

美学文集



上海市美学研究会

1986年5月

美学文集

上海市美学研究会

1986年5月

目 录

- 1、发扬我国民族优良的美学传统……………吴世常 (11)
- 2、唐诗宋词的含蓄美……………李长波 (14)
- 3、五代、北宋与南宋山水布局审美特征谈……………王克文 (25)
- 4、由礼到乐与中国美学
——重评周谷城先生的《礼乐新解》…姚全兴 (35)
- 5、喜剧艺术家的自我创作美感……………王东局 (45)
- 6、初论古希腊前期美学思想……………秘燕生 (57)
- 7、西方喜剧理论的历史发展……………高义龙 (66)
- 8、“美的理念”阐释
——黑格尔美学思考片断……………刁晓瀛 (80)
- 9、从康德与黑格尔的内在联系看美学的目标……………朱明钰 (88)
- 10、简论艺术的起源……………樊莘森 (97)
- 11、文艺创作中的美学断想……………陈 炳 (110)
- 12、当代小说观念的可变性与不变性……………蒋国忠 (118)
- 13、语境交融，声情并茂……………吕素勤 (128)
- 14、从雨果作品谈浪漫主义的真实性的真实性……………卢栋华 杨建明 (134)
- 15、试论摄影艺术的审美特征……………夏乾丰 (142)
- 16、漫谈美术电影……………金柏松 (152)
- 17、“电影语言”和电影美学”
——我国当代电影注意力的变化……………许 敏 (158)
- 18、建筑美学起源探……………王振复 (167)

19. 绘画与园林——从《林泉高致集》看古代画论
对园林艺术的影响……………天 华 (175)
20. 时代的号角 民族的心声
——洗星海抗战歌曲崇高美的赏析……吴文水 (187)
21. 舒伯特艺术歌曲随想……………王少华 (195)
22. 新巴洛克, 逆现代浪潮的回流……………陈 麦 (200)
23. 试论技术美学研究的对象与范围……………沈根涛 (212)
24. 纹疑妙理 彩集遐思
——雨花石审美漫谈……………黄振亮 (222)
25. 试论喜剧的幽默、讽刺、滑稽的相互关系
……………李 晓 (230)
26. 对美是典型的哲学思考……………许 明 王学海 (243)
27. 略论崇高……………凌 珑 (255)
28. 一般表现和艺术表现
——西方现代美学中的表现概念之一…陈超南 (266)
29. 从接受角度看文学……………贾 明 (276)
30. 改革与审美观念……………蒋冰海 (289)
31. 美育实施的两个基本形态……………张世定 (297)
32. 自然美的魅力……………黎 鲁 (305)
33. 儒学与民族审美观……………忻玉琴 (310)
34. 浅谈庄子自然全美的美学思想……………徐德清 (314)
35. 我国审美趣味的民族性刍议……………唐志龙 (318)

发扬我国民族优良的美学传统

上海师大中文系 吴世常

今天清理我国美学遗产，发扬我国优良的美学传统，无论是对推动美学研究，开展审美教育，还是对提高民族自信心，建设社会主义精神文明，都是具有重要意义的。

肯定“美在物”的思想

美从何来？美在“物”，还是美在“心”的问题，在我国美学史上，一直是有争议的。以“虚无为 本”（司马迁语）的老子和庄子，或说“美”与“恶”是一种“周行而不殆”的“道”所产生的现象；或说“万物一也”、“天下一气”，“美”即是“恶”，“恶”即是“美”；说法虽有不同，但都否认美的客观性，认为美是在“心”的。与此相反，美是客观的、美在“物”的思想，却始终占据着主导地位，成为我国民族优良的美学传统。《左传》中子产、巫和等人关于五行与五味、五色、五声关系的论述，《周易》中“仰则观象于天，俯则观法于地”的观点，就是美在“物”的思想的萌芽。在我国最早的音乐理论专著《乐记》中，对音乐的本质还作了唯物的阐述：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。声相应，故生变，变成方，谓之音。比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。”这就是说，人心感于物而形于声，再根据美的法则使之成乐，于是自然之声就变为艺术之音了。后来许慎在《说

文解字序》中、刘勰在《文心雕龙》中、钟嵘在《诗品序》中，从文字起源和诗文创作等方面，论证了美在“物”的思想：所谓“苍颉之初作书，盖依类象形，故谓之文。其后形声相益，即谓之字”，所谓“岁有其物，物有其容，情以物迁，辞以情发”，所谓“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏”，讲的都是先有客观事物的美，引起了人们的感情激荡，再经过加工提炼，然后创造成为各种艺术美。直到清代，一些进步的美学家更是坚持美在“物”的思想，并进一步指出事物所以存在美，乃在于事物的矛盾运动。如王夫之说：“两间之固有者，自然之华，因流动生变而成其绮丽”，艺术家“貌其本荣，如所存而显之”，就会成为“动人无际”的艺术美（《古诗评选》卷五谢庄《北宅秘园》）。叶燮更认为艺术美的创造，是一个主观与客观诸因素不断统一的过程。就客观方面言，艺术美的本源在物者的“理”、“事”、“情”“此三言者足以穷尽万有之变态，凡形形色色，音声状貌，举不能越乎此”；就主观方面言，人有“才”、“胆”、“识”、“力”，“此四言者所以穷尽此心之神明，凡形形色色，音声状貌，无不待于此而为之发宣昭著”，艺术美的创造，就是要使这两者有机地结合在一起，即“以在我之四，衡在物之三，合而为作者之文章”（《原诗》内篇）这就避免了以往或主“师心”、“内游”，或主“师造化”、“外游”各执一端的片面性，从而把艺术美创作过程中的“物”与“心”、客观与主观的关系提到了一个辩证认识的高度。

美既在“物”，艺术美源于现实美，那要反映美和创造美，那要反映美和创造美，就必须熟悉生活，以真为师。南朝宋画家宗炳，一生“眷恋庐、衡，契阔荆、巫，不知老之

将至”，他就深有体会地说，只有“身所盘桓，目所绸缪”，才能“以形写形，以色貌色”（《画山水序》）。唐代诗人、画家王维也说：“凡画山水，须按四时”，“春景则雾锁烟笼”，“夏景则古木蔽天”，“秋景则天如水色”，“冬景则借地为雪”，并说不同季节画出不同的景物，是画家的重要“画题”（《山水论》）。明代更有许多文学艺术家，主张“以造物为师”，提倡创作出“情真而语直”的作品。画过四十幅《华山图》的王履，因为他的画“乖于诸体”，有人便对他“怪问何师”？他就“应之曰：‘吾师心，心师目，目师华山’”（《华山图序》）。这是对绘画中创作过程的真实概括，也是对只强调师心、师古人的观点的批评。绘画如此，作文亦然。公安派首领袁宏道在抨击七子复古派的诗论时，发表了文贵其真的思想。他认为《诗经》中的《风》诗高于后世的一般文人创作，就因为前者“多出于劳人思妇”，情真语直，而后者则“为藻于学士大夫，郁不至而文胜焉”，既然“吐之者不诚”，听的人也就自然“不跃”了（《袁中郎全集》卷三《陶孝若枕中呓引》）。清代的金圣叹、王夫之和郑板桥等，对文学艺术家了解人物、熟悉生活的重要性，阐述得尤为深刻。金圣叹认为《水浒》人物所以形象鲜明、个性突出，“人有其性情，人有其气质，人有其形状，人有其声口”，就是由于作者下过“十年格物”的苦功，才获得了这般“一朝物格”的丰硕成果（《第五才子书序三》）。王夫之的“身之所历，目之所见，是铁门限”（《姜斋诗话》卷二），郑板桥的“古之善画者，大都以造物为师”（《郑板桥集》补遗）等，都是深得艺术三昧之谈，给后人以有益的启迪。

强调艺术和美的社会作用

美在“物”，艺术美来源于现实美，反过来艺术和美在社会生活中又起着重大的作用。孔子就说过：“兴于诗，立于礼，成于乐”（《论语·泰伯》）。他特别看重诗歌，认为诗歌可以振奋人心、观察民情、团结群众、针砭时弊、增长知识，乃至能为社会道德和国家政治服务的（见《论语·阳货》）。与孔子相对立的墨子、老子、庄子、韩非等人，虽然都是反对审美和文饰的，但是他们也并不否认艺术和美的社会作用，不过由于阶级立场的限制和思想方法的片面，他们只注意了文艺的消极作用，即“文害用”、“文害法”、“文害德”的一个方面而已。足见肯定艺术和美的社会作用，是我国民族又一优良的美学传统。历来有成就的文学艺术家，几乎都是这一优良传统的继承者和发扬者。荀子认为“声乐之入人也深，其化人也速”（《乐论》）；曹丕更说文章是“经国之大业，不朽之盛事”（《典论·论文》）；张彦远视绘画“与六籍同功”，说它能够“成教化，助人伦，穷神变，测幽微”（《历代名画记》）；王安石说文章犹如器皿，应“以适用为本”“不适用，非所以为器也”，“所谓文者，务为有补于世而已矣”（《上人书》）。汤显祖从强化纲常伦理教育出发，说戏剧“可以合君臣之节，可以浹父子之恩，可以增长幼之睦，可以劝夫妇之欢，可以发宾友之仪，可以释怨毒之结，可以已愁愤之疾，可以浑庸鄙之好”（《宜黄县戏神清源师庙记》）。梁启超则把“美”看作是人类生活要素中之最要者，“倘若在生活全内容中把‘美’的成分抽出，恐怕便活得不自在，甚至活不成”（《美术与生活》）。他还把文学艺术与社会革命直接联系起来，认为审美情趣能够决定

政治、改变社会，一个民族的性格，一种社会的风气，都是由包括小说在内的文艺的作用所造成的，因而他断言：“今日欲改良群治，必自小说界革命始，欲新民，必自新小说始”（《论小说与群治之关系》）。尽管这是一种唯心的夸大言词，但也表明，文艺与美不是可有可无的，它确实对于世道人心具有不可忽视的净化启悟的功能。所以，许多古人都很注意文艺的社会效果，提倡有用有益之文，反对无用有害之作。王充就曾说：“为世用者，百篇无害，不为用者，一章无补”（《论衡·自纪篇》）。白居易主张“为文者必当尚质抑淫，著诚去伪”，奖励合乎“炯戒讽谕”的辞赋，禁绝含有“虚美愧辞”的碑诔（《白香山集》卷四十八《策林六十八》）后来的李渔和郑板桥等，也都是著名的文艺社会效果论者。李渔说“不轨乎正道，无益于劝惩”的戏剧，是难以流传的（《笠翁文集·香草亭传奇序》）。郑板桥认为只有“理明词畅，以达天地万物之情，国家得失兴废之故”的，才算得上是“大乘法”的文章（《郑板桥集·与江宾谷、江禹九书》）。

我国古代的思想家和文学艺术家，不但重视了艺术美的社会作用，而且还看到了自然美对社会生活的影响。自然景物成为审美的对象，是人类改造自然的历史成果，而人们能够欣赏自然美，却经历了漫长的历史过程。根据科学考察，人们对自然的实用观点早于审美观点，先是有用，然后才美的。中国古代就以“致用”为标准，去衡量自然景物的美与丑。“天之所覆，地之所载，莫不尽其美，致其用”（《荀子·王制》），这就是说，天地间的万事万物，因为对人们有用有益，所以都美才美的。后来随着人们审美能力的增强，逐步摆脱了这种物质功利性，发展而为精神功利性，即

对自然美的欣赏，由“致用”进入“比德”阶段。“比德”就是把自然美的某些特征跟人们的思想品格挂起钩来，相互加以对照。《诗经·秦风·小戎》中，就有“言念君子，温其如玉”这句诗。为什么要把玉石与君子相提并论呢？孔子说：“夫玉者，君子比德焉”，因为玉石质地和人的品质有许多相似的地方：“温润而泽，仁也；栗而理，知也；坚刚而不屈，义也；廉而不刿，行也；折而不挠，勇也；瑕适并见，情也；扣之，其声清扬而远闻，其止辍然，辞也”（《荀子·法行》）。他如“智者乐水，仁者乐山”（《论语·雍也》）、“君子见大水必观焉”（《荀子·宥坐》）等，都是共知的“比德”的例证。明代的陈继儒为何要把国画中的梅、兰、竹、菊题称为“四君”呢？固然与这些景物的自然属性有关，如梅的耐寒、兰的幽香、竹的虚心和菊的傲霜，但更为重要的，还在于这些景物的特征与人们的优良品质，如高洁持重、虚怀若谷、坚贞不屈等，有某些相近之处。古人之所以不大欣赏柳絮和不愿赞美桃花，缘由也就在于柳絮“颠狂”，随风飘舞，桃花轻薄”，逐水而流（见杜甫《绝句漫兴九首》之一）这些令人生厌的品格上。较之“比德”再进一步，欣赏自然美又进入到“畅神”（“澄怀”）的阶段，这时人们超脱了一切功利，达到了完全精神享受和内心愉悦的状态。如东晋王羲之与谢安、孙绰等人于暮春时节，在绍兴府山阴县的兰亭集会，“此地有崇山峻岭，茂林修竹；又有清流激湍，映带左右”，加上“是日也，天朗气清，惠风和畅”，他们“仰观宇宙之大，俯察品类之盛”，陶醉在自然美景之中，得到了一种“游目骋怀”的审美乐趣。后来宗炳，就把这种自然美足以怡性移情的作用，概括为“畅神”的理论。他说古来圣贤必游名山大川，自己也

好为山水“画象布色”，就是为了“畅神而已。神之所畅，孰有先焉”（《画山水序》）对于自然美的作用，梁启超还提出了自然美影响精神文明的学说：“大而经济、心性、伦理之精，小而金石、刻画、游戏之末，几无一不与地理有密切之关系”。“其在文学上，则千余年南北峙立”，受到天然景物的影响，尤为“彰明较著”。如词章方面“燕赵多慷慨悲歌之士，吴楚多放诞纤丽之文”；书法方面“北以碑著，南以帖名”；绘画则“北派擅工笔，南派擅写意”；至于戏曲北多“悲壮”，南常“靡曼”，如此等等，表明“天然力之影响于人事者”，至深且巨，不可抹煞（《中国地理大势论》）。

重视文学艺术家的思想修养

文学艺术家要创作出社会效果好的艺术和美，首先就要重视自身的思想修养，做到品质高尚，人格优美。这是我国民族又一优良的美学传统。“有德者必有言，有言者不必有德”（《论语·宪问》），可见从孔子时起，就存在着德和言的关系，并以德为主的观点。在《孟子·公孙丑》中，又谈到了知言与养气的因果联系，孟子认为只有善养“浩然之气”的人，才能避免“诐”，“淫”、“邪”、“遁”之言，换句话说，作者品德高尚，他们的言辞才能完美。以后曹丕在《与吴质书》、颜之推在《文章篇》、刘勰在《程器》等著作中，也都论述到了文人的品德修养问题。唐代的韩愈继承了孔子和孟子的思想，指出作家应以立行为本、立言为表，说是“根之茂者其实遂，膏之沃者其光晔，仁义之人，其言蔼如也”；又说“所谓文者，必有诸其中，是故君子慎其实。实之美恶，其发也不揜”（《答李翱书》和《答尉迟生

书》。宋代张戒更认为诗如其人，“诗文字画大抵从胸臆中出”，杜甫诗“雄而正”，李白诗“豪而逸”，因为前者“笃于忠义，深于经术”，而后者则“喜任侠，喜神仙”（《岁寒堂诗话》卷上）清代叶燮则说人之胸襟为诗文之基，先有胸襟，“而后可以为诗文”，否则“浮响肤辞，不从中出”，写得再多，也同“剪采之花，根蒂既无，生意自绝”（《原诗·内篇》）的。他如柳公权的“心正则笔正”、薛雪的“著作以人品为先”、徐增的“诗乃人之行略”等语，都是强调人品重于作品，思想指导创作的。尤其值得一提的，历代有许多著名的文学艺术家，他们不仅创作了不朽的作品，而且树立了做人的典范。中国文学史上第一个出现的伟大诗人屈原，他生活在纵横风气盛行的战国年代，一些游说之士为了取悦诸侯，升官扬名，竟不惜混淆是非，“朝秦暮楚。”他不同意这种社会恶习，就在题为《桔颂》的诗中，赞美桔树的“独立不迁”、“深固难徙”的品格，表达了他那“苏世独立，横而不流”的精神。后来在屡遭打击、长期流浪中，他又怀着忧国伤民、愤世嫉俗的心情，写下了许多极其沉痛的光辉诗篇。又如“扬州八怪”之一的郑板桥，满怀“读书志在圣贤，为官心存君国”的愿望，在任山东潍县知县时，眼看人民生活困苦，想为百姓做点好事，便在一幅画竹上题下了如此动人肺腑的诗句：“衙斋卧听萧萧竹，疑是民间疾苦声，些小吾曹州县吏，一枝一叶总关情”。再如，每当我们读到杜甫的“安得广厦千万间，大庇天下寒士尽欢颜”、范仲淹的“先天下之忧而忧，后天下之乐”、陆游的“人死原知万事空，但悲不见九州同”等这些千古名句时，就不禁油然而生敬佩之情，如非襟怀广阔、情操高尚者，是绝写不出这等诗文的。

遵循艺术规律和美的法则

我国民族还有一个重要的优良美学传统，就是历代的美学家和文学艺术家们，勤于钻研美的法则，努力掌握艺术规律。这方面的美学遗产，除了见诸于思想家和文学艺术家的理论专著外，还散见于他们的大量论文、书札、序跋之中。有的虽只三言两语，看似寻常；然亦吉光片羽，弥足珍贵。

如在怎样对待美学遗产的问题上，就有很多切中肯綮的观点。“尽信书，则不如无书”，孟子这句话，给人以方法论上的启示。书上载有前人的经验，后人需向前人学习，否则百事都得从零做起，必将造成人类文明的倒退；但是社会总在不断发展，今人毕竟不同于古人，如让遗产束缚了手脚，势必妨碍着后人的进步，这时有书反而不如无书的好了。所以王充说，作文应该“稽合于古，不类前人”，“谓文当与前合，是谓舜眉当复八采，禹目当复重瞳”（《论衡·自纪篇》）。萧子显还从人们的审美要求，论证了创新的重要性：“习玩为理，事久则渎，在乎文章，弥患凡旧，若无新变，不能代雄”（《南齐书·文学传论》）。刘勰更从文艺与时代的关系，阐明了创新的必然性，“文律运周，日新其业，变则可久，通则不乏”（《文心雕龙·通变》）。至于如何在继承前人遗产的基础上有所创造有所革新呢？杜甫提出了熔今铸古、转益名师的主张：“不薄今人爱古人，清词丽句必为邻”，“别裁伪体亲风雅，转益多师是汝师”（《戏为六绝句》）。这就是说，对于遗产，不论远近，清词丽句，就可采取，但要去伪存真，博采众长。后来与苏轼、王若虚的观点相近的赵秉文，更加明确地指出，写诗作文应

“从古人中入”，如弹琴之师谱，称物之师衡，假如不是这样，而是“独自师心”，必将“终身无成”；但在向前人学习时，还要有所选择：如对李白、杜甫、苏轼等“词人之文”，只“师其辞，不师其意”；而对陶渊明、白居易等“高士之诗”，则“师其意，不师其辞”；只有既非“有意于专师古人”，又非“有意于专摭古人”，才能达到“尽得诸人所长”，“卓然自成一家”的目的（《答李天英书》）。袁宏道则认为诗要创新，就得写真实，“大抵物真则贵，真则我面不能同君面，而况古人之面貌乎”？宋代不同于唐代，宋诗当然不能蹈袭唐诗；即以唐诗而论，“初、盛、中、晚自有诗也，不必初、盛也。李、杜、王、岑、钱、刘，下迨元、白、卢、郑，各自有诗也，不必李、杜也”（《与丘长儒》）。到了清代，有人把继承与创新的关系，概括为“推陈出新”或“翻陈出新”的理论。如叶风占说：“诗固病在窠臼”，只有“推陈出新”，才不至于“流入下劣”（见方薰《山静居诗话》）。又袁枚认为对待遗产要有“翻陈出新”的态度，“善学者得鱼忘筌，不善学者刻舟求剑”，即使题咏古迹，也以“能翻陈出新最妙”。有一首题严子陵钓台的诗：“一着羊裘便有心，虚名传诵到如今。当时若着蓑衣去，烟水茫茫何处寻？”过去为严子陵钓台题诗的很多，大都颂扬严光清高自重，辞官归隐的品格；唯独这首诗反其意而用之，讥刺严光沽名钓誉，存心做作。这就高出前人一着，因而赢得了袁枚的好评（《随园诗话》上）。

又如在内容与形式的关系问题上，许多文学艺术家和美学家都认识到，美与其他事物一样，有内容也有形式，是内容与形式的统一。“质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子”（《论语·雍也》）。孔子是说内容超过了形

式，就要粗俗，形式压倒了内容，必趋浮华，二者结合，才是美的。因而一些内容与形式不相统一的作品，就遭受到了批评，甚至被完全否定。张戒就指责黄鲁直的诗内容错误而形式诱人，他把黄鲁直与杜子美两人的诗在内容上作了对比：“鲁直虽不多说妇人，然其韵度矜持，冶容太甚，读之足以荡人心魄，此正所谓邪思也”，而“子美诗，读之使人凛然兴起，肃然生敬，《诗序》所谓‘经夫妇、成孝敬、厚人伦、美教化、移风俗’者也”，于是便断定鲁直诗不可与子美诗“同年而语”，并斥鲁直诗“乃邪思之尤者”（《岁寒堂诗话》）。又如苏轼则批评扬雄的文章形式艰深而内容浅易，他把扬雄的文章与屈原的《离骚》在形式上作了对比：“扬雄好为艰深之辞，以文浅易之说；若正言之，则人人知之矣”，而“屈原作《离骚经》，盖风雅之再变者，虽与日月争光可也”，从而鄙视扬雄“正所谓雕虫篆刻者”（《答谢民师书》）。在要求美的内容与美的形式相统一时，许多古人还看到了内容的主导作用。所谓“情志所托，故当以意为主，以文传意。以意为主，则其旨必见；以文传意，则其词不流”（范曄《狱中与诸甥侄书》）；所谓“情者，文之经，辞者，理之纬，经正而后纬成，理定而后辞畅”（《文心雕龙·情采》），讲的就是内容制约形式，形式服从内容的道理。内容固然重要，但形式也不可忽视。“言之无文，行而不远”（《左传·襄公二十五年》），“志非言不形，言非文不彰”（独孤及《检校尚书吏部员外郎赵郡李公中集序》），可见完美的形式既能更好地表达内容，又能使美和艺术发挥更加广泛的社会作用。

再如艺术美来自现实美，而现实的生活又是丰富多采的，只有实现艺术和美的多样化，才能适应多方面的审美需

要，促进文学艺术的蓬勃发展。古人虽然没有这样高的理性认识，但是他们实际上是在提倡艺术和美的多样化的。司马迁曾这样说：“《国风》好色而不淫，《小雅》怨诽而不乱。若《离骚》者，可谓兼之矣”（《史记·屈原贾生列传》）。尽管《国风》、《小雅》和《离骚》的风格不同，但是同样都为后世读者所赞赏。刘勰不仅总结了典雅、远奥、精约、显附、繁辱、壮丽、新奇、轻靡等八种风格的特征，而且认为这些风格是由于作家的“才”、“气”、“学”、“习”的不同而形成的：“才有庸俊，气有刚柔，学有浅深，习有雅郑，并情性所铄，陶然所凝，是以笔区云涌，文苑波诡者矣”（《文心雕龙·体性第二十七》）。唐代诗、文、书、画等普遍繁荣，各种风格争奇斗艳，因而对文艺多样化的认识又前进了一步，柳宗元认为人的口味不同，希望“尽天下之味以足于口”，文艺也应多样，“尽六艺之奇味以足其口”（《读韩愈所著毛颖传后题》）。司空图则创立了一个相当完整的诗歌风格理论体系，他的《二十四诗品》既是对多样艺术风格的描绘，又是对丰富现实美的欣赏，他把品味艺术的风格与感受现实美的形象联在一起，是对艺术风格理论的重要贡献。明代方孝孺论证了作家个性与作品风格的关系，确认文之不同，类乎其人。如“庄周为人，有壶视天地，囊括万物之态，故其文宏博而放肆，飘飘然若云游尤寡不可守”，而“荀卿恭敬好礼，故其文敦厚而严正，如大儒老师，衣冠伟然，揖让进退，具有法度”，至于韩非、李斯，因其人“峭刻酷虐”，“故其文缴绕深切，排搏纠缠，比辞联类，如法吏议狱，务尽其意，使人无所措手”（《张彦辉文集序》）。在探讨艺术风格的问题上，陈廷焯关于时代对风格的影响，姚鼐关于美的形态的划分等

理论主张，都是颇有见地，值得深入研究的思想观点，陈廷焯把唐代诗人杜甫与宋末词人王沂孙作了比较，指出两人都有“每饭不忘君国”的思想，但因所处时代不同，作品的风格就大不一样：杜甫“负沈雄博大之才，正值唐室中兴之际，故其为诗也悲以壮”；而王沂孙则“以和平中正之音，却值宋室败亡之后，故其为词也哀以思”（《白雨斋词话》）。姚鼐认为“文章之原，本乎天地。天地之道，阴阳刚柔而已。苟有得乎阴阳刚柔之精，皆可以为文章之美”（《海愚诗钞，序》）。又说：“造物者糅而气有多寡进绌，则品次亿万，以至于不可穷，万物生焉”，“文之多变，亦若是已”。“他还运用众多的形象比喻，描绘了阳刚风格美与阴柔风格美的不同及其在语言艺术上的特色：“其得于阳与刚之美者，则其文如霆，如电，如长风之出谷，如崇山峻崖，如决大川，如奔骐驎”，与此不同，“其得于阴与柔之美者，则其文如升初日，如清风，如云，如霞，如烟，如幽林曲涧，如沦，如漾，如珠玉之辉，如鸿鹄之鸣而入寥廓”（《复鲁棻非书》）。陈廷焯、姚鼐等人的风格论，已经接近于科学的审美思想，具有较高的理论价值和一定的实践意义。

综上所述，足证我们的前辈们在美学园地里辛勤耕耘了悠久岁月，对人类精神文明作出了卓越的贡献，并给后世留下了一大批难以估价的美学遗产。今天，社会的发展到了社会主义“四化”建设的时期，继承和发扬我国民族优良的美学传统，建设具有中国特色的美学理论体系的责任，已经历史地落在广大美学工作者的肩上，这是时代赋予的一项义不容辞的光荣任务。我们要继承优良美学传统，永远不断前进，发扬优良美学传统，争取更大成就。