



中国艺术哲学

◎朱志荣 著



ZhongGuo YiShu

ZheXue



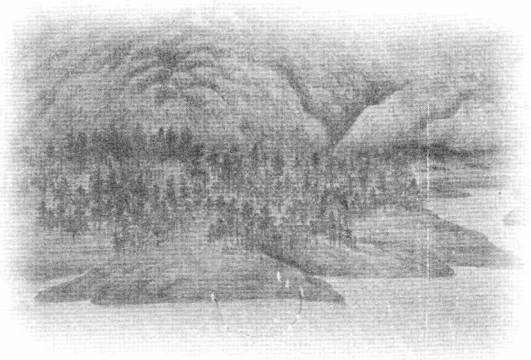
上海市
著名商标

华东师范大学出版社

全国百佳图书出版单位

中国艺术哲学

■  ◎朱志荣 著



ZhongGuo YiShu

ZheXue

 华东师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国艺术哲学 / 朱志荣著. —上海: 华东师范大学出版社, 2012. 4

2011 华东师大新世纪学术著作出版基金

ISBN 978 - 7 - 5617 - 9480 - 7

I. ①中… II. ①朱… III. ①艺术哲学—中国
IV. ①J0 - 02

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 070531 号

华东师范大学新世纪学术著作出版基金资助出版

中国艺术哲学

著 者 朱志荣
组稿编辑 孔繁荣
项目编辑 夏 玮
审读编辑 程一临
责任校对 时东明
装帧设计 黄惠敏

出版发行 华东师范大学出版社
社 址 上海市中山北路 3663 号 邮编 200062
网 址 www.ecnupress.com.cn
电 话 021-60821666 行政传真 021-62572105
客服电话 021-62865537 门市(邮购)电话 021-62869887
地 址 上海市中山北路 3663 号华东师范大学校内先锋路口
网 店 <http://hdsdcbs.tmall.com>

印 刷 者 上海商务联西印刷有限公司
开 本 890×1240 32 开
印 张 7.25
字 数 178 千字
版 次 2012 年 6 月第 1 版
印 次 2012 年 6 月第 1 次
书 号 ISBN 978 - 7 - 5617 - 9480 - 7/B · 704
定 价 24.00 元

出 版 人 朱杰人

(如发现本版图书有印订质量问题, 请寄回本社客服中心调换或电话 021-62865537 联系)

目录

绪论	1
一、历史溯源	1
二、基本特点	3
三、研究方法	6
第一章 主体	9
第一节 天才	9
第二节 虚静	24
第三节 创作	30
第四节 欣赏	50
第二章 本体	62
第一节 创构	62
第二节 结构	74
第三节 生成	97

第三章 特质	108
第一节 节律	108
第二节 和谐	117
第三节 时空	126

第四章 神采	139
第一节 气韵	139
第二节 体势	150
第三节 风骨	162
第四节 趣味	171

第五章 流变	183
第一节 起源	183
第二节 中介	193
第三节 动力	206

结语	216
-----------	------------

主要参考文献	219
---------------	------------

后记	223
-----------	------------

第二版后记	225
--------------	------------

绪 论

从古至今,中国本没有名为“中国艺术哲学”的著作。这里所说的中国艺术哲学,是我在借鉴西方的系统理论作为参照坐标的基础上,对中国古代的艺术理论所作的一种梳理、概括和总结,其中体现了我对中国古代艺术思想的哲学思考和当代意识。中国艺术思想中的独特范畴、诗性的思维方式和强烈的生命意识等,是值得我们反思和继承的。这不仅有助于深化中国艺术史、艺术理论史和艺术批评史的研究,推进我们当代的艺术创作、欣赏和批评,而且可以为世界的艺术提供宝贵的理论资源。正是在这样的背景 and 意义上,我不揣浅陋,写出这本小书,以期抛砖引玉,推动中国艺术哲学的研究。

一、历史溯源

中国,作为人类文明的发祥地之一,它的最早的艺术萌芽已有上万年的历史了。早在两万

年以前的旧石器时代,石器、玉器便已经诞生,而新石器时代,就有了大量的陶器、玉器和原始岩画流传至今。至于文学、音乐、舞蹈和其他造型艺术等,自有文字开始,便有了记载。沈约曾将歌谣的起源溯至人类的起源:“歌谣所兴,宜自生民始也。”(《宋书·谢灵运传论》)《诗经》则可以说是中国迄今保存得最完整、具有独立审美价值的最早的艺术宝库。史前的玉石器、陶器、岩画和神话,以及后来的《诗经》等,是中国人文精神的起源和发展的重要遗存。

中国古代的艺术理论,也从有文字记载开始即已发端。流传至今的商代甲骨文和金文,不仅本身有很高的艺术性,而且其中有关于“乐”、器物 and 建筑等方面的记载。在系统的著作中,撇开有成书年代之争的《尚书》不谈,在《春秋左氏传》、《国语》等早期史书中均已有艺术理论方面的零星记载。其中如音乐的和谐等问题的阐述,对中国最早的一部系统艺术理论专著《乐记》产生了深刻的影响。而文学理论则自诸子而降,经曹丕、陆机等人的发扬光大,到六朝,刘勰便写出了中国第一部系统的文学理论专著——《文心雕龙》。系统的绘画理论也从魏晋开始兴起,当时的学者兼画家宗炳、王微、谢赫等人,都曾有专文论述绘画。从此,艺术便进入了自觉的时代。艺术的创作便在艺术理论的护卫、灌溉、褒贬下得以不断发展。这使得中国优秀的艺术品如奔腾的长江和灿烂的星空一样,蔚为大观,并不断创新。而中国的艺术理论也正是沿着这一传统向前发展,与艺术实践相辅相成,对艺术作品的创作和实践起到了不可磨灭的作用。

艺术在中国古人的精神生活中有着特别重要的地位。古人是将艺术作为人生去追求的,他们把艺术境界的追求看成是人生境界的追求的一个有机组成部分。人生境界的追求是没有止尽的,艺术境界的追求也同样如此。中国人最理想的心灵,便是艺术化的心灵,中国人心目中最美好的人生境界,便是艺术境界。人们从中可

以观照到主体的生命精神,及其在与万有物趣的融合中突破感性生命,以获得自我实现的主体心灵。艺术追求的历程,是主体不断创新、不断超越自我的历程。

中国的艺术理论,也正是在这些艺术实践的感召下不断发展、充实和完善起来的。而其系统理论的文化之源,乃是先秦儒道两家对宇宙大化、对人生境界的领悟,而不只是对艺术作品自身的理论阐释。先秦儒家继承前人的思想,对艺术作品进行评论,从人生的大背景中去理解艺术。道家虽然鲜有对艺术作品的具体品评,但他们却在对人生的理解中反映出追求审美的人生境界的艺术精神。这些思想,对后世的艺术理论产生了深远的影响,并在此基础上形成了一个源远流长的传统。因此,中国古人对艺术审美特征的自觉意识是建立在人生哲学的基础之上的。正是在这个意义上,我称中国古代审美的艺术理论为“中国艺术哲学”,把艺术哲学看成人生哲学的有机组成部分和最高境界。

二、基本特点

中国艺术哲学伴随着艺术实践,经过两千年的发展,形成了自身的特点。这些特点反映了中国哲学关于宇宙化生之道的思想,也反映了中华民族多年来具有凝聚力的共同的审美心态、独特的艺术思维方式以及对于艺术实践继承与创新的态度。具体说来,中国艺术哲学的特点主要包括以下六个方面。

第一,中国艺术哲学有其自身的系统性。首先,我们传统的民族艺术思维方式有着自身的规律,例如那种基于感性又不滞于感性的超感性体悟方式,那种人情物态化、物态人情化的“比兴”思维方式,是有着独特特征的。其次,作为艺术规律的总结和反思的理论形态的中国艺术哲学,也有着自身的系统性。《文心雕龙》、《沧浪诗

话》、《原诗》、《艺概》等较为系统的论述,既与传统的哲学思想一以贯之,又探求了创作、欣赏方面的审美规律,而且尤其突出了主体心态这个核心。即使许多诗话、词话和圈点批注等,初看起来似乎显得零星杂乱,但毕竟有一根暗线贯串始终。可见,无论是“观衢路”的“体大思精”之作,还是“照隅隙”的偶感随笔,都是自觉不自觉地包容在一个大的系统之中的。

第二,中国古代的艺术观念体现了主体的生命意识。在古人眼里,天地万物是宇宙间最大的艺术。“乐者,天地之和也。”(《乐记·乐论》)日月轮转,万物荣枯等,都织成了生命的节律,而造化,便是这最大艺术的创造者。主体外师造化,与天地相参,故所创造的艺术与万物同体生命之道。艺术作品中的节奏、韵律都是体阴阳之性、合五行之道的产物。同时,艺术作品作为主体创造物,不仅得自然之道,还兼具精神生命的精华。主体在物趣与人情的感通中创造出超越时空、具有不朽魅力的艺术。这样,艺术生命便能胜于宇宙万物的生命。在结构上,艺术作品也被视为象神合一、最终体道的生命整体。至于各类艺术评品中的风骨血肉、意趣神色等范畴,更是把艺术作品作为一个生命系统看待的。其中以人的生命比拟书法、绘画等,让人心领神会,引发共鸣。

第三,中国古代人强调艺术心灵的身心贯通。在中国古代的哲学观念中,历来注重强调心理的生理基础,认为心寓于身中,身心是贯通的,感官与内在心灵是合一的,故能“应目会心”(宗炳《画山水序》)。他们认为,心灵对感官起着主导作用:“耳之情欲声,心不乐,五音在前弗听;目之情欲色,心不乐,五色在前弗视。”(《吕氏春秋·适音》)主体的五官感觉也在心灵的主导下实现贯通,从而使感觉的有限性得以拓展。同时,主体的心灵还基于身而不滞于身,在外物的感发下突破身观局限而游于天地。

第四,中国古代人重视独特的体悟方式,认为艺术家对外物的体

悟是一种超感性的体悟,即指主体基于感性生命,又不滞于感性生命本身,从而释形以凝心,以身心合一的整体生命去体悟对象,获得感性的欣悦,并最终与对象达到契合状态,以便觉天以尽性。通过这种体悟方式,艺术家以情感为动力,实现了物我交融,使主体的感性生命受到感发,并由艺术创作而实现心灵的自由。在人们的精神生活中,艺术是艺术家思考人生的基本途径,并且启示欣赏者思考。除了后天习得的艺术技巧外,还有先天的洞察世界和感悟人生的天赋。中国古人还认为,艺术家在感悟过程中,物我是双向交流的。主体天性本静,感物而动情,故天人合一,通天一气,物趣与人情在生命之道的意义上浑然为一。其中物趣感发对象,主体移情于物,以己度物,使物我在主体心灵中实现双向交流。在物我相摩相荡之中,主体使外物超越物态意义而获得精神意义,外物又使主体超越自身感性生命的局限,从而获得精神的愉悦。审美的艺术境界遂在此基础上得以创构。

第五,中国古人强调传统文化形态在艺术发展中的中介意义。他们认为,主体的艺术心灵是千百年来文化形态(包括既往的艺术作品)陶冶感化的结果,自然山水作为一种使主体精神愉悦的特殊文化形态,在中国人的艺术及其发展中起着不可忽视的作用。文化形态的意义不仅在于艺术发展中前后更迭的影响,而且使得艺术趣尚可以跨时代进行继承,并在古今并存的状态中发挥其中介作用。正是这些文化形态的中介作用,中国艺术才能得以继承和发展,形成一个源远流长的传统。

第六,中国艺术素来注重消化和兼容多民族的优秀传统文化。这一点虽然中国古人未能给予足够的重视,但是我们在对中国古代艺术理论进行概括和总结时,却不能不予以重视。中国艺术在其发展历程中,曾历经数次多民族文化的整合和外来艺术的刺激,他们对中国艺术传统的形成和发展起到了重要作用。《诗经》中的十五国风

对后代文学的影响,便是融会贯通的。先秦及汉乐府以下的诗歌的发展,都明显受惠于各地民歌的相互交流。整个中国古代的艺术,乃以中原艺术为本根,汲取东夷、西戎、南蛮、北狄的艺术趣尚,以致楚骚传统影响了华夏几千年,胡琴、羌笛至今还回旋在我们的耳际。多民族艺术的反复融合是中国古代艺术生命常新的一个重要因素。

本书正是从上述六个特点出发,对艺术活动的主体,艺术作品的本体及其特质、神采等,以及艺术的流变诸规律进行探讨的。

三、研究方法

中国艺术哲学的研究需要有体现自身特征的研究方法,以下六个方面是我们需要给予重视的。

第一,在研究形式上,中国艺术哲学的研究需要从比附研究、比较研究向独立系统的研究过渡。所谓比附研究,就是以西方艺术理论为准的,在中国传统思想中找依据(例如,认为西方有想象,我们有神思;西方有优美,我们有阴柔;西方有崇高,我们有壮美或阳刚等)。它侧重于以西方艺术理论为规范到中国古典思想中去求同。这种研究在“五四”时期和解放初期颇为盛行。所谓比较研究,是将中西方相近或相关的范畴放在一起,通过对照比较,发现异同,探究流变。先秦的季札观乐,比较周召二南、郑卫之风等各地音乐,便是当时的一种“国际”间的比较研究(见《左传·襄公二十九年》)。应该说,比较研究只是一种手段,它可以为系统的中国艺术理论和西方艺术理论研究奠定基础。中国当代艺术哲学的建立,主要依赖于把中国古典艺术哲学当作独立系统的研究,而以西方艺术哲学为内在参照坐标,在尊重文明发展承传性的规律的基础上,建立一套体现当代意识和民族特性的开放的理论系统,以便对外来艺术理论进行扬弃、消化和吸收。那种通过中西比较建立中西互补的具有普适性

价值的当代艺术理论体系的观点,反映了一种理想化的世界大同意识,是不现实的。世界大同的审美意识,世界大同的艺术理论,可以作为我们长远的努力方向,但在今后相当长的一段时期内,是很难达到的。相比之下,以中国古典艺术的独立系统的研究为基础来建立当代中国艺术哲学理论,倒是切实可行的。这也有利于世界艺术的多元发展,使之更为丰富,并且符合中国文化和而不同的基本精神。

第二,中国艺术哲学的研究,需要尊重艺术自身的规律。中国艺术及其理论的发展,不是飞流直下、一往无前的。它有迂回,有曲折,甚至在某个时期还有暂时的后退。它本身不应该是纯然自在地发展的,需要我们顺应规律,自觉地对其反思,以便把优秀的传统向前推进。人们常常喜欢分析那些可以分析得头头是道的作品,理性痕迹比较明显的作品,而不喜欢分析那些可以让人会心,却很难从理性层面说得清道得明的作品。这在某种程度上说,是对艺术自身规律的不够重视。中国艺术的传统中有很多东西是溶化在中国人的血液里的,可以激发我们今天的灵感,以便创造出与西方不同的东西。中国不能永远模仿西方,而应该对世界艺术有独特贡献。跟在人家后面永远不能超过人家,这就需要另辟道路,而尊重和继承中国艺术的传统就是一条蹊径。

第三,对中国艺术哲学的研究,需要借鉴和汲取国外尤其是西方艺术理论的精华。中国传统的艺术理论,历来注重吸收和同化外来思想,剔其糟粕,取其精华。借鉴国外尤其是西方的艺术理论方法,不仅有助于对已有思想的理论化和系统化,而且有助于拓展我们的视野和思路,使我们更充分地认识到中国古代艺术思想的价值。因此,在当代艺术哲学体系的建构中,对中国传统的艺术理论既不可妄自菲薄,又不能妄自尊大,既要有维持、发展民族精神的自尊心和自信心,又要有虚心学习的态度。在保持传统的基础上汲取外来营养,使我们的艺术和艺术理论更具有生命力。

第四,中国艺术哲学的研究,要体现出当代意识。在研究过程中,我们要以当代人的旨趣为依据,对中国古代艺术理论的传统进行消化和吸收,使之成为当代艺术理论的源头活水。研究中国古代艺术哲学的目的,是为现实服务。我们不能把古代艺术哲学看成僵死的标本,如同古董那样玩味。而对古代艺术理论糟粕的剔除,正是基于现实的具体要求和历史发展的必然要求。这种当代意识,是奠定在尊重传统的前提下,体现社会发展的实际需要的。同时,对中国古代的艺术实践,我们也需要有当代的归纳和总结。中国古人的总结尽管有很多丰富而精辟的内容,却显得零星而不够系统,同时也具有局限性,这就需要我们运用现代学科的理论方法,并借鉴西方等国外的研究方法加以总结、整合、阐释和评述。

第五,中国艺术哲学要有创作实践的可操作性和欣赏与批评的可操作性。中国艺术哲学应当而且本来就是源于艺术创作、欣赏和批评实践的。中国艺术哲学只有植根于中国的艺术实践,才有坚实的艺术基础,否则便如无本之木、无源之水。同时,中国艺术哲学应当对今后的中国艺术实践乃至世界艺术实践具有指导意义和借鉴价值。中国艺术哲学只有在中国人的艺术活动中具有现实价值,才能使中国优秀的艺术传统得以发扬光大,才能有利于今后的中国本土艺术建设,乃至有利于世界艺术的建设。

总之,中国艺术哲学研究应当在忠实于中国古代艺术思想的基础上,借鉴国外特别是西方艺术哲学,并且立足于现实的基础上,对中国传统艺术思想的哲学进行建构与阐释,从中揭示出中国艺术思想的基本精神,以及中国传统固有的潜在理论体系和诗性的思维方式。需要说明的是,在中国古代的艺术思想中,对于同一个概念范畴,古代不同的学者在使用上是有一定差异的,我这里本着继承传统、立足现实和与世界接轨的态度择善而从,将其整合成一个系统,而这些范畴和系统既大体符合历史实际,又有利于当代的吸收和发展。

第一章 主 体

艺术作品是由主体进行创造、欣赏和批评的。主体是艺术活动的主导者和接受者。艺术主体是通过艺术活动造就起来的,并在艺术活动中起着主导作用,又进一步在艺术活动中得以发展和丰富。艺术主体之间,通过作品的中介而交流。中国古代的艺术理论尤其重视艺术主体,对于艺术家天赋素质中的禀赋、个性、学养和素质,艺术创作和欣赏活动中的虚静,创作中主体的养气、感动和妙悟,欣赏中的节律、阅历和共鸣等,都有着颇为精辟的阐释。

第一节 天才

中国古代就有“天才”一词,天才论思想虽在古代艺术理论中并不流行,却是古已有之的。北齐颜之推尤为强调“天才”在文学创作中的重要性:“必乏天才,勿强操笔。”(《颜氏家训·文章》)

“才”是人之气本体性质的运用，文学艺术乏“才”则万万不可，故古代文学艺术理论中常用“才”来指称天才与才能，衍生为才气、才性、才情、才学等术语。人们重视艺术才华的先天禀赋，重视后天对才情的培养、熏陶和造就。同时，人们也重视因个体的气质类型差异而带来的作品风格差异，外物对天才的感发，以及天才在即时即兴状态下对外物的感发等。这些都是值得我们加以研究和阐发的。

一、禀 赋

从艺术的角度看，每个人都有一定的艺术创作和欣赏的潜能，这种潜能是人们阅读作品、产生共鸣的基础。而要把所思所想诉诸艺术形态，创作优秀的艺术作品，则必须有艺术方面的天才。班固的《离骚序》云：“今若屈原，……虽非明智之器，可谓妙才者也。”班固虽然对屈原的为人处世方式有所贬抑，却充分肯定他天赋的艺术才华。享有诗圣之名的杜甫，也常常被后人视为诗歌创作的天才，唐代元稹诗云：“杜甫天才颇绝伦，每寻诗卷似情亲。”（《酬孝辅见赠》）这是一种与生俱来、发自肺腑的独特才情。这种天才表现为主体对自然和人生的敏锐感觉，体察到人们心底共有的情感，所以他们的诗作才能使人产生亲切的感觉，引发普遍的共鸣。

中国古人普遍认为艺术天才有其先天的基础。中国传统的“天人合一”观认为，人是禀天地灵气所生，而每个人所获得的才气是上天的赋予，艺术天赋尤其如此。如同有人生而强壮，有人素来羸弱；有人天生丽质，有人其貌不扬一样，人的感官、神经反应、思维方式、气质类型、语言表达等方面的先天差异也是普遍存在的。这种思想在中国形成了一个悠久的传统。司马相如曾说：“赋家之心，包括宇宙，总揽万物，斯乃得之于内，不可得而传。”（《西京杂记》卷二引《答盛览问作赋书》）他认为赋家之心，是与生俱来、不可相传的天赋。

叶燮《原诗》云：“大凡人无才，则心思不出。”王世贞《艺苑卮言》也主张：“才生思，思生调，调生格；思即才之用，调即思之境，格即调之界。”这些都是在强调天才的先天基础。袁枚还认为诗“天性使然，非关学问”（《随园诗话》卷九）。他在《随园诗话》卷十五中还说：“诗文自须学力，然用笔构思，全凭天分。”赵翼《瓠北诗钞·论诗》也认为文才“三分人事七分天”，非仅由力取。

天才首先表现在构成人的身体的气本体之中，在创作中表现为才气或文气。故曹丕《典论·论文》说：“文以气为主。气之清浊有体，不可力强而致。”曹丕所说的“气”主要突出创作主体先天的禀赋、才性和气质。他认为这种先天基础包括气质类型是天生的，但并非遗传，“引气不齐，巧拙有素，虽在父兄，不能以移子弟”。这种“气”具有独特性，各不相同，决定了不同作家各自独特的创作特点。后来刘勰在《文心雕龙·体性》中也进一步说：“才力居中，肇自血气。”认为天才处于学养和才力之间，以先天的身体和气质为本源。人的天才来自人天生气质的引发，并由不同的气质类型决定其才力的特征，即使是有血缘关系的亲人，也会呈现出不同的风貌。刘勰所谓“人之禀才，迟速异分”（《文心雕龙·神思》），天才的作家不仅表现在创作速度上，而且对外在事物的感受也往往比寻常人更为细腻、幽微，并诉诸笔端，言他人所未能言，妙笔生花，令人叹绝。

主体的先天才性各有所长，不必强同一律。《梁书·萧子显传》载萧子显《自序》说：“每有著作，特寡思功；须其自来，不以力构。”陆游也说：“文章本天成，妙手偶得之。”（《文章》）而薛道衡吟诗构文“必隐坐空斋，跼壁而卧，闻户外有人声便怒”（《隋书·薛道衡传》）；陈无己登览得句，“即急归卧一榻，以被蒙首，恶闻人声，谓之‘吟榻’。家人知之，即猫犬皆逐去，婴儿稚子，亦抱寄邻家，徐待诗成，乃敢复常”（厉鹗《宋诗纪事》引《文献通考》）。袁枚说：“人之才性，各有所近，假如圣门四科，必使尽归德性，虽宣尼有所不能。”（《答蕺

园论诗书》)不同作家的先天才性在创作中的表现是不同的,有的是得自天然,有的是精思而致,这两种不同的创作过程都与作家的先天禀赋有关。可见,先天才性的不同造成了创作过程的不同。李贽云:“有是格,便有是调,皆性情自然之谓也。莫不有情,莫不有性,而可以一律求之哉?”(《读律肤说》)每个人的天赋才性都是自然而然地表现在文艺活动中的,只不过因为天性的不同,自然本性的表现方式不同罢了。有的人擅长即兴赋诗,有的人擅长沉潜创作,不管哪种表现方式都是其先天才性的体现。

天才的后天培养只对有天赋基础的人有用,而且必须因势利导。刘勰《文心雕龙·事类》说:“文章由学,能在天资。”他指出为文的先天条件,将先天素质置于第一位。在《文心雕龙·养气》中,刘勰强调后天的学只是辅助“才”,不能使人由不才而才:“若夫器分有限,智用无涯;或惭凫企鹤,沥辞镌思,于是精气内销,有似尾闾之波;神志外伤,同乎牛山之木。怛惕之盛疾,亦可推矣。”他所说的“器分”,即文学的天赋、才气。若才能有限,强自为之,就像鸭子希望有鹤那样的长腿一样,无论多么费尽心机,都是不可能的,而只会“内销”、“外伤”,甚至“盛疾”。唐代刘禹锡论诗时曾说:“工生于才,达生于明。”(《董氏武陵集纪》)认为作品的精工首先以才华为基础。

可见,古人对于艺术创作中天才的存在早已重视,认识到人的天生气质会对艺术创作带来不同的影响,作品的不同风格与人的天生禀赋紧密相关。他们对于天才形成的基础进行了深入的观察和探索,承认先天气质的差别会造成不同的创作气质,但并非简单地仅以天资来决定人的才能高下,从中显示了深刻的智慧。如在《文心雕龙·才略》中,刘勰就对曹丕和曹植两兄弟的才华作了中肯的评定,认为曹植“思捷而才俊,诗丽而表逸”,因其天才的俊捷而使其作品在某些文体上表现突出;而曹丕则“虑详而力缓,故不竞于先鸣”,但在乐府诗和典论方面,则更为出色。对于文学创作来说,天