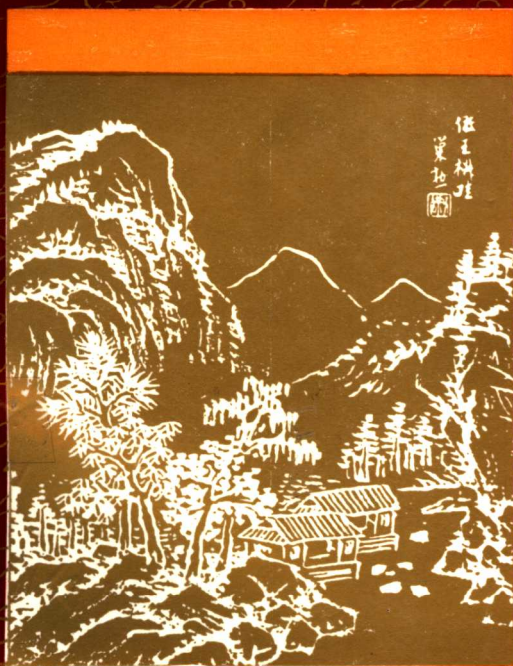


# 中国美学

成复旺 主编

中国人民大学出版社

# 范畴辞典



成复旺 主编

# 中国美学范畴辞典

中国人民大学出版社

## 图书在版编目 (CIP) 数据

中国美学范畴辞典/成复旺主编.

北京: 中国人民大学出版社, 1995. 5

ISBN 7-300-01921-8/B·217

I. 中…

II. 成…

III. 美学范畴-中国-词典

IV. B83-61

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (95) 第 08407 号

## 中国美学范畴辞典

成复旺 主编

---

出版发行: 中国人民大学出版社

(北京海淀路 175 号 邮码 100872)

经 销: 新华书店

印 刷: 中国人民大学出版社印刷厂

---

开本: 850×1168 毫米 1/32 印 张: 23.375 插页 5

1995 年 6 月 第 1 版 1995 年 6 月第 1 次印刷

字数: 647 000 册数: 1—2 000

---

定 价: 26.00 元

## 编 撰 者

|      |     |     |     |     |
|------|-----|-----|-----|-----|
| 主 编: | 成复旺 |     |     |     |
| 编 委: | 蔡钟翔 | 黄保真 | 成复旺 | 袁济喜 |
|      | 朱良志 | 王爱玲 |     |     |
| 撰 者: | 叶长海 | 成复旺 | 朱志荣 | 朱良志 |
|      | 刘文刚 | 刘文忠 | 刘 哲 | 江 岚 |
|      | 李 岚 | 李祥林 | 何 懿 | 汪涌豪 |
|      | 汪鹏生 | 陆玉林 | 陈代湘 | 陈良运 |
|      | 陈俊山 | 郁 沅 | 胡雪冈 | 袁济喜 |
|      | 贾磊磊 | 涂光社 | 黄保真 | 韩德民 |
|      | 蒲震元 | 蔡钟翔 | 潘世秀 |     |

## 引 论

成复旺

概念与范畴都是人类理性思维的逻辑形式。按照一般理解，概念是对某类事物的性质和关系的反映，而范畴则是反映事物的本质属性和普遍联系的基本概念，故范畴高于概念，一个范畴往往包含着一个具有内在联系的概念系统。但类的大小是相对的，某类事物的性质和关系也主要是指这类事物的本质属性和普遍联系，所以一般概念与基本概念只是比较而言，概念与范畴之间并没有绝对的界限。本辞典重点在于阐释中国美学的基本概念、亦即范畴，但也不可避免地收录了许多一般概念，还有少量与某些范畴、概念关系密切的命题。这个“引论”也只能将范畴与概念统而论之，不作严格区分。

---

范畴是思想意识的结晶。对某种审美现象的认识，或某种审美意识的发展，都会逐渐凝聚为一定的理论范畴。一种特定的美学思想体系，也会逐渐形成一套特定的美学范畴；而这些范畴正是这种思想体系的特殊本质的集中体现。人们已经普遍感觉到，中国古代有一套精深而独到的美学思想，它的旨趣与西方美学显然

不同。中国美学的这种特殊旨趣就集中体现在它的一系列范畴之中。

例如，中国美学有个重要范畴曰“兴”。“兴”是什么？古人云：“外感于物，内动于情，情不可遏，故曰兴。”（署贾岛《二南密旨》）它与“赋”、“比”不同，“盖兴者，因物感触，言在于此而意寄于彼，玩味乃可识，非若赋、比之直言其事也。”（罗大经《鹤林玉露》乙编卷四）“兴则触景而得，比乃取物。”（张戒《岁寒堂诗话》卷下）可知“兴”就是物对心的自然感发。这个“兴”有什么意义？意义大了。“当其有所触而兴起也，其意、其辞、其句劈空而起，皆自无而有，随在取之于心。”（叶燮《原诗·内篇·上》）“未作画之前，全在养兴。或睹云泉，或观花鸟，或散步清吟，或焚香啜茗。俟胸中有得，技痒性发，即伸纸舒笔，兴尽斯止，至有兴时续成之。”（王昱《东庄论画》）它是不期而至的审美感受，是文艺创作的直接动因，也可以说就是美的萌生，美的受孕。而西方美学虽然有“隐喻”、“转喻”、“象征”、“拟人”等多种名目，但多近于思索安排的“比”，不是自然感发的“兴”。“兴”这个范畴就集中体现了中国古代对美的特殊理解：美产生于物对心的自然感发。

又如，中国美学还有个重要范畴曰“境”。所谓“长于思与境偕，乃诗家之所尚也。”（司空图《与王驾评诗书》）“无事在身，并无事在心，水边林下，悠然忘我：诗从此境中流出那得不佳。”（徐增《而庵诗话》）意思都是说美在于“境”，有“境”始有美。至于“境”是什么，这里虽难于卒说，但有一点是可以肯定的，那就是“境生于象外”（刘禹锡《董氏武陵集记》）。“境”虽不离于“象”，却不即是“象”，而是对“象”的超越。故古人每每强调“超以象外，得其环中”（司空图《二十四诗品·雄浑》）。“象外之象，景外之景，岂容易可谈哉！”（司空图《与极浦书》）按照西方美学的一般观念，美在于形象，或者典型；典型也是形象，即典

型形象。而中国美学却认为真正的美不在于形象，而在于形象之外的境界。形象与境界，前者为实，后者为虚；前者为有，后者则似有若无。而正是在这似有若无之中，包含着幽微难言的无穷意蕴。所以，“境”这个范畴就集中体现了中国古代的这种特殊的审美追求，也是西方美学所没有的。

这就是说，考察中国美学范畴有助于深切理解中国美学不同于其他美学的特殊旨趣。不仅如此，考察中国美学范畴还有助于我们明确认识中国古代各个不同历史时期审美旨趣的差异。既然范畴是思想意识的结晶，那么在一定意义上说，美学思想的发展史也就是范畴体系的演变史。一种新的审美观念往往会凝聚为一个新的美学范畴。例如，当李贽意识到只有摆脱传统理性的束缚、恢复个体感性的自由，才能使文艺获得新生的时候，就提出了“童心”这个范畴：“童心者，绝假纯真，最初一念之本心也。”“天下之至文，未有不出于童心焉者也。”（《童心说》）当石涛意识到一个艺术家的创作应该是这个艺术家独立开辟的艺术世界的时候，他提出了“一画”这个范畴：“太古无法，太朴不散。太朴一散而法自立矣。法于何立？立于一画。”“所以一画之法，乃自我立。”（《画谱·一画章》）另外，原有的范畴也可以被赋予新的含义。例如徐渭说：“果能如冷水浇背，陡然一惊，便是兴观群怨之品；如其不然，便不是矣。”（《答徐口北》）“兴观群怨”本是儒家的老话，但以“冷水浇背，陡然一惊”为“兴观群怨”的标志，却前所未见。“冷水浇背，陡然一惊”就是发聋震聩，惊世骇俗。它可以放在“兴观群怨”之中，但与“兴观群怨”的固有含义的差别又是十分明显的。这就是徐渭根据新的时代精神对原有范畴的发展。还有一些范畴，主要不是以含义的更新，而是以意义的变化体现着美学思想的前进。例如“性灵”就是如此。“性灵”在刘勰的《文心雕龙》、钟嵘的《诗品》中都出现过，没有显出什么重要意义。在唐代被人提起时还偶含贬意，如元稹即批评

宋齐文学为“吟写性灵、流连光景之文也，意气格力无取焉”（《杜君墓系铭序》）。而至明代后期，一跃而为文艺创作的本原。所谓“诗非他，人之性灵之所寄也”（焦竑《雅虞阁集序》）。并从而衍为“性灵”说，引出了“性灵”派，成了文坛上一面高高飘扬的旗帜。此外，一些范畴之间的地位的更迭也反映了美学思想的转移。如“气”与“韵”。自曹丕《典论·论文》起，可以说开始了一个“文以气为主”的时代，论文艺者几乎莫不主“气”。至中唐韩愈，犹高唱“气盛则言之短长与声之高下者皆宜”（《答李翊书》）。“韵”虽然大体同时进入美学领域，且常与“气”联属，但地位远在“气”之下。但晚唐以还，“气”虽然并未沉沦，“韵”却被提到了更为显赫的地位。即如宋代范温所云：“山谷之言曰：‘书画以韵为主。’自三代秦汉，非声不言韵。舍声言韵，自晋人始。唐人言韵者亦不多见，惟论书画者颇及之。至近代先达，始推尊之以为极致。凡事既尽其美，必有其韵；苟韵不胜，亦亡其美。”（《潜溪诗眼》佚文）这就可以说是一个“文以韵为主”的时代了。凡略知“气”与“韵”之差别者，都可以从这两个范畴的地位的更迭中想到从封建社会前期到封建社会后期审美倾向由强而弱、由沉著痛快而优游不迫、由气象峥嵘而自然平淡的转移。

理论范畴是理性思维的成果，理论范畴的产生与发展也就为无形的思维活动留下了有形的印迹。所以对中国美学范畴的考察还有助于我们了解中国古代对审美问题的思维历程。例如“味”这个范畴。《说文》云：“味，滋味也。”它的原意就是指口腔对饮食的感觉。而中国古代对美的感觉就是从这里开始的。故《说文》释“美”云：“美，甘也。从羊从大。羊在六畜主给膳也。”而且“甘”、“甜”、“旨”等指称适口的味道的字都训为“美”：“甘，美也。从口含一。”“甜，美也。从甘从舌。舌，知甘者。”“旨，美也。从甘，匕声。”这个作为口腔感觉的“味”后来与“色”、“声”并列，成了三种基本的审美现象。如《左传·昭公元年》云：

“天有六气，降生五味，发为五色，征为五声；淫生六疾。”但“味”、“色”、“声”三者的美学意义是不同的。“味”其实是一种生理快感，“色”在女色的含义上也带有生理快感的成分，只有“声”不是为了满足生理需要，属于审美快感。三者的共同性仅在于都是感官的感觉，它们是在快感的含义上被统一起来的。但“味”、“色”、“声”的并列又为“味”从生理快感向审美快感的升华开辟了道路。当孔子“在齐闻《韶》，三月不知肉味，曰‘不图为乐之至于斯也’”（《论语·述而》）的时候，作为生理快感的“肉味”之“味”就通向作为审美快感的乐味之“味”；而且这个乐味之“味”已经不是愉悦感官的“声”，而是愉悦心灵的意味之“味”了，孔子是不会单纯赞赏声音之美的。至于老子，一方面断然否定“五味”之“味”，说“五味令人口爽”（《老子》十二章），另一方面又要人“味无味”（六十三章），说“道之出口，淡乎其无味”（三十五章）。“无味”而可“味”，自然也是一种“味”；而“道”的“无味”之“味”显然不是“味”、“色”、“声”的“味”，而是一种超感官感觉的意味。汉代王充进而有云：“文必丽以好，言必辩以巧，言了于耳，则事味于心。”（《论衡·自纪》）“味”的感觉从口腔移到了心里，所得之“味”当然不是物质性、生理性的“味”，只能是精神性、心理性的意味了。到南北朝时期的钟嵘，以“滋味”说论五言诗，云“五言居文词之要，是众作之有滋味者也。”（《诗品·序》）遂正式确立了“味”的审美意味的含义，并使之成了中国美学的一个基本范畴。但钟嵘“滋味”说的“味”还是指悦情悦意的有味之味，晚唐司空图“韵味”说的“味”已经是指悦神悦志的味外之味、亦即无味之味了。“味”这个范畴就这样从低于美的层次达到了美的最高层次。它的发育过程具体而微地反映了中国古代对于美的认识从生理快感起步，不断提高、不断深化的成长过程，也反映了中国古代把各种感官感觉同心理感觉统一起来，在浑溶的体验中把握审美的思维

特征。

## 二

但是，对中国美学范畴的考察又是一件相当困难的事情。这种困难，从根本上说是两种思维方式的矛盾，就是我们为了精确地阐明这些范畴所不得不采取的严格的逻辑思维方式，与中国古代提出和运用这些范畴的非严格的逻辑思维方式之间的矛盾。关于中国古代的思维方式，至今学术界还研究得很不充分。有的说是经验思维，有的说是意象思维，有的说是直觉思维，有的说是模糊思维，等等。众说纷纭，莫衷一是。但有一点是大家公认的，就是缺乏严格的逻辑性。有人指出：“它的要害之处在于缺乏知性思维的充分发展这一环节。它的优点是整体性、系统性、辩证性，但却是立足于直观性、类比性的基础上，因而只能是朴素的辩证思维。而扬弃这种朴素的辩证思维，只能是它的否定方面——知性思维。”因此，加强我们思维中的形式化、逻辑化、确定性、定量性、程式化和模式化的因素，就成为提高我们民族思维方式有序性的重要方面。”<sup>①</sup>这里谈的是中国传统思维方式在现时代的发展问题，但恰恰可以说明我们今天考察中国美学范畴时所遇到的困难。

中国美学的许多概念，不完全是逻辑思辨的结果，在相当大的程度上是心理体验的产物。而心理体验是只能意会而难于言传的。所以，我们的古人在提出一个概念的时候，往往不作界说；偶作解释，也是用比拟、形容、举例之类的非思辨手段加以描绘。如齐梁时期萧子显与谢赫几乎同时提出了“气韵”的概念，但均无

---

<sup>①</sup> 李准春、陈志良：《现时代与现代思维方式》，河北人民出版社1987年版，第321页。

界说。萧子显只是说“放言落纸，气韵天成”（《南齐书·文学传论》），谢赫只是要求“气韵生动”（《古画品录》）。司空图提出“辨于味而后可以言诗”。但对于这个至关重要的“味”，接下来的说明却只是一通比拟：“江岭之南，凡足资于适口者，若醯，非不酸也，止于酸而已；若醢，非不咸也，止于咸而已。华之人以充饥而遽辍者，知其咸酸之外，醇美者有所乏耳。”（《与李生论诗书》）严羽提出“盛唐诗人唯在兴趣”。但何谓“兴趣”？下文却只有一番形容：“羚羊挂角，无迹可求”，“故其妙处莹彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷。”（《沧浪诗话·诗辨》）“神韵”说的倡导者王士禛引明人薛西原语曰：“‘白云抱幽石，绿篠媚清涟’，清也；‘表灵物莫赏，蕴真谁为传’，远也；‘何必丝与竹，山水有清音’，‘景昃鸣禽集，水木湛清华’，清远兼之矣。总其妙在神韵矣。”（《池北偶谈》卷十八）“神韵”就是“清远”，而“清远”就是这样的诗。诸如此类，概念是提出来了，但概念的含义却需要我们从有关的言论中去抽绎。这等于要我们用逻辑思维去加工古人的心理体验，作他们没有作完的理论工作。

而当我们根据他们的言论进行抽绎的时候，又发现他们在概念的运用上相当随意，并不遵守形式逻辑的同一律。同一个概念，即或在同一个人的言论中，含义也未必相同。明人王世贞论诗是强调“境”的。当他说“山川、风日、物候、民俗，偶得其境以接吾意，而不为意于其境”（《皇甫百泉三州集序》）的时候，“境”是指外在环境。当他说“《诗》旨有极含蓄者、隐恻者、紧切者，法有极婉曲者、清畅者、峻洁者、奇诡者、玄妙者，骚赋、古选、乐府、歌行，千变万化不能出其境界”（《艺苑卮言》卷二）的时候，“境”又是指诗的风格了。但他又说：“乐府之所贵者，事与情而已。张籍善言情，王建善征事，而境皆不佳。”（同上卷四）据此，则“境”又不是风格，而是一种言情、征事之外

的深微、高超的美。同一人尚且如此，不同的人之间就更是这样了。运用前人提出的概念，已经改变了含义却不作任何说明，这在中国古代是常有的事。例如谢赫言“气韵生动”，是指作品而言，主要指作品所描绘的事物的“气韵”；宋代郭若虚言“气韵”，却说“自古奇迹，多是轩冕才贤、岩穴之士，依仁游艺，探賾钩深，高雅之情，一寄于画。人品既已高矣，气韵不得不高；气韵既已高矣，生动不得不至。”（《图画见闻志》卷一《论气韵非师》）这个“气韵”不就成了艺术家自身的精神气质了吗？但却是以重申谢赫“气韵生动”之说的面目出现的。

这还只是不遵守同一律的一个方面。如果说上面的例子是在概念含义上的随意性的话，那么另一方面就是在概念的语词形式上的随意性。谢赫论画以“气韵生动”为第一，但在评论画家时却再也没有用过“气韵”这个词，出现在《古画品录》中的是“神韵”、“情韵”、“体韵”等等。那么这些语词与“气韵”是什么关系？是相同概念、是相关概念、还是完全独立的其他概念？说它们等于“气韵”固然欠妥，但如果说它们均与“气韵”无关，那么“气韵”的含义又到哪里去寻觅？再如严羽标榜“兴趣”，而“兴趣”一词在《沧浪诗话》中也只出现过两次，此外则是“兴致”、“意兴”以及单独的一个“趣”。这些语词在文中的含义十分接近，很难区分。它们是一个概念还是几个概念？再如“境”，或称“境界”，或称“意境”，还有“情境”、“物境”之类。视为同一个概念，似嫌简单；分为几个概念，又觉支离。整理之际，亦颇为难。

不仅如此。美学范畴是从哲学范畴、伦理学范畴以及一般语词中分化出来的。但在中国古代，这种分化始终是未完成的，它们之间并没有明确的界限。即使是看来毫无疑问的美学范畴，即使是在谈论艺术的场合，也不一定是作为真正的美学范畴而出现的。例如石涛的绘画理论专著《画语录》中专辟有《境界》一章；

对于考察“境界”这一美学范畴的人说来，这无疑是极有吸引力的。但是这一章讲的是什么呢？是山水画中地、树、山、天等等的分疆划界问题。这可以说是在最初的、一般语词的意义运用“境界”一词的，《后汉书·仲长统传》即云：“当更制其境界，使远者不过二百里。”又如“气”这个范畴。它既是一般语词，又是哲学范畴，又是伦理学范畴，又是美学范畴。人们多以为自曹丕“文气”说开始“气”才成为正式的美学范畴，指艺术家及其体现在艺术品中的个人精神气质。那么孟子所谓“我善养吾浩然之气”的“气”是不是美学范畴？它也是指人的精神，但不是指个人的精神气质，而是指“集义所生”、“配义与道”的一种无个性的道德精神。如果说这个“气”只能算伦理学范畴，那么后来韩愈讲“气盛则言之短长与声之高下皆宜”的时候，所说的“气”与孟子“浩然之气”的“气”相当接近，它算不算美学范畴？能说不算吗？还有如郑板桥所说：“古之善画者，大都以造物为师。天之所生，即吾之所画，总需一块元气团结而成。”（《题兰竹石》）此“元气”在含义上应属哲学范畴，但似乎也很难说它不是美学范畴。至于作为万物之生命力的“生气”之“气”，可以说是一般语词，但在艺术理论中却十分常见。如苏轼谓：“书必有神、气、骨、肉、血五者，缺一不成书者也。”（《东坡题跋》）如董其昌谓：“文要得神气。且试看死人活人，生花剪花，活鸡木鸡，若何形状？若何神气？”（《画禅室随笔·评文》）

概念的形式是语词，考察中国美学概念还不能不涉及古代汉语的一些特点。古代汉语以单纯词为主，复合词的词素之间关系很灵活，大都是可合可分的。诸如“气韵”、“神韵”、“性情”、“性灵”、“意象”、“意境”、“风骨”、“格调”等等都是如此。这样，这类概念算一个概念还是算两个概念也就需要斟酌了。如“意象”：刘勰云“窥意象而运斤”（《文心雕龙·神思》），司空图云“意象欲出，造化已奇”（《二十四诗品·缜密》），似乎“意象”是

一个词。但当何景明说“意象应曰合，意象乖曰离”（《与李空同论诗书》）的时候，虽然联属，但却显然是两项了。而当王世贞云“外足于象，而内足于意”（《于大夫诗集序》），王夫之云：“意伏象外，随所至而与俱流”（《古诗评选》卷一）的时候，就更成为两个词了。那么“意象”究竟是一个概念还是两个概念？再如“格调”：唐代“格”与“调”已相提并用，如“格高调逸”（殷璠《河岳英灵集》卷中评储光羲）、“调高格逸”（朱景玄《唐朝名画录》评韩滉）之类。后渐联为一词，如元代燕南芝庵《唱论》：“歌之格调，抑扬顿挫，顶叠垛换，萦纤牵结……”明代高棅《唐诗品汇叙目》：“乐天每有所作，令老姬能解则录之，故格调偏而不高。”但依然可合可分，如明后期张扬“格调”说的胡应麟，于《诗薮》中既屡言“格调严整”、“格调翩翩”，亦屡言“体正格高”、“格律精严，词调稳惬”云云。

面对这种情况，对中国美学范畴的考察应该怎么办？

我们认为，首先应该正视中国古代思维方式的这种特征，避免变古为今。思维是文化创造的心理机制。一切文化成果都是思维的产物，都不能不打上特定的思维方式的烙印。无视中国古代思维方式的特征，就无法切实理解中国美学范畴的含义。这方面最容易出现的毛病，就是以一個近似的现代概念解释古代概念。例如“象”，往往被解释为“形象”，人亦不觉其非。其实，在中国古代，“象”与“形”是有区别的。《易传·系辞上》云：“见之谓之象，形乃谓之器”。就是说“象”是可见而没有确定的形体的东西，“形”则是确定的形体。所以中国古代虽然言“形”、言“象”，却很少统言“形象”。而且中国美学所注重的是“象”、而不是“形”，所强调的正是“象”与“形”的差别。如云：“真山水之云气，四时不同。春融怡，夏蓊郁，秋疏薄，冬黯淡。尽见其大象，而不为斩刻之形，则云气之态度活矣。”（宋郭熙《林泉高致·山水训》）至此可知，以“形象”释“象”是多么隔膜了。

“尽见其大象，而不为斩刻之形”的说法，也反映了中国古代思维方式的特征，给予了我们考察中国美学范畴的方法论的提示。一般说来，中国古代的概念、范畴并不是像现代的概念、范畴那样单纯、那样确定的。我们的考察应该以现代的概念、语言说明其“大象”，而不应该使之变为“斩刻之形”。当然，强调正视中国古代思维方式的特征，并不是提倡以古解古。以古解古不过是在前人含糊不清的说法之外再增加一些仍然含糊不清的说法而已，并不能真正阐明古代概念的含义。如释“风骨”如“风神骨气”，释“神韵”为“风神韵致”。两个字变成了四个字，但这四个字并不比原来的两个字好懂。这种工作是没有意义的。

其次，应该把中国美学范畴放到整个中国古代美学与文化的思想体系中去，防止刻舟求剑。正因为中国古代运用的是一种偏重心理体验的、整体性、模糊性思维，所以只有联系中国美学与文化的思想整体，才能把握中国美学范畴的底蕴。那种把概念孤立出来，就概念抠概念的作法，往往仅能得其皮毛，而不能入其神髓。对某些范畴的考察，如对李贽的“童心”、公安派的“性灵”、石涛的“一画”等等，之所以容易流于肤浅，就是因为脱离了当时整个的美学与文化思潮。某些著作虽然极力标榜概念、范畴的考察，但对中国美学的特殊旨趣却并无所获，也是因为不了解中国古代哲学与文化的特殊精神。思想观念与理论范畴的关系是辩证的。说范畴是思想的凝聚，就等于说思想是范畴的基础。对范畴的考察固然有助于把握思想的本质，但缺乏对思想的了解也就无法把握范畴的本质。对于一般情况来说是如此，对于中国古代的思维方式来说尤其是如此。有人把从概念、范畴的考察入手当作研究中国美学的一条捷径，以为如此便可单刀直入，事半功倍；实际上，这种作法往往会刻舟求剑，死于句下。

再次，应该正确理解中、西美学的关系，不作简单比附。中国古代有丰富的美学思想、独特的美学理论，却并没有“美学”这

个学科。作为一个学科的“中国美学”，是在西方美学的启发下产生的。这种历史状况就在中国学者的头脑中形成了这样一种自觉或不自觉的观念，即西方美学是一般，中国美学是特殊；研究中国美学就是以西方美学的一般来概括中国美学的特殊。学识渊博如王国维者，也把中国古代的两种审美境界概括为“优美”与“宏壮”：“无我之境，人惟于静中得之；有我之境，于由动之静时得之；故一优美、一宏壮也。”（《人间词话》卷上）“优美”与“宏壮”都是西方美学输入的概念。这种观念和方法实际上就是在中国美学里寻找与西方美学相同的东西。后来，随着对中国美学的特征的认识和强调，人们又自觉或不自觉地把中国美学同西方美学看成了对立的两极，刻意在中国美学里寻找与西方美学相反的东西。如说西方追求美与真的统一、中国追求美与善的统一，西方重再现、中国重表现，等等。这种观念和方法看似同前一种相反，其实仍然没有摆脱按照西方美学的框架研究中国美学问题的思路。二者都是以中西美学的对应性为前提、以寻找这种对应性为目的的；两两相合是对应，两两相反也是对应。中西美学之间，既不是特殊与一般的关系，也不是两极对立的关系，而只是特殊与特殊的关系。作为美学领域里的两个特殊，它们既非全同，亦非全异；而无论同异，都没有整齐的对应性。它们之间可以相互参照、相互比较，却不能简单比附。就拿审美形态来说吧。王国维以有我之境比附为“宏壮”，以无我之境比附为“优美”。但他举的有我之境的范例是“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”，“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”，这难道是“宏壮”的吗？他举的无我之境的范例是“采菊东篱下，悠然见南山”，“寒波淡淡起，百鸟悠悠下”，这能够说是一般的“优美”吗？如果不计较王国维的举例，笼统言之，他之所谓“有我之境”与“无我之境”略近于严羽所说的“沉着痛快”与“优游不迫”，可归结为更为常用的“阳刚之美”与“阴柔之美”。但中国美学的“阳刚”与“阴

柔”也不能简单比附为西方美学的“宏壮”与“优美”。西方的“宏壮”就是指“崇高”，“崇高”是打破和谐的冲突的美；而中国的“阳刚”仍然是一种和谐的美，这在《周易》及后人的著作中都有明确的论述。西方的“优美”就是狭义的“美”，它主要指形式的和谐与巧丽；而中国的“阴柔”主要是指平淡幽远、优游不迫，形式的巧丽正是被排斥在外的。西方讲究“优美”与“崇高”、“喜剧”与“悲剧”。中国则首先把形式美与意蕴美严格区分开来，贬低前者而提倡后者；前者即“华美”，后者又有“阳刚”与“阴柔”、即“气”与“韵”之别；故“阳刚”与“阴柔”相对待，“阳刚”、“阴柔”作为意蕴美又一起与“华美”相对待。可见在审美形态方面，中西美学各有自己的思想和范畴体系，它们之间并没有整齐的对应性。

### 三

中国美学的范畴体系究竟是什么样的？

最理想的办法，是将中国美学的所有范畴搜罗无遗，然后按照它们的关系画出一个精密而严整的联络图。但是，理想往往是难以实现的，我们首先就无法确定中国美学的所有范畴究竟有多少，到底是哪些。而且，越是理想的大概就越带有理想的色彩，我们常常在这类范畴体系图上发现过多的主观加工的成分。

我们现在能够作的，只是从中国美学的较为成熟的形态着眼，大致提出中国美学范畴体系的一些基本特征。

1. 在这个体系中，“神”、“气”、“韵”、“味”以及“意象”、“意境”等范畴处于核心的地位。中国古代所追求的美，就是神、气、韵、味以及意象、意境之美。在中国古人、尤其是古代知识分子看来，有它们才成其为美，没有它们就不美。

而这些范畴的共同的基本特征，就是兼及主体与客体，是主