

— 东方艺术哲学 —

邱紫华 著



WUHAN UNIVERSITY PRESS
武汉大学出版社

国家“十三五”重点图书
湖北省公益出版基金资助项目

东方艺术哲学

邱紫华
著



WUHAN UNIVERSITY PRESS

武汉大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

东方艺术哲学/邱紫华著. —武汉: 武汉大学出版社, 2017. 8
ISBN 978-7-307-18764-1

I. 东… II. 邱… III. 艺术哲学—研究—中国 IV. J0-02

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 242610 号

责任编辑: 胡程立 责任校对: 李孟潇 版式设计: 马 佳

出版发行: 武汉大学出版社 (430072 武昌 珞珈山)
(电子邮件: cbs22@whu.edu.cn 网址: www.wdp.com.cn)

印刷: 虎彩印艺股份有限公司

开本: 720 × 1000 1/16 印张: 36.25 字数: 522 千字 插页: 1

版次: 2017 年 8 月第 1 版 2017 年 8 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-307-18764-1 定价: 98.00 元

版权所有, 不得翻印; 凡购我社的图书, 如有质量问题, 请与当地图书销售部门联系调换。

前 言

在1960年国际美学会的年会上，各国美学家们专题讨论了“东方的美学”。会上，当时的国际美学协会会长、美国美学家托马斯·芒罗发表了演讲，呼吁开展“东方美学”的研究。此后，东方国家的美学家陆续撰写出一些本民族的或本国的美学著作。中国的“东方美学”研究应该说起步于1985年。那一年，由文艺研究杂志社及其他几家机构共同发起，在北京召开了国内第一次“东方美学”学术研讨会，并于1985年在《文艺研究》第五期发表了一组关于“东方美学”的研究论文。相比之下，中国的东方美学研究离国际美学协会的呼吁，仅有25年，应该说中国的东方美学研究，起步不算晚，同国际上东方美学的研究相比差距不大。三十年来，我国的“东方美学研究”成果并不算少，有十多部著作，论文也有几百篇，其影响力也在逐渐增大。但是，中国的东方美学研究在中国国内的美学研究中仍属于“小语种”。中国的东方美学与艺术研究的落寞，真有点儿像日本诗人松尾芭蕉的俳句所说的“秋日黄昏，此路无行人”的意味。

东方民族的历史悠久，文化底蕴深厚，艺术品种繁多，审美思想和艺术都非常具有特色，为什么其美学与艺术却少有人关注，更少有人研究呢？我想，大约有这几方面的原因。

第一，东方美学与艺术的研究起步于改革开放的思想大潮流中。当时，中国人渴望了解西方先进的科学技术以及西方的文化艺术的思想潮流占据了主流的地位。面对刚打开的国门及刹那间看到的外边精彩的世界，谁有兴趣去关注身边一起走出黑暗隧道的东方的邻居、熟人呢？20世纪80年代中国民众开始放眼世界，随着生活日渐丰富多彩，带来了精神生活的多元化和审美趣味的多样化。

当时的中国文化思想界不断地受到西方现代主义和后现代主义文化思潮的猛烈冲击。曾有学者恰切而形象地比喻说：对中国文化思想界来说，西方现代主义文化就像一架迟到的航班，而后现代主义文化则像一架早到的班机，它们在短时间中先后降落在中国文化思想的航空港内，几乎同时对中国文化思想界掀起了巨大的冲击，产生了猛烈的震撼！由于西方现代主义和后现代主义文化思想瞬间大量涌入，短时间内激活了中国学术界的巨大热情，使中国学术界的兴奋点和研究热点聚焦于西方现代主义和后现代主义文化思潮方面。东方美学不可能成为热点，因为研究东方美学与艺术似乎意味着滞留于“传统”之中，显得一点也不新潮、时髦。

第二，研究东方美学具有一定的难度，简直可以说困难重重，令人感到“山重水复疑无路”。其难度表现为：

首先，没有可以学习和借鉴的前人的相关成果。环顾四周，找不到一本全面论述东方各民族艺术和美学思想的著作，即便像托马斯·芒罗和今道友信那样的冠之以“东方的美学”的研究，实际上也只是简略地论及了研究东方美学的意义、东方艺术的某些特点，而且这些方面的内容也只涉及了中国和日本。尽管如此简略，但是对于初入此境的学者却是如获至宝，并非常感谢中国人民大学出版社和“东方美学丛书”的主编及翻译家们。相比较，那些研究西方美学的学者们就非常幸运了。一方面，20世纪以来，翻译家们陆续引进和介绍了大量的西方美学和艺术的著作；另一方面，先辈们自己也著书立说，这方面，朱光潜、李泽厚、宗白华、蒋孔阳、王朝闻、叶朗、汝信、刘纲纪等先生们作出了巨大的贡献，他们筚路蓝缕为后学开辟了学习和研究的道路。

三十多年前，我开始学习和研究东方美学时，关于东方各民族历史、文学、哲学、美学和艺术的著作、论文等资料极度欠缺。资料和信息欠缺，既不能给研究者提供学习、研究和写作的“样板”、“样品”，又无法获取研究与写作可以凭借的确凿的材料。我于1989年第一次获得了国家社会科学基金关于“东方美学研究”项目的资助，但面对“东方美学与艺术”的选题，不知如何下手，如何迈开第一步！

那时，由于国门封闭太久，中国人对外国的东西都不了解。就音乐艺术而言，人们仅仅通过一两首歌曲而知道某一个民族的音乐。20世纪50年代的印度电影《流浪者》中的《拉兹之歌》、《丽达之歌》唱了五十多年，中国人几乎再也没有听到过印度的其他歌曲，更不用说欣赏印度古典音乐了。同样，自20世纪50年代以来，人们听到的印度尼西亚歌曲不过是《哎哟妈妈》、《星星索》、《梭罗河》、《宝贝》等几首歌曲，根本不知道印度尼西亚名扬天下的“甘美兰”音乐！中国人对自己周边的邻居如此地不了解，更谈不上学习研究它们的美学和艺术思想了。

我认为，20世纪中国的人文学术研究的瓶颈根本在于研究资料搜集、整理、翻译、出版的匮乏，这种资料贫乏的状态至今也没有得到改变；这种匮乏在各学科之间还显得非常不平衡，厚薄很不一致。东方美学与艺术的资料可谓极度匮乏。

国外的学术研究机构非常重视资料的搜集、翻译和系统整理。有位日本学者说：与其写出一部著作，不如搜集、翻译、整理出某方面完整的资料更有意义！国外学术研究机构在学术资料的建设方面投入的资金和学术力量巨大，而且多年持续不断！其力度就像2004年以来，中国政府创建“马克思主义理论研究和建设工程”一样。

至今，中国文化艺术界、学术界对东方各国的历史文化和艺术的了解都较浅显，介绍也简略。这方面可见的资料少得可怜，音乐方面的著作我只见到一本由俞人豪、陈自明著的《东方音乐文化》（人民音乐出版社1995年版），尽管写得很好，但写得也较简略。要改变东方美学与艺术研究资料极度匮乏的局面，不是仅凭研究者的一己之力就能改变的，仅以个人绵薄之力来进行资料建设，简直像大海之一滴水，几乎不起作用。如果等到我国的东方文化与艺术的资料建设非常充足完善时，再开始研究东方美学和艺术，估计是几十年之后的事了。三十多年前，我只能因陋就简，在极其简陋的条件下开始自己的“东方美学与艺术”的学习和写作。巧妇难为无米之炊嘛，在资料极度匮乏的条件下做出来的东西，难免被某些专家嗤笑！

其次，东方美学与艺术研究涉及多个语种。20世纪中国基本上处于封闭的状态，加之过去极“左”政治的限制，普通中国人根本不可能出国学习，外国人也进不来，中国人很少见到外国人，更无法交流。除了老一代的著名学者如朱光潜、陈寅恪、贺麟、钱锺书、季羡林、萧乾和著名的翻译家傅雷、冯至、韦卓民、董秋斯、汝龙、杨宪益、杨绛以及不能逐一提及的先辈外，绝大多数中国人不懂外语，即便学习过一点外语的中国人，外语水平都很低。改革开放以来，中国文化最大的变化是年轻一代的学者大多数都具备了很好的外语水平，使中国人睁眼看世界成为可能。但是在美学界像滕守尧、邓晓芒、周国平、曹俊峰、王柯平、金惠敏及其他未能逐一提及的学者，既著书立说又热心提笔译著者仍然不多。研究东方美学和艺术必须涉及十多种外语，谁又能独立地熟练运用十多门外语呢？因此，研究者主要靠翻译家们所翻译的著作来学习、研究和写作。

面对语言的困境和瓶颈，应当如何开展东方美学与艺术的学习和研究呢？

有一种方法，就是让懂得某一门语言的学者来承担研究和写作该民族的美学思想和艺术理论。这种方法似乎也不太可行。因为懂得某一门语言的学者未必就对该民族或国家的美学和艺术感兴趣，也不一定有美学和艺术方面的知识储备。此外，这种集体合作的、大兵团作战式的人文学科研究方式是否能够产生出高水平的成果，也颇让人怀疑。近年来一直有人积极主张：人文学科的研究要搞群体攻关，甚至有人提倡“打群架”的方法。“利用群体力量攻关”对于自然科学研究和工程建设是必须的方法。因为，任何个人是无法承担和完成一个或多个的实验室的工作的。人文学科的研究对象主要是人的情感世界、人的精神现象和社会行为，其本质具有模糊性和不可确定性。例如，什么是善？什么是恶？什么是爱情？什么是幸福？生活是什么？人生的目的和价值是什么？什么是美？美人的标准是什么？什么是最美好的、合理的社会？有没有“上帝的天国”和“西天极乐世界”？诸如此类的问题都是人文学科所必须面对的，应当由人文学科来做出解答的。然而这些答案可以有千百种，

不仅这些答案往往是相互矛盾、相互抵牾的，而且各种层出不穷的答案随着时间的延伸还将无限地延续下去。正因为人文学科所具有的模糊性、不确定性，所以，人文学科的发展，主要依赖于一代又一代学者不断地对对象加以新的阐释、新的解读来推动。人文学科研究的最终成果是思辨性的、精神观念性成果，就像世间没有两片完全相同的树叶一样，思想成果不可能完全一样。如果人文学科的研究真要搞群体攻关，真要采取“打群架”式的方法进行，最终必然像古代的巴比伦人试图建造通天的“巴比伦塔”一样，无法进行下去。半个多世纪以来，中国在人文学科领域不是曾推出过许多“群体攻关”的研究成果吗？到底学术水平和质量如何呢？我相信，历史会给予判断的！

从对外语的要求看，研究东方美学与艺术的门槛是很高的，存在着很大的难度。作者应当掌握东方多种的民族语言，否则就要被人嗤之为“二手货”。不过，学术界也有先例。例如，写出了洋洋大观的巨著《世界文明史》的美国学者威尔·杜兰特，他只懂英语和不多的欧洲语言，却敢于写作其中的《东方的遗产》，准确而深刻地描述和评价了中国、印度和日本的文化艺术。这是令人佩服并值得学习的。

再次，东方文化中没有西方文化那样的历史观念，也没有像西方历史学界那样精确的历史分期。东方各民族的历史，从来没有什么“远古”、“上古”、“中古”、“中世纪”、“近代”、“现代”等分期的概念。东方各民族只有自己历史过程中的部落迁徙、王朝更迭或者某次战争、某项重大工程等传说或记载。这些记录，就像散落一地的珍珠，无法串成具有某种发展规律的、像西方历史“科学”所要求的那种链条。因此，德国哲学家黑格尔站在欧洲中心论的立场上说：“东方没有历史。”如果用西方所谓的“历史科学”的分期方法作为“唯一”的“真理标准”来对待东方各民族的历史过程，简直无法操作。这就从理论上提出了一个重大的问题：如何写作“没有历史”的“东方文学史”和“东方美学史”？事实上，东方各民族的审美活动和艺术创造都有自身的发展过程，各民族审美观念发展在历史时间上先后不同，各自侧重的艺术门类不同；无法用统一的时间

尺度去框定。任何人为地制定的“时间框架”以及“标定的历史”，都是对事实的歪曲和亵渎。因此，研究者能够采取的最切实的方法只能是：各民族分开写，就像维吾尔族小姑娘梳小辫子的方法，按地域文化的分布，从埃及、西亚往东方向（或者反之从中国、东亚往西方向）一个一个民族地写。客观上也基本符合按埃及、西亚的苏美尔、巴比伦、印度、中国等古代文明的产生先后来写。东方各民族的“历史”都是历时性的，它们之间很少有共时性的成分。东方的历史即便是要分期，这种“分期”也是诗性的，不可能非常清晰与确切。

最后，东方各民族在历史上没有留下像西方美学那样系统和高度思辨性的理论和著作，有的民族甚至没有美学和艺术思想的理论性的总结。

东方的艺术家（同时也是理论家）大多是从经验的、个人感性的层面上，较零星地谈及自己对某些审美对象和艺术作品的主观印象，因而缺乏较严谨、细密的论证和概念性的分析、表述。托马斯·芒罗也注意到了东方美学和艺术理论这一特征：“尤其是中国的文论，则充满了朦胧的比喻。”^①尽管东方美学和艺术理论大多以这种感性的方式表述，但是其中却充满了敏锐的领悟和独特而精深的见解。在几千年的历史中，这些经验性的见解和思想也逐渐形成了一些类概念和类范畴，但是，没有被提炼和升华为较明确的、统一的、体系性的理论。并且由于不同的人对这些范畴理解的差异，又经常在不同的层面上运用它们，这些范畴和概念的内涵就难免具有某些不确定性、漂移性。

面对这种困难，研究东方美学与艺术理论还有一条路可走，这就是采取波兰美学家沃拉德斯拉维·塔塔科维兹所提倡的美学研究的“两种方法”（即“自上而下”和“自下而上”）中的“自下而上”的研究方法，就是从具体的审美现象、艺术现象和艺术作品中，抽取并

① [美国]托马斯·芒罗：《东方美学》，欧建平译，中国人民大学出版社1990年版，第2页。

浓缩出某一民族的审美思想和艺术观念。这种方法似乎更有难度。它要求美学研究者必须具备较全面的艺术知识,拥有较深厚的艺术功力,并且非常了解和熟悉所研究的那一民族的艺术史和艺术作品。这对于习惯于从理论到理论、从概念阐释到概念把握的研究方法的学者们来说,似乎更难以接受。

上述的种种困难,大概就是很少有人投身于东方美学和艺术研究的原因吧!

但是,东方美学研究也让人受益很多。

首先,它让人视野大开,它让人懂得了世界上并非只有西方美学;在西方美学与艺术的范式之外,还存在着许多各自具有特色的审美观念和艺术创作方式。通过东方美学和艺术这一参照系,你可以在充分肯定西方美学与艺术的多种优点的同时,发现西方美学与艺术某些短处和局限性。反之,你在看到东方美学和艺术的独特性时,也会发现东方美学与艺术自身的某些局限性和不足之处。通过互相观照,可以使人更加深切地感悟到法国哲学家德勒兹所论证的“千座高原”命题的深刻性。

东方美学与艺术是一个巨大的能够吸纳异质的思想空间。它就像古印度神话和佛经中所谓的“因陀罗之网”一样,多元而神秘。因陀罗是古印度《吠陀》神话中的大神,后来成为佛教神殿中的“忉利天王”。传说他有一张神奇的大网,网上经纬的结点都缀有一颗明珠。天网上满布着熠熠生辉的各式各样的宝珠。宇宙之神的光芒照耀并穿透每一颗宝珠,宝珠与宝珠交相辉映,每一颗宝珠既是发光体,又是其他光芒的反射体,“一多互摄,重重无尽”,尽显华严境界的庄严辉煌!任何人面对这张无穷无尽绚丽光辉的天网,都不可能寻找出神所发出来的第一缕光源。东方美学的精神世界就是一张“因陀罗之网”,它显示出多元性、开放性、复杂性、能动性、接受性以及自我生成性。

法国后现代主义思想家德勒兹与加塔利创造的“根茎”(rhizome)概念借用根茎植物的性能和形象特征来表达他们的思想。“根茎自身具有异常多样的形态,从在各个方向上分叉的表面延

展，到凝聚成球茎和块茎的形态。”^①例如土豆、红薯、凉薯、茅草等块茎植物。“根茎”植物在地下串联生长，它们的延伸方向不可预期，成果的大小状态不可控制，有着不可确定性和自由性。德勒兹和加塔利认为，哲学思维也应当像“根茎”一样具有自由性、开放性和不可确定性。“对于他来说，一种哲学必须具有一个复杂的‘开放’系统所具有的全部严格性，这样一个系统从构造上就向着外部的变迁不居的关联开放。”^②

根茎思维结构的另一个重要特点是多元化。在德勒兹和加塔利所描述的“千高原”这个“根茎”式的多元体上，有雪峰、冰川、森林、高山、草场、峡谷、河流、湖泊以及动物、植物等多种异质性的东西。这些多元化的事物不仅构成了高原的景象，而且它们都是异质性的连接，这些连接促成了多元共生、多维增长，也就是德勒兹所说的：“根茎的本质就是使根交错，并往往和它们混合在一起。”^③在“千高原”上，每一个“山峰”都是独立的，山峰与山峰之间是并列的关系，千峰万壑都植根于大地。“根茎”和“千高原”内部的多元因素是并列关系，谁也不是其他因素的主宰。德勒兹指出：“树是血统，而根茎则是联姻（结盟），仅仅是联姻。……根茎则将连词‘和……和……和……’作为自己的织体。”^④“根茎”和“千高原”中“没有一位将军”。“多元体是根茎式的，它揭穿了树形的伪——多元体。统一性不再作为客体的中枢。”^⑤研究东方美学与艺

① [法国]德勒兹、加塔利：《资本主义与精神分裂（卷2）：千高原》，姜宇辉译，上海书店出版社2010年版，第7页。

② [法国]德勒兹、加塔利：《资本主义与精神分裂（卷2）：千高原》，玛斯素美的《代序：概念何为》，姜宇辉译，上海书店出版社2010年版，第17页。

③ [法国]德勒兹、加塔利：《资本主义与精神分裂（卷2）：千高原》，姜宇辉译，上海书店出版社2010年版，第16页。

④ [法国]德勒兹、加塔利：《资本主义与精神分裂（卷2）：千高原》，姜宇辉译，上海书店出版社2010年版，第33页。

⑤ [法国]德勒兹、加塔利：《资本主义与精神分裂（卷2）：千高原》，姜宇辉译，上海书店出版社2010年版，第8页。

术就是让人面对“千高原”，而不是一座孤独的山峰；千高原可以使人懂得什么是学术平等，可以学会尊重别人。

其次，东方美学和艺术涉及多学科，知识面极广。东方各民族的美学与艺术思想同宗教、哲学、伦理、政治体制纠缠在一起，很难分开。因此，研究东方美学必须要懂得东方各民族具有代表性的宗教、哲学、伦理和政治体制，这就形成了这样的情境：研究的对象单一而明确，但研究所要搭配的东西太多。研究者不得不花大量的时间去学习美学与艺术之外的知识，就像一辆小车拖上一台联合收割机一样。东方美学与艺术的学习和研究过程很像是阅读大型交响乐的总谱：面对多声部的旋律和各种和声、对位、赋格的方法和技巧，弄得你头昏脑涨。但是，你一旦能够熟练地阅读总谱后，你再看一首歌曲的简谱，就觉得倍感轻松愉快。

整个 20 世纪，中国人要了解其他东方民族的美学与艺术，必须依赖西方学者的著作。我渴望，今后世界上那些关注东方文化与美学艺术的人们，能够更多地阅读中国学者们的东方美学与艺术的研究成果，更多地欣赏中国艺术家的艺术作品。因为，中国是东方文化的杰出代表，理应如此。

目 录

绪论 关于东方艺术哲学.....	1
第一章 东方美学是诗性的美学	21
第一节 东方美学的诗性思维方式	21
第二节 诗性的东方美学理论	37
第三节 象征的符号体系	49
第四节 意象的艺术世界	51
第二章 东方美学关于“美”的基本观念	75
第一节 21 世纪美学的追问：美学是否应当探讨 “美的本质”	75
第二节 东方美学关于“美”的基本观念	90
第三节 “生命之美”是东方美学观念的原点和核心	102
第三章 东方自然审美观(上)	113
第一节 东方哲学的自然整体观是自然审美观的基础.....	113
第二节 东方拟人化的自然美的样态特征.....	120
第四章 东方自然审美观(下)	136
第一节 自然风景之美是因为感发、契合了人的 情绪心境而美.....	136
第二节 自然风景以其形态的独特性、奇异性而 引发人的惊赞.....	141
第三节 自然美是东方艺术表现中心.....	143

第五章 东方人体审美观	148
第一节 神创人体, 人体神圣	150
第二节 西方敞露的人体观念和人体艺术产生的 文化背景	154
第三节 遮蔽与敞露——东方人体观念中凝聚的 社会道德责任	161
第四节 东方人体美观念的艺术表达方式	169
第六章 东方的艺术起源论	179
第一节 人类文化学和美学史上关于艺术起源的 各种学说	179
第二节 神秘的东方艺术起源论	193
第三节 “神创的”艺术作品的特性	201
第四节 东方艺术是混生型艺术	206
第七章 东方绘画艺术	211
第一节 东方绘画采用的是非科学的延迟摹仿的 绘画方式	212
第二节 东方绘画的散点透视法与正面律	215
第三节 善于创造主观性极强的象征性的意象	218
第四节 东方绘画是“线的艺术”	220
第五节 东方绘画所表现的想象中的时空观念	232
第六节 东方绘画中色彩运用的特殊性	234
第八章 东方雕塑艺术(上)	238
第一节 东方雕塑的审美特性	239
第二节 埃及雕塑艺术的审美特性	246
第三节 印度雕塑的审美特性	267
第四节 印度佛教雕塑艺术	275

第九章 东方雕塑艺术(下)	293
第一节 古代中国雕塑的文化品格	293
第二节 中国雕塑发展的第一个高峰期	296
第三节 中国雕塑发展的第二个高峰期	304
第四节 中国雕塑发展的第三个高峰期	309
第五节 宋代佛教雕塑的审美特性	321
第十章 东方音乐艺术	335
第一节 东方音乐具有混生性特点	336
第二节 东方音乐是自然的、原生态的音乐	341
第三节 东方音乐的象征性特点	351
第四节 旋律和节奏是东方音乐的灵魂	360
第十一章 东方舞蹈艺术	372
第一节 东方舞蹈具有混生性特征	376
第二节 东方舞蹈具有原生的自然性态和民间性特征	378
第三节 东方舞蹈的象征性特点	384
第四节 东方舞蹈以性感而典雅的“扭姿” ——“三道弯”为美	392
第十二章 东方戏剧艺术	396
第一节 印度古典戏剧艺术	396
第二节 中国古典戏曲艺术	414
第十三章 东方建筑艺术	436
第一节 为什么说建筑和园林是艺术?	436
第二节 东方与欧洲以及东方民族之间建筑、园林 的传承和影响	442
第三节 古代东方建筑表现出浓厚的神权和王权观念	445
第四节 东方建筑蕴涵着丰富的象征意义	456

第五节 古代东方建筑显示的创新性智慧和高超的科技水平.....	467
第十四章 东方园林艺术.....	485
第一节 世界三大园林体系.....	485
第二节 中国古典园林的审美特性.....	497
第三节 禅的精神思潮带来文人思想大变革.....	515
第四节 禅的精神思潮引发了中国园林艺术大变革.....	530
结语：东方艺术哲学对现代主义、后现代主义艺术的启示.....	550
参考书目.....	556
后记.....	565

绪论 关于东方艺术哲学

一、东方艺术哲学研究的“地域文化”范围

作为学科意义上的“东方艺术哲学”所指的“东方”(Orient)是一个地域文化上的概念。本书所使用的“东方”一词与20世纪人们在某些非文化的领域中,如政治集团、政治制度和经济形态中使用的“东方”一词的含义不同。按照20世纪国内外学术界的研究者大致相同的意见,自古代以来,作为地域文化上的“东方”,指的是地中海以东的地区,尤其是以亚洲为主的地区。它与“西方”(Occident)一词相对应。“东方”包括古代的埃及、苏美尔、巴比伦、希伯来、波斯,现今的阿拉伯伊斯兰地区、印度及南亚、中国、东亚及日本等地区 and 民族。

“东方”广大的地区是人类古代文明的发祥地,四大文明古国都产生在这片土地上。对于欧洲、非洲和美洲等地域文化而言,东方地域文化是相对多民族而言,彼此之间共同性较多的一个文化体系。我国学者季羨林认为:“一个民族或若干民族发展的文化延续时间长、又没有中断、影响比较大、基础比较统一而稳固、色彩比较鲜明、能形成独立体系就叫做‘文化体系’。”“世界文化中,共有四个文化体系:中国文化体系、印度文化体系、波斯阿拉伯伊斯兰文化体系、欧洲文化体系。”^①按照季羨林先生的看法,在古代以来的四个文化体系中,“东方艺术哲学”学科所研究的,就包括了除欧洲之外的其他三个文化体系。

^① 季羨林主编:《简明东方文学史》“绪论”,北京大学出版社1987年版,第5页。