



# 中和之美：儒家审美理想及其当代意义

尹德锦

**摘要：**“中和之美”以“中庸”哲学为原则，以“中和”尺度为标准，倡导凡事叩其两端而取其中的“贵和持中”思想。“中和之美”在儒家美学思想中占有独特地位，成为中华美学精神鲜活的审美因子和价值内核。“中和之美”已融入中华文化，在艺术上表现为“非和弗美与温柔敦厚”的审美特征，追求和合和谐、温和温情、宽厚厚道为主的审美意味，真切表达了“乐而不淫，哀而不伤”的艺术情感，体现不过不及、和谐协调等美学原则。“中和之美”的“广其节奏与省其文采”的艺术方式，表现出一种古朴、简洁、静穆的艺术形式和风格，形成了儒家艺术特有的话语系统和审美理想。这对根除当代文艺浮躁功利、偏激片面、放纵欲望、消沉颓废等弊病具有现实意义。

**关键词：**儒家；贵和持中；温柔敦厚；乐而不淫；中和之美

**DOI：**10.13734/j.cnki.1000-5315.2025.0201

**收稿日期：**2024-06-03

**作者简介：**尹德锦，女，四川成都人，艺术学博士，四川大学艺术学院副教授，E-mail: 347599637@qq.com。

儒家美学思想是中华美学精神的重要组成部分。儒家围绕“仁、义、礼、智、信”来规定人的行为，进而判断艺术的创作价值，以“尽善尽美”与“文质彬彬”<sup>①</sup>的实现来达到“致中和”<sup>②</sup>的审美境界。

“中和之美”外在表现为不疾不徐、不偏不倚、不过不及，在内在本质上是审时度势、辩证统一、顺应发展，以审美尺度(也包括价值尺度)来衡量和把握事物发展变化的走势与规律，将文艺创作的内容和形式、本质与现象、主体与客体等带入濡化的善美场域和理想的审美境界。

“中和之美”的哲学基础是孔子提出的“中庸”原则。孔子说，“中庸之为德也，其至矣乎”<sup>③</sup>。事物的矛盾运动在“中庸”原则下能够实现对立统一，达到互渗、协调、和合、整一，是政治人伦的最高表现，也是孔子始终追求的理想世界。在中国传统美学中，也离不开“中庸”原则，如违背了“中庸”就不可能有美。“礼之用，和为贵，先王之道，斯为美”<sup>④</sup>。“先王之道”之所以为“美”，就在于通过“礼”(礼法、礼义、礼乐、礼制)的作用使社会各个方面达到“和”(天人合一、社会良序、各得其所)的境界，也就是“中庸”思想的实现。孔子用持中协调的方法，突出事物主流的本质属性，认识到事物矛盾运动引发边界的多种变化和模糊，有可能造成难以清晰和准确地把握事物质的规定性，因此，凡事叩其两端而取其中，以“中”为事物的均衡对等分界，显示事物内在矛盾双方在运动过程中的量质之“和”，以“礼”为原则的谐和之“和”。而如果为和而和，以主观强迫客体，那只是一“乡原”式的“和”，是“德之贼”<sup>⑤</sup>。这种辩证思想对我们理解和校正当下艺术的偏颇过激、好走极端等问题具有现实意义。

孔子提出并推行的“中庸”思想和“持中”原则，具有“天下之大本”、“天下之达道”<sup>⑥</sup>的本原价值，不仅在

①何晏集解、邢昺疏《论语注疏》，阮元校刻《十三经注疏》下册，中华书局 1980 年版，第 2469、2479 页。

②郑玄注、孔颖达疏《礼记正义》，阮元校刻《十三经注疏》下册，中华书局 1980 年版，第 1625 页。

③何晏集解、邢昺疏《论语注疏》，阮元校刻《十三经注疏》下册，第 2479 页。

④何晏集解、邢昺疏《论语注疏》，阮元校刻《十三经注疏》下册，第 2479、2458 页。

⑤何晏集解、邢昺疏《论语注疏》，阮元校刻《十三经注疏》下册，第 2525 页。

⑥郑玄注、孔颖达疏《礼记正义》，阮元校刻《十三经注疏》下册，第 1625 页。

历史进程中而且至今为当代促进人与自然、人与社会、人与人、人与自我之间的协调、和合、共生,发挥着民族文化基因的独特功用。因此,作为中华民族文化心理深层结构的“中和之美”,其审美表征为“温柔敦厚”的艺术意涵,“乐而不淫,哀而不伤”<sup>①</sup>的艺术情感,“广其节奏,省其文采”的艺术方式,形成儒家艺术特有的话语系统和审美体系。这一体系,在今天仍然具有“日日新,又日新”<sup>②</sup>的强大生命力。

### 一 匪和弗美与温柔敦厚的审美特征

作为儒家的诗教原则,“温柔敦厚”内化形成了中华民族以和合和谐、温和温情、宽厚厚道为主的审美特征。《礼记·经解》认为孔子最先提出“温柔敦厚”这一“诗教”观念:“孔子曰:‘入其国,其教可知也。其为人也,温柔敦厚,诗教也。’”<sup>③</sup>此言诗歌可以教化人的心性,培养人温和柔顺、朴实厚道的性格,也能以诗进谏,作为传道扬善的工具,崇道德、隆礼义,防止过于柔顺而生“愚”。这一思想最早见于《尚书·舜典》,它认为优秀的音乐可以培养教育帝王子女,使其性格“直而温,宽而栗,刚而无虐,简而无傲”<sup>④</sup>。可见,音乐诗歌能滋养内化人的心性,遇事有度、不急不躁,温和善良、达观理性。先秦佚名《譬之柔矣》诗以马为喻,阐述刚柔之间的道理:“马之刚矣,譬之柔矣。马亦不刚,譬亦不柔。志气尘尘,取予不疑。”<sup>⑤</sup>这首诗说马本刚烈,譬本柔软,有如乾之与坤,而御夫能使刚者不刚,柔者不柔,以柔济刚,以刚济柔,使马与譬统一起来,使刚与柔结合起来,调和起来。这种审美思想延伸成为判断一个贤明统治者的标准,如《诗·商颂·长发》在赞美商汤时说他不“不竞不綵,不刚不柔,敷政优优,百禄是遒”<sup>⑥</sup>。正如孟子所主张的“无方”,即没有固定格式和框框,追求“执中”,求其适中,唯中而用,不走事物的极端:“汤执中,立贤无方。”<sup>⑦</sup>这显然不同于老子的无为“用弱”<sup>⑧</sup>和商鞅变法的“用强”<sup>⑨</sup>。由“执其两端用其中”到“庸,常也,用中为常道也”再到“庸,常也,中和可常行之”<sup>⑩</sup>,这三层互相关联、层层递进的思想,就是儒家典籍赋予“中庸”的基本逻辑和全部含义。

“温柔敦厚而不愚”,这里的“不愚”是强调不极端不过“中”,不偏执不失“礼”,也就是温和质朴平正,柔顺笃厚适中。儒家以“中立而不倚”<sup>⑪</sup>作为核心价值尺度,追求人德和顺、善美和谐的最高理想。因此,孔子强调以“谨权量,审法度”,“允执其中”<sup>⑫</sup>的思维方式,保持和维系事物矛盾的各种因素之间的平衡、协调和适度。这既是孔子认为的道德理想,也是他的美学主张。

孔子与古希腊哲学家苏格拉底的认识“美自身”、柏拉图的“美的理念”、亚里士多德的人类审美能力和审美体验那种“和谐、庄严、恬静”的“和谐美”有异曲同工之妙,他们都提倡和谐为美,追求真善美的统一,但他们的思考视角和方法却不相同。苏格拉底从研究自然转向人的内心世界,追求唯心主义的真善美理想<sup>⑬</sup>;柏拉图注重感觉中的自然世界和理念中的超自然世界,其核心是“理念论”<sup>⑭</sup>,永恒的真善美就是追求理念世界;亚里士多德认为精神是自然万物的第一推动者,确立了形而上学的原因论<sup>⑮</sup>。而以孔子为代表的儒家思想的主要特征则是人伦主义,以“六经”(即《诗》、《书》、《礼》、《易》、《春秋》、《乐》)思想来探求社会政治之术,注重人事与文化的关系及其阐释,不重视形式逻辑而主张用“内省”的方法悟出真理。反映在艺术观念上,西方侧重追求事物外在的“真”,强调客观真实的科学性,艺术形式的多样性之“和”,甚至感官凌乱之“和”以及

①何晏集解、邢昺疏《论语注疏》,阮元校刻《十三经注疏》下册,第2468页。

②郑玄注、孔颖达疏《礼记正义》,阮元校刻《十三经注疏》下册,第1535、1673页。

③郑玄注、孔颖达疏《礼记正义》,阮元校刻《十三经注疏》下册,第1609页。

④孔安国传、孔颖达疏《尚书正义》,阮元校刻《十三经注疏》上册,中华书局1980年版,第131页。

⑤黄怀信、张懋镛、田旭东《逸周书汇校集注》上册,上海古籍出版社1995年版,第1099页。

⑥毛亨传、郑玄笺、孔颖达疏《毛诗正义》,阮元校刻《十三经注疏》上册,中华书局1980年版,第626页。

⑦赵岐注、孙奭疏《孟子注疏》,阮元校刻《十三经注疏》下册,第2727页。

⑧《老子》第四十章:“弱者,道之用。”参见:王弼注、楼宇烈校释《老子道德经注校释》,中华书局2008年版,第110页。

⑨《文心雕龙·诸子》云,“申商刀锯以制理”。参见:刘勰著、杨明照校注《增订文心雕龙校注》,中华书局1999年版,第229页。

⑩何晏集解、邢昺疏《论语注疏》,阮元校刻《十三经注疏》下册,第1626、1625、2479页。

⑪郑玄注、孔颖达疏《礼记正义》,阮元校刻《十三经注疏》下册,第1609、1626页。

⑫何晏集解、邢昺疏《论语注疏》,阮元校刻《十三经注疏》下册,第2535页。

⑬柏拉图《游叙弗伦 苏格拉底的申辩克力同》,严群译,商务印书馆2003年版,第104页。

⑭柏拉图《理想国》,郭斌和、张竹明译,商务印书馆1986年版,第224页。

⑮亚里士多德《形而上学》,吴寿彭译,商务印书馆1959年版,第57页。

自然的“美”。而儒家则指向人内心发乎性情的“善”与情理的“和”，以社会伦理来展现人格的“美”。这是两条思维逻辑指向不同而又归结到“和美”的历史路径。

从“温柔敦厚”的审美原则出发，孔子认为美是不过不否的善，善是伦理和合的美，从而达到善美合一。子张曾问孔子什么是“五美”，孔子回答：“君子惠而不费，劳而不怨，欲而不贪，泰而不骄，威而不猛。”<sup>①</sup>唯有如此，才是“尽善尽美”。我国最早的音乐美学著作《乐记》系统地继承和发展了孔子这一审美理想，认为“音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也，感于物而动，故形于声”。音乐源于人的思想感情，可以使不同的人的情感上引起共鸣和交融，做到“同则相亲，异则相敬”<sup>②</sup>。饱含情感的音乐可以使人情绪平复、态度平和、心灵平静，以实现“人和”。这一温暖安宁、相亲不怨、相敬不争、和悦舒心的“美善同乐”的思想，一直流淌在中国艺术的不息江河之中，至今波光粼粼、奔涌向前。

“温柔敦厚”体现出平衡、和顺的审美特征和艺术表达。中国古代诗论、文论、画论、乐论、书论强调“和”的观点很多。比如，《尚书·尧典》讲：“八音克谐，无相夺伦，神人以和。”<sup>③</sup>明代书论家项穆以“中和”来概括汉字书法的艺术特质：“人之于书，得心应手，千形百状，不过曰‘中和’。”<sup>④</sup>楚国宋玉在《登徒子好色赋》中对美的形象有精妙绝伦的描写，东家之子“增之一分则太长，减之一分则太短，着粉则太白，施朱则太赤”<sup>⑤</sup>的恰到好处。这是一种古典和谐的范本。朱自清认为“温柔敦厚”是“和”，是“亲”，是“节”，是“敬”，是“适”，是“中”<sup>⑥</sup>。其“和”的本质正如周朝史学家、哲学家史伯所说，“和实生物，同则不继”，“是以和五味以调口，刚四支以卫体，和六律以聪耳，正七体以役心，平八索以成人，建九纪以立纯德，合十数以训百体。出千品，具万方，计亿事，材兆物，收经入，行姦极”<sup>⑦</sup>。可见，事物都是在矛盾运动中达到“和”的“平衡”状态。因此，孔子在史伯的“和同之辨”基础上扩展为区分君子与小人的标准，他说：“君子和而不同，小人同而不和。”<sup>⑧</sup>汉代董仲舒提出“凡物必有合”的思想，认为万事万物都在“阴阳之合”<sup>⑨</sup>的基础上达到你中有我、我中有你的相互联系、和合共生。晋代葛洪一针见血地指出儒家美学的实质是“匪和弗美”<sup>⑩</sup>。宋代朱熹强调诗美的言志、情理、虚静、平淡，变而不失其正，在阴阳刚柔的调和互渗整合中体现中华诗词之美。明清之际思想家王夫之提出“继之者善，和顺故善也。成之者性，和顺斯成矣。天下以和顺为命，万物之和顺而为性”<sup>⑪</sup>的“万物皆和”思想。阴阳协调的美学原则要求诗歌乃至整个艺术将各种矛盾因子、对立因素转化互生、融会贯通，形成艺术结构和美学意旨的善恶、否泰、盛衰、祸福、破立、正反、刚柔、张弛、方圆、大小、多寡等矛盾复合整一的融合美、复调美、整体美。这些哲学对子可以说是建构当代中国文艺评论话语体系的标志性概念。

在内容与形式的关系上，儒家主张“意与言会，言随意遣”<sup>⑫</sup>；在思想感情与形象的关系上，强调“意与象应”<sup>⑬</sup>、情景交融；在句与篇的关系上，强调“气象浑沦，难以句摘”<sup>⑭</sup>；关于色彩美与音乐美，强调“夫五色相宣，八音协畅”<sup>⑮</sup>等。这些皆在于强调矛盾对立双方和多种因素的相互转化、和谐一致，而不是互相排斥、此长彼消。清人贺贻孙在《诗筏》中说：“清空一气，揽之不碎，挥之不开，此化境也。”<sup>⑯</sup>以此达到艺术通透、融化

①何晏集解、邢昺疏《论语注疏》，阮元校刻《十三经注疏》下册，第2535页。

②郑玄注、孔颖达疏《礼记正义》，阮元校刻《十三经注疏》下册，第1527、1529页。

③孔安国传、孔颖达疏《尚书正义》，阮元校刻《十三经注疏》上册，第131页。

④项穆《书法雅言》，浙江人民美术出版社2012年版，第41页。

⑤萧统编《文选》，李善注，中华书局1977年版，第269页。

⑥朱自清《诗言志辨》，北京古籍出版社1956年版，第117—130页。

⑦韦昭注、徐元浩集解《国语集解》，中华书局2019年版，第498、499页。

⑧何晏集解、邢昺疏《论语注疏》，阮元校刻《十三经注疏》下册，第2508页。

⑨董仲舒《春秋繁露》，上海古籍出版社1989年版，第73页。

⑩葛洪《抱朴子内外篇》，商务印书馆1937年版，第432页。

⑪王夫之《船山全书》第1册，岳麓书社1988年版，第1074页。

⑫叶梦得撰、逯钦立校注《石林诗话校注》，人民文学出版社2011年版，第12页。

⑬何景明《何大复集》，中州古籍出版社1989年版，第575—576页。

⑭沈约《宋书》，中华书局2018年版，第1945页。

⑮严羽《沧浪诗话》，中华书局2014年版，第110页。

⑯贺贻孙《诗筏》，郭绍虞编选《清诗话续编》，上海古籍出版社1983年版，第137页。



的审美境界。

“温柔敦厚”对作诗的要求是“主文而谲谏”，用比喻的手法来规劝，委婉讽刺。这样才能上可“风化”下、下可“美刺”上，发挥诗歌“言之者无罪，闻之者足以戒”<sup>①</sup>的作用。如金刚怒目式的直谏，开展猛烈批判，可能事与愿违，还会惹来祸端和厄运。如苏东坡因与王安石推行的新法政见不合，作诗讽刺新法，后被捕下狱。这使苏轼坠入“梦绕云山”、“魂飞汤火”<sup>②</sup>的险境。北宋哲学家、文学家杨时对此评价道：“继之者善，和顺故善也。成之者性，和顺斯成矣。若谏而涉于毁谤，闻者怒之，何补之有？观苏东坡诗，只是讥诮朝廷，殊无温柔敦厚之气，以此，人故得而罪之。”<sup>③</sup>这说明，艺术不仅要针对现实，讽刺时政，而且还要通过委婉曲折的方式，以形象情感感染人，从而达到讽谏的目的。刘勰《文心雕龙》中指出：“《诗》主言志，诂训同《书》，摘风裁兴，藻辞谲喻，温柔在诵，故最附深衷矣。”<sup>④</sup>清代哲学家焦循说：“夫诗，温柔敦厚者也，不质直言而比兴言之，不言理言情，不务胜人而务感人。”<sup>⑤</sup>进而要求诗歌艺术意在言外的含蓄美<sup>⑥</sup>。当下一些作品所体现出来的那种口号式、煽情式、快餐式的功利性情绪渲染和嘶吼，离我们民族的审美趣味相去甚远。

“含蓄”之美是“温柔敦厚”的本质特征。白居易的《金针诗格》认为诗歌艺术有七个方面的欲说而不说的聪明技法：“诗有义例七，一曰说见不得言见，二曰说闻不得言闻，三曰说远不得言远，四曰说静不得言静，五曰说苦不得言苦，六曰说乐不得言乐，七曰说恨不得言恨。”<sup>⑦</sup>如杜甫《春望》：“国破山河在，城春草木深。感时花溅泪，恨别鸟惊心。烽火连三月，家书抵万金。白头搔更短，浑欲不胜簪。”<sup>⑧</sup>全诗蕴含炽热而深沉的兴衰感慨和凄苦哀思，似乎无怨却怨在其中，看似无悲却悲透纸背。

不管是悲是喜，儒家艺术都要求适度，不可过分，所谓“发乎性情，止乎礼义”。因此，文学形象少有大怒大骂式人物而多温良恭俭让的形象，哪怕爱而不能得其所爱，也无情感极端化表现。中国古典戏剧中有“大团圆”结构，它形成了闭环式、圆润型的审美方式和深层次民族文化心理。善有善报、恶有恶报、瘳恶彰善、弃恶从善、嫉恶好善、抑恶扬善、采善贬恶等价值观念构成了儒家艺术特有的伦理范式和审美原则，但也培养了非善即恶、非美即丑、好坏分明的二元审美方式，形成了艺术创作的思维定式，在一定程度上阻碍了中国艺术的突破、创新和超越。

“温柔敦厚”和“非和弗美”的审美思想在今天仍具有现实意义。那种以揭露隐私为乐，以浮躁功利为路径，以偏激片面为深刻的极端思维，曾给我们当代文坛带来不少情感紊乱，也使艺术发展走入误区。因此，贵和持中、不过不及、和谐协调等美学原则和思维方式是我们不仅从事艺术创作与鉴赏，而且是修身养性的人格完善的必不可少的重要生命因子。

## 二 乐而不淫与哀而不伤的情感表达

“中和之美”在人格修养方面侧重于“温柔敦厚”，在情感表达方面则侧重于“乐而不淫，哀而不伤”。此语出自《论语·八佾》：“子曰：‘《关雎》乐而不淫，哀而不伤。’”孔安国解读为：“乐不至淫，哀不至伤，言其和也。”<sup>⑨</sup>南宋朱熹强调情感表达的不能走向极端：“淫者，乐之过而失其正者也；伤者，哀之过而害于和者也。”<sup>⑩</sup>如《关雎》写道：

关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。参差荇菜，左右流之；窈窕淑女，寤寐求之。求之不得，寤寐思服；悠哉悠哉，辗转反侧。参差荇菜，左右采之；窈窕淑女，琴瑟友之。参差荇菜，左右

①毛亨传、郑玄笺、孔颖达疏《毛诗正义》，阮元校刻《十三经注疏》上册，第271页。

②傅璇琮主编《全宋诗》，北京大学出版社1993年版，第9293页。

③杨时《龟山先生语录》，季羨林等编纂《儒藏（精华编一九〇）》，北京大学出版社2017年版，第28页。

④刘勰著、杨明照校注《增订文心雕龙校注》，第26页。

⑤焦循《毛诗补疏》，刘建臻整理《焦循全集》，广陵书社2016年版，第1395页。

⑥李明泉《尽善尽美·儒家艺术精神》，四川人民出版社1995年版，第84页。

⑦白居易《金针诗格》，张伯伟主编《全唐五代诗格汇考》，凤凰出版社2002年版，第358页。

⑧《全唐诗》（增订本），中华书局编辑部点校，中华书局1999年版，第2408页。

⑨何晏集解、邢昺疏《论语注疏》，阮元校刻《十三经注疏》下册，第2468页。

⑩朱熹《四书章句集注》，中华书局1983年版，第66页。

芼之;窈窕淑女,钟鼓乐之。<sup>①</sup>

从现在的角度来看,这首诗写男女情爱,始终保持哀伤与欢乐之间的“度”,哀乐之情状历历在目,却不失其度,分寸感拿捏得恰到好处,符合儒家的礼义道德,体现了“中和之美”。

孔子曰:“《诗》三百,一言以蔽之,曰思无邪。”<sup>②</sup>李泽厚说:“盖言诗三百篇,无论孝子、忠臣、怨男、愁女,皆出于至情流溢,直写衷曲,毫无伪托虚徐之意。”<sup>③</sup>这是中国诗学判断诗歌价值或正或邪、或真或假的审美传统,也是我国最早的有史记载的文学评论,奠定了中国文艺评论的审美价值取向,其影响甚为深远。在孔子看来,《诗经》的思想内容,写男女爱情的诗不涉于淫乱,揭露统治者的怨刺诗也不直切激烈,至于那些歌颂文治武功的诗作,就更是“无邪”的了。孔子对男女恋爱并不反对,不是采取禁欲主义的强制禁锢办法,而是主张个人自由自觉的情感交流和官能愉悦,如他听《韶》乐而三月不知肉味,完全进入一种迷恋痴醉状态。他反对纵欲过度,也反对压抑本性,强调“中和”的审美尺度。不邪、不淫、不伤,都是要求动而不过,动而适度,以中庸之道、中和之美来贯穿创作主体和接受主体的情感表达方式和艺术感染程度。如果超出了“人的尺度”和美的规律,使快乐情感的表现成了恣意的放纵,悲伤情感的表现成了颓废的消沉,对文艺有百害而无一利。这一思想使儒家艺术始终保持着一种理性人伦的社会审美态势和尺度,摒弃原始动物性的粗野情欲或神秘癫狂的虚妄骚动。如果艺术创作失去了“过犹不及”<sup>④</sup>的审美价值尺度,其艺术危害是不可低估的。因此,在新时代,我们有必要深入认识“过犹不及”、“乐而不淫,哀而不伤”的审美意义,为当代艺术的健康发展寻找历史的价值参照系。

儒家非常重视情理均衡,艺术的再现与表现、主体与客观的和谐也制约着情感与理智、想象与思索的和谐统一。先秦思想家季札观乐,提倡中和之美,他赞扬《诗经》中的《颂》是“直而不倨,曲而不屈,迩而不倡,远而不携,迁而不淫,复而不厌,哀而不怨,乐而不荒”<sup>⑤</sup>。季札的这种“中和”文艺批评观成为后来儒家文艺思想的初起和源头。战国时期思想家荀子曾多次阐释“中和”的艺术思想,他说,“礼之敬文也,乐之中和也”,“乐言是其和也”,“故乐者,天下之大齐也,中和之纪也”<sup>⑥</sup>。荀子学派著述的《乐记》认为“乐”有“极和”的作用,达到“天地之和”:“乐也者,动于内者也;礼也者,动于外者也。乐极和,礼极顺,内和而外顺,则民瞻其颜色而弗与争也,望其容貌而民不生易慢焉。”又说:“乐者,天地之和也;礼者,天地之序也。和,故百物皆化;序,故群物皆别。”<sup>⑦</sup>音乐艺术的基本条件就是“八音克谐,无相夺伦”<sup>⑧</sup>。《左传》“昭公二十年”载:“声亦如味。一气、二体、三类、四物、五声、六律、七音、八风、九歌,以相成也。清浊大小,长短疾徐,哀乐刚柔,迟速高下,出入周疏,以相济也。”<sup>⑨</sup>这种音乐之声如味的相成相济就是“和”。把“和”的意义阐释得更深透的,是东汉班固所引孔子的言论:“子曰:乐在宗庙之中,君臣上下同听之,则莫不和敬。在族长乡里之中,长幼同听之,则莫不和顺。在闺门之内,父子兄弟同听之,则莫不和亲。故乐者,所以崇和顺,比物饰节。节奏合以成文,所以和合父子君臣,附亲万民也。是先王立乐之意也。”<sup>⑩</sup>这里的和敬、和顺、和亲虽讲社会人伦,却是中华“和合”哲学思想具体可感的内蕴涵和艺术追求的审美目标。

从辩证视野观察,任何事物都具有积极和消极的两面性甚至多面性及其相互转化性,如各种互相对立性质的东西的消解产生的“和”,就具有消极因素,表现为丧失原则立场的“和稀泥”、出卖人格的屈辱迎合等。从积极方面讲,“和”是各种事物本质属性之间相同或相近或相似的趋同认同,是各种文学艺术情感情绪、意味意义的矛盾对立统一和深沉握手,是各种文艺精神珍藏之所的结构重组而生成的新的审美载体。这里,

①毛亨传、郑玄笺、孔颖达疏《毛诗正义》,阮元校刻《十三经注疏》上册,第273—274页。

②何晏集解、邢昺疏《论语注疏》,阮元校刻《十三经注疏》下册,第2461页。

③李泽厚《论语今读》,安徽文艺出版社1998年版,第50页。

④何晏集解、邢昺疏《论语注疏》,阮元校刻《十三经注疏》下册,第2499页。

⑤左丘明撰、杜预注、孔颖达疏《春秋左传正义》,阮元校刻《十三经注疏》下册,第2007页。

⑥王先谦《荀子集解》,沈啸寰、王星贤点校,中华书局1988年版,第12、133、380页。

⑦郑玄注、孔颖达疏《礼记正义》,阮元校刻《十三经注疏》下册,第1544、1530页。

⑧孔安国传、孔颖达疏《尚书正义》,阮元校刻《十三经注疏》上册,第131页。

⑨左丘明撰、杜预注、孔颖达疏《春秋左传正义》,阮元校刻《十三经注疏》下册,第2093—2094页。

⑩陈立《白虎通疏证》,吴则虞点校,中华书局1994年版,第779页。

“和”不仅作为一种重组、融会、贯通、生成的手段,而且作为一种价值尺度、审美标准。换句话说,在“和”的过程中融进了创作主体(也包括接受主体)的历史的、美学的内在尺度。表现在艺术的情感冲击力、浸透力、感染力上,就是不淫、不伤、不邪、不乱、不滥、不涩。这可以说是儒家“中和之美”的“黄金分割法”,是一种非常高妙的审美理想境界,稍一失度,就会“失之毫厘,差之千里”,成为艺术的谬误之作,或者庸俗之作。

大凡伟大的艺术家能达到这种炉火纯青的地步,游刃有余地从事美的创造而巧夺天工。如“书圣”王羲之因时乱祖坟遭破坏,虽修复却不能返家省视,心情抑郁沉痛,书写《丧乱帖》。其字先行后草,情绪由克制到奔流,时行时草,情感起伏变化激越;有些字突然潦草相连,悲愤心情跃然纸上,显露无遗,而另一些字却又极为工稳,仿佛情绪平复,作停顿修饰,竭力压抑这种悲恸感情。《丧乱帖》充分显示出王羲之竭力恪守中庸之道、不过不及、贵和持中的美学思想。

“乐而不淫,哀而不伤”要求有节制、内敛性的情感表达和审美趣味,崇尚通泰有法度。刘勰主张“酌奇而不失其真,玩华而不坠其实”<sup>①</sup>,就是这种“中和之美”的辩证思维的反映。然而,当代艺术“搜奇”、“猎奇”、“炫技”、“玩华”、“玩巧”的风气并未稍减,反而日趋严重。如摇滚乐的声嘶力竭,打击乐的噪声刺耳,书画求怪丑不知所云,时髦“包装”的猎奇炒卖,都使音乐艺术乃至书刊等文化产品的审美情趣低下。如今有股奇诡之风,社会变革带来的心理不平衡,使得一些艺术赝品以发泄欲望为快事,“饭圈”、“网粉”也以低俗为时尚文化。如此恶性循环下去,莫说“中和之美”将荡然无存,连艺术本身也将岌岌可危。

这里强调儒家“中和之美”,情感的表现与宣泄要有节制,并不是要社会审美感知麻木、无动于衷,坠入道家的山林,喜不乐、悲不伤,爱不复爱,恨不复恨,愁不复愁,远离现实艺术与人生。恰恰相反,希望人们的喜怒哀乐有各种畅通的渠道得到流泻,而不至于因阻塞而生疾、因狂怒而越轨,造成社会的不稳定。可见,审美心理关乎社会心理,社会心理关乎社会发展,社会发展关乎中华民族现代文明的健康发展。如果仅仅视艺术为“纸上物”、“笔下乱搞”,那将走向另一个极端,放弃塑造人文精神的坚实阵地。

### 三 广其节奏与省其文采的艺术方式

儒家“中和之美”在艺术表达形式上强调“广其节奏,省其文采,以绳德厚”<sup>②</sup>。也就是要求艺术遵循自然节奏,使音乐节节奏徐徐舒缓,有如春夏秋冬更替、日月星辰交响;真正富有美感和张力的艺术,一定是少修饰、去雕琢,旋律平和简约,追求一种古朴、简洁、静穆的艺术形式和风格。

对此,《乐记》有深刻的论述:“乐由中出故静,礼自外作故文。大乐必易,大礼必简。乐至则无怨,礼至则不争。揖让而治天下者,礼乐之谓也。”“静”是艺术审美主体与客体相契合而形成的纯净宁静状态。纯净之美干净空透,宁静之美平静静谧。但是,“静”是相对的,是情绪大起大伏、波浪翻涌之后的平复与安静,是发乎性情,顺性而生,由情而变之后的人性节奏之静、旋律之静,是一种审美高峰体验之静。《乐记》说:“人生而静,天之性也。感于物而动,性之欲也。”<sup>③</sup>人性的尽善尽美,有如山谷空灵、石上布影、绣锦透剔,显示出一种宁静和谐的纯美、优美、大美、壮美。音乐系由身体声腔的自然之感而流出,发乎性情,所以说是“静”。大吵、大闹、大哭、大笑,都不是艺术,也难成音乐。只有心灵如溪流款款潺潺地溢淌,才是音乐般的心曲和弦。在这种天籁纯净而根绝庸俗的至美大美意境中,我们生命的意义才可能在“中和”艺术中得以充分体现和不断提升。

正因为“广其节奏,省其文采”的艺术形式是一种与自然和心理节奏相合拍的潇散淡远、舒缓简淡之美,古人反对繁杂声律、艰涩行文、堆砌辞采,而提倡一种表面看来朴实无华、简约俭朴而实际上辞采精绝、跌宕昭彰、独超众类的风格,犹如李白所追求的“清真”诗风之美“清水出芙蓉,天然去雕饰”<sup>④</sup>。在绘画中,则提倡一种不期而工的逸品,如王维将诗歌融入绘画之中,诗中有画、画中有诗,不肆雕镂粉饰和刻意为之,追求画

①刘勰著、杨明照校注《增订文心雕龙校注》,杨明照校注,第51页。

②郑玄注、孔颖达疏《礼记正义》,阮元校刻《十三经注疏》下册,第1535页。

③郑玄注、孔颖达疏《礼记正义》,阮元校刻《十三经注疏》下册,第1529页。

④《全唐诗》(增订本),第1756页。



面的氤氲晕染意境。或如苏轼所说的“高风绝尘”<sup>①</sup>的艺术境界,显现出“质而实绮,癯而实腴”<sup>②</sup>的高超神韵,看似质木无文却最有文采,看似瘦削却最为丰满。“外枯而中膏,似淡而实美”<sup>③</sup>,外面看起来似乎枯淡无味,却具有丰富复杂的内容,所谓“萧散简远,妙在笔画之外”<sup>④</sup>。艺术表现看似漫不经心,其实妙处都在笔墨之外。这种艺术虽出自人工,却达到巧夺天工、妙合无垠、神乎其技的境界,使艺术作品丝毫不露人工雕琢痕迹,犹如鬼斧神工、浑然天成一般。这才是最美的艺术,有如“不著一字,尽得风流”<sup>⑤</sup>,也是“不求形似求生韵”<sup>⑥</sup>,艺术的内容和形式在仿佛看不见的形式中达到融合,给人以一种天赐佳构、生机勃勃的无穷韵味。

孤立地看“广其节奏,省其文采”,易使人感到儒家似乎不重视情感的尽情宣泄,不注重形式对于内容的表达,对情感的表达方式作了某些限制,必须节之以礼,约之以德,没有自由的情感倾泻方式。实际上,在“中和之美”的观念中,艺术形式的表达也是既要“尽善”又要“尽美”的。譬如元稹的《行宫》:“寥落古行宫,宫花寂寞红。白头宫女在,闲坐说玄宗。”<sup>⑦</sup>仅20个字,却写的是一个朝代盛衰的重大主题。其节奏舒缓,文采简淡,但包容量却异常丰厚。昔日豪华绮靡、花团锦簇的行宫,如今烟消云散,疏落宫花,寂寞独自红;昔日青娥宫女,熙熙攘攘,如今白头银发,凄凉而坐。而“说玄宗”三字就像一根无形的线,把昔日天宝盛事一下子串联起来,融进许多历史内涵,让人咀嚼回味。

中国画十分讲究“广其节奏,省其文采”,惜墨如金,化白为黑,而不像西洋画那样精勾细描、浓墨重彩。如清代方薰在《山静居画论》所评述的那样:“石翁(沈周)风雨归舟图,笔法疏率,作迎风堤柳数条,远沙一抹,孤舟蓑笠,宛在中流。或指曰:‘雨在何处?’仆曰:‘雨在画处,又在无画处。’”<sup>⑧</sup>着墨处固然有画,空白处也未必无画,雨在可画处,也可在无画处。“无”可以表示“有”,“无声”可以展示“有声”,这都是艺术的神妙所在,也是“平中见奇”的真谛所在。本来“文似看山不喜平”,只有以“奇”才能制胜,“横看成岭侧成峰,远近高低各不同”<sup>⑨</sup>才更具艺术魅力。但若为奇而奇,凭空追求情节的“奇”,那就走上邪道了。如若从平淡中发现新奇,于简淡中显示意蕴,才可能“夕阳芳草寻常物,解用多为绝妙词”<sup>⑩</sup>。《琵琶记》、《西厢记》就在平淡中见新意,如崔莺莺把追求幸福的热情埋藏在内心深处,表面上却显得十分矜持。明末清初的张岱在给袁于令的一封信中,针对当时戏剧舞台上“只求热闹,不论根由,但要出奇,不顾文理”<sup>⑪</sup>的倾向指出:“《琵琶》《西厢》,有何怪异?布帛菽粟之中,自有许多滋味,咀嚼不尽,传之永远,愈久愈新,愈淡愈远。”<sup>⑫</sup>这一评论是精到的。

强调“平淡”并不是要表现事物平庸庸常、寡淡无味,而是将复杂丰富、多姿多彩的情感世界和神思妙悟用平淡简朴、朴素平实的语言表达出来,达到“平淡有思致”<sup>⑬</sup>,使艺术富有情味、意味、意思、意义。东汉末年名将程普以人喻理:“与周公瑾交,若饮醇醪,不觉自醉。”<sup>⑭</sup>醇醪口不刺激好像平淡,其实却含蕴醇厚,耐人寻味。作者的喜怒哀乐之情不是直白说出,而是隐含、深藏在引发共鸣、激发共情的叙事场域之中。清代黄子云《野鸿诗稿》说:“理明句顺,气敛神藏,是谓平淡。”<sup>⑮</sup>明代徐增在《而庵诗话》中说:“作诗如抚琴,必须心和气平,指柔音澹,有雅人深致为上乘。若纯尚气魄,金戈铁马,乘斯下矣。”<sup>⑯</sup>他认为诗歌艺术要用素朴真实

① 张志烈等主编《苏轼全集校注》,河北人民出版社2010年版,第7598页。

② 苏辙《栾城集》,曾枣庄、马德富点校,上海古籍出版社1987年版,第1402页。

③ 张志烈等主编《苏轼全集校注》,第7549页。

④ 张志烈等主编《苏轼全集校注》,第7598页。

⑤ 司空图《二十四诗品》,罗仲鼎、蔡乃中注,浙江古籍出版社2013年版,第43页。

⑥ 《徐渭集》,中华书局1983年版,第154页。

⑦ 《全唐诗》(增订本),第4562页。

⑧ 方薰《山静居画论(及其他一种)》,中华书局1985年版,第24页。

⑨ 张志烈等主编《苏轼全集校注》,第2578页。

⑩ 袁枚《小仓山房诗文集》,上海古籍出版社1988年版,第932页。

⑪ 《张岱诗文集》(增订本),夏咸淳辑校,上海古籍出版社2014年版,第315页。

⑫ 《张岱诗文集》(增订本),第315—316页。

⑬ 葛立方《韵语阳秋》,上海古籍出版社1984年版,第6页。

⑭ 陈寿撰、裴松之注、卢弼集解、钱剑夫整理《三国志集解》,上海古籍出版社2009年版,第3274页。

⑮ 丁福保辑《清诗话》,上海古籍出版社2015年版,第884页。

⑯ 丁福保辑《清诗话》,第441页。

的语言来表现气吞万里如虎的气魄而非“纯尚气魄”，只有这种坚实质朴的气魄才具有更强硬凌厉的力量。鲁迅在《两地书》中曾说，“我以为感情正烈的时候，不宜作诗，否则锋芒太露，能将‘诗美’杀掉”<sup>①</sup>。作家艺术家的自然情感必须通过审美的手段上升为艺术情感，使其含蓄富有韵味，蕴藏内在的感染力冲撞力。平淡的审美要求，除了情感的内敛和深藏之外，还指结构天然营造、形象自然显现、情节有序推进乃至色彩构图的“平淡”。清代叶燮《原诗》说：“夫诗纯淡则无味，纯朴则近俚，势不能如画家之不设色。”<sup>②</sup>有如绘画不能大红大绿、光怪陆离，应于平淡中见丰富色调，于自然中见洞天玄妙。清代沈德潜认为“朴字见色”<sup>③</sup>是好诗的标准，诗语简洁而情貌凸显，意象生动而本色彰显。宋濂也说“寄穠鲜于简淡之中”<sup>④</sup>，生动鲜活、感人肺腑的艺术一定是质朴简淡而非华丽紊乱，在字里行间散发出常读常新的内涵力。这一境界要求外在表现平淡而内容却丰富深邃。黄庭坚说的“平淡而山高水深”<sup>⑤</sup>，朱熹说的“枯淡中有意思”<sup>⑥</sup>，都是强调“似淡而实美”<sup>⑦</sup>的平淡美学特征。正因为艺术的平淡美要求语言简朴凝练，剥去华藻丽辞，才能达到“看似寻常最奇崛，成如容易却艰辛”<sup>⑧</sup>的审美天地与美学标高。钱钟书曾以梅尧臣的诗来说明平淡之韵味，说“梅诗时于浑朴中时出苍秀”<sup>⑨</sup>。梅尧臣诗的清新颖发，含蕴在浑朴中，显出平淡中的诗味。

现当代艺术对这种“广其节奏，省其文采”的平淡美的追求不够。一些艺术家随着年龄增长，逐渐形成了平淡的风格，思想的异常深刻表现为语言形式的异常浑朴，情感的异常浓烈表现为情感载体的异常平淡，如巴金晚年的《随想录》<sup>⑩</sup>。但不少所谓“新潮作家”、“前卫艺术家”和所谓“书画大师”似乎遗忘了艺术的平淡美这一说，过分追求新奇、荒诞、魔幻、变形象征意识流等现代手法，玩弄文字游戏、术语大战，形成长句调式无标点或光句号的“造句运动”，情感表达失真，形式风格低俗，思想主旨模糊，离浑然天成的平淡、古朴、简练、自然之美相距甚远。

也许，今天重提儒家艺术的平淡浑朴精神，对于疗救文坛时髦病无不裨益。这就要求我们要有学习前人的审美思想，在继承弘扬传统艺术精神和审美理想中守正创新，开创新时代文学艺术的发展路径、表达方式和美学品格。

[责任编辑:何毅]

①《鲁迅全集》第11卷，人民文学出版社2005年版，第99页。

②叶燮著、蒋寅笺注《原诗笺注》，上海古籍出版社2014年版，第110页。

③丁福保辑《清诗话》，第563页。

④《宋濂全集》，浙江古籍出版社2014年版，第338页。

⑤《黄庭坚全集》，刘琳等校点，四川大学出版社2001年版，第471页。

⑥黎靖德编《朱子语类》，王星贤点校，中华书局1988年版，第3334页。

⑦张志烈等主编《苏轼全集校注》，第7549页。

⑧《王荆公文诗笺注》，李壁笺注、高克勤点校，上海古籍出版社2010年版，第1189页。

⑨钱钟书《谈艺录》，中华书局1993年版，第167页。

⑩《随感录》为巴金晚年作品，参见：巴金《巴金全集》第16卷，人民文学出版社1991年版，第2—140页。