

德性美和天性美：中国美的基本形态

杨春时

摘要 中国美学界一般认为中国的秀美和壮美与西方的美和崇高相对应，是中国美的基本形态，但此说并不合理。美的基本形态体现着某种美学基本理念，而秀美和壮美没有体现中国美学的基本理念，也不与西方美学的美和崇高相对应，故只是美的两个种类，而不是美的基本形态。中国美的基本形态是德性美和天性美，它们分别体现了中国美学的两个基本理念：德性美主要体现了儒家的“美是道德的完善”思想；天性美主要体现了道家、禅宗的“美在自然天性”的思想。同时，德性美和天性美作为两种美的基本形态，也形成了各自的内容和形式的特性，如德性美具有以理节情、中和无邪、文质相合等审美特性以及方正典雅的风格；天性美则具有放任性情、孤高超逸、形式独异的审美特性以及清淡自然的风格。德性美和天性美互相影响、渗透，同时也各自独立发展，在不同的时期分别作为主流呈现为主导的美学思潮。在传统社会后期，德性美衰落，天性美成为主导的美的基本形态。

关键词 中国美学 美的基本形态 德性美 天性美

作者杨春时，厦门大学中文系教授（福建厦门 361005）。

中图分类号 B83

文献标识码 A

文章编号 0439-8041(2026)04-0156-13

中国美的基本形态是一个重要的学术问题，它决定了中国美学和艺术的特性。但是这个问题迄今还没有得到足够的重视和充分的研究，也没有得到合理的解决。关于中国美的基本形态问题的研究，有一个重要的缺失，就是套用西方美学的美和崇高之分，提出了秀美和壮美是中国美的基本形态，而忽略了中西美学的差异。中国的秀美和壮美并不与西方的美和崇高相对应，不能成为美的基本形态。有鉴于此，本文就这个课题展开深入研究，提出和论证德性美和天性美是中国美的基本形态。

一、秀美和壮美不是中国美的基本形态

美的基本形态与美学基本范畴是互相关联着的概念，美学基本范畴体现一种美学基本理念，美的基本形态是一种美的范型。特定的美学基本范畴决定了特定的美的基本形态，美的基本形态是美学基本范畴的表现形式，如西方美学的美和崇高既是一对美学基本范畴，也是一对美的基本形态。美学基本范畴和美的基本形态是在前现代形成的基本的美学理念和美的范型，它不同于现代的具体的美学范畴和美的形态。如西方美学基本范畴或美的基本形态有美和崇高两种，它们是在前现代社会形成的美学理念和美的范型。而在现代社会，由于审美经验的扩展，特别是由于“审丑”的发生，美学基本范畴和美的基本形态发生了分化、扩展，衍化生成出更多的美学范畴和美的形态，如悲剧、滑稽、丑陋、荒诞等。那么，中国古代美的基本形态（或美学基本范畴）是什么呢？中国学界普遍认为，与西方的美和崇高相对应，中国古代的美的基本形态（或美学基本范畴）是秀美和壮美。王国维最先提出此说。他接受了康德和叔本华关于美和崇高的观点，提出了优美和壮美（宏壮）是美的基本形态。王国维在1904年所写的《叔本华之哲学及其教育学说》一文中说：

美之中，又有优美与壮美之别。今有一物，令人忘利害之关系，而玩之不厌者，谓之曰优美之感情；若其

物不利于吾人之意志，而意志为之破裂，唯由知识冥想其理念者，谓之曰壮美之感情。^①

王国维接受了西方美学的美和崇高二分的观念，把这两个概念翻译为优美与壮美，并且当作普遍的美的基本形态，运用于中国美学和艺术研究。王国维的这一美学思想对中国美学界影响甚大，当代中国美学对这一观点有所继承，也有所改造：其改造之处在于，把中国美学的壮美与西方美学的崇高加以区分，提出了壮美范畴的中国内涵。其继承之处在于，把中国美学的优美和壮美与西方美学的美和崇高相对应，当作中国美的基本形态。但事实上中国的秀美（优美）和壮美（宏壮）并不与西方的美和崇高相对应，也不是中国美学的基本范畴或美的基本形态。西方的美和崇高分别体现着特定的美学基本理念，它们之间存在着美学基本理念的对立，由此成为美学基本范畴或美的基本形态。而中国的秀美和壮美并不体现着特定的美学基本理念，它们之间也不存在着美学基本理念的对立，因此不能成为美学基本范畴或美的基本形态。所以，中国美学应当依据中国审美实践和美学理论，得出自己的美的基本形态。值得注意的是，王国维在提出优美与壮美的区分之后，又依据中国美学提出了“古雅”范畴。可以看出，他已经意识到要避免照抄西方美学，而注重中国美学思想的特殊性，寻找不同于西方的中国美的基本形态；同时也可能意识到优美与壮美不能涵盖中国美的形态，故提出古雅作为补充。

从源头上看，古代西方美学与诗学分立，美学不统领诗学，西方“美”的概念是哲学思考的对象，具有形而上的特性；而崇高最初是诗学概念，不具有形而上的特性。只是在近代，诗学与美学合流，美学成为艺术哲学，美才成为艺术本质，崇高也才成为美学范畴。西方美学认为，美体现着人与世界的和谐，是对人的本质的肯定，因此产生愉悦的感觉。伯克指出，我们“把美叫做一种社会特质；因为，当男人或女人——不只包括人类，还包括其他的动物——让我们感觉到快乐或者愉悦的时候（有许多的人和动物都能带给我们这种感受），我们心中就涌起一种温柔和爱恋的情感；并且，除非有足够的理由让我们不能这样做，我们就想要接近对方，和他们建立某种关系”。^②而崇高不同，它基于人与世界的对立，体现着人对命运的抗争，并且肯定了人性的伟大。崇高有史诗的原型，发源于古代悲剧，并且在新古典主义中得到定型。史诗歌颂人类祖先的丰功伟绩；悲剧展现人类抗争命运而导致的悲惨结局，所以亚里士多德说悲剧引起怜悯和恐惧。新古典主义赋予崇高以理性精神，同样保留了其悲剧性。因此，崇高既有对伟大人性的肯定，也有引起恐惧的悲剧因素。柏克和康德对“崇高”成为美学范畴起了决定作用。伯克将崇高与美对立起来，认为崇高不像美那样产生纯粹的快感，而是产生面对威胁的恐惧感。他指出：“凡是能够以某种方式激发我们的痛苦和危险观念的东西，也就是说，那些以某种表现令人恐惧的，或者那些与恐怖的事物相关的，又或者以类似恐怖的方式发挥作用的事物，都是崇高的来源；换言之，崇高来源于心灵所能感知到的最强烈情感。”^③康德把崇高与优美的对立和悲剧与喜剧的对立联系起来：“悲剧不同于喜剧，主要地就在于前者触动了崇高感，后者则触动了优美感。”^④康德认为：“美的愉快和崇高的愉快在种类上很不相同，美直接引起有益于生命的感觉，所以和吸引力与游戏的想象很能契合。至于崇高感却是间接引起的快感，因为它先有一种生命力受到暂时阻碍的感觉，马上就接着有一种更强烈的生命力的洋溢迸发。”^⑤因此，19世纪美学把美和崇高对立起来，即“依照柏克、康德和索尔格的看法，崇高和美又是相互排斥的，以至于崇高的东西绝不可能成为美，而美的东西也同样不可能成为崇高”。^⑥总之，在西方美学体系中，美体现出人与世界之间的和谐关系，展现人性的美好；而崇高体现出人与世界的对立和人对命运的反抗，展现人性的伟大。

中国美学以美作为基本范畴和基本形态，并没有形成与之对立的崇高范畴和崇高之美。这是因为，中国哲学不是西方那种主客对立的哲学，而是天人合一的哲学，中国文化是人与世界和谐的“乐感文化”，故没有产生西方那种悲剧。中国艺术虽然也有悲的情感和悲惨的故事，但并没有西方那种带有必然性的命运悲剧。

① 《王国维全集》第1卷，谢维扬、房鑫亮编，杭州：浙江教育出版社，2009年，第312页。

②③ 埃德蒙·伯克：《关于我们崇高与美观念之根源的哲学探讨》，郭飞译，郑州：大象出版社，2010年，第38、36页。

④ 康德：《论优美感和崇高感》，何兆武译，北京：商务印书馆，2020年，第7页。

⑤ 转引自朱光潜：《西方美学史》下卷，北京：人民文学出版社，1964年，第27页。

⑥ 符·塔达基维奇：《西方美学概念史》，褚朔维译，北京：学苑出版社，1990年，第234页。

中国人认为人类的命运受天道主宰，是合理的、光明的，不合理的、黑暗的遭遇只是暂时的、非必然的，善必将战胜恶，光明必将取代黑暗，因此即使有苦难和牺牲，其基调也是乐观的。中国艺术作品多以大团圆结局，如《孔雀东南飞》《感天动地窦娥冤》《梁山伯与祝英台》虽然展现了人的悲惨命运，但其结局却体现了人性的胜利，从而消解了悲剧气氛。如《孔雀东南飞》的结尾是夫妻合葬，枝结连理；《感天动地窦娥冤》的结尾是天地同怒、平反冤狱；《梁山伯与祝英台》的结尾是双双化蝶，比翼同飞。在这种艺术理念下，中国就没有产生西方那种悲剧和悲剧意识以及与命运抗争的崇高精神，也就没有形成西方的崇高范畴。

中国的秀美不与西方的美相匹配。中国的秀美只是美的一种，它相对于壮美，是柔弱的、秀丽的、可爱的美的形态。而西方的美相对于崇高，不一定是柔弱的、秀丽的，其范围要宽广得多，比如幽默就可以归入美的范围，但不能归入秀美范围。中国的壮美也不与西方的崇高相匹配。中国的“天人合一”哲学与和谐的美学观决定了壮美概念既体现出人的自我肯定，也体现出对世界的肯定，这里没有对世界压迫的反抗，而这种主体性的反抗精神正是崇高的核心。不仅秀美体现出人与自然、社会和谐的理想，壮美也一样是人与世界的共情，体现了一种和谐关系。面对美（包括壮美）的对象，产生了一种主体间性的“感兴”，这种共情达成一种物我同一的境界。刘勰云：“登山则情满于山，观海则意溢于海，我才之多少，将与风云而并驱矣。”（《文心雕龙·神思》）这里登山、观海都产生了壮美的体验，但没有产生压迫感和恐惧感，也没有产生反抗意识，而是达成了天人合一、物我一体的和谐境界。

中国美学认为优美和壮美都是美的形态，二者没有对立。“子谓《韶》：‘尽美矣，又尽善也。’谓《武》：‘尽美矣，未尽善也。’”（《论语·八佾》）这里《韶》具有秀美的风格，而《武》具有壮美的风格，但孔子认为它们都达到了“尽美”，也就是都体现了人与世界的和谐关系。但《武》毕竟有杀伐之音，因此孔子说它“未尽善也”。庄子以大自然为壮美即“大美”“天乐”，“天地有大美而不言”，“与天和者，谓之天乐”，仍然以和谐为壮美的本质。孟子云：“充实之谓美，充实而有辉光之谓大”，这里的“美”指秀美，“大”指壮美，美（秀美）和大（壮美）并不具有美学基本理念上的差别，只有具体的形态上的区别，即壮美比秀美更有光辉，更能普照四方。可以看出，在中国美学中，壮美并没有像崇高那样从美中分离出来，形成独立的美学形态。

说秀美和壮美不是中国美的基本形态，还有一个理由，就是秀美和壮美不能涵盖所有美的种类和风格。西方美学的美和崇高，涵盖了所有前现代的美的种类和风格，因此呈现为美的基本形态。而在中国美学中，除了秀美和壮美之外，还有其他美学类型、风格存在，秀美和壮美并没有涵盖它们，比如前面提到的幽默，还有我们将要论证的“天性美”就没有涵括在秀美和壮美中，因此秀美和壮美不是美的基本形态。孟子所说的充实之美（秀美）和充实而有辉光之“大”（壮美），也只是儒家规定的美的基本形态，而不包括道家规定的美的基本形态。司空图的《二十四诗品》提出了二十四种风格，其中绮丽、典雅、清奇等含有秀美之义，而雄浑、劲健、豪放、悲慨等含有壮美之义。在这些风格之外，还有许多风格不能纳入秀美和壮美范围，如自然、超诣、飘逸等。这些风格并不是可有可无的，而是很重要的，它们体现出“天性美”这个美的基本形态。这说明秀美和壮美并不能涵盖整个美学风格，它们并没有成为像西方的美和崇高那样的美学基本范畴或美的基本形态。本文提出，德性美和天性美是中国美的基本形态，是因为这一对范畴涵盖了全部中国美学风格，包括秀美和壮美两类风格，也包括其他美学风格，并且更本质地体现出中国美学的基本理念。这一点，下面也将作出证明。

由于中国美学没有形成独立的、系统的、思辨的理论体系，而具有诗学化的特性，故没有像西方美学那样提出明确的美学基本范畴或美的基本形态。这就是说，中国美学基本范畴或美的基本形态不是现成的、显现的，而是有待阐释的、隐在的，它还没有从一般的美的概念中分化出来，而需要我们去发掘。发掘、阐释中国美学的基本范畴或美的基本形态有两个途径，一个是从中国主要的哲学思想体系出发，发现和推导出相应的美学基本理念，进而确定相应的美学基本范畴或美的基本形态；另一个是从中国的审美经验出发，在中国艺术以及诗学中寻找、归纳、抽象出美学基本范畴或美的基本形态。这两个途径体现了逻辑的方法与历史的方法的结合，即以逻辑引导历史，以历史验证逻辑，把第一个途径与第二个途径结合起来，如此才能合理

地得出中国美学的基本范畴或美的基本形态。

二、“美”和“妙”是中国美的基本形态的初型

从根本上说，中国美学思想根源于中国哲学思想，而中国哲学思想体系主要有儒、道两家，佛学思想在后来传入并渗入其中。在春秋时期，在儒、道哲学的基础上形成两种美学思想体系，也形成了中国美的基本形态的初型。此时儒家提出了“美”的概念，道家提出了“妙”的概念，这两个概念分别代表了两种美学基本范畴或美的基本形态的初型。

我们先考察儒家哲学以及建筑于其上的美学思想体系，进而考察儒家提出的“美”的概念。春秋时期，社会变革，礼崩乐坏，孔子主张“克己复礼”，但不是复原礼乐文化，而是改造、重建礼乐文化，即“以仁释礼”，使其由家国一体的宗法礼教规范变成家国同构的后宗法伦理规范。孔子选择了“文”作为核心概念阐释礼乐文化。《易经·贲·彖传》曰：“观乎天文，以察时变；观乎人文，以化成天下。”“文”包括天文与人文，天文与人文相通，有文化、文明意义，体现了一种人文精神。“文”也有“美”的意义，《说文解字》云：“文，错画也。”孔子尊崇周文化，称之为“文”，“周监于二代，郁郁乎文哉，吾从周”（《论语·八佾》），就是赞美周文化的人文精神和美的风韵。孔子还提出了“文质彬彬”的君子之风，这个文是外在风度，是人格（质）的体现，也包含着美的意义。后来，随着礼与乐的进一步分化，艺术初步独立，美就从“文”中分化出来，专门表达审美意义。

为什么儒家用“美”字来表达审美对象和审美体验呢？这要从“美”的字源说起。对甲骨文和金文的“美”字有多种解读：一种认为美字上面是羊，下面是大，故“美”字的本义是羊肉之美味。第二种认为“美”字的上面是羊，下面是人，是戴着羊头面具的巫师在起舞。还有人认为美的上部不是羊，而是羽毛制成的冠；下部也是人，是部落酋长或巫师在舞蹈、作法。第一种“羊大为美”说与甲骨文和金文中“美”的字形有所不符，而且“美”的实用意义应该是后起的，巫术意义应该更原始，故其合理性不足。后面两种说法比较合理，说明美起源于巫术仪式，“美”字具有神圣的原始意义。巫术仪式后来在早期国家形态中演化为国家文化礼仪，如周代的礼乐文化，而“美”字一方面保留了神圣意义，同时也具有了宗法礼教的属性。在春秋时期，礼乐文化衰败，乐与礼分离，艺术（乐）开始独立出来，于是“美”专门指称艺术的性质，其神圣意义转化为审美意义。儒家使用“美”的概念来说明艺术的性质，体现了其理性精神。

儒家不仅以“美”说明艺术的性质，还从哲学的高度阐释“美”，证明“美”是道的形象。儒家认为“文”（包括艺术、美）归属于道，是道的显现，而道具有伦理本质，因此艺术和“美”具有善的内涵，是道德的完善。这样，春秋时代的“美”的概念，就与善的概念结合在一起，形成了美善一体的思想。春秋时美善没有充分分化，有时候美就是善的代名词。孔子说“里仁为美”（《论语·里仁》），虽然是讲择善邻而居，但也有美要归附于善（仁）的意思。同时，美与善也有所区分，美指善的形式，善成为美的内涵。孔子讲“志于道，据于德，依于仁，游于艺”（《论语·述而》），就是强调艺术对道、德、仁的从属性，同时也指出了艺术的自由性即“游”的特性。孔子讲“文质彬彬”，这里质为道，文（美）为形式。朱熹进一步阐释了孔子思想，说“美者，声容之盛。善者，美之实也”。^①总之，春秋时代的“美”是儒家对美的基本形态的命名，规定了善是美的本质，美是善的形式，“美”的这个基本特性为德性美奠定了基础。

一般说来，一个民族的美学体系内部不仅仅有一个美学基本范畴或美的基本形态，这不符合美学的辩证法。应该有既对立又统一的一对美学基本范畴或美的基本形态，如西方的美和崇高，二者互相制约、补充。中国早期的美学基本范畴或美的基本形态不仅有儒家提出的“美”，也有与之对应的道家提出的“妙”。

道家也以道为本体，但与儒家的道不同，它不具有伦理属性，而具有自然性。何谓道？道是万物之本源，“道生一，一生二，二生三，三生万物”（《老子·第四十二章》）。道是一种自然法则，“人法地、地法天、天法道，道法自然”（《老子·第二十五章》），也就是道遵从自身规律，不依从外在法则。道家反对伦理教化，

^① 朱熹：《四书章句集注》，北京：中华书局，2011年，第68页。

认为它泯灭自然天性，故主张无知无欲，与世界同一，成为自由逍遥之人。基于这个哲学观念，道家美学就以自然天性为美的根据，逍遥游就达到美的境界，美成为自然之道的显现。但春秋时期的道家并没有以“美”的概念作为美学基本范畴，因为道家反对礼乐教化和世俗艺术，而儒家的“美”脱胎于礼乐文化，是世俗艺术的属性，具有伦理本质，所以春秋时期的道家反对世俗之美，也摒弃“美”的概念。老子对礼乐文化持反对态度，否定世俗之美和一切艺术，认为“五色令人目盲，五音令人耳聋”（《老子·第十一章》）。他以道之真来否定美，“美言不信，信言不美。”（老子·第八十一章）老子不用“美”而用“妙”的概念表达自己的美学思想，从而提出了与儒家的“美”不同的美的基本形态。

据考证，先秦时没有“妙”字，“妙”字是汉代才产生的。“妙”的字源大体上有两种说法：一种认为“妙”的初文是“𡇗”。篆文中可见“𡇗”字；《说文解字》也没有收录“妙”，但收录有“𡇗”字，故段玉裁怀疑“妙或作𡇗是也”^①。“𡇗”字与玄的概念有关，有生成演化之意，老子用这个字说明道由“无”到“有”的生成^②。还有一种比较通行的说法，即“妙”的初文是“眇”，马王堆帛书本《老子》就把“妙”写作“眇”。“眇”的意义是细小精微的意思，老子用来说明道的存在和显现。由于道是无，也是万物之有的根据，所以道的显现在有无之间的精微处，需要“常无欲”的体察。总之，春秋时期，老子以“妙”（“𡇗”或“眇”）来表达道的生成和显现。

老子认为“无”是道的本性，道无形无声，不可闻见，成为“无状之状，无物之象”（《老子·第十四章》）。这就是说，道不是经验对象，而是超验对象，故归返自然才能把握道。老子主张返璞归真，达到无知无欲，把现实世界虚无化，使道呈现为惟恍惟惚的道象：“孔德之容，惟道是从。道之为物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象。恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有精。其精甚真，其中有信。自古及今，其名不去，以阅众甫。吾何以知众甫之状哉？以此。”（《老子·第二十一章》）如上考证，“妙”（“𡇗”或“眇”）是道的生成、显现方式，所以老子讲“道可道。非常道；名可名，非常名。无名，天地之始，有名，万物之母。故常无欲，以观其妙；常有欲，以观其微。此两者，同出而异名，同谓之玄。玄之又玄，众妙之门”（《老子·第一章》）。这里说明达到无欲的境界，就可以“观其妙”，把握道精微的生成、显现。老子还说，“古之善为士者，微妙玄通，深不可识。夫唯不可识，故强为之容”（《老子·第十五章》）。这里也是讲道不能通过经验认识，只有“微妙玄通”才能体道。老子还说：“故善人者，不善人之师；不善人者，善人之资。不贵其师，不爱其资，虽智大迷，是谓要妙。”（《老子·第二十七章》）“要妙”也表达了“妙”是对道的体察、把握。

“妙”作为道的生成、呈现，为什么成为美的基本形态的初型呢？首先，这是因为道生成、显现的“惟恍惟惚”特性与审美体验相似。审美体验不是理性认识，不使用概念，而是审美意象的生成，而审美意象不同于经验表象，具有朦朦胧胧的非自觉性。审美意象的生成是一个现象学还原的过程，是对存在（道）的把握。老子采用了“妙”（“𡇗”或“眇”）的概念，说明审美体验之精微，是道象从“无”到“有”的生成、显现过程。在战国时代，庄子继承了老子的“妙”的思想，曰：“至道之精，窈窈冥冥；至道之极，昏昏默默。”（《庄子·在宥》）同时又把这种“妙”的概念转化为“大美”“至美”。其次，就是“妙”的初文“𡇗”或“眇”带有生成、细小的含义，它与女性特定相关，暗含有美好的意义，所以到了汉代，就演化出“妙”字，以女性之青春年少进一步突出了其审美意义。战国时期的庄子，就发展了“妙”的美好意义，并且用“大美”“至美”来代替了“妙”的概念。汉代以后，“妙”的概念虽然被美取代，但它仍然具有审美意义，不断被使用，体现出天性美的特性。

总之，春秋时期，儒家的“美”和道家的“妙”成为中国美学基本范畴的初型，为中国美的基本形态奠定了基础，也就是美和妙后来转化为德性美和天性美。

① 段玉裁：《说文解字注》，北京：中华书局，2013年，第648页。

② 参见邓锐：《“玄”“妙”字义与〈老子〉生成哲学》，《文史哲》2023年第4期。

三、德性美和天性美成为美的基本形态

儒道两家美学思想都以道为本体，美是道的显现，但两家的道内涵不同，决定了美的理念的不同。儒家的道是伦理法则，美是善的形式和道德的完善，故形成了德性美的基本形态。道家的道是自然法则，美是自然天性的实现，故形成了天性美的基本形态。

战国时期，儒家思想对中国文化转向发生了巨大影响，春秋时期的美的概念被普遍接受，用以说明艺术以及一切审美现象。同时，儒家对“美”的规定也得到深化，形成了“美善一体”的审美规范，于是德性美作为中国的美的基本形态得以确立。《中庸》曰“天命之谓性，率性之谓道，修道之谓教”，故人性体现道。孟子推崇大丈夫人格：“我善养吾浩然之气”，“富贵不能淫、贫贱不能移、威武不能屈”，把人格理想提升到审美高度。孟子进一步对美作出规定：“充实之谓美，充实而有辉光之谓大。”（《孟子·滕文公下》）“充实之谓美”虽然是对人格的道德评价，但也体现出一种美学基本理念。他把“美”界定为道德的充实，也就是善的极致就是美；而“充实而有辉光”即有辉光之美即“大”，“大”即壮美，这样就突破和发展了孔子的美是善的形式的思想，而提出了美是至善的观念。这样，就大大提升了美的品格和地位，形成了一种美的基本形态——德性美。中国文化是伦理本位，没有西方宗教的外在超越，而是伦理的内在超越，也就是通过至善而达到审美境界。西方美学走的是认识论路线，即“美是感性认识的完善”，而中国美学走的是伦理学路线，认为美是道德的完善。于是，道德的充实成为美的基本规定。荀子进一步阐释了“充实之谓美”。他提出“美善相乐”（《荀子·乐论》），强调了美善一体；又提出了美是道德的“全粹”：“君子知夫不全不粹之不足以为美，故颂数以贯之，思索以通之，为其人以处之，除其害者以持养之。使目非是无欲见也，使口非是无欲言也，使心非是无欲虑也。及致其至好之也，目好之五色，耳好之五声，口好之五味，心利之有天下。……天见其明，地见其光，君子贵其明也。”（《荀子·劝学》）荀子从人格修养出发，提出最高的境界是“全”和“粹”，即道德的完善可以净化心灵，终至达到“目好之五色，耳好之五声”的审美境界。这样，“德性美”就以“全粹”而得到诠释。所谓“全”，是指道德的全面性，仁义礼智信诸德具备，也就是达成了“仁”这个“全德”，这样的人格才能称为美。所谓“粹”，是指道德的纯真，也就是具备了诚心，才能达成美。为什么说“粹”指“诚”呢？因为儒家认为诚是善的最纯粹的状态，诚心能体道，诚通天道也通人道，故孟子曰：“是故诚者，天之道也；思诚也，人之道也。”（《孟子·离娄上》）沿着诚的线索，儒家提出了“修辞立其诚”，这里修辞指语言之美，包括文学艺术，那么诚也是通达美、创造美的途径，美也是诚的表达。孟子认为诚能达成我与道的合一，进入至乐境界，“万物皆备于我矣。反身而诚，乐莫大焉”（《孟子·尽心上》）。在中国古代，乐与美相通，故“乐莫大焉”也是达到了超功利的美的境界。中国美学具有审美现象学的特性，它认为审美可以呈现道，美是道的体现，即《文心雕龙》所谓的“道之文”。诚作为一种现象学还原的“现象学剩余”，就是一种纯粹意识（全粹人格），它使道作为一种德性美显现出来。

德性美有这样几个特性：其一，德性美具有美善一体的品格。它以善为美的本质，美为善的形式，故“文以明道”；同时也提出美是善的极致，道德的充实即美。艺术、美具有鲜明的伦理属性，导致隐恶扬善成为中国艺术的基本主题。孔子规定了德性美的内涵，即“诗三百，一言以蔽之，曰：思无邪”（《论语·为政》）。其二，德性美具有情理一体的品格。中国的道德是“恩德”，以施恩—报恩责任规定人际关系，故以“恩情”为本，在此基础上形成理性的“恩义”^①，所以要情理协调。德性美以情为美的内涵，又由理性主导；既保持美和艺术的情感属性，又要以理（礼）节情，所谓“发乎情，止乎礼”，形成一种“雅正”品格。其三，德性美是一种“中和之美”。它遵从中庸之道，情感不偏激，体现在风格上要“温柔敦厚”，即所谓“《关雎》乐而不淫，哀而不伤”（《论语·八佾》）。其四，德性美具有内容与形式和谐的特性。它既反对华而不实，也反对质而不文，主张形式符合内容。故孔子曰“质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子”，从而形成一种典雅之美。其五，德性美呈现出阳刚风格。儒家崇尚阳刚之气，《易经》讲“天行健，君

① 参见杨春时：《中国恩德文化研究》，北京：中国社会科学出版社，2025年。

子以自强不息”，孟子讲“浩然之气”，故德性美也体现为阳刚风格，而与天性美的阴柔风格相对立。

与儒家确立了德性美规范相对应，庄子发展和改造了“妙”的概念，形成了“大美”“至美”范畴，建立了“天性美”规范。老子的“妙”作为道的真谛，包含有美的涵义。但老子以“妙”对抗礼乐文化，与通行的美的概念完全对立。庄子处于战国时代，美的概念已经通行于天下，而且艺术已经从礼乐文化中独立，不使用美的概念很难阐释艺术的本质；而且“妙”主要还是哲学概念，虽然有美的含义，但并不突出，不能充分表达艺术的性质。因此，庄子也采用了美的概念，但对通行的美的概念作出了新的解释，把它作为道的属性。同时，庄子也继承了老子的“妙”的概念，提出了“妙道”“极妙”“大妙”，用以表达道的内涵或体道的状态。但是，庄子更多地使用了美的概念阐释道，从而完成了由“妙”到“美”的过渡。庄子继承了老子的虚无思想，提出“心斋”“坐忘”“虚室生白”，道以淡然超越的方式呈现出来，成为“大美”“至美”。庄子认为，真美在于自然天性，而世俗社会则磨灭了美，所以“夫无庄之失其美”，“皆在炉锤之间耳”。庄子也反对世俗之美，认为一切人为的文化都是伪，因此艺术不合乎天道，不是真美。他说：“钟鼓之音，羽旄之容，乐之末也。”（《庄子·天道》）“属其性乎五声，虽通如师旷，非吾所谓聪也；属其性乎五色，虽通如离朱，非吾所谓明也。”（《庄子·骈拇》）但庄子又认为有真美即“大美”“至美”，这就是道之美。道之美无声无形，不能用经验感知，而只能在清静无为的逍遥中体验、直观。所以他说：“天地有大美而不言……圣人者，原天地之美而达万物之理……”（《庄子·知北游》）这就说明了天地之大美显示了万物之理——道。庄子认为真正的美是“天乐”，所谓天乐，即他假托黄帝演奏的音乐，“言以虚静推于天地，通于万物，此之谓天乐”（《庄子·天道》）。天乐就是以虚静之心，达到与天道一体的境界。庄子的自由概念即逍遥，逍遥游即回归自然天性，达成人与自然的一体化，此即审美化的生存——“至美”“至乐”。他假借老子之言：“孔子曰：请问游是。老聃曰：夫得是，至美至乐也，得至美而游乎至乐，谓之至人。”（《庄子·田子方》）庄子认为道法自然，故朴素为真美，“朴素而天下莫能与之争美”（《庄子·天道》）。庄子推崇恬淡之美，“淡然无极而众美从之”（《庄子·刻意》）。因此，庄子认为只要达到朴素（自然），世俗之“丑”也为真美。庄子塑造了支离疏、哀骀它等肢体畸形、相貌丑陋的形象，他们活出了自然天性，故成为真美之人。老子与庄子的美学思想有相同之处，都主张美在自然天性；但也有所不同，老子主张无知无欲、抱残守缺达到妙的领悟；而庄子则要任性情，超脱世俗，伸张自我，作逍遥之游，领略天地之大美。这样，道家由“妙”到“大美”“至美”，确立了天性美作为美的基本形态。

佛教传入中国之后，产生了中国化的禅宗。禅宗思想也渗入美学，丰富了天性美的内涵。禅宗通过“明心见性”理念，将对生命本质的觉悟融入审美，主张顿悟、直观，形成了“简、空、寂、真”的独特审美理念。禅宗美学思想催生了山水田园诗和观赏自然风景的散文，以及写意性的文人画、水墨山水、书法等，并且对园林、茶道、插花等生活艺术发生了直接的影响。

天性美的核心是一种超逸精神，“超”指超越世俗规范，“逸”指放任自然天性。具体地说，天性美有以下几个特性：其一，天性美与德性美的世俗主义倾向不同，它突出了超越性。它超越现实世界和世俗之美，追求旷达、幽远的境界，达成“大美”“至美”。其二，天性美突出了自由性。它疏离伦理道德，而回归自然天性。庄子批判“丧己于物”与“失性于俗”，超脱世俗羁绊，追求逍遥自由。其三，天性美破除了儒家文质关系的规范，突出了艺术的形式美。本来道家崇尚自然，反对文饰，但因为“质”为道德，是道家祛魅的对象，故天性美在其发展过程中产生了抑质而扬文的倾向。庄子汪洋肆意的散文，突破了儒家的“辞达而已矣”的规范，也扭转了老子的简朴文风。其四，天性美放任性情。它体现了情理分离趋势，突破理性羁绊，使情感获得解放。本来道家崇尚自然，而自然即无知无欲无情。但由于人的自然也包括人的原始天性，包括欲望情感，故庄子表达了追求自由的激情；魏晋风度张扬自然天性，由无情走向任性情，以情感反抗理性的桎梏；王弼以性情为理的根据，向秀称：“有生则有情，称情则自然”^①。其五，天性美具有冲和品性。道家主张“万物负阴而抱阳，冲气以为和”（《老子·第四十二章》），故天性美具有阴柔品质和冲淡素朴的风格。

① 向秀：《黄门郎向子期难生养论一首附》，载嵇康：《嵇康集校注》，戴明扬校注，北京：中华书局，2015年，第258页。

天性美不是直接反抗伦理教化，而是以回归自然逃避、消解理性规范。天性美也不表现出刚烈之气，而形成了淡泊、宁静的气质。其六，天性美注重自然审美，开辟了自然美的领域。庄子提出“天地有大美而不言”，刘勰提出“人文”之外的“天地之文”，使得自然界成为独立的审美对象，形成了自然美的形态。天性美通过自然审美，寄托其逃避世俗的超逸精神，也开辟了中国艺术的“写景抒情”传统。

四、德性美和天性美的历史呈现

德性美和天性美作为美的基本形态，经历了生成、演化的历史行程。先秦时代形成了德性美和天性美两种美的初型，但是，其时中国美学思想刚刚从礼乐文化中脱胎出来，故德性美和天性美主要还是作为一种思想观念存在，还没有得到充分的理论建构和艺术表现，也就没有充分地呈现为美的基本形态。秦以后，这两种美学基本范畴得到理论建构，并且在艺术实践中比较充分地呈现为美的基本形态。德性美和天性美作为美的基本形态，在历史中各自独立发展，获得了审美经验的充实，形成了两种审美思潮。同时，两种美的基本形态也不是孤立绝缘的，而是互相渗透、吸收，在很多方面突破了儒、道（禅）思想体系，形成了自己的特性。例如，儒家美学思想主张美善一体、以理节情、文质彬彬，但德性美并没有完全拘泥于儒家美学思想，它既具有鲜明的道德倾向，也在一定程度上受到了道家美学思想的影响，从而突破了伦理主义，进一步突出了艺术的情感性、形式美，并且在一定程度上体现了审美超越性。再如，道家思想主张无知、无欲、无情，但无知、无欲、无情的艺术和审美体验不可能存在，因此天性美偏离了这个思想，吸收了儒家美学的情感论思想，导向了任性情。这就是说，并不存在纯粹的德性美或天性美，它们互相影响、渗透，在不同的历史阶段共存，并且形成了德性美或天性美主导的审美思潮。

在中国美学的历史发展中，德性美的主导地位逐渐被天性美取代，这就形成了中国美学的基本趋势。大体上说，在传统社会前期即宋以前，儒家思想居于强势主流地位，故德性美具有主导性，虽然在魏晋南北朝时期出现了天性美主潮，但在唐代复归于德性美主潮。而在传统社会后期即宋以后，儒家思想的主流地位弱化，审美的超越性得到强化，故天性美具有了主导性，成为主流思潮。这里简略地叙述一下秦以后的中国美的基本形态演变的历史。

德性美在汉唐气象之中得到进一步的确立。汉代建立了大一统帝国，并且确定了“罢黜百家，独尊儒术”的文化格局，这为德性美的进一步确立、发展奠定了现实基础。汉代美学思想主要体现在《诗大序》中，《诗大序》以儒家思想解读《礼记》，提出了“经夫妇、成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗”的艺术宗旨，肯定了美在道德的完善。它进一步提出了言志说，“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗”，这个志是情理合一的，既是个体的思想感情，又体现出道的理念。《诗大序》提出了以理节情说：“故变风发乎情，止乎礼义。发乎情，民之性也；止乎礼义，先王之泽也。”这些观点为德性美提供了理论支撑。除了《诗大序》之外，董仲舒也为德性美提供了哲学基础。董仲舒基于天人感应学说，提出美在天地之和，而和生万物，于是美就具有了人伦属性。此外，董仲舒还提出了比德说，认为山水之美在于象征了君子人格，这里进一步肯定了美的伦理属性。总之，汉代美学进一步为德性美奠定了理论基础。

汉代的艺术也主要体现了德性美。汉代的宫室建筑阔大、厚重、庄严，呈现出一派帝国气象。汉代的雕像也呈现德性美，如霍去病墓前的石像、石兽以其“雄浑朴拙”的美学风格成为汉代艺术的典型代表。鲁迅曾评价“惟汉人石刻，气魄深沉雄大”^①，折射出汉人的大国自豪感。汉代艺术主要形式之一是汉赋，汉赋以铺张扬厉的描写讴歌了大一统的王朝，体现出雄壮宏伟的风格。如司马相如的《上林赋》、张衡的《两都赋》等，都极尽张扬铺陈之能事，体现出皇家园林和都市、宫室之壮丽。汉乐府《古诗十九首》风格质朴自然，体现了悲慨之气，被刘勰称为“五言之冠冕”。后来的建安文学也体现出一种“慷慨悲凉”的风格，进一步深化了德性美。

魏晋南北朝的美学范式为之一变，天性美得到确立和充分发展，取代德性美而成为那个时代的主流美学

① 鲁迅：《致李远》，《鲁迅全集》第14卷，北京：人民文学出版社，2005年，第260页。

思潮。魏晋南北朝时期，儒家思想消退，而黄老思想兴盛，产生了玄学。美学也偏离了儒家思想，体现了道家思想，故形成了天性美的主潮。魏晋南北朝的天性美主潮主要体现在这几个方面：

首先，魏晋南北朝的天性美思潮疏离宗法礼教统治下的世俗世界，讴歌山水田园生活，表达对世俗生活的厌倦和对自然天性的追求。“黄老告退，山水方滋”，自然审美自此诞生。谢灵运游历山川，抒写自然风光；陶渊明弃官归隐，赞颂田园生活，表达了脱离世俗、追求自由的审美理想。

其次，魏晋南北朝的天性美思潮以超逸的审美理想造就了独立人格，形成了魏晋风度，体现了追求自然天性的审美风范。魏晋士人品评人物，不依据道德礼法，不推崇功臣贤士，而崇尚超脱世俗的人格之美，那些特立独行乃至惊世骇俗、非圣无法的士人成为人格典范。阮籍放浪纵情，作穷途之哭；王右军率性随意，坦腹东床，皆为人称道。嵇康的《与山巨源绝交书》，拒绝与世俗合流，坚持精神自由，成为魏晋文学批判精神的典范。王羲之的书法创作深受玄学影响，其《兰亭序》的萧散意境，将山水之趣与人生感慨融入笔墨，展现“鸢飞鱼跃”的自然神韵，体现了道家“独化于玄冥”的哲学思想。

再次，魏晋南北朝的天性美思潮体现了生命意识的觉醒，表达出对生存意义的哲学思考。魏晋文学的独特深度在于超越了伦理事功，而直面生死课题，达到了形而上的高度。陆机临终哀叹“华亭鹤唳，岂可复闻乎”，体现出面对死亡的诗意的悲情。魏晋名士深切体验到生命的短暂和虚无，故放浪形骸、率性任情，追求真实的人生。魏晋文学对生死问题的思考发展了道家的哲学精神，超越了儒家的伦理意识，而具有了形而上的高度。

最后，魏晋南北朝的天性美思潮，体现在艺术抒发不平之意，风格趋于悲苦，偏离了乐感文化传统。嵇康《琴赋》曰：“然八音之器，歌舞之象，历世才士，并为之赋颂。其体制风流，莫不相袭。称其才干，则以危苦为上；赋其声音，则以悲哀为主；美其感化，则以垂涕为归。”这种悲苦风格，体现了那个黑暗时代士人的普遍情绪，也是天性美的体现。

在美学理论方面，天性美也渐成主流。西晋陆机的美学思想偏于道家。他主张艺术创作要贯彻道家的“虚静”原则。陆机在《文赋》中提出“诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮”，指出了诗歌的两个基本属性，一个是内容主情，一个是形式华丽，这就脱离了儒家以理节情的束缚，导向了纯情说；也偏离了儒家重思想内容的艺术规范，注重了艺术形式，这两点都为天性美成为主潮开辟了道路。此外，他以“绮靡”论诗，体现出当代诗风的天性美特质；以“浏亮”论赋，体现出汉赋传统的德性美特质。

刘勰的《文心雕龙》是魏晋南北朝美学/诗学理论的代表。他以儒家思想为框架，同时以道家思想填充其中，形成儒家思想为表、道家思想为里的格局。他首先提出“道沿圣以垂文，圣因文而明道”的宗旨，认为文章阐释圣人之言，传达天道，从而遵守了儒家美学思想，体现出德性美的精神。另一方面，他又强调“心生而言立，言立而文明，自然之道也”^①，“人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然”^②，认为文章表达自然之情，弘扬了道家美学思想，体现出天性美的精神。他在“圣因文而明道”的“人文”之外，还提出了道直接显现的“天地之文”即自然美，论证了自然美独立于伦理的性质。他说：“傍及万品，动植皆文：龙凤以藻绘呈瑞，虎豹以炳蔚凝姿；云霞雕色，有逾画工之妙；草木贲华，无待锦匠之奇；夫岂外饰？盖自然耳！”^③自然美具有道本体的依据，离开伦理教化而独立存在，充分体现了自然品格，这是一种天性美理念的表达。刘勰也对美学风格作出了归类，提出“八体”。《文心雕龙·体性》云：“总其归涂，数穷八体。一曰典雅，二曰远奥，三曰精约，四曰显附，五曰繁缛，六曰壮丽，七曰新奇，八曰轻靡。”^④这八种风格中典雅、壮丽贴近德性美，而远奥、轻靡贴近天性美，两种美的基本形态似乎达成了一种平衡。总体上看，刘勰这种儒道美学思想的二元论体现出德性美与天性美的对立，但偏向天性美。

魏晋南北朝时期的文学注重形式，讲求辞采声韵，骈文发达。南朝萧统编选的《昭明文选》，体现出魏晋南北朝时期的美学思想对于天性美的偏重。《文选》提出“事出于沉思，义归乎翰藻”，强调文学的形式特征，其选编的作品也偏重于形式华美。《文选》对谢灵运的推崇也体现了对天性美的推崇。它把陶渊明列为

①②③④ 周振甫：《文心雕龙译注（修订本）》，南京：江苏教育出版社，2006年，第1、89、2、289页。

中品，主要依据也是嫌其风格平淡而辞采不足；虽然评价偏低，但基本上还是给予肯定。萧绎偏重文章的形式美：“至如文者，维须绮縠纷披，宫徵靡曼，唇吻遒会，情灵摇荡。”^① 萧纲说“立身先须谨慎，文章且须放荡”（《戒当阳大公主书》），明确地提出了文章可以不遵行纲常礼教而自由创造，表达了那个时代自由放任的天性美思想。总之，这个时期的文学形式突破了德性美的文质相合的规范，突出了形式之美。

唐代是德性美主导并与天性美融合的时代。魏晋南北朝的天性美思潮至于唐代发生了反转，德性美作为主流思潮回归，并且吸收了天性美的因素而得到丰富、发展。唐代韩、柳发动的古文运动，作出了逆转魏晋南北朝的天性美思潮的努力。它主张文以载道，抵制佛老思想，反对骈文和形式主义，推重古文和质朴文风，最终形成了德性美的主导格局。同时，魏晋南北朝形成的天性美也没有消失，它保存下来、与德性美互补、互渗，从而使唐代艺术和美学思想得到了空前的丰富和发展。如六朝时期形成的诗歌形式规范，在唐代得到发扬，形成了格律诗。

唐代的美学融汇了儒道佛思想，但德性美是主流。在美学理论上，唐代诗僧皎然写作了《诗式》，把儒家思想与佛学思想、道家思想结合起来，提出了“真于性情，尚于作用”的纲领。它把诗歌的风格分为十九种，其中高和逸成为主要的两种类型，故《诗式·辨体》云：“夫诗人之思初发，取境偏高，则一首举体便高；取境偏逸，则一首举体便逸。”^② “高”贴近于德性美，“逸”贴近于天性美，其余风格可以分别归入这两类风格。《诗式》的美学思想儒道佛混合，但似乎更偏重儒家美学思想，其中十九种美学风格中多数偏于德性美，如高、贞、忠、节、志、气、情、思、德、诚、达、悲、意、力、远等。这表明，唐代的美学思想还是以德性美为主导，但超逸精神已经内含其中。

唐代艺术体现出德性美的主潮，也融合了天性美的因素。唐代的诗歌特别是初唐、盛唐、中唐诗歌体现了盛世大国的审美理想，慷慨豪迈的边塞诗、忧国忧民的时政诗、思乡怀旧的感遇诗等等，都贯穿了儒家的“达则兼济天下，穷则独善其身”的人生志向，展现了德性美。特别是诗圣杜甫，以其沉郁顿挫的诗作，书写了那个时代士人的家国之思。白居易、元稹的讽喻诗提出了干预时政、为民除弊的宗旨，“文章合为时而著，歌诗合为事而作”，体现出儒家济世救民的世界观。唐代的宫殿建筑也呈现宏阔壮丽的风格，“九天闾阖开宫殿，万国衣冠拜冕旒”，展现了大唐的雄伟气象。颜真卿的书法实践也体现了充实的美学范畴，它饱含忠烈之气，笔法刚正雄健，同时又以方圆藏露达到“中和之美”。唐代朱景玄提出神、妙、能、逸四画品，逸品居后，而且“逸品”是“不拘常法”的“雄逸”，表现出一种雄壮、豪放之气，说明德性美还居于主导地位。

唐代也存在着天性美思潮，其理论代表为《二十四诗品》。晚唐司空图《二十四诗品》可以看作《诗式》的扩展版，但它体现出偏重天性美的倾向。这是因为司空图处于晚唐，盛唐气象不复存在，故德性美不再体现时代精神，而天性美渐成为时代精神的体现。《二十四诗品》概括了二十四种美学风格，主要体现了道家美学思想，可以说是超逸精神的表达。其中司空图最推重的是冲淡风格，它渗透到其他美学风格之中，体现了超逸的美学精神。这种超逸的美学精神在对二十四种风格的诗性描述中得到表现，它们几乎都是用道家思想给以形象的解释，达到了天性美的境界。

唐代艺术也有表现天性美的类型，其代表有李白、王维、孟浩然等人。他们厌倦世俗生涯，流连山水之间，追求自然情趣。李白游历天下，放浪形骸，诗作呈现出超然不群的精神。王维寄托身心于辋川别墅，以自然意象传递禅意，“独坐幽篁里，弹琴复长啸。深林人不知，明月来相照。”（王维《竹里馆》）孟浩然的诗作和隐逸生活都体现了旷达的人生理想，“吾爱孟夫子，风流天下闻。红颜弃轩冕，白首卧松云。醉月频中圣，迷花不事君。高山安可仰，徒此揖清芬。”（李白《赠孟浩然》）张旭的“狂草”也体现出超逸的美学精神。唐代的天性美，不同于魏晋南北朝时期的天性美，它融合了德性美，故少阴柔、颓靡之气，而多呈现出健朗风格。

宋以后，中国传统社会进入后期，主流意识形态趋于保守。宋明道学主张“存天理，灭人欲”，甚至提

① 萧绎：《金楼子疏证校注》下，陈志平、熊清元疏证校注，上海：上海古籍出版社，2014年，第770页。

② 李壮鹰：《诗式校注》，北京：人民文学出版社，2003年，第29页。

出“文以害道”的观点，把德性美推向伦理主义的极端，也压制了天性美。但是，情感美学反拨了伦理主义，推进了天性美的发展。宋代以后，中国美学形成了两个趋势：其一，虽然仍然有德性美与天性美两种美的基本形态的区分，但是德性美与天性美的互渗、融合趋势加强，二者的边界趋于模糊，形成了此中有彼，彼中有此的态势。于是德性美也不仅仅表达伦理思想，也抒发个体的生存体验；天性美也不仅仅追求自然意趣，也表达对社会人生的思考。其二，随着主流意识形态的衰落，德性美的主导地位逐渐让位于天性美。天性美通过对德性美的冲击和渗透，主导了中国美学的发展。

从美学理论上讲，宋代以后道家思想与禅宗思想融合，丰富了天性美。禅宗强调内心的体悟和精神的超越，追求一种空灵、寂静、简约的境界。严羽吸收了禅宗思想，在其《沧浪诗话》中提出“妙悟”说，排除了理性认识：“唯悟乃为当行，乃为本色”；“大抵禅道惟在妙悟，诗道亦在妙悟”。严羽还提出“兴趣”说，认为诗的主旨是“吟咏性情”，与理性无关：“夫诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也”；“所谓不涉理路，不落言筌者，上也。诗者，吟咏情性也。盛唐诸人惟在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处透彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷”。可以看出，他推崇平淡冲和的风格，体现出一种超逸精神。严羽对诗品的归类也体现了这一种倾向，他说：“诗之品有九：曰高，曰古，曰深，曰远，曰长，曰雄浑，曰飘逸，曰悲壮，曰凄婉。”其中高、古、深、长以及飘逸、凄婉偏于天性美，而雄浑、悲壮偏于德性美。梅尧臣、欧阳修都推崇平淡美，苏轼认为最高的审美境界是“淡泊”，提出“寄至味于淡泊”^①；“所乎枯淡者，谓其外枯而中膏，似淡而实美”。^②范温也提倡简易闲淡：“必也备众善而自韬晦，行于简易闲淡之中，而有深远无穷之味，观于世俗，若出寻常。”做到“巧丽者发之于平淡，奇伟有余者行之于简易”^③。此外，宋代美学理论也突出了“韵”的概念，使其成为艺术的超理性内涵，体现出天性美的艺术观。这一点，后面有详细阐述。

宋代的艺术呈现出简洁、平淡、含蓄的风格。宋代主婉约的词兴盛，虽然也有陆游、辛弃疾代表的豪放派，但婉约派仍然是主流。婉约派的词作重点不在家国之恩，而在抒发个体心情意绪，体现出一种超逸心态。苏轼虽然有“大江东去”之豪迈，但心向道家，“初好贾谊、陆贽书，论古今治乱，不为空言。既而读《庄子》，喟然叹息曰：‘吾昔见于中口未能言，今见《庄子》得吾心矣。’既而谪居于黄……其文为之一变”^④，苏轼表达对人生意义的深沉思考和苍凉情绪，这种思考和情绪最终归于放达、平淡。宋代书法在继承前代传统的基础上，形成了独特的“尚意”风格，苏轼、黄庭坚、米芾等是这一时期的代表人物。宋代开始山水画兴盛、不求形似而求神似，营造了淡泊的意境，并且以“逸”为上品。唐人论画，把“逸品”置于神、妙、能品之下，位居最后一等，而宋人黄休复的《益州名画录》以能、妙、神、逸四格品画，置逸格为绘画之最高品位，在其他三格之上，这表明天性美成为主导的美的范式。黄休复界定逸格云：“画之逸格，最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘。笔简形具，得之自然。莫可楷模，出于意表，故目之逸格尔。”^⑤清人恽格说：“高逸一种，盖脱尽纵横习气，淡然天真，所谓无意为文乃佳；故以逸品置神品之上。”^⑥可见“得之自然”“淡然天真”是逸品的基本特性。在元代以“四大家”为代表的画作中，“逸”更成为重要的审美范畴。四大家中成就最高者是倪瓒，其画风格简、淡，人称“无人间烟火气”。他还提出了“逸气说”的画论。明代董其昌在《画旨》中提出“南北宗论”，将山水画分为“南宗”（王维、米芾、倪瓒）与“北宗”（李思训、马远、夏圭）。他推崇南宗以水墨、写意为主，追求逸品、意境空灵、淡远，表达孤傲淡泊精神；而贬低北宗以青绿重彩为主，注重写实，风格富丽而缺乏超越意蕴。这体现出偏重天性美的思想。八大山人画作“孤高冷逸”，出现了“哭之笑之”的鱼鸟，以荒诞意象传递“离相”后的本真生命，将情感转化为对空性的体悟。郑板桥等“扬州八怪”的作品，突破正统画法，具有突出的艺术个性，表达不平之气，体现出深远意境。

①② 北京大学哲学系美学教研室编：《中国美学史资料选编》（下），北京：中华书局，1981年，第34页。

③ 范温：《潜溪诗眼》，转引自郭绍虞：《宋诗话辑佚》，北京：中华书局，1980年，第373页。

④ 苏辙：《亡兄子瞻端明墓志铭》，《栾城集》，曾枣庄、马德富校点，上海：上海古籍出版社，1987年，第421—422页。

⑤ 黄休复：《益州名画录》，何蕴若、林孔翼校注，成都：四川人民出版社，1982年，第10页。

⑥ 恽格：《南田画跋》，杭州：浙江人民美术出版社，2017年，第115页。

宋以后的工艺、建筑也体现出天性美特性。宋瓷色彩淡雅自然，形制简洁清秀，体现了冰肌玉骨的审美意趣。宋代宫室建筑出现飞檐，改变了汉唐庄严厚重的风格，体现出轻灵飞动的风韵。宋以后的园林艺术发达，注重建筑与自然环境的融合，追求“虽由人作，宛自天开”，形成了自然天成的风格，体现出平淡、幽远的审美情趣。明代家具保留材质本色，造型简约流畅，体现了简朴自然的风韵。至此，天性美作为主导思潮，融合了德性美，达到了很高的境界。

明清小说中产生了一朵奇葩，就是带有贵族精神的《红楼梦》，它突破了儒家美学的理性主义倾向，无情地揭示了社会的腐朽没落、女性的悲惨命运和爱情追求的夭折；同时也借助佛道的空无思想，展示繁华散尽、群芳零落、情缘了断的结局，“好一似食尽鸟投林，落了片白茫茫大地真干净”，表达了生存虚无的观念。这一结局不仅改变了“大团圆”的老套路，创造了中国文学中独一无二的悲剧性作品，也体现了对世俗人生的反思和对真正的生存意义的追求。《红楼梦》中的代表人物，也分别体现了德性美和天性美：贾宝玉和林黛玉，反叛传统道德和人生道路，追求自由的生活，体现出天性美的人格；薛宝钗则“随分从时”，是标准的传统女性，体现出德性美的品格。在传统社会后期，美学思想偏离了德性美主流，而肯定天性美，故赞美了宝、黛形象，而对宝钗形象有所保留。可以说，在《红楼梦》中，天性美达到了极致。

在传统社会后期，德性美与天性美融合，并且形成了天性美的主导倾向，这种历史趋势在理论上主要表现为三点，一是情本体论，二是韵味说，三是境界概念。

首先是情本体论形成，表明审美摆脱了理性的束缚，天性美成为主导。本来艺术表情，发源于儒家美学，也成为中国美学的共识。但儒家美学认为情受制于理，要以理节情，故德性美成为主导。后来情理逐渐分离，情感获得独立性。这个过程形成了儒道美学思想的融合。道家美学思想解构了儒家美学的理性主义，也吸收了儒家美学的情感论思想，把“以理节情”变成了主情论。而在魏晋南北朝美学中，道家美学吸收了儒家美学的情感论，由“无情”转为“任性情”。在明中叶以后产生了情本体的美学思想。冯梦龙在《情史叙》中，认为情乃宇宙本体：“天地若无情，不生一切物；一切物无情，不能环相生。”冯梦龙主张以“情教”代替“礼教”，“我欲立情教，教诲诸众生”，于是情取代理（道）而成为本体，成为审美和艺术的依据。汤显祖提倡艺术的“至情”，把审美情感与世俗情感区别开来，确认了审美情感的本真性。李贽认为天性良知是未被闻见道理污染的“童心”，主张为文者必须恢复童心：“天下之至文，未有不出于童心者也。”（《童心说》，《焚书·卷三》）李贽以童心取代了理的本体论地位，肯定了“文”的真情本质。公安派和袁枚倡导性灵、性情。总之，情本体美学的发展，使艺术突破伦理规范，回归自由天性，从而为天性美提供了理论依据。

其次，“韵”的概念通行，也表明天性美成为主导。德性美受伦理规范，意义显明，故有“诗言志”之说。而天性美表达自然天性，其内涵含蓄高远，不可穷尽。韵的概念揭示了艺术审美意义的超世俗性和非自觉性，即艺术有不可言说、只可体味的“意义剩余”，体现了超逸精神，这正是天性美的特性。魏晋时期用韵来品评人物之美，指称其性情淡远高致。谢赫也以“气韵生动”来说明绘画的灵动内涵。唐司空图提出“味外之旨”和“韵外之致”，揭示艺术的审美超越意义。宋代美学把“韵”作为艺术的基本特性，体现了天性美的超理性内涵。苏轼、黄庭坚等都推崇“韵”，范温甚至提出：“韵者，美之极”；“凡事既尽其美，必有其韵，韵苟不胜，亦亡其美”^①。“韵”有丰富的内涵，范温在《潜溪诗眼》中把“韵”解释为“有余意谓之韵”，“简易闲淡之中，而有深远无穷之味”，同时还提出韵具有不俗、潇洒、传神、简而穷理等内涵。明代陆时雍也指出：“有韵则生，无韵则死。有韵则雅，无韵则俗。有韵则响，无韵则沉。有韵则远，无韵则局。”（《诗镜总论》）清代王士禛倡导“神韵”，以“神”突出了艺术的超逸精神。总之，韵的概念体现了艺术的超理性的审美内涵，为天性美作出了理论阐释。

最后，境界概念蕴含了审美超越性，肯定了天性美的超逸精神。境的概念出自佛教，它意指空幻的心灵世界，区别于实在的世俗世界。唐以后境界概念进入美学领域，指称艺术达到的超现实的审美高度，于是艺术就不属于此岸的道德世界，而指向彼岸的理想世界。唐代的王昌龄已经提出“物境”“情境”“意境”概

^① 范温：《潜溪诗眼》，转引自郭绍虞：《宋诗话辑佚》，第373页。

念，但未论证境界的超越性。释皎然提出“文外之旨”，更进一步用佛教的境界概念来阐释诗的超越性，他说：“世事喧喧，非禅者之意，假使有宣尼之博识、胥臣之多闻，终朝目前，聆道侈义，适足以扰我真性，岂若孤松片云，禅坐相对，天言道合，至境而同哉？”（《诗式中序》）司空图提出“象外之象”，刘禹锡提出“境生象外”。严羽以禅论诗，倡导顿悟而成诗境。最后王国维系统地提出了境界说，确定了审美为超越现实的最高境界。“词以境界为最上。有境界则自成高格，自有名句。”“诗人对于宇宙人生，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。”（《人间词话》）总之，境界概念表达了审美超越性，为天性美的超逸精神提供了理论依据。

确立德性美和天性美是中国美的基本形态，不仅有助于深化对中国美学性质的认识，而且有利于中国现代美学的建设。中国的现代美学面临着美的基本形态的现代转型问题，如何利用中国美学的思想资源，把德性美和天性美转化为现代有中国特色的美的基本形态，是一个需要进一步解决的问题。中国美学界应该在这个问题上做出贡献。

（责任编辑：张曦）

Virtuous Beauty and Innate Beauty: The Fundamental Forms of Chinese Aesthetics

YANG Chunshi

Abstract: The Chinese aesthetic community generally holds that Xiumei (“秀美”, graceful beauty) and Zhuangmei (“壮美”, majestic beauty) correspond respectively to beauty and the sublime in Western aesthetics, constituting the fundamental forms of Chinese beauty. However, this view is untenable. Fundamental forms of beauty embody certain fundamental aesthetic ideas. Since graceful beauty and majestic beauty fail to reflect the fundamental ideas of Chinese aesthetics and do not correspond to beauty and the sublime in Western aesthetics, they should be regarded merely as two types of beauty rather than its fundamental forms. The fundamental forms of Chinese beauty are virtuous beauty and innate beauty. These two forms respectively embody two central aesthetic doctrines in Chinese thought. Virtuous beauty primarily reflects the Confucian idea that beauty lies in the perfection of moral character, whereas innate beauty mainly embodies the Daoist and Chan Buddhist belief that beauty resides in one’s natural disposition. As two fundamental forms of beauty, they have each developed distinct characteristics in content and form. Virtuous beauty is marked by such aesthetic qualities as regulating emotion through reason, achieving harmony and moderation without moral deviation, and balancing refinement with simplicity, thus forming a style of masculinity and elegance. Innate beauty, by contrast, is characterized by emotional spontaneity, aloofness and transcendence, and distinctive aesthetic features, with a pure and natural style. Virtuous beauty and innate beauty interact and permeate each other while developing independently, each emerging as the dominant aesthetic trend in different historical periods. In the later stage of traditional Chinese society, virtuous beauty declined, and innate beauty became the prevailing fundamental form of beauty.

Key words: Chinese aesthetics, fundamental forms of beauty, virtuous beauty, innate beauty