

刘悦笛：从美学“在中国”到“中国的”美学

——一段西学东渐和本土创建的历史

[作者] 刘悦笛

[单位] 中国社会科学院哲学研究所

[内容提要] 从美学史的角度，本文纵向梳理了从“美学在中国”到“中国的美学”的发展进程，包括如下四个方面：其一，汉语文化圈中“美学”这个词是如何酝酿而来的；其二，美学作为一门学科“在中国”是如何草创的；其三，在本土化的过程里，真正意义上的“中国的”美学原理是如何建构起来的；其四，“中国的”古典美学究竟是如何从“返观传统”中重建起来的。从中可见，对西学的引进和误读、于本土的发展和建构，这两方面始终成为本土美学发展的两极张力。

[关键词] 美学，在中国，中国的，西学东渐，本土化

美学，在中国，是19世纪末20世纪初西学东渐的产物，又是中西文化和学术会冲和交融的成果。它最初是依据近代欧洲的“学科分化”和“学术规范”建构而成，而又必然被宿命般地烙印上本土化的“民族身份”。那么，从“美学在中国”（Aesthetics in China）到“中国的美学”（Chinese Aesthetics）[1]，究竟发生了哪些创造性的转化呢？

一、“美学”的汉语辞源发微和术语考辨

首先，汉语文化圈的“美学”这个词，究竟是怎么来的呢？普遍被认同的观点，是由日本人中江肇民所创。这可以追溯到1925年，中国学者吕澂早已表明，美学“这个名词是日人中江笃介在一八八二年翻译法人维隆（Véron）的著作”时为起。[2] 这恐怕是中国学界关于“美学”汉语辞源的最早介绍，吕澂所说的中江笃介今译为中江肇民（1847~1901），一般认为这位日本启蒙思想家用汉语译创了“美学”这个词。比吕澂还早将近三十年，在1897年康有为编辑出版的《日本书目志》里，在“美术”类所列第一本专著即中江肇民所译的这本《维氏美学》（两册）。[3] 当代日本美学家今道有信也坚持认为，中江肇民所翻译的《维氏美学》是“汉字文化圈”中使用“美学”一词的最早记录。

但是，日本1982年出版的《文艺用语基础知识》辞典，却提出了新的看法。中江肇民翻译《维氏美学》的时间是在明治十六（1883）和十七年（1884），分别出版了上下两卷本。然而，自明治十五年（1882）开始，以森欧外、高山樗牛等为主的教师在东京大学就以“审美学”的名称来教授美学，同时也使用过“美学”这个译法。[4] 如此看来，汉语文化圈“美学”一词，在创生之前一定有个酝酿的过程，但中江肇民用他的译作名来特指这一门学科，就其使“美学”之名得以“固定化”的影响而言的确功不可没。不过，中国学者吕澂所记的中江肇民翻译《维氏美学》的时间却是值得商榷的。

实际上，在“美学”一词被固定化之前，汉语文化圈的知识分子试图用各种译名来翻译 Aesthetica。在中江肇民之前的日本，著名启蒙思想家兼翻译家西周，就曾尝试以“善美学”、“佳趣论”、“美妙学”来翻译。[5] 根据今道有信的考证，西周“善美学”的译法出现在庆应三年（1867）的《百一新论》中：“佳趣学”的译

法则出现在明治三年（1870）；而“美妙学”的译法则出现在明治五年（1872），《美妙学》一文是后来被发现的，它是给日本皇室搞讲座的手稿。[6]

“善美学”的译法植根于中国古典文化，《论语·八佾》中说：子“谓《武》：‘尽美矣，未尽善也’”。西周自己也强调“善就是美”、“和就是美”、“节度与中庸就是美”。这种译法就来自于“美善合一”的谐和观，而这里的“善”却降低了道德内涵，而比较接近于“完美”的意思，由此这种译法易造成歧义。“佳趣论”则比较欧化的译法，因为美学在欧洲古典文化那里也是“趣味之学”的意思，[7]“佳趣”强调的正是趣味的纯化和高雅，近似于 fine art（美的艺术）中那个“fine”的意味。“美妙学”显然也是受到汉文化的影响，因为“在中国古典美学体系中，这个‘妙’字也是很重要的美学范畴，在某种意义上甚至比‘美’字更重要”[8]。其实，“美妙学”这个译法倒还是可取的，尤其对中国古典美学而言似乎更为贴切。看来，西周在考虑用哪个译名时表现出游移不定，但是，无论是“善美学”、“佳趣学”抑或“美妙学”，似乎都没有“美学”这个译法更为简易、更易于被接受。

无论怎样，被普遍接受的观点是，中国对“美学”这个译名的接受，经由了日本这座“由西入中”的桥梁，正如现代许多哲学语汇都是日本人用汉语首创的一样。然而，我们怀疑，“美学”一词可能并非日本人所首创，而是花之安率先创用了“美学”一词，这里先转引一段细致的考证工作：

花之安（Ernst Faber）为德国来华著名传教士。1873年，他以中文著《大德国学校论略》（重版又称《泰西学校论略》或《西国学校》）一书，……他称西方美学课讲求的是“如何入妙之法”或“课论美形”，“即释美之所在：一论山海之美，乃统飞潜动物而言；二论各国宫室之美，何法鼎建；三论雕琢之美；四论绘事之美；五论乐奏之美；六论词赋之美；七论曲文之美，此非俗院本也，乃指文韵和悠、令人心旷神怡之谓”。……1875年，花之安复著《教化议》一书。书中认为：“救时之用者，在于六端，一、经学，二、文字，三、格物，四、历算，五、地舆，六、丹青音乐。”在“丹青音乐”四字之后，他特以括弧作注写道：“二者皆美学，故相属”。[9]

如果，在此之前再没有更新材料被发现的话，那么可以肯定：这位深谙中文的德国人花之安，在1875年首度译创了“美学”一词，比中江肇民还要早八年，也比森欧外等人授课创用这个词要早七年。但很可能，中江肇民并没有受到花之安的任何影响，两人是彼此独立地造出了“美学”这一词。

进而，还可以追问，森欧外等人所用的“审美学”一词，也是为日本学者所独创的吗？这倒亦值得怀疑了。在1866年，英国来华传教士罗存德所编的《英华词典》（第一册）里，Aesthetics对应的词译为“佳美之理”和“审美之理”，“审美”一词在此粉墨登场了。“审美”一词“很可能最初是从中国传到日本的。因为有资料表明，……曾出现‘审美’一词的《英华词典》（罗存德编），很早就曾传到日本并对日本创译新名词产生过影响。……至于‘审美学’一词，则可能是日本学者在‘审美’一词基础上的继续发明，它在日本很长时间里是同‘美学’一词并用的意义相同的词汇。”[10]

假如此说能被最终证实的话，那么，非常有趣的是，无论是“美学”还是“审美”，都不是通过日本人的译创而来的，也不是汉语文化圈中的任何一位东亚人所为，反倒是由具有“中西融合”视角的德国人和英国人所首创。但必须承认，从美学学科的东渐角度来讲，中国对美学这门学问的接受更多受到了同时代日本的横向影响，日本在西方美学与中国之间充当了一种中介转换的作用。而诸如“审美”这些基本美学

术语，有可能是先传出而后输入，也可能是直接被传承了下来，这都凸显出中国在美学建设方面的独特贡献。

在中国知识分子那里，在“美学”一词成为共识之前，也提出了许多关于译名的方案。“审美学”也是其中之一。与日本一样，“审美学”作为备选方案也曾同“美学”并用了一段时间。比如，在1902年，王国维在一篇题为《哲学小辞典》的译文中，就翻译英文的Aesthetics为并用的“美学”和“审美学”，但他还是更倾向于用“美学”，因为据他的介绍：“美学者，论事物之美之原理也。”甚至更早一些，在他1901年翻译的《教育学》一书中，还出现过“审美哲学”这种学科性的崭新译法。当然，在王国维之前，颜永京于1889年翻译《心灵学》中还曾用了“艳丽之学”这种译法，但似乎译得过于形式化而并未引起人们的关注。

总之，考察“美学”的汉语辞源，留下了许多值得思考的问题。“美学”一词究竟是如何酝酿而来的？“审美”、“美感”等等这些术语究竟是如何创造出来的？这些知识考古学的问题，或许有的答案只存在于创造者的脑子里，而不可否认，美学术语是以欧洲美学为参照系而生发出来的，经历了一个外源式的、后发的、转译的酝酿过程，并不像欧洲古典美学术语那样是内源式的、自然而然地、自发地生成的。

由此，可以推断出的两种可能：其一，“美学”一词（根据目前所掌握的资料）是花之安最早用汉语创造的，这种译法传到了日本被中江肇民所用，再从日本传回到了中国，从而形成了一种术语的“出口转内销”；其二，即使美学一词是花之安首创的，但中江肇民根本没有受其影响，而是在日本“异曲同工”般地创造出这个词，现在看来，这种可能性似乎更大一些。

二、美学“在中国”的学科草创

美学“在中国”，普遍的观点是认为，应当以王国维作为起点。聂振斌先生在《中国近代美学思想史》中得出这样的权威性的论断：“王国维的美学思想是中国美学理论从自发状态走向自觉的标志，从此中国人开始自觉地建设美学学科的独立体系。而这一点是从‘美学’新概念引进时开始的”。[11]的确，这是对王国维在美学本土化中的历史地位的定论，但是，“自觉地建设美学学科的独立体系”又是从何时开始的呢？

从教育体系的现实方面看，被纳入到当时的教育体系当中，对美学学科的建设具有重要意义。在日本，明治二十六年（1893）在帝国大学文科大学开设美学讲座，甚至被认为是美学的名称被正式固定下来的时候。[12]可作比照的是，王国维在《奏定经学科大学文学科大学章程书后》（1906）中，于经学科、理学科、史学科、中国文学科、外国文学科这五类基本科目下，除了史学科之外，都列出了美学科目，足见美学在王国维心目中教育体系内的位置。更有历史贡献的是，蔡元培民国元年就任民国临时政府教育总长，“有史以来第一次把美育提高到国家教育方针的地位”，[13]美学也在20世纪20年代成为了高等学校的重要课程，这都对美学学科在中国获得稳固的地位起到了积极作用。

从学科建设的角度来讲，美学“在中国”的学科初建是从两个方面展开的：一方面是对西方美学学科性的翻译和介绍，另一方面则是从本土视角阐发美学学科的观点。

就翻译而言，1902和1903年是具有标志性的两个年头。这是因为，1902年王国维翻译出版了桑木严翼著的《哲学概论》，1903年蔡元培翻译出版了科培尔著的

《哲学要领》。在这两本哲学专著中，本属哲学门的“美学”学科在中国被定位了下来，更重要的意义在于：这是从哲学的角度（而非从教育学、心理学的角度）来定位美学学科的。[14]

就阐发来说，王国维的《哲学辨惑》（1903）、徐大纯《述美学》（1915）、蔡元培《哲学大纲》（1916）、萧公弼《美学·概论》（1917）都具有重要的学科建构意义。

王国维的《哲学辨惑》认为，“若论伦理学与美学，则尚俨然为哲学中之二大部。今夫人之心意，有智力、有意志、有感情。此三者之理想，曰真，曰善，曰美。哲学实综合此三者而论其原理者也”。[15]王国维的观点代表了当时哲学的普遍观念，欧洲的启蒙时代开始的知、情、意的三分，分别对应的是逻辑学、美学、伦理学。当然，王国维的基本哲学观念，直接来自康德及其哲学传统的影响，美学由此成为一种“论感情之理想”的原理、同时与真和善并列的哲学学科。

蔡元培的《哲学大纲》虽是综合多书编译的一本哲学导论著作，但却对美学的学科定位十分明确。在哲学体系上，将美学列入到“价值论”方面，同时，又将“别美丑”的美学、“别真假”的科学、“别善恶”的伦理学并列而出，这同王国维如出一辙。

徐大纯《述美学》，是一篇描述美学学科的重要论文，言简而意赅。在这篇文章里，作者开篇就认定“美学为中土向所未有”，有必要对美学这一欧洲独立的“最新之科学”进行介绍。他误解性地认为鲍姆加敦“所论感觉之学，一以美为指归；于是 Aesthetica 一语，在昔为感觉学之意者，至是遂转为美学之解”，从而忽视了汉语翻译上的“转化”。进而，他列举了从柏拉图到桑塔耶那跨越两千多年的西方美学代表人物，陈述了美之性质、美感与快感、美的各种分类。更超前的是，作者还从美学史的角度提出了“美在主观还是客观”的难题：“所谓美者，果在于客观之物耶？抑在于主观之心耶？……简举之，则属于客观的美学者，为理想说 (Idealism)，现实说 (Realism)，形式说 (Formalism)；属于主观的美学者，为情绪说 (Emotionalism)，知力说 (Intellectualism)；快乐说 (Hedonism) 又有从内容或形式分之者。”[16]谁料想，关于美本质的“主客之争”在 20 世纪中叶后曾主宰了中国美学界相当长一段历史时期。

萧公弼在 1917 年《存心》杂志上也连载了一系列的美学论文。他站在国际美学前沿上对美学进行了深入阐释，并借助中国传统美学思想（特别是佛教思想）提出了独立的美学主张。作者认为，作为“研究精神生活之科学”，“美学者，感情之哲学”，美学的任务就在于研究美之“主观条件”和“客观条件”。萧公弼用“色”与“淫”的传统观念来阐释美的本质与美的玩赏，“好色者，美的本质也。好淫者，美的玩赏也。好色者，精神之快感也。好淫者，肉体之欲望也。盖美感为人之天性，则好色者亦人之天性也。然美之真谛，在以生人快感为要素者也。夫吾人若有高尚审美之观念，则美感入吾眼帘也，色之而不淫。”[17] 这浸渍华夏传统伦理观念的美学观念，的确是在中西“视界融合”中生发出来的、具有民族特色的美学主张。

三、本土化过程里“中国的”美学的出场

在美学本土化的进程中，必然经由中国本土文化的“过滤器”：与自身亲和的思想因子被吸纳，而排斥异己的文化因素。其中，除了立普斯 (Lipps) 之外，还有两位重要的美学家必须提及，因为他们常常被忽视乃至遗忘，但又对中国美学原理建

设起到了极为重要的作用，一位是梅伊曼(Ernt Meumann)，另一位是则德索阿尔(Max Dessoir)。

梅伊曼(1862—1915)，德国心理学家和教育学家，实验主义教育学的主要代表人物，同时也是一位美学家。重要的著作有《对韵律的心理学和美学研究》、《儿童的语言》、《试验教育学入门讲演录》、《智力与意志》。

梅伊曼的两本美学专著《当代美学引论》(1908)和《美学的体系》(1914)[18]，早就被蔡元培先生认定是“对于美学上很有重要的贡献”，因为在此之前所著美学多采用哲学方法，立足点仍在哲学，而按照梅伊曼《美学的体系》的思路进行“科学的美学当然可以成立了”。[19] 宗白华先生在《美学与艺术略谈》中，基本上取梅伊曼《美学的体系》的说法来定位美学研究的对象[20]：美感底客观的条件、美感底主观的条件、自然美与艺术创作美的研究、艺术天才底特性及其创造艺术底过程、美育底问题。[21] 吕澂之所以从深受立普斯的影响转向对梅伊曼的推崇，就是因为他看到立普斯只是“纯粹心理学的美学”，“依赖自己内省的经验解释一切问题”，而梅伊曼则是“试验美学”派，是“从心理学之见地借试验心理学助理而研究的”[22]。吕澂还称赞《当代美学引论》在短的篇幅里整然有序地将各家各派新说简明叙述出来，并各与公平的批判，使读者“对晚近的美学的全体一览了然”，他的《现代美学思潮》就是根据这本书编译而成的。

德索阿尔(1867—1947)，德国著名的美学家和心理学家，20世纪初国际美学界的领袖人物，他的影响一直延续至今。主要著作有《美学与一般艺术科学》、《哲学导论》等。就是他，在1906年创建了著名的《美学与一般艺术科学评论》杂志，1943年停刊，此前共刊载论文1911篇，是20世纪初到30年代末最重要的国际权威美学杂志。就是他，在1913年的柏林组织了第一届国际美学大会，由他和乌提兹共同主持，目的是为联合世界各国的美学家进行学术讨论和交流。

假如说美学与艺术学的分界一定有个坐标的话，那么，德索阿尔1906年出版的《美学与一般艺术科学》可以作为界碑，1906年以后美学与艺术学在学科意义上终于被界分开来，而此前的二者在历史上却始终相互交叉和混糅的关系。宗白华写于1925—1928年的讲稿《美学》，还有讲于1926—1928年讲稿《艺术学》，都是按照德索阿尔的分界思路构建的。在创建自己的美学原理和艺术学原理的时候，宗白华在许多问题上都直接援引了德索阿尔的美学思想，如美感分析方法和美感范畴分类，等等。宗白华在留学德国期间就曾听过德索阿尔的课。在很大程度上，当时中国的艺术学研究都收到了德索阿尔的影响，滕固在《艺术与科学》等文中都曾直接引用过德索阿尔的思想，并极为赞同艺术学从美学中独立出来。滕固曾盛赞过“艺术科学

(Kunstwissenschaft) 热忱发达的今日”，他的《诗书画三种艺术的连带关系》原文是用德语写成，并在1932年7月20日在柏林大学哲学研究所德索阿尔的美学班上宣读过。由此可见，20世纪20、30年代中国的美学建设，始终是与国际美学前沿保持着紧密联系的。

真正形成“中国的”美学体系的是，自20世纪20年代起，在立普斯著名的“移情说”的影响下，中国出现的首批“美学原理”。吕澂的《美学概论》(1923)，陈望道和范寿康同年同名出版的《美学概论》(1927)，吕澂的《美学浅说》(1931)还接受了梅伊曼(Ernt Meumann)的“美的态度”说，为本土化的美学基本理论建设提供了模本和范例，从而创建了真正意义上的“中国的”美学：

	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 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 [23]
陈 望 道	美的学 问 道	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 (六种划 分 法之一) [24]
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[25]

由图可见，三者建构自己体系的美学构架表现出惊人的相似性。他们都将美学纳入欧洲式的知识学的框架，都以审美非功利论为根基、以移情说为核心构建出一套完整的美学体系。同时，吕澂的无关“意欲”，陈望道的“无关心性”和范寿康的“非功利的态度”，都注重审美“无用”的功能性内涵。在此基础上，他们又全执著在“静观”这种无所为而为的凝视和观照，视之为非实用的人生态度。

更重要的是，尽管他们美学建构的基本取向是“西化”的，但却都蕴涵着本土化的意味。这表现在，他们都通过“移情”的中介，试图将审美与生命贯通起来。陈望道将“移感”关乎人的生命；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”。可见，“生命——移情——审美化”的模式在三者那里是共通的。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。尽管他们所说的“生命”源自移情论的外来语境，但他们对生命的共同关注，以及“生”的整合基础的提出，都表现出本土文化的特殊视角。[26]

总之，如果从“体系构建”的哲学角度来讲，吕澂、陈望道和范寿康都构建起了自己的美学原理体系，可以被视为美学“在中国”的学科创建的最终完成，同时也标志着“中国的”美学原理开始出场，从美学“在中国”到“中国的”美学的转换得以初步实现。

四、返观传统而建的“中国的”古典美学

美学在欧洲是“自发”的。它随着西学的东渐而舶来，刺激了“中国的”美学的“后发”。换言之，只有在西方这个“他者”镜像的比照下，中国美学方能获得自身的最初的内在定性。然而，对西学的引进和误读、于本土的发展和建构，这两方面始终成为张力的两极，换言之，美学“在中国”是处在民族性与时代性的互动之间的。

然而，“中国的”美学要得以真正成立，更为重要的，就是在华夏古典文化的积淀基础上，来返观自身的传统，并在现代的意义上来建构“中国古典美学”。在这个意义上，本土的学术创造就成为了一种转化的“生成器”，中国古典美学正是从美学这个“视界”来“返取自身”而来的。

在这一视角看来，王国维十年间的美学探索，为中国古典美学史树立起一座丰碑。他后来被发现的那一篇《孔子之美育主义》（1904）是一篇非常重要的论文，可以被视为是中国古典美学研究的“原点”，由（来自欧洲的）美学来返观中国传统美学的研究“起点”。文中，王国维借助西学树立起“审美之境界，乃不关利害之境界……乃物质之境界与道德之境界之津梁也”的观念后，“转而观我孔子”，“其审美学上之理论，虽不可得而知，然其教人也，则始于美育，终于美育”，[27]这正是中国古典美学的“先声”。

著名的“境界”和“意境”，也是王国维借助美学的视界、从本土传统文化中“粘出”的重要范畴，可以说，亦是一种现代的“发现”。以中国传统文化为“体”、以欧洲近代美学为“用”，王国维独倡“境界一意境”说。境界与意境在其大部分语境中是通用的，《人间词话》里境界用了32次而意境只用了两次，在《人间词话乙稿序》中意境一词则数出，直至《宋元戏曲史》（1912）里意境一词干脆替代了境界。

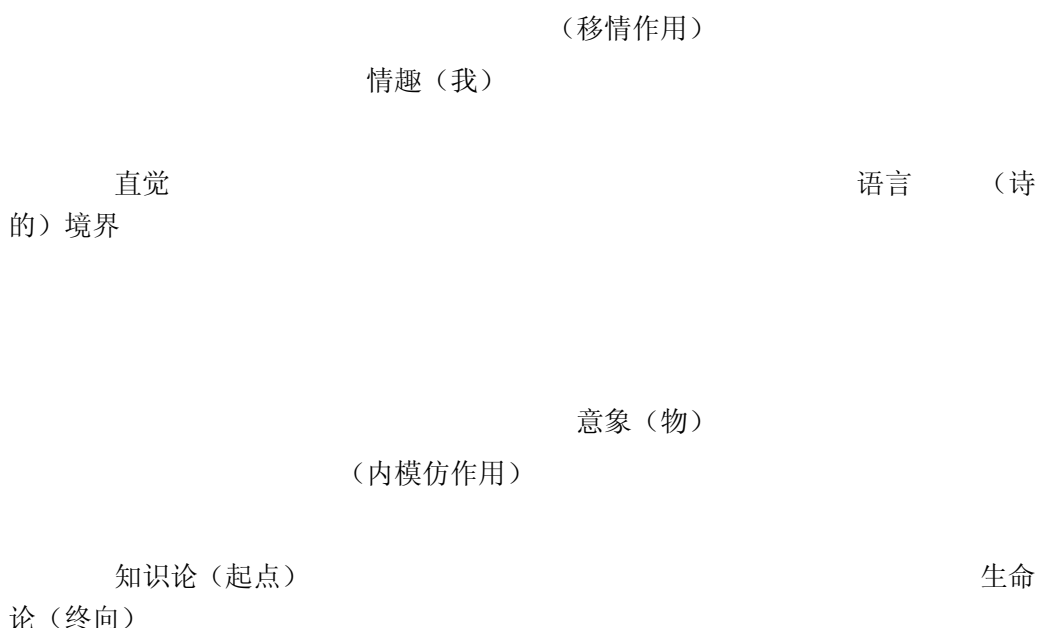
重要的是，王国维将境界作为“本”而明确地提将出来：“严沧浪《诗话》谓‘盛唐诸公，唯在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处，透彻玲珑不可凑泊。如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷。’余谓北宋以前之词亦复如是。但沧浪所谓‘兴趣’，阮亭所谓‘神韵’，犹不过道其面目，不若鄙人粘出‘境界’二字为探其本也。”[28]这样，他就将“境界”上升为言说中国艺术之“本”的核心范畴。更明确地说，不仅是言“兴趣”，“言气质，言神韵，不如言境界。有境界，本也；气质、神韵，末也”。按照王国维的看法，兴趣、气质、神韵仅仅是“面目”或“末”，不能舍本而逐末，只有境界才能担当起“本”的重任。

“中国的”美学的较高成就，就是建构和阐发出属于本民族传统的“境界一意境”说，王国维无疑是这一思想传统的创建者，朱光潜、宗白华等许多美学家都紧随其后，面对同一问题都提出了自己的主张。

在朱光潜看来，文学到最高境界都必定是诗，“诗的境界”是艺术之境的颠峰。他从诗出发，操作西方美学话语，来剖析意象构成和境界性质。一方面，朱光潜在排除严羽“兴趣”、王士禛“神韵”和袁枚“性灵”后，拈出王国维“境界说”作为诗境的古典来源。另一方面，他扎根于尼采“酒神—日神”关联来诠释情趣与意象、情与景、物与我的既隔阂冲突又达到调和的根本关系。如此一来，诗的境界（其实是意象）就成为情与景的契合，物的意蕴深浅与人的性分深浅成正比例。直觉是起点，而意象含着见者的创造。因此，“象”（意象）不离“见”（直觉）的活动，境界在直觉内完成独立自足的意象。

进而，朱光潜在双重路向论证情境和意象、物与我的交流互贯和循环往复：一种方向是从我到物，“以人情衡物理”，这是“移情作用”（empathy）；一种方向是

由物到我，“以物理移人情”，这是“内模仿作用”（inner imitation）。[29] 同时，情趣意象又与语言打成一片，最终情景忻合无间而物我两忘。这样，朱光潜的诗境论可以图示如下：（注：此表暂无法显示箭头方向）



仍需指明，朱光潜直觉论与克罗齐的“直觉即表现”并不相同。在他看来，克罗齐表现说可列为等式：情感+意象=直觉=表现=创造=艺术活动；而自己的表现说则为：情趣+意象+语言=表现（转达=艺术活动）。[30] 在知识论上，朱光潜修正克罗齐而视语言与情趣、意象的互动过程同时发生；而他所独有的人生论却为西学所没有，诗境是作诗者和吟诗者共同的价值取向，它最终落归在本土美学的生命论层面。

意境是一种特殊的艺术境界，浓缩着华夏民族审美的最高智慧。如果说，朱光潜的“诗境论”仍是以知识论为起点、以生命论为指归，更多地还是在“以西释中”的话；那么，宗白华的“意境说”则更多浸渍了传统本土文化的元素，完全是“中西合璧”地对意境做作出独特的阐发。

在宗白华看来，可以从共时性和历时性两个方面来考察意境。就共时性而言，“意境构成的基本要素是：情与景的结合；有限与无限的统一；审美空间的形成。”[31] 相形之下，朱光潜则只将诗的境界理解为情趣与意象、情与景的统一。当然，这种统一是艺术的普遍性质，也仅是意境基础的构成。同样，宗白华也视意境为情与景（意象）的“结晶品”。进而，朱光潜提出：“诗的境界是理想境界，是从时间与空间中执着一微点而加以永恒化与普遍化……诗的境界在刹那中见终古，在微尘中显大千，在有限中寓无限。”[32] 宗白华几乎同出一辙，他引用勃莱克的诗（一花一世界 / 一沙一天国 / 君掌盛无边 / 刹那含永劫）与道灿的诗（天地一东篱，万古一重九）互证，说明意境的“喻无尽于无限，一切深灭者象征着永恒”。[33]

显然，宗白华这种融有限个体入宇宙无限的华夏品质与欧洲文化并不相同。其一，中国人不是象浮士德那样“追求”无限，而是在一邱一壑、一花一鸟中“发现”或“表现”无限，体现出悠然意远而又怡然自足的姿态。其二，这种有限里藏无限，

又不同于德国谢林式的从特殊中见绝对，而是生命个体向生命整体的复归，甚至从器物中窥见到生命的旋律。其三，中西美学的“境界层”不同，包孕无限的“虚灵”境界为西方“写实”境界所阙失。

这里，就关涉到意境的“审美空间”，也就是宗白华所说的画境的“灵的空间”和书法的“空间意境”。这个终极层面是向景外之景、象外之象的超越，它既包含象又蕴涵着象外的“虚”、“空”，从而呈现出“道”化“气”运的全幅人生天地的图景。

从历时性来说，宗白华的贡献在于“动”态地诠释意境，并把意境各阶段同主观价值连通起来。他认定艺术意境不是“单层的平面的自然的再现”，而是动感的“境界层深的创构”。这“创构”历经着三层次：

意 境 的 历 时 性 过 程			
境界的层次	直观感相的模 写	活跃生命的传 达	最高灵境的启 示
对应的 古典美学范 畴	“情”（心灵 对印象的直接反映）	“气” （“生气远出”的生 命）	“格”（映射 人格的高尚格调）
主观的价值	美的价值	生命的价值	心灵的价值

在宗白华看来，意境的历时展开是境界层层升华的过程。始境以“情”胜，心灵描摹物象而熔铸出审美意象，朱光潜的诗境论就建基在这一层面。所谓“澄观一心而腾踔万象”，这是意境创构的始基。又境以“气”胜，艺术境界必然要显现出“至动的生命”，从而赋予意境以生命的活跃生化。终境以“格”胜，意境的顶点是要达及“最高灵境的启示”，圆成为“鸟鸣珠箔，群花自落”之境。这种超旷空灵为“禅”境所葆真。

宗白华的意境说深得华夏审美主义的精髓，心境随境界上升而渐次澄明。依他的整体思想，艺术的“价值结构”与意境之过程是“同构”的。[34]“直观感相的模写”对应着的主观感受即“美的价值”，主体审美构成融进意境的入口。进而，“活跃生命的传达”呈现出“生命意趣的丰富与扩大”，对应的是“生命的价值”。但生命作为沟通人与有机体的“意趣”，并不是意境的最终归宿。艺术心灵虽然充溢着“充实的、内在的、自由的生命”，但艺术境界最终诞生于“最自由最充沛的深心的自我”。[35]因而，意境的特质就在于这“心灵的价值”，亦即心灵深度的感动，它有益于生命的活跃。这同时也是“启示的价值”，宇宙人生最深意义由此生发而出，从而折射人格的格调，并得其“观道”于圆中。

扩而言之，在20世纪上半叶里，“中国的”古典美学虽然处于初创的阶段，但是仍取得了一定的理论成就，为后世的研究奠定了基本的“理论范式”和“言说方式”。其中，比较重要的有：陈衡恪的《文人画的价值》（1921）、朱光潜的《无言之美》（1924）、丰子恺的《中国画的特色》（1926）、刘海粟的《中国绘画上的六法论》（1931）、孙燮的《中西画法之比较》（1933）、宗白华的《论中西画法的渊源与基础》（1934）、宗白华的《中西画法所表现的空间意识》（1936）、滕固的《诗书画三种艺术的联带关系》（1938）、岑家梧的《中国画的气韵与形似》（1940）、朱光潜的《乐的精神和礼的精神——儒家思想系统的基础》（1942）、宗白华的《论

《世说新语》和晋人的美》(1941)、朱光潜的专著《诗论》(1943)、宗白华的《中国艺术意境之诞生》(1943)、邓以蛰的《画理探微》(1947)、伍蠡甫的《中国绘画的意境》(1947)、钱钟书的《中国诗与中国画》(1948)等等。

总而言之,从美学“在中国”到“中国的”美学,经过了一个历史性演变的复杂过程。如上所见,“中国的”美学起码有两层涵义。第一层是指中国古典美学,亦即在有了“美学视界”之前的原生的中国美学形态,在时序上基本上就是王国维之前的传统美学,这些美学思想是“有美而无学”的,是舶来“美学视界”后返照自身传统而生发出来的。第二层则是指除了中国古典美学之外的“中国的”美学研究,既包括“中国的”美学原理也包括“中国的”西方美学研究。

实际上,美学如何在东方这片神奇的土地上落地、生根、发芽的过程,还有许多值得深入的工作要去做,这种历史性的勘查对于“中国的”美学的未来发展,无疑是具有重要意义的。

(本文的部分章节发表于《文艺研究》2006年第2期,更名为《美学的传入与本土创建的历史》)

From “Aesthetics in China” to “Chinese Aesthetics” :

A Short History of Aesthetics

Liuyuedi (Institute of Philosophy of Chinese Academy of Social Science,
Beijing, 100732, China)

ABSTRACT: This article describes a short history of Aesthetics : from “Aesthetics in China” to “Chinese Aesthetics”. It includes four parts: firstly, how Chinese modern term “meixue” (beautology) was created ; secondly, how Aesthetics was constructed as a principle in China; thirdly, how “Chinese Aesthetics” was founded really; fourthly, how “Chinese traditional Aesthetics” was established in Hermeneutics’ perspective.

KEY WORDS: meixue Aesthetics in China Chinese Aesthetics

[1] “美学在中国”与“中国的美学”的独特提法,最早是高建平先生在2004年《国际美学年刊》上提出并加以论证的,参见 Gao jianping, *Chinese Aesthetics in the Context of Globaliazation, International Yearbook of Aesthetics:Aesthetics and/as Globalization*, Volume 8, 2004, p. 59~75.

[2] 吕澂:《晚近的美学说和〈美学原理〉》,教育杂志社1925年版,第3页。

[3] 维隆(1825~1889)是19世纪末法国著名美学家,他的这本《L’ esthétique》(即《美学》)出版在1878年,与法国当时流行的美学观念不同,其核心观点是认为:艺术是感情(émotion)的表达,感情靠着外表的线条、形状、色彩的结合或靠着具有一定节奏的动作、音响或言语的连续而表现出来。

[4] 这份新材料的介绍,参见李心峰:《Aesthetik与美学》,《百科知识》1987年第1期。其中,那个名为高山樗牛(旧译称之为高山林次郎)的学者,他后来也接受了“美学”的译法,他的专著《近世美学》被中国学者较早地多版本译介过来,其中认定:“美学者,研究美之性质及法则之科学也”(《近世美学》,刘仁航译述,上海商务印书馆1919年版,第2页)。

[5] 今道有信：《东方?美学》，1980年版，序文第1页，中译本见《东方的美学》，蒋寅等译，三联出版社1991年版。

[6] 今道有信编：《讲座美学》第一卷《美学的历史》，东京大学出版会1984年版，第7页。

[7] 特别是在19世纪末叶那个时期，与维隆《L' esthétique》的出版同一时代，“英国的美学作家往往不是凭着‘美’所固有的性质，而是凭着趣味来判定‘美’的，而且这样的情形越来越常见，于是‘美’的问题就被‘趣味’的问题所代替了”（列夫·托尔斯泰《艺术论》，丰陈宝译，人民文学出版社1958年版，第33页）。

[8] 叶朗：《中国美学史大纲》，上海人民出版社1985年版，第34页。

[9] 黄兴涛：《“美学”一词及西方美学在中国的最早传播》，《文史知识》2000年第1期。

[10] 黄兴涛：《“美学”一词及西方美学在中国的最早传播》，《文史知识》2000年第1期。

[11] 聂振斌：《中国近代美学思想史》，中国社会科学出版社1991年版，第56页。

[12] 李心峰：《Aesthetik 与美学》，《百科知识》1987年第1期。

[13] 聂振斌：《近代美学刍议》，见《中国审美意识的探讨》，宝文堂书店1989年版，第195页。

[14] 王国维在1901年翻译的《教育学》和1902年翻译的《教育学教科书》、《心理学》，其中也有关于美学的部分，但显然不具有上两部译作那种学科定位的意义，尽管1902年王国维译《心理学》还曾单列出“美之学理”一章。

[15] 王国维：《哲学辨惑》，见《王国维美论文选》（刘刚强编），湖南人民出版社1987年版，第127页。

[16] 徐大纯：《述美学》（原文发表于1915年），参见《美与人生》，商务印书馆1923年版，第10页。

[17] 萧公弼：《概论·美学之要义及其地位》，转引自叶朗总主编：《中国历代美学文库》近代卷（下），高等教育出版社2003年版，第661页。

[18] 梅伊曼在他的《美学的体系》里认定，美学研究的对象包括：艺术创造活动、艺术作品、艺术欣赏和审美判断、艺术文化或审美文化。如此看来，在20世纪80年代在中国才开始倡导的“审美文化”研究，其实，早在近一个多世纪之前就被提出，而且，宗白华和滕固先生在艺术文化学方面都颇有建树，可以被视为是中国审美文化研究的先驱。但是“艺术文化”一词最早在徐蔚南的《艺术家及其他》（上海真善美书店1929年版）的《台湾生蕃的艺术文化》一文中才开始出现，其他方家的艺术文化学思想，参见拙文《深描20世纪中国艺术文化学》，《民族艺术》2004年第4期。

[19] 蔡元培：《美学的进化》，原载《北京大学日刊》1921年2月19日，见《蔡元培美学文选》，北京大学出版社1983年版，第126页。

[20] 笔者在北京大学哲学系李醒尘先生的家里，曾看到过宗白华先生送给主人的一本《美学的体系》，上面许多页上都有宗白华先生用德文批注的“gut!”（好!）。

- [21] 宗白华：《美学与艺术略谈》，原载《时事新报·学灯》1920年3月10日，见《宗白华全集》第1卷，安徽教育出版社1994年版，第203页。
- [22] 吕澂：《现代美学思潮》，商务印书馆1931年版，第28页。
- [23] 吕澂：《美学概论》，商务印书馆1923年版；《美学浅说》，商务印书馆1931年版；《现代美学思潮》，商务印书馆1931年版。
- [24] 陈望道：《美学概论》，上海民智书局1927年版，见《陈望道文集》第2卷，上海人民出版社1980年版。
- [25] 范寿康：《美学概论》，商务印书馆1927年版。
- [26] 参见拙文《中国20世纪二三十年代审美主义思潮论》，《思想战线》2001年第6期；《实践与生命的张力——从20世纪中国审美主义思潮着眼》，《人文杂志》2004年第6期。
- [27] 王国维：《孔子之美育主义》，见《王国维美论文选》，第6页。
- [28] 王国维：《人间词话》，见《蕙风词话人间词话》，人民文学出版社1960年版，第194页。
- [29] 《朱光潜美学文集》，第二卷，上海文艺出版社1982年版，第53页。
- [30] 《朱光潜美学文集》，第二卷，第83页。
- [31] 王兴华：《中国美学“意境论”新探》，《南开学报》1996年第5期。
- [32] 《朱光潜美学文集》，第二卷，第50页。
- [33] 宗白华：《艺境》，北京大学出版社1987年版，第160页。
- [34] 宗白华：《艺境》，第77~80页。
- [35] 宗白华：《艺境》，第176、160页。