

20 世纪中西美学原理的几点差异

张 法

中西美学原理由于写作者所处的世界史位置不同,西方以流派纷呈为主而中国以时代嬗递为主,从而构成中西美学原理的整体上的差异,进而形成内容结构上的差异。中国美学原理基本上是美、美感、艺术三个部分,或再加上美学、美育,西方美学则是美、美感、艺术、概念分析、审美制度五个部分。

中国和西方的学人在 20 世纪和 21 世纪初写下了不少美学原理著作。粗略统计,西方仅英语世界从 1900 年到 2003 年有 211 本;中国呢,从 1900 年到 2002 年,共出版 262 本。两个不同文化的学人所写的美学原理,有什么样的不同呢?我们且从基本理路和内容结构两个方面去看。

一、由世界史位置不同而来的差异

20 世纪写美学原理的中西学人由于处在世界史中的位置不同,其所写的东西显出了不同特质。

西方率先进入现代化,并一直走在现代化的前列,一种巨大的文化自信,反映在美学理论上,就是自认为美学只有西方是最先进的,美学原理体系的演化只是沿着西方文化自己的理路在进行,它的前进就等于全世界美学的前进。它无须顾及其他文化的美学理论,世界各文化的美学是怎么样的,有什么样的进展,西方不从美学的理论性上去关心,也不认为世界其他文化的美学进展会对美学理论本身产生本质性的作用。因此,西方的美学原理,呈现为完完全全的西方特性。

中国是在西方全球扩张的刺激下,在中西文化的碰撞中,通过学步西方而走上现代化道路的,美学在中国作为一个学科,本来就是引进西方美学而产生的。因此,美学作为中国现代学术的一部分,一开始就不是由中国传统文化自身的特性所决定,而是以自身传统为依托,面向世界,通过仿学西方学术而去建立中国文化的现代特性。当然,其“面向世界”并不是面向世界的所有文化,而只是世界的“先进”文化。当我们认为西方最先进,美学就学西方,这是民国时期的美学主潮;当我们认定苏联最现代,美学就学苏联,这是共和国前期的美学主潮;改革开放以后,

我们又重新认定了西方在世界的最先进地位,中国的美学又与西方的美学有了紧密的关联。这样,中国美学从一开始就有一种开放态度,是与世界紧密地联系在一起的美学。中国美学的演进与中国之外的被认为最先进文化里的美学演进是互动的。这里的互动不是中国影响世界,而是世界美学的进展很快地反映到中国来,引起中国美学的变动。比如,民国时期由中国与西方互动而产生的美学模式,在共和国前期转为学苏联之后,仿苏的新模式与民国的旧模式之间产生一种互动,改革开放时期又转为学西方,西方新模式与共和国前期的旧模式又产生一种互动。中国美学的演进就在这种互动中进行。

如果说,西方美学原理的演进是由自己的内部矛盾产生,具有一种缠绕自身的性质,那么,中国美学原理的演进则为中国与世界的关系所推动,具有一种关联他者的性质。虽然西方美学只关注自身,但西方包括西欧与北美,其领跑国家,至少有美国、英国、法国、德国等,因此,西方美学的演化也较为复杂。中西美学演进充满了复杂性,只是西方美学的复杂是由西方诸国之间的差异产生的,中国美学的复杂是由中国与世界的互动所生成。总之,中国与西方在世界史中的不同地位这一大语境,决定了中西学人在建构美学时的学术视野,以及从什么地方去获取建立自己的美学原理的基本信心。这一信心的不同,从某种程度上形成了中西美学原理的不同样态。

二、流派与原理的张力

中西美学原理的不同样态,反映了中国美学和西方美学在整体面貌上的差异。

西方美学原理著作大致分为两类:一是由整个哲学和思想流派的多样化而来的流派型的美学原理著作,二是由学科体系而来的因教学需要而出现的美学原理教材。这两个方面是相互促进的。一种哲学和思想流派要扩张自身的思想,或一种美学理论从哲学那儿发现了新的方法,将之运用于美学,从而产生了各种不同的美学流派。西方的美学原理主要地体现为流派型的美学原理。这里的流派不是大同小异的流派,而是完全不同甚至对立的流派,比如表现与再现,精神分析与实用主义,结构主义与解构主义……这里的流派不是几个,而是以一二十计,因此,流派成为西方美学的亮色。一本美学原理著作,首先要明白它属于哪一流派、处在流派发展的哪一阶段,才能够理解它的基本立场、理路、方法、结构,才能够理解它的思想。流派型的著作,当然是体现自己流派的思想;教学型的著作,也体现作者(编者)本人的流派倾向,不过这一倾向有时很强,表现为明显的流派性美学原理,有时较弱,从教学的需要出发,有更多的综合性,常常以美学原理的问题为主线,把历史上的相关名著串起来,形成对主要问题的讨论。这一综合表现为两种形式:一种是“选读”类型的“美学读本”,编选者的立场隐在后面,操控着前台历史名人在讲述;另一种是把历史上的诸多理论进行一种综合,写出一本史论合一的美学原理著作(如乔治·迪基的《美学导论》)。总的来说,教材还是要受到流派的影响。两相比较,流派型著作通常更具有学术性,论题较为集中;教材型著作更具有通俗性,注重教化的普适性。在理解了流派型著作与教材型著作有高深与通俗之分和专门与汇通之分这一点之后,可以说,西方的美学原理著作,几乎都是流派性的。因此,西方美学原理著作的特色,要讲两点,是流派和教材;只讲一点,就是流派。

中国美学的整体面貌是由两个方面组成的:时代与整体。一个时代有一个时代的主流,这一主流具有巨大的影响力而决定了这一时代的基本面貌。正像西方美学要以流派划分一样,中国美学要以时代划分。民国时期,学西的主潮决定了美学的西方模式,美学大量传入时期的审美心理主潮决定了一种审美心理学美学的主流地位,因此朱光潜美学影响了一个时代。当一个与西方影响抗衡的苏联出现时,学苏潮流经过成长在共和国进入主流,从而苏式美学成为主流。当改革开放使学西再一次成为主流时,美学也开始转向。于是,我们看到,在审美心理学美学中断之后,社会学美学变成实践美学,实践美学又由以苏联资源为主变为苏、西综合;苏、西综合的实践美学接着受到以西方资源为主的“后实践”美学的挑战;而当中国在全球化潮流中有了崛起的

势头后,本来被综合在西方或苏联模式中的本土资源也时隐时现,其意义有所提升。因此,20 世纪中国美学虽然有很丰富的变化,但这一变化不是由流派的逻辑决定的,而是由时代的逻辑决定的。当中国现代革命时期学苏与学西竞争、一方否定一方的时候,共和国前期的美学否定了民国的美学;当中国进入改革开放时期,美学主潮呈现了一种渐变的方式。但各个时期的美学都具有一个共同的由整体性决定的主题。因为时代而有了共同性,无论有怎样的不同、多样、丰富,都享有这一共同的主体;无论有怎样的转向、变化、演进,都在这一共同的主体之下。因此,中国美学的流派,都是在一个大的主题下的不同主张。比如共和国前期的四派,都围绕着美的本质,围绕着主观客观的基本结构。改革时期的实践美学与后实践美学,都围绕着个体与整体、感性与理性、现实与超越这些概念而形成基本结构。中国美学流派不像西方美学的一些流派那样,存在着巨大的语言不通的问题。

三、整体性质的差异

以上两个方面,造成了中西美学整体性质的差异。

西方的美学原理的整体性是一种点的整体性。由于西方的美学原理著作是从流派出发的,如果把整个时代看成一个整体,那么,一个个流派就是这一整体上的一个个具有独特性的点。这些点之间、每一点与整体之间没有一一对应的逻辑关系,各个点形成一种“家族相似”的整体。这个整体没有一个必然如此的结构,去规范一本美学原理的著作应当怎样写、怎样读。作者只要按照自己的视角、方式写出来了,就可以说是一本美学原理著作;读者只能按照这一美学原理与其哲学和思想流派之间的关系,去看它达到了一种体系自身的完整性没有,而不能从一个固定的美学原理体系去看它是否达到了体系的完整性。因此,可以说,西方的美学原理著作,是以流派之点为其建构体系基础的,以各自不同的点建立起来的美学原理构成一个五彩缤纷的美学原理整体;在这样一个整体里面,作为全体性的整体是不重要的,作为个体性的各个流派的点的自圆其说才是重要的。

中国美学原理的整体性是由时代决定的,从而其整体性一旦出现之后,整个时代的学人对此便都有了一个共识结构。中国的美学原理著作是在这一共识结构基础上写作的。如果说,中国美学分为一些流派,那么这些流派都是为了:第一,怎样才能更符合这一共识结构的精神;第二,对于这一共识结构里面的元素,究竟应该把哪些看成重要、哪些看成次要,才能符合这一共识整体的精神。因此,共和国前期的美学四大派,是在美的本质的共识结构下就哪一因素最根本(主观还是客观,主客观的统一还是客观性与社会性的统一)而产生出来的流派。这些流派无论怎样不同,都要维护一个美的本质的整体。改革开放以后,中国美学形成了美学原理是由三大块(美的本质、审美心理、艺术)所构成的这一共识,各个流派无论怎么不同,也是在这一共识基础上的不同。如前所述,中国美学是在与世界的互动中演化的。一个时代形成一种共识,从而形成一个美学原理的整体,这一整体仍然处在与世界美学的互动之中;在互动中出现了与中国原先的美学原理结构不同的元素,于是要从已有的整体出发去考虑这些元素,力图将之纳进已有的整体之中;面对着这些元素带来的冲击,怎样放置它们,给予什么样的评估,会产生一些分歧,由于这些分歧会出现一些流派,这些流派实际上还是基于整体共识之上的流派。因此,中国美学原理的整体性,是能够驾驭下面各个流派之点的整体性。中国美学原理的演进,从根本上说,不是从流派产生出来,而是来自时代的整体范式的变化。因此,对于中国美学原理何以会出现这样的整体,只要理解了时代是一个怎样的整体,就可以有一个较为清楚的认识;对于中国美学原理整体性向什么方向演变,只要认清了时代在向什么方向演变,也容易有一个逻辑的认识。如果说,西方是由流派的点形成美学的整体,那么,中国是由美学的整体形成流派的点;如果说,西方美学原理演进的原创点在于流派的点,那么,中国美学原理演进的原创点在于整体的范式转变;如果说,西方美学原理的整体是不好把握的,那么,中国美学原理的整体是较好把握的。总而言之,西

方美学的美学原理,是自身演进而来的美学原理,是以流派为主的美学原理,是以散点方式去结构多样化的美学原理,每一流派的美学原理都认为自己是学术的生长点;中国美学的美学原理,是中外互动而来的美学原理,是以时代为主的美学原理,以整体的方式结构一个共识性的美学原理,让自己的生长点去推进美学的整体性。

四、体系结构上异同

在美学原理体系的结构上,可以说,西方是无共识的多元化,中国是有共识的一元化。

西方美学原理的著作多种多样,这里选取五种在体系和框架上不同的著作,来看西方美学原理的多元性。

马克斯·德索的《美学与艺术理论》(1907)是一本在中国学者看来比较完整的美学原理著作,有美学总论,有审美对象,有审美经验,有艺术。赫伯特·朗菲德的《审美态度》(1920)则只是一本审美心理学流派的美学原理著作。对照德索的著作,朗菲德的著作只有审美心理,但是按照审美心理学的理论,美就是美感,呈现一个美感的体系,就是呈现了一个美学的体系。不过,《审美态度》之所以是一本体系性的美学著作,不仅在于它把审美心理学诸流派的理论(距离说、移情说、内模仿说、恬静说,等等)都综合到了一起,体现了理论上的集大成,还在于它讲审美经验,既讲了上面那些审美心理学派大家关于美感本质的观点,且运用这些观点去解说美学中的最重要的问题——艺术美与形式美,认为美感集中在人们创造和欣赏艺术方面,对艺术的创造和欣赏主要是一种形式的创造和欣赏。因此,朗菲德的理论,是一个包含审美心理、艺术美感、形式美感在内的一个关于美感(也就是美)的体系。对于《审美态度》,在德索这样的人看来,只是审美心理学著作;而从审美心理学派的理路去看,则是一部完整的体系性著作。同样,苏珊·朗格的《情感与形式》(1953)是一部艺术哲学著作,只有艺术的本质、艺术作品的门类,没有审美心理,但是对苏珊·朗格来说,艺术的本质就是一种情感的形式。正如在朗菲德那里,艺术寓于审美经验之中,艺术经验就是审美经验,对于苏珊·朗格来说,审美心理的情感就是艺术的本质内涵,讲了艺术就意味着讲了审美心理,因此,一本艺术哲学的著作,实际上是以自己的方式讲了审美心理,只是不以割裂开来的方式讲,而以内蕴其中的方式讲。因此,《情感与形式》是一本标准的美学体系性著作。杜夫海纳的《审美经验现象学》(1953)是把审美经验与艺术结合在一起的著作,既不像朗菲德那样以审美心理为主,把艺术纳入到审美经验之中,也不像苏珊·朗格那样以艺术为主,把审美心理纳入到艺术之中,而是呈现了二者相互包含、相互支持、不可或缺的关系。对于20世纪的西方美学来说,这是一个把审美心理与艺术两部分结合起来构成体系的努力中非常成功的例子。乔治·迪基的《美学导论》(1997)是一本史论结合的体系性著作。这本著作具有两种类型上的意义:第一,它以史的形式展示美学的理论面貌,在呈现美学基本结构的同时,呈现了一个完整的美学历史。第二,它所呈现的美学基本结构,包含了20世纪西方美学新出现的三个基本部分——形上批评、审美价值、审美制度。在这三个概念中,审美制度从文化角度去看美和艺术的本质是如何得来的,因此它构成美学原理的一个组成部分;审美价值是从价值论的观念来看美学问题,它可以形成一种价值论美学,但这一价值论美学可以改变、也可以不改变美学原理体系的结构,因此,在谈到美学基本结构的时候,可以忽略;形上批评关系到20世纪西方美学的一种体系构成方式,即认为美学就是对艺术批评出现的概念进行分析,以这种方式出现过多种美学的体系性著作(如布洛克的《艺术哲学》),而迪基以一个集大成者的方式,将分析美学的概念分析,通过几位典型的美学家,编码进自己的体系之中。整个《美学导论》一方面都是在进行分析美学的概念分析,只是这一分析从纯理论层面的概念扩大到历史上出现的概念;另一方面又专门从20世纪的美学家中选出典型者,构成形上批评部分,与美学原理的其他部分形成一种对称结构,应该有自己的著述用意。这样,美学基本结构由五大部分组成:美、审美态度、形上批评、艺术、审美制度。迪基的《美学导论》出现在20世纪末,从基本结构来说,是对

西方美学原理的一个较为全面的总结。

通过以上五本体系性著作,大致可以看出,20 世纪西方美学原理著作是按照自己的流派理论和框架对五大基本元素(美、美感、艺术、概念分析、审美制度)进行选取和组合。这些依作者之理进行选取和组合而形成的美学原理体系,显示了如下的特征:

第一,在建立体系时运用部分的灵活性。可以用其中的一个部分去形成自己体系,如朗菲德的《审美态度》和苏珊·朗格的《情感与形式》;可以用两个部分去形成自己的体系,如杜夫海纳《审美经验现象学》;可以用三个部分去形成自己的体系,如德索《美学与艺术理论》;可以用五个部分去形成自己的体系,如迪基《美学导论》。这里的意义不在于这些著名的美学家是用一个部分、两个部分、三个部分还是用五个部分去形成其理论,而在于当他们只用三个部分、两个部分乃至一个部分去形成自己的体系的时,仍然被认作是一个完整的美学原理体系。正是在这里,西方美学体系性的意味闪现了出来。

第二,建立体系时运用部分的技巧性。在只用一个部分或两个部分去建造美学原理体系的时候,并不是完全舍去其他部分,而是把其他部分包含在被突出的部分中,朗菲德把艺术和形式作为审美经验的主要部分包含在审美态度中,苏珊·朗格把审美心理的情感作为艺术的本质因素内蕴在艺术中,杜夫海纳在形成审美经验与艺术作品交汇结构时,也把关于审美对象的本质和审美经验的本体意义包含在其中。正是在这里,西方美学原理体系的智慧闪现了出来。

第三,西方美学体系性的新质。五个部分中,前三个部分是自古典美学以来就具有的,关于美的部分被作了替换,后两部分是 20 世纪美学的新质。从宏观上看,这一新质都是美的本质的一种替代。概念分析使得古典美学中最核心的部分美的本质被拒斥,也使有意义的概念旧的得以续存、新的得以产生,审美制度实际上是用一种新的方式去看待美的本质。讲一种制度如何使美的本质得以建构又得以解构。正是在这里,西方美学原理体系在 20 世纪的新成就呈现了出来。

下面看中国美学原理体系性著作,仍然选取五本典型的美学原理体系性著作为例。

中国美学原理体系在 20 世纪可以分为三大时期:民国时期、共和国前期、改革开放时期。民国时期朱光潜的《谈美》(1932)是一个学步西方 20 世纪初的审美心理学诸流派、又尝试进行综合而成的体系,与朗菲德的《审美态度》具有相同的性质,抱着美即美感的宗旨,只从审美心理角度来建构美学原理体系。与朗菲德把艺术和形式内蕴在审美态度里面相类似,朱光潜把艺术、自然、人生都包括在审美心理学的体系中。共和国前期,中国美学原理从学西变为学苏。苏联美学原理与西方古典美学原理在结构上是一致的,主要由三个部分构成:美的本质、审美心理、艺术,只是对于美的本质究竟是什么,应该以什么样的方式去寻找美的本质,有了一种新的理解。这一美学结构在王朝闻主编的《美学概论》(1983)中体现了出来。在大结构上,王朝闻主编的《美学概论》与德索的《美学与艺术理论》有较大的相似性,以美、审美心理、艺术作为主要部分。不同的是在“美”这一部分,德索的《美学与艺术理论》在西方美学变革之际,对形而上的美的本质失去了信心,而王朝闻主编的《美学概论》用了很大的力量来阐述和证明自己认为正确的美的本质。改革开放后 80 年代的美学原理体系的代表作李泽厚的《美学四讲》(1989)在结构上仍然继续着王朝闻主编《美学概论》的三大部分:美、美感、艺术。与王著不同的是,在与西方的互动中,由于一些西方学者提出美学究竟是否应当存在,因此,李著对美学学科作了更具体的论述,专设第一章为美学的学科历史进行论述。也可以说,李泽厚的美学原理体系是四个部分,在三部分之上加上作为一个学科的美学这一部分。而这一部分之所重要,是因为李泽厚在这里把美学的位置从共和国前期的偏重于苏联型马克思主义美学转移到了西方、苏联、中国三块同样重要的立场上,而且用一种自称为马克思主义在当代中国的新发展的“人类学本体论”来统合三个方面的资源。李泽厚美学原理体系的三部分虽然在结构上与王朝闻相同,但在内容上是不同的。李著在美的本质上,与王著并没有什么不同,但是西方资源的重要性得到了强调;在美感上,提出了情感本体,西方现代马克思主义美学家马尔库塞的新感性理论在其中占有重要的分量;在艺术上,提出了“积淀”的重要性,西方现代美学家贝尔和荣格在这里占有重要的分量。

在美学原理的结构上,李泽厚与王朝闻二人的著作,明显有一个立论上的转向,从以苏联为主转向以西方为主,虽然二人都声称是马克思主义美学,但王著主要是苏联型的马克思主义(说主要,是因为有共和国前期的马克思主义的一些创新成分在里面),李著则主要是西方型的马克思主义(说主要,是因为有苏联型的马克思主义的一些创新成分在其中,他用的新名称,“人类学本体论”、“新感性”、“积淀”,都包含着很重的西方现代思想内容)。杨春时的《美学》(2002)比起李泽厚的《美学四讲》,换了美学关键词的中文名称,不是“美”而是“审美”成为其关键词,之所要这样换,是因为要把李泽厚提的“主体性”换成西方式的“主体间性”。面对同一个西方词“subjectivity”从20世纪初到共和国前期一直译为“主观性”,而改革开放后,李泽厚用“主体性”来代替“主观性”,突出了人的历史实践,突出了人在历史实践中的主体地位,“主体”一方面面对外在的客观世界,另一方面面对内在的主观世界。杨春时引进一个西方自现象学以来到后现代都成为关键词的“主体间性”(inter-subjectivity),更突出了主客体之间的互动,而这一哲学上的主客体互动在美学上表现为,用“美”,偏于客观,用“美感”,偏于主观,用“审美”,正好把主体与客体、美与美感都结合起来。虽然如此这般地做了主客的汇通,杨春时还是把客体之美与心理美感区分开来,审美本质、审美原型、审美符号、审美对象等,都是属于美,审美意识、审美经验、审美理解、审美解释等,都属于审美心理。杨春时的《美学》有两处写到了艺术,虽然篇幅不大:一是第六章第四节“作为审美文化的艺术”,一是第八章第四节“艺术批评”。因此,杨春时的《美学》涉及了三个部分:美、审美意识、艺术。与李泽厚一样,前面有一个关于美学性质、历史、方法的部分,即作为学科的美学。另外,改革开放以来美学原理著作有一种倾向,从杨辛、甘霖的《美学原理》(1983)开始,把美育作为一个部分纳入美学原理体系之中,杨春时《美学》的最后一节,也是美育。所以,杨春时的《美学》尽管与大多数美学原理体系著作在关键词、分章、论述上有了较大的不同,但基本上还是四个部分:美、审美心理、艺术、美育。考虑到从王著,到李著,到杨著,都花了一定的篇幅来讲美学作为一个学科的问题,这与西方的五本美学原理著作形成一个对照,因此,在中国的美学原理中,关于美学的谈论也应该成为一个组成部分。于是,可以说中国美学原理体系,由五个部分组成:美学、美、美感、艺术、美育。笔者的《美学导论》(2004)虽然从目录上看与其他的美学原理著作有些不同,但从主流的美学原理构成方式去看,第一章明显讲的作为一个学科的美学,第三章其实讲的是审美心理,第二、第四、第六、第七章分别讲与美相关的美的本质、审美类型、美的起源、形式美,都属于美,第五章“美的文化模式”,虽然提出了一个美的文化多样性的问题,可以说是在美这一问题上的深入。这本书仅从章节上看,似乎没有艺术,但其中美的类型、形式美,特别是美的文化模式,几乎都是以艺术为例来讲的,可以说,艺术美在其视域之中,只是中国学术上的知识体系和教育上的学科体系对美学与艺术设位上的特殊性,使其没有把艺术明显地突出出来。因此,笔者《美学导论》基本上是四个方面:美学、美、美感、艺术。

如果说,以上所选的五本西方的体系性著作大致可以概括20世纪西方美学原理的基本结构的话,那么,所选的五本中国的体系性著作也基本上可以反映中国美学原理的结构,即美学、美、美感、艺术、美育五个部分及其关系。中国美学原理著作无论怎么变化,都是围绕着这五个方面,尽管对这五个方面在用词上有所不同,比如蔡仪的美学理论,作为个人专著的《新美学》在1947年初版时是四部分:美学(以“美学方法论”的标题出现)、美、美感、艺术,在1985年作为学术团队出版的《美学原理》成为五部分:美学、美、美感、艺术、美育(以“美感教育”的标题出现)。从中可以看到,当中国美学形成自己的原理体系的时候,都有一种综合性的思维方式。以李泽厚为代表的实践美学,要用实践去把握美、美感、艺术;以蔡仪为代表的客观论美学,把美学的主要部分,美感、艺术、美育,都划归于美感之中,在蔡仪主编的《美学原理》里,美感是美的认识,艺术是社会意识形态,美育是美感教育。中国美学原理的五个方面,比起西方古典美学原理,

蔡仪主编《美学原理》(杨汉池、涂武生、蔡仪、杜书瀛、王善忠撰写),湖南人民出版社1985年版。

显得很综合,不像黑格尔艺术哲学型《美学》,只有美学、美、艺术,没有美感;也不像康德《判断力批判》中的美学,以美感为中心,基本上没有艺术。但比起 20 世纪西方美学原理来,这种综合又缺少两个部分:概念分析和审美制度,同时又多了两个部分:美学学科与美育。

这样中西美学原理各有五大元素,三个共同,两个不同。

从大的结构上看中西美学原理著作,美、美感、艺术三个部分是中西体系都具有的,而这三个部分正好是美学从西方产生出来时形成的三个基本部分。这三个部分的存在,说明了美学的核心一直没有变化。

20 世纪西方美学中的两个新元素,审美制度和概念分析,是中国美学没有的,而这两个方面,正是西方美学在对美学的基本问题进行重新思考而产生出来的新的美学方法和美学基础。概念分析被认为是使美学精确化和科学化的一种基本方式,这一方式不但改变了美学的面貌,而且改变了美学的结构。一方面概念分析在很多不同流派的美学原理著作中程度不同地被运用,另一方面它本身就构成了 20 世纪西方美学原理体系著作的一种类型。审美制度是西方美学拒斥美的本质,把美的本质转为艺术的本质,在寻求艺术(等于美)的本质是什么的时候,采取的一种新方式:从制度的角度来看待艺术(等于美)的本质。这一方式虽然在中国有所介绍,但与中国美学原理的运思理路尚有较大的距离,因此中国美学虽然一直在中外互动中演化,但还未能运用这一方式。

共和国以来的中国美学原理体系著作中一开始对美学是什么的讲述,即美学这一部分,在西方是几乎没有的。这是因为,首先,西方学者对美学是什么这一问题的历史演化是比较清楚的;其次,对他们来说,面对美学的历史演化形成的丰富性,自己采用什么方式形成什么样的美学原理体系,很正常,可理解,而且正是这一多样性存在推动着美学原理体系本身的进展。西方美学的基点在流派的点,因此,只要流派的基础站稳了,不需要先从大的方面去讲什么是美学。而中国美学是从整体出发的,因此,先讲清楚什么是美学就是重要的事,从而(作为对学科进行定义的)美学这一部分就是重要的了。中国美学原理体系中的美育这一部分,是西方美学原理体系中没有的。这可以从两个方面进行解释,一是中国现代美学的出现,是以三位学者为标志的:王国维、梁启超、蔡元培。蔡元培的美学主要是美育,在蔡元培的理论里,美育不但是是一种艺术教育,而且是一种人生理想教育,具有与宗教一样的终极关怀。美育的地位使之在美学中有相当的影响,必然要在美学原理的体系中呈现出来。二是中国美学原理体系不像西方那样是在哲学和思想流派的推动中前进的,而是在教学体系的推动下行进的。西方在哲学和思想的推动下,因此在美学原理中出现了概念分析这一部分;中国在教学体系的推动下,因此美育作为一个部分出现在美学原理体系中。

其次,从具体结构方式来说,中西都有从各自五项中全面地结构理论的,如杨春时与迪基;也有从基本主项(西方是三大主项:美、美感、艺术;中国是四大主项:美学、美、美感、艺术)去结构理论的,如中国的王朝闻与李泽厚,西方的德索;有仅只从审美心理方面去结构理论的,如朱光潜与朗福德。这是乍一看来相同的方面。不同的方面,从大处说,中国没有杜夫海纳那样把审美心理与艺术完美地结合在一起的著作,这是由于在中国思想流派与思维方式中,现象学的那一独特方式与中国学者的运思方式有相当的距离;从小处说,虽然中西在美、美感、艺术这三个基本方面是相同的,但具体的讲述却是不同的。在美上,如果说西方古典美学中美的部分主要有两个方面:美的本质与审美对象,那么,中国美学原理体系基本上仍然坚持着这两个部分,而 20 世纪西方美学原理体系则几乎没有美的本质这一部分,只有审美对象。在这一领域,20 世纪西方美学原理体系主要是关注艺术美与形式美,而中国则普遍地划分为社会美、自然美、艺术美,有时加上形式美,正如在美学大结构里有时加上美育一样。这里,中国美学的独特之处是对社会美的强调,而西方美学是对艺术美的强调。这样,在“美”这一话语里,中国的内容多而西方的内容少:中国关于审美对象的内容多,从学理角度讲,与中国美学原理重整体性质、重美育、将美的本质普遍化到一切方面是相关的;西方关于审美对象的内容少,从学理角度讲,与西方的重流派、

重逻辑、重概念分析相关联。

在审美心理这一部分,西方美学原理体系基本上是四大流派分别进行,一是审美心理诸流派,二是表现主义美学,三是精神分析美学,四是格式塔美学。而中国的审美心理讲述,只有两方面,一是学步西方的审美心理流派,二是学步苏联普通心理学的心理元素理论。前一种主要表现为民国时期的朱光潜美学,但朱光潜与朗菲德不同,朗菲德把审美心理学诸流派与美国自然主义美学结合起来,朱光潜却把审美心理学诸流派与表现主义的克罗齐结合起来。共和国以后主要是苏联的普通心理学,把心理学的基本概念,感觉、知觉、想象、联想、推理等,加上审美定语,形成一种由审美感觉、审美知觉、审美想象、审美推理等心理元素组装起来的审美心理结构。从主要方面说,西方的审美心理学以精神分析和格式塔心理学为其优长,而中国的审美心理学则以苏联的普通心理学为特点。这样,在审美心理话语中,西方多而中国少。西方多的原因在于西方是以流派为基础的,流派本就多,中国少的原因在于中国是以整体性质为基础的,总的性质就是两方面,民国时期的朱光潜综合的审美心理学诸派理论和共和国以后移植的苏联普通心理学。改革开放以后,李泽厚力图把精神分析美学与格式塔美学结合在苏式的普通心理学中,拙著则力图把西方从审美心理学到格式塔心理学到现象学诸理论与中国传统理论结合起来,但是在主体上,还没有达到运用自如的程度。

在艺术问题上,中国美学原理基本上是以艺术分类、艺术创造、艺术作品、艺术批评及欣赏四大块为基本结构,而西方美学原理则主要是艺术分类和艺术作品。虽然西方把叙述重点放在艺术作品上,但也讲到艺术家创作与艺术欣赏,因此,在这一意义上,与中国美学原理具有相同的结构,只是其整个基点是不一样的。可以说,中国美学原理中的艺术部分还处于从苏联模式向西方模式的转变之中,是两种方式的混合。另外,更为重要的一点,是中国与西方在对美学与艺术学关系的划分上是不一样的,而这一问题,需要专门的讨论。在中西美学的整体差异中,有三个问题尤为重要,即美的本质、概念分析、艺术哲学,这就是另外一个故事了。

(作者单位 中国人民大学哲学院)

责任编辑 陈剑澜