

从中国传统本然美学看实践美学

陈晓春

(乐山师范学院 中文系, 四川 乐山 614004)

摘要:实践美学将人类的实践活动作为美的根源,强调实践对于美的唯一意义,这使它面临一个基本的难题:如何解释人类对天然之美的喜好。这一难题是现实的——当今人类更为强调人与自然的协调谐和,更是历史的——相较于西方传统美学,中国传统美学更加强调人作为自然之一部分的方面。其实,人作为自然界的一部分、人属自然的一面,并未被马克思所忽略。这一以人的自然性存在为基础的本然美学,对于消解美学研究中的西方中心论,创建21世纪新的美学体系,具有重要意义。

关键词:实践美学;本然美学;天然;人为

中图分类号:B83-0 **文献标识码:**A **文章编号:**1000-5315(2002)03-0052-08

自20世纪50年代的美学讨论到80年代的“美学热”,以李泽厚先生为代表的实践美学逐渐成为当代最有影响的美学理论。仅仅翻阅一下20世纪80年代那些林林总总的《美学原理》、《美学概论》,就很难找到一本不谈实践的。实践美学的这一显赫地位直到上世纪90年代才开始受到挑战。以杨春时等先生为代表的“后实践美学”一派,针对实践美学“理性主义”与“现实化”的倾向,提出了以人的存在——生存为本体论基础、以自下而上为逻辑起点的“超越美学”。显然,“超越美学”将反思的触角深入到了实践美学的哲学基础,因而远较以前对实践美学有过的诘难更具深刻的意义。不过,也应看到,“超越美学”尽管变实践本体为生存本体,注意到了个体存在与活动的丰富性,但它对“生存”理解仍然是偏狭的,因而它对实践美学的反思仍然是不彻底的。20世纪已经过去,在人类已经开始对自身的实践活动进行深刻反省的时候,实践美学当然不应该被我们置于反省的目光之外。诚然,实践美学可以在一定范围内圆融无碍地解释我们的审美经验,给美的本质作出说明,但它又绝不是普遍适用

的,它不可否认地存在着理论上的盲区。说得具体点,在崇尚主体力量的西方传统审美活动中,实践美学虽说不上游刃有余,无懈可击,但至少能作出大致合理的解释。不过,在崇尚“天人合一”的中国传统审美活动范围内,它就常常捉襟见肘,时露窘态。我们认为,从有着丰富审美经验的中国传统美学观念出发考察实践美学,对于从根本上认识实践美学的失误,建立一种真正具有当代意义的美学新体系,无疑是具有意义的。

任何美学理论,皆以一定的哲学思想为其背景与前提。实践美学之名“实践”,根本上缘于它以实践论作为其哲学基础。拿这一派的代表人物来讲,无论是李泽厚先生,还是蒋孔阳先生,在这一点上他们都是相同的。李先生在发表于1962年的《美学三题议》中就认为:“只有遵循‘人类社会生活的本质是实践的’这一马克思主义根本观点,从实践对

收稿日期:2002-01-18

作者简介:陈晓春(1965—),男,四川省沐川县人,乐山师范学院中文系副教授,文学硕士。

现实的能动作用探究中,来深刻地论证美的客观性和社会性(在阶级社会中,这种社会性主要就是阶级性),从主体实际中对客观现实的能动关系中,实际从‘真’与‘善’的交互作用和对立统一中,来看‘美的诞生’。”[1](161页)在后来的《美学四讲》中,李先生也说:“美的本质,根源来自于实践。”[2](5页)蒋先生尽管在许多观点上与李先生不同,但也同样认为,“不能离开人类的劳动实践,来抽象地孤立地谈美的规律”[3](13页),“美是人的劳动所创造的”[3](15页)。

以实践论作为实践美学的哲学基础,缘自马克思极为重视人类的实践活动。马克思将实践论作为自己唯物史观的核心与基石,明确指出,“社会生活在本质上是实践的”[4](18页),“哲学家们只是用不同的方式解释世界,而问题在于改变世界”[4](19页),主张对事物、现实、感性,应从实践去理解。而对于实践,马克思“不是从观念出发来解释实践,而是从物质实践出发来解释观念的东西”[4](43页)。正是对客观物质实践活动的强调,使马克思主义哲学既有别于黑格尔的客观唯心主义,又有别于费尔巴哈的机械唯物主义。当然,实践美学之以实践为基础,除了这番理由,更为直接的原因是马克思《1844年经济学哲学手稿》(以下简称《手稿》)中的论述。在《手稿》中,马克思认为:“正是在改造对象世界中,人才真正地证明自己是类存在物,这种生产是人的能动的类生活。通过这种生产,自然界才表现为他的作品和他的现实。”[5](97页)除肯定客观的物质实践是人确证自己的根本手段外,马克思还直接将劳动实践与美的创造联系起来:

诚然,动物也生产。它也为自已营造巢穴或住所,如蜜蜂、海狸、蚂蚁等。但是动物只生产它自己或它的幼仔所直接需要的东西;动物的生产是片面的,而人的生产是全面的;动物只是在直接的肉体需要的支配下生产,而人甚至不受肉体需要的支配也进行生产,并且只有不受这种需要的支配时才进行真正的生产;动物只生产自身,而人再生产整个自然界;动物的产品直接同它的肉体相联系,而人则自由地对待自己的产品。动物只是按它所属的那个种的尺度来进行生产,而人却懂得按照任何一个种的尺度来进行生产,并且懂得怎样处处都把内在的尺度运用到对象上去;因此,人也按照美的规

律来建造。[5](96—97页)

在与动物生产活动的比较中,马克思明确阐释了人类生产实践活动的独特品质,这就是人能超越特定动物的“种的尺度”来生产。实践美学派在释读这一段言论时,大都将“种的尺度”理解为人类自身的目的、意愿。因此,人类的劳动实践自然成为“合规律与合目的”的实践活动。于是,马克思《手稿》的基本思想就是将实践认定为人对象性的活动,人通过这一活动把“内在的尺度”运用到对象上去,使自己“内在的尺度”——本质力量实现于对象之中,自然于是人化,对象由此成为人的“本质力量”的确证,美由此而得以产生。

我们看到,马克思《手稿》中自由自觉的实践、本质对象化、自然人化、直观自身等等表述,都为实践美学所吸收,写进了一系列论文与教材关于美的本质的论证中。例如,就美的根源来说,“美既不是物的自然属性,也不是人的主观意识的产物,它的根源深深地蕴藏在人类的社会实践中。因此,要探索美的规律,把握美的本质,不能到物的自然属性中去找寻,也不能到人的主观意识中去找寻,而应该到人的整个社会实践,首先是到人的劳动实践中去寻找”[6](42页)。就美的本质而言,美是“人类通过实践活动,把自己掌握真和实现善的进行自由创造的本质力量,在对象世界中感性显现出来的结果”[6](42页)。简言之,人的本质力量的感性显现,人的本质力量的对象化或肯定和表征人的本质的形式,由于人的本质被理解为“自由”,因此美又被规定为自由的形式。总之,美离不开人的活动,尤其不能脱离人对客观对象世界的改造,对象世界之所以美,完全是由于人在其中看到(直观)了自己的意志、理想和智慧,看到了自己改造自然、征服对象世界的伟力。

应该承认,实践美学所强调的人类物质实践活动,是人摆脱动物界、实现自然向人生成的根本途径。没有劳动实践,审美活动的主客双方皆不能有。从这个意义上讲,实践活动不但是人类审美活动的第一前提,也是人类得以存在和发展的关键。不过,人固然有脱离自然界,走向文明、文化的实践的一面,然而也同样有因源自自然,曾经与自然一体而隶属于自然界的另一面。人类非实践的这后一方面,虽不是马克思《手稿》中探讨的重点,但也并未被马克思所忽略,对此他明确指出:“人是自然界的一部

分。”[7](52页)关于这点,容后再论。由于实践美学蔽于人的实践而不知人属自然的一面,因而它就无法对人类的一切审美经验作出合理的解释。实践美学面临的一个最基本的难题是:人类何以对未经改造加工的天然之美表现出越来越浓厚的兴趣,依据实践活动何以解释天然而并非人为的美?过去在谈到自然之美的根源与本质时,实践美学大都依据“自然人化”一说,认为尽管从天然之美中虽无从看到人化痕迹,但从所谓总体意义上看,人与自然的关系已经发生了变化,人已经变成了自然的征服者、主宰者,因此它同样成为人的本质力量的确证,让人感到美。有的论者还以天然美重在形式以求自圆其说。他们认为,经过成千上万次重复观赏自然物的样子,人们不再去考虑它的内容、它与实践活动的内在联系,而能直接观照其形式、样子获得美感。对于这些解释,只要我们稍稍对自己有关天然之美的经验进行反省,就会发现这些看法并无多少说服力。如果说,人也是因为成为了自然的主宰才欣赏天然之美,那为什么人们对天然美不但喜好,而且这种喜好的程度还胜于人为加工之美呢?照实践美学的逻辑,应该是越能显示人的本质力量、人为印记的对象越美,然而事实往往并非如此。如果说天然之美是在形式,那它为什么常常让人心醉神迷、留连忘返?如此强度的美感,侧重形式的美无论如何是达不到的。

其实,实践美学在解释天然之美时如果仅仅面对这样一番诘难,它也许会被视之为个别的、一时不正常的审美的心态使然。然而,若循着以上的诘难深思,我们会发现实践美学面临的这番诘难并非空穴来风,而是有着现实的依据与深厚的传统。就现实的依据来说,当今人类已经明显地从自我的崇拜走向自我的检讨,开始深刻地反省自己作为自然主宰与征服者所带来的一系列始料未及的恶果,以崇尚自然、追求人与自然和谐为特点的绿色文明已经成为全人类的共识与发展目标。在此背景下,当代人对原始天然之美表现出了从未有过的浓厚兴趣。对于这些,也许有人会说,不能因为实践活动中人的“妄作”而否定实践,实践的初始状态本来就无从充分地预先确定结果状态。但我们接着也会同样反问,实践既然有如此难以克服的问题,何以还要以它作为对美之根源的唯一解答呢?有的论者根据马克思《巴黎手稿》中“种的尺度”、“内在尺度”而认定

人的实践活动是合规律与合目的,即真与善的统一。我们想,且不说马克思没有这样直接的论断,即使人类劳动可作这样的理解,那也是理想的、应该的劳动,如马克思上面所说的那种不受肉体需要支配的“真正的生产”。而现实的实际的劳动,正如马克思生前所目睹的劳动活动,大都体现出异化劳动的特点。人类迄今为止的劳动实践,完全既合规律、又合目的的劳动是没有的。拿目的来讲,人类的实践活动所带来的一切很难与其当初的设想完全吻合。至于规律,对规律、真理的认识是一个无止境的过程,过去我们信以为真的东西,到了现在也许就成了谬误。既然迄今为止的人类实践活动很难既合规律、又合目的,它当然就难以充任美之根源的唯一角色。从当今人类对原始天然之美的偏好,我们完全可以感受到人类对既往活动的深刻反思,对其中谬误与无知的愧悔。既如此,如果我们仍然抱着实践美学不放,至多对它作局部的修修补补,也许不久的将来,我们也会为此而懊悔!

对实践美学诘难的现实依据,限于篇幅,我们不拟深谈,我们想着重讨论的是这一诘难所依托的深厚的美学传统。现实与传统原本就有继承的一面,对传统的探讨无疑也会深化我们对现实的理解。如果我们不是对两千多年中国传统美学丰富的审美经验视而不见的话,我们就会感到,实践美学面临着一个更为棘手的难题:如何解释中国传统美学对本色天然之美的追求。在这里,我们明显感到了实践美学与中国传统美学的尖锐对立。实践美学重人的本质力量的对象化、重人的印记、重人为之美。与此相反,中国传统美学重人的主体力量的消解,重本色天然,是一种以本色天然之美为最高审美理想的本然美学。古代中国的这一美学体系,以其丰富的审美经验再次显示了实践美学所谓人的本质力量的对象化这一美的本质之规定的片面性。

二

迄今为止,谁也不能否认宗白华先生在中国传统美学方面精深的造诣。宗先生在他的《美学散步》中归纳了中国艺术的两种审美追求,即“初发芙蓉”的天然美与“错彩镂金”的人工美:前者如汉代铜器、王羲之的书法、陶潜的诗、宋代的白瓷,后者如楚辞、汉赋、六朝骈文、明清瓷器、刺绣、京剧舞台服

装。比较中国传统艺术的这两种审美追求,宗先生认为“初发芙蓉,自然可爱”,是比“错彩镂金”更高的美[8](29页)。中国传统艺术,作为古代中国人审美意识的物化,显然最能集中反映人们的审美观念和理想。那么,这种美学理想和观念是什么呢?

我们把这种由“初发芙蓉”所昭示的审美观念和理想,称作本然美学,以区别于实践美学。实践美学以人的社会实践性为其基础和出发点,本然美学则以人的属自然的一面、作为自然之一部分为其基点。究其根本内容,本然美学就是或于艺术中以发于天然,即所谓行于不得不行、止于不得不止的“自动化”的创作,呈现自然万物清新本色之态(苏轼所说的“天工与清新”),或于审美观照中崇尚天然之趣,从而最终以此确证自我乃自然之一部分。事实上,这一崇尚本然、消解人为的美学思想,既是中国传统美学思想的集中体现,也是实践美学无法涵盖的一大盲区。

中国传统的本然美学,其渊源可上溯至先秦的老庄。老庄思想返朴归真,追求本然倾向,可谓人所共知。老子有云:“人法地,地法天,天法道,道法自然”[9](25章)。作为宇宙本原、生命本体的“道”所取法的境界就是“自然”。所以老子反对人为,以“拙”为“大巧”[9](45章)。为此,他赞美婴孩,因为婴孩具备纯真本然的天性,“专气致柔,能婴儿乎”[9](10章)。“常德不离,复归于婴儿”[9](28章)。老子最根本的追求,就是“涤除元览”[9](10章),返归本心,以契合“大道”的真朴自然。我们看到,老子这种反人为、崇尚自然的取向在庄子那里到了更进一步的强化。庄子直接将无为自然与天地之“大美”联系起来,他说:

天地有大美而不言,四时有明法而不议,万物有成理而不说。圣人者,原天地之美而达万物之理,是故至人无为,大圣不作,观于天地之谓也。[10](《知北游》)

在庄子看来,“天地之美”之所以为“大美”,正在于其超越人为的自然纯真,所谓“淡然无极而众美从之”[10](《刻意》),“素朴而天下莫能与之争美”[10](《天道》)。的确,庄子是天然本色之美的竭力的维护者,除人们熟知的“天籁”[10](《齐物论》)之说,庄子的另外一些寓言也充分体现了他的这一审美立场:“泽雉十步一啄,百步一饮,不蕲畜乎樊中。”[10](《养生主》)为什么呢?因为“畜为樊中”,

是以人力剥夺了泽雉自由自在的野态天趣。又如,马“陆则饮草食水,喜则交颈相靡,怒则分背相踢”[10](《马蹄》),一副自得其乐、天真烂漫的样子,但一落到伯乐手里,“烧之剔之,刻之雒之”,于是马失去了“真性”,失去了最可贵的本然之美。在《至乐》中,庄子以鸟养鸟的那则寓言更具典型性。庄子反对鲁侯那种以己养鸟的方法,因为这种人为的干预,只能置鸟于死地。正确的方法应该是任其自然,以鸟养鸟,即“洒之深林,游之坛陆,浮之江湖,食之鰾鳅,随行列而止,委蛇而处”[10](《至乐》),让鸟归本自然界,如其本然地生活。

当然,要获得本色天然之美,就必须法天贵真、无为不作,以本然之性契合“大道”。为此,庄子继承老子“损”[9](48章)的修养功夫,特别提出了“虚静”[10](《天道》)、“心斋”[10](《人间世》)、“坐忘”[10](《大宗师》)这类心性修养功夫。就实质而言,“夫虚静恬淡寂寞无为者,万物之本也”[10](《天道》)。因此,主体必须经历一个“损之又损”[9](48章)的退行性修养,才能“性修返德,德至同于初”[10](《天地》),真正达到“静而与阴同德,动而与阳同波”[10](《刻意》)这一至真至美之境。庄子还就此讲了一个“解衣盘礴,裸”的“真画者”[10](《田子方》),这画者不同于其他画者之处,正在于其能“虚”能“静”,真返本心。

我们看到,老庄这种力戒人为、崇尚本然的哲学美学观念,后来逐渐影响到中国传统艺术美学思想。作为这一影响最集中的体现,就是以“天人合一”为哲学基础的艺“道”合一思想,即人为的艺术向自然而然的“天道”的趋近合一。这一观念在魏晋南北朝时期得以正式确立,然后日渐蔚为大观。

魏晋时期,深受老庄思想习染的玄学兴盛,玄学影响下的人们打着“越名教而任自然”[11](《释私论》)的口号,打破一切“名教”、礼法的清规戒律,放浪形骸,任真自得,按自己的自然本性去生活。以嵇康、阮籍为代表的一大批文人,在人生境界方面都有一个共同的取向,这就是更为强调个人超越社会而与自然宇宙的本根性联系。在《答难养生论》一文中,嵇康说:“故顺天和以自然,以道德为师友,玩阴阳之变化,得长生之永久,任自然以托身,并天地而不朽者,孰享之哉。”[11]人之所以要“任自然以托身”,用阮籍的话来说,是因为人原来与天地万物一体,原本就具有自然之性:“人生天地之中,体自然

之形。身者,阴阳之精气也。性者,五行之正性也。情者,游魂之变欲也。神者,天地之所以馭者也。”[12](386页)这一观点显然来自于庄子所谓“人之生,气之聚也”[10](61页)的观点。对人之自然本性、人与自然之道契合的强调,很自然地在这一时期的艺术观念中反映出来,终而至于形成了以“道”为本、艺“道”合一的艺术美学观。于是,在阮籍眼里,“夫乐者,天地之体,万物之性也。合其体,得其性,则和……昔者圣人之作乐也,将以顺天地之性,体万物之生也”[13](139页)。在王微看来,绘画也是“以一管之笔,拟太虚之体”[14](16页)。艺向“道”的趋近乃至合一,也就是向自然的趋近合一,关于这一点,刘勰讲得更明白:

文之为德也大矣,与天地并生者何哉?夫玄黄色杂,方圆体分。日月叠璧,以垂丽天之象;山川焕绮,以辅理地之形。此盖道之文也。仰观吐曜,俯察含章,高卑定位,故两仪既生矣。惟人参之,性灵所钟,是谓三才。为五行之秀,实天地之心。心生而言立,言立而文明,自然之道也。傍及万品,动植皆文。龙凤以藻绘呈瑞,虎豹以炳蔚凝资;云霞雕色,有赖画工之妙;草木贲华,无待锦匠之奇。夫岂外饰,盖自然耳。至于林籁结响,调如竽瑟;泉石激韵,和若球铎。故形立则章成矣,声发则文生矣。[15](《原道》)

身处南北朝时期的刘勰,思想构成诚然复杂,但就作为艺术本体论之《原道》一文的核心内容来说,应该是对艺术与“自然之道”契合对应的强调。这一点,正如纪昀所评:“齐梁文藻,日竞雕华,标自然以为宗,是彦和吃紧为人处。”[16](3页)在刘勰看来,“文”有“道之文”,即山川万物形色,也有“人之文”,即文学艺术,二种“文”皆禀承“自然之道”,因而皆以“自然”为其本性与归依。

在艺术本体论意义上确立了“自然之道”的地位,于是,尚自然、重本色的艺术美学观念就得以根本确立。山水等自然景物,作为自然之体,当然就应在艺术中作为主要对象加以表现。宗炳的《画山水序》,作为早期中国山水画论,其好天然、厌人迹的趣味得到了最充分的体现。在这篇文章中,宗炳谈到他作画的基本动机是“畅神而已”。“神”何以能“畅”?因为“山水以形媚道”,最能体现天道自然之精神,揭示人与自然最本然的联系。《画山水序》字

里行间,都透露出作为艺术家的宗炳对山川自然的一往情深:“余眷恋庐、衡,契阔荆、巫,不知老之将至。”当年迈体弱,不能身即峰岫云林,“于是画象布色,构兹云岭”,然后“闲居理气,拂觞鸣琴,披图幽对,坐究四荒,不违天励之丛,独应无人之野”[14](14—15页),在自然的山川景象中,确证自己天真本然之性,以及人与自然界那本源性的亲和关系。

我们认为,宗炳这番以“自然之道”为前提的“畅神”说,在中国美学思想史上具有极为重要的意义。它对于理解中国古代本然美学的实质具有深刻的启示。它既显示了重天然、尚本色乃中国艺术最基本的观念,又提示了中国传统对人深刻的理解:人不仅仅是社会的,同时也是自然的,时时寻求着向大自然的回返。细究起来,这后方面,恰恰是前方面的根由。

关于中国艺术重天然、尚本色的观念,我们可以从文学与绘画两领域审美观念的变化而具体看到。这两个领域的审美观念都经历了一个重人为到尚本然的变化。文学方面的这一变化,可以以宗白华先生所举的陶潜为例。陶潜诗作具有“初发芙蓉”的天然美,但陶诗并非一开始就登上大雅之堂,在崇尚人为雕琢之美、浮华文风盛行的魏晋南北朝,陶诗被严重地忽略了:钟嵘《诗品》仅将陶潜置于中品,萧统《文选》中收录的陶诗也不过寥寥数首。然而到了唐代,崇尚本然的美学观念开始深入人心,于是陶诗地位迅速提高,先是王绩,尔后又王、孟、李、杜诸人,纷纷在精神上、艺术上仿效陶诗。唐代著名的诗人,几乎没有一个不表现出对陶诗的赞赏与推崇。宋代,陶潜的地位更高了,其中苏轼的言论最能反映这一情况。苏轼誉陶潜为古今诗家第一:“吾于诗人无所甚好,独好渊明之诗。渊明作诗不多,然其诗质而实绮,癯而实腴,自曹、刘、鲍、谢、李、杜诸人,皆莫及也。”[17](21页)宋以后,陶潜的地位更加稳固,所谓“诗家视渊明,犹孔门视伯夷也”[17](2页)。陶诗之所以在魏晋以后声誉鹊起,其根本原因是人们审美观念上的超越与回归——本然美学观的重新确立。如果说陶诗的影响日隆是从文学批评的角度确证了中国美学尚本然的特征,那么绘画方面逸品画的崛起,则是从审美理想的角度更直接地显示了中国艺术对天然本色美的执著追求。就中国传统绘画而言,文人画无疑是其主脉,而文人画的极品,就是所谓逸品画。逸

品之“逸”，按徐复观先生的观点：“逸即是自然，自然即是逸。”[18](269页)逸品一格最早见于唐代朱景玄的《唐朝名画录序》：“以张怀瓘《画品断》神、妙、能三品，定其等格，上、中、下又分为三；其格外有不拘常法，又有逸品，以表其优劣也。”[19](362页)在朱景玄这里，逸还被视为法度外道，列于末端。不过，我们立即又看到，几乎在同时，张彦远在他的《历代名画记》已开始将“自然”一品置于神品之上，他说：“自然者为上品之上，神者为上品之中，妙者为上品之下，精者为中品之上，谨而细者为中品之中。”[19](294页)既然“自然即是逸”，因此人们一致认为是在张彦远那里，“逸”具有了中国绘画审美追求之最高境界之意义。到了宋代，黄修复在《益州名画录》中明确将“逸”置于“神”、“妙”、“能”诸品之上，并对其审美性质作了系统描述：“画之逸格，最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘，笔简形具，得之自然，莫可楷模，出于意表，故目之曰逸格耳。”[19](480页)这就是说，“逸”最基本的品性就是“自然”，它是无规矩、无法则可循的，是绘画中之最上乘。在后来，“逸”与“自然”除指“拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘”，发于天然、心忘乎手、手忘乎心那般自然而然的创造外，还特别表现在画家类于“自动化”的运作所呈现的“仙风道骨”。诚如恽格《南田画跋》所言：“纯是天真，非拟议可到，乃为逸品。”[20](145页)强调逸品的超尘脱俗，不外是从反面确证其天性勃露、本色粲然的至真之态。元明清文人画所强调的本色、平淡、荒寒、天真、野态、萧条淡泊、微茫惨淡、寂寞无可奈何之境、无些许烟火气等，都是对本然美学追求天然之美的明证。这一点如果联系董其昌等人为什么要煞费苦心以王维为南宗文人画宗师就更可清楚看出。王维的真迹尽管后世很难看到，即使看到的也不无刻画之痕，与文人画尚自然之风相去甚远，但他有无一点尘俗气的田园山水诗，更有“肇自然之性，成造化之功”[14](30页)的绘画主张，他的诗、画论，当然最对崇尚本然的南宗文人画的胃口。

三

从文学与绘画审美观念的变化，我们可以看到，崇尚“初发芙蓉”的本然美学，确为中国古代艺术美学之核心内容，也当然地成为古代中国人最高的审

美理想。若追溯到其根由，最直接的答案是中国古代人对山川自然的亲和喜爱，如前面提到宗炳忘情山水之例。人们对山水自然的渴慕，宋代的郭熙用了四个贴切的字来表达，这就是所谓的“林泉之志”：“丘园养素，所常处也；泉石啸傲，所常乐也；渔樵隐逸，所常适也；猿鹤飞鸣，所常观也。尘嚣缁锁，此人情所常厌也；烟霞仙圣，此人情所常愿而不得见也。”[14](64页)君子此番“林泉之志”要随时得到满足，就只能依赖于艺术，因为只有艺术才能使人们“不下堂筵，坐穷泉壑，猿声鸟啼，依约在耳，山光水色，滉漾夺目”[14](64—65页)，快人意而获人心。在郭熙看来，这就是艺术的“本意”。

渴爱、依恋于山川云林，确为中国古代本然美学直接之由，但若进一步深究中国古代人亲近山川云林之由，人们通常是把这种纵情山水的心态归结为对专制暴政的逃避。的确，从庄子的逍遥到魏晋风度，再到王、孟、韦山水田园诗，明清文人画，人们都能看到本然美学对士大夫文人与社会间矛盾的消释作用。但是，本然美学的这一社会学意义上的解释虽很直接，却难免欠缺说服力。其实，人对自然的依恋，不仅仅有社会方面的原因，更有人之为人为本性上的原因。人固然是社会的、实践的存在，但人也是自然的存在。人一方面是文明文化的产物，另一方面，究其根源来说也是自然界的产物。如果说，西方哲学着重阐释、突出了人的前一方面，那么中国哲学则描绘、突出了人的后一方面。西方哲学，至少在传统哲学的范围内，一直强调人与自然的对立，人与自然的不同，人作为自然的征服者与改造者的主体乃至主宰者的地位，像浮士德从泰初有道到泰初有为，就典型地体现西方哲学关于人的基本观念。相形之下，中国传统哲学则强调人与自然相通相融的一面。人与自然的融通是通过人向本性的回返来实现的。尽管儒道禅对人之本性的具体规定不一致，但他们都认为返归本心对人异常重要，尤其是道禅哲学，更加强人向本然态的回返。这种本然态以自我与山川自然的一体存在为特征。道家的虚静、心斋、坐忘，禅宗的无念、无住、无相，最终都是要人通过这些修养功夫，返归与自然相谐和的本心，让自我与山川万物透明无隔，让二者获得本源性的默契。而我们看到，人与自然的关联，同样被马克思论及：

自然界，就它本身不是人的身体而言，是人的无机的身体。人靠自然界生活。这就是说，

自然界是人为了不致死亡而必须与之不断交往的、人的身体。所谓人的肉体生活和精神生活同自然界相联系,也就等于说自然界同自身相联系,因为人是自然界的一部分。[5](95页)

人直接地是自然存在物。[5](16页)

显然,马克思从未否定人的隶属自然界的本性。尽管马克思身处西方文化传统,尤其是置身于19世纪欧洲资本主义向大工业化过渡这一特定时代,但马克思也从未否定人原本是自然的一部分。由于大工业资本主义时代,以及整个西方文化在那时还显示出主体人类对自然的征服与改造主要是一种历史的肯定的力量,所以,马克思在批判人类社会的平等、资本主义反人道的性质的同时,仍对人改造、征服自然的实践活动充满信心,重视人作为实践主体的特征与力量。不可否认,《手稿》所强调的确是人类社会、实践的一面。不过,在谈到未来共产主义时,马克思同样强调:“这种共产主义,作为完成了的自然主义,等于人道主义,而作为完成了的人道主义,等于自然主义。它是人和自然之间,人和人之间的矛盾的真正解决……”[5](120页)人和自然之间矛盾的解决,显然就不是单纯以人作为价值主体的。在马克思看来,这种解决的前提是“人道主义”与“自然主义”的同一。

由此看来,实践美学基本的失误,是在哲学层面上只看到人的社会实践性,而忽略了人隶属自然的一方面,将马克思在《手稿》中虽未重点阐释,却一点也没有忽略的人的另一面完全抛弃了。而通过对中国传统本然美学的了解,我们深感强调人与自然联系的这一本然美学恰恰可以补正实践美学的不足。从现代生态学的角度说,人也恰恰是自然的,他是地球这一大生态系统中的一种生物,其所作所为必须与整个生态系统协调一致。地球作为一个活的、有机的生命整体,其内部的生物种群间互相帮助、互相影响、互相关联,从而形成具有再生能力与自我调节机制的“生命网络”。人作为这一生态大系统中的一员,理应充分意识到他与自然之间这种不可分割的“血缘”联系。

从中国传统的本然美学检讨实践美学的盲区,并非意味着我们要向传统美学回归,而是希望在当代美学体系的建构中既不能在传统西方去找,以单纯属人的价值观念来建构,也不能从中国传统美学中去找,仅仅以人的自然性为基础来建构。人依靠实践脱离了自然界,人又斩不断自身属自然的特性。新的美学体系,应建立在人与自然、社会共在统一的生存论的价值互释之上,从马克思所说的既“人道主义”又“自然主义”这方面进行深入思考。

参考文献:

- [1]李泽厚.美学论集[M].上海:上海文艺出版社,1980.
- [2]李泽厚.美学四讲[M].北京:三联书店,1989.
- [3]蒋孔阳.美学十论[M].上海:上海人民出版社,1984.
- [4]马克思恩格斯选集:第1卷[M].北京:人民出版社,1972.
- [5]马克思恩格斯全集:第42卷[M].北京:人民出版社,1979.
- [6]刘叔成,夏之放,楼昔勇.美学基本原理[M].上海:上海人民出版社,1984.
- [7]马克思.1844年经济学哲学手稿[M].北京:人民出版社,1985.
- [8]宗白华.美学散步[M].上海:上海人民出版,1981.
- [9]老子[M].二十二子[Z].上海:上海古籍出版社,1986.
- [10]庄子[M].二十二子[Z].上海:上海古籍出版社,1986.
- [11]嵇康集[M].文渊阁四库全书·集部·别集类[Z].台北:商务印书馆,1986.
- [12]北京大学哲学系.中国哲学史教学资料选辑:上[M].北京:中华书局,1981.
- [13]北京大学哲学系.中国美学史资料选编:上[M].北京:中华书局,1980.
- [14]沈于丞.历代论画名著汇编[Z].北京:文物出版社,1982.
- [15]刘勰.文心雕龙[M].四部备要·集部[Z].北京:中华书局,1989.
- [16]转引自:范文澜.《文心雕龙》注[M].北京:人民文学出版社,1981.
- [17]胡仔.苕溪渔隐丛话·前集[M].北京:人民文学出版社,1962.
- [18]徐复观.中国艺术精神[M].沈阳:春风文艺出版社,1987.
- [19]朱景玄.唐朝名画录序[Z].文渊阁四库全书·子部·艺术类[Z].台北:商务印书馆,1986.

[20]周积寅.中国画论辑要[M].南京:江苏美术出版社,1985.

Practical Aesthetics from Perspective of Chinese Traditional Natural Aesthetics

CHEN Xiao-chun

(Chinese Department, Leshan Teachers Collgee, Leshan, Sichuan 614004, China)

Abstract: Practical aesthetics regards human activities as the origin of beauty and emphasizes the sole significance of practice to beauty, which offers it a basic problem: how to explain human fondness of natural beauty. The problem is realistic for man nowadays puts more emphasis on coordination and harmony between man and nature, and historical for Chinese traditional aesthetics, compared with western traditional aesthetics, lays more emphasis on man as part of nature. In fact, Marx never neglects that man is part of nature and man belongs to nature. Natural aesthetics based on man's natural existence is of great signifiinance in resolution of Western center theory in aesthetical study and promotion of a new aesthetical system of the 21st century.

Keywords: practical aesthetics; natural aesthetics; nature; artificial

[责任编辑:唐 普]

● 书 讯

侯德础教授《抗日战争时期中国高校内迁史略》出版

罗 登 华

历经近五载的资料搜集和伏案写作,四川师范大学图书馆馆长、历史系教授侯德础先生的学术专著《抗日战争时期中国高校内迁史略》,已于2001年12月由四川教育出版社出版。

作为四川省教育厅“九五”重点科研资助项目,本书的研究主要围绕四个方向全面展开:第一,考证抗战时期高校内迁的背景、缘起与经过;第二,描述内迁院校在后方各地的艰难办学及经验教训;第三,总结国民政府抗战时的高教政策及其对内迁院校的影响;第四,分析抗战时期高校内迁对于八年抗战的坚持,对大后方民主运动,对中国高等教育事业和中国西部地区政治、经济、文化发展的意义及深远影响。

作者用清新洗炼的文字,把抗战时期中国高等院校颠沛流离、辗转西迁的悲壮诗篇演绎得淋漓尽致,笔墨之间,尽现作者对巴山蜀水的深深眷恋。另一方面,全书资料翔实,言必有徵,辅陈严谨自然,文中引用了大量的原始档案材料,并对分散的各院校的校史和各类文史资料所载回忆录进行了系统的梳理。在众多史学问题的条分缕析中,又处处体现着笔者的理性思考。

本课题的研究,国内迄今尚无专著涉猎,该书的出版,无疑是一项空白的填补。其中关于内迁院校教学管理的经验总结,对今天的高教改革和西部开发具有很强的现实意义。

近二十年来,作者一直致力于抗日战争时期的大后方研究,对以四川为中心的抗日大后方的工业、农业、水运、“工合”运动、田赋征实、禁毒、学术文化等方面多有论著,该书对高校内迁史的梳理深入,则进一步丰富了大后方研究的内涵。该书出版以来,已受到了学术界和社会各界的重视与好评。