

# 无利害性与审美心胸

彭摇锋

(北京大学 艺术学院, 北京 100871)

**摘要:** 经过当代中西美学家的阐释,西方现代美学中的无利害性思想与中国传统美学中的审美心胸理论的相似性被揭示出来。由此,中国传统美学的现代转型呈现出错综复杂的关系:一方面是按照自己的发展逻辑由自律美学向他律美学发展,另一方面是在西方美学影响下对中国传统固有的自律美学的确认。在自律美学方面,中国传统美学与西方现代美学形成了对话关系。我们期待在他律美学方面,中国美学内在的现代性进程中所萌生出来的他律美学能够与西方后现代美学形成呼应。

**关键词:** 无利害性;审美心胸;现代美学;比较美学

**中图分类号:** B83-0 **摇摇文献标识码:** A **摇摇文章编号:** 1000-5919 (2013) 02-0053-07

摇摇

无利害性被公认为西方现代美学的标志。美学史家们普遍认为,直到 18 世纪,西方才出现审美无利害性思想,才有相对成熟的现代美学。然而,如果我们回顾中国美学的历史,就会发现早在先秦时期就出现了类似于审美无利害性的思想。如果真是这样,我们就不能用西方审美现代性作为衡量中国现代美学的标志。或许我们还可以进一步认为,中国美学的现代性进程,有可能刚好与西方美学的现代性进程相反。如果这个判断可以成立,我们对中国美学和艺术的现代性进程的通常看法将得到根本扭转。根据通常的看法,中国美学的现代性进程与西方美学的现代性进程一样,都是由他律美学转向自律美学。作为自律美学的标志,就是无利害性概念的确立。如果中国美学早在西方现代性进程之前就已经有了类似于审美无利害性的思想,那么中国美学的现代性进程就有可能由自律美学向他律美学发展。

什么是现代美学? 汤森德的回答非常简单:“现代美学……是一种关于个别事物的个体经验的美学”。<sup>①</sup>与古典美学强调客观规则不同,现代美学强调主观经验。现代美学所推崇的主观经验究竟是一种怎样的经验? 如果要用一句话来回答这个问题,那就是无利害的经验。因此,斯托尔尼兹指出:“不理解‘无利害性’概念,就无法理解现代美学。”<sup>②</sup>审美无利害性思想,源于 18 世纪英国经验主义美学,经过康德的理论化工作,成为现代美学的标志性理论。因此,美学界通常认为,现代美学是诞生于 18 世纪欧洲的一种特殊现象。

从美学史上来看,无利害性并不像“Aesthetica (感性认识)”那样,是 18 世纪欧洲美学家为美学专门发明的术语。在日常英语中,早就有“无利害的”(disinterested)这个词汇,它主要有三方面的含义:(1)对某事没有兴趣或缺乏兴趣(uninterested);(2)判断上的不偏不倚(impartial);(3)不受个人利益影响,超越个人利

收稿日期:2012-12-30

作者简介:彭摇,男,湖南祁东人,北京大学艺术学院教授。

① Dabney Townsend (ed.), *Aesthetics: Classic Readings from Western Tradition* (San Francisco: Wadsworth, 2001), p. 83.

② Jerome Stolnitz, ‘On the Origins of ‘Aesthetic Disinterestedness’,’ *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 20, No. 2 (1961), p. 131.

益考虑。<sup>①</sup> 在基督教哲学中,无利害性被用来描述对上帝的无私之爱。在伦理学中,无利害性指超越个人私利,追求人类普遍利益。在科学中,无利害性指科学知识不受个人信仰、情感和感觉的影响。18 世纪英国经验主义美学家们所做的工作,就是将无利害性从宗教、伦理、认识领域中提取出来,转变成为美学概念。在无利害性概念的美学转变过程中,英国经验主义美学家做了开创性的工作。<sup>②</sup>

在发表于 1711 年的《论特征》中,夏夫兹博里就对无利害有所论及。尽管他的论述不够集中,论点也不够鲜明,但总起来看已经触及现代美学的核心内容。根据夏夫兹博里,无利害是“对美进行理性的和优雅的静观”的必要条件,由于它不包含任何占有和消耗对象的欲望和兴趣,因而可以与其他享受区别开来。个人的欲望和兴趣会摧毁纯粹的知性感知(intellectual perception),对美的感知就属于这种感知。没有无利害的态度,我们就不能发现和欣赏美。在个人利害考虑和欲望驱使的影响下,我们很容易在不值得欣赏的对象中寻求满足。总之,对于夏夫兹博里来说,对于美的判断,需要一种无利害静观。这种静观让我们专注于对象自身,而不是对象之外的别的东西。但是,需要指出的是,夏夫兹博里这里所说的事物本身,并不完全是经验中的自然事物,而是潜伏在自然事物背后的内在形式,我们只有依靠“内在眼睛”才能发现它。夏夫兹博里所说的美的静观,就是由内在眼睛穿透个别事物的表象,洞见其背后潜伏的永恒的美的形式。在这种意义上来说,夏夫兹博里的思想有明显的柏拉图主义色彩。因此,夏夫兹博里所说的无利害静观具有明显的知性和道德色彩,还不是一种纯粹的审美行为。

作为夏夫兹博里的学生,哈奇森继承和发展

了无利害学说。在哈奇森看来,欣赏美需要一种“内在感官”。与夏夫兹博里的“内在眼睛”相比,哈奇森的“内在感官”更加接近实际感官。除此之外,哈奇森还努力将求知兴趣排除在外,认为它无助于我们对美的欣赏。随后,艾迪生和博克也认为无利害性对于审美判断是至关重要的,而且他们不再假定特殊的“内在眼睛”或“内在感官”,而求助于敏锐的感觉和想象力。这在现代美学的发展过程中非常重要,因为将审美经验完全归之于五种感官和想象力,这就意味着割断了审美经验与宗教经验之间的最后联系。取消“内在眼睛”或者“内在感官”,就意味着取消了宗教所假定的另一个世界。与哈奇森一样,博克致力于将审美经验与求知活动区别开来。比哈奇森更进一步的是,博克还强调我们不应该将道德与美混淆起来。埃里森则走得更远,把无利害的态度变成了一种排斥一切功利、概念和目的的态度。用当时流行的一句话来说,无利害性接近于零。我们只有在一种高度“空灵闲逸的”(vacant and unemployed)心灵状态下,才能见到美的对象。于是,无利害性就转变成了一种纯粹的美学概念,从宗教、伦理和科学领域中独立出来。

不过,对无利害性概念做出系统阐述的不是英国经验主义美学家,而是德国批判哲学家康德。在康德看来,审美经验中的愉快是不带任何利害的。所谓不带利害,也就是只与对象的表象、不与对象的存在发生联系。康德说:

我们可以很容易地看出,对我来说,为了说一个对象是美的并证明我有趣味,要紧的东西是我与内心中的表象的关系,而不是我依赖于对象存在的[方面]。每个人都必须承认,如果关于美的判断只要夹杂着丝毫的利害,那么它就是非常片面的,且不是纯粹的趣味判断了。为了在有关趣味的事物中担任评判员,我们必须对事物的存在不能有哪怕一丁点偏

① 有关考证,Miles Rind, "The Concept of Disinterestedness in Eighteenth-Century British Aesthetics," *Journal of the History of Philosophy*, Vol. 40, No. 1 (2002), pp. 69-70.

② 下面关于无利害性概念的发展过程的梳理,参考了 Jerome Stolnitz, "On the Origins of 'Aesthetic Disinterestedness'," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 20, No. 2 (1961), pp. 131-143; Jane Kneller, "Disinterestedness," in *Encyclopedia of Aesthetics*, edited by Michael Kelly (New York and Oxford: Oxford University Press, 1998), Vol. 2, pp. 60-62.

爱,而必须对它抱彻底的漠不关心的态度。①

只有这种不与对象的存在发生关系的愉快,才有可能自由的和无利害的,才是审美经验中的愉快。康德以此明确地将审美愉快与源于感官刺激的愉快和源于理性兴趣的愉快区别开来:

我们可以说,在所有这三种愉快之中,只有涉及有关美的趣味的愉快是无利害的和自由的,因为我们不受任何利益的强迫去做出我们的赞许,无论是感官的利害还是理性的兴趣。因此我们可以说,在上述提及的三种情形中,愉快[一词]要么与自然倾向相关联,要么与喜爱相关联,要么与敬重相关联。只有喜爱是唯一的自由愉悦。自然倾向的对象和由理性规律作为欲求对象颁发给我们的对象,都不能留给我们自由去使某物成为我们自身的愉快的对象。所有利害不是以需要为前提,就是引起某种需要;而由于利害是决定赞许的基础,因此它使得关于对象的判断不再自由。②

摇摇经过康德的分析,将审美经验视为无利害的愉快就成了现代美学的第一原理。从此以后,美的本质问题退居次要地位,美学的首要问题是审美经验。正如朱光潜所总结的那样,‘近代美学所侧重的的问题是:‘在美感经验中我们的心理活动是什么样?’至于一般人所喜欢问的‘什么样的事物才能算是美’的问题还在其次。”③总之,无利害性概念的出现,表明现代美学转向了审美主体研究。

与无利害性紧密相关的两个美学概念是趣味和崇高,它们连同想象、天才和艺术等概念,构成西方现代美学的基本术语。所谓无利害的态度,其实就是一种特别的趣味或者审美趣味,因此康德将审美判断称之为趣味判断。趣味成了18世纪欧洲美学的一个重要话题。对于西方现代美学来说,由于审美态度在我们的审美经验和审美评价中具有至关重要的作用,不管何种风格的事物就都可以成为审美欣赏的对象。于是,现代西方人的欣赏领域从具有优美风格的事物,拓展到具

有崇高风格的事物。由此,我们就不难理解,为什么崇高会成为18世纪西方美学的关注焦点。

## 二

中国传统美学很早就认识到审美态度的重要性,其中许多看法跟无利害性思想非常接近。叶朗把中国美学中的有关论述概括为审美心胸理论。叶朗从老子的“涤除玄鉴”,庄子的“心斋”、“坐忘”,管子和荀子的“虚一而静”,以及宗炳的“澄怀观道”,郭熙的“林泉之心”等观念中,发现中国很早就有一种审美心胸理论,这种理论“强调审美观照和审美创造的主体必须超脱利害观念”。④叶朗所说的审美心胸理论,与西方现代美学中的审美态度理论十分接近,它们都强调无利害性,都强调无利害的态度所具有的“变容”作用,审美态度可以将事物由日常状态变容为审美状态,将日常事物变容为审美对象。

叶朗还发现,柳宗元的“美不自美,因人而彰”的说法,是对这种审美态度理论的经典概括。对柳宗元的这个命题,叶朗做了三个层面的阐发:

第一,美不是天生自在的,美离不开观赏者,而任何观赏都带有创造性。第二,美并不是对任何人都是一样的。同一外物在不同人的面前显示为不同的景象,生成不同的意蕴。第三,美带有历史性。在不同的历史时代,在不同的民族,在不同的阶级,美一方面有共同性,另一方面又有差异性。把这三个层面综合起来,我们可以对“美不自美,因人而彰”这个命题的内涵得到一个认识,那就是:不存在一种实体化的、外在于人的“美”,“美”离不开人的审美活动。⑤

摇摇用审美态度或者审美活动来消解实体化的、外在于人的美,这也是西方现代美学的惯用策略。对于西方古典美学中流行的美的理论,比如美在比例,美在和谐,美在合适等等,现代美学家用不同的方式进行了批驳。基本的批驳方法有三种:

① Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, trans. by Werner S. Pluhar (Hackett Publishing Company, 1987), p. 46.

② *Ibid.*, p. 52.

③ 朱光潜:《文艺心理学》,合肥:安徽教育出版社1996年版,第9页。

④ 叶朗:《中国美学史大纲》,上海:上海人民出版社1985年版,第119页。

⑤ 叶朗:《美学原理》,北京:北京大学出版社2009年版,第51—52页。

经验上的批驳,现象学的批驳和逻辑上的批驳。所谓经验上的批驳,即通过给出反例来进行驳斥。所谓现象学的批驳,即强调审美态度是无利害的,不仅去掉了功利考虑,而且去掉了知识考虑,而有关美的定义都涉及知识,对无论比例、和谐还是合适的感知都依赖知识,从而与无利害的审美态度相矛盾。所谓逻辑上的批驳,即通过证明美是一个范围极广的概念,它的所有成员之间不具有任何共性,得出结论说有关美的任何定义都注定是错误的。<sup>①</sup>

叶朗从柳宗元的命题中所阐发的消解实体化的、外在于人的美的思想,与西方现代美学家对于美的定义做出的现象学批判十分类似。它们都是用审美态度、审美经验或者审美活动来消解实体化的、外在于人的美。从这个角度来说,中国传统美学中源远流长的审美心胸理论与西方现代美学中的审美态度理论之间存在着惊人的相似性。

需要补充的是,对于审美态度的认识的深度,中国古代美学家要远胜于18世纪的西方现代美学家。中国古代美学家不仅认识到要对日常事物保持超然的态度,而且对于艺术本身也要保持超然的态度,后者正是许多西方现代美学家和艺术家所忽略的。比如,在《宝绘堂记》一文中,苏轼就指出:

君子可以寓意于物,而不可以留意于物。寓意于物,虽微物足以乐,虽尤物不足以病。留意于物,虽微物足以病,虽尤物不足以乐。……凡物之可喜,足以悦人而不足以移人者,莫若书与画。然至其留意而不释,则其祸有不可胜言者。钟繇至以此呕血发冢,宋孝武、王僧虔至以此相忌,桓玄之走舸,王涯之复壁,皆以儿戏害国,凶其身。此留意之祸也。始吾少时,尝好此二者,家之所有,惟恐其失之,人之所有,惟恐其不吾予也。既而自笑曰:吾薄富贵而厚于书,轻生死而重于画,岂不颠倒错缪失其本心也哉?自是不复好。见可喜者虽时复蓄之,然为人取去,亦不复惜也。譬之烟云之过眼,百鸟之感耳,岂不欣然接之,然去而不复念也。于是乎二物者

常为吾乐而不能为吾病。<sup>②</sup>

摇摇苏轼主张,我们不仅要用无利害的态度来对待有利害的日常事物,而且要用它来对待无利害的艺术作品。一般人容易陷入这样的误区:以无利害的态度来对待有利害的日常事物,以有利害的态度来对待无利害的艺术作品。这在苏轼看来,实在是颠倒错缪,可笑之极。

就“美不自美,因人而彰”中蕴涵“美并不是对任何人都是一样的”这层意思来说,它也可以支持现代西方美学中的审美趣味理论。与无利害性态度一样,审美趣味理论也突出了审美经验中的主体和个体因素,或者说突出了审美经验中的非逻辑因素。对此中国传统美学也有深刻的认识。严羽在《沧浪诗话》中就指出:

夫诗有别材,非关书也;诗有别趣,非关理也。然非多读书,多穷理,则不能极其至。所谓不涉理路,不落言筌者,上也。诗者,吟咏性情也。盛唐诸人惟在兴趣,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,镜中之像,言有尽而意无穷。近代诸公乃作奇特解会,遂以文字为诗,以才学为诗,以议论为诗,夫岂不工,终非古人之诗也。盖于一唱三叹之音,有所欠焉。且其作多务使事,不问兴致;用字必有来历,押韵必有出处,读之反复终篇,不知着到何在。其末流甚者,叫噪怒张,殊乖忠厚之风,殆以骂詈为诗。诗而至此,可谓一厄也。<sup>③</sup>

摇摇严羽在这里所推崇的“别材”和“别趣”,跟18世纪西方美学家所推崇的天才和趣味概念有许多相似的地方。18世纪西方美学家在为审美和艺术争得独立地位的时候,多半强调它们是天才和趣味的结果。他们的共识是:科学依赖知识积累和算计,有不断进步的历史。艺术依赖个人天才和趣味,没有不断进步的历史。严羽所说的别材和别趣,在很大程度上类似于西方美学家所说的天才和趣味。对于诗人和书画家为代表的艺术家所需要的特别趣味和能力,中国古代美学家

① 有关分析,Jerome Stolnitz, “Beauty’: Some Stage in the History of an Idea,” *Journal of the History of Ideas*, Vol. 22, No. 2 (1961), pp. 185—204.

② 叶朗总主编:《中国历代美学文库》宋辽金卷上,北京:高等教育出版社2003年版,第315—316页。

③ 叶朗总主编:《中国历代美学文库》宋辽金卷上,第418页。

有许多深入的论述。这些论述多半指向某种特别的创作状态,通常用兴、兴趣、兴致、兴会等词语来描绘,都与无利害性的态度密切相关。<sup>①</sup>

由于有了无利害的态度,有了特别的趣味,古代中国人很早就能够欣赏除了优美之外的其他风格的事物,比如沉郁、飘逸、空灵、甚至丑。<sup>②</sup>如果说崇高是西方现代美学的标志之一的話,那么中国传统美学很早就有了现代的特征,因为包括崇高在内的诸多审美风格,很早就成了中国美学的讨论对象。中国传统美学中有大量涉及琴诗书画的品评,它们的重要内容就是风格鉴别。

### 三

通过前面简单的对照性论述,我们已经发现,西方现代美学的那些标志性特征,在中国传统美学中都已具备。尤其是当叶朗将中国传统美学中的审美心胸理论总结出来之后,我们就能够更加清楚地看到它与无利害性态度之间的相似性,进而拉近了中国传统美学与西方现代美学的距离。

无独有偶,法国汉学家余莲通过对中国传统美学中的“淡”的重新阐释,通过“中立性”而揭示了它与西方现代美学中的无利害性之间的关系。在无利害性的审美态度中,中立性表现为不偏不倚和不对对象的存在表态。在淡的风格或境界中,我们也可以发现这种中立性。表面上看,平淡的含蓄具有明显的古典主义特征。但是,中国传统美学中的平淡所蕴涵的意义直到西方浪漫主义之后才完全展现出来。中国传统美学与西方现代美学之间的相似性再一次体现出来了。余莲指出:

平淡是人意识中一种全面性的经验,它以最根本的方式表达我们的在世存有。当我们从古典主义和浪漫主义这样的两种传统对立情况,过渡到浪漫主义之后的状态(就十九世纪末法国艺术上和感性方面来说),我们就更能评估这种身处世界中的感受;当诗开始使世界和人的精神深陷其中,因而变成

所有丰功伟业争相拓展的场域;又当巨大的激情抒发后,感官的强烈欲求舒缓了,而发现了人心内在的虚待状态。<sup>③</sup>

摇摇这种虚待状态与18世纪英国经验美学家所推崇的那种空灵闲逸状态非常相似,它在中国美学中几乎从一开始就获得了明确的认识。尽管我们不能因此就说中国传统美学已经是西方现代美学了,但是中国传统美学与西方现代美学的亲缘关系显然要胜于与西方传统美学的亲缘关系。正因为如此,当叶朗强调今天的美学要从朱光潜接着讲时,其实说的是从中国传统美学和西方现代美学接着讲,而不是从中国现代美学和西方传统美学接着讲。<sup>④</sup>

为了讨论方便,让我们引入自律与他律这对概念。中国传统美学与西方现代美学的相似性,主要体现在艺术和审美的自律上。不少研究中国美学史的学者认为,至少在魏晋时期中国艺术和审美就获得了独立。比如,叶朗就认为,“魏晋南北朝是一个艺术的自觉的时代,也是一个美学的自觉的时代。”<sup>⑤</sup>18世纪西方现代美学中的许多观念,在中国魏晋南北朝时期就已经确立。尽管中国传统美学由于历史和学派的原因而显得十分复杂,但是可以说它在总体上与西方现代美学一样属于自律美学。如果这个判断是合理的话,那么中国传统美学的现代性转向,就有可能与西方传统美学的现代性转向不同。换句话说,如果说西方传统美学的现代性转向是由他律美学转向自律美学,那么中国传统美学的现代性转向就是由自律美学转向他律美学。尽管这种概括难免简单化的嫌疑,但是它的确揭示了发生在中国的审美现代性乃至整个现代性的独特之处。

张世英在对中西方哲学进行比较研究时发现,西方哲学占主导地位的思想是主客二分,中国哲学占主导地位的思想是天人合一。西方哲学的发展是由主客二分走向天人合一,中国哲学的发

① 详细论述,见彭铎:《诗可以兴》,合肥:安徽教育出版社2003年版。

② 详细论述,见叶朗:《美学原理》,第十一、十二、十三章。

③ 余莲:《淡之颂:论中国思想与美学》,卓立译,台北:桂冠出版社2006年版,第135页。

④ 参见叶朗:《从朱光潜接着讲》,《北京大学学报》1997年第5期,第69—78页。

⑤ 叶朗:《中国美学史大纲》,第183页。

展是由天人合一走向主客二分。张世英还观察到,中哲学由天人合一向主客二分的现代转向发生在明清之际,特别是鸦片战争之后。<sup>①</sup>由此可见,中西方的现代性进程是有差别的。这种差别必然表现在美学的现代转型之中。如果说西方现代美学是以审美无利害性、艺术自律、趣味的精英化等概念为主导,那么中国现代美学可能刚好走向西方现代美学的反面,强调审美的功利性、艺术的政治性和趣味的大众化等等。

#### 四

中国美学由自律美学向他律美学的现代转向,与张世英观察到的中国哲学由天人合一向主客二分的现代转向,在时间上和形态上都基本一致。我们可以将这种转向称作中国传统美学的内部变革,即中国传统美学内部的现代性进程。尽管这种内部的现代性进程非常缓慢,没有能够像18世纪欧洲那样形成明显的潮流,但是在诸如龚自珍和魏源等思想家那里,中国美学的现代性特征表现得非常明显。究其原因,一方面是社会变革的需要,另一方面是理论自身的要求。从整个社会的角度来说,中国社会的现代性进程始终伴随着救亡图强的压力,因此它的各个方面都会体现出强烈的功利主义色彩。从理论自身的角度来看,中国传统美学已经具备了西方现代美学的诸多特征,在总体上与西方现代美学一样属于自律美学,中国现代美学要与传统美学拉开距离,就意味着在一定程度上要转向他律美学。因此,社会外因和理论内因,导致中国现代美学与西方现代美学很不相同。余莲就非常看重中国思想与欧洲思想之间的不同。余莲承认,他研究中国哲学的目的,是为了更加清楚地认识欧洲的传统。从外面往里看,往往可以看得更加清楚,就像中国一句俗语所说的那样:“当局者迷,旁观者清。”余莲之

所以要把中国哲学当作外在者,原因在于:(1)中国哲学用完全不同的文字表达,而文字对哲学的影响根深蒂固。(2)直到近代,中国的历史都是在西方文明影响之外独立发展起来的。(3)中国有大量的文本,保存着丰富的哲学思想。<sup>②</sup>

然而,中国美学与中国社会一样,并没有按照自身的发展轨迹缓慢演进,由于西方现代美学的强势介入,中国传统美学的现代转型遭到了逆流的抵制。由此,在中国美学的现代性进程中,我们既可以看到由自律美学向他律美学的演进,也可以看到由他律美学向自律美学的回归,或者说对传统固有的自律美学的确认。由此,中国美学的现代转向有了两条非常不同的线索:中国传统美学内部变革的线索是由自律美学向他律美学的发展;西方现代美学强势影响的线索是由他律美学向自律美学的回归。这两条不同的线索,造成了中国现代美学的独特性和复杂性。<sup>③</sup>

在全球化不断深化发展之际,不同文化之间的交互影响变得越来越明显和深入。我们不仅可以看到西方现代美学对中国美学的持续影响,同时也可以看到中国传统美学对西方现代美学的启示。德国汉学家顾彬就主张中国和西方学者应该相互借鉴研究方法和研究成果,他自己承认他的研究吸收了许多中国学者的成果,包括王国维和叶朗等人的成果。他直言他的《中国文学史》研究受到叶朗的美学研究的影响,并主张中西方学者应该不断从同行那里吸收养分。顾彬说:“我们可能有一些方面,中国学者可能没有注意到,可以从我们那里思考一些问题。反过来,我们也必须从中国同行那里不断吸收养分,从中国学者那里思考一些中国文学的问题,就像叶朗在中国美学方面对我的帮助那样。”<sup>④</sup>

从顾彬和余莲的例子中可以看出,当代西方

① 张世英:《天人之际:中西哲学的困惑与选择》,北京:人民出版社1995年版,第3页。

② Francois Jullien, "A Philosophical Use of China: An Interview with Francois Jullien," *Thesis Eleven* 57 (May 1999), pp. 113—130.

③ 对于中国美学的现代性转向所体现出来的复杂性,潘公凯和他的课题组围绕中国美术的现代性问题,已经做出了很好的研究成果。参见潘公凯:《中国现代美术之路:“自觉”与“四大主义”——一个基于现代性反思的美术史叙述》,《文艺研究》2007年第4期。

④ 顾彬、李雪涛:《中国对于西方的意义——谈第61届法兰克福国际书展》,《中华读书报》2009年12月2日。

思想家正在通过各种途径从中国传统思想中吸取营养,这在美学上表现得尤其明显,因为中国传统美学与西方现代美学同属于自律美学,通过上述关于无利害性和审美心胸理论的简单梳理,我们已经证明了这一点。现在的问题是,在中国传统美学与西方现代美学的相互示好之中,中国传统美学自身的现代性进程即由自律美学向他律美学

的发展被抑制了。20 世纪后半期,西方后现代美学家对于以无利害性为核心的现代美学展开了反思,①自律美学遭到了前所未有的挑战。在西方后现代美学由自律美学向他律美学转变的过程中,能否与中国美学内在的现代性冲动构成对话,这是留给今天的美学家的新课题。

Disinterestedness and Aesthetic Mind

Peng Feng

(School of Arts, Peking University, Beijing摇100871, China )

**Abstract:** Disinterestedness is the symbol of modern Western aesthetics. But we find a similar theory in traditional Chinese aesthetics, which is summarized under the concept of aesthetic mind advocated by Ye Lang and others. Therefore, the modernization of Chinese aesthetics is different from its Western counterpart. The latter is a transition from heteronomous aesthetics to autonomous aesthetics, while the former is one from the autonomous to the heteronomous. However, due to the strong influence by Western modernity during the modernization processes in China, the modernization of Chinese aesthetics is quite complicated: On the one hand, we can find its development to the heteronomous, while on the other hand, its return to the autonomous. Nowadays modern Western autonomous aesthetics and its traditional Chinese counterpart are echoing each other over a long distance. A dialogue between modern Chinese heteronomous aesthetics and its post-modern Western counterpart is expected.

**Key words:** disinterestedness, aesthetic mind, modern aesthetics, comparative aesthetics

(责任编辑摇摇刘曙光)

① 迪基的批判尤为尖锐,称以无利害性为核心的审美态度理论是虚幻不真的神话。George Dickie, “The Myth of the Aesthetic Attitude,” *The American Philosophical Quarterly*, 1 (1964 ).