打开中国美学的大门

——《中国美学史大纲》读后

李耀健

叶朗同志继《中国小说美学》之后，又写出了四十七万字的《中国美学史大纲》。这部著作去年年底由上海人民出版社出版后，立刻引起了学术界、文艺界的普遍关注，大学生中的美学爱好者和文艺爱好者争相购阅。这不是偶然的。这部著作显示了研究中国美学史的一条新的路子和一种新的方法。这部著作的价值不仅在于它是国内第一部比较系统完整的中国美学史专著，更主要的是在于它在理论上确有许多新的突破和新的建树，从而给人以多方面的启发。

一、中国美学的“根”

并非是追随风靡世界的“寻根热”的风潮，中国美学的确有一个寻根的问题，这就是中国美学的逻辑起点的问题。

关于这个问题，人们的看法在此之前似乎是一致的。许多中国美学史的论文论著都认为，中国美学史是从孔子开始的。但是，叶朗却认为：“中国美学史（以至中国哲学史）不应该从孔子开始，而应该从老子开始”（第19、20页）。理由有二：一是从历史的顺序看，叶朗采取了郭沫若等人的看法，他提出七条论据说明“孔子并不是最早的哲学家，老子要早于孔子，中国美学史应该从老子开始”。二是从思想的逻辑看，叶朗认为：“《老子》一书的哲学味道要比《论语》浓得多。《老子》书着重讲宇宙观和认识论，而《论语》则着重讲社会伦理问题。”恩格斯在《自然辩证法·导言》中说：“在希腊哲学家看来，世界在本质上是某种从混沌中产生出来的东西，是某种发展起来的东西、某种逐渐生成的东西。”① 对世界本原——某种混沌的研究是人类哲学思考的起点，中西哲学概莫能外。老子哲学的中心范畴“道”就具有这种混沌性质。因此，叶朗认为，老子哲学，“这正是合乎规律的哲学的开端”，“这个开端是一次灿烂的日出”。不仅如此，老子提出的一系列范畴，如“道”、“气”、“象”、“有”、“无”、“虚”、“实”、“味”、“妙”、“虚静”、“玄鉴”、“自然”等等，“有的本身就是美学范畴，有的在后来的历史的发展中从哲学范畴转化成美学范畴”。“中国古典美学的一系列独特的理论，都发源于老子哲学和老子美学”（第23页）。

目前在美学界流行着一种“儒道互补”的理论。从总体看，这一理论既有其合理之处，又不无值得商榷之处：一、孔子是否是“中国美学理论最为重要的奠基者”②？二、“以理节情”的儒家美学在中国美学史中究竟应该处在什么地位才算是合理的？三、在强调儒、道互补的时候，对儒道之间的矛盾、对立是否重视得不够？这些问题集中到一点就是：美、艺术显然是与人类的自由紧密相联的，而孔子的“成于乐”“游于艺”的思想是否是真正的人

生自由的最高境界呢？自由是对必然的认识和对客观世界的改造。但是，在那种所谓把外在的“礼”转化为内在的“仁”的“实践理性”节制下的“情”，无异于带着枷锁跳舞，这哪里有什么人类自由可言呢？这种把外在的扼杀人性的“礼治”变为人们出自天性的自觉要求的“仁学”境界，果真是自由的境界、审美的境界吗？而且，孔子的这种“自由”境界对中国美学和中国艺术究竟有什么影响、有多大影响呢？人们不是都承认，在中国历史上，儒家思想在很大程度上束缚了中国艺术和审美的发展吗？由此，可以这么说，以孔子为代表的儒家美学既不是中国美学的起点，也不应是中国美学的主导；相反，它常常代表着统治阶层（或阶级）的思想，处在中国美学发展的逆向位置上。代表中国美学主导精神的应是儒家的对立面——以老子为代表的道家美学。

当然，以老子为代表的道家美学的“自由”境界也远非是现代科学意义上的“自由”境界。但是，与企图以理性来解释社会现象、自然现象，对现实人生的规范大大超过了对宇宙的思辨的孔子哲学不同，“老子哲学的特异处，就在于扩大了这一个局限，把人类思考的范围，由人生而扩展到整个宇宙”③。这也正是老子思辨哲学优于孔子伦理哲学之处。正是在这个优势点上，老子美学成为了中国美学的逻辑起点和主导精神。要把握中国古典美学的特点和体系不能不从老子美学探源。

二、中国美学的“面貌”

中国美学的“面貌”是什么？由于理论体系和研究方法的不同，研究者各自得到的认识必不尽相同。显然不能以我之所见去简单地否定你之所见。但是，我们讲的中国美学的“面貌”指的是早已成为了历史的、纯客观的存在。即使从发生认识论讲，人们对历史的描绘还是有真假、至少还是有真实程度差别问题的。谁能最逼真地描述中国美学的面貌，这要看他的指导思想和研究方法是否得当，是否符合客观事物本身的逻辑。这就是“六经注我”、“我注六经”的两种方法的差别问题。历史是纯客观的，但人们对历史的描述决不可能是纯客观的。“六经注我”是以历史作为“我”的理论体系的验证，“我注六经”是运用“我”的理论和方法去分析历史，二者都是离不开作为理论研究主体的“我”，但是从切近历史的程度上讲，以承认“六经”作为客观存在为前提的“我注六经”的方法似乎是要更接近于历史些。

接下来的是理论角度的问题。以“我注六经”的方法来研究中国美学史仍然是极不容易的。因为中国美学史的“六经”是如此的广散、如此的生疏，稍一大意，就有可能不是“我注六经”，而是“我注皮毛”。这样的理论教训是有的。目前，理论界流行的对中国古典美学的一些不准确的提法，例如：把中西美学进行比较，说中国美学重“表现”，中国美学偏于伦理学，中国美学偏于经验形态等等，恐怕皆是在此失足的。中国古典美学犹如一颗沉匿于浩翰古籍中的珍珠，不精心选择一个适当的理论角度，不去做艰苦细致的披沙取金的工作，是不容易得到它的。

叶朗花了二十余年的功夫做了这项极艰苦的工作，并且他选择了一个符合历史自身逻辑的理论角度，因此，他的《大纲》终于揭开了罩在中国古典美学上的神秘面纱。

叶朗写的美学史，不是美学的人物史，也不是美学的社会学史，而是美学的范畴史。范畴是人类“认识网上的纽结”。他就是从这个纽结出发，从纵横两个走向来描绘中国美学面貌的。从横的方面，他揭示了各个时代美学范畴命题发生、发展、变化的逻辑的历史；从纵

的方面，他探索了整个中国古典美学体系中的范畴、命题的承续、衍变、生长、消亡的历史的逻辑，从而达到了历史和逻辑的高度的辩证统一。

中国美学有三根血脉，这就是中国美学独有的“元气说”、“意象说”和“意境说”。这三根血脉又都连着老子的哲学和美学，它们生生不息的流动，构成了中国美学的生命。这个生命也在中国的各门艺术中透露出来，甚至它还从艺术中发散开去，辐射到整个社会。

关于老子的“道”是什么性质的东西，学术界至今仍无定论，对“道”很难作定性的分析。老子的“道”具有矛盾的性质，虽然，它可以作实体来解释，但又不同于现代哲学意义上的“存在”，它可以当作绝对存在物来理解，却又区别于黑格尔的“绝对理念”。叶朗说：“‘道’具有‘无’和‘有’这双重属性。‘道’是无限和有限的统一，是混沌和差别的统一。”（第26页）正是“道”的这种性质，决定了它是中国哲学、中国美学逻辑上必有的起点范畴，也是中国哲学、中国美学体系的基础范畴。“道”紧密联系着中国美学上的“气”、“象”两个重要范畴。《老子·第二十一章》上曰：“道之为物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象。窈兮冥兮，其中有精，其精甚真，其中有信。”精者气也。道——气——象，这三个相互联系的范畴，虽然在此时还极不规定，但在其以后的逻辑发展中，它们就衍化成了中国美学史上特别重要的“元气说”、“意象说”和“意境说”。

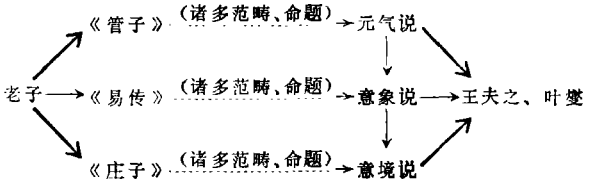
中国美学的“元气说”是关于艺术的形而上的根据的理论。在老子哲学中，“道”包含着“气”，“气”是标示万物的本体和生命的范畴。到了《管子》四篇，明确规定“道”就是“气”。后来，经过荀子、王充，到魏晋南北朝“气韵生动”命题的出现，便形成了中国美学的“元气说”。“气”从标示万物的本体和生命的范畴，发展成为中国美学中概括艺术的本源，艺术家的创造力，以及艺术的生命的重要范畴。“气”也是中国美学与西方美学相区别的“关节点”。中西美学的区别并不在于什么重“表现”、重“再现”，中国美学原也是重视“再现”的。只是在怎样“再现”上，中西美学才有了不同。西方美学的“模仿说”着眼于真实地再现具体的物象，中国美学的“元气说”则着眼于整个宇宙、历史、人生，着眼于整个造化自然，它要求“艺术家要用全身心之气来和宇宙元气化合”（第225页），艺术作品不能只是刻画再现孤立的物象，而要蕴涵深沉的宇宙感、历史感、人生感，要富有哲学的意味。

中国美学的“意象说”是关于艺术的本体的理论。在老子哲学中，“象”也是一个哲学范畴，后来在《易传》中，它获得了“立象以尽意”、“观物取象”两个命题的规定而成为美学范畴，并且，“意”与“象”也开始联系了起来。到了魏晋南北朝，“意象”范畴在刘勰的《文心雕龙》中出现了，从此，“意象”就成了中国诗论、文论、画论、书论中所讨论的最普遍的问题。“意象说”讨论的范围极广泛，它涉及艺术的内在结构，如“情”与“景”、“意”与“象”、“隐”与“秀”、“风”与“骨”等范畴的辩证统一；也涉及艺术的真实性问题、艺术的内容与形式统一的问题、艺术的技巧问题、艺术的符号——语言的美学特性问题；也涉及艺术的创造、艺术的欣赏、以及艺术家和欣赏者的人品和心胸诸问题。这里也反映了中国美学的特点：它从来不孤立地研究艺术作品，而是把艺术创造——艺术品——艺术欣赏三者看成一个统一的过程、有机的整体，同视为艺术的本体。

如果说，中国美学的“元气说”是关于艺术的形而上的根据的理论，那么，中国美学的“意境说”则是关于如何在艺术中表现或实现形而上的理论。在老子哲学中，并没有“境”这个范畴。但是，在老子的有限与无限统一的“道”、“气”中就包含了“意境说”的萌芽。

而庄子的关于“象罔”即有形和无形相结合才能得到“道”的理论，则直接上承老子，下启唐代的“意境说”。如果说，“意象说”研究的是一般的审美意象，那么“意境说”研究的则是特定的审美意象，即体现着“道”（“气”）的审美意象。意境说要求人们把虚实结合、有形与无形、有限与无限统一的“境”作为审美对象。“境”，就是庄子的“象罔”，也就是所谓“象外之象”。“意境说”要求艺术既要有象，又要“超以象外，得其环中”，即要在有限的物象中，透露出无限的宇宙意识。宗白华说：“中国画的光是动荡着全幅画面的一种形而上的、非写实的宇宙灵气的流行，贯彻中边，往复上下。”④“意境”是中国艺术的最高审美范畴，也是中国艺术最根本的特征。“意境说”形成于中国艺术的鼎盛时代——唐朝，它是中国哲学、中国艺术高度成熟时期的产物。

从老子哲学中生发出来的“元气说”、“意象说”、“意境说”不断地被以后各个时代的美学范畴、命题规定和补充，不断地从抽象到具体，最后到了清朝王夫之、叶燮手中得到了总结。这就是中国美学的基本面貌。如果我们勉强用图表示这一历史和逻辑的过程，那就是：



看纵坐标，“元气说”、“意象说”、“意境说”并非是同一层次的，而是一个由低到高的递进排列。“元气说”是基础，“意境说”是尖端。并且，它们之间似乎还存在着一个由抽象到具体、再到抽象的逻辑关系。

看横坐标，此图所描述的是中国美学的范畴、命题、学说发生发展的逻辑过程和历史过程。还有一个过程，此图无法标示，那就是老庄美学与孔子美学的对立、斗争和统一。孔子思想始终对中国美学发生着影响，但这种影响是有一定限度的。从先秦至魏晋玄学时代，可以看成是老庄——孔子——老庄的第一个否定之否定的圆圈。从魏晋到唐代，以白居易为代表，儒家美学势在复兴，然而，宋元艺术追求“韵”、“逸”的艺术意念，尤其是明代的“童心说”、“性灵说”的出现，更形成了一股强大的反儒家美学的潮流。这是第二个三段式。“儒道互补”的理论揭示了中国思想、文化历史的一个客观现象，不过，在美学领域中占统治地位的始终是道家美学。到了中国美学的总结时代，儒道趋于矛盾的统一，这最鲜明地表现在王夫之的美学体系中。

三、中国美学的“精神”

在西方，艺术和审美从所谓“知识的世界”、上帝的附属状况中觉醒过来，获得自由的性质，恐怕还是在德国古典哲学产生才真正开始的。但是，中国美学在其萌芽期，就孕育着自由的意识——这就是中国美学的精神！

黑格尔的《精神现象学》的结束语中有一句诗：“从这个精神王国的圣餐杯里，他的无限性给他翻涌起泡沫。”⑤黑格尔似乎是在展望一种哲学，在这个精神王国的圣餐杯里，翻涌的无限性将使人达到对自由的认识。

老子哲学可能不是黑格尔所期望的哲学，但是，老子哲学的中心范畴“道”所具有的无限性的特征，却带有自由的意蕴。“道”是“有”与“无”的统一。作为“万物之母”的“道”，

它是“有”,是有规定性、差别和界限的；作为“天地之始”的“道”,它是“无”,是无名，无极，无形，无规定性，总之，是无限的。这个无限的“道”正是中国哲学、中国美学所追求的境界，也正是最能体现中国美学精神的自由意识。

叶朗在《大纲》中深刻地抓住了老子美学中这个最有价值的思想，他用“妙”这个范畴来概括它。老子说：“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’，欲以观其缴。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)叶朗认为，正是这个“玄之又玄”的“妙”,反映着“道”的无限性、无规定性，也最集中地反映着中国美学的精神。他指出：一般人蹈袭西方美学的陈规，拚命到中国古籍中去找“美”这个字，而忽略这个“妙”,其实，“在中国古典美学体系中，这个‘妙’字也是很重要的美学范畴，在某种意义上甚至比‘美’字更重要”(第34页)。为什么“妙”更重要？就因为“妙”与“道”、“气”、“意境”紧密联系着，“妙”通向无限的宇宙本体和生命，“妙”反映着中华民族的自由意识。正是这个自由意识，这个“妙”，决定了中国艺术具有全然不同于其它民族艺术的特点，决定了中国古典美学关于美、美感、审美活动有一系列的特殊看法。中国古典美学从来不认为美在于形式，孤立的有限的“象”并不是美，真正的美应该突破有限的象而走向无限，只有体现了“妙”的象才是真正的审美对象。美的本质在于它能使人体验到那种由有限走向无限的自由意识。美感的本质就在于“玄鉴”，也就是宗炳讲的“澄怀观道”,也就是通过有限的象去体验到“道”——无限的自由意识。而人们要得到这种审美体验，对客体来说，它必须能给人提供“体道”的可能，因此，艺术的最高价值在于它有“境”，有“象外之象”；对主体来说，审美主体必须“涤除”才能“玄鉴”，也就是主体必须有自由的心胸才能体味到自由意识。

当然，我们讲的老子美学中的所谓自由，绝对不是唯物辩证法意义上的“自由”，它不是现实的自由，至多只能算是经验的自由，但是体道——即体验到这种自由，在中国哲学、中国美学中从来就认为是人生的最高境界，也是人生的终极目标。现实使人异化了，只有在“道”中，人才能得到这种虚幻的自由，实现人的本质。因此，人需要审美，需要艺术。老子预设终点为目的、为开端，把“道”作为他的哲学的起点范畴，当然也是中国古典哲学、中国古典美学的起点范畴，因而使得整个中国古典哲学、中国古典美学都洋溢着他的这种精神——追求自由。

继老子之后，庄子发挥了中国美学的自由精神。“庄子的性格最富于美学的意味”(第106页)。他那浪漫的人生，汪洋恣肆的风格，他自身的形象便是自由的最好象征。自由是庄子哲学、庄子美学的核心内容。庄子继承和发扬了老子关于自由的一系列思想。他认为：“天地有大美而不言”，这“大美”就是“道”,就是“客观存在的、最高的、绝对的美”,对于“道”的观照,“乃是人生最大的快乐”(第111页)。“游心于物之初”即游心于道，就能得到“至美至乐”。而人要想“朝彻”、“见独”,即实现对道的观照,则必须排除各种杂念,排除逻辑思考,处于“无己”、“无功”、“无名”和“外天下”、“外物”、“外生”的精神状态中（他把这种精神状态称之为“心斋”、“坐忘”)，即以自由的心胸，才能把握那无限的“道”,那无限的自由意识。显然，庄子并没有完全超越老子，他的“自由”仍然是一种经验的自由、虚幻的自由。但是，庄子毕竟也有高于老子之处，那就是他似乎朦胧地意识到了“创造”、“实践”在实现自由中的重大作用。他通过《庖丁解牛》、《痀偻者承蜩》、《津人操舟若神》、《吕梁丈夫蹈水》、《工倕旋而盖规矩》、《梓庆削木为鐻》、《列御寇为伯昏无人射》、《大马之捶钩者》等等

一系列的寓言故事，说明高度自由的境界是在长期的实践中通过合乎规律的创造而达到的，这种“物我两忘”的近乎神的境界，就是“道”的境界、审美的境界。可惜，庄子这一宝贵思想在中国古典美学中沒有得到很好的发扬光大，中国美学的自由精神仍旧停留在经验的、虚幻的水平上。

只有到了近代，马克思主义传入到中国以后，李大钊等共产主义先驱，在唯物辩证法的科学世界观指导下，对中国古典美学进行革命的改造，中国美学的自由精神才从经验的、虚幻的阶段走向现实的、科学的阶段，中国美学的精神面貌焕然一新。

叶朗在《大纲·后记》中说：“我想中国美学史的研究是否可以分两步走。首先，把历史上每个时期美学思想本身的面貌以及美学思想的前后发展线索搞清楚。这是第一步。在此基础上，再进一步研究和阐明美学思想和整个社会文化思潮的联系，研究和阐明美学思想的社会经济根源。这是第二步。本书的内容，主要还限于上述第一步的工作。就这一步来说，也还做得极为粗浅。因此，本书和一部科学意义上的美学史还相距很远。”虽然，这样的谦逊反映了一个学者的胸怀、风度；但是，中国古典美学确实是一个庞大的复杂的思想体系，还有不少的领域还沒有开拓。因此，我要说的是：

中国美学的大门是打开了，走进这琳瑯满目的宝库，要留连览胜，我们还得继续洒下大量的汗水！

注

① 《马克思恩格斯选集》第三卷第448页，人民出版社1972年版。

② 李泽厚、刘纲纪，《中国美学史》第一卷第113页。中国社会科学出版社1984年版。

③ 陈鼓应，《老子注释及评价》第1页，中华书局1984年5月版。

④ 《美学散步》第72页，上海人民出版社1981年版。

⑤ 《精神现象学》下卷第275页，商务印书馆1979年版。

（上接第120页）

展中小城市的本身，孕育着发展大城市的因素。

参 考 文 献

[1] 胡焕庸、张善余：《世界人口地理》，华东师范大学出版社，1982年9月。

[2] 于洪俊等：《城市地理学概论》，安徽科技出版社，1983年。

[3] 孙盘寿：《五十年代以来国外大城市及其郊区空间结构的演变》，载《城市规划》，1979年3、4期。

[4] 周一星：《城市化与国民生产总值关系的规律性探讨》，载《人口与经济》，1982年2期。

[5] 吴友仁：《关于我国社会主义城市化问题》，载《人口与经济》，1980年1期。

[6] 胡焕庸等：《人口研究论文集》，华东师范大学出版社，1981年9月。

[7] 李兵弟：《美国城市人口发展中的若干特点》，载《人口与经济》，1981年4期。

[8] 美国世界2000年研究会：《给美国总统的世界2000年的报告》，张国焜译，载《人口与经济》，1981年1期。

[9] 胡序威：《对我国城镇化水平的剖析》，载《城市规划》，1983年2月。

[10] 1981、1983、1984、1985年《中国统计年鉴》，国家统计局，中国统计出版社。

[11] 中国城市统计年鉴，1985，国家统计局综合司编，中国统计信息咨询服务中心和新世界出版社联合出版，1985年9月。

[12] 胡兆量、刘红星、马爱民、蔡渝平：《大城市人口的‘超前’发展规律》，载《社会调查与研究》，1985年2期。

[13] 胡兆量：《大城市发展规律探讨》，载《城市问题》，1984年7期。

[14] 胡兆量：《城市与区域》，载《城市问题》，1985年9期。

[15] 杨正彦：《大城市的人口规模仍应严格控制》，《经济日报》，1985年4月6日。