

中国文化史丛书

魂系中华

——天人合一的中华艺术精神

朱立元 王振复



沈阳出版社

魂系中华

——“天人合一”的中华艺术精神

沈阳出版社出版

一九九七年

中国文化史知识

编辑委员会

主 编

张岱年

执行主编

朱立元

委 员

王振复 李祥年 周振鹤 葛剑雄

朱立元 涌 豪

总策划

石铜钧

责任编辑

封兆才 祝乃杰 葛君 田雪峰

封面设计

曾一中 庆芳

目 录

引言	(1)
一、“天人合一”与艺术发展轨迹	(3)
远古：“神人以和”	(3)
先秦：道、儒互补	(10)
魏晋：以“无”为本	(14)
隋唐：禅悦禅悟	(19)
宋明：“理”的氛围	(22)
二、“天人合一”与艺术门类	(28)
“以物写心”的绘画	(28)
以“和”为美的音乐	(31)
“宇宙”即建筑	(34)
崇尚意境的诗歌	(37)
三、“天人合一”与审美范畴	(42)
四、“天人合一”与主、客二分（上）	
——中西审美文化的本原性差异	(58)
重自然与重精神	(60)
重认识与重人生	(62)
求真与求善	(65)
重现象、实在之别与重本末、体用之分	(69)
重推理分析与重直觉顿悟	(73)
重功利与重义轻利	(80)

重宗教与淡宗教	(87)
重外向开拓与重内向探求	(91)
五、“天人合一”与主、客二分(下)	
——中西审美文化精神内核	(96)
重摹仿与重感兴	(99)
重再现与重表现	(103)
雕塑、叙事诗的发达与音乐、抒情诗的早熟	(110)
宗教气息与人伦色彩	(119)
自然美之遮蔽与发现	(128)

引言

中华文化历史悠久、博大精深、一脉相承，具有非常独特的文化性格，它就是“天人合一”。“天人合一”，作为中华文化的哲学之魂，是渗融在每一种具体文化现象之中的。其中，作为中华审美文化的典型代表即中华艺术，其“天人合一”的文化性格尤为美丽。

我们知道，在人类文化中，每一个民族与文化区域的成熟的文化样式，都会有其独特而独存的“中坚思想”即哲学精魂存在。印度的“梵”、希腊的“逻各斯”以及中国的“道”，都分别是这些古老民族的哲学之魂与思维“主宰”。道是什么？先秦道家称“道”即是“自然”。这“自然”，即是客体意义上的宇宙本体；又是主体意义上的“返朴归真”；归根结蒂是主、客相契意义上的“天人合一”。所谓“自然”，实际上是指“人化的自然”、“自然的人化”、人把握、领悟到的“自然”，在哲学“原质”意义上来说，它是“天人合一”的。先秦儒家之所谓“道”，关乎正道、仁政以及做人的标准与原则，实际上是一种被政治化，道德伦理化了的“天则”，人按

照“天则”为人、为事并追求至圣的道德境界，这也是“天人合一。”

因此，“天人合一”是以儒、道为主干的中华优秀传统文化的基本精神，这用中国当代哲学家金岳霖《论道》一书的话来说，即“天人合一”是中国文化“元学的题材”。

徐复观《中国艺术精神》一书指出，“在世界古代各文化系统中，没有任何系统的文化，人与自然，曾发生过象中国古代地亲和关系。”人与自然的“亲和”即哲学、美学上的“天人合一”，正是中华艺术精神的根本所在。中华艺术走过了一条漫长而灿烂的历史之路，可以说在哲学、美学上始终没有离开“天人合一”的思维框架与情感世界。关于这一点，若与西方古代文化及其艺术精神比较，是很明显的差别。中华艺术传统作为至今仍是活着的过去、作为历史在今天的自然延伸，其中尤其那些新鲜、积极、美好、尚未过时的因素，经过新时代文化的扬弃，是可以同中华现代艺术相连接、沟通的东西；中华艺术精神、审美意识及其文化内涵，正是久远历史在今天的沉积和延续，是一种无言渗透和烙印。这使我们对中华艺术精神的文化内涵的探讨不能不具有一定的理论和现实意义。

尽管传统的中华艺术精神是一种纷繁复杂的精神文化现象，其时空跨度与内蕴深度犹如大海浩瀚无际，深不可测又变幻多端，而中华艺术精神的深层文化内涵，总在追求、执着于自然宇宙与社会人生、自然与人工的合一、亲和境界。关于这一点，这本小书试从中华艺术的历史轨迹、艺术门类与审美范畴以及与西方文化品格、艺术精神的比较中加以论述。

一、“天人合一”与艺术发展轨迹

当人们试图涉足于中华艺术精神的历史洪流时，无疑会有一种深沉的历史感觉撞击心胸，深感其精神的恢宏博大又源远流长。这里想以俯瞰方式，先来追溯一下中华艺术精神文化内涵的历史发展轨迹，我们的论述就从远古开始。

远古：“神人以和”

远古时代，自然谈不上有成熟的中华艺术，但作为中华先人的自我意识、人的精神的象征，却有一定的艺术精神的因素在中华文化的摇篮中涵蕴着。这种中华艺术精神“天人合一”文化内涵历史运演的前奏，是《尚书》所谓的“八音克谐，无相夺伦，神人以和”，可以说，这是“天人合一”的艺术精神的文化原型。

当中华先人的巨大身影第一次出现于东方地平线之时，则意味着历史地建构起最原始的天人关系、亦即自然与人的原始关系。那时中华先人的生产力水平何其低下，他们怀着

迷茫、好奇、欣喜而又苦涩的心情面对着这个世界。一方面是无忧无虑地幼稚般的快乐，另一方面又总是为生存而艰苦卓绝地奋斗与挣扎。实践领域的狭小与思维的稚浅是同步的。他们心目中的原始劳动实践内容，远较现代劳动实践为复杂，同时又是低级的。当时人们支配生产劳动的意识远不是纯粹理性的，它实际上是一种包括认识、向善、审美、崇拜亦即理性、非理性、科学与巫术等观念因素在内的人的原始的文化心理集成。尽管中华先人的原始劳动是充分现实的，但指挥这种实践行为的头脑，却远没有后人那样清醒。就是说，这种中华先人与自然界（天）的物质交换过程——原始生产劳动，很大程度上无法历史地摆脱非理性的、迷狂意绪的纠缠。

史前的中华先人生活在一个由他们自己所虚构的“万物有灵”的现实世界里，种种神秘观念不可避免地渗透在其一切生活活动之中，天神崇拜、地神崇拜、动物植物神崇拜、图腾崇拜以及祖宗崇拜等等自古显得颇为发达，日月星辰、山川大地、风雷雨电、蛇（龙）虎牛马以及祖宗灵魂等都曾经是人们狂热崇拜的对象，后来发展到秦汉传说中，构成了一个洋洋大观的包括伏羲、女娲、盘古、神农、黄帝、炎帝以及祝融、共工、羲和、西王母之类在内的中华古神谱。

但是，也许因为史前中华先人生活于亚洲东部的温带地区，得天独厚、自然条件并不十分恶劣之故，这一种并非十分苛刻的自然（天）外因折射到人的心灵上，造成了先人在造神过程中的文化心理的倾斜，人们不自觉地赋予种种神以善性，热衷于创造善神而对恶神的创造偶一为之。这就是说，中华先人的原始宗教观念，一般是建立在自然（在造神运动中被幻化为“神”）与人的原始亲和这一意识基础上的，有一

种“天人合一”的原始文化意绪隐伏着。比如伏羲，是战国时代才被创造完成的神，但其文化渊源很是古远，伏羲“位于东方，首德于木，为百王先”，传说他为“苍精之君”、“东方之帝”，画卦结绳，初造王业，善莫大矣。女娲抟黄土造人又炼石补天，所谓“往古之时，四极废，九州裂，天不兼复，地不周载……于是女娲炼五色石以补苍天，断鳌足以立四极，杀黑龙以济冀州，积芦灰以止淫水。”岂不是中华先古的保护神么？关于盘古的传说亦很古老，后世说它是创造天地的神，梁人任昉《述异记》根据先人传说写道：“昔，盘古之死也，头为四岳，目为日月，脂膏为江海，毛发为草木。秦汉间俗说：盘古头为东岳，腹为中岳，左臂为南岳，右臂为北岳，足为西岳……”可见盘古开天辟地时把自身的一切都贡献给中华先人所在的世界了，盘古的形象何等美好。神农教人耕稼又尝百草，也是吃“苦”在前，“神农作，树五谷淇山之阳，九州之民乃知谷食，而天下化之。”^①“神农理天下，欲雨则雨……正四时之制，万物咸利，故谓之神。”^②至于黄帝，是中华大名鼎鼎的祖宗神，《五帝本纪》说他“生而神灵，弱而能言，幼而徇齐，长而敦敏，成而聪明”，他荫庇后人，更是尽善尽美。远古诸多神话亦同样说明了中华先人对自然（天）的原始“亲昵”态度。如在“后羿射日”中，原是十日并出，焦禾稼，杀草木，民无所食用，很有点太阳神对人不善的味道，然而有英雄后羿射落九日，终于达到丽日中天、不寒不暑的天人亦即神人和谐的境地。先人对月神的崇拜在屈原《天

① 《管子·轻重戊》。

② 《尸子·君治》。

问》中留下了美丽的遗影，“夜光（月神）何德，死而又育？厥利维何，而顾菟在腹？”月神能死而复生，在古人看来是因为有玉兔在月中捣长生不死之药供给月神的缘故，这也反映出中华先人对月神这种被神化的自然现象的美好感情。比较起来，风神雨神之类在中华先人心目中的形象要狰狞得多，它意味着天人之际的一种原始对立，但是在中华先人的原始文化心态中，也还有与这些神灵“求和”妥协的强烈企望，古已有之，流传至后代的焚燃人牲以献祭于神的祭礼就说明了这一点，就是说，其最终目的仍在追求“神人以和”的境界。

因此，可以说，执着于“神人以和”是中华远古的一种普遍的原始文化心态。中华古人有一种强烈的历史嗜好，即认为神（天、自然）人本是合一或终究是要合一的。中华远古文化形态中一般没有斯芬克斯式的难题，没有潘多拉宝盒打开后给世俗人间留下的无穷灾祸，没有普鲁米修斯被锁在高加索悬崖上每天有饿鹰啄食其心肝第二天又使其长好的无尽折磨，也没有拉奥孔被毒蛇死死纠缠全身的原始紧张与窒息，自然与人的原始对立，一般被化解为善神与人之间亲和的悦乐。

这种东方远古独特的文化模式自然会影响到远古中华艺术及其精神境界的建构，因为没有那种艺术精神可以独存于该民族总的文化系统之外的。诚然不能认为中华远古的原始宗教、巫术文化观念是孕育原始艺术及其精神的温床，但前者对后者的影响是不可抹煞的，而且两者在远古文化意义上原是混一的。因此，从中华远古“神人合一”的一般文化观念可以返照中华艺术精神的独特性。无论中华先人的生产劳动实践还是日常生活活动，一般都潜伏着“神人以和”的民

族文化心灵。如果说认识到“天人相分”即自然与人的对立多少是理性智慧的表现，那么中华远古艺术精神一般所追求的“神人以和”境界正标志着某种非理性的文化智慧对中华艺术的渗透。黑格尔曾歌颂远古英雄征服自然的豪情，他指出，“到处都可以见出新发明所产生的最初欢乐，占领事物的新鲜感觉和欣赏事物的胜利感觉，一切都是家常的，在一切上面人都可以看出他的筋力，他的双手的灵巧，他的心灵的智慧或是他的英勇的结果。”^①这似可说明西方古代所追求的“天人合一”境界是基于“天人相分”文化观念基础上的、人努力征服自然（天）的结果。西方古人一般将自然看作人之外的一个客观世界，一个可以由人来改变的“场所”，由此产生的艺术“模仿”说正是这种“天人相分”思想的必然产物。而，中华先人的原始文化观念及其艺术精神却有不同，尽管在现实生活实践中，中华先人无疑在实际上创造了无数改造自然包括改造人自身的丰功伟绩，但在原始宗教、神话文化观念中，却笃信主客本是浑契的，认为自我与对象世界（自然、天）是一个原本不可分离的整体，主客两个世界之间有着神秘的对应与感应，人们所追求的是两者之间的这种感应与契合，在此，“神人以和”是一种非理性的文化心理体验。

这就使得中华原始艺术及其精神具有颇为复杂的文化内涵，它无疑不是纯粹审美的，也有神秘的巫术礼仪、原始宗教崇拜观念掺杂其间。北京周口店山顶洞人文化遗存中所发现的“串饰”，作为人体饰物，其原型是那些用以投掷、打击或切割的小型生产工具，当时人们佩戴它，自然有审美上的

① 黑格尔：《美学》第一卷，第24页。

需要，但也是为了驱邪避凶。仰韶文化期半坡村的人面鱼纹陶盆，是被美化、艺术化了的生活用具，其纹样的艺术性已经颇为成熟，在我们今天看来，其艺术审美因素十分葱郁，但在古人那里，他们首先所认同的，却是一种企求人丁兴旺的生殖崇拜观念。因为古人认识到鱼的生殖力极强，在器皿上将人鱼画为一体，既体现了生殖崇拜，又朦胧地表达了神（对鱼的崇拜，将鱼认作神）人合一的巫术文化意绪。这种借鱼的意象所表达的生殖崇拜观念在后代的《诗经》中仍然通过鱼的“兴象”折射出来，如《齐·敝笱》、《陈·衡门》、《召南·何被穉矣》等，都以鱼起兴，如闻一多所言，乃是“以‘鱼’来代替‘匹偶’或‘情侣’的隐语”，其根据在鱼的“蕃殖功能”。^①在《周易》中，我们看到起自远古的龙的意象充满了艺术精神，龙显得“雄浑”、“伟大”，是一种典型的阳刚之美，但龙的文化原型，却是图腾崇拜，它是在一定的远古自然崇拜与祖先崇拜基础上建构起来的，其源可追溯到“伏羲龙身、女娲蛇躯”的远古神话传说。神话中的诸多角色都是“神人合一”的形象，我国北方殷商与秦的先民，都以鸟为祖先神从而进行图腾崇拜，传说商族始祖祖契是有娥氏之女简狄吞玄鸟卵而生，秦族始祖伯益也是颛顼之孙女吞玄娘卵而生，这种人鸟合一的原始宗教观念直接影响到艺术的而貌，如《吕氏春秋·音初篇》记载了北方最早诗歌“燕燕于飞”的产生过程，有人考证说这是以歌颂鸟类来寄托怀念和向往祖先之情的，^②这颇有道理。原始艺术常常与原始巫

① 参阅《神话与诗》一书。

② 参阅赵沛霖《兴的起源》。

术活动不能分开，它与远古祭礼密切相关。中华古代所谓的“礼”，其文化原型是对祖宗神或天地神的献祭。据《铁云藏龟》，礼的原意为表示供品牺牲；是器皿中盛着供品，献祭于神的意思。先人向神献祭时，必作乐以和，为的讨好、献媚于神灵。乐的最古意义是音乐以及由这献祭于神的音乐而激起的神人合契的愉悦。所以说，在远古崇拜活动（礼）中，已经包蕴着乐的文化因素，难怪后代要礼乐并提了。在原始祭礼中，也时有原始舞蹈的影子，这方面甲骨文保留了许多资料，如“贞，我舞，雨。”^①“乎舞……。乎而亡雨。”^②“今夕奏舞……”^③等等，都是中华先人在求雨巫术中热诚舞蹈的明证。这为的是雨神普降甘霖，使神人同趋和美境界。自然，先人在跳这种祭祀舞时同时有音乐的伴奏，这便是后代《诗经·甫田》所谓“琴瑟击鼓，以御田祖（土地神），以祈甘雨。”仍踟蹰在“神人以和”的原始文化氛围之中。

要之，中华远古艺术精神，标志着主客观之间的原始统一，是神人之间的混沌的融和。中华先人在将客观世界神灵化的同时，也将人创造艺术的过程成果看作是必须由某种神秘力量所参与的，这种“神人以和”是中华先人“天人合一”艺术精神的原初形态，用列维·布留尔的话来说，叫做“神秘的互渗”。

① 《乙 7171》。

② 《重 638》。

③ 《觚 3，20，4》。

先秦：道儒互补

中华艺术精神发展到先秦，主要表现为道儒两家的“天人合一”。

先秦道家认为宇宙浩大无垠，人是渺小的，主张“无为。”这正如庄子所言，“吾在天地之间，犹小石小木之在大山也。”人比之于天地宇宙，好象小石小木比之于大山，其力量之渺小由此可见。早于庄子的老子同样认为，人在宇宙面前远不是独立自存的，人是自然的一部分与附属物，因此，人从肉体到精神只能消融于自然才算找到了归宿。因为人与自然在本体意义上就是合一的，所以人在自然面前不必也不能有所作为，老子所谓“无为而无不为”就是返朴归真，返朴归真就是使人回归于自然，融合于自然。在老子看来，这便是人生的最高境界，也是艺术精神的文化底蕴，它就是“道”，就是“天人合一。”

这种“天人合一”，实际上是抽去一切实践内容，只求在精神上达到“人”合于“天”的境界，“人”的精神消融于“天”中，是“人”回归于自然无挂无碍的悦乐的“合一。”老子提出过“大音希声”这一美学也是艺术精神的著名命题，认为与人的社会实践相联系的世俗的“声音”其实无美可言，因为这是由人为所创造的“美”。而“道”就是原朴的“大音”，它未经人力所染指，保持着一种“致虚极，守静笃”的原初境界，应当是艺术所领悟的最美的意境。老子认为，与人的社会实践尤其与人的礼仪规范相联系的“五色令人目盲，五音令人耳聋”，这指的是，对于那些充满了世俗气的艺术来说，

由于是无节制地追求感官的刺激，其结果只能是“视久则眩，听繁则惑”，这种艺术其实并没有创造什么真正“天人合一”的境界，而是背道而驰。真正的“天人合一”的艺术境界，并不是人力改造自然所能创造得出来的，而是“法自然”的产物。所以，老子的美学与艺术主张，在于“道”之“无味”。此之所谓“为无为，事无事，味无味”，“淡乎其无味”也。就是说，老子心目中的“艺术”，并不需要也不应该去硬充一个改造世界、改造人生的积极角色，而只应顺乎自然地去体悟“道”的“自由”。“道”是老子所认可的艺术精神的本质，它是“虚静无为”的。

庄子发展了老子关于“道”的艺术观。庄子说，“天地有大美而不言”，这“大美”就是“道”，它不在人世间，不在朝堂之上，而是自然本身。因此倘要体悟“道”之“大美”，人便应该合于天，“逍遥”于自然。庄子将“道”、自然、天称为人的“大宗师”。这种“天人合一”的艺术精神，根本不是什么针砭时政、表现世俗的忧患与欢乐等等，而是超然世俗，“法天贵真”，“吾游心于物之初”，“虚静恬淡，寂寞无为”，在自然之中“逍遥”无为，悠哉游哉。因为，作为艺术真谛的“道”，其本身就是“曲者不以钩，直者不以绳，圆者不以规，方者不以矩，附离不以胶漆，约束不以纆索”的，“道”无需用什么人为的规矩就已自然而然地成其方圆，人为事物的曲直、圆方、附离，约束如果有什么美，它们就应当回归于“道”的境界，这称之为“乘物以游心”。人的现实固然时为“物”所累，艺术之“心”却应当“逍遥”于“物”之外。这种艺术境界就是“天人合一”，庄子将其称之为“天和”，“与天和者，谓之天乐。”所谓庄周梦蝶，“不知周之梦

为蝴蝶与？蝴蝶之梦为周与？”一则关于“庖丁解牛”的寓言道出了这种“天人合一”艺术观的本涵。在庄子看来，艺术的“至美至乐”，也就是“天和”的“自由”，应该象庖丁解牛那样，“恢恢乎游刃有余”，它是一种人为的“技”，却完全合契于自然之“道”，“技”之纯熟已经达到出神入化的“化境”，这叫“以神遇而不以目视，官知止而神欲行”，真是手起刀落，莫不中肯；迎刃而解，“至技无技”也。这里，庄子艺术观的主要着重点并非是为人为的“技”，而是要求人为之“技”合乎“道”的“自由”。

相比之下，先秦儒家一般主张宇宙浩大而人同时具有卓越力量的观点。孔夫子固不必言，他是主张人为的，热衷于世俗，他奔波于诸侯国之际，为的是“克己复礼”，改造世道人心。孔子的艺术精神和审美意识中有“大”这一范畴，这“大”不仅是“天”（自然）的属性，而且是“人”的形象。因此，“人”是能够和“天”一试高低的。根据《论语》记载，“子曰：‘大哉！尧之为君也！巍巍乎！唯天为大，唯尧则之。荡荡乎！民无能名焉。巍巍乎！有其成功也。焕焕乎！其有文章。’”这就是说，尧作为圣人多么伟大崇高，这是效法于天的缘故；这种“人”的伟大力量，一般人真不知如何用言语来形容；“人”的功绩、文章灿烂，其光辉充塞于天地宇宙之际。而孟子心目中的“人”的形象也十分高大，他具有“浩然正气”立于天地之际。至于荀子，则高举“人”“最为天下贵”的旗帜，认为水火之物只有所谓“气”而没有生命；草木花卉有了生命但没有“知”觉；动物禽兽虽有“知”觉又不知仁义，这一切属“天”之“物”，都不能与“人”相比，“人有气有生有知亦且有义”，是天下第一伟大者。