

【文学艺术】

从“气韵”看中国古典美学的诗性思维特点

王庆卫

(南京大学 中文系, 江苏 南京 210093)

摘要:“气韵”范畴是中国美学中最有代表性的范畴之一,它的哲学基础是中国古代哲学的气本体论,以气作为宇宙万物和生命的本原,是中国传统文化对宇宙、人生和艺术的基本观念。而这一形上本体的呈现和传达,又是以“韵”的表现方式达到的。“韵”不是对事物外在形态的描摹,而是追求表现超出形象之外的事物的精神状态或内在特质,它既源自对象自身的丰富性,又依赖于主体的心灵境界,并依靠两者的充分交融而得以生成。气韵范畴显现出中国审美文化的诗性思维特征。在中国文化史上,气、韵各自内涵的丰富性又为其在美学史上的意义演变提供了多种可能性。

关键词:气韵;诗性思维;东方美学;演变

中图分类号:I207.2

文献标识码:A

文章编号:1671-6248(2004)02-0068-05

Study at the charactersitics of poetic thinking in Chinese ancient oriental aesthetic from“Qiyun”

WANG Qing-wei

(Department of Chinese, Nanjing University, Nanjing 210093, China)

Abstract: “Qiyun” category is one of the most representative categories in Chinese aesthetics. It has become the core of the drawing theory. The philosophical base of “Qiyun” is the “Qi” theory in the ancient Chinese philosophy, which looks on “Qi” as the origin of the things and life of the universe, and the basic idea of universe, lifelong and art in the traditional Chinese culture. The presentation and expression of “Qi” are attained by the way of “Yun”. As the unique verbal method, the characteristic of “Yun” lies in that it is not the description of the outside form. It pursues the inner nature or spiritual state expressing the things beyond the image. It originates from its richness, depends on the soul state of the subject, appears from the combination of the two. The category of “Qiyun” reflects the characteristic of poetic thinking of the aesthetic culture of ancient China. In the history of Chinese culture, the richness of the connotation of “Qi” and “Yun” provides various possibilities in the evolution of the art history.

Key words: Qiyun; poetic thinking; oriental aesthetic; evolution

“气韵”范畴是中国美学中最有代表性的范畴之一,它源于南北朝画论,后世普及化于中国传统美学的广阔领域,并在画论中成为居于核心地位的范畴。“气韵”的哲学基础是中国古代哲学的气本体论,以气作为宇宙万物和生命的本原,是中国传统文化对宇宙、人生和艺术的基本观念。它的思维特点是直

觉感悟式的,其论述方式呈现为一种充满诗性意味的言说。

在中国文化中,“气”具有形而上的本体意义。它是中国人的宇宙观,对于世界、社会和人自身的认识,筑基于此上的“气韵”,则显示了对气一宇宙本体的审美观照,它要求在艺术创作中传达出一种深

邃博大的宇宙情怀,一种天人相合的生命意味。透过中国艺术品表层上形形色色的物象,人们总能感受到本体之气在形上层面的氤氲流行。

对气和韵的推崇,显现出中国审美文化以和谐为美的心理定式,这是一种属于审美文化发展早期的特征。本文拟结合对气韵概念的探讨,分析这一古代美学范畴中所包含的诗性思维特征。

一、中国文化的诗性特质

中国文化是一种具有诗性特质的文化。它没有西方文化中那样强烈的科学精神和严谨的求知态度,却具有十分浓厚的伦理主义和人本(或民本)主义色彩;人与天地而有三,在文化价值体系中处于最为突出的地位。它不注重对客观事物和现象物理属性的精确认知,而着重于人的道德精神的陶养和心灵境界的提升;长于以直观和感悟的方式诉诸善的层面,而不是以理性推求事物的物理本质。这一点,与维柯所说的“诗性智慧”相似。

维柯在《新科学》中曾提出这一概念,它是指原始人类凭借肉体的想象“创造”事物的那种能力,那时心智并没有脱离感官,概念和对象之间还是一一对应的关系。背负着沉重物质外壳的思维,也不能在语言中形成抽象的思想。从性质上看,诗性智慧源于感官,它不是把心从感官那里抽出来并飞升到普遍性相,而是深深地沉浸于其中;概念与物象在思维过程中并不分离,不是抽象的逻辑思维而是具象的观念活动。这种观念活动带有思维早期阶段的特征,那时人的意识中尚无一般性概念,自我意识与对象意识混沌未分,概念还没有从具体事物中抽离出来;中国文化的思维方式当然不能归结为原始思维,但比之经历了古希腊逻辑和科学精神洗礼的西方思维来说,它较多地保留和积淀了原始思维的某些特质。在中国文化的较高发展阶段上,仍保持着上述特点,如“天人合一”就是对自身认识方式的一种反思和概括。

而在西方文化史上,理性思维和宗教精神较早地占据了主导地位,诗性智慧并未成为其主要特征。朱光潜在阐释席勒的美学思想时,曾这样论述席勒关于“素朴的诗”的成因,他说,“……在古希腊社会的单纯情况里,个人与社会以及个人内部的感性功能与理性功能还都处在谐和的统一体里,利于审美活动和艺术活动的发展;而在近代社会里则阶级对立和分工制造成了人与人的矛盾以及人格内部的分裂和腐化,极不利于审美活动和艺术活动的发

展”^[1]。从朱光潜的引述中可以看到,席勒指出的感性与理性和谐统一的“素朴”状态,实质上与诗性智慧是相通的,它虽然是属于人类文化发展早期阶段的产物,却是有利于审美和艺术活动的。马克思也曾经提到,古希腊史诗是人类的儿童阶段创造的高不可及的范本。中国传统文化所体现出的,也恰恰是这种诗性智慧的特色。

中国文化并未停留在主客不分的原始诗性思维当中,而是在遵循着思维发展的辩证规律的同时,也保留着这种类似集体无意识的共同文化心理。从物质与意识的浑然未分阶段,到自我意识渐渐清晰,能够从主体出发来整合外界对象的秩序,气的落脚点也随之发生了从客体向主体的位移。而“气韵生动”的提出,实则是筑基于审美主客体关系上的产物,体现出对主客体关系的认识,是对魏初审美认识拘泥于审美主体的文气说的巨大超越和中国审美认识上的一次飞升。气观念的辩证发展,在此抵达了一个阶段性的合题。“气韵生动”要求表现超出有限形体的生命气质和内在精神,从有限的自然形态通向无限的宇宙本体。

中国文化的中坚思想和底蕴是天人合一的精神。徐复观在《中国艺术精神》中指出:“在世界古代各文化系统中,没有任何系统的文化,人与自然,曾发生过像中国古代样地亲和关系。”^[2]这是因为暖温带的地理位置和半封闭的大河大陆型的地域特点,决定了以农耕为主的中华先民“靠天吃饭”的生活方式;天在他们眼中,不是一个暴虐可畏的压迫者,而是一个有着好生之德的友善的主宰。作为人类生活方式的文化,不可避免地要体现出这种天人关系的特点。落实在哲学上,就是化育万物的气的本体论;在人生观上,就是要治心养气,以合乎天道;在社会形态上,就是家国一体的宗法制社会,“为了证明社会的人与人之间的亲缘关系是何等牢不可破,在文化哲学上建构一个‘天人合一’,即人与自然相亲和的逻辑大前提,是绝对必要的。”^[3]这种亲和关系承传于中华民族的心理特征之中,支配着中华文化的走向。以上因素所决定的中国古人的思维方式是和谐的、整体性的和伦理的、现世的,而不象西方那样是矛盾的、分析的和思辩的、宗教的。中国古人总是通过直观感悟对天地万物和人事达到一种整体式的把握,在这种文化氛围里,世间万物同源同体,循天道而流转不息,充满生命的意味。

在中国古代哲学视野中,万物与生命同源,宇宙就处于一个广义的生命形态当中,“气韵”是显现于

艺术品中的这个终极的生命形态的象征。既然“气”是万物化始的本源,当然也就是生命和精神的起因。

二、气论:诗性的哲学与艺术的诗性本体

在长于逻辑思维的西方人那里,真理的发展是鲜明地沿着否定之否定的演进道路螺旋式地上升,其社会形态也伴随着理性思维领域的进展而经历了激烈地更迭;而在近代西方列强的炮火打开中国大门以前的几千年中,中国的社会形态却以改朝换代的形式重复着社会形态的简单再生产。在气的本体论的照耀下,中华先人的世界图式似乎已经圆融无缺,一切可能的否定、反复均被包含于一个永恒的合题之中;远在西方分门别类的学科体系创建之先,在经院哲学的繁琐思辩和近代科学对世界之谜的回答之先,中华先人已在“善”的层面上,用直觉和感悟达到了对于终极的体认。这个终极一气,就在现世之中,是为现世人生服务的。这种文化精神并不十分注重向彼岸世界的心灵寄托,而是强调将彼岸世界的精神向现世人生的心理内化。气不是西方人用哲学思辩所孜孜以求的上帝,而是带有泛神论意义的,存乎万物和人本身之中的内在本质,是可以诉诸实践和直观而求得的。这种以人为出发点并以直觉方式获得的宇宙观,不同于西方以知识为中心建立的逻辑严谨的思想体系,在这里,“象”和“意”处在一种较为直接的关联之中,而语言能指与所指之间的差异性在较早的时候就已经被认识到(尤其是在道家思想中)。因此,语言从未获得过像在西方那样的中心地位(如《圣经·约翰福音》所宣称的: The word is god.)。

在西方,艺术和哲学是两个独立的门类,遵循着不同的思维规律,审美与认知在精神结构中分属不同的领域;而中国文化中不存在那么严格的划分,理性思维与直觉感悟浑然地结合在一起,共同发挥着把握客观对象和主体心灵的作用,诗性思维的非逻辑特点,决定了认知与情感总是相伴发生,对象在主体心灵中形成的,是一个由多种主体因素共同作用下的“思维—情感”总体。因而心灵的对象往往既是认识客体,又是审美客体。今天当我们把它置于现代哲学(西方思想体系)的视野中时,可以看出几种精神结构在同一思维过程中的并存、互渗,而在中国古代思维方式中它们本身就是一个整体,并被用以对事物进行整体式的把握。相对于西方哲学以逻辑概念进行的抽象思考,中国诗性文化的特色,在于善于用具象的方式对事物进行抽象。如《易经》中用六

十四卦象来表示自然与社会中的现象和事物,卦象来自于“象天法地”,以和表示阴阳二性,用它们的不同搭配象征世间一切事物,是对万事万物的抽象。从其所表现的抽象程度和概念的纯粹性(对物质外壳的超越)上讲,毫不亚于西方哲学概念的精确表述,但并未如西方那样采取抽象的语言概念的形式;用富于形象性的宇宙论概念“气”来表示本体论的“存在”的意义,也出于同一思维方式。而这种具象的抽象又可以在感性的方面唤起无限丰富的情感和形式因素,统辖着知情意三个方面的精神活动。因而在中国古代艺术创作里寻找和表现哲思,在哲学中获得美感和人生体验,并非刻意为之,而是文化本身具有的诗性特质使然。

这种诗与哲学浑然一体的思维特点,十分突出地表现在“气韵”等美学思想中。对气和韵的推崇,显现出中国审美文化以和谐为美的心理定式,这是属于审美文化发展早期的特征。根深蒂固的文化心理和统治阶级规范出的主流意识(“和”)的双重作用,使中国审美文化长期走不出和谐美的圈子;文化史上虽不时有觉者出现,提倡气力、风骨、建安气魄等等张扬主体性和生命力的“气”的主张,但因气概念的含混多义性,它所蕴涵的阳刚的风格色彩总是易被淹没在儒道两家的传统解释之下,其结果往往不是合流于经世致用的集体主体性,便是归于淡泊玄远的自我精神玩味,少有幸免;中国传统文化,尤其是以生命为美,以人生的平安、静美、祥和及现世的圆满为美的审美观念,对于崇高风格的萌芽是具有强大的消解力的。然而这里指的崇高是西方美学概念中的崇高,它是对象显现为数量的巨大或力量的巨大,是黑格尔所说的绝对精神溢出物质载体,因而不能为理性所把握的对象;而东方美学,包括中国美学则在另一种意义上体味到“崇高”,这就是宇宙与生命的无限。

这种东方式的崇高意味在气韵概念中突出地体现出来,它不是西方式的知解力与想象力紧张活动所把握的自然的崇高,也不是凸显出现实激烈冲突的巨大痕迹的社会崇高,而是在感觉到生命与无限宇宙的合一时主体生成的精神状态,是在一种精神性的静观中获得的宇宙感和人生感。

三、从“气韵”看诗性思维中的万物同情观

从“韵”的含义看,它原来是指音响律动,而在魏晋南北朝时期,韵常被用来形容人物的风姿、神貌。

韵的意义能从音响律动向风度仪态转移,正是基于形式规律的存在,基于审美对象所呈现给感官的情感形式或“格式塔”。音韵和谐与生命节奏之同构、沟通,必然有一个共同的基础作为联络中介,在西方,那是从物理和心理科学中推演出的格式塔,在中国文化里,中介就是那个氤氲浩淼的“气”。因为兼有实体与精神二性,“气”使得音韵可以毫不牵强地与生命的形上境界相类比,使万物皆著生命之色彩,使天人之际,一派生机;物我之间,相洽融融。

韵的适用范围由声而人,又由人物画而山水画,其心理根源则可归结为全人类共有的“拟人化”情态。维柯在谈到“诗性智慧”中的“隐喻”时说:“……最初的诗人们就用这种隐喻,让一些物体成为具有生命实质的真事真物,并用以己度物的方式,使它们也具有感觉和情欲……”^[4]由于原始思维中物我观念的混沌未分,“先民们普遍从人的生命出发去看待万物并赋予它们一种与人相似的生命特性,而且不同生命领域之间并没有严格的界限和截然的区别。”^[5]中国古人的这种“拟人化”情态,由于没有西方科学精神的规范,而显得尤为强烈,如“雀入水化蛤”、“腐草生萤”、“螟蛉为子”、“精卫化鸟”等等。这样一种诗性的思维方式,也构成了“比德”、“韵”的心理基础,使万物情态与人的道德精神相通,自然节律与人的生命节奏相通。“和尚天姿高朗,风韵迢迈”,“阮浑长成,风气韵度似其父”,“襄阳罗友有大韵”,这些风度仪态的显现,又是生命音响的流动,是人生与自然达于天人合一时的境界。这一诗性思维方式又可以用“气”的观念统一起来;从这个意义上说,气论本身就是一种诗性思维的成果。

气韵的美学思想以气论为基础,在艺术创造和鉴赏中追求天人合一的境界,希望在对艺术品的观照中达到对于天地万物的体悟,超越自身的有限而通向宇宙的无限,从中获得博大深沉的宇宙感和人生感。这一思想中的理性思考、感性愉悦和情感体味浑然一体,水乳交融,生命的律动与自然的节拍相合,与天籁的遥响同奏。大象无形,大音希声,生命与自然就在这片博大的静穆中共生,永存。

四、诗性与理性的试比较: 气韵与“生气灌注”

真正意义上的中西方美学范畴比较,应当是两种文化的总体比较,然而这不是本文的目的,也非笔者力所能及。因此,只拟选取意义上较为贴近的范畴加以对比,在西方美学理性思维方式的参照下,呈

现“气韵”范畴的诗性思维特色。

作为一种理念,“生气灌注”在西方美学中由来已久。可以说,在亚里斯多德把“有机整体”概念引入艺术理论之后,这一观念已经开始在西方美学中孕育了。歌德在与爱克曼的谈话里较早地提出这一观点,他说:“艺术要通过一种完整体向世界说话。但是这种完整体不是他在自然中所能找到的,而是他自己的心智的果实,或者说,是一种丰产的神圣的精神灌注生气的结果。”^[6]歌德认为艺术家在创作中应赋予作品以鲜活的艺术生命,而要做到这一点,必须创造能“显出特征的整体”。他又说:“人是一个整体,一个多方面的内在联系着的能力的统一体。艺术作品必须向人的这个整体说话,必须适应人的这种丰富的统一体,这种单一的杂多”^[7]所谓显出特征的整体,就是一个生气灌注的活的整体,是主观与客观、感性与理性的统一。具有“生气灌注”特点的艺术作品,就能够体现出有机性和完整性,有着各部分相互依存、相辅相成的内在规律。黑格尔从他的“美是理念的感性显现”这一中心命题出发,指出感性观照的形式是艺术美的基本特征。黑格尔把美和艺术看作绝对理念的派生物,在理念的感性显现中,他强调理念与感性显现的统一,但是核心在于理念,在于心灵。“艺术美是由心灵产生和再生的美。”^[7]人同美的艺术作品的关系,不是实践欲望和理性认识的关系,而是一种个别的感性观照的关系。艺术的使命在于用感性的形式去显现真实,从而使理念成为观照和感觉的对象。而艺术、宗教、哲学同属于绝对心灵的领域。他说:“遇到一件艺术作品,我们首先见到的是它直接呈现给我们的东西,然后再追究它的意蕴或内容。前一个因素——即外在的因素对于我们之所以有价值,并非由于它所直接呈现的;我们假定它里面还有一种内在的东西,即一种意蕴,一种灌注生气于外在形状的意蕴。”“艺术作品应该具有意蕴,也是如此,它不止是用了某种线条,……而是要显现出一种内在的生气,情感,灵魂,风骨和精神,这就是我们所说的艺术作品的意蕴。”^[7]“在这种使理性内容和现实形象互相融会的过程中,艺术家一方面要求助于常醒的理解力,另一方面也要求助于深厚的心胸和灌注生气的情感。”^[7]

黑格尔所说的生气,既属于艺术家的主体情感,又通向绝对心灵——理念,这样的艺术创作就是通过主体心灵对形上本体的呈现。由此可知“灌注生气”是通过主体对对象进行赋形,而使对象呈现出来一定的感性外观,“生气”的根源在于形而上的本体,即

理念。看起来,“生气灌注”与气韵生动极为相似,都要求艺术作品中呈现出本体的意味及其感性外观;但是,黑格尔的“生气灌注”是对艺术美而言的。他不承认有自然形态的美,认为只有通过艺术创作才能使理念呈现为感性形式。而在中国古代美学中,山水花鸟自然风物在主体的审美观照下,无不流溢着气的形象,氤氲着天地万物浩荡之本原;通过创作者的艺术加工,自然之气韵又转化为艺术之气韵,在艺术作品的一山、一石、一木的小小方寸中,呈现出天地之大美。黑格尔对于人与艺术品“感性观照”关系的定性,显示出西方理性思维方式的机械的一面,是在用学术划分的思维定式将复杂的审美心理强行割裂,把认知和欲望的因素排除在外;这样就以一种繁琐的方式将审美心理简单化了。相形之下,中国美学中知情意混沌不分的诗性思维更接近审美心理的原貌,气韵生动的艺术效果,也比“生气灌注”要丰

富、生动得多。

参考文献:

- [1] 朱光潜. 西方美学(下卷)[M]. 北京: 人民文学出版社, 1979.
- [2] 徐复观. 中国艺术精神(上卷)[M]. 北京: 春风文艺出版社, 1997.
- [3] 朱立元. 天人合一[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1998.
- [4] 维柯. 朱光潜译. 新科学[M]. 北京: 人民文学出版社, 1986.
- [5] 刘传新. 韵: 中国美学和文艺学中的一个基本范畴[J]. 山东社会科学, 1988(5).
- [6] 爱克曼辑录, 朱光潜译. 歌德谈话录[Z]. 北京: 人民文学出版社, 1978.
- [7] 黑格尔. 朱光潜译. 美学(第1卷)[M]. 北京: 商务印书馆, 1979.

[责任编辑 杨彬智]

(上接第67页)

想象不到的——使人更深刻地了解了人性的真实;《对她说》中医生可以对成为了植物人的暗恋的女友依然爱之弥切,并使之怀孕而入狱的情节设置显然也超出了常理;《火腿,火腿》中母亲与女儿的情人、母亲与儿子的情敌、男友与女友的母亲、父亲与儿子的女友这些交错混乱的欲爱场景使现实的道德伦理失去了效力,显示了导演对人性欲望的夸张和宽容达到了极至。这一宽容姿态使得艺术真正成为“一种被压抑欲望的表达,同时也是对某种渴望和想象的唤起”,^[4]这也正是人类在精神生活中离不开艺术的根本原因。艺术家越是深刻地揭示出人性的真实越是痛切地感受到:人类或许永远无法摆脱根源于自身的真实的孱弱和因之而导致的不幸,但通过对这些在极端情境中所展示出来的艺术情境的审美,可以从精神上抚慰人的各种痛苦、创伤和不幸,同时

也使人坚信人性中美好的可能性并获得继续前行的力量。

在极端情境中展示人性的多样性得益于艺术家人性观的多样性,但无论何种人性观,准确地艺术地揭示并批判真实的人性并从中寄予着宽容和理解之情,这是许多艺术家成功的经验。

参考文献:

- [1] 张英. 文学的力量——当代著名作家访谈录[Z]. 北京: 民族出版社, 2001.
- [2] A·阿德勒. 自卑与超越[M]. 北京: 作家出版社, 1986.
- [3] 诺尔曼·布朗. 生与死的对抗[M]. 贵阳: 贵州人民出版社, 1994.
- [4] 陈晓明. 移动的边界——多元文化与欲望表达[M]. 武汉: 湖北教育出版社, 2000.

[责任编辑 杨彬智]