

中华美学对美的本质的发现与证明

杨春时

摘要 发现和证明是不同的逻辑系统，前者属于现象学，后者属于本体论。中华美学以古典现象学的方法发现美，在不同的历史时段，对美进行了道本体证明和情本体证明。中华美学对美的本质的发现和规定是乐道和兴情，具有二元论的性质。因此，它对于美的本质的证明也具有了二元性：一个是对于道之美的证明，一个对于情之美的证明。两者都进行了逻辑推理，但后者又更多地依据审美经验。总体上说，中华美学对于美的本质的证明相对薄弱，其发现的逻辑强于证明的逻辑。

关键词 中华美学 美的本质 证明的逻辑

作者杨春时，四川美术学院特聘教授(重庆 401331)。

中图分类号 B83

文献标识码 A

文章编号 0439-8041(2018)08-0134-06

一、美的发现与证明

美学（以及哲学）的方法论包括发现的方法和证明的方法，这二者是不同的，也是缺一不可的。发现的方法是现象学，运用审美体验及其反思来获取审美的意义，也就是美的本质。证明的方法是本体论，从存在推演到审美，证明审美的意义。西方传统形而上学美学有证明而无发现，它臆断出存在概念，并且由存在推演出美，从而陷于独断论。现代西方哲学确立了现象学的方法，以本质直观发现事物的本质，从而告别了独断论。但现象学方法有发现而无证明，它仅仅强调明见性，而舍弃了形而上学开启的证明的方法，这是其缺陷。必须把发现的方法和证明的方法结合起来，发现的方法是现象学，而证明的方法是存在论，只有把现象学和存在论结合起来，才是完备的哲学、美学理论。

中华美学运用了古典现象学的方法发现美，这是先于西方美学的。现象学通过本质直观来获取对象的本质，而美是审美体验的对象，审美体验就是所谓的本质直观，它使得美作为现象——审美意象呈现。中华美学正是通过审美体验获得审美意象，而审美意象就是美的显现形式；对审美意象的反思就是审美意义或美的本质。它认为，对美的本质的还原结果是道，审美是乐道，审美意义或美的本质在道，而道与人性相通，儒家认为道是伦理性的善；道家认为道是反伦理的自然天性。总之，无论是儒家还是道家，都是一种明道论的美学观，只是各自的内涵不同。在这里，道作为美的本质有理与情两种因素，是理与情的统一。后期中华美学发生了理与情的分化，情突破道德理性的束缚，形成了情本体，于是情就成为美的本质，形成了兴情论的美学观。这样，审美体验就转化为情感体验，美成为情感的对象。

中华美学以现象学方法发现美的本质，这方面领先于西方美学。西方传统美学一直把美作为实体或实体的属性，以认识论来把握美，导致主客分离，美的本质无由呈现。直到现象学出现，才找到了合理的美学方法论。中华古代美学超越了实体论和主客对立的美学观，利用了现象学的方法来发现美的本质，具有思想的超前性。但是，另一方面，中华美学对美的证明却相对薄弱，更多的是依据审美经验来印证，这与

中华哲学缺乏严谨的逻辑性有关。但是，这并不意味着中华美学只有发现而无证明，它仍然有自己的证明方式，只不过这种证明往往是隐而不显的，需要加以梳理。中华美学对于审美本质的证明，早期与晚期并不相同。由于理与情的分离，晚期中华美学对美的本质的认识发生了明道论（道之美）与兴情论（情之美）的分歧，因此要分别加以叙述。“道为美的根据”，与“情为美的根据”，这两种美学思想并存于中华美学史之中；二者既有相通处，也有相异处，逻辑上不能完全一致，这也是中华美学的内在矛盾。

二、道本体的美学证明

由于逻辑思维的薄弱，中华美学没有形成严谨的理论体系。美学理论需要对基本命题，如美的本质，进行论证。古希腊已经发现了较为严谨的三段论法，而中华哲学尽管在春秋战国时代已有名家、道家、墨家等逻辑推演方法，但总体而言，还是比较薄弱，因此对美的本质的论证没有进行高度自觉的逻辑推演，没有建立严密的逻辑体系。佛学传入后，在因明学（佛教中的逻辑学）影响下，逻辑思维的水平有所提高，但仍然没有从根本上改变实用理性的思维方式。如中华美学著作中具有比较完整的体系和一定逻辑性的《文心雕龙》，其逻辑性也有限，没有贯彻到底，经验性的概括和描述是其主要方式。所以，中华美学没有建立严密的理论体系，主要采取诗论、画论、戏曲评论、小说评点等方式来表达美学观念。尽管如此，中华美学思想毕竟具有内在的逻辑，而且在《文心雕龙》后也有所自觉，初步建立了逻辑体系。因此，我们仍然可以考察中华美学对道之美的论证过程。

中华美学认为审美是体道、乐道，美是道的形式，这是主流的美学观念。这一结论是如何证明的呢？先秦诸子对此没有严谨的论证，更多是通过经验而作出的结论。尚书中就有“诗言志”的论说，这是中国美学思想的源头。《诗大序》继之说：“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。”^①这种论说把美归结为心志的表达，是基于审美经验，还带有经验主义的性质，唯独没有进行逻辑的论证。但这种表述的潜在逻辑线索在于，诗通过言志，而表达道。言志说与明道说是一体两用，因为志于道，故可以相通。故除了从主体心志方面论述美，先秦诸子也从道的角度论述美。孔子也说过：“先王之道斯为美”（《论语·学而》），“里仁为美”（《论语·里仁》），“子谓《韶》：‘尽美矣，又尽善也。’谓《武》：‘尽美矣，未尽善也。’”（《论语·八佾》）孟子提出“充实之谓美”，把道作为美的本质。荀子提出“美善相乐”的观点，也认为美与善相类。但在先秦时期，这种形而上的命题没有得到逻辑的证明。

道家美学提供了逻辑的证明，这是因为道家不是从审美经验来得出美的本质，而是从其本体论——道的自然本性——来推演出美的本质。老子把德（道）作为美的根据，而否定声色之乐，认为艺术有违自然之道；而美在经验世界之外，是道之属性。它的逻辑论证是：道无名无形，而美为道之“容”，即“孔德之容，唯道是从”（《老子·二十一章》），因此“大音希声”“大象无形”，大音、大象即美；美是“无”而非有，所以虚静无为为美。庄子美学思想以自然为美，“朴素而天下莫能与之争美”（《庄子·天道》）。道是美的本源，美是道的显现，由于道的非经验性，因此美是非对象的、超感性的。他假借老子之口说：“夫得是，至美至乐也。得至美而游乎至乐，谓之至人。”（《庄子·田子方》）而这种美是“至乐无乐”的“无乐之乐”。这个结论不是经验性的概括，而是从道的本质中推断出来的。但是，庄子美学逻辑证明的过程是隐性的，他没有展开概念之间的逻辑关系，甚至多用寓言来说明。这表明，在先秦时期，对美的本质的论证还没有形成严整的逻辑体系。

东汉以后，印度因明学随着佛教传入，影响了中国人的思维方式，逻辑的论证才应用于美学。魏晋南北朝时期的《文心雕龙》，就是在因明学的影响下，建立了比较系统的文学理论，从而成为典范性的美学论著。《文心雕龙》自觉地运用逻辑的推理，对美的本质进行了证明。刘勰从最一般的范畴“道”出发，进行了推演，由此展开了全书最有逻辑性的三章：《原道》《征圣》和《宗经》。它的逻辑推理是：文章的本原是

^① 阮元校刻：《毛诗正义》，北京：中华书局影印《十三经注疏本》，1980年，第268页。

道，道由圣人领悟和传播，成为经书；经书是对道的阐释，从而成为文章的原本；文章效法经书，因而就能传道。由此他给出了这样的逻辑线索：道—圣—经—文—道。

在《原道》一章中，刘勰论述了文与道的关系，认为文是道的体现。他认为道的形式即文，而文包括自然现象和人文现象，“此盖道之文也”^①。这里文的概念源自文的本义即文饰、纹彩，它一方面具有模糊性、多义性，同时也具有审美意义：无论是自然现象还是人文现象都有美的属性，故统称为文。如何把自然之文与人文统一起来呢？他用了比附的方法，说：自然物有文彩，那么作为万物之灵的人，当然也有文采：“夫以无识之物，郁然有彩；有心之器，其无文欤！”由此他作出结论：“道沿圣以垂文，圣因文而明道。”

在《征圣》一章中，刘勰阐述了这样的思想：道出自天，神理设教，非常人可以领会，只有圣人才能体悟天道。圣人之言即传道，从而成为经典。他说：“妙极生知，睿哲惟宰。”由此他得出了结论：“论文必征于圣，窥圣必宗于经。”

在《宗经》一章中，刘勰认为圣人之言传达了道，故成为具有典范意义的经，“‘经’也者，恒久之至道，不刊之鸿教也”。经书是阐释道的至文：“故象天地，效鬼神，参物序，制人纪，洞性灵之奥区，极文章之骨髓者也。”刘勰还提出，经书不仅在思想道德上是文章的标准，而且在文体法式上也为各类文章之楷模。他说：“故论、说、辞、序，则《易》统其首；诏、策、章、奏，则《书》发其源；赋、颂、歌、赞，则《诗》立其本；铭、诔、箴、祝，则《礼》总其端；纪、传、铭、檄，则《春秋》为根……”刘勰在《宗经》篇还指出经书的写作原则也指导各类文体：“故文能宗经，体有六义。”于是，世间之文必须宗经，通过宗经而遵循圣人之意，进而体察天道。

在这三章之后，刘勰又写了《正纬》《辨骚》二章，把异于主流文体的“骚”作为文之变体加以论说，肯定其明道本质。这实际上是延续、扩展了前三章的论述，最后形成了全篇的总论部分。这样，他就完成了关于文（包括文学以及审美）的本质的论证。他自己在《序志》中总结说：“盖《文心》之作也，本乎道，师乎圣，体乎经，酌乎纬，变乎骚：文之枢纽，亦云极矣。”

从《文心雕龙》的论证可以看出，它建立了一个逻辑的框架：先论述道与文的关系，这是大前提。然后论述文如何明道，即圣人传道成经，文要宗经，最后文以明道。这个逻辑推演在形式上是周延的。因此，可以说《文心雕龙》是中华美学最完备的理论著作，而在其后，再没有出现过达到这一理论水平的美学著作，基本上都是沿用了《文心雕龙》的思想，只是多采用了诗话、词话、画论、小说评点的形式。

但也必须指出，由于实用理性思维的限制，《文心雕龙》的逻辑论证过程在内涵上又是不够严密的，最明显的是，逻辑学要求从最普遍的概念出发，推导出结论，而这个结论应该包含在这个普遍概念之中。这就是说，按照逻辑推演的规定，大前提必须包含着结论。那么对道而言，它必须包含着“文”的内含，而说文的内涵为情（情文），那么就意味着道包含情。但《文心雕龙》没有对道的内涵做明晰的阐释，而只是讲述了神理设教的历史。于是就陷入了这样的循环：道的内涵就是圣人阐释的“经”；圣人著经所阐发的思想就是道。它认为道的内涵是不言自明的，但这在逻辑上是有缺陷的。

《文心雕龙》在前三章的逻辑推理之后，得出文的本质是明道，以后本应该以道来解说各种文体的特性，但是，它到此为止，不是以道，而是从经验出发说明各种文体的特性，特别是从审美经验出发，侧重以情作为文学的本质，说明文学（诗、骚、赋等）的特性。这里是从审美经验出发规定文的情感性，而非从道的内涵出发来论证文的情感性。它论述情与道的关系，不是直接论述情包含在道的概念中，推演出文的情感性，而是在《情采》中直接谈论有一种情文，它发源于人性：“三曰情文，五性是也。”即是说，以喜、怒、欲、惧、忧这五种人之情性构成与“形文”“声文”相别的“情文”。这是一种经验论的论述，实际上打断了从道开始的逻辑推演。当然，儒家认为道通人性，所以从人性中的情，可以反证道包含着情。但这种论述一来是不合逻辑的逆推演，二来，这一论述由道之美的观念直接跳转到情之美的观念，由道本体论转向情本体论，逻辑跳跃太快，缺乏必要的步骤和推导。

^① 刘勰著，王运熙、周锋撰：《文心雕龙译注》，上海：上海古籍出版社，1998年。以下出自此书者仅标明篇目，不再一一作注。

此外,《文心雕龙》的逻辑论证的薄弱还在于其概念多有含混,违反了同一律。它说道既是天道,又是人道,但自然规律与社会规律之间不能等同,因此道的概念违反了同一律。同时,道既是儒家的概念,即伦常之道,同时又杂糅了道家的观念即所谓“自然之道”,从而也就产生了文的本质中“理”与“情”的矛盾,另外,“文”的概念也含混,违反了同一律。它从“文”的原始字义(花纹)出发,把天地之文与人文都作为道的显现,断言“此盖道之文也”。但自然现象(天地之文)与社会现象(人文)二者并非一物,不能形成共同的概念;而谓之“道之文”,更缺乏逻辑的和实证的根据。此外,就人文而言,纯文学观念没有形成。人文包括人类文化的各个方面,而不仅是文章;即使是文章,也不能把论说文、应用文和文学等同起来,它们的性质有很大的差异,特别是文学作品具有审美本质,超越其他文字作品。而这一点在《文心雕龙·物色》中并没有从本质上加以区分,而是笼统地作为“人文”加以论说。还有,它所谓“形文”“声文”“情文”的划分没有统一的标准,前二者是感官对象的区分,而后者是心理感受对象的形态,它们是互相重叠的,不能并列在一起:例如音乐、舞蹈、绘画等既属声文、形文,也有情感属性。《文心雕龙》对文的定义含混,导致没有把艺术与一般文化区别开来。六朝时期乃至整个古代社会,还没有产生纯文学艺术观念,而是杂文学艺术观念。因此,《文心雕龙》并不是单纯的文学理论著作,而是关于文章写作的理论。但是,另一方面,由于文的范畴包括一切美的形式,也包括诗、骚、赋等文学体裁,因此它也包括文学理论和美学。由于没有把文学与应用文以及艺术与文化区别开来,在论述文与道的本质关系时就产生了重大的缺失,这就是把美作为道德的附属物,导致对审美的超越性的遮蔽。

三、情本体的美学证明

中华美学的主流观念是以道为美的本体,而道与性相通,故道又包含着理和情两个方面,是理与情的统一。尽管各种美学体都力图达到情与理的统一,但二者毕竟不是一个东西,在逻辑上和在实际上都必然发生冲突。因此,中华美学可以说是二元论的,即关于美的情感性与理性的二元论规定。虽然儒家的道并不排斥情感,但情感毕竟是附属于理性、受制于理性的,因此先秦儒家美学并没有建立起一个情本体的美学。先秦诸子谈诗言志,还是情理不分;谈诗歌的情感特性,还强调以理节情。魏晋以后则转向情感论,情感逐渐成为美的本质。对于审美的情感本性的证明,有两个途径,一个是本体论的论证,即在道的内涵中找到情的根据;一个是形而下的论证,即由气的运动说明审美情感的发生,

本体论的论证,就是把情感作为道的体现。中华哲学认为,道既是外在的自然、社会法则,也是人的内在本性。孟子在《中庸》开篇即云:“天命之谓性。率性之谓道。修道之谓教。”性为人之本质,而情感是性的体现。又云:“喜怒哀乐之未发谓之中,发而皆中节谓之和。”中即人的本性所在,发则为情。这样,情感以性为本,也就具有了本体论的意义。正是从这个论证出发,审美的情感性就来自天道、人性。《文心雕龙·原道》论证了文的本质是道,“道沿圣以垂文,圣因文以明道”。文的特性是情,“情者文之经”。但它对文的情感性所作的逻辑论证并不充分。它从本体论方面论述了文的情感本性。就是认为道表现为文,文有形文、声文、情文三种,《文心雕龙·情采》:“一曰形文,五色是也;二曰声文,五音是也;三曰情文,五性是也。”而这三种文,“此盖道之文也”。它力图用“情文”来说明文的情感内涵,但这种分类仅仅是一种经验性的归纳,并没有进行逻辑的论证。而且,情文只是三种文的形态之一,不能涵盖所有文类,包括不能包括一些艺术,如音乐(声文)、绘画(形文),不能证明“情者,文之经”的命题。如前所说,以性情来论证文的特性,进而论证文之明道本质,是一种逆推理,不符合逻辑。

《文心雕龙》得出了道之美与情之美的双重本质,虽然它力图消弭二者的矛盾。但二者毕竟不是一物,不能完全同一。在中国传统社会前期,道还是情理一体的,理节制情,审美的情感特性还没有脱离理性的控制,从而只能包容于理性本质之中。而在传统社会后期,道所包含着的理与情之间的冲突就显现出来了。

关于情之美,中华美学还有一种宇宙论的论证,就是根据天人合一的观念,通过万物之源的气来沟通天人,而气是情感发生的本源。朱熹言:“天地之间,有理有气。理也者,形而上之道也,生物之本也。气

也者，形而下之气也，生物之具也。是以人物之生，必禀此理，然后有性；必禀此气，然后有形。”^①“气”这一中华哲学独有的概念意指一种原始的生命力，中华哲学的宇宙论认为天地形成于阴阳二气的交合，天地人之间流动着气，它使人和物都有了生命，并且互相感应。在汉魏文论中，多有论述。董仲舒说：“天地之间，有阴阳之气，常渐人者，若水常渐鱼也。……是天地之间，若虚而实，人常渐是澹澹之中，而以治乱之气，与之流通相穀也。故人气调和，而天地之化美。”^②基于这一理论，中华美学就认为审美不是对死寂世界的静观，而是一种创造性的生命的律动；美也不是实体，而是显现生命律动的“象”。不同于西方的实体本体论，中华美学本体论是感兴论。感兴的原动力是气，这是中国美学的泛生命论的解释。刘勰说：“春秋代序，阴阳惨舒，物色之动，心亦摇焉。盖阳气萌而玄驹步，阴律凝而丹鸟羞，微虫犹或入感，四时之动物深矣。……情以物迁，辞以情发。”（《文心雕龙·物色》）在气的作用下，物我之间互相感应，产生特殊的情感——美感。刘勰说：“人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然。”（《文心雕龙·明诗》）钟嵘说：“气之动物，物之感人；故摇荡性情，形诸舞咏。”（《诗品·序》）陆机说“感物兴哀”^③傅亮称“怅然有怀，感物兴思”^④，萧统称“睹物兴情”^⑤，等等。显然，中华美学这种宇宙论的情本体论证，一方面体现了古典的主体间性思想，同时也建立在天人合一的世界观之上，具有混沌蒙昧的一面。

在中国传统社会后期，理性权威衰落，理与情的统一破裂，于是，道或者偏于理，或者偏于情。程朱理学把道释为理，天理与人欲相对。宋明理学以理压抑和抹煞情，文以载道变成了文以害道，导致审美取消论。明清之际，理学向心学转化，宋明理学之陆学被王阳明所继承，并发展为陆王心学，它把道归结为心。心学不仅以主观性与理学的客观性相对，也以情与理相对，这主要体现于王学左派。陆、王心学兴起继承了孟子的主观唯心论传统，认为天理在心性良知。陆九渊认为，“且如情性心才都只是一般物事，言偶不同耳。”^⑥王阳明继承这一思想，说“心即性，性即理”^⑦。虽然他们的本意是想把人心心理性化，但却引起了逆转，导致对人的感性的肯定，从而产生了“王学左派”。这一派建立了情本体论，他的论证方式是：天道即人性，而人性即自然本性；情感发自人的自然本性，文学艺术、审美都是情感的抒发，因此是合乎天道的。理学家认为性是天理，情是人欲，故崇性而抑情。邵雍说：“性公而明，情偏而暗。”^⑧而王学左派及其后继者打破了理学崇性抑情的理性化偏向，消解了性（理）与情的对立，使情性同一，从而把情本体化。李泽厚所谓中国哲学的“情本体”，并非自古而然，只是在传统社会后期才逐渐形成。

在这种形势下，美学观念逐渐摆脱理性论而走向情感论（兴情论），即认为美是情感的表达。而情感就上升为本体论范畴，审美的情感性就取代了理性而具有了主导地位。李贽反对把天道理性化为“闻见道理”，认为天性良知是未被闻见道理污染的“童心”，主张为文者必须恢复童心：“夫既以闻见道理为心矣，则所言者皆闻见道理之言，非童心自出之言矣。言虽工，于我何与？……天下之至文，未有不出于童心焉者也。”^⑨在这里，李贽以天性童心取代了理的本体论地位，进而论证了“文”的情感本质。李贽以后，情本体美学蔚然成风：公安派和袁枚倡导性灵、性情，把文艺感性化：“诗者，人之性情也，近取诸身而足矣。其言动心，其色夺目，其味适口，其音悦耳，便是佳诗。”^⑩他甚至说：“情在最先，莫如男女”^⑪，“艳诗宫体，自是诗家一格。”^⑫与主流文论相对立。王夫之大讲情景交融，并且断言：“盖诗之为教，相求于性情，故不当

① 朱熹：《朱文公文集·答黄道夫书》，孙业成：《法藏圆融之“理”研究》，成都：巴蜀书社，2013年，第229页。

② 董仲舒：《天地阴阳》，苏舆撰、钟哲点校：《春秋繁露义证》，北京：中华书局，1992年，第467页。

③ 陆机：《赠弟士龙诗序》，参见《四部丛刊》本《陆士龙文集》卷3所附《兄平原赠》。

④ 傅亮：《感物赋序》，北京：中华书局影印本，《全宋文》卷26。

⑤ 萧统：《答晋安王书》，北京：中华书局影印本，《全梁文》卷20。

⑥ 陆九渊：《语录》，牟宗三：《从陆象山到刘蕺山》，台北：台湾学生书局，1979年，第76页。

⑦ 王阳明：《传习录注疏》，上海：上海古籍出版社，2015年，第34页。

⑧ 邵雍：《皇极经世》，《观物外篇》卷12下，第2页。

⑨ 李贽：《童心说》，李氏《焚书》卷3，参见韩湖初、陈良运：《古代文论名篇选读》，北京：中国书籍出版社，1998年，第397页。

⑩ 袁枚：明万历本《随园诗话》，武汉：崇文书局，2012年，第201页。

⑪ 袁枚：《答戴园论诗书》，郭绍虞：《中国历代文论选》卷3，上海：上海古籍出版社，2001年，第474页。

⑫ 袁枚：《再与沈大宗伯书》，高路明选注：《袁枚文选》，北京：作家出版社，1997年。

容浅人以耳目荐取。”^①。

值得注意的是关于情本体的论证方式。袁枚认为情是性的体现，而性是道的体现。他沿用孟子的“道在人性”的观点，引申出情与性的关联。他说：“夫性，体也；情，用也。性不可见，于情而见之。见孺子入井恻然，此情也，于以见性之仁。”^②情是可见之性，情也就是可见之道。因此，他的文主性情说就具有了本体论的证明。当然，他并不主张感性化，而主张性为体，情为用，性制约情，不可滥情：“尽其性，行乎情而贞，以性正情也；尽其性，安其命而不乱，以性顺命也。”^③叶燮的《原诗》是比较系统的理论著作，他提出理、事、情三者为诗歌的三元素，理即事理，事即具体事实，而情即事物与情趣的同一，但这三者都由气一以贯之。他说：“曰理、曰事、曰情，三语大而乾坤以之定位，日月以之运行，以至一草一木一飞一走，三者缺一则不成物。文章者，所以表天地万物之情状者也。然具是三者，又有总而持之，条而贯之者曰气。事理情之所为用，气为之用也。”^④可以看出，他把以往被看作形而下的气提到了本体论的地位，取代了理的位置。他这样做是为了提高情的地位，因为气能生情（包含着客观的情状和主观的情感）。叶燮不仅提升了情感的地位，而且认为情可以决定理、事的性质。他说：“可言之理，人人言能言之，又安在诗人之言之？可征之事，人人能述之，又安在诗人之述之？必有不可言之理，不可述之事，遇之于默会意象之表，而理与事无不粲然于前者也。”^⑤这里他认为文学中的理与事已经不同于现实中的理与事了，它们被情所化，所以文学有不可言说之妙。可惜的是，叶燮点到即止，并没有从这里生发开去，得出更深刻的道理，即文学以及审美的超越现实的意义。但是，他废除了理的本体地位，肯定了情的接近本体的地位，其理论价值是不应被低估的。

（责任编辑：张曦）

① 王夫之：《古诗评选》卷4阮籍《咏怀评语》

② 袁枚：《书〈复性书〉后》，王英志主编：《袁枚全集》2，《小仓山房文集》，南京：江苏古籍出版社，1993年，第395页。

③ 王夫之：《船山全书》3，《诗经稗疏 附考异·叶韵辨、诗广传》，长沙：岳麓书社，1988年，第429页。

④⑤ 叶燮：《原诗》，参见韩湖初、陈良运：《古代文论名篇选读》，第467、471页。

The Proof and Discovery of the Essence of Beauty in Chinese Aesthetics

YANG Chunshi

Abstract: Discovery and proof, being of different logical systems, respectively belong to phenomenology and ontology. Chinese aesthetics found beauty by the method of lassical phenomenology. In different historical periods, it has carried out Tao's ontological proof and emotional ontological proof of beauty. The discovery and definition of the essence of beauty in Chinese aesthetic is through Taoist pleasure and emotional excitement, which has a characteristic of dualism. Therefore, its proof of the essence of beauty is also dualist: one is to certify Taoist beauty, and the other is to certify emotional beauty. Both of them have logical inference, but the latter has more reliance on aesthetic experience. Above all, for Chinese aesthetics, the proof of beauty is relatively weak, and the logic of discovery is stronger than the logic of proof.

Key words: Chinese aesthetics, essence of beauty, logic of proof