



“意境”与道家思想 ——中国现代美学研究范例论析

孙宗美

摘要：“意境”成为涵摄中国古代美学核心精神的现代范畴，得益于王国维、宗白华、叶朗等几代美学家的不懈努力。西学启发与现代学术自觉是他们研究意境的共同学术语境，而道家美学思想也不约而同地成为他们“塑造”意境的重要资源。王国维因康德、叔本华的非功利、无欲审美观联想到庄子的物我合一；宗白华以柏格森和歌德的生命哲学为先导，发掘了道家的生命精神，又以“象征”理念贯穿了他对哲学与艺术的共同体认，将庄子的艺道合一思想和老子“虚无”理论融入意境理论体系；叶朗则因了明确的以“意象”为中心的中国美学史建构目的，极大程度地开掘了道家尤其是老子思想的美学内涵，并赋予意境以新的意蕴。

关键词：意境；道家思想；王国维；宗白华；叶朗

近年来，已有多位学者指出作为现代范畴的“意境”与传统诗学“意境”在历史语境与具体内涵上存在割裂与差异^①。但是，“意境”的现代阐释对于中国现代诗学、美学的理论建设以及中西美学关系史的开启，无疑意义重大。西方思想资源和中国传统理论的融合，现代中国人借此对古典性传统的认识与生发，从多方展现了中国古典美学研究现代化进程中的重要特征。本文将以王国维、宗白华、叶朗的“意境”研究为对象，深入剖析道家思想融入现代“意境”论的内在理路，以期对传统资源参与现代美学建设的宏观历程增加一细节性关注，为 20 世纪中国现代美学学术史的回顾提供又一参照。

一、王国维：“物我合一”的中西汇通

王国维一向持中、西二学“互相推助”之说^②，在研究上也同样身体力行——其“境界”论就建立于中西“化合”的基础之上。1904 年，王国维在《孔子之美育主义》中根据康德和叔本华的理论指出，审美观照的两大要素分别是“被观之对象”（“物之种类之形式”）和“观者之意识”（“纯粹无欲之我”），当观者脱离“嗜欲之网”而成为“无欲之我”时，就是审美（“观美”）活动的实现。此时，“无欲故无空乏，无希望，无恐怖，其视外物也，不以为与我有利害之关系，而但视为纯粹之外物。”由此，王国维联想到苏轼的“寓意于物”（《宝绘堂记》）及邵雍所谓能“一万物之情”的“反观”，也即“以物观物”（《皇极经世·观物内篇》七）的审美方式。他进而分析《论语》“侍坐”典故，认为孔子赏叹的曾点之“志”实为“磅礴万物以为

^① 参见王一川：《通向中国现代性诗学》，载《北京师范大学学报（哲学社会科学版）》2001 年第 3 期；萧驰：《佛法与诗境》，中华书局 2005 年；蒋寅：《原始与汇通：“意境”概念的古与今——兼论王国维对“意境”的曲解》，载《北京大学学报（哲学社会科学版）》2007 年第 3 期；罗钢：《学说的神话——评“中国古代意境说”》，载《文史哲》2012 年第 1 期；等。

^② 王国维：《观堂集林》，河北教育出版社 2001 年，第 702 页。

一,我即宇宙,宇宙即我”的境界^①。此处“磅礴万物以为一”源自《庄子·逍遥游》,形容至人(圣人)“无己”的精神境界:“之人也,之德也,将磅礴万物以为一”。“磅礴”为“混同”之意(司马彪),言至人能以“无心”之“心”,“不为”之“为”“会通万物之性,而陶铸天下之化”(郭庆藩《庄子集释》注)。中西方的这些思想都指向了审美时物我合一的忘我状态,康德无欲、无利害的美学观、叔本华的认识主体论与庄子“磅礴万物以为一”的思想在王国维的思想世界中发生了呼应。王国维能由西方美学家的理论转而反观中国本土的文化,并在本土文化中极其敏锐地抓住与之相呼应的思想。这正是这位 20 世纪中西美学关系史“开山祖”和中国现代美学“奠基”人的卓越之处^②。

然而,正如有学者指出,王国维自小接受中国传统文化思想影响,东方思想其实是王国维接受西方理论的“接受视阈”或“前理解”^③。当我们惯用影响研究的模式来审视王国维学术思想的时候,一定不能忘记来自其思想深处的文化积淀的召唤与呼应,因为庄子思想中本来就存在着可以和西方美学相沟通的某些内容。此时,这种中西美学的跨文化观照在王国维的学术历程中才刚刚开始,而他的“境界”论体系以及对道家(尤其是庄子思想)的深入“重识”也以此为起点。

王国维有关“意境”的比较全面的论述,见于托名樊志厚撰的《人间词乙稿序》(1907):

文学之事,其内足以摅己而外足以感人者,意与境二者而已。上焉者意与境浑,其次或以境胜,或以意胜,苟缺一,不足以言文学。原夫文学之所以有意境者,以其能观也。出于观我者,意余于境;而出于观物者,境多于意。然非物无以见我,而观我之时,又自有我在。二者常互相错综,能有所偏重,而不能有所偏废也。文学之工与不工,亦视其意境之有无,与其深浅而已。^④

这段话包含的内容十分丰富:首先,它确立了“意境”为文学(诗歌)本体的地位。文学能“观”(观我或观物),故有“意境”;文学“工”与“不工”的标准在于看“意境”有无、深浅。其次,出于“观我”为“意余于境”,出于“观物”则“境多于意”,无论如何“意”与“境”缺一不可。第三,王国维根据“意”与“境”的结合情况,将文学分为三个层次:最上为“意与境浑”,其次是“以境胜”,再次是“以意胜”。其中,对“意”与“境”的理解是存在争议的。有关“意”与“境”关系的论述很容易让人想起中国古代诗学的“情景交融”说,然“意”、“境”与“情”、“景”虽有联系,但又不能简单等同。“意”与“境”的内涵明显要大于“情”与“景”。而对此最有启发的解读是 1937 年许文雨在《人间词话讲疏》“序言”中的一段话:

因採掇王氏(按:王国维)论词之说,以弁其端,曰:夫词之为文学,固亦不越夫作者之意与所作之对象,涵内藻外,以成就其体制。其上焉者,则意融于象,殆与庄生物我双遣之旨同符,而王氏则谓之意境两浑矣。其次则或以意胜,或以境胜,偏美之擅,亦各有当,然固非超卓之诣也。^⑤

可以看出,这段话的主要内容是许文雨对王国维《人间词乙稿序》有关“意境”论述的转述。此处暂不论许氏将王国维的“意”与“境”理解为“作者之意”与“所作之对象”(“象”)以及王国维所谓“意与境浑”即“意融于象”是否正确。当中最值得关注的是,他认为作者之“意”与艺术形象(“象”)必相融契才能实现意境的创造,并借庄子“物我双遣”的思想予以生发。“物我双遣”并非庄子原话,其源自成玄英疏《庄子·庚桑楚》“至义不物”:“物我双遣,妙得其宜,不(知)我外有物,何(是)非之有!斯至义(也)。”郭象注曰“各得其宜,则物皆我也。”可见,“不物”即没有物我之分。尽管王国维在阐述自己的“意境”观时并未提及庄子,但许氏用庄子“物我合(化)一”的思想来解读王国维“意与境浑”的审美状态无疑是恰当的。由此可以看出“意境”理论与庄子美学思想之间的联系,而许氏最早触及了这一问题。后世对庄子美学的解读,几乎都会论及其“物我合一”思想的审美意义。李泽厚、刘纲纪就多次强调庄子物我一体、“万物与

①王国维:《王国维文集》第 3 卷,中国文史出版社 1997 年,第 155 页。

②夏中义:《王国维:世纪苦魂》,北京大学出版社 2006 年,第 1 页。

③李庆本:《比较美学的影响与跨文化研究——评夏中义〈王国维:世纪苦魂〉的研究模式》,载《文艺研究》2008 年第 2 期,第 137~142 页。

④王国维:《王国维文集》第 1 卷,中国文史出版社 1997 年,第 176 页。

⑤许文雨:《人间词话讲疏·序言》,正中书局 1937 年。

我为一”的境界开辟了“意境”说的思想渊源：“庄子学派把审美当作物我一体的境界，对后来中国美学的发展产生了极大的影响。中国美学不仅是单纯从物的属性（如均衡对称之美）上去寻找美，而且从我与物的精神联系上去寻找美，把美看作是一种生活的境界，一种令人忘怀一切的特定情境。这一思想是发端于庄子学派的，而为后来的‘意境’说所本。”^①

庄子“物我合一”的思想在《庄子》一书中多处体现，最具代表性的则是《齐物论》“庄周梦蝶”典故。“昔者庄周梦为胡蝶，栩栩然胡蝶也，自喻适志与！不知周也。俄然觉，则蓬蓬然周也。不知周之梦为胡蝶与，胡蝶之梦为周与？周与胡蝶，则必有分矣。此之谓‘物化’。”“物化”意指物我界限消解，万物融化为—。这种境界实现的主要途径是审美活动，而“意境”的实现也有赖于此。此前的1905年，王国维所作《贺新郎·月落飞鸟鹊》后半阙云：“遣愁何计频商略，恨今宵，书城空拥，愁城难落。陋室风多青灯炮，中有千秋魂魄，似诉尽人间纷浊。七尺微躯百年裹，那能消今古闲哀乐。与蝴蝶，遽然觉。”^②可见他对庄子这种以梦的形式展现出来的无物我、无是非的绝对自由境界，不仅深有领悟，且欣羡已久。而正是因为清晰地认识到这一点，他才会将其运用到“意境”理论体系的建构中。试看1908年王国维在《人间词话》中关于“无我之境”的论述：“无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。”所谓“不知何者为我，何者为物”，几乎就是庄子“物化”思想的再现。因此，早有学者指出，“就传统诗学而言，这个‘无我之境’，似可上溯到庄子。……‘以天合天’其实就是‘以物观物’的同义语。”“王氏论艺，深有取于庄子。他标举的‘无我之境’，跟庄子的‘丧我’、‘忘己’，很有关系；‘以物观物’正与‘以天合天’互为注脚。”^③

自此而后，在王国维的著述中，娴熟运用庄子思想的论述较多出现，如《此君轩记》（1912）：“物我无间而道艺为一，与天地冥合而不知其所以然。”又如在《待时轩仿古钤印谱序》（1923）中盛赞“印谱”的作者罗子期“浑浑焉，浩浩焉，日摩挲耽玩于其中。其于世之所谓高名厚利，未尝知也。……其伎如庖丁之解牛、佝偻丈人之承蜩，纵指之所至，无不中者，其全于天者欤！”^④

二、宗白华：以“象征”连接艺术与哲学

王国维的意境论以诗学阐释为主，到了宗白华、叶朗则将其内涵扩大至整个中国艺术的最高理想。宗白华的美学研究起自1920年代。发表于1921年的《看了罗丹雕刻以后》“第一次集中地、充分地论述了他的美学观”^⑤，并初步形成了其美学思想的主干性内容：1. 以生命的活力为艺术表现的核心，并由此高度关注生命之“动”（“舞”、节奏），关注自然与艺术的关系；2. 艺术观相通于世界观、宇宙观——从世界观、宇宙观到艺术观的美学体系建构思路。值得注意的是，宗白华以自然为美的表现，以大自然中“一种不可思议的活力”为“一切‘美’的源泉”的美学观，不仅通于西方歌德的泛神论思想和启蒙主义美学，而且“又可通于中国古代庄子对大自然的赞美和以‘自然无为’为最高的美”^⑥。宗白华早期美学观所表现出的这种与庄子思想的隐秘关联，也恰恰预示着他将进一步阐发道家思想。

此后，宗白华的《艺术学》（约1926—1928）、《略谈艺术的“价值结构”》（1934）等著述提出了艺术为“象征”的观念，如：

艺术品为一种意境，象征，表现，而自然现象则为实在的。

艺术之目的，即在使材料象征化，形式化，而表现其意境，使审美者能明了之。^⑦

艺术的描摹，不是机械的摄影，乃系以象征方式，提示人生情景的普遍性。“一朵花中窥见天国，一粒沙中表象世界。”艺术家描写人生万物，都是这种象征式的。……艺术的里面，不只是“美”，且饱含着“真”。

①李泽厚、刘纲纪：《中国美学史（先秦两汉编）》，安徽文艺出版社1999年，第258页。

②王国维：《王国维文集》第1卷，中国文史出版社1997年，第202页。

③佛雏：《王国维诗学研究》，北京大学出版社1999年，第247、265页。

④王国维：《王国维文集》第1卷，中国文史出版社1997年，第132、138页。

⑤刘纲纪：《宗白华对道家美学的阐发》，载《道家文化研究》第20辑，上海古籍出版社2003年，第177页。

⑥刘纲纪：《宗白华对道家美学的阐发》，载《道家文化研究》第20辑，上海古籍出版社2003年，第178页。

⑦宗白华：《宗白华全集》第1卷，安徽教育出版社2008年，第544、547页。

艺术同哲学、科学、宗教一样,也启示着宇宙人生最深的真实,但却是借助于幻像的象征力,以诉之于人类的直观心灵与情绪意境,而“美”是它的附带的“赠品”。^①

上述引文中,“象征”一词出现频率之高,共计五次。1947年宗白华更撰文《略论文艺与象征》专门论述文艺的“象征”功能,时间跨度之长,足见“象征”在其美学思想中的重要地位。“象征”观念还渗透于他对中国哲学特征的思索。在宗白华看来,中国哲学重视形而下之“器”“上达”于宗教、道德、审美境界的作用,而这种作用是通过“象征”来实现的。艺术与哲学相通,也以“象征”的方式启示宇宙人生的真际:

中国哲人则倾重于“利用厚生”之器,及“观其会通以行其典礼”之器之知识。由生活之实用上达生活之宗教境界、道德境界及审美境界。于礼乐器象征天地之中和与秩序理数!使器不仅供生活之支配运用,尤须化“器”为生命意义之象征,以启示生命高境如美术,而生命乃益富有情趣。

西洋:推理作用,概念世界。中国:感通作用,象征世界。^②

《形上学——中西哲学之比较》约作于1928—1930年,该笔记虽是从中西比较的角度探讨中西哲学的各自特点,但其对中国形上学体系的建构仍然不脱离对艺术与审美的关注。这一思路与《看了罗丹雕刻以后》所持世界观通于艺术观的思想是一脉相承的。

以上对宗白华早期美学研究所作的简单回顾,目的是为其后的艺术意境理论探本求源。由此我们会发现,宗白华在《中国艺术意境之诞生》一文中对道家思想的深入阐发,实际是此前一以贯之的不断成熟的美学观念的深化与再解读。

《中国艺术意境之诞生》初稿写于1943年,次年增订完成,是宗白华集中阐述艺术意境的代表作。文中,他从对意境的关注开始注意到庄子哲学的美学色彩,并对庄子给予高度评价。他说:“庄子是具有艺术天才的哲学家,对于艺术境界的阐发最为精妙。在他是‘道’,这形而上原理,和‘艺’,能够体合无间。‘道’的生命进乎技,‘技’的表现启示着‘道’。”^③此处所谓“道”即该文增订稿最后一节标题“道、舞、空白:中国艺术意境结构的特点”之“道”,也即宇宙人生的最高真理,和文中提及的“天地境界”、“鸿蒙之理”和“宇宙人生的真际”是一个意思。随后,宗白华完整引用《庄子·养生主》“庖丁解牛”寓言予以进一步申明。庖丁所言解牛之“技”,“合于桑林之舞,乃中经首之会”,实是“艺”。然而庄子并非以“技”(“艺”)为论述的目的,但其对体“道”、得“道”境界的描述,又的确是以技艺活动为启发。人们通过对庖丁高超技艺境界的体会,便可领略到“道”的境界。艺道合一,此言不虚矣。

相较于1960年代以后道家美学研究的诸多成果,宗白华对庄子“美学”的这一见解可谓超前并极具启示性。作为道家哲学的中心和最高范畴,“道”具有宇宙和生命本体的意义,可以视作宇宙蓬勃生命力的象征。宗白华认为,中国古典艺术的最高鹄的就是要表现天地境界,表现生命的精神、创造的活力,而意境无疑是这种最高追求的体现。这种以“道”为艺术意境第一结构要素的做法,不仅奠定了意境的形而上品格,从本体论意义上说明了中国艺术追求意境美的必然性,而且从思想脉络上贯通了他此前持有的生命美学观。与此同时,通过对庄子艺道合一思想的阐发,艺术与哲学的同一性关系也得以体现。艺术境界和哲学境界一样,都是以沉冥至“深”来把握最生动之“生”——宇宙生命节奏是它们共同的目的。这既是宗白华借庄子“庖丁解牛”寓言对已有观点的再次阐明,亦是他在思想持续蕴蓄过程中对庄子思想的“再发现”。

《中国艺术意境之诞生》增订稿还增加了对《庄子·天地》“象罔得玄珠”寓言的分析。寓言以“玄珠”喻“道”,说“知”、“离朱”、“偃师”均索“道”不得,唯有“象罔”可得之。那么,“象罔”为何呢?如果按最常见的解释即“无心之谓”(成玄英疏),是不能达到宗白华借此阐发艺术之象征作用的目的。吕惠卿注曰:“象则非无,罔则非有,不皦不昧,此玄珠之所以得也。”宗白华引吕惠卿注,将“象罔”进行了创造性的

①宗白华:《宗白华全集》第2卷,安徽教育出版社2008年,第71~72页。

②宗白华:《宗白华全集》第1卷,安徽教育出版社2008年,第592、620页。

③宗白华:《宗白华全集》第2卷,安徽教育出版社2008年,第364页。

发挥：“非无非有，不皦不昧，这正是艺术形象的象征作用。‘象’是景象，‘罔’是虚幻，艺术家创造虚幻的景象以象征宇宙人生的真际。真理闪耀于艺术形象里，玄珠的皦于象罔里。”^①庄子寓言文本的确给后人提供了可供阐释的广阔意蕴空间，前人如吕惠卿、郭嵩焘^②等只是看到了“象罔”介于有形与无形之间的内涵寓意，却并未将其引向通于艺术形象特征的思路。而宗白华则因了现代艺术观的知识背景和中西比较的美学视野，从已有的艺术“象征”观出发，将“象罔”同于具有象征作用的艺术形象——艺术意境也因之具备虚实结合的特点。“象罔得玄珠”犹如艺术能反映宇宙人生真际的看法，不仅再次强调了艺术的象征性作用，而且深化了庄子艺道合一的思想与美学内涵。

宗白华对意境结构之“虚空”要素的理解，多源自道家“虚无”理论。老子常用“无”、“有”来指称“道”，如“无，名天地之始；有，名万物之母”（《老子·一章》）。之所以如此，是因为“欲言无耶！而物由以成，欲言有耶！而不见其形。”（王弼《老子·十四章》注）“无”与“有”看似对立，实相连续，都是指称“道”的哲学专有名词。从本体论意义上讲，“道”以虚无为体，只是“无”含藏着无限未显现的生机，蕴涵着无限之“有”。“道冲而用之或不盈”（《老子·四章》），道家宇宙观深深地影响到中国艺术的表现，也启发了宗白华对中国艺术表现形式和意境结构的创造性认识：

中国人感到这宇宙的深处是无形无色的虚空，而这虚空却是万物的源泉，万动的根本，生生不已的创造力。老、庄名之为“道”、为“自然”、为“虚无”……。万象皆从空虚中来，向空虚中去。

此宇宙生命中一以贯之之道，周流万汇，无往不在；而视之无形，听之无声。老子名之为虚无，此虚无非真虚无，乃宇宙中浑沦创化之原理，亦即画图中所谓生动之气韵。

中国人对“道”的体验，是“于空寂处见流行，于流行处见空寂”，唯道集虚，体用不二，这构成中国人的生命情调和艺术意境的实相。^③

类似的阐发性论述在宗白华自1930年代以来的著作中还有很多，限于篇幅，不再一一引述。

在老子的语境中，“无”除作为宇宙本体的意义外，还具有作为现象界概念的另一层次。老子认为，在现象界，宇宙万物也都是“无”与“有”（“虚”和“实”）的统一，如“有无相生”（《老子·二章》），“有之以利，无之以为用”（《老子·十一章》）。而宗白华对意境之“空白”的理解正是建立在“无”的两个概念层次上的，具有双重意义：从艺术表现宇宙生命的角度而言，“道”即是“虚空”、“虚无”，代表着创现生命的源泉，具有宇宙本体的意义；而从艺术表现形式上看，艺术的“空白”又是实实在在的，表现为绘画的“无画处”、书法的“布白”、诗词中的“无字处”、园林的空间处理等等。“虚空中传出动荡”，“无画处皆成妙境”，“无字处皆其意”……。由于宗白华以生命的节奏为艺术表现的核心，而生命的表征——“动”、“舞”是需要空间来活动的，所以中国的艺术才会以“空白”来表象“舞”的空间。“虚空”也成为中国艺术意境共同的结构要素。

三、叶朗：老子美学的发掘与“意境”美学体系的完备

叶朗是当代美学家中对道家思想与意境理论关注极大、用力最深的一位。在其代表作《中国美学史大纲》中，他以“意象”为中心，建立起一个完整而系统的中国美学历史体系。他的中国美学史研究并非单纯意义上的，而是为了揭示中国美学自身的独特性，实现在中西对比中的中西美学融合，“使美学成为真正国际性的学科”，从而“建立一个真正科学的现代美学体系”^④。因此，得益于明确的美学史研究和撰写目的，道家思想与意境理论的关系探索不仅被积极有效地纳入中国古典美学历史发展的逻辑体系，而且呈现出不同于前人的现代学术自觉。诸多道家美学和中国古典美学的创见性命题，如“老子美学是

①宗白华：《宗白华全集》第2卷，安徽教育出版社2008年，第368页。

②郭嵩焘：“象罔者，若有形，若无形，故曰睭而得之。即形求之不得，去形求之亦不得也。”（郭庆藩《庄子集释》）

③宗白华：《宗白华全集》第2卷，安徽教育出版社2008年，第45、50～51、370页。

④叶朗：《中国美学史大纲》，上海人民出版社1985年，第2页。

中国美学史的起点”,“意境说是以老子美学(以及庄子美学)为基础”^①……都在此过程中得以提出和阐述。

叶朗十分重视老子对中国美学的奠基作用。他从历史和逻辑的角度出发,从分析老子经典范畴的美学内涵入手,对老子美学及其美学史意义进行了全面检视。他对老子美学内涵的发掘实际是对意境哲学根源的系统探索,具体内容体现在对下列范畴的解读中:

1. “道”、“气”、“象”:这是三个相互联结的范畴,核心在“道”。叶朗认为,“道”作为老子哲学的中心范畴和最高范畴,和“气”一样,代表着万物的本体和生命。由此,“象”(物的形象)就不能脱离“道”和“气”。脱离了“道”、“气”,“象”就成为毫无意义的东西。受这一思想影响,中国古典美学以对事物本体和生命的把握(体“道”、观“道”)为审美观照的实质,而中国古典艺术的最高追求也必然是对事物本体和生命的表现——取“境”。因此,意境作为中国艺术的最高追求,其美学本质就是对宇宙本体和生命的体现。这样的解读和阐释不仅从哲学本体论的层面抓住了老子美学的关键,且为意境理论找到了最根本的哲学根源,赋予其形而上的含义。同时,就整个中国古典美学体系的建构而言,这一高屋建瓴的解读也“为中国美学找到了一个真正深刻的原生地”^②。

2. “有”、“无”、“虚”、“实”:作为宇宙本体的“道”具有“无”和“有”的双重性质,而对于现象界而言,宇宙万物也是“无”和“有”(“虚”和“实”)的统一。叶朗明确指出,现象界的“无”与“有”与作为宇宙本体的“无”与“有”属于两个不同的层次,正是老子的这种思想概括了中国古典艺术形象的重要美学特点。“艺术形象必须虚实结合,才能真实地反映有生命的世界。”一方面,这种虚实结合以形式具体表现在艺术意象的结构中,如中国艺术中的“留白”;另一方面,虚实结合也是艺术意境的结构:“‘境’和‘象’的不同,重要的一条就在于‘境’不仅包括‘象’,而且包括‘象’外的虚空。”^③叶朗不仅借此清晰呈现了意境的结构特点是虚实结合,而且表达了他对“意象”和“意境”区别之处的看法。在此基础上,他对庄子“象罔”范畴进行了发挥,认为“象罔”即是有形和无形相结合的形象,故能表现“道”。他说:“‘道’(‘恍惚’)、‘象罔’、‘意境’是一条思路脉络贯穿下来的。不研究老子和庄子的美学,就不可能真正懂得中国古典艺术的意境的秘密。”^④这一思路实际上也是对宗白华相关思想的继承与发展。

3. “妙”:如果说叶朗通过对“道”、“气”、“象”的解读,解决了“意境”的美学本质问题,通过对“有”、“无”(“虚”、“实”)统一的分析,呈现了“意境”的结构特点,那么他对“妙”的“再发现”则在一定意义上确定了意境的美学特征之所在。《老子·一章》云:“故常‘无’,欲以观其妙。”作为“道”的属性,“妙”体现“道”的无规定性、无限性的一面。“所以‘妙’必然要超出有限的物象(所谓‘象外之妙’),更不能用‘名言’(概念)来把握(所谓‘妙不可言’)”。“‘妙’通向整个宇宙的本体与生命。”^⑤由于“妙”的这一内涵特点,久而久之,它开始从哲学用语转变为审美用语。尽管叶朗并未明确指出“妙”与“意境”的关联,但从上述分析可以看出二者之间其实是有着必然联系的。“意境”作为中国艺术的最高追求,要表现宇宙本体和生命,“意境”重“虚”、“取之象外”,因此,“意境”本“妙”。“妙”可以看作是对意境美学特征的概括。

相较于前辈学者,叶朗对道家思想与意境理论的探讨呈现两大特点:第一,他在肯定“意境”说的思想根源在于老子和庄子美学的同时,更注重老子对道家美学及“意境”理论的奠基作用。对于前人没有给予足够重视的老子美学,叶朗的深入发掘无疑别具手眼,而他的中国美学史书写也因此获得内在体系与结构上的独特定位。第二,在意境研究的诸多问题上,叶朗深受宗白华影响。作为宇宙本体与生命的“道”之于意境的理想性与形上性、“道”之有无虚实与意境的结构、“象罔”作为艺术形象的意义及其对中国古典艺术意境创造的启示……我们都可以在叶朗的论述中找到宗白华美学思想的痕迹。

①叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社1985年,第19、276页。

②肖鹰:《中西艺术导论》,北京大学出版社2005年,第202页。

③叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社1985年,第29页。

④叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社1985年,第133页。

⑤叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社1985年,第36、40页。

四、结 语

王国维、宗白华与叶朗对“意境”的阐释虽总体上都属于一家之言,但当中论述的很多观点已经成为中国现代美学对“意境”范畴的基本共识。他们对“意境”的集体阐释行为,既表现出中国现代美学自五四以来力图标示和彰显本国精神的强烈本土意识,也折射出传统与现代转化期的共同焦虑。他们在“塑造”“意境”时对道家美学做的重要阐发并非偶然现象,究其原因主要在于:首先,道家哲学与艺术和美学原本具有最为亲和的关系,道家思想对中国古代艺术和美学的影响是客观存在的;其次,西方美学的引入,极大程度地唤醒了中国传统美学中有关物我合一、主体心灵净化等思想资源。

比之王国维的初创和叶朗的接续,宗白华对“意境”理论的开拓最大。其对艺术与哲学的沟通,对意境作为中国艺术最高追求的理解和定位,结合诗书画艺术从艺术空间表现到宇宙意识的具体分析,从审美经验到艺术理论的贯通,对主体心灵的凸显和重视,对生命作为宇宙本体的把握……都使得他的意境阐释在把握中国古代艺术和美学思想方面获得了充分的有效性。他对道家思想的“利用”不仅显出较强的个性和自主性,而且也确实触及了中国传统美学的核心。尽管注意到庄子哲学艺道合一的特点并非独例,但宗白华不仅由此点出了庄子哲学的美学色彩,更将其引向另一个命题:中国艺术具有同于哲学的最高旨趣——表现天地境界,由此赋予意境以形而上品质。而象征虽然是中国古已有之的表现手法,但其概念实源自西方。宗白华力图借用西方理论“建立艺术作为一个独立自足的想象世界与现实的宇宙人生的关联”,这是其意境论的核心^①。因此,他对庄子“象罔”说的阐释和利用虽有传统理解作为支撑,但又具有明显的“为我所用”的特点。

Artistic Conception and Taoism : Studying on a Typical Case of Chinese Modern Aesthetics

Sun Zongmei (Lecturer, South China Agriculture University)

Abstract: Because of the hard working of Wang Guowei, Zong Baihua and Ye Lang, artistic conception became a modern category which embodied the core spirit of Chinese ancient aesthetics. The western enlightenment and modern academic consciousness formed the common academic context in which they studied artistic conception, while the Taoist aesthetic thought also invariably became an important resource for them “shaping” the artistic conception. Wang Guowei associated Kant and Schopenhauer’s non—utilitarian and unselfish aesthetic views with Zhuangzi’s identity of object and self. Guided by Bergson and Goethe’s philosophy of life, Zong Baihua explored the Taoist spirit of life and connected philosophy and arts with “symbolize”. For the purpose of constructing the Chinese aesthetic history which has making “image” as the center, Ye Lang drew out aesthetic connotation of Taoists (especially Laozi) and gave new implication to artistic conception.

Key words: artistic conception; Taoism; Wang Guowei; Zong Baihua; Ye Lang

- 作者简介:孙宗美,华南农业大学人文与法学院讲师,文学博士;广东 广州 510642。Email:szm609@163.com。
- 基金项目:广州市哲学社会科学发展“十二五”规划课题项目(13G23)
- 责任编辑:何坤翁



^① 汤拥华:《宗白华与“中国美学”的困境》,北京大学出版社2010年,第179页。