

# 第一章

## 「神人合一」与「天人合一」

西方美学与中国美学的巨大差异就是“神人合一”和“天人合一”的差异；前者由审美走向宗教，后者由审美走向人际；前者皈依上帝，后者回到生活；前者尊崇灵魂、鄙视肉体，后者灵、肉兼顾，情、理交融；前者向上帝赎罪，企求来世，后者与自然同在，重视此在；前者的纵欲、禁欲，后者的中庸、平衡……似乎中西美学的一切差异都由此而来。所以，弄清“神人合一”和“天人合一”的不同，就成为中西美学比较研究的关键，也是中西文化比较研究的核心。为什么西方文化被称为“罪感文化”而中国文化被称为“乐感文化”，难道不能从“神人合一”和“天人合一”中找到启示与答案吗？

人类是宇宙的一大家族，各民族是其中的分支。虽然，就经济需求和生产方式来讲，东西方没有也不可能有根本的不同。任何一个民族的进化都必然经历刀耕火种的阶段，这恐怕是众所周知的事实。但为什么在哲学、美学上却会有如此巨大的差异？这确乎是一个值得深长思之的重要文化课题。光只搬用机械的决定论，或只从心理上去寻找

答案恐怕是不行的。西方世界的科学技术那么发达，却始终不能突破宗教的藩篱，中国的科技至今仍很落后，但没有一种宗教占统治地位；世界四大文明古国，只有中国延续下来；同是世界文明古国，中国古代哲学强调的是五要素（五行），印度是四要素（水、火、风、土），希腊则有原子论；中国的爱情诗（从《诗经》到元曲）不绝如缕，而为什么男女裸体画比起西方来如此之少<sup>①</sup>？又为什么中国的书法这线的艺术绵延几千年至今不衰，而西方却很少见呢？为什么中国艺术在《红楼梦》之前总是大团圆的结局，而西方却不这样呢<sup>②</sup>？……这种类似的问题比比皆是，不胜枚举。每一个问题似乎都是三言两语解释不了的，每一个课题似乎都是不少专著的内容。从这一点看，企图在这里用短小的篇幅来搞清这个问题，当然是不现实的。但是，能否从这些错综复杂的异同中理出一个头绪呢？我以为，这是可能的。

无论是东方人类，还是西方人类，在生产劳动、文化娱乐活动中都要在人本身之外寻找支持和依赖。就是说，要找到力量和归宿。这一点东、西方都是一样。找到一个权威的东西，就是“合”的过程。西方找到“神”，中国找到了“天”，于是形成了“神人合一”和“天人合一”。“神人合一”和“天人合一”就是中西文化以至美学的差异所在。但是，它们各自有自己的形成历程。

## （一）“神人合一”

西方的“神人合一”的定型化时期可以说是在基督教建立之后。但是，在基督教建立之前，这种观念早已产生了。这就是柏拉图的“迷狂”和斯多葛派的“禁欲”。基督教不过使之从制度

<sup>①</sup>皇宮的《春宮圖》不是审美，而是肉欲的享乐。

<sup>②</sup>西方也有大团圆结局作品，如莎士比亚的《无事烦恼》。

上加以保证、仪式上提供条件、规范，信仰上使之普及而已。马克思在提到柏拉图的理论时说：

本来，说基督教里有柏拉图的成分比说柏拉图那里有基督教的成分要正确得多，更何况古代的教父如奥利金和伊里奈乌斯，在历史上部分地是以柏拉图哲学为依据的。……柏拉图的回忆与基督教关于回到自身原始样子的人的新生的关系（第 40 页）柏拉图的灵魂堕落与基督教的原罪关系（第 43 页），以及先有灵魂的神话，情况也是这样。<sup>①</sup>

柏拉图认为人的灵魂由理智、意志和情欲三者所组成。在这三者之中，理智是最重要的，好比御者，意志其次，好比驯马，情欲最次，好比劣马。人只有控制情欲，才能保持灵魂的纯洁。灵魂要飞升，就要解除肉体的束缚和欲望。人一旦摆脱了肉体的欲望，灵魂进入不朽世界。要在生前达到这种境界，必须有一种心灵的“迷狂”。柏拉图在《会饮篇》中具体描绘了这种“迷狂”。比如爱个别美少年，开始是以美少年为对象，但不能停留于此，要逐步升级，一直彻悟美的本体，进入神秘的迷狂精神状态，就不再留恋世上具体的美少年以及财富等感官享受，而沉醉在与神会通的境界中。

如果说，在柏拉图那里的“神人合一”，只是一种神灵附体的迷狂，那么，在斯多葛派那里的“神人合一”的“禁欲”观念就更加突出了。他们认为，灵魂是人的根据，肉体是微不足道的。并且，是灵魂的拖累。他们要求人们要克制、放弃自己的欲望，这样才能变人格为神格，达到神人合一。

基督教的现实基础并非来自某种思潮，而是现实的刺激。对物

<sup>①</sup>《马克思恩格斯全集》，第 40 卷，第 141 页。

质上的解放的绝望，导致了精神解放的企求。而柏拉图的“迷狂”、斯多葛派的“禁欲”等就是在这种正当的欲求中借尸还魂的。到了黑暗的中世纪，裴洛把犹太教与柏拉图主义、斯多葛派混和在一起，有了自己的思想体系。上帝至善、原罪说等变为宗教教义。

原罪说是最为突出的。这种学说认为人生而有罪。因为人类始祖亚当和夏娃不听上帝的劝告，偷吃了智慧果，犯了原罪，被逐出伊甸园。因此，他们的子民生而有罪，是上帝惩恶扬善的表示。人有罪，就必须赎罪。人应该为神而活着，尽管历尽艰险，在所不辞；赴汤蹈火，万难不屈。这并非是一种人的觉醒，而毋宁说是宗教的狂热。

这种原罪说经过奥古斯汀和阿奎那的论证日益精致起来。他们说，上帝造人原是为善，而人生以来追求声色犬马，便犯了罪。这样一个“人欲横行”的世界就是被上帝定了罪的世界。只有抛弃这个世界，才能进入天国。人一天不赎罪，就一天没有幸福。必须心甘情愿地赎罪才能得到幸福。

公元 4 世纪，罗马政权把基督教正式定为国教，并下令禁止其它的宗教信仰。公元 359 年东西罗马分立之后，基督教会逐渐分成东西两个教会。东教会叫“正教”，西教会叫做“天主教”。从 467 年西罗马帝国灭亡之后，在几百年中，罗马教皇就由天主教教会的首领同时兼任了世俗政权的首领。教皇是上帝在尘世的代理人，代上帝把政权以及政权所辖的土地授与国王。11 世纪十字军东征以后，到了文艺复兴时代，近代资产阶级起来了，教会的势力才开始削弱。

虽然教会势力受到削弱，但宗教思想却在人们的心里扎下了根，形成了不同于中国人的文化心理结构。对“原罪”的自我意识，使他们为赎罪而奋勇斗争：征服自然，改造自己，以获得神眷。当然这种希伯来精神受到世俗精神的冲击略有缓和，然而，

个体与上帝的直接精神联系，优越于其它一切包括人际君臣父母夫妻兄弟的关系。“以灵与肉的分裂，以心灵、肉体的紧张痛苦为代替而获得意念的超升、心理洗涤以及与上帝同在的迷狂式的喜悦……便经常是以个人为本位的西方‘罪感文化’的重要环节。人们把人生的意义和生活的信念寄托于神（上帝），寄托于超越此世间的精神欢乐。这种欢乐经常必须是通过此世间的个体身心的极度折磨和苦痛才可能获有”。<sup>①</sup>这在中国，是没有的。中国的文化是“乐感文化”，主要的特征是“天人合一。”

## （二）“天人合一”

天人合一观念的现实基础有两个方面：一是人与自然的协调，一是个体对群体的适应。它的心理基础是先秦的孔子仁学体系所体现的实用理性精神。“天人合一”的观念成熟在先秦，而定型化则在汉代。

从先秦开始，孔子便提出了“天何言哉”的命题，把天作为一个自然物同神分离开来。在孔子的思想体系中，天的自然属性还不十分突出、明显，还有着神秘的色彩（“富贵在天”）。到了荀子，天的自然属性便被极大地突出了。天，就是自然，就是日月风雨，就是星坠木鸣，就是山川大地。天和政治没有什么关系。政治的好坏，年成的丰欠，人生的祸福，命运的吉凶，是人自己造成的。那些求雨的人们，并不是相信天能眷怜，只不过是一些仪式。荀子是中国思想史上第一个提出“天人相分”的人。“天人相分”，就是把自然与人类分开、区别开来的观念。在这个基础上，荀子提出了“人定胜天”的伟大命题。如果说孔子的理论是从心理上否定了神的观念，那么，荀子便是从人的能力上否定了

<sup>①</sup>李泽厚：《中国古代思想史论》，第 307 页，人民出版社，1985 年版。

上帝对人世干预的迷信。人的能力不是生而具有的天赋，而是“学而习之”的后天成果。学习的过程，也就是不断认识自然，掌握规律的实践过程。在这个过程中，要紧的是不能“逆天”，而要“顺天”、“合天”，即适应自然的规律。荀子把这一点说得非常清楚，他在《劝学》篇中说：

吾尝终日而思矣，不如须臾之所学也；吾尝跂而望矣，不如登高之博见也。登高而招，臂非加长也，而见者远；顺风而呼，声非加疾也，而闻者彰。假舆马者，非利足也，而致千里；假舟楫者，非能水也，而绝江河。君子生非异也，善假于物也。

“善假于物”，就是要适应自然的规律。人的个体的有限能力，通过“善假于物”的实践，就可以变得无限。手臂可以加长，音量可以加大……。相反地，“逆天”则必然白讨苦吃。“木荒而用侈，则天不能使之富；养略而动罕，则天不能使之全；倍道而妄行，则天不能使之吉。”（《天论》）

荀子的“天人相分”实际上就包含了“天人合一”。因为“分”与“合”不能孤立存在，人的“分”，必经过“合”；合在这里不仅仅是某种规律，而且包含了人的情感和精神。这一点却是中国哲学史界所忽略的。中国哲学史界高扬了荀子的“天人相分”、“人定胜天”，恰恰忽视、抹煞了作为二者转换中介的“天人合一”。荀子在《天论》中说：

天职既立，天功既成，形具而神生。好恶、喜怒、哀乐藏焉，夫是之谓天情；耳、目、鼻、口、形，能各有接而不相能也，夫是之谓天官；心居中虚，以治五官，夫是之谓天君，财非其类，以养其类，夫是之谓天养；顺其类者谓之

福，逆其类者谓之祸，夫是之谓天政。暗其天君，乱其天官，弃其天养，逆其天政，背其天情，以丧天功，夫是之谓大凶。圣人清其天君，正其天官，备其天养，顺其天政，养其天情，以全其天功。如是，则知其所为，知其所不为，则天地官而万物役矣。

这难道不正是道地的“天人合一”么？这不正是说明了人的感官、理智、实践与自然的吻合么？所以要端正理智（“清其天官”）、涵养情感（“养其天情”）、正确实践（“顺其天政”），不正是因为这要克服不符合天的理智（“暗其天君”）、情感（“背其天情”）、实践（“逆其天政”）的因素么？正是由于有了“天人合一”这个中介，经由“天人相分”（认识），才能达到“人定胜天”（行动）。在荀子这里，一切笼罩在天上的主宰功能、信仰观念、崇拜意识、神秘因素都被扫荡一空。但是，荀子的思想中，毕竟还有消极的因素。他一再强调天运行规律的纷繁复杂和不可捉摸，因此虽然要求人们发挥主观能动作用去征服自然，但却又宣扬人们“不求知天”，这就同他的“人定胜天”产生了矛盾。“不知”如何能改造？

在汉代，这个问题便解决了。在政治制度上是汉武帝提供的，在思想领域中是董仲舒完成的。汉武帝实行了“罢黜百家、独尊儒术”的政策，把先秦以来的百家争鸣中发展起来的各家学说统统排斥在外，因此，儒家之外的各家失去了官方的保护伞，只有儒家取得了独尊的地位。这是随着政治的大一统而必然出现的思想上的大一统的格局。董仲舒的理论所以取得很高地位，当与此有关。董仲舒上承先秦，下启魏晋，提出了著名的“天人合一”观念：

以类合之，天人一也。

为什么会这样呢？在董仲舒看来，天有三百六十五口，人有三百六十五骨节，在形体上是一样的；天有日月，人有两目；天有阴晴风雨，人有喜怒哀乐，在情感上是一样的……所以“天人合一”。这不正是荀子的“天官”、“天情”说的另一种翻版吗？与荀子不同的是，在董仲舒这里，有了两个新内容。一是反对贫富不均，二是提倡“天人感应。”

关于反对贫富不均，他提出“天不重予”的理论。这种理论认为，天给了人一份东西，就不能再给了。现在，富人的财富是穷人的无数倍，这是不符合天的本性的，应该取消。但这一点不符合统治阶级的本意，没有被采纳，在理论界也没有多大影响。在理论界产生巨大影响的是“天人感应”理论。这种理论认为，人君的统治，上通于天；政治清明，天就高兴，风调雨顺，政治黑暗，天就发怒，降生灾害，谴告人君；人君可以根据天的情况，修改自己的统治方案……。

这样一来，荀子的“不求知天”固然得到了纠正，但荀子“天人合一”的唯物因素被压下去了，神秘因素却被膨胀起来。天又增加了其固有的二重性的主宰因素。从而，“天人合一”，既包含着人对自然规律的能动地适应遵循，也意味着人对主宰的，命定的东西的顺从崇拜。它具有某种模糊性质，不是人格神的绝对主宰，因为有自然规律的一面；也并非绝对对自然的改造，因为还有神秘性的一面。

之所以说这种心理结构已经在汉代定型，是因为它已成了一个广泛被认同的观念：《淮南子》的自然无为突出了它的规律性的一面，《黄帝内经》所谓人是天的缩影的观念突出了它的功能的一面，王充的《论衡》从科技经验观察归纳方面突出了它的可认识的一面，尤其是司马迁的“究天人之际，通古今之变”的历史哲学把它的意义提到了首位……。自此之后，天人合一便成了中华民族的智慧。与“神人合一”不同，它通过审美走向了人际。



### (三)基督教与中国的宗教

世界三大宗教：基督教、伊斯兰教、佛教，西方盛行的主要是前二者，中国自东汉盛行的是佛教。三种宗教在中国都有，只有佛教扎下了根，其余二种零星散见于各地。但是，作为一种主要的思潮，中国的宗教的主旋律是世俗精神，西方宗教的主旋律是神灵世界。西方宗教在传入中国之后，没有不被世俗化的。

苏联著名学者克雷维列夫在《宗教史》中指出了这一现象，他指出：

佛教的神在中国土壤里究竟怎样改变了自己的面貌和精神，这可以从弥勒观察出来。这位中国式的未来佛变成了一个面部略带痴笑的大肚子偶像；按中国的观念，大肚子是财与福的象征，弥勒将来降临人间会给人们带来财与福。其它佛教神也获得了中国式的职能，这些职能与无形体的空和乞求涅槃相距甚远；例如，阿弥陀佛必须保证信徒来世能过极乐生活。观音的形象也发生了显著改变。约在八世纪，他变成了一个名叫观音的女神，其职能是保护妇女和婴儿，医治不育症，把死者的灵魂送到极乐世界，而极乐世界的首脑阿弥陀佛则是这位女神的父亲。

这种用世俗精神来同化佛教的能力，几乎被所有学者所认为是中国宗教的能力。范文澜先生在《中国通史》，冯友兰先生在《中国哲学史新编》等著作中均强调了这一点。中国近代史上著名的太平天国起义的拜上帝会则更全面、系统地用世俗精神“同化”了基督教。基督教的“人皆兄弟”的观念，被注入了农民阶级的经济平均主义和原始朴素的平等观。宗教狂热被充实为积压已久

的农民群众的革命欲求。宗教戒律被改造成相当完备的革命军队所需要的严明纪律。不是什么“赎罪”的幻想，而是现实的斗争；不是什么“回到上帝的怀抱”，而是要扫清一切“妖孽”；不是什么来世的报应，而是此生的复仇；不是“彼岸”的安慰，而是“此岸”的行动；不是什么死后进天堂，而是生前建“天国”……这里已非常明显地体现了中国宗教与西方宗教的不同面貌和实质。如果我们再深入研究一下，则基督教与中国宗教有如下几点不同：

①中国的世俗政权，从来没有被教主执掌过，而西方，教皇（主）拥有极大权力。从法兰克王丕平赠给教皇德望三世大片土地时起，教皇就具有了国君的权力。

②中国的宗教组织从未达到过能发动大规模战争的强大程度，即便象人所共知的《少林寺》电影那样的少数僧人的参战，在历史上也屈指可数。但基督教却发动、组织了大规模的十字军远征。十字军远征的经济上的背景就是出于教皇乌尔班二世在克勒芒宗教会议结束后的著名讲演。①儿童十字军东征更反映了宗教信仰的强大。

③中国的宗教很少见赎罪的宗教仪式，而基督教则把这一点发展到极致。据德国学者冯·别佐利德记述，“任何人只要在彼得大教堂有名的祭坛前忏悔，跪着念五遍‘我们在上的天父’，然后把手指在祭坛的石洞中放一下”，罗马人可赦罪七千年，本国人可赦罪一万年，外邦人可赦罪一万四千年。此外，还有一种充满荒唐色彩的金钱赎罪行为：“谁若杀害了父母、兄弟、姊妹、妻子或其它任何一个亲属，只要缴纳 5 到 7 枚土耳其金币，便可洗净罪

①教皇指出，欧洲的土地无力供养其居民。这是因为人口相对过剩，首先使全体农户、同时也使许多贵族和骑士阶层极度贫困。教会认为，只有依靠对外的军事冒险才能切实改变状况。当然，教皇也提出了远征的宗教论据，即教主的坟墓及整个圣地，掌握在“波斯国的传人，可诅咒的、异国的、远离上帝的人，心灵和理智都不信仰上帝的坏种人”手中。这是不能允许的。

恶。”在中国，一般人都是用香火和纸的焚烧，进行“还愿”。

④西方基督教至今仍有广大市场，人们结婚要进教堂，教徒之子生下来由父母举行“受洗”仪式……。中国除少数人，很多都是尘世生活的苦难遭际迫使其“出家修行”。

⑤西方的折磨肉体、获得神的恩宠仍在流行。印度教徒庆祝浴心节，用针刺舌尖，用手指粗的铁棍穿过脸颊击鼓……。而中国，一般是粗茶、淡饭，单为了“养生”的目的。

⑥基督教精神广泛渗入世俗生活，影响了人们的审美和艺术创作，中国的宗教则在世俗文化的包围下淡化。“试看晚唐五代敦煌壁画中的《张仪潮统军出行图》、《宋国夫人出行图》，它们本是现实生活的写真，却涂绘在供养佛的庙堂石窟里，并且占有那么显赫的位置。”<sup>①</sup>关于这一点，下面我们还要详细论述。此处不赘。

#### （四）“神人合一”观念对西方人审美艺术的影响

和中国的情况截然相反，西方的“神人合一”观念不是被世俗生活观念同化，而是竭力同化世俗观念。源远流长的“神人合一”传统对西方美学和艺术的影响是巨大的。

神人合一观念积淀为文化心理结构，文化心理结构生产出美学理论和艺术作品。在这个积淀的过程中，我们认为柏拉图的思想提供了总体模式，好比中国的孔子从心理上提供了中华民族的实用理性的文化心理模式一样。

柏拉图提出了这样一个问题：灵和肉是对立的，神和人对立的。消除这个对立的唯一途径是泯灭肉体，归入灵魂，牺牲自我，与神会通。因为灵魂、神是幸福的乐园，肉体、人是罪恶的渊薮。

<sup>①</sup>李泽厚：《美的历程》，第 160 页。中国社会科学出版社，1984 年版。

这种灵肉分裂、神人对峙的观念，经由一系列环节，到基督教，便构成了一个稳固的文化心理结构。之所以这样说，这是因为通过基督教，它变成了一般西方人的自觉意识。有如黑格尔在《美学》中所说：“基督教狂热者却把苦痛和对于苦痛的意思和感觉当作真正的目的……把这类考验强加到自己身上的心灵愈丰富，它所占有的东西愈高贵……愈易产生最凶残的斗争和最疯狂的分裂。”这种认识并非是黑格尔的主观逻辑推演或武断，而恰恰是事实的真相。下面把很有代表性的二位近代人物丹纳（历史学家）、海涅（诗人）、卓别林（演员）的看法列举出来，对这个问题的实质便会一清二楚了。丹纳在《艺术哲学》中说：

永久快乐或永久苦恼的远景破坏了心灵的平衡；到中世纪末期为止，在这个千斤重担的压迫之下，人心好比一具机件损坏的天平，乱蹦乱跳，一忽儿跳得极高，一忽儿掉得极低，永远趋于极端。文艺复兴时期，被压迫的天性振作起来，重新占着优势，但旧势力还站在面前想把它压下去；古老的禁欲主义与神秘主义，不但拥有原来的或经过革新的传统与制度，并且还有这些主义在痛苦的心中和紧张过度的幻想中所散布的持久的骚乱。便是今日，这个冲突依旧存在……

海涅在《论德国宗教和哲学的历史》一书中写道：

邪恶的撒旦和善良的基督对立着，基督代表精神世界，撒旦代表物质世界；我们的灵魂属于精神世界，肉体属于物质世界；从而，整个现象世界，即自然，根本是恶的；撒旦，这黑暗的主宰者，就想用它来引诱我们堕落；因此，必须谢绝人生中一切感性欢乐，对我们的肉体，这个撒旦的采邑，加以折磨，这样才能使灵魂越加庄严地升到光明的天国，升

到基督光辉灿烂的国度。

这种世界观，这种基督的真正根本思想，象传染病一样，以令人难以置信的速度蔓延了整个罗马帝国。这种病痛延续了整个中世纪，它时而加剧，时而弛缓，使我们现代人还在肢体中感到痉挛和无力。我们当中即使有许多人已经痊愈，但还是逃不出这个无处不在的病院气氛，而且作为许多病人当中唯一的一个健康人，他仍会感到不幸。

丹纳与海涅的看法出人意外的一致，甚至在措词造句上都仿佛是从一个字模中复制出来的。岂止如此，这种自我意识（黑格尔）、世界观（海涅）、传统（丹纳）也会象复印机那样，复印出无数的“复印件”，连法西斯希特勒都不放在眼里的幽默大师卓别林也无可幸免，他的那套关于美的观点再好不过地说明了这一点：

（美）是一种死亡与乐趣的无所不在的表现，一种我们在自然和自然事物中觉察到的带有笑意的悲哀，一种诗人能够感觉到的心灵与外物的神秘冥合——它的表现，可以是照射在垃圾箱上的一道阳光，也可以是丢弃在阴沟里的一朵玫瑰。埃尔·格雷斯曾经从十字架上我们救主身上发现了美。<sup>①</sup>

卓别林的审美观无疑带有西方人的特色，但他对于宗教扭曲人的心灵无疑是十分反感的。他有一个朋友拉尔夫的女儿作了修女，他不胜感叹：“那是她的大女儿，现在哈尼克的修道院里……他给我看她十六岁那年拍的一张照片，她的美貌立刻把我吸引住：一双乌黑的大眼睛，一个丰满而又细巧的嘴，从照片上向人亲切地微笑。

<sup>①</sup> 《卓别林自传》，第 568 页。戏剧出版社，1980 年。

“拉尔夫解释，说他夫妇曾经带她去巴黎，多次参加舞会，出入夜总会，希望她能打消进修道院的念头……但仍旧不能改变初衷。

“最后他的女儿进来了，我登时感到一阵悲哀，因为她长得和照片一样美丽……”<sup>①</sup>

两星期以后，拉尔夫因此事自杀。卓别林的悲哀和拉尔夫的绝世，说明了什么呢？这是任何人都可以想象得到的。在中国，出家修行，家长的忧愁是可想而知的，但自杀是少见的。

对宗教的信仰和狂热，西方远胜于中国。美国的人民圣殿教可以成千成万地集体自杀，而在中国，却见不到这一情形。中国也有过几个少女集体自杀，那是对于人生的绝望，而不是对上帝的恩宠。

由西方的宗教，定型化的“神人合一”观念，亦即心理结构，对于艺术的影响是相当大的。其中最显著的，就是建筑。

12—15世纪是建筑的兴盛期。当时由于宗教统治根深蒂固，教堂仍然是最主要的建筑类型。虽然反映城市经济特点的都会广场，市政厅、手工业行会、商人工会与关税局也不少。但由于当时城市人口密集，布局杂乱无章，街道狭窄，民房拥挤，就把宏伟的教堂突出出来。形象上高高地凌驾于城市之上，在思想上统治着市民。

巴黎圣母院，是法国早期哥特式的典型实例。它位于巴黎城中岛上，入口西向，前面有一可供市民集会和节日活动的广场。教堂的中央通廊宽 12.5米，纵深 125米，高约 33米，是两侧通廊的  $3\frac{1}{2}$  倍。在这个幽暗的、形如峻峭峡谷的追廊中只有一个方向，这就是处于通廊里端的神坛。它在透过彩色玻璃窗的光线下，在摇曳的烛光中，就象彼岸那样，显得十分神秘。

<sup>①</sup>《卓别林自传》，第 419页。戏剧出版社，1980年。

教堂正面是一对高 60 余米的钟塔，靠近后面是一座高达 90 米的尖塔。由于教堂不仅是宣扬宗教的场所，还被用来作为宗教的象征。教会总是极力把教堂造得越高越好，并利用尖塔、尖券、尖形拱顶、飞扶壁、束柱等，使之在直观上具有向上感，以便为教堂制造一种上升、高耸、驾空与飘渺的艺术效果。其目的是要把那些饱受人间苦难的信徒的目光引向苍天，使他们忘却现实、憧憬天堂。<sup>①</sup>它具有强烈的刺激和认识，人们到了哥特教堂内，象被突然扔进一个巨大幽闭的空间之中，不由得感到渺小、恐惧而企求上帝的保护。

与建筑艺术相平行，其它艺术也是如此。以绘画为例，在公元 6 世纪，法国马赛区的主教下令销毁在他的教区里所有的圣像。销毁圣像的高潮在公元 754 年的君士坦丁堡会议上体现出来。参加会议的有 338 位主教。会议决定：“具有光荣的人性的基督，虽然不是无形体的，却崇高到超越于感官性自然的一切局限和缺点之上，所以他是太崇高了，决不能通过人类的艺术，比照任何别的人体，以一种尘世的材料为图象。”会议还宣布，凡企图用可见的色彩去表现上帝的化身基督的形象的人，凡刻画哑口无声毫无生气的圣者图象者，一律开除教籍。很明显地这是“禁欲理论的产物”。<sup>②</sup>

禁欲的反面，就是纵欲。它不仅是审美和艺术的精神，而首先来自实际的生活。就德国来说，感觉主义曾因基督的自身缺口而迸发出长久被压抑的烈焰。“在蒙斯特，感觉主义化身为杨·茫·莱顿，赤身露体地穿过大街小巷，招摇过市，并和他的十二个婆娘睡在一张大床上，这张床我们今天在当地市政厅里还可以看到。修道院的大门到处都打开了，修女和小修道士互相投入对方的怀

<sup>①</sup> 参见《西方建筑史漫谈》。《美学与艺术讲演集》，第 642-644 页，上海人民出版社，1981 年版。

<sup>②</sup> 参见 蟹桑葵《美学史》，第 28 页，商务印书馆，1985 年。

中,拥抱接吻。”<sup>①</sup>于是,纵欲的东西便通过艺术表现出来。今日的吉普赛人的那种疯狂外露便可以说是那种感觉主义的流风遗韵。

奥地利著名作家茨威格的《一对酷似而又迥异的孪生姐妹》,便写出了禁欲纵欲的主题。这是作者称之为“滑稽可笑的故事”,说的是有一对孪生姐妹海伦娜和索菲娅,有着光彩照人、百媚千娇的容貌。姐姐海伦娜是纵欲的娼妇,索菲娅是誉满全城的修女。在海伦娜与那些王公大臣寻欢作乐之际,索菲娅却日日夜夜照料那些溃脓的、气息奄奄的病人。

这对孪生姐妹宛如两颗难分难离的星宿,照耀着这惊异的国土。他们既能使罪孽的人满意,又能使虔诚的人高兴。因为前者是从海伦娜的肉体乐趣中得到满足;后者是从索菲娅这面闪烁着美德的镜子中启迪了自己的灵魂。这种矛盾的现象把美德与肉欲一目了然地展现在人们的面前。对热爱纯洁的人来说,造福于人类的女圣人就在他们身边;对沉缅于肉欲的人来说,到那个墮落的姐姐怀中享受尘世的欢乐,随时都可能实现。诚然,在每个人心里,都会有这种善与恶、灵与肉两条截然不同的道路上私地里来往徘徊。

通过这两个形象,可以把纵欲与禁欲、神性与人性、德行与丑恶、真与假、正义与邪恶……等一一解剖给世人看。现象上的孪生、两人,实质上的同胎、一个。是假面人,或两面人。如鸟之两翼,车之两轮,合则双美,离则两伤。海伦娜离开了索菲娅,缺少了圣洁的光辉;索菲娅缺少了海伦娜,就没有了世俗的欢乐。人们既要保持崇高的矜持,又要存有肉欲的享受。

凡是历史发生过的,艺术总是要把它概括出来。文艺复兴之后,人文主义勃发。文艺作品中的基督不再是威风凛凛的邱比特,而变为神态安定的阿波罗,圣母足以挑引世俗的爱情,天使如同小爱神一样妩媚……。

<sup>①</sup>海涅:《论德国宗教和哲学的历史》,第35页。商务印书馆,1974年。



无疑地，“神人合一”的观念确实是美学和艺术发展的束缚，象基督教会反对偶像、取消感官的欢乐和世俗的甜蜜，但是，另一方面，它也促进了美学的发展和艺术的进步。“为了全面掌握表现，为了……再现人的一切的艰巨性，难道不是需要在艺术领域内以及在艺术与教条之间，把灵与肉的对立推到极端吗？如果天神似的或者说英雄式的基督从来没有成为身世不幸的人的话，如果十字架上的磨难和殉道以及形形色色形容憔悴的苦行者从来没有被带到描写范围内的话，波提切利和列奥纳多的作品的复杂表现力和近代人对于和生活一样宽广的美的感受力，我们特别引以为自豪的东西，不是会缺少一个因素吗？如果教会中没有人认为，而宗教会议也没有决定：‘……基督……决不能通过人类的艺术……（描绘出来）’的话，当想象力终于取得了自己的权力的时候，举例说来，会有拉斐尔体现在《圣玛利亚的圣子》那种充分神秘的感觉吗？”<sup>①</sup>鲍桑葵的话是有一定道理的。因为，如同恩格斯所认为的那样：悲愤出诗人；也如同马克思所强调的那样：真理好比燧石，碰撞的越厉害，迸出的火花越耀眼。没有一种极度的悲哀，也就无所谓真正的喜悦。整个人性无可置疑地具有这种共同之处。中国的无数事例也如此（在下面要详说）。正是彼岸的无限，才使人感到此岸的有限；正是神的伟大，才使人感到自己的渺小；正是来世的欢乐，才会有今生的挣扎；正是灵魂的纯洁，人才会磨难自己的肉体……

作为这种心灵冲突的成果，西方美学的理论体系不是比中国要早些、完整些吗？是鲍姆嘉通创立了科学的美学体系，而不是中国人，这难道不是举世公认的事实吗？但同时，我们也看到，鲍桑葵的“欧洲中心”论的观点的偏颇。<sup>②</sup>我国古代虽然没有表现上帝的煌煌巨作，但是，我们祖先所讴歌的自然美，我们的青

<sup>①</sup>《美学史》，第 172—173 页。

<sup>②</sup> 他在自己的《美学史》中公然排斥中国的美学。

铜艺术、庄禅意境不是至今在西方仍是颇具魅力的东西吗？所以，我们认为，西方美学家们的一些看法，尽管是卓有所见，但往往带有对中国的偏见。就其正确的一面来说，西方的艺术及审美是从反面“神人合一”的刺激来形成和完成的；中国的艺术和审美是从正面“天人合一”的感受积累和升华的。孰是孰非，自有公论。但从现在的趋势来看，不是互相排斥，而是彼此融合。这也许应了《三国演义》上的开场白：“天下大势，合久必分，分久必合”。为什么要“合”？这就要接触到下面这个问题：

### （五）“天人合一”观念对中国人审美艺术的影响

中国的“天人合一”对美学和艺术的影响作为与西方“神人合一”对美学和艺术的影响的对立面，有着更加合理的现实因素。正如黑格尔在《美学》中所说：西方的“神人合一”所铸造的“心灵只能安居在可以理解的世界里，而不能安居在真正的现实世界里。”<sup>①</sup>中国的“天人合一”恰好相反，它所铸造的心灵，不是安居在可以理解的世界里，而是安居在真正的现实世界里。

《神仙传·白石先生》载：“彭祖问之曰：‘何不服升天之药，’答曰：‘天上复能乐此人间乎……’”。正从一个侧面反映了人对神的轻蔑和对世间的重视。古代典籍中不乏对升天的事类的记载，但月中的嫦娥也终于“碧海青天夜夜心”地忏悔起来。

中国对人的定义是：仁。“仁者，人也。”“仁”就是二人。二人成人，即是说对人的群体的肯定。孤立的人不成为人，人必须在群体之中才成为人。人的定义的基因便是：君臣、父子、夫妇、兄弟、朋友……。人与人之间的心意感通，也就是“以心换心。”“换你心，为我心，始知相忆深。”所以，在实际生活中，必须以对方为重。“礼让”是这种关系的外在表现。这种对人的设计，一

① 《美学》第二卷，第 310 页。

般使中国人富于人情味。对于熟人，不轻易拒绝他的要求，乐于为人办事。一旦建立起人际关系，就有趋向于稳定的倾向。不忘故旧、维持终身的朋友关系<sup>①</sup>。如果有人破坏了这种平衡，受人嘲讽，当事人也会骂一声“翻小肠”“忘恩负义”。所以孤零零的个人(包括情感与行为)都是不好的。“孤男寡女”、“我行我素”、“刚愎自用”是在实际生活中物化了的某种原则。由个人对他人的依赖，扩大到由个人对家的顺从，由个人对家的顺从，扩大到对国家的忠诚。岳飞就立下了“精忠报国”的誓言。一般小康之家的格言是：在家靠父母，出门靠朋友。都排除了对神的迷妄。

我们可以说这是一种“人情磁力场”。人们处处以对方为重，以便使对方欠下自己的人情债，将来可以要求别人偿还。西方人倾向于把权益范围与友情范围划分得清清楚楚，中国人则倾向于将真正感情以外的领域也加以情感化。中国人“以心换心”的宴会对外国人变成一种仪式。

中国的“仁者，人也”的定义尽管好些人并没有自觉地意识到，但在生活中，处处免不了它的纠缠。伟大的思想家鲁迅和许广平结为伴侣之后，仍然供养“前妻”；他激烈地反对封建人伦，仍极孝顺老母。所以他尽管在理想上向往未来，在情感上却仍留恋过去。

这一切都不是偶然的，都与积淀下来的文化心理结构有千丝万缕的联系。孔子所奠基的文化心理结构模式在中华民族的发展史上发生了巨大影响。这种文化心理结构的模式便是实用理性。实用理性是说，它关注于现实社会生活，不作纯粹的抽象思辨，也不让非理性的情欲横行，事事强调“实用”“实际”……。它的要素是血缘基础、人道主义、心理原则、个体人格。它不用某种神秘的狂热，而是用冷静的现实的合理的态度来解说和对待事

<sup>①</sup>如华容道关羽放曹操，至今为人称道。

物、传统；不是禁欲式地扼杀或放任情感欲望，而是用理智来引导、满足、节制情欲；不是对人对己的虚无主义，而是在人道和人格的追求中取得某种均衡；不需要外在的上帝的命令，不盲目服从非理性的权威，却仍然可以自我完成。

这种文化心理结构由于儒家而产生，由于道家而深化、由于屈骚而丰富。魏晋是中国美学与文艺根本心理机制和情理机制的奠定基础的时期。正是这种模式，使中国美学、艺术的面貌大不同于西方。李泽厚先生有一段颇为精采的论述，他说：

庄、屈、儒的在魏晋的合流，铸造了中国文艺与美学的根本心理特征和情理机制。在这个机制模式中，中国的作家、艺术家们去感知、去感受、去抒情、去想象、去理解和认识。正因为在这个合流交会中，有《易》、庄的牵制，中国文化便不讲毁灭中的快乐，不讲生命通过痛苦的否定而新生，没有从希腊悲剧到尼采哲学的那一套。由于有屈庄的牵制，中国文艺便总能够不断冲破种种儒学正统的“温柔敦厚”、“文以载道”、“怨而不怒”的政治伦理束缚，而蔑视常规、摒弃礼法、走向精神——心灵的自由和高蹈。由于儒、屈的牵制，中国的文艺又不走向空漠的残酷、虚妄的超脱和矫情的寂灭……①

到了唐代，又加上了禅宗。禅宗使这种心理结构变得更加幽深：

具有禅意的中国文艺，一方面由于多借外在景物特别是自然景色来展现心灵境界，另一方面这境界的展现又把人们引向了更高一层的本体探求，从而又进一步扩展和丰富了中国人

① 《古典美学札记·则》，载《文学评论》，1986年第4期。

的心灵，使人们的情感、理解、想象、感知以及意向、观念得到一种新的组合和变化。<sup>①</sup>

中国美学的四大思潮：儒、屈、庄、禅，虽然各有特色：儒家重伦理、屈骚崇道德、庄子颂自然、禅宗敬心灵，但是它们又都贯穿着实用理性的精神，不过在审美的诸心理要素中突出的重点不同罢了。例如儒家重伦理但不排斥情感，庄子重情感但不抹煞理解，屈原重道德但不忽视想象，禅宗重意向但不妨害伦理。

这种审美的机制模式有如思维模式一样，有其封闭的一面，也有其开放的一面。封闭的一面是针对着彼岸世界，开放一面是针对着此岸世界。所以在中国美学中，对彼岸的“神”总是加以排斥、拒绝，对此岸的“人”“天”总是加以吸收、容纳。但是，另一方面，对彼岸也开放，对此岸也封闭。是封闭中的开放，开放中的封闭。例如，中国不怕领引外来宗教，西方的所有宗教中国都断然排斥，但在开放中又总是加以过滤、筛选，所谓“同而化之”；对此岸的开放，也并不是所有的都加以高扬，总是在开放中谨慎地选择、汲取，所谓“一以贯之”。对宗教的开放中，实用理性的向心力大于非理性的离心力，所以在“圆周运动”中，神的因素被抛弃、淘汰；在对世俗的封闭中，纵欲和禁欲的离心力小于人际关系的情理平衡的向心力，所以在“贯性运动”中，它往往被打入“另册”，列为“禁书”。

“天人合一”对中国美学的影响是情、理的交融、和谐、平衡和互补。从贯穿千余年来的“乐而不淫”、“哀而不伤”的“诗教传统”来看，它成了中国美学的基本精神之一。

“乐而不淫”，是说愉悦而不放纵；“哀而不伤”，是说痛苦而不厌世。“不淫”、“不伤”强调的是不走极端。《国语·周语》上

<sup>①</sup>《禅意盎然》，载《求索》，1986年第4期。

便有“怨而不怒”、“忧而不困”、“思而不惧”、“直而不倨，曲而不屈，迕而不福，远而不携，……复而不厌……取而不贪，行而不流”等语。

一方面，要有某种情感，另一方面，又要对其节制；一方面，要有某种理智，另一方面，又要充溢情感；一方面，要动之以情，另一方面又要晓之以理；一方面，是情、理的平衡，另一方面，又要打破这种平衡……。

从字源学上考察，也是如此。对于“美”字，中国古代有两种说法。一种认为“羊大为美”，是说羊肥味美；一种认为“羊人为美”，是说人戴着羊头跳舞。“羊人为美”，强调了社会因素；“羊大为美”，强调了自然基础。就是说，“美”既包含着理性的东西，又包含着感性因素。在理性和感性的交融统一中，人才会感到美。

这种美学观，无疑会波及到创作手法。皎然总结了前人的经验之后，提出了一种“中和”的创作手法。他说，在创作时，要“气高而不怒，怒则失于风流；力劲而不露，露则伤于斤斧；情多而不暗，暗则蹶于拙钝；才瞻而不疏，疏则损于筋脉。”又说：“至险而不僻，至奇而不差，至丽而自然，至苦而无迹，至近而意远，至放而不迂。”元帝《内典碑铭集林序》说：“能使艳而不华，质而不野，博而不繁，省而不章，文而有质，约而能润。”夏敬观评贺铸词引正音方言曰：“平淡不涉于流俗，奇古不邻于怪僻，题咏不窘于物议，叙事不病于声律，比兴深者通物理，用事工者如已出，格见于成篇浑然不可凿，气出于言外浩然不可屈。”

在“中和”创作方法的影响下，中国艺术家们的作品，基本上是沿着这个主流下来的。孔子为代表的儒家不必论矣，就是瑰伟奇特的《楚辞》，这浪漫主义的杰作，尽管是有某些非常激烈的言辞，把满腔悲愤推到了极端，对无耻小人的轻蔑，对贤良的遭遇不幸的哀叹，对恶势力的愤怒声讨，对光明的执着追求，对人

生价值的探索，对世界意义的怀疑，对国家命运的思索，对人民疾苦的同情……却仍然高蹈而不失于平和，肯定人世而不绝于君王，仍然取得了如司马迁所说的“好色而不怨，怨诽而不乱”的“中和”的审美效果。司马迁尽管受到宫刑的非人待遇，但他的《史记》依然放射着“中和”美的光辉。下面，让我们简单来分析一下辛弃疾的这种“中和”美的艺术特色。

如同陶渊明静穆而非忘掉世事一样，辛弃疾于奋发进取中也有消极避世思想。前者已由鲁迅先生反复指出，而后者今人尚少提及。一生都在积极进取，这是理想化的辛弃疾，不是历史中现实的辛弃疾。现实的辛弃疾，也是个有血有肉的人，有悲哀，也有欢乐；在战斗，也在休息；为民族事业献身，也为个人的沉浮而自怜。从 1182 年到 1203 年的二十年内，他除了曾一度出任福建路的提刑和按抚使共不满三年外，他是完全被昏庸、腐朽的南宋朝廷弃置不用的。这不能不促成他内心性格消极避世的一面。他在被朝廷冷落之后，真正饱尝到历经沧桑、世情冷暖的滋味：“少年不识愁滋味，爱上层楼，爱上层楼，为赋新诗强说愁。而今识尽愁滋味，欲说还休，欲说还休，却道天凉好个秋。”（《丑奴儿》）黑格尔说：“正象同一句格言，在完全理解了它的青年人口中，总没有阅世很深的成年人的精神中那样的意义和范围，要在成年人那里，那句格言所包含的内部力量才会表达出来。”<sup>①</sup> 历经打击、挫折之后，辛弃疾才能体会到，少年时代那种“为赋新诗”强说的愁，是一种外在模仿和追求，老来的“愁”才是不假外物的自然流露。因此，丝毫不用强说，而是“欲说还休”，别有一番滋味在心头。尽管不想说，可是“愁”却象影子一样跟随着他。他离不开，躲不了：“欲上高楼去避愁，愁还随我上高楼”，因为“愁”在心生，所以也就“此情绵绵无绝期”了。“近来愁似天来

<sup>①</sup>《大逻辑·导论》。

大，谁解相怜？谁解相怜？又把愁来比个人。却把今古无穷事，放在愁边，放在愁边，却自移家向酒泉。（《卜算子》）杜甫《饮中八仙歌》云：“恨不移家向酒泉。”但这里不只是借用，不只是象李白放浪形骸的“百年三万六千日，一日须尽三百杯”，“与尔同销万古愁”的翻版，这里是借他人之酒杯，浇自己之忧愁的个性展现。“总把平生入醉乡，大都三万六千场”（《添字浣溪沙》）“一饭动连宵，一醉长三日”（《卜算子》）“更从今日醉，大都三万六千场”（《临江仙》）。醉，解不了愁，往在是“借酒浇愁愁更愁”。他朦胧地意识到，这似乎是不可逆转的“天命”。“归去来兮，行乐休退。命由天，富贵何时？”（《行香子》）“老去浑身无益处，天教只住山林”（《临江仙》）“命已定，酒无益，更向何处觅乐趣？”于是只好向古人中寻求安慰。老子、庄子、屈原、陶渊明、林逋成了他精神上的好友知音。“味无味处求吾乐，材不材问过此生”（《鹧鸪天》）“怎得身似庄周，梦中蝴蝶？”（《念奴娇》）“自有渊明方有菊，若无和靖便无梅”（《卜算子》）“门外沧浪水，可以濯吾足”（《水调歌头》）。落魄的生活，失意的悲凉，日积月累，终于形成了他世界观中消极悲观的一面，在南宋朝廷弃置不用的漫长岁月中显得特别突出。“盗跖倘名丘，孔子还名跖，跖圣丘愚直到今，美恶无真实。简策写虚名，蝼蚁侵村骨，千古光阴一霎时，且进杯中物”（《卜算子》）“名利奔驰，宠辱惊疑。旧时家都有些儿。而今老矣，识破机关；算不如闲，不如醉，不如痴”（《行香子》）“物无美恶，过则为灾”（《沁园春》）“身后虚名，古来不换生前醉”（《点绛唇》）“随缘道理应须会，过分功名莫强求”（《水调歌头》）“君欲论齐物，往访一枝翁”（《水调歌头》）看不到前途、出路、希望和光明，只有愁苦、迷惘和悲伤、彷徨伴随着他。“身后虚名”，换不来“生前醉”；反思自省，当年的雄心壮志，只不过是名利场中的追逐，何如闲居、饮酒、如痴呢？不然，反而被弄得身心不安，“宠辱皆惊”。看破红尘，“简策写虚名，蝼蚁侵枯骨”；“安



处顺，“随缘道理”，这才是人生的真谛。从而认为无穷的宇宙、生存的社会，前进、上升、下降、失败、名誉、利禄、美、丑、善、恶，终归没有什么差别。很明显，这些词句中都有庄子“天地与我共生，万物与我为一”的深深印痕。庄子在《大宗师》中说：“且夫得者，时也；失者，顺也。安乐而处顺，哀乐不能入也。此古之所谓悬解。”又在《知北游》中说：“臭腐化为神奇，神奇复化为臭腐。”庄子再三强调的是命运的不可抗拒性。最好的办法，是安于自己的境遇，承认它是不可抗拒的力量；这样就可以从主观上摆脱不幸，得到心灵的慰藉。在人生道路上，要处于“材与不材之间”，经常“缘智以为径”，走好坏中间的一条路，纵使不能上进，也“可以保身，可以全生，可以养亲，可以尽年。”联系到辛弃疾的“味无味处有吾乐，材不材间过此生”和“早是催了纳，更是收入收支。乃翁依旧管些儿：管行管山管水”的安适恬静，在大自然怀抱中栖息体养倒是似曾相识不陌生啊！

所以，如同把辛词看成“豪放”，把辛弃疾称为“豪放派”诗人不同一样，他的词里面还有“婉约”风味。他的人生的进取和归隐的互补，发散为词中积极入世和消极避世的互补。限于篇幅，也由于辛词豪放一面早已被人谈透，此处不再重复。但这一“中和”的审美特色，却被《白雨斋词话》反复道出：“龙吟虎啸之中，却有多少和缓”，“多少曲折，惊雷怒涛中，时见和风暖日。”不必说辛词，就是苏词，又何尝不是如此！如果追溯到《诗经》、《古诗十九首》，也同样如此。<sup>①</sup>看来，这一传统确实是源远流长啊！

除了诗歌艺术，建筑艺术也是这样。不是象西方的歌特式教堂那样指向上苍，而是低矮平缓，充满了“可居可游”的乐趣。为了对比，我们不举一般的居民住宅，也举与宗教相匹配的塔如

<sup>①</sup>毛先舒在《诗筏》中说，“十九首，则平和粹雅，几于无复怨诽好色。”（《清诗话续编》，卷一）

何?王世仁同志在《塔的人情味》<sup>①</sup>一文中详细论述了这个问题。他指出:塔是佛教建筑,但充满了人情味。俗话说:“救人一命,胜造七级浮屠。”“浮屠”是“佛”的梵文音译(Buddha),这里借喻为塔。但中国的佛塔在人们心目中并不是虚无缥缈的天国形象,也不会产生阿罗地狱的幻想。唐朝进士及第,少年名士雁塔题名,抒怀畅咏,潇洒风流。《西厢记》描写崔张爱情,恰恰选中了黄河边上的普救寺塔院之旁作为典型环境,别具韵致。“雷峰夕照”是西湖名胜。唐长安的慈恩寺塔院里,曾传出过晚上有仙女绕塔“言笑甚有风味”的轶事。就连皇帝游玩的园林里也少不了佛塔,颐和园、香山、玉泉山、北海、避暑山庄……。锡龙山龙光塔隔墙入景,被称为园林借景的佳作。佛塔与园林本来风马牛不相关。阿拉伯的“半那楼”等宗教建筑也构成了名胜美景,但从来不曾被有意识地赋予它尘世的内容。只有在中国,才把这种毫无实用价值的纯宗教建筑引到人间审美生活中来。中国的佛塔是“人”的建筑,不是“神”的灵境;它凝聚着“人”的情调,而没有发射出“神”的毫光。

书法艺术,也是中国独有、举世罕匹的文化珍品。从王羲之到蔡邕,从柳公权到张旭……真、草、隶、篆,曲尽其妙。尤其是草书,那简直就是纸上的音乐。那行云流水的气势,笔走龙蛇的力度,终于成了“有意味的形式”,比彩陶纹饰的抽象几何纹还要自由、更为多样的曲直运动和空间构造,表达出种种体态姿势、情感意兴和气势力量。在中国人的审美感里,体现更多的是“自然的人化”,即人对自然韵律、节奏、变化的吻合,一致中积淀的宽广社会内容,而在书法艺术里,还有“人的自然化”的一面,它要求人与宇宙的普遍性形式和规律的感受同构。书法艺术所表达的,正是人与自然、情绪与感受、内在心理结构与外在自

<sup>①</sup>《美学》第4期。

然结构的直接碰撞、斗争、协调的生命之歌。这远远超出了任何模拟或借助具体形象、场景、人物的可能表现再现的内容、题材和范围。它直接作用于人的心灵，潜移默化地影响到人的身（从指腕到气质性格）心（从情感到思想）的各个方面。因为它“于山川得高远流峙之形，于日月星辰得经纬昭日之度，于云霞草木得霏布弥漫之容。”<sup>①</sup>这正是人对自然规律的同构感受，而毫无神仙上苍、严峻恐怖的味道。广大的民众，过春节贴的对联无不是书法艺术的普及品。这种艺术的普及性在世界上是绝无仅有的（当然也波及到日本等国）。这也是一种“中和”之美的表现形式。

总之，中国的艺术，从书法到音乐，从诗歌到建筑，“作为矛盾结构，强调得更多的是对立面之间的渗透与协调，而不是对立面的排斥与冲突。作为反映，强调得更多的是内在生命意兴的表达，而不是模拟的忠实，再现的可信。作为效果，强调得更多的是情理结合、情感中潜藏着智慧以得到现实人生的和谐和满足，而不是非理性的迷狂或超世间的信念。作为形象，强调得更多的是情感性的优美（阴柔）和壮美（阳刚），而不是宿命的恐惧和悲剧的崇高。”<sup>②</sup>这就是中国美学“中和”之美在艺术上的体现。

① 李阳冰《论篆》。

② 李泽厚《美的历程》，第 63—64 页，中国社会科学出版社，1984 年。

## 第二章

## 「天人合一」与「同构」

“同构”说是美国著名美学家阿恩海姆的著名审美心理学理论。这种学说的主要观点是说,外在的世界的力(物理)与内在世界的力(心理)在形式结构上有一种“同形同构”或者说“异质同构”的关系,它们在大脑中所激起的电脉冲相同,所以才主客协调,物我同一,外在对象与内在情感合拍一致,从而在相映对的对称、均衡、节奏、韵律、秩序、和谐……中,产生审美愉快。这种现代的美学理论竟然与中国古典美学的“天人合一”有某种契合之处,是令人惊讶的。从现象上看,它仿佛是“天人合一”的理论总结,“天人合一”仿佛是“同构”的例证,似乎表明了中国古典美学的理论与西方现代美学的趋同。

这是一个非常有趣的现象。尽管中国古典美学的“天人合一”与古代西方“神人合一”那么背道而驰,但是它却在现代西方“同构”说中找到了“知音”。我们有理由说,中西美学中必定有某些相同之处。盲目排外或盲目引进都是形而上学的。应该分析、研究,以便洋为中用,更好地发展中国美学。

本着这个精神，我们特别撰写了这一章。当然，也要看到，阿恩海姆的理论还有生物学化的一面（动物也有电脉冲，为何不能发生“同构”，便无法解释）。下面，我们就从“同构”说出发来具体地看看中国“天人合一”在审美和艺术上的体现。

### （一）“同构”与“天人合一”

清人朱庭珍《筱园诗话》云：

作山水诗者，以人所心得，与山水所得于天者互证，而潜会默悟，凝神于无朕之字，研虑于非想之天，以心体天地之心，以穷造化之变。扬其异而表其奇，略其同而取其独，造其奥以泄其秘，披其根以证其理，深入浅出以尽其神，肖阴相阳以全其天。必使山情水性，因绘声绘色而曲得其真，务期天巧地灵，借人工人籁而毕传其妙，则以人之性情通山水之性情，以人之精神合山水之精神，并与天地之性情、精神相通相合矣。以其灵思，结为纯意，撰为名理，发为精词，自然异香缤纷，奇彩光艳，虽写景而情生于文，理溢成趣也。使读者因吾诗而如接山水之精神，恍得山水之性情，不惟胜画真形之图，直可移情卧游，若目视焉。造诣至此，是为人与天合，技也进于道矣。<sup>①</sup>

自然与人相通，自然与人合一，这就是所谓“天人合一”。在诗歌创作中，能达到这种境界，就取得了自由。自由是对规律性的认识、掌握和运用。

如第一章所指出，“天人合一”是中国古典美学的传统命题。这

<sup>①</sup>《清诗话续编》，第四卷，第2345页。上海古籍出版社，1983年。

个命题的正式提出，是汉代的董仲舒。董仲舒说：“以类合之，天人一也。”但是在先秦，“天人合一”精神早就被儒家加以提倡，强调了。同时，被庄子加以发展。到了魏晋时代，它就成了一股潮流，应合着人们的审美心理结构，在中国确立了不可动摇的基础。

这里有必要简单介绍一下“天人合一”的几层含义。第一层含义是形体上的“天人合一”。人的形体与自然的形体是一致的。天有四季，人有四肢；天有日月，人有二目；……。第二层含义是情感上的“天人合一”。天有阴晴，人有喜怒；天有雷电，人有怒怨……。第三层含义是规律上的“天人合一。”天有运行的规律，人有生活的准则；天有春生秋衰，人有春种秋收；……。

“天人合一”的这几层含义在中国封建社会长久流传。对人的精神生活和社会活动产生了极大影响。有的成了唯心的神秘（如形体上的合一），有的成了生产劳动的规则（如规律上的合一），有的成了文艺创作的范式（如情感上的合一）。但是，在这些不同的层次中，也必须分析。如形体上的合一固然常常是唯心的神秘，但有时也促进了科学的发展，如《黄帝内经》的思想有些就是从形体上的合一而来的。关于其中的复杂情况，与本书关系不大，所以略而不谈。这的只谈与文学艺术尤其是与诗歌创作有关的部分：情感上的合一。

范仲淹的《岳阳楼记》所说的天气好坏引起文人墨客的欢欣、悲愁，欧阳修的《醉翁亭记》所说的山林之美以及《秋声赋》所说的秋的萧瑟与人的怅惘……。都是讲的“天人合一”，都是艺术中“天人合一”的创作实践。或许有人要问：为什么在天气不好时，诗人却能有极好的兴致，而在天气好时却有某种失落之感呢？

是啊，这确实是个很尖锐的问题，谁也不能回避。三峡猿啼，凄凉尖利，但李白却高吟“轻舟已过万重山”；春米花发，但

王昌龄却写出了“悔教夫婿觅封侯”的诗句。这毫不奇怪，因为“天人合一”其中有个主次问题。不是“天”来合人，而是“人”去合天；人是主，天是次；人是自然的一部分，却又是自然的光环和荣耀；是人的情感与自然相同构，而不是自然的“情感”来同构人；自然本无情感，只有人有情感；人的情感与自然的合一，是随着历史的变化而变化，自然的变化却不具有这种性质……。今日诗人对自然山川的同构，就不同于古诗人对自然山川的同构。

李贺说“天若有情天亦老”，欧阳修说：“月如无恨月常圆。”如果天有情感，和人一样，天也不成其为天了。同时，人若没有情感也就不成其为人了。一有一无，便成了同构、合一的基础。

在“天人合一”的同构中，我们并非说山川风雨对人的情感毫无作用，只是说人为主罢了。如果自然风物对人的情感毫无作用，为什么诗人们要去苏、杭、桂林、五岳、长江呢？不是的，自然风物对人的情感是有反作用的。但这种反作用不能夸大，正象人的情感对自然的同构不能绝对化一样。你不能把淡淡的哀愁诉诸于奔泻的长江黄河，也不能把满腔壮怀咏于一片秋叶。所以，天人合一的同构，必定是人与自然的某种比较确定的主客关系。自然的千姿百态为人的情感同构提供了广阔的天地，诗人们在长期的创作实践中熟悉了、掌握了这种习性，他们所选择的对象，是普遍适应于人们的审美心态和习惯的。这里有一种暗中的规律在潜移默化地起作用。如果违背了这种规律，人们的审美兴味遭到破坏，引起心理阻抗，诗也就成了败笔之作。所以，历史的时代的社会的审美因素在制约着诗人的头脑、构思，使他不至于胡来；另一方面，自然的运动、变化也在引发着诗人的兴味和灵感，使他有新的想象和理解。于是乎，二者交溶统一，联类而至，创作佳什，献出新声。

怎样才能作到这一点呢？按着我们在开头引用的朱庭珍的那

一段话，它有如下几个要点：

1. 人的内在的主观心理要与自然的外在对象相联系；
2. 要使主观的想象，与客观的自然吻合一致；
3. 要使诗人的手法、技巧，对山水花鸟有一种巧妙的选择，不能见物就写，见景就画；
4. 要使人的绘声绘色的诗篇，传达出的自然风光象真的有某种情感、性格，使这种情感和性格与人的情感和性格息息相通；
5. 要使创作出来的诗篇得到欣赏者的同感；不仅作者，而且欣赏者也感到诗中所传达的自然情致与自己感到的一致，有感染力。

这样，情感对象化、客观化，诗作普遍化了，才能达到一种天人合一的境界。

王维有诗云：

人闲桂花落，  
夜静春山空。  
月出惊山鸟，  
时鸣春涧中。

——《鸟鸣涧》

木末芙蓉花，  
山中发红萼。  
涧户寂无人，  
纷纷开且落。

——《辛夷坞》

美学家李泽厚在《美的历程》中盛赞这几首诗：“忠实、客观、简



洁，如此天衣无缝而有哲理深意，如此幽静之极却又生趣盎然，写自然如此之美，在古今中外所有诗作中，恐怕也数一数二。”为什么这几首小诗所达到的成就如此之高呢？如果从“天人合一”这个角度来看便很清楚。

这两首诗处处是巧妙的同构：“人闲”与“桂花落”，“夜静”与“春山空”，“月出”与“惊山鸟”，“寂无人”与“开且落”……。

桂花在山中飘飘摇摇地坠落下来，它的速度是非常的缓慢，无忧无虑，自自在在，悠然从容。人在悠然无虑之时也有这种状态，他（她）没有什么急如星火的打算或行动，没有极度的悲哀也没有满腔的奋怒，象鲁迅先生所说的那样：“像心纵意的躺倒，四肢一伸，大声打一个呵欠，又将全体放在适宜的位置上，然后弛懈了一切用力之点，这真是一种大享乐。……强壮的，或者有福的人，恐怕也未曾享受过。”（《“这也是生活”……》）又像气功家入静的状态。当然，这些都太“闲”。一般的悠闲达不到这种程度，因为这是“闲”的极致。但悠闲至少有这种无忧无虑的倾向。所以，桂花飘落的悠闲，与人的悠闲就达到了一种同构。王维在这里是选择的“桂花落”这一动态，不是花落到地上的静态，花落到地的静态，就不会有这种同构关系了。惟其有动，才见出其“力”，虽缓慢但非死寂，正如人的悠闲，虽不迅速，但非僵立。“夜静春山空”也是如此。暮色罩住了山峦，树木一片朦胧。夜晚是那样的静，春山就仿佛是空蒙的一样。苏东坡的“山色空蒙雨亦奇”中的“空蒙”也只有这种意象。不过，苏诗写雨，王诗写夜；夜山之空蒙比雨山之空蒙更浓郁。“月出惊山鸟”，这句中的“惊”字非常传神。缓缓升起的月亮好象一下子冒出了山头，连鸟儿也吓得扑楞着翅膀，时时在春涧中鸣叫，于是山也不显得寂静了。但月亮升起之后，鸟儿不再鸣叫，一切又归入寂静。但王维的诗没写“一切又归入寂静”这个意思。他只写到“时鸣春涧中”，“见好就收”。从整首诗来看，王维的妙笔在于他略去了微静

微动、亦动亦静、静中有动、动中有静之外的一切东西。他只写动的静、静的动。这就是如同朱庭珍所说的那几条一样，他不是见什么写什么，而是有选择地把体现动静辩证关系的景物写进诗中，传达出山水花鸟的情致来。从而具有一种高度的美。人和自然完全融为一体了，分不清是自然还是人。但是，这是有生命的；动静互相包含。只有生命才有这种性质。从而自然也就成为人的一种观照自身的生命；人成为自然的息息相关者。真正达到“以人之性情通山水之性情，以人之精神合山水之精神，并与天地之性情精神相合矣。”

如果说王维的诗体现了一种阴柔之美，那么李白的诗则体现了阳刚之美。自然界有幽静的小路，也有喧闹的大河；社会中有平静的归隐，也有动荡的仕途；人生中有得意的日子，也有悲愁的时刻。所以天人同构，必然显示出种种差别。诗人们的社会境遇、生活历程不同，所以他们的山水诗、花鸟词所咏歌的对象、选择的客体也不一样。王维归隐之后为什么选取那种田园牧歌，李白步入社会为什么选取那些险峻的名山大川，从而二人所反映出来的阴柔与阳刚的差别如此巨大就不难理解了。你看李白选取的是“黄河之水天上来，奔流到海不复回”、“飞流直下三千尺，疑是银河落九天”的场面，都是些令人心胸开阔、回肠荡气的大力度之作，而王维则是幽婉清丽的小力度的诗篇。所以，天人合一，应该从自然与人的同构关系看，更应从人与自然的同构关系看。范仲淹所写的《岳阳楼记》讲，同样的自然，不同的景物给人不同的感受，主要从自然与人的同构关系来看的，而我们则还要从人与自然的同构关系来看问题。同一桂林山水，韩愈则写出了欢快的意趣，而柳宗元则写出了悲哀的氛围。为什么呢？主要是韩、柳二人的境遇不同：韩心绪好，柳被放逐心绪不好。

为什么韩、柳的同构如此相反？一是因为二人的主体感受不同，二是同一自然山水有多重性。桂林的山光水影固然使人心旷

神怡，但尖利的山岩、幽深的洞穴也让人感到十分可怕。就是说，同构对应，不是一对一的关系，而是一对十，一对百的关系。所以，山水的不同方面都可以与人发生同构关系。诗人的自由抒写在山水自然的千姿百态中找到了广阔天地。但是，另一方面，应该也必须注意一个问题，这就是要注意使自己的情感和想象符合于客观对象的生活内容和自然形象的某一个性质和方面，使自己艺术中“天人合一”符合于现实中的“天人合一”的某一特征。“韩诗所以比柳诗流传更广，也因为它的想象毕竟更吻合桂林山水对于人们的那种亲切愉悦的生活内容和奇特的自然外貌。”（李泽厚《山水花鸟的美》）

“天人合一”是非常辽阔恢宏的，不仅可以使人的情感与山水花鸟的情感相通，而且某些说理的诗也可以因此写得非常之好。朱熹《观书有感》云：

半亩方塘一鉴开，  
天光云影共徘徊。  
问渠哪得清如许，  
为有源头活水来。

明明是“观书有感”，却写“半亩方塘”的“源头活水”。古希腊人称“自然吾之师”，中国人却是“自然吾之友”；以自然为师，总不如以自然为友来得亲切。以自然为师，更多的是某种敬畏感；以自然为友，更多的是互相交流，不但是某种情感的交流，而且是某种理性的融合。你看那云影徘徊的方塘，所以能够清澈见底，是由于源头的活水汨汨流来；人的知识所以能够不断更新，是由于人能从外界不断吸收新的东西。“流水不腐”与“知识常新”是同一个道理。“半亩方塘”是一个开放的系统，人的学习，也是一个开放的系统。“新陈代谢”与“吐故纳新”把二者的共同特征表

征出来。于是，它成为中国人读书时的至理名言而延续至今。

如果说朱熹的诗主要表达了读书的主题，那么于谦的诗则表达了人的伦理观念。于谦《石灰》诗云：

千锤百炼出深山，  
烈火烧来只等闲。  
粉身碎骨浑不怕，  
要留清白在人间。

这是同朱熹的《读书有感》一样受人们喜爱的诗歌之一。能够表达人的追求真理、百折不回、勇敢向前、至死不屈的志向的，莫过于石灰的锻烧过程了。“千锤百练”和人生路途的千折百回、烈火焚烧与重大考验、粉身碎骨与肉体折磨、清白与崇高，无不对应相通。

## （二）异质同构

白居易《题李次云窗竹》云：

不用裁为风鸣管，  
不须截作钓鱼竿。  
千花百草凋零后，  
留向纷纷雪里看。

白居易的这首诗不能说是上乘之作，语意浅显外露，但是，它所要点到的道理，却也是值得思考的。这就是三、四句所说的“千花百草凋零后，留向纷纷雪里看。”通观全诗可知，白居易想说明的道理是：竹的可贵不在于裁为竹管、作成笛箫，也不在于截成

段落、用作鱼杆。这些固然实用、方便，但不能给人以人生的慰藉和启迪。竹的真正值得赞赏是在草木凋零之后，依然如故的青枝绿叶。而这也呼应、点明了诗题：窗竹的自然美和人生亲密近切的姻缘关系。四季不变颜色，和人的壮志常在；严寒愈加葱茏，和人的逆境奋发……竹没有桃李杏梨的花儿美丽，但是这些花却永远经不住狂风暴雪的威力。只有竹，才是使“千花百草”退避三舍的天之骄子、人类朋友。所以，它唤起的审美心理感受，是一种庄重、敬畏、向上、充满生命力、朝气蓬勃、无所畏惧、一往无前的人生冲动。

唐球《庭竹》也表达了这个意思：

月笼翠叶秋承露，  
风亚繁梢暝扫烟。  
知道霜雪终不变，  
永留寒色在前庭。

静静的秋夜，朦胧的月光，庭中的翠竹，凉冷的露水，在微风中摇曳的竹叶，仿佛凝聚着一团轻柔的烟雾。这是多么优美的景色啊！然而更使人感盼的是，它不怕霜雪，它永远把冷绿的翠色留在庭院。由于这个缘故，它成了人们的“朋友”。正如刘长卿在《晚春归山居题窗前竹》一诗中所说的那样：

溪上残春黄鸟稀，  
辛夷花尽杏花飞。  
始怜幽竹山窗下，  
不改清阴待我归。

苏辙《南斋竹》也说：

旧山修竹半尘埃，  
谁种南林待我来。

梅尧臣的《和永叔刑部厅看竹》甚至认为：

不可一日无，  
潇洒看未足。

宋之问《绿竹引》说：

含情傲倪慰心目，  
何可一日无此君。

竹，早就成了人们的审美对象。人们爱自然山野中的竹，爱庭园中的竹；丹青妙手画它，骚人墨客写它，伶官乐工唱它；而佛家僧侣尊它：“青青翠竹，皆是佛身；郁郁黄花，莫非般若”。为什么会这样呢？为什么它赢得了那么多人的喜爱？从艺术种类讲，不同的艺术门类对竹的赞美各有不同：歌唱诉诸听觉，绘画诉诸视觉，诗诉诸语言形式……但是，它能引起普遍的审美感受，却是一致的。这里的奥妙何在呢？

从历史上讲，这是人们的审美中的伦理因素所决定的。不少美学家都或多或少地涉及过这个问题，认为竹所以成了人们的审美对象，是因为它与一般草木不同；一般草木，秋冬凋零，而竹则终年郁郁青青。它虽然比不上百花的美丽芳香，却有一种永恒的东西——四季常青存在。中国的士大夫所追求的伦理理想，人生志向，就在于他们希望自己保持节操，不为名利所惑，不为荣华所诱，始终如一，历坎坷而不变，经挫折而志弥坚。这是中国

特有的审美志趣，它重伦理而轻认识，重贞操而斥名利。因此，一般地说，这种审美定势为中国人（或亚洲曾在儒学文化影响下的朝鲜、日本）所独有，而为西方人所缺少。

从心理上讲，它是一种“异质同构”或“同质同构。”就是说，竹作为自然物本身所具有的力的式样。它挺拔、折节，与人的心理的力的式样刚毅、不屈发生共鸣对应关系，所以能普遍地引起一种特定的审美感受。世界著名美学家阿恩海姆做过一个试验，让舞蹈系的学生演示悲哀和愤怒的情绪。结果，凡表示悲哀的，都是缓慢的向下的；凡表示愤怒的，都是僵硬的向上的。因此，他说，心理学中的“移情说”是不科学的，因为“移情说”不能说明为什么移情，怎样移情；而“异质同构”、“同质同构”则能揭示它的奥妙。人之所以与自然界的景物有某种情感对应，是人内心的力的式样与外界自然事物的力的式样有某种对应关系。美学家李泽厚认为此说不失为一种卓见，他在《审美与形式感》一文中写道：

欢快愉悦的心情与宽厚柔和的兰叶，激愤强劲的意绪与直硬折角的竹节；树木葱茏一片生意的春山与你欢快的情绪，木叶飘零的秋山与你萧瑟的心境；你站在一泻千丈的瀑布前的那种痛快感，你停在潺潺小溪旁的闲适温情；你观赏暴风雨到获得的气势，你在柳条迎风中感到的轻盈……

可见，它们是一种对应关系，而不仅仅是移情现象。“移情”是力的同构后的现象，不是相反。象阿恩海姆所说的那样，人在悲哀或忧愁时的力的式样是缓慢向下的，所以柳树一般成为愁绪的对应物。这一点，我们从诗中可以得到证明。中国的咏柳诗，一个主要的一般的普遍的倾向是抒写悲愁。

沈约《甌庭柳》：

轻阴拂建章，  
夹道连未央。  
因风结复解，  
霏露柔且长。  
楚妃思欲绝，  
班女泪成行。  
游人未应去，  
为此还故乡。

白居易《种柳》：

路旁深映月，  
楼上阁藏春。  
愁杀闲游客，  
闻歌不见人。

崔珏《门前柳》：

门前蜀柳先知春，  
风澹暖烟愁杀人。

杨万里《岸柳》：

柳梢拂入溪云阴，  
柳根插入溪水浑。  
祇今立岸一敝帚，  
归时弄口千黄金。



人生荣谢亦如此，  
谢何足怨荣何喜……

杜甫《柳边》：

只道梅花发，  
那知柳亦新。  
枝枝总到地，  
蕊蕊白开春。  
紫燕时翻翼，  
黄鹂不露身。  
汉南应老尽，  
灞上远愁人。

柳絮飘飞，柳枝漫舞，是轻盈的，所以它的力的式样，是缓慢的，低垂的，即使在诗中不是仅仅对应着极度的悲苦（“狂风飘絮”），也总是柔弱、冷清（“柳絮池塘淡淡风”）。在古代的咏柳诗中，我们还找不出很多以柳为对象表现昂扬向上、蓬勃奋起的诗来。这决非偶然。这只能同“同质同构”或“异质同构”说来解说、分析。正如我们在古诗中还找不出很多以竹为对象来抒写轻歌曼舞的诗来一样。

咏竹诗与咏松诗一样，是人们抒发伦理感受的文学形式。竹松二者可以对照比较：

其在人也，如竹箭之有筠也，如松柏之有心也。二者居天下之大本矣，故贯四时而不改柯易叶（《礼器》）  
岁寒，然后知松柏之后凋也（《论语》）

白居易在《养竹记》中说：

竹以贤，何哉？竹本固，固以树德，君子见其本，则思善建不拔者；竹性直，直以立身，君子见其性，则思中立不倚者；竹心空，空以体道，君子见其心，则思应用虚受者；竹节贞，贞以立志，君子见其节，则思砥砺名行夷险一致者。

无名氏《爱松说》：

大抵松之为物也，极地气不能移，历岁寒而不改，大类有道君子。顾当其始生，困蓬蒿，阨牛羊，摧折于斤斧者，往往而是。惟托根深山大壑，苏之以风雨，照之以日月，笼之以轻烟薄雾，延历岁时，然后翠蕤摩空，铁干拂汉……。

《礼器》、《论语》、白居易、无名氏等人的论述，指明了松、竹的常青本性，人格化特点。在松、竹本身，都是四季常青，比人伦是类“贤人”、“君子”。松、竹都是挺拔的，它的力的式样都是挺拔向上、生机勃勃的，所以它们和垂柳不一样，因此形诸诗篇大都体现一种坚韧不拔、脱俗绝尘、刚正不阿的精神。竹已如上述，再来看松：

刘桢《赠从弟》云：

亭亭山上松，  
瑟瑟谷中风。  
风声一何盛，  
松枝一何劲。  
冰霜正惨凄，

终岁恒端正，  
岂不罹凝寒，  
松柏有本性。

李商隐《题小松》：

怜君孤秀柏庭中，  
细叶轻阴满座风。  
桃李盛时虽寂寞，  
雪霜多后始青葱。  
一年几变枯荣事，  
百尺方资柱石功。

.....

李山甫《松》：

.....

桃李傍他真是佞，  
藤萝攀尔亦非群。  
平生相爱应相识，  
谁道修篁胜此君。

徐夔《松》：

大厦可营谁择木？  
女萝相附欲凌云。  
皇上自有增封日，

修竹徒劳号此君。

从以上诸诗可以看出，诗人们在歌咏松树的时候，都是突出了它的不怕天寒地冻的崇高风格、长成栋梁之材的资质、不与众芳争荣、毁誉无动于衷的心胸、风骨。就松的形体看，比竹更粗壮高大，所以有的诗人就将竹排在松后（“谁道修竹胜此君”、“修竹徒劳号此君”），认为只有松可以成为大厦脊骨，而竹则是小家碧玉。这也是有道理的，因为虽然松竹的力的式样性质一样，但它们力的强弱不同、大小不同，所以人们的审美感受必然有相应的不同，如同人们同是观看流水，村前潺潺的溪流与一泻千里的长江就不一样，宁静的湖水与汹涌的海洋大有差异：潺潺流水引起的是宁静感受，一泻千里的长江是开阔之感，宁静的湖波使人陶醉，汹涌的海洋使人惊叹。竹，虽坚硬但纤小，松则坚挺而高大。它们的力的式样处在两个层次上，所以古人称松、竹、梅三君子把竹排在第二位是有道理的。

那么，梅为什么也能和松竹并驾齐驱、号称三友呢？同松竹一样，这也是“异质同构。”梅同样有一种和松、竹相近的力的式样，不过是松竹以其形体外貌直接表现出来，而梅则蕴藏在内部罢了。如果梅没有这种内驱力，它决不会冲破严寒，绽蕊放花；这本身就是一种力：战胜寒冷，展现美丽。然而，它比松、竹的外貌更姣好，有芳香，兼有松竹的傲雪斗寒和花的娇娆，所以也获得了人们的广泛的喜爱。它与松、竹被称为“岁寒三友”，始见之于明朝洪璐的《木公传》。《木公传》载：

（松）龙卧空谷若干年，闻卫人苍庭筠有直名，太庾人白先春关丰度，乃请结岁寒盟。时群阴用事，众皆屈膝敛容，仓卒变萎，独三友坚持，凛冽犹阳春……

文中“木公”即松，“苍庭筠”即竹，白先春即梅。比起松、竹，梅的外形美突出，但力度不如前二者；所以排在第三位。

由此看来，自然之美，大概总是与一定的力度有关。比如山，《韩诗外传》说：

夫山，万人之所瞻仰，材用生焉，宝藏植焉，飞禽萃焉，育群物而不倦，有似夫仁人志士，是仁者所以乐山也。

孔子在《论语》中说“仁者乐山”，又说“高山仰之”，与这里所说的都表明了山的高大、险峻、威严，与人的包容万有的仁心有一种同构关系。李白著名的《蜀道难》以极其夸张浪漫的笔调写出了蜀道之难、蜀山之高、蜀关之险。

正因为山的力度，首先吸引了人的惊叹，所以诗人们首先歌唱的是高山崇岳，小山在其次。五岳更是诗人们吟咏的主要对象。杜甫的《望嶽》：

岱宗夫如何，  
齐鲁青未了。  
造化钟神秀，  
阴阳割昏晓。  
盪胸生层云，  
决皆入归鸟。  
会当凌绝顶，  
一览众山小。

庾阐《游衡山》诗：

北眺衡山道，

南瞻五岭末。  
寂坐抱虚恬，  
运目情四豁。  
翔虬凌九霄，  
陆鳞困濡沫。  
未体江湖游，  
安识南溟阔！

沈佺期《西岳》诗：

西镇何穹崇，  
壮哉信灵造。  
诸岭皆峻秀，  
中峰特美好。  
傍见巨掌存，  
势如拓东倒。

.....

宋之问《奉使嵩山，途经缙岭》：

.....  
毕景至缙岭，  
岭上烟霞生。  
草树绕野意，  
山川多古情。

.....

水也一样。但山凝聚不动，而水奔流不息。所以人们对山的

审美感受与对水的审美感受，是不同的：山坚水柔。虽然，水也所以体现人们的开阔胸怀（李白：“直挂云帆济沧海”），但是，通过水的流动，也常常寄托一种眷恋、回想、怅惘的情感（李煜：“问君能有几多愁，恰似一江春水向东流”；李白：“抽刀断水水更流，举杯销愁愁更愁”；温庭筠：“过尽千帆皆不是，斜晖脉脉水悠悠，肠断白萍洲”。……）

山水花鸟，莫不皆然。袁宏道在《瓶史·清赏》中对花与人的时、空对应关系作了极好的说明：

夫赏花有地有时，不得其时而漫然命客者，皆为唐突。寒花宜初雪，宜雪霁，宜新月，宜暖房。温花宜晴日，宜轻寒，宜华堂暑月，宜雨后，宜快风，宜佳木阴，宜竹下，宜水阁。凉花宜爽月，宜夕阳，宜空阶，宜苔径，宜古藤巉石边。若不论风日，不择佳地，神气散缓，了不相属，此与妓舍酒馆中花何异也。

袁宏道认为，对花的审美要选择适当的地点、时间。寒花适宜于初雪或雪后，温花适宜于轻寒、晴日，凉花适宜于爽月、夕阳……。原因何在，袁宏道没有深究。我们认为，这依然是力的同构关系的应用，通过一些咏花诗，我们大概会对此了解得更深。

王安石的《咏梅》：

墙角数枝梅，  
凌寒独自开。  
遥知不是雪，  
为有暗香来。

这首诗充满了诗情画意、哲理思辨。雪中赏梅，颜色难分，但一

股扑鼻的香气使人知道不都是雪，还有梅。冬天，只有梅有香气。这种破寒的力，在雪中愈显奇特。

杜来的《寒夜》：

寒夜客来茶当酒，  
竹炉汤沸火初红。  
寻常一样窗前月，  
才有梅花便不同。

寒夜待客，以茶当酒，万籁俱静，皓月当空。平常的风月，平常的相逢。但月下有了梅花，便大不相同。因为，主客的依依情话，融洽无间，这种无形的力，被梅花破寒的芳香。月下影绰的花，交融在一起，令人赏心悦目。

苏轼的《海棠》：

东风袅袅泛崇光，  
香雾空蒙月转廊。  
只恐夜深花睡去，  
故烧高烛照红妆。

这里的意境分明与前述二首不同。这里有一种空蒙柔和的美。夜阑更深，睡意朦胧。皓月转过回廊，海棠似乎也倦倦欲睡。点着红烛，照耀花朵。花本无睡，这里却说“欲睡”；人已睡，偏要燃烛。这里更突出了时间。深夜的人的那种劳顿，深夜花的那种迷蒙，恰成同构关系。

任何写得成功的诗作，必然是“同构”得好；相反，写得不好的，必然是没有“同构”好。“同构”是诗之成败得失的关键所在。王安石的一篇名作《泊船瓜州》：



京口瓜州一水间，  
钟山只隔数重山。  
春风又绿江南岸，  
明月何时照我还。

这首诗中的第三句“春风又绿江南岸”，是王安石改了四遍才吟成的。刚开始，他写道：“春风又过江南岸”，后来改成“春风又到江南岸”，“春风又入江南岸”，还是觉得不妥，又改成“春风又满江南岸”，最后写为“春风又绿江南岸。”为什么“过”、“满”、“入”、“到”都不好呢？因为无论是“过”、“满”，还是“入”、“到”，都没有写出春天的鲜明形象，只有“绿”字才把春的特色描绘出来。“过”、“满”等字，过于概念化，用于春、夏、秋、冬都可以，惟独“绿”字只能用于春天。夏天可以是“绿”，但不是“又绿”，“又”是“再”的意思，在一年中只有春天可以“再绿”（相对于往年），这样，一字之差，形象顿异。由于这个字选得好，所以传为佳话。这其实也是个“同构”的问题。春天到来，满眼新绿，生机勃勃，赏心悦目。“过”、“满”等词都不足以表现，只有“绿”才能将人的畅快喜悦之情表达出来。这就是主客同构，“天人合一”。

诗词的锻字炼句，就在于寻找好的“同构”，摒弃不好的同构。据传，苏东坡之妹苏小妹出了两句话“轻风细柳，淡月梅花”，请哥哥各在中间加一字，写成二句诗。苏东坡加“摇”、“映”二字，成“轻风摇细柳，淡月映梅花”，小妹认为不好。东坡想了一下，改成“轻风舞细柳，淡月隐梅花”，小妹还是认为不太好。最后小妹自己改成“轻风扶细柳，淡月失梅花”。东坡看了，认为小妹的诗比自己的更胜一筹。因为，既是“轻风”，“摇细柳”显得过份，轻风微拂不足以把细柳摇起来；“舞”也如此。“扶细柳”把风轻力微的状态刻画出来了。“扶”是轻而又轻的动作，只有柳枝的微动，

才能有扶的姿态。下一句中的“淡月”，朦胧微明，它那白色的光与白色的梅花交溶在一起，互相包含，形成“保护色”，梅花是不明显的，所以分不清是月色还是梅影，用“失”最恰当。“失梅花”。是说看不清楚梅花。“映”“隐”也可以，但“映”没有反映出“淡月”，淡月之光不强，用“映”不当，若是明月，则用“映”就适宜了。“隐”，则形容月光太弱，虽然这与“失”有相似处，但不及“失”的传神。“摇”“舞”是不好的同构，“扶”是好的同构；“映”“隐”是不好的同构，“失”是好的同构。

古诗所谓“炼字”，正是在寻找好的同构。炼字，是说主观上对字的选择，要符合客观的情况，要不断地琢磨、筛选，去掉那些似是而非的东西，找到最好的传神的东西。为什么贾岛在写诗时要反复推敲呢？就是这个道理。他写“鸟宿池边树，僧敲月下门”两句诗时，第二句原为“僧推月下门”。他总觉得这“推”字不够味，反复在作推门状，以至于不知不觉骑着毛驴撞到了韩愈跟前，是韩愈的提醒使他找到了敲字。这一改动，使原诗大为增色。此诗千古流传，“推敲”也成为佳话。英国大作家拜伦明确指出

我们不论描写什么事物：要表现它，唯有一个名词，要赋予它运动，唯有一个动词，要得到它的性质，唯有一个形容词。我们必须不断的苦心思索，非发现这个唯一的名词、动词和形容词不可，仅仅发现与这些名词、动词或形容词相类似的词句是不行的，也不能因为思索困难，就用类似的词句敷衍了事。①

言代大诗人的字斟句酌，就是要发现这个“唯一的词”，而把类似

①转引自《文艺学基础》，第52页。陕西人民出版社，1984年。

的词(例如王安石去掉“入”、“过”、“到”、“满”;苏小妹去掉“摇”、“舞”、“映”、“隐”)去掉。

林逋有两句诗“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”，千古流传不衰，但是这两句诗是从江为的两句诗点化而来。江为的诗是：“竹影横斜水清浅，桂香浮动月黄昏。”江为的诗也很好。“竹影横斜”，颇写出竹的稀疏清幽、水影澄明静雅；“桂香浮动”，点出桂香月夜，格外诱人。但是，江为的诗写的是两种植物，竹、桂，而林逋的诗只写一种梅。这样，江诗虽美，但不及林逋诗之美；江为诗中的“疏影”只属“竹”，“暗香”只属“桂”，而林逋诗中的“疏影”、“暗香”属于梅；江为诗是二美分二物，林逋诗是集二美于一物，比江诗更有典型性，所以比江诗更美。

这里，涉及到诗人的艺术手法的高低，但更主要的是主客同构的高低。如果月夜的梅，不能有“疏影”、“暗香”，诗人手法再高超也无能为力。归根结蒂，是林逋的主观抒写更吻合于客观情境。

### 第三章

### 认识模仿和文无定法

西方基督教使灵魂与肉体分裂，尘世与天堂对峙，这对于人的和谐发展和心灵平衡是不利的，但是对于激发人的情感和认识思辨的高度发展，无疑起了催化剂的作用。相比起来，中国在情感和认识思辨方面就大为逊色。中国的“天人合一”的“中和”总是起一种“平衡”器的作用。在这个“天平”上，情感和理智不允许有大的差异。“情感”这一边不能把“天平”一端“压下去”或“翘起来”。一旦“翘起来”或“压下去”，“理智”就会自动地进行调解，使之趋于平衡。象凸凹不平的地面，总会有水漫过来，把高的低的地面弄平。所以，中国人写文章，有一条古训：“风行水面，自然成文（纹）”。纹是自然的，文是人为的。人为的文与自然的纹，要同构对应。这也就是我们在上文讲到的“天人合一。”西方与此不同。它要使“平衡”变为不平衡，使理智与情感分裂。情感要达到“迷狂”，理智要走向精确。精确与迷狂是对立的，因为迷狂的“走神”与清醒的认知本就是互相排斥的。柏拉图的“迷狂”说与亚理士多德的“模仿”说就是这两

种对立的東西在美学上的反映。基督教把它们统一到自己的神学体系中去，又把它们分扬开来。当然，在基督教中，柏拉图的迷狂是受到推崇而亚理士多德的模仿是受到压抑的。但西方的科学潮流又总是把亚氏的说法融入其中，使之不至于沉没，所以亚氏的古典主义在文艺复兴之后又一度占上风。二者的相激相荡，造成了西方美学的发达，大不同于中国的对于二者的平衡均等造成的美学理论的相对贫弱。其实，在柏拉图的体系中就有“模仿”成分，在亚理士多德的体系中就有“迷狂”的成分。例如柏拉图反复称引的“模仿的模仿”，亚理士多德多次谈到的“净化”。如果从空气中炼不出金银，是因为空气中本没有金、银的成分的话，那么基督教也不能无中生有，把西方本没有的东西幻化出来。基督教之后所以有迷狂和模仿，是因为在它之前就已经有了。不过，通过基督教的中介，它们变得更鲜明、突出、集中罢了。于是，柏拉图体系中的“模仿”和亚理士多德的“净化”给挤掉了，似乎柏氏只有“迷狂”而亚士只有“模仿”一样。但不管怎么说，这两种因素却有共同的一点，它们都是在强调哲学上的认识。几千年来的西方美学几乎都强调认识因素。这也是他们把美学归于哲学的根本原因。

情感的强化，使西方美学的崇高范畴得以确立，而中国的美学，由于情感受到理智的导引和规范，只有壮美范畴产生（关于此问题，后面再谈）。

认识的强化，使西方美学讲究“逼真”，强调“模仿”，追求一种模式（如“三一律”），而中国的艺术则反对以一种模式来框架自身。

### （一）认识模仿

亚理士多德认为，艺术就是模仿。这是古希腊的传统说法，

赫拉克利特就曾说艺术模仿自然，德谟克利特也说过人由于模仿鸟类的歌唱而学会了唱歌。柏拉图承袭此说，但改变了它原有的朴素唯物主义的涵义。他认为艺术所模仿的只是虚幻的现象世界的事物的某些方面的外形，而现象世界的事物又不是真实的。到亚理士多德，还原了模仿说的唯物主义面目，认为整个自然界是模仿的蓝本。

在他看来，没有自然界的声、光、节奏、韵律，艺术就无法产生。艺术家正是凭借着对这些东西的模仿创造出了艺术作品。画家和雕刻家用颜色和姿态来模仿各种事物，游吟诗人、诵诗人、演员、歌唱家用声音来模仿（在其中，都要用节奏、语言、音调模仿）。因此，一切艺术，包括史诗和悲剧、喜剧和酒神颂以及大部分双管箫乐、竖琴乐，都是模仿。其中，只有三种差别，“模仿所用的媒介不同，所取的对象不同，所采的方式不同。”<sup>①</sup>柏拉图尚未把酒神颂纳入模仿中，至亚理士多德，把它也归进模仿范围。

亚理士多德所以如此强调模仿，概在于他认为诗的起源之一就是模仿（另一因素是“音调感”和“节奏感”）。人的天性和本能是模仿。人和禽兽的区别在于人能模仿，人的最初的知识是从模仿得到的。人对于模仿的作品能引起快感。他举例说，尸首是可鄙的形象，但维肖维妙的图象看上去却能引起我们的快感。

亚理士多德的模仿说不乏合理之处，但也由此产生了一些流弊，从合理之处看来，他并不认为模仿就是抄袭，就是镜子式的反映自然和社会，而总是指出，艺术应区别于自然，应该比自然更典型。描写或刻画人物，不能是完全道地的原型，艺术品中的人物，应该比原型好或坏。“喜剧总是模仿比我们今天人坏的人，悲剧总是模仿比我们今天的人好的人。”<sup>②</sup>其次，是他指出了艺术

<sup>①</sup> 《诗学》，第 8 页，人民文学出版社，1982 年。

<sup>②</sup> 《诗学》，第 9 页。

对实践的依赖关系。第三，是他认为模仿活动是一种再现和创造活动，艺术应反映现实中本质的普遍的东西。但是，亚理士多德的模仿说也有巨大的缺欠。这缺欠就是：1. 他认为模仿就是认识。他说：“我们看见那些图象所以感到快感，就因为我们一面在看，一面在求知，断定每一事物是某一事物，比方说，‘这就是那个事物’。假如我们从来没见过的模仿的对象，那么我们的快感就不是由于模仿的作品”。<sup>①</sup>这一流弊直到黑格尔仍在坚持，认为美学的主要功能即在于认识。2. 正因为亚理士多德强调美在认识，因此，他虽然反对抄袭照搬自然，但又强调艺术不能违背传统。他说：“就长短而论，悲剧力图存在于太阳的一周之内，或者不起什么变化。”“太阳的一周”，指“白天”。这当然是受了古希腊戏剧的影响。古雅典悲剧于一、二月之间或三、四月之间上演，所以这里的“太阳的一周”系指十至十一、二小时。古雅典的戏剧节演三天戏，有三个悲剧诗人参加戏剧比赛，每人上演三出悲剧和一出喜剧，每人占一天时间。亚理士多德的理论后来就成了“三一律”的张本。克罗齐在《美学的历史》一书中指出了由亚理士多德向“三一律”过渡并形成的过程：“它是在卡斯泰尔韦特罗、里科博尼和斯卡利杰罗的著作中逐渐形成的；直到1572年，法国人戴·拉·泰莱才把它作为第三个统一加在其它两个统一后面；1598年，安杰罗·因杰涅里才明确地把地点的统一指了出来。”

正因为强调认识和模仿，所以造成了西方美学与中国美学人相异趣的性质和风貌。黑格尔在《美学》第一卷“艺术的目的”一节中指出了模仿说中对模仿自然作品的问题。他说：

宙克什斯画的葡萄从古到今都被公认为艺术的胜利，同

<sup>①</sup>《诗学》，第12页。

时也被公认为模仿自然原则的胜利，因为真有活的鸽子啄食这些画的葡萄……毕特说的猴子把洛色尔的《昆虫乐趣》书中画的甲壳虫咬成碎片。猴子的主人看到他的珍本书籍这样遭到破坏，却没有惩罚他，因为这是以证明插图之精工。

画的葡萄与真的一样，引起鸽子去啄食，画的甲虫竟然引起猴子去撕扯，当然说明了画家写实艺术的高超，但这和照象有什么区别？正如黑格尔所批评的，这是浅薄的和讨厌的。康德也说过，如果一个人学黄莺啼鸣，达到以假乱真的程度又有什么用呢！至多不过是鹦鹉学舌而已。但是，这种模仿自然逼真的作品，竟然能够从古到今都被“公认为艺术的胜利”，“被公认为模仿自然原则的胜利”，可见西方人的审美感受对模仿说的推崇已达到了根深蒂固的程度。

所以，西方人的艺术品一般说来都讲究逼真。但纳的一幅画被公认为杰作，存于卢佛美术馆。但纳用放大镜工作，一幅肖像要画四年。他画出皮肤的纹缕，颧骨上细微莫辨的血筋，散在鼻子上的黑斑，逶迤曲折，伏在表皮底下的细小至极的淡蓝色血管；他把脸上的一切都包罗尽了，眼珠的明亮甚至把周围的东西都反射出来。这当然不能不算是一件好的肖像，但却很难称得上是一幅好画。丹纳在《艺术哲学》一书中批评了这种“绝对的模仿。”他一针见血地指出：

假定正确的模仿是艺术的最高目的，那末你们知道什么是最好的悲剧、最好的喜剧、最好的杂剧呢？应该是重罪庭上的速记，那是把所有的话都记下来的。可是事情很清楚，即使偶尔在法庭的速记中找到自然的句子，奔放的感情，也只是沙里淘金。速记能供给作家材料，但速记本身并非艺术



品。<sup>①</sup>

丹纳的批评是有道理的。托尔斯泰的《复活》是根据法庭记录创作的，但是已远非记录本身；《水浒》、《三国演义》是根据正史和民间流传故事写成的，但远非正史和流传本身……。但纳的画虽然逼真，但在有了全息照像的今天，又算得了什么？

丹纳固然批评了绝对的模仿，但他自己并不彻底与模仿决裂。他看到了绝对模仿的弊病，但他主张相对的模仿：要求对“对象身上的某种曲线，某种椭圆形，某种三角形，某种曲折，都要用性质相同的线条描画。”<sup>②</sup>他的主张即是要描写出比例关系，或放大、或缩小、或突出某一特征，或抹去某些情节。从而使艺术品成为理智的产物而不是手工的产品。

对于丹纳，我们不可苛求。他是“不识庐山真面目，只缘身在此山中。”在西方的传统的巨大的模仿思潮中生活，决不可能与之彻底决裂。我们看到，西方的这股潮流的源远流长，可以毫无例外地把许多伟大艺术家裹挟进去。达·芬奇就是一例。

达·芬奇是力主模仿的。他指出，绘画是自然界一切可见事物的唯一模仿者。他认为，绘画是一门科学，是自然的合法的女儿。“为了更确切起见，我们应当称它为自然的孙儿，因为一切可见的事物一概由自然生养，这些自然的女儿又生育了绘画，所以我们可以公正地称绘画为自然的孙儿和上帝的家属。”<sup>③</sup>这与但丁的说法如出一辙（“艺术取法于自然，好比学生之于教师，所以你可以说艺术是上帝的孙儿。”）。芬奇本身是个百科全书式的人科学家。他以科学的眼光审视绘画，把绘画纳入科学范围之内。他认为，绘画科学研究物象的一切色彩，研究面所规定的物体的

① 《艺术哲学》，第 17 页，人民文学出版社，1987 年。

② 《艺术哲学》，第 19 页。

③ 《西方美学史资料选编》，上卷，第 245 页，上海人民出版社，1987 年。

形状以及它们的远近，包括随距离之增加而导致的物体的模糊程度。这是他研究透视学的原点。他总结出眼睛和绘画的十大功能：黑暗，光明，体积，色彩，形状，位置，远和近，动和静。这样来绘画，自然有些机械的味道。他毫不隐讳这一点，他说：“一切以文人的手完成的艺术品也该归入机械类”。<sup>①</sup>达·芬奇的名作《蒙娜丽莎》之所以被人称为“象镜子一般反映出几乎是无法捉摸的、变化着的思想和感情上的差异”<sup>②</sup>，之所以人们细看蒙娜丽莎脖子下的洼处，可看到仿佛脉管在跳动，都说明了他的师法自然的功夫。据说，他为了画这幅画，用了 4 年之久。这么久的时间画一幅画，在中国是十分罕见的。中国画家绘画一般几下画好，大的山水图也不过数月。天宝年间，唐玄宗想看嘉陵江山水的奇丽景色，就令吴道子入蜀写生。吴道子饱览蜀中山水的奇伟壮美，却空手回到长安。玄宗召见他，欲看画稿。吴道子说：“臣无画稿，只有腹草。”玄宗遂让他在大同殿上作画。他凭借熟练的技巧，只用一日就画完了嘉陵山水。在此之前，著名画家李思训也在这殿内作了幅嘉陵山水图，精雕细刻，用了几月功夫。唐玄宗看了两人作品后说：“李思训数月之功，吴道子一日之迹，皆尽其妙。”

西方绘画的焦点透视和中国画法的散点透视在今天仍然是二者的差异所在。

至于西方戏剧的“三一律”也同西洋画法一样影响久远。十六世纪的卡斯特尔维尼罗写了《亚理士多德〈诗学〉的诠释》。在这部著作里，他强调：

表演的时间和表演事件的时间，必须严格地相一致。……  
事件的地点必须不变，不但只限于一个城市或者一所房屋，

① 《西方美学史资料选编》，上册，第 244 页，上海人民出版社，1987 年。

② （苏）沙华罗第《西欧五个名艺术家小传》上册，第 30 页。

而且必须真正限于一个单一的地点，并以一个人就能看见的范围。

悲剧应当以这样的事件为主题：它是在一个极其有限的地点范围之内和极其有限的时间范围之内发生的，就是说，这个地点和时间就是这个事件的演员们所占用的表演地点和时间；它不可能在别的地点和时间内发生。<sup>①</sup>

布瓦罗则进一步说：

剧情发生的地点也需要固定、说清。

（不能）开场是黄口小儿终场是白发老翁，……

要用一地、一天内完成的一个故事，从开头到末尾维持着舞台充实。

切莫演出一件事使观众难以置信<sup>②</sup>

“三一律”的诞生是有一定基础的。因为西方近代戏剧不象古代那样有合唱队，而是时演时辍，作者尽可以把剧情拉得过长，频频更换剧情的地点，往往搞得过火，使观众心迷目乱，要求戏剧尽可能搞得更规范一些，于是时间、地点、行动一致的“三一律”就应运而生了。但是限制太严，又矫枉过正了。不过在法国，“三一律”与古典戏剧相终始。直到 19 世纪才被浪漫派所推翻。

按照上述布瓦罗与卡斯特尔维尼罗的意见，中国的戏剧是绝对不可能上演的。因为，中国戏剧一开始就不遵守“三一律”。这里，我们看一下中国戏剧《赵氏孤儿》传入西方所受到的批评也许会看出中西的某种差异。《赵氏孤儿》是第一个传入欧洲的中国

① 《西方美学史资料选辑》，上册，第 283、284 页。

② 同上书，第 422、423 页。

戏剧：就 18 世纪来说，它是唯一在欧洲流传的中国戏剧。它先传入法国，后传入英国。但是，它却因为不符合“三一律”而受到了批评。阿尔央斯说：

在那本标题为《赵氏孤儿》的中国悲剧里，孤儿出世了。孤儿被带到远方去了，孤儿被教养成人了。到了二十五岁回到北京，禀告皇帝，说大臣屠岸贾如何杀害了他的父亲，这些事实全在个把钟头之内一一发生。而皇帝呢？听了孤儿的申诉，就给他父亲恢复了被剥夺的一切权利，又把大臣处以极刑。这许多事情，必然是在不同时间内发生的，其间一定隔得很远，可是作者随随便便堆在一起，违反了一切的或然规律，因而剥夺了观众的部分快感。如果这些事情处理得妥当一些，安排得巧妙一些，那么观众就可以得到更多快感。<sup>①</sup>

阿尔央斯批评的主要目的在于指出这部戏剧的时间不一致和地点不一致。剧中动作是在晋宫、驸马府、太平庄元帅府、闹市等五、六个地方进行的。这是地点的不一致。至于时间，从屠岸贾诈传灵公之命把赵朔赐死起至孤儿长大成人，前后二十余年，这也是新古典主义批评家所不能赞同的。

总结上面，可以看出，西方文艺的绘画、戏剧的审美观，都是从模仿自然的总规律中派生出来的，集中体现了一种求“真”的精神。但是，“真”是什么，这里也并不很清楚。这个“真”果然是自然么？当然不是！它充其量只能说是与自然相似，是一种模写、仿照。有如柏拉图所说是—种“影象”。所以，它可以逼真、酷似，但终究不是原型。再象的葡萄也不能吃，再逼真的甲虫也

<sup>①</sup>转引自范存忠：《〈赵氏孤儿〉杂剧在启蒙时期的英国》一文。转引自《比较文学论文集》，第 36 页，北京大学出版社，1984 年。

不会爬，再象的人物画也没有生命，再生动的戏剧也不是生活本身。西方人所以津津乐道模仿“三一律”，当然不是把艺术变为生活，把生活变为自然，把假变为真。但是，在求真的审美理想的观照下，一切非真的因素都给排斥掉了。从美学理论到艺术实践，无不如此。从西方美学发展史上看，从柏拉图到亚理士多德，从中世纪到近现代，美学思潮此起彼伏，变化极大。现代，“三一律”、“模仿说”在西方早已视若鄙展，新理论观点、流派如雨后春笋，不断涌现。荒诞派、抽象派大有市场，毕加索、马蒂斯曾风靡一时。但是，其中，万变不离其宗。如果认真地思索一下，贯穿在这些走马灯似的理论、学派、艺术家身上的仍是“真”。不必说，从“模仿”到“三一律”是如此，就是从写实的再现到抽象的表现，又何尝不是如此！以毕加索为例，他的那些奇形怪状、扭曲夸张的图形，骨子里并没有完全离开西方的传统，这也是为什么他极喜欢中国水墨画却又在张大千大师指导下不能学会的主要原因。不过，毕加索的画并不同于达·芬奇的画。达·芬奇的“真”如同他自己所承认的那样，是“机械”时代的“真”，而毕加索的“真”，是科技高度发达的近代资本主义时代的“真”。毕加索的“真”里面，极为曲折地反映了高度发达的科技时代赋予的东西，这种“真”里包含着比文艺复兴时代更大的自由。“江山代有才人出，各领风骚数百年。”不同时代的艺术大师的不同风貌，只从主观上寻找解说是远远不够的，还必须从客观因素上去寻找原因，更好的是从主客观的结合上去探索，这样才能看出根本。时至今日，西洋画法的焦点透视与中国画法的散点透视的差别不仍然存在吗？梅兰芳、斯坦尼拉夫斯基、布莱希特戏剧观之间不还有某些巨大差异吗？所以，除了时代因素（纵）也要顾及到民族传统（横）的关系。佐临在《梅兰芳、斯坦尼拉夫斯基和布莱希特戏剧观比较》一文中写道：“梅、斯、布三位的区别究竟何在？简单扼要地说，最根本的区别是：斯坦尼拉夫斯基相信第四

堵墙，布莱希特要推翻这堵墙，而对于梅兰芳，这堵墙根本就不存在，用不着推翻。<sup>①</sup>

## （二）文无定法

中国的艺术强调的是文无定法，提倡多种风格，反对一种模式，因此它和西方的“审美即认识”的观念大不相同。

说审美是认识，也有一定的道理。小孩看不懂毕加索的画，外国人很难理解中国士大夫对松、竹、梅的喜爱，刚开始听贝多芬交响乐的中国人感到别扭，这难道不包含认识上的障碍吗？当然是。如果一个人对这些东西认识了、熟悉了，不仅可懂，而且可以引起审美感受。

但是，审美又不能归结为认识。尽管马克思说巴尔扎克的小说是一部百科全书，但马克思写《资本论》并不把巴尔扎克的小说当作依据，而是去大英图书馆钻研经济资料、考察各国经济状况、分析剩余价值的产生过程，正如我国文学界有人把《红楼梦》看成封建社会的百科全书，而经济史专家研究理论却不从《红楼梦》中寻找论据一样。

就是说，审美包含有认识因素，但把审美看成是认识就绝对化了。外国人进行审美观照，也主要不是去认识什么，而主要是去感受。把审美归结为认识，首先就遇到了和大众审美活动实践的冲突。其次，说审美是认识，固然突出了“真”，但却排斥了情感因素。不带有一定的情感，又如何能欣赏？鲁迅说，焦大不爱林妹妹，其中有阶级身份的不同，而更主要的不就是没有某种感情吗？再其次，审美活动中还有一个想象因素。说审美就是认识，就排除了想象的功能。人们进行审美活动，尤其是象去读小说

① 《人民日报》，1981年8月25日。

那样的阅读活动，一大片铅字符号无论如何也不会幻化成具体的形象(如电影、戏剧、电视、连环画)，如果不经过读者的充分想象(在头脑中，依据铅字提供的信息，去想象再现具体形象，引起审美愉悦)是不可能的。第四、在认识中，A 就是 A，而不能是 B，但在审美中，A 即可是 B，也可能是 C。因为艺术具有多义性。王朝闻在欣赏《蒙娜丽莎》这一名画时说：“根据我的经验，这一形象对于同一欣赏者也会因为欣赏情况不同而得到不尽相同的审美感受。我在不同的情绪状态之下，面对着挂在墙上的这幅名作的复制品，有时以为她将要笑，有时以为她将要收敛已流露的微笑，有时觉得她好象庄重地在想什么和观察什么，有时觉得她好象期待听到什么有趣的谈话。有一次大家在听唱片，眼光偶然和这形象相触，感到她在聚精会神地听音乐。”<sup>①</sup>为什么同一个人对同一幅画的欣赏会有几种不同的感受？为什么人们称蒙娜丽莎的微笑为“神秘的微笑”？“微笑”而“神秘者”，非认识而感受也。报载最近有些外国艺术家又用计算机处理信息，称说蒙娜丽莎的原型就是芬奇，又是用认识去处理艺术品的翻版传统。第五、形象大于思维。因为逻辑认识总是片断，具体形象总是整体，而整体大于部分之和。人们欣赏《红楼梦》不是根据红学家的评论，总是从形象出发。宋人王禹偁苦学白居易诗，但作诗却酷似杜甫，别人指出这一点，连他自己也大吃一惊。此外“弦外之意”、“象外之旨”都是指的这个意思。

由此看来，“文无定法”较之于认识模仿更吻合于审美活动。审美活动是自由的，它不需要并且也决不为外在的束缚所左右。人的审美愉快如果遇到了强制，那么必然造成和谐机制的破坏。文艺如果受到了“指令性”规定(如“文革”的“三突出”模式)，一定产生不出好作品。一定的模式将导致僵化，一定的说教将

<sup>①</sup> 《H论多样性统一》，《美术》，1955年9期。

导致失败。在某种意义上说，不变的模式就是文艺的棺椁和坟墓。

文艺的创作不是逻辑的演绎、认识的再版、孤立的再现、任性的表现，它受到欣赏者的普遍的审美意识的制约。当某种政治规定强加于作家之时，必定是艺术品失败之口。我国著名作家曹禺就有过这样的深刻体会。他谈到创作《雷雨》、《日出》时说：“那时不怕人挑剔，不怕人批评，没有那么多顾虑，也没有想到一定要达到一个什么社会效果，甚至连主题也没有预先想到。”而创作《明朗的天》时，“揭露丑恶时心怀顾虑，不敢放手让人物生活在自己的生活里。”这篇作品主要是为了“配合知识分子必须在党的教育下进行思想改造”这一中心任务而创作的。1961年前后创作的《胆剑篇》，更是先定了困难时期要有卧薪尝胆精神、发愤图强的主题。《王昭君》的写作，直接目的是为了完成周总理交给的任务，“歌颂中国各民族之间的文化交流”。画家黄永玉毫不客气地指出这一点，曹禺欣然接受，并把黄给他的信念给美国著名剧作家阿瑟米勒听<sup>①</sup>。杨沫的《东方欲晓》的创作过程也是如此。她说：“由于时代的原因，更由于自己文艺思想不够明确，在《东方欲晓》中，我曾经把一个工农兵出身的革命干部写成书中的主人公；而把我熟悉的、更有感情的女知识分子柳明，写成了次要人物。并且还大写我们不熟悉的指挥战斗的场面。我写的事件多得很、大得很，人物被挤得只剩下瘦小的骨头……可是随着时间的推移，历史的进步，思想的逐步解放，我逐渐冲出了束缚我、禁锢我的罗网。望着过去写的一大堆稿纸，我汗颜、我惭愧。”<sup>②</sup>曹禺和杨沫的教训是什么呢？就是艺术创作违背了审美规律，是审美规律否定了不合格的艺术作品。在任何情况下，艺术家的创作最先受到审美规律的校正。违背了它，就象自然科学家违背了自然规律一样，没有不失败的。

<sup>①</sup> 见天津《今晚报》，1986年12月11日。

<sup>②</sup> 《芳菲之歌》后记，花城出版社，1986年。



既然中美是有规律的，那么艺术作品也不能没有一定之规，也就是说必须有某种法。但这种“法”又不是永恒不变的公式，所以，人们才说“文无定法”。

朱庭珍对这一辩证关系作了很好的论述：

诗也者，无定法而有定法者也。诗人一缕心精，蟠天际地，上下千年，纵横万里，笔落则风雨惊，篇成则鬼神泣，此岂有定法哉？然而，重山峻岭，长江、大河之中，自有天然筋节脉络，针线波澜，若蛛丝马迹，首尾贯注，各具精神结撰，则又未始无法。故起伏承接，转折呼应，开阖顿挫，擒纵抑扬，反正烘染，伸缩断续，此诗中有定之法也。或以错综出之，或以变化运之，或不明用而暗用之，或不正用而反用之；或以起伏承接而兼开阖纵擒，或以抑扬伸缩而为转折呼应；或不承接而承接，不呼应而呼应；或忽以纵为擒，以开为阖……时奇时正，若明若灭，随心所欲，无不入妙；此无定之法也。作诗者以我运法，而不为法用。故始则以法为法，继则以无法为法。能不守法，亦不离法，斯则得之。盖本无定以驭有定，又化有定以归无定也。无法之法，是为活法妙法。造诣至无法之法，则法不可胜用矣。所谓行乎其所当行，止乎其所当止，神而明之，存乎其人也。若泥一定之法，不以人驭法，转以人从法，则法死矣。①

朱庭珍此论，可谓深得“文无定法”三昧。本来，写诗绘画，皆有一定范式，如诗的字、句、平、仄，绘画的笔、墨、线、点，都有一般的规定。如果违背了这些一般的规定，例如写诗不顾平仄，填词滥用格式，绘画胡涂乱抹，书法任意挥毫，则其作品必

①《清诗话续编》（四），第2327页，上海古籍出版社，1983年。

然被人嗤笑。这就是一般意义上的“法”。

这种“法”是普遍有效的。因为它符合人们的审美意识，受到了客观肯定和主观认可。绘画要有个框，画家不能把画画在框外，写诗要押韵，不能读起来不顺口。人们的审美意识要求这样。这是给予一方（作家）与接受一方（观众）约定俗成的东西。

但是，这只是一种初步的规定，象小学生的临帖描摹。如果艺术家只达到了这一步，只能算是入了门，刚刚起步。满足于这种初级的东西，不再进步，就决不能写出好作品。

要想继续前进，必须有所创造。不创造就不能前进。我国京剧界曾有“无腔不学谭”的说法。但学谭派的人，学法大不一样。有的人是死学，不越雷池半步，如谭鑫培的女婿王又宸，学谭到了几能乱真的地步，但今天的观众，谁还记得他？余叔岩、言菊朋、周信芳、马连良等艺术家早年都曾学谭，但又作了进一步发展，创造出了新的流派，丰富了老生艺术，为本剧种争取了大量的新的观众。“流派流派，不流则衰”，这句戏曲口诀包含着辩证法。<sup>①</sup>这实际上也是在反对西方的认识模仿的方法，也是朱庭珍所说的法与创新的关系。不少有见地的艺术家认为，学死法，就象小孩吃奶，身上总是有奶气。就是说，“太嫩”，不成熟。

要想成熟，必然变死法为活法。古诗讲究平仄，这似乎是一定之规，没有平仄的一句不能算诗。但曹植的“悲鸣夫何为”、杜甫的“清晖回群鸡”、崔鲁的“梨花梅花参差开”、“一句中字字皆平声；应璩诗“远适万里递”、杜甫诗“窟居万丈内”、“有客有客字子美”一句中字字皆仄音。唐代律诗有固定格式，不可失粘（上下二句不能平仄不合），但盛唐诸家，出奇变化，往往不被这一规定所束缚。不仅被后人称为创作万代诗式的杜甫如此，其

<sup>①</sup>《中国戏曲的审美特征》，载《美学与艺术》。

它许多名家也如此。李颀的《题王睿公山池》，前二联失粘。崔颢《黄鹤楼》前三联失粘。李白《别中都明府》、《凤凰台》，颌联失粘。王维《积雨辋川庄》、高适《送李案少府》，颈联失粘。岑参《送李司马扶风》，后二联生粘。王维、贾至《早朝》起结俱失粘。杜审言《春日京中有怀》、王维《访吕道人》四联俱失粘<sup>①</sup>。虽然这些诗都不符合固定格式，但由于这些古代巨匠没有拘泥于这些格式，反而赢得了历代人们的喜爱。

朱庭珍的“文无定法”谈得比较精当，但是，略为不足的是，他的“无定法”，还是从创作这方面来谈的，还没有从审美意识这方面来论述。我国的“文无定法”其实是从审美意识的宽泛、不确定性上来着手的。“文无定法”是与“诗无达诂”相对应的。中国最早的诗集《诗经》，中“所咏叹、感喟、哀伤的具体事件或内容已很难知晓，但它们所传达出的那种或喜悦或沉痛的真挚感情和塑造出来的生动的真实的艺术形象，那种一唱三叹反复回环的语言形式和委婉而悠长的深厚意味，不是至今仍感人的么？”<sup>②</sup>我们从《诗经》中所能体会到的只能是那些“真挚感情”、“艺术形象”、“语言形式”和“深厚意味”，而不能再具体认知里边究竟传达了什么事情和内容。所以是“无达诂”。“无达诂”不是“无诂”，正象“无定法”还是有法一样。春、秋以至秦、汉、魏晋、唐、宋、明、清，几乎没有一个诗人不引用《诗经》的，但在不同的人那里，已有了不同的解释，用以说明不同的问题或感受。象西方的文艺是从悲剧引伸出“三一律”一样，中国艺术是从诗歌中引伸出赋、比、兴的创作方法的。

赋、比、兴的所指是什么？这是一个古来就有争议至今仍有分歧的问题。我们在这里不参与争鸣，我们只取一般的流行意义上的说法。朱熹在《诗经集传》中说：“赋者，敷陈其事而直言之

<sup>①</sup> 参见《杜诗详注》，904—905页，人民文学出版社，1979年。

<sup>②</sup> 李泽厚《美的历程》，第68页，中国社会科学出版社，1984年。

也。比者，以彼物比此物也。兴者，先言他物以引起所咏叹之词也。”朱熹的这种区分是较好的，但是，从刘勰到锤嵘，除了赋，比兴基本上是连在一起的。如《文心雕龙》说：“起情故兴体以立，附理收比例以生。”这基本上讲的是情感的客观化、对象化问题。“比兴”都是通过外物、景象而抒发、寄托、表现、传达情感和观念（“情”、“志”），这样才能使主观情感与想象、理解结合联系在一起，构成既有理智不自觉地干预而又饱含情感的艺术形象，使外物景象不再是自在的事物自身，而染上一层情感色彩；情感也不再是个人主观的情绪自身，而成为融和了一定理解、想象后的客观形象。这样，就使文学形象既不是外界事物的直接模拟，也不是主观情感的任意发泄，更不是只诉诸概念的理性认识；相反，它成为非概念所能穷尽，非认识所能囊括，具有情感感染力量的艺术形象和文学语言。①“文无定法”正是从“诗无达诂”的“比兴”中来的。

李商隐诗《锦瑟》：

锦瑟无端五十弦，  
一弦一柱思华年。  
庄生晓梦迷蝴蝶，  
望帝春心托杜鹃。  
沧海月明珠有泪，  
蓝田日暖玉生烟。  
此情可待成追忆，  
只是当时已惘然。

这首诗的字、词，明明白白，毫无难解之处。但是，它所传达出

①参阅《美的历程》，第 69 页。

来的“意味”，却是深奥神秘的，以至于成了一个千古之谜。李商隐之后的诗评家给予了它各种不同的解释，但每一种解释，都受到一定的诘难，每一种解释都没有成为公认的结论，就象我国评论界对《西游记》、《红楼梦》的主题的解说至今未成定论一样。苏东坡认为这首诗表达了一种“清和适怨”的情感，朱竹垞、何纪瞻说是“悼亡之作”，汪韩门认为是“假物以自伤”，《西河诗话》说此诗本无解，因而“无人作笺”，又有方文辇说是“伤玄宗而作”。到底如何呢？很难说。因为李诗明明说：“此情可待成追忆，只是当时已惘然。”诗人本身就有些迷惘，要解释出很明确的意思，确乎也太难为评说家了。但是，李义山明明又写了八句，他的情感已物化为一定的形式，我们也能够凭借他赖以构成的语言、情感支架作一种大概的解释。首先，这首诗里传达出来的是一种徬徨、迷惘，既有感伤、又有希冀、既含慨叹、又蕴追求的情感。达如庄子，亦迷晓梦；魂为杜鹃，犹托春心；沧海珠光，无非是泪；兰田玉气，恍若生烟。触此情怀，垂垂追溯，当时种种，尽付惘然。其次，这种情感表达了一种人生的愿欲和个人的追求。钱锺书认为是对自己创作的总结、概括，也不失为一种卓见。因为“庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃”，也可解释为“作诗之法”：“心之所思，情之所感，寓言假物，比喻拟象；如庄生逸兴之见于飞蝶，望帝沉哀之结体为杜鹃。……举事寄意，故曰‘托’，深文隐旨，故曰‘迷’。”<sup>①</sup>尤其是，钱锺书追溯到李商隐把此诗列为卷首，正是用来说明全书宗旨，是可以自圆其说的。但是，如果从另一个角度看，钱氏此说，也并不一定全部成立。诗中之“托”，情感之“迷”，并非一定是“举事寄意”“深文隐旨”。刘备对诸葛亮“托孤”，隋炀帝“沉迷”酒色，也可用“托”、“迷”说出。就是说，“托”、“迷”的意思是多义的，不能完全确定。既

<sup>①</sup>《谈艺录》，第436页，中华书局，1984年。

然不能完全确定，所以用完全确定的意义来阐释就有些困难。比如说“花是红的”，并非能说“凡红的皆是花。”因此，用“一义”来对应“多义”、用“确定性”来对应“宽泛性”是不大符合释义学的。尽管如此，对这首诗的各种解释也还是各有道理的。今天的人也还可以不断解释下去。然而，在各种不同的解释中，不也是逐渐使其延长“生命力”、增加其“辐射场”吗？不也是可以触摸到这首诗中所传达出来的“有意味的形式”么？不也是可以给我们留下了许多值得深思玩味的余地吗？失去了诗的这种“多义性”、“宽泛性”，也就失去了我们中华民族的审美传统，我们的文学艺术也就不会具有魅力了。正如朱自清先生在《诗多义举例》一文中说的那样：中国诗，不仅是语言的明确传达，也有情感的朦胧渲染。所以不能“死心眼儿，想着每字每句每篇只有一个正解”，必须注意其情感方面的因素。为什么说中国文艺强调情理交融呢？难道不正是因为它不拘于“理”、不能只从“理”上破译而也要从情上去体会、领悟吗？为什么说中国诗是具有情感感染作用呢？似乎也在这里。如果离开了这个根本特征，就必然地走向反面。

杜牧《江南春》诗云：

千里莺啼绿映红，  
水村山郭酒旗风。  
南朝四百八十寺，  
多少楼台烟雨中。

杨慎《升庵诗话》说：“千里莺啼，谁人听得？千里绿映红，谁人见得？若作十里，则莺啼绿红之景，村郭、楼台、僧寺、酒旗皆在其中矣。”何文焕《历代诗话考索》说：“即作十里，亦未必尽听得着、看得见。题云《江南春》，江南方广千里，千里之中莺啼而

绿映焉，水村山郭无处无酒旗，四百八十寺楼台多在烟雨中也。此诗之意，意既广不得专指一处，故总而命曰《江南春》，诗家善立题也。”杨慎的判断是错误的，但包含着“真”的因素。确实，人的眼睛无法看到千里之外（王之涣诗：“欲穷千里目，更上一层楼”），人的耳朵也无法听到千里之外的声音。这是事实。但是，作诗绘画，却不能求这样的“真”。求这样的“真”，诗就不成其为诗了。苏东坡词：“小乔初嫁了”，就不符合历史事实。辛弃疾词：“七八个星天外，两三点雨山前，”也是如此。天上怎么会有七八个星、两三点雨呢？此处不过是形容星疏雨淡罢了。杜牧的诗“千里莺啼绿映红”，是一种缩写，如同咫尺有千里之势的绘画一样。虽然一个人的耳目的视听达不到千里之外，但千里之外的莺啼树花却是存在的，并且被在此范围之内的人所看见、听到。杨慎囿于个人的视听，损害了景物整体的客观性；杜牧冲破了这种束缚，再现了客观景物的整体性。所以，杜牧的诗并不失“真”。杨慎求“真”而失真，杜牧失“真”而得真，二者的区别在于：

一以个体，一以群体；一以局部，一以整体；一以主观，一以客观。个体、局部、主观中有生活的“真”，群体、整体、客观有艺术的“真”。艺术的“真”从生活的“真”而来，是融化了生活、提炼了生活的“真”，生活的“真”是艺术的“真”的原型，是未经提炼的“真”。杜牧诗中的“真”包括了杨慎的“真”，杨慎的“真”却不能包括杜牧的“真”。要成为艺术，必须突破生活的“真”。这是我国艺术的一个精髓所在。如果事事求生活的“真”，恰恰是西方的杜威的“艺术即生活”的论断的翻版。

我国的文艺的主流在于源于生活，高于生活。但是，也有些文学家不懂这个道理，如上述杨慎。另外，死抠字眼、拘于生活的往往是科学家。如杜甫诗：“霜皮溜雨四十围，黛色参天二千尺”。宋代大科学家沈括在《梦溪笔谈》中说：

杜甫《武侯庙柏》诗云：“霜皮溜雨四十围，黛色参天二千尺。”四十围乃是径七尺，无乃太细长乎？……此亦文章病也。”

按照沈括的说法，直径七尺，即粗七尺，高二千尺，是不合比例的，所以是“太细长”。今人竺可桢在《北宋沈括对于地学之贡献与记述》一文中，从科学的角度，肯定了沈括之说，认为他“能够对于数字注意。”这种从科学上探讨文艺的现象在我国大有人在。有人还考证过王勃的《滕王阁序》中的一句“声断衡阳之浦”符合自然事实。科学家华罗庚也写了一些文章，指出古诗中不符合科学的例子。沈括、竺可桢、华罗庚等人是用科学的“真”来探讨文艺的“真”。从方法上说，是不正确的。科学中的“真”并不等于艺术中的“真”，就象生活中的“真”不等于艺术中的“真”一样。“白发三千丈”、“燕山雪花大如席”有什么科学的“真”？但它们却是艺术中的“真”。用科学的“真”来规范艺术的“真”是把二者混为一谈了。如果杜甫写松，先用尺子量一量，然后再写，就索然无味了。

综括上面所论可以看到，中国人的审美和物化了审美的艺术品，其主流在于以形写神，超然象外的。它有形，但不拘于形；它超越象，但又不离开象；它写情，但又将之对象化；它有话，但又无达话；它有法，但又无定法。这正是它在审美接受和艺术创作不同于西方的所在。

正如任何事物一样，中国人的审美和艺术观也不是纯粹的，它有相对性。就主流讲，是“中和”和“文无定法”，但就支流看，又有求生活之“真”和科学之“真”的倾向。求生活之“真”与科学之“真”就与西方的某些看法相一致了。但是，在中国的审美和艺术观中，这两种倾向始终未能成为主流，占据正宗地位的始终是“中和”和“文无定法”。中国人的审美和艺术观正是在



排除了这种干扰下发展起来的。这种干扰有时候占据了上风，如清代的“八股取士”，一般人都要按照“起、承、转、合”的规则去写诗作文。但这是在高压政治下发展起来的畸形儿，从它一开始就表现出了先天不足的倾向而显得苍白无力。不久，就爆发了浪漫洪流，《红楼梦》和其它艺术珍品一涌而出。“洋八股”的命运也是如此。

另一方面，中国的艺术品又要求不违背生活之“真”和科学之“真”，常常去抵制、反对那些严重违背常识的艺术作品。画王昭君戴帷帽，画陶母剪发而戴金钏，画汉高祖过沛而有和尚，画斗牛而翘尾，画掷骰而张口呼六……都是画家大忌。为什么，因为不符合历史真实（王昭君时无帷帽，陶母时尚无有金钏，高祖时尚无和尚……）生活真实（牛相斗夹尾而不翘尾）。……所以，齐白石说：画贵在似与不似之间，太似为媚俗，太不似则为欺世。

正因为具备“中和”的审美原则与“文无定法”的自由形式，才启迪了中国的艺术家去创造出无数的优秀作品。但是，“中和”的审美原则又无形地束缚了艺术家的手脚，使之不能创造出与西方媲美的“崇高”作品。这无疑是一种不足与缺憾。

## 第四章 阳刚之美和崇高

优美和崇高都是美学的重要范畴。优美一般指合目的与合规律性和谐的形态，崇高则指合目的与合规律性矛盾的形态。天清气朗，山川明媚，波光树影，小舟泛溪，是优美；高山大海，狂风巨浪，悬崖深谷，虎啸猿啼，是崇高。崇高总有一种不谐和因素，优美总是表现为一种愉悦因素。一般说，优美不含有丑的因素，而崇高则接纳了丑；前者形式精巧，后者形式粗犷；如果说前者给人的审美感受是轻快的话，那么后者给人的感受是沉重的。康德用他惯用的二分法把崇高分为数量和力量两种：数量方面的，如大海的广阔；力量方面的，如暴风雨的气势。

优美，在中在西，似乎没有很大的区别，但崇高作为美学范畴却为西方所独有，在中国则只有与崇高接近的壮美或曰阳刚之美这一美学范畴。

### （一）崇高范畴在西方的发展

关于崇高的思想，可以追溯到公元前一

世纪凯雪立斯 (Gæcilius) 的论文《论崇高》(περὶ ἕψους)。但是, 这篇论文并没有将崇高提升到范畴的高度, 仅仅是罗列了许多例子来说明崇高。

在西方, 第一个上升到崇高范畴的当推朗吉弩斯。尔后是柏克、康德、黑格尔等人。朗吉弩斯阐述了崇高的标准、构成要素和理论。朗吉弩斯的崇高的标准是: 使理智惊诧, 使情感黯然失色。朗吉弩斯的崇高的标准的双重性(理智、情感)表明, 崇高是高于人的东西。它使人的思维达不到, 使人的情感受到震动。它类似于伟大的概念。正因为伟大, 所以才会使人感到钦羨; 正因为伟大, 所以才会使人为之震奋。

朗吉弩斯认为, 构成崇高的要素有五个。①庄严而伟大的思想, 这是最重要的。②强烈而激动的情感。③藻饰的技术(包括思想的藻饰和语言的藻饰)。④高雅的措辞。⑤整体结构的堂皇卓越。这五个因素中, 第①、第②是天赋的东西, 第③、第④、第⑤是后天学习的结果。虽然他把崇高要素分为先天、后天两种, 但又认为, 先天的因素也要有后天的“灵魂锻炼”, 才能“使之永远孕育着高尚的思想”。①

朗吉弩斯关于崇高的理论精华在于, 他把人与自然的关系作了双重性的描述。人, 一方面是大自然丰功伟绩的旁观者, 另一方面又是大自然雄心勃勃的竞争者。作为前者, 他是被动的; 作为后者, 他是主动的。按照他的说法, 人是被动主动的集合体。崇高, 是从集合体中分化出来的东西。他接近了真理, 然而, 他就此止步不前了。因为他的主动性主要是一种超越现实的想象, 而不是为改造自然的实践, 因此, 他的所谓“大自然竞争者”的断语只剩下了一种对于不可抗拒的东西的景仰了。

之所以如此, 原因并非偶然。他的所谓崇高, 主要的倾向不

① 参见《西方美学史资料选编》上, 第 164 页, 上海人民出版社, 1987 年。

是诉诸人的客体对象，而是诉诸主观的心灵。具体地说，他是指人写文章的修辞、技巧。他说：“一般说来，我们可以认为永远使人喜爱而且使一切读者喜爱的文辞就是高尚和崇高的。”<sup>①</sup>

柏克与朗吉弩斯不同，他比朗吉弩斯前进了一大步。如果说，朗吉弩斯提出了崇高的范畴，那么柏克确立了它。

柏克是把崇高与优美等范畴加以区别而提出，确立这一美学范畴的。他论述比例、适宜等范畴的本质特征在于说明美不仅仅是强调比例、适宜的优美等范畴：

当我们转而观察植物的时候，我们发现植物中间没有比花卉更美丽的东西，但花卉却有各种各样的形状和各种各样的排列方式；它们化为形式的无限多样性；……我们在花茎和花瓣之间或者在花瓣与花蕊之间发现什么比例呢？玫瑰细长的花茎怎样能够和把它压得下垂的硕大的头状花相协调呢？然而，玫瑰却是一种美丽的花。我们能否断言玫瑰的美在很大程度上不是由于这种不协调的比例？玫瑰花是一种大的花，但却长在小灌木上。苹果花很小，却长在大树上。然而，玫瑰花和苹果花这两种花都是美丽的花，而开着两种花的树木，尽管存在这种比例不协调，却仍然非常可爱。按照一般的看法，还可能有什么植物比叶子和花果同时盛长的桔子树更美？但如果我们想从桔子树的身上寻找高度与宽度之间的一定比例，或者去寻找整个树木的一定大小和各个部分之间的一定关系，将是徒劳无益的。<sup>②</sup>

柏克还用天鹅颈长尾短、孔雀的颈短尾长说明动物美的原因不在比例，用男人长大、女人弱小等说明比例也不是人的美的原

<sup>①</sup>参见《西方美学史资料选编》上，第167页，上海人民出版社，1987年。

<sup>②</sup>同上书，第537页。

因。那么，美的原因是圆满吗？也不尽然。弱不禁风并不是圆满，但林黛玉就很美；皱眉并不圆满，但西施此态分外动人。他认为，美的形象是千姿百态的。不能用几种就囊括无遗。他的这种想法，正是为了导出崇高，把崇高与其它美学范畴区别又并列起来，所以，虽然柏克提出崇高的时间没有凯雪立斯和朗吉弩斯早，但他的理论功绩比他们大，而且影响也大于他们。

柏克认为，崇高与优美的比例、协调、小巧、圆滑、娇柔等诸形态是不同的，它是这些优美形态的破坏；因而造成了两极的对峙：

崇高的对象在它们的体积方面是巨大的，而美的对象则比较小；美必须是平滑光亮的，而伟大的东西则是凹凸不平和奔放不羁的；美必须避开直线条，然而又必须缓慢地偏离直线，而伟大的东西则在许多情况下喜欢采用直线条，而当它偏离直线时也往往作强烈的偏离；美必须不是朦胧模糊的，而伟大的东西则必须是阴暗朦胧的；美必须是轻巧而娇柔的，而伟大的东西则必须是坚实的，甚至是笨重的。他们确实是性质十分不同的观念，后者以痛感为基础，而前者则以快感为基础；尽管它们在以后可能发生变化，违背它们的起因的直接本性，可是这些起因却仍然使它们保持着永恒的区别，这种区别是任何一个以影响人们的情绪为职业的人所永远不能忘记的。<sup>①</sup>

柏克不仅与朗吉弩斯体系构筑的方法不同，内容有别，而且认为在人的感受方面也是不同的。前者强调景仰和羡慕，后者是痛苦、恐惧。但是，痛苦、恐惧何以能为美呢？柏克认为，这种

<sup>①</sup> 参见《西方美学史资料选编》上，第 566 页，上海人民出版社，1987年。

痛苦、恐惧与我们面临的生活险境不同，险境是直接引起痛感的，而崇高则是在人与险境有一定距离时才产生的，因此，可以引起强烈的感受，转而由痛感引起快感。这种快感是夹杂着痛感的快感。

但是，柏克的崇高痛感说，却遭到了罗斯金、詹姆斯、布莱雷德的批驳，他们剔除了崇感的痛感因素，突出了伟大的追慕、向往因素。似乎回到了朗吉弩斯的起点，但细想起来却有很大不同。他们已不象朗吉弩斯那样仅仅从创作出发而更多是从审美对象出发了。

如同哲学上的一切课题都涉及到主体和客体一样，美学的崇高也同样如此。从主体看，崇高是一种远远高出于人的一种现象；从客体看，它并不要求主体去感受。主客的分离不仅无法产生美，更不会产生崇高。马克思说动物没有主客体之分，因而无美可言；达尔文说，动物对美的对象兴奋和人对美的创造大不相同（前者是生物本能，后者是社会现象）。只有区分了主客体，同时又明显地意识到主客体的相互作用时才谈得上美，谈得上崇高。但是，对于相同的客体的审美，由于主体的差异，必然产生不同感受。崇高中的痛感，崇高中的伟大感，都有其合理性。人对于崇高的屈从难道不产生痛苦？人对于崇高的激励难道不产生伟大感？所以，痛感和伟大感都是存在的。不能褒彼贬此。但问题是，这种感受或那种感受是怎样引起的呢？西方美学史上的移情说如谷鲁斯、里普斯认为是人的感情的投射或意志的扩张。这种投射“在自然中对我们显现为自然的力量和符号，在建筑中显现为抽象形式的那种令人震撼的力量，在音乐中显现为我们在乐曲中所发现的那种兴奋和努力的扩张。”<sup>①</sup>阿恩海姆认为是自然力与脑电波力的“同构”。这几种说法有其合理之处，如移情说之于艺术，

<sup>①</sup> 《近代美学史评述》，第 275 页，上海译文出版社，1980 年。

“同构”说之于审美，而更正确的说法应是马克思的“自然的人化”所展示的实践因素。

但从柏克到马克思之间还有两个赫然哲人康德、黑格尔，因此，我们必须讲到他们。否则，我们将看不清历史线索的脉络。

康德的崇高观比朗吉弩斯、柏克都更重要。重要特征是他把这一问题提到了哲学的高度来论证，把崇高当作审美现象，配合了欧洲的浪漫主义思潮，对后世影响极大。在康德看来，崇高的特征是“无形式”，即对象的形式无规律无限制，表现为一种体积上的“无限广大”。这是数量的崇高。还有一种力量上的无比威力，象无际的大海、猛烈的飓风。这是“力量的崇高。”“‘数量的崇高’由于自然对象的巨大体积超过想象力（对表象直观的综合功能）所能掌握，于是在人心中唤醒一种要求对对象予以整体把握的‘理性观念’，但这种理性观念并无确定内容和目的，仍只是一种主观合目的性的不确定形式。所以仍属审美判断力的范围。在‘力量的崇高’中，审美心理的感受矛盾更加清楚，即一方面想象力无力适应自然对象而感到恐惧。另一方面，要求唤起理性观念（人的伦理力量）来掌握和战胜对象，从而为对对象（自然）的恐惧、避畏的（否定的）痛感转化而为对自身（人）尊严、勇敢（肯定）的快感。……如果说，美是想象力与知性的和谐运动，产生比较平普安宁的审美感受，‘质’的因素更被注意。‘崇高’则是想象力与理性的相互争斗，产生比较强烈的审美感受，‘量’的因素更为显著”。<sup>①</sup>

这种崇高感带有朗吉弩斯、罗斯金的伟大因素（客体），也有柏克等人主张的痛感因素（感受）；但是不同于朗吉弩斯的文章风格的狭窄范围、罗斯金的（不定痛感）、柏克的（肯定痛感）的片面主张，也不同于古典美学的伦理与美混沌未分的道德感情，

<sup>①</sup> 《批判哲学的批判》，第 382—382 页，人民出版社，1984 年。

而具有真正的审美性质。象人观赏狂风骤雨，引起的是一种对于摧毁一切的力量感受，这与人处在风雨中的那种痛苦感是大不一样的：前者是审美，后者是非审美。暴风雨可以摧毁人的肉体，却不能战胜人的心灵，相反，后者却要战胜前者。因此，可见，崇高不是被看作客体对象，而在主体心灵。

康德的崇高观的贡献在于他唯心主义地凸突了人的心灵力量，突出了崇高有别于优美的“无形式”的形式，在于他把美或崇高与人联系起来。但是，人为什么会有这种感受，而不是别的感受？为什么原始巫术礼仪对灾祸（如暴风雨）不是以心灵战胜而是匍匐求救的实际表示自己对于自然的崇敬呢？心灵的崇高感并非无所由来，实际上，它正是一种历史的产物。如马克思所说，神话是用想象和借助想象以征服自然力，待到自然力之被征服，神话也就消失了。任何未曾征服的自然，都以其自在形态存在着，只有人类的生产力征服了它之后，它才以自在状态存在。人按照美的规律造形，这是一种历史的形态。这种尺度是双重的，一方面是实践的力量尺度，一种是心灵的想象的尺度，一般来说，是实践的需要产生或反映为心灵的尺度，但往往也有心灵尺度不待实践而先行一步的情形。在古代是神话，在现在则是科幻小说。凡尔纳的科幻小说所预言的一百多种现代科学发明，就是一个明显的例证。比如潜水艇，凡尔纳根本没有见过，但他描写的潜水艇与现在的竟大体相同。为什么呢？这正是想象与理智的不同，正是文学家与科学家的不同。在一场科技革命到来之前，“山雨欲来风满楼”的形势强烈地刺激着人们，在科学家那里，由时代提出的任务转化为冷静的探索，在文学家那里，由时代提出的任务变为激情的想象，二者殊途同归。但是，原动力仍是实践而不是想象，是在社会，而不在心灵。

康德从心灵来回答崇高，固然涉及到客体自然，但终归回到主体心灵。这是一大缺欠。这一缺欠漠视了西方高度发达的科技



生产因素。

黑格尔看到了康德的缺欠，但他不是从生产基础上看到的，而是从绝对理念看到这一点的。所以，他一方面批评康德走向了主观心灵，另一方面，他却走向了客观精神。他说：

我们不赞成康德把崇高看作是来源于情感和理性观念之类主观因素，而是认为它来源于它所要表现的内容即绝对实体。<sup>①</sup>

绝对实体是什么？按照黑格尔的看法，它本身是无形的，不是具体观照（或感性认识）所能掌握的。观照所掌握的东西，总是绝对实体的局部，这种局部是隶属于实体的。就是说，具体观照（象高山大海、狂风巨浪）只是绝对实体的殊相，绝对实体的共相（太一，即绝对）无法观照。一切观照只是绝对实体的片鳞只爪。绝对实体的无限和具体观照的有限，使观照既不可能完全表现绝对实体又要表现它，绝对实体既不能完全超然于尘世又高踞于它之上，“于是上述矛盾所产生的不合适就变成崇高。”<sup>②</sup>黑格尔认为，第一次出现崇高的时代是在印度，在那里崇高引起的是“惊奇”。第二次崇高的出现是在希伯来人的诗中，是同人的自身有限和神的高不可攀的感觉联系在一起。

黑格尔用理念的绝对实体批评了康德，有合理的地方。因为，心灵确实无法自由地产生崇高感。但另一方面，绝对实体也不能是崇高的来源。因为，绝对实体固然是客观的，但如果不与人发生关系，它就只能是自在的状态，而不是自为的状态。没有崇高也没有和谐，正如远古没有人类也没有爱情、道德一样。他已经涉及到了这一方面，他讲到“惊奇”时认为，可惊奇的事物须以

<sup>①</sup> 《美学》第二卷，第 80 页，商务印书馆。

<sup>②</sup> 同上书，第 91 页。

事物转变为有可理解的线索以及人有日常的清醒意识为前提，因为只有这些惯常的联系遭到破坏时，才有所谓惊奇。即是说，人对于违反规律的东西才感到惊奇。但这个规律是什么，黑格尔并不去回答。这一回答在马克思关于“自然的人化”的伟大理论中才给予了科学的回答。

马克思的观点论证起来，十分复杂，但是其基本的精神却是一目了然的。简单说来就是，人通过实践去改造自然，逐渐认识到自然的规律。在没有认识到自然规律之前，自然界的事物与人抗争着，人显得无能为力；对于强大的自然，弱小的人类产生敬畏之感。这种敬畏之感并不止步，随着生产的发展、科技的深化，敬畏再次转化为出击，又一次征服自然的“冲锋”开始了。按照规律，人能征服自然，但是人们认识规律的程度及能力总是受着主客观条件的制约，人们总是要付出许多代价甚至牺牲（有时是“知其不可而为之”），于是才产生了崇高。这是一方面。另一方面，人在征服自然的同时，意识领域中也发生着同步运动，用“神话”想象征服自然。这也产生“崇高”。想象的征服和实际的征服，方向是一致的。在这个意义上讲，“神话”并非简单的想象，而是行为的动员令。如果说征服自然是实际上的“自然的人化”，那么“神话”就是想象的“自然的人化”。所以，崇高的根源既不在“神话”（意识），也不仅仅是实践（行为），既不在康德的主观心灵，也不在黑格尔的客观精神，更不在凯雪立斯的所谓天赋伟大里了。崇高就在人对自然的征服改造之中。它比优美更强烈、更集中地反映了人的能动性、理想、意志等特点。毛泽东同志诗：“为有牺牲多壮志，敢叫日月换新天”。这里，“壮志”就是“崇高”，“新天”是结果；“壮志”是通过“牺牲”的崇高壮举换来“新天”的。“新天”是令人欢喜的，而“牺牲”则是令人扼腕感叹的。“牺牲”充满了艰苦的斗争、勇敢的精神、大无畏的气魄、意志的磨炼、生死的洗礼。它比“新天”更加紧张、惊心

动魄。如果说，“新天”表现的更多是“喜”，那么，“牺牲”表现的更多是“悲”。这也是为什么悲剧更能唤起人们的崇高之感的原因，也是悲剧为什么不适合于表现优美而更多是表现崇高的艺术形式。

## （二）悲 剧

亚里士多德在他的著名的《诗学》中提到了悲剧。他认为同喜剧一样，悲剧也是对现实行为的模仿。悲剧有六个要素：①形象，②性格，③情节，④言词，⑤歌曲，⑥思想。“六个成分里，最重要的是情节，即事件的安排：因为悲剧所模仿的不是人，而是人的行动、生活、幸福（‘幸福，与不幸系于行动’）；悲剧的目的不在于模仿人的品质，而在于模仿某个行动；剧中人物的品质是由他们的‘性格’决定的，而他们的幸福与不幸，则取决于他们的行动，他们不是为了表现‘性格’而行动，而是在行动的时候附带表现‘性格，因此，悲剧艺术的目的不在于组织情节（亦即布局）……悲剧中没有‘情节’，则不成为悲剧，但没有‘性格’，仍然不失为悲剧。”<sup>①</sup>

亚里士多德的悲剧论对西方美学影响极大。他主张情节的首要性、行为的整体性都是很重要的。尤为重要的是，他认为悲剧所以为悲剧，就要与喜剧有别，就要着重写恐惧与怜悯。在偶然中写出必然。悲剧的目的在于净化人的心灵，使情感趋于平衡。因此，恐惧与怜悯都不可太过火，而要适度。然而，亚里士多德的《诗学》大讲悲剧却未提崇高，大讲崇高的康德未提悲剧。柏克、车尔尼雪夫斯基才将二者联在一起。

李泽厚认为，柏克和车尔尼雪夫斯基是对的。“因为艺术中

<sup>①</sup>《西方美学史资料选编》，上卷，第97—98页。

的悲剧正是在情节或性格的发展中，以激烈的冲突形式将现实与实践的矛盾斗争集中地反映出来，以唤起人们积极的审美感受。现实中的悲剧只能使人采取特定的伦理态度，不能成为审美对象；只有当现实肯定实践之后，这一转化才有可能。”<sup>①</sup>

现实生活中的悲剧，比比皆是，但人们未必能引起审美感受。战争中的牺牲、工地上的伤亡、严酷的刑罚、偶然的不幸，都是悲剧。但是，它们只能引起或者同情、或者恐惧、或者怜悯的感情，很难上升到审美。当生活中的悲剧提炼为舞台上的艺术形象时，才能引起审美感受。白毛女在深山避难、王若飞在狱中受刑、江姐遭竹签钉指、耶稣被钉在十字架、斯巴达克斯阵亡……的实际与艺术作品《白毛女》、《王若飞在狱中》、《江姐》、《耶稣》、《斯巴达克斯》……相比，人们更喜爱后者而更同情前者，就在于一则不能引起审美，一则能引起审美。

如果悲剧只引起悲的同情，就不是崇高，就不能成为美学范畴。如果悲剧也包括日常生活中的不幸，为什么要提升到舞台？为什么舞台上的悲剧要舍弃现实悲剧中的许多令人惨不忍睹的现象（如挖眼、剜心）？悲剧所以表现崇高，是因为它不是让人们产生悲观、失望、消沉颓废，而是让人从紧张的冲突、严重的抗争中感奋兴起、提高精神、增强意志、高扬伦理。

古希腊的许多优秀悲剧的美学力量，是在于和“命运”抗争，自己安排自己的生活。所以一般称为“命运”悲剧。

索福克勒斯的《俄狄浦斯王》就是命运悲剧的典型。在剧中，一切人为的努力和安排、设计和谋划、奋斗和挣扎，终归于白费。而不动声色的宙斯，却总是冥冥中掌管一切、主宰一切，叫您防不胜防的神。“命运”决定了俄狄浦斯杀父淫母，俄狄浦斯必定要杀父淫母。尽管拉伊俄斯把儿子俄狄浦斯钉上双脚命人扔到荒

<sup>①</sup> 《美学论集》，第 210 页，上海文艺出版社，1982 年。

野，企图让俄狄浦斯从世上消失；尽管拉伊俄斯的忠实奴仆出于慈悲没有让俄狄浦斯丧生，而是把他送给了遥远的牧人以逃避神谕的厄运；尽管俄狄浦斯远离自己的父亲，以防杀父，但他还是在三岔路杀了父；尽管俄狄浦斯远离自己的母亲，但还是在战胜了妖女后迎娶了母亲；为母亲所生的儿子，同时又是母亲所生的丈夫！尽管命运如此捉弄人，但是，人还是要与之抗争。当先知忒瑞西阿斯告诉俄狄浦斯王，罪人不是别人，正是俄狄浦斯自己时，俄狄浦斯王并不相信他自己“将从明眼人变成瞎子，从富翁变成乞丐”，到外邦去，用手杖探着路前过的命运。他还是要刨根问底，层层追查那“凶手”，找到送信人，找到仆人，最后知道了自己就是“凶手”和乱伦的人，于是他真的变成了瞎子：“他屡次举起金别针朝着眼睛狠狠刺去；每刺一下，那血红的眼珠里流出的血便打湿了他的胡子，那血不是一滴滴的滴，而是许多黑的血点，卷子一般下降。”

全剧中，充满了“命运”的色调，同时也充满了抗争的激情。人们在现实生活中本来就是经过了与所谓“命运”的顽强搏斗而取得生存和发展的。在这搏斗中总要付出不幸甚至死亡的沉重代价，来成为命运的主人，恶的征服者和客观规律的掌握者。所以，“命运”对人的压倒，在漫长的历史发展中，总是暂时的，并且尽管恶暂时压倒了善，善却在人心中永存不朽；丑暂时战胜了美，美却在人心中万古长青。

作为命运悲剧的典型《俄狄浦斯王》，它本身是宽泛多义的。可以从诸多角度去理解。“天网恢恢，疏而不漏”是一解；决不屈从命运，应与之抗争，又是一解；前者是消极、悲观的宿命论，后者才是积极、乐观的人生观。因为本无所谓“命运”，“命运”只是人生际遇偶然的彼岸折光，是人在没有了解自然规律和社会规律前的精神安慰和解脱。悲剧的美学解释，只能从昂扬向上的崇高上来规定，而不能从屈从听任的宿命来理解，也不能从弗

洛伊德的所谓“恋母情结”上来理解。从《俄狄浦斯王》的诞生到现代，它一直为各国人民所喜爱，难道人类对它的喜爱只是单纯的恐惧、同情和怜悯？难道只是对“恋母情结”的赞美？如果是这样的话，它也就没有存在的意义和价值了。历史对它的肯定，它本身的流传不衰，在于历史巨浪扬弃了消极的一面，而承继了那积极的一面。<sup>①</sup>

悲剧所表现的崇高，到资本主义时期发展到了另一个高峰。这一高峰不再是“命运”悲剧，而是“性格”悲剧。“性格”一般是个人的贪心的个性，“悲剧”便是对此个性的失败结果的展示。“性格”与“命运”虽然有相似一面，即都有“失败”，但更有时代的巨大差异：古希腊突出命运的冲突，资本主义强调个性的抗争。这毕竟是奴隶制时代和资本主义时代的崇高的不同艺术表现。

### （三）崇高的社会摇篮

我们很快就要接触到中西美学在崇高范畴的区别和差异、侧重与特点了。在未涉及这个问题之前，我们先分析一下为什么崇高这一美学范畴首先来自西方？为什么表现崇高的悲剧也来自西方？

希腊人的生产方式、生活方式和价值观念都与我国古代的情况有所不同。他们的并驾齐驱的城邦制度的相对独立性，他们的多次大规模的移民行动，他们的乘船远航的冒险经历，他们的发达的商业贸易，必须经历种种难以想象的艰难，这就使他们之间的关系远远超过东方以血缘为纽带的家族情感，而以勇敢、毅力、智慧、本领为新的纽带来重新组合或分化。如果说，我国古代占

<sup>①</sup>甚至尼采也认为，俄狄浦斯王尽管“陷入错误和灾难，但终于通过他的大苦大难在自己祖国施展了一种神秘的赐福力量，这种力量在他去世后仍起作用。”（《悲剧的诞生》）

中心位置的是家本位观念，那么，古希腊则是个人本位日益占据了中心位置；如果说，我国古代的人际关系是注重维持平衡，那么，古希腊则注重平衡的打破，如果说，中国古代以伦理的“贤”为首领，那么，古希腊则以实践的“力”为首领；如果说，中国古代讲究以农为本，那么古希腊则强调商业贸易为主……一开始，中国与希腊的历史、文化背景就大不一致。这样，崇高来自希腊，希腊悲剧表现崇高也就毫不足怪了。

在资本主义阶段，在欧洲中世纪的黑暗过后，文艺复兴的号角迎来了清新的黎明。马克思和恩格斯高度评价了资产阶级在历史上的贡献：

资产阶级在它的不到一百年的阶级统治中所创造的生产力，比过去一切世代创造的全部生产力还要多，还要大。自然力的征服，机器的采用，化学在工业和农业中的应用，轮船的行驶，铁路的通行，电报的采用，整个大陆的开垦，河川的通航，仿佛用法术从地下呼唤出大量人口——过去哪一个世纪能够料想有这样的生产力潜伏在社会劳动里呢？<sup>①</sup>

这可以说是人重新发现自己潜力的时代，同时也是人类史上一个伟大的时代。但这要付出沉重的代价、艰辛、痛苦。不仅仅是刀光剑影的战斗，不仅仅是政治的较量，而且是生产工具的制造、科学的发明、理论的创立、市场的扩大、贸易的繁荣……。它付出的一切，它得到的一切，锻炼了、产生了一代新人，包括品格、气质、教养。“它无情地斩断了把人们束缚于天然首长的形形色色的封建羁绊，它使人和人之间除了赤裸裸的利害关系，除了冷酷无情的‘现金交易’，就再也没有任何别的关系了。”<sup>②</sup>“拜金主义”使

<sup>①</sup>《马克思恩格斯选集》，第1卷，第256页，人民出版社，1973年。

<sup>②</sup> 同上书，第253页。

一切人为了金钱而奋斗，而奔走，而丧生。英国电影《冷酷的心》、《百万英镑》把中国古代《钱神论》中的隐伏的因素、受谴责的丑行，全部以放大镜的形式尖锐显示出来。这些丑行披上了正义、光荣、道德的闪光外衣。只要为了钱，可以杀父，卖友，做海盗、杀人犯。如果说，在古希腊的个人本位还顾及到道德约束，那么，在资本主义的欧洲，“拜金主义”反过来约束古老的道德；如果说，古希腊的个人本位还是比较原始的话，那么，在资产阶级的时代，这种原始的人本位，就变得更加高级而发达了。

伟大的探险者哥伦布说：“黄金是一切商品中最宝贵的，黄金是财富，谁占有黄金，就能获得在世上所需要的一切，同时也就取得了把灵魂从炼狱中拯救出来并使灵魂重享天堂之乐的手段。”<sup>①</sup>只有冒险的精神，没有冒险的条件是远远不够的。比起古希腊，欧洲的科技给冒险家们插上了翅膀，同时，黑暗世纪所培育的“罪感文化”即皈依上帝、拯救灵魂的心理动因也从另一方面给他们插上了另一只翅膀——精神的翅膀。这两只翅膀使他们的个人本位的每一根神经、每一个细胞都浸透了力量和兴奋。所以，哥伦布在丧妻之后，仍能坚持冒险，在随员死亡众多的情况下，仍充满信心。

如果说，哥伦布是发现了地理上新大陆的人，那么威廉·配第则是发现“经济学上的新美洲大陆”的哥伦布。当然，配第是一个伟大的经济学家，但他本人也是一个投机商人和冒险家。配第在公开的著作中称某些人为骗子手和吸血鬼，但他却与这些人合伙同谋。他蹲过监牢，但他至死不改。他十四岁就抛弃了富有的家庭，当了水手。一次冒险的航行，使他差点丧命，但他凭仅有的一点钱发了“大财”。当 1651 年，他作为医生来到爱尔兰的时

<sup>①</sup>转引自《探险与世界》，第 133 页，四川人民出版社，1983 年。



候，他还是一个不名一文的穷光蛋，但转眼之间，他就利用“分配土地”的机会摇身一变成了百万富翁……。

中国的仁人志士何尝没有马可波罗式的经历？徐福、玄奘、张骞、郑和……。但他们的动机和目的，同西方人大不相同，不是求得荣华富贵，而是要寻求“长生不老”之药（徐福）、取得“真经”（玄奘）、抵抗外族侵略（张骞）、“协和万邦”（郑和）。除了方士徐福，都是受命于君的指令性活动，而非个人的主动行为。他们身上笼罩了家本位的圣光灵影。所以，在中国，个人的冒险始终看作是违背家本位的行为，所谓“父母在，不远游”的格言，总是伴随人生的旅途。开明的鲁瑞，也因儿子出外上学而深感不安。在欧洲则正相反。他们今天仍然充满了这种个人冒险精神。世界著名的美国女探险家杜宁嘉深入野蛮部落，在那里赤身裸体过了三个月，当了三个月的“月亮神”。加拿大残疾青年，凭着轮椅，以惊人的毅力完成了环球旅行的壮举……。

从这些充满个性的带有传奇色彩的生活中，竞争角逐中产生了无所不在的争强好胜的思潮，这种思潮反过来又推动人们去和自然抗争，去和黑暗斗争。反映到文学艺术家头脑里，就必然出现表现这种崇高的作品。首先是社会孕育了崇高，然后才通过文艺反映出来。

#### （四）阳刚之美

中国美学范畴里，没有西方崇高范畴那样的恐怖因素、色彩和气氛。中国美学范畴的阳刚，我们现在称之为壮美，是同西方的崇高有相同之处的：它超出了和谐的优美。但又没达到崇高，只是接近了崇高。为什么会出现这种局面呢？我们要从先秦讲起。

《国语·周语下》记载周景王打算铸一口巨大的钟，它的发

音为“大林”，比十二律中的“林钟”声音更大。单穆公表示反对：

且夫钟不过以动声，若无射有林，其弗及也，非钟声也。犹目所不见，不可以为目也。夫目之察度也，不过步武尺寸之间；其察色也，不过墨文寻常之间。耳之察和也，不过一人之所胜。是故先王之制钟也，大不出钧，重不过石。律度量衡于是乎生，大小器用于是乎出，故圣人慎之。今工作钟也，听之弗及，比之不度，钟声不可以知和，制度不可以出节，无益于乐，而鲜民财，将焉用之？

从这里可以看出，中国自古以来的传统，就在抑制崇高的因素。单穆公说这是“先王之制”，可见其来有自，冰冻三尺非一日之寒。钟为什么就不能太大、太响呢？如果没有大钟巨响，何以会“夜半钟声到客船”呢？单穆公的理由是：人的生理感官，以适度的刺激为宜。太小了，达不到效果；太大了，超过了感官的接受能力，引起阻抗。这个说法恰好与古希腊亚里士多德的说法互相补充。单穆公说的是耳，亚里士多德说的是目。不过，单穆公除了在审美上，有同亚里士多德的一致之处外，还有若干不同。亚里士多德只是讲太大的东西破坏了整体性，而单穆公还说这样是浪费，是对国计民生不利，还违背了先王的教训。反对奢侈之风，是反映了那时的经济还不发达；提倡先王的教导，是要继承中和之美的传统。但是，周景王没有听他的话，还是铸了大钟。从这里，可以看出，在我国古代，不是不存在“崇高”的因素，不是清一色的“阴刚之美”，而是这种倾向在社会生活中不被允许（经济贫困），遭到舆论反对（先王之训），不合时宜，终于没能发扬光大罢了。

关于抑制崇高的议论，大概伍举的话最直接了当了。他反对

灵王筑章华之台：

臣闻国君服宠以为美，安民以为乐，听德以为聪，致远以为明。不闻其以土木之崇高，彤镂为美……。

所以当唐太宗李世民当了皇帝的时候，还感叹，隋王朝的灭亡，难道不是因为修筑了华丽巍峨的宫殿、耗民太甚吗？

在漫长的封建社会中，不乏秦始皇的阿房宫、隋炀帝的大运河……等大规模建筑，但由于自给自足的自然经济的相对贫乏，生产方式的落后，中国向来缺少西方那样大规模的建筑。从一个方面反映了崇高因素缺少必要的土壤。

当然，建筑并不是崇高的唯一象征，但皇家园林的气势、大小却并非与崇高无关。作为国家的代表、象征，皇家园林也应该而且能折射出时代的美。

应该说，中国缺少西方式的崇高，关键是经济因素。马克思的经济基础决定上层建筑的观点现在仍然是颠扑不破的伟大真理。经济上的相对独立，促使人格上的相对独立。在有了经济独立的地方，必然产生政治地位的相对独立。数千年妇女依赖丈夫的封建生活方式，以及它所产生的夫权，极大地压抑了妇女的积极性。妇女要解放，概在于经济地位的提高。妇女的解放程度是人类解放的尺度。西方所以从古至今，女性名人比中国多，也不能不说明这一点。忽视了这一点，并不是历史唯物主义的观点。

就中国说，夫权的严重是举世闻名的。不但如此，还有父权。“父叫子死，子不敢不死”。在父权之上，还有族权。族权之上，还有君权。这是束缚人们的绳索。除了这些，还有天、地的权威。天、地、君、亲、师，构成了一个封闭的系统。但最明显的还是家庭本位这一活跃的细胞。鲁迅曾在《家庭为中国之基本》一文中沉痛地指出这一点：

……我们从露天下渐渐地躲进家里去，是无疑的。……千变万化，不离其宗。……一个人变了鬼……而活人仍要烧一所纸房子，请他住进去……成仙……定要运动得‘拔宅飞升’，连鸡犬都带了上去而后已，好依然地管家务，饲狗，喂鸡。

……变鬼无法，成仙更佳，然而对于老家，却总是死也不肯。我想，火药只作爆竹，指南针只看坟山，恐怕那原因就在于此。

现在是火药蜕化为炸弹，烧夷弹，装在飞机上面了，我们却只能坐在家里等他落下来。自然，坐飞机的人是颇有了的，但他那里是远征呢，他为了可以是快点回到家里去。

家是我们的生处，也是我们的死所。<sup>①</sup>

鲁迅死前前两年写的这篇文章充满了激情的呼唤和呐喊，一针见血地指出了家本位的弊害。这可以说是中国古典文化的一个缩影。限于当时的实际，鲁迅着重鞭挞了家本位对于阻碍科学的发展的病根。本来，火药和罗盘是中国人发明的，但人们只为了家的算计，用来娱乐（爆竹）、兴旺烟火（看坟山），而不知道用来抵抗侵略。倒是从中国学去这两大发明的外国人用罗盘去远征，用火药制成的炸弹杀害中国人。“我们却只能坐在家里等他（炸弹）落下来。”这是多么地惨痛和骇人啊！

同时，这也说明中国人的家本位不但限制了科学的发展，而且增长了实用理性的思维。对于其它方面，也是如此。“拔宅升天”是《淮南子》的一个神话。“成仙”是道家的传统，也是儒家的希望。所以，从这一方面来看，中国不可能产生西方式的崇高。我们中国人为什么称一个人为“男子汉大丈夫”呢？难道这不就是家本位的直接映射吗？而现在为什么又出现了与之相对的“女强

<sup>①</sup>《鲁迅全集》，第 619—620 页，人民文学出版社，1982 年。

人”概念呢？不也正好反映了我国现代生活家本位的一个重大变化吗？

大丈夫就是阳刚之美的表征。但是，这个大丈夫还不是西方所说的力度与智慧，而首先是一种崇高的道德：

子曰：“尧之为君也。巍巍乎！唯天为大，唯尧则之。荡荡乎！民无能名焉。巍巍乎！其有成功也。焕乎！其有文章。”<sup>①</sup>

因为古时“太上立德，其次立功，其次立言。”三不朽之中，德为最重要的因素（“太上”）。《泰伯》的这段话就是按德、功、言的顺序排列的。

对于上古，先秦的“美”的内容是一个转换。上古之美，功占了首位。禹治洪流，羿射九日，神农尝百草，伏羲驯牲畜……是首先作为为民造福的伟大而呈现美。到先秦，人物还是这些人物，评论标准却变化了：把功的第一位，放到德的后面。这也是山外（功）向内（德）的转换。

这种由外向内的转换，在孔子那里升到顶点。这也是一种理性的自觉。虽然，孔子以后，韩非强调过“力”的哲学，但不久就被孔子仁学的巨大心理结构消化掉了。荀子把力变为对自然的征服，孟子把内的功夫转化为“浩然之气。”于是儒家的内圣外王成了统治中国的正统思想。墨子的尚俭化为“均平”思想，其极端变为侠（这个侠在日本体现的儒文化圈最有特色——“杀身成仁”的武士道）。作为儒家对立面的道家代表人物庄子，他思想中的养生成分一方面成为道教的修炼，一方面被儒家吸收为颐养天年的强身，第三方面发展为医学科学的一部分。但是，庄子的反异化思

<sup>①</sup> 《论语·泰伯》。

想<sup>①</sup>却始终作为儒家的对立面而存在着。儒家的积极入世和道家的消极避世，儒家的拘谨和道家的浪漫，儒家的利禄追求和道家的山林澹泊，在中国的历史行程中经历了平衡——非平衡——平衡的演变。先秦的对峙，两汉的儒术独尊，魏晋的道家兴起，玄学成为特色。唐代佛教传入，儒融化之，庄使之导入禅。宋明儒学中，道家与禅发展。明清，儒家的功利从宋学的心性中脱出，道家退居次要。近代，儒家影响巨大，道、禅流入欧美。

从这个简单粗糙的极不完备的描述中，我们看到，西方式的崇高倾向在中国始终被生产与文化的两重因素压制着，不得发展。

生产发展了，经济繁荣了，如汉武帝时代，文化因素压制你，独尊儒术；文化发展了，经济因素又压制你，如魏晋，人名上陶渊明只能回到悠闲的农村。这样，崇高与崇高感虽然总想破土而出，却始终不能现出原身，而只有阳刚之美的亚崇高型美学范畴产生。

形象地说，自然经济和儒道文化象中国的两条堤坝，阳刚之美只能在堤坝内流淌，而永远无法溢出。那么，什么是阳刚之美呢？除了上面我们讲到的伦理的因素，它还有什么特征呢？

阳刚之美首先在于阳与阴的碰撞。

黄宗羲说：

阳气在下，重阴锢之，则击而为雷；阴气在下，重阳包之，则搏而为风。

其在于山，则铁壁鬼谷也；其在于水，则瀑布乱礁也；其在于声，则猿吟而鸛鹤欲且笑也；其在平原，则蓬断草村之战场……；其在于乐，则变微而绝弦也<sup>②</sup>。

① 参阅《中国美学史》第一卷。

② 《南正文韵》卷四。

黄宗羲的观点正是由韩愈的《送孟东野序》推出：

大凡物不得其平则鸣。草木之无声，风挠之鸣。水之无声，风荡之鸣……金石之无声，或击之鸣。

韩愈的观点似乎又由司马迁的《太史公自序》推出：

孔子厄陈、蔡，作《春秋》；屈原放逐，著《离骚》；左丘失明，厥有《国语》；孙子膑脚，而论兵法；不违迁蜀，世传《吕览》……此人皆郁有所结，不得通其道也……。

正由于“心有郁结”，正因为“不平则鸣”，正因为“重阴锢之”，所以才能使心情意绪的抒发迅速有力，所叙说的铮铮有声，所展现的雄浑有力。没有矛盾、没有碰撞、没有冲突，就没有阳刚之美。死水波澜至多是优美，而狂风巨浪总是壮健动人。

阳刚之美所表现的多是一种速度、力度、音程。姚鼐说：

其得于阳刚之美者，则其文如霆，如电，如长风之出谷，如崇山峻崖，如决大川，如奔骐驎；其光也，如日，如火，如金镞铁；其于人也，如冯高视远，如君而朝万众，如鼓万勇士而战之。<sup>①</sup>

姚鼐的关于阳刚之美的规定，从不同侧面扩展了大丈夫之美的“功、言”二因素。在这里，主要是“言”的因素，而原来“德”的因素退居次要了。“言”为心声，心本天地，天地有阴阳，阴阳

<sup>①</sup>《惜抱轩文集》卷六《复鲁絮非书》。

为气化流行，文气得阳，产生阳刚之美。自然的风光参与了阳刚之美的创造。

以中国文化艺术而论，屈原为阳刚之美，宋玉为阴柔之美；李白为阳刚之美，王维为阴柔之美；苏东坡为阳刚之美，欧阳修为阴柔之美；辛弃疾为阳刚之美，李清照为阴柔之美。

然而，每个人中又有阴柔与阳刚之作。苏轼“大江东去”为阳刚，“望湖楼下水如天”为阴柔；辛弃疾“气吞万里如虎”何等豪迈，而“更难消几番风雨”又何等缠绵；李清照“寻寻觅觅冷冷清清”多么寂寞，“生当作人杰，死亦为鬼雄”又多么壮烈。

所以，阴柔之美与阳刚之美是不可分割的对立统一。

阳刚之美的集中体现，在中国主要集中在散文和诗歌、音乐舞蹈、书法中。音乐中的悲歌、舞蹈中的狂舞、书法中的狂草。悲歌逸出了和声，狂舞摆脱了曼舞，狂草甩掉了规行矩步的正楷笔划。

除了文学艺术作为阳刚之美的对象，还有自然山水。呈现阳刚之美的大都是以体积硕大为对象的，以奇特险峻为目标的。象优美的桂林山水，妩媚的西湖，谈不上什么阳刚之美；牛毛细雨、晴空碎雪、江南杏花浦、北国荷花淀也都是优美。但浩瀚的戈壁滩、广阔的草原、浩浩黄河、奔腾长江、巍巍昆仑、陡峭华山……却属于壮美之列。凡引起敬仰、惊叹的一般说来都是壮美。

在日常生活中，象那些没有惊天动地举动的平凡人物，解放军行列中的普通一兵雷锋，基层干部焦裕禄、医生李月华，清洁工人时传祥……也都能引起人们的敬仰之感，尽管他们不象董存瑞、黄继光、邱少云、罗盛教、那样轰轰烈烈。但他们显示了平凡中的伟大，同样会引起人们的壮美感受。自然风光中也有这种情形，大漠的孤烟、长河的落日、苍翠的青松、宁静的雪野……这些静态的东西也会给人以阳刚之美。



## (五)阳刚之美、崇高与“天人合一”“神人合一”

我们在这里再谈一谈阳刚之美、崇高与“天人合一”“神人合一”的关系。

中国人在偶然遇到突然事件时，常常会喊出：“天啊……”这一类的感叹词；西方人在偶然遇到突然事件时，常常会喊出：“上帝啊……”这一类感叹词。“上帝啊……”这一词语就是“神人合一”的惯用语，这是西方人的集体无意识的积淀；“天啊……”这一词语就是“天人合一”的惯用语，是中国人的集体无意识积淀。

惯用语是经常随时代而变化的，如我们在国内革命战争时代，年长的战士常把年幼战士叫做“红小鬼”，现在一般不这样称呼，而叫“小鬼”，对象也不限于战士，而泛指一切年幼者。再如“变卦了”，本从《周易》而来，指实行的与计划的不一样了。这两个词都有时代的印痕。“变卦”不会产生在《周易》之前，“红小鬼”不会产生在红军建立之前。通过这些俗语，可以看到某些民族的时代意识。但有些惯用语年久日深就失去了意义而死亡了，如《红楼梦》中的“扒灰”一词，现在便很少使用了。有些惯用语为中外通用，如“心想”实际是脑想，因为心不会思维。但是，“天啊”“上帝”，中西基本没有通用，却永远各自保存下来，可以说是中西的差异的一个表现。这是中西文化差异的一个心理窗口。

“天”在中国美学范畴里，本来就是一个崇高的观念。所以，人在一般的情况下，很少呼喊天；只是在情绪达到极端时，才会用它：“欢天喜地”“呼天抢地”“惊天地、泣鬼神”……。

“天”有主宰、自然的二重色彩。但是，在中国人的观念里，它是物质的却又有超人的功能。《周易》曰：“大哉乾元，万物资始，乃统天。云行雨施，品物流形；大明终始，六位时成。”《礼

记》曰：“天地之道，博也，厚也，高也，明也，悠也，久也。日月星辰系焉，万物覆焉。”荀子曰：“列星随旋，日月递炤，四时代御，阴阳大化，风雨博施，万物各得以和以生，各得其养以成，不见其事而见其功，夫是之谓神。皆知其所以成，莫知其无形，夫是谓天功。”正因为这样，天才成了人心目中的最高形象，是人的德行、力量的绝对榜样，是人永远学习的对象，“天行健，君子以自强不息。”人有了突出才能说是“天才”，最高机密说成“天机”，地位最高的人称为“天子”，衡器称为“天平”，人的良心称为“天良”，美丽的地方称“天堂一般”，才能杰出的人称为“天之骄子”，美丽的人称为“天姿国色”……天兼有力量、智慧、美丽、高尚等品格。人的审美也以天为最高观念。庄子《天道》篇云：

昔者舜问于尧曰：“天王之用心何如？”尧曰：“吾不敖无告，不废穷民，苦死者，嘉孺子而哀妇人，此吾所以用心已。”舜曰：“美则美矣，而未大也。”尧曰：“然则何如？”舜曰：“天德出而宁，日月照而四时行，若昼色之有经，云行而雨施矣！”尧曰：“胶胶扰扰乎！子，天之合也；我，人之合也。”夫天地者，古之所大也，而黄帝、尧、舜之所共美也。

这里，公开的以黄帝、尧、舜的美来讲天之美。尧谦虚地说，自己只是“人之合”，还没有达到“天合”，所以不能称为“大美”。只有象舜那样的“天合”才能称为大美。这就是“天人合一”的发端。庄子还说：

天地有大美而不言，四时有明法而不议，万物有成理而不说。圣人者，厚天地之美而达万物之理，是故圣人无为，大圣不作，观于天地之谓也。<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 《庄子·知北游》。

“大美”就是最高的美。人之中最伟大的就是圣，圣人的美是最高的美，所以“天人合一”的美是最伟大的美。这里，庄子排斥了圣人以下的人能有最高的美，一般人具有最高的美，直到汉代董仲舒的“天人合一”的普遍性展开时，才取得了庶人与君王具有取得最高美的可能性。

庄子的“大美”去拥抱自然、亲眷天地、迷恋山林、向往日月、追寻江河、比诸高山，虽然有认识自然规律的一面（“达万物之理”），但主要不是以规律性的“形式”去塑造美，而主要是高扬主观的想象（“无为”、“不作”、“观于天地”）。可以看出，庄子的大美主要是心灵的追求，浪漫的想象，直到李白的“蔑蓬壶之海楼，吞岱宗之日观”、苏东坡的“挾飞仙以遨游，抱明月而长终”也还是这样。只是荀子的“人定胜天”的路线才给庄子开创的想象浪漫以重要的现实补充。

所谓阳刚之美，是通过“天人合一”完成的，除却生产方式等因素外，“天人合一”主要是由儒道的互补完成的。孔子的仁学心理结构搭起了框架，孟子注进了伦理血液，《易传》添加了清醒的认识，庄子鼓胀了想象翅膀，荀子高扬力的风帆。可以说这一巨大工程在先秦已初具规格。此后，经历了魏晋，玄学家们吹进了新鲜的空气；唐、宋，理学家们点燃了理性明灯；明、清，经学家们再度罩上灵光。其中，当然也有外来而内化的缥缈禅意。于是，这一无形的大网罩住了几千年古国的心灵行程，去在“天人合一”中寻找安慰、解脱、鼓舞、力量和美感。

于是，从《诗经》到《楚辞》，从唐诗到宋词，从元曲到明小说，中国的阳刚之美的“天人合一”始终成为一个主旋律。

《诗经》：“日月居诸，照临下土”；“日月居诸，出自东方”，“母也天知，不谅人只”；“悠悠苍天，曷其所有”，“天保定尔，以莫不兴”，“如月之恒，如日之升”。《楚辞》：“汤禹严而祇敬

分，周论道而莫差；举贤而授能兮，循绳墨而不颇。皇天无阿私兮，览民德焉错辅。”司马迁对屈原有一段极精采的论述，可视为“天人合一”的美学注脚。他说：

离骚者，犹离忧也。夫天者，人之始也；父母者，人之本也。人穷则反本。故劳苦倦极，未尝不呼天也；疴痛惨怛，未尝不呼父母也。……濯淖污泥之中，蝉蜕于浊秽，以浮游尘埃之外……虽与日月争光可也。①

屈原的这一悲风绝响，衣泽后世，流传不朽，于是引起了千古的共鸣。我们结合着带悲剧色彩的艺术来简略扫描一下。

蔡文姬的《胡笳十八拍》：

今别子兮归故乡，  
旧怨平兮新怨长。  
泣血仰头诉苍苍，  
胡为生我兮独罹此殃？

.....

怨兮欲问天，  
天苍苍兮上无缘，  
举头仰望空云烟。

.....

谓天有眼兮何不见我独漂流？  
谓神有灵兮何事处我天南海北头？  
我不负天兮，天何配我殊匹？  
不我负神兮，神何殒我越荒洲？

① 《史记·屈原贾生列传》。

《西厢记》长亭送别一场：

这忧愁与谁诉？  
相思只自知，  
老天不管人憔悴。  
泪添九曲黄河溢，  
恨压三峰华岳低。

《窦娥冤》云：

我只道官吏还复勘，  
怎将咱屈斩首在长街！  
第一要素旗枪鲜血洒，  
第二要三尺雪将死尸埋，  
第三要三年旱示天灾……

蔡文姬、张生、窦娥，他们的怨天怨地，与屈原何其相似乃尔。人有抑郁冤情，也只是一人一身；但悲愤的力量、抗争的情绪、想象的翅膀要扩大到天、包容到地，这就立刻在三维空间造成了极迅速、剧烈的变换和震撼力量、悲壮气氛，天——即自然成了人的控诉载体，于是造成了崇高的审美感受。

为什么人们把中国人思维的特点称为实用理性而把西方人的思维特征称为思辨理性，其原因就在于中国人不作超越尘世的彼岸思考，而只在现实中寻觅人生。最大的是天、地，于是它成了一个无所不包的载体，同时也在中国人的思维世界构筑了一道无法逾越的高墙。这堵高墙也阻挡了西方文化的渗入。所以，西方上帝的观念始终不能飞越这堵高墙。西方人是用上帝围起一堵高墙的，所以，中国人的思维也很难突破这道高墙。于是，两个文

化圈，两种文化场，形成了鲜明的对照。

关于“神人合一”的问题，我们在第一章里和别的地方已经讲了一些。我们这里所要说的是这种传统在今日的情形。

据《中国青年报》1987年8月16日报道：

不久前，在美国的一所大学……该校人类学教授克朗兹博士与美国“创世论”研究院副院长季什就“进化论”与“上帝创世论”展开了激烈辩论。……令人吃惊的是，一千多名学生中，由于多数信奉宗教的学生的捧场，季什的“创世论”占了上风。

让我们再看轰动一时的“人民圣殿教”事件：1978年11月18日，有914名人民圣殿教信徒在南美洲圭亚那热带丛林中集体自杀。那种视死如归的宗教狂热简直令人咋舌。当被称为“父”的“人民圣殿教”的首领琼斯动员全体成员自杀时，一个年轻的妇女说：

父，我们都愿意，只要你说我们现在就得去死，我们都愿意。孩子们和兄弟们也都愿意。<sup>①</sup>

琼斯说：

……人类的罪行，人类的残忍，我想我们不应该再坐在这里浪费时间了……请大家为了上帝，接着进行吧。我们生活过了。我们和别人一样生活过了。我们也爱过了。这个世界上该享受的都享受过了。我们就把他结束了吧。

<sup>①</sup>《桃园梦》，海天出版社，1987年。下面均据此，不再注明。

麦克韦恩自称有“末世体验”，他现身说法：

死，不过是休息一会儿，休息一会儿，很舒服。什么也没有这么舒服。我告诉你们，你从来也没有这么舒服过。

一个年老的黑人妇女爱德华兹说：

我在这里呆了一年零几个月了。我一辈子也没有这么好。我不要这条命了……我们应该高兴死。

就这样，近千人就这样喝了毒药死去了。这在我们中国人看来，这是多么地荒谬、又是多么地残酷，然而，他们近一千人就这样进了“天堂”。在中国，也有过集体自杀的悲剧。秦末起义领袖田横，因中途失败，率 500 人进入海岛。刘邦建立汉朝，命他前往洛阳。他不愿称臣于汉，途中自杀。岛上 500 余人闻田横死讯，全部自杀。这在我国历史上大概是规模最大的一次自杀了，但这与“人民圣殿教”不同，不是为了上帝，为了来世，而是为了集体的“义”，为了抗议他人的“招降”。徐悲鸿还画了一幅画来表彰他们的壮烈之死。徐的这幅画表现了一种崇高的壮美，而纪述“人民圣殿教”自杀的《桃源梦》则表现了一种“世纪末”的悲哀，尽管在西方人看来不失为一种崇高。

西方的艺术，自中世纪以来，表现的就是这种崇高。我们仅从“神人合一”的角度，来简单谈一谈这个问题。

“神人合一”是西方的最高审美境界。这一境界不是自然获得，而往往通过“赎罪”来达到。这在西方被认为理所当然的事。美国著名人类学家本尼迪克特在《菊花与刀》这一名著中指出：“要求美国人行善的巨大强制力是罪恶感，一个因是非之心

而不再有罪恶感的人就成了反社会的人。”<sup>①</sup>“洗礼”新生是西方人赎罪的惯用方式，而在文学艺术中常常被表现出来。这一传统仪式源于施洗礼的约翰。《新约全书》记载：约翰比耶稣早生六个月，成年后在荒原中逢人布道，劝告世人修身养性，等待圣主下凡。他在约旦河边以河水为行人施洗礼，作为涤除罪恶的象征，所以人称“施洗礼的约翰。”约翰对进行洗礼的人讲：“我用水为你们施洗礼，但是在我以后还有更伟大的人来，用圣灵和火为你们洗罪。”不久，耶稣也来见他，约翰心知他是圣子，但仍然为他施洗礼，并对人说：“这就是圣子，上帝答应派来人间的基督。”约翰先耶稣一步来到世上，为他鸣锣开道，后被捕入狱，殉职身死。十九世纪末英国作家王尔德的名剧《莎乐美》写的便是这段故事。

约翰的“水洗”、耶稣的“火洗”，都是向上帝赎罪。中国有以火喻人的壮烈、不朽。烈火中永生，火中凤凰，都有“再生”之意。“野火烧不尽，春风吹又生”，表示生命的顽强，历劫难而不屈，再萌生更青翠。“烈火识真金”，艰难知好汉。这里面毫无洗罪的意思。而水，则更没有这个意思。按五行学说，火性炎上，水性润下。二者相克，无法相生。虽然，《管子》认为：水为“诸生之本源，万物之宗室”，水是一切生命的源泉，但在漫长的中国封建社会中，水却没有表示“再生”、“新生”的意思。“洗心革面”，这里“洗”是虚的，不是真的水，是人内心的变化。然而，水，火，在西方，却由于《圣经》的巨大影响，成为赎罪以回到上帝眷恋、怀抱的形式。

常耀信在《漫话英美文学》中举了很多文艺上的例子，这里借用几段。<sup>②</sup>

<sup>①</sup> 《菊花与刀》，第 211 页，浙江人民出版社，1987 年。

<sup>②</sup> 常耀信的这本书的主要观点是值得重视的。他认为古希腊神话和《圣经》已成为浸润欧美文学的两支巨大潜流。后者正是“神人合一”的演化，虽然该书未着重指出，但实际已成重点。《漫话英美文学》，南开大学出版社，1987 年。



### 水洗

狄更斯的《大卫·科波菲尔》里写了一个名叫斯蒂尔福斯的花花公子，他是大卫的朋友。经大卫介绍，斯蒂尔福斯同渔夫佩格蒂先生一家相识。他的英俊的面孔和洒脱的风度在佩格蒂的外甥女埃米莉心中掀起爱情的涟漪。埃米莉离弃情人随他私奔，浪迹欧洲。但斯蒂尔福斯生性轻诺寡信，玩世不恭，不久便抛弃了埃米莉。大卫对此悔恨不已。后来，斯蒂尔福斯乘船回国，中途遇难，溺水身亡，尸体漂到岸上时，大卫也在场。大卫看到自己的老友，躺在岸边，头枕伏在臂上就象儿时在学校里的斯蒂尔福斯小憩时一样。在大卫看来，这位纨绔子弟已接受洗礼，虽死但恢复了几时的天真。

狄更斯的另一名著《远大前程》里面也有一段洗礼故事。小说主人公皮普出身贫贱，但因偶尔救一逃犯——马格维奇活命而时来运转。马格维奇逃出英国后艰苦创业积财致富，以期报答皮普的救命之恩，使他脱离贫贱，接受教育，向绅士文人的方向发展。皮普逐渐变得傲慢、清高，对亲人也不屑一顾。他一直把一位富有而古怪的女人视为恩主，当得知他的恩主是先前的罪犯时，使人失望，对生活的期望一落千丈。他对马格维奇的热诚表示冷漠，对自己自暴自弃。马格维奇迫于当局的追捕，黑夜乘船逃出，在泰晤士河上遭埋伏，受伤后落水身亡。皮普当时也在现场，在搏斗中全身湿透。他望着从河里捞起、俯卧在船板上的马格维奇，良心和怜悯之情油然而生，对自己的不仁不义悔恨交加。皮普的转变遂自此而始。显然，皮普在泰晤士河上蒙受了洗礼。

和狄更斯同时的作家乔治·埃略特的《弗罗斯河畔的磨房》、《罗莫拉》也是很精彩的表现洗礼的小说。甚至现代作家们也不能绕过这一“暗礁”。著名作家海明威的名作《向武器告别》就是典型的一例。

小说主人公亨利上尉生活在一个冷漠无情、从根本上来讲没有主宰的世界上，在寡不敌众的情况下同死神抗衡。在对战争和爱情的认识上，亨利都经历了痛苦的磨炼。最初，他对自己参战的目的十分模糊，但他以为人要爱国，战时应发扬英雄主义，争取胜利。当一个士兵对他说：“世上没有比战争更坏的事情”时，他立即反诘道：“战败更坏。”战争的残酷教育了他。后来，当一名年轻士兵对他说，“我爱国”，“祖国的土地是神圣的”时，他却无言以对。他感到，诸如“神圣的”、“光荣的”、“牺牲”及“不会徒劳无益”等耸人听闻的高谈阔论，再也激励不起他的热忱。他对爱情的态度也发生了巨大变化。同凯瑟林·巴克利的交往，在很长一段时期出于生理需要，他的自私和凯瑟林一心无二的深情形成鲜明对比。生活教育了他。他逐步认识到“爱情是给予、是牺牲”这一人生真谛。真诚的爱情的火花开始在他胸中燃烧。他成熟了，建立起新的人生观。新生开始的标志是他潜水逃离战场。“我……低头向河的方向跑去，在河沿上绊了一跤，就‘咣当’一声跳下去。水很凉……我感觉到水流裹着我转……。”从河里爬上岸来的亨利业已经过洗礼，内心世界业已更新。

### 火洗

夏洛特·勃朗蒂的《简·爱》，结尾部分字字扣人心弦，颇有回环往复的艺术效果。若以《圣经》的背景为基础去读小说的第三十七和三十八两章，一种“曲径通幽处”、“清溪深不测”的感觉便油然而生。这部分是讲简·爱在几百里外的深夜听到罗契斯特呼唤他的痛苦、悲哀和绝望的声音后，急速赶到芬丁庄园同他会面的情景。孤高的罗契斯特因大火而失去了庄园、左手和眼睛，孤苦零仃地住在芬丁。高傲已不存在，只剩下忏悔了；而忏悔使他失去的乐园得到恢复。诚然，乐园的外貌已不象泰初的那样春光明媚、鸟语花香；失而复得的乐园暮霭沉沉，残垣断壁，未免叫人凄凉，但仍不失其为乐园。“天然的以及林间的黑暗笼罩在

我上面。我四面看望找出另外一条路，没有。有的只是交织的树枝、柱似的枝干和稠密的夏季从叶——任何处都没有开辟的地方”。就是在这里，在一处简陋的野屋里，住着再生的亚当——罗契斯特。由此看来，《简·爱》所描写的大火又颇有“耶稣以火为世人洗礼”的味道。

这种“以火洗礼”的潜意识也在英国女作家达夫妮·杜·莫里叶的名著《蝴蝶梦》中体现出来。小说的主人公德温特是一个心地善良、多愁善感而又漂亮倜傥的人物。但他的妻子丽贝卡却是一个玩世不恭的淫荡女人。丽贝卡死后，德温特又娶了一个美丽天真的乡下少女。充满着妒嫉的管家丹弗斯太太用她那鬼魂似的令人毛骨悚然的手段，无孔不入地打击新夫人。围绕着丽贝卡的死因，丹弗斯太太想把德温特置于死地。但是，她想成为庄园主人的梦想没有成功。最后，她放火烧毁了庄园，也自焚了自己。那大火，“放射着红光，象泼溅上鲜血一样。”于是，那曾经是繁荣昌盛的世外桃源，便化为乌有了。往日的夏季的玫瑰园，黎明时分的鸟语，栗树下的午茶，草坪边传来的涛声，那令人梦魂牵绕的日子一去永不复返了。“以火洗礼”，丹弗斯太太的顿悟似乎预告了一个卑污的结局和一个新生的开始。

任何一个宗教都不足以维持一个摇摇欲坠的社会。西方社会的发展，与其说是“神人合一”的宗教精神支撑起来的，毋宁说是科技的力量把西方推上了文明的前哨。但是，宗教的这种力量，却是不能忽视的。那种悲剧的崇高，舍身以求的冒险精神，确曾给西方社会以巨大的影响。1844年，以约翰·富兰克林爵士为首的129人英国北极探险队无一人生还；1873年，为了找回富兰克林的遗体，美国组织了以乔治·华盛顿·德朗为首的三十多人的探险队，活着回来的只有两人；1881年，美国又组织了26人的格里利探险队，也未成功，又牺牲了19人的生命；当1909年4月6日，美国探险家罗伯特·皮尔里组成的探险队在北极欢

呼时，人类才算正式登上了北极。此后，人们多次登上北极。南极也留下了人的足迹。这种冒险行动，在西方似已成为司空见惯的事了。1987年11月6日，美国妇女塔尼亚·艾比完成了历时两年半的驾船环球航行壮举。这在中国，起码是不可思议的。但是，尧茂书的黄河漂流，骑自行车绕球一周的行程，也证明了中国人的新的开拓和勇敢。

“传统的中国人信仰人，传统的西方人信仰神；人是有限的点点，神是无限的空间。有限中的人‘知足，而‘常乐’，无限中的人不知足，且常怀恶。”<sup>①</sup>“恶”也不全是坏事，黑格尔说“恶”是历史的动力；但“恶”也并非全是好事，它也导致无端的迷狂和非理性的发泄，象希特勒那样。在第三次浪潮鼓动下的中国，在向现代化迈进的神州，如何保持原有的优点，又吸取西方的长处；西方如何吸取东方的长处，以保持人际的合谐，似乎又造成了一种互补现象。如果综观历史，那么这种互补早就开始了。

<sup>①</sup>黎鸣：《文化选择的哲学反思》，1986年12月16日，《中国青年报》。

## 第五章

### 中西美学和艺术的认同

中西美学的比较研究，不只是为了找出不同点，而且要找出相同点。世界上没有只有异没有同的事物，也没有只有同而没有异的事物。按照哲学的观点，差异是绝对的，相同是相对的。“十个指头有长短，山中树木有高低”。一树果子有酸有甜，孪生兄弟有高有矮。在宇宙中没有绝对相同的事物。

我们说中国美学是相同的，是相对于西方美学来说的；我们说西方美学是相同的，是相对于东方美学来说的。但是，中国美学果真是相同的吗？不是！不用说古代的儒、道、骚、禅不同，就是现代的朱光潜、蔡仪、李泽厚也不相同。西方美学也是如此。西方古代的柏拉图、亚里士多德就不同，近代的柯罗齐、斯宾塞也不同，现代的贝尔与阿恩海姆也有差异。所以我们比较中西美学，找出中西美学的各自特征，是在一种假设的条件下进行的，即假设中国美学相同，西方美学相同。这种假设有二重性：一方面，它拍取出各自美学的主要特征，当然是可取的，有根据的，另一方面，它忽视了或者模糊了中西各自一方的不同点。所以，就这个

意义上说，充其量这种比较只有定性的性质，而缺少定量的规定。我们现在所能做的工作，只能是定性的，而非定量的。定量的比较要在自然科学、社会科学发展到了一定程度的时候才能产生。到了那时候，我们的定性工作就可以被它取而代之了。但现在还不行，现在必须进行定性分析。不仅在比较中西美学之异时这样，比较中西美学的相同时也是这样。

但是，中西美学之同的比较，比探讨中西美学的异的比较，更要从局部着眼。如果不是这样，而执着于“天人合一”和“神人合一”的对立，那么，很难找出什么同来。因此，本章更多地要涉及一些文学艺术问题。

### （一）心理学问题

这个问题恐怕最能见出中西美学的同来。达尔文说：

两个种族，即使外表相差极大，心理上总有许许多多相同之处，……美洲的土著居民、黑人和欧洲人，在心理上可以说是再不同没有的了，任你举出任何其它三个民族来，我敢说，在这方面也不会赛过这三个。然而，当我在“比格尔号”船上和几个火地人一起生活的时候，我曾经不断目击到他们性格上的种种细小特征而衷心有所激动，因为这些特征说明他们的心理是何等地和我们自己的如出一辙。我碰巧一度和一个纯血统的黑人很相熟识，上面这话，对他来说，也一样适用。<sup>①</sup>

这种心理的相同性，达尔文称之为类似性。今天，这种类似性的

<sup>①</sup>《人类的由来》，第277页，商务印书馆，1983年。

覆盖面越来越宽广。任何一个不懂外语的人，只要看译制片，马上就会引起心灵的沟通而产生理解、共鸣。无论是中是西，愤怒引起的心理冲动，喜悦带来的心理舒展，忧愁带来的心理紧张，愉快带来的心理松弛，完全是一样的。尽管我们并不信仰宗教，但《复活》的心理描写我们照样可以毫无阻碍地接受。中西美学的认同就是建立在心理的共通的基础之上。

《西厢记》，张生接到崔莺莺“待月西厢下”的书筒后，在等特日落赴约时有这样一段独白：

……天！你有万物于人，何故争此一日？疾下去波！读书继晷怕黄昏，不觉西沉强掩门：欲赴海棠花下约，太阳何苦又生根？（看天云）呀，才晌午也！再等一等。（又看科）今日万般地难得下去也啊！碧天万里无云，空劳倦客身心，恨杀太阳贪战。不教红日西沉——呀，却早倒西也，再等一等咱。无端三足鸟，团团光灿灿，安得后羿弓，射此一轮落！谢天地，却早日下去也！……

再看莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》的第三幕第二场，朱丽叶等待天黑与罗密欧幽会时的一段独白：

朱：快快跑过去吧，踏着火云的骏马，把太阳拖回到安息的所在；但愿驾车的腓通鞭策你们飞驰到西方，让阴沉的夜幕赶快降临。展开你周密的帷幕吧，成全恋爱的黑夜！来吧，黑夜！来吧，你黑夜中的白昼。

作为热恋中的青年，张生和朱丽叶都急不可耐地要在夜幕降临后和情人会合；因而都嫌太阳落得太慢；为早见情人，一个要用后羿的弓箭把太阳射下来，一个要用腓通的马车把太阳拖回安息

处。一男一女，一样地渡口如年，一样的心猿意马，一样的异想天开！

“这个小小的例子，使我们受到一点启发：由于不同的人在生活中会碰到十分相似的‘境遇’，因而他们在不同时间、地点会产生十分相似的心理状态。引申开去说，不同时代、不同民族甚至是不同阶级的人们之间，在心理上、在思想感情上确实可以有共通之处。否认这一点，断言不同阶级、不同民族、不同时代的人们在心理状态上、在思想感情上不可能有相通之处，是不符合事实的。否认相通之处，道德批判的继承、发扬，将无从谈起，文艺中的‘共名’现象，欣赏中的‘共鸣现象’，也就无法地解释了。”<sup>①</sup>

心理，这是世界上最复杂的东西了，但也是世界上最相类似的东西。它的神秘和微妙，往往使人不可思议，但是它的类似又往往显得过于简单。尤其是象上面所说的张生与崔莺莺、罗密欧与朱丽叶那样的爱情，那种特定时刻的顾盼，是多么的相似啊！

《红楼梦》中的贾宝玉与林黛玉，《复活》中的玛斯洛娃和聂赫留道夫、《天仙配》中的牛郎和织女、《茶花女》中的阿尔芒和玛格丽特……。这些艺术中的男男女女的相会，无一不是类似的——心理上的类似。

“城门失火，殃及池鱼”，但“爱屋及乌”与之相反相成构成了情感的辐射。当着托尔斯泰笔下的男主人公在月夜下会见娜达沙的时候，往日见到的丑陋的老橡树突然变得美丽了；当小仲马笔下的阿尔芒钟情于玛格丽特的时候，凡是她遇到的行人，即使是不认识的，他都感到亲切。“爱情使一切都变得多么美好！”而当一个人被爱情所困扰的时候，其心理的排他性是十分强烈的，柯云路的《夜与昼》、普希金的《黑桃皇后》都留下了这种形象。

《夜与昼》中的李文静爱上了一位大夫：

<sup>①</sup>《惊人的相似，深刻的差异》，《光明日报》，1984年2月4日。



清晨的公园安静，不喧闹，但却充满了活力和生气。湖面上晨雾飘荡，湖边、树林、空地上，到处都是锻炼身体的男女老幼。

……

李文静对这一切都没注意到，她径直来到一棵大槐树下……

《黑桃皇后》中的伊凡诺夫娜突然收到格尔曼的情书：

她把信藏到手套里，一路上视而不见，听而不闻。伯爵夫人本来有个坐车不断提问的老毛病：咱们刚才碰到的是谁呀？这座桥叫什么名字呀？招牌上写的是啥玩艺呀？丽莎维塔·伊凡诺夫娜这一次却信口回答，驴唇不对马嘴，弄得伯爵夫人发火了。

“你怎么搞的？小娘子！呆头呆脑，你变傻了吗？我的话，你是听不见，还是听不懂？……我口齿清清楚楚，又没有老糊涂！”

有人说，“爱情是文艺的一个永恒主题。”孔夫子说：“未有好德如好色者也。”尽管多少年来，文艺评论界对此颇有微辞，但是从客观事实看起来，“情人眼里出西施”，却还是有某种心理上的依据。

爱情的某些心理类似，并非为爱情所垄断，在其它的一些日常生活现象里它也是屡见不鲜。如我们在上面说到的李文静、伊凡诺夫娜的“听而不闻、视而不见”，在我们的身边和我们自己心里常常会遇到。一个人在集中考虑一件事时，其它的事都会被排除到脑后。

青年作家叶辛在《在创作的道路上》这篇文章中写道：

一位老医生在和我聊天时，讲起他自己的经历，说了一句话：“一个人和另一个人的关系，总是从他们最早的那一次相识就开始了。”这句话象小锤子一样，一锤就把我敲醒了。他后来说了些什么，我一句也没听进去。

当代诗人艾青在《我是怎样写诗的》一文中写道：

当我思索着什么的时候，我是完全把脑力集中在那被思索的东西上面。这时候，我和人家的谈话，完全是敷衍，常常连自己说了些什么都不知道。

俄罗斯大画家列宾在《在彼德堡》一文中写道：

三个礼拜以后，我们回到学校里。同学们抱着浓厚兴趣，蜂拥到名次榜前，看看对自己才能的评价。

我也挤了进去，但令人绝望：我在榜上怎么也找不到自己的姓名。

最后，我伤心得差点没有流出眼泪，忍不住问旁边一个比较和善的小孩：

“你知不知道，为什么榜上没有姓名？”

“我不清楚。”“你姓什么呀？”

……

“我叫列宾，才来不久……”

“你这是怎么回事呀！你怎么啦！列宾不是头一名吗？”

我暗想他拿我开心，又走到嵌在木玻璃柜的名次表跟前……第一个写得清清楚楚的姓氏，确实确实是“列宾”。

通过上述具体实例，我们可以看到，无论是朱丽叶、张生，还是阿尔芒、伊凡诺夫娜，也无论是艾青、柯云路，还是列宾、李文静……都是如此。庄子解牛只见“骨架”不见“全牛”，杜甫“明朝有封事，数问夜如何”，毛泽东写《论持久战》、鲁迅与瞿秋白谈话不知道烟烧着了手……古今中外，都是例证。这是什么心理现象呢？这是主观的“选择”，是“兴奋点的集中”，也是“心理定势”。我们今天最容易理解的是“心理定势”。

心理定势这个概念，最初由德国心理学家 G. E. 缪勒和 F. 舒曼在 1889 年提出来的，后经苏联心理学家 И. H. 乌兹纳捷加以发展，成为一种理论。“心理定势”是说，人在过去经验的影响下心理处于一种准备状态，从而对于解决的问题带有一定倾向性、专注性和趋向性。人在街上迷路爱找警察、人在打官司时爱找律师、人在遇到不懂的问题时，爱找专家……。定势心态把中外心理的类似的奥秘指示出来。所以，我们在探讨中西美学的认同时，这是一个突破口。

在心理学上，还有一个突破口，这就是“通感”。所谓“通感”，就是人的视觉、听觉、嗅觉、味觉、触觉等五官感觉彼此相通。

通感的各种现象里，最早引起人们注意的是视觉、触觉向听觉的转移。亚里士多德的心理学著作已说过，声音有“尖锐”和“钝重”之分，那是从触觉而来，因为触觉和听觉有类似处。《礼记·乐记》说：“故歌者，上如抗，下如坠，止如枯木，倨中矩，句中钩，累累乎如贯珠”。孔颖达《礼记正义》对这节文章的主旨作了简明的解释：“声音感动于人，令人心想其形状如此。”就是说，高亢的声音，如抬东西，而由高向低的声音，象物体坠落，声音停止，似无生气的枯木。“端如贯珠”，是说歌声仿佛具有珠子的形状，又圆满又光滑，构成了视觉兼触觉的形象。声音本无所谓方圆，这里却说圆；声音本无所谓利钝，我们有时却说这声音

真刺人,好象声音很尖锐一样。贾岛《客思》:“促织声声尖似针”。

《牡丹亭·惊梦》:“啾啾莺歌溜的圆。”又是一例。色无静、闹,王维却说:“色静深松里”(《过青溪水作》);磬声无寒暖,刘长卿却说:“寒磬满空林”(《秋日登吴公台上寺远眺》);声无暖冷,杜牧却说:“歌台暖响”(《阿房宫赋》)。

宋祁《玉楼春》词有一句:“红杏枝头春意闹”。这句诗写得非常之美,把一种向上的、蓬勃的、跳动的、饱满的、生机盎然的气氛淋漓尽致地渲染、烘托出来。人们在这里看到的,不只是“红杏”,而是通过它感受到明媚的春光、一派繁盛、撩人心意的美。在那冰雪消融、草木萌生、蝶飞蜂舞、布谷声声的春天里,人们不是常常感到这种美吗?它比起“一枝红杏出墙来”的静谧、“春风又绿江南岸”的盎然生意,甚至比起“春风吹面不觉寒”的甜美,“浅草才能没马蹄”的恬淡、“万紫千红总是春”的阔大景象,有过之而无不及。因为,“春风吹面不觉寒”感受器官是触觉,“春风又绿江南岸”的感受器官是视觉……,而在“红杏枝头春意闹”的诗句中,所表述、传达、渲染的是视觉和听觉的两种感受,而不单单是(红的)视觉,也不单单是(闹的)听觉。它比起一种感官的感受更加多样,更加复杂、更加深沉,因而也更加优美动人。

但是,如果细抠起来,就会发现这有点违背常理。因为,红杏只有色彩(红),不会有声响(闹)。色彩可以以其明朗、鲜艳、斑斓、璀璨使人醒目,却不会产生铿锵的节奏,委婉的韵律、如泣如诉的哀怨、开合放拢的动静……。我们可以说“赤橙黄绿青兰紫,谁持彩练当空舞”,却不可说“赤橙黄绿青兰紫,谁持彩练当空奏”;可以说“举头望明月”,却不可说“举头听明月”;可以说“北雁春归看欲尽”,却不可说“北雁春归听欲尽”;可以说“长得君王带笑看”,却不可说“长得君王带笑听”;可以说“清香扑地可遥闻”,却不可说“清香扑地可遥看”……。为什么呢?

因为声音不同于色彩，听觉有别于视觉。它们各有一定的范围和界限。如果不顾它们各自的特殊性，就抹杀了它们之间的差别。这样，就会产生“夜间观牛，其色皆黑”的取消主义倾向。

总的说来，不能混淆视听、音色的差别，但也不能把二者绝对对立起来，看成互不关联的东西。走向另一个极端也是错误的。李渔批评宋祁，说：“桃李争春则有之，红杏‘闹春’，余实之未见也。‘闹’字可用，则‘炒’字、‘斗’字、‘打’字皆可用也。”钱钟书说，这是“少见多怪”，也是不懂通感的表现。<sup>①</sup>这里，李渔是把视听、音色各自封闭隔绝起来了。其实，我们在日常生活中可以看到许多视听相通、音色并用的情况。我们在日常语言中便经常使用“音色”一词，如说“这音色真美”，声音带上了色彩。我们看爆竹、礼花，先是听到声音，然后看到色彩（距离远则相反）。这虽然是特殊现象，但却不是唯一的。如雷声和闪电、噼啪的声音和篝火、呼啸长鸣的信号弹、五彩缤纷的礼花、打铁的声音和飞溅的钢花……。这是从客观现象说。从主观感受说，我们的五官感觉是同时接受外界信息的，不能要求一个正常的人看色彩塞住双耳，在听小提琴时闭上两眼。不过，看焰火，视觉起主要作用；听声音，听觉起主要作用。但是，色彩（光波）不只作用于眼睛，也作用于耳膜；声响（声波）不只作用于耳朵，也触及眼帘。它们本来就相互传递、渗透、贯通。我们获得的是一个总体（格式塔）形象，不是单一因素。获得单一因素，从客观上说是残缺的，从主观上看是畸形的。所以，我们常因电视坏了音箱听不到声音（或坏了显象管看不到图象）而感到苦恼。我国古代的所谓“观世音菩萨”就把这二种视听、音色相通的通感朴素的表达出来了。

至于李渔责备宋祁，既然可用“红杏枝头春意闹”为何不把

<sup>①</sup>《通感》，见《比较文学论丛》②，北京大学出版社，1984年。

“闹”换成“炒”、“打”等字眼，那完全是一种外行话。因为诗人写作，要炼字，不能见了类似的字都用。“炒”、“打”固然与“闹”有相似处，但“打”太粗俗，而“炒”则不够味，即不是拜伦所说的唯一的字，只有“闹”才能充当这个角色。而且“炒”、“打”不能形成视听合一的审美风貌。

通感非是我国艺术家所独有，欧洲亦然。圣·马丁说：“听见发声的花朵，看见发光的音调。”巴斯古立的名句：“碧空里见一簇星星啧啧喳喳象小鸡儿似地走动”。

我们认为，心理是沟通中西美学的桥梁，但决不能唯心理主义。还应该看到决定心理的东西，这就是以制造、使用工具为中心的历史唯物主义所要回答的问题。

无论是中国人还是西方人，无一不是类人猿转化而来。转化的关键便是工具的诞生。恩格斯在《自然辩证法》中对此已作了精辟的论证，此不赘述。由于工具的制造和使用，人类大体上是相似的，所以才积淀为心理的相同。猿之外的许多动物，虽然也有过制造工具的萌芽，但未能加以发展，所以只有本能的世代沿袭，而没有根本转变的可能。我们人类正是由于使用、制造工具的伟大实践，所以才能从动物界中蝉蜕出来，而且使心理要素日益发展。进化论的创立者达尔文的一个卓见就是：人类心理的相同，是由于使用工具的相同。他说：“凡是有机会读到泰伊尔先生和勒博克爵士的富有趣味著述的人，对于人类一切种族的人在种种嗜好、性情趋向和生活习惯上所表现的近密的类似性，不可能不取得深刻的印象。他们都乐于从事舞蹈、粗糙的音乐、戏剧表演、绘画、文身绣面，以及其它方式的自我装饰或自我表现活动。他们在同样的情绪的激发之下都可以通过姿态和手势之类的语言，通过面孔同样的表情，和通过同样没有音节的叫声，而了解彼此的意思——这些全能对类似性有所说明。如果把种别和各不相同的猿的一些不同的表情和叫声取来和这对比一下，则后者

是人的种族与种族之间的类似性，或简直就是同一性，就更见得突出了。有良好的证据说明用弓箭来射击的艺术并不是从人类的任何共同祖先那里一脉相承地嬗递下来的，然而正象威斯特若普和尼耳森所说的那样，从世界各个地方搜集来的石箭头，即石镞，无论两地相去得多么远，也无论制作的年代隔得多么远，在形式上几乎是完全一致的。”<sup>①</sup>

工具本身就是一个艺术品，例如石斧，它是原始人征服自然的工具，它坚硬——这是石的性质，它锐利——这是它的功能，它头厚刃薄——是一种粗糙的艺术形式。在原始社会阶段，艺术还远远未能脱离实用的阶段，艺术和审美只能处于萌芽状态。在这个初级阶段，人们首先的考虑目标是生存和发展，还来不及娱乐和欣赏。所以，原始社会的初始阶段，工艺形式要求锐利——石斧的薄刃、石标的尖头等。所以，人们的注意力便不约而同地聚集到这方面来。随着生产的发展，群体的扩大，他们对生产工具进行了改造，使之更适合于改造自然的实践。由旧石器走向新石器。当人们的生产能够有了必要的数量，时间有了余裕的时候，审美和艺术便开始逐渐从纯粹的生产中分化出来，以一种具体的巫术礼仪来巩固、简约、训练他们的行为、能力和智慧。象原始人的图腾崇拜就是一种劳动前的准备。它一方面提供协同动作以利于征服自然，另一方面演习动作增强群体意识，从某种意义上说也是一种实用舞蹈。我们可以看看下面的狩猎舞：

一个印第安人跳累了，他就把身子往前倾，作出要倒下去的样子，以表示他累了；这时候，另一个人就用弓箭向他射出一枝钝头的箭，他象野牛一样倒下去了，在场的人抓住他的脚后跟把他拖出圈外去，同时在他身子上空挥舞着刀

<sup>①</sup> 《人类的由来》，第 278 页，商务印书馆，1983 年。

了；用手势描绘剥野牛皮和取出内脏的动作。接着就放了他，他在圈里的位置马上就由另一个人代替，这个人也是戴着假面具跳舞……用这种代替方法，容易把舞蹈场面日夜保持下去……<sup>①</sup>

这种巫术礼仪正是生产训练的实用舞蹈。它严格地要求符合于协同一致，要求动作的连贯和场面的宏大。所以，在工具较多多样化的原始人那里，一般的舞蹈，都要求人数要多，使每一个人都参加。因此，那时，可以说每一个人都是在集生产、歌舞于一身的巫术礼仪中生活着。艺术是全民性的，生产也是全民性的。因此，审美和艺术既极大普及，又非常单调、整齐。只是到了奴隶社会——产生了脑、体分工的时代，这种形式才结束，于是审美和艺术才得到长足的发展。即使如此，也如列维斯特劳斯所说：

“只要作品受到某一特定用法的制约就总是如此，因为它将根据艺术家在创作作品时将要运用哪些潜在的样式和工序而定”。<sup>②</sup>

制造工具和使用工具的实践活动，是美和审美的源泉，巫术礼仪是二者的中介。具体的积淀如何进行，现在还没有一定的正宗结论，但这种决定作用是不容置疑的。我们可以约略推出，中西美学之同，大概归根结蒂要追溯到原始的制造工具、使用工具的共同这一点上。

## （二）美学理论的交叉

### 1. “天人合一”。

从第一章开始，我们就讲了“天人合一”是中国美学的主要

① 《原始思维》，第219—220页，商务印书馆，1985年。

② 《野性的思维》，第352页，商务印书馆，1987年。



特征，以和西方的“神人合一”区别开来。但是，在西方，亦有类似“天人合一”的美学理论。这就是毕达哥拉斯的大、小宇宙说。

毕达哥拉斯提出两个带神秘色彩的看法。一个是“小宇宙”（人）类似“大宇宙”（自然）的看法。另一个是人体的内在和谐可以受到外在和谐的影响。这两个提法合起来，比较接近于中国的“天人合一”美学理论。

关于大小宇宙的问题。他们认为，人体就象天体，都是由数与和谐的原则统治着。人有内在的和谐，天有外在的和谐。当内在的和谐与外在的和谐碰到一起的时候，就引起愉悦的审美感受。

关于人体内在和谐可以受到外在和谐影响的观点。他们认为，人的内在和谐，分为肉体和心理两方面。就肉体方面说，天的阴晴雨雪可以影响到人的感觉和感情的变化。就心理方面说，例如性格柔和的人听到了强劲的乐音，他可以由柔变刚；性格刚强的人，听了柔和的音乐，他可以由刚变柔。由此得出艺术可以改变人的情感和性格，具有教育功能的结论。

毕达哥拉斯的美学理论，起码与我国美学史上的《乐记》以及哲学史上的《黄帝内经》有类似之处。

《黄帝内经·四气调神大论》说：

夫四时阴阳者，万物之根本也，所以圣人春夏养阳，秋冬养阴，以从其根，故与万物沉浮于生长之门。逆其根，伐其本，坏其真矣。

《黄帝内经》认为人的身体部位及藏象、经络和天地阴阳有一一对应的关系。人是小宇宙。这个“小宇宙”又受制于大宇宙的变化。这与毕达哥拉斯的看法很接近。

《乐记》中“寓教于乐”的看法与毕达哥拉斯也很类似。《乐记》认为，音乐的节奏舒展平缓、和谐明快，就能唤起健康快乐的情感；强烈勇猛、奋发激昂，就能唤起刚强坚毅的情感；平直严正、端庄诚挚，就能唤起严肃恭敬的情感；宽畅流利、圆润和顺，就能唤起慈祥和缓的情感。而这是“上通于天”，即与大宇宙是一致的。

毕达哥拉斯的“天人合一”思想中，一个占根本地位的成份是数的观念，中国的天人合一的根本观念在“气”，所以二者并不完全等同。另外，中国的“天人合一”中的肉体观念，分化为医学（《黄帝内经》），而毕达哥拉斯则包含于其体系之内。第三，毕达哥拉斯把数应用于科学，创造了毕达哥拉斯定理（两直角边的平方的和等于斜边的平方），而这个定理是由我国的畴人导出的（《九章算术》）。所以，仅仅有某些类似处，并不证明相等。但这种类似处，确实说明了中西美学的某些会通交叉处。

## 2. 和谐

赫拉克利特指出：

互相排斥的东西结合在一起，不同的音调造成最美的和谐；一切都是斗争所产生的。……自然是由联合对立物造成最初的和谐，而不是由联合同类的东西。艺术也是这样造成和谐的，显然是由于模仿自然。绘画在画面上混和着白色和黑色、黄色和红色的部分，从而造成与原物相似的形象。音乐混和不同音调的高音和低音、长音和短音，从而造成一个和谐的曲调。书法混和元音和辅音，从而构成整个这种艺术。<sup>①</sup>

<sup>①</sup>《西方美学家论美和美感》，第 15 页，商务印书馆，1985 年。

赫拉克利特的看法与中国美学的看法几乎完全一致。史伯认为“声一无所，物一无文，味一无果”，从而强调“五味”、“五声”、“五色”的杂多的统一；晏婴和史伯一样指出了“若以水济水，谁能食之，若琴瑟之专一，谁能听之？”。中外的“和谐”理论是彼此呼应的。

但是，二者仍有不同。第一，中国的和谐是与自然的“同构”，而西方的则是模仿（如赫拉克利特所说的艺术模仿自然）。第二，中国的美学强调了对立中的统一交融，西方美学则突出了对立统一中的排斥斗争。第三，中国美学的和谐与西方美学的和谐都有强调均衡、对称的意思，而其艺术表现形式则很不相同。例如中国的骈文诗歌的对偶句式、建筑的对称格局在西方根本没有，而这种形式从宋明以来普及到民间的对联上。

### 3. 中和之美

这可以说就是和谐，但却是和諧的另一种形式。这在中国是由孔子的“中庸”哲学思想推衍出来的。这个“中庸”就是要适中。这个适中，进一步把和谐的思想纳入一种新的框架，使斗争、排斥、矛盾的成分削弱，而使和、中达到完美的程度。就是说，在中庸中，对立的因素不能太“过”，也不能达不到（“不及”）。“过”是超过了一定限度，“不及”是没有达到一定限度。要“折其两端而取其中”。在美学上就是“乐而不淫，哀而不伤”。自孔子而后，这种思想就一直流传下来。

“中和”的思想，亚理士多德也在《诗学》中反复提出，也有一定的影响，但不如孔子的影响那样深远久长。西方的斗争观念总是要越出这个框架。但在歌德的美学思想中，我们发现了一种真正的“中和”之美。当荷加斯与博克争论的时候，歌德出来发表意见了。他的意见如下列图表所示：

纯 然 严 肃	严肃与游戏结合	纯 然 游 戏
个别倾向	一般形式	个别倾向
特别作风	风格	特别作风
临摹者	艺术真实	幻想者
特征主义者	美	波纹曲线画家
艺术家	完整化	速写者

从上表可以看出，歌德提倡的既非荷加斯的观点，也非博克的观点，而是二者的折衷。他的这种观点，正是“去其两端取其中”的“中和”观点。

当然，这与孔子也不完全相同。他的美学观点是从分析艺术品而来，孔子是从伦理哲学导出。其次，他的理论还没有达到“乐而不淫，哀而不伤”的水平（从他的《少年维特之烦恼》的美学风格可以看出来）。

#### 4. 伦理与美

这一点，在中西美学中更是司空见惯了。从孔子到蔡元培，一直没有把伦理排斥出美学范围，西方从亚里士多德到浪漫派的文艺复兴时代，也是如此，甚至著名的美学家康德还提出“美是道德的象征”这一命题。鉴于这种为人熟知的观气已司空见惯，这里不再赘言。有兴趣者可参看斯托洛维奇的《审美价值的本质》与《美学与艺术》讲演集中汝信对美与伦理观念的中西历史考察。

#### 5. 美育

非常遗憾，美育在中西美学史的“正史”中从来没有列为单独的一章。而在实践中，我国近几年才把美育作为德、智、体后

面的一项提了出来。实际上，中西美学早就把美育理论提了出来。

“亚理士多德对美的兴趣主要是从教育角度出发的。他对音乐和绘画的主要论述的确都见于《政治学》中论述教育的几节中。

亚理士多德在批评把图画看作是教育的一个要素的公认见解时有过一段有名的话，认为教育若不设法培养真正的美感，就是不完备的。他说，所以要教图画，并不只是为了灌输估计物品的商业价值的技巧，而是因为图画能使学生成为物件关的良好观察者。亚理士多德在讨论教音乐的目的时在多大程度上表现了类似的审美兴趣，大部分取决于我们对悲剧定义的理解。这一悲剧定义在探讨教育问题的部分章节也有所反映。事实上，事情是很明显的：亚理士多德所以重视音乐和戏剧，不仅仅因为他作为教育家重视音乐和戏剧对性格的影响，而且是因为他作为一个老于世故的人，很重视它们的陶冶功能和社会功能。”<sup>①</sup>

在中国，美育的创立也很早，孔子是一个集美育之大成的美学家。他对于学生的教育，不仅仅是为了使他们能够成为一个伟大的政治家，而且要培养他们的审美感受和高尚情感。《论语》第一句话便是：“学而时习之，不亦说乎？”这就是要使学生体会到，学习不应该是一件枯燥无味的被动接受，而要从中得到快乐（“说”，古同“悦”）。这个快乐，就包含了审美快乐。这实际上有些“以美引真”的现代美育理论的萌芽。他要求他的三千弟子，要多多地学习《诗经》，要知道绘画的道理（“绘事后素”），要“多识于草木鸟兽之名”，达到“智者乐山，仁者乐水”的至高境界。

孔子而后，历代美学家都提倡美育。孟子的“浩然之气”、庄子的自由想象、荀子的博大气魄、魏晋的理想人格、宋明的理性

<sup>①</sup>《美学史》，第 84—85 页，商务印书馆，1985 年。

陶冶……都不同程度提倡了它们通过学习、教育的后天品质。在西方，也是经过了类似的历程。然而，集中提出美育问题的，在西方有席勒，在中国则推蔡元培。

席勒的美育说，在于克服人性的分裂。他认为，人在不合理的社会中，人性被不合理的社会所分裂了。国家和教会、法律与习俗的分裂，享受与劳动、手段与目的、努力与报酬的反差，使人被束缚在社会的整体上而成一个孤零零的断片：耳朵所听到的永远是机器轮盘的噪音。

在各种内在的外在的压力下，人性的分裂势在必然：“当前者（思辨精神）试图按照可设想的东西改造现实的东西，并把它的想象力的主观条件上升到事物存在的构成法则时，后者（职业精神）却走向相反的极端，按照一种特殊的局部经验来评价一般的经验，企图使各种职业毫无区别地适合于它自身职业的规则。一个必定成为徒劳的精美的牺牲品，而另一个成为迂腐的局限性的牺牲品……爱抽象思维的人往往徒有一颗冷漠的心，……专业的人往往徒有一颗狭隘的心……。”<sup>①</sup>

要拯救人性的分裂和沉沦，唯一的办法是实行美育。美育把分裂的伤口重新愈合，使之恢复完美性。恢复人性的方法就是“游戏”。

西方美学史上常把席勒与斯宾塞并提，称为“席勒——斯宾塞游戏说”。这其实是相当不准确的。斯宾塞的“游戏说”是很肤浅的，只是强调人在精力过剩无法发泄的时候，游戏才使他获得愉悦。席勒的观点不是讲人的精力过剩，而是人的精力被异化所宰割、霸占了。换言之，人性被撕裂了。席勒远比斯宾塞深刻，因为他接触了问题的本质。他的这种“游戏”，指的是一种自由状态。这种自由状态消除了外在的内在的异化状态。“当这种自由

<sup>①</sup>《美育书简》，第 53 页，中国文联出版公司，1984 年。

与观念结合时，所有现实的东西就失去了它的难度，因为它变小了；当与感觉相接触时，必然的东西就失去了它的难度，因为它变容易了。”<sup>①</sup>人在感性和理性、自然和社会、历史和现实的统一中获得了失去的本性，变得完美起来。

与席勒一样，蔡元培也提倡美育。当然，他比席勒晚了一个多世纪，但是他的思想却是非常重要的。他的重要性不如席勒深刻，没有从人性出发，但他提出了“美育代宗教”说，这对于破除清代遗留的尊孔、忠君的教育制度、教育思想是有积极意义的。他说：“鉴激刺感情之弊，而专尚陶养感情之术，则莫如舍宗教而易以纯粹之美育。纯粹之美育，所以陶养吾人之感情，使有高尚纯洁之习惯，而使人我之见、利己损人之思念，以渐消沮者也。”<sup>②</sup>他认为美有普遍性，美有非功利性；普遍性使人人能接受，非功利性使人人抛弃私念。这样，可以摆脱宗教的引诱，可以建立起高尚的观念。

席勒与蔡元培的理论有所不同：一从人性出发，一从美的性质出发；一要恢复人性，一要排除宗教；一注重内在精神，一注重外在对象……。然而，他们又有共同点，都来自康德，都有空想的性质。席勒企图通过美育来摆脱异化，没有看到异化的根源；蔡元培想通过美育来代替宗教，没有看到宗教产生的土壤。

## 6. 自然美

李泽厚说：“自然美在中国是最早被发现的。中国的山水画、山水诗的出现比西方早得多，很早就注意到人与自然的和谐统一，情感上的互相交流。”<sup>③</sup>西方所注重的是人工美。但是，在黑暗的中世纪也有少数人很推崇自然美。鲍桑葵在《美学史》中举

① 《美育书简》，第 99 页，中国文联出版公司，1984 年。

② 《中国美学史资料选编》，第 460 页，中华书局，1981 年。

③ 《美学与艺术》，第 208 页，上海人民出版社，1983 年。

了两个例子。其一是格雷果里，其二是克吕索斯托姆。格雷果里写道：“当我每看到一座山头、每一座山谷、每一片绿草丛生的平原，再看到一排排各种各样的树木及山脚下那些被自然赋予美妙的香气、又被自然赋予美丽的颜色的百合花的时候，当我们看到流云飞向远方海洋的时候，我的心中就产生了一种揉合着幸福感觉的忧郁之感。当时属秋令，果实绝迹、树叶飘零、树枝光秃的时候，我们就陷于沉思之中，想起了万物怎样在自然的奇妙力量下生生不息、变化不已。谁能用灵魂的智慧的眼睛领会到这一切，谁就会感觉到，同宇宙的伟大相比，人是怎样的渺小。”克吕索斯托姆写道：“当你看着金碧辉煌的建筑物，让廊柱的景象迷住你眼睛的时候，你再马上看看天空和牛羊在水边吃草的辽阔平原吧。当我们在黎明时分怀着宁静的心情欣赏给大地涂上一片金色朝阳的时候，或者坐在枝叶蓊郁的大树荫影下休憩，眺望消失在雾霭中的时，我们谁不卑夷所有的艺术创作作品呢？”

鲍桑葵认为这是对人工与自然看法的新态度，并认为“这种新的态度在希腊时代或希腊——马罗时代的任何著作家身上都找不到。”<sup>①</sup>虽然如此，我们却在他们二人身上找到了西方人对大自然的美丽和生机勃勃的描写。这证明了西方对自然美的发现确乎比中国晚得多，证明了李泽厚的看法是对的。这种对自然美的赞颂只是在中世纪闪了一下光芒，便终于泯灭在黑格尔的绝对精神中去了。为什么西方美学多谈艺术哲学，而很少谈自然美，这大概是出于他们对人工美的重视比自然美更甚的缘故吧。

## 7. 审美的不确定性

中国美学对审美的不确定性早就有所领悟。我们在前边讲文无定法时已多次提到。严羽的一段话更有代表性：“盛唐诸人惟在

<sup>①</sup> 《美学史》，第 191 页。



兴趣，羚羊挂角，无迹可求，故其妙处透彻玲珑，不可湊泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷也。”如果用认识来规范作品，用概念来框架美感，适如缘木求鱼，南辕北辙，适得其反。它是这样，又似那样；分明在眼前，宛如在天边，神妙莫测，难以琢磨。

这种看法，西方美学家也多次提及过。意大利的作家孔蒂说，鉴赏力和情感一样是不能下定义的。<sup>①</sup>莱布尼兹说：画家和其它艺术家对于艺术品什么好，什么不好，尽管能很清楚地意识到，却往往不能为他们的审美找出理由来；如果有人问他们，他们就会回答说，他们不喜欢的那个艺术作品缺少一点我说不出的什么。<sup>②</sup>费霍奥说：“不仅在大自然的很多创造品中，人们发现除根据理性理解的美之外，还有其它神秘的完善的种类，它们增进鉴赏，同时又折磨着理性，情感使人了解得很清楚，他从理性又解释不清楚，因而要表明它们的时候，找不到词语和概念来确切地表明他的思想；因此，人们常说，我说不出的什么使人高兴，使人爱，使人着迷，也就是说找不到对这个自然的神秘更为清楚的揭示。”<sup>③</sup>德·桑蒂斯说：“在自然、艺术和历史中，概念是不存在的：诗人无意识地创作，他看不到概念，概念包裹在形式里，几乎已经迷失。如果一个哲学家通过抽象把它从形式中抽出，并在它的纯然中对它沉思的话，那么这个过程正好是和艺术、自然、历史的过程完全相反。”<sup>④</sup>叔本华是更彻底的一位，他在《世界作为意志的表象》一文中说：概念是艺术的死症。

好了，上边所以连篇累牍地引了那么多的话，不过是想说明西方美学中的一些理论与中国美学的观点是相同的，其“妙处难

① 《作为表现的科学和一般语言学的美学的历史》，第 79 页，中国社会科学出版社，1984 年。

② 同上书，第 51—52 页。

③④ 同上书，第 43—44 页、201 页。

与君说”，上“味在酸咸之外”。

看来，审美和艺术的模糊多义，审美并非认识，这应该是一条确凿不移的真理。不仅中国的美学理论这样认为，西方美学界的有识之士也这么认为。尽管黑格尔以巨大的思辨力量“横扫千军如卷席”，影响深广久远，但是总有反对派存在。而且，黑格尔的认识论总是遭到中西艺术家的实践的顽强抵抗和反对。

有趣的是，中西双方围绕这一见解总是竞赛似地交错上升。当《全唐诗》把梦中写诗列为一类时，当白居易写“渴人多梦饮，饥人多梦餐。春来梦何处，合眼到东川”时，西方的梦理论，无意识概念还未诞生；但当我国处在十年浩劫之中，人们用概念，公式去演绎作品时，西方的弗洛伊德热正盛行一时；当我国正翻译和介绍弗洛伊德无意识的理论的时候，容格的集体无意识又传播了进来。可以说，在这方面，先起者的我们现在已远远落后了。

※ ※ ※

上面的七条不过是中西美学理论吻合部分的几个相同点罢了，诸如我们在第二章讲到的“同构”、艺术与审美中的移情、距离说，同中国的美学理论也有非常接近之处。<sup>①</sup>这些就不再详加论列了。

通过上述的理论交叉分析，我们可以看到，中西美学理论是异中有同，同中有异的。惟共有异，才见得出差别；惟共有同，才见得出一致。美学是人类共同财富，它应该为全人类所接受。阻碍中西理论隔绝的，与“欧洲中心主义”和“东方本位主义”大有关系。文化上的“全盘西化”论是错误的，因为它屏弃

<sup>①</sup>亚里士多德在《诗学》第二十四章中说：“荷马把说圆说得圆的艺术教给了其他人。”我国清人冯镇峦也在《续柳斋杂说》中说：“……说鬼亦要有伦次，说鬼亦要得性情。谚语有之：‘说圆亦须说得圆，此即性情伦次之谓也。’此类事不胜枚举，可参阅《管锥编》。

了中国传统中的精华；同样，“全盘拒绝”论也是荒唐的，因为看不到西方的长处。鲁迅的有分析的批判继承的“拿来主义”才是科学的。著名学者钱钟书的《谈艺录》、《管锥编》的写作目的就在于打破中西的阻塞，使之交融；李泽厚大量介绍西方美学，从某种意义上也是为了“补课”；只有了解了全人类的文化，才能丰富发展自己。现在西方也努力吸取东方的老庄、禅宗、寒山的東西，我们为什么不可以学些西方美学呢？同科学无国界一样，美学也是无国界的。在一度落后的情况下，多学些东西，继而赶上并超过西方，这是建设当代精神文明的空前壮举的组成部分。

### （三）艺术创作中的偶合

当代马里最大的诗人西索科写过一首《情歌》：

索蓓，在你欢乐的时辰，  
我的索蓓，在你欢乐的时辰，  
你的微笑抚爱我的眼睛。

我多想成为你的欢乐，  
来绽开你郁金香似的脸庞。  
哦，让我陶醉在你的嘴唇上，  
让我静默在你的声音里，  
哦，让我沉浸在你黑色的眼睛里。

当我的黑姑娘行走时，  
我多愿伏在她的脚下，  
让我亲吻他的脚，  
任我的心受踩踏。

啊，我的上帝！

当我的黑姑娘打扮起来，  
她就是索戈伦——马林凯的公主，  
我多想变成她身上的宝石、金鞋。  
让我用线，用宝石，用皮革，  
在我的手指间，  
将她的身子织进最纯洁的钻石里，  
编进我闪光的诗篇里。

如果你第一次接触描写男女情爱的诗歌，第一篇看到的就是西索科的这首《情歌》，你会为他新巧的构思、丰富的想象所打动，你必定会赞不绝口地称赞这是一首很动人的情歌。看，他对她爱得多么真挚、钟情，愿意象宝石、金鞋那样永远伴随着自己的情人，一起去餐饮爱情的蜜汁。但是，如果你是一个中国古典文学爱好者，并且偶尔打开了唐诗的话，那么，你会看到同一种构思、同一种想象、同一种情致、同一种风韵在浸润你的心田。

孟郊《车遥遥》云：

此夕梦君梦，  
君在百城楼。  
寄汨无因波，  
寄恨无因辔。  
愿为馭者手，  
与郎回马头。

张籍《车遥遥》云：

山川无处不归路，  
野田人稀秋草绿。

.....

愿为玉盃系华轼，  
终日有声在君侧。

白居易《长相思》云：

人言人有愿，  
愿至天必成。  
愿作远方兽，  
步步比肩行。  
愿作深山木，  
枝枝连理生。

施肩吾《古曲》云：

郎为七上香，  
妾为笼上灰。  
归时虽暖热，  
去罢生尘埃。

此外，象“愿为形与影，出入恒相逐”“愿作深间泥，无由变此身”“愿为双鸿鹄，比翼共翱翔”等都与西索科同一机杼。不过，细心的读者可以看出这同中之异，中国的诗歌中，多是女子表白自己的心愿，而在索科里那里，却是男人表白自己的心愿。在中国，写诗的是男性，在西方也是男性，这也可以说是异中有同。至于白居易的《长恨歌》所写“在天愿为比翼鸟，在地愿为

连理枝”虽与索科里一样写得也是男性，但毕竟是少数。

为什么中西会有这种偶合呢？可以有多种解释，但从根本上说，却是人性的一种表现。男女的爱情，是一种既合乎人的生理感性需要，又是一种合乎社会理性需要的东西。在一夫多妻制的社会里，个人的真正的爱情很难得到。往往有社会地位、家庭门第的限制，而一旦得到了幸福，便生怕它失掉。所以，人们用种种想象去丰富、巩固它。愿离别的人不要抛弃它，愿自己的心能跟着所爱的人走遍天涯海角。自己的身虽不同爱人在一起，但心却伴随爱人建功立业。所以，在这里，社会的理性占了上风，它以暂时的（或长远的）离别为代价。按理说，它并不合乎人性。但是，在阶级社会里，尤其在父母地位很高的情况下（结婚要“从父母之命”），爱情诗把地位低的子女的情感突出出来，把父母放在后面，这又是极大地高扬了人性。何况，在封建社会（今天也同样如此），爱情不只是肉体的结合，而更是心情的交流、事业的合作、追求的一致、志向的统一，如秦观所歌吟的那样：“两情若是长久时，又岂在朝朝暮暮。”

中西艺术中类似于索科里与唐代诗歌偶合的例子很多，下面，举出有代表性的几例加以说明。

### 1. 郭沫若的《屈原》与莎士比亚的《李尔王》

1942年，郭沫若的著名历史剧《屈原》问世了。这部作品的问世，给郭沫若带来极大的声誉，同时也带来了一些苦恼。当历史剧上演之后，徐迟立即给郭沫若写了一封信，一方面赞扬，说：这正如在港时，炮火下读《阿Q正传》一遍，所产生的同样激动，另一方面又表示了遗憾，对《屈原》与莎士比亚的《李尔王》的某些雷同表示不满。他说：“《屈原》第五幕第二景风雷电的 *soliloquy*，我不赞成，因为这是 *king Lear*。甚至詹尹的出现，也象 *K. L.* 中的傻子或可怜的汤姆，竟使人感觉一点点温暖了。

然而温暖的感觉又突因婵娟之死而大破坏…

至于——

电，你这宇宙中的剑，  
也正是，我心中的剑。  
你劈吧，劈吧，劈吧！  
把这比铁还坚固的黑暗，  
劈开，劈开，劈开！

与 K.L.的——因为背不出来，所以不引莎翁的句子——有平行。所以虽是光辉的句子，我还是不主张这一段独自存在于《屈原》剧中。”<sup>①</sup>

郭沫若收到徐迟的信后，十分惊讶，因为他的《屈原》的写作，完全没有参照过《李尔王》。他写道：“多谢你，承你指出《屈原》与《李尔王》的相似。我接到你的信后，立即把《李尔王》，尤其是第三幕来读了一遍，的确有些相似，相似得令我自己都感觉着有点惊讶。但我要告诉你，我很惭愧，象这《李尔王》——这‘戏剧中最完全的典型’（雪莱语），我却是第一次才读到的。三十年前读过兰谟的《莎翁本事》（林纾译《英国诗人吟边燕语》），向暴风雨愤怒的一段大概也是有的吧，目前兰谟的原书和林译本都没有，无法引证。但莎翁原剧里面的台词和气势确和我的‘有平行’。——几天前我买了一部英文的《莎士比亚全剧》花了两百多块钱……。又还有一本坪内逍遥译的日文全集本，略有残缺，……庆幸有这两部书在我手里，我得到你的信便能够立即翻阅原文，实在愉快得很。原剧第三幕的第二景‘荒原的另一部分，暴风雨继续着，李尔王与弄臣出场，李尔王使唱着：

<sup>①</sup>《沫若剧作选》，第191页，人民文学出版社，1978年。

吹吧，风，把你的嘴巴吹爆！发狂吧，吹吧！  
你倾泻瀑布和龙卷倾泻吧，  
让水淹掉风车，浸到塔顶！  
你硫黄臭的如心意般迅速的火呵，  
你劈破檫树的雷霆的先驱，  
把我的白头烧焦！你震撼万物的雷，  
把这圆而厚的地球打成平板！  
把自然中一切造型粉碎，把那  
使人忘恩负义的一切胎芽一举溃灭！

在这儿由弄臣插上几句回话之后又唱：

你尽兴地吹吧！喷呵，火！倾呵，雨！  
你们风雨雷电并不都是我的女儿，  
你们这些元素，我并不责备你们不孝，  
我从不曾慈爱过你们，不曾叫你们为儿女；  
你们无我没有什么义务，因此尽可以  
横行无忌，我站在这儿，就象你们的奴隶，  
是一个可怜、脆弱、衰弱、无告的老头儿——  
可是你们这些尊驾也够无赖啦，  
你们同我那两个忤逆的女儿伙在一起，  
把你们的天兵天将将我这样衰老发白的  
头上进攻！啊，啊，这是卑鄙！

这以下还有一节要叫在头上愤怒着诸人神明，寻出所针对的仇敌，叫一切有罪孽的人战栗，在这神威之前求饶，中间虽有别的人物的言语间断，但始终是一贯的独白的气势。的确有些相



象。同样的是临到要发狂的境界，同样的以自然元素拟人而向之发泄愤懑；同样在怨天恨人，骂神骂鬼。但我却深自庆幸，我在写《屈原》之前不曾读过《李尔王》。假如我是读过且读得很熟，我的《屈原》是写不出来的。‘崔颢在上，李白不敢题诗’啦。不要误解，我不是自比为李白，只是到了目前的年龄，已失掉了去雷同因袭的勇气了。’<sup>①</sup>

徐迟批评郭沫若，郭沫若扯出李白，李白又涉及到崔颢。我们这里先谈谈李白与崔颢。崔颢有一首名诗：

昔人已乘黄鹤去，  
此地空余黄鹤楼。  
黄鹤一去不复返，  
白云千载空悠悠。  
晴川历历汉阳树，  
芳草萋萋鹦鹉洲。  
日暮乡关何处是，  
烟波江上使人愁。

这首诗是题在黄鹤楼上的。李白登黄鹤楼，望见烟树芳草，回顾神话传说，立即诗兴大发，泼墨挥毫，欲书写佳篇。一个字还没写出，猛抬头看见崔颢的诗，禁不住大吃一惊，原来他自己的诗句大意竟同崔颢一样，于是写道：“眼前有景道不得，前人题诗在上头。”李白的诗没有写出，无法进行直接比较。不过，从李白后来写的《登凤凰台》诗来看，是可以找出蛛丝马迹的。诗云：

凤凰台上凤凰游，

<sup>①</sup>《沫若剧作选》第 188 页。

凤去台空江自流。  
 吴宫花草埋幽径，  
 晋代衣冠成古丘。  
 三山半落青天外，  
 二水中分白鹭洲。  
 总为浮云能蔽日，  
 长安不见使人愁。

多么相象！从起题到结局，简直如出一辙。如果试把“凤凰”改成“黄鹤”，简直是让人看不出有什么差别。但评论界还有另一种看法，认为“太白拟《黄鹤楼》正在《鹦鹉洲》一诗”，因为“此诗联联与崔颢格相同，而语意亦相类。”<sup>①</sup>诗云：

扁舟来过吴江水，  
 江上洲传鹦鹉名。  
 鹦鹉西飞陇山去，  
 芳洲之树何青青。  
 烟开兰叶香风暖，  
 岸夹桃花锦浪生。  
 迁客此时徒极目，  
 长洲孤月向谁明？

略为比较三诗，可知相仿：同有神话传说（黄鹤、凤凰、鹦鹉），追忆过去，对照现实；同有对优美景物的描绘（晴川历历、芳草萋萋、三山晴天外、二水白鹭洲、烟开兰叶、岸夹桃花），一畅情怀；同有顾影自怜、忧虑前途的低沉委婉心绪（日暮乡关、浮云

<sup>①</sup>《诗林广记》，第49页，中华书局，1982年。

蔽日、长洲孤月)。但是,就我个人看来,李白的《凤凰台》更象崔颢的《黄鹤楼》。

再回到郭沫若和莎士比亚。莎士比亚抄袭郭沫若是绝对不可能的,因为《李尔王》问世时,郭沫若还未出生。郭沫若抄袭莎士比亚倒有可能,因为他写《屈原》很久之前,《李尔王》就已经传到中国来了。徐迟用了一个“平行”的字眼(其实是抄袭的文雅说法,退一步说是借鉴),来批评郭沫若。郭沫若辩白说,他在写《屈原》时根本没看过《李尔王》。真相究竟如何,有赖于郭沫若的研究者了,我们不去细论。其实,《屈原》与《李尔王》最大的可能是一种偶合,就象《凤凰台》与《黄鹤楼》是一种偶合一样。既然崔颢可以和李白偶合,为什么不允许莎士比亚与郭沫若偶合?从这点看来,徐迟的批评也许理由并不太充分。

自然界中的风雨雷电,是人人常见的现象,是文学艺术家们经常描绘的对象。狂风暴雨的气势,雷电的震撼,充满了力量。它们可以高高地凌驾于人之上,无情地摧毁着一切。人们在发泄种种不满的情绪时,常常希望自己有风雨雷电的力量,去征服对手,消灭敌人。李尔王、屈原都是到了发狂的边缘上的人物,因此,借助风雨雷电来抒发愤懑之情是很自然的事。况且,郭、莎二位向来以浪漫著称,在这里,把自己的审美感受物化到描写的人物身上,是不必怀疑的。如果让以文笔通俗流畅而著名的老舍来写,可能不会有这种情况。我们不是为郭沫若掩盖什么东西,而是认为这种偶合是可能的。

类似的情况很多。茅盾说过:

记得我的《幻灭》发表后不久,有一位批评家说我很受屠格涅夫的影响,我当时觉得很惊奇,因为屠格涅夫我读的少,他是不在我爱读之列。为什么呢?我自己也不知道。①

① 《中国现代作家谈创作经验》,第 81 页,山东人民出版社,1982 年。

现代中国作家张贤亮的《绿化树》出版后，美学家李泽厚以为他受了陀斯妥也夫斯基与屠格涅夫的双重影响：“我曾说它有点屠格涅夫《猎人笔记》中描写歌手等篇的味道，尽管作者说他并没有读过这本书。其实，其中还有一些象陀斯妥也夫斯基的东西：通过对肉体的精神的极度痛苦、折磨和摧残来寻得道德上的超升或灵魂的净化。”<sup>①</sup>但张贤亮认为他没有受这二位的影响。

在国外，类似事件也时有发生。1895年，儒勒·勒美特尔说易卜生的作品不是独创性的，他的社会的和道德的观念全都可以从法国女作家乔治·桑的作品中读到。可是，易卜生的好友勃朗特却说，易卜生从来没有读过乔治·桑的作品。法国作家都德的《小东西》许多地方与狄更斯作品相似，因而被认为是狄更斯的模仿者。樊·第根解释说：“虽然看起来很奇怪，然而其间却没有影响”。<sup>②</sup>

为什么会产生这些偶合呢？为什么郭沫若与莎士比亚、茅盾与屠格涅夫、张贤亮与陀斯妥也夫斯基会类似呢？除了客观上的原因之外，其中一个主观上的原因是：批评家们十分重视世界名家作品的研究，他们对名作家的作品极为熟悉，因此，当看到了一些好作品之后，往往与名作比较，一发现相似处，就说这是影响、那是借鉴。其实，这种以名作为尺度的批评是不大合适的。为了说明这个问题，我们可以再举一个例子。

清人纪晓岚的《阅微草堂笔记》卷十七《姑妄听之》讲了这样一个故事：福建有一个姑娘，未嫁而亡。一年后，有人在邻县见到这个姑娘，以为白日见鬼。回家后，告诉姑娘的父母。父母与众人发棺验视，竟无一人。后来果然找到这姑娘。姑娘交待了原委：她不满意父母的包办婚姻，而与另一男子相好。因无媒灼

① 《中国现代思想史论》，第253页，东方出版社，1987年。

② 《比较文学导论》，第107—108页，黑龙江人民出版社，1984年。

之言，无法结婚。于是相与商定：服用茉莉花根假死，然后共逃。药死后七天复生。男子掘坟，二人逃走。这同莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》中朱丽叶饮汁假死的细节，有惊人的雷同。然而，纪晓岚终生未看过莎翁的剧本，莎翁也不知道纪氏。看来，完全是各自独立创作的。我们如果再回顾一下《西厢记》的“待月西厢下”与莎翁的《罗密欧与朱丽叶》朱丽叶等待情人的一幕的相似，就更加确信中西的艺术创作的偶合是完全可能的。从艺术创作的偶合，难道不可以看出中西艺术及中西审美的一些认同吗？

## 2. 中西童话的偶合

德国格林曾写了《有三根金头发的鬼》这一著名童话。俄国有童话《富玛耳科和倒霉的华西里的故事》，而我国有十多篇类似的故事，如贵州苗族的《孤儿和龙女》、云南僳族的《穷人寨》、广西僳族的《日卡孤儿的故事》、海南黎族的《九代穷》，青海藏族的《“株本”的来由》、青海撒拉族的《日夜根娶妻》、甘肃回族的《太阳的问答》、山东的《找幸福》和汉族的《三根金头发》，其中，以云南彝族的《淌来儿》最为著名。

《淌来儿》（见《云南各民族民间故事选》，人民文学出版社，1961年）讲的是一个皇帝出外打猎时，听见仙人预言刚生下地的一个娃娃长大后要作皇帝的女婿，还要当皇帝。他气不过，便把这个孩子骗到手里，装进木箱，扔到河中。木箱顺水漂流，被渔夫捞起，孩子在渔夫身边长大，取名叫“淌来儿”。后来皇帝又出来打猎，发现他想害死的孩子仍然活着，于是写了一封信，把淌来儿送到皇宫中去，信里指示皇后把淌来儿杀死。淌来儿送信途中，在一个白胡子老汉家休息，白胡子老汉悄悄地改写了那封信，淌来儿被召为女婿。皇帝更加气恼，要淌来儿到远方去，从太阳姑娘头上拔下三根金头发才能迎娶公主。淌来儿勇敢地前去寻找金头发。在路上有几个地方的人托他办事。划船人托他问：为什么白

己划了二十多年船，没有人来替换；另一个地方的人问：为什么这儿的长生果树多年来不结果；第三个地方的人问：为什么当地的活命泉多年不出水。淌来儿热心地答应下来。经过奔波，他找到了太阳姑娘家。在太阳妈妈的热心帮助下，从睡梦中的太阳姑娘头上拔下了三根金头发，并问清了别人托办的三件事。在归途上，他告诉人们：活命泉不出水，是青蛙堵住了泉眼；长生树不结果，是树根下有一条蛇。人们把蛙、蛇打死，井里涌出活命水，树上长出长命果，便送了很多金银给他。淌来儿最后告诉船夫：下次有人来渡河，把桨丢给他就行了。他回到京城，用拿来的三根金头发娶上了公主。皇帝听说他的奇遇之后，想找长生果同活命泉，永远当皇帝，也出门去。走到河边，船夫把桨丢给他，他就只得永远在那儿划船摆渡当船夫了。

《淌来儿》与格林童话《有三根金头发的鬼》和俄罗斯民间故事中的《富玛耳科和倒霉的华西里》的故事，情节、结构几乎完全一样。都是以一个穷孩子的命运为中心来展开叙述（他们的名字分别叫“淌来儿”、“幸运儿”和“倒霉的华西里”），由两个“三段式”构成故事：国王（或富商）想用水淹和送信的办法害死孩子，均未得逞。最后便要他去寻找那一般人根本无法找到的三根金头发（或办一件别的难事），企图难倒他。主人公在这个过程中帮助别人办了三件好事。反过来又在别人的帮助下获得了美满的婚姻和许多财宝，并使害他的人变成船夫，遭到了应有的惩罚。

“这三篇民间童话流传的地域，相距那么遥远，然而它的艺术构思和情节结构都这样相似，简直就是一母所生的三姐妹，真使人不胜惊异”<sup>①</sup>那么“中国的‘淌来儿’这一类故事，是不是在格林童话和阿法那西耶夫故事影响之下产生的呢？”<sup>②</sup>回答是否定的。刘守华认为，格林童话和俄罗斯童话虽然产生年代比中国早，但《淌

<sup>①</sup> 《民间童话之谜》，载《比较文学论文集》，第290页，北京大学出版社，1984年。

<sup>②</sup> 同书，第294页、296页。

来儿》却是中国土地上土生土长的产物，“不可能是受格林童话和阿法那西耶夫故事影响的结果。”<sup>①</sup>

不仅是《淌米儿》，就是《皇帝新衣》的故事，中国也比安徒生早得多。早在中国魏晋南北朝僧人鸠摩罗什那里就有了记载。说的是一狂人命织工织出极细极薄的绵米。织工织好了，交上来一看，狂人嫌太粗糙。织工生气了，指着空中说：“这是绵布！”狂人说：“看不见。”织工说：“这正是因为太细太薄了。”于是狂人相信了，还夸奖织工了一番。<sup>②</sup>这与安徒生的《皇帝新衣》有异曲同工之妙。

欧洲有流传甚广的《灰姑娘》，现已传遍了全世界。但是，在中国古典文献中也能找到类似故事。唐人段成式的《酉阳杂俎》中说：南北洞主吴氏的女儿叶限的父亲死去，受到继母虐待。她喂养的一条鱼很通人性，不幸被后母得知毒死。叶限得到神人的指点，把鱼骨拣回藏在屋里。这鱼骨灵验得很，有求必应。有一次，后母带生女参加“洞节”，命令叶限看守果树。叶限等后母走远，向鱼骨求得金鞋一双，打扮一番，欣然赴会。后母见了，非常惶惑。叶限怕泄露秘密，匆匆离去。慌乱中不慎失落一只金鞋，被人拣去。后来金鞋辗转传到陀汗国王手中。国王让全国妇女试穿金鞋，没有一个能穿下的。叶限听说后，几经曲折，来到这里，一试即合，于是被国王纳为“上妃”。这个故事与《灰姑娘》简直象极了，只是细节稍有出入。芭芭拉·亨斯坦·司密斯（美国教授）认为，“虽然各种不同民族不同语言都有同灰姑娘大体相同的故事，但是它们之间并不存在一个共同的最初原型。”<sup>③</sup>叶若健在《谈谈外国儿童文学》中也说，中国的《老虎外婆桥》，跟法国贝洛尔所写的《小红帽》几乎一样，这究竟“是从中国传过去的

①《民间童话之谜》，载《比较文学论文集》，北京大学出版社1984年，第294-296页。

②见《高僧传》。

③《读书》，1985年第11期，115页，三联书店。

呢？还是从西方传到中国来的呢？这一切只说明一个事实：世界各国人民的创造，总是倾向于彼此交流的。<sup>①</sup>很多的中外童话都是各自独立创作的。我国古代有嫦娥奔月的故事，并不妨碍公元 100 年希腊作家描写人类登上月球的《真空的故事》的诞生。

### 3. 理解因素的偶合

如果说郭沫若同莎士比亚的偶合是基于命运，其中突出了“同构”因素的话，如果说《滴来儿》与《三根金头发的鬼》的偶合是基于想象的话，<sup>②</sup>那么，我们还可以看到，许多中西的偶合是基于审美心理四要素之一的理解因素之上的。

众所周知，商品和货币体现着一定历史阶段上人和人之间的社会关系。但是，这种人和人之间的社会关系却表现为物和物的关系。于是，对商品就产生了一种神秘观念。价值本来是商品者之间的社会关系，却被看作是商品的自然属性。商品被看作支配人们命运的力量，作为商品的一般等价物的货币更被当作支配人们命运的力量。正象宗教世界中，人们崇拜人脑的产物——偶像一样，在商品世界里，人们崇拜人手的产物——商品和货币。这就是被马克思称为“商品拜物教”的观念。

这种“商品拜物教”观念，在马克思揭穿之前，它起着作用，在马克思揭穿之后，仍然起着作用。我国前些时候流传的“向钱看”以及人们批评的“红眼病”就是以它为轴心而形成的错误观念。

从《西游记》中猪八戒把银子藏到耳朵里，到《阿 Q 正传》中的阿 Q 偷东西卖钱；从莫里哀的《吝啬人》到吴敬梓《儒林外史》中的严监生；从洋富翁到土财主，他们都在商品拜物教的阔大舞

<sup>①</sup> 《儿童文学丛书》，第 405 页，北京出版社，1983 年。

<sup>②</sup> 王同维在《人间词话》中还论述了中国文学家与外国科学家的偶合。他说：“稼轩欲酒达旦，乐天词作《木兰花慢》以送月曰：‘可怜今夜月，向何处去悠悠？是别有人间，那边才见，光景东头。’词人想象，直借月轮绕地球之理，与科学家密合，可谓神悟。”（四川人民出版社，1982 年）



台上川流不息地粉墨登场。真叫人羡慕，拜物教一到了大作家们的笔下，便显得那么传神动人，成了一种独特的审美对象。巴尔扎克的《欧也妮·葛朗台》写道：

看光景葛朗台小姐决不会在守丧期间结婚。大家知道她的虔诚是出于真心。所以克罗旭一家在老神甫高明的指挥之下，光是用殷勤的照顾来包围有钱的姑娘。

她堂屋里每天晚上都是高朋满座，都是当地最热烈最忠心的克罗旭党，竭力用各种不同的语调颂赞主妇。她有随从御医，有大司祭，有内庭供奉，有侍候梳洗的贵嫔，有首相，特别是枢密大臣。如果她想有一个替她牵曳裳袂的侍从，人家也会替她找来的。她简直是一个王后，人家对她的谄媚，比对所有的王后更巧妙。谄媚从来不会出自伟大的心灵，而是小人的伎俩，他们卑躬屈膝，把自己尽量地缩小，以便钻进他们趋附的人物的生活核心。而且谄媚背后有利害关系。所以那些每天晚上挤在这儿的人，把葛朗台小姐唤作特·法劳丰小姐，居然把她捧上天了。这些众口一辞的恭维，欧也妮是闻所未闻，最初不免脸红；但不论奉承她的话如何过火，她的耳朵不知不觉也把称赞她如何美丽的话听惯了，倘使新来的客人觉得她丑陋，她决不会象八年前那样满不在乎。而且临了，她在膜拜情人时候暗中说的那套甜言蜜语，她自己爱听了。因此，她慢慢地听让人家夜夜来上朝似的，把她捧得象王后一般。

巴尔扎克写得多么的深刻！与其说这是因为他的天才，莫不如说他的遭遇使然。倘若他是个堂上一呼、堂下百诺的富翁，也许他不会有如此深刻的笔触。正象鲁迅，倘若他不是从富有之家中途衰落下来的子弟，他也不会对旧营垒看得那么分明。也如同

大诗人杜甫，如果不长期生活在颠沛流离之中，当然也不会有“三吏”、“三别”以及《茅屋为秋风所破歌》等优秀诗作。也正因为世人天天都与金钱、商品打交道，关于它的一般社会职能、它的神通、它的威力也不会不得到公认。敏感的作家，看惯了芸芸众生的世相，看惯了社会上下的金钱交易，商品流通中的黑幕。于是，他理解了这些，于是，他愤然揭下了裹在人们身上的温情脉脉的面纱，把那金钱后面的坚硬、冰冷、阴暗、惨忍……的种种行为、品格、气质升华为艺术形象，进而大声疾呼、让世人惊醒……。《尼罗河上的惨案》的惊心动魄的明争暗斗、《四签名》的原始野蛮、《大人物盖茨比》的谋杀、《车轮下》的呼号……如果说，前节所述爱情是一个永恒主题，那么，金钱、商品的世界也是一个永恒的主题，所以，在中外著名作品中，大半都要涉及到它。

这是生活，也是作家的理解。没有生活中的惊涛骇浪，便不会有艺术情节的大起大落。当然，在这个问题上，这些作家的揭示的深度远不及马克思所揭露的那样深刻。然而，马克思的结论决不是从天而降，仍然是世代生活进程发展的必然，仍然是世代理论家、艺术家的思想意识活动的继续。

在马克思之前，对这个问题的艺术反映最集中最形象的，在中国要算鲁褒，在西方，要属莎士比亚。当然，他们事前不可能彼此商量或者一方受另一方的影响，他们是各自从自然生活、社会的活动中所理解的。但他们二人反映的金钱、货币主宰人命运的神秘力量却又是那么相象。请看鲁褒的《钱神论》：

……（钱）失之则贫弱，得之则富强。无翼而飞，无足而走。解严毅之颜，开难发之口。钱多者处前，钱少者居后，处前者为君长，在后者为臣仆。……钱之所在，危可使安，死可使活。钱之所去，贵可使贱，生可使杀。是故忿诤辩讼，非钱不胜；孤弱幽滞，非钱不拔；怨仇嫌恨，非钱不解；

令问笑谈，非钱不发……谚云：钱无耳，可暗使，岂虚也哉！又曰：有钱可使鬼，而况于人乎！死生无命，富贵在钱……天有所短，钱有所长。四时行焉，百物生焉，钱不如天；达穷开塞，振贫济乏，天不如钱。若诚武仲之智，卞庄子之勇，冉求之艺，文之以礼乐，可以为成人矣。今之成人者，何然，唯孔方而已……。

莎士比亚在《雅典的泰门》中写道：

金子！黄黄的，发光的，宝贵的金子！只这一点儿，就可以使黑的变成白的，丑的变成美的，错的变成对的，卑贱变成尊贵，老人变成少年，懦夫变成勇士！

吓！你们这些天神们啊，为什么要给我这些东西呢！嘿，这东西会把你们的祭司和仆人从你们身边拉去：

把健汉头颅底下的枕垫抽去；

这黄色的奴隶可以使异教联盟，同宗分裂；

它可以使受诅咒的人得福，使害着灰白色的癞病的人为众人所做爱；

它可以使窃贼得到高爵显位，和元老们分庭抗礼；

它可以使鸡皮黄脸的寡妇重作新娘……

一个人的贪欲和卑劣，污秽和阴险，两面三刀和口蜜腹剑，往往不是从正面出场登台，犹如金钱和货币的使用者往往不堂而皇之地使用他的阴谋伎俩而要在暗中打通关节一样。所以从正面看是那样的仁至义尽、那样的高尚无瑕，从反面看却恰恰是衣冠禽兽、阴险恶毒。生活教科书给人们的教诲在文学艺术中得到同样的表现。这一点中西艺术如出一辙。《镜花缘》第二十五回写两面人“和颜悦色，满面谦恭光景，令人不觉可爱可亲”，而揭去脑

后浩然中，“里面藏着一张恶脸，鼠眼鹰鼻，满脸横肉。”加尔德隆剧中写术士见意中美人蒙面纱，雅步相就，惊喜拥抱，揭去面纱则一骷髅。这种写法，西方 13 世纪诗人与曹雪芹可说是偶合的杰作。《红楼梦》十二回贾瑞照风月宝鉴。一照反面，则一骷髅；一照正面，则是美人王熙凤。德国诗人写贵人病重，忽见美女，貌似天仙，惊问是谁，回答说：“我乃世人，你看我的背！”一看其背，都是无肉的白骨，蛆虫乱爬，臭气冲天。

由此演化出去，中西的许多小说，在写查明一个案件的时候，都要召侦探，打听背后的情况，连专以“光明正大”为民称颂的包公、海瑞也要乔装打扮，连素以“明察秋毫”著称的福尔摩斯也必须“深入虎穴”。否则，只看光天化日，就会为假象迷惑；必须看看黑夜鬼魅，才能见出事物的真假。

总之，艺术中的理解因素，是生活中的现实情况的反映。中西艺术，概莫能外。金钱万能，真假两面，就是突出的两例。看来，越是普遍的事物，即是说越有生活共性的东西，在中西艺术中越是频频交叉；越是特殊的事物，越是少有雷同。

## 第六章

### 从诺贝尔文学奖看东西方审美意识的分合

#### （一）从鲁迅谈起

诺贝尔文学奖虽然是由一国设置，但它却是有世界声望和影响的文学最高荣誉。因此，它普遍受到世界各国文学界的关注。一年一度的文学奖往往掀起一年一度的热门话题。

中国是世界上唯一能把古文明承袭下来的国度，同时也是唯一被闲置在诺贝尔文学奖大门之外保有古文明的国度。中国文学界究竟能否有人够资格获此殊荣？究竟何时能获此殊荣？不仅在中国多次引起人们的热切关注，就是在瑞典，也是引起人们特别感兴趣的问题之一。比如 1987 年，临诺贝尔文学奖名单公布的前十分钟，还有个瑞典记者和人打赌，说“不是艾青就是沈从文，反正是中国人。”结果，不是中国人，而是美国籍的苏联人。

这位记者的预测固然没有实现，但是说明了瑞典人对中国人获奖的良好愿望。从瑞典文学院增加精通中文的马悦然教授作为院

上的举动来看，人们普遍认为瑞典文学院开始把目光重新投向中国文学。

之所以说“重新”，是说以前已经有过。这当然是指众所周知的鲁迅当年曾被提名为诺贝尔文学奖候选人的事件。五十八年前，瑞典探测家斯文海定来我国考察时，曾与刘半农商定，拟提名鲁迅为诺贝尔奖金候选人，由刘半农托台静农写信探询鲁迅意见。鲁迅先生说：

我感谢他(刘半农)的好意,为我,为中国。但我很抱欠,我不愿意如此。

……世界上比我好的作家何限，他们得不到。你看我译的那本《小约翰》，我那里做得出来，然而这作者就没有得到。

……

我觉得中国实在还没有可得诺贝尔赏金的人，……

我眼前的见的依然黑暗，有些疲倦，有些颓唐，此后能否创作，尚在不可知之数。倘若这事成功不再动笔，对不起人；倘再写，也许变了翰林文字，一无可观了。还是照旧的没有名誉而穷之为好吧。<sup>①</sup>

我们现在难以评论鲁迅当时的举动是对是错，但中国人失去了一次机会，这确也是事实。五十八年之后，中国仍无人获诺贝尔文学奖。

与鲁迅的举动有些类似的，便是瑞典诗人卡尔弗尔特、法国存在主义者萨特、苏联文学家帕斯捷尔纳克。这三个人都是获了奖而未去领奖的人。如果再扩大一点领域，在电影界也能看到这样的人物。世界电影最高奖奥斯卡金奖第 43 届大奖最佳男主角

<sup>①</sup> 《致台静农》，载《鲁迅全集》，第 11 卷，第 580 页。人民文学出版社，1982 年。

乔治·斯科特拒绝领奖,第 45 届奥斯卡金奖的最佳男主角马龙·白兰度也拒绝领奖。与他们略有不同的是,鲁迅更为彻底——干脆拒绝提名。

与他提倡青年“不读中国书”一样,这“不得外国奖”,同样是一个难以理解的谜。如果说“不读中国书”是对的,那么,“不得外国奖”就是不合逻辑;如果“不得外国奖”是对的,那么“不读中国书”就更悖于常情了。这是一个明显的两极对立、二律背反。鲁迅主张“不读中国书”为什么能被盖棺定论为“民族魂”?“不得外国奖”为什么又提倡“拿来主义?”我们在鲁迅的书中间可以看到他对诺贝尔奖获得者叶芝、泰戈尔、罗曼·罗兰、萧伯纳……都是很推崇的,但他自己并不向往。在他写了那封著名的信之后,就再也不提起了,也没有预言中国未来的文坛有谁可以获得诺贝尔奖。

李泽厚说,鲁迅有一种形而上的孤独感。也许是这种形而上的孤独感受,使他能不在“不读中国书”与“不得外国奖”的二难中徘徊,而能够在这截然相反的命题中超脱。我认为李泽厚的分析是正确的,否则很难解释他为什么能在这巨大的荣誉、金钱的诱惑面前那样无动于心。就形而下的需要来说,鲁迅作为血肉之躯的个体存在,需要钱买书、办刊物、资助学生、作者、开销生活费(这从他一丝不苟地记下的日记中可以看得一清二楚)。然而,他超脱了,不仅是金钱而且是盛誉的引诱——“还是照旧的没有名誉而穷之为好吧。”

“一切都值得怀疑,一切都可能虚妄,一切都无意义和价值,连绝望本身也虚妄得好笑……,但人却还得活着,还得徜徉于明暗是非之间。于是我奋然前进,孤独地前行,没有伙伴,没有歌声,面对惨淡的人生,向死亡突进。”

所以,鲁迅喜欢安特也夫,喜欢迦尔洵,也喜欢厨川白村。鲁迅对世界的荒谬、怪诞、阴冷感,对死和生的强烈感受是那样

的锐敏和深刻，不仅使鲁迅在创作和欣赏的文艺特色和审美兴味（例如对绘画）上，有着明显的时代特征，既不同于郭沫若那种浮泛叫喊自我扩张的浪漫主义，也不同于茅盾那种刻意描绘却同样浮浅的写实主义，而且使鲁迅终其一生的孤独的悲凉具有形而上学的哲理意味。”<sup>①</sup>

如果能够联系《小约翰》的内容作些说明，那么，鲁迅的这种形而上学的哲理意味就更加鲜明、突出、醒豁了。这部称为“无韵的诗，成人的童话”作品，启迪人们的有如庄子式的孤独、悲凉、感慨和峻拔、奇峭。人是“已失的原与自然合体的混沌”与“未到的复与自然合体的混沌”的复合体。人的生存，暂时脱离了混沌的自然，待到死亡，仍然要归入到自然的混沌。未生、已死的化解复归，已生未死的苦恼纠缠，明暗的冲突、成毁的斗争、恨爱的矛盾……簇拥着个体的血肉之躯走马灯似地在历史的长河中浮现、隐没。法无定法，非法法也；了犹未了，不了了之。这就是鲁迅为什么那么早的构筑了“坟”（在写拒绝诺贝尔文学奖的著名信件的前一年，即一九二六年）的原因所在。“所以虽然明知道过去已经过去，神魂是无法追摄的，但总不能那么决绝，还想将糟粕收敛起来，造成一座小小的新坟，一面是埋藏，一面也是留恋。……日下幸而还未被所谓正人君子所统一，比如有的专爱瞻仰皇陵，有的却喜欢凭吊荒冢，无论怎样，一时大概总还有不惜一顾的人罢。只要这样，我就非常满足了；那满足，盖不下去取得富家的千金云。”<sup>②</sup>有谁在生前构筑坟的吗？那就是鲁迅。有谁在生前不断的构筑坟的吗？那就是鲁迅（因他称这为新坟，可见有许多旧坟）。有谁视死如生一样的满足吗？那还是鲁迅。有谁愿使自己的坟成为荒冢的吗？那还是鲁迅！生前筑坟，貌似荒唐，实则不谬。任何人都穿行在时间的长廊上，过去即为

① 《中国现代思想史论》，第 115 页，东方出版社，1987 年。

② 《鲁迅全集》，第一卷，第 4—5 页，人民文学出版社，1982 年。



死。赫拉克利特“人不能两次踏进同一条河流”的名言不是至今仍在人们的脑海中、书本上、讲堂里、现实生活中流传、浮现、存在吗？在中国，鲁迅算是较早地获得了这种自我意识的人。生从混沌的自然分化，死而复归于混沌的自然，有如雪莱讲的生似飘舞的雪花，死似复归于泥土的雨水。但鲁迅在《雪》的散文中还说，雨没有死，雪是雨的精灵。这里，我们也可以说，坟没有死，坟是活着的生命。因为，鲁迅意识到这死，意识到这坟将会有人光顾（具体地说坟中的思想即鲁迅的杂文还会有许多后人阅读并且引起强烈的共鸣）。既然是坟，又有人从中“盗宝”（不是“盗尸”），它不是仍然活着吗？曹丕千年前的《文论》也谈到人之形质一旦飞灭，而文学则会传之永久。从这点上说，鲁迅是魏晋人生觉醒哲理的近代呼应者。但这是在一个新起点上的呼应，同时也是一个新起点的奠基人。这是一种新的“天人合一”。

之所以说是一种新的“天人合一”不仅仅是因为鲁迅的时代是新时代，更主要的是因为他代表了这个新时代的新思想，而且从望·蔼覃与他思想的共鸣来说，带有了世界性的性质。望·蔼覃是荷兰人，远隔千里，但他的《小约翰》却那样深深地打动了鲁迅，以至于鲁迅不惮重重困难（如到处找书、从德国购进、请人合译、发函请教…）去翻译它，而且认为《小约翰》比自己的作品好。这样的作品尚未入选，何况自己的呢。可见鲁迅对新“天人合一”的推崇。

鲁迅的这种审美意识可以说从少年一直保持到晚年。从儿时的好友闰土那圆月下海滩上西瓜地的回忆，与小弟们在晴空下放风筝，直到壮年告别闰土听船底潺潺流水声，与吕纬甫在酒楼上见到盛开梅花上的繁雪，从光秃的枣树到腊黄的病叶，从宁静的乡村到繁嚣的都市，从北国的雪野到江南的春草，从古代屈原的执着追求、庄子的超越尘俗到近代的尼采、陀斯妥也夫斯基……也无怪乎鲁迅对朱光潜那西方式的审美（对钱起诗的解释）大为

不满，而总要挖掘出人的社会价值、意义的新“天人合一。”

鲁迅自愧不如望·蔼覃。同是追求一种“天人合一”的审美境界，望·蔼覃为什么不能获奖？为什么偏要提名自己？是因为自己不是西方人而生有“黄脸皮”就可以格外受到“恩赐”吗？如果这样，就失去了诺贝尔文学奖不分国别、种族的一贯精神。也许鲁迅是略抒愤懑、稍发此举不公正的讽议吧。鲁迅没有获奖，但他从不隐没别人长处、“逢人到处说项斯”的从善如流的精神是可以窥见他的伟大所在。获奖的未必伟大，伟大的不一定获奖。象托尔斯泰、高尔基不就是如此吗？

可见这里面还有一个机缘的偶然性问题。关于这个问题，请读邓友梅的《请进，中国作家》一文。文云：

诺贝尔文学奖的评选程序大体如下：每年从11月份起，向全世界各著名的文学团体、大学、专家、作家发出数百封征求候选人提名的信件。没收到信的人也有权提出候选人，提名信以次年2月底前寄出为有效。大致每年都要接到五六十位，甚至上百位被推荐人名单。所有的名单全交给从十八名院士中选出的一个五人委员会去评审。到5月底，五人委员会评选出一个不足十人的小名单交给全体院士。同时学院就收集、翻译这小名单中列名者的作品、资料、请世界上对某个候选人有研究的专家来作报告，介绍每个人的情况。再请对这位专家有研究的人来演讲，对专家的报告作分析、评价。从5月到9月，院士们就埋头读这些作品、资料，听有关报告，每周四聚会讨论。9月份作一次摹拟投票，摹拟投票后目标可能又缩小了一点，大家再讨论。十月份的第一个星期四正式投票，当天就公布名字。有时争议不决，只好把投票往后推延。今年就后推三次，在第四个周四才公布。

因为程序如此复杂，所以不可能当年提名当年就得奖，必须连年被提名，其名字才会小名单中步步前移，其作品

才会被翻译、介绍到十八名院士手中。才会因一年又一年的讨论加深认识。有的得奖者是被提名十几次才获奖的。我想：获奖者不仅要作品“出色”，也要有个好身体，熬得住年头，因为此奖规定只发给在世的作家。被提了几年名，忽然辞世了，也就失去被评资格。<sup>①</sup>

## （二）诺贝尔文学奖所体现的审美意识

应该看到诺贝尔文学奖的某些个人偶然因素，看不到这一点不是历史唯物主义的态度。按照历史唯物主义和唯物辩证法的理论，没有偶然就没有必然，正是二者的统一，必然才得到了实现，而偶然才被人理解；夸大必然，否定偶然，除了导向宿命论别无他途，而夸大偶然，否定必然，又把世界抛入了不可理喻的荒谬的泥塘。我认为，必然通过偶然起作用表现在诺贝尔文学奖上一般是由审美的差异引发的。如果说，获诺贝尔奖的必然性是审美意识的取向话，那么，我们中国人所以没能获奖的原因大概也就可以讲清楚了。

诺贝尔文学奖自从 1901 年实施以来，到 1985 年，在全世界范围内共有 26 个国家的 82 人获奖。其中，亚洲有三人：印度的泰戈尔（1913 年），以色列的阿格依<sup>②</sup>（1966 年），日本的川端康成（1968 年）。大洋洲一人：澳大利亚的怀特（1973 年）。南美洲三人：哥伦比亚的加西亚（1982 年），智利的米斯特拉尔（1945 年）和聂鲁达（1971 年）。北美洲十人：危地马拉的阿斯图里亚斯（1967 年），美国的刘易斯（1930 年）、奥尼尔（1936 年）、赛珍珠（1938 年）、福克纳（1949 年）、海明威（1954 年）、斯坦贝克（1962 年）、贝洛（1976 年）、辛格（1978 年）、米沃什（1980 年）。欧洲六

<sup>①</sup>载《文艺报》，1987 年 12 月 12 日。

<sup>②</sup>阿格依是巴勒斯坦人，以色列是他的出生国籍。

十五人：冰岛的拉克斯内斯（1955年）、希腊的埃利蒂斯（1979年）、捷克斯洛伐克的塞费尔特（1984年）、南斯拉夫的安德里奇（1961年）、芬兰的西伦配（1939年）、瑞士的施皮特勒（1919年）、海塞（1946年）、比利时的梅特林克（1911年）、康内蒂（1981年）、波兰的显克微奇（1905年）、莱雪特（1924年）、挪威的比昂松（1903年）、汉姆生（1920年）、温塞特（1928年）、丹麦的古勒鲁普（1914年）、彭托皮丹（1917年）、延森（1944年）、西班牙的埃切加莱·埃萨古雷（1904年）、贝纳文特—马丁内斯（1922年）、希梅内斯（1956年）、阿莱克桑德雷（1977年）、爱尔兰的叶芝（1923年）、萧伯纳（1925年）、贝克特（1969年）、苏联的布宁（1933年）、帕斯捷尔纳克（1958年）、肖洛霍夫（1965年）、索尔仁尼琴（1970年）、意大利的卡尔杜齐（1906年）、黛莱达（1926年）、皮兰德娄（1634年）、夸奇莫多（1959年）、蒙塔莱（1975年）、瑞典的拉格洛夫（1909年）、海登斯塔姆（1916年）、卡尔弗尔特（1931年）、拉格尔克维斯特（1951年）、萨克斯（1966年）、雍松（1974年）、马丁松（1974年）、德国的蒙森（1902年）、倭铿（1908年）、海洋（1910年）、豪普特曼（1912年）、曼（1929年）、德菲里斯（1963年）、伯尔（1972年）、法国的普律多姆（1901年）、米斯特拉尔（1904年）、罗曼罗兰（1915年）、法朗士（1921年）、柏格森（1927年）、马丁·杜·加尔（1937年）、纪德（1947年）、莫里亚克（1952年）、加缪（1957年）、佩尔斯（1960年）、萨特（1964年）、西蒙（1985年）、英国的吉卜林（1907年）、高尔斯华绥（1932年）、艾略特（1948年）、罗素（1950年）、丘吉尔（1953年）、戈尔丁（1983年）。

从表一、表二、表三中，我们可以看出，欧洲各国在世界其它各国中获奖国家和人数均名列榜首，北美洲获奖人数居第二位，亚洲和南美洲获奖人数居第三位。这个统计说明了什么呢？我认为，它说明了诺贝尔奖所体现出来的审美意识是欧洲型的

表一 世界各大洲获诺贝尔文学奖人数 (到 1985 年)

南极洲	大洋洲	非洲	南美洲	北美洲	亚洲	欧洲
0	1	0	3	10	3	65

表二 世界各大洲获诺贝尔文学奖百分比 (到 1985 年)

南极洲	大洋洲	非洲	南美洲	北美洲	亚洲	欧洲
0%	1.2%	0%	3.6%	12%	3.6%	79.3%

表三 获诺贝尔文学奖国家的人数、名次 (到 1985 年)

国 家	澳 大 利 亚	危 地 马 拉	哥 伦 比 亚	以 色 列	印 度	日 本	希 腊	捷 克 斯 洛 伐 克	南 斯 拉 夫	芬 兰	冰 岛	智 利	瑞 士	比 时	波 兰	爱 尔 兰	丹 麦	挪 威	西 牙 联	苏 联	意 大 利	英 国	瑞 典	德 国	美 国	法 国
人 数	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	3	3	3	4	4	5	6	7	7	9	12
名 次	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	8	8	8	8	7	7	7	6	6	5	4	3	3	2	1

(美国的情况只能看成是欧洲型审美意识的扩展), 而不是亚洲型的。至此, 我们似乎可以揭开中国为什么没有获诺贝尔文学奖的奥秘了: 不仅仅是如很多人所强调的是由于中国作品翻译得不够或者是出于政治上的原因, 而主要是因为审美意识的差异。这里, 我们不排除政治上的原因(如高尔基)和翻译的数量, 但主要的原因不在这二者。关于这一点, 统计数字本身是一个最好的说明。

马克思说, 只有当数学进入某一领域之后, 这一领域才能变

成科学的。虽然我们上面的统计是每一个小学生都能作的，但是其中蕴含的文化与社会的内容却是十分复杂、深刻的。

下面，我们对此稍稍作些分析。

第一个获奖的是法国诗人普律多姆。他是反对极端的浪漫主义、力求恢复诗歌的优雅、协调和美学标准的帕尔纳斯派运动的主要成员。1865年，他因情场失意开始发表流畅而又忧郁的诗。同年出版《短诗集》，次年出版《考验》，1869年发表《孤独》。不久，他抛弃个人抒情的方式，采用帕尔纳斯派诗人更为客观的手法，企图用诗歌的形式阐明哲学观点。在这方面最著名的作品是1878年发表的《正义》和1888年发表的《幸福》。这些作品表现了作者对爱情和知识所进行的浮士德式的追求。

浮士德式的追求亦即对无限的追求。德国伟大诗人歌德用了六七年心血写成了诗剧《浮士德》。通过浮士德这个年过半百的老学者对无限的追求，所经历的知识悲剧、爱情悲剧、政治悲剧、事业悲剧，昭示了人的追求是无限的，有限的追求只能造成人的失败和灵魂的空虚。这种对无限的追求，与中国的审美满足是大相径庭的。中国人的追求不是这种永不可企及的无限以及在这种无限中付出的痛苦和生命，而是在一草一木、一丘一壑中的有限中发现无限，“此心到处悠然。”

如果把第一次诺贝尔奖比做原点的话，那么，我们可以看出由这一原点所延伸的射线一开始就表现出完全不同于中国式的审美意识。

我们可以随便找几个大家熟悉的人物。

萧伯纳童年受担任神职的叔父的课读，后来进过基督教和天主教的教会学校。他的第二本剧作集名为《为清教写的三个剧本》。这三个剧本是指《魔鬼的门徒》、《凯撒和克莉奥特配拉》、《布拉斯邦上尉的改变信仰》。写出了《军营歌谣》、《消失的光芒》、《勇敢的船长们》、《吉姆》、《丛林故事》的吉卜林定居南非后，竟

大肆宣扬起白人使异教黑人开化的使命的信条。抛弃了宗教的罗曼·罗兰后来写了《甘地传》，意在向西方解释印度的神秘。大诗人叶芝被艾略特称为“当代最伟大的诗人”，他虽属新教，但致力于发掘远较天主教和新教之间的纠纷为久远的爱尔兰的传统和习俗。晚年，预感到第二次世界大战即将来临，有一种世界末日即将到来的紧张情绪。大作家纪德以他父亲属于南方新教徒、母亲出自天主教来解释他性格中的禁欲主义和享乐主义，灵与肉之间的分裂和斗争。大诗人艾略特认为一切诗剧都具有宗教结，即使是世俗剧也有意无意引导人们走向自知、和好或净化。他把文学扩大到哲学和神学领域。他认为一切作品是否有新意取决于文学标准，但它是否伟大的诗，则取决于文学标准的哲学和宗教标准。法国小说家、诗人、评论家莫里亚克小说的主要成分是阴郁而严峻的心理剧，凝聚着一种难以缓和的紧张气氛。尤其是每一部著作中都有一个同罪孽、神思和拯救等疑难相搏斗的虔诚的灵魂。他发表于 1932 年的《蝮蛇结》，通常被认为是他的最佳作品。这个婚姻悲剧，描写一个律师对其家庭的仇恨，对金钱的贪婪和最后的转变。同莫里亚克其它小说一样，这部作品的人物在人与人之间的关系中徒然追求的爱，仅在对上帝的爱中才得到了满足……。

从这些信手拈来的材料中，我们可以看到这些获诺贝尔文学奖的现代大师们，他们的审美意识尽管经历着社会变迁的洗礼，但是恰象莫里亚克所宣扬的“神人合一”一样，基本上都是一脉相承的。我们无法知晓瑞典文学院的院士们的审美意向，但是，诺贝尔文学奖的现实象镜子一样地告诉了我们，这种审美意向是与大多数评委的审美心理意向是契合的。

可见，中国人没有获得诺贝尔文学奖，这是毫不足怪的。杜威说得好：“任何主导感情都会自动地排斥一切与自己不一致的东西。一种情感比任何机警的哨兵更严格，它伸出的触须寻找同类、

寻找支持自己、完善自己的东西”。<sup>①</sup>

中国人的审美意识近现代也发生了若干变化。但是，作为审美意识最高境界的“天人合一”并没有发生根本的变化。所以，很多优秀作品呈现的审美意识或者还没有走进或者虽然已走进西欧的审美圈，但未能引起西方的重大注意。而且，由于我国的文艺方针的局限，庸俗文艺政治学盛极一时，也未能产生很多突破政令框架、震动世界文坛的力作，因此，中国文学家置身在诺贝尔文学奖的大门之外这并非偶然。但是，其它门类艺术，象电影《老井》、《红高粱》、《黄土地》……在国际上的获奖，则说明了中西审美意识的交错重叠、渗透融合。

### （三）三部曲：泰戈尔——阿格依——川端康成

东西方的审美意识的完全融合是不可能的。这不仅因为中西方的经济基础不同，而且也由于中西文化传统的差异，不可能造成一种“无差别境界”。西方由于经济的发达，有些国家已走出“现代化”，而我国正迈向“现代化”。这种社会本体的差异，必然将它的审美投影造成的差异显现在东西方的人的心灵上。二十一世纪，当我国实现“现代化”之后，西方也将有自己的新发展。所以，这种非平衡趋势，总是在东西方之间造成距离。我们不必要去追西方，人为的模仿除了制造死胎，还能有什么结果呢？艾蒂伯先生说得好：“在我们当今这个时代，达官与富商显赫的威力，不再以西门庆的贿赂或其六成利息的高利贷的形式出现，而是集中体现在多国公司与梵蒂冈有着千丝万缕联系的大银行所拥有的神奇权威上，体现在喷气式飞机和贮藏在财政金库中的巨款上。”<sup>②</sup>

<sup>①</sup>《当代美学》，第 207 页，光明日报出版社，1986 年。

<sup>②</sup>转引自钱林森：《金瓶梅在法国》，载《文艺报》，1987 年 12 月 12 日。



尽管西方以其飞跃的物质繁荣，使东方震惊，但是东方的古老文明所显示的光彩，却也使西方人摄魂。例如“禅”这一中国独有的自然宗教在西方却引起了轩然大波。美国的艾姆斯在《禅与美国哲学》一文中指出，爱默生、詹姆士、杜威、桑塔亚那等美国哲学家具有与禅相通的倾向，美国人接受禅宗思想并不是偶然的。“在美国人的生活中也往往会无意识地表现出禅的思想，其典型的例子是美国的战后派的年轻人所采取的生活方式。他们放歌高吟，饮酒留须，做出一些文雅之士绝不会做的行为来。他们为了从理论上证明这种行为的正当性，而站在存在主义的立场，宣扬禅的思想，阿朗·瓦茨提出了‘虚无缥缈的禅、无处不在的禅，，引起很大反响。’<sup>①</sup>

“加利福尼亚大学的卡布兰教授从哲学的角度研究禅，将铃木大拙博士所著的关于禅的英文著作与奥地利的维特根斯坦在《逻辑哲学论》中的主张一一作了对比，发现了其中存在着共同的问题，并对此作了探讨。维特根斯坦是彻底的合理主义者，但他指出了人类逻辑思维的局限性，想要超越这种局限性就会建立起一种神秘主义思想。意味深长的是，按照这一论点推论下去，就会导致与禅的神秘主义相吻合。”<sup>②</sup>

“目前，在欧洲以及美国，对禅的理解与深层心理学联系起来，象尤格及贝诺特那样的心理学家就多次将两者联系起来加以讨论。由此，禅思想可以为精神治疗法的利用。据称，由消除潜存于下意识领域的情结来治疗神经症，这是‘小的疗法，，相反，在集体无意识领域中树立起人类伟大的智慧，由此达到人类综合的目标，这是‘大的疗法，。’<sup>③</sup>

“现代西方人的感情经验已丧失了目标，他们正处于无法摆脱的精神分裂状态之中。相反，禅以认识的自我存在的本性为日

① [日]中村元《比较思想论》，第263—264页，浙江人民出版社，1987年。

②③ 同上书，第264页、265页。

的，那种认识并不是知性的，而是体验性的，是内在的观察。其目的是希望人们按自己本来的状态来完成精神分析。这是对自身本性的观察，是自由、幸福及爱的获得，是能量的解放，由此，人就能从疯狂或残疾的状态中得到拯救。”<sup>①</sup>

中国是禅、庄并称。所以，西方人在追求禅的同时，也追求庄。体现了道家庄子思想的寒山，是唐代的一个诗僧。这个在中国文学史上向来登不上大雅之堂的诗人近年来却成了美国人的座上客，以至于掀起了“寒山热”。寒山的诗说了些什么呢？不外乎是“秋到任他林落叶，春来从你树开花。三界横眠闲无事，清风明月是我家”，所谓“寒山深，称我心；纯石白，勿黄金；泉声响，抚伯琴；有子期，辨此音”，直接表达了“天人合一”的思想，与禅的“天人合一”一起补充了儒家的功利主义而成为中国的古老传统。有趣的是，西方人的“天人合一”巨大传统，它的载体——现代人竟然向庄禅的“天人合一”这一古老传统发出了微笑，这是值得研究的奇特文化现象。这是否是西方人为了摆脱高度发达的科技智性奴隶、商品金钱造成的消费色情的感性奴隶的地位而迈出的新的一步呢？

看来是这样的。从诺贝尔文学奖在亚洲发放的三个人泰戈尔、阿格依、川端康成所构成的历史曲线来分析也可以佐证这一点。

简单说来，泰戈尔的宗教情绪，阿格依的希伯莱精神，川端康成的“天人合一”精神，是与诺贝尔文学奖所体现出来的西方人的审美观念相合拍的。

①泰戈尔。泰戈尔是 1861 年生的，父亲是印度闻名的哲学家和宗教改革家。他自己也主持过宗教改革的工作。他在其著名的《吉檀加利》诗中写道：

①《比较思想论》，第 266 页。

把礼赞和数珠撒在一边吧！你在门窗紧闭、幽暗孤寂的角落里，向谁礼拜呢？睁开眼你看，上帝不在你的面前！

他是在锄着村地的农夫那里，在敲石的造路工人那里。太阳下，阴雨里，他和他们同在，衣袍上蒙着尘土。脱掉你的圣袍，甚至象他一样地下到泥土里去吧！

超脱吗？从哪里找超脱呢？我们的主已经高高兴兴地把创造的锁链带起，他和我们大家永远连系在一起。

从静坐里走出来吧，丢开供养的香花！你的衣服亏损了又何妨呢？去接近他，在劳动里，流汗里，和他站在一起吧。

这诗里充满了泛神论的味道。这里，他的审美意向绝不是浮士德式的无限追求，而是东方的从有限发现了无限的审美意向。正象他所说的那样：“《大自然的报复》可以被看成我未来全部创作的入门，或者说得更确切些，它是我一切著作所涉及的主题——在有限之中达到无限境界的欢悦。”

奇怪的是，诺贝尔奖委员会在授予泰戈尔奖的时候，认为他是一个对传播基督教有贡献的艺术家。“他对基督教义怀有浓厚兴趣，曾在英国作过研究。他竭力对世代相袭的本国印度传统，作出与他所理解的基督教信仰的精神和含义相一致的解释。……为了完成他的事业，泰戈尔用欧洲和印度的文化装备自己，并利用到国外旅游和到伦敦进修，开拓眼界，扩充经验……崇拜工作——这是西方世界局促的城市生活的产物，培育一种无休止的竞争精神；贪恋进益和利润，拼命征服自然，‘仿佛我们生活在一个敌对的世界，必须从一种生硬的、异己的事物安排中夺取我们需要的一切’（泰戈尔：《实现》）；与这一切软弱无力的惊慌失措相对照，他向我们展现那种在苍茫、宁静和圣洁的印度森林中达到完美的文

化：首先寻求灵魂的宁静，永远与自然生活相一致。泰戈尔在这里展现的是一种诗意的而不是历史的画面，以激发我们坚信他的诺言：一种和平的生活在等待我们。……他宣布这种和平的来临，甚至也将达到基督教世界那些困顿的灵魂。……”

②阿格依。阿格依，生于 1888 年，犹太人。以色列公认的最杰出的希伯莱文小说家。1907 年在巴勒斯坦定居后，即以《圣经》式语言写作。1908 年发表《寡妇》，1918 年出版两卷的《新娘的华盖》。主人公是所有流浪在沙俄和奥匈等国的犹太区中的犹太人的化身。1938 年发表《宿夜的客人》。1945 年发表《前天》，阐述西方犹太人面临的问题。

关于阿格依，我们知之甚少，但从他的文化背景可以大约看出他的审美意趣。众所周知，犹太神话与传说具有 3000 多年的历史，有的用希伯莱文写成，有的用分布在世界各地的地方方言写成。这些故事对犹太宗教和文化的发展起过重要作用。犹太神话具有三个明显特征。a、载入《旧约全书》的神话和传说是目前西方世界文化遗产的重要组成部分。b 在中世纪，主要是犹太人把东方神话故事传播到西方。c 由于犹太人的神话传说是多少个世纪以来随着犹太人不断迁居而传播和发展的，它们成为研究民间文学的演变过程的最佳“临床观察”材料。

从这个文化背景可以看出，阿格依的希伯莱精神依然是一种宗教精神，宣扬基督教在现世的各种表现及对人们思想的影响。由于东西文化结合的特点，阿格依的作品带有东西方结合的风味。

③川端康成。川端康成 1899 年生于大阪。幼年父母双亡，由祖父抚养，后随舅父生活。青年，情场失意。因此他较为早熟，对于生活，悲哀占据他情感的主流。他从自己的人生经历，感悟到“日本自古以来以来的悲哀”。他的审美意境是“天人合一”的禅。如果说铃木大拙是从哲学角度贯通禅境，那么可以说川端是从文

角度描写祥意。

他在诺贝尔文学奖授奖仪式上的演说辞《日本的美与我》中反复强调了禅。“坐禅之时，得闲启日，见晓月残光，照入窗前。我身处暗隅，心境澄明，似与月光融为一体，深然不辨。”这与马斯洛的“顶峰体验”有相似之处，不过此处更强调“天人合一”。“(矢代幸雄)把‘日本美术的特质，之一，概括成‘雪月花时最怀友，这样一句诗。无论是雪之洁，月之明，也即四季各时之美，由于触景生情，内心感悟，或因审美会意而欣然自得，这时便会思友怀人，愿与朋侣分享此乐。也就是说，美者，动人至深，更能推己及人，诱发为对人的依恋。……而‘雪、‘月’、‘花，这三个字，……在日文里是包含了山川草木，森罗万象，大自然的一切，兼及人的感情在内。”<sup>①</sup>“有的评论家说，我的作品是虚无的。但西方的‘虚无主义，一词并不适宜。我认为，其根本精神是不同的。”<sup>②</sup>

授奖辞赞扬川端“在架设东方与西方之间的精神桥梁上，做出了贡献”，并且认为川端能够逆战后日本全盘美国化的潮流，“保存某些古代日本的美与民族的个性。”

从泰戈尔到阿格依再到川端康成，由基督教到东西渗透的希伯莱再到东方的禅，正是经历了“神人合一”——“天人合一”的发展变化。阿格依处于中介地位。

这说明诺贝尔奖体现出来的审美风貌正在转向东方，尽管在1968年川端康成获奖之后又过去了近二十个年头，表现“天人合一”审美意识的东方作家没有获奖，但西方向东方的靠拢却是不可忽视的。

<sup>①</sup> 见《雪国·千鹤·古都》，第415页，浙江出版社，1985年。

<sup>②</sup> 同上书，第425页。

#### （四）打通中西：钱锺书——李泽厚

钱锺书以他那前无古人、后无来者的博学多才，自三十年代就开始了打通中西文化的工作。煌煌的《管锥编》开篇就对准了鄙薄中国文化的西方哲学泰斗黑格尔。真有横扫千军如卷席的气势。

西方人堪与钱锺书比肩的恐怕只有李约瑟了。李约瑟以他的《中国科学技术史》的无与伦比的精湛著作使世界重新发现了中国文化的价值。钱锺书则以文学为主干的研究向世界显示了中国文明的灿烂光辉。李、钱是中西互相映照的两颗巨星。

钱锺书在中国的赫赫声名是近年来才树立起来的，比起李约瑟要晚得多。但二人从不同角度所做的贡献则是殊途同归的：一以科技，一以文学，同归于文化。

新文化运动的主将鲁迅引进西方文化，改造传统文化，给中国的文化带来了盎然生意。但鲁迅在发掘传统文化的积极因素上似嫌不足。这与他提倡“不读中国书”大有关系。在某种意义上，这可以说是鲁迅的弱点。鲁迅的弱点正是钱锺书的长处。

钱、鲁是两代人，思想也是迥然不同的。鲁以辛辣无比的笔调活画出传统文化消极因素的灵魂，钱以博大知识突出了传统文化积极因素的世界意义。如果说，鲁迅是破坏旧世界的英雄，那么，钱锺书则是建设新世界的大师。钱锺书提出的通感说已成为中国美学的宝贵财富，正象鲁迅的阿Q形象已成为中国人反思国民性弱点的明镜一样。

关于钱锺书，笔者已在《智慧的碰撞》一书中开列了一章，感兴趣的同志可以参看。关于李泽厚，笔者在《李泽厚美学思想研究》中也说了一些，但在打通中西文化上则说的很少，这里愿

意再多讲几句。

李泽厚是建国以来的第一代知识分子。若按他的分法，则是中国的第五代知识分子。当钱锺书已出版《谈艺录》时，李尚未上大学。但李较钱，则又不同。这不同，主要在：钱以文学胜，李以哲学胜；钱长于从比较中增强自信，发扬传统，李善于从比较中看出弱点，明确方向；钱知识广博，李思想敏锐；钱更带古典风味（行文古奥），李更带近代风采（美文学的）；钱不专治美学，李是美学专家；钱著文短小精悍，李常写大块文章；钱文多与现实政治分开，李文则永远围绕着现实生活；钱不搞西方思想史，李写了康德；钱文少争鸣，李文多论辩……

钱、李二人有很多不同点，但在打通中西文化上则是一致的。如果说，钱的比较是在异中求同，则李是在同中求异；如果说钱多在微观上下功夫，则李更在宏观上去把握。例如钱讲护色，中外例证几乎都请到一起，而李论中西美学，则以“天人”与“神人”的不同概括之。

钱锺书的论著是对“全盘西化”者的一针清醒剂，而李的思想是对全盘保存传统的一记当头棒。二人是互补的。但哲学既然是高于各学科的，那么一个名符其实的哲学家就更应该高瞻远瞩一些。

李指出了未来哲学的方向，构筑了崭新的哲学体系。这个体系就是人类学术体论或曰主体性实践哲学。李把认识论、伦理学、美学统一于哲学。未来哲学的方向不是纯理性（如黑格尔），也不是纯感性（如尼采），而应该是理性与感性的积淀，即科学加诗。

从这个高度上看中西美学，则中西美学的共同归宿应该是“自然的人化”。“自然的人化”是马克思在《1844年经济学哲学手稿》中提出来的。中国的“天人合一”是“自然的人化”的初级形态。“自然的人化”是“天人合一”的高级形态。要把“天人合一”改造成“自然的人化”，不能仅靠观念更新，而应该靠社会本体变

换，在这个基础上，中国的“天人合一”才能取得真正的活力和生命。这个进步要有一个过程。

西方的“神人合一”是中世纪确立下来的。在“现代化”或“后现代化”社会中仍留下深重烙印。西方国家社会本体的转换（从封建到资本主义，由落后的国家转到“现代化”或进入“后现代化”）完成之后，这种心理结构并没有随之转换。虽然西方科技日益发达，但异化也随之加剧，个人焦虑、苦恼、孤独感从另一方面加强了“神人合一”观念。于是，他们竭力向东方、中国和日本寻找庄禅的“天人合一”。

但是，应该看到庄禅的“天人合一”乃是建立在小生产基础上的“原始的圆满”，决不能满足西方的需要。西方向这“原始的圆满”寻找慰藉，是向后看；中国向“自然的人化”进军，是“向前看”。

“向前看”的科技、物质不发达，“向后看”的心灵、精神极贫弱。这可以说是一个现代社会的“二律背反”。克服这个“二律背反”的唯一途径就是中西的“互补”。“自然的人化”是真、善、美高度统一的产物，是中西互补的前提。看来，中西文化乃至美学只有各弃其所短、扬其所长，才能最终达到科学加诗的完善统一的高度。

在中国科技、物质不能瞬息转变的当今，进行中西对话、以吸收西方美学的长处是较为可行的途径。所以，李主编了《美学译文》大型丛书，把西方的美学理论源源不断地介绍过来。这对于中国美学理论由粗疏、模糊提高到系统、精确是非常必要的。当然，这种引进，暂时只对理论界起作用，还不能马上对经济基础、生产方式起作用。然而，兵马未动，粮草先行。理论上的提升会反作用于社会生活各个方面的。通过理论界这个窗口引进的东西，经过中国现实土壤的选择，把合乎规律和目的性的因素移植栽种下去，会开花、结实的。那些与中国实际不合的东西，慢



慢会枯萎死亡的。主观地选择，客观的结合，反对了盲目排外与盲目推崇两种倾向。

钱锺书、李泽厚的打通中西贡献现在已经显示出巨大潜力和希望。现在，他们影响了中国理论界的一大批人，并且产生了国际影响。循此前进，中国美学是大有希望的。过去黑格尔、康德以及近代西方美学巨匠藐视中国美学的情况再也不会出现了。

### （五）对中国当今能否获诺贝尔文学奖 的一点臆测

在本章的(一)、(二)、(三)节中，我已经对诺贝尔文学奖的基本情况作了些分析，并以打通中西的钱锺书、李泽厚的观点阐述了中西美学的异同，目的就是为了研究中国当代能否有人获得诺贝尔文学奖。能否获得呢？我不敢打保票。但我认为，中国当代文学界获奖的可能性极大。下面，谈一谈自己的看法。

①中国人能否获奖，不只取决于我们，也取决于诺贝尔文学委员会以及这个委员会经常联系的世界各大文学团体和当代世界著名文学家。

②从诺贝尔文学奖所体现出来的审美意识看，中国获奖的可能性增强。从泰戈尔到阿格侬到川端康成体现出来的从基督教到庄禅的转变，加强了这一趋势。

③中国是庄禅的发祥地，较之日本等国更为源远流长，基础更为深厚。川端获奖时，中国正大演样板戏。庄禅意识沉入内心，政治演义浮到上面。川端宣扬的并不是古典庄禅，而是“现代化”社会的庄禅意识，这一高度，中国还少有。川端获奖，势在必行。

④毛泽东同志提倡的政治标准第一、艺术标准第二的方针在

中国延安至文革前后贯彻了几十年。这几十年当中产生了无数歌颂工农兵形象的优秀艺术作品，对中国革命和建设起到了一些直接推动作用。但到“文革”的样板戏，走到了极端，暴露出了这一方针的弊病，对“文革”的反思，产生了一些好作品。但影响最大的还是所谓改革题材的作品。

⑤我个人赞成改革题材的作品，从《乔厂长上任记》到《新星》所展示的从工厂到农村的新气象都使我深为感动，大受鼓舞。但我认为，这些作品不会获奖。

⑥从时代范围来看，解放以来到文革期间的作品一般不会获奖。剩下的是五四时期或三十年代有影响而今仍健在的作家作品，和文革以后崛起的新人作品。

⑦在这两个圈子内，三十年代比八十年代作家获奖的可能性更大。根据有二：1. 三十年代作家的作品比八十年代作家作品更为世界文学界所熟悉，提名的可能性增加了。2. 诺贝尔文学奖获奖者的年龄一般在50岁以上（只有极少数作家获奖时不满50岁）。

⑧三十年代这个圈子内，除了瑞典记者猜测的艾青、沈从文，还有谢冰心、巴金、曹禺等人，这些人也具极大的获奖可能性。象冰心所写的充满人性的《寄小读者》，巴金的《春》、《秋》、《家》，曹禺所写的《日出》，都有一定的国际影响。

⑨诺贝尔文学奖获得者中间，除了文学家之外，还有一些哲学家，如倭铿、罗素、柏格森等。因此，中国著名哲学家李泽厚也可能获奖，因为他继马克思之后，第一次提出了哲学是研究人的命运的学说，并从个体、群体，以及真、善、美等领域进行了全面的分析和论证。

⑩还有钱钟书，他的文学作品《围城》国外研究者甚多，《谈艺录》、《管锥编》也风行海内外。他也是一个极有希望的人选。

上述仅是我的一点臆测，究竟如何，还在未知之数。我们不

是算命先生，不能预卜未来。但是，根据已有的事实，找出规律性的东西，作一点预测也是科学研究范围内允许的事。

作为个人，我希望这预测成功。但是，即便所列名单有中奖者，我也敢断定，这人未必就是国内最受欢迎的作家。如《黄土地》只在外国获奖、国内也颇有一些好评，但在一般群众中并不很“热”。

诺贝尔文学奖不是中国文学兴旺的唯一尺度，不能看得太重；同时，也不要太忽视了它，采取一种虚无主义态度。中国要走向世界，当然它的“铁甲列车”也要开到从未涉足过的斯德哥尔摩的那座陌生的殿堂中去。

我们希望着，等待着……。

## 重要参考书目

1. 丹纳:《艺术哲学》。人民文学出版社,1983年。
2. 黑格尔:《美学》。商务印书馆,1984年。
3. 克罗齐:《作为表现的科学和一般语言学的美学的历史》。中国社会科学出版社,1984年。
4. 鲍桑葵:《美学史》。商务印书馆,1985年。
5. 约·阿·克雷维列夫:《宗教史》。中国社会科学出版社,1984年。
6. 马奇主编:《西方美学史资料选编》。上海人民出版社,1987年。
7. 北京大学哲学系美学教研室编:《中国美学史资料选编》。中华书局,1982年。
8. 朱光潜:《西方美学史》。人民文学出版社,1979年。
9. 常耀信:《漫话英美文学》。南开大学出版社,1987年。
10. 卢康华、孙景尧:《比较文学导论》。黑龙江人民出版社,1984年。
11. 张隆溪、温儒敏编选:《比较文学论文集》。北京大学出版社,1984年。
12. 列维·斯特劳斯:《野性的思维》。商务印书馆,1987年。
13. 列维·布留尔:《原始思维》。商务印书馆,1985年。
14. 乌尔利希·韦斯坦因:《比较文学与文学理论》。辽宁人民出版社,1987年。

15. 鲁迅:《鲁迅全集》。人民文学出版社,1982年。
16. 《清诗话》。上海古籍出版社,1982年。
17. 《清诗话续编》。上海古籍出版社,1983年。
18. 中村元:《比较思想论》。浙江人民出版社,1987年。
19. 高增杰:《日本近代成功的启示》。中国和平出版社,1987年。
20. 木尼迪克特:《菊花与刀—日本文化的诸模式》。浙江人民出版社,1987年。
21. 埃森·菲因索德:《桃园梦》。海天出版社,1987年。
22. 钱锺书:《管锥编》。中华书局,1979年。
23. 钱锺书:《谈艺录》。中华书局,1984年。
24. 李泽厚:《美的历程》。中国社会科学出版社,1983年。
25. 李泽厚:《中国古代思想史论》。人民出版社,1985年。
26. 李泽厚:《中国近代思想史论》。人民出版社,1979年。
27. 李泽厚:《中国现代思想史论》。东方出版社,1987年。
28. 李泽厚:《走我自己的路》。三联出版社,1986年。
29. 李泽厚、刘纲纪:《中国美学史》第一卷。中国社会科学出版社,1984年。
30. 《简明不列颠百科全书》。中国大百科全书出版社,1983年。

## 后 记

这本书完全是一个尝试。这是我要向学术界和广大读者交待的。理由有二：一、中国学术界对于中国美学、西方美学的研究，都很不够，虽然对于中国美学的系统研究，现在已出了一些专著，但起步极晚（从七十年代才开始），而对于西方美学的完整研究，只有朱光潜的一本《西方美学史》（只讲到近代）。在这种情况下，撰写关于中西美学比较的专著是很冒险的。二、我本人还不具备这种“资格”。我本人对于中、西美学没有进行过系统的学习和研究，因而比较二者的优劣、发展变化、内在规律就显得底气不足。那么，我为什么要写这本书呢？理由也有二：一、我感到人应该有点冒险精神。鲁迅曾说过，最先吃螃蟹的人是最可敬的。我不敢以最先吃螃蟹的人自居，但我觉得应该有这个勇气，发扬“敢为天下先”的精神。如果做一件事，这也怕，那也怕，就会一事无成。二、科学是有层次的，可以直接从某一层次开始。“对一个杯子，物体力学可以研究它的原子结构，也可以研究它与其它物体的相互关系，还可以研究它的离子运动。我们不必等待原子结构问题解决之后再去研究整个物体力学；要研究一个杯子的下落，也不必同时去研究构成杯子的原子结构。在心理学中也有同样的情况，不一定非要对神经元、神经触突有清楚的了解才能提出生理学理论；也不一定非要有生理学理论才能着手研究人类的高级复杂行为。”这是诺贝尔奖获得者赫伯特·A·西蒙先生在《人类的认知》一书中所讲的一段话。它启发了我。于是，我不顾中、西美学知识的不足，径直从中西美学比较这个层

次写起来。也许我的这次尝试，只能以失败而告终，但是西蒙先生的这一分层次研究法决不会以我的失败而失灵。恰恰相反，学术史上无数成功的事例支持了这一方法。莫尔本是学习绘画的，对于电气通讯的知识一无所知，但他发明了电报；韦尔斯，从未学过高等化学、神经生理学，却成了应用外科麻醉的创始人……我这里并非主张什么凭空创造的理论，相反，任何成功都伴随着一定的知识基础，但在一定的基础上的“层次”性的选择，往往成为关键。爱因斯坦就曾说过：他的知识在当时远不是最渊博的，但他的相对论却是最新的理论建树。

在拟定题目的时候，在主题《中西美学宏观比较》之下加了一个副题《“天人合一”与“神人合一”》以示限制，表明自己只能讲这么一点。这种窘迫心情被编辑同志看出，建议何不把正、副题的次序颠倒一下从而使其更为名符其实？于是，题目就成了现在的这个样子。

现在，书稿终于完成。我本人的尝试也就告一段落了。今后的任务，是听取意见、改正外误。倘蒙专家、读者赐教，不胜感盼。

作者

1988年3月于北京地院

中外比较文化丛书

顾问：季羨林

佛克玛 (Fokkema) (荷)

主编：乐黛云

THE SERIES OF ' THE COMPARATIVE STUDIES OF  
CHINESE AND FOREIGN CULTURES

The academic advisers;

Mr. Jixianlin

Mr. W • Fokkema

The managing editor;

Mr. Yuedaiyun

Editor in charge of this series;

Mr. Changchenguang

Published by;

Hebei People's Publishing House.



讲文化交流，就要强调一个  
“交”字，出入应该基本等  
同，入超和出超，都不恰  
当。我们现在的问题是入  
超严重。我们这一套丛书  
的目的，就是想纠正这个  
偏颇，而这一点我认为  
是非常正确的。我祝  
它成功。

季羨林  
一九八八年  
六月五日

### 祝 词

讲文化交流，就要强调一个“交”字，出入应该基本等同。入超和出超，都不恰当。我们现在的的问题是入超严重。我们这一套丛书的目的，就是想纠正这个偏颇，而这一点我认为是非常正确的。我祝它成功。

季羨林

1988年6月5日

## 批判 —— 沟通 —— 重建 《《中外比较文化丛书》总序》

乐 黛 云

西德著名的现代马克思主义者，第二代法兰克福学派最重要的理论家哈贝马斯(Jürgen Habermas 1929— )提出了一系列关于“沟通”的理论，这种理论已经在西方引起了强烈的反响。他从一开始就主张改造大学文科教育制度，建立一个跨学科的理论教育新体系，训练和培养掌握多学科理论的新型知识分子，以便超脱于只迷信“精确科学”的实证主义、只重视实利的技术主义和脱离现代科技实践的历史主义，而在三者的基础上担当起总结“现代性”和真正“科学性”的历史重任。根据这一理想，他正在建立一整套全球性的、跨学科的，关于科学、社会和历史相互整合的多元化新理论。这一理论的核心就是批判 —— 沟通 —— 重建。沟通又是其中最重要的一环。

沟通，就是突破界限。任何理论都有一个自我矛盾：要构成体系，首先要“定位”，“定位”就是“自我设限”，也就是有所规范，如果无边无际就无法构成体系；但体系一完备，就会封闭，封闭就是老化的开始。解决这一矛盾的唯一途径就是沟通。沟通首先要找到一个沟通的对象，即找到一个参照系，在与参照系的比照中，用一种“非我的”、“陌生的”眼光来重新审视自己，这是哈伯马斯所说的“互为主观”。这样，就跳出了自己体系的“自我设限”，有可能扩大自我，来承受和容纳外在的体系。这种开放、融合正是对原有体系的批判。一种体系与多种其他体系的

沟通网络的建立及其相互间的真正融汇贯通，结果就是体系的重建，即新体系的诞生。这就是批判——沟通——重建的发展之路。

目前，由于科学技术的高度发达，全球已成为难于分割的整体，全球意识即现代意识。沟通，已不可能局限于某一地区范围，过去以欧洲为中心的、西方文化体系内部的比较研究已经让位于东西文化体系互为参照系、“互为主观”的比照和探寻。在这样的时代浪潮中，中国文化引起了西方空前广泛的兴趣和重视；而古老的中国文化急待突破自己长久以来的封闭和“自我设限”，在沟通和批判中求得重生，这就是目前西方文化大量涌入，势不可挡的根本原因。

沟通的第一步只可能是这种并无严格规范的“涌入”，包括介绍、翻译、了解、认识。但更重要的不是复述，而是“互为主观”，重新审视自己，进行批判扬弃，通过融汇贯通，达到重建的目的。这种融汇贯通当然不仅指中外文化的融合，而且也包括古今文化的贯通，自然科学、技术科学和社会、人文科学的相互利用和渗透，以及理论和实践、原理和应用的相互促进和补充。《中外比较文化丛书》就是在这样的认识基础上，试图为中华民族文化的重建寻求一个多方面的沟通网络，作为在第一步的基础上向第二步的跨越。

《丛书》首批推出的五本书《〈庄子〉与现代主义》（张石）、《文化精神与小说观念》（白海珍、汪帆）、《生命之树与知识之树》（高旭东）、《天人合一与神人合一》（王生平）、《孔子精神与基督精神》（高东旭等）都体现了这种跨越的愿望。作者全是年青人，他们正在以崭新的知识结构，深邃自由的思考，初生牛犊的朝气和胆识作无畏的攀登。中国文化的未来属于这样的青年一代，世界文化的未来也属于他们。

6月5日于北大

# 引 言

“欧洲中心论”与“中国本位论”，实即“自我中心论”，正如瑞士哲学家皮亚杰所说，是人类童年的认知特征。打破“自我中心”，是人类走向成熟的标志。

从历史上说，还没有哪一个时代能象我们这个时代那样充满生气和希望。西方的莱布尼兹艳羨《易经》、叔本华推崇朱熹，不过是凤毛麟角，而海德格尔认同东方禅意的流风遗韵，竟在今日的西方掀起了神秘的禅宗热、“寒山热”；一向闭关锁国的我国，从清末的“西体中用”到“五四”的民主科学再到今日的科学哲学（新、老“三论”）、蛤蟆镜、牛崽裤、迪斯科的时髦风尚，使古典神秘的都市乡村笼罩了那么一点点异邦情调。中西在接近，不仅仅是经济、科技，而且是文化、艺术。

然而，“不识庐山真面目，只缘身在此山中”。在鱼龙混杂、泥沙俱下的历史潮流面前，有失落的灵魂，也有清醒的中坚。在失落者看来，“月是西方的圆”，“禅是东方的好”。在清醒者看来，“东西月一样圆”，“中外禅皆非禅。”因为，“月印万潭终是

月”，“禅经道破即非禅。”神秘的体悟和清醒的论证经常搅伴、掺和、纠缠在一起。

走出深山再看山，跳出激流再观水，山依然，水依然，山环水绕景依然。但水已冲刷了山，山已汲取了水。于是山青水秀花欲燃。这不是禅意的神秘，而是真实的自然。如果象马克思所说的那样，人的思维也体现为一个自然过程的话，那么，这里的山水之喻即是对此的体认。

变者自变，有不变者在；化者自化，有不化者存。那么，这变、化的是什么？不变不化的又是什么？是社会本体，还是深层心理结构？为什么孙悟空变山神庙，还是露出了尾巴，让二郎神一眼看破了呢？为什么赫赫有名的大科学家牛顿最终相信上帝是第一推动力了呢？

永恒的差异不因相互的融合而改变，客体的对峙难为主观的认同而合一。真、善、美的每一个领域在不同的民族下都存着差异。同是欧洲，意大利与法国不同；同是亚洲，中国与日本各异。但异中有同，是同中之异；同中有异，是异中之同。找出最根本的差异，牵一发而动全身；相反，眉毛胡子一把抓，反而令人摸不着头脑。

我在这本小小的书里想做的就是这种“牵一发而动全身”的工作，来比较中西美学。老实说，这“一发”——“天人合一”与“神人合一”并非我的独创，而是李泽厚的发现。我不过接过它稍微发挥一下罢了。至于成功与否，还有待于博识之士的鉴别。但是，既然人们不满足于李泽厚那高度抽象的“画龙点睛”式的大写意，而是想再知道些具体的东西，那么，我的这种工笔细描的“小玩艺儿”当不至于引起反感吧？

## 作者简介

王生平，男，辽宁人，  
1945年生。哲学硕士，曾任  
新华社记者，现为中国社会  
科学出版社编辑。著作有《李  
泽厚美学思想研究》、《智慧  
的碰撞》、《中国古典美学和  
当代美学》。译著有：《存在主  
义美学思想》。论文有《梦思  
维探索》等多篇。