

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

新世纪接班人素质培养

美学素质培养



新世纪接班人素质培养

(34)

美学素质培养

第一章 美的概述

《庄子》有一则寓言，说的是春秋时代越国丑女东施效颦的故事。“颦”就是皱眉之意，东施相貌十分丑陋。她的邻里住着名闻遐迩的大美人西施，这使她非常羡慕，想学西施的一举一动，以使自己也美起来。西施有一种心痛病，常常痛得她皱起眉头，走路也用手扞着心口。这样一来，倒平添了她的妩媚，街坊邻里的人见了她这模样，就更加怜爱她了。东施看在眼里，于是也学了起来，走在路上，皱起眉头，用手捧着心口，现出一副苦相。谁料效果适得其反。使她显得更丑了。有钱的人见她这副模样，赶紧关门闭户。穷人见她这副模样，吓得立即拉着妻儿远远地躲开。于是，“东施效颦”就成了千古笑柄。其实，细想起来，这是不够公允的。固然，东施只知西施这样美，而不知其为什么美。她显然犯了一个只知其然而不知其所以然的错误。她不联系自己的实际，生搬硬套地摹仿的做法是不可取的。但她爱美之心，求美的渴望，实在是无可厚非的。

爱美之心，人皆有之。人类在漫长的社会实践中，在与大自然的关系之中，逐渐地培育着人类自身感受美的能力；在发现自然对象美的同时，建构起人类关于美的观念。在审美中产生的精神快意又培植了人类求美的渴望。可以说，人类爱美之心是在生产劳动实践中逐渐生成和发展的。人类学家发现，旧石器时代先民使用贝壳、动物尖锐的牙齿、骨珠、石珠等串成项链，以装饰自身。尽管蒙昧时代人们的这种装饰，还带有诸如护身符之类的意念。但不管怎样，这毕竟是先民爱美之心的一种原始形态。普列汉诺夫¹在他的名著《没有地址的信》的第一封信中，转引并分析过这样一个例子：“北美洲西部的红色人种非常喜爱用当地最凶暴的野兽——灰熊的爪做装饰品。红种人的战士认为，灰熊的凶暴和大胆会传给爪做作装饰品的人。由此可见……”。这说明，在这些尚处于狩猎时代的原始部落的红种人那里，尽管在他们美好的观念中，还夹杂着许多复杂的观念，但其中求美的愿望是不容置疑的。随着生活的发展，人类美的观念也不断丰富，对美的渴求也愈加强烈。到了文明时代，可以说，凡有人群的地方，都有人们对美的渴望，凡有人生的地方，便有对美的追求。

孟子说：“食必常饱，然后求美；衣必常暖，然后求丽。”我们还可以补充说：食常饱，必求美；衣常暖，必求丽。这是人之常情。

人类对美的追求，是从美化自身开始的。民间有一个谚语，叫“人丑用衣培，髻丑用花傍。”又说“三分人才，七分打扮，”尽管这是夸大之词，但说的正是人们意识到服装头饰等，对人类的美化的重要作用，也可以看作

¹ 普列汉诺夫（1856 - 1918年）：俄国杰出的马克思主义者，俄国第一个马克思主义团体“劳动解放社”的人。该段引文出自《论艺术》（生活、谈书、新知三联书店1973年版）第10页。

《孟子·尽心篇》。

是人们审美意识的一种体现。但人类还不满足于这种外在美化的追求，随着社会的发展，逐渐地形成了人的内在美化的意念；进入文明时代之后，更加重视人的内在美化的意义，在战国时代，孟子说到人美时，就提出了“充实之谓美也”的主张。孟子有一个学生叫浩不害。一天，他向孟子请教乐正子是一个怎样的人。孟子回答：（乐正子）是一个善人，是一个信人。不害又问：什么叫善人？什么叫信人？孟子笑道：“可欲之谓善，有诸己之谓信，充实之谓美也。”在孟子看来，“人之初，性本善。”显然，这里“善”的含义是仁，即爱人之意。他认为如果一个人所有的欲望都在美这种人性范围许可之内，并无非份之想，就可称之为“善”人。如果他的行为也信守美的原则，做到己所不欲，勿施于人。那么他就是一个“信人”了。如果这种善和信完全贯串在他的思想品德以及一切行为之中，那么，他就可以称之为美的人。孟子把人的品格行为分成善、信、美、（伟）大、圣、神六等，“美”在其中。“美”以善、信为基础，可见孟子将人的内在美放在人的自身审美化的首要地位。今天，人们强调心灵美和行为美，把心灵美和行为美提到人的审美化建设的首位，也可以说是对这种优秀的美学传统的弘扬吧。

人对美的追求和钟爱常表现为一种对审美的主动的渴望。当渴望的审美条件一旦出现，便情不自禁地欣赏。汉代有一首乐府诗，就描述了这样一的情景。一个叫罗敷的美女，当太阳刚在城的东南方露面的时候，便出去采摘桑叶。她“头上倭堕髻，耳中明月珠，湘绮为下裙，紫绮为上襦”。如此姣姣美人，使得所有见到她的人都不自自地被她的美所吸引。乃至“行者见罗敷，下担捋髭须，少年见罗敷，脱帽著头。耕者忘其犁，锄者忘其锄。来归相怨怒，但坐观罗敷。”无独有偶，古希腊的荷马史诗《伊亚特》也有类似的描写，说的是当著名的美人海伦在城墙上出现之时，正在参加元老会的老人们竟被她的美丽惊呆了，一个个都不由自主地站了起来，目瞪口呆。这种对美的一见倾心，在人类日常生活中也时有发生。如在路上遇上一个美丽的姑娘，你也许会顺头张望，看到一幅优秀的绘画作品，你不由得要伫立良久。所有这些对美的倾心欣赏，全没有一点儿邪念。这是美的信息作用于人的视觉器官时，人们对美的一种正常的反应。

如果说上述情形，还只是对美要求的被动形态，那么，自觉追求审美的满足，便是人们对美的渴望的主动形式。人们不惜艰辛，登上巍巍泰山巅，去领略那“会当凌绝顶，一览众小山”的壮丽景象，顿觉心旷神怡，发出情不自禁的赞叹。或者不远万里，不避舟车之劳，也要前往山水甲天下的桂林，去饱览那山奇水秀，烟雨迷濛，令人陶醉的水色山光，从而获得怡情悦性的美的享受。这是一种人才有的感受。在审美活动中，客体美的信息被原有审美意识结构认同，传入大脑中枢，调动人体的内分泌系统，于是血液循环加快，精神亢奋，生出一种说不出的快意，这就是美感。对这种由审美感受获

见汉乐府诗《陌上桑》。

得的畅快之情，我国近代著名长篇小说《老残游记》中有一段出色的描述。老残来到济南府，在市井之中，听众人议论纷纷，说的都是关于白妞黑妞姊妹俩说唱“梨花大鼓”如何了得的事。于是，他特意到明湖居大戏园看个究竟。其中最出色的是老残听白妞王小玉说唱的感受一段描写。

正在热闹哄哄的时节，只见后台里，又出现了一位姑娘，年纪约十八九岁……相貌不过中人以上之姿，只觉秀而不媚，清而不寒，半低着头出来，立在半桌后面，把梨花筒丁当几声。煞是奇怪：只是两片顽铁，到他手里，便有了五音十二律似的，又将鼓槌子轻轻的点了两下，方抬起头来，向台下一盼。那双眼睛，似秋水，如寒星，……就这一眼，满园子里便鸦雀无声，比皇帝出来还要静悄悄得多呢？……

王小玉便启朱唇，发皓齿，唱了几句书儿。声音初不甚大，只觉入耳有说不出的妙境：五脏六腑里，像熨斗熨过，无一处不伏贴，三万六千个毛孔，像吃了人参果，无一个毛孔不畅快。……（着重号笔者所加）

虽然这里是比喻之辞，但恰如其分地描述了美感的特色。正因为美感能引起人的精神上的畅快，人们才那样向往与追求。

审美的温度来自实践，审美的满足又反过来丰富着美的观念，从而又生出新的渴望。因此，人们爱美之心，永无止境，永不衰竭。

现实世界的美的是十分丰富的，但人们还不满足于现实世界之美，强烈的审美渴望促使人们还要进行美的创造。毛泽东曾经指出；人类的社会生活是美的，而且较之文学艺术有不可比拟的丰富性，“但人民还是满足于前者而要求后者，这是为什么呢？因为虽然两者都是美，但是文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性，因而就更美。毛泽东这段话说的虽然是文艺作品之美，但对一切美的创造都有指导意义。人们爱美之心永无止境，对美的创造亦永无止境。

美是什么

美是什么？乍听起来，多么荒唐。不是么，凡正常的人，都能随便说出十几种美的东西，也能脱口而出地指出什么东西不美。如前所述，爱美之心，人皆有之。美多么令人神往。大千世界，上到日月星云，下至江河湖海，从自然界到人类社会，美无处不在。

美的世界色彩缤纷，气象万千。她引出人们千种风情，百般慨叹。面对姹紫嫣红，谁不啧啧称赞；涉足高山流水，令人流连忘返；身处花前月下，

“梨花大鼓”是山东一种地方曲艺，说唱人常手摀两片梨花筒，在三弦伴奏下演唱故事。

原注：人参果——神话传说中的仙果，形状像初生的婴孩。三千年一开花，三千年一结果，再三千年才成熟，人吃了长生不老。

或有不尽柔情暗自生来；耳听松涛海啸，又会豪情勃发；面对万倾碧波，千帆竞发，则心旷神怡。丽日蓝天之下，孩子们在绿茵之上嬉戏，你会由衷地赞叹：生活多美！在公共汽车上，看到青年人主动让坐，你会发出会心的微笑；雷锋一生助人为乐，令人仰慕，老山前线的勇士们“苦了我一个，幸福十亿”的高尚情愫，定会在善良的人们心里掀起崇敬的波澜……。现实生活中，人们轻而易举地辨别美丑。难道美是什么，还成为问题么。

然而，朋友，且慢，我们讨论的问题是“美是什么”？而不是什么是美。记得两千多年前，古希腊哲学家柏拉图就曾在著名的《大希庇阿斯》篇中，论辩过这个问题。在这篇篇中，柏拉图假设年轻的苏格拉底与颇负盛名的诡辩家希庇阿斯就美是什么的问题开展论辩，对话是从苏格拉底向希庇阿斯请教美是什么开始的，当希庇阿斯听了苏格拉底的发问也曾满不在乎地说：“这问题小得很，小得不足道。”然后他就说了连串答案：“美就是一位漂亮的小姐”；“美就是黄金”；“美就是恰当”；“一个凡人所能有的最高的美就是家里钱多，身体好，全希腊人都尊敬，长命到老，自己替父母举行过隆重的丧礼，死后又有子女替自己举行隆重的丧礼”；等等。希庇阿斯从人的美谈到物的美，从道德美到财富观念联系起来谈美。但苏格拉底要找的是的“美本身”。“这美本身把它的物质传给一件东西，才使那件东西成其为美。”正是从这个意义上，苏格拉底把希庇阿斯连同他自己关于美的关系的假设都一一驳倒推翻了。希庇阿斯终于不得不承认“美是不容易认识”的。希庇阿斯的错误就在于他把“美是什么？”误解为“什么是美”了。最后不得不慨叹“美是难的”。

两千多年来，人们从未停息过对美的探索。人们以各种不同的哲学为指导，从各种不同的途径解释美，企图对美找出人们所能接受的定义。然而，对美是什么问题，仍众说纷纭，莫衷一是。

建国以来，我国的美学界也曾对美的本质问题展开了学术争鸣。有人认为：“美是物在人的主观中的反映，是一种观念”或干脆说“美是人的主观感受美”“美产生于美感”，认为美与美感不可分。或说“美是自由的象征”等等。这些对美的解释把美感与美等同起来，是唯心主义的美学观。人们称之为主观论。有人从主观与客观统一中寻找美的定义，认为美是物的形象，说“美的客观方面某些事物、性质和形状适合主观方面意识形态，可以交副在一起而成为一个完整形象的那种特质”，并说：“美感的对象是‘物的形象’才有美。”可见，这种观点只承认艺术美而不承认现实美。那样一来，也不能正确地说明艺术美的源泉。这显然是不科学的。还有一种从社会实践中寻找什么是美的答案，以客观社会性去说明美。认为美是人的本质力量的对象化。美是劳动创造的，是实践的产物。如果用这个定义去说明社会美，基本还说得过去。但用这个定义去说明自然美，显然就说不通了。这种主张，实质上是取消自然美的存在。何况人的本质力量对象化的结果，也并不都是美。只有人们按照美的规律去创造时，体现人的本质力量的产品，才可能是

美的。这种观点显然有很大的片面，甚至还可能走向唯心主义。

唯有真正承认美的客观性，承认美存在于美的事物之中，从美的事物中探求美是什么，才可能通向发现美的真谛的道路。有学者这样做了，而且认识到美是美规律。这可以说，已经接近美的本质了。然而，又把典型的规律看作是美的规律，即把典型规律等同于美的规律，尽管其关于典型的概念是从历史（包括自然·社会）发展中产生，所以那种“典型的毛毛虫美不美？”一类质问，是根本不对题的，不是无知便是无理取闹。但在我看来，典型的规律毕竟不是最根本的美的规律，更不是美的唯一规律。

啊，美果真是难的。正如德国著名美学家艺术史家文克尔曼（1717—1768）说：“美是自然的一种最大的秘密，我们可以看到和感觉到它所产生的效果，但是，一种普遍而清楚的意见，它的本质上属于那未发现的真理。”天才的歌德也说：“美是费解的，它是一种犹豫的、游离的闪烁的影子，它总是躲着被定义所掌握。”难怪有人将美的本质问题称之为美学上的“歌德巴赫猜想”。

有人因此而认为“美”的问题是不可知的。天才的文艺复兴巨匠、与达·芬奇齐名的德国文艺复兴时期最伟大的画家丢勒（1471—1528年）也悲观地宣称“只有神才知道美是怎么回事”。英国经验主义哲学家休谟敢认为要想寻求美的答案，“是一种徒劳无益的探讨”。当代西方对美是什么问题的哲学思辨也冷落下来，更多的转向对艺术本质问题的探讨。如前几年在加拿大渥太华举行的第五次国际美学讨论会的中心议题就是：艺术是什么？

为什么会出现这种现象呢？我以为主要是因为美的事物虽具体可感，但美并不是决定事物根本性质的属性。美的事物从人类社会到自然界，可以说遍布整个宇宙。美的事物的性质各各不同，美的形态又千变万化，要想从中寻找出一个普遍的定义，当然是十分困难的，另一方面，人们的美感也千差万别，不仅不同的人们以同一对象的美感反应不同，就是同一个人不同的心态下对同一对象的感受亦不尽相同。有的事情，有人认为美，也可能有人不认为美。如对人体美的感受，有人认为丰腴的体态是健康的美的，而有的却认为“苗条”才美。一句话，审美是一种十分复杂的精神活动，审美主体与客体的关系并不仅仅一种直线的反映与被反映的关系。正是由于上述两个方面的原因，造成了对美的把握的困难。

但困难，并不等于不可知，只要我们沿着辩证唯物主义和历史唯物主义路线，从美的事物出发，进行实事求是的研究，人类一定能发现美的秘密，对美作出科学的，为人们所共识的答案。

美在哪里

人们常常见到美，但美在哪里？似乎很明白的问题，却同“美是什么”一样，引出多种多样的答案。

宋代大文豪苏东坡有首《琴诗》：

若言琴上有琴声
放在匣中何不鸣
若言声在指头上
何不于君指上听

这首饶有趣味的小诗，却被有的学者用来作为关于美在主客观统一论的佐证。其实，这首小诗充其量也只能说明艺术美来源于主客观统一，是主客观统一的产物，但细究起来，“琴”只是琴曲赖以奏鸣的物质媒介，还不是琴曲的客观来源。只有生活，音乐家所感受到的生活才是琴曲创作的源泉。弹琴的艺术家也只有生活感受经验的基础上，方能奏出美妙的乐曲。看来，用这首诗说明艺术美说客观统一的产物也是十分牵强的，何况美除艺术之外，还有现实的自然美和社会美的存在。用主客观统一的理论，显然是不能概括现实美的存在，认为现实只有美的条件，而没有美。客观美的条件只有进入主观世界，经过主观创造才有美。其公式：物甲（客观）+美感（主观）=物乙（物的形象）。其实也即艺术美。这种理论貌似辩证，然而这种无视现实美存在，以活生生的，大量存在的现实美采取了否定的态度，是唯心主义的。

有的则干脆认为美在人心，在人的主观。比如十八世纪英国经验主义的唯心主义哲学家休谟就是这一主张的重要代表。他明确地说：“美不是事物本身的属性，它只存在于观赏者的心理。每一个人心中见出一种不同的美。这个人觉得丑，另一个人可能觉得美。”（《论审美趣味标准》转引自朱光潜主编《西方美学史》上页 210）这种主观论对中国美学家也有影响。诚然，在审美活动中，“这个人觉得丑，另一个人可能觉得美”，这种现象是存在的。就拿人体美说吧，十九世纪的俄国青年男子中，曾流行以面色苍白、消瘦，终日愁眉不展为美。这在当时的俄国农民看来却不是美的。不独如此，就是同一个人在不同情况下，对同一对象也会产生完全不同的感受。伟大的俄国作家列夫·托尔斯泰在他的巨著《战争与和平》中，就有过这样的描写。主人公安德烈公爵在战争中负伤，妻子又亡故的情况下，在回家途中，看到村前的一株古老的橡树，他感觉到这析老橡树“像一个老迈的粗暴的傲慢的怪物……伸开着巨大的丑陋的，不对称的，有瘤的手臂和手指……”。可是，六个星期之后，当安德烈爱上了年轻活泼的娜培莎，并且得到了她的爱情的时候，他觉得这老橡树“完全变了样子，撑开了帐幕般的多法的暗绿的枝叶，在夕阳的光辉中轻轻摇动着……没有了生节瘤的手指，没有了疤痕，没有老幼嫩的叶子……”同一株老橡树，短短的六个星期，安德烈的感受如此不同，这些现象，乍看起来，简直神奇奥妙，不可理解，其实不然，这种现象只说明人的审美感受的复杂性。审美判断是一种高级的精神活动，它不是消极的，而是积极的主动的，审美过程对客体信息的选择不仅往往受审美主体原有认识结构的制约，还受此时此地的具体心态的影响。安德烈对橡树两次感受的

差异根源，就是这样。第一次他心情恶劣，忧伤使他对生命厌恶，于是只看到橡树的“丑陋”；第二次他复苏了生活的热情，他便能感受到树美的信息。将这种审美现象为作为美在主观的根据，则是混淆了美与美感的界线了。

还有认为美既不在主观，也不在主客观的统一，而在客观的社会性。持这种观点的人认为，“美是客观的。这个‘客观’是什么意思呢？那就是指社会的客观，是指不依存于人的社会意识，不以人们意志为转移的不断发展前进的社会生活、实践。”又认为“美与善一样，都只是人类社会的产物。”从这段话中，我们可以看到：一，论者把美与善两个不同范畴概念等同起来，都归到意识的范畴了。然而美与善并不是同一范畴的概念。“善”是人们对事物尤其对社会行为道德规范的评价，属于道德观念，是伦理学研究的对象，而“美”则是能引发美感的宇宙间事物（包含自然界和人类社会）的一种属性。尽管社会美与善有密切联系。但毕竟有本质上的差别，“善”属意识形态，美是事物的一种属性，即使社会美也是人或事的一种客观属性。把两者混同在一个范畴之内，显然是不恰当的。二，按美在客观社会性的理论，势必取消自然美和一切形式的美的存在。事实也是如此，比如为证明美在客观社会性，曾以国旗为例，达到否定自然美的存在的目的。他们认为：“一块红布，几颗星本身并没有什么美，它的美是在于它代表了中国，代表了这一个独立、自由、幸福、伟大的国家、人民和社会，而这种代表是客观的现实。这就是说，国旗——这块红布、黄星，本身已成了人化的对象，它本身已具有了的客观的社会性质、社会意义，它是中国人民本质力量的现实，正因为这样，它才美。所以，它的美就仍是一种客观的（不依存于人类主观意识、情趣）、社会的（不能脱离社会生活）存在……”

从对国旗的美在哪里的分析中，论者完全排除了黄的五星、红的底以及国旗的构图布局方面的，并无社会内容的形式美的存在。这显然敢是十分片面的。不错，国旗是一种社会事物，她的美，主要社会美，成为国旗之后其社会性的美占据着十分重要的地位。但色彩构图的美仍不容抹煞。正是因为其色彩与构图的美，才使她入选为国旗。当年国旗的设计者曾联松在《我是怎样设计五星红旗的》一文回忆了当时的评选状况：“当时曾有一幅大家共同认为比较好的图案，除了国徽一颗五角星位于左上角外，还画有一条黄色的横条，象征中华民族发祥地黄河。许多人都认为黄色横条很有意义，但是又都觉得这黄色横条，将国旗分割为两半。实在不好。（这就是构图布局的问题笔者注）这时田汉拿起五星红旗图案说，‘依我看，这个设计还是不错的。’于是大家围着这个图案又热烈讨论起来，都认为果然不错。”最后在精选出的三十八幅国旗草图中，选中了五星红旗图案。这不是偶然的。曾联松谈到他设计五星红旗时，就处处都注意了美的法则。拿色彩来说，朱红与

李泽厚《美学三议题》。

见《望》周刊第四十期。

金黄色是两个明亮的对比色，（其色度：金黄 9° ，朱红 8° ）互相映衬，显得辉煌灿烂。构图方面，作者也考虑到“简与繁”“小与大”“宾与主”“静与动”等辩证关系。以简胜繁，以少胜多，“物小蕴大”。五星之间大小星的摆布颇具“顾盼呼应之情，协调和谐之趣。”五星在国旗中的位置，“如果处于旗面的正中，由于绝对的均衡，则陷于静止呆滞……后来移到左上角，则似昂然起升，静中寓动，使画面活跃，而且居高临下，带有向外伸展的放射作用，使视野开阔。”至于国旗的长宽比例，则国旗图案“征求条例”中已规定为三比二之比，这基本是“黄金分割率”的比例。十分适合美感的要求。难怪何其芳说：“五星红旗被人民政治协商会议的多数代表选为国旗，首先是因为它本身是美的。它成为我们的国旗以后，我们热爱它，尊敬它，觉得更美了。”可见，国旗未被赋予社会意义之前，便具有了非社会的形式之美。

我以为主张美存在于美的事物之中的美在客观的观点，才是真正彻底的唯物主义观点。社会美在美的社会事物之中，自然美则在美的自然事物之中，否则，怎能解释人们为什么、不辞辛劳上泰山，还要上黄山，上了黄山还要游桂林。人们不仅赞美雷锋式的英雄，还赞美在血与火之中奋进的战士。美在美的事物中，才有千姿百态，才能区分出自然的美与社会的美，只有持这种观点，才真正承认自然美的存在，才不至于把金银之美完全归之于社会性，而忽略了黄金反射出最强的色彩，白银“反射出一切光线的自然的混合”，正是金银的这些“美学属性使它们成为满足奢侈、装饰、华丽、炫耀等需要的天然材料。”

有人认为接受美在客观的观点，就会导向机械唯物主义，这是没有道理的。第一，主张美在美的事物中客观论，并不是不可知论，正如蔡仪曾经阐述的那样：

我们认为美是客观的，不是主观的；美的事物之所以美，是在于这事物本身，不在于我们的意识作用。但是，客观的美是可以成为我们的意识所反映的，是可以引起我们的美感。

这段话说得十分清楚。它不仅旗帜鲜明地表达了美是第一性，美感是第二性的观点；而且同不可知论以及机械唯物主义划清界线，明确地指出美是可以被反映的，而且不是消极的镜子般的反映，引起的是一种高级的精神活动，即审美的感受。显然，美不在主观，不在主客观统一，也不在什么客观的社会性，美客观地存在于美的事物之中。

有人指责美在美的事物之中的客观论是形而上学的静止的观点，其实不然，正如哲学上承认物质第一性，精神第二性；社会存在第一性，社会意识第二性，并不妨碍承认精神与意识对物质与存在的能动性以及创造性一样，

何其芳《毛泽东之歌》。

马克思《政治经济学批判》。

也不妨碍人们认识美的发展变化规律，而且唯其如此，才能认真研究美的规律，按照美的规律去创造。

美是对立统一规律的感性显现

美是美的规律，美的规律就是对立统一规律的感性显现。

我们说，美是对立统一规律的感性显现是什么意思呢？要说清楚这个问题，我们还是回到丰富的审美现实之中吧，这样，我们便会发现许多有趣的现象，比如，同样是水，为什么滔滔江河，汨汨流溪，或碧波万顷，或微波荡漾都是美的，而一潭死水却不美？同是树木，为什么人们总以郁郁葱葱，或绿芽初放，或树枝挺立为美，而枯枝败叶却是不美？同是花儿，蓓蕾初绽，或含苞待放及至鲜花怒放都是美的，凋谢的花朵却不美，唐代著名人物画家周坊的经典名作《簪花仕女图》中，贵妇们戴的都是盛开的艳丽夺目的牡丹，而没有人拿了凋谢的花朵装饰自身。人们的居室插花，或素或艳，或雅或华贵，都是选择鲜活的花儿，配衬的枝叶，也是鲜活的。待鲜花谢了，人们便将她抛弃。人造花朵，是绢是塑，是瓷是陶，也都只摹仿鲜花的形、姿、色、状，而绝不以残枝败朵作为摹仿的对象。再如妇女们的化妆，一般来说，也是以显现健康的青春活力为原则。东施效颦所以不美，除了其矫揉造作的虚假性，还因为她错以病态为美。车尔尼雪夫斯基曾经说及这样一个例子：红色涂在少女的脸颊是美的，而涂在鼻尖上则是丑的。他用审美定势的理论解释。其实，审美定势是一种社会审美心理积淀的表现，也是一种对美的发现的反应，它是一个民族在长期的审美活动中逐渐培育出来的。也许人们对自己的美的观念说不出个所以然，但总体来说，则是人们对美的规律的一种感悟的表现。要对这些现象作出科学的。人们常说：“流水不腐，户枢不蠹。”这是对事物运动与其生命的关系的形象表述。辩证唯物主义认为，对立统一规律是宇宙的根本规律，是宇宙间一切事物赖以变化发展的普遍规律。一如毛泽东在《矛盾论》中所说：“一切事物中包含的矛盾方面的相互依赖和相互斗争，决定一切事物的生命，推动一切事物的发展。没有什么事物是不包含矛盾的，没有矛盾就没有世界。”（着重号笔者加）同理，无论何种事物，其对立统一关系完结之日，便是该事物衰亡之时。对立统一规律揭示了事物运动、发展的根源和动力，这个规律在个别事物的感性显现，便是生命的标志，便是事物蓬勃生机的表现，便是美，便使事物有了美的属性，成为美的事物。其显现得愈充分愈鲜明便愈美。反之则是不美的，甚至是丑的。具体的植物，枝叶茂盛，色彩鲜活，便是植物的对立统一规律的感性显现形式，它意味着这株植物的生命存在的发展，因而是美的，这便是鲜花之所以美，残花之所以不美的根源。滔滔江河，浩瀚湖海，乃至明净平湖，涓涓细流，均以其水流与对自然光的反射出来的千姿百态显示出鲜洁活力，因而是美的。一潭肮脏死水之所以不美，是因为它所显现的不是发展和生机，而是其

反面。人们把适度的红色作为胭脂涂抹在妇女的脸颊、嘴唇，是人的健康与生命活力的显现，因而是美的。把红色涂在鼻尖上，则使人想起了酒糟鼻以及梅毒、麻疯……总之是一种病态，因而是丑的。在社会生活中，在人民内部，人与人之间关系融洽与和谐之所以美，也因为这种关系显现了社会对无序、混乱的克服，是社会不断向前发展，欣欣向荣的标志。从这个意义说：“和为贵”“家和万事兴”这些民间谚语都是很有道理的。……

也许有人会反驳说：哎呀呀，人说美是对立统一规律的感性显现，又承认任何事物都蕴含着对立统一规律，岂不是说凡有生命的未衰亡的事物都是有美了吗？但事实并不是这样。比如毛毛虫也有生命。其生命活动也包含着矛盾运动。为什么毛毛虫不美？朋友，别急呀。我们说的是：“美是对立统一规律的感性显现”。不错，对立统一规律无处不在。而且，任何事物都有其感性形式，但不是所有事物的感性形式都足以显现其矛盾运动。就拿自然事物中的岩石来说吧，太湖石以其姿态万千显现着运动变化。而一块石脉紊乱、色泽灰暗，形状无序的岩石，尽管其质仍坚，未被风化，然因其感性形式未能显现其内在质量而不美。这种现象谓之物的形式与内容的不相适应。一旦经人工雕琢，其形式仍可因显现其质量而美。当代开发的花岗岩建材便是如此。相反，秋天的枫叶红了，本来是叶之将落的表现，但因其鲜艳，而显现了活力，换句话说，因其红叶显现了生命运动的勃勃生机，使之有了美的属性，成为了美的景观。至于说到毛毛虫，则因其生命运动本质的低层次，加之其外在形状（它的蠕动、体态、色泽）亦不足以显现生命运动之活力。因此，其外在形式没有美的属性。

再说，事物的属性是多层次的，大致可分为本质属性与非本质属性。美只是事物的一种非本质属性，它并不决定事物的根本性质，更不等同于该事物。具体事物的对立统一规律的感性显现，即事物的属性，也并不仅仅由其外在的形与色等因素来决定，而往往是该事物多层次属性的综合体现。比如花的美，就不仅仅根源于花的颜色和花的形状。只有当花的颜色因充盈着汁液而显得鲜嫩，花瓣因其挺技而显现生命的活力的时候，花才是美的。换句话说，具体的花朵的美是其植物株多层次属性的综合体现。人的美就更丰富了。人的属性，亦即通常所说“人性”，也是多层次的。如与植物相比，人有动物性。这是人自然属性。与其它运动相区别，人又有类本质的属性，这就是马克思在《1844年经济学哲学手稿》中指出的“人是有意识的类存在物”，因此，人的活动是有目的性的。但这两个层次都只是人性中的浅表层次，只有作为“一切社会关系总和”的人的现实的社会性才是最具体的高层次属性。因此，人的外貌姣好，固然是人的自然属性中生命运动的感性显现，是美的外在形式。但这只是人的一种自然层次的美，亦是浅表层次的美。这种美，如不同人的社会属性的美结合起来，是没有生命力的。雨果小说《巴黎圣母院》中那个道貌岸然的副主教克洛德·孚罗格和相貌堂堂的弓箭队长弗比斯之所以随着其丑恶的社会属性的暴露而显得丑恶非常，就是这一缘

故。相反，即使自然属性方面有某些缺陷，但因其社会属性的善的显现，使他具有了内在美的属性，这种属性通过言行显现便美。而且，其善显现愈充分，便愈美。因此，为捍卫祖国而双目失明的史光柱美，身残志不残的张海迪也美，英雄的奥斯特洛夫斯基和吴运铎更美。而且他们的美具有永恒的魅力，因而比容貌的美更有生命属性之中，又以其带根本性的，即决定事物性质的那种属性，对事物美丑具有决定性作用。这就是为什么毛毛虫不美的原因。众所周知，就其本质而言，毛毛虫是一种带有毒素的软体爬行动物。它的这种本质，不仅有害于植物，而且有害于人类。它本身就是损害生命运动的因素，如果借用控制论的熵增加原理来表述，那么，毛毛虫在自然界（我把人的身体部分也归入自然界）的大系统中，是熵加的物质原因，是有害于世界有序发展而要克服的无序因素。从本质上看，毛毛虫没有显现对立统一规律，其显现的恰是对立统一的规律的反面，因此，毛毛虫不可能有美的属性。毛毛虫不仅无美可言，而且其丑至极。

我们肯定美是对立统一规律的感性显现，有三重意义。第一，这是美的规律。事物有了它，就有了美的属性，就美。第二，它是美的事物之所以美的根源，是美的事物的一种属性，但不是该事物本身。换句话说，事物中的美不等同于该事物。如前所述，物的属性是多层次的，总的可区分为本质属性与非本质属性。而美，属于事物的非本质属性。如花，鲜花具有美的属性，但当花残了，其美的属性已经失去。而它仍不失为花。因为其本质属性依然存在。有的美学家曾用物甲与物乙来区分事物本身与事物的美。如果将“物乙”的涵义中去掉主观的因素，即不是所谓“物的形象”的代用词，而是取其区别于物本身的涵义，亦未尝不可。如桂林山水的美不等于桂林山水本身。桂林山水的美是桂林山水多层次属性的综合体现，是桂林山水的对立统一规律的感性显现。它与人的关系是一种精神的关系，即供人美感享受的对象。而且，作为审美的对象，对其美学价值的发现则因人而异。而桂林山水本身，却是科学研究，科学开发的对象，地质学家说它是一种喀斯特地貌。漓江水则含有一种特殊的物质，用之酿酒，则香醇浓郁，这就是著名的三花酒，用之于造米粉，则爽滑可口，这就是著名的桂林米粉……还有利用漓江发电的。一句话，桂林山水本身与人的关系是一种物质的关系，其价值是不以人的主观意志为转移的客观存在。第三，它说明美是美的事物的一种客观属性。不管人们是否发现它认识它，它都客观地存在于美的事物之中。它不同于审美对象。审美对象（这里从欣赏美的涵义使用“审美”这个概念）则离不开作为审美主体的人而存在，这就要求人们区别美的事物与审美对象这两个既有联系，又有区别的概念。前者涵盖一切有美的属性的事物，即涵盖一切美的事物，和未作为审美对象的美的事物。后者，则指已与人建立起审美关系，

奥斯特洛夫斯基是苏联作家《钢铁是怎样炼成的》一书作者，他就是书中保尔·柯察金的原型。吴运铎著有《把一切献给党》一书，素有中国保尔之誉。

其美已被人发现并鉴赏的美的事物。分清这两个概念，在美学研究上十分重要。它可以避免逻辑上的混乱，更可与唯心主义的美学观划清界线。

名家谈美

西方名家谈美

早在两千多年前，人们就注意到对美的研究，企图对美作出科学的解释。于是在探索美的道路上，留下了他们的足迹。由于他们的哲学思想不同，探讨美的路子有别，得出的结论亦各有差异。回顾一下是很有趣味的。

毕达哥拉斯学派谈美

毕达哥拉斯学派活动于公元前六世纪的古希腊，这个学派成员大多数是数学家、天文家和物理学家。由于他们都是科学家，又把“数”看作宇宙的本源，因此他们也从数的关系探讨美的事物和现象为什么会美。于是他们得出一个结论：美是数的关系的和谐。如认为“一切立体图形中最美的是球体，一切平面图形中最美的是圆形”。他们还发现了一种美的比例。这便是著名的黄金分割率。黄金分割率的比例公式就是：设全线段的部分为1，则大部分与小部分之比是 $1 : 0.62$ 。而大部分与小部分之比又恰好等于整体与大部分之比，即 $1.62 : 1$ 。按此比例构成的长方形是方形是最美的平面图形。此比例用作人体的尺度衡量的方法有两种，一种是从腰部为划分，腰部以上为小部分，腰部之下为大部分。另一种方法是将两手垂直紧贴大腿外侧，从中指尖触到的地方划分，中指尖以下为小部分，中指尖以上为身体大部分。如大部分与小部分之比是 $1 : 0.62$ 的近似值，而人体的整体高度与大部分之比又恰是 $1.62 : 1$ 的近似值，那么，这个人体被认为是和谐，因此是美的，他们还将美是和谐这种观念用于人与人的关系，于是认为“友谊乃是一种和谐”。毕达哥拉斯学派的这种从数的关系出发形成的美学观念，只偏重于形式方面，有很大的片面性，而且他们把数从事物中抽象出来，而置事物的质量于不顾，这就把物与数割裂开来，将内容与形式分离开来，因此，这种“美在数的和谐”的观念必然导致唯心主义和神秘主义。

然而，他们对美的定义，是至今为止发现的最早涉及美的定义，他们的美在和谐的观念，在欧洲发生了十分长远的影响。

赫拉克利特（公元前540 - 公元前470年）谈美

赫拉克利特被列宁誉为“辩证法的奠基人之一”，是古希腊唯物主义哲学家。他也主张美在于和谐。但他的和谐说是与毕达哥拉斯学派的和谐说有着十分重要的差别。这首先根源于他世界本源的观念。他否认世界是神创造的，认为火才是世界万物之本源，提出“火是万物的本源”说。因为火是永远燃烧又熄灭，运动不止，因此认为“万物皆流，万物皆变，而且这种流变根源在事物的对立斗争”。因此他说过“人不能两次走进同一条河流”的十

分著名的话。以引观点研究美，他提出了差异的东西相会合，从不同的因素产生最美的和谐，一切起于斗争”的主张。他还提出美是相对的观点，他说，“最美的猴子比起人来也是丑的”。而“最智慧和神比起来，无论在智慧、美丽和其他方面都像一只猴子。”这些观念虽然是简单朴素的，但在当时，又是石破天惊的，即使在今天看，也还是有启发意义。

亚理士多德（公元前 384 - 公元前 322 年）谈美

主张美在和谐的，还有古希腊的哲学家、艺术理论家亚理士多德。但他的和谐说，是从人对物的感知出发，对美在和谐作出他自己的解释。他认为：美的主要形式在“秩序匀称与明确”。而且这个形式当是在人能感知的范围之内。他曾说：“一个美的事物——一个活东西或由某些部份组成之物——不但他的各部分应有一定的安排，而且它的体积也应有一定的大小；因为美要依靠体积与安排；一个非常小的活东西不能美，因为我们的观察处于不可感知的时间内，以致模糊不清；一个非常大的活东西，例如一个一千里长的活东西，也不能美，因为不能一览而尽，看不出它的‘整一性’”。亚理士多德能从感知上辨别美丑，当然是个很大的进步；因为他掌握了美总是可感知的特征。但他仍未能超脱从纯形式论美的模式。

苏格拉底（公元前 469—公元前 399 年）谈美

苏格拉底是古希腊第一个从另一个角度谈美的人。他是一个别树一帜的哲学家，为了反对与他同时代的德漠克利德的唯物主义“决定论”，而提出了唯心主义的“目的论”。他认为任何事物的存在，都是神的一种有目的的安排。他就是从这种目的论出发谈美的。他说：“美不能离开目的性，即不能离开事物对现实人愿望它要达到的目的适应性”，“每一件东西对于它的目的服务得很好，就是善的和美的，服务得不好，则是恶的和丑的。”他曾以谈论矛和盾美不美为例：“盾从防御看是美的，矛则从射盾的敏捷和力量看是美的”。因此，他认为同一物从不同效用目的看，其美与否，就有不同的判断。这当然是唯心主义的，但他将美的考察与对人的价值联系起来，不能不说是美的研究史上开辟了另一途径，对丰富人们的思想，无疑有着重要的意义。

狄德罗（1713—1784 年）谈美

“美在关系”说，这是十八世纪法国启蒙运动杰出代表狄德罗的主张。他也从物与人的关系论美。只不过他不是从功利价值的角度，而是以能否唤起人对“关系”这个概念的感性解释美。他把美分为“真实的美”和“见到的美”。所谓“真实的美”，在他看来就是物本身具有能在人的悟性中唤起“关系”这一概念的品质。“见到的美”则是指物已经在人悟性中唤起了“关系”这个概念的美。在理解狄德罗关于“美在关系”的主张，关键当然是“关系”这一概念的含义。朱光潜先生认为：“‘关系’可能有三种不同的意义，

一个是同一事物的各组成部分之间的关系，例如他所提出的比例，对称，秩序，安排之类形式因素。其次是这一事物与其他事物之间的关系。如他所提到的这朵花与其它植物乃至全体自然界的联系。第三还有对象与人（客体与主体）之间的关系。狄德罗所说的‘关系到我的美’，理应在于第三种关系”。

其实，这三重“关系”在狄德罗看来，都是与人的悟性相关的。正如他在回答“关系是指什么？”时说：“一般来说，关系是一种悟性的活动”。又说：“人们抓住全部关系还是只抓住一部分的关系，这就决定了人们对一事物的美有截然不同的看法。”如此说来，狄德罗认为美在人的悟性之中了。其实不然，他说：“尽管从感觉上说，关系只存在于我们的悟性里，但它的基础则在客观事物之中”。又说：“我说的一个物体之所以美是由于人们觉察到它身上的各种关系，我指的不是由我们想象力移植到物体上的智力的或虚构的关系，而是存在于事物本身的真实的关系，这些关系是我们的悟性借助我们的感官觉察到的。”（着重号笔者所加）“我的悟性不往物体里加进任何东西，也不从它那里取走任何东西。”并以卢浮宫的门面为例说明“不管有人没人，它并不因此而减其美”。狄德罗这些话，至少有两层次的含义。第一，他明确地肯定现实美的存在，承认美的客观性。第二，他看到美直接作用于人的感觉器官的具体可感性。可见，他力图对美作唯物主义的解释。

柏拉图（公元前 427—公元前 347 年）与黑格尔（1770 - 1831 年）谈美

前面我们说过柏拉图在《大希庇阿斯》篇的结尾，发出了关于“美是难的”的喟叹。但并不等于说他对美没有自己的看法。也曾说到一个著名的关于“三张床”的事例。他说，世界上存在着三张床。第一张是“理式”的床，这张床是人类未有之前就已经存在的。柏拉图称之为“床的真实性”，这是关于床的最高真理。第二张床是木匠按照“理式的床”做出来的现实的床。这张床是对理式的摹仿，和真的实体的床已经隔着两层（柏拉图连同理式的床也算一层）。第三张床是画家摹仿木匠的床创造的艺术的床。这是一种摹仿的摹仿，它和真实体隔着三层。在柏拉图看来，在这三张床中，只有第一张床，即“理式”的床是真实，最完善，因而最美，是床的美本身。由此可见，柏拉图从他的客观唯心主义哲学出发，把“理式”确定为美本身，实质上提出了“美是理式”的主张。

朱光潜《西方美学史》上卷第 259 页。

《狄德罗美学论文选·关于美的根源及其本质的哲学探讨》第 25、30、31、35 页。

《狄德罗美学论文选·关于美的根源及其本质的哲学探讨》第 25、20、31、

《狄德罗美学论文选·关于美的根源及其本质的哲学探讨》第 30、31、35 页。

《狄德罗美学论文选·关于美的根源及其本质的哲学探讨》第 30、31、35 页。

见柏拉图《理想国》。

德国古典美学集大成者的黑格尔，则明确提出：“美是理念的感性显现。”黑格尔的“理念”与柏拉图的“理式”之间是既有联系，又有区别的。在柏拉图那里“理式”是先于人类，先于整个感性世界而存在的永恒的一切事物的模式，只有它最真实。感性世界的存在反而是它的幻影。黑格尔的“理念”世界则是要依存于感性形式才能真实地存在。“美是理念的感性显现”就是指理念的内容必须通过具体可感的活生生的形象，才能得以显现。因此，黑格尔这个关于美的定义，实际上只适用于艺术美。黑格尔美学体系的主要对象也只限定在艺术范畴之内。由于黑格尔的“理念”是一个不断发展的概念，因而显现形式也不断发展变化，而且根据二者之间的关系，从历史发展的角度，黑格尔把艺术划分为象征型艺术、古典型艺术、浪漫型艺术。黑格尔对美的解释，是客观唯心主义的。但同时又是历史的，而且是辩证的。从他对美的定义中，清楚地显现了他的深刻的辩证法思想。

著名的“移情说”代表人物德国的里普斯（1851—1914年）把美的根源归结为人的情感的移入

他虽然承认美的事物的感性形状是人审美欣赏的对象，但又认为这些事物“当然不是审美欣赏的原因”。在他看来，客观世界无所谓美丑。物之所以美，是由于自我感情的移入。我看到它美，它才美。因此，“审美欣赏的原因就在我自己，或自我，也就是‘看到’对立的对象而感到欢乐或愉快的那个自我。”那么，为什么“自我”的情感能移入对象之中？里普斯归之于“一种本能”。并说这种本能“是无法再进一步加以分析的”。这显然是一种主观唯心主义的美学观。虽然，在审美活动中，常常发生情感的激荡。当年苏东坡中秋赏月而有“人有悲欢离合，月有阴晴圆缺。此事古难全。但愿人长久，千里共婵娟”的慨叹。当代诗人贺敬之游桂林山水，亦被桂林山水之美所陶醉而吟唱出如此动人的诗句：“云中的神呵，雾中的仙/神姿仙态桂林的山/情一样深呵，梦一样美/如情似梦漓江的水……心是醉呵，还是醒/水迎山接入画屏……是诗情呵，是爱情/都在漓江春水中/三花酒渗一分漓江水/祖国呵，对你的爱情百年醉……”毛泽东亦被“千里冰封，万里雪飘”的北国风光所激动而唱出了“江山如此多娇”这样的绝响，从而诱发出“数风流人物，还看今朝”的伟大情怀。然而，这种现象不是“移情”。恰恰相反，其情由美的对象而引发，是“触景而生情”。那么，审美活动中的“移情”是否存在呢。如果说，“移情”是指人们由这是审美而激发的拟情于对象，借比而抒情，那么，“移情”现象是存在的，李白就有“两看相不厌，只有敬亭山”之句。辛弃疾就有“我见青山妩媚，料青山，见我应如是”之语。但这种“移情”，其实是一种拟人化的艺术手段，是借拟人化了的对象而抒情。从根本上说，这种“移入”对象之情，也还是由美的对象引起的。因为敬亭山的幽深秀丽，李白才有“看不厌”之情，也才有与它“两看相不厌”

的想象；先有“我见青山多妩媚，然后才有再山见我应如是的联想。然而，这种“移情”，与里普斯所说的事物因情感而移入美的主张毫无共通之处。

关于“美是生活”说。

值得注意的是同黑格尔的客观唯心主义路线相反，十九世纪俄国杰出的民主主义革命家车尔尼雪夫斯基（1828—1889）提出的“美是生活”的主张。这种主张是他在27岁时发表的博士学位论文《美与生活》一书中给美下的定义。他在回答“美是什么”时说：“美是生活。任何事物，凡是我们在那里面看得见依照我们的理解应当如此的生活，那就是美的；任何东西，凡是显示出生活或使我们想起生活的，那就是美的”。这个关于美的定义，当时真令人振聋发聩。他否定了黑格尔关于“美是理念的感性显现”的定义，从根本上确立了唯物主义在美学中的地位。但是由于他的出发点是费尔巴哈的人本主义，因此，对“生活”缺乏科学的理解。从上述定义中，我们看到他关于生活的理解不确定性，这就给唯心主义美学思想留下空隙，这就表现了他的人本主义唯物主义的不彻底性。

现代控制论的创始人美国著名科学家维纳（1894 - 1964年）也谈到美

他在《人有人的用处》这部著作的第一章中说：“任何一个学派都不能垄断美。美，就像秩序一样，会在这个世界上的许多地方出现，但它只是局部和暂时的战斗，用以反对熵增加的尼加拉”。（见该书第109页）“尼加拉”是美国东北部著名的大瀑布。“熵增加”是维纳引进热力学第二定律，即熵增加定律的一个重要概念。熵增加意味着走向无序走向混沌。控制论就是运动“熵增加的原理来说明宇宙向无序向衰退的运动，因而想要达到局部的序、进化，就必须控制熵增加”。这里说的美是“用以反对熵增加的尼加拉”，其意思是尼加拉所以美，是因为它在运动中不断地无序状态，从而呈现有序的发展。显然，在维纳看来，美是一种客观运动变化的规律的感情显现，是一种不以人的主观意志为转移的客观存在。这明明是唯物主义哲学思想的表现，可惜有人却曲解了维纳的美的观念，硬把他纳入自己的唯心主义美学思想之中。

“美学之父”谈美

在欧洲还有一位因其对美学学科的建立所作的贡献而被称为“美学之父”的哲学家，他的名字叫鲍姆嘉顿。他是沃尔芙的学生，沃尔芙又是理性主义哲学家莱布尼茨的弟子。鲍姆嘉发现在沃尔芙系统化了的莱布尼茨的哲学体系中有一个漏洞，认为人的心理活动可分知、情、意三个方面，其中对“知”的研究，已建立起逻辑，对“意”的研究，也有了论理学。唯独属于感性认识的“情”未有一门专门的学科来研究，于是他着手填补这上空白。在1750年，他首次以埃斯特惕卡（Aesthetica）为书名，发表了他的研究成果。《埃斯特惕卡》之名，取源于希腊文（Asthetik）。原义是“感学学”。而在他的著作中，从所规定的这门学科的研究对象、内容和任务看，

这部著作实质上是研究如何达到感性认识的完善。在鲍姆喜顿看来，“感性认识的完善”就是美。因此，这部书被称为使美学作为一门独立的科学的标志。他也因此而被认为是美学这门学科的创始人。

中国名家谈美

我国古代的美学遗产非常丰富，而且也同古希腊一样，早在公元前五、六百年，先哲们便开始了对美的探求。限于篇幅，在这里我们打算仅介绍先秦时代对我国美学传统的形成有深远影响的儒、道两家代表人物对美的看法的有代表性的言论。

儒家学派代表人物谈美

如果说古希腊的先哲们着重于从美的形式解释美的话，那么我国儒家学派则更多地探求人格的美。因此，谈论美时，往往与善相联系。儒家学派的创始人孔子（公元前 551—公元前 479 年）对人的美提出了以“仁”为心的美学理想。因此，在他的美学思想中，美与善是统一的。如：

《论语·尧曰篇》记载了他的学生子张问他：“何谓五美”孔子回答说：“君子惠而不费，劳而不怨，欲而不贪，泰而不骄，威而不猛。”

《论语·里仁篇》又提出“里仁为美”的主张。里就是指居住之地，即主张居住的地方应当选择有仁德才好。这里的“美”也是善的意思。

因此，孔子对人的美提出了“文质彬彬，然后君子”的思想。

《论语·雍也》有这样一段话：“质胜文则野，文胜质则史，文质彬彬，然后君子。”“君子”是古代对男子的美称。怎样才算得上一个美的男子呢，孔子认为应当是文与质高度和谐统一，“文”在这里是指一个人的外在言行风度，“质”可以理解为指人的内在品德修养，意思是一个人应当在“文”与“质”都有很高的修养，而已互为表里，才能够称得上是美的人。

从这个思想出发，孔子对艺术的要求，也提出了美善统一的观念。在《论语·八佾篇》中记载了孔子对《韶》与《武》两套大型乐舞的评价：“子谓《韶》，尽美矣，又尽善也。谓《武》，尽美矣，未尽善也。”《韶》是歌颂舜以仁德得到尧帝禅让帝位，又以仁德治天下的大型歌舞。因此，孔子认为它是尽善尽美的艺术。他欣赏之后，竟“三月不知肉味”，十分感慨地说：没想到能有这样完善的美的境界（参见《论语·述而篇》）。《武》则是赞扬周武王伐纣，以武功定天下的大型乐舞。在孔子看来，《武》虽然也很美，但不符合他仁德礼治的主张，内容方面缺少善，因此就不够完美。由此可见，“善”在孔子的审美评价中占有十分重要的地位。

孔子以“仁”为核心的美学思想也表现在他对自然美的审美倾向。提出“智者乐水，仁者乐山”的看法。（《论语·雍也篇》）

孟子（约公元前 372—公元前 289 年）孔子的继承者，儒家学派的第二号代表人物，孔子之孙孔伋（音及）的再传弟子，战国时期重要的思想家、

政治家、教育家。对人，他提出了“人之初，性本善”的理论。因此，涉及到人的美，也同孔子一样，以善（即仁）为核心，提出人充实善信便美的思想。在《孟子·尽心篇》这样记载：“浩生不害问曰：‘乐正子何人？’曰：‘善人也，信人也。’‘何谓善？何谓信？’：‘可欲之谓善，有诸己之谓信，充实之谓美也，充实而有光辉之谓大，大而化之之谓圣，圣而不可知之之谓神。”这段话译成现代汉语，其意思是：浩不害问乐正子是一个什么样的人呢？孟子说他是一个善人信人。不害又问什么叫善什么叫信？孟子回答说，一个人的欲望都符合人善的本性，是善的本性所容许的就叫做善；他的行为都信守人性善的原则，就叫做信。善和信都贯串于人的思想、欲望和言论行为，便是美的人了。又把善和信拿去影响别人，使之发扬光大，就是一个伟大的人了。而这种伟大普及天下，那么，他就是圣人了。而圣人之道则是别人不可认识的，那就是神人了。这里，孟子关于人性本善的思想显然是唯心主义的。但他关于人的美，表现了比孔子更注重人性本质的内容。孟子把人性分为善、信、美、大、圣、神六等，美居其中。在他看来，美不仅要以善信为基础，而且是善信高度融合所达到的一个新的高度，可见，其关于人格美的标准是很高的。

荀子（公元前313—公元前238年）名况。是战国后期杰出的唯物主义思想家，儒家学派的继承者。在人格美方面，他反对孟子人之初，性本善的性善论，而提出性恶论的主张。在他看来，人生来性是恶的。善这种美好的人性只有经过后天的艰苦学习磨练才能得到。因此他说：“无伪则性不能自美。”“伪”就是人为之意。这句话的意思是没有经过人为的训练学习则人性就不会自然而然地美。这比起孔子孟子人性善是与生俱来的唯心主义人性论是一大进步。而且，他对人格美的内涵有了新的发展；除以仁为核心之外，他把“知”纳入了人格美的框架。在他看来人格美应包含两个方面：一方面是“礼”的修养，并且认为人的外在美是由其内在之美德决定的。认为人的衣冠容貌之所以美，根源于其内在仁德修养的完全彻底。他说：“容貌态度进退趋行，由礼则雅，不由礼则夷固僻违，庸众而野”（《荀子·修身》）。这方面的思想是与孔子“文质彬彬，然后君子”、孟子的“充实之谓美”的思想有着继承的渊源关系。另一方面，他又强调知识学问修养对人的美的重要作用。提出“君子之学，以美其身”“君子知乎，不全不粹之不足为美也”（《劝学篇》）。这“学”，就包括知识学问。荀子这种把“知”纳入人性美的内容的思想，有其不可忽视的历史价值。

道家学派代表人物谈美

老子和庄子都是这个学派的倡导者。

老子，名聃（音担），春秋末期人。庄子，名周（约公元前368—前286年），战国时著名的思想家。因他在学术思想上与老子有师承关系，又因他们都以“道”为万物之源，所以，汉时人们将他们合称为道家，自始老庄并提。尽管在人生态度，某些具体主张上老与庄有不同之处，但从总的方面来

看，是后者对前者的发展，二者之间有着深刻的渊源关系。

《老子》与《庄子》两部著作都未有直接回答美是什么的问题，但从其总体论述看，他们对美实质上是有看法的。如《老子》第二十五章有一段话：
有物混成，先天地生，寂兮寥兮，独立不改，周行而不殆，可以为天下母。吾不知其名，字之曰道，强为之容曰大。

在这里“大”就是美的意思。这段话表明，在老子看来，道是万物之父母，而道的感性显现，就稳定之为美。再看《庄子·天道》有这样一则故事：
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：“天德而出宁，日月照而四时行，若昼夜之有径，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：“夫天地者，古之所大也”的“大”，也就是美的意思。即说明天地存在着美；而天地之所以美，就因为它体现了作为天地万物之母的“道”，所以，道才是美的真正根源。换句话说，在老庄看来，美是什么？美就是道。这里说的“道”，尽管是说不清，道不明的（亦即老子所说的“通可道，非常道，名可名，非常名”。庄子所言：“大道有情有信，无为无形”。）。但又无处不在。我们可以把它理解为高于天地万物的整个宇宙的自然规律。

由此出发，关于人格美，老庄的观点同儒家“修身、齐家、治国、平天下”的人格美的观念是对立的。他们关于人格美的尺度，就是“法自然”。老子理想的至善至美的统治者就是实行“天道”，亦即遵循“无为而无不为”的法则。《庄子·天道》认为“夫虚静恬淡寂寞无为者，天地之平而道德之至也，……夫虚静恬淡寂寞无为者，万物之本也……静而圣，动而王，无为也而尊，朴素而天下莫能与之争美。”这种人格美的主张，也贯串在《庄子·大宗师》对“真人”的描叙之中。如果说，儒家关于人格美的观念对后世的积极影响是“以天下为己任”的人世思想，是“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”的品德修养，其消极影响则是“学而优则仕”，用贾宝玉的话说，就是一个个成为“禄蠹”。那么，老庄人格美的观念对后世知识分子的影响则是“遁世”，就是“隐士风流”。追求与大自然的溶合，超然于世。追求人格的率真自由。

在艺术思想方面，《庄子》中虽然没有专门谈论艺术美的言论，但其中许多寓言故事，十分明确地传达了庄子关于“以天合天”的艺术美的原则。他说：“以天合天，器之所以疑神者”（《达生》中关于“梓庆削木为柷”的故事）。大家都十分熟悉的关于“庖丁解牛”的故事中，作者十分热情地描写了庖丁解牛动作的美。《田子方》中有一则这样的故事：

宋元君将画图，众史皆至，受揖而立；舐（音氏）笔和墨，在外者半。有一史后至者，（音坦，自由自在大摇大摆的样子）不趋，受揖不立，因之舍。公使人视之，则解衣槃礴赢。君曰：“可矣，是真画者也”。

作者通过宋之君对解衣槃礴赢者的称赞，说明艺术创作必须无所顾忌，要完全进入精神上的自由境界。

在《庄子》那里，“以大天天”的涵义包含这样三个层次：一是指创作者本身的精神状况，必须摒除一切功利观念，既不要考虑效果，更不要考虑荣辱成败，甚至连自己都忘记了。要完全进入创作的艺术意象世界之中。二是指对创作客体的掌握，由形而性而神，然后创造出艺术意象，再后才是把意象表现出来（“入山林，观天性；形躯至矣，然后成见矣，然后加手焉。”“梓庆削木为针”）。三是指艺术品必须真实，要符合对象的天然情性。要情真意切，形象自然。

庄子“以天合天”的艺术观对我国艺术传统有着深刻的影响。我国艺术传统可以划分为两大系统。一是受儒家影响的艺术传统，强调艺术的功利主义，主张要合为事而作，合为时而著，主张“心感于物而动”，“情动于中而形于言”。而道家影响的艺术传统则主张创作自由，强调艺术的神、妙境界，艺术成为人生的一种方式，乃至“逸笔草草，聊抒胸中逸气”（见元倪瓒语），这种传统是以道家的人生观为基础的。比较起来道家的传统更符合艺术创作的规律。

第二章美的创造

劳动创造了美

“劳动创造了美”，这句话还有什么难理解的吗？然而，美学界从这句话引出了南辕北辙的分歧，得出了截然不同的结论。有的美学家认为“劳动创造了美”这句话是马克思说的，是马克思对美的定义，因此，美，包括自然美、社会美都是劳动创造的。这种观点实质上是在“劳动创造了美”与“美是劳动创造的”中间划了等号。而以蔡仪为代表的美学学派则认为“劳动创造了美”这句话虽然是马克思说过的，但这句话并不是谈美的根源，更不是给美下定义。是耶？非耶？那一种见解更符合马克思说这句话的原意？要弄明白其中底蕴，还得从这句话的来龙去脉说起。

这句话源自马克思《1844年经济学哲学手稿》。全文如下：

国民经济学以不考察工人（即劳动）同产品的直接关系来掩盖劳动的本质的异化（“以字原文为黑体字，著重号亦原有”）。当然，劳动为富人生产了奇迹般的东西，但是为工人生产了赤贫。劳动创造了宫殿，但是给工人创造了贫民窟。劳动创造了美（此着号为笔者所加），但是使工人变成畸形。劳动用机器代替了手工劳动，但是使一部分工人回到野蛮的劳动，并使另一部分工人变成机器。劳动生产了智慧，但是给工人生产了愚钝和痴呆。

从全文看，这段话是对国民经济学派掩盖资本主义社会的劳动本质异化的批判。为说明资本主义生产中劳动本质的异化，马克思列举了大量事实，雄辩地说明在异化劳动下，工人与劳动产品之间的直接关系的颠倒。因此，这里所说的“劳动创造了美”并不是对美的问题发表意见，更不是对美的定义。如果说这段话同美学有什么关系，那么，也可以说是涉及到与美的创造有关的两个问题：一是说明，劳动不仅可以创造第二自然，而且可以创造美，二是说明在异化劳动条件下，也可能进行美的创造，但这种美的创造的成果却与劳动者完全脱节。因而劳动者虽然创造了美，但所获得的却是美的反面，即丑。从而揭露了资本主义制度下劳动者的劳动被异化的极不公平的现实，进一步阐明资本主义社会里工人的人性被严重异化。如果这种理想是符合马克思在这段话中所说的“劳动创造了美”的含义，那么，蔡仪先生的论述显然是符合原义的了。

再从语义逻辑看，“劳动创造了美”这句话，是叙述性语言，其所指与能指是一致的。而“美是劳动创造的”这句话，则是定义性语言，只有所指而没有能指。前者是“美”的概念的局部，后者则是全部。二者之间，无论从语义的质与量看，都是不能等同的，也不可能构成因果关系。那么，美是

《马克思、恩格斯全集》第42卷第91页。

马克思这里批判的是以英国亚当·密斯和李嘉为代表的资产阶级古典政治经济学。

否可以被创造呢？这是不言而喻的。我们认为美是事物一种属性，并不妨碍同时也承认美是可以通过劳动创造的。事实上，从人类在漫长的生产劳动实践中逐渐培育起原始的美的观念，产生审美的渴望起，便开始了人类创造美的历史。半坡遗址出土的约六千年的彩陶器皿，乃至更早的约十多万年前旧石器时代遗留下来的用砾石、蚌壳和兽骨雕磨而成的，今天看来极其简单、粗糙的装饰品以及骨针、石斧等工具便是证明。

自然界和社会生产中的美是大量存在的，甚至可以说称得上极其丰富的。然而，人们还不满足这些自然形态的美，也不满足于鉴赏现实美时的联想所获取更丰富的美感，而是还要各自的美的观念、对美的渴望和要求去创造。时至今日，随着社会的发展，人民生活的不断改善，人们审美的自觉意识不断加强，审美化建设的自觉意识也日渐强化。美的创造已渗透到人们生活的各个方面。如日常用品造型色彩的美化，花样描绘的讲究，就十分普遍。家用电器、文化用品、交通工具、生产用的机器等等，都有不同程度、不同表现的美的因素。新时期以来，广州还创立了一年一度的美食节……一句话，人们的衣食住行都离不开美。在当代生活中，产品的美化程度已成为产品竞争的一个重要因素，于是技术美学作为一个美学分支学科应运而生。

前苏联政治家、哲学家、文艺评论家卢那察尔斯基（1875—1933年）曾经说过：“如果我用浑浊的、有气泡的玻璃做一保杯子，而且而且杯子的各个部分很不匀称，自然还是可以用它来喝水的。然而谁不懂得，假如人们被大大小小的这些劣质的东西所包围，那就只有过一种贫乏、枯燥、阴郁的生活。”可见，日用品的美化，对丰富人的精神世界多么重要。技术美学就是物质文明发展到一定阶段的必然产物，是一门关于技术领域的美的创造的学科。尽管这门学科尚未完美，但生活已向她招手，现代文明离不开劳动产品中的美的创造。

劳动成果的美的创造又反过来要求劳动过程的美的创造，即劳动组织，劳动场景乃至劳动秩序的和谐协调，只有如此，才能充分调动劳动者的劳动热情，使劳动本身变成一种最高的需要，一种能使身心愉悦的活动，即建立劳动本身的美，于是人体又在注意起劳动美学的研究。

总之，只要人们对美的渴望不息，那么，美的创造之火必然愈烧愈旺。劳动不仅可以按照物质的规律和使有价值的需要创造，而且，也可以按照美的规律创造。这种美的创造又因其目的不同而有不同的类别。总的来说，劳动创造的美，大致可划分为两大类。一类是依附于使用价值的美的创造。如日用品的美的创造，生产工具中的美的创造，交通工具中的美的创造，高科技成果的美的创造，食品的美的创造，服饰美的创造，居室美的创造，建筑物的美的创造，等等。这一类美的创造的特征就在于其按照美的规律的创造必须服从其使用价值的创造，以更充分发挥其使用价值为前提。

另一类则以审美价值为首要目标的美的创造——即艺术美的创造。艺术是审美意识的物化形态。尽管各艺术种类有其不同的物质媒介，遵循不同的物质美的表现法则，但都是为了审美的目的，为了满足人们精神生活的需要而创造的。是精神文明建设的重要方面。艺术美的创造只按照艺术美的规律来创造。优秀的艺术品，能使人获得比自然美与社会美都丰富的美感，是人们生活不可缺少的组成部分。因而艺术美的创造又是最高级形态的美的创造。

艺术美从何而来

欧洲绘画史上，有一则关于伦敦雾的风波趣闻。相传法国印象派画家莫奈（1840 - 1926）在旅居伦敦期间，常在雾天作画。有一次，他画的伦敦西敏大教堂展出时，岂料竟引起了轩然大波。原来一直认为伦敦的雾当然是灰色的人们十分惊讶，因为画家把伦敦的雾画成了紫红色。他们大叫，伦敦的雾当然是灰色的。但当为此而愤怒的人们走到街上，再抬头仰望时，却发现伦敦的雾果然是紫红色的。于是，作风认真的伦敦人探究紫红色雾的根源。结果发现原来是因为伦敦工厂排出太多的烟，以及红砖建筑物的映射之故。不言而喻，这场由那幅笼罩在紫红色雾中的西敏大教堂的画引起的争论，当然是画家胜利了。于是务实的伦敦人又惊喜地称呼莫奈为“伦敦雾的创造者”。这则趣闻地我们考察艺术美的创造，显然是极富于启迪意义的。

首先，它告诉我们，艺术美的创造根源于艺术家对现实美的精心观察和发现。固然，没有伦敦雾的紫红色，便没有莫奈对伦敦雾的美的创造。但画家能在伦敦人司空见惯的景色之中，发现伦敦雾的独特的色光之美，是他静观默察的结果。据说，他为了把握各种景色的色光变化之美，常在露天作画，而且往往从早到晚定在一个点上进行观察、写生。他出外作画常带几幅画布，当画到色光变化之时，该画便中止了，再在另一幅画布上捕捉另一种色光之美。有一天，库尔贝看见莫奈在画布前大半不动笔，便问他什么原因。莫奈解释说要等太阳。库尔贝建议他可以先画风景的背景。可认真的莫奈没有接纳这个意见。他认为，“只有整个绘制过程是时常在同一的光的条件下完成，才能获得完整的统一”。他的名作《花园里的女人们》便是这样取得成功的。可见，对现实美的执着追求，敏锐发现，显然是创造艺术美的前提。

苏格拉底曾告诫他的学生：“一个雕像应该是通过形式表现心理活动”。

艺术家对现实美的观察，当然应当包括对人的内在美的观察。对创造形象美来说，洞悉人的心灵世界，甚至比对人的外在形貌的把握更为重要。我国唐

库尔贝（1819—1877年）现实主义画家，巴黎公社美术委员会主席，革命失败后被捕入狱，1872年出狱后逃亡瑞士。

见《西方文论选》上卷第10页。

代有一则关于肖像画的小故事。说的是唐代有两个著名画家，一个叫周，一个叫韩干。他们二人都曾为元朝老郭子仪的女婿赵纵（亦当朝名将）事画像，而且画都很像。郭子仪甚喜，将两图同挂于厅堂座后，但两画到底哪一幅画得更好？却难分高下。于是请出赵纵之妻来评判。她看完两幅画之后，就说，韩画“空得赵朗状貌”，周画则“兼得赵朗情性笑言之状”。换句话说，周画以形显神，因形神兼备而取胜。而韩画正是在以形显神方面低于周画。可见，对人的内在美的把握多么重要。人们认为只有中国艺术强调传神。其实，欧洲杰出的艺术家是十分强调现实对象的内在神韵在艺术美的创造中的地位的。法国十九世纪雕塑艺术大师罗丹甚至说：“只满足于形似到乱真，拘泥于无足道的细节表现的画家，将永远不能成为大师”。又说：“艺术家“能够发现在外形下透露出的内在真理，而这个真理就是美的本身”。可见，重视对现实对象内在美的掌握，才能创造富于艺术生命的美的艺术形象。韩干画赵纵虽然未能深入体察他的内在神韵，但他的画马却达到出神入化的地步。关于他画马的故事有这样一个传说：他因画马而闻名，于是唐玄宗就把他诏进宫内封为“供奉”，专为御马画像。他被诏进宫后，唐玄宗曾让他向著名的宫庭画马名家陈闳学习。他却整天待在马厩之内。唐玄宗问他原因。他说：“臣下有师，陛下内厩之马，皆臣之师也。”由于他坚持以马为师，长期对马匹神情姿态静观默察，因此，他笔下的马，匠心独运，神姿各个不同，使他成为历史上著名的画马名家，在绘画史上占有一定的位置。至今留存在《照夜白图》笔墨简练，马匹那硕大的身躯，不安地蹬踢的四蹄，以及目光炯炯昂首嘶鸣的气势，十分传神地活画出唐玄宗这匹爱马虽身存马厩，仍显“万里可横行”之志的勃勃雄姿。

其实，艺术美对现实美的这种依存关系，不独绘画如此，其它艺术门类如文学、音乐、戏剧、舞蹈等等亦莫不如是。没有当年法国大革命的如火如荼，又哪会产生贝多芬那具有永恒魅力的《英雄交响曲》？没有封建社会中青年男女为了爱情的坚贞不渝，对封建家长制的抗争，也不会有《梁山伯与祝英台》的美丽传说和《罗密欧与朱丽叶》的动人戏剧。没有中国宋代的农民起义，哪有《水浒传》的诞生。没有曹雪芹的独特命运，当然也不会产生被称为中国封建社会末期生活大百科全书的《红楼梦》。就是神话传说《山海经》中的《夸父追日》、《精卫填海》；《淮南子》中的《羿射九日》乃至《西游记》《聊斋志异》也如毛泽东所说：“这种神话传说……乃是无数复杂的现实矛盾的互相变化对于人们所引起的一种幼稚的想象的、主观的幻想的变化。”马克思也说过：“任何神话都是用想象和借助想象以征服自然力，支配自然力，把自然力加以形象化”的结果。

当然，没有艺术家对现实生活的独特感受，没有艺术家对现实美的艺术

照夜白，唐玄宗心爱马匹之名。相传唐玄宗极爱马，当时御厩内之名马多达数十成匹，心爱之马，玄宗都赐予美名，并有画家专为这些马画像。

掌握，也不可能有艺术。艺术美根源于现实美。但艺术美是艺术家创造出来的。具体艺术品所呈现的艺术美则是社会生活在艺术家头脑中反映的产物。因此，艺术美应当是现实美的升华。梁信在谈到他如何创造《红色娘子军》时，曾说到过吴琼花的艺术形象来自对三个原型的艺术概括。这三个原型都是生活中的女战士或女烈士。他说这种艺术概括：是在一个印象最深的人物身上”开始的。这个人物就是一位在梁信脑子留下一双火辣辣地燃烧不屈之火的眼睛，与旧社会势不两立的丫头出身的战士。既然是对旧社会有刻骨仇恨的丫头出身的女战士，那么“必然提出一条线索：敌我斗争的一条线索。又既然从她的丫头生活写起，那么她未来的对敌斗争中，必须还要痛苦地克服自己非无产阶级意识。这儿提出另一条线索，自我斗争的一条线……为了记忆方便，我记下了这几个字：‘一个主角，在两条线索中三级跳’。‘三级跳’就是：女奴——女战士——共产主义先锋战士。”生活在的三个女战士都是美的，但艺术创造出来的吴琼花却更美。吴琼花已经不是现实中的原型，而是属于这一个艺术家头脑里创造出来的“这一个”具有独特的艺术美的形象。为表现这一个从女奴到女战士的吴琼花的仇恨，作家让她在一次执行侦察任务中，路遇南霸天。她的仇恨突地爆发，真是仇人见面，分外眼红，她竟忘记了纪律，忘记了身负的特殊任务，不顾一切地向南霸天开枪射击。谁能说这个情节不美！尽管是吴琼花犯了错误，但观众还是理解了她，从她的这个行动中，观众感到痛快，获得了美感。但你知道这个情节是从什么样的生活素材中来的吗？梁信的作家笔记里有这样一段记载：那个海南的娘子军烈士“有一次和同志们在新区搞宣传，遇上……一个有钱模样的人带个随身丫头，她非要动员那个丫头参军，那主人出面拦了一下，她用枪托打掉那人两颗门牙”，这就是上述吴琼花向南霸天开枪的情节的原始素材，是对这一素材的艺术改造。那么，为什么不把原素材直接搬入作品？从本质上看，那位烈士的行为虽然也可以理解，也是她内心世界的表现，然而，比较起来，剧中情节无论从视觉形象还是从人物关系看，都更能表现吴琼花此时此地，此情此境的内在神韵，因而更美。由此可见，艺术家主体的艺术创造精神是艺术美的直接根源。正因为如此，同样的生活，才会有完全不同的艺术美的创造。这里有艺术家的具体生活道路，文化熏陶，审美情趣以及美好观念等等的因素，是这些因素的总和决定着艺术家对生活有着一双独特的眼睛。比如同是抗日战争如火如荼的生活，有的艺术家注目于抗日英雄那金刚怒目式的美，因而有《红日》（吴强长篇小说）那样悲壮激烈的硝烟弥漫的战场。而有的艺术家却把目光投向一个独特优美的世界，如孙犁的短篇小说《荷花淀》。作者在浩瀚的民族战争生活海洋之中，摘取的是一朵明丽欢快的水花，展现了冀中水乡年青女子水晶般纯洁、优美和乡土气息浓郁的抒情曲。再如同是抗日战争时期的军旅歌曲，不是也有那样轻快自信、机智活泼之美的区别么。当代学者钱钟书主张艺术创造既要师法造化又要润饰自然。在他看来，“师法造化”也不是对自然的消极摹仿。因为“造化虽备众美，

而不能全善全美，作者必加一番简择取舍之工”。因此他认为师法自然和润饰自然，二者是“若反而实相成，貌异而心则同。”可见，艺术美虽然根源于现实美，但艺术美并不是现实美的翻版，即使艺术家眼中的现实，也已经不是纯客观的了。经过艺术家的艺术构思创造和表现的艺术品之美，就更是艺术家的审美意识的物化形态。因此，尽管生活和艺术两者都是美，但艺术作品反映出来的美可以而且应当比普通实际生活的美，“更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想”，更独特，因而更具魅力，更能给人独特的美感享受启迪。正因为这样，人们有了丰富的现实之美独一无二之美，是不可代替之美。只有既承认现实美是艺术美的源泉，又看到艺术美是艺术家根源于现实的独特的审美创造，才是既是唯物的又是辩证的观点。

创造充分的艺术个性

大凡读过《水浒传》的人，都不会忘记那个被称为“写得真是一片天真烂漫到底”的李逵。不是么，在闹江州后，宋江等商议上梁山时，他第一个大呼“都去，都去！便有不去的，吃我一鸟斧，砍做两截便罢！”上梁山的第二天，又是他大叫“放着我们有许多军马，便造反怕怎地！……杀去东京，夺了鸟位，在那里快活却不好？”对封建王朝的反抗表现得多么主动，强烈！第五十二回写他见柴进被知府的妻舅殷天锡欺侮陷害，便要去打殷天锡，柴进劝他要依照“条例”打官司，李逵却脱口而出“条例，条例！若还依得，天下不乱了！”一顿拳脚，把个殷天锡打死了。他就是这样从不把封建次序放在眼里。他闯进寿张县衙门，吓跑知县，自己穿上公服。升堂问事，就是扫尽封建官府威风的嬉戏。对待陈太尉奉旨招安的事，他也与众不同。他根本不参加迎诏的行列，当萧让才读罢诏书，他便从梁上跳下，夺过诏书，扯得粉碎，揪住陈太尉，曳拳便打，破口便骂。这就是李逵式的仇恨和蔑视。他自别于其他好汉对这个“混帐诏书”的愤怒和反抗。元夜闹东京后，李逵听刘太公说他女儿被一个自称宋江的强人抢掠了，顿时气得浑身发颤，劲望梁山泊来，直到忠义堂上，睁圆怪眼，拔出大斧，先砍倒了杰黄旗，把“替天行道”四个字扯得粉碎，抢上堂来，对宋江大兴问罪之师。这就是李逵式的纯直鲁莽。性格的这方面不仅同他的造反精神一致，而且同他在此事真相大白后，甘心认错，负荆请罪的憨劲；上梁山后便回家接贫困的老母上山快活的赤子之心；轻信李鬼胡编是为养九十岁老母的胡话的纯真等等品格，揉成了一个天合的整体，使他有血有肉，有声有色，呼之欲出。他有别于鲁智深，又与同样出身贫寒的武松迥异。他就是他，绝不与别的典型形象重复。这就是充分的艺术个性。

曾经塑造过众多艺术典型的艺术家的经验告诉我们，他们无论是认识生

活或进入创作过程，始终不放弃把眼睛盯着“这一个”，立足于写好具体人物丰富的个性。研究他们的经验，将有助于我们掌握艺术典型的规律。

曹禺在谈到他塑造《雷雨》中的繁漪时说：“我算不清我亲眼看见多少繁漪，她们都在阴沟里讨着生活，却心偏天样高”。（《雷雨》序）在另一场合他还说：我有个很要好的同学，我常到他家去玩。他有嫂嫂……她丈夫是个相当好的人，她也很贤慧。后来，我听说她和我要好的同学有了爱情关系。我很同情她。因为我知道，他是不会为了爱情牺牲什么了。这个女人就像在我心里放了一把火，我写《雷雨》时，就成了现实在的繁漪。”（着重号笔者所加）曹禺见过众多的繁漪，而在他心里点燃创作火把的却偏偏是“这个女人”。这就告诉我们，“这个”在文艺家塑造典型人物中，是多么的重要。如果说：“众多的繁漪”是艺术家艺术地认识生活中，从感性向理性飞跃的量变因素，那么，“这个女人”便是促使艺术家认识发生飞跃的质变因子。屠格涅夫在《六部长篇小说总序》中，谈到《前夜》时，也说过：“女主人公叶琳娜……的身影已经相当清晰地在我的想象中显露出来了；可是怀着朦胧的，但却又是强烈的对自由渴望时叶琳娜所能委身给他的那种男主人公，我还能有找到了。读了卡拉节耶夫（作者在乡间的朋友。笔者。）的笔记本以后，我不由自主地喊出来：‘这就是我要寻找的主人公’”。（着重号笔者加）苏里科夫花费十年心血创造巨幅历史画《女贵族莫洛卓娃》时，为寻找女主人公的原型。走遍俄罗斯，直至西伯亚。达·芬奇创作《最后的晚餐》，为寻觅犹太的模特儿，也曾费煞苦心。屠格涅夫打的是“这一个”，苏里科夫和达·芬奇要找的，仍然是“这一个”。

其他行业的人虽然也在生活之中，但却并不去注意感受和观察具体的生活及生活中的。生活留在他大脑皮层的只是一般的印象。科学工作者在生活中，则往往只注意与他所研究的学科有关的部分，并且只注意对“一般”的抽象。因此，他们不具备文艺创作的基本条件，更谈不上塑造艺术典型。只有文艺作者在认识生活的全过程，始终不离开形象思维，不忘观照具体的人和事，甚至不放过任何一个生动的细节。正如果戈里谈他认识生活时说的那样。“只有当一个人的外表的最细微的细节统统呈现在我面前的时候，我才能把这个人识透”。把握住具体的性格，及其性格的具体呈现，才是文艺家“识透”生活的标志。如果说文艺家有什么特殊的才能，那么，首先应当是这种从个别着眼，洞悉个性，“识透”生活的才能，或称艺术地把握生活的才能。歌德把“对个别事物的掌握”称为文艺家必须闯过的“艺术真正高大的难关”。这是多么卓绝的见地。许多画家要做画日记，许多作家也写文学日记，就是艺术地把握生活，加深对生活认识的一种手段。如果承认艺术家

苏里科夫，俄国十九世纪著名画家。

果戈里《我的忏悔》。

《歌德谈话录》。

不靠概念的富有，而要靠生活的富有，那么，在艺术家的生活库存中，应当是真正取之不尽，用之不竭的众多活生生的个别人物和细节、事件；而绝不是什么抽象的“共性”，与同样是抽象的“个性”。

优秀艺术家孕育和创作艺术典型的过程，也是从个别人出发，再到个别的过程。被称为优秀古典小说的《红楼梦》之所以呈现了如此众多、如此缤纷的典型人物，其中很重要的是因为作者熟知他“这半世亲见亲闻的几个女子”，又按他们自己的事体情理写出，“其间离合悲欢，兴衰际遇，俱是按迹循踪”，只是写作时“将真事隐去”，借“假语村言”敷演故事。曹雪芹对当时流行的那种言必大贤大忠，或写才子佳人“则又开口‘文君’，满篇‘子建’，千部一腔，千人一面”的概念化倾向，表示了他的鄙弃。曹禺有一段很深刻的话：“如果写作时，不是从那个具体的个别人出发，而是从某一类的人出发，首先想到的是那概括了的共同的东西，立志要从这些抽象的概念创造出一个什么典型来，那就比较容易走上‘简单化’的道路。有时不但写不出典型，甚至也写不出活的人物来。作者事先不可能知道他笔下的人物是不是典型，或者是什么典型。这只是事后由批评家与读者逐渐判断出来的”。艺术家认识生活从具体个别着眼，进入创作过程也是从具体个别出发。只是前者往往是不完全的，自然形态的东西，是生活中实有的样子。后者则渗透了艺术家的心血，比前者更丰盈、更具体、更特殊，因而是更鲜明更充分的个别。艺术家只有立足于写好具体的个性，才能灌注生命于形象之中。

杰出的艺术家，都是着力于写出人物的个性的。他们的典型化方法，也多采用“融合”“补缀”等手段。清代在画家石涛则说他画山水画是“搜尽奇峰打草稿，山川与予神遇而迹化”。迹化就是“融合”之意。达·芬奇主张好画师“须用心去看各种事物，细心看完这一件再去看另一件，把比较有价值的事物选择出来，把这些不同的事物捆在一起。”巴金在《谈春》中也说：淑英和蕙“这两个人物都是虚构的。但是我也并非完全我无中生有，凭空创造。我在我的姐姐妹妹和表姐妹们的身上看到过她们的影子，我东拼西凑地把影子改变成活人。”（所有着重号笔者加）鲁迅先生在谈他写的人物，也“往往嘴在浙江，脸在北京，衣服在山西，是一个拼凑起来的角色。”在其著述中，他还用过“缀合”“合成”，这样的词表述他塑造人物的经验。这一切都说明，作家的创造人物，可以而且必须对浩瀚的生活进行选择，可以把选择出来的东西集中糅合成一个新的人物。但全过程都是具体的，个别的。艺术家从生活中孕育的形象，开始时可能是模糊的，甚至还只是影影绰绰，但不能是抽象的意念。形象形成的过程，可以从模糊到清晰，但始终是具体的，它必须建筑在艺术家对生活“静观默察，烂熟于心”的基础之上。

《中国现代作家谈创作经验》第 728 页。

石涛，清代画家，引文见《苦派和尚画语录》之八《山川章》。

《西方文论选》上卷第 183 页。

艺术形象典型化的过程，实质上是对生活进行选择、集中，然后加工再创造的过程。其核心是鲜明独特的单个人。阿 Q 不能换上一顶瓜皮帽，是由作为阿 Q 性格特征总和的个性决定的。个性化既是创作的出发点，也是落脚处。因此，典型化应当是充分的个性化。

充分的艺术个性首先表现在作品通过各种场景，调动一切艺术手段，显现人物在其生活中必然形成的性格，使人物具有立体感，显得丰盈充实；同时也表现在有层次地将人物性格的诸方面，尤其占主导地位的方面揭示深透，使人物凸现出来，成为读者既似曾相识又觉新鲜独特的人物。我国十七世纪的金人瑞在《读第五才子书法》中，就用“都似旧时熟识”来赞誉《水浒》的人物描绘。他把《水浒》人物分为上上、上中、中上、中下几个品级，而将个性充分鲜明的李逵、武松、鲁达、阮小七等人物列为上品，并赞扬地说：“只是写人的粗鲁处，但有许多写法：如鲁达粗鲁是性急，史进粗鲁是少年任气，李逵粗鲁是蛮，武松粗鲁是豪杰不受羁约，阮小七粗鲁是悲愤无处说，焦挺粗鲁是气质不好。”李逵所以属上上品人物，是因为“写得真是一片天真烂漫到底……富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈，正是他好批语。”阮小七则“写得另一样气色，一百八人中，真要算做第一个快人，心快口快，使人对之，齷齪都销尽。”而对神行太保戴宗，则认为“除却神行，一件不足取”，故为中下品人物，由此可见，金人瑞所说“都似旧时熟识”，是以鲜明个性为前提，建立在充分个性的基础之上的。唯其如此，才更具审美特征、更有美学价值。

情感，艺术之魂

《走下神坛的毛泽东》中有一则关于 1958 年毛泽东在上海看《白蛇传》的回忆，这则回忆写道：

锣鼓敲响了。毛泽东……一支烟没吸完，便拧熄了，目不转睛地盯着台上。……全身一动也不动……唱得好的地方，他就鼓掌。

……当法门寺那个老和尚一出场，毛泽东的脸立刻阴沉下来，甚至浮现出一种紧张恐慌。

终于，许仙与白娘子开始了曲折痛苦的生离死别……毛泽东完全进入了那个古老感的人神话故事中。他的鼻翼开始翕动，泪水在眼里悄悄累积和凝聚，变成大颗大颗的泪珠，转啊转，扑簌簌，顺脸颊滚落，砸在胸襟上。

……

毛泽东的动静越来越大，泪水已经不是一颗颗往下落，而是一道道往下落，鼻子壅塞了，呼吸受阻，嘶嘶有声……

毛泽东终于忘乎所以哭出了声。那是一种颤抖的抽泣声，并且毫无顾忌地擦泪水，擤鼻涕。

……法海开始将白娘子镇压到雷峰塔下……

就在“镇压”那一刻，惊人之举发生了！

毛泽东突然愤怒地拍“案”而起，他的大手拍在沙发扶手上，一下子立起身：“不革命行吗？不造反行吗？”

天啊，我猝不及防……他仍然在剧中，大踏步向舞台走去。全场的鼓掌声终于将他唤醒，他稍一怔，也跟着鼓起了掌。

然而，他到底还是没有完全从戏中“走出来”，因为谢幕时，他上台去“是用两只手同‘青蛇’握手，用一只手同‘许仙’和‘白蛇’握手”。而对那个倒霉的老和尚‘法海’却不予理睬。换句话说，他的感情仍沉浸在戏剧之中。可见他被深深地感动了。这则回忆，系统地记下了毛泽东观看《白蛇传》入戏的美感全过程。无独有偶，1979年《光明日报》上也有一则类似的报导。报导说河南梆子《秦香莲》在一个县城上演，戏演至包龙图也慑于皇太妃的赫赫权威，无奈，只好取出二百两银子交与秦香莲说：“呀，你——还是——回——家——去吧，”台下群情激愤，一位老太太忽刺一声，站了起来，愤然呼喊：“秦香莲，不要他那个臭钱，路费俺们给……”又是一个忘乎所以，多有意思。原来在艺术活动中，伟大的革命领袖同普通老百姓都是一样被感染的，都会一样地忘情。这说明什么哩？首先，这说明艺术活动本质上是一种情感的活动，或称之为艺术情感的活动。艺术品是艺术家的艺术情感浸泡出来的特殊的审美对象。何谓艺术情感？托尔斯泰曾说：“在自己心里唤起曾经一度体验过的感情，在唤起这种感情之后，用动作、线条、色彩、声音以及言词所表达的形象传达出这种情感，使别人也能体验到这样的感情”。这便是艺术的感情。换句话说，艺术感情是这样的一种情感：它在艺术家对生活的审美观照中体验孕育，终于积聚为一种不可遏止的创作冲动，逼使艺术家创造出一个浸透着他的爱憎，熔冶着他的喜怒哀乐的形象世界，并运用一定的物质手段传达出来，足以让读者、观众、听众不由自主地受感染，产生共鸣。因此托尔斯泰把艺术定义为人与人之间的情感交流的手段，认为“作者所体验过的感情感染了观众或听众，这就是艺术。”这样的定义尽管有其片面性，但情感确是艺术不可缺少的。是艺术的根本特征。我国古代很早就有“缀文者，情动而辞发，观文者披文以入情”之说，对音乐创作则有“情动于中，故形于声，声成文，谓之音”的理论，这都说明情感在艺术创作中的地位是很早就被注意到了的。从理论上说，艺术活动既然是一种审美活动：艺术品是艺术家的审美意识的物化形态，艺术欣赏，则是一种高级形态的审美活动，而审美活动根本上又是一种情感的活动。因此，当人们欣赏艺术品时，动情的现象是常会发生的。当你听一首优美的乐曲，如

列夫·托尔斯泰《艺术论》。列夫·托尔斯泰（1817—1975年）俄国伟大的现实主义作家、诗人。

列夫·托尔斯泰《艺术论》。列夫·托尔斯泰（1817—1875年）俄国伟大的现实主义作家、诗人。

刘勰《文心雕龙》。

《乐记》。

古筝曲《渔舟唱晚》，你会被那悠扬轻快的琴声所陶醉。看一幅描绘祖国美丽河山的壮丽画卷。如中国画《江山如此多娇》，你会心潮激荡，豪情满怀。欣赏舞蹈《看秧歌》，你会随着演员的情感变化而发出会心的微笑。

而阅读文学作品，则往往不由自主地随着作者笔触而心驰神往。一部优秀的长篇小说会令你随着人物的命运际遇或哭或笑，或恼或爱乃至废寝忘餐，掩卷良久，心还不能平静。如遇读者敬佩的人物形象，还常以他（她）为楷模。《钢铁是怎样炼成的》中的保尔·柯察金，不就曾经激励过多少颗年青的心！

他那段关于对待生命的话，被多少青少年抄进日记本之中，以作座右铭。

艺术品的这种力量，人们称为艺术的魅力。魅，物之精也，魅力是指一种巨大的吸引力。艺术的魅力就是指艺术品的巨大的感染力。而这感染力的核心之情，是艺术家在作品在流泻出来的情感。列夫·托尔斯泰认为艺术品的感染力决定于三个条件：“（1）所传达的感情具有多大的独特性；（2）这种感情的传达有多么清晰；（3）艺术家的真挚程度如何”。其实，对艺术品来说，这三个条件是互相联系的，情感真挚，便有独特性，真挚独特的感情才可能表现得清晰。其中情感的真挚显然居于主导地位。情之真，就是艺术家在生活中的真切体验，是一种真情实感。这是艺术品感染力的重要来源。宋代爱国主义词人辛弃疾有一首词，调寄《丑奴儿》。词云：“少年不识愁滋味，爱上层楼。爱上层楼，为赋新词强说愁。而今识尽愁滋味，欲说还休。欲说还休，却道天凉好个秋。”这首词是辛弃疾晚年之作，是对情感真伪与创作关系体验的真实写照。少年时为赋新词强说的愁，是矫情，只矫情都不可能动人。因为创作者自己都没有的真情，又如何能令人受感染呢。而当识尽愁滋味之后，千愁万绪凝结成一句“却道天凉好个秋”，这句并无愁字，却令人体验到创作者愁情之深厚，心里反而泛起一阵阵辛酸。何故？《庄子·渔父》有云：“真者，精诚之至也。不精不诚，不能动人。故强哭者，虽悲不哀；强怒者，虽严不威；强亲者，虽笑不和。真悲无声而哀，真怒未发而威，真亲未笑而和。真在内者，神动于外，是所以贵真也。”在现实生活中，真常与美相联系。就感情而言，凡美好的感情，必定是真诚的。只有真才能使人感动，艺术亦是这样。艺术美必定与真实相联系，真实是艺术美的前提，也是艺术魅力之所在。虚情假意只会令人生厌，更惶论感染力。从这个意义说，真实的感情，便是艺术的生命。

诚然，人的感情又有高尚与卑劣之分。前面我们说美好的感情都是真的，但真实的感情，却未必都是美的。“四人帮”迫害老干部的感情是真实的，

那段话是：“人生最宝贵的东西是生命。生命属于我们只有一次。一个人的生命应当这样度过：当他回首往事的时候，不因虚度年华而悔恨，也不因碌碌无为而羞耻。——这样，在他临死的时候，他能够说：‘我整个的生命和全部精力，都已献给世界上最壮丽的事业——为人类的解放而斗争’。”

但却是丑恶的。只有真实而又高尚的情感才是美的。这种由真实而又高尚的感情升华的艺术情感，才是美好的艺术情感；无论爱，还是恨。那么，什么样的感情是高尚的呢？又以什么作为判断情感高尚与卑劣的尺度呢？不同的时代，不同的阶级都有不同的标准。但都同那个时代的伦理道德规范相联系。总的来说，大凡与一定时代发展方向相符，有利于时代进步之情，都是高尚的，人们之间纯挚心灵交流之情也是高尚的。如热爱大自然之情，热爱祖国、热爱人民的感情，团结友爱的感情，纯洁的爱情，思念亲人之感情，同情被压迫者之情……都是高尚的情感。而自私自利，贪得无厌，淫荡好色，刚愎自用，幸灾乐祸，悲观厌世等等情感都是卑劣之情。高尚的情感转化为艺术情感，那是多么美丽，甚至动人心魄。屈原《离骚》中表现对祖国、人生执着追求的情感多么感人肺腑！李白赞颂大自然壮丽河山的诗句多么令人神往。杜甫“安得广厦千万间，大庇天下寒士尽欢颜”的伟大人道主义情怀又多么令人崇敬。李商隐那些情愫纯挚的名句如“春蚕到死丝方尽，蜡炬成灰泪始干”、“何当共剪西窗烛，却话巴山夜雨时”牵动着多少人的心！岳飞一曲《满江红》，燃烧过多少人的爱国炽情。而读鲁迅的“忍看朋辈成新鬼，怒向刀丛觅小诗”则有如风雷激荡于胸中……。记不起是谁说过：同是爱的感情，人们只为爱情而歌唱，绝不为了守财奴对钱财之爱而歌唱。为什么呢？就因为高尚的艺术感情才会放射出美好的光华，才会产生永恒的艺术魅力。当然，不是说卑劣的情感就不是艺术的对象，但不应当是艺术肯定的对象。艺术也写卑劣之情，但那应当是一种审美批判和暴露。如《白蛇传》中之法海和尚，艺术家对他那以善为恶，破坏许仙与白蛇纯挚爱情的卑恶情怀及罪恶行为就是取了艺术否定的态度，所以毛泽东看戏时才那么恨他，乃至谢幕也不跟“他”握手。这是剧作的成功，也是演员的成功，是演员以高尚之情对法海卑劣之情的揭露与批判。一切的艺术品之所以赢得广大读者的倾心，莫不是对人物卑劣之情取了鞭挞的态度。《红楼梦》之于王熙凤的贪婪歹毒是这样，《水浒传》之于高俅父子、董超薛霸乃至蒋门神、镇关西的丑恶灵魂亦是这样。所以读者才会鄙视他们，憎恶他们。那么，是否也有对卑劣之情加诸赞赏的艺术品呢？那当然也是有的。比如那些以腐朽为神奇的作品，那些对自私自利之情加以美化的作品，那些展览丑恶的作品，那些颂扬淫欲的作品，不都是对卑劣之情的艺术肯定么。这样的作品也会产生一定的艺术魅力，会吸引一些也是情愫低下的人，也会毒害一些纯稚的心灵，唯因如此，才更应当对这类作品加以排斥，给予批判。应当指出表现这种低级的感情是艺术的退化，任由这类情感泛滥要“导致了艺术本身的毁灭”。显然，这样的作品，是绝不可能成为艺术的。

第三章自然之美

花有情人有情

现在，人们都知道“牡丹，花之富贵者也”。可是，你知道关于“牡丹充军”的故事吗？这故事说的是唐代武则天即位的第二年隆冬腊月，当时朝中卿相不服她的统治，想谋害她，便伪称花开，请武则天到上苑赏花，以便乘赏花之机加害于她，聪明的武则天看破朝臣们的阴谋，便以诗代诏：“明朝游上苑，火急报春知，花须连夜发，莫待晓风吹”。立派使者前往上苑宣读。待至凌晨，百花果然纷纷开放，整个上苑一片姹紫嫣红，好不热闹。唯独牡丹坚持节令，硬不开花。武则天为此大怒，下诏将牡丹逐出上苑，发配洛阳充军。岂料牡丹到了洛阳，不仅毫无畏惧，反而根繁叶茂，花开得更加硕大艳丽了。在这个故事中，牡丹花被赋予威武不屈，刚正不阿的高尚品格。明末与戚继光齐名的抗倭名将俞大猷写的牡丹诗则说：

闲花眼成千千种，此种人间擅最奇；

国色天香人咏尽，丹心独抱有谁知。

“国色天香人咏尽，丹心独抱有谁知”，这是诗人的慨叹，还是牡丹的抱怨？一时之间，简直难解难分。其实，这种现象在我国诗文中是大量存在的。杜甫的“感时花溅泪”“繁叶容易纷纷落，嫩叶商量细细开”（咏桃花之诗句）。（唐）崔护的“人面桃花相映红”，（宋）杨巽斋咏杜鹃花诗的“粉淡香清自一家，未容桃花占年华”，杜牧咏蔷薇花诗有“朵朵精神叶叶柔……闲倚狂风夜不收”句，（唐）唐彦廉咏玫瑰诗句：“无力春烟里，多愁暮雨中”，苏轼笔下的芍药花则艳丽自怜：“倚竹佳人翠袖长，天寒犹薄罗裳，扬州近日红千叶，自是风流时世妆”。秦观《春日》诗中“有情芍药含春泪，无力蔷薇卧晓枝”。多情娇烧宛如少女含笑花之名本身就有情，更有诗云：“花开不张口，含羞又低头，拟似玉人笑，深情暗自流”。杨万里咏月季花：“别有香超桃李外，更同梅斗雪霜中”，咏石榴花：“倩罗绉薄剪薰风，已自开花蒂亦同，不肯染时轻着色，却将密绿护深红。荷花更是文墨多情物：“出淤泥而不染，濯莲而不妖”的高尚品格遍为人知。……那么，到底是花有情，还是人有情？花情人情谁相与？如果从自然科学的角度问题就简单了。花木本无情嘛。然而，在审美活动中，情形就要复杂得多。其中既有审美主体方面的根源，亦有对象多层次属性制约。从审美主体方面看，这是一种“寄情”现象。“寄情”就是把由审美客体所激发的“我”之情寄于花卉，在不同时代或同一时代的不同艺术家笔下，便有不同的形象，寄寓不同的情志。如梅花，南朝诗人吴均写过一首《梅花落》。据称，这是我国最早的咏梅诗。诗中写道：“终冬十二月，寒风西北吹。独有梅花落，飘荡

“国色天香，最早出自唐文宗时的诗人李正封诗句：“国色朝（gou）酣酒，天香夜染衣”。

不依枝。流边逐霜彩，散漫下冰斯。何当与春日，共映芙蓉池”。本来，梅花被寒风吹落完全是一种自然现象，在这种自然现象是，梅花显然是被动的，更谈不上有什么意志。但诗中却把梅花瓣纷纷被风吹落的自然现象写成是她主动追逐流冰与霜彩。以梅花的身份发言：为何要等待春日来临，与春日共映芙蓉池呢！这是何等的勇猛，何等的奋进！可在宋代空怀一腔爱国志的伟大诗人陆游笔下，梅花却那样孤独、寂寞，又是那样的自傲、自赏：“无意苦争春，一任群芳妒，零落成泥碾作尘，只有香如故”。到了二十世纪，在伟大的马克思主义者毛泽东笔下，梅花又变得那样胸怀博大：“俏也不争春，只把春来报，待到山花烂漫时，她在丛中笑”。何等的壮丽！梅花的这三种情怀，三种形象，当然，其根源都在于诗人自身。原来人们在具体审美活动中诱发怎样的情感，是要受审美者长期实践建构起来的美的观念的制约的。换句话说，美的观念是联系美的对象与审美主体之美感的中介。不仅如此，具体的审美情感的激发还受审美时审美主体的具体心态、情绪的影响，所以，诗文中鲜花的情，实在是人的情外化。这种情形，在我国传统美学中，谓之借景抒情，托物言志。对花卉寄情，便是以花卉为情之载体的一种艺术手段。

如此说来，就人有情了，鲜花的“情”是人寄予的了。那么，与鲜花之美就无关了吗？当然不是的。人之寄情于鲜花，也绝不是无缘无故，更不是随心所欲，天马行空，无所依据的。恰恰相反，人对花卉的寄情乃至联想，都离不防花卉的自然属性启迪。就如我国传统美学中被称“四君子”“岁寒三友”的梅、兰、菊、竹、松来说吧。魏晋以后，由于经济、政治等根源，在士大夫群体中逐渐形成了独特的人格美内涵，并积淀为一种人格美的观念，将这种观念分别寄于梅、兰、菊、竹，赋予梅傲、兰洁、菊逸、竹节的人格美而予以赞颂，以抒其情，就是这种人格美的观念的艺术表现。这种艺术表现，显然都同这四种植物美的特征及其自然属性有着深刻的联系。梅树生性耐寒，梅花隆冬岁末独放，才有“梅花香自苦寒来”的诗句，才有“流边逐霜彩，散漫下冰斯”的形象，才有“梅花喜欢漫天雪”的情怀。也因此而与威武不屈的人格美相联系。兰，原多长深谷，其叶常绿，狭长而飘举，柔中显刚，形态优美，其花多素色，或白或米黄或浅绿，深色者或紫或红，古朴典雅，其香清幽远淡。大多初春开花，具有“冰霜之后高自如”的特性。故素有高洁之誉，常为笔墨明志吟颂的对象。屈原“纫秋兰以为佩”以明其志之高洁。李世民称颂兰花“会须君子折，佩里作芬芳”。郑燮亦言：“风虽狂，叶不扬；品既雅，花亦香。问是谁与友，是我郑大朗。友他在空谷，不喜见炎凉，愿吾后嗣了，婚媾结如兰”。这些不都是兰花自然属性才引起的美感么。菊花，秋末冬初，百花皆畏霜寒而凋落之际，便是她挺立怒放之时。正是她这种不畏严霜，不群众芳的自然特性，而有“花之隐逸者也”的美誉。竹。四季常青，茎挺立上长，中空有节，其质坚韧，狂风吹不折，暴力压不弯，故有“未出土时便有节，直薄云天尚虚心”之句，被赋予高风亮节的高尚人格。郑板桥说他画竹：“不特为竹写神，亦为竹写生。瘦劲孤高

是其神也；豪迈凌云，是其生也；依于石而不囿于石，是其节也；落于色相而不滞于梗概，是其品也”。这里说的“神”、“生”、“节”、“品”，故然是画家对竹的感受，是美感范畴。然无一字不从竹的自然属性推出。一如画家在两处题画中说：“不过数片叶，满纸混是节。……风雨不能摇，雪霜颇能涉。低处更相寻，千云上天阙”。“一阵狂风倒卷来，竹枝翻回向天开。扫云扫雾真吾事，岂屑区区扫地埃”。活画出竹特有的美的属性。“梅、竹、松”谓岁寒三友，枝亦出自此三种植物抗严寒，傲霜雪的自然属性。荷花因其“出淤泥而不染”，“香远益清，亭亭静直”而被誉为“花之君子者也”。人们绝不会将赋予梅、兰、菊、竹、松、荷之品格美赋予小草。人们也有赞誉小草默默奉献的平凡而伟大的之美，这不也是小草的自然属性的写照么！……由此可见，寄情也不是可以由人一厢情愿、任意杜撰的而实在是受各种花卉自然美的特征所规范的。

元代有一僧人，法名觉隐。他曾说：“尝以喜气写兰，以怒气写竹。盖谓兰叶势飘举，花蕊舒吐，得喜神。竹枝纵横错出如矛刃，饰怒耳。”这段话不正可说明审美活动中，主体所寄之情与美的对象的自然属性之间的关系么。

山水为什么美

提起山水美，人们就会想到巍巍的泰山，莽莽的昆仑，险峭的华山，奇丽的黄山，秀美的峨眉，还会起在烟雨迷濛之际，泛舟漓水，两岸奇山秀石，尽在虚无缥缈间，真是美不胜收。也会想起游览庐山胜景的迷恋。庐山的云雾飞渡，更是妙不可言。当代倚窗仁立，突然间，如绵似雪的云团向你涌来，瞬间又散得无影无踪，奇妙之至。记得一个初秋的下午，我偕同伴往游含鄱口。我们登临望鄱亭，凭栏眺望鄱阳湖上烟波浩瀚的美丽风光。这时，突然——又是一个突然，团团云块也似地涌进山来，弥漫开去。霎时间，一片茫茫云海，人与亭与周围的树木都置身于滚滚云涛之中，奇丽非常，啊，祖国的山水这样美，难怪伟人毛泽东情不自禁地慨叹：“江山如此多娇，引无数英雄竟折腰……”千百年来，多少人为之流连忘返，多少人为之倾倒，为之陶醉，又留下了多少脍炙人口的诗篇与画幅。

对于山川源海的美妙的景色，可说是人人都十分向往，十分渴慕的了。如果问这里的景色美不美？哪里的风光更美？那么，许多人都能立即作出各自的判断。然而，如果进一步询问，这里的山水为什么美，哪里的风光为什么更美？就不是人人都能说得清楚的了，答案也会大相径庭。比如，有人的从人的主观上寻找山水美的根源，认为山水本无美丑，是人的想象加给山水才美的。意大利唯心主义美学家克罗齐就是否定自然美的。他说：“美不是

物理的事实，它不属于事物，而属于人的活动，属于心灵的力量”。他赞成这样的观点：“如果没有想象的帮助，就没有哪一部分自然是美的”。他还说：“对于自然的美，人就像神话中凝视泉水的那位纳西瑟斯”。纳西瑟斯（Narcissus）是希腊神话中的美少年。他看到泉水中自己的倒影，便爱上了它，终日凝视而不可得，终于憔悴而死。克罗齐在这里用纳西瑟斯与自己倒影的关系，比拟人与自然美的关系，用意是十分明显的，就是认为自然的美实际上是虚无的。人觉得自然美的存在，无非是人的一种心造的幻影而已。这种观点，显然不符合人们对自然的审美经验。谁都知道，我们去黄山旅游，就是都欣赏黄山山水独特的美。人们看到黄山山水的美也是实实在在地存在于黄山的山水之中。正如列宁说的那样：“任何没有进过疯人院或向唯心主义哲学家领教过的正常人的‘素朴实在论’，都承认物、环境、世界是不依赖于我们的感觉，我们的意识，我们的自我和任何人而存在着。”自然山水的美，也是不依赖于我们的感觉，我们的意识而客观地存在着的。有些山水的美，即使未被人们发现，它还是存在着，一旦人们发现了它，开发它，可能会使它更美。但前提首先是因为它美。具备审美价值，人们才去开发它。近年开发起来的湖南张家界不正是这样么。

有的美学家以自然美的客观社会性去说明山水之所在。认为山水之所以美，是在于“人化的自然”。那么，什么是“人化的自然”呢？按论者的说法，“‘人化的自然’是一个深刻广阔的哲学概念。天空、大海、沙漠、荒山、野林，没有经人去改造，但也是‘人化的自然’”。那么，没有经人去改造的自然又如何实现“人化”的呢。论者认为，欣赏也是一种“人化”自然的的活动，而且据说这种活动，比经人去改造过的自然更具整体性意义。

显然，这既不符合人类与自然关系的历史也不符合马克思关于“人化的自然”的原意。论者关于“人化的自然”这一概念来自马克思《1844年经济学哲学手稿》。在这部手稿中，马克思关于“人化的自然”是以人类的劳动实践为前提的。没有人类对自然的劳动实践的直接加工改造，就不可能有“人化的自然”。马克思“手稿”中关于“人化自然界”那段话，正是说明人的美感来源于被感觉的美的对象。“人的感觉，感觉的人性只是由于它的对象的存在，由于人化的自然界，才产生出来的。”这里说的“人化的自然界”引起人的感觉，而不是由于人的感觉产生人化的自然界。“手稿”中关于人化自然的阐述，总是同通过劳动使人的力量在自然对象中实现相联系，而不是可以离开人对自然的直接改造，仅通过欣赏这样的精神活动就能使自然“人化”。如果真如论者所言，通过欣赏这样的精神活动就能使自然“人化”。

克罗齐《美学原理》第十三章第109页。

《列宁选集》第二卷第65页。

《美学》第三期第17页。

《马克思全集》第42卷。

因而自然便美了。人们又何必费那么大的劲对自然进行直接的改造，去美化自然？正如黑格尔说的那样：“人为了自己的需要，通过实践和外部自然界的发生关系。……问题在于：自然界的对象是强有力的，它们进行种种反抗。为了征服它们，人在它们中间加进另外一些自然界的对象。这样，人就使自然反对自然界本身，并为了达到这个目的而发现工具”。也就是说，人要在自然界中获得所需要的满足，就必须借助工具对自然加以改造。恩格斯在《自然辩证法导言》中也表达过这样的思想：只有人才能给自然界打上自己的印记。而人之所以做到这点，首先和主要的是由于手。人对自然的欣赏是不能在自然界中打上自己的印记的，当然也不可能创造“人化的自然”。

那么，为什么“人化的自然”就美呢？据说这是因为：人在“人化自然”中可以直观人自身，从而确证人的本质力量的存在，确证人的感觉的丰富性，因而产生一种愉快，这种愉快就是美感。然而，这样的理由也是不能成立的。首先是因为“人化的自然”不一定是美的。在人化自然直观人的本质力量所引起的快感也不一定是美感。人们看到自己改造自然的成果，确实常常产生一种欣慰的愉悦。但这种愉悦的感觉，还不是美感。只是那些为了审美需要而按照美的规律去改造的自然界才有美，才能引起人们的美感。前一种欣慰的快感，往往局限于劳动产品创造者本人，是劳动者对自己劳动成果的自足之情。而被称为美感的愉悦，而面对一切具有感受美的能力的人。那种以实用为目的，又顾及美的规律，按照美的规律造型的劳动产品也能引起人们的美感。但这种美感不是根源于产品实用价值的效应，而是由于产品的工艺美引起的。

由此，我们可以得出一个结论：人化的自然可能是美的，也可能无所谓美丑。可见，关于自然美的本质是“人化的自然”的命题，是不正确的。

其实，人们在欣赏自然美的时候，欣赏的对象无论是“人化的自然”，还是未经“人化”的自然，都只会被大自然的美景所陶醉。曾几何时，人们游历名山大川，是为了去感受什么“人的本质力量”，是为了去确证自身的呢？外国朋友不远万里，远涉重洋，到中国来游览西岳华山，也并不是为了要在华山景色之中，寻找什么“本质力量”，为了去确证自身，而实在是慕名而来，欣赏华山那奇绝险峻的壮丽之美。

在我看来，山水之所以美，恰恰就在山水所显现的生气之中，换句话说，生气灌注是对立统一规律在山水中的感性显现。凡具有生气灌注品格的山水，都是美的。反之，则不美，甚至可能是丑的。生气灌注便是山水之所以美的规律，是美的规律在山水中的特殊体现。晋代的大画家顾恺不是这样描绘浙江会稽山水之美的：“千岩竞秀，万壑争流；草木蒙笼，若云兴霞蔚”。这不就是生机勃勃之美么。毛泽东写昆仑山之壮丽：“横空出世……飞起玉

黑格尔：《历史哲学讲演录》转引自列宁《哲学笔记》第242页。列宁在这段话的旁边批语肯定：“黑格尔在这里已经有历史唯物主义的萌芽”。

龙三百万，搅得周天寒彻。”其雄奇博大之美不也来自其生气灌注么。当你乘火车通过河西走廊，遥望祁连山，皑皑雪峰，连绵数十里，又是何等壮观！可以这么说：山水之美千姿百态，尽在一个“生”字中。因了这个“生”字，山水才美得绰约丰姿，引发人们无尽的遐想。“大漠孤烟，长河落日圆”，意境荒凉浩瀚而又瑰丽雄奇。“渡头余落日，墟里上孤烟”，写出残阳夕照下的村野，一缕炊烟袅袅上升。同是“孤烟”，此“孤烟”却装点了江山一派静谧清新。“飞流直下三千尺，疑是银河落九天”，气势多么雄壮。“水光潋滟晴方好，山色空濛雨亦奇”，写活了西湖晴雨景色变幻，秀色迷人，清丽多姿。“大江东去，浪淘尽……”则气势磅礴，不愧为古代诗人赞颂长江的绝唱。“孤帆远影碧空尽，惟见长江天际流”，这是从送别友人李白眼中看去，表现了诗人对友情的眷恋，但却又是一幅多么空灵壮阔的图画！南国的桂林山水则以其山青水秀洞奇而号称山水美之三绝，历来诱发出多少文墨丹青！

宋代著名山水画家郭熙在他的画论《林泉高致·山水训》中说：“山以水为血脉，以草木为毛发，以烟云为神彩。故山得水而活，得草木而华，得烟云而秀媚。这段话，以十分精确的比喻，说明山水美是一种综合性的自然景观。水、草木、烟云都是山水美的要素。正是山中的水、草木、烟云构成了山水美之万千仪态和神韵。其中尤以林木在山水美中占有特殊重要的地位。山“无林木则不生”，（郭熙语，“生”指生气勃勃。笔者）山有林木则郁郁葱葱，生意盎然。水倚林势，则秀美动人。这就是为什么滥伐林木，造成水土流失的荒山是丑的根源。以这个意义说，保护森林，绿化山峦，实在是保护山水美，使山水更美的重要措施。

只缘身在此山中

横看成岭侧成峰，远近高低各不同。

不识庐山真面目，只缘身在此山中。

这是苏轼于1084年与好友参寥和尚同游庐山写的《题西林壁》诗。看来，苏轼实在是懂得山水美的特征的。身在庐山之中，当然也可以领略各处风光之美。李白在秀峰山下，不也是写出了“日照香炉生紫烟，遥望瀑布挂前川，飞流直下三千尺，疑是银河落九天”的名篇么。毛泽东亦有“天生一个仙人洞，无限风光在险峰”之句，再取锦绣谷，三叠泉都是饮誉古今的绮丽景观。然而，如果置身鄱阳湖口，石钟山下遥望庐山，则是另一番气象。庐山成岭，高耸入云。山体厚实宏大，霞飞云渡其沈雄磅礴尽在烟光迷濛之中。令人心潮激荡，胸中勃勃。此番感受，又自非身在山中可以比拟。与苏轼同时代的山水画家郭熙也说：“山水在物也，人之看者，须远而观之，方见得一障山川这形势气象。”这说的虽然是看画之法，但其中道理，亦与苏轼《题西林壁》之诗相通。他还谈到“真山水之川谷，远望之以取其势，近看之以

取其质。……真山水之风雨，远望可得，而近者玩习不能究错纵起止之势。真山水之阴晴，远望可尽，而近者拘挟不能得明晦隐见之迹。”为什么呢？原来山水与花卉的内在矛盾运动不同，其显现对立统一规律的形态有别。如果说，花卉主要以其色开显现生机，那么，山水便是以其态势显同生气。首先山的态势因其质不同而有不同的呈现。岩层为主的结构，其山体多陡峭如斧削，故常有鬼斧神工之喻。其势或奇险或奇秀。险者如华山，秀得如桂林这独秀峰，又土层结构为主的山体，多峻岭连绵，其岭势宏大磅礴，才有“五岭逶迤腾细浪”域“倒海翻江卷巨澜”之美，其峰高耸入云，故有“刺破青山锷未残”的联想。我国绘画山水的多皴法，就是历代画家对不同山势静观默察的产物。水依山而出，出自不同山体之水，其势亦异。山间溪流多自岩层涌出，其水清澈而涓冽。山下江河，如绕土层而流，则水浊而湍滂。如绕岩层而泻，则水清而淼漫。高山瀑布，飞流而下，声如雷鸣，瑰丽而壮观。山与水相连，山为水之体，水为山之血脉，山水合成各种气势，呈现各种各样的美；加这草木繁茂，林树葱笼，更显其苍莽幽深。有人认为，“山水之美，常常建立在一个‘像’字上。”这是不能苟同的。“像”从根本上说，这只是对山石形状之奇的比喻，而不是山水美之所在。它是一种借助山形的模糊性引起的人错觉联想，带有更多的主观色彩。欣赏所获得的是一种趣微之感，满足的是一种好奇之心，因而不是美感。这种理论导向对山水之审美是有害的。难怪有的学人批评桂林以“像”字为主导的导游方式。确实，在游漓江时，人们常可看到这样的情景：导游员指着江边或两岸山间的一块石头告诉游客说，这石头像什么，游人便倾船而出，争先恐后地寻觅这块据说像什么的石头，甚至船过去了，还有回首苦苦寻觅，却不知由此而错过了漓江两岸才有的大好风光。对游客来说，真是冤哉枉也。咎其失误，就在错将好奇心的满足当成美感，错将奇趣当真。这样的导游显然是违背山水美的规律和特性的。山水美以其态势而显。多层次景物态势的组合而构成的一种境界之美。如从桂林到阳朔舟漓江而下，一路山迎水接，尤其船行至兴坪一段，极目眺望，那一片翠绿的田园上，山如棋布，陡峭伫立，水光潋艳，掩映其间，明山秀水，水绕山环，群峰倒影，层层叠叠。如遇雨过天晴，则新绿如洗。如在清晨，薄雾浮动于山水之间，那番境界之美呀，真是酒不醉人人自醉了。难怪当代诗人贺敬之从肺腑之中涌出了“山几重啊，水几重，水迎山接入画屏”的诗句。可见，境界美是一个三维空间的整体的美，而绝非美在一水一石形状的“像”、“似”。

当然，也并不绝对地否认“像什么”的导游山水美的鉴赏作用。但这“像”，必须融入山水境界之中，“仙人指路”一景，就是由一个特殊的视角观看石旁生长的一棵形状奇异的矮松和一块巧的石组成。在游人上行回观之处。这矮松宛如喜鹊登梅之姿，旁边那座屹立之石幻似一个身着道袍，抬手指路的

石人，故名曰：“仙人指路”。这“像什么”构成的山水境界，由于其渗入人的意韵之美而更能引导人们对山水美的更丰富的联想，获得更多的美感。所谓“整体的美”，首先是指山水与其周围环境组合而成这完整的景观之美。如桂林的独秀峰，其实它的山体并不很高，全赖平地拔起，兀立中央。如无四周之平地，哪显其独秀之美？正因其“孤峰不与众山侔”，才有“直入青云势未休”的美感。

再说山水的整体之美是由多重景物合成，但又不是这些景物的简单相加，而是一种熔冶，一种自然的熔冶。她显现为美的丰富性。宋代在散文家范仲淹登岳阳楼，眺望洞庭湖胜景，但见“衔远山，吞长江，浩浩汤汤，（“汤”读作“商”音）横无际涯。朝晕夕阳，气象万千”。（从而发出“此则岳阳楼之大观也”的概叹。“大观”者，就是整体呈现的意思，这说的是跨高临下观洞庭湖景色，与远山及长江构成了“浩浩汤汤，横无际涯”的宏伟境界之美。）欧阳修《醉翁亭记》中记是也是从醉翁亭远望山和水：“环滁皆山也。其西南诸峰，林壑尤美，望之蔚然而深秀者，琅琊也。山行六七里，渐闻水声潺潺而泻出于两峰之间者，酿泉也。”如此美景，才有“醉翁之意不在酒，在乎山水之间也，山水之乐，得之心而寓之酒也”（著重号笔者所加）。山水总体的丰富性因四时而不同，晨昏午夜而变异。毛泽东有《浪淘沙·北戴河》描述秋雨滂沱下的渤海景致：“大雨落幽燕，白浪滔天，秦皇岛外找鱼船，一片汪洋都不见，知向谁边？”此间之“大雨”，便是此景的变化主要根源。若是无雨，虽同为“秋风萧瑟”其境界便不相同。当年曹操过此地，写下了《观沧海》之诗便是明证。诗云：“水何澹澹山岛竦峙，树木丛生，百草丰茂，秋风萧瑟，洪波涌起，碧波万顷；艮光闪烁，海鸟翱翔。如遇风暴，则乌云滚滚，浊浪汹涌，涛峰咆哮。范仲淹说洞庭湖这景色“若夫霪雨霏霏，连月不开，阴风怒号，浊浪排空，”此时此景登楼观望，便不会因“满目萧然”而“感极而悲”。“若至春和景明，波澜不惊，上下天光，一碧万顷；沙鸥翔集，锦鳞游泳，岸芷汀兰，郁郁青青”。这个时候登岳阳，则“心旷神怡，宠辱皆忘……其喜洋洋。”欧阳修也说到醉翁亭景风不同时间气候，有不同的景致。“若夫日出而林霏开，去归而岩穴暝，晦明变化者，山间这朝暮也，野芳发而幽香，佳木秀而繁阴，风霜高洁，水落而石出者，山间之四时也。”因“四时之景不同，而乐亦无穷。”郭熙这样形容山水景色的四时之变幻：“春山艳冶而如笑。夏山苍翠而如滴。秋山明净而如镜。冬山惨淡而如睡。”……这一切都十分生动地描绘了时序变化，气象不同，山水美的呈现的境界各异。由此亦足见风去变幻，烟霞聚聚，晴雨更替，实在是山水之丰富的重要因素。

苏轼诗中“横看成岭侧成峰，远近高低各不同”说的则是山水美的丰富性的另一层含义。人们对山水美的欣赏，从不同角度，就会有不同的发现。如观桂林独秀峰，登上峰之颠，自上而下，则桂林山水同收眼底。清代诗人范学仪因此而吟出：“一柱镇南天……拔地千山仞，环城水一川，凭高发工

啸，声彻万家烟。”而明代诗人梁则取自下而上的角度，便见“一峰高耸插香衢，山气空翠欲濡”。当代作家秦似在他的《瑞士纪游》中，谈到他游阿尔卑斯山的所见所历。当他站在阿尔卑斯山麓观时，但见“阿尔卑斯山二千米以上的岗峦成了千里冰封，寸草不长，二千米下则杉树成林，冰雪把山划成上下两半。”而当他乘坐缆车飞越重重的杉树林之时，“就看见下边只白茫茫的片雪地了。”当缆车绕过了悬崖，“一片灿烂的阳光，把周天照得发亮……这与泰山观日出，有异曲同工之妙”。待到了峰顶，“往下一看，啊，那茫茫云海，就像白色的轻纱一般在我们脚下浮荡飘动；数点高峰，露出它们嶙峋的顶端，……这时，一只黑色的在鸟从我们身边翱翔而过……这雪山云海的奇观，顿时把我们弄得迷惘沉醉，连凛冽的感觉也忘掉了。”正因为不同角度见出水山不同的景观之美，获得不同的美的感受，所以才有“山形形步移”与“山形面面观”的经验之谈。

“人化的自然”与山水美

我们说山水美的根源就在山水之中，在山水本身所固有的美的属性。但也不是说，山水美与人类按照美的规律对山水的加工改造绝缘。相反，如前所述，山水美显现为一种境界之美，因此，往往燃烧起人们对它进行加工改造，使之更美，境界更丰富深邃的欲望。这种按美的规律，为了审美的目的对山水加工改造的过程，就是自然的人化过程，其结果显现为人化的自然之美。如在山水之中建筑亭台阁榭，或修栈道，开阶梯，或摩崖石刻，诗书兼美，或撰写美丽的传说，以寄托美好的愿望……这些丰富多彩的人化自然之美，人们称之为人文景观之美。这引进人文景观与山水美的自然景观融为一体，更添了山水美的神韵和魅力。因此为历代所重视，只要我们回顾一下游历名山大川的体验，就会悟出个中道理。如桂林之伏波山，坐落于漓江之滨，一如桂林其它山石，亦拔地而起，山青水秀洞奇俱全，这是大自然的赐予。但当我们游览此山，山上建着华美的亭台，在一片翠绿之中点缀着朱栏碧瓦，面南的峭壁上刻着金光熠熠的题字，使本来单纯的色彩更加丰富，景观亦因此而显多姿。山名以及山下溶洞在“试剑石”之传说，又把伏波山与其南面遥遥相对的“穿山”联成一气，加上试剑洞中丰富的历代崖刻诗文，使伏波山的自然景观内含更加丰富，更具魅力。可见人化的自然对山水美的重要。

对山水美的加工改造，应当遵循美的规律——即对立统一规律的感性显现。“对立统一”，即构成矛盾是有条件的。就色彩关系而言，山之青色与

转引自钱谷融主编《当代作家国外游记选》。

郭熙《林泉·山水川》。

相传伏波将军曾在此山向叛军射出一箭，此箭射穿其南而的山峰直上敌营。又传伏波将军在山下磨剑，并削洞中石柱。以试剑之锋芒。

深灰、深紫、深蓝等等颜色都不能形成对立关系。我们注意到，在我国点缀山水的亭阁，多为朱栏翠瓦。朱栏之色与山之绿色基调恰是一对对比色，这种对立关系使色彩鲜明夺目。达·芬奇曾说过：“同样美观的色彩之中，凡与它的直接对比色的颜色最悦目……天蓝与金黄，绿与红都是直接对比色。”庐山含鄱口的含鄱亭便取了朱栏与天蓝色的琉璃瓦建成。再如山水与建筑物之间的比例关系。在北京西山这样的连绵山脉中建宏大寺院，就十分和谐，试想，如果在峭拔的桂林修建如此寺院，其大小就不成比例了，因而破坏了原有的自然景观，更枉论增益山水之美！

我们强调的对立，是达到和谐的对立，和谐除色彩、建筑物之大小之间的和谐之外，更重要的是建筑物的式样风格与山水美的自然景观之间的和谐。广州越秀山上有一座五层的“镇海楼”，又名“五层楼”，那是一座飞檐式富于民族色彩的建筑物。在她周围的建筑群落，如广州美术馆等亦采用了民族风格，因而十分协调。再如越秀山著名的五羊石雕一景，置于一个小山包之顶端，五羊中公羊昂首翘望，此景意韵与地势十分协和。此五羊石雕不仅以其高在巍峨而名闻遐迩，而且其传递的美丽传说的信息启迪人们浮想联翩，因而成为越秀山的著名景观，乃至有“不看五羊就不算到过广州”之说。黄河之滨的巨型石雕《母亲》，给予滔滔黄河注入了人文意象，更能激发人们热爱祖国的情怀与更加丰富的想象。在山水美的自然景观中创造人文景观必须遵循美的规律还有一层含义，就是还应从具体山水美的特殊形态出发，充分发挥其自然景观所潜藏的人文因素，及其自然形态的特色。广州番禺的莲花山自然景观的开发，在这方面取得了较好的经验。莲花山位于珠江出口处，面对狮子洋，曾是当年抗击英法帝国主义入侵的古战场。莲花山旅游区的开发者们充分注意到莲花山这一潜在的历史因素，以当年古堡的旧城墙为基础，修建了一座“清兵营”，以再现当年驻守边疆的将士之英姿。尽管其工艺尚嫌粗糙，但其思路正确，使莲花山独具景观。开发者们还在高达四、五十米的宏大峭壁之上刻下巨幅诗文，诗是当代名人之诗，书是当代名书法家之迹。这样就使莲花山既凝结了历史的厚重，又与时代十分亲近，成为自然景观与人文景观相得益彰的好去处。再如广东著名侨乡台山的广海湛风景区内南湾紫花冈山腰有一处巨型石刻“海永无波”四字。此石刻每字高三米，宽两米，是一处明代的平倭记功石刻，距今已有五百多年的历史。近年，在“海永无波”石刻旁建起了凉亭，并修复了当年的烽火台，使这处凡景具有了自己独特的审美价值。人们到此游览，不仅可以极目南海碧波，而且可以欣赏古代石刻，凭吊古战场，从而获得更丰富的美感享受。

一句话，山水美的自然景观并不排斥人化的自然之美的人文景观；相反，十分需要这种人化的自然之美对山水美的丰富。有这种丰富与没有这种丰富是不同的。这里亦有“文野之分，粗细之别”。但承认这种需要，承认山水

美的自然景观与人文景观的溶合统一，能构成一种更为丰富的美的境界。亦与山水之美就在美的山水之中的自然客观论是一致的。

第四章 社会之美

人体美

人的存在首先是身体的存在。研究人体的方法许多。遗传学家视它为繁殖人种的工具。生物学家所它当作是根据以往经验改变未来的生物；人类学家把它看成是人类文明的创造主体和贮积者；诗人则推崇它为心灵的宝殿；美学家呢，则注目于人体的美丑妍媸。

屈原的学生，楚国的优秀诗人宋玉，作为楚王的侍臣，对楚王说过如下一段话：

天下之佳人莫若楚国，楚国之丽者莫若臣里，臣里之美者莫若臣车家之子，车家之子增之一分则太工，减之一分则太短，著粉则太白，施朱则太赤。

三国时候国诗人曹植在其著名的《洛神赋》里描写诗人在幻觉中见到的美丽洛神道：

“秣纤得衷，修短合度，肩若削成，腰如约素，延颈秀项，皓质呈露，芳泽无加，铅华弗御”。

宋玉和曹植在这里描写的是理想中的美人，这样的美人在现实当中当然难以见到。但现实当中的体若是美的，必定是修短合度，肤色浓淡相宜的。赤色如血或白如素纸，便很难让人恭维。当代西方国家的选美活动，美人如云，娇娃齐集，竞争激烈。魁者当然是身高、体重、胸围、臀围、腰围、风度、语言、服装都符合一定标准而又显出特色的佳丽。其风度、语言、服装之美无法以数的关系计量，而属于人体各部分之间的关系之美，则是严格的和谐之美。其各部分之比大致与黄金分割律相符。

一九七六年，我国唐山市发生剧烈的地震。当时，有些截瘫病员尿潴留，小腹胀痛，小便不通。医生用大蒜一枚，山柘八个一起捣碎敷在肚脐上，效果很好，为何肚脐在治疗病害方面有这样大的神通？数学家经过分析告诉我们，肚脐下人体比例黄金分割黄金点。由于它的位置极佳，所以才有这样的医学上的妙用。人体结构就整体而言，肚脐以上部分与肚脐以下部分的比例为 $0.618 : 1$ 。这个比值正是黄金分割律。除此以外，人体结构比例还有三种黄金分豁法。肚脐以上部分，黄金分割点在咽喉，咽喉到头部顶端的部分与从咽喉以肚脐的部分的比例是 $0.618 : 1$ 。肚脐以下部分，黄金分割点在膝盖，从肚脐到膝盖与从膝盖到脚后跟之比为 $1 : 0.618$ 。上肢的黄金分割点在肘关节，从肩关节至肘关节与从肘关节至中指指尖之比为 $0.618 : 1$ 。如果人体各部分比例基本符合黄金分割律，大概就是宋玉所说的“车家之子”那样的标准美人了吧。

人体美的再一个条件是健康。大观园中的林妹妹，是个眉如柳叶，走路又如风摆杨柳的大美人；但她却是一个病美人。经常咳嗽、吐血，作为一个

虚构的艺术形象，自然美仑美奂，但如果她是现实当中的人，虽则引起我们心底的同情，但我们心底里未尝不希望她更健康一些。楚国有一位国王偏爱细腰美人，于是他的王宫中的姑娘肆节食减肥，可能还采取了捆束等不人道的措施。结果：“楚王好细腰，宫中尽饿死！”这无论如何是个天大的悲剧！身体健康其实也是人体美的一个要素，健康的人体，即使稍微有点疤痕与斑点，也是美的。因为人的身体不是花瓶，而是完成各种人生使命的资本。动辄腰酸背疼、气喘吁吁，除非是酷嗜病态的人，否则是不会认为这样的人体是美的。

与健康相联系的是人体的力展。杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》一诗描写公孙大娘弟子舞剑的力度美：“矫如群帝骖龙翔”，“来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光”。这是力度美的极境。人们对人体力度美的极境。人们对人体力度美的欣赏无疑是因为人体的力度有利于人类的生存斗争。人体显出生龙活虎的力量，有利生产劳动，可以为人类自己争取更多的生活资料。这恐怕是原始人在生活实践当中早就认识到的。这种认识逐渐地成为一种无意识而积淀在人的头脑中，虽然现代工业已使很大部分体力劳动让位于机器代劳，现代战争也完全不是体力的较量，但人们同样要求欣赏人体的力度美。观赏古希腊是体力的较量，但人们同样要求欣赏人体的力度美，观赏古希腊雕塑《掷铁瓶者》，我们从运动员那矫健身姿的力度之美获得快意。对力度美的追求在当代已成为一种完全形式化的审美活动了。比如健美运动员刻意炼出的大块肌肉，在实际生活中未必发挥多大作用，但我们还是欣赏其肌肉显现的力量美。

西方世界对人体美的欣赏渊源流长。西方文明的源头是古希腊文明。古希腊运动场上、斗技场上的运动员和武士都是赤身裸体的。古希腊的名城斯巴达，更有女运动员裸体出现在运动场上，毫无顾忌地将自己充满力与美的裸体暴露在众目睽睽之下。对运动宗教一般的狂热，使对肉体的崇拜变为高尚。

在我们中国，情形则大不一样，虽然我们祖先很早就开始了对人体的审美。我国第一部诗歌总集《诗经》，就有一篇名为《硕人》的诗。刻诗对卫国国君夫人庄姜的体貌之美作了精雕细刻的描绘：

“手如柔荑，肤如凝脂，颌如蝥蛸，齿如瓠犀，螭首蛾眉，巧笑倩兮，美目盼兮。”（她的手指像茅草的嫩芽，皮肤像凝冻的脂膏，嫩白的颈子像蝥蛸一样娇嫩，她的牙齿像瓠瓜的籽儿，方正的额头弯弯的眉毛，轻巧的笑流动在嘴角，那眼儿黑白分明多么美好。

可见中国人对人体的审美在当时就已达到了相当高的水平。但中国人对人体美欣赏的眼光不是集中于肉感的玩味，而是更多地偏重于经过文化陶冶的灌注着精神的人体之美。文化和精神的因素对于人体的改造和美化作用，至今仍是一个尚待深究的美学课题。但可以肯定的是，一个有高度文化修养的人，他的身体比没有文化修养的人的身体要美得多。黑格尔是个唯心主义

者，但他的见解很有道理。他认为人体美不仅是一种自然美，而是一种见出精神的“生气灌注”的美。他看到了人体美的社会文化因素。实际上，人现在有这样模样，不正是全部世界历史的结果么，人在改变外在自然的同时，也改变着自身的自然；人的肉体，本来是一种自然物。因此，人的肉体与野兽的肉体的根本区别就在于人体处处流露出精神文明的“意味”，这种意味使得人体具有美的“深度”。西汉时候的卓文君，寡居在家，大文学家司马相如一曲《凤求凰》，感动得她芳心归属，传说她很漂亮，“眉色如望远山”。可见她的美是一种有深度的人体美，“如望远山”，不是一览无余，而是越看越耐看，越看越好看。

南朝刘义庆的《世说新语》记载了这样的一个传说：曹操将接见匈奴来的一个使者，但觉得自己不高大，不足以示威远国。因此他命身材高大、仪表堂堂的崔季代他主持接见，自己只拿刀站立一旁。接见完毕后，曹操派人去问那使者印象如何。使者答：“魏王雅望（容貌）非常；然床头捉刀人乃英雄也。”曹操的身高、体态等“自然条件不如崔季，但他作为一个政治家、军事家和杰出诗人，整体上表现出来的“气象”却非崔季可比，一望而知有一种英雄的伟岸。这也是可以作为人体美不尽是自然美的佐证。

中国有一句成语：秀色可餐。这里的“餐”，不是指为“吃”，而是指对人体的审美。“秀色可餐”标明的是一种有“厚度”的人体之美。“厚度”人何而来？无疑来自精神文化。杜甫在其著名诗篇《丽人行》中，有两句诗：“态浓意远淑且真，肌理细腻骨肉匀”。单是肌理细腻，骨肉匀称还不是人体美的顶点，再加“态浓意远”，那就是人体美的高格调了。

人性美的光辉

人性是什么？人们可以从不同层次作出不同的回答，如与无机界与植物相比较，人性就是吃与性、欲望与行为。这其实就是人的动物性，是最低层次的人性。如果与其它动物相比较，人与动物的区别应于人能够从事“合目的的自由的”活动”。这里所说的“合目的的”与“自由的”活动，并不像有的人抬得那么高，只不过是对于人逾越动物本能的概括，即超越动物只能按其所属的种类的需要进行生产的本能束缚，如蜜蜂只会按照固定的方式酿蜜与造巢，而是可以掌握任何物种的规律，使之服从的需要进行生产。可见这种层次上的人性只是人区别于动物类本质的属性，因而是一种抽象的人性。只有从现实的社会生活中界定人的本质属性。如马克思指出的：“人的本质……在其现实性上，它是一种社会关系的总和”，才是人的社会性，即人之为人的本质属性，因此，这才是最高层次的对人性的具体概括。由此而导出的人性，才有善恶美丑之分。

有人把这个层次的人性说成是唯一的人性。

那么，怎样的人性才是美的哩？我们认为那些自觉地追求真、善、美的人性，才是美的人性。因为这是人类社会形成并不断发展的需要，是人类不断超越自身的需要。

先说对“真”的追求。人类要生存，就必须进行物质生产，要战胜自然，追求社会的进步就必须认识世界，掌握客观规律。这种认识世界的追求，在自然则形成自然科学，在社会，则成为社会科学。其总的趋向都是求真。因此，对科学的追求，就是人性美的表现。科学本身就是美的，对科学道理的发现，又反过来丰富着人性的美。法国数学家、物理学家、天文学家彭加勒说：“科学家并不是因为大自然有用才去研究它，他研究大自然是因为他感到乐趣，而他对大自然感到乐趣是因为它的美丽，如果大自然不美，那就不值活下去……理性的美对自身来说是充分的，与其说是为了人类美好的未来，倒不如说，或许为了理解，为了理性美的本身，科学家才献身漫长的艰辛劳动。”

有一句拉丁格言：美是真理的光辉。作为美的定义，是有所欠缺的，但用来解释科学美，则完全正确。美国物理学家玻姆说过：“物理学是直觉的一种形式，就要艺术那样一种形式。”科学在其极限处，是与艺术一致的。科学研究的最终成果将结晶为公理公式定理。公理、公式、定理具有高度的简洁性、平衡性和对称性，是宇宙中某个部分的和谐地发现。数学就有数学的美，英国数学家、哲学家罗素指出：“数学，如果正确地看它，不但拥有真理，而且也具有至高的美，正像雕刻的美，是一种冷而严肃的美，这种美不是投合我们天性微弱的方面，这种美没有绘画或音乐的那些华丽的装饰，它可以纯净到崇高的地步，能够达到严格的只有最伟大的艺术才能显示的那种完满的境地。一种真实的喜悦的精神，一种精神上的发扬，一种好像高出人的意识（这里至善的标准），能够在诗里得到，也确能在数学里得到。”

天文学也有天文学的美。德国天文学家开普勒以诗意的语句道出他人体验：“天体的运动只不过是一首歌，一首连续的、几个声部的歌。它只为智慧的思想所理解，而不能由听觉感到。这音乐，好像通过抑扬顿挫，根据一定的、预先设计的六声部韵律进行，借以在不可计量的时间川流中定出界标。”开普勒自己研究天体运动的原著，有许多是直接乐谱来的写的，其中很少有文字，而是使用音乐语言，他用不同的音程来描写行星运动的快慢和进退。以他命名的著名的运动规律有的就是从乐谱中产生的。

研究分子运动的化学，揭示出来的微观世界的美，同样动人心魄。我国科技工作者任新民（中国科学院感光化学研究所）在其《分子美学》（载《百科知识》1990年第2期）一文中写道：

化学是分子的科学。化学变化是分子的转化。分子的美与任何艺术品的美一样是形式美与内容美的统一。分子的形式美体现一定的美的原则。如

1. 对称性从最简单的正四面体的甲烷分子（ CH_4 ）到球芳烃（ C_{60} ）都具有这一属性。
2. 奇异性 链索化合物和花结可以作为奇异分子的典型例子，是化

学中的奇迹。3. 均衡性 任何一个稳定的分子本身无不体现原子之间的均衡。分子并不是一个僵死的实体，相反，它本身充满了各种运动：平动、振动、转动和电子的运动，而这些运动又局限于一定的范围和强度，使分子能够保持确定的尺寸和形状。这种均衡性一旦遭到破坏，分子也就随之解体，在新的分子中又会形成新的均衡。4. 和谐性在分子世界中和谐性体同于不同的类型和层次。例如：超分子中的主体和客体，高凝聚分子中的有序和无序，生物大分子中刚性和柔性，中间体分子中的稳定性和活泼性，过渡态中的虚与实，对立面和谐的统一维系着整个五彩缤纷、生动活泼的分子世界。

现代物理学正在寻找一种整体宇宙的和谐，即寻找 TOE，即 Theory of Everything（一切事物的理论）即寻找动力学的最在原统一。这种理论据科学家们自信地认为，有如下特色：1. 最大的和谐，它具有宇宙间最高最理想的对称性；2. 最大的圆满，它包容宇宙间所有互相作用规律；3. 最大的自洽，它的内部最高度协调一致的。

这种理论能不能找到，是另外一个问题，但它说明科学家（人类求知欲的最高代表）探求真理的同时也在追求美、创造美。

人性的另一个重要组成部分是人的伦理道德观念。人的伦理道德具有历史性，也不是亘古不变。人类的自我超越过程，也就是扬弃旧道德，创立新的伦理的过程。伦理美（或称心灵美）同样是人性美的一个表现形态。

我国古代思想家孟子很早就指出：“人之所不学而能者，其良能也；也不虑而知者，其良知也。”他认为人天生就有爱他人的倾向，不需要学习就会，他这说法是唯心主义的，但他正确地指出了人性的善的存在。人性的善比如邻人之爱、同志之情等等，不是先天就有的，而是在共同的生活斗争中逐渐建立起的，因为人在生存斗争中感觉到离不开他人。所以人们自觉地约束自己，服从一定的行为规范，这就产生了伦理道德规范，伦理道德规范显示出人本身的伟大的魄力。我们常用“衣冠禽兽”指责那些有恶行劣迹的人，因为禽兽是没有什么没有伦理道德规范人的。这样的人，不管他多么漂亮迷人，我们都以为是丑的。这就说明，高尚的道德自会放射出美的光华。抽象的伦理教条无所谓美或不美，但具体的行为却有美丑之分。从这个意义上讲，人性之美可以说是善的光辉。在遥远的古代，人类面临大自然的威胁，为了团结一致向自然开战，必然要求每一个个体与全体社会成员步调一致。在关键时刻，需要牺牲个体的利益甚至生命。所以，那些自觉地放弃个人利益的人泪然受到社会的尊敬和景仰，他们的头上似乎因此戴美丽的光环，在古代社会，善的行为具有最高的审美价值。发展到今天，那些行为高尚的人，同样使人感到他们内在美的力量。伦理美（心灵美）甚至可以压倒人的形体的丑陋。人们对有美好心灵、高尚行为的人的欣赏常可以撇开其形体因素，是对这些人奉献精神的美学的肯定，善与美在这里完全达到了统一。比如美国总统林肯，他的面相称不上美甚至可以说丑陋：颧骨高耸，眼窝深陷。但现在在世界各地人民面前对林肯的画像（即使非常蹩脚的画像）也不觉得其丑，

原因就在于他为解放黑奴、消除种族隔离而献出了生命，在某种程度上，林肯已经成为人类追求平等与解放的精神的化身。我国当代优秀青年张海迪等也是这样的典型。

庄子《德充符》有一则寓言故事很能说明这个问题：

鲁哀公问孔子说：“卫国有一个面貌丑陋的人，名叫哀骀它。男人和他相处，想念他舍不得离开。女人见了，请求父母说：‘与其做别人的妻子，不如做这位先生的妾。’这样的女人不止有十几个……这必定有异于常人之处。我请他来，果然见他面貌丑陋可以惊骇天下人。但是和他相处，不到一个月，我就觉得他有过人之处，我就对他很信任。这时国内正没有宰相，我就把国事委托给他……没有多久，他就离开我走了，我忧闷得很，好像失落了什么似的……他究竟是个什么样的呢？”

孔夫子讲了不少经之后告诉他说：“这是一个“全”而“德不形”的人，就是说一个纯粹的、道德修养深厚的人。

哀骀它正是一具以他的“善的光辉”照亮世人的人。行动和语言是心灵的表现，行为美和语言也是伦理美的具体表现。尊敬师长，团结同学同事，热心帮助他人，语言纯洁文雅的人，我们可以说他的心灵美。

人性的又一个组成部分是美（美的追求、欣赏、美的创造），这在其它部分将要谈到或已经谈到，本节不再赘述。

以上所谈，不管是“真理的光辉”，还是“善的光辉”，都是“人性的光辉”。

风度之美

风度不是一种美体，而是一种表现；是人体之美、人性之美、个性之美乃至服饰之美的总体表现。或许你走上讲台，从容不迫。授业解惑，口若悬河，人们会说你有风度。或许，你是个外交家，你送往迎来，举止得体；祝酒致辞，轻松自如；谈判桌上，不亢不卑，人们也会说你有风度。指挥千军万马，泰山崩于前而色不变；身为谋士，“运筹帷幄之中，决胜千里之外”，都是盖世风神，美的极致。

如此说来，风度表现在一个人的言谈举止。行态坐姿、待人接物、论理处事……或风流儒雅，或朝气蓬勃，或雷厉风行，或文质彬彬，都是美的。风度之美，人人向往，但并不神秘。只要我们自觉地努力培养，都可达到风度翩翩。我们要做风度佳妙可人，必须开掘我们自身生命的泉源，重视以自我为创造对象。生命的我，将之以适当的形式释放出来，定然风韵自至。

美可以创造，风度美同样可以创造。创造的途径，一曰自信，二曰笑，三曰返璞归真，四曰提高志趣，五曰熔冶智慧，六曰锻铸才情。

先说自信。所谓自信，就是一个人对自己的能力和品貌有充分信心，通俗地讲，就是“自我感觉良好”。自信的人，往往显得落落大方，神采飞扬。

自信的反面是自卑。自卑者往往羞怯胆小。试想，虎头蛇尾，缩手缩脚，低眉顺首，顾左右而言他，哪里会有什么风度可言！立如松，坐如钟，行如风，自然而在显现神采风韵。许许多多的人，为人处事太顾忌别人的眼光，过于考虑别人看法，因此，走起路来，难免蹑手蹑脚，说起话来，难免嗫嚅结巴。意大利著名的电影明星索菲亚·罗兰，美貌风度，倾国倾城。她写过一篇谈女人之美的文章，内中提到一次盛大聚会上有一位女士，钗光鬓影当中，独她一个穿了一袭大红大紫，领口开得极低的衣裙。本来嘛？这并无不可，偏偏这位女士眼神飘忽，时时搜集着诸多来宾对她这身打扮的反应，这就显得小家子气十足了。

唯有自信，才能做到不一味效仿他而人而显出个性。缺自信，邯郸学步，学虎不成反类猫。孔夫子有位得意门生，名叫颜回。孔子对他欣赏之至常常对人赞不绝口：“贤哉！回也”！但他一言一行，一举一动处处模仿孔子，用颜回自己的话来说：“夫子步亦步，夫子趋亦趋，夫子驰亦驰。”意思是讲，孔子走得慢，我也走得慢；孔子走得快，我也走得快；孔子跑，我也跑。这也可以说是一种风度吧，但绝不可称为美的风度。孔子弟子三千，都像颜回那样，那他们师生走到一块，必然形成一幅令人发笑的漫画。

再说“笑”。一笑遮百丑，笑能出风度。我们没有理由不笑。我们是自然的宠儿，天地的骄子，万物的灵长，宇宙的精华。落落寡合，郁郁少欢者，往往是个人主义者。一个人的力量有限，面对自然威力难免手足无措，因而也就笑口难开。笑在生理上的妙用，诸如增加血液循环，促进新陈代谢等等，我们姑且不提。我们要着重指出：笑是优美的风度的一个基本元素。我们待人接物，竖眉撇嘴，满脸冰霜，不仅不可使人接近，还会使人产生敌意和防范心理。但笑，岂能是假笑，岂能是皮笑肉不笑！我们说的笑，是轻松、由衷、自信的舒心的表现。我们仔细观察一个，就会发现，那些步履轻盈，应对从容的人，不是面带微笑，就是笑容可掬；不是一笑嫣然，就是春风满面。其实，我们要做到这样也轻而易举。笑这东西，不要钱买，勿庸找寻，心头轻扬，自然眉头轻舒。当然，生活当中，不如意事常八九，可与人道只二三。但遭遇到不平、困厄之时，更需要表现出一种强者风度。保持舒心的笑，显得潇洒出尘。美国成人教育家戴尔·卡耐基，写了一本世界畅销书《人性的优点》。其中教给人们一种快乐方法：每天早晨起床之后，出门之前，对着镜子，自己对自己说：“我很快乐，我很开心”，等到自己终于笑了起来，才去工作。这种方法。值得我们这些祈盼自己风度迷人的人试验。

三说返璞归真。风度美的一个必要条件是自然率真。止上矫揉造作，语言卖弄高深，伤其真美，出不了风度。晋人最讲究风度美，也最懂得自然率真是真风度的道理。《晋书·王羲之传》上记载：东晋太尉郗鉴，有女长成，叫一门生到名门望族王导家去物色女婿。王导就叫来人亲自到他家东厢，从诸子弟中挑选。王导家的后生们得到消息后，一个个都装得不可不正经，有的看书，有的作文。有的练字。只有一人若无其事，打着赤膊，露出肚皮，

躺在东床上吃东西。门生去之后，据实以报，郗鉴说：“那东床坦腹之人才是理想的对象呢！”原来此人正是大书法家，《兰亭序》的作者王羲之。惟大英雄能本色，本色就是风度。郗鉴可谓慧眼独具。王羲之当时是在自己家里，随随便便，大大咧咧，也符合环境。

自然率真的反面就是矫揉造作。

孔子的风度煞是优美。《论语·述而篇》说：“子之燕居，申申旭也，夭夭如也”，翻译起来，就是：孔子在家闲居，很整齐，很和乐而舒展。俨然如冬天温暖的太阳，使学生弟子沐光浴辉。孔子弟子三千，贤者七十，彬彬之盛。这与他那和蔼、仁慈的风度所产生的亲和力有关。但孔子存在一毛病，喜欢繁文缛节。《史记·孔子世家》记载着一个“子见南子”的故事。就是孔子一个不很光彩的记录。孔子在卫国时，卫灵公夫人南子，叫人对孔子说：“四方的贤者想会见卫灵公，都必先来见我，我是乐意会见他们的。”意思是暗示孔子，你如想见卫灵公，可以先来见我，以通关节。孔子开始表示谢绝，但后来还是去了。孔子趋入宫门，便行一种最恭敬的跪拜礼，长时间向北面（即南子所在的方向）叩头碰地，并对南子夫人说：“我以前未能前来行礼相见，今天特地以礼来报答你了。”

孔子是儒家代表。儒家最讲“礼”，本来也无可厚非，但讲究到如此地步，就给人一种阿谀奉承的感觉，似乎他要讨好南子，走后门，而且，他这样做，也有点矫揉造作，给人视觉上造成不很雅观的印象，难怪孔子的一个学生，脾气一贯真率而且火爆的子路，就对他这种做法很不高兴。害得孔子连连发誓：“我要是有什么做得不对，老天爷厌弃我吧！老天爷厌弃我吧！”这也是太尴尬了。

四说提高志趣。人的志趣有高下之分，反映到人的风度上，就有优劣之别。眼睛盯着蝇头小利，心头萦绕邪僻之想的人。哪能洒脱不羁，光彩照人？古往今来，那些风姿伟岸，放射着崇高美的光华的人，定然是求道者、殉道者。他们抱着“我不入地狱，谁入地狱”的信念，不屈服于权势，不拜于暴力，不仅仅表现出超人的风度，更表现出非凡的风骨。古希腊的苏格拉底，到处宣传知识即美德，告诫人们要“认识你自己”，结果被雅典陪审团以亵渎神灵，毒害青年的罪名判处死刑。他在法庭上拒不认错，有条不紊，逻辑严明地为自己审辩。进了死牢，朋友们、学生们安排他逃走，他倒和朋友学生讨论起“他逃走是否符合正义”的问题来。结论是他逃走不正义的行为。最后，他接过狱卒为他拿来的毒鸩，从容喝下。他说是一句话是嘱咐他的学生不要忘记代他偿还他欠人一鸡。

三国时候，诗人、音乐家嵇康，不肯同流合污，与当时掌握政权的司马氏合作，遭人诬陷，为司马昭所杀。《晋书·嵇康传》写道：嵇康善弹琴曲《广陵散》将刑东市，索琴弹之，曰：“《广陵散》于今绝矣”。

苏格拉底与嵇康的这种风度，真是神人之姿，仙人之表。这种风度，绝非那些志趣滥俗、人格卑者所能。

五说熔冶智慧。智慧藏于人有胸臆，如玉在山，如玉在水。智能，能脱俗，能超然，智者对于人生，能入乎其中，更能出乎其外。常人这于生活，能入乎其中，但不超脱其上加以观察。我们要生存，自然要斗争；但我们要生存得美好，又有必要做无所为的静观。我们不必学古代的隐士，离群索居，但我们能于日常琐事之外，偷得一分闲暇，做一做智者的精神游戏，有助于精神的放松，更能使我们神情气爽，风度高远。

后汉了孟敏，客居太原时，一天，背上背着一种唤作甑的陶器炊具，忽然甑堕地破裂。孟敏也不回头看一下就走了。郭泰问他为什么不回头看看呢？孟敏说道：“甑已破了，看又何用？”

孟敏如此豁达大度，源于他的智者情怀。源于他超凡脱俗的人生智慧。人生天地之间，理当如鱼得水，理当如鸟飞于天。鱼鸟来往从容，无牵无挂，我们何必斤斤计较，烦恼盈怀？

六说锻铸才情。曹操的儿子曹植，字子建，与曹丕是同母兄弟，擅长诗赋，援笔立成。他一度受到曹操的宠爱，差点立为太子。相传曹丕继承帝位后，想迫害曹植，命他七步成诗。曹植即行七步，吟成一诗：煮豆燃豆箕，豆在釜中泣。本是同根生，相煎何太急！意思是讲，豆子在锅中哭泣，诉说自己受到高温煎熬，而无情的豆梗却在锅底越燃越旺，一点也不念及同根所生的情义。如此绝妙好词，信手拈来，比喻贴切，天衣无缝。才高八斗的曹植，七步成诗的风度，令人绝倒。就连那个立意要杀他的同母哥哥曹丕，也杀心顿消。曹植的风度，也就是他的才情。

现代科学，早就破除了生而知之的迷信。天才就是百分之九十九的汗水加一分机遇。我们天资平常，没有什么关系。我们有的是机会，锻炼我们的才情。

艺高人胆大，胆大口手灵。才华横溢自能风度翩翩。致力于才情的锻炼也是培养风度美的重要途径。

让美的理想照亮人生

理想，就是对未来的设计。理想来自实践，又照耀着人类的征程。人类之能够脱离动物界，走上自己的道路，不就是人类的理想之功么。如果说，人类是自然之子，莫若说人类是自己的父母太阳的光芒照射地球，产生了生命，继而在劳动中又产生了原始人类。这是人类的第一次诞生。但人类从诞生起，没有一天满足过自己的处境。于是他们挣扎着，人向大自然的斗争中，一天天地改变着自己的感官、形貌、体态，改变着自己的内心世界，可以说，人类每时每刻都在更新着自我，也可以说人类使自己一次又一次地重新诞生。从这个意义讲，人是自己的生产者。

人靠自己的头脑立于大地，而不靠双脚立于大地。人脑是一个无法监测的黑箱。人类的每一次新生的孕育正是在人脑中完成的。人脑最伟大的功用

就是对未来的向往与设计。

人类的祖先本来四肢着地爬行，爬来爬去，在陆地上爬出了一道道纹路。条条纹路组合起来，也就是那么一个平平常常的平面。我们可以将我们那些手足并用在大地上奔跑的祖先叫做“平面动物”。

后来我们的祖先抬起了头颅，在真正地能上天穿云破雾之前，那漫长的岁月里，人类的心灵已经飞遍了整个宇宙。

望着在上翻飞的自由之鸟下意识地晃动着自己的双手。他们的语言我们现今已无法懂得，但我们揣想，他们的心声是“我要飞”。

看着在大海里冲浪戏水的鱼，不知从何年何月何日开始，我们的祖先想象出水下龙宫的贝阙珠般。一个如火如荼的愿望由此产生：“我要潜入大海的心脏。”

后来，人类有了深水潜艇。

再后来，人类有了飞机、宇宙飞船。

现在，地球这个曾经受到人类顶礼膜拜的巨大星体，在宇航员的视野中，已经是一个很不起眼的蓝色的小球了；它那样地小。人类凭着自己的实践，真实地感受到了宇宙的无垠。

促成这一切的，就是人类的理想。

理想的美。首先也就在于理想对于人类的功利意义，在于理想的美。理想拖着人类往前走，是人类进步的动力源。因为如此，所以它美。

理想对于至高的善和至高的追求。导致了人的身体、饮食结构、生活方式、社会制度……的改变，使人类一步一步地走向更为高级的完善的阶段。人类自觉地设想自我，自觉地改变自己，使人类日日常新。人们说，太阳每天都新的，但太阳每天的“新”，是无知自觉的。这种“新”，其实是日趋老化。而人类的“新”，则是自觉的新。正如伟大的马克思主义者李大钊在他著名的散文《今》所说：以今日之我扑杀昨日之我，以明日之我，扑杀今日之我。这里的“扑杀”，是“自新”的一种形象性说法。

理想使人类的生存范围日渐扩大，原生态的自然日益被人类蚕食鲸吞。因而，人类的审美范围一天天扩大，审美对象一天天增多。

人类总体的理想寓于每个个体的理想之中。

一个美的人，一个美丽的心灵必定有一个美丽的理想居于其中。

一个人来到世上，无知识，无道德，无能力，精赤裸裸，就如一粒种子。这粒种子的开花发芽结果，固然有赖于他所处的环境，但更根本的，依靠他自身的发育、扩张。成长的过程是痛苦的。但如果他自觉地提升自我，那么他在自身成长过程中，必将无比快乐。

理想具有一定非同小可的凝聚生命的力量。一个志存高远的人。他的生活具有鲜明的目标感。他会根据目标规范自己的一举一动，使自己的每一动作都朝向一个目标。他生活得有序、紧凑，表现出一种力度美。而一个没有理想的人，他的生活如一盘散沙，他会东遛西荡、左顾右盼。街上轧死一个

人，他会跑去看半天热闹；到别人家串门，他觉察不了别人时光多么宝贵，坐上半天东拉西扯。空耗了自己的生命，更浪费了别人的生命。按鲁迅的说法，这就等于“谋财害命”了。有理想者，往往生机勃勃，无理想者，往往死气沉沉。理想伟大的人，神貌溢光流彩，志几卑下者，则往往神情委琐。鲁文公七年，狄（少数民族国家）侵鲁国西部边境，鲁文公派人向晋国告急，赵盾叫贾季去问狄相舒，并表示让狄国侵略鲁国。舒问贾季：“赵衰、赵盾二人比较起来，哪一边好一些？”贾季答道：“赵衰象冬天的太阳，赵盾像夏天的太阳。”赵衰、赵盾是父子俩，衰成赵成子，随公子重耳（晋文公）流亡在外十九年，助重耳回国即位，并创建霸业，都有使晋国居为诸侯霸主的志向，因而贾季说他们的相貌举止都像太阳一样放出光彩。可见理想助成人的体貌，使人的体貌现出充沛的活力和人性的光华。

“美的理想”是第三表现是意志的美，身怀鸿鹄之志的人，在实现自己的理想的过程中往往表现出超人的意志。在痛苦的逆境之中，他有自我控制的强大约束力。他表现得完全是自己的生命航船的舵手，在惊涛骇浪中稳稳地掌握着航向。他是摧不垮，打不败的。遭受宫刑的汉朝历史学家、文学家司马迁，因有写出一中“究大人之际，通古今之变”的历史巨著的宏愿。故能几十年如一日，含羞忍辱，终于完成史学名著《史记》的伟业。再如《钢铁是怎样炼成的》的作者，苏联小说家奥斯特洛夫斯基、长征途中的红军战士，他们的意志之美都可与日月争光。他们的钢铁意志，是他们的伟大理想的行为表现。

个人的理想如果是美的，那就必然与人类的伟大理想一致。如果相左，那就无所谓美了。那种所谓的个人“理想”，其实应该称做欲念。个人最高最美的理想必然与人类彻底解放的伟大的理想融汇一起。

青年时代的周恩来，东渡日本，探索救国救民的真理。旅日前夕，写下了一首闪耀着理想之美的诗篇《大江歌罢掉头东》：

大江歌罢掉头东，
邃密群科济世穷。
面壁十年图破壁，
难酬蹈海亦英雄。

他去日本留学不是寻找个人的幸福安逸，而是为了拯救苦难的祖国于水火之中（“济世穷”）。他决心“面壁十年”，实际上也就是准备奋斗一辈子。不能实现自己的理想，葬身碧波也不失为英雄好汉！他鞠躬尽瘁，死而后已，将自己的小我彻底投入到人民群众的大我之中。周恩来的一切，外貌，风度、性格、品德，都是美的，而他那救国救民——解放全人类的崇高理想的美，又居于中心地位。

人类是一个生成过程，从来没有定型。人类总是为自己铸造的模型，整个人类历史，都响彻着锻造新的人类模型的叮当悦耳之声。人类的大生命在宇宙当中爆破，形成一朵腾挪摇荡的奇葩。其爆破的美就是人类的理想。十

十全十美或尽善尽美是达不到的，但人的美丽也就体现在对尽善尽美的至死不渝的追求。正如德国大诗人歌德所说：“十全十美是天堂的尺度，而要达到十全十美的愿望，则是人类的尺度”。让崇高的理想之光照亮人生的航程，使生命更光辉。

第五章美的鉴赏

在鉴赏中美化自身

宋代散文家、诗人苏轼，同时也是一位鉴赏大师。有一次一位刚学写诗的人作了一首自以为得意的诗送给苏轼评论。苏轼看完之后沉吟不语。此人急切地问他：这首诗可得多少分？苏轼回答：十分。来人容光焕发。没想到接着苏轼来了一句：三分诗，七分读。

苏轼的话意思是否定那首诗，但他无意中道出了审美鉴赏的重要意义。我们可以据此推开演开来，将“诗”涉及到一切审美现象，将“读”推及到一切审美活动，这句话同样有它充足的理由。持这种理论观点的人认为艺术作品的最终完成是在读者过程（注意：这里的“阅读”代表一切鉴赏活动）。比如一首乐曲，它就存在于这首乐曲在音乐厅里的每一次演奏中。没人演奏，没人去听，这首乐曲就没有价值。艺术作品的意义是欣赏者大家参与共同完成的。艺术家完成一部作品，只是做了第一步的工作。我们讲的“三分是诗，七分是读”跟这种理论是相通的。不仅仅美的艺术是如此，现实中美的事物也是如此，一个美丽容貌、一个优美个性、美好的人际关系、美好的心灵……总之，人本身的美以及人的生活一切方面的美，都无时无刻不在向人们发出信息，要求欣赏。美是客观的，你不欣赏它，它照样存在着，无损于它的一丝一毫，但对于人类实践主体来说，不欣赏美，却是一种莫大的损失，因为这样等于削减了一个最富有诗意的人生内容，将人贬低到动物的地位上去了，动物是不懂得鉴赏美的。一个人的心灵得不到美的因素的滋润，他的内心世界就会枯萎干涸。不会欣赏美，当然也不会创造美。欣赏是创造美的第一步，创造美的过程也寓有欣赏在内，大艺术家同样是鉴赏大师。普通人一般没有创造艺术的才华，然而通过欣赏，又或多或少地成为一个艺术家了。人们欣赏美，客观的美就和人建立了一种亲密的关系，美的事物成为审美的对象。所以，人们欣赏美，就将美纳入了人的主观生活，从而人的生活从客观的到主观的（精神的）都浸润着美的因素，进而使生活真正成为美的生活。

你可能会说：世上的人，只要他有一双眼睛，他就在看呀；只要有一双耳朵，他不在听呀。但是，审美鉴赏不是一般的看，也不是一般的听。我们一般情况下运用我们的视听感官，是去完成功利目的的，我们吃饭，我们穿衣，我们旅行，时时刻刻都在运用我们的五官感觉。这当然太重要了，没有这种运用我们就活不下去。而当我们运用视听感官去审美的时候，我们不带任何功利目的。我们看画、听音乐、读小说、欣赏大自然的山水水……既不是为了挣钱，更不是为了裹腹，而是为了寻求对美的渴望的满足，为了在对美的欣赏中获得心灵的愉悦。为了欣赏美的事物，美的艺术，人们废寝忘食。古典小说那“欲知后事，且听下回分解”引得人们穷追不舍。鲁智深打死郑屠，他会往何处去？梁山好汉三打祝家庄，最后赢了没有？牵肠挂肚。

林黛玉焚诗稿断痴情，又赚了多少的眼泪。有一首歌这样唱：在那遥远的地方，有一位好姑娘，人们走过她的帐房，都要回头留恋地张望……我愿抛弃了财产，跟她去放羊，每天看着那粉红的小脸，和那美丽金边的衣裳……这就是美的鉴赏。它是那样自愿，那样主动地追求，而不带半点占有欲望，不带半点儿物质追求，不带半点儿肉欲和下流。记得俄国革命民主主义文学批评家别林斯基专门阐述过这种审美态度。他说：“一个漂亮无比的女子出现在眼前，在她的脸部特征中您丝毫找不到这样的表情，这种表情不是感情、心灵、善良、爱情、献身精神、思想和意愿的高尚的化身……它们仅仅是漂亮、迷人、生动，更多就没有了；您没有爱这一女子，也不想成为她的爱人。您冷静地欣赏她的动作和优雅和姿态的娇媚，但同时，面对着她，您的心跳似乎跳动得更剧烈了，一种温柔的幸福和谐感瞬间充斥了您的心灵……”审美也不是科学的分析。你如果在心里将这位美人分成消化、循环、分泌等几在系统，又由女子的姣好面容推测她的营养结构，这种等于拿显微镜照人体的态度同样不是审美的。

对审美对象采取审美态度，人作为审美主体，就会进入一种“入神”之境。他的全副情感、理智、想象都投入到审美对象的形式和内容中去，而对现实置之不顾。苏轼说与他同时代的画家文与可画竹，“身与竹化”，这说的是审美创造，但实际上也道出了美的鉴赏的心理流程。我们一看电影，就会忘怀现实，而如果还挂记家里晒在外面的被子没有收回，担心放在影院门口的单车被人偷掉，那以，好端端的一部电影就会被糟践得兴味索然。

审美鉴赏的心理，是想象、情感、理解诸种心理现象的综合。我们进入“入神”状态，我们的想象便会不自主地飞翔。看到一片废墟的圆明园（圆明园的美是“残缺美”），我们仿佛看到（联想是想象的初级形式）慈禧太后的荒唐误国，看到八国联军入侵的残暴，想到中华儿女一百多年的艰苦卓绝的斗争。我们的眼前仿佛出现了腾腾的火焰，我们的耳边仿佛响了枪炮声、喊杀声，一百多年的历史像一幕幕电影在我们眼前重演。这就是想象，是审美诱发的想象。想象是超越时空的自由心智活动，可以上下几千年，纵横数万里。人的生存是有限的。要受制一定时间与空间，但我们审美的想象却可以超越时空，诱导我们与无限沟通。唐代诗人韩愈，在他的《听颖师弹琴》里，就惟妙惟肖地刻画了他在听颖师弹琴过程的想象：

昵昵儿女语。恩怨相尔汝。

划然变轩昂，勇士赴敌场。

浮云柳絮无根蒂，天地阔远随飞扬。

喧啾百鸟群，忽见孤凤凰。

随着琴声的袅袅升腾，仿佛小女儿大耳鬓厮磨，窃窃私语，互诉衷肠，中间还似乎夹杂一些嗔怪之声。正当听者沉浸在柔情蜜意的氛围里，琴声骤然激越，作者又仿佛看见勇猛的将士挥戈跃马冲入敌阵，接着琴声又由刚转柔，呈起伏动荡之姿，作者又想象出天朗气清、风和日丽，远处飘动着几片

白云，近处摇曳着几丝柳絮。蓦地，琴声喧闹，“嘈嘈切切错杂弹”，作者又仿佛听到百鸟齐鸣，在众鸟之中，一只凤凰引吭长歌……

想象的翅膀需要情感的动力。美的鉴赏自始至终伴随着情感的活动。刘勰在《文心雕龙》中说，“登山则情满于山，观海则意溢于海。”这就是审美的过程中情感的自由运动。我们看一出喜剧，时常为之捧腹大笑；我们看一出悲剧，则悲从中来，流泪不已。如果毫不动情，还叫什么鉴赏？东晋将军桓伊（字子野），酷爱音乐，善于吹笛，当时称为“江左第一”。《世说新语》上讲：桓子野每闻清歌，辄唤‘奈何’！谢公（指谢安）闻之曰：子野可谓一往情深。”我们对美与艺术，只有“一往情深”，才能品出其中三昧。

孔子说：仁者乐山，智者乐水。山与水本是无生命无情趣的自然物，但人对山水发生鉴赏，就会将它们比拟为有生命、有情趣的自然物，但人对山水发生鉴赏，就会将它们比拟为生命、有情趣的生物。这是审美的一种常见的现象。李白的诗：“相看两不厌，唯有敬亭”。辛弃疾也有这样的词句：“我见青山多妩媚，料青山见我亦如是。”单单是是艺术家才有这分痴情？其实，人只进入审美，就会发生这种“移情”现象。里普斯说过：“审美的欣赏并非对于一个对象的欣赏，而是一个对于自我的欣赏。”这一理论取消美的客观性，当然大错特错，但审美欣赏不移情，感情不与美的事物往还交接，就断断不可能。

毫无疑问，情感与想象是审美的心理的重要因素，然而，审美情感的深处也有理性的根基。一方面是我们过去对事物对世界的认识理解沉积的感情的深处。而以一种不易觉察的方式决定着情感的流向；另一方面，在具体的审美的过程中，同时要有理性的参与和帮助。只不过也是一种不易觉察的方式而已。《红楼梦》第二十三回“西厢记妙词通戏语，牡丹亭艳曲警芳心”有一段精彩有关于审美心理的描写，从中我们可以看到想象、情感、理解是如何联合一起发生作用的。

（黛玉）正欲回房，刚走到梨香院墙角上，只听墙内笛韵悠扬，歌声婉转。林黛玉便知是那十二个女孩子演习戏文呢。只是林黛玉素不喜看戏文，便不留心，只管往前走。偶然两句吹到耳内，明明白白，一字不落，唱道是“原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣。”林黛玉听了，倒也有十分感慨缠绵，便止住步侧耳细听，又听唱道是：“良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院。”听了这两句，不觉点头自叹，心下自思道：“原来戏上也有好文章。可惜世人只知看戏，未必能领略其中的趣味。”想毕，又后悔不该胡想，耽误了听曲子。又侧耳时，只听唱道：“则为你如花美眷，似水流年……”林黛玉听了这两句，不觉心动神摇。又听道：“你在幽闺自怜”等句，亦发如醉如痴，站立不住，便一蹲身坐在一块山子石上，细嚼“如花美眷，似水流年”八个字的滋味。忽又想起前日古人诗中有“水流花谢两无情”之句，再又有词中有“流水落花春去也，天上人间”之句，又兼方才听见《西厢记》

中“花落水流红，闲愁万种”之句，都一时想起来，凑聚在一起。仔细忖度，不觉心痛神痴，眼中落泪。

林黛玉听到的唱词是《牡丹亭》中女主人公杜丽娘游园时的一段唱词。杜丽娘年青貌美，春天里来到花园，看至百花盛开、春光明媚，感叹自己青春寂寞，韶华虚度。这段唱词情意深长，余香满口，不由得林黛玉不为之心动。她先是“恻耳细听”，到后来“居然站立不住，一蹲身便坐在山子石上”，进入忘我的境界，作者用了“心动神摇”、“如醉如痴”、“心痛神痴”等词语层次分明地标划出了林黛玉心理变化的轨迹。唱词引发她的想象、她的共鸣，激起她自怜自伤的情绪，情到极处，眼中落泪。她对唱词的感觉如此深刻，如此动情，更在于她自己也是一位精通诗词的女才子，她能够将其他一些类似的诗词名句刹那间融汇到一块加以理解，正是这种理解加深了她的情感。

美的鉴赏使鉴赏者得到极大的愉悦。这种高级的精神愉悦绝不同于生物快感，我们经历一番饥饿，然后吃饱喝足，也可以感到极大的愉快，但这种愉快是物质性的，是任何生物都可以感觉得到的，而审美愉悦则是专属于人的精神快感。苏轼写道：“宁可食无肉，不可居无竹。”竹是一种高雅的审美的对象，是古代文人高洁品性的象征，对竹的鉴赏的快感是吃肉的美味无法替代、无法比较，所以苏轼作出了这种选择。也许读者会有疑问：前面所写林黛玉听唱词，不是落泪吗？落泪不是说明她很悲伤？悲伤还有什么快感可言？但是，审美情感跟现实情感不一样。审美情感比日常往往包含着丰富深刻的社会内容但又已经从现实情感的直观的狭隘的个人功利升华出来。现实生活中愤怒、悲伤的情感有伤身体，那是因为引起愤怒。但在审美过程中情形则大不一样，引起我们愤怒、悲伤的人和事件与我们有距离，我们内心深处非常明白我们是在观赏，不是亲历其事。所以，艺术使我们产生的恐惧、哀怜、愤怒的同时，获得情感宣泄的快意。仿佛久已郁积在我们的心中的有害情绪释放出去，因而产生一种轻松感。艺术诱感人流泪，但同时给流泪的人以快感的报酬。艺术和美宣泄、升华、净化人情绪的功能甚至使美和艺术成为治疗疾病的良药。清代焦循在《花产农谭》谈到《赛琵琶》（乐曲名）会使人“久病顿苏”。德国哲学家尼采在观看了比才的歌剧《卡门》之后曾说：“我近来患病，听了这音乐之后病就痊愈了。我十分感谢它。”这显然不是夸张。美是对立统一规律的感性显现，具有和谐的节律特征。人一产生疾病，心理就会失去平衡，走向一团乱麻的无序状态，这时，经和谐的美与艺术一调节，可以重新走向平衡、有序。

“阳春召我以烟景，大块假我以文章”。李白在《春夜宴桃李园序》一文如此深情地说。自然、社会、艺术当中，“美”不胜收。诸多美的信息，靠我们去解读。阿尔卑斯山美丽的山谷中有一个标语牌，上写：“慢慢走，欣赏啊！”我们在生活当中理应如此。让我们在审美中美化自身。

