

论中华美学的诗学化特性

——兼论美学与诗学的关系

杨春时

摘要 中国古代产生了丰富的美学思想，但没有形成严谨的美学体系。西方美学与诗学是不同的学科，分属不同的领域：美学是形而上的思辨，诗学是知性的研究，美不是“诗”的本质，美学也不统领诗学。只是在近代，美学才成为艺术哲学，并导致诗学的分化和消亡。由于中华美学的世间性，美成为艺术的本质，美学与诗学一体化。因而中华美学思想的表现形态主要不是哲学思辨，而是诗学论述，在诗学中体现了美学思想。

关键词 美学 诗学 中华美学

作者杨春时，四川美术学院特聘教授（重庆 401331）。

中图分类号 B83

文献标识码 A

文章编号 0439-8041(2019)02-0144-08

一、中华美学思想的论说形态

中国古代经典中缺乏严谨的理论著述，这与中华文化的实用理性特征有关。章学诚谓“六经皆史”，道出了古代经典的非理论化特性。中华美学对于美的本质问题是从直观感悟得出结论，而不是由逻辑推演得出的；它也很少进行逻辑的论证或只进行了不充分的论证，因此没有建立严谨的理论体系。但中华美学思想是非常丰富的，它通过综合性的论说形态表达出来，包括哲学的论说、礼乐文化的论说以及诗学的论说三种。

美学一般地属于哲学学科，因此美学思想的表达首先是一种哲学论述，这是美学体系的基本形态。中华美学的哲学论述主要从本体论上考察美的根源，揭示美的本质。在古代社会，中华哲学没有独立，还包容于道学（理学）之中，而作为本体的道具有世间性，是伦理化的范畴，因此哲学论述不甚充分，没有形成单纯、系统的哲学理论体系。在先秦诸子的著作中，主要是在儒家和道家著作中，对美的本质进行了比较多的论述，特别是关于美与道、美与善的关系等问题的论述。但是，由于逻辑的推演和证明的薄弱，关于美的本质的论说没有形成严谨的逻辑体系，也没有产生专门的著作，而呈现为只言片语的状态。因此，严格地说，作为哲学学科的中华美学并没有形成，它还缺乏完整的哲学论述。但是，不能说中国古代没有美学思想，它有关于美的本质的论说，只是这种论说没有形成严谨的逻辑体系。所谓中华美学“有美无学”，其实是说有美学思想而缺少美学理论。先秦诸子在关于道的论述中推演出了美，也进行了关于美的本质的哲学论述，虽然还是片段性的。中华美学思想直接从本体论——道论为出发点来说美，把审美与道联系在一起，使中华美学具有了形而上的源头。道家美学比较多地具有哲学思辨的特征，如老子对道

的论述就是一种哲学思辨，而由此出发得出的关于美的规定就具有形而上的意味。老子很少使用美的概念，他认为艺术乱人心性，世俗之美非真美。他常用的概念是“妙”“玄”，这些哲学概念也用来表达真美。他认为“妙”或“玄”是道的属性，它在自然天性之中得到实现。庄子也对美进行了哲学思考，具有形而上的倾向。他认为真正的美不在异化的世俗世界，而在自然本体。庄子说“天地有大美而不言”“至乐无乐”，要“原天地之美”。不过，道家的美学思想还没有完全脱离实用理性，其形而上的因素毕竟有限，因此只是一种准形而上学。儒家美学在也有一些哲学论述，它以道为本源，认为美是道的体现，因此，美与善、仁同源。孟子认为道体现于人性之中，而人性的充实就是美，“充实之谓美”，“充实而有辉光之谓大”。作为主流的儒家美学在吸收了道家、佛家思想后，建立了自己的诗学化的理论体系。刘勰从佛学经典中学到了印度的“因明学”也就是逻辑学，因此《文心雕龙》具有一定的逻辑性，也一定程度上体现了哲学思辨，但并不充分。它系统地演绎了从道到文（美）的逻辑-历史行程，即“道沿圣以垂文，圣因文而明道”。这种关于美的本质的一般论述，仅仅限于《原道》《征圣》《宗经》几章，其余论述主要出自艺术经验，与哲学论述脱节。以上说明中华美学的哲学论述的不充分性。而在《文心雕龙》以后，关于美的本质的直接论述没有形成系统的美学体系，更多的是诗学论述，而且哲学论述越来越少。这就是说，思辨的美学传统并没有发展为潮流，而仅仅成为诗学的一种形而上的补充。

其次，中华美学思想包含于社会文化的总体论说中，是社会学化的美学。先秦艺术包容于礼乐体系之中，在礼崩乐坏之后，又面临着重建礼乐文化的任务。其时美学思想虽然已经发生，但与社会伦理仍然比较紧密地联系在一起，分化不明显，这就是所谓“美善相乐”“善者，美之实，美者，善之形也”的思想。在以后两千多年的传统社会中，中华美学成为人生哲学的组成部分，承担着指导社会人生的使命。因此，中华美学并不是单纯的美学思辨，而是融汇在关于社会人生的总体思考之中，特别是倾向于伦理性。在春秋战国时期，虽然美学问题提出了，也有美学论述，但并没有发生现代那种真、善、美充分分离的状况，而是有限的分离，它们还仍然聚合在一起，互相关联。在中国学术理论体系中，文、史、哲、伦理、政治各个领域虽然开始有初步的分化，但始终没有充分分离，保持着紧密的关联性。因此，中华美学并没有形成完整、独立的体系性论述，而是融合在对世界人生的总体论述之中。诸子百家多有论及美的部分，但往往包含在对社会人生的思考之中，没有形成独立的艺术哲学。如孔子把诗歌、艺术纳入其礼乐文化的总体设计中，是与他的社会人生思考联系在一起的，他说：“兴于诗，立于礼，成于乐。”这里艺术（包括诗和乐）是人生总体志趣以及人格修养、社会教化的一部分，是获得道德的途径。钱穆先生认为孔子的这一论述说明了诗、礼、乐是心性养成的过程，不能分割开来^①。可以这样理解：“兴于诗”，是说诗可以唤起人的情感、志向；“立于礼”是说要以礼处事，规范情感、志向；“成于乐”，是说在雅乐中达到理与情的和谐一致，养成完美人格。《乐记》云：“礼节民心，乐和民声，政以行之，刑以防之，礼乐刑政，四达而不悖，则王道备矣。”这里谈论的是整个政教体系，而乐只是其中一个方面，是为整个社会教化服务的。中华美学没有形成纯文学、纯艺术的概念，而是杂文学、杂艺术的概念。文不特指文学，而是泛指文化。艺不特指艺术，而是泛指技艺。例如，最经典的美学著作《文心雕龙》，实际上也不是纯粹的美学和诗学，它论述的是一般性的“文”的性质和特征，广义地说，这个文包括自然现象（天地之文）和文化（人文），狭义地说，它包括诗赋等文学，也包括各种应用文体，实际是文章写作理论。总之，由于中华美学思想的非专门性、泛文化性，因此注重审美的社会功能，而非注重审美的本质；是价值论的而非认识论的；是人生美学而非艺术哲学。

最后，中华美学作为艺术经验的总结，主要形式就是诗学。尽管中华美学思想也体现在哲学论说和礼乐文化论说之中，但这两种论说方式都没有形成体系，作为体系化的论说方式只是诗学。诗学是在古希腊形成的特定形态的艺术理论，是诗歌、戏剧等语言类艺术经验的总结。诗学与美学性质不同，前者为形而下的研究，亚里士多德为其鼻祖；后者为形而上的思辨，柏拉图为其源头。中华美学与诗学并不分隔，甚

^① 钱穆：《论语新解》，北京：生活·读书·新知三联书店，2004年，第207页。

至一体化。由于没有形而上的哲学体系，思辨性的美学体系也未形成，中华美学思想主要是在诗学中得到阐发，而且是用美的范畴来评价和规范艺术，因此美学诗学化，诗学通美学。春秋之前的礼乐文化还没有转化为独立的艺术，主要是意识形态性的文化礼仪规范，关于礼乐文化的论述还没有形成独立的诗学。春秋以后，诗和音乐、舞蹈等从礼乐文化中分离，获得了相对的独立，具有了审美的性质，成为艺术形式。诗歌一旦脱离礼乐体系，原先承担的宗教、政治、伦理功能便相对淡化，而艺术价值突出。这样，诗的本质、特性、功用等问题就被提出来了，于是诗学发生。孔子教导后代：“小子何莫学夫诗？夫诗，可以兴，可以观，可以群，可以怨……”（《论语·阳货》）这里诗歌的作用已经脱离了宫廷礼乐文化的范围，而具有了审美的价值和社会作用。所谓兴、观、群、怨，都是艺术的社会作用，也包含审美作用。中国的诗学和美学思考就是在这样的时代背景下产生的。

春秋时期，经过孔子选定的诗歌成为经典，而对这些诗歌的解释和评论，就产生了中国的诗学。孔子对诗的阐述成为中华诗学的思想纲领，而《诗大序》就是最初的诗学著作。作为礼乐文化的组成部分之一的音乐，也有了自己的理论体系《乐记》。而后又有《文赋》（陆机）、《文心雕龙》（刘勰）、《沧浪诗话》（严羽）、《原诗》（叶燮）、《艺概》（刘熙载）、《闲情偶寄》（李渔）等诗学著作。

由于美学诗学化，美学思想寓于诗学中，这意味着诗性思维发达，哲学思维薄弱，导致诗学理论建构的不足。哲学性的美学论述不成体系，体系性的诗学理论只有《乐记》《文心雕龙》等少数著作，更多的诗学论述是艺术鉴赏和艺术批评，包括诗论、画论、戏曲评论、小说评点等，如著名的《诗品》（钟嵘）、《二十四诗品》（司空图）、《第五才子书施耐庵水浒传》《第六才子书王实甫西厢记》（金圣叹）等。这些艺术批评体现了中华美学思想。即便是到了近代，吸收了西方美学思想的王国维，也很少写出纯粹的理论论述，而多采取批评的方法表达其美学思想，如他的《人间词话》就多以诗词鉴赏、评论的方式表达其美学思想（如关于意境、境界的思想）。

二、美学与诗学的关系

从历史上看，美学是对美的思辨，具有形而上的性质；而诗学则是对“诗”的知性研究，具有形而下的性质，因此二者并不等同，美学也不能统领诗学。柏拉图是西方美学的鼻祖，他以理念为本体（实体），把美归结为理念的光辉。他认为在具体的美的事物之后，必定有一个大美作为本源，这个大美超越感官体验，不被眼睛所看到，而是灵魂对真理（理念）的洞见。他还认为，现实中的美只是对理念光辉的回忆，不是真美。柏拉图说：“有这种迷狂的人见到尘世的美，就回忆起上界里真正的美。”^①这样，美就具有了超越性，进而奠定了美学的形而上性质。古希腊美学作为形而上的思辨，不以艺术（“诗”）为主要对象，艺术的本质不是美（虽然有些艺术可能带有美的属性，如绘画和音乐），美学也不是艺术哲学。柏拉图追问美的本质，列举了四种审美对象：美的姑娘，美的水罐，美的母马，美的竖琴，其中并没有艺术，这不可能是出于疏忽。柏拉图的美学与诗学是两回事，其诗学思想不以美学为本。他肯定美而贬低艺术，认为艺术是对理念的双重摹仿，与真理隔着三层；诗人煽动情欲、乱人心性，应该逐出理想国。这意味着艺术本质不是美，美学不统领诗学。他还认为，尘世的人如果其灵魂洞见了真理，就注定投生为“爱智慧者，爱美者，或者是诗神和爱神的顶礼者”，而其他人则依次为：第一流、第二流的的君主、战士；第三流的政治家或经济家、财政家；第四流的体育家或医生；第五流的预言家或执掌宗教典礼的；而“第六流最适宜于诗人或其他摹仿的艺术家”^②。可见，柏拉图认为美高于艺术（诗）；美属于真理（理念），是“美本身”“真实本体”，而诗是虚假的双重摹仿，是一种幻象。柏拉图把美与爱联系在一起，认为美源于爱神，而不是源于艺术女神。他说：“只有驱遣人以高尚的方式相爱的那种爱神才是美，才值得颂扬。”^③这也说明了美与艺术的区别。中世纪的美学把美归结为上帝的属性，而世俗之美包括艺术也

①《柏拉图文艺对话集》，朱光潜译，重庆：重庆出版公司、重庆出版社，2016年，第117页。

②《柏拉图文艺对话集》，第116页。

③《柏拉图文艺对话集》，第207页。

不是真美，同样把美学与诗学分别开来。直至近代，美学才与诗学统一起来。

诗学 (poietike) 是在古希腊形成的，后来成为欧洲古典时代的关于史诗、叙事诗、戏剧等语言类艺术的理论。亚里士多德是诗学的奠基人。在亚里士多德之后，诗学传统由贺拉斯、朗吉弩斯等继承发扬。在中世纪，诗学成为神学的附庸，隶属于修辞学。文艺复兴之后，诗学得到复兴，并且在新古典主义时期达到顶峰。新古典主义发扬了古典诗学传统，并且以“三一律”为标志，建构了完整的诗学体系。18世纪之后，诗学走向瓦解，被现代美学和文学理论取代。

在当代中国语境中，诗学概念有广义与狭义之分：广义的诗学等同于文学理论，狭义的诗学是诗歌理论。其实，现代所谓的诗学概念，只是对古典诗学概念的借用，它们的内涵并不相同。诗学是一个古典的学科，它是关于韵文类的艺术理论。现代所谓诗学（无论是广义的还是狭义的）虽然与古典诗学有渊源关系，但已经有根本的不同，甚至可以说不能称为诗学了。严格地说，诗学在近代就已经解体了，分化为各种具体的艺术门类的理论。现在国内有的学者把现代文学理论甚至叙事学也称为诗学，实在是一个误解。

诗学的特性首先在于其研究对象的总体性、泛诗性。古代艺术门类还没有充分分化，诗学之“诗”是总体性的语言类艺术形态，不仅指诗歌（如史诗和叙事诗），更指泛诗化的艺术（如戏剧——“剧诗”），是广义的诗。亚里士多德在《诗学》中把韵文分作两类，即戏剧和长篇叙事诗。在诗学的后来的发展中，抒情诗也列入诗学研究对象。诗学是在艺术开始脱离早期宗教后的理论自觉性的体现，也是在古代艺术门类没有充分分化的情形下的理论形态。“诗”与日常语言区别开来，专指韵文。诗学与一般的技艺知识区别开来。希腊艺术主要有说唱性的史诗和表演性的祭祀仪式两个源头，后来前者演化为诗歌，后者演化为戏剧（悲剧和喜剧），它们成为古希腊艺术的主要样式。古希腊诗歌脱胎于史诗，是讲述历史故事，具有很强的叙事性，兼有抒情性。古希腊戏剧不同于现代的话剧，它有角色朗诵、表演，还有歌队的吟唱和伴奏。因此，戏剧与长篇叙事诗都属于韵文艺术，都具有叙事性。于是，关于诗歌、戏剧的理论探讨形成了诗学。

诗学的另外一个特性在于其非形而上学的经验性，是关于一种“技艺”的知识，因此与美学分离。既然关于“诗”的知识能够形成一个理论体系即诗学，那么它必须给出关于“诗”的基本规定，也就是确定“诗”的本质。诗学的鼻祖是亚里士多德，他不同意柏拉图的理念实体论，当然也不同意其艺术间接摹仿理念的观点，而是从现实的角度研究“诗”。古希腊对“诗”的本质的基本规定是“摹仿现实”，亚里士多德认为诗的本质在于能够摹仿普遍的事物以及可能发生的事物，因此优于只能叙述个别事物和已经发生的事物的历史。他说：“诗人的职责不在于描述已经发生的事，而在于描述可能发生的事，即按照可然律或必然律可能发生的事。历史家与诗人的差别不在于一用散文，一用韵文；希罗多德的著作可以改写为韵文，但仍然是一种历史，有没有韵律都一样；两者的差别在于一叙述已发生的事，一叙述可能发生的事。因此，写诗这种活动比写历史更富于哲学意味，更被严肃地对待，因为诗所描写的事情带有普遍性，历史则叙述个别的事。”^①他还认为，惟妙惟肖的摹仿就产生了快感，从而形成了艺术。在欧洲摹仿说成为关于“诗”的经典规定，一直到浪漫主义时期才被颠覆。

在亚里士多德那里，诗学与美学也分属于不同的领域，他不以美来规定诗的本质。虽然亚里士多德在谈论诗歌和戏剧时也有美的评价，但主要是指的是这些艺术的某些构成因素，包括形式和修辞学的因素，而非整体评价。例如他谈论悲剧时说：“再则，一个美的事物——一个活东西或一个由某些部分组成之物——不但它的各部分应有一定的安排，而且它的体积也应有一定的大小，因为美要靠体积与安排。……因此，情节也须有长度（以易于记忆者为限）……”^②在《形而上学》中，他也提出“美的主要形式是秩序、匀称和明确”。这里的美指的是结构、形式因素，而不是艺术的普遍本质。而且，亚里士多德关于“美”的概念，在许多地方仅仅是“最好的”意思，所以现代美学家比厄斯利说：“他并不一定认

① 亚里士多德：《诗学》，罗念生译，《诗学，修辞学》，上海：上海人民出版社，2015年，第41页。

② 亚里士多德：《诗学》，罗念生译，《诗学，修辞学》，第45页。

为美是一种不同于艺术的优秀特质但对这种优秀特质有贡献的特殊的性质，也许对他来说，‘美的悲剧’与‘艺术上好的悲剧’是 synonym。”^①这说明诗学不是美学，美学也还不是艺术哲学。诗学研究具体的艺术规律，如亚里士多德具体分析悲剧的六个要素、悲剧的成因、悲剧的净化心灵的功能等等。中世纪的艺术和美都归属于宗教文化，没有独立的诗学和美学，因此比厄斯利说：“……诗与三学科中的修辞学相联系，音乐列于四学科之中，而美的问题是神学的一部分。他们没有专门的关于美的艺术的概念，也没有将诸种美的艺术组合起来，同样，也没有使之形成一种独特的哲学问题的意识。”^②

古代西方美学与诗学的分离，还有一个重要的原因在于当时的美学观无法把叙事艺术列入审美对象。古代哲学是实体本体论的客体性哲学，美学作为哲学的分支也是客体性美学，因此美被规定为实体的属性。这样，作为实体性之美，必然以“物”为审美对象，如人体、器物、自然物等，还有作为这些物体的“摹仿”的美术等表现艺术。这种美学观不能阐释叙事艺术，而西方艺术主要样式是叙事性的史诗和戏剧。由于叙事对象是人的行动，其本身不是“美的”，它们被认为是摹仿的对象，因此叙事艺术无法纳入美学的研究范围。于是，对叙事诗、戏剧等叙事艺术的研究成为诗学。此外，古代西方美的概念仅仅指“美好”，大致上相当于现代的“优美”，而不包括其他审美范畴，如丑、崇高等，因此不能涵盖所有艺术，美学也因此不能成为艺术哲学。古代诗学理论认为诗的本质是摹仿，而不是“美”。亚里士多德以摹仿的更高的真实性（普遍性和可能性）把诗与历史相区别。朗吉弩斯首次论述了崇高概念，以后崇高成为诗学的主要范畴，新古典主义以崇高来评价悲剧。其时崇高只是诗学范畴，还没有进入美学，与美还没有统一在一起，因此不能形成统一的美学，所以美学也不能统领诗学。

西方诗学是古典形态的艺术理论，它在文艺复兴以后一方面得到重建和发展，同时也面临着挑战，最后走向终结。第一个挑战是主体性的现代艺术观念和艺术思潮的兴起，颠覆了传统诗学的基本理念。在文艺复兴以后，特别是在启蒙运动发生之后，古典艺术向现代艺术转化，史诗成为陈迹，抒情诗得到发展和兴盛，传统诗学的摹仿说不能给以恰当的阐释。于是，主体性的艺术观念发生，要求打破建立在客体性哲学之上的传统诗学的戒条。于是，亚里士多德的“摹仿现实”概念被重新阐释成“摹仿自然”，这个概念带有主体性，因为自然既包括了外在的自然，也包括内在的自然。这意味着摹仿说的变质。新的艺术理念以创造取代了摹仿观念，倡导想象、激情、灵感和天才，从而瓦解了传统诗学的客体性基础。赫尔德以创造性否定了摹仿说。而席勒的“素朴的诗”和“感伤的诗”的区分，实际上把后者划到“摹仿说”之外，使得诗学失去了部分的解释效力。这是因为，“素朴的诗”是贴近现实的，客观化的，是对现实的“摹仿”；而“感伤的诗”是偏离现实的，主观化的，它不是对现实的摹仿。启蒙主义艺术具有平民性，以市民为主体的喜剧、小说、正剧等瓦解了传统诗学的贵族精神和崇高性。市民艺术的兴起，使得艺术理念由摹仿现实的真实性变为趣味性，从而颠覆了传统诗学的理性法则。浪漫主义反对艺术的现实性、规范性、权威性，倡导象征性、幻想和彼岸性。于是，传统诗学走向瓦解。第二个挑战是，新的艺术样式和新的艺术分类的产生，突破了诗学对象的范围。小说、话剧等新的艺术样式产生，它们都是现代文体，使用生活语言，脱离了古典的韵文传统，难以为传统诗学所容纳。起初诗学排斥小说，斥责其低俗性；后来又试图容纳小说为诗学对象。但这样一来，传统诗学就被突破，变成了广义的艺术理论，进而走向艺术哲学——美学。第三个挑战是艺术的分化和统一以及美学学科的发生。近代以来，艺术分化为更为具体的形态，产生了更为具体的艺术理论，如诗歌理论、小说理论、戏剧理论、音乐理论等，于是总体性的诗学解体了。由于艺术门类的分化，摹仿说已经丧失了阐释的功能，但艺术本质仍然需要有一个统一的规定，那么，这个统一的艺术本质是什么呢？只能是审美。于是美的理念向艺术领域扩展，美开始成为艺术的基本属性，产生了“美的艺术”概念，所有的艺术统一于美的理念。比厄斯利考证出，夏尔·巴图神父的《归结为同一原理的美的艺术》一书最早提出了“美的艺术”的思想：“艺术是对‘美的自然’的摹仿。巴图将诗

① 门罗·C.比厄斯利：《美学史：从古希腊到当代》，高建平译，北京：高等教育出版社，2018年，第87页。

② 门罗·C.比厄斯利：《美学史：从古希腊到当代》，第167页。

歌、绘画、音乐、雕塑和舞蹈包括进来，这也许是人类历史上第一次将‘美的艺术’定义为一个特殊的范畴。”^①由是，关于“美的艺术”的理论应运而生，美学作为艺术哲学而成立，统领了所有的艺术研究。近代美学以主体论代替了客体论，鲍姆加登把审美定义为感性认识的完善，美学成为感性学。这样，就可能以感性的名义把叙事艺术纳入美学范围。鲍姆加登说：“诗指一个完善的感性话语，诗学指一首诗所遵循的一套规则，哲学诗学指诗学的科学……”^②这里把诗界定为完善的感性话语，从而成为一种美的形态。此外，他也提出了“哲学诗学”即美学的概念，用美学来统领诗学。与此同时，崇高也进入美学，与美一样成为美学范畴，这在康德美学中得到确认。这一切就导致审美成为艺术的本质，美学统领了艺术理论，成为艺术哲学。这意味着美学接管了传统诗学的大部分功能，于是传统诗学就失去了存在的基础，而走向消亡。近代以来，美学成为艺术哲学，并且走上了超越之路：康德认为审美是从现象界到本体界的中介，具有了现实与超越的二律背反性质。黑格尔则以艺术为理念回归绝对精神的感性阶段，低于宗教和哲学，具有了初级的超越性。而叔本华、本格森和尼采直至后期海德格尔，都把审美定位于超越现实生存的自由生存方式。

三、中华美学与诗学的一体化

既然诗学是西方的古典理论性形态，那么中国是否有诗学，或者说中华诗学概念是否合理就成了问题。有论者认为，中国没有诗学，只有文论，而文论不是文学理论，更不仅仅是诗歌理论，而是关于“文”的理论；“文”包括非文学的文体，如应用文等；甚至还包括自然现象（天地之文）。因此，他认为诗学是西方特有的理论形态，与中国文论不可相提并论。^③本人认为，这种说法虽然有一定道理，但并不完全合理。诗学概念固然产自西方，也形成了西方特色的诗学，但不等于说诗学为西方所专有，中国没有诗学。说中国只有文论，没有诗学，这种说法忽略了一点，即中国文论所论及的普遍的“文”，包括人文与天地之文，都带有审美属性，文论就是对这种审美对象的研究，所以可以定性为一种文化美学或文化诗学。“人文”主要是讲求辞采的韵文，其主体是诗赋等文体，也包括一些修辞化的应用文体，从总体上说可以归为诗学对象。“天地之文”，也是有审美属性的自然现象，属于自然美，可以归为美学对象。“文之为德也大矣，与天地并生者何哉？夫玄黄色杂，方圆体分，日月叠璧，以垂丽天之象；山川焕绮，以辅理地之形：此盖道之文也。”（《文心雕龙·原道》）这里的自然不是物理对象，而是审美对象，具有审美属性，所以也是“文”的范围。因此，中国文论就具有了美学和诗学的性质。更重要的是，相当于一般文化的“文”只是早期文论的概念，主要是《文心雕龙》建构的，其时已有文笔之分，“有韵为文，无韵为笔”，只是刘勰没有严格运用这一原则。后来萧统编《文选》，严格运用文笔区分的标准，“事出于沉思，义归于翰藻”，文的概念排除了经史子集等文类，而专选具有文学性（不一定是纯文学）的语言作品，而以韵文为主要形式特征。这样，“文”的概念不断演化，审美性越来越突出，逐步向文学靠拢，而“文论”也就向诗学靠拢。再以后，“文论”具体化为各种形态的艺术理论，如诗论、词论、戏剧论、小说论等，于是“文论”就充分诗学化了。

中华诗学与西方诗学有一个根本的不同点，就是它没有与美学分离，而是与美学融合在一起。古希腊美学与诗学分离，前者属于哲学，具有形而上的性质；后者属于艺术理论，具有形而下的特性。在古希腊，美学不是艺术哲学，而是关于美的思辨，因此并没有用美学来阐释艺术的本质，也没有以美来作为评定诗的标准。那时评价艺术的标准主要是符合现实，是真而不是美。诗学是关于作诗的技艺，而不是形而上的思辨，它提出了摹仿、真实性、典型性等概念。与欧洲不同，中国的美学与诗学并无隔离，而是融为一体。它虽然以诗学为主要形态，但美学思想统领诗学。诗学不仅仅是艺术经验的总结，诗学本于美学，诗学论述中渗透着美学思想。这就是说，中华美学没有脱离艺术经验，中华诗学也没有脱离美学思考。

① 门罗·C.比厄斯利：《美学史：从古希腊到当代》，第261页。

② 门罗·C.比厄斯利：《美学史：从古希腊到当代》，第259页。

③ 参见余虹：《中国文论与西方诗学》，北京：生活·读书·新知三联书店，1999年。

《文心雕龙》作为第一部系统的诗学著作，论述了道与文的本源关系，而文既是各类文体，也是美的别称，因此关于文的理论既是诗学，也是美学。

中华诗学不仅用善等社会伦理标准来阐释和评价艺术，还用美（以及其变异概念如妙、文、韵、乐、游等）来阐释和评价艺术；既有伦理学的批评也有审美的批评。孔子评价《韶》和《武》，用了美和善两个标准，美学思想成为评价和规范艺术的基本规范，如孔子谓《武》乐：“尽美矣，未尽善矣”；谓《韶》乐：“尽善矣，尽美矣。”可见美善有所区分，美成为艺术的本质属性之一。《文心雕龙》等诗学著作没有止于形而下的论述，而是从形而上的道出发来阐释文，这是与西方诗学的经验性论述不同的。《文心雕龙》论证了道为文的本源，文以明道，即“道沿圣以垂文，圣因文而明道”，然后才论述各种文体的特征以及文学创作、鉴赏的规律以及历史的发展。以后的文论也在考察诗歌的特性的同时，揭示了其审美本质。中国比欧洲更早地用美学观念来阐释和评价艺术，也比欧洲更早地把美学当作艺术哲学。中华诗学体现了审美的超越性，虽然这种思想是隐含性的。这样，中华诗学就具有了美学的品性，成为一种美学的形态。

中华美学与诗学的融合源于哲学的天人合一性和美学的世间性。中国哲学与伦理学没有充分分化，它作为本体的“道”，既是天道，也是人道，所谓天人合一，就是天道与人道的合一。天人合一的哲学，弥合了此岸与彼岸的分离，造成了中国人的“一个世界”的世界观。因此，中国的诗学与美学就可能合而为一。

由于形而上的世界与形而下的世界没有充分分离，道与文、美与诗相通。因此，中华诗学既是对艺术经验的总结，也有美学思考。一方面，文作为道的形式和美的代称，具有潜在的超越性，“文论”就具有美学特性；另一方面，天道现身化为人道，而文作为道的体现，以性情为特性，美学就诗学化了。这样，中华美学就与诗学融合，具有了超越性与世间性双重属性。《文心雕龙》一方面论证了道体现为“文”，包括天地之文和人文，它们都具有美的涵义；另一方面又重点展开了诗学体系：卷二至卷五主要论述了各种文体的特性，如《明诗》《乐府》《诠赋》《颂赞》等诸篇。卷六则阐述了文的内在的规定性，包括风格和创作手法等，如《神思》《体性》《风骨》《通变》《定势》等。卷七则主要阐述了文的形式特征，如《情采》《熔裁》《声律》《章句》《丽辞》等。卷八则主要是创作手法，如《比兴》《夸饰》《事类》《练字》《隐秀》等。卷九则主要是创作经验的总结，如《指瑕》《养气》《附会》《总术》《时序》。卷十则主要是从主体的角度考察创作和欣赏等方面的问题。从总体上说，中华美学诗学化了，中华诗学也美学化了，但诗学化更为明显，这是中华美学的世间性决定的。《文心雕龙》用了大量的篇幅从艺术经验的角度考察了各种文类的特征，而弱于对美学体系的形而上的论证和展开。它也没有关于美学范畴的系统论述，如西方美学关于美、崇高等范畴系列，而只是在风格层面上论述了作品的特色。

中华诗学发端于先秦诸子，奠基于《诗大序》和《乐记》，成体系于《文心雕龙》，以后获得发展和完善。这个过程中有一点值得注意，就是其哲学思辨部分越来越少，诗学特征日益明显。我们可以发现这样一种现象：春秋时期还有一些关于美的哲学论述，主要是儒家、道家美学思想的表述，但并不系统；而在春秋战国以后，关于美的哲学论述似乎更少了，而且也没有形成美学理论体系。《文心雕龙》还有关于原道、征圣、宗经的逻辑推演，以后的诗学著述则越来越少哲学论述，而专注于诗歌等艺术形式的研究。于是，艺术理论特别是诗学，得到了充分的建构，并且形成体系，产生了众多的专门的著作。但是，这不是说后期的中华美学没有了哲学思想，而是说其哲学思想已经渗入到诗学中，美学诗学化了。另一方面，诗学也美学化了，中华诗学不是单纯的诗艺研究，而是融合着天人之思，是美学的特殊形式。同样，中华美学也不是单纯的哲学思考，而是艺术经验的总结，是诗学的特殊形式。总之，中华美学与诗学融合在一起，是特殊的美学和特殊的诗学。

中华诗学与西方诗学的不同，还在于西方诗学主要是叙事诗学，是关于史诗、叙事诗和戏剧的理论，而中华诗学主要是抒情诗学，是关于抒情诗、文的理论，元代以后才形成了叙事诗学即关于戏曲、小说的理论。而中华美学思想也体现在抒情诗学和叙事诗学之中。关于这一问题，当专文论述。

中国在近代引进和接受了西方美学，才建立了独立的美学学科。而诗学即传统文论也分化为各种艺术

门类的理论，如文学理论、戏剧理论、音乐理论等。这样，美学就成为哲学分支，而其他艺术理论则成为艺术经验的概括，二者分离而各自独立。同时，美学作为艺术哲学与各种艺术理论之间互相交叉和渗透，保持着内在的联系。这个过程也是传统诗学消亡的过程。

(责任编辑：张曦)

On the Poetical Characteristics of Chinese Aesthetics

— Also about the Relationship between Poetics and Aesthetics

YANG Chunshi

Abstract: Ancient China has rich but unsystematic resources of aesthetics that integrates aesthetics and poetics. While a very different kind of relation between aesthetics and poetics can be seen in Western classics, where in aesthetics and poetics fell under divergent disciplines and categories, and they have distinct concerns. Classic Western aesthetics basically had a metaphysical commitment, whereas its poetics had an end of epistemology, the implication of which is that “beauty” is normally of no essential interest to classic Western poetics. Before Western aesthetics became a philosophy of art and so to largely take the place of poetics, giving rise to the division and even to the downfall of poetics, it had never predominated the business of poetics. In contrast, because of the worldliness of Chinese aesthetic, Chinese poetry is involved in aesthetics and engages in the concern of beauty, which is the essential interest of Chinese art. Therefore, the integration of Chinese aesthetics and Chinese poetics manifests itself by virtue of poetic statements that embody aesthetic insights in poetics rather than of philosophical propositions.

Key words: aesthetics, poetics, Chinese aesthetics