

华夏传统审美精神探略

陈伯海

摘要 中国古代并无美学学科，但有丰富的审美经验。对其精神概要略作探索，可用为推进当前审美研究的参照。本文借助前人的表述，将传统审美经验要旨概括为四个方面：“外师造化，中得心源”；“入乎其内，出乎其外”；“立象尽意”“境生象外”；“美善相乐”“尽善尽美”。涉及审美与艺术活动的本原设置、运作方式、成果形态及终极目标等一系列重要问题，而构成其思想底基的则是民族传统的“天人合一”理念。将华夏传统审美经验引入当下，更可在与当代西方及中国的部分美学思潮的比照与对话中，揭示其可能具有的重要现实意义和转化前景。

关键词 华夏传统 心物同构 感观结合 意象浑融 美善和乐 古今会通

作者陈伯海，上海社会科学院文学研究所研究员（上海 200235）。

中图分类号 B83

文献标识码 A

文章编号 0439-8041(2018)08-0125-09

中国古代无美学学科，也就不会有学科形态的美学思想和理论体系产生，但这并不意味着我们的先人不懂得审美或不具备审美意识。实际上，大量的审美经验与见解积淀于各门类艺术的创作与评论之中，即使在人们对日常生活乃至自然风光的欣赏与品味活动里，也常含纳众多的审美因子在。将这方方面面的材料归总起来，当可从中提炼出若干具有普遍意义的原则性理念，这也就是华夏传统审美精神的主旨所在了。这篇短文自无可能详尽而周全地阐说华夏民族的审美经验，只能就其精神概要略作尝试性的探索，用为推进当前审美研究的参照；不过列举要旨亦非容易之事，这里权且借取古人谈艺说美时的四组成语用为提挈，以表明所言并非凿空自造。

“外师造化，中得心源”

首先，在审美与艺术活动的本原问题上，我以为，“外师造化，中得心源”一语比较有代表性。这一说法出自唐中叶画家张璪，实际上有个逐步酝酿与形成的过程。最初是南朝姚最评论梁湘东王所画《芙蓉湖醮鼎图》，用“学穷性表，心师造化”^①为赞语，开始提出以“造化”为师的观点。至唐人李阳冰论书法，要求书家在“仰观俯察六合之际”，做到“随心万变，任心而成”^②，将艺术创造的原动力转向了艺术家自身的心灵。张璪则把两方面的意见加以整合，提炼成“外师造化，中得心源”^③一联，对作为审美与艺术观照的根本对象与内在依据作了较全面的概括，这一表述于是流传不辍，成为论画谈艺的经典之言，在我们现代人的美学与文艺学论著中亦常加援引。

① 姚最：《续画品》，《四库全书》本。

② 《唐李阳冰上采访李大夫论古篆书》，《佩文斋书画谱》卷1。

③ 唐张彦远《历代名画记》卷10所引，《四库全书》本。

值得注意的是，今人引用这两句名言，往往是从当前流行的“反映论”角度上来加以理解的，“外师造化”被说成是要忠实地反映客观现实，“中得心源”就成为发挥人的主观能动性了，这是否合乎我们先辈的原意呢？案文学上的“反映论”本起自古希腊诗学中的“摹仿自然”说，依据这一观念，“美”的本体只存在于外在“自然”之中，人们从事艺术创作，不过是为了“摹仿”自然，以构造一种能替代“底本”的“摹本”而已。姑无论其对审美与艺术功能的评价是否恰当，仅就其所揭示的审美主客体之间的关系而言，“自然”自是审美的本根，而主体单作为反映机制存在，则属工具而非本原，这跟我们传统中的“外师造化，中得心源”，将外在的“造化”与内里的“心源”都视为艺术的源头，是有很大差异的。西方美学中自亦有重视发扬主体功能的思想学说，跟随 19 世纪浪漫主义思潮兴起的“表现论”美学即其代表。依据这一理论，不是“摹仿”而是“表现”，方足以构成审美与艺术活动的本质。“表现”的核心在于“表现自我”，于是作为主体的“自我”成了审美与艺术的源头，各种外在事象不过是用以表现自我心灵的手段与材料而已。这样一来，“中得心源”或可成立，而“外师造化”又成了一句空话，显然也不适合我们的精神。

然则，究当如何来把握民族传统中这一经典性表述的本来意蕴呢？特别是其中将作为师法对象的“造化”与主体自身的“心源”并列对举，共同视作审美与艺术活动本原的提法，该当如何理解为好？这个问题在当前学界里得到关注甚少，但确需细加推敲。

个人之见，解说这个问题，须从领会我们民族的思想传统入手。众所周知，华夏传统对世界的构成多取“元气自然”之说，认天地万物（包括人的心灵）皆为“一气化生”，“气”散而为“太虚”，聚即生成“万物”。故“造化”一词既可借以指代“一气化生”的大千世界，亦常用以指涉那“大化流行，生生不息”的宇宙生化过程，总之“气”为本源是我们民族的特见。还要看到，在先人的理念中，气化运行又非任意的作为，根底上要受其内在理则（“天理”“天道”之类）所支配。“理”规约着气化运行，气化运行又展示出“理”的法则，二者共相协调，才形成了我们这个生机勃勃的世界。故观照世界，就是为要了解其“理”“气”运行的轨辙，以把握其内在协调关系与外在生命动态，审美自不例外。如绘画艺术中历来讲求的“六法”，以“气韵生动”列在首位，正是为提示人们要着力表现物象因禀受“气化”所获得的生气、生意、生趣乃至生理，以求显示“大化流行”式的宇宙生命本真，这也便是“外师造化”一语之用意所在了。

那末，为什么又要强调“中得心源”呢？案“心源”一词，或可理解为人的内在生命本原。而据“心统性情”之说（见张载《张子全书·语录》），则“心源”又当分解为“性”与“情”两方面的组合。在传统的思路中，“性自命出，命由天降”（郭店楚简“性自命出”篇），意指人的秉性来自“天”所赋予，禀承“天”之理则，“人性本善”即意味着“天理”体现于人自身，而由此生成的各种社会人伦关系也都成了“天理”在人世间的开显。至于“情”的一面，则属于另一种情况。按传统说法，“人生而静，天之性也。感于物而动，性之欲也”^①，故“情”的发动多出自外物对人的内在心灵的感发作用，属气化生成的一种表现。南朝诗论家钟嵘在解说诗歌起因时有“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏”一段话^②，将“气化”“物感”“情动”“舞咏”联成一线叙说，足以见出“气”与“情”的内在关联所在。据此，则“情”“性”在人的心灵的合成，实属整个大世界里“气”与“理”相协调的一种表现，是宇宙大生命“气化运行”在个体小生命中的显影。

于此当可解开“造化”与“心源”这双重本原之间的纠葛了。说白了，它们具有同样的性质，以同样的方式构成，在根底里实属一回事（最终本原自应归之“大化”），无需分成两截看待。观照外在世界的生命气象，即是为了发扬内在自我的生命活力；换言之，把握住个体生命的本真，才能窥得宇宙生命的大本原。这样一种同源异流而又异向同构的关系，跟西方美学或以“自然”为本抑或以“自我”为本的主客对立格局大相径庭。也正是凭借了这一双向同构的思维模式，我们的先人在西方既有的“反映论”和“表现论”

① 《礼记·乐记·乐本》，《礼记注疏》卷 37，《四库全书》本。

② 钟嵘：《诗品序》，引自曹旭：《诗品笺注》，北京：人民文学出版社，2009 年，第 1 页。

文艺思想之外，另辟出一条物我之间互为感通、交相感应的审美活动路径，构成华夏民族审美精神的主要特色所在，抑或可认作传统“天人合一”的生命理念在审美领域的具体呈现。

“入乎其内，出乎其外”

其次，在审美与艺术活动的运作方式上，我想借用“入乎其内”与“出乎其外”两句话来作概括。这个提法见于王国维《人间词话》，原文是：“诗人对宇宙人生，须入乎其内，又须出乎其外。入乎其内，故能写之；出乎其外，故能观之。入乎其内，故有生气；出乎其外，故有高致。”^①案王国维系近代学人，他的学术观点已受到西方思想的若干影响，这从引文的用语中亦有所反映。不过《人间词话》一书仍重在阐发传统诗学理念，特别是这里引用的两句话，完全可视为立足传统审美经验所作的总结，不会影响到我们取鉴的合法性。

怎样来理解这两句话的具体含义呢？先说“入乎其内”，这是就“诗人”（审美者）对“宇宙人生”（外在世界）的关系而言的，实质上也就是指审美发动时人的内在心灵与所感触到的外在物象之间的交互作用。在这个问题上，我们的传统历来持“感兴”（亦作“兴感”“物感”）之说，即以为人心本静，因受外物刺激才引发喜怒哀乐诸般感受，而将这些感受宣示出来，便成为诗、歌、乐、舞等艺术形态。前引《礼记·乐记》正是从这个角度来解说艺术活动的起因的。“物感”说已然具备了“心物交感”的初步内涵，但还显得比较单薄，后世诗家则将其引向进一步拓展与深化。姑举一例：西晋诗人陆机本属东吴人士，国亡后被征北上，他怀着离乡背井之哀愁，一路上写下不少怀念家乡的诗赋，其中《怀土赋序》中有云：“余去家渐久，怀土弥笃。方思之殷，何物不感？曲街委巷，罔不兴咏。水泉草木，咸足悲焉。”^②话虽不多，却让我们体认到“心物交感”并非一个简单、直捷的触发过程，常有其内外诸因素的周转合成。以陆机而言，去国离乡是外界给予他的一大刺激，生成了他内心深深的哀愁。带着这种哀愁上路，一路上见到曲街委巷、水泉草木诸种能引发乡思的景物，又让他在回忆家乡之余，产生将愁思与物象交融一体、写入诗赋作品的构想。如果说，原先的感受还停留于实际生活的感受，这再度的感兴便是道地的审美感兴了。实际生活的感受或可储存在感而不发的状态之中，但审美感兴必须宣发和投射出来，以审美意象乃至艺术形象的姿态来展现自身，否则便不成其为审美。而为了实现这一宣发作用，审美者的心灵自当进入物象世界，与作为感受对象的外物打成一片，这也就是“入乎其内，故能写之”且“故有生气”的缘由所在。当然，也不能将“心物交感”仅局限于这二度的审美感兴范围内，若无原初的去国离乡之痛，自亦不会产生借沿途所见景物以寄托乡愁的意兴。看来审美感兴与人的现实生活经历中的感受是联成一体的，不当强为割裂，“入乎其内”的提法正是要求诗人和艺术家们全身心地投入宇宙人生，敞开自己的胸怀以容纳大千世界里的各种世相，品尝诸般滋味，进而领略其无穷生机与蓬勃气象之所在。

现在来看“出乎其外”。为什么在强调诗人对宇宙人生须“入乎其内”之后，再要来一个“出乎其外”呢？我以为，思考这个问题，需要从“故能观之”这句提示的“观”字上着眼。“观”即是观照，有一种拉开距离、居高临下作全面考察的含义在。它与“心物交感”的“感”不是一回事，“感”意味着全身心地投入，“观”则体现着超越。用“观”的态度来打量世界、把握对象，也出自我们民族的传统。先秦道家提倡的“涤除玄览”（《老子》），即属于静观加以周观的思维方式。至魏晋玄学，“观物入理”和“观物论道”更成了那个时代名士风流的突出表征。这样一种风气也直接影响到审美与艺术创作。两晋玄言诗风重在“观物寄言”，晋宋之交兴起的山水诗潮则重在“观物取景”。它们都改变了汉魏以前诗歌直抒胸臆、凭兴而发的格调，以观照性的思维方式来考察物理和布置物象，往往能形成对所写对象的全景式的把握，在章法与句法安排上也更见功力。但由于不少作者忽略了“因物兴感”的基本出发点，其作品往往整饬有余而生机不

① 《人间词话》第60则，引自《蕙风词话·人间词话》，北京：人民文学出版社，1962年，第220页。

② 《陆士衡文集》卷2，《四部丛刊》本。

足,甚至招来“酷不入情”的讥评^①,难能膺人心目。有鉴于历史的教训,唐代诗家开始考虑如何将前人的经验加以综合,根本的一条,是要将“感物”与“观物”结合起来,在切身感受的基础之上更加以超越性的观照。盛唐著名诗人王昌龄在其《诗格》一书中提出“诗境”之说,以“处身于境,视境于心,莹然掌中,然后驰思”用为创造“诗境”的不二法门。^②其“处身于境”即是指的“感同身受”,要求与所感物象打成一片,这是构筑“诗境”的先决条件。“视境于心”则有凭心观照的用意,在这里,“心”是主宰,“境”是观照的对象,两者拉开了距离,便于将原有活生生的感受组合成整体性的景观,这样才能使物象“莹然掌中”,且便于艺术构思与安排。不难看出,在上述有关“诗境”的构想中,实已孕育着王国维后来倡扬的“入乎其内”与“出乎其外”相结合的审美运作方式,可见其确属传统经验的总结。当然,古典诗歌艺术的发展并非至盛唐“诗境”说即已宣告结束。唐中叶以还,时局的剧变引发士子对国家命运与自我责任担当的深刻反思,加以佛教禅宗思想盛行,人们的注意力由“观物”转向“观心”,开始在诗歌及其他艺术样式中加入理性思考成分,入宋以后更为明显。理性思考的凸显有可能削弱作为美的对象所特有的感性魅力,而若运用得当,抑或能给审美境界带来新的提升。王国维论词以“真景物,真感情”为有“境界”的标志,似乎并不强调“理思”,但他对“诗人之境界”与“常人之境界”的区分中即寓有关关注“理思”的用意在(参见其所著《清真先生遗事·尚论三》),而于评论一些词作名篇时又常着力抉发其中可能隐含的“忧生”或“忧世”的人生哲理,联系这里所讲的“出乎其外,故有高致”之说,则通过观照宇宙人生以提升审美境界,亦应是其谭艺论词的题中应有之义。

以上简要地阐释了“入乎其内,出乎其外”作为我们民族传统审美活动观的一种概括方式与要领,从根底里看,它是同民族既有的审美本原观紧相联系且切合一致的。我们既然将审美与艺术活动的本原建立在“造化”与“心源”一体同构的基础之上,则其发动和运作的方式必然要取“心物交感”的途径,以生成感通及感应的效应。所谓“物感”之说,不光指外物对人有所触动,亦包括人的身心进入物象之中去感受和领略其内在的生命与律动,故“入乎其内”自当构成审美的第一步,不能“入”,便根本谈不上有审美活动。但从另一方面来讲,单停留于“入乎其内”式的发动,也还不足以完成审美的全过程。审美活动要求凭个体心灵去感受对象世界,亦需要借助反身观照以超越有限的对象世界与纠结于实用功利层面的“自我”,使原有生命体验能上升到生命的本真境界,让人在欣喜、欢乐之余,还能精神为之一爽,恍然若有所悟。这样一种经由审美观照以获取“高致”的努力,便是“出乎其外”所要追求和达致的主要目标了。这样看来,“入”和“出”两个方面是不能偏废的,总体上讲固当先“入”后“出”,而实际上自有有一个不断反复交替的过程出现,整个审美与艺术创造活动也正是在这“入乎其内”又“出乎其外”的交替运作中逐步推进且不断深化着的。

“立象尽意”“境生象外”

审美与艺术活动的运作,会结出它的果实,这一成品形态在我们的传统中通常称之为“意象”,它同时也是美感的对象了。“意象”具有什么样的性能呢?前人通常用“立象尽意”和“境生象外”来作解说,前一句话表明“意象”构成的基本原则,后一个命题则提示着“意象”自我提升的发展方向。如何确切地把握这两个命题,进以了解“意象”的性能与特点,是本文所要说明的第三个要点。

先来看“立象尽意”。此说的文本依据初见于《易·系辞》上篇,其云:“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。’”^③《易传》将“立象尽意”归之于孔子的教言,属实在还是假托,且不作考论。须加注意的是,“立象尽意”命题的提出,缘于我们的先人认为“书不尽言,言

① 《南齐书·文学传论》评谢灵运语,《南齐书》卷52,北京:中华书局,1972年。

② 《诗格·诗有三境》,张伯伟:《全唐五代诗格汇考》,南京:江苏古籍出版社,2002年,第172页。

③ 《易·系辞上》,《十三经注疏》本《周易正义》,北京:中华书局,1980年。

不尽意”，也就是说，语言文字的逻辑思维符号在“达意”上存在隔阂，需要借助“象”这一形象化的表述方式才能充分显示意念，这即是“立象尽意”说之所由来。须加说明的是，《易传》中强调的“象”，实指古代占卜所凭的卦象，所要“尽”的“意”，亦是指的“天意”或“圣人之意”，并不同于后世文艺美学思想的理解。但“立象以尽意”一说提出后，很快便越出了占卜祈神的范围，被推广、应用到社会、人文的其他领域，尤其在审美与艺术活动方面得到充分发扬，成为传统审美观的一大支柱，自是归因于审美更离不开感性生命体验的缘故。我们看到，西晋初年的挚虞在其《文章流别论》中开宗明义便指出：“文章者，所以宣上下之象，明人伦之叙，穷理尽性，以究万物之宜者也。”这里已经突出了宣“象”对于究明人伦物理的功能。同篇另一段文字更讲到：“情之发，因辞以形之，礼义之旨，须事以明之，故有赋焉。所以假象尽辞，敷陈其志。”^①这“假象尽辞，敷陈其志”，不就是“立象尽意”说在文章学上的翻版吗？同时代诗人陆机则在其所撰《文赋》中，刻意勾画了文章构思时作者所处的那种“情瞳眈而弥鲜，物昭晰而互进”的心态，命笔时所产生的“笼天地于形内，挫万物于笔端”的期望，以及铺陈描绘时“纷纭挥霍，形难为状”“虽离方而遁员，期穷形而尽相”诸般感受^②，对文学意象思维的运作加以充分展示。至南朝刘勰撰《文心雕龙》，其《神思》篇里谈到“玄解之宰，寻声律而定墨；独照之匠，窥意象而运斤”，则明确提出了“意象”这一概念，参照其以“思理为妙，神与物游”以及“神用象通，情变所孕”来解说意象思维的原理^③，足以标志文艺美学中的“意象”说已正式宣告成立，“立象尽意”作为审美与艺术活动所要达致的基础性目标，得到了切实的肯认。

“意象”由“立象尽意”以生成，它是否就满足于这一要求，让自己永久停留在这个阶段上呢？是又不然。在我们的先辈看来，“立象”固然是为了“尽意”，而若“意尽象中”，则亦不成其为好的艺术作品。为什么这样说？那是因为“意”与“象”之间固然有着内在的联系，而双方在性能上确又存在一定的差异。“象”有限而“意”无限，“象”凝固而“意”流动，“象”封闭而“意”开放，“象”实在而“意”空灵，一句话，“象”的内涵相对稳定，而“意”却具有不断生发与更新的可能性。故“立象”固属“意”之展示所不可或缺，而亦有可能起到限制乃至遮蔽“意”的作用。我国六朝后期盛行的山水、咏物、宫体诗风，以“尚形似”为根本取向，导致堆垛物象而掩抑情思的流弊，遭到后世诗家的严厉批评。唐代诗人为扭转这一积习下了功夫，不光是重新发扬了诗中的“风骨”与“兴寄”，让“意”的主导作用得以充分凸显出来，还特别致力于“象”的改造，努力开发物象自身可能具有的多层次、多角度的联想功能，以引发读者、听众们的进一步推索与玩味，进而构造出超越原有物象范围的新的想象空间和情意空间，这也就是中唐诗人刘禹锡用“境生于象外”一语所要表达的意思了^④。这一“象外”的追求至晚唐司空图拓展为“象外之象，景外之景”乃至“韵外之致”和“味外之旨”^⑤，表述更为周全，而总体精神仍不离乎“境生象外”。可以说，从“立象尽意”到“境生象外”，体现了我们民族对意象审美与艺术经营的基本经验概括，同时亦便是“意象”这一审美结晶由生成、演化以臻于成熟的大致轨迹。

现在可以对“意象”说的民族特色来一点考察了。相对于西方文艺美学而言，“意象”说自当归之于民族传统固有的思想范畴。当然，西方理论中亦有类似于“意象”这样充当“美”的载体或审美结晶物的东西，通常称之为“形象”或“艺术形象”，不谓之“意象”。“形象”和“意象”都属于感性形态的“象”，表明中西双方在审美性能的理解上具有某种通约性，并不截然对立。但“形象”的含义通常指“人生的图画”，作为客观世界的写照，与“意象”之重在表意，毕竟有重大差别。造成这样的分歧，我以为，除了中西文艺创作传统中偏爱抒情和侧重叙事的不同影响之外，跟双方在审美观甚至哲学观上的殊异有着更深刻的联系。

① 均引自《全晋文》卷77，北京：中华书局影印本。

② 均引自《文赋》，六臣注《文选》卷17，《四部丛刊》本。

③ 均见《文心雕龙·神思》，范文澜：《文心雕龙注》卷6，北京：人民文学出版社，1958年。

④ 《董氏武陵集纪》，《刘禹锡集》卷17，上海：上海人民出版社，1975年。

⑤ 分见《与极浦书》《与李生论诗书》，《司空表圣文集》卷2、3，《四部丛刊》本。

如上所述,西方人立足于主客相对待的二分世界,企图以“反映论”的思维模式来摄取外在世界的“美”,其以塑造“形象”来写照人生世相,以显示自身的审美经验,当属顺理成章。而我们民族的传统既然立足于“天人合一”式的整体世界,要借助心物交感来实现自我生命与宇宙生命的感通,则物象与情意的相互渗透,以及如何超越有限的物象以拓展和深化情意体验,当成为审美关注的重心所在,这就是为什么我们的先人要究心于“立象尽意”和“境生象外”,以构造“意象”为审美职能的缘由。“意象”与“形象”看来只是一字之差,却隐含着两种不同的哲学观与审美路线,不可不稍加辨析^①。

“美善相乐”“尽善尽美”

在探论了华夏传统有关审美与艺术活动的本原设置、运作方式以及成果形态之后,还有一个根本性问题须加追问,那就是审美的终极目标究当如何把握。缺少了这一环,对传统审美精神的理解终究是不完整也不确切的。现在我们就来补做这项工作。

审美与艺术活动的目的自当定位于追求“美”并获得“美”的享受,这一点上我想不同派别人士应该大致认同,尽管各家对“美”的体认上会有相当的差距存在。我们民族传统的审美观自然也是要把“美”作为追求目标的,不过所要实现的境界尚不限于单纯的“美”,经常是“美”“善”并提而相兼,或许亦可认作民族精神的一个根本性特点。

最早将“美”与“善”相提并论的说法,或许可以孔子谈“尽善”与“尽美”的一段话为例子。据《论语·八佾》上的记载:“子谓《韶》:‘尽美矣,又尽善也。’谓《武》:‘尽美矣,未尽善也。’”^②据汉人郑玄的解释,《韶》是上古赞美大舜的乐曲,舜因尧的禅让而取得天下,以文德致太平,所以得到孔子的高度赞扬;《武》则是歌颂周武王的乐章,武王讨伐商纣,以武功平定天下,在孔子看来似还不及文德之值得推崇(参见《论语集解》引郑玄注)。关于文德与武功的比较且不去说它,值得关注的是,孔子对乐曲审美所提出的最高目标不光是“美”,乃是“尽美”而又“尽善”,即要求“美”与“善”的高度结合,同时并举。还须注意的是,孔子思想里并不存在将“美”和“善”割裂开来,以“美”单指感官享受(或所谓“艺术标准”),“善”则意味着思想教化(相当于“政治标准”)的用意。他称许《武》为“尽美”,不仅意指乐曲好听,也包括了对歌颂武王功业的肯定;所谓“未尽善”,只是与发扬“文德”相比较,在所达到的境界上尚有差别而已。从这个角度来看,则“崇善”自是“尽美”的题中应有之义,或者说,审美自身就包含着对“善”的肯认。当然,“尽美”又未必等同于“尽善”,从某种意义上说,“善”的价值似乎更高出于“美”,这实际上是启示我们要认真体认审美的复杂性,它的意义不限于美的享受,还有更高的追求,要在寻找“美”和获得“美感”的过程之中,让自己的整个生命境界更上一个台阶。

正因为华夏传统对“美”与“善”的关系有这样一种一体并构、相互包容的认识,稍后的荀子便接续提出了“美善相乐”的命题,这“乐”自是悦乐、和乐之意,表明“美”“善”相结合能给人带来极大的融和与快乐。这一主张是在专题讨论音乐问题的《乐论》篇里谈到的。我们知道,礼乐教化经西周王官定为治国大本后,一直得到孔子为首的儒家学派的大力弘扬。而据“乐合同,礼别异”之说,“礼”的功能在于制定社会体制、保障政治稳定,乐的作用则在于促进人际交流,使不同个体与群体之间得以和乐相处。《乐论》中一再强调“乐者,乐也”“乐者,所以道(导)乐也”^③,正是看到了音乐之类艺术审美活动有助于净化人的情感心灵,提升人的生命境界,以促成社会人群的和乐安定。这便是“美”“善”一体的根据所在了。不过我们也不要将“美”“善”一体仅视为儒家道德教化的追求。儒者宣扬“内圣外王”之道,其对“善”的

① 按:西方现代思潮中亦开始有讲求“意象”的倾向,诗歌创作中的“意象派”和绘画艺术中的印象主义即其代表。不过它们所致力打造的“意象”或“印象”,多限于个体生命对外在事象的瞬间感受,重在表现自我生命的即兴式体验,与华夏传统由“天人合一”而形成的生命感通与感悟的境界,在立足点上自有原则性区别,不当混为一谈。

② 《十三经注疏》本《论语注疏》卷3,北京:中华书局,1980年。

③ 均见《荀子·乐论》,王先谦:《荀子集解》,北京:中华书局,1996年。

规范自当集中于人伦道德领域，但传统思想里各家各派亦各有其不同的善恶观，并不都局限于社会道德习俗。如先秦道家也常谈到“善”或“至善”，《老子》书中即有“上善若水”之说，他们一般是将超越世俗、效法“自然”作为“善”的极致的，爱“美”也被归结为爱好浑朴的自然本初境界。即便像后来输入的佛教，教导人们将一切看空，但仍然主张要“结善缘”“积善果”，这“善”的内涵除“功德”之外，跟“清静了悟”亦分不开，“清修”即成为佛门弟子最大的善行与美德。总体而言，传统观念中与“美”相和乐的“善”，常带有超越世俗功利以跻于生命本真的意味（包括儒者鼓吹的不离乎天理人伦内涵的“善”，亦具有某种超越性）；至于那种纯属实用功利需求的“善”，倒未必能与“美”相容并行，故墨家会有“非乐”之说，而法家亦曾施行“禁诗书”之令。于此看来，华夏美学实质上是将审美认作通向生命本真的必由之路，以审美开出生命本真境界，并在审美的享受中提升对生命本真的领悟，这也才是“美善相乐”“尽善尽美”所要指示的方向和企求实现的最终目标了。

结语和申论：对当今美学研究的价值

本文借助前人的审美经验之谈，从几个关键性的角度切入传统审美与艺术活动领域，以期揭示华夏民族审美精神的若干要点，概括自是初步且浮表的。但有一个问题尚须讨论一下，即上面所谈到的这些审美经验，对当今的美学研究或审美活动会有哪些可资参考的价值。我想，这个问题还得放在美学发展的大背景下下来加考虑。

在西方，美学作为哲学的一个支脉，是跟随哲学的脉息而搏动的。19世纪中叶以后，随着黑格尔哲学的解体，绵延达两千余年之久的哲学形而上学的传统即已宣告终结，而那种执拗地追询“美本身”的“形上美学”亦随之告一段落。现代西方美学多以审美心理、文本结构、符号形式乃至日常生活事象为研究对象，很少触及审美活动的“形上”的一面。中国现代美学学科的建设是于19—20世纪之交从西方引进的，长时期来停留于文艺心理学和社会学的领域，即便1950年代中叶开展的“美”在客观抑或主观的大讨论，至80年代后构成主流形态的“实践美学”，也都还缺乏鲜明的“形上”追求，更不用说新世纪以来盛行的“日常生活审美化”的风气了。以我之见，审美与艺术创造中的大量活动确实要在现实世界里展开，故决不能否弃其生活的源泉，但审美所指向的最高目标仍自有一个“形上”的维度，它体现着人们对生命意义的终极领会。我们常说，人有其“现实关怀”，亦有其“终极关怀”，前者是要安排好人生在世的方方面面需求，后者的重心则落在对人自身的生存理念的根本性解答之上，所谓树立生活信念或寻找“精神家园”，皆属于这类终极性的关怀，而哲思、审美以及信仰（包括非宗教式的信仰）正是为回应这一“终极关怀”而设立的。相对于现代美学中“形上”维度的普遍失落，华夏传统审美理念在肯定审美源于生活实感的基础之上，将“美”的追求最终引向“美善相乐”“尽善尽美”，指出审美的意义不光在于获得感官的享受和世俗的功利，更其在于以“美”启“善”而进入那超越性的生命本真境界。这“向上一路”的提示，对我们今天思考如何重启审美的“形上”之维，是否具有某种可供借鉴的作用呢？

再从另一个角度来看，当代西方美学也并非全然背离“形上”追求。其中发端于“生命美学”（亦称“体验美学”，以叔本华、尼采、狄尔泰等生命哲学家为早期代表），且在现象学、存在论、解释学中得到广泛延伸的整个思潮，多持有通过“直观”“体验”乃至个体生存意志以否弃日常生活世界、进入超越性精神境界的构想，形成了一种不同于传统“形上美学”的新的“审美形上之思”，它已不再苦苦追索所谓“美”的“形上”本体，却仍要为审美的取向保留一个“形上”的空间。这一思潮自1980年代后期进入我国学界，亦引起相当的反响（多见于“后实践美学”的倡导者中），则又当如何在这个背景下来审视华夏传统审美精神所可能具有的现实意义呢？

应该看到，我们民族的审美传统与西方生命美学及存在论美学确有许多相交集之处。传统的审美理念建立在生命感通的基础之上，它以生命活动为本原，以感通性的体验方式为审美途径，通过实地感受与反思式的自我观照以进入生命本真境界，这些都与上述西方思潮相接近，彼此之间自有可能展开积极对话。

但要注意的是,由于生成的历史土壤与思想背景的差异,双方亦必然存在若干原则性的分歧,不妨试加比较与讨论。

首先,在对于生命本真意义的观照角度上,我们的先人与西方人是大有区别的。西方的传统侧重于从主体性的个人出发来把握生命真谛,而我们的传统似更关切世界的整体性构成。依据前一种立场,则生命的最高意义不外乎个人的自我实现或自我超越,于是会有叔本华的“意志解脱”、尼采的“强力意志”、海德格尔的“面向死亡的生存”、萨特的“虚无”中的“自我选择”种种鼓吹个体生命自由的宣告出现;即便他们意识到单独的个人在现实世界里无法生存,需要协调与他人、他物之间的关系,进而倡扬“生活世界”“交往理性”“天地人神共舞”之类“互主体”的构想时,其理论前提依然是主体性个人的独立先在,故“互主体”关系的建立只能出自“良好的意愿”,相应地缺少了客观必然的依据。我们民族的传统则大不一样。在“天人本自一体”的信念支配之下,我们从根底上认可人与自然、与社会、与他人乃至自我身心之间的和协共生的普遍原理,于是会将“天行健,君子以自强不息”“和实生物,同则不继”“厚德载物”“生生之谓仁”这类信条奉为生活准则,而审美所要达致的目标也就不限于单纯的自我实现或自我超越,乃是要在“外师造化,中得心源”的感通过程中来感受天地之大德、和协之大美,以领略“万物毕备于我”的审美境界,进而开拓自己的生命视野并感发自身的生命活力。可以说,正是两种不同的生命观决定了其不同的审美取向,而在体验的归趋上也就显示出了差异。

审美立足点上的歧异,会造成审美主体与其对象世界关系上的不同,进而影响到审美体验把握方式上的区别,这是中西美学的另一个重要的分野。如上所述,西方人习惯于从主体角度出发来看待世界,在实际事务的处理中便经常会形成主客二分甚至主客对立的格局,主体因受对象世界的制约而深感不自由,往往将这种情况归之于“异化”生存状态,只有借助审美活动,实现精神超越,才有可能复归原初的自我以求取心灵的解脱。这一“此在”与“彼在”的巨大反差,促使他们将审美与日常生活截然对立起来,审美体验也就脱离了实际生活感受,成为孤立绝缘的“本真”体验了。于此不同的是,我们的传统将世界视以为整体的流程,日常生活与审美活动都在这整体的世界里开展着,日常感受即为审美体验的源头。在我们看来,现实生活里确有许多“异化”的表现,但透过这些表象,亦仍可发现“本真”的底子在。换言之,“此在”中即寓有“本在”,审美的功能恰是要通过真切感受与反思式的观照,在葆有“本真”的同时去除各种“异化”式的污染,以促使生命的本原性存在得以如其本然般地呈现出来;在此之际,丰富多彩的日常感受适足以以为审美体验提供充足的资源,以保证超越性精神追求不至于陷入“乌托邦”式的迷雾之中,这应该视为一种有益的经验。

上述分歧亦同样反映在对审美体验的性能及其构成方式的不同理解上,不妨试加辨析。“体验”作为一种复杂的心理活动,其中含有感知、想象、记忆、联想、思维、情感等多种元素的协同组合,是人所共知的,而众多元素中的主导性能何在,则中西传统在着眼点上实有一定距离。西方美学家因看重审美的超越性,一力关注其追问与设置生命终极意义的作用,故多强调其认知的职能,往往将“体验”定位于一种以直观形态展示的理性思维活动(如所谓“本质直观”“诗思合一”诸说),在现象学包括解释学的不少论著中均有所表述。我们民族的传统由于肯定审美与现实世界的密切关联,将日常生活的感受即视作审美体验的源头,所以多侧重于审美活动中的感性成分,特别是情感在审美过程中的导向作用,进而将整个审美活动的结穴点归之于审美者的生命感发。实际上,生命感发的核心意义恰在于情感的重陶,因为正是情感的好恶强弱在根底里决定着一个人的生命动力与其活动倾向。我们的先人之所以特别重视“礼乐”的教化作用,尤其在“兴于诗,立于礼,成于乐”的训言中(见《论语·述而》篇),将艺术审美的感化功能提升到培养人生情趣与道德情操以完成人格修养的高度上来体认,充分显示出华夏传统审美精神在其“形上”追求中蕴含着的巨大的现实意义与生命活力。当然,情感教育必然包含理智的成分,正如同西方美学肯定“体验”的理性思维导向而亦关注发扬其感性能动作用一样。

总体看来,华夏传统审美经验在体系化、精密化等方面虽比不上西方美学和当代理论,但其中确有不

少精华可为我们吸取，特别是它在“天人合一”的传统理念下开显出来的既重视现实生命感受又坚持超越性追求的基本路向，很值得今人借鉴。如何确切地把握其精神内涵，积极而全面地开发其思想资源，在与西方美学及当代理论的双向观照、互为阐释之中，逐步提升其理论思维的精密性与科学性，便于引入当前美学思想和整个审美生活的构建，是在新时代条件下发展华夏美学的一个战略性措施，期待学界同仁的共同关注并付诸实践。

(责任编辑：张曦)

A Brief Study on the Spirit of Chinese Traditional Aesthetics

CHEN Bohai

Abstract: There was no such discipline as aesthetics but abundant aesthetic experience. A brief study on the spirit of aesthetics can be referential to promoting present-day aesthetic studies. This article, with the help of previous scholars' expressions, describe an outline of the spirit as "learning from the nature and making it as the source of mind" and "going into the inside and coming out of it". The four facades of "setting an image and giving it a full meaning", "making a mood outside the image", "mutual existence of goodness and beauty" and "full goodness and beauty" relate to a series of important issues of aesthetic and artistic activities, such as setting up the origin, the way of operation, forms of achievements and ultimate target, etc., while its ideological foundation lies at the idea of traditional "heaven and humans as one". When introduce Chinese traditional aesthetic experience into present-day studies, it can be expected that its realistic significance and prospect of transformation can be realized in the comparison and dialogue of aesthetic trends between China and the west.

Key words: aesthetic experience, mind and matter in one structure, sense-observation combination, image-merging, mutual existence of goodness and beauty, comprehensive understanding of the ancient and the modern