

中西美学思想 比较研究

马奇 主编



中国
人民大学
出版社

中西美学思想 比较研究

马奇主编

中国人民大学出版社

(京) 新登字 156 号

图书在版编目 (CIP) 数据

中西美学思想比较研究/马奇主编.

北京: 中国人民大学出版社, 1994

ISBN 7-300-01610-3/B · 195

I. 中…

II. 马…

III. 美学思想-对比研究-中、西

N. B83

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (94) 第 14902 号

中西美学思想比较研究

马奇 主编

出版 发行: 中国人民大学出版社

(北京海淀路 39 号 邮码 100872)

经 销: 新华书店北京发行所

印 刷: 北京市丰台区丰华印刷厂

开本: 850×1168 毫米 1/32 印张: 12.375

1994 年 12 月第 1 版 1994 年 12 月第 1 次印刷

字数: 307 000 册数: 1-2 000

定价: 9.20 元

本书为教委“七五”科研项目

撰 稿 人

王丰斌 王可平 王旭晓
成复旺 李 岚 陆玉林
张 法 袁济喜 徐兴庚

目 录

引言	中西美学比较：历史流变、内在精神和发展趋势 …	(1)
一	比较美学：滚动的新潮 ……………	(1)
二	中西美学比较：寻求跨文化的共识 ……………	(5)
三	中西美学比较：新的地平线 ……………	(7)
第一章	中西美学的文化背景 ……………	(11)
一	有与无 ……………	(13)
二	形式与整体功能 ……………	(19)
三	明晰与模糊 ……………	(27)
四	人与自然的和谐与对立 ……………	(37)
第二章	中西美学的整体鸟瞰 ……………	(48)
一	中西美学的存在形态 ……………	(48)
二	中西美学理论的诸种结构方式比较 ……………	(53)
三	中西美学的历史发展节奏比较 ……………	(63)
第三章	中西和谐之美的比较 ……………	(68)
一	中西和谐之美的理论 ……………	(68)
二	中西和谐之美与中西文化精神 ……………	(71)

第四章	中西崇高理论的比较	(77)
一	崇高理论的初源	(78)
二	西方崇高理论诸形态	(80)
三	中国崇高理论诸形态	(100)
第五章	虚静与荒诞	(118)
一	一个共同的发现:人生的悲剧性	(118)
二	两种不同的选择:逍遥与反抗	(126)
三	审美超越与人的命运	(142)
第六章	虚静与迷狂	(155)
一	从哲学到美学,由人生而艺术	(155)
二	虚静与中国艺术精神	(158)
三	迷狂与西方审美心态	(163)
四	诗化人生的不同道路	(169)
第七章	文与形式及其深入	(173)
一	文与形式	(174)
二	文与形式的展开	(178)
三	多层结构的审美对象	(187)
四	人体结构的审美对象	(195)
第八章	意境与典型	(202)
一	诞生的契机与文化的土壤	(202)
二	内在精神与表现特征	(211)
第九章	心师造化与模仿自然	(219)
一	天人合一与以人为本	(220)

二	以形传神与依形绘形·····	(225)
三	心师造化与模仿自然·····	(235)
第十章	中西艺术灵感论·····	(248)
一	灵感：对原始巫术的承传与选择·····	(248)
二	西方艺术灵感论的发展及其特征·····	(250)
三	中国艺术灵感论的发展及其特征·····	(258)
四	灵感获得条件和途径的中西比较·····	(267)
五	灵感的地位及运用的中西比较·····	(276)
六	目标：宛在水中央·····	(286)
第十一章	“思维”的器官与“享受”的器官·····	(289)
一	西方美学家论审美感官·····	(289)
二	中国美学家论审美感官·····	(300)
三	“思维”的器官与“享受”的器官·····	(306)
第十二章	妙悟与直觉·····	(312)
一	妙悟的秘密·····	(312)
二	直觉的特征·····	(318)
三	妙悟、直觉与心灵超越·····	(328)
四	妙悟、直觉与语言·····	(335)
第十三章	兴与移情·····	(338)
一	兴的界说·····	(338)
二	移情述要·····	(345)
三	剖析异同·····	(351)
第十四章	中西悲剧感受理论·····	(364)

一	中西悲剧感的性质·····	(364)
二	中西悲剧感的形态·····	(376)
三	中西悲剧感的文化意味·····	(380)

引言 中西美学比较：历史流变、 内在精神和发展趋势

一 比较美学：滚动的新潮

比较美学在中国——严格地说——是80年代才火红起来，宏观地看，它的兴起，远方的磁力，即西方文化起了很大的作用。西方学术界，到处都可以看到比较的学问：比较美学，比较文学，比较史学，比较宗教，比较法学……似可说，比较是一股全球性的学术潮流。

比较本身显示了比较者的研究心态：（一）对已经掌握的东西缺乏自信和确信，（二）想在比较之中获得一种确定性的东西。包含着这种心态的比较潮流在西方的兴起滚动又与西方的文化哲学思想的变化紧紧相连。西方历史，按当代很多著名学者的观点，自文艺复兴以来可分三大阶段：近代^①（文艺复兴至19世纪）、现代（19世纪中期至20世纪50年代左右）、后现代。这三大阶段不仅有独特的社会结构，而且还有各自的观念形态和思维模式。近代学者主要是欧洲中心主义者，他们把欧洲的社会发展当作人类的

^① 西文 modern 有近代、现代两义，因此在文字上把近、现代区分开来，一般称近代为前现代（Pre-modern）。

标准形态，其他文化只有以这个标准为参考，才能找到自己的定位。近代西方具有一种进化的历史观，认为人类社会和自然界一样是从简单到复杂，从低级到高级发展的，高级的进化程度高，低级的进化程度低，高级胜于低级。掌握了先进科技的近代西方人认为西方文化是已进入高级阶段的，是文明的，是人类的火车头，其他文化则处于低级阶段，是野蛮的，它们的唯一出路就是向西方学习，实行西化，进入文明高级阶段。因此，近代西方人相信，真理只有一个，而这个唯一的永恒的真理为西方人所掌握，它表现为牛顿的科学思想，黑格尔的哲学思想和基督教的上帝观念。在西方近代思想中，是没有，也不可能出现比较潮流意义上的“比较”的。他们只有自己的思想体系，他们以这个体系来看待其他文化，也要求其他文化用这个唯一正确的体系来看待自己并由此确定自己的位置和前进的方向。正是胸怀这种高度的乐观主义，西方文化以武力、经济和思想几乎席卷天下，包举宇内，囊括四海，并吞八荒。

然而，正如本书第一章会详论的，西方文化的前进往往是以否定之否定的方式前进的。西方文化由近代进入现代，整个思想发生了大的变化。爱因斯坦的相对论否定了牛顿的决定论，时间和空间的确定依参考系而定，参考系一变，对就成了错；精神分析学派发现的无意识衬出了理性的局限；存在主义哲学表明了个体的独特性是不可能被一般所概括的，普遍统治不了特殊；文化人类学揭示了各个文化的相对性，近代西方的明晰确定的绝对真理变得模糊起来，西方文化的规律看来并不是人类发展的唯一规律和必然规律。现代西方人否认了自己的唯一真理性和绝对真理性但却相信有共同的真理，任务只是把这个真理找出来，既然西方的真理不是唯一的真理，那么西方文化就不是寻找真理的唯一出发点，寻找真理在现代的意义是一种跨文化的活动，寻找真理被西方学者表述为“寻求跨文化之间的共同规律”。因此，寻求的

方式就不再是如古典西方那样是演绎的或归纳的，而是比较的。因此，比较潮流随现代思潮的出现而在各学科中兴起。

如果说，浮士德的追求无限的激情，新教徒心中的上帝，牛顿力学，达尔文的进化论和黑格尔的辩证理性代表了西方近代思想，那么，存在主义的存在和存在者，精神分析的意识 and 无意识，结构主义的言语和语言，现代神学的隐匿的上帝则代表了西方现代的思想结构。上帝、存在、无意识和语言是模糊的，难以确切地把握，但它们又确实存在，并对信徒、存在者、意识、言语起着决定性的作用。信徒和上帝，存在和存在者，意识和无意识，言语和语言是一种非常复杂的象征隐喻关系。由于普遍性东西和个别性东西的关系是复杂的，因此对普遍性的追求需要比较，由于普遍性的东西虽非常模糊但确实存在，因此比较的目的是追求共同规律。“比较”在英文中有两个词，comparison 主要在求同，contrast 主要求异，现代的比较是为了寻求跨文化间的共同规律，因此各门比较学科都用的是 comparative。

比较潮流虽然在现代兴起并包含着一种现代精神，然而它却最适合运用于美学。

在各门学科中，美学的产生和发展最为命运多舛。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就开始沉思：这些纷繁复杂、差异甚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，历时 2000 余年。进入 20 世纪，是否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》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，西方学者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性认识的。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。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，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之统一起来的问题，它还遇到了本世纪20年代兴起并迅速壮大而在基本旨趣上完全不同于古典美学的技术美学。但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。

^① 参见托塔凯维奇：《六概念史》，波兰科学出版社1980年英文版，第20—21页。

二 中西美学比较：寻求跨文化的共识

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，仅以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包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，中国古人却没有从一门学科、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，又对美学所包含的问题进行了深刻的研究，因而暂称之为有美无学的美学。

从全球的范围看，只有西方文化形成了具有学科性质的逻辑严整的美学。又只有不间断地延续了数千年的中国文化广泛地、深刻地讨论了美学问题。从寻求横跨各文化间的共同的美学规律来说，中西美学比较是其主要支柱。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。它们都是横跨西方古今的美学理论，但不是横跨中西的美学理论。弗莱自认为整个中国古代都处于传奇阶段，从而也被他讲到了，但这其实只表明他对中国的理解是很肤浅的。而中国学者却是从美

学从西方输入中国始就感到了中西美学比较对寻求跨文化间的共同的美学规律的重要意义。晚清学人王国维一开始就自觉和不自觉地进行着中西比较，现代中国最著名的美学家朱光潜和宗白华一直进行中西比较，尤其是宗白华，他的美学业绩主要是由中西比较获得的。另外在西方的华裔学者，以叶维廉为代表，其学术成就也主要是在中西比较上。

中西美学比较的浪涛一浪高过一浪，从宏观上讲，得力于现代西方思想的暗中支持，它主要表现在两个基本点上。一是相信有一个跨不同文化的共同规律，它使中西比较具有一种“为生民立道”的神圣热情。二是现代西方思维结构对中国古代思想的一种重新评价。前面讲过，现代西方思想结构表现为存在与存在者，意识与无意识，言语与语言，教徒与隐匿的上帝，这种结构恰恰与中国古代的思想“道可道，非常道”（《老子》）相一致。凡是人们能说出来的规律（道），就只能是具体的、有限的，而不是永恒的、绝对的规律（常道）。永恒的常道，犹如上帝、存在、无意识和语言，是存在的，这是我们要追求它的必要前提。但是它又是不可言说的，不能走一条逻辑之路去寻找它。对这种确实存在而又不可言说的永恒之道，现代西方人用了各种新方式想找到它，而古代的中国人早就在这么做了。海德格尔读了《老子》之后，喟然叹曰：如果我早点读到这本书，我就不会写《存在与时间》了，我要说的话，《老子》一书早已说了。正像现代物理学发现自己的结论与古代东方文化的结论有惊人的相似之处一样，很多思想家发现他们的想法与中国古人的想法所见略同。一时间，西方正在走向东方的论调四处飘荡。

对很多思想家和历史学家来说，中国文化有无穷的魅力，它曾经在很多领域内处世界的领先地位，它是唯一持有无数成就而未曾间断地延续了数千年的文化。当它与现代西方思想相契合而获得一种较高的地位的时候，当比较学遵循现代法则进行寻求跨

不同文化的共同规律的时候，中国的重要性一下子就更加突出了。正像“道可道，非常道”一样，要领悟中国文化的实质，也非易事。然而有美无学的事实使中西文化的差异在美学上显得特别充分，这又使得中西美学比较在寻求跨文化的共同规律方面显得特别重要。

然而西方文化的历史性格是来去匆匆，难得徘徊，当中国人刚从西方现代思想中感到“似曾相识燕归来”之后不久，西方文化又很快地从现代进入后现代。这又导致了中西美学比较思路的大变。

三 中西美学比较：新的地平线

以后期维特根斯坦、解构主义、解释学、法兰克福学派为代表的后现代思想否定存在者之后有一个存在，意识下面有无意识，言语后面有语言，信徒后面有隐匿的上帝。后现代思想首先承认各个具体的东西：存在者，意识，言语，也承认具体东西不能自己决定自己，而要决定于他物。但这个他物不是一个最后不变的、唯一的，类似于存在、无意识、语言、上帝，而是一种类似参考系的东西。犹如爱因斯坦的相对论，事物的性质是由参考系决定的。这里必须突出加以强调的是，由事物相关联的参考系不是只有唯一的一个，而有无限多。事物不是命定地只由一个参考系决定，它可以离开某一参考系，选取另外的参考系，即它可以脱离原来的性质，取得新的性质。现代和后现代思想的差别，可以如下表示。

现代：存在者（具体事物）——具体关系（遮蔽）

——存在（永恒真理）

后现代：存在者（具体事物）——具体关系（限定）

现代思想认为，归根到底，只能一个唯一的、永恒的东西决定具体事物的性质。后现代思想认为，从根本上说，没有最后的东西，决定具体事物性质的参考系是无限多的，而具体事物具有一种非受动的开放性。虽然它不能不选择参考系，任何事物都处于一定的关系中，它必须选择参考系，但它可以决定选择这一参考系或那一参考系，也可以变换参考系。

现代思想由于设定了一个最后和最高的真理，因此它给世界的价值取向预定了一套等级制度。谁最接近这个最后的真理，谁的价值级别就越高。后现代思想否定了最后真理的存在，也就否定了等级制度的存在。它彻底地肯定了特殊事物的不能被一般整合的特殊性，同时也肯定了特殊事物的变异性，一句话，它肯定了具体事物的开放性。

承认具体事物的特殊性和可选择的参考系的无限的多样性，就进一步地肯定了研究中比较方法的必然性和必要性，因此后现代思想使比较美学更进一步深入；否认了最高最后真理的存在，现代比较思潮中寻求跨文化间的共同规律就没有了意义。因此后现代思想又改变了比较美学的目标和趣旨。

现代美学比较要寻求跨文化间的共同的美学规律。给人的感觉是，仿佛有一个规律存在于某个地方，只要我们去找出来就行了。后现代批评道：（一）它把客观世界对人提问的回答的多样性变为只有唯一的回答。（二）它认为处在具体时空中的有局限性的个人能够把握超时空的永恒真理。后现代的美学比较是首先承认自己的局限性的比较。人是具体时空的存在，决定了他的限定性和局限性，人的发展是要超越自己的局限性，这种超越是通过引人与自己具有不同视界的他者来进行的，即是通过我与他的比较来进行的。比较的活动是一种双向的突破活动。我通过与我不同的他，突破了自己的局限，开阔了视野，他也通过与他不同的我，

突破了他原来的限定，获得了新意。后现代美学否定绝对的真理，也就否定了意义的凝固。任何一次比较，都不是比较的终结，而是为下一次比较获得一个新的起点。所谓新的起点，也不是一个固定的等级系列中的某一固定的台阶，而是已经“这样了”的客观事件，当然这一“客观事件”在一定的参考系中可以具有一种等级意义，但由于参考系从根本上说是可变的，所以这个等级意义也是相对的。后现代的比较，简括地说，就是在现实实践活动中的人面对一切业已存在的他者，根据自身的实践需要，在对历史、现在、未来进行仰观俯察后进行的一种择优的突破自身局限的活动。

中国美学比较主要是在中国学者和华裔学者中间进行的，因为他们有熟悉古汉语和汉民族习性的得天独厚的条件。其比较的一个主要动机似乎是——站在全球化的角度，面向未来，彻底地把握中国传统文化及其现代意义。然而至鸦片战争以来，由于西方文化的优势地位和巨大影响，使得中国学者总是自觉或不自觉地用西方的眼光来看中国传统。这样，每当西方思潮变化一次，对中国传统的评价就变化一次，当西方处于近代思想，从而中国文化在其世界总图景中处于较低等级之时，五四时期先进的中国知识分子，如陈独秀、鲁迅等，对中国传统采取了彻底否定的态度。当西方处于现代思想，从而中国古文化在其世界总图景中具有较高位置时，中国学者们也很为自己的传统沾沾自喜。而今西方后现代思想正在开始吹拂中国学界，随着这一新参考系的出现，中国传统文化的形象在当代学人的眼中大概也会起一种新的变化。传统文化究竟将会以一种什么样的新形象出现呢？这在很大程度上取决于我们在新的景观中怎样向传统文化提问。现代科学认为，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，另方面又在于人的“找”。自然显现为怎样的面貌，是以人的“找”的方式，与人的实验设计分不开的（如波粒二象性）。