

【中国美学】

论中国古典美学之系统

沈 沫

【摘 要】中国古典美学具有独特的精神与品格、风度与气韵。从不同艺文实践中概括出的中国古典美学范畴是各自独立的,但这些范畴并非孤立,而是相互联系、相互作用的系统,彼此之间有着内在的意脉。在古典美学之中,感与思是审美经验的起点,情与理是审美生成的主体,景与象是寄托情理的客体,证与悟是审美认知的历程,心印是审美意识的凝结,境界是审美结果的显现,永恒是审美活动对时空限制与功利态度的超越,这一系列范畴及其关联构成了中国古典美学的深层结构。中国古典美学不仅突破了认知的局限,而且引导我们走向生命的深处,把握独特的真性。对形而上的不断追寻与对形而下创作的不断探寻相互交织,感性的想象、理性的思辨、悟性的觉解、真性的归复在不停地渗透交融,这是中国古典美学散发永恒魅力、焕发巨大创造力的原因。

【关键词】中国美学;古典美学;系统

【作者简介】沈沫,上海交通大学人文学院院长聘教轨副教授(上海 200240)。

【原文出处】《同济大学学报》:社会科学版(沪),2023.4.63~72

在当前中国学术生态中,探讨中国古典美学的范畴及其系统是一个十分困难但又势在必行的尝试。说其十分困难,原因有二:一是因为思想的分化。现当代以来一些学者围绕美学所进行的思考与探索,多体现为对黑格尔、康德、谢林等西方经典哲学理论与当代西方哲学思潮的引介。与研究中国古典美学传统的本土学者和汉学家相较,前者致力于西方理论的引进与译介,后者不断开掘中国古典美学在当代的意义与价值。两者皆具有重要意义,有一定的共通性,但也有极大的差异。二是因为学科的分立。高校的美学研究主要分布在哲学系、中文系、艺术系、马克思主义学院等院系当中,不仅思想多元、人员多样,而且研究理路不一、视角不一,有的偏重艺术哲学,有的偏重文艺美学,还有的偏重于对艺术品特质的讨论,因此在分散而多元的学科布局中难以寻绎出一个中国古典美学的系统。加之部分本土学者认为古典美学思想散落在不同文艺领域,有的甚至只是灵感兴现,实在也没有必要将各类要素强行“捏合”为一个整体。而说其势在必行,是因为上述分化与分立带来的共同后果就是走向学术与心灵的封闭:西方学派的质疑往往因遇不到像样的对抗而自我强化,本土学者则因难以取得共识而裹

足不前,这从相关高校传统美学学科的式微就可得窥一二。要避免中国古典美学的“贫困”甚或可能的“没落”,就必须进行理论的建构性综合,从庞杂而分散的词汇与术语中凝结共识度高的概念,再通过概念、范畴的联立与推演而建立起相对独立的体系。这将是建立自主知识体系的努力的一部分。如果这最初的一步迈不出去,那么传统就会在西方与现代的追逐中迷失,美的历史也会继续在时间的流淌中沉睡。以上就是本文的写作之由。

一、中国古典美学的存在形态、阐发方式及其问题

中国古典美学根植于精深博大的中国哲学,而又广泛集纳中国文学艺术的创作实践与观念体悟。中国美学既具有独立之精神样貌,又具有深厚丰富之内容。从先哲先贤的讨论来看,大体上可从三个层面来把握中国古典美学的内涵。

一是根源论,即从儒、道、释、骚、气等不同思想派别追踪美学的源流。这些思想或理论不仅为美学提供了深厚资源和丰富启示,其中相当一部分还可以被视为对美学观的哲学阐发。自神巫时代结束,礼乐传统和孔门仁学把对神的崇拜与歌颂引导回现世秩序的确立与人的独立。儒家奠定了君子人格养成的基

本模式,孔子强调“志于道,据于德,依于仁,游于艺”,主张“兴于诗、立于礼、成于乐”,非常注重诗的兴观群怨、礼的心敬行宜、乐的崇善中和,这些成为后世修身进阶的次第。道家在普遍生命之流行变化中体验天地大美,强调齐同万物、冥然物化,主张“原天地之美而达万物之理”,特别是庄子所谓“与天和者,谓之天乐”,透出一种超越世间伦理的愉悦。释家提供了思考世界意义本原的方式,禅宗所推崇的通过瞬刻的领悟而把握世界的本体、永恒的存在,与审美活动极为近似。以屈原为代表的楚辞具有唯美与感伤的传统,为中国美学注入了无限深情。气化哲学视天地自然为一生命流荡的世界,产生了以重视生命为倾向、表现宇宙节奏为目的的观念。这些为中国美学的形成奠定了理论上的深厚根基。

二是形态论,即由不同质素的构成与衍变把握超越功利的旨趣。与美相连的质素,概括地讲,涵盖了知识、时间、空间、大小等等。而在中国美学中,美通常要跳脱出知识的框架,正如孔子云“天何言哉”,庄子云“天地有大美而不言”,禅宗强调“妙契无言”,不可言说似乎成为“至美”的特征。中国艺术家创造出的美,尽管也不乏以时统空,在流动中把握世间的一切,但逐渐超越了时空的场域,期冀在瞬间中拷问永恒的意义,把握生命的真实,所谓“荣落在四时之外”。中国对于美的考量既尚大也不排斥小,中国美学由此既“致广大”又“尽精微”。美依这些质素而呈现出不同形态,但美的感悟则在知识之外、空间之外、时间之外、自身之外、色相世界之外,充分体现出超越的特征。

三是范畴论,即标识中国古典美学的重要概念和范畴。不同哲学因对生命本体的不同理解而在谈美的核心范畴上具有差异。儒家重气,如孟子所谈“我善养吾浩然之气”,物质性的气变成了自然性与道德性的统一,遂在六朝出现了人格修养与文艺修养均重养气的情形,如曹丕“文以气为主”,刘勰“吐纳文艺,务在节宣;清和其心,调畅其气”^①。老庄重道,不认可“咏而归”,而向往“逍遥游”,故与道冥同、自然而然成为具有审美意蕴的追求。屈骚重情,充满了活泼的性质、瑰丽的想象、繁复的意绪,美因对现实的深情而永在。禅宗重悟,而悟往往是一种自然景色所指向的空灵透彻的心境,如“羚羊挂角,无迹可求,故其妙处,透彻玲珑,不可凑泊”^②,于是境界

就成为中国美学的重要范畴和特色。

受先哲的影响,近现代的美学研究及其理论叙事大多都是在以上三种形态上下功夫。王国维先生在第三个层面即“范畴论”上的建树颇多,拈出“境界”二字为诗词美学确立标尺,并上升到事业与人格高度。李泽厚先生的《美的历程》《华夏美学》《美学四讲》等著作在第一和第二层面为理解中国美学提供了重要背景。叶朗先生的《中国美学大纲》《中国美学通史》也提出“美在意象”的经典论述。朱良志先生不仅以《中国美学十五讲》论述中国美学的结构,通过《唯在妙悟》《理学与诗学》等专卷探讨儒释道对中国美学的影响,同时也结合诗、画、书法、园林等具体文艺样态深刻揭示出古典美学的特点,既广阔又精深。

尽管中国古典美学存在的三种形态及持续研究都是重要的,但是笔者更倾向于基于范畴论而建立起一个中观层面的理论系统。到目前为止,中国美学的研究方向往往集中于哲学思潮及个别美学家、文学家、艺术家或典型风格。这固然能够让我们去体察和感悟思想的深度,也便于我们感知古典美学的独特形态,但同时却也使我们对古典美学的理解或笼罩于哲学思想的光芒之下而不得其实,或炫迷于不同作者、不同艺术载体、不同经典风格的比较中而不得其要,或沉溺于单个概念范畴的钩深索隐而不得其全。对中国古典美学的阐发,不是仅仅通过“道”“天”“气”这些元概念来展开,而是需要建立一种涵摄古代艺文领域的系统性,使对古典美学的理解能够与诗、词、文、画、书、园等艺术创造相衔接、相贯通;不是仅仅传递一种对美的精微感受,而是需要建立一种可观察、可把握的系统性,让身处不同文化境域中的人们经过了解都能从中获得认识和感悟,而非仅仅适用于中国一域;不是仅仅铺陈一些相关的概念并平行摆布,而是需要建立一种能够深刻阐发概念之间内在联系的系统性,使得我们对古典美学的理解不是在一个平面上展开,而是在回环往复中螺旋式上升。

二、基于不同艺文实践而构建的一个古典美学系统

对中国古典美学的研究,到现今为止还没有一个受到广泛认可的理论系统。但是笔者认为,在中国古代哲学思想的滋养下,中国古典美学形成了一

套非常独特的范畴体系,这构成了我们思考和把握美的基本架构,同时构成了中华民族对美的感悟与呈现方式,或者说独特的审美意识。按照前文的分析,特别是对问题的把握,笔者将个人对这个中观层面美学系统的认识论述如下:

(一) 敏锐之感

感,标志着审美经验的起点。《说文》释“感”云:“感,动人心也。”^③在古代文士的书写中,有时序之感,如《文心雕龙》云“春秋代序,阴阳惨舒,物色之动,心亦摇焉”^④;有身世之感,如陶渊明《归去来兮辞》叹“善万物之得时,感吾生之行休”^⑤;有宇宙之感,如《周易·咸卦》曰“天地感而万物化生,圣人感人心而天下和平”^⑥，“感”被视为万物生成存有的原理。

中国古代诗歌“六艺”中又有“兴”，文字学上又由此来解释“兴”，所谓“感动触发曰兴”。于是，“感”与“兴”多合称为“感兴”。中国古典美学强调感兴。即物起兴，因物而感，感兴既强调了人与物的关联性，也强调了时与空的当下性。在中国的文学与艺术世界中，如若不细心地感受世界，那便注意不到细处；如果不能跳出这个世界，眼界便会受到局限。诗人与艺术家都是能感之人，他们以自己玲珑的心灵去感受外在世界，获得微妙的体验。从某种程度而言，诗人和艺术家就是“感”的存在。他们听凭自己的感受来与天地万物交通，在游心太玄中发现触动大脑的灵感。

文人、诗人与艺术家都是灵心善感之人。触物生情，流水叹逝，落花伤春，能见常人所不能见，闻常人所不能闻，哀乐无端，欣慨交集。常人对非深切于己者不能动其哀乐，而诗人虽事不涉己亦生悲欢。钟嵘《诗品序》云：“气之动物，物之感人，故摇动性情，形诸舞咏。”^⑦有感而发是审美创造的契机，富于感性是审美主体的内在特质。“感”就是一个仰观天文、俯察万物而于其中诗思凝聚奔涌的过程。

(二) 深远之思

诗人高翔远翥，涤除玄览，物理人事，洞其精微。前贤言行，供其鉴戒，故能见微知著，彰往察来，而有深远之思。伊川认为学诗妨事、作文害道，但并不排斥思的重要性。《二程遗书》中记载：

问：张旭学草书，见担夫与公主争道，及公孙大娘舞剑，而后悟笔法，莫是心常思念至此而感发否？曰：然。须是思方有感悟处，若不思，怎生得如此？

然可惜张旭留心于书，若移此心于道，何所不至？^⑧

构思起始，如陆机在《文赋》中所云“收视反听，耽思傍讯，精骛八极，心游万仞”^⑨；发为篇章，则言在耳目之内，意寄八荒之表；灵感奔涌时，思风发于胸臆，言泉流于唇齿；形诸文字，骋玄思于无极，挫万物于笔端；创作完成之时，文微微以溢目，音泠泠而盈耳，为之四顾，为之踌躇满志。可以说，神思是诗人灵感的源泉，深思是哲人的存在方式。王昌龄的《诗格》中有“搜求于象，心入于境，神会于物，因心而得”的生思、感思和取思过程^⑩，描述了它们之间的互动与关系。

(三) 飞动之象

“象”是古代艺术理论的核心范畴，是作为审美客体的展现。“象”的重要性首先在易经中得到讨论。“象”出于《周易·系辞传上》：“子曰：‘书不尽言，言不尽意。’然则圣人之意其不可见乎？子曰：‘圣人立象以尽意，设卦以尽情伪，系辞焉以尽其言。’”^⑪孔颖达在《周易正义》卷七中对此做了进一步解释，即强调“圣人立象以尽意者，虽言不尽意，立象可以尽之也”^⑫。因此，卦象和系辞就成为传意的重要依托。王弼《周易略例·明象》中也强调：“言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。”^⑬

古人对美的表达不是仅仅运用语言，而是用语言创造的“象”来构建一个富有生机活力的系统。古典美学中一系列理论命题与“象”有关，如“观物取象、澄怀味象、大象无形、超以象外”等；也有一系列艺术概念与“象”相涉，如“兴象、气象、景象、境象”等。总体来看，中国艺术多以“象”为基础进行生发与衍化，从而完成美的创造与接受的整个过程：首先是作为审美观照对象的“自然之象”，即“物象”；其次是作为体验兴会产生的“意中之象”，即“意象”；再次是作为客观外化的“艺术之象”，即“艺象”；最后是作为内在意蕴释放的“象外之象”，即“兴象”。这是一个“观物以取象”“立象以见意”“境生于象外”的动态过程，也是完整的构思、表达、鉴赏过程。“象”是中国艺术构思的起点，是中国古典美学的基元。

中国古典美学的“象”不是一种对外物的形式化的定型，而是一种事物在诗人或艺术家观照下的特殊样态。因此，“象”必然与感性相关，是感性的对象；但是，“象”又不是纯观念或纯物质的东西，而是介于其间的。文学与美学意义上的“象”不是与己无

关的物质世界或外部现象,而是与主体的情感、理解高度相关,其一旦与主观意志结合,就形成了中国古典美学上的重要概念,即“意象”。在文学的意义上,一般把“意象”理解为具有“情景交融”特征的概念。这又与下面要谈到的“情”“景”“理”相关。

(四)温厚之情

人之所贵者,情也;情之所贵者,正也。唯能温柔、能敦厚,所发之情才真挚,动人也深,故情文相生。秉温厚之情,得性情之正,不仅藏诸己,亦能感乎人,还能推其情以化万物。千载之下,尤见其心。

陈简斋在《春雨》中说道:“蛛丝闪夕霏,随处有诗情。”文艺内外,无非情与景。李泽厚先生在论美时说:“美在深情。”打动人心的美既凝结着深沉的情感,也刻印下美丽的景致。“情”与“景”对于凝练意象具有重要的作用,如《四溟诗话》:

诗乃模写情景之具,情融乎内而深且长,景耀乎外而远且大。当知神龙变化之妙,小则入乎微罅,大则腾乎天宇。此惟李杜二老知之。古人论诗,举其大要,未尝喋喋以泄真机,但恐人小其道尔。^⑩

从诗的情理表达来看,唐人重感,宋人重观;一属于情感,一属于理智。杜甫有“读书破万卷”的“天生神力”,李白有纵情诗酒的天生天才,而后人可经由情理的把握来修炼玲珑诗心。

(五)动人之景

情景对举是中国美学与诗学的经典范式,也是古典美学最为精熟的理论之一。诗文无他,简单来说,能说出情、写明景,就是好诗文。所以,王夫之论情景关系时说:“情景名为二,而实不可离。神于诗者,妙合无垠。巧者则有情中景、景中情。”^⑪一切景语皆情语。汤一介先生在他的文章中也指出,“情”是人之情,“景”是“原天地”而为景,“情景合一”是要求“人”在不断深化其思想感情中感受天地造化之功,感受原天地之大美,达到“情景交融”的境界。所以汤一介先生认为,天人合一、知行合一、情景合一^⑫分别代表了中国传统哲学真、善、美的至高境界。

(六)清澈之理

在中国的哲学与美学中,以力服人,非心服;以礼服人,有时也非心服。画有其理,笔下万物得之则生,如苏轼《净因院画记》中论画云:

世之工人,或能曲尽其形,而至于其理,非高人逸才不能辨。与可之于竹石枯木,真可谓得其理者

矣。如是而生,如是而死,如是而孳拳瘠蹙,如是而条达遂茂,根茎节叶,牙角脉缕,千变万化,未始相袭,而各当其处。合于天造,厌于人意。盖达士之所寓也欤。昔岁尝画两丛竹于净因之方丈,其后出守陵阳而西也,余与之偕别长老道臻师,又画两竹梢一枯木于其东斋。臻方治四壁于法堂,而请于与可,与可既许之矣,故余并为记之。必有明于理而深观之者,然后知余言之不妄。^⑬

这里的“理”,“如是而生,如是而死”,“合于人造,厌于人意”,可谓物之独特唯一之属性,或造物所本之由,而由画者表出之。相对观者而言,理不是说服与征服,而是感化与感动。郭若虚在《图画见闻志》论“妇人形相”时云:

历观古名士画金童玉女,及神仙星官中,有妇人形相者,貌虽端严,神必清古,自有威重俨然之色,使人见则有萧恭归仰之心。今之画者,但贵其姱丽之容,是取悦众目,不达画之理趣也。^⑭

此是理中有审美趣味的例子。理中要有情,理应与情融。艺术哲学与美学中的理不是道德训诫,而是因感而化。因此,中国古典美学强调,哲理与诗情要相互调和,融为“一”,说“理”并不妨碍“诗”之美。古今诗人之高境界是哲人,哲人之高境界亦是诗人。哲理与诗情最高境界实则相通。

(七)体味之证

中国古典美学并不是单纯从美的角度来激起认知,而是从生命的高度和人生的过程来强调“证成”。因此,“证”既是一个哲学概念,也是一种美学范畴。“证”有多重含义。认识论上的“证”,即:在创造与认知活动中,要注意辩证,从多重关系中把握对立与统一。《文心雕龙·通变》篇云:“夫设文之体有常,变文之数无方。”^⑮在中国古典美学中,因为作品具有无限阐释性,艺术会拒绝被定论,艺术哲学之解释就不会终结。中国古典美学有“小与大的辩证”,强调“不在多少”“不在小大”,唯论境界;有“简与繁的辩证”,强调笔简神具;有“爱与舍的辩证”,如《东坡志林》中云“予以是知一切法,以爱,故坏;以舍,故常在”^⑯;有“俗与真的辩证”,克服将现象与本体打成二片的“死症”,主张“即俗而真”“触目皆真”或“即幻即真”;有“凡与神的辩证”,主张艺术的超越境界于凡俗中成就,在亲近生活里践行,当下体验为真,自心即神;有“藏与守的辩证”,既藏住文心、诗情、画意

而交由历史“包浆”，又守住虚静、淡泊、素朴而任世界自在言说；有“质与气的辩证”，如五代荆浩《笔法记》中云“似者得其形，遗其气。真者，气质俱盛”^②；有“错彩镂金与出水芙蓉的辩证”，这是典雅中的细腻，质朴中的繁复，疏野中的华贵。在辩证中把握，才能探入中国古典美学的精髓。

方法论上的“证”，就是要崇尚体证。中国哲学和中国古典美学都是成人之学，不光求知解，更重视生命的“证成”。中国美学强调从生命真实的角度去体会、领悟天地大美、无言之美。美离不开人，离不开每一个或高明或平庸的个体，离不开从生活与创造中得出的感悟与体会，这是中国美学的重要特征。因此，天资有钝利，学问有高下，有天才有凡夫，但在领略体悟美上只有程度差别，而无本质差异；只有阶段性的回环往复，因着不同年龄、经历、修为、机缘，而对人生与万事有了与日弥新的体味，在生命的展开过程中实现对美学真实的证成。李日华的论竹诗云：“其外刚，其中空，可以立，可以风，吾与尔从容。”^③这种与物浑成的体证过程，不仅重在对美的把握，更重视的是人生的历练、心灵的修炼，是在审美的深入之中把握人生的真实意义。

(八)会心之悟

悟本是佛家语，但在中国的文化艺术传统中却是非常重要的概念，也是审美认识活动的重要一环。悟虽有快慢、高下、浅深、顿渐之分，但都是有价值的。故严羽云：“惟悟乃为当行，乃为本色。”^④谢榛在《四溟诗话》中亦云：“夫有一字之悟，一篇之悟，或由小以扩乎大，因着以入乎微，虽小大不同，至于浑化则一也。”^⑤

“妙悟”具有审美认识活动的重要特性。一是超越了语言的束缚。人的许多微妙感受与体验超出了语言的表诠范围，所谓“天地有大美而不言”。二是超越了知识的分别。妙悟所获得的是“大知”，是不道之道，不言之言，不辩之辩，是整全而无分别的智，如庄子所言“大知闲闲，小知间间”，“闲闲”就是整全而无分别的知。三是在目的上审美与人生合一，即审美认知融入了对人生真实的把握而不是单纯的美的感受与享受。因此，妙悟除了美的认知外，还有心灵的愉悦与性灵的超越。四是消解了主客的对立。通常“妙悟”的发生契机在于即景会心与应物斯感，都是消泯了客我关系，在与物有宜的关联中自在悠

游地实现的。五是自有意而至于无意。不烦绳削，自得其真，即黄庭坚所云：“子美诗妙处，乃在无意于文，夫无意而意已至。”^⑥妙悟是超越知识和经验、超越个人功利而对世界纯然的观照。

(九)艺为心印

诗人和艺术家的心灵是自由而空放的。欧阳修云：“弹虽在指声在意，听不以耳而以心。”^⑦没有对心的揭示，美学便成一片混沌。郭若虚在《图画见闻志》之《论气韵非师》中提到“心印”之来由，并指出其与气韵、人品之关联：

且如世之相押字之术，谓之心印。本自心源，想成形迹，迹与心合，是之谓印。爰及万法，缘虑施为，随心所合，皆得名印；蚓乎书画，发之于情思，契之于绉楮，则非印而何？押字且存诸贵贱祸福，书画岂逃乎气韵高卑？夫画犹书也，扬子曰：“言，心声也；书，心画也。声画形，君子小人见矣。”^⑧

借由道禅哲学，中国古典美学对心法关系的理解大大深入了。法是进入的门径、实现的导引，但一旦成法，则又成为创造的束缚、失败的陷阱。法具有强制性、固定性、先在性，而艺术是自我的创造，心灵的独立性是艺术诞生的母床；法是历史性生成的，而艺术强调当下性，即在当下体验中得到心灵的超升。“法”就是待摒弃或超越的，心对法的破除即为创造的开始。而艺术生成的标志在于新的“心法”，只有以自心为主，以自己的性灵去融化对象，才是破除法执的出路。可见，传统艺术哲学的至法就是无法。如唐代张璪说“外师造化，中得心源”^⑨，张怀瓘有云：“圣人凝滞于物，万法无定，殊途同归，神智无方而妙有用，得其法而不著，至于无法，可谓得矣。”^⑩无心法就是妙悟之法。宋代董道说：“古人下笔时，一法不立，故众技随至，而于见空时，得无字相，此其不落世检而天度自全者也。”^⑪黄庭坚言“欲得妙于笔，当得妙于心”^⑫，其论心之于笔的重要性，已近禅宗。清代戴醇士说：“古人不自立法，专意摹绘造化耳。会得此旨，我与古人，同为造化弟子。”^⑬

万法由心，艺为心印。思定悟凝，心心不异。所有的艺术皆是人的心灵印记，是真实的显现。诗、词、文、画、园林，无一不是人生的印记，一个昭示或呈现着创造者丰富智慧之域与独特精神境界的印记。它们为千百年后的人们提供了一个由观物进而观心的门径。

(十)美为境界

心之为印,融物为境。心源侔造化,则成至境。故证悟的过程离不开心,而心破除法执构造的世界则为境界。境是“时空”的界限,人生有涯,识有涯,于是就有了“涯际”;境界在意识层面,既是人意识的限际,也是人意识中所显现的世界。境界是人与外在世界所构成的关系。每个人都会按照自己的知识结构、价值标准、审美眼光来创造自己的心灵境界。

悟为佛语,境界亦因禅而显。艺术哲学妙悟的三个阶段,在《五灯会元》中记载的青原惟信禅师的禅悟三段话头中有所体现:“老僧三十年前未参禅时,见山是山,见水是水。及至后来,亲见知识,有个入处。见山不是山,见水不是水。而今得个休歇处,依前见山只是山,见水只是水。”^⑧惟信此三段理论谈的是妙悟所经历的三个阶段,即悟前境、悟中境、彻悟境:悟前境未有所识而肯定色相,悟中境否定外界而转入虚空,彻悟境则妙悟自然又回归本真。

境界由佛语转为诗中用语进而发展为重要的美学理论,其间几经变化,亦迭经多个领域的阐发与扩展。以诗境论,王昌龄曾有诗家三境:“诗有三境:一曰物境,二曰情境,三曰意境。”^⑨三境之生,强调心的作用。心不孤起,境不自生,物象因心之体悟而成境,皎然援引禅宗形成了诗中的境界说。空王之助,不仅隔离染污、荡涤尘虑,使万物归于静与净,而且人物两合,全无滞碍。悟境虽孤,真意欣然,直可穿透时世,贯穿古今。人皆有悟性,而悟又各有境界。到了这一境界,那么诗歌就仅仅成为筌蹄,而悟境直指真性,如皎然云:“诗情缘境发,法性寄筌空。”^⑩

以词境论,王国维先生的“境界说”最受关注,《人间词话》影响深远。评判词之高下,以境界为上,有境界则自成高格,自有名句。又讲构造意境之法,分为造境与写境,前者是理想(浪漫派),后者是写实(现实派)。同时,亦区分了境界的种类,即有我之境和无我之境,前者唯于静中得之,后者由动之境中得之。然而境界又并非只是景物,喜怒哀乐亦人心中之一境界。王国维先生自词境出发,又扩大至事业和人生,提出了成大事、大学问者必经的三种境界,脍炙人口。

以人生境界论,冯友兰先生将人生境界分为四种,即自然境界、功利境界、道德境界、天地境界,并认为最高的人生境界即天地境界,是消解了“我”与“非

我”的分别的境界,是“天人合一”“万物一体”的境界。

正是因为有了对心、境的透彻领悟,正是因为境界凝结着让人瞩目、发人深思、令人敬畏的壮美、优美、静美,中唐北宋以降,中国古典美学发生了很大变化。从总体取向上看,“追求空灵淡远的境界,重视古拙苍茫的气象,以宁静精澄代替粗莽阔大,以平和幽深代替激昂蹈厉,以淡逸素朴代替绚烂堂皇”^⑪,都体现了这种美学和艺术观念的显著变化。

诗人和艺术家在造境,而读者与后来人在入境、悟境。了然境象,方如其真。一旦契入证会,就进入了一个跨越线性流动、隔绝外物、贯通古今的绝对时空,这就涉及中国古典美学的永恒。

(十一)当下永恒

不朽之永恒,历来为人所追求。羊祜登临岘山,自云:“自有宇宙,便有此山。由来贤达胜士,登此远望,如我与卿者多矣。皆湮灭无闻,使人悲伤。如百岁后有知,魂魄犹应登此也。”^⑫而杜预好为后世之名,“常言‘高岸为谷、深谷为陵’,刻石为二碑,记其勋绩,一沉万山之下,一立岘山之上,曰:‘焉知此后不为陵谷乎!’”^⑬在时间的流逝中留下不可磨灭的印记,成为他们不懈的追求。然而,陵谷有变迁,山石亦磨灭,欲求显名,终归尘土。

在中国传统艺术,尤其是文人艺术中,却存在着一种极力淡化时间、超越历史、抽去人之活动的创作倾向,力避向过往要庇护、向未来要永恒的所谓历史情结。从中唐北宋以降,中国传统艺术静寂幽深的气氛、孤迥特立的形式、清幽淡远的境界,甚至荒寒孤寂的时空,都与此有关。这种永恒不是靠镌刻而不朽,也非留虚名于后世,而是撇开外在依托,撕开时间之皮,在心灵与天地的自然悠会中跳出线性的延展,跃出时空的束缚。

中国艺术追求的永恒是一种“非历史的艺术”^⑭。在这种永恒之中,有一些重要特征。一是时空的贯通。从陶渊明的“采菊东篱下,悠然见南山”,到道臻的“天地一东篱,万古一重九”,在跨越历史的心灵神会中,时空突然回归到一个原点,“我”与物都突然“跌入”重九东篱之中,时空的线性推延被瞬间解除,当下与远古豁然贯通。二是古今的会通。“岁岁有黄菊,千载一东篱”,是“我”与古人的共同体验。李白诗云:“古人不见今时月,今月曾经照古人。古人今人如流水,共看明月应如此。”^⑮“我”与古

人在斯时斯地有斯感,这是生命体验的交互,是“我”与古人的真实生命所溢出的同样的感受。三是当下的永在。无限与有限的交汇,乃是以“我”的生命体验为圆点。万物皆可流逝,唯有心灵当下的体验与彻悟方能破物“我”之分别,挽古今于一瞬,体纯粹之真实。四是空寂的无待。中国艺术推崇寂寞境界,王维诗云“空山不见人,但闻人语响”^⑧,韦应物诗云“万物自生听,太空恒寂寥”^⑨,乃至柳宗元的“孤舟蓑笠翁,独钓寒江雪”,都在敷陈这寂寞的境界。这寂寞之境,是对时空的锁定,也是对时空的超越。而这寂寞之境又同时圆成自足,无所缺憾,不待他成,因而是一“无待”境界。

由此可见,这种永恒是在心的映照下通过隔断世缘尘相而凝聚的境界来呈现的。韦应物的“落叶满空山,何处寻行迹”^⑩,王维的“深林人不知,明月来相照”^⑪,这些小诗传递出清逸淡远的境界,在无声中构建起自在兴现的永恒之感。而苏轼的“一蓑烟雨任平生”,特别是“空山无人,水流花开”,更表达了这样一种境界:人与境冥然合契,人融入境中,境中没有名利,没有隔阂,没有妨碍,没有争端,没有计较,没有不朽的执着,没有是非的算计,人迹被抹去,时间被隔断,历史被悬置,只有绵亘古今的存在之思,只有清澈灵明的生命体验,只有瞬间永恒的心灵妙悟。当下就是古代,此在就是彼处,瞬间变成了永恒。

以上诸多概念范畴尽管是分开表述的,但并不意味着它们之间是相互分离而各自独立的。事实上,虽然中国古典美学有着上述分立的范畴,但是这些范畴并非孤立,而是相互联系、相互作用的系统,彼此之间有着内在的意脉。

第一,由感动兴发而取思中之境,即为象,故由灵锐之感与深远之思而得飞动之象。第二,情由景迁,理与情融,故温厚之情、动人之景与精深之理往往交织交融。第三,体而味之,悟而证之,故与日所积多为渐悟,应物斯感即有所得,而即景会心则为豁然顿悟,截断万流,直入本真,切近生命真实。第四,中国美学既以理性来思考,又靠感性而证成,付诸文字则为思想,行诸文艺则为心印。心印往往是思定神凝的标志,也是结果。第五,心印的本质是主观意志与外在境象之关联,故文艺中有诸多意象,有不同意境,有高低境界。境界构成了美的存在方式。第六,心印所标记的境界体现真意流淌的世界,这就形

成了思接千载的会通,构成了不增不减、不垢不净、不生不灭的绝对时空,即非时间的永恒。

在中国古典美学之中,感与思是审美经验的起点,情与理是审美生成的主体,景与象是寄托情理的客体,证与悟是审美认知的历程,心印是审美意识的凝结,境界是审美结果的显现,永恒是审美活动对时空限制与功利态度的超越,这一系列范畴及其关联构成了中国古典美学的深层结构,是美的历程的深度阐释。

三、中国古典美学的当代意义

无论学派、学科、学术如何演变,以生命超越为旨归的中国古典美学绝不会因为无视或忽视而成为僵死的学问。恰恰相反,通过对中国古典美学系统的传承和阐发,点燃的是超越现世、超越俗世、超越功利的星星之火。中国古典美学突破了认知的局限,引导我们走向生命的深处,把握独特的真性。这是中国古典美学的精神所在。

(一)注重心之开掘

诗、书、文、画、戏曲、园林、篆刻等艺术创造,背后潜藏的问题都是相通的。对美学范畴与概念的讨论,本质上是对生命存在价值的思索,对审美境界的开拓,特别是对心的开掘。诗人的吟咏、文士的神思、画家的秘意、园林家的天工,不仅收万物的四时烂漫,纳灵性的千顷碧波,还寄寓心的怆然与悠然。心不仅涵盖着普泛的对人生、生死、离别等状态的哀乐与感喟,也充满着对自然、时空、本体与意义的感悟与探寻。董道论“真水”最为恰切:“要知画水者,当先观其源,次观其澜,又其次则观其流也。不知此者,乃涉池本中耳。故知汪洋涵蓄,以滔没为平;引脉分流,以澹淡为势。至于聚为漪澜,散为滄澗,识游泳乎其中,而不系于物者,此真天下之水者也。”^⑫美是对境的拓展,对自性(一种深层的悟性)的发明。美是心与心的碰撞,是每个人对内心最深的开掘。一言以蔽之,就是“大其心”。

(二)感悟千秋如对

人生有情,不能无感,感而思,思而积,积而满,满而作。千载之下,后世来者,偶而遇之。拥几而坐,相对几何,古今烛照,动物感人。黄庭坚不主张诗歌“其发为訕谤侵陵,引颈以承戈,披襟而受矢”,认为此种作为“失诗之旨”,但却肯定诗超越时空、连接人心的价值:“故世相后或千岁,地相去或万里,诵

其诗而想见其所居所养,如旦暮与之期,邻里与之游也。”^⑥纵横时空大化之流,虽斗转星移,物是人非,然今与古相知相契,人在世上并不孤寂,因可寻找迷失散落在时间长河中的知己。我们之所以能够欣赏、感受、玩味这永恒的生命,是因为这些生命不是别的,正是我们历史性的自己。而千秋如对,正是艺之力、美之功。

(三)把握生命真实

史学的真实是为了知古鉴今、以古讽今,美学的真实是为了寻求古今感性上的共通、古今灵魂上的相契。美学的真实是想象的真实大过于感觉的真实、物质的真实。这种想象的真实是精神世界的真实,意境是精神之境。其相较于物质真实更为复杂、更难把握,但是相较于形态各异的物质则更符合柏拉图的理念(idea),更接近禅宗的“不可说”之理。中国艺术哲学更似盗取天火、道破天机之哲学,是对不可言说之境加以言说。“象”是“言”和“意”的中间媒介,这个“象”也可传达出一部分的美学真实,落实于“言”。中国的艺术之所以绵延千年,正是因为它与自然中的一种境界、人心之中的一种情感相应合。宗白华先生说:“主观的生命情调与客观的自然景象交融互渗,这才成就了一个鸢飞鱼跃、活泼玲珑、渊然而深的灵境。”^⑦这种情感,这种境界,超越时空而永存天地之间,所以才会有人欣赏,才会激励艺术家不断地探索和尝试。

(四)体味瞬间永恒

人生须臾一瞬,相对于永续流动的时间、永远绵延的空间,人的生命是微不足道的。在日本美学之中,“物哀”的神奇之处便是瞬间的“侘寂”。悲伤需要积攒和沉淀,伤感与感慨却并不需要,因为伤感只是瞬间的刺痛与叹息。生命中偶然乍现的一瞬,不可留、不可说、不可存,倏然以清、粹然以丽。

但是,诗人和艺术家从瞬间创造了永恒,把一个个鲜活的当下揉入历史的纵深之中,千载之下,其形虽化,其志不死。一方面,渗透着诗人与艺术家生命的体验被编入作品及其创造的境界之中,成为一个历史的存在;另一方面,作品及其境界又成为穿越时间的使者,让后来人在其暗淡幽昧的色、沉静不语的形、神妙莫测的质中发现存在的真实。在这造境、写境与入境、悟境之间,不是时间的线性延展,而是当下的瞬间绽放,是精神的焕然澄明,是心灵的戚然相

应。人在温情与力量的接续中,体会到这种永恒。

四、结语

中国古典美学讨论的很多论题,很难通过一本书、一个思想、一种理论而得到解决。但千百年来,无数诗人、文士、智者、渔樵从未停止对美的追寻、对生命的追问,留下了许多深刻的思考,他们延续了中国美学的传统。身处当代,特别是在西方思潮的冲击之下,如果无法讲清楚中国古典美学的基本脉络,那不仅将使今人愧对传统,也将使现代学术蒙上对中国历史和文化失责的阴影。因此,本文不揣浅陋,抛出了一个拟议中的中国古典美学系统,以求教于方家,盼能引起广泛的讨论。

中国古典美学具有独特的精神与品格、风度与气韵。美总是具有非功利性和超越性的,中西皆如此。但与西方艺术试图把握感性的形式规律相比,自宋代以来的中国艺术更多的是在感触兴发中记录生命体验。与现当代追求自由表达与个性解放的解构百端、狂放不羁相比,中国古典美学更多地呈现出简淡朴拙、孤峭冷静甚至是萧索寂寞的形态。与运用理性探讨感性的规律相比,中国古典美学更重视悟性的灵明、真性的归复。

中国古典美学具有内在的流动性和系统性。第一,观物取象,感而遂通,中国古典美学以物象为基元,以感兴为开端。感物而动,谓之情;取象而陈,谓之景。中国古典美学以情景交融、妙合无垠为典范。第二,情之所愿,意之所思也;景之所即,心之所证也。由感而发,即景会心;因思得解,由证得悟。中国古典美学以感思、取思、生思为过程,以体证见悟为把握真谛的不二法门。第三,思、体与证是生命活动,也是美的认知活动,一切艺术品都是创造者思的凝结、悟的表征、心的印记,故在中国古典美学中,诗为心志、文为心声、书为心迹、画为心印,万千气象,莫不由心。第四,融景之情为境,会心之景为境,相未泯而情已契,即入悟境。境界的本质是“方如其真”。第五,显示真性、呈露出真意的境构成了超越历史的绝对时空,也链接起思接千载的心灵对话,成为中国古典美学的永恒。总之,对形而上的不断追寻与对形而下创作的不断探寻相互交织,感性的想象、理性的思辨、悟性的觉解、真性的归复在不停地渗透交融,这就是中国古典美学散发永恒魅力、焕发巨大创造力的原因。

注释:

①刘勰著,詹锳义证:《文心雕龙》,上海古籍出版社,1989年,第1581页。

②严羽著,张健校笺:《沧浪诗话校笺》,上海古籍出版社,2022年,第157页。

③许慎著,徐铉校订:《说文解字》,中华书局,2015年,第222页。

④刘勰著,詹锳义证:《文心雕龙》,上海古籍出版社,1989年,第1728页。

⑤陶渊明:《归去来兮辞》,陶渊明著,袁行需笺注:《陶渊明集笺注》,中华书局,2018年,第453页。

⑥王弼著,楼宇烈校释:《周易注校释》,中华书局,2012年,第118页。

⑦钟嵘:《诗品序》,郭绍虞主编:《中国历代文论选》第一册,上海古籍出版社,2001年,第762页。

⑧程颢、程颐著:《二程遗书》卷十八,上海古籍出版社,2000年,第235页。

⑨陆机:《文赋》,萧统编,李善注:《文选》,上海古籍出版社,1986年,第762页。

⑩王昌龄:《诗格》,郭绍虞主编:《中国历代文论选》第二册,上海古籍出版社,2001年,第89页。

⑪⑫王弼著,孔颖达疏:《周易正义》,李学勤主编:《十三经注疏》,北京大学出版社,1999年,第291页。

⑬王弼著,楼宇烈校释:《周易注校释》,中华书局,2012年,第284页。

⑭谢榛著,宛平校点:《四溟诗话》卷四,人民文学出版社,1961年,第118-119页。

⑮王夫之著,舒芜校点:《姜斋诗话》卷二,人民文学出版社,1961年,第150页。

⑯参见汤一介:《论“天人合一”》,《中国哲学史》,2005年第2期,第5-10页;汤一介:《论“情景合一”》,《北京大学学报(哲学社会科学版)》,2008年第3期,第27-31页。

⑰苏轼:《净因院画记》,苏轼著,孔凡礼点校:《苏轼文集》,中华书局,1986年,第367页。

⑱郭若虚:《图画见闻志》,于安澜编:《画史丛书》第一册,上海人民美术出版社,1982年,第338页。

⑲刘勰著,詹锳义证:《文心雕龙》,上海古籍出版社,1989年,第1079页。

⑳苏轼著,王松龄点校:《东坡志林》卷三,中华书局,1981年,第52页。

㉑荆浩:《笔法记》,俞剑华编:《中国历代画论大观》第一编,江苏凤凰美术出版社,2015年,第175页。

㉒转引自朱良志:《论倪瓒绘画的“绝对空间”》,《北京大学学报(哲学社会科学版)》,2017年第3期,第64页。

㉓严羽著,张健校笺:《沧浪诗话校笺》,上海古籍出版社,

2022年,第27页。

㉔谢榛著,宛平校点:《四溟诗话》卷四,人民文学出版社,1961年,第118-119页。

㉕黄庭坚:《大雅堂记》,黄庭坚著,刘琳等点校:《黄庭坚全集》,四川大学出版社,2011年,第437页。

㉖欧阳修:《赠无为军李道士》,欧阳修著,李逸安点校:《欧阳修全集》,中华书局,2001年,第59页。

㉗郭若虚:《图画见闻志》,于安澜编:《画史丛书》第一册,上海人民美术出版社,1982年,第336页。

㉘张璪:《文通论画》,俞剑华编:《中国历代画论大观》第一编,江苏凤凰美术出版社,2015年,第173页。

㉙张怀瓘:《评书药石论》,倪涛编,钱伟强等点校:《六艺之一录》卷二百七十三,浙江人民美术出版社,2017年,第5397页。

㉚董道:《论书》,倪涛编,钱伟强等点校:《六艺之一录》卷二百七十九,浙江人民美术出版社,2017年,第5512页。

㉛黄庭坚:《道臻师画墨竹序》,黄庭坚著,刘琳等点校:《黄庭坚全集》,四川大学出版社,2011年,第416页。

㉜戴熙:《习苦斋画论》,俞剑华编:《中国古代画论类编》,人民美术出版社,1957年,第994页。

㉝普济著,苏渊雷点校:《五灯会元》卷十七,中华书局,1994年,第1135页。

㉞王昌龄:《诗格》,郭绍虞主编:《中国历代文论选》第二册,上海古籍出版社,2001年,第89页。

㉟释皎然:《诗式》,何文焕辑:《历代诗话》,中华书局,1981年,第25-37页。

㊱朱良志:《中国美学十五讲》,北京大学出版社,2006年,第25页。

㊲⑳房玄龄等著:《晋书》卷三十四,中华书局,1974年,第1020页;第1031页。

㊳朱良志:《一花一世界》,北京大学出版社,2020年,第140页。

㊴李白:《把酒问月》,李白著,王琦注:《李太白全集》,中华书局,1977年,第941页。

㊵王维:《鹿柴》,王维著,陈铁民校注:《王维集校注》,中华书局,1997年,第417页。

㊶韦应物:《咏声》,孙望编著:《韦应物诗集系年校笺》,中华书局,2002年,第517页。

㊷韦应物:《寄全椒山中道士》,孙望编著:《韦应物诗集系年校笺》,中华书局,2002年,第363页。

㊸王维:《竹里馆》,王维著,陈铁民校注:《王维集校注》,中华书局,1997年,第424页。

㊹董道:《书孙白画水图》,俞剑华主编:《中国历代画论大观》第二编,江苏凤凰美术出版社,2015年,第246页。

㊺黄庭坚:《书王知载胸山杂咏后》,黄庭坚著,刘琳等点校:《黄庭坚全集》卷二十五,四川大学出版社,2011年,第666页。

㊻宗白华:《美学散步》,上海人民出版社,1981年,第60页。