

美的神游

——从老子到王国维

潘运告 著

湖南美术出版社

B83-092
P260:2

-300

美的神游

——从老子到王国维

潘运告著

湖南省美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

美的神游:从老子到王国维 / 潘运告著. —长沙:湖南美术出版社, 2004

I. 美 ... II. 潘 ... III. 美学思想—中国
IV. B83-092

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 085408 号

美的神游

湖南美术出版社出版·发行 (长沙市雨花区火焰开发区 4 片)

著 者: 潘运告

责任编辑: 萧沛苍

湖南省新华书店经销

湖南省印刷科技研究所实验工厂印制

开本: 889 × 1194

1/32

印张: 13.25

字数: 27 万

2004 年 8 月第 1 版

2004 年 8 月第 1 次印刷

印数: 1 - 3000 册

ISBN7 - 5356 - 2123 - 6/J · 1983

定价: 36.50 元

【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731 - 4787105 邮编: 410016

网址: <http://www.arts-press.com/>

电子邮箱: market@arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题, 请与印刷厂联系调换。

学习中国美学史 ——代序

中国美学史源远流长，史料浩博，内容极为丰富。我写这本《美的神游——从老子到王国维》的小书，只不过是在满天璀璨的繁星中掇取了一星半点光彩而已。现在将它奉献给读者，在书前不免要讲点自己学习中国美学史的体会，这使我想起《列子·杨朱》所载“野人献曝”的故事来。那意思是讲宋国有个农夫，冬天来了，“自曝于日，不知天下之有广厦温室，绵纩狐裘，顾谓其妻曰：负日之暄，人莫知者，以献吾君，将有重赏。”我向广大读者讲我学习中国美学史的体会，就难免不有“野人献曝”之讥。好在可以自慰的，笔者并无有心邀“重赏”的动机，因而也就不顾讥诮了。

学习中国美学史，我的体会：

一要懂点中国哲学。

有人说，中国哲学同美学是同一的。这一论断不管准确到何种程度，但有一点是可以肯定的，就是它揭示了中国哲学同美学的密切联系。如孔子思想的核心是“仁”，《论语·里仁》提出：“里仁为美。”以里居仁者、弘扬仁德的风尚为美。老子思想的核心是“道”，可老子对于道，不是用理论思维的方式来表述，而是用形象思维的方式来描绘。他说：

道之为物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物；窈兮冥兮，其中有精；其精甚真，其中有信。（《老子》二十章）

这是描绘道，更是在描绘美。因为这种道的存在及其为物，“惟恍惟惚”，有着艺术形象似有若无的美学特征。到庄子，其哲学与美学更是完全一致的。《庄子·知北游》说：“天地有大美而不言。”“大美”即指道。“大美”就是壮美、最高的美。《庄子·田子方》说：“吾游心于物之初。”又说：“夫得是，至美至乐也。”意思是讲，他的心随着道优游于开始成物的时候，那才是“至美至乐”的事。他把对道的认识，当作对美的感受，从而才有那种审美的乐趣。

魏晋玄学与魏晋美学也是完全一致的。魏晋名士都追求一种无限自由的境界，而这正是道的表现。所以王弼《老子注》说：“守母以存其子，崇本以举其末，则形名俱有而邪不生，大美配天而华不作。”这里的“母”与“本”，即是“无”，也就是道。守住了无，与道同体，才会达到“形名俱有而邪不生，大美配天而华不作”的境界。阮籍《大人先生传》也说：“夫大人者，乃与造物同体，天地并生，逍遥浮世，与道俱成，变化聚散，不常其形。”这里的大人先生之所以与“天地并生”，达到“逍遥浮世”的自由境界，就在于“与造物同体”，“与道俱成”。魏晋名士在精神上追求这种绝对自由的境界，也就是美的境界，这种境界，就由他们的玄学思想而来。

晚明出现了一种新的哲学思想即自然人性论，这也是当时的新的美学思想，以自然人性为美。李贽《童心说》说：“天下之至文，未有不出于童心焉者也。”，“童心”，即与生俱来的自然人性，只有出于这种自然人性，才会写出“天下之至文”。袁宏道

《序小修诗》赞赏小修诗说：“大都独抒性灵，不拘格套。非从自己胸臆流出，不肯下笔。有时情与境会，顷刻千言，如水东注，令人夺魄。”这种“令人夺魄”的诗，就是由“独抒性灵，不拘格套”而来的。这种“性灵”，与李贽所说的“童心”一样，都是指与生俱来的自然人性。

中国哲学同美学的密切联系，还表现许多美学概念往往就由哲学概念演变而来。如清代广为运用评析诗词、戏曲、小说的“境界”这一美学概念，就来自佛学“境界”概念。佛学讲境界，意指知觉、思维攀缘、游履所到的色相处所。如《俱舍颂疏》说的：“实相之理，为妙智游履之所，故称为境。”又说：“功能所托，名为境界，如眼能见色，识能了色，唤色为境界。”“境界”一词，始见于南北朝。如萧统《令旨解二谛义》：“能知是智，所知是境，智来冥境，得玄即真。”《洛阳伽蓝记》卷一记禅宗初祖菩提达摩赞美洛阳永宁寺：“极佛境界，亦未有此。”佛教认为现实的色相实界都是虚假的，只有进入色相俱灭的境界才是真实的，所谓“智来冥境，得玄即真”，即言此意。这种“境界”概念，经过演化，到唐王昌龄《诗格》提出“诗有三境”，皎然《诗议》提出“境象非一”，开始用到美学上来。当然，美学上的境界，有着活泼泼的艺术真实的内涵，与佛教的色相俱灭的空寂境界是完全不同的。但二者也有着某些近乎相似之处：佛教以心智游履所及为境界，艺术以情思所及为境界。艺术境界以情景二因素构成，如《文心雕龙·诠赋》说的“睹物兴情”；或“情以物兴”，或“物以情睹”，二者不可缺一。佛教境界虽完全是唯心的，认为一草一木都无不是“般若”、“真如”，但也还以一草一木为躯壳，也有心物二因素。艺术境界情景交融，景是情中景，已非自然之景；情是含景情，已非原来之情：也就是我们平常说

的似有若无的空灵境界。佛教虽追求色相俱灭的空寂之境，其境又非一片死寂，而是非有非无，正如《成唯识论》说的“非有非空”。这就是两者某些近乎类似之处。正由于这种近乎类似处，揭示了两者的联系，揭示了艺术境界概念之所从由来。

因此，我们懂得点中国哲学，就会从哲学的高度领会美学。

二要有历史感。

美学史既是“史”，我们就要把各种美学思想摆到一定的历史条件下去认识，才会有历史感。哲学是时代的灵魂，美学则是时代的理想之光。一定的哲学和美学都是一定的历史条件的产物，我们要认识它，就得了解产生它的历史条件。如我们学习先秦美学，不联系先秦时期的历史条件就不好理解。先秦从春秋到战国已进入一个什么社会历史阶段，学术界意见尚很不一致。一种观点认为，自春秋中期鲁国推行“初税亩”起，就已确立封建的生产关系；另一种观点认为自西汉起才进入封建社会；还有一种观点认为更晚，从魏晋开始才进入封建社会。但不管春秋战国已进入到什么社会历史阶段，占统治地位的是奴隶主还是封建主，有一点是大家公认的，即那是一个诸侯国你争我夺、纷争不已的时代，争夺的最高形式就是战争。所谓“春秋无义战”，就指这一点。这种纷争不已的战争，给社会造成了严重的不安定，给人民带来了深重的苦难。这就是当时最重要最基本的历史条件。面对这一历史条件，便出现了诸子百家争鸣。为什么要争鸣？无非各家都要拿出整治社会纷乱的方案。在这里可以看出，为什么说哲学是时代的灵魂。随着诸子百家不同哲学思想的出现，也就出现了诸子百家不同的美学思想。以儒家孔子为例，《论语·颜渊》记载其仁学思想说：

颜渊问仁。子曰：“克己复礼为仁。一日克己复礼，天

下归仁焉。”

他希望通过“克己复礼”，使天下归于仁德，这样，社会纷争不已的纷乱局面自然得以消除。他提出“里仁为美”，也表现了这一思想。他要恢复的“礼”，乃是周礼。他是很推崇周朝的典章制度的。《论语·八佾》记载他的话说：“周监于二代，郁郁乎文哉！吾从周。”“郁郁乎文哉”是对周朝典章制度和社会风俗的赞美。有人说这是复辟倒退，我以为不能这样简单下结论。正如对老子提出的“小国寡民”不能看作是复辟倒退一样。伟大杰出的思想家，总是属于未来的。老子的“小国寡民”社会理想，到陶渊明笔下便成了“世外桃源”。他们的价值和意义不在复辟和倒退，而在对现实的不满和批判，通过这种不满和批判，激发人们对不合理现实的思考，从而去开拓合理的美好的未来。在这里也可以看出，为什么说美学是时代的理想之光。

又如我们学习魏晋南北朝时期的美学，也得要联系那一时期的历史条件。那是一种什么历史条件呢？如前所述，有人认为西汉已进入封建社会，有人认为魏晋才开始封建社会，因而对于魏晋开始面对的历史条件，学术界的看法也就不尽一致。但有一点也是人们公认的，即汉帝国在汉末大动乱中的崩溃瓦解，给儒学带来了极大的冲击。汉武帝“罢黜百家，独尊儒术”以来，随着统治阶级的腐朽，儒学也就变得越来越神秘和烦琐。汉末的长期大动乱，不但人民备受苦难，统治阶级也饱尝战乱之苦，从而动摇了对儒学的信仰。魏晋后统治阶级内部继续倾轧争夺，更使人感到身家性命的危难，更加深了儒学的信仰危机。这样，以批判人世黑暗和人生痛苦为特点的老庄哲学，在新的历史条件下也就应运而复兴起来，这就是魏晋玄学。魏晋玄学是以批判汉儒烦琐经学的桎梏和纲常名教的束缚为前提而发展起来的。其实质是魏

晋名士在追求精神上的自由。有两个哲学命题很好地表现了这一点。一个是王弼提出的“名教”出于“自然”。这显然是将儒家的“名教”与道家的“自然”相调和；但他又讲“崇本以举末”和“绝仁弃义”，这就表现了他不拘礼法而任“自然”的倾向。另一个是嵇康提出的“越名教而任自然”。他比王弼更激进，完全撇开“名教”而纯任“自然”。与这种在精神上追求自由的思想相联系，在美学上出现了许多崭新的命题和审美意识。如曹丕的《典论·论文》提出“文以气为主”，强调作家天赋的生命力和创造力对艺术创作的决定性作用。陆机《文赋》提出的“诗缘情而绮靡”，一变儒家“诗言志”的古训，明确要求以情为诗的艺术特征。顾恺之《论画》提出的“以形写神”和谢赫《古画品录》提出的“气韵生动”，要求人物画要表现出人物的精神风貌和审美对象的勃勃生机。王僧虔《笔意赞》提出的“书之妙道，神彩为上，形质次之”，要求书法以表现审美的情感、精神为上。在魏晋南北朝，在文艺的各个门类，几乎都要求表现气质、个性、精神、才情、风度，这些如果不同自魏晋名士开始的追求精神自由相联系，与那个时期的历史条件相联系，就不好理解。

美学史的内容总是历史的，带有鲜明的历史特征。我们只有把一定的美学同一定的历史条件相联系，才会更好地领会其内容，把握其历史特征。

三要看到美学史的发展演变过程。

历史上每一种美学思想，都无不根据一定的历史条件产生出来，扎根于历史的沃土之中；而它一经产生，往往根据一般意识形态所具有的规律向前演变和发展，只不过这种演变和发展随着各个时期的不同历史条件，而带有不同的历史内涵和特点而已。整个美学史如此，美学史上每一范畴、概念也往往如此。我们不

妨举几个美学概念来说明这一点。

比如“气”，运用到美学上来，自曹丕始，此前原是一个哲学概念。自《老子》四十二章提出“万物负阴而抱阳，冲气以为和”，到王充《论衡·自然》提出“天地合气，万物自生，犹夫妻合气，子自生矣”，都讲宇宙万物是阴阳二气合和而生，气成了宇宙万物构成的最基本的元素，成了人的生命力。正由于如此，自曹丕《典论·论文》始提出“文以气为主”，把气作为作家的生命力和创造力，把文之好坏取决于作家秉“气之清浊”和“引气”之齐与不齐。随后谢赫提出“画有六法”，把“气韵生动”摆在“六法”之首，要求不管画人和画物，都要画得有生气，这样才动人。到盛唐讲“气象”，即“盛唐气象”，表现出一种气势壮阔、力量雄伟、一往无前的宏大的美的境界，这可以李白杜甫的诗、张旭颜真卿的字、韩愈柳宗元的文为代表。而这一美学概念首先运用到书法上，因为书法取法于天地万物，意在表现宇宙人生的勃勃生机，而宇宙万物之本体，也就是气和道。晚唐以后封建社会由盛而衰，士大夫知识分子由外追求仕功转向内心，从精神自由中寻求美的满足，气的美学内涵也在变化。五代荆浩《笔法记》提出“画有六要，一曰气”，“气者，心随笔运，取象不惑”是也。构成审美客体生命的气，这里已带有明显的主观色彩，成为画家集中精神运笔的推动力，以达到“取象不惑”的效果。到元代倪云林，主观色彩更浓，其《题自画墨竹》讲“余之竹聊以写胸中逸气耳”。到明清之际，随着民族矛盾的激烈尖锐，气便以民族气节为内涵了。傅山《霜红龛集·历代名臣像赞·韩文公》提出“文章生于气节”的命题。黄宗羲《缩斋文集序》评其弟泽望的诗文说：“其文盖天地之阳气也。阳气在下，重阴锢之，则击为雷。”在严重而残酷的民族压迫之下，民族反抗的正气就

会像雷鸣般地怒吼起来。表现这种民族气节的诗文，“终不可灭之使其不留于天地”。

又如《红楼梦》悲剧结局的“悲”，虽扎根于曹雪芹所处的历史条件的沃土之中，有着鲜明的时代印记；但同时它又不无所由来。它是由明末清初出现的悲剧思想发展而来的。《红楼梦》的悲剧思想的一个显著之点，就是同梦幻、色空的庄禅思想相联系，用这种思想来看现实。曹雪芹写了两个富于象征意味的人物形象，即神秘地出现在故事情节中的跛足道人和癞头和尚，可说就是这种思想的体现。作为悲剧主人公的贾宝玉，也不时读庄参禅，脑子里的庄禅意识就更明显。第十九回写宝玉对袭人说：“等我有一日化成了飞灰，——飞灰还不好，灰还有形有迹，还有知识”，而要“化成一股轻烟”。第三十六回又写他对袭人说：他如“有造化”，等他死了，大观园的女子哭他的眼泪“流成大河”，把他的“尸首漂起来，送到那鸦雀不到的幽僻去处，随风化了，自此再不托生为人”。这种思想，《庄子·至乐》就有表述，佛教也认为人与万物皆因缘和合而成，受生为人，徒增苦难。这种悲剧思想，明末清初已经出现。这集中表现在对《西厢记》结局的审美评判上。如槃趯硕人《玩西厢记评》说：

王实甫著《西厢》至《草桥惊梦》而止，其旨微矣。盖从前迷恋，皆其心未醒处，是梦中也；逮至觉而曰“娇滴滴玉人何处也”，则大梦一夕唤醒；空是色而色是空，天下事皆如此。关汉卿纽于俗套，必欲以昼锦完娶，则王醒而关犹梦。这里肯定王的悲剧结局而批评关的大团圆结尾，悲剧结局似大梦已醒，而关犹在梦中矣。如此把“天下事”看成皆空色色空的悲剧思想，同《红楼梦》所写不是很相似吗？又如金圣叹评《西厢》，也肯定以《惊梦》为结局，说：“如此收束，正使烟波渺然

无尽。”而批评关汉卿的大团圆结尾为“蛇本自无足，卿又为之足哉”！他也从庄禅思想出发，认为“天地，梦境也；众生，梦魂也”，而“至人无梦”。“至人”，就是庄子、佛祖一流人，他们之所以“无梦”，是因为他们已看破天地只不过是一“梦境”。这与曹雪芹在《红楼梦》开头所写“作者自云因曾历过一番梦幻之后”，把他往昔曾经历过的“昌明隆盛之邦，诗礼簪缨之族，花柳繁华地，温柔富贵乡”，均当作“梦幻”来写，不也很相似吗？当然，这种悲剧思想在曹雪芹笔下，是显得远为深刻和丰富，更富哲理，对现实的批判也远为强烈有力。但曹雪芹的悲剧思想系由明清之际出现的悲剧思想演变发展而来，则是很清楚的。

我们学美学史，不仅要观其源，看到一种思想观点是如何扎根于历史的沃土之中的；同时又要察其流，看到一种美学思想一经产生出来，是如何演变发展的。任何一种思想观点，都有一个产生、发展和演变的历史过程。

四要把握住中国美学的特点。

中国古代美学思想与西方美学思想相较，有许多不同处。这种不同处，我以为可从外在的和内在的两个方面去把握。

从外在方面看，其一是西方重再现，中国重表现。中国先秦最发达的艺术不是叙事史诗和悲剧，而是音乐，以及与音乐相配合的抒情短诗。音乐与抒情短诗都是表现艺术。另一种很发达的艺术是书法。先秦的大小篆，汉代的隶书，以及后来出现的行草和楷书，都得到了充分的发展。书法本来取象于大自然，又高度抽象化、意象化了，因而也就成为写意性很强的表现艺术。绘画本属写实、重再现的，但中国“书画同源”，绘画笔法从书法来，因而也讲写意。唐以后这一点更突出。苏轼、倪瓒可谓是这方面的突出代表。其二是西方重典型，中国重意象。中国重表现，讲

言志、缘情，要求思与境偕，意与象通，使意象、意境成为艺术的重要审美范畴。不仅诗词如此，书画如此，戏曲、小说也如此。金圣叹评点《西厢》，王国维评元人杂剧，都讲意境、境界。梁启超《小说与群治之关系》谈小说感化人之作用，也说“小说之境界，遂入其灵台而据之，成为一特别之原质之种子”。明清小说也很重人物性格描写，重典型化；但作者在描写过程中，总表现出浓厚的审美情感，给人一种深厚的审美意象。其三是西方重美真统一，中国重美善结合。中国对艺术强调的不是对生活的摹仿和认识价值，而是善。从先秦至清代虽都有人以“画鬼魅易，画犬马难”来提醒文艺家要下功夫表现审美对象的真，力戒荒唐，但同时更讲艺术的教化功能。孔子《论语·八佾》赞赏《韶》乐“尽善”“尽美”；《乐记》讲“乐通伦理”；《毛诗序》讲诗“经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗”。老庄反对讲“仁义”，但他们反对的是儒家虚假的仁义。《老子》十九章：“绝仁弃义，民复孝慈”。“孝慈”仍是一种善。《庄子·齐物论》：“大仁不仁”。“大仁”更是善。其四是西方人生最高境界为宗教，中国人生最高境界为审美。《论语·里仁》载孔子语：“仁者安仁，知者利仁。”赞扬仁者安乐于仁，人生没有别的企求；批评知者用仁来图利。《庄子·田子方》载庄子语：“吾游心于物之初。”“夫得是，至美至乐也”。把与道相一致，作为人生“至美至乐”的境界。佛教自东汉后逐渐成为中国古代最大的宗教，但多数士大夫知识分子只把佛教作为一种学问来对待，因而唐以后儒释道渐趋合流。信奉佛教的金圣叹，扬言要杀尽天下那些愚昧无知的信奉佛教的“秃驴”。可见中国士大夫知识分子并不把佛教作为宗教来信奉。

从内在方面看，中国美学的特点根植于中国哲学。中国哲学

同西方哲学相比，一个显著特点是重人生论。中国哲学的本体论和宇宙生发论的内容也很丰富，但重心落在人生论。中国哲学探讨宇宙本原及其生发源流，为的是要解决社会人生问题。儒家讲天人合一，把社会的纲常名教说成是符合天、自然的规则的。道家也讲天人合一，认为人同宇宙万物一样，均为阴阳二气和合生成，人率性而行，纯任自然，才符合天道。儒道两家对天人合一的解释虽不相同，都在以天来阐发人生却是一致的。正由于中国哲学重人生论，故中国人生不是由伦理走向宗教，而是由伦理走向审美。中国哲学另一个显著特点是它的概念模糊性。无论是儒家还是道家，一般都只是提出命题，其概念的内涵和外延却不予以阐释。这种概念上的模糊性，对哲学来说是个缺陷，对美学来说却是一大优点。正由于如此，如本文开始所说的有人才说“中国哲学同美学是同一的”。也正由于如此，中国哲学的许多概念，特别是道家学说的许多概念，成为美学的重要概念，指导文艺创作，影响到中国美学特点的形成。很显然，概念的模糊性，就很难像西方那样重再现、重典型、重美与真的统一。

对美的特点的把握，会更准确地认识美。

一九九一年十一月廿日

《美的神游》再版序

此书尝以《从老子到王国维——美的神游》为名于一九九一年为湖南人民出版社出版，序言曾说书中所述在中国美学史上“只不过是满天璀璨的繁星中掇取了一星半点光彩而已”，这是实在之言。那时我工作、编书之余常读点书，外出开会、组稿又多，在那烦闷的火车上和飞机上也常读点书，有所体会，便在书上作点眉批。回到家里，在节假日，便把读书体会写下来，一千多字一篇，两千多字一篇，极少数篇什有过三千字的。这样日积月累久了，便从老子写到了王国维，所写的都是美学史上的一些基本的美学概念和范畴，每一概念和范畴皆独立成篇。篇幅既短，语言形式也还为一般美学爱好者所能理解和接受。书出版后颇受到一些好评，印行六千册销售一空。惜乎未得重印。此书责任编辑曾语余，尝征订拟重印，未获社头同意。我问征订多少册，回答说五千册。五千册为什么还不能重印？一日我直造其社长室，告诉我五千册还亏损。这使我顿时无语，从此再无望印行此书。不意“峰回路转，柳暗花明”，美术社萧君沛苍兄认为此书有可取处，慨然襄助再版。这使我不禁顿生感激之情。

此次此书再版，未作增删，《概念的演变》中六篇文字从书中移至书后，其余一概仍其旧。

作者二〇〇四年二月四日于湘雅斋

目 录

学习中国美学史——代序·····	(1)
再版序·····	(12)
老 子 论美与妙·····	(1)
论求道与审美·····	(5)
孔 子 论诗的兴观群怨·····	(10)
论仁与美·····	(13)
推崇中庸审美观·····	(17)
墨 子 非乐·····	(21)
孟 子 追求人格美·····	(25)
庄 子 以自然为美·····	(30)
论审美感受·····	(34)
荀 子 论美与伪·····	(39)
易 传 论象·····	(44)
乐 记 论乐·····	(48)
吕氏春秋 论乐之适·····	(53)
淮南子 论美和美的创造·····	(58)
毛诗序 论诗的特征和功用·····	(63)
司马迁 论发愤作书·····	(67)
扬 雄 论文质相副·····	(71)
王 充 论真美·····	(76)

蔡邕	论书法	(80)
曹丕	论文	(85)
王弼	论得意忘象	(89)
阮籍	向往大人先生	(93)
嵇康	论声无哀乐	(97)
陆机	论创作	(102)
葛洪	论美和审美	(106)
顾恺之	论传神写照	(110)
宗炳	论澄怀味象	(115)
世说新语	人物品藻	(120)
王僧虔	论书的神形	(124)
谢赫	论气韵生动	(128)
刘勰	论道之文	(132)
	论神思	(136)
	论风骨	(140)
	论知音	(143)
钟嵘	论诗主性情	(147)
李世民	论书法	(151)
孙过庭	论书达情性	(155)
陈子昂	倡导兴寄	(159)
李白	诗风尚清真	(163)
杜甫	转益多师铸伟词	(166)
白居易	论粹灵之气与文	(170)
张怀瓘	断书	(174)
皎然	论诗式	(178)