



施旭升 主编

艺术 文化 评论

表演研究·身体美学

中国传媒大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术文化评论:表演研究·身体美学/施旭升主编. —北京:中国传媒大学出版社,2017.3

ISBN 978-7-5657-1909-7

I. ①艺… II. ①施… III. ①艺术评论 IV. ①J05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 011451 号

艺术文化评论:表演研究·身体美学

YISHU WENHUA PINGLUN; BIAOYAN YANJIU • SHENTI MEIXUE

主 编 施旭升

策划编辑 赵 欣

责任编辑 赵 欣

特约编辑 罗庆行

责任印制 阳金洲

封面设计 阿 东

出版发行 中国传媒大学出版社

社 址 北京市朝阳区定福庄东街1号 邮编:100024

电 话 86-10-65450528 65450532 传真:65779405

网 址 <http://www.cucp.com.cn>

经 销 全国新华书店

印 刷 北京玺诚印务有限公司

开 本 710mm×1000mm 1/16

印 张 18.5

字 数 332千字

版 次 2017年3月第1版 2017年3月第1次印刷

书 号 ISBN 978-7-5657-1909-7/J·1909 定 价 68.00元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

目 录

CONTENTS

◎ 艺术史论专题

艺术:超越意识形态和意象形态	施旭升 / 3
生命美学关键词 (二)	周月亮 / 11
论“节日只有通过艺术才会出现”	廖 维 / 32

◎ 艺术门类专题研究 (绘画)

观看之法与书法审美的独立	王韶华 / 49
“宋法元趣”:宋元绘画传统在清初的理论新形态	蒋志琴 / 61
赵之谦书画艺术作品的充实之美	崔迎春 / 71

◎ 艺术门类专题研究 (戏剧)

清末民初北京剧场生态考察	张 锋 / 79
孱弱的巡演制	
——论抗战后期官办剧团创作机制与剧团组织的“滞涩”联动	段 丽 / 90
奥尼尔戏剧中月亮意象之价值分析	段耀国 /101
媒介的潜意识	
——对“样板戏”意识形态效果的媒介分析	耿宏伟 /107
镜像美学初探	
——舞台剧与影视剧的观演经验整合的尝试	牛 蕾 /114
梅兰芳戏曲手势表演美学刍议	俞丽伟 /121

目

录

1

◎ 艺术美学与批评

回归电影本身	徐 辉 /131
新感性与美学的转型	高建平 /144
无器官身体 (Corp sans organes): 基督形象研究	王 蕾 /156
论两汉咏物赋中的物	陆晨琛 /177
论瑜伽的“身体意象”	宋 辰 /188

◎ 大众文化与新媒体

人类表演学的理论与方法	许映婷 /205
拼音文字的“视觉化”书写	杨楚吟 /217
我身即我在	
——论新媒体与身体	汪若如 /225
“趣味”与艺术作品的勃兴	
——刘兰芳评书《岳飞传》的再思考	赵士萌 /235
中国茶文化大数据分析 with 现状研究	裴 磊 /241

◎ 外国文献译丛

瓦莱里、普鲁斯特与博物馆	苑笑颜 /253
西格蒙德·弗洛伊德论表演	余书涵 /262
卡尔·马克思论表演	阎一阳 /266
弗里德里希·尼采论表演	王雅鸣 /271
雷蒙德·威廉斯论表演	杨楚吟 /275
路易·阿尔都塞论表演	邱红霞 /280

编后记	/285
-----	------

艺术史论专题

艺术：超越意识形态和意象形态
生命美学关键词（二）
论“节日只有通过艺术才会出现”

施旭升
周月亮
廖 维

艺术:超越意识形态和意象形态

施旭升

摘要: 对于艺术之本体特质的追问,成为艺术学之根本。本文张扬“艺术即意象”的本体观念,就不仅在于对艺术的意象美学根源的揭示,而且也是对此前流行的有关艺术的“意识形态论”及“意象形态论”的超越。“意识形态论”的实质在于强调艺术之于现实社会思想的密切关联,“意象形态论”的提出则是消费社会兴起的产物,艺术之本体恰在于对意识形态与意象形态的超越与扬弃之中。

关键词: 艺术意象 意识形态 意象形态

对于艺术本质问题的追问,自古以来就是美学、艺术学的根本所在。关于此问题,历史上产生过诸如“摹仿”说、“表现”说、“直觉”说、“形象”说、“(有意味的)形式”说、“经验”说等界说。归结起来,多是各执一端,大体上都不外乎是以元素来指代本质,形成各种元素论之本体观。而在晚近诸多艺术理论的著述中,更有两种值得关注的阐述,一种是“艺术是一种特殊的意识形态”的表述,另一种观点更加强调艺术的意象形态的品格。作为一种强势理论话语,前者与马克思主义的思想观念及方法有关,特别是自20世纪40年代进入中国语境以来,“意识形态论”更是占据了统领地位;后者则与消费社会的兴起有关,艺术的商品化造成意象形态的流行。

某种意义上,正是基于对上述观念学说的反思和质询,本文明确张扬“艺术即意象”理论学说。所谓“艺术即意象”,乃是基于对中国古典美学、西方近现代心理美学及文化诗学的融通,是对于“美在意象”学说的进一步阐发。显然,这里的“意象”概念已殊非狭义之“意”加“象”或者“意中之象”,而是融古代中国的儒、道、佛理于现代心理学的感知和体验之意象。它在艺术体验的基础上加之艺术符号的建构而得以呈现,进而构成艺术创造与交流传达之本体。以意象来揭示艺术之本体特质,不仅出乎一种逻辑上的设定和推衍,而且,事实上,中外

艺术史的流变,无论原始岩画石刻、秦砖汉瓦,还是唐诗宋词、戏曲书法,甚或高更、梵·高、毕加索、康丁斯基、蒙德里安的作品,无不都是以其或粗朴、或浑厚、或淡雅、或逼真、或变形、或抽象之“意象”而成其为“艺术”的。

由此,需要进一步追问的是:艺术,何以既不属于意识形态,也不应该简单归为意象形态?意识形态与意象形态两者的联系与区别究竟何在?艺术,又在何种意义上体现出对意识形态与意象形态的超越?

一、“意识形态论”之遮蔽

艺术被视为一种意识形态,源自马克思主义的艺术观念。马克思在《德意志意识形态》中首创德语词“*Ideologie*(意识形态)”,把意识形态看作阶级社会中统治阶级的社会意识形式。马克思认为,“每一个企图代替旧统治地位的新阶级,就是为了达到自己的目的而不得不把自己的利益说成是社会全体成员的共同利益,抽象地讲,就是赋予自己的思想以普遍性的形式,把它们描绘成唯一合理的、有普遍意义的思想”。^①因此,在马克思那里,意识形态主要是指维护现行统治的虚假的思想体系。在《〈政治经济学批判〉序言》中,马克思把社会结构分为四个层次:生产力、生产关系、上层建筑和意识形态。他把“法律的、政治的、宗教的、艺术的或哲学的”形式都称为“意识形态的形式”。^②但是,艺术又是一种特殊的意识形态,是“更高地悬浮于空中的思想领域”^③,与物质生产之间常常存在不平衡关系。英国的马克思主义批评家特里·伊格尔顿认为,马克思的意识形态概念实际上包含了两种大相径庭的意义,“一方面,意识形态是有目的,有功能,也有实践的政治力量;另一方面,似乎仅仅是一堆幻象,一堆观念,它们已经与现实没有联系,过着一种与现实隔绝的明显自律的生活”。^④因而,马克思的意识形态概念难免有其内在的矛盾性。

相对而言,法兰克福学派的路易·阿尔都塞(L. Althusser)则把意识形态普遍化,将意识形态视为一种存在于特定社会历史中的“具有独特逻辑和独特结构的表象(形象、神话、观念或概念)体系”,“人类通过并依赖意识形态,在意

① [德]马克思、恩格斯:《德意志意识形态》,见《马克思恩格斯全集》(第3卷),人民出版社1960年版,第54页。

② [德]马克思:《〈政治经济学批判〉序言》,见《马克思恩格斯选集》(第2卷),人民出版社1972年版,第85页。

③ [德]恩格斯:《致康·施米特》,见《马克思恩格斯选集》(第4卷),人民出版社1972年版,第484页。

④ [英]特里·伊格尔顿著,马海良译:《历史中的政治、哲学、爱欲》,中国社会科学出版社1999年版,第85页。

识形态中体验自己的行动”。^① 意识形态是对人类生存条件的想象的反映,规约并支配着每一个人的思想与行为。在阿尔都塞看来,意识形态预示着社会机制与主体之间的关系,即“意识形态表征个体与其真实存在条件的想象性关系”。也就是说,意识形态是渗进支持主导社会秩序的社会活动之中的多种再现系统。在意识形态中,“人们用一种想象的形式向他们自己表述它们真实的存在条件”,“人们在意识形态中‘向自己表述’的,并不是他们的真实存在条件,他们的真实世界,最重要的,是在那里得到表征的他们与那些存在条件的关系。正是这种关系,处于对真实世界的意识形态的,也就是想象性表征的中心”。进而,阿尔都塞又使用辩证的口吻指出:“正是这种关系的想象性的本质,成了我们可以在意识形态整体中观察到的(如果我们没有生活在真实中)所有的想象性扭曲的基础”,这也就是意识形态的诡秘所在:“意识形态从来也不说‘我是意识形态的’”。

阿尔都塞在研究意识形态的意义时曾使用“意象(Imaginary)”一词,以避免传统的认识论的真假之分。他认为,意识形态乃是“表现系统,包括概念、思想、神话或形象,人们在其中感受他们与现实存在的想象关系”。^② 所谓意识形态,“是个体与其真实的生存状态想象性关系的再现”;“意识形态是一个诸种观念和表象的系统,它支配着一个人或一个社会群体的精神”。^③ 而伊格尔顿认为:“意识形态通常被感受为自然化和普遍化的过程。通过设置一套复杂的话语手段,意识形态把事实上是党派的、论争的和特定历史阶段的价值,显现为任何时代和地点都确乎如此的东西,因而这些价值也就是自然的、不可避免的和不可改变的。”^④ 进而,伊格尔顿指出,意识形态“通常指的是符号、意义和价值观用以表现一种支配性社会权力的方式,但是,它也能够表示话语和政治利益之间任何意味深长的连接”。^⑤

基于此,阿尔都塞认为,伟大的艺术与现实的联系是通过艺术对意识形态的反叛关系即对意识形态的颠倒来实现的。他在《皮科罗剧团,贝尔多拉西和布莱希特》一文中写道:“在意识的任何意识形态形式中,不可能有其内在的辩证法而离开自身的成分……因为,意识不是通过它的内在发展,而是通过直接

① [法]路易·阿尔都塞著,顾良译:《保卫马克思》,商务印书馆1984年版,第201、203页。

② 参见 Louis Althusser, Etienne Balibar, Trans Ben Brewster, *Reading "Capital"*, London: Verso, 1979, "Introduction".

③ Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses", in Slavoj Zizek, ed., *Mapping Ideology*, London: Verso, 1994, p. 120.

④ Terry Eagleton, "Ideology", in Stephen Regan, ed., *The Eagle - Ton Reader*, Cambridge: Blackwell, 1998, p. 236.

⑤ Terry Eagleton, *Ideology: An Introduction*, London: Verso, 1991, pp. 2, 3, 221.

发现他物才达到真实的。”^①他认为,尽管意识形态是主体形象化的对象,是对个体生活经验的抽象,但伟大的艺术又在某种程度上超越了意识形态的束缚,将意识形态的“他物”转变成个人的形象,从而与意识形态的现实形成了特殊的差异性认识关系,即艺术的审美效果产生于个人的意识形态立场与现实的意识形态的距离。巴尔扎克等作家的伟大即在于其作品呈现了作者与他的意识形态之间的真实关系,以“‘看到’、‘觉察到’和‘感觉到’的形式(不是以认识的形式)所给予我们的,乃是它从中诞生出来、沉浸在其中、作为艺术与之分离开来并且暗指着的那种意识形态”。^②因而,艺术的意识形态功能即在于它对现实意识形态的背离。

进而,阿尔都塞还分析了“总体意识形态”与“具体的主体”的关系,即一种双重构造的交互作用。因为,“只有在总体意识形态具有将具体的个体作为主体‘构成’的(界定它的)功能的情况下,主体的范畴才是总体意识形态的构成要素”;而它们之间的关系,则是“总体意识形态将具体的个体当作属民招呼或询唤”。换言之,总体意识形态将具体的、现实的和经验的个体变成服从一个具体表述性机构的主体,或者说,“询唤”是社会机器为具体个人提供一个位置的过程,即“意识形态‘表演’或‘起作用’的方式是,它从个体(将他们全都进行转换)中‘征召’主体,或者通过我称作‘询唤’或招呼的准确操作将个体‘转换’成主体”。故而,这种“总体意识形态”之于艺术家个体的“询唤”本质上也是对于个体性的一种遮蔽与模塑。

事实上,就 20 世纪 40 年代以来的中国而言,艺术的意识形态属性曾经得到空前的强调。这一方面是受到苏联文艺理论强力影响的结果,另一方面也是出于中国自身新的国家意识形态建设的需要,即十分强调艺术为一种新的国家意识形态建设服务。故而,艺术的意识形态论在强调艺术的社会意识属性与政治功利价值的同时,就不免有意无意地遮蔽了艺术的个体体验性。无论是否在意识形态前面加上“审美的”或“特殊的”之类的修饰语,意识形态论所导致的这种遮蔽,都难免走入工具论的陷阱,导致艺术本体性的丧失和艺术意蕴的粗疏与浅陋,使得原本鲜活的艺术成为政策、观念乃至概念的图解。这种政治图解的极端形式便是“样板戏”的出笼。

① [法]路易·阿尔都塞:《皮科罗剧团,贝尔多拉西和布莱希特》,见陆梅林选编,陈桑等译:《西方马克思主义美学文选》,漓江出版社 1988 年版,第 509 页。

② [法]路易·阿尔都塞:《一封论艺术的信——答安德烈·达斯普尔》,见陆梅林选编,陈桑等译:《西方马克思主义美学文选》,漓江出版社 1988 年版,第 520—521 页。

二、“意象形态论”之实质

“意象形态(imagology)”的概念则是捷克作家米兰·昆德拉在其长篇小说《不朽》中首次提出来的。昆德拉在分析马克思主义的传播过程时指出：

大约在一百年前的俄国，被迫害的马克思主义者开始组织秘密小组，学习马克思的宣言；他们为把这种思想意识形态传播到别的小组，便把它的内容加以概括，而那些小组的成员又作进一步简约，再往下去；这样，马克思主义便不断传播开去，以至于在整个地球上变得家喻户晓，十分强大。但是又被归纳为六七条松松垮垮地绑在一起的口号，很难被认为是一种意识形态。而且，由于马克思剩下的全部东西不再形成任何符合逻辑的思想体系，只是一些提示性的意象和标记（手挟锤子微笑的工人，向黑人和黄种人伸出手去的白人，振翅起飞的和平鸽等），我们有理由认为，一种普遍的、全球性的从意识形态向意象形态的转变已经出现。^①

米兰·昆德拉是在意识形态与意象形态的比较中展开他对于意象形态的思考的，而马克思主义本身作为一种意识形态在传播过程中遭到简化处理，并进而使自身的意识形态功能逐渐淡化，特别是当代艺术文化的意象形态特征的凸显成为昆德拉思考意象形态的一个逻辑起点。然而，与本书所述意象形态和功能大相径庭，按照米兰·昆德拉对意象形态思考的逻辑线索，可以归纳和衍生出如下一些结论：

其一，由于意象形态是米兰·昆德拉在小说中以议论的方式提出的一个概念，所以并未能对其进行严密的论证。但是，这并不妨碍这一概念所显现的理论内涵与深刻洞见。意象形态宣示了一个与现代大众传媒的发达相一致的、以市场化为主导的意象消费时代的来临。

其二，当米兰·昆德拉断言“一种普遍的、全球性的从意识形态向意象形态的转变已经出现”时，可以说他对当代西方社会的认识与一些西方思想家的判断是基本一致的。比如，鲍德里亚认为西方社会已进入“仿像(simulacrum，一译“类象”“幻象”)”时代，杰姆逊认为，晚期资本主义的文化逻辑便是商品化、消

^① [捷克]米兰·昆德拉著，宁敏译：《不朽》，作家出版社1991年版，第111页；并参见施康强：《被改写的昆德拉》，《读书》1996年第1期。在宁敏翻译的《不朽》中，这段文字被删掉了后半部分，此处所引已根据施康强的译文补齐。

费化的无孔不入,从而削平了种种深度模式;丹尼尔·贝尔则认为,“当代文化正在变成一种视觉文化”。而诸如此类的变化所带来的后果便是把人挤压成了马尔库塞所谓的“单面人”,以至于出现海德格尔所谓的一种“存在的被遗忘”的状态。诸如此类的论断,也便成为人们理解意象形态的重要思想资源。

其三,若要理解当下艺术意象形态的特质,“大众传媒”“意象设计师”“幻象”“简化”等等,成为必不可少的关键概念。因为,米兰·昆德拉在随后的论述中进一步指出:在当代西方社会,职业意象设计师的大量出现,以及对于各种传媒的控制,剥夺了人们通过心灵的体验把握现实的机会。其结果就是,人们不得不生活在一个由商品广告、竞选口号、民意测验、流行趣味共同编织而成的意象形态的网络之中。

这里,意象形态实际上已经突破了艺术存在的属性,而被赋予与现代大众传媒相伴而生的一种感性消费的特质;经由大众传媒所塑造出来的显然不是社会的现实本身,而只是一种意象形态;人们体验、享受、信奉乃至消费意象形态的过程实际上也就是一种幻象体验的过程。因为意象形态业已成为人们日常生活的一部分,甚至被放大成为一种假想的现实,遮蔽了真正的存在,甚至“在意象设计师的观念中,经过传媒扭曲和异化了的意象难免驱逐了人们的自我”。^① 于是,正如同人们与意识形态的交往一样,在与意象形态的交往中,人们获得一种感性满足的同时,却不得不接受一种冠冕堂皇的被掩饰和被欺骗。

如果说,米兰·昆德拉对于意象形态的虚幻本性的揭示乃是基于其对于后现代状况的体认,从而在否定的意义上展开了对于意象形态属性的批判,那么,事实上,这种批判最早可以追溯到古希腊的柏拉图所代表的古典理论,并且这种批判本身还只是他以现代性的立场对于大众文化的一种经验性的反思,从而未能就意象形态的历史内蕴及其美学精神展开系统的理论总结。故而,实际上,米兰·昆德拉的意象形态论由于历史感及美学系统观的缺失而难免存在一些明显的偏颇。

实质上,基于一种艺术即意象的本体论立场,特别是从艺术发展的历史状况考量,应该说,意象形态原本总体上属于意象范畴,但又明显突破了传统意象范畴的意义领域,表现出典型的后现代倾向与消费化特征。它不仅制约着艺术的一般性质与表现,并且已经成为当代艺术的一种主导性的发展趋向与价值属性。固然,强调艺术的意象形态属性的要义原本正在于使得艺术从僵硬的意识形态遮蔽中“破茧而出”。从而,意象形态论的提出也就具有了明显的颠覆和解

^① 彭少健:《诗意的冥思:米兰·昆德拉小说解读》,西泠印社2003年版,第115页。

放的意义。可以说,相对于意识形态,意象形态也许更切近艺术的存在属性。然而,当下的意象形态的泛滥,也正是以市场为主导的艺术日常生活化与日常生活审美化的具体体现。如果以当代审美文化的视野审视 20 世纪 90 年代以来的中国艺术文化,便不难发现,当艺术的意识形态特性逐渐淡化之后,其意象形态特征却越来越明显了。

三、超越意识形态与意象形态的对立

其实,无论是意识形态还是意象形态,所体现的无非是艺术的不同本体价值立场的选择与认同。在历史的维度上,意识形态和意象形态不仅体现出人们对于艺术本体特质认知的转变,显示出艺术理念从政治主导型向市场主导型的转换。更为重要的是,为建立一种艺术本体观,就必须超越意识形态与意象形态的对立,确认艺术的本体特质。

从艺术史的进程来看,如果说,原始艺术的萌发乃是建立在人类原始思维的浑整意象体验之上,那么,作为古典意象形态的艺术,则以其注重情感意象的体验及其内蕴的表现,建构起艺术意象的本体论品格。然而,曾几何时艺术被赋予某种社会政治、宗教或伦理教化的意义,被视为一种“高台教化”或“载道”的工具,从而给它披上了一层厚重的意识形态的外衣;而在当下,作为一种意象形态的艺术,则侧重于对人的感性欲望的诱导,重在激发人们的观看欲、窥视欲、购买欲与消费欲,将其所呈现的一切文本化、商品化、艳俗化、快感化,这也成为艺术的意象形态化的主要思维逻辑和运作手段。从这个意义上说,意象形态帮助人们完成了一次灵魂深处的革命——从感官的压抑到感官的解放,从僵硬的理性到鲜活的感性,从崇高神圣到世俗平凡。“意象形态使意识成了不相干的东西。前者对后者从疏离冷落到取代,走的几乎是一条不战而胜的路。”^①在这样一场变革中,作为政治意识形态的主流观念已在不知不觉中作为商品意识形态的主流意识所取代。虽然艺术功能从服从政治或伦理的理性秩序到宣泄个体的感性欲望的转变,不能说不是一种进步,但是终究还只是从一个极端走向另一个极端,就像钟摆的两极。

在当代中国,原本作为意识形态样式之一的艺术,其霸主地位在大众传媒及消费文化的市场观念的冲击之下已经逐渐动摇。其原因除了以往主导性的意识形态话语的生产者与主导者主动或明智的后撤之外,更主要的还在于,随

^① 邵建:《“意象形态”的时代》,《现代与传统》1996 年第 10 期。

着市场经济机制的启动,艺术的意象形态话语已逐步走向了前台。特别是在大众传媒迅猛发展的现代社会,意象形态话语一经出现,便以其轻松、温馨、可人的面孔给人们提供了一种相对宽松的思维方式,一种享乐的生活方式和“喜闻乐见”的消费方式。从而,这种意象形态话语与以往那种高高在上的、冰冷且坚硬的、正统的意识形态话语形成了明显的对比,并对其产生了强烈的冲击。以至于有论者把意识形态、意象形态和意义形态看作当今中国三大主导性的艺术形态,使其分别成为主旋律文化、大众文化和精英文化的相对应的称谓。^①事实上,这种归类又有意无意地窄化了对于艺术的意象形态特质的精神内涵的把握与理解。

从而,在艺术本体论的层面上,一种超越意识形态与意象形态的对立的立场与视野也就显得十分必要。确实,正如不能简单地将艺术之本体特质归于意识形态,事实上也不能完全将艺术之精神品格归结为意象形态。这既是对两者的扬弃与超越,同时也是一次寻求整合的重要契机。艺术既源自现实,又超乎现实;它既不是单纯载道的工具,也不能完全等同于牟利的商品。艺术出乎世情,关乎体验,但又不是声色犬马、恣意妄为,而总是需要将妙趣化为意象,将情感赋予情境。在这个意义上,只有超越了非此即彼的思维模式,才能确立艺术意象的本体地位,才足以突破意识形态的藩篱,戳穿花样翻新的意象形态的本质,从而追寻到真正的艺术旨趣。

追根究底,意象一说,既根植于中国古典艺术美学的土壤,又有着西方近现代心理美学之探究,加之现代审美理论、文化学、人类学、符号学之阐发,足以构成一洋洋大观之理论体系。20世纪80年代以来,叶朗先生张扬“美在意象”的观念,就意在以一种新感性来阐释意象,以意象来揭示美的本质。汪裕雄先生甚至试图建构“审美意象学”,进行了深入细致的“意象探源”的工作。^②某种意义上,他们都是在朱光潜、宗白华诸前辈论述的基础上“接着讲”,并且在理论思维的整体上明显有所推进,他们的相关作品成为现代艺术意象美学的奠基之作。本文也正是在此一路径下的进一步阐发,也希望由此获得一种超越性的立场和视野,以探寻人类艺术的本体之道与文化路向。

(施旭升:文学博士,中国传媒大学艺术研究院教授、博士生导师)

① 邵建:《“一分为三”的文化空间——一元文化体制之消解》,《花城》1999年第1期。

② 参见叶朗:《美在意象》,北京大学出版社2010年版;汪裕雄:《审美意象学》,辽宁人民出版社1993年版;汪裕雄:《意象探源》,安徽教育出版社1996年版等。

生命美学关键词(二)^①

周月亮

提 要:文无定法,学有定则。艺术之生命美学,既离不开概念,更离不开体悟。概念是苗,体悟是根。清理生命美学之关键词,也就是对其思想脉络之体悟。

关键词:心能 创伤 美学

叁:心能

1. 心

心除了是精神自我,还能是什么?唯识宗的心已经不再是个体的心,而是人类抽象的纯粹意识。心学之“宇宙即是我心、我心即是宇宙”的心是绝对精神。心,以其身体化的精神沟通绝对,形成性能化的信念、情感化的思想、精神化的感觉。心,能够与理乃至于天理一体。

万物一体是“文学”的哲学,不是科学的哲学。“一体”,可以是一个心理事实,不是一个物理事实。物理事实是可数的(有限的),心理事实是不可数的(无限的)。

儒家的万物一体理论有效地控制住了生命意志的膨胀,也有效地制造了意志无能——本来想使“心”大起来,却使心小了、软了、弱了。但是,在长程的循环制衡(即理)中,又以其耐性表现出不战而胜的柔软持久的力量和能力。

2. 良心

良心是种澄明的情欲,是精神的能量,是天理的本能化。人们能够从中抽象出责任感、正义感,但任何抽象都只能见良心,不能尽良心。用概念派们的逻辑

^① 本文为作者《生命美学关键词》之第二部分。其第一部分已刊发于《艺术文化评论:意象·阐释》。

辑可以做各种归纳,然而其神韵在:不如此寝食难安、是种无私的(利他的)私心强迫症。

3. 良知

良知是生命本源性的知觉,所谓“不虑而知”就是强调其本性,这个本性是说人人先天具有,从这个意义上说是“现成”的,但是如同命能够丢,良知也能丢。命丢了找不回来,良知丢了可以找回来,只能从自身找,不能从外头找。所谓丢往往是被别的活埋了。用减法,把压着良知的去掉,良知就显现出来了。这也是人临死时或者到了临界点时,无所顾忌了,“明白了自己到底是咋回事、到底要什么”。

良知是良心的知觉状态。

4. 爱爱

王阳明的一生是不见容于世又在俗世获得成功的一生,是官当到建伯封侯却又负屈抱冤的一生,名满天下毁亦随之。他的性格也是飞扬与谦抑兼具,无日不忧亦无日不乐,一股豪气、一派静气。他说良知是太虚却又主张在喜怒哀乐的情绪波动、在家常小事本职事务里着实用功。他想要王道的心掌控霸道的力,与家庭妇女对丈夫的要求是一样的:既要有本事又要人性、脾气都很好;他想用“良知本虚,致知即是致虚”来克服私心物欲,他本人做到了:通过对人仁从而“鉴空衡平”(明心的基本义);通过爱“爱心”而显现出天良,显现出与圣人共有的良知(见性)。希腊的哲学是爱智,阳明心学是爱爱。或者说从孔孟到王阳明到谭嗣同的“仁学”是爱爱。

爱爱是良知的核。

5. 良知是鞋

孟子标举良心被争雄称霸的战火给湮灭了。越千年,王阳明把它提出来了、确立下来了。他的“致良知”工夫就是要你站在地平线上。然后脚不离地地、无限地向上升华,把人拉成顶天立地的大写的人。

拔着头发离地球的是阿 Q,当缩头乌龟还挺体面的是假洋鬼子,爬着走而无权杖的是读书没有悟道的孔乙己。只要权杖而不愿当鞋的是各种皇帝(政治流氓)——他们的权力意志不是尼采吁求的权力意志,只是反人道的独裁欲望。良知学提倡这样一种生活方式:既生活在这里,又生活在别处!先做只鞋,再插上权杖,也不是良知学的精神。那是把鞋的大地性当成了手段,断断成不了圣雄,也许能成个枭雄。

再高贵的鞋，也是踩在脚下；路也正在脚下。路有不得不走的路，也有“灵明”之路。有生活在别处之生命意志的人才能“践履”在“灵明”的道路上，而许多人最大的痛苦就是找不到一只合脚的鞋。

致良知，就是给你找到可以上路的合脚的鞋。致者，实现也。能否实现呢？就看你肯不肯去实现——因为，它就在你自身——“心即理”。王阳明这样解释孔子说的上智下愚不移——不是不能移，只是不肯移。

说无路可走的人，是没有握住自家的权杖，把生命的舵送给了别人——那人哪怕是上帝也会变成魔鬼——上帝的真诚包含着上帝的欺骗。

良知学并不给世人提供任何现成或统一的鞋，如果有那种鞋就是桎梏了。良知学只是告诉人们：每个人都能找到自己的那双合脚的天天向上的鞋——找这双鞋的工夫与天天向上的工夫是同一个工夫。

路在脚下，鞋在心中。你的任务是找与走，走着找，找着走，边找边走，摸着心中的石头趟过脚下的河……

6. 良知是秤砣

人在路上，都是叫花子打狗——边打边走、边找边走。这样，拐杖像权杖，而且权杖不是一根棍，它在随机应变的过程中凸显出权杖的“权道”来——这个权道的“权”是秤砣，以及因此衍生的权衡、权宜的那个权。对于人心来说，权，就是“感应之几”；“几”就是微妙的恰好，像秤砣一样随被称之物的轻重而变动，找到应该的恰好。所谓道，就是“体乎物之中以生天下之用者也”（王夫之《周易外传》），粗略地说，就是规定运用并显现于运用中的意义。权道就是能够“时中”，即永远恰当的道。权，若无道，变成了水漂、风标。日本人中江藤树说得好：“权外无道，道外无权。”

没有权道的权杖，就成了摆设。吻合了权道，权杖才能变成如意金箍棒；草鞋才能变成船，驶向理想的港湾。通权达变，是孔子认可的最高境界。不能通权达变就刻舟求剑、守株待兔……

权道就在践履精神上加上权变智慧的一体化——绝对不是无标准的变色龙、流氓。一讲权变就滑向流氓，为杜绝流氓就割断权道，都是找不到权道、反权道的呆汉的“一刀切”。权，人心这杆秤的秤砣，王阳明说它就是良知，它自己不动，无善无恶，却能量出善恶是非。

所以，良心是只鞋，还带着秤砣，是风铃，也是驼铃。

7. 柔心学

心学是心易、心艺，是感觉化的思想、哲学化的艺术。