

中國美術學史話

● 郑钦镛 李翔德

中國美術學史話

鄭欽鏞 李翔德

河北人民出版社

中国美学史话

郑钦镛 李翔德

河北人民出版社出版（石家庄市北马路45号）

邯郸地区印刷厂印刷 河北省新华书店发行

787×1092毫米1/32 6.5印张 131,000字 印数：1-10,000 1987年9月第1版

1987年9月第1次印刷 统一书号：2086·137 定价：1.20元

序

人类的历史即是一部物质文明与精神文明的发展史，一部美的发现、欣赏与创造的历史。

只有人才懂得欣赏美、创造美，并按照美的规律去改造整个世界，美也只有对于人才有意义。美总要通过一定的形式，借助一定的物质材料，以引起人的愉悦的情绪或某种情感上的满足，使人进入一个自足的境界，然后转化为一种力量，鼓舞人们创造更高的文明，这就是美通过它的形式所转化的功能。这也就是研究美的社会价值。

美总是有个性的，中国美学自然也有自己的民族个性，研究中国美学，就是研究中华民族美学的历史个性，从历史所遗留给我们的丰富宝藏中，试着去探听民族心灵的脉搏跳动，体验一番这一代表人类四分之一人口的民族感情及其表现形式，了解一点中国民族美学思想发展的特殊规律，以发展社会主义的艺术和整个精神文明。

这部《史话》只是对中国美学的历史，作“蜻蜓点水”、浮光掠影式的巡礼，我们希望通过这部书能够启发青年朋友学习美学的兴趣。同时对于中国美学思想的特点、基本线索和一些带有规律性的问题，我们也发表了一些粗浅的看法，借此机会，向读者请教。

目 录

序

- 一、龙的传人····· (1)
- 二、人神天鬼····· (4)
- 三、几何图案····· (8)
- 四、动的旋律····· (12)
- 五、理性曙光····· (13)
- 六、大象无形····· (16)
- 七、兴、观、群、怨····· (18)
- 八、近取诸性····· (21)
- 九、玄览极致····· (23)
- 十、缘物起情····· (26)
- 十一、拟容取心····· (27)
- 十二、穷通思变····· (30)
- 十三、铺采摛文····· (32)
- 十四、比兴明性····· (35)
- 十五、瑶台鹿苑····· (38)
- 十六、人间歌舞····· (43)
- 十七、史官文化····· (45)
- 十八、情性之辨····· (48)
- 十九、泊然无感····· (51)

二十、风神气韵	(56)
二十一、儒道参禅	(57)
二十二、佛教之花	(59)
二十三、规律探索	(62)
二十四、秀骨清相	(68)
二十五、机趣顿悟	(71)
二十六、清水芙蓉	(77)
二十七、格律气势	(81)
二十八、闲适讽喻	(86)
二十九、清丽委婉	(88)
三十、作意好奇	(90)
三十一、娱心劝善	(92)
三十二、天风海雨	(94)
三十三、高蹈远引	(97)
三十四、因物则性	(99)
三十五、自然高妙	(102)
三十六、虚实相生	(104)
三十七、有我之境	(106)
三十八、愁恨道情	(111)
三十九、深沉激荡	(112)
四十、哀乐之真	(115)
四十一、虚实结合	(118)
四十二、以此贯彼	(122)
四十三、程式典范	(126)
四十四、一分而殊	(129)
四十五、妍丽工致	(131)

四十六、舍筏登岸	(134)
四十七、心灵觉醒	(138)
四十八、孤峭狂傲	(141)
四十九、神奇瑰丽	(144)
五十、万古性情	(147)
五十一、风吹浪涌	(151)
五十二、带泪的笑	(152)
五十三、神灯独照	(154)
五十四、神疏则逸	(158)
五十五、生气高致	(160)
五十六、哭的艺术	(163)
五十七、综合特征	(168)
五十八、天人合一	(173)
五十九、“气”为主体	(180)
六十、美善统一	(187)
六十一、共同理趣	(196)

一、龙的传人

《龙的传人》——这是海内外同胞都很熟悉、也很爱听的一首歌，许多音乐会开头都唱这首歌。我们这部书，也可以从这首歌开始。确切点说，不是龙传了人，而是人传了龙，是我们祖先在劳动中，在同大自然的斗争中，产生了龙的观念和形象，并把它神圣化、图腾化、艺术化，顶礼膜拜，把它看作希望、力量和美的化身。

中华民族的图腾是由蛇而演变到龙的。这个图腾观念并不是凭空产生的。中华民族发源于黄河流域，逐水草而生，与蛇的关系特别密切，因蛇而龙，再加上人们丰富的想象，这种由蛇幻化了的龙也就能够腾云驾雾，冲天而起。于是，一个神奇的被美化了的图腾形象便由此而生了，历史的资料告诉我们：华夏氏族是以蛇和青鸟为主要图腾的氏族联盟，前者发展为对龙的崇拜，后者发展为西王母的传说。

这些神话、传说虽都近于不经之谈，但它们却能帮助我们理解与推想远古图腾活动的依稀面目。燧人取火、女娲补天，是人所共知的传说，它们之间的逻辑联系是很明显的。伏羲炎帝代表原始人们用火的时代，有了火才能炼石补天。

这伏羲、女娲究竟是什么人呢？根据史书的零碎记载：

“媧，古之神圣女，化万物者也。”（《说文》）

“往古之时，四极废，九州裂，天不兼覆，地不周载……女娲炼五色石以补苍天，断鳌足以立四极。”（《淮南鸿烈·览冥训》）

一些学者推断说，这可能是地壳断裂或地震引起异象之后，重新聚集在一起的氏族首领。它是母系社会的象征。地壳断裂，暴雨倾盆，山洪暴发，河水漫流，以女子为中心的氏族首领，率领人们移石断流，筑巢高坡，然后聚居生息，繁衍后代，所以有“俗说天地开辟，未有人民，女娲抟黄土作人”（《太平御览》卷七十八引《风俗通》）之说。而伏羲则是“作结绳而为网罟，以佃以渔”的创始者。洪水之后，蛇虫鱼龙到处横行，所以说：“宓戏氏之世，天下多兽，故教民以猎。”（《尹子·君治》）他们既畏惧蛇虫的为害，又要征服这些蛇虫，因而把自己比拟为较蛇虫更为勇敢而有智慧的动物。那些在征服自然时能够控制住蛇虫为害的民族首领，即被视为具有蛇虫功能的神人，所以说：“女娲，古神女而帝者，人面蛇身，一日中七十变。”（《山海经·大荒西经·郭璞传》）《山海经》是后世人写的，所以以之为神，以之为帝，一日中七十变，正是写她的神力或本领。而人面蛇身则是亦人亦蛇的图腾形象。《帝王世纪》也写道：“燧人之世，……生伏羲，……人首蛇身。”这种以“人面蛇身”为图腾的氏族，由于想象的神化或通过合并其他“有角的蛇”的氏族，其图腾逐渐演变为“龙”。

据刘敦愿《马王堆西汉帛画中的若干神话问题》考证：“最早的龙就是有角的蛇，以角表示其神异性，甲骨文中所见的龙字都是如此。”（《文史哲》一九七八年第四期）《竹书纪年》也说，属于伏羲氏系统的有所谓长龙氏、潜龙氏、居龙氏、降龙氏、龙氏、水龙氏、青龙氏、赤龙氏、白龙氏……等等，其中“凡北山经之首，自单孤之山至于堤山，凡二十五山，五千四百九十里，其神皆人面蛇身。”（《北

山经》)“凡北次二经之首，自管涔之山至于敦题之山，凡十七山，五千六百九十里其神皆蛇身人面。”(《北山经》)

“凡首阳之山，自首山至于丙山，凡九山，二百六十七里，其神状皆龙身而人面。”(《中山经》)

《山海经·大荒北经》还记载：“西北海之外，赤水之北，有章尾山，有神，人面蛇身而赤……是谓烛龙。”《山海经·海水北经》还写道：“钟山之神，名曰烛阴，视为昼，暝为夜，吹为冬，呼为夏，不饮不食不息，息为风，身长千里，……其为物，人面蛇身赤色。”

可见龙的名称可能由蛇身的“赤”繁衍的结果，而这种龙显然又是“蛇”被夸张的结果。

闻一多曾指出，作为中华民族象征的“龙”的形象，是蛇加上各种动物而形成的。它以蛇身为主体，接受了兽类的四脚，马的毛，鬣的尾，鹿的角，狗的爪，鱼的鳞和须(《伏羲考》)。人们还认为伏羲、女娲是兄妹为婚，反映的是血族群婚制。由于氏族的不断合并，族内群婚就扩展为族外群婚。随着氏族社会组织的扩大，氏族的图腾也出现了融合的现象。想象所依据的现实基础，正是中国作为“龙”的国度的形象的原始根源。美学家们好讲“人化的自然”，在这里，自然被“人化”的现象，是再明显不过了。抽去了它的神秘的外衣，无疑是典型的原始艺术结晶。仰韶文化遗址出土的人首蛇身壶盖，即是这种神异龙蛇的最早的造型艺术。

氏族的最大合并与联盟则是龙与凤图腾的结合。与“蛇身人面”一样，凤图腾的氏族是“人面鸟身”。《说文》说：“凤，神鸟也。天考日，凤之象也；鸿前麤后，蛇头鱼

尾，龙文龟背，燕颌鸡喙，五色备举，出于东方君子之国……。”《诗经·商颂》载：“天命玄鸟，降而生商。”郭沫若指出：“……玄鸟就是凤凰”，正如“龙”是蛇的夸张，“凤”也是鸟的夸张。它们经过长期的争斗，逐渐融合统一，正如黄帝之战蚩尤，他们可能就是作为氏族的蚩尤的后裔，融合之后，图腾也开始融合。《山海经》中所谓“人面鸟身，践两赤蛇”，即这种融合的体现。

总之，一个是炎黄集团，一个是夷人集团，一个在黄河上游，一个在黄河下游，通过种族的流徙、征战、掠夺而合并，传到后代，“庖羲氏”也就“凤姓”了。战国的楚帛画中绘有在龙凤之下祈祷着的生灵。这说明这两种形象的结合终于被固定下来，成为华夏子孙一直敬仰的图像。到了汉代，从世上庙堂到地下宫殿，从南方的马王堆帛画到北国的卜千秋墓室，帛画与壁画的题材也都是“龙蛇九日，鸱鸟飞鸣”，前有人面鸟身的凤鸟开道，后有人面蛇身的伏羲压阵。他们一个化为西王母，一个变成东王公。

这样从自然的“人化”到人化的“自然”，从人的神化到神的人化，从图腾开始的神话、传说，也随着“人”在物质世界地位的确立而不断改变着它们的内容。艺术形象的历史反映了人类改造自然的历史。

二、人神天鬼

图腾作为一种意识形象，它反映人作为自然奴隶的地位，表现了人对自然力的崇拜。而自然是具体的，除了大自

然的天象地貌以外，在“亦佃亦渔”靠狩猎谋生的时代，人随时随地都必须准备着与鸟兽蛇虫争斗。为了让“神力”附身，为了在争斗中取胜，他们想象自己能身生两翅，翱翔太空；希望自己能腹生四足，身长千尺，而且头上长角，可以腾空驾雾，顶破苍穹。他们崇拜力、祈求力，而且在取得某些胜利之后，似乎神力即已附在自己的身上。他们的想象是这样的丰富，不但让自己的氏族首领执掌神圣的图腾，而且想象着自己的整个民族都是具有神力的图腾的后代，只要高举图腾即足以战胜一切。图腾凝聚着全民族最美好的理想，是“力”的化身，也是“美”的化身。他们不怕忍受痛苦，要让图腾在自己的身上留下标记，于是就出现了“文身”。《水浒传》中的九纹龙史进就是迁延数千年的“文身”习俗，表示勇武的形象。

图腾成为装饰，不仅留之于人身上，留之于器物，而且所有的宫殿建筑、住房的屋脊、尾吻，也都留下具体的或符号化了的龙凤形象。这种带有深沉感情的艺术形式特征的积淀，在所有表现“神力”的殿堂、神庙，几乎无处不有。在探究中国美的观念、美的形式的起源的时候，离开龙凤的具体形象是不可能说清楚中国美学传统从意识到形象、从内容到形式的具体特征的。

图腾的内容及其具体的形象，一开始就决定了我国民族传统形式的特征。龙蛇的飞舞和凤鸟的盘旋，使中国的艺术形式一开始就讲求“气势”，那盘曲蜿蜒的曲线，似乎是无意地接触了美的运动的旋律。那些西方人多少世纪以后才发现的曲线美，那些为莱辛的《拉奥孔》所阐述的弧度，我们的祖先早就借龙蛇的屈曲和气流的曲线以及水的旋涡加以运

用了。那种神龙见首不见尾的含蓄和虚实相生的情韵，也因为原始人丰富的想象借烟雾而产生。北宋山水画家范宽所表现的“山从人面起，云傍马头生”，郭熙在《林泉高致集》中所总结的：“山欲高，尽出之则不高，烟雾锁其腰则高矣；水欲远，尽出之则不远，掩映断其脉则远矣”的传统经验，包括神龙飞升时的若隐若现，若实若虚的手法，正是来之原始人所赋予龙凤的丰富而美好的想象。那汉墓壁画上的飞天形象，那宫殿建筑中的飞檐高啄，那留传百世的“曹衣出水、吴带当风”，它们摹拟的线条，所表现的飘飞的气势，岂不都与最初的龙凤飞舞的形象有关吗？中国艺术所讲究的风力、气力、风神、气韵，不也同龙凤图腾相联系吗？由于龙凤图腾为以后的艺术家提供了原始材料，相沿成习，便逐渐从具体的形象到表现的方式，转化为民族的审美习惯与心理需求。

人们把“力”作为“神”来膜拜，创造自己的图腾，图腾又反过来成为人所膜拜的对象。这正是人成为自身“异化”的奴隶的开端。这里所表明的正是马克思在《经济学——哲学手稿》中所描写的：“他在劳动里并不是肯定而是否定他自己，不是感到快慰而是感到不幸，不是自由地发挥他的身体和精神两方面的力量，而是摧残他的身体毁坏他的心灵……”（转引自《美学》第二辑，第17页）人为了使成为“神圣”却反而使自己沦为“神圣”的仆役。为了对自己制作的图腾表示仆役般的驯服和恭顺，于是出现了拜神的歌舞与巫术等礼仪。

《尚书·尧典》载：“击石拊石，百兽率舞。”《吕氏春秋·古乐篇》载：“昔葛天氏之乐三人操牛尾，投足而歌

八阙。”他们表现的可能是极其炽烈虔诚如醉似狂的欢歌，但是他们作为人的“人性”却也异化了，正如马克思所看到的：“在人性的功能方面，他也感觉不到自己和动物有任何差别。动物性的东西变成了人性的东西，人性的东西变成动物性的东西。”（转引自《美学》第二辑，第17页）他们的歌舞摹仿的正是他们企图征服的对象——动物的动作。舞蹈成为神力的魔法，歌唱成为表示神力的咒语。艺术成为神权的祖先，神的威力则借原始艺术以显示它的魅力。这种艺术一开始就发挥着使人如醉如迷、动情移性的功能。这种功能起初虽不为人们所认识，但在实际上它的魅力却远超过现代人所理解的程度。以“人”作牺牲，甚至愿意以自己的身躯充当自己所矗起的祭坛的祭品，这种在现代人视之为不可理解的东西，远古的人却视为当然，这也是艺术的魅力一开始就带上某些神秘色彩的历史渊源。

随着氏族联盟的扩大，人对自然征服能力的提高，联盟首领所拥有的权力及可供控制的范围越来越大。生产的发展，猎获物的剩余，野生动物的驯化，人们从游牧开始定居。神农纪以后农业的发展，使氏族组织的秩序日益稳定下来。原始公社成员以自己的劳动剩余培育着私有制，氏族首领借产品分配权力的扩大树立起自己的特权。起初是氏族图腾的解说人员和联盟祭祀的发表，继之是勾结巫覡或利用图腾作为巩固自己地位和攫取特权的手段。于是在氏族集团内部出现了近于西方“先知”的聪明人集团，他们由巫覡、军事首领和氏族元老组成。实行着对氏族成员的精神统治。图腾转化为统治人们精神的工具，被用来进行随心所欲的夸张和利用。原来虔诚崇拜的神力，此时已经发生质的变化，为人

的意志所代替，服膺于少数集团或个人的需要。原来还只是可见的蛇鸟被夸张为龙凤，龙凤又被奇特地与日月、星辰融为一体，变为更为神圣的天地神祇。从泛神论到一元论，从具体到抽象，从自然的天到神祇的人，而都统统又服膺于人的意志的需要。这样就出现了两种情况：一面是盲目的依从，一面是尽情的调弄。当然也有真把自己视为无限神圣的时候，正如不断撒谎者习惯之后，连自己也就相信了起来。

三、几何图案

图腾的被利用实际是图腾的理性化过程。根据意志的需要，图腾的形象也就逐渐符号化、概念化。中国文字由形、声然后及义的衍化过程，实际上也反映了这样的事实：所谓仓颉造字，虽未必实有其人，至少是代表着巫覡阶层的创造。最早的文字往往与神符结合在一起。甲骨的卜辞，记载的本是祭祀的事实，它与符号化后的图象实际相去不远。符号化后的图象与原始文字（为了记述的需要）结合在一起的典型作品，被视为重器的青铜礼器。在这中间，自然也有一个发展过程。这从人民群众日常陶器的纹样的发展中即可见到。大量陶器的纹饰也都是由描写具体生动、多样的动物形象转化成抽象的、符号的、规范化的几何纹饰。这些几何图案也都带有某些氏族图腾的含义。

如“马家窑螺旋纹是由鸟纹变化的，波浪形的曲线纹和垂幛是由蛙纹演变的”；半坡彩陶的几何花纹是由鱼纹变化而来的，几何形花纹是由鱼纹变化而来的，庙底沟彩陶的几何

形花纹是由鸟纹演变而来，所以前者是单纯的直线，后者是起伏的曲线；“仰韶文化的半坡类型与庙底沟类型分别属于以鱼和鸟为图腾的不同部落氏族，马家窑文化属于分别以鸟和蛙为图腾的两个氏族部落。”（石兴邦：《有关马家窑文化的一些问题》《考古》一九六二年第六期）后来，鸟的形象逐渐演变为代表太阳的金鸟，蛙的形象则逐渐演变为代表月亮的蟾蜍……。这就是说，从半坡期、庙底沟期到马家窑的鸟纹和蛙纹，以及从半山期、马厂期到齐家文化和四坝文化拟蛙纹，半山期和马厂期的拟日纹，可能都是太阳神和月亮神的崇拜在彩陶花纹上的体现，（以上参见严文明：《甘肃彩陶的源流》——《文物》一九七八年第十期）。总之，他们都带着超世间的神秘、威吓性质。是巫、尹、史们代表统治者的意志，结合陶器抽象化、符号化后的几何纹饰所完成的幻想杰作，用它来表示自己是初生阶段的最高统治者。而且要以“家天下”的形式，传之永世。制鼎正是用来起镇慑作用，使奴隶们心慑诚服的。所以，《左传》记载说：由于夏朝实行了德政，九州的君长进献黄铜，朝廷使用这些铜铸造大鼎，并把所描绘的奇物铸在鼎上，让百姓知道有鬼神怪异之物存在。因此百姓到河湖山野去的时候，不会遇到不顺利的事，也不会碰到山、水、木、石一类鬼怪。鼎可以用来使上下关系和顺，来承受天赐的福佑（原文：“昔夏之方有德也，远方图物，贡金九牧，铸鼎象物，百物而为之备，使民知神奸，故民入川泽山林，不逢不若，魑魅罔两，莫能逢之，用能协于上下，以承天体。”）。

奴隶社会的战争、杀伐是极为频繁的。同样是“龙”的子孙（各以不同的龙为图腾），胜利者除了把自己说成为神

圣之外，还要标榜自己是善的化身，天的意志的代表者。《山海经》载女娲的胜利是通过“杀黑龙以济冀州，积芦灰以止淫水”，然后，“苍天补，四极正，淫水涸，冀州平，狡虫死，颛民生”。表明这“黑龙”、“蛟虫”都是首恶，属于应除灭的对象。《山海经》注引《开筮》还说，“禹生鲧腹”，鲧死后，生出禹来化为黄龙。禹长大后，继承父亲的神力（有的考据说鲧本是一头鱼，实际上不管是鱼是龙都是氏族图腾的标记，而且是同一个氏族系统，不过借神物表示威吓而已），完成了治水救民的功业。这个胜利了的、被视为“黄龙”的禹，自然是“首善”而且应该立九鼎。在父系社会，为了使父死子继、兄死弟及的传统为百姓所接受，统治者不但宣扬自己是“天命所归”，象说禹的神力是其父鲧黄龙所传，而且既装神又弄鬼，说已死的祖先还会显示威力，等等。

如《尚书》中就记载说：从前我的先王，既然役使过你们的先祖父，你们当然都是顺从我的德政的臣民。如果你们心里藏着恶毒的念头，先王就会把他的意见告诉你们的先祖父，你们的先祖父，就会抛弃你们，不把你们从死罪中救出来，现在那些乱政的大臣，执掌权柄，只知道聚敛货贝，他们的先祖先父便竭力要求我的先王说：“快些将严厉的刑罚给我的子孙吧”，从而引导先王，大大地把不祥降给他们。呵！现在我告诉你们迁徙的计划是不会变更了，你们应当体谅我的大忧，不要互相疏远，你们应当同心同德按照我的意见行事，把正道放在心里。假如你们的行为不善，不按正道办事，猖狂放肆，违反法律，不尊敬国王，取巧诈伪，胡作乱为，我就要把你们杀掉，并且还要杀掉你们的后代，不使你们的后