

“迷狂”与“虚静”

——中西方不同的审美回归之路

马大康

在比较中西美学思想时,张世英指出:“中国儒家文化以道德为最高人生境界,审美服务于道德,而道德的主要标准是去私,‘我’‘己’(自我)在儒家看来大多是‘私’字的代名词,去私等于去我。道家思想是整个中华文化传统中审美观念的主要来源,而道家的审美境界很明显的是一种无我(‘无己’)的境界……与中华传统的审美文化不同,西方传统的审美文化重自我,审美意识是一种自我实现、自我表现的意识……我们很可以说,西方美学史的主线是:‘美是自我在感性中的显现。’具体一点说,美就是在感性形象中显现‘自我’的‘理性、自由、个性诸特点’。”⁽¹⁾张世英以“无我”与“自我”来概括中西美学思想主线是许多学者的共识。“我”与对象相对待,有“自我”势必对象,物我分裂就势所难免。唯有“无我”才能“无物”,进而实现物我相融,天人合一。因此,中国古代美学强调通过“虚静”的无我状态来实现天人合一,以此抵达审美境界;而西方美学则执着于自我及主体性,也就难以完全弥合人与世界间主客对立之二元关系。即便强调“自我在感性中的显现”,也仍然是将这一“感性显现者”视作“意识对象”,只不过是另一种隐蔽的二元关系。

其实,在西方美学中同样存在要求主客体相互融合的一元论观点,只不过处于非主流地位,并且在如何实现主客融合的途径上,西方更倾向于主张“迷狂”。如果对“迷狂”与“虚静”做一番分析,或可以更加具体、细致地了解中西方美学思想的差异。

早在古希腊时期,柏拉图就颇看重迷狂。柏拉图对艺术抱有矛盾态度:一方面,他将艺术视为对现实的模仿,艺术只是理念的影子的影子,和真实体隔着三层,是等而下之的,并且它常常模仿人性中无理性的部分,编造虚假的、不正义、不道德的故事,以情感来迷惑读者和观众,造成坏的影响,因此应该将它驱逐出理想国;另一方面,他又很推重由迷狂获得灵感的作品,并认为这是诗人借助于迷狂而代神说话,把握了理念

和真正的美。在《伊安篇》中,柏拉图借用苏格拉底的话说:“高明的诗人都不是凭技艺完成优美的诗歌,而是因为得到灵感,有神力凭附着,感受到酒神的狂欢。”“神对于诗人们像对于占卜家和预言家一样,夺去他们的平常理智,用他们做代言人,正因为要使听众知道,诗人并非借自己的力量在无知无觉中说出那些珍贵的词句,而是由神凭附着来向人说话……这类优美的诗歌本质上不是人的而是神的,不是人的制作而是神的诏语;诗人只是神的代言人,由神凭附着。”⁽²⁾这就是说,柏拉图所看重的诗歌并非诗人对现实的模仿,而是能够代神说话的诗歌,实质上就是神在说话。诗人的迷狂状态就是神凭附于诗人,此际,诗人也即神,神人合二而一了。唯有在这种迷狂状态,诗人与神相合一,才能回忆起灵魂随神周游,回忆起天外境界的真实体和真正的美,诗歌才能言说真理。

《斐德若篇》以斯忒西斯的名义讲述了四种迷狂:预言术、医术、诗神凭附和爱情,并特地用故事来解释爱情的迷狂。斯忒西斯把灵魂划分为三部分,两匹马和一个驭车人,他以驯良的马譬喻理性,以顽劣的马来譬喻非理性,在两匹马的相互拉扯和驭车人的协调下,最终将灵魂带入爱情的迷狂。诗人的迷狂也正如爱情,同样处于理性与非理性的相互拉扯及相互协调之下。

柏拉图关于迷狂这一观点对后世学者产生了深远影响。关于艺术是对自然的模仿和温克尔曼的艺术是创造高于现实的、理想的自然,是表达精神的概念这两种观点,谢林提出了批评,他指出:艺术与一切生物一样,从最初的本原出发,为了获得生气勃勃的活力,必须一再返回最初的本原。在这个过程中,艺术不仅关涉意识,同时必定有一种无意识的力量参与,是两者的完美统一和相互渗透,酿成了情感的激荡和幻想的飞翔。“只有当情感激荡时,只有当幻想在起死回生的、支配一切的自然力的作用下展翅翻飞时,艺术才可能得到那种遏制不住的力量,借助于这种力量,不管是早期形成的呆板而深沉的肃穆,还是充溢着感性的娴雅的作品,才真正忠实于真,并且从精神上产生出最高的

现实,即准于观瞻尘世者的现实。”⁽³⁾在谢林看来,在艺术中,最高的统一性和合规律性是从绝对自由出发来设定自身的,因为艺术是更高的有机组织,是经纬万端的生长物,是绝对的流溢。在艺术过程中,意识活动与无意识活动交相作用所引发的激情,推动创作者返回到本原状态,返回到人与自然的统一,由此获得活生生的事物和无限广袤的自然的真谛。关于谢林的美学思想,吉尔伯特和库恩做出了相当概括的阐述:“在谢林理论体系不同的发展阶段上,艺术与自然均处于非常类似的地位。人体体现了有意识活动与无意识活动(或自由与必然)在其未被人的心灵分割开来之前的综合;而艺术则于这两种活动在有意识生活范围内被分割开来之后,又重新把它们统一起来。因此,再现自然的雕刻家或画家,需要自己的心灵中扫除人们有意识造成的那种分离,应该回复到人与自然合一的一种下意识境界。”⁽⁴⁾

在尼采笔下,迷狂这一观点得到了充分阐释。尼采认为,艺术的发展是日神与酒神的二元性密切相关的,两者既矛盾对立又彼此共生并存,相互激发出强劲、丰沛的创造力,艺术仅仅在表面上调和这种斗争。日神是光明之神,也是造型和预言之神,支配着内心幻想世界的美丽外观,就像人生的一个梦,它本身理应被看作个体化原理的壮丽的神圣形象。与日神不同,酒神则是个体化原理崩溃时从人最内在的天性中升起的狂喜,它蓄意毁掉个人,用一种统一感解脱个人,犹如醉所引起的激情,促成主观逐渐化入浑然忘我之境,这是个体融入整体、人融入自然的过程。“在酒神的魔力之下,不但人与人重新团结了,而且疏远、敌对、被奴役的大自然也重新庆祝她同她的浪子人类和解的节日……此刻他觉得自己就是神,他如此欣喜若狂、居高临下地变幻,正如他梦见的众神的变幻一样。人不再是艺术家,而成了艺术品,整个大自然的艺术能力,以太一的极乐满足为鹄的,在这里透过醉的战栗显示出来了。”⁽⁵⁾一切艺术都是日神与酒神对立双方的交织、冲突和调解。日神使我们迷恋个体,剥夺酒神的普遍

性,将人生形象一一展示给我们,以形象、概念、伦理教训、同情心等巨大能量,把人从秘仪纵欲的自我毁灭中提升出来,激励我们去领略蕴含其中的人生奥秘。酒神则令我们透过个体、透过现象,在其背后去寻找永恒乐趣,仿佛与原始的生存合为一体,并使我们在短暂的瞬间似乎成为原始生灵本身,沉醉于不可遏制的生存欲望和生存快乐之中,领受形而上的慰藉。

“艺术本身就像一种自然的强力一样,借这两种状态表现在人身上,支配着他,不管他是否愿意,或作为驱向幻觉之迫力,或作为驱向放纵之迫力。”⁽⁶⁾真正的艺术总是通过日神的美的冲动,进入到酒神般醉的境界,超越时空及各种现象,通向存在之母和万物核心,将有限个体融入无限自然,体验着原始的冲突和痛苦,体验着生命意志的强劲和永恒,逐渐过渡到奥林匹斯诸神世界的快乐秩序,在直观自身中折射出奥林匹斯众神。尼采把这种陶醉的快乐状态视为高度的权力感,称它是肌肉中的统治感,是柔软性和对运动的欲望,是舞蹈,是轻盈和迅疾,是勇敢行为,是冒险,是对生死的无畏,是生命的所有高级因素在相互激励,是多种力的嬉戏构成一个富有创造性的内部动力。“无论日神艺术还是酒神艺术,都在日神和酒神的兄弟联盟中达到了自己最高目的……谁没有经历过同时既要观看又想超越于观看之上这种情形,他就很难想象,在观赏悲剧神话时,这两个过程如何确然分明地同时并存,且同时被感觉到。……悲剧神话具有日神艺术领域那种对于外观和静观的充分快感,同时它又否定这种快感,而从可见的外观世界的毁灭中获得更高的满足。”⁽⁷⁾

二

与西方强调“迷狂”相反,古代中国则钟情于“虚静”。

《老子》十六章说:“致虚极,守静笃。”又说:“夫物云云,各归其根。归根曰静,静曰复命,复命曰常,知常曰明。”⁽⁸⁾在老子看来“虚静”是道的本根,万物由此而作,因此,只有复归为本根,复归为婴儿,离形去知,柔

弱虚空,忘怀应物,才能观妙观微,知天物之常,洞明自然之道,顺应自然之道。牟宗三对此做了自己的解释。他认为,道家是通过无来了解道,规定道,所以无是关键。无所显示的境界,用道家的话来讲就是“虚”,也就是荀子说的“虚一而静”,“就是使我们的的心灵不黏着固定于任何一个特定的方向上……虚则灵。心思黏着在一特定的方向上,则心境生命即为此一方向所塞蔽、所占有,就不虚了,不虚则不灵。”因此,虚静就是“有无限妙用的心境”。⁽⁹⁾

庄子也直接将虚静无为视为万物之本,他说:“夫虚静恬淡,寂寞无为者,万物之本也。”并在《天道》中做了发挥:“圣人之静也,非曰静也善,故静也。万物无足以挠心者,故静也。水静则明烛须眉,平中准,大匠取法焉。水静犹明,而况精神!圣人之心静乎,天地之鉴也,万物之镜也。夫虚静恬淡,寂寞无为者,天地之平而道德之至,故帝王圣人休焉。休则虚,虚则实,实则伦矣。虚则静,静则动,动则得矣。”⁽¹⁰⁾在老子庄子的思想中,虚、无、自然、道都密切相关,甚至是一而二、二而一的。所谓“自然”即自己如此,无须施之任何力量便如此,也即无为、虚静。天道无为而万物自化。因此,唯有排除人的意识意志,放弃欲望执念,空乏其身,保持虚无心境,知雄守雌,不毁万物,顺应自然,任随自然,以使形物自著,才能得道体道。外物外生,无视无听,万物不足以扰乱心志,回归虚静,回归生命的本然状态,“独与天地精神往来,而不敖倪于万物”,⁽¹¹⁾这才是融入自然,同于大通,实现天人合一境界的先决条件。无为才能无所不为,无用乃成无限之大用。《庄子·达生》所讲述的“梓庆削木为鐻”就是以具体事例说明,唯有通过“心斋”,进入无为、虚静之心境,才能以天合天,制作出惊犹鬼神、巧夺天工の木鐻。

与虚静之心境相应,庄子十分看重“游”,也即“游心于淡”。就如冯友兰所说:“庄子则于言之外,又言‘无言’;于知之外,又言不知;由所谓‘心斋’‘坐忘’,以实际达到忘人我,齐死生,万物一体,绝对逍遥之境界。”⁽¹²⁾“游”是一种相对于“有待”的“无待”之自由状态。唯有虚静其心,才能让人与世界处在无所待之关系,才能与物俱化,自由自在地作“逍遥游”。“夫列子御风而行,冷然善也,旬有五日而后反。彼于致福者,未数数然也。此虽免乎行,犹有所待也。若夫乘天地之正,而御六气之辩,以游无穷者,彼且恶乎待哉!故曰:至人无己,神人无功,圣人无名。”⁽¹³⁾无己、无功、无

名,也就无所待。无欲无求、无知无识、无好无常、无碍无蔽、无物无我、无所依凭和肉身羁绊,以此虚静无为状态遨游于天地之间,恣肆不羁,万化无极,就势必能与天地并生,与万物为一,与道相遇合,忻合无间,因为道已然无形无迹地蕴含其中了。这才是道家的最高境界。逍遥游既是将入于天人合一浑融境界的途径,又是天人合一的自由状态本身。“彼方且与造物者为一,而游乎天地之一气。”⁽¹⁴⁾与造物者为一,也就别无自我,别无他者,一即是一切,即是圆满具足,是无挂碍的自由而臻于天和。

如果说,在庄子笔下,“虚静”较多联系于身心涵养、感知心态、应物方式和治世之道,最终不免或直接或间接地关联着目的性,趋向于避害全身或内圣外王的宗旨;而当他将“虚静”与“逍遥游”相联系,又几乎悬置了目的性,专注于过程本身,偏向于一种自由自在的生存态度,以及对这种状态的体验,因此成为文学艺术和审美活动的必要前提。“得至美而游乎至乐者,谓之至人。”⁽¹⁵⁾所以,徐复观说:“老子乃至庄子,在他们思想起步的地方,根本没有艺术的意欲,更不曾以某种具体艺术作为他们追求的对象……他们只是扫荡现实人生,以求达到理想人生的状态……当庄子从观念上去描述他之所谓道,而我们也只从观念上去加以把握时,这道便是思辨地形而上的性格。但当庄子把它当作人生的体验而加以陈述,我们应对于这种人生体验而得到了悟时,这便是彻头彻尾的艺术精神。并且对中国艺术的发展,于不识不知之中,曾经发生了某种程度的影响。”⁽¹⁶⁾

在刘勰《文心雕龙》中,虚静已经主要被用来说明文学创作及其审美心态。《文心雕龙·神思》说:“文之思也,其神远矣。故寂然凝虑,思接千载;悄焉动容,视通万里。吟咏之间,吐纳珠玉之声;眉睫之前,卷舒风云之色:其思理之致乎!故思理为妙,神与物游。……是以陶钧文思,贵在虚静。疏瀹五脏,澡雪精神。……夫神思方运,万涂竞萌。规矩虚位,刻镂无形。登山则情满于山,观海则意溢于海,我才之多少,将与风云而并驱矣。”⁽¹⁷⁾刘勰将“疏瀹五脏,澡雪精神”而臻于“虚静”之境视为文学构思和艺术想象的关键。一旦排除了种种杂念,心志纯一,平静如明镜,不仅可虚以待物,澄怀味象,融入自然,而且能思绪飞扬,神与物游,忘情于山海之间。

老庄以“损之又损”“涤除玄鉴”和“吾丧我”的方式实现虚静无为,以此映照宇宙人生之道;刘勰则以

虚静作为文学创作、文思神远的起点。从某个角度看,就如王元化所说:“刘勰的虚静说与老庄的虚静说恰恰成了鲜明的对照。老庄把虚静视为返璞归真的最终归宿,作为一个终点;而刘勰却把虚静视为唤起想象的事前准备,作为一个起点。老庄提倡虚静的目的是为了达到无知无欲,浑浑噩噩的虚无之境;而刘勰提倡虚静的目的却是为了通过虚静达到与虚静相反的思想活跃、感情焕发之境。一个消极,一个积极,两者的区别是显而易见的。”⁽¹⁸⁾其实,从“虚静”与“道”的关系来看,刘勰与老庄的观点是一脉相通的,无所谓积极或消极。老庄着眼于体道得道,只要虚静其心,随顺自然,天人合一,道也就蕴含其中,了然于心;也正是进入这种虚静境界,物我相融,物我两忘,双方不再有界限、有隔阂,宇宙人生皆入我心,交相应和,所以,刘勰把它看作文思神远的重要条件,这实际上是承接老庄的思路继续说,着眼于文学创作这一特殊活动来说。

三

“诗人之所以是完整的人,就是因为他能发挥自己的能力,把每个特别的可感形式、把语言中的每个字句,都融进整体的气息。而且他具有这种能力,是因为他借用了集体经验的潜在力量,是因为在他眼中,这片新大陆的蛮荒自然和多种形式,还有各色人群在此探索开拓的活动,这些都是神奇的意象。”⁽¹⁹⁾在中西方美学思想中,迷狂或虚静分别被视为文学艺术活动的重要条件,其共同作用就是实现个体与整体相协同、人与自然相协同、有限与无限相协同。唯有进入这种状态,才能臻于文学艺术的至高至美境界,充分体现心灵自由。然而,中西方又存在显著的差异性:为通达这种合一状态,双方似乎采取了完全不同,甚至相反的路径和方式,并且出发点和终点也不相同。

文学艺术及审美活动既存在相互对立的二元性,又存在相互融合的一元性,是“对象性关系”与“非对象性关系”的交织,是感知、认识与直觉、体验的统一,是意识与无意识经验的互补,总是处于张力关系和过渡状态之中。对于西方人来说,由于个体性、主体性得到充分发展,人与自然间相互对立的二元性压倒了追求融合的一元性。要改变这种主体与客体、人与自然间的分裂状态,势必存在激烈博弈,并且需要经过迷狂的激情状态,以勃发的无意识和强力意志来扭转这种关系,重新调和主体与客体、人与自然的对立,弥合双方间的分裂。对于古代汉民族而言,家族而非个

人才是社会的基本细胞,个体性往往湮没于群体性之中,并未得以充分发育,尚缺乏强势、明确的主体意识。因此,并不需要借助于强力意志和激情来改变已有状态,甚至要排除强力意志和激情,而是如老子所言“损之又损之”,不断地淘洗胸襟,涤除玄鉴,向本源回溯,直至抵达虚静无为,其间并不存在冲突,而是自然而然地回归自然,实现人与自然纯然一体。在这种天人合一的状态下,“心即道,道即天,知心则知道、知天”。⁽²⁰⁾

在《作为意志和表象的世界》中,叔本华曾对审美直观做了阐述。他认为,只有把观审对象从现实关系中“孤立”出来,做“宁静地观审”,令它摆脱根据律,忘却所考察事物的“何处”“何时”“何以”“何用”诸问题;同时,解除抽象思维和理性概念的纠缠,此际,人们忘记了他的个体和他的意志而“自失于对象之中”。“他也仅仅只是作为纯粹的主体,作为客体的镜子而存在;好像只有对象的存在而没有知觉这对象的人了,所以人们也不能再把直观者(其人)和直观(本身)分开来了,而是两者已经合一了;这同时即是整个意识完全为一个单位的直观景象所充满,所占据。”只有在主体与客体不容区分,双方相互充满,相互渗透,这才真正构成“作为表象的世界”。于是,“意志乃是理念的自在本身,理念把意志客体化了,这种客体化是完美的”。⁽²¹⁾

表面上,叔本华所说的“直观”,主张通过“宁静地观审”来实现主客体相互结合,颇近似于老庄的“虚静”。然而,他所说的“纯粹的主体”却仍然是“意识主体”,只要有“意识主体”就必定存在“意识对象”,即便这个对象是心灵“表象”,也仍然无法彻底弥合二元关系,因为这个主客合一的“表象”仍然是作为“意识对象”而存在,它与身体相分裂。因此,“直观”同“虚静”的“无我”状态,以及无意识经验的“非对象性”状态判然有别。

除了上述路径和方式存在差异之外,两者的立足点和回归程度也有所不同。柏拉图所说的“迷狂”是从巫术仪式中得到启示的,巫术迷狂也往往成为后世许多学者思考文学艺术活动的出发点,同时也以回归迷狂状态为终点。从这一角度看,西方是以巫术仪式、以人类活动作为立足点来思考迷狂的。老庄的虚静观却远远超越了这一立足点,超越了人类活动,而是直溯自然本源,直溯万物一体的混沌状态,直溯“无”之境域。这也就是说,西方是通过强力意志排除意识“自我”而退回到弗洛伊德的无意识“本我”;而汉民族则通过“忘

我”直接返回“无我”之境,这是一种既无阻力又更彻底的回归,它不以人为限,不以生命为限,而是“与物俱化”。在这种回归中,是更深层、更原初的无意识经验在发挥作用。当然,在中华审美文化中,张旭的草书、李白的诗歌和郭沫若的《女神》……也都带有某些迷狂色彩,但是,它们并没有成为文学艺术及美学思想的主流。这不仅受到特定文化心理的制约,“中和”“中庸”思想也与这种态度相排斥。

如果说,语言、意识和理性⁽²²⁾不仅分裂了人与自然的一体关系,培植了人的主体性,造成主客体间的对立,而且在语言运用过程中由于意义不断发生畸变,愈益严重地扭曲了双方的本原关系,以致人不再生存于海德格尔所说的“大地”上,不再与神相遇,不能不与真理失之交臂;那么,迷狂和虚静则重新突出无意识经验的重要性,以此弥合人与自然的分裂状态。与迷狂相比较,虚静则又更加深入一层,它进而排除强力意志和欲望本能,召唤最深层、最原初的自然关联,回复到自然的本原状态,这种弥合才是最为彻底和完美的,才能真正与道相遇,才是大美大德之境。与虚静不同,迷狂则立足于强力意志和无意识欲望,而意志和欲望虽然追求物我合一,本身却总是指向对象,仍然残留着分裂的痕迹,并难免遮蔽真理和道。

显然,迷狂与虚静在共同性中所存在的差异,就表现出中西方审美活动及美学思想的细微差别,体现着双方文化心理的差别。黑格尔认为,艺术的理想是结合两种自由:其一是现代人凭借自身意志创造自己世界的自由;其二是古代的神体现出的无欲无为的自由。尽管艺术融合了这两种自由,但毕竟中西方存在着差异性,各自有所偏重。这种差别还导致在中西方美学思想中,西方更多注目于“崇高”,而汉民族则偏爱“壮美”。

四

在朗吉弩斯、博克对崇高的客观特征做出阐述之后,康德先后在《论优美感和崇高感》和《判断力批判》中,从主观方面做出更加深入的阐释。康德把绝对大的东西称之为崇高,但他认为,对象之所以为崇高,并不应该在自然客体中去找,却必须转向判断者内心:这种无限的、绝对大的东西超越了一切感官的能力,甚至超越了想象力。“崇高情感的质就是:它是有关审美评判能力的对某个对象的不愉快的情感,这种不愉快在其中却同时又表象为合目的的;这种情况之所以

可能,是由于这种特有的无能揭示出同一个主体的某种无限制能力的意识,而内心只有通过前者才能对后者进行审美评判。”⁽²³⁾在康德眼中,美是在单纯的评判中令人喜欢的东西,而崇高则同时包含着不愉快和愉快,包含着对抗性因素,主体在自身中感觉到感性的障碍,进而激发起克服这障碍的情感。

同样,桑塔耶纳也指出崇高中的对立因素:“以囊括而取得的统一给予我们以美;以排斥、对抗、孤立而取得的统一给予我们以崇高。两者都是快感。但美的快感是热情的,被动的,遍布的,而崇高的快感则是冷静的,专横的,尖锐的。美使我们与世界打成一片,崇高则使我们凌驾于世界之上。”⁽²⁴⁾

与崇高存在着主客体相分裂的对立因素不同,壮美则没有相互对立的因素。在谈到尧时,孔子赞美道:“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,其有成功也。焕乎,其有文章。”⁽²⁵⁾巍巍乎天之大,有道存乎其间,尧顺应天道以成就伟大功业。“巍巍”虽然也可以解释为崇高,但是,却明显不同于西方美学范畴中的崇高,并不存在对立性因素,而更接近于无对立的“伟大”“壮美”。孟子则说:“充实之谓美,充实而有光辉之谓大,大而化之之谓圣,圣而不可知之之谓神。”⁽²⁶⁾正因为以“充实”和“大”为美,孟子也就极力推崇“浩然之气”,这种至大至刚,充塞于天地之间的浩然之气,才是最美的品格。它感召人,让人神往,以至于投身其中,融化其内。

以“大”为“美”似乎成为中国古代的共识。“夫天地者,古之所大也,而黄帝、尧、舜之所共美也。”⁽²⁷⁾《庄子·秋水》讲述了一则寓言:秋水时至,百川灌河,径流浩大,于是,河伯沾沾自喜,自以为天下之美尽在于己。而当它见到浩渺无涯的大海,才知道自己的丑陋。《逍遥游》则是这样描述鲲鹏的:“穷发之北,有冥海者,天池也。有鱼焉,其广数千里,未有知其修者,其名为鲲。有鸟焉,其名为鹏,背若泰山,翼若垂天之云,抟扶摇羊角而上者九万里,绝云气,负青天,然后图南,且适南冥也。”⁽²⁸⁾巨大无比的鲲鹏扶摇直上,冲绝云气,背负青天,翱翔于广漠无际的天宇,这是一幅极其壮美的画面。鲲鹏自由自在地“游”于天地宇宙之间,其中没有任何隔阂和对立因素。对于进入这一境界的想象者,也同样为这种景象所吸引、所陶醉,他追随鲲鹏融入壮美的自然界,只有由衷的感叹和愉快,而没有任何排斥感和不愉快。

“天道恢恢，岂不大哉！”⁽²⁹⁾对于古代汉民族而言，文学艺术及审美活动是以体道得道为指归，天道运行本身就是无形无限、壮阔无垠的，真正获得对道的悟解别无他途，唯有“游心于淡，合气于漠，顺物自然，而无私焉”。⁽³⁰⁾以虚静之心遨游于天地之间，与天地相合一，在壮美的自然中体悟天地之道。

壮美、崇高都追求统一，两者不同之处在于：壮美并不像崇高那样由对立而趋向统一。这并不是说西方的美学范畴中没有壮美，汉民族没有崇高，而是指双方对文学艺术及审美活动的典型形态有所偏好，分别以崇高和壮美为其典型。以“中和”为美的中华民族更容易偏爱壮美而非崇高。与此相应，汉民族的“悲剧”也不同于西方式悲剧，常常以大团圆或天理昭彰作为结局，以至于鲁迅将其贬斥为“蒙和骗”的文学。

中西方美学范畴中崇高与壮美的差异，与迷狂与虚静的差异是相呼应的，实质上就是人与世界之总体关系的差异：在人与世界既相对立又相融合的张力关系中，中西方各自有着不同的倾向性。由此构成双方不同的文化心理，并决定着审美偏好的民族特征，决定着文学艺术创造和审美活动的民族特征。

[基金项目：本文系国家社科基金后期项目“文艺符号学新视界”（项目编号：20FZW019）的阶段性成果。]

注释：-----

- (1) 张世英：《美在自由——中欧美学思想比较研究》，人民出版社，2012年版，第231页。
- (2) [古希腊]柏拉图：《文艺对话录》，朱光潜译，人民文学出版社，1963年版，第9页。
- (3) [德]谢林：《论造型艺术与自然的关系》，罗悌伦译，刘小枫选编：《德语美学文选》上卷，华东师范大学出版社，2006年版，第161页。
- (4) [美]凯·埃·吉尔伯特、[德]赫·库恩：《美学史》下卷，夏乾丰译，上海译文出版社，1989年版，第572页。
- (5)(7) [德]尼采：《悲剧的诞生》，《悲剧的诞生：尼采美学文选》，周国平译，读书·生活·新知三联书店，1986年版，第6页，第104页。
- (6) [德]尼采：《作为艺术的强力意志》，《悲剧的诞生：尼采美学文选》，周国平译，读书·生活·新知三联书店，1986年版，第349页。
- (8) 朱谦之：《老子校释》，中华书局，1984年版，第64-66页。
- (9) 牟宗三：《中国哲学十九讲》，贵州人民出版社，2020年版，第82-83页。
- (10)(11)(13)(14)(15)(27)(28)(30)(清)王先谦、刘武：《庄子集解 庄子内篇补正》，中华书局，1987年版，第113-114页，第295页，第4页，第65页，第179页，第117页，第3页，第71页。
- (12) 冯友兰：《三松堂全集（第二卷）·中国哲学史》，河南人民出版社，1988年版，第192页。
- (16) 徐复观：《中国艺术精神》，春风文艺出版社，1987年版，第43-44页。
- (17) 王运熙、周锋：《文心雕龙译注》，上海古籍出版社，1998年版，第245页。
- (18) 王元化：《读文心雕龙》，新星出版社，2007年版，第115页。
- (19) [法]雅克·朗西埃：《美感论：艺术审美体制的世纪场景》，赵子龙译，商务印书馆，2016年版，第79页。
- (20)(明)王守仁：《王阳明集》上，中华书局，2016年版，第20页。
- (21) [德]叔本华：《作为意志和表象的世界》，石冲白译，商务印书馆，1982年版，第248-251页。
- (22) 关于语言、意识、理性三者关系及其作用的论述，参阅马大康：《符号建模与审美创造》，《浙江学刊》2020年第1期。
- (23) [德]康德：《判断力批判》，邓晓芒译，人民出版社，2002年版，第98页。
- (24) [美]乔治·桑塔耶纳：《美感》，缪灵珠译，中国社会科学出版社，1982年版，第160页。
- (25)(汉)郑玄、(清)刘宝楠注：《论语正义》，上海书店，1986年版，第166页。
- (26) 杨伯峻译注：《孟子译注》，中华书局，2010年版，第310页。
- (29)(汉)司马迁撰、(宋)裴因集解、(唐)司马贞索隐、(唐)张守节正义：《史记》10，中华书局，2014年版，第3885页。

(作者单位：温州大学人文学院)

(责任编辑：孟春蕊)