



中國動態的 藝術哲學

金登才 著

上海社會科學院出版社



中国动态的艺术哲学

金登才 著

上海社会科学院出版社

(沪)新登字302号

责任编辑 象山
封面设计 闵敏

中国动态的艺术哲学

金登才 著

上海社会科学院出版社出版

(上海淮海中路622弄7号)

新华书店上海发行所发行 上海中行印刷厂常熟分厂印刷

开本787×1092 1/32 印张5.625 字数122000

1991年11月第1版 1991年11月第1次印刷

印数1—2000

ISBN7-80515-668-9/B·32

定价：3.00元

序

余秋雨

那天，当金登才先生把那一叠子名之为《相对论艺术哲学》的书稿交给我的时候，我着实吃了一惊。金先生恂恂然一夫子也，专攻中国古代戏曲史，兼擅太极气功，怎么一扬手就甩出来一部如此具有现代派色彩的学术专著？待捧到家里逐页一读，发现原来还是在谈中国传统的艺术哲学，与他的擅长倒也没有多大的错位，但吃惊的地方仍然不少。

金先生在书中显然想触摸中国艺术文化的整体美学奥秘，这本是一个很难轻易啃动的大题目，但金先生一上手就把事情做灵动了。他并不生硬地用西方哲学的思辨构架来勾勒中国艺术，但又绝不排拒西方的思维逻辑和艺术观念。从书中可以看出，他对中国艺术精神的体察是十分深切的，而对西方的人文学说也不生疏。在不少学者那里，如果立足中国，即使也搬谈某些西方观念，总觉隔膜；反之，如果立足西方，谈起中国来也就吞吞吐吐，或者以武断来掩盖无知。这两种偏向在金先生那里都不存在。

除了随脚出入中外，金先生还自由地往来于多个艺术门类乃至艺术之外的整体文化背景之中，理论步履轻柔活泼，结果使他要论证的题目显得左右逢源，颇有说服力。这种招之即来、挥之即去的聚散全都围绕着一一种根本性的文化感悟，

照金先生的自白，竟发源于多年来的太极拳锻炼。太极拳展示了一种生命的舒卷开阖方式，中国文化沉淀到最后也就成了一种可与太极拳对应的独特生命形态，因此，从中悟得它们的共通神韵，比艰涩的概念推衍更其珍贵。

由于金先生的理论以“悟”为出发点，因此他比较偏重于艺术现象的具体列举，为读者提供了从实例中领悟的便利。这可能与金先生长期从事教育有关，一个多年活跃在讲台上的艺术理论家大多会让自己的理论著作带上更多的感性色彩，因为无数次的课堂反馈告诉他，离开了感性领悟根本讲不清楚艺术的道理。一般人以为，对初涉艺术的青年人谈艺术不妨多举一点例子，以后就可以慢慢摆脱实例了；殊不知，最深奥的艺术道理其实也无法用理性语言完全框范，说到底还是摆脱不了感性形式。

当然，一本理论著作中太多的感性实例难免也会分散理性强度，影响人们在形而上的抽象天域中对艺术进行更深入的把握，从而减损理论的普遍性和涵盖面。这也是我本人在教学和著述中经常左右为难的问题，或许金先生也会有某种同感吧。但是不管怎么说，金先生用这种轻便随和的理论方式来谈中国艺术，我总觉得相当合适。

我曾建议金先生改动一下《相对论艺术哲学》这个名称，希望从题目上让人知道是在谈中国，而且避免有的读者把它误会成爱因斯坦弟子的作品。现在的标题似乎也还不太令人满意，姑且用之吧，反正主要是看内容。

一九九〇年五月于上海

前 言

中国文学艺术在世界上作为一个独立的体系，建立在中国文化整体背景上。对中国美学、中国文化整体背景、以及它们之间相互关系的研究，在中西方文化撞击的过程中，更显示出了它的必要性。因为，用西方美学理论来解释、对待中国文学艺术显然不妥当。五四运动以来，新文化的倡导者和实践者取得了很大的成就，他们对中国美学思想和文化背景的忽视，给中国文学艺术发展造成的损失，也不必讳言。

宗白华、李泽厚等美学家，以及近年来出现的一批研究中国文化史的学者，他们对中国美学和文化思想的研究作出了重要贡献。应当说，这种研究目前还处在方兴未艾的阶段，而这种研究不仅有益于弘扬中国文化，并且还会促进世界文化的发展。中国文化对西方哲学、科学发展产生的重大影响是举世瞩目的事，二十世纪以来中国艺术对西方的艺术、特别是对戏剧的影响也是有目共睹的事实。

拙著的构思是从多年来的太极拳锻炼和太极推手中受到启发的。这似乎是一种奇怪的现象，事实上又并不奇怪，因为从整体文化思想背景来看，中国艺术和太极拳是相通的。数年前我和一位在上海华东师范大学任教的美国专家推手，翻译者介绍说，这位美国专家非常热爱中国文化，他很想了解中国的太极拳。这大概可以代表国外有识之士的看法。

1987年5月，我将对中国美学思想的认识撰写成初稿，

名之为《相对论艺术哲学》，求教于余秋雨、朱国庆二位同志，得到了他们的热情鼓励和恳切的批评。余秋雨同志反复阅读了拙著的初稿，指出《相对论艺术哲学》这一名称，容易使人与西方现代艺术相混，建议改名为《中国动态的艺术哲学》。事后，我又用了近一年的时间进行修改，现在拙著采用的即是这一名称。

需要说明的是，所谓“中国动态的艺术哲学”，并非是阐述舞蹈、戏剧等动态艺术的规律，而是就西方艺术以静态的感觉为其主要特征，中国艺术以动态的感觉为其基本特色，对中国艺术的构型及其美学思想进行探讨。

目 录

序	余秋雨
前言	(1)
一、中西方艺术的比较	(1)
二、在直觉与超觉范围内对世界作整体性 动态的表现	(10)
1. 开放性的视域	(15)
2. 流动的视点视角	(21)
3. 艺术具象和它的补充尺度——在开放 性视域中引入运动性	(25)
三、对事物的模糊化认识和表现	(62)
1. 人的精神对世界的开放	(68)
2. 理性与直觉的互补关系	(84)
3. 艺术形式的发展	(92)
4. 艺术符号的构型及其表现性	(104)
5. 创造和审美的活性	(114)
四、移境说——动态的艺术哲学	(125)
1. 相对的时空观念	(126)
2. 对事物静态关系的体认——以个体统 摄宇宙	(140)
3. “坐驰”——乘物以游心	(151)
4. “心斋”：“以天合天”——物质、 能量、信息交换的统一场	(161)

一、中西方艺术的比较

西方艺术长期以来按照模仿说的原则进行创造。模仿说是古希腊哲学家亚里士多德提出的。亚里士多德说：“史诗和悲剧、喜剧和酒神颂以及大部分双管箫乐和竖琴乐——这一切实际上是摹仿，只是有三点差别，即摹仿所用的媒介不同，所取的对象不同，所采的方式不同。”^①亚里士多德认为艺术创造的动力在于：“人从孩提的时候起就有摹仿的本能（人和禽兽的分别之一，就在于人最善于摹仿，他们最初的知识就是从摹仿得来的），人对于摹仿的作品总是感到快感。”^②亚里士多德用人具有模仿的本能和从模仿中获得知识及快感的观念，构成了独立的美学体系，在西方世界雄霸了二千余年。但模仿说却存在着难以克服的局限。亚里士多德说：“像画家和其他形象创造者一样，诗人既然是一种摹仿者，他就必然在三种方式中选择一种去摹仿事物，照事物的本来的样子去摹仿；照事物为人们所说所想的样子去摹仿；或是照事物的应当有的样子去摹仿。”^③这三种模仿，第一种是简单地模仿自然；第二种是按照神话传说，即人们传说的样子模仿自然；第三种是按照可然律和必然律模仿自然。但是，按照亚里士多德的

① 亚里士多德：《诗学》，人民文学出版社1962年第1版，第3页。

② 同书，第11页。

③ 引自朱光潜《西方美学史》上卷，人民文学出版社1963年第1版，第74页。

理论构架,艺术家不论按照什么方式进行模仿,都要尊重事实的因果律,表现事物的物理性美。模仿说造成了西方艺术的精确性和逼真性,同时也限制了艺术家主体感情的表现和想象力的开展;他们被事物的逻辑层次、经验世界包围着,无法向超逻辑、超经验世界飞翔。卡西尔批评模仿说时指出:“为了达到最高的美,就不仅要复写自然,而且恰恰还必须偏离自然。”“抒情诗的现象一直是这种理论的绊脚石。”艺术家主体感情和想象力的自由表现在模仿说中碰到的困难,随着西方文学艺术从重视表现事实的因果律、物理性美发展为重视表现人情美,显得更加突出。卡西尔说:

即使在美学领域中,卢梭的名字也标志着一般思想史上一个决定性的转折点。卢梭反对所有古典主义和新古典主义传统的艺术理论。在他看来,艺术并不是对经验世界的描绘或复写,而是情感和感情的流溢。卢梭的《新爱洛绮丝》被证明是一种新的革命力量。那曾盛行了许多世纪的摹仿原则从今以后不得不让位于一个新的概念和新的理想——让位于“独特的艺术”(Characteristic art)的理想。从这里我们可以看到一个遍及整个欧洲文学的新原则的胜利。^①

卡西尔说的欧洲文学新原则,指的是从模仿自然转向表现人的感情,和偏离自然的表现方法。西方艺术经历了从表现事实的物理性美到注重表现人情美的变化之后,在相当长的时间内,仍然靠创造事物逼真的形态使感情定型化,把对事物逼真的描绘当作艺术构型的主要方式。爱克曼在《歌德谈话录》中叙述了吕邦斯的一幅风景画与歌德对这幅画的见解。这幅画:

画的是夏天的傍晚。在前景左方,可以看到农夫从

^① 卡西尔:《人论》,上海译文出版社1985年第1版,第178页。

田间回家，画的中部是牧羊人领着一群羊走向一座村舍；稍往后一点，右方停着一驾干草车，人们正在忙着装草，马还没套上车，在附近吃草；再往后一点，在草地和树丛里，有些骡子带着小骡在吃草，看来是要在那里过夜。一些村庄和一个小镇市远远出现在地平线上，最美妙地把活跃而安静的意境表现出来了。

我觉得整幅画安排得融贯，显得很真实，而细节也画得惟妙惟肖，就说吕邦斯完全是临摹自然的。

歌德说：“绝对不是，象这样完美的一幅画在自然中是从来见不到的。这种构图要归功于画家的诗的精神。不过吕邦斯具有非凡的记忆力，他脑子里装着整个自然，自然总是任他驱使，包括个别细节在内。所以无论在整体还是在细节方面，他都显得这样真实，使人觉得他只是在临摹自然。现在没有人画得出这样好的风景画了，这种感受自然和观察自然的方式已完全失传了。我们的画家们所缺乏的是诗。”^①

吕邦斯以诗情感受和观察自然，他的脑子里装着整个自然，在按照诗的意境构图时，自然总是任他驱使。这幅夏天傍晚农村活跃而安静的图画，在自然中从来见不到。人们觉得它在临摹自然，因为无论在整体还是细节方面它都逼真自然。歌德主张艺术不应在深度和广度上与自然竞争，强调艺术要表现“达到顶点的激情”，^②可是他对这幅画给予了高度的赞赏。这种创造事物逼真形态，使感情定型化的方法、在中国古代不但不会受到赞扬，甚至还会被指责是不懂画法。清代的邹一桂说：

^① 《歌德谈话录》，人民文学出版社1978年第1版，第129—130页。

^② 引自卡西尔：《人伦》，第186页。

西洋人善勾股法，故其绘画于阴阳远近不差铢黍，其所画人物屋树皆有日影，其所用颜色与笔，与中华绝异，布影由阔而狭，以三角量之，画宫室于墙壁，令人几欲走进，学者能参用一二，亦其醒法，但笔法全无，虽工亦匠。^④

西方画“令人几欲走进”，曹雪芹曾经以艺术形象生动地描绘过：刘老老在大观园内多喝了几盅酒，且吃了许多油腻饮食，不免腹泻起来，在茅厕里蹲了半天，起身之后，眼花头晕，辨不出路径，只得顺着一条石子路慢慢的走去……“转了两个弯子，只见有个房门，于是进了房门，——便见迎面一个女孩儿，满面含笑的迎出来。刘老老忙笑道：‘姑娘们把我丢下了，叫我蹦头蹦到这里来了。’说了，只觉那女孩儿不答，刘老老便赶来拉他的手，——‘咕咚’一声，却撞到板壁上，把头蹦的生疼。细瞧了一瞧，原来是一幅画儿。刘老老自忖道：‘怎么画儿有这样凸出来的？’一面想，一面看，一面又用手摸去，却是一色平的，点头叹了两声。”刘老老在这幅画上闹出的笑话，和她碰到穿衣镜时闹的笑话几乎完全相同。刘老老“刚从屏后得了个门，只见一个老婆子也从外面迎着进来。刘老老诧异，心中恍惚：莫非是他亲家母？因问道：‘你也来了！想是见我这几日没家去。亏你找我来！那位姑娘带进来的？’又见他戴着满头花，便笑道：‘你好没见世面！见这里的花好，你就没死活戴了一头！’说着，那老婆子只是笑，也不答言。刘老老便伸手去羞他的脸，他也拿手来挡，两个对闹着。刘老老一下子却摸着了，但觉那老婆子的脸冰凉挺硬的，倒把刘老老唬了一

^④ 邹一桂：《小山画谱》《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年新1版，第466页。

跳。猛想起：‘常听见富贵人家有种穿衣镜，这别是我在镜子里头吗？’想毕，又伸手一抹，再细一看，可不是四面雕空的板壁，将这镜子嵌在中间的！不觉也笑了。”

邹一桂批评西方画“笔法全无，虽工亦匠。”固然不对，刘老老把画中的女孩子看成是生活中的女孩子，又把自己在镜子里的影象，当作自己的亲家母，说明邹一桂对西方画的感受是正确的。

艺术是生活镜子的理论，在西方相当普遍。西塞罗就曾说过戏剧是“生活的摹本，习俗的镜子，真实的反映”。^①在艺术实践方面，即使西方文艺发展到重视表现人情美，之后，其艺术形象的构造，也还是把观察外界事物获得的清晰、细致、准确的印象，依照它们的逻辑层次进行排列组合，使它们与外界事物形成对应关系，就像镜中的影象是镜外物象的反映一样。西方文学艺术的构型发生深刻猛烈的变化，是西方人开始从空间、时间的四维性和心理时空观察、描述事物，构造艺术的样态。这种变化给西方文艺反映生活，表现人的精神生活带来了前所未有的自由、艺术风格多样化的发展。“意识流”、“自由联想”、“超现实主义”等创作方法，都和这种新的时空观念有着密切关系。

中国的美学思想和文学艺术创造实践，不像西方这样有着明确的变化和分界，中国人早就用空间、时间的四维性和心理时空观照、描述事物，构造艺术的样态，使中国文学艺术出现了“早熟”现象，形成了独特的风格。

先不谈中国的美学思想，且欣赏几首古代诗词。

^① 引自阿·尼柯尔：《西欧戏剧理论》，中国戏剧出版社1985年第1版，第23页。

《敕勒歌》

敕勒川，阴山下，天似穹庐，笼盖四野，天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊。

《观公孙大娘弟子舞剑器行》 杜甫

昔有佳人公孙氏，一舞剑器动四方。观者如山色沮丧，天地为之久低昂。燿如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔；来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光。绛唇珠袖两寂寞，晚有弟子传芬芳。临颖美人在白帝，妙舞此曲神扬扬。与余问答既有以，感时抚事增惋伤。先帝侍女八千人，公孙剑器初第一。五十年间似反掌，风尘湏洞昏王室。梨园子弟散如烟，女乐余姿映寒日。金粟堆南木已拱，瞿唐石城草萧瑟。玳筵急管曲复终，乐极哀来月东出。老夫不知其所往，足茧荒山转愁疾。

《水调歌头》 苏轼

明月几时有？把酒问青天。不知天上宫阙，今夕是何年。我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒。起舞弄清影，何似在人间！转朱阁，低绮户，照无眠。不应有恨，何事长向别时圆？人有悲欢离合，月有阴晴圆缺，此事古难全。但愿人长久，千里共婵娟。

《敕勒歌》咏的是草原风光；《观公孙大娘弟子舞剑器行》咏的是公孙大娘的舞技、世事的更迭；《水调歌头》抒发的是作者深感人生悲苦，又执着地爱恋尘世生活的感情。这三首诗词描写的对象、表达的感情各不相同，不过这三首诗词都是用超时空全知的观念，开阔的艺术视野，笼罩天地。

万象，捕捉生命的意义，组织成诗的意象的。

《敕勒歌》中幕天席地的苍穹、阴山和敕勒川等自然风貌，充满生命力的草原、牛羊，并不是自然景物的瞬间形象。诗人站在局部、固定的位置，不可能捕捉到这些自然现象，领悟敕勒川的生命运动，他只有站在天地的边缘，把自己放在整体的位置，对敕勒川进行超时空的感知，才能创造出这种诗境。《观公孙大娘弟子舞剑器行》是对安史之乱前后五十年间人事更迭的描绘，采用的也是全知的观照方式。令人惊骇的是在杜甫的笔下，天地间的人与物都为公孙大娘的舞姿神摇目眩，雷霆收震怒，江海凝清光，天地低昂；天地间的人和物与公孙大娘一起同舞；公孙大娘舞剑器表现出的生命律动，竟使无机体的自然物，成了有生命、有灵性、能感受美和创造美的自然物。《水歌调头》的作者苏轼以交风友月的精神气概，一会儿从天上看地下，一会儿从地下看天上，人世的悲苦使他欲游仙月窟，生活的经验使他感到尘世虽有苦难，同时充满着欢乐。当词人苏轼把全部热情倾注到人间之后，他的思想发生了微妙而深刻的变化：意识到“月有阴晴圆缺”和“人有悲欢离合”都是无法超越的规律，希望与他相隔千里的弟弟苏辙能够理解这一生活哲理，解脱烦恼，充分享受人世的幸福。究竟是“转朱阁，低绮户，照无眠。不应有恨，何事长向别时圆”的明月，让苏轼领悟到“悲欢离合”的必然性，还是苏轼对人生新的认识，给“月有阴晴圆缺”的自然现象涂上了感情色彩，作了合规律的解释，其间的过渡程序，很难说清楚。不过，唯有意识到“月有阴晴圆缺”的自然现象和“人有悲欢离合”的社会现象都是不可逆转的人，才能以超然的态度对待一切，用独特的眼光看待“月有阴晴圆缺”的自然现象，赋予这种现象以

感情色彩，使这首词以天人之意相与融怡的形态出现。

这三首诗词的韵味、境界不同。用强调事物的因果律、事实物理性美的模仿说，显然无法解释它们的创造心态和构型方式。

也许中国诗词的创作方法，还不足以说明中国艺术与模仿说的区别。那末，再看一下绘画。

天宝年间，唐玄宗想看嘉陵江水奇丽的景色，命吴道子去写生。吴道子从四川回来后，唐玄宗要看画稿，吴道子说：“臣无粉本，并记在心。”玄宗命他在大同殿壁上图之。吴道子用了一天的功夫，就在壁上画了三百余里嘉陵江山水图。据说吴道子还在内殿画过五龙，每当天色阴沉快要下雨的时候，这幅壁画就像生起烟雾，五条龙张牙舞爪，鳞甲飞动，好像活了起来。^①按照事物的逻辑层次和它们在人的视觉中的清晰度进行排列组合，一面墙壁无论如何容纳不了嘉陵江三百余里山水景物。艺术家只有对嘉陵江三百余里山水景物进行整体把握，在表现时不受事物逻辑层次的束缚，有意识地将事物中介连续环节模糊化，造成物体之间过渡与连贯的飞跃，才能在有限的空间内表现事物的广延性，才能于一面墙壁之上表现出三百余里嘉陵江山水。中国画不只是有意识地将物体形状模糊化，同时还有意识地将物体的颜色模糊化。人们对物体的空间感觉、通过对物体的形状和颜色的感觉组合而成。吴道子画的五龙图在天色阴沉快要下雨的时候，让人产生活动的感觉，是由于他既没有对物体的形状作确定性的描绘，也没有对物体的颜色进行精确的着色。如果这样画龙，它在我们的视觉中便具有固定的性质。中

^① 参阅：潘絮兹：《阎立本和吴道子》，中华书局1964年第1版，第18—19页。

国画不重设色，而重视水墨渲染。吴道子这幅画用的是水墨渲染的表现手法，如此，天色阴沉快要下雨的时候，由于画面的色彩与天色相近，外界空气明暗度恍惚不定，画幅中的五条龙受外界空气明暗度的影响，色彩、形状不断发生变化，让人觉得它们会飞动，好像活起来了。马赫说：“中国人，整个来说虽然其艺术技巧是发达的，但是却完全不能画出浓淡参差的色彩，或只能以有缺陷的方式画出这样的色彩。”^①非不能也、是不为也。中国画家羞为设色之工，用水墨渲染方法将物体的形状、颜色模糊化，使物体具有随机变化的、不固定的性质。这恰恰是中国画重要的艺术技巧，是中国人追求画面表现事物整体运动审美趣味的手段。

归纳起来说，追求确定性、精确性是西方艺术的传统，中国艺术长期以来则保持着整体性、模糊性、活动性的传统。西方艺术以静态的感觉为其主要特征。中国艺术则以动态的感觉为其基本特色。

每一种特殊的艺术形式都有自己特殊的形式构造。采用某种艺术创造形式的艺术家，也要具备与这种艺术形式相应的感觉方式、心理意识，和把生活、情感转化为艺术形式的方式。这些问题需要研究探讨。

^① 马赫：《感觉的分析》，商务印书馆1986年第2版，第162页。