

中國古代美學藝術論文集

復旦大學中文系

文藝理論教研室

蔣 孔 陽

編 輯

主 編



中国古代美学艺术 论文集

复旦大学中文系
文艺理论教研室
蒋 孔 阳

编辑
主编

上海古籍出版社

DN104/03

中国古代美学艺术论文集

复旦大学中文系 编辑
文艺理论教研室

蒋 孔 阳 主编

上海古籍出版社出版

(上海瑞金二路272号)

新华书店上海发行所发行 上海商务印刷厂印刷

开本 850×1156 1/32 印张 12.25 字数 304,000

1981年3月第1版 1981年3月第1次印刷

印数: 1—9,600

统一书号: 10186·242 定价: (六)1.20元

目 次

中国古代美学简介·····	朱光潜 (1)
中国艺术意境之诞生·····	宗白华 (8)
中国绘画的审美特点·····	张安治 (24)
漫谈“气韵、生动”与“骨法、用笔”·····	伍蠡甫 (29)
中国戏曲舞台美术浅论·····	苏石风 (46)
梓室谈美·····	陈从周 (59)
略论艺术的真善美	
——中国古代美学思想学习札记 ·····	邱明正 (61)
中国美学史研究的方法论问题·····	马 白 (77)
从我国上古乐曲及有关记载探索艺术的起源	
——上古至春秋时期美学思想札记之一 ·····	蒋 凡 (99)
评老子“大音希声”和庄周“至乐无乐”的	
音乐美学思想·····	蒋孔阳 (112)
试论屈原赋之“怨”的思想内容和艺术特色	
——中国古典悲剧初探 ·····	陈有昇 (137)
扬雄的美学思想	
——《汉代美学思想述评》之一 ·····	施昌东 (160)
王充的真实论与审美判断·····	聂振斌 (202)
刘勰《灭惑论》撰年考辨·····	李庆甲 (221)
李贺与《楞伽经》·····	陈允吉 (245)
论苏轼的“随物赋形”说·····	徐中玉 (272)

关于明清文艺思潮的短记·····	李泽厚 (286)
论石涛及其美学思想·····	林同华 (306)
不似似之	
——艺术断想·····	潘旭澜 (339)
论《红楼梦》的悲剧和曹雪芹的悲剧思想·····	应必诚 (346)
评晚清小说理论中的艺术境界移情说·····	叶 易 (372)
编后记·····	(387)

中国古代美学简介

朱 光 潜

作为文艺理论,美学一般是文艺实践的总结,反过来又成为文艺实践的指导。文艺在创作和欣赏两方面的实践都反映一定时代和一定社会类型的人民的现实生活和人生态度。我国历史悠久,文艺有长久的传统,人民对文艺的爱好也是源远流长的。散在各种经典文献中的有关文艺理论的资料极其丰富繁复,还有待进一步的搜集和科学整理,这里只能粗陈梗概。

西方从意大利维柯到克罗齐一派美学史家都认为语言文字本身就是艺术产品,所以美学和语言文字学分不开。这种看法从中国汉语文字的产生和演变可以获得充分的例证。汉朝文字学家许慎在《说文解字》的序言里,把汉语文字分为象形、形声、指事、会意、转注和假借六类,即所谓“六书”,其中前四类都是形象思维的产品。现在世界各国语言文字大半属于拼音系统,中国汉语文字几乎是极少数象形系统的文字中到现在还广泛应用的唯一的一种,因此就成了研究原始民族运用形象思维来创造文字的珍贵资料。继许慎《说文解字》而起的无数词书、韵书和字典都提供了大量关于美学思想的材料(丁福保编的《说文解字诂林》较详备)。书法在中国也早已成为一门独特的艺术。凡是读书人都要讲究书法,所以书法在受教育的人民中是受到最广泛实践的一门艺术。它和绘画和诗歌成为互相紧密联系的姊妹艺术。适用于一般艺术的一些原则也适用于书法,例如精神、气魄、骨力、风韵之类性格因素以及和谐、平整、匀称之类形式因素。这方面的美学理论资料也很多,例如唐朝孙过庭的《书谱》、宋朝的《宣和书谱》、近代包世臣的

《艺舟双楫》和康有为的《广艺舟双楫》，都详谈过中国书法的美学理论。

马克思曾经指出：神话是希腊文艺的丰富土壤。神话在中国古代艺术中也是一个重要的资料来源。神话是和原始宗教即原始民族的世界观和人生观分不开的。我国土生土长的原始宗教是巫教、道教和儒教，魏晋以后南亚的佛教逐渐输入中国，几有喧宾夺主之感。这些宗教思想及其神话在中国哲学和文艺领域里，从《诗经》、《楚辞》、汉魏乐府到近代的小说、戏剧和民间传说，都打下了深刻的烙印。鲁迅在《中国小说史略》里曾清理过历代神话传说和传奇志怪对中国小说发展的影响，可惜它们对建筑、雕塑、绘画乃至诗、乐、舞各方面的影响还有待专业研究工作者去清理。古代丝绸之路上有一个重镇叫做敦煌，那里有一系列已半埋在沙土下的“莫高窟”，是由北魏到元明的中国艺术（特别是壁画和雕塑以及它们所描绘的古代诗、乐、舞和宗教仪式的情况）的一座大宝库，对研究中国艺术与宗教（特别是佛教）、神话传说的关系提供了极其丰富的资料。此外，中国考古工作者在安阳殷墟、陕西半坡村、湖南马王堆等地所进行的大量发掘，在不断地发现远比敦煌的收藏更古老也许也更珍贵的文物。这类文物不但是中国美术的第一手资料，也是中国美学的第一手资料，因为每一件真正的艺术作品都必有意或无意地流露出某种美学观点。离开具体的艺术作品而谈美学思想，不但会堕入抽象说教，而且也是一件极费力的事。此外，从文艺与生产劳动的紧密联系的实践观点来看，《周礼》中的《考工记》以及后来的《畴人传》和《天工开物》之类书籍也是研究中国美学史的重要资料。

自有史以来，汉民族主要是一个农业民族，而且长期处在封建社会形态。无论研究中国文艺还是研究中国美学，都不能忘记这两大特点。例如自然作为文艺母题，在西方只有在近代浪漫运动起来以后才逐渐突出，而在中国却从魏晋时代起就一直是诗和画

的主要描绘对象。伦常观念特重忠君孝亲，尽管天灾人祸，史不绝书，而一般人民的人生态度基本上是乐天安命，偏于保守。这些基本情况都是和封建社会的小农经济分不开的。意识形态方面，在中国长期占统治地位的是儒家思想，这也正是封建社会的小农经济的反映。儒家以礼乐立教。礼不但指各种宗教仪式，也包括政治、法律和典章制度。乐是各门艺术的总称，除声乐、器乐以外，还包括诗歌、舞蹈、传说故事和雏形的戏剧。中国最早的一部美学专著便是《乐记》，载在十三经中的《礼记》一经之中。此书作者是谁，一说是公孙尼子，尚有争论，可能象先秦诸子的许多著作一样，是某一派师徒积累一些过去流传下来的思想资料而成的，并不是某一家之言。它是中国美学的开山祖，所以值得详加介绍。

从这部论音乐的专著看，礼与乐是包含宇宙间万事万物、集一切学与术之大成的。礼与乐两个概念相反适以相成，含着朴素的辩证思想，姑举几段引文为证：

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。乐由天作，礼以地制。过制则乱，过作则暴。明于天地，然后能兴礼乐也。

天高地下，万物散殊，而礼制行矣；流而不息，含同而化，而乐兴焉。

乐也者情之不可变者也，礼也者理之不可易者也。乐统同，礼辨异。

乐者敦和，率神而从天；礼者别宜，居鬼而从地。故圣人作乐以应天，制礼以配地。礼乐明备，天地官矣；天尊地卑，君臣定矣；卑高已陈，贵贱位矣；动静有常，小大殊矣。

礼节民心，乐和民声，政以行之，刑以防之，礼乐刑政，四达而不悖，则王道备矣。

从此可知,《乐记》的作者是从宇宙整体着眼,从中见出同与异、和与序、情与理、天与地、尊与卑这一系列的对立面,认为礼的作用在辨异、达理和巩固秩序,乐的作用在统同、通情和促成和谐。这两方面都各尽其职,恰如其分,就会达到国泰民安,万物各得其所。我们可以说,中国儒家从礼、乐这两个概念推演出他们的理想国(即所谓“王道”)。作者基本上是从政治观点来考虑美育的。在引文的最后一段里,礼、乐、政、刑四项并举,其实政、刑两项还是属于礼的范围,所以礼经包括《礼记》(礼的具体运用事例)、《周礼》(周朝的政治制度)、《仪礼》(吉、凶、军、宾、嘉五方面的宗教仪式),一般叫做“三礼”。《乐记》虽专谈音乐及其密切相联系的诗歌和舞蹈等艺术,却也列在《礼记》里。值得注意的是《乐记》的作者特别强调礼与乐相反相成、不可分割的关系,不但把乐看作艺术,实际上也把礼看作艺术,是王道必备的秩序与和谐两个方面。就人民来说,“礼乐皆得,谓之有德”,有德才可以“平好恶而反人道之正”,这是中国古代就已提出的“人道主义”。礼、乐不可互离,其真正涵义是艺术反映政治而且为政治服务。政治本身就是一种广义的艺术,因为乐求和谐,礼求秩序,秩序与和谐都是艺术所不可少的。这种观点是对希腊柏拉图控诉诗人罪状的有力驳斥。

“艺”这个词在古汉语里和希腊文 *Tekne* 一样,有“艺术”和“技艺”两个涵义。诗人、艺术家和手工业者都一样是操“技艺”的。中国古代教育定“六艺”为必修科。所谓“六艺”就是礼、乐、射、御、书、数。礼、乐列在首位,但毕竟和射、御(武艺)、书(写字)、数(算数)同属于“艺”。从此足见中国古代教育文武并重,不但重视实用技艺,而且对艺术也着重实践方面,把它当作技艺来学习。不但求“知”,而且求“能”,也就是说,不但为提高认识,而且为促进实践。

音乐、诗歌和舞蹈在原始时代原是一种三位一体的综合艺术,随着历史向前发展,诗日渐脱离乐舞,成为一种独立而且独尊的艺术。黑格尔曾把诗列在艺术发展的最高峰,而且认为各门艺术之

中都必须有诗作为主要因素。诗的这种崇高地位在中国文艺发展中也很有显著。周朝便设有专司采诗“观风”的史官。中国最古老而且影响也最深远的《诗经》就有很大一部分(《国风》)是由史官从各地区民间搜集来的。所谓采诗“观风”，就是搜集各地民歌，把它作为测量各地民情风俗和政治气候的温度表。

中国古代文艺理论大半是围绕着《诗经》而作的评论和总结。上文所引的《乐记》便是其中最早的一种，它常引《诗经》来论证所提的论点，最后子贡向师乙问诗乐一段特别值得注意。师乙对诗歌作了如下的描绘：

歌之为言也，长言之也。说之故言之，言之不足，故长言之；长言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故不知手之舞之，足之蹈之也。

继《乐记》之后，经常为诗论家所援引的一篇论诗著作是汉初儒生毛萸的《诗大序》，其中最重要的一段就援引了《乐记》的这段话而加以发挥：

诗者志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。情发于声，声成文，谓之音。治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。故正得失，动天地，感鬼神，莫近于诗。先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗。

这里首先确定了诗的本质在于表达人的心情和志向，“情动于中而形于言”，“在心为志，发言为诗”。诗表现“志之所之”，用近代话来说，“志之所之”便是诗人的“倾向”，这“倾向”是由“情”发动的，它会导致“厚人伦，美教化，移风俗”这些实践效果。“情发于声，声成文，谓之音”，声须“成文”，即要表现出完整有秩序的形式，不是自然的啼笑咆啸而是经过艺术化的。从此可见古代中国诗论的三大特点：一是从整体人出发，不象近代西方美学家往往把知、情、意三

个因素割裂开来而片面强调“知”(认识)中的感性阶段,而是三个因素不偏废而侧重“情”,这对近代文艺中的公式概念化是一剂良药。其次是艺术根据自然(现实生活)而不止于生糙的自然,而是经过艺术加工(“成文”)的自然。第三是中国古代诗论一向特别重视文艺的“厚人伦,美教化,移风俗”的实践效果,从来没有“为文艺而文艺”的提法。

“声成文,谓之音”,“成文”便是艺术对自然加工所取得的形式。诗有六义,其中赋、比、兴三义便是汉儒毛萸在《诗大序》中分析《诗经》所得到的三种形式。《诗经》作者并不曾有意使某诗取比体或某诗取赋体或兴体。今本《诗经》中所注的“兴也”、“比也”、“赋也”,都是毛萸的手笔。不过毛萸所分的类确实对诗论的发展有很大的功劳,它标出文艺所用的是形象思维这个基本原则,其中含有“情景交融”的道理。中国后来的诗论、文论乃至画论都是按毛萸所标的比、兴、赋加以引申和发展的。近来讨论这个问题的往往只谈比、兴而不谈赋,赋是“直陈其事”而不用譬喻,但是“事”是具体形象,赋所用的仍是形象思维。比、兴大半限于抒情诗,赋所用的“直陈其事”愈到近代愈重要,因为它是戏剧、小说、电影乃至一般叙事文的表现方式。

《乐记》和《诗大序》的作者都是儒家,他们的話大半可以和《论语》、《孟子》这些儒家经典著作中所表现的美学思想相印证,不过比《论语》、《孟子》中有关美学的零星语录较有系统。他们对于过去诗、乐、舞实况的总结,成了此后二千年的美学思想发展的基础。汉、唐之间值得研究的美学论著不胜枚举,值得特别注意的有《昭明文选》卷十七所载陆机的《文赋》和王褒、嵇康等人的关于诗、乐、舞的赋。受到梵文影响的永明声律运动是古诗转到律诗的关键(参看拙著《诗论》第十一章至第十二章)。在文艺理论方面受到佛典影响而叙述略见科学条理的有梁刘勰的《文心雕龙》,这是迄今为止中国文艺理论中最重要的名著。唐僧皎然的《诗式》和司空图的

《诗品》，开无数诗话和词话的先河，其中影响较大的是严羽的《沧浪诗话》，标出“禅道在妙悟，诗道亦在妙悟”的基本原则。此后谈诗谈词者的主要话题是“意境”、“神韵”、“兴象”、“风骨”这些比较抽象的范畴，其长处在于结合具体作品，其短处在缺乏科学条理。披沙炼金的工作还有待于将来。

总的来说，中国过去的美学传统是很丰富的，至今认真的搜集和研究的科学工作还不多见。好在最近思想解放，进行这种科学工作的苗头正在风起云涌。这是一个可喜的转机，祝愿美学界工作者趁这股势头，大家同心协力地把这项工作做好！

中国艺术意境之诞生。

宗白华

引言

世界是无穷尽的，生命是无穷尽的，艺术底境界也是无穷尽的。“适我无非新”（王羲之诗句）是艺术家对世界的感受。“光景常新”是一切伟大作品底烙印。“温故而知新”却是艺术创造与艺术批评应有的态度。历史上向前一步的进展，往往是伴着向后一步的探本穷源。李、杜的天才，不忘转益多师。十六世纪的文艺复兴追摹着希腊，十九世纪的浪漫主义憧憬着中古。二十世纪的新派且溯源到原始艺术底浑朴天真。

现代的中国站在历史底转纽点。新的局面必将展开。然而我们对旧文化的检讨，以同情的了解给予新的评价，也更形重要。就中国艺术方面——这中国文化史上最中心最有世界贡献底一方面——研寻其意境底特构，以窥探中国心灵底幽情壮采，也是民族文化底自省工作。希腊哲人对人生指示说：“认识你自己！”近代哲人对我们说：“改造这世界！”为了改造我们先得认识。

一、意境底意义

龚定盦在北京，对戴醇士说：“西山有时渺然隔云汉外，有时苍

-
- * 宗白华先生《中国艺术意境之诞生》一文，系解放前写，现已不易觅得。我们感到此文对中国古代美学思想的研究，颇有启发和借鉴的作用，因特商请宗先生略加修改，重新发表于此。

然堕几席前，不关风雨晴晦也！”西山底忽远忽近，不是物理学上的远近，乃是心中意境底远近。

方士庶在《天慵庵随笔》里说：“山川草木，造化自然，此实境也。因心造境，以手运心，此虚境也。虚而为实，是在笔墨有无间，——故古人笔墨具此山苍树秀，水活石润，于天地之外，别构一种灵寄。或率意挥洒，亦皆练金成液，弃滓存精，曲尽蹈虚揖影之妙。”中国绘画底整个精粹在这几句话里。本文的千言万语，也只是阐明此语。

恽南田题洁庵图说：“谛视斯境，一草一树，一丘一壑，皆洁庵（指唐洁庵）灵想之所独辟，总非人间所有。其意象在六合之表，荣落在四时之外。将以尻轮神马，御冷风以游无穷。真所谓藐姑射之山，汾水之阳，尘垢粒糠，淖约冰雪，时俗齷齪，又何能知洁庵游心之所在哉！”

画家诗人“游心之所在”，就是他独辟的灵境，创造的意象，作为他艺术创作底中心之中心。

什么是意境？人与世界接触，因关系层次底不同，可有六种境界：（一）为满足生理底物质的需要，而有功利境界。（二）因人群共存互爱的关系，而有伦理境界。（三）因人群组合互制的关系，而有政治境界。（四）因穷研物理，追求智慧，而有学术境界。（五）因欲返本归真，冥合天人，而有宗教境界。功利境界主于利，伦理境界主于爱，政治境界主于权，学术境界主于真，宗教境界主于神。但介乎后二者的中间，以宇宙人生底具体为对象，赏玩它的色相，秩序，节奏，和谐，藉以窥见自我的最深层心灵底反映，化实景而为虚境，创形象以为象征，使人类最高的心灵具体化，肉身化，这就是“艺术境界”。艺术境界主于美。

所以一切美底光是来自心灵的源泉；没有心灵底映射，是无所谓美的。瑞士思想家阿米尔（Amiel）说：

一片自然风景是一个心灵的境界。

中国大画家石涛也说：

山川使予代山川而言也。山川与予神遇而迹化也。

艺术家以心灵映射万象，代山川而立言，他所表现的是主观的生命情调与客观的自然景象交融互渗，成就一个鸢飞鱼跃，活泼玲珑，渊然而深的灵境，这灵境就是构成艺术之所以为艺术的“意境”（但在音乐和建筑，这时间中纯形式与空间中纯形式的艺术，却以非模仿自然的境相来表现人心中最深的不可名的意境，而舞蹈则又为综合时空的纯形艺术，所以能为一切艺术底根本型态，这事后面再说到）。

意境是“情”与“景”（意象）底结晶品。王安石有一首诗：

柳叶鸣蜩绿暗，
荷花落日红酣。
三十六陂春水，
白头想见江南。

前三句全是写景，江南底艳丽的阳春，但着了末一句，全部景象遂笼罩上，啊，渗透进，一层无边的惆怅，回忆的愁思，和重逢的欣慰，情景交织，成了一首绝美的“诗”。

元人马东篱有一首《天净沙》小令：

枯藤老树昏鸦，
小桥流水人家，
古道西风瘦马，
夕阳西下——
断肠人在天涯！

也是前四句完全写景，着了末一句的写情，全篇点化成一片哀愁寂寞，宇宙荒寒，怅触无边的诗境。

艺术底意境，因人因地因情因景底不同，现出种种色相，如摩珠尼，幻出多样的美。同是一个星天月夜的景，影映出几层不同的诗境：

元人杨载《景阳宫望月》云：

大地山河微有影，
九天风露寂无声。

明画家沈周《写怀寄僧》云：

明河有影微云外，
清露无声万木中。

清人盛青楼咏“白莲”云：

半江残月欲无影，
一岸冷云何处香。

杨诗写函盖乾坤的封建的帝居气概，沈诗写迥绝世廛的幽人境界，盛诗写风流蕴藉，流连光景的诗人胸怀。一主气象，一主幽思（禅境），一主情致。至于唐人陆龟蒙咏白莲的名句：“无情有恨何人见，月晓风清欲堕时。”却系为花传神，偏于赋体，诗境虽美，主于咏物。

在一个艺术表现里情和景交融互渗，因而掘发出最深的情，一层比一层更深的情，同时也透入了最深的景，一层比一层更晶莹的景，景中全是情，情具征而为景，因而涌现了一个独特的宇宙，崭新的意象，为人类增加了丰富，替世界开辟了新境，真如恽南田所说“皆灵想之所独辟，总非人间所有”！这是我的所谓“意境”。“外师造化，中得心源。”唐代画家张璪这两句训示是这意境创现底基本条件。

二、意境与山水

元人汤采真说：“山水之为物，造化之秀，阴阳冥晦，晴晦寒暑，朝昏昼夜，随步改形，有无穷之趣，自非胸中丘壑，汪洋洋洋，如万顷波，未易摹写。”

艺术意境底创构，是使客观景物作我主观情思底象征。我人心中情思起伏，波澜变化，仪态万千，不是一个固定的物象轮廓能够如量表出，只有大自然底全幅生动的山川草木，云烟明晦，才足

以表象我们胸襟里蓬勃无尽的灵感气韵。恽南田题画说：“写此云山绵邈，代致相思，笔端丝粉，皆清泪也。”山水成了诗人画家抒情思的媒介，所以中国的画和诗，都爱以山水境界做表现和韵味底中心。和西洋自希腊以来拿人体做主要对象的艺术途径迥然不同。董其昌说的好：“诗以山川为境，山川亦以诗为境。”艺术家禀赋诗心，映射着天地底诗心（《诗纬》云：“诗者天地之心。”）。山川大地是宇宙诗心底影现；画家诗人底心灵活跃，本身就是宇宙底创化，它的卷舒取舍，好似太虚片云，寒塘雁迹，空灵而自然！

三、意境创造人格涵养

这种微妙境界底实现，端赖艺术家平素的精神涵养，天机底培植，在活泼泼的心灵飞跃而又凝神寂照底体验中突然地成就。元代大画家黄子久“终日只在荒山乱石，丛木深篠中坐，意态忽忽，人不测其为何。又每往泖中通海处看急流轰浪，虽风雨骤至，水怪悲诧而不顾”。宋画家米友仁说：“画之老境，于世海中一毛发事泊然无着染。每静室僧趺，忘怀万虑，与碧虚寥廓同其流。”黄子久以狄阿理索斯（Dionysius）的热情深入宇宙底动象，米友仁却以阿波罗（Apollo）式的宁静涵映世界底广大精微，代表着艺术生活上两种最高精神型式。

在这种心境中完成的艺术境界自然能空灵动荡而又深沉幽眇。南唐董源“写江南山，用笔甚草草，近视之几不类物象，远视之则景物灿然，幽情远思，如睹异境”。艺术家凭藉他深静的心襟，发现宇宙间深沉的境地；他们在大自然里“偶遇枯槎顽石，勺可疏林，都能以深情冷眼，求其幽意所在”。黄子久每教人作深潭，以杂树滂之，其造境可想。

所以艺术境界底显现，绝不是纯客观地机械地描摹自然，而以“心匠自得为高”（米芾语）。尤其是山川景物，烟云变灭，不可临摹，须凭胸臆底创构，才能把握全景。宋画家宋迪论作山水画说：