

中国二三十年代审美主义思潮论

刘悦笛

原载《思想战线》2001年第6期

【摘要】“审美主义”是一种以审美活动取代其它生命活动的价值取向，“生命艺术化”是其思想核心，它要藉审美之途来安顿此岸的生存。从这种崭新的视角出发，本文来审视中国美学二三十年代的断代史。具体而言，本文立足于中西文化—美学比较角度，来考察审美主义在中国的系统化形成；通过聚焦在二三十年代，探询审美主义在中国的接受机制、建构特质和发展理路。

【关键词】 审美主义 生命艺术化

所谓“审美主义”（Aesthticism）就是以审美活动取代其它生命活动的价值取向，它构成了一种泛感性论的生命哲学。归根结蒂，“生命艺术化”是审美主义的核心思想，它总是要藉审美之途来安顿主体的此岸生存。而早在二十世纪20、30年代，生命艺术化的思想就在中国美学界开花结果，本文就力图从这一视角来审视这段美学断代史。

（一）“生命艺术化”的多元共生

作为中国最早的美学原理著作，吕澂的《美学浅说》（1923）曾专辟“艺术与人生”的章节，著者坦言：“艺术对人生的意义”这重大问题“自然是今日研究美学所应预先明白的”。^[①]同年底出版的第一部美学文集《美与人生》，其所收录的唐雱之《艺术独立论和艺术人生论批判》一文，还表明自始就有审美主义的异声存在。但审美主义的真正形成的标志，还在于审美与生命的彼此连通，这种阐扬“生命艺术化”的思潮分为三种路向出场。

（1）“移情”论的“生命的移入”。自20年代起，在立普斯（Lipps）著名的移情说的影响下，吕澂、陈望道和范寿康建构起中国首批美学原理，从而为本土化的美学基本理论提供了模本^[②]：

	美学学科定位	审美态度的性质	对“移情”的理解	审美与生命的关联	美的各种分类
吕澂	学的知识 精神的学 价值的学 规范的学	知的方面：观照性、合律性、假象性 情意方面：静观性、快感性、紧张性	感情移入是“纯粹的同情”	美感是“生命最自然又最流畅的展开”	庄严、优美、悲壮、诙谐
陈望道	美的学问	客观方面：具象性、直接性 主观方面：静观性、愉悦性	感情移入是“投入感情于对象中”	美源自人类的本性，即“人底心”	崇高、优美、悲壮、滑稽
范寿康	研究美的法则的学问	非功利的态度、分离与孤立、感情移入、艺术观照的态度	感情移入是“自我生命的投入”	美的价值是“赋予生命的一种活动”	崇高、优美、悲壮、滑稽、诙谐

由图可见，他们都将美学纳入知识学的框架，以康德审美非功利论为“审美态度”的根基。在审美静观基础上，又通过“移情”的中介，最早将审美活动归根在生命。吕澂认

定“情感发动的根柢”就在“生命”，移情也就是生命的扩充和丰富；范寿康则将美的态度归根于感情移入，认为移情实质即“以赋与对象生命以及与对象的生命共同生命”，美的价值就是“赋予生命的一种活动”。尤其是吕澂提出，面对貌似对立的西方美学纷繁学说，以自然的“生”的概念来统一，就可得到较为全面的“美的原理”。他说，凡随顺人们最自然的“生”——观照的，表现的，有最广的社会性的，有普遍的要求的人生——的事实、价值一概都是美的。^[3]他们对生命的共同关注，是中国审美主义最早的系统表现形态。

(2)“日神”式的“情趣化人生”。在1932年，朱光潜在《谈美》中明确提出“人生艺术化”的思想，这与尼采的生命美学息息相关。如果说，（揭示审美感性的）直觉说是他美学知识论的逻辑起点的话，那么（触及德性精神的）酒日神精神则是其审美生命论的逻辑终向。朱光潜推崇尼采用“审美的解释”代替对人生的道德解释，特别拈出“由形象得解脱”作为其审美主义的内核。他盛赞尼采将酒神苦难融入日神辉光“把握住了真理的两面”，是绝望内生发出希望、悲观里孕育出乐观。“酒神艺术沉浸在不断变动的旋涡之中以逃避存在的痛苦；日神艺术则凝视存在的形象以逃避变动的痛苦。”^[4]但是，与尼采倚重酒神反向，朱光潜认定“占有优势与决定性”的是酒神。由此出发，他视日神为“观照的象征”，酒神为“行动的象征”。而人生的苦恼就起于后者的“演”，人生的解脱在于前者的“看”。因此，“行动投影于观照”，看戏的人生高于演戏的人生，酒日融合以“看”为归宿。实际上，这种静穆的观照带来的就是人生的艺术化。

进而，朱光潜赋予人生艺术化以“情趣化”的中介。“艺术是情趣的表现，而情趣的根源就在人生。反之，离开艺术也便无所谓人生；因为凡是创造和欣赏都是艺术的活动”。^[5]而这“情趣”既有西方化的感性化内涵，又有华夏文化的趣味化、情感化和意味化的底蕴，它不仅要求艺术与人生“妙处惟在不即不离”；而且，又以泛审美的眼光看世界，把宇宙加以生气化和人情化，从而将之化成“活跃的生灵”。如此而来，他的审美主义这样表述：“人生本来就是一种较广义的艺术。每个人的生命史就是他自己的作品”，“艺术是情趣的活动，艺术的生活也就是情趣丰富的生活……情趣愈丰富，生活也愈美满，所谓人生的艺术化就是人生的情趣化”。^[6]

(3)“同情”化的“流动的生命”。宗白华在1920年也提出了“艺术的人生观”的构想，不过，他的美学是奠基在“宇宙生命论”上。由于“哲学就是宇宙诗”，宗白华将从莱布尼兹到歌德的动感宇宙论、康德的时空唯心观、叔本华的悲观意志观、柏格森的生命创化论都看作“宇宙图画”。^[7]与此同时，他又把《易经》的阴阳化生万物观、老庄的“道”化宇宙论、佛家的宗教境界视为生生不已的“宇宙旋律及生命节奏”，容纳进其中。尤其是他高扬了歌德“永恒活跃的生命本体”和“动的创造的宇宙人生”的精神，认为永恒不息的活动发展、每个精神的小宇宙都折射出宇宙全体以及对理性规则的遵循。^[8]可见，宗白华世界观的核心便是将宇宙“生命化”，而这种生命化其实就是艺术化。

在宗白华看来，宇宙既是一阴一阳、一虚一实生命节奏，是流荡着的生动气韵，本身就充溢着美感。所以置身其间的艺术必然秉承着生命的动感和旋律，“凡一切生命的表现，皆有节奏和条理，《易》注谓太极至动而有条理……艺术之形式即此条理，艺术内容即至动之生命”。^[9]那么，宇宙观是如何与人生观打通的呢？是通过“同情”之途。宗白华认为人类之同情能够“扩充大”到普遍自然去，因为大千世界本然具有着精神化的生命。所谓“同情”，就是以一种具有亲和力的、物我相通的眼光看世界生命；同时又是用超然物外的、同化整合的视角看待宇宙人生。由此而来，宗白华这样表述他的审美主义：“艺术世界的中心是同情，同情的发生由于空想，同情的结局入于创造。于是，所谓艺术生活者，就是现实生活以外一个空想的同情的创造的生活而已。”

综上所述，透过审美主义的多元共生时代，可以梳理出历史演进的内在逻辑。从美学家思想场域看，吕澂等人建构的是“唯识学的美学”，审美主义只是知识论的功用与衍生；而朱光潜思想体系间，知识论与审美主义则形成逻辑起点与价值终向的两端；到了宗白华的生命美学，审美主义与美学知识论基本是叠合与交织的。从对生命的理解来看，吕澂等人只将生命作为“认知者”，强调审美是一种生命的认知活动；朱光潜的美学知识论虽也以近代认识论为基础，但他的审美主义却将生命视为“静观者”，执著在以生命的静观求解脱；宗白华虽然把静照作为是一切审美生活的起点，但却更倾向于审美中“飞跃的生命”。从审美主义的逻辑构成看，吕澂、陈望道和范寿康以“移情”为环节，建构起“生命——移情——审美化”的结构；朱光潜以“情趣化”为桥梁，建构起“生命——情趣化——艺术化”的模式；宗白华则以“生命化”纽带，建构起“宇宙图画——生命化——艺术化”的审美主义构架，从而形成环环相扣的三部曲。这表明了审美主义的步步深化，从生命只作为起点（吕澂等），到生命主动参与情趣而艺术化（朱光潜），直至生命本身成为审美化的枢纽和灵魂（宗白华），中国的审美主义得以渐次成熟、日臻完善。

（二）西方话语的构成性影响

追本溯源，中国美学是19世纪末20世纪初西学东渐的产物，又是中西文化会冲与融合的成果。它最初是依据西方的学科分化和学术规范建构而成，而又必然具有着本土的特殊性。然而，这种中西互动却造成这样的悖论：中国审美主义虽以康德的“审美非功利”为基本理论预设，但又都强调审美之“无用之用”的实用性功能。这种功用具体表现在，美学在中国总是与（外在的）理想社会和（内在的）理想生命境界相互关联起来。因而，在20、30年代，中国审美主义获得了空前的发展，并成为社会变革和思想启蒙的急先锋。实质上，“审美人生”与“理想社会”有如同一张纸的两面，前者往往为后者提供着内在依据和主体根基，后者则是前者的外在实现和客观显现。而华夏文化重个体生命的安顿与体贴，恰恰为“生命艺术化”思想奠定了传统基源。

然而，西方强势美学的东渐，则对近代中国美学产生着“构成性”的影响。它要求着中国美学学术范式的现代转换，审美主义就是这种转换的重要层面。美学在欧洲有着自身的形成机制。海德格尔曾提出西方美学的“二次发生”论，认为美学在古希腊相伴于形而上学而共同发生，具体来说是与柏拉图从感性效果研究艺术同时出现，美学从此纳入了质料—形式的概念框架。而近代形而上学史开端之际，西方美学则“再次发生”。此时，不再是世界，而是主体（个体ego）的自我意识成为哲学认识的核心乃至唯一对象。^[10] 海德格尔用亲合东方的、融合物我的视角，洞见出西方话语对中国美学的权力支配——“主客二分”的匡定和“主体性”的入侵。

一方面，欧洲美学是建构在主客两待基础上的。古希腊时代始，美学就被置嵌于感性与超感性分立的理性思辨模式中，由此造成了主体与客体、感性与理性等一系列的二元对立。随着西方古典与近代美学共时性的东渐，中国近代美学被置于西方物我分立的框架内。而审美主义的建构也基本归依了这种两分思维，这具体表现为此岸与彼岸的分殊里。因为，审美主义就是“为个体生命在失去彼岸支撑后得到此岸的支撑”，^[11] 它最终的落脚点就在现实人生。朱光潜在《谈美》里便区分人生为广狭两义，认为艺术虽与“实际人生”有距离，但与“整个人生”却无隔阂。宗白华认为“唯美的人生态度”不仅在于“无所为而为”的态度，而且还要“把玩‘现在’，在刹那的现量的生活里求极量的丰富和充实，不为将来或过去而放弃现在价值的体味和创造。”^[12] 可见，两者言说的是同一主题，他们先（用审美非功利）使艺术化人生与现实欲求绝缘；再将审美落归在现世生存的阈限内，只不过分别侧重在人生整体与生存时间的维度。特别是朱光潜用情趣与意象、内容与形式、我与物的析合来阐释美学问题，更显现出西式话语的主客二分的匡定作用。

另一方面，西方美学自近代始便凸显出“主体性”的伟力。在启蒙时代以来，主体性就霸据着欧洲美学的轴心和至上地位，趣味的纯化与艺术的自律得以同步进化。进而，主体性精神在审美主义内表现为“主体生命意识”的崛起。然而，在华夏古典民胞物与的文化心理结构中，物我交流互贯使主体性始终无法彰显。因而，近代中国美学的“生命感”主要得益于西方主体观念，美学家都十分强调生命的张扬、向上和流动。吕澂注重美的感情移入的“深”，而生命即为“深”的内涵，当生命“顺着普遍向上性开展才有美感”。^[13] 朱光潜把尼采的生命冲创理性化，也强调生命随时努力在活动中实现自身，情感就是这种努力成功（快感）与失败（痛感）的标志。宗白华则认为歌德的生命即是种“激越的动”，他推崇和接受歌德的“近代的流动追求的人生……（所谓浮士德精神）”。^[14] 可见，生命的积极上升延展在他们那里是共通的，并且只有在艺术境界中生命方能充分实现自身。无疑，美学家们对生命拷问都呈现出西方近代的主体性色彩。

（三）中国审美主义的基本内蕴

如上所述，中国审美主义是东西比较文化—美学视界内的产物。中国思想界是在西方美学的挑战下，以其独特的应战机制来熔铸出自身的审美主义的。这种具有民族特质的中国审美主义的基本内蕴包括四个方面。

首先，康德审美非功利的思想，成为中国审美主义的共同理论基设。“无利害”较早是在夏夫兹博里那里获得审美观照的内涵，后来才发展为不涉及实践和伦理考虑的“审美知觉方式”。^[15] 康德则将之纳入“审美鉴赏的第一契机”从而奠定了近现代美学的基础。在中国，对康德这种无利害论却有着独特的解读方式。吕澂等人只重去除意欲的“无关心性”；而到了朱光潜与宗白华那里却较为一致，前者意译康德的disinterested contemplation为“无所为而为的观赏”，后者认为“美的价值是寄于过程的本身，不在外在的目的，所谓‘无所为而为’的态度”。^[16] 二者虽有一静一动的差异，但都将康德思想作了语义上的转换：从本土文化内“为”的视角来看待非功利，即“无所为而为”。有为与无为之辩原本是道家的理念，他们的这种误读为审美主义的建构提供了通途。所谓“无所为”是就排除实用功利而言，审美的生存必然要与现实的、道德的、功利的活动绝缘。推而广之，朱光潜

的艺术化人生因而要与“实际人生”相割裂，宗白华也用艺术的人生观摒弃“实用的人生观”。但李石岑认为审美还有“第一义之实用”，“乃以直接助生之增进为其唯一之职能，故美之持续增进，即生之持续增加。”^[17]这种实用其实就是无所为而为的“而为”，是审美对生命的无用之大用，是艺术推展生命活力的“至用”。由此而来，朱光潜和宗白华又都将审美与生命连通起来：前者将艺术同整个的“人生有机体”相勾连，认为“美感的人”与“科学的人”和“伦理的人”其实共有同一生命；后者则把感性的审美与“至动的生命”相融通，从而将个体的自由与艺术的人生视为同一。

其次，中国审美主义的内核与西方的表述基本一致：诉求于生命艺术化，亦即日常生活的诗意化。在启蒙时代，欧洲的审美主义就提出以“感性化生存”为内在支撑的审美主义思想。然而，感性生存论的地位建设，中国与西方走的是不同的文化路向。自古希腊开始，柏拉图就不满足于诗人沉浸在感官的、生成的和变动不居的世界，而高屋建瓴地建构起超感性的理念世界。而“美学之父”鲍姆加敦，就是要争夺感性在理性王国中的地位，感性与认识终于得到奇异的结合。以唯美主义为代表的审美主义者则更进一步，他们以“感性本体论”或“此岸生存论”来取替超感性曾霸据的本体位置。而在华夏古典文化内，就不蕴藏着西方那种理性的、超自然的和彼岸的形上境界，的确，西方文化是在存在理性与感性、神与人“两极世界”的断裂基础上，建立的外在超越的人格神或理念境界。与之相反，中国文化则执著在感性的、天人合一的现世人生，它关注的是内在超越之途。因此，中国审美主义的建构，并未经由超感性到感性的“重设”，而是直接从西方美学拿来感性生存论。但这种此岸生存论又必然与华夏文化的现世人生观衔接起来，从而更多具有了世俗化的色彩。

再次，在功能论层面，中国审美主义高扬着艺术的拯救功能。在欧洲审美主义那里，是将宗教的解救转移为艺术的责任，这在尼采的激进思想里达到极端，他要以希腊悲剧的审美精神，来抨击意识受消极压抑的基督教精神。但华夏文化历来有“以儒学代宗教”的传统，孔门仁学对神采取一种存而不论、悬而不疑的态度，宗教始终未占据中国文化的主宰。因而，中国审美主义的发生不存在宗教的对峙面及反力，它的确是涵盖着许多舶来的因素。可以说，由于现代审美性的引进性特质，宗教的替代问题在中国社会是空其实对的。美育代宗教的提法，或许在中国实际就是个假问题？但毫无疑问，审美解救的功用论最为普泛地被接受。从王国维的以美术为慰藉，到朱光潜的“靠形象得解脱”，直至宗白华的赋予泛宗教色彩的审美超脱论，都没有离开这种价值取向。所以，中国审美主义的拯救是宗教阙失的世俗文化内的求赎。而从另一侧面看，“世俗自身合法化”也是西方审美主义发生的重要缘由，艺术从服务于宗教而转向自律，开始承担世俗的拯救功能。由此而来，欧洲市民阶层的出现为其审美主义提供了社会基础。而在上半世纪的中国，却是以“自居于士类者”的中等社会阶层为依托的，^[18]半封半殖的社会里救亡图存的声音成为了主流。同时，中国文化是从超稳定的封建结构而被纳入“后发的”现代化历程的，其产生的历史背景与西方审美主义仍有较大差异。

最后，中国审美主义用“泛审美”的目光来观照世界。怀特海指出：“人类活动中如科学、美学、伦理学和宗教等都可能产生宇宙观，而又受宇宙观的影响。”^[19]相应的，审美的宇宙观就成为美学家思想的极境。朱光潜在《谈美》里用移情论与“宇宙的人情化”互证，他所见的宇宙就是贯注生气、富有情趣的大千世界。实质上，朱光潜宇宙观是一种斯宾诺莎式的泛神论，它同时又与冥忘物我、和气周流的华夏观念相通。而前面提及的宗白华的“宇宙图画”，则更具审美的本性和自由的精神。宗白华融会东西智慧，认为宇宙既是无穷的生命、丰富的动力，又是严整的秩序、圆满的和谐，因而美就是丰富的生命存在于这种和谐的形式之中。这样，他的宇宙观与审美观就二而为一了，欧洲近代和谐的宇宙观对其深刻影响是显而易见的。

总而言之，近代中国审美主义在20、30年代便已经取得了累累硕果。濒临世纪末，又有一种标举着“生命”的美学思潮登场，它以悖反80年代占主流的实践美学为己任，以生命本体置换实践根基，因而又有“后实践美学”之称。然而，生命与美学的连通就起始在这众声喧嚣的90年代吗？当我们把目光回溯到前半世纪的文化现场，就会发见其实对生命的审美追问早在20年代起就获得了自觉的理论表述，并获得了巨大的成就。

On Chinese 20-30's aestheticism thought

Liu yue-di

ABSTRACT: "Aestheticism" is a theory of value that aesthetic activity takes place of others life action, "life aestheticize" is its nature, it help existence settle in present world through aesthetic road. The text is through a new point of view ——aestheticism—— to examine 20-30's Chinese aestheticism history. Through China and West cultural-aesthetic comparative view, we investigate how aestheticism to systematize in China. At the same time, through examining 20-30's aestheticism, we survey aestheticism how to accept, how to construct and how to develop.

KEY WORDS: Aestheticism life aestheticizing

-
- [1] 吕澂：《现代美学思潮》，商务印书馆，1931年版，第93页。
- [2] 吕澂的《美学浅说》（1923），见商务印书馆1931年版；范寿康《美学概论》（1927），见胡经之主编《中国现代美学丛编》北京大学出版社1987年版；陈望道《美学概论》（1927），见《陈望道文集》第二卷，上海人民出版社1980年版。
- [3] 转引自蒋红等编著：《中国现代美学论著译著提要》，复旦大学出版社，1987年版，第9页。
- [4] 朱光潜：《悲剧心理学》，安徽教育出版社，1989年版，第195页。
- [5] 《朱光潜美学文集》，上海文艺出版社，1982年版，第一卷第533页。
- [6] 《朱光潜美学文集》，第一卷第533页、第538页。
- [7] 《宗白华全集》，安徽教育出版社，1994年版，第一卷第79页。
- [8] 《宗白华全集》，第二卷第6-7页。
- [9] 《宗白华全集》，第一卷第563页
- [10] Martin Heidegger , *NIETZSCHE, Volume1: The Will to Power as Art* ,Translated by David Farrell Krell, Routledge & Kegan Paul, 1979, London and Henley, p83.
- [11] 刘小枫：《现代性社会理论绪论》，上海三联书店，1998年版，第301页。
- [12] 宗白华：《艺境》，北京大学出版社，1987年版，第136页。
- [13] 吕澂：《美学浅说》，商务印书馆，1931年版，第30页。
- [14] 《宗白华全集》，第二卷，第17页。
- [15] Jerome Stolnitz, *On the Origins of "Aesthetic Disinterestedness"*, *AESTHETIC-a critical anthology*, Geroge Diekie and Richard J. Sclafani, ST.Martin's Press ,1977, New York, P611-612.
- [16] 宗白华：《艺境》，第136页。
- [17] 胡经之主编：《中国现代美学丛编》，第220页。
- [18] 陈旭麓：《近代中国社会的新陈代谢》，上海人民出版社，1992年版，第257-276页。
- [19] （英）怀特海：《科学与近代世界·序言》，商务印书馆，1997年版。