

目 录

总 序(蔡锺翔 陈良运)	(员)
<hr/>	
第一章 “清”美文化原论	(员)
第一节 “水原”思维与“水镜”原型	(圆)
第二节 素艳式美感心理与清冷型人格范式	(员)
第三节 “清”与“直”的悲剧性结合	(圆)
第四节 德音“清和”与诗界“清风”	(圆)
第五节 讨论“清”美思想的逻辑起点	(源)
<hr/>	
第二章 汉魏“清峻”风骨	(源)
第一节 刘勰“风骨”论的重读与再释	(源)
第二节 楚汉风骨,如对文章太史公	(缘)
第三节 建安风骨,汉魏之际的风气转换	(苑)
<hr/>	
第三章 清谈·淡思·浓采	(愿)
第一节 清谈:思想、思想者以及言语、言语者	(愿)
第二节 “淡思浓采”与“淡乎寡味”之间	(员)
第三节 “澄怀味象”:以形写形,以色貌色	(员)

第四章 宋人“平淡”美论	(页码)
第一节 平淡 诗学语言学课题与晚唐格调	(页码)
第二节 “平淡”美经典与陶渊明诗美价值的发现 ...	(页码)
第三节 “美在咸酸之外”	(页码)
第四节 “山高水深”与“水月镜花”	(页码)
<hr/>	
第五章 艺业“逸品”理念	(页码)
第一节 董其昌 大雅平淡 关乎神明	(页码)
第二节 逸笔草草 不求形似 聊以自娱	(页码)
第三节 王渔洋诗论与“清远”诗情画意	(页码)
<hr/>	
第六章 能出能入之思	(页码)
第一节 始贵能入 终贵能出	(页码)
第二节 田园生活之绿树 堂筵情调之从容	(页码)
<hr/>	
后 记	(页码)

总 序

蔡锺翔 陈良运

范畴,是对事物、现象的本质联系的概括。范畴在认识过程中的作用,正如列宁所指出的,它“是区分过程中的梯级,即认识世界的过程中的梯级,是帮助我们认识和掌握自然现象之网的网上纽结”(《哲学笔记》)。人类的理论思维,如果不凭借概念、范畴,是无法展开也无从表达的。美学范畴,同哲学范畴一样,是理论思维的结晶和支点。一部美学史,在一定意义上也可以说是一部美学范畴发展史,新范畴的出现,旧范畴的衰歇,范畴涵义的传承、更新、嬗变,以及范畴体系的形成和演化,构成了美学史的基本内容。

中国传统美学范畴,由于文化背景的特殊性,呈现出与西方美学范畴迥然不同的面貌,因而在世界美学史上具有独特的价值。中国现代美学的建设,非常需要吸纳融汇古代美学范畴中凝聚的审美认识的精粹。自 1951 世纪 80 年代后期以来的十余年中,美学范畴日益受到我国学界的重视,古代美学和古代文论的研究重心,在史的研究的基础上,有逐渐向范畴研究和体系研究转移的趋势,这意味着学科研究的深化和推进,预期在 21 世纪这种趋势还会进一步加强。到目前为止,研究

美学、文艺学范畴的论文已大量涌现,专著也有多部问世,但严格地说,系统研究尚处在起步阶段,发展的前景和开拓的空间是十分广阔的。中国传统美学范畴的特点是很突出的,根据现有的研究成果,大致可以归结为以下几点:

一、多义性和模糊性。范畴中的大多数,古人从来没有下过明确的定义或界说,因此,这些范畴就具有多种义项,其内涵和外延都是模糊的。如“境”这个范畴,就有好几种涵义。标榜“神韵”说的王士禛,却缺乏对“神韵”一词的任何明晰的解说。不仅对同一范畴不同的论者有不同的理解,同一个论者在不同的场合其用意也不尽相同。一个影响很大、出现频率很高的范畴,使用者和接受者也只是仗着神而明之的体悟。

二、传承性和变易性。范畴中的大多数,不限于一家一派,而是从创建以后便一代一代地传承下去,成为历代通行的范畴,但于其传承的同时,范畴的内涵却发生着历史性的变化,后人不断在旧的外壳中注入新义,大凡传承愈久,变易就愈多,范畴的内涵也就变得十分复杂。如“兴”这个范畴,始自孔子,本是属于功能论的范畴,而后来又补充进“感兴”、“兴会”、“兴寄”、“兴托”等涵义,则主要成为创作论的范畴了。

三、通贯性和互渗性。古代美学中有相当数量的范畴是带有通贯性的,即贯通于审美活动的各个环节。如“气”这个范畴,既属本体论,又属创作论,既属作品论,也属作家论,又属批评、鉴赏论。至于各个范畴之间的互渗,如“趣”和“味”的互渗,“清”和“淡”的互渗,包括对立的互转,如“巧”和“拙”的互转,“生”和“熟”的互转,就更加普遍。因而范畴之间千丝万缕、交叉纠缠的关系,形成一个复杂的网络。

四、直觉性和整体性。许多范畴是直觉思维的产物,其美

学内涵究竟是什么,只可意会,不可言传。典型的例子如“味”这个范畴,什么样的作品是有滋味的,如何赏鉴作品才是品“味”,怎样才是“辨于味”,“味外味”又何所指等等,都是不可能用言语来指实,只能是一种心领神会的直觉解悟。既然是直觉的,即不经过知性分析的,就必然是整体的把握。如风格论中的许多范畴,何谓“雄浑”,何谓“冲淡”,何谓“沉着痛快”,何谓“优游不迫”,都不可条分缕析。直觉性与模糊性无疑是有不可分割的联系。

五、灵活性和随意性。汉语中存在大量的单音词,其组合功能极强,一个单音词和另一个单音词组合便构成一个新的复音词。中国古代美学利用组词灵活性,创建了许多新的范畴,如“韵”和“气”组合构成“气韵”,“韵”和“神”组成“神韵”,“韵”和“味”组成“韵味”,等等。而这种灵活性可以说达到了随意的程度,一个主干范畴能繁育孳生出一个庞大的范畴群或范畴系列,举其极端的例子而言,如“气”,不仅构成了“气韵”、“气象”、“气势”、“气格”、“气味”、“气脉”、“气骨”,还演化成“元气”、“神气”、“逸气”、“奇气”、“清气”、“静气”、“老气”、“客气”、“孱气”、“伧气”、“山林气”、“官场气”等等,当然这些衍生的名称未必都算得上范畴,但确有一部分上升到了范畴的地位。

上述这些传统美学范畴的特点,也就是研究中的难点,要给予传统美学范畴以现代诠释,而不是以古释古,难度是很大的。根本的问题在于古今思维方式的差异。我们现代的思维方式,基本上是采纳了西方的思维方式,因此在诠释中很难找到对应的现代语汇,要将传统美学范畴装进现代逻辑的理论框架,便会感到方枘圆凿,扞格难通。中国的传统思维,经历

了不同于西方的发展道路,即没有同原始思维决裂,相反地却保留了原始思维的若干因素。我们不能同意西方某些人类学家的论断,认为中国的传统思维还停留在原始思维的水平。中国古人的理论思维在先秦时代已达到很高的水平,所保留的原始思维的痕迹,有些是合理的,保持了宇宙万物的整体性和完整性,不以形式逻辑来切割肢解,是符合辩证法的原理的,在传统美学范畴中也表现出这种长处。因此,研究中国美学范畴,必须结合古人的思维方式,联系整个中国传统文化的大背景来考察,庶几能作出比较准确、接近原意的诠释。范畴研究的深入自然会接触到体系问题。中国古代美学家、文论家构筑完整的理论体系者极少,但从范畴的整体来看是否构成了一个统一的体系呢?范畴的层次性是较为明显的,如有些研究者区分为元范畴、核心范畴(或主干范畴)、衍生范畴(或从属范畴)等三个或更多的层次。但范畴之有无逻辑体系,研究者尚持有截然不同的观点。我们倾向于首肯“潜体系”的说法,即范畴之间存在有机的联系,范畴总体虽然没有显在的体系,却可以探索出潜在的体系。但要将这种“潜体系”转化为“显体系”并非易事,因为这是两种思维方式的转换,转换实际上是重建。有些研究者梳理整合出了一套范畴体系,只能是一家之言,是一种先行的试验。由于对各别范畴还未研究深透,重建整个中国美学理论体系的条件就没有完全成熟。于是我们萌发了一个构想,就是编辑一套《中国美学范畴丛书》,每一种(或一对)范畴列一专题,写成本专著,对其美学内涵作详尽的现代诠释,并尽量收全在其自身发展的不同历史阶段上的代表性用法和代表性阐述,力争通过历史的评析揭示各范畴内涵逻辑地展开的过程。《丛书》选题主要

源

是元范畴和核心范畴,也包括少量重要的衍生范畴,在这些范畴之内涵盖若干相关的次要范畴。这是对中国传统美学范畴的一次全面深入的调查,工程是浩大的、艰难的,但确是意义深远的,它将为中美学和中国文论的史的研究和体系研究打下坚实的基础。

这一工程从 1987 年开始策划,历时 15 年,得到许多中青年学者的热烈响应。更有幸的是,在世纪交替之年,获得江西省新闻出版局和百花洲文艺出版社领导的大力支持,在他们的努力下,《丛书》被列入“十五”国家重点图书出版规划,《丛书》共计 100 本,预定在 2000 年内分三辑出齐,为此组织了力量较强的编委会,投入了充足的人力、物力、财力,力争使《丛书》成为精品图书。我们万分感佩江西出版部门充分估计《丛书》学术价值的识见和积极为文化建设做贡献的热忱。最终的成果也许难以尽惬人意,但我们相信《丛书》的出版,必将在中美学范畴研究的长途跋涉中留下一串深深的足印。

2002 年 猿月

第一章

“清”美文化原论

“清”美文化问题,实际上是一个整合文化批评与文学理论于一体的文化诗学问题。在人们的共识中,对“清”之美的识鉴与阐释,必然涉及到思想文化史和文学艺术史上辨“清”、“浊”而识“浓”、“淡”的相关课题,以及因此而历史形成的崇尚“清淡”之美的价值选择,必然涉及到诗国的清淡诗派和画界的文人逸品相交织而成的东方诗情画意,以及其深层里以老、庄、禅之精神持养为旨归的传统人格范式,当然,也必然涉及到由“清议”转而为“清谈”的历史文化之谜,以及缘此而形成的精神超越传统与隐逸生活传统的历史结合,等等。总之,这是一个极富张力的学术空间,面对足以称之为“清”美文化的研究对象,已有的研究还是很不够的。而尤其重要的是:如果说在我们民族的文艺审美史和文化精神史上确有着悠久的“清”美文艺传统

和“清”流文化传统,那么,这一传统的发生和起源问题,无疑是首先值得我们去关注的。

第一节 “水原”思维与“水镜”原型 ——从“太一生水”与“关尹贵清”说起

中国确实存在一种可以称之为“清”流文化的文化传统。“清”流文化,其内涵十分丰富,包括民间的“清官”情结,包括士大夫的“清士”风节,干预政治者有传统“清议”之风,崇尚思辨者有中古“清淡”之习,如此等等。所有这一切,人们并不陌生。但是,其历史源头与发生机制呢?这样一种“清”流文化又是怎样与人们的审美意识活动和文学艺术创作及批评发生关系的?人们的认识和了解就显得不够了。而有关这些问题,新近为人们所关注的郭店楚简文本,为我们提供了深入思考的新线索。

已有学者指出,郭店楚简《老子》“太一生水”章的宇宙生成论,既与古希腊泰勒斯的“水为万物之原”相通,又可印证于稷下学派《管子·水地》所谓“水者何也?万物之本原也,诸生之宗室也,美恶贤不肖愚俊之所产也”。换言之,它是典型的“水原”说。^①另有学者指出:“荆门郭店楚简《老子》可能系关尹一派传承之本,其中包含了关尹的遗说。”^②综合两家之

① 庞朴《“太一生水”说》,载《郭店简与儒学研究》,辽宁教育出版社 2004 年版。

② 李学勤《荆门郭店楚简所见关尹遗说》,载《郭店楚简研究》,辽宁教育出版社 2004 年版。

说,那由“关尹的遗说”所透露出来的“水原”说的文化影响,格外引人注目。

《庄子·天下》介绍各家学说,关于道家,有所谓:“关尹、老聃闻其风而悦之。”有所谓:“关尹、老聃乎!古之博大真人哉!”庄子离关尹、老聃应该不远,而按惯例,总不至于颠倒次序而把后学置于先辈之前,也正因为如此,我们至少可以把关尹、老聃看作并列的两家。不仅如此,首先被提到者,按理是最有影响者,至少在庄子心目中,关尹学说的影响是绝不在老聃之下的,这,或许正是庄子所处时代的情形。《庄子·天下》引关尹之说云:

在己无居,形物自著,其动若水,其静若镜,其应若响,芴乎若亡,寂乎若清。

关尹的这一番论述,颇有以“水”象来表征“道”体的特点,倘若再联系到《吕氏春秋·不二》论各家宗旨之际“关尹贵清”的概括,我们完全可以这样认为,道家关尹学派具有鲜明的“水原”思维特征,而其表征于核心范畴者正是一个“清”字。讨论“清”流文化而不首先关注于“关尹贵清”,是无论如何也讲不通的。而关注关尹学派,在这里就是关注其“水原”思维。

其“水原”思维的哲学命题,已如当今学界所公认,是为“太一生水”之说,而此说之特殊意义,不仅在“水”与“反辅”这两个概念的关系之中,而且在“太一藏于水”这关键性的表述之中。众所周知,时当中国的“元典”时代,思想界关于宇宙生成的解释,有如《易传·系辞上》所云:

易有太极 是生两仪 两仪生四象 四象生八卦。

亦如《礼记·礼运》所云：

是故夫礼 必本于太一 分而为天地 转而为阴阳 变而为四时 列而为鬼神。

总之 在理念性本体“太极”的决定论基础上 整个宇宙生成的运动方式是对立项之间的交合而增生 也就是“太一生水”说中的“相辅”系列。这就是说 只要抽去“水”这个环节 其宇宙论的基本框架便大体契合于《易传》为代表的体系了。换言之 “水”这一环节的加入 其意义就非同小可 要么是在流行的解释体系之外另立体系 要么就是有意识地改造了既定的理论系统。既然如此 即使把郭店简《老子》看做是包含着关尹遗说的“老学”传释 至少也要指出这种传释的创造性价值 它是自觉地将“水原”思维引入到当时已经成熟的宇宙论模式之中 并因此而体现出“贵清”的思想文化倾向。

“太一生水”说具体展开为正叙的“生”“成”序列(如：“太一生水 水反辅太一 是以成天。”)和反叙的“所生”序列(如：“天地者 太一之所生也。”) 而正反叙述之间 显然不尽契合。当然 这可以看作是其理论表述上的不严密 从而证明本传释系统的未免稚嫩。不过 这也正可以看作是其将“水原”思维引入既定宇宙模式的痕迹。同是引入新思维元素 但正叙时有迹而反叙时无痕 给人们留下了不小的思维空间。其中的一个思维线索是 和“太一”这一理念本体相对 “水”分明是一个物质本体 而郭店简文本中又明明在讲“太一藏于水” 也就

源

是理念藏于物质,于是,一种兼容精神第一性和物质第一性的宇宙观遂初步呈现在我们面前。“太一”既“生水”而又“藏于水”,理念本原不仅不能离开物质本原的“反辅”而独立创造世界,它本身也不能不具有物质本原的存在形式。既然如此,“贵清”之价值选择,就具有哲理思辨和物象感知的双重性质了。《庄子·天下》所引关尹之说,如“其静若镜”“寂乎若清”,分明以感觉形象来形容精神体悟,而其幽深微妙处又在于和“其动若水”的直接比拟不同,“镜”与“清”只是间接地与“水”相关,而寂然宁静者方得大清明境界的深层意义,不仅具有哲学与审美相统一的人文意味,而且负载着至今未见发掘的历史文化信息。

“其静若镜”,这里首先负载着先民的“水镜”意识。《尚书·周书·酒诰》云:“古人有言曰:‘人,无于水鉴当于民鉴。’”《尚书》已称“古人有言”,可见“水鉴”意识之古老。《墨子·非攻》云:“君子不镜于水而镜于人。镜于水,见面之容;镜于人,则知吉与凶。”不言而喻,“镜于人”远比“镜于水”处于理性化的文明层次上,但是,“镜于人”的理性观念并不能完全替代“镜于水”的原生文化功能。尽管钱锺书《管锥编》中有全面的“镜子研究”^①,我还是想请人们撇开中外文学故事或宗教传说中的情节,而真正去想象一下人类第一次在水中看到自己形象时的情形!所谓人的自觉,首先不应该是在感觉上自己发现自己吗?于是,与人的自觉相关的哲学意识和审美意识,当其以最直觉从而也最直接的方式体现出来时,恰恰是所谓

^① 参看(德)莫芝宜佳《管锥编与杜甫新解》中有关镜子的章节,马树德译,河北教育出版社1995年版。

“水镜”意识。“水镜”意识,也就是“其静若镜”“寂乎若清”的“水原”思维的结晶。人们缘此而对清澈平静的水有了一种特殊的感情和认识,并会以此为聚焦点来展开一系列的联想和思考。于是,才有了老子的“涤除玄鉴”。

《老子·十章》有曰:“涤除玄鉴,能无疵乎?”说起来,这和禅宗神秀“心如明镜台”的偈说实在没有什么差别。佛家的“心镜”说同样有来自“水镜”意识的痕迹,如《楞严经》云:“有佛出世,名为水天,教诸菩萨,修习水观,入三摩地。”由此推断,和中土道家之“水镜”说乃源于“水原”思维一样,西来佛家的“水观”意识当然也来源于“水原”思维,推而广之,世界范围内“水镜”意识的存在都是不言而喻的了。于是,问题的症结就在于,中国(东方)式的“水镜”意识的特殊性究竟何在?

作为思维方法之自觉的“水观”,其感性的生活基础正是“水镜”之经验,而在进一步将经验提升为观念的过程中,同时就形成了对清静境界和涤除工夫的崇尚。《庄子·天道》云:

圣人之心,静乎天地之鉴,万物之镜也。

《应帝王》又云:

至人之用心若镜。

后来《淮南子·修务篇》承此而曰:“执玄鉴于心,照物明白。”总之,“用心若镜”观的形成过程,既是“水镜”经验的哲学化过程,也是“其静若镜”之“水原”意象的人格化过程,一种基于“水原”说而“贵清”的“水镜”文化意识就这样生成了,而这正远

就是“涤除玄鉴”的文化底蕴所在。不言而喻，“涤除玄鉴”的主体修养是与“照物明白”的客观目的相统一的，而两者赖以同构的基础正是“静”而“清”的境界。如果说“涤除玄鉴”必然导致对清静虚无之主观精神状态的追求，那么，“照物明白”则必然导致反映客观真实的思想追求和艺术追求，从而，就不仅有了强调神思澄明的艺术创作论，最典型者如刘勰之《文心雕龙·神思》，也不仅有了偏爱清静境界的诗情画意，最典型者如诗国王、孟、韦、柳与画界“宋元三昧”，而且有了虚心体物、写实传真的艺术传统。

在涉及到中国的审美创作传统时，人们长期被表现论和写意说所支配，以为在中国传统的文学艺术思想中，再现论和写实性始终不曾居于主流地位。现在看来，这一结论需要作出适当调整了。实际上，原生的中华民族之艺术精神中，既有造境清静的主观化表现主义，甚至出现偏爱清冷幽荒意境的审美倾向，但同时也有审美的客观反映论指导下的事物描写和景色刻画，以至于导致了无景不成诗的现象和山水花鸟画的繁荣。不仅如此，更因为这里的主观表现和客观反映是在所谓“用心若镜”而“照物明白”式的“水镜”意识下彼此交通的，所以，其兼容表现与再现的艺术精神，才具有“水月镜花”的特殊魅力。笔者以为，“水月镜花”之美作为对审美理想的形象比喻，其关键在于使心灵净化的宗教式追求，同真实反映审美对象的艺术心理完全重合起来，从而形成一种诗意的宗教和宗教的诗意境界。宋代苏轼所谓“诗法不相妨”（《送参寥师》），清代王士禛评王维诗所谓“字字入禅”（《带经堂诗话》），归根结底都是在标举这种特殊的境界。

诗意的宗教境界或曰宗教的诗意境界，作为中国传统文

化的精粹之一,具有徜徉于两极之间的文化品格,如果要用单极的标准来分析,必然会有小脚女人穿高跟鞋似的别扭感。合理而又可行的办法,应该是在西方话语所认定的表现和再现之外,确认第三种适应中国(东方)文化特色的分析和解释系统——会通两极的“玄鉴”系统。《老子》首章明确讲到“有”与“无”：“此两者同出而异名,同谓之玄。玄之又玄,众妙之门。”所谓“玄鉴”之“玄”,是不应该离开老子此间首要之义而去作其他解会的,也就是说,问题的症结就在于“两者同出”而“同谓之玄”亦主亦客,亦虚亦实,亦真亦幻。与此相关,《庄子·应帝王》云：

至人之用心若镜,不将不迎,应而不藏,故能胜物而不伤。

请注意:在“应而不藏”之前,先有一个“不将不迎”——不送不迎,既不是主动积极地去反映,也不是消极被动地去拒绝,这最终是一种完全超越于所谓主观、客观或主动、被动的文化姿态!所谓“用心若镜”,因此而绝非持镜照物,而是“以水喻性”而“其静若镜”“寂乎其清”,是所谓心静如水,清可鉴物,一切的一切,最终是落实在这个“清”字上的。也因此,“玄鉴”系统实际上就是“清鉴”系统,而“清鉴”系统的经验原型正是“水镜”意象。

在中国古代的器物中,镜子因此而含有特殊的文化意义。下面是西汉镜的铭文：

(外圈)洁清白而事君,惋(怨)污骧之明矣……

愿

(内圈)内清质以昭明,光辉象夫日月……^①

人们寄予镜子这一器物的精神内容,不正是“清”美文化意识吗!

《文心雕龙·神思》云:

是以陶钧文思,贵在虚静,疏瀹五脏,澡雪精神,积学以储宝,酌理以富才,研阅以穷照,驯致以绎辞,然后使玄解之宰,寻声律以定墨,独照之匠,窥意象而运斤,此盖驭文之首术,谋篇之大端。

其中的“穷照”及“独照”两语,就很耐寻味。尝有学者指出,这里的“穷照”“独照”,乃本于佛家之语,如刘勰《石象碑》就有“道性自凝,神理独照”之说,而其《灭惑论》又有“彼皆照悟神理,而鉴烛人世”之言,如此等等。^②现在看来,它又安见得不本于老、庄之“涤除玄鉴”和“用心若镜”呢?或者,也完全可以看作是老、庄与佛家的会通,如东晋僧肇的《不真空论》就以“静照”为佛家“玄鉴之妙趣”。其实,说到底,诚如刘勰所谓“道性自凝,神理独照”,临水自鉴的直觉经验在经过一番修性养神、明道悟真之学的加工以后,已成为特定的理论思维的“原型”,而且是可以聚多维意义空间于一体的“原型”。

^① 转引自李学勤《走出疑古时代》第 104 页,辽宁大学出版社 1988 年版。

^② 参看马宏山《文心雕龙散论·文心雕龙“神思”辨》,新疆人民出版社 1985 年版。

原始意象即原型——无论是神怪,是人,还是一个过程——都总是在历史进程中反复出现的一个形象,在创造性幻想得到自由表现的地方,也会见到这种形象。因此,它基本上是神话的形象。我们再仔细审视,就会发现这类意象赋予我们祖先的无数典型经验以形式。因此我们可以说,它们是许许多多同类经验在心理上留下的痕迹。^①

毫无疑问,中国(东方)的“水镜”意象正就是“赋予我们祖先的无数典型经验以形式”的“原型”,它确实每每在“创造性幻想得到自由表现的地方”出现,特别是在哲学认识和诗歌想象相连通的思维走廊里出现,并因此而赋予这种诗意的哲学境界和玄远的诗意情调以“清”美的独特魅力。在这里,需要特别指出的是,中国传统的艺术哲学,因此就有了一种集创作论、鉴赏论、风格论于一体的“清”美阐释系统,而其相关思维之聚焦点,正在于清水明镜的文化意象“原型”。

第二节 素艳式美感心理与清冷型人格范式 ——从“面白”及“素以为绚兮”说起

“清”美文化自然包含着以素为本的价值观念和崇尚清淡的审美心理,这是人们早就认识到了的。至于说“清”美文化包含着对女性素白而美艳的欣赏,并因此而形成了心仪清冷

^① 卡尔·荣格《论分析心理学与诗的关系》第 184 页,见亚当斯编《自柏拉图以来的批评理论》。