

ZHONGGUO GUDIAN WENYI MEIXUE BIAOXIAN FANCHOU JI MINGTI YANJIU

中国古典文艺美学 『表现』范畴及命题研究

邓国军 著 ·



四川出版集团

巴蜀书社

中国古典文艺美学
『表现』范畴及命题研究

四川出版集团
巴蜀书社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国古典文艺美学“表现”范畴及命题研究/ 邓国军著.

—成都: 巴蜀书社, 2009. 2

ISBN 978-7-80752-230-0

I. 中... II. 邓... III. 文艺美学—研究—中国—古代
IV. I01

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 126493 号

中国古典文艺美学“表现”范畴及命题研究

邓国军 著

责任编辑 谭晓红

封面设计 蓝天

出版 四川出版集团巴蜀书社

成都市槐树街 2 号 邮编 610031

总编室电话: (028) 86259397

网 址 www.bsbook.com

发 行 巴蜀书社

发行科电话: (028) 86259422 86259423

经 销 新华书店

印 刷 成都蜀通印务有限责任公司

版 次 2009 年 2 月第 1 版

印 次 2009 年 2 月第 1 次印刷

成品尺寸 203mm×140mm

印 张 6.125

字 数 150 千字

书 号 ISBN 978-7-80752-230-0

定 价 16.00 元

本书如有印装质量问题, 请与工厂调换

内容摘要

本书对中国古典文艺美学中的几个重要“表现”范畴和命题进行了进一步探索，旨在彰显中国古典文艺美学与西方文艺美学的不同审美趣味。主要观点如下：

一、“诗中有画”是苏轼从文人画与山水诗相融通的角度对王维山水诗意境的准确概括，是对重“表现”的中国文艺精神的明晰观照，是中国“意境”理论语境下的贴切术语，具有高品位的美学旨趣。

二、以严羽为代表的诗论家“以禅喻诗”，突破了宗教与文艺的界限，彰显了中国文艺审美具有民族特色的“表现”方式。同时，“以禅喻诗”充分肯定审美主体的“自性”对于我们深入探索文艺审美主体在审美过程中的思维方式意义重大。

三、中国文人画家之“游”与“逸”对我们认识中国文艺区别于西方文艺的独特魅力具有重要价值。从发生学角度看，中国文人画家绘画机制深受中国儒、佛、道哲学之影响，其笔墨情趣中既饱含儒家注重人品修养、“道”贯“六艺”的人文气息，又不乏空灵蕴藉、超然物外的天趣佛光。

1

四、中国诗歌之“志”具有复杂性，“诗言志”与“诗缘情”的“表现”特征也呈现出复杂性。“诗言志”与“诗缘情”

在“表现”特征上又呈现出同一性。“诗言志”、“诗缘情”达成“表现”的思维向度上有共同点——不惟审美向度相似，在具体的表现“志”或“情”的手法上亦有相似之处。

五、《易传》之“象”不是自然物象，而是对自然物象的模拟、形容和象征。它是中国文艺“表现”特质的哲学渊源。这种哲学渊源恰恰是中国文艺的“意象”不同于西方意象派诗歌“意象”的因素。这种“象”思维对我国文艺审美的影响，主要是促进了抛弃具体物象、采用象征性语言营造意象从而形成意境的审美方式。“意象”是“意中之象”。中国古典文艺美学的“意象”在揭示人类审美活动的基本矛盾时所运用的思维方式也具有民族特色，即中华民族的“象”思维体系下的“意象”审美方式；“境界”应该是意境达到的圆融无碍的一种审美状态及人们对这一状态的评价。从审美层级上看，“境界”是高于“意境”的范畴，是“意境”升华到一定程度的审美状态。

六、陈师曾的“中国画进步论”有道理，是对中国绘画的“表现”精神进行深入思索的结论。

七、“气韵”与“妙悟”是中国古典文艺美学的重要范畴。“气韵生动”在“六法”中具有形而上的统领作用。“气韵”是个具有浓厚“表现”色彩的范畴，“气韵”从人物画到山水画的演变过程正是中国文艺美学“表现”精神发展的必然结果。要认识“气韵”的价值，必须从“表现”的角度深入探索。从“悟入”到“自悟”再到“妙悟”，是中国古典文艺美学“悟诗”思维向度的转换，这一转换表明“妙悟”理论在南宋发展到了成熟阶段的“表现”发展路径。

目 录

内容提要	(1)
绪 论	(1)
第一章 “诗中有画”：文人画家的“表现”追求	(7)
一、“诗中有画”不等于诗歌能还原成图画	(9)
二、中国画亦能表现“动”态	(18)
三、“诗中有画”具有高品位的美学趣味	(28)
第二章 “以禅喻诗”：中国诗人的“攻玉”策略	(37)
一、“以禅喻诗”的接受史、批评史及评析	(38)
二、“以禅喻诗”的“表现”机制探索	(50)
第三章 “游”与“逸”：文人画的“表现”特征	(54)
一、儒、佛、道之“游”	(55)
二、“逸笔草草”与“逸气”	(61)
三、对中国文艺的启示	(71)
第四章 “诗言志”与“诗缘情”：中国文艺美学的 “表现”路径	(76) 1
一、“志”的内涵	(77)
二、“诗言志”与“诗缘情”的“表现”特征	(87)

第五章 中国画进步论：中国古典文艺美学精神的认同	
.....	(92)
一、退步与进步：对中国画的两种判断	(92)
二、再现与表现：中国画进步与否的视角	(97)
第六章 “意象”与“意境”：中国文艺美学的“表现”	
思维模式	(108)
一、“观物取象”与“意”中之“象”	(109)
二、“意”与“境”浑：意境的“表现”功能	(134)
三、“意境”与“境界”：文艺审美的“表现”	
层次	(142)
第七章 “气韵”与“妙悟”：中国文艺美学的“表现”	
旨归	(148)
一、“气”与“韵”	(148)
二、“气韵”与“生动”	(155)
三、妙悟	(166)
结语	(187)
参考文献	(189)

绪 论

有人认为：“中国古代文论的关注点与西方不同，这便形成了某些方面的长处，正好与西方文论形成互补性。例如，西方偏重于叙事研究，中国则偏重于抒情研究；西方偏重于如何再现和描述现实世界，中国则偏重于如何表现和传达‘象外之象’、‘言外之意’的超越境界；西方偏重于文学内部和外部规律的分析揭示，中国则偏重于文本整体意韵的品味和把握；西方创作论偏重于强调作家对生活资料的占有，中国则偏重于强调作家人格境界、文化修养和审美体验等主题建构的重要；西方文论总体上偏重于世情的人文关怀，而中国文论则偏重于对超越境界的审美品味，因而，中西文论存在着许多方面的互补性。”^① 这一论断把握住了中、西文论的特质。如果对中国古典文艺美学的重要范畴或命题进行观照，那么无论对中国文艺美学的建设还是对中、西方文艺美学的对话与借鉴都将是十分重要的。

但是，本书不打算专门进行中西比较，而是力图从中国古典文艺美学的审美境域出发，对中国古典文艺美学几个重要的

^① 顾祖钊《论人类文艺理论融合的可能与意义》，载《安徽师范大学学报》（哲学社会科学版）2000年第5期。

范畴和命题的生产方式进行扫描，以期揭示中国古典文艺美学的民族性内涵。当然其中要涉及西方的文艺思维方式，为的是使所论有一个参照点，但这个参照点并不是随时出现的。前一段时间，学界对中国文艺是属于“再现”还是“表现”争论得很火热。其中有相当一部分人认为：中、西方文艺都既有“表现”又有“再现”。应该说，这个观点是颠扑不破的真理。但是，如果我们再追问一下，中、西方文艺在不同历史时期，在“表现”和“再现”方面的追求有何不同^①，中国文艺最擅长的是是什么，我们就会发现接触到了问题的更深入的层面。西方人经常把中国水墨画称为“中国画”。在西方人眼中，不以逼真再现人、物为追求的中国水墨画恰恰代表了中国文艺的主导精神。西方人并非不知道中国有很多人在画油画，也并非不知道中国人同样喜欢彩墨画。从严格意义上讲，中国人画的油画、彩墨画也是“中国画”。但从中国艺术精神来看，显然，水墨画是最能突出表现中国艺术精神的主导面的。这样看来，西方人只称“水墨画”为“中国画”有着非常重要的意义，那就是：从中、西不同的视角来看，文艺的再现与表现竟能反映出不同的美学旨趣，进而我们能从中、西的文艺发展中得出具有启示性的东西来。

如果把视角定于古代文艺，那么学术界已经达成了比较一致的共识：中国古代文艺注重“表现”，西方古代文艺注重

^① 如章辉在其论文《古代文论现代转换的一个尝试》中认为，西方的表现说文论强调主体对象的主导性和情感投射，其哲学基础是主体和客体的对立，以其说明中国古代文学创作不很恰当。我们现在要探索的中国的“表现”范畴及命题，并不是与西方的“表现”含义完全一致的，因为中国文艺的情感投射的哲学基础，一般不建立在主体和客体的对立而恰恰是主体和客体的非对立上。

“再现”^①。笔者同意，时至今日，中国文艺的主导面是在“表现”方面。尽管中国文艺在一定时期“再现”的影响相当大，但从中国文艺的主导面来看，“表现”是占绝对优势的^②。这从文艺审美的核心范畴可以得到答案，如“诗言志”这个命题就是对中国文艺产生了非常大的影响的一个命题，而且它是个不断发展的命题。笔者认为：今天我们从文艺的全貌来审视，“诗缘情”是包含在“诗言志”中的一个子命题。与其说“诗缘情”是对“诗言志”禁锢创作主体情感的一种反拨，倒不如说是“诗言志”题中应有之义。“诗缘情”命题的提出在当时的时代背景之下具有重大意义：它旗帜鲜明地倡导诗歌以表现人们的情感为审美旨趣，从而结束了汉魏以来诗歌创作主体之“志”统摄“情”的局面，为我们认识诗歌的本体性审美追求提供了有力的话语工具。笔者之所以用“本体性审美追求”这一范畴，是因为诗歌首先呈现的是创作主体最本质的情感文本。“情志一也”并不能抹杀诗歌所表现的“情感”与“志意”的差别，而只能是“情感”上升到“志意”的诗歌表现功能的“自足”阐释策略的一种表述。这或许是能指与所指在汉语中难以泾渭分明地展现在读者面前的一个尴尬现象。从中国诗学

① 如洪惠镇就是持这种观点，参见其《中西绘画比较》，河北美术出版社2000年版，第248页。同时他认为，中国画的表现性，在现代仍无变化，没有出现再现性的革命，写实技法的引进，只是为增强表现性，并未超出表现的领域。如果大家对这一点也能达成共识，那么研究中国古典文艺美学的“表现”范畴或命题对于当代文艺美学建设具有非常重要的现实意义。

② 而西方文艺到了现代时期却具有明显的“表现”转向，即现代以来逐渐转向“表现”，意大利美学家克罗齐首倡表现说，经英国美学家科林伍德等人的鼓吹和发挥，影响渐渐扩大，与之相呼应的油画表现性创作，也在现代主义各流派中波澜壮阔地展开，所谓西画是再现的，显然就不适用于说明现代西画了。参见洪惠镇著《中西绘画比较》，河北美术出版社2000年版，第248页。

的历史语境来看，能指“情”与“志”背后的所指并不是在任何阶段都那么分明地呈现出来，而是随着统治阶级的占主导地位的思想不断变化的。

今天我们必须以清醒的头脑去思考中西文艺理论的异同。对中国古代文艺美学“表现”范畴及命题的研究取一个辩证融通的视角。“西方现代诠释学‘视界融合’论，一方面强调对传统经典之解读总离不开解读者的理论创造性，另一方面同时强调一切人文理论的创造总离不开对历史经典的解读，在理论创造中解读经典，在经典解读中创造理论，两方面不能支离割裂，既往研究的流弊正是将两方面支离割裂。与此相关，既往研究的流弊，以古今关系论可谓‘历史性’或‘传统性’视界的阙失，以中外关系论可谓‘自主性’视界的缺位，以科学人文关系论可谓‘主体性’视界的阙如及与之相伴的‘主观性’、‘随意性’视界的泛滥。”^① 这是非常深刻的论断。

有学者指出，中国古代文论的类似感受和喻象方式保存了审美活动的个体性体悟和不可传达的模糊性，但并不是中国文论的特质，西方文论早就意识到审美理想、典型形象大于思想这一现象，康德、黑格尔等人都表达过这种观念，即明确的语言和概念无法穷尽审美对象的丰富含意。的确，中西方都存在“审美活动的个体性体悟和不可传达的模糊性”，但中国人的“喻象方式”（按：很多人用作“象喻”）与西方是很不相同的，叶嘉莹先生认为中国的“象喻”不是西方所说的狭义的“象征”或“寓托”，是有中国特色的，是把中国人的精神、感情、

^① 章辉：《对当前古代文论研究中的几个问题的思考——党圣元研究员访谈》，载《甘肃社会科学》2007年第2期。

志意都结合在里边的一种写作的方法。笔者认为，中国的“象喻”里中国人的精神、感情、志意可以浓缩为“智慧”一词。这缘于两个原因：一是哲学就是智慧的学问，中国的文艺思想当然是不能脱离中国哲学的；二是中国人的象喻思维中的“象”具有中国人独特的思维智慧，决非一般的西方“形而上学”所能比附。比如，美国学者 Sarah Allan 就曾经论述过中国的“道”与西方的形而上学是有区别的，她在论文《太一·水·郭店〈老子〉》中认为，中国早期哲人（按：注意是早期哲人，而非现在中、西思维交融的哲人）认定自然界与人类社会有着共同的原则——中国早期哲学思想的最有意义的概念都源于自然界的本喻（root metaphor）为模型，如“道”尽管抽象，但它也是以水的隐喻为原型的。Allan 女士的这一认识是非常正确的，因为她展示了中国人的哲学智慧。中国道家哲学用“水”喻“道”，形象地表现了任运自然的哲学思想。中国道家与大自然的关系太过亲密，甚至可以说中国道家与大自然已经融为一体。而道家思想对中国文艺的影响非常巨大，以致徐复观先生认为道家思想成就了“中国艺术精神”。正是由于中国道家思想强调人与自然的合一，中国文艺的“表现”思想在表达审美主体对于审美对象的主导性和情感投射时不主张主体与客体的对立，而是主、客体的浑融合一。

张少康先生认为：“西方的文学思想和文学创作也并非只是只重再现不重表现。……中国古代始终十分明确。十分重视表现主体和再现客体的辩证结合，这倒也许是我们不同于西方的

一个重要特点。”^① 笔者认为这个问题要从不同层面来分析，从中国文艺的总体看，既有表现的成分又有再现的成分，而从中国文艺的主导面来看，显然“表现”占了上风。若追溯这一文艺审美的哲学根源，《周易》的“观物取象”、庄子的体物方式等应属重要方面。

李渔曾言：“天下万事万物，尽有开门之锁钥。锁钥维何？文理二字是也。寻常锁钥，一钥止开一锁，一锁止管一门；而文理二字之为锁钥，其所管者不止千门万户。盖合天上地下，万国九州，其大至于无外，其小至于无内，一切当行当学之事，无不握其枢纽，而司其出入者也。”^② 今天我们研究中国古典文艺美学之范畴与命题就是力图找到开启中国古典文艺美学这个魅力无穷的文艺园地之门的钥匙。笔者正是本着这样一个指导思想，才确定从“表现”的角度来探索中国古典文艺美学一些范畴所蕴涵的重要意义，以期从这些范畴和命题折射出中国文艺审美的特质，进而希冀为当代中国文艺美学的建设提供一些可资利用的资源。

① 张少康《走历史发展必由之路——论以古代文论为母体建设当代文艺学》，载《文学评论》1997年第2期。

② 王连海注释《闲情偶寄图说》，山东书画出版社2003年版，第173页。

第一章

“诗中有画”： 文人画家的“表现”追求

自苏轼提出“味摩诘之诗，诗中有画”后，称颂王维“诗中有画”的观点占了绝对优势，特别是上世纪80年代以来，“诗中有画”几乎成了王维的代名词。几十年中，人们对“诗中有画”的美学内蕴争相阐释，反对之声难得一闻。就在这时，蒋寅先生对“诗中有画”提出质疑，态度鲜明，不啻空谷足音。其主要观点是：“诗中有画”是一个被夸大的批评术语，它不能代表王维诗的精髓。而笔者认为，蒋先生无视中、西文艺的不同特征，在判断“诗中有画”时逻辑起点是错误的，因此出现方枘圆凿之误。笔者以为，“诗中有画”是苏轼从文人画与山水诗相融通的角度对王维山水诗意境的准确概括，是对重“表现”的中国文艺精神的明晰观照，是中国“意境”理论语境下的贴切术语，具有高品位的美学旨趣。

蒋寅先生在其著作《古典诗学的现代诠释》第七部分《诗中有画——一个被夸大的批评术语》中认为：“诗中有画”是一个被夸大的批评术语，它不能代表王维诗的精髓。该部分早在2000年第4期《文学评论》上以《对王维“诗中有画”的质疑》为题发表。时隔一年，陈育德先生在2001年第4期《安徽师范大学学报》里对蒋先生的观点作了一些反驳，认为

“诗中有画”并非艺术认识论的迷误。随后，“国学网”网站2002年9月发布了蒋先生之《就王维“诗中有画”的问题答陈育德先生》一文。为有利于读者对蒋先生观点的了解，特将该文开头部分照录如下：

但我仍想解释一下，拙文的宗旨不是讨论“诗中有画”的命题能否成立，或有无价值，而是想提请学界斟酌：“苏东坡的话作为一家言，作为评论的参考固无可，但若将它作为王维诗的主体特征来强调并不无夸大，就不仅是对诗歌艺术特性的漠视，也是对王维诗歌艺术价值的轻估了。”拙文进而举王维大量诗作来论证：“王维诗当然有鲜明的绘画性也就是描述性，但占主导地位或者说更代表王维诗歌特色的恰恰是诗不可画，更准确地说是诗歌表达历时性经验之特征的最大发挥和对绘画的瞬间呈示性特征的抵抗。”陈教授没有就此讨论，只是陈述了一番诗画相通的道理，于是一个专门的论题又被还原为常识，以致连商榷的余地也没有。——我当然也知道诗画相通的道理，也知道钱钟书先生的说法（拙文已在钱文之外举出了更多的材料，有兴趣的读者可以参看），问题是落实到对王维诗的评价，以“诗中有画”为主要艺术尺度是否有效？陈文未就此讨论，只强调这是历来的共识。我们姑且不论共识可不可以突破；以共识为立论依据，岂非又回到拙文讨论的起点，这又有什么意义呢？

- 8 可以看出，蒋先生仍然把“诗中有画”理解为诗可以画。笔者认为，“诗中有画”不等于诗歌能还原成图画。落实到对王维诗的评价，以“诗中有画”为主要艺术尺度不仅是有效的，

而且它揭示了王维山水诗与文人画的密切关系；该命题不仅没有从起点上陷入艺术论的迷误，而且昭示了中、西艺术本质上的不同，符合中国人的审美趣味，从而具有高品位的美学旨趣。笼统地从“共识”来论当然难以服人，笔者将从中国艺术审美独具的思维方式与王维、苏轼作为文人画家的艺术实践所反映的深层面的中国艺术精神来观照“诗中有画”的艺术光彩。

一、“诗中有画”不等于诗歌能还原成图画

蒋寅先生在《古典诗学的现代诠释》中简单地把“诗中有画”诠释为诗歌可以还原为图画——物质的图画或曰绘画性的图画，并罗列出袁行霈先生《王维诗歌的禅意和画意》中所举的十二个例子。为了说明问题的方便，特将十二个例子照列如下：

泉水咽危石，日色冷青松。（《过香积寺》）

轻阴阁小雨，深院昼慵开。坐看苍苔色，欲上人衣来。（《书事》）

江流天地外，山色有无中。郡邑浮前浦，波澜动远空。（《汉江临眺》）

明月松间照，清泉石上流。竹喧归浣女，莲动下渔舟。（《山居秋暝》）

白云回望合，青霭入看无。（《终南山》）

万壑树参天，千山响杜鹃。山中一半雨，树杪百重泉。（《送梓州李使君》）

日落江湖白，潮来天地青。（《送邢桂州》）

屋上春鸠鸣，村边杏花白。（《春中田园作》）

远树带行客，孤城当落晖。（《送綦毋潜落第还乡》）

水国舟中市，山桥树杪行。（《晓行巴峡》）

白水明田外，碧峰出山后。（《新晴晚望》）

漠漠水田飞白鹭，阴阴夏木啭黄鹂。（《积雨辋川作》）

蒋先生认为能画的诗句只有后六例，且除“日落”一联，其余五联都不是王维的名句，不足以代表王维的成就。如果按照蒋先生把“诗中有画”理解为诗歌可以还原为具体可见的图画思路，前六例的确不能算是好诗。然而，该思路的逻辑起点是大有问题的。且看他的阐述：“让我们重新翻开《拉奥孔》，温习一下莱辛对诗画特征的经典分析。虽说是老生常谈，但今人似乎已将它淡忘。对诗和画的区别，莱辛首先指出，诗和画固然都是摹仿的艺术。出于摹仿概念的一切规律固然同样适用于诗和画，但是二者用来摹仿的媒介或手段都完全不同^①。这方面的差别就产生出它们各自的特殊规律。”从这段

① 莱辛认为从模仿的对象来看，诗与绘画或造型艺术，“我的结论是这样：既然绘画用来模仿的媒介符号和诗所用的确实完全不同，这就是说，绘画用空间中的形体和颜色而诗却用在时间中发出的声音；既然符号无可争辩地应该和符号所代表的事物互相协调，那么，在空间中并列的符号就只宜于表现那些全体或部分本来也是在空间中并列的事物，而在时间中先后承续的符号也就是只宜于表现那些全体或部分本来也是在时间中先后承续的事物。全体或部分在空间中并列的事物叫做‘物体’。因此，物体连同它们的可以眼见的属性是绘画所特有的题材。全体或部分在时间中先后承续的事物一般叫做‘动作’。因此，动作是诗所特有的题材”（莱辛著、朱光潜译《拉奥孔》，人民文学出版社1979年版，第82—83页）。但莱辛对诗歌、绘画模仿的对象又持辩证的观点：“绘画描绘物体，通过物体，以暗示的方式，去描绘运动。诗描绘运动，通过运动，以暗示的方式，去描绘物体。”（同上第195页）这一点在中国诗歌和绘画中是经常出现的，中国人善于将“动”与“静”的界限打破，笔者认为这可能与中国人注重“表现”的艺术思维有关。这种“表现”是审美主体将自己感悟到的宇宙生气贯注到审美客体中，因此中国画家即使是画一块石头、几片叶子也要让画面流动宇宙的元气、画家的灵动韵致。相较而言，中国画在这方面比西洋画更突出。