

王文生著

中国美学史



情味论的历史发展

(上卷)

上海文艺出版社



王文生著

中国美学史



情味论的历史发展

(上卷)

上海文艺出版社



前 言

人是按照美的原则来生活的。衣着的款式服饰；食用的锅盆碗盏；住所的檐柱门窗；舟车的造型设计；大至巨无霸的机械，小至细而微的纽扣；无不是按照美与实用相结合的原则来创造的。西方思想家面对大千世界，对什么是美，以及美在人类生活中的地位和价值，作哲学思辨，开创了美学的学科。美学史家则把各个时期美学家对这个问题的构想汇集成美学史。《西方美学史》的特点，有如鲍申葵（Bernard Bosanquet）在他的《美学史序言》中说的：

美学理论是哲学的一个部门。它的存在是为了知识而不是给实践以指导。因此，这本书主要是给那些对哲学感兴趣，希望了解世界历史上各个时期的主要思想家，关于美在人类生活体系中的地位和价值有哪些构想的读者而写的。十分重要的是，美学哲学家必须坚持不用一套批评原则和观点去不恰当地侵犯艺术领域。这种看法可能招致人们对美学的非议。但只要它具有真理性，招致非议也是值得的。我们常说，艺术是无用的。与它有血缘关系的美学也应该是无用的。总之，美学理论家希望了解艺术家。其目的不是给艺术家带来干扰，而只是为了满足自己对知识的兴趣。^①

鲍申葵这番话是有代表性的。它概括了几乎是所有西方美学史

① Bernard Bosanquet, *A History of Aesthetic*, (George Allen & Unwin Ltd. London, 1904), p. 1.

的主要特点。这类作为哲学一个部门的美学确实实地遭致了极大的非议。现代哲学家、诗人山泰雅纳(Santayana)把它们称作“纯粹的废话”(Sheer Verbiage)。勃勒尔(D. W. Prall)把这种传统美学直接称之为“实际上的伪科学(pseudo—science)或伪哲学(pseudo—philosophy)”。他说:

它的主题像梦一样充满假象和摇摆不定。它的方法既不是逻辑的,也不是科学的,也没有获得实验的充分证明……它没有经过实践的检验,也没有用规范的术语使之成为真实的信条,或彻底满足人们的心灵崇拜。它无益于艺术家的创造,也无助于初学者的欣赏。^①

传统的西方美学的最大问题,就是切断与它有血缘关系的文学艺术的联系,而致力于对什么是美和美感这类问题,作形而上学的思辨,以致丧失了理论根据和活力。然而,就是这种充满空谈,而没有丝毫涉及中国美学思想的西方美学,在二十世纪传入中国后,却成了中国学者心目中惟一的美学模式,极大地影响到中国美学研究达百余年。

这里呈现给读者的《中国美学史》是一个异类。它以无关实用而集中表现美、创造美感的文学艺术为研究对象;以总结文艺创作经验的美学思想为其内容;以介绍美的知识而又给予文艺以指导为它的目的。由于中国美学史与中国文艺发展史紧密相连,我们首先必须对中国文艺史的一个最基本的特点给予足够的重视。三千年的中国文艺传统是现存于世持续时间最长,内容最为丰富,且具有突出民族特点的文艺传统。它像一条滔滔长河,由抒情文学开其源,主其流,引导着它的发展方向。是什么原因使得中国抒情文学对整个中国文艺发生如此巨大的影响?应该是它的核心价值。抒情文学的核心价值是什么?我们不妨先来读读下列一些有代表性的作品,再来寻找答案。

南有乔木,不可休息。汉有游女,不可求思。汉之广矣,不

^① See M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, (Oxford University Press Inc., 1971), p. 3—4.

可咏思。江之永矣，不可方思。

翘翘错薪，言刈其楚。之子于归，言秣其马。汉之广矣，不可泳思。江之永矣，不可方思。

翘翘错薪，言刈其蒹。之子于归，言秣其驹。汉之广矣，不可泳思。江之永矣，不可方思。（《诗经·国风·汉广》）

更深月色半人家，北斗阑干南斗斜。今夜偏知春气暖，虫声新透绿窗纱。（刘方平：《月夜》）

茅檐长扫静无苔，花木成畦手自栽。一水护田将绿绕，两山排闥送青来。（王安石：《书湖阴先生壁》）

一曲新词酒一杯。去年天气旧亭台。夕阳西下几时回？

无可奈何花落去，似曾相识燕归来。小园香径独徘徊。

（晏殊：《浣溪纱》）

孤村落日残霞，轻烟老树寒鸦，一点飞鸿影下。青山绿水，白草红叶黄花。（白朴：《天净纱·秋》）

千家笑语漏迟迟，忧患潜从物外知。悄立市桥人不识，一星如月看多时。（黄景仁：《癸巳除夕偶成》）

以上脍炙人口的名篇，无关叙事；不涉深思；也没有表现什么超越的“理式”；如果以反映生活的深度和广度来衡量，实在够不上有什么突出的成就。它们为什么历久弥新，令人吟咏不辍呢？我想起了江淹《杂体诗序》中的一段话：

夫楚谣汉风，既非一骨，魏制晋造，固亦二体。譬犹蓝朱成彩，杂错之变无穷；宫商为音，靡曼之态不极。故蛾眉诘同貌而俱动于魄，芳草宁共气而皆悦于魂，不其然欤！^①

江淹认为，不同的抒情作品，有一致的“动魄”“悦魂”的作用。这个作用，就是我们今天所说的美感作用。古人曾经用“味”、“兴趣”、“趣味”、“情味”等等来说明它。这些不同的术语，包括大体一致的内涵。但经过对抒情文学经验和作品的仔细研究思考，我认为

① 江淹：《杂体诗序》，《四部丛刊》影宋本六臣注《文选》卷三十一。

只有“情味”，既鲜明地标示抒情文学的本质，又包含其影响，是全面而准确地概括抒情文学美感作用的义界。情味是中国抒情文学的美感和价值。它培养了中国人的审美习惯。这种习惯转过来要求叙事文学、音乐绘画等各个领域的作者在他们的创作中以具有情味为高格。情味也就成了引导中国文艺发展的方向和中国美学研究的核心。这部《中国美学史》实际上是抒情文学的情味在理论上和实践中形成、发展以及全面扩张到其他文艺领域的历史。

把美感与味觉联系起来，是中国美学的传统，却是西方美学的大忌。在西方美学中，提倡视觉、听觉而反对味觉与美感相联系的言论屡见不鲜。现摘引若干如下：

苏格拉底(Socrates 470? —399B. C.)认为，美应该是通过视觉、听觉而得到的领悟。它的作用是为灵魂服务。^①

普洛丁(Plotinus 205—270)说：“美主要是通过视觉来接受的。就文词和各种音乐来说，美也可以通过听觉来接受。因为乐调和节奏也是美的。”^②

① Cf. Katharine Everett and Helmut Kuhn, A History of Esthetics (Greenwood Press, Publishers, Westport, Connecticut, 1972), P. 52.

注①引用的文字，是吉尔布特和库恩通过对《大希庇阿斯》(Greater Hippias)的分析而作出的结论。在《大希庇阿斯》里，苏格拉底通过与希庇阿斯的对话，逐一分析了当时流行的美的定义，如“美是有用的”，“美是恰当的”，“美是视觉听觉产生的快感”，“美是有益的快感”等等。辩论双方发现以上的定义都不圆满，并没有作出一致的结论。苏格拉底最后说：“希庇阿斯，我已在与你的谈话里得到益处。我想我已了解到下面一句成语的意义：‘(认识)事物的美是很难的。’”(参阅 Plato IV, Greater Hippias, trans. by H. N. Fowler, (Harvard University Press, 1926), P. 423.) 吉尔布特、库恩根据对话的内容，认为苏格拉底的思想倾向，是在寻找一种超越经验的美的理式，这种解读，符合西方美学的发展趋向。

《大希庇阿斯》，载于柏拉图的全集里。不少研究者认为它是柏拉图的早期作品。但也有不少学者认为，它不是柏拉图的作品而是苏格拉底的思想记录。吉尔布特和库恩显然采用了后一种说法。不管怎样，作为苏格拉底的学生，柏拉图和他的老师在这个问题上看法一致。他终于从感性事物中找到贯通一切的美的理式(Idea)，作为美的源泉，奠定了西方美学的基础。

② 引自北京大学哲学系美学教研室编：《西方美学家论美和美感》，商务印书馆1980年版，第52页。

圣·托马斯·阿奎那(Saint Thomas Aquinas 1226—1274)说:“与美关系最密切的感官是视觉和听觉,都是与认识关系最密切的,为理智服务的感官。我们只说景象美或声音美,却不把美这个形容词加在其它感官(例如味觉和嗅觉)的对象上去。”^①

韦姆萨特和布鲁克斯在读了阿奎那上面一段话后说:“我们毫不惊讶地读到这段话,正如我们以前读到柏拉图、普洛丁、奥古斯丁的话语一样,认识到视觉、听觉是向美开放的最好的感官。因为它们是最好的理智的感官。”^②

柯勒律己(Samuel Taylor Coleridge 1772—1834)说:“美的艺术,属于外部世界。因为它们都是由视觉、听觉形象以及理智的印象做成的。如果缺乏对这些形象或印象的精致的把握,过去没有人,也不可能有人会成为音乐家或诗人。”^③

韦姆萨特、布鲁克斯在介绍托尔斯太的美学观点时说:“托尔斯太用轻蔑的态度提到低级的感官的新美学——提供味觉、嗅觉、触觉快感的官能美学。这种美学兑现十八世纪感官主义的诺言,并与流行的美学自主论有某些联系。”^④

我不厌其烦地引列上述言论,其目的是为了证明,主张听觉、视觉而反对味觉与“美”的联系,在西方美学史中由来已久而且相当普

① 引自北京大学哲学系美学教研室编:《西方美学家论美和美感》,商务印书馆1980年版,第67页。阿昆那的说法是太绝对化了。克雷夫特(Peter Kreeft)在根据阿昆那的《神学大全》(Summatheologica)而编辑的《神学精义》(A Summa of the Summa)的注释中写道:“我知道,在中国语言里,有美味这个词。而一个法国香水制造者也会说美的气味。”(Cf. A Summa of the Summa, ed. and explained by Peter Kreeft (Ignatius Press, San Francisco 1990, I—II, 27, 2)。

② Willam K. Wimsatt, Jr., and Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History*, (The University of Chicago Press, 1983), P. 128.

③ Coleridge's *Preliminary Treatise on Method*, 1818, III, 21 (ed. Alice D. Snyder, London, 1934, PP. 62—3).

④ Willam K. Wimsatt, Jr., and Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History*, (The University of Chicago Press, 1983) P. 464.

遍。上述言论表面上涉及审美感官之争,实质上与西方思想家把世界分为超越的理式世界和感性现实世界这种二分法的世界观有关。在西方美学家眼里,现实世界依存于理式世界。只有理式的美“是永恒的,无始无终,不生不灭,不增不减的”^①。理式是美的根源,个别事物之所以美,并不在物体本身,而“是由于它们分享得一种理式”^②。反映现实生活的文艺之所以美,也在于它或多或少地反映了理式的光辉。理式,据西方哲学家的解释,是无须通过实践证明而是经由对耳闻目见的事物和现象的静观默察而得到的超越的认识。审美也是认识活动。因此,视觉与听觉被他们视为与认识和审美关系最密切的知性感官(Intellectual Senses)。与此相反,味觉被他们认为是与实践相联系的感官,满足欲念的感官,与审美的认识没有关联,所以是较低级的感官(Iuwer sense)。人具五官,各司其职,共同荣卫人的机体,并无高低之分。西方美学家对听觉、视觉与味觉作这样的区隔,只不过是反映了他们崇尚超越世界,贬低现实世界;注重静观人生,轻视实践人生的傲慢和偏见。

与西方美学不同,中国美学的建立与“天人合一”的哲学思想有某种联系。什么是“天人合一”?可以从两个方面来诠释:一、用董仲舒《春秋繁露》的解释,即“天人一也”^③。用现代语言来说明,即世界不可二分为形而下的现实世界与形而上的超越世界。二、用郭象对“天籁”的解释:“故天者,万物之总名也”;“有生之类,会而共成一气”;“岂复别有一物也”^④。“天”,是万物的总称,并不是超越物质世界之上的本体,更不是育长万物的母体。由于这个原因,中国人

① 引自北京大学哲学系美学教研室编:《西方美学家论美和美感》,商务印书馆1980年版,第22页。

② 引自北京大学哲学系美学教研室编:《西方美学家论美和美感》,商务印书馆1980年版,第54页。

③ 引自欧阳询撰:《艺文类聚》卷一,上海古籍出版社1999年版。

④ 郭象语,见《庄子·齐物论》“敢问天籁”注。引自郭庆藩撰《庄子集释》第一册,第50页,中华书局本。

并不相信文艺的美是对超越的、先验的“理式”或“天”的美的分享，而相信“与天地并生”的“文”（《文心雕龙·原道》）就在心物交感的人心之中。所以刘勰在《原道》中说：人“为五行之秀，实天地之心。心生而言立，言立而文明，自然之道也。”他又说：“人禀七情，应物斯感。感物吟志，莫非自然。”（《文心雕龙·原诗》）文艺是主客观统一的产物。而在这个统一体中，主观发挥着更大的作用。抒情文学的本质是情。它对读者的主要影响不是认识而是情味。认识是通过对所作品的分析而得到的体会；情味是通过对所作品的共鸣而得到的体味。“会”犹领悟也，与认识和理性相联系；“味”，滋味也，与体验和感觉相联系。叙事文学强调反映生活的真实和本质，因而特别强调它的认识作用。抒情文学注重对读者的感动和鼓舞，因而特别重视它的感人的力量。这两种文学各有所长，应在相互交流中互补互足，和而不同；而不应各以所长，相轻所短。至于中国抒情文学把“情”与“味”联在一起，并不是说文学的审美与食物而知味有什么相同的生理反映，而是以味喻诗，说明对文艺作品的体味，需要作者与读者感情体验的相互作用。方薰说：“诗发乎情，故能感人之情。”^①王夫之云：“作者用一致之思，读者各以其情而自得。”^②他们说的是一个道理，作者与读者的感情互相凑泊，激起共鸣而产生情味，便是诗的美感和价值。

以情味为核心的《中国美学史》包括三个方面的主要内容：

一、情味论的形成和发展。从上古开始，中国人已经把“美”和味觉联系在一起了。《说文解字注》云：“美，甘也。……甘者，五味之一，而五味之美皆曰甘。引伸之凡好皆谓之美。从羊大，羊大则肥美。”“羊”与“大”二字结合而成“美”字，即是美感由味觉引伸而来的明证。后来，孔子发现文艺也是有味的。《论语·述而》记载道：

^① 方薰：《山静居诗话》，上海古籍社出版《清诗话》，第961页。

^② 王夫之：《诗绎》，太平洋书店校刊本。

“子在齐闻韶，三月不知肉味。曰：不图为乐之至于斯也。”他第一次把味与文艺的美感联系起来，并认为它超越口舌之感，是精神上的审美活动。晋代陆机在铸成“诗缘情而绮靡”这个短语的同时，提到“阙大羹之遗味，同朱弦之清汜”（《文赋》）。他从崇尚弘丽妍赡的文艺出发，把“情”与“味”联系起来，并认为文艺的情味来自“雅艳相资”的内容与形式的结合。梁代刘勰总结从《诗经》至齐、梁时代的文学经验，提出“味飘飘而轻举，情晔晔而更新”（《文心雕龙·物色》）的明确要求。与刘勰同时代的钟嵘总结五言诗的经验，作出“五言居文词之要，是众作之有滋味者也”（《诗品序》）的判断。在以“文艺自觉”为特点的南北朝时期，随着对文艺规律的总结，以情味为美感的思想已渐具雏型。唐末司空图在唐诗繁荣的基础上提出辨味论诗的宗旨。并说出了味在咸酸之外的名言。苏轼对他的思想击节赞赏地说：“信乎表圣之言，美在咸酸之外，可以一唱而三叹也。”（《书黄子思诗集后》）苏轼的赞美表明，司空图把文艺美的特点，比之为“五味异和”的多样统一，是深中肯綮的。司空图辨味论诗的美学思想奠定了中国美学的基础。在宋代，像苏轼那样服膺司空图诗论的作家可谓代不乏人。张戒说：“诗人之工，特在一时情味，固不可预设法式也。”（《岁寒堂诗话》）杨万里评诗“以味不以形”（《江西宗派诗序》），拈出“知味”二字作为标准。宋末严羽针对宋诗存在的问题，提出“以盛唐为法”。同时又说：“盛唐诗人，惟在兴趣。”（《沧浪诗话·诗辨》）诗中的“兴趣”即是“情味”；“以盛唐为法”，也就是要求以创造“情味”，来对“以文字为诗，以议论为诗，以才学为诗”补偏救弊。他还进一步阐述了“情”与“学”、“理”的区别和联系；并对情味的特点作了具体的描述。《沧浪诗话》在司空图辨味论诗的基础上，全面论述了有关情味的理论问题。严羽对自己的诗话评价甚高，他说：“仆之《诗辨》，乃断千百年公案，诚惊世绝俗之谈，至当归一之论。”（《答出继叔临安吴景仙书》）从情味论发展的历史来看，他这样说实不为过。《沧浪诗话》是中国美学史上另一个纪念碑式的作品。继严羽之后，明代李梦阳提倡“真诗论”，要求作

者以真情为诗,还需要“永之以味”(《驳何氏论文书》);谢榛则指出情味的特点,“妙在含糊”(《四溟诗话》)。清代王士禛公开宣称,他是在司空图《诗品》、严羽《沧浪诗话》的基础上倡导“神韵”论,以宏扬情味之旨。情味论,虽是伴随着中国抒情文学的萌芽和精进而发展的,它却集中反映了中国人对美的认识的深入,以及审美特点的形成。因此,叙述情味论的历史发展,也就成了这部《中国美学史》的一个主要内容。

二、中国文艺创造情味的经验。由于抒情文学是中国文学长期发展的主流,它使得各类文学艺术无不受其影响,而在自己的创作中或多或少地表现出情味来。情味,也就成了中国文学艺术共具的民族特点。各类文艺能否创造出具有情味的作品,固然与借鉴抒情文学的经验有关,更重要的是把抒情文学经验与本身特有的结构、媒介、表现形式相结合。群星灿烂的诗人、作家、艺术家各怀灵蛇之珠,各逞造作之能,创造了光彩夺目、情味洋溢的中国文艺,也为世界文艺宝库增添了创造情味的技巧、法式和经验,如赋、比、兴、融、神韵、性灵、声律、寄托、肌理、格调、笔墨、趣味、以形写神、诗情乐心、诗情画意等等。这些为西方美学家公开宣称不予论述的文艺经验,被偏重文艺思想性、政治性的人看作壮夫不为的雕虫小技,却是凝聚着中国文艺家劳动,智慧的结晶,是中国美学的精华,是真正的国粹和骊珠。因此,我不惜殚精竭虑,怀着敬慎的心情,从一些出类拔萃或灵光偶现的文艺作品中,总结这方面的经验,使之成为这部《中国美学史》的重要内容。

三、情味主导中国文艺发展的方向。情味,是抒情文学的美感和价值。它的主要作用,不在于对外部世界的认识,而在于对人的精神世界的影响。它以润物无声、潜移默化的方式,培养了中国人重内美胜于外美的审美习惯,使得作者、读者以具有情味的文艺作品为高格,推动着各类文艺沿着与抒情相结合的方向发展。中国散文,由最早的叙事散文、说理散文,因增添诗情,发展出半是散文半是诗、兼咏物与抒情而有之的“赋”,然后随着抒情因素的增加而产生出抒情散文的新品种。中国戏剧,由先秦歌舞、汉魏百戏、隋唐戏弄、宋代院本

等等表演故事的体裁,逐渐增加了多种多样的抒情歌唱,而成为融抒情与叙事为一体的戏剧,甚至出现了唱戏重于演戏,听戏优于看戏的潮流。中国小说由“讲史”、“说佛经故事”进化为历史演义、英雄传奇、神怪小说,终于在抒情文学影响下,产生了叙事与抒情完美结合的《红楼梦》。中国书法,从最早的指事、象形,加入表现个人情趣的要求,发展成寄情味于笔墨形迹之外的书法艺术。中国的诗,本是“乐章”。诗与乐同时产生又互补互足共同发展。音韵研究促使唐代的律诗、宋代的词、元代的曲的形成。文学的情味也使得俗乐变成雅乐,产生了以诗情为乐心的音乐。中国的画,本以写形为主,《尔雅·释言》注云:“画者为形象。”在文学影响下,逐渐形成“以形写神”以诗情为画意的写意画占据主流。^①中国各种形式的文艺,有彼此相通的灵犀一点,那就是情味。它们的发展有共同的轨迹可寻,那就是朝着与抒情相结合的方向。中国文学艺术发展的历史实质上是情味发展扩展的历史,叙述这一历史发展,揭示其发展规律,是这部《中国美学史》的另一个重要内容。

美学(Aesthetics)这个名词,来自希腊文 *aisthētikos*,其含义为感觉和感性认识。顾名思义,美学研究的对象不是事物本身的美、丑属性,而是人对事物的感觉。这就是说,它的研究对象应该涵盖一切感觉甚至与真、善、美相对立的假、丑、恶的感觉在内,也包括如何把这些感觉表现于文艺之中。但是,西方美学家从古希腊时期开始,长期偏离对感觉和表现感觉的文艺的研究,而集中于对美的本质作哲学思考。产生出美在理式,美即完善,美即愉快,美是理性的感性显现等等定义。1750年,德国哲学家鲍姆嘉通(Alexander Gottlieb Baumgarten 1714—1762)把美学这个名词来命名他的研究感性认识的专著,使得“美学”作为独立的学科建立起来。鲍姆嘉通《美学》的主要内容是把美学定位为对感性认识的研究。他在理性之外,把想象和

① 情味对艺术创作的影响,我将在《诗情乐心与诗情画意》一书中作详细的论述。

感情提到第一位;在普遍和一般之外,把个别事物和具体形象提到第一位。由此他改变了以前西方美学家对美的本质问题的思考而转向对表现感性、感情的文艺的思考。这部著作的发表标志着西方美学研究的方向性的改变,但在当时和后来都没有引起强烈的回响。西方思想家认为,问题的症结在于他的美学思想杂有传统的思想和新的思维,理性主义者不满意他把感性和理性分割开来,感性主义者又认为这种分割很不彻底。我以为问题的关键不在这里,而在于他对文艺研究的观点、方法和结论都没有脱离西方传统美学的窠臼。他的美学思想的形成与他对诗的研究有关。他在出版《美学》的15年前,曾于1735年发表了《关于诗的哲学默想录》。并在书中提出了建立美学的构想。这部书的题名表明了他既要把“诗”作为美学研究的主要对象,又要用“哲学默想”的方法来研究它。他之所以要把“诗”作为主要研究对象,是因为他认为“一篇完善的感性作品就是一首诗”^①。“诗”,是感性美学的理想标本。他之所以要沿用传统的“哲学默想”的方法,是因为他认为,无论对理性或感性的研究,都只是一种“知识探求”。他说:“美学(美的艺术的理论,低级知识的理论,用美的方式去思维的艺术,类比推理的艺术)是研究感性知识的科学。”^②按照西方传统观点,知识只需通过“哲学默想”而获得,无须结合实践或经过实践的证明。鲍姆嘉通选择“诗”作为美学研究的对象是正确的,它符合美学是研究感觉的学科的宗旨。他采用“哲学默想”的方法,则与他的研究对象不相适应。这就决定了他的美学研究的结果,只是给西方传统美学关于美的本质的定义增加了一个“美就是感性知识的完善”的新定义,并没有别的内容。因此克罗奇(Benedetto Croce 1866—1952)对他创立的美学作了很低的评估。

① 引自北京大学哲学系美学教研室编:《西方美学家论美和美感》,商务印书馆1980年版,第143页。

② 引自北京大学哲学系美学教研室编:《西方美学家论美和美感》,商务印书馆1980年版,第142页。

他说：“这个将要出世的婴儿从他手里受到时机还未成熟的洗礼，得到了一个名称，而这名称就流传下来了。但是这个新名称却没有新内容。”^①克罗奇对鲍姆嘉通的肯定仅限于创立了“美学”这个名词。他的观点曾得到许多西方学者的赞同。我以为这样的评价是太低了。鲍姆嘉通美学研究的成功和失败在三个方面给予我们很大的启示：一、美学研究的对象应该是集中于表现人的感性、感情的文学艺术。二、美学研究的方法应是对文艺实践经验进行规律性的总结，而不是哲学的沉思默想。三、美学研究的目的在于寻找一个关于美的本质的定义，更重要的应是对文艺实践进行指导。

中国美学思想从它以羊大为美的字根来看，一开始就是把美与感觉联系在一起。中国文学艺术发轫于抒情的诗。在后来的发展中，始终以抒情文学为主导，以抒情扩大到其他文艺领域为特点。三千年的中国文艺实践积累了丰富的美学思想、经验和理论，但多以诗人玉屑、琼林隽语的形式包括在诗话、词话、书札、序跋、乐论、画论之中，而没有得到系统的整理。中国古籍中也出现了《乐记》、顾恺之《论画》、谢赫《古画品录》、刘勰《文心雕龙》、钟嵘《诗品》、张彦远《历代名画记》、司空图《诗品》、严羽《沧浪诗话》等等含有美学思想的巨著，但没有冠以美学的名目。中国拥有比任何别的国家更多的美学资料，更精深的美学理论，却像含量极高的富矿，很少有人对它进行发掘、开采和提炼。探骊珠于九渊之下，取瑰璧于崇山之巅，这正是当代美学研究者的重任。

以理式为泉源，以思辨为特点，以认识为价值的西方美学，是哲学的一个部门。以情感为本质，以实践为特点，以情味为价值的中国美学，是文艺经验的总结。它们在各自疆域里独立发展，分别影响到以叙事、写实为主的西方文艺，和以抒情、写神为主的中国文艺。这两种美学思想，在长时期里没有发生交流和汇通。

西方美学在二十世纪初传入中国，引发了中国学者对美学研究

^① 转引自朱光潜著：《西方美学史》上卷，第301页，人民出版社1982年版。

的兴趣。在这方面,朱光潜的贡献是首屈一指的。他对西方美学的深刻而系统的了解,对中国哲学、文学的深厚根底,以及驾驭中文和多种西文的卓越才能和朴实、严谨的治学态度,使他能够把大量真正在历史上有重大影响的西方美学著作加以翻译介绍到中国来。他也同时写出了深入浅出、条贯统序、内容精深而又人人能懂的《文艺心理学》、《西方美学史》等皇皇大著,增进了中国学者对西方美学的认识。朱光潜的努力集中在对西方美学的翻译、介绍和研究。另外有一些中国学者则致力于用西方美学概念、思想来诠释中国艺术作品,来规范中国美学思想;或用中国艺术作品来点缀宏扬西方美学思想;或故弄玄虚,拼凑中、西哲学家的言论,制造出所谓《中国诗学》、《比较美学》等等。有的学者甚至把孔子、老子、孟子、庄子、荀子、王弼、郭象等人关于哲学、伦理学的言论,以及儒家的仁学、道家的玄言、佛家的参禅,附会牵合成美学思想,包裹成《中国美学史》。这类作品,虽然标上中国的名字,也加入了一些中国的资料,但却是按照西方美学的范畴、命题、方法而写成的。它们在实质上不是中国美学,而是作为哲学一个部门的西方美学。

二十世纪七十年代“文革”后,中国在经历了美的浩劫的废墟上,掀起了一股美学热。部分学者面对中、西传统美学都受到摧残,又没有找到发扬中国传统的正确方向,却把眼光转向现代西方美学。他们把那些既丧失传统西方美学思辨能力,又完全脱离文艺实际,只凭着一点现象,任意突出一个角度制造出来的肤浅而短命的美学,介绍到中国来。朱光潜在他的《西方美学史》里;有意地把这些西方现代美学排除在外,并指出它们的特点道:“‘主义’五花八门,故作玄虚,支离破碎。……我们在这种教材里无须为它们浪费笔墨。”^①可是,部分中国美学研究者在完全不懂这些既像万花筒、又像走马灯的末流美学的内涵,也弄不清它们在美学思想发展过程中起过什么作用,甚至读不懂它们那稀奇古怪的话语的实质内容的情况下,一个劲

^① 朱光潜著:《西方美学史》上卷,第7页,人民出版社1982年版。

儿地把这些美学垃圾视同拱璧,写出一篇又一篇自己不懂,也不让别人懂的介绍文章和讲稿,让它们充斥于报刊杂志之中,把它们宣讲于大学课堂之上。总之,过去一百余年的中西美学交流,实质上是西方美学向中国的单向传播。其直接而严重的影响,是中国美学思想没有得到认真的发掘、整理和研究;表现在文艺实践中,则是由于脱离中国传统,导致情味在现代文艺创造中的消减和衰亡,丧失了自己的民族特点。中国现代文学已被人嘲称为西方文学了。

在西风烈、情味竭的危急存亡之秋,我用八年的时间,写了这部以情味为核心的《中国美学史》,意在通过对中国传统美学思想的学习和研究,总结中国三千年文艺发展的规律和经验,阐明中国文艺的美感和价值,展现中国美学话语的精美,美学思想的璀璨,和美学体系的辉煌。也藉此向西方美学家展示,从文艺实践经验总结出来的中国美学是何等地根柢槃深,枝叶峻茂。不了解这一人类文化的伟大创造,而故步自封地把西方美学看成世界美学的顶峰或全部,那只不过是闭目塞听,画地自雄。我并不反对学习研究传统的西方美学,从中吸取有用的东西作为中国美学研究的营养,而只是反对中国美学研究的盲目西化,全盘西化。我认为,通过对西方美学的借鉴和比较来发现中国美学的规律和特点,是十分必要的。这部《中国美学史》在某种程度上就是用这种方法写成的。

在本书脱稿之时,我想向我的同行发出由衷的呼吁:无需寻求中国美学思想的现代转换,无需寻求美学话语于别的文化系统。而要集中力量去发现中国美学传统,抢救传统,宏扬传统,在传统基础上建立中国自己的美学体系,并用它去引导中国新文艺朝着具有民族特点的方向发展。

书稿初成,诗以志之。

欲铸诗魂为故国,喜将晚岁付雕虫。
索源今古明纲领,细较西中辨异同。
因识文心情晔晔,方知诗美味浓浓。
荆山楚璞连城璧,不废王郎治玉功。

目 录

前言	1
第一章 孔子首先把“味”与文艺的美感联系起来	1
第二章 情味论在魏晋南北朝时期的萌芽和形成	6
第三章 情味论在唐代的确立	11
第一节 唐代初期中期的情味论	11
第二节 司空图——中国美学的奠基者	13
一、“辨味”论诗	14
二、“澄淡精致”的审美趣味	26
三、审美的诗——《二十四诗品》	34
第四章 情味论在北宋的发展	43
第一节 “以才学为诗”与北宋初期的西昆体	47
第二节 北宋中、后期诗歌的情味	53
一、王安石诗的情味	56
二、苏轼诗的情味	63
三、黄庭坚诗的情味	85
第五章 情味论在南宋时期的进一步发展	111
第一节 陆游诗的情味	112
一、以情为诗	112
二、“诗家三昧”与“工夫在诗外”	119