

文化形态与诗性话语： 中国传统美学的两大知识特征

马 睿

(四川大学 文学与新闻学院, 四川 成都 610064)

摘 要:与西方美学相比较,中国传统美学没有形成一套学科性的知识体系,而是以一种宽泛的审美文化形态而存在;与之相应,它的表述方式也不同于西方美学使用的概念清晰、逻辑严密的理论话语,而是以诗性话语为主。文化形态与诗性话语作为中国传统美学的两大特征,不仅具有突出的民族性,而且使审美认知与实际的艺术体验达到了高度吻合,对今天的文学艺术批评仍有重要的启示意义。

关键词:西方美学;中国传统美学;文化形态;诗性形态;经验形态

中图分类号:I052;J01 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2010)05-0158-05

“美学”一词和现代意义上的美学学科,是翻译、输入西方学术的产物。中国的本土知识传统中,并没有形成美学这样一个专门的学科领域,但我们拥有相当丰富的关于审美的论说,而且,敏锐发达的审美意识渗透于文化的各个领域。当我们带着今天的学术眼光往前追溯的时候,带着与西方美学比较的态度审视中国传统审美话语的时候,我们发现,中国传统美学是以审美文化的形态而存在的,它不是一个由概念、原理、规则、标准构成的知识领域,而是一种融心灵体验、艺术修养和人格追求为一体的文化;同时,中国传统美学也不是用科学性的理论语言进行表述的,而是借诗性话语传达哲人的审美智慧。

中国文化在文学艺术方面相当发达,文学语言的整齐对称、声调铿锵,工笔画细腻的线条、繁复的色彩,写意画在水墨的干湿浓淡之间游刃有余,装饰性线条和图案在日常生活中的广泛运用,器物、建筑的精致考究,园林对空间的艺术性处理,远远超出实用考虑的各种工艺技术,以及更为独特的在象形文字基础上发展起来的书法艺术,都足以证明

中国文化对形式之美的敏感,以及艺术性地驾驭物质材料的高超能力。而且,和其他文化相比,中国文化很早就发现了自然之美,“仁者乐山,智者乐水”,一个“乐”字,已把自然世界和人生感悟、人格追求、天道哲思的相互生发融会在审美体验之中。到魏晋时期,对山水的审美已经非常普遍,不仅山水大量出现在文学、绘画之中,逍遥于名山大川更成为士大夫阶层的生活方式和精神寄托。可见,中国文化具有敏感的审美心灵和高度发达的审美能力,在传统文献中,也积存了关于审美的丰富论述,这还仅仅是传统美学资源的物理层面。在心理层面,艺术化的生活、诗意的存在状态是中国文化追求的更高境界,“形成了完全不同于西方的文人生存形态——艺术化人生”,审美不仅是一种艺术体验,“审美成为生命存在不可或缺的方式,是人们丰满生命、滋养人格的必备”^[1]。久而久之,这样的审美心理和美学观念已形成了一种稳定持久的文化心理模式,在更深刻、更本质的层次上不断再生出个人的、群体的对生活、自然和艺术的审美态度。

中国传统美学的确没有形成学科形态,没有产生“美学概论”、“美学原理”之类的文献,但审美在整体的文化格局和个人的知识构成中都具有举足

* 收稿日期:2010-03-21

作者简介:马睿(1972-),女,重庆市人,文学博士,四川大学文学与新闻学院,教授,博士生导师,主要研究文艺美学与中国近现代文论。

基金项目:四川大学哲学社会科学青年学术人才基金项目“中国现代文学学术史研究”,项目负责人:马睿。

轻重的地位,中国传统文化要求每一个受过教育的个体获得一种审美态度和审美能力,所以文学艺术的学习在中国传统教育中占有很大的比重,并上升到人格养成和追求自由精神境界的高度。“观我孔子之学说,其审美学上之理论虽不可得而知,然其教人也,则始于美育,终于美育。……且孔子之教人,于诗乐外,尤使人玩天然之美。故习礼于树下,言志于农山,游于舞雩,叹于川上,使门弟子言志,独与曾点……由此观之,则平日所以涵养其审美之情者可知矣。之人也,之境也,固将磅礴万物以为一,我即宇宙,宇宙即我也”^[2],王国维在此拈出“美育”二字阐释孔子教育思想,虽受到席勒以来的德国美育思想的影响,具有现代色彩,但仍然抓住了儒家教育思想的核心。《论语·述而》说“志于道,据于德,依于仁,游于艺”,这是儒家教育思想中的四个进阶,“游于艺”居于最高层次。一般认为,这里的“艺”是指“六艺”,即礼、乐、射、御、书、数六种技能,但既然是“游”,就表明这种学习不是单纯的技能培养,而重在性情的陶冶,身心的涵养,再结合前面的三个层次来看,“游于艺”是主体人格在经历了以道为志、以德为据、以仁为依三重境界之后而获得的自由状态。这种自由状态,也就是高层次的审美状态,“艺”在某种意义上说即是审美精神,它从技艺的历练、陶冶中来,又渐渐脱出技艺的拘役,最终达到内心坦荡、外在从容的气定神闲与优游自在,这就是儒家教育的理想,使个体脱离“小人长戚戚”的存在状态,达到“君子坦荡荡”的境界。儒家非常重视“游”,在文献中反复申说。《礼记·少仪》说:“士依于德,游于艺。”《礼记·学记》说:“不兴其艺,不能乐学。故君子之于学也,藏焉,修焉,息焉,游焉。夫然,故安其学而亲其师,乐其友而信其道,是以虽离师辅而不反也。”在儒家看来,问学与为人是有机统一的,知识的求索与精神的养成是相互为用的,而无论对于学问或技能的获得而言,还是对于君子人格的养成而言,“游”总是最高境界,是最终成就人格学问的标志,它要在“兴”与“乐”的精神状态下,达到为人和为学的安、亲、乐、信,达到看待世事人情的安、亲、乐、信,即《论语·为政》所云“从心所欲不逾矩”。因此,“游”就是对待人生社会的审美态度,它的起点是以习艺学文为基本内容的审美教育,它的宗旨是审美精神的树立,在这个过程中,审美超越了对艺术、自然等具体对象的审美体验,上升到心灵和精神的审美化,由此,审美成为主体审视世界和自我的基本态度。再进一步,这种态度由个体扩展到群体,生发为社会的一种文化气

质、伦理精神,从而实现了儒家教育理想的最高设定——和谐的人性与和谐的社会。因此,“美”也就先天地具有伦理内涵。如上所述,教育、艺文、伦理的三位一体,具体展现于作为审美精神的“游于艺”,这是中国传统美学思想的基本理念,也是中国传统文化的基本框架。

发达的审美意识在中国传统的知识框架内没有形成美学这样一个专门学科,但却形成了一种基本的文化态度,形成了一种对各种人文知识具有深远影响力的精神气质。对于我们理解中国传统美学的形态,这是一个基本背景,它清楚地展现了中国传统美学不同于西方美学之学科形态,而主要呈现为文化形态。

在中国传统学术中,之所以没有形成学科性质的美学,也与这样一种知识理念密切相关,即中国传统重视人文知识的整体性,重视互动共振,对于过细的知识分类可能造成的画地为牢、一叶障目、见木不见林的危险比较敏感,却不介意知识标准的混杂和学科规范的松散,不重视不同价值之间的区分和相对独立。这种知识理念与作为文化态度和人格精神的审美传统正好是和谐兼容的,它使审美可以自由进入各种知识领域,文学、艺术、哲学、历史、政教伦理共享同一个世界观和生命态度,也共享同一种审美理想。中国传统文化一般不会认同美可以脱离人生社会而凭空据有独立价值,美和真、善是水乳交融而不可分别析取的同一体。所以,在中国传统文化中,一方面“美术之无独立价值已久矣”,另一方面审美精神又无处不在,开放性、包容性、混杂性、模糊性,构成中国传统美学的基本形态。如果以西方美学的学科理念来看,这种四处游走、缺乏定性的知识形态,只能是似是而非的准美学,但它所蕴含的和而不同的哲思、具体直观的体验、不拘一格的自由、直取诸心的悟性,又恰恰是审美精神的精髓。

二

中国传统美学没有形成学科形态,而是以一种文化态度、精神气质的形式存在,并且弥散于中国传统文化的所有空间,如同氤氲之气,无迹无形却随处可感。当然,没有学科形态并不意味着没有知识形态,审美精神要成为一种知识,它必须是可表述的。下面,我们将考察在中国传统中,关于美学理念和审美经验的知识是如何表述的。表述方式是一种知识最直观的形态,我们将通过对中国传统美学主要表述方式的展示,进一步比较它与西方

美学在知识形态上的差异。简而言之,西方美学的知识形态是哲学的、理论的、学科性的,中国传统美学的知识形态是诗性的、经验的、艺术性的。由于美学与艺术的亲缘关系,这种知识形态上的差异在中西文论传统中也体现得非常典型,正如有学者所说:“文学文体、诗化语言、美文风格、意象评点、象征手法、形象比喻等等,构成中国诗性文论所特有的‘文学化’的言说方式,从而与‘哲学化’的西方文论形成鲜明对比。”^[3]

西方美学起源于古希腊,在18世纪经鲍姆加登命名为“Aesthetik”,19世纪康德美学思想奠定了现代美学的基础。在这个漫长的形成过程中,西方美学始终被定位为哲学的一个分支,近代以来的理性主义哲学进一步强化了这种学科建制,“笛卡儿本人以及后笛卡儿的理性主义,在研究客体对象时都认为事物本身的存在是有等次性的,因此在方法上可以把研究对象划分为若干部类和级次,一切事物和研究对象都可以按照逻辑学上的概念属、种、类、纲、目之类的等次顺序来看到,由此不仅形成一种对世界和人类的观念体系,同时也构造出近代西方的学术学科和学术教育体制”^[4]。

在现有的诸多西方辞典中,关于“Aesthetics”的解释总是集中于这样几个方面:就知识体系的定位而言,美学是哲学的一个分支;就研究对象而言,是以美与艺术/艺术趣味/艺术判断为对象,尤其是把艺术作为人类生活中的一个独立经验领域,再进一步,则是研究从艺术欣赏或更宽泛的审美鉴赏中产生的情感、概念和判断;就其学科宗旨而言,美学要建立一套关于美与艺术之本质和特征的准则;就学科历史而言,对于艺术和美的哲学兴趣,对于艺术的理论概括和哲学抽象,都可以经由欧洲文化追溯到古希腊哲学,尤其是柏拉图和亚里士多德,而作为一门特定学科的美学,则始于鲍姆加登。可见,虽然西方美学作为一个学科是到近现代才正式成立,但它作为哲学分支的知识形态从一开始就是很清晰的,这决定了它在运思方式和表述方式上的哲学性:当它面对经验现象时,最直接的反应就是,从中抽象出某种本质特征,并以此为据对现象加以理论的概括和分类,所以,我们在西方美学的表述中看到的总是定义、演绎、举证和结论。例如,当柏拉图在经验中感知到不同事物的美,他的最大兴趣和困惑就是如何界定这些不同事物的共同本质,在《大希庇阿斯篇》中,他通过苏格拉底和希庇阿斯的

论辩提出了“美是什么”的问题,一个精美的汤罐,一个美丽的年轻女子,一匹漂亮的母马,一把优雅的竖琴,我们都称之为“美”,但陶器、女子、骏马、竖琴是如此不同的存在,那么“美”究竟存在于何处呢?^{[5]167-172}在柏拉图看来,美不在于这些具体的事物,在这些事物背后一定存在一种“美本身”,“这美本身把它的特质传给一件东西,才使那件东西成其为美”^{[5]172},这实际上就是对美之本质的追问。在“理式论”的哲学框架上,美之本质自然是美的理式,柏拉图的“理式论”代表了古希腊哲学典型的思维方式,“在现象千变万化的背后应如何思考统一的,永恒不变的存在”^[6]。然而,这样的逻辑推理并不能完全解除柏拉图的困惑:究竟用哪些抽象的、普遍的规律和特征来充实“美的理式”呢,古希腊提供了“多样统一”、“均衡对称”、“和谐”、“秩序、明确”、“圆润”、“黄金分割”等答案,但这些答案与古希腊哲学所追求的普遍有效性仍然存在距离,不足以涵盖审美经验的全部领域,因此,柏拉图最终以“美是难的”总结自己的思考。以这个宣称为标志,对美之本质的追索以及在追索过程中产生的困惑、争议,贯穿了漫长的西方美学史,却从来没有得到过终极答案,直到康德开始把理论兴趣转向美感经验,才搁置了关于本质的争论。但康德关于审美经验的描述和解释仍然是相当抽象的,他强调感性经验的意识被他作为哲学家的思维方式和深深植根于西方哲学美学传统的知识结构冲淡、消解。以上事实说明,单纯从哲学理路来探究审美经验和艺术问题,单纯以本质追问为目的,并以抽象的理论概括和从概念到概念的逻辑演绎为知识形态的美学,与实际的审美经验存在着明显的隔膜。那么,在此我们不得不追问,在哲学形态以外,美学还可能具有什么样的知识形态呢?

三

东方美学的知识形态正好与西方哲学美学形成鲜明对比。它是非系统性的,是从具体的感性经验中生发出来的关于美的认识。在汉语文献中,最早的关于“美”的解释是“羊大为美”^①,这是一种极具中国传统色彩的解释;以字词训诂为起点,通过描述的方式,用具体可感的经验和实例来解释某个概念,从而在概念与经验之间建立直接的联系,避免了抽象性;同时,这种解释也避免了概念的僵化,

① 许慎《说文解字》:“美,甘也。从羊从大,羊在六畜主给膳也。美与善同意。”北京:中华书局,1963年,78页。

因为一种经验并不会穷尽一个概念的所有内涵,它可以被其他的经验不断地再解释,这样,不仅概念永远是开放的,可以修正和补充,而且也可以促使人们不断探寻事物与事物之间的联系、经验与经验之间的共鸣,从而丰富对世界的感受和理解。^① 中国传统智慧以“羊大为美”呈现“美”的概念时,关注的重心不是美的本质,而是在具体经验中怎样去感觉美。当然,先哲们也认识到具体的美感体验和美作为一种普遍现象的存在应该放在两个层面上来讨论,对于后者,中国知识体系用“天道自然”来解释,认为美是宇宙生命的规律之一,个体心灵和人类社会作为宇宙生命的有机组成部分,也内在地获得了这种规律,拥有感知美、创造美的先天能力,当这种规律在具体的实践活动中呈现时,它就进入了我们的经验领域。《老子》第二十五章:“人法地,地法天,天法道,道法自然。”这就是中国传统文化理解万物的基本原则,地和天是可以切身感知的自然世界,道是自然世界的规律,最终的“自然”是形而上的存在,无论是审美对象、具体的审美经验以及从诸多经验中提取的审美规律,还是形而上的美的本质,其最终来源都被归于“自然”,它和柏拉图的“理式”有异曲同工之处,但它避开了古希腊哲学在思考美之本质时所遇到的困惑,因为它并不试图进行条分缕析的界定和解释,而是直接指出它是一种可感可悟、可以领略可以观照而不可言说、不可分析的存在。这在道家学说中非常普遍也非常典型:《老子》第四十一章说“大音希声,大象无形,道隐无名”;《庄子·知北游》说“天地有大美而不言,四时有明法而不议,万物有成理而不说”;《庄子·天下》说即使“圣人者,原天地之美而达万物之理”,但“判天地之美,析万物之理,察古今之全,寡能备于天地之美,称神明之容”。可见,道家的确已经认识到,理论的目的总是致力于从现象和经验中抽取共性和规律,而天地之美万物之理则具有无限的可能性,任何共性和规律的判定,都必然遗漏一些差异性的个例,既然如此,天地之美万物之理永远拥有理论不足以概括的例外,永远拥有理论无法言说的暗昧以及无法达到的丰富性和高度。后来,佛教“一入言筌,便落下乘”的思想,与作为本土资源的道家相互生发,进一步强化了“道可道,非常道”的理路。在《庄子》中,儒家或孔子经常作为辩论的对

立方出现,但实际上儒道两家彼此都从对方吸取养分以完善自己,例如《论语·里仁》中的以“仁”为美,也充分体现了对于美的开放性认识。孔子的“仁”并非通常意义上的道德之善,这个词在《论语》中出现的频率相当高,却没有定于一尊的解释,颜回、仲弓、司马牛、樊迟、子贡等弟子都曾向孔子问“仁”,但孔子的答复却各不相同,可见,在不同的语境,面对不同的个体,对“仁”的理解和要求是不一样的,“仁”作为一个开放性的范畴,避免了概念和理论对天道自然之丰富性、无限性的简化,避免了对美之本质的单一理解。这就是中国传统知识的思维方式,不为抽象本质牺牲具体经验,不为概念和理论的明晰统一牺牲现象的生动性和差异性。虽然儒道释在中国传统文化中走向整合已是老生常谈,“至今已觉不新鲜”,但这一判断的确在宏观层面上抓住了中国文化的最大特点。

既然认识到追求事物本质的知识冲动将导致不可避免的缺陷,所以中国传统美学很少纠缠于此,对审美经验背后的本质,在中国传统智慧看来,“大美不言”的思路已足可解释。在某种意义上,认识到天地之美的不可言说,比制造无数的语言容器去分装永远不能穷尽的关于美之本质的设想,似乎更接近天地之美的本质。搁置了形而上的“原道”之后,中国传统美学自由而敏感地在审美经验中栖息优游。如果一定要区分解析,我们认为中国传统审美主要指向三个领域:自然、艺术、人生。但这三个领域在中国传统审美经验中其实是一体化的,只要主体心灵进入审美状态,自然、艺术、人生就形成一个共同的“场”。自然在中国文化中具有特殊的意义,人们既从对自然的感悟中获取某种人生态度,自然同时也是身与心的安顿之处和徜徉之所,自然在中国文化中是与人相亲的。在艺术中,自然是最重要的对象,吟咏山水田园,写意林泉高致,抚弦高山流水,中国古典艺术中最重要的诗歌、绘画和音乐,无不青睐于自然。不仅如此,就艺术修为而言,“外师造化,中得心源”,在自然与心灵的契合中达成的“与天地精神相往来”,“从心所欲不逾矩”的境界永远高于技法的修炼;就艺术风格而言,“天然去雕饰”,“不著一字尽得风流”是追求的极致。在中国传统文化中,艺术与人生都以返归自然为最

^① 庞德曾比较欧洲和中国在定义事物时的不同思维方式。前者是抽象的,远离自己熟悉的东西,比如关于“红色”的解释,欧洲人会回答是一种颜色,是光谱的区分,中国人则直接把“玫瑰”、“樱桃”、“铁锈”、“火烈鸟”等红色的物象提供出来,用熟知的具体事物来解释概念,这样的语言和思维方式具有一种独特的诗性。见 Ezra Pound. *ABC of Reading*. London: Routledge, 1934, pp. 19-22.

高境界,但这个层面上的自然实际上已经是艺术化的自然,因此,在审美心灵中,理想的人生境界就是自然、艺术与人生的合一。魏晋时代是中国审美意识高度发达的时期之一,当时在士大夫阶层中流行的人物品评,其标准就充分体现了自然、艺术与人生在审美中的水乳交融,嵇康“广陵散绝”的故事在文化典籍和文人传统中被表述为“手挥五弦,目送飞鸿”,即是经典的例子。“手挥五弦,目送飞鸿”首先展现了艺术上的纯熟与从容,同时还展现了在艺术活动中,主体心灵与自然的亲和无间,而嵇康此时的演奏已是临刑前的绝唱,所以,“手挥五弦,目送飞鸿”更传达了一种不拘于世也不拘于己的人生态度和人格境界,安闲的演奏者,流动的旋律,翩然来去的飞鸿,自成一个外人可以观、可以感却无从干扰的世界。在这个世界中,艺术、自然与作为个体更作为一种精神象征的人是一个整体,是一种氛围,对个人、对具体的社会历史场景而言,它不仅超越了生死,也超越了悲剧;在文化精神的层面上,它表达了一个民族对某些价值的虔诚和坚守,以及这些价值对社会的功利性取向的制约,当一时一地的世俗恩怨或政治风云最终在时空中消散之后,留存下来的就是这些东西;而在宗教意识、哲思玄理的层面上,它传达的就是对存在的审美理解和审美体验。对中国人而言,对生命和存在的审美化在很大程度上具有宗教的意义和力量,它赋予我们安放心灵、信守纯粹、超越现实、追求本真的根底。因此,无论儒道还是后来中国化的佛禅,都无不青睐于自然、艺术、人生的谐和。

这样看来,如果说西方美学与哲学最具亲和性,追求形而上的真,那么中国美学则与艺术精神最有默契和共鸣,它在根本上是一种艺术美学,因此,中国传统美学在知识形态上与古典艺术理论是同一的,它就存在于文论、诗论、词论、画论、乐论之中而不必单列出来,它以诗性话语表达自己的理念,大多数论说本身就是一篇篇精致优雅的美文。

美学与艺术论合一,理论言说与诗性言说合一,这样的知识形态也展示了中国古典知识传统不拘于任何人为的学科疆界的风貌,它不像西方的艺术哲学那样是以艺术为研究对象的哲学分支学科,也不像西方的哲学美学那样是以审美感性为研究对象的哲学分支学科,更不像西方的文学理论那样是对属于审美范畴和不属于审美范畴的整体文学经验的理论研究,中国传统美学原本没有受到学科的局限,因而也就无所谓跨学科,但这种知识形态对于当代人文知识的跨学科整合,显然具有重要的借鉴意义。

在上面的论述中,我们发现了中国传统美学形态的两个层次:在本体形态的层次上,中国美学呈现一种与西方美学之学科形态相对的文化形态;在知识形态的层次上,中国美学呈现一种与西方美学的哲学形态、理论形态相对的诗性形态、经验形态。文化形态与诗性形态的共性是包容性、吸纳性强而理论性、逻辑性弱,智慧充盈、眼光敏锐而欠缺深究、彻底、精审的气质,所以,中国传统美学尽管给我们提供了多方面的启示,但以今天的理论发展程度和知识共享程度而言,我们还需要吸取、消化更多的文化资源。

参考文献:

- [1] 彭彦琴,叶浩生.人格:中国传统审美心理学的解读[J].西南师范大学学报(人文社会科学版),2006(1):9-14.
- [2] 王国维.孔子之美育主义[M]//王国维哲学美学论文辑佚.佛雏,校辑.上海:华东师范大学出版社,1993:256-257.
- [3] 李建中.《周易》与中国文论的诗性之源[J].江海学刊,2006(1):172-178.
- [4] 冯宪光.美学从西方到中国的“理论旅行”[J].西南师范大学学报(人文社会科学版),2003(4):138-143.
- [5] 柏拉图文艺对话集[M].朱光潜,译.北京:人民文学出版社,1959.
- [6] 文德尔班.哲学史教程:上卷[M].罗达仁,译.北京:商务印书馆,1987:189.

责任编辑 韩云波

Cultural Morphology and Poetic Discourse: The Two Characteristics of Traditional Chinese Aesthetics

MA Rui

(College of Literature and Journalism, Sichuan University, Chengdu 610064, China)

Abstract: Compared to western Aesthetics which has formed a kind of specialized knowledge, traditional Chinese Aesthetics just has existed as a general cultural morphology. Correspondent with the difference, western Aesthetics has developed theoretical discourse, whereas traditional Chinese Aesthetics has chosen poetic discourse as the main way of expression. Cultural morphology and poetic discourse not only has embodied the native spirit of traditional Chinese Aesthetics, but also has brought a light to contemporary literary and artistic criticism as they are so helpful to bridge the gap between to know and to experience.

Key words: traditional Chinese aesthetics; cultural morphology; poetic discourse