

中国美学范畴丛书

□ 蔡锺翔 / 邓光东 / 主编



雄浑与沉郁

● 曹顺庆 / 王 南 / 著

雄浑与沉郁

“十五”国家重点图书出版规划

中国美学范畴丛书

□蔡锺翔 / 邓光东 / 主编

◎曹顺庆 / 王南 / 著

百花洲文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

雄浑与沉郁/曹顺庆、王南著.——南昌:百花洲文艺出版社,
2001(《中国美学范畴丛书》) ISBN 7-80647-325-4

I. 雄… II. ①曹… ②王… III. 文艺学:美学—研究—
中国 IV. I01

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 055736 号

书 名:雄浑与沉郁(《中国美学范畴丛书》之十)

作 者:曹顺庆 王 南

丛书主编:蔡鍾翔

责任编辑:蔡鍾翔

责任编辑:洪安南 朱光甫

美术编辑:梅家强

版式设计:吴晓晓

责任印制:宗 勇

出版发行:百花洲文艺出版社(南昌市新魏路 17 号)

网 址:WWW.BHZWY.COM

经 销:各地新华书店

印 刷:江西省新闻出版学校印刷厂

开本:850mm×1168mm 1/32 印张:8.75 字数:18 万

版次:2001 年 12 月第 1 版第 1 次印刷 印数:1-3000

定价:15.40 元 ISBN 7-80647-325-4/B·8

邮政编码:330002

电话号码:0791-8503450

(江西文艺版图书凡属印刷、装订错误请随时向承印厂调换)

顾问:王元化 徐中玉 王运熙

《中国美学范畴丛书》编委会

主 编:蔡锺翔 邓光东

副主编: 陈良运 关小群

执行副主编:洪安南

常务编辑:朱光甫

编 委:邓光东 刘文忠 关小群

成复旺 朱光甫 陈良运

李壮鹰 张海明 洪安南

党圣元 袁济喜 黄保真

蒲震元 蔡锺翔

内容提要

“雄浑”与“沉郁”是中国古代艺术及文学理论中的两个重要范畴。本书上编阐释“雄浑”范畴,先论述从先秦的“大”逐步发展为“风力”、“雄浑”、“阳刚之美”的概念形成、发展的历史过程,在此基础上剖析相关各术语中的文化、美学因素与“雄浑”的构成关系,呈现为统一的“雄浑”概念,并在与西方“崇高”(sublime)范畴的比较研究之中,凸现中国古代美学这一范畴的真实内涵。下编阐释“沉郁”范畴,先从语义、哲学理念溯源和儒学人格观因素等方面说明“沉郁”的生成,清理这类观念进入文学理论的脉络,使“沉郁”的概念内涵明确化,并通过杜诗艺术、《白雨斋词话》、《昭昧詹言》之论等典范文本的研究以及“沉郁”与“顿挫”的审美组合、“沉郁”与“飘逸”等相关范畴的对比,使“沉郁”范畴的美学意义和价值得以尽可能地展现。

总 序

蔡锺翔 陈良运

范畴,是对事物、现象的本质联系的概括。范畴在认识过程中的作用,正如列宁所指出的,它“是区分过程中的梯级,即认识世界过程中的梯级,是帮助我们认识和掌握自然现象之网的网上纽结”(《哲学笔记》)。人类的理论思维,如果不凭借概念、范畴,是无法展开也无从表达的。美学范畴,同哲学范畴一样,是理论思维的结晶和支点。一部美学史,在一定意义上也可以说是一部美学范畴发展史,新范畴的出现,旧范畴的衰歇,范畴涵义的传承、更新、嬗变,以及范畴体系的形成和演化,构成了美学史的基本内容。

中国传统美学范畴,由于文化背景的特殊性,呈现出与西方美学范畴迥然不同的面貌,因而在世界美学史上具有独特的价值。中国现代美学的建设,非常需要吸纳融汇古代美学范畴中凝聚的审美认识的精粹。自 20 世纪 80 年代后期以来的十余年中,美学范畴日益受到我国学界的重视,古代美学和古代文论的研究重心,在史的研究的基础上,有逐渐向范畴研究和体系研究转移的趋势,这意味着学科研究的深化和推进,预期在 21 世纪这种趋势还会进一步加强。到目前为止,研究

美学、文艺学范畴的论文已大量涌现,专著也有多部问世,但严格地说,系统研究尚处在起步阶段,发展的前景和开拓的空间是十分广阔的。中国传统美学范畴的特点是很突出的,根据现有的研究成果,大致可以归结为以下几点:

一、多义性和模糊性。范畴中的大多数,古人从来没有下过明确的定义或界说,因此,这些范畴就具有多种义项,其内涵和外延都是模糊的。如“境”这个范畴,就有好几种涵义。标榜“神韵”说的王士禛,却缺乏对“神韵”一词的任何明晰的解说。不仅对同一范畴不同的论者有不同的理解,同一个论者在不同的场合其用意也不尽相同。一个影响很大、出现频率很高的范畴,使用者和接受者也只是仗着神而明之的体悟。

二、传承性和变易性。范畴中的大多数,不限于一家一派,而是从创建以后便一代一代地传承下去,成为历代通行的范畴,但于其传承的同时,范畴的内涵却发生着历史性的变化,后人不断在旧的外壳中注入新义,大凡传承愈久,变易就愈多,范畴的内涵也就变得十分复杂。如“兴”这个范畴,始自孔子,本是属于功能论的范畴,而后来又补充进“感兴”、“兴会”、“兴寄”、“兴托”等涵义,则主要成为创作论的范畴了。

三、通贯性和互渗性。古代美学中有相当数量的范畴是带有通贯性的,即贯通于审美活动的各个环节。如“气”这个范畴,既属本体论,又属创作论;既属作品论,也属作家论,又属批评、鉴赏论。至于各个范畴之间的互渗,如“趣”和“味”的互渗,“清”和“淡”的互渗,包括对立的互转,如“巧”和“拙”的互转,“生”和“熟”的互转,就更加普遍。因而范畴之间千丝万缕、交叉纠缠的关系,形成一个复杂的网络。

四、直觉性和整体性。许多范畴是直觉思维的产物,其美

学内涵究竟是什么,只可意会,不可言传。典型的例子如“味”这个范畴,什么样的作品是有滋味的,如何赏鉴作品才是品“味”,怎样才是“辨于味”,“味外味”又何所指等等,都是不可能用言语来指实,只能是一种心领神会的直觉解悟。既然是直觉的,即不经过知性分析的,就必然是整体的把握。如风格论中的许多范畴,何谓“雄浑”,何谓“冲淡”,何谓“沉着痛快”,何谓“优游不迫”,都不可条分缕析。直觉性与模糊性无疑是有不可分割的联系。

五、灵活性和随意性。汉语中存在大量的单音词,其组合功能极强,一个单音词和另一个单音词组合便构成一个新的复音词。中国古代美学利用组词的积极性,创建了许多新的范畴,如“韵”和“气”组合构成“气韵”,“韵”和“神”组成“神韵”,“韵”和“味”组成“韵味”,等等。而这种灵活性可以说达到了随意的程度,一个主干范畴能繁育孳生出一个庞大的范畴群或范畴系列,举其极端的例子而言,如“气”,不仅构成了“气韵”、“气象”、“气势”、“气格”、“气味”、“气脉”、“气骨”,还演化成“元气”、“神气”、“逸气”、“奇气”、“清气”、“静气”、“老气”、“客气”、“孱气”、“伧气”、“山林气”、“官场气”等等,当然这些衍生的名称未必都算得上范畴,但确有一部分上升到了范畴的地位。

上述这些传统美学范畴的特点,也就是研究中的难点,要给予传统美学范畴以现代诠释,而不是以古释古,难度是很大的。根本的问题在于古今思维方式的差异。我们现代的思维方式,基本上是采纳了西方的思维方式,因此在诠释中很难找到对应的现代语汇,要将传统美学范畴装进现代逻辑的理论框架,便会感到方枘圆凿,扞格难通。中国的传统思维,经历

了不同于西方的发展道路,即没有同原始思维决裂,相反地却保留了原始思维的若干因素。我们不能同意西方某些人类学家的论断,认为中国的传统思维还停留在原始思维的水平。中国古人的理论思维在先秦时代已达到很高的水平,所保留的原始思维的痕迹,有些是合理的,保持了宇宙万物的整体性和完整性,不以形式逻辑来切割肢解,是符合辩证法的原理的,在传统美学范畴中也表现出这种长处。因此,研究中国美学范畴,必须结合古人的思维方式,联系整个中国传统文化的大背景来考察,庶几能作出比较准确、接近原意的诠释。范畴研究的深入自然会接触到体系问题。中国古代美学家、文论家构筑完整的理论体系者极少,但从范畴的整体来看是否构成了一个统一的体系呢?范畴的层次性是较为明显的,如有些研究者区分为元范畴、核心范畴(或主干范畴)、衍生范畴(或从属范畴)等三个或更多的层次。但范畴之有无逻辑体系,研究者尚持有截然不同的观点。我们倾向于首肯“潜体系”的说法,即范畴之间存在有机的联系,范畴总体虽然没有显在的体系,却可以探索出潜在的体系。但要将这种“潜体系”转化为“显体系”并非易事,因为这是两种思维方式的转换,转换实际上是重建。有些研究者梳理整合出了一套范畴体系,只能是一家之言,是一种先行的试验。由于对各别范畴还未研究深透,重建整个中国美学理论体系的条件就没有完全成熟。于是我们萌发了一个构想,就是编辑一套《中国美学范畴丛书》,每一种(或一对)范畴列一专题,写成一本专著,对其美学内涵作详尽的现代诠释,并尽量收全在其自身发展的不同历史阶段上的代表性用法和代表性阐述,力争通过历史的评析揭示各范畴内涵逻辑地展开的过程。《丛书》选题主要

是元范畴和核心范畴,也包括少量重要的衍生范畴,在这些范畴之内涵盖若干相关的次要范畴。这是对中国传统美学范畴的一次全面深入的调查,工程是浩大的,艰难的,但确是意义深远的,它将为中国美学和中国文论的史的研究和体系研究打下坚实的基础。

这一工程从1987年开始策划,历时13年,得到许多中青年学者的热烈响应。更有幸的是,在世纪交替之年,获得江西省新闻出版局和百花洲文艺出版社领导的大力支持,在他们的努力下,《丛书》被列入“十五”国家重点图书出版规划,《丛书》共计30本,预定在4年内分三辑出齐,为此组织了力量较强的编委会,投入了充足的人力、物力、财力,力争使《丛书》成为精品图书。我们万分感佩江西出版部门充分估计《丛书》学术价值的识见和积极为文化建设作贡献的热忱。最终的结果也许难以尽惬人意,但我们相信《丛书》的出版,必将在中国美学范畴研究的长途跋涉中留下一串深深的足印。

2001年3月

绪 论

“雄浑”、“沉郁”是一对有一定关联又有所区别的中国传统艺术概念。就概念的宏观审美倾向而言,二者都可以归属于“壮美”的类别,在具体的运用中也常常是此中有彼、相互重合的。从概念形成的时间先后考订,“沉郁”早于“雄浑”(见后文中的论述);如果按照概念涵义的原初性、普适性来排列,“雄浑”则居于“沉郁”之上。作为主要用于审美风格范畴的概念,“雄浑”与中国古典美学风格论的两大基本分类“阳刚”、“阴柔”的关系更为直接,“沉郁”则在阐发、衍化的过程中生成了更为复杂的含义。例如《白雨斋词话》中即言“沉郁”可包容阳刚和阴柔。概言之,在情感基调上,“雄浑”偏于高亢而“沉郁”偏于抑郁;在表现手法上,“雄浑”偏于自然而“沉郁”偏于委婉;在构成因素上,“雄浑”偏于感性的性情体验而“沉郁”偏于理性的学养思致。如果就此论断“雄浑”、“沉郁”必然会失之

简单化,恰恰犯了中国传统文化研究的大忌。这两个概念在中国美学思想史中的审美范畴价值是需要语源和义理诸方面的认真探讨的。

当你登上泰山顶,俯瞰山下群峰蜿蜒时,一定会产生一种博大壮阔、雄浑浩瀚的感受,一种难以言状的美!难怪孔子登东山而小鲁,登泰山而小天下(《见〈孟子·尽心上〉》)。诗圣杜甫曾放眼展望巍峨雄伟的泰山,抑制不住满腔的激荡豪情,写下了音韵铿锵、雄浑豪迈的《望岳》一诗:“岱宗夫如何?齐鲁青未了。造化钟神秀,阴阳割昏晓。荡胸生层云,决眦入归鸟。会当凌绝顶,一览众山小。”这种感受,正是一种崇高和雄浑的美。这种雄浑的美,有别于那种小桥流水、杏花春雨的秀美。它具有一种震撼心灵的巨大力量,它以其巨大、粗犷、刚健、雄浑的特征,给人以惊心动魄的审美感受。

大自然慷慨地赐予人类无穷无尽、多种多样的美,从春花春鸟到秋月秋蝉,从夏云暑雨到冬月祁寒;还有那朔漠烽烟,长河落日,龙腾虎跃,雷鸣电闪,杨柳春风,莺歌燕舞,枯藤昏鸦……这一切构成了那千姿百态的自然美与艺术美:或雄浑,或悲壮,或典雅,或绮丽,或豪放,或自然,或冲淡,或沉郁。但无论自然美和艺术美如何纷纭繁复,大体上仍可分为两大类,一类是秀雅优美,一类就是本书将要论述的雄浑之美。中国古代美学理论早已明确地将美的两大类——雄浑壮阔与婉约秀丽——加以区别。例如,清人姚鼐《复鲁絜非书》说:“闻闻天地之道,阴阳刚柔而已。文者,天地之精英,而阴阳刚柔之发也。……其得于阳与刚之美者,则其文如霆,如电,如长风之出谷,如崇山峻崖,如决大川,如奔骐驎;其光也,如杲日,如火,如金镠铁;其于人也,如冯高视远,如君而朝万众,如鼓万

勇士而战之。其得于阴与柔之美者,则其文如升初日,如清风,如云,如霞,如烟,如幽林曲涧,如沦,如漾,如珠玉之辉,如鸿鹄之鸣而入于寥廓;其于人也,漻乎其如叹,邈乎其如有思,暖乎其如喜,愀乎其如悲……”在这里,姚鼐以极其形象优美的比喻,道出了阳刚之美与阴柔之美的区别:阳刚之美,如掣电流虹,喷薄而出,以雄浑劲健为上;阴柔之美,似烟云卷舒,蕴藉秀丽,以温深舒婉为贵。以刚柔论文论美,代不乏人:曹丕论文,认为气有清浊;刘勰谈“势”,则曰“势有刚柔”(《文心雕龙·体性》),他既倡导刚健有力的“风骨”,又标举优美蕴藉的“隐秀”。唐人论诗,则有“词义贞刚,重乎气质”和“宫商发越,贵于清绮”之分;宋人作词,则有“大江东去”的豪放和“杨柳岸晓风残月”的婉约之别。近人王国维亦指出,“美学上之区别美也,大率分为二种,曰优美,曰宏壮。自巴克及汉德之书出,学者殆视此为精密之分类矣。”(《古雅之在美学上之位置》)

王国维所说的“巴克”,即18世纪英国美学家柏克(E. Burke 1729—1797),“汉德”即德国著名哲学家、美学家康德(I. Kant 1724—1804)。与中国一样,西方的美学家们也总结出了美的两种基本范畴——“优美”与“壮美”。柏克继承了古罗马美学家朗吉弩斯(Longinus 213—273)的观点并加以进一步发展,写出了《关于崇高与美两种观念根源的哲学探讨》(*Philosophical Inquiry into the Origin of Ideas of the Sublime and Beautiful*)一书,对“优美”与“崇高”作了详细的论述。在柏克之前,西方美学家并没有明确划分“美”与“崇高”这两个不同的美学范畴,朗吉弩斯的《论崇高》(*On the Sublime*)将“崇高”看成是美的最高表现。他认为,“崇高”是伟大、雄浑和力量,

它像剑一样突然脱鞘而出,像闪电一样把所碰到的一切劈得粉碎,将作者的全副力量在一闪耀中完全显现出来。“崇高”是伟大心灵的回声,是强烈而激动的情感,是精练而高雅的措辞,是整个结构的堂皇卓越。总之,“崇高”是艺术美的最高体现。因此,朗吉弩斯对柔弱无力的文风进行了强烈的抨击。柏克汲取了朗吉弩斯论“崇高”的合理之处,将“崇高”和“美”区别开来看待。他认为,“美”的特点是小巧可爱的,光滑的,柔和的,娇弱纤细的,洁净明快的。而“崇高”则不然,“崇高”是一种由恐惧产生的快感,“崇高”的重要因素在于对象体积的庞大,力量的强大,壮丽、无限以及强烈的色彩等。总之,“崇高”是粗犷有力、惊心动魄的自然现象,是不和谐的、甚至丑陋的、能引起人们恐惧之感的東西。康德在此基础上,进一步深入论述了“优美”与“崇高”的区别,并将“崇高”具体区分为数量的崇高与力量的崇高。数量的崇高,特点在于对象体积的无限大;力量的崇高,特点在于对象既引起恐惧又引起崇敬的那种巨大力量和气势。例如:好像要压倒人的陡峭的悬崖,密布在天空中迸射出迅雷疾电的黑云,带着毁灭威力的火山,势如扫空一切的狂风暴雨,惊涛骇浪的汪洋大海以及从巨大河流投下来的悬瀑等等景物。这些巨大的体积、雄浑的力量使人们觉得自己的抵抗力在它们的威力下相形见绌,显得渺小不足道。但是只要我们自觉安全,它们的形状愈可怕,也就愈有吸引力,我们就会欣然把这些对象看做是崇高的。^①显然,西方美学中的这种“崇高”与这个古代美学中的阳刚雄浑的美相似,姚鼐所说的如霆如电,如崇山峻崖,如决大川,如

^① 参见康德《判断力批判》第28节,商务印书馆1964年版。

奔骐驎,如光似火的美,不正类似这种崇高吗?司空图《诗品》中《雄浑》所称的那种“具备万物,横绝太空。荒荒油云,寥寥长风”般的巨大的体积力量和气势,也正类似康德所称道的“崇高”。

“崇高”(sublime)在现代西方美学中,是一个极重要的美学范畴。前苏联美学论著和我国当代美学论著,也基本上都设专章专节来论述“崇高”这一美学范畴。中国古代美学理论中,有没有与西方美学中“崇高”相近似的美学范畴?近年来国内美学界已初步涉及到这一问题了。有学者认为,由于中国古代强调的是“乐而不淫,哀而不伤”的“中和”美,没有达到近代西方那种理想的冲突,因此,中国古代没有类似西方“崇高”的美学概念。^①也有学者认为,中国古代不但有近似“崇高”的概念,而且还有较为系统而颇具特色的理论。^②笔者赞成后一种意见。本书的目的之一,就在于系统地清理一下中国古代美学中近似于西方“崇高”这一美学范畴的“雄浑”概念,为确立“雄浑”这一中国古典美学范畴作一点筚路蓝缕的工作。

英文 sublime 一词,有庄严、崇高、卓越、雄伟、极端、异常等多种意义。作为美学范畴的 sublime,西方学者对它的解释并不统一。有学者认为,将朗吉弩斯《论崇高》的希腊原文译为拉丁文 De Sublimitate 是译错了,朗吉弩斯所讨论的是文章风格的雄伟。所以有的英译本将《论崇高》译为 *On the Sublime*,

① 周来祥等学者持此观点。参见周来祥《美学问题论稿》第 407 页,陕西人民出版社 1984 年版。

② 杨辛等学者持此观点。参见杨辛等《美学原理》第 251 页,北京大学出版社 1983 年版。

有的则译为 *On Great Writing*, 还有的译为 *A Treatise of the Loftiness or Elegance of Speech*^①。有意思的是, 中国学者对英文 *sublime* 也有多种译法。梁宗岱先生在《诗与真》二集中译为“崇高”, 朱光潜先生《文艺心理学》中译为“雄伟”, 香港中文大学王建元先生在近著《雄浑观念: 东西美学立场的比较》中译为“雄浑”。目前国内学者多用“崇高”一词, 港台学者则多用“雄伟”一词。^② 究竟“崇高”、“雄伟”、“雄浑”这三种译法哪一种更准确一点呢? 笔者认为三种译法各有所长。“崇高”一词, 突出了 *sublime* 种的庄严感, 尤其是突出了它的道德感。朗吉弩斯认为 *sublime* 与道德的高尚密不可分, 因为崇高是“伟大心灵的回声”(echo of a great soul), “只有胸襟不卑鄙的人”才能有伟大的心灵, 而“但求享乐”、“惟利是图”, 则必然使“他们灵魂中一切崇高的东西渐渐褪色, 枯萎, 以至不值一顾”(《论崇高》)。康德也认为 *sublime* 与道德感密切相关, 他说: “实际上自然崇高的感觉是不可思议的, 除非它和近似道德态度的一种心理态度结合在一起。”“如果没有道德观念的发展, 对于有修养准备的人是崇高的东西, 对于无教养的人却只是可怕的。”^③ 不过, 将 *sublime* 译为“崇高”, 也有不够恰当之处。现代汉语中, “崇高”固然也有雄伟、高大的意义, 但日常生活中, “崇高”一般是指那些具有高尚道德情操的人和事而言, 对于自然和艺术则很少用“崇高”一词。例如, 我们可以说

① 参见 *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, 1974. 以及 *Critical theory Since Plato*, edited by Hazard Adams, Harcourt Brace Jovanovich, Inc. 1971. 有关条目和章节。

② 李怡、张静二、陈慧桦等学者。参见台湾《中外文学》第7卷10期,《文学评论》第3集。

③ 康德《判断力批判》第29节, 第109页, 中译本参见商务印书馆1964年版本, 宗译本与本书译文措辞稍有不同。

董存瑞是崇高的，“为人民献身是崇高的”，而不宜说“黄果树瀑布是崇高的”，“天安门城楼是崇高的”，“李白的诗是崇高的”，“颜真卿的书法是崇高的”。但却可以说“黄果树瀑布是雄伟的”，“天安门城楼是雄伟的”，“李白的诗是雄浑的”，“颜真卿的书法是雄浑的”。显然，将 sublime 译为“崇高”，确有不恰当之处。难怪朱光潜先生在《文艺心理学》中，将 sublime 译为“雄伟”。他说：“姚姬传（姚鼐）拿来形容阳刚之美的，如雷电、长风、崇山、峻崖、大河等等，在西方文艺批评中素称为 sublime；他所拿来形容阴柔之美的如云霞、清风、幽林、曲涧等等，在西方文艺批评中素称为 grace。grace 可译为‘清秀’或‘幽美’。sublime 是上品的刚性美，它在中文中没有恰当的译名，‘雄浑’、‘劲健’、‘伟大’、‘崇高’、‘庄严’诸词都只能得其片面的意义，本文姑且称之为‘雄伟’。”紧接着，朱光潜先生谈了他将 sublime 译为“雄伟”的理由。他指出，康德所说的 sublime，其特征是无限的大，而这种大，又分为两种，一种是数量的，其大在体积，例如高山；另一种是精力的，其大在精神气魄，例如狂风暴雨。而“雄伟”这一译名，“伟”字可以括尽康德的“数量的”sublime 意义，“雄”字可以括尽“精力的”sublime 意义^①。从某种意义上看来，将 sublime 译为“雄伟”，似乎要恰当一些，尤其是在普通审美鉴赏活动中。

至于“雄浑”一词，其情形又与“崇高”、“雄伟”不同。据笔者所知，王建元先生之所以要采用“雄浑”一词，并非仅仅对西方 sublime 这一美学范畴的单向性思考，而是在中国与西方美

① 见《朱光潜美学文集》第1卷，第231～232页，上海文艺出版社1982年版。