

Zhongguo Gudian Meixue

中国古典美学



曾祖荫 著

華中師範大學出版社



Zhongguo Gudian Meixue



中国古典美学

曾祖荫 著



B83-092/47

2008



华中师范大学出版社
2008年·武汉

新出图证(鄂)字 10 号

图书在版编目(CIP)数据

中国古典美学/曾祖荫著. —武汉:华中师范大学出版社,2008.3

(东方美学丛书)

ISBN 978-7-5622-3665-8

I. 中… II. 曾… III. 美学史—中国—古代 IV. B83-092

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 160130 号

中国古典美学

作者:曾祖荫 ©

责任编辑:沈继成

责任校对:罗 艺

封面设计:甘 英

编辑室:文字编辑室

电话:027-67863220

出版发行:华中师范大学出版社

社址:湖北省武汉市洪山区珞喻路 152 号

电话:027-67867076(发行部) 027-67861321(邮购)

传真:027-67863291

网址:<http://www.ccnupress.com>

电子信箱:hscbs@public.wh.hb.cn

经销:新华书店湖北发行所

印刷:武汉中远印务有限公司

督印:章光琼

字数:655 千字

开本:787mm×1092mm 1/16

印张:40

版次:2008 年 3 月第 1 版

印次:2008 年 3 月第 1 次印刷

印数:1-2200

定价:78.00 元

欢迎上网查询、购书

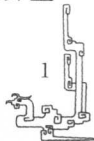
敬告读者:欢迎举报盗版,请打举报电话 027-67861321



总序

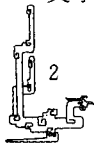
20 世纪已成为历史，自然科学和人文科学的许多学科都已具有世界性，它们的研究对象或理论学说都具有世界性意义。然而令人遗憾的是，美学自 1750 年成为一门独立的学科以来，事实上只是一种以欧洲审美文化为基础、为依托的美学理论。尽管它有着无可争辩的种种优点，例如，它所具有的欧洲传统的富于哲学思辨性和逻辑概念的理论特点，但又有着两个方面的显著缺点。一方面，它很不全面，西方美学理论的阐释对象是有限的，它极力炫耀哲学思辨之权威，而忽视了对经验事实和美感材料的积累，尤其忽视了对欧洲以外的其他地区的人类审美文化材料的利用。另一方面，西方美学仍然是一门很年轻的学科，这表现为它尚未准备好，尚未总结出大量的学说，尤其是古老而灿烂的东方审美文化中的材料和学说，尚未对“美的规律”的形成及内涵做出充分的解释。因此可以说，20 世纪的美学尚未成为一门具有世界性的、有着丰富的理论和学说的成熟学科。

妨碍美学成为世界性的学科的原因之一，是某些西方研究者偏颇的研究立场和研究态度。他们没有把美学的研究范围扩大到东方。近代以来，某些欧洲的艺术理论家仍执着于“欧洲文化中心论”的立场、观点，无视东方美学思想的存在。“目前惟一可在英语中找到的美学史实际上没有涉及到东方艺术或思想。在最近两部作者逝世后才用法语出版的著作中，一本名为《美学史》，1961 年巴黎版，作者是法国索邦人雷蒙拜尔，他将美学当作了一个纯粹的西方学科。另一本名为《20 世纪的世界美学》，简要地提到了印度、中国和日本最近的一些作者。”（托马斯·门罗：《东方美学》，第 5 页，中国人民大学出版社 1990 年版）英国的亨利·梅因爵士曾说：“除开自然界的盲目力量之外，在这个世界上



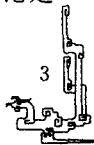
活动着的一切事物，没有不是从希腊发源的。”（转引自贾瓦哈拉尔·尼赫鲁：《印度的发现》，第180页，世界知识社1956年版）英国派的传播学理论家G·E·史密斯在1915年发表的《早期文化的迁移》和《文化的传播》这两本著作中认为，世界上所有文化只有惟一的起源，即埃及，以后巴比伦继之，然后才传播到各地。史密斯根据这种“一元文化起源传播论”说：“当埃及奠定了文明的基础，建立了农耕文化时，世界其他地区还都处于游牧生活的蒙昧之中。”他认为，远在公元前3500年时，埃及人开始远征异国，证据是在公元前2700年的埃及萨赫利坟墓中曾发现了“航船图”。据说在公元前2500年左右，这样的航船曾沿着塔里木河流域向东发展，还抵达中国现在的陕西省，因而无意之中“竟将文明幼芽移植到了中国”（转引自朱狄：《原始文化研究》，第10~11页，三联书店1988年版）。中国学者朱狄指出，这样的航船究竟是否在公元前2500年时来过中国，现在的确难以考察。但不可辩驳的历史事实是，早在五千年前的新石器时代，中国就已经有了发达的农耕技术。这不但有大量的农耕工具可以作证，而且河姆渡出土的稻谷和半坡出土的菜籽都可以作证。如果说中国的及南亚的、东亚的文化都是自西方输入的话，东方民族哪里还谈得上拥有独立的审美理论呢？这足以看出“欧洲文化中心论”者的褊狭心理。但是，令人遗憾的是，这种偏见至今仍然存在。近年有个名叫格尔曼·汉夫勒的德国人来中国参观了秦始皇兵马俑博物馆后，写了一篇题为《中国雕塑艺术的诞生——临潼兵马俑观感》的文章，惊叹秦俑雕塑给人留下了深刻的印象，认为秦俑雕塑是中国古代艺术的一次革命。但是在惊叹之余，格尔曼·汉夫勒又发表了这么一个基本思想：“在统一的中国，雕塑艺术的诞生来源于与西方的交往，来源于亚历山大的智慧和光彩耀人的希腊艺术。”他强调，秦俑雕塑“是在西方艺术家的帮助下才得以实现的”。“显然，那些认为雕塑艺术是在中国土生土长的论点是苍白无力的。没有西方艺术就不可能有中国雕塑艺术的诞生。甚至没有亚历山大大帝的吸引，也就不会有秦始皇建立的帝国——中国。”他的结论是：“临潼兵马俑作为中国雕塑艺术诞生地的最早标志的出现，应归功于希腊艺术与其的挑战。”（引自《秦俑研究动态》1991年第1期）从格尔曼·汉夫勒主观的、缺乏事实依据的臆断中，人们可以深深体会到“欧洲文化中心论”妨碍了西方人确立对东方艺术和东方美学思想的正确认识。

现在看来，“欧洲文化中心论”已显得陈腐不堪。20世纪以来，不少西方卓有见识的学者就指出，文明是原生的，传播是双向的。例如，美国当代著名美学家托马斯·门罗就指出：“东西方思想的比较表明了许多惊人的相似性。相



似的理论几乎同时产生在地球上相隔甚远的不同部分。怎样解释这些现象是文化史的一个主要问题。总体说来，如此现象的产生只能来自两条途径：1. 彼此独立的发明；2. 一种文化在另一种文化中的传播或影响。毫无疑问，这两条途径都曾出现过。……东西方之间的文化关系早就是双向的历程。”（托马斯·门罗：《东方美学》，第8页，中国人民大学出版社1990年版）20世纪初，德国著名的艺术理论家G·格罗塞就指出：“不同民族的艺术作品即便在完全阻隔的情况下，也具有某种程度的一致性、相似性。”（G·格罗塞：《艺术的起源》，第236页，商务印书馆1984年版）美国著名的人类学家弗朗兹·博厄斯也认为，这种不同地区不同种族之间艺术的一致性、相似性，是导源“在所有民族中以及现代一切文化方式中，人们的思维过程基本是相同的”，“尽管种族和文化不同，甚至有些地方的宗教信仰和生活习俗非常怪诞，但无论任何地区，人们的思维能力都是相同的”。博厄斯针对“欧洲文化中心论”和“一元文化起源传播论”的偏见而强调了这样的思想：“任何一个民族的文化只能理解为历史的产物，其特征决定于各民族的社会环境和地理环境，也决定于这个民族如何发展自己的文化材料，无论这种文化是外来的还是本民族自己创造的。……为此，我们不能认为世界各地的文化是沿着相同道路向前发展的，因为这论点未能得到证实。……近年来分析研究的结果表明：如果想要找到文化发展中某些源远流长的共同点，使我们能将千差万别的文化体系列为一条发展体系，并使它们各得其所，那么，这样的共同点是根本不存在的。”（弗朗兹·博厄斯：《原始艺术》，第5、8~9页，上海文艺出版社1989年版）这些著名艺术理论家的论述，对于“欧洲文化中心论”的观点来说，可谓“一语中的”，具有批判力量。

就人类审美文化的历史进程而言，东方审美文化同西方、同世界其他地区一样，也是源远流长的。东方的艺术作品非常丰富，审美思想博大精深。在古代，东方文化艺术曾对古希腊、罗马的美学思想产生过十分巨大的影响。波兰美学家塔塔科维奇指出：“古希腊不止一次与东方艺术发生遭遇并利用过它，早期是利用埃及艺术，亚历山大大帝在位时期和帝国分裂时期是利用小亚细亚艺术。在占有大片亚洲领土的罗马帝国，欧洲艺术与亚洲艺术相遇并与之比肩并存。”可以设想，要总结人类审美意识的发展，要研究美的规律和艺术特性，仅以欧洲美学作为立论的依据是褊狭的、不全面的。几千年来，东方各民族创造出了许多在风格上与欧洲艺术迥然不同的神奇的作品，并以绚丽多彩的艺术风格影响人类审美思想和艺术史的全部进程。因此，任何美学家如果要正确阐述他的美学观念，发挥他的理论创见，仅依赖于一种审美文化模式和美学理论是



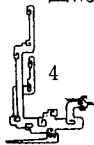
肯定有所欠缺的。人们如果要全面、科学地解答从柏拉图那里就开始的关于美的奥秘，而不涉及东方民族的审美思想，那肯定是不可能成功的，即便是有了所谓“结果”，这些“结果”可能也将面对严峻的挑战。

对现有的美学学科因这种地区性局限所蕴含的片面性，西方美学理论界的有识之士早有感悟。例如，早在 19 世纪，德国大诗人歌德就指出，审美理论缺乏东方部分将是残缺不全的。德国浪漫派理论家许莱格也呼吁西方艺术理论家要研究东方审美思想，向东方艺术学习。

18 世纪以来，尤其是进入 20 世纪以后，许多聪明的西方理论家和艺术家早已潜心于东方艺术的神奇魅力之中，他们从东方艺术中学习并汲取浓郁的养分来发展自己的创作和艺术思想。在这方面可以信手拈来的事例是很多的：19 世纪俄国著名的“强力集团”的作曲家李姆斯基·科萨柯夫就受阿拉伯音乐的启示，写出了享誉世界的交响乐《天方夜谭》；伏尔泰依据中国元代杂剧《赵氏孤儿》改写出了剧本《中国孤儿》而引起轰动；歌德模仿波斯情调和风格而著有《东西胡床集》诗歌；毕加索在潜心领悟东方绘画的迷人魅力的过程中，发现了东方绘画的意象性特征之奥秘，从此创作风格发生突变，成为蜚声世界的大画家；俄国形式主义画家爱克尔运用东方绘画的线条、块形色彩的技巧创作，从而形成独特的风格，表达出了神奇的东方韵味，在欧洲画坛一鸣惊人。

著名的美国文化史家房龙在《人类的艺术》一书中，关于比较艺术史的话颇值得玩味：“在我们能讲清一国的艺术如何受到另一国艺术的影响之前，我们最好小心一点。”房龙多次谈到东方艺术“希腊人不但不是第一个登台的人物，反而是最后出场的人物”。“西方花了好几百年的时间才懂得，原来中国绘画同西方一样好，一样趣味隽永，如果不是远远超过西洋画的话。”（房龙：《人类的艺术》，第 79、88、8 页，中国文联出版公司 1989 年版）房龙的话对于持“欧洲文化中心论”立场的西方学者是一个善意的忠告。

在当代，美国美学家托马斯·门罗指出，“今天，我们还像在 18 世纪和 19 世纪初叶的人们那样，想过分依赖来自支离破碎的西方艺术知识中的基本概念。‘美学’作为一个西方的学科的哲学的分支，它长期以来的基础是选择了希腊、罗马和少数几个西方国家的艺术和思想。同时，它还力求去概括所有艺术，所有审美经验，所有人类社会中艺术的价值”，这就显得力不从心，而且容易失之偏颇。他表示，“倘若西方美学家想继续忽视东方艺术及其理论，就可能会更准确地给自己的著作冠之以‘西方美学’的标题，而不会去佯装出议论全世界范围的样子”。他已经认识到：“东方艺术包含了西方艺术所没有的重要价值，这



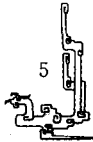
就可能在东方美学中发现可适用于任何地方的艺术与审美经验的重要悟性。”(托马斯·门罗:《东方美学》,第4~5、11页,中国人民大学出版社1990年版)托马斯·门罗的话可谓振聋发聩,发人深省。

中国当代著名学术家季羨林先生多次阐述过这样一个观点:21世纪是东方文化的世纪,是中国文化的世纪。季羨林先生认为,西方文化从文艺复兴以来,昌盛了几百年,但它同世界上所有的文化类型一样,决不是永世长存的,迟早要趋向消退。20世纪20年代,有些西方学者已看出了西方文化趋向消退的迹象,如德国著名学者施宾格勒在1917年所著的《西方的没落》一书中,就预言了当时正如日中天的西方文化必将消退和没落。英国著名历史学家汤因比也反对“西方中心论”的思想。为什么这么说呢?因为,这些大师级的学者已看到西方以理性主义为基础的、形而上学的分析型哲学已面临种种困窘,这种研究方法思路难以解答不同文化类型中的许许多多难题。它面对世界上其他不同的文化类型和文化现象,无法给予正确而合理的解释,尤其是面对东方的诗性思维方式、东方的诗性的美学思想和独特的艺术表现特性,西方的纯理性思维和分析型的美学思想,感到十分困惑,难以阐释。

其原因是,东方与西方的思维方式,看问题的观点和方法都存着重大的差异。如果承认这种差异,就意味着现在流行的西方美学理论作为当今世界美学的“权力话语”或“主流思想”就显得有所欠缺,它缺乏更大的包容性,因为它没有吸纳东方美学的思想精华,也无法解说东方美学思想。21世纪的美学应当是以人为中心的审美科学,是更加关怀人的审美情感的科学,而不再是关于美的客体的物理分析和美的数学结构的科学。而这正是东方美学擅长的地方。

东方美学是独特的,是西方美学无法包容的,也是无法给予正确阐释的,更是不可替代的。我认为,全世界的美学家和艺术理论家,应当认真而客观地研究并总结东方艺术和审美思想的特点,尽力探索东方美学思想的特征,在比较东方、西方美学特征的基础上建立全面的、科学的美学理论。这一研究意义重大,既可以促进东方与西方审美文化的比较、交流,又有利于东方、西方艺术之间的相互渗透和吸收,还将大大改变东方美学在人们心目中的地位,增强东方各民族人民在艺术创作和理论研究中的自豪感和自信心。这就是研究东方美学的现实意义。

20世纪下半叶以来,关于东方美学和东方艺术理论的著作已陆续出现,尽管数量不多,但毕竟是令人欣喜的。目前研究东方美学的学者日渐增多,著述日渐丰盈,已开始引人注目。可以说,东方美学的研究工作正如无声的丝丝细



雨，悄然地滋润着美学的园地。可以相信，不久的将来，东方美学的研究成果将像妍丽的花雨，促成学术研究的春天的来临。还可以相信，如果说 20 世纪的美学研究的热点仍属于西方美学范围的话，那么，21 世纪的美学研究热点和人们的审美兴趣将会更多地转向美妙的东方美学和东方艺术。

我认为，只有在东方美学思想得到了充分的重视和研究之后，只有真正洞察到了东方美学的奥秘，只有在熟知它的基本原理之后，才有可能尝试把东方美学与西方美学加以比较和融合，才有可能在求同存异的基础上，总结出真正具有普遍意义上的“美学原理”和“美学思想史”，而这正是 21 世纪美学理论全球化的必然趋势。

正是在这种想法的驱使下，我在二十年前就开始把自己的美学研究的重点转向东方美学和东方艺术。

现在推出的“东方美学”丛书就是我与一批热衷于东方美学与艺术的朋友们，在近年来的研究成果。本丛书已出版和即将出版成果有：

中国古典美学

印度古典美学

日本古典美学

古代埃及美学

古代西亚及中亚美学

希伯来美学

古代阿拉伯伊斯兰美学

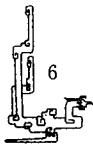
东方美学范畴论

东方美学原理

本丛书的作者们非常感谢华中师范大学出版社范军社长、董中锋副社长和总编段维的大力支持。正是由于他们独具慧眼，组织了这一丛书的编写和出版。这对于推进我国的东方美学研究，对于弘扬东方美学与艺术精神，实在是做了一件功德无量的事。

邱紫华

2007 年 12 月 18 日





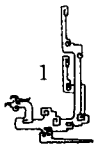
前 言

中华民族的美学思想诞生在中国特有的历史条件和民族文化土壤中。

中国位于亚洲东南部，东临太平洋，面积约 960 万平方公里，居世界第三位。现有人口达 13 亿，居世界首位。国土南北距离 5500 多公里，百分之七十五的面积处于热带、亚热带、暖温带和温带，适宜于农、林、牧业生产。中国的地势西高东低，受地形影响，大多数重要河流都自西向东流入太平洋。由于气候温和，土地肥沃，自古以来，农业十分发达。中国古代的先民，大约在 6000 年前，就由狩猎、采集阶段，进入以种植经济为主的农业阶段。“禹、稷躬稼而有天下。”^① 长期以来，中国素称“以农立国”。历代所谓“崇本抑末”，就是把农业放在首要地位。中国人口的主体是“日出而作，日入而息”的农民。他们世世代代，面朝黄土背朝天，创造了无与伦比的农业经济。

当然，简单地把中国古代社会称作“农业社会”，也许不够全面，事实上，还有从事游牧经济的少数民族。但是，无可否认，农业经济毕竟是中国古代经济的主干。因而中国古代文化在很大程度上是一种农业社会的文化，或者说，中国古代文化的许多特征都是由农业经济派生出来的。例如：中华民族的务实精神，主要是农业社会导致的一种心理趋向，即章太炎所说的中国人“重实际而黜玄想”。又如：一般说，中世纪是文化的黑暗时代，而中国却创造了世界上最辉煌的封建文化，被认作是人类文明的第二个高峰（第一个高峰是奴隶制文化，其代表为希腊、罗马。第二个高峰是封建文化，其代表为中国。第三个高

^① 《论语·宪问》，诸子集成本第 1 册，中华书局 1954 年版。

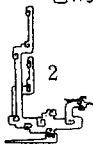


峰是资本主义文化，其代表为意大利等国)。这种情况，在一定程度上与中国古代农业经济的发达和成熟是分不开的。又如：中国人崇尚中庸，主张诚信，注重人与自然和谐，着眼于现实人生，热爱和平，勤劳勇敢，等等，也可以说是从事农业生产的特有的民族性格。

中国古代社会又是家国一体的宗法社会。它是由氏族社会遗留下来的、以父系家长为中心的、以嫡长子继承制为基本原则的宗法制度。这种制度一直延续了数千年之久。中国由原始社会向奴隶社会过渡，没有像希腊、罗马那样发生奴隶民主派推翻氏族贵族统治的革命，而是由氏族首领直接转化为奴隶主贵族。因之，氏族社会的解体极不彻底。以血缘纽带维系的中国古代社会，既是宗法奴隶制，又是宗法封建制。这种血缘宗法制派生的社会心理，首先表现为对血缘关系的高度重视。“非我族类，其心必异”，乃是宗法制度的普遍观念。其次，表现为对祖先的顶礼膜拜，祈求祖宗保佑后代繁荣昌盛。再次，表现为对传统的极端尊重。政治上讲“正统”，学术上讲“道统”，文学上讲“文统”，手工业行帮乃至某些艺术部门还讲究“家法”、“师法”。这一方面强化了中国文化的延续力，另一方面也造成了思想上的保守倾向。所谓“法先王”、“祖宗之法不可变”，就是这种思想的表现。

在东方各民族中，中华民族是开发最早的民族之一。大约八千年前，中华民族的古代文明就已升起曙光。据考古发现：河南新郑裴李岗文化遗址的年代，大致距今 7500 年左右。河北磁山文化稍晚于裴李岗，而远在仰韶文化以前。仰韶文化最早的年代则已有 6000 年左右。世界史学界曾把中国、埃及、巴比伦、印度称为“四大文明古国”。现代又有“四大文明区”的说法，即东地中海文明区、南亚次大陆文明区、印地安文明区和东亚文明区。而中国则是东亚文明区的主体。总之，无论从哪个角度说，中华民族都是世界上最古老的民族之一，中国是世界上最早的文明古国之一。

中华文化的巨大魅力，不仅在于它的古老，还在于它顽强的生命力和特有的持续性。它历经桑沧，始终传承不绝。尽管各民族之间有过纷争，甚至有过短暂的南北分裂，但中华民族始终保持着统一的地域，统一的文化。尽管在发展过程中有过高潮和低潮，起伏跌宕，但是，中华民族却一次又一次地表现出巨大的向心力和凝聚力。比较而言，其他文明古国的情况就不是这样了。四大文明古国之一的印度，约在公元前 1500 年受到雅利安人的入侵，南亚次大陆古老的城邦文化——印度河谷文化——由此遭到了摧毁。美索不达米亚（两河流



域)早在公元前4000多年前便出现了人类文明,然而,却没有得到持续的发展。大约公元前4000年到公元前3000年之间,由于苏美尔、阿卡德—巴比伦、亚述等各民族之间互相冲突、更迭,使这一地区的文明长期转入低潮。公元前4000年,埃及人就创造了令人叹为观止的文明。可是,自公元前332年被马其顿国王亚历山大大帝征服以后,其文化便开始希腊化。公元前30年,埃及又被并入罗马帝国,归入罗马文化圈。公元三四世纪以来,埃及文化又被融化到古代基督教文化之中。到8世纪,阿拉伯人进入埃及,埃及文化又汇入伊斯兰文化圈。经过如此长期的折腾和磨难,古代的埃及文化除了供人凭吊的金字塔和木乃伊外,几至面目全非!总之,上述这些辉煌一时的文明古国,在发展过程中,都先后出现过大幅度的“断层”,而中国的文化却从来没有中断过。这是中国文化,也是中国美学思想的重要特色。

美学史是人类在长期实践中追求美、创造美的历史。这本中国古代美学史,主要是叙述中华民族在艺术领域里追求美、创造美的光辉历程和民族特点。

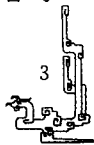
艺术美是艺术家对现实生活进行审美把握的感性显现,是人类的自由在艺术作品中的形象体现。在我们看来,中华民族几千年来追求美、创造美的历史过程,大体经历了五个比较大的阶段:即巫史艺术时代,理性艺术时代,自觉艺术时代,古典艺术时代和启蒙艺术时代。

巫史艺术时代包括原始社会和夏、商、西周时代,即原始社会和奴隶社会两个历史阶段。在这个时代,审美和艺术包含在原始宗教、巫术和礼仪之中。人们在神秘的大自然和巫术统治下,审美和艺术是不自由的。

理性艺术时代大体包括先秦和两汉。所谓理性,是与无神论、怀疑论相联系的一种社会思潮。理性艺术是对巫史艺术的改造和否定。然而,在理性统治下,个体消融在与群体的统一中,个体是没有地位的;与个体相联系的情感也是没有地位的。审美和艺术强调的是以理节情。

自觉艺术时代主要是指魏晋南北朝时代。自觉艺术是以人(个体)的自觉为基础,包括文的自觉和审美理论的自觉。自觉艺术是对理性艺术的否定。它的基本特点是以重个体与生命、重情感、重艺术为标志。

古典艺术是特指唐、宋、金、元时代的艺术。它是对理性艺术的回归。自觉艺术否定理性艺术,古典艺术又回到理性艺术。然而,它不是简单的重复,而是在继承自觉艺术的基础上,在新的历史阶段上的回归。因此,古典艺术又可以说是个体与理性相统一的艺术。它内在包含着情与理、文与质、内容与



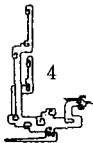
形式的相互统一。它是和谐的、相对自由的艺术，也是中国封建时代最辉煌的艺术。从这个意义上说，古典艺术又含有古代典范艺术之意。

启蒙艺术时代主要是指明清时代，并涉及近代。启蒙艺术是对古典艺术和谐美的突破和否定。它主要是反映市民阶层和资本主义萌芽的要求。启蒙艺术的审美意识，其基本特点是：要求自由和个性解放。虽然它在中国封建社会里并未完全实现。

这本中国古代美学史，在写法上，没有采用通常以美学家为纲的结构方式。我们认为，美学史的写法是可以而且应该多种多样的。以美学家为纲结构美学史不失为一种可行方式，但不应是唯一的方式。而且，用这种方式写作，有些美学史上的问题并不好处理，例如，原始社会有没有美学思想？如果有，那时恐怕找不出什么美学家来！在中国，甚至在奴隶制的夏、商时代也很难找出什么美学家来（至少目前考古中还未发现）。

本书的写法是把美学史的叙述和艺术作品的叙述适当地结合起来，把一般美学理论的分析 and 美学范畴的分析适当地结合起来。还插入必要的图片，便于直观，力图深入浅出、通俗明了。

1949年以来，中国美学史的研究从无到有，是很有成绩的。许多学者在这方面的成就，令我敬佩，也是我学习的榜样。我还是像在《中国古代美学范畴》前言中所说：“决心追随大家，努力学习、学习、再学习！”





目 录

前 言 (1)

第一编 巫史艺术时代

第一章 审美意识的萌芽 (1)

一、审美意识萌芽于原始社会的旧石器时代晚期 (2)

二、审美意识萌芽在原始艺术中的表现 (3)

第二章 龙凤图腾 (10)

一、图腾与艺术 (10)

二、龙图腾的演变与审美 (12)

三、凤图腾的演变与审美 (16)

第三章 青铜艺术 (19)

一、青铜艺术的发展过程与审美特点 (20)

二、甲骨文与金文的审美特点 (30)

第二编 理性艺术时代

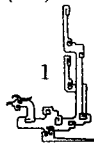
第一章 儒家和道家 (38)

一、儒、道与龙凤图腾 (38)

二、儒、道对巫史文化的理性改造 (40)

三、儒、道与百家贯综 (43)

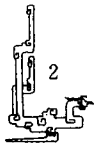
第二章 祭祀歌词向现实主义诗歌的转化 (45)



一、《诗经》中的祭祀歌舞	(45)
二、《诗经》中的现实主义诗歌	(48)
三、《毛诗序》对《诗经》的理性概括	(50)
第三章 神话世界中的怀疑论	(53)
一、《楚辞》与神话	(54)
二、《楚辞》的浪漫主义与理性	(55)
三、《天问》——对原始风俗和神秘大自然的怀疑	(58)
第四章 个体消融在与社会群体的统一中	(61)
一、赋家与俳优——社会没有艺术家的位置	(62)
二、大气铺陈的秦汉雕塑	(63)
三、铺张扬厉的汉赋	(66)
第五章 以理节情	(70)
一、什么是情和理	(70)
二、“以道制欲”与“发乎情止乎礼义”	(73)
三、性善情恶论	(76)

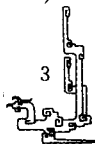
第三编 自觉艺术时代

第一章 人的自觉	(80)
一、重视生命，渴求自由	(80)
二、标举才情，讲究风度	(83)
第二章 文的自觉	(87)
一、文以气为主	(87)
二、声无哀乐论	(93)
三、自然山水美的发现	(99)
四、从法度森严的汉隶到自由的行草	(107)
五、从描绘“大貌”的画像石到以传神为主的人物画	(116)
第三章 审美理论的自觉	(126)
一、从政治、伦理的附庸走向独立自主	(126)
二、从散珠璞玉走向系统化	(132)
三、从对艺术的外部论述转向对艺术特性的关注	(138)



第四编 古典艺术时代

第一章 古典艺术的形成	(148)
一、自觉艺术的内在矛盾	(148)
二、对齐、梁诗文的批判	(149)
三、儒学的命运与唐代美学的回归	(152)
四、在新的历史起点上	(155)
第二章 古典艺术的美学特征(上)	(160)
一、诗词王国	(160)
(一) 诗庄词媚	(161)
(二) 境生象外	(171)
(三) 审美妙悟说	(192)
(四) 音乐性之美	(214)
二、“古文”运动	(236)
(一) 文体新变	(237)
(二) 文道之辨	(245)
(三) 不平则鸣	(262)
(四) 气盛言宜	(273)
第三章 古典艺术的美学特征(下)	(290)
一、书法大成	(291)
(一) 书体与时代	(293)
(二) 筋骨与风神	(305)
(三) 尚法与尚意	(318)
二、“山水”主潮	(333)
(一) “山水”为上	(334)
(二) 传神写意	(349)
(三) 空间之美	(361)
第四章 古典艺术的内在变异	(375)
一、元代散曲的变异	(377)
二、宋元话本小说的变异	(387)



第五编 启蒙艺术时代

第一章 前期启蒙思潮的崎岖之旅	(401)
一、明代中晚期：兴盛阶段	(401)
二、清代初期：徘徊阶段	(416)
三、清代中期：发展阶段	(427)
第二章 前期启蒙艺术的美学思潮（上）	(438)
一、独抒性灵	(438)
（一）“性灵”说的启蒙哲学背景	(440)
（二）明代公安派的“性灵”说	(444)
（三）清代袁枚的“性灵”说	(451)
（四）著我	(460)
二、体情遂欲	(469)
（一）情感本体论	(471)
（二）六经情教论	(476)
（三）理在情内论	(483)
（四）有情无理论	(490)
（五）理趣	(495)
三、浪漫新潮	(502)
（一）“文不幻不文，幻不极不幻”	(503)
（二）“我自发我之肺腑”	(506)
（三）“八法之散圣，字林之侠客”	(519)
（四）怪异	(524)
第三章 前期启蒙艺术的美学思潮（下）	(535)
一、市民文艺	(535)
（一）市民文艺的繁荣	(535)
（二）市民文艺的审美主题	(539)
（三）雅俗	(549)
二、小说评点	(560)
（一）小说评点的发展	(561)
（二）艺术真实论	(564)

