

4

中央编译出版社



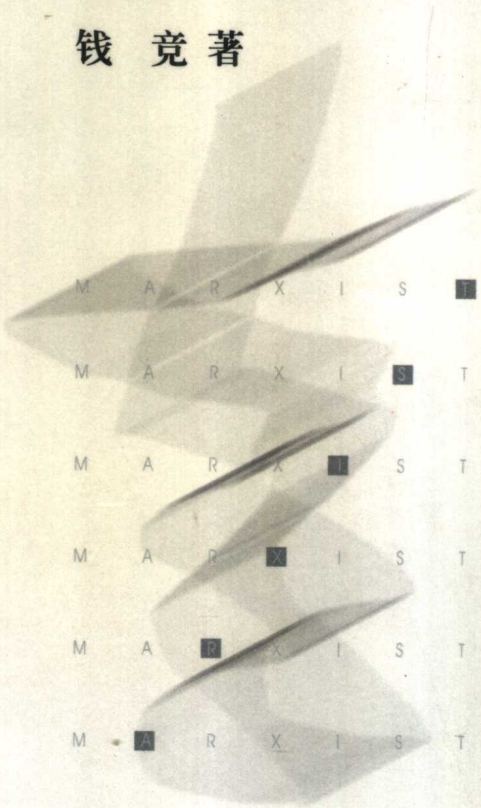
王善忠 主编

HISTORY OF MARXIST IDEOLOGY OF AESTHETICS

马克思主义美学思想史

中国马克思主义美学思想的发展历程

钱 竞 著



马克思主义美学思想史

HISTORY OF MARXIST IDEOLOGY OF AESTHETICS

王善忠 主编

中国马克思主义美学
思想的发展历程

钱 竞 著

中央
编译
出版
社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国马克思主义美学思想的发展历程/钱竞著.

-北京:中央编译出版社,1999.2

(马克思主义美学思想史:第4卷/王善忠主编)

ISBN 7-80109-214-7

I. 中…

II. 钱…

III. ① 马克思主义美学-美学史

IV. B83-09

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 02399 号

中国马克思主义美学思想的发展历程

出版发行:中央编译出版社

地 址:北京西单西斜街 36 号(100032)

电 话:66171396 66163377-618

经 销:全国新华书店

印 刷:北京东晓印刷厂

开 本:850×1168 毫米 1/32

字 数:214 千字

印 张:8.625

版 次:1999 年 11 月第 1 版第 1 次印刷

印 数:1-2000 册

总 定 价:68.00 元(共四卷)

目 录

第一章 中国近代农民美学观念的表现	1
第一节 太平天国的文化艺术	1
第二节 太平天国美学的理论形态	12
第三节 太平天国美学思想的意义	20
第二章 启蒙美学的奠基	25
第一节 梁启超的功利主义美学	27
第二节 近代美学的奠基者王国维	36
第三节 蔡元培的美育思想与实践	52
第三章 马克思主义美学在中国的最初传播	61
第一节 西方美学观念与中国传统思想的接榫处	61
第二节 马克思主义美学观念在中国的传播	64
第三节 早期中国共产党人的文学主张	68
第四章 风雨十年的左翼革命美学	79
第一节 新型的政党与新型的文学	79
第二节 左翼文艺运动与中国马克思主义美学 的最初建设	83
第三节 瞿秋白的突出建树	92

第五章 鲁迅与中国马克思主义美学	109
第一节 鲁迅早年美学思想的几个前提.....	109
第二节 鲁迅美学思想的若干特征.....	121
第三节 对“静穆”美学的批判.....	133
第六章 毛泽东的文艺观与美学观（上）	141
第一节 毛泽东文艺思想与中国马克思主义 美学的关系问题.....	141
第二节 毛泽东早期的哲学观念.....	145
第三节 毛泽东早期的审美观念.....	156
第七章 毛泽东的文艺观与美学观（中）	165
第一节 湖南农民运动的先声.....	166
第二节 苏区文艺运动的实践.....	171
第三节 从亭子间到根据地——两种革命文艺力量 的会师.....	183
第八章 毛泽东的文艺观与美学观（下）	194
第一节 延安文艺座谈会的缘起.....	194
第二节 《在延安文艺座谈会上的讲话》的 美学原理.....	205
第三节 毛泽东文艺思想的逻辑结构问题.....	214
第九章 蔡仪的马克思主义美学思想	230
第一节 蔡仪美学思想形成的历史条件.....	232
第二节 蔡仪美学思想的哲学基础.....	238
第三节 蔡仪美学思想的理论依据.....	245
第四节 蔡仪美学思想的要点及意义.....	257
后 记	265
主编后记	268

第一章

中国近代农民美学观念的表现

第一节 太平天国的文化艺术

1936年，毛泽东在那次著名的窑洞谈话中，曾经对埃德加·斯诺回忆起他少年时代阅读中国旧小说时心里产生的疑问：

有一天我忽然想到，这些小说中有一件事很特别，就是里面没有种田的农民。人物都是文官、武将、书生，从来没有一个农民做主人公。对于这件事，我纳闷了两年之久……^①

毛泽东的确是一个早慧的农家子弟。他在顿悟中所发现的，是一个人们习焉不察的重要问题。这个问题本身就包含了好几层意蕴：其一，它揭示了农民不能充当旧时代文学作品的主角这一基本事实；其二，也表明在旧社会的意识形态控制下，一般人已经被事先设定的思维空间严格地限制住了，以致世世代代的农民把自己在文学艺术中所处的不平等地位当作合情合理的事坦然接受下来，没有任何疑问，更不会提出什么抗议；而归根到底，这在

^① 《西行漫记》三联书店1979年版第109页。

更深刻的层面上又揭示出另外一个更为关键的问题，即文学艺术的归属问题：在中国的历史上，到底有没有属于农民的文学和艺术？在什么情况下，才能够出现体现农民的利益愿望的文学艺术？

这个问题事实上超出了一般文艺和美学的范围，直接涉及政治和政权的领域。这是因为历朝历代的封建统治集团在掌握政权的同时，无不把控制意识形态的权力牢牢地掌握在自己手里，因而农民的美学观念与文艺观念就不可能得到公开而合法的表现。即使是多少流露了一些非主流观念的作品（例如《水浒传》），也会遭遇禁毁或贬斥的命运。只有在非常特殊的情势下，在思想禁锢较为松弛的时期，或是被统治者起而反抗并且获得局部政权可以合法推行自己的文化政策之际，人们才有可能看到，在主流形态之外，还有另一种文化、另一种美学和文艺观念的存在。

这种非主流的文化、非正统的美学和文艺观念，对于我们研究的中国的马克思主义美学史，可以说具有莫大的意义。

因为，中国的马克思主义美学的形成过程，从逻辑上说有两个来源：一个是外来的理论形态、意识形态，即马克思、恩格斯所创立的马克思主义及其美学思想，以及苏维埃俄罗斯的美学和文艺观念；另一个就是中国的文化传统，包括审美风尚和观念。而深入一层说，中国文化又可以区分为前面所说的主流形态和非主流形态。属于中国农民的非主流文化、非主流美学观念与中国共产党所领导和动员的农民革命中所形成的文化与美学观念有直系血缘关系。也可以说，中国共产党在战争环境中所形成的文化及其美学观念，是中国农民文化、农民美学观念唯一的当然继承人。

逻辑上的推论是不是能够在历史的演进中得到事实的验证？或者说，历史事实本身能不能支撑中国马克思主义美学是继承中国农民文化、农民美学观念的结论？

对于这样一些问题的思索，势必把我们导向历史的领域，回到那已然消逝却又依旧生动的岁月……

回顾中国的历史，人们可以看到，无数次大大小小的农民起义，不是被血腥的屠杀镇压下去，就是充当了改朝换代的工具；有一些农民起义曾经破例地创建了自己的政权，但为时过于短暂，在他们的军事成就和政治作为之外，几乎看不到他们在文化、思想上的举措，更不用说那些未曾形成的美学观念的充分表现了。然而，在中国的近代史上，却曾经出现了这样一个范例——太平天国。

太平天国是一次史无前例的农民革命。它区别于以往中国历史上任何一次农民起义的特征，在于它不单是又一次的武器的批判，而且是第一次在完全自觉地锻造着批判的武器。太平天国的战士们第一次在文化上高举标新立异的旗帜，对满清政府的官方文化发起了强有力的冲击。不仅如此，太平天国在残酷的战争连绵不断的环境中还在努力地建设着自己特有的文化，其中当然也包含了太平天国的审美文化。

太平天国文化是值得后世投入精力去研究的重要课题。因为从满清政府极力摧残消灭之下残留下来的文字资料和文物资料的情况看，这个存在时间并不算长的文化，竟然是如此的丰富和绚丽，和历朝历代的文化遗产相比都毫无愧色。而且，太平天国文化特别值得我们重视的原因，还在于它包含了一些前所未见的新变化、新特色，似乎可以说，太平天国已经初步形成了自己特有的文化价值体系，既有观念形态的表露，又有在艺术实践上的生动体现。

在这里，想顺便说一下，我们研究的主题的确是太平天国的美学观念。按照通常的做法，诚然可以依据现在的美学理论体系，分列出整整齐齐的美论、美感论、艺术论予以叙述。但是，由于太平天国的审美文化所具有的丰富内容和新颖特色，我们可能会从其中引申出一些带有理论性的概括。如果放弃了这项内容，容易使我们的研究苍白、枯燥，那就未免太可惜了。因此，在大致

完成太平天国审美文化考察之后，再转入对太平天国美学理论形态的研究，将会更为自然顺畅。下边，就以小标题的方式进行叙述评论。

一 爱憎分明的战斗意味

太平天国的文化艺术，给人印象最深的是它那种爱憎十分鲜明的战斗性。

在起义的酝酿时期，洪秀全就撰写了《原道觉世训》，第一次把当时的社会划分为两个截然对立的阵营。一面是正，是善，指称劳苦大众，其最高代表是皇上帝；一面是邪，是恶，指向贪官污吏、地主豪绅，邪恶的象征是阎罗妖，是与天下凡间兄弟姐妹势不两立的敌人。在进军湖南的征途上，太平军又发布三篇檄文：《奉天诛妖救世安民》、《奉天讨胡檄布四方》、《救一切天生天养救一切中国人民》。这些檄文首先揭露满清政府的“弥天罪孽”，指出它“凡有水旱，略不怜恤，坐视其饿莩流离，暴露如莽”，“纵贪官污吏，布满天下，使剥民脂膏，士女皆哭泣道路”，“官以贿得，刑以钱免，富儿当权，豪杰绝望”。说明太平军是为了救民于水火，才大兴吊民伐罪之师。号召“各省有志者”、“英雄豪杰”，“各各起义，大振旌旗，报不共戴天之仇，共立勤王之勋”^①。

正是因为太平天国革命从一开始就明确地划分出敌我，并且表明了自己坚决彻底、毫不妥协的政治态度，这样的宗旨也就贯穿在它的意识形态领域，成为文化批判和文化建设的指导方针，也形成了太平天国美学观念的基本依据，并且在太平天国工匠艺人的实践中得到了相当普遍而充分的反映。

在定都天京后，太平天国控制的区域内戏曲事业繁盛起来。据

① 《颁行诏书》，《太平天国》（一）神州国光社1953年版第157—167

赵烈文《能静居日记》载，苏南、浙江乃至天京城里，“戏班甚兴”，甚至在征战的部队里也有随军戏班。可惜的是，太平天国地区上演的曲目没有流传下来。虽然戏剧界中传说，曾有太平军的昆腔同春班演出过四十六本的连台戏《洪杨传》，但已毫无可以追索考辨的痕迹。幸而，1976年，在江苏金坛的太平天国戴王府遗址的梁枋上发现了一批戏文画，人们才得以从这个间接的渠道，窥见当时戏曲演出的风貌。

其中，最有意义的一幅画是《空城计》。在传统的戏文画上，诸葛亮端坐城楼，焚香抚琴，洞开的城门前有老弱兵卒洒扫尘除。而这一幅画却一改旧观，画面上只有巍峨的城楼，楼上空无人影，诸葛亮并不出场。画上仅有的人物是三位战士旁若无人地打扫道路。他们的形象更是打破了以往老兵丑扮的传统，一律画成俊扮，变成了俊美的正面人物。这件事情看来不起眼，却反映出十分重要的变化，说明了在太平军的将士与民众的心目中，传统的美丑世界已经第一次公开颠倒过来。那些在以往只配在鼻子上抹白而遭到丑化的卑贱者，第一次擦去了统治者强加的污秽，而显露出自己美好的本来面目。

另一幅《太白醉写》，则从另一个侧面突出了扫灭权贵威风的寓意，着力描绘的是高力士低头屈腰为李白脱靴，杨国忠在旁俯身捧砚。

这种强烈的政治倾向性也非常鲜明地表现在太平军的鼓吹曲中。鼓吹是中国古代音乐的典型形式，用鼓、钲、箫、笳等乐器演奏，为民众所喜爱，每逢婚嫁喜庆典仪及迎神赛会都常奏鼓吹曲。被太平军俘虏的文人俞功懋的《探穴记略》有较为详细的记载，其中说道：

每餐必鼓吹，掠得乐工，各置一部。即以粤西省、桂平县、紫荆山、金田村，拜上帝，得天书，起旗倡事；以及冯

云山已被捉，天赐放回；一夜间，大顺风，天助过湖等语。亦称向大人、张军门、陆总督编为十字令。朝夕侑食，亦不改调也。^①

俞功懋是仇视太平军的封建文人。他的记录当然已经改变了许多称谓用语。太平军是绝不会称向荣、张国梁、陆建瀛为“大人”、“军门”、“总督”的。但他记述的每餐必鼓吹且不改调的乐曲内容却是真实的。这样的鼓吹曲必定是欢欣鼓舞地讴歌太平军征战胜利的历史，又用十字调辛辣地嘲讽了陆建瀛的叩头乞降，向荣的途穷自缢，张国梁的兵败投水等丑态。这当然是长自己志气，灭敌人威风的乐曲，情感色彩极其鲜明。

太平天国在文化艺术方面为了杜绝敌对意识形态的侵害，不惜颁布了极为严峻的禁令，甚至以刑律的方式体现出来，严格约束军民百姓。在《太平刑律》明文规定的条款中就有：“凡各馆书士，如有编造歌谣及以凡情歪例编成诗文迷蒙兄弟者，斩首不留。”“凡一切妖书，如有敢念诵教习者，一概皆斩。尔等静候删改镌刻颁行之后，始准读习。”“凡一切妖物、妖文书一概毁化，如有私留者，搜出斩首不留。”“凡邪歌邪戏一概停止，如有聚人演戏者，全行斩首。”

上述这些刑律条文，极为严苛无情，但是却充分表明了太平天国在文化艺术上急欲分清大是大非、大善大恶的强烈意愿。矛头所向，首先是几千年来奉为正统的典籍，其次是被视为迷人性情、庸俗下流的诗文。在太平天国初期对于邪歌邪戏的禁止，使我们联想到20年代由毛泽东组织发动的湖南农民运动对花鼓戏、莲花落的打击。两次农民运动不约而同地禁止“邪歌邪戏”，其出发点也是相同或是相近的。在中国农民的心目中，一切不事生产

^① 罗尔纲：《太平天国史》（二）中华书局1991年版第1511页。

的行为都多少具有不正当性。湖南农民把花鼓戏、莲花落的艺人视为游民、惰民。的确，这样的演出，最终承担费用的还是农民。况且这样的戏曲、曲艺在农民看来又耽误许多时间，不免淫词浪曲，容易迷惑农家子弟，因此痛而恨之，决意禁止。当然，事情的发展并不是一成不变的，一旦中国农民认识到文学艺术可以表现自身的意欲感情，就会转而重视喜爱。到太平天国政权稳定下来，关于邪歌、邪戏的禁令就失去了法律效用，而出现了戏曲、音乐、美术、建筑的全面繁荣。

二 通俗明白的文艺形式

在历次农民起义中，太平天国是最懂得从文化上动员民众、感化民众，启发他们投身革命的。正是由于太平军极为重视对于民众的宣传教化，也因为太平军本来就是以勤劳的农民为主要成分组成的，在太平天国的文化艺术中，鲜明地表现出来一种切实尚用、通俗明白的美学风范。

在太平军进取两湖，定都天京的征程中非常重视对民众的宣传动员，其方式主要是口头宣传和文字宣传。口头宣传叫做“讲道理”，凡处理罪犯、出征誓师、发布命令、征收赋税、动员服役，都要鸣锣传集军民，用通俗易懂的语言激发群众的士气与热情。经过这样的宣传鼓动，天国战士的勇敢坚定，其记载已不绝于史书，而平民百姓也乐于参加起义。据说，武昌城内男子十之八九，女子十之一二都加入了太平军的队伍。太平天国的事业就这样迅速地繁荣起来。

至于太平天国的领导和骨干，当然也有像洪秀全、冯云山、洪仁玕这样受过私塾教育的知识分子，但更多的是像杨秀清、李秀成、陈玉成这样出身于贫苦家庭的农家子弟。据张汝南《金陵省难纪略》附录的《纪贼据城后大略》称，太平天国“丞相皆广西人，不识字，必携书手人读奏章。东贼自言：‘五岁丧父母，养于

伯，失学，不识字，兄弟莫笑，但缓读给我听，我自懂得。”^①站在敌对营垒的张汝南记录这些事实，意在轻蔑嘲笑，但我们今天看来，倒反觉得杨秀清不虚伪，不做作，朴实而磊落。

正是因为太平天国本身具有这样一些特点，领导骨干文化程度较低，又直接对底层大多不识字的民众进行说服动员，在语言文字上就提倡明白易懂的语体文，反对诘屈聱牙、堆砌典故辞藻的所谓古文。由洪仁环、蒙时雍、李春发下达的《戒浮文巧言喻》，对太平天国的文学主张作出了最简明扼要的概括：“照得文以纪实，浮文所在必删；言贵从心，巧言由来当禁。”在这篇文章中还直接引证了洪秀全的意见，对于什么是纪实，什么是浮文巧言作出了确切的说明：“次要实叙其事，从某年月日而来，从何地何人证据，一一叙明，语语确凿。不得一词娇艳，毋庸半字虚浮。但有虔恭之意，不须古典之言。”^②

应该说，这样的文学主张确实贯彻到太平天国的文化中，得到了多方面的有力体现：其一，删定典籍。把《诗经》改为《诗韵》，删除其中鬼神、祭祀、吉礼等文字。又改《说文》为《其文》，将字典中引证经史诗文的“古典之言”全部删去。其二，制定标点符号，规定使用句号、顿号、人名号、地名号等，便于人们阅读。其三，广泛印制适于群众接受的《天条书》、《幼学诗》、《三字经》等通俗读物并广为赠送散发。其四，在太平天国的官方文件中，大力推行明白如话的语体文或韵文。张汝南在天京见到诏旨、布告等文献时叙述道：“其批示皆以韵句，或四言数句如箴颂，或五言数句如歌谣，或七言数句，短者如绝句，长者如古风。惟纯以俗语，不用故实。”又记所见太平天国编纂的史书，说其

① 《太平天国》（四）神州国光社1953年版第705页。

② 《中国近代文论选》（上）人民文学出版社1981年版第19页。

“叙事如闲书，用‘话说起’及‘话分两头’，‘按下不提’等语。”^①这些叙述如今完全可以从最近若干年陆续发现的太平天国文献中得到证实。在《天父下凡诏书》中记录太平军审讯叛徒周锡能的案件，其叙事风格的确有如白话演义小说，闻其声而如见其人，做到了“切实明透，使人一目了然”^②。

不仅是“文以纪实”，而且这种通俗纪实的艺术精神甚至也影响到绘画的风格。

太平天国的美术作品有一个突出特征，就是屏弃了为官僚士绅、文人墨客所喜爱的、摆在厅堂书案上鉴赏炫耀的卷轴画，而大力提倡更富有实用装饰性的壁画及年画。改变了艺术品为少数人所珍藏把玩的命运，使之成为广大民众所容易见到并观赏的东西。无论在天京内外，也无论是宫殿、王府还是政府机构的办公建筑，大多饰以宏丽的壁画，一时蔚为大观。太平军北伐部队由李开芳率领进抵天津静海后，曾利用当地盛产年画的长处，特意组织绘制了一套十幅的新年画，分赠当地人民，以庆贺太平军与北方豪杰英雄的汇聚，激发百姓反满抗清的斗志。太平天国在绘画方面的举措，最终促成了民间艺术的振兴，使广大民众喜闻乐见的绘画形式占据了主流、主导地位。

三 质朴写实的艺术风格

由于太平天国的文化艺术具有明确的为群众服务，适应底层民众需求的特色，更由于太平天国非常重视来自民间的工匠艺人，视他们为“英雄豪杰”，屡次热情地下榜招贤而终于形成了一支专事艺术创作的优秀队伍。在美术、建筑、音乐等方面都取得了很

^① 《金陵省难纪略》。

^② 《戒浮文巧言喻》，《中国近代文论选》（上）人民文学出版社1981年版第19页。

高的成就。毫不夸张地说，正是太平天国的艺术，给走向封建末期文明的中国带来了生气，带来了新风，带来了变革和创造的原动力。

正是因为太平天国艺术的创造者和欣赏者是同一个民众主体，在他们的头脑中也就没有那么多沉重的传统规范的束缚，他们的艺术创作正可以自由地从自己的生活中择取多数人所喜爱、所熟悉的事物作为自己表现的对象，而用不着搜索枯肠，绞尽脑汁，硬对前人、古人的创作进行模仿。

1952年，在南京堂子街太平天国一座王府遗址中发现了几幅山水壁画。这些作品所画的是真山实水，完全打破了明清以来不求形似，一味讲求主观意境和营造笔墨趣味的老套。其中，《江天亭立》一幅，画出了燕子矶的雄险风姿。江岸上高峰兀立，形如飞燕，俯瞰大江。峰顶有一草亭，在长江对岸远山的衬托下，反倒显得朴实而动人，这是一幅真实的江山图。另外一幅《江防望楼》更是得到了当今美术界很高的评价。望楼，是太平军所创造的军事建筑，是用来瞭望和指挥的高层塔楼，通常设在地形高处，有专人值守，负责观察敌情，传送消息，调动指挥部队实施防御反击。在太平天国的控制区域内，望楼遍设于城防、江防、营寨中，起到了重要的作用。当时有诗云：“遥望谯楼百尺高，九霄鹤警屡呼号。五方五色旌旗配，鼓角声中各带刀。”这幅江防望楼壁画，就是创作者从生活中挑选的具有军事意义和崇高内涵的表现对象，把向来认为最难处理安排的高层建筑设置在画面的中央，给予最突出的表现。望楼右侧的江边，画有一队飘扬着太平天国黄旗的战船扼守江防。画幅上方是长江北岸，远山叠翠，气势雄伟。江中则有几艘民船风帆，透露出当时太平天国治下经济繁荣，生活安定的气息。

值得注意的是，太平天国的绘画具有开放自由，不拘一格的气度。苏州忠王府正殿梁枋上有一幅滨海城市风光图，明显地采

用了当时欧美风景画的方法。画面临海的街道上矗立着许多西方风格的建筑，海面上停泊着一艘海船，桅杆上悬挂一面三角形的天国黄旗，成为画幅的主体。众所周知，这正是典型的欧美画风，在19世纪欧洲港口城市风景画中，常常可以见到这样的布局处理，突出的是再现生活的逼真效果。

这种从生活出发，真实表现群众所喜爱的事物的风气，也可以从上文提到的《空城计》老兵丑扮改为俊扮的事例，从太平天国历史著述写来有如白话演义的事例中得到印证。不仅如此，太平天国的美术作品还与蒙蔽百姓的传统迷信禁忌针锋相对，提出了“百无禁忌”的口号，创立了新的艺术象征。太平军由李开芳率领的北伐部队进抵天津近郊杨柳青时，曾经利用当地制作年画的优势，绘制过一套十幅的新年画。这些作品由于分赠当地百姓而留存至今。其中一幅《英雄会》，画面上是一株垂柳下的健壮黑熊，似乎正在同对面树枝上的翠羽鹦鹉对话。“鹦”与“熊”的谐音，正是“英雄”，用来象征太平军与北方起义豪杰的汇聚。另一幅《秋景图》，则以芭蕉、蒲公英、野草杂花，以及蛻螂、蝈蝈、蝴蝶、蝎子、绶带鸟构成。时至今日，我们已经很难考证清楚作者把蛻螂、蝎子纳入画中的用意，不知道是另有寓意，还是存心同传统上视为不吉不祥禁忌的观念作对，化凶险为安康。但无论如何，引平凡普通的蒲公英、野草杂花入画，成为供人们欣赏的审美对象，肯定是要确立和表现民众的审美观念，以区别于上层社会的传统趣味。

以上所列举的事实，仅仅是战争毁坏和湘军摧残后幸存的片片断断，但窥一斑而知全豹，人们完全可以想像太平天国文化繁盛的景象。写到这里，不禁想到了那位加入了太平军队伍的英国人呤喇在《太平天国亲历记》中所记叙的感受：“我在这里见到了我在从未见到过的最华美的建筑。这是一所尚未竣工的新王府，为该省长官听王修建的。这件事情，如果英国听任太平军取

得胜利，那么他们就可以恢复中国的艺术。”^①当然，我们要说的不仅是建筑。太平天国的艺术家干了一件中国历史上破天荒的大事情，这就是他们第一次争得了正面表现中国农民和其他下层人民审美观念的机会。他们没有辜负这一机会，给中华民族的文化艺术历史留下了新颖独特的不朽篇章。

在为写作本书而搜集材料的过程中，接触到一些关于太平天国艺术的文献资料，竟然像是有了新的地理大发现。感觉到太平天国的文化艺术非比寻常，具有极重要的美学价值和历史价值。因此在写作中也会产生情不自禁的偏向。但是，这并不等于可以有意忽略太平天国文化的宗教局限性和太平天国定都天京后上层人物形成特权阶层而表现出来的追求奢侈豪华的弊病。这些缺陷的存在，正如一句老话所说“瑕不掩瑜”，掩盖不了太平天国文化艺术的光辉。

第二节 太平天国美学的理论形态

在上一节对太平天国文化艺术的实情进行了大致的描述之后，现在就有可能就太平天国的美学理论形态问题作一些探索。

然而，由于中国美学的特殊性，更由于又多了一层太平天国的特殊性，这个题目的研讨也有几个问题需要事先作一些说明。

首先，必须看到在中国的文明历史中，不存在近代及现代西方学术中那种逻辑中心的美学理论形态。中国人一直在以自己特有的思维方式思考着今天我们称之为美学的那些命题。比如说，中国的文化传统向来是力求把美与善紧紧连结在一起进行综合整一思考的，而很少有西方的唯美主义思潮，“为艺术而艺术”的艺术至上论的主张，因此也就很难出现与道德伦理，与善无关无涉的

^① 呤喇：《太平天国亲历记》上海古籍出版社1985年版第579页。