

中西方艺术审美认知差异新解：基于认知神经美学视角

刘 旭¹ 吕 鑫²

(1. 四川大学艺术学院, 成都 610207; 2. 北京工业大学艺术设计学院, 北京 100124)

摘 要:

本文基于认知神经美学视角, 深入解析中西方艺术审美差异背后的文化根源与认知机制。研究发现, 中国文化以“整体之意”为核心, 强调艺术表现中的和谐与神韵, 形成“情景嵌入”的审美认知模式; 而西方文化则追求“局部之实”, 注重个体性与理性分析, 呈现出“语境独立”的审美倾向。这种分化不仅体现在艺术风格上, 还通过大脑对视觉信息的差异化处理得以验证, 即中国观者更关注整体场景与背景关系, 西方观者则倾向于聚焦对象本身。对比中西方审美愉悦体验可进一步体现艺术审美模式的文化差异: 中国艺术通过“超客体”激发多重精神意象, 而西方艺术则以“单客体”传递直观快感。本文系统揭示了文化经验如何塑造审美认知模式, 并探讨了这些差异在当代设计中的延展与转译, 为跨文化美学研究与艺术实践提供了新的理论支撑与创新路径。

关键词:

中西方审美认知差异; 整体之意; 局部之实; 直观快感; 双重愉悦

基金项目: 本文系国家社会科学基金项目“认知美学基本问题研究”(22CZX059)、四川哲学社科基金项目“基于认知神经美学对三星堆青铜头像艺术风格的阐释与创新设计研究”(SCJJ24ND248)阶段性成果。

作者简介: 1. 刘旭, 博士, 四川大学艺术学院在站博士后, 助理研究员, 主要从事认知神经美学相关研究。

2. 吕鑫, 博士, 北京工业大学艺术设计学院副教授, 硕士研究生导师, 环境设计系副主任, 主要从事认知美学理论与美感意识研究。

A New Interpretation of Aesthetic Cognitive Differences between Chinese and Western Art : A Perspective Based on Cognitive Neuroscience of Aesthetics

Liu Xu¹ Lv Xin²

(1. College of Art, Sichuan University, Chengdu 610207, China; 2. College of Art and Design, Beijing University of Technology, Beijing 100124, China)

Abstract:

Adopting a novel perspective grounded in cognitive neuroaesthetics, this essay delves into the intrinsic cognitive mechanisms through which culture shapes the divergence in artistic concepts and aesthetic expressions. Distinct cultural contexts have given rise to a pronounced contrast between Chinese art, which emphasizes the “meaning of the whole” and Western art, which centers on the “reality of the part”. These cultural experiences further shape differing aesthetic cognitive patterns, specifically manifested in the perceptual tendencies toward “background” versus “object”, cognitive styles of “contextual embedding” versus “context independence”, and the contrasting aesthetic gratifications of “supra-objective” versus “single-objective” experiences. Such differences continue to resonate within the practices of contemporary design. The aim of this paper is to systematically analyze how cultural frameworks influence the modes of artistic expression in both traditions, while uncovering the underlying neural mechanisms that support these distinctions. By tracing the necessity and internal logic of these aesthetic divergences, the study seeks to illuminate the evolving principles of aesthetics emerging from the dynamic interplay between cognition and culture.

Key words:

Differences in Aesthetic Cognition between Eastern and Western Cultures; The Significance of Wholeness; The Reality of Details; Intuitive Pleasure; Dual Enjoyment

0 引言

在美学研究科学化的背景下，作为认知神经科学的分支学科，认知神经美学正逐步发展为一门独立的交叉学科，它为研究艺术与审美背后的心智与脑机制提供了全

新的理论工具和独特视角，通过揭示大脑感知与认知机制来探讨审美体验的生成与演变（Meng & Liang, 2022）。尽管中西方艺术差异是一个被长期讨论的话题，文化作为塑造艺术观念与审美表达差异的关键因素，迄今为止尚未从认知神经美学的角度进行系统化的解读。尤其是中西方文化如何通过影响各自不同的艺术风格与审美认知模式进一步塑造中西方独特的审美体验，仍然是亟须深入探讨的课题。本文以文化为切入点，旨在从认知神经美学的视角探讨中西方艺术风格和审美认知模式的差异及其背后的文化根源。通过分析这些差异的内在逻辑，本文试图揭示认知与文化交互作用下的中西方审美分化与美学演化规律，并进一步探讨这一规律在当代艺术与设计中的转译可能性。本研究旨在为认知神经美学领域拓展新的研究维度，同时为当代艺术创作与设计实践提供坚实的理论支撑。

1 文化环境影响下中西方艺术风格的分化

1.1 中国“整体之意”的感性艺术表现

中华文化起源于内陆的农耕文明，早期的中华先民生活在天地苍茫、四季变换、气候多变的环境中。在这片土地上，先民们常常目睹的是天地苍茫、云雾缭绕的自然景观，自然而然地，他们的生活与山川原野紧密相连，深刻感受到自然界生生不息的生命力与秩序。先民们的生活节奏与自然的变化紧密同步：日出而作，日落而息，年复一年地经历春种、夏锄、秋收、冬藏。这种节奏与自然四季的交替和昼夜的循环息息相关。通过与自然的共生，他们逐渐理解并顺应了阴阳的规律，与天地建立了深厚而独特的联系。正是这种深刻的联系，使得古人对天地产生了深深的敬畏与尊重。在中国儒家学派孔子眼中，“天、地、君、亲、师”，认为对天地的敬畏在对君、亲、师的敬畏之上。中国道家学派和阴阳学派思想家们认为，感性世界中处处有宇宙中各种力的相互作用的侵入（阿恩海姆，2019：45）。即自然界有其规律，而人类也不例外地包含在这种秩序之中。阿瑟·瓦莱在他那本论中国的《道德经》专著中曾这样写道：“造车的人、木匠、屠夫、弓箭手和游泳者，其熟练的技巧并不是来自对有关事实的积累，也不是靠拼命地使用自己的肌肉和外部感官，而是对隐藏于各种表面的差异和多样性中的那种最根本的一致的利用，通过这种利用，就使存在于自身中的最根本的要素同他使用的工具的最根本的要素达到一致。”（瓦莱，1985：55）这些都在表

达一种中华人民与天地交融的和谐状态，即“天人合一”的宇宙观，这也造就了中华先民思维模式是整体的、混沌的，重和谐、重综合以及感性与理性融合下的直觉体悟。这种“感性与理性融合”下的整体观深刻影响了中华文化的方方面面，尤其体现在中国的传统艺术中，传统书画艺术的审美追求与精神实质充分反映了这种整体性的思维方式。中国传统书画的审美意识呈现出“审美去分化”的特征，追求一种无言之大美（支宇，2024）。这种“大美”美学观调整体的共性而非个性，契合了中华文化中对和谐与统一的高度重视。艺术家们不单单追求对某一对象逼真再现，而是通过笔墨和构图表达出自然共通的内在生命力与和谐感。具体来说，传统山水画中的“气韵生动”便是这种美学观的集中体现。南齐画家谢赫在“六法”中将其列为绘画的首要标准，唐代史家张彦远进一步阐释了这一理念：“若气韵不周，空陈形似。”如果气韵表现得不生动、不到位，那画得再像也是一个空空的壳子，强调艺术的精髓在于捕捉自然的共通神韵，而不仅仅是具体的形似（长北，2008：143）。这种对“气韵”的追求，使得艺术家更注重表达自然的整体气息和情感，而不是仅依靠理智精准地再现山川树木的每一个细节。在表现上，艺术家也不过分强调物体的独立性，物体轮廓的边界刻画往往比大多数写实油画更加模糊。换言之，物体的边缘以一种不明确的方式呈现，使其逐渐消失或融入其他物体或背景之中（Cahill，1960：82）。例如，北宋画家范宽的《雪景寒林图》便完美体现了这一审美追求，画中天色阴沉，似夜幕笼罩，秃枝寒林，桥梁屋宇，湖水堤岸皆被落雪覆盖。画家通过雄壮的山势和浓厚的雪色，烘托出了自然的磅礴气势与隆冬时节天寒地冻的深邃韵味，做到了真正的“气盛韵浓”，超越了单纯的形似描绘（聂世忠，2005）。此外，在中国传统人物画的“造像”维度，以《簪花仕女图》为例，支宇教授认为，中国古典人物画，普遍描绘的是用一种“非个性化”的人物形象来表达一种“去分化”的美感，即不会刻意凸显个体差异，而是通过一种抽象和概括的技巧，捕捉并描绘出特定历史时期人物的共性面貌特征与神韵精髓。而在明末，意大利传教士利玛窦就已说过这样一段话来对比中国人物画与欧洲人物画的区别：“中国画但画阳不画阴，故看人之面躯正平，无凹凸像。吾国画兼阴与阳写之，故面有高下，而手臂皆抡圆耳……吾国之写像者解此法，用之，故能使画像与生人亡异也。”他认为中国人物画只画亮面不画阴影，使人的身体面部看起来十分扁平，没有通过光影明暗塑造人物立体之相。但事实上，中国传统人物画的根本目的在于揭示人物所承载的集体精神和内在神韵本质，而非使“画像与生

人亡异”，这种绘画风格典型地表现出人物之间难以区分的相似性，展现了中国传统绘画中的统一和谐的“大美”理念（支宇，2024）。另外，唐代画家张萱绘制的《捣练图》也极具代表性，这是一幅绢本设色画，传张萱原作已不复存在，现存为宋徽宗摹本，此卷现藏于美国波士顿美术馆。该画描绘了宫中妇女捣练缝衣的场面，构图上，“由几组人构成手卷中既独立又相关的画面。首先映入眼帘的是四位宫廷妇女围绕着一个长方形石槽。她们的姿态和动作十分协调；站立的身姿和手中的捣杵突出了垂直的动感。与此对照，第二个场景则由坐在地上的人物形象构成——一个在理线，另一个在缝纫。二人手中若有若无的纤细丝线，与前段中沉重的木杵构成戏剧性的对比。第三段画与第一段遥相呼应：它描绘的也是四个站立的妇女，也形成一个平行四边形的组合。她们正在展开一匹白练熨烫，白练沿水平方向亦张亦弛地延伸，与两边妇女略微后仰的体态动形成微妙的张力”（巫鸿，2022：201）。在人物形象的刻画上，如同《簪花仕女图》一般，画家并未对每个人具体的五官特征进行阴阳凹凸的写实性塑造，而是用近乎相同的线条勾勒出五官轮廓，尤其是那近乎相同的眉眼。画中没有任何一位人物成为绝对的焦点，呈现出一种类型化的审美表达，就有种仿佛只画了一个人，这个人在不同的时间维度出现在同一画面中的错觉。这种手法强调了整体与和谐，而非突出个体，呈现出“超以象外”的神韵之美。因此，单独鉴赏每个形象可能无法捕捉其美感，必须将其放入整个画面的上下文语境中，才能领略其中的“大美”奥妙。若将画面右侧的四位妇女逐一欣赏，她们只是简单的不同角度的姿态组合——后侧面、四分之三面、正面和侧面。但当放入整体场景中时，她们以逆时针构成了一个圆状的组合，展现出“刚柔相推”的节奏感，从而激发观者对她们劳动中的神韵之美的体会。这种风格使得观者在欣赏时更容易关注到人物之间的互动和相互关系，而非单一人物的细节表现，其处理方式符合东方文化对感性与理智融合下对整体性的把控，强调了在画面中各个元素的和谐与一致性。

1.2 西方“局部之实”的理性艺术风格

与中国传统艺术追求共性的美学观念不同，西方艺术更注重个体的独特性和个体性的情感表达。毕达哥拉斯学派坚信，天界的事物与地上的事物有原则上的区别。以星体运行的轨迹为例，他们认为人们可以从同一轨迹的有规律的重复中预示到它的行踪。毕达哥拉斯学派主张“数”是宇宙及自然事物的根本，万物的基础源于数的生

成与演化，这使得数字和逻辑在西方艺术中占据了重要地位。自此西方文化逐渐发展出一种以分析、推理和理性为基础的思维模式，这种模式也为后来的艺术创作奠定了坚实的基础。宇宙中的一切都由数构成，并以客观形式存在，这种客观性驱动了艺术家们对现实世界的探索。从古希腊苏格拉底开始，西方美术逐渐通过理性和数学的手段模仿现实，这为西方艺术的发展指明了方向。到了文艺复兴时期，透视学、解剖学、光学和色彩学的发展为西方绘画的写实技巧提供了科学依据，这一转变标志着艺术创作中的科学与美的结合。西方绘画的审美追求发展为既在于真实，又在于美的体现，这使得艺术家在创作时不仅要考虑形式的准确性，还要注重美感的呈现。

以风景画为例，西方画家特别注重对象和环境的准确分析与描绘，强调比例、明暗、透视等科学法则。对于人物画，则非常强调自我和他人的分化，“自我的诞生”一直是西方绘画艺术最引人注目也最引人入胜的重要特征（支宇，2024）。每个人物和角色都展现出独特的“个性”，不仅外貌与众不同，内在的精神也独具特色。西方艺术通过精准的视觉再现技巧，细致地描绘人物的形态、面貌和五官，力图打造真实立体效果。同时，艺术家们也善于捕捉角色的内在心理特征和个性化的思想意识，从而生动传达其独特的精神世界。例如，桑德罗·波提切利（Sandro Botticelli）的《春》（1445—1510）是文艺复兴时期的重要代表作，它是木板蛋彩画，现藏于佛罗伦萨乌菲齐美术馆。它用希腊神话故事展示了春天的风吹拂着人类理性的苏醒，以人性代替神性，显现了强烈的人文主义精神。从内容上看，这幅画的灵感来自波利齐亚诺的长诗《比武篇》，主要展示了神话中的人物（吴海卓，2006）。左侧描绘的是墨丘利，他手持法杖、脚踏飞鞋，是众神的使者，迅速为神明传递消息，此时他正用法杖驱散冬季的乌云。画面的中心是维纳斯与她的三位侍女美惠三女神——美“纯洁”和“欢悦”，她们在自由舞蹈，维纳斯则静静欣赏。小爱神丘比特蒙着眼睛，飞翔在维纳斯的上方，正准备发射他的金箭。右侧是风神塞弗罗斯，他强行将山林女神克洛里斯掳为妻，克洛里斯惊叫着试图逃跑，但她的嘴里却绽放出鲜花。最终，她化身为花神弗洛拉，身着华丽的服装，为大地撒下美丽的花朵。从人物形象上看，画面中共出现了9个人物，每个人物的表情都生动且迥异，波提切利在人物面部的解剖表现上展现了对人类五官特征的观察，尤其是在鼻子、眼睛和嘴巴的比例上。他对面部的轮廓细致地刻画，表现出面部客观现实的立体感和层次感。人物面部的微妙表情展现了其情感状态，波提切利通过不同的眼睛、嘴唇和整体面部表情的变化来传达各自的情感。这

种对解剖结构的理解使得人物的情感表达更加真实和细腻。除了人物形象外,《春》的背景描绘同样细腻。众神的活动在绵延的橘子树中展开,透过树丛映现出的蓝天,恰如其分地增强了空间的层次感。树木的排列巧妙地形成了纵深效果,画家娴熟地运用了建筑师布鲁奈尔利奇的透视原理。整幅画的素描关系和空间处理协调而自然,展现了波提切利对透视技巧的深刻理解与运用。这一切不仅彰显了理性思维与科学成果的结合,更折射出强调人性与个性的人文主义思想中科学与理性的光辉。

2 认知神经美学视角下文化经验对中西方审美认知模式的塑造

2.1 中国“全局”与西方“对象”的观看之道

若将东西方比作两个创作主体,为什么会出现两种如此不同的艺术表现形式?这可能是视觉认知模式差异所导致的。首先,认知模式的构建是通过与周围环境的相互作用逐步塑造出对外部世界的认识,进而形成自身认知结构。(钟毅平、叶茂林,2010:12)皮亚杰(Jean Piaget)的认知心理发展理论也强调,知识的形成并非完全源自主体或客体,而是在两者互动中构建的。在该过程中,文化作为构成外部世界的重要组成部分,对人的认知建构起到了关键性作用,且具有传承性。理查德·道金斯(Richard Dawkins)在他的《自私的基因》中提出了“Meme”概念(道金斯,2012:217),它表达的是一个“文化传递单位”的概念,并指出这种传递方式与生物基因的遗传机制相似,即文化基因像生物基因一样,通过知识、思想、技能、习俗等形式在社会中复制、变异,并在不同地域和环境中独立发展。这使得中西方文化基因朝两个完全不同的方向分化,在各自独立的中西方文化的长期浸润和“遗传”下,中西方的认知模式展现出显著的差异。在文化环境与大脑共进化的历程中,这两种文化实际上也构建了两套截然不同的视觉思维系统,进一步“渠化”^①出了各自独特的审美认知结构。中华文化强调与自然的和谐共生,注重整体性与感性的直觉体验,并对自然的韵律怀有敬畏之心,因此在中国的视觉认知和视觉语言中,强调的是一种率性、稚拙、天真烂漫的写“意”表达,力求神韵而忽视具体形态,这种表达可以理解为“三

^①“渠化”(Canalization)是一个描述神经发育或认知功能如何被引导或限制在特定路径上的概念,通常指大脑在遗传、环境或学习经验的影响下形成相对固定的神经通路或行为模式。

分靠画像，七分靠想象”，是一种全局的观看模式。而相较之下，西方文化更倾向于通过理性分析和思辨来审美，追求通过科学法则和比例对美的本质进行理性把握，重视形态细节的真实与神韵的结合，强调素描和写实的精确性，追求视觉上的“真”，是一种聚焦对象的观看之道。

2.2 中西方审美“场景嵌入”与“语境独立”的认知风格

人们对书画艺术的审美感知虽然可能在瞬间发生，但实际上这一过程在大脑中经过了三个重要步骤：首先，视觉刺激会通过视网膜中的感光细胞将光信号转化为神经信号，这些信号通过视神经传递到大脑的初级视觉皮层。在初级视觉皮层中被处理为基本特征，如形状、颜色、轮廓和对比度。其次，这些信息会进一步被组织为基础且连贯的视觉形式，以帮助辨别图形与背景。最后，通过与长期记忆中的既有知识进行关联，使这些基本形式获得意义。其中，前两个步骤构成视觉认知的基础过程，属于自下而上的信息处理。这一过程是人类的视觉系统在处理外部视觉信息时，依赖相同的生理和神经机制，这些机制在不同文化背景的个体中基本一致。（Nisbett R. E. & Masuda T., 2003）而认知操作引导的最终理解阶段则可以视为自上而下的处理方式，它涉及多个额外因素，如文化经验、知识经验、成长经验等（刘旭、吕鑫，2024），就如罗伯特·索尔索（Robert L. Solso）认为的，审美包含两个层次：内生知觉和外生知觉。

内生知觉（由于源于基本的物理刺激，所以又被认知心理学家称为“由下而上的加工”），需要由眼睛与大脑协同完成。此二者将电磁能转换成神经化学代码……人们对包括艺术在内的视觉刺激物的观看方式都是天生的，这是最初的编排与知觉。通俗地讲，内生知觉就是感觉—认知系统的“硬件”（罗伯特·索尔索著，周丰译，2018：2）……外生知觉，由于它依赖于一个人看到某物而引发的所有观念及其全部的个人历史与认知。（罗伯特·索尔索著，周丰译，2018：3）

在视觉艺术的感知与想象过程中，第三步尤为关键，值得注意的是，文化经验对审美认知的影响非常显著，它甚至塑造了个体的视觉感知和处理方式。人们在长期接触不同的文化价值观、思维方式和视觉环境时，会渠化出独特的信息处理模式。

(Chiao et al., 2008; Miyamoto et al., 2006; Nisbett, 2001) 鲁道夫·阿恩海姆 (Rudolf Arnheim) 在《视觉思维》中也曾提到, 在“学习”的过程中 (学习哪一个应首先被选择出来), 被“学习”对象的最独特的方面 (或特征) 会迅速进入显著地位 (阿恩海姆, 2019: 89)。尼斯贝特 (Nisbett) 及其同事将人的认知风格归纳为分析认知风格和整体认知风格 (Nisbett et al., 2001; Sanchez-Burks et al., 2003)。分析认知风格倾向于将焦点物体从其周围的语境中分离出来 (即场独立性), 侧重于物体的属性而非物体之间的关系, 并依赖规则来进行分类与推理, 以及使用因果关系进行解释 (Nisbett & Miyamoto, 2005)。与此相对, 整体认知风格则更加注重语境 (场依赖性), 关注物体之间的关系, 并依赖相似性来进行分类和推理。中国文化强调整体性及人与环境的和谐, 倾向于嵌入情景之中, 从整体角度处理视觉信息, 注重物体与背景的相互关系。这种文化差异进一步体现在不同人群在视觉信息处理过程中可能调用的脑神经机制上 (Han & Northoff, 2008)。加拿大大学古切斯 (Gutchess) 团队 (2006) 借助功能性磁共振成像 (fMRI) 就已经在探索中西方人在视觉信息处理中的文化差异, 尤其是在物体和背景场景的编码过程中。实验使用了三种不同的视觉刺激, 包括孤立的物体 (孤立的大象)、无主要物体的背景场景 (无大象的丛林), 以及包含目标物体的背景场景 (丛林中的大象)。结果显示, 在视觉信息的早期处理阶段, 中西方就开始使用不同的加工策略, 具体而言, 西方人在看到视觉图像的前 300 毫秒内, 主要关注的是具体的物体, 而中国人会在短至 150 毫秒的时间内关注到视觉图像中的更多区域 (Chua et al., 2005)。在进一步处理物体相关任务时, 西方人大脑的双侧中颞回、左顶极回和右顶极回等与视觉物体处理有关的区域表现出更高的活跃度, 其中中颞回是一个与对象语义知识检索有关的区域。相反, 中国人的梭状回有更高程度的激活, 梭状回的激活代表了对复杂图像结构的感知处理, 而非其语义特征。这一发现指出了中西方文化在视觉处理和信息编码策略上的差异, 强调了不同文化背景如何影响大脑对视觉信息的处理方式。在另一项后续研究中, 通过适应范式考察了文化差异对和谐与不和谐场景的神经适应影响, 特别是评估了东亚与西方文化在统一性与非统一性场景的神经适应性上的表现。统一性场景指的是物体与背景和谐匹配的场景, 而非统一性场景则是将物体置于不典型背景中 (例如把一头牛放在厨房)。结果显示, 中国参与者在在外侧枕叶复合体 (lateral occipital complex) 对非统一性场景表现出较强的敏锐性, 该脑区主要负责物体处理 (Jenkins et al., 2010)。整体而言, 中国人对整体场景

的敏感度较高，在面对非统一性场景时，才会分配更多神经资源来处理物体。换句话说，中国文化倾向于整体性处理，强调物体与背景的语境关系，即需要嵌入整个情景去处理，因此才在非统一性场景中表现出更强的敏感性。相对而言，西方人对背景非统一性的影响较小，主要关注物体本身，反映出西方文化的语境独立的处理特征，能够对物体进行快速的语境抽离。

2.3 中国“超客体”的二重愉悦体验与西方“单客体”的直观快感

除了中西方在艺术表现方式、视觉认知风格上有明显的差异之外，这些艺术品给人们带来的审美愉悦似乎也有不同之处。从视觉观看到审美愉悦遵循一定的机制处理范式。首先，人类拥有共通的审美神经机制，这使我们能够产生共同的审美愉悦体验（胡俊，2024）。然而，不同的文化背景会引发审美脑机制的文化差异性，这正是前文所提到的由“自上而下”加工机制主导的现象。文化、教育背景、环境、民族及个人经历等因素，在审美过程的后期阶段通过海马体记忆系统、边缘情感系统以及激发个体体验的默认模式网络，对相同的审美对象赋予不同的认知意义，进而引发各异的审美情感，最终形成差异化的审美体验。在中国传统绘画艺术中，无论是谢赫的“气韵生动”还是无言“大美”，无不体现了画家在画一种超出画外的双重客体样态。其中，“第一客体”指的是借助笔墨等媒介在纸上呈现出肉眼可见的图形“实在”，例如中国山水画主要是利用各种不同的线条来勾勒物象的内外轮廓、边界，表现物体的形态，然后随物赋彩，添加青绿赭等几种简单颜色来渲染山石树木等，甚至中唐之后盛行“以黑代色”“墨即是色”“墨分五色”的黑白水墨山水，仅用黑白的明暗对照，来表现物体的颜色、结构和空间位置等。（胡俊，2024）这便可以叫作“第一客体”，根据视觉加工原理，大脑首先会对这些“第一客体”进行层级处理。其次，对其不同方向的线条、不同明度的黑色、黑白对比等基本视觉元素进行初步分析，这一过程主要发生在大脑的初级视觉皮层（V1区）以及对方向、边缘、明暗敏感的高级视觉区域。通过这些加工，我们能够识别出画面中物体的基本结构、轮廓与空间关系，此时“第一客体”的样态逐渐明晰。这时，大脑已经完成了对山水画中具体物象的形态认知，比如山川、树木、房屋等，由于中国画对事物的概括能力很强，寥寥几笔就能将构成事物的本质描绘出来，符合大脑对事物恒常性把握的视觉习惯，因此我们对“第一客体”的识别是迅速的，会花费更少的时间来处理。在认知神经美学中，

审美加工的流畅性与审美愉悦密切相关。当观者迅速完成对“第一客体”的识别时，流畅的视觉体验会激发大脑奖励机制，带来初步的审美愉悦感。这种愉悦感不仅源自视觉信息处理的效率，还体现了中国山水画独特的简练美学所传达的秩序感与和谐感，进一步深化了审美体验。这种具象化的体验为观者提供了第一层次的愉悦，即源于形态结构和视觉秩序带来的高流畅性的审美愉悦。然而，中国山水画先贤并不止步于物体的具象表现，而是追求一种更深邃的意境之美。画面中的留白、虚实相生、墨色浓淡的变化，以及整体构图所营造的空间氛围，引导观者的情感和想象力超越黑白画面之内，延伸到画外的意境世界。这种意境所呈现的“超越之美”，便可称为“超客体”或“第二客体”。“超客体”并非具体的物象，而是观者在审美体验中通过想象力和情感共鸣生成的精神意象，如山水之间的宁静、幽远与空灵之感。这一过程多涉及有关推理、思考、判断、反思大脑皮质，具体可能会激活前额叶皮层、顶叶联结区及情绪加工区域（如杏仁核与岛叶），使观者在感知具象形态之上，进一步获得精神上的愉悦与满足。相较之下，色块构成是西方风景画的基本造型手法，通过丰富细腻的笔触与五彩斑斓的色彩叠加，西方风景画不仅再现了各种自然景物，还巧妙地运用了色彩的深浅变化与光线的明暗对比，清晰地勾画出物体之间的边界，展现出不同物体的形状与质感，从而逼真地再现自然景观的真实面貌。在这种绘画风格中，大脑前期需要花费更多的时间处理繁杂的色彩变化、光影交替以及物体间的边界关系。在此之后，便能明确地识别出现实存在的景象，写实风景画胜似照片，观赏者也无须调用额外的情感联想或精神意境的拓展，即“一千个读者心中有且只有一个哈姆雷特”与中国传统山水画中的“超客体”相比，西方风景画更倾向于“单客体”的表现形式。西方风景画的审美愉悦通常被视为更直接的，它主要来源于物体的视觉再现。当画面过于明确且写实时，大脑能够迅速并毫不犹豫地认知审美对象。换句话说，这种愉悦感源自物象本身的精细描绘和真实再现，更侧重于一种直观的感官享受。有趣的是，研究表明，当我们反复欣赏同一处美丽的风景时，愉悦感往往会随着观看次数的增加而逐渐减弱。因此，尽管西方风景画的写实风格能在初次观赏时给人留下深刻印象，但随着欣赏的重复，这种震撼感可能会逐渐消退。

3 中西方审美认知差异在当代设计中的延展与转译

当代设计实践延续了中西方艺术审美认知的传统分野，并通过现代技术手段实现文化基因的转译。在建筑设计领域，这种差异集中体现为对“整体关联”与“单客体聚焦”的认知偏好。以中国建筑师贝聿铭设计的苏州博物馆新馆为例，其院落式布局与折线屋顶融合了江南传统民居的空间语言，通过光影、水体与园林元素的精妙嵌套，模糊了建筑与自然、展览与游览、观众与场所之间的边界。贝聿铭以现代几何手法抽象转译传统意象，使建筑在材质、比例、尺度与城市肌理上与周边老城区环境高度和谐共生，不破坏原有语境而又创造出新的文化表达。观者在游走中完成空间解读与情感共鸣，其设计逻辑呼应了中国传统美学中“情景嵌入”的认知模式——依赖顶叶与海马体对背景关系的整合，而非颞叶对物体特征的独立提取。这种“超客体”体验由物质空间激发的情感回响与文化认同共同驱动，更契合中国人自上而下、以语境为导向的审美加工机制。相较之下，弗兰克·盖里设计的毕尔巴鄂古根海姆博物馆（西班牙，1997）则体现了西方理性思维对“单客体”的聚焦。该建筑以极具未来感的钛金属曲面构成自由扭动的体量，其反光表皮在自然光线下呈现出不断变化的视觉效果，形成一个高度自我表达的雕塑性地标。建筑设计强调形式语言的独立性与材料肌理的技术控制，脱离了城市与历史语境，以独特的几何逻辑与功能分区打造一个可供快速识别与解析的“超级单客体”。“在当代城市的艺术化趋势中，‘表皮’成为视觉消费的主要对象，它不仅在视觉中产生快感，也在象征上强化其非日常性。”（赵毅衡，2024）西方后现代建筑在城市中更像一个功能与象征性并重的“视觉奇观”，强调个体感知的直接性与唯一性。其审美认知依赖于颞叶对物体轮廓与属性的快速识别，符合尼斯贝特（Nisbett）提出的“分析性认知”特征，即剥离语境关联，通过前额叶皮层对客体形式与功能的理性解析完成审美判断。

在产品领域，家具设计师吕永中的“半木”品牌，体现了中国传统美学中“情景嵌入”的设计理念。吕永中通过对自然材料的精心挑选与保留，展现出中国文化中的“天人合一”和“简约至上”思想。“半木”设计的核心在于整体性和空间的关联。每件家具的设计都不是孤立的单体，而是与周围环境、空间背景以及使用者的情感体验紧密相连。吕永中通过留白、非对称构图等方式，让每个家具元素与环境相互呼应，创造出一种静谧、内敛的空间氛围，家具不仅是功能性的物品，更是生活

情境的一部分。它们通过细腻的材质、简约的线条和流动的形式传递出一种精神内涵，引导用户在日常使用中体验到情感的共鸣和文化的深度。这种设计符合中国审美中对“第二客体”概念的重视，通过非直观、含蓄的方式唤起观者的情感联想。相对而言，IKEA的设计哲学则体现了西方设计中对“单客体聚焦”的偏好。IKEA家具以简洁、实用为核心，强调功能性与视觉上的清晰性。每件家具都是独立的、标准化的单体，注重模块化的设计，易于组装和使用。IKEA的产品设计大多通过简单的几何形状、直线和明晰的功能标识，力求在最短时间内传达出每个家具单品的功能和形态。IKEA的设计注重“功能性”而非“情感联结”，强调产品的明确性和实用性，避免了过多的情感隐喻和文化意涵。这种设计策略强调的是物体独立性，符合西方审美中对“分析性认知”的追求，通过清晰、直观的视觉信息让用户快速理解并使用产品。

视觉设计领域也反映了这一审美认知差异。中国设计更倾向通过柔性抽象的方式婉转而含蓄地传达情感和精神内涵，就像中国画讲求的“留白”，是一种特殊的空符号，这种空白并非真空，而是通过引而不发的方式营造“言有尽而意无穷”的意境美（赵毅衡，2025：16）。例如，设计师黄海为电影《影》《一代宗师》《道士下山》等设计的宣传海报。黄海在设计这些海报时秉承深入浅出的原则，在内容上不过分突出演员个体；在构图上不断精简和淬炼并抛弃不必要的细节；在色彩上色墨与留白相映成趣。反观西方设计，则通常体现出分析性、逻辑性和对形式感的强调，注重对象的清晰表达和直观呈现。例如，被誉为“现代电影标题设计之父”的索尔·巴斯（Saul Bass）以其极简且强烈的视觉风格闻名。他为电影《西北偏北》（*North by Northwest*）、《惊魂记》（*Psycho*）等设计的海报和片头动画，通过简洁的图形、几何构图和强烈的对比色，直接传递出影片的核心主题和紧张氛围。这种风格化的设计抓住了观众的注意力，并以明确的形式和象征性元素使信息易于理解，展现出西方设计追求的理性美学和明确性。

综上所述，中西方审美认知差异在当代设计中并非简单的形式对立，而是根植于文化经验塑造的神经机制的分化。这种分化进一步揭示了认知神经美学框架下“文化基因”对审美表达的深层规约。值得注意的是，中国传统审美认知以“第二客体”为核心，通过情感联想和精神意境的拓展，在有限视觉信息中建构多重语义空间，赋予艺术更深层的内涵。然而，过于强调“第二客体”可能增加大脑的理解难度，观者

需要依赖额外的说明或引导才能准确解读作品的深意。相比之下，西方艺术偏重对“单客体”的精细描绘，以直观而明确的方式传递信息，虽能有效减轻大脑的阐释负担，但视觉内容过于易于理解，可能导致观赏体验缺乏新鲜感与挑战性，最终引发审美疲劳或倦怠。因此，未来应在保留中西方各自独特审美传统的基础上，积极推动两者之间的深层互鉴与融合。尤其是在信息技术迅猛发展的当下，全球文化的交流与碰撞日益频繁，不同文化元素正以前所未有的速度实现交织与重构。这一趋势不仅为艺术创作与设计创新打开了更广阔的空间，也使审美表达突破了地域与形式的限制，从而为观者带来更加丰富、深层且多维的审美体验。

参考文献

- [1] Bodurog˘ lu, A., Shah, P., & Nisbett, R. E. (2005, May). Cultural Differences in Visuospatial Working Memory and Attention. The Midwestern Conference on Culture, Language, and Cognition, Evanston, IL, United States.
- [2] Cahill, J. Chinese Painting [M] . Geneva: Skira. 1960.
- [3] Chiao, J. Y., Iidaka, T., Gordon, H.L., et al. Cultural Specificity in Amygdala Response to Fear Faces [J] . Journal of Cognitive Neuroscience, 2008, 20 (12) : 2167-2174.
- [4] Chua, H. F., Boland, J. E. & Nisbett, R. E. Cultural Variation in Eye Movements During Scene Perception [J] . Proceedings of the National Academy of Sciences, 2005, 102: 12629-12633.
- [5] Han, S. & Northoff, G. Culture-Sensitive Neural Substrates of Human Cognition: A Transcultural Neuroimaging Approach [J] . Nature Reviews Neuroscience, 2008, 9 (8) : 646-654.
- [6] Jenkins L J, Yang Y J, Goh J, et al. Cultural differences in the lateral occipital complex while viewing incongruent scenes [J] . Social cognitive and affective neuroscience, 2010, 5 (2-3) : 236-241.
- [7] Meng, F. & Liang, Y. A New Interpretation of the Essence of Aesthetic Experience: From the Perspective of Cognitive Neuroaesthetics and Aesthetic Anthropology [J] . Journal of Aesthetic Education, 2022, 56 (4) : 97-120.
- [8] Miyamoto, Y., Nisbett, R. E. & Masuda, T. Culture and the Physical Environment: Holistic versus Analytic Perceptual Affordances [J] .

- Psychological Science, 2006, 17 (2) : 113-119.
- [9] Nisbett, R. E. & Masuda, T. Culture and Point of View [J] . Culture and Psychology, 2003: 167-189.
- [10] Nisbett, R. E. & Miyamoto, Y. The Influence of Culture: Holistic versus Analytic Perception [J] . Trends in Cognitive Sciences, 2005, 9 (10) : 467-473.
- [11] Nisbett, R. E., Peng, K., Choi, I., et al. Culture and Systems of Thought: Holistic versus Analytic Cognition [J] . Psychological Review, 2001, 108 (2) : 291.
- [12] Sanchez-Burks, J., Lee, F., Choi, I., et al. Conversing Across Cultures: East-West Communication Styles in Work and Nonwork Contexts [J] . Journal of Personality and Social Psychology, 2003, 85 (2) : 363.
- [13] 阿恩海姆. 视觉思维 [M] . 滕守尧, 译. 成都: 四川人民出版社, 2019.
- [14] 长北. 中国古代艺术论著集注与研究 [M] . 天津: 天津人民出版社, 2008: 143.
- [15] 道金斯. 自私的基因 [M] . 卢允中, 张岱云, 陈复加, 等译. 北京: 中信出版社, 2012: 217.
- [16] 刘旭, 吕鑫. 认知美学视角下审美认知的“同而不和” [J] . 认知诗学, 2024 (1) : 73-83.
- [17] 聂世忠. 论中西传统美术的差异 [J] . 装饰, 2005 (5) : 34.
- [18] 索尔索. 艺术心理与有意识大脑的进化 [M] . 周丰, 译. 郑州: 河南大学出版社, 2018: 2-3; 3; 187; 22.
- [19] 瓦莱. 《“道”和它的力量》 [M] . 纽约: 谷鲁弗, 1985: 55.
- [20] 吴海卓. 美在其中——波提切利的蛋彩画《春》赏析 [J] . 南京艺术学院学报 (美术与设计版), 2006 (3) : 104-106; 139.
- [21] 巫鸿. 中国绘画: 远古至唐 [M] . 上海: 上海人民出版社, 2022: 201.
- [22] 赵毅衡. 城市空间艺术化与“表皮”美学 [J] . 上海大学学报 (社会科学版), 2024, 41 (5) : 132-142.
- [23] 赵毅衡. 符号学讲义 [M] . 北京: 北京大学出版社, 2025: 16.
- [24] 支宇. 审美去分化与具身认知: “重写中国艺术史”的理论进路与核心理念 [J] . 文艺争鸣, 2024 (8) : 106-111.
- [25] 钟毅平, 叶茂林. 认知心理学高级教程 [M] . 合肥: 安徽人民出版社, 2010: 12.