

广西师范大学

硕士学位论文

理性与信仰视域下的中西艺术精神

姓名：崔红文

申请学位级别：硕士

专业：美学

指导教师：王杰;廖国伟

20070101

理性与信仰视域下的中西艺术精神

姓名：崔红文 专业：美学 研究方向：比较美学 年级：2004 级

导师：王杰、廖国伟教授

学位：硕士

学校：广西师范大学

中文摘要

理性和信仰一直是个古老的话题，我们对此总是言说不尽，但是对每一种文化而言，它们又都是贯彻其哲学精神、艺术精神的一条红线，是影响艺术表达的动力源泉之一。在中西哲学比较的基础之上，选择中西的理性与信仰差异为背景研究中西传统艺术精神，或许更能体现中西艺术的精神特质，尽管其中有许多有待探讨的问题，甚至是幼稚的看法，但各种文化本身就是一个不断完善的历史框架下形成的特色体系，文化从来就是一种不完善的动态体系，用不同的方式和视角对历史文本的解读可以在当下的历史语境中生成不同的意义。

在理性与信仰的视角下，我们看到了中国文化的实践理性和不称其为信仰的“信仰”是和谐统一在中国文化本体之中的，它们相互辅助，和谐融通，成为中国文化生生不息的动力源泉。而西方文化则是由希腊文化提供的理性精神与希伯莱文化所提供的宗教精神经过长期的冲突、交流、融合而成的，理性精神是宗教文化的根底，宗教氛围是理性精神的写照。尽管二者存在争斗和矛盾，但又同时存在于西方文化的母体之中，成为西方文化发展的动力源泉。在理性与信仰和谐互补的大背景下，中国文化造就了中国艺术和谐中庸的艺术理想和直觉体悟的整体艺术思维；而在理性与信仰冲突背景下的西方艺术精神则具有了追求崇高感、悲剧感（冲突）的艺术理想和重理性、形式、模仿的艺术思维。同时随着历史的发展，在理性与信仰的二度差异的推动下，中西文化中的艺术表达风格发生了巨大的变化，西方传统文化中“再现”的艺术表达风格，在现代走向了由“再现”走向“表现”；而中国古代重“表现”的艺术大风格，在现代也走向了由“表现”到“再现”的转化。

通过本文，我们展示了中西文化和艺术精神在哲学层面、艺术精神层面、艺术表达层面上的对比性差异，也初步通过历史发展的视角展示了中西艺术精神和艺术表达风格的嬗变以及嬗变的原因和内在动力机制。

【关键词】 理性 信仰 艺术精神 再现 表现

Art Spirits of Chinese and the West within the Visual Threshold of Reason and Belief

Postgraduate: CuiHongWen Subject: Esthetics Major: Comparative Esthetics Grade: 2004

Tutor: WangJie, LiaoGuoWei

Abstract

Being eternal topics, to cultures, Reason and belief are not only a clue carrying out the philosophy spirit and art spirit, but also the drive influencing the art expressions. Compared with Chinese and the Western philosophy, choosing to study the Chinese and the Western traditional art spirits with the background of difference between their reason and belief should better incarnate the idiosyncrasy of these two cultures. Despite there are some problems can being discussed, even puerile, cultures itself is a developing characteristic system, formed in the frame of history. Cultures have been always a faulty and developing system and have different meanings in the current history context by different ways and perspectives we put.

From the perspective of reason and belief, we can see that the practical reason and so called "belief" unite in the noumenon of Chinese culture harmoniously, being assistant and inosculate mutually, being Chinese culture's never-failing impetus headspring. But Western culture originated in the conflicts and intercommunion owing to the reason spirit provided by Grecian culture and religion spirit supported by Hebraic culture. Reason spirit is the basis of religion culture, while religion atmosphere is the reflection of Reason spirit. Both of the two elements exist contradictorily, becoming the cause of the disconnected development of the Western culture. In the harmonious background of history, Chinese culture fashioned harmonious golden-mean art ideal and holistic art thinking by intuition. But the Western art spirit pursued sense of sublime and tragedy as its ideal and art thinking emphasizing on reason, format and imitation. Driven by the difference between reason and belief, the way of expression of both Chinese and Western culture experiences great changes. The traditional Western cultures has transformed from representing to presenting, while Chinese art style has stepped into the representing age.

This essay illustrates the contrastive difference between the two cultures

and the two artistic spirits from philosophy, artistic spirits and art expression angles. It also reflects the evolution of art spirits and expressions styles of these two cultures, concerning the cause and the internal momentum system from the history development angle of view.

Key words: reason, belief, art spirits, presentation, representation

论文独创性声明

本人郑重声明：所提交的学位论文是本人在导师的指导下进行的研究工作及取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含其他个人或机构已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究作出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人承担本声明的法律责任。

研究生签名：_____日期：_____

论文使用授权声明

本人完全了解广西师范大学有关保留、使用学位论文的规定。广西师范大学、中国科学技术信息研究所、清华大学论文合作部，有权保留本人所送交学位论文的复印件和电子文档，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文。本人电子文档的内容和纸质论文的内容相一致。除在保密期内的保密论文外，允许论文被查阅和借阅，可以公布（包括刊登）论文的全部或部分内容。论文的公布（包括刊登）授权广西师范大学学位办办理。

研究生签名：_____日期：_____

导师签名：_____日期：_____

引言

艺术精神问题是美学中的重要问题，也是现实艺术实践中急需解决的问题，同时艺术精神作为文化精神中的一部分，为我们对不同文化进行比较提供了一个平台，由于艺术精神本身就附丽于各种文化形态之上，透过它我们可以了解到艺术精神之外的各种文化历史。

艺术精神本身就是一种文化的综合体，它涉及到文化的各个层面，从这个角度上说，文化自身在本质上也是审美的。这恰恰是把艺术精神作为一个重要问题研究的意义所在，但也正是艺术精神的这一特性，为我们的研究带来了很多问题，因为作为文化的一部分，艺术的涉及面极为丰富，一方面为我们提供了足够的资源，但同时这种便利也带给了我们很大的工作量，涉及到的领域和学科是很多的，同时对于艺术精神研究来说，跨文化研究是必然的程序，不在比较的视野中我们很难看到一种艺术精神作为一种文化的独到之处，这就更增加了艺术精神研究的难度，因此，如何在一种特有视野中进行跨文化的艺术精神研究是摆在我们面前的重要问题。

从古至今，中西方的思想家们都在不停的对艺术进行各种各样的解读，可见艺术在人类现实生活中的重要地位，而艺术的独特魅力就在于它对人类生命意义的不断探讨，对人类自身生命本体意义的确证，因此艺术精神是一种世界观和生存论的主张。正如黑格尔讲的“什么地方普遍者被认为无所不包的存在，……哲学便从那里开始”，^[1]而艺术精神的研究也必然要找到黑格尔所谓的这个无所不包的普遍者，我们才能更好的认识艺术精神的本质，因此本文认为中西艺术精神的比较要从文化的源头找答案，而这个源头就是本体，因为本体是一切文化的逻辑起点，是一种带有目的论指向的思维建构，不同的本体体现不同的文化精神，而精神本身也是一种价值的考量，而这种价值的终极体现是生命的意义或价值。

从艺术自身而言，人类创造了艺术就是逃离自然的束缚对精神追求的结果，人类的任何艺术活动都是其精神本体外化而进行的活动，可以说艺术精神和生命精神是内在统一的，正如李泽厚先生讲的：“艺术正是人类这种作为精神生命的本体在不断伸延着的物态化的确证，人们在这物态化的对象中，直观到自己生存和变化而获得精神上的培养，增添自我生命的力量”。^[2]而人的生命存在的特性是真、善、美的统一，真是合规律性、善是合目的性，美是合规律性和合目的性的统一，因此求真精神、求善精神、求美精神的完美统一构成了人的生命意义存在，这是人类文化精神的共同之处。

因此从历史的视角看，“艺术起源的地方，就在文化起源的地方”，^[3]而人类文化的共同性质是不变的，即由对世界本体的追问而走向自身文化精神的建构并形成自己的文化圈，无论是东方还是西方都是在这种人类文化轨迹下形成和发展的，而且人类的文化进程总是交叉着理性和信仰，可以说理性和信仰构成了人类文化的一大主题，任何一种文化某种程度上都是理性与信仰交织的产物。因此超越了语言、历史和文化以及福柯所

说“话语”障碍的比较研究是可能的。这种信念相信：人类经验共有同一个世界。从物类的角度来看，文化模式所服务的取向和要求是属于全人类的。但我们还需要指出不同文化尽管都是这样的产物，但具体层面的理性与信仰是有很大差异的，中西文化通过自身独特的理性与信仰的互补影响着艺术的具体发展与走向。因此在中西哲学比较上的基础之上，选择中西的理性与信仰差异为背景研究中西传统艺术精神，更能体现中西艺术的精神特质，尽管其中有许多有待探讨的问题，甚至是幼稚的看法，但正如伽达默尔说的那样：“并非我们的判断而是我们的偏见构成了我们的历史”。^[4]而且各种文化本身就是一个不断完善的历史框架下形成的特色体系，文化从来就是一种不完善的动态体系，因此文本是可以无限被阐释的，用不同的方式和视角对历史文本的解读可以在当下的历史语境中生成不同的意义。我们想要追寻的是在全球化和地域化的背景中如何界定事物的本质，使之在具有文化的内在的融通性，因而值得注意的并非个性身份，而是进行有意义的比较研究的可能性。而文化本身就是人的自身的存在性的境域及其展现，从人类的共同生存状态和本源性的原初生命出发，我们就找到了人类文化的共同关节点，它适用于各种文化，具有文化的相通性。我们的解读在某种意义上或许是存在误读的，但人类对新意义的探求，都是不断地通过此前存在过的文化取向。

第一章 文化差异中的理性与信仰

中西方艺术精神的差异是在自己特有的文化环境中积淀而成的，其差异背后有着深刻的文化根源，而正如牟宗三先生讲的，文化“可以从各角度、各方面来看，但向内收缩到最核心的地方，当该是哲学”，^[5]因此最为内核的文化根源无疑是哲学。而中西方哲学起点的各自生延，造就了中西方理性与信仰的巨大差异，也造就了中西艺术精神的差异。从中西哲学起点上看，“道”和“逻各斯”无疑成为我们关注的焦点，它们在中西文化的建构和传承中占有极其重要的地位，在此基础上形成了中西方文化思维方式的定型，一种是道论思维，这种思维或者说文化，讲究有无相生，具有模糊性的特色，注重人自身的修身养性，与自然和谐共存的精神。一种是逻各斯思维，讲究有无相斥，具有明晰性特色，注重科学的逻辑分析，表现一种外在的征服精神。而文化思维的差异造就了对真善美的不同认识，而这种对真善美的认识统摄于理性与信仰之下，通过理性与信仰特有的文化互补模式促动着各自文化的传承和发展。

一、文化精神的中西差异

（一）中西文化精神的本体差异

“道”是中国传统文化的一个核心范畴，它“有物混成，先天地生。寂兮寥兮，独立而不改，周行而不殆，可以为天下母。吾不知其名，强字之曰道，强字之曰大”，“自本自根，未有天地，自古以固存”，就是说“道”是在天地之前就存在的原始混沌，而且它

包含着生成万物的可能性，“道生一，一生二，二生三，三生万物。万物负阴而抱阳，冲气以为和”，因此它被看作是宇宙的本原和万物运行的法则。而且“道”也是一种超物质的精神存在，而宇宙的万物在生成之前，就预先存在着这种形而上的绝对精神，物质世界不过是这种绝对精神的体现，从这个层面说，“道”与西方文化中的“理念”是有一定相似性的。而且“道”具有明显的本体论和本原论特征，它构筑的是一套生命哲学，而中国人通过对此终极依据的思考而形成了道论。可以说道论是中国传统文化的最基本形态。因此“道”不仅是中国文化自然观的逻辑起点，而且可以说它还是全部中国传统文化的逻辑起点。

在中国古人看来，人的任何活动都是道的体现。也正是“道”的出现，才创造出了独具中国特色的天道之学、地道之学、人道之学和王道之学。所以作为中国土生土长的儒教和道教也都视“道”为宇宙的本原，都追求人与道的融合，“道家在个人与自然的关系上强调领悟道并与其和谐相处的重要性；而儒家则重视在与他人的关系中恪守圣人根据天道原则所制定的道德规范。”^[6]因此正如刘若愚说的，儒道尽管精神上有很大差异，但对道的理解上并不存在根本的矛盾。儒道两家的道的立脚点都是现世人生，它们所关注的就是人如何在向社会人伦和自然本性的复归中实现精神的超越。不同的是，以老子和庄子为代表的道家关注的是对道的追问，他们把道看作是自然无为的宇宙规律，并且主张从有形和无形的变化来观察“道”的玄妙和界限。而以孔孟为代表的儒家则比较偏重于人道的探究，他们把人道作为社会伦理的最高标准，倡导“道”与艺术的统一，用艺术来表现“道”。由此可见，道在中国文化上的源发性，从这个层面上看，道无疑是也是中国艺术生命的本体，对中国传统艺术甚至是现代艺术都有很大影响。

中国传统文化之所以能绵延几千年，经久不衰，就是因为中国文化精神始终是以“道”作为文化强有力支撑的，它始终是中国传统文化中理性和信仰的源泉，在文化中它具体体现为以儒家为代表的人道观和道家为代表的天道观的和谐统一，向我们昭示了中国传统文化中儒家实践理性（实用理性）和道家自然信仰在文化中的和谐共生。总之，道对于中国文化来讲，它是宇宙万物赖以依托的终极存在，是中国人建构文化知识的逻辑起点，是支撑价值体系的坚实根基。

“逻各斯”在西方文化中的地位就如同“道”在中国文化的地位，它在西方的影响几乎无所不在，同样被视为产生一切的本原，“万物都根据这个逻各斯而产生”（古希腊罗马哲学第 17 页北京商务印书馆 1961）“逻各斯不仅产生万物，也存在于万物之中并驾驭一切事物”。关于“逻各斯”这个词，格思里从古代希腊人的著作残篇中总共归纳出十种含义：（1）任何讲的东西和写的东西，包括虚构的故事和真实的历史；（2）所提到的和价值有关的东西，如评价、名誉等；（3）与感觉相对立的思想或推理；（4）从所讲或所写的发展为原因、理性或论证；（5）事物真相；（6）尺度，即完全的或正当的尺寸；（7）对应关系、比例；（8）一般的原则或规律；（9）理性的力量；（10）定义或公式。

“逻各斯”是西方哲学的最具影响力的范畴，即使到了今天也是如此。可以说“逻各

斯”正是“上帝”的前身，它本身就带有浓重的彼岸色彩，正如基督教创始人斐洛所说的，“逻各斯”是非创造的、永恒的、超越的；它是神创世的中介，它相当于天使、长子，“逻各斯”囊括所有的创造物，是神赋于自然的规律……特别是在中世纪，“逻各斯”就是上帝的别名，《约翰福音》一开始就提出：“逻各斯与上帝同在，逻各斯即上帝”。同时，逻各斯也是理性，“是尺度，是贯穿宇宙实体的韵律”。^[7]“理性是万物的型式因，是万物的掌管者，是永恒的，不但具有神性，而且具有人性……”。因此，理性是神，神也是理性，而这一切都源于“逻各斯”。毫无疑问“逻各斯”对西方文化的构建起到了决定作用，“逻各斯”的存在也造就了西方宗教信仰的独特之处，而西方宗教和宗教题材的艺术在古典社会甚至是今天都具有很大的影响力，正如艾略特说的“我们的艺术正是形成于和发展于基督教中……我们的一切思想也正是由于有了基督教的背景才具有了意义”。^[8]

从认识论的角度看，早期希腊哲学认为人与自然是对立的两个世界，两个世界发生关系就是通过人类的认识自然开始，而且认识不在于自然事物的表面现象，而在于认识自然事物的本质和规律，也就是“逻各斯”，正如赫拉克利特说的，智慧就是认识逻各斯。“思想是最大的优点；智慧在于说出真理，并且按照自然办事，听自然的话。”“不要听从我而要听从我的逻各斯”^[9]因此从这个视角看，“逻各斯”无疑是西方人理性认识的规律，具有文化的源发性特征，而且它明显的带有语言逻辑可论证性和理性的特征。“逻各斯”的语言逻辑可论证性特征决定要有一种形而上的先天存在的绝对精神，比如西方文化中的上帝作为这种先天存在的绝对精神，也可以是黑格尔所说的“理念”作为这种先天存在的绝对精神，而它们都是“逻各斯”的语言逻辑可论证性的必然产物，这无疑为宗教提供了一定理论基础。同时这种“逻各斯”的理性特征，也无疑使的西方人能够以一种理智的眼光看待外在事物，必然对西方科学和文化产生重要影响。所以“逻各斯”的确也发展出了具有西方特色的修辞学、逻辑学、自然科学和理性主义的知识论体系，特别是由“逻各斯”所出的科学理性和宗教信仰，对西方文化精神影响极其深远，西方文化逻辑就是二者的争斗互补中存在的，所以对于西方文化而言“科学没有宗教就像瘸子，宗教没有科学就像瞎子”^[10]

一定程度上说，西方思想家们就是围绕着“逻各斯”这个相位在不停的思维着，而且真理作为“逻各斯”的自身运动，是可以用语言来表现的，哲学家们就是通过理性的思考，利用语言的逻辑进行推理，从而解释我们的宇宙。所以由“逻各斯”衍生的西方科学理性和宗教信仰，以其特有的方式构成了以“逻各斯”为中心的西方文化基本模式。

（二）中西文化精神的思维差异

“人类最基本的思维模式，从宏观上看，只有两种：一种是分析的思维模式，一种是综合的思维模式。西方的思维模式是分析的，东方的思维是综合的。以这种思维模式为基础，在文化的各个方面都有表露，并不限于哲学，不限于精神文化”^[11]道论思维，用季羨林先生的话讲就是一种综合思维，东方哲学的“天人合一”思想就是道论思维的产物，而

西方的“逻各斯”思维是分析的思维，当然综合思维与分析思维并不是绝然的划分，从宏观和总体上讲，不同的地域文化呈现出相对的思维倾向性，我们的界定正是建立在这样的基础之上的。

道论思维是一种综合思维同时也是一种早期文化的辩证思维，它是建立在阴阳对立统一的基础上的，“一阴一阳之谓道，继之者善也，成之者性也。”“昔者圣人之作《易》也，将以顺性命之理，是以立天之道曰阴与阳，立地之道曰柔与刚，立人之道曰仁与义。兼三才而两之，故《易》六画而成卦”、“刚柔相推而生变化”这正是辩证法的对立统一规律。“故有无相生，难易相成，长短相形，高下相倾，音声相和，前后相随”“祸兮，福之所倚，福兮，祸之所伏”“以道观之，何贵何贱，是谓反衍”老庄这种相反相生的思想正是矛盾相互转化的规律。建立在这种朴素的辩证法的基础上，中国文化认为宇宙万物生命是处在周而复始的循环过程中的，揭示了发展变化的普遍性、永恒性和无限性，体现了中国思维的整体性、辩证性、循环的特性。

也正是这种思维模式，造就了中国文化和艺术的一些特色之处，首先它具有模糊性，“道可道，非常道，名可名，非常名。”无论是道家的“道”还是儒家的“仁”尽管谈了很多，但是从来没有一个科学解析性质的定义。因此中国文化认为尽管事物是可以被认识的，但是不能用精确的语言表达出来，没有一种语言可以作为公理和定义与一个、一类对象或整个世界完全对应，因此在中国古人看来，事物的本质是不能用语言明晰表达的，语言只是人类认识事物和体会主体心灵的一种媒介而不是事物或思想本身，这也决定了中国人认识事物的过程是从感性到语言符号到体悟，而语言本身不能与事物相对应，也不能表现事物的最精妙之处，只能从心的体悟来神会事物的精妙之处，所以中国古代哲学家是很少对一个命题做详细的理论论证和说明的。其次它具有整体性，知、情、意在中国文化或艺术中是作为一个整体来把握的，它们之间虽不相同但却相互渗透，而不像西方那样以几何的方式划分的清清楚楚。因此这种思维方式，特别注重通过直觉感悟的方式看待世界万物，但如宗白华先生说的“直觉本无害，惟偏于直觉而无科学分析眼光，就有弊了。直觉本是世界一切大理论大思想产生的渊源，不过直觉之后要有实际的取证，不可流于空论玄想，我所反对的是纯粹直觉主义，不是反对东方伟大的直觉才能。”宗先生一语点出了中国传统文化思维中缺乏科学分析与论证的不足之处，而这正是我们需要向西方文化借鉴的地方。中国传统思维尽管能从整体、运动和发展的角度看问题，却不能充分认识整体的细节，这种文化精神也影响了中国古代科学理论体系的确立。不过这种直觉感悟式的中国思维方式运用在文艺作品中，的确呈现出了中国艺术独有的鲜明特点。

总的来说，中国传统思维是一种集辩证思维、整体思维、直觉体悟思维和意象思维于一身的思维，它特别注重事物之间的内在联系，轻视事物的形质，而面对问题时强调综合而轻视分析，具有整体性、直觉性、模糊性、内在性、意象性的特点，这些特点对于民族文化的建构无疑起着非同寻常的作用。

西方的“逻各斯”同中国的“道”不同，它是可以言说的。正如前面讲过的，“逻各斯”具有明显的语言逻辑可论证性和理性的特征，所以与中国圆周式循环的道论文化思维相比，西方的分析思维更倾向于一种直线形式的因果逻辑思辨。重逻辑分析是西方文化思维的一大特色，同时也向我们展现了西方文化中两种追求和认识真理的方式，一种是从某种设想或原则出发，采取推理、演绎的方法自上而下地分析事物而达到认识事物的目的；另一种是从现象、经验和事实出发，采用归纳、综合的方法自下而上的分析事物从而达到认识事物的目的。某种程度上讲，二者是引导西方文化艺术和科学发展的两大源泉和方法论。难怪爱因斯坦把希腊哲学家发明的形式逻辑体系和通过实验发现有可能找出因果关系，作为西方科学发展的两大基础，尤其是后者对于近代科学发展起到决定的作用，正如罗素讲的，“的确，希腊人贡献了另外一些东西……他们发现了数学和演绎推理法。尤其是几何学乃是希腊人发明的，没有它，近代科学就会是不可能的”^[12]这无疑体现了西方文化思维中注重逻辑、明晰、思辨和实证的特性。

西方文化中的这种重分析、逻辑、思辨的思维方式，对其哲学和艺术的影响非常深远，例如在西方文化中就特别重视方法论的问题，希腊早期哲学就开始使用逻辑推理的分析的方法认识事物，亚里士多德就提出“四因论”（资料因、形式因、动力因、目的因）作为自己的方法论的基本原则，并且很重视逻各斯的问题，他认为形式和目的是等同的，“它是事物的逻各斯，而逻各斯不光是自然作品同样也是技艺作品的原则和本原”。^[13]这种对作品进行逻辑思辨和实证分析的思维方式和研究方法，对西方文化的影响巨大，最终成为西方传统文化的最主要思维方式和研究方法。此外，亚里士多德“三段论”（大前提、小前提、结论三个部分的论证）演绎理论更是开启了西方逻辑学。因此西方文化思维带有明显的语言逻辑可论证性和理性的特征，而这种思维的理性特征，无疑使得西方人能够以一种理智的眼光看待外在事物，所以西方文化思维是很重视理论和方法的，并且这种思维模式更有利于科学和理论体系的建立。

总之，西方文化思维是建立在理性分析、逻辑思辨的基础之上的，认为一切事物都是可以分析和认识的，因此特别强调定性分析中的逻辑性、确定性和理论的体系性建构。这种思维的确也发展出了具有西方特色的修辞学、逻辑学、自然科学和理性主义的知识论体系，特别是由它衍生出的科学理性和宗教信仰，对西方文化精神影响极其深远。但是分析思维也是有缺点的，无限的解析并不能解决一切问题，现代科学的发展进一步证实了整体论的科学性，宇宙本身是一个统一的整体，很多现象并不是逻辑分析所能完全解决的，特别是艺术作品和理论，它们的模糊性和意味性正是艺术本身所具有的内涵。由此可见，中西方的文化思维模式还是具有一定的互补和借鉴意义的。

（三）中西文化精神的认识论差异

由于文化本体和文化思维的差异，中西古典文化中的理性与信仰具有很大的差异性，从价值取向和对内外世界的认识都是不同的，而这恰恰是中西古典艺术精神差异的根源所

在。

由道论思维的文化特点所决定，中国人的在世观是一种万物一体的体系，人与世界万物是相互关联和统一的，缺少了人万物是没有意义的，但万物又是必不可少的，某种程度上人与世界万物是灵与肉的关系，也就是天人合一的思想，这种人与万物一体的思想中人并不是世界的中心，人与万物不是主客关系而是一种互动的关系，也可以说是一种超主客关系，而西方逻辑思维认为，人是世界的中心，人是主体，万物是人类的客体，主体通过认识客体从而征服客体，达到主客的对立统一，认识是主体与客体的桥梁。两种划分并不是绝然的，而是相对意义上从文化主导向上来划分的。

从认识世界的角度看，中国人对世界的追问是建立在人与世界是本然一体基础上的，它所关注的就是人与世界怎样做到一种的和谐化的生存，由于人与世界是一体的，它认识世界的方式是一种横向的内在的体悟方式。而西方人对世界的追问则是建立在人与世界是相互分离的基础上，世界是外在于人的认识对象，所以它所注重的是外在的客体究竟是什么，体现着西方人对世界的一种期望，它认识世界的方式是一种纵向的外在征服。中国人认识世界的这种横向的内在体悟方式决定中国人对世界的认识是建立在平面之上的，认识的起点是物终点还是物，因为中国的世界观认为人与世界是一体的，万物之间是相通的，中国文化中本体论的注重正是这种相通的产物，中国古典文艺理论中的通感现象正是万物相通的一个重要的表现，也正是这种相通才使万物一体成为可能。而西方人认识世界的那种纵向外在外在征服的认识方式决定了西方人对世界的认识是建立点的基础之上的，通过深入的挖掘事物每一点而找到隐藏在事物之下的本质，因此西方人更注重认识事物的属性，把事物作定性分析。

因此，总的来说，中国文化更加倾向于通过感性经验对事物做出一种整体的抽象把握，注重感性经验的直接超越，而不是对经验事实做具体的概念分析。而西方文化则是建立在理性分析的基础之上的，特别注重对事物的定性分析，强调事物概念的逻辑性、确定性、明晰性。而正如费尔巴哈所说的，“东方人见到统一而忽略了差异，西方人则见到差别而忘了统一；前者把自己对永恒的一致性所抱的一视同仁的态度一直推进到白痴的麻痹程度，后者则把自己对于差异性和多样性的感受扩张到无边幻想的狂热地步”^[14] 尽管费尔巴哈的话比较夸张的描述了两种文化理性的特征，但确实揭示了两种理性的本质特征。从某种程度上说，精神上的一分一合的特征造就了中西两种不同的文化理性态势，我们可以把“合”看作中国文化的基本精神，而“分”则看作是西方文化的精神之本。

二、 中国文化精神中的理性和信仰

从儒家来说，更能说明中国人信仰体系的特殊性。它并没有具体的宗教仪式，而是以礼教的教化来达到对人的约束，即主张协调人心、稳定社会，强调文艺的教化功能，以乐化礼，以礼节乐，从而使人与人之间达到一种和而不流，敬而不远的思想境界，也就是人与社会的和谐统一。牟宗三认为：“一个文化不能没有它最基本的内在心灵，也是使文化具有独

特性的所在”，而“这动力即是宗教，不管它是什么形态。”因此中国的儒家作为一种思想，尽管很难称之为宗教，但在中国却拥有了类似于宗教的权威性。作为中国传统文化的核心，它对中国人的精神世界起着非常重要的建构作用，可以说无形中充当了精神宗教的角色，儒家的思想涵盖了中国人“修身、齐家、治国、平天下”的方方面面，尽管儒家也曾经出现过宗教化的趋势，但儒家终究没有成为儒教，圣人毕竟还是人而不是神，这是有别于西方宗教的。因此，从这个层面说，儒家思想本身既不是完全的宗教，也不是完全的哲学，而是一种集哲学和宗教特征于一身的特有文化形态。

正如钱穆先生所说的，西方人常把天命与人生划分开来，而这恰恰注定了西方人必须要有一个天命的宗教信仰来作为探讨人生的前提。“而中国文化，既认为天命与人生同归一贯并不再分别，所以中国文化亦不再需西方古代人的宗教信仰。”^[15]“来世从来就是与此世相对力的，人生就是人生，无两岸性划分，重要的不是此世还是彼世，而是在世，在世可有礼乐、智情达致圆满。”^[16]因此从信仰来讲，中国人对世界的追问是建立在人与世界是本然一体基础上的，它始终关注的是人与世界怎样做到一种的和谐化的生存，而由于人与世界是一体的，就决定了中国人的信仰注重的是一种内在的修为，关注现世生活，关注人如何在社会人伦和自然本性的复归中实现人生的超越，讲究自身的修养与完善，因此人与世界以及人与人之间的和谐是他们的理想世界。所以这种信仰从某种程度上是一种有别于西方宗教式信仰为主体的信仰体系，信仰并没有完全的被凝固在宗教之上，而是以一种相对自由的方式在文化中传承着。

在中国的信仰体系中，宗教并不是信仰的主体，信仰是多维的，表现在儒家不外是宇宙之道和社会伦理道德的统一，而在道家则是宇宙之道和人心之德的相通，因此中国的传统信仰更多的表现为一种朴素的自然信仰，通过自然的天道观和人道观来约束和规范人的行为来达到西方宗教所起到的作用，因此以儒家为代表的人道观和道家为代表的天道观的和谐统一，构成了独具中国特色的朴素的自然信仰体系，也向我们昭示了中国传统文化中儒家实践理性（实用理性）和道家自然信仰在文化中的和谐共生。

而中国古代传统文化也是深具理性的，这种理性是一种深植在中国古人心理文化结构的实践理性（实用理性），它把理性灌输到日常现实生活、伦理感情和政治观念中，而不做抽象的玄思。韦伯就提出过：“儒学就是一种实践理性主义(实用理性主义)”^[17]儒家的思想确实体现了这种实践理性（实用理性），它倡导人主观精神方面的努力，并将这种主观精神落实于现实生活的各个层面，藉以滋养人的精神生命和自然生命，所以儒家就特别注重伦理道德的培养。但需要指出的是，中国的实践理性（实用理性）的逻辑起点是人，对现实人生的关注是中国理性的起点，所以中国的实践理性（实用理性）就不那么重视抽象的思辨论证、严密的逻辑推理和系统的理论建构，而它所强调的是理论所具有实践的和实用的品格，所以李泽厚认为：“实用理性正是合理性的哲学概括”^[18]但是我们需要注意，这毕竟是具有文化差异的，也就是说这种合理性是中国文化视角中的合理性，因为这种合

理性并不能自然而然的发展出中国类似于西方的完整而严紧的逻辑推理和科学体系。所以这种合理性只适宜中国特有的文化体系。

同时这种实践理性（实用理性）在儒道两家的思想中是具有个体差异和偏重的，儒家的道德情感强调了实践理性集体性的一面，突出了情感中集体理性认知的成分，因此人与人之间的关系成为它关注的焦点；道家的审美情感则强调了个体感性的一面，突出个体情感中感性体验的成分，从而个体的生命体验成为它关注的焦点。儒道的文化互补对中国人影响深远，儒家的那种强调人的社会性、理性的圣贤人格至今也发挥着巨大的作用，而另一方面道家的那种以“虚静”、“坐忘”来实现超功利纯粹精神自由的人格完美境界的个体理想至今也同样发挥重要作用，可以说道家的审美情感一定程度上调和了儒家一味强调政教伦理规范的道德情感。内儒外道成为中国一道特有的人文景象，所谓出世则儒、入世则道，也就是工作的时候是儒家的，休闲的时候是道家的，这样使得中国人一方面可以从社会中得到认同，而另一方面又可以享受精神的畅游和回归自然的个体情趣，而也正是这种互补造就了中国人的社会责任与个人理想的完美发挥。

所以从某种程度上说，中国的实践理性又是一种道德理性，而信仰则是一种建立在“道”的朴素自然信仰之上的人道和天道信仰，而且在中国文化中理性和信仰也不是截然对立的，中国文化的实践理性（实用理性）和不称其为信仰的“信仰”（相对于西方宗教信仰而言）是和谐统一在中国文化的本体之中的，正是这种实践理性使中国的儒家不称其为“儒教”，因为这种实践理性永远不相信高居于我们生活之外的人格化身对我们施加什么样的直接影响，“不能侍人，焉能侍鬼”，关注点总是向内转的，而这种不称称为宗教式信仰的“信仰”也进一步加深了我们对实践理性的臣服和认同，它在加深和建构着我们实践理性的认知结构。

中国式理性与信仰的互补和谐认为，事物之间是对立而不相抗的，而且理性与信仰之间是可以相互补充的，因此中国文化是一种对立互补盛衰循环的文化体系。也正是这种文化逻辑造就了中国古代社会长达千年之久的稳定存在。与西方文化进程相比较，中国的文化进程则是相对和缓的宁静温和的行进着，看不到西方那种无尽的意识分裂和心灵冲突带来的对世界无限的渴望和求索，看不到历史剧烈变化带来的社会进程的发展，这都是中国精神传统中顺应自然、安于天命的产物。某种程度上说，中国传统文化的发展所提倡的既是一种保持生态的长久之路，也是一种按照自然演化方式与地球同存亡之路。而在具体的文化中，这种理性与信仰的和谐互补，表现为儒道的互补，从某种程度上讲儒道的互补又表现为道德和艺术的互补，它们相互依存，相得益彰，成为中国文化传统和中国民族精神长盛不衰的内在动力。

三、 西方文化精神中的理性和信仰

“世界历史上有两个奇迹，一是西方文化以矛盾斗争否定前进式征服自然和人类，成为世界的主流文化和历史前进的火车头。一是中国文化以另一种高度发展的理性方式和社

会模式几千年从未间断地延续了下来。”^[19]西方那种纵向外在征服的认识方式决定了西方人的信仰更加注重外在的手段，作为西方文化的一大支柱，希腊哲学可以说从一开始就为西方文化奠定了雏形，对立面的争斗成为西方人必然的主题，前面将过“分”可以看作是西方文化的精神之本，而“分”自身是一种对立的斗争。

从哲学上讲，希腊哲学人认为世界本身是存在对立斗争的，因为现象与本质是相分离的，现象世界是一种多样的存在，而本质是单一的，它是现象的内在根据。正如萨特在《存在与虚无》中所说的那样，“这种以否定现象而追求本质的思路将自己导入否定现存世界的形而上的虚无之中”^[20]这种试图通过理性在逻辑上把握对象的想法，必然导致活生生的感性世界意念化为抽象的理念世界，造成主体与对象、思维与存在的彼此分离，表现在人自身便是灵魂与肉体、有限与无限、时间与永恒、此岸与彼岸、自由与必然等相互矛盾。这种人性与精神的内在冲突，使西方人追求一种自我之外的精神依归，宗教成为必然。作为西方文化的一大源头，基督教可以说承载了西方文化传承的重要作用，它几乎贯穿了西方的文明史。因为西方人对个人价值的疯狂追求，他们积极的探索我们生存的世界和生存本身，使得他们热爱冒险、勇于反叛，但是为了寻找自己的归宿，他们注定要生活在追逐梦想的漫长道路上，因此宗教成为必然，某种程度上说，宗教信仰正是西方人在强调个人价值的基础上的一种精神上的自我超越，它是对西方人心灵的一种抚慰，是一种对欢乐、幸福的希望。“实现希望是幸福，但这幸福是从痛苦中获得的。希望是痛苦与幸福、黑暗与光明的转换，所以一次希望就是一场不平静的战斗”。^[21]这种痛苦与幸福、黑暗与光明的转换或者说争斗，可以说贯穿了西方人宗教和世俗生活进程的全部，也是对西方文化进程的一个真实写照。所以从某种程度上说，西方信仰体系是建立在宗教信仰基础之上的，西方信仰的主体是宗教信仰，但需要指出的是这是从西方整体历史进程而言的，西方信仰同时也是具有其他形态的，宗教信仰之外西方人也表现出一种强烈的自由信仰，所以对宗教信仰的自觉和对自由的追求构成了西方完整的信仰体系，西方人一边是对上帝的膜拜，而另一边又是人的自由伸展。

前面我们说到过，西方人对世界的追问则是建立在人与世界是相互分离的基础上，世界是外在于人的认识对象，所以它所注重的是外在的客体究竟是什么，体现着西方人对世界的一种期望，它认识世界的方式是一种纵向的外在征服。而西方人对世界的认识是建立点的基础之上的，通过深入的挖掘事物每一点而找到隐藏在事物之下的本质，因此西方人更注重认识事物的属性，把事物作定性分析。所以西方“逻各斯”思维是很重视逻辑分析的，而且它明显的带有语言逻辑可论证性和理性的特征，这种思维的逻辑可论证性和理性的特征，一方面构成了西方科学理性的基础，同时也构成了西方宗教的理论基础，这种逻辑可论证性使得上帝的存在成为可能，而同时这种思维的逻辑可论证性和理性特征使得科学理性成为必然。费尔巴哈就曾认为，“神学的秘密就是人本学”，“宗教，至少是基督教就是人对自身的关系，或者更明确地说，就是人对自己的本质的关系，不过他是把自己的本质当作一个另外的本质来对待的”。^[22]所以对于西方文化而言，科学的理性精神是宗

教文化的根底，宗教氛围是科学理性精神的写照，而且“科学没有宗教就像瘸子，宗教没有科学就像瞎子”。所以由“逻各斯”所衍生出的科学理性和宗教信仰，对西方文化精神影响极其深远，西方文化逻辑就是二者的争斗互补中存在的。西方理性是一种建立在严紧的逻辑分析基础上的科学理性，这种科学理性特别注重对事物的定性分析，强调事物概念的逻辑性、确定性、明晰性，因此具有西方特色的修辞学、逻辑学、自然科学和理性主义的西方知识论体系的建立是与其是密不可分的。

总之，西方文化是由希腊文化提供的理性精神与希伯来文化所提供的宗教精神经过长期的冲突、交流、融合而成的，理性精神是宗教文化的根底，宗教氛围是理性精神的写照。但西方理性与信仰的互补是一种对立面的斗争，正如赫拉克利特所说的那样，世界上充满着对立斗争，“自然趋向差异对立，协调是从差异对立而不是从类似的东西生的”，“差异的东西相会合，从不同的因素产生最美的和谐，一切都源于斗争”^[23]而这种对立面的斗争是社会历史发展的内在动力，这种由斗争构成的和谐整体会随着双方内在的力量的变化而不断改变，最能表现这种和谐的是希腊的悲剧，它正是对立双方的斗争。此外，西方中世纪灵与肉的斗争也完美体现了这种对立斗争的和谐。从某种程度上讲，西方的文明史正是在这样的文化逻辑下向前发展的，通过理性与信仰的争斗在对抗中推进社会历史进程。可以说，西方文化从一开始就是建立在一系列内在冲突和争斗的基础之上的，二元对立斗争是西方文化一大特色，人神并存，物欲和灵性同行，一边是对上帝的膜拜，而另一边又是人的自由伸展，这种源于深层内在分裂的两种文化倾向，使得自觉和追求两种相互矛盾的思想汇集在一起成为西方文化的两股文化潮流。在具体的文化中，西方的这种理性与信仰的斗争互补，表现为世俗政治权利与教派权利的争斗、科学精神与宗教精神的争斗。

第二章 理性与信仰差异背景下的中西艺术精神

从古至今中西方的思想家们都在不停的对艺术进行各种各样的解读，可见艺术在人类现实生活中的重要地位，而艺术的独特魅力就在于它对人类生命意义的不断探讨，对人类自身生命本体意义的确证，因此艺术精神是一种世界观和生存论的主张。正如黑格尔讲的“什么地方普遍者被认为无所不包的存在，……哲学便从那里开始”，^[24]而艺术精神的研究也必然要找到黑格尔所谓的这个无所不包的普遍者，我们才能更好的认识艺术精神的本质，因此本文认为中西艺术精神的比较要从文化的源头找答案，而这个源头就是本体，因为本体是一切文化的逻辑起点，是一种带有目的论指向的思维建构，不同的本体体现不同的文化精神，而精神本身也是一种价值的考量，而这种价值的终极体现是生命的意义或价值，从艺术自身而言，人类创造了艺术就是逃离自然的束缚对精神追求的结果，人类的任何艺术活动都是人的精神本体的外化而进行的活动，可以说艺术精神和生命精神是内在统一的，因此，艺术不仅仅是一种艺术现象，而是一种生存现象。正如李泽厚先生讲的：“艺术正是人类这种作为精神生命的本体在不断伸延着的物态化的

确证，人们在这物态化的对象中，直观到自己生存和变化而获得精神上的培养，增添自我生命的力量”。^[25]而人的生命存在的特性是真、善、美的统一，真是合规律性、善是合目的性，美是合规律性和合目的性的统一，因此求真精神、求善精神、求美精神的完美统一构成了人的生命意义存在，这是人类文化精神的共同之处。而人类文化的真善美是统摄在文化理性和信仰主题下的，因此在中西哲学比较上的基础之上，选择中西的理性与信仰差异为背景研究中西古典艺术精神，更能体现中西艺术的精神特质。正是由于中西文化的差异，透过理性与信仰的互补，造就了中西方独具特色的艺术精神。

中国艺术精神在理性与信仰和谐互补的背景下，展现出了一种中庸和谐的艺术理想，从艺术思维方式上它注重直觉似的感性体悟。西方艺术精神在理性与信仰的争斗互补下，展现了一种追求真实冲突模式的崇高感和悲剧感的艺术理想，从艺术思维方式上它注重理性、形式、模仿。

一、理性与信仰和谐互补背景下的中国传统艺术精神

（一）中庸和谐的艺术理想

正如我们前面讲过的，中国文化的实践理性和天道自然信仰是和谐统一在文化之中的，表现在儒家是宇宙之道和社会伦理道德统一下的道德理性，它强调了实践理性集体性的一面，突出了情感中集体理性认知的成分，道德成为它关注的焦点；而在道家则是宇宙之道与个体感性统一下的自然信仰，突出个体情感中感性体验的成分，个体的生命体验是它关注的焦点。因此以儒家为代表的人道观和道家为代表的天道观在文化中的和谐统一，昭示了中国传统文化中儒家实践理性（道德理性）和道家自然信仰在文化中的和谐共生。在这样的理性和信仰的和谐互补下，中国艺术也以艺术的特有方式再现了带有浓郁中国特色的理性和信仰体系。

著名美学家周来祥认为“中和”是中国传统文化思想的根本精神。^[26]梁漱溟也曾在《东西文化及其哲学》中说到，中国文化“是以意欲调和、持中为其根本精神的”。^[27]所以中庸和谐的艺术理想不仅是儒家的文艺审美观的集中体现，同时也是中国古代艺术审美观的集中体现，在中国的传统艺术精神中，中庸和谐的艺术理想可以说是传统艺术的精髓，也正是儒家中庸和谐的艺术理想和道家的审美情调的相互融合，才造就了中国艺术精神的特色之处，造就了中国传统艺术特有的艺术境界和韵味。儒家提倡积极入世，厉行中道，以理节情，推崇“中和之美”。孔子提出“知者乐水，仁者乐山”，即所谓“天人相类”说。道家提倡消极出世，宣扬无为而治。老子提出“道生一，一生二，二生三，三生万物”，认为“道”是万事万物共有的规律，人们可以通过弃绝圣智，以直观的方法与自然融为一体，即所谓“天道合一”说。从某种程度上说，儒道两家分别代表了社会理性和个人艺术感性的这两个纬度，儒家的人文主义、入世精神和道家的自然主义、出世精神体现了中国民族文化精神和审美文化的完美互补，它们之间的互补决定了中国艺术最深层的内涵。

在中国实践理性的指引下，儒家的道德理性对艺术的影响主要体现在对艺术的道德教化作用的注重，在艺术中它主要表现在美善的统一，所以在儒家的思想中充满着一种社会道德情感，它具有强烈的社会责任感和伦理道德意识，在它看来，艺术审美是一种关系到“修身、齐家、治国、平天下”的重要社会行为，因此艺术作品中善比美本身更重要，善是美的本质，艺术所要表现的内容就是善，艺术就是善的内容和美的形式的和谐统一。同时艺术作品中，善是最为重要的，决定作品内容和审美性质的是善而不是美，这种艺术理想体现在古代诗歌里便是“乐而不淫，哀而不伤”；在古代音乐中便是“尽善尽美”。所以即便是在欣赏自然美景的时候，儒家也不忘通过自然美景来比附人的精神品格，并以此来达到提高自身人格境界的目的，子在川上曰：“逝者如斯夫，不舍昼夜”；子曰“岁寒，然后知松柏之后凋也”（《论语·子罕》），这种对水和松柏的自然美的欣赏是从水的逝而不舍和松柏的寒而后凋中看到人应该具有的精神品格。“智者乐水，仁者乐山”也是从道德的眼光去寻求人与自然精神的融合。这种以善为美、美善统一的艺术精神集中体现了民族的审美性格和精神风貌。

正如叶朗先生所说：“孔子所说的‘尽美’是指‘尽和’，‘尽善’是指‘尽仁’，尽善尽美就是尽仁尽和……人生与人格审美化；而审美则道德化。”^[28]所以，中国传统文化中也特别注重人格的修养，对于古人来讲，人格理想就是审美艺术理想的人生化体现。“中国人的文章与讨论，常常第一句讲宇宙，第二句讲人生……关于宇宙的根本原理，也即是关于人生的根本道理”^[29]而对于古人来讲，人格理想就是审美艺术理想的人生化体现，而这种超越自我、超越环境、超越生命的人格美，实际上是艺术美的内在灵魂。而从根源上讲，这种注重人格修养的艺术特点是由天人合一的哲学背景决定的，因为中国传统文化向来喜欢把一切的反映和表现宇宙之道联系起来，“诗者天地之心也。（《诗纬》）”“以一管之笔，拟太虚之体”，不过艺术本身反映宇宙之道是毕竟是由人来实现的，因此重视人的心性或者说人格的修养成为必然，从这个层面上说中国传统艺术是游走在人、艺术作品、宇宙图式之中的，宇宙图式即道，决定了艺术的内容，在儒家不外是宇宙之道和社会伦理道德的统一，而在道家则是宇宙之道和人心之德的相通，因此，在儒家看来人格本身就是作品的内容，由此也衍生出了儒家一些为提高艺术而创作出的完善道德人格的相关理论。

儒家和道家的人格诠释是有差异的，这种差异或许用王国维的概念更比较能显现出来，即有我之境和无我之境，儒家人格观念是“有我之境”，道家人格观念是“无我之境”。“‘无我’在于更纯粹地表现天地”，^[30]而“有我”则更倾向于表现仁人之心。因此，美和善在中国传统艺术中是相互统一的，道德上的善和仁充实了艺术美的内容，而艺术美同时又巩固了道德的力量。儒家就是通过特有的礼、乐、诗文化来影响中国传统文化的，这无疑也影响到了中国的传统艺术精神。儒家的这种文化“即人生既要艺术化，又要以仁义为精神内涵和依归的传统，对中国封建社会整个审美文化的影响是极其深远的。”^[31]可以说儒家的这种艺术理想，也奠定了中国传统艺术的一大基调，中国艺术注重伦理道德的善，善就是美。

中庸和谐的艺术理想从表面看似乎是儒家的专利，其实不然，道家的艺术理想和儒家并不是对立的，只是着眼点不同而已，庄子在老子“道生一、一生二”基础上，提出“一”乃“通天下一气耳”，一气又分为阴阳两个对立面，阴阳“和”而万物生，也就是“两者交通成和，而物生焉”。庄子这种对立面统一的方法就是“和”，因此道家在思维上也是追求“中和”的。不过对于道家而言，艺术的着眼点在于人自身的艺术感受和境界的体验，代表这种艺术理想的是中国水墨山水画，其风格是玄妙。道家的艺术理想是一种“游”的境界，也就是“逍遥”，它是一种审美的超越，这种艺术的超越代表的是一种自由的精神，这种精神需要从一切实用、利害以及逻辑因果束缚中超脱出来，因此不同于儒家艺术精神对人格修养的关注，道家艺术精神关注的是一种的审美心胸，这种境界是一种“静故了群动，空故纳万境”的精神境界，它是一个包容万物而且迎会吐纳天地之流的大境界。这种大境界是一种宇宙境界，人与自然生命融为一体，人的生命与“道”的融合，因为道自身是自由和自然的，所以人的心胸也应该是自由和自然的。因此，道家的艺术理想境界是一种化境，他们追求的是把握宇宙万物的本体和生命的“道”，同时道家的艺术理想境界也是一种自然境界，老子说：“人法地，地法天，天法道，道法自然”，道家的这种审美理想不同于儒家的“比德”，它所注重的是审美对象内在形象特点和内在生命的流动性，它要求的是审美主体融合在外在对象中，主体的情感与对象浑然一体，达到一种无我的境界，作者用一颗无我之心去观赏自然，去体悟自然中的天地之心。因此，同西方把人生委于上帝、将精神置于神学的彼岸世界不同，中国人常常以精神的自由畅想来实现此岸与彼岸的超越，而自然界是它超越的基础，“天地有大美不可言”，只有切身感受大自然并与其交流，才能使自己与宇宙万物化为一体，从而达到与天同在、与道俱往的至高境界。

用宗白华先生的话讲，“中国人的个人性格、社会组织以及日用器皿，都希望能在美的形式中，作为形而上的宇宙秩序，与宇宙生命相表征。这是中国人的文化意识，也是中国艺术境界的最后根据。”^[32]在传统书画中，这点表现的比较明显，“以一管之笔，拟太虚之体”，作者通过散点透视和仰观俯察的方法，去体悟天地之心，“山有三远，自山下而仰山巅，谓之高远；自山前而窥山后，谓之深远；自近山而望远山，谓之平远。”（郭熙《林泉高致》）画家通过笔的移动从“有我”显现出“无我”，显现出了宇宙精神的特有情韵。在中国山水画中，并不追求画面的真实，而是通过一种自然简洁的笔墨，创造一种自然空灵的艺术境界，所以中国山水画家是“以笔墨之自然合乎天地之自然”（清唐岱《绘画发微》）可以说道家的这种艺术理想，也奠定了中国传统艺术的又一大基调，中国艺术注重“道法自然”，“自然”就是美。但这种“自然”不同于西方的真，因为这里的“自然”是一种宇宙的图式，它是宇宙本体和宇宙本原或是宇宙万物本来的样子，同时它也是一种生活方式和人生态度。道家这种追求自然的艺术理想在一定程度上是建立在人性的虚静恬淡无为的层面上的，它试图通过艺术的人生化达到安顿现世人生的理想，换句话说，虚静、恬淡、无为就是对道家崇尚“自然”的艺术理想的最好解释。首先，虚静不仅是“自然”的内涵，同时也是“道”的本性，而道家既然以道为最高理想，那么艺术本身也应该象道

那样虚静。其次，虚静的必然结果必然是无为，因为虚静的目的就是让人摆脱各种欲望对心灵的困扰，使得心灵处于一种平和的自然状态，这种无所追求的艺术状态必然是无为的。最后，虚静无为的这种艺术状态是建立在对强烈的感情和欲望的无穷追逐的摆脱之上的，因而是超越感官的一种恬淡。因此，道家的这种追求“自然”的艺术理想向我们呈现的是一种虚静无为的天性，同时它又是悠然的，是平和恬淡的。

总之，中庸和谐的艺术理想是传统文化中重视实用性和入世性、重视自然生命的必然结果。而单纯从艺术创作的角度看，儒家对传统艺术的影响主要在艺术内容方面，而道家对传统艺术的影响主要在艺术创作规律方面；而从理性的视角看，儒家艺术精神相对侧重于实践理性，道家则更加强调艺术自身的表现理性，也可以说，儒家艺术是艺术的人生化，道家艺术则是人生的艺术化。可以说儒家的艺术理想是把艺术作为一种修身的特有途径，通过这种途径而实现对社会理想人格的塑造，而道家的艺术理想则是通过个体的心灵与万物生命的审美的交融，在一个更广义的审美境界中实践儒家以艺术成就人格的理想，可以说二者的内在互补构成了中国传统艺术理想的整体结构。儒家“善”的人格艺术理想和道家“游”的自然艺术理想的融合可以说形成了中国艺术特有的艺术精神，二者体现了社会理性和个人艺术感性的两个纬度，中国古代艺术也正是游走在两种艺术理想之中，游走在“有我之境”和“无我之境”的艺术境界之中。

儒道两家的这种艺术精神的互补对中国传统艺术影响深远，儒家理性的圣贤人格和道家的那种超功利的精神自由至今也同样发挥重要作用，可以说道家的审美情感一定程度上调和了儒家一味强调政教伦理规范的道德情感。“不但‘兼济天下’与‘独善其身’经常是后世士大夫的互补人生路途，而且悲歌慷慨与愤世嫉俗，‘身在江湖’而‘心存魏阙’，也成为中国历代知识分子的常规心理以及其艺术意念”^[33]因此内儒外道成为中国一道特有的人文景象，所谓出世则儒、入世则道，这样使得中国艺术家一方面可以从社会中得到认同，而另一方面又可以享受精神的畅游和回归自然的个体情趣。

（二）直觉体悟的整体艺术思维

印度诗哲泰戈尔曾经说过：“中国人喜欢现实世界，爱护倍至，确又不致现实得不近情理”用宗白华先生的话讲，中国古代哲人是拿着“默而识之”的观照态度，去体验宇宙间生生不已的节奏。^[34]因为中国的宇宙是一个气的宇宙，是一个气化万物、生生不息的宇宙，所以中国的传统艺术与文化精神是一种浑然一体的朴素状态，而且中国人向来喜欢把一切的反映和表现宇宙之道联系起来，艺术也必然成为道的反映，但道又是难以言明的，自身就带有模糊性，因此中国艺术特别强调艺术的意境，这也决定中国的艺术思维特色，强调一种静态的知觉体悟的方式体验艺术和创作艺术，这种直觉体悟的艺术思维，是对事物的一种整体性的把握，是心灵的一种完整过程，它呈现出一种特有的静观体味的艺术心理，而且这种艺术心理特点是言难尽意，也就是“此中有真意，欲辩已忘言”。正如康德所描述的，“模糊观念要比明晰观念更富有表现力……我们并不总是能够用语言表达我们

所想的東西”。^[35]因此，正是中國這種特有的藝術思維特徵，才造就了中國獨具特色的藝術世界。

中國傳統的藝術思維可以說是一種意象思維，它一向善於通過感性直覺去把握抽象邏輯的內涵，從而抒发人在超越形象之外的人生體驗與哲理感悟，所謂“境生于象外”，就是要獲得象外的之象的“意象”或“意境”。因此中國傳統的藝術家通常不會對一個具體的對象加以逼真的描繪，他們追求的是一種形而上的超越，即把握宇宙萬物的本體和生命的“道”。所以這種藝術思維具有整體性，它是通過藝術的手段對宇宙本質的一種直接把握，它認為藝術創作中人与自然、物質與精神是你中有我、我中有你的，而藝術的最高境界是藝術家能夠把自己融入客體之中去理解、體悟宇宙生命，從而達到物我兩忘的境界。莊子就曾用寓言來論“道”和“技”的關係，並且認為“技”應該像“道”一樣在無為中獲得自由，正如庖丁解牛，游刃有餘，追求通過直觀的方式領悟到事物的內在本質，順其自然而精通神會，最終達到出入自如的自由境界。儒家也有比較類似的看法，《禮記·中庸》也曾贊揚“君子無入而不自得焉”的直覺妙悟與揮灑自如。

所以“象”在中國特有傳統文化圖式下，不但具有形象思維的特點，而且更具有抽象思維的特點，它是形象思維和抽象思維的和諧統一體。中國的這種藝術意象，是通過直覺式的審美感興而產生的，而“情”與“景”之間統一的关系是這種藝術意象產生的基礎，情與景二者是不可分離的，“景無情不發，情無景不生”（范晞文《對床夜語》），正如王夫之所言“情不虛情，情皆可景，景非虛景，景總含情”，因此沒有藝術家的“情”，“景”就不能表現出來，就成為了“虛景”；而同樣離開了客觀的“景”，“情”就不能被抒发，也就成了“虛情”。但是情與景的統一並不是就此結束了，這種藝術意象還有待進一步的提升，這便是“意境”，“境生于象外”，它是一種從空間和時間上對意象的突破，它是一種空間和時間上無限伸展的“象”，它是“象外之象”、“景外之景”。這是一種向宇宙的本體和生命的“道”回歸的藝術至高境界，這種境界“胸羅宇宙，思接千古”，藝術家通過這種藝術的境界的提升，從而對人生、歷史、宇宙產生一種哲理性的感悟，使藝術本身充滿了人生感、歷史感和宇宙感，也使得藝術與自身文化圖式相吻合，完美體現了中國特有的宇宙觀、人生觀和歷史觀。也正是這種具形象思維和抽象思維於一體的藝術“境界”，造就了中國藝術“以境為高”的獨特藝術品味，也造就中國特有的書法藝術和繪畫藝術。

在中國的書法藝術中，漢字既具有表達抽象事物感念的功能，同時漢字本身又具有形象意義，書法藝術可以說是形象思維和抽象思維的和諧統一的典範，也是中國傳統藝術的典範，它“代表着中國人於空虛中創現生命的流行氣韻”^[36]因此它充分表現了中國文化的民族特色之處。“中國的宇宙是一片化境，中國的書法也是一片化境”^[37]因為中國的宇宙是一個充滿氣的宇宙，所以中國書法藝術的線條最能與其相合，用毛筆構畫出的線條賦予漢字豐富的变化，書法的線條流動就猶如宇宙天地間氣的流動，這種線條的流動更具有宇宙本體的意味，它描繪出的是一個虛靈的形而上的藝術本體。

而在中國繪畫藝術中，也同樣表現出這種形而上的藝術本體，因為中國畫的理想境界

是“气韵生动”的宇宙，它是一种超越而不出世，灵空又写实，追求“虚”与“实”相生的艺术创造境界，从某种程度上说，中国的水墨画最接近于中国宇宙的本体。所以画家在创作中必须超越时空来描绘自然，以无垠的太空，浑然的大气，无边的天地作为画的背景，这就决定了画家不可能立足于一个固定点看世界，只有通过仰观俯察、远近游目才能把握和体悟宇宙的景象。因此，中国画向我们展现的是一个变化无穷、气韵流动的境界，它是一个使人可以自由畅想的艺术宇宙空间。郭熙在《林泉高致》中说，山水画要“可行、可望、可居、可游”，所以中国山水画是通过游目的方式，构画出一个具有中国宇宙节拍的艺术空间。清人笪重光说：“虚实相生，无画处皆成妙境”，所以中国书法和绘画艺术都具有独特的空间结构，首先中国书画的背景是空白的，但它是一种气化于有无、虚实的空间，正如宗白华先生在《艺境》一书中所说的，“空间、时间合成他的宇宙而安顿他的生活……时间的节奏率领着空间方位，以构成我们的宇宙，所以，我们的空间感觉随着我们的时间感觉节奏化了、音乐化了”；“一个充满着情趣的宇宙是中国画家、诗人的艺术境界”。^[38]可以说空白是中国书法和绘画艺术的精髓之处，中国书法中的空白不是空洞无物的，它是一种象外之象，体现了宇宙之灵气。这种空白讲究的是“有容乃大”，这种特色体现了艺术作品的内在的风韵和外在虚无的完美结合，集中体现了中国传统艺术和文化精神的内涵。因此中国艺术的理想境界是一种无味之大味、希声之大音、无形之大象、无言之致言的大境界，各门艺术与其也是相通的。

通过以上的论述，我们可以发现中国传统的直觉体悟式艺术思维是一种意象思维，这种思维是在中国特有的宇宙文化图式下形成的。从理性和信仰来讲，中国人对世界的追问是建立在人与世界是本然一体基础上的，它始终关注的是人与世界怎样做到一种的和谐化的生存，以及人如何在社会人伦和自然本性的复归中实现人生的超越。而且由于人与世界是一体的，这就决定了中国文化注重的是一种内在的修为，讲究自身的修养与完善，因此人与世界以及人与人之间的和谐是他们的理想世界，所以艺术上也应该体现出人与世界的整体和谐的特性。并且对于由“道”衍生出的中国理性和信仰体系来讲，“道”是宇宙万物赖以依托的终极存在，是中国人建构文化知识的逻辑起点，是支撑价值体系的坚实基础。“道”无疑是也是中国艺术生命的本体，但是它本身带有模糊性，而且知、情、意在中国文化或艺术中是作为一个整体来把握的，所以在中国古人看来，事物的本质是不能用语言明晰表达的，语言只是人类认识事物和体会主体心灵的一种媒介而不是事物或思想本身，而语言本身不能与事物相对应，也不能表现事物的最精妙之处，只能从心的体悟来神会事物的精妙之处，所以艺术思维也深受其影响。这种艺术思维比较注重虚实相生的艺术形式，强调艺术意境，并在意境追求的基础上实现审美超越，即产生“有尽而意无穷”的艺术韵味。

用李泽厚先生的话讲，这种思维“不是思辨的推理方式，而是个体的直觉体验。它不离现实生活，可以在日常经验中通过飞跃获‘悟’，所以它是在感性自身中获得超越，既超越又不离感性”。^[39]而且它同时也是一种文化的自省，也就是把理性的认识论转化为想

象的本体论，通过艺术的抽象形象和语言来表现形而上的“本真”生命状态，从而在艺术的内省中达到一种对“道”和“美”的共同体悟，即通过艺术家的艺术内省而把握“道”的生命本原，同时通过艺术的对象化把艺术家所要传达的生命意识完美地表现出来。“主体的知、情、意对象化为真、善、美，所得到的是天人合一、情景合一、知行合一的整体性精神境界。”^[40] 尽管其中带有很大的神秘性，但是这种思维的背后是有着理性的领悟作为积淀的，它是一种实用理性指导下的反逻辑、重实践行为的辩证思维。不过也正是这种直觉体悟式艺术思维决定了中国特有的艺术门类和艺术特色，并且影响了传统艺术发展的历史走向。从中国艺术的历史角度看，它无疑为中国古代艺术注入了火力和生机，向人们展示了中国宇宙图式中人与自然的生命节律相似或相关的特点，特别是孔子的“智者乐水，仁者乐山”的比德理论更是向人们揭示了艺术与道德、人文与自然的内在联系，并最终成为中华民族的一种集体无意识，造就了华夏民族深厚的比喻、比兴、比类的直觉艺术思维，也造就了中国艺术重神轻形、重心轻物、温柔敦厚而且生机昂然的抒情、写意、传神的艺术作品。

二、理性与信仰冲突背景下的西方传统艺术精神

（一）追求崇高感、悲剧感（冲突）的艺术理想

阿诺德在《文化与混乱》一书中说到，西方人有享有两种文化力量，一种是专致力于力行的精神，它的内涵是高于一切的责任感、自制感、工作感，乘着自己的良知昂首阔步的诚实；一种是专致力于观念的智能，它的内涵是随着人类发展而出现各种新鲜观念的热切追求，以及要求完全了解并适应它们的不可节制的冲动。这两种文化就是两希文化，即希伯莱文化和希腊文化。当代美国哲学家巴雷特就曾经指出，希腊人缔造了西方人的理性和科学，而希伯莱人则创立了西方人的道德和信仰。可以说正是希腊文化提供的理性精神和希伯莱文化所提供的宗教精神构成了西方文化的主体，但需要指出的是把希腊文化简单的描述为理性精神也是不全面的，因为希腊精神在科学理性精神之外毕竟还有一些非理性的精神，从某种程度上说，两希精神我们也可以用尼采的日神精神和酒神精神来代替。

但不可否认的是，希腊的理性精神和希伯莱的宗教精神的确构成了西方文化理性和信仰两个纬度，而这两个纬度表现在艺术之中，便形成一种特有的艺术精神，这种艺术精神追求艺术形象的真实刻画，表现出在上帝的审视下的艺术生命主体的膜拜性。西方传统艺术追求的是一种精神上的抚慰，因为宗教在西方人生活中的占有举足轻重地位，所以西方艺术理想是描绘出上帝的崇高和伟大，而由于每个人都是有罪的，救赎是通向上帝必经之路，所以西方艺术又注重个体真实的悲剧感，而这些都是西方人精神生活的真实写照，因为西方文化从一开始就是建立在一系列内在冲突和争斗的基础之上的，二元对立斗争是西方文化一大特色，人神并存，物欲和灵性同行，一边是对上帝的膜拜，而另一边又是人的自由伸展，这种源于深层内在分裂的两种文化倾向，使得自觉和追求两种相互矛盾的思想汇集在一起成为西方文化的两股文化潮流。因此，西方艺术追求一种真实的具有对立冲突

感的崇高之美和悲剧之美，而且它注重艺术形象再现的真实，真实的的就是美的。

“神是宇宙的创造者，这就是崇高本身最纯粹的表现”^[41]因此崇高的对象是一个“庞大的自然对象”，它能刺激心灵产生伟大的情感，使我们体会到上帝的伟大，同时心灵是受压抑的。博克认为：“凡能以某种方式适宜于引起苦痛或危险观念的事物，即凡是能以某种令人恐怖，涉及可恐怖的对象，或类似恐怖那样发挥作用的事物，就是崇高的来源。”^[42]因此在他看来，崇高的特征是大，它是以痛苦为基础，令人恐怖，而且涉及到人的“自我保存”的欲念。而康德认为崇高对象的特征是无形式，表现为体积、力量和数量的无限大，这种无穷的威力超过了人的想象力所能把握的限度，于是人否定自身，但最终人通过理性战胜了对象，“对于自然界的崇高的感觉就是对于自己本身的使命的崇高，而经由某种暗换赋予了一自然对象”^[43]因此崇高的对象作为一种强大的力量虽然使人忍受了一时的痛感，但最终是人战胜了对象，从某种程度上说作为审美主体的人是处于一个高高在上的位置之上的，他时刻清醒的意识到自己的存在，并始终保持清晰、自觉的心理状态去寻求对象的外在形式和内涵，因此崇高对象本身是对人的本质力量的一种确认。这种崇高的艺术理想就是西方的浮士德精神，它体现为人类自身对无限本质的寻求。浮士德是一个躁动不安的、永不满足现状的主体，他不知厌倦地渴望了解事物的内在本质，以有限的生命去寻求无限永恒的满足。因此，崇高的艺术理想体现着一个不满足于有限的存在并渴望在永恒的创造中实现自身本质的西方文化个性，同时它又是一种否定的精神，它通过不断的否定、来实现自我的精神超越。

但审美主体同时又不是无所不能的，面对理性本质的时候，无论是“上帝”还是“理念”，主体都是难以把握的，而它们又是美的本质，由此悲剧诞生了。亚里士多德认为悲剧是“对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的模仿”，描写了一些比现实更完美的而且与我们相似的人物，通过他们的毁灭“借引起怜悯与恐惧来使情感得到陶冶”^[44]或许希伯莱人的命运和遭遇更能体现出悲剧的特点，犹太人始终坚信上帝是救世主，把自己所有的苦难都看作是向上帝的献身和对自我的救赎，由于他们对上帝的坚信，他们能够超然的面对无尽的苦难，走向崇高的死。这是因为理性是不能完全自由支配生命的，而这种不能自由支配在西方人看来是令人恐惧的，由于命运中总是充满着痛苦和邪恶，死亡、焦虑、罪行、恐惧和绝望又都是人生所必须面对的，而悲剧的一大特点正是使人正视人生与社会的负面，认识人生与社会的严峻，在恐惧中使人性变的更完善和更深刻，所以说悲剧本身不仅表现了冲突和毁灭，而且更体现了一种抗争和拼搏精神。鲁迅说过，“悲剧是将人生有价值的东西毁灭给别人看”^[45]但毕竟有价值的东西遭到毁灭总是令人伤心的，所以悲剧只能以艺术的形式表现出来，通过悲伤、畏惧、怜悯等一系列精神上受到的震撼和刺激而切身的感受到痛感，从而揭示出人生的真实意义和价值。悲剧无疑向我们展现了西方文化中面对死亡和痛苦的一种伟大的抗争精神，毁灭和死亡使人在肉体上是失败了，但精神上却成功了，人类的抗争精神获得了永远的胜利。可以说悲剧本身也代表了一种崇高，它通过对伟大的崇高对象的毁灭而走向崇高的死，昭现出精神上崇高的无限力量。

悲剧通过主人公的抗争、行动、毁灭使主人公走向崇高的死，而崇高本身则是在崇高中走向生。而这两种艺术理想则完美体现了那种源于西方文化深层内在分裂的两种文化倾向——文化自觉和文化追求，一边是对上帝的膜拜，而另一边又是人的自由伸展。悲剧源于这种文化的自觉，命运是由上帝决定的，人只能受命运的摆布，从而走向崇高的“死”。而崇高则源于这种文化的追求，追求思想的超越和人自身的自我认可，从而走向崇高的生。因此，崇高和悲剧的艺术风格和艺术理想是西方古典艺术成就的最高体现，是古典艺术的理想美的象征。但这里需要说明的是，悲剧的艺术理想从最终的表现形式上也是一种崇高感，悲剧和崇高两种艺术理想本身是紧密相连的。

（二）重理性、形式、模仿的艺术思维

正如前面我们讲过的，中国艺术特别注重伦理道德的善，善就是美，而西方艺术则更加注重理性，追求真实，真实即美。这种重善与重真的差别在艺术思维方面的表现非常明显。由于西方人特别注重科学理性，所以西方艺术思维是以认识论作为出发点的，它关心的首先是艺术形式和形象的客观现实基础。正如宗白华在评价西方古典艺术时说所到的那样，西方古典艺术的境界是“以目睹的具体实相融合于和谐整齐的形式”。

可以说西方艺术一开始就奠定了艺术的两个基本的原则和法则，即模仿的原则和形式法则。柏拉图认为，美的汤罐不如人美，而美少女又不如神的美；种种事物所以美，是“美本身把它的特质传给一件东西，才使那件东西成其为美”。也就是说，美的事物就是对美本身的模仿，形态各差的美不过是本质美的反映而已，正如柏拉图比喻的那样，画家画的床是模仿木匠制作的作的床，而木匠的床是模仿理式的床。理式的床便是美本身。无疑，柏拉图的观点奠定了西方艺术模仿的原则。而毕达哥拉斯学派则把美看作一种和谐的比例，美的身体是各部分恰当的比例，美的音乐则是各种音乐之间的和谐，从而奠定了西方艺术形式的法则。

“美在物体的形式”就是西方最早出现的艺术观点。他们认为美来源于形式上的和谐，而最早提出和谐概念的是毕达哥拉斯学派，他们从自然科学的观点去研究艺术，认为美是和谐和比例，“身体美确实在于各部分之间的比例对称”，“音乐是对立因素的和谐的统一，把杂多导致统一，把不协调导致协调”，“一切立体图形中最美的是球形，一切最美的平面图形中最美的是圆形。”^[46]“数目是一切存在物的始基，也是和谐比例的基础，整个的天就是一个和谐、一个数目”^[47]总之，在毕达哥拉斯学派看来，一切事物都因数而美。柏拉图也宣称，尺度和比例的保持总是美的，同时认为缺乏尺度就是丑。而作为自然科学家和逻辑学家的亚里士多德，更是把科学分析和逻辑的方法运用到艺术创作中，从而奠定了西方艺术注重科学分析和形式比例的形式主义倾向。他认为包含在体积和有秩序的安排中，而且美的形式就是秩序和比例的明确，“美的最高形式是秩序、对称和确定性，数学正是最明白地揭示它们”。^[48]所以亚里士多德认为艺术美完全是一种形式的美，它源于比例的和谐。后来古罗马的西塞罗也提出美是“各部分的比例适当，再加上一些悦同的颜色”，强调了艺术美和光、色彩、明亮等诸多因素的联系。到了文艺复兴时代，米开朗基罗、达

芬奇等艺术大师更是穷尽毕生的精力去追求最高的真实和形式美。达芬奇提出了“镜子”说，认为画家的心应当像一面镜子，将自己转化为对象的颜色，并如实的摄进摆在面前所有物体的形象。正如鲍桑葵在《美学史》中所说，希腊人认为“美纯粹是形式的。这种形式存在于某种非常抽象的条件之中。例如，它存在于基本的几何图形中，正如存在于美的艺术作品中一样”。^[49]综观西方艺术的形式理论，我们不难看出这种“形式”本身具有内容的意义，也就是说“美在形式”命题本身就包含着一种本质和现象、内容和形式的一种和谐统一。

由于西方人认为美在形式本身，那么必然艺术就是对自然或其他形态的各种形式的模仿，所以西方艺术思维特别重视对事物形式的真实模仿，模仿从一开始就是西方艺术的主要宗旨。德谟克里特就曾说，“在许多重要的事情上，我们是模仿禽兽，作禽兽的小学生”。他把艺术的起源归于模仿动物。苏格拉底也强调：“你模仿活人身体的各部分仰俯曲伸紧张松散这些姿势，才使你雕刻的形象更真实生动。”柏拉图同样把艺术看成是对现实事物的模仿，但现实事物又是对理念的模仿，所以艺术是对理念模仿的模仿，与真理“隔着三层”，人类感官所接触的自然就是“理念”的幻影，而艺术又是描摹这个幻影的幻影。亚里士多德更是把一切艺术看作是模仿，他们之间的差别只是“模仿所用的媒介不同，所取的对象不同，所采的方式不同”。有别于柏拉图的模仿说，亚里士多德认为自然界并不是幻影，是一个确实存在的活生生的世界，模仿它本身就是非常有意义的，因此艺术是模仿自然创造的过程。不管怎么样，西方艺术从历史的跨度看，模仿说无疑占有举足轻重的地位，正如同车尔尼雪夫斯基所说的那样，模仿说“雄霸了几千年”。它向我们昭示了，在西方文化艺术中现实世界的本体始终是第一位的，艺术是对自然本体的模仿，艺术始终是第二位的，所以成功的艺术必须要做到对自然的真实模仿。因此，西方艺术非常重视艺术形象的客观基础，西方的绘画和雕刻艺术是严格按照艺术原形或者是应有的比例刻画艺术形象的，特别是在人体艺术中，无论是绘画还是雕刻都是建立在自然科学之上的，是通过对人体的科学研究而得出的分析理论。

西方重形式、模仿的艺术思维是西方科学理性的产物，由于西方文化认识论是以求“真”为己任的，所以“真”决定着美和善，用托马斯·阿奎那的话说，“善是欲念的满足”，而美却“涉及到认识功能”，它是“适当的比例，属于形式因的范畴”^[50]因此真实始终是西方艺术的灵魂，而艺术本身就是为了再现和表现真实世界，因此西方艺术思维无疑将真实的再现和表现作为艺术的首要任务，所以特别注重艺术形象、理论形式的明晰化，明显的带有科学和哲学的倾向，并且这种艺术思维多以逻辑和分析作为其理论基础。因此重形式和模仿的艺术思维是西方文化重“真”的必然表现。

第三章 理性与信仰差异背景下中西艺术的表达风格

我们不是在绝对意义上认定中西艺术的差异，而是在相对意义上复现中西艺术的历史

大风格。记得一位学者说过，“艺术不是为人们提供的一件具有使用价值的工具，也不是用命题陈述的形式向人们提出有关世界的一种真理，而是向人们呈现一个完整的世界。”因此，两种艺术世界的互看呈现的将是两种文化的历史，它将向我们展现出历史应有的风格与艺韵。

在理性和信仰的耦合中，产生了中西艺术的表达风格上的差异，西方传统文化主要张扬了“再现”的艺术表达风格，而在现代则走向了“表现”；而中国古代传统文化和艺术重“表现”的艺术大风格，在现代也由“表现”实现到“再现”的转变。转变的根源在于理性和信仰的不同耦合关系。

西方文化是一种重明晰型的实体型文化，不论是理性的求真还是信仰的虔诚都要求我们对事物客观而不失真的表达出来，从某种意义上讲，西方式理性和信仰之间的对立统一就共同要求西方文化的大风格是“再现”的，而随着历史的推移，当理性对真的追求和信仰的虔诚不能从客体得到充分的展示和满足时，必然走向重主体的“表现”，从而完成艺术风格的转换。

中国文化是一种模糊型的道论文化，其实践理性与独特的信仰体系要求指向自身存在的当下，指向了主体的内在意韵，从这个角度上来说，中国的实践理性和独特的信仰体系导致了中国文化的大风格是“表现”的，而当鸦片战争之后，中国的实践理性和其独特的信仰体系被打破时，文化艺术的风格也随之发生了变化，这其实是文化撞击和影响之后的另外的故事。

（一）西方艺术表达风格的历史转变

从“模仿说”的开山领纲，到“镜子说”的中间过渡，再到别林斯基“艺术是现实的再现”的著名观点，西方古代美学可以说是“再现”美学的大潮。而到了现代，历史无可争议地把“表现论”推向了历史舞台。它内在的又包括了两个历史阶段。在历史的第一个阶段以表现主义美学为代表，当然这必须以“主体性”这一审美内在原则的确立为前提。

“没有表现中对象化的东西，就不是直觉或表象，就还只是感受和自然的事实，心灵只有借造作、赋形、表现才能直觉”。^[51]当然这还包括了同一阶段的移情说、生命哲学美学等等。第二阶段则有克莱夫·贝尔的艺术论、完形心理学、卡西尔的符号形式美学等等构成。二阶段共同向我们昭示了现代主义美学、艺术的“表现”特色。正如著名美学家周来祥说的那样：“近代社会以后，中西方艺术的民族特色都在物极必反的情况下出现了双向逆转的发展趋势，西方再现艺术的主导倾向则开始让位于表现艺术，就连绘画、小说这类再现性极强的艺术门类也开始走向抽象表现的道路。”^[52]当然我们不是在绝对意义上使用“再现”和“表现”，而是在相对意义上复现审美历史的大风格。这一客观历史趋势，潜在地揭示了文化背景映衬下宇宙图式及人性结构的迁移，而展现这一宏大历史脉络对现代主义及后现代主义的美学走向坦途或许能起到参考作用。

1、西方传统文化“再现”的艺术表达风格

80年代初，学术界提出“西方艺术重再现，中国艺术重表现”一说，学术界对此展开了广泛的讨论，但“再现”“模仿”“创造”“表象”“表现”等范畴的审美历史规定性上仍具模糊性。我们认为“再现”可以有几个层面，其一指图画般的生动描绘或以象征表现外部客体；其二指人性的一般普遍特征；其三需要呈现自然世界外部客体后面的历史理想形式。但我们也可以广义上将其定义为包容前者的一种主潮，一种趋势，一种在古代历史时期之上行走的文化趋势和风格。并且以此来包容不同小历史分期的具体历史语境的阐释。

当然这一定义背后是广义的文化背景和人性结构心理的支撑，从本质意义上讲，在人类漫长历史时期过程中所形成的古代文化—经验系统实际是以农耕—手工劳作为主的文化经验系统，它的轴心原理是身体劳作的“生存意向性”与物的物性的“交互转让”。在这种劳作转让中，人们认为一切是神圣的，不可破坏与亵渎的，同时人也得到的自由。自然具有神性与灵性，这是古代农耕—手工文化的底蕴，而智慧风貌也以此为中心展开，人把一切展现出来，“再现”出来，而不是真正意义上表现自我和张扬自我，因此我们从某种意义说西方“再现”这一制约西方文化审美历史两千多年大原则就产生于这种交互转让的文化语境中。当然我们这样的定义既可以展示一种历史的统一，又可以展现一种逻辑的整合。在此我们可以把这种文化大趋势、大风格定义为广义的再现，而广义的再现则包含了从“模仿说”到狭义“再现说”的整个历史发展脉络。而阐释这一历史脉络，也是“再现”本质释义的内在要求，当然我们可以认为这是从历史的纵向意义上来展现。

“再现 (representation) 的理念目的是对于对象的准确记述和描写，或者说‘米梅西斯’(音译)含义是对于对象的模仿”。^[53]这可以说是“再现”的历史第一义，也即“模仿”，“模仿”一词是在荷马时代以后出现的，其最初含义是指“巫师所表演的祭祀节目舞—音乐与唱诗”。^[54]到了公元前五世纪，它变成了哲学术语，则有了德谟克利特的经典论述：“在许多重要的事情上，我们是摹仿禽兽，作禽兽的小学生的，从蜘蛛我们学会了织布和缝补；从燕子学会了造房子；从天鹅和黄莺等歌唱的鸟学会了唱歌。”^[55]这样人通过摹仿自然来创造艺术作品，艺术摹仿自然的观念也就客观形成了，不过当时“艺术”概念是用来表示技巧生产的一个术语，它包括各种各样的生产活动。后来苏格拉底认为“象打铁和制鞋这类艺术制造出来的物品是自然制造不出来的，绘画和雕刻则是重复和模仿自然的造物。因此，它们与其他艺术不同，具有模仿与再现性质。”^[56]后来这影响了柏拉图和亚里士多德的模仿理论。

柏拉图和亚里士多德对“模仿”的论述被视为经典，二者都认为艺术本质上是复写，是一种能发现本质的活动，同时也可以说是一种具有生命意义的活动。但二者也有各自的观点。柏拉图主要观点认为：模仿是对感性世界的忠实抄录，是隔着三层的，当然这是对理念世界来说。同时模仿应发现其本质形式，总之，柏拉图的模仿简直等同于机械复制。而亚里士多德的模仿理论则与柏拉图不同，他主要建立在唯物的基础上。他指出人从孩提

时代就有模仿的本能，就能模仿事物，人善于模仿并从中获得知识。他还提出，艺术模仿的对象不是柏拉图所说的理念，而是现实，是现实的本质和规律，他明确列出了现实中的三种模仿对象：过去发生的和现在有的事；传说中或人们相信的事；应当有的事。他主要说明艺术模仿的主要不是已经发生的事，而是那些根据可然律和必然律可能发生的事。换言之，艺术模仿不仅基于现实，而且要高于现实。由此观之，亚里士多德的模仿说把艺术模仿从柏拉图那虚无飘渺的理念世界彻底移植到现实根基上。这样“模仿”便产生了两种类型即“柏拉图类型”和“亚里士多德类型”，这两种类型也可以说成是拉曼·塞尔登的“想象性再现”与“现实主义再现”的区分。随着历史推移，“模仿说”经过不同历史阶段，形成了过度性的“镜子说”，也产生了各种柏拉图类型的狭义再现说，也形成了自然主义、现实主义等亚里士多德类型的狭义再现说。19世纪俄国现实主义理论家们更是自觉表举“再现”说，别林斯基提出诗应对现实“予以创造性再现”，也就是“只须像它实际那样去描画出来”。尔尼雪夫斯基也认为“艺术是自然和生活的再现”，“艺术它不修正现实，并不粉饰现实，而是再现它，充当它的替代物。”^[57]总之，这些可以看作狭义再现论，看成对模仿说的丰富和发展。再现说它所关注的是“艺术描画现实事物的特性和能力，是艺术品自身的美学特质，其重心在艺术而非被模仿的外在事物。”^[58]而模仿说所关注的只是一种艺术的外在标准和规范，并没有注意艺术自身的审美特征。

所以模仿说与狭义再现说是不能等同的，它们是两个具有深刻历史差异的美学范畴。它们处于历史的不同阶段上，具有不同的看待世界的宇宙图式。而落实到主体上，我们从人性心理结构来分析它们的历史差异。人性心理结构可以笼统地指宇宙图式及客观外界事物在主体心理上沉淀形成的历史主体性，它主要包括人的感性生存和理性追求两方面。模仿是由古代人性结构所潜在决定的，而古代人性结构所决定的古代审美意识有两方面的特征即理性抑制和感性弱化。理性在古代人的人性结构中趋于外化、凝固，它的恒常性具有抑制感性活力的作用，使感性处于附庸的地位无法向外扩张。而从感性角度讲，它在人性结构中处于被抑制的地位，就它被理性控制而言，它是逐渐弱化的，从而使抽象的理性概念及功利目的等容易压倒感性，从而导致审美的异化。从而无论从哪个角度说，古代人性状态和审美状态都是不完善的。与此相对应，古代社会美和自然美的意识出现凝固化、规范化特点。人在古代美中，不具有个体性，在这种情况下，古代美的外部形态就具有排斥生活现象具体性、偶然性、丰富性的特点，由此，古代客观模仿艺术具有了自己的自身特征，也就是客观模仿对应的是社会生活，表面上具有一种向外部世界寻求普遍性或真理性的倾向，但本质上却是观念的和说教的，同时它呈现了社会场景却剥夺了感性现象的个别性与具体性，从而感性和理性是不平衡的。

但历史在发展，古代人性结构将感性抑制到生物底层，同时又将理性投射到遥远的彼岸。现在，以人为中心，感性开始回升，理性又开始回归，人性结构逐渐主体化，当然这又表现为人性回升的感性与原来凝固理性矛盾的逐步化解。人性中感性的回升使直觉受到重视，而理性的复苏又使理性和感性二者能共生共融，二者结合，则可以把握现代的生动

社会形象，它是理性认知的，同时又是非概念的，这种状态对应的正是生动具体的社会生活形态。客观模仿背后是把感性抽象化、理智化，而客观再现背后则是强调感性现象化、情感化。客观模仿对应的是本体论，而本体论是在近代被认识论所代替，这也是由潜在人性结构的历史变迁所推动的相符合的变化。

当然，客观模仿说、再现说二者都是在传统文化的根基上生成的，相应的不是现代色彩的文化。传统文化是一种农耕手工文化，它从身体劳作与物之物性的交互转让中获得真理，从对世界的再现中反映中即可获得自由和解放，正如鲍桑葵说的那样：“古代模仿性艺术理想性是它的平易近人使然。”“希腊艺术不具有人们所设想的那种抽象理想性。”^[59]人们不须借助什么便能把握与其相融合的自然，而现代文化则是另外一种故事。

2、“再现”走向“表现”的转变

随着浪漫主义的兴起，逐渐形成了另外一种新的艺术观：“艺术是自我表现，艺术即情感表现。”英国湖畔派诗人华兹华斯在《抒情歌谣集》序言中指出：“诗，是强烈情感的自然流露。”这句话集中概括了浪漫主义对艺术本质的看法，但也可以视为“表现”取代“再现”的标志。

那何为本质意义上的表现，美国当代美学家 H·C·布洛克在《现代艺术哲学》中写道：“在日常英语中，‘表现’这个词有两种含义，一种类似人们以‘哎哟’喊声表现自己痛苦的情感；另一种则指用一个句子来‘表达’作者想要表达的某种意义。由于前一种涉及情感的表现，所以一直主宰着艺术表现理论；尽管第二种意义上的艺术表现论更为合理，按照上述第一种含义，艺术表现主要指，一个艺术家内心有某种感情或情绪，便通过画布、色彩、书面文字、砖石的灰泥等创造出一件艺术品，以便把它们释放或渲泄出来。这件艺术品又能在观看和倾听它的人心中诱导或唤起同样的感情或情绪……这一观点的直接先驱是晚期的浪漫主义者，在他们心目中，艺术乃是人类感情的外溢、渲泄或喷涌。我们知道在德语中和表现相当的词是 *ansdvuck*，这个词与英语中的表现具有相同的词源学意义，二者均指‘挤出’或‘压出’。事实上，艺术表现基本含义在上面暗示中已明确表达，这就是一种内在感情因受‘挤压’而喷涌和流淌出来，从人的心中进入艺术品之内。”^[60]而今道友信又写道：“所谓表现一词的含义都是内部的东西向外部的现象世界展示的意思，由于表现这个词所具有的从内向外的意向方位性，所以每当把它作为美学术语时，它便是与再现也就是与对于事物描写完全相反的概念。再现的主题面对的是非自己内部的周围的事物，而表现的主题面对的则是自己的内部。”^[61]总之，“表现”抛弃了传统的再现论与模仿论，以对客体世界的无视、否定以及对非理性主体的极端依赖为核心内蕴，主体的审美意识或主体内在的真正的东西，通过抽象的或者主体创造的形式实现出来，构成了“表现”的基本含义，可以说“表现”本身也是对“再现”的一种本体转换。

表现是一个与模仿或再现截然不同的审美范畴。其一，模仿或再现，都是在理性主体，在理性逻辑的支配下生成的，是以主体以外的一个对象世界为参照的，而“表现”则是理性逻辑破灭后，在语言逻辑派生下出现的，它以整个生命参与其中，并没有绝对的

参照物。正如尼采和叔本华所认为的那样，艺术一方面是强烈意志向形象世界的喷散，另一方面是生命感高涨，也是生命感的刺激。所以，由于参照的外部世界的消失，一切在同一哲学中融合了，“世界是我的表象”“直觉才能把握一切”。二、模仿或再现作为理性逻辑的产物，把生命之流隔开使一切成为可分析的，而生命本体表现则使理性回归生命之内，不再拥有、占有生命。“表现”作为一种生命的活动，不受任何理性前提的制约和控制，它展现的是生命的本质，是生命之流的本质和奔驰。因此，它具有生命原创性及非理性与反理性性质。

正因此，我们把“表现”定义为一种大风格，大趋势，一种审美艺术活动的核心，我们可以说现代主义美学和艺术整个地都是表现的。

在这里，我们又可以按照表现的内在原则把历史分为两个不同的时期，第一阶段包括移情说、抽象艺术意志理论、精神分析美学、生命哲学美学、直觉表现说等等。第二阶段则包括艺术形式论、完形心理美学、符号形式美学等等。

在历史的第一阶段上，“表现”美学中的主体性逐渐形成，它不同于19世纪浪漫主义的主观性，浪漫主义的主观性还只停留在对精神、灵魂、情感的崇拜上，却未将这些主观方面实体化，还是被看成内在性的东西，而从叔本华开始，这些主观性，开始向实体方面转化，即转化为意志，转化为主体性。生命就是实体，主观性转化为主体性，叔本华的生命意志主体在19世纪末20世纪初几年，由生命哲学得到描述和规范以及发扬，而柏格森绵延说、沃林格的抽象艺术意志、表现主义等等都是对生命意志主体的阐释。生命成为主体、艺术、诗、直觉具有了涵盖一切的能量，它们是生命原发机能的表现，生命之流不停止，化解了一切客体，也使主体成为实体，成为一切。在历史发展的第二阶段舞台上，我们看到了形式理论、新批评派、符号学美学等，这一阶段是语言逻辑的真正权威时期，在艺术形式构造和构成中，艺术家也进行了“表现”，但已归于次要，因为在这种形式一构成大潮中，表现成为艺术作品自己占主导的事情，传统的传记批评被否定，艺术具有自身的独立的世界，并且是一个具有表现性的独立的世界。克莱夫·贝尔的形式理论认为：艺术是一个有意味的形式，艺术品自己表现出意味，而艺术品成为艺术品，又来自意味。他说：“艺术品中必有某种特性离开它，艺术品就不能作为艺术品而存在；有了它，任何作品不会一点价值都没有。这是一种什么性质呢？什么性质存在于一切能唤起我们审美情感客体之中呢……？看来，可做解释的回答只有一个，那就是有意味的形式。在各个不同的作品中，线条、色彩以某种特殊方式组成某种形式或形式之间的关系，激起我们的审美情感。这种线、色的关系和组合，这些审美的感人的形式，我称之为有意味的形式。”^[62]“有意味的形式”，就是一切视觉艺术的共同性质。这个贝尔的经典论述，可以看成历史第二阶段艺术本身作为表现主体和自足体的宣言。

3、艺术表达风格转变的根源

西方古代的“再现”主潮转入现代的“表现”主潮，这是一种历史的断裂还是一种合历史逻辑的转换？明显的，这是一种合历史逻辑的转换，这是由人性结构背后的历史文化

所造就的历史合理转化。“再现”与“表现”主潮二者之间显示了一种合理的接洽，正如拉曼。塞尔登把浪漫主义和唯美主义等也看成“再现”一样，表现与再现的区别只在于切入点不同而已。

“古希腊的这种客观思考，在西方是通过人生的一切领域展开的。这种思考，就像大家知道的那样，是把主、客观对立关系作为前提的。从这样的对象化的思维方式出发，虽然将那对自我外界的关心移向了对自我内部的关心，但这种关心最终还是把自己当成对象。如前所述，西方表现正是以自然我为对象的自然我再现，也就是说，客观思考。只不过是面对着内面。因此，在西方，从再现向表现的转变，并不是思想方法的改变，不过是在原思考方法的基础上，将目光从外转向了内。”^[63]今道友信的这段话，交代了这种合理的转变。从再现主潮向表现主潮的转变，不过是历史推动下的内在调整，这个转换也就是从关注艺术与现实的关系，转向关注艺术与艺术家精神世界的关系，它同时也昭示了一种艺术本体论的转换，即古典艺术本体论向现代浪漫本体论转换。在现代文明蓬勃发展起来时，现代文化做为一种分析性、工具性的文化，便发挥其巨大作用，它分解自然，批评宇宙，以至把西方人生活的母体，宗教、上帝也证伪了，从而强迫尼采发出了“上帝死了”的惊世之呼，一切在现代文化的科学性面前无处藏身，形而上学出现危机，但人类却还有一种超越自身的意欲，面对外部世界，人们开始无力有所作为，于是开始向内转，将自身当作客体对象，这是西方文化的客观精神推动主体去开发人的内心，去掉最后一块处女地，将人的内心张扬，对抗日益物化、异化的外部世界。这是一个二律悖论呢！因此，无论是“再现”大潮，还是“表现”大潮，都是文化和文化主体之教父在不同历史时期所下讷的教徒。

从中西比较的文化大背景中，西方文化的特质层可以明确的看到了，它是一种实体型的文化，讲究有无相斥，具有明晰性特色，这种文化的实体性决定了主体与客体，以及原型与复制体的分野，二者虽有相似性，却又是相斥的两面，因此二者的地位和作用是不同的，主体始终处于主动地位，它拥有、决定、定位、改造客体，并且以客体的最终主体化来完成一个时代的终结。另一个历史时期开始，又一个主客二分开始，只不过历史具体形态有所变化而已。由这种文化特色所派生出来的西方文化的主体恰如今道友信所说的是一个“自然我”，即客观思考的自然我，这一主体性，也决定了其思维方式、行为方式，从而带有历史不同阶段的再现与表现的特色。但我们不能不看到表现的历史发展阶段，其主体性逐渐实体化，这又可以将其主体定位于广义的“婴孩之我”（今道友信语），可以说，是占主导地位的“自然我”派生了“婴孩之我”，这与东方美学的文化主体形成了对比，这也是我们应当承认的。

展现了再现与表现的本质释义与历史过程及其转变背后的历史文化动因后，我们现实地落脚到后现代的战场，在这里我们看到的是荒诞和丑，看到的是一片“荒原”。表现随着主体性原则的消失而颓败，从而产生了意义的缺席与虚无主义，却也出现了一种向客体返还的趋势，但其背后指向的不是传统再现的古典神性的自然界，而是相互散置的他性的

“物”，是冷漠而没有着落的，而这些都是这个荒诞世界的产物。

后现代艺术把对立、分裂推到了极致，对立达到极端之后，物极必反，人类艺术必然有一种潜在的渴望，渴望达到否定之否定的新一轮平衡。后现代主义不但是分裂的极端主义。而且也是对新的统一的呼唤。美国人伊·哈桑在《后现代主义问题》中说：“作为一种文学发展模式，后现代主义可以同老一辈先锋派（主体主义、未来主义、达达主义、超现实主义等等）区分开来；也可以同现代主义区分开来。既不像后者那样高傲和超然，也不像前者那样放荡和暴躁，后现代主义为艺术和社会提供了一种新的调和方式。”它趋向于越过和填平主体与客体、非理性与理性、有序与无序、和谐与不和谐的鸿沟，在朦胧中期求一种新型的和谐美，一种高层次的和谐美，而这种和谐美是经过了崇高、丑、荒诞痛苦折磨之后的和谐美，它是理性与感性统一、形式与内容统一、有序与无序的统一；同时也是表现与再现的统一。它不再极端地张扬主体表现，也不忽视主体的内在开掘，它是表现与再现的有机融合，而这种融合也即主体与客体的融合，从而抛弃二元论的生存状态，达成人的诗意的栖居。表现融于再现之中，再现也融于表现之中，二者的交融达成人类主体的诗意栖居，从本质意义上也是人的生态栖居。生态性栖居强调了审美主体的参与性与主体对生态环境的依存关系，它真正体现了审美境界的主客同一与物我交融，体现了对人的生命的现实关注与终极关怀。

（二）中国艺术表达风格的历史转变

从历史的视角看，中国传统艺术总体上是偏重于抒情和表现的，但历史走到了近代社会，特别是鸦片战争之后，中国传统文化在西方近代文明的强烈冲击和挑战下，不得不做出文化的响应，作为文化重要组成部分的艺术必然随之发生变化，中国传统的表现艺术风格开始逐步转向西方再现风格的艺术。但需要指出这种艺术风格的转变也隐含了一些中国文化内在逻辑的因素，因为明代中叶以后，伴随着我国早期资本主义的萌芽，带有写实主义色彩的话本、小说、杂剧、传奇等再现艺术也开始快速发展起来，这也是中国传统艺术风格转变的内在条件。而随着近代五四运动和新文化运动的深入，传统文化和艺术也难免不受到了无情的批判，建国后，尽管文化艺术上主张“百花齐放”，对传统艺术要求继承和发展，但由于受到现实主义意识形态的影响，艺术毕竟是现实生活的再现，再现性的艺术作品无疑从倾向性上是占有主导地位的。因此，从近现代的文艺思潮上看，历史确实向我们昭现了一个由表现向再现转变的真实场景。

1、中国古代“表现”的艺术大风格

“中国艺术是以诗为基础，以表现、抒情、写意、为基础，通过表现来再现，强调的是“诗中有画”。西方以画为基础，以再现、摹拟、写实为基础，通过再现来表现，强调的是“画中有诗”。”^[64]当然周来祥先生是以文化的倾向性上来描述中西艺术特点的，因为

中国文化是建立在天人合一的宇宙图式下的，而且艺术是“本于心的”。因此从某种程度上说中国文化本身也是艺术的，而不像西方文化那样是科学的，所以中国传统艺术在艺术创作中特别注重表现主体的思想情感，而不强调对客体和自然的忠实再现。

我国早在《尚书》中就有“诗言志”的记载，“诗言志，歌永言，声依永，律和声。八音克谐，无相夺伦，神人以和”。《左传》中载赵文子的话说：“诗以言志。”《庄子》：“诗以道志”《荀子》：“言是，其志也”它们都强调诗歌是“言志”的艺术，而“言”就是表达、表现的意思。《论语》里说：“子曰：小子何莫学夫《诗》？《诗》可以兴，可以观，可以群，可以怨。”，孔子所说的兴、观、群、怨，尽管多是指诗的社会作用，但可以看出他认为诗是主观情感的抒发、感染（兴、群、怨）。可见“诗言志”从一开始就表现出中国诗歌所特有的艺术表现倾向。但是中国艺术本身在早期也是重视再现的，只不过再现和写实都是在表现的大原则下的再现和写实，是一种寓情于物，情在景中的艺术表现形式，但伴随着艺术的发展，中国艺术也越发的倾向于写意，通过艺术的变形来写意和表现，最终发展到甚至是直接抒发情感，景在情中的特有艺术表现形式。

中国艺术中意象和意境说的历史发展则完美呈现中国艺术的表现和写意倾向。庄子在《外物》篇中曾提出“得意而忘言”的命题，他认为语言只是表现“意”的手段而已，随后便有了“书不尽言，言不尽意”的说法，而到了魏晋时期，王弼则将“得意而忘言”的原则运用于象，“夫象者，出意则也。言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言出于象，故可寻言以观象；象生于意，故可以寻象以观意。意以象尽，象以言著。故言者所以明象，得象而忘言；象者所以存意，得意而忘象”，（《周易略例。明象》）从而得出了“得意而忘象”。而在意象中，中国古代艺术家更加注重的是“象外之象”，司空图曾说过，“诗家之景，如蓝天日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉睫之前也。象外之象，景外之景，岂容易可谈哉！”所以，中国审美艺术传统中，往往强调“意余于象”，“言有尽而意无穷”。

有意象而衍生出来的意境说更是突出了中国艺术倾向于表现的艺术特征，意境注重情景交融、虚实相生，从而通过这种艺术手段来表现宇宙的生机和人生的真谛的目的。尽管意境也需要景和实来加以表现，但是它更为注重的是情和虚。所以中国传统艺术中，艺术家往往更加注重“意”、“神”“和”“韵”等虚的方面，力求在虚实相生的艺术创作中表现出艺术家的情致和艺术作品的神韵，具有强烈的表现特征。周来祥先生曾经是这样描述传统艺术的，“在古典美的艺术中，为了达到和谐的美，却在再现艺术中强调艺术媒介的表现功能，在表现艺术中强调艺术媒介的认识功能”。而这点确实在中国传统艺术中表现的比较明显，相对于西方艺术，中国传统艺术更加偏向于艺术媒介的表情性，这无疑，很大程度上是有中国特有的宇宙图式决定的，因为中国文化中宇宙本体的“道”本身是无名无形的，而中国艺术就是要表现和体悟“道”的宇宙境界，表现宇宙人生的真谛。这无疑是一种向宇宙的本体和生命的“道”回归，艺术家通过这种艺术的境界的提升，从而对人生、历史、宇宙产生一种哲理性的感悟，使艺术本身充满了人生感、历史感和宇宙感，中国艺术中这种强烈写意和表现倾向是与自身文化图式相吻合的，完美体现了中国特有的宇宙

观、人生观和历史观。

2、近现代“表现”到“再现”的转变

中国文化和艺术精神从表现到再现的历史转变是历史发展趋势所推动的，也是潜在生发于中国文化和艺术精神内部的。在中国传统文化中，艺术形式并不是地位平等的，诗歌和绘画的地位要远远高于小说、杂剧等等，但随着中国历史的不断推进，明代中叶以后，在哲学领域内出现了“童心”说、“性灵”说等张扬个性的哲学思潮，要求写出现实的心灵和再现的世界，在艺术形式领域，各种写实主义色彩的话本、小说、杂剧纷纷出现，这些艺术形式或现实为底稿评判现实，或以现实为蓝本抒发情怀，揭开了中国传统文化偏重抒情表现向写实再现的艺术大风格的篇章的扉页。

鸦片战争之后，中国传统文化受到了西方近代文明的强烈冲击和挑战，作为革命斗士的艺术巨匠们纷纷抛弃了向心内转的表现思潮，转向了能对现实施加直接影响的现实主义思潮。而随着近代五四运动和新文化运动的深入，传统文化和艺术遭到了冲击，艺术家们或误读西方艺术思潮，或改造中国艺术形式的精神实质，以“六经注我”的精神，张扬再现的艺术思潮和风格。

建国后，文化艺术上主张“百花齐放”，对传统艺术要求继承和发展，但由于受到现实主义意识形态的官方影响，再现性的艺术作品无疑从倾向性上是占有主导地位的。革命的现实主义和革命的浪漫主义，从实质上讲，还是革命的现实主义更占据了这一历史时期的高点。从十七年文学到伤痕文学等等都是体现了这一文化精神和艺术实质。从80年代起，中国的文化和艺术逐步走向了一个多元化的时期和时代，已经难以再现或表现这样的划分来完全涵盖，但是从主流意识形态所倡导的风格上来讲，从某种意义上，我们仍可以说，中国文学和中国艺术的风格是偏重于再现的，其中出现的偏重表现的艺术思潮也已经是和中国传统文化中的表现完全不同的东西，是经过否定之否定嬗变之后的新的表现。

3、历史转变的深层原因

中国文化和艺术精神的转变从某种意义上讲是几个方面合力的结果，首先是内部文化和艺术形式的嬗变，再现风格的哲学和艺术思潮开始出现，涌现了一大批典型的艺术样式。其次，西方文化突入中国大门，中国五四运动时期的革命战士们大都扯起西方的大旗，在再现的底蕴下以张扬主观或者张扬客观的思潮和标志抛起了轰轰烈烈的文化革新思潮，至此，中国传统文化向内转的艺术风格彻底发生了变化和改观。再次，建国以后，虽然提倡百花齐放，百家争鸣，但作为新中国官方意识形态的马克思唯物主义思潮，从各方面钳制了真正表现样式的表现思潮。

从理性与信仰的角度去看，西方文化中的艺术大风格的转变可以说是在理性与信仰的推动下的一种合理的嬗变，是一种从追求理性真实向信仰真实的合理滑动和游走；风格的转变是在二者尺度之间的一种合理的转换，其中真正体现了不断求真的理性信念，文化的

底蕴和实质内核是没有变化的。而中国的艺术的样式的转变则主要是一种外部推动的结果，因为中国传统的文化已经无力抵御和消化这种异质的文化，西方文化镶嵌进中国文化领域的已经是语言而不再是词汇。这一个转变也充分证明了中国人是追求理性的，但这个理性是一种实践理性，是一种能为自己更好地走向现代的一种某种意义上的工具理性；而中国的信仰则无力支撑起中国传统文化的现代转变，在艺术和文化大风格的转变后，走向了历史的缺失。

结语

人类文化是多姿多彩的，不同的文化具有不同的精神实质和风范。但文化又不是无法沟通和交流的，在承认文化多样性的基础上，我们在跨文化的语境中从理性和信仰这一人类文化的共通点，来透视中西文化和艺术精神实质上的差异，能在多棱镜一般的跨文化语境中看到文化的差异性和多样性。

在上文我们展示了中西文化和艺术精神在哲学层面、艺术精神层面、艺术表达机制层面上的对比性差异，也初步通过历史发展的视角展示了中西艺术精神和艺术表达机制的嬗变以及嬗变的原因和内在动力机制。

理性和信仰一直是一个古老的话题，我们对此总是言说不尽，但是，对每一种文化而言，它们都是贯彻其哲学精神、艺术精神的一条红线，是影响艺术表达机制的动力源泉之一。在理性与信仰的视角下，我们看到了中国文化的实践理性和不能称为信仰的“信仰”是和谐统一在中国文化的本体之中的，它们相互辅助，和谐融通。而西方文化是由希腊文化提供的理性精神与希伯莱文化所提供的宗教精神经过长期的冲突、交流、融合而成的，理性精神是宗教文化的根底，宗教氛围是理性精神的写照。二者是争斗的，二者是矛盾的，但又同时存在于西方文化的母体之中，使其成为文化发展的源动力机制。

在理性与信仰和谐互补的大背景下，造就了中国艺术和谐中庸的艺术理想和直觉体悟的整体艺术思维；而在理性与信仰冲突背景下的西方艺术精神则具有了追求崇高感、悲剧感（冲突）的艺术理想和重理性、形式、模仿的艺术思维；充分认识到此中的差异和多样性，能使我们更深刻地理解文化相互交流的必要，探询文化交流的渠道，从而更好地为中西文化的交流和融通服务。

在理性和信仰的差异中，派生了中西艺术的表达上的差异，西方传统文化主要采用了“再现”的艺术表达，在现代走向了由“再现”走向“表现”；而中国古代重“表现”的艺术大风格，在现代也由“表现”到“再现”的转化。而这种历史嬗变的根源，可以从理性和信仰的不同组合模式中找到答案，西方文化艺术表达机制的转变内在地表现了西方理性与信仰在两级之间的游走和滑动，非此即彼；而中国文化艺术表达机制的转变内地表现了中国理性和信仰在新时代面前的实质不和谐，以及新时代之后的缺失和空位。

但是值得我们注意的是，中国文化艺术表达机制的转变是非常复杂的，它涉及到跨文

化语境的历史嬗变问题，这是值得我们注意的，在这个方面作者做的还是十分不够的，没有能场景地展示这个历史激荡的过程。由于作者的水平十分有限，也未能更好地从定量上来佐证本文的论述，只是从历史和艺术大风格上来描述和谱写了中西文化的面貌，更深入和深刻的论述还有待于深入的努力。

注 释

- [1] 黑格尔. 哲学讲演录：第一卷[M]. 北京：三联书店，1983：93
- [2] 李泽厚. 美学四讲[M]. 天津：天津社会科学院出版社，2004：308
- [3] 格罗塞. 艺术的起源[M]. 北京：商务印书馆，1996：26
- [4] 伽达默尔. 哲学解释学[M]. 上海：上海译文出版社，1994：7
- [5] 牟宗三. 中西哲学会通之十四讲[M]. 上海：上海古籍出版社，1997：1
- [6] 刘若愚. 中国的文学理论[M]. 郑州：中州古籍出版社，1997：20
- [7] 黑格尔. 哲学史讲演录：第一卷[M]. 北京：商务印书馆，1983：313
- [8] T. S·艾略特. 基督教与文化[M]. 成都：四川人民出版社，1989：205
- [9] 北京大学哲学系外国哲学系教研室编译. 西方哲学原著选读：上卷[C]. 北京：商务印书馆，1987：25
- [10] 伊安·帕特. 科学与宗教[M]. 成都：四川人民出版社，1993：2
- [11] 季羨林. 朗润琐言[M]. 上海：上海文艺出版社，1997：108
- [12] 罗素. 西方哲学史上卷[M]. 北京：商务印书馆，1977：66
- [13] 亚里士多德全集：第5卷[M]. 北京：中国人民大学出版社，1997：296
- [14] 费尔巴哈著作选集：上卷[C]. 北京：商务印书馆，1984：45
- [15] 钱穆. 中国文化[M]. 北京：三联书店，1991：4：93
- [16] 梁漱溟. 中国文化要义[C]. 上海：上海人民出版社，2005：109
- [17] 马克斯·韦伯. 儒教与道教[M]. 南京：江苏人民出版社，1995：177
- [18] 李泽厚. 历史本体论[M]. 北京：三联书店，2002：36
- [19] 张法. 互看的心灵[G]. 北京：中国大百科全书出版社，2001：136
- [20] 萨特. 存在与虚无[M]. 北京：三联书店，1987：8
- [21] 康德. 判断力批判：上册[M]. 北京：商务印书馆，1985：46
- [22] 费尔巴哈. 基督教的本质[M]. 北京：商务印书馆，1984：44
- [23] 朱光潜. 西方美学史：上卷[M]. 北京：人民文学出版社，1979：35
- [24] 黑格尔. 哲学讲演录：第一卷[M]. 北京：三联书店，1956：93
- [25] 李泽厚. 美学四讲[M]. 天津：天津社会科学院出版社，2004：308
- [26] 周来祥. 论中国古典美学[M]. 济南：齐鲁书社，1987：157
- [27] 梁漱溟全集：第一卷[C]. 济南：山东人民出版社，1989：383
- [28] 叶朗. 现代美学体系[M]. 北京：北京大学出版社，1999：80
- [29] 张岱年. 中国哲学大纲[M]. 北京：中国社会科学出版社，1982：165
- [30] 张法. 互看的心灵[G]. 北京：中国大百科全书出版社，2001：27
- [31] 叶朗. 现代美学体系[M]. 北京：北京大学出版社，1999：58
- [32] 宗白华. 美学与意境[M]. 北京：人民出版社，1987：238
- [33] 李泽厚. 美学三书[M]. 合肥：安徽文艺出版社，1999：58

- [34]宗白华 . 艺境[M]. 合肥：安徽教育出版社，2000：158
- [35]阿尔森·古留加. 康德传[M]. 北京：商务印书馆，1981：113
- [36]宗白华. 艺境[M]. 合肥：安徽教育出版社，2000：16
- [37]张法. 美学导论[M]. 北京：中国人民大学出版社，1999：133
- [38]宗白华. 艺境[M]. 合肥：安徽教育出版社，2000：48
- [39]李泽厚. 中国思想史论[M]. 合肥：安徽文艺出版社，1999：221
- [40]李西建. 中国美学的诗性智慧及现代意义[J]. 北京：人大复印资料，2001：3：58
- [41]黑格尔. 美学：第二卷[M]. 北京：商务印书馆，1979：92
- [42]朱光潜. 西方美学史：上卷[M]. 北京：人民文学出版社，1979：237
- [43]康德. 判断力的批判：上卷[M]. 北京：商务印书馆，1985：101
- [44]亚里士多德. 诗学[M]. 北京：人民文学出版社，1998：20
- [45]鲁迅全集：第一卷[M]. 北京：人民文学出版，1957：297
- [46]北京大学哲学系美学教研室. 西方美学家论美和美感[M]. 北京：商务印书馆，1980：14
- [47]北京大学哲学系编译. 古希腊罗马哲学[M]. 北京：商务印书馆，1961：36
- [48]亚里士多德全集：第5卷[M]. 北京：中国人民大学出版社，1997：296
- [49]鲍桑葵. 美学史[M]. 桂林：广西师范大学出版社，2001：14
- [50]北京大学哲学系美学教研室编. 西方美学家论美和灵感[M]. 北京：商务出版社，1980：66
- [51]克罗齐. 美学原理[M]. 朱光潜译，北京：外国文学出版社1983：4
- [52]周来祥. 再论美是和谐[M]. 桂林：广西师范大学出版社，1996：317
- [53]今道友信. 美的相位与艺术[M]. 周浙平,王永丽译. 北京：中国文联出版公司，1988：139
- [54]塔塔可维齐. 西方美学概念史[M]. 南宁：广西人民出版社，1990：361
- [55]西方文论选[M]. 上海：上海译文出版社，1986：4
- [56]塔塔可维齐. 西方美学史：第1卷[M]. 南宁：广西人民出版社，1990：99
- [57]车尔尼雪夫斯基. 艺术与现实审美关系[M]. 周扬. 北京：人民文学出版社，1979：58
- [58]布洛克. 美学新解[M]. 沈阳：辽宁人民出版社，1987：70
- [59]鲍桑葵. 美学史[M]. 张今译. 桂林：广西师范大学出版社，2000：10
- [60]布洛克. 美学新解[M]. 沈阳：辽宁人民出版社，1987：87
- [61]今道友信. 美的相位与艺术[M]. 周浙平,王永丽译. 北京：中国文联出版公司，1988：139
- [62]贝尔. 艺术 [M]. 北京：中国文联出版公司出版，1984：4

- [63]今道友信. 美的相位与艺术[M]. 周浙平,王永丽译. 北京:中国文联出版公司, 1988:156
- [64]周来祥. 文艺美学[M]. 北京:人民文学出版社,2003:149

参考文献

- [1]李泽厚. 历史本体论[M]. 北京:三联书店,2002
- [2]徐复观. 中国艺术精神[M]. 沈阳:春风文艺出版社,1987
- [3]张世英. 哲学导论[M]. 北京:北京大学出版社,2002
- [4]本杰明·史华兹. 古代中国的思想世界[M]. 南京:江苏人民出版社,2004
- [5]周来祥. 文艺美学[M]. 北京:人民文学出版社,2003
- [6]周来祥. 中国美学主潮[M]. 济南:山东大学出版社,1992
- [7]周来祥. 论中国古典美学[M]. 济南:齐鲁书社,1987
- [8]朱立元. 美的感悟[M]. 上海:华东师范大学出版社,2003
- [9]康定斯基. 艺术的精神[M]. 北京:中国社会科学院出版社,1887
- [10]陈旭光. 艺术的意韵[M]. 北京:中国人民大学出版社,2001
- [11]李泽厚. 中国古代思想史论[M]. 北京:人民出版社,1986
- [12]梁漱溟. 中国文化要义[M]. 北京:学林出版社,1987
- [13]余英时. 中国思想传统的现代诠释[M]. 南京:江苏人民出版社,1995
- [14]任继愈. 中国哲学发展史[M]. 北京:人民出版社,1983
- [15]钱穆. 中国文化史导论[M]. 北京:商务印书馆,1994
- [16]梁漱溟. 东西文化及其哲学[M]. 北京:商务印书馆,1999
- [17]宗白华. 宗白华全集[M]. 合肥:安徽教育出版社,1994
- [18]宋志明. 中国古代哲学研究[M]. 北京:中国人民大学出版社,1998。
- [19]李鹏程. 当代文化哲学沉思[M]. 北京:人民出版社,1997
- [20]张岱年 成中英. 中国思维偏向[M]. 北京:中国社会科学出版社,1988
- [21]金元浦. 美学与艺术鉴赏[M]. 北京:首都师范大学出版社,1999
- [22]汤一介. 国学举要(艺卷)[M]. 武汉:湖北教育出版社,2002
- [23]刘芳. 中国美学的基本精神及其现代意义[M]. 成都;巴蜀书社,2003
- [24]陈来. 传统与现代[M]. 北京:北京大学出版社,2006
- [25]彭越. 中国文化的非主体精神[M]. 广州;广州出版社,1993
- [26]叶朗. 中国美学史大纲[M]. 上海:上海人民出版社,1985
- [27]祁志祥. 中国美学的文化精神[M]. 上海;上海文艺出版社,1996
- [28]吴中杰. 中国古代审美文化论[M]. 上海:上海古籍出版社,2003
- [29]牟宗三. 中国文化的特质[M]. 北京:中国广播电视出版社,1992
- [30]李泽厚. 美的历程[M]. 北京:文物出版社,1981
- [31]李泽厚. 华夏美学[M]. 北京:中外文化出版公司,1989
- [32]周来祥. 中国美学主潮[M]. 济南:山东大学出版社,1992
- [33]林毓生. 中国传统的创造性转化[M]. :北京:三联书店,1988

- [34]余英时. 中国思想传统的现代诠释[M]. 南京;江苏人民出版社, 1995
- [35]王岳川. 艺术本体论[M]. 北京:中国社会科学出版社, 2005
- [36]夏之放. 中国审美文化研究[M]. 济南:山东教育出版社, 2005
- [37]张法. 中西美学与文化精神[M]. 北京:北京大学出版社, 1997
- [38]陈旭光. 艺术的意韵[M]. 北京:中国人民大学出版社, 2001
- [39]彭锋. 西方美学与艺术[M]. 北京:北京大学出版社, 2005
- [40]何兆武. 西方哲学精神[M]. 北京:清化大学出版社, 2003
- [41]张祥龙. 东西方哲学比较[M]. 北京:北京大学出版社, 2002
- [41]罗素. 西方哲学史[M]. 北京:商务印书馆, 2002
- [42]梯利. 西方哲学史[M]. 北京:商务印书馆, 2002
- [43]黑格尔. 美学[M]. 北京:商务印书馆, 1979
- [44]亚里士多德. 诗学[M]. 北京:商务印书馆, 1996
- [45]王岳川. 西方艺术精神[M]. 高等教育出版社, 2004
- [46]本杰明·史华兹. 古代中国的思想世界[M]. 南京:江苏人民出版社, 2004
- [47]马丁·海德格尔. 存在与时间[M]. 北京:三联书店, 1987
- [48]朱立元. 美的感悟[M]. 上海:华东师范大学出版社, 2003
- [49]康定斯基. 艺术的精神[M]. 北京:中国社会科学院出版社, 1887
- [50]伽达默尔. 哲学解释学[M]. 上海:上海译文出版社, 1994

读硕期间发表的论文目录

- 1、《论西方美学的再现与表现》，哈尔滨学院学报，2006年第6期
- 2、《存在性境域中的庄子美学》，科教论丛，2006年第4期
- 3、《转型期文学生产与诗化现实主义》，科教论丛，2006年第4期

后 记

时隔半年之久，论文终于写出来了，心里总算是可以稍稍松口气了。

从大学毕业起心中一直想写一篇关于中西比较类的论文，但由于诸多原因，始终没有如愿，所以硕士毕业论文选题时我毫不犹豫地选择了这个带有中西比较色彩的论文题目，但是选定这个题目后就一直比较担心自己能否作的下去，不过毕竟是自己的选择，我只好硬着头皮作了下去，其中也确实在面临诸多困难时想到过放弃，但还好在老师和同学的帮助下，我还是坚持了下来，总算没有辜负老师和同学的信任和鼓励。

为了这个初衷，尽管也曾用心营构，并且付出了不少的努力，但由于艺术精神比较问题本身的文化地域差异、时间跨度和理论深度问题，加上个人学识能力毕竟有限，这种尝试充其量只能是一种自我挑战，甚至连理论草图都说不上，而且其中难免有错误甚至是比较幼稚的地方，但毕竟是一种尝试，这种艺术精神的互看或许没有达到预期的理想，但两种艺术心灵的互看或多或少的总会给人一种心灵的愉悦感。

本论文得到了导师王杰教授和廖国伟教授的熟悉心指导和耐心帮助，并提出了许多宝贵意见，使我受益匪浅，在此谨向王老师和廖老师致以诚挚的谢意。另外，本论文的写作还得到了教研室各位老师的指导和帮助。在此，向帮助过我的各位老师致意以衷心的感谢。