第一图书网, tushu007.com

# <<文艺心理学>>

## 图书基本信息

书名：<<文艺心理学>>

13位ISBN编号：9787540753023

10位ISBN编号：7540753021

出版时间：2011-10

出版时间：漓江出版社

作者：朱光潜

页数：326

字数：250000

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：http://www.tushu007.com

第一图书网, tushu007.com



## 前言

再版附记　　这部书印行之后，承许多读者给以好评，有些学校哲学系和艺术系专修科已采用它为课本。
这些鼓励引起我让它出再版的意思。
第一版中有错字20余，已承北京大学同学刘禹昌君替我勘正。
常风君劝我加上一个参考书目录，使有志作进一步研究的人们有途径可寻。
我原有一个很详细的书目，怕它占篇幅太多，所以没有付印。
读者既然觉得这是本书的一个缺陷，我所以趁再版的机会设法来弥补它。
现在附加的书目力求简要，因为书开得太多了，徒眩读者的心目，反而阻碍进一步研究的企图。
一九三七年二月北平慈慧殿

第一图书网, tushu007.com



## 内容概要

《文艺心理学》是著名美学家朱光潜先生美学研究方面的代表作，也是我国现代较早较系统的美学专著之一。
《文艺心理学》以生动活泼、深入浅出的方式，将外国现代美学理论与中国古代美学思想相结合，论述了美感经验、文艺与道德等诸多问题，同时对西方一些主要美学流派进行了介绍，是中国美学史上最重要的经典著作之一。

## 作者简介

朱光潜（1897-1986），安徽桐城人，著名美学家、文艺理论家、翻译家，我国现代美学的开拓者和奠基者之一。
主要著作有《文艺心理学》、《悲剧心理学》、《西方美学史》、《给青年的十二封信》、《谈修养》、《谈美》、《谈论》、《谈文学》等。

第一图书网, tushu007.com



## 书籍目录

第一章 美感经验的分析(一)——形象的直觉
第二章 美感经验的分析(二)——心理的距离
第三章 美感经验的分析(三)——物我同一
第四章 美感经验的分析(四)——美感与生理
第五章 关于美感经验的几种误解
第六章 美感与联想
第七章 文艺与道德(一)——历史的回溯
第八章 文艺与道德(二)——理论的建设
第九章 自然美与自然丑——自然主义与理想主义的错误
第十章 什么叫做美
第十一章 克罗齐派美学的批评——传达与价值问题
第十二章 艺术的起源与游戏
第十三章 艺术的创造(一)——想象与灵感
第十四章 艺术的创造(二)——天才与人力
第十五章 刚性美与柔性美
第十六章 悲剧的喜感
第十七章 笑与喜剧
附录一 近代实验美学
附录二 朱自清序
附录三 简要参考书目

## 章节摘录

版权页：这是一部研究文艺理论的书籍。
我对于它的名称，曾费一番踌躇。
它可以叫做《美学》，因为它所讨论的问题通常都属于美学范围。
美学是从哲学分支出来的，以往的美学家大半心中先存有一种哲学系统，以它为根据，演绎出一些美学原理来。
本书所采的是另一种方法。
它丢开一切哲学的成见，把文艺的创造和欣赏当作心理的事实去研究，从事实中归纳得一些可适用于文艺批评的原理。
它的对象是文艺的创造和欣赏，它的观点大致是心理学的，所以我不用《美学》的名目，把它叫做《文艺心理学》。
这两个名称在现代都有人用过，分别也并不很大，我们可以说，“ 文艺心理学 ”是从心理学观点研究出来的“ 美学 ”。
这部书还是我在外国当学生时代写成的。
原来预备早发表，所以朱佩弦先生（朱自清，字佩弦——编者注）的序还是1932年在伦敦写成的。
后来自己觉得有些地方还待修改，一搁就搁下了四年。
在这四年中我拿它做讲义在清华大学讲过一年，今年又在北京大学的《诗论》课程里择要讲了一遍。
每次讲演，我都把原稿更改过一次。
只就分量说，现在的稿子较四年前请朱佩弦先生看过的原稿已超过三分之一。
第六、七、八、十、十一诸章都完全是新添的。
在这新添的五章中，我对于美学的意见和四年前写初稿时的相比，经过一个很重要的变迁。
从前，我受从康德到克罗齐一线相传的形式派美学的束缚，以为美感经验纯粹地是形象的直觉，在聚精会神中我们观赏一个孤立绝缘的意象，不旁迁他涉，所以抽象的思考、联想、道德观念等等都是美感范围以外的事。
现在，我觉察人生是有机体；科学的、伦理的和美感的种种活动在理论上虽可分辨，在事实上却不可分割开来，使彼此互相绝缘。
因此，我根本反对克罗齐派形式美学所根据的机械观和所用的抽象的分析法。
这种态度的变迁我在第十一章——《克罗齐派美学的批评》——里说得很清楚。
我两次更改初稿，都以这个怀疑形式派的态度去纠正从前尾随形式派所发的议论。
我对于形式派美学并不敢说推倒，它所肯定的原理有许多是不可磨灭的。
它的毛病在太偏，我对于它的贡献只是一种“ 补苴罅漏 ”。
做学问持成见最误事。
有意要调和折衷，和有意要偏，同样地是持成见。
我本来不是有意要调和折衷，但是终于走到调和折衷的路上去，这也许是我过于谨慎，不敢轻信片面学说和片面事实的结果。
现在一般人对于研究文艺理论，似乎还存有一种不应有的轻视。
创作者说：“ 我没有你那些文艺理论，还是能创作；你有了那些文艺理论，还是不能创作。
”欣赏者说：“ 文艺的美妙和神秘是不能用科学方法分析的，你把它加以科学方法的分析，结果是使‘ 七宝楼台，拆碎不成片段 ’。
”这些话固然都“ 持之有故，言之成理 ”，但是研究文艺理论者并不必因此而消灭他的生存权。
他可以作如下的辩护：一切事物都有研究的价值。
科学并不把世间事物划为“ 应研究的 ”和“ 不应研究的 ”两种。
除非是自甘愚昧，除非是强旁人跟着他自甘愚昧，文艺创作者和欣赏者没有理由菲薄旁人对于文艺做科学的活动，这就是说，根据创作和欣赏的事实，寻求关于文艺的原理。
一个人研究一种学问，原因不外两种：一种是那种学问对于他有直接的实用，像儿童心理学对于教育家；一种是它虽没有直接的实用，而它的问题却易引起好奇心，人要研究它，好比小孩子们要钻进迷

径里去寻出路，只因为这事本身有趣。
关于文艺理论的研究，我们纵退一步承认它对于创作和欣赏无实用，也不能就因此把它一笔勾销。
它既有问题，就能刺激好奇心，就能引起研究的兴趣。
何况文艺理论的研究，对于创作和欣赏并非毫无实用哩！
先就创作说，“眼高”固然有“手低”的，“眼低”而“手高”的似乎并不多见。
文艺到现代大致已离开“自然流露”而进到“有意刻画”的阶段，这就是说，它已经变成有“自意识”的活动了。
每个艺术家迟早都不免要思量到内容与形式、艺术与人生、写意与写实种种问题上去。
他个人在实际经验中所体验得来的，像达·芬奇的《画论》、歌德和爱克曼的《谈话录》、罗丹的《艺术论》、福楼拜的《书信集》之类，固然十分可宝贵；但是每个艺术家不一定都有工夫和兴趣，尤其不一定都有冷静的分析力，去作理论的建设。
如果他稍稍留心治文艺理论者所得的结果，也许对于平常自己所思量的问题不至持褊狭的甚至于错误的见解。
在文艺方面，错误的见解流弊之大，并不亚于低劣的手腕。
说到欣赏，文艺理论的研究简直是不可少的。
既云欣赏，就不能不明白“价值”的标准和艺术的本质。
如果你没有决定怎样才是美，你就没有理由说这幅画比那幅画美；如果你没有明白艺术的本质，你就没有理由说这件作品是艺术，那件作品不是艺术。
世间固然也有许多不研究美学而批评文艺的人们，但是他们好像水手说天文，看护妇说医药，全凭粗疏的经验，没有严密的有系统的学理做根据。
我并不敢忽视粗疏的经验，但是我敢说它不够用，而且有时还误事。
趁这个机会，我不妨略说个人的经验。
从前我绝没有梦想到我有一天会走到美学的路上去。
我前后在几个大学里做过十四年的学生，学过许多不相干的功课，解剖过鲨鱼，制造过染色切片，读过建筑史，学过符号名学，用过熏烟鼓和电气反应表测验心理反应，可是我从来没有上过一次美学课。
我原来的兴趣中心第一是文学，其次是心理学，第三是哲学。
因为欢喜文学，我被逼到研究批评的标准、艺术与人生、艺术与自然、内容与形式、语文与思想诸问题；因为欢喜心理学，我被逼到研究想象与情感的关系、创造和欣赏的心理活动以及趣味上的个别的差异；因为欢喜哲学，我被逼到研究康德、黑格尔和克罗齐诸人讨论美学的著作。
这么一来，美学便成为我所欢喜的几种学问的联络线索了。
我现在相信：研究文学、艺术、心理学和哲学的人们如果忽略美学，那是一个很大的欠缺。
本书附载《近代实验美学》三篇，略述近代心理学家做美学实验所走的路径、所用的方法和所得的结果。
这些都是枯燥的事实，但是我相信科学家最重要的训练是学会看重枯燥的事实，和在枯燥的事实中寻出趣味，所以这三篇对于文艺心理学者或许不无裨补。
本书泛论文艺，我另外写了一部《诗论》，应用本书的基本原理去讨论诗的问题，同时，对于中国诗作一种学理的研究。
这部书的完成靠许多朋友的帮助。
第一是朱佩弦先生，他在欧洲旅途匆忙中替我仔细看过原稿，做了序，还给我许多谨慎的批评。
第六章《美感与联想》就是因为他对于原稿不满意而改作的。
其次是夏丏尊先生，他在这个书业不景气的年头，让这部比较专门的书有出版的机会。
最后是内子今吾，她在本书起稿时给我许多鼓励，稿成后又辛辛苦苦地一再校正错误。
趁这个机会，我向他们表示感谢。
一九三六年春天在北平再版附记这部书印行之后，承许多读者给以好评，有些学校哲学系和艺术系专修科已采用它为课本。
这些鼓励引起我让它出再版的意思。

第一版中有错字20余，已承北京大学同学刘禹昌君替我勘正。
常风君劝我加上一个参考书目录，使有志作进一步研究的人们有途径可寻。
我原有一个很详细的书目，怕它占篇幅太多，所以没有付印。
读者既然觉得这是本书的一个缺陷，我所以趁再版的机会设法来弥补它。
现在附加的书目力求简要，因为书开得太多了，徒眩读者的心目，反而阻碍进一步研究的企图。
一九三七年二月北平慈慧殿第一章 美感经验的分析（一）——形象的直觉近代美学所侧重的问题是：“ 在美感经验中你们的心理活动是什么样？
”至于一般人所喜欢问的“ 什么样的事物才能算是美 ”的问题还在其次。
这第二个问题也并非不重要，不过要解决它，必先解决第一个问题：因为事物能引起美感经验才能算是美，我们必先知道怎样的经验是美感的，然后才能决定怎样的事物所引起的经验是美感的。
什么叫做美感经验呢？
这就是我们在欣赏自然美或艺术美时的心理活动。
比如在风和日暖的时节，眼前尽是娇红嫩绿，你对着这灿烂浓郁的世界，心旷神怡，忘怀一切，时而觉得某一株花在向阳带笑，时而注意到某一个鸟的歌声特别清脆，心中恍然如有所悟。
有时夕阳还未西下，你躺在海滨一个崖石上，看着海面上金黄色的落晖被微风荡漾成无数细鳞，在那里悠悠蠕动。
对面的青山在蜿蜒起伏，仿佛也和你一样在领略晚兴。
一阵凉风掠过，你才猛然从梦境惊醒。
“ 万物静观皆自得，四时佳兴与人同。
”你只要有闲工夫，竹韵、松涛、虫声、鸟语、无垠的沙漠、飘忽的雷电风雨，甚至于断垣破屋，本来呆板的静物，都能变成赏心悦目的对象。
不仅是自然造化，人的工作也可发生同样的快感。
有时你整日为俗事奔走，偶然间偷得一刻余闲，翻翻名画家的册页，或是在案头抽出一卷诗、一部小说或是一本戏曲来消遣，一转瞬间你就跟着作者到另一世界里去。
你陪着王维领略“ 兴阑啼鸟散，坐久落花多 ”的滋味。
武松过冈杀虎时，你提心吊胆地挂念他的结局；他成功了，你也和他感到同样的快慰。
秦舞阳见秦始皇变色时，你心里和荆轲一样焦急；秦始皇绕柱而走时，你心里又和他一样失望。
人世的悲欢得失都是一场热闹戏。
这些境界，或得诸自然，或来自艺术，种类千差万别，都是“ 美感经验 ”。
美学的最大任务就在分析这种美感经验。
要知道近代美学对于此种分析所得的结论，我们不能不把美学和哲学的渊源指点出来。
美学是从哲学分支出来的。
从休谟（Hume 1711-1776）、康德（Kant 1724-1804）一直到现在，近代哲学都偏重知识论。
知识论的根本问题就是：我们如何知道宇宙事物的存在？
这个问题引起近代哲学家特别注意到以心知物时的心理活动。
比如说我们知道这张桌子，“ 知 ”的方式是否只有一种呢？
据近代哲学家的分析，对于同一事物，我们可以用三种不同的“ 知 ”的方式去知它。
最简单最原始的“ 知 ”是直觉（intuition），其次是知觉（perception），最后是概念（conception）。
拿桌子为例来说。
假如一个初出世的小孩子第一次睁眼去看世界，就看到这张桌子，他不能算是没有“ 知 ”它。
不过他所知道的和成人所知道的绝不相同。
桌子对于他只是一种很混沌的形象（form），不能有什么意义（meaning），因为它不能唤起任何由经验得来的联想。
这种见形象而不见意义的“ 知 ”就是“ 直觉 ”。
假如这个小孩子在看到桌子时同时看到他的父亲伏在桌上写字，或是听到人提起“ 桌子 ”的名称，到第二次他看见这张桌子时，他就会联想到他的父亲写字或是“ 桌子 ”这个名称，桌子对于他于是就有意义了，它是与父亲写字和“ 桌子 ”字音有关系的东西。

这种由形象而知意义的知就是通常所谓“ 知觉 ”。
在知觉的阶段，意义不能离开形象，知的对象还是具体的个别的事物。
假如这个小孩子逐渐长大，看到的桌子逐渐多，其中有圆的，有方的，有黄色的，有黑色的，有木制的，有石制的，有供写字用的，有供开饭用的，形形色色不同，但是因为同具桌子所必有的要素，它们统叫做“ 桌子 ”。
此时小孩子不免常把一切桌子所同具的要素悬在心目中想，这就是说，离开个别的桌子的形象而抽象地想到桌子的意义。
做到这一步，他对于桌子就算是有一个“ 概念 ”了。
概念就是超形象而知意义的知，它是经验的总结账，知的成熟，科学的基础。
在理论上，这三种知的发展过程，直觉先于知觉，知觉先于概念。
但是在实际经验中它们常不易分开。
知觉绝不能离直觉而存在，因为我们必先觉察到一件事物的形象，然后才能知道它的意义。
概念也绝不能离知觉而存在，因为对于全体属性的知必须根据对于个别事例的知。
反过来说，知觉也不能离概念而存在，因为知觉是根据以往经验去解释目前事实，而以往经验大半取概念的形式存在心中。
比如说“ 这是一张桌子 ”时，我们是在知觉桌子，同时也是在用概念，因为“ 桌子 ”是全类事物的共名，就是一个概念。
因此近代哲学家常否认知觉和概念可分割开来。
现代意大利美学家克罗齐（Croce）在他的《美学》里开章明义就说：“ 知识有两种，一是直觉的（intuitive），一是名理的（logical）。
”他所谓“ 名理的知识 ”就兼指知觉与概念。
据以上的分析，知的方式根本只有两种：直觉的和名理的。
这个分别极重要，我们必先明白这个分别然后才能谈美感经验的特征。
像克罗齐所说的，直觉的知识是“ 对于个别事物的知识 ”（knowledge of individua things），名理的知识是“ 对于诸个别事物之间的关系的知识 ”（knowledge of the relations between them）。
一切名理的知识都可以归纳到“ A为B ”的公式。
比如说“ 这是一张桌子 ”，“ 玫瑰是一种花 ”，“ 直线是两点之间最短的距离 ”。
这个“ A为B ”公式中B必定是一个概念，认识“ A为B ”就是知觉A，就是把一个事物“ A ”归纳到一个概念“ B ”里去。
看见A而不能说它是某某，就是对于A没有名理的或科学的知识。
就名理的知识而言，A自身无意义，它必须因与B有关系而得意义。
我们在寻常知觉或思考中，绝不能在A本身上站住，必须把A当着一个踏脚石，跳到与A有关系的事物上去。
直觉的知识则不然。
我们直觉A时，就把全副心神注在A本身上面，不旁迁他涉，不管它为某某。
A在心中只是一个无沾无碍的独立自足的意象（image）。
A如果代表玫瑰，它在心中就只是一朵玫瑰的图形。
如果联想到“ 玫瑰是木本花 ”，就失其为直觉了。
这种独立自足的意象或图形就是我们所说的“ 形象 ”。
直觉与名理的知识有别，如上所述。
从康德以来，哲学家大半把研究名理的一部分哲学划为名学和知识论，把研究直觉的一部分划为美学。
严格地说，美学还是一种知识论。
“ 美学 ”在西文原为aesthetic，这个名词译为“ 美学 ”还不如译为“ 直觉学 ”，因为中文“ 美 ”字是指事物的一种特质，而aesthetic在西文中指心知物的一种最单纯最原始的活动，其意义与intuitive极相近。
本书为便利了解起见，仍沿用“ 美学 ”这个译名，不过读者须先明白本书所谓“ 美感的 ”，和“ 直觉

的 ” 意义相近。
“ 美感的经验 ” 就是直觉的经验，直觉的对象是上文所说的 “ 形象 ”，所以 “ 美感经验 ” 可以说是 “ 形象的直觉 ”。
这个定义已隐寓在aesthetic这个名词里面。
它是从康德以来美学家所公认的一条基本原则，我们现在把它详加解说。
就上文所引的美感经验实例看，无论是艺术或是自然，如果一件事物叫你觉得美，它一定能在你心眼中现出一种具体的境界，或是一幅新鲜的图画，而这种境界或图画必定在霎时中霸占住你的意识全部，使你聚精会神地观赏它，领略它，以至于把它以外一切事物都暂时忘却。
这种经验就是形象的直觉。
形象是直觉的对象，属于物；直觉是心知物的活动，属于我。
在美感经验中心所以接物者只是直觉，物所以呈现于心者只是形象。
心知物的活动除直觉以外，我们前已说过，还有知觉和概念。
物可以呈现于心者除形象以外，还有许多与它相关的事项，如实质、成因、效用、价值等等。
在美感经验中，心所以接物者只是直觉而不是知觉和概念；物所以呈现于心者是它的形象本身，而不是与它有关系的事项，如实质、成因、效用、价值等等意义。
这番话很抽象，现在举一个实例来说明。
比如说你在看一棵梅花。
同是一棵梅花，可以引起三种不同的态度。
看到梅花，你就想到它的名称，在植物分类学中属于某一门某一类，它的形状有哪些特征，它的生长需要哪些条件，经过哪些阶段，这里你所取的是科学的态度。
其次，看到梅花，你就想起它有什么实用，值多少钱，想拿它来做买卖或是赠送亲友，这里你所取的是实用的态度。
科学的态度只注重梅花的实质、特征和成因；除开实质、特征和成因，梅花对于科学家便无意义。
实用的态度只注重梅花的效用，除开效用，梅花对于实用人便无意义，但是梅花除了实质、特征、成因、效用等等以外，是否还有什么呢换句话说，假如你不认识梅花，对于它没有丝毫的知识，不知道它的名称、特征、效用等等，你能否还看见什么呢？
你当然还可以看见叫做 “ 梅花 ” 的那么一种东西在那里，这就是说，你还可以看见梅花本来的形象。
在实际上我们认识梅花太熟了，知道它和其他事物的关系太多了，一看见它就不免引起许多关于它的联想，就想到它的实质、特征、效用等等，以至于把它的本来形象都完全忘掉或忽略过去了。
通常我们对于一件事物，经验愈多，知识愈丰富，联想也就愈复杂，如果要丢开它的一切关系和意义，也就愈困难。
老子说：“ 为学日益，为道日损。
”这句话很可以应用到美感经验上去。
学是经验知识，道是直觉形象本身的可能性。
对于一件事物所知的愈多，愈不易专注在它的形象本身，愈难直觉它，愈难引起真正纯粹的美感。
美感的态度就是损学而益道的态度。
比如见到梅花，把它和其他事物的关系一刀截断，把它的联想和意义一齐忘去，使它只剩一个赤裸裸的孤立绝缘的形象存在那里，无所为而为地去观照它，赏玩它，这就是美感的态度了。
在科学态度中，梅花因与其他事物有关系而得意义；在实用态度中，梅花因其可效用于人而生价值。
在美感态度中它除去与其他事物有关系以及可效用于人两点之外，自有意义，自有价值，梅花对于科学家和实用人都倚赖旁的事物而得价值，所以它的价值是 “ 外在的 ”（extrinsic），对于审美者则独立自足，别无倚赖，所以它的价值是 “ 内在的 ”（intrinsic）。
从心理学观点看，刺激、知觉、反应三者是一气贯串的。
刺激是知觉的成因，知觉是反应动作的预备，一般知觉都含有实用性。
宇宙中事事物物本来都是零乱复杂。
从微生物的观点看，世界只是一团混沌，除了某者为营养、某者为灾害一个分别之外，它不觉得四围事物别有什么精微的意义。

如果生物全像微生物那样简单，许多分别都决不会存在。
人体组织较复杂，需要较多，适应环境的方法也较周详。
为便利实用起见，人逐渐根据经验把四围的事物分类立名，说天天吃的东西叫做“饭”，天天穿的东西叫做“衣”，某种感觉叫做“红”，某种形体叫做“大”，于是事物才有所谓“意义”。
“意义”本来大半都起于实用。
在许多人看，衣服除了是穿的，饭除了是吃的以外，就别无意义。
所谓“知觉”就是感官接触某种事物时，心里明白它的意义。
明白它的意义，其实就是明白它的效用。
一旦明白了它的效用，就可以对它起适用的反应动作。
就这种意义说，一般动物都可以说是有“知觉”。
猫见着鼠，知道它是可吃的；鼠见着猫，知道它是吃鼠的；于是一个追捕，一个逃遁。
人对于外物的态度也有若干类似，不过有一个重要的异点。
动物知觉事物时立刻就依本能的冲动，发为反应动作。
从刺激到知觉，从知觉到反应动作，都是直率仓皇的，中间不容有片刻的停顿。
人却有反省的本领。
所谓反省，就是把所知觉的事物悬在心眼里，当作一幅图画来观照。
人能反省，所以能镇压住本能的冲动，在从知觉到反应的悬崖上勒缰驻马，去玩索心所知的物和物所感的心。
这副反省的本领是人类文化的发轫点，科学、哲学、宗教、艺术、政治等等都是从这副本领出来的。
这副反省的本领用之于实用方面则为“谋定而后动”，用之于科学方面则为冷静的思考，用之于美感的方面则为康德所说的“无所为而为的观赏”（disinterested contemplation）。
在美感的态度中，我们也是在从知觉到反应动作的悬崖上勒缓驻马，把事物摆在心目中当作一幅图画去玩索。
不过审美者的目的不像实用人，不去盘问效用，所以心中没有意志和欲念；也不像科学家，不去寻求事物的关系条理，所以心中没有概念和思考。
他只是在观赏事物的形象。
唯其偏重形象，所以不管事物是否实在，美感的境界往往是梦境，是幻境。
把流云看成白衣苍狗，就科学的态度说，为错觉；就实用的态度说，为妄诞荒唐；而就美感的态度说，则不失其为形象的直觉。
美感经验是一种极端的聚精会神的心理状态。
全部精神都聚会在一个对象上面，所以该意象就成为一个独立自足的世界，这个道理德国心理学家闵斯特堡（Munsterberg）在他的《艺术教育原理》里发挥得最透辟，现在引一段来印证：如果你想知道事物本身，只有一个方法，你必须把那件事物和其他一切事物分开，使你的意识完全为这一个单独的感觉所占住，不留丝毫余地让其他事物可以同时站在它的旁边。
如果你能做到这步，结果是无可疑的：就事物说，那是完全孤立；就自我说，那是完全安息在该事物上面，这就是对于该事物完全心满意足，总之，就是美的欣赏。
有人说，“艺术要摆脱一切然后才能获得一切”。
艺术所摆脱的是日常繁复错杂的实用世界，它所获得的是单纯的意象世界。
意象世界尽管是实用世界的回光返照，却没有实用世界的牵绊，它是独立自足，别无依赖的。
比如一个画家在聚精会神地欣赏一棵古松，那棵古松对于他便成为一个独立自足的世界。
在观赏的一刹那中，他忘却这棵古松之外还另有一个世界。
目前意象世界仿佛是一种梦境，如果另外世界的事物闯进意识中来，便不免使他从梦境中惊醒了。
比如在观赏古松时，如果他猛然想到它可以避风息凉或是造桥架屋，这一念之动中他就搬了一回家，跑回到实用世界中去了。
不但如此，在凝神观照时，古松的是非真假也被置于度外，心里决无暇想到图画中的古松和山上长的古松有虚实的分别。
作为美感对象时，无论是画中的古松或是山上的古松，都只是一种完整而单纯的意象。

真实虚伪的肯定或否认，如“此松是实的”，“此松是假想的”之类，仍属于名理的知识，它的对象是关系条理而不是形象本身。
意象的孤立绝缘是美感经验的特征。
在观赏的一刹那中，观赏者的意识只被一个完整而单纯的意象占住，微尘对于他便是大干；他忘记时光的飞驰，刹那对于他便是终古。
“用志不纷，乃凝于神。
”美感经验就是凝神的境界。
在凝神的境界中，我们不但忘去欣赏对象以外的世界，并且忘记我们自己的存在。
纯粹的直觉中都没有自觉，自觉起于物与我的区分，忘记这种区分才能达到凝神的境界。
我们在上文把美感经验中的我和物分开来说，只是为解释便当起见，其实美感经验的特征就在物我两忘，我们只有在注意不专一的时候，才能很鲜明地察觉我和物是两件事。
如果心中只有一个意象，我们便不觉得我是我，物是物，把整个的心灵寄托在那个孤立绝缘的意象上，于是我和物便打成一气了。
关于这一点，叔本华在他的《意志世界与意象世界》卷三里说过下面一段很透辟的话：如果一个人凭心的力量，丢开寻常看待事物的方法，不受充足理由律（the law of sufficient reason）的控制去推求诸事物中的关系条理，——这种推求的最后目的总不免再效用于意志，——如果他能这样地不理会事物的“何地”“何时”“何故”以及“何自来”（where，when，why，whence），只专心观照“何”（what）的本身；如果他不让抽象的思考和理智的概念去盘踞意识，把全副精神专注在所觉物上面，把自己沉没在这所觉物里面，让全部意识之中只有对于风景、树林、山岳或是房屋之类的目前事物的恬静观照，使他自己“失落”在这事物里面，忘去他自己的个性和意志，专过“纯粹自我”（pure subject）的生活，成为该事物的明镜，好像只有它在那里，并没有人在知觉它，好像他不把知觉者和所觉物分开，以至二者融为一体，全部意识和一个具体的图画（即意象——引者）恰相叠合；如果事物这样地和它本身以外的一切关系绝缘，而同时自我也和自己的意志绝缘——那么，所觉物便非某某物而是“意象”（idea）或恒古长存的形象，……而沉没在这所觉物之中的人也不复是某某人（因为他已把自己“失落”在这所觉物里面）而是一个无意志，无痛苦，无时间的纯粹的知识主宰（pure subject of knowledge）了。
叔本华以为人生大患在有我，我的主宰为意志。
人人都是他自己的意志的奴隶，有意志于是有追求挣扎，有追求挣扎于是有悲苦烦恼。
在欣赏文艺时我们暂时忘却自我，摆脱意志的束缚，由意志世界移到意象世界，所以文艺对于人生是一种解脱。
物我两忘的结果是物我同一。
观赏者在兴高采烈之际，无暇区别物我，于是我的生命和物的生命往复交流，在无意之中我以我的性格灌输到物，同时也把物的姿态吸收于我。
比如观赏一棵古松，玩味到聚精会神的时候，我们常不知不觉地把自己心中的清风亮节的气概移注到松，同时又把松的苍劲的姿态吸收于我，于是古松俨然变成一个人，人也俨然变成一棵古松。
总而言之，在美感经验中，我和物的界限完全消灭，我没入大自然，大自然也没入我，我和大自然打成一气，在一块生展，在一块震颤。
美感经验就是形象的直觉。
这里所谓“形象”并非天生自在一成不变的，在那里让我们用直觉去领会它，像一块石头在地上让人一伸手即拾起似的。
它是观赏者的性格和情趣的返照。
观赏者的性格和情趣随人随时随地不同，直觉所得的形象也因而千变万化。
比如古松长在园里，看来虽似一件东西，所现的形象却随人随时随地而异。
我眼中所见到的古松和你眼中所见到的不同，和另一个人所见到的又不同。
所以那棵古松就呈现形象说，并不是一件唯一无二的固定的东西。
我们各个人所直觉到的并不是一棵固定的古松，而是它所现的形象。
这个形象一半是古松所呈现的，也有一半本是观赏者当时的性格和情趣而外射出去的。

明白这层道理，我们就可以明白直觉与形象是相因为用的。
我们在上文说“直觉属于我，形象属于物”，原是一种粗浅的说法。
严格地说，直觉除形象之外别无所见，形象除直觉之外也别无其他心理活动可见出。
有形象必有直觉，有直觉也必有形象。
直觉是突然间心里见到一个形象或意象，其实就是创造，形象便是创造成的艺术。
因此，我们说美感经验是形象的直觉，就无异于说它是艺术的创造。
作者补注：西文中的aesthetic，在我早期的论著中，都译作“美感”，后来改译为“审美”。
后者较妥。
丑，也属于审美范畴。
本章谈到的“知识论”，即现在较通用的“认识论”。

## 编辑推荐

《文艺心理学》编辑推荐：著名美学家朱光潜先生美学研究方面的代表作，深入浅出，中国美学史上最重要的经典著作之一。

第一图书网, tushu007.com



版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:http://www.tushu007.com