

新世纪中国绘画理论与中国画创作美学研究系列丛书

云南师大艺术学院青年教师优秀作品集

谢宗华 戴杰 主编

云南出版集团公司
云南美术出版社



COLLECTION
OF EXCELLENT WORKS
OF YOUNG STAFF
IN ART INSTITUTE,
YUNNAN NORMAL UNIVERSITY

新世纪中国绘画理论与中国画创作美学研究系列丛书

云南师大艺术学院青年教师优秀作品集

施荣华 戴杰 主编

云南出版集团公司
云南美术出版社

图书在版编目 (CIP)数据

云南师大艺术学院青年教师优秀作品集/施荣华, 戴杰主编. —昆明: 云南美术出版社, 2008.8

ISBN 978-7-80695-718-9

I. 云… II. ①施…②戴… III. 艺术-作品综合集-中国-现代 IV. J121

中国版本图书馆CIP数据核字 (2008) 第127560号

责任编辑: 向云波

装帧设计: 亦 朴

云南师大艺术学院青年教师优秀作品集

施荣华 戴杰 主编

出版发行 云南出版集团公司 云南美术出版社
社 址 昆明市环城西路609号 (0871-4110043)
网 址 <http://www.yunart.cn>
电子邮箱 ym_4edit@yahoo.com.cn
制 版 昆明雅昌图文信息技术有限公司
印 刷 昆明富新春彩色印务有限公司
开 本 889×1194mm 1/16
印 张 7.5
版 次 2008年9月第1版第1次印刷
ISBN 978-7-80695-718-9
定 价 98.00元

目录

CONTENTS

- | | | | | |
|----|-----------------|-----|-----|-------|
| 2 | 用美学之光照亮艺术殿堂(代序) | 施荣华 | 73 | 黄毅作品 |
| 12 | 宗教超越与艺术超越 | 李立 | 77 | 向杰作品 |
| 19 | 戴杰作品 | | 81 | 丁韬作品 |
| 25 | 金泳向作品 | | 85 | 何浩作品 |
| 31 | 林自栋作品 | | 89 | 赵莹作品 |
| 37 | 王芳作品 | | 91 | 李雪飞作品 |
| 43 | 王爱英作品 | | 95 | 施焱作品 |
| 49 | 施汝堂作品 | | 99 | 孙锐作品 |
| 55 | 肖旭琳作品 | | 103 | 余玲作品 |
| 59 | 朱岚茎作品 | | 107 | 高海燕作品 |
| 63 | 刘煜作品 | | 111 | 李宏作品 |
| 69 | 杨恩洁作品 | | | |

施荣华

SHI RONGHUA



20世纪60年代末，从上海到云南西双版纳傣族地区插队落户，毕业于昆明师院中文系，现为云南师大艺术学院院长、教授、硕士研究生导师，主要从事文艺美学、古代艺术理论的研究与教学。

【主要社会兼职】

云南省美学学会副会长、云南现代文学研究学会副秘书长，《美术大观》编委、中国建筑学会室内设计分会云南专业委员会顾问、云南师大商学院教学督导等。

【发表学术论文七十余篇】

《论扬州画派的美学风格》、《石涛“一画”论美学思想新探》、《论顾恺之“传神论”的美学思想》、《宗炳“澄怀味像”的美学思想》、《郭熙“夺其造化”的美学思想》、《中国画论断想》、《论董其昌的美学思想》等。

【出版专著与参编教材十余部】

《文艺批评论丛》、《中国古代文论》、《文艺理论基础》等。

【主要获奖】

1. 《论沈石溪动物小说的文体自觉》，1995年获西南地区文艺理论优秀论文奖；
2. 《文学概论》，1997年获省级优秀教学成果一等奖；
3. 1999年获全国师范院校曾宪梓优秀教师三等奖；
4. 《文艺批评的传播功能》，1999年获“跨世纪中国文化艺术发展”征文三等奖；
5. 《云南儿童作家群研究》，2001年获“全国优秀教育学术成果奖”三等奖；
6. 《论当代艺术教育的特殊意义》，2005年获中国高等教育学会美育委员会“优秀科研论文”一等奖；
7. 2005年获中国高等教育学会美育专业委员会“首届优秀美育工作者”称号；
8. 《论艺术教育中的美感成长与爱的教育》，2007年获第二届中国教学创新成果奖一等奖。

用美学之光照亮艺术殿堂

(代序)

施荣华

近期《艺术有什么用?》(〔英国〕约翰·凯里著,刘洪涛、谢江南译,译林出版社,2007年9月版)尖锐地提出了“艺术品是什么?”“高雅艺术就更好吗?”“艺术会让我们变得更好吗?”“艺术能成为宗教吗?”等四大问题。这位喜欢标新立异而备受争议的后现代批评家,对艺术存在的合法性这一根本问题进行了深入探讨。他的结论是颠覆性的,全盘否定了西方18世纪以降对艺术社会功用的正面看法。在《艺术有什么用?》中,作者认为“艺术品之所以成为艺术品,就因为有人认为它是艺术品。”“任何东西都可以成为艺术品”。凯里在书中驳斥了所谓高雅艺术唤起的情感更强烈、更深刻、更普遍的观点。在“后记”中作者坚持认为:“艺术没有绝对价值”;把艺术当作是对人类思想与精神之“荣耀”的颂扬如同宗教般的狂喜和痴迷一样,都脱离了理性。《范曾谈艺录》(中国青年出版社,2007年9月版)指出:“20世纪的人类对美的忘却,这几乎是全球性的痼疾。……美是什么?它就是造化,就是自在之物,就是亘古不变的,不假言说的自然。正确的审美又是什么?就是摒除伪善、谬说、荒诞、曲扭、矫情、故弄玄虚、故作高深,回归宇宙本体的和谐纯朴和童贞。……人文精神在当今世界的疲软和科技暴力的猖披,已是众所周知的事实。”

“西方的弊病是15世纪之后,科学精神的过分渗入艺术,主观意念有所冲淡,至20世纪以来现代诸流派逆反现象汇为狂潮,泥沙俱下,鱼目混珠。至世纪末全球人类心态浮动焦躁,艺术中荒唐颓废之势更不可挽,其间固有慧星一闪,昙花一现,而千日当空之胜景不可复见矣!”《丰子恺诗画》(张斌著,文化艺术出版社,2007年版)的作者大声疾呼:“在当代中国艺术中,剑拔弩张和虚张声势的作品太多,反映了长期以来片面宣传‘艺术为政治服务’和流行的‘主题先行论’、‘主题决定论’对艺术创作的影响;也反映了受市场经济刺激,人们失去人之常情的心理变态和浮躁情绪。”以上这些议论引发了本文作者对传统的有关艺术的本质以及艺术创作活动等重大问题的思考。

一、艺术是美的情感的发现

在西方,古希腊人已开始用史诗、戏剧、音乐、雕塑等不同艺术形式对自由民实施艺

术教育。在中国，自远古的三皇五帝时代起就留下了“先王之乐”的种种传说，比如《尚书·尧典》中就有舜命夔“典乐教胥子”的记载。周代之后，“制礼作乐”更是成为历代统治者治国教民的一件大事。

艺术为什么具有美育的功能？

丰子恺(1898-1975)认为艺术是绝缘的。艺术正是靠艺术家的想象，做到与现实功利的绝缘，从而达到美的境地。艺术是人生中从物质追求到灵魂追求的中介。艺术要绝缘，要摆脱一切尘世功名与物质的诱惑。崇尚自然是这种绝缘与摆脱的最佳境界，也是中国古代对美的最高追求。庄子说：“天地有大美而不言，四时有明法而不议，万物有成理而不说。”与庄子几乎同时代的柏拉图提出的是“永恒理念”，他认为：美是真也是善，而至高的美则是永恒理念，艺术在它面前无能为力。庄子深知宇宙天地之大美是绝对的永恒的自在之物，凭人类自身局限的小智小慧，是无法和它相提并论，庄子认为美存在于天籁、地籁和人籁。所以“籁”是可以意会而不可言传的感觉。艺术家永远是自然之子。而柏拉图同样认为艺术所能负荷的，只应是老老实实地遵循宇宙永恒的理念。因此，范曾深情感叹：“艺术家还是作自然之子吧！在杳不可测的宇宙之前，我们除去对它抱着宗教般的虔诚之情外，我们还能做什么？我在南开大学的马蹄湖畔，看一池荷花，在晚风中摇曳，我在夕照中看那蓓蕾，看那开放的花瓣，那花瓣上的每一根脉纹，那在微风中轻轻颤动的花蕊，我相信那一朵朵洁白的莲花，的确是一个纯净的世界，它没有目的吗？我相信，它肯定知道我在深深地赞美它。”（《范曾谈艺录》83页）艺术应当是情感的发现；艺术的目的是追求美，艺术是美的情感的发现。比如音乐是感情的直接发表，音乐是从人心流入人心的。音乐的陶冶，就是我们人的精神生活的养护。从对乐音形式感知的意义上讲，人的“音乐的耳朵”发生、形成的历史，本身就是一种不断调适、选择外在音响世界中美的乐音的历史。艺术的产生是由于人的“美欲”冲动而成的。“一切艺术的共通点，是‘美的感情的发现’。把这感情的发现当作一种冲动，便可称之为‘艺术冲动’。从人类的欲望方面说，这就是‘美欲’。”（《丰子恺文集》，第4卷，118页，杭州，浙江文艺出版社，浙江教育出版社，1992年）

丰子恺坚信，“美欲”艺术起源说是最为根本、最全面的说法。因此，中国画史上的那些和尚艺术家，真是值得大书一笔的，如八大山人、石涛、石谿、渐江等，他们遁入空门之前，都有着一段悲痛凄楚的身世，或因国破家亡、或因厌倦红尘，他们的一腔孤愤加上蒲团上的静悟，使其下笔不凡，似得神助。如八大山人的作品，激越的情感用最含蓄的蕴藉的方式表现出来。石涛强调对自然的真实感受，从而达到“山川与予神遇而迹化”的境地。因此，傅抱石认为中国画是兴奋的。这种兴奋就是由艺术家面对自然时美的情感的发现。真正卓绝的中国古典诗歌与绘画，都是要求艺术家能“观于象外，得之环中”、“外师造化，中得心源”的。比如画竹，绝不可节节而画之，叶叶而描之，只要有竹的神韵在，就是一张好画。另外，在丰子恺看来，艺术家应是“大人格者”。这是因为艺术是感情的发现，所以就要求艺术家还应具有深广的同情心。与天地造化之心同样深广；对于世间一切事物应是一视同仁的世界，平等的世界。因此我们的艺术教育首先是“心的教育”。“心的教育”水平将直接决定艺术教育的优劣高低。所以恩格斯说，古希腊的雕刻和19世纪帕格尼尼的小提琴达到了不可逾越的境界，是人类智慧的瑰宝，也是“艺术教育”的优秀成果。范曾认为，东方艺术历来主张冷静的理智驾驭奔肆的热情，它的源头或许正是佛家的悲怀所在。如王维崇佛，八大山人亦佛亦道，石涛本为和尚，而其《画语言》又以道为其本。佛与道都要使人净化，修养空灵的心怀而静摄宇宙的变幻。如老子所言“澹兮其若海，飏兮若无止”。西方的罗曼·罗兰认为“清贫，不仅是思想的导师，也是风格的导师，他使精神和肉体都知道什么是漂泊”。

宗白华(1897—1986)认为“什么叫艺术的人生态度？这就是积极地把我们人生的生活，当作一个高尚优美的艺术品似的创造，使他理想化，美化。”（《宗白华全集》，第1卷，222页，合肥，安徽教育出版社，1994年）“艺术至少是三种主要‘价值’的结合体：一、形式的价值，就主观的感受言，即‘美的价值’。二、描象的价值。三、启示的价值。”（同上，69—70页）“艺术心灵的诞生，在人生忘我的一刹那，即美学上所谓的‘静照’。静照的起点在于空诸一切，心无挂碍，和世务暂时绝缘。这时一点觉心，静观万象，万象如在镜中，光明莹洁，而各得其所，呈现着它们各自的充实的、内在的、自由的生命，所谓‘万物静观皆自得’。……所以美感的养成在于能空，对物象造成距离，使自己不沾不滞，物象得以孤立绝缘，自我境界：舞台的序幕，图画의 框廊，雕像的石座，建筑的台阶、栏杆，诗的节奏、韵脚，从窗户看山水、黑夜笼罩下的灯火街市、明月下的幽淡小景，都是在距离化、间隔化条件下诞生的美景。”（同上，第2卷，348—349页）中国画的最高境界是超然物外，中国的艺术思维是重心智所悟、遗形求神的。“其实中国画由于宣纸、毛笔、水墨的材料特质，只擅于抒情、述怀，一气呵成，不假涂抹删改，最不长于描摹叙述。”（《范曾谈艺录》295~296页）宗白华还认为，艺术与人生具有同一本质的特点，这种特点即人生的“艺术化”。所谓

“艺术化”，即主体通过无限制地拉近自我与客体对象的距离，融入对象之中，从而使主客体双方取得外在形式与内在精神的完全的“一致”，这时，主体对象化，客体主体化，分不出你我，一种类似于艺术感觉的人生生活方式，也就产生了：“诸君！艺术的生活就是同情的生活呀！无限的同情对于自然，无限的同情对于人生，无限的同情对于星天云月，鸟语泉鸣，无限的同情对于死生离合，喜笑悲啼。这就是艺术感觉的发生，这也是艺术创造的目的！”（《宗白华全集》，第1卷，331页）因此，就有屈原寄孤愤于香草；庄周托玄想于大鹏；杜甫“感时花溅泪，恨别鸟惊心”；八大山人“墨点无多泪点多，山河仍是旧山河”；郑板桥“删繁就简三秋树，立异标新二月花”。宗白华在这里所谓的“同情”，就是作为主体的自我的感情与客体的内在生命旋律的“一致”。只有艺术，才能真正体现出人类情绪感觉的一致，“一曲悲歌，千人泣下；一幅画境，行者驻足。世界上能融化人感觉情绪于一炉者，能有过于美术的么？……艺术的起源，就是由人类社会‘同情心’的向外扩张到大自然里去。”

（同上，第1卷，332-333页）“同情”——“一致”，是形成艺术化人生存在方式的积极行动。没有宗教般虔诚的情感，就没有艺术。天地以它无私无偏的怀抱向人们推出不可穷尽的美奂，它是艺术家取之不尽、用之不竭的范本。当然，日月星辰、山川湖海、飞羽游鳞，无非艺术家胸中忧乐所寄托。艺术的大敌莫甚于矫情，天下所有能真正惊世骇俗的大艺术家，皆由于有真情的内核在，舍此，你只能装腔作势，只能故弄玄虚。

二、艺术能满足人们的审美需要

艺术能使人变得更好的信念可以追溯到西方的古希腊时代，亚里斯多德认为，音乐能够塑造人的性格。因为欣赏者在聆听音乐的时候，“我们的灵魂会发生改变”，“道德品质”被唤醒。《庄子·天运》中提出的“无言而心悦”，强调了音乐审美中在精神上达到的一种愉悦。《乐记》说：“夫乐者，乐也，人情之所不能免也”等，肯定了音乐所表现的人的真情实感，对于人心具有必不可免的感染力。马克思曾满怀热情地称赞古代的希腊是人类健康的童年。那时人神和谐、天地对话。人们天真无邪，所以神话笼罩希腊，这才有了荷马描述诸神的史诗《伊利亚特》和《奥德塞》；人们留恋生活，所以才产生了希腊的三大悲剧。在首届奥林匹克运动会上，人们在灿烂的阳光裸露着匀称、矫健的胴体，胜利者被誉为民族英雄，雕刻家以他们传神的雕刀将他们刹那间所创造的永恒之美凝固在玉洁的大理石上，而音乐家则为这些英雄送上昂扬的赞美之词。随着18世纪的启蒙运动和美学的产生，认为艺术品能从道德、情感和精神上改造接受者的观念成为西方知识传统的一部分。康德假定了艺术品应该唤起的一种纯粹心灵审美状态，在这一纯粹状态中，所有的情感、欲望以及一些实用的考量必须被超越。人类比较好的终极状态是成为能够鉴赏艺术的人。黑格尔认为：通过抑制和引导人们的冲动与激情，艺术能够使纯粹情欲的兽性变得温

和。雪莱认为，诗人是“文明社会的奠基人”，因为他们培养人们的想象力，而想象力又是造就“高尚道德的伟大工具”。叔本华认为艺术是一种知识的形式，它使我们能够以直觉的、直接的方式获得形而上的真理，即“世界的永恒的、本质的形式及其一切表象”。哲学对艺术家最重要的心灵的启示，这是一个潜移默化的复杂过程。

中国近代的蔡元培认为，“美术”是人类开化之始应“激情导欲之用”而产生的，是人类开化、进化的产物，而审美正是人们通过调节感情从而获得精神愉快的重要方式。“我们提倡美育，便是使人类能够在音乐、雕刻、图画、文学里又找见他们遗失了的情感。”（《蔡元培全集》，第6卷，614页，杭州，浙江教育出版社，1997年）。梁启超认为：“情感教育最大的利器，就是艺术：音乐美术文学这三件法宝，把‘情感秘密’的钥匙都掌住了。”（《梁启超全集》，第7册，3922页，北京，北京出版社，1999年）艺术品刺激欣赏者，欣赏者理解感悟艺术作品中所蕴含的情感，情感因此得到净化或提升。比如，“远”是中国文人山水画的一种艺术意境，是山水形质的延伸，艺术想象的拓展，从有限向无限的“无”境“远”去，这乃是与宇宙相通相感的一片化机。“远”就是“无”，“无”是魏晋玄学的基本精神。再比如，中国画的线是超越了写实的，以形写神，要求线条之抑扬顿挫、起伏波谲具写意性，倾注画家意匠，使线有独立审美价值。中国绘画的线是天生丽质不假脂粉的美人，墨的黑色包容了绚丽的自然。所谓人类的审美意识，主要就是指人在美的实践中产生和形成的特有的精神现象，其中包括在美感实践中形成的感知、体验、兴趣、能力、态度以及观念、判断、思想、理想等多种建立在人的生理心理基础之上的美感现象。

朱光潜认为，艺术的本质特征就是美，而美从根本上说就是艺术美。艺术的最根本的目的是满足人们对美的需要。“艺术是情趣的活动，艺术的生活也就是情趣丰富的生活”。（《朱光潜全集》，第2卷，96页，合肥，安徽教育出版社，1987年）而李泽厚则认为：“把艺术和审美与陶冶性情、塑造文化心理结构（亦即建立心理本体）联系起来，就可以为发展美学开拓一条新路。……中国传统是通过审美代替宗教，以建立这种人生最高境界的。正是这个潜在的超道德的审美本体境界，储备了能跨越生死、不计利害的自由选择和道德实现的可能性。”（《李泽厚十年集》，第1卷，447页，384页，合肥，安徽文艺出版社，1994年）范曾认为，21世纪的人文主义和意大利文艺复兴时期的人文主义，已有完全不同的内涵，那时人文主义的对象是神学和经院哲学，是反科学的愚昧，而今天人文主义的内容只能是对地球和人类终极命运的关怀。但这并不影响对艺术的本质的判断。

三、艺术创作与审美意象

“意象”在中国古典美学中，是一个标示艺术本体的概念。第一次铸成“意象”这个词的是刘勰，但最早的源头可以追溯到《易传》。

中国古典美学认为,审美意象是在直接审美感兴中产生的。正是审美感兴决定了审美意象的整体性、真实性、多义性和独创性。没有感兴,就没有意象,也就没有艺术。西方一些学者用“符号”来规定艺术。他们认为,符号兼有指称、表意(表情)、构造经验世界这么三种功能,而艺术也兼有这三种功能。

审美意象是在审美主客体之间的意向性结构之中产生,而且只能存在于审美主客体之间的意向性结构之中。“景无情不发,情无景不生”。知觉心理已经证明人的知觉是构造性的。正是这种知觉的构造性,人类才可能发现自然事物的美。艺术家在感受自然和生活时,必须有而且一定有一个预在的意向性结构,它决定了艺术家感受的方向、向度和敏感性。所谓“立象以尽意”,立象是一种创造,是对客观物象经过心灵虚化之后的直观整体把握。

“意象”是艺术的本体。不管是艺术创造的目的,艺术欣赏的对象,还是艺术自身的同一性,都会归结到“意象”上来。也就是说,在一件艺术品中,不存在可以脱离意象而又小于意象的单位。艺术中的审美问题始终是一个意象生成的问题。郑板桥在一幅竹画上有题词:“江馆清秋,晨起看竹,烟光、日影、露气,皆浮动于疏枝密叶之间。胸中勃勃,遂有画意。其实胸中之竹,并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸,落笔倏作变相,手中之竹又不是胸中之竹也。总之,意在笔先者,定则也;趣在法外者,化机也。独画云乎哉!”

审美意象可分为兴象、喻象和抽象三类。

(一) 兴象

“兴象”的特点是“天然”。一方面,“兴象”是主体的某种忘我状态所达到的无我之境;另一方面,“兴象”是把对象从自然的浑然一体的连续体中“摄”出来,从自然中裁出这么一块自然,却不让人感觉到裁的痕迹。如“池塘生春草”、“流云吐华月”、“平畴交远风”。其中的“生”、“吐”、“交”等动词在联接主宾两个语象时,让人觉得天然如此,它们的“自性”就是这么一种关系。

“兴象”是一种积极的“无我”与“无为”,对艺术家提出了更高的要求。面对“兴象”这个“第二自然”,艺术欣赏者必须像艺术家面对“第一自然”那样,在感兴中赋予它以情意,必须有极大的热情和创造性的欣赏,必须完全沉落到这兴象之中。兴象是沉默的;但它随时准备应答。艺术是艺术家的创造,它的统一性与完美必然需要一个艺术家的“自我”。然而这个“自我”在完美艺术时,如何处理好它同“世界”的关系,就成为一个异常复杂的美学问题了。

(二) 喻象

“喻象”始终以艺术家的心灵为本位,或偏于清醒的哲理,拈花微笑,洞观宇宙人生的真谛;或偏于沉醉的情感,苍茫踟蹰,别是一番滋味在心头。喻象大体可分为三类,即比

喻喻象，象征喻象，神话喻象。

比喻喻象：兰花比君子，荆棘比小人等。

象征喻象是靠联想等关系提示某个或某些特定精神内容的喻象。如鹤与青松象征长寿；梅兰竹菊象征士大夫所标榜的洁身自好、清高自许、孤芳自赏的人格。此类属公共象征，即在某种文化传统中约定俗成的。而私设象征是艺术家自己把一个形象变成深有寓意的象征。私设象征的方法有三种：第一是直接点明，如“满园春色关不住，一枝红杏出墙来”。第二是复现，文学作品中某一语象在同一作品中再三复现，如哈代《还乡》中爱敦荒原的语象，艾略特《荒原》中水的语象；或艺术家在不同的作品中再三复现的象，如凡·高反复描绘巨柏、月夜、星空这些自然界巨大、无限的事物。这是一种伟大的渴求献身的精神的象征。第三是语境烘托，即设置一个比较大的语境压力，使语象在语境的压力下形成一个象征，马远的《寒江独钓》，那似乎无边无际的虚空，与那孤舟一叶的渺小也形成很强的语境压力。如小说《百年孤独》等。

神话喻象：神话是通过同现实的对照而成为象征的。

（三）抽象

抽象作为意象，是用人造的符号，按照艺术家独特的个人方式组合成的整体。抽象一词原义指人类对事物非本质因素的舍弃与对本质因素的抽取。抽象型意象的特征是：非再现、非概念、非喻体的意象。

中国的书法注重书法“文本”的自足性、点划离披、俯仰顾盼，它的对应物是整个的“造化”。中国书法之美是一种抽象美。中国艺术家对自然观察的结果，总结出六大基本规律，并运用于书法艺术实践，即统一；变化；延续；动势；平衡；韵律。书法艺术除了它的“法自然”的自足的抽象美外，在中国文人手下，它还是一门表现性极强的艺术。所谓“字如其人”，书法可以直率无遗地表现出艺术家的个性、情操、意趣及情感的波澜起伏。

现代西方“无物象的表达形式”的绘画，即抽象艺术。现代抽象主义艺术，从原始艺术、中世纪的宗教艺术、非洲和大洋洲艺术、东方的文字、书法中吸收了养料，也从中国的老庄哲学、佛教中择取了观念。人们欣赏抽象艺术，一面感受纯粹的视觉美，一面从视觉美直接品味画家的生命情趣。产生抽象艺术的主要原因是，因为人与环境之间存在着冲突，人们感受到空间的广大与现象的紊乱，人们的心灵既然不能在变化无常的外界现象中寻找慰藉，只有到艺术的形式里求得宁静。

四、艺术欣赏与审美体验

19世纪以前的西方美学，大体上反映了传统哲学探讨的两个基本方面：本体的方面和经验的方面。康德以前的美学史基本上就是这两个方面相互斗争、相互吸收、相互转化、

相互包容的历史。毕达哥拉斯第一个提出“美是和谐”这一著名的命题，用来规定美的存在特性。柏拉图认为只有灵魂才能看到绝对美，只有进入一种非理智的“迷狂”状态才能观照到美。普洛丁认为“美是由一种专为审美而设的心灵的功能去领会的”。

从客观的本体论到审美主体论的转移是一个隐蔽的、内部的过程。审美主体化的思想最初恰恰是蕴藏在美的客体化理论中的。

真正从主体经验入手探讨审美现象的是18世纪的休谟。休谟认为人之所以感到美，是由于外在的对象符合于主体的知觉构造，例如“建筑的规矩要求柱子上细下粗，因为这个形状才产生安全感，而安全感是愉快的，反之上粗下细的形状就产生对危险的畏惧，这是令人不安的”。这就是说，某种形式之所以引起人的美感或丑感，是因为物与心之间构成一种“同情”关系。里普斯的“移情说”促进了“美的哲学”向“审美哲学”的转变，从客体论的“一分为二”转向同样也能是辩证的“合二为一”。里普斯说：“审美的欣赏并非对于一个对象的欣赏，而是对于一个自我的欣赏。它是一种位于人自己身上的直接的价值感觉，而不是一种涉及对象的感觉。毋宁说，审美欣赏的特征在于在它里面我的感到愉快的自我和使人感到愉快的对象并不是分割开来成为两回事，这两方面都是同一个自我，即直接经验的自我。”

审美就是自由的体验。所谓体验，这是一种跟生命活动密切关联的经历，其最根本特征就是类似“直觉”的那种直接性。它要求意识直接与对象同一，而排除任何中介的、外在的东西。可以把体验的这种直接性理解为对主体和客体方面的超越。而这种超越体现为生命及其无限性在整体上对于现象的不经反省的参悟和穿透。这样，体验又类似于某种“格式塔”，具有不可分析、不可判断的整体性。体验有四项基本规定：以生命为前提，具有时间上的永恒性，空间上的整体性，方式上的直接性和本质上的超越性。

审美感兴与审美体验的同一。审美感兴，即主体在意象中对存在的自由体验。感兴的实现，也就是意识对实在的超越。一朵花的审美意象或一首诗的审美意象超越了这朵花或这首诗的实在具象的偶然性和静止性，而作为一个独立的、普遍的生命整体存在着。所谓“余音绕梁，三日不绝”，是指体验中的意象音响。审美体验的对象不是直接客观实在物，而是一种在主体与客观景象在意向性过程中所建构起来的新的东西，这就是审美意象。

美（广义的美）就是审美意象（而非客观实在物），而审美意象又是审美活动（体验）的产物。因此，美既不在心又不在物，美在审美活动中，美只存在于主体与客体的意向性关系中。

审美意象是客体的主体化，亦是主体的对象化。审美体验的意象性结构是生命力的形式。席勒从康德美学出发，第一个把“生命”概念引入美学。席勒说：“美是形式，因为我们观照它，同时美又是生命，因为我们感知它。”席勒把外在的形式纳入内在的生命，以此

来解释美感的原因；审美教养体现为“在它赋予外在生命的形式中显示出内在的生命”。而想象力完全是生命对形式的观照和自由驰骋。

海德格尔认为：根据流行的看法，作品是由艺术家的活动或通过这种活动产生的。但是艺术家之为艺术家又是通过什么呢？他又从哪儿来的呢？是通过作品；因为正是一件作品才使一个艺术家获得大师桂冠的。艺术家是作品的本源。作品是艺术家的本源。二者互为因果。然而任何一方都不能单独承担另一方。无论是就自己还是就二者的相互关系而言，艺术家和艺术作品都是通过一个先于它们的第三者而存在，亦即通过那使艺术家和艺术作品得以构成它们的名称的东西，这就是艺术。

审美的意向性体验，就是对“有生命力的形式”的体验。“有生命力的形式”，体现了意识与对象之间诸意向关系中的审美关系。“有生命力的形式”是形式的“此在”和“本真”。海德格尔认为，所谓“此在”和“本真”，是指一种自我而又普遍的生命意识，以区别于客观的物质世界和感觉世界的存在。体现了主体与客体相互间的生命交融在形式中的“显现”。人的存在自身有一种从实在中升华而透悟生命本真的能力，这就是审美的体验能力。

审美的前提和目的都是要使内容变为形式，使实在变为意象。在这里，形式是充满生命力的感性形式。艺术发生在概念消失之处，概念的终点，正是美的起点。美的根本特性决定了它的王国只能建立在只可意会（观照）不可言说的“彼岸”。

一个实在物，当它的实在性被人的生命所扬弃以后，它就成为审美的，从而也可能成为审美的。中国绘画理论观念，如“气韵生动”、“传神写照”等，就是忽略或舍弃实在，而努力追求那生命的本真。叶燮评杜甫诗句“高城秋自落”，“然其中之理，至虚而实，至渺而近，灼然心目之间，殆如鸢飞鱼跃之昭著也”。

审美即体验。体验是一种沟通，是一种有意识的一体化。王阳明曾说：“你未看此花时，此花与汝同归于寂；你来看此花时，则此花颜色一时明白起来。”审美体验就是“照亮”，就是“唤醒”。任何审美必有外界物色、景色或艺术形象的触发。审美客体，作为一种感性的存在，正是呼唤着主体审美体验的自由，呼唤着主体审美创造的自由。柳宗元说：“夫美不自美，因人而彰。兰亭也，不遭右军，则清湍修竹，芜没于空山矣。”曹雪芹在《红楼梦》中写道：“天地间无一物不是妙物，无一物不可成文，但在人意舍取耳。”以袁枚的一首诗作结束语：

但肯寻诗便有诗，灵犀一点是吾师。

斜阳芳草寻常物，解用都为绝妙辞。

李立

LI LI

1970年生，

云南师范大学艺术学院副教授、艺术理论研究所所长，
北京大学社会学系社会人类学研究所博士后研究人员，
研究方向为文化人类学、民族艺术理论。



宗教超越与艺术超越

李立

一

诸多迹象表明，宗教与艺术二者有解不开理还乱的综结：二者或混融一体，或互为利用，或赤裸地袒露其亲和无间，或隐讳否定地相互面对。二者同为人类古老、深沉、高级的精神活动的典范表现。

古老的事物在其肇始之初浑然天成，其组成要素间的界域、层次混沌未分，似显简朴的形态，但恰恰因为这样，难于为后世之人理解、把握，难以用后世的语法语义加以描述、界说、解析。与初始语言相比，后世的语言形式演化得更加精细，语法演化得更加成熟，用这种发展了的语言去描述、界说原初的混沌的事物必然制造一种人为的割裂。《庄子》寓言讲“日凿一窍，七日而混沌死”^①，其寓意当指这种人为割裂的后果。日常经验告诉我们，越是简单的事物越是难以言说，而难于言说又导致其实际上的复杂，作为概念、学科甚至生活样式，因为它们无所不在，与所有人的息息关联，不能不谓简单，但终日浸淫其间的人们却却始终难于把握其详，这就是古老导致的复杂。说到深沉，宗教与艺术都厚积深藏人类种群史前人猿揖别时草创原生活动的记忆印痕，并且深入人心、熔铸入魂。就二者本身及其发展而言，均植根于种群无意识，并经由集体记忆、社会记忆，借助有形、无形，有象、无象的符号形式，以仪式、庆典、文本、口承、梦幻、神话的方式嬗递至今。所谓高级，我们知道一种文明发展至高级阶段，必然走向求美求善。而艺术和宗教即诞生于人类求美与求善的需要与意志。在这个意义上，衡量一种文明高级与否的尺度之一为它的宗教与艺术发达的程度。

因艺术与宗教都具有古老、深沉、高级的特质，宗教与艺术已具有勾连、交错、混融的先天可能性。古老的浑朴与简单注定宗教与艺术最初为一体，即在宗教与艺术的起源阶段，并没有泾渭分明、各自为营的独立的宗教活动与艺术活动，而只有混融难分的宗教—艺术活动母体，宗教与艺术是由这个母体分化而来的后起者。深沉也是二者勾连的先决可能性。一方面，深沉是人类对古老的宗教—艺术母体的种群记忆，因此在深沉之中宗教、艺术勾连；另一方面，深沉指个体深度的心理活动，这一活动的特点之一在于远离了经验

或数理的划疆立界、判然分析，而极力趋向个体的种种感受，事象的彼此交错。这种深度心理是宗教、艺术互渗关联的内在心智条件，而古老可以说是二者互渗勾连的历史条件。高级的东西往往倾向于综合、包容、圆融、贯通，这种倾向也决定了宗教与艺术的综结关系。

以上粗略谈到宗教与艺术二者的特质及关系，可能有人会质疑，怎么可以由古老、深沉、高级这三种普泛抽象的特征推论宗教与艺术的先天关系，况且人类文化活动除宗教与艺术外，哪一种不可以用古老、深沉、高级来概括呢？粗略而言，人类的全部高级活动可以用求真、求善、求美概括，其中求真的认知活动在未上升为纯出好奇而趋精密的科学之前，体现于人类为生计而形成的实践技能上；求善的道德伦理活动在未完全自立门户前，其取向往往体现于另一类求原善活动即原始宗教活动上，这后者后来更发展为求至善活动即人为宗教并大有超越道德伦理之势；求美的审美艺术活动有说法稍晚于求原善的宗教活动，但二者先后的关系很难定夺，而且如上所论，原初的宗教与艺术应为一体。可见从发生来看，求原善的原始宗教、求美的审美艺术活动确与求原真的实践生计同为人类最原始的活动，确可冠以“古老”之名，蒂利希甚至说“正如文化在实质上是宗教，宗教在表现形式上则为文化”^[2]。古老的实践生计活动虽源出、反映人类普遍存在的生本能、生命力、原欲，不能不说它深沉，然而因它过分贴近动物性生理本能以及现实功利，难以从动物界超拔、升华出来，因此它的深沉有异于宗教与艺术二者的深沉，在层次上远低于后二者。

二

对世俗世界状况境遇的突破与超越，经由此突破与超越，实现人生境界的根本转变，这是宗教与艺术共同具有的显著特点之一。这个超越虽生生不息呈无边无际无止境的势头，但仔细审视却在无形无名之中悬设了一个终极目标，一个不是计划的计划，并以此作为为了超越的内驱力，以此来限制超越过程中可能产生的盲目性冲动，为超越提供秩序和框架，使之理性化合理化。并且，这无形空灵的终极目标随宗教与艺术由原始到成熟的演进历程，愈发显得清晰而有约束力，其范围涵括也愈发遍时而遍在，愈发显得即超越即终极，