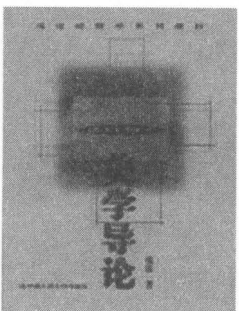
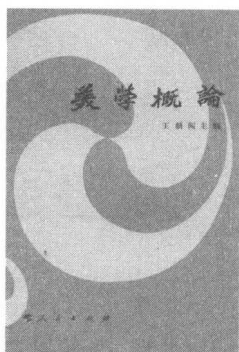


# 中国观念的吸收与美学教科书叙述形态的演化

——高校美学原理教材建设的历史回顾

韩德民

经王国维、蔡元培等人的倡导,从20世纪20年代起,美学逐渐成为高等学校相关系科的常规性课程。对应于美学原理教学活动的展开,美学原理教科书的编撰也成为相关业者的基本工作内容。和其他学术性著述相比,教科书的体系和叙述,必须较多地照顾读者的固有理解方式和知识储备,同时,它还必须更多地适应所属时代的普遍性观念预设,因此,美学教科书叙述形态的演化,对于理解中国现代美学学科建构过程中中西文化观念和思维方式的内在递嬗过程,或许会提供更切实的观照角度。



蔡元培对于确立美学在现代高等教育课程体系中的地位发挥过特殊作用。他反对学校开设神学课程或进行宗教仪式活动,却强调美育的重要性,主张美育与德、智、体等诸育相并列。他任北大校长期间,到哲学系亲自开讲美学课,据说这也是他北大任职时教授过的唯一课程<sup>①</sup>。蔡元培授课期间,曾计划编撰《美学通论》教科书,虽没最终完成,却留下了部分手稿,包括《美学的对象》、《美学的进化》、《美学讲稿》、《美学的趋向》等篇,现都已编入《蔡元培全集》第四卷。在讲授美学课的这段时间前后,他还应邀到校外做过有关美学理论问题的专题演讲。从这部分手稿及相关演讲,我们可以部分地了解蔡元培美学教学体系构想的若干特征。

在《美学讲稿》中,蔡元培试图以西方现代性的美学观念为参照,对某些中国传统文献的性质和内涵进行新的定位:“在中国古书中,虽比较的少一点,然如《乐记》之说音乐,《考工记》梓人篇之说雕刻,实为很精的理论。《乐记》先说明心理影响于声音……次说明声音亦影响于心理……次又说明乐器之影响于心理……这些互相关系,虽因未曾一一实验,不能确定为不可易的理论,然而声音与心理有互相影响的作用,这是我们所能公认的。”《考工记》描述“象征的作用,而且视觉与听觉的关联,幻觉在美学上的价值,都看得很透彻了”<sup>②</sup>。他从美学视角对中国传统文献的内涵做出新的阐发,体现了中国式美学教学体系的独特之处,这一点在后来的教科书编撰中得到了继承。

但总体而言,蔡元培式的美学叙述形态,仍缺乏立足中国视角反省西方模式的自觉。这可能和他留德期间受到科学主义思潮的浸润有关。若从狭义科学立场出发理解美学研究,就可能忽略其内在的民族性要求。可能也是基于这个原因,他虽然仍然承认哲学方法的重要性,认识到“现在治美学的,尚不能脱离哲学的范围”<sup>③</sup>,另一方面却总是将所谓“科学美学”当作美学未来进步的方向。

蔡元培之后,商务印书馆1924年出版吕澂《美学概论》<sup>④</sup>。这是较早出版的完整的美学教科书。吕澂曾在上海美术学校等处开设美学课,讲稿经整理后形成该书。据其自述,该书是在综合日本学者阿部次郎等人著作的基础上,“拣取要义,提举大纲”编就。蔡元培希望美学超越具体流派的限制,上升到作为普遍性观念与方法的高度。基于这样的诉求,他从中西综合、古今贯通的视野出发,对美学学科发展的总体状况进行了概括。吕澂则在叙述过程中完全陷入移情学说一派体系的内部,所谓“专取栗泊士之说”,甚至对各项范畴命题的具体解释,也全部照搬西洋成例,完全不涉及中国的历史与现实。这样一来,其“述例”中所谓“建立唯识学的美学”的希望,对正文叙述过程就并没有真正产生影响。吕澂之后,商务印书馆和民智书局又分别出版了范寿康和陈望道的同名著作。总体而言,就在美学学科形式下探求融会中西、创构现代性中国学术的努力而言,这几部著作相比蔡元培都甚至还有所退步。

## 二

1936年出版的朱光潜《文艺心理学》,作者自称“是从心理学观点研究出来的‘美学’”<sup>⑤</sup>。该书初稿留英期间完成,返国后据以在清华、北大等高校开课,又从讲授角度反复修改过。就美学作为外来理论系统对中国观念的吸收而言,该书堪称实现了一次历史性跨越。它于1936年由开明书店出版后,曾在30至40年代反复印行,影响很大。

对审美价值取向的非功利和思维方式的超概念特征的强调,在康德以后成为美学研究的主导倾向,这在克罗齐身上有集中体现,并通过克罗齐影响了朱光潜。但朱光潜对克罗齐的接受是有保留的,其中很重要的一点,就在于把后者普泛化了的无功利、超概念直觉特征,限制在审美体验的巅峰状态——某种假定性的纯粹审美状态——之中。同时,对于克罗齐以“心灵的审美的综合作用”定位的创造性直觉,也通过引入心理距离说更具体地界定其发生的前提条件,通过引入移情说和内摹仿说,更细致地描述心物内外融会的运行机制。在某种程度上说,《文艺心理学》泛论各家,实际上是要借助各种理论视点,多角度地对自己心目中的审美心理过程进行更切实的透视和说明。

兼融诸家而又坚持论从己出、有所取舍的学术追求,更突出地体现在对中西观念元素的融合与会通方面。《文艺心理学》的范畴体系似乎是西方的,但在实际阐释过程中,却发散出浓郁的中国气息。同样是介绍移情说,吕澂、范寿康等人所依托的,乃西洋《浮士德》等现成例据,朱光潜则以对欣赏古松心理过程的描述为出发点:“看古松看到聚精会神时,我一方面把自己心目中清风亮节的气概移注到松,于是松俨然变成一个人,同时也把松的苍老劲拔的情趣吸收于我,于是人也俨然变成一棵古松。这种物我同一的现象就是近代德国美学家讨论最剧烈的‘移情作用’。”<sup>⑥</sup>“移情作用”概念引自西方,但叙述过程中由以凝聚的诸过程要素,如“古松”、“清风亮节的气概”、“苍老劲拔的情趣”等,其中国色彩都十分明显<sup>⑦</sup>。在随后的阐释中,无论是与老庄警句、寓言的对接,还是对张、姜诗词境界的引证,都使移情说在很大程度上实现了中国话语系统的植入。

《文艺心理学》体现的中西观念的融合不只是叙述形式层面的,在基本的价值观和思维方式层面,朱光潜的中国背景对于他的理论选择及阐释倾向,都发挥着不可忽视的规范作用。就其总体气质而言,从行文的温柔典雅到立场的平和中正,都很容易让人联想到儒家的乐教理想。正是在这样的意义上,他回应意大利学者马利奥·沙巴蒂尼的批评说:“我当然接受了道家的影响,不过我接受的中国传统主要的不是道家而是儒家,应该说我是移西方美学之花接中国儒家传统之木。”<sup>⑧</sup>当然,朱光潜身上的传统底色不是单一的,对此他有过很好的反省。如在另外的场合,他就曾这样解剖自己人格结构中的非儒家成分:“我所特别爱好而且给我影响最深的书籍,不外《庄子》、《陶渊明集》和《世说新语》这三部书以及和它们有些类似的书籍。……我逐渐形成所谓‘魏晋人’的人格理想。根据这个‘理想’,一个人是应该‘超然物外’、‘恬然自守’、‘清虚无为’,独享静观与玄想乐趣的。”<sup>⑨</sup>

朱光潜对于现代西方美学诸派的折衷综合,基于对哲学思辨方法之不足的自觉反省,其立足中国观念,对所接受的西方美学观念进行新的阐释并创造性地运用于中国艺术现象的分析,也是对近代以来融合中西时代潮流的自觉顺应。但就其在儒道之间的折衷兼融来说,却主要是顺应传统士人普遍性人生哲学结构的结果。儒家以“用中”为特征的道德主义,之所以能够在传统社会生活中发挥正面影响,很重要的原因在于它不是孤立地存在的,而是处于和道家以“无为”为特征的自然主义的互相平衡之中。没有自然主义的解构和平衡,儒家道德主义很容易陷入禁锢人性的名教藩篱;反之,没有道德主义的范导节制,自然主义也可能蜕变为放荡和堕落的借口。不是单纯的道德主义,也不是孤立的自然主义,而是不同程度和比例的儒道互补,塑造了传统读书人的文化—心理结构。也因此,作为对所受长期严格的传统教育的省视,朱光潜在人生的不同阶段,因为心态的变化,对自己世界观、人生观的主导方面就可能形成不同的观察。说自己接受的主要是儒家的影响,或说自己偏爱的更多是道家的趣味,这之间实际上并没有真正冲突。外儒内道或内儒外道,本就是传统士人精神世界的常态。就朱光潜个人来说,或许可以说他在基本的处世方式和不自觉的思维方式层面更多地继承了儒家,而在有意识的趣味追求层面则更多受道家影响。儒道人生观从不同侧面牵引着他的理论取舍,这在《文艺心理学》有关文艺与道德关系的分析中,在《看戏与演戏——两种人生理想》<sup>⑩</sup>等文章中,都有明显呈现。

### 三

20世纪50—60年代,高校文科教学与政治观念灌输被直接对应起来,绝大部分意识形态面目不够明朗的学科都陷入封存状态,美学属少数被允许保留的幸运学科,但发展计划也处在文化建设的边缘位置,所以直到60年代初,才有编撰《美学概论》教科书的第一次尝试。《美学概论》由王朝闻主编,抽调二十多位学者参加,到1964年写出约四十万字初稿。其正式出版已是1981年,但仍可在一定程度上视作50至60年代美学教科书叙述形态的代表。

古今中西的互动与融合关系问题,仍是《美学概论》必须面对和处理的课题。当然在处理方式上,该书体现了与朱光潜《文艺心理学》完全不同的选择。就基本价值立场而言,不再是朱光潜式的综合折衷,而是旗帜鲜明地断言:“马克思主义哲学的产生,给美学研究提供了真正科学的世界观和方法论,改变了美学研究的面貌。”<sup>⑪</sup>以此为前提,马列之外的无论西方还是中国美学,置身《美学概论》中的意义——如果有意义的话——就不再可能是审美观或方法论层面上的,而只能是具体知识补充或资料说明层面上的。就对西方美学的评价态度而言,《美学



概论》和《文艺心理学》也相反。《文艺心理学》对19世纪中期之前占主导地位的哲学思辨方法表现出更多的审慎,对19世纪末期之后的科学美学,特别是心理学美学,流露出更多的同情;《美学概论》则明显更愿意从西方古典美学中寻找借鉴,而对西方现代美学采取贬斥态度。

对马克思主义的选择,满足了中国社会对西方的二重性心理态度。通过马克思主义,中国对与现代化相联系的西方的向往得到了呼应,同时,马克思主义对西方现代思潮的批判立场,又有效地安抚着西方霸权对中国民族自尊造成的伤害。选择马克思主义作为“唯一科学的”世界观和方法论的这种心理动因,也制约着《美学概论》对中国美学资源的运用和评价方式。站在该书的立场,中国古典的观念和方法不同于马克思主义,也和后者没有血缘联系,因此应作为批判对象。但从民族关系角度,中国传统思想又有着和被压迫民族相联系的身份,马克思主义对于东方弱势民族历来持同情态度,所以从斗争策略性考虑出发,在现代西方主流思潮成为主要威胁和斗争目标的形势下,肯定中国传统观念的某些积极元素,将有利于对西方现代主流思潮的斗争。

《美学概论》对中国观念元素的吸收,处于中国学术现代转型过程中中西互动的特殊阶段,具体考察其收纳传统资源的套式,有助于更切实地把握当时主流意识形态的传统文化观。以第一章“审美对象”为例,与中国式审美观念有实质性关联的叙述共三处。

第一处出现在“美的本质”一节的引言中,《美学概论》提出:“人们很早就探索什么是美这个问题。中国古代如孔子、老子、墨子、孟子、庄子、荀子等,西方古代如……等,都或多或少、直接或间接地谈到美,涉及过美的本质,提出了美与善(如‘美善相乐’等)、美与恶(如‘知美之为美斯恶已’等)、美与自然或人工(如‘无伪,则性不能自美’等)种种与美的本质有关的问题。”<sup>⑫</sup>第二处是在讨论美的现象形态时,《美学概论》认为:“美学史上,很早就有人注意了崇高与优美的不同。中国战国时期的孟子曾对‘美’和‘大’加以分别,以后的文论、画论对两者的区别描绘得非常生动,明确地提出了阳刚之美与阴柔之美的概念。”<sup>⑬</sup>随后摘引清人的文论和画论为佐证。第三处是在讨论“崇高与滑稽、悲剧与喜剧的转化与结合”问题时,认为“在中国古代的剧论中,也常有‘于歌笑中见哭泣’、‘寓哭于笑’、‘苦乐相错,见其体裁’等论述”<sup>⑭</sup>。

相较于吕澂、范寿康等20年代出版的《美学概论》,该书在美学观念上有明显进步。后者更明确地意识到,作为普遍性的范畴体系,与美学对应的文化现象不可能专属于某一个民族文化传统,不仅西方的艺术能够为美学研究提供支持,中国的艺术同样也可以。但这种对中国观念元素之普遍美学意义的正视,仍然存在明显欠缺。首先是这种正视落实得非常不够。如第一处涉及中国观念的内容,尽管承认中国古代提出了与美的本质有关的问题,但在随后有关“美学史上探索美的本质问题的基本途径”的介绍中,却不再谈及中国美学,而只有对西方相关历史过程的梳理,及在梳理基础上的所谓“马克思主义美学观”的论证。其次,该书对于中国观念的安排方式明显以西方为标准。如第二处,美的形态划分及基于这种划分的审美范畴,本没有固定标准,但该书在描述性地解释优美和崇高的区别后,毫不犹豫地把孟子有关“美”和“大”、清代文论家有关阳刚之美和阴柔之美的讨论,归属到有关优美和崇高的讨论之下,似乎这两对范畴无条件地是优美和崇高的别名。第三处也有类似问题,似乎中国观念的意义呈现,只有纳入西方体系的某个对应点这一条途径。因此,尽管《美学概论》在观念层面也承认,现代性的科学美学体系,要以适当方式融合中国思想传统,但在其体系逻辑中,这种中国元素不仅零碎,所占比例很小,而且始终只能处于知识性和辅助性说明的地位,即使在最基层的意义单元中,也不可以发挥作为观念依据和思维原则的主导性作用。

《美学概论》出版后不久,高等教育界开始流行以协作编写教材的方式推动科研的风潮,

先后出版了多部美学教科书。其中较有影响的,一是南方部分师范大学中文系协作编写的《美学基本原理》<sup>⑤</sup>,二是北方部分综合性大学哲学系协作编写的《美学教程》<sup>⑥</sup>。此二书都在继承《美学概论》所代表的实践美学基本立场和美论、美感论、艺术(审美创造)论三个板块结构模式的前提下,结合20世纪80年代的新情况,对美学教科书的叙述形态进行了探索。就对中国观念的地位与功能的认识而言,《美学基本原理》的认识可能更明确,该书“序”中说:“中国人在美学思想和艺术传统上有什么民族特点?这是一个有很大的理论意义和现实意义的问题。”<sup>⑦</sup>这代表的当然首先是序文作者冯契的看法,但该书确实给了中国观念更多的上场机会,但受制于马克思主义实践论的基本框架,中国观念总体上仍旧无法摆脱注释和辅助说明的角色安排。

#### 四

20世纪80年代后期开始,部分同样受马克思主义实践哲学影响的学者,试图通过对实践论重心的重新理解,将美学关注的焦点,从审美对象—美的本质这个相对僵硬的实体性存在,转向更具直接现实性的审美活动本身,由以化解实践美学与现代西方美学间的隔膜。蒋培坤《审美活动论纲》<sup>⑧</sup>和叶朗主编《现代美学体系》,就是在这种背景下出现的。较诸美的本质范畴,审美活动更明确地拉开了与近代形而上学天人二分、主客对立思维方式的距离,美学体系以此为生发点,就与中国传统观念和西方现代美学实际进行对接言之,更易于获得充裕空间。随着美学研究对象转换的,是对美学研究方法的自觉反思:“在把审美活动作为美学研究对象,利用现代知识体系的多学科对它进行多角度、多侧面、多层次的研究时,不应当存在某一种方法独尊,其他方法附从,甚或被排斥的局面。”<sup>⑨</sup>这种方法论反思与朱光潜“补苴罅漏”式学术追求之间的继承关系,应该说是非常清楚的。

以审美活动为中心,立足多学科综合的研究方法,叶朗试图构建中西贯通、古典现代交融的更富包容力的美学教学体系,由此出发,其十余年后出版《美学原理》。《美学原理》申述志愿曰:“本书继承北京大学蔡元培、朱光潜、宗白华的美学传统,立足于中国文化,以‘意象’和‘体验’为核心,力图融会中西美学的精神,回应21世纪时代的呼唤,最后归结到提升人生境界。”<sup>⑩</sup>作者试图在与海德格尔之后西方哲学趋向的相互参照中,透视中国古典观念的现代合法性,由此将一系列中国传统观念提升到现代美学基本范畴的高度。如“意境”、“阳刚之美与阴柔之美”、“沉郁与飘逸”、“空灵”等,都进入了章节目录。对于悲剧、喜剧之类范畴,作者也注意分辨其置身不同文化环境时所可能呈显的不同形态特征,应该说,这些都是颇具开创意义的工作。

但因为各种因素的影响,该书实际上仍然没有完全克服前此教科书以西式逻辑强制归纳中国现象的倾向。以“中国的悲剧”一节为例,作者提出:“中国古代悲剧的核心也是命运,是命运的不可抗拒,是人们对命运的恐惧和抗争。”随后举崇祯冤杀袁崇焕的例子来说明这所谓悲剧根源的命运性:“袁崇焕和崇祯的悲剧是他们的性格以及性格冲突的必然结果,而他们的性格又代表着不同的观念和利益。但是笼罩在这一切之上的是那不可抗拒的命运的力量,是各种可知的和不可知的因素集合形成的必然性。……袁崇焕的所作所为可以说是对命运的抗争,崇祯的所作所为也可以说是对命运的抗争,但是最后他们都为命运的巨石压碎了……”<sup>⑪</sup>笔者认为,导致袁崇焕悲剧的直接原因,就是崇祯的褊狭、愚蠢,特别是病态的自尊,由此出发可以分析出许多别的原因,但那都是间接地起作用或起辅助作用的。同样是专制制度,同样是腐败的王朝政治生态,是崇祯或另一个性格有所不同的人主政,这不都是历史的必然,人们通

常也不认为这是命运的安排。在这个意义上,导致袁崇焕悲剧的原因是具体的,因为是具体的,所以也就不是不可避免的。袁崇焕的悲剧是历史事件,但中国悲剧的主流结构手法,如《窦娥冤》等,与袁的遭际却有对应性。这样的悲剧与古希腊所谓命运悲剧,其成因有根本区别。反映到读者心理体验层面,二者也有区别。前者是因其本来可以不发生而竟然(因为某些人或事件)发生了,所以令人不能不扼腕痛惜;后者则是因其无论如何逃避抗拒而不可免,所以令人不能不震惊乃至恐惧。痛惜在于它是由人为因素(偶然)造成的,所激发的情绪主要指向具体的人,恐惧在于它是由超人的神秘意志决定的,激发的情绪主要对应于超验的神秘。

至于《红楼梦》,与袁崇焕或《窦娥冤》当然又有不同,但仍不同于西式命运悲剧。《美学原理》分析道:“‘有情之天下’是《红楼梦》作者曹雪芹的人生理想。但是这个人生理想在当时的社会条件下必然要被毁灭。在曹雪芹看来,这就是‘命运’的力量,‘命运’是人无法违抗的。……从一开始,我们会感到书中的人物被‘命运’的乌云笼罩着,十分窒息。书中一次又一次响起命运女神不祥预言的钟声。”<sup>②</sup>《红楼梦》的结构可以分为象征性意义结构和叙事性情节结构两个层面。就象征性意义结构来说,尽管诸如“金陵十二钗”判词之类,可以被联系于类似命运的对象性力量,但在根本上,无论“太虚幻境”,还是“大荒山无稽崖青埂峰”,抑或“白茫茫一片大地”,所象征的都不是外在超越性的神秘意志,不是个体抗争的客体性对象,而实质上是内在于我们心性的更高真实,是我们每个人最终应回返其中的精神归宿。大荒山与大观园之间之所以似乎存在着对立,在《红楼梦》式的形而上学中,不过是现象与本体的区别罢了。隔绝这现象与本体的,实际上是心之“迷”与“惑”。因此,所谓“笼罩”人物“‘命运’的乌云”,并不构成抗争的对象,而只是觉悟的对象。如果说《窦娥冤》体现的是市民阶层的世俗志趣的话,那么《红楼梦》联系着的,则是文人士大夫超越性的人生哲学。前者属于“误会”、“陷害”之类“不幸运”(偶然)因素造就的生活悲剧,后者反映的,则是东方传统所特有的空无和出世观念。就叙事性情节结构来说,王国维对《红楼梦》悲剧的性质做过十分中肯的定位:“悲剧之中,又有三种之别……第三种之悲剧,由于剧中之人物之位置及关系而不得不然者,非必有蛇蝎之性质与意外之变故也,但由普通之人物,普通之境遇,逼之不得不如是,彼等明知其害,交施之而交受之,各加以力而不任其咎。……若《红楼梦》,则正第三种之悲剧也。”<sup>③</sup>

就中国主流的人生哲学言之,对不幸不公不平,往往表现出强烈的抵拒心理,对命运却更倾向于接受。在现实生活中也往往能够看到,如果当事人已经愿意从命运角度解释自己的不幸了,那通常也就意味着他已经准备或能够接受这种不幸了。在与西方文化的命运观念存在这种根本区别的情况下,坚持从命运角度解释中国式悲剧的内在逻辑,很容易造成对命运概念理解上的泛化。命运是西方悲剧形态的核心要素,在常规思维中,脱离命运维度,很难把握悲剧的内在构成原理。但以这种以命运为核心的悲剧观念阐释中国现象的结果,却可能遭遇极大困难。

就《现代美学体系》而言,一个重要困难在于,联结不同分支的逻辑统一性基础不够坚实。到《原理》这里,困难则转化为,将中国观念与西方范畴并置统一的逻辑贯穿线索不够明确。由于没有明确中西观念联结的新的逻辑基础,该书在叙述过程中,有时就可能会产生体系内在统一性要求与中国式观念特有气韵之间的紧张。悲剧之类范畴普遍的解释有效性,需要经历“去西方化”的过程,其内涵应该在和更广泛范围内的悲剧类型的联系中予以拓展。作为创立于西方的学科形态,美学观念和方法对西方思维方式的超越,对中国观念的深层次吸收,肯定无法一蹴而就,而只能是在不断尝试及不断反省基础上不断调整的结果。相对于个人学术追求,历史性的实践积累过程或许更是在这方面形成真正突破的关键所在。



## 五

20世纪90年代,受教育观念变革讨论及教育行政部门教材建设规划推动,出现了一大批集体或个人编撰的美学教科书,其中张法《美学导论》是比较值得关注的。不同于20世纪前期美学教科书叙述形态对心理学方法的倚重,也不同于20世纪80年代叙述形态对哲学世界观的臣服,《美学导论》的最突出特色,在于对90年代以后流行的文化研究观念与方法的自觉参照。

传统的文学研究观念,倾向于将文学世界设定为不同于常规社会生活的独立结构,这种设定导致传统文学研究一方面强调精英(经典)文学与通俗(大众)文学之间的界限,另一方面强调文学与生活之间的界限,并在这种强调中,自觉不自觉地最后将文学(艺术)神圣化为高于并规范生活世界的意义本体。与此类似,传统美学对既有美学研究的总结和由以进行的体系建构,也往往强调美学理论内在的逻辑自我相关性,对美学体系不同学科要素作为现实生活和精神体系构成因子的原生态面貌,则通常倾向于淡化处理。文化研究观念则强调文学艺术现象作为生活世界复杂的意识关联之体现的一般文化属性,从这样的角度,它不是强调而是淡化精英文学与通俗文学乃至文学与非文学之间的界限。在这样的视野中,独立的文学或文学的独立意义消失了,文学现象或文学构成要素的真实意义,需要置入它在生活原生态关系网中的位置才能得到有效解读。文学研究范式90年代以后发生的这种转换,对于理解《美学导论》的体系结构方法有重要参考意义。

在对既往各种学说进行总结时,《美学导论》力图进行文化还原性处理,透视其作为一般文化现象在生活世界中的本来属性,而不再局限于学科自身的逻辑系统。如第一章第二节有关“美如何成为‘学’”的分析:“西方美学,源于三个基础:对事物的本质追求,对心理知、情、意的明晰划分,对各艺术门类的统一定义。……西方文化的三种基础,构成了三种不同范式的美学。”<sup>②</sup>作为与美学在西方的文化属性的对照,作者认为中国思想传统“不可能使美成学”的原因在于,中国思想传统认为事物的本质乃至内心的思想,都无法用语言概念明确地表达和界定,因此,古人虽然常常谈到美,却从来不追问美的本质,不致力于给它下定义<sup>③</sup>。这样的观照模式,使《美学导论》能够比较顺利地摆脱西方美学体系既有框架的限制,赋予包括中国在内的各种非学科形态的美学以与西方学科形态的美学同等性质的存在合理性。

对于美的多样化存在作为美学理论有效性验证标准的地位,对于美与不同文化类型之间的对应关系,该书都有较诸以往更清醒的认识。如第三章在借鉴西方心理学美学并融会中国传统审美心态学说的基础上,对美的个体发生过程及其归趋,从“通向意义的深度”的角度,进行了细致分析,但在第五章则立足“美的文化模式”角度特意强调,“第三章的定义,主要是从西方文化得出的,是在一个强调各文化因素的分工合作的文化思想中做出的,最适合西方文化的审美实践”<sup>④</sup>。总体而言,《美学导论》对美学作为特定理解模式存在理由或发生原因的理解,其建立在文化比较观念基础上的美的本质和美的分类思想,都给美学理论建设之普遍性和民族性统一原则提供了更坚实的理论支撑,体现出20世纪美学教科书叙述形态民族化的新进步。

作为教科书体系,《美学导论》的局限在于,它某种意义已经转化成了“美学学”,而不再是“美学”。由于重点放在对各种“由美而学”或“由美而不学”过程的讨论上,在较好地回答“美学”何以产生的问题的同时,对于如何展示这套理论范式运用于具体审美现象的解释效力问题,则不自觉地有所忽略。而就这门课程的性质而言,帮助学习者通过掌握美学基本范畴和命

题,来提高具体分析理解艺术审美现象的能力,才是更根本的任务。

- ① 参见《北京大学哲学系大事记》,北京大学哲学系编印(未出版),第101页。
- ②③ 《蔡元培全集》第四卷,中华书局1984年版,第98—99页,第100页。
- ④ 收入《民国丛书》第一编第66册,上海书店1989年辑印。
- ⑤ 朱光潜:《文艺心理学·作者自白》,《朱光潜美学文集》第一卷,上海文艺出版社1982年版,第3页。
- ⑥ 朱光潜:《文学心理学》,《朱光潜美学文集》第一卷,第37页。
- ⑦ 参见钱念孙《朱光潜 出世的精神与入世的事业》,文津出版社2005年版,第97页。
- ⑧ 朱光潜:《答郑树森博士》,《朱光潜全集》第十卷,安徽教育出版社1996年版,第568页。
- ⑨ 朱光潜:《我的文艺思想的反动性》,《朱光潜美学文集》第三卷,上海文艺出版社1982年版,第4—5页。
- ⑩ 见《朱光潜美学文集》第二卷,上海文艺出版社1982年版。
- ⑪⑫⑬⑭ 王朝闻主编《美学概论》,人民出版社1981年版,第1页,第10—11页,第47页,第64—65页。
- ⑮ 刘叔成等:《美学基本原理》,上海人民出版社1984年版。
- ⑯ 杨恩寰等:《美学教程》,中国社会科学出版社1987年版。
- ⑰ 刘叔成等:《美学基本原理·序》。
- ⑱ 蒋培坤:《审美活动论纲》,中国人民大学出版社1988年版。
- ⑲ 叶朗主编《现代美学体系》,北京大学出版社1988年版,第6页。
- ⑳ 叶朗:《美学原理·内容简介》,北京大学出版社2009年版。
- ㉑㉒ 叶朗:《美学原理》,第349—350页,第351页。
- ㉓ 王国维:《红楼梦评论》,傅杰编校《王国维论学集》,中国社会科学出版社1997年版,第359—360页。
- ㉔㉕㉖ 张法:《美学导论》,中国人民大学出版社1999年版,第4页,第6—8页,第120页。

(作者单位 北京语言大学人文学院)

责任编辑 张颖