

华夏审美尚史

序卷 腾龙起凤

顾问/季羨林 主编/许明
许明 苏志宏 著

河南人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

腾龙起凤/许明,苏志宏著. —郑州:河南人民出版社,2000.11

(华夏审美风尚史.序卷/许明主编)

ISBN 7-215-04293-6

I. 腾… II. ①许…②苏… III. 美学史-研究-中国 IV. B83-092

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 03489 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 10.875 字数 250 千字

2000 年 11 月第 1 版 2000 年 11 月第 1 次印刷

定价:30.00 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



170613



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。直至今天,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特有的审美风貌。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,还得到日本朋友金澤轍先生的支持,在此一并致谢。

2000 年 7 月

自序

《腾龙起凤》是11卷本“华夏审美风尚史”的首卷，也是全书的序卷。全书的第1卷至第10卷，分别从史前写到近代，洋洋洒洒300余万字，应当说初步概括了华夏审美风尚的一个基本面貌。为什么还要一本“序卷”呢？这要从全书的构想说起。

正如在“总序”中写到的那样：写一部华夏审美风尚史，一是没有先例，二是没有现成的理论。假如在构想之初，就将每卷的理论框架强硬搭建，写出来肯定是一个众所周知的框架，再加上些许材料。这种将材料硬塞进某种框架中去的办法，既不新鲜，又无新意，因为不管你搭建何种框架，这个框架总是今天的人们熟知的。

所以，全书的构想追求自然的、真实的、活生生的立体效果，即将一部审美的“风尚史”呈现在读者面前，这也是构思本书时的要旨。然而，一部规模宏大的著作又不能没有相应的理论阐述。因此，序卷是这样构思的：上篇对本书的理论要点和写作方式予以说明，下篇对华夏审美风尚史的全景，作鸟瞰式





的描述,以简图、提要的方式呈现给读者。序卷,就成了全套书的一个阅读提纲和思想地图。

本卷上篇由“方法论”、“本质论”、“起源论”、“发展论”四章组成,比较详尽和明确地将主编意图作了阐述。在这内容和逻辑互相关联的四章中,“方法论”讲到了本书从“审美活动论”出发的立场,确定了“博物馆的展览室”的写作路径。“本质论”论述了中华文化的伦理本位特性,确立了理解华夏审美风尚发生发展的背景。“起源论”对审美风尚起源的缘由作了框定并描绘了华夏审美风尚的史前影踪,这在总体结构上,是对源头的一种理论探讨。与这一章相关联,“发展论”讨论的是审美风尚之历史发展过程中的有关理论问题,其要点是“中介”和“变与稳”之间的关系。综上所述,虽不很全面,但也较明确地讨论了写作审美风尚史过程中碰到的理论难点。

下篇是在理论说明的基础上对华夏审美风尚史的一个“鸟瞰”。这个“鸟瞰”没有严格地按朝代分期,而是根据文化转型的大致脉络,将华夏审美风尚史分成五个时期,即起始(史前到周秦)、确立(先秦、两汉)、震荡(魏晋南北朝)、峰巅(唐宋)、嬗递(明清近代)。这个分期,与文化转型的大致脉络是一致的。中华历史上的两个文化发展高峰(先秦西汉、唐宋)与华夏审美风尚的两个兴盛时期是一致的。本卷对这五个阶段的描述和勾勒,使读者可以大致了解到华夏审美风尚是如何演化发展而来的。

而在本书的写作上,是严格按照朝代发展的历史分期的,但这仅仅是为了写作上的方便,并不是我们对华夏审美风尚史的机械的、硬性的划分。每卷的任务是将每一个朝代的风尚状况写清楚,并不负担卷与卷之间的内在关联的解释。这是要向读者交代清楚的。由于这种不同,序卷的写作有了其自身的意义。读者在阅读全书时,可以将某几卷放在一个大历史时间段

中来比较,以期对历史总貌有个较全面的了解。

本卷由许明、苏志宏两人合作完成,由许明提出写作提纲,共同商定。上篇由许明完成,下篇由苏志宏完成,由许明核稿并增删某些文字。

作 者

2000年8月于北京





目 录

自 序	1
-----------	---

上 篇

第一章 方法论	1
---------------	---

第一节 理解美学史	1
第二节 “审美活动”	8
第三节 描绘的历史	16
第四节 范围和操作	22

第二章 本质论	29
---------------	----

第一节 文化共同体	29
第二节 历史转型	37



第三节 文化转型作为背景	46
--------------------	----

第三章 起源论

第一节 相关理论	52
----------------	----

第二节 审美意识的发生	58
-------------------	----

第四章 发展论

第一节 演进与发展脉络	70
-------------------	----

第二节 相关因素	75
----------------	----

第三节 变化的中介	83
-----------------	----

第四节 变动性和稳定性	88
-------------------	----

第五节 历史特征	92
----------------	----

下 篇

第五章 龙的腾飞

第一节 美用并生	99
----------------	----

第二节 活泼之美	104
----------------	-----

第三节 风的吟唱	108
----------------	-----

第四节 诗可以兴	111
----------------	-----

第五节 龙的嬗变	124
----------------	-----

第六章 人文初度

第一节 美善一体	140
----------------	-----

第二节 人性之美	152
----------------	-----

第三节 雄浑之美	165
----------------	-----

第七章 文的自觉 181

第一节 士族玄风 183

第二节 古乐胡曲 197

第三节 山水园林 205

第八章 走向峰巅 214

第一节 争奇斗艳 215

第二节 三元并立 227

第三节 汇通之舞 248

第四节 格律法度 256

第五节 宋学趣味 265

第九章 新旧嬗递 283

第一节 士风演变 284

第二节 雅俗融会 296

第三节 民艺世界 323

第四节 凤凰涅槃 329



上 篇

第一章 方法论



第一节 理解美学史

美学史,从狭义的角度讲,是指用文字构成的人类对自己的审美活动历史的反思结果,它实质上是人类特殊的实践活动的理论表达。自先秦以来,中国美学史上的理论活动可以分成两个部分:一部分是人类审美活动的理论见解。如老子、庄子关于美和艺术的见解,如中国人认为“美”字的文字起源为“羊大为美”,后汉许慎的《说文解字》说:“美,甘也,从羊从大,



羊在六畜给主膳也。”宋·徐铉注说：“羊大则美，故从大。”^①“羊大为美”是一种说法，但不能否认，这是中国美学史上最早的关于美的理论表达。先秦之后，中国美学史上的理论形态以哲学体系为基础，关于什么是美，什么是美感等提法，无不与理论家各自的哲学体系有关。如墨子的“非乐”，庄子的美在于“无为”^②，荀子的“爱美出于本欲”^③等，都反映了古代思想家关于什么是美的理论概括。

我们一般而言的美学史，都是指狭义的美学理论史。这种美学史表达了人类理性思维的发展程度，其最为完善的整体性的表达是与西方哲学史相伴的西方美学史。从柏拉图一直到近现代的美学大师康德、黑格尔、克罗齐……无不以丰富复杂的理论体系表达了思想家对人类审美活动的理论思考。当然，这种美学史构成了鲜明的发展脉络，其理论范型的结构既独特，又互相关联，形成了已有的美学史的基本构架。

另一部分是直接描绘人类的审美活动的，如专题性质的艺术史、部门美术史。可惜，迄今为止没有一部著作是专门地综合性地描绘和分析人类的这种直接的审美活动的，这种空白正好是本书要填补的。

对以往美学史研究的不满足，早在 20 世纪 80 年代初学术界已经有人提出来了^④，可惜迟迟没有成为学术界的具体行动。有人虽提出了“大美学”概念，但仅仅停留在假设的层面上。然而，这种假设是有其道理的，人类的审美活动是一个实证的具有丰富内涵的主体性活动。就这个活动本身而言，它的实践品格是第一位的，同时，它的实践与对这种实践的理论概

① 《说文解字》卷四，第 78 页，中华书局，1963 年 12 月版。

② “天地有六美而不言，四时有明法而不议，万物有成理而不说。”（《庄子·北游》）

③ “夫人之情，目欲美色，耳欲美声，口欲美味，鼻欲美臭，心欲美佚，此五美者，人情之所以不免也。”（《荀子·五霸》）

④ 20 世纪 80 年代初在全国第一次美学会议上就有人提出“大美学”概念。



括,又是不可分割的。可是,长久以来我们的文人学士,只是对见诸文字的经验性的总结给以重视,而对于活生生的发生于人的实践活动中的审美事实,却往往是视而不见。比如,中国的陶瓷艺术闻名世界。然而,陶瓷美学史却无人去写。有陶瓷史,但没有人去仔细地总结陶瓷的造型和装饰艺术风格的美学特性,更不用说形成一部美学史了。宋瓷的精美与宋代其他精美的艺术样式一样,构成了宋代审美风尚的特征。而一个朝代之中,早、中、晚时段,又呈现出不同的审美风格。明早期青花瓷,以永乐、宣德朝为代表,胎质细腻洁白,釉层晶莹肥厚,青花色泽浓丽。而明代中晚期,陶瓷艺术的造型、画风,都有所不同,特别是民窑青花瓷上的人物画,与晚明画家陈老莲的风格相近,人物线条在挥洒自如之中凸现一定的变形,令人玩味无穷。这些活生生的审美活动的事实,令人信服地说明:我们已有的美学理论,对人类审美活动的归纳、总结、理论提升是很不够的。无论是理论总结也好,还是部门艺术史也好,这些都仅仅是对审美活动描绘的一个方面、一个局部,而这些方面、局部并不能反映出一个民族或一个文化区域审美活动的真实面貌。

局部的、部门的研究的积累,使美学史研究的新的突破成为一种时代的需要,或者说成为一种学科发展的必然趋势。这一任务的提出给美学史研究的范型突破提供了契机。

然而,超越传统的规范以后,“大美学”怎么驾驭,这倒成了一个问题。

第一个问题是:中国历史如此漫长,以至于我们仿佛感到对如此众多的材料无从着手驾驭。理论美学史线条相对单一,驾驭的方法相对要简单些;部门艺术史也是如此。而偏偏是从无先例的审美风尚史如何界定和确立,这倒成了一个问题。在写作过程中,有两种可能会导致本书的失败:第一种可能是成为各部门艺术史的汇编,或成为各个门类艺术史的简编本;第