辨体系，把人与世界颠倒

的关系再颠倒过来的德国古典哲学家是费尔巴哈（L. Feuerbach, 1804—1872）。费尔巴哈用来替代“绝对精神”的概念范畴是“自然界和人”。他说：“我的学说或观点可以用两个词来概括，这就是自然界和人。从我的观点看来，那个做人的前提，为人的原因或根据，为人的产生和生存的所依赖的东西，不是也不叫做神（这是一个神秘的、含糊的、多义的词），而是并且叫做自然界，这是一个明确的、可捉摸的、不含糊的名词和实体。”^①这就是说，同黑格尔的客观唯心主义相反，他把人与自然界结合起来，并以自然界为基础来说明人的本质。费尔巴哈美学思想就是建立在他的自然主义、人类学基础之上的。费尔巴哈学派最有影响的美学代表人物，应该说是俄国的车尔尼雪夫斯基（1828—1889），^②他对美的理解包含在以下三个命题当中：“美是生活”；任何事物，凡是我们在里面看得见依照我们的理解应当如此的生活，那就是美的”；任何东西，凡是显示出生活或使我们想起生活的，那就是美的^③。美是生活，这是他的基本命题，是针对黑格尔派的美学理论提出来的。这一命题是和黑格尔的“美是理念的感性显现”针锋相对的。第二个命题是对基本命题的补充和进行价值规范，不是任何种类的生活都美，只有“依照我们的理解应当如此的生活”才是美的，只有符合人的理想生活才是美的。第三个命题主要是针对自然审美讲的。

在车尔尼雪夫斯基的美学观点中，有以下几个方面是应该注意

〔德〕费尔巴哈：《费尔巴哈哲学著作选》下卷 荣振华译 北京 三联书店 1962 年版 第 523 页。

车尔尼雪夫斯基在他的美学代表作《艺术与现实的审美关系》第三版序言中就明确地指出，他的这部书是用费尔巴哈的基本思想来解决美学问题，他称费尔巴哈是当时最先进的哲学，说自己“只希望做一个应用在美学上的费尔巴哈思想的解说者”。见李克：《漫议车尔尼雪夫斯基的‘美是生活’》云南：《学术探索》1994 年第 5 期。

〔俄〕车尔尼雪夫斯基：《艺术与现实的审美关系》周扬译 北京 人民文学出版社 1979 年版 第 6 页。

的。1. 车尔尼雪夫斯基看到了现实美本身，毫无保留地肯定美就寓于生活之中 生活本身就美 生活是美的母体。对于从柏拉图到黑格尔的那条只在神秘彼岸世界寻找美的根源的路线来说，这种观点无疑是一次唯物主义的反拨。对于以黑格尔为代表的那种轻视与贬低现实美，只在艺术中来寻找美的艺术哲学来说，这是有力的理论反抗。2. 美是生活，突出了美与人类生活的本质联系，对于从毕达哥拉斯到博克的那种只埋头于外在客体中的美学观点来说，是一个重大的突破 对于狄德罗的“美在关系”说 则是一个重要的发展。3. 从“人本主义”出发 车尔尼雪夫斯基模糊地感到了美的现实基础 但是经由当时的俄国社会 他的生活的确要比歌德和席勒的“人”具有更多的社会内容。这就使得以“美”为指向的艺术 在车尔尼雪夫斯基那里担负起了原比过去更明显的促进阶级斗争的任务。在美学理论里 车尔尼雪夫斯基作了运用阶级观点的初步尝试 例如他对农民女子美和上流社会女子美的分析。因此可以说，车尔尼雪夫斯基在这个领域最大的功绩在于，他把美的现实基础提到了一个美学的本体的地位。

4. 三个论美的模式

综上所述 美学史上探讨美的本质和根源的情况相当复杂 思路和着眼点几乎各不相同。但是如果我们仔细考察 就会发现 其中每一种观点、流派都以这样或那样的方式分别归属于我们下面所分析的美的理论模式中。换句话说 美的理论观念的全部多样性 可以概括为以下几个范式：

(1) 美是与人无关的自然属性。毕达哥拉斯、达·芬奇等人的美学观点就属于这个模式。他们甚至运用数学方法细致地归纳出许多美的形式规律。博克将这种见解向前推进一步，把对象的形式规律同人的感觉心理联系起来 注意到客观与主观的必然联系 但还是落脚于审美对象的自然属性 或者说客观属性 而且他联系主观方面的时候更多地着眼于生物生理性的因素。这种模式肯定美的客观性并

且与现实性 也找出了形式美的某些规律。这里所说的“与人无关的自然属性”不仅是指“美在客体”而且是指“美取决于人的生理—心理基础”。这种模式可以说开出了后世“自下而上”研究美的理论模型。所谓“自下而上”的研究 其实就是绕开了真正的美本质问题而转向具体定量的分析，并在两个方向上发展。

一个方向就是偏重于“美在客观形式”因而形成一种“技术美学”。不可否认 这种美的研究在 20 世纪中期还有所发展和新的创造 比如“迪扎因”(Design) 即设计美学。它包括工业产品的设计 考究产品的用途和美观、方便。“迪扎因”使产品的形式不仅实用 结构上合理 而且还通过“形式”来作用于人的感观 使人在实用中获得美的享受。这些都是值得肯定的。但这绝不是“美的本质”。这种理论模式只是作了一些经验性的描述和归纳，缺乏普遍意义。

另一个方向则偏重于“美在于人的自然生理—心理基础”形成了心理学派的美学，比如精神分析美学。精神分析美学是 20 世纪最重要的心理美学流派，它是用一种独特的精神分析方法来研究人的无意识的理论 主要包括无意识论、本能论、泛性论、梦论和人格论等。精神分析美学是在运用精神分析学的基本观点来解释美和艺术问题的基础上产生的 它的最基本的美学主张 就是强调人的无意识和本能冲动在艺术创造与审美活动中的决定作用和深层动因。该派创始人奥地利的弗洛伊德用无意识、泛性欲主义和梦来解释文艺和审美现象 把艺术看成是性欲的转移和升华 提出了关于美的本质的“性欲升华”说。在弗洛伊德看来 性欲是人类一切成就之源泉 是人类一切行为的原动力。他说：“性的冲动 对人类心灵最高文化的、艺术的和社会的成就做出了最大的贡献。”^① 而以鲁道夫·阿恩海姆(Rudolf Arnheim)为代表的“格式塔”心理美学派 则将自己的美学理

〔奥〕弗洛伊德：《精神分析引论》 孙名之译 北京 商务印书馆 1986 年版 第 9 页。

论建立在现代心理学试验的基础之上。阿恩海姆采用心理学试验的方法集中研究了视知觉问题,他认为艺术美和视知觉之间有着“本质”关联,认为艺术活动是理性活动的一个形式,其中知觉与思维从中交结,结为一体。此外,苏姗·朗格(Susanne Langer)通过符号心理学来界定美的本质,最后得出了美的本质是“生命形式”的形而上学结论。

“美是自然属性”的这两个趋向,都各自在具体的领域内揭示了美的某个方面,但其错误是将具体“美感”同美的本质相混淆。从更为根本的方法论和认识论角度说,它们都不可避免地滑向谬误,因为正如马克思所指出的那样,它们“对事物、现实、感性,只是从客体的或者主观的形式去理解,而不是把它们当作人的感性活动,当作实践去理解。”^①

(2) 美不在现象,而在现象之后的更高的本质。从柏拉图那里延伸出来的这条对美的本质的探问之途,悠长而深邃。柏拉图、普洛丁等人区分开“美”与“美的东西”,无疑为真正从具体出发把握抽象、把握本质提供了可能性。但是,他们虽然意识到了这本质的深远性,却同样不理解美与人与社会历史的深刻联系,相反却到远离社会历史现实的凌驾于人世之上的“理式世界”和“上帝”那里去寻找美的本质和根源,把美学变成神学的婢女和神学的分支。康德、黑格尔作为这一派在现代的发展,虽然开始意识到美的领域不能脱离人类社会,他们的“纯粹理性”或“绝对精神”都力求包括现实的人类生活中的矛盾,力求统一相互对立的各派美学,表现出远远超出前人的理论深度。但是,他们的美学在本体层次却是一样的荒谬。康德的“物自体”和“人类集体理性”,黑格尔的“绝对精神”只不过是柏拉图那里“神”的替代,仍然通向冥冥之中的“上帝”。

当然,这个决定着美的本质的“神”或者“上帝”也可以被替换成

^① 《马克思恩格斯选集》第1卷,北京:人民出版社,1995年版,第58页。