试论中华美学精神的基本特质

张 晶
(中国传媒大学,北京 100024)

摘要: "中华美学精神"是习近平同志在文艺座谈会讲话中提出的重要理论命题,对于当代中国的美学建设和文学艺术的繁荣发展,有着深刻的指导意义。中华美学精神的内涵尚未得到明晰的界定,而其丰富的理论价值和深厚的历史积淀,值得我们结合中国美学发展历程进行理解和阐发。尝试从四个方面描述中华美学精神的基本特质:一是以"天人合一"的中国哲学的基本观念为渊源,中国人的审美观念中有普遍性的感兴创作观念和宇宙生命感;二是真善美高度统一是中华美学精神的核心内容;三是理性与感性的动态和谐是中华美学精神的要义;四是超越模仿现实的意象与意境追求是中华美学精神的艺术表征。这里的尝试分析,只是从中国美学发展的历史渊源方面加以理解的。

关键词: 中华美学精神;感兴;真善美;感性与理性;意象与意境
中图分类号: I01 **文献标识码:** A **文章编号:** 1000-579(2015)03-0003-08

On the Fundamental Characteristics of the Chinese Aesthetic Spirit

ZHANG Jing
(Communication University of China, Beijing 100024, China)

Abstract: The Chinese aesthetic spirit is an important theoretical proposition put forward by President XI Jinping in his speech at the Forum on Literature and Art, which has a profound significance to contemporary China's esthetics construction and prosperity and development of literature and art. The spiritual connotation of the Chinese aesthetic spirit has not yet been clearly defined, while the rich theoretical values and profound historical accretion is worth interpreting and elucidating with the development history of Chinese aesthetics. The paper tries to describe the basic characteristics of the Chinese aesthetic spirit from four aspects. Firstly, based on the fundamental concept of Chinese philosophical notion of "integration of Man and Nature", the Chinese aesthetic idea involves the universal perceptual creative sense and the sense of universe life; secondly, the high unification of the true, the good and the beautiful is the core content of Chinese aesthetics; thirdly, the rational and emotional dynamic harmony is the essence of Chinese aesthetics; fourthly, the image beyond the imitation of reality and seeking for artistic conception are the artistic symptoms of the Chinese aesthetic spirit. We understand the basic characteristics of the Chinese aesthetic spirit from the historical origins of the development of Chinese aesthetics.

Key words: Chinese aesthetic spirit; the perceptual; the true, the good and the beautiful; emotionality and rationality; image and artistic conception

习近平同志在文艺座谈会上的讲话中提出:"要结合新的时代条件传承和弘扬中华优秀传统文化,

收稿日期: 2015-01-28
作者简介: 张 晶(1955-),男,吉林四平人,中国传媒大学二级教授、博士生导师、图书馆馆长,北京市美育与文明研究基地主任兼首席专家。研究方向为中国古代文学、美学。

传承和弘扬中华美学精神。”对于当下的中国美学理论建设来说,这是一个非常重要且具有丰富内涵的命题,值得我们认真思考,领会其中的内涵。作为一种“精神”,它来自中华文明的远古,却又活跃在当下中国人的审美生活中,是中华民族集体性的审美意识的精髓与灵魂。它是一种精神实体,却并不会表现为固态的形质,而是体现在中华民族的优秀审美创造的结晶体中,如文学、绘画、书法、音乐、建筑、园林等领域,使中国的文学艺术彰显出与西方的文学艺术迥然有异的独特风貌和发展轨迹。它不仅存在于中华文明的历史之中,而且活跃在当下的中国文学艺术的创造之中,它还将在未来的中华民族的艺术创造和审美生活中生生不息地延续下去。

“中华美学精神”的命题,立足于中华文化的高度,在与西方美学精神的参照中显示出其独特的气象,体现了中华民族的文化自信。中华美学精神固然贯穿于中国人审美生活的各个方面,但是最为典型、也最有形式感的当在文学艺术之中。本文尝试从主体感受所领悟到的中华美学精神外显的几个特质加以分析。

一

中国哲学传统中最根本的“天人合一”、“万物一体”的哲学观念,形成了人与自然和谐相处的整体思维,使中国人的审美观念中具有普遍性的感兴创造思想和宇宙生命感。“天人合一”作为中国人最为基本的宇宙观,与西方的主管二分有明显的不同。中国的哲学传统,从先秦时期开始,直至明清时期,“天人合一”都是最基本、最核心的世界观、宇宙观。无论是儒家学说,抑或道家学说,还是后来的理学、心学等哲学思潮,在天人关系上的基本看法是一致的。儒家所讲的“仁爱”,就包括着对自然万物的珍爱与关怀,如孔子所说的“仁者乐山,知者乐水”,仁知之士之所以乐山乐水,首先在其能爱。不爱如何能谈得上乐?孟子所说的“亲亲而仁民,仁民而爱物”。蒙培元先生指出:“儒家仁学的最高成就,就是‘万物一体’思想。所谓‘万物一体’的‘物’,不仅指社会事物,而且指自然界的事物。所谓‘一体’,就是将天地万物视为一个有机整体,如同人的身体一样,每一物都有自己的地位与作用,有一物不能‘遂其生’、‘顺其性’,就如同自己身体受到伤害一样。这种普遍的宇宙关怀,是仁的最高成果。”[1](p50) 道家则更为明确地提出“道法自然”、“人与天一”的命题,为天人合一思想奉献了独特的内涵。老子提出“人法地,地法天,天法道,道法自然”的同时,又提出“故道大、天大、地大、人亦大。域中有四大,而人居其一焉”。[2](p163) 老子的基本态度是,人应遵循自然法则而善待万物,使万物各得其所,各遂其生。庄子认为,人与自然界处在生命的有机统一体中,他说:“夫形全精复,与天为一。天地者,万物之父母也。”[3] 北宋著名思想家张载则正式提出“天人合一”的命题,他说:“儒者则因明致诚,因诚致明,故天人合一,致学而可以成圣,得天而未始遗人,《易》所谓不遗、不流、不过也。”[4](p65) 同时,张载还提出“民我同胞,物吾与也”[4](p62) 的思想。著名理学家程颢提出“仁者以天地万物为一体,莫非己也”,[5](p15) “仁者浑然与物同体”[5](p16) 等等。诸如此类的话语是不胜枚举的。“天人合一”成为中国哲学传统中最为基本的世界观和宇宙观。这种“天人合一”的基本观念,给中国人的审美意识带来的是非常普遍的感兴论的审美观。“兴”本来是诗之六义之一,在中国诗歌发展历程中成为具有普遍性的文学艺术创作观念。“感物”也是感兴论的基本内容。“感兴”就是诗人(或艺术家)受到外物触发而兴发审美情感,也就是“感于物而兴”。关于“兴”,有不同的解释,如郑众所说的“兴者,托事于物”,有朱熹的“先言他物以引起所咏之词也”,有宋人李仲蒙所说的“触物以起情谓之兴,物动情也”。笔者认为恰恰是并不特别有名的李仲蒙对兴的界定是最符合感兴的特质的。感兴是人与自然的感通,也即产生于“天地与我为一”、“仁者浑然与物同体”的哲学思想基础之上的。在中国的文学艺术创作观念中,审美的艺术创造,总是与造化万物相通,如《礼记·乐记》所说:“凡之起,由人心生也。人心之动,物使之然也。感于物而动,故形于声。”[6](p260) 陆机《文赋》中所说的“遵四时以叹逝,瞻万物而思纷。悲落叶于劲秋,喜柔条于芳春”。[7](p20) 刘勰也说:“人禀七情,应物斯感。感物吟志,莫非自然。”[8](p65) 都是说诗的创作缘起在于人心之感于物而兴情。在画论领域,姚最提出了“心师造化”论,也即以造化为师;宗炳在《画山水序》中提出的“应目会心”;王微在《叙画》中所说的“望秋云,神飞扬;临春风,思浩荡。虽有金石之乐,珪璋之琛,岂能仿佛之哉!披图按牒,效异山海”。[9](p16) 这种感兴论的审美观念在中国的艺术理论中是相当普遍

的。中国古代美学中的感兴理论,与西方美学思想中的灵感学说颇有相似之处,都指文学艺术创作中那种无法控御的灵感思维状态。如陆机《文赋》中所描述的“若夫应感之会,通塞之纪,来不可遏,去不可止。藏若影灭,行犹响起。方天机之骏利,夫何纷而不理?”[7](p241) 刘勰则径直称之为“神思”。在这方面,中国古代的文艺理论中有难以胜数的论述。但是,值得我们特别注意的是,西方的美学家论述灵感基本上都是对主体的“天才”的分析。如康德所说“它是怎样创造出它的作品来的,它自身却不能描述出来或科学地加以说明,而是它(天才)作为自然赋予它以法规,因此,它是一个作品的创作者,这作品有赖于作者的天才,作者自己并不知晓诸观念是怎样在他内心里成立的,也不受他自己的控制,以便可以由他随意或按照规划想出来,并且在规范形式里传达给别人,使他们能够创造出同样的作品来。(因此,天才“genie”这字可以推测是从“genius”(拉丁文)引申而来的,这就是一特异的,在一个人的诞生时付予他的守护和指导的神灵,他的那些独创性的观念是从这里来的。)”[10](p154) 康德是以先验的天才禀赋来解释灵感的。黑格尔对于灵感有很客观的理解与描述,把它看作是“构造形象的能力”,但仍然认为天才在其中起着关键的作用,他认为“天才和才能愈卓越、愈丰富,他学习和掌握创作所必须的技巧也就愈不费力。因为真正的艺术家都有一种天生自然的推动力,一种直接的需要,非把自己的情感思想马上表现为艺术形象不可”。[11](p362) 特别重视灵感的天才因素。中国美学中对灵感的发生、艺术佳作的产生,并不强调主体的天才因素,而是以人与自然外物的遇合感通作为发生的契机,这在中国古代的文艺理论中比比皆是。如宋代诗论家叶梦得所说“‘池塘生春草,园柳变鸣禽’,世多不解此语之工。盖欲以奇求之耳。此语之工,正在无所用意,猝然与景相遇,借以成章,不假绳削,故非常情所能到。诗家妙处,当须以此为根本,而思苦言难者,往往不悟。”[12](p426) 景即自然外物,也即刘勰所说的“物色”。苏轼也认为,“夫昔之为文者,非能为之为工,乃不能不为之为工也。山川之有云,草木之有华实,充满郁勃而见于外,地虽欲无有,其可得耶?”[13](p323) 宋代画家董逌论画说“世人不识真山而求画者,叠石累土,以自诧也。岂知心放于造化炉锤者,遇物得之,此其为真画者也。”[14](p305) 认为真正的画家是在与外物的遇合中,在与造化的感通之中创为佳作的。明代诗论家谢榛论诗特重感兴,指出“凡作诗,悲欢皆由乎兴,非兴则造语弗工。”[15](p1194) “兴”是诗人与外物的遇合遭逢,而非词前立意。因此他说“诗有天机,待时而发,触物而成,虽幽寻苦索,不易得也。”[15](p1161) 清代诗论家王夫之也以感兴作为诗的关键:“含情而能达,会景而生心,体物而得神,则自有灵通之句,参造化之妙。”[16](p14) 清代诗论家叶燮推原诗歌创作本源,也以感兴为基。在诗人主体方面,是才、识、胆、力四种要素,在事物客体方面则是理、事、情三种要素,二者相遇相触而兴起为诗。《原诗》中说“原夫作诗者之肇端而有事乎此也,必先有所触以兴起其意,而后措诸辞、属为句、敷之而成章。”[17](p5) 可见,感兴的创作观念,在中国古代的文艺理论中是非常普遍的存在。

感兴的审美创造思想与我们一般所说的主客体相统一的哲学认识有所不同,而是以中国哲学中的“万物与我为一”的观念为其基础。感兴是审美主体与客体的“物化”,是在相互感通中所形成的奇妙境界。谢榛颇为理论化地阐述了这种境界,其言“作诗本乎情景,孤不自成,两不相背。凡登高致思,则神交古人,穷乎遐迹,系乎忧乐,此相因偶然,著形于绝迹,振响于无声也。夫情景有异同,模写有难易,诗有二要,莫切于斯者。观则同于外,感则异于内,当自用其力,使内外如一,出入此心而无间也。景乃诗之媒,情乃诗之胚,合而为诗,以数言而统万形,元气浑成,其浩无涯矣。”[15](p1180) 在这种境界中,主体和客体已无法分开,浑然而为一体。王夫之评谢灵运诗时说“言情则于往来动止、缥渺有无之中,得灵蠁而执之有象;取景则于击目经心、丝分缕合之际,貌固有而言之不欺。而且情不虚情,情皆可景;景非滞景,景总含情;神理流于两间,天地供其一目,大无外而细无垠。”[18](p736) 这也是主客不分的取向所在。当代著名哲学家张世英先生从这个角度分析了中西美学思想的分野所在,他认为“学者们一般都把审美意识放在主客二分关系中来讨论:有的主张审美意识主要来源于主体,有的主张审美意识主要来源于客体,有的主张审美意识是主客体的统一。不管这三种观点中的哪一种。——实际上,审美意识是人与世界的交融,用中国哲学的术语来说,就是‘天人合一’。这里的天指的是世界。人与世界的交融或天人合一不同于主体和客体的统一之处在于,它不是两个独立的实体之间的认识论上的关系,而是从存在论上来说,双方一向就是合而为一的关系,就像王阳明说的,无人心则无天地万物,无天地万物则无人

心,人心与天地‘一气流通’,融为一体,不可间隔的一体是唯一真实的。”[19](p78) 这也正是中国人的审美意识与西方审美意识的根本区别所在。

由“天人合一”的观念出发,中国的文学作品中作为审美对象的“物色”,并非仅仅是客观之景,而是一种充满生命感的存在,这种生命感也非仅是个体的,而是宇宙自然所生发出来的。它们是化育流行的,是吸纳了宇宙万物的创造伟力的。在中国古代审美活动中,尤其是文学艺术审美中,情景的对应,其实并非是一对一的,而是主体浸染于造化的脉动之中。由诗人或艺术家的审美观照而作为对象呈现在作品中的物象,给人的感觉,决非个体化的存在,而是“与天地为一”、“万物一体”的整体性关联。宗炳《画山水序》中所说的“圣人含道映物,贤者澄怀味象。至于山水,质有而趣灵。山水以形媚道,而仁者乐。”[9](p14) 认为山水作为审美对象,是有生命力的,有灵趣的。陶渊明《时运》:“山涤余霭,宇暧微霄。有风自南,翼彼新苗。洋洋平津,乃漱乃濯。邈邈遐景,载欣载瞩。”王羲之《兰亭序》:“是日也,天朗气清,惠风和畅,仰观宇宙之大,俯察品类之盛,所以游目骋怀,足以极视听之娱,信可乐也。”这些叙述,都使人感到自然造化的生命力的脉息。这可以视为中国人的艺术审美方式的独特之处,其中是贯通着中华美学精神的。

二

真善美高度统一的审美价值观在中华美学中是核心的内容。中华美学精神的突出特点,还在于真善美的高度统一性。在中华民族的价值观里,“真”不仅表现为客观事物之真实,还表现在主体心灵的真诚无欺。因此,“诚”在中国人的观念中是与真直接相关的理念。诚又和善是密切结合的,所以,真善美的统一,形成了完整浑然的境界。这在中国人的审美意识中是非常普遍的,这也是中国人所禀持的审美价值观。真、善、美是人类不同的精神活动的范畴类型,它们之间不是等同的,却又有着非常密切的关系。

在西方美学中,有的主张美与真的统一,如布瓦洛在《诗简》中提出“只有真才美,只有真才可爱。”而作为德国古典哲学开创者的康德,则是以审美意识来统一真和善,认为自然界的秩序和道德领域的秩序有其同一性,此即审美意识,审美意识能体悟到自然界的必然性和道德自由之间超越性的统一。美不再受自然和道德的束缚。在海德格尔那里,美明显居于比真高的地位。在中国人的美学思想中,真善美是高度统一的。这在儒家美学观念中最为突出。孔子讲“里仁为美”,就是最为典型的表述。在儒家思想中,仁是善的最高表现形态,“尽善尽美”也是美善统一的著名命题。孔子又讲“质胜文则野,文胜质则史,文质彬彬,然后君子”。[20](p89) 文质彬彬是一个人的道德修养与其外显的完美统一。叶朗先生对此阐发道:“孔子认为,一个人缺少文饰(质胜文),这个人就粗野了。一个人单有文饰而缺乏内在道德品质(文胜质),这个人就虚浮了。只有文和质统一起来,才成为一个君子。文和质的统一,也就是美和善的统一。”[21](p47) 颇为明确地道出了儒家美学思想的核心内涵。对于美和真的统一关系,在中国古代美学思想中也是非常普遍的,同时,真善美的统一,也在对真与美的关系中得到了体现。汉代思想家王充,斥“虚妄”而求“实诚”,首先是以真为美,同时也蕴含着善的价值取向在其中。如其指出在文学艺术创作中背弃真实的弊病所在:“世俗所患,患言事增其实;著文垂辞,辞出而溢其真。称美过其善,进恶没其罪。何则?俗人好奇。不奇,言不用也。故誉人不增其美,则闻者不快其意;毁人不益其恶,则听者不惬于心。闻一增以为十,见百益以为千。使夫纯朴之事,十剖百判,审然之语,千反万畔。”[22](p383) 王充主张“文以章善”,反对徒事笔墨华丽而无关善恶之实的文风,认为:“夫文人文章,岂徒调墨弄笔,为美丽之观哉?载人之行,传人之名也。善人愿载,思勉为善;邪人恶载,力自禁裁。然则文人之笔,劝善惩恶也。谥法所以章善,即以著恶也。加一字之谥,人犹劝惩,闻知之者,莫不自勉。况极笔墨之力,定善恶之实,言行毕载,文以千数,传流于世,成为丹青,故可尊也。”[22](p869) 王充对于真善美统一的思想在中国美学中是颇具代表性的。真的概念不仅在于客观事物的真实,更在于主体心灵的真诚无欺。“诚”在中国哲学中具有非常重要的地位,它包含着真和善两个方面的内涵。《中庸》里说:“唯天下至诚,为能尽其性;能尽其性,则能尽人之性;能尽人之性,则能尽物之性;能尽物之性,则可以赞天地之化育;可以赞天地之化育,则可以与天地参矣。”[20](p32) 《孟子》也说:“悦亲有道,反身不诚,不悦于亲矣。诚身有

道,不明乎善,不诚其身矣。是故诚者,天之道也;思诚者,人之道也。至诚而不动者,未之有也;不诚,未有能动者也。”[20](p282) 孟子认为,如欲使父母双亲愉悦,最好的方法就是一个“诚”字,诚即真心诚意,只有诚才能使双亲感动。诚是真与善直接相通的关键。宋代著名理学家周敦颐以“诚”为作圣之根本:“诚者圣人之本。‘大哉乾元,万物资始’,诚之源也。‘乾道变化,各正性命’,诚斯立焉。纯粹至善者也。故曰‘一阴一阳之谓道,继之者善也,成之者性也。’元亨,诚之通;利贞,诚之复。大哉易也,性命之源也。”“圣,诚而已矣。诚,五常之本,百行之源也。静无而动有,至正而明达也。五常百行,非诚,非也,邪暗塞也。故诚则无事矣。至易而行难。果而确,无难焉。故曰‘一日克己复礼,天下归仁焉。”[23](p60) 在周敦颐的话语中,诚是最大的善,也即“至善”。金代最为杰出的文学家元好问在其诗论中提出“以诚为本”的命题“唐诗所以绝出于三百篇之后者,知本焉尔矣。何谓本?诚是也。——故由心而诚,由诚而言,由言而诗也。三者相为一,情动于中而形于言,言发乎迩而见乎远。同声相应,同气相求,虽小夫贱妇孤臣孽子之感讽,皆可以厚人伦、敦教化,无他道也。故曰不诚无物。”在元好问看来,诗歌创作最大的弊病便在于“不诚”,倘若“不诚”,诗歌便失去了最基本的功能和感人力量,所以他又指出“夫惟不诚,故言无所主,心口别为二物,物我邈其千里,漠然而往,悠然而来;人之听之,若春风之过马耳,其欲动天地感鬼神难矣。其是之谓本。唐人之诗,其知本乎,何温柔敦厚蔼然仁义之言多也。”[24](p450) 元好问所倡导的“以诚为本”,指的就是诗人情感的真切感人。如果不能表现出诗人的真情实感,作品就不会产生审美价值;那些虚情假意之诗,在元好问看来,是令人作呕的。他在《论诗三十首》第六首以潘岳诗为例“心声心画总失真,文章宁复见为人。高情千古《闲居赋》,争信安仁拜路尘。”[25](p62) 潘岳是南北朝时著名诗人,然人品卑污,谄事当时权奸贾谧,有望尘而拜的丑行。他的《闲居赋》却俨然是一副清高超脱的形象。元好问把潘岳拿来当作“不诚”、“失真”的典型予以犀利的嘲讽。清初大思想家、诗论家王夫之,对诗歌创作最重即时所见之真,他说“身之所历,目之所见,是铁门限。即极写大景,如‘阴晴众壑殊’、‘乾坤日夜浮’,亦必不逾此限。非按舆地图便可云‘平野入清徐’也,抑登楼所得见者耳。隔垣听演杂剧,可闻其歌,不见其舞,而可云所演何出乎?前有齐梁,后有晚唐及宋人,皆欺心以炫巧。”[16](p9) 王夫之的评诗标准不免有些苛刻,而其以真作为诗美的价值尺度,则是非常鲜明的。

三

理性与感性的动态和谐是中华美学精神的要义。在审美活动中,理性与感性的关系是非常重要的内容。在西方美学思想中,理性与感性的关系时常处于紧张的状态之中。美学本身是以人的感性为其研究对象的,因此,作为“美学之父”的鲍姆嘉通为美学划定的范围就是感性。但研究美学却并非是感性能够做到的,美学又是哲学的重要分支。很多思想家强调的是以审美为理性服务。如黑格尔所说的“美是理念的感性显现”等。近代西方哲学非理性思潮崛起,如柏格森、佛洛伊德等人的理论在 20 世纪的美学理论中具有突出的代表性。反观中国的美学思想,一向是以感性与理性的动态和谐为其基本格局。中国美学思想以“中和”观念为其主流,如《中庸》所说“喜怒哀乐之未发,谓之中;发而中节,谓之和。中也者,天下之大本也;和也者,天下之达道也。致中和,天地位焉,万物育焉。”[36](p18) 《中庸》所说的“中和”,最重要的便是性和情的中和。这对中国美学的发展,有着至关重要的作用。从诗学来说,“吟咏情性”是诗的本体功能所系。刘勰称诗之本义为“诗者,持也,持人情性;三百之蔽,义归无邪:持之有训,有符焉尔。”[8](p65) “情性”在中国哲学中是一对重要的范畴,而同时对美学来说,也具有重要的理论意义。情性合而为一,本身就已包含着感性和理性的中和与调节。情是人的自然情感,喜怒哀乐包含于其中;性是人的形上本质,却有着人之为人的道德理性。性情并举,就是既有自然情感的发动,也有先验理性的调节。情性统一,即为中和。孔子所说的“乐而不淫,哀而不伤”(《论语·八佾篇》),其实正是讲感性与理性的协调。汉代大儒董仲舒明确提出“性情相与为一瞑。情亦性也”[26](p298) 的命题,主张以性节情。魏晋时期著名玄学家王弼主张“圣人有情”,认为圣人也和常人一样是有情的,“然则圣人之情,应物而无累于物者也”。[27](p639) 圣人之情能在与外物接触时不受外物的干扰,不陷溺于哀乐情感中不能自拔。王弼又提出“性其情”的命题“不性其情,何能久行其正?是故始而亨者,必乾元也;利而

正者,必性情也。”[27](p217) 性其情,就是以性统率情。性情统一,在很大程度上就是感性与理性的和谐统一。诗学中的“吟咏情性”、“持人情性”,都是以中国思想史上的情性统一的观念为其渊源的。北宋著名思想家张载,将情性问题与“文势”联系在一起,认为“孟子之言性情皆一也,亦观其文势如何。情未必为恶,哀喜怒发而皆中节谓之和,不中节则为恶。”[4](p323) 张载提出情是性之所发,但是有“中节不中节”之别。情之所发必须合于道德理性,这也是宋代理学家所认同的普遍观点。

中国的文学艺术理论中贯穿着儒家的教化思想,但又反对空洞抽象地言理,更不主张堕入“理窟”“理障”。南北朝时期著名诗论家钟嵘批评玄言诗“永嘉时,贵黄老,稍尚虚谈。于时篇什,理过其辞,淡乎寡味。”[28](p1) 这种对忽视审美创造、空谈性理的倾向的批判,在之后的艺术理论发展中是深入人心的。南宋著名诗论家严羽,以禅家妙悟为诗学根本,主张“大抵禅道惟在妙悟,诗道亦在妙悟。——惟悟乃为当行,乃为本色。”[29](p12) 严羽还以下面这段引起相当大的争议的论述,阐明了诗歌创作与理性思维的区别“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,吟咏情性也。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,镜中之象,言有尽而意无穷。”[29](p26) 严羽认为诗歌创作有其特殊的材质,与书本知识无关;诗歌创作有独特的兴趣,与理性思维不同。上乘之作应该是如那些盛唐诗歌那样“羚羊挂角,无迹可求”的浑融审美境界。严羽的这种观点,被有些论者斥之为神秘主义或非理性主义。其实,这也许是对严羽诗论的误判。严羽虽然以“非关书也”“非关理也”作为诗歌的独特思维方式,但他并不否认书和理在诗中的存在。“然非多读书,多穷理,则不能极其至”,认为诗人要达到最高的境界,恰恰是要读书穷理的。与严羽活动时间很近的魏庆之编有《诗人玉屑》一书,录有《沧浪诗话》的《诗辨》一篇,其中在“非关理也”后面又有“而古人未尝不读书,不穷理”,[30](p3) 并非无据。在对诗史的整体性批评中,严羽更是倡导“词理意兴”的兼容全备。他说“诗有词理意兴。南朝人尚词而病于理;本朝(宋朝)尚理而病于意兴。唐人尚意兴而理在其中;汉魏之诗,词理意兴,无迹可求。”[29](p40) 所谓“意兴”,即他所说的“兴趣”,具有感性性质的审美情致。他认为南朝人辞语绮丽却缺乏理思,宋朝人则是长于理思而缺少神韵。严羽是最为推崇唐人之诗的,在他看来,唐人崇尚意兴而理思则溶化于其中。严羽又称汉魏之诗是“词理意兴,无迹可求”。是不是在严羽的诗学眼光中汉魏之诗高于唐诗呢?其实不然。严羽认为,诗的根本在于“妙悟”,汉魏之诗浑然天成,却是未经妙悟的,而盛唐诸人之诗是妙悟的产物。如其所说“然悟有浅深,有分限,有透彻之悟,有但得一知半解之悟。汉魏尚矣,不假悟也。谢灵运至盛唐诸公,透彻之悟也。他虽有悟,皆非第一义也。”[29](p12) 在其看来,汉魏之诗虽好,却是天然的初始状态,没有经过悟的过程,即所谓“不假悟也”,而盛唐之诗则是悟的最高境界:“透彻之悟”。所谓“悟”,必然是有理性的产物的。严羽所说的“理”,就是理性之“理”。中国古代的文学艺术所言之“理”,有时并非是理念之理,而是“物理”,但同样是可以抽象出来的理。在古人的审美创造思想中,理最好是包含在感兴和神采之中的。如宋代画家董逌谈到对题材的观察时说“观物者莫不先穷理,理有在者,可以尽察,不必求于形似之间也。”[31](p264) 此处所言之理,则是“物理”,但也是经过了主体的抽象过程的。清初大思想家王夫之论诗重“理”,在《姜斋诗话》中,王夫之高度推崇谢灵运之诗说“谢灵运一意回旋往复,以心思理,吟之使人卞躁之意消。《小宛》抑不仅此,情相若,理尤居胜也。王敬美谓‘诗有妙悟,非关理也。’非理抑将何悟?”[16](p30) 此间王夫之对于谢诗的评价,已经上升到对诗中之理的普遍性思考。所谓“妙悟”的内容和结果,必然与理性有关。但王夫之所说的理,却有着独特的规定性,即并非那种纯粹抽象的义理即“名言之理”,如说“王敬美谓‘诗有妙悟,非关理也’。非谓无理有诗,正不得以名言之理求之耳。”[16](p30) “名言之理”正是逻辑思维的理性概念,认为诗中之理不能是逻辑思维的产物。王夫之认为诗并非与理对立,二者并不相互排斥,但诗之理不是那种“名言之理”,而应是“神理”。王夫之所言“神理”是蕴含在感性形象中的理,具有明显的动态性。如说“以神理相取,在远近之间。才着手便煞,一放手又飘乎去。”[16](p6) 王夫之认为理是诗中的最高意蕴,但诗不能“死于理中”,其评谢灵运诗说“理关至极,言之曲到。人亦或及此理,便死理中,自无生气。此乃须捉着,不尔飞去。”[18](p742) 在他看来,“神理”对诗歌来说是至关重要的,是诗的灵魂。他论诗说“神理流于两间,天地供其一目。大无外而细无垠。落笔之先,匠意之始,有不可知者存焉,岂徒兴会标举,如沈约之

所云者哉!”[18](p736) 王夫之所言的“神理”,远非那种以知性分解所得到的抽象之理,而是超以象外、广远精微的精神实体。清代诗论家叶燮论诗也以“得古人之兴会神理”[17](p10) 为标准,又将描写对象的客观事物析为理、事、情三大要素,如“曰理、曰事、曰情三语,大而乾坤以之定位,日月以之运行,以至一木一草一飞一走,三者缺一,则不成物。”[17](p21) 叶燮又以情与理的高度融合为诗之至境“夫情必依乎理,情得然后理真。情理交至,事尚不得耶! 要之作诗者,实写理事情,可以言言,可以解解,即为俗儒之作。惟不可名言之理,不可施见之事,不可径达之情,则幽渺以为理,想象以为事,惝恍以为情,方为至理至理至情。”[17](p32) 主张感性与理性的统一和动态的和谐,在中国美学思想中是普遍存在的,也对文学艺术有着广泛的影响。

四

超越模仿现实的意象与意境追求是中华美学精神的艺术表征。西方的审美意识,是以模仿说为主导的,为从古希腊时期就开启了源头,艺术品或诗应该是对现实的模仿。模仿而至最佳,便是典型。或如达芬奇所说的“第二自然”。而中国人普遍化的审美创造观念,则是以意象和意境的生成为上乘,故而就与西方的美学精神有着深刻的差异。《易传》中说的“观物取象”,对于中国美学来说,具有开端的意义。《易传》中说“古者包牺氏之王天下也,仰则观象于天,俯则观法于地,观鸟兽之文,与地之宜,近取诸身,远取诸物,于是始作八卦,以通神明之德,以类万物之情。”[32] 这可以说是中国美学中意象观念的来源。著名美学家叶朗先生在其美学论著中以意象为核心范畴,并把它作为审美意识的本体观念。对于中国美学的普遍性观念而言,是揭示了中华美学精神的特质的。叶朗先生认为“中国传统美学一方面否定了实体化的、外在于人的‘美’,另一方面又否定了实体化的、纯粹主观的‘美’,那么,美在哪里呢? 中国传统美学的回答是: 美在意象。中国传统美学认为,审美活动就是要在物理世界之外构建一个情景交融的意象世界,即所谓‘山苍树秀,水活石润,于天地之外,别构一种灵奇’,所谓‘一草一树,一丘一壑,皆灵想之独辟,总非人间所有’,这个意象世界,就是审美对象,也就是我们平常所说的广义的美。”[33](p55) 叶朗先生对中国传统美学的这种认识,关系到美的本体观,也体现了中国美学精神的一种特质。《周易》之后,意象越来越成为中国的文学艺术审美创造方面的主要追求。魏晋南北朝时期的著名文论家刘勰在《文心雕龙·神思》篇中所提炼出来的“然后使玄解之宰,寻声律而定墨,独照之匠,窥意象而运斤: 此盖驭文之首术,谋篇之大端。”这是最早把意象作为一个完整的审美范畴提出,对其后的文学艺术影响甚为深远。魏晋南北朝时期的著名画家宗炳在画论名作《画山水序》中提出“澄怀味像”,这个像,指画家所摄取的山水之像。唐代诗人王昌龄《诗格》中谈到创作状态时说“久用精思,未契意象。”司空图《二十四诗品》中也说“意象欲出,造化已奇。”唐代诗论家殷璠编选《河岳英灵集》,以“兴象”之有无作为评选诗歌是否佳作的标准,如评陶翰诗“既多兴象,复备风骨”; 评孟浩然诗“无论兴象,兼复故实”。所谓“兴象”,是由感兴而得的意象,是意象的一种类型。正如叶朗先生所指出的“所谓‘兴象’,就是按照兴这种方式产生和结构的意象。”[21](p263) 在诗歌创作领域,意象的观念已经相当普遍。书画论中也多有意象的范畴出现。张怀瓘《文字论》中说“探彼意象,入此规模。”以意象作为文学创作基本要素,成为广泛的存在。

与意象密切相关的是意境成为中国美学的核心范畴。意境观念离不开意象的观念。如叶朗先生所指出的“象与境的区别在于象是某种孤立的、有限的物象,而境则是大自然或人生的整幅图景。”[21](p270) 唐代诗人刘禹锡提出“境生于象外”,高度概括了象与境的关系。到近代王国维倡导“境界”说,则使境界成为中国美学最有代表性的核心范畴。从唐代到清代,有许多文学家艺术家以意境论艺,使意境成为中国美学最有代表性的核心范畴。认为意境是堪与西方的“典型”概念相抗衡的中国美学范畴,是学术界颇有代表性的认识。意象和意境,在艺术作品的层面充分体现着中国美学精神。

习近平同志在文艺座谈会上的讲话,将“中华美学精神”作为一个当代中国美学思想建设的总体概念加以倡导,是高度概括的。既有深厚的历史感,更有强烈的时代感。对于当下中国的文学艺术事业和文化繁荣来说,具有非常重要的指导意义,同时,对于美学理论研究,开拓了崭新的研究视野和更为广阔的思路。目前来看,关于“中华美学精神”的内涵,尚无一致的理论界定,有待于我们的深入理解和探

讨。本文尝试对于中华美学精神的特质加以粗浅的分析和描述,以期对此理论命题得到更为深入的理解。

参考文献:
[1] 蒙培元. 人与自然[M]. 北京: 人民出版社,2004.
[2] 陈鼓应. 老子注译及评介[M]. 北京: 中华书局,1984.
[3] 陈鼓应. 庄子今注今译[M]. 北京: 中华书局,1983.
[4] 张 载. 张载集[M]. 北京: 中华书局,1978.
[5] 二程集[M]. 北京: 中华书局,1981.
[6] 张少康,卢永璘. 先秦两汉文论选[M]. 北京: 人民文学出版社,1996.
[7] 陆 机. 文赋校释[M]. 张少康校释. 北京: 人民文学出版社,2002.
[8] 刘 勰. 文心雕龙注[M]. 范文澜注. 北京: 人民文学出版社,1958.
[9] 沈子丞. 历代论画名著汇编[M]. 北京: 文物出版社,1983.
[10] 康 德. 判断力批判(上册)[M]. 宗白华译. 北京: 商务印书馆,1964.
[11] 黑格尔. 美学(第一卷)[M]. 朱光潜译. 北京: 商务印书馆,1996.
[12] 何文焕. 历代诗话(上册)[M]. 北京: 中华书局,1981.
[13] 苏 轼. 南行前集叙[A]. 苏轼文集[M]. 北京: 中华书局,1989.
[14] 于安澜. 画品丛书[M]. 上海: 上海人民美术出版社,1982.
[15] 谢 榛. 四溟诗话[A]. 丁福保. 历代诗话续编[M]. 北京: 中华书局,1983.
[16] 王夫之. 姜斋诗话[A]. 清诗话[M]. 上海: 上海古籍出版社,1996.
[17] 叶 燮. 原诗[M]. 北京: 人民文学出版社,1979.
[18] 王夫之. 古诗评选[M]. 见船山全书(十四册)[Z]. 长沙: 岳麓书社,1996.
[19] 张世英. 美在自由[M]. 北京: 人民出版社,2012.
[20] 朱熹. 四书章句集注[M]. 北京: 中华书局,1983.
[21] 叶 朗. 中国美学史大纲[M]. 上海: 上海人民出版社,1985.
[22] 王 充. 论衡校释[M]. 上海: 中华书局,1990.
[23] 中国哲学史资料选辑·宋元明之部(上)[M]. 北京: 中华书局,1962.
[24] 元好问. 杨叔能小亨集引[A]. 宋金元文论选[M]. 北京: 人民文学出版社,1984.
[25] 郭绍虞. 元好问论诗三十首小笺[M]. 北京: 人民文学出版社,1978.
[26] 董仲舒. 春秋繁露义证[M]. 北京: 中华书局,1992.
[27] 何 劭. 王弼传[A]. 王弼集校释[M]. 楼宇烈校释. 北京: 中华书局,1980.
[28] 钟 嵘. 诗品注[M]. 陈延杰注. 北京: 人民文学出版社,1961.
[29] 严羽. 沧浪诗话校释[M]. 郭绍虞校释. 北京: 人民文学出版社,1961.
[30] 魏庆之. 诗人玉屑[M]. 北京: 中华书局,2007.
[31] 董 逌. 广川画跋[A]. 于安澜. 画品丛书[M]. 上海: 上海人民美术出版社,1983.
[32] 周振甫. 周易译注.[M]. 北京: 中华书局,1991.
[33] 叶 朗. 美学原理[M]. 上海: 北京大学出版社,2009.

(责任编辑: 张立荣)