

BEIJINGDAXUE BEIJIAO WENXUE YANJIU CONGSHU

中西美学与 文化精神

Aesthetics and Cultural Spirit,
Chinese and Western

张法 著



北京大学出版社

北京大学比较文学研究丛书

中西美学与文化精神

张 法 著

北京 大学 出版社
北 京

图书在版编目(CIP)数据

中西美学与文化精神/张法著.-北京:北京大学出版社,1994.6

ISBN 7-301-02186-0

I. 中… II. 张… III. 美学-对比研究-中、西 IV. B83

书 名:中西美学与文化精神

著作责任者:张 法

责任编辑:张文定

标准书号:ISBN 7-301-02186-0/B·128

出 版 者:北京大学出版社

地 址:北京大学校内

邮 政 编 码:100871

电 话:62752018 62752015 62752932

排 版 者:北京大学出版社激光照排中心

印 刷 者:中国科学院印刷厂

发 行 者:北京大学出版社

经 销 者:新华书店

850×1168毫米 32开本 10.25印张 250千字

1994年6月第一版 1997年2月第二次印刷

定 价:15.00元

目 录

引言 中西美学比较:缘起、内容、意义	(1)
一 比较潮流的兴起	(1)
二 本在范式冲撞中的美学	(5)
三 中国美学走向现代形态的背景	(7)
四 中西美学比较:方法、内容、意义	(8)
第一章 中西文化的基本精神	(11)
第一节 有与无	(12)
一 实体与虚空:西方宇宙模式	(14)
二 气与有无相生:中国宇宙模式	(19)
第二节 形式与整体功能	(21)
一 形式:西方宇宙模式的理论化	(21)
二 整体功能:中国宇宙模式的理论化	(27)
第三节 明晰与模糊	(31)
一 明晰:西方文化的理论特色	(32)
二 模糊:中国文化的理论特色	(37)
第二章 中西美学的整体比较	(43)
第一节 中西美学的存在形态	(43)
一 中西美学形态的显与隐	(43)
二 中西美学的具体存在形态	(47)
第二节 中西美学理论的结构方式	(48)
一 西方美学理论的四种结构方式	(48)
二 中国美学理论结构的两大代表	(53)
第三节 中西美学的历史发展	(58)

一	西方美学发展的四大阶段	(58)
二	中国美学发展的四大阶段	(60)
第三章	和谐:中西文化理想追求的审美凝结	(62)
第一节	中西和谐的不同起源	(62)
一	中国文化“和”的起源	(62)
二	西方文化和谐的起源	(66)
第二节	中西和谐的基本特征	(67)
一	中国和谐的基本特征	(67)
二	西方和谐的基本特征	(73)
第三节	中西和谐的美学表现	(77)
一	整体:中西心灵的和谐意向之一	(77)
二	空间:中西心灵的和谐意向之二	(79)
三	时间:中西心灵的和谐意向之三	(81)
第四节	中西美学和谐的不同走向	(82)
第四章	悲剧:中西文化内在困境的审美凝结	(85)
第一节	悲剧意识的定义和中西形态	(85)
一	悲剧意识产生的条件	(85)
二	悲剧意识的定义	(89)
三	文化性质与中西悲剧意识的形态	(90)
第二节	保存与毁灭:中西爱情悲剧意识	(92)
一	抗争与毁灭:西方爱情悲剧意识	(92)
二	追求与保存:中国爱情悲剧意识	(93)
第三节	护礼与求真:中西悲剧意识的不同侧重	(102)
一	毁灭与崇高:护礼的轨迹	(102)
二	知晓与跌落:求真的轨迹	(109)
第五章	崇高:中西文化超越意向的审美凝结	(112)
第一节	崇高的核心及其在中西文化中的展开	(112)
第二节	西方崇高的诸形态	(115)

一 柏克的崇高理论	(115)
二 康德的崇高理论	(118)
三 布拉德雷的崇高理论	(121)
四 凯瑞特的崇高理论	(125)
五 朗吉弩斯的崇高理论	(126)
六 西方崇高理论的动态结构	(128)
第三节 中国崇高理论的诸形态	(129)
一 人物的崇高:大	(129)
二 建筑的崇高:台	(131)
三 高山大河的崇高:乐	(133)
第六章 荒诞与逍遥:中西文化自由极境的审美凝结	(141)
第一节 抗争、自由、荒诞	(142)
一 从抗争到自由	(142)
二 从自由到荒诞	(144)
第二节 退隐、逍遥、梦幻感	(151)
一 从退隐到逍遥	(151)
二 从逍遥到梦幻感	(157)
第七章 文与形式及其深入:中西审美对象结构理论	(161)
第一节 文与形式	(162)
一 文与中国审美对象结构的初源	(162)
二 形式与西方审美对象结构的初源	(164)
第二节 文与形式的展开	(167)
一 文的演变与深入	(167)
二 形式与内容的辩证关系	(171)
第三节 多层结构的审美对象	(175)
第四节 人体结构的审美对象	(183)
第八章 典型与意境:中西审美对象的最高境界	(189)
第一节 典型与意境及其文化精神	(189)

第二节 典型及其历史演化·····	(191)
一 纯形与希腊精神·····	(192)
二 轻形与中世纪精神·····	(193)
三 典型与近代精神·····	(195)
四 变形与现代精神·····	(198)
第三节 意境及其历史演化·····	(199)
一 阳刚阴柔:意境类型与文化结构·····	(201)
二 浓淡神逸:意境类型与儒道互补·····	(204)
三 雅俗韵态:意境类型与历史发展·····	(208)
第九章 中西美学的创作理论·····	(213)
第一节 摹仿自然与心师造化·····	(213)
一 造化与自然·····	(213)
二 摹仿自然·····	(214)
三 心师造化·····	(216)
第二节 想象与内游·····	(221)
一 想象与内游的心理特征·····	(222)
二 联想与神游·····	(224)
三 同情与物化·····	(227)
四 幻想与玄游·····	(229)
第三节 直觉与兴·····	(231)
一 兴·····	(231)
二 直觉·····	(233)
第十章 中西美学的灵感理论·····	(236)
第一节 确然神赐与宛如神助·····	(237)
一 神赐论:以人人关系为主的灵感论·····	(237)
二 突然性:以人景关系为主的灵感论·····	(239)
第二节 天才与人品·····	(244)
一 天才论的六位代表·····	(244)
二 人品论的三种理论·····	(251)

第三节 无意识与参悟·····	(255)
一 无意识·····	(258)
二 参悟·····	(262)
第十一章 中西美感的主体构成·····	(262)
第一节 中西美感主体构成的初型·····	(262)
一 五官整合的美感主体构成·····	(262)
二 眼耳独尊的美感主体构成·····	(267)
第二节 中西美感主体构成的历史发展·····	(268)
一 感官与心气;孟、庄理论·····	(268)
二 感官与灵魂:从柏拉图、夏夫兹伯里到康德·····	(274)
第三节 中西美感主体构成的定型与转向·····	(279)
一 中国美感主体构成的定型:心气五官动力结构·····	(279)
二 西方美感主体构成转向的三种倾向·····	(282)
第十二章 中西审美的具体方式·····	(288)
第一节 观照方式:游目与焦点·····	(288)
一 中国之观:远近俯仰·····	(288)
二 西方之观:焦点透视·····	(291)
第二节 体悟与认识·····	(293)
一 观、味、悟·····	(293)
二 认识与定性·····	(295)
第三节 去除情欲与激发情欲·····	(297)
一 去情去我以体物·····	(297)
二 纵情任我以净化·····	(300)
第四节 心向往之与双向超越·····	(303)
后记·····	(306)
附录一:主要西方人物原名及生卒年表·····	(307)
附录二:主要西方概念中英对照表·····	(313)

引言 中西美学比较： 缘起、内容、意义

一 比较潮流的兴起

比较美学是现代比较潮流中必然要涌现出来的一朵晶莹的浪花。这里的比较，不是随便地把这一个和那一个拿来比较，而是反映和代表着一种现代精神的比较。

与现代相对应的是古典。古典世界，从西方到东方，都有一个共同的精神：追求永恒真理。西方从柏拉图的理式、基督教的上帝到黑格尔的理念是如此，中国儒、道、释的道和真如也是如此。宋代哲人融汇儒、道、释而为理学，理学家张载的话很能代表整个古典精神：“为天地立心，为生民立道，为去圣继绝学，为万世开太平。”

比较潮流是一股学术潮流。从“学”的古今之变就更能够理解为什么现代学术会出现比较潮流。科学划分为分门别类的学科，是西方文化的产物。一门学科要成为“学”，即达到科学形态，按照古典的要求，必须符合几个基本条件：(1)有一批基本概念；(2)这些概念的定义是明确的，逻辑是一贯的；(3)按照逻辑形成一个完整的体系。这三点构成一门学科的理论形态。这个理论形态要成为科学，还须具有最后一个，也是最重要的一个性质：它的理论是普遍有效的。西方的“学”在文字上，很多都有一个后缀 *logy*，从这个词的源流看，确实包含了“学”的两大基本特征，它是道(逻各斯 *logos*)，具有普遍性，道又是以严密的逻辑形式表现出来的。西方之

学为什么会有如是的特征和以如是的形式出现呢?可能,西方文化的源头古希腊出现的几何学是至关重要的。欧氏几何由九条公理严格地推出整个精美体系,是一切科学的范本。几何学是抽象的(它的三角形不是任何现实中的三角形),又是普遍有效的(任何现实的三角形都服从三角形定理)。在近代,牛顿力学又以欧氏几何相同的精神圣化了“学”的含义。牛顿把整个宇宙规律化了。人们既可在规律中体会到宇宙的统一性,又可在宇宙的统一性中体会到给宇宙规律的上帝:

自然和自然的法则在黑暗中隐藏;

上帝说,让牛顿去吧!

于是一切都已照亮。

——亚力山大·蒲伯

总之,“学”的古典意义意味着,一门科学的基本原理,是普遍有效,放之四海而皆准的;意味着抽象的概念世界与具象的现实世界在根本上是对应的。因此,科学的理论追求也就是对世界的永恒真理的追求。

然而“学”的古典意义随着科学本身的发展,在现代被重新思考并发生了根本性的转变,这从三个重要的科学领域可以看出。在自然科学领域,爱因斯坦否定了牛顿,量子力学修正了经典力学,非欧几何证明欧氏几何并不是普遍有效的。在心理学领域,由弗洛伊德发端而不断变化发展的心理分析学派,揭示了一种与一般意识规律不同的无意识方式。在人类学领域,从弗雷泽的《金枝》到列维·布留尔的《原始思维》,表明了原始人有一套完全不同于文明人的思维方式,本尼迪克特的《文化模式》不仅表明了各文化思维的相对性,而且显示了习俗和情感方式的相对性。这样,科学理论,已经成“学”的逻辑严整、自成体系的理论的绝对真理、唯一真

理和普遍有效性成问题了。(根据欧氏几何,由平行线外一点,只能引一条直线,与已知直线平行,根据非欧几何,由平行线外一点,可以引一条以上的直线与已知直线平行。)理论形态与现实世界严格的对应性也成问题了。(对人体及其病理既可作西医的解释,也可作中医的解释。)科学理论并不是现实世界的唯一真理,而是人在历史实践里由主客体相互作用而创造出来说明世界的一套范式(paradigms)。同一现实是可以有不同的范式来说明的。作为范式的理论不是现实的唯一解释,它的定义也不是普遍有效的,而是有范围的,超过范围就失效;并不是永恒如一的,而具有变化、变味、转化的可能。

理解了现代学术范式的特点,就可以理解比较文学曾出现的两大流派——影响研究和平行研究的深层意义。影响研究与科学理论在跨民族、跨文化研究中的放大失效有关。按“学”的古典意义,对某一作品的描述,对它所作的结论应该普遍有效,不然理论就失去了作为理论的意义。然而实际上,某一作品在传播,特别是在跨民族、跨文化的传播中,往往产生出理论意料之外的效果,这就是理论的失控,或理论的放大失效。因此在交流频繁的现代社会,对处于跨文化传播中的文学作品的研究,旧的文学理论无能为力了,比较文学的影响研究便应运而生。平行研究与科学理论在跨民族、跨文化研究中的演绎失败有关。某一概念作为对某一类事物的正确概括,应该是普遍有效的,但是在另一文化中,人们对同一类事物偏偏有另一套分类,另一套看法,完全搬套不过去,例如本书第六章讲的崇高(sublime)概念。面对跨文化之间的理论接触,旧的文学理论根本无法适应,比较文学的平行研究便应运而生。

比较潮流缘起于为历史的古今之变所推动的“学”的古今之变,然而在它的内部深处仍包含着一种为古典的“学”所包含的,也是“学”本身应有的基本精神:追求普遍的规律。只是在今天看来,一是“普遍规律”具有不同于古典的含义,二是对普遍规律的追求

方式已完全不同于古典方式。

古典的普遍规律追求表现为本质追求，本质追求又具体为公理、定义、公式追求，一旦找到了事物的公理、定义、公式，就找到了事物的本质，这个本质是不以人的意志为转移的客观本质。而现代精神认为，人之所以从事物中找出公理、定义、公式，一方面在于事物自身的性质，另一方面又在于人的“找”，自然显现为一种怎样的面貌，是与人的“找”的方式、与人的实验设计分不开的（如波粒二象性）。或者用现代科学家的话说，人怎样提问（即人用什么方式去研究），自然就怎么回答（即自然就以什么面貌显示出来）。因此，所谓“规律”、“本质”、“公理”、“定义”表达的并不是一个纯客观世界的规律本质，而是人与世界相互作用后的符号世界，它也是自然面貌的一种显现，但不是唯一的显现，也是自然对人的回答，但不是最后的回答。因此，按照从爱因斯坦、后期的维特根斯坦、德里达的思想共同表达出来的现代精神，事物并不存在一个最后的本质，事物显现为一种什么样的面貌，在于你把它引入一个什么样的参考系。一部作品，显示为什么性质，在于你把它引入什么样的参考系。以作者的生平与个性来看作品，作品显示出一种性质；把作品放在同类作品群中，显出又一种性质；把作品放到一定的社会背景中，显出又一种性质……参考系可以不断引入。也许有人说，作品的本质就是作品在多种参考系中显出的性质的总和。然而，历史不会在某一点上停顿下来，新的参考系会不断地出现，从原则上说，参考系的引入是无限的，因此总和是不可能的，任何一种所谓的总和绝不是最后的总和。

事物的性质是由参考系决定的，这就是现代的普遍规律。具有现代精神的比较学，从基本上说，就是一种引入新的参考系的研究，通过新参考系的引入，显示出事物在原有参考系中无法显现的新的性质，从而深化对事物的认识。在参考系的不断引入和变化中，事物的固定和变化，单一和丰富，有限和无限敞示出来，人们对

事物的认识也随之上升到一个新的高度,同时人对包括自身在内的世界的认识也上升到同一高度——现代科学和现代文化的高度。

二 本在范式冲撞中的美学

在各部门学科中,美学的产生和发展最为命途多舛。公元前4世纪,古希腊哲人柏拉图面对美的小姐、美的马儿、美的雕像等具体的美的事物开始沉思:这些纷繁复杂、差异悬殊的美的事物的共同本质是什么?他写下了《大希庇阿斯》,专门询究美的本质问题。这篇专论包含着一种努力,要使美学成为一门科学。这种努力直到1775年才结出果实,德国学者鲍姆加通用 Aesthetics 使美学正式成为一门学科,前后历时两千余年。进入20世纪,是否应有美学这样一门学科在学术界又引起过激烈的争论。西方美学生成的艰难,从根本上说,源于西方古典思维把握不了复杂的人类审美现象。用西方古典的思维方式和“学”的标准去掌握美学,产生了既相互交叉,又相互排斥的三种不同范式的美学。一、以美的本质为核心的美学。古希腊人认为,在千差万别的具象后面有一个共相,一个本质。把握住了这个本质,就能说明一切具体的东西。从柏拉图的《大希庇阿斯》开始,很多人就源源不断地追求美的本质,建立了一种以美的本质为核心的美学。二、以审美心理为核心的美学。从古希腊开始,人们就把人的主体心理分为知、情、意三部分。知,研究真,与之相应的是逻辑学;意志与善相关,与之相应的是伦理学;情感呢,也应该有一门科学,这就是美学,美学是研究情感或感情认识的。从这一思路形成了以审美心理为核心的美学。康德美学和19世纪末、20世纪初的审美心理学诸流派都属于这种美学类型。三、以艺术的共同规律为对象的美学。在古希腊,艺术和技术是不分的,绘画、建筑是艺术,裁缝和剃头的技术也是艺术,因为它们都遵循一定的规律、法则和技巧。直至文艺复兴才开始了艺术脱离技

术的运动,到18世纪,巴狄斯(Charles Batteux)把七门艺术(绘画、雕刻、建筑、音乐、舞蹈、诗歌、雄辩术)与技术相区别,称为美的艺术(fine art)^①,方被普遍接受。七门艺术既然同为艺术,就应有统一的性质,就是追求美。由此形成了艺术哲学式的美学。黑格尔的《美学》、丹纳的《艺术哲学》就属这种类型。这三种美学范式各有自己的最后核心、推导方式和演绎范围,在古典理性所规定的“学”的严格意义中,很难统一起来。到20世纪,随着现代观念的形成,美学所面对的不仅是如何看待三种相互冲撞的美学范式并将它们统一起来的问题,它还遇到了本世纪20年代兴起并迅速壮大而在基本趣旨上完全不同于古典美学的技术美学。比这些更为严重的是,它遇上了在整个套路上完全不同的中国古典美学。

乍一看来,中国古文化没有美学,细而察之,实为有美无学。从很早很早起,灿烂辉煌的原始彩陶就意味着,中国古人的实践活动产生了含人的文化特质于其中的审美对象,同时也在美的创造和欣赏中构塑了主体的心理结构。当然,更主要的是,对美学所包含的具体问题,中国古人都从理论上做过深刻的、富有特色的研究。然而另一方面,中国古人却没能从一门学科,从美学这个视点去看待这些问题。中国古代文艺学的形式特征之一是零散,不成系统,但诗话、词话、画品、书品等再零散,不成系统,毕竟有诗、词、画、书这些个角度、这些门学科,而却从未出现过美话、美的散记、札记,没有美学这个角度。既无美学这个角度,又对美学进行了深刻的研究,因而可以称之为有美无学的美学。

在今天,要想从“学”的高度讲美学理论,那么对这个理论的起码要求就是,它不仅能适合于西方美学,也应适合中国美学。20世纪50年代,西方美学掀起了一个重建体系的热潮,产生了一批重

^① 参见托塔凯维奇(Władysław Tatarkiewicz)《六概念史》(*A History of Six Ideas*),波兰科学出版社(Polish Scientific Publishers)1980年英文版,第20—21页。

要成果,如弗莱的《批评的解剖》、苏珊·朗格的《情感与形式》、杜夫海纳的《审美经验现象学》等。它们的一个共同特点就是用一套统一的逻辑体系把古典艺术和现代艺术、古典美学和现代美学融合成有机整体,可以说是一些在西方范围内横贯古今的美学理论。但是,它们都忽视了中国美学,从而也显出未达到真正的时代高度。今天,美学要想从“学”的高度讲清楚,恐怕得先走一条贯通中西美学的道路。

三 中国美学走向现代形态的背景

也许,世界上很多国家的美学研究在进行选择的时候都是相对简单的,因为他们的文化中几乎就没有美学,从而可以毫不犹豫地选择已成体系的西方美学。而中国就不同了,几千年的历史业已形成了一个自成“体系”的美学。现代中国人不能无视传统,也不可能摆脱传统,而传统美学又完全不同于西方美学,这就使中国美学研究者比任何一国的美学研究者最先感受到中西美学冲撞的严峻性,最先感受到这种冲撞对整个世界美学的意义。

中国文化从鸦片战争始,在迈向现代化的艰难过程中,一直受着三种文化势力的影响。一是有几千年历史的传统文化,二是同样有几千年历史并率先进入现代化的西方文化,三是融和着马克思、列宁、斯大林思想的苏联文化。美学上也是如此。1949年前,在三方的张力中,占主导地位的是西方美学,以当时成就最为突出的朱光潜先生为代表。解放后,随着中国想按苏联模式走向现代化,五、六十年代,占主导地位的是苏联式的美学,这种美学从基本观点、推论方式到形成的流派都与苏联美学有惊人的相似。文革后,随着中国想在一种更广阔的背景中走向现代化,传统美学和西方美学的影响都在增强,一方面人摆脱不了传统,而且传统文化的价值在西方也不断被发掘和注意,另一方面西方又毕竟是最现代化的,虽然社会制度不同。从而又形成一种三方磁力互拉的背景。中国美

学走向现代形态的过程,必将是三种力量的冲撞与融和过程。既然我们已经,并且还将受这三种力量的影响,那么我们应该对这三种力量的源流和本质进行科学的认识。当然,这种认识是以我们目前的实践为基础的,我们的实践构成我们去“看”的视野(horizon),因此这种认识必然是比较的。现代比较学认为,在比较中由于引入了新的参考系,各方的特点会更鲜明地显示出来。在三方中,中西比较更为重要,因为中西的差异最为明显突出。20世纪的中国美学一开始就伴随着中西比较,最著名的美学家都自觉或不自觉地进行着中西比较,宗白华先生的美学业绩和美学特色主要就在于中西比较。似乎可以说,中西比较是中国美学走向现代形态的必经的炼狱。

四 中西美学比较:方法、内容、意义

中西美学比较是一个很大很大的题目。本书将从文化精神的角度来研究中西美学各自的特色。文化精神是一文化中一切时代、一切思想的总和,最鲜明地反映出该文化的特质。从中西文化精神来看具体的美学问题,会更容易弄清楚,对同一问题,为什么中国这么讲,西方那么讲。这样既能把握具体问题的文化意蕴,又能清楚文化精神是怎样暗中制约着美学面貌的。

从文化精神研究中西美学,决定了研究的范围。中国美学是指辛亥革命前的美学,只有把范围限制在中国文化与西方文化大规模冲撞和融和之前,才能从一个比较纯粹的角度研究中国文化和中国美学。西方美学却必须包括西方现代美学。只有包括西方现代文化,才能从一个全面的角度研究西方文化和西方美学。中西文化内部又各有不同的时代,不同的流派。在总结文化精神时必须充分注意这些差异。在中国,就时代而言,先秦、两汉、魏晋六朝、隋、唐、宋、元、明、清,各有差异;就思想而言,李泽厚先生提出儒、道、释、屈四大主干,成复旺先生提出了以李贽思想为核心的晚明浪漫

潮流的重要性。中国文化中的差异最重要的不是时代的差异,而是思想流派的差异。一个特征要被说成是文化的特征,只有各派从最根本上都这么看,方能认为是文化特征。在西方,就思想而言,可基本分为希腊精神和希伯来精神;就时代而言,有古代、中古、近代、现代、后现代。与中国相反,西方文化中差异最重要的是时代的差异,一个特征要说成是文化的特征,只有各个时代都是如此,方有说服力。因此,在中西比较中,也注意中国的时代差异,但更强调流派差异;也注意西方的流派差异,但更重要在时代差异。中国的流派有五,五又可以简化为三,儒和屈合为儒,道和释合为道,为儒、道、晚明思潮。晚明思潮的兴起主要在明代,且又没有完全成熟,除了在一些相关的专题中要涉及外,很多时候是可忽略的,因而简略地说,中国文化和美学的特征主要是由儒、道互补构成的。西方的时代有五,五也可以简为三,古代和中古合为古代,现代和后现代合为现代,在有些问题上,中世纪和后现代的特征是很突出的,须专讲;一般地说,只要把握住了古代、近代、现代的内在共同点,就算把握住了西方文化的特征。

中西文化精神暗渗于中西美学中但又不能代替美学,中西美学又有自己的套路。中西美学比较首先是探讨中西美学各重大问题(以命题和概念表现出来)的特色和关联,然后寻求决定这些相关问题异同的中西美学的整体结构,最后寻求决定中西美学体系何以竟是这样的文化范式。这是一条研究的路线,当用专著的形式把研究的结果表达出来时,就反过来,由文化范式到美学的整体结构,再到美学的具体问题。从美学的具体问题、美学体系、文化精神这相互关联的三层中来探讨中西美学的特色,就会在认清中西美学这两种不同范式的封闭、固定结构的同时,把它们置于一种开放的、可变动的场地之中,一比较,各自结构的建构性(construction)就突出来了,同时结构的可解构性(deconstruction)也显出来了。另一方面,当我们把中西美学的范式凸现出来的同时,我们自身的