论中国艺术公心

——中国艺术精神问题新探

王一川

摘要：中国艺术精神曾是中国现代艺术理论中的一种思想传统，宗白华、方东美、唐君毅、徐复观和李泽厚等各有其探讨，其共识在于相信中国文化心灵在其本性上就是艺术的，以及这种艺术本性流注于各种艺术类型间而成为其共通本性，如此显示出与世界上其他民族艺术的独特性。它在当前条件下应主要是指中华多族群共通的文化心灵在其创造的各种艺术类型中的有着公共性的相通共契体，它们在其本性上就是艺术的。这个传统问题在当今艺术公共性问题域中应当刷新或更新为中国艺术公共精神即中国艺术公心。中国艺术公心是中国艺术在文化与艺术之间、不同艺术类型之间、人的心灵与艺术之间、艺术与异质文化之间具备的公共性品格，表明中国艺术在当今时代全球多元对话中应当为全球文化公共性建设做出独特贡献。其主要要素有感觉方式、鉴赏体制、族群结构、宇宙图式和理想境界。

关键词：中国艺术公心；中国艺术精神；艺术公共性；全球文化公共性

作者：王一川，北京大学艺术学院教授、北京大学美学与美育研究中心研究员。邮编100871。

这里提出中国艺术公心问题，是由于认识到当今时代中国艺术的公共性品质已变得十分重要并急需认真探究的缘故。在今天这个艺术的公共性问题受到社会高度关注的年代，从艺术公共性视角重新探讨中国艺术精神问题，势必应当进展到对艺术公共性视野中的中国艺术精神的探究，如此，传统的中国艺术精神概念应在当今艺术公共性问题域中被刷新为中国艺术公共精神即中国艺术公心概念。

一、中国艺术精神问题的多元取向与共通性

探讨中国艺术公心问题，来自我对中国现代艺术理论中的中国艺术精神问题的关注和反思：该问题是中国现代艺术理论家参酌黑格尔的“时代精神”论及斯宾格勒的“文化心灵”论等欧洲思想传统，出于中国自身的文化现代性需要而作的创造性变体。宗白华早在30年代就使用过并致力于探究中国艺术精神或中国艺术心灵，并就中西艺术精神比较做过深入的比较研究；同时，他的同事方东美也曾与他于几乎同一时间作过关联甚深的研究；还应看到，在之后的50年代，方东美、唐君毅和徐复观还在香港和台湾也有过与中国艺术精神问题相关的学术交流及合作；而几乎与此同时，大陆的李泽厚在50年代和80年代也先后做过不同但又相通的研究。[[1]](#footnote-1)

这里不妨就中国现代艺术理论中的中国艺术精神论传统做点简要概述。如果说，斯宾格勒的开拓性分析展现了文化生艺（文化精神本身就孕育艺术精神）及文异艺殊（文化精神不同必艺术精神各异）的立场，那么，中国现代哲学家、美学家及艺术理论家们（他们之间原本就不存在严格的界限）如宗白华、方东美、唐君毅、徐复观和李泽厚（当然不限于他们，但他们毕竟最具代表性）则据此展开了中国艺术精神的探索历程。这些中国现代哲学家、美学家和艺术理论家的共通点在于，都主张或确认中国文化在本性上就是艺术的或审美的，从而中国文化精神实质上就是中国艺术精神，或者说中国艺术精神就能代表中国文化精神，这就是一种文化本艺的观点。

只不过，在做这种有关文化本艺的具体思考和论述时，他们各有其理论背景和侧重点而已。宗白华突出地展现了以时导空的观念，也就是主张中国宇宙观是时间意识率领着空间意识，从而凸显中国人对生命的“节奏化”或“音乐化”的特别景仰。如前所引，他称“我们的宇宙是时间率领着空间，因而成就了节奏化、音乐化了的‘时空合一体’”[[2]](#footnote-2)。以时导空，意味着把空间、地点、地方或物等观念都置于过去、现在和未来等时间意识的支配之下，使得有限的空间可以在不间断的时间流中蕴含无限或永恒，而无限或永恒也可以在这种时间流中通过有限空间去实现掌控。相应地，宗白华倡导的是，只有“流盼”、“飘瞥”或“以大观小”等特殊的“时空合一体”的个体视野，才能完满地把握这种特殊的以时导空的宇宙图景，而其基本象征必然就是独特的中国式“艺术意境”的创造和偏爱。

与宗白华倾心于以时导空的境界不同，方东美独出心裁地标举德艺互通。德艺互通，是说中国艺术精神在其本性上就追求道德性与艺术性相互贯通的境界。这种德艺互通的基础在于，中国哲学历来注重对“生命之伟大处”的“体贴”，而“一切艺术都是从体贴生命之伟大处得来”[[3]](#footnote-3)。他认为儒道两家都共同标举“盎然生意”，正保障了这种德艺互通境界的实施。这似乎可以把中国艺术精神论同西方现代曾风行一时的“为艺术而艺术”观念区别开来：中国艺术精神不会坠入西方唯美主义那种“为艺术而艺术”的个体孤芳独赏绝境，而是始终致力于通过艺术手段而实施的社会的道德完善。这一点尤其是在全面抗战的特定背景下受到非同一般的强调，其特殊的现实针对性十分明显：发扬中国艺术精神中本来就蕴含的道德性与艺术性相通的精神动力，去激活中华民族的抗战必胜信念。

唐君毅的主张可以用文化本艺、全艺通契去概括。在他看来，不仅中国文化精神在本性上是艺术的，而且中国的全部各种艺术类型之间还是“相通共契”的。这种“相通共契”性突出地表现在，中国的各种艺术类型都具有“可游性”，并具体地表现为藏修息游四大特点，即可藏、可修、可息和可游，根本上是可游。这固然来自于儒道两家在其本性上所内含的“艺术性”，更来自于中国的各门艺术都具备“虚实相涵”的特点。而最终的根源在于，中国人从事艺术活动一是仅仅作为人生之“余事”，具备超功利的特质；二是各门艺术都注重人的胸襟或性情的自然流露，而人的胸襟或性情自然是同一个，没有理由不相通共契、不虚实相涵。[[4]](#footnote-4)

如果说，宗白华、方东美和唐君毅三位同时代人之间在基本主张上是相通共契的，不存在多少明显的或互不相容的价值理念的冲突，那么，徐复观与李泽厚两人之间则形成了明显的相异而对话的关联，尽管那时因海峡两岸的相互隔绝状态而没能实现真正意义上的对话。徐复观在中国艺术精神的探索上明确地标举崇庄抑儒观念，确实毫不掩饰他对道家的喜爱立场。关于儒家在中国艺术精神领域的意义，他除了对孔子作为原始儒家或儒家创始人网开一面、留下礼赞外，对后来的所有儒家在中国艺术精神领域的建树都基本持否定态度。取而代之，他仅仅相信和高扬庄子所代表的典型的道家在中国艺术精神上的非同一般的独特贡献——“彻底的纯艺术精神的性格”[[5]](#footnote-5)。同时，他还把魏晋玄学都仅仅归结为庄子所代表的道家的演变的产物，又进而从魏晋玄学开掘出中国画及中国画论所张扬的自由境界。这是一条明显的排除儒家而独尊道家的中国艺术精神探索路线。崇尚道家而非儒家，是可以找到一些有力的回音的。例如朱自清就曾指出：“比起儒家，道家对于我们的文学和艺术的影响的确广大些。那‘神’的意念和通过了《庄子》影响的那‘妙’的意念，比起‘温柔敦厚’那教条来，应用的地方也许还要多些吧？”[[6]](#footnote-6)不过，单就这里的中国艺术精神把握而言，徐复观的主张所存在的漏洞是明显的。且不论排除了儒家后中国艺术精神是否还真正完整不论，单说把魏晋玄学仅仅归结为庄子的影响的产物，本身就是过度简单化了，是难以站住脚的。“魏晋玄学是指魏晋时期以老庄思想为骨架企图调和儒道、会通‘自然’与‘名教’的一种哲学思潮。”[[7]](#footnote-7)其实，不仅玄学本身已经多少包含了道家与儒家思想的“调和”因素，而且玄学同佛学之间也早已形成了相互影响的关系[[8]](#footnote-8)。从而可以说，魏晋玄学其实是从道家角度融合儒家、佛家、名家等诸家的产物。不过，徐复观的窄化主张显然自有其特别的用心和现实针对性：通过崇庄抑儒路线，恰恰是要跨越现实社会政治对个人的过度束缚，以便追求一种超社会政治的纯粹的个体精神自由。

一直生长于中国大陆浓烈的政治环境中的李泽厚，则没有也不打算像身处台湾和香港的徐复观那样寻求庄子式超脱路线，而是相反现实地采取了“以儒家为中国文化的轴心或代表”[[9]](#footnote-9)的路线，这可以被确切地称之为儒统诸家的调和路线——它以“儒道互补”为主导。在李泽厚看来，儒本身就是“儒道互补”意义上的综合体。儒统诸家，完整地说，是指中国哲学、中国智慧、中国美学或中国艺术领域都必然地是儒家占据了主导地位，而这里的儒家却并非人们通常理解的纯儒家（其实只是一种假设），而是那种积极统合其它诸家如道家、佛家及墨家等而形成以儒纳众的包容性架构的儒家。除此之外，李泽厚还曾标举儒道禅骚同为中国美学或华夏美学的四根支柱：“‘天行健，君子以自强不息’的儒家精神、以对待人生的审美态度为特色的庄子哲学，以及并不否弃生命的中国佛学——禅宗，加上屈骚传统，我以为，这就是中国美学的精英和灵魂。”[[10]](#footnote-10)。这里都是着眼于儒统诸家的特定路线。于是，与徐复观的窄化的道家式中国艺术精神取向相对立，李泽厚的可称之为宽化的儒家式中国艺术精神取向。

尽管上述中国现代美学家们在中国艺术精神概念的理解上存在不同，但其共通点却是鲜明的：他们大多相信，中国文化心灵在其本性上就是艺术的，同时，这种艺术本性还是流注于各种艺术类型间的，使它们的共通本性。正是在上述两点上，中国艺术精神显示出与世界上其他民族艺术不同的独特性。但是，问题在于，这种独特的艺术精神在如今全球化加剧的世界多元文化交流中，是否还能显示出一种弥足珍贵的公共性或普世性，从而从中国视角而对世界多元文化对话做出贡献呢？

二、中国艺术精神的含义

探讨中国艺术公心，首先需要就其前身中国艺术精神概念的内涵做出简要分析，特别是需要考虑它作为一个美学命题或概念所必然包含的那些内涵。从中国艺术精神这一由六个汉字组成的概念或命题的语义上看，它迄今为止至少已显示了如下多重含义。第一重含义是指中国艺术的精神，也就是指中国的艺术所具有的不同于其他民族的艺术的那种独特特性或特征。这是中国艺术精神一词的一种最宽泛的含义。正由于其过于宽泛，因而就不足以具备一个特殊概念所需携带的特殊力量和特别的针对性了。

第二重含义是指中国的艺术精神，这是指中国各民族具有不同于其他外国民族的独特的艺术心灵，这种中国式文化心灵会在艺术中获得具体象征形式。这来自斯宾格勒在《西方的没落》中使用的“文化心灵”（或译“文化精神”）及其“基本象征”（或译“原始象征”）含义。正由于斯宾格勒在思辨及实证分析层面上把“文化心灵”与“基本象征”相互对应地匹配成一个“艺术精神”组合体，因而这个概念就具有了非同一般的特殊含义和阐释有效性了。由此而产生的中国艺术精神一词，就在现代中国学术界获得了自身的主流含义。这是宗白华、方东美和唐君毅等都使用并与西方学者如斯宾格勒等相通的主流含义。也就是说这些中国现代思想家既承认中国艺术精神，同时也不否认西方也有其艺术精神。

第三重含义是指中国的各种艺术类型中的精神统一性，这是指中国的各种艺术类型之间具有内在贯通一致的共同的艺术精神特质。正如前引唐君毅所说，它们之间具有“相通共契”特质。这其实是宗白华、方东美和唐君毅等都特别伸张和阐发的中国艺术精神与西方艺术精神相区别的独特含义，是中国艺术精神一词在现代中国学术界的一种特殊含义。这一观点也可从钱穆对中国戏剧的美学特点的概括中见出：“中国戏剧扼要地说，可用三句话综括指出其特点，即是动作舞蹈化，语言音乐化，布景图案化。换言之，中国戏剧乃是由舞蹈音乐绘画三部分配合而组成的。此三者之配合，可谓是人生之艺术化。戏剧本求将人生搬上舞台，但有假戏真做与真戏假做之别。世界即舞台，人生即戏剧，若把真实人生搬上舞台演出，则为真戏假做。京剧则是把人生艺术化了而在舞台上去演，因此是假戏真做。也可说戏剧是把来作人生榜样，所以中国京剧中之人生比真实人生更具理想，更有意义了。”[[11]](#footnote-11)中国的传统京剧本身就是由音乐、舞蹈和绘画三种艺术类型“配合而组成”的，而贯穿它们的共同线索正是“人生艺术化”或“诗化”。而这一点的缘由，应有中国艺术精神的下面一重含义去回答。

第四重含义是指中国文化本身在其特质上就具有艺术精神，这是指中国文化本身所显示的与众不同的艺术本性，即是说中国文化在本性或本质上就是艺术的。它建立在上述第三重含义基础之上，是方东美、宗白华和唐君毅等所共同地认可和标举的另一深层的特殊含义。正如方东美所说：“中国人总以文学为媒介来表现哲学，以优美的诗歌或造形艺术或绘画，把真理世界用艺术手腕点化，所以思想体系的成立，同时又是艺术精神的结晶。由于庄子的影响，唐代大诗人李白就说‘揽彼造化力，持为我神通。’把哲学家创造的思想体系，不仅冷冷清清地形成思想的抽象系统；一定还要将整个宇宙的创造力量集中在自己的创造力量中，再表达他的思想，这样一来，这个思想家，这种思想体系才是宇宙形象之美的结晶。”[[12]](#footnote-12) 这里引用的是李白的《赠僧崖公》中的两行，豪言揽取造化之力，转化成为我个人的神通能力。这里对自我的神力的想象，是借助对“造化力”的“神通”的转化而形象地呈现出来的，体现了中国诗人所具有的以艺术的想象和形象等方式去传达哲学思考的本性。

其实，中国文化心灵在其本性上就是艺术性的，这是钱穆的一贯主张。“吾尝谓中国史乃如一首诗，余又谓中国传统文化，乃一最富艺术性之文化。故中国人之理想人品，必求其诗味艺术味。”[[13]](#footnote-13)类似的表述还有：“中国文化精神，则最富于艺术精神，最富于人生艺术之修养。而此种体悟，亦为求了解中国文化精神者所必当重视。”[[14]](#footnote-14)由于认定中国文化心灵在其本性上就是艺术性的，所以他才会把中国艺术置于整个中国文化的源泉或根源上：“中国文化中包涵的文艺天地特别广大，特别深厚。亦可谓中国文化内容中，文艺天地便占了一个最主要的成分。若使在中国文化中抽去了文艺天地，中国文化将会见其陷于干枯，失去灵动，而且亦将使中国文化失却其真生命之渊泉所在，而无可发皇，不复畅遂，而终至于有窒塞断折之忧。故欲保存中国文化，首当保存中国文化中那一个文艺天地。欲复兴中国文化，亦首当复兴中国文化中那一个文艺天地。”[[15]](#footnote-15)在他看来，中国艺术不仅在中国文化中占据“一个最主要的成分”，而且更是中国文化的“真生命之渊泉所在”。所以，要“保存”及“复兴”中国文化，首要地在于“保存”及“复兴”中国艺术。

他的着眼点在于，中国艺术、特别是中国文学能直指中国人的完整的心、心性、人格或人生。“民初新文化运动，主张文学要人生化。在我认为，中国文学比西方更人生化。一方面，中国文学里包括人生的方面比西方多。……在第二方面，中国人能把作家自身真实人生放进他作品里。……中国文学主要在把自己全部人生能融入其作品中，这就是杜诗伟大的地方。”[[16]](#footnote-16)基于这一点，他认为如果要谈论中国文化，与其讲中国思想与哲学，不如讲中国文学。“在中国文学中也已包括了儒道佛诸派思想，而且连作家的全人格都在里边了。……正因文学背后，一定有一个人。”[[17]](#footnote-17)

第五重含义是指中国文化特别地在其山水画领域而非其它领域所集中呈现的最独特而又最纯粹的艺术精神。这是徐复观独自一人所标举的中国艺术精神的唯一含义——仅仅局限于不需要任何“转换”的那种“纯艺术精神”，即指向个体的纯粹精神自由的艺术心灵。它其实相当于上述第四重含义的一种窄化理解方式：中国文化的精神在其本性上是艺术精神（“玄心”），但此种本已在世界上独一无二的艺术精神却又进一步只能在庄子及其后代山水画那里才能找到其最纯粹表达形式：“只有把玄心寄托在自然，寄托在自然中的大物——山水之上，则可使玄心与此趣灵之玄境，两相冥合；而庄子之所谓道——实即是艺术精神，至此而得到自然而然地着落了。”[[18]](#footnote-18)如此坚决的窄化理解后，徐复观眼中的中国艺术精神在现代中国可谓纯而又纯但也难上加难了。

简要地分析可见，上述第一重含义中，既然“精神”可以被等同于“特性”或“特征”等词语，那就语义范围过于宽泛了，必然丧失其特别的规定性，所以可以基本不予考虑。而第五重含义则相反过于狭窄，特别是只能面对中国古典山水画而难以运用于现当代中国艺术现象的共通性阐释，同样可以不予考虑。这样，第二、三、四重含义就应当成为我们现在使用中国艺术精神一词时所加以着眼的基本含义了。

不过，在作为中国艺术精神的基本含义的第二、三、四重含义内部，还可以细察出一种可以层层深入、叠加或递进的关系架构：第二重含义，即中国文化心灵总有其基本象征形式，是其中最基本的和外层的含义；第三重含义，即中国各种艺术类型之间存在具有公共性的、而且彼此相通共契的艺术精神，是其中深入的和中介性的含义；而第四重含义，即中国文化在本性上就是艺术的，是其中最高的含义。

还应该对这里的“中国”、“艺术”和“精神”三个词语的含义做必要的理解。一般常用的中国一词，带有现代民族国家那种国土疆界的行政管理权之类含义，而在当前，需要纳入跨越民族国家疆界管辖权限的能把全球各地所有华人及其文化都容纳进去的宽泛含义，也就是需要表达中华多族群共同体及其文化这一特定意指。族群（ethnic group或ethnicity）在这里约略地小于民族（nations），是指有着自身的特定语言、信仰及生活方式等独特特质的人类共同体。中华民族本身就是由若干不同族群构成的更大的多族群共同体。一般说到中国时，往往有两点不足：一是仅仅指被中华人民共和国所管辖或确认的疆界内的领土及其国民，而不包括居住于此外的领土及其国民；二是仅仅指汉民族的文化，而并不包括其他民族或族群的文化。例如，人们常用的“中国语言文学系”、“中国文学史”、“中国美学史”等概念，其所指往往分别就是仅仅指汉族的语言文学系、汉族的文学史、汉族的美学史等，而不包括其他族群的语言文学系、文学史及美学史等。而当前用中国一词串联起艺术精神这一命题，显然就有点相当于“中华”一词了，即应当扩展到居住于中华人民共和国疆界之外的其它国家或地方的华人社群，以及汉族的艺术精神所不得不与之相互打交道的其他族群的艺术精神领域，如藏族、蒙族、维吾尔族、朝鲜族、苗族、壮族、回族、土家族等族群所呈现的艺术精神。当然，要在逐一概括这一多族群共同体中的各族群艺术精神基础上再来归纳式地概括总体上的中国艺术精神，确实有其难处（因为很难找到唯一正确的答案），但这一意涵的存在却是毋庸置疑的。同时，更加重要的一点在于，即使是我们今天所能感受到并致力于传承的汉族的艺术精神，绝非“纯种”的汉族一家独有的艺术精神，而其实是中华多族群艺术之间长期相互涵濡的产物，是它们之间相互吸纳和化育的交融性成果，早已难分彼此了。

同时，艺术一词在这里其实并非仅仅指单纯的艺术形态的东西，尽管这层含义的存在已毋庸置疑，而是更多地指向与艺术相关联的审美或美学的（aesthetic）东西，即是指那种感性的或感觉的东西及其符号象征形式艺术。这就是说，艺术一词在这里应当是兼具审美的或美学的和艺术的双重含义的。

最后应看到，精神一词，正像在民族精神、文化精神、时代精神、艺术精神和美学精神等词语中所存在的那样，应当是指一种本身无形、却又能借助其它可感之物而变得可感的深层心灵的东西。这就是说，精神在这里是指一种无形而又可感之深层心灵状况。

合起来看，这里在当前条件下所使用的中国艺术精神概念，主要是指中华多族群共通的文化心灵在其创造的各种艺术类型中的有着公共性的相通共契体，并且它们在其本性上就是艺术的。

尽管做了上面的概念梳理，但追问中国艺术精神本身还是会遭遇重重困难。例如，这种中华多族群共通文化心灵的艺术交融体数千年来历史演变过程怎样，它在不同族群中的呈现及其相通共契状况怎样，它的形而上层面和形而下层面及其相互关系怎样，它在各种艺术类型间的贯通状况怎样，它所揭示的中华民族的文化心灵的艺术本性究竟如何呈现，如此等等。要考察和回答这些问题，绝非一日之功、一己之力所可以达成。即便是对它们的理解本身也存在见仁见智的问题。而尤其是，这本来就是一个依赖于对中华多族群文化与艺术有着充分体验和知识的问题领域，而笔者作为汉族学人仅仅是从汉族自身角度去加以理解，自然已把自身的严重不足或缺陷暴露在外了，还打上了自身的特定印记。我只能希望，在不久的将来，会有真正通晓中华多族群艺术精神的学者出现，真正去解答这些疑难（或许他们早已或正在出现，笔者自己孤陋寡闻而已）。

尽管如此，还是应当看到，中国艺术精神概念本身就内含有艺术公共性的含义在。这具体呈现为三个层面：第一层，中国文化与艺术之间在其本性上是相通的，具有公共性，也就是整体与部分之间的相通共契关联；第二层，中国各种艺术类型之间在其本性上是相通的，具有公共性，也就是各自分享共通的艺术心灵；第三层，中国各个族群之间可以通过艺术去加以沟通，求得公共性。也正是由于这种内含的艺术公共性，使得我们有可能把中国艺术精神概念引入艺术公赏力的问题域中去，见出其当代意义。

三、从“中国艺术精神”到中国艺术公心

要全面衡量上述诸家之说而选定唯一合理的中国艺术精神理论，是不必要的和不可能的事。可以说，它们应当各有其合理处。关键的一点在于，不存在固定不变的或唯一正确的中国艺术精神。这种精神即便有可能被概括出来，那它本身也应当是历史地变化的和不确定的，不会永远停留在同一个静止不变的刻度上，仿佛只是甘愿在那里静待我们今人的回头概括似的。重要的是，在当前语境中去重新把握和阐发那种活跃在中国艺术潮流中并至今能给我们以启迪的中国艺术精神。

如此说来，中国艺术精神的当前语境就值得考察了。也就是说，与其坚执于寻找唯一正确的和永恒如一的中国艺术精神，不如静下来思考和探寻当前语境中所呼唤或需要并有助于当代中国艺术活动顺利进行的那种中国艺术精神方式。这里的当前语境，具体地是指中国艺术精神问题所赖以提出并发挥作用的当前中国社会与文化语境。正是这种语境的具体特点，会影响中国艺术精神的呈现方式。而假如这种语境不同，中国艺术精神的呈现方式就会有不同。

当前语境的引人关注的一个特点，在于我们置身在一个古今断连的地带。古，是指先秦至晚清的中国古典文化；今，是指清末以来的中国现代文化。古与今的关系至今困扰着我们。一方面，当人们如宗白华、方东美、唐君毅和徐复观（李泽厚有不同）等提起中国艺术精神时，常常指的就是中国古典文化所呈现的东西而非中国现代文化呈现的东西。但进入现代以来，这些属于古典传统的东西早已被推入分崩离析的绝境了，也就是身处断裂的状况了。而另一方面，身处现代的人们又都时时不满意于当下的现代性或后现代性语境，而渴望那曾被自己否定、几近消逝或已然断裂的古典文化传统重新复活，与今天重新接续其割不断的因缘。所以，对当代中国人而言，古今之间其实是断而连、连而断的，宛如一条虽历经重重皱折却仍连绵不绝的浩浩长河。

同时，中外对话也是无法逃离的当前现实。自从鸦片战争以强暴方式强行输入“西方”文明以来至今一百七十多年来，中国文化或中国文明与以“西方”为代表的外来文明或文化的“对话”，也就是中国我者与前所未遇的空前伟大而可怖的西方他者之间的“对话”，就从未停止过。当前继续这种中外文明对话，也是一种必然。因为，中国和世界其它各国都共同地认识到，我们人类目前还只能共处于宇宙间这唯一的一个地球上，共呼吸、同命运，在我们目前所能看到的未来，还绝不可能离开这个地球而到新的星球上生活。这样，中国与其它各国都只能共同存在、互为伴侣、相依为命。按照里夫金在《第三次工业革命》中的描述，人类只能共同生存于这同一个“生物圈”中。与其你争我夺、你想灭我和我想灭你，不如寻求共同生存、互助共生。“当人类开始在洲际性生态系统中共享绿色能源、在统一的洲际性经济中进行商贸活动，并将自己视为洲际性政治联盟的公民时，这种对一个更广阔组织的归属感将促进地缘政治向包容性生物圈政治逐步转变。学会如何在一个共同的生物圈内生存，实际上就是要培育生物圈意识。”[[19]](#footnote-19)

在当下，无法逃离或回避的社会或文化现实中，必然还包括全球消费。全球消费，是说普通商品消费与看起来特殊而其实与前者之间难以分离的文化消费的相互交融及其全球化拓展，已经可以随时深入到全球各种文化或文明的内部去发生其影响了。正如“日常生活审美化”的研究者费瑟斯通说指出的那样，“不断增长的国际间货币、商品、人民、影像及信息之流，已经产生了‘第三种文化’。它是超国界的，它调和着不同国家之间的文化。全球性金融市场、国际法，各式各样的国际代理或机构，就是例子。（吉斯纳与谢德，1990）它们表明一种超越国家间的水平。更进一步的全球文化之意是：全球性的挤压过程使得世界彼此联成一体，成了一个地方。（罗伯逊，1990）全球化过程就是这样，使得世界成了巨大的单一地方，它产生和维持世界的各种形象，以象征世界是什么，或者应该是什么。从这种观点看，全球文化不是表明同质性或共同文化，而是相反，它越来越多地表明，我们共享着一个很小的星球，每天都与他人保持着广泛的文化接触，这样，把我们带入不同世界定义之间的冲突的范围加大了。彼此竞争的国家文化汇合到一起，展开有全球文化影响的竞争，这是全球文化的一种可能性。”[[20]](#footnote-20)任何一种流行的文化时尚，一旦流行起来，都很可能跨越国门而深入任何一种民族文化之中，如入无人之境地影响其文化时尚的流变。例如，不仅美国、欧洲或日本的，就连韩国的大众文化也可以轻易渗透入中国大陆，掀起新的文化时尚潮流。例如，2014年中国大地的以《来自星星的你》为代表的韩剧收视及争议热潮。这些新的全球性消费文化潮流，似乎不同于原发国和接收国的原有文化，成为可以回头对两者加以跨越和调和的新的文化形态或“第三种文化”了。当然，至于是否存在所谓“第三种文化”，当另行讨论，但确实，文化艺术消费领域的全球化共享现象，却早已成为不争的事实了。

还需要同时考虑的是因媒分赏情形，即不同的人群分别倚靠不同的媒介或媒体网络，从而各自接触和鉴赏彼此不同的艺术作品的现象。正像前面已经论述过的那样，不再是一媒合赏而是因媒分赏已成为当前艺术活动的常态。

最后，特别应当指出的是，还需要把中国艺术精神置入艺术公赏力问题域中去考察，也就是从公共性视角去打量。就当前中国艺术公赏力问题域来说，中国艺术精神就应当是一种中国艺术公共精神，即是一种在公共领域中产生并发挥作用的中国艺术精神。这里的公共性视角中的中国艺术精神，如果可以细分的话，应当涉及两个层面：一个层面是为当前中国各族群所公信和共享的中国艺术精神，另一个层面是为当前全球各民族所公信和共享的中国艺术精神。这实际上就是分别要求中国艺术精神在中国国内各族群和全球各族群中真正具有艺术公共性。

如此，置身于古今断连、中外对话、全球消费、因媒分赏和公共性等当前语境状况中，中国艺术精神应当有着与此相适应的特定呈现方式——中国艺术公共精神，也即中国艺术公心。

四、中国艺术公心概念

中国艺术公共精神即中国艺术公心，是对艺术公赏力问题域中的中国艺术精神传统的一种当代阐发方式。置身于当今全球化及全媒体时代的中国艺术，能否对全球多元文化对话有所贡献？对中国艺术公心的阐发就具有了当代意义。

中国艺术公心，是指中国文化在其本性上就是艺术的，这种艺术本性可以流注于各种艺术类型中，艺术的公共性可以通向人的公共性，即便是相互不同的人之间也能寻求共通性。简言之，中国艺术公心是指中国艺术在文化与艺术之间、不同艺术类型之间、人的心灵与艺术之间、艺术与异质文化之间具备的公共性品格。对此，不妨从如下几个层面去分析：

第一层，中国艺术公心是指中国文化本身就具有艺术本性，从而有文化与艺术之间的公共性。正如前面宗白华等前贤所论述的那样，与西方文化在其本性上偏重于有、质、逻辑、科技等不同，中国文化在其本性上偏重于无、神、直觉、艺术等，并且根本上就是艺术的，处处以艺术的心灵去观察外物、寻求心性的涵养。即便是在政治、军事、外交、伦理等之间暂时不能相通、甚至敌对的情形下，也能通过艺术去加以疏通，实现公共性。正是艺术性原则成为中国文化内部机制的构成原则。

第二层，中国艺术公心是指中国艺术中各种艺术类型之间相通共契，从而有艺术类型的公共性。中国文化的艺术本性决定了其各种具体艺术样式或类型之间都是息息相通的，不必制造人为的阻碍。如同上面宗白华、方东美、特别是唐君毅所明确论述过的那样，中国的各种艺术类型之间，特别是音乐、舞蹈、绘画、书法、诗文等之间在本性上是相通共契的，具有公共精神。

第三层，中国艺术公心是指中国艺术与人的公心之间可以相通，甚至就构成人的公心之间的公共性的基本通道，从而有艺术与人的公心的公共性。这一层含义在当前条件下可以说是最为关键的含义。因为它要求中国艺术能帮助人与人之间打通其公心，实现不同的个人之间、不同的社群之间的异质对话与交融。当今时代，艺术也许存在种种不是，这难以避免，但毕竟还是不同的个人之间、族群之间进行异质对话的公共渠道之一，甚至就是最重要的公共渠道之一。

第四层，中国艺术公心是指中国艺术与跨族群异质文化之间可以相通，从而有全球跨族群异质文化之间的公共性。这是从全球跨文化语境来说的，是指中国艺术在全球多元文化时代的应有的独特角色或责任：通过自身的独特性及普世性，为全球化多元文化中的公共性建构做出应有的贡献。

总之，中国艺术公心应当指向当今时代全球多元对话中中国艺术在公共性领域的建树问题。中国艺术公心概念的运用表明，当今全球多元文化对话中的中国艺术，诚然是独特的，但正是这独特性中蕴含着丰厚的普世性或全球性要素，可以为全球文化公共性建设做出独特贡献。

五、中国艺术公心的构成要素

中国艺术公心是一个涉及多方面的复杂问题，非此时可一蹴而就，而是需要多方面的努力。这里只能退而求其次，在此把这个过于复杂的问题做简便化处理，这就是从中仅仅挑出中国艺术精神的构成要素来做简要分析。即便是这种简要分析也只能是初浅的，只能是草拟出有待于深入探究的几个构成要素而已。

探讨中国艺术公心的构成要素，需要看到它本身就是一个长期的不断演变的历史性过程。在时间维度上，中国艺术公心本身决不是始终如一地存在的，而是历史地变化的，在不同的时段有不同的面貌，只是对我们当代人来说显得仿佛就是始终确定如一的或已然生成的而已。同时，在空间维度上，中国艺术公心在其不同的地域、族群、部落、社群等中往往会有不同的面貌，只是我们去概括时为图省事而加以集中或概括而已。这里，不妨简要地提出中国艺术公心的几个构成要素：

第一，感觉方式。谈论中国艺术公心，必然涉及中国人对事物或事物的媒介的感觉方式，因为人们正是通过对事物或媒介（包括自然、社会、自我及艺术品）的特定感觉去把握和享受中国艺术公心。这种感觉方式当然与中国人的宇宙本体图式及思想范式等紧密相连，两者难以分离。中国人具有一种特定的感觉方式，这种感觉方式能够引导人们从不同类型的艺术品中见出相通共契之处，而这正构成中国艺术公心的重要条件。

第二，鉴赏体制。中国人还有着一种自古迄今一直通行的审美或艺术鉴赏体制：不同于西方人对艺术品的核心立意、主题或中心思想的确切归纳，而是善于从艺术品中发现或发掘那种仿佛难以穷尽的深长余兴或余意。甚至还可以说，有没有深厚的余兴或余意，是中国人衡量一部艺术品是否佳作的重要标志。

第三、族群结构。有着漫长数千年传统的中国，是一个由多族群组成的民族国家。这种多族群共聚生活本身正揭示了中国艺术公心不能仅仅从单一族群的生活去看，而应与多族群生活方式之间的相互交融有关，可以说是多族群生活方式之间的长期的相互交融的结晶。汉族、维吾尔族、蒙古族、藏族、回族、朝鲜族、苗族、侗族和壮族等现今考辨出的若干族群共同构成了中华民族或中华多族群生活方式的交融体。这个多族群共同体有个特点：中国大地上的统治者族群或集团并非固定不变，而是可以轮换：谁入主了“中原”，谁就是“中国”（国之中央之意）。而且，作为自我的我者与作为对象的他者之间也不是固定不变的，而是可以互换：他者逐渐地成为我者，我者也可能变成他者。

第四，宇宙图式。中国人历来有自身的与众不同的宇宙本体图式。即便是在现代，在吸纳西方宇宙本体图式的特定语境下，中国人在其艺术活动中也会有意识或无意识地运用或流露出自身的特定宇宙本体图式。简要地看，这种中国宇宙本体图式表现为，与西方注重“有”（或“存有”、“存在”或“在”等）不同，中国人注重“无”（或“空无”或“空”等）。但中国人并非不要“有”或无视“有”的价值，而只是相比而言更加注重“无”，突出“无”的终极地位，也就是注重透过“有”而窥见“无”。[[21]](#footnote-21)

第五，理想境界。中国艺术公心究竟要追求怎样的理想境界？这种理想境界，其实早已存在于中国艺术公心概念有关中国文化的艺术本性的设定之中：正像前面唐君毅等已论述过的那样，中国文化之所以在本性上就是艺术的，或者就具有艺术精神，恰是由于中国人自己的生活方式或生存方式在根底上就是“游”的，如“游于艺”或“逍遥游”等，优游于日常生活的各个领域以及艺术的各种类型中而又能“心赏”人生的意义。

当然，中国艺术公心的构成要素或许远不止这几个，而是还可能更多。尽管如此，它们也只是我从个人角度所做的简便概括而已。不同论者来考察，应当自会有不同的结果。但根据以上有关中国艺术公心的构成要素的设定，毕竟可以见出中国艺术公心的如下特征（不限于此）：一是感觉方式上的感物类兴；二是鉴赏体制上的兴味蕴藉；三是族群结构上的我他涵濡；四是宇宙图式上的观有品无；五是理想境界上的三才分合。而这需要另作专文去探讨了。

（原载《艺术百家》2016年第1期）

1. 详见笔者的《现代中国艺术理论中的“中国艺术精神”》（上、下），《东北师范大学学报》（哲学社会科学版）2016年第2、3期。 [↑](#footnote-ref-1)
2. 宗白华：《中国诗画中所表现的空间意识》，《宗白华全集》第2卷，安徽教育出版社1994年版，第436-437页。 [↑](#footnote-ref-2)
3. 方东美：《中国人生哲学概要》，引自该书1978年第5版，载方东美《中国人生哲学》，台北黎明文化事业股份有限公司2005年版，第102页。 [↑](#footnote-ref-3)
4. 唐君毅：《中国文化之精神价值》，广西师范大学出版社2005年版，第221-231页。 [↑](#footnote-ref-4)
5. 徐复观：《中国艺术精神》，华东师范大学出版社2001年版，第82页。 [↑](#footnote-ref-5)
6. 朱自清：《“好”与“妙”》，《朱自清古典文学论文集》，上册，上海古籍出版社1981年版，第129页。 [↑](#footnote-ref-6)
7. 汤一介：《郭象与魏晋玄学（增订本）》，北京大学出版社2000年版，第13页。 [↑](#footnote-ref-7)
8. 见汤一介：《郭象与魏晋玄学（增订本）》第三章魏晋玄学的发展（中）——玄学与佛教，北京大学出版社2000年版，第75页及以下。 [↑](#footnote-ref-8)
9. 李泽厚：《中国古代思想史论》，人民出版社1986年版，第301页。 [↑](#footnote-ref-9)
10. 李泽厚：《美学散步·序》，据宗白华《美学散步》，上海人民出版社1981年版，第4页。 [↑](#footnote-ref-10)
11. 钱穆：《中国京剧中之文学意味》，《中国文学论丛》，生活·读书·新知三联书店2005年版，第172页。 [↑](#footnote-ref-11)
12. 方东美：《原始儒家道家哲学》，台北黎明文化事业股份有限公司1983年版，第10-11页。 [↑](#footnote-ref-12)
13. 钱穆：《品与味》，《中国文学论丛》，生活·读书·新知三联书店2005年版，第220页。 [↑](#footnote-ref-13)
14. 钱穆：《中国文化与中国文学》，《中国文学论丛》，生活·读书·新知三联书店2005年版，第43页。 [↑](#footnote-ref-14)
15. 钱穆：《中国文化与文艺天地——论评施耐庵<水浒传>及金圣叹批注》，《中国文学论丛》，生活·读书·新知三联书店2005年版，第139页。 [↑](#footnote-ref-15)
16. 钱穆：《谈诗》，《中国文学论丛》，生活·读书·新知三联书店2005年版，第115页。 [↑](#footnote-ref-16)
17. 钱穆：《谈诗》，《中国文学论丛》，生活·读书·新知三联书店2005年版，第120-121页。 [↑](#footnote-ref-17)
18. 徐复观：《中国艺术精神》，华东师范大学出版社2001年版，第144页。 [↑](#footnote-ref-18)
19. [美]里夫金：《第三次工业革命——新经济模式如何改变世界》，张体伟、孙豫宁译，中信出版社2012年版，第197页 [↑](#footnote-ref-19)
20. [英]费瑟斯通：《消费文化与后现代主义》，刘精明译，译林出版社2000年版，第211-212页。 [↑](#footnote-ref-20)
21. 此处有关“有”与“无”的中西比较之说，采纳张法的观点，见张法《中西美学与文化精神》，第1章，北京大学出版社1994年版，第12—20页。 [↑](#footnote-ref-21)