



胡健 著

中国 审美意识简史



上海
书店

国审美意识简史

健 著



上海三联书店

图书在版编目(CIP)数据

中国审美意识简史/胡健著. —上海:上海三联书店,
2013. 4

ISBN 978 - 7 - 5426 - 4117 - 5

I. ①中… II. ①胡… III. ①审美意识—美学史—
中国 IV. ①B83 - 0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 034202 号



责任编辑 / 冯 征

装帧设计 / 鲁继德

监 制 / 李 敏

责任校对 / 张大伟

出版发行 / 上海三联书店

(201199) 中国上海市都市路 4855 号 2 座 10 楼

网 址 / www.sjpc1932.com

邮购电话 / 24175971

印 刷 / 上海叶大印务发展有限公司

版 次 / 2013 年 4 月第 1 版

印 次 / 2013 年 4 月第 1 次印刷

开 本 / 890 × 1240 1/32

字 数 / 230 千字

印 张 / 9.5

书 号 / ISBN 978 - 7 - 5426 - 4117 - 5/B · 271

定 价 / 28.00 元

别具一格的中国美学史

——序胡健的《中国审美意识简史》

包忠文

近读胡健的新著《中国审美意识简史》，深感此著立论与构想都与现有的中国美学史专著大不同。它并不沉溺于细部的阐发，而把论述的重心放在整体显示中国审美意识的发展上，亦即从审美和历史相融合的视角，来勾勒中国审美精神的本体特点及其历史演变的轨迹。这种研究思路颇具新意，因而十分宝贵，理应得到学界的注意。

专著的构想建立在对中国审美史实的综合把握上，对与中国审美意识的揭示有关的一些主要方面都作了理论上的阐释，并形成了自己独立的思路和完整见解，其中有不少新的构想、新的论点。

这里，谈一下专著给我印象最深的两点：

一、专著从人、道、文互渗和“天人合一”的角度来确立审美本体观，并从审美和历史的互相联系中来阐释中国美学意识的演变规律及其所展示的历史的辩证的发展。

作者正是基于这样的理论思维为我们撰写了一部“形神俱全”的中国审美意识发展史。其发展脉络为“前奏”（原始社会到春秋）、“奠基”（春秋战国）、“过渡”（两汉）、“超越”（魏晋南北朝）、“成熟”（唐宋）、“转型”（宋元明清）、“交汇”（近现代）。在论到先秦的

美学思想时,作者特列“《易传》论美”,认为先秦儒家(孔孟)与道家(老庄),还有《易传》共同构成了中国美学的基石,这种说法此前似不曾见过,但作者所论还是言之成理的。作者在谈唐宋美学时指出,中国艺术的基因是抒情性的音乐精神,与西方艺术崇尚戏剧性的酒神精神不同;并指出,中国艺术有一个由先秦及汉的情感性(时间)的音乐精神,中经魏晋南北朝的“以无为为本”的“文的自觉”的影响,到唐以后,发展成为幻象性(空间)的审美意象,并进一步发展为完形性(韵味)的审美意境,而这个演进的过程,正意味着中国古代艺术审美形态理论的成熟,这种见解也是发人所未发的。在谈到中国审美意识“转型”阶段时,作者指出这种“转型”与当时的理学美学、士人美学以及新兴的市民美学的兴起有关,更与当时社会变化中人们对于“人”的不同理解有着内在的关联。诸如理学家的道德本体论、士人(苏轼)的“礼源于情”说、市民阶层的自然人性论等等,各种不同的甚至互相对立的人论都对“转型”起着重要的作用。以上一系列的见解,是新鲜的、独异的,为许多美学研究者所忽略或较少提及,具有相当强的理论力度。从总体上看,专著中的见解是可以成立的,堪称一家之言。

二、专著以历史上中外文化交流、冲突为背景,不赞成中国美学的儒家主杆说或道家主杆说,而以“和而不同”、“多元互补”为思路,对中国审美意识的丰富内含及其历史发展作出了较为切实的阐释。对于中国美学研究具有方法论的意义,给人以多方面的启示。

比如在后汉和魏晋南北朝时期,印度佛教传入中国并得到发展,于是在文化上引起了冲突。正是在这样一种冲突的背景下,儒道释之间逐渐由冲突走向“互化”。这种“互化”趋势,对于汉武帝、董仲舒“罢黜百家、独尊儒术”之后所形成的政治文化大一统,和“贵一贱多”的僵化思维方式,是一个极大冲击,起了“越名教而任自然”的思想解放作用。看来,这部《中国审美意识简史》提出的魏

晋南北朝时期中国审美精神所表现出的“自觉”品格,从某种意义上讲,正是这个时期文化冲突引发的儒道释“互化”所促成的。唐宋意境理论的完成,同样与文化的冲突与“互化”有关。

又如,近现代中国处于中西文化冲突之中,当时的王国维同样采取“和而不同”、“多元互补”的思路进行审美探索。王国维提出了“学无中西”、“中西互相推动”、“中西化合”的主张。他讲的“学无中西”,主要是指文艺美学所探讨的基本原理,无所谓中西;他讲的“中西互相推动”、“中西化合”,目的是在反对当时出现的“中本西末”或“西本中末”的错误倾向,主张在探索审美规律的目标下,融合中西美学之长,走美学研究的正道。王国维正是按自己的思路,在文艺美学上走了一条“中西化合”之路,取得了重大成就。所以,近现代美学在对古典美学的批判或否定中,仍然有所承传,否定和继承是辩证的统一;就中国近现代美学来说,作为开创者的王国维,他的美学思想同样是在更高意义或更高层次上对中国古典美学神髓的弘扬。因而,专著结语部分对美学的全球化的见解,我是赞同的。

在阅读这部专著时,我深感这本专著所贯彻的科学实证精神和理论批判精神及其所采用的择取遗产、融合新机的研究思路,十分宝贵,理应得到学界的认可。

胡健同志长期从事美学教学与研究,已逐步形成自己的研究思路和较完整的看法。我为他在美学领域中的辛勤耕耘与取得的成果而感到由衷地赞赏与高兴,并祝他今后作出更多、更新的贡献。

2012年10月15日于南京

目 录

别具一格的中国美学史

——序胡健的《中国审美意识简史》…………… 包忠文 1

第一章 前奏…………… 1

一、神人以和…………… 1

二、功成作乐…………… 6

三、乐以为乐…………… 10

第二章 奠基…………… 15

一、儒家论美…………… 16

二、道家论美(上)…………… 32

三、道家论美(下)…………… 38

四、《易传》论美…………… 55

第三章 过渡…………… 70

一、秦汉艺术…………… 71

二、《淮南》论美…………… 80

三、汉儒论美…………… 83

四、发愤著书…………… 91

五、王充论美…………… 93

第四章 自觉	97
一、玄风所向	97
二、以“无”为本	115
三、刘勰论美	136
第五章 成熟	146
一、音乐精神	148
二、意象欲奇	152
三、禅与意境	161
四、书、诗、画境	173
第六章 转型	196
一、理学论乐	197
二、士人雅趣	206
三、市民美学	231
附录：“闲”的兴起	253
第七章 交汇	261
一、开山三家	263
二、现代五家	280
主要参考书目	292
后记	294

第一章 前 奏

中华民族在漫长的历史中创造了极富鲜明民族特色的审美文化。无论是铁划银钩、笔歌墨舞的书法,还是虚实相生、以形媚道的绘画,无论是飘逸多姿、柔曼婉畅的乐舞,还是“虽由人作,宛自天开”的园林,无论是情景交融而境生象外的诗歌,还是想象虚构却蕴含意蕴的小说……审美对象仿佛总是一种有意味的形式,而审美主体的美感则可以说是对这些审美对象形式意味的一种感知与领悟,是一种甚至可以达到高峰体验的文化快感。中华民族在漫长的历史中所创造的这些极富鲜明民族特色的审美文化,可以说是中华民族智慧的创造,是中华民族心灵的密码,也是中华民族精神的家园,同样,它也是通向未来的生生不息的创造的巨流。

然而,中国人的审美是如何发生的呢?或者说中国人的审美是如何起源的呢?一些相关的论著从远古的石器、陶器、青铜器……去探讨中国审美意识的起源,本书却只想通过对原始图腾礼仪及其历史演变的简略描述,来试解这一复杂的问题,以作为中国审美意识发展史的简略前奏。

一、神人以和

据考古发现,大约在 170 万年以前,中华民族的远古祖先就劳动、生息、蕃衍在这块辽阔的大地上。云南元谋、陕西蓝田、北京周口店发现的远古人类化石,经科学研究证明,这些骸骨属于猿人阶

段的人类。他们结成群体,居住山洞,运用石器与木棒,抗击野兽与自然灾害,靠采集果实与根茎维持生活,狩猎也是重要生活来源。生活在旧石器时期的人类是很艰苦的,但从北京人的遗址处发现,当时的人类已经开始使用火了,这是人类第一次支配自然力,因而也把人与动物分离开来。随着人类体质的进步,经过几百万年到百余万年的实践,劳动工具不断进步,人类的体质进到古人阶段。古人是从原始群向氏族社会过渡的阶段,大约经过几十万年,新人出现,形成了氏族制度。氏族公社发明了原始的农业、畜牧业、制陶等手工业。

一般历史书都认为,在距今 1.8 万年的山顶洞人那里似乎已经有了爱美的观念,这是因为在他们的遗址中,发现了被穿了孔的兽齿、介壳和海蚶壳,还有赤铁矿染过的石珠。其实,这些还算不上是审美的观念,但却是社会意识形态或精神生产的开始——而它的成熟形态则可以说是原始图腾礼仪。

文化人类学的研究表明,地球上所有的原始民族,当其由蒙昧时代(群婚;旧、新石器)、野蛮时代(对偶婚)向文明期进化的途中,都曾经历一个巫教文化的阶段,而图腾活动正是巫教文化的产物。原始社会发展到一定阶段,随着人们原始宗教观念的发生和形成,出现了图腾崇拜。从初期母系氏族公社起,每个氏族都开始采用某种动物、植物、无生物或自然现象作为本氏族的名称,即氏族的徽号,这就是“图腾”。弗雷泽在《图腾与外婚制》中指出:“图腾是野蛮人出于迷信而加以崇拜的物质客体。他们深信在图腾与氏族的所有成员中存在着一一种直接和完全特殊的关系。……全体与图腾之间的联系是种互惠的联系,图腾保护人们,人们则以各种方式表示他们对图腾的敬意。”^①在图腾崇拜制度下,人们相信图腾就是本氏族的先祖,或是与本氏族有血缘关系并能予以福佑的

① 转引自朱狄《原始文化研究》,三联书店 1988 年版,第 77 页。

保护神,而被本氏族视作图腾的动、植物则被尊之为神,并设有种种禁忌,一般都禁杀禁食,而且有全氏族共同遵奉的祭祀仪式。华夏民族爱谈龙说凤,其实龙与凤都是图腾。龙是一种以蛇为主干再综合其他动物肢体特征而形成的虚幻生物,凤则是孔雀和其他禽鸟形状结合而成,都不是实有的动物。它们的形成,是各族先民在氏族社会中互相吸收、融合的结果,也是华夏民族发展形成过程的反映。

1973年,我国青海省大通县出土的舞蹈纹彩陶盆,被认为是迄今为止出土文物中可以确定年代的最古老的原始舞蹈图。据专家考证,此盆系新石器时代的马家窑文化,其真实年代约为距今5000—5800年前。这个彩陶盆上的舞蹈纹是非常有趣的:彩陶盆内壁有3组舞人,每组5个,并肩携手,踏歌跳舞,排列整齐,动作一致。组与组之间用内向弧线纹、柳叶纹分隔。每人头上左侧还有一发辫状饰物,摆向整齐划一。在两腿上部、下腹体右侧臀部斜向伸出一明显饰物。人物头饰与下部饰物分别向左右两边飘起,增添了舞蹈的动感。彩陶盆创作者还巧妙地利用了空间,正像有的学者所想象的,当盆底注上水时,就会造成一种人们似在水池



青海大通县舞蹈纹彩陶盆

旁、树丛中婆娑歌舞的意境^①；其实，如果把盆底设想为熊熊的火塘，则会形成一幅氏族成员围火狂舞的更有趣的景象。而问题是这些舞蹈纹头上左侧发辫状的饰物，特别是在两腿上部、下腹体右侧臀部斜向伸出一饰物意味着什么？

《尚书·尧典》中有一段著名的话对我们理解上面舞蹈纹是有帮助的：似为尾饰。

帝曰：夔！命女（汝）典乐，教胄子。直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。诗言志，歌永言，声依永，律和声。八音克谐，无相夺伦，神人以和。夔曰：於！予击石拊石，百兽率舞。

《尚书·尧典》中的这段文字虽点明是尧的时代，但却明显混杂进了从原始图腾到神到帝（即从山顶洞人到伏羲女娲到炎黄五帝）的漫长历史中不同时代的各种因素。很显然，上面舞蹈纹头上左侧发辫状的饰物，特别是在两腿上部、下腹体右侧臀部斜向伸出的饰物正是氏族图腾的标志性饰物，而舞蹈纹所表现的正是《尚书·尧典》所谓“击石拊石”“百兽率舞”“神人以和”的原始氏族图腾舞蹈的生动境界。

根据相关的文化人类学研究，我们知道，图腾崇拜的产生是因为远古时期的人们完全不知道自己的身体构造，并受梦中景象的影响，而产生了灵魂的观念，并想象出了神的世界。他们对所想象出的神话事迹并不感到惊异，他们相信神与人之间存在着一种亲密的交通，这样就产生了原始的图腾礼仪。图腾礼仪有两个必不可少的基本因素：一是人对不可见的神灵的看法，即图腾崇拜信念的因素，如图腾崇拜的各种对象或内容，亦即他们的神话；二是人

^① 青海省文物考古队：《青海大通县上孙家寨出土的舞蹈纹彩陶盆》，《文物》1978年第10期。

对不可见的神灵的行为,即他们的图腾仪式,如敬神用的礼器(陶盆之类的工艺器物)、象征图腾标志的文身与装饰、表达内在情感需要的诗歌、音乐与舞蹈。原始礼仪中这两个因素是很少分离的,大都是混合着的。图腾仪式活动能够顺利进行,就必须要求诗歌、音乐与舞蹈这些仪式活动的和谐,而诗歌、音乐与舞蹈这些仪式活动的和谐对人也有塑造作用,这就是使他成为文化之人。在原始社会图腾仪式活动中,诗歌、音乐与舞蹈之和与氏族成员的人格之和融合在了一起,而其根本的目的则在于达到神人以和。原始图腾仪式虽有祈雨、庆祝丰收这些具体的实用目的,但根本的目的却在于达到与宇宙主宰的相通相和。正是在“击石拊石”“百兽率舞”的狂歌醉舞中,神复活并显灵了,个体、氏族与图腾神秘地融合在了一起,这就是图腾礼仪“神人以和”的境界。

原始图腾礼仪是人类最初的精神生产,也是最初的文化符号的创造。原始礼仪作为人类早期的文化活动,它表达着人们的信仰,抒发着人们的情感,增进着氏族的团结,增强着氏族的信心,还有着交流经验等作用。当时人们虔诚地相信,原始图腾礼仪能够直接地影响着他们的实际生活(如农业是否丰收,战争是否胜利,生活是否幸福),对他们来说,原始图腾礼仪的意义与作用都是非常重要与严肃的。

那么,原始图腾礼仪是艺术与审美吗?李泽厚说得好:“(它们)是,又不是。它们只是山顶洞人撒红粉活动(原始巫术礼仪)的延续、发展和进一步符号图像化。”^①所以,原始图腾礼仪可以说既是艺术又不是艺术。从客体方面看,原始乐舞把世界符号化、象征化了,在原始乐舞中那些形式的因素已经十分突出了,如作为礼器的陶盆之类的工艺器物,如象征图腾的文身与装饰,如表达内在情感需要的诗歌、音乐与舞蹈,都可以说已经是“有意味的形式”了,

① 李泽厚:《美的历程》,安徽文艺出版社1994年版,第17页。

所以现代人完全可以把它们当作艺术去欣赏,但对原始人来说,他却不是艺术也不是审美,而只是他们对宗教信仰的表现;从主体方面看,对原始歌舞的巫术直观也激发培养了当时人们超生物的文化感知、想象、情感以及理解——图腾礼仪中既有着对神的敬畏崇拜,也暗含着对自然的积极干预,而这些不都是可以通向未来的审美意识的吗?有趣的是,甲骨文中的文、美、乐三个字都与原始图腾乐舞有关,而且后来都演变成了中国美学中的重要审美范畴:“文”起源于作为图腾标志的人的文身,后来则演变成形式美的总称;“美”一说是“羊人为美”,美是人冠羊头起舞的象形,认为它是以羊为图腾的部落的发明,一说是“羊大为美”,转为味觉之美或以味觉喻美;“乐”一说是丰收的稻菽的象形,一说是乐器的象形,“乐”由最初的乐器后来转化成了一种精神性的愉悦。可见,原始图腾礼仪虽然还不是艺术与审美的,但在其中已经孕含着“艺术”与“审美”的众多因子了。

二、功成作乐

进入文明社会后,部落的首领也就是巫师,原始图腾礼仪也逐渐发生变化,禁忌的部分演变为不成文的刑法,原来为全氏族所共有的乐舞,一部分被发展成专供王室和贵族祭祀与享乐的仪式,歌颂全氏族先祖的乐舞也被改成歌颂一姓的乐舞,这也就是《礼记·乐记》中所说的“王者功成作乐”,而其目的则是“以昭其功”,如歌颂尧的《大章》,歌颂舜的《大韶》,歌颂禹的《大夏》都是这样的;而图腾礼仪的另一部分则继续盛行于民间,成为自娱自乐的民间乐舞。

商朝是以青铜文明著称的强大王朝。商朝统治者非常野蛮残忍(大搞“人殉”“人祭”),非常荒淫无度(耽于“酒池肉林”),非常迷信鬼神,认为自己执掌国家是出自天命,谁都奈何不得。周原本只是偏处于西北地区的一个小国,国力不能与商相比,但是周文王却

懂得要用“德”来收揽人心,所以许多小国都愿意归附它,最后推翻了强大的商朝。王国维在《殷周制度论》中指出:“中国政治与文化之变革,莫剧于殷、周之际也。”^①作为小国的周推翻以青铜文明著称的强大的商,周公对这个重要的历史事变非常震惊,如何避免重蹈殷人覆辙而长治久安,成了他思考的问题。周朝之前的天命观是神本主义的,殷商的帝王们认为他们是上帝之子,受命于上帝而管理天下,上帝对他们的信任是永久的,不会因自己德行好坏而改变。而周公则从亲历的汤武革命中感受到神本主义的天命观是靠不住的,下层人民中孕育着巨大力量,于是开始把君权天授和王者之德相联系起来,提出“德配天地”“崇德保民”的思想,使夏商以来中国思想从敬鬼神转向重人事。周公在此时还做了一件大事,这就是“制礼作乐”。制礼作乐不仅为周代礼乐制度奠定了政治基础,而且还深远地影响着华夏的文明。

如前所说,周的天命观与商有了很大转变,周人祖先的世界与神的世界开始分开,祖先不再是神了,而人的血缘关系却更重了。周公制礼作乐的实质上就是将以祭神敬祖为核心的宗教仪式(礼仪)和周族远古以来的风俗习惯(礼俗)加以系统的整理与改造,通过“殷因于夏礼”、“周因于殷礼”的传承,吸收“夏礼”、“殷礼”中的一些制度(礼制)规定,并根据当时实际统治的需要加以补充、创制,从而形成了一套规范化、系统化的早期奴隶制习惯法规(礼法),从而把周王朝“奉天承命”的合理性和“孝敬”君王的原则性加以确认。具体说来,这也就是嫡长制、分封制、祭祀制以及“君君、臣臣、父父、子子”的等级制度和以血缘关系为纽带的宗法制度。这套制度具有明显地规范人们的道德功能,解决纷争的法律功能与安定社会的政治功能,使得天人合一的文化理想在这种家国的同构的制度中得到了体现。

① 王国维:《观堂集林》,河北教育出版社2003年版,第231页。

周初制礼作乐,在乐的方面,集中地整理了前代遗留的《云门》、《大章》、《大韶》、《大夏》、《大濩》,再加上相传由周公新创作的表现武王克商的乐舞《大武》,这就成了“六代舞”。这六个舞蹈又可分为文武两类,《大夏》以上的属于武舞类。据后代学者解释,以文德得天下的作文舞,以武功得天下的作武舞。黄帝、尧、舜、禹等人都是文舞;汤克桀、武王灭纣,都是以武功取得天下,所以他们的乐舞是武舞。文舞执龠(乐器)、翟(鸟羽),武舞执干(盾牌)、戚(斧钺),所以也有统称之为“干羽舞”的。从六代舞的排列来看,周统治者显然是想以受命于天的正统自居的。除《大武》之外,“六代舞”中的其他五个舞原来都是散在各族中间的传统舞蹈,它们原先是氏族的祭祀舞。周公制礼作乐时则以征服者的姿态把这些乐舞都征集起来并依照自己的意图加以改编使用,以借此宣扬自己的“德配圣王”。显然,这样的舞正是一种权威的象征。六代舞为大舞(此外还有《帷舞》《羽舞》《皇舞》《旅舞》《干舞》《人舞》等六个小舞),是周代雅乐的主要内容。表演这六个舞蹈的都是王室和贵族的子弟。很显然,在周代的礼乐制度中,乐已经明显地从原始图腾仪式中的对神的敬畏转移到了为制度服务与塑型心理上了。据《周礼》记载,用于祭祀和典礼的雅乐和用于一般宴飨宾客的燕乐都有严格的等级规定和规模定型。如“天子用八(即八佾,一佾八人,八佾即六十四人),诸侯用六,卿大夫四,士二”。(《左传·隐公五年》)再如舞《云门》时,“奏黄钟、歌大吕”,用以祀天神;舞《咸池》时,“奏大簇、歌应钟”,用以祀地神;舞《大韶》时,“奏姑洗、歌南吕”,用以祀四望;舞《大夏》时,“奏蕤宾、歌函钟”,以祭山川;舞《大濩》时“奏夷则、歌小吕”,用以享先妣;舞《大武》时,“奏无射、歌夹钟”,用以享先祖。(《周礼·春官·大司乐》)这样的等级化、模式化的仪式音乐,只是在祭祀活动中才能出现。它不仅是对等级外观加以确认,更重要还在于对一种遵守礼制的道德人格的塑造,所以它具有着一种塑造心理的社会认同的教化功能。就如《礼记·

乐记》所说：“乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长少同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲。故乐者，……所以合父子君臣，附亲万民，是先王立乐之方也。”如果说西方文化是由神而走向科学的话，那么，中国文化则可以说是由神而走向历史，这也就是所谓的巫史传统。周公“制礼作乐”则可以说是完成了巫史传统的理性化，奠定了中国文化的根本，这就是德配天地的天人合一的社会理想。

那么，周代的礼乐是审美、是艺术吗？是，又不是。就礼而言，礼是对人的行为的规范，也是一种行为艺术，从根本意义上讲也是对人的文化心理的一种培育，以期达到一种情志的和谐。所以，礼作为一种行为艺术，明显带着有着审美成分，如在礼器、礼服、礼貌、礼仪中，显然有着明显的审美与艺术的因子。就乐而言，它的艺术与审美的成分就更重了。刘师培在《原戏》中就指出，周代的乐舞与祭天祀祖的活动有关，在祭礼的时候，当时的人们要化装起来以歌舞的形式来表演并赞美祖先的业绩（神话），刘师培还把古代乐舞的各种形式要素与后世戏曲中的各种形式要素一一加以对照，指出古代乐舞与后世戏曲在表现形式上十分相似，刘师培还认为古代乐舞有着“抒怀旧之蓄念，发思古之幽情”、“劝戒人民”的教化作用，因而他认为“戏曲者，导源于古代乐舞者也”。^① 尽管刘师培所说不无道理，古代乐舞中确实具有着明显的艺术与审美的成分，但礼乐之乐毕竟与后世戏曲不同。礼乐之乐的表演毕竟是仪式化的，情感是定型化的，它毕竟无法像后世戏曲那样自由地表现活生生的社会生活，多样性地表现人们丰富多彩的思想情感。说到底，礼乐之乐是与礼配合的，是为礼服务，是礼的组成部分，就如《礼记·乐记》中所说：“大乐与天地同和，大礼与天地同节。”所以，礼乐之乐说到底追求的不是一种审美的快乐，而是在追求着宗教性

① 刘梦溪编：《中国学术经典·黄侃 刘师培卷》，河北教育出版社 2003 版，第 794 页。