

“中国式美学”的历史经验与理论建构*

□ 韩 伟

内容提要 “中国式美学”是具有中国现代特色的美学体系。20世纪以来，美学学科的中国化并不意味着对西式哲学美学的完全照搬，而是结合文化传统的必要性进行本土改造，这使艺术美学成为中国美学的应有之义。“中国式美学”实现了对传统美学精神的深刻继承，显性的功利主义传统与隐性的审美主义传统彼此缠绕，共同构成了塑造现代中国美学的重要基因。“中国式美学”又是面向现实和未来的美学形态，为了更好地“接着说”，不仅需要将纯粹的知识型研究转向现实观照型研究，更需要在言说方式、原创体系、现实视角等方面展开系统探索。

关键词 中国式美学 学科化 古典基因 未来发展

作者韩伟，黑龙江大学文学院教授。(哈尔滨 150080)

从20世纪初“美学”之名在中国语境中的出现，到当下名目众多的本土美学观念，美学在现代中国经历了复杂的发展过程。它如同一面镜子，折射出中国学术在现代化过程中如何处理古与今、中与西之间的关系。美学作为一门外来学科，最能彰显民族文化在遇到异质性文化撞击之时的应激状态，其在中国的发展见证了前现代与现代、地域与全球之间的冲突，以及这种冲突过程中中国文化的生命力和独特性。因此，有必要对现代“中国式美学”的形成过程进行梳理，对这一过程中的历史经验加以总结，并立足当下语境思考“中国式美学”的未来发展路径。

一、“中国式美学”的形成之旅

我们知道，“美学”属于舶来学科，其形成的标志是德国学者鲍姆加登《美学》一书的出版。为了实现对情感、感性、感情等因素的考察，鲍姆加登最初以“感性学”定义美学。但是，作为大陆理性主义的继承者，他并非在经验论维度讨论感性，而是采取了理性的方式研究感性，这便

*本文系教育部哲学社会科学研究重大课题攻关项目“中国文论与乐论关系通史研究”(23JZD035)成果。

使这一新兴学科带有根深蒂固的抽象、思辨色彩。实际上，我们可以将鲍姆加登视作一个“符号性存在”，他不过是这一时期整体学术潮流的呈现者而已，对感性和形象思维的重视在当时已逐渐形成共识。其中较典型者如维柯，在《新科学》一书中，他异常重视诗性思维，并将之视作人类原始思维的肇始点，“第一批人开始以人的方式来思维的时候作为它的开始”。（维柯，1986，第144页）诗性思维的实质就是建立在“以己度物”基础上的形象思维，从这个意义上说，其与《周易》呈现的“仰观俯察”“以类相动”的思维方式异曲同工，也代表了这种思维方式的普遍性。在维柯眼中，“诗性智慧”是共通美感的基础，它让人类感性审美具有了普遍性。正是基于维柯的这些贡献，朱光潜甚至将维柯之于美学学科形成的意义推到无以复加的高度，在1982年《维柯的〈新科学〉及其对中西美学的影响》一文中称“其重要性并不下于达尔文的《物种起源》”。（朱光潜，1993，第686页）事实上，正是朱光潜等人对西方美学诗性基因的重视，为美学进入中国以后的变革做了准备，由此“中国式美学”获得了存在的学理依据。

一直以来，学界对美学进入中国的路径莫衷一是。按照黄兴涛先生《“美学”一词及西方美学在中国的最早传播》一文观点，德国传教士花之安及华人牧师颜永京是最早的“美学”传播者。花之安分别在1873年和1875年出版了《德国学校论略》（又作《泰西学校论略》）及《教化仪》等专著，其中开始使用“美学”一词。颜永京于1889年翻译出版了美国心理学家约瑟·海文的《心灵学》一书，其中将aesthetics译作“艳丽之学”。如果对上述路径进行概括的话，可以统称为“欧美路径”。与之相对的另一种路径是“日本路径”，其中具有标志性的人物是西周。明治维新以后，日本学界不仅广泛接受西方科技，而且在人文科学方面也进行了大规模引介。其中西周、中江兆民等人就属于典型代表。西周不仅是philosophy（哲学）及category（范畴）等译名的最早确定者，他还将aesthetics以“善美学”“美妙学”对应，这为后来中江兆民的“美学”译名的确立奠定了基础。西方哲学、美学又经过康有为、梁启超、王国维、鲁迅等早期留日学者的引介，融入中国学术话语体系之中，并使大量“日语借词”在中国语境中滞留下来。

除了上述两种路径之外，学界对此还存在其他观点，比如王确先生便持一种相对折中的态度。（王确，2020）在他看来，“美学”经历了相对曲折的中国化路径。花之安与中国学者合作最早使用了这一概念，但最初并未在中国本土产生影响，后来他们的著作传到日本，被中江兆民等日本学者重视起来且产生广泛影响，随即又由中国留日学生引入中国。实际上，上述诸种观点都有合理性，且有相应证据作为支撑。只不过都为了追求“深刻”或“精准”，而必然地带有了“片面”的特征。本文认为，抛开细密的具体考证，学科意义上的“美学”在中国学界的出现并非单独路径所能形成，它是合力的产物。其中，日本学术充当了营造氛围或催化剂的角色，欧洲美学传统起到了根本影响的作用，两者不可决然分立。这在宗白华、朱光潜等“中国式美学”的实际缔造者那里表现充分。如果将康有为、王国维等人视作第一代美学引介者的话，那么宗白华、朱光潜则以特有的方式成为第二代的典型。两相比较，康、王侧重打开研究视野，让国人看到了西方美学的影子，而宗、朱则实现了对“学科化”中国美学的奠基。

宗白华于1920年赴德国留学，此前曾任《时事新报》副刊《学灯》编辑、主编，这期间他与身在日本的郭沫若多有书信往来。郭沫若承宗白华的发现、提携，得以大量发表新诗，宗白华则通过郭沫若了解日本学界动态，并以日本为中介学习西方哲学、美学。比如在一次通信中，他称国内的“德文书籍极少”，请求对方帮忙留意“新书”，并表达了“很想多买些哲学科学文学艺术的书”的愿望。（宗白华，2008，第227页）这里提到了“哲学”，一方面其译名源自日本学者翻

译,表明此时中国学界对日本学术的接受已经相当普遍;另一方面美学作为哲学的一个分支,应该也是宗白华采买书籍的组成部分。与宗白华类似,朱光潜在未出国之前就翻译了英国人竺来佛的《各国对于心理学之贡献》一文,不仅通过对心理学的重视为后来自下而上式美学研究奠定了基础,而且在译文中出现了“哲学家”“哲学”这样的日语借词。(朱光潜,1992,第1页)这进一步印证了日本学术话语对中国学界的渗透。然而,这与上文提到的美学传入的“日本路径”有所不同,我们肯定日本学术对中国美学的诱发作用,但主要推动力还是欧洲“原生态”的美学体系。无论宗白华还是朱光潜,他们出国之后都接受了系统的西式美学教育,在他们的思想中充分实现了中西理论对话。

新中国成立后,美学的学科化诉求使“中国式美学”的本土特征得以凸显。1961年,延续美学大讨论的热度,全国文科教材办公室委托宗白华编写《中国美学史》,意在与朱光潜的《西方美学史》和王朝闻的《美学概论》一起为美学学科架构教材体系。虽然宗白华的《中国美学史》最终并未写成,却产生了两个衍生品:一是《中国美学史资料选编》,二是《中国美学史中重要问题的初步探索》等文章基本思路的形成。资料选编起到了奠定文献基础的作用,以“美学视角”进行辨别、搜集的过程本身就是划定“中国式美学”的域界。《中国美学史中重要问题的初步探索》虽然发表于1979年,却是宗白华自1961年以来对中国美学特点、学习方法、历史分期、重要典籍、美学范畴等问题的总体性思考。事实证明,20世纪80年代以后出版的李泽厚、刘纲纪、叶朗、于民等人的各种美学史及资料汇编性专著都属于对宗白华基本思路的贯彻和延续。

在显性层面,20世纪80年代以后“中国式美学”研究沿着宗白华的路径发展。对于宗白华的研究风格,李泽厚在《美学散步》初版序言中以“古典的,中国的,艺术的”加以概括,以此与朱光潜的西方式研究风格相区别。这种风格的形成固然与宗白华的诗人气质相关,但更重要的是它与中国传统美学的“艺术美学”特质相契合。这就是说,原生态的西方美学本质上属于哲学的分支,重在形而上层面的演绎和推理,可视作哲学美学;而中国美学则是对文学、音乐、书法、绘画、建筑等诸多门类艺术的总体性理论言说,故可称作艺术美学(事实上,80年代兴起的文艺美学潮流就属于这一体系)。正因如此,李泽厚、刘纲纪在《中国美学史》序言中就将美善统一、情理统一、认知与直觉统一、自然与人统一、人道主义精神、人生审美境界视作中国美学的主要特征,用以凸显“中国式美学”的独特性。(李泽厚、刘纲纪,1984,第23~33页)李泽厚等人的这些观点得到学界认同,并成为中国美学研究者的基本共识,“中国式美学”成了与“西方式美学”共用“美学”之名却又分庭抗礼的另一种存在形态。

在隐性层面,“中国式美学”观念的确立及相关研究与朱光潜关系密切。李泽厚在《美学散步》序言中对宗白华、朱光潜研究风格差异性的认识具有一定合理性,但这种合理性也仅限于宏观层面的对比,不可将之绝对化。因为朱光潜的西式美学研究也带有明显的中国视角。一方面,朱光潜在翻译过程中经常会出现“神思”“冲淡”“恬淡”“风骨”“生气”“天籁”“韵味”“高妙”“意象”“境界”之类的中国古典美学范畴,体现了他深厚的国学功底;另一方面,他在审美取向上表现出了明显的中国传统士大夫气质,儒道精神在他人生不同阶段交替占据主导。(曹谦,2018,第1~24页)中国文化底蕴在《西方美学史》中也发挥影响,典型标志是在行文过程中自觉的中西比较模式,比如将毕达哥拉斯学派关于“大宇宙”的看法与中国道家“小周天”的看法互释,(朱光潜,1990,第50页)将狄德罗“理想的范本”与中国画论中的“成竹在胸”并置,(朱光潜,1990,第296页)将莱辛对拉奥孔化静为动的论述与中国诗歌的诸多名句比附,(朱光

潜, 1990, 第341页)等等。由于研究对象的差异, 较之宗白华, 朱光潜表现出明显的西学特征, 但在桐城文化的长期浸染下, 他的学术中融入了浓厚的中国文化基因, 这使其在讨论西方美学过程中不自觉地带有了中西比较的特征。诚然, 从王国维《红楼梦评论》就开始了中西比较的美学潮流, 但其基本路数是“取外来之观念与固有之材料互相参证”, 带有以西释中的痕迹。朱光潜的中西比较则相对平等、科学, 无论在留学之前的《无言之美》还是新中国成立后的《西方美学史》中, 都表现出相对明显的“中西互释”特征, 这为后来“中国式美学”的建构提供了重要方法论支撑。

20世纪80年代以后, “中国式美学”的内涵、特征、研究模式等逐渐确立, 并走向自觉。作为对“美学在中国”及“中国的美学”发展阶段的延伸, “中国式美学”以艺术理论为依托, 实现了对哲学美学的内涵置换。概而言之, “中国式美学”虽脱胎于西方美学的学科架构, 却是一种新的美学形态, 在其体系中中国传统诗性思维一直发挥作用, 关注日常、关注生活、关注生存是其鲜明特征, 道德与美的关系始终没有离开其话语体系, 在尊重中国哲学、艺术传统的同时也吸收西方哲学、美学的合理成分, 侧重在比较中归纳原理, 阐发思想。就时间节点而言, 传统中国美学是“中国式美学”的奠基期, 塑造了现代美学的基本气质。学界对各种美学通史及断代史的梳理和建构起到了探索中国特色美学研究模式的作用。80年代以后, 无论是自主性美学体系(如“美在意象”)的建设, 还是对美学传统、审美现象的研究, 都体现出了明显的本土特征, “中国式美学”体系逐渐成型。

二、“中国式美学”的两种古典基因

“中国式美学”是一种现代意义上的美学形态, 也是对中国美学传统的继承和发展。为了更好地理解它的特征及未来发展路径, 有必要挖掘它可能具备的古典基因。宏观而论, 中国古代审美一直在功利主义和审美主义之间摇摆。虽然这种状态在西方美学史中也同样存在, 但在不同文化体中两种倾向所指涉的具体内涵则有所差异。在中国语境中, 功利主义美学源远流长, 从孔子时代的“兴观群怨”到唐宋时期的“文以载道”, 道德与政治始终没有脱离审美领域, 甚至会出现理论言说对艺术实践进行硬性阐释和武断规定的情况, 比如张彦远《历代名画记》第一章《叙画质源流》开篇即言:“夫画者, 成教化, 助人伦, 穷神变, 测幽微, 与六籍同功。”(张彦远, 2011, 第1页)客观而言, 唐代以前的绘画实践虽有实用性特征, 却与教化、人伦关系不密切。但作为一种面向大众的“公共性”理论文字, 《历代名画记》必须显示出它的正统性, 硬性将绘画与“六经”相比附, 甚至这段文字也是对《毛诗序》“经夫妇, 成孝敬, 厚人伦, 美教化, 移风俗”表述的改装。

不仅画论、文论如此, 乐论更为明显。《乐记》便是具有这种倾向的元典性著作, 其《乐施》篇称“乐者, 所以象德也”, 《魏文侯》篇亦称“德音之谓乐”, 甚至常被引用的“乐者, 乐也”也不能做断章取义式理解, 其中所主张的快乐绝非现代意义上的感官快乐, 它的前提是发乎情止乎礼, 不违背道德, 不超越礼法。礼乐文化作为中国文化的基本面向, 不仅显性表现在乐论层面, 而且也对其他各种传统艺术理论进行了全面渗透。在上面提到的《历代名画记》中, 张彦远就明确将艺术作品的发端归因于“礼乐大阐发, 教化由兴”。虽然其中存在理论与实践的悖论, 却代表了中国传统审美的重要一维, 起码在以朝堂趣味为代表的社会显性层面, 功利性审美具有

广泛市场。与功利主义倾向不同，审美主义倾向侧重个性的张扬和情感的自然流露，虽然研究者对审美自觉到底发生在魏晋还是肇端于两汉甚至更早，一直争论不休，但起码表明超功利的审美主义倾向在历史上真实存在并发生过深刻影响。与庙堂趣味不同，审美主义倾向主要由在野文人塑造，他们一方面具备士人阶层的知识底蕴和审美品味，超越了普通百姓口腹之欲的浅层追求，另一方面，他们或者由于仕途失意，或者由于天性使然，表现出对自然山水的青睐，这就塑造了中国古代美学的审美主义取向。

从文化传统角度来讲，儒道互补的文化格局催生了功利主义倾向与审美主义倾向的张力关系；从社会治理维度来讲，君贵民轻的等级模式必然产生人性的分裂，这种分裂就导致双重审美面孔的出现。对于第一方面，王国维曾这样概括：“我国春秋以前，道德政治上之思想，可分之为二派：一帝王派，一非帝王派。前者称道尧、舜、禹、汤、文、武，后者则称其学出于上古之隐君子……前者热情派，后者冷性派也。前者国家派，后者个人派也。前者大成于孔子、墨子，而后者大成于老子。”（周锡山，1987，第30页）这即是说两种思想倾向早在轴心时代以前就已经初步形成，后来经过儒道两家哲学的体系性生发逐渐具有了文化原型意义，它们又成了审美领域功利主义倾向与审美主义倾向的思想基础，无论在历史的横向维度还是纵向维度都持续发挥作用。相比之下，第二方面需要进一步延展。“君君臣臣父父子子”的社会主导信仰催生了皇权的至高无上地位，借助与抽象之“天”的结合，作为“天子”的君主具有了神圣性。在复杂的皇权体系中，“礼”“法”成了或柔性或硬性的社会治理工具，民众属于它们发挥作用的基本对象，民间社会成了它们存在的基本场域。于是，人们产生了一套约定俗成且心照不宣的生活逻辑，并自觉区分出公共空间与私人空间，前者服务于主流话语，以积极、服从、利他为表现形态；后者则服务于民间话语，以娱乐、自由甚至批判为重要特征。这种悖论性社会治理模式延伸到审美领域就必然产生功利性倾向与审美主义倾向之间的“智慧性”转换。因此，如果说儒道并存是审美张力的文化原因的话，那么古代社会制度的特殊性是这种复杂审美状况存在的制度根源。

20世纪以来，尽管经历了“五四”新文化的洗礼，但传统文化的表层断裂并不意味着审美精神的中断，功利主义和审美主义作为古典美学的精神内核持续发挥作用。在显性层面，中国现代美学的形成得益于美学学科的引入，但在具体操作层面，则源自于20世纪早期学者们对古典资源的现代性审视和研究，这一过程赋予了中国美学初步的“中国式”特征。其中，王国维、梁启超是早期研究者的代表，同时也是功利主义倾向和审美主义倾向的最主要承载者，他们扮演了上述两种传统审美倾向对“中国式美学”进行灌注的中介和桥梁角色。“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”。（聂振斌，1991，第56页）事实上，中国早期美学研究者进行美学研究的初步尝试是以王国维为对象的，即通过对王国维的学习和研究，看到了古代美学的博大精深和独特魅力，王国维在美学研究领域成就的“被发现”成了当时学者真正进入古典园地的钥匙。（韩伟，2015）王国维作为中国古典美学中审美主义倾向的现代代言人，认为美学与文学的性质相似，都具有超功利属性，但是传统美学往往带有道德和政治味道，在超功利维度与现代美学有不小差距：“其有美术上之价值者，仅其写自然之美之一方面耳。甚至戏曲小说之纯文学亦往往以惩劝为旨，其有纯粹美术上之目的者，世非惟不知贵，且加贬焉。”（周锡山，1987，第35页）这段话中的“美术”是“美学”的当时译法。他对“有纯粹美术上之目的”的艺术作品推崇备至，以此反思中国古代美学的不纯粹性。这种倾向容易使人感觉到他是以一种康德意义上的西方近代哲学“框定”中国传统美学，

但是还应注意他在很多著述中对“滋味”“神韵”“兴趣”“境界”“情”“欲”等古典美学范畴非常推崇，这些范畴或者与老庄哲学有关，或者与明清社会文化密切相连，所以王国维的美学观念虽然带有西方色彩，但其思想基础以及研究对象是中国式的，其对传统美学审美主义倾向的高扬对现代“中国式美学”的构建起到了重要引领作用。

与王国维的审美主义倾向相异，梁启超是功利主义倾向的现代承载者。作为现代中国的启蒙者之一，他身上带有明显的西方文化特征。但这种借鉴始终以中学为体、西学为用的原则为指导，“盖大地今日只有两文明，一泰西文明，欧美是也；二泰东文明，中华是也。二十世纪，则两文明结婚之时代也。吾欲我同胞张灯置酒，逐轮俟门，三揖三让，以行亲迎之大典。彼西方美人，必能为我家育宁馨儿以亢我宗也”。（梁启超，1989，文集之七，第4页）首先，他承认两种文明的合法性，其次，他推崇两种文明的“结婚”，并将20世纪视作“结婚之时代”。对于两种文明的主从问题，则带有明显以我为主倾向，这比王国维更加明朗。在审美领域，他倡导“三界革命”，一方面主张“第一要有新意境，第二要有新语句，而又须以古人之风格入之，然后成其为诗”（梁启超，1989，文集之七，第17页），表现出对古典趣味以及艺术性的追求，另一方面则将这种追求置于功利主义审美的大框架下，这方面的典型标志就是他将“新小说”看成新民的工具，在《论小说与群治之关系》中明确指出“欲新道德，必新小说；欲新宗教，必新小说；欲新政治，必新小说……故今日欲改良群治，必自小说界革命始；欲新民，必自新小说始”。（梁启超，1989，文集之十，第6~8页）由此足见，他承续的仍然是传统儒家修齐治平的基本逻辑，而且作为文人，他也仍在延续文学艺术为“天地之心”的理想情怀。

可以说，梁启超和王国维是功利主义倾向和审美主义倾向在现代中国美学中的最早呈现者。他们具有标志性意义，规约了后来中国美学研究的方向，比如三四十年代的朱光潜和宗白华延续了审美主义传统，50年代至80年代的研究者更多呈现功利主义特征。50年代末美学大讨论肇始点就是对朱光潜文艺思想的批判，这场讨论最终将学术问题上升到了政治问题高度，遂使80年代之前的整体美学研究带有鲜明的功利性色彩，叶朗先生在《美学在北京大学》一文中反思美学大讨论时称：“第一，对朱光潜先生的批判，带有‘左’的、教条主义的片面性。……第二，在这场讨论中，不论是哪一派的美学家，不论主张美是主观的还是主张美是客观的，他们有一点是共同的，就是他们都把美学纳入认识论的框框，都把审美活动等同于认识活动。”（叶朗，1998，第221页）审美趣味具有不可争辩性，但认识活动具有价值论味道，这为学术问题与政治问题的混淆提供了契机。90年代以后，随着实践论美学的逐渐落潮，各种美学主张相继出现，但在显性理论自由的前提下也蕴含着新的趋势，即消费社会带来了人们对快感的追求，审美固有的精神属性让位给表层感官快感诉求。此种背景下，新型的感官功利主义倾向开始兴起，从而进入了新一轮的功利主义与审美主义的循环模式。

综上，功利主义与审美主义在中国美学的发展历程中一直发挥着重要作用，它们以特有的表现形态成为了“中国式美学”的重要基因。与西方美学传统相异，中国美学的功利性与审美性、教化性与自由性始终交织在一起，上文为了讨论问题方便姑且将两者分开，实则很难泾渭分明地区分开来，这种情况成了现代“中国式美学”建构过程中无法回避的问题。我们认为，20世纪的“中国式美学”在总体框架层面虽然无法决然脱离西方学术话语的影响，但在研究思路、研究方法、关注问题等方面则蕴含着鲜明的中国本土基因。

三、“中国式美学”如何接着说

诚如上述，“中国式美学”有着深厚的文化土壤，具备不断发展的潜能。如何在继承传统，合理吸收西方资源的基础上，总结20世纪以来美学中国化的优秀经验，建设中国特色美学的知识体系、话语体系、学科体系是我们急需解决的问题。本文认为，作为一个系统工程，下一步的“中国式美学”建设起码应该从言说方式、原创体系、现实视角等方面着力，实现“接着说”的目标。

“中国式美学”要坚持本土言说方式。本土言说方式包括三个维度：一是对中国语言习惯的坚守；二是合理运用固有范畴和命题，实现中西话语对接；三是继承艺术美学传统，重视感悟风格的延续。不同民族都有属于自己的语言习惯和言说方式，语言与思维密不可分，语言风格的差异意味着思维方式的差异，因此语言风格问题关乎“中国式美学”的身份认同问题。必须承认，20世纪以来对西方典籍的译介对于推动中国学术发展起到了重要作用，但负面效应亦较为明显，翻译腔在美学研究中大量存在。对此，我们应该学习朱光潜、宗白华等早期美学研究者的优秀品质，不仅要深刻的原理通俗化，更要将西式语言中国化。“中国式美学”不可能闭门造车，它的建构必然需要合理借鉴外来资源，因此翻译或引用不可避免。但在这一过程中，将外来理论进行本土言说，并且不被外来表达方式同化，这是“中国式美学”得以形成、普及的重要保障。对此，佛教的中国化过程可作为参照。东汉末年安世高最早进行佛经翻译，但译经之初不免带有“敦兮若朴”“贵本不饰”的问题，这种问题在三国之后逐渐有所改善。支谦开始重视文采，东晋道安以“文理会通”为译经宗旨，但二人仍不免带有“直译”征象。这种情况在鸠摩罗什这里得到了根本改善，原因是他不仅精通佛理，而且通晓梵、胡、汉三种语言，这使其能够游刃有余地将不同体系的佛经转译为汉文，往往“手执胡本，口宣秦言。两释异音，交辩文旨”（僧祐，1995，第292页），而且在所译经文中间时常夹杂“讲解”内容，起到了很好的注解作用。由此反观中国现代美学翻译，具备文质彬彬的“中国式”特征的时期是20世纪三四十年代，典型代表是朱光潜、宗白华等人，他们不仅学通中西，而且具备扎实的国学功底，遂使其译作经久耐读。

本土化言说模式的第二个维度是对固有范畴、命题的转化和扩容，实现中西话语对接。合理借鉴西方术语是学术发展的必要保障，但在此基础上实现术语会通，应该是建构“中国式美学”的重要路径。近代以来，传统文化经历了多次磨难，古典美学范畴、命题有逐渐失效的迹象，但这并不意味着它们就失去了转化和扩容的潜能。其中较典型者如“意象”，它一方面保持着中国本土基因，仍是古代艺术批评中的重要术语，另一方面其也进行了必要的现代扩容，表现为也适用于指称西方现代派作品中无法用“典型”涵盖的符号性人物。除此之外，诸如境界、生气、韵味、文以载道等范畴和命题仍具有普遍的指涉能力，它们可以成为中西美学对接的通用术语。上文已述，王国维、朱光潜、宗白华等早期美学研究者已经进行了这方面的尝试，对本土化言说模式的形成进行了充分实验。合理化的范畴、命题对接并非盲目地削足适履或强制阐释，它需要必要的融通，以及对固有术语的必要改造，是一种主动求变和重新定义的过程。

本土化言说模式的第三个维度是延续艺术美学传统，兼顾感性与理性的平衡。朱光潜先生称“不通一艺莫谈艺，实践实感是真凭”，说明理论言说的过程是从感性经验上升到理性归纳的过程。上文已述，中国古代理论家往往不追求过多的铺陈式逻辑论证，而是采取艺术化方式诠释理

论,这一点在浩如烟海的文学理论、绘画理论、书法理论、乐舞理论中表现突出,不再举例。现代的“中国式美学”建设绝不是一味复古,继续照搬传统,使理论言说重新回到感悟的老路,而是要让语言具有中国文化的形象性和感染力,冲淡美学表述的晦涩性以及西式概念轰炸。目前,文学理论界在反思“没有文学的文学理论”,实际上在文艺美学研究领域也存在“没有美感的美学理论”的情况。对此,我们还是要提到宗白华,他在《中国艺术意境之诞生》《中国艺术中的虚与实》等文章中重点讨论意境问题,并吸收西方美学的分析模式,将笼统的意境概念具体化为情景交融、虚实相生、韵味无穷等维度,但这一界定和分析过程并不晦涩,且用了大量艺术作品为证据,语言更是诗性十足,娓娓道来。这种感性与理性融合的话语方式应该是“中国式美学”努力的目标。

现代“中国式美学”的建设除了言说方式的本土化之外,另一个重要着力点是原创性美学体系的建立。客观而言,这方面的努力在20世纪80年代以后美学学科初步形成以及研究模式逐渐走向纵深之后便逐渐显露出来。实践美学、后实践美学、和谐美学、意象美学、人生美学、乐感美学、生活美学、生态美学等美学主张陆续出现,并都产生了一定影响。然而,能够形成严密本体论、生存论、价值论系统的还不多见,在众声喧哗的背景下,还没有产生具有世界性影响的美学体系。笔者曾发表过《20世纪中国古典美学研究的体系建构与视角转换》一文,文章的结论是“在20世纪百年的中国古代美学研究过程中,原创且具有生长性的内在体系建构并未取得令人满意的成绩,更多的研究者选择了宏观层面的现象描述和特征探索,潜移默化之中将研究的难度降低,转移了研究的视角”。(韩伟,2014)这虽然是针对古代美学研究而说的,但同样适用于反思“中国式美学”建设。上述美学流派多半停留在倡导层面,在系统的体系建构维度上不尽如人意,研究者或者停留在对美学传统的梳理、命名层面,或者满足于概括中国美学的性质、特征,没有在体系建构层面过多用力,这成了“中国式美学”发展过程中不可回避的弊端。

必须承认,新中国成立之后,周来祥、叶朗、皮朝纲、陈望衡、蔡锺翔、曾繁仁等学者立足本土资源,进行了有意义的建构体系性美学的尝试。周来祥从中国文化中的“和”范畴出发,提出了“和谐为美”的命题,并认为“柏拉图的继承者如古罗马时期的普罗丁,中世纪的奥古斯丁、托马斯·阿奎那,到德国理性派的莱布尼兹、沃尔夫和鲍姆嘉通,都讲美是和谐”(周来祥,1987,第88页),结合西方美学传统,将“和”上升到本体论高度。这种做法对于“中国式美学”构建具有开创意义,只不过对这一本体论命题的理论论证仅仅点到即止,缺少后续的理论提升和意义建构,遂使其仅仅停留在倡导层面。叶朗在《美学原理》(2009)一书中进一步发展了《中国美学史大纲》对“意象”的重视,将“美在意象”的观念明确化,受此影响,皮朝纲、夏之放、姜开成、朱志荣等人都关注意象问题,特别是朱志荣主张“美是意象”,体现出建构意象本体论美学的勇气。客观而言,虽然叶朗先生和朱志荣先生都坚持己说,但多半属于对古代审美问题的梳理,并未形成严密的论证体系。这种情况同样体现在陈望衡“境界本体论”美学、蔡锺翔“自然本体论”美学、曾繁仁“生生论”美学等思想体系中,它们或者是过去某一时段的特定号召(如陈望衡),或者是正在起步的理论尝试(如曾繁仁),尚没有达到叶朗先生“美在意象”的理论圆融度。所以,原创性美学体系的建构仍然任重道远,如何立足本土形成具有世界影响力和学理普遍性的原创理论是摆在当下及未来美学研究者面前的重大课题。

实现“中国式美学”的“接着说”目标的落脚点是现实视角。我们知道,西方美学的发展经历了本体论、认识论、语言论、日常论的多次转向,中国美学研究虽然起步较晚,但从20世纪五

六十年代美学大讨论对美的本质问题的追问，到80年代对审美实践性的探讨，再到90年代对日常生活审美化的热议，也大致呈现了美学研究历史的缩微景观。美学绝不仅仅是凌空蹈虚的抽象存在，它从产生之日起就有着鲜明的现实指向。鲍姆加登意义上的美学尽管带有哲学特有的抽象性，但其试图解决的感性领域问题，则极具现实性。同样，现代“中国式美学”不能仅仅满足于抽象的逻辑推演和体系建构，在保持学科属性的前提下还要密切结合现实，对社会审美实践进行必要的理论总结，甚至理论指导。比如，在数智时代，面对AI对社会生活的全方位渗透，是否要考虑人工智能美学存在的必要性。短短数年时间，从创作诗歌的微软“少女诗人小冰”、清华大学“九歌”，到进行图像生成的Midjourney工具，制作短视频的Sora模型，再到具有强大互动能力的Deepseek，它们在最大限度解放人类体力劳动的同时，也带来艺术创作和审美活动的深刻变革。审美活动赖以存在的情感和想象在大数据模型的参与下发生了重大变化，以往具有鲜明个体性的情感和想象不再成为艺术活动的必需，代之而来的是基于算法和数据库基础上的“平均性”情感和想象。它们建立在大众惯性审美基础上，反过来再满足创作者的创作需求，这就形成了一种可怕的基于算法逻辑的机器内循环。久而久之，整个审美体制将带有明显人工化和数据化特征。所以，人工智能美学虽然是我们不愿意接受的现实，但它已经真实存在，而且在未来也极有可能成为美学主潮。除此之外，生态美学、城市美化、美丽乡村、美育浸润等都是当下面临的现实问题，它们也应该是“中国式美学”关注和讨论的重要方面。吸收优秀传统文化，密切结合现实问题，实现理性与感性、理论与生活充分融合是“中国式美学”实现“接着说”的可行路径。

综上所述，“中国式美学”是一个宏大的学术体系，其建构不仅需要学术史的梳理，更需要对其囊括的概念、范畴、命题进行圈定并加以学理性界定。这些工作绝非万余字的文章所能涵盖，而是需要众多美学研究者集中精力，扎扎实实地开展本体性的系统研究。客观来讲，目前美学研究无论在哲学领域还是在文学领域都处于相对小众和边缘状态，加之美学与艺术学的历史性纠缠，导致现在很多美学研究者有转向艺术学研究的趋向，这些都是“中国式美学”研究面临的现实问题。我们认为，小众和边缘并不代表不重要，事实上近年来对中华美学精神的讨论就表明了本土化美学的学术价值和现实意义。与艺术学纠缠也不意味着美学可有可无，这很大程度上是现代学科划分规则导致的。就中国传统文化而言，“跨界”本身就是伪命题，因为艺术和审美具有天然一体性，中国美学的“艺术美学”实质决定了美学与艺术学不可能决然分立。试将当下的艺术学或美学论著中的“艺术”与“审美”、“艺术学”与“美学”等关键词互换，就会发现不会影响主旨表达，这似乎最能说明问题。总之，“中国式美学”是对中华优秀审美文化的传承和转化，它应该在未来的学术体系中占有一席之地，也完全能够与现实充分结合并指导实践，为美丽中国建设贡献力量。

参考文献：

1. 曹谦：《多元理论视野下的朱光潜美学》，复旦大学出版社2018年版。
2. 韩伟：《20世纪中国古典美学研究兴起的动因及实践》，《文艺理论研究》2015年第3期。
3. 韩伟：《20世纪中国古典美学研究的体系建构与视角转换》，《文艺理论与批评》2014年第1期。
4. 李泽厚、刘纲纪：《中国美学史》第1卷，中国社会科学出版社1984年版。
5. 梁启超：《饮冰室合集》，中华书局1989年版。
6. 聂振斌：《中国近代美学思想史》，中国社会科学出版社1991年版。
7. 僧祐：《出三藏记集》，中华书局1995年版。

8. 王确:《汉字的力量——作为学科命名的“美学”概念的跨际旅行》,《文学评论》2020年第4期。
9. 维柯:《新科学》,朱光潜译,人民文学出版社1986年版。
10. 叶朗:《胸中之竹——走向现代之中国美学》,安徽教育出版社1998年版。
11. 朱光潜:《朱光潜全集》第6册,安徽教育出版社1990年版。
12. 朱光潜:《朱光潜全集》第10册,安徽教育出版社1993年版。
13. 朱光潜:《朱光潜全集》第20册,安徽教育出版社1992年版。
14. 宗白华:《宗白华全集》第1卷,安徽教育出版社2008年版。
15. 周来祥:《论中国古典美学》,齐鲁书社1987年版。
16. 张彦远:《历代名画记》,浙江人民美术出版社2011年版。
17. 周锡山编校:《王国维文学美学论著集》,北岳文艺出版社1987年版。

责任编辑 刘 洋

本刊声明

一、本刊已许可中国知网、国家哲学社会科学学术期刊数据库等以数字化方式复制、汇编、发行、信息网络传播本刊全文。本刊所付稿酬已包含上述电子出版物及网上服务的报酬,以及《高等学校文科学术文摘》等二次文献使用转载的费用,不另付酬。作者向本刊提交文章发表的行为即视为同意上述声明。

二、本刊实行双向匿名审稿制度。本刊在收到稿件后,一般在收到稿件后的三个月内给予作者是否录用的答复,答复通知请在投稿网页上查询。在投稿之日起三个月后仍未显示录用情况的,作者可自行处理。

三、本刊不以任何形式向作者收取审稿费、版面费、赞助费等费用,如有违规,请拨打举报电话:010-63098272。如发现诈骗行为,请向警方报案。

《浙江社会科学》编辑部