

The background of the cover is a traditional Chinese ink and wash painting. It depicts a scholar in a white robe standing on a wooden platform or bridge, looking towards a vast, misty landscape. The landscape features large, dark, swirling clouds at the top, and a dense forest of trees with varying shades of green and brown below. The overall style is characteristic of classical Chinese literati painting.

中国美学史资料类编

# 文学美学卷

吴调公 主编

江苏美术出版社

中国美学史资料选编

# 文学美学卷

（第二卷）

北京人民文学出版社

中国美学史资料类编

# 文学美学卷

江苏省美学学会 编

主 编 吴调公

副主编 石家宜

江苏美术出版社

责任编辑：许祖良

封面设计：张学成

中国美学史资料类编 江苏省美学学会 编  
文学美学卷 吴调公 主编  
石家宜 副主编

---

江苏美术出版社出版

江苏省新华书店发行

江苏句容印刷厂印刷

开本1168×850毫米 1/32 印张：22.325 字数：30万

1990年6月第一版

1990年6月第一次印刷

印数：1—2000册

---

ISBN7-5344-0157-7/J·158 定价：8.60元(平)  
12.00元(精)

# 中国古典文学美学之建构

## （前言）

吴调公

—

中国古典美学是源远流长、饶有丰富宝藏和民族传统的。然而，由于古代文人的论述往往以文化为大背景，或者侧重于创作实践经验的提炼和对具体作品的体味与悟解，而不潜心于逻辑性的分解，因而除了比较少数的古典文论著作如《文心雕龙》、《原诗》等等，在探讨文学理论与批评体系的同时涉及到文学美学建构的考索外，一般说来，对文学美学框架整体的建树和探求是比较少的。当然，这不等于说在中国的滚滚滔滔的、具有历时性的美学史长河中，就没有与之并存的共时性的、以一定结构组成的富有民族特征的体系。文学美学体系是有的，它只有作为哲学、伦理学等等的附庸而存在，再不然便是和文学理论、文学批评，互为蟠根错节，交汇合流。面对着这样的文学美学理论遗产的实际情况，我们今天要为古典文学美学建构问题而探求道路，首先不能不认识在中国古典文学美学中占主要地位的恰恰是东方式的审美意识和审美范畴。最早的诗论有所谓“诗言志”（《尚书·尧典》）。言赋而有“赋心”（盛览评司马相如之语），言文而有“文心”（刘勰的巨著），言戏曲而首重“意”（汤显祖《答吕姜山》文）。抓住了主体性这一契机，人们便可以找到建构的突破口。

正因为中国文学美学包孕着作为民族思维形式突出之点的主体性，所以在审美过程中，就必然显示出主体的审美感受作用。

因之，作为东方型的审美对象也就更为充分地渗透了主体色彩而形成了引起作者审美创造魅力的、心灵所外化的客体。横亘在唐代文人李华面前的那一个古战场，作为独立的客观存在，原本无所谓悲慨情调，然而当它渗透到李华的审美意识之中，并经过一番艺术的酝酿与创造后，这就逐步展开了他的名作《韦古战场文》中文学美的客体；而开头的一句“浩浩乎平沙无垠，迥不见人”，那一幅极尽回肠荡气、包含着无限苍凉的艺术境界，也就成为由作者的心理表象外化而为意中之象，这也就是以语言建构形象的文学美了。

中国古典美学并不是不要“物象”，然而它只是被看成客观事物形象的某一侧面，反映在文学家主观感知之中，而且不免因为艺术夸张而形成变形反映的外物的某一侧面。尽管古典文学美学的观点不完全是这样，但它毕竟是一股主流。

提倡从虚静中感知和悟解的审美主体，强调人们的精神和韵味，这就是东方型文学美学中的人文精神，对“人”在审美建构中地位的突出。当然，它在儒、道二家中，“突出”的结构方式还各有不同。儒家强调多见多闻，丰富认识以深入社会；道家和玄学则强调抱朴养真以深入自然。

人与社会，这是审美主客体关系的一个侧面。

人与自然，这是审美主客体关系的又一个侧面。

为了把握东方古典文学美学的关键，就需要结合这种贯穿儒、道思想而为“审美关系”的主要内涵，定位于审美意识这一座标。在一定程度说来，古典文学美学的建构过程，就是烙印着民族特征的、统属于不同时代思想文化特征的审美意识史。

## 二

中国古典文学美学的审美意识，派生于儒、道二家的哲学思想。（后来，佛家东渐，主要又和道家融汇起来）因此，作为中

国的文学美学体系，一般形成为二水分流的局面：一是儒家因入世而关心现实美，一是道家（包括汲取佛家加以融汇或化而为玄学的人们）因遁世或自我超脱而醉心于自然美。前者追求群体秩序的完美之美，后者追求个人的逍遥之美；前者崇尚刚毅木讷的气度，后者喜爱潇洒清静韵味；前者表现为庄严的风致，后者表现为淡泊的心态。总的说来，就审美对象的渊源而论，入世派文学美理想的客体，与调整社会秩序、医治人民创伤的价值取向相结合。杜甫的“乾坤含疮痍，忧愁何时毕？”（《北征》）是一种典型。至于遁世派或超逸派心目中的文学美，其客体则又不同。它往往是审美主体自我超越的幻想世界。陶渊明的“久在樊笼里，复得返自然”（《归园田居》）显然又是一种类型。他要求真我复归，“唯我”与“忘我”高度统一。

为此，对审美意识本源的考察，主要是抓两个“背反”：一是以积极调整社会秩序为指归；一是以无所求的境界为指归。既然要调整社会秩序，那么对符合社会规范之善和背反社会规范之恶二者的价值判断，就必然与审美观相结合，而在中国古典文学美学中则又很早就产生了“文由怨生”的思想。从屈原的发愤以抒情（《九章·抽思》），到司马迁的发愤著书，再到钟嵘强调“诗”和“怨”的密切联系，以至于韩愈的“不得其平则鸣”和欧阳修的“诗穷而后工”，这一系列观点，都无不表现为忧患意识是作为文学美的社会渊源的一个核心范畴。审美之源于社会而又特别与“世积乱离，风衰俗怨”（《文心雕龙·时序》）有关，这是一个方面。另一方面，无所求的一派审美意识，它的审美对象的撷取则又显然与此相反。所谓无所求，当然不是绝对一无所求，这只是指蔽履功名、忘怀得失、不计毁誉。他们徜徉于山水之间，啸傲于幽栖之地。这是陶渊明悠然一瞥的南山，或者是司空图所说的呼吸着冲和之气的幽独的白鹤展羽齐飞（参看《廿四诗品·冲淡》）。这种审美意识的本源，不是什么戎马关山、风尘坎坷，而是反映出饶有虚静和冲淡特点的山川灵气。凡

水天之朦胧，云岚之隐约，大音希声，淡而若无。从有限中引出无限，一刹那中包孕永恒。这就是刘勰所极赞的屈原所幸得的“江山之助”。尽管屈原并非是遁世者，然而促成他美学观中神游于自然美的恍兮惚兮的道家思想，却分明由此印证了给予人们以美感的“江山之助”，实际也就是寄情于山水之间的审美主体从人化的自然那里感受到的“江山之情”。

尽管儒、道两家的审美意识各有特点，但他们却都各有其向往的理想，这也就是各有其“道”，道，形成了审美意识的依据。作为集后期儒家大成的荀子认为“道”是体常而尽变，一隅不足以举之”。（《荀子·解蔽》）他指出万物的本然，既有规律性之“常”，又有流转性之“变”。既然有变，这“道”就必然蕴含于万物之中，因而任何一种个别事物都不可能体现道的整体，大约只能说是道的一个侧面；这兼指社会和自然。联系《荀子·正名》来看这就更清楚了。而老子则分明认为道指自然本体，即自在之物。由于这两种界定都不很明确，引起了后人诠释的不少分歧。因而等到把“道”用来作为审美客体以后，便出现了古文家与道学家两种不同见解的截然有别：前者虽说过多强调以道作为儒家传统的人文精神的审美对象，有其历史局限，但较之道学家把“道”看成“文”的根本，而“文”则成为“道”的枝节，毕竟高明得多了。古文家要以文贯道或“明道”，甚至“载道”，而道学家二程就竟然妄称“作文害道”，干脆是要道不要文了。

从审美意识的渊源说来，古文家的审美意识渊源，虽说不是以社会兼自然为对象，但在中国正统派文学美学中却也有一定势力，有一定影响。因此，我们认为，道，社会，自然，这三种审美客体论都是审美意识的客观存在。站在今天的时代高峰看来，它们自然是有历史局限性的，这正因为，无论是社会或自然之所以能成为美，离不开人们改造世界的社会实践。只有把握社会实践这一个契机，我们才能把握美的真正根源，既以事物的自然属



性为依据，更以寓于其中的特定社会内涵作为源泉。离开这一条康庄，就别无“道”可言了。

由此可见，探求我们古代文学美的客体，而不去把握古代文人审美客体的认识内涵，还是无从明确他们心目中美的本体的二重组合的。这就是狄德罗早已论列过的“美是关系”（《美之根源及性质的哲学的研究》）的精辟命题。审美客体从来就不是孤立的。

审美客体已如上述，审美主体又是如何呢？

对于文学审美主体的认识，古代文人一般是从两个角度进行观察：一是从文学美与人品的关系加以分析，一是从文学美与感情的关系加以分析。前者侧重于言志，后者侧重于缘情。

既然要言志，就必须吐其心声，因而首先要注意“修辞立其诚”（《易·乾文言》），并由此而涉及到审美主体的审美感受、审美判断、审美创造诸功能。比较有系统的论述似乎无过于叶燮《原诗》所谈的“才、胆、识、力”了。它如提高审美能力的办法，有孟子的“养气说”，韩愈的“气盛言宜”说，严羽的“别材”说等等。

既然要缘情，就必然要提倡感情的自然流露，从而也就得强调感情的条畅宣泄和对心灵历程的深微探索，以及强调想象、灵感等等在艺术中的决定因素。陆机的“浮藻联翩”（《文赋》）说，司空图的“离形得似”说（《廿四诗品·形容》），严羽的“妙悟”说，汤显祖的“灵气”说，金圣叹的“别眼”说，如此等等。归根到底，都是为深化意象思维、提高审美主体的艺术感受、加强情感的震撼力而服务的。懂得这一点，那么对于缘情派之注意人们内宇宙的探索和艺术规律的琢磨，也就不言而喻了。

总的说来，在中国古典文学美学中，作为审美中介的东西是审美感知。它一方面渊源于审美客体，一方面又显示了古代文人的审美能力和审美创造的表象。是主体化了的客体，又是由客观转化而为审美主体的一种心灵网络的初步建构。

文学美之反映客体，不能不通过作为中介的审美感知而深化为审美意象以至艺术形象，来表达作者的人品、人情；但另一方面，作为客体的社会、自然，也需要以它们强大的魅力来感召作者。因而主体的客体化和客体的主体化原是同时并存而又时时互为转移的。刘勰说的“目既往还，心亦吐纳”（《文心雕龙·物色》）就是这个意思。

要解决古典文学美学的建构问题，还必须解决古代文人心目中主、客体的关系问题。从表面看来，按照中国民族的审美意识来说，审美表现确乎最为突出，但对此并不能绝对化地理解。古代文人对审美中介也是重视的。由于重视构思的虚静和观照的入神，诗的“四义”首先突出“兴观”。严羽要“妙悟”，王渔洋要抓住刹那间感受，郑板桥主张先有“眼中之竹”、“胸中之竹”，然后才有“手中之竹”。这都说明并非只要表现内心而就不要把握外物，只要写神而就不讲究写形。审美感知中既有“表现”，也有“再现”。

当然，光有“表现”的“象内之象”还不够凝炼为卓越的文学美，只有跻于“象外之象”，才是古典文学美的最高境界。这就是中国民族审美观的主流。

作为中国民族思维模式之一的“中”，恰恰可以说明“中介”问题。最早表现为“中和之美”，在《文心雕龙》表现为“折衷”说，而在现代文学家审美过程中，则表现为对审美中介的重视，利用对审美表象的构成和加工把审美客体和主体联结起来，把引起心灵的世情物色和形成美感系统的形象世界联结起来。

介于二者之间的就是由审美感知而构成的审美表象。这审美表象的内涵是什么呢？它既显示客体性而又具备主体性。这是司空图说的“是有真迹，如不可知。意象欲出，造化已奇。”（《廿四诗品·缜密》）意象欲出而未出之时，艺术构思受到一定时代和社会的审美倾向所规范。这是客观的。在主观方面，则有审美

经验的指引，有作者心灵审美趣味的涵茹，也有特定气质和伴随作者记忆与想象而产生的情感波澜的荡漾。有客体，有主体，更有二者的交融。

### 三

文学美的显示不能离开文学创作。文学美从审美主体的感知到逐步形成表象，以至外化而为饱和着美感系统画面的形象。这是文学美的创造过程，是美感由零散的感受和灵光石火的迸发、升华而为深层的、系统的、定型的质的变化，以至成为客观的社会财富的过程。这是从文学美审美创造的历时性考察。但除此以外，我们也还可以从它的共时性来考察。那就是说，作为文学美的审美创造，作为审美主体或者是文学作家，他们要更好地捕捉美和创造美的作品，就必须把握审美原则。换言之，卓越的文学美，也都是符合审美原则的。作为文学美的审美原则，其历时性和共时性二者不是彼此割裂而是互为交融的。苏轼的《题西林壁》有云：

横看成岭侧成峰，远近高低各不同。

不识庐山真面目，只缘深在此山中。

诗人写这首诗的目的并不在于对庐山的远距离、多方向进行测量，他只是从饱览庐山峰峦的千姿万态中，通过远览近观引起了不同感受。当然，这只还是一种表象。只有在结合了他饱览生平所见的多种多样的山景和由此而获得的体会后，只有在结合他精于佛典的素养，深化了他对庐山的领悟后，只有在他深刻理解了庐山的深层之美并将美所涵茹的哲理自然而然地融解入意象后，这样，他的美感才能成为系统化的新质从而转化为优美的艺术形象。从感知的所得悟解的所得，从意象到形象，便是审美创造的历时性。与此同时，诗人在有关这首诗的审美创造过程中，还不期然而然地遵循了许多审美特征的对立统一规律，如情与理、一与多、虚与实等等，而这却又是共时性了。就中国古典文学美的大量论

述来看，审美创造的历时性问题大多侧重于审美创造的准备和创作条件，而尤其注意审美创作心理状态的探求。至于具有共时性的多种审美原则，则基本是意象活动和形象画面的审美特征，而尤其是表现为相济相融的朴素辩证的审美范畴。

就文学美的创造言，大体可分为下列三个层次：（一）作者在创作之始时应持的精神状态；（二）物象、灵感对主体的触发；（三）在这基础上，作者进一步深入构思过程，而尤其是发挥其主体能动性，即刘勰所说的先有“神用”而后有“象通”，亦即“神”而与“物”相“相游”（《文心雕龙·神思》）的过程。“神与物游”的结果，不只是审美主体化为外物，入于“物境”之中，而更需要出乎物境之外以见“情境”。

第一种创作准备的观点可以“虚静”说为代表。在哲学上，尽管老子很早就提出，但应用在文学美创作上，却是以刘勰的论述最为透辟。他继承了庄子和陆机的观点，强调文学家进入“虚静”状态后就可以专心一志，全面而深入地洞察事物真相，发挥思维的主体作用。

第二种物象和灵感的触发，在中国古典审美创造理论中也是很突出、丰富的。从魏晋文论藉玄学而深化构思，到唐代的“兴象”说和“味外之旨”说，以至王国维的从“借镜”到“创境”说，都可以说明中国审美思维富于自我超越性乃得力于“虚静”观照的指导思想。

第三种神思的专一性也有其民族特色。它以“出入说”为核心，表现宏观与微观的结合，虚与实的结合。从审美主客体关系看来，又可以说是超越现实（出）与回归现实（入）的结合。西方美学讲审美创造时，也未始不谈“出入”。瑞典美学家布洛就有所谓“距离”说。但他一味主张文学美只有远离现实较远的山水花鸟才有美，而作家之创造美，也只有采取进绝人间烟火味的心态，这就比不上我们，特别是王国维，既讲“出”而又讲“入”，既讲要有距离而又讲要无距离了。

这三个层次以“神思”为核心，始之以“兴象”的触发，终之以“入而能出”，高瞻远瞩，表现出王国维所说的意境的“精神”，更表现了东方美学的精神，即在突出“表现”的前提下融汇了意与境。

这“精神”是文学美客体，也是文学美主体。“岱宗夫如何？齐鲁青未了。”这是杜甫眼中所见泰山的博大精神，但同时，也是诗人通过以移情为主的神思，借外在景象而铸成的杜甫精神。

与审美创造过程相表里的审美原则，既是对美的多种元素的内在关系的揭示，也是从现实美提高为文学美的艺术辩证法。审美创造的结晶中体现了多种侧面的审美原则；而既成的审美原则，大体说来，可列举为如下14种：

(一)就审美内容为主来看，有(1)文与质；(2)情与理；(3)情与采；(4)情与景；(5)言与意；(6)形与神；(7)虚与实

(二)就审美创造为主来看，有：(1)一与多；(2)真与幻。

(三)就审美的形式结构和手法为主来看，有：(1)动与静；(2)隐与显。

(四)就审美的历史流程为主来看，有：(1)通与变。

(五)就审美的艺术情趣和社会风习来看，有：(1)雅与俗；(2)奇与正。

这些具有朴素辩证精神的审美原则，决不是凭空设想的，它们都是文学美的创造实践的总结，更是审美创造的理论指导。通过不同成分甚或对立成分的结合，汇合为相反相成的两个特定概念。这正是姜夔所称赏的“方以为正，又复是奇；方以为奇，忽复为正”的“变化”（《白石道人诗论》）之美。如果说变化美是多方位开放和容纳的结构，那么，前面说到的作为“神思”的审美创造过程，就是由浅入深的、不断调整思维指向的结构了。前者以横断为主，后者以纵断为主。前者主要是思维时间，后者

主要是思维空间。只有把这两者有机融汇起来，在审美创造的实践中才能产生切合实际的审美原则，而这原则也就能指导创造实践。

#### 四

美是人类本质力量的感性显现。这几乎是人所皆知的了。然而由于人的本质的力量和性质各不相同，所以显示美的表现途径和特点也就千差万别。西方美学家对审美形态的区分，向来就有不同的看法。如狄德罗认为审美形态有两种：一是“实在的美”一是“相对的美”。康德认为审美形态有自由美与“附庸美”之分。鲍桑葵则认为有“浅易的美”与“艰奥的美”之别。这都是二分的。此外，也还有人把它分为三种或四种。在我们现在美学形态分类中，一般是采用自然美、社会美和艺术美的三分法。其实这也可以说只有两种：自然美和社会美统属于现实美，而与现实美相对应的则是艺术美。

要为中国古典文学美考虑建构问题，我们一方面固然要尊重美学的普遍规律，但与此同时，也还必须遵循两个原则。第一，要明确这是研究文学美的建构，而不是研究绘画美、工艺美、音乐美等等建构。（当然，文学美和各种艺术美也都是有不同程度的密切联系的）。第二，我们的研究对象是中国古典文学的审美形态，而不是西方古典文学的审美形态，也有异于中国现、当代文学美的审美形态。

在这一个基础上，我们还须结合另一原则，就是要考虑到中国古典美学侧重于审美主体的心灵表现，侧重于诗的抒情艺术，侧重于虚静气氛中的自我观照，侧重于默察幽微，特别是善于从创作和鉴赏实践中概括出自己亲切的体验，结合长期沉淀于作者心灵深处的审美情趣和来自一定时代的社会风度，文艺思潮的审美规范，不期而然地概括成为绚烂多姿的审美范畴。严羽点出杜诗的“沉郁”，李白的“飘逸”，寥寥数字，该是多么厚积薄

发！这就不仅是有关两位盛唐大诗人风格的鞭辟入里之论，而更是审美范畴的创建，在不同侧面中显示诗歌美的表征。尽管这表征体现的途径、方式和程度，在共具“沉郁”和“飘逸”的作品中不尽相同，但作为同具基本特征的审美范畴还是可以的。中国的文学批评鉴赏，特别是诗话、词话或小说评点这类赏析，是最擅长那一种画龙点眼的品评了。这些纷纭浩瀚的品评可以说是历代文学家（也还有思想家）对各种美学现象所作的民族形式的总结和概括。一方面可以说它们是审美范畴，但另一方面也可以说是通过审美范畴的精巧深细的表征而显示的不同的人的“本质”和不同的人的“感性”，亦即纷纭万状的中国古典作家和作品以至流派的审美形态。

这形态就不只是两分法、三分法或四分法所能为力了。作为资料式的提供，我们从古典文学美和古代文论等论著中选出一些比较流行的形态、范畴。举例如下：（一）中和之美；（二）典雅之美；（三）充实之美；（四）雕镂之美；（五）自然之美；（含清新之美）；（六）含蓄之美；（七）忧怨之美；（八）理趣之美；（九）传神之美；（十）浑沌之美；（十一）清空之美（含空灵之美）；（十二）淡泊之美；（十三）稚拙之美；（十四）奇险之美；（十五）阳刚之美；（十六）阴柔之美；（十七）世情之美；（十八）章句之美；（十九）比兴之美；（二十）风骨之美；（二十一）味、韵、趣之美；（二十二）意境之美（含意、象、意象）。

必须说明，这里所列举的多种形态或范畴，不是系统化的，不是有内在连系的。有的偏于民族意识，如中和之美；有的偏于心理状态，如忧怨之美；有的偏于文学风格，如阳刚、阴柔之美；有的偏于文学内容，如理趣之美；有的偏于文学形式，如章句之美。由于审美形态和范畴相互之间呈现网络体形势，所以不宜乎把它们加以肢解。同一部作品，以显示某种形态为主而以另一种形态为辅的情况是毫不奇怪的，清空而兼具淡泊，姜夔有

之；忧患而兼具阴柔，李清照有之。

概括说来，最主要的审美形态是否可以说是意境之美。意境虽然以作为审美主体的审美意识的“意”为主，但它从来没有取消了“境”，而只不过是强调主体化了的客体。认清这一贯穿于中国文学美学史的一根纵轴，我们就不但可以把握审美主客体的审美关系，还有助于我们体会中国古典文学美创造之所以突出主体、突出表现，自先秦的“言志”发展到龚自珍的“剑气”、“箫心”，其逐步张扬情感的轨迹显然可见。由于情感的张扬，“意”既缘于“境”而又突破了“境”。这就是我们古典文学美中一切审美形态的核心。

## 五

尽管中国古典文学美学在接受美学方面因为受到历史局限，不可能象二十世纪中期在联邦德国出现的以尧斯为首的接受美学，把读者的接受作为文学演进中一个基本环节与内在动力来看待。然而，在我们的文论遗产中，对文学风格的推源溯流和公正评价的承传作用却是一直注意的。特别是在鉴赏方面，对作品能做到情境的再现，对作者能做到情感的交流。严羽读《离骚》是“歌之抑扬，涕洟满襟”（《沧浪诗话·评诗》）。龚自珍是“《庄》《骚》两灵鬼，盘踞肝肠深。”（《自春徂秋得十五首》）。与此近似的还有许多微妙心态的表述，如净化、神游、入迷等等，都足以说明中国古典接受美学在鉴赏心理方面的成就相当突出。至于把读者同作家、作品和相关的现实，构成一个包含以上四要素的完整系统，以及认识到鉴赏、批评对文学史领域的扩大和深化具有什么样的作用，这些，在中国古典文学美学中当然是不可能提出问题和解决问题的。历史分明告诉我们，作为系统理论的接受美学的崛起是晚近的事。

除了鉴赏心理以外，也还有一个文学批评鉴赏的价值判断问题。一般说来，判断标准主要有两方面。一是审美价值，一是致



用价值。前者认为文学功能应侧重于陶冶感情、净化思想；后者真为文学功能应该“载道”，即发扬教化，启迪生民。这两派各有其侧重的功能说明，贯穿在中国长期的美学史和文学理论批评史中；前者重视文学美的外部规律；后者重视文学美的内部规律。

## 六

根据中国民族的思维特征与审美倾向，我们的文学美系统的核心是“意境”。它包含审美客体和审美主体。也包含两者的交流和汇流。按照以民族文化为基础的审美规范和文学创作，文学批评、鉴赏等所提供的审美经验的历史积淀说来，围绕着“意境”的核心，人们自觉或不自觉地遵循着相济相融的辩证审美原则，显意识或隐意识地进行各有特色的审美创造，从而在文学作品中表现了各自所认识的人的本质的感性形态，亦即审美形态或审美范畴。但这一阶段，并不是审美运动过程的终结，它还有待于读者在反馈中来丰富文学的认识，进行再创造，提高到中国民族审美意识史的高度。这便是我对这一建构的管窥。试图示如下：

