

中国高校百部优秀社科专著文库

艺术的生命精神 与文化品格

■刘承华 著

中国文史出版社

责任编辑：刘 剑
封面设计：张玉霞

ISBN 7-5034-1612-2



9 787503 416125 >

ISBN 7-5034-1612-2/G·0303

全套定价：200.00元

艺术的生命精神与文化品格

刘承华 著

中国文史出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

艺术的生命精神与文化品格/刘承华 著. —北京:
中国文史出版社, 2005.2

(中国高校百部优秀社科专著文库/樊景良 主编)

ISBN 7 - 5034 - 1612 - 2

I. 艺… II. 刘… III. 艺术理论—研究 IV. J0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 051626 号

责任编辑: 刘 剑

封面设计: 张玉霞

出版发行: 中国文史出版社

社 址: 100811 北京市太平桥大街 23 号

印 刷: 北京忠信诚胶印厂 邮编: 110113

经 销: 新华书店北京发行所

开 本: 880 × 1230 1/32

印 张: 95 字数: 2280 千字

印 数: 1000 册

版 次: 2005 年 2 月北京第 1 版

印 次: 2005 年 2 月第 1 次印刷

全套定价: 200.00 元

文史版图书如有印、装错误, 工厂负责退换。

目 录

第一部分 艺术之美的文化品格

- 中国艺术的“月神”精神与“玩味”思维
——从“月”的神话意蕴看中国艺术精神…………… (3)
- 社会纪念性与个人娱乐性
——中西艺术创造的功能模式…………… (13)
- 趋于意义状态与趋于生命状态
——中西艺术作品的本体世界…………… (21)
- 中国艺术表现中的“含蓄”辨微…………… (36)
- 朴素：中国文人艺术的审美取向…………… (46)

第二部分 艺术之韵的生命本源

- 中国艺术的最高审美范畴：韵…………… (65)
- 从与意、味、气之关系看中国艺术中的韵
——“韵”在诸要素中的生成…………… (76)
- 中国艺术之韵的时间表现形态…………… (90)
- 中国艺术“意境”的空间营造
——中国艺术之韵的空间表现形态…………… (104)

第三部分 文学之美的生命精神

潇洒与飘逸的极致

——对绝句艺术的美学分析…………… (123)

从生命本体看中国文学的文体变迁…………… (147)

从“味”到“趣”

——元散曲的审美特征…………… (167)

魏晋文人风尚与生命意识…………… (176)

对“愁”的深层体验与超越

——从中晚唐文学到苏轼…………… (191)

诗与生命状态的疏离

——宋诗的理性精神及其渊源…………… (208)

谈闻一多对《也许》诗的修改…………… (219)

《围城》究竟说了什么？

——试从情节安排看小说的主题…………… (226)

向心灵深处的开掘

——对现代主义演变轨迹的尝试性描述…………… (239)

第四部分 古琴之美的历史生成

对古琴两大传统的历史考察

——从文人琴与艺人琴关系的演变来看…………… (255)

古琴美学的历时性架构

——从其历史形成看其内在逻辑…………… (289)

《溪山琴况》结构新论

——对一份琴论文本的逻辑梳理…………… (308)

古琴神秘性探源	
——对古琴神化的历史还原·····	(342)
南宋浙派对后世琴派的影响之脉络·····	(353)
古琴造型与装饰之美·····	(365)

第五部分 当代文化的审美元素

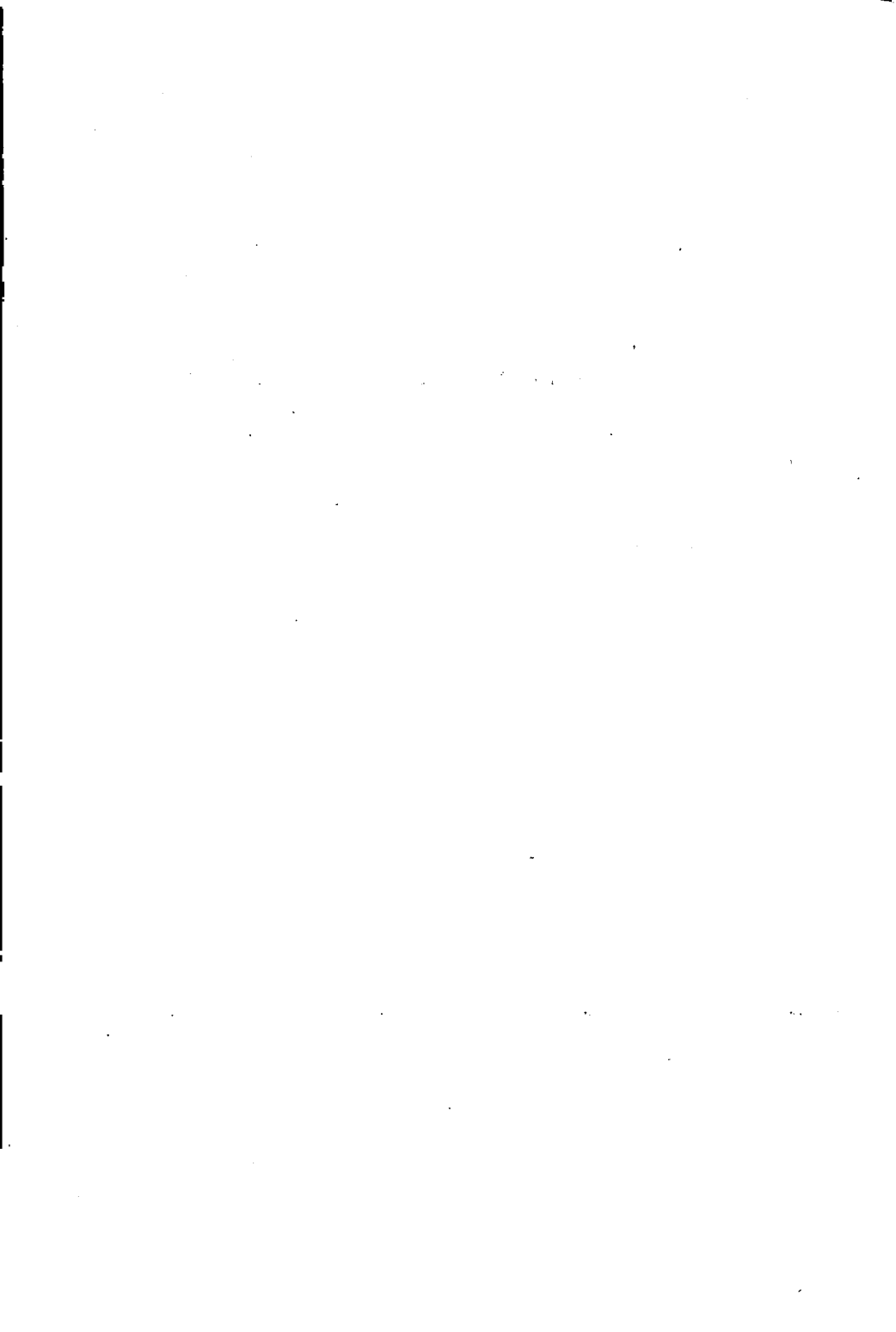
二十世纪中国美学的反思·····	(377)
审美的感官化与文化原初功能的消解·····	(380)
“道中庸”而“致中和”	
——对郭因美学思想的理论轴心的诠释·····	(393)
“绿”的文化意蕴	
——从色彩学看文化的中西关系·····	(405)
园林城市的文脉营构·····	(419)
园林城市的文化定位·····	(429)
中西服饰的美学精神与文化内涵·····	(441)
从“完形”看艺术审美与科学创造的深层联系·····	(448)
中国传统文化在艺术学科研究生教育中的意义·····	(459)

第六部分 美与艺术的本体形态

美的形态与形式化审美机制	
——表现关系论美学大纲·····	(471)
美的起源之哲学探讨·····	(489)
后 记·····	(505)

第一部分

艺术之美的文化品格



中国艺术的“月神”精神 与“玩味”思维

——从“月”的神话意蕴看中国艺术精神

一、日神、酒神与月神

根据现代美学的观点，审美既不是一种纯理性的活动，也不是一种纯感性的活动，而是一种介于这两者之间的悟性（直觉）活动。悟性的特点是它既非感性又非理性，却又本然地包含着感性与理性的因素，它是将理性的内容融化到感性的知觉之中，使感性的知觉中积淀着理性的内容。它像感性，是因为这是直接的，不需任何概念作媒介；它又像理性，则因为它是有意味的，不只是一个纯粹形式的知觉。传统的西方美学总是把审美活动等同于认识活动，或用认识活动来解释审美活动，结果证明是失败的。现代的西方美学则较为重视直觉，试图纠正以前的失误。闵斯特伯格提出“孤立说”，认为审美就是摆脱意识与欲望的支配，让对象事物与其他一切分离开来，孤立起来，将自我完全安息在对象上面。克罗齐则提出“直觉说”，直接打出“直觉即美”的旗号，明确地把对美的把握归之于直觉思维。柏格森的“直觉说”则范围更广，把对艺术审美的直觉扩展到一般的理性认识领域，指出直觉就是身入其中，亲自体验，只有体验到的东西，才是真正属于对象，也真正属于你自己的。这一系列的观点，其目

的都是为了纠正传统美学唯理主义的偏执，力图找到真正属于审美的心理机制。

不过，西方学者对直觉实际上包含了两种理解，这两种理解也是西方人对艺术的两种审美状态，那就是“静观”和“体验”，前者以克罗齐为代表，后者以柏格森为代表。静观是指审美主体在审美过程中始终把自己置身于对象的情境之外，始终保持着冷静的、理智的、审视的态度，自觉地在心理上拉开并保持与作品情境的距离。体验则与之相反，观赏时尽量把自己置身于作品情境之中，尽量缩小乃至消除观赏者与观赏对象的心理距离，尽量使理智休息，而代之以知觉的感受。这两种审美状态在西方是极普遍的，所以才有谷鲁斯的把审美者划分为“知觉型”和“运动型”，弗拉因斐尔斯的划分为“旁观型”与“分享型”，尼采的划分为“日神精神”与“酒神精神”，以及戏剧上的布莱希特体系与斯坦尼斯拉夫斯基体系，艺术思潮上的古典主义与浪漫主义、现实主义与现代主义等等。这说明，西方艺术审美在思维上是两极型的，它要么偏重于理性（如静观），要么偏重于感性（如体验），两者是分离的。

与之不同，中国人的审美思维则倾向于将这两者统一起来，既不是单纯的理性的静观，也不是单纯感性的体验，而是把这两者调和融合为一个新的心理过程——“玩味”。中国人对艺术的审美都是领悟性的、整体性的，它不需要条分缕析的逻辑思维，也不是一种单纯的感官满足或感性迷狂，而是通过细致反复地“品玩”去咀嚼其中的深“味”。这“味”与“意”很不相同，但又有联系，“味”只是“意”的感官化、直觉化。这种“玩味”式的审美活动是安闲、静穆、自由的，它不是任何单纯的理性的观念或感性的冲动。它是理性与感性、静观与体验和谐合作亦即悟性思维的典范，是日神精神与酒神精神的平衡统一。这样一种新的特质，我们称之为“月神精神”。

二、“月”的文化意蕴

“月”在中国文化中的基本寓意是“母性”与“女性”。《礼记》云：“大明生于东，月生于西，此阴阳之分，夫妇之位也。”所以中国古人称日为“太阳”，称月为“太阴”。在西方文化中，日神阿波罗始终占有极重要的位置。而在中国神话中，虽然既有日神也有月神，但它们的地位以及人们对它们的态度却很不相同。中国神话中的日神是羲（羲和、伏羲、尚羲同为一入），月神是娥（女娲、女和、尚娥、嫦娥同为一入）。羲代表太阳，代表理性（如伏羲作八卦），代表统治，代表威严；娥则代表月亮，代表生命（如女娲造人，嫦娥窃不死药），代表辅佐（如女娲补天），代表柔美。从结构上讲，两者正好相反相成，且明显以日神为尊。然而，人们对他们的态度却有所不同。对男日神羲，人们是敬而远之，又时而怨之，羿射十日、夸父追日以及各种旱灾神话故事即说明了这一点；而对女月神娥，人们则表现为深深的崇敬、亲近和依恋。月神女娲，就既是人类的始祖，伟大的母亲，同时也是补天的英雄，人类的救星。

从现有的神话记载来看，羲与娥的最初形态都是女性，这应该是母系氏族社会的产物。进入父系社会后，羲、娥神话明显体现出男性社会主体的痕迹。这在两个系统中得到体现，一是在《山海经》中，羲、娥仍为女性，但都“嫁给”帝俊（中国上古时相当于上帝的神）为妻了。但这个系统仅仅限于《山海经》，未得流行。得到广泛流行的是另一演化系统。在这一系统中，羲变成男性，并成为娥的丈夫，即所谓伏羲、女娲为夫妇之说，这可由许多古代帛画、石刻等画像中的伏羲女娲人首蛇身交尾图得到证明。其实不仅是伏羲女娲，其他一些远古神话中的伟大母亲到后来也都一样地被嫁给男性神，如姜嫄、简狄成了帝喾的妻

子，女媧的后身嫦娥也成了后羿的妻子。

在这里，更值得我们注意的是嫦娥的故事，因为它被直接地作为月神来理解的古代神话人物。据神话学家考证，嫦娥就是女媧。嫦娥之所以能够作为月神，是因为她最后成为月宫的主人。但是，她是怎么到月宫中去的？为什么要到月宫中去？又是如何成为月宫主人的？

关于嫦娥奔月的故事，较早的记载有二：一是《淮南子》，云：“羿请不死之药于西王母，姮娥窃以奔月。怅然有丧，无以续之。”一是收于《全上古三代秦汉三国六朝文》中东汉张衡的《灵宪》，云：“嫦娥，羿妻也，窃西王母不死药服之，奔月。……是为蟾蜍。”

考察这些记述，有下面几点值得注意：

1. 嫦娥之所以要离开她的丈夫，应该缘于女性王国的消失和不满于男性王国的统治而又无可奈何，故才有“怅然有丧，无以续之”之语。

2. 她得以离开的工具是“不死之药”，她所去的月亮又是“死则又育”（缺而又圆）的“不死月”，而她所在的月宫中又有一棵“随创随合”的“不死桂”。这里的“不死”正是出于对生命的重视与追求，而对生命的重视与追求又正是这位生命创造者——这位人类伟大母亲的神圣职责。

3. 她所去的地方月亮是一块尚存的女性王国的净土。在那里，女性无疑是主宰，而男性则被罚以永无完结的劳役，是罪人和奴仆，其名又叫“吴（无）刚（阳，男）”，意为“没有（或消灭）男性”。

显然，这是对人间世界男性统治的想象性的报复。这一则神话无疑是人类进入父系社会后的产物，反映了女性王国失落后的悲怨与挣扎。

不过，女性王国的沦丧并未带来女性文化的消逝。由于父系

社会的建立导致了连连不断的战争、掠夺、杀戮、冲突，所以人们虽然在现实中不得不在父系文化的漩涡中挣扎、拼搏，不得不遵循着父系文化的“游戏规则”，但在心底深处仍然深深地向往着和谐宁静的女性文化。以柔克刚，以退为进，以静待动，以不变应万变等人生的哲理便很快成为中国人普遍的行为准则。所以，几千年来，中国人总是努力在现实的倾轧之外再寻找、构建一个心灵的避难所。这个避难所可能有各种形态，但它们必然有一基本的特点：具有女性的纤柔、妩媚、和谐、娴静，能给人的心灵以温馨的抚慰，给生命带来愉悦和安适。中国的艺术之所以不像西方艺术那样直接地介入生活，积极地干预现实，而是努力为人们提供一个超脱现实的场所，营造一个休息、娱乐的空间，原因正在这里。正因为此，在中国艺术中，“月”作为女性的象征与和谐的化身，便自然地格外受到中国人，特别是艺术家的青睐了，由“月”的象征意蕴长期积淀而成的审美原型和审美理想在中国人的心灵深处也就牢牢地铭刻了下来，支配着中国人的几乎全部的艺术创造和审美生活。

不过，中国艺术这一精神的形成有一个渐进的过程。这个过程仍可从嫦娥奔月后的遭遇中看出。

在先秦两汉时期，嫦娥在神话传说中被化为蟾蜍。根据神话学家袁珂考证，在今日所见汉代石刻画像中，伏羲、女娲手中的日月，日中常为金乌，月中则常为蟾蜍。屈原《天问》中的“夜光何德，死则又育？厥利维何，而顾菟在腹？”“顾菟”，闻一多释为蟾蜍，这与我们现在能够看到的图像资料完全吻合。我们从汉代石刻画像中所见的多是蟾蜍捣药，而从后来许多诗中得知，嫦娥确实是被罚在月宫捣药的。这说明，月宫中的蟾蜍就是嫦娥的化身。蟾蜍是一种其丑无比的动物，用它比喻嫦娥，则表示此时人们对她的所为谴责较多。

到魏晋时期，情况开始变化。这个变化大致又经历三个阶

段。

(1) 蟾蜍转换为玉兔。如傅玄的诗中即有“月中何有？白兔捣药”之句。这大概是因《天问》中的“顾菟”一词，大家误解为玉兔而致。但是，从蟾蜍改为玉兔，也正说明此时人们对嫦娥的看法有了较大转变。

(2) 嫦娥进入天界，地位提高。这在许多文学作品中得到反映，如六朝宋谢庄《月赋》云：“引玄兔于帝台，集素娥于后庭”；颜延之《为织女赠牵牛》诗：“婺女俪经星，姮娥栖飞月，惭无二媛灵，托身侍天阙”。在这里，她已经与众天仙比肩而坐。

(3) 成为受人同情的月仙。如李白《把酒问月》：“白兔捣药秋复春，姮娥孤栖谁与邻”；杜甫《月》：“斟酌姮娥寡，天寒耐九秋”；李商隐《无题》：“嫦娥应悔偷灵药，碧海青天夜夜心”等。至此（唐），对嫦娥窃药奔月的谴责已基本消除，代替它的是对其孤寂凄凉处境的同情。

嫦娥真正成为美丽的化身，并在民间广泛流传，那是在宋以后了，这主要反映在丰富多彩的民间故事、说唱文学、戏曲、绘画、雕塑等各种艺术之中，并一直延续至今。

应该注意的是，嫦娥形象的这种演变，正好与中国艺术精神的成熟同步。中国艺术，包括文学、音乐、绘画、书法等，它们当然并不始于魏晋，但真正将自己看成独立的艺术，则全自魏晋始。而作为中国艺术精神的真正成熟，又无不是在宋元时期，其最重要的标志，便是“韵味”与“意境”的成熟。中国艺术的这种特殊“美”的形态，正与月神的精神相一致。嫦娥形象的演变，也正好反映了中国人在其艺术精神的探求过程中的日渐成熟。

实际上，神话中的这种“月”的精神，在我们的日常生活中也同样能够看出。在现实中，日的世界与月的世界也是截然不同

的。日中的世界是纷杂、清晰，充满动感，月下的世界则洁净、静定、朦胧而使人迷醉。如果说，以日为代表的白天是使用理智和力量去征服世界、改造世界，代表着劳作与务实，那么，以月为核心的夜晚就意味着轻松、休息、寂静与超脱。在日光下，一切都显得明朗而清晰，美丑善恶一览无遗，使你难以超功利的态度去营造你的审美心境；这是理性的、科学的世界。而月下的朦胧光影则使万物披上一层薄纱，将你和它们拉开距离，进入那种“隔帘花叶有辉光”（陈简斋诗句）的情境。月亮能够使你与周围事物拉开距离，使你从日常功利活动和理性活动中超脱出来，使万事万物披上一层美的彩衣，起到化腐朽为神奇、化粗陋为精美的效果。在月光下面，人们感受到的正是女性的温柔、娴静和妩媚，正是中国式的“美”的境界。明代文人张大复在其《梅花草堂笔谈》里有一段记述，很能说明这一点：

邵茂齐有言，天上月色能移世界，果然！故夫山石泉涧，梵刹园亭，屋庐竹树，种种常见之物，月照之则深，蒙之则净，金碧之彩，披之则醇，惨悴之容，承之则奇，浅深浓淡之色，按之望之，则屡易而不可了。以至河山大地，邈若皇古，犬吠松涛，远于岩谷，草生木长，闲如坐卧，人在月下，亦尝忘我之为我也。今夜严叔向，置酒破山僧舍，起步庭中，幽华可爱，旦视之，蕃盎纷然，瓦石布地而已。戏书此以信茂齐之语，时十月十六日，万历丙午三十四年也。^①

月亮就是这样地能够点石成金，化腐朽为神奇，从平凡中创造出美来。这样的美正是月神的、女性的，也就是中国式的。这

^① 引自宗白华《美从何处寻》，《美学散步》，上海人民出版社1981年。

种美是和谐，是宁静，是温馨，是超逸，所以它能为人们提供一个“藏休息游之所”（唐君毅语），为人们医治在白天的搏斗中留下的创伤，抚慰那些在搏斗中疲乏了的灵魂和孤独、寂寞的心境。正因为此，中国艺术才不同于西方艺术的面向社会，干预社会，而是面向个人娱乐，强调遣兴、抒怀、超脱、休息，是着意经营出来的为使自己内心获得平衡的精神避难所。从功能上讲，它是对男性文化与日神精神的补充和调剂。明白了这一点，我们也就不会再会奇怪于中国艺术以月为题材的作品为何如此之多，而以日为题材的则少之又少，也不再会奇怪于中国艺术为何总是表现出篇幅上以小品为主、技法上以写意为主、色彩上以恬淡为主等与西方艺术迥然不同的特点了。

三、玩味思维

正因为中国艺术的这种月神精神，使得中国艺术的审美思维不会倾向于过于理性的日神式的单纯静观，也不会倾向于非理性的狂热的酒神式的单纯体验，而是将两者加以统一平衡后的新的形态——月神式的悟性玩味。如果说，西方艺术在思维上体现了空间化倾向，其作品是静止的，可分析的，那么，中国艺术则体现了时间化倾向，其作品是动态的，线状的；如果说，西方艺术在创作中突出地趋向于意义状态，以理性化的“主题”为旨归，那么，中国艺术则突出地趋向于生命状态，以感官化的“韵律”为旨归。注重空间，注重意义，则自然诉诸理性，诉诸分析，追求真实；而注重时间和生命，则自然是整体直觉的，是全身心的协调合作，自然着眼生命的气势、活力、节奏和脉动。中国的诗主要的不是叙事性的史诗，而是写景、抒情、议论交揉一体的山水诗、咏物诗。在这些诗中，不仅它的写景、描物不是着眼于对事物形象、过程的真实描绘，而是致力于表现自己对客观事物和