

1057/21

出版者序

中国艺术美学，是东方文化中璀璨眩目的明星，它以鲜明的民族特点，古老悠久的历史，独特的悟性和视角，在世界文化的长河中，永葆其青春的活力。

撩开五千年漂渺的尘烟，在历史与现实的交汇处，比较全面深入地剖析中国艺术美学主要结构、状态和历史，系统而有重点地探讨中国艺术美学的起

(豫)新登字 01 号

中国艺术美学散论

曾凡恕 曾 辉 著 责任编辑 刘建生

河南人民出版社出版发行(郑州市农业路73号)

郑州邙山书刊商标装潢印刷厂印刷 河南省新华书店经销

开本850×1168 1/32 印张6.75 字数154000

1992年4月第1版 1992年4月第1次印刷 印数1—2,000

ISBN 7-215-01794-X/I·164 定价 3.65元

出版者序

源、发生和发展，弥补当代对中国艺术美学研究的薄弱和空白，是弘扬中国民族文化的重要一环。

我们诚望《中国艺术美学散论》的出版，能肩起时代的重任，触发这一命题的深入探讨，考流溯源，以延广远。愿中国艺术美学的辉光，与时愈灿。

目 录

	出版者序	(1)
1.	历史的眼光	(1)
2.	空白的概念	(8)
3.	智商的验证	(19)
4.	艺术的召唤	(29)
5.	哲学的散射	(34)
6.	艺术的演进	(45)
7.	信息的价值	(57)
8.	尽善与尽美	(64)
9.	自然与无为	(72)
10.	游目与游观	(83)

目 录

11.	模糊与审美	(91)
12.	形似与神似	(106)
13.	有限与无限	(113)
14.	气韵与意境	(129)
15.	气的美学性	(140)
16.	阴阳的澄澈	(157)
17.	五行的凝聚	(165)
18.	精气神三说	(174)
19.	创作的三性	(181)
20.	物质的媒介	(196)
	后 记	(211)

1

历史的眼光

面对漫长的中国艺术发明和进化时代，先秦时期的哲学家几乎与美学家是同一名称，形形色色的哲学观念都在历史和现实的交织中展开了对艺术的巡视，为了把握自然、社会、人文也是历史的整体特征，诸子百家都涉及了艺术美学的问题，虽然各家各派的理论体系及思想观点迥然相异，但他们的共同倾向和目标，无不在于从各自的阵地出发，把美学领入艺术的领域，叩开艺术美学的纪元期。其中，中国艺术美学中著名的“器与道”和“文与质”的论题，以及美的自然性、客观性、社会性等问题，都是从这一纪元期发轫。

有人认为中国的艺术精神就是老庄精神。老庄的哲学思想，往往是从艺术的角度来比喻说明他的思想。《老子》、《庄子》重视事物内在的本质美，反对过份文饰，强调质朴和虚实相统一的自然本色。“埴埴以为器，当其无，有器之用也。凿户牖以为屋，当其

无，有室之用也。故有之以为利，无之以为用。”这种有和无、器与道的辩证关系，来自“道法自然”的哲学体系。《老子》提倡“有无相生”、“无为无不为”的理论，主张“静观”、“玄览”的直觉认识，指出“孔德之容，唯道是从”、“天下皆知美之为美，斯恶矣；皆知善之为善，斯不善矣”等等，生成了中国艺术史上虚实相生的美学原则，形成了中国艺术含蓄、隐秀、意在言外和传神为主、形神兼备的特色。从美丑、善恶的对立着眼艺术的内部规律，用辩证观点去观察艺术的本质和艺术的现象，表明道家的艺术美学思想超然于一般礼乐形式之上，它所含蕴的湛深哲理，体现了艺术世界的基本规律。

渐成雏形的美学体系在《礼记·乐记》中已露端倪。《史记》记载：孔子云“六艺于治，一也”。《礼》以节人，《乐》以发和，《书》以道事，《诗》以达意，《易》以神化，《春秋》以道义。司马迁的注疏表明孔子就是这样在艺术的升华中昭示了他的美学意识。《孟子》的“离朱之明”、“上下与天地同流”，《荀子》的“雕琢刻镂，黼黻文章，所以养目也”，即“万物之美可以养乐”，寻求艺术是美的外形与美的内在的统一等等，体现了由孔子创始的儒家美学思想。《论语》记载，孔子主张“文质兼备”，提出“质胜文则野，文胜质则史”，明确概括了形式和内容的统一。为了实现这一“和”的原则，他倡导“身中清，废中权”、“无可无不可”的“毋必”，强调“知者乐水，仁者乐山。知者动，仁者静。知者乐，仁者寿”。认为只要“不降其志，不辱其身”就不要把美的艺术局限得那么狭窄。孔子称赞颜回“一簞食，一瓢饮，居陋巷，人不堪其忧”，却“不改其乐”的态度，也映照了这一精神。《孟子·梁惠王》和《荀子·乐论》中的“独乐”与“众乐”及“美善相乐”的命题，把“乐”与审美有机联系在一起，使儒家艺

术美学思想不断发展逐渐形成体系。

墨子主张“先质而后文”，提出“衣必常暖，然后求丽；居必常安，然后求乐。”这种观点与美国心理学家马斯洛的五种需要理论有相似之处，只有满足生存需要，才能追求美的生活和生活美。墨子的“功利于人谓之巧，不利于人谓之拙”，则与现代工业设计中的“包豪斯”思想相吻合，即与“功能就是美”，“技术与艺术，新的统一”等观点相一致。后来韩非子的“以文害用”，主张“好质而恶饰”，则把墨子的观点，引向极端，如同西方现代主义美学思想“装饰就是罪恶”。

宗白华在《美学与意境》中曾说：“先秦诸子用艺术作譬喻来说明他们的哲学思想，反过来，他们的哲学思想对后代艺术的发展也起很大影响。”战国时代，诸子百家几乎探讨了中国艺术美学所涉及的所有哲学问题。

魏晋南北朝时期，玄学流行，崇尚清谈，放任无羁，超然物外，重视人自身的价值。艺术上具有玄虚、恬静、绝俗、超脱和人性高扬的特点。玄学的“无”正和佛教的“空”相沟通，玄学与佛学构成了魏晋南北朝艺术美学的思想基础。

艺术史走到唐宋时期，开始形成更为丰富、博大、典雅的整体趋势，唐代呈现雍容华贵，开放恢宏的境界，宋代则是“一洗绮罗香泽之态，摆脱绸缪宛转三变”，从美学的角度来评品，宋代的艺术格调是高雅的。这个时期理学占据统治地位，“存天理，灭人欲”、“天理存则人欲亡，人欲胜则天理灭”。这种理学思想对于宋代克服五代宋初浮艳的流弊是有一定的积极作用，但是“言理而不言情”又走向另一个极端。宋代理学给中国艺术缠上了小脚，仍难掩埋宋代是一个文人时代，宋词的发展可以说明各门艺术视野的扩大，题材范围的广阔，表现手法的多样，有着反映现实生

活及其世俗文化的滥觞。甚而青楼书院的歌妓弹奏和唱词，亦能显示宋词成为一代时尚的原因。尤其那种忧民伤时和旷达颓放的复杂审美风气，形成的“求物之妙，如系风捕影”的艺术理论，对元明清的艺术演化都产生过深远的影响。

元明清的艺术起伏随着时代精神的强弱变化，出现过一些奇特的现象。例如中国书法艺术、戏剧艺术、民间艺术等等，体现了艺术美学兼容并蓄的巨大空间，也从某些角度反映了艺术专门独类的单传，缺乏融汇贯通，必将导致退化。

中国艺术史的分期，习惯于以王朝为标志。但是“古代中国的王朝循环与文明的盛衰并无干系，它仅仅意味着个别社会集团政治命运的变化。”〔美〕张光直在《美术·神话与祭祀》中提出的这一论点，是否完善，可予商榷，然而艺术史有其独立的发展规律，却是一个不能回避的问题。尽管艺术的发展受经济、政治、道德、人伦诸因素的制约，艺术的发展终究有着自身演化过程，艺术家存在的意义首先在于他们创造出的作品成为时代精神的体现，艺术史的意义便是随着时代精神的发展梳理出艺术存在的价值。

艺术史，是用艺术史的手法记录下的人类史。如果我们认定艺术的传播，有其冲突矛盾和协调的关系，有其融合并存与变迁的性质，有其理论分析和实践同化的阶段，有其累积、发展、超越的进程，我们用历史的眼光就能寻找到它的各个立足点，探索东方艺术美学区别于西方艺术美学的特征。常说任何艺术的产生无不与特定的时代、特定的地域联系在一起；任何艺术的发展只能考察难于寻根，这不仅因为无数的艺术品在无影无踪的消失或在历史长河中不断地崛起，尚因有形的社会形态与潜流的人文精神相互交织。

考察中国艺术美学的发展历史，同样不能回避宗教对艺术发展的影响，维柯曾把艺术、宗教、哲学看作是人类精神向自己表现和概括自己经验的三种不同方式，其实三者之间的相互影响和渗透一直都在进行。中国古代艺术美学是建立在哲学和宗教基础上的，受哲学和宗教的影响也是无疑的。相对的说，中国是一个宗教观念淡泊的文化区，即使如此，外来的宗教文化影响在经过“中国化”之后也深入人心，敦煌、云岗、龙门三大石窟艺术就足以久久震撼着社会。享誉唐朝的“胡旋舞”风靡一时，唐音的基调也以胡音为主，毕竟动摇不了唐大曲的曲式结构。当《秦王破阵乐》、《霓裳羽衣曲》、《团乱旋》、《喜春莺》、《苏合春》传闻异邦的时候；当“唐三彩”、“伎乐俑”出现坐着胡人，手持胡琴，载歌载舞，一派豪放的艺术神韵的时候，外域、佛教文化给中国艺术的发展起了一次输血的作用。

中国古代哲学对艺术美学的垂训是，只要举出一个现象，人们就应根据这一直观的确实性，体会出一篇大道理，它要求用写意的慧眼来看物象，用生动的形象激发情思，用有味的语言融其志趣、用质朴的气质创造境界，用精炼的手法追求达意，用美而不媚的美姿感化人世，但是最后仍要经由封建时代精神的过滤。从这一方面来说，中国艺术美学的方法论揭示了各种艺术门类发展的内在规律。

近世纪以来，西方马克思主义哲学传入中国，给中国艺术带来了现实主义的高峰，并使中国艺术再一次与西方文化观念结合起来，去寻找一条融汇东西方文化的艺术之路。当西方现代主义思潮鱼龙混杂地涌入当代中国的时候，不可避免地形成中国现代艺术在“十年”文化贫血期后的活跃期，然而没有澄清水中混杂的物质和污泥浊水就仓促汲取、盲目接受的作法，并不足取。从

艺术和文化发展史的角度来看,如果没有寻找到自己的立足点,越想打入就越脱离自身传统的基础,而陷入盲目。

艺术美学引导艺术的变化,具有预言性、前瞻性的感知途径,不同历史时期的不同哲学思想基础,有着不同的人文环境,也就有其不同的艺术美学观念。所以,从历史的角度入手探讨中国艺术美学中的诸命题,有助研究民族优秀文化的传统。宗白华在《美学与意境》中提倡“要重视中国人美感发展史的研究”。他认为中国古代文物很多,应该从考古材料出发,研究中国美感的特点和发展规律,找出中国美学的特点,找出中国美学发展史的规律来。这就好像1978年当战国时代的六十四件编钟和二十八件编磬在湖北随县曾侯乙墓出土时的情形一样,这些文物引导我们理解先秦的庞大乐律体系,和他们的“乐者乐也”、“人情之所不能免也”的文化意识,并将其升华到古代艺术审美活动中的最高境域,如《乐记》云“反情以和其志,广乐以成其教”。

中国古代的美学思想和民族的心理结构、礼乐教化、伦理道德、宗法等级,以及生命欲求、体气和平、人性梦幻等结合得较紧密,要探讨中国艺术美学就必须了解中国古代的思想发展史。我们从空白的概念、智商的验证、艺术的召唤等处着笔,从儒家美学、道家美学、楚骚美学、禅宗美学等不同角度,来分析尽善与尽美、自然与无为、游目与游观、模糊与审美,以及有限与无限、气韵与意境、气的美学性等中国艺术美学的诸命题,主要是站在艺术史的层面上来分析的。

美国诗人惠特曼在《草叶集》序言中指出:

过去、现在与将来,不是脱节的,而是相联的,最伟大的诗人根据过去和现在构成了与将来的一致。他把死人从棺

材里拖出来，叫他们重新站起来。他对过去说，起来，走到我前面，使我可以认识你。

我们对古老中国的艺术美学，也应该有这样的勇气和精神，强调过去、现在、将来三位一体，推动艺术美学广泛深入的研究。

2

空白的概念

静谧的深夜，案头一张“龙”的徽记，使我忆起“优者龙凤，劣者虎豹”的格言。龙，不是现实中的生物，人们对龙的情分为何如此深厚。龙有何德，龙有何能，却使国人如此神注？龙的形象和龙的艺术，是否反映和揭示着早期中国艺术美学的内涵与处延的属性？

如果我们参照西方的模仿说和功用论，不难看出，这一现象正出现于艺术美学的概念空白时期，它是炎黄子孙创造古老文化伊始，艺术意识由蒙眛走向清晰之初的一种美与力的象征。

龙由头、身、尾，凝聚为完整的雄猛、刚劲、威严、凌厉、祥和的仪态，恰恰印证了亚里斯多德《诗学》中提出的定义：

所谓“完整”，指事之有头、有身、有尾。所谓“头”，指事之必然上承他事，但自然引起他事发生者；所谓“尾”，

恰与此相反，指事之按照必然律或常规编自的上承某事者，但无他事继其后；所谓“身”指事之承前启后者。所以结构完美的布局不能随便起讫，而必须照遵此处所说的方式。

在龙的综合形象中，艺术与美学的契合构成了完美的有机整体。这种整体的特征是以龙的合力概念来体现华夏民族的精神，寻求中国世道之“轮回”，衔接中国源远流长、一波三折的历史。中华民族是一个崇尚大写意的民族，无论语言艺术、造型艺术、表演艺术、综合艺术的据事、说理、达意、造境、抒情，均以写意为其主要方式，这一传统在龙的形象中得到了尽善尽美的昭示。

我国的五十多个民族，在地域性的文化互相渗透与影响中，反映的是各民族向前发展的地方艺术风貌，捕捉的是中华民族大家庭的感情，发挥的是中国传统特有的写意风格和浓郁的艺术感染力。各形各色的艺术，无不蕴含顺应自然服从客观而又异想天开的美学境界，闪烁出民族艺术那种纯正祥和的美学情采。千姿百态的华夏图腾形式的构成，太阳和月亮同升同落的抒情，担山赶水换斗移星的意味，春夏秋冬的花草同时开放的象征，百样瓜果集于一景的手法，乘龙跨凤遨游宇宙的造型，都表现了“龙”民族的心理合力和情高道全的写意精神，传达着“无为而无不为”的“龙”的人文特征。

在漫长的封建社会里，龙的人文价值被有作为或无作为的君主演化为自身的写照，龙的形象反射在社会人际关系上，又显现出明暗不同的双重象征意义。

中国历史上的封建帝王，无不以真龙天子自谓，他们穿的是龙袍，坐的是龙椅，乘的是龙轿和龙舟。他们中的一些皎皎者曾为民族的“合力”洋溢过“笔动走蛟龙”的气势，曾把龙的形象

作为鼙龙大鼓和千钧巨钟伴奏的千人领唱万人应和的大合唱，去显示“为政之要，惟在得人”的内蕴，以表达征服宇宙开创基业的勃勃雄心。同样，中国古代艺术美学不但褒扬过龙的雄壮威猛，同时抨击过龙的凶残险恶，即使对中国第一个封建君主秦始皇，黎民的艺术亦曾借助“龙”的载体，充分表达着爱与憎的审美倾诉。

当秦始皇消灭了“兵革不休”的六国诸侯时，汉书《严安传》就记有：元元黎民得免于战国，逢明天子，人人自以为更生。当始皇滥暴民力，引起万人侧目，“孔子墓壁”与“华阴平舒道上人言”则录出：“秦始皇，何奄僵，开吾户，据吾床，饮吾酒，唾吾浆，餐吾饭，以为粮，张吾弓，射东墙，前至沙丘当灭亡。……今年祖龙亡”对残暴的帝王给予抨击和诅咒。韩非子曾在《说难》中以龙为比喻，提示：“夫龙之为虫也，柔可狎而骑也，然其喉下有逆鳞径尺，若人有婴之者则必杀之。”并认为：“人主亦有逆鳞，说者能无婴人主之逆鳞，则几矣。”这种形象化的比喻，是由不同的感受心理把握艺术的不同符号，依据不同时期龙的气质和功能，在理性引导或感情的作用下，直觉、情感、意向、判断和选择等因素，相互契合或相互排斥，推动着对龙形象的褒贬和对龙艺术的评价。

由于对龙的复杂感情，在我们辽阔的国土上，不仅留存了著名的北京《云龙》石雕和《九龙壁塑》，以及曲阜《孔庙龙柱》等珍奇艺术，而且各地宫殿、祠堂、民屋等大量建筑中，亦有无数千姿百态的龙的形象。在历代工艺美术、绘画雕塑、戏曲表演等艺术门类，不乏以龙民族的精神作为造境抒情的意象，诗人刘禹锡、辛弃疾则用“山不在高，有仙则名；水不在深，有龙则灵”、“冉冉年华吾自老，水满汀洲何处寻芳草？唤起湘累歌未了，石龙舞罢松风晓。”对龙的形象及其某些内质予以高扬。对贤能志士，

杜牧咏《草庐》曾以“昔梦卧龙胜迹，今登忠武祠堂，南阳楼阁壮丽，草庐千载辉煌”给予赞赏。

与此相应，在复杂的社会关系里，历史上的龙在其威风、祥和载体的另一面，是丑陋、凶恶、残忍，非人道至极；愚昧、浮浅、狂暴，非理性至极。致有《大雅·桑柔》中的“天降丧乱，灭我立王；降此蠹贼，稼穡卒痒。哀恫中国，具赘卒荒；靡有旅力，以念穹苍”充分反映出人民群众对“龙”的厌恶与仇恨！

《玉芝堂谈荟·龙生九子》里曰：“龙生九子，不成龙各有所好；囚牛，平生爱好音乐，今胡琴头上刻兽是其形象；睚眦，平生好杀，今刀口把上龙吞口是其遗像；嘲风，平生好险，今殿角走兽是其遗像；蒲牢，平生好鸣，今钟上兽钮是其形象；狻猊，平生好坐，今佛座狮子是其遗像；霸下，平生好负重，今碑座兽是其遗像；狻猊，平生好讼，今狱门上狮子是其遗像；负屃，平生好文，今碑两旁文龙是其遗像；螭吻，平生好吞，今殿脊角兽是其遗像。”这是一幅生动的黎民被压迫的写照，通过艺术记录了奴隶制度和封建制度下，“龙”的黎民囚牛成了乐奴；睚眦成了冶炼奴；嘲风成了守卫奴；蒲牢成了打钟奴；狻猊成了侍卫主人奴；狻猊成了守狱奴；负屃成了守墓奴；螭吻成了看守奴。同时，《史记·五帝本纪》记载着“缙云氏有不才子，贪于饮食，冒于货贿，谓之饕餮。”塑造了“凶恶的不成龙”的龙的形象。

几千年来，“龙”形象的发展，尽管可分几个阶段，但龙的艺术总是要经社会对象的点化，个体心灵的启示，群众智慧的滋润，社会群体感情的共鸣，才凝聚为中华民族文化的象征。

于是，虚实相生，你中有我，我中有你。“龙”的艺术，“龙”的美学渊源，在无可无不可的空白概念里，使我悠然沉思。推开寒窗，借来明月，星星点点，叩动思绪，我仿佛步入了两万