



刘晓波 著

审美与人的自由

北京师范大学出版社

好读书俱乐部 · 交流 (<http://www.334455.org>)

审美与人的自由

刘晓波 著

北京师范大学出版社

责任编辑：傅德林

封面设计：李 强

审美与人的自由

刘晓波 著

•

北京师范大学出版社出版发行

全国新华书店经销

北京通县燕山印刷厂印刷

开本：850×1168 1/32 印张：7 字数：135 千

1988年9月第1版 1988年9月第1次印刷

印数：1—8 000

ISBN 7—303—00414—9/I·9

定价：2.80元

我不是向你膜拜，我是向人
类的一切痛苦膜拜。

——陀思妥耶夫斯基《罪与罚》

博士论文学术评议书

刘晓波同志的博士论文《审美与人的自由》是从哲学、更主要是从心理学来探究并阐述美学领域中的根本问题。作者采取了综合论述方法，将史论评揉合在一起，这需要知识面广，和难度较大的思维力与体会较深的艺术鉴赏力。这篇文章立论严谨，自成体系，时有创见。作者对所讨论的问题是经过较长时期的严肃思考过的，他对于西方现代文艺思潮有较深的理解，虽受到一定影响，但能兼融并蓄，构成自己体系，而无生吞活剥之弊，这是值得肯定的。

作者在论文中对于作为审美直觉的感性观照作了大量的论述。这虽然是一个老问题，但作者阐发了自己的见解，有些是前人未曾涉及到的，例如作者认为一般哲学认识论的从感性到理性不能用来解释审美现象；再如作者对于康德的超功利说也作出了自己的新的解释。这都说明作者不满足于一般的复述、或简单的引伸，而通过独立思考，阐发新意。这是理论工作者所必须具备，而在实际中又往往所缺少。

问题：一、审美主客体关系需更进一步论述。

二、生命动力（本能欲望）未说清，容易被误解成绝对理念之类的僵化概念。

这篇论文可以出版，建议作者精益求精，作一些必要的修订、补充和删节（如通感的论述很一般，庄子的分析欠精确，论莎剧虽有新意，但也有败笔等；不赘）。

• • •

建议授于刘晓波同志博士学位。同意答辩。

王元化

这篇论文为它的作者提供了知识积累、思辨能力、创造精神以及学术视野和胆识的综合能力的证明。象这样从生命本体的现实的和理想的状态，亦即论文作者认为的从人的与生俱来的悲剧性与人为挣脱这一处境而争取自由的角度来探讨审美活动的产生、性质、及实现的可能，特别是把传统的关于人类活动的探讨放置在哲学、心理学、甚至现代科学的观照下，并达到超乎审美现象范畴的关于人的生存状态——自由及其局限的思辨，是富有开拓性的。论文的背景及展开显得开阔而雄伟。这是一篇具有恢宏气势的力作。

文章认为审美活动是人对于生命悲剧的反抗和超越的一种独特方式，人意识到理想的自由之不可到达，于是借审美活动作为解放生命力的补偿方式。也就是在这个基本点上，刘晓波建构了一种属于他自己的、但却独特的关于人的审美意识的观念，作为审美的本质的是人意识到局限的对自由理想中的实现，唯有在此种状态中，生命才有可能全面地释放和超越；论及审美的形成，则分别从直觉、错觉、幻觉、通感、移情、潜意识这样一些过去经常被遗忘和忽视的范围探讨审美意识产生的独特性。这是一位始终奔涌着思辨热情的独立思考型的青年学者。立论的大胆坦率、文风的充满诗意，以及论述的平易流畅，构成了刘晓波学术论文的特殊魅力。他的学术思维的最大特点是时时都注意从传统思维习惯的羈束中脱颖而出，他善于从已成定论——特别是权威性的结论中进行反问的独立思考。这种思考往往由于它的不落俗

套的新异而带来震撼的效果,如他对中国当代文学危机的阐发、对屈原人格的批判、对中国词中婉约派的肯定,以及本文中对莎士比亚《哈姆雷特》的别开生面的评论等。当然,他在完成他的“自圆其说”的工程时,某些立论亦不免偏颇之处,例如本文提到的“在审美活动中,主体的审美情趣就是上帝,客观的审美对象就是上帝的选民”,“不是客观对象规定主观情趣,而是主观情趣规定客观对象”,则把审美对象的客观被动性强调到极端的地步。但这些缺陷并没有改变刘晓波独特的论述风格和见解的新锐。学术的发展需要鼓励一种独立的、不同于众的思考。对已成秩序和权威论断的怀疑精神,往往可以成为推动学术乃至社会进步的有效动力。为此,我肯定评价刘晓波的这篇论文,以及他在文艺学、哲学、美学诸领域的创造性开掘。此论文可进行答辩。

谢 冕

这是一篇比较富有才气的论文，作者以生动的文笔，从人的本性出发，探讨了审美的本质。人一方面受到现实世界的限制，被自身的造物束缚得寸步难行，造成了他的悲剧性；但另一方面，他又在直觉的瞬间冲破现实的束缚，把人的心灵引向广阔的自由天地，超越自身。审美就是人超越自身的局限性，解放人的生命，以幻想的完满的生命状态来实现人的自由。因此，审美是自由的象征，人在审美中达到了自由。

人要超越自身，达到自由，需要通过各种心理功能的作用。作者联系大量艺术的例证，分析了直觉、错觉与幻觉、通感、移情、潜意识等，说明了它们的审美特征。我认为作者的分析还是比较有说服力的，有的地方还相当精辟。例如哈姆雷特关于“人”的言论，毕加索的“格尔尼卡”等，都谈出了前人没有谈出的意见。

因此，我同意举行答辩。

有两个问题，提请作者进一步思考：

(1) 西方对自由，一直存在两种看法：一种认为自由是对必然的认识，是合规律性的；一种认为自由是对必然的超越，是生命力的解放。本文主要采取了第二种说法，从直觉、生命的本能、潜意识等方面来谈审美的自由。那么，对于合规律性的自由，对于社会理想和理性规范在审美自由中的作用，作者是怎样看的？

(2) 作者说：审美是对于痛苦的玩味、苦难的欣赏。这一讲法，明显来自尼采《悲剧的诞生》。这一讲法，对于现

· 5 ·

代艺术来说，有其一定的道理；但对于以和谐为基本特征的古典艺术，是否也同样适用？

蒋孔阳

• 6 •

仔细读了刘晓波同志的博士学位研究生毕业论文《审美与人的自由》，感触很深。我赞赏他的充满赤诚与激情的具有开拓精神的论述；这种赤诚与激情在当前我国学术界是异常可贵的。他很有说服力（还有感染的魅力）的论证，显示出一种不调和的战斗精神，对我国文艺理论中中庸、稳定、和谐、强大到令人生畏的秩序给以见血的一击。他所强调的主观感情对客观法则和理性教条的超越，审美的自由是人对自身局限的超越，并且沉痛地指出这种超越与现实之间的深刻矛盾，以及超越过程中不可避免的悲怆性，都是十分中肯的。从我本人的全部人生体验和创作实践中所经历的甘苦，可以证实刘晓波同志的论证是具有发人深省的现实意义。他的论述或许只是一个有勃勃生机的开始，还可更深广地进行下去，对“审美与超越”的理论研讨取得更大的成绩。

牛 汉

• 7 •

刘晓波同志的《审美与人的自由》这篇博士生论文，我认为写得很精彩，在我审阅的不少研究生的毕业论文中是属于非常突出和优秀的一篇，我个人读了，也颇受启发。这篇论文论述的问题，如审美与直觉，审美与错觉、幻觉，审美与通感，审美与移情，审美与潜意识，等等，都是文艺理论、美学中研究的新课题，新领域，有较大的难度，很难得出一致的结论。理论界当前对这些问题的研究，还存在着相当大的意见分歧。作者通过这篇十多万字的洋洋洒洒的论文，敢于对这一系列的问题，发表系统的独立见解，阐明自己的观点，不少地方颇有创见。这种理论勇气，我认为值得提倡和鼓励的。

论文的论题甚大，也相当抽象，然而论文并不难读，使你不觉觉得沉闷。原因是刘晓波的艺术感觉相当敏锐。他阐述每一个论点，均有丰富的例证作依据，艺术理论跟实际感受是紧密结合的，加上作者的文笔非常流畅，许多问题谈得娓娓动听，头头是道。这是这篇论文高出于其它一般论文的一个突出的优点。如文中论述人类思维发展的三个阶段：巫术思维的原始拟人化，科学思维的理性分析化，审美思维的整体生命化；论述人的心灵并不是一块白板，只是被动地等待外物的书写，同一物理刺激对不同主体的感知反映有时是截然相反的；论述艺术的真实、审美的真实完全不同于科学或道德的真实；论述艺术是人生的镜子，表现自我就是再现自我，表现与再现的错综复杂的内在联系；论述马雅可夫斯基的一

句诗“天空红得象马赛曲”所引发的种种通感联想……。这些我认为都是这篇博士论文中最精彩的篇章，写得挺有“灵气”，才华横溢，闪烁着思想的光彩。

刘晓波这篇论文，在总体上十分强调非理性在艺术中的地位和作用，就客体与主体的关系来说，重主体轻客体。这一思想贯穿于全文。这个问题是最容易引起争论而难于下结论的。比如，把艺术真实仅仅看成是“主观感觉真实”，似乎与现实无关，艺术创作仅仅是“一个创造幻象的过程”，美仅仅是“幻象的创造者和追求者”，论述难免绝对化。对此类关键问题，尚待进一步深入研究，作出比较辩证的与实际相符的结论。

张德林

本文是对现代艺术真谛的一种探索，也是为现代艺术立法的一个尝试。在当今的中国，艺术和美学观念的冲突甚至撞击是不可避免的，轻率的断言，偏执的拒斥是不可取的，需要的是真正自由的思索，尤其是冷静的自审意识。今天，我们于艺术和审美需要的是什么，我们怎样去寻找艺术中真正属于当代的东西，这恐怕是每一个关心中国乃至人类命运的人都应该认真思索的。本文的主要价值也许就在这里。

把艺术和审美看作实现人的自由的一种方式，或者看作人的自由生命表现本身，即从人类本体论的角度去探索艺术审美的价值，应该说较之以外在功利为价值指南的传统艺术观念更贴近人类艺术的真谛。传统艺术观念无法回答人类有了哲学、宗教、科学为什么还要艺术，更回答不了为什么人类有了今天高度发展的理性和科学技术而更迫切地需要艺术，甚至可以说，传统艺术观念根本没有从人本身来回答这样的问题。本文的一个可贵之处，就在于对这个问题作出了自己独特的回答，尽管还只是一种尝试性的回答。

自由，如果不是象通常那样仅仅从认识论意义上去理解，而是从人本学的意义上去理解，那么它无疑是人类追求终极价值目标，也是艺术和审美追求的终极价值目标，而且，从现实性上说，人类也许只有在艺术和审美中才能使这种自由付之实现。尽管这种实现在形式上是虚幻的，但在本质上却是现实的。本文从“审美超越”的角度来论证这种自由的实现，是合乎艺术本性的。艺术和审美本身就意味着超越，这是不言而喻的。在异化的社会艺术难于避免异化的命运，但艺术就其本性来说是同一切异化对立的，它应该是消

又异化的一种力量，应该使艺术回归到人自身了，哪怕是一种呼吁，一种暂时还得不到报偿的努力，也是应该肯定的。

本文关于艺术和审美心理的论述，立足于现代哲学、立足于现代心理学，当然旨在为现代艺术立法。在论证过程中，作者并没有弃绝古典艺术中那些符合现代性的东西，这也是值得肯定的。关于审美直觉，关于审美错觉与幻觉，关于审美通感和移情，关于潜意识和无意识的辨析……关于这一系列审美心理的分析，是本文写得最精彩的部分。这些分析使得审美和艺术的主体性落到了实处，显示了作者敏锐而深邃的艺术感受力和洞察力，较之目前有关这方面的研究，有所深化，有所突破，读来令人信服。

本文的文风也是值得提倡的，诗的语言，散文笔调。直率、坦诚、无所顾忌；不矫饰、不媚俗，唯求自然天成。有关审美的论著本身具有审美的特性，这是可贵的。

本文也留下了一些需要进一步讨论的问题。人的悲剧性和局限问题，固然可以从人的生命的终极意义上去理解，但更重要的还是要从人的历史命运上去理解。关于人的理性文明与本性情欲的评判，恐怕也离不开人类的全部历史发展。如果承认世界的一切有一个向人生成的过程，那么更应承认人本身也有一个向自身生成（人化）的过程，因此，关于人生是悲剧性的还是应该乐观的这类问题，就不是一个可以在思辨领域里解决的问题，而是应该由人类的历史实践来回答的问题。

综上所述，同意刘晓波同志进行论文答辩。

蒋培坤

序

1988年6月25日上午，北师大主楼八层东厅的大会议室里，挤满了好几百人。在座的有年过八旬的老教授，也有年轻的一年级大学生，有校内的，也有校外的，其中还有金发碧眼的外国人。论题之严肃，气氛之热烈，形成了强大的反差。刘晓波的博士论文答辩会在这里公开举行。

答辩委员会由来自全国各地的九位教授、专家组成。主席是华东师大王元化教授，成员有四川师大高尔泰教授、北京大学谢冕教授、中国人民大学蒋培坤教授和邓国铨教授、中国社会科学院吴元迈研究员、人民文学出版社牛汉编审、北师大张紫晨教授、童庆炳教授。本来复旦大学蒋孔阳教授也答应前来参加答辩工作，不幸的是，他在洗澡时摔倒受伤，无法到北京来。但他早就寄来了“学术评议书”。答辩委员高度评价了刘晓波的博士论文，同时也严格地提出了各种质疑。刘晓波答辩时充满信心，他侃侃而谈，连平日的口吃的毛病也似乎不见了。他的答辩赢得了热烈的掌声。当答辩会结束之后，王元化教授宣布答辩委员九人一致建议授予刘晓波文学博士学位，并由我代表答辩委员会宣布了如下决议：

刘晓波的博士论文《审美与人的自由》，以较开阔的视野，从哲学、人类学、心理学、社会学的综合角度，深入揭示了审美与人的自由的关系。论文富于开拓、探索和创新精神。作者以自己的独立思

考，较好地吸收与消化了前人的学说。论文在审美的超越本质、审美心理机制等一系列问题上，都有不少创见和突破，并有较强的时代针对性。论文论证深刻、有力，富于激情和诗意，文风具有独特的魅力。但论文在审美的主客体关系、感性与理性关系、超越与限制关系等问题上，也带有某些偏激和片面性，可以进一步思考与完善。论文达到了博士学位的水平。刘晓波对评委所提问题的答辩，评委是满意的。答辩委员会九人一致建议授予刘晓波文学博士学位。

6月30日系学位委员会开会，审查并通过了刘晓波的文学博士学位资格，7月4日校学位委员会召开会议，以无记名投票方式，决定授予刘晓波文学博士称号。至此，刘晓波在经过了种种曲折之后，终于如愿以偿。

对于刘晓波的博士论文《审美与人的自由》，答辩委员会在决议中作出的评价是客观的、公允的、全面的，在这里，我不想再说什么了。我只想简单说一说刘晓波这个人。

刘晓波的论文《危机，新时期文学面临危机》（《深圳青年报》1986年10月3日）、《与李泽厚对话》（《中国》1986年10期）广为人知。这两篇论文以其独特性、尖锐性、极端性和富于挑战性以及文风的魅力等原因，引起了国内学术界的广泛的反响和争论，也引起了国外的注意。有些人读了他的文章，以为刘晓波好偏激、走极端，是故作惊人之笔，以哗众取宠、或者是装腔作势，故意卖弄自己的才情。这是对刘晓波的极大误解。我作为他的同事（他曾与我共上一门课）和老师（黄药眠教授委托我做他的副导师），多年和他相处，

对他深有了解。我敢说，刘晓波完完全全是一个真实的人。他不懂什么叫哗众取宠，什么叫装腔作势。他做学问如同生活。他怎么想，就怎么说。直来直去，“直”到不讲写作技巧，“直”到不讲语法逻辑，“直”到不知道保护自己。他的心永远是不设防的。虽然这样一来使他常受到攻击，但为了保护真诚与真实，他决不象某些学术掮客那样左顾右盼、东张西望。他直奔他体验到、认识到的真理而去。

刘晓波是一个情感型的、具有诗人气质的人。他的偏激、片面和走极端，根源在他的情感。对于他来说，如果没有内在情感的涌流，那么就什么也写不出来，什么也讲不出来。他深感封建传统和旧儒学窒息了中国的文化和扭曲了国民的性格，他从内心深处憎恶这种传统和儒学，每论及此，他总是充满激愤之情而不能自己。他的深刻、惊人之论和片面、偏激之辞就是他同一种愤激之情向两个不同侧面的同时展开，就如同一个镍币的两面。他与四平八稳无缘。他很难说四平八稳的话和写四平八稳的文章。他要是清除了偏激与片面，象学院派那样引经据典和迈方步，那么他也就丧失了他的全部的尖锐、深刻和才情。刘晓波就是这样一个人不好“调理”的人，他的导师黄药眠教授肯定过他敢于跟人争论、敢于发表独到见解的学术勇气和入木三分的深刻透辟之论，也批评过他的偏激与片面，但终于没有把他“调理”过来。也许，根本就用不着“调理”。古今中外成大气候的学问家，有哪一位不是在深刻之中带几分偏激与片面呢！但刘晓波能不能成“大气候”，这就要看他今后的路如何走了！我期待着。

童庆炳

1988年7月6日

• § •



刘晓波，1955年生。1982年毕业于吉林大学中文系，1984年获北京师范大学文艺学硕士学位，并留校执教。1988年获北京师范大学文艺学博士学位。主要论著有：《新时期文学面临危机》、《无法回避的反思》、《和谐与冲突——中西审美意识的根本差异》、《论理性精神》、《选择的批判——与李泽厚对话》、《审美与人的自由》等。即将出版的著作有：《刘晓波评论集》、《形而上学的迷雾》等。

目 录

博士论文学术评议书·····	王元化等
序·····	童庆炳
绪论 审美超越 ·····	(3)
一、审美的自由是主观情趣对客观法则的超越·····	(7)
二、审美的自由是感性动力对理性教条的超越·····	(11)
三、审美的自由是精神享受对功利欲求的超越·····	(18)
四、审美的自由是个体生命对社会压力的超越·····	(25)
五、审美的自由是人对自身局限的超越·····	(29)
第一章 穿过浓雾，那边是霞光	
——论审美与直觉·····	(39)
一、深邃的一见钟情·····	(39)
二、通过“忘我”而“有我”·····	(47)
三、若明若暗、时隐时现的生命·····	(54)
第二章 你看那遥远的地平线	
——论审美与错觉、幻觉·····	(61)
一、在人生与地平线之间的生命沉醉·····	(61)
二、变幻莫测的心理能量·····	(68)
三、虚假的真实自有其妙·····	(74)
第三章 “天空红得象马赛曲”	
——论审美与通感·····	(91)

一、生锈的钟声沉重而遥远·····	(91)
二、情感放射中的各种感觉·····	(97)
三、开动你的全部感觉吧·····	(103)
第四章 “天地与我共生，万物与我为—”	
——论审美与移情·····	(111)
一、庄子的世界·····	(111)
二、自我的喷射和对万物的同化·····	(115)
三、审美意象中的生命融合·····	(121)
四、距离化的人生别具风情·····	(127)
第五章 赤身裸体，走向上帝	
——论审美与潜意识之一·····	(137)
一、莎士比亚的悲哀·····	(137)
二、潜意识——反抗性的根源·····	(145)
三、人最恐惧的正是人最需要的·····	(153)
第六章 神话的永恒魅力	
——论审美与潜意识之二·····	(165)
一、《呼啸山庄》的启示·····	(165)
二、龙凤的启示·····	(170)
三、神话的复活·····	(175)
四、审美共鸣不只是和谐·····	(180)
结束语 始于悲剧，终于悲剧 ·····	(189)
一、生命必须承受的重责·····	(189)
二、即便徒劳，也要抗争·····	(194)
后 记 ·····	(199)



绪 论

审美的超越

人是生而自由的，但却无往不在枷锁之中。①

卢梭的这句名言道出了人类作为有限的存在在现实世界中难以摆脱的悲剧性宿命。

不要以为我以此为全书的开篇是故作惊人之语，任何一个肯于由外向内地认真反省自身的命运的人，都会觉得这句话仅仅道出了一个极为简单而又确定的事实，只不过人类的本能恐惧使之蒙上了层层淤积物。然而，不论人类以何等的聪明才智来掩盖这一简单的事实，但是它总会在某种契机的引导下将人的聪明击得粉碎，并使之变成白面书生的叹息。

客观规律的运行从不顾及人的主观愿望，无论这愿望多么善良，或服从、或毁灭，人类别无选择；物理法则从来就以冰冷的面孔回敬人类喷洒出去的一腔热血，将生命分解为机械的、受必然因果律制约的无机物，分解为宇宙这座大钟上的零件，而人自身呢？人有理智，并因此而自以为高于动物，自以为能够主宰世间的万事万物，通过形而上学的本体和宗教中的上帝而超然于世俗之外，但是，理智所制定的无数的规范、条例、标准、定理、公式则常常将活脱脱的生命

① 卢梭：《社会契约论》，商务印书馆，1980年版，第8页。

纳入程式化、一体化的教条之中，使人被自身的造物束缚得寸步难行，而形而上学的本体的支撑和上帝的拯救至多只是一种虚幻的精神安慰，并常常将人引向追求终极幻象的迷途之上，使人类的智慧因一次又一次的徒劳而悲观、茫然、绝望；人创造了社会，以其整体的力量在与大自然的搏斗中取得了某种程度上自由，但在同时也把一张由权力、法律、道德所织成的、谁也无法挣脱的罗网套在人自己的身上，权力使人卑躬屈膝，法律使人无法放纵，道德为人制定了一条条人人必须遵循的人生律令；人会说话，会借助于语言彼此进行其他生命难以企及的交流，但是语言的规范力量又使人在交流中失去了自己，当一个人遵守着共同的语法规范、讲着人人都必须讲的词汇时，他便被语言无声无息的吞没了，正是基于此，尼采才认为语言在现代社会中被病魔缠身；海德格尔才把语言称之为生命此在的牢房，维特根斯坦才企图用“语言游戏”来取代那种规范化的语言；最后，人的各种欲望的无限性和生命本身的有限性所构成的无法调和的二律背反，在终极的意义上决定了人往往处在永恒的失望、分裂、挣扎之中，同时又处在永恒的希望、憧憬、追求之中，正是在希望与失望的交替中，人的生命迸发出光辉。那么，什么是人的自由？在哪里、以何种方式才能获得自由？只要有，即便一瞬，也当以千金鬻之。环顾壁垒森严的宇宙和社会，人类的智者常常陷于悲观绝望之中。哲学过于抽象、科学过于冷酷、宗教过于阴森……而令我惊异的是，人类居然就找到了一线缝隙，居然造就了能够超越一切的一瞬，尽管它神秘而短暂、空灵而虚幻，象梦一样去来无迹。但是许许多多天才的心灵都将这短短的一瞬间视为永恒，视为无限，视为人类唯一

能走向自由的捷径。

这就是审美。

孔子是最讲究规范的哲人，但是他却把“游于艺”作为礼治天下、建立仁政的极致，把“暮春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归”的审美活动视为人生的峰巅境界。^①老庄、特别是庄子反对任何规范，他们所追求的那种内心冥寂、与时而动、与物而化、无所不适的逍遥游，庄子笔下那扶摇直上、乘天地之正气的大鹏，本身就是一种审美的人生。正是这种人生态度，生发出了空灵洒脱的魏晋风度和中国独有的山水诗和山水画。再看看西方，古希腊人崇尚如醉如狂的酒神，荒山野林中的欢歌纵舞，使他们度过了无数个无忧无虑、完全沉浸的夜晚。这既是带有巫术性质的宗教仪式，又是带有审美性质的节日庆典。正是这种活动孕育出了人类最伟大的精神造物之一——悲剧。又正是酒神狄奥尼索斯的出生、爱情、冒险、受难、死亡、再生成为文学艺术最早的原型。而当人类的觉醒发现了自我异化之后，更把走向自由的希望寄托于审美上而。康德哲学尽管第一次直面人生的不可调合的二律背反，但是他还是企图用审美在不可逾越的现象与本体、感性与理性、科学与道德、真与善的对立之间架起桥梁，虽然他架得并不怎么成功，但是审美毕竟是一条假设的自由之路。席勒的一生是追求自由的一生，审美是他的最终归宿，当他目睹了人的完整生命在近代的工业社会中被支离成碎片之时，当他切身感到人的感性冲动和理性冲动无法统一之时，他的目光便转

① 《论语·先进篇》。

向了审美。他把审美视为生命的游戏，而每个人都会由此联想到童年时代的无拘无束的玩闹是多么的悦性怡情。席勒认为，只有在这种审美之游戏中，人才能够由“断片”变成完整的人，由分裂走向统一的人，完整而统一的人就是自由的人。黑格尔的循规蹈矩是举世闻名的，而且他把审美与艺术置于哲学和宗教之下，但是他也不能不承认：审美具有令人解放的性质。马克思在批判近代资本主义对人的异化时指出，审美能力的丧失是人的异化的重要标志之一，对异化的扬弃便是使人的生命、人的劳动都带有审美的性质：自由的选择、自由的创造、自由的享受。而在现代，人们更把人的自由寄托于审美。叔本华是著名的悲观主义哲学家，在他看来，人生就是罪恶，而摆脱这罪恶的途径有二：一是禁欲，二是审美。在审美中，人能够彻底超越尘世纷争而进入天人合一之境。而尼采则变叔本华的悲观为乐观，他激烈抨击了自苏格拉底以来的理性文明，认为人在这种文明中走向了“颓废”、“堕落”，而能够拯救人生于这近于腐烂之文明之中的，唯有恢复古希腊的酒神精神。在这种酒神状态之中，“每个人感到自己同邻人团结、和解、款洽，甚至融为一体了。摩耶的面纱好象已被撕裂，只剩下碎片在神秘的太一之前瑟缩飘零。人轻歌曼舞，俨然是一更高共同体的成员，他陶然忘步忘言，飘飘然乘风飞腾。”^①柏格森之生命的创化、宇宙的大生命都是在直觉的瞬间交融中完成的，审美是直觉，直觉即生命的形式。弗洛伊德的审美升华说更是为众人所知的。他认为，被压抑的本能、潜意识、生命的原始冲动可以通过艺术创作得到升

① 尼采：《悲剧的诞生》，三联书店1986年版第6页。

华性的渲泄。也就是说，审美是一种心灵的自由活动，它能够以特殊的方式冲破一切心灵束缚，引人走向广阔的天地。

审美之所以是人的自由的象征，就在于审美是以人的活的生命、特别是以人的情感为核心的全身心的综合的运动，它既是自愿的又是能动的，既是沉入的又是超越的，是人的创造力的全面发挥，是以幻想的形式对人的生命的充分肯定。在审美中，主观情趣可以超越客观法则，感性动力可以超越理性教条，精神享受可以超越功利欲求，个体生命可以超越社会压力，人可以超越自身的有限性。但是，必须记住，这种超越是暂时的、幻化的，而不是永恒的、现实的。换言之，人自身在现实中的必然的有限性，便决定了人一定要在幻想中创造出一个自由的无限性；有人以为这是人类之喜剧，而我以为，正是这现实与幻想的不可调和的对立，构成生命的悲怆性。

一、审美的自由是主观 情趣对客观法则的超越

自古以来，人类便为主体与客体之间的分裂而苦恼。尽管在现代意识看来，只要是与人发生过关系的一切，都不是纯客观的，而是主观的创造。换言之，人们眼中的、选择中的、创造中的客观世界仅仅是人的能动建构物的集合而已。但是，人一旦建构起这样一个客观世界，人的创造力一旦以物化的形式独立于人之外，那么它们便象脱缰的野马一样难以控制。难道人在自己发现的自然规律面前能够为所欲为吗？难道那些机器的运转不要求人成为机器的一部分吗？难

道社会上的法律和道德没有使人的主观愿望一次次地变得徒劳了吗？作为一种由于自我意识而变成双重存在的人，其分裂性之一便是作为主体的人和作为客体的人的造物之间的对立。这种对立在现实生活中以各种别无选择的形式威胁着人。工人不能选择机器，机械化的设施一旦运转起来，人就必须跟着转；农民难以选择土地，人要吃饭就必须付出死守土地的代价；士兵们只能拿到发下的武器，只能听从上司的命令，“服从”作为军人的天职要求每个军人决不能随心所欲；学生在教科书面前也无多大的自由，每个按照正常的秩序受过教育的人，背着相同的字母、相同的定理和公式……然而，当这些从事着不同职业的不同的人进入审美领域之后，却能获得根据自己的主观情趣进行选择充分自由。因为审美活动必须以每个人的自愿为基础，必须允许每个人以自己的主观情趣为选择客观对象的标准，甚至对同一个客体也可以有不同的选择。你修养深厚，喜欢“阳春白雪”的高雅，我目不识丁，欣赏“下里巴人”的通俗；你幽默风趣，自然爱看轻松的喜剧，我多愁善感，只为沉郁的悲剧而动情；你温柔善良，流连往返于纤巧细腻的江南风光，我鲁莽粗犷，一辈子与原始的大草原、戈壁滩为伴；你是堂堂男子汉，总是陶醉于长城式的崇高之美，我是婷婷弱女子，常常沉浸于飞天式的阴柔之美；你已老态龙钟，总想在古典风格中去寻求消逝的梦，我初出茅庐，每每在现代风格中追逐未来的理想；你乐观开朗，崇尚东方式的和谐，我悲观内向，酷爱西方式的怪诞之分裂……在审美中，一切都取决于审美对象的风格与审美主体的情趣之间有没有内在的适应性。如果有，无名小卒的作品可以成为某个人的欣赏极致；如果

无，第一流名家的代表作也只好另寻主人。也就是说，在审美中，不是客观对象规定主观情趣，而是主观情趣规定客观对象。对象与主体之间的关系决定着主体对对象的取舍，主体的主观条件则制约着这种关系。如果我是个修养较差的人，便可以**对巴尔扎克的小说不屑一顾，对毕加索的绘画嗤之以鼻，杜甫、李白、苏轼的伟大无法强制性地要求每个读者都推崇他们的诗歌，贝多芬、萧邦、瓦格纳的天才也没有权力要求每个听众凝神冥想。而那些低级的审美情趣却能使毫无深意的传奇、武打、色情、推理以及流行歌曲风靡于世，赢得众多的欣赏者。提倡高级的审美情趣，也并不能依靠纪律、法令、规则等强迫性手段，只能依靠引导，依靠作品本身的质量以及人的文化素质的提高，使人在不知不觉中摆脱低级的审美层次，进入高级的审美层次。即便对于一个修养高深的读者来说，他也会在特定的心境中去看看那些通俗的作品。一切都决定于此时此刻或彼时彼刻的主体情境。总之，一旦人能够完全按照自己的主观意愿去随心所欲地选择客观对象，人便能够超越客观法则，成为自我的主宰。甚至可以说，在审美活动中，主体的审美情趣就是上帝，客观的审美对象就是上帝的选民。**

如果说，审美中主体对对象的自由选择还只是主观超越客观的低级层次的话，那么，审美中的主体的自由的再创造就是主观超越客观的高级层次了。虽然从广义上讲，任何阅读都会有阅读者的主体的渗透对阅读对象的影响，纯客观的阅读是不存在的。但是，相对而言，审美的阅读的自由再创造要远比其他阅读的再创造的自由更大。毋宁说，审美的阅读是以读者的再创造为必须前提，没有再创造就没有审美，

而其他的阅读、特别是科学中的阅读是以尽量克服读者的再创造为必须前提，没有这种克服就很容易歪曲阅读的对象。换言之，审美需要“超以象外，得其环中”，也就是欣赏者必须再创造出一个新的审美境界，它决不是对象本身；而科学阅读则要求“入乎其内，近其本色”，也就是阅读者必须尽可能地接近对象本身，而不是超出它。因此，阅读一本科学著作，学习一个科学原理，读者无权用个人的主观世界去任意解释对象，排除个人的成见是进行科学活动的必要条件。无论有多少人去学习几何学，三角形的三个内角之和只能等于一百八十度，任何人也无法改变这一结论，接受和理解它是学习者的目的。然而在审美活动中，欣赏者有权根据个人的主观世界去解释艺术作品，正象艺术家有权按照个人的审美理想去改造现实生活一样。一个艺术家决不能被动地模仿客观现实，他必须用个人的审美趣味、艺术才华和艺术修养、也就是用整个生命去拥抱、改造和升华客观现象，使艺术作品带有独特的主观印记。对于艺术创作来说，这印迹越鲜明越好。真正的艺术作品是不可重复的，而这种不可重复取决于艺术家作为一个独一无二的个体的不可重复。同理，一个欣赏者也决不能局限于作为客观对象的艺术品，他必须调动自己的整个心灵，通过审美的再创造达到对艺术作品的超越，使欣赏活动成为欣赏者个人的活动。每个人都应该根据自己的经历、学识、个性、情感倾向，充分发挥审美的想象力，去改造、再造艺术形象。当千百位欣赏者走进同一个美术馆、同一个音乐厅、同一个剧场之时，客观的统一空间就会被分割成无数个主观的个人的空间，在这些不同的空间中所产生的艺术形象决不会雷同。因而，这种有充分的再造余

地的审美活动，也为艺术作品的**不朽生命**提供了土壤。如果说，在科学阅读中，其对象趋向于自我封闭，让读者尽量不超出对象的范围；那么，在审美阅读中，艺术品趋向于自我开放，允许读者超越对象。也就是说，艺术品本身就潜在地要求欣赏者全面地打开它，要求自身的生命在审美的运动中不断更新。要求欣赏者赋予它历久弥新的活力。世界上只有一幅《蒙娜丽莎》，但是她那迷人的微笑却能在欣赏者的再创造中染上千姿百态的色调，甜蜜的、羞涩的、明朗的、神秘的，甚至可以是忧郁的。因此，艺术家笔下的形象已经不是现实本身，而是作家审美体验的形式化；欣赏者眼中的艺术作品，已经不是艺术形象本身，而是欣赏者再创造出的审美意象。有多少不同个性的艺术家，就有多少种不同的人生；有多少不同类型的欣赏者，就会有多少不同类型的林黛玉或贾宝玉。而人一旦能够用自我的独特生命力去再创造客观对象之时，主体的心灵就能得到充分的自由享受。然而，必须强调的是，无论在艺术创作中还是在审美鉴赏中，作为人类代表的统一之主体是不存在的，有的仅仅是作为个体代表的独特的主体，它是不可重复的、独一无二的。

二、审美的自由是感性 动力对理性教条的超越

同样，感性与理性之间的矛盾、冲突也是人本身所固有的基本分裂。从古至今，为了解决这种分裂，使人性得到完美的统一，人类的智者们想出了各种各样的答案。有人以理性为核心来统一感性，以理制情是一条在古代时期占主宰地

位的思想路线，柏拉图著名的“理念论”就是以理性否定感性以达到人的完善的理论。这种理论又被近代的黑格尔推向了极端。而古希腊的智者学派则以感性为本位来统一人的生命，这种理论经过近代的文艺复兴和启蒙运动一直贯穿到现代的生命化哲学及弗洛伊德等人的心理学。但是，无论是古代还是近、现代，人类在审美领域内一直给予感性以崇高的地位，“美”这个范畴在历史上的最初意义就是“感觉”，近代的鲍姆嘉通把“美学”定义为“研究感性的科学”。崇尚理性者，把理性视为人的本质；而崇尚感性者，把情欲视为人的根基。二者争吵了几千年，孰是孰非仍难定论。

人的生命确实在根基上是感性的，这种感性决不是单纯的认识论意义上的感觉经验，而是本体论意义上的生命存在及其动力。也就是说，人的生命是一个充满了永远追求而又永远得不到最终的满足的各种情欲的动力系统，科学也好、哲学也好，在这些抽象而又冷静的思想王国的底层，是骚动不安的具体而热烈的情欲之海。但是，并非人的一切活动都能使人的生命得到全部的发挥和满足。比如，以理智为核心的科学活动，就是以对人的某些心理动力的抑制为前提的。任何科学成果都是建立在大量的感知经验的基础之上的，但是，从科学的观点看，人的感知经验中包含着许多错觉，必须经过理智的分割、舍弃和抽象，才能上升为具有普遍性的科学原理。因此，在科学活动中，感知经验的原始性、具体性和整体性便统统被理智抛弃了，活生生的感知经验变成了几条干巴巴的定理、几个抽象的符号公式。虽然情感是人的一切活动的动力，没有热情就不会有对真理的追求，然而，以获得客观真理为目的的科学必须以理智对情感的某种

程度上的抑制或排除为代价。在科学的眼中，情感的与生俱来的强烈主观性常常使人歪曲客观现实，以情感的态度观察世界的人，永远不能成为科学家。在科学论著之中，情感色彩越少越好，科学性的极致或理想境界便是无情感。在相对的意义可以说，理智的客观性、逻辑性和明晰性恰恰是与情感的主观性、非逻辑性和朦胧性相对立的。想象是思想的翅膀，它为科学活动带来了高瞻远瞩的预见性，爱因斯坦甚至说，概念是想象的自由创造。但是，想象在科学中的主要作用是给人以一种启发，使科学家们能够扩展思路，但是在没有经过科学实验的证明以前，想象的预见性仅仅是一种假说，没有实际的客观有效性。而且，想象的创造性还要被纳入逻辑演绎的推理中，严密的逻辑论证和求实的实验证实是一个科学原理得以成立的必需条件。换言之，想象的随机性、跳跃性和幻觉性是必须经过理智的过滤的，因为科学所要求的是明确的必然性、严谨的逻辑性和客观的真实性，这些都是想象所无法胜任的。人的记忆是信息的储存库，而在有些思想家那里，记忆几乎占有本体的地位，柏拉图、维科以及荣格等人都把记忆与人的最原始、最本质的生命联系在一起。在柏拉图，获得最高理念的唯一途径就是唤醒人类在现实中所丧失掉的最初记忆；在荣格，原始记忆取得了人类的集体无意识的地位，失去了它也就失去了人的本源。甚至可以说，人的灵魂就是由各种记忆构成的。凡是杰出的人物都有惊人的记忆力，著名的科学家几乎都是记忆力极强的人。但是，记忆是受人的情欲和理智制约的，记忆无法离开人的情感倾向或理智倾向。从一般的角度上看，可以把人的记忆划分为理解记忆、机械记忆和情绪记忆。在科学活动

中，主要依赖于理解记忆和机械记忆，而对情绪记忆必须加以排除，因为情绪记忆往往是原始的、感性的、易变的，被记忆的事物经常由于人的情绪而在头脑中产生变形，有时甚至会变得面目全非。但是，对于审美来说，情绪记忆须臾不可离开，灵感常常来源于情欲记忆的突然闪现。创作过程和欣赏过程中往往有情欲所唤起的记忆相伴随。记忆在情绪中的跳跃、变形恰恰是审美活动最需要的。贫困的故乡常常在艺术家的创作中变成美丽的梦、变成童年的幻想、变成理想之所在。因此，情绪记忆既为审美提供大量的素材，也为审美者提供主题、动力。最后，人的无限丰富的潜意识、下意识领域也是科学思维很少光顾的，因为潜意识往往是人的原始欲望、情绪记忆、无意感知和随机想象的别名，是与人的生命本体息息相关的深沉的梦。它是盲目的、混乱的、自发的、荒谬的，这对于井井有条、小心谨慎的理智来说，它是最可怕的敌人，因此，科学必须压抑潜意识的爆发。而在审美中，潜意识是艺术家的创造力的最深厚的沃土和动机之所在，潜意识的升华和形式化是艺术的基本特征。对于欣赏活动来说，艺术作品的深度就在于能否唤醒欣赏者的那些被压入底层的潜意识，能够唤醒就等于使人再生一次，进入一种对欣赏者来说都是全新的、陌生的人生境界。由此可见，科学虽然为人类带来了巨大的物质利益，但是人类为此付出的代价也同样巨大，几乎赔上整个生命。所以，人类必须通过其它的途径来弥补这种损失。值得庆幸的是，弥补这种损失的审美活动一直伴随着人类，其起源要远远早于科学。

原始的神话、巫术和传说，在今天的科学看来是那样的幼稚可笑、虚假荒唐，但是它们却体现着，凝结着人类的最

真实的情感、最诚挚的希望，它们是人的全部生命力所迸发出的最早的火花，至今还照耀着人类的心灵，是不可企及的、具有永恒价值的艺术典范和人的生命的最早的形式化。尽管科学的思维日益浸透着人的头脑，但是这些神话所表现的生命力却永远不会真正地消逝。在审美活动中，被冷酷的理智宣判了死刑或长期监禁的感知、情感、想象、情绪记忆和潜意识，重新获得了生命和自由，人的心灵象经历了一次火山喷发和一次十级地震，一切都在燃烧，一切都在运动。审美活动的天然的情感性使人的感情登上了国王的宝座。情感不仅是审美活动的原始动力，而且贯穿于审美活动的全过程，凝结在审美活动的成果——艺术品——之中，情感使人的感知成为敏锐的、具有特定的目标感和穿透力的直觉，情感使想象获得了充足的动力、大致的方向性和整体性，情感使记忆变成取之不尽的天然库房，使潜意识得以毫无拘束地渲泄和抒发；审美活动的具体性和形象性使人的感知经验得到全面的发挥，生动的表象从始至终伴随着艺术家和欣赏者的思维过程，它引发记忆和想象，赋予看不见、摸不着的情感以活生生的、新鲜的形式外观，使之具有丰富的暗示性的开放形式；审美活动的虚构性和再创造性为人的想象和情绪记忆提供了无限广阔的时间、空间，天南海北，过去、现在、未来，一任它们自由驰骋，一颗心在有限的空间和固定的时间之中，可以包容无限的宇宙和永恒的时间，它们把情感升腾到超凡脱俗的高度，使各种感知表象凝结为完整的审美意象，使荒唐的幻觉和稍纵即逝的梦成为心灵的诗意化象征，使人的精神世界超越有限和短暂，进入无限和永恒；最后，审美活动使人类最隐秘、最受压抑的潜意识得到尽情渲

泄的机会，并通过充满诗意的升华，使潜意识由黑暗走向光明，由内心走向现实，由束缚走向自由。因此，审美的自由，不只是想象的自由、虚构的自由。在最根本的意义上，它是以人的情欲和想象的创造力为核心的人的各种心理功能的自由运动，是人的生命的全部起劲和自由迸发，是人性的全面展开。

同时，在理智所主宰的科学活动涉足的地方，到处都是栏栅，到处都是界限，一切都被划分到相互对立的领域内。客观现实和主观经验之间、人与自然之间、有机物和无机物之间、生命与非生命之间……其界限泾渭分明，人类的活动完全按照现实的空间和时间的尺度进行。这种人为的区分虽然在科学上加深了人对外界事物的认识，增强了人对环境的适应能力，但是，由于科学和理智所肯定的仅仅是客观的、物理的事实，所揭示的仅仅是人与外界之间的功利关系、理智关系，所以人的生命的内在的主观真实、人与大自然以及其他外物之间的情感关系、超功利关系却被完全忽略了，“天人合一”的人类理想也被无情的否定了。因此，人类就不能不在审美活动中重新寻回失去了的内在心灵和人与宇宙之间的情感关系。在审美中，人类不必拘泥于几何学中用点、线、面所固定的空间位置，不必遵守数学中精确的数字和时间，不必顾及物理学所证明的重力定律，不必相信化学对各种物质的分子结构的分析，更不必服从哲学所规定的主观与客观、人与非人之间的区别，而一任生命本身的运动。在审美中，情感关系代替了理智关系，艺术创造代替了科学规定，所有的对立都融解了，所有的界限都消逝了。精确的事物变得飘忽不定，神秘莫测，无生命的物理世界成为人的生命的

象征，灵活的、跳跃的、交叉的、相互渗透的、不间断的意识流和主观的心理时空代替了僵硬的、固定的、界限井然的理智秩序和物理时空。“千山鸟飞绝，万径人踪灭。孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。”“前不见古人，后不见来者，念天地之悠悠，独怆然而涕下。”人的心灵能在孤独之中包容整个宇宙，一瞬间的悲哀之情可以纵贯古今。当你下定决心投入某种生命攸关的行动之时，你面前的一块坚硬冰冷的石头就是一次意志的勃发；当你漫步于夜色之中，一弯晓月就是一缕或恬静或哀怨的思绪。客观自然因审美的观照而成为主观经验的对应物，那些被理智否定了的错觉和幻觉，因情感的放射而获得了真实的品格。来吧，荒唐的梦，你是从人类心灵的最深处透出的晨曦；飞吧，自由的想象，你负载着人类走向无限的理想；泛滥吧，大海般的情感和潜意识，你将裹挟着人的一切，去冲决理智所设置的一道道堤坝。在理智的极限之外，有一块生命的肥沃土地，它在人的审美观照中，与大海、与高山、与森林、与宇宙的万事万物血肉相连，不必为它命名，也不必为它划界，它没有契约，没有主人，只有岁岁年年自然生长的生命。这生命裸露着，以自身的光泽和热力滋养着、照耀着沉醉的人生。

然而，有和谐就必然有冲突相伴，世界不会有完全的统一。审美活动虽然弥合了由科学活动所带来的分裂，但是它却扩大了感性与理性、人与科学之间的分裂。审美是感性的人对理性之科学的挑战，是人本身的冲突的外在表现。在审美中，联系感性与理性的主要形式是冲突及挣扎，感性生命寻求自由的挣扎正是审美向理性的科学的宣战。

三、审美的自由是精神 享受对功利欲求的超越

一个每天只盯着财富的人，无论如何也不会理解梵·高为了绘画而抛弃一切世俗享乐，隐居在深山老林之中，正象一位商人很难理解虔诚的教徒为了信仰而洁身苦行一样。

“为艺术而艺术”、“唯美主义”、“纯诗”……这些口号不论是被人们用之于褒义还是贬义，都向人们展示出一种顽强的生命渴望：超越有限的功利束缚而进入无限的精神世界，也就是用灵魂及其作品的不朽来超越肉体的必然死亡。尽管没有人能够绝对做到不吃不喝，尽管审美也无法把灵魂从肉体中分离出来，然而，作为一种理想、一种对绝对人生价值的欲求，审美中的人象上帝一样超凡脱俗。

人是在多样化的动机的推动下永不满足地向上追求的生物。任何动机的实现对于人来说都是一种满足和享受。同时，由于人又是能够意识到自己的内在需求的社会生物，自我意识给予了人以丰富的精神生活，社会使人与人之间处在复杂的关系之中。所以，人不同于动物，当生理的、物质的、肉体的……等功利需求得到满足之后，人的生命便要指向社会的、心理的、精神的……等超功利的追求。即便仅仅在穿衣吃饭性交等生理活动中，人也能得到远远超出肉体享乐的精神满足。英国著名写情圣手劳伦斯曾反复强调过“肉体意识”的纯洁性、超越性，他的代表作《查太莱夫人的情人》，已经把性交的感受提升到一种类似于宗教体验的神秘高度。换言之，人有一种将形而下的东西上升到形而上的高度

的精神力量。

现代心理学把人的需要划分为三个层次：1.生理需要。包括衣、食、住、行和安全，这是人的最基本的生活动机，其目的是在人与自然的关系中保全自身；2.社会需要。包括对社会的权利、地位、荣誉和对爱、友谊、尊重的渴望，这是人的基本动机满足之后所产生的自我扩张的动机，其目的是在人与人之间的关系中保全和发展自己；3.精神需求，包括求知、理解、信仰和审美，这是人企图克服现实人生（生理需求和社会需求）的有限性而达到自身无限性的动机。与对这些需求的追求和满足相关，人在各种不同层次之中进行着自我保全、自我发展和自我实现、自我完成。而人以什么为自己的生活的最高动机或最后目标则决定于每个人自身的特殊天赋和特殊处境。置身于大沙漠的旅人会把一片绿荫、一汪清水视为宇宙的极致，濒临饿死的乞丐会将一片面包、几枚银币当作上帝，被死亡的危险相威逼的人会把一线获救的希望当作最后的曙光，被性欲之火烤灼得不堪忍受的独身者会把一个无比丑陋的异性视为王子或公主，一个迷失于暴风雨中的过客会把破烂的茅草棚当作宫殿。而政治家的理想是权力、地位和荣誉，哲学家的追求是宇宙与人生的最高法则，自然科学家的最大享乐是发现自然的规律，教徒的生命极限是无条件地向上帝奉献，企业家和商人每天都在想的是产品和利润，艺术家把探索心灵的奥秘视为最神圣的使命。以上种种不同的需求，都会成为人的生活动机，动机的实现又都是人的自我完成。但是，由于人的动机所处的层次不同，其自我实现的质量也就不同。而衡量其质量高低的重要参照系便是人对自身的特殊性的肯定，也就是人与其

他动物之间的根本区别。与生理的、物质的需求相关的动机之所以被划为低级层次，就在于这种需求动物也具有，所以人类即便在饮食、服装、性交上也要努力显示出自己高于动物的地方，例如饮食、服装除了满足生理需要之外，向着对美的追求发展，性交除了传宗接代外，还要向与美相关的爱情追求上发展。而与心理的、精神的、社会的需求相关的动机之所以被划为高级层次，就在于这些需求动物不具有，是人之所以为人的主要标志。这种对特殊性的追求在人类生活中由对人与自然的区别走向了人与人之间的区别。生命的价值关键不在于作为整体的人类与动物的区别，而在于作为个体的人与整体的同类的区别。因而，在人的一切动机之中都渗入了个性主义，甚至可以说，动机本身并不能成为衡量一个人的价值的标准，更重要的是你能不能作为一个独一无二的人而去追求各种动机的满足。因而，越是具有个人色彩的动机就越高级。科学家、哲学家、艺术家以及人类思想领域内的巨人们之所以永垂千古，不仅在于他们为人类的精神世界添了一道道异彩，更在于他们的事业是一种纯个人的事业。精神劳动高于物质劳动的地方也与精神劳动的个人性有关。换言之，在每个伟大的天才的社会价值的深层所埋藏着的是他作为一个不可模仿、不可替代的人的价值。而审美作为一种精神动机之所以被人类所看重，就在于审美是人类的一切活动中最具有个人性的活动，审美的最重要的特性之一就是对个人创造力的无条件的绝对肯定。

同时，从另一个角度又可以把人的动机分为实用的或功利的动机和非实用的或超功利的动机。大概而言，凡是可以在现实中直接获利获益的需求满足的动机都是功利性的，而

凡是无法直接转化为现实需求的动机都是超功利的。生理的、社会的需求大致属于功利性动机，而精神需求则属于超功利动机。但是，必须明确指出的是，这一切划分都是相对而言的，没有纯粹的或绝对的动机。人的复杂性决定了人的生活动机的复杂性。一个人的生活动机既可以是多层次的横向交叉，例如生理需求中渗透着社会需求，社会需求中渗透着精神需求，也可以是阶段性的层次转化，例如由生理转向社会、由社会转向精神，或者相反。理论上对人的动机的划分永远无法代替和穷尽现实生活中的人之动机的丰富性、复杂性。无论是低级层次上的动机、还是高级层次上的动机，也无论是功利性、实用性的动机、还是超功利性、非实用性的动机，都能够在相互的交叉中互相渗透。对他人的需要可能是出于相互利用的动机，也可能是出于肝胆相照的情谊；对异性的渴望可能是单纯地为满足性欲，也可能是对神圣爱情的向往；求知欲中既可以有造福人类的动机，也不能排除狭隘的私利目的；权力欲中既可能是疯狂膨胀的野心所致，也可能是为了民族的振兴、人类的和平。而且，在现实中，超功利与功利也常常出现复杂的关系，功利动机可以借助于超功利的手段来实现，超功利的动机也能够利用功利的手段。例如，为了金钱而进行艺术创作的人大量存在，就是有些一、二流的世界性大师也在所难免（巴尔扎克的许多作品是在债务的压迫下写出来的）。但是，一旦进入创作过程，审美自身的超功利性可能制约着作家最初创作的功利动机，乃至最后使功利动机消逝。

然而，无论各种动机怎样交叉、渗透，也无论是高级的还是低级的动机，在人类复杂而丰富的欲求中，除了审美需

求之外，其他的欲求很难摆脱实用的或功利的目的。不能否认功利心在人类生活中的巨大作用，它是动力，推动着人们去追求、去探索、去行动、去冒险，功利心本身并没有什么可以指责的。我在这里谈审美的超功利性，仅仅是就审美自身的特殊性而言的，我还要强调说，一个艺术家无权干涉一位富商的奢侈，第一流的作家也没有资格指责工人们为工资而斗争。我想指出的是，人类的任何追求都有得必有失，在功利追求中失去的可以在超功利的追求中去弥补。也就是说，人常常被功利心所束缚，成为物质的奴隶，金钱的化身和权力的牺牲品，从而使人的整体生命异化为局部性的生命。这就是庄子之所以坚决否定人的任何功利欲求，提倡不为物役的人生观的原因之所在，也是康德、席勒、马克思等人否定资本主义的金钱关系的原因之一。但是，到目前为止的人类的各种理论所描述的仅仅是人的某一侧面，我们并不能因为审美的超功利性而让所有的人都去从事艺术创作。

审美的可贵就在于：只有在审美中，人类才能在一段短暂的时间里，视功名富贵如浮云，彻底摆脱各种功利欲求对人的束缚，自由地来往于一个纯净的精神世界之中。人一旦进入审美的领域，所有的功利心都会退避三舍，宇宙在人的眼中发生着奇异的变化：巨浪、狂风、暴雨和荒凉的原始森林不再是对人的威胁和压迫，而是粗犷有力、充满野性的生命力的象征；树木、怪石不再使人想到打家具、盖房子，而是想起高洁、坚贞的人格；细柳、小溪、明月不再只具有实用价值，而表现了一种幽深宁静的心境；水果画的光泽所引起的不再是涎水，而是赏心悦目的快感；裸体雕塑所引起的不再是性欲，而是对匀称、和谐与力量的赞美；那些充满

鲜血、拼搏和毁灭的悲剧不再使人恐惧畏缩，而是令人产生或崇高、或同情的心灵净化；古老的建筑不再只是办公、居住、祈祷的场所，而是人类的智慧和理想的象征；那一串串经过巧妙组合在一起的音符，不再是对生理的刺激，而是使人心神飘荡、浮想联翩。在审美中，实际上并非只有道德意义上的好与坏、善与恶、有用与无用的标准，而且还有超越道德评价的艺术标准——美与不美，在艺术上成功与不成功。一部以杰出的、伟大的人物为题材的艺术品，决不能只因人物本身的杰出和伟大而成为不朽的杰作，如果作品中充满了概念化的、公式化的描写和抽象的道德说教，照样引不起美感，欣赏者有权根据审美的标准判处这类作品以死刑。恰恰相反，一部以在道德上最卑鄙、最低下的人物为题材的作品，只要在艺术上成功，能够给欣赏者以充分的美感享受，照样可以成为第一流的名作，成为审美领域内的一颗光彩照人的明珠。野心勃勃的麦克白夫妇不会得到道德上的宽恕，心狠手辣的伏脱冷在社会法律看来也是个典型的流氓，五毒俱全的西门庆也会被视为放荡堕落的标志，“明里一把火，暗里一把刀”的王熙凤在生活中肯定是个毒蛇般的女人……然而，在艺术中，这些道德上的恶棍，却是不朽的艺术典范，具有永恒的审美价值。这就是审美对功利的超越。在生活中你无法饶恕的流氓很可能在艺术作品中吸引你，使你为之拍手叫绝。过去，我们在评价西门庆这类艺术形象时，往往认为它们的审美意义仅仅在于通过对恶、对丑的否定来肯定和突出善与美。但是，这仅仅是一种非审美的功利标准，是用现实生活来要求艺术。而艺术的审美特性又偏偏不同于功利性，偏偏要超越现实生活。如果从审美的角度看，

这类形象不仅仅是对恶与丑的否定，而且它们本身就是美，是栩栩如生的、血肉丰满的艺术形象，是人类精神的最杰出的创造。因此，美的含义决不能等同于道德上的善和科学中的正确。甚至可以说，审美的特性只有在不同于道德之善和科学之正确中才能显示出来。在世界艺术史上，没有几部真正的艺术作品是仅仅以道德之善留芳后世的。

审美，通过扩大人与功利欲求之间的距离，来缩小人与对象之间的纯精神交往的距离，在这种扩大与缩小的过程中，人的心灵摆脱了物质的束缚、道德的枷锁而进入一个自由的天地。在这里，人仿佛置身于一个没有人迹的世界，一切都在没有污染的环境中生长，欲望消除了，抗争平息了，宇宙显得那样和谐安宁、神秘飘渺。在超功利的意义上可以说，人在审美中忘乎天、忘乎地、忘乎人、忘乎己，怀着一种超然的心境去面对世界。在这样的世界中，宇宙和人生的那些在人类的其他活动中被压抑、被掩饰的本来面目清晰地呈现在我们眼前，一切都变得格外新鲜而富于意义，仿佛我们又回到了纯洁天真的孩提时代，获得了第二次生命：人如处子。

因而，对于审美来说，其真实就是赤裸裸的内心世界的形式化，恶也好，善也罢，只要真实，就是美（但决不同于理论的真实，这种区别甚至不在于二者的形式差异，而是内在的差异。理论的真实永远是人类从某个角度对研究对象的解释、抽象，而审美的真实永远是完整的呈现，它不解释，面只沉默，或许，美的世界就是维特根斯坦在《逻辑哲学论》中所说的那种哲学和科学都无法言说的沉默，是一种神秘的直觉）。换言之，在哲学、科学和道德的绝望处，才有美。所以，我一直不理解，为什么几千年来人们总要从哲

学、道德、甚至科学的角度去理解美。对美的这种误解就是人对自身的误解，因为人的生命是审美的。从某种意义上说，美是一种人类无法说清的人自身的奥秘，是最最具有形而上意义的人类之谜，是哲学的形而上学之极限之外的形而上学。

四、审美的自由是个体 生命对社会压力的超越

人，作为个体，生来具有自我保存、自我发展、自我实现的权利，这是大自然的恩赐，是必须给予尊重和保护的。同时，人，作为类，又必须结成统一的社会整体，每个人都是社会整体的一部分，这样，才能进行人与人之间的交往、合作，用整体的力量有效地抵御大自然的侵袭。人与自然的关系是社会的人同自然的关系，是整体与整体之间的关系。而人与社会的关系则是个体的人同整体的类之间的关系，是人类所面临的最棘手、最复杂的矛盾。因为，在人与自然之间，无伦理可言，其关系是单纯的征服与被征服。而在人与人之间必须有伦理和社会公正，其关系就要复杂得多，即便是竞争，也要有一定的社会规范来加以制约。从古至今，东西方文化反复探讨的核心问题之一，便是个人与社会之间的关系，对人与自然的关系的解答和处理在根本上取决于对个人与社会的关系的解答和处理。西方文化是个人本位论，重视个人甚于重视社会、国家、民族或人类，把每个个体的生存和发展视为社会的生存和发展的决定性前提，并以个人的利益作为衡量社会制度是否合理的标准，合理的社会应该

为个体的自我发展提供最大的可能性与现实性，否则便不合理，这也是西方诸国为什么能由封建社会全面进入资本主义社会的原因之一。因此，西方人更强调个人与社会的对立和冲突，这种冲突是贯穿西方艺术史的中心主题之一。东方文化是社会本位论，重视社会、国家、民族高于重视个人，把社会的生存和发展视为每个个体的生存和发展的决定性前提，并以社会整体的利益作为衡量个人价值的标准，有价值的个人不是首先发展自我，不是把生命根基建立在个人的自我完成的基础之上，而是强调最充分地使自我适应于社会整体的要求，否则便无价值。因此，东方人、特别是中国人更强调个人与社会之间的统一与和谐，这种和谐是贯穿全部东方艺术史的中心主题之一。而且，在这两种相互对立的的文化倾向之外，始终有人提出：最合理的答案应该是东西方文化的融合——既有个人的充分发展又有社会的普遍进步，使个人与社会都达到完全符合人性的和谐境界。然而，这始终是一种理想，一种只具有参照价值的理想。

纵观人类的历史和今天的现实，人类的发展虽然经历过几种不同的社会制度的变迁，虽然人类已经拥有了航天、电子、原子、激光等尖端科学，但是个人与社会之间的矛盾仍然十分尖锐、甚至难以调和，在那些表面的和谐的背后潜伏着更为激烈的矛盾，也就是说，和谐是依靠压抑来完成的。西方的现、当代人在经历了几百年的追求个性解放的历程之后，重新迷茫于“我是谁？”“我在哪里？”“我的价值是什么？”这一古老而又常新的问题，再一次提出“寻找自我”的口号，尽管这种个体生命的失落在层次上高出了中世纪时代的无个人，但是，个体生命所受到的压抑并未因科学和民主

的发展而消失。而在东方呢？人们仍然因袭着沉重的封建重负，面对现代文化的冲击感到手足无措，在现代文化的感召下觉醒的个人在艰难地挣扎着，个人的内在潜力仍然受到巨大的压抑。换言之，在现今的世界上，社会对个人的束缚，人与人之间的竞争和拼搏，仍然以新的形式在不同的层次上继续着。

值得庆幸的是，尽管个人在现实生活的各种领域内很难超越社会之网，但是，人类始终通过审美来达到这种超越。在西方，从普罗米修斯向主神宙斯发出的挑战到莎士比亚的哈姆雷特向国王的叛逆，从斯汤达的于连与整个社会的对抗到加缪的《局外人》对社会上一切的冷漠，西方人始终以或惊心动魄、或反复折磨的悲剧向社会发出一次次激烈的反抗。而东方人以和谐宁静的喜剧来安抚创伤累累的心灵。西方人喜欢天崩地陷的时刻，喜欢现实中你死我活的拼搏，在这里，任何人都可以在绝望中仰天长啸，在绝境中争取自由，尽管充满了危险、鲜血和恐惧，但是孤注一掷进行最后的挣扎使人的生命得到了充分的迸发；东方人喜欢细雨微风时辰，向往那世外的仙境和桃源，在这里，任何痛苦的心灵都能得到慰藉，尽管虚幻，但能使人得到精神上的平衡。质言之，审美活动最忠实于人的个性、人的感性生命和人的最丰富、最深邃的主观精神世界。艺术创作为许多天才的个体提供了按照个人的独特个性去表现人的全部生命的权利，艺术欣赏为一切人提供了按照个人的审美情趣去渲泄所有的内心隐秘的权利。我们在日常生活中不可能或不愿意向他人、甚至向亲人们透露的心灵之光，可以在审美中自由地闪耀，沉默的审美对象是欣赏者心心相印的朋友。只要你喜欢它，它就亲

近你，甚至能够与你融为一体，成为你的生命的不可分割的一部分。它从不对你进行任何干扰，只是默默地打开你的心灵，并排除一切由外在因素强加于你的束缚，使你的被社会权力、社会道德和自我理性所挤压到心灵最深处的一切都得以自由地倾吐。在太阳、明月和星光下，在高山、大海和野草边，在音乐厅、美术馆和影剧院，在一部小说和一首诗歌前，你可以无拘无束地诉说你的悲哀、喷泄你的愤怒、抒发你的喜悦，以及一切羞于启齿的卑下的欲望和可耻的动机，从而使你更深入地体验社会、人生、宇宙和自我。就象虔诚的教徒面对上帝进行忏悔一样。但是，审美的忏悔不只是逃避，而是具有多方面的功能。审美，交给生活的强者一杆叛逆的旗帜，赐予生活的弱者一张逃亡通行证，也把一面明镜塞到卑鄙者的手中。更重要的是，这一切都是在没有任何人的干预下进行的。通过艺术品这种超越性的中介，有血有肉的艺术形象与欣赏者之间的心灵对话可以超越一切。

另外，审美创造和审美鉴赏的虚构性和超功利性，既升华了艺术家的表现，使审美对象具有了能够为社会所允许的迷人外观，又净化了欣赏者的心灵，使审美者具有了游戏者的身份。既然所有的艺术都是虚构的，艺术家就有权进行自由的创造，那些残酷的毁灭，那些凄惨的命运，那些怪异的性格，那些飘忽的意境，特别是那些善良的无情毁灭，那些纯洁的被污染……通通都是假的，只是叫人一时开开心而已，谁会真正地相信他们？既然艺术欣赏是超功利的游戏，欣赏者就有权进行自由的选择，那些叹息和眼泪，那些兴奋和狂喜，那些忧郁与压抑，那些共鸣和沉思……不过只是一时的冲动，一旦回到现实的生活中，全部烟消雾散，没有实

用目的的娱乐不会伤害任何人。人类，智慧而又狡黠的人类，居然能为自己开垦出一片如此神奇的土地。在这里，虚假与真实、游戏与严肃、超功利与深入灵魂一起生长，长成一株永远翠绿的参天大树。它的尖顶，直指可望而不可企及的天边外，象征着人类生而固有的超越欲；它的根须，深扎进脚下的大地，从生命的底层吸取生存的营养。换言之，审美使人超越一切，又使人深入一切，正因为它超越了一切才能深入一切，如同天堂的幸福反衬出地狱的苦难。

在审美中，此在与彼在所构成的巨大张力正是生命本身的力量之所在。

五、审美的自由是人对自身局限的超越

主体与客体之间、感性与理性之间、精神与肉体之间、个体与社会之间的矛盾、对立是人自身的不可摆脱的悲剧命运的不同层次和不同侧面；审美中的主体对客体、感性对理性、精神对肉体、个人对社会的超越，归根到底是人对自身的超越。而客体对主体、理性对感性、肉体对精神、社会对个人的压抑，归根到底是人对自身的压抑。因为，客体是作为主体的人的创造物，理性是作为感性的人的思维机能，精神是肉体的人的意义，社会是每个个体创造的社会。因而，超越也好，压抑也罢，都是人的自我超越、自我压抑。审美的超越性或自由，实际上是人企图借助于最富于自由创造性的审美活动(也是人自身的活动)对自身的分裂性、有限性、短暂性的超越。

从主体与客体的关系的角度看，主客体之间的对立、矛

盾并不是因为真有一个独立于人之外的客体束缚着人、主宰着人，而是人的自我束缚。自然也好、社会历史也好、物质产品也好、精神产品也罢，都是人作为主体为了自身的生存而进行的创造，也就是说，只有人的欲求中、选择中、评价中、解释中、创造中的客体。离开了作为主体的人，世界上无客体，即便就自然科学中的主客体之间的关系而言，也没有离开作为主体的客体，而只有科学家按照自己的目的去支配的自然，也就是在科学家的经验中、观察中、假设中、实验中的自然。人所面对的自然和宇宙，与其说是独立于人之外的纯客观的东西，不如说是人主动地参与其中的主体的自然。人类认识中、创造活动中的客体决不是独立的客观对象，而是受人的欲望、目的、能力所制约的主客体的关系。认识不是主体认识客体，而是主体认识自身的经验物、假设物、解释物、创造物。所以，认识就不是主体认识客体，而是主体置身于自身的认识活动之中。客体（自然、社会、历史、物质产品和精神产品等）不过是人生命力的集合，是人的创造性活动的对象化，一句话，是人的建构。作为客体的建构物本身无价值，它们的价值在于作为人类保存、发展和实现自身的工具或手段。极而言之，客体是主体的工具。这种主客体的关系之根源在于：人作为既是思维、创造的主体，又是被思维、被创造的客体的双重存在，能够主动地把自身作为被动的对象置于被思维、被创造的客体的位置上。因而，主客体的关系就是主动地思维着、创造着的人与被动的被思维、被创造的人之间的关系。人既是主体又是客体，因而人能认识自身、创造自身。

人作为主体是有限的，人所创造的客体也就必然带有人自身的局限，因而，人的造物作为对象化了的主体的创造活动的静止态，必然反过来束缚人本身。换言之，人的创造欲、求知欲以及由此而来的创造活动和认识活动始终是活生生的、处在不断地运动之中的，而人的造物则是这种活动的静止化，它标志着人的创造活动的阶段性。因此，当静态的造物反过来作用于动态的人之时，人就必然感到束缚。这种束缚表现在主客体的关系中，就是人的造物（客体）要求它的创造者（主体）服从。人创造了科学，而科学原理却要求人们承认它、遵守它；人创造了社会，社会的法律和道德就要求每个个体服从它；机械化也是人的创造，但是它一旦出生，就要求人的劳动服从于它的固定程序；……也就是说，人的造物一旦作为离开了人的创造活动的产品而出生后，便作为与人对立的客体来要求主体服从它。这种束缚和对立，是人对自己的束缚、和人自身的对立，或者说是人的界限本身。作为客体的每一个造物都为人自身划出了一条界限。造物对人的限制就是人的现实有限性对人的企求无限的欲望的束缚。人不可能现实地超越这一界限，因而就必须借助于审美。如前所述，审美客体作为人的造物非但不限制主体，反而以最大的开放性为主体的生命力的发挥提供无限的可能性。审美对象不要求主体服从，而是允许主体的自由的选择和再创造。如果说，主客体的关系是人与自身造物的关系，那么，只有在审美的领域内，人的造物才不反过来束缚人，而是解放人。

从个人与社会之间的关系的角度看，二者之间的对立只是人与自身造物的对立的一种形态。社会是由个体构成

的，是每个个体创造的，而社会一旦产生，便有自身的法则。本来，个体的人之所以组织起来创造社会，是出于自我保存、自我发展、自我实现的生命需求。这种需求一方面来自人类与自然的对抗，一方面来自人对自身的恐惧。人要战胜自然，就必须联合起来。人的欲望是无限的，放纵欲望必然导致人与人之间盲目的残杀，欲望的毫无克制必然走向自我毁灭。因而，出于对自我毁灭和相互残杀的恐惧，人便要通过契约关系来限制自身，使社会的竞争按照某种人们认可的规则进行，使每个人置身于契约之中。社会要求统一，个人要求自由，二者的冲突便不可避免。因而，社会不是外在于人的，而是内在于人的，是人的自我保存、自我发展的欲望创造了社会。因而，社会对人的束缚也是人对自身的束缚（参见我的《与李泽厚对话》）。借助于审美来超越这种束缚仍然是人对自身的超越。至于感性与理性之间、精神和肉体之间的矛盾及其超越，更明显地是人自身的自我超越了。

上述的对立在更高的层次上可以升腾为人对自身的分裂性、有限性、短暂性的超越，也就是对生命的悲剧命运的超越。由于人是具有自我意识的生物，因而他能意识到自身的内在矛盾，意识到生命的有限性和短暂性，而这种意识就是对生命痛苦的意识。一旦意识到了，人的求生本能便企求着超越分裂，走向统一；超越有限，进入无限；超越短暂，成为永恒。但是，在现实的生活中，人无论如何也摆脱不了这种悲剧命运，生命的竞争原则注定了人必须面对冲突，人的能力的有限性注定了人无法无所不能、无所不知，而肉体的自然衰老注定了人的生命的短暂。面对无限的空间，每个人只是一点；置身于永恒的时间，个体的生命只是一瞬。死

亡，这是严酷的事实，是任何人世间的力量都无法阻止的，金钱、权力、名誉、地位，在死亡面前都变得极为脆弱。因而，人们便通过种种幻想来企图超越生命的悲剧性。有人用建造巨大的坟墓来延长生命，有人通过著书立说、建功立业来留芳百世，有人相信上帝的拯救能使自己进入天国，有人追求哲学的形而上学本体以达到超越。然而，坟墓的巨大、辉煌只能象征死者生前的身价，决不能挽回生命本身；留芳百世的名字也仅仅对生者有意义，死者的一切都烟消云散；上帝的拯救只具有安慰的意义，而且要以奉献全部现世的人生为代价；形而上学的自慰既过于抽象而晦涩，又过于虚幻。于是，人们更喜欢审美的超越方式，因为审美既深入于现实人生，给人以亲切感，又超越现实，于刹那间使人进入荣辱皆忘的境界。在审美中，人仿佛真的感到那种与万物合一的和谐，进入无限和永恒。而且，审美使人的生命得到了充分的迸发。尽管在终极的意义上说，审美的超越也仅仅是精神上的、幻像中的，它无法真正地对抗现实人生的分裂、有限和短暂，但是它毕竟能在瞬间中使人进入物我两忘的沉醉境界，人在生命的升华中得到再生，而此种境界在现实中根本无法企及。

审美之超越既生成于一切理论的极限之外，也生成于现实人生的极限之外。在这极限之外体验生命，肯定是“别有一番滋味在心头”。

审美之超越意味着自由。通过创造美和欣赏美，人的生命得到了全面的解放，人的创造力得到充分的发挥。尽管这一切在现实人生之中还仅仅是廓大宇宙中的有限空间，漫漫

人生道路上的短暂的瞬间，然而，人类的进步将把越来越多的时空交给审美。在现今的世界上，对美的追求正渐渐地渗透到人类生活的一切领域中去。审美的时空因电影的出现而得到了前所未有的拓展；大自然因人类的高度文明和交通的发达而获得了日益丰富的审美价值；冰上舞蹈，水上体操，花样跳伞，健美运动、艺术体操……在过去仅仅为增强体质和激发竞争精神的体育运动中，分化出越来越多的供人审美的项目；食品、服装、建筑、机械、运输工具、广告、包装……无数种在过去仅仅是为了满足人们的功利需要的商品，现在也在注重实用价值的同时又注重其审美价值；劳动保护开始超越安全的层次，而进入了人的心理层次，环境的美化使人们在一种充满美感的状态中工作；交响乐、芭蕾舞、戏剧等不再只属于少数的高雅之士，电视机把瓦格纳、邓肯和易卜生送到了普普通通的千家万户。更重要的是，人类越来越不满足于功利的、实用的追求，而是去寻求审美的享受，日益普及的教育使每个人都从小就具有审美的修养。也许，真有那么一天，人类的所有产品、所有活动都走向了审美化，人类在经过漫长的严肃历程之后在新的层次上进入了“一切皆游戏”的状态，那么，人的自由或许就真的实现了。但是，我总以为生命的审美化仅仅是一种追求，一种理想，永远可望而不可及。而这追求，这理想的基础则是人类必须时刻面对严酷现实。因而，审美与其说是超越，不如说是沉入。

美与自由是同一个东西，它有时极为坚硬，有时又极为脆弱，就象生命本身的不堪一击一样，稍有不慎，便被粉碎，莎士比亚曾感叹到：

美不过是作不得准的浮影。
象耀眼的光彩很快就会销毁，
象一朵花儿刚开放随即凋零，
象晶莹的玻璃转眼就已破碎，
浮影、光彩、鲜花或一片玻璃，
转瞬间就已飘散、销毁、破碎、死去。①

美是瞬间的、易逝的，人也如此。不能对任何人创造的东西寄以太高的希望，因为人本身就是有限的、短暂的。但是，千百年来，人类却发展出一种对自身的盲目的自信与崇拜，它塑造出一个全知的、万能的虚构人，而打碎这一人为自身建立起来的偶像，正是人的真正觉醒之时。

① 莎士比亚十四行诗《爱情的礼赞》。



第一章

穿过浓雾，那边是霞光

——论审美与直觉

一、深邃的一见钟情

爱情之于人生（尤其是对于青年人）往往是最震撼心灵的情感体验，而一见钟情的奇遇更是充满了诗情画意。尽管有许多过来人或以悔悟的口吻、或以教训的语气告诫晚辈：一见钟情是轻浮的、不负责任的，是把爱情当儿戏，千万要悠着点儿，慢慢来，人生大事，要慎重、严肃。但是，每当有人亲自置身于一见钟情的奇遇之中时，不仅感到因某种意外而获得了浸满身心的陶醉、惊喜、慌张，而且使人隐约地感到某种超出这奇遇本身的神秘意义。也许每个从未品尝过爱情之醇酒的年轻人，都希望冥冥之中的主宰赐予他一个奇迹般的时刻，在这个时刻中，没有周密的思考，没有反复的权衡，更没有对交换条件的斤斤计较，甚至都来不及细致而全面地端详对方一番，便在难以预料的刹那间被爱神之箭射中。四目相对，默默无言，满面羞涩，心旌摇摇。太突然了，这意外的相遇似乎不能不令人相信某种先天的、必然的宿命；太短暂了，来不及说一句话、握一下手，但是这一瞬间

却生发出趋向永恒的意义，或铸成终古姻缘、或变成永久的回忆。其深邃，如夜、如海、如上帝的目光。

每逢此时，人们往往感到自己的身上有某种神奇的功能，它是那样敏锐，在多少阴错阳差中突然发现爱的光辉；它是如此准确，在芸芸众生之中一下子选择了自己的所爱；它又是那般深邃，在匆匆的一瞥中窥见了对方的心灵。而“一见”之所以能够“钟情”，并非只因为对方具有倾国倾城之貌，更重要的是因为这匆匆的一瞥给人以意味深长的启示。在这启示中，理想之光突然从黑暗处闪现出来，相互的对视之中潜含着说不清、道不明，却又心心相印的内在交流，甚至于一对情人在年逾花甲之时回忆起初次相遇时的情景，仍然激动不已，恍若重返青春。在《红楼梦》中，黛玉进贾府初见宝玉时的心理便是一见钟情。刚进贾府的黛玉在见到宝玉之前听到过种种传言，说宝玉“呆傻”、“痴怪”、“疯癫”、“乖张”，是“天下无能第一”、“古今不肖无双”。可是，当黛玉亲见宝玉，第一眼注视便将一切传言粉碎。出现在黛玉面前的不仅是个“面若中秋之月，色如春晓之花”的风流少年，更是似曾相识的知己，只此一面，便暗许终身。何以如此？就因为这种一见钟情是直觉领悟型的，你迎我而视，我对你而视，两个人通过短暂的凝视而相互进入。你进入了你，我便自动地向你呈现我的一切；我进入了你，你也会下意识地向我袒露内心。不是从外部去规定，而是置身于其中去体验，形成一种你中有我、我中有你的内在交流。这交流、这体验是完整的、不可分割的，因而也无法用概念加以规定和言传，只能让生命在向对方全部敞开的过程中自动地呈现出来。正如柏格森所说：

我从小说里读到了种种经历。小说家可以堆砌种种性格特点，可以尽管让他的主人公说话和行动。但是这一切根本不能与我在刹那间与这个人物打成一片时所得到的那种直截了当、不可分割的感受相提并论。^①

这种“打成一片”就是在直觉中人与对象之间的相互体验和直接交流。但是，这种交流并非明确的、清晰的，而是朦胧的、神秘的；也并非只有和谐，而且有无声的碰撞、搏斗、猜疑；更不是只有亲切，还有惊诧、陌生。因为，在直觉中，人所发现的常常是既熟悉又陌生的、既陈旧又新奇的世界。真正的直觉必然带有或喜悦或悲哀或平静或恐惧的惊异。换言之，惊异具有震撼的力量，惊异总是表征着意外的、瞬间的直觉发现。

在审美活动中，主体对审美对象的感知大都是“一见钟情”式的。审美者的目光始终注视着具体的形象，头脑中始终活跃着丰富的审美意象。在这种直觉性的感知中，审美者不必经由逻辑的推理、思维的抽象、概念的演绎，便能直接地、完整地把握住对象和领悟到超感性的内在意义。线条、色彩、声音、大理石、文字的组合所构成的艺术形式经由人的视觉和听觉直入心灵，唤起无法言说的生命冲动。在李白的《蜀道难》中，欣赏者可以直接感到人类命运的悲剧意义；在肖邦的钢琴曲中，欣赏者能够直接听到世纪末的痛苦；在毕加索、达利、马蒂斯等人的画面上，欣赏者可以直

① 转引自《西方现代资产阶级哲学论著选辑》，商务印书馆，1982年版，第82页。

接看到人的心灵是怎样地在力之拼搏中挣扎、扭曲；在海明威的小说里，欣赏者可以直接读到面对不可避免的死亡时的心灵颤抖；罗丹刻刀下的《地狱之门》直接地向欣赏者呈现着千姿百态的生命状态；而齐白石的画、王维的诗，又能直接领你在一瞬间进入一个和谐幽静的世界，在那里，人世间的一切苦惱、忧伤、激愤都被溶化了、消解了，留下来的只有风清月朗，莺鸣鸟啼的大自然。而艺术家们更是审美直觉极为发达者。诚如巴尔扎克所说：

在真正是思想家的诗人或作家身上出现一种不可解释的、非常的、连科学也难以辨明的精神现象。

这是一种透视力，它帮助他们在任何可能出现的情况中测知真相；或者说得更确切点，是一种难以明言的、将他们送到他们应去或想去的地方的力量。^①

在这种神秘的透视力的审视下，世界在艺术家的眼中变得通体透明。在人们感到乏味、厌倦、庸俗乃至麻木的地方，在难以明辨的、五光十色的、令人目眩乃至于丧失洞察力的地方，他们的目光犹如穿透力极强的红外线，在平凡中见出伟大，在伟大中见出平凡；腐朽中见出神奇，神奇中洞见腐朽；在他们不经意的一瞥中，琐碎凝为整体、浅显化为深刻，那些在日常生活中一闪即逝的瞬间因而获得了永恒的审美价值。这似乎是奇迹，然而，在真正的艺术家的身上，它的存在却如双手的存在一样真实。“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在，灯火阑珊处”。此正所谓“忽逢幽人，如见道心”。西方古代的理论家们称之为“第六感觉”、“内感觉”、或

① 《古典文艺理论译丛》，人民出版社，1965年第10册。

“精神感觉”，中国古代的诗论家们称之为“别眼”、“妙眼”、“师心独见”、“神遇”等。在这里，偶然、突兀、奇特、惊异和审美的深刻洞见相伴而行。

这种现象决不是一般的哲学认识论所能解释的。按照一般的哲学原理，特别是我国的当代哲学，人的感官尽管是认识的起点、基础，但是它却是被动的，只能感知到事物的表面现象和外部特征，而且是零碎的、片面的、局部的；事物的内在意义及其整体联系的获得必须经过理性思维对各种感觉表象的分解、归纳、综合、抽象等。但是，这种对人的认识规律的描述绝不能生硬地搬过来用于解释审美现象。因为在审美活动中，人的感觉是主动的、积极的，似乎具有神性，富于极强的穿透力，在感知审美对象的表面特征同时便能穿透对象，直入底层，领悟到对象的内在意义。或者说，直觉到的特征就是对象的内在意义本身。正如黑格尔所言：

“敏感”这个词是很奇妙的，它用作两种相反的意义。第一，它指直接的器官；第二，它也指意义、思想、事物的普遍性。所以，“敏感”一方面涉及存在的直接的外在方面，另一方面也涉及存在的内在本质，充满敏感的观照并不是把这两方面分别开来，而是把对立的方面包括在一个方面里，在感性直接观照里同时了解到本质和概念。”^①

也就是说，审美直觉，不仅能“目击其境”，而且能“以心击之”，在目击与心击的同时完成中“深穿其境”，融审美对象的

^① 黑格尔：《美学》第一卷。商务印书馆，1979年版，第167页。

感性形式与超感性的内涵为一体，使审美对象完整地呈现出本来的宇宙之道和人生之道，使欣赏者在感知有限的同时又超越有限，进入无限；在把握可知之时又凌驾其上，突入未知，在无法言说、不可分析的领悟中直感生命的腾跃。在这里，没有机械的内容与形式的二分法，只有形式本身，或者说，直觉中的审美对象进入了形式即内容、内容即形式的境界；同时，也没有主体与对象的分离、对峙，而是互相进入的整体交流，对象即主体，主体即对象。用我国古代诗论中的一句话来加以概括，便是“目击道存”。

审美直觉的巨大透视力使由感性直观到超感性的领悟的时间进程缩短为一瞬，使在一般认识中的两个阶段达到了高度的同时性和整体性，目击即心击，感知即领悟，直观即体验，颇有些神秘的味道。然而，没有神秘也就没有审美。其实，神秘决不是什么天启，它仅仅标志着在人的理性能力和经验能力的把握之外的某种生命的骚动、渴求。它们所指向的目标是不确定的、甚至就是不可知的，我称之为无对象感觉（参见我的《形而上学的迷雾》第一章）。其实，神秘的不是任何外在于人的东西，而是人本身，人无法最终地揭开生命之谜正是神秘之物的源泉。而直觉之所以能领悟这神秘之物，原因之一就在于审美直觉对审美对象的形式特征有着敏感。任何超感知的东西都是抽象的、是人在感官经验中无法直接把握的。但是，任何事物的内在意义都能通过外在的感性特征显示出来，因而特征是一事物区别于他事物的最明显的外部标志或征象。而审美直觉正是对这种特征的敏感。当艺术家用一个特征极为鲜明、极为突出的艺术形式来表现超感性的内在意义时，意义便凝结在这形式之中、浸透了形

式的每一侧面，甚至可以说，一切都由特征呈现出来了，在特征的后面什么也没有，甚至没有意义。也就是王国维所说的：“一切景语皆情语”之义。每一个审美对象都具有区别于其他审美对象的鲜明特征，而每一个审美者必须具有直觉能力，这种能力使之对那种富有特征的审美对象保持着高度的敏感，通过对审美对象的形式特征的准确把握而直接领悟其内在意义。

然而，审美直觉对特征的把握决不是局部的寻章摘句、胶柱鼓瑟，而是整体的感受和体验。死盯住某个细节、某个动作、某种颜色、某段音符的人决不能感受到一部艺术作品的形式特征。因为，特征不是一句话、一个音符、一根线条、一块颜色、一个细节所能决定的，特征取决于审美对象的整体结构，每一细部的功能、个别的局部是否具有审美的特征性取决于它与整体结构的关系是否协调、是否是不可分割的有机组成部分。如果协调，几个最平凡的字也会具有鲜明的特征性。所以，能否从整体上直接把握住审美对象的形式特征就决定了一个人的审美直觉能力的高低优劣。

一个艺术家，要善于在一掠而过的众多现象中迅速、准确地辨识出事物之间极为微妙却具有决定意义的差别，要能透视出同一事物的不同层次、把握住不同条件下或相同条件下的人物的瞬息万变的心理。或者说，审美的高度的个性化要求审美直觉去发现同中之异，而不是异中之同。列夫·托尔斯泰有一次走在犁过的黑色土地上，发现一株牛蒡，它“长在尘土飞扬的灰色大道旁。它有三个枝丫：一枝被折断，上头吊着一朵沾满泥浆的小白花；另一枝也被折断、溅满污泥，断茎压在泥里；第三枝耷拉一旁，也因落满尘土面

发黑，但它依旧顽强地活下去，枝叶间开了一朵小花，火红耀眼。”^①这段日记清楚地表明了列夫·托尔斯泰的审美直觉的敏锐、细腻、完整。黑土地和灰色的大道是很难在不经意的一瞥中分辨出来的，而在一片辽阔的土地上发现一株倍受摧残的小小的牛蒡花更需要敏锐的感觉。在托翁的眼中，牛蒡花上仅有的三个枝丫各具特征，毫不雷同。更重要的是，这一切在托翁的眼中都不是零乱的、而是一个互相衬托的有机整体，这充分显示了审美直觉的能动的整体综合能力。在这时，没有分析归纳，没有短暂的思考，但是审美直觉所提供的整体形象（黑色中的灰色、辽阔的土地和一株小花，断枝、污泥、断茎都是为了衬托残枝败叶间开放着的火红的小花）就足以使我们直接地感受到生命的顽强、执着，即便在废墟上也不会灭绝。同样，审美欣赏也需要这种敏锐的直觉能力。例如，读陶渊明的田园诗，如果欣赏者仅仅着眼于每个字、每句诗，定会想到陶诗的词太贫乏、句法太单调、结构太普通，缺少由浓郁的色彩、响亮的音韵、激烈的动作和多变的句法所构成的形象性，甚至会认为陶渊明缺乏想象力，因而其诗枯燥无味。的确，如果以字、以句论诗，陶渊明显然不如谢灵运那样时有惊人之笔。然而，如果能从整体上感受陶诗，便会发现正是这种平凡的词汇、平凡的句法、平凡的素材、平凡的结构在整体上显示出一种少有的风格特征——平淡朴素，不事雕琢，自然天成。而一旦把握住了陶诗的“平淡”这一总体的形式特征，便能一下子领悟到诗人那闲

① 《列夫·托尔斯泰论创作》，漓江出版社，1982年版，第171页。

逸旷达、超脱高洁的心境。这诗如诗人的命运，虽无惊人之举，但细细品尝，却余味无穷。中国古代的文论便主要以审美的直觉把握为主，古代文论家大都能从整体上非常准确地感受到某部艺术品或某位艺术家的风格特征。他们对一些著名艺术家的整体风格的直觉概括，为我们今天的欣赏提供了有益的经验。诗歌中，如李白之飘逸，杜甫之沉郁，韩愈之峭拔，苏轼之豪放；绘画中，如北宋三大家的清旷、超远、浑厚；元代四大家的简率、疏野、自在化工之外的灵气；明代四大家的狂放不羁、充满浪漫色彩；清代的八大山人、石涛、郑板桥等人的傲岸、孤高、突兀、怪异；……这些准确的、整体的直觉把握，不但能领略每部艺术品的独特的形式之美，也能透视出每位艺术家的独特的内心世界。宋代严羽所说的“顿悟”，正是指整体的直觉透视。一个人只有在审美实践中努力培养这种直觉能力，才能在审美中有准确而深刻的审美发现。

二、通过“忘我”而“有我”

审美直觉既是指迅速、准确、深邃的透视力，也是指高度强烈的、敏锐的情感浸透力，它是一种每个毛孔都充满了情感的观照。在审美活动中，审美者所面对的世界，决不是一堆有待被支解的死物，而是活生生的、有血有肉的生命之舞，只有充满情感的直觉才能深入充满生命的世界。在审美活动中，人变得极为多愁善感，被动的情感反应与能动的情感把握在主体与对象相互交流的瞬间内统一于直觉的感性观照中。而一个感受力敏锐的人，肯定也是个情感丰富的人，

在他周围的世界，都因其情感的放射而变得生机勃勃，这种情感不仅是心理的，也是生理的，它会迅速地遍布人的每一个细胞和神经。歌德在《瑞士信札》中曾说过：

只要我看到可供描写、可以入画的风景，立刻感到一种难以名状的不安。我感到，两只脚的小指尖在颤抖，象是拼命要去亲吻大地，而我的手指头也在一阵阵抽搐，这时候我就从人群中跑开，投身于美丽的大自然。我坐在一个最不舒适地点，想用我的目光来拥抱它，把它钻透，再把它印入脑际，这时候，我会抚摸着一片平淡无奇的树叶，它对我说来无比宝贵，因为它使我回想起我的拙作给我带来的幸福时刻。”^①

在这里，歌德完全是以情人的目光看待大自然，他只爱它、为它惊叹、颤抖，却不去研究它、分解它；他完全被吸引，心灵中涌满的不是什么抽象的问题，而是情感。情感使歌德的目光变得时而热烈、时而温柔；这目光使观察的对象变得情谊绵绵。

然而，这种情感决不是粗俗的、实用的占有欲，而是在审美静观中被净化了的人类的最深层的心灵体验。从这个意义上可以说，审美直觉直接发源于人的生命深处，与人的无限广阔的潜意识心理有着最密切的关系。潜意识的骚动不安、暗中策划，不仅为审美直觉的非自觉的创造力提供了最佳土壤，而且是直觉得以存在的血肉，为之提供着生生不息的内驱力。同时，直觉也为潜意识的升华开辟了一条阳关大道。

① 《歌德传》，天津人民出版社，1982年版，第163页。

直觉的完整性、直接性和原始性可以突破有意识领域为人生规定的种种界限，既使审美对象自由地呈现在审美者面前，又使审美者的隐秘的、被压抑的心理自由地对象化于所观照的审美对象之中，从而体验到一种超脱之后的全身心的沉浸。这颇类似佛家的参禅：

老僧三十年前参禅时，见山是山，见水是水，
及至后来亲见知识，有个入处，见山不是山，见水
不是水。而今得个体歇处，依然见山只是山，见水
只是水。

在这里，初次参禅之人犹如初生婴儿，其原始性情和童稚之心还未堕入理智的、功利的思维方式之中。在此时，人对自然的观照还无须借助于理智的狡黠、逻辑的规范、利害的计较和语言的解释，只是以无知无言的素朴之心对同样无知无言的素朴之景，大自然能够在不受任何的人为干扰之下完整地呈现出它的本来面目，人与自然之间处在一种由直觉相连接的情感关系之中，故而“见山是山，见水是水”。而当人陷于理智的、功利的思维方式之中时，便以是非、善恶、有用无用之标准来观照自然，借助于概念、逻辑和语言来解释自然，人成了外在于自然的陌生者、征服者、占有者、解释者，人自为人，山自为山，大自然被规定成公式、定理、范畴和实用价值，其完整性遂遭分割，其素朴的原始本性也随之混灭，故而“见山不是山，见水不是水”。而后又经过长期的修炼，克服了以理智的、功利的态度去观照自然的思维方式，摒除了任何人为的语言诠释，回归于人的原始生命之中，再次进入自然，以素朴之心对素朴之景，无条件地让大自然进入人的生命之中，遂成为完满的直觉观照，大自然再次自由地呈现

其本来面目，故而“见山只是山，见水只是水”。正如庄子的“逍遥游”和“观天地之大美”是通过“心斋”、“坐忘”达到的一样。这种对外物的凝神静观，使物各自然、顺其本性，人不为物役，物亦不为人役，进入“以天合天”、以“神遇”不以“目视”的自由境界。但是，必须指出，这种境界的出现决不能依靠佛教或道家的禁欲，静观也并非无欲之观，相反，它恰恰是一种让内心情感自由喷涌的观照，是尼采式的沉醉。中国古代的审美意识由于过于强调“虚静”，反而使其自然在艺术作品中失去了原始的素朴性、野性，而仅仅成为文人士大夫们高洁人格的象征。现在人们都说中国古代艺术自然天成，而我却觉得有些做作，因为，大自然决不象中国古代艺术作品所描绘的那样幽静、和谐。王维的诗我也喜欢，但也只是艺术风格之一种，遗憾的是，中国人过于追求王维的境界了。

由“见山是山”到“见山不是山”再到“见山只是山”，此种心理历程似乎恰好对应着人类命运的发展，是生命之异化和通过对异化的扬弃的人性复归，人与自然之间的关系也经历了远古的浑沌未分，近代的尖锐对立，现、当代的走向合一的过程。这也是人类思维方式发展的三个阶段——巫术思维的原始拟人化，科学思维的理性分析化，审美思维的整体生命化。人类的思维方式的演变是随着人类的生存方式的发展而形成的。与巫术思维相适应的是牧业—农业社会，与科学思维相适应的是工业—技术社会，与审美思维相适应的是信息—艺术社会。因此，古代哲学重宗教信仰，近代哲学重理性分析，现、当代哲学重直观体验。历史发展到20世纪，直觉思维已经不仅仅为审美活动所独有，也浸透到科

学、哲学之中。爱因斯坦等一批科学家站出来为直觉在科学中正名。西方的现代哲学家普遍重视直觉，理性的权威受到了普遍的怀疑。就连早期以强调逻辑和分析而著称的科学哲学家、如罗素、维特根斯坦等人也不能不给直觉思维在发现真理的过程中所占的重要地位留下一个显要的座席。而在科学哲学的当代发展中，波普尔、库恩、费耶阿本德等人便由重逻辑、重实证、重理性转向了重直觉、重猜测、重非理性。生命哲学就不用说了，直觉体验是他们的哲学支柱之一。在当今的世界上，一方面是生命欲望与理性独裁的日益尖锐的对立，另一方面又是审美与科学的日益浸透。各种电子艺术的诞生、科幻艺术的风行，各种科学方法和成果对艺术的影响，都显示着科学思维向审美思维的浸透；而审美思维的主体性、整体性、相对性、模糊性、综合性也已经在众多的新兴科学和科学新发现中找到了安身立命之处。科学家们开始由物走向人，由客体走向主体，由局部走向整体，由分析走向综合，由绝对走向相对，由明晰走向模糊，这是人的生命先天具有的审美性、即反科学性向当代科学提出的严峻挑战。人们似乎忽然发现，支撑着那巍巍耸立的科学大厦的，不是理性，而是生命的深层欲望。如果说，科学只是人类进行自我完成的工具，那么，审美就是人类的自我完成本身。只有当人类的一切活动都带有了审美的性质，人类才能最终地进入自由的王国。但是，我要说，这仅仅是梦，完全的自由就象远古的神话一样，永远是梦。然而，可以肯定地说，在科学发展的远景上，科学只有逐步地为人的审美生命之完成开辟道路，才能真正地走向未来。这未来究竟是什么，谁也无法预料。依我看，审美是理想的人生，科学是现实的人

生。但是，审美之理想的圆满只在于现实的不圆满。现代艺术已经熄灭了古典艺术的理想光环，而赤裸裸地呈现出现实人生的不圆满。

王国维曾把审美的观照方式分为“以我观物”和“以物观物”。他称前者为“主观诗人”，其创作产生“有我之境”，后者为“客观诗人”，其创作产生“无我之境”。然而，我以为这种区分只能是相对的，在理论上只能局限于对某一特定的艺术现象的阐述。实际上，任何审美活动都是“以我观物”与“以物观物”的相互渗透，任何艺术作品都是“有我之境”与“无我之境”的相互融合，任何欣赏者都兼有“旁观型”和“分享型”的双重身份，两者的分离必然导致审美活动的破坏。在审美过程中，“以我观物”是审美主体对对象的渗入，而“以物观物”是审美主体超越功利目的而面对对象。

“以我观物”必须以“以物观物”为先决条件，通过“忘我”而进入“有我”。也就是说，审美者如果想借助于直觉置身于审美对象的内部，与对象中那难以言喻的东西打成一片，分享其悲欢离合、生死荣辱，那么，审美者首先要做一个“以物观物”的旁观者，只感知而不动作，只欣赏其美而不想占有。这就要求，审美者一方面不能把审美对象作为某种概念的图解和具有实用价值的东西，从而保持住对象的直观性、假定性，使其具有不受现实束缚和概念干涉的自由呈现的最大可能性；另一方面，审美者本身也不能让常识中的是非判断、善恶标准占据心灵，从而使自身处在超越理智之思和功利之心的虚以待物的精神状态之中，使纯然的精神之我统领身心，这样，即便“以我观物”也不会役物，即便“以物观物”也不会无我无情。既有“我之情”而又让物自足独立，

遂成圆满的审美直觉。

从人类的心理结构的角度讲，人的心理是由双重自我构成的，也就是由社会的理性意识和道德伦理所构成的表层自我与由本体的原始情欲和享乐原则所构成的深层自我，两者每时每刻都处在压抑与反压抑、束缚与反束缚的拼搏之中。前者对后者的压抑、束缚表现为科学思维和善恶标准对人的主宰，即社会之我对人的主宰；后者对前者的突破、超越表现为审美思维和艺术标准的实现，即本体之我对社会之我的超越。审美直觉中的“忘我”就是对表层自我的忘却，而审美直觉中的“有我”就是对深层自我的解放，人类需要审美，也是为了通过被社会所允许的忘却达到对表层自我的突破，从而解放出被压抑的深层自我，使每个个体的本来面目完整而自由地呈现出来。这便是由“忘我”进入“有我”，由“有我”而达至“忘我”。因此，审美直觉的“有我”移情必须以距离化的“忘我”心态为先决条件，否则的话，移情就会因社会之我的参入而破坏审美直觉。正是在这个意义上，审美直觉才可以称之为人生的纯粹体验或静观，审美对象才能在静观面前自由呈现。自由的呈现不是教训、图解，而是启示，向审美者启示宇宙和人生的本来状态。因而，在审美直觉中，对象进行自我揭示，主体进行自我创造。人之所以需要审美，就在于没有哪个人在日常生活中完全了解自己的内心世界。社会需要艺术家，也是因为没有一个社会肯于在日常生活中呈现自身的内部阴暗面。换言之，无论是个人、还是人类，如果不乞灵于审美，那就会永远停留在那个虚构的自我之中。审美的真实就是为了让人们看看真实的自我。

三、若明若暗、时隐时现的生命

人的内心生活是极为复杂多变的，它的表现形态也是丰富的，它的运动过程是从不间断的，它的运动方向也不是始终如一，而是充满了随时改变路线的各种可能性。因此，对人的内心世界的完整表现决不能求诸于理论和概念，只能求诸于艺术形式。与艺术表现相比，最好的理论也是贫乏的。詹姆士的“意识流”理论，无法与乔伊斯的《尤利西斯》的丰富性相比；弗洛伊德的潜意识理论，也根本达不到《查太莱夫人的情人》的体验深度。因为，审美是生命本身，而生命是活的；理论是生命的抽象，而抽象是死的。所以，对艺术形式的把握也不能通过理智，而只能通过源于生命体验的直觉。

直觉是一种感性的透视力、情感的浸透力，因而，审美直觉对审美对象的内在意义的透视决不是明晰的、确定的说明，而是朦胧的、不确定的领悟。审美直觉在情感的推动下对对象的形式特征的敏感，只能是把对象作为“生命的形式”，作为形式与意味的不可分割的整体来把握。同样，审美对象呈现于审美者面前的不是抽象的概念或概念的图解，而是具体的形式或现象，其中隐含的是意味，而意味到底是什么，谁也说不清。审美的对象是现象、单纯的现象，它永远大于人们从现象中抽象出的本质，即便是最典型的感性特征对于人的理性认识来说也无法用明确的理论穷尽它。换言之，审美对象的感性形式中所包含的意味是以人的情感生命为核心的人的全部的内心世界，而情感永远比人的思想丰富、深

邃，即便是最单纯的情感对于人的理智来说也无法用清晰的思想穷尽它。也就是说，审美的意味对任何企图说清它的奢望都具有一种先天的，本能的粉碎力量或叛逆性格，想让美之意味符合某种理论概括就如同想把生命变成石头一样困难。所以，审美直观的透视也就只能是一种模糊的预感，它所把握或领悟的内在意义决不是能够用概念、逻辑来加以完全表达的思想、本质和规律，而是若明若暗、时隐时现的生命之光，是其味无穷、永不停息的生命运动。例如：斯特劳斯的圆舞曲、乔依斯意识流小说、怀素的草书、八大山人的怪石……一种感觉、一种心境、一种生命的节奏或体验，欣赏者从中直觉到的意义从根本上讲是不可言传的，正所谓：“悠然心会，妙处难于君说。”

所以，审美决不是感性与理性、情感与思想的统一，而是感性与超感性、外在形式与内在意味、有限与无限、实与虚的统一。艺术的外在的、可感的、有限的感性形式中所蕴含的内在的、无限的意味尽管是超感性的（只限于人的感官可以直接感受到的意义上的感性，而从生命本体上看，人的生命存在和动力是感性的），但是它决不是理性或思想的内容，而是非理性的情感内容，如幻觉、错觉、梦、潜意识等等。如果承认审美是感性与理性的统一，（特别是在我国的美学理论界），那就等于把艺术形式所表现的意味限制于思想这一极为狭窄的范围内，就等于承认公式化、概念化的图解也是艺术，等于允许用单纯的思想标准去欣赏和评价艺术，等于把艺术卖给了理论、政治和道德。而如果这一切都加强于审美和艺术，那么艺术创作就仅仅是图解某种理论，艺术品只是形象加思想，艺术欣赏充其量不过是一种看图识字。

以前乃至现在，我们一谈起艺术创作和艺术欣赏就反反复复地强调生活经历的丰富和思想观点的进步的重要性，却忽略了对审美者和艺术家的审美直觉能力的培养，从而产生了大量图解性的伪艺术，造就了许多虽然不能感受美、体验美，却能头头是道地分析艺术作品的时代背景、思想倾向、艺术特点的程式化批评家。其结果，一方面是用僵死的公式、先验的教条阉割活生生的艺术生命，另一方面是审美能力的贫乏，审美趣味的政治化、道德化。这样，对艺术品的评价必然是简单化的进步或落后、善良或丑恶、好人与坏人、正面与反面的二分法，而根本无视艺术作品的复杂性和审美活动的特殊性。遗憾的是，这种倾向还大量地存在于今天的艺术创作、艺术欣赏和艺术批评中。实际上，生活经历的丰富和思想观点的进步并不是形成发达的审美能力的主要的决定条件。走遍世界的采购员未必能够欣赏黄山的劲松、贝多芬的音乐、毕加索的绘画；伟大的政治家、思想家也未必就真正懂得九寨沟的瀑布、敦煌的飞天、海明威的《老人与海》的珍贵价值。离开了审美的天赋、长期的艺术创作实践和艺术欣赏实践，生活经验再丰富、思想再深刻的人也无法具有敏锐的审美直觉。审美的直觉能力得以形成的主要条件是天赋的审美敏感和长期的审美实践，其他的各种天赋能力和各种实践活动只能或直接或间接地促进审美的直觉能力的形成，而且有些活动的极端发展还会阻碍审美能力的提高。“艺术对象创造出懂得艺术和能够欣赏美的大众”。（马克思语）“美文学的感受力在一个人身上是被美文学作品本身发展起来，……其次，美文学感受力是被美文学的分析和理论所发展和形成起来的”。（别林斯基语）艺术创作、艺术欣赏

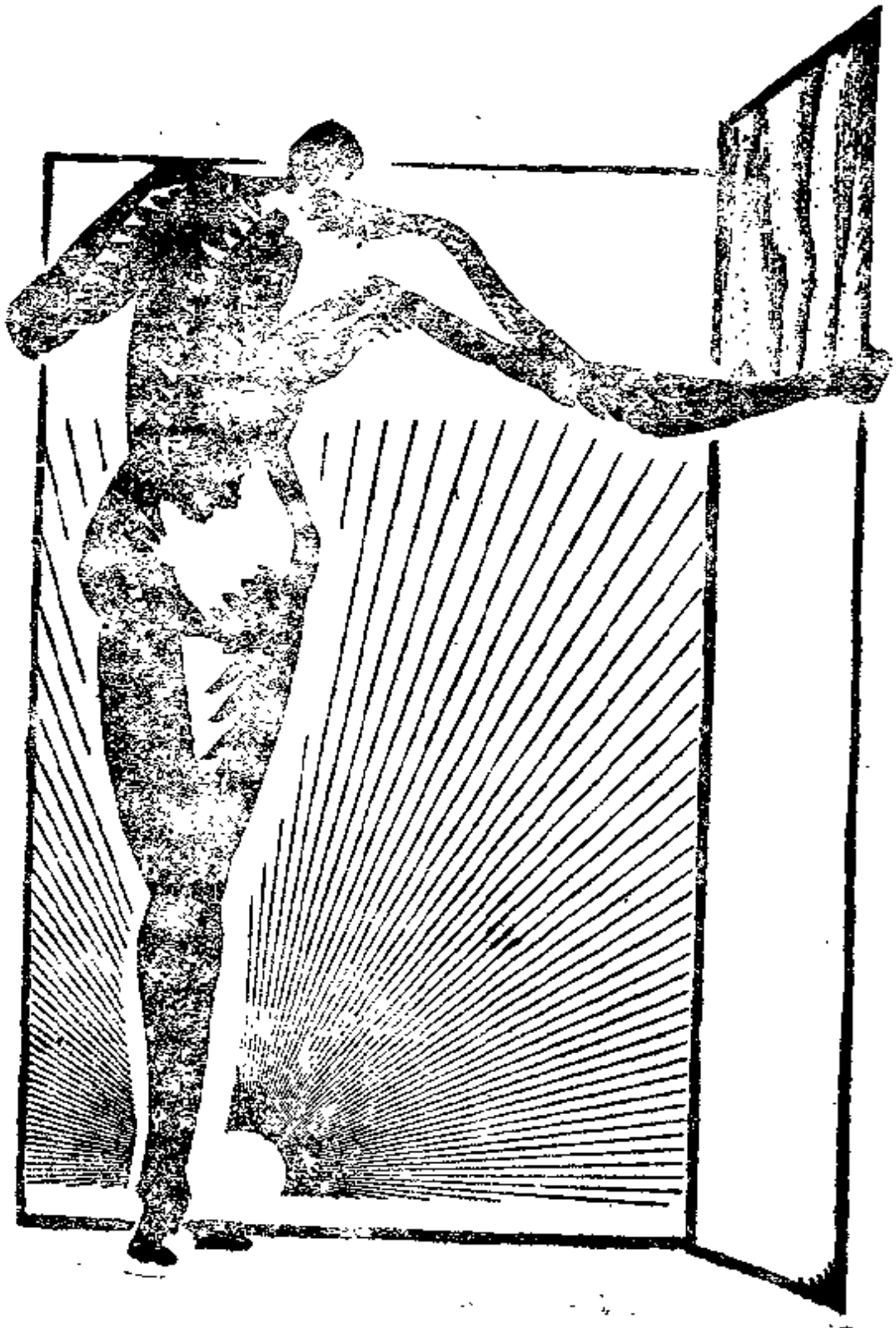
和美学理论作为三位一体的力量培养着、发展着人的审美的直觉能力。

审美，首先是一种感觉，最后还是一种感觉，一种呈现生命与体验生命的感觉。在幽静的小溪旁会听到什么？如果有审美直觉，你会听到生命行进的足音、宇宙搏动的声响；在浓雾漫漫的人生旅途上，会看见什么？如果有审美直觉，你的双目就会预感到远方将闪现出一簇火把、一片霞光，引你走向未知的世界。只要有审美直觉相伴，你就永远不会感到孤独。即便孤独，也会因美的照射而迸发异彩。正如尼采所说：

让我一人孤独！让我一人孤独！我太纯粹，不屑和你在一处。别触着我！我的世界不是恰的现在美满了么？^①

美的孤独就是生命的超越，沉入于其中者常常乐而忘返。世界在美中变成奇迹，然而，人的一生又有几次能与这奇迹相遇呢？或许，“一见钟情”只能一次，多则滥矣！

① 尼采：《查拉斯图如是说》，文化艺术出版社，1987年版，第390页。



第二章

你看那遥远的地平线

——论审美与错觉、幻觉

一、在人生与地平线之间的生命沉醉

每个去过大沙漠或海滨的人，都会有这样的体验（除非这人是白痴）：当你只身一人站在无限空间的某一点上向四周眺望之时，没有任何东西能够阻拦或切断你的视线，无间断的伸展对你形成一种巨大的压力，迫使你的目光找到一个落角点，你瞪大眼睛搜索着，执着的目光在与可怕的无限抗衡。忽然，你感到得救了，唯一进入你视野的，并使之变得恢宏扩大、辽远深邃起来的，不是任何实在的物体，而是那天地凝结、水天相接的汇合处——遥远的地平线。它稍稍弯曲，泛着亮光，是那樣的清晰、柔和、平静，又是那樣的朦胧、飘渺、空灵。前者使你凝神，后者又使你困惑。它的流畅，象非人工的足迹；它的神秘，又象上帝在云层后面的声音。你发呆、入神、沉浸，你恍惚、迷惘、不知所措。或象个虔诚的佛教徒一样，屏住呼吸地静观它，生怕有一点儿声响破坏了这聆听宇宙的神秘启示的机缘，或被一种无形而又不可抗拒的力量所推动，怀着要接近它、拥抱它、与它融为

一体的期待，去追逐这遥远的地平线。多大的空间啊，只有你和你的地平线遥遥相对，无限所带来的压迫感和恐惧感在这种相对中消失了。你仿佛正在穿过宇宙、穿过漫长的历史，与你生命的本源相遇。此时此刻，你正在经历着人生的物我两忘的境界——审美。是的，宇宙万物只生长、成熟、消亡而不做任何解释，人们在审美中往往只沉醉于其中而不知何以沉醉，只相信大自然拥有神奇的创造力，而不知美来自何方。的确，对于进入了审美境界的人来说，不必问也无须问，不用解释也无须解释，地平线是美，而美就是一切。正如庄子所云：“天地有大美而不言。”我说：人在审美中无言。

地平线的独特魅力就在于它永远引起人的希望，推动人去追求，但是又没有人能够最终地接近它、占有它，就如同那比天空和海洋还要辽阔丰富的心灵一样。它永远生发出新鲜而诱人的希望，永远引人走向不断追求的过程之中，而又永远可望而不可企及。这或许是人之悲剧。不，不是或许，肯定是人之悲剧。然而正是由于这悲剧，人类才会有一个个永不满足的起点；人的生命才会充满了生生不息的活力，迸发出神一般灿烂辉煌的光辉。是的，欲望与追求的不满足、达不到必然生发出生命的悲怆、忧郁、沉沦甚至绝望，人类无始无终地企图摆脱这人生的重负，飘飘然升入天国，但是，欲望一旦满足，追求一旦终止，也就是天国一旦达到，生命就会因平静而感到无聊、厌倦，在某种意义上，幸福可以作为无聊的同义词。因而，人与地平线的关系，在此种意义上可以视作为人类命运的缩影：永远追求，永不满足，因而就永远痛苦。而这痛苦不是由于地平线，地平线只是人的幻象，

而是由于人自身，人总是在追逐自己的幻象——从形而上学的“理想国”到宗教的“上帝”。

实际上，客观世界中从来就不存在着天与地之区分，宇宙永远是个浑沌未开的整体，是无间断的绵延的空间。只因为自然的发展生成出人——喜欢自作自受的人，在地球和其他星球之间才出现了天与地之分，而这种划分决不是客观的，而是主观的。无论是古希腊神话，还是中国的古代神话，其创世故事都讲到了最初的宇宙浑然一体，以后被人分开，西方的神话讲的是爱神将箭射入地心，宇宙遂分为天与地，光明与黑暗；中国的神话讲的是盘古左手擎凿，右手挥斧，将天与地分开。而爱神与盘古都是浑沌的宇宙所孕育出的大鸡子。神实在是人本身，爱神与盘古都是人自身。正因为有了人，才有天与地以及诸如此类的划分。同理，宇宙中永远不会有地平线，甚至不存在着任何线，而只有占据一定空间、存在于一定时间内的体积，线是人的感知与客观对象相互作用的结果，是人的视觉功能赋予客观存在的一种形式，是人的主观抽象。为了使世界变得可以理解，人只能如此。因此，地平线就是人自身，是人的错觉和幻觉所创造的主观意象。人对地平线的欣赏、期待和追求，就是人的自我欣赏、自我期待和自我追求。正象人对美的态度一样。

几千年前，庄子就警告过颇为自负的人类：任何想最终地认识宇宙之本质的打算都是幻梦，人的认识永远是有条件的，相对的，以有涯之知追无涯宇宙，殆矣。无独有偶，古希腊的原子论者德谟克利特也告诫过人类：不要企图无所不知，否则的话将一无所知。看来，苏格拉底认为最高的智慧是知道自己的无知是非常明智的。在近代，继休谟的怀疑主

义之后的康德，更以系统的哲学为人类的自负敲起了警钟：对人的意识呈现着的现象界和实际存在着的物自体根本就不是一回事。不要奢求人的认识能力所无法达到的领域，物自体——本来面目的世界——永远在人的认识能力之外。人只能认识与之发生关系的东西。现、当代的自然科学，否定了牛顿的自然实体和绝对的力，认为自然中不存在独立于人之外的纯粹客体，所谓物质，不过是进入人的四维的时空参照系中的“事件”，事件的性质则取决于人所采用的参照系的性质。因而，在现代意识看来，绝对是虚假的别名，相对才是真实的；精确是虚假的，模糊才是真实的。自然中从来不存在几何学中的完美的线、圆、体积，不存在精确的数字关系，自然科学中的一切都不是什么纯客观的规律，而是人用来解释和改造宇宙的工具。也就是说，人的特殊性决定了人只能通过对现象界的认识去不断地接近人自身与之发生关系的一切，甚至可以说，在人的世界，根本就没有物自体，物自体是人的虚构，是哲学上的假问题。人类的任何认识都是有限的。曾经有过多少被确定为不可怀疑的真理的认识，只不过是人的主观幻觉，甚至在今天，太阳东升西落的这种视觉幻象仍然作为常识主宰着一般人的意识。虽然人类的认识离不开感知经验，但是在理论上或在最严格的科学意义上，人类懂得，貌似客观的感知经验实际上是最主观的，它赋予客观世界的形式往往是主观的错觉和幻觉，因此，科学不能仅仅依靠感知经验，被无数的感知经验所证实的东西未必就是科学的真理，真实不仅要具有可证实性，而且要具有逻辑上的完整性和严密性。从柏拉图到黑格尔，曾有多少哲学家不厌其烦地指出：感知经验是靠不住的，它是表面的、虚假的、暂时

的；主观情欲是邪恶的、罪孽深重的。然而，科学上的虚假、表面、暂时未必就是生命存在上的虚假，科学中的邪恶未必就是人的存在的邪恶，恰恰相反，对于人的生命来说，它们恰恰是真实的、美好的。难道因为在科学看来是虚幻的神话对于原始人类毫无意义吗？决不，原始神话、巫术就是原始人最真实的存在方式。那热烈的舞蹈、狂迷的歌唱、虔诚的祈祷难道不是原始人由衷的心声吗？因而，科学的进步并未使神话消失，人类从来没有停止过在另一个充满迷人魅力的领域——审美中——去竭尽全力地发展那些被科学家们视为靠不住的“邪恶的、虚假的”力量。人们象原始人相信精灵、鬼魂一样地坚信感知经验和情欲冲动所产生的错觉和幻觉是审美活动不可须臾离开的巨大的创造力，它的能量之高是指向无限的。

当天空象盖子般沉重而低垂，
压在久已厌倦的呻吟的心上，
当它把整个地平线全部包围，
泻下比夜更惨的黑暗的昼光；

当大地变成一座潮湿的牢房，
在那里，“希望”就象是一只蝙蝠，
用怯懦的翅膀不断拍打牢墙，
又向朽烂的天花板一头撞去；

当雨水洒下绵绵无尽的雨丝，
仿佛一座大牢狱的铁栏一样，
当一群无声息的讨厌的噜子，
来到我们的头脑的深处结网，

这时，那些大钟突然暴跳如雷，
向长空发出一阵恐怖的咆哮，
象那些无家可归的游魂野鬼，
那样顽固执拗，开始放声哀号。

——一长列的柩车，没有鼓乐伴送，
在我的灵魂里缓缓前进；“希望”
失败而哭泣，残酷暴虐的“苦痛”
把黑旗插在我低垂的脑壳上。①

这就是审美的创造，忧郁的心境可以感染一切，使白昼变成黑色，使大脑结满蛛网、使希望变成蝙蝠、使灵车从心灵中穿过……这种创造力在歪曲、颠倒、改变、甚至否定了客观的、无生命的物理世界的同时，却升华、充实、丰富、肯定了主观的生机勃勃的内心世界。正是在这个意义上，才会得出一个并不太骇世惊俗的真理：生命是审美的，而审美是反科学的。请不要以“科学帝国主义”的姿态挥舞着“科学性”的大棒四处冲杀了吧，在科学的疆界之外，有数不清的反科学领域，科学并不能规范一切、解释一切。诸君，当你运用科学性这一评价标准时，千万弄清其对象，科学也不能滥用，滥用则成谬误。遗憾的是，今天的人类正在滥用科学，科学性已成为废价的自我标榜的别名。

在审美的领域内，就是不能相信牛顿定律。不信吗？请看审美的事实：一座山峰、一块顽石，冰冷僵硬，毫无生气，

① 波特莱尔《恶之花·忧郁》，人民文学出版社1982年版。

但是人们却把它们改造成富有生命活力和充满诗情画意的象征：神女峰，望夫石。有多少人为了一睹其神女风采而冒着险恶的江水，驾一叶扁舟而过三峡。而这类妙不可言的象征，遍布世界各地的名山大川、奇峰怪石之中。这不正是人的生命本体的错觉化和幻觉化吗？你能说这违反科学而阻止人们去寻觅吗？一旦迈入神话的艺术殿堂，这类奇异的幻觉更令人目不暇接：女娲补天、夸父追日、普罗米修斯窃火、酒神狄奥尼索斯死而复生……这些神话是如此的荒诞不经、又是如此的引人入胜，以至于成为文学艺术取之不尽的素材，《圣经》的故事曾被多少代艺术大师写成文字、画成绘画、谱成乐曲啊；达·芬奇的《蒙娜丽莎》不过是一个框子（或木制的、或金属制的）加上些毫无生命的颜料的二维平面，但是在欣赏者的眼中却变成了三维的立体空间，并从中飘忽出一丝神秘的、永恒的微笑；齐白石抹抹点点、自由挥洒的水墨，在观者的眼中却变幻成绿的叶、红的花、金的果，晶莹剔透，含翠欲滴；贝多芬用钢琴组织起来的不过是一串串物理的声音，但是听众的耳边却响起了雄沉激昂、奔放深邃、富有无穷意蕴的《英雄交响曲》；鲁迅的《阿Q正传》是什么，不过是白纸上印有一排排呆板的铅字，但是在读者的阅读中，在人们的脑海里却浮现出一个活脱脱的国人之魂，展示了既是喜剧更是悲剧的国人之命运；话剧《推销员之死》的结尾处，舞台上主人公威利·罗曼的几个亲属围着一个光环默哀，但是坐在台下的观众分明在光环中感到了主人公威利·罗曼的棺椁或坟墓，感到了普通的小人物那震撼入心的悲剧性一生；在现实生活中，相信鬼魂、巫术的是愚昧无知的迷信者，但是莎士比亚、梅特林克、奥尼尔等人笔

下的鬼魂、女巫、精灵却使无数具有高度科学意识的人为之心惊肉跳；谁相信人能够死而复生的神话，但是汤显祖笔下的杜丽娘却具有逼人相信的力量，正如汤显祖所说：情可使人人生、可使人死，也可使人死而复生，只要有情，不由你不信；只有疯子才会相信人在一夜之间就变成了硕大的甲虫，但是卡夫卡的《变形记》以其细致入微的笔触描写了人变甲虫后的种种行为和心里，生发出撼人心魄的魔力了……说不尽，道不完，错觉、幻觉、虚构使多少人类最深层的内心世界获得了完整的呈现，又为人类无聊的生活提供了多少神奇的时间！大自然为人们提供的不过是无生命的物理世界，但是又有哪一位艺术家和旅游者不把青山绿水、森林峡谷、荒漠平原当作以情相许，心心相印的亲朋挚友呢？艺术家奉献给人类的不过是一个个虚构的幻象，但是又有哪一位欣赏者不想从中得到内心的共鸣、灵魂的解脱、情感的渲泄和生命的启示呢？

艺术创作是一个创造幻象的过程，艺术品就是一种被创造出的幻象，也是引发欣赏者幻觉的最好媒介。欣赏活动也是一个创造幻象的过程，通过作品它再创造出新的幻象。这就是漫长的艺术史和心理历程向人类揭示的审美事实。

二、变幻莫测的心理能量

既然艺术创作和审美欣赏都是创造幻象的活动，那么，这种活动的心理依据是什么？当艺术家把没有情感的花鸟改造成“感时花溅泪、恨别鸟惊心”的幻象之时，当欣赏者将一排排无生命的铅字变成头脑中的审美意象之时，其心理活

动是怎样的？我并不想为此找到一个绝对完满的解释，也没有能力宣称发现了审美心理的最终秘密，不过是兴之所致，进行一番自以为还不算牵强的描述罢了。

过去的美学家们只是根据经验把审美活动的感知称之为错觉和幻觉，而现代心理学则认为，错觉和幻觉是一种极为正常的心理现象，是人的感知觉的综合、组织、选择、简化、抽象、变形等功能的产物。它们是人的能动的创造力的表现。它们既不错，也不幻，而是生命本身的真实存在。正象弗洛伊德认为梦不荒谬，而是充满真实的心灵含义一样。如果只从一个角度、只采取一种标准、只依靠一种参照系，并企图把一切都纳入这角度、这标准、这参照之中，那么世界上难以为人理解的荒谬、错误、幻象遍地皆是，令人感到陌生、恐惧的东西也处处可见。因为世界是由各种不同的事物构成的，应该从不同的角度、应用不同的标准、采取不同的参照系来把握世界。而换一种角度就是换一种生存方式。科学的人生与审美的人生就是完全不同的两种生存方式。用科学衡量审美，自然就会得出诸如荒谬、错觉之类的结论了。而如果从审美的角度看人生，那么许许多多荒谬之物显然就具有真实的品格。我们大可不必要求科学与审美完全统一，那样的话，世界岂不变得太单调了吗？我宁可在纷繁复杂、相互冲突的世界上体验生命的悲剧性，也不愿在单一的和谐世界中品尝那些无聊的喜剧。

如果从理论上加以区分，感觉与知觉是不同的。感觉是指客观事物的个别属性（如单独的形状、颜色、气味、声音、重量等）作用于人的感官所引起的心理效应；知觉是指事物的各种属性、各个部分同对作用于人的感官所引起的综合的

整体的心理效应。但是，人在实际地认识客观世界的过程中，感觉与知觉都与人的感官相关，经常融为一体，形成统一的、不可分割的感知过程，人的感知总是由整体而局部，决不是由局部而整体。审美活动中的感知过程尤其如此。在审美活动中，感知过程就是融合了感觉、知觉、情感、记忆等各种因素的直觉过程，审美直觉创造出审美幻象。

传统哲学一直认为人的感知是被动的，直到康德，感知的能动作用才被突出出来。现代心理学通过大量的实验证实了康德曾提出过的哲学命题：人的感知觉（感性认识）并不是被动地反映外物，而是能动地对外物进行主观的综合、整理、抽象与加工。人的心灵并不是洛克所说的一块白板，只是被动地等待外物的书写，而是能动的执笔者。特别是在审美活动中，人的感知更具有能动性。感知量（即人通过感知外物所获得的心理量）与刺激量（外物向人的感知觉发出的物理量）之间有着根本的区别。刺激量是纯客观的物理量，它的被吸收的情况要视主体的状态而定。而感知量却是与主体的各种心理活动相联系的主观心理量，它的大小不仅来自刺激量的性质，更来自主体本身的状态。同一个馒头，乞丐会觉得甜如蜜，饱食终日的人会觉得味如糠。也就是相同的刺激量会由于接受主体的不同而形成不同的心理量。这样就有如下定理：

感知量 \neq 刺激量

造成感知量与刺激量之间的不相等的原因是极为复杂的、多样的，既有客观因素，更有主观因素。客观的空间相位、时间长短、对象的结构方式、颜色等因素，主观感知的准备状态、需求、情感、记忆、性格等因素，都会对人的感知量产

生巨大的影响。花草香气袭人，但是“入芝兰之室，久而不闻其香”，这是由时间过长所引起的感知觉的麻木或饱和；“山月随人归”、“我舞月徘徊”，这是空间位置与眼神经及身体的运动所引起的感知觉移情；同样重量的物体，红颜色总是被感知为轻一些，绿颜色总是被感知为重一些；同样的几条直线，会因其结构方式的不同而向人呈现出长短不一的感觉；同一个圆，放在几个小一点儿的圆中间就会被感知为比实际的大一些，而放在几个大一点儿的圆中间就会被感知为比实际的小一些，这是参照框架的变化所引起的……这些都属于客观因素对感知觉的影响。主观因素对感知觉的影响就更为强烈：同一盆水，体温低时觉得热，体温升高后觉得凉，这是感知主体的原有状态所引起的；约会时，恋人到来之前觉得时间之长犹如度日如年，而恋人到来后却又觉得时间之短如白驹过隙，转瞬即逝，这是情感状态对感知觉的影响；同样的食物，饥饿时觉得香极了，而饱时觉得无味之极，这是需求程度对感知觉的影响；同一片山林，在当地人的眼中平平常常，激不起任何感慨和联想，而在一个从闹市来的人的眼中则奇特不凡，会激起许多感叹和联想，这是以往的经验对感知觉的影响；同一个林黛玉，有人认为她尖锐刻薄、孤傲难训，而有人却觉得她超凡脱俗，独立自主，这是性格对感知觉的影响；同一首诗，一般人津津乐道，视之为美之极致，而诗人们却感到这是首令人难以忍受的庸俗之作，这是职业、修养对感知觉的影响。心理学实验中最著名的“鸭兔变形图”也证明了观察者的不同会导致被观察对象的差异。对同一个图物，有人知觉为鸭子，有人却知觉为兔子。例子俯拾即是。人的感知觉就是在这种多变的状态中感知着我们

的世界。在这里，变化的不是外物之刺激，而是人本身。刺激量常常是给定的、不变的，而感知量却随着主客观条件的变化而变化，这种关系可以表示为以下的公式：

$$\text{感知量} = \text{刺激量} + \text{感知的主客观条件}$$

(恒量) (变量)

公式十分清楚地说明，刺激量是恒定的，而感知量将随着主客观条件的变化的无限性而趋于无穷。主客观条件的变化越大，刺激量所具有的物理性在人的感知量中所占的比例便越小，而心理量所占的比例就越大，物理量向心理量转化的可能性也随之增加。所谓“心理时空”就是感知量中的时空，它会破坏客观时空的固定性、单一性，而使之发生相互渗透的复杂关系。这是一种心理张力向外物的辐射，更是一种同化。这就是为什么同一部作品会随着欣赏者的不同而变化的心理根源，也是同一种素材在不同的作家的笔下呈现出完全不同的面貌的心理原因之所在，更是同一位审美者在不同的心境中对同一审美对象产生不同的审美评价的心理根据。艺术作品的多义性和不可穷尽性既在艺术品自身的开放性，更在审美者的变化。换言之，艺术作品的意义并不能完全等同于作品本身，还要受到欣赏者的决定性影响。不然的话，我们便无法解释一部人物、情节、结构、字数都是固定的作品，其审美意义却要随着欣赏者的变化而变化。如果我们懂得了感知量与刺激量之间的不等关系，也就不难理解审美对象与审美主体之间、艺术作品与欣赏者之间的关系。公式如下：

$$\text{审美意义} \neq \text{审美对象，而是}$$
$$\text{审美意义} = \text{审美对象} + \text{审美主体}$$

(恒量) (变量)

意义 \neq 艺术作品，而是

意义=艺术作品+欣赏者

(恒量) (变量)

作为恒量的审美对象和艺术作品所包含的一切都是恒定的，它们本身并不具有改变自身的能力。而作为变量的审美主体和欣赏者则是不断变化的，他们对艺术作品、审美对象的评价也是变化的多样的，因而审美对象的意义也就必然是多义的、不可穷尽的。欣赏者这一变量决定着审美者与审美对象之间的关系的性质。在此种意义上，就必须改变只从作者或本文的角度去看艺术创作的传统审美观，而要加入审美者这一新的角度。只要是没有进入接受过程中的审美对象都不具有审美意义，它仅仅具有成为审美意义的潜在性和可能性。换言之，没有主体的对象不是对象，因而也就不具有意义。意义是主体给予对象的，而不是相反。人们对艺术作品的欣赏、阐释的历史就是艺术作品本身的历史。由于艺术作品以其开放性期待着被欣赏者们阐释，因而，永恒的美也属于历史，属于构成艺术历史的欣赏者的活动，这活动是作为艺术作品不可分割的组成部分渗透进艺术之中的。正如当代接受美学的代表人物姚斯所说：

由于历史意义的开放视野，阐释可以永无止境地
地进行下去，因而美的艺术也具有一种历史，它也
在永无休止地变化——这些事实是一种比较新的发
现，其中体现着历史主义的胜利。^①

由是观之，《麦克白》不仅是莎士比亚和文艺复兴的产物，它

^① 《接受美学与接受理论》，辽宁人民出版社，1987年版，第97页。

也包含着至今为止的对《麦克白》的所有的欣赏、阐释和批评。《麦克白》不是一个不动的点，而是运动的历史构成物，而且将在未来的历史中不断地重新构成。也就是说，一部真正的艺术作品一经诞生，就将永远是未完成态。

……欣赏者这一变量的历史性、运动性，可以有许多不同的层次。从宏观的角度看，可以有时代的、种族的、阶级的、社会集团的差异与变化；从微观的角度看，可以有每个欣赏者的主观条件的差异和变化。一般人、热衷于艺术的人和专门搞艺术批评的人在欣赏上的差别是极为巨大的。贺拉斯（中世纪）、布瓦罗（近代）、韦勒克（现代）三位大批评家对古希腊神话的评价就会完全不同；工人、大学生和机关干部审美趣味的差异也非常大。当这种种审美主体的变量随着历史的运动而趋向于无穷之时，审美对象和艺术作品的审美意义也就必然指向无限。因而，研究艺术就不只是研究作家、作品，更重的是研究它们在被接受过程中的历史命运和历史构成。

三、虚假的真实自有其妙

刺激量和感知量之间的不等关系是造成审美对象的多义性和不可穷尽性的人性基础。作为心理量的感知量和作为物理量的刺激量之间的根本性差异，则造成了审美的错觉和幻觉的真实性。从最严格的意义上讲，审美活动的真实感不存在着逼真的问题，因为要求艺术作品的逼真性是以外在于审美的参照系为标准的，例如科学的、政治的、道德的等等。实际上，艺术的真实、审美的真实是一种完全不同于科学或道德的真实，它有着自身的规定性，根本无法用反映论的真

实观来加以解释。逼真这一概念本身就是对艺术真实的一种歪曲，因为逼真意味着尽可能地象真实、接近真实而永远无法达到真实。这样一来，艺术、审美便被永久地排斥在真实的大门外，它至多也只能是对真实的一种巧妙的模仿。逼真论实际上是模仿论的必然产物，是柏拉图的艺术之真与理论之真隔三层，是影子的影子的美学观念的现、当代延续。这种谬误之根源就是把科学所要求的客观真实与审美的主观真实混为一谈，用客观真实去要求主观真实，用物理真实去衡量心理真实，用物质去束缚精神。因而，逼真论是美学理论中貌似合理而实际上最不合理的一种。人的生命是丰富的，每一种生命的潜力都有与之相对应的真实，宗教的真实、科学的真实、道德的真实、审美的真实都有各自的特殊规定性，根本无法用一种真实去统一其它的真实。正象不能要求古代人也承认“日心说”是真实的一样。因而，真实，既有共时性的各种不同类型的真实，也有历时性的各种不同阶段的真实。前者把人的生命理解为多种能力的集合，后者把人的生命理解为永恒的运动。而只要一种真实的理论则把人理解为单一的、固定的。一切形而上学的、教条式的思维方式都是从人有固定的、单一的本质出发来观察一切的，其结果只能使一切都被僵化。这种思维方式运用于美学，也必然使审美活动中的人变成死尸。

然而，审美活动决不会服从于这种教条式的规范。在审美中，相对于刺激量的物理性来说，错觉和幻觉是不真实的，但是，相对于感知量的心理性来说，错觉和幻觉则是最真实的，正是这种错觉和幻觉在审美上揭示了人类的最真实的内心世界。把摆动的杨柳看成恋人那苗条、轻盈的体态，在物

理性上、客观性上是虚假的，但是在情感性上、主观性上则是真实的。这就是审美经验的秘密之所在。审美的感知量与刺激量之间在性质上的差异及其不等关系主要表现在以下几个方面。

首先，审美感知量能够大大地超过刺激量。每个人的感知觉都有一种先天的倾向或能力，即通过来自刺激物的某些局部特征非常完整地再现出、感知到整体的形象，通过某些暗示创造出远远超过刺激物本身的意义。如这幅图所示，这张素描式的人脸尽管仅仅勾勒出几个线条和两个点，而省略了人脸的整体轮廓和所有的细节，但是观者仍然能够完整地感知出这是一张脸，并能够再现出脸的所有细部。这实际上决不是什么错觉和幻觉，而是审美感知的能动的、通过综合与组织所产生的再现功能，亦称感知觉的整合功能。在审美中，只要对象或艺术家能够为欣赏者提供一个富于典型特征的结构框架、提供一种与被表现事物密切相关的某种暗示，审美者就能够感知到整体乃至更多的东西。审美直觉对审美对象的典型特征的敏感，直接来源于感知觉的这种整合功能。由此观之，无论是艺术创作中的“不著一字，尽得风流”的含蓄美，还是欣赏者的能动的审美再创造，其心理原因皆源于此。中国古典美学特别强调无中生有，虚处生神。从老庄的“大象无形”、“大声希音”、“大巧若拙”，到“此时无声胜有声”，“无画处皆成妙境”，“无字处皆其意也”等审美原则，其合理性就在于它们符合审美感知觉的特殊性。清代毛宗岗在评点《三国演义》时认为：刘备三顾茅庐之所以是写孔明的绝妙之笔，就在于“此卷极写孔明，而篇中却无孔明。”清代的画论家华琳竟把“空白”

与其他色彩相并列，称之为绘画一色。他说：

夫此白本笔墨所不及，能令为画中之白，并非纸素之白，乃为有情，否则画无生趣矣。然但于白处求之，岂能得乎！必落笔时气吞云梦，使全幅之纸，皆吾之画，何患白之不合也，挥毫落纸如云烟，何患白之不活也。禅家云：“色不异空，空不异色，色即是空，空即是色。”真道出画中之白，即画中之画，亦即画外之画也。”^①

画中之白既是画中画，又是画外面，画中画是说“空白”在整体结构上的美学意义，画外面则是给欣赏者以充分的再创造的自由。换言之，这种从无处落笔、以虚写实的艺术魅力完全根植于审美感知的能动的整合功能中。正是这种巨大的审美创造力，才使艺术家紧紧抓住个别，通过局部创造整体、通过有限表现无限，使欣赏者通过个别的、有限的感性形式，再创造出无限的审美意象。也就是说，艺术创造的直白、填满之所以浅薄，就在于它堵塞了审美者发挥创造力的通道，压抑了审美者本身所具有的审美能量。在西方，现代美学思潮也普遍重视艺术的暗示、含蓄。从象征主义的“象征”到海明威的“冰山理论”至当代的“接受美学”，都十分强调艺术品要给欣赏者留下充分的发挥其创造性的余地。因此，暗示和含蓄并不是单纯的艺术手法或艺术效果，而是人类的审美感知方式本身。而这种方式说明了人并不是照像机，而是创造者。审美决不是反映、认识，而是人的生命的参与过程，是人的创造性活动之一种。

^① 《中国美学史资料选编》（下），中华书局，1981年版，第391页。

其次，与感知量大大超过刺激量相辅相成的是审美中的感知量常常小于刺激量。在人们日常生活中的感知活动，决不是对外在事物的毫发毕现、面面俱到、一览无遗的感知，而是具有极为强烈的选择倾向性的感知。当我们感知某一事物时，我们的目的、修养、人格、经历、特别是情感倾向使我们对被感知的事物有一种潜在的、并具有决定意义的期待和指向性，主体的条件总是期待着某种与之相对应的被感知物出现，总是指向某一特定的目标。因而，我们的感知在接触事物时，往往要选择那些与主体本身的期待和指向性相对应的最富有典型性的特征，而省略掉许多细枝末节，从而把复杂的对象世界简化为一个最能够符合主体的主观期待的、最能够体现主体所要求的内在意义的结构框架。越是以情感活动为核心的感知越如此，审美当然也就是最能发挥这种能力的领域。在人类还处在极为愚昧的原始阶段之时，原始人之所以能用令现代的文明人都为之目瞪口呆的高度抽象的几何图形来创造杰出的艺术作品，就是因为人类具有这种用简化对象以表现人的丰富的精神世界的的能力。富有美感的象形字也是这种感知的结果。画家创作时总是先确定大致的轮廓，一幅画诞生于简洁的素描之中；作曲家也总是先确定或寻找基调，然后创作全曲；作家也是在感受到被描写事物的主要性格特征、情绪基调、心理特征之后才开始动笔。而一幅画、一首乐曲，一部小说的成功与否，也主要取决于基本构图、主旋律和主要人物的性格特征或情感基调。同样，欣赏者在审美时根本不能孤立地去把握每一根线条、每一个音符、每一个词、每一个细节，而是把握艺术形象的基本特征和风格。通过这种选择和简化，虽然作为物理量的刺激量减

少了，甚至消失了，但是作为心理量的感知量却极大地丰富了、增加了。反过来，如果一个作家或一个欣赏者没有这种选择力和简化力，在审美上只注重细节、局部，只进行对刺激量的被动接收，那么，除了走向机械地模仿和寻章守句地照抄之外，决不会有真正的艺术创作和审美欣赏。因此，审美感知的选择性和简化性不是削弱了，而是加强了艺术表现人的精神世界的深广度。艺术的简化之所以能成为艺术创作活动的必然，“离形得似”和“万取一收”之所以能成为具有创造性的审美原则，就是因为人类的审美感知过程本身就是一个能动的概括和抽象的过程。但是，这种概括和抽象决不是科学或理论中的概念性的抽象和概括，不是把人的感知过程抽象为逻辑程序，而是在保持感知状态的具体性的前提下的选择，而选择是一种分离。艺术的表现总是为了突出被表现的东西，将它从其他对象中分离出来。在审美上，分离就是显现的同义语。毕加索绘画的红色时期、兰色时期和立体时期，就是为了表现而进行的分离。突出和强调红色或兰色就是为了表现与此种色彩相对应的内在情绪。只有这样，审美才能不是从感知中概括出思想，而是突出感知本身的血肉生命。

由此可见，“离形得似”不是概括生活的艺术手段，而是人类的审美地感知生活的简化能力本身，是审美思维本身所具有的创造力。凡是审美地感知世界，不同程度上的主观选择与简化就是必然的，而选择和简化的结果必然又是一种概括。

再次，审美的感知量改变着刺激量的性质。人的感知，特别是审美感知，不仅具有综合、组织、选择、简化等功能，而且具有改造客观事物，使客观的刺激量在主观的感知量中发生根本性的变化的功能。在审美中，丑、恶的现象可以升

华为美的梦境，不动的事物能够转化为运动的幻觉，无生命的东西可以生成为活生生的内心体验。在这里，主体的经验和情感对感知活动的影响是巨大的。人们常常宁愿相信与人的活生生的经验和情感有着和谐关系的错觉与幻觉，而不愿相信与人的经验和情感没有关系的客观事实。一个客观上不如西施、甚至有点丑陋的姑娘可以被她的情人认定为象西施一样漂亮，甚至比西施还美，是倾国倾城之貌。爱情对人的感知的作用，使恋爱的对象在感知中幻觉化了，因而也就理想化了。这时，与其说是对恋爱对象的欣赏，不如说是对自我的幻觉或理想的欣赏。几乎所有处在某种强烈的情感中的人都宁愿相信这幻觉化和理想化了的感知，而不愿相信客观的存在本身。情感、特别是爱情之所以能够成为艺术创作和审美欣赏的永恒主题，一方面是因为情爱往往是人类内心生活的最深层次，是生命的动力，另一方面，也由于情感的主观性最强，因而也就最容易被幻觉化、理想化，也就是最容易诗意化。而且，情感也最容易引起欣赏者的审美错觉和审美幻觉，使之深深地沉浸在自我创造的主观幻象之中。仅仅用移情来解释审美体验是远远不够的。人的情感只有与人的感知过程发生内在的联系，也就是说，只有人的情感通过审美感知变成可感的幻象，移情才能成为审美中的事实。对恋人之爱只有幻化为美丽的西施、翩翩起舞的杨柳、温柔歌唱的小河，才能被欣赏者感受到。没有审美感知觉的幻觉化和错觉化，移情便无所依附，而无所依附的情感也就无从表现。因此，直觉与情感呈现是一致的。所以，移情作用是在情感的作用下，通过感知觉对客观事物的能动改造使感知对象幻觉化。在这里，被感知的对象基本上失去了本身的客观

性与物理性，而获得了感知量中的主观性和情感性。

一幅画、一座雕塑、一部电影、一本小说都是静止的，但是在欣赏者的感知中却变成了运动。事实上，无论艺术家选择了多么富有运动趋向的瞬间和暗示，也无论是利用倾斜、对比、连续等手法来引发运动感，但是，只要没有欣赏者的错觉和幻觉，作品本身仍然是静止的。艺术中、审美中的所谓运动，实际上是被感知为运动，也就是运动感，这种运动感同样来自感知觉的错觉化和幻觉化。对于文学作品的欣赏更是如此。众所周之，语言是抽象的、概念性的，它不具有色彩、声音、形体所具有的直接的可感性与形式感，而且，阅读文字是一种非常令人疲倦的事情，因为它没有变化，一排排的文字印在纸上，让人一个个、一行行地读下去，视觉的厌倦就是必然的。任何长时间的单一性的刺激，都将使人的感知觉厌倦。要想把一排排印在纸上的固定铅字变成活生生的可感形象，就必须依靠欣赏者的错觉与幻觉。中国古代美学一直把“比兴”作为重要的艺术手法来加以阐述，可能是因为前人只看到通过“比兴”可以使无形的内心世界形式化、可感化。然而，我以为，如果从审美感知的错觉化和幻觉化的角度看，“比兴”象“含蓄”等其他的美学范畴一样，在根本上不只是一种艺术手法，而是人的审美感知本身。扩而言之，艺术手法内含于审美的观照方式之中，各种不同的艺术手法的分类只是理论上的需要，而在实际的审美感知中，它们仅仅是一个东西。综合、组织、简化、抽象、变型都发生在一瞬间的审美直觉中。审美者只有在直觉中同时进行这些活动，才能把无生命的东西感知为有生命的东西。不把山峰、黄昏雨等自然景物感知为凄苦的情感并将这

种情感幻化为山峰和黄昏雨，就不会有“数峰清苦，商略黄昏雨”的艺术表现。所谓的艺术真实，在根本上是通过审美的错觉和幻觉的作用所生成的主观的感觉真实、想象真实和情感真实。感觉真实、想象真实和情感真实是一个相互渗透的整体，三者缺一不可。否则的话，我们根本无法解释为什么虚构的艺术品能够使欣赏者产生真实感。从心理学的角度讲，情感、错觉、幻觉正是艺术真实赖以存在的心理基础。错觉产生感觉真实、幻觉产生想象真实，当它们与情感真实取得内在的一致性时，艺术真实便诞生了。我之所以称艺术的、审美的真实为“虚假的真实”，就在于艺术的或审美的真实是人的内心世界的真实，它决不同于现实世界中的真实。相对于以逻辑思维来衡量一切的现实世界而言，艺术是虚假的，但是相对于以情感原则来衡量一切的内心世界而言，艺术是真实的。在今天，必须强调指出，审美或艺术所处理、所表现的生活决不是人的所有生活，而是人的以情感为核心的内心生活；艺术中的现实不是物理事实，而是精神事实。尽管我们看不见、摸不到，但是，在人的生命中确实存在着一个无限广阔的精神实在界。哲学企图为这个精神实在界找到永恒的本质、固定的法则，而审美则没有此种奢望，它的全部努力都是为了真实地呈现这个实在界本身。因此，哲学是企图说明和解释生命的，而文学只是企图经历和接近生命本身。换言之，哲学家总是想规范生命，而艺术家的责任在于解放生命。

正因为审美有自身的特性，所以衡量艺术真实的现实参照系也决不是可感可触的穿衣、吃饭、战争、游行、办公的外在现实，而是潜伏于底层的内在现实。我们不能用一个真

实的苹果来要求一幅静物画，但我们能用我们的精神的、想象的、情感的经验来衡量一部艺术作品。也就是我们用内在的心灵现实与艺术中的虚构世界加以比较。从这个意义上讲，艺术虽然可以虚假地描述现实生活中并不存在的事情，但是它必须真实地表现人的精神世界中的一切；艺术有权利歪曲、改造诸如高山、大海、谈话、睡觉等现实，但是它无权歪曲、改造诸如梦、幻觉、情绪等现实。我们相信莎士比亚笔下的鬼魂，是因为我们在梦中经常与这类精灵打交道。我们相信卡夫卡的人变甲虫，是由于我们的精神常常在压抑中完全变形。而这一切，都是人们在现实生活中所无法企及的。

你可以说一切艺术都是神话，一切神话都是人类企图借助于幻想或以幻想的方式来征服外在现实。但是，我想说，这仅仅看到了神话和艺术的最表面的特性。从深层的意义上说，尽管神话和艺术借助于幻想的形式，但是它所表现出的那种企图征服外在现实的欲望是真实的。也就是说，神话与艺术并不仅仅是人类企图借助于幻想的方式来征服外在自然，更重要的是以幻想的方式使人自身的内在世界、内在自然形式化。人类通过这种形式化来体验、反思、直观自身。人类希望能象亲眼看到自己的手的灵巧或笨拙、肌肉的发达或萎缩一样地看到自己的内心世界的欲望（特别是看见那些平时处在无意识状态中的内心世界），这正是审美与艺术伴随人类直到末日的深层动因。当人们在现实中无法看到时，便求诸于艺术和审美。否则的话，我们便无法解释，为什么在人类已经充分自觉地意识到了靠神话无法真正地征服外在世界之后，作为神话的变形的艺术仍然繁盛不衰。

能够发明镜子以便顾影自怜或顾影自虐的人类就必然要创造艺术。镜子只能看见自己的外貌，而艺术却能窥测自己的内心。艺术是人生的镜子，但它决不是映照外在的、现实的人生的镜子，而是显现内在的、精神人生的镜子。在这个意义上可以说，表现自我就是再现自我。西方的现代艺术中的精品，虽然远离了外在的真实，但是它却真实地再现了人的内在世界。“意识流小说”就是非常典型地再现或模拟人的内心世界的作品，乔伊斯描述人的意识之流的细致入微决不次于巴尔扎克当年描述一座房屋、一条街道的细致入微。区别只在于，乔伊斯着眼于人的内部真实，而巴尔扎克着眼于外部真实，前者是模仿人的心灵，后者是模仿人的外表。可以毫不夸张地说，卡夫卡、陀思妥耶夫斯基、乔伊斯等现代大师在对人物心理的描绘上比自然主义还要自然主义。因而，传统美学与现代美学关于艺术的本质是表现还是再现的争论，归根到底是怎样看待艺术与人生之间的关系。再现论倾向于艺术是外在人生的模仿（包括人的外貌，出身，修养，社会地位，政治和道德倾向等），主要把人作为现实中的社会人来看待。而表现论倾向于艺术是对内在人生的模仿（主要是人的深层的精神世界），主要把人看作超越社会性的自然人。所以，再现论的真实观就强调“逼真”，强调对人的外在形态、环境、身世、命运的逼真再现，而表现论的真实观则强调“变形”，强调对人的内在形态、心理、潜意义的真实表现。我以为，再现论在哲学层次上还只停留于社会中、现实中的人，而表现论则深入到本体的、精神中的人。再现论更侧重于从环境的角度说明人，而表现论则侧重于从人本身来表现人。我更倾向于表现论的观点，因为我认为审美或艺术

所表现和再现的对象主要是人的主观精神世界，特别是那些在自然科学、哲学、伦理学之外的潜意识世界。所以，艺术的“虚假的真实”之于人生的价值决不次于那些“真实的真实”。法国著名的象征派诗人瓦莱里在《纯诗》中说过的一段话极为精彩地道出了诗所表现的内在真实的特质。他说：

……诗情的世界显得同梦境或者至少同有时候的梦境极其相似。当我们回忆起梦的时候，它表明，能使我们的内心激动、陶醉和满足的全部构成物，就其内在规律来说，是与通常的知觉产物惊人地不同（重点号为引者所加）。至于谈到感情世界，那么只有梦有时才能使我们了解它，而我们的意志既无权擅自干涉，也无力自行离弃它。这个世界被封闭在我们的内心，有如我们被封闭于其中一般，因此，我们绝不可能影响它，以便改变它，就这方面说，它不能在我们身上与我们对外部世界的强大影响共处。它任性地忽而出现，忽而消失，在这种情况下人却找到了办法，这种办法是他们在想要保存一切有重要意义的短暂现象时，曾经找到过或企图找到的。人们寻找并发现了一些方法，它们能够使人在任何时候恢复这种心绪，随意拥有这种心绪，并直至人工地培养这些感觉官能的自然产物。①

我们的内心世界、特别是感情世界是与我们的外部世界完全不同的、它不确定、它混乱、朦胧、来去自由，它在时间的每一瞬间都有变化，人无法象感觉一棵树一样地感觉自己的

① 《法国作家论文学》，三联书店，1984年版，第118页。

内心世界。现实生活、外在影响尽管能够压抑它、束缚它，使它处在幽暗之中，但是除非人进入坟墓，否则的话，任何强大的外在力量也无法最终地消灭它、改变它。它可以在暗处活动，并时而出没在明亮的意识之光中，令人恍惚不安、莫明其妙，使人有种被新奇的魅力震撼并吸引的体验，怀着既感到陌生、恐惧，又觉得亲切、宝贵的心理去直观它，并且企图寻找到办法使它能够为人们永久地拥有。这个办法就是审美，就是艺术。因而，审美、艺术是再现和保存人的内世心界的天然博物馆。它在现实中闪着奇异的光，是人类建筑史上最为神奇的建筑。走进它就如同进入一个童话般的梦境，生命的升华就在这梦境中完成。

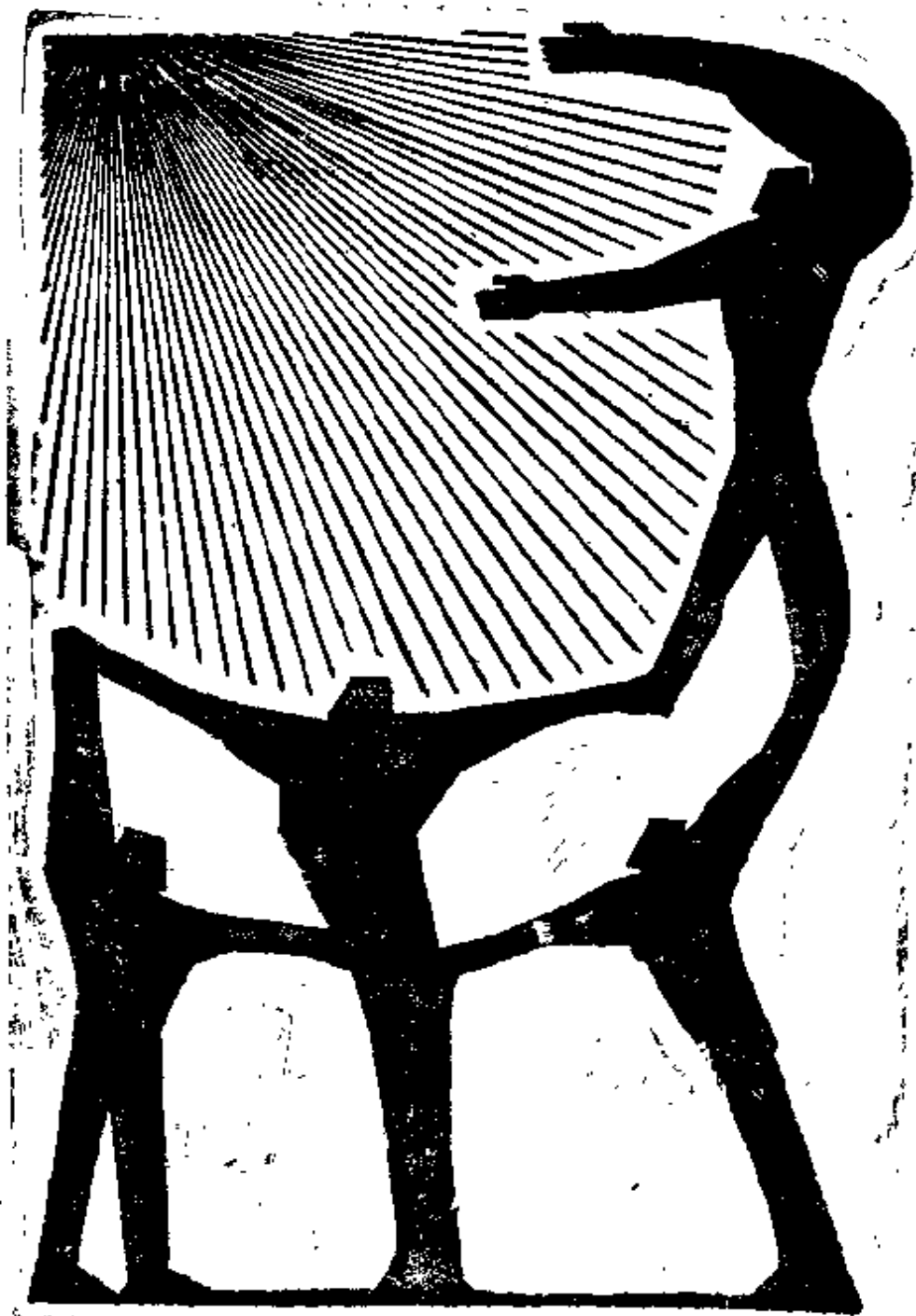
如果把审美对象比作遥远的地平线，把审美者比作追逐地平线的人，那么，在客观上虚假而在主观上真实的地平线就是永恒的幻象，审美者就是这幻象的永恒的创造者和追求者。而人与幻象之间的关系就是人企图达到自身与永远无法达到之间的关系。

几千年前，柏拉图曾宣布：艺术作品是虚假的幻象，它在认识上阻碍人们去认识绝对真理，在道德上引人走向堕落，因此，必须把艺术家们驱除出理想国。理想国是思想、理念、也就是哲学王的天下。然而，人类发展到今天，已经意识到，柏拉图的理想国是虚幻的，它至多只能是人的统治欲、占有欲、超越欲的虚幻表达。而虚构的艺术才是真实的，人类正是通过这虚构的艺术幻象发现着、体验着生命的内在奥秘。从最早的神话开始，人类不断地创造、相信、追求和欣赏艺术的幻象，从这里走向生命之源，走向那甚至比太阳系更为广阔、更为深邃、更为壮观、更为奇异的内心世

界。记住毕加索的一句话吧：

艺术不是真理。艺术是一种谎言，它教导我们去理解真理，至少那些我们作为人能够理解的真理。①

① 《宗白华美学文学译文选》，北京大学出版社，1982年版，第257页，



第三章

“天空红得象马赛曲”

——论审美与通感

一、生锈的钟声沉重而遥远

有过太多太滥的描写天空的文字，诸如“明净的天宇”、“湛蓝的天空”、“火红的晚霞”等等，这些确实令人生厌，看上去有点“奶油小生”的味道。然而，苏联著名诗人马雅可夫斯基的诗句“天空红得象马赛曲”却令我惊叹不已，^①从上大学一年级读到这句诗直到现在，每每想起仍令我暗中叫绝。这是多么新颖、独特、深广、准确的审美感觉与审美想象啊！心灵的颤抖把一个全新的天空推入了我的视野，把一段从未听到过的音乐奏响在我的耳边。红色的天空不再是静止不动的画面，马赛曲的旋律使天空充满了不断运动、不断扩张的激越的活力。我仿佛看到，闪闪的星斗有秩序地排列成一串串跳荡的音符，浓重的晚霞上下翻飞、飘荡，组成急促有力的节奏，天空变成了由旋律、和声、节奏所奏出的战歌。马赛曲也不仅仅是流动的、看不见的、转瞬即逝的音

^① 马雅可夫斯基《穿裤子的云》。

符、旋律、节奏，红色的天空使它凝聚成色彩浓重、线条鲜明、可视可感的油画，每一个音符都是一颗闪亮的红星，每一段旋律都是一片飘动的霞光，每一种和声都是云霞与星光的融合。说得抽象点儿，这里的天空，不仅仅是视觉上的空间，同时也是听觉上的时间，是生命行进的脚步，是血液流动的声响，是情感节奏的对应；这里的马赛曲，不只是一闪即逝的时间，同时还是停留于视觉中的空间，是生命凝结的印迹。空间因时间之维的渗入而变得充满了跃跃生机，时间因空间之维的渗入而变得永恒。空间的无限扩张和时间的不间断的绵延、视觉的色彩与听觉的声音相互融合、转化、相互衬托、渗透。在这种时间与空间、视觉和听觉的交互作用中，一个完整而新颖的审美意象在我的头脑中升腾起来，我不仅可以听到天空、还能看到音乐；马赛曲象星光、象云朵、象霞光中一面红彤彤的旗帜，在充满和声、旋律、节奏的天空中自由地翻飞。来自天边、来自深深的云层、来自光明的歌声铺天盖地、滚滚而来，它包裹着我、浸润着我、摇撼着我、激越着我。这或许是法国大革命的天空，巴士底监狱的铁门被砸开，封建的枷锁七零八落；这或许是十月革命的天空，冬宫在一片呼喊声中摇摇欲堕；这是自由女神像手中高举的火把所指向的天空，人类超越有限的现实，进入无限的时空；这是人类为争取自由而进行的一切斗争的天空，被鲜血染得通红、通红，……还会想到许许多多，只要心潮还没有平静，那荡起的思绪之波、情感之涛就会涌现出新的审美意象。

这，就是审美通感，是生命的各种力量的相互交融。著名诗人波特莱尔在《恶之花》中的《感应》一诗中成功地描

绘了通感：

自然是一座神殿，那里有活的柱子
不时发出一些含糊不清的语音；
行人经过该处，穿过象征的森林，
森林露出亲切的眼光对人注视。

仿佛远远传来一些悠长的回音，
互相混成幽昧而深邃的统一体，
象黑夜又象光明一样茫无边际，
芳香、色彩、音响全在互相感应。

有些芳香新鲜得象儿童肌肤一样，
柔和得象双簧管，绿油油象牧场，
——另外一些，腐朽、丰富、得意扬扬，

具有一种无限物的扩展力量，
仿佛琥珀、麝香、安息香和乳香
在歌唱着精神和感官的狂热。

在这里，视觉、听觉、嗅觉、触觉相互融合，形成了一种彼此感应。嗅觉中的芳香可以与触觉的肌肤感应，可以象双簧管吹奏的乐曲一样柔和，并与视觉中绿油油的牧场相通。香味在歌唱，在通感中形成一种生命的扩张。深入骨髓的感受使人置身于七窍贯通的状态中，全身心的流畅形成一种由此世飞向彼世的气氛、张力。这是力的充盈、丰满，是生理之沉醉与精神之沉醉的交替，是狂热而不可重复的生命之舞，是人的生存状态的佳境。

在审美活动中，通感的作用是巨大的，克罗齐曾经认为，如果一个人没有听觉、触觉、味觉等种种感觉，而只有视觉，那么绘画对于这个人便毫无意义。尽管我们通常称绘画为视觉艺术，但是绘画并不是只为视觉而存在的，而是为人的整个生命而存在的，视觉仅仅是引起全身心沉醉的最初通道，单纯停留在视觉上的欣赏就不是审美欣赏。甚至可以说，离开了通感，艺术创作和艺术欣赏都无法进行。虽然大音乐家贝多芬认为音乐只有用音乐才能解释，然而，他还是运用自己的审美通感写下了一句名言：“建筑是凝固的音乐。”我们无法想象当音乐凝固的时候会在人的心中引起什么样的审美体验，但是，当我们听到“马赛曲”之时，难道看不到自由女神塑像的手中高高擎起的、直指无尽天空的火炬吗？当我们面对绵绵数千里的雄伟长城之时，难道听不见“义勇军进行曲”那激昂而又悲壮的旋律吗？当我们置身于“十笏茅斋，一方天井，修竹数竿，石笋数尺”的“一室小景”之中时，内心的幽静、淡泊、平和、超逸不是与听一首温柔的牧歌的体验极为相似吗？著名音乐家李斯特在论述音乐时，充分调动了审美通感，把听音乐时的审美感受化为丰富的视觉形象，使随时间而流逝的音乐化为永远凝固的画面：肖邦的乐曲那“随和而断续的速度，柔弱的节奏匀整而不稳定”的特质，化为李斯特眼中的“迎风飘荡的旗帜”，“田野的麦穗在微风微拂中不断地起伏，树巅在劲风疾吹下摆动”。“旋律带着非常模糊、非常颤抖的节奏”化为李斯特眼中的“一颗孤独地升上苍穹的星”。^①音乐把李斯特“带到超凌尘世之外的

^① 《李斯特论肖邦》，人民音乐出版社，1979年版，第74、76页。

高处，在那里，一片朦胧景色，在众星闪烁下飘着几许小岛，宛如天鹅般地在太空中遨游，歌唱。”^①音乐呢？旋律呢？它们在李斯特的审美通感中发生了奇异的变形，变成飘荡的旗帜、田野中的麦穗、随风摇动的树巅，变成小岛、星辰，孤寂而圣洁，变成风的运行、天鹅的飞翔……这些视觉形象是一种审美通感的再创造，它们丰富、加深、升华了音乐形象，同时也使抽象朦胧的音乐形象具体化了，容易为欣赏者所理解。

到目前为止，世界上还没有产生味觉艺术，然而，大量的味觉感受经过人们的长期使用后竟成为美学理论中的极为重要的范畴。特别是在中国，“吃”、“品味”已经作为一种非常突出的文化形态存在了几千年。中国人非常讲究“吃”和“口腹之乐”，在先秦的诸子中，几乎所有人都以味论哲理、喻人生。孟子谈人之共性的“口之于味，有同嗜焉”的名言几乎家喻户晓。在中国，人们往往借助于味觉感受来品评人物，所谓“人品”一词就与中国人重视味觉有关。魏晋六朝时品评人物蔚然成风，人们用“味”的等级来比喻人格的等级。而审美与味觉的联系也始于先秦。孔子听音乐时便有“三月不识肉味”之叹，我国古代画论常常以“甜”、“熟”、“生”、“涩”等味觉感受来评论绘画、书法；钟嵘认为好诗应该有“余味”，令读者“味之而无极，闻之者动心”。唐代著名诗论家司空图建立了一套以“辨味”为核心的诗歌理论。“余味”、“咸酸之外”、“味外之味”等概念竟成了我国古人欣赏和评价各类艺术的共同的审美标准。对艺术创作和艺术

^① 《李斯特论柏辽兹与舒曼》，人民音乐出版社，1979年版，第28页。

欣赏的过程的经验总结也与味觉感受密切相关。艺术欣赏中的“渐入佳境”与慢慢地品尝橄榄联系起来，好的作品象好的食物一样，应该令人“回味无穷”。“品味”、“咀嚼”已经成了我国古代美学的专门术语。同样，世界上也不存在触觉艺术，但在西方美学中，对绘画、音乐和雕塑的欣赏往往与触觉联系起来，“冷色调”、“暖色调”的普遍使用就是最突出的例子。特别是在对作家、作品风格的研究中，通感的运用极为普遍。陶渊明的诗“外枯而中膏，似澹而实腴”，王维的诗“诗中有画”；顾恺之的画“紧劲联绵，循环超忽，调格逸易，风趋电疾”。在外国，乔治·桑的小说一向被人们称之为田园的牧歌；莎士比亚、托尔斯泰、巴尔扎克的作品赢得了“时代的镜子”的称誉。没有审美通感的艺术家，往往写不出好作品。同样，没有审美通感的欣赏者，往往感受不到艺术作品的含蓄美。这种人被我国清代的著名文论家叶燮称之为“俗儒”。他以杜甫之诗“晨钟云外湿”为例，指出“俗儒”读这句诗时会大声惊呼：“钟声入耳而有闻，闻在耳，止能辨其声，安能辨其湿？”的确，从物理现象的角度讲，听觉只能闻声而不能辨湿，但是，审美的耳朵却能冲破这种局限性，于声音中感觉到湿、干、热、冷、酸、甜、苦、辣。对于通感灵敏的欣赏者来说，这句诗妙就妙在“湿”字，它不但赋予了钟声一种轻盈、邈远、直入九霄之势，显示出钟声的穿透力，而且仿佛能使读者触摸到飘荡在云层之间的钟声，形成了一种清爽的运动感。无怪乎叶燮击掌赞道：“……隔云见钟，声中闻湿，妙悟天开，从至理实事中领悟，乃得此境界也。”^①无独有偶，奥地利的著名作家茨威格也曾用过类似的通感：

① 《原诗·内篇》。

有时也有锤击声和从远方传来的教堂钟声。这种往常是清脆的声音，现在听来却显得潮湿，象生了锈一样。他和他周围世界之间笼罩着一片阴湿。^①

无论用什么样的词汇形容钟声给人的窒息感，也远远不如利用通感所达到的审美效果。潮湿的、生锈的钟声就象一只沉重的铁锤一样击在人的心上，其压抑感是沉重的、难以摆脱的，仿佛有一种非常坚韧的东西死死地缠住你，令你感到绝望的挣扎，甚至连挣扎也有气无力。

由此可见，审美通感不仅对艺术创作有巨大的作用，而且在艺术欣赏和艺术批评中也有巨大的作用。离开了审美通感，审美活动就会失去一种非常奇特的色彩。

二、情感放射中的各种感觉

审美通感并不神秘，也并非艺术天才的得天独厚，而是一种正常的心理现象，普遍地存在于人类感知世界和审美欣赏的活动中。现代心理学证明：虽然人的每种感觉就其本身而言是有限的，每种感觉都有自身特定的范围，特定的功能。但是，人作为一个完整的有机体，其各种感官却能够相互作用、相互影响、相互融合，从而组成无限多样的结构样式，不断地扩大感知的范围，加深对外界的体认。经过一定的实践训练，有些不同的感官的定向沟通，已经成为动物或人的第二本能。在日常生活中；只有各种感官的相互配合，才能使人从整体上把握外物。放在眼前一个苹果，尽管我们

^① 《茨威格小说集》，百花文艺出版社，1982年版，第97页。

不去亲口尝它，但是它那鲜艳的红绿相间的颜色，它的光泽不仅作用于视觉，也能使人感到滋味，甚至有不自觉的口舌蠕动。这是因为，虽然我们没有察觉，但是味觉和嗅觉已经悄悄地加入了这一视觉感知的过程中。如果仅仅有视觉感官的单独作用，那就只能感觉到苹果的颜色和形状，而甜、酸、脆等感觉便无法获得。平时的烹调讲究的色、香、味俱全也是为了满足人们这种全身心的享受，而不仅仅是为了满足口腹之乐。所以，几乎任何一个完整的感知表象的获得，都是各种感官协调运动的结果。某一感官，如果失去了与其它感官的联系、交融，就会在纷繁复杂的客观世界面前变得软弱无力。

通感的形成有赖于人的联觉。所谓联觉，从心理学的角度看，就是通过大脑神经的分析器中枢所形成的各种感觉的相互作用，从而使一种感觉器官的兴奋，同时引起另一种感觉器官的兴奋。例如，强烈鲜明的色彩感可以由一个音符并起，浓烈的味觉感可以由视觉感唤起，我们有时闭上眼睛并不是因为光线的强烈，而是由于声音的刺激。现代心理学通过实验发现了许多能够相互对应的联觉现象。仅以视觉与听觉的相互沟通为例：音乐的C调能唤起红色的感觉；O调往往与紫色相对应；E调使人感觉到金黄色；F调给人以粉红色的感觉；G调似乎是宁静的，总与蓝色相对应；B调仿佛魁梧有力，常与非常明亮的铜色相伴……如果将人的五官分别交叉对应，这种协调的运动就能够组成无限多样的对应关系，创造无限多样的感知模式，正如七个音符的不同组合可以创造无限的乐曲一样。在这里，每种感官都贡献出它自己所特有的关于世界的描述方式，它们之间的相互交融形成完

整的、连贯的整体印象。事实上，任何一种经验，无论看上去多么单纯，也决不是单一感官发挥作用的结果。对于人的机体来说，这是一种先天的机能。

审美活动中的通感，正是以联觉为生理基础的。但是，审美通感不仅仅是一种生理感觉。在审美活动中，通感主要是在丰富的情感的触发下想象力的自由运动，是由内感觉走向外感觉，由某种特定的心境引起对外在事物的通感。换言之，审美中，促成联觉的人脑的神经分析中枢的运动往往伴随着特定的内心体验，不同的感觉的沟通要以一种共同的情感体验为心理基础。美国当代的美学家桑塔耶纳曾指出过：

我们可以承认，种种气味、颜色和声音是彼此相似的，而且可以互相暗示；但是这种类似是外加的魅力，只有十分敏感的人才能感觉到，但是并不构成感觉的本来价值。反之，使它们能够彼此暗示，使它们可以互相比拟的，倒是一般的感情渲染。”^①

美感越是短暂、越是遥远、越是相互交错，也就越加难以区分。审美通感形成时的心理过程在时间上是短暂的，它极为复杂，难以把握。所以，人们往往只注意其结果，而忽略了对通感形成的心理过程的分析，从而直接把不同的感觉的相似、沟通作为审美通感的原因。而这恰恰放弃了审美通感形成的最深层也是最重要的原因：情感体验。

虽然通感的出现并被人意识到往往是瞬间性的，但是在这瞬间内却包含着相当复杂的心理过程。它虽然最初的契机来自某一种感觉，但是它的形成却是以情感为中心的感觉、

^① 《美感》，中国社会科学出版社，1982年版，第57页。

记忆、想象等心理功能协调运动的结果。“望梅止渴”是一种通感现象，是视觉感引起了味觉感。但是，味觉感决不是因为外物作用的结果，而是内心体验向外放射的结果。“望梅”的视觉感受是无庸置疑的物理事实，是实实在在地发生在眼睛与梅子之间的感知活动。而“止渴”的味觉感则只是一种没有实在的感知对象的心理事实，因为望梅者并未亲口尝到梅子，在人的味觉与梅子之间并未形成真正的、实际发生的感知关系。那么，相对于被感知的对象梅子而言，味觉并不是感觉主体，视觉才是。味觉并不是梅子直接刺激而产生的，而是由视觉感所形成的某种内心体验而产生的。在视觉与梅子之间，其感觉过程是由梅子到视觉，由刺激到反应；而在味觉与梅子之间，其感觉过程是由味觉到梅子，由感觉体到被感觉体。前者是由对象到主体、由外向内，后者是由主体到对象，由内向外。也就是说，“止渴”的味觉感并不是实际的止渴，不是吃到了梅子，而是一种心理上的止渴，是感到了止渴。味觉感是由视觉形象所引起的心理体验的反馈造成的。“望梅”的视觉形象引起了某种心理体验，这种体验与味觉在过去尝到梅子或酸东西时的内心体验是共同的、相似的。于是，这种心理体验又唤醒了回忆，回忆呈现出过去吃梅子时的形象，脑神经中枢又把这种信息放射到味觉上，味觉便感到了“止渴”。也就是说，“望梅”的视觉感引起“止渴”的味觉感经过了一系列复杂的心理运动，正是这复杂的心理运动才造成了视觉与味觉的沟通。本文开篇所引用的马雅可夫斯基的诗句“天空红得象马赛曲”，之所以能引起欣赏者的通感，是因为红色这种视觉形象和马赛曲这种听觉形象在欣赏者的内心所唤起的审美体验是共同的——温暖、热烈、激

昂、向上的情感。因此，共同的体验使读者能够沿着视觉与听觉两条回忆的通道去联想曾经引起过这类情感的表象，使无数种与红色相关的声音，使无数种与马赛曲相关的色彩彼此交融。这样，不仅欣赏者所再创造的审美意象是丰富的，而且由于共同的审美体验的制约，再创造出的审美意象也是完整的。换言之，共同的情感会使不同的感觉经验彼此接近、作用、融合，使各种单一的感觉结合起来，形成不可分割的整体。

无论是多么不同的感觉经验，都能够因情感的放射而染上相似的色调。格式塔心理学把这种现象称之为“同形”，即人们的各种感觉所感受到的客观事物的力的样式与人的各种感觉所唤起的内心情感的力的样式“同形”，或者说呼应。它不仅能够通过感觉经验的媒介引起客观事物与人的主观情感的交融，而且能够通过心理上的情感中介引起不同感官的相通。这是人与宇宙万物之间所构成的审美的关系，是人向宇宙万物自由开放的动力系统，它能够超越理智的束缚，实用的羁绊，超越人与非人、有机物与无机物之间的界限，使人类以一种自由的、平等的态度去对待宇宙万物。审美通感意味着完整的个体生命的全面放射。它可以在一株小草与一个少女的身上发现具有同等价值的美，可以在沙粒与太阳之中感受到同等的光和热；那些看得见的暗影与那些看不见、摸不着的声音、气味，将因人的心灵的颤抖而相互融合；不规则的图形、金属碰撞的噪音、水沟里腐烂的气味会因人的焦虑不安而组成一个相互包容的形象；而儿童那稚嫩的皮肤能够唤起我们对春天的小溪、林间的幽静、柔和的音乐的感觉。请看加缪笔下那如水的夜色：

她和星辰共同旋转，他们共同遵循的一条亘古不变的道路渐渐把她引入她的灵魂深处最隐秘的存在之中，在那里，寒冷和欲望正在交战。在她面前，星星一颗接一颗坠落，熄灭在荒原上的乱石丛中，每坠落一颗星，雅妮娜都感到更靠近了黑夜一步。……最后一批星星落得更低，停在沙漠边缘的上空不动了。于是，夜气如水，注满雅妮娜全身，柔情缱绻，令人不能自持。它从她的身心最深处逐渐上升，汇成涓涓细流，一直流到她轻轻呻吟的唇边。刹那间，她倒在冰凉的地面上，整个天宇在她的身上展开。^①

在这里，视觉、听觉、味觉、触觉完全融为一体，根本无法分开。黑夜变成涓涓细流，从女主人公的心底向外流淌，一直流到她的唇边。宇宙之所以能在她的身上展开，是因为她的整个身心向着宇宙开放，各种感觉混合在一起面对那星星、那天宇、那亘古不变的生命节奏。这节奏使她与星星、天宇、宇宙共始终。天空的生命是因为人的生命的活力，自然界中各种现象的融合是因为人的通感，而审美通感的形成则根源于情感的放射。

由此可见，审美通感在根本上并不是一种简单的感觉挪移，而是在某种共同的审美体验的制约下，想象力对各种不同的感觉经验的组织和综合，并且依赖于丰富的感觉经验在记忆中的储存。离开了情感、想象、记忆，任何感觉也无法相通。人们在审美中，当审美对象唤起了某种审美经验，它

① 《加缪中短篇小说集》，外国文学出版社，1985年版，第203—204页。

就会驱使想象力去捕捉眼前的、记忆中的那些与此相对应的各种感觉经验，经过重新组合，构成全新的审美意象。我国古人爱用“风”来评论诗歌的审美效果，诗歌给人的冲击力、感染力、浸透力就如同风，既猛烈又温柔，既可听又可触、甚至可视。风过之处，会呈现出丰富多彩的各种感觉形象。正如清人贺贻孙所言：

……风之行也，仅能击芙蓉，猎蕙草，上玉堂，入洞房，冷冷洒洒，煦咻披拂以为常乎，则不过起于青草，绕于华屋焉止矣。胡为乎蓬蓬然发东海而至南海，吹砂崩石，掣雷走电，鼓鲸奋蛟，山林之畏佳，大木百围之窍穴，哮吼叫号，滂滂飘忽，栗焉慄焉，洞于心而撼于耳。……风人之诗亦犹是已。”^①

的确，不仅是诗歌，所有艺术为欣赏者带来的审美享受都是一种全身心的运动感，就如同这风，使人看、使人听、使人嗅、使人触，使人随风而去进入飘飘然的自由之境。因此，风之于诗，不能不说是人的审美通感的一个极为高明的发现和创造。

当你的某种情感渗透了全部身心，你自然就会获得审美通感。

三、开动你的全部感觉吧……

审美通感既然是一种巨大的创造力，是生命本身的全面

① 《康上若诗序》。

开放，那么它就决不是在审美活动中可有可无的心理功能，而是必须具有的，特别是当一个艺术家表现那些极为复杂的内心感受时和欣赏者去欣赏那些简洁、含蓄、怪诞的艺术作品时，通感就显得越发重要。著名作家马尔克斯为表现一个人极为恐惧、疯狂、绝望的心理时，把从窗中射进屋里的阳光感受为一只猫，它悄悄地溜进屋里，蹑手蹑脚，上窜下跳，用光滑而灵敏的鼻子，这儿闻闻，那儿嗅嗅；用尖锐而轻盈的爪子，这儿碰碰，那儿摸摸。主人公看到阳光时的这种感受，是任何其他的描写难以表现的。阳光的无孔不入变成了猫的上窜下跳，变成了四处乱嗅的鼻子，变成了尖利的爪子。从这里我们可以感受到远比阳光的照射本身更丰富、更深邃、更难以言喻的东西。著名诗人艾略特也有过类似马尔克斯的审美通感。在《杰·阿尔弗莱特·普鲁弗洛克的情歌》一诗中，雾在诗人的感觉中变成了某种动物：

黄色的雾在玻璃窗上擦着它的口络，
把它的舌头舐进黄昏的角落，
逗留在干涸的水坑上，
听任烟囱里跌下的灰落在它的背上，
从台阶上滑下，忽地又作一跃，
看到这是个温柔的十月之夜，
围着房子踱一圈，然后呼呼入睡。①

在这里，雾象一个百无聊赖的东西，西游东荡，作着各种无聊而又琐碎的动作。同时，这种空虚感又因雾本身的弥漫的性质，变得无孔不入，它有生命，有灵魂、甚至不乏某种兴

① 《四个四重奏》，漓江出版社，1985年版，第5页。

致，但是一切都归于无聊，即使能去蹭、去舐、去跳跃，最后也终归因徒劳而无所事事，进入呼呼入睡的梦乡。试想一下，雾作为全诗中的重要象征、背景，如果没有诗人创造性的感受使之成为浸透一切感觉的活物，那么雾就不会具有如此丰富的表现力。

对于艺术欣赏来说，审美通感也是必须的。一个欣赏者，当你面对毕加索的油画《格尔尼卡》之时，假如你的耳边没有响起隆隆的枪炮声、混乱的厮杀声、尖利的呼救和低微的呻吟，假如你没有嗅到弥漫身心的火药味、血腥味和尸体腐烂的气味，假如你没有感到能够使人畸型的重压和钻心的痛楚，没有使整个身心沉浸于其中，你就无法深入地欣赏这幅世界名画，无法理解它那阴冷的色调、变形的结构和看似混乱的线条，因而也就无法深切地体验到它给人的令人窒息的、绝望的感受，更无法理解毕加索通过它所喷射出的愤怒的激情。相反，如果你调动起你丰富的审美通感，你就可以在作品的暗示的引发下，通过自己所创造的审美意象体验到这幅名画的丰富性、深刻性和独特性，感受到人类难以摆脱的悲剧命运是怎样地被一次次战争所强化。

你到过黄山吗？呈现在你面前的，难道只是那千姿百态的怪石、劲松、奇峰，那从脚下滚滚而来的、使人飘飘欲仙的云海，那在云海中渐渐升起的朝阳，那飞流直下、震耳欲聋的人字瀑吗？你去过大西北吗？在那里，你所看到的，难道仅仅是那永远走不到尽头的地平线，那裸露的、干裂的、没有绿色和足迹的沙碱地，那犹如驼峰般连绵起伏的沙山吗？你去过海滨吧？大海展现给人们的，难道就是在阳光下变幻无穷的波涛，就是朦胧的白帆、鸥影，就是被海浪冲刷

过的礁石以及柔软的沙滩上的滚烫的阳光吗？……不！审美通感的创造会充分地调动起你以往所积累起来的、与情感相关的生活感受、人生体验和审美经验，深化你的审美享受，为你创造一个远比大自然更丰富的世界。黄山会变成一幅画、一首诗、一段乐曲、一座雕塑，那里有你童年的天真、青年的迷茫、中年的成熟、晚年的悲哀。

屠格涅夫在欣赏一位工人歌手的演唱之时，他体验到了青春、力量、甘美的情味和广漠的哀愁，这种体验触发了他的审美通感，调动起他的视觉经验，再创造出一幅优美的画面，在歌声中，屠格涅夫看到：

在威严而沉重的汹涌的波涛声中，海岸的平沙上有一只白鸥，它那丝绸一般的胸脯映着晚霞的红光，一动不动地坐在那里，只是偶而对着熟悉的海面，对着深红的落日，慢慢地展开它那长长的翅膀”。①

这与其说是在描绘工人歌手的歌声，不如说是在创造一件新的艺术品。这或许是屠格涅夫的一次奇遇的背景，或许是他的一个梦，歌声的触发，复活了这一切。作为一个普通的欣赏者，对于大作家屠格涅夫的审美通感应当敬佩，但是对于自身也不必过于感伤。每个正常的人，都有审美通感，都有独特的个性和生活体验，都有命运之神赐予的只属于你自己的某个瞬间，因而在欣赏艺术作品时，都会有类似的再创造。它或许是幅虽粗糙却充满野性美的风景画，或许是支断续而温柔的抒情歌，或许是太阳射在皮肤上的灼热感，或许

① 《猎人笔记·歌手》。

是喝杯冰镇啤酒时的清爽，或许……空间无限、时间永恒，谁也不会白白浪费时间和精力。尽管总有不尽人意的东西，但是，只要生命的热量没有消失，总会有所发现、有所创造。

开动你的五官感觉，去看、去听、去尝、去嗅、去触摸吧！调动你的整个生命，去感受、去体验、去投入美的世界吧！不必指引、不必命令、更不必恩赐，让每个审美者在每一次审美活动中，都创造出一个既属于各类艺术、又属于审美者自己的全新世界。尽管每天太阳照样升起，但太阳每天

第四章

“天地与我并生，万物与我为一”

——论审美与移情

一、庄子的世界

其实一个人只该干自己的事，管自己的事，谁也无权要求别人如何如何。然而，或许我做人做得不太坦然，总想劝所有的人都去翻翻《庄子》一书。沉入深渊的绝望和飞向天边外的超脱构成了庄子奇特的双重世界。庄子的绝望不仅是对社会、对礼仪制度，而且是对人本身的绝望，而庄子的超然不仅是超社会、越现实，而且是超越人本身。无论是沉入深渊，还是飞向天边，庄子都达到了人生的顶峰体验。正因为庄子是顶峰式的绝望，他超脱起来才如处子真人，不食人类烟火味。尽管庄子对中国人的性格影响极大，但后来的文人都有点“东施效颦”的味道，绝望得不彻底，超然得不轻松，活得很累、很困难、又很乏味。而庄子的超脱则是：

藐姑射之山，有神人居焉。肌肤若冰雪，淖约若处子。不食五谷，吸风饮露。乘云气，御飞龙，而游乎四海之外。①

① 《庄子·逍遥游》。

而在这位神人——庄子——的周围，是一个百物萌发、万象纷呈、笼天地、贯古今的宇宙。它廓大而深邃，无首无尾，无始无终，其生命之飞动、气势之雄阔、风神之潇洒、韵味之悠长，足以使任何人叹为观止。渐渐地，在这个空旷寂寥、横无际涯的宇宙中出现了一个人，由远及近，由隐至显，由无到有，他平易亲切犹如一株草、一块石、一缕轻轻落下的阳光，飘逸超然犹如扶摇直上的大鹏、洁如水晶的处子，甚至象上帝开天辟地时亲手创造的第一人。他双脚踏云，两袖拂风，俯仰自如，无拘无束，尽情地遨游于天地之间，谛听宇宙的启示，接受大自然的拥抱。这就是庄子，在他的精神世界中，天地相接，山海相连，没有我与物、人与自然之间的区别，没有生、死、荣、辱之间的界限，物我两忘，物我同一，混混沌沌，一片迷茫。永恒的宇宙即庄子，庄子即宇宙之永恒。他以“独与天地精神往来而不傲倪于万物”的精神，达到了“天地与我并生，万物与我为一”的境界。生也如此，死亦如此，生生死死而与自然同一：

庄子将死，弟子欲厚葬之。庄子曰：“吾以天地为棺槨，以日月为连璧，星辰为珠玑，万物为斋送。吾葬具岂不备邪？何以如此！”

弟子曰：“吾恐鸟鸢之食夫子也。”

庄子曰：“在上为鸟鸢食，在下为蝼蚁食，夺彼与此，何其偏也！”^①

这或许是最朴素而又最有气魄的葬礼，一切有形的人为坟墓与之相比，不过是一粒沙石而已。也许，只有在审美

① 《庄子·列御寇》。

中，人才能进入这种由忘我到有我的主观精神的绝对自我确立的境界。自庄子始，物我浑化便成为中国古代的艺术家们所追求的审美理想。清代著名的带有叛逆色彩的画家石涛云：

山川脱胎于予也，予脱胎于山川也。……山川

与予神遇而迹化也，所以终归之于大涤。”^①

这种一种享受、一种解放、一次生命的完成，是人于瞬间所达至的永恒圣地。在这里，一切的一切都化为精灵、化为充塞于宇宙之间的勃勃生气。

是巧合更是必然。在时间上略早于庄子的古希腊哲人柏拉图，也把审美活动看作是物我不分、主客浑化的无理智狂迷。诗人突然被神的圣光击中，刹那间陷于沉醉，象长着双翼、轻轻地飘然而飞的神明，进入万事皆忘的境界。而古希腊的神话中那位如醉如痴的酒神，便是诗人的精神世界的象征。现代的哲学家叔本华、尼采等人更把审美中的陶醉视为生命的极致状态。叔本华认为人在审美中会不知不觉地自失于对象之中，对象也被吸引到主体之中，从而进入无意志、无痛苦、无时间的纯粹的忘我之境，在这种境界中，生命那与生俱来的痛苦得到了解脱。尼采则更象庄子，以诗意化的笔触展示了这种境界，但是尼采的酒神更为悲怆、更为强悍、更为沉重、更富于野性和力量之美，更迸发出对现代文明的冲击力。

然而，我们刚才如此阴郁描绘的现代萎靡不振文化的荒漠，一旦接触酒神的魔力，将如何突然变

① 《石涛画语录·山川》。

化！一阵狂飙席卷一切衰亡、腐朽、残破、凋零的东西，把它们卷入一股猩红的尘雾，如苍鹰一般把它们带到云霄。我们的目光茫然寻找已经消失的东西，却看到仿佛从金光灿烂的沉没处升起了什么，这样繁茂青翠，这样生气盎然，这样含情脉脉。悲剧端坐在这洋溢的生命、痛苦和快乐之中，在庄严的欢欣之中，谛听一支遥远的忧郁的歌，它歌唱着万有之母，她们的名字是：幻觉，意志，痛苦。——是的，我的朋友，和我一起信仰酒神生活，信仰悲剧的再生吧。①

这是痛苦中的幸福、堕落中的升腾、失落中的追寻。它的永恒、和谐是充满了悲剧的颤栗，饱含着生命的哀愁，它不只是超越的峰巅，更是沉入深渊的瞬间。

无论是欣赏自然风景，还是品味艺术作品，都会因审美共鸣而进入物我浑化的境界，都会在主客体的往返交流之中，形成人与宇宙的心心相印。法国著名女作家乔治·桑说：“有时我逃开自我，俨然变成一棵植物，我觉得自己是草，是飞鸟，是树顶，是云，是流水，是天地相接的那一条横线，觉得自己是这种颜色或是那种形体，瞬息万变，去来无碍。我时而走，时而飞，时而潜，时而吸露。我向着太阳开花，或栖在叶背安眠。天鹅飞举时我也飞举，蜥蜴跳跃时我也跳跃，萤火和星光闪耀时我也闪耀。总而言之，我所栖息的天地仿佛全是由我自己伸张出来的。”②我想，每个人大概都有

① 《悲剧的诞生》，三联书店，1986年版，第89页。

② 《印象与回忆》转引自《朱光潜美学文集》第一卷，上海文艺出版社，1982年版，第43页。

过类似乔治·桑的体验吧。那么，审美共鸣的忘我境界的心理机制和心理过程是怎样的呢？在心理学还不发达的时代，人们对审美共鸣现象的解释往往停留在直观的经验性猜测中，大都具有神秘主义色彩。然而，即便在心理学比较发达的现在，共鸣现象的神秘色彩也是难以消除的。今天的解释也只能是一种比先人的解释高明一点的猜测。

二、自我的喷射和对万物的同化

人对宇宙万物的主观情感态度，是一切审美活动赖以产生和进行的先决条件，审美共鸣也无例外。当人们把峨眉山顶上由于自然现象的作用而形成的光环看作是佛光的时候，人们便是因这奇异的现象而惊诧，以至于在情感上相信能够亲眼目睹佛光的人一定会得到某种神秘的启示，这启示带有预言的魔力。古人云：“万物静观皆自得，四时佳兴与人同。”初春的微风轻拂过刚刚露头的嫩草，盛夏的骄阳把遍地鲜花照耀得绚烂多姿，深秋的落叶铺盖着曲曲弯弯的幽径，隆冬的白雪使天地山川变得晶莹剔透……这纷纷扬扬的大千世界，这变化莫测的四季节奏，使人或欣喜、或忧伤、或振奋、或低沉，使人流连往返，动情忘怀。它们虽默默无言，却激起人的生命中的勃勃生机，于刹那的陶醉中，“观古今于须臾，掠苍海之一粟”，领悟到宇宙与人生的真谛。假若你无暇去拥抱大自然，总还可以在短暂的偷闲之中，翻翻画册，读读诗集，听听音乐，看看影剧，艺术家会把你带入一个不同于现实生活的独特世界之中。戈雅、达利的绘画会使你陷入苦难的、凄惨的、恐惧的万丈深渊之中，贝多芬的

《命运》交响曲会带你走进庄严悲壮的行列之中，莎士比亚的悲剧又把你置身于惊心动魄的人生拼搏之中。还是换换口味吧，陶渊明正邀你同去“采菊东篱下，悠然见南山”呢！

这些得之于自然和艺术的审美境界，看上去是触景生情感“情以物兴”的被动反应，而在实际上，它们更是以情观物或“物以情观”的能动把握。无论是古代人的直观描绘，还是现代心理学的逻辑论证或实验证明，都已经说明了这一点。瑞士著名心理学家、发生认识论的创始人皮亚杰，通过大量的心理实验证明，人的心理是由各种功能先天地构成的能动的生命系统，他称之为心理图式。这种心理图式具有在认识中、实践中（人与环境的相互作用中）不断地自我调解、自我变化的特征。人在受到外界的刺激时，心理图式所作出的反应同时兼有顺应与同化这两个方面，二者之间的相互作用贯穿于反应的全过程。顺应是主体尽量使自己的心理图式适应外物的客观必然性，是被动的；同化是主体尽量用自身的心理图式去包容、吸收和改造外物，使之适应于人的目的性，是能动的。人的需求、欲望、情感等因素在人对外物的同化中起着决定性的作用。这样，皮亚杰的心理学就修正了巴甫洛夫的心理学的机械性。在巴甫洛夫心理学中，人与刺激物之间的关系只有反应的单向性、被动性，即刺激→反应，而在皮亚杰的心理学中，人与刺激物之间的关系却是双向的、能动的：刺激 \rightleftharpoons 反应，也就是：刺激 $\begin{matrix} \xrightarrow{\text{顺应}} \\ \xleftarrow{\text{同化}} \end{matrix}$ 图式。人不只是被动地顺应刺激，还能动地同化刺激。人的任何活动，都具有这种能动性。即便是刚刚出生的孩子，也充分地表现出这种心理上的能动性。西方现、当代的心理学的

各种流派，如格式塔、机能主义、精神分析、行为主义等，尽管它们在很多原则性问题上有着根本的分歧，但是在强调人的心理作为一个完整的动力系统所具有的巨大能动性这点上，它们则取得了惊人的一致性。换言之，人对外物的反应不仅仅是被动的接收，更重要的是能动的建构，是主体根据自身的问题、目的而对外物进行的能动的改造。

在人类的不同的思维方式中，顺应和同化占有着不同的地位，起着不同的作用。相对而言，在理智型的科学思维中，人对客观外物的顺应占主导地位，同化是为了达到更准确，从而更好地认识客观规律、服从客观规律。而在情感型的审美思维中，人对客观外物的同化则占有主导地位，顺应是为了达到最大限度的同化，从而呈现人的生命、确立人的自由。因此，在审美中，触景生情的被动的情感反应与以情观物的能动的情感观照往往发生于人与对象相遭遇的同一瞬间，能够触景生情者必然是以情观物者。甚至可以说，只因以情观物，物方含情。如果审美主体是个冷血动物，再动人的景物也无法进入他的视野之中，不会激发起他的情感冲动。反之，一个充满情感的血肉之躯，却能够感受到山之寂寞、云之清苦、海之激昂、风之温柔，达到“登山则情满于山，观海则意溢于海”的境界。正如象征主义诗歌的主要先驱者波特莱尔所说：

你聚精会神地观赏外物，便浑忘自己的存在，不久你就和外物混成一体了。……你开始把你的情感欲望和哀愁一齐假借给树，它的荡漾摇曳也就变成你的荡漾摇曳，你自己也就变成一棵树。同理，看到在蔚蓝天空中回旋的飞鸟，你觉得它表现“超

凡脱俗”一个终古不磨的希望，你自己也就变成一个飞鸟了。①

这就是文艺心理学中常说的“移情作用”。承认“移情”现象的存在，就是承认审美活动在根本上是审美主体向外界的自由扩展，承认审美活动是以人的主观情感为核心而旋转的世界。审美活动所呈现的是人的最内在的生命，而每个人最深切、最原始、也就是最内在的体验只能是自我生命的运动以及由此而产生的欲望、情感。人们往往以此来审视、推测、把握、改造自我之外的一切。就人与自然之间的关系而言，这是以人度物；就人与人之间关系而言，这是以己度人。无论怎样强调这种自我中心主义的弊端，人们都无法真正地消除掉它。特别是在审美中，自我中心主义达到了它的极致。审美中的主体面对对象之时，便将自身的运动和情感投射到对象中去，将人的生命对象化在自然景物之中，将自我客观化于艺术作品之中。表面上看，这是主体的客体化、生命的物化、自我的非我化，而在实际上，是物质被精神化了，客体被主体化了，非我被自我化了，也就是将无生命的、无个性的东西情感化，个性化。这样，在个体的自我情感或人格的放射中，物质与精神、主体与客体、现实与非现实、人与非人之间的界限消逝了，自我似乎迷失于对象之中，实际上则是对象成为自我的血肉。人愁花溅泪，人喜水欢歌，人之昂首高山随之向上耸立，人之倍感压抑乌云随之低垂；呆然不动的铅字、线条、音符、大理石都成为生气灌注的情感象征。在美学史上，人们一贯认为审美是人赋

① 《朱光潜美学文集》第一卷，上海文艺出版社，1982年版，第43页。

予质料以形式，而在实质上，是人赋予无生命的材料以生命。形式是人的创造，质料在人的创造中变成了美的形式。克莱夫·贝尔说美是“有意味的形式”，苏珊·朗格认为美是“情感的符号化”，我以为，审美活动便是把外在于人的一切变成生命的形式，变成充盈着生命的意味、情感的形式。这形式一旦产生，似乎就变成是客观的了，但是，它却是人的主观创造，并在欣赏活动中再次被主观化。对于艺术作品来说，它的产生过程（艺术创作）和它的被接受过程（艺术欣赏）都是主观化的。如果按照当代接受美学的观点，没有进入欣赏过程的艺术品还不是真正的艺术品，那么，艺术作品即便被创造出来后也不是客观的，因为真正的艺术品不是与欣赏无关的纯客观存在，而是进入欣赏过程的主体之对象，一旦进入欣赏过程，它便被主观化了。保尔·瓦莱里在《纯诗》一文中指出：

至于谈到纯诗情的感受，应当着重指出，它与人的其他情感不同，具有一种特殊的性质，一种令人惊奇的特征：这种感受总是力图激起我们的某种幻觉或者对某种世界的幻想，——在这个幻想世界里，事件、形象、有生命的和无生命的东西都仍然象我们日常生活的世界所见的一样，但同时它们与我们整个感觉领域存在着一种不可思议的内在联系。我们所熟悉的有生命的或无生命的东西，如果可以这样说的话，好象都配上了音乐；它们相互协调形成了一种好象完全适应我们的感觉的共鸣关系。①

① 《法国作家论文学》，三联书店，1984年版，第117—118页。

“共鸣”，实际上就是世界的生命化、情感化、主观化、审美化。艺术品是一种默默无言的、没有独立性的暗示，它所具有的生命、运动以及它能够激发起的东西，只存在于审美者的精神世界中。一切审美的感觉中都包含着想象和创造，包含着人对对象的创造性同化。

如果仅仅从理智的是非态度的角度看，这一切不过是情感作用下产生的错觉和幻觉，是虚假的、不真实的。但是，若没有这一切，人所面对的世界是什么呢？只能是一片冷漠的空间，一些僵死的东西，人与自然、现实与幻想、精神与物质便永远处在相互分裂的敌对状态之中，冷酷无情便永远成为人的永恒伴侣，生命将被还原为物理材料、化学过程，被永远地束缚于机械之中，人也就变成了呆板的石头。是移情作用，打破了人与自然之间的隔阂，浑化了现实与幻想之间的界限，拆除了关闭着人的一道道高墙，使人的内心世界不再是封闭的古堡，而是变成了向着整个宇宙开放的大门。从这扇洞开的大门中，生命向着无限的天宇飞去。从原始巫术的神秘主义到庄子的万物有灵论至近代的泛神论思想，从远古的神话到敦煌石窟至现代的抽象艺术，皆有移情作用的发挥。靠着它，人创造过异己的神，创造过探讨万物本源的形而上学，更创造出显示人的力量、肯定人的价值、确立人的自由的美。人的生命在审美中变成了一首宇宙化的哲理诗。

三、审美意象中的生命融合

在物我两忘的审美共鸣中，审美者感到无生命的世界充满了生机，落日含愁凝恨，明月怀恋友人。然而，落日、明月等自然现象中真的饱含着人的情感吗？回答当然是否定的。无论审美者在当时的感受多么真切，这都是一种幻觉。无生命的对象在客观上永远是无生命的，人所感受到的生命不在客观对象之中，而在通过客体的引发，人的情感借助于直觉、联想和想象等心理功能所创造的主观意象之中。错把主体的创造物当作独立于人之外的客体，是由于人在物我两忘的精神状态中，混淆了主体与客体、现实与非现实之间的界限，所以，人往往把由客观对象所引起的主观意象当作客观外物本身了，将现实存在本身与现实存在呈现于人的感知觉中的表象混为一谈了。落日、明月是客观的、现实的，而含愁凝恨的落日和怀恋友人的明月则是主观的、非现实的。前者是物质，不具有人的愁恨之情；后者是精神，本身就是人的愁恨之情的表现。同理，我们欣赏一首诗、一幅画时，欣赏者不是与文字、线条、色彩发生共鸣，而是欣赏者通过这些物质媒介所形成的有意味的形式的引发，在欣赏过程中再创造出的审美意象，这审美意象在艺术作品与欣赏者的情感之间架起了彼此交流的通道。审美意象是对象与主体在审美中形成共鸣的关键性中介。它是人的精神产品，其中既含有物之表象，又含有人的情感以及由此而产生的联想。在情感的推动下，想象力将物之表象与人的联想铸成一个新的审美意象。它既不同于物之表象，也不同于人的情感以及联

想，而是主体在客体引发下的审美创造。由此可见，审美共鸣赖以产生的心理基础——移情作用或同化作用，必须借助于直觉、联想等心理功能才能最后实现。

因此，审美共鸣的过程，不是由物及我、再由我及物的直接的物我交流的过程，而是通过审美意象的中介的间接的物我交流的过程。在形成审美共鸣的过程中，审美直觉是全过程的起点，无论是触物生情、还是以情观物，首先都要由直觉获得审美对象的表象。这表象一旦出现，表象所触发的情感（触物生情）和表象中所包含的情感（以情观物）就会调动起人心的联想功能（包括类似联想、接近联想、因果联想、复合联想、自由联想），将记忆中与情感相关的记忆表象一一唤起。与此同时，情感也唤醒了沉睡的创造性想象，创造性想象便沿着特定的审美情感的运动的方向、广度、强度和深度，将由直觉所获得的审美表象和由联想而来的审美主体的记忆表象进行重新分解和组合，创造出审美意象。在这审美意象中，审美对象和审美主体形成交流和共鸣。英国著名意识流小说家伍尔芙的一段自述相当生动地再现了这一过程。伍尔芙有一次坐火车，碰到一个素不相识的女人，尽管她俩之间没有说过一句话，但是那女人的一言一行都深深地打动了伍尔芙。伍尔芙这样记述道：

现在就剩下我和勃朗太太了。她坐在我的对角的角落，干净极了，矮极了，怪极了，心里受着刀割的痛苦。她造成的印象足以压倒一切。象是刮进来的一股风，象是一股烟火味。它是怎样形成的——这压倒一切的、特殊的印象。在这种时刻，无数互不相关互不协调的念头，看见勃朗太太处在各

种的景况之中。我想象她住在海边的小房里，守着很多奇怪的小摆设：带刺的海胆壳，盖着玻璃罩子的轮船模型等。她丈夫的奖章挂在壁炉架上。她在屋子里出来进去，坐就坐在椅子边上，吃饭就在小碟里（象个小鸟一样），没事就长时间的发呆。刚才提到的毛毛虫和橡树叶子就意味着一切。①

伍尔芙刚见到勃朗太太时就产生了一种奇怪的、不舒服的感受，这感觉作用于直觉，形成了勃朗太太那“干净极啦，矮极啦，心里受着刀割的痛苦”的形象，这形象以巨大的情感力量征服了伍尔芙，使伍尔芙的联想驰骋开来，去捕捉记忆中所储藏的、与此相关的各种各样的表象。与此同时，想象力开始在情感的作用下对这些表象进行重新组合：现实中坐在火车上的勃朗太太变成了伍尔芙头脑中的住在海边小房里的勃朗太太，她那些无聊的动作、呆滞的神情，终日与一些奇怪的小摆设相依为命的处境、以及她丈夫的奖章等等，当这一切自由联想中的表象与“干净极啦，矮极啦，怪极啦，心里受着刀割的痛苦”的直觉表象结合起来时，一个因孤独寂寞、痛苦悲哀而生活不幸的女人形象便产生了。在这个审美意象中，伍尔芙已在情感的推动下，借助于直觉、联想、想象，不由自主地把自己放在了勃朗太太的处境之中，使自己下意识地消融在勃朗太太身上。同时，勃朗太太也已经不再是坐在车厢里的勃朗太太了，而是变成了伍尔芙心中的勃朗太太了，被伍尔芙的情感和想象意象化了。于是，作为审美对象的勃朗太太与作为审美主体的伍尔芙之间的界限完全消

① 《现代西方文论选》，上海译文出版社，第111页。

失了，物我同一的审美共鸣实现了。

由此可见，审美共鸣是情感、直觉、联想、记忆、想象等多种心理功能交互作用的结果。其中，情感是核心、是动力，直觉、联想、记忆是与情感相关的表象的提供者，想象是各种表象的组织者。提供者与组织者的活动都是在情感动力的作用下、围绕着情感核心进行的。同时，情感也借助于直觉、联想、记忆、想象来实现自我生命的对外的自由扩张，实现宇宙的生命化。

任何审美活动都是人在对象中呈现、直观、体验自我的活动，即寻找自我的活动。审美共鸣正是这种寻找活动的峰巅状态——在忘我的境界中使自我生命享受到最充分的解放与自由。这是审美者为自己创造的一个可以将全身心投入其中的最可信赖的世界。当审美者把自己的整个心灵溶入审美对象之中时，他就不仅仅是在欣赏审美对象，而且是借助于审美对象所提供的契机，进入对自我生命的审美观照中。这种观照又有下面几种不同的情况。

第一种情况：欣赏者与艺术作品中所描绘的形象之间有着类似的命运、经历，因而也就有类似的体验。欣赏者在艺术作品的引导下，通过联想、想象将自身的经历、命运溶入艺术形象之中，物我合一，进入审美共鸣。这种情况往往发生在欣赏那些与欣赏者处于相同时代的作品的过程中。第二种情况：欣赏者虽然没有与作品所描绘的形象相类似的经历、命运，但却在生活中体验过作品所传达的情感体验。这样，欣赏者可以把那些与作品的内容非常不同的联想溶入形象之中。例如，我们阅读李后主的词，对于生活在今天的我们来说，李后主的时代已经一去不复返了，我们无论如何也

不会有一个落魄皇帝的经历、命运，但是他的词中所表现的那如春水般绵绵不断的哀愁则是我们能够体验到的情感，正是这种类似的情感体验使我们与作品产生了共鸣。第三种情况：我们既没有类似的经历、命运，也没有类似的情感体验，但是，我们有人类天生所具有的那种怜悯不幸、仰慕伟大的天性。这种天性可以使我们对艺术作品的形象产生或同情、或敬佩的共鸣。当欣赏者所处的境况比作品中的人物所处的境况优越时，作品中人物的苦难、不幸或软弱就会引起我们的同情。这种同情引不起欣赏者对自己的生活经历的联想，却能使欣赏者在想象中将自身与作品的人物等同起来，在想象中置身于作品的人物所处的境况之中，分担其不幸和苦难。同情感所产生的共鸣是一种情感的下滑运动。敬仰感的共鸣来自人的生命力的蓬勃向上。当欣赏者处在低于艺术形象的地位上时，他就会因仰慕艺术形象的伟大、崇高、强有力而对自己产生一种激励作用。它不同于情感的居高临下，而是情感从低处向高处的垂直升腾。借助于艺术形象，欣赏者把自己提升到一个日思梦想的理想境界。换言之，艺术作品所表现的正是欣赏者希望达到的人格境界。在这种境界中，你的生命会迸发出在现实生活中少有的光彩，你甚至感到自己就是作品中的英雄人物，具有广博的胸怀、杰出的智慧、纯洁的人格、坚强的意志以及超人的力量。与此同时，我们身上那些卑微和庸俗也仿佛随着人格的升腾而消失了。当我们面对大海、高山、天空或普罗米修斯的形象之时，很容易产生这种以敬仰感为主的共鸣。

如果说上述几种共鸣还只是和谐型或顺从型共鸣的话，那么最有深度、也是最有震撼力的共鸣则是冲突型或逆反型

共鸣。这种共鸣不是来自欣赏者与艺术作品之间的心心相印的和谐，而是来自相互对立的冲突。与之相伴随的情感体验不是亲切感、故园感、同情感或敬仰感，不是激发人的意志，而是陌生感、异地感、恐惧感或厌恶感，是令人绝望。在这种关系中，审美对象所呈现出的是一个恶魔般的世界，到处是阴森、冷漠、鲜血、搏斗以及人的可怕的破坏欲、占有欲、征服欲的大爆发。主人公既不是值得同情的弱小，也不是一见如故的朋友，更不是人格高尚的榜样，而是邪恶而又充满力量，卑鄙而又智慧超人，是魔鬼撒旦。这种形象往往使审美者处在一种极为矛盾的状态中，既拒斥、抵抗、甚至厌恶，又被一种说不清的力量所吸引，既否定又肯定。它所唤起的是欣赏者的内心世界的冲突，这冲突曾以无意识的状态潜伏着。而一旦被唤醒，就会使欣赏者本身都感到吃惊。它打碎了人们曾经相信的一切，呈现出一个超越表层的人世意识的深层世界。这世界是对我们熟悉的世界的挑战、威胁，是一种人人都不愿承认而又无法回避的存在。在这里，人最恐惧的就是人最需要的。例如，麦克白、伏脱冷等形象的艺术魅力就来源于此，战争之美、灾难之美的魅力也与此有关。王熙凤的邪恶自有任何其他的形象所无法代替的吸引力。诅咒、厌恶都无法使人摆脱她，她真实地存在着，活灵活现，有血有肉，让你承认，让你观赏，让你甚至在心灵的痛苦挣扎之中钟情于她。西方的现、当代艺术中有不少作品所呈现出的就是这样一个恶魔般的审美世界。混乱、挣扎、绝望、冷漠、虚无、颓废，画面失去了古典美的均衡、协调，形象失去了古典美的英雄气质，看了这些作品，你会觉得那些艺术家们都疯了，而这种疯狂正是人类命运的一种

存在状态。毕加索在论述自己的绘画时提出了一个破坏性原则：

在我这里，一幅画是许多次破坏的总结果……但最后并没有东西丢失了。一幅画不是预先考虑出和固定下的。当人们在它上面工作时，正象思想那样，它也在同样程度上变化着。当人开始一张画时，常会做了些美好的发现；但人须对它们警惕，必须多次毁坏这幅画，多次加工。每一次当艺术家毁弃一个美的发现时，他并不是真正地压抑它，而是把它改造，紧凑，使它更本质些。^①

这种破坏，对美好的东西的破坏决不是通常意义上的对作品的修改、加工，而是更根本性地打破艺术家的自我美化、自我装饰的心理，从而突现出这个与理想、与美好、与善良、与真理相对立的真实世界。伟大的艺术象一切伟大的事业一样，它首先是一种破坏，叛逆，是破坏中的建设，叛逆中的创新，它不是为了区别真与假、善与恶、美与丑，不是为人类提供理想，而仅仅是为了突现真实，邪恶却真实。它所给予欣赏者的，也不仅仅是和谐的共鸣，而是对立的冲突，是狂风暴雨般的破坏性。它不是写给那些需要安慰的弱者们看的，而是写给需要打击的强者们看的。

四、距离化的人生别具风情

然而，由移情而生的审美共鸣决不同于日常生活中的情

^① 《宗白华美学文学译文选》，北京大学出版社，1982年版，第258页。

感共鸣，这是由审美情感与日常情感之间的区别决定的。审美情感是经过距离化的情感活动，距离化使审美主体能够超越自身的各种功利欲求以及由此而来的情感，专注于审美对象，使审美对象变成只与欣赏者进行非实用、非功利的精神交流的孤独体。主体对对象的关系仅仅是审美静观，而不是功利占有；对象向主体呈现的只是有意味的审美形式，而不是实际的用途。我国古代美学、特别是道家美学一贯强调“虚静”、“心斋”、“凝神于一”、“超象离形”等观点，实际上就是强调审美的超功利性。在庄子那里，生命的自由必须以超越世俗的功利道德为前提，贫富无损于己，荣辱不变于己，死生也无碍于己，在一切功利的诱惑、威逼面前无动于衷，这是一种距离化的人生，也是审美化的人生。因为在审美中，功名利禄、成败生死都是与审美者形成了一定的距离。同样，西方的近、现代美学，反复强调“无利害”、“审美距离”、“静观”。自康德始，审美不但与求知活动拉开了距离，也与人的功利欲望、道德目的拉开了距离。康德认为审美只是不涉及概念、官能要求、道德律的趣味判断。东西方美学的这些观点，都是针对审美态度区别于功利态度的特殊性而言的。欣赏者或艺术家不是为了盖房子才去欣赏高山上的松柏的，也不是为了解馋才去看《红楼梦》中对各种佳肴的描写，更不是为了满足性欲而去创造或观赏那些裸体的绘画和雕塑。审美者越是进入共鸣状态，审美距离就越重要。假如一位画家而对裸体模特儿而生淫乱之想，他就肯定创造不出真正的艺术品。假如一位欣赏者在观看莎士比亚的悲剧《奥赛罗》时，因对剧中人的强烈同情而冲着舞台大喊一声：“奥赛罗，你受骗了！伊阿古是个大骗子！”那么，演员将在舞

台上处于何等难堪的地位。不仅这位观众无法再看下去，而且剧场的审美情境将一扫而光，其他观众也只能怏怏不快地离开。我们不能否认这位观众的心地是善良的，道义感是强烈的，同情心是可贵的，但是这不是审美的同情，而是实用的道德同情。一旦主体与审美对象之间的距离丧失了，主客体之间的审美关系就会被实际生活中的利害关系所代替。在没有距离的情况下，主体的情感越强烈，联想越丰富，离真正的审美活动就越远。西方著名的心理学家弗洛伊德之所以把精神病患者的梦境视为情欲渲泄，而把艺术家的创造视为情欲的升华，或许也是由于他认识到了距离化的情欲表现和欣赏才是真正的审美活动吧。

实际上，保持审美者的心理距离的作用是双重的：扩大审美主体与功利欲求之间，审美对象与实际用途之间的距离，恰恰是为了缩短主体与对象之间形成精神交流、情感共鸣的距离。反之，缩短审美主体与功利欲求之间、审美对象与实际用途之间的距离，只能扩大主体与对象之间进行审美交流、情感共鸣的距离。前者使主客体在审美中心心相印、融为一体，后者则使之南辕北辙、互不相干。因此，由移情而生的审美共鸣，不仅要摆脱理智的是非态度，更要超越实用的功利态度。只有这样，人才能在一个超越的纯净的精神世界中拥抱万物。亚里士多德在二千多年前论述悲剧的审美效果时，将“怜悯”与“净化”相提并论，大概也是猜到了只有通过“净化”了的“怜悯”，才会有审美的同情吧。

当然，指出审美活动必须保持距离化的观照态度，并不意味着使审美完全脱离人生，想完全脱离也是不可能的。强调距离化，只是为了把审美活动和实际人生之间的关系非功

利化，使审美成为审美。也就是说，在审美中，人能够既与实际人生保持着一段心理距离，又能够在纯精神领域中去品味人生，既在天地山川之中领悟宇宙的奥秘，又不想实际地占有一草一木、一花一石。也就是只观照、体验而不动作。就如同登上绝顶，下临万象，一切如在掌中，而山的高度又使人于万象之间拉开了一定的距离。这样的眺望只能使人生变得辽远而广博，使心灵得到升华。换言之，距离化的人生是一种人将自己置于被观照的客体地位的人生，是人对自己的呈现和反思，看看自己是如何生、如何死，如何在苦难重重的世界上挣扎的，更要看看支配着人的生命的内心世界中究竟发生着什么。

值得提及的是，在本世纪中叶，西方出现了以格式塔心理学为基础来解释审美共鸣现象的“同形论”，其代表人物是美国的鲁道夫·阿恩海姆。他认为，“移情说”的致命弱点在于把审美活动绝对地主观化了，忽略了客观因素在审美共鸣中的重要作用。他认为，共鸣现象的实质不是主体情感的外射，不是自我的客观化呈现，而审美客体的形式结构所具有的力之样式与审美主体的心理结构所具有的力之样式之间的同形同构关系才是审美共鸣的实质。宇宙中的一切都可以还原为物质力的运动，而人的任何活动都能够还原为生理力的运动（如与各种精神活动相伴随的肌肉、呼吸、神经、内分泌等运动），物理力与心理力虽然分属于无机物和有机物，但是它们的运动都具有着类似的力的样式、结构。例如：上升或下降，前进或后退，扩展或收缩，和谐或混乱，平衡或非平衡等等，因此，非人的物理力与人的心理力之间可以形成一定的对应关系，就力的样式来说，人与非人、现实与非现

第五章

赤身裸体，走向上帝

——论审美与潜意识之一

一、莎士比亚的悲哀

如果仍然按照流行的观念来解释的话，那么无论如何我也不再相信莎士比亚的那段名言：

人类是一件多么了不得的杰作！多么高贵的理性！多么伟大的力量！多么优美的仪表！多么文雅的举动！在行为上多么象一个天使！在智慧上多么象一个天神！宇宙的精华！万物的灵长！^①

多愁善感、阴郁彷徨的哈姆雷特王子是在近乎于绝望的悲剧体验中说出的这段台词。但是，人类的（也许只是中国人的）虚荣心、自负感却使他们在理解这段台词时，割裂整体情境，断章取义地突出了莎士比亚对人的肯定和赞美。因此，这段台词被加上了一个又一个惊叹号，被到处引用，作为人文主义的宣言传遍世界的每一个角落，而且被文学史家们一次次地大书特书。我总觉得，莎士比亚的心灵在这些廉价的赞美声

^① 《哈姆雷特》。

中沉沦着，挣扎着。当一个人的生命被哗众取宠者所歪曲，而他又不能加以澄清，这该是多么残酷的戏弄啊。但我坚信，如果莎士比亚的在天之灵能够向后人解释他的著名悲剧《哈姆雷特》的话，他一定会悲哀地、沮丧地说：这段台词离开了戏剧的整体情境，离开了上下文，特别是离开了主人公特定的精神状态而被孤立化、抽象化之后，它便显得过于华丽、过于造作、过于轻浮、过于无知，甚至是过于迂腐。在这里，我不能不再次引用这段台词，但不只是那段动听的中间部分，而是全部：

让我代你们说明来意，免得你们泄漏了自己的秘密，有负国王王后的嘱托。我近来不知为了什么缘故，一点兴致都提不起来，什么游乐的事都懒得过问；在这一种抑郁的心境之下，仿佛负载万物的大地，这一座美好的框架，只是一个不毛的荒岬；这个覆盖众生的苍穹，这一顶壮丽的帐幕，这个点缀着金黄色的火球的庄严的屋宇，只是一大堆污浊的瘴气的集合。人类是一件多么了不得的杰作！多么高贵的理性！多么伟大的力量！多么优美的仪表！多么文雅的举动！在行为上多么象一个天使！在智慧上多么象一个天神！宇宙的精华！万物的灵长！可是在我看来，这一个泥土塑成的生命算得了什么？人类不能使我发生兴趣；不，女人也不能使我发生兴趣，虽然从你的微笑之中，我可以看到你的意思。

这段完整的台词，上文是对世界的诅咒，下文是对人的嘲弄和怀疑。而贯穿莎士比亚的全部创作的重要主题之一，就是

这种诅咒、嘲弄和怀疑。莎士比亚的最伟大的价值，既在于他讴歌人，更在于他揭露人。人文主义、理性主义在现代的危机已经潜含于莎士比亚的悲剧中。他的作品是文艺复兴时期的内在分裂性的最成功的呈现：一方面是对人的肯定、对世俗生活的赞美、对感性情欲与个性解放的全力鼓吹；另一方面，是对人的自私天性、人与人之间的残酷的而血腥的竞争关系、人的悲剧性的深切体验；一方面是宇宙的扩大，人的地位的提高，另一方面是地球的限制、人的渺小的呈现；一方面是肆无忌惮的纵欲、贪婪，另一方面是对其可怕后果的恐惧、悲哀、甚至厌恶。莎士比亚为光明的文艺复兴投下了浓浓的阴云，为后人留下了一个巨大的问号——摆脱了宗教和神学束缚的人以及命运就真的会从此超越苦难重重的地狱吗？

因此，在莎士比亚的悲剧和历史剧之中，高贵的理性常常在“低贱”的本能情欲的面前显得苍白无力，天使般的行为中往往有魔鬼的身影时隐时现，端正的仪表后面经常是不可告人的动机，天神的庄严又每每因凡人的庸俗而受到无情的亵渎，而伟大的力量又常常被渺小的怯懦所击碎。人，这个复杂而奇怪的生物，在莎士比亚的笔下既带有英雄般的崇高感，又带有小丑般的滑稽感。只有那些不敢正视或不愿正视宇宙和人的本来面目的廉价的乐观主义者，才会把莎士比亚的这段台词作为至理名言来加以顶礼膜拜。尽管直到今日，它仍然在人类的头顶上闪耀着刺眼的光芒，但是它太虚伪了，我每次重读这段台词时都能感受到人类的自负和虚荣是何等的根深蒂固，人类的自我装饰的能力是何等的高明。不仅是莎士比亚，无数名人都曾经满足过人类的这种虚荣心。

所以，我想在今天值得大书特书的恰恰不是什么“万物的灵长”之类，而是紧接着“万物的灵长”之后的那段话。在这段话中，哈姆雷特以一种轻蔑中加嘲弄，激愤中加玩世不恭的语调说出了与上面截然相反的话：“可是在我看来，这一个泥土塑成的生命算得了什么？人类不能使我发生兴趣；不，女人也不能使我发生兴趣，……”这就是莎士比亚对人的态度。我以为，这是嘲弄——对人类理性的自我修饰、自我美化的嘲弄；这是怀疑——对人类通过理智的分析为自身所确立的高贵本质、善良天性的怀疑；这是亵渎——对一切貌似神圣的、崇高的、纯洁的、伟大的事物的亵渎；这甚至就是否定——对人为自身所虚构的万能人的否定。哈姆雷特的装疯卖傻的本身就是对所谓的正常人的叛逆；他那“生存，还是毁灭？”的犹豫，本身就是感到不值得为那些高贵事物而献身的体验；他对叔父和母亲的疯狂诅咒，他对自身的剖析，他对奥菲利娅的不信任，本身就是对人的失望。当叔父暗杀了他的父亲之后，马上又与他的母亲结婚的情欲现实突然呈现在他的面前，他那以往所坚信的有关崇高、善良、美好的信念全部动摇了，甚至崩溃了。他不能不失望、怀疑、忧郁。哈姆雷特绝不只是什么人文主义精神的代表，他更象一个普通人，陷入了一场一旦开始就只能走向毁灭的悲剧之中。在这里，命运的机器一旦开动，便将所有人都绞成肉泥。肉欲所鼓荡起的反常行为，野心所煽动起的狡猾阴谋和血腥所威逼出的犹豫、彷徨，地狱般的阴森所导致的无能为力感，这一切使理智变成疯狂，虔诚变成怀疑，赞美变成轻蔑。在人类最美丽的胸脯上，出现了一个溃烂的伤口，它以无法医治的力量迅速地向全身扩散，渗入人的细胞、血液和

骨髓，最后的结果既不是坏人战胜好人的英雄受难的悲剧，也不是好人征服坏人的英雄凯旋的正剧，而是同归于尽的大毁灭，毁灭后留下来的还是那腐烂的气息。这使我想起了詹姆士·乔哀斯笔下那重复了泰门（莎士比亚的《雅典的泰门》的主人公）的经验的形象：

在我们万恶的天性之中，一切都是歪曲偏斜的，一切都是奸邪淫恶。所以，让我永远厌弃人类的社会吧！泰门憎恨形状象人一样的东西，他也憎恨他自己；毁灭之神啊，吞噬整个人类！^①

这正是哈姆雷特所感受到、体验到、亲身经历过的一切。唯一要补充的是，对于这一切人们不必大惊小怪，不必长吁短叹，甚至不必义愤填膺，世界本也如此，人类本也如此。说它们是罪恶，仅仅是人类自以为善良的副产品。其实，人就是那么个玩意儿，神仙也奈何不得，重要的是敢于正视，而不是逃避或掩饰。

莎士比亚，作为人类中最富有洞察力和想象力的天才人物之一，他完全凭借着敏锐的审美直观和深刻的人生体验，便使人的深层心理昭然于天下。他凭直感理解到，人在根本上不是理智的动物，而是情欲的动物，理智不过是情欲存在所具有的一种机能，并且是常常压抑与歪曲人本身的机能。在莎士比亚看来，夏洛克式的不惜一切的复仇，泰门式的对人的强烈诅咒，奥赛罗式的毁灭性的嫉妒，麦克白夫妇式的不可遏止的野心，李尔王式的飘飘然的昏聩……这才是人，是被人类理性所压抑、所掩饰的人的最深层的生命。莎士比

^① 《莎士比亚评论汇编》（下），中国社会科学出版社，1981年版，第475页。

亚的伟大正在于此：当李尔王神智清醒的时候，他处在一种完全的自欺与虚荣之中，其得意扬扬已经到了真假不分的程度；只有当李尔王被权力、亲人所抛弃，置身于荒芜的、阴森的原野上，在与乞丐为伍的沦落之中，在野性的、无情的暴风雨的抽打下，在精神山幻灭走向崩溃和疯狂的状态之中，他才顿悟了人的自私、残酷、忘恩负义等等。

吹吧，风啊！胀破了你的脸颊，猛烈地吹吧！
你，瀑布一样的倾盆大雨，尽管倒泻下来，浸没了我们的尖塔，淹沉了屋顶上的风标吧！你，思想一样迅速的硫磺的电火，劈碎橡树的巨雷的先驱，灼焦了我的白发的头颅吧！震撼一切的霹雳啊，把这生殖繁密的、饱满的地球击平了吧！打碎造物的模型，不要让一颗忘恩负义的人类的种子遗留在世上！^①

除非天塌地陷，除非人类绝种，否则的话，忘恩负义的种子仍然要繁盛地生长。李尔王的呼唤，表现了他醒悟后对人类的憎恨。然而，当他进入了更深切的自省之中时，他反而有些心平气和、不再对外诅咒了，而是把所有的仇恨都发泄在自己的身上，通过自虐来战胜自己：

尽管轰着吧！尽管吐你的火舌，尽管喷你的雨水吧！雨、风、雷、电，都不是我的女儿，我不责怪你们的无情，我不曾给你们国土，不曾称你们为我的孩子，你们没有顺从我的义务；所以，随你们的高兴，降下你们可怕的威力吧，我站在这儿，只是

① 《李尔王》。

你们的奴隶，一个可怜的、衰弱的、无力的、遭人
贱视的老头子。……①

昔日的荣光、骄傲、力量、威严、权力哪儿去了？李尔王的自我毁灭其意义极为深刻。不是他的女儿以及人类的忘恩负义毁灭了他，而是他自己，是人本身不可摆脱的弱点毁灭了他。自然的暴风雨的巨大破坏力量实际上是李尔王自身的自我破坏力，他内心的风暴借助于自然界的风暴而呈现在观众眼前。好在李尔王的诅咒最后指向了自身，这就带有一种哲学自省或宗教忏悔的深度和力量。令人惊奇的是，莎士比亚的不少人物都是在失去理智之时才看清了人的本来面目。正象鲁迅笔下的“狂人”，只有在精神的苦闷、压抑、歪曲和失常的状态中才能看清中国封建社会的“吃人”本质，更重要的是自省到，“每个人在被吃的同时也在吃人”，最后是自己吃自己。也许，在一般的常识看来，理性人是正常的，本能人是疯狂的，而在艺术家的眼中恰恰相反，理性人是异化的，本能人是正常的。有些读者一定会觉得奇怪，为什么在有些伟大作家的笔下，最深刻的人生哲理和生命体验往往出自疯子、骗子、流氓、恶棍、魔鬼之口（例如，狄德罗的《拉摩的侄儿》中的主人公，歌德的《浮士德》中的魔鬼，巴尔扎克的《高老头》中的伏脱冷，莱蒙托夫的《当代英雄》中的皮巧林以及陀思妥耶夫斯基的一系列作品）？为什么艺术作品中的所表现的极端邪恶的力量能够产生撼人心魄的艺术魅力？我以为，就是因为这一切都是人所具有的，是发自人的最深层的本体世界的生命动力。而与人的生命动力相比，理性、

① 《李尔王》。

道德、良心不过是人类对自身的破坏力的恐惧的产物，是亚当和夏娃用来掩盖裸体、以便平衡心灵倾斜的遮羞布。人类文明的主要功用之一便是充当这块遮羞布。但这仅仅是在白天、在大庭广众的注视之下，而入夜后，在某一阴暗的角落里，人类又回归到他的本来面目——裸体。正象阳光永远是制造阴影的罪魁一样，人类的美好理想也在制造数不尽的丑恶现实。哪里有阳光，哪里就有阴影，阳光越灿烂，阴影就越浓重。

从这个意义上看，我们就能更进一步理解，为什么绝大多数文学作品中都有善良与纯洁的毁灭。艺术家们都是残忍的刽子手，他以最富于诗意的笔墨，全力举起一个绝对完美的人物，让他或她一尘不染、超凡脱俗，但是，他又以最恶毒的笔锋，一块块割下这个人物的肉，让鲜血一滴滴流淌，直到最好彻底毁灭。换言之，艺术家们专门擅长于把自己精心创造的善良、纯洁、伟大、崇高撕得粉碎，撒向天空和大地，让那些碎片久久地徘徊于人世。这与其说是把有价值的东西毁灭了给人看，不如说是把虚幻的梦击碎了给人看；这与其说是让理想之光照耀人类的心灵，不如说是告诫人们理想永远不可能实现。梦，不论多长多美，总有醒时；理想，不论多崇高、多伟大，总有破灭的一天。而梦醒之后、理想破灭之后的无路可走的悲哀将伴随人类于始终。因而，艺术家笔下的所谓“正面人物”不过是人类之梦，塑造它们是为了打碎它们。而最有力的，最现实的人生还是那无尽头的悲剧，这悲剧的制造者正是人自身。

在上述的意义上，哈姆雷特的犹豫正是人类智慧的犹豫，哈姆雷特的痛苦正是人类智慧痛苦。在理想与现实之

间，在理性与感性之间、在文明和本能之间的徘徊，正是人类的宿命。宿命感并非只是消极的无所作为，其中蕴含着人类的智者们的最深切的自卑心理、自我防御机制和对自身的必然悲剧的自觉意识。宿命感可以使人既深入地体验苦难，又超越于苦难之上，以一种心平气和的态度来正视这苦难。尽管莎士比亚的悲剧还未能达到现代作家的那种对苦难的超脱和平静，但是，他的悲剧在揭示人类的深层心理这点上却具有不灭的价值。这种价值完全能够超越文艺复兴时期的人文主义者们的有限时空，而与古希腊的神话、悲剧，与《圣经》中的“创世纪”“耶稣受难”等故事并驾齐驱，成为人类生命的永恒的形式化原型。

二、潜意识——反抗性的根源

哈姆雷特的忧郁因现代心理学的潜意识学说的创立而得到了理论上的尝试性解释：无法最终解决的人的理性文明与本性情欲之间的矛盾所造成的苦恼，正是哈姆雷特之所以忧郁的原因。在我们进入潜意识与审美之间的关系讨论之前，有必要首先澄清潜意识与无意识的区别和联系，因为现在这两个概念已经被人们无区别地加以应用。而我以为，潜意识与无意识各有所司，并不能完全相互替代。

在一般人看来，潜意识就是指人的身上所存在的一切没有被意识到的心理过程，潜意识等于无意识，无意识就是潜意识。然而，我以为，这种理解恰恰歪曲了潜意识作为人类生命最根本的动力在现代文明和人类的未来发展中的意义。我认为，在弗洛伊德的精神分析理论中，潜意识并不等于无

意识。也就是说，一切潜意识的心理过程都是无意识的，但是并非所有的无意识的心理现象都是潜意识的。用无意识来描述潜意识仅仅揭示了潜意识的的一个方面——无法被明确地意识到。因此，无意识只是潜意识的各种特性之一种。与其他的无意识的心理现象相比，潜意识更为根本、更为独特、更为深刻、更令人恐惧。

潜意识必须是在根本上非理性、非逻辑的，它必须是人的生命、即人的先天的本能冲动所产生的生存动力。除了寻求自我满足之外，它没有任何标准、法则、界限。它的混乱就象混沌未开的宇宙，它的盲目就象一只饥饿的雄狮。它的创造力与破坏力毫不矛盾，是自然而然地出现的。毋宁说，只有在破坏、攻击、占有的欲望中、行为中才有真正的创造。它不讲礼仪，不懂道德，更不明白该怎样装饰自身，它总是无所顾忌地横冲直撞。而无意识就不一定如此。有些无意识现象在性质上与潜意识恰恰相反，它虽然在形态上具有潜意识的特征，但是在骨子里却是能够被意识到的；是理性的、逻辑的，不具有生命动力的性质。相反，它的作用往往是对人的生命动力的压抑。例如，经过长期的历史发展所沉淀在人类的心理结构中的某些道德规范、人格理想、善恶观念以及良心原则都已经变成了一种无意识心理，在非意识或非自觉的状态下主宰着人的行为生活。而这一切无意识心理正是通过社会对个人、理性对感性、也就是文明对本能的长期的强行压抑而形成的。换言之，文明不论以何种形态出现，在实质上都是压抑性的。中国传统的伦理观念中有大量的这种指向压抑本能情欲的无意识存在。象仁爱、忍让、守节、忠孝、无为等伦理规范，象大禹、屈原、包公、岳飞等

人格模式，已经在几千年的封建传统中沉淀为中华民族的无意识的心理结构，严重地压抑着中国人的生命本能。因此，这种无意识是自觉的理性压抑在长期的沉淀中的非自觉化，是社会规范的个人道德化，它在本质上恰恰与人的先天的感性动力(潜意识)相反，是一种理性化的心理结构。这样的无意识心理越牢固、越强大，无意识的程度越高，对人的生命动力的束缚便越紧、越死、越沉重，以至于能够使一个民族在心理上、人格上非人化。弗洛伊德曾说过：

……只要我们不忘记在描述性的意义上有两种
无意识，但在动力的意义上只有一种。^①

动力意义上的无意识我称之为潜意识心理，而非动力意义的无意识我称之为意识的非意识化。前者是永远无法意识化的，而后者既来源于意识，最终也将复归于意识。生命之解放在最深层的意义上，便是潜意识心理对这种“意识的非意识化心理”的突破。

由于潜意识是生命之本能动力，是非理性、非逻辑的，由于它完全按照享乐原则和自我满足之标准行事，所以它必然要受到来自外在现实的各种法律的、道德的规范的压抑。这种外在压抑往往能够内在化为人的心理结构、意志人格，内化为道德感、责任感、负罪感而形成每个人的自我谴责、自我压抑机制——良心。良心是社会秩序最好的维护者，它的作用比法律还大，是潜意识冲动最难对付的死敌。良心会有效地瓦解来自生命深处的一切冲动，并为这种瓦解寻找到一种合理的解释，从而使人在自我压抑中非但不感到痛苦，反

^① 《弗洛伊德后期著作选》，上海译文出版社，1986年版，第163页。

而自认为这是一种崇高的道德境界，是人之所以为人的根据。换言之，被压抑是潜意识的最突出的特征，特别是当外在的社会压抑内化为内在的良心自我压抑之时。人生而具有的自我保存、自我发展、自我实现的本能在对外在存在的关系中，必然表现为强烈的攻击欲、占有欲和破坏欲，攻击欲、占有欲和破坏欲越强的本能冲动就越要受到压抑，当强大的压抑使之无法实现时，它们便沉入心灵的最底层，变成潜意识。而人类的无意识领域中的许多心理过程或心理因素非但不是被压抑，反而正是压抑生命动力的罪魁祸首。弗洛伊德明确指出过，被压抑是潜意识的基本性质：

……这样，我们从压抑的理论中获得了无意识概念。对我们来说，被压抑的东西（the repressed）是无意识的原型。但是，我们看到，我们有两种无意识——一种是潜伏的，但能够变成意识；另一种被压抑的，在实质上干脆说，是不能变成意识的。……我们把无意识限制在动力意义上无意识的被压抑上，

我们认识了无意识与被压抑的东西并不一致，所有被压抑的东西都是无意识的，这仍然是正确的，但并不是所有的无意识都是被压抑的。^①

在弗氏那里，只有“本我”具有动力意义上被压抑的特征。而“自我”尽管是无意识的，但并不是被压抑的，恰恰相反，“自我”压抑着“本我”。

但是，无论来自各个层次、各种方向的压抑多么沉重，

^① 《弗洛伊德后期著作选》，上海译文出版社，1986年版，第162、165页。

生命之动力也不会完全死寂，心灵的最底层始终存在着挣扎、律动、反抗。那些被压抑的能量一直处在潜而待发的状态，寻求一切可能的契机去反抗和冲破压抑。当现实的反抗不可能时，它们就会借助于非现实的形式来反抗，这种非现实的反抗形式有梦、有幻觉，更有审美。审美是生命本能对现实进行反抗的最高的非现实形式。审美把那些无法公之于众的、转瞬即逝的梦、幻觉公开化、永恒化了。从这个意义上说，审美是生命借以反抗压抑的手段。换言之，越是被压入最底层的欲望也就越具有活力和反抗性，它们往往是人类最强烈的欲求和渴望。因此，潜意识始终是活生的、富于冒险精神和反抗性的。一个人的生命力是否旺盛、丰富、深邃，在根本上取决于这个人的潜意识心理。缺乏潜意识心理的人只是一个干巴巴的空壳。但是这种空壳并不缺少无意识心理，不缺少由理性的压抑作用所形成的性格结构。但是，与潜意识丰富的人相比，这种空壳般的性格往往是教条的、僵死的、相对静止的，是生命力匮乏之表现。人的潜意识就象永不熄灭的地火，在千层重压下奔突运行，一遇时机便会形成火山喷发般的奇观。而人的某些无意识的道德心理就是坚硬的地壳，一旦这地壳长时间地得不到冲破，就会变得犹如钢铁般坚硬，甚至连最热烈的生命之火也要在这地壳内渐渐熄灭。这种熄灭最典型的例证就是鲁迅笔下的祥林嫂的悲剧——中国人的悲剧。也就是说，祥林嫂不仅仅死于外在的社会压迫，更死于内在的道德压迫，后者在她的心理上、性格中已经取代了先天的本能冲动，成为她的生命之主宰。所以，她的某些反抗（如对再婚的反抗）非但不是生命动力对理性束缚的冲击，恰恰相反，是理性束缚对生命动力的压

抑。是对封建的贞洁道德的绝对信守促成了她的反抗行为，为了捍卫贞洁她以死相争，但是，这贞洁正是束缚了中国妇女几千年的封建枷锁。在这个意义上，祥林嫂的性格比阿Q性格更为可悲。因为阿Q毕竟为生存的本能（为温饱、为性的饥渴）奋斗过，而祥林嫂的一切奋斗都是为了封建道德对生存本能的压抑。在当代中国，祥林嫂式的人物并未灭绝，甚至可以说是大有人在。一个真正的艺术家，应该在揭示人的生命动力的反抗的同时，批判人的无意识理性的、道德的心理对人的束缚和压抑。鲁迅之所以对中国人的国民劣根性进行最尖锐的批判和最深刻的剖析，就在于他看到了，这种劣根性正是由于封建压抑内在化为国人的无意识道德心理所造成的。唤醒国人，使之由不觉悟变成觉悟，也就是对这种无意识心理结构的有意识否定、批判和反省，就是唤醒国人的生命动力、本能欲望。阿Q式的革命固然可笑，但是屈原式的献身就更为可笑。退一万步讲，现代中国人在面对强大的封建传统之时，应该宁取阿Q式的革命，不取屈原式的献身。为自身的本能欲望而挣扎、而死，比为某种虚幻的观念、信仰而献身要值得。

从人的心理结构的层次上看，人的心理可分为三个层次，即意识、前意识、无意识。前意识是意识和无意识之间的过渡中介。正象弗洛伊德比喻的那样，意识是孤岛，无意识是大海，前意识是驶向孤岛的船。但是，我以为这种区分还仅仅是人的心理结构的表层划分，而深层的划分则存在于无意识领域。如前所述，无意识并不等于潜意识。无意识可以划分为先天无意识和后天无意识。前者是人类心理的最深层，是生命的动力，是潜意识，后者则是一切后天获得的、

经过时间的沉淀而进入无意识领域的经验，它包括我们前面所指出的通过理性作用、通过记忆所沉淀下来的心理内容。通过理性的作用而形成的无意识心理是对潜意识的压抑，通过记忆而得到的无意识心理有些属于潜意识，有些则不属于。例如，人的记忆可以分为三种类型：机械记忆、理解记忆和情绪记忆。前两种记忆主要是通过理性的、意志的作用而形成的，例如，对某一外语单词和某一科学原理、公式的记忆，尽管也能经过长期的、反复的强化而变成无意识心理，但是它们并不属于潜意识。情绪记忆是在人的生命动力、本能欲望的作用下形成的，例如对情人、对母亲、对故乡、对童年、对战争等的记忆。这三种记忆都可以经过时间的沉淀而成为无意识，但是前二者是意识、意志等理性作用的结果，在本质上不属于无意识，它们的存在常常以压抑人的欲望、情感为代价。而且，这两种记忆一旦形成便固定下来，很少改变，是相当清晰的、明确的、有序的，因而也就随时能够进入意识之中。而情绪记忆则是非理性、非意志的，是以人的欲望、情绪的活动为原则的，在本质上属于潜意识。情绪记忆始终处在运动中，可塑性极强，因而往往是朦胧的、不确定的、无序的。总之，后天无意识的心理只有与人的先天无意识取得内在的联系时才能进入潜意识。

当我们弄清了以上的区别之后，再来理解弗洛伊德的精神分析理论，也许就更能深入一步。弗洛伊德把人的心理分为三个层次，即“本我”、“自我”和“超我”。“本我”是由人的先天的本能欲望构成的，是人的心理中活力最大、反抗性最强、受压抑最深、内容最丰富的心理部分，是生命之源，是潜意识。“超我”是社会理性，人类文明所形成的“道

德化自我”，包括“自我理想”、“良心”等因素，“超我”是对“本我”的压抑，是社会压抑的自我化。在“本我”与“超我”之间存在着永恒的尖锐冲突。为了调解这种冲突，便产生了居于“本我”与“超我”之间的“自我”。“自我”的主要功能是调解人的内心矛盾，维持人的心理平衡。“自我”通过人的多种心理功能（知觉、想象、思维）一方面把“本我”打扮成“超我”所能接受的样子，以便实现“现实原则”，也就是通过迂回的途径使受压抑的“本我”得到渲泄和满足；另一方面“自我”又把那些无法现实地实现的“本我”按照“超我”的要求压抑到潜意识中去，并把人们因为违背了“超我”原则而产生的不安、内疚、恐惧挤压入潜意识领域。换言之，“自我”既是现实化的“本我”，也是“超我”对“本我”的压抑的内在化。“自我”总在寻找一条既在某种程度上满足了“本我”又不至于触怒“超我”的居间道路。在实质上，“自我”的平衡功能主要是调和人的不可遏止的本能欲望和人对这欲望的恐惧之间的冲突。良心、内疚只是恐惧心理的变相表现而已。人的心理、生命永远处在这三个层次的极为复杂的相互关系之中，它们相互对立、相互渗透、相互制约，演出一幕幕难以言传的心灵戏剧。如果说，古典哲学往往为“自我”和“超我”立言，那么现代哲学则为“本我”立言，而一直忠实于“本我”的只有审美。在艺术的舞台上，“本我”一直是主角。

尽管潜意识作为一种独立的心理学学说，作为改变一代人信仰的现代思潮的主要功劳应该归功于弗洛伊德，但是在他之前，许多哲人和艺术家已经从不同的角度，在不同的层次上指出了潜意识的存在及其特征。笛卡尔指出过无意识现象

的存在，卢梭认为有一种既不是来自理性判断，也不是来自意志的，而是来自“自动的压迫状态”的心理现象；歌德曾指出，人的最根本的东西存在于无意识之中；费希特认为无意识是理性生活和意志力量的最终动力；叔本华提出的意志冲动就是哲学化的潜意识；尼采首次指出意识仅仅是人的精神生活的表层，而最伟大、最基本、最深层的活动则存在于潜意识之中，他还认为在人的有意识、有目的的自觉动机的底层，是人的本能欲望与外部条件之间的冲突。尼采的酒神狂醉正是人的潜意识的爆发。如果我们能够把尼采凭借自己的直觉、敏感、激情、欲望和想象所写出的文字与弗洛伊德依靠临床观察、实证、假设和精神分析所创造的理论结合起来，那么我们对潜意识的理解就不单单停留在理论层次上，而且能够进入生命体验的层次。弗洛伊德的理论是潜意识的理论化，而尼采的哲学则是潜意识的诗化。

再强调一遍，一切有创造性的怀疑、反抗、叛逆都蕴含于潜意识那生生不已的活力之中。

三、人最恐惧的正是人最需要的

如果把莎士比亚通过哈姆雷特所表现出的对人的两种相反的态度作为有机整体来把握，并且进而结合弗洛伊德的精神分析学说来理解这两种态度的话，那么我们会发现：人从诞生之日起就有着与生俱来的不可遏止的自我保存、自我发展、自我实现的本能欲望。这种本能欲望的力量之强大，可以象大自然一样，既能创造一切，也能毁灭一切，它的实现过程、发展过程便是不断地创造和不断地毁灭相互交替的

过程，正象钻木取火所得到的温暖和光明是以烧毁燃料为代价的一样。也许是命中注定，人类没有单纯的成功，必须在毁灭中、破坏中进行创造，在废墟上构筑豪华的宫殿。因而，人对自身的永不满足的欲望所生发出的创造力必然产生不可避免的恐惧心理。人类的启蒙、人类的文明便产生于这种恐惧。人最恐惧的正是人最需要的。众所周知，两性之间的关系是人类自身的伟大创造力之一，是人与人之间最基本、最热烈、最深沉的情感关系，它为人类提供着一切创造活动的最根本的前提——生命。然而，几乎从有人类以来，对性生活、对男女之爱的恐惧便从未离开过人。几乎在全世界的每一民族中，都有着关于性生活的种种规范。一方面，是生殖器的崇拜狂，另一方面是性禁忌。由此可见，人对自身的生命力的恐惧也象人的欲望一样是与生俱来的、无法摆脱的。于是，恐惧必然走向节制，节制借助于理性的狡黠在远古时代树立起种种图腾的禁忌。这些禁忌又逐步演化为种种不成文的风俗习惯，最后出现了文明时代的法律条文和道德规范。而对这种种禁忌，人类既仇恨、反抗，又维护、完善。人类既不会有完全无法无天的时代，也不会有某种永恒不变的法律。而这正是人对自身的双重态度的现实化。

人对自身的恐惧就象附身的幽灵一样难以摆脱。当人的理智清醒的时候，人相信他为自己设计了一个可以认识的、井然有序的世界，人能够在这个世界中或自觉、或被迫地遵守社会的公德。而当人进入了梦乡，世界便颠倒了、混乱了、变形了，杀人、放火、通奸、抢劫、发财、夺权……所有最令人毛骨悚然的魔鬼都出现在人的精神舞台上，它们的表演是如此地惊人动魄，如此地栩栩如生，没有人会觉得半点

虚假，因为这幕心灵戏剧的导演正是人的生命——那由欲望和恐惧所构成的生命。最软弱的人也要做杀人或被杀的梦，最有道德感的人也免不了在梦中摧毁自身的道德枷锁，梦中之紧张超过了白日里最艰苦的精神劳动。人，真拿自己没办法，害怕梦又不能不做梦，害怕本能欲望的泛滥又无法从根本上制服它。它是在千层地壳的重压下奔突的地火，是生命的全部热量之所在，不论怎样压制，它也总要喷发、总要燃烧，那灼热的岩浆闪着奇异的光、放着逼人的热。这不是单纯的燃烧，而是由郁闷、苦恼、挣扎、反抗所构成的焦灼，这焦灼折磨着人。当人类在现实中对它无能为力之时，就会产生反常的心理状态：他不再躲避痛苦，而是把恐惧以及由此而来的痛苦视为人生之必需。既然谁也无法在悲剧的深渊中自拔，那么索性就往下沉、往下陷，陷得越深越好。谁陷得深，谁就赢了。深刻的人生总是在这恐惧与痛苦中体验着全身心的颤动，从而升华出人类最值得玩味的审美体验——悲剧感。这是种无法说清的神秘体验，而它的神秘正是它的全部魅力之所在。悲剧感，是一切人生体验中最深沉、最伟大的感受，人生的全部最深切的经验都溶入悲剧感之中。悲剧感可以超越任何理性和逻辑，直接呈现出个体生命和种属生命的秘密。席勒、康德等人曾把审美视为游戏人生，而我认为，这种游戏与其说是欢乐的，不如说是苦涩的，审美之游戏是玩味痛苦。作家们写出一幕幕悲剧，欣赏者品味着一幕幕悲剧，二者都在玩味人生，而玩味人生就是玩味痛苦。审美所特有的距离感为这种玩味提供了最合理的根据。陀思妥耶夫斯基笔下的主人公们，或是在品尝恐惧时（杀人）得到了人格的自我证明，或在玩味自身所经受的痛苦中（《死屋

手记》)获得了心灵的平衡。卡夫卡也许是古今文学史上玩痛苦玩得最潇洒的文学家，他常常从平凡的小事中升华出一种宿命般的形而上之苦难体验。他以一种超脱的、平静的笔触去放大、实现那些最细小、同时也是最有意义的苦难。我甚至感到奇怪，象卡夫卡这样没有同情心的作家怎么能描述痛苦，但是他不但描述了，而且描述得千古卓绝。这是一种超越，一种沉入深渊中的超越。当欣赏者面对卡夫卡式的作品时，所感受到的主要不是什么崇高、同情，甚至不是什么悲哀，也不是智慧的优越感，而是被折磨、被蹂躏的心灵磨难，是渗透全身心的苦涩体验。现在，有些人常常把这种玩味苦难的心理称之为心理的变态或病态。但是我以为这仅仅是理性的尺度。如果从人的生命本身的角度看，这是每个人在某种特定的情况下都可能产生的心理状态。正象一贯被视为荒唐可笑的梦是每个人都有的正常的心理现象一样。梦中所包含的、所暗示的往往是人的最严肃、最深邃的人生目的。同样，玩味痛苦所呈现的是对人生的最深切的体验。因为人的被压抑的潜意识只有两条道路可走：或在现实中冲破束缚，或在虚幻的梦中、审美中得到代替性的满足。这种满足又表现为两种截然相反的形式：冲击他人和自我虐待。但是这两种形式所指向的目的却是一个：渲泄或解放被压抑的潜意识。冲击他人是一种释放型渲泄，它把自身的苦难强加于他人，在对他人的占有和破坏中得到一种满足；而自我虐待是一种自省型渲泄，它把自身的苦难承担下来，在对自己的折磨中得到一种满足。就其生命的深度而言，自我虐待要远远胜过冲击他人。基督教的“原罪论”之所以是一种伟大的情怀，就在于它是人类的第一次自我虐待。上帝的声音之所以会永不消

逝，就在于这声音为人类的自我虐待提供了一个无法企及的参照。否则的话，我们便根本无法解释：为什么伟大的作家和作品都带有浓重的宗教色彩。在上帝的面前无保留地倾诉自己的罪恶，和在审美中把苦难转变为一种消遣、一种享受，其人生意义是等质的。

看重潜意识与审美之间的密切联系，就是重视审美与苦难的同一性。弗洛伊德认为审美是潜意识的升华，我却说，审美升华了苦难。人在现实中的趋乐避苦的天性在审美中变成了趋苦避乐，因此欣赏艺术无疑于欣赏苦难。否则的话，我们根本无法解释，《罪与罚》、《死屋手记》、《变形记》、《城堡》等作品为什么会产生撼人心灵的艺术力量，无法说明戈雅以及西方现代的绘画中那一幅幅令人恐怖、幻灭、绝望的画面所达到的生命深度；无法理解王熙凤式的形象的身上那种走向极端的邪恶，为什么能吸引众多的欣赏者，使他们在对这些形象作出道德上的否定的同时，对它们作出审美上的肯定；更无法理解鲁迅的阿Q的那种以喜剧、闹剧的形式所表现出本能欲望所具有的深刻的悲剧意义。在传统的审美意识中，花朵往往与春天、生机、少女、爱情、美好、善良等联系在一起，但是象征主义诗歌的鼻祖波特莱尔却把花朵和恶融为一体，为自己的诗集取了个《恶之花》的名字。在《恶之花》这部诗集中，在《巴黎的忧郁》这本散文集中，波特莱尔以极为鲜艳的色彩、悦耳的声音去描绘尸体、妓女、乞丐，把令人恐怖、恶心的素材升华为精美的艺术品。正如波特莱尔本人所说：

丑恶经过艺术的表现化而为美，带有韵律和节奏的痛苦使精神充满了一种平静的快乐，这是艺术

的奇妙的特权之一。^①

这里所蕴含的意义不仅仅是以丑为美的现代审美观的确立，更重要的是它预示了弗洛伊德对人的生命的认识的突破——潜意识的邪恶正是人的生命之所在。那么，要赞美就别只是仰望天堂或死盯着经过精心修饰的牌坊，而应该去正视地狱或妓女本身。既然在死亡这一绝对的人生准绳面前，拿破仑、希特勒以及诸如此类的大人物也会象无名小卒一样瑟瑟发抖，那么人类企图超越死亡所带来的恐惧和痛苦的唯一办法，既不是乞灵上帝，也不是相信永生，而是象品尝美酒一样去品尝死亡，尽管苦涩满口，仍不失为人生的一种享受，仍然能够使人沉醉。而品尝死亡和悲剧的最佳方式就是审美。既然我们谁也无法亲自经历生命的极限——死亡，那么就让我们在审美中经历吧。人，应该超脱的不是死亡，而是对死亡的人工掩饰——真实地呈现人所面对死亡时的生命体验。好在，只要有审美活动伴随着人类，那么理智的装饰，道德的铁甲、科学的盾牌……没有什么东西能够真正地掩饰住人的生命的悲剧性。

正是基于这种无限的本能欲望和对这欲望的恐惧，人类对自身的评价往往摇摆于两种极端的态度之间，形成了相互对立、相互依存、相互渗透的双重心理：自尊与自卑、自信与怀疑、坚定与幻灭、乐观与悲观、赞美与嘲弄。因此，人在现实生活中往往或借助于理性对本能的压抑来维持一种灭绝人性的表面和谐，或把来自生命最深处的深层动机经过一番道德装饰，打扮成正人君子，以便蒙混过关。但是，在审

① 《波特莱尔美学论文选》，人民文学出版社，1987年版，第85页。

美中，人类便冲破理性的压抑、撕掉正人君子的假面具，还人以本来的面目。所以，对于艺术，无论在西方，还是在东方，都有许多大人物视之为洪水猛兽，诅咒不绝。这使我想起一位美国现代哲学家说过的一句话：道德家们最头痛的社会问题是文学家们最好的素材（大意如此）。但是在现实生活中，一旦有人敢于直面人本身，敢于向世人宣布：被赞美为圣洁的爱情的基础是性、是肉的饥渴和焦灼，是男女之间相互占有的欲望；被敬仰的爱国主义的基础是每个人的切身利益，自爱是一切爱的根基，尊重他人是为了尊重自己，被尊崇的创造力的辉煌成就的深处是占有一切、支配一切、享受一切的欲望，欲望的满足是一切创造性活动的原始动机之时，人类便无法容忍这种真实，便要对此进行义正辞严的斥责：这是卑鄙、自私，是禽兽行为！是对人类的侮辱！可是这些人恰恰忘记了，这种斥责本身就是出于一种更为卑鄙、自私的动机——想把自己打扮得花枝招展。这似乎是一个魔圈，人类无论以哪儿为起点，最终都要走到一起，甚至连“五十步”笑“百步”的区别都没有。象一切天才的人文科学的伟大发现一样，弗洛伊德刚刚提出他的理论时，便被诅咒声包围了。西方人骂够了，东方人接着骂，而这诅咒无非是因为弗洛伊德说出了人类得以向前发展、人类文明赖以产生和存在的真实的人性动力。弗洛伊德的后继者们为了走自己的路，可以指责“泛性欲主义”的片面，可以与他分庭抗礼。但是人类都是半斤八两，彼此彼此，只能用新的片面来否定旧的片面。难道荣格提出了完全排斥个体的“集体无意识”不片面吗？难道阿德勒的“自卑情绪”、弗洛姆的“爱的艺术”、荷妮的“权力情结”不是各执一端吗？我想说，如

果没有弗洛伊德的片面，人类也许至今还不肯承认潜意识的存在以及它对生命的巨大作用。人，就是这般愚蠢，什么东西不可避免却偏要想方设法地去避免。片面性是人的宿命，谁让人类不是全知全能的上帝呢？片面性在人类历史的进程中起到过巨大的作用，人类的精神历程就是由一次次走向某个极端的片面性构成的，但是人又要偏偏大肆诅咒片面性。而在事实上，就人的认识和能力而言，片面是绝对的，而全面是相对的；片面是永恒的，而全面是暂时的。只要还承认人不是无所不能，还承认人类的发展是无止境的，人所面对的宇宙是无限的，那么承认片面性的人是真实的，而声称全面性的人则是虚假的。相对于人类的生命本体的丰富性、多样性，相对于历史发展的无限的、多元的可能性，全面的人只存在于虚构之中。无所不能者一无所能。后人指出前人的片面性是容易的，但是发现富于新意的片面性却极为困难。这需要勇气、智慧、体验和想象力，更需要独特的人格力量。

在今天，当精神分析学说几乎深入到世界的每个角落之时，人类只好认输了。高度的现代文明中人类所体验到的精神苦闷使他们开始懂得：人在对外的拼搏之中可以节节胜利，大自然的抗拒力能够成就无数英雄壮举，成就无数伟人，但是一转向人自身，特别是面对人的内心世界之时，任何人都会显得力不从心。人就是无法战胜人本身，否则的话，人不会创造上帝。人类所面临的~~最大敌人~~不是洪水泛滥，不是火山喷发，不是天塌地陷，而是人自身——永不满足的生命力。每个人都成就于此又毁灭于此。在这个最难对付的敌手面前，不管理性的看守人在科学、道德、法律等领域内显

得多么铁面无私，也无法阻止人们在梦中、在审美中去拥抱这个死敌，在恐怖的、幻灭的、绝望的心境中去发现、去体验、去表现这种生命的喧哗与骚动。也许现在说出这样的话已经不算是骇世惊俗了吧：往往被理性和道德认定的邪恶，正是审美中最具有魅力的聚光点。因为它们是人的生命的最深层，是被压抑的生命动力。在这个意义上我要说：审美是一种亵渎。就象虔诚的主教大人也会在某种情境之中不由自主地用偶尔流露出的色迷迷的目光来亵渎上帝一样。记住黑格尔的这段话吧：

人们以为，当他们说人本性是善的这句话时，他们就说出了一种很伟大的思想；但是他们忘记了，当人们说人本性是恶的这句话时，是说出了—种更伟大得多的思想。

在这段话的下面，恩格斯进行了极为精彩的解释：恶是历史发展的伟大动力和杠杆，它表现为对某一神圣事物的亵渎，表现为对习惯所崇奉的秩序的叛逆，表现为人与人之间的冲突，表现为恶劣的情欲力量。^①而审美正是这种亵渎、这种叛逆的旗手。

审美是一种亵渎，我终于顿悟了。心情真好！

① 参见《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》。



第六章

神话的永恒魅力

——论审美与潜意识之二

一、《呼啸山庄》的启示

英国著名女作家艾米莉·勃朗特的长篇小说《呼啸山庄》是我最最喜欢的作品之一。我已经记不清自己到底读过多少遍了，但是每次重读都能够使我超越自身的狭隘而进入一个无限广阔的陌生的异域。在这部作品面前，我常常诚惶诚恐地感到自己有什么最不愿意启齿相告的秘密被人发现了、揭穿了。与其说是这部作品给了我什么，不如说它仅仅作为一种启示而唤醒了我灵魂深处长期沉睡的东西，弄得我直想喝一大口凉水，镇静镇静。不，确切地说它所唤醒的东西不只是我个人的，而是使所有人都为之胆战心惊的东西。在这个意义上，《呼啸山庄》属于那类最有才气、而且是罕见的、独特的文学作品之列，它使我想起李贺的诗、莎士比亚的悲剧、艾略特的《荒原》、福克纳的《喧哗与骚动》、马尔克斯的《百年孤独》、以及劳伦斯所创造的那种最原始、最肉欲的本能与最超脱、最神圣的宗教神秘地相互交织的奇异境界。在这种艺术境界面前，夏洛蒂的《简爱》显得过于文

静、过于理智、过于清晰；狄更斯的作品显得过于怯懦、过于善良、过于虚幻；萨特雷的小说显得过于完整、过于精巧、过于人工……我无意于贬低这些作家的才华，而仅仅是想说，与同时代的许多文学名著相比，《呼啸山庄》是独立于它的时代的例外，具有更接近于现代审美意识的超越性。严格地讲，它是与其时代对立的，有种为它的时代所难以容忍、难以理解的性质。换言之，如果用18世纪末到19世纪中叶的审美标准来衡量，《呼啸山庄》远远不如《简爱》、《名利场》、《大卫·科波菲尔》等作品，因为这部书的每一个字都透露出不合于任何规范的野性和蛮横，根本无法用所谓的高雅文学的三角板或直尺去度量。隐含于这部小说中的那种既超越作者本身又超越她的同时代的灵魂骚动，只有当我们重新置身于印地安土著的舞蹈之中、蹲在爱斯基摩人的篝火旁时才能感受到。它在欣赏者心中所唤起的不是日常的、亲切的、平易的生活经验，而是深不可测的、来自远方的神秘呼声。

翻开《呼啸山庄》，便有一种阴森的冷气扑面而来。在这里，看不到晨曦中晶莹闪烁的露珠，而只有暗夜里阴云翻滚的天空；听不到悦耳的鸟鸣和潺潺的小溪，冲击你耳鼓的只有揭雷掀电的狂风暴雨和汹涌咆啸的大海；如果你想在这里寻找人工大理石的光滑、人工草坪的规整，那你定会大失所望，因为这里只有天崩地陷后的万丈悬崖、绝壁，以及那些突兀的、狰狞的、裸露的怪石。这是一片人迹罕至的土地，其力量和粗暴都是非人间的。人世上所谓的是与非、善与恶、正义与邪恶、光明与黑暗的分在这里统统消失了，留下来的只有人类最原始的、走向极端的情欲：爱与恨，占有

与毁灭。它单纯到极点，同时也丰富到极点。这种爱不是月光下温情脉脉的田园牧歌，也不是柳荫丛中羞羞答答的半遮半掩；它不是豪华晚宴上双双起舞的情影，也不是闪着迷人光环的献身；这爱象恨一样，来得狂暴、凶猛、野蛮、势不可挡。一次拥抱就是一次撕裂心肺的拼搏，一次接吻就是一次令人窒息的死亡：

是的，你可以亲吻我，哭，又逼出我的吻和眼泪：我的吻和眼泪要摧残你——它们要诅咒你。……我没有弄碎你的心——是你弄碎了的；而在弄碎它的时候，你把我的心也弄碎了。

我没有怜悯！我没有怜悯！虫子越扭动，我越想挤出它们的内脏！这是一种精神上的长牙齿；越是痛，我就越使劲磨。①

这就是艾米莉笔下的爱和恨，长着锋利的长牙齿的，并且忍受着钻心的痛苦而不断地磨的爱和恨。假如魔鬼撒旦会爱的话，充其量也不过如此。在这里，恨能毁灭一切，爱更能毁灭一切。当激情消失之后，平静的世界便不复生命存在，剩下的只是满目荒原，一片废墟：

我在靠旷野的斜坡上找那三块墓碑，不久就发现了：中间的一个是灰色的，一半埋在草里；埃德加·林博的墓刚刚和爬上碑脚的草苔的颜色调和；希刺克厉夫的却是光秃秃的。

是坟墓、也只有坟墓才能最后平息这爱与恨的骚动。作品的主人公们虽然长眠于地下，但是读者的心灵却将为之长久地

① 《呼啸山庄》。

震颤。艾米莉把她对文明社会的狂暴怒火，把人类最根本的炽热而受压抑的性欲、把人类的嫉恨、残忍、虐待狂以及轻蔑注入了她的作品。人类文明无法忍受希刺克厉夫式的野性之爱，但是艾米莉却被这种爱所吸引。在这部作品中，就其情感的强度和深度而言，爱与恨是等质的。爱，如醉如狂；恨，如醉如狂；生，如醉如狂；死，如醉如狂。对苦难、恐惧和神秘之物的爱决不亚于对幸福的向往，似乎只有全身心地体验苦难才是莫大的幸福。你可以指责这部小说不合乎规范，结构不完整、人物不丰满、语言不成熟，但是这一切都无法淹没掉它所表现出的那种可怕的力量，都无法消除那如此深切的绝望，透过这绝望便是一种陌生的世界。

不知为什么，有一次我看完了美国电影《现代启示录》之后，首先想到的就是《呼啸山庄》。战争与爱情似乎是对立的，但是在它们之间却有着同样惊心动魄的拼搏。《现代启示录》中的那个飞行大队长，为了冲浪而甘冒生命之险，甘愿用飞机毁灭一个村庄，四尺高的浪头比生命更有诱惑力，越危险、越恐怖、越残酷的东西就越值得以一种游戏的态度去享受。对于他来说，享受残酷血腥的战争所获得的快感就象享受瓦格纳那超凡入圣的音乐一样。当播放着瓦格纳的乐曲的轰炸机投下罪恶的气油弹，把一个村庄变成一片火海之时，音乐和战争在他的身上得到了完美的融合。在这里，两种在日常生活中截然相反的东西被还原为人的最简单而又最不容易被理解的欲望。而那个逃入原始丛林，专门以杀人为业的科兹上校，似乎想用鲜血染红天空和大地，他的部落里，到处挂着人头，遍地尸体，人们每天就生活于此而并不觉得恐惧。在他们的世界里，无动于衷地杀人和被杀就是

人的最高标准。科兹上校似乎想撕下人类的虚伪面具，让那些人道主义者懂得：战争就是人道。在战争中，只有杀人和被杀，任何道义性的说教和慈悲心肠都是虚伪的或乌托邦的。世界就是一个大战场，在每个角落、每一分钟内都进行着各种形式的战争。我以为，《现代启示录》是战争题材的艺术作品的高层次，它超越了以理性为核心的爱国主义主题，也超越了战争加人情味的人道主义主题，而进入了人类本体的最深层：人的与生俱来的占有欲与攻击本能、特别是以破坏为享乐的本能在这里得到了一次喷发——拥抱毁灭、亲吻死亡、热爱残酷、玩味恐惧。如果借用尼采的话说，这类作品是“对人类的背叛”，更确切地说是对人类文明的背叛，对人的原始本性的忠实。走进这样的作品，就仿佛置身于还没有上帝的灵光之前的史前黑暗之中，到处都是精神世界的原始森林，是无理性的混沌未开。在这里，文明的人、理性的人、有教养的人显得那么软弱、那么不堪一击，象一个毫无自卫能力的孩子，随时会被咆哮而来的野兽吞噬。恐惧、诅咒、乞求、挣扎、逃跑……一切都无济于事。因此，这类作品不是写给生活的弱者们看的，而是写给生活的强者们看的。因为人的真正觉醒，不是意识到自身的伟大、崇高、无往而不胜，而是意识到自身的渺小、无能、有限和永恒的苦难命运。正象海明威的中篇名著《老人与海》所揭示的那样：老人高举起征服一切的旗帜，孤零零地驶向大海，尽管他不愿失败、不甘于失败，进行过一次又一次的搏斗，但是他手中的旗帜上写着的只有四个字：永远失败！

二、龙凤的启示

1986年国庆节前夕，我因一次偶然的机，乘出租汽车路过天安门广场。在数不清的攒动的人头和令人沮丧的声浪之中，一道金光突然闪现，还未及定睛细察便一掠而过。不知为什么，我的心境竟变得有些异样，几乎是下意识地向陌生的司机问道：“快国庆了，今年天安门又有什么热闹了吧？”司机头也不回地说：“据说要摆十万盆花，还用什破玩艺儿做了一龙一凤。没劲！”“龙凤？”我不由自主地把头探向车窗外。尽管天安门广场已经消失了，但是那道金光却重新闪现在我的眼前，幻化出一幅久已淡漠了的洪荒时代的龙飞凤舞图：大禹乘龙，女娲骑凤，一高一低御风而飞，所到之处皆有金光刺眼，滔滔的洪水在金光中悄然退去，倾斜的天宇被金柱重新撑起……一位两千多年前的母亲在梦中与巨龙交媾，孕育出大汉王朝的第一代君主——汉高祖刘邦。从此以后，历代封建帝王的身上到处龙凤呈祥，中国古代的各种宫廷建筑上举目皆能看到翘首欲飞的雕龙；每逢节日，总有龙灯齐放，龙舟竞发；我又想起了奶奶常给我讲的“龙卷水”的故事，想起了近年来风靡国内的台湾歌曲《龙的传人》……

世界上果真有龙与凤吗？尽管古书上常有记载，但是没人亲眼见过，更无法得到科学的证明。即便退一万步讲，远古时代果有龙凤，但是起码今天已不复存在。但是龙凤又确实实实在在地存在着、活着，在中国人的心灵中、情感中、体验中、想象中，在几千年绵绵不绝的审美创造中。它们似乎是中华民族的祖先，拥有最高的荣誉、最旺盛的生命力。秦始

皇死了，刘邦死了，唐太宗死了，崇祯死了，光绪死了，然而，龙凤却依然活着，它们并没有因为社会历史的变迁而成为陈迹或木乃伊。它们总是充满生机和新鲜感。以至于如果中华民族失去了它们，便会象婴儿失去了父母、肉体失去了灵魂一样。可以肯定地说，现实中存在过的东西没有什么能够具有如此顽强的生命力。为什么这子虚乌有之物这般长久地活在人的想象世界和情感体验之中？为什么我这个坐在出租车上的20世纪的公民居然会因远方的神话而浮想联翩、激动不已？科学与宗教的对应从培根时代起便开始了倾斜，科学的节节胜利和哲学的人本化运动大有毁灭宗教的趋势。然而，当尼采向西方世界宣布“上帝死了”之时，他废除的仅仅是基督教的上帝，而古希腊的酒神却复活在他的一切著作中，“超人”是现代的酒神、现代的神话。不仅尼采，而且从古至今，几乎所有伟大的哲人都既有科学的精神又有宗教徒的虔诚，既冷静、清醒，又狂热、神秘。这是人生存在的二律背反，天才不能不正视它，庸人也无法逃避它。马克思也曾为这种二律背反而困惑。

作为一位冷静的哲人，马克思说过：

任何神话都是用想象和借助于想象以征服自然力，支配自然力，把自然力加以形象化；因而，随着这些自然力之实际被支配，神话也就消失了。

……随着印刷机的出现，歌谣、传说和诗神缪斯岂不是必然要绝迹，因而史诗的必要条件岂不是要消失吗？^①

^① 《〈政治经济学批判〉导言》。

的确，从逻辑上讲，马克思的论述极有说服力。而且在现实生活中，科学对宗教神话的不断胜利也是事实，是人类引以为骄傲的资本，然而，神话果真随着铁路、轮船、飞机、电报、激光、核武器、航天飞机……的出现而消失了吗？没有。当人类进入高度的技术文明的时代之后，神话非但没有消失，反而以空前的规模复活了。古希腊诸神所居住的奥林匹斯山重新升起，现代人因惊叹于它的伟岸、神秘和富于活力而重新研究它、运用它，所有的人文科学都把目光投向它。审美和艺术就更经不住它的诱惑。因为人虽然能够通过实证和逻辑创造科学，然而，人的生命并不就是科学、逻辑和实证。恰恰相反，生命的热量、活力和光辉是情欲的，是非实证、非逻辑，因而也是非科学的。理性不能给人的生命以终极的解释，科学也无法在根本的意义上解放人的全部生命力。正因为如此，不是作为一位冷静的哲人，而是作为一个热烈燃烧的血肉之躯，马克思又深有感触地说：

但是，困难不在于理解希腊艺术和史诗同一定社会发展形式结合在一起。困难的是，它们何以仍然能够给我们以艺术享受，而且就某个方面说还是一种规范和高不可及的范本。

这种范本的高不可及便根源于人的最原始、最本真的生命之中，马克思接着说：

一个成人不能再变成儿童，否则就变得稚气了。但是，儿童的天真不使他感到愉快吗？他自己不该努力在一个更高的阶梯上把自己的真实再现出来吗？在每一个时代，它的固有的性格不是在儿童的天性中纯真地复活着吗？为什么历史上的人类童

年时代，在它发展得最完美的地方，不该作为永不复返的阶段而显示出永久的魅力呢？^①

一个只有科学头脑而不具有生命的热力的人，是不会提出如此富于深度的问题的。神话的永恒魅力就象悲剧美的永恒魅力一样，值得人类永远为之动情。只要人的生命、人的灵魂、人的精神世界还在云遮雾绕之中，那么神话便是一个谜一样的呼唤。

我们不能说马克思已经解开了这个谜，而只能说他发现了这个谜。同样，荣格提出的“集体无意识”理论也没有完全说明“永恒魅力”之根源。然而，马克思所发现的问题中有两点不可忽视的地方恰恰与用深层心理学来解释神话的现代思潮相吻合。或者说，现代神话人类学对神话的解释与马克思的提问有相通之处。马克思认为，神话的永恒魅力首先来自人类童年，也就是说，神话是人类最原始、最本真的生命力之象征。而“集体无意识”理论的创始人荣格认为，弗洛伊德的“精神分析理论”只注意个体的潜意识，而忽略了全人类所共有的一些普遍的心理倾向。个体无意识还不是人的心灵的最深层，在它的下面，还有一个更为广阔而深邃的“集体潜意识”。这部分“潜意识”不是个体的，而是全人类的，不是后天培养的，而是与生俱来的。它是种族的记忆，象人的肉体一样只能通过遗传来获得。它在任何地方、任何时间、任何人的身上都存在，是超时空、超个体的。人类从来没有完全意识到、也永远不可能完全意识到集体潜意识作为人类生命之“原型”的意义。在现代社会中，这种

① 《〈政治经济学批判〉导言》。

“原型”只存在于远古遗留下来的神话或伟大艺术家所创造的幻觉型作品之中（我以为《呼啸山庄》就属于荣格所说的幻觉型作品）。在这里，我们能够发现，马克思所说的人类童年和荣格所说的“原型”之间有某种对应之处，二者都是原始的。从发生学的意义上看，一个人的一生（童年、青年、壮年、老年）是人类历史的缩影，人类的童年和人类的原始时代有着内在的一致性。其次，马克思认为神话的魅力来源于神话的“永不复返”，而荣格认为“原型”在现代文明的压抑中已经失去，现代人的迷惘就在于失去了这种“原型”。也就是说，神话和原型的永不复返标志着人类的最本真的原始生命力在人类文明发展中的失落。而一旦意识到了失去，便愈发珍贵。正象一个垂暮老人最珍惜的是对童年的记忆一样。这也是人生的二律背反；人最珍惜的不是已经得到或有希望得到的东西，而是那些永不复返的东西，甚至只有在绝望的寻求中人才能重新体验到生命之珍贵，不管这生命是多么幼稚、多么野蛮、多么拙朴、多么脆弱。哪里有失落，哪里就有追寻。当人们在机器的轰鸣、法律的罗网、道德的禁令无所不在的现实之中痛感生命力的丧失时，神话能够给予人以一种生命的启示，把人领回到原始的、粗野的、神秘的气氛之中，仿佛经过令人心身皆碎的漫漫旅程突然返回了故乡。尽管只有茅棚、土墙、野草、怪树和野兽的足迹，但是这一切都与人的最初生命息息相关，因此仍然使人沉醉、迷恋，使几乎耗尽的生命力得到恢复。正是这种永久的、无法挽回的失落感和同样永久的、无法消除的故园感之间的分裂，促使人类在不断地寻找失去的自我。如果说，一个老人只能在想象中、回忆中寻找自己的童年的话，那么，人类只有在神

话中、审美中寻找精神的故乡。故乡是每个人的童年记忆，神话是全人类的童年记忆。

三、神话的复活

如果说，人类的深层心理——原型——进入现代人的生活、并转化为可以感受到的存在的最佳途径是审美的话；那么，它的最早的审美符号便是原始的神话、传说、巫术仪式和各种洞穴艺术。那些在极为神秘的气氛中举行的庄严的仪式，那些口口相传的怪诞不经的神话，那些刻在偏僻、阴暗、潮湿的山洞中的野牛，那些在山顶的火堆旁跳起的舞蹈……原始人就是通过这一切来表现着、体验着自己的生命。正如荣格在他的《集体无意识和原型》中所说：

原始人的智慧并不“制造”神话，而是“体验”神话。神话是前意识心理的原始启示，是关于无意识心理事件的不自主的陈述，以及除了物质过程的寓言之外的其它一切。①

确切地说，原始人通过创造神话来体验发自潜意识心灵的启示，创造就是体验。神话中蕴含着世世代代都必须倾听的信息。所以，无论在未开化的原始时代，还是在高度文明的现代社会，人类都不能失去神话。一旦失去了，人类便失去了自己的灵魂，活的生命力便要成堆的法则所取代。这也许就是为什么人类在原始时代以生命为代价来捍卫那些不人不兽不神不鬼的图腾、在文明时代把自由的最高权力给予审美活

① 《外国现代文艺批评方法论》，江西人民出版社，1985年版，第124—125页。

动的深层原因。无论人类多么文明、社会多么发达、科学多么进步，都无法抛弃产生于远古时期的神话，都无法取消审美。因为科学与宗教、文明与野蛮、逻辑与审美的二元对立，是由人的生存的二律背反决定的，只要人还活着，上述矛盾就不会完全消失。

人类的发展所达到的每一个新阶段都要对神话作出符合该阶段的新解释，人类越文明神话便越有魅力，越需要通过重新解释神话来吸取其精神养料（这也许就是现、当代西方文化高度重视神话研究的原因之所在吧）。每个时代的精神深度，往往显示为这种重新解释的深度，而一个时代对神话的解释之深度则存在于审美之中。因此，每一个在精神领域大放异彩的时代，都拥有一批天才的艺术家，而在审美上苍白、肤浅的时代必然在精神上也是苍白的、肤浅的。在此种意义上可以说，审美之深度就是人类灵魂的深度，而神话正是审美的母体或原型，人类灵魂中那些不死的东西正是被神话所包含和唤起的東西。几乎所有伟大的艺术家都具有神话的或宗教的神秘色彩。但丁的《神曲》是地狱的阴森、炼狱的烈火和天堂的灵光构成的；莎士比亚的戏剧中有鬼魂的忠告、女巫的预言和精灵的诱惑；弥尔顿的诗歌既有失乐园的苦难，也有复乐园的欢乐；歌德的《浮士德》完成了人向神的形而上学之超越；曹雪芹的《红楼梦》中从始至终晃动着空空道人那来去无踪的身影；古希腊的神话，《圣经》的故事，佛教的传说，在无数著名艺术家的笔下化为人类文化的珍品。罗丹的《地狱之门》就是人类命运的象征，神的诞生、冒险、受难、死亡和复活在莫扎特、贝多芬的交响曲中得到撼人心魄的表现，瓦格纳的大歌剧复活了久已沉寂的

酒神……现代舞蹈的奠基者邓肯把审美分为三种境界：一为模仿客观事物，这是最低劣的艺术；二为表现人的心灵，这是中等艺术；三为神的境界，即人对自身的超越，这是最高的艺术。而且，世界的现、当代艺术狂热地表现出一种复活神话的趋向。乔伊斯、卡夫卡、加缪、萨特、艾略特等现代大师都直接取材于神话或用神话来命名自己的作品；奥尼尔、斯特林堡、梅特林克等现代的戏剧天才使神话世界重新出现在舞台上；西方的现代绘画，特别是凡高、毕加索、马蒂斯、达利等大师的作品，重新带上了原始壁面的结构、色彩、气韵，野性的扭曲、稚拙的构图在呼唤着沉沦于现代文明之中的心灵。拉丁美洲的魔幻现实主义作品之所以震惊世界当代文坛，难道与人类寻求原始自我的追求毫无关系吗？《百年孤独》是部神书，象先知的启示，也象原始仪式一样深不可测，任何读者都会在阅读它的时候产生一种被投入无底深渊的感觉。七代人的孤独象征着人类的宿命。

纵观世界艺术史，会发现一种规律性极强的现象：越是伟大的艺术时代和伟大的艺术家，取材于各民族的神话的作品就越多；人类的精神世界越丰富、越深邃、越现代，就越能够欣赏原始艺术和神话。不仅最古老的艺术起源于神话（例如，古希腊悲剧起源于“酒神祭祀”），而且最现代的艺术也与神话息息相通。神话，是人类的精神之母，是一切艺术的源头和基本模式。西方当代著名的“原型派”批评家弗莱在《批评的解剖》中指出：整个世界文学史（也应该包括艺术史）都在讲述着一个故事，即发源于远古的神话——从神的诞生、恋爱到神的历险、胜利、受难、死亡至神的复活、再生。一切艺术都是这个古老神话的变形，各种类型的不同

作品都在以自己的方式、方法讲述着这个古老而又常新的故事。有些作品讲述着神的经历的完整过程，而更多的作品只讲述这个神话的某一部分，也就是神之经历的某一阶段。神的诞生、恋爱、复活往往与喜剧性作品相连；神的历险、胜利往往与传奇性、正剧性作品相连；而讲述最多的则是神的受难与死亡，与此相连的便是审美之王——悲剧。非常清楚，神的命运就是人的命运，神的悲剧就是人的悲剧。在古代，人们相信神死之后终能复活，因而其悲剧中总有正剧的因素。而在现代，当现代人意识到了神死之后无法复活之时，希望之光便熄灭了，古典悲剧的崇高、壮烈、庄严便被现代悲剧的绝望、怪诞和荒谬所取代，其极端形式便是以喜剧的形式来叙述悲剧。但是，这种喜剧已经不再是神之诞生、恋爱、复活之时的光明、欢欣、轻快、蓬勃了，而是幻灭的微笑、绝望的幽默，苦涩的欢欣。“荒诞派”戏剧。“黑色幽默”小说，“垮掉的一代”诗歌便是这种喜剧最典型的代表。在这里，重重压抑下被扭曲的人性冲动已经失去了火山喷发式的炽热和力量，剩下的只有非人的嚎叫、怪笑和抽搐。

而在中国，人们似乎永远相信神的复活和永生，起码相信神的精神不死。尼采敢于向西方人宣告“上帝死了！”中国人不可能向自己宣布“龙凤死了！”因此，中国艺术大都是喜剧和正剧，有悲剧也是古典式的，现代悲剧很难在华夏大地上长存。更重要的是，与古希腊神话不同，中国古代神话很难被理解为人的潜意识的表现，特定的国人性格已经使中国人对神话的解释、重建和欣赏更多地停留在政治化和道德化的层次上。人的本体世界，也就是潜意识心灵中的混乱、骚

动和抗争在这种解释和欣赏中消失了。当一个民族的远古神话在后人的解释中因政治化、道德化而失去了野性的生命冲动和原始的神秘色彩之后，这个民族的审美便必然走向政治和道德之功利化。审美不再忠实于个人和人类的全部精神世界，尤其是潜意识，而是沦为政治的附庸、道德说教的工具、虚伪意识的保护伞。这是以对人的生命个体的压抑和窒息为代价来维持精神的绝对一元化，也是以对生命之源的污染来保持虚伪的人格纯洁。神话和审美的政治化、道德化、功利化必然使中华民族在精神上走向封闭、保守、萎缩和僵死，使远古神话堕落为统治者手中的工具、等级观念的化身、道德人格的象征。我常常感到遗憾，因为我们的祖先最早创造龙飞凤舞的神话时的原始动机和生命活力在经过先秦的史官文化的解释后，在中国人的审美视野中消失了，留给现代中国人作仅仅是统治者意志的比喻性象征：

龙——→阳——→君——→父——→男←——最高权力
 凤——→阴——→臣——→子——→女——→绝对服从
 女娲——→补天精神

后羿
大禹 } 大公无私的品德

这仅仅是神话被政治化和道德化之一斑而已。正是这种传统孕育出了屈原的《离骚》，《离骚》既是先秦时代的神话政治化、道德化的高峰，也是神话在中国古代艺术中的“御用”地位的奠基作品。换言之，中国古代的艺术有许多是御用艺术，中国古代的神话到后来也变成“御用”神话，二者皆因为中国古代的许多文人墨客是“御用”的。屈原人格成为中国历代知书达礼之士顶礼膜拜的偶像，其核心便是自觉的奴

性，它要比那些下层百姓的非自觉的奴性更可怕。（请参阅我的《与李泽厚对话》，《中国》1986年10期）很难想象，中华民族如果失去了屈原人格，封建等级制在精神上的绝对一元化如何能延续二千年之久。正象西方民族如果失去了酒神与日神在对立中的相互否定，失去了古希腊精神与基督教精神的相互斗争，西方社会如何能够保持住精神上的多元化。

四、审美共鸣不只是和谐

荣格和弗洛伊德一样，极为注重潜意识与审美之间的内在关系。弗洛伊德认为个体的潜意识的渲泄和升华是艺术创作活动的深层动机。而荣格则认为每个人的审美活动不过是“集体潜意识”的具体化而已。诗人应该超越个体，以人本身的身份，表现整个人类的精神和心灵。由此出发，荣格把艺术家分为两种类型：心理型和幻觉型。心理型作家所把握的素材是在人类的意识范围之内，是一般的、表面的日常生活中的喜怒哀乐、盛衰荣枯。尽管这类素材也是情感性的，但这仅仅是那种被理性浸泡过的道德性情感，它们可以为意识所接受、所理解。这样的艺术家所能启示给欣赏者的只是：善与恶、是与非、幸福与痛苦、正义与邪恶、崇高与卑下……对于欣赏者来说，这类作品与人们可以意识到的日常经验息息相关。因而也就更平易、更亲切、更容易使人置身其中，在或喜或悲、或崇高或幽默的情感体验中产生共鸣。

幻觉型艺术家与此相反，他们不是从表面的日常生活中汲取灵感与素材，而是从人的心灵的最深处，他们所把握的东

西已经超越了任何有意识经验的范围，超越了理性和道德所统辖的区域。在这种幻觉型的作品中，人们熟悉的世界不见了，所有界限分明的标准都被击得粉碎，井然有序的幕布拉开之后，展现在人们面前的是无底深渊，是尚未形成的、尚未开化的混沌一片。它以一种怪诞的、冷漠的、罪恶的、陌生的力量威逼着人们，谁向其中瞥上一眼，谁都会为之心寒。正如荣格所言：

是否那是一个世外桃源的幻景，或是那朦胧化的灵魂幻象？或是那早在人类诞生以前混沌初开的景象？或是那仍未降临的未来梦想？我们既不能否认之，亦无法肯定之。^①

总之，人类的日常之情感和理智根本无法理解这个世界。它仿佛穿过了漫长漫长的时空，从非常遥远的地方走来，带着人类久已忘怀的全部原始经验，步入拥有高楼大厦、汽车飞机、原子电子、激光核电站的现代生活。那些穿着巴黎时装、哼着流行歌曲的男男女女们会惊叫一声，逃之夭夭。面对这样的艺术世界，欣赏者感到的是什么？喜悦，不可能；悲哀，过于廉价；惊奇，有些浅薄；恐惧，还嫌单一。说不清，实在说不清。而要是真能说清了，它也就变得索然无味了。没办法，人的本性注定了：魅力只能来自未知的或神秘的事物。

这是一种极为复杂、极为矛盾的审美心理。面对这种幻觉型的作品，陌生与亲切、恐惧与惊奇、同情与冷酷、热爱与仇恨、崇高与自卑、优美与怪诞、闹剧与悲剧……密切地

^① 《现代灵魂的自我拯救》，工人出版社，1987年版，第239页。

冲撞着、交织着，时而对立，时而融合。前一瞬间，你会觉得它太荒唐、太难以接受和理解，你会极力抗拒它的吸引力，否定它的价值。因为你能够意识到，肯定这样的作品就等于承认自己是个丧失了理智的疯子，等于精心培养起来的道德人格的自我毁灭。你会对自己说：“我如果爱一个人，决不会象希刺克厉夫那样野蛮、粗暴、疯狂，决不会爱而不成便恨之入骨，爱与恨是水火不相容的。我如果想改变自己的社会地位，也决不会象麦克白那样成为一个野心勃勃的刽子手，残酷与暴力并不标志着真正的力量和崇高。”然而，一转眼，你又感到心灵深处那扇长年封闭的、甚至已经锈迹斑斑的门窗突然洞开，宇宙万物纷至沓来，有种神秘而又难以抗拒的声音把你引向史前的黑暗时代，你被奇异的力量推动着，不由自主地去接近这黑暗，以由衷的赞美去认同它的价值。你甚至会朦朦胧胧地意识到，只有在这时你才是一个真正的人，才看清了宇宙与人生的本来面目。你会无声地自语道：“假如我爱一个人而没有希刺克厉夫的炽热和疯狂，那就证明我根本不会爱、不配爱，即便爱了，也是一种可有可无的、招之即来、挥之即去的感情，爱是一种才华和力量，是一种征服与占有；假如我为了自我的生存、发展而不能象麦克白那样野心勃勃、心黑手辣，那我就干脆认输好了，我只配做个不堪一击的白面书生，根本算不上一个男子汉。”正是在这种极为矛盾的心情中，你似乎开始理解了：人类为什么要把那么多凶猛、无情的野兽当作审美对象而百看不厌？为什么越是伟大的艺术家越愿意以邪恶为素材？为什么欣赏者那么喜欢看悲剧？为什么一次意外的车祸、火灾之类的事件能吸引众多的行人翘首以望，并成为目击者们逢人便讲的话

题。合家团聚时，喝着啤酒或吃着西瓜，谈论着别人的灾难，绘声绘色地描述着血淋淋的场面，似乎是一种独特的享受方式，其魅力决不次于审美，甚至可以象审美时一样在想象中丰富这灾难、再创造这灾难，使之更具有吸引力。灾难可以使人的日常生活由无聊走向充实，由呆板走向生机。

难道这一切仅仅是出于人的好奇心吗？不，好奇心仅仅是表层，深层的心理是不便言传的，因而是被压抑的。所以，人的生命最怕还原，也最需要还原。当全世界的人都赤身裸体地站在一起时，谁还能够分得清原始人与文明人、国王与贱民、贵妇人与村妞呢？对人的行为之动机的开掘一旦进入了最深层，爱己与爱他、战争与和平、窃珠与窃国便处在相同的水准上了。审美正是这种还原。难道阿Q的“精神胜利法”与他的自发的反抗不是出于完全相同的心理动机吗？难道王熙凤的精明强干与心狠手辣不是服从于同一种内心需求吗？难道《百年孤独》中的七代人的千奇百怪的行为不是发源于同一种心灵渴求吗？没有恨之爱，没有恶之善、没有卑鄙的崇高、没有黑暗的光明、没有失望的希望、没有冲突的和谐……统统是虚假的，至多只能是一种善意的自我欺骗。大自然创造人就是让人在拼搏中、苦难中体验生命的活力。人就是矛盾、就是痛苦、就是冲突，就是一株总要发芽、生长、开花、结果，也总要凋零、枯萎、死亡、腐烂的树。不但人与自然、个人与社会之间时时处在冲突之中，而且每个人也时刻处在灵与肉、情欲与道德、感性与理性之间的拼搏之中。别指望哪一方能够获得最终的胜利，在这场永恒的冲突之中，永远不会有最后的胜利者。任何英雄都只是名

噪一时而已。海明威以死亡的主题征服了世界，但是他最终没能战胜自己。最后他自杀了，以自我毁灭来实现自我征服，到头来只打成个平局。别存奢望吧，这就是人的最好结局。

因此，冲突永恒，痛苦亦永恒。冲突的停止意味着人的僵死、社会的停滞，痛苦的消失意味着生命的结束、心灵的干枯。生活中没有宁静的港湾，审美中也没有。凡是有深度的作品无一不在欣赏者的心中唤起尖锐的冲突、难言的体验。特别是那些幻觉型作品，它们所掀起的心灵风暴久久不会平息，甚至直到欣赏者走进坟墓为止。欣赏这种作品的过程就是欣赏者自我搏斗的过程。与此相比，那种使人完全进入或为之掉几滴眼泪的审美共鸣就显得过于浅薄，太轻飘、太苍白了。真正的审美共鸣必然伴有强大的抗拒力，甚至你会觉得自己脆弱的心灵根本无法承受这种折磨人、蹂躏人、毁灭人的作品。天才的创造大都具有二重性：它在引你赞美的同时又逼你诅咒其残酷，你在向作品敞开心扉的同时又在恐惧中闭上眼睛。因此，我想说，最高层次的审美体验，决不是欣赏者在一个熟悉的世界中漫步，不是审美主客体之间的水乳交融般的心心相印。而是欣赏者被引向一个陌生而神奇的世界，它既有吸引力，又有排斥力，既令人想往又令人恐惧。似乎头上是欲倾的悬崖绝壁，脚下是万丈深渊，幽灵般的幻影时隐时现，恶梦般的声音时近时远。这个陌生的世界正是审美所发现的新大路。当你一旦置身于其中，就会发现你自己的整个心灵和人类的秘密。换言之，伟大的艺术家并不想给予欣赏者什么，他只是想通过一个幻象唤起欣赏者心中的、连他本人都感到陌生的、但又确实存在着的一

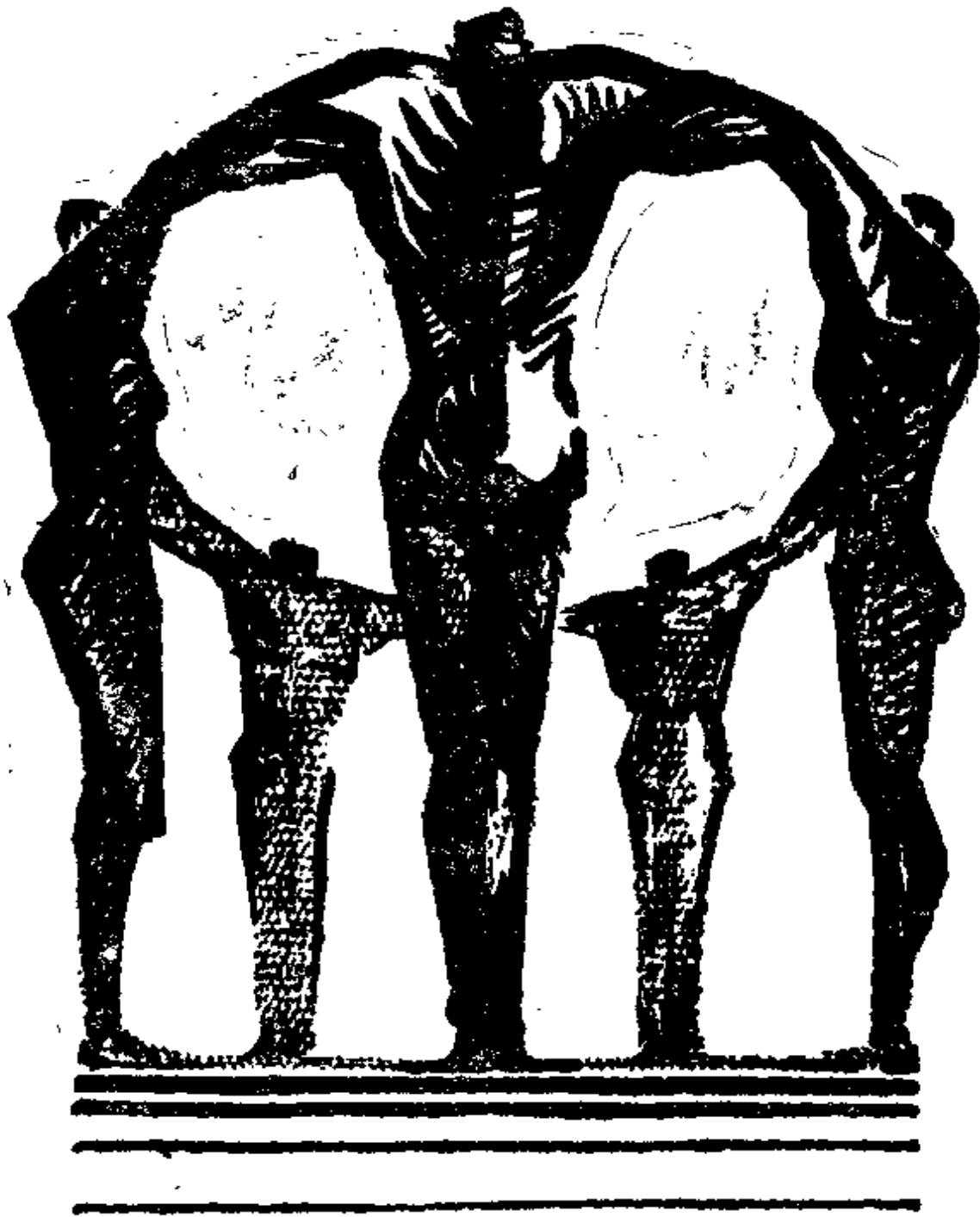
切。

这种审美中的矛盾，是由日常经验所形成的理性的、道德的法则与发源于潜意识的、非理性的生命冲动之间的矛盾构成的。如果你在审美中体验不到这种矛盾，那就证明你的审美标准已经完全道德化、理性化了，证明你的生命已经变成了机械化的、教条化的了，你就会拒绝一大批最有生命深度的艺术品。如果你在审美中体验到了这种矛盾以及由此而产生的痛苦，那就说明尽管被压抑着，但是你的生命冲动还在反抗，作为一个人，你还有活力，也说明你的审美标准是由两种互相对立的力量构成的。而当你一旦彻底服从于生命的冲动、渴望之时，就会感到全身心的解放和自由。遗憾的是，几乎无人能达到这种状态。因为这种存在于每个人身上的审美冲突，正是存在于全部人类历史中的文明与本能之间的对立个体身上的具体化。审美的不可替代就在于它通过唤起个体的内心冲突使每个人正视人类曾经经历过的、现在正在经历着的、未来还将继续经历的悲剧命运。

别林斯基曾以“深刻的邪恶”来评价麦克白这一艺术形象。从道德的角度看，麦克白确实是邪恶的，但是从潜意识的角度看，麦克白却是深刻的。因为在麦克白的邪恶之中，人的生命迸发出它的全部力量，展示出它的全部矛盾、痛苦和挣扎。人类所无法容忍的一切丑恶、一切污秽、一切罪责似乎都集中在他的身上，上帝造人时人所带有的全部弱点似乎在他的身上得到了恶性膨胀。与经过几千年文明驯化的其他人相比，他似乎已经不是人了，而是张牙舞爪的野兽。但是，他又是那样真实，那样富有人性，作为活生生的人，莎翁给了他别一种美、别一种魅力，这美与魅力是普罗米修斯

之类的形象所不具有的。正是这独特的魅力启示出人生的别一番风光。

如果人不是天生就具有种种弱点，不是天生就热爱邪恶、冒险，恐怕就不会有美了吧！至少不会使美变得如此丰富多彩。



结 束 语

始于悲剧，终于悲剧

一、生命必须承受的重负

大概，从二千多年前的柏拉图开始，人的自由意志便成为人类精神史中的最重要的课题之一。尽管每个时代、乃至每个思想家对自由的理解千差万别，但是人类从来没有中断过对自由的追求。自由，成为人之所以为人的别名，成为生命的最高价值。然而，自由并不象人们通常理解的那般美好、那般诗意，自由带有它先天的残酷性，它要求追求者付出巨大的代价。追求自由的过程更不是风花雪月，而是充满了拼搏的暴风骤雨，它在人类现有的状态中，一方面与人的独立、自主、自我完成相连，另一方面又与孤独、痛苦、冒险相连。因而，每个人的生命中都蕴含着渴望自由和逃避自由的双重冲动。特别是在那些专制主义的时代，追求自由者寡，而逃避自由者众。在目前的人类社会中，并不是每个人都能充分地实现人的天赋自由的，即便是天才，绝对的自由也不存在。在自由的深层，是人类的悲剧性，也就是人的局限性。人不能无所不知、无所不能，全知全能的上帝只是人类永远无法企及的终极理想，自由亦如此。凡是终极性的目标都是人的现实能力所达不到的。完全的自由也是人类的终

极理想，因而也就没人能真正实现终极意义上的自由。大自然造就的人先天地处在天堂与地狱的分裂之中。大自然赋予人类以双脚就意味着人永远离不开大地；而大自然给人类以灵魂却意味着人渴望超越现实，进入天堂。精神的腾飞和肉体的下堕构成了人的生命所特有的张力，并以其悲怆的情调来面对一切。人类的精神追求始终徘徊于具有悖论色彩的两极：生生不息地对绝对自由的追求和从未停止地对人生悲剧的关切。

在古希腊，人们对柏拉图式的“理想国”的憧憬，与对不可摆脱的悲剧命运的恐惧交织在一起。人类在仰望自由之峰的圣光的同时，从未忘记有一种无形而神秘的力量把人推向黑暗的万丈深渊。“命运”，这个难以捉摸的幽灵，在人类中游荡，古希腊悲剧表现着一幕幕宿命式的悲剧。人们说不清为何苦难重重，但又要对此做出某种解释，于是，“命运悲剧论”出现了。人们把一切灾难的根源都归结为命运。在这命运的面前，人的一切努力都将化为泡影。人能够在意志上不屈服于命运，但是人还不具有与命运进行抗衡的现实力量。

在中世纪，人们通过宗教的形式对人的生命之谜进行着更深入的思考。如果说，古希腊哲学更侧重于探求大自然的奥秘（宇宙的起源、生成、本质、规律、归宿等问题）的话，那么，中世纪的神学则抛开了自然而转向人本身（人的起源、生成、本质、归宿等问题）。人从哪里来，归到哪里去？回答这种问题决不是经验实证或逻辑推理所能奏效的。必须确立一个超越经验和逻辑的先验的绝对前提，否则的话，人对自身的思考将失去支点，而迷失于无限的空间和绵绵不绝的时间之中。因为这类问题是终极性的，而在终极的意义

上，人类的起源、归宿、本质无法得到经验的证明，谁也无法确定人出现在这个地球上的精确的时空坐标。所以，人类要对自身的命运作出解释，就必须建立一个带有信仰色彩的、超越具体时空的绝对前提，这就是上帝。而以上帝为中心议题的中世纪神学同样处在人的自由和人的局限的悖论之中：一方面是至真、至善、至美的全知全能之上帝，它不但创造了人与宇宙，赋予万事万物以生命，而且它将引人进入永恒的、自由的天堂。上帝创造人、拯救人、给人以最完满的自由。人来自上帝，归于上帝。另一方面，人世间充满了罪恶，人的现世生命就是漫漫的赎罪历程。更重要的是，这罪恶不是后天的，也不是偶然的过失，而是与生俱来的“原罪”，是人类在有生之年无法彻底消除的。从生到死，人类背负着沉重的十字架，那一座座指向无限苍天的教堂，衬托出人世间的渺小和庸俗。人们不禁要问：上帝，这位集真、善、美之大成的绝对自由者，为什么创造了一个罪恶累累、到处都是界限的人世？这一提问不但是中世纪神学所要回答的，而且是人类的世世代代所要回答的。

到了近代，天堂的灵光暗淡了，上帝的声音衰弱了，地狱的苦难减轻了，人类惊讶地发现：上帝的庇护非但不会使人进入天堂，恰恰相反，人们对神的虔诚信仰正是人的异化，我们人类并没有天生的原罪，上帝及其它所代表的专制社会才是人之悲剧的根源。离开上帝和专制，人反而充满了力量；抛弃虚幻的天堂，人世间到处都有阳光。是的，人无法成为超尘脱俗的神，但是，世俗的人生同样值得重视。人的自由不是神赐，而是天赋，每个人都有与生俱来的权力追求自己的自由。科学的兴盛既粉碎了种种中世纪的神话，又成

功地使人类成为大自然的征服者和立法者，它使人类充满了对未来的自信。民主制的建立既推倒了专制主义政治，又把人的个性、个人的权利和尊严，也就是把每个人的自由推向了历史舞台的最亮处。个人的自由成为近代思想史上最最响亮的口号。个人的自由成为近代思想史上最最响亮的口号。个人为争取自由而与强大的社会势力相对立，尽管毁灭性的结局时时发生，但这种在个人与社会的对抗中所出现的悲剧，带有一种崇高感，足以令人扼腕惋惜或脱帽致敬。换言之，人们抛弃了“原罪论”，热切地关注社会的种种不合理所造成的悲剧，于是，“社会悲剧论”便成为近代人对生命苦难的解释。但是，并不是所有的人都欢呼科学与民主的胜利，也并不是所有的人都对人类的未来抱有乐观的态度。一方面是对个性主义的极端肯定，另一方面是对人的自私和残酷竞争的极端恐惧。当人类离开了上帝的保护，每个人要只凭个人的力量面对强大的社会压力之时，必然失去精神上的安全感。在本书的第五章中，我谈过莎士比亚的一系列悲剧为近代投下了浓重的阴影。而霍布斯提出的“人对人是狼”的命题，卢梭对科学和艺术以及全部人类文明的否定，都预示了近代的科学主义和人文主义的潜在危机。也就是说，近代的个性主义思潮的兴起是以每个人陷入孤独、恐惧为代价值。人生而自由，但却无往不在枷锁之中，本书开篇所引卢梭的这段话，最好地概括了近代人所处的悖论境地。但是，近代人大都陶醉在科学与民主的神话之中，很少有人能意识到这种神话之中所潜含的危机。

这种危机通过两次毁灭性的世界大战而在现代全面爆发。现代人更为深切地体验到，上帝不是万能的，科学和民主也不是万能的，没有什么人所创造的东西能够将人类从悲剧

的深渊中拯救出来。在近代，面对中世纪的神学与专制，科学与民主携手并肩地向上帝和国王挑战。而中世纪的背景一旦消失，科学与民主便分道扬镳，甚至相互对立。科学在使人征服自然的同时，也被一部分人用于征服另一部分人的战争，科学的发展使人与人之间的战争变得越来越具有毁灭性。更重要的是，科学要求统一化、理性化和机械化，它用三角板、直尺、计算机来判断一切，而民主要求多样化、感性和生命化。因而，科学与民主的矛盾就是必然的。现代独裁主义者所依靠的现实基础就是技术一体化的社会结构。所以，反对现代独裁者必然在某种程度上反对科学技术的一体化倾向。这种被阿多诺（法兰克福学派的代表人物之一）称之为“启蒙的悲剧”的现象，使现代人猛然醒悟：人的悲剧不在于任何外在于人的因素，而只在人本身。中世纪宗教神学的“原罪论”变成了现代文化的主题，区别只在于：一种是有上帝的原罪，一种是无上帝的原罪。弗洛伊德从心理学的角度，揭示了生命的非理性性质，粉碎了理性至上、道德至上的神话；叔本华、尼采、克尔凯戈尔、海德格尔等人为代表的生命哲学从每个个体的具体的生存状态出发，揭示了人生的悲剧性和荒谬性，彻底撕裂了乐观主义的面纱；科学哲学从认识论、方法论、语言论的角度，阐释了科学自身的界限，击毁了科学万能的神话；法兰克福学派以及各种现代的历史哲学从人类文明的角度，彻底批判了传统的历史观、社会观，将从柏拉图开始的乌托邦统统送进了坟墓。现代人比以往任何时代的人对生命的悲怆都有更深切的体验。人的生命背靠虚无、面对荒谬，从一出生就陷入了一场直到死去才能解脱的悲剧。生命意识就是苦难意识。这苦难

的根源不是古希腊人所相信的“命运悲剧”，不是中世纪人所相信的“原罪悲剧”，也不是近代人所相信的“社会悲剧”，而是人本身的悲剧。因为，人的一切都是人自己创造的。

不能否认，对人生悲剧的自觉意识生发出种种超越性追求：从柏拉图的“理想国”到圣·奥古斯丁的“天堂”至近代的种种“乌托邦”、“太阳城”；从宗教救世主义到科学救世主义至审美超越，人类为此付出了巨大的智慧。然而，在如此坚硬的现实命运之前，这种种超越都显得格外脆弱、苍白。一切皆虚幻，只有黑色的悲剧幽灵才是真实的。它那饱满的生命使任何人也无法回避。尽管人们付出过漫长的努力，然而一切终归徒劳。人生不是始于悲剧而终于超越，而是始于悲剧而终于悲剧。

二、即便徒劳，也要抗争

正视生命的悲怆并不等于逃避人生，悲观主义并不等于厌世主义。恰恰相反，真正的悲观主义是主动与命运之神抗争者，视苦难为生命的动力和意义之所在。尽管徒劳，但它不教人活在虚幻的天堂中，而使人活在实实在在的人世间。

从历史上看，而对人生的不可摆脱的悲剧性，基本上有两种生活态度：禁欲主义和纵欲主义，这两者尽管有区别，但是其乐观精神则一致；出世主义和入世主义，这两者都是悲观主义，但其悲观则有本质区别。

禁欲主义者尽管在承认现实人生的悲剧性上是悲观的，但是它企图超越这悲剧。它的乐观在于相信来世，相信人能

够超脱现世人生的种种苦难而进入幸福的天堂，更相信人能够借助灵魂的净化战胜肉体的死亡而获得永生。也就是说，既然现世生命无论怎样充实也是短暂的，那么索性就该企求来世的永恒。这种人生观说：人能永生，每个人的现世生活都应该为来世的永生而作准备。今天的痛苦可以用明天的幸福来补偿，现实的缺憾可以用来世的完满来补偿。人的有限和短暂只限于现世，来世将是无限和永恒。这是一种虚幻的乐观主义，它让人生活在一个虚拟的幻影中。

纵欲主义者不认为现世人生是悲剧性的，而是认为现世人生是幸福的，人就是为了满足情欲的需要、追求幸福而活着的。退一步讲，人生是有限的、短暂的，谁也跨不过死亡的鸿沟。正因为如此，人才应该珍惜现世的生命，尽最大的努力在有生之年尽情享乐。换言之，纵欲主义者不相信来世、永生的神话，因而也就反对为永生而活着。现世之外，一切皆空，人的生命只应该为现世幸福而奉献。死亡之内是人生，死亡之外不可知。这是一种带有浓重的功利色彩的现实乐观主义，它让人在有生之年享尽一切富贵荣华。禁欲主义和纵欲主义基本上属于古代和近代，其标志就是共同的乐观主义色彩。

西方现代的人生观基本是悲观主义的，但是，这种悲观主义又有积极与消极之分。消极的悲观主义认为人生就是一场无法摆脱的悲剧，没人能与之抗衡，反而越挣扎便越悲惨。生命就是各种欲望的集合体，而欲望是无限的，肉体却有限，^⑥有限的肉体无论怎样努力也无法追逐到无限。欲望的不满足是痛苦，满足了又走向无聊，必须有新的欲望来充实这无聊。满足不是终点而是起点，人生就是由一连串无终点的

起点构成的。在终极的意义上，生命永不满足，也就永远痛苦，越不满足便越痛苦。唯一的解脱之路是逃避欲望，熄灭生命之火，使内心世界趋于平静，在无知无欲中安度一生。因为无知无欲也就无所谓追求和满足，而无追求、无满足也就无痛苦。这种人生观在西方以现代的叔本华为代表，在东方以庄子的“天人合一”之境和古代印度哲学的“涅槃”之境为代表。我认为，它教人逃避人生，过一种宁静的生活，虽然也不失为一种生命哲学，但是因其缺乏生命所特有的抗争性和悲剧感而只能使人做一个平庸的幸福者。悲剧性在这里只具有否定意义。

积极的悲观主义人生观以尼采、克尔凯戈尔、海德格尔、雅格贝斯、萨特、加缪等西方现代生命哲学为代表。这种人生观不象纵欲主义者那样，认为人就是为了追求幸福而活着，但它也不象禁欲主义者那样企求永生，而是直面人生的悲剧性。但是它不逃避这悲剧，而主张人应该在正视人生的残酷和血腥的前提下投入现世生活，每个人都要在充满苦难的抗争中完成自己独特的一生。人生是荒谬的，人是要死的，未来是不可知的，虚无是笼罩于人类头顶的不散的乌云。尽管如此，人无权逃避，生而自由的人别无选择地投入这与荒谬、死亡、不可知密切相关的虚无之中。不要企求会出现终极的奇迹，没有目标，只有过程。徒劳也好，失望也罢，每个人就是要在孤独中尽最大的努力来完成一次明知不可为而强为之的自我创造。因而，在积极的悲观主义者看来，人生的悲剧恰恰不是消极的、否定的，而是积极的、肯定的、最具有创造力的。正因为痛苦生命才有动力，正因为不可知生命才渴望求知，正因为终要死亡才该珍视生命的完成，

换言之，正因为这悲剧性的拼搏，才使人的生命充满活力和光辉。在这里，悲剧与真理、与价值、与生命的完成血肉相连。不体验、不正视、不投入这悲剧之中的人，无论以何种方式，一步也接近不了生命本身。在审美中，人们之所以喜欢看悲剧，就在于它使人们在一个假定的情境中体验到生命本身的广度和深度。在悲剧中，人将变得纯粹。

在上述四种人生观中，我能够理解前三种选择的理由，但我自己更倾向于最后一种。既然悲剧是注定的，那么不该逃避，也不该在虚幻中寻找自我安慰，而应该沉下底层，去体验人生的真谛，做一个伤痕累累、痛苦万般的超人。

制造天堂的是虚幻的上帝，背负着沉重的、染满鲜血的十字架的耶稣才是人本身。生活的弱者需要上帝，而生活的强者甘当耶稣（但不是救世主）。上帝给弱者带来安慰，给强者带来的只有痛苦。

人是注定要死亡的，肯定如此。但是即便毁灭，也要在与死亡的抗担之中毁灭。我不反对人思考苦难，但更重要的是感觉和体验。

后 记

美学史象人类的一切思想史一样，是由一连串的理解造成的，这种误解在关于美的理论中尤为根深蒂固。我以为，思考美无疑是思考人本身，人无法最终地把握自身便决定了人也无法说清美。可怕的是，人性中有压倒一切的占有欲，这不仅表现在对物质的贪婪上，更表现在对精神的主宰上。它为宇宙和人生规定了种种本质，说到底，无非是为了占有它所规定的东西。而美，这个令人神往的生命，谁不想攫为己有呢？然而，美本身对这种占有具有同样难以消除的抗拒力，它总在以新的生命使那些关于美的本质的理论变成徒劳。或许，我的这本书也是无数徒劳之一。

其实，人类中很有些聪明者，知道在许多事物面前应该沉默，但是，即便是维特根斯坦也只能用不沉默来表达沉默。由此可见，人不但活得凄凄惨惨，而且活得滑稽可笑。到处都是令人窘迫的悖论，最后只能自我安慰式地说一句：“不可为而强为之。”

这本书只是我个人的体验，没有放之于四海而皆准的权威。而且，其中有不少拾人牙慧的地方。我只能老实地承认，在西方的那些世界性的大师小师们面前，我无地自容。有一大段过长的空白不是我现在、甚至将来所能填满的。而且，差距不是程度上，而是实质上的，不是学术上的，而是人的素质上的，不是对同一问题的不同角度的回答和讨

论，而是人家提出的问题（甚至有些已经是老问题了），我压根就连想都没想过。如果从国际化的背景来看自己的书，不用废话，更没有必要去硬撑着那点儿有百害而无一利的虚荣心，最明智的态度是坦白地承认：我输得太惨，我落伍了太久，我只能心甘情愿地从头学起。

现在看起来，这本书中有些段落过于刻意追求诗意化。虽然就我个人的素质而言，诗意化的表述更合我的胃口，也不是什么要不得的方式。我从不在乎诗意化的文风是否妨碍了理论本身的逻辑性和清晰度。我之所以要指出此书中的诗意化问题，是在于它由于刻意而变得做作，在于一种缺乏清醒的自我意识的狂妄。更要命的是，字里行间露出一副士大夫相，狂妄中潜含着我曾再三批判过的民族劣根性。我的一位朋友曾说过：“狂妄必遭天责。”我的妻子曾提醒过：“晓波，你的某些坦诚是做出来的。”如此下去，岂不太可怕了吗？我以为，在理论上，玩什么都可以，但是对自己玩到哪个层次、玩得是否地道，一定要有较准确的自我评价。决不能只要一玩，便飘飘欲仙。

学术上、做人上，最要不得的是迁就平庸。迁就他人不行，迁就自己更不行。

最后，感谢各位答辩委员及评议人、特别是我的副导师童庆炳教授为此书提出的意见。尽管改动不大，但是真诚的批评无论从哪个角度讲都是可贵的。

感谢北京师范大学出版社特别是胡云富和傅德林为此书的尽早问世所做出的高效率的努力。

作者

1983年7月7日于北师大