



21世纪美学译丛

丛书主编 陈望衡

比较美学二辑

Comparative Aesthetics

艾略特·杜里奇[美] 陈望衡 著



WUHAN UNIVERSITY PRESS

武汉大学出版社



21世纪美学译丛
丛书主编 陈望衡

比较美学二辑

Comparative Aesthetics

艾略特·杜里奇[美] 陈望衡 著



WUHAN UNIVERSITY PRESS

武汉大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

比较美学二辑/(美)杜里奇,陈望衡著. —武汉:武汉大学出版社, 2016.4

21 世纪美学译丛

ISBN 978-7-307-17716-1

I. 比… II. ①杜… ②陈… III. 比较美学 IV. B83

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 065096 号

责任编辑:易 瑛

责任校对:汪欣怡

版式设计:马 佳

出版发行:武汉大学出版社 (430072 武昌 珞珈山)

(电子邮件: cbs22@whu.edu.cn 网址: www.wdp.com.cn)

印刷:武汉中远印务有限公司

开本: 720 × 1000 1/16 印张: 14.75 字数: 210 千字 插页: 1

版次: 2016 年 4 月第 1 版 2016 年 4 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-307-17716-1 定价: 26.00 元

版权所有, 不得翻印; 凡购我社的图书, 如有质量问题, 请与当地图书销售部门联系调换。

总 序

陈望衡

在人文学科中，美学还算是一门比较年轻的学科，它的诞生一般追溯到 18 世纪德国启蒙思想家鲍姆嘉通 1750 年出版的《一切美的科学的基本原理》，而其实，有关审美的研究几乎与文明开始同时。中国的先秦、欧洲古希腊均有大量的关于审美的言论，其中不少言论今天仍活在我们的审美生活中，如孔子说的“智者乐水，仁者乐山”。如果说审美意识，它的开始还要早。距今 8000 年前的红山文化出土的玉玦极为精美，据考古专家研究，那是耳环，是装饰品，尽管它也许还具有某种神秘的宗教或礼仪的色彩，但至少潜藏着审美的意识。

美是生活的精灵。它是人们创造生活的动力，也是人们创造生活的成果。“美”其实可以作为“文明”的代名词。难道不是这样？人类的一切创造——直接或间接的，物质的或精神的，均不同情况地具有审美的色彩。也许，某些创造物的功利价值随着时间流逝或淡化或消失，然而，它的审美价值总是存在着，而且，某些物品其审美价值还会随着时间的流逝日益凸显，那些在博物馆里收藏的文物不就这样成为无价之宝？

对于当今的世界如何体认，不同的学者有不同的看法。就美学的维度来看，我们发现，虽然美一直是生活的精灵，但是，从前的时代在审美的深度与广度上均无法与现在相比。举凡发型、服饰等生活小事，社会和谐、环境保护、生态平衡等人类大事，均与审美相联系，而且审美在其中所占的比重或起的作用似是越来越大。美学本属于哲学，形而上的意味较浓。虽然现在它仍然保留着这一品

格，但是，它却比过去任何时期更关注着生活，这是不争之事实。正如当代著名的美学家阿诺德·伯林特所说：“很多学者从纯粹的理论问题转向了对个人和社会生活中的人类实践的研究。他们正在考察与研究美学的观点如何影响环境设计、广告、产品设计、室内装潢、服装时尚、园艺、烹调、流行文化甚至是社会关系的，并且他们试图指导这些概念的实际应用。应用美学的潜在作用可能在于让人们认识到美学对人类活动的社会领域——诸如城市规划和经济发展项目中所产生的影响。”^①

我们在编辑这套名为《21 世纪美学译丛》时，不能不注意到这一情况。也许，我们中的许多人不能成为经济学家或电脑工程师，但我们所有的人均有可能成为美学家——理论的或应用的，专业的或非专业的。生活、一切工作均有美学。我们编这套书的目的，不只是为专业的美学家们提供研究的参考，还为各行各业的人们提供工作和生活的参考。

时代在进步，一切均在更新之中、创造之中。所有的更新和创造均非天外飞来，更非无源之水，它总是不同情况地体现出人类文明发展的脉络，体现出文明的某种积累与传承。我们手中所拥有的一切其实均已成为历史，然而，我们创造未来的资本全在这里。简洁地说，我们是凭着历史在创造着未来。没有历史就没有未来。正是因为这样，我们极为重视人类所创造的一切文明成果，这其中就有人类关于美学的研究成果。

衷心希望我们的这套书在当前的生活中发生重大的作用，期盼读者的回应，期盼生活的回应！

是为序。

2010 年 10 月 22 日于武汉大学珞珈山天籁书屋

^① [美]阿诺德·伯林特：《环境美学译丛·环境美学·总序一》，湖南教育出版社 2006 年版，第 1 页。

目 录

比较美学

前言	3
第一章 对味论的某些反思	6
第二章 沉思的邀约：京都的石庭以及幽玄的概念 ...	18
第三章 勃鲁盖尔与马远：对比较批评可能性的 哲学质询	24
第四章 论艺术之概念	48

中西美学比较

华夏审美意识的基因	79
简论中华民族的审美理想	93
中国古典美学体系论	105
中西美学本体论比较	120
中国古典美学对全球美学构建的贡献	141
“美学在中国”与中国美学 ——兼谈学术的原创性问题	151

全球美学与中国美学

——中国美学如何与世界接轨	166
中国商周青铜器与古希腊雕塑文化意蕴之比较	179
王夫之情感哲学与近现代西方美学	188
中西自然审美观比较	200
中国美学史的核心与边界问题的思考	217

比较美学

【美】艾略特·杜里奇
陈 盼 徐 骆 译

前 言

美学应该是一门关于艺术作品以及我们对这些作品体验的反思的学科，因为艺术作品因其自身闪耀的活力而存在。因此，美学应该是不张扬的。比较美学——对独特的美学概念与文化体验的分析、诠释，以及评价——凸显了美学保持谦逊特性的必要性；并且，我相信它加强了美学实现其任务的可能性，即通过艺术作品自身的丰富存在以及我们对其的体验来理解这些作品。下面我将解释这一论点。

艺术世界是极具复合性的，也就是说，它由各式各样的独特的艺术作品所组成。艺术作品最鲜明的哲学意义就在于其独特性。每一件成功的艺术作品都是一个世界，一个聚集了意义与价值的存在。我们体验中的其他客体范畴，包括我们自身，当然都是个体；但是这些个体性并不独特到可以界定范畴自身。艺术作品展现其意义的独特方式让其成为艺术。但是这并不意味着艺术批评家与美学家之间存在着功能性的差异。艺术批评家主要关注艺术作品个体的审美属性（以及其他的美学维度），批评具有规范性。而美学是理论性的，它属于哲学的领域。美学家，作为哲学家，理所应当需要对艺术世界的构成有着敏锐感触，不然他就会错误地构建一个所谓的无所不包的美学体系，而这一体系可能会替代艺术作品以及我们对艺术作品的体验，而无法为我们提供一种理解艺术作品的方式。

美学理论通常是自命不凡的。它宣称不被历史所束缚，并能应用于所有的艺术作品。但是从多文化的甚至是历史性的文化的视角来看，解答艺术是什么的宏观理论——“交流”、“表现”、“模仿”、“启示”等——是与某些特定种类的艺术以及某种有限的审美体验紧密联系在一起的。这些宏观的理论确实分析了某种特定类型

的艺术——有的艺术作品主要展现艺术家的情绪；有的则从本质上来说用于交流观点与价值；有的艺术品确实展现了人类、自然及存在的方方面面；有的作品模仿或表现人类事件或历史过程——但是这些理论无法被应用于整个艺术世界。每种理论相关于艺术的某一可能性，但它们并不像其通常宣称的那样能涵盖“艺术”的所有范畴。当非西方艺术被视为艺术世界的一部分时（这应该算是一个合理的要求），这一点就显得尤为突出。与此种艺术的亲密接触应会让那些持有普遍主义观点的美学家重新反思其钟爱的概念、见解与设想。

我相信比较美学应该不以移植外来的观点为意图，或期待这些观点能直接或恰当地应用于人们自身的文化。比较美学应当通过研究和重建对其他文化观念、思想与偏好，来丰富我们对艺术本质以及审美体验的哲学理解。简而言之，比较美学如同一般比较哲学一样，应当为哲学本身而服务。

在以下的比较美学研究中，我选择了三个宏观的与亚洲文化的思想和体验相关的主题。

“对味论的某些反思”这一章讨论了审美体验的主观性和客观性的问题。同时，这一章还运用古典印度理论的方式探讨了艺术中的“表现问题”——即表现客观的或泛化情绪的意思，以及让艺术作品的体验者领会作品其自身独特存在的条件问题。通过 Santarasa（平和情味）的概念——艺术作品所追求的“平和情味”，我探讨了如何区分审美体验与纯精神或宗教体验。

在“沉思的邀约：京都的石庭以及幽玄的概念”这一章中，通过对这一座著名花园的体验的现象学分析以及对世阿弥（Zeami）（日本能剧的主要作者）的著作的分析，我试图阐明幽玄的概念，并讨论了这一概念与对艺术体验的一般理解和美的本质的相关性。

“勃鲁盖尔与马远：对比较批评可行性的哲学质询”这一章主要讨论了为了体验源自它文化的艺术作品的最大审美潜能，我们需要具备何种知识。通过对16世纪荷兰画家勃鲁盖尔（Bruegel）和17世纪中国艺术家马远作品的比较分析，运用中国传统批评家所使用的概念，我区分了审美关联性的四个维度，并且分析了它们各自存

在的主要问题。比较分析的重要性在于它让我们能够区分艺术作品与具体形象，并区分艺术中的“主题”与“内容”。它进而解答了艺术中是否有通用的美学准则，并且它试图通过一种符号主义的分析阐明艺术作品意义的实质结构。

我要感谢美国人文基金会对我的慷慨支持。我在 1973—1974 年间获得了这一基金会授予我的资深学者奖。如果没有这一奖金资助的闲暇旅游、学习与写作的经历，这一作品将无法产生。我还要感谢稻田龟男 (Kenneth Inada)——亚洲与比较哲学协会的会长对我的这一作品的鼓励。他通过其富有思想性的领导，大力负责了这一协会的专著以及其他许多活动。此外，大卫·T. 维克 (David T. Wieck)，埃德温·杰罗 (Edwin Gerow) 和亨利·罗思文 (Henry Rosemont) 为我提供了很多非常有用的评论与建议，让我受益良多。我还很感激佛罗瑞斯·坂本 (Floris Sakamoto)，她帮我细致认真地整理了这一出版书稿。

第一章 对味论的某些反思

印度美学通常被认为主要由味的理论所组成。“味”这一词有着多重意义，包括艺术中被“品尝”的“味道”、“期望”和“美”。^①我希望不局限于用说明和解释的方式来反思“味”，而是寻求对其的美学理解；也就是说，我想知道“味”的理论包含何种真理（至少在某些方面），何种不局限于传统印度戏剧、诗歌或音乐的真理。换言之，我想要把味当成东西方美学中可能存在的通用（以及可能的分析性的）概念，而不是为文化所束缚（以及描述性的）概念来分析。^②

① “味”这一词在印度思想中有着历史悠久的广泛的用法。如同 G. B. 莫汉·坦比所言：“字典中对味的界定是：汁液、果汁、水、液体、牛奶、美酒、毒药、水银、品味、味道、所有事物的精华、滋味、风味、爱、渴望、美。它的意义涵盖了从有酒精含量的果汁饮料到哲学上的无限——梵。在不同的时期，味都有新的意义产生，并且在不同的学科中味有着不同的注解。”“‘Rasa’ as Aesthetic Experience”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXIV, No. 1, Part I (Fall 1965), p. 75.

② 我当然不想忽视味论的历史发展。重要的是我们要认识到对这一理论的不同表述包括从婆罗多 (Bharata 约 100—200) 在其著作《乐舞论》(*Natyasastra*) 中对味论的阐释，到但丁 (Dandin) 之类的思想家 (公元 7 世纪) 的解析，再到欢增 (Anandavardhana) 在其著作《韵光》(*Dhvanyaloka*) (公元 9 世纪) 中的分析，以及后来的新护 (Anhinavagupta 公元 10 世纪) 在《乐舞论注》(*Abhinavabharati*) (对《乐舞论》评注著作) 及《卢舍那》(*Locana*) (他对《韵光》的评注) 中的讨论，再到后来的像毗首那特 (Visvanatha 公元 14 世纪) 之类的思想家的论点。在这篇文章中，我主要讨论了新护的观点。他对这一理论的诠释通常被认为最具哲学意味。

同时，我还认为认识这一理论与传统印度艺术尤其是戏剧之间的紧密联系也是很重要的。这一理论的产生在一开始时是为了探讨与戏剧相关的美学问题；而在这一理论出现后，味论才被细化并应用到一系列的艺术形式中去。早期印度的音乐思想家，带着对分类及联系的特有热情，甚至将八音度的每一个音都与一种特定的味联系起来。参见 A. A. Bake. “The Aesthetics of Indian Music”, *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 4, 1964, p. 47 ff.

“味”存在于何处？审美体验是否从本质上来说是一种对客体以及艺术作品属性的识别，或者是体验者主体对客体的特殊反应？这一问题在西方美学由来已久，并且答案各不相同。这些答案引发了（或者至少紧密联系于）一系列理论，这些理论将艺术界定为“表现”、“沟通”以及“外化愉悦”。这一问题由探讨“味”论的作者们所提出，而阿毗那婆笈多（Abhinavagupta）对此进行了概括性的反驳。他在其作品中写道：“味不存在于体验者之中。那么它存在于哪里呢？……味不为地点、时间和渊博的体验者之间的差异所限制。”^①他还评论道：“当我们说‘味是被感知的’时（我们并没有在严格意义上使用该语词）……这是因为味本身就是一个感知的过程。”^②于是，J. S. 霍尼韦尔（J. S. Honeywell）中肯地评论道：“它（味）不是一个独立于体验之外的客体；味的存在与对味的体验是等同的。对诗的体验的客体是诗，但诗的味并不存在于诗的自身当中。”^③

审美体验的本质特性并不是主体性或客体性；它并不属于艺术作品或其体验者；相反，审美体验自身这一挑战空间限制的过程构成了味。这一认为味存在于无处并且超越了时空限制的观点，在我看来是唯一能让我们理解审美体验本质的观点。

当我们把体验仅仅当成对某物的实体的体验时，我们有可能设想我们只需要（消极地）关注客体，客体就会将其自身彻底地展现

① Abhinavabharati. 见 Raniero Gnoli. *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, 2nd edition (Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1968), p. XXXVi.

② Abhinavagupta, *Locana on Dhvanyaloka*, in *Santarasa and Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics*, by J. L. Masson and M. V. Patwardhan. Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute, 1969, p. 73.

③ J. A. Honeywell. *The Poetic Theory of Visvanatha. The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXVIII, No. 2. Winter 1969, p. 168.

给我们，并满足我们对其的兴趣——就如同感知体验在这一意识的层面不包括体验者对客体的所有解析一样。在美学中，这种“客体主义”的态度将导致一种片面的形式主义的关注，也就是说，认为审美价值仅仅存在于线条和形状的构造中，存在于抽象的动态等之中(克里夫·贝尔 Clive Bell)，同时还会从公式化或规范性的角度来思考创造性。

从另一个方面来说，当我们(可能大多数人是如此)将体验完全当成我们对某物的反应时，比如我们的感觉或情感，我们就剥夺了其自身的价值，并且从一种狭隘和自我中心的角度设想世界是由我们宝贵的感觉和情绪所构成的。由此，我们相信每件事物、每个人从根本而言都是我们体验中的一个场景，这就使得我们更进一步相信体验是一种弥足珍贵的感情中立的过程。在艺术与美学中，这种思考的方式导致了一种片面的浪漫主义——相信价值只存在于捉摸不定的主体性中，同时它还导致了一种错误的感伤主义——客体的每一方面可能被简化为或迷失在刺激的感觉或感情的突发中。如此一来，我们体验的将不是艺术作品，而是我们自己。

味的理论指出，如果我们将审美体验理解成一个特殊的过程，在其中艺术作品是控制，而不是导致体验者的反应，因而体验者必须具备高度的理解力、敏感度以及生活经历以获得对作品的理解，那么我们就避免诸如此类以及其他不那么极端的空间审美体验形式(并因此避免对其的误解)。从这种角度理解审美体验还需要我们认识到艺术作品的内容从来不(或者至少说应该不)仅仅是艺术家或体验者的个人情感或思想。迈索尔·海瑞延纳(M. Hirianna)直率地指出：“根据味的观点，诗人自己的感触从来都不是诗的主题。”^①并且，“艺术品完美化的特点导致其不具备自身的特性，并对所有人而言看上去都是一样的……它们的外观不具备个性化的特点，并因此具有内在的欣赏性”^②。

① M. Hirianna. *Art Experience*. Mysore: Kavyalaya Publishers, 1954, p. 34.

② M. Hirianna. *Art Experience*. Mysore: Kavyalaya Publishers, 1954, p. 31

正是这种审美内容的非个性化或超个性化使得艺术作品成为意义的载体，并让体验者提升其对自己以及世界的认识。“意义”需要一种共享的体验；而在艺术中，这种共享只有当强烈的非个性化——一种与其强度相矛盾的、具有高度的、个体性的非个性化存在时才能得以实现。审美体验就是如此，因为审美趣味与其他纯实践性的兴趣相比，并不是对个体性之于个体性的关注，而是对个体包含、成为、表现、表达一种普遍的、人际间的、超凡特性的关注。

这一超凡的味的维度赋予了艺术家一个重大的任务。“味是一种泛化的情绪，一种特定意识的所有元素，比如艺术事件的时间、观众的特性、演出或小说自身的特性（主要是地点和角色）被去除了的情绪。在作品中对事件的描述和刻画则是作家面对的最奥妙的问题；而不充分的描绘——即执着于对某一特定意识要素的描绘——则积累成障碍。”^①

在味的理论中，艺术是一种模仿；但它是一种非常特殊的模仿，因为味并不是模仿事物的特殊性、现实性，而是它们的一般性以及潜在性——这种模仿比任何特定的真实事物还要真实。因此，这一理论会赞同亚里士多德的观点，即历史负有呈现事实的任务，而诗歌（艺术）则展现可能发生的事件；历史记载了某些事物或存在的事件，而艺术则表达了人类、自然以及上帝的可能性。

味作为一种泛化的情绪，一种对普遍性的表现，并不等同于一种抽象的或极度漠然的存在状态。艺术中的去个性化并不是要摧毁个性，而是让其转型：是为了达到一种既有激情而又有精神性的意识状态。为什么这是可能的呢？

二

从心理学的角度来说，潜在于味论体验之下的是各种固有状

^① Edwin Gerow. *The Persistence of Classical Aesthetic Categories in Contemporary Indian Literature* (未发表著作).

态。这些状态来自于个体过去的经历，并作为潜在的映像存在意识（或内心）中。这些潜在的情感状态可被区分为八种类型：（1）快乐或愉悦；（2）欢笑或幽默；（3）伤感或痛苦；（4）愤怒；（5）英雄主义或勇气；（6）恐惧；（7）厌恶；（8）惊奇。这些状态，从其本质特性而言，对所有人都是一样的，因为它们都来自共享的人类生活经历。在现实生活中，每一种状态为其发生原因（引发某种相应反应的各种生活情形和事件）、作用（各种可视的反应，如姿态及面部反应），以及随之发生的要素（各种随之发生的暂时性的精神状态，例如焦虑）所伴随。

“每个人都有一种与生俱来的知觉感。他的想法、行为以及经历不断地创造源于潜意识并再生于意识中的映像。这些在印度哲学与心理学中被称为业（samskaras）或余习（vasanas）的映像围绕于情绪之旁。这些情绪与特定的以及普遍的情形相联系并产生出可定义的行为模式。……在任何经历之中，除了清晰组织的基本情绪之外，还有无数的短暂感觉和情绪与之相伴随……例如焦虑、欢欣、羞怯、疲倦之类。”^①

根据味论，当这些日常经历的元素或维度成为艺术或审美体验的元素或特性时，它们分别被称为情由（vibhava；在戏剧中表现的情绪化的场景）、情态（anubhava，表现情绪状态的身体变化或动作），以及不定情（vyabhicaribhava，恰当地伴随着各种基本状态的暂时性的情绪）。阿毗那婆笈多写道：“味，在这一联系中，是一种情境（artha）。当情由、情态及不定情在观众的意识中达到一种完美的结合（samyag yoga）、相应（sambandha）以及合力（aikagrya）的状态之后，它们运用情境制造一种由各种无障碍的，非常的意识形式所构成的品味。这一味与常情（bhava）不同，它仅由品味的当前状态所构成，而不具客观性。”^②

① G. B. Mohan Thampi, 如前所引, p. 76

② Abhinavabharati in Gnoli, 如前所引, p. 78