



普通高等教育“十一五”国家级规划教材

文艺学系列教材



东方美学原理

邱紫华 主编

东方美学原理

主 编：邱紫华
编 委：李文斌 余 悦
胡 敏 陈 欣

华中师范大学出版社
2016 年 · 武汉

新出图证(鄂)字 10 号

图书在版编目(CIP)数据

东方美学原理/邱紫华主编. —武汉:华中师范大学出版社, 2016. 12
普通高等教育“十一五”国家级规划教材

ISBN 978-7-5622-7625-8

I. ①东… II. ①邱… III. ①美学—东方国家—高等学校—教材 IV. ①B83

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 315225 号

东方美学原理

© 邱紫华 主编

责任编辑:陈 鸣 刘沁怡

责任校对:王 胜

封面设计:新视点

编辑室:高校教材编辑室

电话:027—67867364

出版发行:华中师范大学出版社有限责任公司

社址:湖北省武汉市洪山区珞喻路 152 号 邮编:430079

电话:027—67863426/3280(发行部) 027—67861321(邮购)

传真:027—67863291

网址:<http://www.ccnapress.com>

电子信箱:press@mail.ccnu.edu.cn

印刷:湖北新华印务有限公司

督印:王兴平

字数:248 千字

开本:787mm×960mm 1/16

印张:14.25

版次:2016 年 12 月第 1 版

印次:2016 年 12 月第 1 次印刷

定价:23.00 元

欢迎上网查询、购书

敬告读者:欢迎举报盗版,请打举报电话 027—67861321

前 言

在 1960 年国际美学会的年会上,各国美学家们专题讨论了“东方的美学”。会上,当时的国际美学会会长、美国美学家托马斯·芒罗发表了演讲,呼吁开展“东方美学”的研究。此后,东方国家的美学家陆续撰写出了一些本民族的或本国的美学著作。中国的“东方美学”研究应该说起步于 1985 年。那年由《文艺研究》杂志社及其他几家机构共同发起,在北京召开了国内第一次“东方美学”学术研讨会,并于 1985 年《文艺研究》第 5 期发表了一组关于“东方美学”的研究论文。相较而言,中国的东方美学研究的起步时间离国际美学会的呼吁仅有 25 年,应该说中国的东方美学研究起步不算晚,同国际上东方美学的研究相比差距不大。三十年来,我国的“东方美学研究”成果并不算少,有十多部著作,论文也有几百篇,其影响力也在逐渐增大。但是,中国的东方美学研究在国内的美学研究中仍属于“小语种”。中国的东方美学与艺术研究的落寞,真有点像日本诗人松尾芭蕉的俳句所说的“秋日黄昏,此路无行人”意味。

东方民族的历史悠久,文化底蕴深厚,艺术品种繁多,审美思想和艺术都非常具有特色,为什么其美学与艺术却少有人关注,更少有人研究呢?笔者认为有这几方面的原因:

第一,东方美学与艺术的研究起步于改革开放的思想大潮流中。当时,中国人渴望了解西方先进的科学技术以及西方的文化艺术,这一思想潮流占据了主流的地位。面对刚打开的国门及刹那间看到的外边精彩的世界,谁有兴趣去关注身边一起走出黑暗隧道的东方的邻居、熟人呢? 20 世纪 80 年代中国民众开始放眼世界,随着生活日渐丰富多彩,带来了精神生活的多元化和审美趣味的多样化。当时的中国文化思想界不断地受到西方现代主义和后现代主义文化思潮的猛烈冲击。曾有学者恰切而形象地比喻说:“对中国文化思想界来说,西方现代主义文化就像一架迟到的航班,而后现代主义文化则像一架早到的班机,它们在短时间中先后降落在中国文化思想的航空港内,几乎同时对中国文化思想界

形成了巨大的冲击,产生了猛烈的震撼!”西方现代主义和后现代主义文化思想瞬间大量涌入,短时间内激活了中国学术界的巨大的热情,使中国学术界的兴奋点和研究热点聚焦于西方现代主义和后现代主义文化思潮方面。东方美学不可能成为热点,因为研究东方美学与艺术似乎意味着滞留于“传统”之中,显得一点也不新潮、时髦。

第二,研究东方美学具有相当的难度,简直可以说困难重重,令人感到“山穷水复疑无路”。其难度表现为:

首先,没有可以学习和借鉴的前人的相关成果。环顾四周,找不到一本全面论述东方各民族艺术和美学思想的著作,即便像托马斯·芒罗和今道友信那样的被冠以“东方美学通”的学者,实际上也只是简略地论及研究东方美学的意义、东方艺术的某些特点,这些方面的内容也只涉及中国和日本。尽管如此简略,但是对于初入此境的学者而言却是如获至宝,笔者在此非常感谢出版“东方美学丛书”的中国人民大学出版社和该丛书的主编及翻译家们。相比较而言,那些研究西方美学的学者们就非常幸运了。一方面,20世纪以来,翻译家们陆续引进和介绍了大量的西方美学和艺术的著作;另一方面先辈们自己也著书立说,这方面,朱光潜、李泽厚、宗白华、蒋孔阳、王朝闻、叶朗、汝信、刘纲纪等先生们作出了巨大的贡献,他们筚路蓝缕,为后学开辟了学习和研究的道路。

三十多年前,我开始学习和研究东方美学时,关于东方各民族历史、文学史、哲学、美学和艺术的著作、论文等资料极度匮乏。资料和信息欠缺,既不能给研究者提供学习、研究和写作的“样板”“样品”,又无法获取研究与写作可以凭借的确凿的材料。我于1989年第一次获得了国家社会科学研究基金“东方美学研究”的资助,但面对“东方美学与艺术”的选题,仍不知如何下手,如何迈开第一步!

那时,由于对外的国门封闭太久,中国人对外国的什么东西都不了解。就音乐艺术而言,人们仅仅通过一两首歌曲而知道某一个民族的音乐。20世纪50年代的印度电影《流浪者》中的“拉兹之歌”“丽达之歌”唱了五十多年,中国人几乎再也没有听到过印度的其他歌曲,更不用说欣赏印度古典音乐了。同样,自20世纪50年代以来,人们听到的印度尼西亚歌曲不过是《哎哟妈妈》《星星索》《梭罗河》《宝贝》等几首歌曲,根本不知道印度尼西亚名扬天下的“甘美兰”音乐!中国人对自己周边的邻居如此的不了解,更谈不上了解或学习研究他们的美学和艺术思想。

笔者认为,20世纪中国的人文学术研究的瓶颈根本就在于研究资料的搜

集、整理、翻译、出版的欠缺,这种资料贫乏的状态至今也没有较好地得到改变;并且这种欠缺在各学科之间还显得非常不平衡,厚薄很不一致,其中东方美学与艺术的材料可谓极度匮乏。

国外的学术研究机构非常重视资料的收集、翻译和系统整理。有日本学者说:“与其写出一部著作,不如搜集、翻译、整理出某方面完整的资料更有意义!”国外学术研究机构在学术资料的建设方面投入的资金和学术力量非常巨大,而且多年来持续不断!其力度就像2004年以来中国政府创建的“马克思主义理论研究和建设工程”一样。

至今,中国文化艺术界、学术界对东方各国的历史文化和艺术的了解都较浅显,介绍也很简略。这方面可见的资料少得可怜,音乐方面的著作笔者只见到一本由俞人豪、陈自明著的《东方音乐文化》(人民音乐出版社1995年出版),尽管写得很好,但也较简略。要改变东方美学与艺术研究的资料极度匮乏的局面,不是仅凭研究者的一己之力就能改变的,仅以个人绵薄之力来进行资料建设,简直像大海之一滴水,几乎不起作用。如果等到我国的东方文化与艺术的材料建设得非常充足完善时,再开始研究东方美学和艺术,估计是在几十年之后的事了。三十多年前,笔者只能因陋就简,开始自己的“东方美学与艺术”的学习和写作。“巧妇难为无米之炊”嘛,在材料极度匮乏的条件下做出来的东西,难免会被某些专家嗤笑!

其次,东方美学与艺术的研究涉及多个民族的语种。20世纪中国基本上处于封闭的状态,加之过去极左政治的限制,普通中国人根本不可能出国学习,外国人也进不来,中国人很难见到外国人,更无法交流。除了老一代的著名学者如朱光潜、陈寅恪、贺麟、钱锺书、季羨林、萧乾和著名的翻译家傅雷、冯至、韦卓民、董秋斯、汝龙、杨宪益、杨绛……以及不能逐一提及的先辈外,绝大多数中国人不懂外语,即便学习过一点外语的中国人,外语水平也很低。改革开放以来,中国文化最大的变化是年轻一代的学者大多数都具备了很好的外语水平,使中国人睁眼看世界成为可能。但是在美学界像滕守尧、邓晓芒、周国平、曹俊峰、王柯平、金惠敏及其他未能逐一提及的学者那样,既著书立说又热心提笔译著者仍然不多。研究东方美学和艺术必须涉及十多种外语,谁又能独立熟练地运用十多门外语呢?因此,研究者主要靠翻译家们所翻译的著作来学习、研究和写作。

面对语言的困境和瓶颈,应当如何开展东方美学与艺术的学习和研究呢?

有一种方法就是让懂得某一门语种的学者来承担研究和写作该民族的美学

思想和艺术理论的任务。这种方法似乎也不太可行。因为懂得某一门语种的学者未必就对该民族或国家的美学和艺术感兴趣,也不一定都有美学和艺术方面的知识储备。此外,这种集体合作的、大兵团作战式的人文学科的研究方式是否能够产生高水平的成果,也颇让人怀疑。近年来一直就有人积极主张人文学科的研究要搞群体攻关,甚至有人提倡“打群架”的方法。“利用群体力量攻关”对于自然科学的研究和工程建设是必需的方法,因为,任何个人是无法承担和完成一个或多个实验室的工作的。

人文学科的研究对象主要是人的情感世界、人的精神现象和社会行为,其本质具有模糊性和不可确定性。例如,什么是善?什么是恶?什么是爱情?什么是幸福?生活是什么?人生的目的和价值是什么?什么是美?美人的标准是什么?什么是最美好的、合理的社会?有没有“上帝的天国”和“西天极乐世界”?诸如此类的问题都是人文学科所必须面对的,应当由人文学科来作出解答的。然而这些答案可以有千百种,不仅这些答案往往是互相抵牾的,而且各种层出不穷的答案随着时间的延伸还将无限地延续下去。正因为人文学科所具有的模糊性、不确定性,所以人文学科的发展主要是依赖一代又一代的学者不断地对对象加以新的阐释、新的解读来推动的。人文学科研究的最终成果是思辨性的、精神观念性的成果,就像世间没有两片完全相同的树叶一样,思想成果也不可能完全一样。如果人文学科的研究真要搞群体攻关,真要采取“打群架”的方法进行,最终必然像古代的巴比伦人试图建造通天的“巴比伦塔”一样,无法进行下去。半个多世纪以来,中国在人文学科领域不是曾经推出过许多“群体攻关”的研究成果吗?这些成果的学术水平和质量到底如何呢?我相信,历史会给予判断的!

从对外语的需求看,研究东方美学与艺术所要求的门槛是很高的,存在着很大的难度。作者应当掌握多种东方民族的语言,否则就要被人嗤为“二手货”。不过,学术界也有先例,例如,写出了洋洋大观的巨著《世界文明史》的美国学者威尔·杜兰特。他不懂英语和不多的欧洲语言,却敢于写作其中的《东方的遗产》,准确而深刻地描述和评价了中国、印度和日本的文化艺术。这是令人佩服并值得学习的。

再次,东方文化中没有西方文化那样的历史观念,也没有像西方历史学界那样精确的历史分期。东方各民族的历史中,从来没有什么“远古”“上古”“中古”“中世纪”“近代”“现代”等分期的概念。东方各民族只有自己历史发展过程中的部落迁徙、王朝更迭、某次战争、某项重大工程等传说或记载。这些记录,就像散落一地的珍珠,无从串成具有某种发展规律的、像西方“历史科学”所要求的那种

链条。因此,德国哲学家黑格尔站在欧洲中心论的立场上说:“东方没有历史。”如果用西方所谓的“历史科学”的分期方法作为“唯一”的“真理标准”来划分东方各民族的历史发展过程,简直是无法操作的。这就从理论上提出了一个重大的问题:如何写作“没有历史”的“东方文学史”和“东方美学史”?事实上,东方各民族的审美活动和艺术创造都有自身的发展进程,各民族审美观念的发展在历史上先后不同,各自侧重的艺术门类不同。因而,无法用统一的时间尺度去框定它。任何人为制定的“时间框架”以及“标定的历史”,都是对事实的歪曲或褻读。因此,研究者能够采取的最切实的方法只能是:各民族分开写,就像维吾尔族小姑娘梳小辫子的方法那样,按地域文化的分布,从埃及、西亚往东的方向(或者反之从中国、东亚往西的方向)一个一个民族地写。客观上也基本符合埃及、西亚的苏美尔、巴比伦、印度、中国等古代文明产生的先后次序。东方各民族的“历史”都是历时性的,它们之间很少有共时性的成分。东方的历史即便是要分期,这种“分期”也是诗性的,不可能非常清晰与确切。

最后,东方各民族在历史上没有留下像西方美学那样系统和高度思辨性的理论和著作,有的民族甚至没有美学和艺术思想的理论性的总结。

东方的艺术家(同时也是理论家)大多是从经验的、个人感兴的层面上,较零星地谈及自己对某些审美对象和艺术作品的主观印象,因而缺乏较严谨、细密的论证和概念性的分析、表述。托马斯·芒罗也注意到东方美学和艺术理论这一特征:“尤其是中国的文论,则充满了朦胧的比喻。”^①尽管东方美学和艺术理论大多以这种感兴的方式表述,但是其中却充满了敏锐的领悟和独特而精深的见解。在几千年的历史中,这些经验性的见解和思想也逐渐形成了一些类概念和类范畴,但是没有被提炼和升华为较明确的、统一的、体系性的理论。并且由于不同的人对这些范畴的理解有差异,又经常在不同的层面上运用它们,这些范畴和概念的内涵就难免具有某些不确定性、漂移性。

面对这种困难,研究东方美学与艺术理论还有一条路可走,这就是采取波兰美学家沃拉德斯拉维·塔塔科维兹所提倡的美学研究的“两种方法”(即“自上而下”和“自下而上”)中“自下而上”的研究方法,就是从具体的审美现象、艺术现象和艺术作品中,抽取并浓缩出某一民族的审美思想和艺术观念。这种方法似乎更有难度。它要求美学研究者必须具备较全面的艺术知识,拥有较深厚的艺术功力,并且非常了解和熟悉所研究的那个民族的艺术史和艺术作品。这对于习惯从理论

① [美]托马斯·芒罗:《东方美学》,欧建平译,中国人民大学出版社1990年版,第2页。

到理论、从概念阐释到概念把握的研究方法的学者们来说,似乎更难以接受。

上述的种种困难,大概就是很少有人投身东方美学和艺术研究中去的原因吧!

但是,东方美学研究也让人受益很多。

首先,它让人视野大开,它让人懂得了世界上并非只有西方美学;在西方美学与艺术的范式之外,还存在着许多各自具有特色的审美观念和艺术创作方式。通过东方美学和艺术这一参照系,你可以在充分肯定西方美学与艺术的多种优点的同时,发现西方美学与艺术的某些短处和局限性。反之,你在看到东方美学和艺术的独特性时,也会发现东方美学与艺术自身的某些局限性和不足之处。通过互相的观照,我们可以更加深切地感悟到法国哲学家德勒兹所论证的“千座高原”命题的深刻性。

东方美学与艺术是一个巨大的能够吸纳异质的思想空间。它就像古印度神话和佛经中所谓的“因陀罗之网”一样,多元而神秘。因陀罗是古印度《吠陀》神话中的神,后来成为佛教神殿中的“忉利天主”。传说他有一张神奇的大网,在这张大网的每条经纬的网节点上都缀有一颗明珠,大网上还布满着各式各样的熠熠生辉的宝珠。宇宙之神的光芒照耀并穿透每一颗宝珠,宝珠与宝珠交相辉映,每一颗宝珠既是发光体又是其他光芒的反射体,“一多互摄,重重无尽”,尽显华严境界的庄严辉煌!任何人面对这张无穷无尽绚丽光辉的大网,都不可能寻找出神所发出来的第一缕光源。东方美学的精神世界就是一张“因陀罗之网”,它显示着多元性、开放性、复杂性、能动性、接受性以及自我生成性。

法国后现代主义思想家德勒兹和加塔利创造的“根茎”(rhizome)概念借用根茎植物的性能和形象特征来表达他们的思想。“根茎自身具有异常多样的形态,从在各个方向上分叉的表面延展,到凝聚成球茎和块茎的形态。”^①例如土豆、红薯、凉薯、茅草等就属于块茎植物。“根茎”植物在地下串联生长,它们的延伸方向不可预期,成果的大小状态不可控制,有着不可确定性和自由性。德勒兹、加塔利认为,哲学思维也应当像“根茎”一样具有自由性、开放性和不可确定性。“对于他来说,一种哲学必须具有一个复杂的‘开放’系统所具有的全部严格性,这样一个系统从构造上就向着外部的变迁不居的关联开放。”^②

① [法]德勒兹、加塔利:《资本主义与精神分裂(卷2):千高原》,姜宇辉译,上海书店出版社2010年版,第7页。

② [法]德勒兹、加塔利:《资本主义与精神分裂(卷2):千高原》,玛斯素美的《代序:概念何为?》,姜宇辉译,上海书店出版社2010年版,第17页。

“根茎”思维结构的另一个重要特点在于它是多元的结构体。在德勒兹和加塔利所描述的“千高原”这个“根茎”似的多元体上,有雪峰、冰川、森林、高山草场、峡谷、河流、湖泊以及动物、植物、人类等多种异质性的东西。这些多元化的事物不仅构成了高原的景象,而且它们都是异质性的连接,这些连接促成了多元共生、多维增长,也就是德勒兹、加塔利说的:“难道一个根茎的本质不就是使根交错、并往往和它们混合在一起?”^①在“千高原”上,每一座“山峰”都是独立的,山峰与山峰之间是并列的关系,千峰万壑都植根于大地。“根茎”和“千高原”内部的多元因素是并列关系,谁也不是其他因素的主宰。德勒兹、加塔利指出:“树是血统,而根茎则是联姻(结盟),仅仅是联姻。……根茎则将连词‘和……和……和……’作为自己的织体。”^②“根茎”和“千高原”中“没有一位将军”,“多元体是根茎式的,它揭穿了树形的伪—多元体。统一性不再作为客体的中枢”^③。研究东方美学与艺术就是让人面对“千高原”,而不是一座孤独的山峰;千高原可以使人懂得什么是学术平等,可以学会尊重别人。

其次,东方美学和艺术涉及多学科、知识面极广。东方各民族的美学与艺术思想同宗教、哲学、伦理、政治体制纠缠在一起,很难分开。因此,研究东方美学必须要懂得东方各民族具有代表性的宗教、哲学、伦理和政治体制,这就形成了这样的情境:研究的对象单一而明确,但研究所要附加的东西太多。研究者不得不花大量的时间去学习除美学与艺术之外的知识,就像一辆小车拖上一台联合收割机一样。东方美学与艺术的学习和研究过程很像是阅读大型交响乐的总谱,面对多声部的旋律和各种和声、对位、赋格的方法和技巧,弄得你头晕脑涨。但是,你一旦能够熟练地阅读总谱后,再看一首歌曲的简谱,就会倍感轻松愉快。

整个 20 世纪,中国人要了解其他东方民族的美学与艺术,必须依赖西方学者的著作。笔者渴望,今后世界上那些关注东方文化与美学艺术的人们,能够更多地阅读中国学者的东方美学与艺术的研究成果,更多地欣赏中国艺术家的艺术作品。因为,中国是东方文化的杰出的代表,理应如此。

① [法]德勒兹、加塔利:《资本主义与精神分裂(卷 2):千高原》,姜宇辉译,上海书店出版社 2010 年版,第 16 页。

② [法]德勒兹、加塔利:《资本主义与精神分裂(卷 2):千高原》,姜宇辉译,上海书店出版社 2010 年版,第 33 页。

③ [法]德勒兹、加塔利:《资本主义与精神分裂(卷 2):千高原》,姜宇辉译,上海书店出版社 2010 年版,第 8 页。

目 录

绪 论 关于东方美学	(1)
一、东方美学研究的“地域文化”范围	(1)
二、东方美学研究的对象	(3)
三、彼此影响又相互渗透的东方与西方的艺术哲学	(6)
四、作为“人文学”学科的东方美学	(8)
五、研究东方美学的意义	(12)
第一章 东方美学是诗性的美学	(17)
第一节 东方美学的诗性思维方式	(17)
第二节 诗性的东方美学理论	(29)
第三节 象征的符号体系	(38)
第四节 意象的艺术世界	(40)
第二章 东方美学关于“美”的基本观念	(58)
第一节 21 世纪美学的追问:美学是否应当探讨“美的本质”?	(58)
第二节 东方美学关于“美”的基本观念	(70)
第三节 “生命之美”是东方美学观念的原点和核心	(79)
第三章 东方自然审美观(上)	(116)
第一节 东方哲学的自然整体观是自然审美观的基础	(116)
第二节 东方拟人化的自然美的样态特征	(121)
第四章 东方自然审美观(下)	(139)
第一节 自然风景之美是因为感发、契合了人的情绪心境而美	(139)
第二节 自然风景以其形态的独特性、奇异性而引发人的惊赞	(143)
第三节 自然美是东方艺术的表现中心	(145)
第五章 东方人体审美观	(153)
第一节 神创人体,人体神圣	(155)

第二节	西方敞露的人体观念和人体艺术产生的文化背景·····	(158)
第三节	遮蔽与敞露——东方人体中凝聚的社会道德责任·····	(163)
第六章	东方的艺术起源论·····	(179)
第一节	人类文化学和美学史上关于艺术起源的各种学说·····	(179)
第二节	神秘的东方艺术起源论·····	(190)
第三节	“神创的”艺术作品的特性 ·····	(196)
第四节	东方艺术是混生型艺术·····	(200)
参考书目	·····	(213)
后 记	·····	(215)

绪论 关于东方美学

一、东方美学研究的“地域文化”范围

作为学科意义上的“东方美学”所指的“东方”(orient)是一个地域文化上的概念。本书所使用的“东方”(orient)一词与20世纪人们在某些非文化的领域中,如政治集团、政治制度和经济形态中使用的“东方”一词的含义不同。按照20世纪国内外学术界的研究者大致相同的意见来看,自古以来,作为地域文化上的“东方”,指的是地中海以东的地区,尤其是以亚洲为主的地区。它与“西方”(occident)一词相对应。“东方”(orient)包括古代的埃及、苏美尔、巴比伦、希伯来、波斯,现今的阿拉伯及伊斯兰地区、印度及南亚、中国、东亚及日本等地区和民族。

“东方”广大的地区是人类古代文明的发祥地,四大文明古国都产生在这片土地上。相对于欧洲、非洲和美洲等地域文化而言,东方地域文化是多民族之间共同性较多的一个文化体系。我国学者季羨林认为,“一个民族或若干民族发展的文化延续时间长,又没有中断、影响比较大、基础比较统一而稳固、色彩比较鲜明、能形成独立体系就叫作‘文化体系’……世界文化中,共有四个文化体系:中国文化体系、印度文化体系、波斯阿拉伯伊斯兰文化体系、欧洲文化体系”^①。按照季羨林先生的看法,在古代以来的四个文化体系中,“东方美学”学科所研究的,就包括了除欧洲之外的其他三个文化体系。

这三个文化体系在审美活动和艺术创造中存在着明显的相似性、共同性。这种相似性、共同性几乎同它们之间的具体的差异性一样鲜明而引人注目,相比较而言,欧洲不同地域文化之间的审美趣味、审美观念、艺术特色的差异则较明显。著名的英国东方艺术史学家L. 比尼恩指出:“至少是在艺术上,亚洲国家比设想的还要有更多的共同点。没有一幅亚洲的绘画会被误认为是欧洲的绘画。

^① 季羨林主编:《简明东方文学史》“绪论”,北京大学出版社1987年版,第5页。

在所有的亚洲国家里,画家们从来也不去……介绍投影法或是尝试着运用自然的作用而制造出一种幻觉效果,这是怎么一回事呢?从波斯一直到日本,所有这些国家都有着这么一个共同点,那就是线描画的技巧性和生命力,这是西方几乎从来也不能与之媲美的。这并不仅仅是偶然情况,这是思想态度的表征。这流露出一种精神状态。”^①大概基于这种感受吧,日本学者冈仓觉三在其《东方的理想》一书中,大胆地提出了一个富有挑战性的论点:“亚洲是一个整体。”^②尽管冈仓觉三对这一提法没有展开详细的论证,但至少说明了作者已深切地感觉到东方各民族在审美文化和艺术上所具有的“家族相似性”。日本学者末木刚博声称,其《东方合理思想》一书的宗旨在于:从逻辑学的角度“拟概观东方思想在整体上的特征”^③。他认为:“东方思想一般以对的兴趣为中心,与西方‘为知识而知识’这种唯理的思想根本不同。”^④上述学者的意见是一致的,都把“东方”看作具有许多共同性的文化体系。

东方美学同欧洲美学都是人类审美活动中的一个部分。对于人类的审美活动和艺术创造而言,东方审美思想是人类审美活动重要的组成部分,具有鲜明特色的审美思想和艺术表现形式。东方美学既体现出人类共同的审美活动所涉及的内容,又有着独特的、鲜明的、地域的审美文化特色。因此,本书在论述每一个重要的美学和艺术理论时,都尽可能地将东方美学与艺术同欧洲美学与艺术加以比较,并在比较中阐明东方美学与艺术的独特性,以及同欧洲美学与艺术的相似性和差异性。

需要说明的是,在东方美学范围内,东方各民族的审美思想和艺术表现也各有特色,彼此间存在着明显的差异。我们不能假定同一个地域文化圈中的所有民族都遵循着完全相同的时序和路径发展,事实上,各民族审美文化既有各自连续的发展,又有各自不同的断裂,东方各民族在审美文化领域中形成了共同性与差异性并存的格局。

本书论证的东方美学思想和艺术形态以古代以来的传统形态为主,很少涉及 20 世纪以来的状况。

① [英]L. 比尼恩:《亚洲艺术中人的精神》,孙乃修译,辽宁人民出版社 1988 年版,第 23~24 页。

② KAKUZO OKAKURA. The Ideals of the East—with Special Reference of the Art of Japan. ICG Muse, 2000.

③ [日]末木刚博:《东方合理思想》,孙中原译,江西人民出版社 1990 年版,第 1 页。

④ [日]末木刚博:《东方合理思想》,孙中原译,江西人民出版社 1990 年版,第 1 页。

二、东方美学研究的对象

自 1750 年德国哲学家鲍姆加敦创立美学学科以来,美学(艺术哲学)就成为人文学科中一门重要的学科。近代以来,西方美学家们采取了哲学思辨的方式来研究人类活动中的审美和艺术现象。19 世纪下半叶以来,西方理论家们更是从哲学、心理学、社会学、艺术学、宗教学、文化人类学等角度对美学研究的对象是什么这一问题提出自己的见解,由此形成了多种多样的看法。归纳起来有以下五种代表性的看法:

第一,美学是在哲学思辨的层面上研究人类全部审美活动的本质与规律。

第二,美学研究的对象是艺术。美学是研究艺术创造的规律和艺术审美原则的学科。著名的德国哲学家谢林和黑格尔就干脆把“美学”(aesthetic)称为“艺术哲学”。黑格尔在其著名的《美学讲演录》中第一句话就说:“这些演讲是讨论美学的,它的对象就是广大的美的领域,说得更精确一点,它的范围就是艺术,或则毋宁说,就是美的艺术。……我们的这门科学的正当名称却是‘艺术哲学’,或则更确切一点,‘美的艺术哲学’。”^①黑格尔解释了他把“美学”限定为“艺术哲学”的理由是:艺术“只有在它和宗教与哲学处在同一境界,成为认识和表现神圣性、人类的最深刻的旨趣以及心灵的最深广的真理的一种方式 and 手段时,艺术才算尽了它的最高职责。在艺术作品中各民族留下了他们的最丰富的见解和思想;美的艺术对于了解哲学和宗教往往是一个钥匙,而且对于许多民族来说,是唯一的钥匙。这个定性是艺术和宗教与哲学所共有的,艺术之所以异于宗教与哲学,在于艺术用感性形式表现最崇高的东西,因此,使这最崇高的东西更接近自然现象,更接近我们的感觉和情感”^②。他把上述思想浓缩为一句话:艺术之“美是理念的感性显现”。所以,他把美学研究的对象限定在艺术范围内,“美学”就是“艺术哲学”。至今,在国际美学界也都把“美学”称为“艺术哲学”,反之亦然。

第三,美学研究的对象是人类与自然及社会之间的审美关系。如狄德罗提出了“美在关系”说,以及车尔尼雪夫斯基主张的“美是生活”命题。美学研究的对象是体现着人与世界的审美关系的一切审美现象或审美活动,也就是说,不是美而是审美活动,才是美学研究的真正对象。

第四,美学研究的对象是人类的审美经验或者说美感(以休谟为代表的“英国经验派美学”)。

① [德]黑格尔:《美学》第一卷,朱光潜译,商务印书馆 1979 年版,第 3~4 页。

② [德]黑格尔:《美学》第一卷,朱光潜译,商务印书馆 1979 年版,第 10 页。

第五,美学研究的对象是人类的全部的审美活动。

直到 20 世纪末,世界美学界的大多数学者都主张从较宽泛的角度来确定美学研究的对象。因此,大多数的美学家都倾向于把美学研究的对象表述为:美学研究的对象是人类的全部的审美活动。审美活动是人类的一种独特的精神活动。在对审美活动的研究中,重要的是研究人类与自然、社会和艺术之间的审美关系以及由此形成的思想观念;人类共同的或不同的审美经验(美感)及其观念;艺术创造的一般性原则、各门类艺术创造的特殊性原则以及各民族艺术创造的不同的特点。这三者是人类审美活动的核心。具体地说,审美活动以物质化的方式来呈现审美体验、审美趣味以及由此形成的审美观念。所以,审美活动又是一种文化性的精神活动,它受着特定的文化形态的影响和制约,因此,审美活动具有特定的文化形态和社会内容。由于不同地域、不同种族的人们的物质生存和实践活动在环境条件上的差别,就形成了不同的审美关系和审美经验,也就有各自不同的、富有特性的审美活动。人类的审美活动是多元化的,既丰富又多彩的。

审美关系是人类在审美活动中建立起来的,关于人与自然、人与社会、人与人之间的相对稳定的审美联系以及由此产生的审美心态和思想观念。研究审美关系不能脱离具体的审美活动,只有研究审美关系才有可能正确解释人的美感及其审美特点。

审美经验就是人类在漫长的审美活动中形成的审美感受或审美体验,即美感。审美活动既是人类的一种物质性的实践活动,又是精神性的活动。人们的审美经验(美感)是多种多样的,人类的审美经验既有相同的因素,又有明显的差异,它们共同形成了人类的审美活动。同样,人类各民族有着丰富的、种类众多的艺术形式,因此也就有着不同的、千差万别的艺术形态和艺术特征。可以说,人类审美活动的多元性决定了审美关系的多种类性和复杂性,决定了美感的多种类性和丰富性,也决定了人类艺术形态、艺术创造方法、艺术观念的多元性。在人类社会,每一个民族与别的民族之间都有相似的审美活动,但全人类没有统一的、完全一致的审美活动,更没有由此形成的统一的审美体验、审美趣味、审美观念。人类在审美活动上,的确存在不少的相同性,但不同民族的审美活动的差异性却是主要的。因此,我们在美学研究的思维方法、学术观念上,绝对不能把某一个地域、某一些民族的审美活动当作全人类的范式和标准,来制约、规定、评判其他地域或其他民族的审美活动。

艺术活动是人类最古老的实践活动之一。艺术创造活动不同于一般的生产劳动,生产劳动的成果是实体性的、有具体的使用目的且符合这种使用目的的,而艺术产品是以拟像的、“以假当真”的虚幻的形式等假设的方式作为实物的替

代品,来表达作者心中的思想情感。可以说,艺术创造通过激情的、想象的方式,以象征性的思维来创造特定的形式,激发人的情感、触发人们的情趣,通过艺术形象来沟通情感,引发别人的共鸣。

艺术创造和艺术欣赏活动是人类审美活动的重要的表现领域。人类在漫长的艺术实践过程中,形成了不同的艺术观念和创作方法,人类不同地域、不同民族之间的艺术存在着较大的差异性,当然,也存在某些共同性,这些共同性以某些“家族相似”的状态表现出来,总体上讲,人类各民族之间的艺术的差异性是对的,“家族相似”性是相对的。既不存在人类共同的、一般性的艺术创造法则和规律,也不存在人类共同的整齐划一的审美活动的原则或规律。

20世纪著名的分析哲学家维特根斯坦(Ludwig Wittgenstein, 1889—1951)是反对西方传统哲学思维的先驱之一,维特根斯坦美学思想转化的过程就很可能说明问题。

维特根斯坦前期的哲学思想是典型的本质主义。他相信人类的科学理性能够囊括一切真理。他曾宣称:要用一句话道尽天下的奥秘。但他后期的哲学思想却发生了根本性的逆转,使他成为“反本质主义”的先驱。

维特根斯坦后期——的观点认为:世界上没有最高的普遍的本质;语言不依附于抽象的逻辑形式,而只体现为具体的日常中的语言游戏;一切事物之间只有“合理的家族相似性”。这就是说,一个家族的各个成员之间不一定拥有共同的、仅为这个家族所有的特征,只是或多或少在某些特征上会有些相同,如长相、走路的姿态、腔调等等,家族成员之间并没有完全相似之处。维特根斯坦提出的“家族相似”命题,就是主张放弃探求事物之间的共同特征,转而追寻事物之间“家族相似”的各种具体的形态。维特根斯坦的“后现代”主张同西方传统哲学注重共性,力图确立事物之间普遍性的价值、浓缩出高度抽象的普遍概念等做法形成了尖锐的对立。

维特根斯坦在《哲学研究》中指出,以人类的“游戏”活动为例,人们面对各式各样的游戏,“如果你仔细观察它们,在那里,你将看不到所有游戏共有的东西,而只是看到一些相似,一些关系以及一整套相似和关系。……这种考察的结果就是:我们看到的是一个同许多相似之处重叠和交错而成的复杂的网络:有时是总体的相似,有时是细节上的相似。……绳子的强度并不在于有一根纤维贯穿全绳,而是在于许多纤维相互交错”^①。

^① [英]路德维希·维特根斯坦:《哲学研究》,《维特根斯坦全集》第8卷,涂纪亮主编,河北教育出版社2003年版,第67页。