



试论中国美学思维的运行机制

陈望衡

摘要:中国美学既是艺术美学,又是人生美学,还是社会美学、政治美学。它所使用的概念以及理论,与中国的哲学、政治学基本一致。中国美学思维的运行机制可以分为外部、内部两个方面。外部机制主要关涉审美与哲学、政治学的关系,集中体现为审美与道家哲学的关系、审美与儒家政治学的关系。美学基本上属于哲学的支脉,它与政治学则是互助的姐妹关系,审美与道家哲学的关系主要体现为悟道—味美,美学与儒家政治学的关系主要体现为崇礼—赏乐。内部机制主要关涉审美内部问题,集中体现在审美理想构建、审美境界提升两个方面。中国美学在审美理想上追求刚柔相济,在审美境界上追求人工与天工合一,是中国哲学天人观念、辩证思维、和融理想的具体展开。从整体上看,中国美学思维的运行机制体现出真善美的统一、对立统一的辩证性、“为天地立心”的主体哲学的特点。

关键词:中国美学思维;运行机制;审美;中国哲学;中国礼乐文化

中图分类号:B83

文献标识码:A

文章编号:2095-5669(2026)03-0024-10

在中国文化中,有“形而上者谓之道,形而下者谓之器”^{[1][172]}的说法。其中,“道”指精神文化,“器”指物质文化。精神文化主要研究天道与人道;道家的宇宙论属于天道,儒家的社会论属于人道。审美与艺术恰好处于形而上与形而下的中介位置,自由贯通于这两大领域。可以说,天道与人道共同孕育了中国美学与艺术,而中国美学与艺术也反过来成就了中国天道与人道。中国美学的运行机制集中体现为外部机制与内部机制两个方面。外部机制主要关涉审美与哲学、政治学的关系,具体体现为审美与道家哲学的关系以及审美与儒家政治学的关系;内部机制则聚焦于审美自身的内在问题,具体体现为审美理想的建构与审美境界的提升。下面试做初步探讨。

一、悟道—味美:道家哲学机制

中国的哲学建基于易学。《易》作为卜筮之

术,早在史前就开始了,经夏商到周逐渐发展成为当时中国主流的观念形态。易学旨在探寻宇宙与人生的根本真理,就其根本使命而言,与西方哲学并无本质差异;二者的主要区别在于探寻这一真理的途径或方法。易学所采用的探寻途径,主要是象术与义理;西方哲学的探寻途径则包括理性思辨、逻辑分析、概念演绎、经验实证等,不同流派与不同时期各有侧重。所谓“象术”,是象学与术学的综合。其中,术学后来逐渐脱离象的根据,蜕变为神秘乃至迷信化的术数之学,由此趋于式微;而象学不仅支撑起易学的义理之学,更进而成为美学与艺术学理论体系的基础。

易学中的象学主要包括三大理论:观物取象、立象以尽意、得意而忘象。其中,“观物取象”关联着审美反映论,其反映的对象是物象;“立象以尽意”关联着审美建构论,其所建构的是主客统一的心象;“得意而忘象”则关联着审

收稿日期:2026-01-10

作者简介:陈望衡,男,武汉大学哲学学院教授(湖北武汉 430072),主要从事美学研究。

美升华论。在审美升华的过程中,心象的形上意味逐渐增强,内涵愈加深广,并趋于泛化乃至无限化,最终促成了境界理论。

在易学三大象学理论中,起中介作用的是“立象以尽意”。“观物取象”是人类审美活动的共同起点:审美从观物开始,观物所取之象首先为物象,即郑板桥所谓“眼中之竹”。取象之后进入立象阶段,此时所立之象已非物象,而是心象,即郑板桥所谓“胸中之竹”。这一过程为一切审美活动所共有。如果审美者同时也是艺术家,他就需要进一步寻找合适的工具与材料,并遵循艺术规律,将心象转化为艺术形象,此即郑板桥所谓“手中之竹”。

“立象以尽意”中所立之象为卦象。易学以卦象系统配合义理,用来表征宇宙真理。在易学中,仅有“象”概念,而没有“意象”概念。“意象”概念的提出,见于南北朝时期刘勰的《文心雕龙》。这既是一部文学理论著作,也是一部美学著作。刘勰《文心雕龙·神思》有言:“独照之匠,窥意象而运斤。”^[2]此处“运斤”指文艺创作。《文心雕龙》中的“意象”与易学中“立象以尽意”所立之“象”具有共同之处,二者皆属心象。然而,易学中的“心象”主要指客观事物的本质,实为“理象”;而《文心雕龙》中的“心象”主要指主体的情感,实为“情象”。由此,“立象以尽意”这一命题完成了从哲学向美学与艺术学的转变。意象理论于南北朝时期经刘勰等学者建立,至唐代得到初步完善。

也正是在唐代,中国美学中一个与“象”相关的重要概念——“境”出现了。“境”亦属于“象”,但不是一般之“象”。相较于普通之“象”,它具有更丰富的文化内涵与更强的抽象意味。盛唐诗僧皎然在此方面作出了开拓性贡献。他将“境”引入诗学,在《诗式》中提出了诸多具有重要价值的诗学思想,例如:“境象不一,虚实相明。”“缘境不尽曰情。”“诗境缘境发。”“境胜增道情。”“取境之时,须至难至险,始得奇句。”^[3]³¹

与皎然同时代的王昌龄对境学亦作出了重要贡献,他最早提及“意境”概念。一时间,“境”成为诗学中的核心范畴,境学实际上已初具雏形。境学至中唐时期有所深化,中唐诗人刘禹锡在《董氏武陵集序》中提出“境生于象外”^[4]⁶¹³。

晚唐司空图则进一步提出“象外之象”“景外之景”“味外之旨”^[4]⁸⁴⁸⁷及“韵外之致”^[4]⁸⁴⁸⁵诸命题。但何谓“象外”“味外”“韵外”,当时没有展开讨论,似乎其意自明,无须赘言。这里的“外”,显然不是空间概念,而是指事物意义的深化、泛化、抽象化,或者说形上化。值得注意的是,“象外”虽超越具体之象,却不离于象,这一点似乎亦不证自明。由“象内”之学发展到“象外”之学,境学的理论深度显然得到了拓展。

唐代以后,境学成为中国美学的主干理论。南宋严羽以禅论诗,在《沧浪诗话》中提出诗境如“空中之音、相中之色、水中之月、镜中之象,言有尽而意无穷”^[3]⁶⁸⁷。这几种象均是“象外之象”,而“言有尽而意无穷”正指向事物意义的深化、泛化与抽象化。清代王士禛提出“神韵”说,其理论旨趣与严羽大致相同。至晚清,王国维提出“境界论”:“言气质,言神韵,不如言境界。有境界,本也。气质、神韵,末也。有境界而二者随之矣。”^[5]至此,境学理论趋于完备,中国美学关于艺术本质的追问亦得到基本完成。

在从象学到境学的演进过程中,老子哲学潜在地发挥着重要的指导作用。老子哲学的核心概念是“道”。关于“道”,老子这样论述:

道可道,非常道;名可名,非常名。无名,天地之始;有名,万物之母。故常无欲,以观其妙;常有欲,以观其微。此两者,同出而异名。同谓之玄,玄之又玄,众妙之门。^[6]⁵³

老子将“道”的构成分为“无”与“有”两个层面。“无”作为天地之始,置于前面;“有”作为万物之母,置于后面。“有”是可感知的,相当于“象”;“无”虽不可见,却真实存在,相当于“境”。然而,老子并未明确回答“无”与“有”之间的关系,仅言:“故常无欲,以观其妙;常有欲,以观其微。”由此推断,“欲”指观者的两种主观意图,即“欲以观其妙”与“欲以观其微”,“有”与“无”之间并不存在客观上的线性时间关系,其先后顺序取决于观者的“欲”。

“观其微”所观者为物,物皆有象,故观的是“象”;“观其妙”所观者并不是物,而是“道”。“道”虽亦有象,然其象不在象内,而在象外;既在象外,又不离于象。那么,如何观之?一般的

“观”显然不足以把握,它需要“味”。“味”的本义为味觉,在此仅作比喻。“味”的实质,以今日心理学的术语言之,即“直觉思维”。此种“味”在后来道家的代表人物庄子那里,称为“悟”。在中国哲学传统中,一直以“悟”来表述“味”所指向的心理感受。

老子所说的“五色”“五音”“五味”,可以从“有”的维度去观照,因为它们皆有“徽”,即皆有象。有象则有美,但无“妙”。唯有从“无”的维度去观照,方能得其“妙”,因为只有这样,才能体悟到“道”的意义。虽亦言“观道”,实则为“悟道”。老子进一步明确区分了“观象”与“观道”:观象所得为“美”,观道所得为“妙”。皎然所言“境象”、司空图所言“象外”、严羽所言“空中之音”、王国维所言“境界”,显然并非指向具体的“象”,而是指向“道”。它们不仅包含“有”,还包含“无”,是“有”与“无”的统一。在这种统一中,“有”与“无”是否存在线性时间上的先后?老子给出了否定的回答:“此两者同出而异名。同谓之玄,玄之又玄,众妙之门。”可见,“有”与“无”并没有时间上的先后,而是“同出”的,“同”即一体之义,“同出”即作为一个整体共同呈现。

这一运行机制与西方哲学、美学中的“超越”模式截然不同。西方的超越模式通常表现为:“无”否定“有”,“有”与“无”统一起来再否定“无”,形成否定之否定的线性推进。而老子所创立的“有一无有一”统一模式,并非否定之否定,而是一起生发、共同发展、相得益彰的动态整体。“有”与“无”的区分仅仅是逻辑意义上的,在现实中二者不可分割。之所以要加以区分,一是因为观道者的欲望不同,二是为了更清晰地阐明二者各司其职又相得益彰的关系。

老子认为“有”“无”二者“同出而异名。同谓之玄,玄之又玄,众妙之门”,不仅“妙”由此产生,而且产生的不是单一的“妙”,而是“众妙”。“妙”无疑是美的一种形态,之所以称“妙”而不称“美”,意在强调“妙”具有“道”的性质:得道方能得妙。

由此,中国美学对“美”的理解呈现出两个层面:一个是感性层面,表现为色、音等感官愉悦,这与西方美学所理解的美基本一致;另一个是理性与感性相统一的层面,即“有”与“无”“同

出”的模式,其所获得的是“妙”——“妙”正是“道”的审美形象或性质。

中国美学的运行机制,孕育并活跃于中国特有的哲学思维之中,以“象-境”“有-无”为两翼:在观象中“常有欲”而感美,在观境中“常无欲”而得妙。可以说,中国的美学智慧即哲学,而中国的哲学风采即美学。

二、崇礼一赏乐:儒家政治哲学机制

早期中国文化有两大本营:一是道家文化,二是儒家文化。道家文化崇尚自然,其主体为哲学;儒家文化崇尚社会,其主体为政治学。道家哲学以“自然-道”为本体,其与美学的关系已在上一节讨论。儒家政治学以“礼-乐”为本体,其与美学同样具有深刻的内在关联。

关于礼乐的功能,《礼记·乐记》云:“乐者为同,礼者为异。同则相亲,异则相敬。……礼义立,则贵贱等矣。”^[7]礼乐制度中的“礼”,是国家重要的政治制度。它严格规定了国家的组织结构、政权性质与行政原则,规定了国事活动(尤其是祭祀、军事活动)的规程,也明确界定了各级官员的职责。不仅如此,“礼”还规范了包括国君在内的所有国民的生活,涵盖不同场合的着装、宴饮、娱乐等方面。先秦的礼具有一定的仪式感,统称“礼仪”。有仪即有形象,故“礼”虽然在本质上归属于政治,却具备一定的审美性。先秦的“乐”集诗、音乐、舞蹈于一体,具有浓郁的审美性。然而,“乐”必须服务于“礼”,因此它与真正的艺术有所区别,可视为“准艺术”。尽管如此,其本质仍可归属于美学,只不过这是一种尚不完善的美学。

“辨异”是礼的基本功能。首先,辨异即辨人。礼将国民按等级区分开来,周天子等级最高,各诸侯国君次之;诸侯国君内部亦有公、侯、伯、子、男等不同爵位;国民亦有多层次地位之别。区分地位、等级的目的,在于保障各级统治者的权利,防止以下犯上。其次,辨异即辨职。针对管理者,《周礼》中明确地规定了周朝各类官职的责任与权力。最后,辨异即辨事。统治者内部以及国民的各种事务均依礼判断是非曲直与善恶。辨异虽有利于统治管理,却也有一

定的弊端。最大的弊端在于使社会各阶层产生隔阂,尤其是心理上的隔阂。这种心理隔阂积累至一定程度,便可能激起民变。因此,对于统治者而言,也需要努力淡化乃至消除这种隔阂,统治者找到的方法便是“乐”。

“乐”的主要功能是“统同”。礼的性质是政治的,主要作用于人的理性;乐的性质是审美的,主要作用于人的情感。人与人之间的不平等虽然在理性层面难以消除,然而在他们共同欣赏音乐的过程中,这种不平等可在一定程度上被淡化甚至被忘却。《诗经·小雅·鹿鸣》生动描绘了君臣和乐的情景:“我有嘉宾,鼓瑟鼓琴。鼓瑟鼓琴,和乐且湛。我有旨酒,以燕乐嘉宾之心。”^{[8]867}其意甚明:鼓琴鼓瑟的目的在于实现“和乐”,“和乐”的目的则是“乐嘉宾之心”。

“礼”与“乐”的配合,构成周朝意识形态的主体。西周以后,社会未能很好地延续周公创立的礼乐制度,因而孔子痛心疾首,大呼“礼崩乐坏”。尽管如此,礼乐制度在形式上仍然延续两千多年。如何评价先秦礼乐文化,是一个重大课题,本文暂不全面讨论。仅就其对美学理论建构的意义而言,礼乐制度从根本上奠定了中国美学与中国艺术的一个重要属性——国家性。

汉武帝实施“独尊儒术”的治国方略后,文艺的社会价值被提升到空前高度。《毛诗序》云:“正得失,动天地,感鬼神,莫近于诗。先王以是经夫妇,厚人伦,美教化,移风俗。”^{[8]565}尽管诗歌未必能够完全实现这些功能,但这一功能定位成为中华美学的重要传统,一直延续下来,发展成为后来的“文艺为国家服务、为人民服务、为政治服务”。毋庸讳言,中国古代统治者重视“乐”的本意在于淡化社会矛盾、维护政权,但这种理念在客观上起到了重视文艺的作用。在世界范围内,恐怕没有哪个国家对文艺重要性的认识超过中国。这种理念带来两方面的后果:一方面,使艺术在中国得到了长足发展,这个文明之邦的审美成分与文艺成分极为浓厚;另一方面,也使中国艺术的发展受到严重限制,艺术个性未能充分发展,类型化、程式化严重,在一定程度上妨碍了艺术的感染力。这为中国审美与艺术的品质带来了深远影响,由此积淀成为

难以消除的文化基因。

值得注意的是,一直有人试图突破政治为美学圈定的这道藩篱,在某些朝代的某些时期,突破的力度甚至非常大,但始终遭到卫道之士的批评。最著名的是孔子批评郑卫之风,谓“郑声淫”^{[9]5487}。所谓“淫”,不过是郑、卫两地的民歌与乐曲表现男女恋情较为热烈大胆,与正统雅乐的礼教格格不入,故被斥为“淫”,甚至被视为“亡国之音”。唐代陈子昂批评五代及齐梁诗风,称其“彩丽竞繁,而兴寄都绝”^[10],他耿耿于怀的是“逶迤颓靡,风雅不作”^[10]。但唐太宗李世民对所谓的“亡国之音”有不同看法,他认为国之兴亡与音乐并无必然联系,有些所谓的“亡国之音”在艺术上颇有成就,富有感染力,不应抛弃。在建立大唐礼乐文化时,他有意保护这些作品,甚至让它们进入宫廷。

自孔子诗教开始,一直强调文艺的雅正品格。雅正品格突出体现在教化上。孔子讲“诗无邪”,认为诗有兴、观、群、怨四种功能,四者最终落实为教化。《毛诗序》将《诗》的教化称为“风”:^{[8]563}“风,教也。风以动之,教以化之。”

客观而言,说《诗经》具有教化功能并没有错,文艺应当承担教化社会大众的功能。但文艺的教化不能沦为说教,否则便失去了美感。文艺的教化必须通过审美来实现,而审美天然地具有娱乐性,因而文艺不能没有娱乐性。道理虽如此,实践起来却非易事。娱乐性虽然可以为教化服务,但其功能并不局限于此,娱乐有其独立的功能与价值。在文艺创作中,娱乐性的分寸极难把握:稍有过度,便可能被视为靡靡之音,有违雅正,从而遭受批评。同样,教化性的分寸也不容易把握,文艺对于自身的教化功能也有一定的约束,它不能成为一切教化的工具,文艺不能失去自我,文艺的独立品格与价值在任何时代都至关重要。审美同样具有独立的品格与价值,亦不能丧失自我。

虽然教化与审美的关系并非中国文艺所独有,但恐怕没有哪个民族、哪个国家对这种关系的重视程度达到中华民族这样的高度。从国家利益的高度重视教化与审美的关系,这一属性早已内化为中华美学的基因,我们既无法回避,也难以从根本上改变。这构成了中国古代美学

的重要本质。在当代,我们当然不必固守之前的条条框框,但在建构中华民族当代美学时,不能不正视这一基因。事实上,作为一种文化基因,它是不可能被丢弃的,它本身也具有诸多优越性。当代的文艺人有充分的自信,能够在新的历史条件下处理好政治与文艺、教化与审美的关系,让文艺更好地为人民服务、为新时代的文化建设服务。

三、阳刚一阴柔:审美理想的构建机制

在审美理想方面,道家思想的影响一直十分强大。老子所言“道”的本义是自然。崇尚“道”即崇尚自然;“自然”即本色,故崇尚自然亦即崇尚本色。在对“道”的阐释过程中,衍生出朴素、朴拙、平淡、恬淡、单一、飘逸、静穆等一系列审美概念,其核心内涵均为自然与本色。需要说明的是,朴素、朴拙、平淡、恬淡、单一、飘逸、静穆等概念并非“道”的同义语,而是对“道”的形象化描述。由于哲学上以“道”为宗,这些概念便升华为美的概念,进而发展成为审美理想。与之相对的艳丽、精工、丰厚、浓郁、复杂、沉重、剧动等,虽不构成丑的概念,却不能成为审美理想。

道家的审美理想在中华美学史上长期占据主导地位,代表人物之一是唐代诗人李白。李白崇尚道家,其美学主张可概括为“清新”“清真”。他在《古风二首》中写道:“自从建安来,绮丽不足珍。圣代复元古,垂衣贵清真。”^{[11]885} 此处“清真”的对立面是“绮丽”。他又在《经乱离后天恩流夜郎忆旧游书赠江夏韦太守良宰》中说:“清水出芙蓉,天然去雕饰。”^{[11]1406} 值得注意的是,“清水出芙蓉”的景象本身颇为艳丽,也很美,可见李白并不是反对艳丽本身,他反对的是“雕饰”,即人工刻意雕琢而成的绮丽,而非自然天成的绮丽。

“平淡”这一审美理想主要由道家构建,但儒家对此并不排斥。儒道之间的对立是有限的,在审美理想上,二者共同之处甚多。例如,“朴素”既是一种哲学观,也是一种美学观。儒道两家都肯定朴素,只是道家所肯定的朴素侧

重“本色”,儒家所肯定的朴素侧重“节俭”,二者并不矛盾。又如“清”同样兼具哲学与美学意涵,道家与儒家都重视“清”,但道家侧重“清真”,儒家侧重“清正”,“真”与“正”并不相悖。汉代以后,儒道开始走向融合:先是以道家为主,形成魏晋玄学;后来以儒家为主,形成宋明理学。因此,不能简单地以儒道对立来理解中华美学审美理想的分歧。

然而,中华美学的审美理想的确存在平淡与富丽的对立。这种对立并非儒道两大学派之间的对立,而是不同文化背景与生活方式之间的对立,主要体现在以下四个方面。

一是雅俗对立。主张雅者多为文化人,文化人无论儒道,均崇尚精神。为强调精神的高洁性(尽管是其自我认定),他们将崇尚高洁精神的生活视为“雅”,而将崇尚物质的世俗生活贬为“俗”。事实上,世俗生活并非“俗”,它更多地源于基本人性。建立在基本人性之上的审美理想,与建立在精神追求之上的审美理想不同。中国文人画为了追求某种精神境界,常在画面上营造荒寒气氛,以抵抗流俗。这类画作难以受到普通百姓的喜爱,因为荒寒意味着贫寒。严格说来,文人画不是画,而是一种文化、一种哲学。要承认它的美,就必须先接受这种哲学。基于基本人性的审美观很难接受文人画,因为它必然以丰富色调为美,而不是以平淡色调为美。

二是贵族与平民的对立。平民中崇尚平淡的主要是持有道家哲学思想的知识分子,他们虽有学问却未能出仕,因而仍属平民。就总体而言,贵族崇尚富贵生活,这与百姓的愿望一致,区别在于:富贵对百姓来说是理想人生,对贵族而言则是现实人生。贵族的生活方式及其审美风尚必然趋向富丽。

三是仙凡对立。神仙信仰是中华民族具有代表性的信仰。道家以成仙为人生理想,儒家以成圣为人生理想,但儒家并不排斥成仙。神仙来无影去无踪,由此产生了飘逸、灵秀、神奇等与神仙风采相关的审美概念,这些概念也成为中华民族的审美理想。

四是清浊对立。中国历史上的知识分子有“清流”与“浊流”之分,这种区分带有明显的政

治色彩:一部分知识分子自认为公正廉明,标榜为“清流”;而将其对立面称为“浊流”,意指贪腐。这种政治上的分野也体现为审美风格上的对立。

除了上述四种文化层面的对立,我们还需要注意时代变迁对审美理想的影响。平淡与富丽两种审美理想虽早已存在,但明确提出是在魏晋南北朝时期。南北朝诗人兼诗论家钟嵘在评论当时诗风时,引用南朝诗人汤惠体的话说:“谢(灵运)诗如芙蓉出水,颜(延之)如错彩镂金。”^{[3] 13-14}此处,“芙蓉出水”代表平淡(自然清新),“错彩镂金”代表富丽(人工雕琢),二者代表了当时社会的两种审美理想。

在魏晋南北朝,富丽代表着传统,平淡代表着革新。富丽之所以成为传统,是因为其源头可追溯至商周时期。这一时期审美理想的代表是青铜器,其造型、纹饰及铭文的总体风格为富丽繁缛,象征权威。两汉时期,代表时代审美理想的是汉赋,其审美风格同样为富丽繁缛,体现大汉威仪。魏晋南北朝时期,玄学兴起,玄学以道家哲学为主导并融合儒家思想,美学风格随之转变为平淡清新。但这一时期,富丽繁缛的审美风格仍有延续,不少诗人仍奉行这种诗风。正是在这种背景下,钟嵘认为谢灵运是时代审美风格转变的代表。谢诗既有富丽的一面,也有平淡的一面。前者如“尚巧似”“以繁芜为累”^{[3] 9}之类的评语,后者如“名章迥句,处处间起;丽典新声,络绎奔会。譬犹青松之拔灌木,白玉之映尘沙,未足贬其高洁也”^{[3] 9}之类的评语。

钟嵘所概括的“芙蓉出水”与“错彩镂金”,逐渐成为中国美学史上两种不同的审美理想。它们不再代表特定的哲学流派或时代风格,而仅仅代表审美风格与审美理想本身,因而也无所谓高下、雅俗之分。事实上,在各种艺术门类中,这两种审美理想各有其地位与价值:绘画中有水墨山水,也有彩墨山水;建筑中有原木梁柱,也有雕梁画栋;诗歌中有明白如话,也有典章丽句。

值得注意的是,在宋代理学的影响下,一些学者与艺术家试图融合这两种不同的审美风格,以构建一种更为完备的审美理想。其代表

人物是苏轼。苏轼所做的工作主要有以下四个方面。

一是主张以互渗的方式调和平淡与富丽的对立。他认为平淡中蕴含艳丽,《评韩柳诗》云:“所贵乎枯淡者,谓其外枯而中膏,似淡而实美,渊明、子厚之流是也。”^{[12] 237}同时,他又认为艳丽中蕴含平淡,《书黄子思诗集后》云:“李杜之后,诗人继作,虽间有远韵,而才不逮意,独韦应物、柳宗元发纤秣于简古,寄至味于淡泊,非余子所及也。”^{[12] 286}

二是将富丽与平淡归入同一过程。他在与子侄论诗时云:“凡文字,少小时须令气象峥嵘,采色绚烂。渐老渐熟,乃造平淡,其实不是平淡,绚烂之极也。”^{[12] 509}苏轼认为年轻时追求艳丽,老来追求平淡,艳丽与平淡可以纳入同一过程。艳丽能否化为平淡,取决于作者的功夫。所谓“乃造平淡”,实则不是“造”,而是“化”。平淡由绚烂化出,且必须是“绚烂之极”才能化为平淡。这一美学思想既合于道家,也合于儒家。孔子说“素以为绚兮”^{[9] 5356},即平淡(素)亦可视为绚烂。

三是主张多元统一的风格。多元,即构成风格的要素不止一种;统一,即将多元化合为一种风格,而非简单凑合。苏轼评书法时云,“永禅师书,骨气深稳,体兼众妙。精能之至,反造疏淡”;“褚河南书,清远萧散,微杂隶体”;“颜鲁公书,雄秀独出,一变古法”^[13]。

四是主张美中可以容纳丑。他在《和子由〈论书〉》中说:“吾虽不善书,晓书莫如我。苟能通其意,常谓不学可。貌妍容有颦,璧美何妨椭。”^{[12] 8}意谓美中融入一点丑也无伤大雅,圆璧也不必绝对圆。

中华民族审美理想成功建构的最大理论资源是《周易》的阴阳哲学。《易传》中阴阳与刚柔相关联,阳为刚,阴为柔。苏轼明确将“刚”“柔”概念引入美学,并主张“刚柔相济”的审美理想——“端庄杂流丽,刚健含婀娜。”^{[12] 8}其中的“端庄”与“刚健”分别接近于《周易》中的阴柔与阳刚概念。中国阴阳哲学在美学上的意义,不仅体现在确立了阳刚、阴柔两种美学概念,更体现在将“阴阳相交、刚柔相济”确立为中国人最高的人生理想。苏轼提出的“端庄杂流丽,刚健

含婀娜”正是刚柔相济哲学的美学表达。

清代是中国美学的总结时期。此时,“刚柔”及“刚柔相济”的概念更加明确。文章大家姚鼐指出:“天地之道,阴阳刚柔而已。文者,天地之精英,而阴阳刚柔之发也。”^[14]姚鼐主要强调刚柔之分,这实际上为美的类型划分了两大类。刘熙载则在此基础上强调刚柔相济之美,在《艺概》中将诸多艺术辩证法归入刚柔相济的范畴。

阴阳具有极大的包容性,举凡对立的事物均可纳入阴阳(进而纳入刚柔)之中。因此,上述种种对立统一,如平淡与艳丽的统一、朴拙与精工的调和、飘逸与沉雄的融合等,均可归入阴与阳、刚与柔的统一,表述为“刚柔相济”。刚柔相济是一种对立统一意义上的和谐,对立统一是宇宙的根本规律,因而建立在这种对立统一意义上的和谐具有宇宙的普遍性。在此意义上,可以说“刚柔相济”这一审美理想既是古典的,也是现实的,还将是未来的;它不仅为中华民族所独有,也可以为全人类共同拥有。

四、画工—化工:审美境界的提升机制

中国美学将基点建立在自然与文明的和谐之上,一方面主张“美在自然”,这主要源自道家哲学;另一方面主张“美在文明”,这主要源自儒家哲学。这两种观点表面上看相互对立,实际上则是统一的。“美在自然”,可以说美在天工;“美在文明”,可以说美在人工。关于二者的关系,明代学者李贽有深刻的论述。他在《杂说》中云:“拜月、西厢,化工也;琵琶,画工也。夫所谓画工者,以其能夺天地之化工,而孰知天地之无工乎?今夫天之所生,地之所长,百卉具在,人见而爱之矣,至觅其工,了不可得,岂其智固不能得之欤?要知造化无工,虽有神圣,亦不能识知化工之所在,而其谁能得之?由此观之,画工虽巧,已落二义矣。”^[15]

李贽将《拜月亭》《西厢记》视为“化工”,将《琵琶记》视为“画工”。画工与化工的区别主要在于:画工透露出人为的痕迹,缺乏真实感;化工则看不出人为的痕迹,具有很强的真实感。

所谓“痕迹”,即作品刻意要表达的某种意图,这种刻意使得作品不够自然、不够真实,从而缺乏美感。当然,化工并非完全没有人工的痕迹,而是这类作品源于对生活真实的提炼,贴近生活:塑造的人物有血有肉,富有个性,真实感强;事件发展合情合理,具有强烈的真实感。因此,画工与化工的根本区别在于真实感。在道家哲学看来,真实即自然——自然而然。自然是道的本质,因此,崇尚化工实质上是崇尚道。

化工可分为两种:一是自然的化工,即自然美;二是人为的化工,指人工创造达到了自然的高度。李贽认为,《拜月亭》《西厢记》是人工作品,却达到了化工的境界,这说明人工可以与天工媲美。然而,天工的本质优势在于“无工”,人工虽可与天工媲美,但毕竟费尽心机。李贽的结论可归纳为:人工有时可以夺天工,但终究不敌天工——天工为最高之美。

将天工视为最高之美,始于庄子。《庄子·知北游》云:“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。”^{[16]422}大美在天地,那么如何评价人工呢?庄子认为,圣人是人中的杰出者,他能“原天地之美”,“达万物之理”。“原”即推究,“达”即透知,二者皆属于研究;将研究成果用于实践,便能创造人工之美。这种人工之美并非对天工的模仿,而是一种建立在“原天地之美”和“达万物之理”基础上的创造,也可以称为“化工”。化工本质上是天地的能力,但人可以“夺天地之化工”。《拜月亭》《西厢记》这类艺术作品便达到了这一层次。

具体怎样的“工”才能称得上“化工”,李贽并未明言,我们可以推原《庄子》。《庄子·至乐》云:“天无为以之清,地无为以之宁。故两无为相合,万物皆化生。”^{[16]358}其中包含四个要点:第一,化生来自“无为”。庄子认为,生命是天地相合的产物,天地相合即“两无为相合”。无为是道的性质,但“无为”并非不作为,而是大作为,即按照事物的本性而为。老子认为,按事物本性而为是无为,不按事物本性而为则是有为。无为循道,故无不为;有为悖道,故不能为(失败)。第二,化生是天地的产物。“天无为以之清”中的“清”指本色、纯粹;“地无为以之宁”中

的“宁”指无妄、稳定。天、地的无为虽然本质相同,但代表着两种不同的力——阳刚之力与阴柔之力。第三,万物都是天地无为的产物。周敦颐《太极图说》云:“二气交感,化生万物,万物生生而变化无穷焉。”^{[17]498}“二气”即天地的力量,一为阳气(刚),一为阴气(柔)。第四,人的精神生命是宇宙最重要的化生。虽然万物均为天地化生,但万物中的生命,尤其是最高生命——人的生命,是最高的化生。在人的生命,精神生命最重要。精神生命中最值得珍惜的,是艺术生命,艺术生命的实质是审美。

李贽在此无意提出艺术审美的本质,他只是提出了“化工”这一概念。但依据上述推导,我们不难理解李贽关于艺术审美创造的观点。其一,艺术审美创造的本质是生命的创造,是天地化生。“生”既包括生出,也包括培育。化生涵盖生命之生与生命之育,后者即“化育”。《周易》云:“乾道变化,各正性命,保合太和,乃利贞。”^{[1]23-24}乾道为天之道,天之道是生命之道;生命之道在于其变化,而变化就在于“各正性命,保合太和”——让生命正常地产生、正常地发展、正常地完成其使命。如此,便能“保合太和”,大吉大利。其二,艺术审美创造的本质是道的运作,生命是道化生而来的。讲到“化”,我们自然会联想到“变”。“变”与“化”共同组成“变化”一词。变化的本质是什么?《周易·系辞上传》云:“知变化之道者,其知神之所为乎?”^{[1]167}原来,变化之道是“神”。这里的“神”并非神灵,而是一种不可理解、不可把控的神秘力量。《系辞上传》又云:“唯神也,故不疾而速,不行而至。”^{[1]168}“阴阳不测之谓神。”^{[1]162}后来,“神”被引入美学,成为一个审美概念。唐代张怀瓘将艺术分为“神、妙、能”三等,“神”居首位。严羽在《沧浪诗话》中称:“诗之极致有一:曰入神。诗而入神,至矣,尽矣,蔑以加矣。”^{[3]687}这意味着诗之美就在于“入神”,达到“神”的境地便达到无以复加的高度。王士禛在《池北偶谈》中也说:“总其妙在神韵矣。”^[18]他在“神”后加“韵”,韵指作品内在的意味。在道家哲学中,“神”即“妙”,但二者亦有细微区别:“神”更偏哲学化,“妙”更偏美学化;“神”重在变化,“妙”重在精微。在李贽那里,美的创造被归为“道”的创造,其评价标准则

为“神”与“妙”。

从天地化生、化育生命的意义来看待艺术创作,是中国美学的基本立场。中国美学将艺术创作视为化育生命的事业,一切艺术在艺术家眼中都是生命之物,中国美学特别喜欢以人的生命来比喻艺术。中国美学认为,生命有形、有神,“以形写神”是其重要法则。就形神二者而言,神更为根本:形可以不似,但神必须似。此处的“似”不是指像生活中的原型,而是指如同真实生活一般有个性、有内涵、有活力,且比生活更有魅力。

中国美学讲“以造化为师”,但不讲模仿自然。中国艺术家认为,学生能达到老师的水平甚至超越老师。宋代文学家李格非《洛阳名园记》提出“与造化争妙”^[19]。如何“与造化争妙”?中国艺术家清醒地认识到造化的绝对优势,要与造化争妙,就必须避开其优势,这就需要为艺术立法则。所谓立法则,就是强调我们所构建的艺术也是“道”,只是它不是宇宙人生的大道,而是人心中的道。人心中的道与宇宙人生的大道是相通的——它们本是同一个道。人在构建心中之道时,可以凭借自身的灵明达到“与造化争妙”,甚至在某种意义上胜出。

从历史上看,几乎所有有突出成就的艺术家都参与了为艺术立法则的过程。概括说来,他们提出如下三种重要理论。

一是强调艺术是悟道的一种方式。南北朝时期的宗炳提出了一种新的悟道方式——欣赏图画。通常的悟道有两种:“圣人以神发道,而贤者通,山水以形媚道,而仁者乐。”^[20]宗炳认为欣赏图画时,首先“凡所游履,皆图之于室”^[21],然后“卧以游之”^[21]。因为图画是画家“澄怀味象”的产物,其中包含道,所以“抚琴动操,欲令众山皆响”^[21]。这样,欣赏图画便在某种意义上可以替代自然悟道。这一理论的建立,在实质上构建了艺术“与造化争妙”的可能性。

二是强调艺术表现可以突破实存的自然时空形态。宋代画家郭熙提出山水画的“三远”构图法。用此法创造的山川之美是自然界所没有的,它不符合物理世界的自然山水,但符合人心中的自然山水。这种做法意味着人心中也可以创造一个自然,这个自然中也有道。不仅如此,

中国绘画也打破了线性时间概念,将时间化为空间,让不同的时间形态固态化地呈现在同一画面上。这一理论的建立,实质是承认了艺术“与造化争妙”的实然性。

三是强调艺术家作为创造主体与造化具有同等的地位。在道家哲学看来,造化(自然)是绝对的,艺术创作似乎只能拜倒在它脚下,一味模仿。然而,中国艺术一直在挑战这一法则,最成功的当数清代画家石涛。石涛将艺术家的主观创造精神提升到与造化平等甚至更高的地位。他在《画语录·山川章》中说:“山川使予代山川而言也,山川脱胎于予也,予脱胎于山川也。搜尽奇峰打草稿也。山川与予神遇而迹化也,所以终归之于大涤也。”^{[22]53}其中,“山川使予代山川而言”“予脱胎于山川”“搜尽奇峰打草稿”这些看法符合道家哲学;但“山川脱胎于予”“山川与予神遇而迹化也,所以终归之于大涤也”的说法,则明显地离经叛道了。

石涛非常强调艺术个性,他说:“我之为我,自有我在。古之须眉,不能生在我之面目;古之肺腑,不能安入我之腹肠。我自发我之肺腑,揭我之须眉。纵有时触著某家,是某家就我也,非我故为某家也,天然授之也,我于古何师而不化之有?”^{[22]37}如此一来,任何一位画家所画的山水,便只是这一位画家主观精神的显现,而不再是画家共同的主观精神的显现。

至此,李贽所提出的关于画工的命题,已经得到完满的答案,即天工与人工的统一。中国艺术美的本体在哪里?在天工与人工的统一,即天人合一。

结 语

由上论述可见,中国美学思维的运行机制具有三个特点:

一是真、善、美的统一。统一的本质是道的统一,这种统一具有发散性,统一为道,发散为器,虽变化万千,但均有理路可循。统一是动态的,体现为贯通、流通、变通,这是一种具有生命意味、生态意味的网通、联通、畅通,通达无碍,生生不息,以致无穷。

二是对立统一的辩证性。各种变化均体现

出朴素的辩证性,其中“反者道之动”这一理论发挥了重要作用。此理论由老子提出,《老子》云:“反者道之动,弱者道之用。”^{[6]223}《老子》一书中有诸多具体阐发,如“胜而不美”“生而不辞”“功成而有”“衣养万物而不为主”“无为而无不为”等。“反者道之动”是西周社会公认的哲学理念,诸多不同学派的学者都用这一理论阐述问题,其中包含大量美学问题。《左传》记载吴国公子季札观乐时,关于乐之美有众多如“忧而不困”“思而不惧”“乐而不淫”“思而不贰”“怨而不言”“直而不倨”“曲而不屈”“迩而不逼”“远而不携”“哀而不愁”“乐而不荒”“施而不费”“取而不贪”之类的句式。这些例证不仅说明《左传》对这种句式运用熟练,更说明它对这种句式所表述的意义极为重视。《左传》是儒家公认的经典,儒家中庸思想的思维法则也是“反者道之动”——通过对立统一实现中庸。正因为如此,中庸思想具有强大的生命力,在实际生活中可以应变万千,韧性十足。这种句式表达体现出一种辩证思维,深刻揭示了世界上一种可以表述为“对立统一”的现象与性质。我们前面所说的“有-无”“阴-阳”等关系均可溯源至“反者道之动”。世界的存在有三种代表形态:同一存在、对立存在、对立统一的存在。三者之中,只有对立统一的存在才是宇宙本质性的存在。就美学而言,对立统一才是美。任何缺乏对立力量互制互成的事物,都不能构成美。自然界如此,人类社会亦如此。前面所说的平淡与艳丽、阴柔与阳刚等诸多统一,皆可归属于对立统一。

三是“为天地立心”的主体哲学。中国哲学一直有一种强烈的主体意识,这种意识多以“心”的作用来表达。梁启超说“境由心造”。这里的“心”有两层含义:一是主观性。中国艺术具有崇尚主观创造的特点,抒情言志是艺术的基本功能,一切进入艺术的因素均经过心灵的陶冶,进入艺术的自然山水是经过艺术家体认过的山水。这种体认不是随意的,它有一个至高无上的标准——合道。石涛所说的“予代山川而言”“山川脱胎于予”,其中的“山川”指山川的精神,而山川的精神就是道;“予”不是指肉体的予,而是指精神的予,即心。这个心不是愚昧的心,而是受到山川启迪、已经悟道的心。因

此,“境由心造”中“心”的第二层含义是主体性。主体性包含主观性,但不能等同于主观性。主体性更多指一种精神意识,这种精神意识主要指国家意识、民族意识、人民意识、天下意识和天地意识。中国美学所讲的“诗言志”中的“志”也主要是指这些意识。宋儒张载提出“为天地立心,为生民立命,为往圣继绝学,为万世开太平”^{[17]669},这既是为中国人树立的做人标杆,也是为中国艺术树立的为艺标杆,后世中国美学的思维运行无不受到它的指导。

参考文献

- [1]十三经注疏:周易正义[M].阮元,校刻.北京:中华书局,2009.
- [2]刘勰.文心雕龙注[M].范文澜,注.北京:人民文学出版社,1958:493.
- [3]何文焕.历代诗话[M].北京:中华书局,1981.
- [4]董诰,等.全唐文[M].北京:中华书局,1983.
- [5]唐圭璋.词话丛编[M].北京:中华书局,2005:4258.
- [6]陈鼓应.老子注译及评介[M].北京:中华书局,1984.
- [7]十三经注疏:礼记正义[M].阮元,校刻.北京:中华书局,2009:3315.
- [8]十三经注疏:毛诗正义[M].阮元,校刻.北京:中华书局,2009.
- [9]十三经注疏.论语注疏[M].阮元,校刻.北京:中华书局,2009.
- [10]陆龟蒙.唐甫里先生文集[M].何锡光,校注.南京:凤凰出版社,2015:47.
- [11]李白.李白全集编年笺注[M].安旗,薛天玮,阎琦,等笺注.北京:中华书局,2015.
- [12]苏轼.苏轼文集编年笺注[M].李之亮,笺注.成都:巴蜀书社,2012.
- [13]苏轼.苏轼文集[M].茅维,编.北京:中华书局,1986:2206.
- [14]徐世昌,等.清儒学案[M].北京:中华书局,2008:3452.
- [15]李贽.焚书[M].北京:中华书局,2009:96.
- [16]南华真经注疏[M].郭象,注.成玄英,疏.北京:中华书局,1998.
- [17]黄宗羲.宋元学案[M].全祖望,补修.北京:中华书局,1986.
- [18]王士禛.浣溪考[M]//王士禛全集.济南:齐鲁书社,2007:13.
- [19]李格非.洛阳名园记[M].郑州:大象出版社,2019:20.
- [20]宗炳.山水画序[M]//严可均.全上古三代秦汉三国六朝文.北京:中华书局,1958:2546.
- [21]吕祖谦.吕祖谦全集[M].杭州:浙江古籍出版社,2017:22.
- [22]石涛.石涛画语录[M].杭州:西泠印社出版社,2006.

Study on the Operational Mechanism of Chinese Aesthetic Thinking

Chen Wangheng

Abstract: Chinese aesthetics encompasses not only the aesthetics of art but also the aesthetics of life, society, and politics. The concepts and theories it employs are largely consistent with those of Chinese philosophy and political science. The operational mechanism of Chinese aesthetic thinking can be analyzed from both external and internal aspects. The external mechanism primarily addresses the relationship between aesthetics and philosophy and political science, focusing on the relationship between aesthetics and Taoist philosophy, and between aesthetics and Confucian political science. Aesthetics is essentially a branch of philosophy, and maintains a mutually supportive relationship with political science. The relationship between aesthetics and Taoist philosophy is primarily manifested as the pursuit of enlightenment of the Dao through enlightenment and the understanding of beauty; the relationship between aesthetics and Confucian political science is mainly reflected in the reverence for rites through the appreciation of music. The internal mechanism deals with intrinsic aesthetic issues, focusing on the construction of aesthetic ideals and the elevation of aesthetic realms. For aesthetic ideals, Chinese aesthetics pursues a balance between toughness and softness; for aesthetic realms, it seeks the unity of the artificial and the natural. This serves as a concrete manifestation of the Chinese philosophical concepts of heaven and humanity, dialectical thinking, and the ideal of harmony. Overall, the operational mechanism of Chinese aesthetic thinking exhibits the characteristics of a subjective philosophy with the unity of truth, goodness, and beauty, the dialectics of the unity of opposites, and “ordain conscience for Heaven and Earth”.

Keywords: Chinese aesthetic thinking; operational mechanism; aesthetics; Chinese philosophy; Chinese rite-music culture

[责任编辑/漱玉]