

大陸地區博士論文叢刊

美學範疇論

彭修銀著



文津出版社印行

大陸地區博士論文叢刊

美學範疇論

彭修銀著

文津出版社印行

國立中央圖書館出版品預行編目資料

美學範疇論 / 彭修銀著. -- 初版. -- 臺北市
：文津，民82
面；公分. -- (大陸地區博士論文叢刊
；44)
參考書目：面
ISBN 957-668-109-X(平裝)

1. 美學

180

82003954

大陸地區博士論文叢刊

美學範疇論

(1991年山東大學博士論文)

著 作 者： 彭 修 銀
指 導 教 授： 周 來 祥
發 行 者： 邱 家 敬
出 版 者： 文 津 出 版 社

地 址：臺北市建國南路二段294巷1號

電 話：(02)3635008

傳 真：(02)3635439

郵 政 劃 撥：0016084-0

登 記 證：局版台業字第5820號

中 華 民 國 八 十 二 年 六 月 初 版

印 數：500本

版 權 所 有 • 翻 印 必 究

新 台 幣 220元

ISBN-957-668-109-X



作者簡介

彭修銀 一九五二年六月出生於湖北省應山縣，一九七二年畢業於湖北省實驗師範美術班，一九七四年考入湖北大學中文系，畢業後留校任教，一九七八年考入北京師範大學文藝學、美學研究班，一九八八年又考入山東大學美學研究所攻讀博士學位，一九九一年畢業獲文學博士學位，現任南開大學東方文化藝術系副教授。

近年來出版專著《旅遊——尋找生命的故鄉》（與人合著），譯著《作品哲學》（與人合譯），發表學術論文四十餘篇，並多次獲全國和省、市科研成果獎和優秀論文獎。

序言

我首先感謝台灣文津出版社主編、台灣中國文化大學教授邱鎮京先生以及出版社的朋友們的盛意，將我的博士論文《美學範疇論》列入《大陸地區博士論文叢刊》之一出版。

美學範疇的研究是美學的基本理論建設，它是建設既是中國化的、又是現代形態的美學理論體系的一項必不可少的基礎工作。這項工作在我國曾有人進行過，但大都限於對個別美學範疇的發生、發展及其演變的考察，缺乏整體的系統研究。本論文主要是通過對中西方各自獨立自存的文化背景下形成的兩大美學範疇系統進行歷史研究、比較研究和系統研究，尋找出中西美學範疇之間的差異和可能匯通的線路，從美學範疇論的層面對中西方美學範疇的形成、演變、理論基礎、分類標準及內在聯繫作多層次的研究，揭示中西美學範疇發展的矛盾運動，豐富、提高、充實、深化人類對美的本質的認識，給美學範疇論增添新的內容，並試圖透過中西方美學範疇朦朧迷離的外在形態而把握其游移不定的內在本質，儘可能澄清對中西方美學範疇的理解和使用上的混亂。

論文中所涉及的中西方美學範疇，大都是從貫穿中西美學思想發展史上起過重大影響、標誌著人類審美實踐發展階段的美學範疇中篩選出來的，也有若干是從中西方作家、藝術家的創作思想和理論中提升出來的，具有普遍而深刻的美學內涵的美學範疇。

這篇學位論文是在我的指導教師周來祥教授的悉心指導下完成的，北京大學謝冕教授、楊辛教授、復旦大學蔣孔陽教授、吳中杰教授、北京師範大學童慶炳教授、湖北大學郁沅教授、鄒賢

敏教授、山東大學凌南申教授、呂慧鵬教授、孔範今教授、山東師範大學朱恩彬教授、湖北美術學院湯麟教授為這篇論文寫過評語並給予了熱情的鼓勵和幫助，在此，我向這些美學界的前輩表示衷心感謝。

彭修銀

一九九二年四月二十五日於南開大學

目 錄

序 言	1
-----------	---

上 篇

美學範疇的邏輯發展

導 言	3
第一章 美向崇高、醜的運動	31
第二章 古典的向浪漫的、現代的運動	45
第三章 再現向表現、形式的運動	65
第四章 移情向抽象、過程的運動	79
第五章 作品向本文、讀者的運動	95
一、作品本體崇拜	95
二、作品向本文的運動	104
三、本文向讀者的運動	110

下 篇

美學範疇系統化的嘗試

導 言	125
第一章 「美」的概念在中西方美學思想發展史中 的邏輯發展	147
第二章 美學範疇系統中的「崇高」	167
第三章 作為美學範疇的「悲劇」	183
第四章 作為美學範疇的「喜劇」	197

第五章	「醜」在美學範疇系統中的作用和地位	211
第六章	王國維獨創的美學範疇系統	227
第七章	中國古典美學範疇系統化的嘗試	239
結語		253
附圖		
1.	康德的哲學範疇表	126
2.	黑格爾的美學範疇表	128
3.	瑪克斯·德索的美學範疇表	131
4.	夏爾·拉洛的美學範疇表	132
5.	蘇里奧的美學範疇表	133
6.	大西克禮的美學範疇表	135
7.	亞科夫列夫的美學範疇表	136
8.	舍斯塔科夫的美學範疇表 1	138
9.	舍斯塔科夫的美學範疇表 2	138
10.	彭修銀的美學範疇表	143
11.	王國維的美學範疇表	237
12.	詹杭倫的美學範疇表	244

上 篇

美學範疇的邏輯發展

導 言

美學範疇系統是一個動態的、開放的系統，不僅每一個每一組範疇都有它自身發生、發展以及向別的範疇過渡、轉化的歷史，而且隨著人類審美意識的發展，時代的變遷，整個範疇系統也在不斷變化——從局部的調整、充實到一個系統被另一個系統所代替。從美學思想發展的歷史上來看，美學範疇經歷了美的範疇系統向藝術範疇系統，再向作品範疇系統的運動和轉化過程。這種運動和轉化是同美學的研究對象、範圍相關聯的，亦即與美學發展的歷史相吻合。

從西方美學發展的歷史來看，自古希臘的柏拉圖提出「美是難的」，到黑格爾「美是理念的感性顯現」，都是對美是什麼的追問，都試圖從一個定義或一種理論來說明美的本質。「美」不僅是他們研究的主要對象，也是他們的美學理論體系的中心範疇。而且這個時期的藝術的本質與美的本質是緊密相聯的，美即藝術、藝術即美，美幾乎是藝術的同義詞。美學是關於感受和創造美的規律的科學，是當時美學家們思考的出發點。儘管他們在一些關鍵性問題上還存在著分歧。他們之所以這樣確定美學研究的對象，是因為整個古典時期的藝術是美的創造，在古典時期美就意味著藝術地掌握現實的核心規律。美學家們都是從美出發確定美學的核心範疇和理論體系，美學在那個時期也就是美的理論或美的藝術理論。這一點我們從十八世紀的德國思想家們對被稱為「美學之父」的鮑姆嘉通的批評中可以看出。

鮑姆嘉通在1735年斷言，由於邏輯學的擴展可能會有一門感

性認識的科學。於是，他就把認識論分爲美學和邏輯學。美學是低級認識、感性認識的理論，邏輯學是高級認識、理性認識的理論。鮑姆嘉通之所以選取「美學」這個概念爲低級認識，是因爲 *aist-esis* 同時具有感情、感覺、感性和認識等意義。鮑姆嘉通將美學確定爲一門獨立的學科、確立美學自主性的合法地位，按理說應該受到稱贊；但在當時對他的思想的接受與傳播卻與此相反，推崇他的可能宣布他爲美學之父，但這個信仰更多地是表達了一種願望而不是事實。他的同時代人最多只肯定他把美學作爲獨立科學來創建的思想，卻並不認爲他是美學的奠基人。因爲他並沒有成功地規定美學研究的對象，即沒有明確把美、美的藝術以及對美的藝術創造和欣賞作爲研究對象。所以溫克爾曼批評他的美學只是「空洞的考察」，萊辛批評他的美學是「彼此互相依賴的美學奇想的混合有點模糊，卻追求時髦」，門德爾松批評他作爲美學科學的創建者「並未提供任何他解釋美學這個詞所許諾的東西」，赫爾德指責他不是引進新名稱使美學成爲科學，而是在人們研究感性對象性的規則時，使其規則來發揮作用」。^①而像溫克爾曼、萊辛、門德爾松、赫爾德等思想家都是從美來思考藝術、建立其美學體系的。溫克爾曼認爲「美是藝術的最高的最終目的和中心」。在他的《古代藝術史》中「從古代，特別是從希臘出發，產生了對美的一種歷史的形而上學」。^②他的論著在其總體上和局部上都是一種美的學說，這一學說首先依據對希臘古典時期的研究，部分地也依靠對文藝復興藝術的研究。萊辛認爲美是藝術的最高法則，藝術必須服從於美。門德爾松認爲美學的對象只能是美以及對藝術美的感受和創造，美是一切藝術的出發點，沒有美就沒有藝術，否認美就是否認藝術。對於赫爾德來說，美

學的對象永遠是研究藝術美的規律，因為美在他那裡是作為藝術地掌握現實的核心範疇出現的。在《批評之林》中他列舉了美的理論的兩個最根本的問題：「第一，每種美的理論都有每種感覺的理論作為科學的前提，這種感覺的性質是可能滿足感覺和創造美的。第二，每種美的理論不研究對象及其美的感性就必定永遠是空洞的」。^③他的《論美》一書，在西方美學史上「最先依據藝術系統描述了美的理論，這種描述包含了一切直到那時所獲得的主要的和卓越的關於美的觀點」。^④總之，這個時期的美學研究主要是對美或美的藝術這個核心範疇及其伴隨著這個核心範疇的一些其他概念範疇的討論。諸如對優美、有益、愉快、和諧、對稱等等概念範疇的研究。

儘管鮑姆嘉通美學思想受到他同時代人的批評，但自他確立了美學自主性的合法地位以後，美學家們才真正開始對美學基本範疇的系統研究。雖然早在古希臘時期的亞里士多德已經提出了一些重要美學概念、範疇，被車爾尼雪夫斯基稱為是：「第一個以獨立體系闡明美學概念的人，他的概念竟雄霸了二千餘年」，稱他的《詩學》「是第一篇最重要的美學論文，也是迄至前世紀末葉一切美學概念的根據」。^⑤但從嚴格的意義上講亞里士多德的《詩學》並不是嚴格意義上的美學，而是一種製作學，說具體點它是一種悲劇製作學，而十八世紀無論是德國的古典美學家們，還是英國的經驗派美學家們，都是將美學範疇作為體系來論述的，特別是經驗派美學家博克不僅對「美」這個核心範疇進行了系統研究，而且還提出了一個與「美」並列的範疇「崇高」。到了十九世紀的康德、黑格爾那裡美學範疇已經系統化和體系化了，用康德的話說已經「走上了確切無疑的科學道路」。

康德的美學範疇體系與他的哲學範疇體系密切相聯。康德把亞里士多德的形式邏輯判斷形式作為功能提高到認識論的高度，即把亞里士多德的關於事物、對象存在的本體論範疇，上升為關於思維的認識論範疇。他依據形式邏輯上通用的判斷分類法作為哲學範疇系統的基礎，把判斷分為量的判斷、質的判斷、關係的判斷和情狀的判斷。康德在建立美學範疇體系時，仍然使用這一分類的邏輯原則。他運用這四組範疇來考察審美判斷力，分別對美、崇高、悲劇性、喜劇性進行了分析。他在對美的分析時說，美在「質」上是與利害無關係的，「鑒賞是憑借完全無利害觀念的快感和不快感對某一對象或其表現方法的一種判斷力」；在「量」上，「美是那不憑借概念而普遍令人愉快的」；在「關係」上，「美是一對象的合目的性的形式」；在「情狀」上，「美是不依賴概念而被當作一種必然的愉快底對象」。^⑥這四組範疇也同樣適合於對崇高的分析，他說：「對於崇高和對於美的愉快都必須就量來說是普遍有效的，在質來說是無利害感的，就關係來說是主觀合目的性的，就情狀來說表象為必然的」。^⑦但是，美的判斷和崇高的判斷之間是有差異的，就對象來說，美的對象「是建立於對象的形式，而這形式是成立於限制中」。與此相反，崇高的對象則既無形式也無限制，「當它身上無限或由於它（無形式的對象）的機緣無限被表象出來，而同時卻又設想它是一個完整體：因此美好像被認為是一個不確定的悟性概念的，崇高卻是一個理性概念的表現。於是前者愉快是和質結合著，在後者卻是和量結合著」。^⑧另外，他還將四組範疇對悲劇性，喜劇性進行了分析。在康德的美學範疇系統中，美與質相對應，崇高與量相對應，悲劇性對應於關係，喜劇性對應於情狀。

黑格爾的美學範疇體系與康德的美學範疇體系不同，黑格爾的美學範疇是歷史發展著的，其展開為範疇自身變化發展的運動歷程。他著重的是邏輯範疇如何與歷史相一致，並使歷史從屬於邏輯範疇。

黑格爾提出了五個基本範疇，即美、崇高、醜、悲劇和喜劇。這五個基本範疇與美的本質密切相聯，它是美的本質的具體展開。作為廣義的、本質意義的美或美的藝術是理念的精神內容和感性的顯現形式的高度統一，但事實上它們之間只有不同程度的吻合。早期的象徵型藝術，是物質形式壓倒了精神內容，美的理念在這裡不僅沒有得到充分的顯現，而且受到了物質的阻礙，「用來表現的形象就被所表現的內容消滅掉了，內容的表現同時也就是對表現的否定，這就是崇高的特徵」。^⑨古典型藝術達到了物質表現形式與精神內容契合無間，「內容和完全適合內容的形式達到獨立完整的統一，因而形成了一種自由的整體，這就是藝術的中心」，^⑩也符合美的概念。浪漫型藝術是精神內容壓倒了物質形式，「精神原先要從外在的感性事物中去找它的對象，現在它既提升到回返到精神本身，它就從它本身獲得它的對象，而且在這種精神與本身的統一中感覺到而且認識到自己了。這種精神返回到它本身的情況就形成了浪漫型藝術的基本原則」。^⑪由於「精神返回到它本身」，那麼其矛盾就不只是主體與客體、精神與物質、內容和形式的矛盾，而是主體靈魂的自我分裂，有分裂就會出現衝突，有衝突就會出現死亡、痛苦、罪惡和醜。所在浪漫型藝術中再找不到像古典型藝術的那種理想的美，「它對美的這種頂峰掉頭不顧。它把內在的因素和偶然形成的外在因素交織在一起，不怕讓顯然不美的因素儘量發揮它們的作用」。^⑫於是，美

的範疇與藝術發展的三種歷史類型相對應；美對應於古典型藝術，崇高對應於象徵型藝術，醜對應於浪漫型藝術。悲劇和喜劇既屬於古典型藝術也屬於浪漫型藝術。

康德、黑格爾建立的美學範疇體系到了十九世紀末二十世紀初遭到人們的普遍不滿，並對這以前的把美與藝術視為完全同一的東西，主張藝術的特徵在於美，藝術的目的在於實現美的看法提出了質疑，對於傳統的「美、美學與藝術這三者幾乎在本質上互相關聯的看法開始懷疑起來」。^⑩美所獨有的主權也開始受到威脅。

傳統美學之所以嚴重地受到威脅，主要有以下兩個方面的原因所致。一方面是這個時期西方自然科學的長足發展，並不斷地衝擊著思想界以至逐漸形成各種經驗主義和實證主義流派。這些流派完全背離了傳統的思辯方式。以實證的科學方法去研究各種問題。表現在美學方面，就是以不同於傳統美學方法來重新確立美學研究對象，並以心理學、人類學、民族學的方法去研究藝術，尋求藝術的一般特徵及其發展規律。如藝術史學家裡格耳的《風格問題》(1893年)，格羅塞的《藝術的起源》(1894年)，德索的《美學與藝術理論》(1906年)，沃林格的《抽象與移情》(1908年)都是直接從藝術事實出發，對藝術文化實體進行歷史的考察，尋求藝術的發展規律及其特徵。他們為了表示對傳統美學的不滿，還創造和提出了「藝術科學」這個名稱與「美學」相對立。德索明確主張，除美學之外，還應該有另一種不同的科學——藝術科學。他說：「當美學研究美的時候，藝術科學便審查藝術的規律」。^⑪認為「美學就是美學，它不應當侵占藝術科學的地盤，」「美的概念應比藝術價值與美學價值來得狹窄」。「美學囊括不

了一切藝術問題，」「藝術領域裡也有悲劇與喜劇，美與崇高，甚至就連醜都包括在內，」「美學並沒有包羅一切我們總稱為藝術的那些人類創造活動的內容與目標」。⑮格羅塞的《藝術的起源》一書幾乎有一半的篇幅討論建立「藝術科學」的必要性及其藝術科學的目的、方法、原則問題。他將藝術的研究分為兩種，一為藝術史的，一為藝術哲學的。前者是對藝術事實的探究和記述，後者是關於藝術的性質和目的一般研究，這二者合起來，就成了藝術科學。他認為傳統的藝術哲學（美學）是狹義的藝術哲學，它是附屬於某種思辯的哲學體系，沒有充足的藝術史事實作它們的基礎，所以，對藝術的批評或下定義時就顯得主觀片面，模糊而飄浮不定。因此必須把藝術的研究從形而上學的抽象思辯轉到對以事實為基礎的經驗的探討，並從中發現藝術發展的法則和規律。

人們對黑格爾以前形而上學美學不滿的另一方面的原因是，藝術經驗中的美的貶值和醜的增值。從浪漫派開始，藝術轉向個體意識而與社會規範衝突，其感性顯現則是古典藝術不能容忍的非美和醜的東西介入藝術，正如浪漫派作家雨果所說，藝術已經「感覺到萬物中的一切並非都是合乎人情的美，感覺到醜就在美的旁邊，畸形靠近著優美，粗俗藏在崇高的背後，惡與善並存，黑暗與光明相共……詩著眼於既可笑又可怕的事件上」，還說：「在近代人的思想裡，滑稽、醜怪都具有廣泛的作用。它到處都存在；一方面，它創造了畸形和可怕；另一方面，創造了可笑與滑稽」。⑯由於非美的、醜的介入，由於感性的解放，便引起了藝術歷史形態的根本變化，引起了整個現代派藝術運動。

現代派藝術從表現主義開始，就完全摒棄了一切現有的美學