

朱光潛如何成爲一個馬克思主義者（下）

政治大學國關中心副研究員

熊自健

二、自我批判與思想改造

一九四八年十二月中共解放軍包圍北平，朱光潛拒絕乘蔣介石先生派到北平的飛機去臺灣，仍留在北大。一九四九年中共奪取政權，朱光潛因歷史問題曾接受管制八個月；朱光潛撰寫「自我檢討」後繼續擔任北大教授（註19）。一九五〇年底到一九五一年初，他參加了「教育部」組織的西北土改參觀團，在陝西省長安縣東大村經受了一場生動現實的階級鬥爭，明顯地轉變了政治立場。

朱光潛明白表示：參觀土地改革使他認識了新中國的偉大，因而對她的光明前途起了極堅定的信心，土改說明了從人民政府成立以來，中國已走上新民主主義國家康莊大道。如土地改革所例證的，人民政府的一切措施都依據一套有放皆準的原則和切合實際的政策，都通過一個首尾呼應，上下一氣的系統組織，都按照一套有條理有步驟的計劃，都要求發生提高人民幸福的效果，同時也都有一批訓練有素，能掌握政策的幹部來領導施行。這是一個健全的國家情況，彷彿一個身強力壯的青年，有一股蓬勃的生氣周流貫注全體中每一個肢節（註20）。

一九五二年中共進行知識分子思想改造運動，朱光潛成爲重點批判對象，開始努力學習馬克思主義。一九五二年至一九五六年朱光潛主要從事教學和翻譯工作，先後出版譯作「柏

拉圖文藝對話錄」、「十九世紀外國文學（德國部份）」以及蕭伯納的「英國佬的另一島」。翻譯西方學術經典，是中國大陸知識分子在中共政權嚴密的思想控制下，能公開做出正面學術業績的最佳途徑；尚未完成思想改造的朱光潛自然只有埋首於翻譯與學習馬克思主義。一九五六年朱光潛加入「中國民主同盟」，一九五七年又參加「全國文聯」和「政協」。通過到各地參觀訪問和新舊中國的對比，朱光潛「心悅誠服地認識到社會主義是中國所能走的唯一道路。（註21）」

一九五六到一九六二年中國大陸展開美學大討論。這一回合美學大辯論的主題是清算朱光潛的美學思想，並努力建立馬克思主義美學。在中共學界的壓力與中共領導人周揚、胡喬木等的鼓勵下，朱光潛寫了「我的文藝思想的反動性」，誠心進行自我批判，並積極投入馬克思主義美學討論。當時朱光潛被普遍視爲唯心主義者，事實上是主要的批判對象，成爲衆矢之的。但他毫不示弱，毫不畏懼，他實事求是，根據他自己對馬克思主義的理解和認識，有來必往，無批不辯，在鬥爭中學習。我們先看朱光潛是如何在中共壓力下做自我批判：

（一）反省反動文藝思想形成的過程。朱光潛說他自幼接受近十年的封建私塾教育，逐漸形成以魏晉人物做爲所追求的理想人格。根據這個理想，一個人應該「超然物表」、「恬淡自守」、「清虛無爲」，獨享靜觀與玄想樂趣的。這裡面含有極濃

厚的悲觀厭世的態度，於是鄙視羣衆，抬高自我，脫離現實，聊圖個人享樂的等頹廢思想就被崇奉爲人生的最高理想了。這就替他後來主觀唯心主義的發展準備了溫床。在相當長期的封建教育後，接著就是相當長期的外國帝國主義教育。原已在封建教育過程中養成的那些頹廢思想，在西方反動的浪漫主義文學裡，特別是較後起的頹廢主義文學裡，找到了同調，一觸即合。而且當時所處的是個內憂外患交迫的時代，內有軍閥混戰以及國民黨的黑暗統治，外有日本帝國主義猙獰的侵略。由社會以至於家庭，沒有一件事可以叫人看著順眼的。但是由於出身於沒落的封建地主階級，在自身中找不到挽救危亡的力量；一向輕視人民大眾，也不能在人民中看出這種力量，所以對前途喪失了一切的信心。眼看國家處在岌岌不可終日的危急局面，既不滿意社會現實，而自己又毫無辦法，只覺得前途一片茫茫，看不見一條出路，勢必束手待斃。這是一種很沈重的心情，就是這種沒落階級的青年人的沈重心情，在浪漫派詩人的作品裡找到了強烈的共鳴，並且好像得到舒暢的發洩。由此轉到頹廢主義的文藝，是順著下坡路所必達到的結果。同時又由於學習文藝批評，首先接觸到在當時資產階級美學界占統治地位的克羅齊，以後又戴著克羅齊的眼鏡去看康德、黑格爾、叔本華、尼采和柏格森之流。在這一系列資產階級的文藝論著裡有這樣一種總的論調：各人所見到的世界多少是各人自己所創造的世界，文藝的世界就是文藝作者所創造的世界，其所以要創造這個世界，那不過是要表現自我，從而令人在情感上得到安慰。這種論調使他安心，當時不能令人快意的社會現實正壓迫他吐不出氣來，現在聽說這個現實世界之外還可以任意創造世界，這個醜惡的現實世界是可以超脫的，而文藝所創造的世界就可以幫他超脫現實。從前所懸的魏晉人的理想本來就是要超脫現實，可是怎樣才可以超脫，當初還不知道，現在可就找

到法門了。這不但替他找到了出路，解除了精神上的擔負，而且還滿足了他的封建士大夫那種妄自尊大的感覺。於是他就在文藝世界裡找到了避風息涼的地方，逍遙自在地在阿波羅自居，觀照人生世相的優美畫面；並且覺得這是一套大道至理，懷著拯救人類的心情，孜孜不倦地加以宣揚。這就是他思想墮落過程。

(二) 檢討其補苴罅漏的錯誤之處。朱光潛自認爲其思想是矛盾的：他既然接受了克羅齊「藝術即直覺」的定義，依邏輯的推演，就得接受從這個定義所推演出來的許多結論，維持其理論系統的完整。克羅齊從他的定義所推演的結論是直覺不帶抽象思維，所以與科學哲學無關；直覺又不帶意志，所以與政治道德等等實際活動也無關；直覺是獨立自足的單純活動，所以與聯想無關，但是這些結論與衆所周知的事實不相容，與他對於文藝的認識也不相容。於是他想出一個調和折衷的途徑，說直覺活動只限於創造或欣賞白熱化的那一剎那，而藝術活動並不只限於那一剎那，在那一剎那的前或後，抽象的思維，道德政治等的考慮，以及與對象有關的種種聯想都還是可以對藝術發生影響。這個看法朱光潛認爲至今還是基本正確的，因爲它符合形象思維與抽象思維的辨證統一，也符合藝術與其它部門的人生活動的聯繫。他的錯誤不在提出這種矛盾的看法，來破壞克羅齊的理論系統的完整；他的錯誤在於沒有堅持這種看法，有時說些與這種看法完全矛盾的話，自打耳光。如果堅持這種看法，就應該根本放棄「藝術即直覺」的定義，放棄主觀唯心主義的立場。其次朱光潛檢討他在接受「藝術即直覺」的大前題下以「移情說」、「距離說」所作補苴罅漏的錯誤：(1) 移情作用是一種局部的錯覺的現象，而他把它說成爲一切正常知識的現象，把許多客觀事物的屬性都說成主觀的感覺，把全部對於客觀世界的認識都說成幻覺。這樣就以「一切皆備於我」

的說法取消了康德的「自在物」和不可知論，取消了克羅齊的「無形式的物質」。所以其主觀唯心論比起克羅齊又變本加厲了。(2)按距離說，藝術和實際人生要有適當的距離，這距離不能太近，太近就會使藝術與實際人生混為一事；也不能太遠，太遠就脫離了生活，使人無法瞭解。而他是主張藝術脫離現實而另造一世界的，因此在援引距離說時只說明「藝術離現實不宜太近」這一方面，至於藝術離現實不宜太遠」那一方面就敷衍了事。經過他割裂而且誇張的距離說是與他整個反動文藝思想一致的，它是「形相直覺」說的補充（在什麼條件下直覺才有可能），形式主義的辯護。

(三)承認其文藝思想有反革命文學與反人民的性質。朱光潛承認他從開始注意到文藝問題根本就没有從社會著眼，他的對象始終是個人的創造或欣賞活動。藝術對於他只是個人情感的表现。儘管在「文藝心理學」裡花了兩章的篇幅去討論文藝與道德的關係，且肯定了它們關係的存在，但是基本論調是把藝術看成超社會、超政治、超道德的。在論到藝術創造時，看不到世界觀和階級意識的作用，也看不到人民藝術源泉的影響，只談「天才」與「靈感」，並把佛洛伊德的「潛意識」看成藝術創造的一種鼓動力量。在文藝為誰服務的問題上，不僅否定了人民大眾對於文藝的欣賞力，而且肯定了只有少數「優選者」所愛好的東西才是好的東西，甚至附和勞倫斯的「為我自己而藝術」那句腐朽的口號，並且說「最上乘的文章都是自言自語」，把文藝和社會的血肉關係割斷，否定了文藝對於人民的感染力。這是緣自他所隸屬的那個封建統治階級壟斷了文化知識，剝奪了一般人民的文化修養的機會，就認為人民生來與文化修養無緣。既然否定了人民大眾接受文藝的能力，當然也就否定文藝的宣傳教育作用了，以為文藝作宣傳的工具，就不合直覺原則，破壞了藝術獨立的尊嚴。他把口號教條的文學列入

低級趣味，說文藝有它的生存理由，不是任何其它活動的奴屬。同時更重要的原因是當時中國已有革命文學這一事實，為著要保衛多年積蓄的那一套家當，於是螳臂擋車的氣概，去抵抗革命文學的潮流。反對拿文藝作宣傳工具的那番話就是向左聯作家發出一支冷箭。（註22）

經過這一番澈底的檢討，朱光潛承認他的罪行是：在反動統治最猖獗的時期，中國民族最危急的時期，也是革命鬥爭最尖銳的時期，一般沒有認清出路的青年就處在極端徬徨苦悶的狀態中，而他的一些反動的論著正打中他們的要害，成為他們「解脫苦悶」的方劑，他們也就跟著他逃避現實，「避風息涼」去了。這就打消了他們對於國家民族光明前途的信心，麻痹了他們革命鬥爭的意志，對反動統治起了「安定人心」的作用，因而對人民革命事業造成了很大的危害。他的文藝活動實質上幫助了反動統治的所謂「文化圍剿」。（註23）

在這份朱光潛的自我批判中，我們可以感受到在朱光潛勇於認錯、痛改前非的背後所承受的巨大壓力。朱光潛必須從中共的觀點來交待並清算他走上反革命唯心主義的心路歷程，承認其反動罪行，並批判自己的錯誤思想。朱光潛太急於向中共表態，表明自己已經完成思想改造，於是集中火力鞭打自己，把自己凸顯為以道家式的魏晉人物自許，由此而接受了西方浪漫主義、頹廢主義、尼采、克羅齊等西方反動的唯心主義，匯合成反革命的逃避主義，以便低頭認罪，再獲新生。朱光潛刻意掩蓋其儒家色彩，充份流露出其勇於認錯的急切心情，卻也誤導人們對朱光潛的認識。因此，朱光潛在一九八三年正式聲明：「我接受中國的傳統，主要不是道家，而是儒家，我是移西方美學之花，接中國儒家傳統之木。」（註24）

我們除了明瞭朱光潛在外在強制力下必須無情地進行自我批判，以呈現改造學習的成果之外，我們還要更深入去理解朱

光潛是如何解讀馬克思主義，並仔細地辨析接受何種馬克思主義。朱光潛是獨自直探馬恩原典來解釋馬克思主義，朱光潛並沒有附隨當時中國大陸一面倒向蘇聯的潮流，以列寧、史達林式的馬克思主義為最高準則，而是獨立自主地直探原典，挖掘出馬克思思想中的精髓來。同時朱光潛是在當時美學大辯論中，不斷地迎接各路人馬對他的批判，有來必往，無批不辯，逐步深入理解馬克思主義的。因此，朱光潛深切感受蘇聯教條式馬克思主義的禍害，予以痛擊。朱光潛指出：馬克思主義美學必須建立在四個基本原則的基礎上，這就是(1)感覺反映客觀現實，(2)藝術是一種意識形態，(3)藝術是一種生產，(4)客觀和主觀的對立統一。目前參加美學討論者的情形可以總結如下：(1)他們誤解了而且不恰當地應用了列寧的反映論，把藝術看成自始至終只是感覺反映，把藝術的「美」看成只是單純反映原已客觀存在於物本身的「美」，因此就否定了主觀方面意識形態的作用。(2)抹煞了藝術作為意識形態的原則，因而不是否定了美的社會性（如蔡儀），就是把社會性化為與自然疊合的「客觀存在」（如李澤厚）。(3)抹煞了藝術作為生產的原則，因而見不出原料與產品的差別，否定了主觀能動性和創造性的勞動對於美的作用。(4)抹煞了客觀與主觀兩對立面的統一，對主觀存著迷信式的畏懼，把客觀絕對化起來，作一些老鼠鑽牛角式的煩瑣的推論，這就注定了思想方法必然是形而上學的。這就是目前美學所走進的死胡同。（註25）

更重要的是，朱光潛提出一套馬克思實踐觀點的美學來。朱光潛指出馬克思實踐觀點美學所帶來的革命性：在馬克思主義以前，西方美學家所持的一直是直觀觀點，而馬克思主義的實踐觀點對於美學起了根本變革的作用。舉一個實例來說明這兩種觀點的基本分歧，比如說茶壺，一把茶壺是現實世界中的一個對象。如果從直觀觀點去看它，它只是一件現成的、孤立

的、只現靜止面的客觀事物，只是一個單純的認識對象。持直觀觀點的美學家要求認識它，所提的問題不外是它是否美？如果說它美，它的美究竟在那裡？在主觀方面還是在客觀方面？有那些屬性和形式湊合起來才是美？人對它何以起美感？美感是天生的還是後天培養的？如此等等。無論是茶壺還是任何一件客觀事物，本來不是現成的、孤立的、只現靜止面的東西，而直觀觀點卻把它看成是這樣的東西，所以對它就不能得到全面的正確的認識。實踐觀點卻不然，它就是從全面發展看問題的唯物辯證觀點。從實踐觀點去看茶壺，我們首先要把它看作人的一種用具，一件有社會意義的東西，一件人創造出來的東西；而製造這件東西，無論在主觀認識和主觀能力方面，還是客觀物質條件和社會條件方面，都有人類生活的悠久的具體的歷史條件在起決定作用。所以持實踐觀點的美學家要認識這把茶壺，所提的問題就會是：人在改變自然從而改變自己的長久的生產實踐過程中，為什麼要生產這件東西，怎樣生產它？在這長久的生產過程中，人怎麼開始感覺事物美？人對客觀世界的審美的關係是怎樣的一種關係？這關係取決於那些歷史的社會的、物質的、個人的等等因素？它是怎樣隨歷史發展而發展的？這就把茶壺擺在社會歷史發展過程和具體歷史條件的大輪廓裏去看，不僅把它看作單純的認識的對象，尤其重要的是把它看作實踐的對象，而認識也不是孤立的，也是要與實踐過程聯繫起來的。這樣看來美就不是孤立物靜止面的一種屬性，而是人在生產實踐過程中既改變世界從而改變自己的一種結果。（註26）

朱光潛指出馬克思實踐觀點的美學帶來的革命意義後，從馬克思「一八四四年經濟學——哲學手稿」、「德意志意識形態」、「政治經濟學批判」、「經濟學手稿」（一八五七至一八五八年）、「資本論」等著作中整理出一套馬克思實踐觀點

的美學，說明藝術審美活動起於勞動或生產實踐的緣由，限於篇幅，簡述其要義：馬克思認為人的生產勞動是一種有目的的自覺的活動。人能自覺地通過勞動去創造，所以他所創造成的東西，就體現了他的需要和願望，他的情感和思想以及他的駕御自然的力量。因此，這種對象已不是粗糙的自然，而是人的勞動的產品，它是「人化的自然」，「人的本質對象化」。同時人在勞動生產過程中也改變了自己，有了自我意識，在意識中認識到自己是製造的主體；也產生自己與旁人關係的意識即社會意識，人開始認識到生產不僅是滿足自己的需要，也可以滿足旁人的需要，認識到自己與旁人有共同的需要與共同點，成爲一種「種族的存在」或「社會的存在」。值得注意的是人的生產實踐會按照每一種族的標準去製造事物，並且還會到處運用對象的內在的標準，同時還能按照美的規律去製造事物。因此勞動創造也正是一種藝術創造，同時人在自己所創造的世界裏觀照自己，見出了人的本質力量，因而感到喜悅和快樂。

這種在自己所創造的世界裏觀照自己時的情感活動叫做「欣賞」，也就是「美感」，一切創造性的勞動都可以使人起美感。生產者不但從自己的產品中認識到它光輝燦爛地放射出人的本質而感到喜悅，而且在在旁人欣賞自己的產品時，從旁人的喜愛的情感中肯定自己爲旁人必需的不可分割的一部份，因而感到喜悅，實現出人的社會本質。由於勞動創造的結果，人支配自然和征服自然的工具和技术就日益增多而且改善了，生產力也就日益向前發展，客觀物質世界就日益豐富起來，這是勞動創造歷史的一方面。另一方面就是人在改變世界中也改變了自己，人自己的本質力量 and 社會生活也隨之日益豐富起來。首先是勞動的雙手在生產實踐過程中得到不斷的鍛鍊，鍊得日益靈幻，以至於達到高度的完善，能彷彿憑著魔力似地產生拉飛爾的繪畫，托爾瓦爾德遜的雕刻以及巴加尼尼的音樂。其次，生

產實踐須根據客觀事物的「內在的標準」，所以隨著生產日益發展，就向人的感覺器官和人腦提出日益提高的要求，人的感覺器官，特別是眼和耳，因此通過不斷地鍛鍊而得到不斷精銳化。更重要的是，在生產實踐過程中，人的感覺器官也脫離了動物的自然狀態，而變成具有社會性的東西，不但能察覺對象的物質性質，而且更重要的是能察覺對象所體現的人的本質或社會內容。只有通過人類存在中對象方面展開來的豐富性，才能培養出或創造出主觀方面人的感覺的豐富性；這種對象與主體之間的辯證關係正是藝術作品與羣衆之間的關係，說明了藝術作品改造人的教育功用。（註27）

朱光潛論述過馬克思主義實踐觀點的美學後，再依馬克思主義進一步闡明藝術創造在歷史發展中所經過的曲折變遷。朱光潛認爲馬克思把藝術史分爲原始的、前資本主義、資本主義、共產主義四個階段，其特徵如下：

(一)勞動生產的產品最初是生產工具和日用器具，所以最初形式的藝術是手工藝，馬克思常把手工藝生產叫做半藝術式的活動。手工藝的首要目的在解決實用物質的需要。手工藝品雖具有若干審美性，審美性畢竟是次要的，主要的還是它的實用性，手工藝品的形式首先要服從實用方面的功能。同時人開始憑抽象化和概括化的活動，把在生產實踐中所發現的一些引起美感的形式，例如節奏、平衡、對稱、整齊、變化之類，加以總結，得到一些抽象的「美的形式」，把它們運用來造一些與直接實用需要無關或關係不大的，主要爲滿足審美要求的，多少帶有獨立性的產品，例如器具的花紋、著色、裝飾、紋身之類。這些就是藝術的萌芽。一般所謂「美的藝術」如音樂、跳舞、圖畫、雕刻之類，在起源時大半也以實用爲主；例如原始的音樂大半是調節勞動節奏，祈禱豐收，或者提起戰鬥的勇氣；原始的跳舞大半是演習耕作、狩獵或戰鬥的動作；原始岩洞

所發現壁畫的大半是狩獵的對象。到後來文化日漸進展，這些藝術才逐漸超越它們原來的實用目的，變成爲主要爲滿足審美要求的對象。

(二)在資本主義社會以前，代表歐洲文化兩大高峯的時代，即雅典時代和文藝復興時代，都表現出物質生產發展和文藝發展之間的不平衡。馬克思指出資本主義社會以前這個長時期的經濟基礎的特點是小生產方式。這種小生產方式對於藝術的發展有消極和積極的兩方面。就消極方面來說，它的規模狹小，活動限於局部，還不能充份對象化人的本質力量，而且由於支配自然能力的薄弱，小生產方式總是與宗教的幻想和迷信聯繫在一起的。就積極方面來說，小生產方式還不需要過份細密的分工，每個勞動者還可以成爲多面手，可以發揮自己的人格。他們還未成爲分工的奴隸，有機會發展「自由個性」，達到「性格上的完滿和堅強」，所以有利於文藝的繁榮。馬克思不僅指出物質生產發展和文藝發展之間的不平衡，並由此來證明經濟基礎與上層建築之間的密切關連。希臘文藝的高度發展正是由於物質生產的不發達。當時人控制自然的能力還很薄弱，才產生希臘文藝所依爲寶庫的神話。人不能支配自然，才在想像裏，並借助想像以征服自然力，支配自然力，把自然力加以形像化而成爲神話。

(三)到了資本主義時代，人對現實世界的實踐精神的掌握方式和藝術的掌握方式之間便發生了深刻的矛盾。從積極方面來看，資本主義發展解放了生產力，使生產達到空前巨大的規模，理應給人以充份的機會，去發揮人的本質力量。同時由於科學技術隨著生產的需要而達到空前的發展，人對現實世界可以得到比較正確的認識。這些條件照理都應該有利於文藝的繁榮。但是資本主義生產所造成的勞動異化、資本主義私有制、貨幣和市場貿易對文藝發展極爲不利，遠遠超過它的積極方面。

勞動異化的結果導致人的「非人化」，不但體力勞動和腦力勞動脫了節，物質需要和精神需要脫了節，勞動者和他所創造的世界脫了節，勞動者和他自己的人的社會本質也脫了節。人失去了現實，也失去了自己，只是造成資本家的私有財產和與勞動者爲敵的社會關係。本來生產勞動是人對世界的實踐精神的掌握，也是人對世界的藝術的掌握；但是在資本主義制度下，由於勞動的異化，勞動對於勞動者變成只是維持動物式生活的手段，就既不是對世界的實踐精神的掌握，更不是對世界的藝術的掌握，更不對世界的藝術的掌握了。勞動者不是自由的活動，只能使勞動者痛苦，所以就有所謂美或令人起美感的勞動從此割斷了它和藝術的長久的關係了。同時由於物質生產在分工制下既然與精神活動脫了節，於是精神活動，包括文藝在內，就轉化爲特種生產，並且也須服從資本主義生產與交換的一般規律，成爲一種商品。既然藝術家是資本家的僱用勞動者，就得聽資本家的指使，投合資本家唯利是圖的趣味，結果就是人們所看到的在資本主義世界流行的一大堆誹淫誑盜的髒東西。有一部份藝術家不滿意這種現實，但是看不見正確的出路，退守到所謂「象牙之塔」，爲「藝術而藝術」，而他們的作品既與生活脫節，也終於走上了頹廢的道路。

(四)馬克思把私有制看作勞動異化的必然結果，而共產主義革命的任務在消滅私有制，所以歸根到底，也就消滅勞動的異化。馬克思在他的早期著作裏，替消滅勞動異化以後的共產主義社會生活以及文藝在其中所占的重要地位，描繪出一幅光輝燦爛的遠景。到共產主義社會，勞動成爲每個人的需要，成爲一種快樂，因爲它實現自我並使人得以全面發展，它解放了人，肯定了人的本質力量，表現了真正的自由。在共產主義社會裏，在生產發展的更高的水平上，勞動又恢復到成爲人對世界的藝術掌握，又成爲一種廣義的藝術創造活動。這時候藝術已

不再是少數職業藝術家的專利品，而變成爲每個人在實現全面發展中一個不可缺少的組成部份。人人是勞動創造者，也就是人人是藝術家。人人不僅在勞動領域成爲多面手，而且在藝術領域裏也成爲多面手。在這種情形之下，人才真正成爲「完全人」，才有真正的個性和真正的自由，才真正成爲自己的主宰，全面地占有他的全部本質（註28）。

依此，朱光潛不但反擊各路人馬對他的批判，也完成了思想改造提出馬克思主義的人道精神與一大套完整的馬克思主義美學理論。從朱光潛所詮釋的馬克思實踐觀點的美學中，我們特別注意到：

(一) 朱光潛從馬克思實踐觀點的美學走出其補苴罅漏唯心主義美學的困境。朱光潛曾努力追隨過柏拉圖、亞里斯多德、康德、黑格爾、克羅齊等唯心主義大師的美學體系，卻沒有得到安頓，而是冷靜地辨析出各家的利弊得失，從而試圖截長補短、折衷調和出一套補苴罅漏的美學思想。當朱光潛從馬克思一系列著作中理出一套美學體系後，深刻地瞭解到馬克思主義美學的革命性，馬克思以實踐觀點的美學推倒了西方唯心主義直觀的美學傳統。朱光潛認爲馬克思從實踐觀點出發既揭示了文藝的起源和性質，又追溯了文藝經過不同社會類型的長久演變，還趁便分析了一些具體文藝作家和作品，從而解決了一系列文藝創作方面的重要問題。馬克思主義美學體系比起過去任何美學大師所構成的任何體系都更宏大，更完整，而且更有結實的物質基礎和歷史發展的線索。於是朱光潛得到了歸宿，服膺於馬克思主義，走出補苴罅漏的困境。朱光潛說：「我現在看清楚了，站在唯心主義的迷徑裏繞圈子，盡管如何使力，始終是不會繞出那個圈子的。要真的繞出那個圈子，就非有馬克思列寧主義的光輝照耀不可。像我這樣在迷徑裏使力繞圈子的過來人，接觸到馬克思列寧主義，對於它的威力的認識或許比沒

有在迷徑裏繞過圈子的人略有不同，我的感覺是相知恨晚！是欣喜也是悔恨。」（註29）

(二) 朱光潛接受馬克思「共產主義新人」的理想，並一再強調人性全面發展才是共產主義所追求的目標。朱光潛指出馬克思主義創始人始終強調人的全面發展，真正人的需要不是滿足片面的直接的利己的慾望，而是自我的全面實現，藝術正是自我全面實現中的一個重要環節。馬克思共產主義的理想就是要根除勞動異化，要社會全體成員都參加改變世界的勞動，使勞動和藝術活動由在階級社會中的分裂回到二者之間理所應有的統一，使個人在自己的勞動中都體會到美。馬克思認爲在共產主義的社會中，個人局限於某一藝術領域，僅僅當一個畫家、雕刻家等等，因而只用他的活動的一種稱呼就足以表明他的職業發展的局限性和他對分工的依賴這一現象，也會消失掉。在共產主義社會裏，沒有單純的畫家，只有把繪畫作爲自己多種活動中的一項活動的人們。在共產主義社會裏，每個人都是多面手的勞動者，同時也是藝術家（註30）。朱光潛特別強調馬克思「共產主義新人」的理想，這就爲中共政權所標榜的共產主義社會理想是「一大二公」「各盡所能、各取所需」注入新的、具體的內容，一方面顯示出朱光潛獨立研習馬克思主義的成果，另一方面也正好說明馬克思「共產主義新人」的理想與他原來所持人性全面發展的人格理想相一致，因此特別容易領會其意義而加以強調。朱光潛欣然接受馬克思「共產主義新人」，以此來重新鋪陳其人性全面發展的人格理想；但是又由於馬克思對共產主義新人的道德修養著墨不多，朱光潛也就不能像從前那般注重道德修養的重要意義與價值的優先地位，只是訓勉後學「立志要研究任何一門科學的人首先都要端正人生態度，要做老實人，說老實話，辦老實事」，並以身教立下典範（註31）。

(三)朱光潛不附隨蘇聯馬克思主義的論調，獨立思考馬克思主義。朱光潛所詮釋的馬克思實踐觀點的美學，是從馬克思「一八四四年經濟學——哲學手稿」得到啟發，以此手稿的基本概念貫穿馬克思一系列的著作。朱光潛反覆強調此手稿的重要性：「爲了說明實踐觀點的意義和重要性，我們就馬克思主義的經典著作，特別是馬克思的『一八四四年經濟學——哲學手稿』，涉及這方面的理論，作一些介紹和分析。」（註32）「

馬克思在「經濟學——哲學手稿」裏天才地闡明了勞動異化概念。這個概念對於美學之所以極端重要，還不僅在於揭示了資產階級文藝乃至一般文化日趨腐朽的根源，而且在於指出消滅勞動異化共產主義社會文藝乃至一般文化的偉大遠景。」（註33）朱光潛在五十年代末期六十年代初期就如此重視馬克思「一八四四年經濟學——哲學手稿」是有劃時代意義的。當時蘇聯的學術界認爲這個手稿是非馬克思主義的；不選人馬恩全集中。而朱光潛在中共一面倒向蘇聯的潮流中能夠中流砥柱，抗拒中國大陸學界蘇聯風的巨大壓力，獨具慧眼地從此手稿的基本概念闡述出一套馬克思實踐觀點的美學，表現出朱光潛深厚的學術修養與獨立探索真理的風骨，不盲從任何學術權威。更重要的是，朱光潛一再批評以蘇聯爲師的中國馬克思主義者，斥責他們曲解列寧、誤解馬克思所犯的各種錯誤，希望能夠降低中國人在思想上俄化、能夠更獨立、更正確地解讀馬克思主義。

經過中共的強迫性學習改造以及對馬克思主義人道精神的心領神會，朱光潛成爲一個堅定的馬克思主義者，並以馬克思主義者的新角色出現在中國的學術界。當然，朱光潛所詮釋的馬克思主義也受到中國大陸學界的批評，質疑其不符馬克思主義之處：(1)朱光潛沒有區別生產實踐與藝術實踐的不同，用藝術實踐吞併了生產實踐，精神生產吞併了物質生產（註34）。

(2)朱光潛混淆審美認識與生產實踐的界限，把在欣賞時的美的認識（審美意識），混同爲在實踐中美的創造（創造性生產勞動），從而把在實踐中的美的創造那種主客觀的統一，推廣到並轉換爲在欣賞時的美的認識那種主客觀的統一（註35）。朱光潛對這些質疑都予以回辯並批評其錯誤，它與本文論旨相距太遠，在此不表。

總的來看，朱光潛所接受的馬克思主義是歷史唯物主義的方法、人道主義與實踐觀點的美學，可以說是朱光潛前期思想突破性的發展。至於馬克思主義中的階級鬥爭、無產階級專政、資本主義社會革命等理論，朱光潛則不予置評。朱光潛是以自己的思想背景選擇性的接受馬克思主義，發揚其哲學義理與人道精神；這對於中國馬克思主義的發展是一大轉折，它沖淡階級鬥爭的血腥氣味，添加了深厚的人道氣息，成爲中國人道馬克思主義的先鋒，也啓發許多青年學子加入中國馬克思主義的陣營。

三、再創學術高峯

由於中國大陸學界從一九五六年起所進行的美學大辯論引起廣泛的討論，吸引許多讀者和廣大文藝理論工作者對美學的濃厚興趣和深入研究的要求，一九六一年北大哲學系爲了適應當時的需要特設美學專業來訓練預備開美學課的教師，朱光潛參加了該專業的教學工作，開始編寫西方美學史講義。一九六二年朱光潛應中共中央高級黨校邀請講了三個月西方美學史，同年又接受高教部文科教材會議的委託編寫西方美學史教材。同時朱光潛在馬克思的啓示下，有意以馬克思主義的觀點撰寫第一本中文的西方美學史，從中國馬克思主義者的立場批判繼承西方美學的文化遺產。一九六三年朱光潛出版上下兩卷本的「西方美學史」，朱光潛說這是他「回國後三十年中唯一的一

部下過工夫的美學著作」。這部書從出版以來，一直是中國大陸高校的教材，受到學術界的普遍好評，是朱光潛接受馬克思洗禮後再創學術高峯的著作。粉碎「四人幫」後，朱光潛於一九七九年本書再版時，把本書「序論」和「結束語」兩章改寫，加入朱光潛對馬克思主義的新理解（註36）。

「西方美學史」是部體系完整、內容詳備賅博的大著。朱光潛說他爲了編寫本書，在搜集和翻譯原始資料方面所花的功夫比編寫本身至少要多兩三倍。用意是要史有實據，不要憑空杜撰或摭拾道聽塗說（註37）。正因爲朱光潛做了周詳的準備工作，所以這本書就寫得比較紮實，不僅有史有識，有證有論，能給讀者帶來豐富的知識，而且對於西方美學歷史中具有代表性的美學家 and 美學流派，都能作出比較切合實際的評述和論斷。更重要的是朱光潛受到馬克思的啓示，力圖用馬克思主義的方法與觀點來分析、論證、和評價西方美學史，總結出西方美學發展的歷史規律並指出批判繼承西方美學文化遺產的所在；因此這部書處處流露出朱光潛的新見解。此書的主要特色有：

（一）朱光潛善於從全局的觀點出發來分析和評價每一個美學家 and 每一個美學問題。由於朱光潛心有全局，對西方美學史有一個比較全面和系統的瞭解，所以他在評述每一個美學家 and 美學問題時，都不是孤立地就事論事，而是前後左右聯繫起來談，而在介紹和分析每一個美學家的美學觀點時也總是聯繫其思想體系來談的。朱光潛總是先介紹他們的思想體系以及當時的總的思想情況，然後再以此作背景，來介紹他們的美學觀點。這樣，我們在閱讀「西方美學史」中，就不僅知道這些美學家本身有一些什麼主張和見解，而且知道這些美學主張和見解在他們的思想體系中以及在西方美學史上占有什麼地位。例如朱光潛在論述康德的美學前先說明康德思想形成的背景，指出康

德雖生在啓蒙運動的高潮中，他的思想基本上卻是與啓蒙運動背道而馳的。他承認神、靈魂不朽、自由意志之類傳統概念都是無法證實的，卻又主張爲使實踐道德活動具有最高的指導原則，還必須假定它們的存在。他雖然承認物自體的存在，承認物質世界是經驗和感性知識的來源，卻又認爲要使知識可能，就必須假定人心先天就有一些先驗範疇，而知識能達到的只是現象而不是本體或物同體，本體卻不可知的。所以他在哲學上的基本立場是以主觀唯心主義爲主要方面的二元論，不可知論以及理性化的有神論。但是康德的思想中又有一些積極的因素，例如他關於天才、自由、藝術創造、人性尊嚴的見解，這些見解符合當時資產階級個性發展的要求又促進了啓蒙運動，起了推動歷史前進的作用。同時康德又處在理性主義與經驗主義尖銳衝突鬥爭中，他企圖從主觀唯心主義的基礎上來調和理性主義與經驗主義。康德的總目的是在知、情、意三方面（即在哲學、倫理學、美學）都要達到理性主義與經驗主義的調和。康德承認知、情、意三方面彼此相互聯繫，而在研究中卻把它們嚴格割裂開來，分別進行分析。康德的第一批判專研究知的功能，推求人類知識在什麼條件之下才是可能的；第二批判專研究意志的功能，研究人憑什麼最高原則去指導道德行爲；第三批判專研究情感的功能，尋求人心在什麼條件之下才感覺事物美和完善。然而康德第一批判只涉及知解力和自然界的必然，第二批判又只涉及理性和精神界的自由，各自成爲一個獨立封閉的系統，在第三批判中才設橋溝通二者，要判斷力在知解力與理性之中起橋樑作用，情感在認識與實踐活動之中起橋樑作用，審美活動在自然的必然與精神界的自由之間起橋樑作用（註38）。朱光潛交待過康德的思想背景及其哲學體系後，才詳盡地解析康德的美學；這就不僅讓人明瞭康德的美學見解，而且能深入探討康德美學在康德哲學中的地位與時代意義，

並能透視康德美學的功過及其獨創性。

(二)朱光潛力圖運用歷史的觀點，把西方美學寫成一個有機的相互聯繫的歷史過程，而不僅是一些孤立的美學家、美學理論和美學現象。朱光潛在評任何一個美學問題時，他差不多都是首先指出這個問題是什麼時候萌芽的、產生的，然後又在什麼時候得到了發展、壯大，它對以後又產生了一些什麼影響。因此我們讀完該書，對西方美學的來龍去脈有通盤的瞭解。

最難可貴的是，朱光潛在人們平時不太注意的地方，發現歷史上各個美學家 and 美學流派之間的相互影響。例如凝神觀照問題，朱光潛指出最初柏拉圖是怎樣在「會飲篇」中提了出來，亞里斯多德又如何加以新的發揮，以至一再影響到後來，文克爾曼、萊辛、康德、黑格爾、克羅齊、移情說等無不將之當成審美活動的極境，成為西方美學史上最高的美學理想。朱光潛不僅對這一理想作了歷史的介紹，而且作了歷史的分析，認為這是馬克思在「費爾巴哈論綱」所說的從「直觀」去掌握現實而不是從實踐去掌握現實所必然產生的結果。再如在西方美學中占有巨大勢力的形式主義美學觀點，朱光潛對它的歷史發展，更是反覆地詳加分析和介紹，從畢達哥拉斯學派一直談到近代資產階級形形色色的形式主義流派。而在分析和介紹形式主義美學的發展過程中，又分別指出它在不同歷史時期的不同表現。在中世紀聖奧古斯丁的手中，形式主義就和神學結合在一起，「無論在自然中還是在藝術中，使人感到愉快的那種整一或和諧並非對象本身的一種屬性，而是上帝在對象上面所打下的烙印」。到了文藝復興，因為強調人，強調普遍人性，所以美的形式又和普遍永恒的人性結合在一道，對美的形式追求就是對於普遍永恒的審美標準的追求，也就是對於「絕對美」的追求。到了新古典主義、形式主義又和理性主義結合起來，要求語言的清晰明淨，要求結構的完整和穩定，以至於出現了「三

整一律」。以後英國的經驗派、德國的理性派，又各自從不同的方面來強調形式。康德則總結以往的經驗，形成了形式主義美學的一套最完整的理論。近代資產階級各種形式主義的美學理論，都是從康德那裏演變和發展起來的（註39）。

(三)朱光潛善於把不同的美學家拿來相互對比，從他們的區別與聯繫中，看出他們各自的價值和意義。例如朱光潛比較賀拉斯和朗吉弩斯的異同，發現出他們都同樣主張向希臘羅馬古典作品學習，但賀拉斯強調的是從古典作品中所抽繹出來的法則和教條，朗吉弩斯則強調具體作品對於文藝趣味的培養。他主張讀者從具體作品中體會古人思想的高超、情感的深刻以及表現手段的精妙。長期的這樣沉浸在古典作品裏，就會受到古人精神氣魄的潛移默化，或者說，得到靈感，在狂熱中不知不覺地分得古人的偉大。經過朱光潛的對比，確立了朗吉弩斯在西方美學史中獨立的地位。不僅如此，朱光潛也經常從具體論點的對比，從歷史發展的對比中來評論一個美學家的歷史地位。全書精彩獨到的評論不勝枚舉，讀完該書提高了我們辨別各派是非異同的本領。

在這些特點之外，我們也從「西方美學史」中看到朱光潛思想接受馬克思主義後所起的變化，特別是對康德、克羅齊的探討與評價。朱光潛在一「文藝心理學」介紹康德時，主要是介紹康德形式主義和無利害感的美學觀點，並加以補苴罅漏，發盡善盡美的美學。但現在，他卻用馬克思主義的觀點批判了康德的唯心主義與形式主義。不僅如此，朱光潛在馬克思的啓示下深入挖掘出康德美學中被忽視的一些觀點，如美的社會性，美是道德精神的象徵以及審美意象等。至於克羅齊，朱光潛完全拋棄以往「補苴罅漏」克羅齊的立場，以馬克思主義的眼光來看克羅齊的功過，指出克羅齊的美學觀點是資本主義垂死時期藝術脫離社會生活和自禁於作者個人感受的小天地那種類

廢情況的反映和辯護，是「為藝術而藝術」的理論的最極端的發展，也是唯心主義美學在德國達到頂峯以後的總結。然而他突出地提出形象思維與抽象思維的對立，強調認識活動中形象思維的一方面，對這方面的估價儘管是誇張的、片面的，卻還可以幫助我們認識到形象思維的重要性，同時他對過去許多形象思維與抽象思維的混淆以及藝術活動與其它活動的混淆所進行的批判往往有獨到見解，富於啓發性的（註40）。

「西方美學史」標誌朱光潛接受馬克思主義洗禮後，用馬克思主義的方法與觀點，重新研討西方美學的學術成果。對朱光潛而言，馬克思主義不是一套封閉的條條框框，而是一種具體分析、整體性分析事情的方法，用這種歷史唯物主義的方法可以更深入、更全面地瞭解歷史，並批判繼承人類的文化遺產。可是由於朱光潛所理解與接受的馬克思主義是有所選擇的，側重於文藝是一種意識形態與馬克思人道主義的一面，因此「西方美學史」也就烙印下這些痕跡，而遭到中國大陸學界的質疑與批評：

(一) 蔣孔陽認為朱光潛不夠全面地澈底地運用歷史唯物主義，他指責朱光潛過多地注意到意識形態與上層建築的差別，過多地注意於各種意識形態間的相互影響，而比較起來對社會經濟基礎的決定作用，卻注意得不是那麼多，因此對一些問題就沒有能夠作出足夠的歷史唯物主義的解釋。例如柏拉圖和亞里斯多德，賀拉斯和朗吉弩斯，他們的美學都是奴隸社會的產物，為什麼又會有不同的觀點和發展方向呢？產生他們之間分歧的社會基礎在什麼地方呢？朱光潛就沒有很好地加以說明。對於十八、十九世紀英、法、德國的資產階級美學流派，也沒有很好地從各國資產階級的根本特點，來說明它們各自美學理論上的差異（註41）。

(二) 程代熙批評朱光潛沒有評介費爾巴哈、叔本華、尼采、

丹納、羅丹等十九世紀歐陸的美學思想，收攏過於急促，顯得頭重腳輕。此外，朱光潛雖打破一般美學史家只限於評論美學不理藝術家的偏見，專章介紹了歌德和席勒的美學，卻未能聯繫他們的作品。程代熙建議似乎可以考慮莎士比亞、巴爾扎克、托爾斯泰的美學思想專章加以評介。馬克思、恩格斯對莎士比亞、巴爾扎克，列寧對托爾斯泰都有很高的評價。倘若能再添加上這方面的資料，將會使它的內容顯得更加充實（註42）。

從這些質疑與批評可以說明朱光潛是一個不澈底的馬克思主義者，他運用馬克思主義，帶有自己的特色。「西方美學史」引人人勝之處不僅在於朱光潛接受馬克思主義後的新觀點，而且在於朱光潛的獨到見解能不落入教條馬克思主義的俗套，發人深省。更值得注意的是朱光潛不僅研究西方美學史，同時著手翻譯西方美學的經典著作。朱光潛在中共政權下翻譯了「柏拉圖文藝對話錄」、黑格爾「美學」（四卷）、萊辛「拉奧孔」、愛克曼「歌德談話錄」（選）、維柯「新科學」諸經典著作。朱光潛之所以投入如此大的精力於翻譯經典，固然是由於朱光潛一向採翻譯與研究並行的方針，要史有實據，不要憑空杜撰或臆拾道聽塗說，以形成一種學術風範。但我們從朱光潛在本譯作後所寫的譯後記看來，我們不難發現朱光潛翻譯這些西方學術經典的用心就不止在留給世人不朽的文化遺產，更重要的是提醒中國人要開拓歷史唯物主義的視野，不要只停留在馬克思主義的教條裏打轉，要學習馬克思開創歷史唯物主義時吸收人類文化精華的心胸，為中國前途再造新局（註43）。

四、結論

朱光潛是在中共政權強迫改造與學習馬克思主義的環境下，通過自我批判與獨立思考馬克思主義，而成為一個中國馬克思主義者。朱光潛之所以能心悅誠服地接受馬克思是因為馬克

思「共產主義新人」的理想與他早期堅持德、智、體、羣、美五育並重的人格理想方向一致，同時馬克思提出一套實踐觀點的美學解決了他補苴罅漏唯心主義美學的困境，帶領他以歷史唯物主義的觀點與方法重新理解西方美學、評價其功過。朱光潛接受馬克思主義是有所捨的，朱光潛強調馬克思主義的人道精神與哲學義理，並且把馬克思主義展現為開放系統，因此擴大了中國馬克思主義的視野與境界，帶給中國馬克思主義深厚的人道氣息，吸引中國大陸的青年加入馬克思主義的陣營。也正是由於朱光潛是選擇性地接受馬克思主義，朱光潛所詮釋的馬克思主義也就一直遭到中國大陸學界的質疑與批評。朱光潛在成爲一個馬克思主義者後並沒有在馬克思的經典中打轉，而是以馬克思主義的觀點與方法，撰寫出充滿自己獨到見解的「西方美學史」，再創學術高峯。同時朱光潛埋首於翻譯西方學術經典，留給後人不朽的文化遺產，打開大陸學界的心胸，爲再造新局鋪路。

雖然朱光潛經過改造與學習成爲一名馬克思主義者，但是並不能倖免於文化大革命的批鬥。「文革」期間朱光潛被扣上「資產階級反動學術權威」的帽子，受盡了精神上和肉體上的野蠻虐待。經過文化大革命的慘痛經驗後，朱光潛吸收教訓深深感受到由於沒有正確地理解馬克思導致了中國大陸的災難。因此，朱光潛在「文革」後重新解讀馬克思，積極投入有關形象思維、人道主義、人性論、共同美、歷史唯物主義的討論，以求撥亂反正，爲文藝界鬆綁，開出以馬克思理論指導中共從事改革的典範(註44)。這也就充份地說明朱光潛已經是一個堅定的馬克思主義者，是從馬克思主義的眼光來思考一切問題。

我們從朱光潛到馬克思之路可以瞭解到馬克思的威力以及中共思想改造的厲害。自從馬克思主義傳入中國後，中國思想界能深入理解馬克思而提出一套有力的批評者甚少；中國知識

分子以各種方式接受並吸收馬克思主義，發展出中國的馬克思主義。從早期的李大釗、陳獨秀、瞿秋白、張聞天、毛澤東、劉少奇、蔡和森到中共政權成立後的朱光潛、馮友蘭、賀麟、王若水、李澤厚都各具特色地發展著中國馬克思主義，形成一浪接一浪的思想運動與潮流。如何正視中國馬克思主義，深入地理解其發展的來龍去脈，提出一套有力的解釋與評價，這還是當今中國思想界必想嚴肅面對的大問題。而西方學界卻一直嚴肅的面對馬克思⁴⁵。E.Bohm-Bawerk, M. Weber, F. Hayek……都研究馬克思、批評馬克思；並提出自成一家的社會科學理論，有力地迎接馬克思主義的挑戰，爲西方壓制馬克思主義的威力，提供人類另一種選擇，值得我們借鑒與學習。

註釋

註1：朱光潛「給青年的十二封信」，收編在「朱光潛全集」

第一卷，安徽教育出版社，一九八七年，頁二五。

註2：朱光潛「談修養」，收編在朱光潛全傳第四卷，安徽教育出版社，一九八八年，頁一四五—一五二。

註3：同上，頁四二—六一。

註4：同上，頁一二一〇—一二一五。

註5：同上，頁一三一—一四。

註6：同上，頁一二一—一二二。

註7：同上，頁二三—二四。

註8：同上，頁六二—六八。

註9：同上，頁一九—二六。

註10：朱光潛「文藝心理學」，收編在朱光潛全集第一卷，安徽教育出版社，一九八七年，頁二九四—二九七。

註11：同上，頁二九七—三〇九。

註12：同上，頁三一〇—三一四。

註13：同上，頁三一四—三一六。

註14：同上，頁三一六。

註15：同上，頁三一九—三二五。

註16：汪裕雄「補苴罅漏，張皇幽渺——重讀朱光潛先生的文藝心理學」，「文藝研究」一九八九年第六期，頁五二—六二。

註17：朱光潛「克羅齊哲學述評序」，臺北正中書局，民國六十三年臺二版，頁二。

註18：朱光潛「我的文藝思想的反動性」，收編在「中國當代美學論文選第一集」，四川省社會科學院文學研究所編，重慶出版社，一九八四，頁一五七—八。

註19：李醒塵「朱光潛傳略」，「新文學史科」一九八八年第三期，北平人民文學出版社，頁一三一—二。

註20：朱光潛「從參觀西北土地改革認識新中國的偉大」，人民日報，一九五一年三月二十七日。

註21：朱光潛「自傳」，收編在「朱光潛全集」第一卷頁六一—七。

註22：朱光潛「我的文藝思想的反動性」，前引文，頁一四九—一七三。

註23：同上，頁一七三。

註24：同註19，頁一三七。

註25：朱光潛「論美是客觀與主觀的統一」，原載「哲學研究」一九五七年第四期，收編在「中國當代美學論文選第一集」，頁三四四—四五。

註26：朱光潛「生產勞動與人對世界的藝術掌握——馬克思主義美學的實踐觀點」，原載「新建設」一九六〇年四月號，收編在「中國當代美學論文選第二集」，重慶出版社，一九八四年，頁二一七—八。

註27：同上，頁二一八—二二八。

註28：同上，頁二二八—二三七。

註29：朱光潛「我的文藝思想的反動性」，前引文，頁一五七—八。

註30：朱光潛「美學中唯物主義與唯心主義之爭」，原載「哲學研究」一九六一年第二期，收編在「中國當代美學論文選第二集」，頁二六七。

註31：參閱李醒塵「朱光潛傳略」，前引文，頁一三七—八。

註32：同註26，頁二一八。

註33：同註26，頁二三二。

註34：李澤厚「美學二題議——與朱光潛先生繼續論辯」，收編在「中國當代美學論文選第二集」，頁二八二—三。

註35：洪毅然「論人對世界的藝術掌握及其相關問題——對朱光潛先生美學近著的幾點質疑」，收編在「中國當代美學論文選第二集」，頁二四五—八。

註36：朱光潛「西方美學史」（上），北平，人民文學出版社，一九七九年第二版，頁一一—二。

註37：同上，頁二。

註38：朱光潛「西方美學史」（下），頁三五—三五七。

註39：同上，頁六五七—六七三。

註40：同上，頁六五一—六五四。

註41：蔣孔陽「西方美學研究中的一項重要成果——評介西方美學史」，「文學評論」，一九八〇年第二期，頁一一—六—七。

註42：程代熙「讀西方美學史」，「讀書」一九七九年第四期，頁三七—三九。

註43：參閱拙著「文革後朱光潛的學術風範及其成就」，「中國大陸研究」第三十二卷十二期，民國七十九年六月，臺北，國際關係研究中心，頁三三—八。

註44：同上。