

中国美学文化阐释

仪平策 著

首都师范大学出版社
CAPITAL NORMAL UNIVERSITY PRESS



教育部人文社科重点研究基地山东大学文艺美学中心项目

中国美学文化阐释

仪平策 著

首都师范大学出版社

·北京·

图书在版编目 (CIP) 数据

中国美学文化阐释/仪平策著. —北京: 首都师范大学出版社,
2003.10

ISBN 7-81064-645-1

I. 中… II. 仪… III. 美学-研究-中国 IV. B83-092

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 079481 号

中国美学文化阐释

仪平策 著

责任编辑 张成水

首都师范大学出版社出版发行

地 址 北京市西三环北路 105 号

邮 编 100037

网 址 www.cnup.cnu.cn

E-mail cnup@mail.cnu.edu.cn

北京嘉实印刷有限公司印刷

全国新华书店发行

版 次 2003 年 8 月第 1 版

印 次 2003 年 8 月第 1 次印刷

开 本 890mm×1240mm 1/32

印 张 9.625

字 数 262 千

印 数 0 001~1 000 册

定 价 24.00 元

版权所有 违者必究

如有质量问题 请与出版社联系退换

目 录

引言	关于中国“美学史观”与“方法论”	(1)
第一编	中国美学的理论阐释	(40)
一、守中致和：美学本体论		(41)
二、道不远人：审美价值论		(86)
三、表情尚意：艺术特征论		(116)
第二编	中国美学的文化溯源	(145)
一、中国的母性崇拜文化		(147)
二、母性崇拜与审美文化		(159)
三、中西方审美文化溯源		(169)
四、父权社会与儒家美学		(182)
五、男女符码与儒家本文		(200)
六、龙凤原型与审美起源		(211)
第三编	中国美学的范例摭论	(224)
一、王弼玄学与中国美学		(225)
二、中古美学与玄、佛哲学		(237)
三、玄、佛语境与陶、谢诗旨		(248)
四、宋明之际的理学与美学		(261)
五、宋代审美文化双重模态		(271)
六、中西方和谐美范式辨析		(285)
后记		(299)

引言 关于中国“美学史观”与“方法论”

在我们试图全面讨论中国美学文化的种种问题之先，有一个问题需要首先被提出来加以讨论，那就是在我们的知识、理论体系中，“中国美学史”是什么以及我们该怎样研究“中国美学史”？或者更确切一点说，“中国美学史”这门学科的独特本质是什么？我们又应以什么样的独特方式去接近和掌握它？这就是我们必须首先面对和探讨的所谓“美学史观”与“方法论”问题。

一、问题的提出

我们为什么认为“美学史观”与“方法论”是中国美学史研究中必须首先加以讨论的问题呢？这要从该学科的研究现状说起。

我们知道，美学史研究是整个美学研究的重要内容，而中国美学史研究，更是我们整个当代美学研究不可或缺的有机组成部分，甚至还可以说是一个最具活力最有发展前景的部分。大致从 20 世纪 80 年代开始，我国的中国美学史研究步入了一个全面启动且快速发展的时期，取得了非常显著的丰硕成果。就目前看，不仅已有大量有关中国美学的学术论文发表，而且一大批中国美学史的研究专著也相继出版。它们不仅在数量上已称得上蔚为大观，而且在学术质量和水平上都上了一个较大的台阶，在海内外产生了较大的影响。

在体制类型上风格各异的中国美学史研究专著的问世，是这一时期最为令人瞩目的、具有开创意义的事情，因而值得特别关注。我们不妨对其中较有代表性的著作举例如下：

A. 美学“通史”类。这类专著对中国美学史的把握是从古代一直写到当代（一般写到 20 世纪 80 年代），旨在描述、解释中国美学自古至今发展的全过程、全图景。主要代表作是李泽厚、刘纲

纪主编的《中国美学史》（五卷本）（中国社会科学出版社 1984 年 7 月出版第一卷，1987 年 7 月出版第二卷。其余三卷迄今尚未出版），周来祥主编的《中国美学新潮》（一卷本）（山东大学出版社 1992 年 6 月出版）等。

B. 一般美学史类。这类专著对中国美学史的把握是从古代写到近代（一般写到王国维、蔡元培、早期鲁迅等），或者说是以古代为主兼及近代，旨在描述、解释中国美学从先秦到清末民初的发展过程与演变轨迹。主要代表作是叶朗所著《中国美学史大纲》（一卷本）（上海人民出版社 1989 年 8 月出版），敏泽所著《中国美学思想史》（三卷本）（齐鲁书社 1989 年出版）等。

C. “断代”美学史类。这类专著着重于把握、描述和解释中国美学在某一特定历史阶段中的发展过程和演变轨迹。主要代表作是施昌东所著《先秦诸子美学思想述评》（中华书局 1981 年出版）；于民所著《春秋前审美观念的发展》（中华书局 1984 年出版）等。

D. 艺术部门美学史类。这类专著着重于把握、描述和解释某一特定部门（体裁）的艺术美观念在中国历史中的发展过程。主要代表作是蒋孔阳所著《先秦音乐美学思想论稿》（人民文学出版社 1986 年出版）；郭因所著《中国绘画美学史稿》（人民美术出版社 1981 年出版）；叶朗所著《中国小说美学》（北京大学出版社 1982 年出版。）等。

E. 美学家及其思想研究。这类专著重点对中国美学史上某一有代表性的美学家及其美学思想进行具体解读、微观把握和深入解释。主要代表作如杜书瀛所著《论李渔的戏剧美学》（中国社会科学出版社 1982 年出版）；聂振斌所著《王国维美学思想述评》（辽宁大学出版社 1986 年出版）等。

F. 中国美学综合研究类。这类专著偏于对中国美学史的基本问题（诸如根本性质、主流趋势、核心范畴、思潮学派等）进行理论上的整体把握与综合阐释。这方面的代表作主要是李泽厚所著《华夏美学》（广西师范大学出版社 2001 年版（插图珍藏本）。另收入《美学三书》，安徽文艺出版社 1999 年出版）、周来祥所著《论

中国古典美学》(齐鲁书社 1987 年出版)等。

G. 直观感受式的中国美学研究。这类专著偏于在一种直观体悟的感受方式中,对中国美学史问题进行富有哲理情思的深入洞察和精妙阐释。这方面的代表作当推宗白华所著《美学散步》(上海人民出版社 1981 年出版)。

H. 诗意化的中国审美史研究。这类专著以一种巡礼式、概览式、赏析性和诗意化的表述方式来追寻、阐述中华民族的审美历程和艺术轨迹。这方面的代表作应首推李泽厚所著的《美的历程》(文物出版社 1981 年出版)。

除此之外,诸如有关中国美学史的“论稿”、“论集”之类著作,也一直有相当数量的出版,在此恕不赘述。还需要特别指出的是,80 年代末至 90 年代以来,中国美学史方面的研究不仅依然是美学研究最为活跃的“板块”之一,而且已经显露了向更为广深的学术层面发展的趋势,如开始关注中国美学的文化精神、文化性格,中国美学与儒、道、释三家的关系,与中国人学传统的关系,与整个中国文化的关系以及与西方美学的同异比较关系等等,并已有一定数量的专著问世。最近几年还出现了将整个中国审美文化史作为研究对象的广义美学史研究的学术新动向。如陈炎主编,廖群、仪平策、陈炎、王小舒所著的《中国审美文化史》(4 卷本)(山东画报出版社 2000 年 10 月版)为体现这一研究新动向的最早成果。随之许明主编的《中国审美风尚史》(11 卷本)(河南人民出版社 2000 年 11 月版)、吴中杰主编的《中国审美文化研究》(3 卷本,即出)、周来祥主编的《中国审美文化大潮》(暂名,待出)等也在 21 世纪之初相继问世。这一切,都体现了中国美学史研究方兴未艾的蓬勃活力与生机。

似乎可以这么说,在 20 世纪的五六十年代,中国当代美学迎来的是纯理论建设、体系建设的高峰期,而到 80 年代,迎来的则是中国美学史研究的高峰期,而自 90 年代末开始,则迎来的是美学研究与文化研究的融合,美学探索向文化领域的拓展和深化,亦即对中国美学之民族特性和文化根源的探溯。这一研究重心、研究

趋向的变化意味着什么呢？我们认为，这意味着美学学科的一种具有重大战略意义和学术视界的转换：它不再拘泥于、徘徊于单层面的理论体系的抽象建构，而是步入了更加多元更加具体的理论话语的实践过程，“操作”过程，同时也是一个不断深化和拓展自身，以建立中国特色现代美学话语系统和思想体系的过程。借用辩证逻辑的术语说，这是一个可以称之为“抽象上升到具体”的过程。应当说，这一学术视界的转换表明美学在中国已脱去摹仿的稚气而走向独创的成熟。

但是，从另一方面看，中国美学史研究虽已取得较大成绩，但其中所存在的问题还是显而易见的。比较突出的是，在对中国美学史中的一系列基本问题——大到根本性质、总体特征、主导精神、发展轮廓，小到具体命题、概念、范畴——的理解和把握上，不同学者之间目前还存在着较大的差异。比如，中国美学史的逻辑起点在哪里？有人认为是原始人的审美意识，有人认为是西周末年出现的对“五味”、“五色”、“五声”之美的认识，有人则认为是孔子，还有人认为是老子，等等，可谓见仁见智，众口难调。再比如，中国古典美学的总体理论性质和特点是什么？有的认为是偏重表现，有的则说是偏重再现，也呈尖锐对峙态势。又比如，关于“以形写神”这一命题，有人解读为既重神也重形，有人则理解为只重神不重形。还有像《文心雕龙》在中国美学史上的地位问题，有人把它拔得很高，说它是中国古代美学思想的集大成者，是非常了不起的，也有人认为它的重要性并没有人们想像的那样大，它充其量只是中古时期一部综合性美学著作。如此种种的分歧和对立应当说是屡见不鲜的。那么，“为什么会出现这样那样的明显分歧和对立呢？也就是说，对于同一个本文，同一个问题，为什么会出现如此截然不同的看法呢？无疑，这是我们必须认真思考和努力解答的问题。

我们以为，造成这种状况的原因固然是很多的，有知识结构方面的，有思维能力方面的，还有认识水平、个人素质方面的等等，但首先集中表现在对中国美学史的学科认识和研究方法的差异上。也就是说，中国美学史的学科本质是什么？它究竟是研究什么的？

对这一学科的研究到底应当采用什么样的方法更为合适？……这些问题，迄今为止，还没有一个较为深入的讨论和较为统一的解决，基本上还处于一种被搁置被回避的状态。它仿佛是人人皆知不证自明的东西，用不着深入讨论以求沟通的。然而事实却并非如此。

就目前看，人们在对美学史的认识和方法论的运用上所表现出来的歧异主要是以下几个方面：

(1) 有的偏重于对中国美学史进行哲学化把握，将它同一般的思想史混同起来。美学史的学科特性不太鲜明和突出，而哲学史、思想史的思路和术语则更多一些。比如用“异化”理论去解释庄子的美学，就显得不太恰切。这不仅因为“异化”理论是一个具有深刻的现代内涵的理论，与庄子相距甚远，而且严格说来“异化”也不是一个美学术语、美学概念，而主要是一个哲学的，甚至社会学的术语或概念；它揭示的主要是一种哲学的、社会学的课题，而不是美学的课题（尽管不能说与美学绝对无干）。再比如对儒家、道家、佛禅等等的解读和阐释，也往往偏于一种哲学史、思想史的角度。当然也不能说背离了美学的角度，但相对来说，哲学史、思想史的色彩更浓厚一些。

(2) 有的偏重于对中国美学的诸多命题、概念、范畴等进行孤立的、单个的、非历史的归纳或阐释，将美学史等同于一系列美学命题、美学范畴的发展史。在整部美学史的描述中，我们几乎看不到一种内在的历史的联系、历史的流动，而看到的几乎就是若干美学命题、范畴、概念、术语等等的纵向排列。命题与命题之间，范畴与范畴之间，缺乏一种由于内在矛盾、内在结构的变化而产生的历史转换关系和动态发展趋势。因此，这类美学史研究尽管对具体美学命题、美学范畴的归纳式阐释常常是很细致、很深入的，甚至也不乏独到之处，但从根本上说仍缺乏一种真正的历史感，缺乏一种内在的动态联系和逻辑力量。孤立地看，这种围绕着某美学命题而展开的阐释是无可非议的，也可以说是颇具匠心，非常巧妙的，但如果历史地、整体地看，这些命题之间的内在逻辑关系我们却是看不到的，至少是感受不明显的。也就是说，我们从行文中无法知

道这些命题按照作者所设定的一种“秩序”（如果视为一种“秩序”的话）来排列，究竟说明了一种什么样的美学发展的必然趋势和规律，或者说，以这样的“秩序”来排列，究竟有什么学理上和历史上的内在根据。当然，再进一步说，中国美学文化的历史景观也决非这几个命题就能涵盖得了，概括得了的。应当说，这种超逻辑的、非历史的、范畴（命题）论的、归纳性的解读与表述特点，在当前的中国美学史研究中并非个别现象。

（3）有的则偏于将美学史、批评史、艺术史、文化史等方面的事实材料都悉数收集进来加以相对简单地、一般意义的解读和阐释，给人的印象是包罗万象、资料丰富。作者在“厚积”方面极见功夫，而美学史也变成了若干美学观念、论点、史实、学说等等的纵向铺设和展览。我们在这里可以看到有关中国美学的许多东西，我们可以想像自己进了一个中国美学史方面的图书馆或资料库，我们可以按照历史的时间顺序查阅到许多我们要找的“信息”。但我们要想看到一部美学史应有的贯乎始终的思想主脉，一种提纲挈领式的美学主线，那就困难得多了。一句话，在这样的美学史著作中，历史“饱和”而逻辑“缺席”。

（4）有的研究者往往把美学史混同于一般的文艺理论史、文艺批评史，弄不清二者不同的学术特性，混淆了二者的学术界限。比如有的写书法美学史，里面依然沿用“现实主义”、“浪漫主义”之类的文艺理论术语来解释书法现象，依然以讨论用笔之法、结字之术等书艺规范为主务，这就离书法美学的基本学理相距较远，而同一一般的书法批评史之类没有明显区别了。这种情况在一些有关中国的绘画美学史、雕塑美学史、诗歌美学史等等的著作中也有不同程度的存在。

这种中国美学史研究方面的歧异现象还有其他一些表现，在此恕不一一列举。

总之，上述种种歧异，使目前的中国美学史研究显得各自为战，“自说自话”，缺乏一种基本的学术规范和共通的评价尺度。这里所谓“共通”，就是指这种学术规范和评价尺度虽不一定是整齐

划一的，但必须是大家公认的，彼此相通的。现在的中国美学史研究总体上还缺乏这种规范和尺度。对此，我们固然可以看做是学术发展的一种正常状态，甚至可以理解为一种多元化状态，但另一方面我们也应看到，这是一种缺乏“百家争鸣”的、“无序化”的多元状态。它反映了我们目前的中国美学史研究的浮躁与匆促；它似乎在急功近利的意识促动下跳过了一个前提性、中介性环节，即对于中国美学史之“特质”的科学界定和对于美学史研究之“方法”的全面探讨。也就是说，人们在连“中国美学史是什么”以及“怎样研究中国美学史”这样的问题都还没来得及认真讨论的情况下，就匆匆忙忙地进入了解读与写作。这就好比一个猎人想进山去打野牛，可他压根就没有也不想先去弄明白野牛的习性和模样，也没进一步设计一下如何才能找到野牛的途径，就冒冒失失地拿着猎枪上路了。其结果恐怕是不难想见的：他要么空手而归，要么打回的可能是只野猪！

所以，跳过了“美学史观”和“方法论”的深入研讨就匆忙地进入美学史的研读与写作，其结果之一，就是不可避免地出现了上述种种歧异和对立。换句话说，中国美学史研究之所以会出现上述种种歧异和对立，其首要原因似乎就在于对“美学史是什么”以及“如何研究美学史”这一重大问题或忽视、或淡漠、或规避、或误读等诸多差别上。所以，我们首先提出“美学史观”与“方法论”这一问题，应当说是不无意义的。我们希望通过对此问题的充分讨论，为中国美学史的研究寻找一种普遍的学术准则和共同的评价尺度，奠定一个较为坚实的理论基础。

二、“中国美学史是什么”？

“中国美学史是什么”，作为我们首先要追问的一个问题，它属于“美学史观”的范畴。它实质上要追问的是中国美学史的学科性质、对象、特点等，也就是中国美学史得以同其他学科，特别是其他历史学科区别开来的那个“特质”。同时，又由于中国美学史是更一般意义上的美学史之一种，是后者的一个特例，因而要弄清

“中国美学史是什么”，就必须先弄清“美学史是什么”，也就是要把解决基本的“美学史观”问题作为我们的出发点。对此，我们究竟该怎么看？实际上，这个基本的“美学史观”问题对于我国的美学界而言还是相对新鲜甚至生疏的话题，因而我们的看法还只能是探索性的。我们以为，对这个问题和看法至少有以下三个方面：

首先，顾名思义，美学史就是美学的发展史。这听起来似乎是同义反复，实则不然。因为这个简单的表述实际上明确指出了美学史的特殊性质，即美学史只是美学这门学科的历史，而不是其他什么学科的历史。强调这一点我们以为是至关重要的，是保持美学史之学科独立性和纯洁性的关键，是使美学史能够与其他学科区别（而不是像现在我们常常看到的那样混杂不清）的基本前提。那么，“美学史”的具体内涵又是什么呢？

简单地说，美学史就是关于美、审美和艺术的观念、学说、范畴、命题、意识、理想、趣味、风尚等等被理性地掌握和表述出来的发展过程与演变趋势。在这个表述里，最关键的限定语是“关于美、审美和艺术”。它意味着美学史所再现的历史不是别的，而只是“关于美、审美和艺术”的——这就明白无误地圈定了我们所要进行的历史研究的特殊对象和范围。

当然，随之而来的就有一个如何理解以“美、审美和艺术”为对象的美学史与其他学科关系的问题。毋庸置疑，“美、审美和艺术”并非孤立于其他社会存在、社会意识之外的怪物，以它的发展历程为对象的美学史也同样不会跟其他学科决然无干，它们彼此之间肯定存在着这样那样错综复杂的联系。因为从根本上讲，超然独行于普遍联系这一世界总法则之外的事物是不存在的。但这决不意味着否定任何具体个别事物的相对独立性，当然也不会否定以美、审美和艺术的发展历程为对象的美学史的相对独立性，或者说它独特的学科个性。我们不妨从两个角度来讨论一下该问题。

从较远一点的角度看，美学不可能脱离哲学、宗教、道德以及更为根本的经济、政治、阶级、民族等因素而孤立地产生和发展；后者作为一般的社会语境因素，总要通过一定的中介环节而对美、

审美和艺术发生制约、规范、影响、渗透等作用，有时甚至会成为美、审美和艺术发展的决定性因素，但它们无论如何都不能等同于美学本身。它们更多的是作为美学发展的基础、背景、氛围、语境等而显示其意义。比如说，佛学的传入及其与中国文化的嫁接对中国美学史而言是一个大事情。它对中国美学的一些重要观念、学说、命题、范畴的产生、发展、嬗变、成型等都有极为深刻的影响。像“韵味”、“兴趣”、“神韵”、“意境”等基本范畴，离开佛禅义理的影响是无法说清的。可以说，不了解中国佛学之义理，就不会真正弄懂魏晋以后，特别是中唐以后中国美学的内在精神和发展趋向。但是，佛学毕竟还是佛学，它不能而且从未取代了美学。虽然有时候佛学的某些话语转换成了美学的命题，如“顿悟”之于“妙悟”说，“佛境”之于“意境”说，“象外之谈”之于“韵外之旨”说等等，都体现着这样一种转换，但这种转换一旦完成，它就不再是佛学的术语，而是已成为美学的概念了。这也就是所谓“妙悟”、“意境”、“韵味”等是中国美学范畴的原因。美学史的任务就不再是去阐释佛学本身，而是去阐释通过这一转换过程而形成的美学概念（范畴、命题、学说等）的学理内涵。这是美学史在处理它与哲学、宗教、道德及其他社会文化语境因素的关系时所遵循的一个基本原则。

再从较近一点的角度看，美学史也无法游离于文艺理论、文艺批评、文艺创作等领域之外；也就是说，美学史无法超脱文艺学史，相反，后者所蕴含的审美意识和理想恰恰是美学史所应重点把握阐释的资源 and 对象。因为我们知道，文艺活动比一般的审美活动更典型地反映着美学发展的本质和规律。但另一方面，美学史与文艺史以及文艺理论史、文艺批评史究竟还是两回事，不可混为一谈。这不仅因为美学史的研究范畴要远远大于文艺学史，后者只是前者的一部分（即使是重点部分）；除了文艺学内容外，美学史还要考察美和审美的一般形态，诸如在思想、信仰、道德、实践、民俗、时尚等许多领域里所表现出来的“有关美和审美”的种种现象及其演变过程，都属于美学史所应考察的对象（在这个意义上，美

学史也就相当于审美文化史，或者说，审美文化史就是广义的美学史）；而且，美学史和文艺学史在研究重心、层面以及任务、目的上也有很大差别。文艺学史把握的是文艺观念这一特殊对象的演变过程和规律，而美学史则旨在揭示作为文艺学之根基的整个审美意识和美学理想的发展过程与规律。这里存在着思维层面和叙述层面的大小、表里、广狭、本末之分野。

总之，美学的发展虽不孤立超然，但却有自己相对独立的属性、功能、形态和轨迹。正因如此，美学史即“美学的发展史”这一规定，才有了具体而深厚的学术涵义。我以为认识到这一点不是无足轻重的，强调这一点也不是故弄玄虚，而确实是对美学史的研究大有好处的。

其二，更进一步说，美学史是被理性地掌握和表述出来的具有系统性联系和规律性走向的审美理念发展史。这里的所谓“理念”，不是柏拉图式的绝对超验范畴，也不是黑格尔式的客观本体范畴，而只是“理性观念”的意思。“审美理念”也就是一种审美层面上被自觉意识到的理性观念。它有时是思维形态、概念形态的，有时则是直观形态、实践形态的，但作为一种观念，它都是被自觉意识到的，因而都是理性化的。比如中国古代从先秦的“言志”说到魏晋的“缘情”又说到中唐以后的“尚意”论，就是中国古代的审美理念的一大发展主脉。这一发展主脉不仅仅体现在美学家们谈诗论艺的意识形态中，也蕴含在艺术家们吟诗作画的审美实践中，即它也在艺术家们不同历史阶段的自觉的审美追求中体现出来，而且实际上这两方面就往往在既是美学家也是艺术家的个体身上融通为一。于是，所谓“审美理念”——一种被自觉意识到的审美观念也就在这种融通为一状态中浮现出来、发展起来了。

现在我们就来解析一下“美学史是被理性地掌握和表述出来的具有系统性联系和规律性走向的审美理念发展史”这句话。大体上说，这一陈述里包含三个方面的意思：

1. 美学史的把握与表述是理性形式的。也就是说，美学史作为一门特定学科，它是思维理性形态的，而不是感性经验形态的。

虽然有时候它的描述可以是丰富多彩的，充满诗意的，但这丰富多彩、充满诗意是在理性思维、理性把握的基础上表现出来的，是一种理性思维的激情形式，是一理性的而非抒情的诗意。因此，美学史的研究（特别是审美文化史研究）虽然接触的是大量具体感性的史实材料，它介入这些史实材料的过程有时也可以是直觉的和体验的，但它对美学史（或审美文化史）材料的最终把握和表述却必须是客观的和理性的，必须诉诸一种普遍一般的理性思维形式。如同是研究中国艺术的发展，美学史与一般艺术史的不同，就在于它不仅要对中国艺术进行非常具体地感受、欣赏和理解，而且它更关注的是由艺术发展而显现出来的更加普遍一般的中国审美观念、审美理想的历史走向。因此它最终依恃的是理性化概括、客观化思维、逻辑化“提升”和规律化描述，依恃的是旨在揭示本质必然的理性思维形式。这也是我们阅读《美的历程》以及《中国审美文化史》时的心得与阅读一般文艺发展史时明显不同的重要原因之所在。同样，这一不同我们在阅读《中国美学主潮》和一般的文艺批评史时也是会感觉到的，而其根源也在于美学史主要归结于一种普遍必然的理性把握与逻辑描述，而一般的文艺批评史则较为具体化、“专业”化、“历史”化一些。

2. 美学史所研究的对象不是一个个孤立个别的事物（或概念），也不是许多互不相干的事物（或概念）的堆积，而是处在横向的系统性联系和纵向的规律性走势中的审美理念。这里的要点有两个：

（A）所谓横向的系统性联系，是就某个特定阶段、特定时代的诸多审美观念、审美文化思潮而言的。从理论上说，这诸多审美观念、审美文化思潮不可能是彼此孤立的，也不可能是杂乱无章的，它们共处于该阶段、该时代的同一文化“语境”之中，因而应该而且必然地会共处于同一个美学“系统”之中，共同汇聚和反映着该阶段、该时代的美学主旨与主流。有没有逸出这个美学“系统”的例外情况？虽不能完全排除，但这种例外情况显然不能代表该时代的美学主旨和主流，因而是完全可以忽略不计的。我们所依

恃的基本根据主要是美学所由发生的该时代特定的历史文化“语境”，它直接诱发、引导、规定、参与着审美观念的内在结构性变化，使之产生新的发展契机。比如在东晋南朝之际，当时的文化语境发生了一个重要的事件，重要的变化，那就是佛学（而非佛教）取代玄学而成为社会的主流思潮。这时候的文人都不再像魏晋时期那样以手捧“三玄”（《庄》、《老》、《易》）为时尚了，而是将《金刚》、《般若》、《涅槃》置于案头，挂在嘴边了。文化语境的这一重要转换，反映（折射）在审美观念、审美文化思潮上，则是由较为关注情与理的矛盾，强调个体人格的超脱放达转而为讲究心与物的关系，强调内在精神（心灵）的空静自由；由讲究人格美转而讲究自然美。这是这一时代美学发展的总态势、总特征。其中的绘画美学、书法美学、文学美学以及在现实美、艺术美领域里出现的审美观念之变迁，可以说都大致同这一总态势、总特征相吻合，极少有例外的情况。这就是说，该时代多领域、多层面的审美观念都处于一种横向的系统性联系之中，或者说，都在同一种横向的系统性联系中展开和变动。

（B）所谓纵向的规律性走势，是就不同时代之间的审美观念、审美文化思潮而言的。在本质的意义上，不同阶段、不同时代之间的审美观念、审美文化思潮既不可能是一成不变、僵止不动的，也不会是变化无序，运行无轨的。它们应该而且必然会表现为一种有秩序、有逻辑、有联系、有层次的递进转换形式与演变发展过程，亦即在一种纵向的、历时态的运动图式中显现出美学发展的内在趋势与规律。我们所要做的，就是如何读解、揭示和复现出这一趋势和规律，或者说，如何将纷繁复杂的美学史现象“浓缩”和“提炼”为这样一种逻辑化的历史趋势与规律。以魏晋南北朝美学的发展为例。魏晋南北朝美学从魏晋到南朝，随着文化“语境”由以“玄”为主向以“佛”为尚的转换，其审美观念总体上也呈现出一种非常清晰的逻辑化演变轨迹，即审美的焦点由偏于社会、人格、情感逐渐向偏于自然、精神、韵味；由偏于情与理、形与神的协调逐渐向偏于心与物、意与境的合一递进和演化。这一阶段的诸多审

美现象虽形态各异，但其发展轨迹却都大致符合着这一纵向的规律性走势，或者说与这一纵象的规律性走势大都呈现为一种令人惊讶的同步性。

总之，美学史所要描述和把握的对象有它自身的特殊性。对于美学史而言，这一对象绝不是若干杂乱无章、个别无序的偶然性史实，而是一种既处于横向的系统性联系又具有纵向的规律性走势的审美理念，是一种以普遍性联系和有序性运动呈现出来的美学思潮。美学史的使命就在于清晰准确地再现这种纵横交织、动静有序的审美理念的发展轨迹。

3. 美学史应是一种审美理念发展史。对这个问题，可从两个方面来理解。一方面，美学史跟一般历史一样，它所面对的审美现象看起来也是感性具体的，偶然个别的，是一种由诸多审美史实“连缀”而成的纯自然进程，因而全面细致地考辨、梳理、鉴别、训释这种种审美史实，便成为美学史作为一门历史学科的首要任务之一。也就是说，美学史研究不能疏漏、误读、错判、悖离种种审美的“史实”，不能犯常识性错误（“硬伤”），应一丝不苟、如实客观地对待历史，再现历史。

另一方面，美学史又不同于一般的历史。比如它不同于由个别人物和事件所组成的社会史，不同于由具体作家、作品所组成的文学史，不同于由种种具体的文学意见所组成的文学批评史等等；后面这些历史的研究固然在总目标上也要追寻历史的普遍性、规律性，但对象的个别性、具体性特点使它们不得不更加关注相对偶然的感性事实和相对繁细的自然进程。所以，这类历史向我们所呈现出的更多的是种种个别具体的“史实”和“景观”，是经验直观形态的历史。美学史则有所不同。它所关心和描述的与其说是感性个别的“史实”表象，倒毋宁说是隐于这些“史实”表象之中的更加普遍一般的审美理念、审美文化思潮。这就规定了美学史的“特质”并不停留于感性直观的经验领域，并不以个别具体的“凝视”和“解读”为专务；它真正的学科本性就是要扬弃、超越偶然个别的经验“史实”，而直达对象的思维层面和理性内涵，从中追寻和