

July 2024

From Cultivation to Liberation: The Theory of Artistic Autonomy in China

Liming Feng
wdzwflm@163.com

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>

Recommended Citation

Feng, Liming. 2024. "From Cultivation to Liberation: The Theory of Artistic Autonomy in China." *Theoretical Studies in Literature and Art* 44, (2). <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol44/iss2/8>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

从教化到解放：艺术自律论的华夏旅行纪略

冯黎明

摘要：艺术自律论这一现代信念是文艺复兴至启蒙运动时期一系列的历史和文化事件以及形而上学的知识学传统等综合作用的产物。“美的艺术”观念是艺术自律论形成的关键机制。中国古典文化中也出现过审美伦理和形式自主意识，但是中国古代艺术哲学并不以“审美”为规定性制定艺术本体论，因此也就没有形成自足、自洽和自律性的艺术观念。大一统的社会结构模型阻止了社会实践场域的结构分解，“二元对应式类比联想”的汉语思维方式抑制了形而上学的形式本体论，这些因素抑制了艺术自律论的生长。近代以来的西学东渐使得艺术自律论在五四时代蔓延于审美文化场，但是“救亡压倒启蒙”的悲情历史让自律性艺术始终未能取得主流地位。

关键词：艺术自律论； 美的艺术； 汉语思维； 大一统

作者简介：冯黎明，文学博士，湖北民族大学特聘教授，主要从事西方文论与现代审美文化研究。通信地址：湖北省恩施州恩施市学院路39号湖北民族大学文传学院，445000。电子邮箱：wdzwflm@163.com。

Title: From Cultivation to Liberation: The Theory of Artistic Autonomy in China

Abstract: The modern belief in the theory of artistic autonomy is the result of a series of historical and cultural events, along with the epistemological tradition of metaphysics from the Renaissance to the Enlightenment. The concept of “fine arts is the key mechanism for the formation of the theory of artistic autonomy. Aesthetic ethics and formal autonomy also manifested in Chinese classical culture; however, ancient Chinese art philosophy did not adopt “aesthetic” as the criterion for formulating art ontology. Consequently, it did not develop the art concept of self-sufficiency, self-consistency and self-discipline. The unified social structure model prevents structural decomposition in the field of social practice, and the Chinese approach of “binary corresponding analogical association” inhibits metaphysical formal ontology. These factors impede the development of the theory of artistic autonomy. The eastward expansion of Western learning in modern times allowed the theory of artistic autonomy to spread in the field of aesthetic culture during the May Fourth Period. Still, the tragic history of “salvation overcoming enlightenment” prevented the art of autonomy from achieving mainstream status.

Keywords: art of autonomy; art of beauty; Chinese thinking; great unification

Author: Feng Liming, Ph. D., is a distinguished professor in the School of Literature and Communication, Hubei Minzu University. His research interests include literary theory and modern aesthetic culture. Address: School of Literature and Communication, Hubei Minzu University, 39 Xueyuan Road, Enshi 445000, Hubei, China. Email: wdzwflm@163.com.

作为一种现代信念，“艺术自律论”虽然在百年前即传入中国，但至今也未能在“后发现代性”的中国社会中得到完全的认可。比如最能体现自律特性的所谓“纯艺术”——那种为西方近代审美文化所崇信的、以所谓“非指涉性”的形式游戏

为文本表征的、以超越世俗生活世界的审美伦理为价值指向的现代艺术——就难以在中国知识界得到完全的认可。尽管在经济和工业技术领域里中国社会已经显现出现代世界的一些基本品性，而且在精英圈中间现代文化，甚至后现代文化也

常常成为人们谈论的主题,但是那种不食人间烟火的“自律性艺术”,仍然被视作艺术精英们故作姿态的孤芳自赏。对于大多数中国知识分子来说,对于生活世界的叙述、理解和评判是艺术必须具备的基本属性,因此区隔于生活世界的自律性的纯艺术并非真正的艺术,“真正的艺术”必须具有所谓“生活气息”。尽管在20世纪20年代到30年代曾经出现过唯美主义运动,从80年代至今出现了先锋艺术实验,但是我们看到的一个基本事实是中国的自律性艺术实验缺乏形成体制化的能量,艺术自律论也没有能够借助于唯美主义运动和先锋艺术实验而进化出学科化的理论话语系统。艺术自律论在中国审美文化界未能展开为普遍观念,造成这一历史现象的主要原因还是中华文化基因与西方文化基因的差异,具体说来其中根本性的原因有三:其一是“大一统”的社会共同体结构方式极大地抑制了市民社会的生长空间,而市民社会所导致的社会实践的场域分解才是艺术自律论产生的历史根源;其二是“汉语思维”形成的“二元对应式类比联想”的存在论哲学阻止了艺术场的“系统分化”机制,此种思维方式运行的结果乃是艺术的“兼容性”而非“个别性”的存在状态,“兼性”意味着艺术无法斩断它跟世俗世界的关联;其三是近代的“悲情历史”使得走出古典范式的中国现代艺术长时间承担着“救亡”的历史任务,这一任务是如此重要,以至于“象牙塔化”的自律性艺术市场狭小。

一、“美善相乐”与“美的艺术”

艺术自律论是一种现代信念,这一信念以艺术跟日常生活的区隔为基本原则定义艺术的属性,它用审美伦理、形式游戏、个人独创性等概念为艺术的存在赋予本质并解释艺术的意义、价值和结构。自从康德美学将自律论展开为一种普遍信念,审美现代性就逐渐在艺术自律性的基础上形成了一种现代主义的艺术体制。在古典时代的审美文化中,无论西方艺术还是中国艺术,都未能将某种隐性的自律性倾向展现为显性的艺术自律观念。因为古典文明的同一性结构秩序,所以古典艺术都是依附在“神性”或者“德性”之下,作为一种生产技艺或者表达手段而存在的。相比较而言,古典时代的西方艺术更多地依附于“神性”,

中国古典艺术则更多地依附于“德性”。西方艺术自文艺复兴时期开始启动了自律性程序,这一程序的启动当然有很多的原因,比如市民社会的展开推进了社会实践场域的结构分解,再比如形而上学的“形式本体论”与形式主义艺术的“异质同构”,还有“天才论”的艺术观念传统,等等。单从艺术哲学的角度来看,“美”和“艺术”在文艺复兴时期结合以至于发展出来“美的艺术”这样一种以审美“纯化”艺术的理论,艺术哲学的这一进程,终于在启蒙之后带领西方艺术走出了古典范式,进入以自律论为“第一原理”的审美现代性艺术体制。^①中国古典社会的文化实践中并不缺乏审美意识,我们缺乏的是以审美定性艺术的“美的艺术”,准确地说我们缺乏的是“归结为单一原理的美的艺术”。中国古典艺术是一种存在于伦理、政治、知识、宗教等多重社会实践之间的“兼性文化”,因此它不可能凭借着“单一原则”的力量独立于生活世界。

徐复观先生在《中国艺术精神》一书中梳理了中国艺术的两种精神传统。其一是孔子对于音乐艺术的认识,即所谓“美与仁的统一”(徐复观11—17);其二是庄子关于人生艺术化的想象,即所谓以“游”为内涵的“精神的自由解放”(徐复观52—60)。这两种艺术精神的共同点在于以伦理解释艺术,只不过孔子强调伦理和艺术二者间的合作,而庄子则主张伦理生成于艺术活动。就像希腊的两种艺术观念——柏拉图和亚里士多德——虽然对于艺术的认知功能有不同的看法,但是两种艺术观念都将艺术纳入“认识真理”的范畴中。从孔子和庄子对于艺术的认识来看,他们都认可“美”在艺术中的存在和功能,但是他们都不认可“美”具有相对于“善”的独立性,也就是说,在作为中国艺术精神起源的孔子和庄子的艺术哲学中,所谓“审美自律”是缺乏合法性的。当然,柏拉图和亚里士多德也不认可艺术的审美自主性,只是他们的形而上学在方法论上给予形式主义和审美主义以生成的条件,因为形而上学本身就通向“形式本体论”,而“形式本体论”又为艺术中的“形式自主性”奠定了基础。

艺术自律论建立在审美伦理和形式主义这两块基石之上,而这两块基石“拼合”共建自律性艺术大厦则起始于“美的艺术”——这一观念的提出意味着艺术依据“美性”摆脱了“德性”和“神

性”的统治而获得了自主性的身份。在古典时代中西审美文化中,审美主义伦理和艺术形式的初步自觉都并不罕见;直至近代文化,“美的艺术”才将西方艺术推入自律性的专行轨道,而中国艺术由于没有出现以“美”为艺术定性的观念革命,因此艺术自律论一直处于隐而未发的状态。在儒学的艺术哲学里,形式美不可以脱离伦理的限定而“自我表现”,比如《论语·八佾》评《韶》是“尽美矣,又尽善也”,评《武》是“尽美矣,未尽善也”,《论语·雍也》表述为“质胜文则野,文胜质则史”。这种美善二元论的观念消除了“形式美”自主化的可能性,因而也就消除了借助于自主性的形式美而达成艺术自律的机制。中国古典艺术尽管也认可形式美具有相对独立的某些品格,但是并不认可形式美具有为艺术“定性”的功能,因为形式美必须在“美善相乐”(《荀子·乐论》)中才具有存在的意义。中国古典艺术史上不可能出现像样式主义(maniera)那样的形式自主性实验,对于中国古典艺术来说,美的形式只是至善之道的一种表达手段而已。

在老、庄的艺术哲学里,形式美或许具有某些自主性存在的属性和功能,但是自主性的形式美却阻扰着人们通过“心斋”“坐忘”升入“逍遥游”的精神自由境界。老子说“五色令人目盲,五音令人耳聋”(29);《庄子·天地》也称“五色乱目,使目不明”,“五声乱耳,使耳不聪”(32)。尽管老、庄艺术精神推崇审美化的人生态度,但是他们似乎并不认可艺术的形式美,更不认可以自主性的形式美来诠释艺术的存在性。在西方审美文化史上,柏拉图也曾经排斥艺术的形式美,他认为比如诗歌的形式之美阻碍了人们对于真理的认知。但是随着文艺复兴时期“美的艺术”观念蔓延开来,艺术脱离了“认知真理”的存在性而获得了所谓“审美形式”的存在性,这一转变的后果当然就是自律性艺术现身江湖。中国古典艺术哲学似乎比西方艺术哲学更看重审美伦理,而且也不排斥具有相对的自主性的形式美,但是中国艺术没有出现“美的艺术”,即没有出现以“美”为一元论存在属性的艺术,所以中国艺术缺乏一种走向审美现代性的自律论动力。

中国古代的艺术评论经常使用形象类比性的术语来描述形式的美学意义,诸如“神韵”“风骨”“气韵”“格调”“意境”等,用这些术语描述形式

美看似有可能推理出来一种形式自主性的艺术存在论,但是中国古代的论者们将形式描述限定在“审美感受”的表达范围内,完全无意于将形式美的描述提升为一种存在论意义上的关于艺术本质的属性定义。苏轼评吴道子说:“道子画人物,如以灯取影,逆来顺往,旁见侧出,横斜平直,各相乘除,得自然之数,不差毫末,出新意于法度之中,寄妙理于豪放之外,所谓游刃有余地,运斤成风,盖古今一人而已。”(《苏轼文集》2210)这段话精妙地辨析了吴道子画作的人物造型特征,但是一旦涉及艺术的本体论问题,苏轼便回避这种精妙造型可能生成的定性功能,大谈“物之无常形者必有常理,画者须得其理”“神与万物交,智与百工通”(《苏东坡集》36—37),等等。中国古代艺术理论有许多关于形式美的细致描述,但这些描述无论如何也不会艺术哲学中被扩展成为一种以形式自主性为首要原理的艺术本体论,比如像康德那样推理出来“形式的自由游戏”作为艺术的本质规定性。石涛的“一画论”在中国古典艺术哲学中大概要算一个“另类”,因为“一画论”本质上非常接近“审美形而上学”。《画语录》写道:“一画者,众有之本,万象之根;见用于神,藏用于人,而世人不知,所以一画之法,乃自我立。立一画之法者,盖以无法生有法,故以有法贯众法也。夫画者,从于心者也。”(石涛 327)这似乎是要把绘画艺术视作超然之道的表现,但是当石涛宣称“搜尽奇峰打草稿”时,他的“一画论”就注定不会形成一种非指涉性的“无物象绘画”,更不会走向“纯粹造型”。跟苏轼的形式分析没有激进化为一种形式本体论的艺术哲学、石涛的“一画论”没有激进化为“纯粹造型”一样,叶燮列举的诗人的主体能力(才、胆、识、力)也没有激进化成为一种先验主义的“天才论”,即所谓“在我者四”的“才胆识力”并没有超越甚至对立“在物者三”的“理事情”,因此艺术家也不可能成为超凡脱俗的“美学人”。

出现于15—16世纪的“美的艺术”概念,将西方艺术带入了“自由的艺术”的发展轨道,而“自由的艺术”的最后归宿必然就是艺术在人类社会实践中的独立自主。在西方艺术一步步地走向自律性的时代,中国艺术则在古典的同一性社会秩序的规训下继续着那种“外师造化,中得心源”的兼性定义范式,以“执两用中”式的谨慎绕

开了形式美的自主性和纯粹性,尽管古典智者们对于审美意识、审美伦理、审美形式多有感悟,但是他们坚决拒绝这些东西脱离伦理、脱离物象、脱离生活世界,超然地把艺术变成一场审美形而上学的“逍遥游”。我们可以想象,如果没有西方现代性的冲击,中国艺术将一直延续着古典范式,很难自觉地提出自律论的艺术观念。单从艺术哲学对于艺术的定性诠释来看,在形而上学缺席的思想文化语境中,形式美的描述没有形成一种形式自主性的艺术本体论,这一点大概就是中国艺术在近代没有朝向自律性发展的思想原因。

二、市民社会与艺术家的职业身份

从社会学的角度看,艺术自律论这一现代信念得以生成的根本原因乃是西方社会在近代出现的市民社会。市民社会扩展蔓延的直接后果就是“人类社会实践场域的结构分解”,^②此一后果即现代性工程之历史主题。市民社会自身就是一种多重身份族群、多重实践场域相互链接的聚合性社会空间,它不仅必然地跟国家相分离,而且其自身也天生地倾向于社会结构的公共性和多元化。由于现代性的社会实践场域的结构分解的展开,现代性工程解构了古典时代的同一性秩序,这就使得各场域的社会实践都必须论证自身的存在合法性。“一切坚固的东西都烟消云散了”,因此艺术也就需要“为自己立法”。文艺复兴之后的欧洲审美文化用“美的艺术”确证艺术的自律属性,正是艺术界回应“人类社会实践场域的结构分解”这一历史必然要求的一种知识学策略。而艺术界则借助于“美的艺术”生成的自律性动力,将艺术自律论一步步地推进,以至于推进到先锋艺术的激进形态。

中国古典社会的结构特性是所谓“大一统”。自从《春秋公羊传·隐公元年》提出“大一统”说法,这一概念就成为中国古典社会的最高政治理想。“秦制”建立后,大一统演变为以君主专制和宗法社会为特性的绝对主义国家,这种固态化的共同体将天下主义的伦理理想、王朝体制的政治结构和宗族社会的基层组织聚合为一个内循环的生活空间,极大地强化了结构体的稳定性。谭嗣同在《仁学》中说:“两千年来之政,秦政也,皆大盗也。”(58)章太炎曾作《秦政记》为这种大一统

政治制度辩护,但是他也认为秦政是中国政治的传统。冯天瑜先生在《中国文化生成史》中分析道:

综合比较周、秦二制,周制走向现代宪政国家似较易,从世界史观之,能顺利进入现代宪政国家的,几乎都是封建传统(相当于周制)深厚的国家。反之,大一统帝国(相当于秦制)要转进现代宪政社会,其过程更为曲折艰难。[……]秦汉以下儒者一再吁请抑制秦制、复兴周制(如恢复众卿朝议制,太学监国制以及国人参政制、学校议政制),然效果不彰,而君主独裁则愈演愈烈,其原因不能仅仅归结为帝王强化权力的私欲,背后还有秦制对维护国家大一统的实效性在发挥作用。(548—549)

大一统的政治体制体现了农耕文明特有的内循环结构特性,维持了王朝政治的稳定和持续,所以有学者认为中国传统社会具有一种“超稳定结构”。^③黑格尔认为中国和印度“可以说还在世界历史的局外”,他说中国“无从发生任何变化,一种终古如此的固定的东西代替了一种真正的历史的东西”(黑格尔 180)。欧洲历史上的那种社会制度属性和生活世界的基本结构的革命性变动,在秦至晚清的中国从来没有发生过,这里发生的只是改朝换代、江山易姓,因此欧洲历史上发生的那些“文化革命”在中国几乎也不曾见到。对于缺乏“大一统”体制的欧洲来说,族群、地方、行业的分解甚至分裂,随时都可能因为某个历史事件的发生而出现,比如中世纪晚期市民社会的发展导致了宗教改革发生,宗教改革的发生又导致了基督教世界的分裂,基督教世界的分裂进而导致了所谓“新教伦理”的蔓延……与此相应的是,世俗世界中的族群分解导致了作为“杰出人物”的艺术家群体的形成并介入社会实践。以独立自主性的身份介入社会实践的艺术家群体一旦生成,他们便需要一种对于他们独立自主的社会身份进行合法性论证的思想资源,于是在市民社会与贵族国家分离以至于对立的近代欧洲必然地出现了建立在“美的艺术”概念上的艺术自律论,因为这一论说能够为艺术家群体提供自主性的社会身份合法性论证。可以说,康德关于“天才”、关于“形

式游戏”、关于“无功利性”等的论证,乃是文艺复兴后欧洲市民社会兴起进而出现社会实践场域的结构分解的应然性后果。

相比较欧洲,中国在10世纪之后则是“大一统”的社会结构走向强化。欧阳修在《正统论》中说:“《传》曰:君子大居正。又曰:王者大一统。正者,所以正天下之不正也;统者,所以合天下之不一也。”(116)中国知识分子的“正统”理想将社会世界的结构形塑为一种由中心到边沿的“同构延伸”形态,这一形态尽可能地抑制了市民社会与国家的分离。在具有相对自主性的市民社会无法历史性展开的社会生态中,开放性的公共领域是无法想象的,因而社会实践场域的结构分解更是无法想象的。中国古代知识分子之所以要把“出仕”作为唯一的价值定向,就是因为社会实践场域的结构分解的被抑制导致自主性的社会身份族群的“分化”无以实现。如果艺术家不能以独立自主性的身份族群进入社会实践,比如像15世纪开始出现在尼德兰地区的圣路加公会(Sint-Lucasgilde)那样的艺术家行会对于艺术职业活动的自主性管理,那么艺术家就很难改变古代艺术家的被雇用的工匠的地位,因而为艺术家在社会实践中“自立门户”提供知识学依据的自律论艺术哲学也就失去了生成的动因。中国近代的审美文化场没有提出艺术自律论的重要原因就是艺术家职业族群的自主性没有形成,或者说没有出现市民社会扩展带来的社会实践场域的结构分解向艺术家族群提出“自立门户”的历史性要求。

跟西方社会一样,古代中国的艺术家的社会身份都是工匠,是被贵族或者政府雇用的技工,属于“士农工商”中的“工”,如《周礼·考工记》就记载有“设色之工”。但是中国古代的画工、乐工是要纳入官府的管理的,而希腊的米隆、菲狄亚斯却享有自由之身。《庄子·田子方》中讲述的那个“解衣般礴”的故事,其主人公就是“画史”,有着政府官员的身份。五代时期出现画院,杰出艺术家都被纳入政府管理体系,以创作“命题图画”为生。唐以后,文人画逐渐占据艺术界的首要位置,这种被称为“士大夫的写意画”的作品表达的是一种士大夫们“治国平天下”之余的闲情逸致,或者是他们壮志未酬之后寄情山水的野趣。文人们的社会身份本来就是“官员”,艺术只是他们的业余爱好或者彰显文雅气质的一种方式而已,他

们甚至看不起职业技艺精湛的画工。文徵明画艺不凡,但是科场失意,以贡生身份得到推荐任职翰林院待诏,状元出身的姚涑、杨维聪讽刺道:“我衙门中不是画院,乃容画匠处此耶?”(何良俊125)可见画文人画的文人并不承认自己具有艺术家身份,而画院画的画工们又只是以工匠身份入仕的政府职员,至于那些在民间卖艺为生的艺术职业从业者,因其成就有限而无以形成具有思想意义的族群性的身份实践。文人画家们大都是职业官僚,而他们又代表了古代绘画艺术的最高成就,这种状况一直延续到晚清。可见西方近代社会中出现的那种以自主性社会身份进入社会实践的艺术家群体,在中国一直没有完整地形成。

艺术家作为一个具有自主性社会身份的族群得以形成并进入社会实践,这是艺术自律论现身于思想文化界的必要前提。从文艺复兴到启蒙时代,欧洲审美文化演变的一个重要主题,就是艺术家社会身份族群的出现、扩展和提升,以至于在19世纪的唯美主义运动中形成了以所谓“波西米亚人生活”为特征的艺术家的审美主义职业伦理。中国社会的大一统传统抑制了市民社会的发展,进而抑制了社会实践场域的结构分解,因而具有自主性社会身份的艺术家族群一直未能形成规模,这一点乃是艺术自律论没有能够在中国近代艺术史上演化为体制性观念的社会学缘由。

三、汉语思维与审美形而上学

艺术自律论是西方形而上学在艺术领域里的延伸。形而上学以一套抽象的形式化概念和逻辑关系解释存在,^④它排斥性地将存在的本质归结于某一终极性、总体性的判断之下,比如亚里士多德的《形而上学》开篇即宣称“求知是所有人的本性”(27),这就是一种关于“人”之存在性的形而上学判断。亚里士多德以形而上学为“第一哲学”,其至高无上的目的在于解释存在的本质规定性,比如倘若我们试图用“逻格斯”这一抽象概念解释存在之本性,这就意味着我们落入了“形而上学”之思。从希腊到黑格尔的西方思想文化史几乎可以说是一部形而上学的历史,同时形而上学也是西方文明率先步入现代性的动力之一,这是因为形而上学为现代知识的“形式化”设定了生成机制,诸如现代物理学的那些公式、定义等

形式化的知识型,都是形而上学化的知识生产方式的产物。在艺术哲学领域,形而上学同样影响深广,我们甚至可以说西方的艺术哲学就是一种形而上学的艺术论,比如从柏拉图用“模仿”定义艺术的属性到黑格尔关于艺术美的定义(美是理念的感性显现),西方艺术哲学一直就在找寻关于艺术的本质规定,试图以某一终极性的、总体性的、一元论的、决定论的抽象概念或者公式对艺术的存在性作出界说。这种界说划分了“类”与“非类”——亦即艺术与非艺术——之间的界限,此界限进而凸显了艺术的“孤立性”。

形而上学化的艺术哲学何以成为艺术自律论的推动力呢?这是因为形而上学具有一种将存在纯粹化并赋予其自主性的能量,就像毕达哥拉斯以“数理关系”解释世界使得“数理关系”这一属性变成了一种高于并独立于其他任何属性的终极属性。当形而上学延伸至艺术领域,就形成了一种找寻艺术之自主性、纯粹性的本质属性的理论冲动,这一冲动的后果必然就是某种能够显示艺术之“自我”的规定性的表达,这一规定性排斥了“非我”的存在,从而使得“自我”趋于独立。比如,以“审美”来解释艺术的属性就意味着“审美”对于艺术属性的决定性特权,并且意味着“审美”在艺术中对于政治、伦理等的排斥,这种以“单一原则”规定总体属性的做法自然会将艺术推升至自律性的存在状态。还有就是,形而上学具有将知识形式化的功能,因此它跟解构“指涉性”的形式主义有着密切关系,而“非指涉性”的形式游戏恰恰就是自律论的美学愿景,先锋艺术玩弄无物象的形式游戏似乎就是在展开一种“审美形而上学”的实践。所以形而上学不仅具有将艺术“纯粹化”的功能,还具有将艺术“形式化”的功能。就此而言,艺术自律论乃是西方形而上学在艺术哲学中的体现,或者说艺术自律论体现了一种审美形而上学的想象。从思维传统看,被德里达描述为“逻格斯中心主义”的形而上学,奠定了西方审美文化走向艺术自律论的学理基础。

相比较于西方思想中的形而上学本体论的单一性、超验性和排斥性,中国思想的存在论叙述呈现为一种“兼容性”,比如中国思想中的“道”,这一概念兼容了形而上和形而下、意和象、超验和经验等,因此中国思想不可能以单一的抽象属性将存在提纯为某种一元论的规定性,进而艺术也不

能凭借这单一的纯粹性跟大千世界区隔开来。希腊思想将“诗”的属性规定为“模仿”,这一总体性的规定凸显了诗的认知功能而排斥了想象、情感和道德教化,中国的智者则谨慎地回避关于诗的本质性规定,用诸如“兴观群怨”这样的包容性话语予以描述。当“诗”被置于“兴观群怨”四维坐标的定位系统之中,它就失去了纯粹而单一的“自我”,当然也就失去了“与世隔绝”的孤独者身份。“孤独”是形而上学的特权,也是自律性艺术的特权。

美国学者郝大维(David L. Hall)、安乐哲(Roger T. Ames)在史华兹、葛瑞汉等著名学者关于中西思想差异的研究基础上提出,中国思想的特性在于一种非因果性的关联类比思维方式。他们写道:“进行关联思维的人研究的不是因果导向的科学,而是种种具体的、直接的感觉、知觉和想象,它们是以美学的和创作神话的用语连接在一起的。关联思维主要是‘地平的’(horizontal),其意思是,它关涉的是那些具体的、可体验的东西的连接,通常不求助于任何一种超凡的领域。”(郝大维 安乐哲 150)在这种非因果性的关联类比思维的引导下,中国的艺术哲学对于艺术的存在性的论说,通常是用类比性的词语将艺术置于多元因素的关联之中进行叙述,同时拒绝将艺术的属性交给某种单纯的“本因”决定其内涵。刘若愚先生也认为:“总的来说,中国的审美理论不习惯于像亚里士多德、朗吉弩斯和普罗提诺那样对美作抽象的讨论并对审美效果进行分类,而是满足于对审美经验作印象主义的描述、并常常去与感官经验作类比。”(153)不过我们需要澄清的是,中国古代的这种非因果性关联类比思维并不等于一种“混合式”的经验描述,我们不能将其视作一种前逻辑的原始思维。汉语思维的特质可以表述为“二元对应式类比联想”,这一思维方式表现出如下品性:一、以不完全形式化的“状物性”符号为表意概念;二、以类比意象的延异性书写凸显对象的特质;三、二项对应性的关联式陈述。从中国古代的艺术哲学关于艺术属性的界定中,我们可以见出,由此三个特性构型的“艺术学”或者“艺术批评”理论,在根本上设定了艺术跟“大地”之间难以区隔的联结,进而也否决了自律性艺术绝对地超然于生活世界的可能性。

关于汉语跟西方语言的表意机制的差异问

题,自康德到海德格尔、德里达,西方学者多有辨析,其中最为主要的意思大概可以归纳为:西方语言是形式化的符号系统,而汉语则是一种“不完全形式化”^⑤的符号系统,因此西方语言是形而上学性的,而汉语则是文学性的。西方语言的形式化特质引导出一种“不及物性”的形式化知识,而总是保持着关于物象的联想的汉语则以其“物感”的在场而显示出经验世界的表象。以“状物”为表意机制的汉语形成了一种“汉语式”的意义理解方式,这一理解方式跟西方形而上学迥然相异——这就是“物”的在场。就像中国文学永远不可能走到能指自由游戏的“纯文学”地步一样,传统范式的中国艺术也永远不可能出现无物象的“纯粹造型”。中国艺术虽然讲究“离形得似,超以物象”“大音希声,大象无形”,但是同样也强调“形神兼备”“以形写神”,因此中国艺术很难产生“形式本体论”以至于“形式主义”,很难允许艺术脱离大地游戏于形式世界。“形式游戏”是艺术自律论的一个重要论说,其中蕴含着艺术家超越甚至脱离世俗世界的审美理想,这一理想在汉语文化世界中是难以实现的。中国艺术界对于纯粹形式美的认可,应该是五四时代留洋的那一群艺术家从法国带回来的。

形而上学的存在论毫无疑问地会走向所谓“逻格斯中心主义”。这种“中心主义”叙事的后果之一就是“中心”对于“边沿”的排斥,亦即“主体”对于“他者”的遮蔽。如果依据逻格斯中心主义来构建艺术哲学,艺术必然彰显出一种自主性的中心属性,这一属性决定了艺术之为艺术的终极原因。同时,借助于这一具有决定论意义的中心属性,艺术必将排斥性地跟“非中心”因素区隔开来,构成艺术的“绝对自我”并走向自律性。就此而言,西方近代的艺术自律论肇始于文艺复兴时期的杰出人士们用“审美”这一“中心属性”定义艺术。汉语世界的艺术哲学的阐释方式是“延异性”而非“中心性”的,这种阐释方式用序列性的类比概念列举对象的显要属性,尽力回避在中心属性和边沿属性之间设立决定论的因果关系。

西方传统的“架上画”(easel painting)就体现了逻格斯中心主义的理解方式,因为“架上”和“边框”将作为审美中心的“画面”与现实世界隔离了开来,正如德国评论家托马斯·普特法肯引述格林伯格时所言:“格林伯格认为架上画和它

的构图传统是既定的,欧洲绘画的特点就是框架与边界。边框包围了画面将之与观者的世界分离开来。”(61)这一艺术体制强化了“中心”与“边沿”的差异,进而强化了艺术世界和世俗世界的差异。但是在汉语文化世界里,存在是延续性、“星丛式”的,它差异性地不断生成,像平铺在大地上的山水一样无限延伸,其中基本无法梳理出来中心与边沿的因果关系,这一点在中国山水画的“三远”(高远深远平远)构图中得到典型的体现。“三远”构图的关键在于将天下主义伦理的审美想象跟“可居可游”的日常生活想象关联起来,通过消解“边际”而书写出存在的无限延异和非中心性。可以说,西方文化意欲让艺术跟世界相异而中国文化则意欲让艺术跟世界相遇,所以传统中国艺术难以产生那种超越性的自律艺术。

关于汉语文化的知识学“兼性”即多元统合的整体性特质,学界已经有过许多论述。钱穆先生认为:“中国文化特质,可以‘一天人,合内外’六字尽之。”(162)不过在我看来,这种“一天人,合内外”的兼性意义并不等于意义的“杂糅”,我们认真考察一下就会发现,中国思想关于存在的属性界定,表现为一种二元对应式的陈述范式,比如意境、情理、形神、虚实、体性、通变等美学范畴,从构词上看,都是将两个对应性的语义单元结合为一体形成的二重内涵概念。进而在表述某种意义或价值判断的时候,汉语思想常呈现如此形态:“乐而不淫,哀而不伤”“信言不美,美言不信”“外师造化,中得心源”“诗中有画,画中有诗”“言有尽而意无穷”……两个语义单元之间的关系有时是对立性的,有时是互补性的,有时是互涉性的,等等。相比而言,西方思想在作此类表达的时候,常常是以独立的语义单元对于对象作决定论的判断,比如“我思故我在”“美是和谐”“艺术即形式”……在这种决定论的判断指向下,艺术将以排他性的主体地位被凸显出来并获得自律性地位。而在中国的二元对应式陈述下,艺术的存在总是限定性地处于某一个坐标“位置”之上,不可能以单一的属性展示其存在性。如此一来,艺术超越生活世界的非凡身份就几乎无法实现了。

四、20 世纪的变革

古典时代的西方艺术和中国艺术,都不具备

自律性的社会地位。文艺复兴之后,开始踏入现代性之门的西方艺术借助于市民社会、形而上学、人文主义等向着自律性进发,而中国艺术则继续生存在传统社会生态之中,直到民国时代西方艺术破门而入给中国艺术播撒自律论的理念。苏联学者叶·扎瓦茨卡娅认为:“中国绘画从来也不曾‘为艺术而艺术’,它任何时候都会包含完善个性道德的任务。”(257)但必须说明的是,正是因为中国古典艺术从属于伦理,如张彦远在《叙画之源流》中所说,“夫画者,成教化,助人伦”(1),艺术跟伦理发生着密切的关联,而这就可能以审美伦理为观念条件将自律论植入艺术。无论在西方还是中国,古典文化都包含着审美性的伦理诉求,比如中国的庄子哲学、希腊的犬儒学派,还有竹林七贤以及李白、苏轼等人的生活实践,都很典范地践行了审美伦理。庄子讲的那个“解衣般礴”的故事,其中还包含着以审美伦理作为界定艺术之属性的思想端倪——这一思想端倪对于自律论的生成有着极其重要的意义。文艺复兴后,西方艺术哲学将审美伦理与形式主义结合,为自律论规划了观念的大厦,而中国文化中的审美伦理则始终没有能够跟艺术形式结合——在中国古典艺术中,伦理甚至跟艺术形式相互冲突,比如《论语·学而》就称:“巧言令色,鲜矣仁。”所以审美伦理很难跟艺术形式相结合,这阻碍了中国古典艺术接受“美的艺术”观念。

艺术自律论的一些基本观念,比如以审美伦理为人生的意义规划、形式主义的艺术本体论、艺术的个人独创性价值、艺术家社会身份的独立性,等等,这些观念在古典文明中都曾经隐性、弱性地存在过,只是在文艺复兴之后的欧洲社会中,这些观念借助于现代性的社会实践场域的结构分解而得以发展成为显性的以至于强势的文化叙事,与之相反的是,中国社会的体制性停滞一直没有让这些隐性、弱性的观念出现在审美文化的前台。晚清时代,西方文明冲击下古老的中国开始被迫改变,于是出现了早期的现代性表征,尤其是在一些留洋归国的知识分子的思想中,审美现代性的一些观念有了显明的体现,比如王国维在《古雅之在美学上之位置》中就说:“一切之美,皆形式之美也。”(32)这一观念其实是典型的近代德国美学思想的体现。五四运动之后开始兴起的“为艺术而艺术”流派,大概可以算作中国艺术史上

艺术自律论登场的标志。

艺术自律论作为一种启蒙主义的话语系统,其内核可以理解为审美个人主义,它在社会实践层面上跟现代性的另一面即民族国家是相互分离的。1648年的“威斯特伐利亚合约体系”订立后,现代民族国家逐渐成为社会世界最重要的共同体,同时也成为现代性工程的主题之一。就像欧洲在古代只有帝国、城邦而没有现代民族国家一样,中国古代同样没有现代意义上的“国家”,中国传统社会世界是由源自“聚族而居”的三种共同体结合而成的层序结构,这三种共同体即宗族、朝廷、天下。作为后现代性的中国现代性,从一开始就呈现为“救亡压倒启蒙”^⑥的主题,其原因在于中国近代的“悲情历史”开始于现代民族国家身份的缺失。走出宗族、朝廷、天下的层序结构共同体,构建现代民族国家共同体,成了中国现代性工程的“首要项目”。戊戌变法后,梁启超辗转多国,思想大变,称:“然则今日吾中国最急者, [……]民族建国问题而已。”(60)张灏先生评论梁启超这一时期的思想变化说:“第一,摈弃天下大同思想,承认国家为最高群体;其次,把国家的道德目标转变为集体成就和增强活力的政治目标。”(211)五四运动之所以由早期的个性解放主题转变为后期的民族革命主题,就是因为知识精英们像梁启超一样看到了中国现代性的第一任务是建构现代民族国家。

进入20世纪,中国社会陷入长期的分裂动荡、外族入侵之中,自主性的民族国家的建构这一现代性任务一直未能完成,直到1949年中华人民共和国成立,自主性的现代民族国家才得以成形。“国破山河在”的这段悲情历史使得自主性民族国家的建构被置于中国现代性工程的首要项目的位置之上,作为审美个人主义的自律性艺术因为不能够直接为国家自主性工程提供文化资源而必然地让位于审美国家主义的非自律性艺术,比如抗战时期,形式游戏化的“纯艺术”就几近绝迹。

从五四时期到抗战,西方现代主义艺术传入中国,出现了中国的唯美主义运动。这场运动高举“为艺术而艺术”的旗号,在中国审美文化界鼓吹自律论的各种艺术观念——诸如审美主义价值、形式本体论、个人独创性等。20世纪20—30年代是中国的职业艺术家群体扩大并获得相对独立的社会身份的时代,这一群体通过设定艺术在

世俗生活世界中的超然性、区隔性位置以达成其社会身份合法化,此一历史内涵跟启蒙时代欧洲艺术界论证“美的艺术”之合法性是类同的。但是中国早期的艺术自律论观念传播的主要推动力还是域外审美文化的冲击,其中留学欧洲和日本归国的青年艺术家们对于现代艺术的大力鼓吹在这里起着关键的作用。那个时代留学欧洲——尤其是留学法国——的青年艺术家们归国后大肆宣扬并实践建立在自律论之上的现代主义艺术哲学,激发了一场中国艺术观念的革命。^⑦

最早从自律论角度将文学艺术解释为一种美学意义上的纯粹性存在的是王国维。1905年,王国维在《论哲学家与美术家之天职》一文中写道:“美术之无独立之价值也久矣。此无怪历代诗人,多托于忠君爱国劝善惩恶之意,以自解免,而纯粹美术上之著述,往往受世之迫害而无人为之昭雪者也。”(7)鲁迅在《摩罗诗力说》中也认为“纯文学”的本质在于“美术”。五四之后,“纯文学”概念得到普及,周作人在《晨报副刊》上发表《美文》(1921年6月8日)、《自己的园地》(1922年1月22日)等文章,极力主张“有独立的美与无形的功利”的纯文学,此后新月派、象征派登场,纯文学观念得以广泛传播。新月派的徐志摩宣称:“宗教家为善的原则牺牲,科学家为真的原则牺牲,艺术家为美的原则牺牲。”(262)象征派的华林(李金发)也有相同的看法:“艺术上唯一的目的,就是创造美;艺术家唯一的工作,就是忠实表现自己的世界。”(5)可见在那个时代,“美的艺术”观念已经至少被艺术界的“海归”精英们所尊奉,进而建立在“美的艺术”上的自律性艺术也在审美文化界有了一席之地。

唯美主义的“为艺术而艺术”口号在那个时期曾经得到了不少艺术家的肯定,这意味着中国艺术界已经开始播撒“艺术化生存”的意识。“艺术化生存”这种审美主义的伦理规划,其学理前提就是艺术自律论。20世纪20年代,郭沫若、梁实秋、郁达夫、徐志摩、田汉等均发表过类似于“为艺术而艺术”的观点,其中“狮吼社”的邵洵美、腾固、章克标可以算作中国唯美主义运动的代表。1929年,邵洵美在自己主办的《金屋月刊》上发表《色彩与旗帜》,他宣称:“不愿受时代束缚的我们,怎愿被色彩与旗帜来束缚!我们的作品,可以与任何派相像,但绝不属于任何派。”(邵洵美

378)一生都将艺术化生存作为最高价值的邵洵美跟欧洲唯美主义者奉行“波西米亚人生活”一样,以所谓“颓废主义”应对世俗生活世界的平庸和呆滞,他将“decadent”(颓废)一词译作“颓加荡”,还写过一首名为“颓加荡的爱”的诗表达他对于超越世俗道德的审美人生的向往。腾固也推行所谓颓废的生活方式,他还对“颓废”与“唯美”、“唯美”与“艺术的独立性”之间的逻辑关系进行过学理上的辨析论证。在1923年的《体验与艺术》中,腾固写道:“艺术家于是也在一切中发见自我,在自我中发见一切。[……]艺术的价值由此奠定,所谓个性的创造,生命的表现;无非全人格的反映。”(300—301)随着职业艺术家人群的扩大,由自律论生成的审美伦理日益受到中国新一代的艺术家们的信奉,日益被他们视作终极性的价值依据。

中国早期的自律论艺术观念推动了艺术家们对于具有独立意义的审美形式的自觉追求。20世纪20—30年代中国艺术界关于现代主义的争论集中于写实性物象与自主性形式美的关系;留法艺术家群体归国后发生分裂,引发这场分裂的核心问题就是形式美是否具有独立价值。刘海粟、林风眠、庞薰琹等以及跟他们一样推崇独立的形式美的傅雷、徐志摩等人,意欲用自律性的现代主义超越传统的写意物象,而徐悲鸿等人却认为必须遵循中国艺术传统。1932年,庞薰琹、倪貽德等人成立“决澜社”,这一艺术组织以艺术的独立性和纯粹性为其宗旨,反对模仿论而推崇形式的表现性。傅雷曾经这样评析庞薰琹:“他以纯物质的形和色,表现纯幻想的精神境界:这是无声的音乐。形和色的和谐,章法的构成,它们本身是一种装饰趣味,是纯粹绘画。”(13)刘海粟对于纯粹形式美同样情有独钟,他甚至认为石涛的“一画论”的本真内涵就是独尊形式之美。不过这些形式自主性的艺术主张却遭到了徐悲鸿的批评,徐悲鸿对于现代艺术的形式本体论诉求并不认同,进而对于艺术的自律性也并不完全认同。1929年的“二徐论争”(徐志摩、徐悲鸿)、1932年的“刘徐论争”(刘海粟、徐悲鸿),这两次论争的一个重要主题就是艺术形式是否具有独立的审美价值问题。严格地说,民国时代的中国并未完整地具备普遍接受艺术自律论的社会条件、知识条件和思想条件,这也就是徐悲鸿的融合传统与现

代的艺术观念日后得到大多数人的接受而主张形式自主性的庞薰栻、刘海粟逐渐“退居二线”的原因。

抗战爆发后,“国将不国”的危机现实让所有的艺术家都投身于救亡斗争,早先初现端倪的艺术自律论被“艺术救国论”取代,而它再现江湖,则是在改革开放的时代。1979年,吴冠中先生写道:“我认为形式美是美术教学的主要内容,描画对象的能力只是绘画手法之一,它始终是辅助捕捉对象美感的手段,居于从属地位。而如何认识、理解对象的美感,分析并掌握构成其美感的形式因素,应是美术教学的一个重要环节,美术院校学生的主食!”(44)吴先生此文可以算作自律论艺术观念重出江湖的宣言,与之相呼应的是朱光潜先生等人对于“尊重艺术规律”的呼吁。改革开放以来,中国社会各场域的革命性变化使得艺术自律论至少在艺术职业场里得到了一定程度的认可,但是在中国特定的文化传统和特定的社会体制条件下,自律论还没有发展成为能够建构一种自主性艺术体制的思想依据,所以自律论的激进形态即先锋艺术,在中国至今仍然只能居于非主流地位。

注释[Notes]

- ① 保罗·奥斯卡·克里斯特勒(Paul Oskar Kristeller, 1905—1999年)在《现代艺术体系:美学史的研究》一文中认为,将美和艺术结合为一体的“美的艺术”观念,是18—19世纪思想家们的一项“假设”。此前的艺术并没有以“美”为艺术的规定属性,查尔斯·巴托的《归结为单一原则的美的艺术》(1746年)和康德的《判断力批判》(1790年)出版后,所谓“美的艺术”才得以流行于世。克里斯特勒没有看到的是,“美的艺术”观念流行于世的根本原因在于,启蒙思想需要以此论证艺术自律这样一个现代信念。可参见《外国美学》21(2013):201—258。
- ② 关于现代性的本质属性即“人类社会实践场域的结构性质分解”的观点,可参见拙作《现代何以成性?》(上篇)——关于纯粹现代性的研究报告,《江汉论坛》2(2020):79—88,和《现代何以成性?》(下篇)——关于纯粹现代性的研究报告,《江汉论坛》3(2020):69—76。
- ③ 金观涛、刘青峰在《兴盛与危机——论中国封建社会的超稳定结构》(长沙:湖南人民出版社,1984年)一书中提出并论述了这一观点。
- ④ 亚里士多德称形而上学为“第一哲学”,是对于存在之本体的认识,所以形而上学跟“本体论”“存在论”含义近似。日本学者井上哲次郎(1856—1944年)依照《易经》中

的“形而上者谓之道,形而下者谓之器”的说法,将metaphysical译作“形而上学”,而严复则将其译为“玄学”。

⑤ 笔者认为,汉语是一种“不完全形式化”的符号,“字形状物”是汉语的基本表意机制,这一机制使得汉语用诉诸视觉联想的线性表象引起人的意义感,因此汉语在其本质上就是一种诗性的语言。可参见拙作《技术化社会与文学的意义》,《江汉论坛》1(2005):122—125。

⑥ “救亡压倒启蒙”这一说法最早出现在李泽厚先生的《启蒙与救亡的双重变奏》一文中,该文载于李泽厚的《中国现代思想史论》,北京:东方出版社,1987年。第7—49页。此论后来引起很多争议,倘若将其置于现代性维度上看,所谓“救亡”更多地应该被理解为自主性的现代民族国家的建构,这其实本身就是启蒙的主题之一,而不是启蒙之外或者与启蒙对应的历史主题,所以此论准确的表述应该是自主性民族国家的建构压倒个人自由的实现。

⑦ 进入新世纪后,民国时期青年艺术家留学法国以及归国后的艺术实践引起了学术界和艺术界的重视,研究这一段历史的学术论著多有问世。以这一段历史为主题的展览主要有:2017年9月在上海举办的“从东方到巴黎:中国留法艺术家百年开拓与交流展”、2019年1月中央美院主办的“先驱之路:留法艺术家与中国现代美术(1911—1949)大展”等。

引用作品[Works Cited]

- 亚里士多德:《亚里士多德全集》(第七卷),苗力田等译。北京:中国人民大学出版社,1997年。
- [Aristotle. *The Complete Works of Aristotle*. Trans. Miao Litian, et al. Vol. 7. Beijing: China Renmin University Press, 1997.]
- 张灏:《梁启超与中国思想的过渡(1890—1907)》,崔志海、葛夫平译。南京:江苏人民出版社,1995年。
- [Chang, Hao. *Liang Ch'i-ch'ao and Intellectual Transition in China, 1890—1907*. Trans. Cui Zhihai and Ge Fuping. Nanjing: Jiangsu People's Publishing House, 1995.]
- 叶·查瓦茨卡娅:《中国古代绘画美学问题》,陈训明译。长沙:湖南美术出版社,1987年。
- [Zavatskaya, E. B. *Ancient Chinese Painting Aesthetics*. Trans. Chen Xunming. Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 1987.]
- 冯天瑜:《中华文化生成史》(下册)。武汉:武汉大学出版社,2013年。
- [Feng, Tianyu. *A History of the Development of Chinese Culture*. Vol. 2. Wuhan: Wuhan University Press, 2013.]
- 傅雷:《薰琴的梦》,《艺术旬刊》3(1932):12—13。
- [Fu, Lei. “The Dream of Xunqin.” *Art Trimonthly* 3 (1932): 12—13.]

- 郝大维 安乐哲:《期望中国:对中西文化的哲学思考》,施忠连等译。上海:学林出版社,2005年。
- [Hall, David L., and Roger T. Ames. *Anticipating China: Thinking Through the Narratives of Chinese and Western Culture*. Trans. Shi Zhonglian, et al. Shanghai: Xuelin Publishing House, 2005.]
- 何良俊:《四友斋丛说》(第十五卷)。北京:中华书局,1959年。
- [He, Liangjun. *Remarks from the Siyou Studio*. Vol. 15. Beijing: Zhonghua Book Company, 1959.]
- 黑格尔:《世界历史开始于中国所在的东方》,《中国印象——世界名人论中国文化》(上册)。何兆武、柳卸林主编。桂林:广西师范大学出版社,2001年。
- [Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. "World history begins in the East where China is located." *Impression of China: World Celebrities Discussing Chinese Culture*. Eds. He Zhaowu and Liu Xielin. Vol. 1. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2001.]
- 华林:《烈火:生命的燃烧》,《美育杂志》1(1928):5—6。
- [Hua, Lin. "Blaze: The Burning of Life." *Journal of Aesthetic Education* 1(1928):5-6.]
- 老子:《十二章》,《中国美学史资料选编》(上册),北京大学哲学系美学教研室编。北京:中华书局,1980年。29—30。
- [Laozi. "Chapter 12 of *Tao Te Ching*." *Selected Materials from Chinese Aesthetic History*. Eds. Aesthetics Section of Philosophy Department of Peking University. Vol. 1. Beijing: Zhonghua Book Company, 1980. 29-30.]
- 梁启超:《论自由》,《新民说》,宋志明选注。沈阳:辽宁人民出版社,1994年。55—69。
- [Liang, Qichao. "On Freedom." *On New Citizens*. Ed. Song Zhiming. Shenyang: Liaoning People's Publishing House, 1994. 55-69.]
- 刘若愚:《中国的文学理论》,田守真、饶曙光译。成都:四川人民出版社,1987年。
- [Liu, James J. Y. *Chinese Theories of Literature*. Trans. Tian Shouzhen and Rao Shuguang. Chengdu: Sichuan People's Publishing House, 1987.]
- 欧阳永叔:《欧阳修全集》(上册)。北京:中国书店出版社,1986年。
- [Ouyang, Xiu. *The Complete Works of Ouyang Xiu*. Vol. 1. Beijing: China Bookstore Publishing House, 1986.]
- 托马斯·普特法肯:《架上画与绘画秩序》,石炯译,《新美术》5(2014):58—78。
- [Puttfarken, Thomas. "Easel Paingting and Pictorial Order". Trans. Shi Jiong. *New Arts*5(2014): 58-78.]
- 钱穆:《中国文化特质》,《钱宾四先生全集 32·中国史学发微》。台北:联经出版公司,1998年。159—203。
- [Qian, Mu. "The Characteristics of Chinese Culture." *The Complete Works of Qian Mu, Vol. 32: An Introduction to Chinese History*. Taipei: Linking Publishing, 1998. 159-203.]
- 邵洵美:《色彩与旗帜》,《洵美文存》,陈子善编。沈阳:辽宁教育出版社,2006年。375—378。
- [Shao, Xunmei. "Colors and Flags." *Anthology of Shao Xunmei*. Eds. Chen Zishan. Shenyang: Liaoning Education Publishing House, 2006. 375-378.]
- 石涛:《一画章第一》,《中国美学史资料选编》(下册),北京大学哲学系美学教研室编。北京:中华书局,1981年。327—335。
- [Shi, Tao. "Chapter One: Original Line." *Selected Materials from Chinese Aesthetic History*. Eds. Aesthetics Section of Philosophy Department of Peking University. Vol. 2. Beijing: Zhonghua Book Company, 1981. 327-335.]
- 苏轼:《苏东坡集》,《中国美学史资料选编》(下册),北京大学哲学系美学教研室编。北京:中华书局,1981年。32—41。
- [Su, Shi. *Collection of Su Dongpo's Works. Selected Materials from Chinese Aesthetic History*. Eds. Aesthetics Section of Philosophy Department of Peking University. Vol. 2. Beijing: Zhonghua Book Company, 1981. 32-41.]
- :《苏轼文集》,孔凡礼点校。北京:中华书局,1986年。
- [---. *Collected Essays of Su Shi*. Ed. Kong Fanli. Beijing: Zhonghua Book Company, 1986.]
- 谭嗣同:《仁学》,汤志钧、汤仁则校注。台北:台湾学生书局,1998年。
- [Tan, Sitong. *Tan Sitong's Benevolence*. Eds. Tang Zhijun and Tang Renze. Taipei: Student Book, 1998.]
- 腾固:《体验与艺术》,《挹芬室文存》,沈宁编。沈阳:辽宁教育出版社,2003年。299—301。
- [Teng, Gu. "Experience and Art." *Anthology from the Yifen Studio*. Ed. Shen Ning. Shenyang: Liaoning Education Publishing House, 2003. 299-301.]
- 王国维:《古雅之在美学上之位置》,《王国维文集》(第三卷),姚淦铭、王燕编。北京:中国文史出版社,1997年。31—35。
- [Wang, Guowei. "The Position of Antiquity and Elegance in Aesthetics." *Collected Essays of Wang Guowei*. Eds. Yao Ganming and Wang Yan. Vol. 3. Beijing: Chinese Literature and History Publishing House, 1997. 31-35.]
- :《论哲学家与美术家之天职》,《王国维文集》(第三卷),姚淦铭、王燕编。北京:中国文史出版社,1997

年。6—8。

[---. "The Duty of Philosophers and Artists." *Collected Essays of Wang Guowei*. Eds. Yao Ganming and Wang Yan. Vol. 3. Beijing: Chinese Literature and History Publishing House, 1997. 6—8.]

吴冠中：《绘画的形式美》，《美术》5(1979)：33—44。

[Wu, Guanzhong. "The Formal Beauty of Painting." *Art Magazine* 5(1979)：33—44.]

徐复观：《中国艺术精神》。沈阳：春风文艺出版社，1987年。

[Xu, Fuguan. *Spirit of Chinese Art*. Shenyang: Chunfeng Literature and Art Publishing House, 1987.]

徐志摩：《海滩上种花》，《徐志摩散文全编》，梁永安主编。上海：学林出版社，2010年。259—264。

[Xu, Zhimo. "Planting flowers on the Beach." *The Complete Essays of Xu Zhimo*. Ed. Liang Yongan. Shanghai:

Xuelin Press, 2010. 259—264.]

张彦远：《叙画之源流》，《历代名画记全译》(修订版)，承载译注。贵阳：贵州人民出版社，2009年。1—13。

[Zhang, Yanyuan. "The Origins of Painting." *Annotated Record of Famous Paintings across Dynasties (Revised Edition)*. Ed. Cheng Zai. Guiyang: Guizhou People's Publishing House, 2009. 1—13.]

庄子：《天地》，《中国美学史资料选编》(上册)，北京大学哲学系美学教研室编。北京：中华书局，1980年。31—41。

[Zhuangzi. "The World." *Selected Materials from Chinese Aesthetic History*. Eds. Aesthetics Section of Philosophy Department of Peking University. Vol. 1. Beijing: Zhonghua Book Company, 1980. 31—41.]

(责任编辑：王嘉军)



· 书讯 ·



《想像与思辨的互渗》

——文学与哲学关系之阐释》

作者：颜翔林

出版社：人民出版社

出版时间：2023年12月

“诗与哲学之争”乃自柏拉图肇始之西方美学经典性论题，而文学与哲学之一体化则为中国文化特质之一。本书系统而深入探究文学与哲学关系，对“文学与哲学之关系”论题进行历史与逻辑相统一的理论诠释，在从语言学视角探究文学与哲学的同一性前提下，继而从文化人类学“人是目的”命题深入地诠释两者的本质性关联。本书借鉴现象学、阐释学、符号学、神话学等观念与方法，创立与论证“文学文本的哲学性、哲学文本的文学性”，“典型文本、交叉文本、混合文本”，“双身份写作、单身份写作、偏身份写作”等观点和范畴，寻求对文学与哲学既有同一性又有差异性的辩证解析。本书追求美学阐释与文本分析相互印证的学术目标，对部分中西经典文本予以细读，时有精彩领悟与审美发现。