

凤凰涅槃

第十卷

顾问/季羨林 主编/许明
蒋广学 张中秋 著

华夏审美风尚史

第十卷

凤凰涅槃

顾问 / 季羨林 主编 / 许 明
蒋广学 张中秋 著

华夏审美风尚史

河南人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

凤凰涅槃/蒋广学,张中秋著. —郑州:河南人民出版社,2000.11

(华夏审美风尚史.第十卷/许明主编)

ISBN 7-215-04313-4

I. 凤… II. ①蒋…②张… III. 美学史-研究-中国-近代 IV. B83-092

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 11113 号

河南人民出版社出版发行(郑州市农业路 73 号)

深圳市佳信达印务有限公司印刷 新华书店经销

开本 890×1240 A5 印张 11.5 字数 264 千字

2000 年 11 月第 1 版 2000 年 11 月第 1 次印刷

定价:32.00 元

总序 / 许明

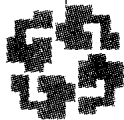
写这部书的缘起还是在 20 世纪 90 年代初厦门美学会议上。当时北京的几位青年学者结伴回京,旅途上谈论起当前的美学史研究。大家都感到有必要改变一下传统思路,再写一部大美学史。传统的美学史通常是美学思想史,是历代哲学家或文艺理论家的理论发展史;而与美学相关的艺术部分及日常生活中的审美现象,则不在研究范围内。显然,这是有缺憾的美学史表述。

写一部大美学史,谈何容易。20 世纪 80 年代初,有的学者已经提出这一建议。但事实上,这种构想既无前车可鉴,也无现成理论可支持。这样一部原则上范围极广的“美学史”如何写?这种注定是没有边际的写法将会出现什么结局?这实在是个问题。说实在话,这也是作为主持这个课题的本人的一块心病。因为谁也不知道怎么写,而在只有一个良好愿望的情况下,历史是无法诉说的。

但问题是实实在在的,即一种具有鲜明文化内涵的审美现象,应当是可以被描写和研究的,也就是说,人的审美精神及其



许明 03



外化表现,是可以被思维和语言表达的。

这种学术自信建立在对美学学科的新的认识之上。作为一门学科,美学是不成熟的。尽管关于美、关于美的艺术的讨论已有数千年的历史,但美学究竟是一门什么学科,人们一直争论不休。19世纪德国学者提出美学是“Aesthetic”,即感性学,这种说法一直被沿用下来。直至今日,西方美学的主要研究对象是人类的审美经验,这是历史提供的一种可能性。但是,美学并不仅仅研究审美经验,它应当有更广泛的研究范围和更基础的构架理论的起点。

20世纪80年代以来,西方美学的理论著作不断被译介进来。据南京大学倪波、赵长林编的目录,20世纪以来,汉译外国美学、文艺学著作(不含译文),截至20世纪80年代中期,有700余种。20世纪最后的15年,美学、文艺学著作翻译过来的不会低于100种。也就是说,今天的中国学者,仅仅凭中文就可以阅读800余种国外的美学、文艺学著作。到现在仍说资料不够,视野不宽,这大概只是一种不肯读书的托辞了。在这800余种的美学、文艺学著作中,像中国美学界热衷于写的“美学原理”之类的著作,只占极少的一部分,如帕克的《美学原理》、托马斯·门罗的《走向科学的美学》、科林伍德的《艺术原理》、伊格尔顿的《文学理论导论》、丹纳的《艺术哲学》、列斐伏尔的《美学理论》等,绝大多数是对具体的艺术经验和审美经验的描述、研究和分析。而他们的“美学原理”的构建,大都又是从一定的哲学体系出发的演绎。所以,在我看来,美学,作为一门成熟的学科,其出发点仍无法在现有的这些成果中确立。

所谓的学科出发点是一个无前提的前提,一种抛弃了任何体系的元点。如数学,就是研究数的关系的学科;伦理学,是研究人的伦理关系的学科。美学呢?传统的研究实践表明大多数美学家囿于习惯的出发点,局限于研究美、美感、艺术经验、

美育等。于是,由这几块分割组合的“板块”构成了一部又一部美学专著。问题仍然没有解决:既然关于什么是“美”还争论不休,那么,“美的本质”之类的问题怎么可能构成学科的基本出发点呢?这显而易见的悖论中国学人不是看不到,而只是由于理论上的自卑以及缺乏独创性的勇气,不敢为天下先罢了。20世纪80年代中期,苏联哲学家的“活动理论”开始进入中国。于是,美学界开始有了遮遮掩掩的尝试。开始是微小的呼喊(因为不是来自西方而有点自惭形秽),一片沉寂之中有人顽强地坚持,然后是小心翼翼地论证,有了“审美活动论”之类的著作出现。到现在,终于在很多高校的美学课堂上,“审美活动”作为美学理论的基本出发点和构架,已成为不争的事实。关于美是主观的、客观的、实践的等的争论,已成为学术史上的记载。

学术是进步的。

显而易见的事实是:人类先有“活动”而后才有各种理论、学说。人类先有审美活动,才有关于美、关于艺术的理论。美学研究的出发点转向审美活动,这个在近十年间才完成、才被逐渐认可的美学研究出发点,算是中国学者对世界美学的一份贡献吧!

由审美活动的感性层面构成的有一定发展方向,总体特征具有某种统一性的审美趣味、习俗的总和,我们称之为“审美风尚”。审美风尚是一个时代审美理念的“风信标”,是一种“总体趣味”,是“大道无形”式的某种风格习俗。它既是可触摸的,又是无处不在的。因此,它可以、也应该成为美学学科描写、表述、研究的对象。

如果说,理论美学史的研究对象相对确定,边界也较清楚的话,那么,“审美风尚”则相反,这是一个没有边际的对象。因此,要将审美风尚构成一部史,操作上的难度极大。也正是这





个难度,令我们在准备过程中不断请教、研讨,并最终形成一套想法。当然,在写作方式上最富启示意义的是布罗代尔的《15至18世纪的物质文明、经济和资本主义》一书。这位享有盛名的法国年鉴派史学家,以其独特的叙事方式将历史画卷多层次地、形象地、多角度地展示给我们。他所主张的“整体的历史”观点,强调了历史“包括人类活动的全部现象”。“年鉴学派”的史学研究实践在历史学领域中开创了一个新的阶段,他们的这种写作,打破了传统的历史写作以事件与人物为主线的方法,勾画了一个立体的、多维的生活世界,回归了历史为生活代言的本质功能。

从这一启示出发,我们企图构思一部具有原生样态的“华夏审美风尚史”,而不仅仅是美学思想史。在构思写作过程中最大的困难不是材料缺乏,而是材料太多却要将它们容纳在一个有限的表达空间内(每卷30万字左右)。于是,在不断的讨论中,一个“博物馆式”的构想成熟了。可以想像,一个时代的审美风尚表现并融合在各个方面,从精雅的文人艺术到市井化的民俗趣味,从华丽富贵的宫廷摆设到粗犷随意的砖雕石刻……方方面面,林林总总,让人目不暇接,美不胜收。我们不可能将材料全部收罗其中。而且,就审美风尚而言,它们不是有明晰的逻辑进程的思想之流。除了大致的时代特征之外,在漫长岁月演化中的鲜明特征,是很难确定的。我们不可能十分清晰地进行界定。在这里,时代特征的把握是最重要的。这要靠平时的学养、积累、已有的知识资源,而这是我们构思每卷的“元出发点”。如“大风起兮”,这是汉高祖刘邦的《大风歌》中的名句。用此句作为汉代卷的书名,很恰当地点出了汉代审美风尚的时代特征:一个大一统的强盛的封建帝国壮阔雄伟的风貌。汉代,精雕细琢的艺术品不是没有,而汉青铜器的简朴,玉器的“汉八刀”,粗犷而写意性十足的汉代画像砖,均以简洁、有

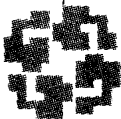
力、随意性强为主要特征,它们构成了一个时代审美风尚的内核。其余各卷的书名也形象地反映了各个时代审美风尚的内涵,如《俯仰生息》(第一卷)、《郁郁乎文》(第二卷)、《盛世风韵》(第五卷)、《徜徉两端》(第六卷)、《勾栏人生》(第七卷)、《俗的滥觞》(第九卷)等,均以寥寥数字将各个时代的审美风尚概括出来,并辅之以大量的材料,这也不失为一种构思吧!

我们没有别的办法再去证明“元出发点”的合理性——这大概是做研究的一个“极端状态”吧!李泽厚、刘纲纪写的《中国美学史》,其理论的出发点是“自然的人化”,这是不加证明的前提。布罗代尔的“总体性历史观”,这无须先作方法论上的论证。当然,这种前提的设置是经验、材料、知识、积累、约定俗成的见解的综合。这是否合理得当,就要看展开论述的合理性了。有了这个综合,我们才可能对“华夏审美风尚史”进行“博物馆式”的构思。

在无法模仿、无法参照现成框架的情况下,我们退回到人类思维最单纯的叙事方式:陈列式。我们是要用形象的材料展示一个时代的特有审美风貌。由于各个历史时段的情况不一样,所以,每个时段的“陈列方式”就各有特点。如两宋,北南两地泾渭分明,虽有传承,但各有千秋,写法上可以更多些历史感。而元代蒙古族入主中原,汉蒙文化交流,时代特征明显,百年还不足以构成明显的历史发展,也就会有另一种“布局”。总之,全书以“总体历史”观为出发点,每卷以“博物馆的展览室”格局来展开,潇洒自如,酣畅淋漓地铺陈而去,舒卷出一幅哀婉动人、辉煌壮丽的中华民族审美风尚的历史长卷。

基于以上考虑,“华夏审美风尚史”各卷的写法除了格式一致外,其内容的编排是各有特点,各有个性的。我们要求各卷作者充分发挥自己的创造力和想像力,以各时段的审美风尚特征为主线,将丰富的材料裁剪取舍,构成一个整体。细心的读





者可以在通读全书的过程中,体味到编著者的良苦用心。

这样的写法也许会引起疑问。主要问题是:以往的历史书写法都有明确的历史事件发展的线索,作者给你展示的是一个明晰的历史观照。而我们却以“铺陈的事实”向你展示一种状态,通过阅读你能感触到这种状态,体悟到这种状态,并从中找出中国审美文化的某些规律性的东西。我们力求避免给你强加一个裁剪的规律。这是可行的吗?

说到历史观,现在人们以反“本质主义”为时髦。我们倒没有这种领风潮之先的念头。只不过认为:历史本质隐藏在丰厚的历史表象之中,任何有限的诉说只是一种假说。那么,我们为什么不可以将这种历史诉说化解为一种原生状态呢?这倒无意中迎合了某些后现代的想法。没有先例,作为一种尝试吧!

经过数年努力,洋洋 11 卷大作就要奉献给读者了。参加这个课题组的同行,都是 20 世纪 80 年代以来国内培养的中青年学者,在美学这块园地上,学习和耕耘了十几年。如今积数年之努力,对丰富无比的华夏审美文化来一次总梳理,这算是向培养我们的时代交上一份答卷吧!

成书过程中,本书顾问季羨林先生,以及汤一介、侯敏泽、栾勋、何西来等学界前辈,或亲自授课,或耐心指教,先后共召开十余次讨论会,使我们获益匪浅。

本书立意之初,就受到河南人民出版社陈智英女士的支持。迄今能出版,与河南省新闻出版局及河南人民出版社的领导、编辑的理解支持分不开,在此致以谢意。

本书的写作,除得到国家社科基金(“九五”重点项目)资助外,还得到日本朋友金泽辙先生的支持,在此一并致谢。

2000 年 7 月



目 录

第一章 ? —1840:山雨欲来	1
第一节 天朝帝国的世界历史观念	3
第二节 传统社会的大众文化图景	13
一、从阿 Q、韦小宝说起	15
二、1840 年前的传统戏曲	22
三、1840 年前的传统曲艺	27
第二章 1840—1861:风雨交加	34
第一节 失败的战争与不败的心理	35
一、失败后的不败心理	35
二、精英人物的忧患意识	38
三、大众审美情趣的传统惯性	41
第二节 天国的覆灭与传统的延续	45
一、融合中西文化的农民起义	45
二、太平天国的移风易俗	48



三、依然沉重的农业文明传统	52
第三节 租界的兴起与现代性的渗入	55
一、租界的出现与上海的崛起	55
二、现代性的渗入与传统的嬗变	59
三、城市的发展与文明的冲突	64
四、社会的变动与时尚的主题	70
第三章 1861—1894:骤雨初歇	73
第一节 不朽的中国中心观	76
一、同文馆与夷夏之辨	76
二、筑铁路与中西之争	79
三、曾国藩与民教冲突	82
四、郭嵩焘与华洋之别	85
第二节 诱人的华夏传统美	89
一、现代都市的戏台	89
二、传统内容的娱乐	93
三、公案小说的流传	96
四、改朔易服的艰难	99
第三节 羞涩的城市现代性	103
一、西式戏业的兴旺	103
二、城市娱乐的兴起	106
三、时尚消费的风行	109
四、现代摄影的魅力	112
第四章 1894—1911:天崩地裂	116
第一节 风云变幻的政治舞台	118
一、甲午战败与天朝意识的崩溃	118
二、维新运动与知识分子的崛起	121



三、庚子事件与民族心态的裂变	125
四、清王朝的“立宪”改革	129
第二节 气象万千的新时尚	131
一、放足运动的进程	131
二、剪辫风潮的始末	135
三、电影事业的发展	139
四、西方舞蹈的传入	143
五、戏剧改革的热潮	147
六、现代音乐的初兴	151
七、近代漫画的指向	156
第三节 世纪之交的启蒙思想	163
一、世纪初的民意测验	163
二、宗教与新民——梁启超启蒙思想管窥	166

第五章 1911—1927:月淡星稀

第一节 现代性:社会审美风尚的新内核	179
一、新剧的成长	180
二、旧剧的新貌	183
三、电影的探索	187
四、小说的衍变	190
五、服饰的主题	194
六、民间的发现	197
七、人体的伸展	203
八、禁忌的突破	210
第二节 士大夫:行将消逝的唱挽者	217
一、兴衰小传	217
二、人物风流	221
三、四时之乐	231



四、文人逸趣	241
--------------	-----

第六章 民国余絮

第一节 戏院沧桑	249
----------------	-----

一、古老的戏院——广和楼	249
--------------------	-----

二、广德·三庆·同乐·庆乐·中和	250
------------------------	-----

三、华乐戏院	251
--------------	-----

四、开明戏院	251
--------------	-----

五、东“吉祥”和西“长安”两大戏院	252
-------------------------	-----

第二节 昆剧绝唱	252
----------------	-----

一、亟待改革的昆剧	253
-----------------	-----

二、昆剧传习所	254
---------------	-----

三、“新乐府”和“仙霓社”	257
---------------------	-----

第三节 舞场风云	259
----------------	-----

第四节 影院变迁	265
----------------	-----

第五节 武侠狂飙	268
----------------	-----

一、初澜	269
------------	-----

二、巨浪	273
------------	-----

三、高潮	279
------------	-----

第六节 庙会兴衰	284
----------------	-----

一、隆福寺庙会	285
---------------	-----

二、庙会上的练幡人	291
-----------------	-----

三、花市京花甲天下	293
-----------------	-----

四、琉璃厂文化街和厂甸庙会	297
---------------------	-----

五、天桥与庙会	302
---------------	-----

六、雍和宫“打鬼”	305
-----------------	-----

七、遍布京城的“鬼市”	309
-------------------	-----

八、西顶庙庙会	311
---------------	-----

九、京西幡会	313
十、老北京民间花会	315

第七章 风雨如晦,鸡鸣不已——现代性与近代

精英审美思想变迁的内在线索	322
---------------------	-----

第一节 严复:力的发现	323
第二节 梁启超:文艺与新民	327
第三节 王国维:悲剧与创造	333
第四节 鲁迅:绝望与战斗	342
第五节 蔡元培:美育的发现	349



第一章

? —1840:山雨欲来

不管人们是否完全赞同和接受马克思关于社会历史五阶段的划分理论以及生产力发展水平决定生产关系的性质和经济基础决定上层建筑的唯物史观,但稍有历史常识的人都不得不承认,近代资本主义及其工业生产方式的兴起,确实是导致人类文明进程发生翻天覆地的变革的决定性因素。从中世纪神权统治中走出来的西欧社会,随着世俗王权的确立与稳定,在尘世利益驱动下的君王们采用重商主义的经济政策,不但导致了贸易的繁荣,而且造成了资本主义的近代萌芽。在发现新大陆和开辟新航线之后,资本主义正式登上历史舞台;同时随着资本的积累和市场的扩大,直接刺激了生产方式的变革,在经历了18世纪下半期到19世纪上半期的两次工业革命之后,近代资本主义更是以前所未有的深度和广度将世界联为一体,共同纳入到欧洲人主宰的以全球商品市场为纽带的世界历史中。而在这一个世界性的根本性的变化中,工业生产对农业生





产的主导性生产方式的替代,将是导致农业文明作为一种后进的文明让位于先进的工业文明的关键性因素,而这一种替代同时也将导致不单是西方世界而且是全球范围内的传统社会向近代社会的过渡。

但这种过渡远非一种和平式的简单的进程,尤其对于中国这样一个有着几千年文明史的极其成熟的农业文明国家。当中国社会内部正以其惯常的历史运动方式进行着兴衰治乱的更替时,另一种文明以咄咄逼人的气势介入了它封闭的视界,并在和平方式无法实现其目的的情况下采用了赤裸裸的战争方式。一开始,人们并没有意识到这是两种文明的对抗,两种不同社会的交锋,在中国人的世界历史观念中,中国是天下的中心,是惟一的文明,而其他国家无论远近都只是化外之邦;中国历史是天下的历史,除此之外的历史都属虚构;中国文化是天下的正宗,其他的都是夷狄蛮番的低级文化。就是在这样的自我感觉良好的心态中,中国在西方列强的逼迫下进入了世界历史,开始了农业文明向工业文明的过渡,开始了传统社会向近代社会的转型。而这一过渡和转型实际上也成了我们 19 世纪和 20 世纪直至 21 世纪都在不断进行的历史主题,由于这一进程的无比复杂性、艰巨性使我们的近现代甚至当代历史均呈现出无以复加的尴尬性、悲剧性,尤其是由于客观环境之外的主观认识上的局限,更是导致中国社会由传统向近代过渡暴露出问题不断重复出现的吊诡局面。而这一切,又成为我们考察华夏审美风尚近代形态及其变迁的宏大时代背景和基本历史框架。

第一节 天朝帝国的世界历史观念

在人类社会的早期,由于认识的局限,地理概念还很不明确,所以容易把自己生活的地区认为是世界的中心;而且,由于各民族的成员对于本民族的风俗习惯、文物制度、历史传统、生活方式、价值观念和文化理想都会产生一种有意无意的偏爱,这种偏爱导致了人类学上的“我族中心主义”。任何民族在未进入现代意义上的世界历史前都可能会或多或少地带有这种中心意识和民族优越感,而对于 19 世纪前一直处于世界文明前列且处于相对封闭的文化—地理环境中的中华帝国而言,这种天朝上国的意识更是由来已久、根深蒂固,以至于一位法国人感叹说:“很少一个民族能像中国人那样把这种怪癖发展到如此地步,他们今日的落后主要来自他们的优越感。”^①



中国人的中心意识早在夏朝就已萌生,在《禹贡》里已有“四海会同”和周围地区服从、归顺中心民族的“五服制度”,即除了纳贡之外,要顺从中心民族的礼制、风俗。这种意识历经春秋的“夷夏之辨”,汉唐的“四海归附”,以及此后上千年文明的持续发展和独特的地理环境造成的相对封闭,再加上农业文明特有的非开拓特性,终于在有清一代塑成了中国人的天朝帝国的世界历史观念和惟我独尊的文化中心主义。他们坚信中国是这个世界上惟一的文明,中国的皇帝作为天子,即上天意志的惟一代言人,也是天下所有人共同的君主。在地理观念上,中国人一直认为天圆地方,中国居大地之中,所以是中央之国。

^① 佩雷菲特:《停滞的帝国》,三联书店,1993年版,第627页。