

中國歷代文論選

魏晉南北朝文論選



人民文學出版社

圖書在版編目(CIP)數據

魏晉南北朝文論選/鬱沅,張明高編選.-北京:人民
文學出版社,1999.1

(中國歷代文論選)

ISBN 7-02-002859-4

I. 魏… II. ①鬱…②張… III. 古典文學-文學理論-
中國-魏晉南北朝時代 IV. I206.2

中國版本圖書館 CIP 數據核字(98)第 34790 號

責任編輯:降雲

人民文學出版社出版

(100705 北京朝內大街 166 號)

三河市藝苑印刷廠印刷 新華書店發行

字數 319 千字 開本 850×1168 毫米 1/32 印張 15.25 插頁 2

1996 年 10 月北京第 1 版

1999 年 1 月北京第 1 次印刷

印數 1~5000

定價 19.70 元

前言

一

魏晉南北朝是一個社會大動蕩的時期，也是一個思想大解放的時期。產生於這一時期的文學思潮無疑會受到儒、釋、道、玄各家和政治、經濟、宗教、道德諸方面的影響，但歸結起來，我以為直接影響魏晉南北朝文學思潮並成爲其基石的，是人們自覺的個體意識與審美意識的崛起。

先秦道家強調人的個體意識，它關注的是人與自然的關係，通過與宇宙本體『道』的同一而達到『逍遙遊』，求得個體的精神自由。儒家則不同，它重視人的羣體意識，關注的是人與人的社會關係。封建宗法的羣體被置於至高無上的地位，個體必須絕對服從作爲羣體關係準則的仁義道德和宗法禮制。個體意識在『罷黜百家，獨尊儒術』並確立『三綱五常』的漢代，曾受到很大的抑制。個性被禁錮在封建宗法羣體的倫理道德規範之中。漢帝國的瓦解，儒學的衰微，魏晉玄學的興起，老莊思想的空前被推崇，促使個體意識在新的歷史條件下擡起頭來。世說新語品藻篇載：

『桓公少與殷侯齊名，常有競心。桓問殷：『卿何如我？』殷云：『我與我周旋久，寧作我。』』

殷浩與桓溫的對話所表現的強烈的自我意識和對個體人格的追求，在當時是相當普遍的現象。人們珍視的是人與人的差異特徵，而不是羣體類同規範。如桓玄問劉瑾：『我何如謝太傅？』何如賢舅子徽？劉瑾回答說：『楂、梨、橘、柚，各有其美。』每個人都有自己的人格追求，而不必以他人來規範自己。晉明帝問謝鯤：『君自謂何如庾亮？』謝鯤回答說：『端委廟堂，使百僚準則，臣不如亮。一丘一壑，自謂過之。』謝鯤並不企羨庾亮的廟堂高貴，而以自己縱意丘壑的山水情趣而自豪。魏晉名士這種對自我價值的發現和肯定，在世說新語品藻的記載中，可謂比比皆是。

個體意識的崛起，自我價值的發現，使在禮法制度桎梏下窒息已久的人的個性覺醒了。個性自由，精神自由，成爲一種時代的企求：

『支公好鶴，住剡東 剡山。有人遺其雙鶴，少時翅長欲飛。支意惜之，乃鍛其翮。鶴軒翥不復能飛，乃反顧翅垂頭，視之如有懊喪意。林曰：『既有凌霄之姿，何肯爲人所耳目近玩？』養令翮成，置使飛去。』（世說新語言語）

對鶴的自由의 珍惜，是出於對人的自由的肯定。由己及物，物我相通，冲舉凌霄的鶴，實乃魏晉時代精神的象徵。以阮籍、嵇康爲首的『竹林七賢』，他們蔑棄禮法，率性任情，通脫曠達，『越名教而任自然』。所謂魏晉風度，便是這種時代精神的代表。宗白華在論世說新語與晉人的美一文中曾正確地指出：『魏晉人生活上人格上的自然主義和個性主義，解脫了漢代儒教統治下的禮法束縛，在政治上先已表現於曹操那種超道德觀念的用人標準。一般知識分子多般超脫禮法觀點直接欣賞人格個性之美，尊

重個性價值。』(美學散步)

魏晉南北朝是人的個性自覺與審美意識自覺相結合的歷史時期。當人的需要由實用向審美發展，人的審美意識就開始產生。審美意識最初表現在人們的物質生產和日常生活之中，繼而表現在人們的精神生產——文學藝術作品之中，最終則表現為理論的思辨形態。沒有理論的思辨，就談不上審美意識的自覺。先秦是哲學發達的時期，審美意識依附於哲學；漢代是經學發達的時期，審美意識依附於經學；魏晉南北朝則是審美意識發達的時期，出現了大量的文論、詩論、畫論、書論、樂論等。審美意識沖破了經學的束縛和對於哲學的依附，成為一種獨立的自覺意識。這一意識是以當時對個性自由與精神自由的追求為前提的。因為藝術創造和審美觀照從來就是個體的精神心理活動。沒有藝術個性，就談不上藝術創造；沒有審美個性，就談不上審美觀照。個性自覺是催動審美自覺的內在因素。所以人的個性發展得越充分，越完美，審美意識達到的層次就越高。魏晉南北朝人的自覺審美意識是貫串在藝術與人生之中的。他們以審美的態度對待藝術，更以審美的態度對待人生。他們把藝術與人生凝聚在一起，使人生藝術化了：

『王子猷嘗暫寄人空宅住，便令種竹。或問：「暫住何煩爾？」王嘯詠良久，直指竹曰：「何可一日無此君！」』(世說新語任誕)

不是出於功利實用，不是爲了個人占有。居不可一日無竹，乃是精神審美的需要。這種藝術地對待人生的態度，甚至連生死存亡也可置之度外：

『謝太傅盤桓東山，時與孫興公諸人泛海戲。風起浪涌，孫王諸人色並遽，便唱使還。太傅神情方王，吟嘯不言。舟人以公貌閑意說，猶去不止。既風轉急，浪猛，諸人皆誼動不坐。公徐云：

『如此，將無歸！』衆人即承響而回。』

『嵇中散臨刑東市，神氣不變。索琴彈之，奏廣陵散。曲終曰：『袁孝尼嘗請學此散，吾靳固不與，廣陵散於今絕矣！』』（以上皆見世說新語雅量）

這是何等從容的氣度和壯美的人生！他們的全部生命傾注於對美的執着追求。謝安爲了在小舟中鑑賞大海風起浪涌的美，以一種超然物外，冷靜審視的態度對待面臨的生命危險。嵇康歎息的不是生命的行將結束，而是廣陵散的絕響不嗣。臨刑奏曲，在對藝術，對審美的無限依戀之中向人生告別。把審美意識從日常生活擴展到藝術，又從藝術擴展到全部人生和整個宇宙，飄逸高寄，簡澹玄遠，超乎一切功利（包括生命）之上，這正是魏晉人特有的審美心態。能够以審美的態度對待人生，這既是人生的最高境界，也是審美意識的最高層次。

在這種審美意識的籠罩下，魏晉的人物品藻改變了漢末『清議』對人的道德品性和政治才能的實用性品察，而轉向以鑑賞人的個性風貌爲中心的審美性評價：

『嵇康身長七尺八寸，風姿特秀，見者歎曰：『蕭蕭肅肅，爽朗清舉。』或云：『蕭蕭如松下風，高而徐引。』』山公曰：『嵇叔夜之爲人也，巖巖若孤松之獨立；其醉也，傀俄若玉山之將崩。』』（世說新語容止）

『簡文帝每言述才既不長，直以真率便敵人耳。謝安亦歎美之。』（晉書王述傳）

『王戎云：『太尉神姿高徹，如瑶林瓊樹，自然是風塵外物。』』（世說新語賞譽）

『時人目王右軍：飄如游雲，矯若驚龍。』（世說新語容止）

『劉尹云：清風朗月，輒思玄度。』（世說新語言語）

『裴令公目夏侯太初：肅肅如入廊廟中，不修敬而人自敬。……見山巨源，如登山臨下，幽然

深遠。』（世說新語賞譽）

品評者所關注的是氣質、才情、風貌等因素所構成的人物個性之美。這種審美評價不訴諸理性的分析，而依靠從直觀體驗中萌發的情感與想象。他們以自然界和生活中各種美的事物所構成的意味無窮的境界來揭示人物的各種個性美。以巖巖獨立的青松與松下徐來的清風比擬嵇康的『爽朗清舉』的個性風貌，以『瑶林瓊樹』讚美王衍的『神姿高徹』，以『游雲』、『驚龍』標舉王羲之的超然飄逸，以『清風朗月』象徵許詢的玄澹高遠，從廊廟的靜穆可以想象出夏侯玄令人敬肅的氣宇，從『登山臨下』的深不可測可以窺見山濤性格的『幽然深遠』。對自然的審美與對個性的審美，在這裏是結合在一起的。

魏晉人認為最高的個性美是個性自然主義，即不受禮教束縛的自然人格，其核心是『真』與『玄』。

所謂『真』，就是棄禮法，去偽飾，率性任情，淳純天真。所謂『玄』，就是簡約玄澹，超然絕俗，心身自由，不拘於物。『竹林七賢』所體現的最高個性美和人格美，便是這『真』與『玄』的結合。阮籍對於缺『真』少『玄』，拘於名教禮法的凡俗之士，以『白眼』相待。嵇康之兄嵇喜，晉書嵇康傳說他『有當世才』，很會做

官，官至刺史和太僕。阮籍遭喪，他按禮法去弔喪，阮籍讓他看『白眼』。嵇康『齋酒挾琴而造之』，雖然不合禮法，但出於一片真情，阮籍就以『青眼』相看，友好接待。嵇康的朋友呂安去訪嵇康，適逢嵇康外出，嵇喜『扶席而待之』，但呂安『弗顧，獨坐車中』，臨去還在門上題了個『鳳』字。『鳳』字拆開，便是『凡鳥』。（世說新語簡傲）。阮籍、呂安瞧不起嵇喜，就是因為嵇喜缺乏『真』與『玄』的人格美而受到禮制的束縛。相反，真率之士即使其個性並不完美，人們也予以肯定。比如王述，他性急到了可笑的地步；『王藍田性急。嘗食雞子，以筯刺之不得，便大怒，舉以擲地。雞子於地圓轉未止，仍下地以屐齒碾之，又不得，瞋甚，復於地取內口中，齧破即吐之。』（世說新語忿狷）但因為他個性率真而不偽，所以東晉的簡文帝司馬昱和謝安都『歎美之』（見前引晉書王述傳）。可見魏晉人所追求的『真』與『玄』的理想人格，其基礎是『真』。無『真』，便無一切美可言。

把『真』與『玄』結合視為最高的個性美，這正是魏晉人自覺的個體意識與審美意識融合的結果。這種融合，使魏晉人能够在審美意識的最高層次上以個體的審美目光去審視宇宙、人生和藝術。

二

個體意識與主體意識密切相關。個體審美意識的崛起，使魏晉南北朝文學思想把關於創作和鑒賞的主體性理論，推到了一個新的階段。文學主體精神的自覺和發揚，成為該時期文學思潮的一個重要特色。

中國古代文學理論在關於文學創作的本源問題上，既無明確的摹仿說，也無自覺的表現主義，但却明確地自覺地提出了『應感論』。『應感論』認為，文學創作的本源或起點，既非外在的物，也非內在的心，而是心與物的互相作用，主體與客體的互相溝通。最早提出『應感』理論的是禮記樂記：

『夫民有血氣心知之性，而無哀樂喜怒之常，應感起物而動，然後心術形焉。』

之後，劉勰文心雕龍明詩亦云：

『人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然。』

『應感論』最初強調的是外物對於內心的刺激作用，是由『物』↓『心』的單向『應感』過程。它認為人性本如一潭湖水那樣平靜，而外物的作用猶如投入湖面的一顆石子，引起人性的波動，產生情感與意志。這情感與意志的抒發，便造成了音樂、詩歌等藝術作品。禮記樂記所說：『人生而靜，天之性也。感於物而動，性之欲也』，『感於物而動，故形於聲』，便是這個意思。這也是陸機文賦、劉勰文心雕龍、鍾嶸詩品序、蕭子顯自序等對於『應感論』的基本思想。『應感論』雖然強調外物的客觀存在和它對於創作主體的作用，所謂『氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠』（詩品序）。『歲有其物，物有其容，情以物遷，辭以情發』（文心雕龍物色）。但它並不認為『物』和『狀物』是藝術之本，而認為『心』和『情志』才是藝術之本。樂記強調『凡音之起，由人心生也』，文心雕龍原道主張人『爲五行之秀，實天地之心。心生而言立，言立而文明，自然之道也』。『物』只是『搖蕩性情』的一個條件，『狀物』只是『寓目寫心』的一種手段，正如宗炳畫山水序認為『寫形』、『貌色』是爲了『暢神』一樣，寫心抒情才是詩歌藝術的根本目的。但是，孤立

的脫離了『物』的『心』，不與外界發生關係的主體，是不能成為藝術之本的。所以只有被主體感受到的物，或主體對於物的感受，才是藝術表現的對象。不論哪種情況，總之它離不開人的感受。感受，即實踐意識，才是一切藝術的本源。這是盛行於魏晉南北朝的『應感論』對文學創作主體性的深刻而又特殊的認識。

不僅如此，盛行於魏晉南北朝的『應感論』對於藝術主體精神的發揚，還表現為突破了始自禮記樂記的由『物』↓『心』的單向模式的『應感』，建立了由『物』↓『心』↓『物』的雙向模式的『應感』理論。陸機最早提出，由外物引起的詩人的某種感情，在創作過程中又可以起到感染外物的作用。比如一個離鄉的遊子，當他充滿思鄉之情時，外界的一切事物經他的情緒感染，似乎都帶有某種鄉愁的悲哀色彩；『余去家漸久，懷土彌篤。方思之殷，何物不感？……水泉草木，咸足悲焉。』（懷土賦序）『悲緣情以自誘，憂觸物而生端。』（思歸賦）而詩人眼中這類帶着情緒色彩的事物，又可以反過來加深詩人已有的情緒，使之更為強烈：『伊我思之沈鬱，愴感物而增深』（思歸賦），『矧余情之含瘁，恆睹物而增酸』（感時賦）。這就形成了由『物』到『情』，由『情』而『物』，二者往復循環的過程。

以此為基礎，魏晉南北朝文藝思想家提出並探討了審美創造主體的移情作用問題。劉勰在指出『情以物興』之後，接着便強調『物以情觀』（文心雕龍詮賦）。這是把情向外移置與把物向內移置的結合，把人的生氣灌注於無生命的事物之中：『登山則情滿於山，觀海則意溢於海。我才之多少，將與風雲而並驅矣！』（文心雕龍神思）劉勰之後，蕭繹進一步提出『內外相感』的物我『應感』關係，是產生移

情作用的基礎：

『擣衣清而徹，有悲人哉。此是秋士悲於心，擣衣感於外。內外相感，愁情結悲，然後哀怨生

焉。苟無感，何嗟何怨也。』（金樓子立言篇）

水邊洗衣時發出的清徹的擣衣聲，本身並無情感內容可言，但爲什麼在秋天裏它會引起人的悲秋之感呢？原因在於『秋士』心中本已有了悲秋之情，擣衣聲只是起到引發悲情的作用。擣衣聲悲的感覺，是內在悲情移入外在聲音的緣故。嵇康聲無哀樂論關於『聲無哀樂』的思想，正是建立在審美欣賞的移情理論之上的。嵇康認爲包括音樂在內的聲音本身是無所謂哀樂的，其特點是『和』，是純客觀的聲音的組合變化。那麼人們爲什麼會感到聲有哀樂呢？他的回答是：『至夫哀樂，自以事會，先違於心，但因和聲以自顯發。』也就是說，是人們以『先違於心』的哀樂之情去感受聲音的結果，因此對音樂的感受傾向，取決於審美主體的喜怒哀樂；『聲音以平和爲體，而感物無常；心志以所俟爲主，應感而發。』『人情不同，各師所解，則發其所懷。』嵇康的『聲無哀樂』如果僅限於自然界的音聲和樂器發出的孤立的『五聲』、『八音』，這並沒有錯。但他把作爲社會形態的藝術創作的音樂，等同於自然現象的音聲，這就是片面的了。然而他所要證明的是審美欣賞的主體性特徵與移情作用的存在，這是他的一個理論貢獻。嵇康之後，葛洪和劉晔進一步從審美心理角度，論述了審美趣味的主體性和差異性，強調人們由於主觀上『好惡不同』、『愛憎異情』，因此審美感受也就不同，以至『兩目不相爲視』，『兩心不相爲謀』（抱朴子塞難）。

藝術創造與欣賞的移情作用，是審美主體的一種心理現象。魏晉南北朝文藝思想家十分重視藝術創造的主體心理研究。除了移情問題外，他們還以物、我『應感』爲中心，深入到藝術想象——『神思』，與藝術靈感——『天機』的領域。這兩方面研究的重要代表人物是陸機、劉勰與蕭子顯。關於藝術想象的心理研究，他們在理論上主要提出以下幾點：一是要以審美主體的才、學與生活實踐爲基礎，以『收視反聽』的『虛靜』心理狀態爲起點；二是指出『神思』是一種不受任何時空限制的自由心理活動，它『感召無象，變化不窮』（蕭子顯南齊書文學傳論）；三是認爲『神思』所要解決的中心問題是情與物的融合，經過『情瞳矓而彌鮮，物昭晰而互進』，『心與物游』的相互作用，經過『杼軸獻功，煥然乃珍』（文心雕龍神思）的想象加工，創造出不同於原有物象的藝術意象，如蕭子顯所說：『等萬物之情狀，而下筆殊形。』但陸機與劉勰關於『神思』的理論有一點不同。陸機認爲藝術想象只能憑藉語言來進行，因此想象所到達的藝術境界最終都可以用語言把它固定下來，所以必須捕捉恰當的文辭語句，使之『沈辭佛悅』，猶如從河流的深處釣出魚來，從雲層高處射下鳥來一般。而劉勰認爲藝術想象所能達到的領域和境界，有些是語言思維所不能到達的，而只能依靠形象的直覺，『至於思表纖旨，文外曲致，言所不追，筆固知止。』（文心雕龍神思）劉勰的這個認識比陸機來得深刻。

靈感問題是魏晉南北朝文藝思想家最早注意探討的主體創作心理中另一個重要的理論問題。梁代劉孝綽用『思若有神』來概括靈感現象（昭明太子集序），而更多的理論家則把靈感稱作『天機』——『開通文思的天然神機』，『方天機之駿利，夫何紛而不理』（陸機文賦），『天機啓則律呂自調』（沈約答陸厥）。

書》、《委自天機》、參之史傳》（蕭子顯南齊書文學傳論）等等。陸機在靈感問題上的理論貢獻主要有三：（一）探討了靈感的心理特徵，即它的『藏若景滅，行猶響起』的突發性，和『來不可遏，去不可止』，『雖茲物之在我，非余力之所勳』那種不受主觀願望與人力支配的自動性，實際就是靈感的潛意識性。（二）肯定了靈感對創作的重要作用：思路活躍，想象豐富，條理明晰，落筆生風，如劉孝綽所云：『曾不斯須，風飛雷起』。（昭明太子集序）毫不費力就能寫出『文微微以溢目，音泠泠以盈耳』的佳作來。（三）關於靈感的根源，陸機一開始就指出它產生於『應感之會，通塞之紀』，即詩人的內心與外界客觀事物相接觸，主觀與客觀相溝通，這就使靈感這種創作心理活動建立在現實性的基礎之上。在靈感問題上，後來的蕭子顯與陸機的主張有所不同。蕭子顯認為靈感完全是一種感性的直覺，它是排斥艱苦的理性思索的：『每有製作，特寡思功，須其自來，不以力構』。（自序）陸機則認為，積極的思索是爆發靈感的必要條件。他把『思風』與『言泉』聯繫起來，指出靈感是憑藉語言而進行的一種思維活動，它是與『志』、『理』、『思』緊密聯繫在一起的，並不排斥理性的思考。這是陸機所見的高明之處。

魏晉南北朝時期文學主體精神在理論上的發揚，除『應感論』之外，另一股重要的文藝思潮便是由曹丕開創的『文氣』說。曹丕所說的『氣』，是指人們的身體在稟受自然之氣之後所體現出來的一種精神氣質。『文以氣為主』強調作家的主體精神和氣質素養在創作中的主導地位和所起的決定性作用，它為藝術風格論的建立提供了重要的基礎。曹丕所謂『氣之清濁』指的是作家氣質才性的差異，也即劉勰所說的『才有庸儻，氣有剛柔』（文心雕龍體性）。精神氣質的差別，也就是個性。曹丕所說的『體』，即

人的體態風貌。魏晉的文學理論家多用『體』來表示文章的風貌特點，近於今之所謂風格。如謝靈運稱：『子建、仲宣以氣質爲體。』（宋書謝靈運傳論）劉勰把文章風格歸爲八類——『八體』（文心雕龍體性）等等。所以『氣之清濁有體』，說的是作家的不同氣質個性表現爲不同的文章風格。曹丕把形成風格的根本原因歸之於創作主體的精神氣質，這是他在理論上的一個重大建樹。此後陸機、葛洪、沈約、劉勰等人皆承此說，使風格理論由文體風格論向個體風格論發展，劉勰可謂集其大成。劉勰與曹丕的一個重要不同是，曹丕把創作主體的『氣』視爲不可改變的先天稟受的自然氣質，所謂『引氣不齊，巧拙有素，雖在父兄，不能以移子弟』（典論論文），因此作家的風格也是不能改變的。而劉勰認爲作家的藝術風格不但取決於作家先天的自然氣質，而且與後天的『習染』和『學問』有關（文心雕龍體性），因此作家的風格並非是天生不變的，這就比曹丕前進了一步。

『文氣』說的確立，使魏晉南北朝作家和文藝思想家自覺地主張在創作中自由而不受拘束地表現自己的心靈和藝術個性。蕭綱所說的『文章且須放蕩』（與當陽公大心書），並非向他的兒子當陽公蕭大心提倡寫『放浪淫蕩』的色情文章。『放蕩』與魏晉名士風度『通脫』是聯繫在一起的，也就是放達任情，不拘禮法的意思。例如三國志王粲傳稱阮籍爲『才藻豔逸，而倜儻放蕩，行己寡欲，以莊周爲模則』。所以蕭綱所謂的『放蕩』，是要求文學從經學的束縛中徹底解放出來，自由地表現自己的真情和個性。這與姚察和顏之推等人稱文章爲『妙發性靈』，獨拔懷抱』之作是一個意思。他們把創作主體的心靈和個性稱作『性靈』，提出文章應當自由抒發自己的『性靈』，這是何等自覺的主體精神！正因爲藝術

創造自覺灌注着這種主體精神，所以魏晉南北朝的藝術家和美學家都以模仿前人、雷同他人爲恥，而以追求藝術的創新和獨特的個體風格爲己任。陸機要求對文章中『闇合於囊篇』的部分做到『雖愛而必捐』，劉勰主張『通變』出新，張融則強烈地表現出一種自我意識和獨創精神。他提出：『夫文豈有常體！』反對『寄人籬下』，主張『不阡不陌』、『無師無友』，獨辟蹊徑。他自稱『文體英絕，變而屢奇』。『門律自序』張融善草書，齊高帝蕭道成評他的書法雖有骨力，但『恨無二王法』。張融答道：『非恨臣無二王法，亦恨二王無臣法。』常謂『不恨我不見古人，所恨古人又不見我』（南史張融傳）。魏晉南北朝無論在文學、書法、繪畫、雕塑等藝術領域，還是在美學、哲學、史學等學術領域，都表現出一種衝破樊籬，凌轢前人，大放異彩的自由精神和創新精神，這不能不歸之於這個時代的個體意識與主體精神的覺醒。

三

個體意識的覺醒與個性自由之追求，使魏晉人的情感衝破『非禮勿動』的倫理本位束縛，表現出對宇宙和人生的一往深情。世說新語任誕云：

『籍鄰家處子有才色，未嫁而卒。籍與無親，生不相識，往哭，盡哀而去。』

『阮籍嫂嘗還家，籍見與別。或譏之。籍曰：禮豈爲我輩設！』

『桓子野每聞清歌，輒喚奈何。謝公聞之曰：子野可謂一往有深情。』

『王長史登茅山，大慟哭曰：『瑯琊王伯輿，終當爲情死。』』

以心靈感物，追求情感的自由表達，這既是魏晉人的人生態度，也是魏晉人的藝術態度。魏晉南北朝文學思想，正是在人生與藝術統一的基礎上，提出了『緣情』說，以情感爲文學之本體。

人的情感可分爲三個層次：生理情感、倫理情感與審美情感。生理情感是人的自然機制的心態表現，是形成倫理情感與審美情感的基礎。但是魏晉之前的思想家關於情感問題的論述，僅止於倫理範疇，還沒有進入審美領域。儒家最早探討了把人的生理情感導向倫理情感的過程和必要。荀子認爲『情』與『慾』不可分，人的生理情感產生於耳、目、口、鼻、心等感覺器官對於外物的感受和慾望：『夫人之情，目慾綦色，耳慾綦聲，口慾綦味，鼻慾綦臭，心慾綦佚，此五綦者，人情之所必不免也。』（王霸篇）這種自然慾望的滿足與否，就引起『好惡喜怒哀樂』等不同的生理情感。如果聽憑生理情感的發展，那就不能使人從動物的境界中脫離出來，而只能停留於滿足一種動物式的慾望。爲了實現感官慾望的最大滿足，人們就會互相爭奪，引起社會的暴力和動亂；然則從人之性，順人之情，必出於爭奪，合於犯分亂理而歸於暴。』（性惡篇）這就必須用社會倫理來制約自然之慾，使生理情感上昇到倫理情感，而其核心是以『禮義之道』來規範自然情慾：『故必將有師法之化，禮義之道，然後出於辭讓，合於文理，而歸於治。』（同上）儒家的倫理情感以合乎『禮義』爲其道德內容，既承認自然情慾的合理性，即荀子所謂的『養』，又主張每一社會成員的自然情慾只能在各自應有的名分內得到滿足，而不得超越『禮義』等級的規定，這就是荀子所謂的『分』（見禮論篇）。儒家所追求的社會穩定結構便是建立在上述兩方面統一的倫理情感基礎之上的。

在先秦時期，當儒家把詩歌的本質歸結爲『詩言志』論的時候，藝術的情感因素是不自覺地被思想（『志』）所包容的。之後，在美學理論上首先把『情』從『志』中分離出來，使情感在藝術中獲得獨立地位的是荀子。荀子樂論指出了音樂的抒情性質，強調情感是音樂創作的本源：『夫樂者樂也，人情之所必不免也，故人不能無樂。樂則必發於聲音，形於動靜。』但是荀子所說的作爲藝術之本的愉悅快樂的情感，並非審美情感，而是他所倡導的以『禮義』爲核心的倫理情感。音樂所表現的情感性質，不能越出『禮義之道』的範圍，因而必須『以道制欲』，方有真正的愉悅和快樂：『樂者樂也，君子樂得其道，小人樂得其欲。以道制欲，則樂而不亂；以欲忘道，則惑而不樂。』儒家主張以『禮』配『樂』，『禮』樂相濟，恰是要以禮義制約感情，把情感納入倫理之軌的緣故。此後禮記樂記與毛詩序對音樂與詩歌中情感因素的認識，都繼承着荀子樂論的傳統，強調這種倫理情感。樂記反對『滅天理而窮人欲』，主張人的感情應當節之以『禮』，使之合於『天理』。毛詩序則明確提出，無論詩歌與音樂都應『發乎情』，『止乎禮義』。儒家因爲把倫理情感視爲整個社會的穩定統治的基礎，所以也要求藝術把倫理情感作爲全部內容的基礎。儒家的功利主義的藝術觀，正是爲了以藝術中的倫理情感去規範社會全體成員的生理情感，從而達到『經夫婦，成孝敬，厚人倫，美教化，移風俗』的道德政治效應，以鞏固社會禮制的穩定結構。所以從荀子樂論到毛詩序，儒家所強調的倫理情感總是與實用主義與功利主義緊密聯繫在一起的。

魏晉南北朝由陸機開創的『緣情』說，使藝術中的情感由狹隘的倫理領域進入到廣闊的審美領域，