

生命 视界

艺术感觉的秩序

Shengming Shijie Yishu Ganjue De Zhiux

王庆生 著

云南出版集团公司
云南科技出版社

生命 视界

艺术感觉的秩序

Shengming Shijie Yishu Ganjue De Zhiux

王庆生 著

云南出版集团公司
云南科技出版社
· 昆明 ·

图书在版编目 (CIP) 数据

生命视界：艺术感觉的秩序 / 王庆生著. -- 昆明：
云南科技出版社, 2015.7

ISBN 978-7-5416-9186-7

I. ①生… II. ①王… III. ①艺术理论—研究 IV.
①J0

中国版本图书馆CIP数据核字 (2015) 第162123号

责任编辑：马 莹

王 韬

封面设计：晓 晴

责任校对：叶水金

责任印制：翟 苑

云南出版集团公司

云南科技出版社出版发行

(昆明市环城西路609号云南新闻出版大楼 邮政编码：650034)

昆明富新春彩色印务有限公司印刷 全国新华书店经销

开本：889mm × 1194mm 1/16 印张：22.25 字数：576千字

2015年8月第1版 2015年8月第1次印刷

定价：60.00元

内容概要

感觉的秩序是一种真实的人性论。它的根本意义在于：它来自人类精神深处无意识框架。本书以历史主义和中西艺术比较的方法，对艺术中感觉秩序的发生、固化、中断、扭曲、重生、成长、成熟以及被废弃做了历史性叙述。并从人类感觉秩序的真理性出发，分析艺术生命视界的合理与唯理-技术视界的局限；深入探究艺术不可回避的感性、审美、精神超越的本性，质疑唯理艺术-反艺术的根本立场；同时又对东方艺术生命主义的特质和现代价值做了阐述，并提出艺术思想走出美国当代唯理-技术艺术的模板，创建东方艺术新的现代性与新自然主义艺术，从而赢得21世纪全球化时代艺术新话语与新的文化发散中心的未来瞻望。



序：哈耶克课题

1966年是值得重视的。现代奥地利思想家哈耶克（Friedrich von Hayek）在这一年组织了一个“拟制专题会议”，地址是意大利贝拉齐奥省的塞巴罗尼市。哈耶克为会议提供了说明，其内容是：

这是个讨论无意识的规则支配有意识的行为的专题会议。这次讨论会首先要考虑不为行动者所知的规则对身体技能、语言、法律、道德规范和视觉艺术的作用，其目的在于阐明：

- 未经表述的规则（unformulated rule）的文化传播（即它们未经明确传授即被人掌握的现象）。
- 共同拥有未经表述的规则是交往具有可知性的必要条件。
- 有关经验中的潜意识学习的一般问题（意识运行于其中的无意识框架的形成与变化）*。

在受邀请与会的人中有恩斯特·贡布里希这样的艺术史家。可见，视觉艺术同样有一个“意识运行于其中的无意识框架的形成与变化”的问题，即存在着非人为有意设计性的“感觉的秩序”。它是作为现象界的，或精神界的，或感觉的秩序，是作为个体的我们体验到的秩序，而有别于自然科学向我们揭示的“自然秩序”**。至少，哈耶克是这样看的。

历史已经向人们证明，认识这样两类秩序并在实践中恰当处理它们之间的关系，对于人类生活的合理性是何等的重要！在20世纪，自然科学取得了极大成就，社会科学领域中的科学主义思潮泛滥，过分夸大人类的理性作用，导致社会经济生活对建立人为有意设计性秩序——全面计划经济的渴望，最终导致社会生活的巨大灾难和进步梦想的惨痛破灭。这已是生活在20世纪中的数代人心中挥之不去的梦魇。敏感的人们可以看到：几乎是同时，科学主义思潮在人们的精神生活领域—艺术领域中同样大行其道，“科学艺术”“技术艺术”的非人化、反审美、反艺术的规定，正是人们随心所欲建立起来的人为有意设计性秩序。其实，它与社会经济生活领域中的全面计划经济具有

* 布鲁斯·考德威尔. 哈耶克评传 [M]. 北京: 商务印书馆, 2007: 367-368.

** 布鲁斯·考德威尔. 哈耶克评传 [M]. 北京: 商务印书馆, 2007: 312.

相同的渴望*。甚至，我们可以把它们看成是现代科学主义思潮催生的双胞胎兄弟。1907~1921年，俄罗斯的布尔什维克政治革命和艺术上的前卫美学革命（当时走在西方的前面）之间非常紧密的合作**，是一个突出而又自然的现象。出现这一现象的内在基因，大概就是二者具有这样一个相同的渴望——建立一个完全不同于以往存在秩序的、全新的、先进的、科学的人为有意设计的秩序，即所谓“砸碎旧世界，建立新世界”的伟大抱负。

历史的吊诡在于：严峻的生活逻辑否定了前者，而后者却一直被当作西方文明最新的革命性创举向全世界其他文明炫耀。这就提出了一个问题：人类的精神生活生活艺术生活中存不存在哈耶克的一再坚守的自生自发性的“感觉的秩序”？这一秩序的瓦解和被否定，对于人类的精神-生活艺术生活的满足和实现人性成长梦想真的会无关紧要吗？

我们这样提问，并非意味着对理性和理性艺术的全面否定，并非意味着对艺术中有意设计的全盘否定，也并非意味着对哈耶克理论的全面赞同。历史已经表明，片面地过分地强调自生自发秩序的作用，同样是一种局限，任何文明都是自生自发与有意识设计相结合的结果。在许多情况下，只有经过一种有意的设计才能把许多自生自发的文明成果固定下来，并向前发展；然而，同样在更多的情况下，文明成果是依靠自生自发的人类活动中不断扩展的秩序获得的，有意设计一旦排除了自生自发秩序，也就是离开了人类无意识的精神框架，违背了人性的自然结构，人类文明因积累的成果被否定而可能出现倒退，甚至可能出现文明的断裂，就如欧洲中世纪“千年黑暗”中文化与艺术的命运。

“既然我们的感官是根据某种规则对刺激做出的分类，所以感官也是一种受规则指导的活动”***。既然规则和秩序无处不在，无疑，基于人类无意识的精神框架的作用，人类的精神生活-艺术生活中存在有自生自发性的“感觉的秩序”。艺术的生存和发展也有赖自生自发与有意识设计二者的结合。因此，对于艺术话语与价值的体系的现代选择，当然意味着对于艺术秩序的自觉把握。所谓的艺术的合理性、合法性，不是相对于技术而言的合理，它是相对于历史的、具体的、现实的人和生命自身而言的合理。理解尊重艺术自生自发性的“感觉的秩序”，理解尊重艺术的自生自发与有意识设计二者结合的原则的意义正在于：将艺术建立在人性的自然结构、自然机制之上，建立在基于人类无意识的精神框架基础之上，从而具有和人的心灵、和生命有机的灵性自然相通的通道，从而拥有提升人性和生命精神境界的能力。也就是说，它在根本上涉及艺术的合理性、合法性问题，涉及艺术的文化话语或艺术视界选择真实的问题。

必须看到：在所谓艺术合法性、文化话语、艺术视界等诸多流行概念的背后，艺术自生自发性的“感觉的秩序”，艺术的自生自发与有意识设计二者结合的原则，才是艺术思考、艺术选择中最为根本、最为真实、最有决定意义的东西。

事实情况是：在现代艺术中，西方中心主义、唯科学主义借助源于西方的经济、技术全球化扩张，以咄咄逼人的态势夺占世界艺术文化的话语权。西方以自身的文化背景对整个人类的现代艺术进行自己的诠释，并不把东方的艺术经验放在自己的视界之内，声称从历史主义的角度看艺术已经终结。一些生活在东方的世界主义者尾随其后，将产生于西方独特文化背景的唯一科学、技术主

* 伯特兰·罗素认为，19世纪精神生活中出现了“针对思想、政治和经济中的传统体系，在哲学和政治上出现了深沉的反抗，引起了对向来看成是颠扑不破的许多信念和制度的攻击。这种反抗有两种迥然不同的形式，一个是浪漫主义的，一个是理性主义的”。而“理性主义的反抗始于大革命时代的法国哲学家，稍有缓和后，传给英国的哲学上的激进派，然后在马克思身上取得更深入的形式，产生苏俄这个结果”。见伯特兰·罗素《西方哲学史》，北京：商务印书馆，1976：446。

** 约翰·拉塞尔评价说，当时的列宁在建立“最初政府的那一天起，一个官方的角色分配给了前卫派艺术，这的确是一件非常值得注意的事”。见约翰·拉塞尔《现代艺术的意义》，北京：中国人民大学出版社，2003：290。

*** 布鲁斯·考德威尔，哈耶克评传[M]。北京：商务印书馆，2007：366。

义的艺术选择，作为具有普遍意义的历史规定和当代唯一的世界性艺术文化话语，这必将导致艺术经验、艺术趣味、艺术风格样式多元化的窒息，徒增艺术视角、艺术观念、艺术选择的贫困化*。

另一方面，囿于本土的文化艺术视野和艺术传统的“东方主义者”，又以20世纪50年代提出的“愈是民族的，愈是世界的”另一极端性来应对这一全球化的危机，在行动中自觉不自觉地试图复活师古主义而拒绝人类文化的现代性对话。这同样会导致艺术创造力的窒息。解决这两者之间张力的最好办法，是在全球化的视野笼罩下进行艺术的历史比较，从多元的经验历史存在中去寻求艺术的个性与共性，追索艺术的自生自发的真实的基础秩序，同时又找回艺术多元性选择的空间。这样，在追索的过程中，我们或许可以在科学主义、技术主义风行的今天，建立一个能够包容地方与全球、东方与西方的另一全球化的艺术文化话语。它至少能在全球化的今天，对于我们整个的东方艺术、对于我们东方人的精神生活具有真实的而不是虚幻的价值。

全球化的挑战涉及人类生活，包括精神生活的所有方面。经济与技术全球化的过程，同时又是文化话语全球化的过程。只不过它不是指文化话语的单向、单一的纯化；它至少是二元的：综合的或分化的，科学主义的或人文的，西方的或东方（或东西混合）的。在东方广袤的文化艺术大地上，要建立哪种取向主导的艺术文化话语，正是一场不可回避的文化应战。

汤因比（Arnold Toynbee）在《历史研究》中指出：“在美学、道德和宗教领域，‘进步’概念是不适用的”**。艺术文化话语的选择不是所谓“先进”的、“当代”的形式进步论的选择，艺术文化话语的选择实质上是深植于人性的精神、文化价值的选择。某类艺术存在的合理性，并非在于它已被人们所设计制作“新旧”“早晚”而存在，而在于它对于人类精神需求的满足，对于人性的成长、生命的提升的意义。艺术存在的合理，在于它的生命价值的合理，而它总会在艺术的自发秩序中得到体现。就这一点而言，所谓的艺术自发秩序的合理性、合法性具有普遍的、绝对的意义。它不是抽象观念逻辑上的合理、绝对，它是一种整体公共中产生的真实绝对，并由于它的公共而获得它的实在。任何艺术风格都不能像政府体制或法律体系那样，宣称自己是唯一能够切实解决此时此地社会问题的办法；它也不能像科学和技术那样，宣称自己是该领域迄今积累的全部知识的唯一合理的总结。所有的艺术都以不同的形式表现着当时当地的人类某个共同体的生存现实和精神生活的现实，其变动也取决于原有的和新出现的艺术形式中有哪一种形式，更能满足当时当地人们普遍而永恒的精神需求，更能推动人性成长和生命提升。

所谓的艺术的合理性、合法性，又是历史的、具体的。故而，与所有方向的人类文化活动历史一样，艺术的历史，应被视为一个时间序列的体系，一段被赋予了意义的过程，它必然地相对于一个认知系统的存在，有着两个或数个相互矛盾着的并经常被极化了的重大倾向的文化话语。实际生活，包括已存在过的历史现实生活，乃是我们所研究的各种形式的观念的基础。经验已经证明，获得人类事务知识的方式只有两种，通过对特殊性的感知或通过抽象。后者是哲学的方法，前者是历史的方法。除此以外，别无他法，就是启示也含有抽象学说和历史。历史学家李凯尔特（Heinrich Rickert）也认为：“在研究自然实存时一般说来可以按照自然科学的方法来进行，而在专门科学研究文化生活时，一般说来则可按照历史的方法来进行”。生命意味着包括当下的活的历史延续存在。一切活的个别存在，永远在历史中赋予。文化生活是人生命的实践。人类的生命，如同其他宇宙现象一样，它之所以能被人们的思想认识，仅仅是它在移动的时间中展现了自己。如

* 朱其先生《九十年代的观念艺术和艺术中的观念性》一文，认为“在这个视界（指当代技术视界）下，过去的西方艺术和非西方艺术都在进入被寓言化的最后归宿，而艺术的名义将保留”。见朱其《新艺术史与视觉叙事》，长沙：湖南美术出版社，2003：157。

** 汤因比. 历史研究[M]. 上海：上海人民出版社，2000：411.

果要认识艺术这个与我们的生命相联系的世界，我们就必须永远地面对历史和当下这一连续的存在；要把握当下艺术全球化的话语，也就有必要回到历史与现实这个时间序列的话语与价值的体系中去。也就是说要坚持“沿用艺术史文脉这一叙事和合法性证明的模式”，重新审视东方与西方的艺术及艺术史，重新去定义各地艺术的共性与个性。艺术文化话语的合理性、合法性既存在于历史中，又存在于当下现实中。所谓以“新艺术”的名义“重建叙述和历史”的口号，是试图以当下技术的视界来回避、淡化艺术的历史主义。其实，这种试图脱离或斩断“艺术史文脉”、重建技术视界叙事和合法性证明的模式*，正是来自以往西方纯理性主义、科学技术主义极端的“艺术史文脉”的延续。它恰好表明某些极端性的当代艺术观念，完全陷入了科学技术主义按照自然科学技术的方法来解读艺术、建立完全是纯思性的、完全是人为有意设计秩序的路数，从而脱离了人类艺术活动固有的“意识运行于其中的无意识框架”。因此，就艺术的本性而言，它是不合理的——在21世纪，东方艺术在重建自己价值体系的努力中，一个核心的任务，便是在艺术思维中不去尾随西方的科学技术的工具性合理，而是追寻自己的生命价值的合理性、心灵价值的合理性。

* 朱其先生《九十年代的观念艺术和艺术中的观念性》一文，认为“在今天，似乎更重要的是以何种视界看待艺术。这种现象不是艺术史文脉和叙事方式的双边关系所能界定并据此扩展语义的”；在谈及“重建艺术叙事和历史”时，又认为当代技术视界的艺术“阐释学”，是“脱离了原有艺术史文脉的认识编码在形而上学的语言学平面上的循环，其话语可以视为对现场感的模仿”。见朱其《新艺术史与视觉叙事》，长沙：湖南美术出版社，2003：153，157。

目 录

序：哈耶克课题·····	1
第一章 艺术自发感觉的秩序·····	1
——感觉秩序本来就是一种人性论	
第一节 感觉秩序是“客观既定”·····	2
——它的根本意义在于：它来自人类精神深处的无意识框架	
第二节 感觉秩序深沉的内在规定·····	8
——建立在内在价值基础上的设置，是艺术感觉秩序深层的内在规定	
第二章 艺术感觉秩序的自发产生·····	16
——人的生存现实性规定着心灵外化的冲动	
第一节 原始艺术形式是自发创造·····	16
——再现的伟大愿望：直觉造型	
第二节 原始艺术观念的感知性·····	24
——如何看原始艺术的观念性？艺术的本质是观念？	
第三节 原始艺术中的审美自然介入·····	29
——原始艺术是无审美特质的图像？审美是不是艺术一段时间里的特殊现象？	
第四节 原始艺术感觉秩序的基点——原始生命视界·····	33
——原始艺术的精神本质是原始生命主义	
第三章 宗教时代感觉秩序的毁坏与重建·····	39
——偶像破坏运动的实质是什么？对于西方文化，这一运动是偶然现象还是必然现象？	
第一节 信仰与理性互动的“反革命”·····	40
——信仰与理性对于艺术的两面性：革命与反革命	
第二节 教条理性控制下的残缺艺术秩序·····	45
——拜占庭艺术是形式主义的光辉之作吗？	

第四章 东西方古代艺术秩序的固化 ·····	51
——古代自然主义哲学理性对东西方艺术秩序的固化	
第一节 人神为本与天道为本 ·····	52
——气质迥异的两种古代自然主义理性	
第二节 理性分野下两种古代自然主义艺术秩序 ·····	54
——再现与表现性艺术秩序分野来自不同哲学精神	
第五章 东西方艺术秩序的成熟 ·····	66
——剔除神道的人性自觉引导艺术自觉	
第一节 西方成熟的古典再现性艺术秩序 ·····	67
——艺术秩序根本变动：在人性及经验主义上设置	
第二节 东方成熟的古典表现性艺术秩序 ·····	81
——艺术秩序根本变动：在自然本性上及经验主义上设置	
第三节 历史小结：东西方成熟的古典艺术秩序共性 ·····	94
——视界跨过东西方：现代艺术发展变化的出发点	
第六章 艺术秩序的科学化革命 ·····	103
——新时代统治思想，内在地控制着时代的艺术和艺术秩序	
第一节 科学与人文联手——新理性的革命性作用 ·····	104
——革命的先锋：人文统驭下的科学	
第二节 艺术秩序科学化中的深沉反抗 ·····	117
——人文对科学深沉反抗，深化与发展了艺术和艺术秩序	
第七章 东方表现性艺术秩序“人学”化科学化革命 ·····	146
——内外挑战中寻求新的自我确认	
第一节 东方表现艺术的现代转型 ·····	147
——内外挑战中寻求新的自我确认	
第二节 东方表现性艺术秩序“人学”化、科学化革命 ·····	185
——内在然而中庸地自我改造	
第八章 科学技术主义对感觉秩序的肢解与废弃 ·····	199
——感觉秩序的人性论与唯理主义存有先定的冲突	
第一节 科学主义的霸权确立与扩张 ·····	200
——对艺术感觉秩序的基本观念和 basic 构成要素的解构	
第二节 技术主义的霸权与扩张 ·····	215
——“发明”一个全新的规则体系	
第三节 数理模式与机器模式的截然相反秩序 ·····	233
——关键在艺术感性的最低限度的尊重和坚守	

第九章 科学技术主义对东方表现性艺术秩序的解构·····	246
——以当代的名义：对东方艺术价值系统全面质疑和贬黜	
第一节 解构艺术生命的整体论·····	247
——叙事为唯理逻辑，形式为无机符号，灵魂为纯理观念	
第二节 不纯粹的折中主义实践·····	255
——所有当代西方迷信统统打上了问号	
第十章 艺术感觉秩序的废弃来自腐败的现代性·····	276
——摒弃艺术感觉秩序便是漠视人的无意识框架	
第一节 现代性并非艺术感觉秩序的天敌·····	277
——两种现代性：革命与反革命	
第二节 “科学的反革命”：腐败的现代性·····	283
——废弃艺术感觉秩序是对人性的背离	
第十一章 重建东方的现代艺术秩序·····	301
——回归艺术自发感觉秩序	
第一节 东方文化与艺术感觉秩序的天然联系·····	302
——东方艺术是“统一的审美感觉世界”而非是西式“分化的逻辑世界”	
第二节 心灵的主权：整体的生活感知·····	327
——现代，不止于现代，甚至超越于现代的道路？	

艺术自发感觉的秩序

——感觉秩序本来就是一种人性论

艺术不只是在不同的时代、不同的地域和不同的文化环境中，采取不同的形式风格，它有时也会满足不同的功能，出于不同的动机满足不同的社会需要。艺术的多重性，只暗示我们必须另辟蹊径去探求它的具有普遍性的地方。赫伯特·马尔库塞（Herbert Marcuse）说：“从艺术脱离巫术阶段以来，从它不再是‘实践’的，不再是一种技艺以来，也就是说，从它变成一种独立的社会分工的那一刻起，艺术便自己设定了一种普遍适合于所有艺术的形式”^[1]。艺术感觉性秩序的普遍性可能不止于外在形式。亚历山大·阿兰德（Alexander, Alland J. R.）曾把审美的普遍性简括为两大层次：第一品级的普遍性可以在艺术家创作中驾驭物质材料所选择的技巧概念中发现；第二品级的普遍性可以在艺术家使用的概念手段中发现^[2]。原始艺术表明，作为生命原生的创造，以后又得以延续、变生、发展的人类精神物化物，让人们相信它们的一些具有普遍意义的基本方面，也就是在所有人类艺术中都普遍存在并赖以生存的某些基本元素和基本观念方面，一定具有某种基于“意识运行于其中的无意识框架”之上的普遍性，也就是艺术具有自在的自发性的感觉秩序。否则，我们在艺术史上就不会看到它们广泛存在的延续、变生和发展。

第一节

感觉秩序是“客观既定”

——它的根本意义在于：它是来自人类精神深处的无意识框架

人类的自发感觉秩序，是行动“建立在人类的认知上，而这种认知（如我们所知）是建立在一个感觉系统上，它对事物进行分类的方式，不同于自然科学告诉我们的‘实际存在’的事物”^[3]。哈耶克从人类的生存与进化谈到自发感觉秩序时说：“个人有可能丝毫意识不到因为他服从崇拜、通婚或财产继承之类的规则而产生的全面秩序，或这种全面的秩序有何功能。但是现存种群中的所有个体会以这样的方式行动，因为由这样行动的个体所组成的群体，已经取代了那些不这样行动的群体”^[4]。其中的“服从崇拜”便是指原始宗教，而原始宗教的“规则而产生的全面秩序”，显然就是一种人类的自发感觉秩序。而作为原始宗教“规则而产生的全面秩序”的一个方面的原始艺术，毫无疑问，也是行动“建立在人类的认知上，而这种认知（如我们所知）是建立在一个感觉系统上”的行为秩序。

这样，我们在探寻艺术自发感觉秩序时，参考借用人类宗教中普遍存在并赖以生存的某些基本元素和基本观念——即人类宗教的自发感觉秩序，自然会给我们以启示。

或许，这种跨界比较的方法看似浅薄。但是，在浩如烟海的理论、观念中去搜寻我们认识上的目标，也未尝不是一条“摸着石头过河”的办法，这是因为艺术与宗教有着最接近的心理状态的表现。W. 沃林格（Wilhelm Worringer）指出：“艺术只是某种心理能量的不同表现形式，这种心理能量同时也制约着宗教现象，而且它受到变动不止的世界观的左右。因此，人们可以用同样的东西去阐述古典艺术和古典宗教。两者只是用不同方式对共同的古典时期的心理状态的表现”^[5]。

100年前英国著名视觉艺术评论家克莱夫·贝尔（Clive Bell）在《艺术》一书中，就做过这样一种跨界的比较思索。他认为“艺术与宗教均属



阿尔塔米拉洞穴油画

于同一世界，只不过它们是两个体系”，“几千年来，人们在艺术之中表现了他们超人性的情感而且在其中发现了支持精神生活的食粮。艺术是一种最普通和最永恒的宗教形式的表现……艺术就是这样一种总是在改变其形式以适应精神的宗教；是一种决不会长期被教理所桎梏的宗教；是没有牧师的宗教”^[6]。

如果这些杰出的艺术思想家的看法已被他们的理论所阐明，并在历史上为所有伟大艺术家的艺术实践与心理生活所确认的话，那么，我们就有理由沿着人类宗教秩序所提供的线索，从对象的基本性质、基本结构、基本观念以及内在的深层设置这几个方面，去探索艺术感觉秩序的构成。

一、艺术的基本性质

从人性的角度出发，“宗教乃是人性中一种固有的、不可剥离的情操”。原初的宗教生活是自发性的人为活动，是人为再造的自发性的生活现实；而且，宗教是人内心的生活。汤因比指出：这些先知得出的新见解是，宗教的领域是在人的内心精神生活，而不在人的社会生活领域。宗教的本质是个体对超验性精神实在的体验和个体为达到与这种体验的和谐而做的探索^[7]。“宗教是精神活动”，这大约是学界的一种共识。

相对应的，几乎与原初的宗教同时发生并在心理状态的表现上相同的原始艺术，在客观上也是自发性的人为的活动。它不是一种自然的产物，而是人自发性的再造的现实，是人精神的创造性的活动。宗白华先生说，“艺术的起源并不是理性知识的构造，乃是一个民族精神或一个天才底自然冲动的创作”。艺术是“人类底一种创造的技能，创造出一种具体的客观的感觉中的对象，这个对象能引起我们精神界的快乐，并且有悠久的历史”^[8]。所以艺术的目的并不在实用，乃是在纯洁的精神愉悦和提升。因此，在主观上，艺术是人内心的生活。一方面，它刺激艺术家之内心的生活，艺术家由情绪的全人格中发现超越的真理真境，然后在艺术的神奇的形式中表现这种真实，从而真实而生动地表现自己内心的生活。同时，另一方面，它也刺激领受者之内心的生活，相对于领受者而它给他满足，也可感动他、刺激他、影响他或震惊他。可见，艺术生活与宗教生活的精神性

质和心理性质是基本相同的。

二、艺术的结构：“意”“情”“象”

学界普遍认为，所有成熟的人为宗教，在其外在表现上，共同的构成要素主要是：（1）宗教观念，即对超人间力量的信仰。（2）特殊的宗教感情。（3）对神灵的一系列宗教礼仪——这是宗教生活的形式。其实，在原始宗教中也已存在这些构成要素。而且在宗教仪式中，也有对自然物神灵，包括兽类灵物的描摹表现。

相对应的，与原始宗教几近相同的心理状态表现、外化出的艺术的结构，也具有相应的构成要素。如宗白华先生所说，艺术不只是和谐的形式与心灵的表现，还有自然景物的描摹。

“意”“情”“形”是艺术的三层结构。如果将心灵的表现——“意”（即观念层面）也列入其中，那就是艺术的结构就有四个层次：“意”“情”“景”（象）、“形”^[6-7]如果我们将“景”与“形”都当作外在的形式内容去理解，那么，艺术的结构可归结为：“意”“情”“象”。落实于中国的传统艺术，便是——道、气、舞（象）三个层次。

1. 所谓“意”，是指艺术的结构中最深一层的先验存在的观念

“意”，在中国思想中属无界。宗白华先生说，古希腊哲学家“以为纯粹的美或‘原始的美’是居住于纯粹形式的世界，就是万象之永久型范，所谓观念世界。美是属于宇宙本体的（这一点上与毕达哥拉斯同义）。真、善、美是居住在一处。但它们的处所是超越的、抽象的、纯精神性的。只有从感官世界解脱了的纯洁心灵才能接触它”^[9]。这在中国的传统艺术思想中，则是“道境”或“道意”。德西迪厄斯·奥班恩以艺术家和哲学家的敏锐和悟性看出，中国艺术中“那些不能被解释或者甚至不能完全描述的东西，就是作品的精神价值”，并进而指出中国艺术的精神性来自于中国人的宇宙观念。德西迪厄斯·奥班恩所说的“不能被解释或者甚至不能完全描述的东西”就是中国艺术中的神、意、意境等，而统领这些范畴的则是道，也就是德西迪厄斯·奥班恩所说的“人是宇宙的一部分并同宇宙浑然一体的观念”。

宗白华先生在《中国艺术意境之诞生》一文中说：“‘道’具象于生活、礼乐制度。道犹表象于‘艺’。灿烂的‘艺’，赋予‘道’以形象和生命，‘道’，给予‘艺’以深度和灵魂。”当然“道境”或“道意”，在中国古代各家哲学思想中还有区别的。如果说道家主要是通过人的自然化，将人投入宇宙，使人的情感、人格宇宙化，并且强调个体内在生命力的充实性（“德充符”），从而达到精神无限扩展与升华，由此而确立美，那么儒家则主要是通过自然的人化，将宇宙收入人心，使自然物象情感化、人格化、伦理化，并强调个体内在伦理的充实性（“充实之为美”），从而达到精神的无限扩展和升华，由此而确立美。因此，反映在中国的传统艺术思想中的“道境”或“道意”，就精神观念性而言，各家各派在大方向上还是一致的。它们与西方的纯粹形式的世界、纯粹“理式”观念的世界还是存有本质的区别：即在强调最深层的精神观念性时，也没有彻底脱离感性世界，在“道境”或“道意”中存有生命，或者说它是更高一层的非精神化虚性存在的大生命。

2. 所谓“情”，是指艺术的结构较深一层的生命性的表现

“情”，在中国思想中属有无界。神是观念、境界、思维超越力等纯精神性的东西。但一旦落实为气，就不是观念性、纯理性的东西，而是具有一定形象意味、色象意味、音响意味、味道意味等感性内涵、情感内涵的“神气”，这就是艺术性的气。宗白华先生将这一层次的表现看作是艺术的主观方面，他说：“艺术的源泉是一种极强烈深浓的，不可遏止的情绪，挟着超越寻常的想象能

力。这种由人性最深处发生的情感，刺激着那想象能力到不可思议的强度，引导着他直觉到普通理性所不能概括的境界，在这一刹那顷刻间产生的许多复杂的感想情绪底联络组织，便成了一个艺术创作的基础”^[10]。如果具体落实到艺术表现，在中国的传统艺术思想中便是“气韵”。这就是谢赫提出的著名的中国艺术的第一法则——“气韵生动”。

大概再也没有人像宗白华先生将“气韵生动”诠释得这样清楚的了。宗白华先生说，“气”是“生气远出”的生命，一语道破了中国传统艺术中“气论”的本质。中国传统艺术就是以同样的观点来理解和表现对象，以同样的观点来理解艺术自身。落实于艺术语言层次，便是“笔气墨韵”。宗白华先生说：“在实践生活中体味万物的形象，天机活泼，深入‘生命节奏的核心’，以自由谐和的形式，表达出人生最深的意趣，这就是‘美’与‘美术’……而它所表现的是生命的内核，是生命内部最深的动，是至动而有条理的生命情调。‘一切的艺术都是趋向音乐的状态’，这是派脱（W. Pater）最堪玩味的名言。”

艺术中，我们可以把气看作“生命的内核，是生命内部最深的动”，把韵看作“至动而有条理的生命情调”。宗白华先生说：“这内部的运动，用线纹表达出来的，就是物的‘骨气’”，“写骨气即是写着动的核心。中国绘画六法中之‘骨法用笔’，即系运用笔法把捉物的骨气以表现生命动象”^[11]。而韵的美直接诉诸人的感情。因此，气与韵既是内容，又是形式。对于各种具体的感性表现、具体的形式语汇（如笔墨、线条、色彩、音响、词句、结构等）来说，它是内容；对于艺术内在的精神观念（如道、意）精神意境来说，它是外现的形式。就气韵自身而言，其内在的本质是精神性的情感，而其外现的形式则是与人的精神、情感同构的力度和节奏。

3. 所谓“象”，是指艺术的结构中最外一层的物化了的呈现“形式”

“象”，在中国思想中属有界。艺术品里的形式，如点、线的有机生动地组织，色彩或音韵精密谐和构成，与生命情绪的表现交融组合成一个境界性的“意象”。艺术品里形式的组织，可使一片自然、人生的景象或心中感受而生成的心像，自成一独立的有机体，自构一世界，从自然实在和人的实际生活之种种实用关系中超脱而自在。形式语言的有机地组织、集合、配置，也就是作品的构成。使作品意象自织成一内在自足的境界，无求于外而自成一意义丰满的小宇宙。艺术品因形式表现化实相为空灵，通过语言的意味、意象的意味引向情感及精神飞越。落实到中国的传统艺术中则是“舞象”。宗白华先生说：“‘舞’，是中国一切艺术境界的典型。中国的书法、画法都趋向飞舞。庄严的建筑也有飞檐表现着舞姿”^[12]。他又说：“中国的绘画、戏剧和中国另一特殊的艺术——书法，具有共同的特点，这就是它们里面都是贯穿着舞蹈精神（也就是音乐精神）”^[13]。宗白华先生所说的“舞”，是指中国艺术外形式的共同特点，或者说是从总体上概括的中国艺术的形态。当我们谈韵味最终触及笔墨的具体节奏表现的时候，也就是把中国艺术内在精神生命化推向彻底形式化的时候，实际上就已经进入了“舞”的范畴。“舞”不仅能包括笔墨的节奏、气韵，而且能在总体上表现出道的精神——气的生命外现为形式时的总体上的特征*。

* 道的精神——气的生命——舞的形态，这就是中国传统艺术精神整体结构的逻辑。——参见作者拙作《中国艺术学》下编《中国传统艺术精神》

三、艺术的基本观念：精神创造、自我表现、形式化

学界普遍认为，所有成熟的人为宗教，赖以存在的三个主要的相互关联的基本观念，即（1）神创论是宗教赖以存在的核心观念和理论支柱。（2）灵魂不灭论是所有宗教赖以存在的重要观念。（3）善恶报应论是所有人宗教的理论支柱之一（内含天堂地狱论是所有人宗教的观念）。其实，在原始宗教中也已存在这些相互关联的基本观念。

相对应的，与宗教最接近的心理状态内生出的、艺术的赖以存在的三个相互关联的基本观念：（1）作为精神至上的信仰。相对应宗教的神创论，是艺术的精神创造观念。（2）作为自我心灵永恒性展现，相对应宗教的灵魂不灭论，是艺术的自我表现观念。（3）相对应宗教的主善的道德形式观念的善恶报应论，是作为主美的艺术形式化观念。

所谓精神创造观念，是艺术价值上的观念。作为人类艺术始祖的原始艺术，它一开始便视心灵创造为根本，一开始便将艺术的灵魂精神设置在超验性的存在之上。它非常鲜明地表现出，艺术是产生于精神迷狂状态——原始人的灵魂深处，它的创造冲动是从灵魂深处迸发出来的。它所表达的是原始宗教笼罩下，人们对宇宙神灵的感受。对于原始艺术家来说，自然界只不过是达到精神迷狂的手段。艺术品是人的精神与自然冲动的创造性物化结晶，由此而由内而外地获得它超自然的神圣感。这便是简·布洛克（Gene Blocker）在《原始艺术哲学》所说的：原始艺术品所具有的不同于一般生活用品的“礼拜性”。

原始艺术品的“礼拜性”，超自然的精神感、神圣感，深究起来，它来自对创造性的崇拜，实质上乃是一种对于超人的崇拜——好比崇拜神明那样——即对人的非凡能力之崇拜。故而在东方，艺术的开创大多归之于神人或圣人。唐张彦远便说“古先圣王，受命应策，则有龟字效灵，龙图呈宝”，典籍图画来自庖牺氏、轩辕氏以及史皇仓颉的发现或创造，书画乃“天地圣人之意也”^[14]。

正是基于“创造”的观念，原始艺术品的“礼拜性”、超自然的精神性神圣感才发展为一切艺术和艺术作品的特性。马克思（Karl Heinrich Marx）谈及宗教拜神意识时指出：“创造是一个很难以从人民意识中排除的观念。”当然马克思所说的是宗教的创造观念，但延伸至艺术同样是适用的——深深地植根于人类的生活之中的人类自身的创造力，也随世界创造主的观念而被之神圣化。创造性的结果，在于产生出新的事物，扩展我们生活的体制。艺术的创造性意义正是如此，只不过它特别突出的是人精神的创造性。它所展现的艺术世界“就好比是自然的第二位创造者。它向来是把另外一个世界加到原先的那个世界之上，赋予它原先的世界所缺少的一种完美性，并且使它逐渐与自然相融合，艺术每一天都创造出一个新的奇迹”^[10]。并且，由于艺术的创造性，它还是人类心灵的能力与独立性的显现，是其个性与独特性的显现。故而被看作一种高水准的行动，一种伟大的精神努力，一种伟大的精神功效。具有精神创造性的人，其作品不只是蕴含对宇宙神灵的感受，表现出超自然的新奇，它当然还是一种特殊的才能、一种非凡心灵能力的天才的具体表现。

其实，无论东方，还是西方，都很早就意识到艺术是一种自由的精神性创造，是一个精神化的自然创造的过程。“因为艺术是选择自然间最适宜的材料，加以理想化、精神化、使他成为人类最高精神底自然的表现”。“艺术本就是人类……艺术家……精神生命底向外的发展，贯注到自然的物质中，使他精神化，理想化”^[15]。瓦迪斯瓦夫·塔塔尔凯维奇（Wladyslaw Tatarkiewicz）归纳了