

美学与艺术学研究

汝信 张道一

主编

论丛

第三集



中華美學學會·東南大學藝術學系編

美學與藝術學研究

論叢·第三集

汝信 張道一主編

江蘇美術出版社出版

美学与艺术学研究

(论丛·第三集)

中华美学学会—东南大学艺术学系编

汝 信 张道一主编

江苏美术出版社出版

南京化工大学印刷厂印刷

16 开本·17 印张·扉页目录 8 页

1997 年 7 月出版

书号:ISBN 7-5344-0747-8/J·748



莲鹤方壶（春秋）



宗白华论“莲鹤方壶”

从三代铜器那种整齐严肃、雕工细密的图案，我们可以推知先秦诸子所处的艺术环境是一个“镂金错采，雕绩满眼”的世界。先秦诸子对于这种艺术境界各自采取了不同的态度。一种是对这种艺术取否定的态度。如墨子，认为是奢侈、骄横、剥削的表现，使人民受痛苦，对国家没有好处，所以他“非乐”，即反对一切艺术。又如老庄，也否定艺术。庄子重视精神，轻视物质表现。老子说：“五音令人耳聋，五色令人目盲”。另一种对这种艺术取肯定的态度，这就是孔孟一派。艺术表现在礼器上、乐器上。孔孟是尊重礼乐的。但他们也并非盲目受礼乐控制，而要寻求礼乐的本质和根源，进行分析批判。总之，不论肯定艺术还是否定艺术，我们都可以看到一种批判的态度，一种思想解放的倾向。这对后来的美学思想，有极大的影响。

但是实践先于理论，工匠艺术家更要走在哲学家的前面，先在艺术实践上表现出一个新的境界，才有概括这种新境界的理论。现在有一个极珍贵的出土铜器，证明早于孔子一百多年，就已从“镂金错采，雕绩满眼”中突出一个活泼、生动、自然的形象，成为一种独立的表现，把装饰、花纹、图案丢在脚下了。这个铜器叫“莲鹤方壶”。它从真实自然界取材，不但有跃跃欲动的龙和螭，而且还出现了植物：莲花瓣。表示了春秋之际造型艺术要从装饰艺术独立出来的倾向。尤其顶上站着一个张翅的仙鹤，象征着一个新的精神，一个自由解放的时代（原列故宫太和殿，现列历史博物馆）。

郭沫若对于此壶作了很好的论述：

此壶全身均浓重奇诡之传统花纹，予人以无名之压迫，无可窒息。乃于壶盖之周并列莲瓣二层，以植物为图案，器在秦汉以前者，已为余所仅见之一例。而于莲瓣之中央复立一精新俊逸之白鹤，翔其双翅，举其一足，微蹙其喙作欲鸣之状，余谓此乃精神之一象征也。此鹤何尝破坏古铜器之浑敦，正踌躇满志，睥睨一切，践踏传统于其脚下，而欲作更高更远之飞翔。此正春秋初年由殷周半神话时代脱出时，一切社会情形及精神文化之一如实表现。（《殷周青铜器铭文研究》）。

这就是艺术抢先表现了一个新的境界，从传统的压迫中跳出来。对于这种新的境界的理解，便产生出先秦诸子的解放的思想。（摘自《中国美学史中重要问题的初步探索》，载《艺境》，北京大学出版社，1987年。）

论丛

《美学与艺术学研究》

主编

汝 信 张道一

编委

(按姓氏笔画)

王德胜 刘纲纪

刘道广 刘道镛

汝 信 朱立元

阎国忠 张之沧

张道一 茅 原

奚传绩 凌继尧

聂振斌 滕守尧

责任编辑

杜 辛

特邀编辑

胡 平

装帧设计

郑元方

英语翻译

徐 飏

编委会地址:

南京市四牌楼2号(东南大学艺术学系)

邮政编码:210096



第三集●目录

阿芙洛蒂忒·药叉女·敦煌菩萨

- 对三种美神的文化内涵的解释 穆纪光(1)

先秦美学与古希腊美学比较

- 人为践履精神与认知理性精神的美学对照 刘清平(13)

庄子与海德格尔艺术人生论比较 韩鸿鹰(22)

诗人何为

- 试谈海德格尔的艺术论 王文娟(34)

柏格森生命意志论艺术美学思想及其理论构架

- 艺术本体、艺术规律、悲喜剧性 冷德诚 司有仑(43)

现代化过程与艺术的命运 章建刚(56)

生命感应与艺术形式 杨守森(66)

论艺术生发的主体心理动因 冯健民(78)

西方艺术学的若干范畴 凌继尧(85)

西方艺术史学:历史、现状与未来 常宁生(95)

革命风云和艺术思潮

- 十九世纪西方艺术概述 奚传绩(108)

艺术教育与精神文明.....	张之沧(118)
当代审美文化与审美教育	姚文放(130)
《大学美术鉴赏》绪论.....	张道一(140)
“和”——中国传统艺术审美的辩证思维	彭吉象(150)
中华艺术精神及其他	
——《中华艺术通史》编写手记之一.....	邢煦寰(158)
宋代文人艺术思想的启示	刘道广(165)
隐逸精神原型与魏晋隐逸文学	杨乃乔(173)
当代中国音乐美学的历史哲学反思.....	牛龙菲(184)
音与乐	
——存在和意识的关系.....	俞子正(209)
谁是造物主	胡 平(214)
日本民艺运动的宗教主题	
——兼及中日两种文化选择的比较.....	许 平(227)
中国建筑:从民居到宫殿.....	万书元(238)
汉代建筑艺术审美简析	黄雅峰(245)
对中国悲剧文化的几点思考.....	朱丙周(252)
张艺谋电影导演美学观初探.....	姜 敏(260)
潘天寿画意的美学解读	王学海(269)

AESTHETICS & ARTS SCIENCES STUDY

NUMBER 3 CONTENTS

- Aphrodite • Yaochaniu • Bodhisattva in Dunhuang Grottoes
 — An Attempt to Interpret the Cultural Connotation
 of Three Kinds of Beauty Goddesses Mu Jiguang (1)
- A Comparative Study on the Aesthetics
 of the Pre—Qin Days and That of the Ancient Greek
 — The Aesthetic Spirit of Practical Action
 against Cognitive Ration Liu Qingping (13)
- A Comparison of Zhuang Zhou's Artistic Philosophy
 of Life to Heidegger's Han Hongying (22)
- What Poets For—Tentative Research into
 Heidegger's Art Theory Wang Wenjuan (34)
- The Artistic Aesthetic Ideas and its Theoretical Frame
 in Bergson's Life Philosophy
 — Art—in—itself, Art Laws and the Characteristic of Tragicomedy
 Leng Decheng Si Youlun (43)
- Modernization and the Fate of Art Zhang Jiangang (56)
- Life Interactions and Forms of Art Yang Shousen (66)
- On Subjectivity's Psychology as the Motive Force of the Genesis of Art
 Feng Jianmin (78)
- Several Categories in Western Arts Science Ling Jiyao (85)
- Western Art Historiography:
 Past, Present and Future Chang Ningsheng (95)
- The Storm of Revolution and Ideological Trends of Art
 — Outline on Western Art in 19th Century Xi Chuanji (108)
- Art Education and Spiritual Civilization Zhang Zhicang (118)
- Contemporary Aesthetic Culture and Education Yao Wenfang (130)

The Introduction of COLLEGE APPRECIATION OF FINE ARTS	
.....	Zhang Daoyi (140)
Harmony— The Dialectical Mode of Thinking	
in Chinese Traditional Sense of Beauty in Art	Peng Jixiang (150)
The Spirit of Chinese Art and Some others	
— One of the Written Records for Compiling	
GENERAL HISTORY OF CHINESE ART	Xing Xuhuan (158)
Enlightment from the Aesthetic Ideas of Literati in Sung Dynasty	
.....	Liu Daoguang (165)
The Original Model of Seclusive Consciousness	
and Wei—Jin Secluded Literature	Yang Naiqiao (173)
Some Reflections on Contemporary Chinese Music Aesthetics	
from the Standpoint of Historical Philosophy	Niu Longfei (184)
Sound and Music— The Relationship between	
Being and Consciousness	Yu Zizheng (209)
Who is the Creator	Hu Ping (214)
The Religious Subject of Japanese Folk Arts Movement	
— Involving a Comparison between Two Different	
Cultural Choice of China and Japan	Xu Ping (227)
Chinese Architecture: From Folk	
Dwelling to Palatial Architecture	Wan Shuyuan (238)
A Concise Esthetic Interpretation of Architecture in Han Dynasty	
.....	Huang Yafeng (245)
Contemplations on Chinese Tragedy Culture	Zhu Bingzhou (252)
A Preliminary Exploration into Zhang Yimou's	
Aesthetic Viewpoint in Film—Directing	Jiang Min (260)
Read into the Aesthetic Interest	
in Pan Tianshou's Painting	Wang Xuehai (269)

阿芙洛蒂忒·药叉女·敦煌菩萨

——对三种美神的文化内涵的解释

■ 穆纪光

希腊的维纳斯、印度的药叉女和中国的敦煌菩萨，是三种不同类型的爱神、美神。艺术家们在塑造他们的形体时，有意无意地遵循着一种相似的形式原则（西方称其为“对偶倒列，contrapposto”，印度称其为“三道弯式，tribhanga”，中国称其为“一波三折式”），表现出人类艺术对人体形式美的共同体认。但是，她们毕竟诞生于不同的国度，禀承着不同的文化传统，因此，在她们的神韵和气质中，鲜明地传递着几种不同的文化精神特征。把她们看成一个个生机勃勃的活体，同她们进行贴心的对话，可见出东西方文化走过的既相互扰动，又独立运作的历程。

阿芙洛蒂忒：模仿论与理性追求造就的美神

阿芙洛蒂忒原是神话传说中的女神。最初，她是作为庇护航海的海神，在塞浦路斯岛受人爱戴的。随后，又受亚细亚畜牧业和农业等图腾崇拜的影响，成为司爱情和丰收的女神流行于塞浦路斯岛、小亚细亚及其它海岛。此后，对她的崇拜传入希腊本土。在荷马时代，她已经被看成希腊的女神。继而，她姗姗步入罗马，同罗马人崇拜的植物和丰产神、尤里乌斯皇族的女始祖维纳斯结合在一起，从此，似乎阿芙洛蒂忒就是维纳斯，维纳斯就是阿芙洛蒂忒。有关她的传说非常多，但在后代她所以被大众熟知，乃归功于公元前4世纪希腊艺术家为她雕成的塑像。

公元前370年，希腊雕刻家普拉克西特创作的尼多斯的阿芙洛蒂忒（现藏罗马梵蒂冈博物馆）是一个即将入浴的全裸的女体。她一出世便被尼多斯的公民买去，受到狂热的膜拜；为她倾倒的比亚尼亚的希腊化国王尼古米底，曾许诺以勾销尼多斯的巨额债务来换取这座雕像，但遭到了拒绝。这以后，公元前4世纪中期还产生了卡普亚的阿芙洛蒂忒（现藏那不勒斯国家博物馆）以及公元前2世纪后半期的米洛的阿芙洛蒂忒，也就是那个断臂的、被后世奉为美的化身的维纳斯（现藏巴黎卢浮宫）。

上述维纳斯的人体雕塑形式，无一例外地采用了“对偶倒列”的原则。“对偶倒列”是希腊艺术家坡力克利特约于公元前440年制作《持矛者像》时创造的一个表现人体活力的经典原

则。持矛者左手握矛，左肩因此绷紧并微耸，左腿没有负重，因而臀部自然放松，左膝稍弯曲，小腿落于后面，作欲前移的姿势。整个左边的躯干是自然伸展的；右臂悬垂，右肩下倾，右腿支撑全身重量，臀部因此提起，且向右突出，臀与腋窝间的躯干稍稍收缩，形成一个圆润的曲线。这种躯体一边收缩，呈负重紧张状，另一边伸展，呈自然放松状的雕塑形式，再加上头部稍向右边偏转的姿态，构成人体在运动中非常优美的倒“S”形曲线。“对偶倒列”原则就是由这尊雕像表现的上述形式而得名的。这一原则在此后的男性躯体雕塑上曾有过一些应用，但更多的是用于女性躯体雕塑。

阿芙洛蒂忒(维纳斯)在由神话传说人物变成希腊艺术家手中的艺术品时，得到了对偶倒列的形式，失去了披挂在她躯体上的衣饰。这是一个非常意味的现象。造物者在创造人的躯体时，运用的是对称、平衡的原则：眼、耳、鼻(孔)、嘴(角)、臂、臀、腿、脚等等，都在人体纵向中轴线两旁作对称分布，两侧呈镜像呼应。这是一种美的原则。但是，静止的、僵硬的对称并不美。幸好，造物者给了人以运动的机能，在运动中，这种对称可以变幻出各种既保持对称又打破对称的流动的美的形式。倒“S”形曲线(有时也表现为正“S”形曲线)作为一种抽象的纯形式符号，它所概括的人体乃至宇宙万物在运动中的动态对称、相反相成、对立统一、阴阳互补、周而复始、否定肯定等性质，都远比把弯曲的“S”形拉直成“|”，或弯曲成“()”内涵丰富得多，真得多，美得多。在运动中的阿芙洛蒂忒的裸体两侧的张与弛、直与曲、虚与实、静止与摇荡的完美结合，被抽象“S”形概括无余。对偶倒列是坡力克利特的伟大创造，是希腊古典的自然主义的一大发明。与此相适应，脱去阿芙洛蒂忒身上的衣物，就成为极其自然的创造需要了。人体是自然造化的美的典型，让它裸露出来并不是不好的事情，在普拉克西特之前，雕塑女神阿芙洛蒂忒都是着衣的。普氏脱去了她的衣服，在当时无需鼓起多大的勇气；当她的胴体而对尼都斯的公众时，亦没有掀起道德谴责的波澜，相反，人们欣喜地接受了她。

这与希腊文化中的爱奥尼亚文化(相对希腊文化中的多利安文化)精神、与希腊宗教中奥林波斯宗教(相对希腊宗教中属于外来的崇拜隐秘神祇的东方宗教)精神有关，也同希腊哲学思想对理性的崇尚和艺术理论对模仿论的强调有关。

定居在小亚细亚沿岸及附近岛屿的爱奥尼亚人，生活在面对海洋的自由空气中，建立了同海洋航行有关的由商人出而领导的民主制度，这些都促使他们对自然对象的生机充满好奇心，对经验事物的变幻具有敏锐的洞察力，这是希腊文化的一个很重要的侧面；同时，住在希腊本岛的多利安人的文化传统，则着重促使人在艺术中寻找某种永恒的标准和美的不变的法则，这是希腊文化的又一不可忽视的侧面。希腊的神话传说，通过荷马史诗《伊利亚特》、《奥德赛》逐渐变成奥林波斯宗教(Olympic religion)中神的系统，它同存在于希腊，但是来源于东方的崇拜隐秘神祇的宗教(俄尔甫斯宗教和对狄俄尼索斯的祭祀)不同，不象后者那样宣扬魔法、鬼神和难理喻的神秘感，而是传达着一种光明的、生机盎然的自然精神。住在奥林波斯山上的那些神，是那么自然地、直接地表现着人性。他们构成的有秩序的家族，很象是当时繁荣的希腊社会的缩影，无论从宙斯作为家长同他的兄弟、配偶、子女、信使等的家庭关系看，还是从他们对自然资源(土地、天空、海洋)的保护，对精神关系(婚姻、家庭、爱情、艺术)的参与，对生产(狩猎、农业、手工业、战争)的管理等等看，都是如此。这种宗教同人之间

并不隔着一层难以驱除的雾障,它直接地体现着人的自然的精神。

阿芙洛蒂忒作为一个美的人,正是在这种精神气氛中产生的。但是,当普拉克西特把神话中的美神直接地塑成一个美丽的女人时,仅有爱奥尼亚文化和多利安文化的间接烘托以及奥林波斯宗教的“人文”精神的哺育,还是不够的。当阿芙洛蒂忒的雕像被尼多斯公民买下,掀起阵阵称颂的浪潮时,有位诗人摹拟阿芙洛蒂忒之口,无限惊异地问:“普拉克西特啊,你究竟在哪里看过我这样的裸体?”

究竟在哪里?在神那里?在人那里?在奥林波斯宗教精神绰约的人文光晕里?在希腊艺术哲学所探寻的模型里?可以说在一切这些“里”,其中,希腊艺术哲学精神的影响不可低估。

希腊古典哲学有一股崇尚自然、昭示理性的主流。希腊古典哲学家不是把自然作为一种混沌的对象予以感知的,而是把它当成一种结构,顽强地寻找这个结构的最原本的自然物质。泰勒斯找到了“水”,赫拉克里特找到了“火”,毕达哥拉斯找到了“数”。这种方法和习惯把自然对象都看成是可分析、可“触膜”、可塑型的。由此产生的自然科学的成果如算学、几何学、解剖学、修辞学,乃至与数学结缘的音乐理论、戏剧理论等,都加强了他们对分析方法的自信和偏好。在他们眼里,人体也是一个自然的对象,一个有结构、可分析的对象。这种哲学大思维,衍化到他们的艺术理论中,便形成希腊艺术理论的模仿论的长势。所谓模仿论,简单说,就是把艺术看成对自然的具体对象的模仿。

在哲学上主张原子论,认为宇宙由最小的原子构成的德膜克里特(约公元前460—前370年)是模仿论的鼻祖。他认为真理与现象是同一的,真理同显现于人的感觉中的东西没有区别。这样的宇宙论、认识论必然导出他的艺术论中的模仿论:人从蜘蛛学会织布,从燕子学会造房,从黄莺学会唱歌。苏格拉底(公元前469—前390年)主张要模仿人的身体的各部分的俯仰、屈伸、紧张、松散等姿态,同时还要通过眼神等模仿人的精神,通过一定的形式表现人的心理活动。他的模仿论比德氏的要丰富得多。柏拉图(公元前447—前347年)也讲模仿,讲艺术是对具体事物的模仿。但他所讲的具体事物又是对天国的理念的模仿,于是艺术也就成了对模仿的模仿。他的模仿论是神秘的,但这种模仿论从对自然的感性形式的模仿向对精神生命的模仿迈进了很大的一步。他在《伊安篇》中借苏格拉底的口说:“凡是高明的诗人,……都不是凭技术来做成他们的优美的诗歌,而是因为他们得到灵感,有神力凭附着。……诗人只是神的代言人。”^[1]把艺术创作看成神的而不是人的,实际上并不是柏拉图对希腊艺术的自然精神的一种反动,而是对简单的形式模仿的不满。他主张模仿精神,只不过他把这种精神从具体事物中分离出来,把它的根源归于天国的理念罢了。亚里士多德把模仿论主要运用于他的悲剧理论,把悲剧说成是“对严肃完整、有一定长度的行动的模仿”,模仿的对象是“行动中的人”。^[2]因此,在他讲模仿的原则时,实际是以人的自然形体为模本,强调它的部分之间的组成、长度、体积,以及它在时空中的的整一性等。

上述艺术理论,虽然都是针对不同的艺术门类而讲的,但它们都直接或间接地传达着一种自然精神。它们都敢面对自然中的具体物象。在这种理论气氛中,阿芙洛蒂忒以自然的形式,把自己美的身体呈现于公众面前,也就没有什么观念上的障碍了。可以说,阿芙洛蒂忒是

希腊文化的自然精神、理性精神、分析精神、形式精神的一个综合性的符号。

她是符合比例的,非常符合;她是女性自然人体的典型,当之无愧的典型;无论从几何学、透视学、人体构造学、运动物理学等哪一门自然科学对她进行分析,她都是无可挑剔的。她没有一点点羞怯的样子,就象一株自然生长的树,一道潺潺流动的溪水没有一点点羞怯一样。她极朴素,极纯真,极静谧,充盈着成熟的青年女性的青春活力,但奇怪的是她却没有表露出一点点性的诱惑力。我想,这应归功于希腊文化的分析方法。既然是尊崇自然,那么,观照异性的裸体时,表现她的性感器官的诱惑,当是题中之义了。但在创作中,这种异性裸体必然会有诱惑力竟被抽掉了。普拉克西特要表现的女性躯体的美的形式。因此,他要她面对所有有权利、有能力欣赏美的人,而不是只面对异性;要她面对自然造化,用自己的身体赞美造化创造的功绩,而不是面对男性的性的需要。因此,抽去她的性诱惑,并不是违背自然恰是合乎自然,合乎自然对形式的巧妙的缔造。

药叉女:生殖女崇拜的象征

在印度佛教桑奇大塔东门门柱与横梁间直角处雕塑的树神药叉女的裸体(作于公元前1世纪),被看成是印度女性人体美的典型。它塑造的是执掌丰饶与富庶的裘拉可加(chulakoka)女神——一位自古就受到恒河农耕地带居民信仰的神祇。这个药叉女的身体形式同希腊的阿芙洛蒂忒的造型如出一辙,印度称这个形式叫“三道弯式”。类似这种造型的药叉女在印度宗教建筑的立雕或浮雕中不胜枚举。不仅如此,其他的女性人体塑像,如在蓝毗尼园从腋下出生佛陀的摩耶夫人的立像(印度博物馆藏),摩耶夫人梦见白象入胎的横卧姿雕像(加尔各答印度博物馆藏,作于公元2世纪),湿婆的妻子帕尔瓦蒂(parvati)的诸塑像,类似飞天的女神诸塑像,甚至对镜梳妆的世俗少女的塑像,都采取了这种形式。

药叉女的身体塑形虽然同阿芙洛蒂忒有相同之处,但是,它传达给人的信息同阿芙洛蒂忒是有很大的区别的。首先,这种倒“S”形(或正“S”形)是以极其夸张的方式表现的。她的动态感不是优雅的,而是极尽扭曲之能事。再一点,也是非常重要的一点,女性的乳房都非常圆润、硕大,圆润得同真实女性的乳房已不大相像,硕大得同身体其他部分很不成比例。腰肢特别纤细,臀部异常肥大。在《药叉女躯干》塑像(波士顿美术馆藏,作于公元前100年—前50年)上,女性的阴唇也被夸张地雕塑出来了。总之,女性躯体的性感器官得到了超出了自然度的表现。

前面我们说过,希腊阿芙洛蒂忒的雕像是一种表现自然精神、理性精神和形式感的典型。她是普拉克西特们将现实的女性用艺术理想抽去其性感特质的产物,是艺术追求简单性,经过从复杂到简单的艺术创造过程的结晶。因此,她不同于真实的人,她是纯人体自然、纯形式美的实现。雕塑中的阿芙洛蒂忒同神话、传说中的阿芙洛蒂忒是有本质区别的。在希腊神话中,阿芙洛蒂忒同阿瑞斯作爱时,曾被众神捉住,网在网中,受到奚落和羞辱;在塞浦路斯及西亚一些国家,阿芙洛蒂忒同当地的女神阿斯塔特混在一起,被作为母性和丰产女神受到敬奉。按照英国艺术史家弗雷泽的交感巫术的理论(关于原始人以为物体通过某种神秘

的感应,可以超时空地把一物体的推动力传输给另一物体的假设),女神的性交活动可以感应植物丰茂、大地丰收。因此,那里的阿芙洛蒂忒需要一年一度地不断同男性性交。为了敬奉她,每年有无数的少女乃至结过婚的青年妇女,要到她的宙宇里失身于路过此处的外乡人。失身的少女将自己当作阿芙洛蒂忒的替身,与她交欢的男人则把自己看成阿都尼斯(象征植物生命的神)的替身,使这种男女交欢当被成一种可以唤起自然界从冬季到春天的复苏,感应天时顺昌,物产丰茂的神圣仪式。……假如希腊艺术家把神话传说中阿芙洛蒂忒的这些“本性”都吸收到他们的雕像中来,假如他们没有一种追求纯形式美的分析方法,希腊阿芙洛蒂忒雕像也就不复存在了。她充其量只不过是一个“神妓”,或者按基督教的观点,她只能算作一个普通的妓女而已。^⑨但是,印度的药叉女、药叉女躯干雕像,作为一种与西亚文化密切相关的艺术符号,她(们)同希腊的阿芙洛蒂忒则不大一样。

药叉女实际是印度古文化中盛行的生殖力崇拜的象征。

在距今 4000 年前的印度河沿岸出土的陶偶中,除有象征男性生殖力的圣兽驼牛外,还有不少地母塑像。大地是生育万物的母亲,地母像也因此被塑成有丰满而高耸的双乳、细腰、丰臀、厚阔的双唇的形象。印度教中的湿婆是男性,暴躁、残忍、有毁灭一切的力量,他的形像常常被雕在非常巨大的、有具体形象或抽象形式的男性生殖器上,他是天;而他的妻子帕尔瓦蒂则非常温柔,乳房很突出,常常被塑在湿婆的怀里,她的象征物是圆形的、代表女性生殖器的磨盘,她是地。印度佛教建筑的栏盾上,常常雕有男女亲昵、男子用手捏着女子的乳房的双裸形象。这些雕塑把人类生产的两种形式,即把人本身的生产,同人对物质资料的生产混而为一,把人的母亲同大地母亲混而为一,把女性生殖器官(如乳房、臀、阴户)生育人的能力同大地出产物品的能力混而为一。这是印度恒河平原农耕文化孕育的艺术成果。正因为如此,后来的药叉女雕像多半同树木雕在一起(她本身就是树神、植物神、丰饶女神)。在雕塑执掌丰饶与富庶的裘拉可加女神时,她的右手攀住波吒罗(patali)树枝,左手和左脚都勾着树干,象征由于她的手脚同树枝的接触,可使叶茂果繁。树上被雕满了密密麻麻的果实,严实得连树叶也给遮住了。这些果实同女神的乳房都很丰满,丰满得大大超过两者的自然极限。

从这些雕塑中传达出来的一个很明显的信息便是:印度艺术不忌讳渲染性欲。在印度文化中,禁欲和纵欲是一种两极统一现象,正如在印度宗教中把追求尘世幸福(乐生)与追求轮回解脱(苦行)看成一体是一样的。但是,这里需要特别说明的是,纵欲是世人把生殖所借以实现的方式——男女交欢,当成目标追求的结果;而在印度艺术中,往往予以表现的恰是纵欲背后的东西:创造能力和繁衍能力,包括人的创造与繁衍能力以及物的创造与繁衍能力。不过,印度艺术也不刻意追求把生育目标同实现这一目标的手段(欢快的作爱)那样明确地区别开来。

对于这种特殊的文化、艺术现象,我们还可从印度《奥义书》提出的一个最高的哲学命题“梵我同一”中窥视某些消息。“梵”被当成宇宙本体、自然、生命的根本,是宇宙的灵魂。“我”既是个性的灵魂,亦是个体的器官、皮肉与血脉气息。前者是大宇宙,后者是小宇宙。在《奥义书》中,梵有时被说成是先子我的,是“这”或“那”的模本;我有时被说成是先子一切的,“我造一切物……我生一切有命(灵魂)、无命物”。而后,梵与我被看成统一的东西:“我是

梵”(Aham brahma asmi, 见《森林》I. 4. 10), 我必须从梵那里去证悟, 梵也应该在我这里得到体现。⁴¹

“梵我同一”原是对宇宙本体及个体关系作的超验陈述和探索, 它在本质上是肯定人的“个体”的, 对“个体”的存在及欲求采取理解的态度。但当它同宗教轮回解脱说联系起来时, 也演绎出一种与它的本义相反的宗教伦理(禁欲)观念。在印度宗教艺术体系中, 所表现出的受印度哲学和受印度伦理观念的影响, 是杂揉在一起的, 因此往往现出许多异常矛盾的现象。其中, 哲学的“梵我同一”的思想在很多雕塑作品中闪烁着的熠熠光芒是非常绚丽夺目的。它固然极其抽象, 但却抽象得非常接近自然。它更看重个体生命追求繁衍的强烈欲望, 因而对追求繁衍时的交欢也表现出自然宽容态度, 这里我们可看出印度固有的自然崇拜的影响。药叉女等雕塑传达的正是这类信息。

我们还可以用印度关于湿婆的雕塑对上述看法予以印证。印度教中有三大天神: 梵天、毗湿奴、湿婆。其中湿婆名气极大, 最受印度人崇拜, 亦最受印度艺术青睐。他的原始形象之一是“兽主”, 兽主头上的牛角, 与本文前述的圣牛有渊源关系。牛角是男根的象征, 显示着雄性繁殖生命力的能力。后来, 湿婆作为“兽主”在《湿婆奥义书》中得到哲学解释: 作为“兽”(钵须), 他是人兽万物的有生命者, 即“我”, 作为“主”(钵根), 他是人兽万物有生命者的主宰者, 即“梵”。他成了宇宙与个体相统一的最高代表——成了既是抽象的宇宙本体的象征, 又是“梵”创造生命的具体载体。因此, 湿婆便有了另一个基本的象征符号: 林伽(即男根, 梵文 Linga 的译音)。这样的男根, 已不是圣牛或公牛的角, 而是男人的粗壮的生殖器。林伽往往被雕得极为巨大, 置于室外, 上面浮雕着湿婆的形象; 有时也被置于密室, 密室被称作“grabhagvaha”, 意为“子宫宅”。男性生殖器与女性生殖器在此结合起来了。在雕塑湿婆象征时, 印度艺术家既然把他当成男性繁殖生命的载体, 因而他们也没有忘记为他的配偶设计出标志: “优尼”(即子宫, 梵文 Voni 的译音)。优尼是女性生育能力“谢格蒂”(Shakti)的象征, 它的形象往往被塑成巨大的圆形磨盘。对优尼的崇拜, 同远古时期印度对母神、地母神的崇拜是相联系的。

印度艺术对湿婆有一个三面相的雕塑(见公元7世纪的《三面像》雕塑): 一面是湿婆的男性面相, 威武、恐怖, 象征着创造与毁灭的雄性力量; 一面是湿婆的女性面相, 温柔、可爱, 象征着湿婆孕育和养护万物的雌性力量; 又一面则显出瑜伽禅定的冥想沉思, 这一方面的他(她)已经丢弃了个体欲望, 达到梵我同一, 超脱了男和女、刚与柔、享乐及苦行。

综上所述, 印度药叉女作为一个艺术审美对象, 对她的种种解释, 概括起来可以用一个概念表述: 创造。药叉女所表达的创造的内涵是很复杂的, 要言之即是: 人的肉体与灵魂的创造; 农耕文化最看重的植物生命的创造; 对创造过程中相伴而生的欢乐与痛苦的体验; 为超脱这种欢乐与痛苦对梵我同一的体验。因此, 印度艺术给我们展示的禁忌不多, 道德上的藩篱亦很隐约, 在超验哲学、世俗欲求及宗教伦理之间, 几乎没有人为的不可逾越的鸿沟。这同我们下面要说的中国艺术的情况是有较大区别的。

敦煌菩萨：儒、释、道相融会的符号

德国哲学家卡西尔把人类生活的宇宙称作符号宇宙，把这个宇宙看成由人类经验结晶而成的符号织成的网系。语言、神话、艺术、科学、宗教等则是织成符号之网的各种丝线。人类的能动的创造活动，正是创造符号、密织符号之间的活动。^⑤敦煌菩萨从北魏到唐的不断被创造，从石窟艺术到民间艺术的不断被创造，从古代到当代的不断被创造；敦煌菩萨在雕塑形式上与希腊阿芙洛蒂忒及印度药叉女的相象与相异；敦煌菩萨在一体中融会儒、释、道的特殊能力等等，都说明中国人对自己的生存环境（或曰“符号宇宙”）有一种特殊的创造方式和能力。

在敦煌菩萨雕像中，有两尊断臂菩萨（初唐时期第205窟佛坛上南侧的坐式菩萨、盛唐时期第445窟西龕外北侧的立式菩萨）被世人誉为“东方维纳斯”。这两尊菩萨雕像，体态婀娜，一波三折，与希腊的阿芙洛蒂忒表现的对偶倒列有异曲同工之妙，说他们是“东方维纳斯”是当之无愧的。但是，若仅以米洛的阿芙洛蒂忒的断臂为维纳斯的特征，中国的维纳斯当然就只有这两尊了。其实，维纳斯的特征不在断臂，而在对偶倒列的塑造形式。以此论，敦煌菩萨塑像，尤其是唐时期的菩萨塑像，如初唐的第386窟西龕内南侧的菩萨二身、第322窟西龕内南侧的菩萨等等，盛唐第320窟西龕内南侧的菩萨、同窟西龕内北侧的菩萨、第79窟西龕内北侧的菩萨、第66窟西龕内北侧的菩萨、第383窟北龕内西侧的菩萨、第384窟南龕内西侧的菩萨、第45窟西龕内北侧的菩萨、同窟西龕内南侧的菩萨、第194窟西龕内南侧的菩萨等等，中唐第159窟西龕内北侧的菩萨、同窟西龕内南侧的菩萨^⑥等等，都堪与维纳斯媲美，在体态塑造上都体现着对偶倒列的风韵。其中最典型的是盛唐第45窟西龕内北侧的菩萨雕像。她头偏向右，右侧臂和腋窝间的躯干内收，臀向右送出，右腿由上而下向左斜收；相反，左边躯干保持松弛，左腿虽没有象尼多斯的阿芙洛蒂忒那样向后收，作出准备提腿迈步的样子，但人们似感到她的左脚跟轻轻提起，没有负重感，似乎是只要她愿意，随时都会挪步从神坛走下来。

在敦煌菩萨之前，将这种塑造形式运用于人体雕塑（或绘画）的作品，在中国还没有发现。^⑦敦煌菩萨的雕塑形式，受希腊艺术的影响颇大。希腊艺术通过马其顿王亚历山大大帝东征印度，在印度西北的犍陀罗佛教艺术中找到了新的表现载体。随后，它的造型方法和某些精神特征通过犍陀罗佛教艺术传到中国今新疆于阗、吐鲁番一带，遂影响到靠近新疆的敦煌。敦煌艺术中有希腊艺术的根因，敦煌菩萨有阿芙洛蒂忒的风姿，这是肯定的。

但是，菩萨是中国人的美神，敦煌菩萨像是中国的艺术作品，她同希腊普拉克西特手下的阿芙洛蒂忒相比，工同而曲异。中国人是用菩萨、而不是用维纳斯来创造自己的生存环境和确认自己的价值存在。

中国人本来有自己的儒教。儒教没有严格的宗教仪式和祭典活动，它是中国哲人给人的现世生活、而且主要是给人的社会伦理生活，给人在政治人伦结构中的位置及活动，构造的一个极为严密的网系。有幸读书的人，自识字起便不幸被这个网网起来，并在以后又用它去