

Aesthetics and Poetics

美学与诗学

——张晶学术文选

张晶 著



中国社会科学出版社

Aesthetics and Poetics

美学与诗学

——张晶学术文选

张 晶 著



 中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

美学与诗学：张晶学术文选：全6卷 / 张晶著. —北京：中国社会科学出版社，
2017. 5

ISBN 978 - 7 - 5161 - 6184 - 5

I. ①美… II. ①张… III. ①古典诗歌 - 诗歌研究 - 中国 - 文集②美学 - 中国 -
古代 - 文集 IV. ①I207. 22 - 53②B83 - 092

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 117585 号

出版人 赵剑英
责任编辑 曲弘梅
责任校对 张晓东
责任印制 戴 宽

出 版 中国社会科学出版社
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号
邮 编 100720
网 址 <http://www.csspw.cn>
发 行 部 010 - 84083685
门 市 部 010 - 84029450
经 销 新华书店及其他书店

印刷装订 北京君升印刷有限公司
版 次 2017 年 5 月第 1 版
印 次 2017 年 5 月第 1 次印刷

开 本 710 × 1000 1/16
印 张 195. 5
字 数 3595 千字
定 价 498. 00 元 (全六卷)

凡购买中国社会科学出版社图书，如有质量问题请与本社营销中心联系调换

电话：010 - 84083683

版权所有 侵权必究

目 录

(第三卷)

审美范畴

审美感兴论	(3)
审美惊奇论	(14)
审美回忆论	(26)
审美静观论	(35)
审美化境论	(48)
审美物化论	(57)
审美观照论	(68)
娱乐：审美文化中的“溶解性的美”	(77)
美学的创化：在中西阐释之间	(83)
论审美构形能力	(96)
审美经验迁转论	(112)
审美境界与道德境界	(120)
论审美抽象	(131)
论审美享受	(139)
再论审美构形	(152)
审美情感·自然情感·道德情感	(165)
审美主体：感兴论的价值生成前提	(181)
审美经验的历史性变异	(197)
论审美抽象的生成形态	(206)

中国古典美学

透彻之悟：审美境界论

- 严羽《沧浪诗话》新探 (225)

意象还原与视界融合

- 古典诗歌鉴赏偶感 (235)

墨戏论 (243)

现量说：从佛学到美学 (253)

中国古典美学中的“感物”说 (266)

中国古代美学中的“体物”说 (275)

入兴贵闲

- 关于审美创造心态的一个重要命题 (282)

远：超然之美 (290)

论王夫之诗歌美学中的“神理”说 (300)

“逸”作为审美范畴在唐宋时期的迁替 (311)

“天机”论的历史脉络与美学品格 (320)

“逸”与“墨戏”：中国绘画美学中的主体价值升位 (328)

“自得”：创造性的审美思维命题 (343)

“神不灭”论与魏晋南北朝文艺美学中的重“神”思想 (352)

论董道的绘画美学思想 (363)

神思：艺术创作思维的核心范畴 (374)

灵性与物性 (389)

佛性论之于南北朝的美学观念 (404)

“感兴”：情感唤起与审美表现 (423)

中国美学中的宇宙生命感及空间感 (437)

宗炳绘画美学思想新论 (453)

“形神”论的现象学之思 (463)

中国美学的生态论思想观照 (475)

“兴象”的审美特征 (489)

以品论画：中国古代绘画审美观念的变迁 (503)

中国古代文艺理论中审美关系的特征 (519)

中国古代画论中的“四时” (531)

谢榛诗论的美学诠释	(544)
中国古代文艺理论中“天机”论的现象学观照	(561)
中国古代诗学中“偶然”论的审美价值意义	(574)
化境：艺术创作中审美价值的极致	(596)
刘勰“物色”论的美学释义	(606)
叶燮感兴论的审美主体建构	(621)
从对陶谢的轩轻看王夫之的诗学观念	(636)

审美范畴

审美感兴论*

—

感兴，是中国古典美学的重要范畴。有关感兴的论述，在中国古代的诗论、画论中大量存在，而且形成不断深化、愈加切近审美本质的历时性发展脉络。感兴论揭示的是创作过程中的内在机制，又深深植根在中华民族特有的哲学——文化的思想土壤之中的、具有鲜明的民族思维特征，与西方创作论中的灵感论显示出带有本体意义的差异。因此，有关审美感兴论述的探索，对于建设有民族特色的美学体系，有颇为重要的价值。

在以往的有关著述中，论者大多指感兴为艺术创作中的灵感现象，即指创作主体进入创作高潮时的高度兴奋的心理体验。这样，就把中国的感兴论与西方文论中的灵感基本上等同了起来，而忽略了“感兴”之为感兴的本质规定性，西方的灵感论是把灵感与天才紧紧地联系在一起的，侧重于创作主体的心理描述，而不是将审美主客体联系起来研究灵感现象。中国的感兴论固然包含灵感这种审美创造过程中主体所感受到的“高峰体验”，但这决非感兴的全部含义。在我看来，感兴就是“感于物而兴”，指创作主体在客观环境的偶然触发下，在心灵中孕育了艺术境界（如诗中的意境）的心理状态与审美创造方式。感兴是以主体与客体的瞬间融化也即“心物交融”作为前提，以偶然性、随机性为基本特征的。

很多学者将感兴与感物分而论之析为二物，实际上是未能抓住感兴的本质特征，中国古典美学资料中，基本上都是以心物触引感发来谈感兴的。没有对心的触发，心对物的感应，就谈不到感兴。

感兴这个审美范畴滥觞于“诗六义”中“赋、比、兴”的“兴”。在人们对“兴”的训释中，已经包蕴了感兴作为中国古典美学范畴的基本内

* 本文刊于《学术月刊》1997年第10期。

涵。关于比兴，历代学者从各种角度作了诸多界说，就中颇有从物我关系的角度来阐明比兴性质的，最为趋近审美一途。这类界说中简赅而有代表性的阐释有郑众的“比者，比方于物也。兴者，托事于物”^①；有朱熹的“先言他物以起所咏之词也”^②；有宋人李仲蒙的“触物以起情谓之兴，物动情也”^③。郑说认为兴是创作主体将自己的意向投射于“物”中，这实际上与他对“比”的界定没有什么区别，未必符合“兴”的本义。“兴”的本义应如孔颖达所训：“兴，起也。”也即刘勰所说的“起情故兴体以立”^④。郑众之言，恰与“兴”的思维方向是逆反的。朱熹的界说较为符合《诗经》的艺术表现手法的实际状况，但仅是一种现象描述，而没有探到诗歌创作的心理层次。我们认为，倒是不甚知名的李仲蒙对“兴”的解释最能说明诗歌创作的心理动因。所谓“触物以起情”^⑤，是说创作主体在客观外物的偶然触引下，兴发了情感，涌起创作冲动。“触”是偶然的、随机的遇合。而非创作主体有预先计划、有明确目的地寻求物象。正是在这点上“兴”区别于“比”，李仲蒙对“比”的解释为“索物以托情谓之比”^⑥。与对“兴”的解释相对举，尤能见出其区别之所在。

二

“感兴”论一开始便建立在“心物交融”的基础上，这也便是人们所熟悉的“物感”说，“物感”说正确地说明了艺术创作的灵感来源与心理动因，只是侧重点是放在物对心的感发关系上，而尚未放在“兴”的审美心理机制上。有关“感兴”的最早文献当推《礼记·乐记》。《乐记》中说：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也，感于物而动故形于声。乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也。”^⑦明确论述了音、心、物三者之间的关系，认为音乐的产生在心（即人的情感世界）的波动变化，而人心的波动变化则是外物引起的。那么，音乐是外物感发人心的产物。这

①（汉）郑玄等：《周礼注疏》卷23，见李学勤主编《十三经注疏》，北京大学出版社1999年版，第610页。

②（宋）朱熹：《诗集传》卷1，中华书局1958年版，第1页。

③（宋）胡寅：《与李叔易书》，见《斐然集》卷18，中华书局1993年版，第386页。

④ 范文澜：《文心雕龙注》，人民文学出版社1962年版，第601页。

⑤（宋）胡寅：《与李叔易书》，见《斐然集》卷18，中华书局1993年版，第386页。

⑥ 同上。

⑦ 王云五、朱经农主编：《礼记·乐记》，商务印书馆1947年版，第83页。

便是《礼记·乐记》的艺术本质观。

魏晋南北朝时期，文学创作理论中的感兴论进一步成熟、发展，一些重要的文论著作，大多涉及“感兴”问题。陆机在《文赋》中这样描述自然时序、客观外物对创作主体心态的感染兴发：“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷。悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春。”^①同时，陆机更侧重于揭示创作中的灵感心态：“若夫应感之会，通塞之际，来不可遏，去不可止。藏若景灭，行犹响起。方天机之骏利，夫何纷而不理？”^②尽管陆机很坦诚地说“吾未识夫塞之所由”^③，但前面的“应感之会”，已经道出“感物”乃是“天机”的重要动因。钟嵘《诗品》也论及客观外物与诗歌创作的关系：

气之动物，物之感人。故摇荡性情，形诸舞咏。……若乃春风春鸟，秋月秋蝉，夏云暑雨，冬月祁寒，斯四候之感诸诗者也。嘉会寄诗以亲，离群托诗以怨。至于楚臣去境，汉妾辞官，或骨横朔野，魂逐飞蓬；或负戈外戍，杀气雄边；塞客衣单，孀闺泪尽，或士有解佩出朝，一去忘返，女有扬蛾入宠，再盼倾国。凡斯种种，感荡心灵，非陈诗何以展其义？非长歌何以骋其情？^④

钟嵘在谈到四季物候变化对诗人心灵影响时是较为简单化的，而重要的是他把许多社会现象引入“感兴”论的范畴，也就是在“物”的内涵中加进了社会事物的要素，这是对感兴论的重要拓展。刘勰对审美感兴论作出了更为系统的理论建设，《文心雕龙·物色》可以视为感兴的专论：

春秋代序，阴阳惨舒，物色之动，心亦摇焉。盖阳气萌而玄驹步，阴律凝而丹鸟羞，微虫犹或入感，四时之动物深矣。若夫珪璋挺其惠心，英华秀其清气，物色相召，人谁获安？是以献岁发春，悦豫之志远，霰雪无垠，矜肃之虑深。岁有其物，物有其容；情以物迁，辞以情发。^⑤

① 张怀瑾：《文赋译注》，北京出版社1984年版，第20页。

② 同上书，第46页。

③ 同上。

④ 陈延杰：《诗品注》，人民文学出版社1961年版，第1页。

⑤ 范文澜：《文心雕龙注》，人民文学出版社1958年版，第693页。

这里较为具体地指出了不同的物候对于不同类型的情感之间的感发作用，且第一次把“情”的概念引入审美主体的畛域。在《文心雕龙》中，刘勰多处以“情”作为主体一方的代称，此与陆机“诗缘情而绮靡”^①的命题相联系，说明了情感在审美领域受到空前的重视。在下面的论述中，刘勰则重点谈了在“感物”前提下审美主体对客体的驾驭与统摄：

是以诗人感物，联类无穷，流连万象之际，沉吟视听之区；写气图貌既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊。故灼灼状桃花之鲜，依依尽杨柳之貌，杲杲为日出之容，瀟瀟拟雨雪之状，啾啾逐黄鸟之声，嘒嘒学草虫之韵。皎日擘星，一言穷理；参差沃若，两字穷形。并以少总多，情貌无遗矣。^②

在刘勰之前的感兴论，主要是强调物对心的感发作用，“物”是主动的，“心”是被动的，其思维是单向度的尚未来得及论述主体对客观的作用。刘勰一方面也以物对心的感发作用为其感兴理论的前提，并提出“人禀七情，应物斯感；感物吟志，莫非自然”^③的著名命题，另一方面则充分论述了主体对客体的统摄与驾驭。“随物宛转”和“与心徘徊”正是主客体交互运动、形成对立统一关系的概括，其思维是双向逆反的，这不能不说是感兴论的重大进展。唐宋时期诗论、画论领域有关感兴的论述很多，且呈现出新的特点。首先是越来越注重审美主客体之间的偶然性触发，并把感兴与意境的创造结合起来。其次越来越多地谈到感兴的审美直觉性质，予以较为深入的描述。再次是从读者接受的角度谈感兴，有了新的拓展。唐代遍照金刚的《文镜秘府论》中有“感兴”一势，其云：“感兴势者，人心至感，物色万象，爽然有如感会。”^④ 这里是包含了心物之间的偶然感会这种感兴性质的。作者又指出“自古文章，起于无作，兴于自然，感激而成，都无饰练，发言以当，应物便是”^⑤，认为文章的灵思难于预期，而是创作主体偶然应物的产物。著名诗人王昌龄则把感兴作为创造诗歌意境的一种方式。称为“生思”：“久用精思，未契意象，力疲智竭，放安神思，心偶照境，率

① 张怀瑾：《文赋译注》，北京出版社1984年版，第29页。

② 范文澜：《文心雕龙注》，人民文学出版社1958年版，第693页。

③ 同上书，第65页。

④ [日]遍照金刚：《文镜秘府论·地卷》，人民文学出版社1975年版，第41页。

⑤ 同上书，第127页。

然而生。”^①在偶然的心境遇合下，灵感会自然而然。此处的“境”指客观外境。取代感兴论传统中的“物”，以“境”代“物”，是很值得注意的倾向，它标志着审美客体的进一步虚灵化。一方面说明了佛学对美学渗透，另一方面，也标志着感兴论的时代特征。唐诗对于前代诗歌创作的超越，很重要的一点，便是普遍具有了兴象玲珑的空灵神韵，王昌龄有关感兴的论述，是明显带有这种痕迹的。

宋人颇为重视感兴在审美创造中的重要功能，结合艺术实践，发表了许多精辟而深刻的见解。在画论领域，大画家董道论画说：

燕仲穆以画自嬉，而山水尤灵妙于真形，然平生不妄落笔，登临探索，遇物兴怀。胸中磊落，自成丘壑。^②

世人不识真山而求画者，叠石累土，以自诩也。^③

岂知心放于造化炉锤者，遇物得之，此其为真画者也。^④

他认为只有“遇物兴怀”，方能创作出真正的艺术佳构。宋代诗学中论感兴者颇多，而且有明显的针对性，往往是针对诗坛上那些闭门觅句、苦吟力索的创作倾向而发的。南北宋之际的诗家叶梦得对感兴的论述最中肯綮，如他论谢灵运诗即有诗学的普遍意义，他说：

“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。^⑤

叶氏正是从感兴论出发来阐释谢诗妙处的，并且上升到诗的“根本”来认识。南宋诗人杨万里极重诗的感兴，他认为：“大抵诗之作也，兴，上

①（唐）王昌龄：《诗格》，见张伯伟编《全唐五代诗格汇考》，凤凰出版社2002年版，第173页。

②（宋）董道：《广川画跋·书燕龙图写蜀图》，见于安澜《画品丛书》，上海人民美术出版社1982年版，第297页。

③（宋）董道：《广川画跋·书范宽山水图》，同上书，第307页。

④ 同上。

⑤（宋）叶梦得：《石林诗话》卷中，见（清）何文焕《历代诗话》，中华书局1981年版，第426页。

也；赋，次也；赓和，不得已也。然初无意于作是诗，而是物是事，适然触于我，我之意适然感乎是物是事，触先焉，感随焉，而是诗出焉，我何与哉？天也，斯之谓兴。”^①又说：“郊行聊着眼，兴到漫成诗。”^②他十分重视感兴在诗歌创作中的作用，“诚斋体”的特色，是与这种感兴的审美创作方式密不可分的。

明清时期对感兴的论述相当丰富，而且有所深入和发展，明代感兴论更多地着眼于情与景的结合方式，对于诗歌创作的内在心理机制有颇为深入的描述。在这方面最有理论建树的当推谢榛。谢榛的《四溟诗话》（又名《诗家直说》）中多处论及诗歌的审美感兴，如：

诗有天机，待时而发，触物而成，虽幽寻苦索，不易得也。如戴石屏“春水渡旁渡，夕阳山外山”。属对精确，工非一朝，所谓“尽日觅不得，有时还自来”。^③

诗有不立意造句，以兴为主，漫然成篇，此诗之入化也。^④

渊明最有性情，使加藻饰，无异鲍谢，何以发真趣偶尔，寄至味于澹然？^⑤

子美曰：细雨荷锄立，江猿吟翠屏；此语宛然入画，情景适会，与造物同其妙，非沉思苦索而得之也。^⑥

这些论述，结合对作家作品的评价分析，具体发挥了感兴论的美学原则，并在整部《四溟诗话》中贯穿了感兴论的基本思想，他全然用“情景”这对范畴取代了“心、物”，这对于中国古典抒情诗以情景交融作为基本的审美价值标准，起了很大作用。不仅如此，谢榛还从感兴的角度出发，对于诗歌创作中的情景关系作了具体分析：

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

①（宋）杨万里：《答建康府大军库监门徐达书》，见《诚斋集》卷67，四部丛刊本，第6页。

② 同上书，第22页。

③（明）谢榛：《四溟诗话》卷2，中华书局1985年版，第23页。

④ 同上书，第15页。

⑤ 同上书，第23—24页。

⑥ 同上书，第32页。

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。^①

此处对情景关系的分析达到了前所未有的高度。一是情景作为诗歌创作的两个对立统一的要求，缺一不可；二是情景相互感发可以超越有形，通过无限；三是艺术个性的根基，可以认为，谢榛对感兴的认识，代表了明代感兴论的高度。

清代是我国古典美学中感兴论的总结阶段，这个时期，关于感兴的一般性论述随处可见，而能够代表清代感兴论成就的是著名的文论家王夫之与叶燮。他们在各自的诗学体系中为感兴论做出了新的建树。

王夫之对感兴论的建树，在于他以“现量”说来阐释情景关系，进一步揭示了“心物交融”的审美直觉性质。王夫之认为，诗歌中的情景遇合，是一种物我融为一体的体验，他说：

兴在有意无意之间，比亦不容雕刻。关情者景，自与情相为珀芥也。情景虽有在心在物之分，而景生情，情生景，哀乐之触，互藏其宅。^②

“池塘生春草”，“胡蝶飞南园”，“明月照积雪”，皆心目中与相融浹，一出语时，即得珠圆玉润，要亦各视其所怀来，而与景相迎者也。^③

王夫之重视诗歌创作中的审美感兴，而对审美主体的一方面尤为关注。在《姜斋诗话》中对主体心态的论述值得注意。“各视其所怀来”，便指诗人当时的胸襟、怀抱。王夫之更为重视诗人的当下心态，他说：

僧敲月下门，只是妄想揣摩，如说他人梦，纵令形容酷似，何尝毫发关心？知然者，以其沉吟“推敲”二字，就他作想也。若即景会心，则或推或敲，必居其一。因景因情，自然妙，何劳拟议哉？长河落日

①（明）谢榛：《四溟诗话》卷3，中华书局1985年版，第41页。

②（清）王夫之：《姜斋诗话》卷1《诗绎》，见戴鸿森《姜斋诗话笺注》，人民文学出版社1981年版，第33页。

③（清）王夫之：《姜斋诗话》卷2《夕堂永日绪论内编》，见戴鸿森《姜斋诗话笺注》，人民文学出版社1981年版，第50页。

圆，初无定景。隔水问樵夫，初非想得。则禅家所谓现量也。^①

这里引入佛学“现量”的认识范畴，来说明诗歌创作审美感兴的直觉性质，是颇为值得注意的。“现量”作为佛教因明学的基本概念之一，指直观的认识方式。王夫之对“现量”有自己的解释：“现者有现在义，有现成义，有显现真实义。现在，不缘过去作影；现成，一触即觉，不假思量计较。显现真实，乃彼之体性本自如此，显现无疑，不参虚妄。”^②王夫之论诗，倡“现量”精神，包含了这几层含义，正可说明“感兴”的性质在于主体之间的瞬间直观。

叶燮对感兴的论述是其理论框架中的有机部分，在他的“理事情——才识胆力”的严密体系中，感兴论上升为更为科学、系统的形态。叶燮说：

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。当其有所触而兴起也，其意、其辞、其句，劈空而起，皆自无而有，随在取之于心。出而为情、为景、为事，人未尝言之，而自我始言之，故言者与闻其言者，诚可悦而永也。^③

这里对感兴的分析比前代的感兴论严密、全面得多，有严谨的逻辑性，指出感兴是艺术个性，独创性的基础，这是前人所未明确言及的。关于创作主体，叶燮有较为深入的论述：

我谓作诗者，亦必先有诗之基焉。诗之基，其人之胸襟是也。有胸襟，然后方能载其性情、智慧、聪明、才辩以出，随遇发生，随生而盛。千古诗人推杜甫。其诗随所遇之境之物，无处不发其思君王。忧祸乱、悲时日、念友朋、吊古人、怀远道，凡欢愉、幽愁、离合、今昔之感——触类而起，因遇得题，因题达情，因情敷句，皆因甫有其胸襟以

①（清）王夫之：《姜斋诗话》卷2《夕堂永日绪论内编》，见戴鸿森《姜斋诗话笺注》，人民文学出版社1981年版，第52页。

②（清）王夫之：《相宗络索》，见石峻等《中国佛教思想资料选编》第3卷第3册，中华书局1989年版，第380页。

③（清）叶燮：《原诗·内篇上》，见霍松林、杜维沫校注《原诗·一瓢诗话·说诗碎语》，人民文学出版社1979年版，第5页。

为基。^①

通过对杜甫这样一位伟大诗人的范例，揭示了审美主体的“胸襟”在创作中的重要作用。

叶燮将感兴论与其著名的“才、识、胆、力”说结合起来，并强调主体之“志”：

《虞书》称诗言志。志也者，训诂为心之发端，虽有高卑、大小、远近之志，而以我所云才、识、胆、力四语充之，则其仰观俯察、遇物触景之会，勃然而兴，旁而出，才气心思，溢于笔墨之外。志高则其之洁，志大则其辞弘，志远则其旨永。如是者，其诗必传，正不必斤斤争工拙于一字一句之间。^②

叶燮出色地解决了以往的感兴论所未解决的审美主体问题。泛之心物交融、情景遇合，很难令人信服地说明为什么有的诗人可以写出优秀诗作，有的则不能。情、景相遭只是一种创作契机，而诗人的主体条件则是根本。在叶氏看来，志向高洁远大，再充之以才、识、胆、力，便具备了主体条件，他与客观外境的接引感兴中触发诗思，方能写出传世之作。这种对审美主体的高度重视与严谨论述，使中国古代的审美感兴论有了一个很高的理论归宿。

三

感兴论是中华民族美学的产物，也是我们民族理论宝库中的瑰宝。我们在对它的发展作了一番检视之后，不能不叩问一下它的理论价值所在。

感兴论包含了对灵感的论述，在这方面，我们并不愧色于西方文论。但感兴论的价值更在于解释灵感的来源。西方的灵感论带有浓重的神秘色彩，不是乞灵于神赐的“迷狂”，便是归之于天才的禀赋。而中国的感兴论一开始便素朴地却又是正确地找到了唯物主义的解释。感兴论把客观事物的变化

①（清）叶燮：《原诗·内篇下》，见霍松林、杜维沫校注《原诗·一瓢诗话·说诗碎语》，人民文学出版社1979年版，第17页。

②（清）叶燮：《原诗·外篇上》，同上书，第47页。