

January 2013

Four Characteristics of Ancient Chinese Aesthetics

Fa Zhang

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Zhang, Fa. 2013. "Four Characteristics of Ancient Chinese Aesthetics." *Theoretical Studies in Literature and Art* 33, (1): pp.159-166. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol33/iss1/6>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

中国古典美学的四大特点

张 法

摘 要:中国古典美学有四大特点,即与中国宇宙观相连而来的特点,与中国天下观相连而来的特点,与中国文化以整体性为主而非区分性为主而来的理论形态,以及由中国文化历史发展的丰富性而来的多样内容和发展逻辑。

关键词:中国古典美学 宇宙观 天下观 讲整体的文化形态 历史丰富性

作者简介:张法,浙江师范大学人文学院特聘教授,主要研究领域,美学,审美文化,思想史。电子邮件地址:zhangfa3454@163.com

Title: Four Characteristics of Ancient Chinese Aesthetics

Abstract:The paper maintains that four characteristics can be observed about Chinese ancient aesthetics. The first one is concerned with the Chinese view of the cosmos, the second with Chinese view of the human world, while the third is concerned with the fact that Chinese theoretical norm is developed through a culture emphasizing on its totality instead of differentiability, the fourth with the cultural variety during the historical development.

Key words: ancient Chinese aesthetics view of the cosmos view of the human world cultural type of totality diversity of history

Author: Zhang Fa is a professor at The School of Humanities in Zhejiang Normal University, with academic research interests in aesthetics and intellectual history. Email: zhangfa3454@163.com

中国古典美学,与西方美学乃至其它文化的美学比较起来,特点甚多,但其中四个特点甚为重要:首先,是带着中国宇宙观特点的美学;其次,是带着中国天下观特点的美学;再次,是其理论形态与文化形态紧密相联的美学;最后,是带有历史发展的丰富性的美学。

一、中国古典美学是带着中国宇宙观特点的美学

中国的宇宙是一个气化流行、阴阳相成、虚实相生的宇宙。在气的宇宙中,气化流行,产生万物,物亡又复归于宇宙之气。中国的气的宇宙不同于西方的实体宇宙,实体宇宙要把事物归到最小的物质实体(如原子),而气不是实体,是虚体,不能进行实体性的分割和分析。这是西方能建立实验科学而中国不会这样做的哲学原因。气于宇宙不仅是可定量观测的气流、温度、湿度等,还是包含在这些能定量观测之物后面的东西,这些都

非实验室所能把握和穷尽。实验室把一事物或事物的某一方面与其它方面分离割裂开来进行分析,正与中国之气的性质相违背。气在人体,其运行的经络至今科学还找不到,就是以后找到了也不是中国之气的本质性的东西。人体之气是与天地之气相交流的,实验室将之进行分离割裂的分析方式是与气的本质相违背的。气是虚的,又是万物的根本,也是审美对象的根本,因此,文学上讲“文以气为主”(曹丕 转引自 郭绍虞 158),书法上讲“梭梭凛凛,常有生气”(萧衍 转引自 上海书画社编 80),绘画上以“气韵生动”为第一(谢赫 转引自 俞剑华 355),声乐上“善歌者必先调其气”(段安节 46),抚琴要“满弦皆生气氤氲”(徐上瀛 转引自 蔡仲德 757)……因为中国宇宙是气的宇宙,从而中国美学对审美对象的评价,其最高层次就是虚体性的神、情、气、韵等这类与气具有同质性的东西。

在气的宇宙中进一步把握的就是阴阳,所谓“一阴一阳之谓道”(高亨,“周易”514)。在这样

一个宇宙中,人也要求“静而与阴同德,动而与阳同波”(陈鼓应,“庄子”459)。宇宙万物万象皆可分为阴与阳,同样中国之美也可首先分为阳刚之美与阴柔之美。姚鼐《复鲁絜夫书》讲了阳刚之美与阴柔之美存在天地间的方方面面:“其得于阳与刚之美者,则其文如霆、如电、如长风之出谷,如崇山峻崖,如决大川,如奔骐驎;其光也,如杲日,如火,如金镠铁;其于人也,如冯高视远,如君而朝万众,如鼓万勇士而战之。其得于阴与柔之美者,则其文如升初日,如清风,如云,如霞,如烟,如幽林曲涧,如沦如漾,如玉之辉,如鸿鹄之鸣而入寥廓;其于人也,漻乎其如叹,邈乎其如有思,熨乎其如喜,愀乎其如悲”(姚鼐 转引自 郭绍虞 510)。阴阳还可以进一步展开为四(季)、五(行)、八(卦),展开为多:为十二、二十四、六十四……中国美学也是以这一具有文化特点的数的规律来展开的。如刘勰《文心雕龙·体性》讲八种类型:典雅、远奥、精约、显附、繁缛、壮丽、新奇、轻靡,就是按照《周易》哲学中的一分为二,二分为四,四分为八的方式进行。八类可简化为四:“雅与奇反,奥与显殊,繁与约舛,壮与轻乖”(刘勰 转引自 郭绍虞 243)。四组又归结为二:雅、显、繁、壮一组,属阳;奇、奥、约、轻为一组,属阴。在司空图《二十四诗品》里,也是一个由二而四或五而二十四的结构。因为中国式的宇宙是一个阴阳合一的宇宙,从而形成了中国美学审美类型上的基本划分方式,以及对美的体悟的特殊方式。

气的宇宙不但分为阴阳,还要分为虚实。气是无形的,当它在作品中显出时,就从无到有,化虚为实。但这无、这虚、这气又是最根本的,老子说“三十辐,共一毂,当其无,有车之用;埴埴以为器,当其无,有器之用;凿户牖以为室,当其无,有室之用”(陈鼓应,“老子”115),讲的就是,像陶器、车子、房屋这样的物体,正因为有虚,才成其为一个物体。对于中国文化来说,在天地之间具有生气的物体都有虚实相生的结构。审美对象也是如此。对虚的一面的重视,形成了中国美学的特点:文学讲究含蓄有余味,“无字处皆其意”(王夫之 138)。绘画重视空白处理,“虚实相生,无画处皆成妙境”(笪重光 转引自 沈子丞 310)。书法追求“潜虚半腹”(智果 12),“计白当黑”,“实处之妙,皆因虚处而生”(蒋和 转引自 俞剑华 278)。建筑提倡“透风漏日”(姚正鏞题个园楼),

从房屋的门窗和亭台廊榭之空格去得自然之动景,感宇宙之情韵。因为中国式宇宙是一个虚实合一的宇宙,从而中国美学对审美对象也以虚实相生的方式进行把握。这与西方对美进行实体性的把握是完全不同的。宇宙是一个虚实结构,语言词句和概念范畴也是一个虚实结构,在虚实相生中,虚的一面更根本,体现在美学理论的形态上,中国美学理论更看重语言和概念的虚的一面,《论语·阳货》里有“天何言哉”(杨伯峻 188)和“子欲无言”(杨伯峻 187)之说,《老子五十六章》有“知者不言,言者不知”(陈鼓应,“老子”227)之论,《周易》里有“言不尽意”(高亨,“周易”541)之辞,《庄子·天道》里有“口不能言,有数存焉于其间”(陈鼓应,“庄子”415)之语。这造就了中国美学的理论表达方式与表现形式与西方美学的差异。孔子说:“天何言哉,四时行焉,百物生焉”(杨伯峻 188)。天是有规律的,这规律不仅体现在理论语句上,更体现在现实中的四季的运行与万物的生长之上。同样,中国美学是有规律的,这规律不仅体现在逻辑性和概念性的表述之中,更体现在具体的审美文化之中。而从后一方面总结出中国美学的理论,对于突出中国美学的特点,同样重要。

中和境界。中国文化的最高境界是和,包括人与人之和、人与社会之和、人与宇宙之和。中国艺术之美自觉追求着要表现天地之心,拟太虚之体,因而也把和作为最高境界。和的追求是艺术家通过对中国文化“和”的基本精神的体会,用艺术的形式表现出来的。中国古人早就懂得“和实生物,同则不继”(徐元诰 470)的道理,在艺术上,音乐须五音配合,绘画要“错画为文”,“墨分五彩”,书法是八种笔划的配合。中国各门艺术都是通过自己所依媒介的多样性组合,按“和实生物”的原则而产生出来的。和不是无矛盾、无差别的同一,而是包涵矛盾诸方面的阴阳之和,五行之和,以及有无相生、相反相成,如绘画中墨的浓淡枯湿,书法中笔的长短曲直,建筑中的墙与顶,音乐的八音克谐。中国的“和”与“中”是联系在一起的。所谓“中”,就是按照一定的文化法则来组织多样的或相反的东西,并把这些多样或相反的东西构成一个和谐的整体。“中”在艺术上表现为对中心的追求。音乐须有主音,最好是宫音,在五行体系里,宫是中。绘画讲整体性,首先

是突出主要人物或主峰,人物画中主要人物总是画得大于他人(如阎立本,《历代帝王图》),山水画“画山者必有主峰,为诸峰所拱向”(刘熙载138)。书法要“每字中立定主笔,凡布局、势展、结构、操纵、侧泻、力悖,皆主笔左右之也。有此主笔,四面呼吸相通”(朱和羹 转引自 上海书画社编736)。在戏曲乐器中,鼓板是中心,它指导着整个乐队的演奏。建筑群要有主体建筑,于故宫是太和殿,于寺庙是大雄宝殿。中国艺术的和谐感和理性精神,都是靠其整体性中有一个中心,才显得气韵生动。中国文化的宇宙观是时空合一的。“和”在时间方面显现为四季循环,历史盛衰,国家分合,王朝兴亡。正像四季中有秋冬,等级和谐中须有臣、子、妇、民一样,历史的运转中必有分、衰、亡,心理情感中必有悲。因此,中国的和谐中包含有悲、怨、愤、憾的一面,但中国艺术在表现悲、怨、愤、憾时,也是建立在根本的和谐精神之中的。徐渭、郑燮的书法,八大山人、石涛的绘画,不论用笔造型多怪多奇,仍保存和谐的构图。明清悲剧无论怎样使忠臣义士良民走向死亡,总是以平反昭雪的大团圆来结尾。这类艺术表面上是不和的,根子上是求和的。它的不和是文化之和的一个必不可少的部分,是“不和之和”。而这种“不和之和”的根本正在于“和”,是以“中”为核心的。总之,“中和”是中国文化的最高境界,也是中国美学的最高境界。

因此,中国美学之特色,是以中国宇宙观为基础的。

二、中国古典美学是带着中国天下观特点的美学

中华民族自八千年前农业文化出现之时,就呈现出“满天星斗”的多元一体之势,在以后的发展中,出现了在地理上以中原为核心、在文化上以华夏为核心的天下一体的观念。这个天下观,在地理上由中原而伸向东南西北四面八方,在文化上是由华夏与四夷进行的对话、冲突、融合的中国文化不断的丰富扩大的过程。以中原为基础发展起来的华夏构成了(在今天看来只是东方,在古代看来乃为)天下的中心。因此,“中国”一词在古代,其原意是地域概念,国即城,中国即天下中央的城,即京城,如《诗经·民劳》毛传说:“中

国,京师也,四方,诸夏也[……]京师者,诸夏之根本”(《毛诗正义》1138)。京城作为文化核心,不但代表华夏地区,而且也代表天下之中与四夷和整个天下所形成的结构。如王绍兰《说文段注订补》所说:“案京师为首,诸侯为手,四裔(夷)为足,所以为中国之人也”(转引自 顾廷龙 279)。总而言之,古代中国的天下观,是由京城、华夏地区、四夷、八荒(包括尚不完全清楚乃至根本不清楚的夷)构成。从地理上说,这一天下的天下观由《禹贡》、《礼记·王制》、《山海经》和历代史书中的《地理志》所呈现(在文化上即《史记》开创的帝王本纪,以及华夏的世家、列传,加上《匈奴列传》、《南越列传》、《东越列传》、《朝鲜列传》、《大宛列传》所组成)。但对于这一天下的文化地理反映,从《禹贡》始,一方面真实地反映天下九州,另一方面又用一种规范的方式将之体系化,即以京师为中心,每五百里分为五服:甸服、侯服、绥服、要服、荒服(在文化上正与《史记》讲的本纪、世家、列传体系相对应)。不同的地区与中央形成不同的关系。五服的天下观在《礼记·王制》里被总结为一个五方(东西南北中)的理论结构。把这一规范抽象的五服或五方理论转换为现实地理,就是学者们所讲的几大区域:一是基本上先后成为华夏族的中原地区和沿海地区;二是北部草原地区,先后为北狄、匈奴、鲜卑、柔然、高车、突厥、回纥、蒙古等部的游牧场所,在蒙古与西伯利亚之间,还有过丁零、黠戛斯(柯尔克孜人的祖先可追溯于此)等部;三是东北高山森林区,先后有过肃慎(满族祖先)、乌桓、鲜卑(锡伯族祖先可追溯于此)、室韦(蒙古祖先可追溯于此)、契丹和女真等族;四是与北部紧密相连的西域,包括今天三面环山,向东敞开的新疆和葱岭以西的中亚河中地区,有着塞人、乌孙、月氏、粟特、匈奴、突厥、回纥、蒙古准葛尔部;五是青藏高原和云贵高原,这里有吐蕃(藏族祖先可追溯于此)、门巴、羌、白、苗、傣、壮等十多个民族。在此之外,又牵联到东(朝鲜、日本),南(南洋各国并由南方丝绸之路和海上丝路而到非洲,中国的穆斯林很大一部分由海上丝绸之路而来),西(由陆上丝绸之路而与广大文化,包括中亚、南亚、西亚、中东、西方的文化,即佛教、祆教、摩尼教、伊斯兰教、基督教等联结在一起),北(由内蒙外蒙,而与西伯利亚与俄罗斯相牵联)的大地区。把五服象征转化为现实的政

治/社会关联,这就是与天下观相对应的两类制度的三类情况。两类制度即对华夏文化区实行直接行政管理的郡县制度和对有紧密关系的多样性的四夷文化实行的羁縻制度(包括边郡制度,羁縻府州、册封制度,土司制度等)。三类情况是除了上面两类之外,与核心华夏区无紧密现实联系只有流动中的联系,由三条丝绸之路而不断进行着交流而又时连时断、时闻时亡的民族和文化,则在文化上以一个“夷”总概,在地理上以一个“荒”字总概,即《禹贡》五服中最远的“荒服”之“荒”(最远的往来关系),也即贾谊《过秦论》中“席卷天下,包举宇内,囊括四海,并吞八荒”之“荒”(最远的地理边缘),也是《明史·外国传》中“荒渺莫考”之“荒”,^①从而维护着“溥天之下,莫非王土,率土之滨,莫非王臣”(《诗》315)的华夏中心观和“王者之于万物,天覆地载,靡有所遗”(司马光 2340; Vol. 193)的华夏天下观。

在古代中国的天下观里,华夏地区具有农耕文明的高级形态,同时对于整个“天下”具有巨大的吸引力。这一巨大的吸引力体现为,在军事上具有优势的北方游牧民族,^②不断地南下以占取华夏在农业地区的高级文化成果,而且一旦其南下成功,进入华夏核心区的少数民族就让自己变成华夏文化,成为天下之中的核心。北魏、辽、金、元、清,无不如此。在军事、行政上没有优势的南方各民族,其适宜于大片农耕的地区,则在华夏文化的南进浪涛中,不断地被华夏化,因此,在一个共同的天下观的东方,无论是北方诸族在军事、行政上取得胜利,还是南方诸族在军事、行政上的退却和变化,都在各族的交流中得到共同的进步,在一种中国型的文化理想中进行融和,体现为以华夏为核心的中国文化像滚雪球一样地越滚越大。这里内蕴三种含义:第一,华夏文化作为中国古代的高级文化,在天下观的结构中具有最大的文化吸引力、文化向心力、文化和谐力;第二,华夏核心在农业地区的普及;第三,非农业区的四夷与华夏形成一种多样共生的紧密关系。正是这三点,构成了现代性之后的中华民族多元一体的基础。这三点也正是“五服”的理论抽象的精髓。古代中国,正是在这样一种天下观和宇宙观的影响下,形成了京城、华夏、四夷、八荒的互动共同体。只有完整地呈现出这一共同体,才能完整地呈现古代中国的原貌。古代中国美学是这样—一个多元一体

的文化共同体的美学表现。因此,中国美学是一个以华夏为核心的华夷一体的美学,一方面华夏美学与四夷美学各有自己的特点,它体现为:第一,华夏核心区和边疆各区的具有地域文化特色的审美文化区和不同的美学话语。第二,作为核心的华夏美学正因为有四夷美学的存在,吸收了四夷美学的精华而形成,因此,华夏美学一方面体现了中华核心区的地域文化的美学,另一方面又体现出代表中国型的宇宙和天下的美学,正如汉族乃多民族融和的结果,华夏美学中本就内蕴着四夷美学的内容。它所体现的不仅是华夏,而且是一个作为整体的天下观的美学。因此,中国美学史不但要呈现作为天下核心的华夏美学,还要体现出具有地域特色的四夷美学思想,只有这样,华夏具有天下观的美学才显示出自己的内蕴深度。

因此,中国美学在对其华夏主体进行历史叙述时,总是要兼顾中国天下观影响下的中国地域美学的多样性。正如历代史书和会要总有形形色色的四夷列传在其中。

三、中国古典美学是理论形态与文化形态紧密相连的美学

中国和西方对学科的不同态度和方式,产生了中国美学的第三个特点:从文化的关联中呈现理论形态。西方美学有三个鲜明的特点。第一,对心理结构做知、情、意的划分,然后把情与知、意区分开来,而美学正是在这一区分性基础上而产生的关于情感和感性的学问。第二,虽然一切对象(自然和社会)都有美的问题,但这美是与具体的概念内容和功利内容结合在一起的,因此是不纯粹的,不能成为美学研究的对象。只有当人对之采取距离,对混合型的美采用形式静观的时候,才有美学。因此,面对自然和社会中的美,是以距离、直觉、情感、形式的方式才获得美。而这同时又说明了在自然和社会中是不易有美的。因此,西方美学的主流认为自然和社会不是美学的直接对象。第三,认为艺术正是从区分性的原则,对自然和社会采用距离、直觉、移情、形式后的成果,是与概念内容和功利内容拉开了距离,专门为美而创造出来的,因此美学是艺术哲学。从前一方面来讲,正如哲学和科学是对“真”的追求,伦理是

对“善”的追求,艺术则以追求“美”为目的。从后一方面讲,艺术与现实不同,对现实拉开距离,摆脱了现实的功利;与科学不同,不用概念方式,拒斥抽象内容,而以美的形式显示出来。因此西方美学呈现为偏重纯理论、纯概念的美学形态。在中国文化中,在这一点上,不是把主体心理几何式地区分为知、情、意,而是看作一个相互联系的功能整体,性、心、情、意、志是一个整体,程颢说:“心即性也,在天为命,在人为性,论其所主为心”(程颢 程颐 204);程颐说:“性之本谓之命,性之自然者谓之天,自性之有形者谓之心,自性之有动者谓之情。凡此数者皆一也”(程颢 程颐 318)。《诗大序》说:“在心为志,发言为诗,情动于中而形于言”(“诗大序”转引自 郭绍虞 63)。不会把性、心、知、志、意区分开之后来讲情,而是将之结合起来讲情。在第二和第三点上,中国不把艺术看成是与现实不同的,而是将艺术与现实打成一片,一方面社会和自然中本身就有美。天地有大美:日月星,天之文;山河动植,地之文。谈社会,有典章制度之美;论人物,孔子讲“周公才之美”(杨伯峻 82);说文学,刘勰认为,六经是一切文学的核心,文学之美由之而出。整个艺术就是要反映天地之心、万物之情、时世风貌,以及人在天地之间、现实之中的真实感受,中国的诗、文、书、画、建筑、音乐,都强调直接反映现实和人在现实中的真实性情。中国美学在主体上的性、心、情、意、志不分和在客体上直面天地和现实,决定了中国美学的理论形态在讲究其与现实审美文化形态有区别的同时,更讲究与审美文化是紧密地联系在一起的,与之相应,其理论言说既有理论型的专论(如荀子《乐论》、刘勰《文心雕龙》、孙过庭《书谱》、张彦远《历代名画记》、刘熙载《艺概》),也有与生活紧密相连的诗话、词话、画语、书语,还有以诗论诗、以诗论画、以诗论书,更有理论与文艺作品绝不能分开来的理论形态:如两汉诗经学(如《毛诗》)、古文评点(如吕祖谦《古文关键》)、古诗评点(如刘辰翁的唐诗评点)、文人画中的诗文题跋、明清小说和戏曲的评点形式(如金圣叹《西厢记评点》和张竹坡《金瓶梅评点》)。这一类的理论形态,一定是与文艺文本结合在一起,才形成这一理论的原貌。去掉文艺文本,只把总评、评注、行批、夹批、眉批一条条地拈出,完全无法显示评点的整体和原意。这一类理论形态的存在,突

出了中国理论的一大特色,从本质上讲,要从高度的统一来看待理论。古代名言:世事洞明皆学问,人情练达亦文章,讲的正是现实、理论、美学的同一性。由于中国文化如是理论观,如是的理论形态,因此,中国美学是把美学理论、美学思想、审美文化结合在一起,即在突出美学理论、美学思想的同时,一定程度地把理论与现实、与艺术、与审美文化联系在一起。因此,一个完整的中国美学不但既要有专讲理论名著的纯理论,也要有面对具体美学领域的美学思想,还要在没有理论话语的时候,从审美文化中提炼出本有的美学思想来。故而,中国美学与西方美学的不同,在形态上体现为美学理论、美学思想、审美文化的统一。

四、中国古典美学是带着历史丰富性的美学

中国古典美学,是从历史的展开中呈现出来的,从而有了其在历史的各阶段的演化、发展、丰富。中国美学,可以分为三个大段,从远古到先秦为第一段,是中国美学的形成期,从秦汉到唐的第二段,是中国美学发展期,从宋到清是第三段,既是中国美学的丰富和总结期,同时又是中国美学向现代的转型期。

在第一阶段里,中国美学可以分为三段:远古时代、夏商周、先秦。远古时代是以岩画、彩陶、玉器、坛台等为始,是在巫礼(原始仪式)中呈现了中国型的审美和艺术初型,审美观念内蕴在其中。夏商周的礼乐文明,是远古时代美学总结和体系化。美学观念既体现在礼乐文明的朝廷美学之中,又从关键性的文字(甲骨文和金文)里体现出来。先秦时代,华夏主体在中原形成,形成了以诸夏为中心的天下观。先秦美学是对夏商周礼乐文明的文化总结和理性提升,以孔子和老子为代表的先秦诸子,对中国思想作了结构性呈现(如道的宇宙、仁的人性、法的政治功用、侠的社会情怀),也对与之关联的中国美学思想作了奠基性呈现,同时在朝廷和人格,文与乐等多方面为中国美学从先秦转向秦汉作了开创性贡献。

在第二阶段里,中国美学也可以分为三段:秦汉、魏晋南北朝、隋唐五代。秦汉时期,大一统的朝廷以地理上的长城划出了以南的农业区和以北的游牧区,以制度上的郡县制划出天下观中的核

心区与边疆区,通西域展开了五彩缤纷的天下。美学最主要的成就是朝廷方面:一是体现新的宇宙观和天下观的“巨丽”(主要由汉赋和建筑上体现出来的美学思想);二是体现大一统朝廷在政治上进行美学调控的诗经美学和史传美学,也体现在宫殿苑囿陵墓体系、汉赋、舞乐、秦篆汉隶、秦汉漆器、汉画像、汉帛画等所内蕴的观念之中。同时民间文化形式之中的美学思想和边疆民族文化中的美学思想在中国天下观的框架中得到了呈现。魏晋南北朝,两大事件对美学最为重要:一是魏晋以来士人自觉意识的形成,产生具有体系性的以士人为主体的美学:在人物品藻、诗、文、书、画、音乐、园林中体现出来的美学思想。在此基础上,美学理论得到了质的提升。由此产生了中国美学的体系著作:《文心雕龙》、《书品》、《古画品录》等。二是东晋以后中华民族又进入了一个大交汇和大融合阶段。由此产生了南北两种不同的美学类型。而这一时期产生的佛教美学思想、道教美学思想、自然美学(由《水经注》等体现出来)思想、民间美学思想(由南北朝民歌体现出来)等,具有横跨南北的性质。隋唐五代是美学上五彩缤纷的时代,首先士人的美学思想得到了全面发展和丰富展开,典型地体现在三大美学类型上:以“李诗”“张书”“吴画”为代表的具有天才性的审美类型;以“杜诗”“颜书”“韩文”为代表的具有法度性的审美类型;以山水诗和水墨画为代表的淡逸境界的审美类型。在唐代,三教都得到了极大的发展,儒家美学、佛教美学、道教美学显出耀眼的光芒。唐代长安是一个世界之都,由丝绸之路而联系到广大的世界,各民族、文化、宗教都汇聚到长安。而隋代运河的开通让扬州成为商业大都,联系着海上丝路,透出一种新型都市里的美学思想的兴起。唐代既是第二段发展的顶峰,又是由第二段进入第三段的转折,除了扬州型的都市美学思想的生成,白居易中隐园林、韩柳古文、禅宗美学,都反映了社会的转型类型。

在第三阶段里,还可分为三段:宋辽金元、明代、清代。而这三个阶段之间有更多的关联,在一些方面,应三段合一,如小说戏曲的发展,宋元明呈现为一个总体面貌。在另一些方面,应两段合一,如文人画,宋元合论较好。而带着西方近代思想的传教士来华,明清应合起来讲。在诸多方面则三段各有特点,如宋代文人画与画院画的争

论,明代的启蒙美学,清代在各艺术领域的总结性著作。这里,从整体来看,分为两宋辽金元和明清两段来论述。宋辽西夏金,一方面继承着唐代以来的各种潮流,另一方面又有了全新开拓。宋代科举制度和文官制度的完善,使由唐而来的美学主流有了新的发展和演变,体现在古文、绘画、园林、诗词、棋茶之中,特别体现在宋代的中隐园林理论和宋元的文人画理论里。宋代城市繁华、科技发达、经济繁荣,产生了美学的新质,体现在都市文化里的通俗文艺之中。精英美学与大众美学的不同倾向从雅俗之争中显示出来,而文人画与画院画的不同趣味,从神逸之争中显示出来。宋辽西夏金,是一个多民族政权共存的时代,从而造就了各政权区域里不同的美学类型。到蒙古一统天下,而且是进行了极大的世界性扩张之后定都北京,既进行着新的社会文化分层(蒙古人、色目人、汉人、南人),又以中华文化的继承者而重振美学,还在世界性的民族移动中,由色目人(西方和西域各民族的总称)进入全国各地,而带来了美学的新融合(各类民族中的美学类型)与新风貌(戏曲美学)。明代由汉人王朝取代蒙古王朝之后,经济、社会、文化、对外交流有了一个空前的发展。清代再一次由少数民族入主中原,清王朝的大一统思想,对后来中华民族形成和中国疆域的稳定,具有非常大的作用,对中华民族美学的多样性和丰富性也有非常大的作用。明清美学有如下的几个特点:首先,美学的各个领域都得到了大的发展,包括三教在内的各种思想,以及具有一定启蒙性质的王学和李贽思想,还有明清西方传教士带来的西方思想,得到极大的发展。其次,艺术的各个领域,诗、文、书、画、小说、戏曲、园林、工艺等,得到了极大的发展和体系化,特别是在小说美学、戏曲美学、园林美学方面,成就尤甚。这里需要强调一下的是,明代的主要特色是发展,而清代的主要特色是体系化。特别对那些具有悠长历史的艺术门类,如诗、文、词、赋、书、画、乐、建筑等,进行了总结性的体系化。第三,各边疆民族呈现了丰富多彩的美学类型。明代俺答汗将藏传佛教中的黄教引入蒙古,成为普遍信仰的宗教,改变了蒙古草原上的审美风貌。佛教教义进入到原来萨满教的祭词、赞词、祷词、歌谣中。文学上,明代英雄史诗《江格尔》得到定型,散文诗小说《乌巴什洪台吉》产生。清代,有《格斯尔王传》的出现。

在维吾尔族中,《阿凡提故事》形成了,《十二木卡姆》得到整理和定型,阿曼尼莎写出了诗歌、书法、音乐的理论著作《心灵的协商》。清代,阿布杜热依本·尼札里写出了长诗《热碧姬——赛丁》。在回族,明代伊斯兰教开始了中国化。王代舆的“学通四教”(伊斯兰、儒、释、道)具有代表性,他与詹应鹏、张忻等“以儒诠经”取得成就。在文艺领域,明代有丁鹤年、海瑞、李贽、金大车、金大舆、孙继鲁、马继龙,清代有马世俊、丁澎、蒋湘南、沙琛等,写有论著。藏族地区,明代有索南坚赞的《西藏王统记》等历史著作,桑吉坚赞《米拉日巴传》等僧传著作,清代有《格萨尔王传》、《朱拉日巴道歌集》、《仓央嘉措情歌集》、《广语的故事》的出现,内蕴着深厚的藏族美学思想。明代,西藏五大寺(白居寺、甘丹寺、哲蚌寺、色拉寺、札布伦寺)和青海塔尔寺建成;清代,兴修布达拉宫等十余所寺庙,这些藏佛寺庙,集建筑、雕塑、绘画、文学、工艺为一体的藏寺,展现了独特的审美风貌。南方众多的少数民族文化也各呈风采,如苗族《花边姑娘》、瑶族《盘王歌》、黎族《葫芦瓜》等。如何对具有历史丰富性的中国美学进行总结,是中国美学的重要任务。

注释[Notes]

①“荒渺莫考”之“荒”,即其远难于到达。明代对利玛窦带来的西方国家知识,难以置信又难以怀疑,于是《明史》在《外国传》中云:“其说荒渺莫考,然其国人充斥中土,则其地固有之,不可诬也。”

②游牧民族“俗善骑射”,相对于农耕民族,在马种类型,骑兵特长,民族性格三方面都有优势。根据《汉书》卷四十九《晁错传》,晁错曾说:“今匈奴地形技艺与中国异。一下山阪,出入溪涧,中国之马弗与也;险道倾仄,且驰且射,中国之骑弗与也;风雨罢劳,饥渴不困,中国之人弗与也;此匈奴之长技也。”

引用作品[Works Cited]

曹丕:《典论·论文》,郭绍虞主编:《中国历代文论选》(第一册)。上海:上海古籍出版社,1979年。158。

[Cao, Pi. “On Canon, On Literature.” *Selected Chinese Literary Essays across Dynasties*. Vol. 1. Ed. Guo Shaoyu. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1979. 158.]

陈鼓应:《庄子今译今注》(修定版)。北京:商务印书馆,

2007年。

[Chen, Guying. *Zhuangzi Translated and Annotated*. Beijing: The Commercial Press, 2007.]

程颢 程颐:《二程集》。北京:中华书局,1981年。

[Cheng, Hao, and Cheng, Yi. *Collected Works of Cheng Hao and Cheng Yi*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1981.]

笪重光:《画荃》,沈子丞编:《历代画论名著汇编》。北京:文物出版社,1982年。310。

[Da, Zhongguang. “Appraisal of Paintings.” *A Collection of Critical Commentaries on Painting across Dynasties*. Ed. Shen Zichen. Beijing: Cultural Relic Press, 1982. 310.]

段安节:《乐府杂录》,中国戏曲研究院编:《中国古代戏曲论著集成》。北京:中国戏剧出版社,1960年。46。

[Duan, Anjie. “Miscellanea on The Music Bureau Poems.” *A Collection of Writings on Classical Chinese Opera*. Ed. Institute of Chinese Classical Opera Study. Beijing: China Drama Press, 1960. 46.]

高亨:《周易大传今注》。济南:齐鲁书社,1979年。

[Gao, Hen. *Annotated Book of Changes*. Jinan: Qilu Publishing House, 1979.]

——:《诗经今注》。上海:上海古籍出版社,1980年。

[———. *Annotated Book of Songs*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1980.]

蒋和:“学画杂论”,俞剑华编:《中国古代画论类编》(上)。北京:人民美术出版社,2007年。278。

[Jiang, He. “Random Pieces on Learning How to Paint.” *Classified Essays on Ancient Chinese Paintings*. Vol. 1. Ed. Yu Jianhua. Beijing: Renmin Fine Arts Press, 2007. 278.]

刘熙载:《艺概》。上海:上海古籍出版社,1978。

[Liu, Xizai. *A Survey on Arts*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1978.]

刘勰:“文心雕龙·体性”,郭绍虞主编:《中国历代文论选》(第一册)。上海:上海古籍出版社,1979年。243。

[Liu, Xie. “The Literary Mind and the Carving of the Dragon, Style and Nature.” *A Collection of Chinese Literary Critical Writings across Dynasties*. Vol. 1. Ed. Guo Shaoyu. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1979. 243.]

孔颖达等:“毛诗正义”,李学勤主编:《十三经注疏》。北京:北京大学出版社,1999年。

[Kong, Yingda, et al. “Rectified Interpretation of *The Book of Songs*.” *Annotated Thirteen Classics*. Ed. Li Xueqin. Beijing: Peking University Press, 1999.]

“诗大序”,郭绍虞主编:《中国历代文论选》(第一册)。

上海:上海古籍出版社,1979年。63。

[“General Preface to *The Book of Songs*.” *A Collection of Chinese Literary Critical Writings across Dynasties*. Vol. 1. Ed. Guo Shaoyu. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1979. 63.]

司马光:《资治通鉴》。北京:中华书局,2009年。

[Sima, Guang. *Comprehensive Mirror to Aid in Government*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2009.]

王夫之:《薑斋诗话笺注》。北京:人民文学出版社,1981年。

[Wang, Fuzhi. *Annotated Poetry Commentaries from Ginger Studio*. Beijing: People's Literature Publishing House, 1981.]

王绍兰:《说文段注补定(卷五)》,顾廷龙主编:《续修四库全书》(第213册)。上海:上海古籍出版社,1995年。279。

[Wang, Shaolan. *Supplement to Duan's Annotations to Explaining and Analyzing Characters*. Vol. 5. *A Sequel to Complete Library in the Four Branches of Literature*. B. 213. Ed. Gu Tinglong. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1995. 279.]

萧衍:《答陶隐居论书》,《历代书法论文选》(上)上海书画社编。上海:上海书画出版社,1979年。80。

[Xiao, Yan. “Response to Tao Hongjing's Writing on Calligraphy.” *A Collection of Critical Writings on Calligraphy across Dynasties*. Ed. Shanghai Painting and Calligraphy Publishing House. Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Publishing House, 1979. 80.]

谢赫:“古画品录”,俞剑华编:《中国古代画论类编》(上)。北京:人民美术出版社,2007年。355。

[Xie, He. “Appraising Ancient Paintings.” *Classified Essays on Ancient Chinese Paintings*. Vol. 1. Ed. Yu Jianhua. Beijing: Renmin Fine Arts Press, 2007. 355.]

徐上瀛:“溪山琴况”,蔡仲德注译:《中国音乐美学史资料注译》。北京:人民音乐出版社,2004年。757。

[Xu, Shangying. “On Ancient Zither from Xishan.” *Historical Materials on Chinese Music Aesthetics Translated and Annotated*. Trans. and annotated. Cai Zhongde. Beijing: Renmin Music Press, 2004. 757.]

徐元诰:《国语集解》。北京:中华书局,2002年。

[Xu, Yuangao. *Collected Interpretations to The Discourses of the States*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2002.]

杨伯峻:《论语译注》。北京:中华书局,1980年。

[Yang, Bojun. *Translated Analects of Confucius with Annotations*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1980.]

姚鼐:“复鲁絮夫书”,郭绍虞主编:《中国历代文论选》(第三册)。上海:上海古籍出版社,1979年。510。

[Yao, Nai. “Reply to Lu Xiefu's Letter.” *A Collection of Chinese Literary Critical Writings across Dynasties*. Vol. 3. Ed. Guo Shaoyu. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1979. 510.]

智果:“心成颂”,叶朗主编:《中国历代美学文库》(隋唐五代卷上)。北京:高等教育出版社,2004年。12。

[Zhi, Guo. “Ode to Mind Accomplishment.” *Corpus of Aesthetic Writings across Dynasties, Volume on the Sui and Tang Dynasties*. Book. 1. Beijing: Higher Education Press, 2004. 12.]

朱和羹:“临池心解”,《历代书法论文选》(下)。上海书画社编。上海:上海书画出版社,1979年。736。

[Zhu, Hegeng. “Understanding from Linchi.” *A Collection of Critical Writings on Calligraphy across Dynasties*. Ed. Shanghai Painting and Calligraphy Publishing House. Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Publishing House, 1979. 736.]

(责任编辑:王嘉军)