

美 学 与 一 般 艺 术 学 新 论

美学与 一般艺术学

新论 *Meixue Yu
Yiban Yishuxue
Xinlun*

徐子方 主编



东 南 大 学 出 版 社

美学与

一般艺术学新论

东南大学出版社

• 南京 •

图书在版编目(CIP)数据

美学与一般艺术学新论/徐子方主编. —南京:东南大学出版社, 2009. 9

ISBN 978-7-5641-1531-9

I. 美… II. 徐… III. 艺术理论—文集 IV. J0-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 207441 号

美学与一般艺术学新论

出版发行	东南大学出版社
出版人	江 汉
网 址	http://press.seu.edu.cn
电子邮件	press@seu.edu.cn
社 址	南京市四牌楼 2 号
邮 编	210096
经 销	全国新华书店
印 刷	南京玉河印刷厂
开 本	787mm×1092mm 1/16
印 张	34.25
字 数	820 千字
版 次	2009 年 9 月第 1 版
印 次	2009 年 9 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 978-7-5641-1531-9
定 价	68.00 元

本社图书若有印装质量问题,请直接与读者服务部联系。电话(传真):025-83792328

序 言

美学与一般艺术学,这在相关学术界是一个老话题。说它老,是因为早在1906年,艺术学奠基人之一的德国人玛克斯·德索即创办了《美学与一般艺术学评论》杂志。这是国际性的美学权威杂志,在它的最初几期上发表文章的有著名的移情说的代表里普斯、《艺术的起源》的作者格罗塞,以及康拉德·朗格、里哈尔·哈曼等一批有影响的学者专家。著名的美学史家卡冈把这份杂志称作20世纪德国美学发展的一面镜子。7年后,德索又以“美学与一般艺术学”为题在柏林主持召开了第一届国际美学大会,来自世界各地的代表共525人,当时德国所有著名的美学家几乎都在这次会议上作了报告。自那以后,相关话题便经常在西方美学与艺术理论界活跃地展开。在国内,20世纪初即有马采、宗白华等前辈学人为之花费了心血,相关学术界的感悟不可谓不灵敏。但同时,谈论美学与一般艺术学在今天也可以看作是一个新话题。原因在于西方理论界至今并未能在这方面取得更大进展,所有讨论仍旧局限在哲学美学领域,德索等人关于美学艺术学分家的设想还只能是一家之言。国内自宗、马等人之后同样的话题也沉寂了将近半个多世纪,自上个世纪90年代才为人们重新提起,德索们的梦想开始在中国变为现实。改革开放的中国大环境使得相关话题很快成为热门,而且由务虚的讨论向求实的学科转进。10年前,二级学科艺术学进入国家学科目录和东南大学获准建立第一个艺术学博士点成了美学与一般艺术学在学科层面分离的明确标志。与之相适应,以东南大学艺术学科奠基人张道一先生创办的《艺术学研究》(后改名《美学艺术学研究》)等为代表的一批艺术学研究的学术期刊也纷纷面世。也正是从那个时候起,作为东南大学人文科学窗口的《东南大学学报(哲学社会科学版)》获准创办,“艺术学研究”自然而然成了品牌栏目,成为艺术学博士点学科建设不可或缺的窗口和阵地。学术阵地的有力配合无疑使得国内艺术学学科建设如虎添翼,体制上的保障因此更深入了一层。

当然,体制的确立并不必然宣告相关理论探讨的完成。实事求是地说,由于长期形成的学科固有格局以及与之相关的心理定势,二级学科艺术学建设以及与之紧密相连的美学与一般艺术学讨论仍旧停留在草创阶段。与10年前相比,理论的探讨尽管有了可观的规模,但并未体现出应有的深度。非但如此,学

科体制的确立似乎消解了学理论证的紧迫感,有些本来清楚明白的认识反而日渐模糊,以致有学者甚至发出“艺术学,莫后退”的呼吁。所有这一切都明白无误地证明,美学与一般艺术学研究不但未能随着学科“户口”的确立而宣布大功告成,作为支撑的理论建设还仅仅是开始。也正因此,伴随着国内第一个二级学科艺术学博士点发展到今天的《东南大学学报(哲学社会科学版)》“艺术学研究”栏目具有特殊意义,10年来所发表的文章,如张道一先生的《中国美学站起来》、《我所认识的艺术美学》,凌继尧先生的《论我国早期的艺术学研究》,彭吉象先生的《关于“中国艺术学”学科体系的构想》、金丹元先生的《艺术与艺术学的跨出边界及其所引发的思考》以及刘道广先生的《艺术学,莫后退》,直到今天仍占据着学术的制高点。其他大部分文章,如黄鸣奋的《艺术与混合现实》,姜耕玉的《艺术形式:线条、动作、声音》、朱存明的《论浪漫型艺术的现代转型》、高玉的《艺术起源“动因论”质疑》以及徐子方的《沦落与辉煌:一种艺术的反比效应》等也并非“明日黄花”,在许多方面皆可同当今艺术学界所面临的现实问题挂起钩来。这也就是本书编选和出版,并题名“新论”的重要依据。

更值得指出的是,本书既为《东南大学学报(哲学社会科学版)》“艺术学研究”栏目创办十周年论文精选,编者作为艺术学博士生导师的同时还具有学报主编的身份,就不能不谈及当初设置栏目的编辑构想及其效果。由于一直关注学科前沿,“艺术学研究”栏目在配合学科建设的同时在学术界和期刊界都产生了较大的影响,所发文章的转载率和二次文献引用率在整个期刊栏目中均位于前列,2006年且被中国人文社科学报学会评为“全国社科学报优秀栏目”,由此可见当初的努力获得了应有的回报。事实上将该栏目所发文章分为“美与艺术”、“艺术:理论与应用”、“艺术学:学科建设与审美教育”三大块,可以看出其呈现着由“美”而“艺术”而“艺术学”的学术递进过程。这既体现着学报和学科相辅相成、表里统一的编辑思想,也反映着艺术学学科建设的真实发展。在纪念栏目十周年的时候,这应该是一笔值得保留的财富,相信和“艺术学”这门年轻的学科一样,在未来会留给人们更多的感悟。

徐子方

2009年10月于南京秦淮河畔

目 录

第一编 美与艺术

- 中国美学站起来 / 张道一 (3)
- 希腊化和罗马美学思想的演进 / 凌继尧 (7)
- 伪狄奥尼修斯的美学思想及对中世纪艺术的影响 / 凌继尧 (13)
- 威廉·荷加斯的形式美学思想剖析 / 章 辉 (18)
- 关于俄国形式主义形式与陌生化问题的再检讨 / 邹元江 (23)
- 美的本质新论 / 蒋国良 (33)
- “兴”与艺象表达 / 何 平 (42)
- “势”论研究 / 陈正俊 (48)
- 盛唐美学精神 / 吴功正 (64)
- 王国维“古雅”说新论 / 潘繁生 (74)
- 苏格拉底论美和艺术 / 凌继尧 (82)
- 浪漫主义美学与艺术学的理论思考 / 凌继尧 季 欣 (87)
- 审美经济学的研究对象和研究方法 / 凌继尧 季 欣 (95)
- 对“日常生活审美化”研究的反思 / 凌继尧 (101)
- 论文人艺术活动和民间艺术审美倾向的差异 / 刘道广 (107)
- 我所认识的艺术美学 / 张道一 (113)
- 艺术伦理学与美学诸论 / 谢建明 (119)
- 关于艺术美学建立的初步思考 / 易存国 (124)
- 筌路蓝缕 以启山林
——美学翻译家朱光潜论 / 刘全福 (131)

第二编 艺术:理论与应用

- 沦落与辉煌:一种艺术的反比效应 / 徐子方 (141)
- 论不同艺术形式元素的组合创新 / 张宏梁 (149)
- “纯艺术”:理解“艺术”概念之限定性与开放性特征的一种途径 / 高迎刚 (157)
- 论浪漫型艺术的现代转型 / 朱存明 (164)
- 艺术起源“动因论”质疑 / 高 玉 (173)
- 艺术的起源:对反观的自由的追求 / 陈晓娟 (179)
- 物质生产与艺术繁荣“不平衡关系”命题新解 / 潘繁生 (186)
- 艺术形式:线条、动作、声音 / 姜耕玉 (191)
- 艺术情境创造:隐与显 动与静
——艺术辩证法之一 / 姜耕玉 (199)

目 录

叙事与节奏：奇正 张弛 起伏	
——艺术辩证法之一 / 姜耕玉	(207)
艺术与混合现实 / 黄鸣奋	(216)
论艺术作品的多层次结构 / 魏毅东	(223)
数字艺术：主体自由的契机与陷阱 / 程金海	(232)
“山水”、“风景”与中西艺术比较 / 薛 扬	(239)
黑格尔与当代艺术命运 / 陈翔勤	(244)
论黑格尔“艺术的和解” / 周计武	(252)
论席勒的“审美假象”	
——兼谈艺术的本质问题 / 付立峰	(259)
艺术的“重心”	
——从克莱斯特的《论木偶戏》讲起 / 郭洪体	(267)
论民俗表演艺术的当下语境 / 钟福民	(273)
艺术：生活的陌生化 / 徐习文	(279)
艺术的商品化与大众文化 / 贾 明	(285)
现代艺术的“非人”批判 / 王拥军	(292)
对后现代“行为艺术”及其话语的批评	
——兼与朱青生博士商榷 / 李倍雷	(302)
论艺术与仿生学的结缘 / 张宏梁	(308)
论世界市场时代的文艺生产与消费 / 王列生	(316)
论艺术与经济 / 孙仪先	(329)
艺术营销·艺术组织·艺术创新 / 卢 虎	(342)
简论艺术市场的需求特点 / 孙仪先	(348)
华夏汉文化圈与亚美洲远古艺术钩沉 / 黎 羌	(353)
先秦诸子哲学与中国艺术思想 / 张 燕	(361)
论中国艺术形式的泛音乐倾向 / 沈亚丹	(373)
略论考古出土艺术品在中国古代艺术史研究中的作用 / 孙长初	(379)
在多元拓展中寻求理论的突围	
——从艺术学角度看我国新时期的艺术心理学研究 / 张晓刚	(385)
论艺术与技术的相辅相成关系 / 刘道广	(393)
感性科技的艺术学思考 / 余晓宝	(399)
计算机艺术浅谈 / 孙 钰	(403)
在线艺术对网络的反思 / 黄鸣奋	(407)

第三编 艺术学:学科建设与审美教育

- 关于“中国艺术学”学科体系的构想 / 彭吉象 (415)
- 论我国早期的艺术学研究 / 凌继尧 方丽晗 (419)
- 论滕固构建艺术学科的思想 / 谢建明 徐习文 (426)
- 岑家梧与中国艺术史学的现代转型 / 李小汾 (433)
- 艺术与艺术学的跨出边界及其所引发的思考
——兼涉艺术学学科建设的一个新起点 / 金丹元 曹 琼 (440)
- 浪漫主义艺术批评中的若干片断 / 凌继尧 季 欣 (446)
- 艺术学:莫后退
——论艺术学研究的学科构架 / 刘道广 (452)
- 从所“非”看艺术学之所“是”
——艺术学学科性质析疑 / 易存国 (460)
- 论民俗艺术学的研究 / 陶思炎 (464)
- 中国艺术考古学初探 / 孙长初 (469)
- 中国艺术考古学理论的再思考 / 孙长初 (479)
- 心润之策
——论中国普通高等学校艺术教育 / 梁 玖 (486)
- 东晋士族的艺术教育 / 辛刚国 巩聿信 (496)
- 论艺术与审美教育 / 姜 敏 (503)
- 文艺美学应可为
——胡经之先生访谈录 / 李世涛 (509)
- 关于构建审美经济学的设想
——凌继尧先生访谈录 / 季 欣 (520)
- 2006“全球化视野中的艺术史论”国际学术研讨会综述 / 徐习文 (525)
- 艺术学学科发展的新向度
——2007“全国艺术学学科建设与发展学术研讨会”会议综述 / 季 欣 (529)
- 在时代大潮中推进艺术学的发展
——第四届全国艺术学学科建设与发展学术年会综述 / 田川流 (532)

后记

(536)

第一编
美 与 艺 术

中国美学站起来

张道一

关于人类的美感和审美,可能发生得很早,早在文字创造之前的数千年之前即已表现在陶器上、玉器上和各种装饰物上,那些美丽的图案花纹并不像某些考据家所说的都带有图腾、巫术或特定的寓意内容,有的很明显是出于审美的意义。因为没有文字,当然无法记录下来,但有了文字之后,现在所能见到的也仅仅是只言片语,诸如“美无度”、“美如英”、“美目盼兮”之类。在那时候,人们能够描述的,大约还限于就事论事。虽然审美思想已体现在各种典籍之中,然而把美学当作一门专门的学问进行研究,却是晚近的事。18世纪中叶,先由德国人鲍姆嘉通提出,至19世纪中叶的一百年间才进入系统发展阶段,并出现了像康德、黑格尔、车尔尼雪夫斯基等美学家。

我国的美学思想虽然很早,也很丰富,但作为美学的专门研究则比西方晚了几个世纪。19世纪末叶,王国维开始介绍西方美学思想,梁启超讨论艺术美;进入20世纪之后,蔡元培提倡美育,都为我国美学学科的建立起了奠基的作用。20年代和30年代崛起的朱光潜、宗白华等,或是在系统介绍西方美学著作方面,或是在中国传统美学特点方面,都分别作出了巨大的贡献。至于50年代成长起来的美学家,现在也已进入老年,尽管经受过“禁区”和“大批判”的困惑,但毕竟还是顽强地坚持下来,并且作出了应有的贡献。“文革”之后,美学研究人才辈出,使一个冷落的学科逐渐热了起来。20世纪,中国人建立起自己的美学学科。

现在,我们正站在20世纪的尽头,就要走进21世纪。处在世纪之交的当儿,瞻前顾后,每个美学家或关心美学的人都会想到,下一步应该怎么办呢?

我们所说的“中国美学”,是个比较含糊的概念。至少可作两种理解,一是中国人所研究的美学,在自己的国度里建立的美学学科;二是在内容上,研究中国的美学,并建立“中国式”的美学学科。从表面上看,前者似乎理直气壮,美学就是美学,是哲学范畴的思辨,分什么中国的和外国的,难道康德和黑格尔是研究德国的美学吗?相形之下,后者似有民族主义色彩。既然是研究美学,就应该研究放之四海的美学,是否有必要非限制在中国的范围之内?然而空泛的争议不能解决实际问题。问题的关键在于,我们对中国数千年的美学思想究竟了解多少,对中国的人文背景和人民的审美心理了解多少,对中国艺术发展的来龙去脉和风格特点、艺术成就了解多少?假若对中国一无所知或知之甚少,那“放之四海”的美学怎能对准中国之“的”呢。事实上,如果将此问题扩大了看,马克思主义何尝不是如此呢?我们说马

克思主义是放之四海而皆准的真理,但是马克思并没有替我们制定中国革命的办法,只有在反复的斗争实践中找到了“与中国革命实践相结合”的道路,才取得了革命的成功。除非美学的研究毫无实际目的,不想解决中国的问题,否则就得认真对此进行思考。

一个世纪以来,我国美学研究所取得的成就是毋庸置疑的。首先是从无到有,较为系统地介绍了西方美学的成就,有了很好的借鉴,并在此基础上创造了自己的研究成果。对于中国美学思想和中国美学的研究,虽然没有形成气候,但是已有不少热心者在那里默默地耕耘,并作出相应的成绩。特别像宗白华先生,几乎终其一生思考中国美学问题。他虽然未及建造起中国美学的巍巍大厦,但所筹建的砖瓦、门窗和梁椽已经够多够多。在我看来,他的“散步”式的文章比之那种拗嘴的仗势文章要高明得多,至少是看得懂,有的放矢,解决了问题。假如每个美学家平心思考于此,用功于此,可能会发现一个审美的新天地。中国的天地是很大的。

我有一个切身体会,当然不一定会有普遍性。50年前读大学时,常听人们说西洋艺术如何科学,中国艺术如何不科学,就像西医和中医一样,最后是“西医改造中医”。画了明暗素描反而不会处理国画的线条,学了透视反而看不起国画的“三远”法。对于山水画章法上的“山以云隔”,讥之为“乌烟瘴气法”。宗白华先生说:

西洋画法上的透视法是在画面上依几何学的测算构造一个三进向的空间的幻景。一切视线集结于一个焦点(或消失点)。正如邹一桂所说:“布影由阔而狭,以三角量之。画宫室于墙壁,令人几欲走进。”而中国“三远”之法,则对于同此一片山景“仰山巅,窥山后,望远山”,我们的视线是流动的,转折的。由高转深,由深转近,再横向于平远,成了一个节奏化的行动。郭熙又说:“正面溪山林木,盘折委曲,铺设其景而来,不厌其详,所以足人目之近寻也。傍边平远,峤岭重叠,钩连缥缈而去,不厌其远,所以极人目之旷望也。”他对于高远、深远、平远,用俯仰往还的视线,抚摩之,眷恋之,一视同仁,处处流连。这与西洋透视法从一固定角度把握“一远”,大相径庭。而正是宗炳所说的“目所绸缪,身所盘桓”的境界。苏东坡诗云:“赖有高楼能聚远,一时收拾与闲人。”真能说出中国诗人、画家对空间的吐纳与表现。由这“三远法”所构的空间不复是几何学的科学性的透视空间,而是诗意的创造性艺术空间。趋向着音乐境界,渗透了时间节奏。它的构成不依据算学,而依据动力学。^[1]

像宗先生这样的高识远见,在我国美学界不多,艺术界更少。至今在艺术院校中,对“三远”法还停留在“散点透视”的阶段,依然是“西医改造中医”的结果。最近我到欧洲作艺术考察,看了不少古典的建筑、绘画和雕刻。亲眼所见比之对书本看图片大不相同。使我体会到,为什么丹纳的《艺术哲学》仅以绘画、雕刻和建筑为对象。如果我们的美学家和艺术家也依样画葫芦,将此模式套用于中国,必然会得出不如外国的结论,因为每个国家和民族在某些艺术门类的发展上其重点是不同的。以己之短比人之长,势必是个矮子。而比较艺术学的终极目的,不是单纯地比长短,更重要的是比特点。早在1938年,宗白华先生已经看到了这一点。他说:

中国书法是一种艺术,能表现人格,创造意境,和其他艺术一样,尤接近于音乐的、舞蹈的、建筑的构象类(和绘画雕塑的具象美相对)。中国乐教衰落,建筑单调,

书法成了表现各时代精神的中心艺术。中国绘画也是写字,与各时代书法用笔相通,汉以前绘画已不可见,而书法则可上溯商周。我们想要窥探商周秦汉唐宋的生活情调与艺术风格,可以从各时代的书法中去体会。西洋人写艺术风格史常以建筑风格的变迁做基础,以建筑样式划分时代,中国人写艺术史没有建筑的凭借,大可以拿书法风格的变迁来做主体形象。^[2]

宗先生的这段话,点中了中国艺术的要害。如果没有博大精深的学养,对中国艺术没有融会贯通,是不可能提出这样高屋建瓴的见解的。虽然事情整整过去了60年,但在艺术界没有引起任何反响,恐怕很多人还没有读过这篇文章。而更困难的是,我们的艺术史家还不具备研究这一问题的条件,多数美学家的兴趣又不一定在这方面。我也曾请教过一些知名的书法家,他们只能给你讲一些如何运笔用墨,结体布白;看过一些书法家的表演,有的闭目养神,口中念念有词(据说是在运气和“入定”),一会儿突然睁大眼睛,拿起笔来在宣纸上挥舞一通,然后将笔丢向一边,这时候他自己才开始“欣慰”地看自己的“作品”。他使我联想起法师的作法,难道中国的书法艺术就是这样发展的吗?如果宗白华先生看到这一场面,该作怎样的感想呢?可是我们很多人每当谈到中华民族的传统艺术时,总是泛泛而论,说它“自有特色”,“自成体系”,那么,有哪些具体的特色呢,体系是个什么样子呢?说不清,或说不出。这是不利于文化的发展和艺术的发展的。

宗白华先生在论及美学与艺术的关系时说:“美学是研究‘美’的学问,艺术是创造‘美’的技能。”“总括言之,美学的主要内容就是:以研究我们人类美感的客观条件和主观分子为起点,以探索‘自然’和‘艺术品’的真美为中心,以建立美的原理为目的,以设定创造艺术的法则为应用。现代经验美学就是走的这条路。但是以前的美学却不然。以前的美学大都是附属于一个哲学家的哲学体系内,他里面‘美’的概念是个形而上学的概念,是从那个哲学家的宇宙观里面分析演绎出来的。”^[3]我们今天的人通常把美学分成“哲学美学”和“艺术美学”,但哲学美学还是要谈论艺术。既然要谈论艺术,就应该把中国艺术包括进去,不能“言必称希腊”。对于西方的哲学家和美学家来说,我们不应(不必)提出这个要求,他们以自己的艺术实践为基础研究美学,是很自然的。所以我们的美学家也应该理所当然地研究自己的艺术,以此为“自然”的事。可是恰恰相反,就其整体而言,他们不仅将自己套在西方的研究美学的模式之中,甚至有人认为以谈西方为正宗,就像歌唱家为学习美声唱法,以为用意大利语才是高超一样。在这里,我绝没有排外思想或否定学习西方,只是说不要把手段和目的颠倒了,把借鉴替代了自己。因此,窃以为应该将美学的研究落实到本民族的艺术上来。惟其如此,才能使中国的美学解决中国的实际问题。

我仍想引用宗白华先生的话:“艺术的天地是广漠阔大的,欣赏的目光不可拘于一隅。但作为中国的欣赏者,不能没有民族文化的根基。外头的东西再好,对我们来说,总有点隔膜。我在欧洲求学时,曾把达·芬奇和罗丹等的艺术当作最崇拜的诗。可后来还是更喜欢把玩我们民族艺术的珍品。中国艺术无疑是一个宝库!”^[4]这是对欣赏,那么对于美学研究呢?他说:“研究中国美学史的人应当打破过去的一些成见,而从中国极为丰富的艺术成就和艺人的艺术思想里,去考察中国美学思想的特点。这不仅是为了理解我们自己的文学艺术遗产,同时也将对世界的美学探讨,作出贡献。”^[5]我想特别指出的是,宗先生在这里的最后一句话非常重要。强调研究中国美学不仅是为自己,也是为世界。中国人只有将自己的美学整理得有条有理,真正形成体系,才能理直气壮进入世界美学之林,才能在世界美学中

有自己的位置。

哲学上不是说有“个性”与“共性”之分吗？在个性中寓有共性，由个别上升到一般。综观中国无数个艺术家和历代的艺术实践、艺术思想，就能够归纳出中国艺术的规律和中国美学的特点。而在中国美学的特点之中又必然包含着人类美学的共同因素。中国美学在世界美学面前，只有将自己的特点表现得越突出、越实在，也才能展示出在世界美学之中的共性和地位。

我虽然读过一些美学的书，但一直未敢妄想当一个美学家。在我的心目中，美学不但是清高的，而且是神圣的，大有不可企及之感。许多年来，我只是站在美学殿堂的门口向里边探望，以便呼吸到那玄奥的空气。这篇小文，不过是从我的实感和需要而发，目的是吁请我国的美学家们，对中国的艺术进行观照。举起你的双手吧！一手托起哲学的审美，一手托起艺术的美学，使两者互为补充，互相渗透，在即将到来的 21 世纪，通过一代人、两代人甚至三代人的努力，一定会使中国的美学大放光彩。要使中国美学站起来，挺胸走进世界美学之林，因为我们就是世界的一部分。

注释：

[1] 宗白华：《中国诗画中所表现的空间意识》，载《艺境》，北京大学出版社，1987 年第 210 页。

[2] 1938 年为胡小石《中国书法史绪论》所加的编者后语，载《艺境》，北京大学出版社，1987 年第 124 页。

[3] 宗白华：《美学与艺术略谈》，载《艺境》，1920 年第 5-6 页。

[4] 宗白华：《我和艺术》，载《艺境》，1983 年第 365 页。

[5] 宗白华：《漫话中国美学》，载《艺境》，1961 年第 275 页。

希腊化和罗马美学思想的演进

凌继尧

从公元前322年亚里士多德去世,到529年东罗马帝国皇帝查士丁尼下令关闭雅典的所有学园,这段时期的西方美学是希腊化和罗马时期。历时八百余年的希腊化和罗马美学历来是西方美学史研究中的薄弱环节。勾勒这八百年美学思想的演进历程,有助于从深层次上把握这段时期美学的全貌。

希腊化和罗马美学是希腊美学的自然承续。不过,与希腊美学相比,希腊化和罗马美学早期阶段——斯多亚派、伊壁鸠鲁派和怀疑论派美学的研究方向发生了重大转换。如果说希腊美学的基础是对世界和世界的美的客观理解,人是客观秩序的结果;那么,斯多亚派、伊壁鸠鲁派和怀疑论派美学则以人的主观感觉为基础,客观对象是人的思维和体验的结果。它们一改希腊美学偏重客体的倾向,把人的主体提到首位,追求人内心的平静和安宁。

斯多亚派的美学和伦理学联系紧密。按照他们的伦理学,“有智慧的人”是最高的道德理想。有智慧的人坦然面对生活中的苦难,尽管他们遭遇许多不幸,然而他们在外界的折磨中砥砺德性,他们的内心始终宁静。斯多亚派不追求富有,也不追求日常生活的充裕。他们甚至把犬儒派创始人第欧根尼奉为自己的榜样。第欧根尼住在大木桶里,安于贫困和卑贱,轻视一切外物,追求内心绝对的平静。斯多亚派称颂这种平静的、安宁的、有智慧的人,除第欧根尼外,还有赫拉克利特、苏格拉底等,因为他们都备受苦难的折磨。这种有智慧的人是斯多亚派的审美理想。

伊壁鸠鲁派也宣扬保持宁静的心境,并把宁静视为快乐和幸福。伊壁鸠鲁原子论的自然哲学给他的美学打下了印记。他像早期希腊哲学家德谟克利特一样,认为万物的本原是原子和虚空。虚空是物的存在的地方和运动的场所,原子则是构成物的最小的、不可分割的单位。此外,伊壁鸠鲁为原子论补充了新的内容:原子既作垂直运动又作偏斜运动。作偏斜运动的原子和其他作垂直运动的原子相碰撞、缠结和交织,形成了世界。

[基金项目] 国家社会科学基金项目(01BZX046)成果之一。

公元1—2世纪的传记作家拉尔修指出了伊壁鸠鲁的原子偏离说和人的自由、特别是精神自由的联系。伊壁鸠鲁的头上“没有任何主宰”(10卷113节)^[1],他不怕任何折磨、任何艰苦,特别不怕死。“死不足畏的人,在生活中就无所惧。”(10卷125节)^[1]伊壁鸠鲁以闲适的心情对待死亡,就像对待其他一切事情一样,从而达到心灵宁静这一理想境界,并在对这一境界的审美观照中找到慰藉和快乐。在他那里,审美快感是主体内在自由的一种表现。

伊壁鸠鲁自然观中的虚空概念也和他的美的理想有关。在他看来,生活在虚空中、遁入这种不存在中是一种幸福。这时候你已分辨不出周围是梦还是真——一切如雾、如烟、如幻。伊壁鸠鲁的审美意识就是人似醒非醒的一种状态。面对希腊化时期激烈的社会矛盾和危机,伊壁鸠鲁找不到解决问题的办法和出路,感到失望甚至是绝望,于是遁隐到内心世界。这种闲云野鹤的遗世独立、这种漠视权力名位的大彻大悟、这种于尘世喧嚣中的心如止水,是对社会现实的全面回避和彻底退隐。“不从事社会事务”就是他的一条律令(10卷119节)^[1],连他的神都不过问世事。实际上,他的快乐和绝望结合在一起,是一个问题的两个方面。他的美是遁入虚空,遁入精神的虚静(虚空和宁静)。

怀疑论派的创始人毕洛提出后来广为流行的三个术语。第一个术语是“悬搁”(epochē)。悬搁的意思是避免,既不肯定,又不否定。因为事物的本性不可知,对事物的判断也就不可能,应该悬搁判断。第二个术语是无动于衷、漠不关心(adiaphoron)。由于悬搁任何判断,所以对一切都无动于衷。第三个术语是不动心、心平气静(ataraskia)。怀疑论的起因是希望获得安宁。2—3世纪怀疑论者恩披里柯在《毕洛主义概略》中指出:“‘不作判断’是一种宁静的心灵状态,由于我们既不肯定也不否定任何事物。‘不动心’是心灵的不受干扰、安宁平静的状态。”^{[2]648}毕洛把不动心状态理解为幸福。

怀疑论是一种生活方式,怀疑论派美学是一种生活美学。由于不能对事物决定什么,不能对事物说些什么,我们应该完全摒弃自己的判断。采取这种态度的结果只能是沉默。怀疑论派在纷扰人生中对各种问题保持沉默,并不是因为他们愚昧无知,也不是他们对知识秘而不宣。他们感觉丰富,机敏智慧,洞悉精神的奥秘。他们之所以沉默,是因为生活比词语和思想深刻得多,存在比人的意识深刻得多。生活和存在好比汪洋大海,而词语仅仅是大海浪尖上的泡沫。他们的沉默就是对滚滚红尘中各种尖锐问题的回答。只有沉默,才能不受任何烦恼,从而保持内心的宁静,达到一种审美的境界。

二

希腊化和罗马美学的进一步发展,不仅把人的主体,而且把人的主体的某一个方面、能力和功用提到首位。这种趋势在希腊化早期美学中已露端倪。例如,斯多亚派把理性、伊壁鸠鲁派把快乐提到首位。人的主观心理能力得到更加细腻的划分。这在美学中产生的直接结果是,对各种艺术进行了分门别类的研究。在希腊化和罗马美学中期阶段产生了诗学、建筑学、音乐学的著作,特别是修辞学著作如雨后春笋,层出不穷。贺拉斯、西塞罗、维特鲁威和朗吉弩斯就是罗马艺术美学的杰出代表。在总体上,罗马艺术美学有两个特点:第一,研究趋于细密,对美的概念进行了仔细辨析;第二,在趣味和思维方式上趋于技术性和功利性,失却了希腊美学深刻的内容和旺盛的原创力。

贺拉斯以诗歌形式写成的诗学著作《诗艺》论述了诗和诗人,即创作客体和创作主体。

这种两分法的论述方法常见于当时的修辞学、哲学、音乐学和建筑学著作中。贺拉斯把早期斯多亚派的诗学理论移植到罗马土壤上,从而确立了具有世界意义的古典主义。从艺术形式上看,《诗艺》精致、细腻,有鲜明的形象性,富于表现力。贺拉斯作为诗人,受到尼采的激赏。然而在内容上,《诗艺》缺乏激情和思想深度。贺拉斯要求一切都规矩合度,一切都简洁整齐,他力图把希腊的内容纳入罗马固定的、甚至刻板的规则中。他在颂诗《纪念像》中把诗人的创作比作浇铸铜像。从中我们可以看到罗马诗人所特有的、对明晰确定的艺术形式的追求。贺拉斯孜孜以求的就是建立宛如浇铸铜像的模式或范型,来规范当时的艺术创作。《诗艺》虽然也受到希腊美学著作、包括亚里士多德的《诗学》的影响,然而《诗艺》和《诗学》的区别是明显的。亚里士多德的《诗学》是希腊美学的代表作,而贺拉斯的《诗艺》则是罗马美学的代表作。

作为罗马第一雄辩家,西塞罗的美学思想首先体现在修辞学理论中。修辞学是关于公开演讲的艺术,亦可译为“雄辩术”或“演说术”。西塞罗对词义的辨析具有天生的敏感,对美这个概念作了更加精细的区分。他把美分成威严和秀美,前者是刚强的美,后者是温柔的美,从而赋予它们以明显的伦理色彩。他写道:“因为有两种美,一种是秀美,另一种是威严,我们应该认为秀美是女性美的属性,威严是男性美的属性。”(1卷36章130节)^[3]对美的这种区分,不仅适用于男性和女性,而且适用于自然和社会中不同形态的美,以及艺术中不同风格的美。这避免了过去比较宽泛的美的概念,有助于更准确、更深入地把握审美对象,对以后的美学研究和审美欣赏产生了重要影响。法国学者P·蒙泰尔屡次称赞西塞罗对美的概念的仔细辨析:“西塞罗比其他任何人更具有准确语言的感觉和趣味,他的哲学著作和批评著作使他对其他作家不加辨析就使用的那些概念,一一加以确定。”^{[4]100}

维特鲁威的《建筑十书》是全世界保留至今的惟一一部最完备的西方古典建筑典籍。它以系统的、通俗的形式总结了希腊罗马的建筑技术,这种总结带有折衷性。作者列举了许多建筑师的名字和著作,这些著作都已失传了。作者也对哲学表现出浓厚的兴趣,他援引了毕达哥拉斯学派、赫拉克利特、德谟克利特、柏拉图、伊壁鸠鲁等哲学家的观点,然而作者对艺术作品更多的是技术体验,而缺少审美体验和哲学概括。《建筑十书》技术性有余,而缺乏理论深度和广度。维特鲁威具有丰富的实践经验,对技术的观察仔细精确。他的趣味和思维方式符合罗马时代的特点。在这种意义上,《建筑十书》完全是罗马精神的产物。

朗吉弩斯的《论崇高》是一部修辞学著作,然而它的意义远远超出修辞学范畴。和贺拉斯一样,朗吉弩斯也是一位古典主义者。然而,他的创新大大多于对传统的恪守。在希腊罗马,“崇高”不是一个新名词。修辞学在阐述风格理论时就用过这个术语。西塞罗在《演说家》第6章、昆体良在《论演说家的培养》第12卷中就论述过修辞学的崇高风格。然而,朗吉弩斯不是在修辞学的涵义上,而是在美学的涵义上使用崇高概念的第一人。尽管他仍然把美和崇高当作类似的概念来使用,没有对它们的区别进行具体的界定,然而他对崇高的生动描述促使近代欧洲美学迅速承认崇高是一种独立的审美范畴。现代美学中的崇高理论是以朗吉弩斯的《论崇高》为起点逐步走向完善的。不过,对美学问题进行哲学论证并不是《论崇高》的任务。直到3世纪,新柏拉图主义才在希腊之后对美学问题作了深入的哲学思考。