



論中國古典美學

B83
88-4

论中国古典美学

周来祥 著



S018685D

齐鲁书社

1987年·济南

论中国古典美学

周来祥 著

齐鲁书社出版发行

(济南经九路胜利大街)

山东新华印刷厂潍坊厂印刷

850×1168毫米 32开本 11.625印张 5插页 253千字

1987年6月第1版 1987年6月第1次印刷

印数 1—5,000

统一书号：2206·49

ISBN 7—5333—0020—3

B·8 定价：3.50元

序 言

我喜欢美学和文艺学，我更热爱中国的古典美学和古典文论。三十多年来，我不断地观察它、探索它、研究它。逐步形成了一些较为系统的想法。1979年，山东大学中文系决定编写一部大型的四卷本的《中国文艺理论发展史》，成立了编写组，领导上决定由我任组长，主持此项工作。为了给编写提供一点参考，我把自己的想法逐步整理出来，以期给中国古典文论和古典美学画一幅肖像，把它的性质、特点、独特的发展规律和历史分期等重大问题，勾勒出一个较为系统的轮廓，于是就形成了《论中国古典美学》这本书。

我觉得要建立中国化的马克思主义的美学体系，就不能离开祖国美学传统这个基地。中国古典美学是一座巨大的宝库，这里有哲人们的美论，更有文人墨客关于诗文、绘画、书法、音乐、舞蹈、小说、戏曲、建筑、园林等审美经验的概括，形式生动多样，内容深妙精微，在世界美学思想史上具有重要地位。我认为世界古代美学有两大高峰，一个是古希腊，另一个就是中国。前者是奴隶制时期的代表，后者是封建制时期的代表。在封建制时期，中国的文化是世界各国所不能比拟的，中国美学思想，也是世界各国所不能比拟的。

我觉得要批判地继承祖国美学的丰富遗产，首先对它要有一个总体的认识。虽然没有个别的、局部的研究，就难以有总

体的认识，但没有总体的认识，就更难以准确地把握个别的、局部的问题。正如离开整个肢体的手，就很难以判断它的性质一样，离开综合整体观念的指导、统摄，个别问题的研究是不可能得出科学的结论的。因而，在这里我首先致力于中国古典美学和古典文论的根本性质和基本风貌的思考与探索。建国初期，一般认为中国的古代文论、古代美学（以及古代文学、艺术）是现实主义的，1958年以后，又认为是现实主义和浪漫主义相结合的。我则认为是古典主义的。有人认为美与崇高同现实主义和浪漫主义一样是自古就有的，我则认为古代是和谐美的艺术，而崇高和崇高型艺术（包括现实主义和浪漫主义艺术）则是近代的产物。

鲁迅说，比较是认识事物的好方法，为了把握中国古典美学和古典文论的性质与特点，我又运用比较的方法，对中国古代美学同西方美学作以纵横的比较研究。在纵的比较中，着重划分古代和谐美艺术和近代崇高型艺术，古典主义美学和近代浪漫主义、现实主义美学的本质差别，以具体地认识中国古典美学的历史的规定性。在横的比较中，着重划分西方古典美学和中国古典美学，西方古典和谐美艺术和中国古典和谐美艺术的民族差异，阐明中国美学是世界两大美学体系之一。中西方都以古典的和谐美为理想，但西方偏于感性形式的和谐，而中国则偏于情感与理智、心理与伦理的和谐。中西方都强调主体与客体，再现与表现的均衡、有序、稳定、和谐的统一，但西方更偏于客体摹拟的再现美学，中国则更偏于主体抒情的表现美学，西方以塑造艺术典型为核心，中国则以创造艺术意境为最高目标。中西方都强调真、善、美的统一，但相对地说，西方更偏重于美与真的统一，偏重于美学和哲学认识论的统一，

中国则更偏重于美与善的结合，偏重于美学与伦理学、心理学的结合。中西方两大美学体系，源远流长，各有千秋。我这些看法发表之后，被不少同志接受和发挥。短短几年之内，已被有些同志说成是当前普遍流行的观点了，这是出乎我的意外的，也使我感到有些欣慰，同时也是一种鼓励和鞭策。当然也有同志提出一些疑问，如说，西方没有表现的美学吗？中国没有再现的美学吗？西方没有美善结合的思想吗？中国没有美真统一的观念吗？我觉得这是误解了我的意思，应该予以申明的。我所说的偏于，是就主导倾向而言的，而且说的是“偏重”，不是偏废。我所说的西方偏于再现美学，中国偏于表现美学，不是说西方没有表现的理论（如亚里士多德的净化说，柏拉图的灵感论），中国没有再现的思想（如《乐记》中的“象成”，乐府的“劳者歌其事，饥者歌其食”，白居易的“以真为师”，“以似为工”），只是说它不是主导倾向。同样，说西方偏重于美真统一，中国偏重于美善结合，也不是说西方没有美善结合的思想（如柏拉图、苏格拉底），中国没有美真统一的言论（如庄子、王充），也只是说它不居统治地位。掌握一个事物的本质特征，首先要掌握主流的、居统治地位的东西，否则，就不能分清各种事物的特点。假若说中国有表现，也有再现，西方有再现，也有表现，两者都仅仅是再现与表现的均衡统一，而看不到这种统一中，再现与表现因素量的不同比重，看不到各自的偏重，那中西方美学和艺术还有什么不同的民族特色呢？有人说，民族的东西就是其他民族所没有的东西，这话若指构成民族美学和艺术的因素而言的话，我认为是不对的。作为艺术和美学的构成元素，我觉得在各个民族中都是共同的。它们的不同不在于构成元素，而在于这些元素不同量的比例和不同的

组合方式。所以只要是艺术，不管是哪个民族的，都要有摹拟再现和抒情表现的元素，这两者统一，缺一不可。但再现、表现，真、善等构成元素，在各个民族的艺术中，都以不同的量和不同的矛盾关系组合起来，这才是我们所说的民族特色。

关于中国古典美学的发展，我觉得经历了三个大的历史阶段。从先秦到中唐，是第一个阶段。这一时期从社会学观点看，虽有奴隶社会和封建制前期的不同，但从美学观点看，其偏于壮美的理想，其偏于写实的倾向（在表现的基础上），在本质上是一致的，没有根本的美学差异。从晚唐到明中叶，美的理想由壮美转向优美，由偏于写实转向偏于写意。明中叶以后，随着资本主义的萌芽，兴起了带近代特色的浪漫思潮和有近代批判性质的现实主义，审美理想，又由优美发展到近代崇高的萌芽，由偏于写意表现的诗词逐渐发展到以再现写实为主的小说、戏曲（与西方近代话剧比，它还偏于写意）。明中叶以降的美学，也可以说是世界近代美学的先声。西方的浪漫思想兴起于十八世纪中叶和十九世纪初，西方的批判现实主义滥觞于十九世纪三十年代，而中国的浪漫思潮却发轫于十六世纪，而写实主义则在十七世纪金圣叹的小说美学中就已出现了，比西方几乎早两个世纪，这种伟大的历史功绩，我们也应该予以充分的估价。

以上看法，不够成熟，现在不揣浅陋，发表出来，期望展开讨论，并请专家和广大读者多多批评，以集思广益，推动我国古典美学、古典文论以及古典文学艺术的研究向纵深发展。

周来祥

1986年12月

目 录

序言.....	(1)
---------	-------

中国古典美学的性质与风貌

中国古代美学是古典主义的美学.....	(3)
中国古典美学同近代浪漫主义、现实主义美学的 分歧.....	(15)
古典和谐美与近代崇高的对立.....	(55)
古典和谐美与和谐美的古典艺术.....	(82)
古典和谐美与类型性艺术典型	(139)
中国古典美学与中国传统文化的中和精神	(157)

从中西古典美学的比较，

论中国古典美学的民族特色与独特规律

中国与西方古典美学的总体比较	(169)
中国的“诗中有画”与西方的“画中有诗”	(181)
中国与西方古典和谐美理想的比较	(207)
中国偏于表现的美学与西方偏于再现的美学	(212)
中国表现美学与西方再现美学的发展趋势	(218)
中国的艺术意境与西方的艺术典型	(224)
中国的偏于美善结合与西方的偏于美真统一	(230)

DN22/A1

中国美学的直观性与西方美学的分析性 (236)

中国金圣叹的小说美学与西方巴尔扎克的
 小说美学 (243)

中国的戏剧美学与西方的话剧美学 (248)

中国古典美学发展管窥

中国古典美学的奠基石

——论《乐记》的美学思想 (265)

《孔雀东南飞》与封建前期的悲剧观念 (299)

中国古典美学由前期向后期发展的转折点

——论司空图的美学思想 (308)

大足石刻与唐宋间美学思想的变化 (321)

中国封建后期古典写意美学的一个典型

——论严羽的美学思想 (328)

论明清时期中国现实主义的小说美学 (339)

浙江画派与明清时期的现实主义思潮 (354)

中国古典美学的性质与风貌

中国古代美学是古典主义的美学

研究中国古典美学，首先要搞清它的性质，勾画出其基本风貌。意境问题是中国古典美学的核心问题，从这个问题入手，来探索中国古典美学的性质，是一条重要的途径。

关于意境的理论是我国古典美学和古典文艺理论的一个创造性的贡献。一般地说，西方的再现艺术比较发展（戏剧、小说等），因而相应地发展了艺术典型的理论；在我国古代的艺术里表现艺术则特别繁荣（音乐、诗词等），因而艺术意境的探讨和论述便成为理论研究的一个中心。

在我国古典美学和古典文艺理论史上，明确地提出意境这一概念是比较晚的。但意境作为表现艺术创造的核心问题，是从先秦的音乐理论就触及到的（如《乐记》和荀子的《乐论》讲心与物、情与物的关系），魏晋间《文赋》、《文心雕龙》讲情与景、情与理时就更多地论述了这一问题。因此我们既要重视这一概念的提出及其在历史上的发展，同时作为一个艺术规律的研究，也不应以此为限。我们应该把有关这个问题的理论探索和经验资料，予以综合的历史的研究。

意境是一个深刻的美学范畴

艺术意境与艺术典型是同等程度的概念，是一个深刻的美

学范畴。一般地说，偏于再现的艺术着重塑造艺术典型，偏于表现的艺术侧重创造艺术意境。

意境比一般艺术形象更深刻，它更具本质性，也更具个体性。表现艺术以意境之有无和深浅而分高下。“词以境界为最上，有境界自成高格”（王国维：《人间词话》）。“文学之工与不工，亦视其意境之有无，与其浅深而已”（樊志厚：《人间词乙稿序》人民文学出版社本《人间词话》附录）。

意境是人与自然、物与我、景与情的统一。自然的景物是客观的，“触物生情”，情以景生；情是主观的，咏物寓志，“借景抒情”。情与景、物与我、客观与主观浑然统一的意象，便是意境。

意不是单纯的主观之情，它是与景物结合在一起的情，也是与理统一在一起的情。“理者，成物之文也。”理是客观的事物的内在规律，也是社会伦理的规范。“情必依乎理”（叶燮：《原诗·内篇下》），理是情的基础。理以导情，“礼以节乐”，“发乎情，止乎礼义”（《诗大序》）。但理不能脱离情，代替情，必须“情理交至”（叶燮：《原诗·内篇下》），“理在情中”。情与理的统一，即艺术与伦理政治的统一，美与善的统一，个体与社会的统一。所以可以因小我见大我，“美教化、厚人伦”，可以陶心养性，提高人的道德情操和精神境界。

艺术意境是感性与理性、现象个别与本质必然，有限与无限、美与真的统一。刘禹锡曾说“境生象外”，意境以感性的自然景物为凭依（《乐记》：“应物斯感。”），但却必须超出感性的个别事物，趋向本质必然的理性内容。司空图讲过“超以象外”，才能“得其环中”（《二十四诗品·雄浑》）。意境虽

趋向理性，却不以概念为中介，也不趋向于某种确定的概念，正如叶燮所说的“言语道断，思维路绝”，“幽渺以为理”（《原诗·内篇下》）。因而带有“诗无达诂”、“只可意会不可言传”的一面，介于“似与不似之间”，具有“可喻不可喻”、“可能不可能”、“可言不可言”（叶燮：《原诗·内篇下》）的两重性。艺术意境在感性与理性的统一中，趋向于不确定的概念，趋向于“不可明言之理”（叶燮：《原诗·内篇下》）。在有限的现象个别的形式中展现本质必然的无限丰富深广的内容，因而具有多义性和不可穷尽性。司空图所说的“景外之景”、“象外之象”、“韵外之致”、“弦外之音”“味外之旨”（人民文学出版社《诗品集解》本附录：《与李生论诗书》、《与极浦谈诗书》）；沧浪所说的“镜中之花”、“水中之月”、“透彻玲珑，不可凑泊”、“羚羊挂角，无迹可求”、“言有尽而意无穷”（《沧浪诗话》）；苏轼所说的“作诗必此诗，定知非诗人”（《书鄱陵王主簿所画折枝二首》之一），都准确地描述了意境这一美学的本质特征。

艺术意境是独创的，不可重复的，不但李、杜、苏、辛各有千秋，即是同一李、杜，也是“虽熟犹生”，“无固定法式”，每一次吟咏，都是一次新的探索，都要开辟一个新的境界。意境的创造不以概念为中介，没有刻板的规则可循，因而是无目的的。但意境又总是趋向某种不确定的概念，总要产生一定的社会效果，所以又是合目的性的。妙在“有意无意之间”，意境是一种无目的的合目的性的创造，是在无意的创造中暗合着客观规律，是“不法之法”的自由的活动。反对“死法”，以“活法”为高格，从有法到无法，而“无法正是至法”。从有目的的磨炼、积累，到把法则化为自己的“天性”，升华为无

意的自由活动，以达到“从心所欲不逾矩”的高度，才能臻于独创的“意境”。

意境作为古典美的艺术理想，要求与形神相结合。我国古典美的艺术以人与自然、物与我、再现与表现、现实与理想、内容与形式素朴的和谐统一为基本特征。刘勰讲的“神用象通，情变所孕，物以貌求，心以理应”的意象，“状如目前”、“情在词外”的境界，比较早也比较全面的表述了古典艺术的理想原则。因而在偏于再现的艺术中，不但讲形神，而且讲意境，重表现。王维“画中有诗”之后，“画是有形诗”（郭熙：《林泉高致·画意》），或“画是无声诗”，几乎成了一个传统。郭熙明确提出要画出“境界”，主张“意贵乎远”，“境贵乎深”。而在偏于表现的艺术中（如诗词、音乐），则不仅讲意境，而且强调形神，强调再现的因素。《乐记》讲表现心性、情感，也强调“象成”（摹仿再现已成之事）。王维“诗中有画”之后，司空图之“思与境偕”（《与王驾评诗书》），郭熙之“诗是无形画”（《林泉高致·画意》，也有的说“诗是有声画”），梅圣俞之“状难写之景，如在目前；含不尽之意，见于意外”几成玉律金科，直到清代王渔洋之倡神韵说，更是走到极端了。总之，诗与画结合，形神与意境结合，再现与表现结合，打破了艺术体裁之间的局限，增强和扩大了艺术表现力，使我国古典艺术在世界文艺史上达到一种不可企及、不可重复的光辉的高度，使我国古典文论和古典美学作出了独特的贡献。

意境的历史形态

艺术意境不是一个凝固的概念，而是一个不断流动的历史

范畴。随着封建社会的历史发展，哲学、政治思潮的变迁，文学艺术的演进（如形象思维、创作方法在不同时代的历史特点），艺术意境呈现为各种历史形态，关于意境的理论自然也带有不同的特色。因此，对各个时期的意境说，要作历史地具体地分析，不可划一而论。

我国古代的艺术基本上是封建社会的艺术，封建社会由初期发展到鼎盛和由盛而衰的变化，使古典艺术的意境也划分为两个不同的时期，成为两种既相同又相异的艺术类型。古典美的意境虽都以人与自然、物与我、景与情的和谐结合为基本特征，但在不同的历史时期却各有侧重。大体说来，中唐以前，以境胜，偏于写事、写景、写实、再现；晚唐以降，以意胜，偏于抒情、咏志、写意、表现。各门艺术都有相应的变化，如绘画，前期重“以形写神”，形神兼备、“气韵生动”（顾恺之，参见张彦远：《历代名画记》卷五、谢赫：《古画品录》）；后期愈来愈“不求形似”，讲神似中见形似（苏轼《传神记》），以致发展到传神就是“写心”，甚至“但抒我胸中逸气”、“聊以自娱”（倪云林《云林全集·跋黄子久画卷》）。如书法，前期重楷书，后期倡行草（更自由的表意）。如音乐，前期“象成”因素重，如《高山流水》、《十面埋伏》、《广陵散》；后期重审美感受，如《平沙落雁》等。

王国维曾有“写境”与“造境”、“无我之境”和“有我之境”（《人间词话》）的划分，大体上概括了这两种类型的区别。不过他是放在静止的平面上，而我们却是把它放在运动的过程中。写境以状景为凭依，“以景结情”，“情在景中”，情、我隐于物后，而不离景以直言，即所谓“一切景语皆情语也。”这是“无我之境”。不只写景有境，写事亦有境。诗之

赋、比、兴；乐府之“感于哀乐，缘事而发”（“饥者歌其食，劳者歌其事”）；王充之以真为美，“疾虚妄”，反对华伪之文”（《论衡·佚文篇、对作篇》）；杜甫之“别裁伪体亲风雅”（《戏为六绝句》）；白居易之“以似为工”，“以真为师”，“文章合为时而著，歌诗合为事而作”（《与元九书》），都在强调着写实。在这种强大的思潮面前，李白也未能提出相异的理论主张，“圣代复元古，垂衣贵清真”（《古风二首》），还是他的信条。唐诗（还有宋人山水画）是这一类型的范本，李杜尤其是典范。“孤帆远影碧空尽，惟见长江天际流”，“窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船”，情在景中，是景语亦是情语。“相看两不厌，只有敬亭山”，“感时花溅泪，恨别鸟惊心”，物我两忘，主客统一。司空图说“思与境偕，乃诗家之所尚”（人民文学出版社《诗品集解》本附录：《与王驾评诗书》），反映了前期普遍的艺术美的理思。“不著一字，尽得风流；语不涉难，已不堪忧”（司空图《二十四诗品·含蓄》），正是对唐诗的艺术成就和美学风貌的生动描绘。

偏于写意的，重情趣，讲诗味，倡神韵。或景在情中，或直抒胸臆，王国维说：“境非独谓景物也，喜怒哀乐亦人心中之一境界。”此“有我之境”也。宋词（还有元画）是其代表（王国维：“宋词多有我之境”。以上均见于《人间词话》），东坡、漱玉尤为突出。《声声慢》以清新的语言直写孤独凄凉的情感境界；《水调歌头》表现了“我欲乘风归去”与“何似在人间”、“不应有恨，何事长向别时圆”与“月有阴晴圆缺，此事古难全”、到“但愿人长久，千里共婵娟”等，两种矛盾心情的对立和转化，这在描写内心的复杂变化和深度上都有很