

中华

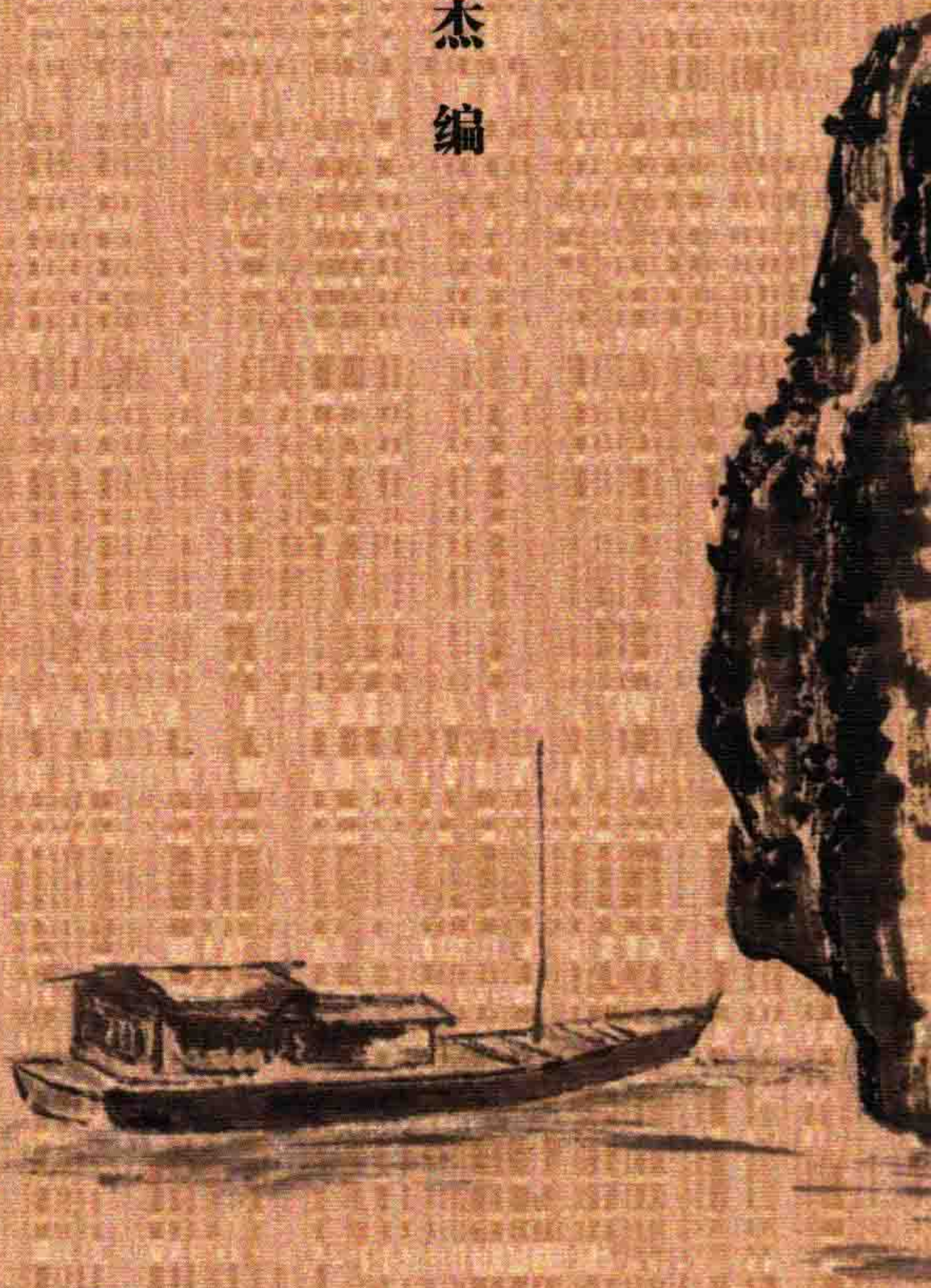
美学

命题概论

杨成寅 成立 黄岳杰 编

美学与美育研究论丛

上海三联书店



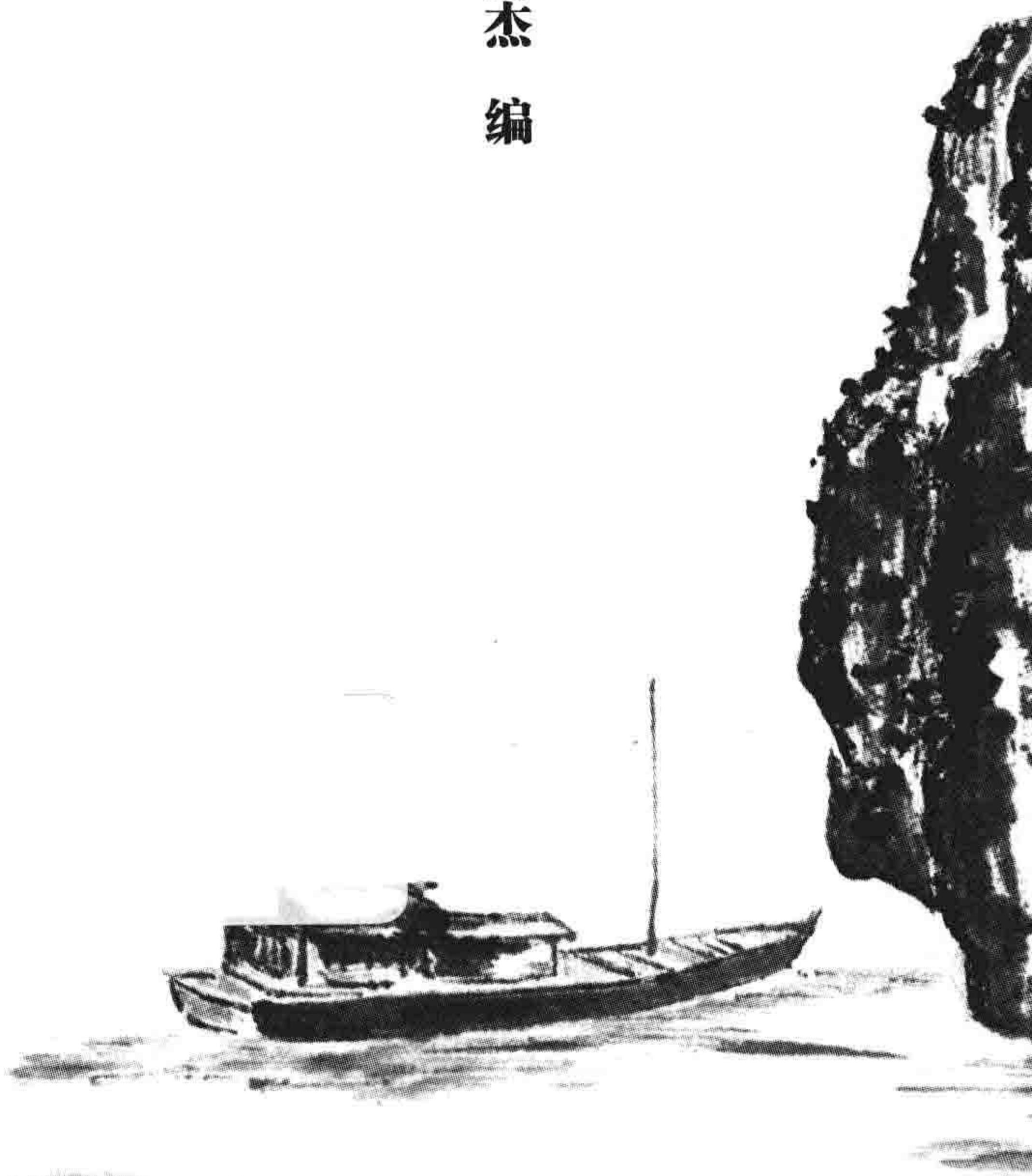
中华

美学

命题概论

杨成寅 成立 黄岳杰 编

美学与美育研究论丛



上海三联书店

图书在版编目(CIP)数据

中华美学命题概论/杨成寅,成立,黄岳杰编. —上海:上海三联书店,2015.6
ISBN 978-7-5426-5165-5

I. ①中… II. ①杨…②成…③黄… III. ①美学—研究—中国 IV. ①B83-092

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 073101 号

中华美学命题概论

编 者 / 杨成寅 成 立 黄岳杰

责任编辑 / 冯 征

装帧设计 / 徐 徐

监 制 / 李 敏

责任校对 / 张大伟

出版发行 / 上海三联书店

(201199)中国上海市都市路 4855 号 2 座 10 楼

网 址 / www.sjpc1932.com

邮购电话 / 24175971

印 刷 / 上海惠敦印务科技有限公司

版 次 / 2015 年 6 月第 1 版

印 次 / 2015 年 6 月第 1 次印刷

开 本 / 710×1000 1/16

字 数 / 350 千字

印 张 / 17.75

书 号 / ISBN 978-7-5426-5165-5/B·411

定 价 / 58.00 元

敬启读者,如发现本书有印装质量问题,请与印刷厂联系 021-56475597

**杭州师范大学美育与文化传播协同创新中心、
浙江省高校人文社会科学重点研究基地（艺术学理论）
美学与美育研究论丛编委会**

丛书主编：杜 卫

丛书副主编：陈 星

学术顾问：朱良志

编委会委员：陈净野 刘 晨 徐 承

冯学勤 凌玉建 唐卫萍

卷首语

近年来,社会上有关“美”和“美育”的声响,有明显日渐增强的趋势。第十八届世界美学大会在北京开幕时,教育部部长袁贵仁的致辞便直指美育在人格塑造中的重要作用。此后,胡锦涛同志在十八大报告中更是从国家整体规划的宏观层面,高屋建瓴地提出了“努力建设美丽中国”的战略目标。习近平同志主持召开的十八届三中全会,又作出关于全面深化改革若干重大问题的决定,首次提出了“改进美育教学,提高学生审美和人文素养”的直接要求。

面对这种令人鼓舞的情势,我们这些长期躬耕于美学与美育领域的高校教学科研工作者,自应更加有所作为。一方面,落实中央美育政策精神的诸多重任,理当由包括我们在内的各级教育文化学术机构来承当;另一方面,作为美育与文化传播协同创新中心的两家协同单位北京大学美学与美育研究中心和杭州师范大学艺术教育研究院所在的学校均系有着百年美育传统的大学,倘能在美学与美育研究上联手、协同,继承蔡元培、经亨颐等先贤宝贵的精神遗产,并与时俱进地加以创新,则必能对当下中国的美学与美育现实有所裨益。这便是我们启动这个“美学与美育研究论丛”编撰和出版项目的背景和缘由。

美育与美学,密不可分。谈美育若离了美学,则如无源之水;研究美学而不指向美育,则似乎少了点现实关怀。蔡元培先生就曾经说过:“美育者,应用美学之理论于教育,以陶养感情为目的者也。”陈望道先生则直接断言:“谈美育必先知美学。”这套论丛之所以以“美学”和“美育”并列而名之,实有“根底在美学,旨归在美育”且令美学与美育相互滋养、相互促进之意。

本论丛的作者,既有在20世纪80年代即从事美学与美育研究的资深学者,更有当前活跃于美学、美育学术界前沿的中青年学者。他们在师承上各有所秉,理念上却兼容互通,本着以学术为天下公器的精神,为了繁荣美学、美育这一共同的研究领域,尽己所长,撰述成书,从而组成了这套“美学与美育研究论丛”。平心而论,本论丛虽是诸位作者潜心营匠的成果,这些著作在特定研究领域中也堪称具有相当程度的代表性,但整套丛书的集成,却遵循自然、随缘的原则,所以对于当今国内繁茂多元的美学、美育研究而言,恐怕难免有遗珠之憾。我们非常清楚自己的位置:我们的工作不是为了建成一座自成体系的学术大厦,恰恰相反,我们是在为整个美学、美育的大厦竭尽所能地添砖加瓦。不求承前启后之誉,但求抛砖引玉之功,正是我们推出这套论丛的本意。

美学与美育研究论丛编委会

2014年10月16日

前言

《中华美学命题概论》是浙江省美学学会继《美学范畴概论》之后,再次集体撰写的另一部美学专著。这一专著,旨在弘扬中华民族文化,为建立当代具有中国特色的中华美学提供可资借鉴的传统美学思想和研究方法。

中国传统美学思想的哲学基础是太极阴阳和谐辩证法。山水画大师黄宾虹先生曾说:“太极图是书画秘诀”;此言极为明确地指明太极哲学是中国美学的哲学基础。太极哲学认为,宇宙万物相互依存的统一性,可由“太极”范畴来表示。从太极图的图像就可知,世上任何事物,都是一分为二与合而为一的统一体。“一分为二”只是对一切事物结构的最抽象的表示法。“一分为三”、“一分为五”、“一分为八”、“一分为万”,这些分法,都是承认任何事物都具有相分、相合、相异、相克,而又互补互生的两个或两个以上的、多样统一的方面。太极哲学认为,事物的变化发展,其唯一的内在动力便是阴阳对立和谐辩证法。这样所理解的太极哲学,与马克思主义哲学辩证法互补相通。《中华美学命题概论》的编著,以马克思主义的哲学辩证法以及中国传统太极阴阳和谐辩证法作为方法论,在美学范畴与美学命题的统一联系中,论述中国传统美学思想的精华。

源远流长的中华文化沿着自身开创的道路独立发展。先秦诸子哲学思想所达到的广度和深度,不亚于同时代的希腊哲人。先秦文化与希腊文化,是人类“轴心时代”盛开的两朵无比灿烂的精神奇葩。仰韶彩陶、商周鼎彝、楚辞汉赋、魏晋书画、唐宋诗词、元明杂剧、明清小说,中国审美文化绵延不断,绚丽多彩。中华美学就是在这样博大精深的哲学与艺术的丰厚土壤中滋生成长。西方美学长期隶属于哲学,西方美学家大都是哲学家。他们善于对审美现象进行概念分析与逻辑推演,创建了一个个抽象而庞大的美学体系。中华美学则紧贴艺术实践活动,先秦以后的美学思想,大都由诗人、书画家、音乐家构建阐发。中国艺术家运用儒、道、禅,互补共生的辩证法,总结自己的审美创作经验,艺术家往往同时是美学家。刘勰的《文心雕龙》、司空图的《诗品》,本身就是隽永精美的散文诗般的文学作品。他们的审美专著,虽然缺乏系统论证与概念分析,但生动活泼、新意迭出,直捣审美规律的核心,给人无穷启示。

《中华美学命题概论》可以看作业已问世的《美学范畴概论》的姐妹篇。中华美学在历史长河中创建了一整套极为独特的审美范畴与命题体系。这一整套独特的范畴与命题,构成理解中华美学的经纬线。命题是范畴的延伸与扩展。中华美学命题浩如烟海。本书从中择取具有深远影响的36个命题,尽可能从中西审美文化比较的角度,予以合理的新阐释,以求抛砖引玉,共同构筑21世纪中华美学的大厦。

浙江省美学学会名誉会长
杨成寅 成立

目 录

前 言	1
第一章 观物取象论	1
第二章 易象惟先论	9
第三章 触物兴象论	19
第四章 天人合一论	28
第五章 顺天应人论	34
第六章 大音希声论	38
第七章 大象无形论	42
第八章 中和为美论	51
第九章 文质兼胜论	59
第十章 阳刚阴柔论	67
第十一章 书肇自然论	77
第十二章 以形写神论	85
第十三章 离形得似论	106
第十四章 气韵生动论	118
第十五章 情景交融论	137
第十六章 情经理纬论	153
第十七章 虚实相生论	160
第十八章 形物从心论	168
第十九章 妙造自然论	176
第二十章 诗画一律论	183
第二十一章 常形常理论	187
第二十二章 身与竹化论	192
第二十三章 书法如人论	197
第二十四章 纵横有象论	204
第二十五章 本乎天心论	208
第二十六章 妙在用笔论	211

第二十七章 错综群妙论 214

第二十八章 永字八法论 217

第二十九章 先文后墨论 221

第三十章 无意乃佳论 224

第三十一章 书分南北论 226

第三十二章 神与物游论 230

第三十三章 君子比德论 237

第三十四章 神遇物化论 244

第三十五章 依法中度论 252

第三十六章 一画万画论 259

后 记 276

第一章

观物取象论

“观物取象”这个中国美学的传统命题，一般常将它与西方传统的“摹仿”说相对照。二者虽然都是从心与物的关系出发阐述形象的成因，但各自的哲理基础、文化内涵、视野、态度、方式、方法，均存在极大差异。“取象”说与“摹仿”说集中代表中西美学两种不同的审美观与艺术方法论，值得加以细辨详察。^①

—

在中国美学史上，“观物取象”这个命题具有双重的来源与涵义。一个是巫学的“观物取象”，源于《周易》，专指圣人观天察地，制作“卦象”进行占卜的过程：“古者庖牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。”^②另一个则是艺术的“观物取象”方法，最早见于《左传》，专指先秦造型艺术青铜鼎器的图像纹饰的起因：“铸鼎象物，百物而为之备”^③，“五色比象，昭其物也”^④。巫术与艺术两种“观物取象”的方法在对象、性质、范围、效能诸方面都不相同，不能混为一谈。中国美学“观物取象”命题这种特殊的双重性质，是我们分析的起点。

《周易》创造的“卦象”，用最简单的一根线条及线条间有序的分化组合，象征天地宇宙万物的联系与合规律的辩证运动。“一阴一阳之谓道”^⑤，八卦是道之象，是天地自然运行规律的结构模式与图像展示，也是中国文化特有的一套象数互渗的宇宙象征符号系统。故而“卦象”的“观物”要求采取一种由近及远，放眼宇宙，极目四海的宏观的观察方式，“法象莫大乎天地”^⑥，着眼于天地宇宙整体

① 作者注：此篇与第三章《触物兴象论》、第三十六章《神遇物化论》，均曾刊登于《学术月刊》。

② 《周易·系辞下》。

③ 《左传·宣公三年》。

④ 《左传·桓公二年》。

⑤ 《周易·系辞上》。

⑥ 同上。

流动的生气、变化、内在关系与发展趋向。“通其变，遂成天下之文；极其数，遂定天下之象。”^①人作为万物之灵，他的精神应该和充溢天地自然的生命气息的流动变化默默地相应相通；“同声相应，同气相求”^②是《周易》“观物取象”的基本假设。“圣人立象以尽意”^③，《周易》的占卜取象，包含深沉博大的哲理内容，目的是显示自然哲理与人生哲理，绝非个别物体的外形摹仿。

再看在先秦高度发展的青铜艺术的基础上总结出来的艺术“观物取象”方法。与“卦象”之“象”有别，“铸鼎象物”之“象”具有摹仿某种个别物体的外形的意思，着眼于物体的微观方面及具体图形的生动表现。然而，中国青铜艺术装饰性的图案纹饰与动物造型显然不同于古希腊维妙维肖、逼真到可以乱真的人体雕塑。中国的青铜艺术一开始就与人伦教化结下不解之缘，各种器皿的图纹造型都寓含一定象征意义：“古人不徒为器也，而皆有所取象，故曰‘制器尚象’。器之大者莫如罍，物之大者莫如山，故象山以制罍，成为大器，而刻云雷之象焉。其次莫如尊，又其次莫如彝，最小莫如爵。故制爵象雀，制彝象鸡凤，差大则象虎雌，制尊象牛，极大则象象。”^④可见中国艺术的“观物取象”也不局限于逼真摹仿个别自然物体的外形，而是以象征寓意为主。

无论《周易》所取的“卦象”或《左传》记载“铸鼎”所取的物象，都和古希腊“摹仿”说所追求的对个别物体客观的、真实的摹仿相差甚远。西方传统的“摹仿”理论将眼前客观物体外在的“实象”放在第一位，从逼真的外形摹仿中得到审美的乐趣；而中国的“取象”说所取的不仅是事物的“实象”，更是心中营物的“虚象”（如“飞龙在天”），即“立象以尽意”所指的“象”，而且认为“虚象”高于“实象”，将审美主体自觉创造的“尽意之象”放在第一位。

二

由《周易》和《左传》开始的中国美学，巫术和艺术两种“观物取象”的方法有一个从分到合的特殊演变过程。

在一个相当长的历史阶段，巫术的取象方法与艺术的取象方法属于互不相干的两个领域。虽然在《易经》的本文卦爻辞中始终未见一个“象”字，而成书于战国时期的《易传》又比《左传》要晚，但巫术取象作为原始思维的一种表现形态，在事实上远远早于“铸鼎象物”的艺术取象方法。《周易》列举的各种“兆象”，如

① 《周易·系辞上》。

② 《周易·文言》。

③ 《周易·系辞上》。

④ 郑樵：《通志·卷四十七》。

“枯杨生稊”，“日中见斗”、“羝羊触藩”、“小狐濡尾”、“鸣鹤在阴”等等，还有阴阳八卦组合的“卦象”，并不属于艺术的范围，和青铜艺术塑造的艺术形象完全是两码事。占卜者和制器者有明确的分工，据《周易》记载：“《易》有圣人之道四焉：以言者尚其辞，以动者尚其变，以制器者尚其象，以占卜筮者尚其占。”^①这就证实，“尚其象”是古代的“制器者”（包括造型艺术家）擅长发挥其气禀才能的一个领域。“制器者”观察飞禽走兽所取之象不同于“卜筮者”仰观俯察天文地理所取之象，两种“观物取象”各有侧重，性质与效应迥然不同。

但是，更值得注意的是巫术与艺术两种观物取象方法相渗相合的方面。这种历史的交融构成中国美学的一大特色。“观物取象”从巫学命题到美学命题的升华具有两个重要条件。一个条件在它们本身，原始的巫术思维与艺术思维是相通的，都将情感驱动的形象活动（列维·布留尔称之为“表象互渗”）作为思维的工具与媒介，都极重视生命体验、人与自然的感性交流，都侧重客观对象整体态势的观照与摄取，都借助直觉与象征来表情达意。章学诚说：“《易》象通于《诗》之比兴”^②，巫术思维与艺术思维的原始统一在各民族的原始文化中是相当普遍的现象。另一个更重要的特殊条件是：老庄哲学和《周易》深刻阐明的道与器，象与形以及意、象、言之间的关系，奠定中国美学与艺术的形象创造理论的哲学基础。老子提出“大象无形”，首次将天地自然之“道”与“象”沟通，将体观“道”的“大象”放到超越有形事物，涵盖众生的重要地位。庄子的“心斋”说、“坐忘”说、“乘物游心”说、“言粗意精”说与“由技入道”说，都涉及哲学家与艺术家“观物取象”的态度与方法问题。庄子第一个明确地将超功利的心境作为“象”与“道”通的前提。梓庆造鐻，心中不敢怀功名利禄，是非巧拙，甚至浑然忘我，才能真正进入艺术创造过程，入山林，“观天性”，创造成功“以天合天”、惊鬼神的绝妙艺术品。在庄子描述的大量“由技入道”的神工巧匠的寓言中，“铸鼎象物”的传统观点被赋予崭新的哲理内容，技与道、象与意、心与物的融合，成为衡量技艺高低的尺度。“观物取象”不再侧重器，而侧重道，着眼于宏观自然生命韵律的显现，而不是个别自然物象的逼真摹仿。

中国美学的“观物取象”理论的完全成熟是在魏晋南北朝时期。老、庄与《周易》（“三玄”）成为魏晋时代的时代精神，这种时代精神大大激发了艺术的自觉与美学的觉醒。宗炳、谢赫从绘画领域，陆机、刘勰从文学领域，分别创建了一套以意象为主体的文艺美学体系。宗炳提出“圣人含道映物，贤者澄怀味象”，“山水以形媚道”^③。将审美主体的襟怀志趣和“观物取象”联系起来。“味象”比“取

① 《周易·系辞上》。

② 章学诚：《文史通义·易教下》。

③ 宗炳：《画山水序》。

象”更加高一层次,明确指出“观物取象”是主体与客体的双向交流过程,而不是心对物的单向摹仿。谢赫的“绘画六法”以“气韵生动”为纲,这是对艺术本体的新认识,“六法”的第三条是“应物象形”,“应物”又比“观物”更加高一层次,明确包含主体与客体相互感应、融会的意思。“应物象形”依附于“气韵生动”,说明艺术创造的目的不在摹仿,而在以形传神,显示人与自然的生命交融的底蕴。刘勰的《文心雕龙》首次阐明“意象”这个重要美学范畴,从理论上深入阐明意象与理性、情感、想象、言词诸方面的复杂关系,并借助佛学的“圆照圆览”观念丰富充实了“观物取象”的内涵。自魏晋开始,对与道相通、由情包孕、气韵生动的审美意象的不懈追求,就成为中华美学与艺术的基本趋向。

巫术与艺术“观物取象”两种层次、两种境界、两种方法的相渗相融,不可不察,这实际构成中华美学审美观与艺术方法论成熟发展的独特途径。看不到这一点,就不能认清中国美学与西方美学真正区别之所在。

三

西方美学是重“形”的美学,中国美学是重“象”的美学。“形象”在现代汉语词典里是一个词,在中国古代分别是意义不同的两个词。西方的“摹仿”论偏重于“形”,从毕达哥拉斯的数理美学到20世纪的西方现代派艺术,“形”始终是西方各派美学家关注的焦点。中国的“取象”说偏重于“象”,从《周易》到王国维的《人间词话》,“象”始终是中国诗论、画论、书论探索不尽的主题。为了认清中西美学在艺术观察方式与表现方式上的根本区别之所在,必须深入辨析“形”与“象”之间关系。

“象”是中国美学,尤其是中国艺术美学的逻辑起点。这是一个神秘、模糊、独特、具有多重丰富内涵的中国艺术美学的元范畴。从字源考察,甲骨文、金文中的“象”字是长鼻、长牙、硕腹、巨耳的大象的象形。据史书记载,商人役象,殷商时代中原气候湿热,时见象群,所以远古的“象”字实指大象,别无他意。后来气候剧变,至周代,象群逐渐灭绝,金文象字多失形,对此巨兽已陌生,小篆字体已看不出象的象形,楷书更是如此。由于“象”这种庞大奇特又与人为善的巨兽逐渐成为人们想象中的追忆,所以“象”字的含义逐渐引申扩大为影像、意象、摹仿等意思,正如韩非子所说:“人希见生象也,而得死象之骨,案其图以想其生也,故诸人之所以意想者,皆谓之象也。”^①这是对中国美学“象”字的字源内涵最确切、最有权威性的解释。由此可见,中国美学的“象”这个范畴从一开始就逐渐离开对眼前客观物体的如实摹仿,而重在显示对想象中某种心象的追忆。

^①《韩非子·解老》。

奠定中国美学“象”的经典的著作是《周易》。“《易》者，象也”^①，《周易》通篇谈象，《易》学被称为象数之学。“象”在《周易》中具有多重含义，大部分场合是指圣人创造的“卦象”，如“两仪生四象”^②；有时又指自然界的“兆象”，如“天垂象，见吉凶”^③。故而“象”作为名词有“人心营构之象”与“天地自然之象”的区分。章学诚说：“人心营构之象，有吉有凶，宜察天地自然之象而衷之以理，此《易》教之所以范天下也。”^④《周易》中“象”字在许多场合又作动词用，取其“摹仿”的意思，“象也者，像此也”。^⑤但这种摹仿与西方“摹仿”论强调的静态的外形摹仿也有所不同，所注重的是内在关系与整体态势的动态摹仿。钱锺书说：“象虽一著，然非止一性一能，遂不限于一功一效，故一事物之象可以孑立应多，守常处变。”^⑥可谓深谙中国“象”的美学的精义。

从“天地自然之象”，经过想象性的摹仿与再创造，到“人心营构之象”，再进而到具有审美功能的“意象”与“兴象”。“象”的三种含义恰好勾画出“观物取象”的全过程。这个过程从“三观”（观天、观地、观鸟兽之文）开始，以自我的生命体验为基础（“近取诸身”），要求在心与物的交感融会的过程中从整体上立象见意，以一总万。所谓“取象”，所取的乃是客观自然经过心灵折射和想象性摹仿加工后，在头脑里生成的意象，即与道相通、与情相应、与心相合的“人心营构之象”。这个体现天人合一哲理、由客观物象与主观心意创造性交融而产生的审美意象正是中国艺术美学的本体。

四

《周易》关于“象”与“形”的关系的论述，包蕴极为深刻的抽象与具象的艺术辩证法，构成中华美学十分独特而精彩的一章。

“象”与“形”的区分从老子开始，“大象无形”的精彩命题已经将“象”与“形”区别对待，察觉显示道的“大象”具有超越有限形式的无穷意味。《易传》继承老子的这个观点，进一步阐明“象”与“形”的辩证关系，提出两个重要命题。第一个命题是：“在天成象，在地成形，变化见矣。”^⑦“象”与“天”相通，“形”与“地”相应；“象”是时间性的，“形”是空间性的；“象”虚，“形”实；“象”隐，“形”显；“象”简，

① 《周易·系辞上》。

② 同上。

③ 同上。

④ 章学诚：《文史通义·易教下》。

⑤ 《周易·系辞上》。

⑥ 钱锺书：《管锥篇》第一册，第39页。

⑦ 《周易·系辞上》。

“形”繁；“象”概括，“形”具体；“象”偏重主体，“形”偏重客体；“象”与“道”通，“形”与“器”连；“象”靠想象方能摄取，“形”靠感官就能感知。中国美学的“观物取象”其实包含一个从“形”到“象”的升华变化过程。《周易》关于“象”与“形”的第二个命题是：“见乃谓之象，形乃谓之器”。^①“见”字据王弼注释，乃“兆见”之意，王弼说：“兆见曰象”。^②《周易》阐发的道器说是“象”与“形”区分的理论基础。“象”与形而上的“道”相通，“形”与形而下的“器”相连。古书的“器”字代表一切有形的个别物体，“形”被看作“器”的外在显示，是物体的特定外形，是与“器”不可分离的空间性的静态存在。而“象”的存在则要靠人的发现，“兆见”是显示人的吉凶祸福的种种自然征兆，在人与自然的相互感应中忽隐忽现。所以“象”并不完全依存于“器”，与自然物体的“形”之间也不存在直接显示或契合的关系。“象”必须依靠人的洞察力和想象力从天地自然的变化中“见”出，具有某种随机性、流动性与开放性的特征。《周易》说：“夫《易》，圣人之所以极深而研几也。”^③与道相通的“象”，要求捕捉它时充分发挥主体的微妙的分寸感与创造性。

从字源考察，“形”与“象”的区别也是极明显的。《说文》：“形，象形也，从彡，开声。”徐渊注笺：“象形者，画成其物也，故从彡。彡者，饰画文也。”“形”的涵义比“象”单纯得多，就是指物体的外貌，形状或外形的摹仿。所以荀子专门写了《非相》篇，反对皮相观察，以貌取人，提出“相形不如论心”的观点。王夫之《尚书引义·毕命》篇对“象”与“形”的关系也曾有独到的分析：“物生而形形焉，形者质也。形生而象象焉，象者文也。形则必成象矣，象者象其形矣。在天成象而或未有形，在地成形而无有无象。视之则形也，察之则象也，所以质以规章，而文由察著，未之察者，弗见焉耳。”^④王夫之将“形”与“象”的关系完全比附为“质”与“文”的关系，不一定确切，但他也看到“象”比“形”高一个层次，不能靠视觉直接感知，而需靠某种洞察力（“察”）方能捕捉。郑樵《通志·六书略·象形》篇还提出“书与画同出。画取形，书取象；画取多，书取少”^⑤的观点，将“形”与“画”，“象”与“书”进行这样的比附，也不完全合适，中国绘画并不局限于“形”。但郑樵的观点透露“象”与“形”的关系相当于艺术中的抽象与具象的关系。中国美学关于“象”与“形”的关系的精辟论述，显然比希腊的“摹仿”论更深刻地接触到艺术辩证法的精髓。

① 《周易·系辞上》。

② 王弼：《周易略例》。

③ 《周易·系辞下》。

④ 王夫之：《尚书正义·毕命》。

⑤ 郑樵：《通志·六书略·象形第一》。

五

“象”与“形”最重要的区别是时间性与空间性的区别。“在天成象”，是连续运动变化的宏观的时间性存在；“在地成形”，是各个物体并列静止的微观的空间性存在。

中国美学的“意象”理论、“意境”理论、“气韵”理论与“辨味”理论，都以时间性的“象”为核心，而西方美学的“摹仿”论、“再现”论、“结构”论、“形式”论、“符号”论，都以空间性的“形”为核心。

古希腊从毕达哥拉斯开始的数理哲学和中国作为“六经之首”《周易》的象数哲学具有惊人的相似之处，但是，《周易》将“数”引向流动变化、主客交融、生气勃勃的时间性的“象”；而毕达哥拉斯学派将“数”引向点、线、面，引向“黄金分割”的最佳比例，引向外在的、静止的、空间性的“形”。面对希腊的自由人体雕塑，人们不得不为如此逼真的形态摹仿，如此精确而恰当的结构造型而惊叹不已。外形的逼真是希腊人观赏艺术的重要前提，柏拉图说：“真正的快感来自所谓美的颜色，美的形式”^①，宙克西斯画出一串鲜美欲滴的葡萄诱发飞鸟来争啄，米龙雕刻的活灵活现的公牛引动狮子向它搏噬。对“形”的摹仿与推崇，是古希腊开启的西方艺术的传统。亚里士多德说：“美的主要形式就是秩序、匀称和明确。”^②希腊人很早就认识到形式美独立的审美价值，对最美的人体比例关系，最美的线形、最美的立体外形、对构成形式美的对称、秩序、节奏、多样统一、数的和谐等等规律探索很深。

宗白华先生写于 30 年代关于中国绘画的论文，最早从比较美学角度对中西艺术观照人生的不同态度与方法作出深刻分析，看出西方画风所表现的是类似雕刻和建筑的空间意识，而中国画风所显示的是一种类似音乐或舞蹈的生命感受的时间意识；一为写实的，一为虚灵的；一为物我对立的，一为物我浑融的。西方绘画总是着眼具体可捉摸的有限空间，从一个固定的视点观察实在的对象；中国绘画则放眼无边的宇宙，浑茫的太空，“提神太虚，从世外鸟瞰的立场观照全整的律动的大自然。他的空间立场是在时间中徘徊移动，游目周览，集合数层与多方的视点谱成一幅超象虚灵的诗情画境。”^③中国美学的“观物取象”的主旨不在“形”的写实，而在“象”的创造。意象的本体是时间性的，而非空间性的（意象要求的空间是在时间中变化流动的心理空间），因而中国绘画要求艺术家在画布的

① 柏拉图：《文艺对话录》，第 298 页，人民文学出版社，1980 年版。

② 亚里士多德：《形而上学》，第 265—266 页，商务印书馆。

③ 宗白华：《艺境》，第 119 页，北京大学出版社，1987 年版。

二维空间中显示类似音乐与诗歌般的生命律动,创造“气韵生动”的、永远活在观赏者心中的时间性意象。

所谓“兴”,所谓“辨于味”,所谓“得意而忘言”,所谓“象外之象”、“景外之景”、“韵外之致”、“味外之旨”,都是指向绵延不绝的时间性审美意象的创造,而不是指向固定不动的“形”。神似高于形似,艺术作品的价值在于传神,在于气韵生动,在于蕴含无限生机的意象创造,而不在形的逼真摹仿,这是中国美学“观物取象”自始至终坚持的美学尺度。所以,虽然宗炳早在西方绘画透视法发明之前一千年就已发现焦点透视的秘诀,六朝的张僧繇也早在公元5世纪就运用光影烘染的方法画出凹凸花,但中国绘画始终不愿将审美目光固定在有形实体的某一点上,不愿采用焦点透视法和光影烘染法,如西方绘画那样对客观自然进行逼真的“形”的写实。因为中国艺术家深知,如果拘泥于“形”的写实,就会影响“象”的空灵,限制接受者自由想象的展开,甚至扼杀审美意象的生命。中国绘画不设阴影,后来又不设色彩,为的是突出笔墨意趣,给时间性意象的自由流动留下更多的“空白”。

(本章执笔人:成 立)

第二章

易象惟先论

《周易》一书,包括《经》和《传》,人称“东方神秘主义”的代表作。其实,该书的学术价值决非“神秘”二字所能概括,对《周易》钻研颇深的西方著名精神分析学家容格就断言:“很可能再没有别的著作像这本书那样体现了中国文化的生动气韵。”(容格:《纪念查理·威廉》)

从发生学角度看,《周易》在原型价值与美学智慧两方面,同华夏艺术保持着深厚的血肉联系。对《周易》艺术信息的发掘,可以说是对中国艺术之源的探视。

—

《周易》作为“弥纶天地,无所不包”的上古华夏文明的结晶,其中蕴藏着丰富的古老的艺术信息。前人论《易》,即有《易》“包六艺”或“六艺莫不兼之”(章学诚语)的说法。循此思路,我们不妨先从门类艺术史入手,看看《周易》从原型(archetype)意义上对中国艺术的启迪和影响。

“人文之元,肇自太极;幽赞神明,《易》象惟先。”(《文心雕龙·原道》)《易经》之基本结构分为象、数、辞三大部分。从艺术文化学角度审视,《易》之卦象的价值首先在于它是中国书画的滥觞。作为古人观物取象的产物,卦象的最基本特征即在它“法像万物”。孔颖达释曰:“《易》卦者,写万物之形象,故《易》者象也;象也者像也,谓卦为万物象者,法像万物,犹若乾卦之法像于天也。”(《周易正义》)中国方块汉字正是以“象形”为本源的文化符号,“书肇乎自然”观念在华夏历史上源远流长。因而,唐代李阳冰有“圣达立卦造书”之说(《上李大夫论古篆书》),清人刘熙载撰《艺概·书概》开篇就借《易》象阐说书之本与用,近代更有学者断言“中国最古的文字就是八卦”(李朴园《中国艺术概论》),他们不约而同地认定书法源于卦象。梁启超亦有类似见解。当然,我们不一定硬说八卦就是象形文字,但不容否认,象形文字和《易》之卦象在“法像万物”这点上确实契合相通。“六书”义理在《易经》卦象中已见蕴含。八卦之爻符阳一、阴--、据郭沫若考证乃男根女阴之“近取诸身”的产物,其记录着人类文化悠远的发端——原始生