

# 中国“东方美学”四十年探索与五大问题

王向远

【摘要】 20世纪80年代，我国学界开始对“东方美学”进行探讨，并明确提出了“东方美学”的学科概念，做了一些学理建构上的设想。进入21世纪后出现的“东方美学史”著作具有填补空白之功，但未能提炼出属于东方美学的特有概念范畴并形成学理体系。回顾四十年来对东方美学的探索，存在的主要问题可以概括为五个方面：（一）“东方美学”是西方美学所界定的那种“美学”吗？（二）“东方美学”是否等于“非西方”的美学？（三）“东方美学”是“东方各民族美学”的总和吗？（四）“东方美学”与“东方审美文化”是什么关系？（五）“东方美学”与“东方艺术”“东方诗学”是什么关系？只有对这五个基本问题做出明确的判断与回答，才能抓住东方美学的“东方”与“美学”的基本特性，才有可能发现和提炼出独特的概念范畴并尝试建构理论体系。

【关键词】 东方学；东方美学；民族美学；区域美学；审美文化；东方艺术；东方诗学

【中图分类号】 K107.8 【文献标识码】 A 【文章编号】 1000-4769(2025)02-0071-08

站在中国“东方学”建构的立场看，东方之所以成为“东方”，很大程度上是因为以中国和印度为两个重要中心的东方各国、各民族，超越了民族、语言与国界，也超越了政治社会上的差异，而拥有共同的“东方美学”的缘故。因此，东方美学是东方传统文化的重要组成部分，作为“东方学”的一个分支学科也占有重要位置。但是长期以来，由于“东方学”的学科意识及“东方区域共同性”意识的淡漠，同时又受到西方中心论及西方美学观念的强烈影响，加上原典翻译不足，资料缺乏，东方美学长期处在美学研究的边缘和少人问津的状态。虽有启山林开先路者，但研究成果的数量太少，且处在尝试与草创层面。因此有必要从东方学学科建构的总体思路出发，将东方美学作为一个具有深刻内在关联性的区域美学系统，从相关概念范畴的辨析入手，明确东方美学之不同于西方美学的特性，在此基础上寻找和发现东方美学的主要范畴，为东方美学的体系建构准备条件。为此，就要对20世纪80年代初期以后四十年间关于东方美学的既有探索予以回溯反思，发现并提出其中的一些基本问题，并尝试做出回答。

## 一、四十年来对“东方美学”的探索

对中国及东方各国而言，“美学”这个学科概念来自西方，但这并不意味着东方世界中不存在“美学”。但是，若站在西方文化与西方美学的立场上看东方，东方美学则可能被原始化。黑格尔《美学》从“艺术哲学”的角度，承认有“东方艺术”的存在，但并不承认有“东方美学”。在他所划分的人类艺术发展的“象征型、古典型、浪漫型”三个阶段中，东方艺术属于象征型，他认为这种象征型的艺术

【作者简介】 王向远，广东外语外贸大学日语语言文化学院/东方学研究院教授、博士生导师，广东 广州 510420。

尚处于原始阶段，即“艺术前的艺术”。<sup>①</sup>而在此阶段，抽象的理性与具象的感性之间常常不协调，因此就没有什么真正的美学。英国新黑格尔派哲学家鲍桑葵的《美学史》虽然名曰“美学史”，但完全不提东方的艺术及审美观念，实际上只是一部西方的美学史。19世纪末年受聘东京大学担任教授的美国东方艺术史专家厄尼斯特·弗朗西斯科·芬诺洛萨（Ernest Francisco Fenollosa）先是研究日本艺术（日语写作“美術”），后扩大为对日本艺术之根的中国艺术的研究，并在晚年写出了《东洋艺术史》，该书是从美学的角度、从比较研究立场出发所做的“东洋艺术史”的研究。他所谓的“东洋”，虽以日本与中国为中心，但也涉及印度与西亚等古代东方文明地区，其所指实际基本上就是现在我们所说的“东方”。接着，芬诺洛萨的学生、日本及东亚艺术史家冈仓天心用英文撰写的《东洋的理想》（1903年）一书，继续使用“东洋艺术”这一概念。芬诺洛萨和冈仓天心所谓的“东洋艺术”，在学科对象与范围上已经很接近于“东方美学”的概念。

与此同时，在日本，“美学”这个汉字词也因为中江兆民在19世纪末将维隆的书译为《维氏美学》，才逐渐代替此前的“美妙学”“审美学”的称谓，从而固定下来。1933年，日本的古今书院出版了美学家金原省吾的《东洋美学》，这是现在我们可以看到的最早明确使用“东洋美学”概念并以此为书名的著作。但《东洋美学》所研究的范围对象主要是日本与中国的艺术尤其是绘画。十几年之后，法国学者雷纳·格鲁塞在1948年出版的东方艺术史插图版通俗小册子《从希腊到中国》一书的前言中，使用了“远东美学”“东方美学”<sup>②</sup>这些词，被一些学者认为是“东方美学作为一个概念”<sup>③</sup>的最早用例。实际上，即便如此，他所说的“东方美学”显然不是当作一个学科概念，而是作为“东方艺术”的同义词使用的。到了20世纪60年代，美国美学家托马斯·芒罗写了题为《东方美学》的小册子，才算是学科范畴的意义上明确使用“东方美学”一词的书。据他说，“目前唯一可在英语中找到的美学史实际上没有涉及到东方艺术或思想。在最近两部作者逝世后才用法语出版的著作中，一本名为《美学史》，1961年巴黎版，作者是法国索邦人雷蒙·拜尔，他将美学当作了一个纯粹的西方学科。另一本名为《20世纪的世界美学》，简要地提到了印度、中国和日本最近的一些作者。这本书的书名表明作者意识到了对这个学科作世界范围研究的必要。”<sup>④</sup>在这种情况下，芒罗写作《东方美学》就难能可贵了，但同时我们从这本书中也可以看出，至少在60年代之前，西方美学家，哪怕是像芒罗那样的对东方美学饶有兴趣的西方美学家，其了解也是隔膜的、肤浅的、皮毛的、粗陋的、支离破碎的，在知识上不成系统，在体系建构上更是无能为力。

在中国，虽然美学学科在20世纪初就已经发轫，20世纪中期曾经有过“美学热”，但那时人们所热衷讨论的是“美”的定义、“美”的属性及主观性、客观性等问题，“东方美学”几乎没有被提及，而较早被提出的是“东方艺术”这个相近的概念。1984年，东方艺术史专家常任侠将其出版的论文集取名为《东方艺术丛谈》。<sup>⑤</sup>1989年，又有张锡坤主编的专题论文集《佛教与东方艺术》<sup>⑥</sup>出版，这里所谓的“东方艺术”都只是一个概称而非学科范畴。80年代后期，“东方美学”这个学科概念才在与“西方美学”对跖的意义上被提了出来。1988年3月，牛枝慧编辑了专题论文集《东方艺术美学》<sup>⑦</sup>一书，收录了三十来篇中国学者和外国学者的文章，可以看作是到那时为止中国东方美学论文的结集。金克木在冠于此书卷首的《关于东方美学的一封信》中写道：“编出这一本关于东方美学的书，显得很单薄，恐怕这也显示了今天我们研究的单薄。”<sup>⑧</sup>金先生所说的“单薄”，并非指书籍的篇幅厚薄（该书不薄，35万字442页），而是指研究的薄弱。书中所收文章没有一篇有“东方美学”的字样，也没有“东方美学”

① 原文是Vorkunst，可以和“史前史”类比，或译“艺术的准备阶段”。见黑格尔：《美学》第2卷，朱光潜译，北京：商务印书馆，1979年，第9页。

② R. 格鲁塞：《从希腊到中国》，常书鸿译，杭州：浙江人民美术出版社，1985年，第2页。

③ 陈静：《关于东方美学研究方向的一点思考——第四届东方美学国际学术研讨会述评》，《济南大学学报》（社会科学版）2007年第1期，第41页。

④ 托马斯·芒罗：《东方美学》，欧建平译，北京：中国人民大学出版社，1990年，第5页。

⑤ 常任侠：《东方艺术丛谈》，上海：上海文艺出版社，1984年。

⑥ 张锡坤主编：《佛教与东方艺术》，长春：吉林教育出版社，1989年。

⑦ 牛枝慧编：《东方艺术美学》，北京：国际文化出版公司，1990年。

⑧ 牛枝慧编：《东方艺术美学》，序二，第9页。

的整体论述，而只是研究中国美学、印度美学、阿拉伯伊斯兰美学、日本美学等国别美学的文章。这表明至少在1988年之前，我国还没有一篇以“东方美学”为主题词的论文或译文。

1988年10月，《文艺研究》编辑部和北京舞蹈学院在北京联合召开了全国第一次东方美学讨论会，与会学者就东方美学的总体面貌、东方学的历史背景与哲学根据、东方舞蹈美术戏剧等各部门艺术的规律与特征等问题进行了研讨。该年度《文艺研究》杂志发表的金克木先生《东方美学或比较美学的试想》<sup>①</sup>一文，是最早论述东方美学的文章。他认为“东方美学”必须以“西方美学”作为参照，因而实际上就是“比较美学”，建构东方美学要以“体系为主”，“不必采用国别论述的拼盘式”。<sup>②</sup>金先生并没有提出具体的实质性的新观点，但毕竟首次在学科建设的意义上提出了“东方美学”这一概念，对其“比较美学”的性质加以论述，并提出了将“东方美学”加以“体系化”的“试想”，都具有首发先声之意义。接着，金先生又发表《东方美学研究末议》，在前文的基础上，材料和举例都有所补充和强调，并提出了“用原有的西方美学模式研究东方美学往往陷在哲学史和艺术史的圈子里……是不是可以将东方美学的对象定为艺术思想？从艺术出发追索思想，是不是比从哲学出发寻找实证要好些”<sup>③</sup>等问题。1989年，刘纲纪先生发表《东方学的历史背景和哲学根基》，认为马克思、恩格斯关于东方社会与东方历史的理论，特别是“亚细亚生产方式”论，就是“东方学的哲学根基”，强调“弄清了亚细亚生产方式与古典古代的生产方式的区别，我们也就可以弄清东西方社会的区别，从而弄清东西方的哲学、美学、艺术的区别”<sup>④</sup>，这典型地体现了物质生产方式决定美学之性质的哲学观、美学观。同年，林同华先生发表的《东方美学略述》是一篇概要式文章，涉及东方美学与东方历史文化、东方文学的特征、东方美学的范畴三个方面的问题，因当时条件限制，难免泛泛而论，但他提出“东方学史不能只谈文艺理论所提出的审美范畴，东方学也同样不能只研究东方文艺理论”<sup>⑤</sup>，而是要“研究东方人的审美感、审美意识、审美观念、审美范畴、审美理想和审美理论，是审美意象与审美结构的整体，是审美文化与审美理论的结合体”<sup>⑥</sup>，认为只有这些才能体现出东方美学的特征。这是值得倾听的。

进入90年代，在东方学的认识与概括方面最有力度的一篇文章，是余秋雨的《关于东方学》。他认为，东方学是零散的、无体系的，总体上呈现出“一种各行其是的自然生态”；其次，东方学大抵缺少理论上的统制力和归纳力，因此使美学理论与审美实践不具备严格的逻辑对应关系，至少比西方学松软灵动得多。鉴于此，我们对东方学的注意不能仅仅停留在理论形态上，因为这并不能准确反映某时某地人们的审美意识和审美实践，而应该更多地关注大量非理论形态的美学信息。这种非理论形态的美学一般被称为广义的美学，是一种流散形态和现象形态的美学，进而以“精神性”“整体性”“装饰性”“原始性”四个词，对东方学的特征做了概括。<sup>⑦</sup>当时在对东方学的“理论形态”认识不够、对东方学之间内在联系性估价不足的情况下，余秋雨的这篇文章以西方学为标杆得出这样的结论，是完全可以理解的。

从牛枝慧、金克木到余秋雨，从1988年至90年代中期，在短短几年中，我国学界迅速萌生了鲜明的东方学学科意识，进行了有成效的理论探讨。虽然文章不多，但都在宏观层面上对东方学的面貌做了描述，对后来的学科建构做了设想，为21世纪中国东方学的整体推进打下了基础。

与此同时，在国内学术研究相对滞后的情况下，译介外国的“东方学”的成果并加以参照就显得特别紧迫和必要了。90年代初，中国人民大学出版社出版了牛枝慧等主编的《东方学译丛》，包括美国托马斯·芒罗的《东方学》，日本山本正男的《东西方艺术精神的传统与交流》，安田武、多田道太郎的《日本古典美学》，印度帕德玛·苏蒂的《印度学理论》，埃及穆罕默德·高特卜的《伊斯兰艺术风格》，苏联奥夫相尼科夫的《中近东学》等几种著作。由于选题视野等种种原因，似乎并没有选出

① 金克木：《东方学或比较美的试想》，《文艺研究》1988年第1期。

② 金克木：《东方学或比较美的试想》，第17页。

③ 金克木：《东方学研究末议》，《文艺研究》1989年第1期，第22页。

④ 刘纲纪：《东方学的历史背景和哲学根基》，《文艺研究》1989年第1期，第7页。

⑤ 林同华：《东方学略述》，《文艺研究》1989年第1期，第27页。

⑥ 林同华：《东方学略述》，第29页。

⑦ 余秋雨：《关于东方学》，《东方艺术》1994年第1期。

最好的同类著作（至少日本人的东方美学著作是如此）。这些译著给人的总体印象是书名固然很好，但内容单薄且不成系统，读后难免令人失望。当然这也一定程度地反映了国外东方美学研究的历史状况。同时，一些翻译也较为粗糙，例如《东方美学》的译文，把日本美学的基本概念“哀”（物哀）译成了“昂”，把“幽玄”译为“玉干”等<sup>①</sup>，把一位日本“17世纪诗人”（实际上是“俳人”）的名字译成了“厩所”（实为“芭蕉”即松尾芭蕉）。<sup>②</sup>同时，三联书店的《现代外国文艺理论译丛》中收录了蒋寅等译日本学者今道友信著《东方的美学》一书。这本书所谓的“东方”（原文为“东洋”）美学，实际上只讲了作者所熟悉的日本与中国的美学，结构上较为散漫，写法上较为通俗，其中占了一半篇幅的中国美学部分，起码对中国读者而言并没有多少新见与启发价值，而关于日本美学的部分论述也不系统，对日本传统美学的基本范畴的提炼与解说严重缺乏。鉴于我国一直以来没有出版此类中文书籍，尤其是书中关于日本美学的部分填补了中国读者的知识空缺，因此，直到近年来该书也一直是中国读者、学者了解日本美学的主要参考书，被频繁征引，但也由于过于受其影响，从而导致了日本美学的片面了解。

## 二、《东方美学史》等著作的成就与缺憾

进入21世纪后，纵向的东方美学史著作也出现了，那就是2003年出版的邱紫华著《东方美学史》（上下卷）。《东方美学史》作为国内第一部系统评述东方美学的著作，在选题上填补了空白，具有筚路蓝缕之功，是值得充分肯定的。这部著作既显示了作者付出的可贵的努力，也呈现出了许多问题、缺陷与遗憾。它的开拓价值和它存在的问题，都对今后东方美学史的更新与研究，提供了一个不可忽略的参照和起点。

总体看来，《东方美学史》主要是对东方传统的“审美文化史”的研究，而非真正的“美学史”的研究。作者把古代东方各民族都纳入研究范围，当然是必要的。但是，古埃及、古巴比伦固然有审美文化，却因为没有明确的审美范畴，也就没有美学。对此，邱著没有予以辨析和正视，而是一律以“美学”视之。在第一编第一章第五节《埃及美学范畴》中，提到的“绝对美”“美”“丑”“巨大”“静穆”等，其实并不是埃及人提出来的，而是作者自己“发现并抽象出”的。<sup>③</sup>同样地，第二编中撰写的苏美尔-阿卡德、古巴比伦、赫梯、亚述等古典中近东“美学思想”，实际上是对这些民族的原始艺术形式中的艺术风格的审美分析，难说是什么“美学思想”。第三编对希伯来、波斯、阿拉伯伊斯兰民族的“美学思想”的论述，实际上主要是对这些民族的宗教观念的美学分析，而没有把握到“美学”。当初黑格尔之所以不认为东方有“美学”，是因为他只谈这些东方古代的审美文化，只拿东方原始的审美文化史给西方美学史垫底，却对后来才出现的有文字表述、有理论阐述的真正的印度美学、中国美学与日本美学等东方美学，采取了无视的态度，完全避而不谈。现在，我们在建构东方美学史的时候，也必须承认，原始时代的人类，固然有审美意识、审美文化，却不可能具有概念形态、理论形态、思想形态的“美学”。美学史固然要谈审美意识或审美文化，但这些只能作为美学史的背景，而不能作为美学史本身。不过，邱著再次证明了，在东方，真正有“美学”并构成“东方美学史”主干的，只是印度、中国和日本等几个民族。

《东方美学史》对于印度美学与日本美学的评析较为详细。然而第四编《印度美学思想》大量的篇幅却流于对印度教经典的一般性的介绍评析，其中有一些观点也颇值得质疑，例如，作者认为：“印度佛教思想体系是宗教思想体系，它同美学的关系是相当疏远而间接的。”<sup>④</sup>实际上恰恰相反，佛教是世界宗教中最具有美学意味的宗教。对于“印度古典主义美学”，作者列出了一个“古典主义美学范畴的逻辑关系”的图式：“梵→梵所创造的人类共同的审美心理结构→艺术家及欣赏者个人先天美感心理机制→美→自然美→艺术美→艺术家→天才→想象→情感→技巧→艺术作品（联结创作者和欣赏者的纽带）→庄严→风格→味论→韵论→曲语论→合适→和谐→静（禅定、梵我一如）。”<sup>⑤</sup>显然这个图式中的

① 托马斯·芒罗：《东方美学》，欧建平译，第34页。

② 托马斯·芒罗：《东方美学》，欧建平译，第36页。

③ 邱紫华：《东方美学史》上卷，北京：商务印书馆，2003年，第214页。

④ 邱紫华：《东方美学史》下卷，第789页。

⑤ 邱紫华：《东方美学史》下卷，第894页。

诸概念之间的逻辑太直线、太简单了。其中各个“范畴”之间用箭头所指的依次递进的关系，其实也不是简单的直线递进，有的是交叉关系，有的是平行关系，有的则是从属关系。至于列出的各个范畴，则过于庞杂。而且，其中的“自然美”“艺术美”“天才”等范畴，与其说是印度美学特有的范畴，不如说是来自现代西方美学的范畴；而“庄严”“风格”“味论”“韵论”“曲语论”这些范畴则来自印度诗学文献，其本质是建立在语言修辞学基础之上的诗学，谈的大都是语言修辞、词汇学、句法学、语体风格学之类的问题，过于具体琐碎，与美学所应具有的高度范畴化、理论化的思想与表达，还有相当的距离。印度古典诗学只是印度古典美学的具体化形态，而邱著在这里基本上是把印度古典“诗学”等同于“美学”了，因而印度美学的独特“范畴”究竟是什么，并没有提炼、凸显出来。

第五编《日本美学思想》虽长达十万字，但关于美学的实质性内容并不多，更多的篇幅是关于审美文化史背景的一般性描述，一些评述与概括也出现了不准确乃至错误。例如，在讲到日本民族审美意识特点的时候，概括为三点：“第一，崇尚生命之美，赞赏生气盎然之美”；“第二，美与善同一”；“第三，色彩具有明确的人类文化学及审美象征的意义”；“第四，以植物生命为象征体系的审美意识”。<sup>①</sup>其中第一、第三、第四条很难说是日本美学的“特点”，因为其他民族的审美意识大体也都如此；关于第二点“善与美同一”，实际上日本美学最大的特点在于“美善相克”，认为美是在不道德（不善）中产生的，并集中体现在“物哀”论美学上。《日本美学范畴》一章对日本美学基本范畴的厘定和把握也显得混乱。例如，作者把“风”“雪”“月”这样的文学意象词汇，把“一即多”“余白”“贫穷”（第1136页）之类的中文词语，甚至把“白”“青”“黑”“赤”这样的色彩用语都视作“美学范畴”。这就将“美学范畴”扩大化、普泛化了，“美学范畴”也就失去了应有的规定性。在概括“日本美学范畴的特点”的时候，作者认为日本美学范畴具有“形象性”“象征性”“情感性”三个特点，实际上，凡称得上是概念范畴的，其根本特点是其抽象性、概括性、学理性，而不能是“形象性”“象征性”“情感性”，日本的美学范畴“物哀”“幽玄”“寂”“意气”“间”等也都不例外。由于作者未能深入日本美学原典内部，未能将真正的“美学范畴”与一般性的词语、概念区分开来，故而难以构拟出日本美学的基本范畴及逻辑构造。

而《东方美学史》中的这些问题，在邱紫华、王文革先生合著《东方美学范畴论》一书中也仍然未见改观。照书名来看，“东方美学范畴论”应该以“范畴”为研究对象，但是该书实际上是《东方美学史》的压缩改写版，从全书的三级目录文字中，处处可见“审美意象”“审美观念”“审美思维特征”“形态范畴”“审美范畴”“美学范畴”之类的字样，但却找不到一个具体的东方美学“范畴”。在正文的具体论述中，“美学范畴”除了众所周知的哲学、宗教范畴及诗学范畴外，绝大多数都不是原有范畴，而是本书作者自己概括出来的。例如，作者把印度《奥义书》的审美“形态范畴”列为“梵性之美”“柔美”“阳刚美”“心境之美”“境界之美”<sup>②</sup>，这显然是从西方美学的“美”这个一元范畴出发对《奥义书》之“美”的阐释，而非《奥义书》本身提出的范畴；又如对“佛教美学中的美的形态范畴”，概括为“现实美”“心境美”“涅槃境界和佛国境界之美”“艺术美”<sup>③</sup>，同样也是作者对有关佛经故事的分析概括。通观《东方美学范畴论》全书，并没有很好地完成对东方美学范畴的发现、厘定、提炼与阐释。这也从一个侧面表明该项工作的艰难。不管怎样，《东方美学范畴论》和上述的《东方美学史》毕竟走出了第一步，其勇气可嘉，其筚路蓝缕的开创意义应该得到肯定。

稍后出版的东方美学方面的重要著述，还有彭修银等撰写的题为《东方美学》的专题论文集。该书并没有试图写成“史”，而只是选择若干重要论题加以研究，但从东方传统美学到现代美学，也显示了一定程度的史的线索。其侧重点在日本美学及中日美学之关系，尤其是下编中的各篇论文，在中日现代美学关系研究上有所推进。但更多的文章缺乏对第一手原典著作的研读，基本上是对已有研究成果及观点材料的祖述。<sup>④</sup>

上述《东方美学史》等著作，其成功之处在于对东方审美文化史的系统梳理，其缺憾在于对构成

① 邱紫华：《东方美学史》下卷，第1057—1068页。

② 邱紫华、王文革：《东方美学范畴论》，北京：中国社会科学出版社，2010年，第171—176页。

③ 邱紫华、王文革：《东方美学范畴论》，第205—207页。

④ 参见彭修银：《东方美学》，北京：人民出版社，2008年。

“东方美学”之基石的重要的美学范畴，缺乏发现、整理、提炼和阐发，因而未能建构起东方美学的完整的理论架构，而只能是东方各民族、国家审美文化史的“拼盘”，这也是上述金克木先生早就提醒的应该避免的做法，却是东方美学史草创期难以避免的问题。

### 三、东方美学建构中的五个基本问题及其解答

造成这种情况的根本原因，是对涉及“东方美学”的若干基本理论问题没有清楚的自觉意识，更没有尝试加以解决。总体而言，这些问题可以概括为五个方面：（一）“东方美学”是西方的那种“美学”吗？（二）从空间范围上来看，“东方”的美学就是“非西方”的美学吗？（三）“东方美学”是“东方各民族美学”的总和吗？（四）“东方美学”与“东方审美文化”是什么关系？（五）“东方美学”与“东方艺术”“东方诗学”是什么关系？以下尝试做出回答。

第一，“东方美学”是西方的那种“美学”吗？

回答是否定的。众所周知，“美学”这个词来自西方的鲍姆嘉通，原本的意思是“感性之学”。但是，西周、中江兆民等日本明治时代的翻译家们，却在东亚汉字文化的视域中，做了东方式的理解与翻译，将“感性之学”翻译成“美妙学”“审美学”“美学”，虽然更接近黑格尔的美学即艺术哲学的界定，但毕竟没有译成“艺术哲学”之类。这表明，在东方的“美学”概念中，美学是超越艺术的，是以东方人所理解的“美”为根基的。东方人所理解的“美”就是人对世界万物的鉴赏，要表达的就是人与世界的和谐统一的关系，而不包含西方美学中的“崇高”所揭示的人与世界的对抗关系。因此，在东方美学的建构中，不能以“西方美学”为标准来衡量。西方美学只能是一个参照，而不是价值尺度。要建构东方美学，就必须清醒地意识到“东方美学”并非按西方美学的路数和标准在东方世界寻求西方美学那样的美学，“东方美学”的提出，不可能完全合于“西方美学”的规定。不能以“美”“崇高”“滑稽”之类的西式美学概念来考察东方美学。换言之，若完全按西方美学的规定，则东方美学就不是西方美学意义上的美学，进而就可以说东方美学不是美学。但是从以往人们对东方美学的理解来看，学者们大都是自觉地以西方美学为参照物来观察和研究东方美学的，同时，也有学者从东方美学的特殊性出发，在研究对象、方法上提出了一些思考。例如在美学的对象上，金克木、林同华、余秋雨等诸位先生，都意识到了要突破西方美学的“艺术哲学”模式及文艺理论研究的局限，他们的观点今天仍有启发性。<sup>①</sup>

而且，我们必须从西方美学的支配意识中解脱出来。要意识到，西方美学的自觉建构虽然起步早，但西方美学不能定于一尊，它并不是人类美学的代表。从根本上看，西方文化的本质是崇尚“权力”和“暴力”的，这两个“力”都是反美学的。不得不说，奉行理性主义、功利主义、实用主义、权力主义的西方，对美的观照、感悟、体验与表达，与东方相比是单调的、浅陋的、贫乏的。站在东方美学的角度上，甚至可以说西方并没有真正的“美学”，而只有艺术及“艺术哲学”，所以黑格尔将“美学”等同于“艺术哲学”。在美的形态上西方人通常也只有“优美”“崇高”“滑稽”（幽默）等三分法，这比东方美学要简陋得多。极而言之，只有东方美学才突破了艺术形式的限制与“艺术哲学”的范畴，而成为真正的“美学”。

第二，从空间范围上来看，“东方”的美学就是“非西方”的美学吗？

回答是否定的。“东方美学”中的“东方”一词，应该是一种美学类型、性质的判断。这种美学固然有一定的空间地理范围，但它更是与“西方美学”相对而言的另一种美学体系，而不应该是一个历史地理上的“东方—西方”二分世界的“东方”。因此，不能把“非西方”的美学都作为“东方美学”的范围来处理。否则，东方美学终将散乱不堪，难成体系。从这个角度看，邱紫华著《东方美学史》就写成了“非西方”的美学史，许多问题也是由此而生的。实际上，在东方，西亚北非的美学从古代到现代都更加靠近西方美学。在西方人的一般历史叙述中，讲西方史必从古埃及、古巴比伦、古代波斯等西亚北非地区讲起，这个地区完全属于西方历史文化系统，虽然古代西方人把这一地区称为“东方”，但整个西方是把这一部分的“东方”区域作为“他者”，具有很大的对抗性，也具有相当的共生性。西方的

<sup>①</sup> 参见金克木：《东方美学或比较美学的试想》（《文艺研究》1988年第1期）、《东方美学研究末议》（《文艺研究》1989年第1期），刘纲纪：《东方美学的历史背景和哲学根基》（《文艺研究》1989年第1期），林同华：《东方美学略述》（《文艺研究》1989年第1期），余秋雨：《关于东方美学》（《东方艺术》1994年第1期）等。

历史进程实际上就是试图把这一地区逐渐加以西方化的过程，尽管这一进程极不顺利。因此，对于“东方美学”而言，西亚北非地区基本上不属于“东方美学”的范畴。这一地区在古代是西方文化的源头，在宗教上都属于一神教信仰，在中古时代又受到了亚里士多德等古希腊哲学与诗学的强烈影响，更应该属于西方文化与西方美学的边缘地区，而与严格意义上的“东方美学”相去较远，因此难以纳入“东方美学”的范畴。

第三，“东方美学”是“东方各民族美学”的总和吗？

回答是否定的。属于“东方美学”范畴的“东方各民族美学”不等于“东方美学”。这里涉及“东方美学”与“民族美学”两者之间的关系。换言之，就是“民族美学”与东方区域美学之间的关系。广义上说，美学就是一种人群、族群在审美趣味上、审美价值上的认同。一个民族之所以成为一个民族，有很多关联因素，但有着共同的审美价值观与审美趣味，是不可或缺的因素。有了它，一个民族在情感上才得以凝聚与认同，一个民族才成其为民族，而不能仅仅靠血缘、地域、政治、宗教、语言或风俗习惯。因此，东方各个“民族美学”只是民族性的，而未必是“东方”性的。而且，在民族共同审美趣味的意义上所说的“民族美学”也是一般而论的，也并不意味着每一个民族都有理论形态的“美学”。诚然，每一个民族都有自己的审美文化，但未必一定会有理论形态的严格意义上的“美学”。例如，就西亚北非地区而言，在伊斯兰教流布之前，古代埃及、古代巴比伦、古代波斯等，尚处在理性思维欠发达的历史阶段，审美意识固然有，但尚未达到美学建构的程度，其文化便中断了。同样地，东南亚各民族，作为离中心文化较远的周边地带，迄今为止的资料也难以证明存在着有民族特色的理论形态的美学。从这个意义上说，我们研究东方美学要从史料出发，实事求是地指出各民族的审美文化中“美学”的有无，而不是先验地认定任何一个民族国家或文明体都有“美学”。要看到，“东方美学”并不是各个东方民族美学的相加或总和，并不是平均地分布于东方的每一个历史阶段、每一个国家或地区，正如西方的美学早期起源于古希腊，后来是意大利、德国、英国、法国等国家，也并不是平均地弥漫于整个欧洲所有民族国家一样。换言之，“东方美学”不等于“东方各民族美学”。

“东方美学”是东方各民族共有的美学，是东方各民族更高次元的认同，是审美价值与审美趣味上的相通。正如“西方美学”在西方文化的认同中起了很大作用一样，东方美学在“东方文化”的认同上也起了十分重要的作用。举例而言，印度的婆罗门教美学是印度民族的美学，包括人、兽、神同体的偶像崇拜，大神化身信仰及艺术表现等。但是，同样起源于印度的佛教，却在向整个东方地区传播的过程中，有信仰层面上的宗教性质，又有超出宗教的哲学与美学的属性。中国许多现代佛学家都强调佛学不是宗教，如章太炎就认为无论在印度还是中国，佛教佛法都属于哲学，而不是宗教。<sup>①</sup>佛学美学是中亚以东的东方各民族，特别是中国、日本、朝鲜等共同创造和共同拥有的，加上东方各民族创造性的增益发挥，特别是融入了中国固有的道家美学、儒家美学的成分。“东方美学”虽不等于“佛学美学”，但以佛学为内核，在东方形成了真正的“东方美学”，并且事实上拥有了一整套概念范畴，还有着相当严密的内在逻辑体系（详后）。有了东方美学，东方文化就在高次元上具有了相通性、同一性，标示着东方人在美学层面的认同。

第四，“东方美学”与“东方审美文化”是什么关系？

“东方美学”与“东方审美文化”是两个不同的概念。“审美文化”包含了关于审美的种种方面，包括美学范畴、审美观念、审美理论等学理的层面，也包括审美活动中的种种思想活动即“审美思想”或“审美意识”，还包括文学艺术作品中所体现出的创作原则、趣味与风格，即“文艺美学”，更有日常生活中的纯粹趣味格调即“生活美学”，这就是宽泛意义上的“审美文化”。“审美文化”是“美学”的基础与矿床，但审美文化并不等于美学。任何一个民族都有自己的审美文化，但有可能没有“美学”；任何一个民族都有自己的艺术活动或艺术创作，但未必都有美学。对东方各民族、各国而言也是如此。“美学”是审美文化的综合化、提纯化、范畴化、理论化、体系化和哲学化。按照这样的理解，就要进一步区分“东方美学史”与“东方审美文化史”之间的关系。严格意义上的“东方美学史”不能无视审美文化史的叙述，但审美文化史并不是美学史的对象本身。余秋雨在《关于东方美学》一文中曾表示，

<sup>①</sup> 参见章太炎：《论佛法与宗教、哲学以及现实之关系》，姜玠编选：《革故鼎新的哲理·章太炎文选》，上海：上海远东出版社，1996年，第398—400页。

对东方美学的关注不能仅仅停留在理论形态上，而应该更多地关注大量非理论形态的美学信息，而这种非理论形态的美学一般被称为广义的美学。<sup>①</sup>实际上，他认为东方美学的理论化形态不足，于是谈东方美学就只好关注广义的美学即审美文化史，这就混淆了审美文化与美学的区别。对这个问题，叶朗先生在《中国美学史大纲》的“绪论”中强调：“美学史就应该研究每个时代的表现为理论形态的审美意识。……美学范畴与美学命题是一个时代的审美意识的理论结晶。……一部美学史，主要就是美学范畴、美学命题的产生、发展、转化的历史。”<sup>②</sup>这是很有见地的观点，也应该成为指导东方美学史写作的基本原则。照此来看，邱紫华著《东方美学史》在史的梳理方面有筌路蓝缕之功，但是没有把发现、提炼、阐释美学范畴、美学命题作为美学史的基本任务，其结果就是把“美学史”写成了“审美文化史”。而此后出版的《东方美学范畴论》虽然专以范畴为论题，但书中所说的“美学范畴”除了众所周知的一些哲学、宗教范畴及诗学范畴外，绝大多数都不是原有范畴，而是本书作者自己以“梵性之美”“柔美”“阳刚美”“心境之美”“境界之美”之类的“××美”的造词方式，自己概括出来的。

第五，“东方美学”与“东方艺术”“东方诗学”是什么关系？

如上所说，此前的一些论文著作往往把“东方美学”与“东方艺术”两者合为一谈，是因为受了西方美学尤其是黑格尔“美学即是艺术哲学”论的影响，因此基本上把艺术理论等同于美学。诚然，文艺理论是美学的重要组成部分，但并不是美学的全部。否则艺术学或艺术理论就与美学变成了同一种东西，一旦有了艺术理论，美学就没有了建构的必要。实际上艺术理论所面对的只是文艺作品，要处理的问题是艺术特别是艺术美的问题，而美学则要面对人对世界的体验与观照。东方美学的重要特质就在于它常常不依赖于艺术欣赏与艺术创作，而是把天地万物视为造物主创造的艺术品，把众生作为欣赏者，从而对世界做审美的观照。在这一意义上，“东方艺术”无法涵盖“东方美学”，“东方艺术理论”也不等于“东方美学”。仅仅根据东方艺术史去研究东方美学史，是远远不够的。

在诗学（或文学理论）与美学的关系上，东西方有所不同。西方美学起源于“诗学”。在西方美学的创始期，无论是柏拉图还是亚里士多德所直接谈论的都是诗学问题。但是，东方美学创始期最早关注的却是人对世界的感知与观照。无论是中国的老庄美学、《易经》美学，还是印度的婆罗门教美学、佛学美学，与其说是关注具体的文学艺术及诗学问题，不如说更加关注人的世界观照。在东方各国，“诗学”只是关于诗（广义上可以指各种文学样式）的创作与欣赏的理论表述与学问建构，“诗学”或“文学理论”只是“美学”的一种来源或资源，东方诗学以抒情言志为中心，东方美学则以审美的观照为中心；东方诗学是“感物”，东方美学则是“观物”，因此“诗学”并不等于“美学”。从这个意义上，古代波斯、古代阿拉伯伊斯兰世界固然有着繁荣的诗歌创作与发达的“诗学”，但关于诗歌的论述集中在诗人的经历与性情，诗歌的创作（修辞、韵律、格律、风格）与欣赏等方面，一般说来还没有达到美学的层面，因此这样的“诗学”并不等于“美学”；在印度美学研究中，一些学者把印度的古代诗学文献，如《舞论》《诗镜》等，作为印度“古典美学”的主要材料，却忽略了真正的印度美学资源之所在，事实上，我们更应该从印度哲学特别是佛学的文献资料去发现和寻找印度美学。

综上所述，对以上问题的辨析和厘定，主要目的是把“东方美学”与“非西方的美学”，与东方的“民族美学”，与“东方审美文化”“东方艺术学”“东方诗学”等一系列相关概念加以辨析区分，从而聚焦于严格意义上的“东方美学”。这五大问题的提出与回答，根本目的是要超越西方美学给定的思维模式，摆脱西方的“美”的概念的束缚，站在中国的“东方学”及“东方认同”的立场上，总结、肯定和吸收改革开放后四十多年来我国东方美学探索的理论成果与学术成就，研究其中存在的局限、不足与未成之处，在此基础上，才能对“东方美学”的独特内涵做出判断与概括，进而尝试东方美学理论体系的建构。

（责任编辑：潘纯琳）

<sup>①</sup> 参见余秋雨：《关于东方美学》。

<sup>②</sup> 叶朗：《中国美学史大纲》，上海：上海人民出版社，1985年，第4页。着重号是原文所有。