

美学作为一个学科门类，毫无疑问是由西方引入的，而「中国的美学」却植根于悠久而灿烂的中国古典文化。因此，在汉语语境中，有两组不能相通的水语：一是鲍姆嘉通的「感性学」与「中国的美学」，是范畴完全不同的两个概念，因此不能相通；二是「审美学」与「美学」两个层次不同的两个概念，因此不能等同。

中国古代审美学

ZHONGGUOGUDAISHENMEIXUE

吴登云 著

云南省重点学科文艺学建设资助项目

中国古代审美学

ZHONGGUOGUDAISHENMEIXUE

吴登云 著



图书在版编目 (CIP)数据

中国古代审美学 / 吴登云著. —昆明: 云南人民出版社, 2009
ISBN 978-7-222-06029-6

I.中… II.吴… III.美学—研究—中国—古代 IV.B83-092

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第121797号

责任编辑: 闵艳平
装帧设计: 马滨
责任印制: 段金华

书 名 中国古代审美学
作 者 吴登云 著

出 版 云南出版集团公司
发 行 云南人民出版社
社 址 昆明市环城西路609号
邮 编 650034
网 址 www.ynpph.com.cn
E-mail rmszbs@public.km.yn.cn
开 本 787×1092 1/16
印 张 22.5
字 数 380千
版 次 2009年8月第1版第1次印刷
印 刷 云南师范大学印刷厂

书 号 ISBN 978-7-222-06029-6
定 价 42.00元

作者简介

吴登云，1959年出生于云南会泽，壮族，从教于曲靖师范学院，主要从事文艺学和美学研究，现为云南省美学学会理事。曾获“云南省优秀教师”称号，获云南省政府科技成果奖1项、曲靖市政府社科成果一等奖2项。2008年担任吉林教育出版社教材《教师职业技能训练教程》副主编，2009年担任高等教育出版社教材《中国现当代文学》（小教专业）副主编，并参加高等教育出版社《文学概论》（小教专业）教材编写。

序

中国古代美学和文论研究，近些年有了长足发展，涌现出一批成果斐然的学术新锐。吴登云君，无疑就是这个队伍中的一员。他的这部三十多万字的《中国古代审美学》专著，就是一个证明。

“中国古代审美学”研究，作为一个选题，是他在长期教学实践过程中，对若干审美的问题不断思考而形成的，饱含切身的体悟和探索的心血。而作为一本专书成型，又是作者在广泛吸收众家之长，以一种新的视角对整个中国古代文化和审美思想进行系统梳理，以一种新的研究思路进行创新性钻研的结果。不难发现，目前的这部书学术性很强，涉及面甚广，内容颇全面，结构体系也独特，可谓用心之作。

上世纪80年代以来，我国一度形成过“美学热”。在“中西对话”的背景下，对许多美学基本问题加以反思，继而又转向“古今”问题的探讨，使中国古代美学史、美学范畴和美学理论的研究呈现出欣欣向荣的气象，蓬蓬勃勃的局面。“转换论”、“重建论”等见解，也在美学界泛起一阵一阵的波澜。但是，仔细说来，关于美学的“中西”关系、“古今”关系以及“中西”与“古今”之关系的研究，并没有取得更多实质性的进展，其研究基本上还囿于上世纪末前后的思维框架和认知方式。中国古代美学研究“走向离散”的现象逐渐突出，中国美学理论在体系建构上还没有找到既符合自身又符合时代要求的模式。随着我国当代美学的日益泛化，各种花样翻新、依据庞杂的“实用性”学说，不断渗透到美学各个领域，“审美”的种种问题也就日益凸现出来。面对这种情况，提升理念、调整思路、变更视角、改进方法，使中国的美学研究摆脱依赖外来话语的状态，显然是必要而亟须的。

《中国古代审美学》，可以说就是这样的一个尝试。该书最初的缘起是作者困惑于“‘美学=感性学’的理论在中国审美思想体系中难以贯彻、矛

盾重重”。认为这“与中国本身实有的美学思想理论，是根本不同的两个范畴”。因此，作者把“中国的美学”同以往流行的西方“美学”含义区别开来，以“中国美学思想”自身的语境来阐述中国古代审美学，认为“尤其研究中国古代美学，必须超越鲍姆嘉通‘感性学’的范畴，超越西方引入的‘美学’概念的界限”，研究中国古代审美学，须得先自觉地确认其基本的话语立场。这些看法是实事求是、颇有启示性的。

理论研究必须具有科学的态度和方法，自以为是、哗众取宠、别出心裁往往是会带来漂浮感的。对原有理论必须批判地继承，这本身就是尊重科学。近年来，“中国古代美学”研究在对古代思想家、古代典籍、美学范畴、美学史等方面，都取得了丰硕成果，《中国古代审美学》一书，在吸收、消化诸多成果的基础上，又进行融会贯通，加以独立思考，显现出思维层次的递进性特征。

首先，作者不是停留于古代美学人物、美学典籍和范畴概念的“个别”和“具体”的阐释，而是以整体观念来考察中国古代美学，把整个中国古代美学作为一个“视点”，进一步拓开了研究的视野，颇有一种“反思”研究的整体视阈和境界。

其次，作者打破了以往以“时间”为“条”、“时段”为“块”的运思模式，立足于“审美学”的意义，以古代审美视角和审美思维的转换为研究重点和立论线索。同时，源头是最清澈、最纯粹的，作者对每一个核心范畴，都沿着“根系”进行系统“清理”，特别注重“源头”和“过节”的阐述，这一方面避免了断章取义、支离破碎所带来的一知半解、牵强附会或诸多偏见，另一方面也发掘出隐藏于美学人物、美学典籍和美学范畴背后的精神，寻求到“古今”演变、发展、承接的思想逻辑。

再次，作者突破了以往“中国美学史”的“断代式”结构，把整个中国古代审美范畴体系，整合为相互渗透、彼此交叉的“三位一体”的三大范畴体系，即以“中和”为核心范畴的社会审美学；以“意象”为核心范畴的艺术审美学；以“情性”为核心范畴的生命审美学。试验性地构建了关于“中国美学”的一种新型结构体系范式，进一步突出了古代审美思想和审美思维的转换发展逻辑。

这几点，对于当代美学研究在思维、视角和体系构建上，无疑是有借鉴意

义的。

创新是学术研究的生命，创造是学术著作的灵魂。《中国古代审美学》一书，在创新方面也是花了功夫的。除了上述有关理念、视角、思路和体系等方面的独立思考以外，该书不论在资料的掌握上还是在理论的阐述上，都获得了不少有突破性意义的进展。譬如，它把“审美”核心范畴放在不同范畴体系以及该体系的历史演变中来加以考察和确立；对“情性”与生命审美关系分别从不同角度进行的系统阐述；对“意象”和“象思维”在突出其“思维转换”线索下的解释；在重新阐述“境界”与“意境”关系的基础上对“境界”说价值的全新发掘；对汉字数字“情性”、天人“情性”和艺术气韵“情性”的审美意义的揭示；此外还有对“有美无学”论、“美在形式”论、“美即艺术”论和“非科学非逻辑”论等问题的批判性阐释等等，不少内容都是尽量发前人所未发的。

我认为，对中国古代审美的研究，本身不是目的，目的是寻求当代审美理论体系的建设思路和走向，推动美学的发展。该书在关于中国古代审美学当代价值的阐述中，分析了中国当代美学领域许多深层次的问题，如“人文精神结构”，“艺术人生”与“智慧人生”关系，构建中国美学“当代形态”等，为此也做了有学理意义的努力。

诚然，任何一部学术著作都不可能尽善尽美，何况中国古代审美学说不仅博大精深，且尚有诸多难解之谜。能成一家之言，拓出一片新境地，已是难能可贵。作者正值“知天命”之年，他的学术亦在走向成熟。我希望，作者能将这部著作的出版，当作自己学术攀登的一个新的起点。

是为序。

董学文

2009年6月19日

于北京大学

目 录

前 言/001

第一章 中国古代的审美思想/005

第一节 中国美学“源头”问题/005

第二节 植根“本土”的审美思想/008

- 一、来自“美学”的理论困惑/010
- 二、植根“本土”的古典审美/019
- 三、审美思维的转换与历史分期/030

第二章 中国古代“中和”审美/035

第一节 “中和”与中国古代哲学/035

- 一、整体观念与“中和”/035
- 二、天人关系与“中和”/039
- 三、“中和”与审美属性/044

第二节 “中和”与儒家伦理审美/049

- 一、《论语》与理想人格/050
- 二、《中庸》与理想社会/059

第三节 “中和”与道家人生审美/064

- 一、“尊道贵德”/064
- 二、“诗人哲学家”/070

第四节 “中和”与古代艺术审美/080

- 一、“物感”与古代乐论/081
- 二、“比兴”与古代诗学/100
- 三、“典雅”与传统建筑/112

第三章 中国古代“意象”审美/121

第一节 “意象”源流与“象思维”/121

- 一、意中之“象”与“象”中之“意”/123
- 二、“超形思维”与审美“意象”/133
- 三、“意象”阐释与诗学理论/144

第二节 “神思”论与“意象”体系/148

- 一、“意象”范畴与“兼采”/148
- 二、“神思”论与“文心”说/153

第三节 “意象”转换与诗学“意境”/164

- 一、诗学“意境”与超越/165
- 二、“境思”论与“三境”/169

目 录

- 三、“意境”的阐释和整合/180
- 四、“韵味”说与“诗品”/184
- 第四节 “意境”反思与“境界”说/193
 - 一、诗学“境界”与“意境”反思/194
 - 二、人生“境界”与“美育救国”/201
 - 三、学术“境界”与“学贯中西”/209
- 第四章 中国古代“情性”审美/219
 - 第一节 汉字数字与审美“情性”/220
 - 一、“生”数与“情性”/221
 - 二、“成”数与“情性”/239
 - 第二节 人学与审美“情性”/256
 - 一、早期“性命”论/257
 - 二、先秦“情性”论/260
 - 三、董仲舒“感应”论/275
 - 四、程朱“心性”论/280
 - 第三节 “气韵”与审美“情性”/290
 - 一、“气韵”与气论/290
 - 二、“气韵”与生命/293
- 第五章 中国古代审美学的当代价值/309
 - 第一节 人生观照的价值/310
 - 一、塑造人文精神/310
 - 二、强化智慧人生/314
 - 三、提高审美境界/317
 - 第二节 民族文化的价值/319
 - 一、拯救自卑灵魂/320
 - 二、推进理论共生/324
 - 三、走出离散局面/329
 - 第三节 社会发展的价值/333
 - 一、推进社会和谐/334
 - 二、维护消费健康/337
 - 三、培育审美文化/340
- 后 记/345
- 参考文献/349

前言

美学作为一个学科门类，毫无疑问是由西方引入的，而“中国的美学”却植根于悠久而灿烂的中国古典文化。因此，在汉语语境中，有两组不能相通的术语：一是鲍姆嘉通的“感性学”与“中国的美学”是范畴完全不同的两个概念，因此不能相通；二是“审美学”与“美学”是层次不同的两个概念，因此不能等同。

当代中国流行的“美学”术语，其本质、研究对象和研究方法等，至今没有一个公认的结论。一般认为源于对18世纪德国哲学家和美学家鲍姆嘉通用拉丁文写成的《Aesthetics》（原意是“感觉学”或“感性学”）的翻译。在英国传教士罗存德所编的《英华词典》（第一册）里，与Aesthetics对应的词译为“佳美之理”和“审美之理”。日本著名启蒙思想家兼翻译家西周，曾尝试以“善美学”、“佳趣论”、“美妙学”来翻译。^①中国学者吕澂认为，日本启蒙思想家用汉语译创了“美学”这个名词，开始于“日人中江笃介在1882年翻译法人维隆（Véron）的著作”。^②也有学者认为，德国人花之安首度译创了“美学”一词。^③这说明，“Aesthetics”的汉语翻译是不确定的，王国维在翻译《教育学》一书中曾使用“审美哲学”，他在《哲学小辞典》译文中并用“美学”和“审美学”，认为二者大致等同，而且他更倾向于用“美学”。他说：“美学者，论事物之美之原理也。”从此，“美学”在中国成为定译，“美学”和“审美学”也一直被认为“等同”而相互替换。但是，在研究中发现，鲍姆嘉通的“感性学”，翻译引入的“美学”，无论如何都难以解释中国原有的美学。同时，在汉语语境中的美学体系里，“美学”和“审美学”又是

①[日]今道有信：《东方美学》，蒋寅等译，林焕平校，北京：三联书店1991年版。

②吕澂：《晚近的美学说和〈美学原理〉》，北京：教育杂志社1925年版，第3页。

③黄兴涛：《“美学”一词及西方美学在中国的最早传播》，《文史知识》，2000年第1期。

相互联系而内涵不同的两个术语。傅谨也认为：近百年的中国美学更多地像是“西方美学在中国”，而不是真正意义上的“中国美学”。因为总是自觉不自觉地试图从西方美学中撷取现成的答案，来阐释中国艺术漫长与复杂的历程，以及阐释这个历程中暗含的规律。这非但不是美学的民族化，而且更意味着美学家们事实上是在将中国的审美活动史看做是世界美学中的一个具体个例，是在用中国的审美活动史印证着西方美学的全球可应用性。^①尤其研究中国古代美学，必须超越鲍姆嘉通“感性学”的范畴，超越西方引入的“美学”概念的界限。

“中国的美学”意义中的“美”和“审美”，应从中国古代审美活动和审美关系中来探讨。首先，“美”的重心是指作为客体的审美对象所具有的审美性质和审美意义，具有本体论的意义，同时也具有现象论的特征；而“审美”则主要指主体的审美活动过程，更多倾向于主体论，表现为认识论和方法论。其次，“美”是与“丑”相对而言的，更多体现为客观对象所呈现出来的信息特征，包括客体呈现美的角度、层次，也包括形式、内容和意义等，属于静态存在范畴。一般来说，“美”具有三个层次：美的对象、美的特征、美的规律。而“审美”作为一种行为，更多体现主体的主观成分，包括审美观念、审美经验、审美能力、审美情感、审美追求等，属于动态意识活动。再次，“美”的主体包括一切审美客体对象，表现为被发现、被认识、被欣赏；而“审美”则是主体对客体对象之美的不断发现、感受和体验、分析和判断，表现为主体的主动性观照。审美作为一种主观的活动，只能是审美主体之人的一种特殊行为，是主体在理智与情感、主观与客观相统一的基础上对于“美”的追求与探究。审美的根底在于主体之人的生命价值的自我实现。“美”和“审美”在汉语语境中的不同含义，决定了“美学”与“审美学”的本质差别。

从学科角度来认识，“美学”与“审美学”都研究审美活动中的审美主体与审美客体之间的关系。但“美学”是关于美的本质和规律的学问和理论学说，它的核心任务是在研究“什么是美”，在此基础上探索审美对象呈现美的规律，同时也从心理学等自然科学角度探索主体的美感特征等。而“审美学”是在“美学”基础上关于“审美”行为的本质和规律的学问和理论学说，其核心任务是研究审美主体的审美需求，即需要什么样的美。包括审美意识、审美

^①傅谨：《中国美学面临的三大问题》，《中华美学学会第五届全国美学会议论文集》，1999年。

感受、审美体验、审美判断、审美评价等。再进深一步，审美学还应该包括对“美学”本身的研究和理论研究。仅就“审”字来说，“审”具有详细周密的审视、仔细而反复的思考分析与推究等意义。《荀子·非相》曰：“审，谓详观其道也。”《吕氏春秋·察传》说：“闻而审，则为福矣。”《吕氏春秋·察今》曰：“故审堂下之阴，而知日月之行，阴阳之变。”在此意义的基础上，“审”又具有知道、知悉、辨别的意思。《类篇》曰：“审，知也。”《史记·礼书》言：“君子审礼。”《三国演义》有：“陛下连降三诏，召臣回朝，未审圣意为何？”贾谊《过秦论》曰：“为人主计者，莫如先审取舍。”可见，“审”的主体是人，“美”的主体是美的一切客体对象。而“美学”与“审美学”的混淆和等同，造成了研究对象的困惑。从这个意义上说，中国古代更注重“审美”。

在审美活动中，“美学”以哲学为依据，以一切具体的审美客体的研究对象，注重发掘对象的审美潜质；而“审美学”往往从人的情性、生命为出发点，更加关注和推进审美主体的审美观念、审美思想的变化和审美追求、审美理论发展。在主体与客体的审美关系中，除了依据哲学以外，“美学”同心理学、物理学等自然科学及客体现象的关系较为密切；而建立在“美学”基础之上的“审美学”，则同人性学、人生学、道德学、社会政治学等社会科学主体意识的关系更加密切。在研究层面上，“美学”注重从一切客体对象的深度和广度寻求多层次、多角度的审美价值所在；而“审美学”则从主体的心灵高度，分别表现为物质文化、行为文化、精神文化和美学理论四个研究层面。因此，有理由说明，在“中国美学”的理论体系中，“美学”属于“审美学”范畴，“审美学”范畴大于“美学”范畴。

基于上述思想，本书试图把“中国的美学”同以往流行的西方“美学”含义区别开来，立足于中国古代话语语境，力求突出中国古代“审美”的特点和审美思维的转换。

第一章 中国古代的审美思想

中国古代的审美思想，伴随着原始社会生活而产生，并随着社会生活的发展而演变。它不仅具有自身的生活“源头”与文化“根系”，而且具有自身的话语语境和话语方式。中国古代独特的文化体系，决定了审美思想所蕴涵的审美理念、审美视角、审美追求和审美思维转换。因此，研究中国古代审美思想，必须立足于本土文化、本土思维和本土话语。

第一节 中国美学“源头”问题

有关中国美学“源头”问题，历来众说纷纭。有的认为：“《周易》是中国传统美学的源头。”^①有的认为：“先秦孔子美学是中国古典美学发展的源头。”^②有的认为：“老子的美学思想是中国美学史的起点。”^③叶朗也持此观点。还有认为《尚书》、《五经》等分别是中国文化的源头等等。诸如此类，其共性是“源”、“流”不分，把“流”当“源”。

任何时期的典籍文献，都是该时期“智”者们在一定的宇宙观、认识论和方法论基础上，吸纳和概括前期漫长历史中无数“圣贤”们所代表的主流性思想和文化的结果。任何一个思想家的理论，都是前人经验和思想积淀的成果。典籍文献恰恰不是某种思想和理论的“起点”，而是一个阶段性的“归结”，因而不是“源”，只能是“流”。正如有学者所认为的那样：“原点”具有“起点”和“终点”的双重性。作为起点，它是一个有机体生长发育的最初的胚芽，可以说它是最简单、最基本的，但这个胚芽却包含着影响和支配中

①刁生虎：《〈周易〉：中国传统美学思维的源头》，《周易研究》，2006年第3期。

②张利群：《孔子美学思想的影响及其意义》，《广西社会科学》，1997年第5期。

③邹志生：《中国古典美学探源》，《江汉论坛》，2007年第12期。

国美学历史发展的核心要素，规定着中国美学未来几千年的基本走向和主要特色。^①同时，由于历史的诸多主、客观因素，所存经典文本和史料仅仅“流”了历史的一部分而不是全部。所以，以某一时期的典籍或人物思想为“源头”，是极不科学的，是一种主观臆断。

本人认为，中国美学的思想理论“源头”，其根系复杂，源远流长，它既不像江河那样源头清晰，也不像宗族那样血缘明确。所研究的范畴体系不同，其思想“源头”也存在差别。如果从学科体系建立的角度，中国美学其源头当然从中西对话开始；如果从中国美学理论体系的角度，应从最早的哲学家和思想家那里去探询；如果从中国美学思想文化体系的角度，应追溯到原始时代的生活与文化。抛开立足点，笼统地、模糊地把某一部典籍文献或者某个思想家的理论当作“源头”，不仅显得简单和粗糙，而且是一种对历史不负责任的研究态度。“中国美学”的源头往往存在于原始的“自然的人化”过程，而“流”往往体现在人类自觉性、理性化、形而上等思维最集中、最活跃、具有阶段性文化热潮的时期。所以，中国美学思想源于人类最早、最原始的审美活动。

考古学和艺术史告诉我们，人类自脱离动物以来，伴随着创造性的生产劳动，就开始了审美欣赏和审美创造活动。旧石器时代的山顶洞人，就用石珠、兽牙、海蚶壳等染上红、黄、绿等各种不同的颜色佩戴在身上。从原始人的装饰品能见出人类早期的审美活动，原始艺术更是集中反映了人类早期审美活动。原始图腾崇拜、巫筮活动与神话传说，原始歌舞乐等艺术，原始的洞穴壁画与陶绘，都是中国审美学体系的源头所在。中国审美思想的萌芽，具有自身独特的“土壤”、“气候”和“基因”。

首先，特有的原始生活环境与生产生活状态。审美活动既伴随生产劳动一起产生，同时又是一种独立的精神活动。在原始的“自然的人化”过程中，处于不同生活环境的人们，所形成的思维方式、认识角度、意识倾向等都各不相同。在原始生产条件下，经历不同生产方式和生活状态的人们，其宇宙观、宗教观、道德观和人生观等都存在着极大的差异。不论对中西方古代文化的对比，还是对中国古代南北文化的对比，甚至对原始游牧群与采集群进行对比，都具有各自鲜明的地域性和民族性。与古希腊依靠爱琴海域为生活背景、凭借海上渔业为生、依靠个体的冒险精神在各种残酷斗争中“优胜劣汰”的西方便

^①冷卫国：《对中国美学文化传统源头的追问》，《光明日报》，2005年2月17日。

明起源不同,华夏祖先具有以立体气候和天然资源为背景,以集体化采集和游牧为主要手段的生活方式,以黄河流域及长江流域为依托形成“依山傍水”的生活习惯,在这种环境和状态中所形成的追求“安稳”、“团聚”、“和合”、“平衡”、“按部就班”等意识,这是客体所赋予的中华民族最早的独特的审美心理基因。这与西方古代特有的“对抗”意识、“挑战”意识、“悲剧”意识等形成了鲜明的对比。黑格尔对此曾做过精辟的分析:“希腊贫瘠而多山,海湾式地形,形成古希腊人对自然的恐怖意识。而中国文明发祥跟江湖河流相关,靠土地维持生存,发展生命,土地又靠河流灌溉,面朝黄土背朝天,在自己的一方土地上经营一生。”^①

其次,特有的原始审美视角与文化精神状态。华夏民族原始思维方式与文化精神,是中国审美思想体系中最原始、最基本的精神和灵魂所在。在原始生活状态下,如果说靠海域生存的古希腊民族,凭借个体实力同种种自然灾害搏斗,逐步形成与天对立的宇宙观,形成勇于冒险探索、追求跨越发展和善于独立奋斗的精神,那么“依山傍水”的中华部落,一方面体验着大自然馈赠的温情与优美,另一方面在血缘构成的团体中体验着群体力量的优势。这种对自然、对人间的“情感”体验,必然形成“天人合一”观念、群体合作意识和血缘亲情文化。以“情感”为主体的审美心理,包括亲情感、敬重感、礼仪感、物感等,是以人与自然、人与人之间的特殊关系为审美视角的民族文化审美心理,也是中国审美思想体系中最本质的民族灵魂和民族特征。“关系”始终是中国古代审美思维的立足点和出发点,这与西方始终以“个我”为中心的思维相比,是完全不同的两种视角、境界和思维模式。

再次,原始艺术形式与宇宙人生观念。它是人类早期最基本的审美形式和最深刻的哲学基础。最早的图腾,就是人类审美的开端。西方古代以宇宙神为最高的审美图腾,中国古代则以祖先神为最高的审美图腾;西方古代神话大多以悲剧性民族英雄为主人公,中国古代神话大多是以宇宙自然“和体”、掌控自然法则、推动人类进步、促进科学发展的贤德志士为主人公;西方以建筑雕塑为造型艺术起点,中国以绘画、雕刻、彩陶等为造型艺术起点;西方早期音乐舞蹈是以展现神和悲剧人物的理想精神为主题的戏剧表演艺术为起点,中国早期歌舞乐则是以抒发主体情志为主题的多题材、注重“赋比兴”手法的综合

^①黑格尔:《历史哲学》,北京:商务印书馆1979年版,第285页。

表演艺术为起点；西方以富有浪漫色彩的神话史诗为文学起点，中国则以反映现实生活题材的歌诗为文学起点。尤其是中国早期用图画意象、数字意象、汉字意象等来表述的宇宙哲学，都是在“天人合一”宇宙观前提下，关注宇宙生命，推崇人类自身，注重情性感通。这实际上就是中华民族最早的以人格为主旋律的审美学，也是对后世影响最深远的人生审美学和情性审美学。

不论中国还是西方，美学的源头都在于原始社会生活的感性积累。不同的是，从古希腊时期的美学思想来看，不论是德谟克利特、毕达哥拉斯还是亚里士多德，不论是苏格拉底还是柏拉图，他们所代表的西方古典美学理论，虽然源于感性基础，但突出地表现为理想化的理性追求，又在理性探索中推进。而中国古代各个时期的美学思想和美学理论，始终是在实用中产生，又回归到实用过程加以沿袭、发展和广泛渗透，“感性——理性——感性”螺旋式地推进、丰富和完善的痕迹特别明显，并且在整个发展过程中始终把科学、哲学、人生、道德、政治等融为一体，构筑成一个独特的实用美学体系。更重要的是，自从“早熟”的中国古代哲学产生的时代开始，中国审美思想就在主流上摆脱了宗教、神学的羁绊，以“道”为最高哲学的唯物、辩证宇宙观始终成为中国审美精神的脊梁。源头丰富独特，思想多位一体，实用范围无所不至，这正是中国古代审美学在世界美学体系中独树一帜的根基所在。

第二节 植根“本土”的审美思想

任何一个民族的文化，它同时也应该是世界的文化，任何一个民族的美学，它同时也应该是世界的美学。西方文化和西方美学是这样，中国文化、中国美学理当如此。在20世纪初的中西对话中，接受了西方文化的许多学人们已经认识到了这一点，并为建立中国美学体系进行了艰辛的探索。

王国维首先接受了康德、叔本华的美学思想，试图寻求中西之间相同、相似的哲学理论支点，搭建沟通中西美学的桥梁，建立“学贯中西”的中国美学体系。但这仅仅只是一个开端，甚至只是一种尝试。自20世纪20年代起，在德国心理学家、美学家立普斯“移情说”（立普斯《空间美学》）的影响下，吕澂的《美学概论》（1923），陈望道和范寿康同年同名出版的《美学概论》（1927）等，美学界认为是中国本土化的美学基本理论建设的模本和范例，但总体上仍然