

高等院校社会科学学报论丛

中国古代美学史研究

复旦大学出版社

· 高等院校社会科学学报论丛 ·

中国古代美学史研究

《复旦学报》（社会科学版）编辑部编

复旦大学出版社

中国古代美学史研究

复旦大学出版社出版

新华书店上海发行所发行

复旦大学印刷厂印刷

字数 298.2千 开本 850×1168 1/32 印张 13

1983年7月第一版 1983年7月第一次印刷

印数：1—15,000

书号：2253·003 价定：1.49元

出 版 说 明

一，在我国社会科学战线上，高等院校是一个重要的方面军。它所拥有的学术力量和研究成果，在全国都占有相当的比重。近几年来，特别是党的十一届三中全会以来，在总数已达200多种的高等院校社会科学学报上所发表的学术论文，涉及的学科和专题越来越广泛，学术水平也正在不断提高。把分散在各校学报上的这些研究成果分学科、分专题集中起来，有计划、有步骤地选编成各种专题论文集，对于促进学术交流，提高高校社会科学教学和研究水平，对于进一步繁荣我国社会科学研究，都将是有益的。

二，鉴于上述考虑，我们在学校领导和复旦大学出版社的鼓励、支持与帮助下，经过初步调查研究，拟定了若干专题，尝试编辑《高等院校社会科学学报论丛》，从1983年起，每年选编几辑，由复旦大学出版社不定期出版。

三，《高等院校社会科学学报论丛》各辑，都是在基本搜齐有关论文的基础上选编的。选择论文的主要依据是学术价值。对于阐发新见解的论文，以及开拓性研究的论文，即使还不够成熟，只要言之成理、持之有故，也本着“百花齐放，百家争鸣”的方针和

鼓励学术探讨的原则，尽可能予以收入。所选论文除明显的错字等技术性问题外，一般不作改动。凡原作者认为必须作重要修改的，亦在删改处加以注明。

四，本辑《中国古代美学史研究》收入论文30篇，发表时间起自1980年1月，止于1982年12月。编排次序除总论外，其余均按所论人物的历史顺序。

五，限于水平和经验，我们在编辑工作中肯定会有疏漏或不当之处，敬希专家和读者随时指出，以便今后补救、改正。

六，我们在搜集有关论文及选编过程中，曾得到兄弟院校社会科学学报编辑部、复旦大学图书馆以及中文系、历史系资料室和一些作者的支持，在此一并致谢，同时热忱欢迎兄弟院校的同行们继续向我们推荐有学术价值的论文。

《复旦学报》(社会科学版)编辑部

一九八二年十一月

目 录

中国古典美学学习札记·····	张本楠(1)
中国古代诗论中的美学思想·····	陈大正(15)
中国古典绘画美学思想从萌芽到成形·····	郭 因(30)
我国古代对错综变化的结构形式美 的提倡和总结·····	王廷才(43)
建立中国美学体系刍议·····	李戏鱼(54)
论先秦美学中的“比德”说·····	钟子翱(65)
论佛教的美学思想·····	严北溟(81)
评老子“大音希声”的音乐美学思想·····	蒋孔阳(104)
——1981年5月8日在东京东方学会第26 届国际会议上的报告	
“大音希声”及老子的评价问题·····	王增范(112)
——中国古代美学札记	
孔子美学观浅探·····	韩林德(118)
墨子“非乐”与审美·····	聂振斌(134)
试论孟子的美学思想·····	韩林德(145)
庄子美学思想管窥·····	皮朝纲(157)
庄子美学思想浅议·····	阎 韬(172)
屈原的美学思想·····	王 钢(183)
评董仲舒的唯心主义美学观·····	施昌东(199)

司马迁的审美观·····	韩兆琦(214)
班固美学观初探·····	韩林德(229)
试论王充的“真美”思想·····	韩湖初(241)
葛洪美学思想初探·····	皮朝纲(251)
陆云“清省”的美学观·····	肖华荣(266)
刘勰论美的原则·····	易中天(273)
《文心雕龙》的美学思想初探·····	赵盛德(287)
李商隐的审美观·····	吴调公(302)
司空图美学思想概观·····	白 贵(317)
严羽审美理论三题·····	皮朝纲(337)
汤显祖的戏曲美学思想·····	蓝 凡(349)
石涛美学思想初探·····	刘长久(366)
叶燮美学思想之我见·····	程麟辉(377)
论蒲松龄的审美理想·····	于天池(389)
编后	

中国古典美学学习札记

张本楠

一、见者觉寒

——美感中的感觉

所谓感觉，是人的感觉器官与外物接触时人脑对外物的个别属性产生的一种反映。这种反映的感性特点最为明显。冷风扑面，我们便有“寒”的感觉；阳光照身，我们则有“暖”的感觉。同样，鲜花散发的气味刺激了鼻孔，人们才有“香”的感觉；水流动的声波振动了耳膜，人们才有“响”的感觉；物体上反射出的不同光波刺激了视网膜，人们才有“色彩”的感觉，……所有这些感觉，在其实际发生的时候都离不开感性对象的直接接触。否则，任何感觉经验都不存在。但是，在艺术欣赏过程中，感觉的发生却是另外一种情况，即所有的感觉都可以凭直观的想象来获得。在欣赏艺术品时，对象（指艺术品所表现的客观实体）并没有直接接触人们的味觉、嗅觉和触觉等器官，有时甚至也没有触及人们的视觉或听觉器官，然而，人们却可以同样产生这些感觉上的反映。艺术不仅能够诉诸于人的理智，而且更重要的是，它能够诉诸于人的感觉。只有通

过这些活生生的感觉，艺术品才能激起人们的情感，给人以美的享受。我国古代，许多艺术家和艺术理论家对这一点早已有所注意。为后世人们一再提起的晋代张华在《博物志》中关于汉代画家刘褒的一段记载就说明了这个问题：“汉刘褒画《云汉图》，见者觉热；又画《北风图》，见者觉寒。”欣赏《云汉图》可以使人“觉热”；站在《北风图》面前，可以使人“觉寒”。这种冷热的感觉经验显然不是由皮肤与空气的直接接触所造成，而是由艺术品引起的直观中想象的感觉经验。

再如唐代诗人白居易在《画竹歌》中谈到欣赏画中之竹时，说：“举头忽看不似画，低头静听疑有声。”宋代郭若虚《图画见闻志》中记载：“蒲永升……善画水……。苏子瞻内翰尝得永升画二十四幅，每观之则阴风袭人，毛发为立。”据苏轼自己说，他把这二十四幅画“每夏日挂之高堂素壁”，观赏者都觉得寒气逼人（《书蒲永升画后》）。

这里，观画中之竹，人竟疑其“有声”；看壁上之水，人竟觉其“阴风袭人”。的确，我们在观赏宋徽宗赵佶的《瑞鹤图》（辽宁省博物馆藏）时，不是似乎听到那飞翔在宫殿上空的二十只丹顶鹤悦耳的齐鸣吗？观赏原籍是辽宁铁岭地区的清代著名画家高其佩的指头画《梧桐喜鹊图》（辽宁省博物馆藏）时，我们仿佛感到阳光的温暖，空气的宁静透明，喜鹊羽毛的柔软平滑，梧桐树干的粗糙和梧桐叶子的碧绿油亮，并且好象听到喜鹊喳喳的叫声。显然，这些感觉上的经验都是欣赏时想象的经验，而非实际的感觉经验。

我国古代，人们不仅注意到这种现象，而且对这种现象的产生作过一定的阐释。许多人认为，这种直观中想象的感觉经验来源于艺术形象的真实生动。五代著名画家荆浩在《笔法记》中假一老叟之口说：“画者，画也，度物象而取其真。”真实

是艺术的生命所在。只有真实的艺术品才能给人以“真”的感觉。我国文人画的始祖、唐代艺术大家王维认为，艺术家应该能够“肇自然之性，成造化之功”（《山水诀》），创造出真实生动的第二自然。清代一些艺术家则一再主张，绘画必须“画到斧凿之痕俱灭”，“直似纸上自然应有此画。直似纸上自然生出此画”（华琳：《南宗抉秘》）。使“观者但见花鸟树石而不见纸绢”（邹一桂：《小山画谱》）。只有“画工化工合为一手”，才能作用于欣赏者的感觉。

艺术之真绝不是只指外表的真，而是指其内在的本质的真。这种“真”是与“假”相对而言的。假的东西在外观也可能与某一事物很相似。然而，因为没有内在的本质的真实，所以不能使人有感觉上的真实反映，不能给人以美感。相反，“真”的艺术品不一定在外观酷似某一对象，但由于它把对象的内在之“真”揭示了出来，突现了出来，所以能给人以“真”的感觉。这就是古人津津乐道的所谓“神似”、“传神”。很多古代艺术家和理论家认为，大若山川日月，小如花鸟虫鱼，天地间万事万物皆有其内在的真实，有其内在的生命，亦即所谓“神”。传出了事物内在之“神”的作品，就能使人有活龙活现的感觉。画树木可以使人觉其有“摇动之风”（〔明〕高濂：《燕闲清赏笺》），画花鸟则可使人觉其“若飞若鸣”、“若香若湿”（同前引），画人物则可以使欣赏者“览之如面”（〔晋〕顾恺之：《魏晋胜流画赞》）。

在西方，十八世纪人称“美学之父”的德国美学家鲍姆嘉通（Baumgarten）给美学命的名字是“埃斯特惕卡”（Aesthetica）。这个词照希腊字根的原义看，是“感觉学”。鲍姆嘉通认为审美活动只关感性，与理性完全无涉。给美学命了名并明显地指出了审美活动与感觉的密切关系，是鲍姆嘉通很大的

功绩。但是把审美活动与理性完全对立起来则是错误的。

在艺术欣赏过程中，人们获得了各种感觉经验。然而，人们的心理活动并不囿于单纯的感觉。相反，是在感觉基础上对感觉的超越，是在感性的观照中直接把握对象那内在的真实。由此，人们便产生一种精神上满足的愉悦。感觉在实际生活中虽然属于低级的感性阶段的活动，而在艺术欣赏中却获得了高级的、理性的意义。它是辨别艺术品优劣真假的最直接、最准确的试金石。当人们面对一件艺术品，在感觉上有了真实的反映的时候，在精神上，人们便意识到了对象的“真”，从而陶醉其中，获得美的享受。艺术品给人的感觉越真实、越强烈，人们就越满足、越愉悦。

二、意悦而情抒

——美感中的愉悦

“人们都承认音乐是一种最愉快的东西，无论是否伴着歌词。……人们聚会娱乐时，总是要弄音乐，这是很有道理的，它的确使人心畅神怡。”（亚里士多德：《政治学》，转引自《西方美学史论美和美感》第45页）悦人，是艺术之所以成为艺术的重要因素之一，是艺术独具的社会作用。对此，从我国古代文献关于少数民族歌舞活动的记载中可以看得很清楚：

高句丽，“俗喜歌舞，国中邑落，男女每夜群聚歌戏。”（《南史·东夷传》）

高车，“男女无大小，皆集会。平吉之人，则歌舞作乐”（《北史·高车传》）。

末些蛮，“男女动百数，各执其手，团旋歌舞以为乐。”（〔唐〕李京《云南志略》）

东谢蛮，“宴聚则击铜鼓，吹大角，歌舞以为乐。”（《旧唐书·

东谢蛮传》)

上述这些古代少数民族，与当时汉族地区比较，尚处于十分落后的社会发展阶段，保留了大量的原始社会的遗风，有的甚至就是名副其实的原始社会。他们“歌舞以为乐”，显然是在追求快乐。艺术的悦人作用在原始时期尚且明晰可见，在后来的社会中自然更是如此。

我国古代，大多数艺术家和理论家对这一点认识得很清楚。即使是对文艺持否定态度的墨子、庄子等人对此也无疑议。相反，正因为他们看到了艺术的这个作用，从而才极力否定文艺的。

先秦儒家的艺术思想是重质的，或者说，是重社会政治伦理作用的。所谓兴、观、群、怨，归根到底是为了“迓之事父，远之事君”（《论语·阳货》）。尽管如此，儒家对艺术“足以悦人”的作用还是完全肯定的。例如《礼记·乐记》上就说得很清楚：“夫乐者，乐也。”“欣喜欢爱，乐之官也。”这就是说，艺术具有使人快乐的作用，而且这种作用还是艺术最基本的作用。正因为如此，人们才需要艺术，才从事艺术活动。《墨子·公孟》中，墨儒之间有一段小小的议论，其中有这样两句：“子墨子问于儒者曰：‘何故为乐？’曰：‘乐以为乐也。’”郭沫若同志认为：“‘乐以为乐也’是说音乐为的是图快乐，正说出了它的为什么来。”（《十批判书·孔墨的批判》）

《吕氏春秋·侈乐篇》中也说：“凡古圣王之所为贵乐者，为其乐也。”

随着艺术的不断发展，特别是当艺术与明显的伦理劝戒作用脱离之后，人们对艺术的娱乐作用认识得更加清楚了。许多人便在更准确的含意上对此作了阐述。唐代谢偃《听歌赋》说：“听之者虑荡而忧忘，闻之者意悦而情抒。”他认为在欣

赏音乐时，人们可以忘却自己的忧愁和积虑，收到“意悦情抒”的美感效果。宋代欧阳修说他读梅尧臣的诗时，感到“陶畅酣达，不知手足之将鼓舞也。”（《书梅圣俞稿后》）清代焦循描述人们看《赛琵琶》时的内心感觉，如“久病顿甦，奇痒得搔，心融意畅，莫可名言。”（《花部农谭》）这都生动地表达了艺术欣赏时那种酣畅淋漓，欢娱痛快的内心感受。

艺术欣赏不仅能够使人忘忧，而且可以使人忘倦。人们可以通过艺术的娱乐作用消除疲劳，达到休息的目的。《吕氏春秋·顺说》载有这样一则故事：

“管子得于鲁，鲁束縛而送之——使役人载而送之齐。皆讴歌而引。

管子恐鲁之止而杀己也，欲速至齐，因谓役人曰：‘我为汝唱，汝为我 和。’

其所唱，适宜走。役人不倦而取道甚速。”

“取道甚速”可能是因为管子所唱的节奏较快，役人按照这个节奏跑路会很快。但这只不过是管子“所唱”的效果之一。另一个效果在于“役人不倦”。之所以“不倦”，其原因无疑当在管子“所唱”的娱乐作用中找寻。明代臧懋循说，好的艺术品应该能使欣赏者“辍味忘倦”（《元曲选序二》）。清代李渔也说，艺术可以“养精益神，使人不倦”（《闲情偶寄·科诌》）。的确，“艺术是魔术”，它可以给人以愉快，使人得到休息。

三、闻者莫不流涕

——美感中的感动及悲

“歌之者流涕，闻之者叹息。”（〔晋〕阮籍：《乐论》）艺术具有震撼人心的巨大力量。它可以使人喜，亦可以使人忧，可以使人手舞足蹈，亦可以使人潸然泪下。感动是最深刻的美感，它的表现形式往往是悲。关于这方面的记载，古籍中俯拾即

是，如：

“昔韩娥为曼声哀哭，一里老幼，悲愁垂泪相对，三日不食，……复为曼声长歌，一里老幼喜跃扑舞，弗能自禁，忘向之悲也。”（《列子·汤问》）

“薛访车子，年始十四，能转喉引声，与笛同音，凄入肝脾，哀感顽艳。”（《繁钦与魏文帝笺》）

“袁山松歌行路难，每因酒酣，纵而歌之，听者莫不流涕。”（《续晋阳秋》）

“李八郎者，能歌，擅天下。……及转喉发声，歌一曲，众皆泣下。”
（〔宋〕李清照：《论词》）

上述所载这些转喉引声的歌唱者，都能以自己动人的歌声深深地拨动听众的心弦，感染他们，使之洒泪流涕。再如：

“乐声发而尽室欢，悲音奏而列坐泣。”（〔汉〕潘安仁：《笙赋》）

“故闻其悲声，则莫不怆然累歔擗涕拭泪。”（〔汉〕王褒：《洞箫赋》）

“杂而咏之，聚而听之，心动于和声，情感于苦言，嗟叹未绝而泣涕流涟矣。”（〔晋〕嵇康：《声无哀乐论》）

由上举诸例可以看出，唐宋以前许多艺术家和理论家即已十分重视艺术的感人效果。但是他们的记载及论述尚停留在对艺术这个作用的肯定上，无进一步的研究。明代以后，我国的艺术理论有了更高的发展。戏曲和话本小说的兴起与繁荣，以及对于诗歌理论的进一步探讨，使人们对艺术的感人效果认识得更加深刻。许多人用“感人”来要求艺术，把能不能感人视为衡量艺术品优劣的最重要、甚至是唯一的标准。明代王士贞在比较《拜月亭》与《琵琶记》之优劣时，指出“歌演终场，不能使人堕泪”是《拜月亭》之一短。同时代的臧懋循谈到元曲时也说，戏曲必须“能够使快者掀髯，愤者扼腕，悲者掩泣，羡者色飞。”（《元曲选序二》）这些人与前代人的显著不同在于他们是从读者、观众的角度去要求作者，是站在欣赏者一边，以欣赏者的内心反映如何来评价艺术品。清代黄周星的话可以作为这种理论的代表：

“论曲之妙无他，不过三字尽之，曰‘能感人’而已。感人者，喜则欲歌、欲舞，悲则欲泣、欲诉，怒则欲杀、欲割，生趣勃勃，生气凛凛之谓也。”（《制曲枝语》）

但是，艺术之“感人”，常常使人生“悲”。艺术欣赏中的这种悲，是不是一种美的感受呢？对此问题，古人的回答是不同的。有人认为悲哀不是美感，快乐才是美感，两者是不能统一的。晋代阮籍说：

“乐者，使人精神平和，衰气不入，天地交泰，远物来集，故谓之乐也。今则流涕感动，嘘唏伤气，寒暑不适，庶物不遂，虽出丝竹，宜谓之哀，奈何俯仰叹息，以此称乐乎？”（《乐论》）

但是，更多的人则认为，艺术欣赏中的悲，实则是一种喜。人们在悲的同时，心底里是潜流着满足的情绪的。因此，悲与喜在这个意义上来说是统一的。前面所举那些认为艺术可以感人，应该感人的观点，实际上都对这一点蕴含着肯定的态度。而下面一些说法则更加明确：“故知音者乐而悲之。”（〔汉〕王褒：《洞箫赋》）汉代马融听吹笛，“甚悲而乐之”（〔汉〕马融：《长笛赋》）。明代屠隆发现，人们之所以欣赏悲的作品，是因为其“可喜”：“五音有哀有乐，和声能使人欢而忘愁，哀声能使人凄怆惻惻而不宁。然人不独好和声，亦好哀声，哀声至于今废也，其所以不废者，可喜也。”“其言边塞征戍离别，穷愁感慨沉抑，顿挫深长，足动人者，即悲壮可喜也。”（《唐诗品汇选释断序》）

亚里士多德在《诗学》中曾说，悲剧可以“引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶”。因而他认为，悲剧能够“给我们一种它特别能给的快感”。这种快感即是一种独特的美感。那种欣赏过程中的怜悯与恐惧之情，在屠隆看来正是“可喜”的。悲总是由此连着善。能够使人生悲的艺术品一般不是自然美的反映和创造，而是社会美的概括与提高。”悲剧总是摹仿比

我们今天的人好的人。”好人受难，便使人生悲。善是悲的基础，当善遭到压抑、摧残、甚至毁灭的时候，人们才会泪下沾襟。这种悲，实际上是从情感上对于善的一种认识和评价，因而可以使人愉快。“它迫使我们流泪，却为我们遣怀。”〔法〕波瓦洛：《诗的艺术》第30页）事实正是如此。

四、乐者闻之则喜

——美感中的心境

心境是情绪的一种，它与其它情绪的不同之处在于持续的时间较长。由外界事物经常不断的相同性质的刺激，或由外界某一事物较深沉的刺激，从而产生的较为稳固而持久的情绪便是心境。心境可以使审美活动带有浓厚的主观性。怀有一定心境的人看周围的事物，外物便都染有心境的色彩。心境可以决定美感的类型，可以增强或减弱美感，也可以促使或遏制美感的发生。同一审美对象对于不同心境的审美者，会产生大不相同的美感效果。我们不妨从唐宋词中寻几个例子来看这种情况：

“山桃红花满上头，蜀江春水拍山流。花红易衰似郎意，水流无限似依愁。”（刘禹锡）在失恋的妇女眼中，山桃、红花、春水，这些向来给人以愉快的事物竟都染有悲伤的色彩。

“天初暖，日初长，好风光。万汇此时皆得意，竞芬芳。”（欧阳炯）作者此时正值仕途通达之际，瞻万物皆悦目赏心。

“春花秋月何时了，往事知多少！小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中。”（李煜）亡国之君，身处囹圄，睹春花秋月，何能不满怀愁绪？

早在先秦时，荀子就说：“心忧恐，则口衔刍豢而不知其

味，耳听钟鼓而不知其声，目视黼黻而不知其状，轻暖平革而体不知其安，故向（享）万物之美而不能赚（愉快）也。”可见，如果一个人的心境是忧恐的，那么，再美的事物也勾不起他的美感，即使偶尔有一点，也不能持久。反之，如果一个人的心境是极快乐的，那么，眼前的一切都将显得美了：“心平愉，则色不及佣（庸、常）而可以养目（悦目），声不及佣而可以养耳。……故无万物之美而可以养乐。”（《荀子·正名》）

《吕氏春秋·适音》也有相同的见解：“耳之情欲声，心不乐，五音在前弗听。目之情欲色，心不乐，五色在前弗视。”

由于片面夸大了心境对于美感的作用，我国古代有些人甚至完全否定了对于欣赏者说来艺术作为美的客观意义，认为在欣赏时的喜怒哀乐完全是发自各人之心，与艺术品本身关系不大。晋代力主“声无哀乐论”的嵇康，在《琴赋》中说：“是故怀戚者闻之，则莫不愀慄惨凄，愀怆伤心，含哀懊咷，不能自禁。其康乐者闻之，则喟愉欢释，扑舞踊溢，留连澜漫，矜矜终日。若和平者听之，则怡养悦愉，淑穆玄真，恬虚乐古，弃事遗身。”与此观点相同，唐太宗也说过：“夫乐能感人，故乐者闻之则喜，忧者闻之则悲。悲喜在人心，非由乐也。”

（《资治通鉴》卷一百九十二）这些话是说，音乐本身本无所谓悲喜，欣赏者或悲或喜，都是由各自的心境造成的。心境悲哀的“怀戚者”听了，便禁不住伤心叹息；心境愉快的“康乐者”听了，便会手舞足蹈。

心境对审美活动的影响虽然很大，但却只有相对的意义。审美对象本身作为一个具有特定内容和形式的客观事物，它所具备的那些能够引起人们美感的种种因素是客观地存在于它自身的，并不因某一审美者的个别心境而变化。因而，一般说来，某一客体只要是“美”的，它便能普遍地引起人们的美