



美学



散步

宗白华著



013132

5. 11
417
1

美学散步

宗白华著



美院图书馆 B0016600

上海人民出版社

责任编辑 朱一智
封面装帧 王申生
内封题字 张安治

美学散步

宗白华 著

上海人民出版社出版

(上海绍兴路54号)

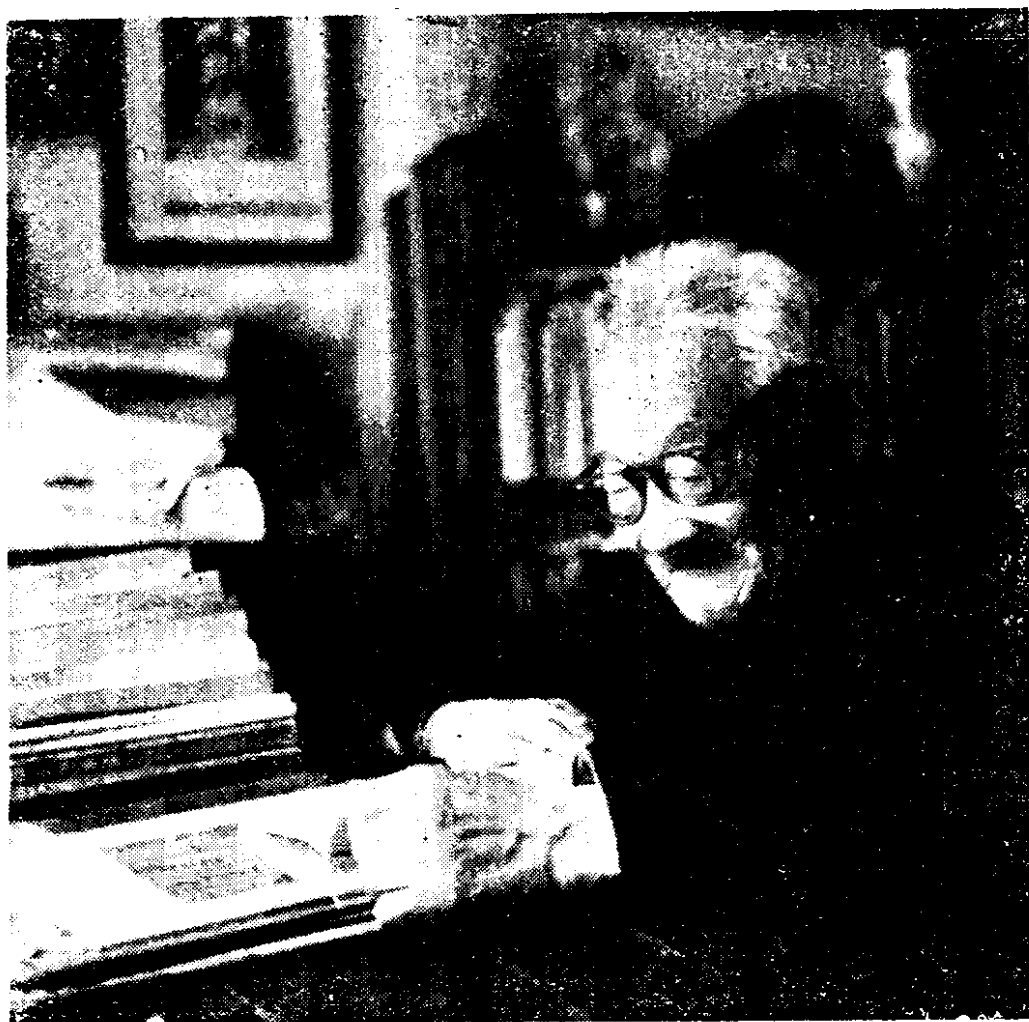
新华书店上海发行所发行 国营常熟印刷厂印刷

开本 850×1156 1/32 印张 8.5 插页 2 字数 195,000

1981年5月第1版 1981年5月第1次印刷

印数 1—25,000

书号 2074·375 定价 (六) 0.90元



宗白华在书房里

序

李泽厚

八十二岁高龄的宗白华老先生的美学结集由我来作序，实在是惶恐之至：藐予小子，何敢赞一言！

我在北京大学读书的时候，朱光潜、宗白华两位美学名家都在学校里。但当时学校没有美学课，解放初年的社会政治气氛似乎还不可能把美学这样的学科提上日程。我记得当时连中国哲学史的课也没上过，教师们都在思想改造运动之后学习马列和俄文……。所以，我虽然早对美学有兴趣，却在学校里始终没有见过朱、宗二位。一九五七年我发表两篇美学论文之后，当时我已离开北大，才特地去看望宗先生。现在依稀记得，好象是一个不大暖和的早春天气，我在未名湖畔一间楼上的斗室里见到了这位蔼然长者。谈了些甚么，已完全模糊了。只一点至今印象仍鲜明如昨。这就是我文章中谈到艺术时说，“它（指艺术）可以是写作几十本书的题材”。对此，宗先生大为欣赏。这句话本身并没有很多意思，它既非关我的文章论旨，也无若何特别之处，这有甚么值得注意的地方呢？我当时颇觉费解，因之印象也就特深。后来，我逐渐明白了：宗先生之所以特别注意了这句话，大概是以他一生欣赏艺术的丰富经历，深深地感叹着这方面有许多文章可作，而当时（以至现在）我们这方面的书又是何等的少。

这句在我并无多少意义的抽象议论，在宗先生那里却是有着深切内容的具体感受。无怪乎黑格尔说，同一句话，由不同的人说出，其含义大不一样。

宗先生对艺术确有很多话要说，宗先生是那么热爱它。我知道，并且还碰到过好几次，宗先生或一人，或与三、四年轻人结伴，从城外坐公共汽车赶来，拿着手杖，兴致勃勃地参观各种展览会：绘画、书法、文物、陶瓷……。直到高龄，仍然如此。他经常指着作品说，这多美呀！至于为何美和美在哪里，却经常是叫人领会，难以言传的。当时北大好些同学都说，宗先生是位欣赏家。

我从小最怕作客，一向懒于走动。和宗先生长谈，也就只那一次。但从上述我感到费解的话里和宗先生那么喜欢看展览里，我终于领悟到宗先生谈话和他写文章的特色之一，是某种带着情感感受的直观把握。这次我读宗先生这许多文章（以前大部没读过）时，又一次感到了这一点：它们相当准确地把握住了那属于艺术本质的东西，特别是有关中国艺术的特征。例如，关于充满人情味的中国艺术中的空间意识，关于音乐、书法是中国艺术的灵魂，关于中西艺术的多次对比，等等。例如，宗先生说：“一个充满音乐情趣的宇宙（时空合一体）是中国画家、诗人的艺术境界。”（第89页）“……我们欣赏山水画，也是抬头先看见高远的山峰，然后层层向下，窥见深远的山谷，转向近景林下水边，最后横向平远的沙滩小岛。远山与近景构成一幅平面空间节奏，因为我们的视线是从上至下的流转曲折，是节奏的动。空间在这里不是一个透视法的三进向的空间，以作为布置景物的虚空间架，而是它自己也参加进全幅节奏，受全幅音乐支配着的波动，这正是转虚成实。使虚的空间化为实的生命。”（第92页）

或详或略，或短或长，都总是那种富有哲理情思的直观式的把握，并不作严格的逻辑分析或详尽的系统论证，而是单刀直入，扼要点出，诉诸人们的领悟，从而叫人去思考、去体会。在北大，提起美学，总要讲到朱光潜先生和宗白华先生。朱先生海内权威，早已名扬天下，无容我说。但如果把他们两位老人对照一下，则非常有趣（尽管这种对照只在极有限度的相对意义上）。两人年岁相仿，是同时代人，都学贯中西，造诣极高。但朱先生解放前后著述甚多，宗先生却极少写作。朱先生的文章和思维方式是推理的，宗先生却是抒情的；朱先生偏于文学，宗先生偏于艺术；朱先生更是近代的，西方的，科学的；宗先生更是古典的，中国的，艺术的；朱先生是学者，宗先生是诗人……。宗先生本就是二十年代有影响的诗人，出过诗集。二十年代的中国新诗，如同它的新鲜形式一样，我总觉得，它的内容也带着少年时代的生意盎然和空灵、美丽，带着那种对前途充满了新鲜活力的憧憬、期待的心情意绪，带着那种对宇宙、人生、生命的自我觉醒式的探索追求。刚刚经历了“五四”新文化运动的洗礼之后的二十年代的中国，一批批青年从封建母胎里解放或要求解放出来。面对着一个日益工业化的新世界，在一面承袭着古国文化，一面接受着西来思想的敏感的年轻心灵中，发出了对生活、对人生、对自然、对广大世界和无垠宇宙的新的感受、新的发现、新的错愕、感叹、赞美、依恋和悲伤。宗先生当年的《流云小诗》与谢冰心、冯雪峰、康白情、沈尹默、许地山、朱自清等人的小诗和散文一样，都或多或少或浓或淡地散发出这样一种时代音调。而我感到，这样一种对生命活力的倾慕赞美，对宇宙人生的哲理情思，从早年到暮岁，宗先生独特地一直保持了下来，并构成了宗先生这些美学篇章中的鲜明特色。你看那两篇罗丹的文章，写作时间相距数十年，精神面貌何等一致。你看，宗先生再三提到的《周易》、《庄子》，

再三强调的中国美学以生意盎然的气韵、活力为主，“以大观小”，而不拘之于模拟形似；宗先生不断讲的“中国人不是象浮士德‘追求’着‘无限’，乃是在一丘一壑、一花一鸟中发现了无限，所以他的态度是悠然意远而又怡然自足的。他是超脱的，但又不是出世的”（第125页），等等，不正是这本《美学散步》的一贯主题么？不也正是宗先生作为诗人的人生态度么？“天行健，君子以自强不息”的儒家精神、以对待人生的审美态度为特色的庄子哲学，以及并不否认生命的中国佛学——禅宗，加上屈骚传统，我以为，这就是中国美学的精英和灵魂。宗先生以诗人的锐敏，以近代人的感受，直观式地牢牢把握和强调了这一个灵魂（特别是其中的前三者），我以为，这就是本书价值所在。

宗先生诗云：

“生活的节奏，机器的节奏，
推动着社会的车轮，宇宙的旋律。

白云在青空飘荡，
人群在都会匆忙！

.....

是诗意、是梦境、是凄凉、是回想？

缕缕的情丝，织就生命的憧憬。

大地在窗外睡眠！

窗内的人心，

遥领着世界深秘的回音。”（第242页）

在“机器的节奏”愈来愈快速、“生活的节奏”愈来愈紧张的异化世界里，如何保持住人间的诗意、生命、憧憬和情丝，不正是今日在迈向现代化社会中所值得注意的世界性问题么？不正是今天美的哲学所应研究的问题么？宗先生的《美学散步》能在这方面给我们以启发吗？我想，能的。

自和平宾馆顶楼开会之后，又多年未见宗先生了。不知道宗先生仍然拿着手杖，散步在未名湖畔否？未名湖畔，那也是消逝了我的年轻时光的美的地方啊，我怎能忘怀。我祝愿宗先生的美学散步继续下去，我祝愿长者们的长寿更长寿。

一九八〇年冬，序于和平里九区一号

目 录

美学散步·····	(1)
美从何处寻? ·····	(12)
论文艺的空灵与充实·····	(19)
中国美学史中重要问题的初步探索·····	(26)
中国艺术意境之诞生·····	(58)
中国艺术表现里的虚和实·····	(75)
中国诗画中所表现的空间意识·····	(80)
论中西画法的渊源与基础·····	(99)
中西画法所表现的空间意识·····	(114)
介绍两本关于中国画学的书并论中国的绘画·····	(122)
略谈敦煌艺术的意义与价值·····	(128)
论素描·····	(132)
中国书法里的美学思想·····	(135)
中国古代的音乐寓言与音乐思想·····	(161)
论《世说新语》和晋人的美(附: 清谈与析理)·····	(177)
希腊哲学家的艺术理论·····	(195)
康德美学思想评述·····	(205)
看了罗丹雕刻以后·····	(227)

形与影.....	(234)
——罗丹作品学习札记	
我和诗.....	(237)
新诗略谈.....	(244)
唐人诗歌中所表现的民族精神.....	(247)
后 记.....	(262)

美学散步

小 言

散步是自由自在、无拘无束的行动，它的弱点是没有计划，没有系统。看重逻辑统一性的人会轻视它，讨厌它，但是西方建立逻辑学的大师亚里士多德的学派却唤做“散步学派”，可见散步和逻辑并不是绝对不相容的。中国古代一位影响不小的哲学家——庄子，他好象整天是在山野里散步，观看着鹏鸟、小虫、蝴蝶、游鱼，又在人间世里凝视一些奇形怪状的人：驼背、跛脚、四肢不全、心灵不正常的人，很象意大利文艺复兴时大天才达·芬奇在米兰街头散步时速写下来的一些“戏画”，现在竟成为“画院的奇葩”。庄子文章里所写的那些奇特人物大概就是后来唐、宋画家画罗汉时心目中的范本。

散步的时候可以偶尔在路旁折到一枝鲜花，也可以在路上拾起别人弃之不顾而自己感到兴趣的燕石。

无论鲜花或燕石，不必珍视，也不必丢掉，放在桌上可以做散步后的回念。

诗(文学)和画的分界

苏东坡论唐朝大诗人兼画家王维(摩诘)的《蓝田烟雨图》说：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。诗曰：‘蓝溪白石出，玉山红日稀，山路元无雨，空翠湿人衣’。此摩诘之诗

也。或曰：‘非也，好事者以补摩诘之遗’。”

以上是东坡的话，所引的那首诗，不论它是不是好事者所补，把它放到王维和裴迪所唱和的辋川绝句里去是可以乱真的。这确是一首“诗中有画”的诗。“蓝溪白石出，玉山红叶稀”，可以画出来成为一幅清奇冷艳的画，但是“山路元无雨，空翠湿人衣”二句，却是不能在画面上直接画出来的。假使刻舟求剑似的画出一个穿了一件湿衣服，即使不难看，也不能把这种意味和感觉象这两句诗那样完全传达出来。好画家可以设法暗示这种意味和感觉，却不能直接画出来。这位补诗的人也正是从王维这幅画里体会到这种意味和感觉，所以用“山路元无雨，空翠湿人衣”这两句诗来补足它。这幅画上可能并不曾画有人物，那会更好的暗示这感觉和意味。而另一位诗人可能体会不同而写出别的诗句来。画和诗毕竟是两回事。诗中可以有画，象头两句里所写的，但诗不全是画。而那不能直接画出来的后两句恰正是“诗中之诗”，正是构成这首诗是诗而不是画的精要部分。

然而那幅画里若不能暗示或启发人写出这诗句来，它可能是一张很好的写实照片，却又不能成为真正的艺术品——画，更不是大诗画家王维的画了。这“诗”和“画”的微妙的辩证关系不是值得我们深思探索的吗？

宋朝文人晁以道有诗云：“画写物外形，要物形不改，诗传画外意，贵有画中态。”这也是论诗画的离合异同。画外意，待诗来传，才能圆满，诗里具有画所写的形态，才能形象化、具体化，不致于太抽象。

但是王安石《明妃曲》诗云：“意态由来画不成，当时枉杀毛延寿。”他是个喜欢做翻案文章的人，然而他的话是有道理的。美人的意态确是难画出的，东施以活人来效颦西施尚且失败，何况是画家调脂弄粉。那画不出的“巧笑倩兮，美目盼兮”，古代诗

人随手拈来的这两句诗，却使孔子以前的中国美人如同在我们眼面前。达·芬奇用了四年工夫画出摩娜莉莎的美目巧笑，在该画初完成时，当也能给予我们同样新鲜生动的感受。现在我却觉得我们古人这两句诗仍是千古如新，而油画受了时间的侵蚀，后人的补修，已只能令人在想象里追寻旧影了。我曾经坐在原画前默默领略了一小时，口里念着我们古人的诗句，觉得诗启发了画中意态，画给予诗以具体形象，诗画交辉，意境丰满，各不相下，各有千秋。

达·芬奇在这画像里突破了画和诗的界限，使画成了诗。谜样的微笑，勾引起后来无数诗人心魂震荡，感觉这双妙目巧笑，深远如海，味之不尽，天才真是无所不可。但是画和诗的分界仍是不能泯灭的，也是不应该泯灭的，各有各的特殊表现力和表现领域。探索这微妙的分界，正是近代美学开创时为自己提出了的任务。

十八世纪德国思想家莱辛开始提出这个问题，发表他的美学名著《拉奥孔或论画和诗的分界》。但《拉奥孔》却是主要地分析着希腊晚期一座雕像群，拿它代替了对画的分析，雕像同画同是空间里的造型艺术，本可相通。而莱辛所说的诗也是指的戏剧和史诗，这是我们要记住的。因为我们谈到诗往往是偏重抒情诗。固然这也是相通的，同是属于在时间里表现其境界与行动的文学。

拉奥孔(Laokoon)是希腊古代传说里特罗亚城一个祭师，他对他的人民警告了希腊军用木马偷运兵士进城的诡计，因而触怒了袒护希腊人的阿波罗神。当他在海滨祭祀时，他和他的两个儿子被两条从海边游来的大蛇捆绑着他们三人的身躯，拉奥孔被蛇咬着，环视两子正在垂死挣扎，他的精神和肉体都陷入莫大的悲愤痛苦之中。拉丁诗人维瓊尔曾在史诗中咏述此景，说

拉奥孔痛极狂吼，声震数里，但是发掘出来的希腊晚期雕像群著名的拉奥孔（现存罗马梵蒂冈博物院），却表现着拉奥孔的嘴仅微微启开呻吟着，并不是狂吼，全部雕像给人的印象是在极大的悲剧的苦痛里保持着镇定、静穆。德国的古代艺术史学者温克尔曼对这雕像群写了一段影响深远的描述，影响着歌德及德国许多古典作家和美学家，掀起了纷纷的讨论。现在我先将他这段描写介绍出来，然后再谈莱辛由此所发挥的画和诗的分界。

温克尔曼（Winckelmann, 1717—1768年）在他的早期著作《关于在绘画和雕刻艺术里模仿希腊作品的一些意见》里曾有下列一段论希腊雕刻的名句：

“希腊杰作的一般主要的特征是一种高贵的单纯和一种静穆的伟大，既在姿态上，也在表情里。

“就象海的深处永远停留在静寂里，不管它的表面多么狂涛汹涌，在希腊人的造像里那表情展示一个伟大的沉静的灵魂，尽管是处在一切激情里面。

“在极端强烈的痛苦里，这种心灵描绘在拉奥孔的脸上，并且不单是在脸上。在一切肌肉和筋络所展现的痛苦，不用向脸上和其他部分去看，仅仅看到那因痛苦而向内里收缩着的下半身，我们几乎会在自己身上感觉着。然而这痛苦，我说，并不曾在脸上和姿态上用愤激表示出来。他没有象维琪尔在他拉奥孔（诗）里所歌咏的那样喊出可怕的悲吼，因嘴的孔穴不允许这样做（白华按：这是指雕像的脸上张开了大嘴，显示一个黑洞，很难看，破坏了美），这里只是一声畏怯的敛住气的叹息，象沙多勒所描写的。

“身体的痛苦和心灵的伟大是经由形体全部结构用同等的强度分布着，并且平衡着。拉奥孔忍受着，象索福克勒斯（Sophocles）的菲诺克太特（Philoctet）：他的困苦感动到我们的深

心里，但是我们愿望也能够象这个伟大人格那样忍耐困苦。一个这样伟大心灵的表情远远超越了美丽自然的构造物。艺术家必须先在自己内心里感觉到他要印入他的大理石里的那精神的强度。希腊具有集合艺术家与圣哲于一身的人物，并且不止一个梅特罗多。智慧伸手给艺术而将超俗的心灵吹进艺术的形象。”

莱辛认为温克尔曼所指出的拉奥孔脸上并没有表示人所期待的那强烈苦痛的疯狂表情，是正确的。但是温克尔曼把理由放在希腊人的智慧克制着内心感情的过分表现上，这是他所不能同意的。

肉体遭受剧烈痛苦时大声喊叫以减轻痛苦，是合乎人情的，也是很自然的现象。希腊人的史诗里毫不讳言神们的这种人情味。维纳斯(美丽的爱神)玉体被刺痛时，不禁狂叫，没有时间照顾到脸相的难看了。荷马史诗里战士受伤倒地时常常大声叫痛。照他们的事业和行动来看，他们是超凡的英雄；照他们的感觉情绪来看，他们仍是真实的人。所以拉奥孔在希腊雕像上那样微呻不是由于希腊人的品德如此，而应当到各种艺术的材料的不同，表现可能性的不同和它们的限制里去找它的理由。莱辛在他的《拉奥孔》里说：

“有一些激情和某种程度的激情，它们经由极丑的变形表现出来，以致于将整个身体陷入那样勉强的姿态里，使他的在静息状态里具有的一切美丽线条都丧失掉了。因此古代艺术家完全避免这个，或是把它的程度降低下来，使它能够保持某种程度的美。

“把这思想运用到拉奥孔上，我所追寻的原因就显露出来了。那位巨匠是在所假定的肉体的巨大痛苦情况下企图实现最高的美。在那丑化着一切的强烈情感里，这痛苦是不能和美相

结合的。巨匠必须把痛苦降低些；他必须把狂吼软化为叹息；并不是因为狂吼暗示着一个不高贵的灵魂，而是因为它把脸相在一难堪的样式里丑化了。人们只要设想拉奥孔的嘴大大张开着而评判一下。人们让他狂吼着再看看……。”

莱辛的意思是：并不是道德上的考虑使拉奥孔雕像不象在史诗里那样痛极大吼，而是雕刻的物质的表现条件在直接观照里显得不美（在史诗里无此情况），因而雕刻家（画家也一样）须将表现的内容改动一下，以配合造型艺术由于物质表现方式所规定的条件。这是各种艺术的特殊的内在规律，艺术家若不注意它，遵守它，就不能实现美，而美是艺术的特殊目的。若放弃了美，艺术可以供给知识，宣扬道德，服务于实际的某一目的，但不是艺术了。艺术须能表现人生的有价值的内容，这是无疑的。但艺术作为艺术而不是文化的其他部门，它就必须同时表现美，把生活内容提高、集中、精粹化，这是它的任务。根据这个任务各种艺术因物质条件不同就具有了各种不同的内在规律。拉奥孔在史诗里可以痛极大吼，声闻数里，而在雕像里却变成小口微呻了。

莱辛这个创造性的分析启发了以后艺术研究的深入，奠定了艺术科学的方向，虽然他自己的研究仍是有局限性的。造型艺术和文学的界限并不如他所说的那样窄狭、严格，艺术天才往往突破规律而有所成就，开辟新领域、新境界。罗丹就曾创造了疯狂大吼、躯体扭曲，失了一切美的线纹的人物，而仍不失为艺术杰作，创造了一种新的美。但莱辛提出问题是好的，是需要进一步作科学的探讨的，这是构成美学的一个重要部分。所以近代美学家颇有用《新拉奥孔》标名他的著作的。

我现在翻译他的《拉奥孔》里一段具有代表性的文字，论诗里和造型艺术里的身体美，这段文字可以献给朋友在美学散步