

中国审

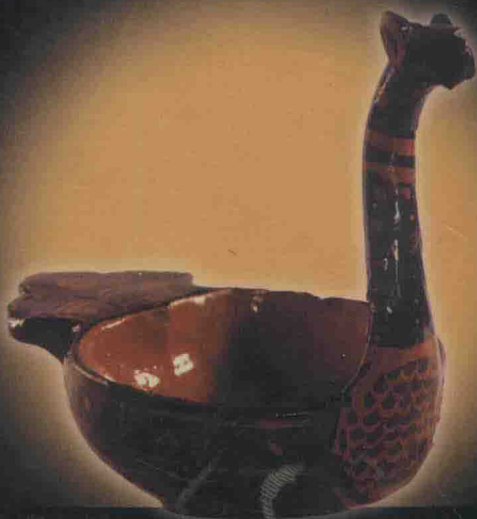
美

文化史

主编 陈炎

先秦卷

廖群 著



山东画报出版社

中国审美

中 国 审 美 文 化 史
中 国 审 美 文 化 史
中 国 审 美 文 化 史
中 国 审 美 文 化 史
中 国 审 美 文 化 史

文化史

主编 陈炎

先

秦

卷

廖群著



山东画报出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国审美文化史·先秦卷/陈炎主编;廖群著. — 济南:
山东画报出版社, 2000. 10
ISBN 7-80603-495-1

I. 中… II. ①陈…②廖… III. 美学史 - 中国 -
先秦时代 IV. B83 - 092

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 50938 号

书 名 中国审美文化史·先秦卷

主 编 陈 炎

著 者 廖 群

出版发行 山东画报出版社

社 址 济南市经九路胜利大街 39 号 邮编 250001

电 话 总编室 (0531) 2060055—5420

市场部 (0531) 2906847 (传真)

网 址 <http://www.sd-pictorial.com.cn>

<http://www.sdhbs.com.cn>

电子信箱 webmaster@www.sd-pictorial.com.cn

印 刷 山东人民印刷厂

厂 址 泰安市灵山大街东首 邮编 271000

版 次 2000 年 10 月第 1 版

印 次 2001 年 6 月第 2 次印刷

规 格 32 开 (880 × 1230 毫米)

13.625 印张 118 幅图 253 千字

印 数 4001—7000

I S B N 7-80603-495-1/Z·121

定 价 30.00 元

如有印装质量问题, 请与印刷厂联系调换。

绪论： 有别于“审美思想史”和“审美物态史”的 “审美文化史”

陈 炎

一、介于“道”、“器”之间的文化形态

《易传·系辞》云：“形而上者谓之道，形而下者谓之器。”以此观之，国内迄今为止的美学史著作，似呈“道”、“器”分流的两种形态：一种是“形而上”的“审美思想史”，如诸种版本的《中国美学史》、《中国美学主潮》、《中国美学史大纲》等；另一种是“形而下”的“审美物态史”，像诸多版本的《中国陶瓷》、《中国书画》、《中国青铜器》等。前者常不加限定地命名为“美学史”，但其并不能囊括美学史研究的全部内容；后者虽不以“美学史”相标举，但其所关注的对象却同样是美学史研究所不可或缺的。前者不去考察先秦时代究竟存在着哪些审美风尚和审美活动，而旨在分析孔子说过什么，庄子说过什么，即要从古代文献的字里行间中来发现那个时代的审美观念究竟达到了何种自觉的程度，即要从古代哲人的理论表述中来

确认那个社会的审美理想究竟达到了什么样的逻辑水准；后者则不太关心思想家、哲学家的言论和著作，而着重分析陶器的形状、书画的风格、青铜器的线条与制作，即要从实证的角度发现一个时代的审美活动究竟体现为何种类型的物质形态，即要以描述的方式来证实一个社会的审美经验究竟凝结为什么样式的艺术成果。应该说，上述这两种研究都是应该的、必要的、有价值的，但同时又是不全面、不充分、有待于发展和超越的。而当这两种研究发展到一定水平的时候，它们也就为实现其自身的超越提供了前提和条件，于是，一种将二者统一起来的“审美文化史”便有可能出现了。

“文化，是一个十分宽泛、十分模糊的概念，上至风俗、礼仪，下至工具、财物，似乎都可以包容在这个范畴之中，据有人统计，目前世界上对‘文化’一词的界定有一百四十多种。而我们这里所说的文化，则指的是介于存在和意识之间的一个特殊层次。对于客观的物质存在来说，文化属于社会意识方面的东西。尽管我们可以从仰韶的彩陶和殷商的饕餮中发现那个时代的‘文化’，但我们所指的并不是这些彩陶和饕餮本身，而是指通过它们所反映出来的那种看不见、摸不着的东西：一种时代的风尚、一种民族的习惯、一种社会的心理、一种集团的气质……。对于主观的社会意识来讲，文化似乎又属于社会存在方面的东西。因为它既不是偶然的观点，又不以个人的主观意志为转移；相反，它是决定具体观点、影响个人意志的一种相对稳定的社会存在。尽管这种存在并不是以物质的形态摆在人们面前的，但却又是每一个社会的人所无法摆脱、难以超越的。这种文化不仅体现在人们外在的行为规范和典章制度之中，而且还会渗透到人们内在的心理习惯和思维方式之中，在历史的长河中积淀成所谓‘文化——心理结构’，所谓‘集体无意识’……因此，如果要用一种哲学的语言来概括上述含义的话，那么我们将把‘文化’界定

为：一种非物质形态的社会存在。”（拙作《反理性思潮的反思》，山东大学出版社1994年版，第9—10页）正是由于文化的这种处在“道”、“器”之间的中间性质，使得“审美文化史”既不同于逻辑思辨的“审美思想史”，又不同于现象描述的“审美物态史”，而是以其特有的形态来弥补二者之间存在的裂痕：一方面用实证性的物态史来校正和印证思辨性的观念史，一方面用思辨性的观念史来概括和升华实证性的物态史。从这一意义上讲，“审美文化史”的出现，并不像有些人所理解的那样，仅仅是美学史研究对象的扩大和丰富，它标志着美学史研究形态的真正成熟。

二、介于归纳、演绎之间的描述形态

学术上最为成熟的形态往往也正是最为复杂的形态。在逻辑上，“审美文化史”要介于“审美思想史”和“审美物态史”之间；在对象上，“审美文化史”要包容“审美思想史”和“审美物态史”的内容；在操作上，“审美文化史”则要综合并超越“审美思想史”和“审美物态史”的方法：既不是一种单纯的思辨推理，也不是一种单纯的实证分析，而是一种建立在思辨成果和实证材料基础上的解释和描述。与“思辨”和“实证”相比，“解释”与“描述”既是一种最为自由、最为随意的方式，也是一种最为复杂、最为艰难的方法。说它自由而随意，是因为解释和描述者既不用对思辨所得的成果进行逻辑的演绎和推论，也无须对实证所得的材料进行历史的考辨与验证，而只是在二者之间进行一种自圆其说的阐释和分析罢了。说它复杂而艰难，是由于这种阐释和分析所要涉及的条件因素千头万绪，因而常常使解释和描述者很难避免知识匮乏的个体局限，难以考虑周全；是由于这种解释和分析要同时受到思辨之演绎逻辑和实证之经验归纳的

限定和制约，因而常常使解释者陷入捉襟见肘的尴尬境地，很难自圆其说。

正因如此，即使是名家如李泽厚者，其《美的历程》一书亦曾受到毁誉不一的评价。平心而论，尽管该书尚不是一本严格意义上的通史，而有其删繁就简、避重就轻的“讨巧”之嫌（如偌大一个元代，只以一笔“山水意境”而轻轻带过，却忽略了最能体现那个时代苦难精神和美学成就的戏曲艺术）；尽管该书急于印证李氏个人的美学思想，因而不乏主观随意、简单武断的“牵强”之处（如为了说明其“积淀”理论，回避了彩陶纹样产生和发展的多种可能）；但观其全书，且不论那些闪光的思想、优美的言辞，以及独具慧眼的分析和判断，仅就其从形而下的审美物象来透视形而上之美学观念的努力，便有着开创“审美文化史”这一新的研究课题的重要贡献。面对这一事实，我们所能做的，当然不仅限于眼高手低地评头论足，也不必因为惧怕这些评论将来会落到自己头上而畏缩不前；相反，我们只有认真地总结前人的教训和经验，再进行第二次、第三次的探索与尝试，才有可能使这种新的学术形态逐渐成熟起来。

其实，李泽厚在撰写《美的历程》时，业已意识到了问题的复杂性，他在“结语”中写到：“艺术与经济、政治发展的不平衡，艺术各部类之间的不平衡，使人猜疑艺术与社会条件究竟有无联系？能否或应否去寻找一种共同性或普遍性的文艺发展的客观规律？民作凋敝、社会苦难之际，可以出现艺术高峰；政治强盛、经济繁荣之日，文艺却反而萎缩。同一社会、时代、阶级也可以有截然不同、彼此对立的艺术风格和美学流派。……这都是常见的现象。客观规律在哪里？维勒克就反对作这种探究（见其与沃伦合著《文学概论》）。但我们并不能同意这种看法，因为所有这些，提示人们的只是不应作任何简单化的处理，需要的是历史具体的细致研究；然而，只要相信人类是发展的，物质文明

是发展的，意识形态和精神文化最终（而不是直接）决定于经济生活的前进，那么这其中总有一种不以人们主观意志为转移的规律，在通过层层曲折渠道起作用……。”（《美的历程》，文物出版社1981年版，第211—212页）只是在当时的条件下，他还没有从理论上将这种“层层曲折渠道”剖析开来，以进一步指导其学术研究。

根据历史唯物主义的观点，一个时代的“美学思想”和“审美物态”之间之所以有着内在的联系，盖因于它们共同受制于那个时代的社会生产。然而，在生产力这个最基本、最活跃的“决定因素”和意识形态这一“更高地浮在空中的思想领域”（《马克思恩格斯选集》，人民出版社1972年版，第4卷第434页）之间，尚有着层层曲折渠道和中介环节；倘若我们不对这些曲折渠道和中介环节的作用加以足够的重视，便会陷入经济决定论和庸俗社会学的误区。从这一意义上讲，“审美文化”作为一个民族“情感方式”的内容之一，必然受制于该民族特定时代的“生产方式”、“生活方式”、“信仰方式”、“思维方式”等多重因素的渗透和影响，试以论之。

第一，“生产方式”这一最为基本的条件因素，不仅通过“生活方式”、“信仰方式”、“思维方式”等中介环节决定着“情感方式”的民族特征和时代特色，而且也决定着该民族的审美和艺术活动在其整个文化结构中的地位和作用。由于受古典奴隶制生产方式所导致的人与自然、人与社会彻底分化的异化现实的影响，使得西方人的感性冲动和理性冲动也分化得比较彻底，这就使其文化结构亦以其相应的两极最为发达：在感性方面，是体育；在理性方面，是科学。反之，由于受“亚细亚生产方式”所导致的人与自然、人与社会未经分化的“早熟”形态的影响，使得中国人的感性冲动和理性冲动都没有得到独立而彻底的发展，这就使其体育和科学这些文化结构中的两极均不发达，发达

的则是感性和理性结合与渗透的艺术和工艺（参见拙作《多维视野中的儒家文化》，中国人民大学出版社1997年版，第一章、第五章）。尽管中国自古也有体育活动，但只要将西方的拳击和足球与中国的武术和蹴鞠加以比较，我们便会发现，中国的体育并不陷入感性偏颇的肉体沉醉，而在很大程度上被艺术化了。尽管中国自古就有科学活动，但只要将西方欧几里德的几何学框架和牛顿的力学体系与中国的“四大发明”加以比较的话，我们便会发现，中国的科学并不陷入理性自律的精神沉醉，而是在很大程度上被工艺化了。因此，中国虽然没有奥林匹克式的体育传统，但却留下了诗经、楚辞、汉赋、唐诗、宋词、元曲这些极有价值的艺术作品。因此，中国虽然没有逻各斯中心主义的科学精神，但却创造了马踏飞燕式的工艺制品和天坛祈年殿式的精美建筑。这种艺术的民族不仅要使自己的文化产品统统打上艺术的痕迹，从而留下了商代的青铜器、汉代的画像石、唐代的三彩陶、明代的青花瓷这些美不胜收的历史文物，而且要使自己的统治者和管理者首先具有艺术的素养和创作的能力。就在西方的经院哲学家们通过逻辑或数学手段来揭示宇宙乃至上帝的奥秘时，自隋、唐而开始的科举制度却要将写诗和作文看成是每一个国家官吏应首先具备的素质。因此，中国古代的士大夫们可以不懂天文、历算知识，但却必须以琴、棋、书、画来修养身心。儒家以忠孝安邦、以礼乐治国的政策自然要把文章提到“经国之大业，不朽之圣事”（《典论·论文》）的崇高地位，道家那“乘物以游心”（《庄子·人间世》），“无为而无不为”（《老子·三十七》）的逍遥精神更容易让人以审美的态度来对待全部生活。因此，与西方人将艺术科学化、宗教化的倾向相反，中国人一向有着将政治谋略、行政管理、军事战争、饮食起居等一切社会活动统统美学化的“泛艺术倾向”。从而，这种特殊的“文化结构”不仅为我们的研究提供了极其丰富的对象和素材，而且为我

们的工作确立了特殊的价值和意义。从这一意义上讲，我们不仅有理由相信，中国的历史本来就是一部最为广义的“审美文化史”；我们也有理由怀疑，建立在西方文化传统上的，以概念、判断、推理为手段，以建立体系为目的的美学形态，是否一开始就是对审美活动的曲解和背离？

第二，在“生产方式”的基础上，“生活方式”对于“审美文化”的影响和渗透更是广泛而多样的。无论是仰韶的彩陶，还是龙山的黑陶，首先是一种生活器皿，其次才发展为观赏对象；无论是唐人的摘髻髻，还是宋人的裹小脚，首先是一种服饰需要，其次才具有审美价值；无论是北京的故宫，还是苏州的园林，首先是一种居住环境，其次才谈得上艺术品位。因此，无论是鲁迅的《魏晋风度及文章与药及酒之关系》，还是宗白华的《论〈世说新语〉和晋人的美》，都不是就文学来谈文学，就艺术来谈艺术，而是将那个时代的艺术趣味和美学理想放在特定的生活环境之中来加以考察。事实上，没有魏晋时代的庄园经济和士族阶层的隐逸生活，就不可能有那个时代的玄言诗和田园诗；没有唐宋时代的科举制度和庶族地主的步入政坛，就不可能有那个时代的边塞诗和讽喻诗；没有元明时代的城市经济和知识分子的世俗生活，就不可能有那个时代的杂剧、传奇和小说。“生活方式”不仅有时代和阶级的差别，而且有民族和地域的特性，中国自古幅员辽阔，人口和种族众多，所谓东夷、西戎、南蛮、北狄，所谓东酸、西辣、南甜、北咸，生活方式的不同也必然表现在性格气质和审美文化上，于是便有了“铁马秋风冀北，杏花春雨江南”的说法。“生活方式”也不仅具有民族和地域的特性，而且具有高低、贵贱、雅俗之间的差异。同在唐代社会，作为士子行卷的传奇自然文辞雅驯，而出自艺人手笔的变文也就不避俚俗了；同为五代时期，精致而又富贵的“黄派花鸟”很容易获得宫廷的赞赏，萧散而又野逸的“徐派花鸟”却只能被少数士人所

爱戴了；同是元代社会，没有出路的汉族知识分子也会有各自不同的选择，或隐居荒山野岭，用越来越雅的绘画来排解心中的郁闷，或投身勾栏瓦肆，用越来越俗的杂剧来抒写心中的不平……。所有这一切，都需要我们将一个时代的“情感方式”还原到其特定的“生活方式”之中来加以理解。

第三，如果说“生活方式”关系到人们的衣食住行，那么“信仰方式”则涉及到人们的精神寄托。在很多情况下，这种精神寄托与审美愉悦常常是彼此交融、相互渗透的。如果不了解殷人有关帝祖一元神的信仰体系，我们就很难理解青铜器上的饕餮纹样；如果不了解楚人那些巫风巫术的祈神方式，我们就很难理解《楚辞》中的那些修辞手法；如果不了解汉人有关阴阳五行的生命学说，我们就很难理解画像石上的雕刻图案……。尽管中国古代基本上属于一种非宗教的世俗文化，但外来的佛教和本土的道教在超出宗教信仰的审美文化领域都曾有其广泛而持久的影响。那“南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中”（杜牧《江南春绝句》）的岁月自不必讲，即使是今天的名山大川，仍随处可见那壮观的庙宇、幽雅的道观、精美的石窟、传神的造像。不仅佛教和道教各有其独立的信仰体系和美学风格，就连非宗教的儒家和道家也自有其生命的归属和精神的寄托。这种归属和寄托不仅以人与社会、人与自然的不同取向将个体生命的有限价值不断地升华和扩展开去，而且也影响着人们对社会美、自然美的认识和理解。一般说来，当儒家思想在社会意识形态或创作主体身上占据主导地位时，审美活动在内容上便呈现出一种注重群体实践的、干预或美化现实的功利主义倾向，在形式上便呈现出一种注重形式、注重规则的纷繁而华丽的美；相反的，当道家思想在社会意识形态或创作主体身上居于主导地位时，文学艺术在内容上便呈现出一种尊重个体价值的、渴望或美化自然的非功利主义倾向，在形式上便呈现出一种强调自由、蔑视法则的清新而淡泊的美

(参见拙作《多维视野中的儒家文化》第三章)。

第四,与“生产方式”、“生活方式”乃至“信仰方式”相比,“思维方式”有着更大的隐蔽性和抽象性,它甚至可被视为一种“无内容的形式”,是一种思维框架和心理定势。然而,这种“无内容的形式”一旦形成,便又会反过来决定和制约着具体的物质和精神成果的创造过程,即赋予那些“无形式的内容”以特有的结构和风貌。与西方注重“因果”的思维方式不同,中国有着注重“阴阳”的思维方式。如果抛开这一因素不论,我们不仅无法深入理解类似实与虚、动与静、繁与简、风与骨、有法与无法、阳刚之美与阴柔之韵等一系列成双成对的美学范畴,而且对建筑中的方位格局、戏剧中的团圆结局、绘画中的黑白布局、书法中的刚柔用笔,乃至文章中的骈俪句式、诗词中的平仄韵律也难有更为自觉的把握。在人类所进行的全部社会实践中,或许再没有什么比审美活动更自由、更浪漫、更无拘无束、更随心所欲的了,但是,当一种看似偶然获得的文学语言或艺术形式被一而再、再而三地重复下去,以至于形成某种风格化、模式化的东西之后,其背后所隐藏着的民族心理和思维方式就需要加以认真而深入地探求了。尽管形象思维和逻辑思维有着彼此独立的自身规律,但是一个民族的科学活动与艺术活动之间又有着千丝万缕的内在联系。

当然,细加分析,影响和制约审美文化的条件因素远不止这些,在下面的分析中我们还将看到,即使是这些主要因素与审美文化之间的关系也并非只是简单的、递进的、单向的,而常常是复杂的、重叠的、双向的。一种原因可能会产生多种结果,而一种结果又可能是由多种原因造成的。

三、介于理论、实践之间的解释形态

当我们澄清了审美文化得以形成和发展的条件背景之后,

便可以在这个背景的基础上解释和描述中国审美文化发展的脉络和流变的历程了。显然，此项研究绝不能停留在对具体的审美物态和审美活动就事论事的描摹之中，而是要从中总结或提升出某种规律性的东西。这里，似乎要涉及如下关系范畴。

第一，是自由与法则的关系。审美是一种自觉自愿而又自由自在的活动，但作为审美对象的情感符号和文化产品，又须有一定的法则和规范才能够得到普及和推广。这个法则和规范的形成过程，既是该艺术种类发展和完善的过程，又是其违背自由本性而僵化和衰老的过程。于是便有了从“自由”到“规范”，然后再打破“规范”，重新获得“自由”的发展规律：诗歌由自由到格律再到自由，文章由散体到骈体再到散体，书法由无法到有法再到无法……。所有这一切，不仅符合了各门艺术否定之否定的发展规律，而且适应了审美趣味不断更新的辩证需求。从文化背景与符号制作的关系来看，儒家作为礼乐符号的缔造者和掌管者，有着将礼乐符号审美化的内在要求，故而其艺术活动便常常表现为维护法则、追求秩序、尊重规范的自发倾向；道家作为礼乐符号的颠覆者和破坏者，则有着超越礼乐规范的反抗欲望，故而其艺术活动便常常表现为践踏法则、无视秩序、解构符号等特点。以此观点入手，我们不仅可以对汉代规范而整饰的隶书与魏晋洒脱而自由的行书之间趣味变化的文化背景有一个比较清醒的认识，我们还可以对“读书破万卷，下笔如有神”的杜甫与“敏捷诗千首，飘零酒一杯”的李白之境界不同的文化价值有一种相对公允的评价。显然，这是两种不同的美学倾向，其交相更替的发展变化不仅使一部审美文化史显得丰富多彩，而且使每个艺术家显得各具风姿。

第二，是素朴与繁华的关系。素朴是自然的本色，繁华是人为的结果，而审美和艺术也便在二者之间寻找着自己恰当的位置。孔子曰：“周监于二代，郁郁乎文哉，吾从周。”（《论语

·八佾》)因而把繁华作为一种文明的象征。庄子云:“天地有大美而不言,四时有明法而不议,万物有成理而不说。”(《庄子·知北游》)因而把素朴作为一种自然的标志。倘若永远地素朴下去,人们只能停留在粗糙而愚昧的原始阶段;倘若一味地繁华下去,人们又会因文明的异化而走火入魔。于是,在意识形态领域儒、道易手的过程中,金玉满眼、铺张扬厉的汉赋在极尽其铺张、夸饰之能事之后,便不得不让位于魏晋时代那以少驭繁、含蓄隽永的五言诗。“从这个时候起,中国人的美感走到了一个新的方向,表现出一种新的美学理想。那就是认为‘初发芙蓉’比之‘错采镂金’是一种更高的美的境界。”(宗白华《美学散步》,上海人民出版社1981年版,第29页)当然了,这种更高的美学境界也不可能是永恒不变的。经过六朝的准备与过渡,它将再度让位于一种更新更美的繁华景象,这便是不仅外表华丽铺张而且内容充实丰满的“盛唐气象”。于是,中国的审美文化再次完成了一个“否定之否定”的历史过程。

第三,是通俗与典雅的关系。在古代社会里,几乎任何一种艺术种类的发展都会经历由“俗”而“雅”,由民间而宫廷的过程。诗最初是各国的民歌,大约有不少“桑间濮上”的“靡靡之音”,后经宫廷的采集、官方的整理、知识分子的修订,才逐渐确立起“经”的地位,以至于达到“《诗》三百,一言以蔽之,曰:思无邪”(《论语·为政》)的境地。就连“关关雎鸠”也被解释为“后妃之德”,足见“雅”得可以。词原来是抒发儿女私情的民间艺术形式,士大夫阶层在最初采用的时候故将其视为难登大雅之堂的“诗余”之作。但其曲折多样的形式与生动细腻的情感日渐得到密切无间的配合,不仅风格上出现了“豪放”与“婉约”两派,格调上也逐渐典雅起来,直至取代了诗之一统天下的主导地位。“曲与词同源,词者诗之余,曲者词之余也。”(姚华《论文后编·目录下》)曲的最初创作因掺杂了很多口语

甚至俚语而显得有些低俗，但经过士大夫阶层的改造和利用，其灵活自由的形式也同样可以表现相对典雅的生活内容，从而在上层社会得到广泛传播。小说更是民间说唱艺术的产物，知识分子的介入同样使这种起源于勾栏瓦肆的东西逐渐讲究起来，以至于到了“开卷不谈《红楼梦》，纵读《诗》、《书》也枉然”的境地。由此可见，唐诗、宋词、元曲、明清小说之间的交替繁荣，就像农作物的田间轮种一样，既体现了具体艺术种类自身发展的客观规律，又以此为载体而满足着同一时代的人们对雅俗艺术的不同需求。当然了，不仅相同的时代有着对雅俗艺术的不同需求，而且不同的时代亦有着雅俗风格的不同倾向。从社会历史原因来看，魏晋挥麈谈玄、超凡脱俗的雅风与门阀士族的优越地位有关；而元代浅露直白、浓妆艳抹的俗趣则与知识分子被贬为“下九流”的遭遇相联。从审美文化自身的发展规律来看，嵇叔夜的“广陵散”和王羲之的“兰亭序”是作为汉代世俗倾向的反动而出现的，但当“雅”到极处，遍地附庸风雅的时候，标新立异的士族阶层便只能反其道而行之了。于是便有了钻狗洞、学驴叫等一系列“以俗为雅”的勾当，不仅矜持安稳的名士变成了放达不羁的贵族，而且“声无哀乐”的美学理想也在向“诗缘情而绮靡”的艺术风尚过渡。最终，两汉之“俗”经魏晋之“雅”的否定而再次回到了六朝之“俗”的位置上，这或许又是一次“螺旋式的上升”了。

第四，是写实与写意的关系。从原则上讲，单纯的主观表现和单纯的客观再现都不易成为审美对象，真正的艺术品应该是写实与写意的辩证统一。但是，在不同的艺术、不同的时代、不同的创作个体之间，写实和写意的成分往往是不同的。虽然绘画中也有“传神写意”之说，但毕竟长于客观再现，写实的成分比较多；尽管书法中也有“类物象形”之论，但毕竟长于主观表现，写意的色彩比较重；虽然辞赋中也有抒情作品，但毕竟长于描摹

物象，写实的成分比较多；尽管诗词中也有叙事作品，但毕竟长于抒发情感，写意的色彩比较重。当一个时代不仅叙事的艺术门类比较发达，就连抒情的艺术门类也偏重于发挥其叙事功能的时候，这种倾向便值得重视了；反之，当一个时代不仅抒情的艺术门类比较发达，就连叙事的艺术门类也偏重于发挥其抒情功能的时候，这种倾向也值得研究了。研究的结果使我们发现，同自由与法则、素朴与繁华、通俗与典雅等范畴一样，在中国审美文化史上，写实与写意这两种倾向也有着交互发展的辩证关系。

第五，是壮美与优美的关系。尽管古代的美以和谐为主，与近代充满对立冲突的崇高有着本质的不同，但其和谐的形式中毕竟有着阳刚与阴柔两种倾向。秦汉时代，天下一统，国力强盛，审美领域中亦呈阳刚势态，故而有威武雄壮的兵马俑、铺张扬厉的汉大赋、气势非凡的汉乐舞。六朝以降，社会凋敝，人心内敛，审美领域中则呈阴柔势态，故而有含蓄隽永的田园诗、淡泊宁静的山水画、潇洒飘逸的佛陀像。到了隋唐，随着国势的再度强盛，审美趣味亦转阴为阳，于是有了气势开张的建筑、骨力劲健的书法、汹涌澎湃的诗歌。如果说隋唐是秦汉时代艺术活动在更高层次上的再度重演，那么两宋则是六朝时代审美经验在更高层次上的历史回归。不用我们分析，读者自会举出细腻委婉的宋词、尚意轻法的宋字、素雅纯净的宋瓷等一系列例证了。

当然了，仅仅从上述五种关系入手还远不能囊括审美文化史的丰富内容，除此之外，像社会与自然、出世与入世、直观与品味等方面，也都需要我们去进行认真的探索。而且，即使就上述五种关系而言，也不能作简单的、机械的描述和勾勒。譬如，说一个时代以阳刚之美或阴柔之美为主要趣味，同说一个时代是注重自由还是注重法则、是讲究素朴还是讲究繁华、是偏重通俗还是偏重典雅一样，都只是相对的。更为重要的是，所谓否定之否定的螺旋式发展，绝不是一种简单的重复和平面的复归。面对这

种局面，我们既不能用简单的逻辑框架来阉割历史的复杂进程，从而无视那些偶然的、孤立的、难以被理性法则所囊括的审美现象；又必须善于透过纷纭复杂的历史现象来把握一个时代审美活动的基本精神和主导趣味。我们既不能简单地沉湎于历史材料的表面现象，从而无视这现象背后所隐藏着的规律性的东西；又不能将这些规律理解成一种简单的格式或完美的框架，而必须注意到历史在“扬弃”过去的进展中所“升华”出来的实质性内容。因为说到底，正是这些实质性的内容，才构成了审美文化史的演进轨迹。