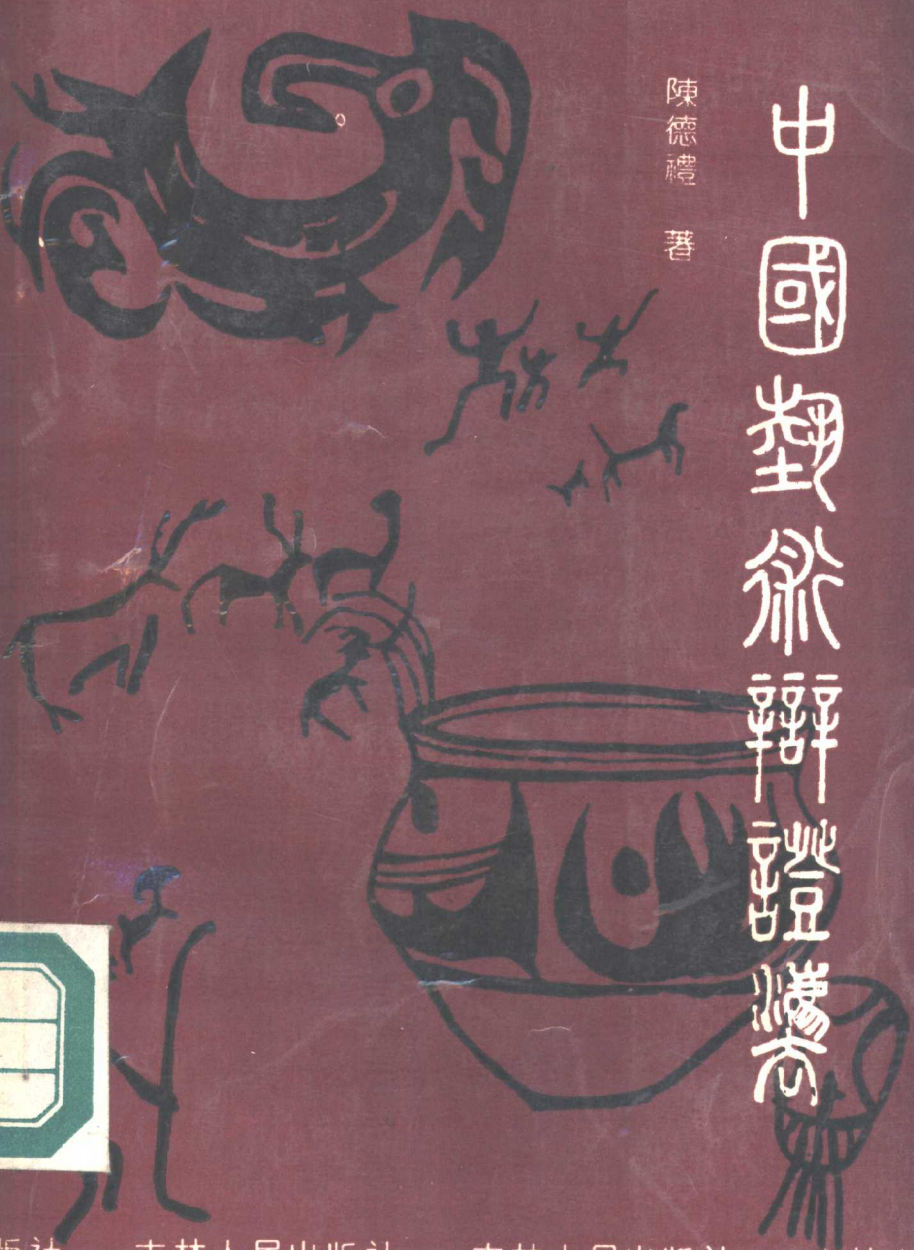


中國藝術辭彙

陳德禮 著



吉林人民出版社 吉林人民出版社 吉林人民出版社 吉林人民出版社

中国艺术辩证法

陈德礼 著

吉林人民出版社

中国艺术辩证法

陈德礼 著

吉林人民出版社出版

吉林省新华书店经销

长春市第十三印刷厂印刷

787×1092毫米 1/32开本12印张 244 000字

1990年2月 第1版 1990年2月 第1次印刷

印数：1—3200册

ISBN7—206—00509—8 D·163定价：4.10元

373

引 言

本书名为《中国艺术辩证法》，是想突出中国艺术传统中具有民族特点的辩证思维和独特创造。但这里需要说明，书的侧重点是讲中国古代的艺术辩证法思想。在长期的历史发展及艺术实践中，中国艺术逐步形成了自己带有民族特点的审美方法体系并延续至今，所以各章的论述，自然也要联系现代、当代的艺术实践和有关理论。应该说，中国艺术辩证法思想，自古至今，一脉相承，它是我国优秀文化的重要组成部分，也是我们民族审美意识的重要组成部分。

辩证法的核心是对立统一规律。当然，古代的朴素辩证法还不可能有这样科学的认识，也不可能出现这样科学的概念和命题。但是，人们却早已在实践中初步体会到了这种思想。正如恩格斯所说：“人们远在知道什么是辩证法以前，就已经辩证地思考了”（《反杜林论》，《马克思恩格斯选集》第3卷，第182页）。中国古代艺术家不仅通过艺术实践体会到了这种思想，并且在理论上也有了不同程度的总结。这种总结体现在古代的文论、画论、诗话、曲论等大量的著作中，尽管比较分散，内容却十分丰富。这些理论在它的产生、发展过程中，形成了自己一整套特有的美学范畴、美学概念、美学命题，构成了一个相对独立的系列，诸如似与不似、形与神、虚与实、言与意、情与景、情与理、文与质、动与静、通与变、法度与自然、美与丑、刚与柔以及抑扬、张弛、巧拙、浓淡等等。这些对应范畴，涉及艺术的本质、特征、内容、形式、风格、技巧等各个方面，在其内涵和外延

上，它们既各自相对独立，又相互关联交错，从而形成一个既纷纭复杂，又有一定规律的对立面“相反皆相成”的网络。这个网络就象人体之有血管和神经一样，构成了艺术美的生命。古代理论家正是从这一系列对应范畴出发，去解剖艺术美，评定作家作品，从这一系列范畴的矛盾运动和相互作用中，去追寻艺术美创造过程的轨迹。

可以说，中国古代美学一系列的对应范畴及其辩证关系，从主观与客观、内容与形式、现象与本质、个别与一般等不同角度与方面，全面揭示了艺术创作的特殊规律，有着极其深刻的理论价值和美学意义，可为今天的艺术创作和民族化的马克思主义美学理论的建设提供有益的借鉴。系统地整理并总结这方面的创作经验和理论遗产，无疑是发掘中国美学财富的一项重要任务，是一项很有意义的工作。老一辈的艺术家、美学家，象朱光潜、宗白华、王朝闻等同志，他们都很重视这方面的研究工作，并作出了很多贡献。王朝闻同志曾经讲过这样一段话：“‘山本静水流则动，石本顽树活则灵’。

《画筌》（笥重光）里的这一论点，在1946年就引起了我的兴趣，不怕重复地多次引用过。在我看来，这和同一出处的另一论点一样，够得上称为艺术辩证法，对于美学建设有重要的积极意义。”这里所说的“同一出处的另一论点”是指这样一段话：“密叶偶间枯槎，顿添生致；纽干或生剥蚀，愈见苍颜。”王朝闻同志认为古代画论中的这些论点体现了事物的对立统一关系，“令人玩索不尽”，它的意义已不仅仅局限于对待绘画艺术了！（见《审美谈·矛盾与魅力》）基于以上原因，特别是老一辈艺术家、美学家的思想启迪，我认为以中国古代艺术辩证法思想为对象进行研究和探索，是十分必要的。

恩格斯曾经这样讲过：古希腊的辩证法“虽然正确地把握了现象的总画面的一般性质，却不足以说明构成这幅总画面的各个细节，而我们要是不知道这些细节，就看不清总画面。”（《反杜林论》，《马克思恩格斯选集》第三卷第60页）而中国古代的辩证法，不仅“正确地把握了现象的总画面的一般性质”，而且还开始去说明构成这幅总画面的某些细节，中国的艺术辩证法思想正是如此。中国艺术辩证法思想中的许多范畴，与古代辩证哲学有着渊源的联系，有的范畴开始时是在哲学领域中提出来的，后来逐步被引入艺术领域，在不断演化、发展过程中，成为艺术领域的专用术语，并对艺术创作发生了重大影响。例如“有”和“无”这一对范畴，出自老庄哲学，“有无相生”体现了客观事物对立统一的辩证关系，实际上也体现了艺术创作的辩证关系，所以很自然地会被艺术家们所接受，成为他们共同遵守的艺术法则。后代的作家、艺术家，他们逐步从老庄哲学中引申出了这样一种基本思想：通过“有声”“有色”的艺术，而进入“无声”“无色”的艺术深层境界，才是至美的境界。于是，“虚”与“实”的概念也随之应运而生，“虚实相生”的理论，也就成为我国古代美学中独具特色的一种理论。其他诸如形与神、言与意的对立统一，多与少、文与质的对立统一等等，都同古代哲学有着思想渊源的联系。可以说，中国古代艺术辩证法一方面构成了中国古代整个辩证宇宙观的有机组成部分，同时它所提出的一系列相互矛盾又相互依存、相互对立又相互转化的概念、范畴、命题，又展现着中国古代艺术辩证法思想的独特风貌。

列宁曾指出：“辩证法是一种学说，它研究对立面怎样才能同一，是怎样（怎样成为）同一的——在什么条件下

它们是同一的、是互相转化的，——为什么人的头脑不应该把这些对立面当做僵死的、凝固的东西，而应该当做活生生的、有条件的、活动的、互相转化的东西。”（《列宁全集》第三十八卷，第111页）古代艺术辩证法自然不可能系统回答这些问题，但是大量的艺术实践及其有关理论常常在某些方面不自觉地同这种思想合拍了。例如中国古代理论家所提出的阴阳相间、强弱相成、刚柔相形、两物相对待的思想，正是他们关于事物构成和发展规律的朴素概括。他们运用这样的概念和命题去解剖艺术美的创造，许多地方正是在事物的联系中、发展过程中去把握审美对象的本质的。在矛盾双方的关系上，既强调二者相互依存的同一性，同时也注意到它们的相互转化及其转化的条件。另外，在许多问题上，坚持了古代的两点论，反对一点论，注意克服各种片面的、机械的、绝对化的观点。在掌握矛盾主次以及现象与本质的关系上，都反映了中国古代艺术辩证法思想理论的全面性和独特性。这些丰富多彩而又生动活泼的辩证思考，十分精辟地从各个角度揭示了艺术创作的本质规律，其深刻的理论意义和实践意义，均已被文学艺术的发展历史所证实。

当然，作为古代的朴素辩证法，由于受历史条件的限制，总有其不够完备和不够科学之处，这是不能苛求于古人的。另外，从我国古代文艺思想发展的实际状况来看，由于社会的、历史的、思想的种种因素的影响，在不同的历史发展阶段，也曾出现过各种形而上学的、绝对化的创作倾向，不过主流总是好的。许多生动的艺术辩证法思想，正是同形形色色形而上学的艺术思想斗争的结果。可以说，我国古代文艺思想发展的历史，也是辩证的艺术观同形而上学的艺术观斗争的历史。

面对我国古代极为丰富的艺术辩证法思想，笔者深感系统全面地探其奥秘是力所不及的。本书只想从古代艺术辩证法的艺海中撷取几朵浪花，就其最引人注目的一些基本方面，尝试着作一点概括、归纳和理论描述。论述的方法，大体上是以横向梳理为主干，兼顾纵向的史的把握，如对一些概念、范畴的历史演变以及某些理论的发展脉络，必要的地方尽可能作一些阐述。对于古代的艺术观点，我想一方面应以严格的历史观点作理论归纳和说明，另一方面，也不必完全局限在古人的认识范围之内，而是从古代的范畴、命题说开去，力图从美学的角度予以总结，并参照西方有关理论作些适当的比较和印证，这样或许更便于从一定的理论深度上弄清问题的实质。另外，在研究有关理论时，也需要联系有关的文学艺术作品，研究这些作品中所体现的艺术辩证法思想，这将有助于从理论与实践两个方面加深对问题的认识。

本书的编排体例，一、二章为一组，阐述艺术美的本质与特征；三、四章为一组，阐述艺术美的创造与鉴赏；五、六、七章为一组，阐述艺术美的内涵与构成；八、九、十章为一组，阐述艺术美的风貌与意境；十一、十二章为一组，阐述艺术美的继承与革新；十三章为一组，阐述艺术的审美价值观；十四章为一组，阐述艺术美的风格和技巧。最后的附篇，则介绍古代对艺术辩证法思想有突出贡献的五大家，以便进一步了解古代艺术辩证法思想的具体成就。

发掘和整理中国艺术辩证法的思想理论财富，这是项艰巨工程，需要更多的同志共同来完成。本书中的不妥之处一定不少，衷心期待广大读者和专家学者批评指正。

目 录

引 言	(1)
第一章 不似似之与超模拟的意象造型观——似与不似	(1)
第二章 意态、意念、悟对通神与形神论——形与神	(20)
第三章 言不尽意与艺术创造的有机整体性——言与意	(39)
第四章 言、象、意的动态构成与虚实相生的艺术空间——虚与实	(58)
第五章 情景契合与诗歌形象的美学构成——情与景	(74)
第六章 即物达情，理随物显的情理交融说——情与理	(94)
第七章 文附质，质待文的文质并重论——文与质	(116)
第八章 动中有静，寂处有音的动态美、意境美——动与静	(136)
第九章 深文隐蔚，余味曲包——审美信息的深藏性、无限性——隐与显	(159)
第十章 背面敷粉，染叶衬花——艺术形象的对称美、变化美——艺术对比	(175)
第十一章 熔古铸今，通中求变的艺术发展观——通与变	(192)

第十二章	从容于法度之中的艺术至境——法度与自然	(210)
------	---------------------	-------

第十三章	现实丑与艺术美——艺术的审美价值观——美与丑	(229)
------	------------------------	-------

第十四章	风格、技巧中的艺术辩证法问题	(250)
------	----------------	-------

一、张与弛	八、夸与节
二、抑与扬	九、庄与谐
三、平与奇	十、奇与正
四、曲与直	十一、巧与拙
五、常与反	十二、雅与俗
六、浓与淡	十三、刚与柔
七、繁与简	

附篇

一、刘勰的艺术辩证法思想	(295)
二、金圣叹的艺术辩证法思想	(307)
三、王夫之的艺术辩证法思想	(324)
四、叶燮的艺术辩证法思想	(338)
五、刘熙载的艺术辩证法思想	(355)

后记	(372)
----	-------

第一章 不似似之与超模拟 的意象造型观

——似与不似

“不似似之”这一概念，出自清代著名画家石涛的题画诗：“名山许游未许画，画必似之山必怪。变幻神奇懵懂间，不似似之当下拜。心与峰期眼乍飞，笔游理斗使无碍。昔时曾踏最高巅，至今未了无声债。”他在另一首题画诗中又云：“天地浑熔一气，再分风雨四时，明暗高低远近，不似之似似之。”（均见《大涤子题画诗跋》卷一）“不似似之”与“不似之似似之”，当是一个意思，都是讲艺术真实的问题，似又不似，很好地概括了艺术与生活审美关系的辩证法，也道出了艺术如何反映现实的基本规律。石涛这里讲的是绘画，其实，“不似之似”这一概念，在石涛之前就已出现在诗歌创作的理论概括中了。明代王绂在《书画传习录》中评苏东坡的诗歌云：“东坡此诗，盖言学者不当刻舟求剑，胶柱鼓瑟也。然必神游象外，方能意到圆中。……古人所云不求形似者，不似之似也。”清代邹祗谟论词云：“咏物固不可不似，尤忌刻意太似。取形不如取神，用事不若用意。”（《远志斋词麈》，《词话丛编》）李渔在论戏曲创作时，也曾提出戏曲应是“虚”与“实”、“真”与“假”、“有本”与“无实”的统一。可见，这一规律不仅适用于绘画艺术，也适用于诗歌等其他艺术。中国古代艺术家实际上长期

以来一直遵循着这一规律，甚至成为他们从事创作的秘诀。但是，从理论上以“不似似之”这样的概念明确给予总结和强调的，石涛应是第一人。

现代绘画大师齐白石非常推崇石涛的绘画，也十分赞赏他的理论。他所提出的“作画妙在似与不似之间，太似为媚俗，不似为欺世”的著名论断，明显地继承了石涛的思想，也是他自己绘画实践的深刻总结。从石涛到齐白石，他们的“不似似之”的理论包含着深刻的内容，它反映了中国艺术既尊重客观对象又超越客观对象，既合乎自然，又不受自然的拘束，重在表现审美感兴、审美情绪以及事物内在特征的特点。中国艺术的真实性含义，实质上是在心物统一的基础上达到的虚拟的似、写意的似、艺术幻觉上的似，是一种超模拟的意象造型观。这种不似之似，从审美的角度说是一种更高的似，这种“似”和其他国家的民族艺术有相通之处，又有着自己独特的创造和贡献。

心物统一的“似”，是“不似似之”的本质。正因为如此，所以中国古代艺术家在创作过程中，十分注意对于心物关系的处理，强调“即物达情”，应景会心，侧重主观与客观的契合交融。在诗歌创作中，传统的重比兴、特别是重兴的倾向，一个基本特点就是托物寄情。既然是托物寄情，那么重点在情而不在物，物不过作为审美引发物、刺激物，其旨归仍在情上。所以，心物关系的主导方面，从创作过程来说，是心而不是物。于是，“贵情思而轻事实”，就成为一个重要的创作原则；是心为物役，还是物为心役，也就成了

艺术构思成功与否的关键。中国艺术创作的所谓“立意”，一般说来，是以主观意志确定审美尺度与营造准绳，并以此为基础，把主体与客体融为一体，作到再现与表现的统一。陆机在《文赋》中曾指出构思时“恒患意不称物，文不逮意”的问题，这是说构思之始，意不能正确地反映事物。钱钟书对此有个解释：“按‘意’内而‘物’外，‘文’者发乎内而著于外，宣内以象外，能‘逮意’即能‘称物’，内外通而意物合矣。”（《管锥编》）“内外通”才能“意物合”，这符合艺术构思的实际，也是符合陆机既要“穷形而尽相”，又要“离方而遁圆”的思想的。德国诗人歌德在讲到诗与自然的关系时曾说过这样一番话：“艺术要通过一种完整体向世界说话。但这完整体不是他在自然中所能找到的，而是他自己的心智的果实。”（《歌德谈话录》第137页）又说：诗人应该“既能洞察到事物的深处，又能洞察到自己心情的深处。”（《〈希腊神庙的门楼〉发刊词》，转引自《西方美学史》下卷第426页）这个思想同中国诗歌创作心物统一的美学思想十分相近，就是说，在艺术构思中虽然必须着眼于物，又不能拘泥于物，要从这种物能否达情为出发点，作到意物相合。这样所构成的意象，往往超越了事物原貌的固有状态和涵义，成为表情达意的“不似似之”的审美对象了。

“不似似之”的“不似”，就客观物象而言，是指艺术形象不能也不必与之完全相同，而是以表现客观现象在艺术家心中所引起的思想感情为目的，创造出一种不即不离、似又不似，能更好地传达艺术家的“心智”和感受的外在形式。这种外在形式和客观事实的某些方面不尽相符，但通过变通性的艺术处理方式，在情理上相通，并获得了情感的真实性，于是就在更高的境界上达到了更似的审美

效果。英国批评家赫士列特也曾讲到过这种情况，他说道：

“诗歌，严格地说，是想象的语言；想象是这样一种机能，它不按照事物的本相表现事物，而是按照其他的思想情绪把事物揉成无穷的不同形态和力量的综合来表现他们。这种语言并不因为与事实有出入，而不忠实于自然；如果它能传达出事物在激情的影响下在心灵中产生的印象，它是更为忠实和自然的语言了。”（赫士列特《泛论诗歌》，见《古典文艺理论译丛》（一））这就是说，诗人通过想象，把感情渗透到事物中去，渗透到生活形象中去，并在情感的制约下“把事物揉成无穷的不同形态和力量的综合”，或者说，使生活中的客观形象在与情感特征的“遇之”、“默会”之中，发生更利于容纳诗人情感的变幻甚至变形，在新的逻辑关系上成为一种活生生的艺术生命。例如“晓来谁染霜林醉，总是离人泪”，霜林和眼泪本是毫不相干的事物，但在这里，由于特定情感的支配使它们在想象中获得了同一性，这霜林的湿淋淋的形象，恰好成了离人悲伤眼泪的象征。又如诗人写太阳，可以写成“太阳辛苦了一天，赚得一个平安的黄昏。喜得满面通红，一气直往山洼里狂奔”（闻一多《黄昏》），也可以写成“午时的太阳，是中了酒毒的眼，放射着混沌的愤怒，和混沌的悲哀……”（艾青《马赛》）。这样的形象描绘其实都同太阳本来的性质无关，只是一种被诗人特定情感和感受熔化了了的物象再造。显然，这里的“真”和“似”，不在于客观事物本身的形态和含义，而在于诗人在即景会心中所获得的发自内心的真切感受，这种感受正是诗歌形象主要生命之所在。明代陆时雍曾说过：“诗贵真。诗之真趣，又在意、似之间。认真，则又死矣。柳子厚过于真，所以多直而寡委也。三百篇赋物陈情，皆其然而不必然之词，所以意广

象圆，机灵而感捷也。”（《诗镜总论》）过于求真则易死，这是诗之大忌，也是一切艺术作品的大忌。有些人不懂得艺术作品的这个审美性质，所以他们的批评也就偏离了美学意义。比较典型的例子是王充。王充“求实诚”、“疾虚妄”的美学思想，从反对“虚妄”、“虚美”的浮靡文风这一面说，是有进步意义的；但他把这一思想具体运用于审美对象时，又往往得出了错误的结论。例如他在《论衡·感虚篇》中曾以“尧射十日”（即《淮南子》所记载的“尧乃使羿”“上射十日”事——笔者注）的神话故事为例，认为天地相距太远，箭无法达到，即使能达到，又由于日为火，不能射而灭之，所以说“射日之语虚非实也”。王充的错误，就在于以经验性的逻辑推理来验证神话故事的实与虚，在这样的验证面前，恐怕不只神话故事，所有的艺术作品都要被否定了。

一部艺术作品真实与否固然要看它是否反映了客观实际，是否具有客观物象某些方面的真实可信性；但更重要的，还要看它在多大程度上确切地表达了作者的真情实感，以及这种真情实感与事物形象完美结合的程度。如何作到这种“结合”呢？唐时日本僧人遍照金刚云：“夫置意作诗，即须凝心，目击其物，便以心击之，深穿其境。”（《文镜秘府论·地卷·十七势》）唐代诗人王昌龄也说要“搜求于象，心入于境，神会于物，因心而得”（《诗格》），这就是说，审美主体在取用外物时，必须在“目睹其物”的同时“以心击之”，使“心入于物”，才能“深穿其境”、“神会于物”，达到客观物象与主观情思的契合、交融。这种契合、交融是心与物在创作过程中建立新联系的结果，正如文艺复兴时期的伟大诗人但丁所说：“你的感觉力从实物

抽取一种印象，便展开在你心里，使你的心倾向于他，这倾向就是爱，这是心和物之间经过喜悦而发生的新联系。”

（《神曲·净界》第18篇）艺术形象正是心与物建立这种新联系的审美表现。见物而不见心，没有兴会不见情韵，算不得艺术的上乘，古代艺术家对此深有体会。刘勰讲写作时要“拟容取心”，所谓心，指精神，这精神既指事物的精神实质，也包含审美主体的思想感情。为了达到“拟容取心”，就必须“以心击之”、“神会于物”。这就是作诗“不宜逼真”的理论根据。据说杜甫《古柏行》中“霜皮溜雨四十围，黛色参天二千尺”两句诗，曾被宋朝的范缜和沈括讥为不真实。范缜说：“黛色参天二千尺，其言盖过，今才十丈。”因为范缜见到过诸葛亮庙里的柏树，到宋朝才长到十丈高。沈括则说：四十围是直径七尺，而高却有二千尺，“无乃太细长乎！”他们两人用事实和数学计算来衡量杜诗，认为是失真的。其实，诗人笔下的古柏之高仅仅是“心入于境”之后的一种特殊感受，这种感受同诸葛亮一生的人品和功业联系在一起，也同诗人自己的敬仰之情联系在一起，不但在较高的审美层次上符合历史的真实，而且具有感情上的真实性。诗人采用比兴、夸张、渲染、烘托等艺术手法，将现实物象本来的形式加以改变，以反映作者感情上和感受上的真实，这就叫“以心击物”、“拟容取心”。这种心物统一的艺术形象，尽管在直观对照的意义上是“不似”的，但在审美感受上却是更加真实的。“黄河之水天上来，奔流到海不复回，”，黄河之水怎么天上来呢？不合理，但诗人以此来写黄河的雄伟气势以及表达那种岁月流逝、一去不复返的感情却更加真实。“白发三千丈，缘愁似个长”，也不合理，但是以此来表达诗人“愁”之深长、浓重，不是更感到

真切、恰当吗？

“不尚形似”，这也是中国绘画的传统。苏轼曾云：“论画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定非知诗人。”（《书鄢陵王主簿所画折枝》）绘画本来是一种再现性的艺术，例如西方再现派绘画非常注意透视的原理，人物位置、光线明暗以及色彩的逼真性方面，都是很讲究的，其目的是要准确地再现自然。西方虽说也有“不似”之说，如十七世纪意大利艺术批评家波契尼认为：“与其说画家凭借事物外形进行塑造，毋宁说他改变（破坏）外形以谋求形象生动的艺术表现。”（转引自伍蠡甫《中国画论研究》第206页）但这里的“改变外形”还只是限于造形的生动性，与中国绘画的“不尚形似”并不完全相同。在中国画里，心物浹合，情景交融，变了形的物象世界始终是和情感表现融为一体的。中国画论有神品、妙品、能品之说，如果绘画只能摹仿事物表象，是“俗品”，摹仿得精细也只能算为“能品”。如果能从画家的主观感受和审美情感出发，对物象加以改造，通过画家的改造手段以表现物象的气质和画家的真情实感，才能称之为“神品”或“妙品”。可见，中国画中所谓“不尚形似”并非不要形似，而是“度物象而求其真”（荆浩），
“山川与予神遇而迹化”（石涛），并且能入能出，进而通过对客观物象的超越来把握客观事物的本质特征，来表现审美主体的思想感情，达到心物统一、物我同一的境界。方薰云：“古人谓不尚形似，乃形之不足而务肖其神也。”（《山静居画论》）苏轼论文与可画竹云：“与可画竹时，见竹不见人。岂独不见人，嗒然遗其身，其身与竹化，无穷出清新。”（《苏东坡集》前集卷十六《书晁补之所藏与可画竹三首》）“务肖其神”、“身与竹化”，就是说只要兴会神