



中国艺术批评史

凌继尧 主编



上海人民出版社

凌继尧 主编

中国艺术批评史

凌继尧 张爱红 张晓刚 黄桂娥 著

图书在版编目(CIP)数据

中国艺术批评史/凌继尧主编. —上海: 上海人民出版社, 2011
ISBN 978-7-208-10100-5

I. ①中… II. ①凌… III. ①艺术评论—历史—中国
IV. ①J052
中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 142599 号

责任编辑 田芳园
封面设计 傅惟本
技术编辑 伍贻晴

中国艺术批评史

凌继尧 主编

世纪出版集团
上海人民出版社出版

(200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc)

世纪出版集团发行中心发行
常熟市新骅印刷有限公司印刷

开本 635 × 965 1/16 印张 29.25 插页 2 字数 510,000

2011 年 9 月第 1 版 2011 年 9 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-208-10100-5/J · 246

定价 55.00 元

目 录

绪 论:中国艺术批评史的研究对象和研究方法 1

- 第一节 中国艺术批评史的研究对象…………… 2
- 第二节 中国艺术批评史的研究方法…………… 7

第一编 先秦汉代艺术批评思想 11

第一章 孔子的艺术批评思想 13

- 第一节 “礼”和“乐”…………… 13
- 第二节 “成于乐”与“游于艺”…………… 17
- 第三节 “尽美矣,又尽善也”…………… 19
- 第四节 “闻《韶》,三月不知肉味”…………… 22

第二章 老子的艺术批评思想 25

- 第一节 “道”、“气”、“虚”、“实”、“妙”、“美”…………… 26
- 第二节 “涤除玄览”…………… 30
- 第三节 “大音希声”和“大巧若拙”…………… 32

第三章 庄子的艺术批评思想 34

- 第一节 “朴素而天下莫与之争美”…………… 35
- 第二节 “所好者道也,进乎技矣”…………… 39
- 第三节 “心斋”和“坐忘”…………… 42
- 第四节 “德有所长,而形有所忘”…………… 45

第四章 《周易》的艺术批评思想 48

- 第一节 “观物取象”和“观象制器”…………… 49
- 第二节 “立象以尽意”…………… 53
- 第三节 “一阴一阳之谓道”…………… 54

第五章 《乐记》的艺术批评思想 58

- 第一节 《非乐》、《乐论》和《乐记》…………… 58
- 第二节 “情动于中,故形于声”…………… 60
- 第三节 “乐者为同,礼者为异”…………… 62
- 第四节 “倡和有应”,“以类相动”…………… 64

第六章 两汉的艺术批评思想 67

- 第一节 《淮南子》的艺术批评思想…………… 68

第二节	《论衡》的艺术批评思想	74
第三节	东汉书论中的艺术批评思想	80
第二编	魏晋南北朝艺术批评思想	85
第七章	魏晋南北朝艺术批评思想的社会文化背景	87
第一节	会心林水	87
第二节	人物品藻	91
第三节	谈玄析理	93
第八章	魏晋南北朝乐论中的艺术批评思想	97
第一节	“自然之道，乐之所始”	97
第二节	“声无哀乐”	101
第九章	魏晋南北朝画论中的艺术批评思想	110
第一节	“传神写照”	111
第二节	“澄怀味象”	118
第三节	“气韵生动”	123
第十章	魏晋南北朝书论中的艺术批评思想	130
第一节	“意在笔先”	131
第二节	“心忘于笔，手忘于书”	134
第三节	“浓纤有方，肥瘦相和”	136
第四节	“天然”和“工夫”	139
第三编	唐宋艺术批评思想	141
第十一章	艺术批评思想的“唐宋变革”	143
第一节	“唐宋变革”的命题概述及历史回顾	143
第二节	“唐宋变革”的内容和原因	146
第十二章	主体的关切：唐前期艺术批评思想中“人”的向度(上)	151
第一节	唐前期艺术史中“人”的体现	152
第二节	唐太宗李世民的人本艺术观	159
第三节	李嗣真、张怀瓘的艺术批评思想	167
第十三章	主体的关切：唐前期艺术批评思想中“人”的向度(下)	176
第一节	孙过庭《书谱》之“情性”艺术论	176
第二节	王维论艺术批评思想之“感而遂通”	184

第十四章 禅心体悟:唐后期艺术批评思想中的反观	
自省(上) 194	
第一节 “安史之乱”对唐文化的震颤·····	194
第二节 艺术品评论著中的“心性”创作论·····	199
第十五章 禅心体悟:唐后期艺术批评思想中的反观	
自省(下) 207	
第一节 张彦远、朱景玄对前代艺术批评观念的批评···	207
第二节 乐论之“雅”、“俗”与画论之“真”、“似”·····	215
第三节 唐后期至五代之际的艺术批评思想·····	223
第十六章 走向世俗:北宋艺术批评思想中的通俗论 227	
第一节 商业发展与北宋艺术的通俗化·····	227
第二节 关学之“用礼成俗”与北宋艺术批评中的 “移风易俗”·····	232
第三节 娱乐文化的世俗需求与艺术的娱乐体验·····	245
第四节 艺术批评的“趣”、“俗”范畴·····	251
第十七章 经世致用:南宋艺术批评思想的价值尺度 257	
第一节 “浙东学派”的事功思想·····	257
第二节 郑樵艺术批评的实用标准·····	261
第三节 陈桛论艺术材质与艺术价值·····	266
第四节 论艺术的功用·····	269
第四编 元明清艺术批评思想 275	
第十八章 元代的艺术批评思想 277	
第一节 元代社会文化背景及对艺术批评的影响·····	277
第二节 元代艺术批评思想中的复古与隐逸之风·····	283
第三节 雅俗融合中的艺术趣味·····	292
第十九章 明代复古思潮笼罩下的艺术批评思想 298	
第一节 明代艺术批评中的崇古意识及其成因·····	298
第二节 “师古”与“师造化”——艺术创造门径的纠结···	305
第三节 “画分南北宗”——艺术流派的风格分析·····	314
第二十章 明代浪漫主义艺术批评思想 322	
第一节 李贽:“吟心说”·····	326
第二节 徐渭:“本色论”·····	332
第三节 汤显祖:“情至说”·····	342

第二十一章	《溪山琴况》的艺术批评思想	350
第一节	“首重者,和也”	351
第二节	“道进乎技”的艺术境界观	353
第三节	“圆而无碍”的艺术辩证观	355
第四节	“悠然不已”的心理机制论	357
第二十二章	清代艺术批评思想诞生的背景:守成与变革	359
第一节	守成的文化背景与艺术批评思想	360
第二节	变革的文化背景对艺术批评的影响	366
第二十三章	古典规式的认同	375
第一节	王夫之乐论中的艺术批评思想	375
第二节	“四王”画论中的艺术批评思想	379
第二十四章	主体反叛的彰显	385
第一节	石涛画论中的艺术批评思想	385
第二节	李渔剧论中的艺术批评思想	393
第三节	郑板桥画论中的艺术批评思想	401
第二十五章	刘熙载与晚清两股艺术批评思潮的融通	411
第一节	刘熙载《书概》中自我与原道的融通	412
第二节	刘熙载《书概》中碑学与帖学的融通	416
第五编	近代艺术批评思想	423
第二十六章	审美、启蒙之争与艺术批评思想	425
第一节	王国维的艺术批评思想	426
第二节	梁启超的艺术批评思想	434
第二十七章	启蒙对审美的超越与艺术批评思想	442
第一节	蔡元培的艺术批评思想	443
第二节	鲁迅的艺术批评思想	450
第三节	胡适的艺术批评思想	455

绪论：

中国艺术批评史的研究对象 和研究方法

中国有悠久灿烂的传统艺术，然而我国迄今为止还没有一部中国艺术批评史，这与其传统艺术和艺术批评的丰厚积淀极不相称，与其大国地位极不相称，与其艺术专业本科生和研究生的庞大规模极不相称。

从横向看，与中国文学批评史的研究相比，中国艺术批评史的研究大大落后了。在 20 世纪 20 年代，我国就出版了《中国文学批评史》（陈中凡著，中华书局 1927 年版），稍后，1934 年郭绍虞出版了同名著作。在 20 世纪 30—40 年代，中国文学批评史的作者队伍包括一批中西学养兼备的学者朱自清、方宗岳、罗根泽、朱东润、黎锦颐等。在中国文学批评史研究方面，尤以郭绍虞和罗根泽所作的贡献最为显著。其实，罗根泽的《中国文学批评史》也是在 1934 年出版的，因为罗根泽的《中国文学批评史》不是一个全本而只以南北朝为下限，所以缺少像郭绍虞的版本那样广泛的影响。郭绍虞和罗根泽的《中国文学批评史》代表着当时国内中国文学批评史的最高成就，它们甚至规约着国内后来很长一段时间里的中国文学批评史的研究方向和研究方式。除了单卷本的《中国文学批评史》外，我国还出版了多卷本的《中国文学批评史》，如王运熙、顾易生主编的 7 卷本《中国文学批评通史》（上海古籍出版社 1996 年版）。

为了提高文化软实力，扩大中国文化和中国艺术的国际影响力，我国正在大力推进“中国文化走出去”和“中国艺术走出去”的战略，在海外办了很多孔子学院。然而中国传统艺术和艺术批评在国外的接受情况远远不能令人满意。其中重要原因是中国艺术批评研究者的长期缺席。正如有的研究者所指出的，在过去相当长的时间里，中国艺术研究者不厌其烦地追踪西方艺术批评在中国的翻译和接受，却很少考虑中国艺术批评在国外的传播和接受。这种文化上的巨大“逆差”与中国外贸的“顺差”形成了鲜明的对比。随着中国综合国力的强大，有必要让国外更多地了解中国传统艺术和艺术批评。在国际竞争日益激烈的形势下，人们越来越意识到文化软实力的重要性。随着中国走向世界，中国艺术也在走向世界。面对当今世界各种思想文化相互激荡、多元共存的新现实，提高我国的文化软实力，使中国艺术创作和艺术批评在与世界文化的交流、碰撞中散发出更加绚丽的光彩，这是艺术学界应该直

面的新挑战。

第一节 中国艺术批评史的研究对象

从学理上看,艺术批评作为一门学科形成于18世纪的欧洲。当时,文字印刷和新闻业得到比较广泛的发展,这是艺术批评产生的物质基础。法国的狄德罗(1713—1784)被认为是西方第一位现代涵义上的艺术批评家,他的《沙龙随笔》是艺术批评的范例,它把对具体绘画作品的艺术评价与艺术家的个性以及美学理论结合起来。

艺术批评和艺术理论有密切联系,但又有明显区别。艺术批评所注意的直接对象是个别的、现实存在的艺术作品,艺术理论所研究的直接对象是艺术的一般规律和原则。艺术批评的对象主要是批评家同时代的艺术作品,艺术理论的对象主要是过去的艺术作品,是艺术遗产。艺术批评偏重于评价,艺术理论偏重于认识。艺术批评往往具有主观的、论战的色彩,艺术理论则是冷静的、客观的研究。艺术批评有四个主要特点:是对个别的、现实存在的艺术作品的批评;侧重于现代时,而不是过去时,是对批评家同时代的艺术作品的批评;偏重于评价,旨在确定艺术作品的艺术价值;具有强烈的、论辩的、情感的色彩。

从这种观点看,我国所有的中国文学批评史著作实际上都不是真正意义上的文学批评史著作,它们把文学理论和文学批评混为一谈,成为文学理论和文学批评的混合史。例如,这些文学批评史著作认为,我国最早的文学批评思想资料产生于周代。《诗经》是周诗,其中不少东西周之际的诗篇表述了作者的创作意旨和对诗歌作用的认识。我们认为,这里说的仍然是文学理论。

美国学者韦勒克、沃伦在《文学理论》第4章中主张“对文学理论、文学批评和文学史三者加以区别”,并称:“似乎最好还是将‘文学理论’看成是对文学的原理、文学的范畴和判断标准之类问题的研究”,而文学批评则是对“具体的文学艺术作品的研究”^①。与这种观点不同,王运熙、顾易生主编的《中国文学批评通史》认为,所谓“文学批评”,“包括文学观念、理论、具体的文学批评、鉴赏以及其他有关文学理论批评的思想资料。其所以统称为‘文学批评’,是根据约定俗成以求简括”^②。

把文学理论和文学批评混为一谈的现象,不仅存在于中国,而且存在于西方。虽然韦勒克已经把文学理论和文学批评明确地区分开来,

① [美]雷·韦勒克、奥·沃伦:《文学理论》,刘象愚等译,三联书店1984年版,第31页。

② 王运熙、顾易生主编:《中国文学批评通史》第1卷,上海古籍出版社2007年版,第1页。

然而他在《近代文学批评史》第1卷“前言”中写道：“‘批评’这一术语我将广泛地用来解释以下几个方面：它指的不仅是对个别作品和作者的评价，‘判断的’批评，实用批评，文学趣味的征象，而且主要是指迄今为止有关文学的原理和理论，文学的本质、创作、功能、影响，文学与人类其他活动的关系，文学的种类、手段、技巧，文学的起源和历史这些方面的思想。”^①也许是源自文学理论和文学批评不易区分的困境，我国有的学者干脆把自己的中国文学批评史著作命名为《中国文学理论批评史》。有趣的是，这种情况也出现在西方。美国2001年初版、2010年修订再版的《诺顿理论与批评选集》(*The Norton Anthology of Theory and Criticism*)，是迄今为止最为完整、权威、专业的西方文艺理论典籍。该书汇集了从高尔吉亚、柏拉图至当代世界两千五百年来最杰出的150位文艺理论家的精要篇章。这部文选的命名表明该文选把文学理论和文学批评不作区分地混同在一起。

鉴于已经形成的现状和读者接受的思维定势，我们认可中国文学批评史的研究成果，并可以把中国文学批评史研究对象的这种约定俗成援为中国艺术批评史研究的范例。遵循这种范例，把中国艺术批评史理解为中国艺术学史，而作为一门学科的艺术学在其诞生和发展过程中形成的研究对象，也制约着我们对中国艺术批评史的对象的理解。正如克罗齐所说，一切历史都是当代史。我们关于艺术学的知识必然介入到本书的研究对象中。

德国美学家、艺术学家、柏林大学教授马克斯·德索(Max Dessoir, 1867—1974)于1906年出版的《美学与一般艺术学》(*Aesthetik and allgemeine Kunstsinneschaft*)一书标明了艺术学作为一门独立学科的诞生。这部著作的内容如它的标题所示，分作两部分：第一部分是美学，第二部分是—般艺术学。这里的一般艺术学，就是我们所说的艺术学，“一般”的限定词是为了使它有别于特殊艺术学(如音乐学、美术学、设计学、戏剧戏曲学、电影学、广播电视艺术学、舞蹈学)而添加的。《美学与一般艺术学》的基本出发点是：人对现实的审美关系和艺术活动仅仅部分地重合，因此，研究艺术的学科应当同研究美和对美的知觉的学科区分开来。也就是说，美学不应当再研究艺术，而应当建立一门新的学科来专门研究艺术，它就是艺术学。德索的观点显然有片面性，然而这并没有妨碍他在“美学与一般艺术学”的旗帜下开展艺术学对美学的独立运动。

德索在自己的著作问世的同一年，创办了和其著作同名的刊物《美

① [美]韦勒克：《近代文学批评史》第1卷“前言”，杨岂深、杨自伍译，上海译文出版社2009年版，第1页。

学与一般艺术学》杂志。在最初几期上发表文章的有“移情说”的代表立普斯(Theodor Lipps, 1851—1914),《艺术的起源》的作者格罗塞,以及“自下而上的美学”的倡导者康拉德·朗格(Konrad Lange, 1855—1921),德索的追随者哈德·哈曼,“移情说”的另一位代表伏尔凯尔特(Johannes Volkelt, 1849—1930)等。该刊在第二次世界大战期间于1943年停刊,战后于1951年在斯图加特复刊,现更名为《美学与一般艺术学年刊》。1913年,德索又以“美学与一般艺术学”为主题在柏林主持召开了第一届国际美学会议,与会的世界各地的代表共525人。当时德国所有著名的美学家几乎都在这次会议上作了报告,其中埃爾·乌提茨和哈曼的报告题目也是“美学与一般艺术学”。

“美学与一般艺术学”这种并列、比照的提法反复成为书名、刊物名、国际会议的主题和学术报告的题目,这本身就是耐人寻味的。德索希冀建立的艺术学不同于美学,因为在他看来,美学只应研究审美价值,而艺术学研究艺术活动,这样就为这两门学科划定了“疆界分明的领域”。同时,艺术学有不同于音乐学、美术学、戏剧戏曲学等特殊艺术学,它的任务高于这些具体学科,应“从认识论的角度去考察这些学科的设想、方法和目标,研究艺术的性质与价值,以及作品的客观性”^①。

我国对国际上的艺术学独立运动最早作出应答的是宗白华。宗白华于1920年赴德国留学,就读于法兰克福大学哲学系,1921年转学到柏林大学哲学系,受业于德索等人,直接受到艺术学独立过程的学术氛围的熏陶和浸染。宗白华于1925年回国后,任教于东南大学哲学系。1926—1928年宗白华撰写了《艺术学》和《艺术学(演讲)》两份体系完备的讲稿,并在我国高校中首次开设了美学和艺术学课程。“这两门课程,不仅是当时中国大学里哲学系第一次开设的课程,而且也是文学系、艺术系、建筑系等开设的第一门课程,一直延续到1948年。”^②

宗白华把艺术学作为一个新生成的学科来看待,洞悉它产生的全过程,确认它从美学中独立出来的事实。宗白华写道:“艺术学本为美学之一,不过,其方法和内容,美学有时不能代表之,故近年乃有艺术学独立之运动,代表者为德之 Max Dessoir(马克斯·德索——引者注),著有专书,名 *Aesthetik and allgemine Kunstsinneschaft* 《美学与一般艺术学》——引者注,颇为著名。”^③

值得一提的是,在此之前,中国读者已经通过日本学者黑田鹏信(1885—1967)的《艺术学纲要》知悉了艺术学这个学科,《艺术学纲要》

① [德]马克斯·德索:《美学与艺术理论》,兰金仁译,中国社会科学出版社1987年版,“作者前言”第4页。

② 《宗白华全集》第4卷,安徽教育出版社1994年,第757页。

③ 《宗白华全集》第1卷,安徽教育出版社1994年,第511页。

中译本由俞寄凡翻译,1922年由商务印书馆出版,2010年由江苏美术出版社再版。《艺术学纲要》明显受到德索的《美学与一般艺术学》的影响,黑田鹏信在这本书中指出,艺术学在德国是一个新的名称,至于东方国家使用这个名称,那是更晚近的事情。而中国第一部以艺术学命名的著作,则是张泽厚的《艺术学大纲》,该书于1933年由光华书局出版。

继宗白华之后,马采对艺术学研究作出重要拓展。马采于1921年留学日本,1927年在京都帝国大学文学部哲学科专攻美学,1933年毕业于东京帝国大学大学院(相当于我国的研究生院)。宗白华于20世纪20年代撰写的两份艺术学手稿,在其生前未能发表,20世纪90年代才收进《宗白华全集》第1卷。马采于20世纪40年代初期写了6篇自成体系的艺术学论文,其中带有纲领性的第一篇于1941年发表于《新建设》第2卷第9期。

马采艺术学散论之一的标题《从美学到一般艺术学》,脱胎于德索的书名《美学与一般艺术学》,它最简要地概括了艺术学从美学中独立出来的国际学术潮流。马采洞悉这股学术潮流,并对艺术学独立运动的主要代表人物作了恰当的评价。《从美学到一般艺术学》开宗明义地指出:“艺术学或一般艺术学,就是根据艺术特有的规律去研究一般艺术的一门科学。它是由距今100多年前德国艺术学者费德勒奠定了其作为一门特殊科学的基础,后来又由德索和乌提茨赋予其一个特殊科学的体系。”^①

马采给艺术学下了一个明确的定义:“艺术学就是研究关于艺术的本质、创作、欣赏、美的效果、起源、发展、作用和种类的原理和规律的科学。”^②这则定义对艺术学研究对象的规定,综合了格罗塞和朗格的观点。格罗塞在《艺术学研究》一书中认为,艺术学研究:1. 艺术的本质,艺术活动和各种作品的物质;2. 艺术的起源和条件;3. 艺术的作用。朗格在《艺术的本质》一书中指出,艺术学:1. 通过各种艺术的互相比,以阐明其间的密切的关系;2. 分析美的享受和艺术创作的意识过程;3. 确立艺术创作和艺术发展的规律。^③

为了保持艺术学研究的纯正品位,有必要把艺术学研究和非艺术学的艺术研究区分开来,尤其是把艺术学(一般艺术学)研究和特殊艺术学研究区分开来。在这方面,马采有一个相对精到的说明:“特殊艺术学的知识,即各种艺术史和各种艺术学所提供的资料,虽然不断被参

① 马采:《艺术学与艺术史文集》,中山大学出版社1997年版,第1页。

② 同上书,第7页。

③ 同上书,第6页。

考被利用,但一般艺术学的研究绝不是对戏剧、音乐等特殊艺术现象的直接的探讨,也不是对宋代绘画或顾恺之等某一时代某一作家的具体作品的解剖分析,而是以艺术一般的抽象的概念作为对象作理论的考察。”^①马采于60年前提出的这条艺术学研究的方法论原则,迄今仍有重要的现实意义。

我国古代除《乐记》外,没有对艺术作综合研究的著作,艺术批评思想主要体现在对门类艺术进行研究的著作中。《乐记》则是我国第一部比较系统的艺术批评著作,因为这里的“乐”指的是以音乐为主的、包括诵诗、歌舞在内的艺术的综合体。在古代,“乐”和“音”不连接,“音”是有一定结构的旋律。“乐”包括乐曲、舞蹈、诗这三种。这里就出现一个问题:中国艺术批评史应该以哪些门类艺术的研究著作为基础呢?我们认为可以操作的方法是:严格地以我国的学科分类为依据,选择所研究的资料。根据我国的学科分类,艺术学学科包括音乐学、美术学、设计学、戏剧戏曲学、电影学、广播电视艺术学、舞蹈学,而不包括文学理论、建筑理论和园林理论,后三者分别是文学、建筑学、风景园林学等学科研究的对象。电影学和电视艺术学还没有出现在中国艺术批评史的时限中。所以,中国艺术批评思想可以从音乐批评、美术批评、设计批评、戏剧戏曲批评、舞蹈批评中提炼,而不包括文学批评、建筑批评和园林批评。例如,魏晋南北朝时期庾肩吾的《书品》和钟嵘的《诗品》、谢赫的《画品》齐名,作为对文学艺术不同样式的品评之作鼎足而立。但是,中国艺术批评史只应研究《书品》和《画品》,而不研究《诗品》。另外,中国古代大量的艺术批评论述还散见于诸子百家的著述、两汉儒生的注经中。

中国艺术批评史以中国朝代更迭的通常分期为经,以特定朝代里的艺术批评现象(艺术批评命题,如“澄怀味象”、“气韵生动”,以及相关著作,如《乐记》、《周易》)和重要的艺术批评家为纬,对艺术批评“史”进行梳理和研究。这和中国通史、中国哲学史的范式大致是相通的。中国艺术批评史是中国艺术批评思想的发展史,绝不是各种门类的艺术批评思想(如绘画批评、音乐批评、书法批评、戏剧批评、设计批评等)的发展史的集合。例如,魏晋南北朝时期有阮籍、嵇康的音乐批评,顾恺之、宗炳、谢赫的绘画批评,王羲之、王僧虔、萧衍、庾肩吾的书法批评。魏晋南北朝艺术批评思想不是上述门类艺术批评思想的集合,而是从上述音乐批评、绘画批评和书法批评中,抽取、提炼出适用于整个艺术批评的命题、概念、观点和思想加以系统的阐述。

在汉代的艺术批评中,必然会论述到《淮南子》的艺术批评思想。

^① 马采:《艺术学与艺术史文集》,中山大学出版社1997年版,第9页。

《淮南子》是一部哲学著作，然而它以“礼乐未始有常”的概念表明了艺术的历史进化观；以“君形者”的概念说明艺术创作中神似的重要性，艺术家要成为“情之至者”才能达到“君形者”的效果；以“师旷之耳”的概念提出了对艺术知觉者的要求。《淮南子》还以“天人合一”的思想解释了艺术的起源。《淮南子》大大拓宽了中国古代艺术批评的研究领域，它的艺术批评思想对各种艺术都是适用的。

第二节 中国艺术批评史的研究方法

本书的读者对象定位为大学生和具有大学文化程度的人群，读者对象的这种定位在很大程度上决定了本书的研究方法和写作方法。

第一，对原典尽量作出符合它的原初涵义的阐释，力求平心持论，而不深文周纳。冯友兰为自己的中国哲学史研究规定了一个任务：“哲学史的作用是告诉我们：过去的哲学家们说了些什么，他们说这些话时是什么意思？而不是我们认为这些话应当意味着什么。在我的哲学史里，我尽力使用分析方法来说清楚作者的原意，也就是说，把分析方法的使用，限制在适当的范围之内。”^①我们对中国艺术批评史的研究，就采用冯友兰研究中国哲学史的这种方法。

虽然英国著名哲学家卡尔·波普尔说过，“不可能有一部‘真正如实表现过去’的历史，只能有各种历史的解释，而且没有一种解释是最后的解释”，我们仍然尽量对原典作出符合它的原初涵义的阐释。对原典作出符合原初涵义的阐释包括两个层面：一是字面意义的阐释，一是学术思想的阐释。比较符合原初涵义的阐释往往是直接的、有限度的、比较客观的阐释；不那么符合原初涵义的阐释则往往是引申过多的、自由度过大的、主观色彩强烈的阐释。符合原初涵义的阐释，并不就是低水平的阐释。我们首先追求符合原初意义的阐释，而在符合原初意义的阐释中，又追求精辟的阐释。都是符合原初涵义的阐释，两相比较，高下立见。

孔子说：“知者乐水，仁者乐山。”朱熹对这句话作出解释：“知者达于事理而周流无滞，有似于水，故乐水；仁者安于义理而厚重不迁，有似于山，故乐山。”也有的研究者解释道：“聪明人乐于水，仁人乐于山。”这两种解释都符合原初的涵义，可是，后一种解释远不如第一种精辟。朱熹对这句话的解释是两千多年中最精彩的解释。

不那么符合原初涵义的阐释有时出于某种预设：古人的一切论述

^① 冯友兰：《中国哲学简史》，新世界出版社2004年版，第293—294页。

都是正确的、深刻的，研究者的任务是根据这种预设进行必要的论证。老子说“五色令人目盲，五音令人耳聋”。“五色”、“五音”指美和艺术，有的研究者认为，老子的这些话是正确的、深刻的，这些话并不是对审美与艺术活动的否定，而是对统治阶级放肆地、无节制地追求声色的感官享受的最尖锐和激烈的批判。这已经不是老子的原意，而是研究者“认为这些话应当意味着什么”。另一种观点与此不同，它认为老子的时代美和艺术专供奴隶主贵族享受，老子对这种状况极为不满，因此对美和艺术采取了一种简单否定的态度。此外，还有第三种观点。其与第二种观点都认为这些话表明老子否定美和艺术，但是它见到老子作出这种否定的不同理由，这不是出于老子对奴隶主贵族享受美和艺术的不满，如第二种观点所主张的那样，而是出于老子思想的本源。“照道家的看法，人失去了原有的德，乃是因为欲望太多，知识太多。人竭力满足欲望，以求快乐。但是，欲壑难填，当人力求满足无穷的欲望时，所达到的适得其反。”^①所以，老子说“五色令人目盲，五音令人耳聋”，老子对美和艺术的否定与他强调清心寡欲是一致的。如果遇到这三种观点，我们会取后一种观点。从这种选择中可以看出方法论取向。

《周易》中的“观象制器”是一个很重要的思想，制器者根据卦象来制作器物。《周易·系辞下》把各种器物的制作与不同的卦象相连，有的研究者认为这甚为牵强。我们认同这种看法。然而，有人又认为，网的制作之所以与离卦相联系，可能因为离卦的卦象能够引起对编织、网孔的联想。我们不赞同这种看法。离卦是八卦之一，是三画卦。在八卦和六十四卦中，绝大部分卦象都能使人联想到编织和网孔，为什么仅仅是离卦与网的制作相联系呢？这种解释显然是不通的。

为了做到阅读无障碍，我们对所引用的古典文献，都根据有关研究者的注释本作出比较完整的白话解释。读者只要比较认真地阅读，无须借助工具书就能读懂。

第二，在有机联系的历史过程中研究中国艺术批评史。艺术批评家的艺术批评观点不仅应该在他的整个思想体系中来考察，而且要把每个艺术批评家摆在作为有机联系的历史过程的艺术批评史中来考察，阐述每个艺术批评的术语、观点、问题的来龙去脉和渊源联系。中国艺术批评史应该展示的不仅是艺术批评家代表著作中的最终结论，还是艺术批评家思想的产生、形成和发展的生动进程。例如，顾恺之“传神写照”的命题，与先秦和汉代哲学中的形神论薪火相传。这个命题更得益于魏晋哲学形态——玄学的影响，魏晋玄学重神理而轻形骸。同时，这个命题又是人物品藻中“神”的概念在绘画理论中的运用。

^① 冯友兰：《中国哲学简史》，新世界出版社2004年版，第88页。

中国艺术批评史不是干巴巴的几条筋，而是在一定的社会文化土壤中生长的有血有肉的整体。中国艺术批评史要注意阐述社会文化背景、社会转型对艺术批评思想的影响。例如，在魏晋南北朝的书法理论中，卫夫人的“多力丰筋”中的“筋”，王僧虔的“骨丰肉润”中的“骨”和“肉”，萧衍的“浓纤有方，肥瘦相和”中的“肥瘦”，都来自魏晋时期的人物品藻。不了解人物品藻，就不能很好地理解这些术语。审美的人物品藻发生在魏晋时代不是偶然的，魏晋时代是人觉醒的时代，人重新发现、思索、把握和追求自己的生命、生活，人自身的才情、风神、性貌取代外在的功业、节操而受到尊重。

第三，在写作上追求“有深度的通俗”的风格。我们非常欣赏冯友兰、朱光潜等人的写作风格，这种风格就是“有深度的通俗”。他们的著作明白如话，因为他们的思维清澈似水。他们厚积薄发，思维异常清晰，有着极好的中文修养，所以他们的文字总是如行云流水。“有深度的通俗”完全不同于肤浅的通俗，它们之间最大的区别是前者耐读，值得反复玩赏，每读一次都会有新的滋味，通俗的文字中蕴含着大量的知识点和信息量；而后者则一览无余，可以一目十行地读，浏览以后就没有必要再读。现从冯友兰和朱光潜的著作中摘些片段，来感受一下什么是“有深度的通俗”。

冯友兰在《中国哲学简史》中论述魏晋清谈名士时写道：“究竟‘风流’是什么意思？这是一个含义丰富而又难以确切说明的词语。从字面上说，‘风流’是荡漾的风和‘流水’，和人没有直接的联系，但它似乎暗示了有些人放浪形骸、自由自在的一种生活风格。”“我对英语中‘浪漫’(romantic)和‘浪漫主义’(romanticism)两个词的含义还未能充分领略；但我大致感觉到，这两个词和‘风流’的意思颇为相近。”^①

冯友兰对“风流”和“浪漫”的解释是何等简洁晓畅，然而它又蕴含着丰富的内容。如果读者读过《世说新语》，了解魏晋名士表达精微思想的精妙谈话，以及他们“会心林水”的高雅和高爽迈出的风神，那么，对冯友兰的解释的理解就会深入一层。冯友兰的这段话也许会使读者想起欧洲浪漫主义者的种种作为：那是济慈自拟的墓志铭“此地长眠者，声名水上书”；或者是雪莱《西风颂》的名句：“西风哟，如果冬天已经来到，春天还会遥远？”或者柏辽兹献给梦中情人的乐曲《幻想交响乐——一个艺术家生活中的情话》。原来这些都和“风流”相联系，这种解释真正做到东西汇通，值得反复玩味。

朱光潜在《西方美学史》中论述17世纪法国新古典主义美学时写道：“当时法国宫廷在文化教养上贵妇人很占势力，文艺沙龙大半是由

① 冯友兰：《中国哲学简史》，新世界出版社2004年版，第199页。

她们主持的,作家和艺术家大半是由她们庇护的。稍涉粗俗,古怪离奇或缺乏斯文风雅的东西会使她们震惊,一句漂亮话,一个优雅的姿态或是一个色彩绚烂的场面也会使她们嫣然喜笑颜开。她们的贵族女性的脾胃或趣味也在这个时代的文艺理想上刻下不可磨灭的烙印,尽管她们在文艺界所造成的‘纤巧’风气也曾遭到过新古典主义者的指责。”^①“沙龙”是法语“salon”的音译,指文艺界或政界知名人士的团体,往往在私人宽敞明亮、富丽堂皇的客厅里聚会。与17世纪相比,18世纪下半叶法国的社会情况虽然有了很大变化,然而沙龙的主持人大半仍然是出身高贵、生活奢华、风度优雅、社会联系广泛的女性。法国作家和美学斯塔尔夫夫人就是这样一位才华横溢、魅力四射的沙龙主持人。朱光潜这段充满魅力的文字娓娓道来,生动传神,令人常读常新。

当然,冯友兰、朱光潜的著作也不可能通篇都是“有深度的通俗”,但是,书中不时会出现一些这样的段落,从而精彩纷呈。我们自知离这种目标还很远,然而心向往之。

本书的写作分工是:凌继尧撰写绪论、先秦汉代和魏晋南北朝部分,张爱红撰写唐宋部分,张晓刚撰写元明部分,黄桂娥撰写清代和近代部分,最后由凌继尧对全书进行修改和统稿。欢迎广大读者对本书提出批评。

^① 朱光潜:《西方美学史》上卷,人民文学出版社1979年版,第197页。