

绪 论

东方有广袤的草原、连绵不断的森林和无垠的田野，也有纵横的江河和浩淼的大海，在这片神奇的土地上，几千年来不断地产生过各种形态玄奥的宗教和哲学思想，世界三大宗教都发源于此。几千年中，在这块土地上产生了灿烂的文化与精美绝伦的艺术，涌现出了丰富的充满灵性的美学思想。东方美学思想是古老的、智慧的、神奇的、富有魅力的。

尼罗河谷中的埃及民族在几千年中创造了不朽的巨石艺术，它的庞大和精细令人惊叹不已，成为人类艺术中至今罕见的大手笔。这种艺术是完美的，它更多的是以象征的形式表现出永恒的生命理念，埃及的艺术家是为了“永恒”而工作，表达了对生命永恒的坚强信念和敏锐的美感。

希伯来民族以独特的心灵，创造了永恒的上帝，表达了人类对“崇高”美的景仰和追求，也决定了犹太民族对任何“有限”的艺术形式的排斥，因为，用任何一种“有限”的物质形象来表达上帝的“无限性”和“绝对性”都是对上帝的“无限性”的否定。因此，犹太民族充分地发展了能充分抒发心灵的诗歌和音乐艺术。至今，这个上帝依然代表着“绝对”真理，统治着很大一部分人类的心灵。

能在沙漠中生存数千年的阿拉伯民族无疑是坚韧的民族。沙漠里的人是自然的产儿，为了生存而生活。阿拉伯民族是生性自由的民族，真实、自然是他们的秉性。沙漠中的烈日照射出永远的单调；沙漠的夜晚，只有夜空中的繁星和皓月，伴随着一种单调而凄美的风声……沙漠中很少形象，只有延展的空间，从而激发人们对“无限”的感知并创造出了简明的艺术形式。沙漠中，水就是生命，绿色就成为生命的符号。沙漠生活的宁静，产生了“伊斯兰”——即和平的信念，伊斯兰民族重视人生，热爱现实生活，因此留下了世界上最荡人心魂的诗歌和音乐艺术。

几千年来，印度民族执著追求灵肉双美的人生理想，由此产生出了“人生四期”的生活方式和森林中的冥思哲学——奥义书和佛教哲学。然而，梵与佛性，以及人们性灵与它们的契合，很难用物质的东西来表达，所以他们用象征和意象来表达超验的存在。这就显示出印度美学和艺术的根本特点：它力图描述不能描述的东西，力图表现不能表现的东西。这种对永恒的神的憧憬和渴慕，这种内心的美的激情，使印度民族坚信：美从来就是主观的情感体验和感受，美就是在有限之中达到对无限的愉悦。

在森林和海洋环境中生活的日本民族是最善于摄取外来文化的民族。他们从植物生命中领悟到人与自然生命的互渗同情，敏锐地感受到生命之美、生命形

态之美，由此形成了独特的“幽玄的美学”。他们从佛教文化中深切体验到生命像风一样飘逝而生发出来的“风的美学”。于是，人们用敏感而细腻的心灵去抒发感伤的人生情怀，由此形成了日本美学的感伤特征。海洋既是深沉而平静的，又是狂暴恐怖的，日本民族性格的两重性中蕴藏着浓烈的悲剧精神，他们对惨烈的死亡有强大的承受能力，他们坦然经受人生的悲剧并敢于欣赏惨烈的苦难和死亡之美。

这里，更不用说历史悠久、文化博大精深的中国美学思想了。

东方美学是独特的，是西方美学无法包容的，也是无法给予正确阐释的，更是不可替代的。东方美学有以下七个重要特点：

一、东方审美思维同原始思维有着密切的关联，是原始思维的自然延伸与发展

所谓“原始”的思维是指人类早期发展中的思维形式和特点，现代思维是原始思维发展的结果。两种思维形式存在着明显的差别，原始思维偏向感觉、直觉、象征和情感性；现代思维侧重理性、分析性和逻辑推论等特性。它们之间不是对立与相互否定的关系，更多的是互补的关系。因此，现代思维和原始思维的关系是此中有彼、彼中有此，在不同的状态下发生各自的作用。今后漫长的历史很有可能又将证明，被今人视为“现代思维”的思维形式，则被未来的人称之为“原始思维”。20 世纪的思维科学的研究成果表明：原始思维具有以下几个主要特征：人与自然事物之间的互渗性、具体性（形象性）、象征性、意会性和直觉体验性、神秘性和情感性等。东方民族的审美思想和艺术创造深受原始思维的影响和制约，所以原始审美思维和原始艺术的基本手法，在东方审美思想和艺术中得到非常鲜明的体现。这种事例可以随手拈来：

首先，东方民族都是在意象性、情感性思维的支配下来塑造人物，不顾及真实的人体比例关系，只追求意象化的、理想化观念的表达。在东方的雕塑和绘画艺术中，尤其是在人物画中，作者几乎无一例外地都不按正常的比例关系进行创作：凡是表现伟大的人物或有地位、有权势的人物，其体积和高度往往比旁边的人物高大若干倍，而且，可以明显看出，这种比例失调是有特别的用意和寄托的。例如，古埃及的法老雕像同其身边的子女雕像的比例严重失调，阿拜辛神庙前的四尊拉美西斯二世的坐像各高达 22 米，而其子女的立像则仅是正常人的高度，同样，卢克索神庙和卡纳克神庙门前的法老雕像都具有超常的体积和高度。埃及美学范畴中的“崇高”范畴其原意就是“高度”，这一名词后来被希腊人发展为“崇高”这一美学范畴。印度佛教雕像中，释迦牟尼同其弟子迦叶、阿难的比例也严重失调，一般来说，其比例就像成人同小孩子的比例一样。中国古代雕像和绘画的比例和东方其他民族的雕塑艺术的比例同样如此。

其次，东方各民族的绘画，几乎都不采用古希腊、古罗马和后来文艺复兴时期的意大利艺术家从一个固定的角度观察对象的“焦点透视法”来表现对象，而毫无例外地运用多点透视法或说是“散点透视法”来表现对象。这种方法是把物体的各个面都加以表现，无论看到的或看不到的部分都要展示出来，由此，画面上就出现了“歪曲”、“扭曲”的或是呈展开状的图像。这就是东方艺术中著名的“正面律”绘画。这种图画很像现代世界地图中按“麦开脱”投影方法绘制的东西两半图并列展开的图画一样。而人类早期的原始绘画都是这种方法绘制而成。东方绘画同原始绘画的一致性，正好反证了东方审美思维同原始思维的相似性或共同性。这种希望全面表现对象的思维方法就是原始思维的“整体性”的思维特征。追求完整地无遗漏地表现对象，也是原始艺术的基本特征。原始人类在表现他们所观察到的对象时，都竭力把对象的全部外形特征毫无遗漏地表现出来。因为，在原始人看来，如果不能全面、准确地把握对象的形状特征的话，这个对象就是没有被认知和把握的，而没有被认知和被把握的东西就是神秘的，它会令人感到恐惧和不安；如果不完全表现对象，人类对其施加的巫术作用也将失去效应。所以，原始的叙事文学、原始绘画、原始雕刻等艺术，都以繁冗、细致为特征。原始艺术这一表现手法对东方民族的艺术表现产生了深远的影响，这一特征可以在东方任何一个民族的艺术作品中见到。例如，著名的古埃及壁画中“被扭曲”的人物形象和“层次感”图画巴比伦和亚述王宫门前的“五支腿”的狮子和人面带翼的“五支腿”的牛中国商周青铜器上被展开表现为“双身共一头”的动物等等。这并非是西方学者所谓的东方艺术家不懂得透视的原因，而是东方审美思维特征所决定的必然的表现方法。这些作品是超现实主义的、意象的，从真实性角度而论，它们提供的事物的信息量远远大于直接模仿具体事物的作品。

再次，东方民族受原始思维的深刻影响和制约，古代东方民族在艺术创作过程中，尤其是创作雕像、绘画时，几乎从来不采取面对实物和人物的直接写生方法，而是采用先观察、记忆，再凭借大脑记忆中的表象来创作的方法，这就是“延迟模仿法”。“延迟模仿”是现代心理学的概念，它是指“对象不在眼前的模仿”，这种模仿是借大脑中存留的事物的表象加以浮现后，再予以描摹出来的思维形式。延迟模仿是原始艺术和东方艺术所特有的艺术表现现实的方式，它同西方艺术传统所用的“直接写生法”迥然不同，艺术作品的形态也就很不相同。延迟模仿是借头脑中的记忆表象来模仿、来再现，而任何记忆都有某种程度的遗忘，对真实的表象都有所偏离和变形，因此，延迟模仿必然改变对象原有的形态，而由大脑中的“完形功能”予以添补或删减。由此，决定了东方造型艺术都不追求形式的逼真，对艺术真实性的理解也就由“形”而转向“神”——即情感和意念的真实表达这就是中国美学中常说的“得其意而忘其形”、“重神而轻形”的美学传统的思维来源。“延迟模仿”无论在中国、印度、日本或阿拉伯民族的艺术创作中

都是普遍运用的方法。中国绘画往往采取“观之于目，了然于心”；“外师造化，中得心源”；“目识心记，以形写神”等方法，从观察到领悟、从领悟到记忆，凭借记忆力来描摹对象。中国清代著名画家郑板桥所谓的从“眼中之竹”到“胸中之竹”再到“笔下之竹”的创作过程，就十分清楚地表述了延迟模仿这一特别的东方式的创作途径。“延迟模仿”同“多点透视”和超比例原则的美学思想紧密联系在一起，形成了以东方民族为代表的“意象艺术”这一特殊的艺术风格。此外，东方民族的绘画大多以线条轮廓画为主，即便着色，也是块形色彩，很少运用（有的民族则根本不用）浓淡法（High Lights）塑造形象。因为，任何一种色彩在东方各民族眼中，都具有不同的、特定的、象征的含义，我们称之为人类文化学的含义。

二、东方审美思维的整体性思维特征

从广义来讲，整体性思维特征是指原始思维作为人类早期的思维方式，包含多种思维形式，是一种混合型或说混沌型的思维，在思维活动中，各种方式都积极参与其中。从狭义来说，所谓东方美学的整体性思维，就是指对对象的整体性感知和直觉性的把握。整体性思维有两大基本的特征：其一，在物我不分和物我同一的基础上论美；其二，在人与物、物与物、人与人的相互作用、相互转化等关系中获取审美情感。东方美学的整体性思维的基础在于原始思维中的“生命一体化”观念。这一观念在远古时期，一方面是以原始宗教的“万物有灵观”、“万物有生命观”以及“轮回观”加以表述的，其实质是指人与事物之间的生命的形式的相互转化和替代，这是对生命的永恒性的赞美和信仰；另一方面，又是指鲜活的个体生命之间可以“互渗”，即各种生命体之间可以相互关联、相互作用、相互影响、相互激发情感。所以，这种思维观念和认知方式，从来不割断人与物、物与物、人与人之间的联系，总是把此事物与彼事物之间的任何一种变化都加以关联，从来不注重单一的个体的状况，总是把个体置于总体之中，置于与其他事物的联系之中来思考。在这种思维方式支配下，产生了人与物之间的“同情观”，即人与任何事物都是异质同构的，它们之间都可以“情感互渗”的观念。正因为如此，维科才提出了人类的认知活动是从“以己度物”开始的。

这种思维特征，从根本上讲是以人的生命本体为中心，以人的情感同事物的情态互渗为出发点的。正因为这种物我不分、物我同一的思维方式，古代东方民族几乎毫无例外地都从“物感”的角度来解释和揭示人类各种复杂情绪产生的原因。中国古代就有关于“物感说”的大量论述。《庄子》就认为：人的情感可以通达天地万物的“大情”，人与自然事物可以“共感”，乃至“天人合一”。因此，人情也就“凄然似秋，暖然似春，喜怒通四时，与物有宜，而莫知其极”（《庄子·大宗师》），这才有庄周梦蝶，难悟彼此，才有“泰氏其卧徐徐，其觉于于，一以己为马，一以己为牛”（《庄子·应帝王》）。在《乐记·乐本篇》中有：“凡音之起，由人心生

也。人心之动 物使之然也。感于物而动 故形于声。”以后“心物感应说”在魏晋南北朝时期，成为普遍认可的、共同运用的美学理论，也得到更为详尽的论述。刘勰说：“人禀七情 应物斯感 感物吟志 莫非自然。”（刘勰：《文心雕龙·明诗》）“春秋代序 阴阳惨舒 物色之动 心亦摇焉。……情以物迁 辞以情发。”“山沓水匝 树杂云合 目既往还 心亦吐纳。春日迟迟 秋风飒飒 情往似赠 兴来如答。”（刘勰：《文心雕龙·物色》）钟嵘在《诗品序》中说：“气之动物 物之感人 故摇荡性情，形诸舞咏。……若乃春风春鸟，秋月秋蝉，夏云暑雨，冬月祁寒，斯四时之感诸诗者也。”这就是中国古代有关“物感说”的论述之一。“物感说”成为中国美学史上解释心、物之间的审美关系的重要学说，并在审美欣赏和艺术创造中发生重要作用。古代思维“物我不分”、“物我同一”的认知方式，一直影响了中国人对自然的亲和态度。日本美学范畴中的“物哀”和“知物哀”，也就是产生于人与物的情感互渗的审美实践之中；印度古代典籍《摩诃婆罗多》中所描写的般度王的情欲被春天的景物所煽动起来的“物感”的原因；阿拉伯沙漠中的贝都因人因“触景生情”而抒发“悬诗”等等 都是人与事之间互渗“同情”的必然的结果。有大量的例证表明，印度民族和阿拉伯民族、古代波斯民族的审美思维都是整体性的思维。由于东方审美思维没有西方哲学那种明确的主体、客体的区分，因此，审美上也就没有西方那种主体向客体的有意识的“移情”。东方审美思维对于客观存在的对象只是相互之间的互渗而产生的“生命一体化”的“同情”。东方审美“同情观”往往使人产生出“情景交融”、“物我同一”的奇妙心境。在审美活动中 人与物相互激发，彼此体验，相互契合，彼此渗透，从而达到物我两忘的沉醉境界。

这表现在东方诗歌的大量诗句中。中国的《诗经》中有：“昔我往矣，杨柳依依 今我来思 雨雪霏霏。”信手可拈的诗句有：“举杯邀明月 对影成三人。”“明月几时有 把酒问青天。”“青山个个探头看 看我庵中饮苦茶。”“我见青山多妩媚，料青山见我应如是。”“泪眼问花花不语 乱红飞过秋千去。”“问春无语 帘卷西山雨。”“春山淡冶而如笑 夏山苍翠而如滴 秋山明净而如妆 冬山惨淡而如睡。”印度诗人泰戈尔的诗句有：“花蕾还没有开放，只有风在一旁叹息。”古代波斯诗人哈菲兹的诗句有：“水仙那一对多情的眼睛，将含笑凝望绽开的郁金香。”“晨风啊，请你用亲切的话语，给可爱的小山羊捎个信息：我走遍了山谷和荒野，就为了寻找它的足迹。”“蔷薇呵 你姿容的骄傲 难道曾阻止过你 不许对狂恋着的黄莺儿 动一动你的心意？”这类诗句中的描写手法，在文学上叫做“拟人化”、“象征”、“比喻”手法。这些手法或技巧，在东方各民族的文学创作中，自古以来就是基本的创作手段。黑格尔认识到了东方民族思维的原始性的遗传特征，以及东方审美的象征性特点，所以他把东方艺术总体上称之为“象征型艺术”，这是具有学术敏感的。在对东方美学的研究中，把握审美“同情观”，一方面可以更深刻地认识原始诗性思维的形象性、具体性特点，另一方面可以揭示古代诗歌中何以大量运

用比喻、拟人、象征手法的心理原因。

三、东方美学的神秘性特征

对于东方各民族而言，审美活动从来就不是独立的活动领域，它始终同原始宗教的巫术活动、民间宗教信仰以及成熟的宗教信仰活动紧密联系在一起，与生产活动一起，共同构成了人类的实践活动。宗教信仰活动中那种如醉如狂的激情也就生发成为审美情感，而其中所蕴含的价值观念同时也就转换为审美价值。东方各民族宗教中的神的观念、灵魂不死和轮回再生的观念及彼岸世界的观念都是神秘的、超验的和非理性的，无法实证的，也是很难以科学的理论加以阐释的。从艺术目的论看，几千年来，东方的艺术创造始终是同宗教活动密不可分，艺术所表现的对象绝大多数是宗教的内容，从原始岩画到成熟的宗教艺术莫不如此，即便是反对以人形的艺术形象来表现宗教意识的民族，如犹太教和伊斯兰教，也正是因为教义的规定而排除了人的形象而创造的，而且其建筑艺术、绘画艺术所表现的内容仍然是宗教性的。埃及法老的雕像大多数是年轻健康、容貌端庄，之所以如此，就是为了表现生命不死的宗教理念；波斯王宫门前的“人面带翼的牛”雕像，就是表现超乎常人的神人同体的国王形象，这种形象在那些满心眼都是“艺术模仿现实”的人的眼中是不可理解的、神秘的、怪诞的。然而在宗教的狂野的想象中，这是非常自然的、合理的，因为东方美学思维遵循的不是理性的逻辑思维程序，而是情感的、意愿的、欲念的趋向。从艺术发生学的角度看，东方美学思想都认为，艺术是神创的形式，是各民族的神创造出了第一幅绘画或其他艺术作品。在古代印度的绘画经典《绘画的特点》（《基德尔拉克沙那》）中明确指出，是大梵天教导国王画出了人类第一张绘画。其他东方民族也不乏这类似的神创艺术的观点。从艺术创作的主体特征上看，艺术家不仅以表达宗教内容为目的而创作，而且在创作中自己往往也沉醉于宗教的激情之中。西亚和印度民族中都流行着“神通游戏”的说法，就是说神在游戏的状态中创造了世界，因此，艺术家的创作活动同神的创造活动一样，是自由的，也是神秘的，艺术家的创作是受神灵的激发或启示，充当神的代言人。东方艺术家中就盛行创作前的宗教仪式，其形式繁简不一，例如沐浴净身、斋戒、焚香、敬神、祈祷等等。东方美学的神秘性和非理性的特征在印度思想家身上有最鲜明的表现：泰戈尔认为，神是无形的存在，要认识神的存在只能依靠直觉感悟；要证明神的存在可以通过传统的“目的论证明”或“意志的证明”。他借《暗室王国》中的贾纳尔丹说：“美好的秩序和规律遍及一切地方。如若没有一个国王，那么你又如何来解释这些呢？”^① 这些有关世界秩序及和谐的事实，可以确定不移地证明：的确确实存在

^① 巴萨特·库尔马·拉尔：《印度现代哲学》商务印书馆 1991 年版，第 69 页。

着一个世界的创造者，他就是梵。泰戈尔认为：人都有肉体 and 灵魂。肉体代表人的有限性方面，灵魂代表人的无限性方面。这两者都要是实实在在的存在。泰戈尔说：“当你领悟到任何存在都被神充满，你的任何财产都是神的礼物时，你就在有限中亲证了无限，在赠品中领悟了赐予者。”这种人、神关系就是和谐。人类的最终目标就是要达到“一”，即达到最高的和谐和完美——梵我如一。所以泰戈尔对美的定义就是：“美是在有限之中达到无限境界的愉悦。”他在《人生的亲证·美的亲证》中说：“美是我们内心对无限者的追求，它不可能有其他目的。”^①泰戈尔的“梵”是无法实证的，达到了“梵我如一”的境界其心理和情感状态也是无法言说的。这就是印度的非理性的神秘主义美学。就东方美学理论而言，其中有大量神秘主义的观点。例如埃及美学中的“静穆”印度美学的“韵”（斯波塔）“梵我如一”中国美学中的“天籁之声”“作诗如悟禅”“顿悟”“妙悟”等范畴和命题都是非理性的、神秘主义的，也是西方理性主义美学所无法清晰阐明的，难以理解的。

四、东方美学的意会性和直觉体验性特征

从人类认识发生的角度看，皮亚杰的人类的认识发展分为两种形式：其一是形象认识即知觉、模仿、表象等；其二是运算认识即动作形态、图式和量的鉴别等；有的学者认为，人类的认识活动可以划分为数学—逻辑和经验—直觉两种类型。20世纪著名的英国哲学家米切尔·波兰尼把人类的认知活动所获得的知识分为两种：意会的知识和言传的知识；有的则把认识活动分为两个不同的、相互联系、互相依赖的阶段，即感性认识和理性认识。原始思维作为人类早期的思维方式，是混沌型的思维，但主要是意会认识。意会认识也是东方民族的重要的思维特征和思维传统。意会认识的主要特点是：其方法是“体感认识”，在认识活动中主要依赖主体全部的身心活动来认知，人的身体的全部感觉器官和思维的知觉系统都同时参与认识活动，并且其中的感觉互相挪移、互换感官的感觉领域，或把所感觉到的结果、接收到的信息刺激交相互用。这种思维在心理学中被称为“联觉”和“通感”。正是这种体感认识，才使人形成了巩固的条件反射的惯性，往往容易在感受到此事物时自然地联想到或重温另一种感觉或生理反应。苏轼的“小星闹若沸”宋祁的“红杏枝头春意闹”贾岛的“促织声尖尖似针”等诗句以及儒家音乐理论中声音有“肥瘦”的说法和生活中人们常说的“冷色”“暖色”“苍老的声音”“稚嫩的声音”等都是体感认知的表达。意会认识的特点还在于它的体验性。也就是说，个体只有亲身经历了某种肉体感知和情绪体验，才能够对类似的对象或现象发生“同情”或“领悟”，如经历了孕育和生育孩子的体

泰戈尔：《人生的亲证》，商务印书馆 1992年版 第 66页。

验，经历过两性的爱情和体验过性爱等。波兰尼把意会认识获得的经验称之为“个体的知识”。由于意会认识是“个体性认识”，是通过个体的感知和情绪体验获得的，因此，它是一种非语言的认知方式，从而衍生出它的另外一个重要特点：即他所获得的知识、经验可以被别人知道、理解，但很难准确地描述和传达。所以波兰尼说“我们能够知道的比我们能说出来的东西多。”^① 中国哲学思想中就有“只可意会，不可言传”的表述，中国古代诗学理论中就有“言有尽而意有余”、“言有尽而意无穷”、“诗无达诂”的说法。印度舞蹈的形体语汇以及佛教禅宗所谓的“世尊拈花，迦叶微笑”都是东方思维的意会特征的典型表现。

意会认识方式的发展结果或者说它的高级阶段就是直觉感悟思维。可以说，没有古代发达的意会认知方式，就没有东方直觉思维的成果。直觉是客观存在的、人对外界事物的特殊的感知能力。直觉思维表现为在大量实践经验基础上的思维飞跃和爆炸性的创造性感悟，它的基本显现形式为：无法言述的敏锐的预感、突发奇想的冲动、刹那间的透彻的理解等等。《庄子·养生主》中著名的《庖丁解牛》的故事就说明了：直觉就是自由创造的敏感力，就是瞬间所萌发的创造性的意念；直觉就是那种似乎是脱离了理性的分析的某种神秘的洞察力，那种超尘脱俗的敏锐的接受能力，以及那种迅速而直接地观照事物本质的穿透力。直觉思维表现在不同的思维领域和实践活动领域，现代思维中也普遍存在这种思维方式。直觉感悟思维是古代东方民族最擅长、最发达的思维方式，直觉对东方思维的影响是非常深刻的。它最先在宗教体验中得到广泛的反复体验和关注，并给予了神秘性的解释，尔后，直觉体验被引入审美和艺术创作领域。印度诗学中著名的“情味”理论和“韵论”中就借用钟声的反复回荡来说明“梵音”和诗歌中的“韵味”。泰戈尔在《吉檀迦利》中赞美“梵”的诗句说：“你是天空 你是鸟巢。”这都是对梵的直觉感悟的体现。中国宋代诗论家严羽在《沧浪诗话》中宣扬作诗之道在于：“大抵禅道惟在妙悟，诗道亦在妙悟。”诗歌应当“不涉理路，不落言筌”。要做到“羚羊挂角，无迹可求。”诗歌之美在于“言有尽而意有余”。这些都包含着对艺术直觉的审美要求。后来的中国诗论所追求的美学原则，如“滋味”、“韵味”、“神韵”、“空灵”、“顿悟”、“性灵”、“境界”等都同审美直觉密切联系在一起的。东方美学和艺术创造中，直觉问题始终是受人关注的问题。研究者总是把审美敏感和创作中的灵感现象等主体的特殊的精神状态同直觉联系起来。可以说，东方诗学和美学在直觉方面所进行的探讨是最深刻而丰富的。相对而言，直觉体验性是西方艺术创作实践和美学理论中最欠缺的，西方美学理论长于对对象进行物理的、数学的形式结构分析，面对东方美学的心灵性的审美特点，往往处于“失语”的困境之中，这也是现代思维科学和现代西方心灵哲学依然难以

解释的。

五、东方美学具有强烈的主体性

东方美学是主体性美学。东方美学以强烈的主观性为重要特征，它强调审美活动是主体的自觉、自由的活动。古代东方民族的神话就表现出了狂野的想象力，古代东方艺术怪诞似的形象创造和任意组合拼装的意象，都显示了东方美学独特的真实观：它绝对不以对象形态的真实为标准，只以自己真实的情感表现为标准，只要形象能充分表现自我的情感和意愿，这种形象就是美的形象。对东方民族而言，所谓美，就是指的的美感，就是主体对外物的直觉的审美体验和主观判断。由于东方民族的万物有灵观和万物皆有生命的观念，决定了东方民族不是以认识论而是以直觉体验论来看待世界万物。由于欠缺以认识论为目的的思维冲动，因此，对于东方民族来说，也就没有严格区分主观与客观的传统，更少把主体与客体对立起来、把客体孤立起来加以研究的思维习惯。主体的直觉感受与体验的结果就是判断的依据和结论，就是对事物美丑的惟一的衡量的标准。对此，泰戈尔说：自然之“美是人和自然，有限和无限的统一感的表现。”^①“我与他人、他物的和谐，就产生爱、美、崇高。”^②“客观的东西由于人心的接触，就成为人心的东西。”^③可见，对于印度思想的卓越代表泰戈尔来说，人与自然之间的和谐之美是人的主观心灵不断努力的结果，是主体的主观能动性发挥的结果。印度杰出的思想家贾瓦哈拉尔·尼赫鲁在《印度的发现》中指出：“如果对于支配印度人头脑的各种概念没有一些认识，就不容易彻底理解它。……在印度艺术中总含有一种宗教的冲动，一种看到来世的心思，大概正像那些建筑欧洲大教堂的人所具有的灵感一样。美被认为是主观的而非客观的；它是属于精神的，虽然它也可以用美好可爱的形象或品质来表现。”^④同样，日本美学家今道友信也说过：对于日本民族来说，“所谓美，不是视觉上的美丽，而是心里产生出的一种光辉。也就是说，美是精神的产物。……按照日本人的一般思维方法，他们常常把美看成一种十分渺茫的东西，看成一种很快就会消失的现象。”^⑤“特别是美的问题，如果不能在现实中意识到它，美就根本不会成为主体的东西。美的内容，只有靠自己的体验才能得到。”^⑥当代日本著名美学家竹内敏雄也指出：“美不只存在于客体和主体的某一方面，而是存在于二者的交互关系之中。……在真正

^① 《泰戈尔论文学》，倪培耕等译，上海译文出版社 1988 年版 第 280 页。

^② 泰戈尔：《泰戈尔文集》第 4 卷，安徽文艺出版社 1995 年版 第 14 页。

^③ 《泰戈尔论文学》，倪培耕等译，上海译文出版社 1988 年版 第 282 页。

^④ 贾瓦哈拉尔·尼赫鲁：《印度的发现》世界知识出版社 1956 年版 第 262 页。

^⑤ 今道友信：《关于美》黑龙江人民出版社 1983 年版 第 174 页。

^⑥ 今道友信：《关于美》黑龙江人民出版社 1983 年版 第 183 页。

意义上的审美对象绝非存在于其自身（an sich seind），而只是相对于我们而存在（fur uns sei end），依赖于关照它的主体的作用才成为审美对象。^①上述理论家的观点都是在总结了本民族美学思想之后所得出来的结论。在印度古代的佛教经典《长阿含弊宿经》中有一则故事说：迦叶在同一位婆罗门辩论时举例一则故事来说明自己的道理：“昔有一国不闻贝声。时，有一人善能吹贝，往到彼国，入村中执贝三次 然后置地。时 村人男女闻声惊动 皆就往问：‘此是何声 哀和清澈乃如是耶？’彼人指贝曰：‘此物声也。’彼村人以手触贝曰：‘汝可作声 汝可作声。’贝都不鸣。其主取贝三吹置地。时 村人言：‘向者美声非是贝力 有手 有口 有气吹之 然后乃鸣。’^②这一故事讲的是佛教的基本道理：万物都是因缘和合而成，任何事物都没有自身原初的本质。因此，任何单一的因素、条件都不能体现事物的真相或真理。这一道理在美学上就意味着：美妙的音乐产生于主体同客观事物的相互作用中，其中，根本性的因素，起决定作用的因素则是精神的主体。印度佛教美学的这一重要观点在一千多年之后中国宋代苏轼的《听琴》诗中得到回响：“若言琴上有琴声，放在匣中何不鸣？若言声在指头上，何不于君指上听？”中国有一首古诗，正好证明了审美主体在审美活动中的主导和决定作用。这首诗是描写一位外嫁的妇女回到阔别已久的家乡的心境的：“侬家住在两湖东，十二珠帘夕照红。今日忽从江上望，始知家在画图。”久别之后的平常的家，现在觉得非常的美，这正是主体重新体验和直觉感受的结果。这说明美产生于主体和客体相互作用之中，审美主体起着主导的、决定性的作用。上述事例说明了美学上一个重要的真理：美产生于主体与客体的相互作用的过程中，而主体是美的创造的决定性因素。马克思曾指出：“凡是有某种关系存在的地方，这种关系都是为我而存在。”^③东方美学强调审美创造活动中的主体性，重视人在审美活动中的主导地位和决定性作用，正表明了东方民族对人的尊重，正说明了东方美学的人本主义性质。

六、东方美学是生命美学和生态美学

东方美学思想的哲学思维基础是万物有灵观和万物同情观。它产生于人类与自然万物交往的实践活动之中，它以“生命为美”，以体现了以充盈的生命之气为美，以显示旺盛的生命力的东西为美。这一核心观念决定了东方的艺术审美观。在东方美学思想中，很难发现古希腊那种强调抽象的形式因素的和谐组合，以及追求理想的、美的结构、秩序、匀称等分析型的思维方法。东方美学以自然

① 竹内敏雄：《艺术理论 译者前言》中国人民大学出版社 1990 年版，第 3 页。

② 糜文开：《印度文学历代名著选》（上），台湾东大图书公司 1981 年版，第 139 页。

③ 《马克思恩格斯选集》第 1 卷，人民出版社 1972 年版，第 35 页。

万物对人的生命是否有益有害为美丑的判定标准，可以说，东方美学在以人的生命本体为出发点的方面，表现出了强烈的功利感。也就是说，东方美学思想的核心部分就是关注人的生命和生存方式，东方美学的终极目标就是达到人与大自然、人与宇宙的和谐和统一。印度的“梵我同一”和中国的“天人合一”就是这种人生理想和审美理想最确切的表达。这种人本主义的美学思想同东方人本主义的宗教观念、东方人本主义的伦理观念一起构成了东方哲学思想的精髓。由此，导致了东方民族无一例外地以生命为美，以生机盎然的动物、植物的形态为美的特点。反之，在绝大多数东方民族的眼中，那些毒蛇猛兽、洪水、海啸、自然灾害等由于对人产生的巨大伤害，都被看作是恶和丑。对此，有大量的事实可以证明：埃及美学思想力求表达生命永恒的理念，它的一切建筑形式和艺术作品都表现出了强烈的生命健康长存的意识，例如，埃及建筑中的纸莎草型的石柱，就是以尼罗河岸生长的茂盛而坚韧的纸莎草的生命形式创造的，一方面是受到纸莎草本身的坚韧性的启示，另一方面是以生机盎然的纸莎草的形式来象征永恒的生命意念。中亚民族的艺术造型突出地表现了动物生命的力量感；犹太民族的正反重叠的六角形符号就是象征生命永恒和两性同体、不断繁衍后代的意念。印度美学中的“梵我如一”的人生理想正是对人的生命无限延伸的渴求；印度大量性感的雕塑人像也是表现性力崇拜和对健美的富于性感的肉体的赞美。日本美学可以说是森林美学或植物的美学，描述植物的生命之态势的词汇成为日本美学范畴，植物的生命状态成为日本能乐表演的基本姿态。中国美学中更具有生命美学的特征。钱锺书在早年的美学论文中就认为：中国美学是人本主义的美学，它是“通盘的人化或生命化(Animism)”。中国美学从生殖崇拜的艺术造型到龙的意象；从建筑的飞檐到山水花鸟画；从民俗画中的枣子、石榴、莲子等意象到诗歌中的桃花、青松、苕等形象都象征着生命力的旺盛或生殖力的强劲。中国美学范畴中有许多范畴是以人体的或植物的生命状态来命名的，如肌理、体性、气、气势、风骨、性灵、飞动之势、“清水芙蓉，天然可爱”形、姿等。以生命为美，以生机盎然的生命形式为美的观念，对于中国人而言，已是不证自明的真理。在东方民族的审美“同情观”中，善与美同一，恶与丑同一。这种美丑观点中包含着自然事物是否符合人类生存、生命的合目的性和合规律性的“生存目的论”。值得指出的是，对于古代东方民族来说：自然的美丑对象不是固定不变的，而往往随着自然事物对于人的实用功利关系的变化而变化。同一个自然对象，在一定的情境下，它是美的、善的；在另外的情境下，它又是恶的、丑的了。东方民族对善恶美丑的判定，一方面是以现实的、眼前的功利需要为转移，在于事物本身对于人的有益、有害的两重性。另一方面也与东方民族的象征性思维相关，象征本身就包含着含义的多义性，同一种对象可以从不同的角度赋予其象征意义。例如，对于中国人来说，正直向上的竹子是美的对象，但竹子也可以被看成恶与

丑的对象，杜甫就有“青松恨不高千尺，恶竹应须斩万竿”的诗句。此外，桃花可美可丑，既可以看成是“人面桃花”之美，也可以看成是“轻薄如桃花”之丑。但是，事物的某种象征含义随着使用的频繁而日趋固定，象征也就成为了比喻。东方的生命美学、生态美学是区别于西方美学的又一个明显的分水岭。东方生命美学的特征同西方美学注重对生命现象进行数学和物理学的分析和表现而言，差别是明显的。

七、东方美学理论是诗性的美学理论

西方美学理论从古希腊时代起，就采用较严格的范畴和概念的逻辑形式来加以表述。其特点是概念与概念之间具有明确的逻辑关系；概念的内涵经过较严密的界定和说明，涵义清晰、明确。学说、命题与范畴之间的关系比较明确；范畴的内涵有较强的分析性和抽象性，具有普遍的涵盖性。西方美学理论发展到19世纪，这种抽象性和思辨性色彩更加突出，黑格尔美学理论与范畴体系是最典型的表现。相比较，东方民族习惯于诗性的思维。维科在《新科学》中称这种思维形式为“诗性的智慧”。“诗性的思维”是远古的原始思维的自然延伸和发展。这是一种以形象为主的思维形式，这种思维采取“以己度物”的方式去感知外物，以类比的方式去区别和把握外物，以象征、比喻、意会的方式去表现自己的情感或思想。它的有象性（形象性）、以己度物的主观性和类比认知性以及它的象征性与意会性等特征，决定了其话语形式为“借此而言彼”的象征性、诗意性和审美性，也就是说，诗性的思维必然使所表现的语言具有高度的形象性和浓缩性，具有主观性和抒情性，具有生动性和含蓄性，即像诗歌语言一样，具有模糊性、朦胧性和多义性。在东方民族的艺术理论和批评实践中，东方艺术家（同时也是理论家）大多是从经验的、个人感兴的层面上，较零星地论及对艺术创作和欣赏的主观印象，因而较缺乏严密的论证，缺乏对概念的内涵的抽象分析。托马斯·门罗也注意到东方美学范畴的这种特征。他说：“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是以感兴似的、诗性的方式表述，但绝不缺乏敏锐的领悟力和深刻而独到的见解。在几千年的历史中，这些经验性的见解也逐渐形成了一些范畴，但是，没有被提炼和升华为较明确的、统一的、体系性的逻辑形式的理论。并且由于不同的人对诗性的范畴存在着理解上的差异，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。所以概念的内涵就相对模糊，犹如雾里看花，很难准确把握。例如：中国美学范畴中的“风骨”、“气韵”、“神思”、“心性”、“隔与不隔”；印度美学范畴中的“情味”、“韵”；日本美学范畴中的“幽玄”、“禅趣”、“闲寂”、“枯淡”等等，

^① 托马斯·门罗：《东方美学》中国人民大学出版社 1990年版 第2页。

都很难用语言清晰地解说。这说明了，东方美学范畴是独特的符号语码系统，这是西方美学理论很难解释的，它缺乏同西方美学的对应性。正因此，有人认为东方哲学和美学范畴是“潜范畴”或“前范畴”。如果从西方美学范畴的角度看，这是有一定理由的，甚至可以说是正确的。但是，哲学和人文社会科学的范畴仅仅只能以一种模式为标准去判断和把握吗？至于哲学和美学范畴是否只有符合西方方式的理性的逻辑范畴形式，才被允许称之为范畴，是可以进一步展开讨论的问题。

我们认为，东方美学范畴是“潜范畴”或“前范畴”的判断标准，不在于它们是否符合西方哲学美学的逻辑型分析型的理论形态，而是看它对事物、事实的真理所反映的范围和程度。根据逻辑学上对范畴涵义的规定，对东方美学范畴的性质判断，关键在于两点：其一，它是否拥有审美思想和审美情感的普遍性和深刻性；其二，它是否能反映美的事物之间或人们审美情感之间的普遍联系及发展变化。如果这两点能成立，东方美学和文论的范畴当然就是“显范畴”，也就具有辩证逻辑上的范畴意义。

这里，试用日本美学范畴为例来论证。就范畴所具有的普遍性而言，日本美学范畴大都以具体事物的形象及特征来表达民族共同的普遍性的审美观念，因此具有鲜明的形象性、象征性和普遍性，如“风”、“雪”、“白”、“青”、“黑”、“赤”等。这里的风、雪、月的内涵就不仅仅指具体的事物本身，而是指像风、雪、月那样的特性的东西或真理。其中，至少包含着生命短暂易逝、世事漂浮无常的思想观念。这一思想有相当深刻的普遍性真理和深厚的情感共鸣功能。

就范畴之间的普遍联系和相互转化而言，在日本美学范畴中，“真”是重要的范畴。在日本歌论中，由“真”生发出了“物哀”、“禅意”、“空寂”、“闲寂”、“幽玄”等范畴；在日本戏剧美学中，由“真”生发出了“形”、“姿”、“余情”、“幽玄”等范畴；在茶道艺术中，由“真”引出了“空寂”、“贫困”、“一即多”、“朴拙”、“枯淡”、“幽玄”等范畴；并且，不少艺术门类的范畴最后都要同“幽玄”范畴相通相融。这说明，从范畴反映事物之间的普遍联系和发展变化来说，日本美学范畴也同样具有西方美学范畴相同的功能或作用。

上述是东方美学最突出的七个特点，细而分之还可以总结出许多特点。通过这些特点可以比较出东方美学思想同西方美学思想的明显的差异。如果承认这种差异，就意味着现在流行的西方美学理论作为当今世界美学的“权力话语”或“主流思想”就显得有所欠缺，它缺乏更大的包容性，因为它没有吸纳东方美学的思想精华，也无法解说东方美学思想。21世纪的美学应当是以人为中心的审美科学，是更加关怀人的审美情感的科学，而不再是关于美的客体的物理分析和美的数学结构的科学。这是东方美学最重要的现代启示。

美国学者房龙说得好：在美学史与艺术史上，“希腊人不但不是第一个登台

的人物，反而是最后出场的人物”。^①然而，近代以来，这位最后出场的人物的美学思想却成为了惟一的范型，他的美学原则成为世界性的原则。当今的美学原理和美学史都是以希腊为原点的西方美学思想。房龙指出：近代以来，西方那些“卖弄学问的老先生，却希望在这种完美的艺术杰作的代表作（希腊雕塑——引者）的基础上，建立全部审美体系。这些代表作绝非完美，在技术上，埃及和佛教的雕塑家往往超过他们。其实，希腊人自己也从未以此自诩。”^②“西方花了好几百年的时间才懂得，原来中国绘画同西方一样好，一样趣味隽永，如果不是远远超过西洋画的话。”^③早在 20 世纪 60 年代，当时的国际美学学会会长、美国美学家托马斯·门罗就尖锐地指出：“今天我们还像在 18 世纪和 19 世纪初叶的人们那样，想过分依赖来自支离破碎的西方艺术知识中的基本概念。‘美学’作为一个西方的学科的哲学的分支，它长期以来的基础是选择了希腊、罗马和少数几个西方国家的艺术和思想。同时，它还力求去概括所有艺术，所有审美经验，所有人类社会艺术的价值”，^④这就显得力不从心，而且容易失之偏颇。他表示，“倘若西方美学家想继续忽视东方艺术及其理论，就可能会更准确地给自己的著作冠之以‘西方美学’的标题，而不会去佯装出议论全世界范围的样子”。^⑤托马斯·门罗已经认识到了“东方艺术包含了西方艺术所没有的重要价值，这就可能在东方美学中发现可适用于任何地方的艺术与审美经验的重要悟性。”^⑥托马斯·门罗的看法可谓振聋发聩、发人深省。

我们认为，只有在东方美学思想得到了充分的重视和研究之后，只有真正洞察到了东方美学的奥秘，只有在熟知它的基本原理之后，才有可能尝试把东方美学与西方美学加以比较和融合，才有可能在求同存异的基础上，总结出真正具有普遍意义上的‘美学原理’和‘美学思想史’而这正是 21 世纪美学理论全球化的必然趋势。

本书未设专编介绍中华民族的美学思想，是因为近些年来我国的美学研究者陆续写出了一些《中国美学史》方面的专著，足供读者参考。我国学者所写的《东方文学简史》、《东方哲学简史》等同样没有把‘中国文学史’和‘中国哲学史’部分纳入，大概也是这个原因。本书亦属简史，也未将“中国美学史”纳入。但是，本书在论证中依然大量引用中国美学思想和艺术表现中的例证，这是很自然的，也是很有必要的。

① 房龙：《人类的艺术》中国文联出版公司 1989 年版 第 88 页。

② 房龙：《人类的艺术》中国文联出版公司 1989 年版 第 11 页。

③ 房龙：《人类的艺术》，中国文联出版公司 1989 年版 第 8 页。

④ 托马斯·门罗：《东方美学》中国人民大学出版社 1990 年版 第 4~5 页。

⑤ 托马斯·门罗：《东方美学》中国人民大学出版社 1990 年版 第 11 页。

⑥ 托马斯·门罗：《东方美学》中国人民大学出版社 1990 年版 第 11 页。

第一编

古埃及的美学思想

前言 埃及的历史与文化概况

尼罗河谷和三角洲地区是人类最早定居地和文明发源地之一。近两百年来考古发掘和研究证明：早在两万年以前，在上埃及的尼罗河第二瀑布以南的两岸河谷高地上就有人类居住繁衍。大约在公元前 6000 年时，人们开始移居尼罗河狭长的谷地中进行农牧渔猎生产活动。从考古发掘看，这些原始人群正处在新石器时期。但这些人不一定是在后来创造了灿烂文明的古埃及人，因为在公元前 5000 年左右，这些原始人群的文化表征突然消失，代之而起的是另一种特征颇为殊异的文化。埃及学的考古专家们称后来的民族为哈姆语族。他们是来自亚洲的哈姆人，也称含族人。这些人群侵入尼罗河谷地，征服并驱赶了最早的土著原始人群。他们居住的是砖木结构的房子，而不是先前民族所住的茅草棚。以后，又有分批来自西亚的塞姆人（也称闪族）入侵尼罗河谷地，经过漫长时间的杂居、混合，哈姆人、非洲人以及塞姆人就同化为一个新的部族，史称古埃及人。古埃及人很早就在西奈半岛地区发现了铜矿并进入了青铜时代，这时开始运用象形图画文字。埃及学家普遍认为，创造古代埃及文化和宗教的原始部族，可能与东非、西亚地区的一些种族有血缘关系。古埃及人文化的最早的、最主要的基因来自非洲，稍后与西亚文化渗透混合，形成了独特的文化特征。

埃及的文化最早起源于上埃及。公元前 4000 年左右，埃及出现了统一的趋势，40 个州分别形成了上埃及、下埃及两个王国。上埃及占据了尼罗河谷南部，以爱卡州为中心，国王戴白冠，以鹰神为王国保护神；下埃及以布托州为中心，国王戴红冠，以蛇神为王国保护神。公元前 3200 年左右，上埃及国王美尼斯发动战争占领了下埃及。统一后的埃及定都提尼斯城，又在尼罗河三角洲顶端建立了新首都白城。这个新都城就是后来在历史上闻名遐迩的孟菲斯城。

埃及历史久远，第一次撰写埃及编年史的是托勒密王朝时期的埃及祭师马涅托。他在公元前 280 年左右，用希腊文按照王朝递嬗的顺序，把埃及史分为 31 个王朝，而把统一前的历史时期称做“前王朝时期”。这种分段法一直沿用至今。19 世纪埃及学兴起之后，历史学家们为了简便，把 31 个王朝时期划分为三个主要时期和两个过渡时期，即“古王国时期”、“中王国时期”、“新王国时期”和“第一中间期”、“第二中间期”。公元前 330 年希腊马其顿国王亚历山大入侵埃及，此后，由亚历山大的部将建立了托勒密王朝，埃及古代史便告一段落。这就是现今的著作中普遍使用的分期。

古代埃及社会是典型的王权专制的家族奴隶制社会。国王拥有绝对权力。