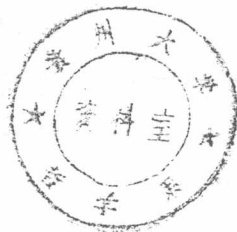


复印报刊资料 I

924

# 美学

B7



6 期

99 · 月 刊

中国人民大学

书报资料中心

CHINA RENDA SOCIAL SCIENCES INFORMATION CENTER

## B7 美 学

## 目 录

- 人本生态观与美学问题 ..... 曾永成(3)
- 20世纪中国审美主体研究纵论 ..... 彭立勋(8)
- 中国美学是生命的美学(中国美学范畴和命题  
历史发展的必然流向和归宿) ..... 黎启全(15)
- 陶渊明美学思想及其在中国美学史上的地位  
(兼答吴云《陶学一百年》的评论) ..... 钟优民(24)
- 马采先生及其学术贡献 ..... 徐文俊(59)
- 科学化与非科学化:现代西方美学的总体倾  
向 ..... 黄赞梅(30)
- 试析奥古斯丁美学思想 ..... 张旭(35)
- 二十世纪德国美学状况 ..... (德)沃尔夫哈特·亨克曼 39)
- “中国影视美学研究”笔谈 ..... (44~56)
1. 建立中国影视美学理论研究体系 ..... 黄会林(44)
2. 关于中国影视美学研究的思考 ..... 周星(47)
3. 20世纪中国美学变迁与影视艺术发展 ..... 张同道(50)
4. 民族生命哲学与中国影视母题选择的内在  
关联 ..... 于丹(53)
- “自然人化”与“人的自然化”(兼评实践美  
学的美的本质说) ..... 周玉萍(57)
- 对实践美的历史地位及现实命运的反思 ..... 宋蒙(61)

# 中国美学是生命的美学

——中国美学范畴和命题历史发展的必然流向和归宿

黎启全

张岱年教授认为,中国哲学是生命的哲学(参见《中国哲学大纲》);宗白华教授又说,中国艺术是生命的艺术(参见《美学散步》)。我们设想,从广阔的中国艺术领域向深厚的中国哲学的理论高度突进和升华的重要环节之一的中国美学,也必然是生命的美学。这并不是由张、宗两位哲贤的高论暗示而牵引出的结果,也不是对学科的隶属关系作简单的逻辑推理而得到的产物,而是中国美学范畴(概念)和命题自身运动、发展、演变的历史所昭示出来的思想。中国美学源远流长,博大精深,自成体系。自有一系列诸如,“诗”、“文”、“乐”、“质”、“气”、“道”、“言”、“象”、“意”、“理性”、“风骨”、“神思”、“气韵”、“意象”、“意境”、“妙悟”、“法度”、“童心”、“性灵”、“文与质”、“美与善”、“情与景”、“言与意”、“意与象”、“立象尽意”、“得意忘形”、“文质彬彬”、“妙想迁得”、“气韵生动”、“有我之境”、与“无我之境”,等等,等等。这种种范畴与命题皆以“生命”为轴心,运动变化,向前推进,最终导向艺术化的自由生命的总目标。在中国美学里,艺术、审美、人是一而三,三而一,既可分,又不可分的,这些林林总总的范畴(概念)、命题,不是杂乱无序的铺在沙滩上的散碎金粒,而是历史地有序地构建为一座气势宏伟的中国美学殿堂。其中,“诗言志”与“诗缘情”、“传神写照”与“气韵生动”、“意境”则是这座殿堂的三个厅堂,或三对台柱。他们分别显示出中国美学在不同时期对人的个体生命有不同的理解和追求。从“诗言志”到“诗缘情”反映了先秦至汉魏千余年间,对人的内在精神生命的向往;“传神写照”与“气韵生动”表现了魏晋以还对活生生的个体生命的追求;“意境”则是显示了明清以来,经中西方哲学、美学、文学、思想之交流融会后,近代中国人对自由生命的渴望。如此设想,是正是误,有理非理,略陈于后,诚请方家斧正。

## 一、“诗言志”与“诗缘情”是对人的内在精神生命的审美追求

“诗言志”与“诗缘情”是中国美学史上两个既有密切联系，又有截然差异的最古老的根本性命题，就字面而言，“诗言志”的“志”是指情感、情绪、情趣等。这与现代心理学讲的“志”、“情”大体一致，但又不完全如此。“志”还具有思想、道德、伦理、政治等含义，“情”中也还含有志、理等义。就实质而言，它们主要是指人们内在精神生命。其区别仅在于，“志”是指以志为主，兼含情、理、仁、义等因素的内在精神生命；“情”是指以情为主，兼有志、理、仁、义等因素的内在精神生命。或者说，是指以“志”为主导和以“情”为主导的两种人格，两种生命个体。

“诗言志”与“诗缘情”的命题，不是纯粹从心理学的角度论证“志”与“情”，甚至也不主要是从艺术审美的立场谈“志”与“情”，其立足点是从人的角度，从培养、陶冶怎样的人格，什么样的内在精神生命的立场来讲“志”与“情”。“诗言志”的命题始见《尚书·尧典》：“帝曰：夔！命汝典乐，教胥子。直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。诗言志，歌永言，声依永，律和声，八音克谐，无相夺伦，神人以和。”显然，尧派夔用音乐艺术教育其子弟，绝非要其教会子弟能唱几首歌，会弹几首支曲，可跳几个舞，而是要通过音乐艺术来培养子弟，陶冶子弟，使其子弟的内在精神生命得以健康发展，做一个耿直温和，宽厚爱人，刚强而不暴虐，简朴而不傲慢的人。“诗言志”命题的真正含义就在这里。其“志”就是尧所追求的“直而温、宽而栗、刚而不虐、简而不傲”的内在精神生命。这是一种人格美或者说是美的个体生命。“志”是人的生命的主旋律，所以“诗言志”命题的核心在于健全、陶冶人的内在精神生命，培养完整的人格。春秋战国至两汉，大致都是以如此态度对待“诗言志”的命题的。《左传》襄公二十五年载孔子说：“言以足志，文以足言。不言，谁知其志！”《左传》襄公二十七年载文子对叔向说：“诗以言志。”《庄子·天下篇》说：“诗以道志。”《荀子·儒效篇》说：“诗言是其志也。”直至汉代，经学家王逸在注释屈原的《九章·悲回风》时更直截了当地说：“诗，志也。”高诱在注释《吕氏春秋·慎大览》时也说：“诗，志也。”有人认为，从“诗言志”到“诗”等于“志”，抛弃了原有的合理性，两位经学家犯了简单的等于错误。这不是简单等于问题，而是进一步强调“诗”（艺术、审美）对人的内在精神生命的一致性。当然，这里的人，人的内在精神生命，人格，均染上了儒家更多的礼、义、仁等等色彩，制约了艺术的审美功能。正因如此，这个古老的美学命题，正在孕育新的突破点。

魏晋时代，人的觉醒，个性的解放，使美学新命题找到了突破口，在人的自由生命、自由人格的斗争中，陆机在《文赋》中响亮地提出“诗缘情”。“情”是人的内在精神生命的一个基本要素，重要的组成成份，在魏晋以前，尽管受到儒家的仁、义、礼

的制约，难以敞怀抒发，但其客观的普遍存在和积极作用，谁也不能磨灭，早在先秦两汉时代，就为人们所关注。荀子在《乐论》中认为，音乐的产生源于人的情感，他说：“夫乐者乐也，人情之所不能免也。”《礼记·乐记》：“凡音者，生人心者也，情动于中，故形于声，声成文，谓之音。”《淮南子·缪称训》进而认为，文的产生也源于情：“文者所以接物也，情系于中，而欲发于外者也。”西汉经学家刘歆把“志”与“情”同等对待，提出了一个与“诗言志”对等的美学命题：“诗言其情。”（见《汉书·艺文志》）“缘情说”不仅在诗文领域崭露头角，于书法、绘画领域也颇有影响。稍晚于陆机的女书法家卫夫人在《笔阵图》中说：“近代以来，殊不师古，而缘情弃道。”“不师古”，即不走“诗言志”的路子，“弃道”即抛开了儒家仁、义、礼的羁绊。也就是说，魏晋以来的艺术家们，在人性觉醒、个性解放的深远影响下，摈弃了“诗言志”的审美观念，转向了“诗缘情”，崇尚情感，追求情感，成了时代的审美风尚，“情”主宰着审美创造，洋溢在艺术作品中。人们的艺术作品，精神生命都经情感的作用，是情感化的。至此，“诗缘情”的“情”作为一个中国美学的命题的中心概念，就不是单一的情感、情趣，而是含义非常丰富、充实的情感化的个体精神生命。

在“诗言志”的审美时代，其艺术作品，审美活动，人的内在精神生命充满着志、志向、伦理、道德、仁人、政事、思想等内容；在“诗缘情”的审美时代，其艺术作品，审美活动，人的内在精神生命则活跃着情感、情绪、饱含着打动人的喜、怒、哀、乐。前者由“志”统帅着艺术、审美和人的内在生命；后者由“情”操纵着艺术作品、审美、内在生命，但这并不意味着“志”与“情”是壁垒森森的对立者，两者可相互包容、相互转化。《诗大序》就填平了“志”与“情”的鸿沟：“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言。言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”《诗大序》作者认为：诗就是“志”的表现，志、志向、理想深藏于内在生命中就是“志”，用语言将其表现出来就是诗。但“志”不是轻易可用语言表达出来而成为诗的。还要靠用“情”来激发、打动。“情”是内在生命中的“志”外化为诗的原动力、催化剂。“情”有深有浅，有浓有淡，有轻有重，须由表及里，层层揭示。诗、歌、舞是不同物质媒介的艺术门类，能表现不同层次、不同深度的生命情感。由于受儒家伦理道德的桎梏，《诗大序》的作者不赞同淋漓尽致的表达深沉、强烈的生命情感，主张用“志”来调节、控制情感的表达：“发乎情，止乎礼义。”为此，《诗大序》作者对“情”的功能、作用仍囿于在“志”的范畴，认为艺术审美的作用不在于陶冶性灵，净化情感，而在于“经夫妇，成孝敬，厚仁伦，善教化，移风俗”。这样，在“志”与“情”这对范畴里仍然留下了明显的裂痕。唐代的孔颖达和李善作了弥合。孔颖达在注释《左传昭公二十五年·正义》时说：“在心为情，情动为志，情、志一也。”孔颖达认为，情、志都是人的内在精神生命的表现，其差别只在于表现形态不同罢了。“情”是精神生命的动态表现，“志”则是其静态表现。李善在注释《文赋》时，说得更

透彻：“诗以言志，故曰缘情。”在李善眼里，“诗言志”与“诗缘情”是完全等量的两个命题。在孔颖达和李善的美学思想里，“情”与“志”合流了，合为什么呢？合而为“神”与“气”。“情”与“志”合流为“神”与“气”，从中国美学范畴、命题发展历史来说，经历了汉至唐的漫长岁月。在合流的历史进程中，中国美学涌现出了“传神写照”和“气韵生动”两个面貌全新的命题，这使中国美学理论又得到了一次深刻的划时代的理论提升。

## 二、“传神写照”与“气韵生动”是对活生生的个体生命的审美追求

“传神写照”与“气韵生动”的命题的产生有中国哲学和中国美学的深厚的理论基础和巨大的历史动力。从哲学上说，中国古代哲人认为，整个世界源于“气”，气的变化形成宇宙、动植物乃至人。“气”是生命的基因，宇宙、动植物、人，皆有气，也有生命。气，或气之精而生神。宇宙、动植物、人有气，有生命也就有神，神是统帅着宇宙、动植物、人的生命活力。“气”与“神”通。有生气就有神，无生气就无神。另外，哲学上的“神形”论争，为“传神”论也奠定了坚硬的理论基础。从美学上说，“传神写照”与“气韵生动”是“诗言志”与“诗缘情”命题发展的历史必然，逻辑必然。

“传神写照”虽然出至晋人顾恺之，但其思想源流可上溯到先秦的庄周。从审美上说，庄子推崇神形和谐统一的自由生命。其理想中的美是“神形”和谐统一的“肌肤若冰雪，绰约若处子”的“神人”。但“形”与“神”出现矛盾对立时，他则取“神”。在《庄子·德充符》中以赞赏的笔调描绘了好几位象哀骀这样形奇丑，德充分，神很美的人。纵观庄子美学，在形神问题上，重在神，是中国美学史上“传神”论的开山之祖。汉代人认为，人的生命存灭的主导因素是“神”而非“形”。《黄帝内经》说：“心伤则神去，神去则死矣”，“得神者昌，失神者亡”，“故形能与神具，而尽终天年。”《淮南子》说：“以神为主者，形从而利；以形为制者，神从而害。”这是说，在个体生命中，以内在精神为主，外在形骸为辅，则生命就能正常存在，健康发展；反之，则危及个体生命的直接存在。此论在魏晋得以发展。如葛洪在《抱朴子·至理》中说：“形恃神而立，神须形以存”，“精神之于形骸，犹国之于君也”。这种“神主形从”、“神君形臣”的思想直接启迪着晋代著名画家顾恺之，他响亮地提出了“传神写照”的美学新命题。

顾恺之为中国绘画史上的一代宗师，“六朝三杰”，《论画》、《魏晋胜流画赞》和《画云台山记》三篇文章，体现其深刻的绘画美学思想。《世说新语·巧艺》云：“顾长康（恺之）画人，或数年不点目精。人问其故，顾曰：四体妍媸，本无关妙处，

传神写照在阿堵中。”顾恺之认为，人物画的优劣，要害不在于外在形骸描绘的成败，而在于通过对人物的眼的描绘，活灵活现地表现人物的内在精神风貌、个性气质，即传达出内在的“神”。此论一出不仅主宰着中国画坛，而且还开拓了整个中国美学思想发展的“主神”潮流。宋代的苏轼将“传神论”推向了中国美学史的一个高峰。他在《书鄢陵王主簿所画折枝》诗其一中说：“论画以形似，见与儿童邻，赋诗必此诗，定知非诗人。”苏轼力主“传神”论，对崇尚“形似”论者竭力予以讽刺、挖苦。在该诗的第二首中，又对王主簿的“传神”之画予以满腔的赞誉：“边鸾雀写生，赵昌花传神。”花鸟有生气神情，王主簿的画之所以受到苏轼的赞美，就在于他传达出了花鸟的生气神态。苏轼的“主神”思想对后人产生极大影响。元人汤垕在《画鉴》中就以“传神”的标准来评价作品的成败：“令人看画，多取形似，不知古人以形似为未。即如李伯时画人物，吴道子后一人而已；犹不免于形似之失。盖其妙处在笔法、气韵、神采，形似未也。”元人认为不仅评价作品以“传神”作标准，而且创作的目的、动机也在于传达出作者的“神”，倪云林在《答张藻仲书》中阐述自己的创作动机：“仆之所画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。”清人杨晋《跋画》说：“写生家神韵为上，形似次之。然失其神，则亦不必问其神韵矣。”清人王学浩《跋画》云：“湖光山色，奕奕怡人，是能为山水传神，不仅笔墨之精也。”山水有神、有生命，能给人以美的享受，画家的职责就是传达出山水怡人的神情。与画相较，文学作品更善于展示人物的内心世界，更长于“传神”。南宋陈郁在《藏一话谈》中说：“盖写其形必传其神，传其神必写其心。否则君子小人，貌同心异，贵贱忠恶，奚自而别，形虽似何益？故曰写心惟难。”明清小说的突出成就，正得益于作者的传神妙手。叶昼评论《水浒传》：“描写鲁智深，千古若活，真是传神写照妙手！”“第画王婆易，画武大难；画武大易，画郓哥难。今试着眼看郓哥处，有一语不传神写照乎！”

从顾恺之到叶昼，时间跨度千余年，可“传神写照”论一脉相承，代代相传，发扬光大，造就了一代代光照千秋的无数艺术家，创造了屈指难数、价值连城的艺术珍品，深化了博大精深的中国美学理论。从作家到作品再到理论，“传神写照”的本质、功能、作用，集中于一点，就是表现出客观存在的宇宙、山川、花鸟、树木、人物等等的活生生的自由生命。具有活生生的自由生命的作品就是“气韵生动”的珍品，所以“气韵生动”与“传神写照”是具有辩证色彩的一对重要的美学命题。

“气韵生动”与“传神写照”的产生具有同样的理论前提和历史条件，可以说这命题犹如一对同胞姊妹。“气”是生命之本，“韵”是气的流动，“气韵”的本意应为生命的流动。宇宙、山川、草木、人物皆有生命的流动，也就皆有“气韵”。在魏晋文坛上用“气韵”来评价人品已成时尚。北魏神龟二年《郑道悦墓志》云：“气韵逍遥，与白云同翻。”北魏正光三年《郑道忠墓志铭》云：“君气韵恬和，姿望温雅。”北魏建义元年《元恪墓志》云：“君风神清举，气韵高畅。”显然，“气韵”主要是指人的

气度风采，即生命活力的美。随后人们又用“气韵”来说明文艺创作。梁肖子显《南齐书·列传第三十三》载：“文章者，盖性情之风标，神明之律吕也。蕴思含毫，游心内运，放言落纸，气韵天成。”北齐魏收《魏书·列传第七十三》载：“夫文之为用，其来日久……逮高祖取天，锐情文学，盖以颉颃汉彻，掩踔曹丕，气韵高艳，才藻独构，衣冠仰之，咸慕新风。”文章的“气韵天成”及文学的“气韵高艳”皆指作家创作的艺术作品中具有一种自然天成、品格高雅的生命活力。“气韵”也成为人们评价人物、衡量作品的审美标准。在这种审美风尚的推动下，齐人谢赫自然而然地提出了“气韵生动”的美学命题。

谢赫的《古画品录》是对中国绘画美学理论的杰出贡献，在该书的序言中，提出了著名的“六法”：“一曰：气韵生动，二曰骨法用笔，三曰立物象形，四曰随形赋彩，五曰经营位置，六曰传移模写。”什么是“气韵生动”？虽然谢赫没有作理论上的评析，但他通过对卫协、顾骏之、晋明帝、代逵、丁光等人的作品的分析，则对“气韵生动”作了注解。他认为以上作家的作品具有“壮气”、“神气”、“神韵”、“神韵气力”等特质。这就是绘画作品中表现出来的打动欣赏者的优美和谐的生命活力。换言之，“气韵生动”就是存在于作品中能给人们审美愉悦的，具有自然韵律的生命气息、生命情趣和生命活力。

自谢赫后，历朝历代的人们纷纷用“气韵生动”作审美标准来评诗、说文、论画。宋张巨《珊瑚钩诗话》云：“诗以意为主，……以气韵清高深眇者绝，以格力雅健雄豪香胜。”宋敖陶孙《履翁诗评》云：“魏武帝如幽燕老将，气韵沉雄；曹子建如三河少年，风流自赏。”明陆时雍《诗镜总论》云：“贾岛纳气，终身不除，语虽佳其气韵自枯寂耳。”清东方朔《昭昧詹言》云：“读古人书，须观其气韵。”宋陈善《扞虱新语》云：“文章以气韵为主，气韵不足，虽有词藻，要非佳作也。”陈人姚最《续画品》云：“至于气韵精灵，未穷生动之致。”唐李嗣真《续画品录》云：“气韵标举，风格道俊。”诗、文、画的审美价值的高底，全在“气韵生动”之有无。

从审美创造上说，“气韵生动”与“传神写照”是目的与手段的关系。作家创造的作品要“气韵生动”，怎样才能达到“气韵生动”呢？那就要运用“传神写照”的艺术表现手法。这两个著名的美学命题，在“目的”与“手段”上，彻底沟通了。元人杨维禎在《图绘宝鉴序》中对此剖析得极为精当：“故论画之高下者，有传形，有传神。传神者，气韵生动是也。如画猫者张壁而绝鼠，大士者渡海而灭风，翊圣真武者叩之而响应，写真人者即能得其精神。若此者，岂非气韵生动，机夺造化者乎？”清人邹一桂在《小山画谱》中，从创作和欣赏两个角度，对“气韵生动”与“传神写照”的目的与手段的关系作了更为精辟的分析：“愚谓即以六法言，亦当以经营位置为第一，用笔次之，傅彩又次之，传模应不在画内。而气韵则画成后得之。一笔举则谋气韵，从何着手？以气韵为第一者，乃赏鉴家言，非作家法也。”“神”的内容就是“气韵”，“

传”的对象——宇宙、山川、草木、人物，无有不“气韵生动”者，但“传”于作品的艺术形象未必就“气韵生动”，其关键就在于“传”的手法的优劣，第二法至第六法指“传”的手法而言。所以从作家来说，要害在于传神的手法；欣赏者则不求作家的创作过程，只看作品的优劣，“气韵生动”为佳作，无“气韵”者为劣品。

“传神写照”的落脚点是“气韵生动”。“气韵生动”就是一种具有审美观赏价值的生命现象、生命律动、生命氛围、生命情趣、生命活力。我们认为艺术作品有了这种美的生命现象、生命律动、生命氛围、生命情趣、生命活力就是具有“意境”的艺术精品。

### 三、“意境”——自由生命的最高境界

“意境”是一个多因素、多层次、多关系、外延无限宽泛、内涵极度充分的最高和最大的美学范畴。在两千余年的中国美学范畴发展史上所形成的全部范畴、命题皆流向“意境”，汇于“意境”。它涵盖了中国美学范畴的主要内容，是中国美学范畴的“总汇”，最能显示中国美学的民族特质。它孕育于秦汉，形成于唐宋，成熟于明清，最终在王国维手上得以理论化、系统化，跃上中国美范畴发展史的最高峰，它既是中国古典美学范畴发展的终点，又是中国现代美学范畴发展的开端。可以说，不认识“意境”，就不了解中国美学。

在哲学上，老庄的“道”、“气”、“无”、“虚”，《易经》的辩证思维、宇宙观，魏晋的玄学论争，佛教禅宗的“不立文字，教外别传”等等皆成为“意境”深厚的哲学基础。

“意境”作为名词始见唐人王昌龄的《诗格》中，王氏认为，“诗有三境”：一是“物境”，即存在于客观物质世界、具有审美观赏价值，可以作为艺术创作对象的具体事物。二是“情境”，即诗人进入创作过程中的情感冲动。三是“意境”，即指诗人进入创作领域后的艺术思维活动及过程。这与成熟后的“意境”有质的差异性。从唐代白居易、司空图、皎然、权德舆，晚唐司空图，中经北宋苏东坡、梅尧臣，南宋普庵、姜夔、严羽、范希文、张炎，元代方回，直至明代谢榛，虽然，意境作为一个独立的概念，极少运用，可是他们通过对“意”与“境”的关系的分析、研究、理解、运用，从实质上说，已把握了成熟后的“意境”的基本内容。他们的主要思想是“意与境合”、“意与境会”，“思与境偕”，“状难写之景如在目前，含不尽之意见于言外”，“羚羊挂角，无迹可求……言有尽而意无穷”，“景无情不发，情无景不生”，“不以虚为虚，而以实为虚，化景物为情思”，“情景交融，得言外意”，“景在情中，情在景中”。“作诗本乎情景，孤不自成，两不相背。”……总之，上述诸家，认识到“意境”在本

贡上是“意与物”、“情与景”、“言与意”、“意与象”、“虚与实”、“有与无”、“物与我”等等，诸多要素的和谐统一。在思想上、理论上，作为中国美学最高范畴的“意境”已趋成熟，至明清则脱颖而出。明人朱承爵在论诗的创作时说：“作诗之妙，全在意境融彻，出声音之外，乃得真味。”清人笪重光在《画筌》中论述绘画方法时说：“绘法多门，诸不具论。其天怀意境之合，笔墨气韵之微，于兹篇可会通焉。”朱、笪两段言论，皆谈艺术创作方法，在他们看来，诗、画创作方法有诸多，但最重要、最绝妙的方法是意境的创造，有意境的艺术作品就是有“真味”、“可会通”的艺术珍品，“真味”即艺术珍品的审美价值的具体体现。“意境”是什么？朱未论及。笪文略作分析。王国维作了直接的回答，他在《宋元戏曲考》中自问自答说：“何以谓之有意境？曰：写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其出口是也。”这段问答，还未从理论上对“意境”的内在本质作出全面回答，但用简洁言辞概述了“意境”的基本特征。“意境”就是作家用艺术创作方法创造出来的一片可触、可摸、可闻、可感的活泼鲜明的深情实景，或者说是艺术家创造出来的情化为景、景化为情的艺术时空，生命韵律。王国维对中国美学的贡献不在于对“意境”的描绘，主要在于对“意境”的本质的揭示。

毫不夸张地说，王国维的《人间词话》是一部关于“意境”理论的专著。王国维在《人间词话》中以语录体的形式，短小精粹的诗的语言将中国美学范畴总汇之“意境”，理论化、系统化，功耀千秋。“意境”与“境界”在一般著作中有区别。“境界”主要是指一种空间属性，“意境”主要指空间与时间统一的艺术化时空。在王国维的《人间词话》里，“境界”与“意境”相通，对等。他讲的“境界”就是“意境”，“意境”就是“境界”。“意境”的本意是什么？《人间词话·六》说：“境非独谓景物也，喜、怒、哀、乐，亦人心中之一境界。故能写真景物，真感情者，谓之有境界，否则谓之无境界。”所谓“境”即“境界”，也就是“意境”。“境”不仅不是单一的客观景物，而且是一片深切的情感，情化的景，景化的情就是“意境”。这正如《人间词话删稿·三》说的同样：“昔人论诗词，有景语、情语之别，不如一切景语皆情语也。”情景融为一体，不可分离，就是“意境”。这种情景融为一体、不可分离的“意境”就是存在于宇宙、自然、山川、草木、禽兽及人身上的自由的生命气息、生命氛围、生命情趣、生命现象、生命活力，概而言之曰：自由生命。“意境”是构成艺术精品的核心和灵魂，“有境界，则自成高格，自有名句”（《人间词话·一》），“高格”、“名句”皆因“境界”而成。“高格”、“名句”实为自由生命的体现。“‘红杏枝头春意闹’，著一‘闹’字而境界全出；‘云破月来花影弄’，著一‘弄’字境界全出以矣。”为什么著一“闹”字、“弄”字就有境界？因为“闹”、“弄”均是一种自由、无羁绊的生命气息、生命情趣和生命活力的表现。“闹”展现了红杏在春风春雨的催化下，勃勃生机和不拘一格的生命活力，“弄”将月、花、人的生命韵律融化成一片，再现出一种艺术化的生命氛围。因“闹”、

“弄”而全出的境界就是自由生命的化生。作为自由生命的境界都是美的，只有大小之别，并无优劣之分。对此王国维在《人间词话·八》作了详尽的分辨：“境界有大小，不以是而分优劣。‘细雨鱼儿出，微风燕子斜’，何遽不若‘落日照大旗，马鸣风萧萧’？‘宝廉闲挂小银钩’，何遽不若‘雾失楼台，月迷津渡’也？”这里，每句诗皆为“名句”，皆为“高格”，诗人所烘托之“意境”皆是自由生命的化生，它们的艺术价值无高下之分，只是在空间上有宽、窄、大小之别，“细雨”、“鱼儿”、“微风”、“燕子”、“宝廉”、“银钩”其生命所依托的空间窄小，“落日”、“大旗”、“狂风”、“雾”、“马”、“楼台”、“渡口”其生命所占据的空间阔大。王国维认为在作者所造之“意境”中，作者的生命情感与描绘对象的生命情感融为一体，化作水乳交融的艺术化的自由生命，这种艺术化的自由生命与欣赏者情感生命虽然也融为一体，不可分离，但就中有“融化”的程度不同之分，于是有“有我之境”与“无我之境”、“隔”与“不隔”之分。王国维《人间词话·三》云：“有有我之境，有无我之境，‘泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去。’‘可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮。’有我之境也。‘采菊东篱下，悠然见南山。’‘寒波澹澹起，白鸟悠悠下。’无我之境也。有我之境，以我观物，故物皆著我色彩。无我之境以物观物，故不知何者为我，何者为物。”“有我之境”是“我”（观赏者）的情感生命灌注于艺术作品的“意境”所展现的艺术化的生命中。“无我之境”即“我”（观赏者）的情感生命完全融化于“意境”的艺术化的生命之中，分不清哪是我，哪是物，物即我，我即物。“隔”与“不隔”之境大概也由是而别。纵观王国维的“意境”说，其核心是艺术化的宇宙人生之自由生命。

无数的中国美学范畴（概念），没有一个不带有生命的信息，中国美学范畴（概念）、命题的发展史，就是艺术化的自由生命从低级向高级、从简单到复杂、从不完善到完善、从不自由向自由不断递进、不断发展的历史，在这个意义上，我们才断言：中国美学是生命的美学，或者更准确地说：中国美学史是艺术化的自由生命的发展史，中国美学就是艺术化的自由生命的美学。

（作者单位：贵阳，贵州大学管理科学系；邮编：550025）

# 欢迎订阅人大《复印报刊资料》

## 《邓小平理论研究》

本刊汇集邓小平理论的总体研究资料,包括邓小平理论的形成与发展,邓小平理论的历史地位与指导意义,邓小平理论与马克思主义毛泽东思想的关系,邓小平理论著作出版状况、学术动态及国外学者对邓小平理论的研究。同时载有有关邓小平的哲学、社会科学思想,政治、经济、法律思想,军事、外交及国际战略思想,文化、教育及文学艺术思想,科学技术思想,干部与人才思想以及其它邓小平理论方面的研究资料。

《邓小平理论研究》月刊,64页,16开本,每月10日出版,全年订价12元,零售每份0.75元,邮资在內;半年订价6.50元(均已含邮资)。

订 阅 处:北京1122信箱番梓部

邮 编:100007

联系电话:(010)64041792

37 美 学

月刊·1999年第6期

1999年7月28日出版

中心主任: 邱金利

总 编 辑: 宋志明

副总编辑: 邱海平

顾 问: 成复旺

责任编辑: 魏 倩

本刊如有印刷质量问题请与中心办公室联系:(010) 64039450

- 主 办: 中国人民大学
- 编辑出版: 中国人民大学书报资料中心
- 地 址: 北京张自忠路3号
- 邮政编址: 100007
- 印 刷: 北京文星福利印刷厂
- 订 购 处: 北京1122信箱番梓部
- 订购电话: (010) 64041792-6412
- 发行范围: 公开发行

ISSN1001-2567

CN11-(F)1001/009

京东工商广字0054号 CP009

国内全年定价: 54.00元

国际全年定价: 5.50美元