

中国古代艺术美学话语的“非对象性”

○ 梁晓萍

摘要:认识论视域下的艺术美学理论话语,因其具有对象性的审美“病症”而无法解释纷繁复杂的人生现象,无法满足当代人精神超越的主体需求,也无法解决当代人遭遇的生存困境。中国古代艺术美学话语自其逻辑起点的“文质”范畴起便具有“非对象性”的审美特质,并集中表现为主客通融、形式内蕴兼顾、整体感悟、互动生成等审美特征;“天”“人”相合相通的哲学思想以及富有有机性、互动性、生成性等特征的“天人合一”的生态性哲学思维,广泛而深刻地影响着中国古代艺术美学话语的“非对象性”建构,其与西方20世纪以来的美学诉求不期相遇,成为解决当代消费语境中艺术美学话语的异化问题、当代人生困境以及进行美学建构的有效途径。

关键词:艺术美学 非对象性 天人合一

认识论的“对象性(Objectivity)”思维及其构筑起来的体系和话语已成为美学发展梦魇一般的羁绊,其形成的人类中心主义的、视觉霸权的、对象性的、本质主义的审美理解无法解释纷繁复杂的人生现象,无法满足当代人精神超越的主体需求,也无法解决当代人遭遇的生存困境,孕育于“天人合一”哲学基础上的中国古代艺术美学因其“非对象性”的审美特征和话语表达而与西方20世纪以来的美学诉求不期相遇,成为解决当代人生困境、美学问题,以及进行美学建构的有效途径。

对中国古代艺术美学话语的哲学—文化基础、思维路径、言说方式、概念术语以及审美特征等的研究与美学学科在中国的引入、兴起几乎同步;20世纪前半叶,以王国维、鲁迅^[1]、宗白华、朱光潜等为代表的早期学人以中西汇通、弘扬传统为殷切期冀,在译介西方理论著作,向中国学者介绍西方美学、哲学理路及其理论成果的同时,一面以西方

的学术视野、理论视角、美学话语来观照中国传统艺术,一面又通过回溯中国传统文化与艺术,发现中国传统之于世界艺术理论的独特贡献,从而在中国传统艺术美学话语的早期建构方面作出了初创性的贡献。然而,其时因中国面临的政治命题尤甚于学术,在特定的氛围中,传统艺术甚至被认为是需要丢弃的历史遗形,对其美学话语的研究便也因之而部分地搁浅。20世纪50年代的美学大讨论,则因其对于人的心灵世界和活生生的现实审美活动的忽视,未能充分顾及审美丰富性和审美活动的生存性特征,在美学研究上很遗憾地脱离了应然的主航道^[2],也未能关注到中国传统艺术美学话语的“非对象性”特征。直至20世纪80年代的第二次美学研究热潮,立足于中国传统文化、传统艺术的中国美学研究才转入正轨,诸多学人“接着讲”,因之出现了一批有价值的研究成果。其中,叶朗基于朱光潜美学研究中的理论转向^[3],创造性地提出“美

梁晓萍,山西大学音乐学院教授、博士生导师。

在意象”说，使中国传统艺术美学话语接通了当代人的审美活动。20世纪80年代以来的中国美学界，周来祥等诸多学人尽管提出了不同的美学观点，然在其背后实际上隐含着—个共同的理论根基，那就是“天人合一”，其理论旨归都试图接续中国古代的美学传统，其话语表达也都具有“非对象性”的特点。21世纪以来，随着“艺术学”升格为第十三个学科门类以及“艺术学理论”同时成为“艺术学”学科门类下的一、二级学科，艺术学的理论研究越来越受到相关学人的关注，在对中国传统艺术美学研究的过程中，其“非对象性”话语的价值越来越凸显，对其诉求也越来越强烈，而要想真正明晓中华传统艺术美学话语的“非对象性”特征及其重要性，还需要从对认识论“对象性”概念的辨析和批判始起。

一、认识论视域下艺术美学话语的“对象性”病症

“对象性”是对主客关系的一种描述，在认识论的“对象性”关系中，“对象”不是既成的、固有的、与人无关的“自我存在”，是与人紧密相关的存在物，而且是人思考和行动的目标，这一理解，由于其先在地设定了以人类—非人类为核心的二元对立系统，二元中又有主—次、主动—被动、强—弱之分，其中一方以另一方为施出“思”与“行”的对象，故“思”与“行”之活动的最终目的是证实主体存在的价值，客体的价值则被选择性地忽略。认识论的“对象性”体现于社会活动层面强调人类的行为对“自在性自然”的“人化”，在美学上则强调“人的认识”的绝对地位，也就是说，认识论的“对象性”美学话语体现的是自私、褊狭、充满欲望的“人类中心主义”。

认识论视域下的“对象性”理解及其话语表达源于西方的“逻各斯”传统，以本质追求、概念表达为传统的西方哲学理论尽管在人类早期对于“美是什么”的探索产生过积极的意义，也在人类现代化的进程中发挥了突出的作用，然其人类中心主义的种子已经播撒，并且影响了西方近代以来以及中国当代的美

学话语。西方近代，笛卡尔(René Descartes)率先举起“我思故我在”的旗帜，以此为逻辑起点，在包括对上帝、世界的绝对怀疑中充分肯定了“人”的主体性价值。康德(Immanuel Kant)理解的美与审美同样存在于主客关系之中，认为美是人的一种先验的观念，审美就是对人的先验观念的唤醒，因此，康德所论之审美判断并不关心对象是否实际存在，关心的是对象是否具有符合主体目的形式，其言：“……现在，如果问题是某一对象是否美，我们就不欲知道这对象的存在与否对于我们或任何别人是否重要，或仅仅可能是重要”^[4]，康德之所以不关注对象的实际存在，乃是由于康德将之视为干扰审美判断公正性的“利害”因素，因为在他看来，审美就是据主体的快感而对对象的形式进行的一种纯粹的、无利害的、自由的观照(直观或反省)和判断，一旦主体意识到对象的实在性，就可能产生欲望力，哪怕一座“很舒适的茅屋”^[5]，也会影响主体的审美想象力。由此看来，康德的“审美判断”依然在主客关系的框架中发生，“在主客关系中”是“对象性存在”的存在物之所以美、主体之所以能够获得快感的基础原因，因而其“审美判断”的话语表达凸显的是主体的中心地位和主导作用。同时期的哈曼(Johann Georg Hamann)尽管对其本质主义的主体论哲学进行过批判，但并未引起多大关注，也未形成实质性的批判功效，直到马克思、叔本华、尼采等人的出现，“对象性”思维才发生了改观。

中国20世纪50年代的美学大讨论一直在主客关系界定的哲学框架中进行争辩，诸家都从“‘主客二分’的思维模式出发讨论美学问题”^[6]，视人的审美活动为认识活动，却将鲜活的审美活动与丰富的美感忽略，因此其生成的关于艺术的美学话语难免不具有“对象性”的特征。“美感就是发现客观方面某些事物、性质和形状适合主观方面意识形态，可以交融在一起而成为一个完整形象的那种快感。而美就是一个完整形象的那种特质，美是既经过美感影响又经过美感觉察的一种特质”^[7]，朱光潜受“艺术是一种意识形态”和“艺术是一种生产力”两个原则影响而调整后的关于美和美感的理解，依然未能跳脱认识论主客观模式

的框框。

然而这一对美的“对象性”认识是有问题的，当人类一再强调自身的主体性价值，而对人类以外的他物颐指气使、为所欲为时，麻烦便出现了。以这样的话语来解释艺术，艺术就会被置于主客关系的框架中，成为被观审的对象，而人则成为观审的主体；主体视客体为可以任意打量、摆弄和宰割的对象，在这具有“进攻性”“逼迫性”的打量、摆弄和宰割的过程中，其唯一关注的是艺术形式是否合乎人的情感愉悦，而不关心艺术存在与人的深度关联。在这种主客关系的构建中，从人出发的“是否实用”的判断尽管不是艺术能够存在的利害标准，然而，人作为观审主体的“愉悦感”却依然是艺术可以存在的目的性表达，按照这种主客关系的思路，艺术仅需经营形式，无须关乎人生，其背后的逻辑尽管不是赤裸裸的“物质利己主义”的人类中心主义，却成为隐蔽性极强的“审美利己主义”的人类中心主义，但这种美学话语显然是经不住推敲的，审美应该让人解放，“所以美的对象既不显得受我们的压抑和逼迫，又不显得受其他外在事物的侵袭和征服”^[8]，即如视“艺术”即美学主要对象、主张艺术自身即目的的黑格尔也反对将艺术封闭于“为艺术而艺术”的象牙塔中的偏见：“艺术作品应该揭示心灵和意志的较高远的旨趣，本身是人道的有力量的东西，内心的真正深处；它所应尽的主要功用在于使这种内容透过现象的一切外在因素显现出来，使这种内容的基调透过一切本来只是机械的无生气的东西中发出声响”^[9]，审美活动不是纯粹的“为艺术而艺术”“为美而美”的消遣娱乐，它是人类生存与发展的必要选择，是塑造全面发展的自由的人的一种途径，故无论是“物质至上”的理性强制的假审美，还是“愉悦至上”的感性强制的假审美，其实质均为“对象性”审美，均会滑向人类中心主义的泥淖，也均不可能使人类获得真正自由的愉快，而具有“非对象性”特征的中国古代艺术美学话语恰可以成为治愈认识论视域下美学话语“对象性”病症的有效选择。那么，我们不妨从中国古代艺术美学话语的逻辑起点之范畴谈起。

二、传统艺术美学话语逻辑起点范畴“文质”的“非对象性”

共时地看，关于艺术美的思考具有跨文化的多元性，每个民族都有属于自己的独特的“艺术美学言说”，历时地看，关于艺术美的思考又具有跨时代的多样性，每个时代也都有属于自己的独特的“艺术美学言说”。中国古代艺术美学话语是中华先民关于艺术的审美意识、审美经验、审美理想等审美思维过程的理性总结，是中国古代艺术审美活动中关于艺术美、美感、美育等思想理论与美学知识的外在表达形式，是通过语言这一独特的符号形式对艺术本质、艺术创造、艺术构成、艺术欣赏等各环节的基本思想加以抽象概括、凝练而成的概念、范畴、命题等基本内容。

中国古代艺术美学诸话语中，概念是对中国古代具体艺术现象、艺术文本审美观照的逻辑概括，是对艺术审美活动诸环节抽象的共相；其脱离具体艺术现象而落于观念领域，内涵越大，使用范围越小；既是艺术审美活动思维的结果，亦为艺术审美活动思维的凭借。范畴是概念，但并非所有的概念都是范畴，中国古代艺术美学话语中的范畴是指那些抽象程度更高的艺术美学概念，其居于中国古代艺术美学概念群落与概念网络的交叉点上，是使用频率更高、涵括内蕴更大的概念，往往具有提纲挈领的作用；中国古代艺术美学范畴可以依过程与内容分类，亦可依内涵分层。不同的概念往往通过判断词（或显或隐）的连接构成命题，所以命题在中国古代艺术美学话语中通常表现为对概念的陈述或概念间关系的表达。中国古代艺术美学的概念、范畴和命题等话语中，概念最为基础，命题为相对而言的终端结论，范畴则最为关键。范畴因其“具有较高层次之思想与思维的浓缩性、严密性、稳定性、深致性、逻辑性与思辨性”^[10]，既承接和蕴含着概念，又启迪和彰显着命题，故成为“反映一门学科研究对象和过程的最重要环节，勾勒该学科基本轮廓的核心概念”^[11]，范畴是中国古代艺术美学学科的骨架和核心话语，从某种意义上讲，一部美学史，一部中国古代艺术美学史，“主要就是美学范畴、美学命题的产生、发展、转化的历史”^[12]。作为一种

抽象程度很高的概念群落，中国古代艺术美学范畴主要聚集于艺术审美创造和审美欣赏的审美活动过程之中，体现于中国古代士人的艺术审美理想、审美风格类型的概括提炼等方面。正是基于上述理解，我们在探讨中国古代艺术美学话语“非对象性”的特征及其主要呈现时，以“文质”这一对核心范畴为例，兼顾相关的命题不失为一种便利而恰当的选择。

为什么要选择“文”与“质”这一对范畴呢？这是因为“文”与“质”是中国古典艺术美学非常重要的一对范畴，是中国古典艺术美学的逻辑起点，也是“非对象性”的一种审美表达，文质论是中国古典艺术美学重要的论题之一，文质兼美则为文质关系兼顾的一种艺术审美理想，对“文”“质”及“文质关系”的探讨可以由此及彼地领会中国传统艺术美学话语的“非对象性”特征。

“文”与“质”孕育于中华上古先民对于自然界与自身的实践活动中，体现出古人不仅对周围可感知之物具有表层化的意识，通过对自身和他物的体验、观察与揣度，由外而内、由表及里、由实而虚，还获得了一种富有外内、表里、实虚层次之分的感知与有深度的理性思考。何谓“文”？许慎《说文解字》曰：“错画也。象交文。”^[13]依类象形，交错而画，即谓“文”，“错画”乃“文”之本义，其突出的是直观之物之象、线条色彩之不同以及相交互错排列等形式表达。广义的“文”最初包括自然、社会中一切事物的感性形式，“三代之时，凡可观之象，秩然有章者，咸谓之文”^[14]，可以说，正是“文”，凸显了中华先民与对象的相依相存，密不可分。凡日月星辰、风雷雨电、山川草木、鸟兽虫鱼之色之形，是为“天文”，凡朝廷、君臣、贵贱、尊卑之序，宫室、车舆、饮食、衣服、嫁娶、丧祭之礼，文章、诗歌、音乐、绘画、建筑、书法之形之色，乃为“人文”。艺术之“文”，乃属“人文”。先秦之时，“人文”更多地具有别异之作用，人伦规范、典章制度、衣着打扮、建筑样式，甚至言谈举止，均在“文”与“礼”的紧密相关中体现出分别和差异。艺术美尽管在当时尚未明朗化，然实际上已存在于修身之文中，言语辞令之美是其萌芽；同时也体现于绘画、工艺制作中，线条色彩是其表现。由汉至魏晋，伴随

着文体意识的明晰以及诸种艺体的自觉与独立，艺术美学理论总结中的“文”以对绘画、诗歌、书法、音乐等艺术活动的观照，渐次绽放出更多形式审美的意蕴，“故立文之道，其理有三：一曰形文，五色是也；二曰声文，五音是也；三曰情文，五性是也。五色杂而成黼黻，五音比而成《韶》《夏》，五情发而为辞章，神理之数也”^[15]。在这些线条、音符、色彩等“形文”“声文”以及由之而形成的“情文”文饰的欣赏中，主体并未游离于外，而是化身于“文”内，在“南山”的对面，在与“南山”的互审互视、互相欣赏中，与“南山”一起，成为艺术的有机组成。

“文”的本义指纹路、纹理、线条、色彩、声音等，延及一切感性形式，这种对于形式的发现和形式感的领悟正是中华民族形式感和审美意识的起源，也是中国古典艺术美学的起源，关于“质”的发现与思考同样是中国古典艺术美学的起源。许慎《说文·贝部·质》曰：“质，以物为贄。”^[16]朱俊声释曰：“以钱受物曰贄，以物受钱曰质。”^[17]可见，“质”之本义为有交换价值之物，当价值指向由“物”而移于“人”时，便有了先秦时儒家之“质”对于君子伦理之德的意蕴；又移及人的愉悦之感时，“质”便成为使人感受到的抽象美，其美之内核为真与善，其可感态势如充实、朴素等。先秦时期，道家尚“质”抑“文”，儒家重“质”轻“文”，然无论理解如何不同，对“质”与“文”的发现本身就已经证明了中华民族审美意识初步觉醒和艺术审美的早期孕发。整个魏晋南北朝，艺术沿着自觉的方向不断提升着“文”的比重，对艺术之“质”也做了相应的调整，譬如在诗文之“质”的理解上呈现出两种走向：一是针对“笔”体文学即“理智的文学”呈现出自“道”而“理”的变化；二是针对“文”体文学即“情感的文学”由“志”而“情”又融合为“意”，然无论是由“道”而“理”，还是由“志”与“情”而“意”，“两种走向都指向人的内心世界，从大自然、国家、社会的外宇宙，走向人的内宇宙，人的‘气’‘情’‘才’‘性’都进入了诗赋文章而力求完美的自我表现”^[18]，在这一过程中，主客体同样都深深地互相蕴含于对方之内。当代的具身认知科学坚信“认知的许多特征，不管是人类

的或者其他的，是被有机体的整个身体的许多方面塑造的”^[19]，这种理解可以用来解释中国古典艺术美学范畴“质”的“非对象性”特征，对于世界与社会之“质”的理解，并非先在地给定一个答案，提前安放在一个固定的盒子里，只等人去发现，而是在人游走于其中，通过直观感受，通过“在世界中存在”，在新美学所言的“气氛”中体悟到“质”之美。

古人对于“文质关系”的理解同样展现于身体的积极参与之中，“圣贤书辞，总称‘文章’，非采而何？夫水性虚而沦漪结，木体实而花萼振：文附质也。虎豹无文，则鞞同犬羊；犀兕有皮，而色资丹漆：质待文也”^[20]，刘勰认为，古代圣贤的著作，质地可靠，文采亦颇引人。何以见得？刘勰并未以概念和命题进行论证，而是处于世界之中，以其整个身心进行具身感知，凭借大量地观察与体悟，辅以广泛的事例加以直接而综合地认知。文艺的“文”与“质”犹如宇宙中的万物，缺少任何一端均不完整，一方面，“质”待于“文”，譬如《老子》，不乏于质，然疾伪于斯亦需要五千精言；另一方面，“文”待于“质”，所谓“辩丽本于情性”。“情质”与“辞文”，均非主客二分情境下的表象活动，而是天人合一基础上的审美感知，性体柔虚的水与自然波动的沦漪相拥，性体充实的草木与灵动别致的鲜花互衬，虎豹之纹不同，狗羊之纹相异，各随其质，各符其文，一切都在“行动的背景中生成”，对美的发现也是在与万物互联的活动中自然生成，“文质兼备”因此便成为一种“非对象性”审美的自觉追求。

以“文”“质”这一对逻辑起点性审美范畴以及“文质兼备”这一命题为例，可以看出中国传统艺术美学话语的“非对象性”特征，亦可大体推知其他范畴如意境、中和、气韵、自然、妙、清等，其他命题如虚实相生、情景交融、形神兼具等，其他艺术观点如风骨说、文气说、性灵说、神韵说等，亦都具有“非对象性”特征，这些美学主张与话语表达均并非由主体先在设定的霸权性存在，而是在主客浑融的、身体化的“原始的整体”中的一种没有强弱、主动与被动之分的审美活动的结果，包括话语的思想内容、逻辑结构、表达方式、价值取向等，莫不如是。

三、中国古代艺术美学话语的“非对象性”特征

中国古代艺术美学话语的“非对象性”特征主要体现在以下几个方面。

首先，从主客关系的维度看，中国古代艺术美学话语具有主客融通性。在“非对象性”的中国古代艺术美学话语中，主体与客体共处同一生活世界，二者并无主奴对立之别，而是如同“悠然见南山”的诗人和被偶然遇见的南山之间的关系一样。王夫之有言：“情景名为二，而实不可离。”^[21]又曰：“夫景以情合，情以景生，初不相离，唯意所适。”^[22]叶朗释曰：“王夫之所说的‘实不可离’中的‘实’字和‘初不相离’中的‘初’字，就能明白王夫之要说的是：‘情景合一’是本来就有的，是一个纯粹被给予的世界，就是胡塞尔所说的‘生活世界’，也就是哈贝马斯（Jürgen Habermas）所说的‘具体生活的非对象性的整体’，而不是主客二分模式中通过认识桥梁建立起来的统一体。”^[23]西方艺术美学话语彰显的是主体高高在上的主导地位，主体居高临下，俯视着客体，无论是康德关于“艺术是自然、主体的产物”的审美论断，还是黑格尔“美是理念的感性显现”的美学观念，亦无论是移情说，还是距离说，都为主体设定了绝对的主导地位。中国古代艺术美学话语则不同，主体置身于生活世界之内，以浑然忘我的眼光全身心地参与艺术感知，而非置身于客体之外，以认识、观审的眼光打量客体，因此，在这种平等交融、互为一体的关系中，无论是艺术创构还是艺术欣赏，无论是创构起始的感发还是创作过程中意象的营构，主体面对的无论是物象还是事象，都是应客体之邀而进行的“互相照亮”，而艺术美学的话语自然便也是“自然而然”地流淌而出的肺腑之言，而非先验地设定的霸道之语，虚情矫饰的一厢情愿之词。

其次，从容质的维度看，中国古代艺术美学话语既包含着形式的考量，又包含着内蕴的体察，两者不分伯仲。受古希腊理性至上的哲学追求、欧几里得几何学的形式思维，尤其是康德对于美的分析的影响，西方“对象性”艺术美学话语更关注客体形式的抽绎和把握，正是“形式这个中心概念”，挑起了关于文

艺现象的一切重大问题的矛盾与分歧^[24]，所以，“只要略微瞥一下美学的历史，就可以知道形式论的重要地位了”^[25]，“形式”的触角遍及西方美学话语体系中的各个角落，最为古老，也最为持久，即使找到古希腊神话传说中的“阿里阿德涅的线团”，也难以走出极其复杂的“形式理论迷宫”。中国古代艺术美学话语与此不同，形式不是艺术审美中的唯一宠儿，也不会在与客体和谐共融的主体面前邀功贪赏，形式与内蕴如同硬币的两面，互为你我，互通有无。从夏殷青铜狰狞的兽形之美至魏晋绘画的形神追求，再至明清戏曲的文质兼备，中国古代艺术美学话语的建构尽管也有偏向内蕴或偏爱形式一隅之时，然在艺术美学史的长河中，总会有人站出来进行及时的纠偏、更正，向“文质兼备”的审美逻辑起点处回视、追溯、调适与行进。

第三，从话语建构的思维维度看，中国古代艺术美学话语乃调动各种感官进行整体观照后的感悟之语，具体表达时兼用“精炼之概念词和类似比兴之拟象词”^[26]，而非仅采用一套严密的逻辑思维（形式思维）工具。西方美学以哲学打扮登上历史舞台，以形而上学、认识论为其主题，“现代美学接受了康德盖棺定论的公式时，其成就便表现出两面性。一方面，美学学科给艺术自身提供了身份和独立的文化地位，但是，与此同时，美学学科也使艺术远离了在整个人类文化生活母体中的地盘”^[27]，艺术是从文化母体中脱胎而出的人类活动样式，然而当西方形式思维建构起来的艺术美学话语被广泛接受并发挥作用时，艺术反而变得远离文化母体了，其直接的后果是艺术在自己的后花园故作高深，与人们的生活实践渐相脱节，人们的艺术审美感知则渐趋麻木，审美想象力也渐被局促。中国古代艺术美学话语的建构，尽管也由概念这一基本单元完成，然其思维特征并非从概念到概念的抽象演绎，而是从感知到概念的提炼，即其话语为“这朵玫瑰花是美的”，而非“玫瑰花是美的”。审美创造时的“神思”之论缘于刘勰丰富的作文与阅文实践，“物色之动，心亦摇焉”，没有深切的生命体验，何来如此灵动的理论总结？“凡画人最难，次山水，次狗马。台榭一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得

也”^[28]，通过大量地观察、感受、想象、绘画实践，顾恺之提出尽情想象，将主观情思“迁入”客观对象的“迁想妙得”之语，悟出“传神写照”这一艺术之美的来之不易。无论是“物色之动，心亦摇焉”，还是“迁想妙得”，都非主体“侵略”所得的概念术语，而是主体在“物”的邀请、召唤或引导下，迎面而接，通过感觉而获得的比兴之辞。

第四，从审美功效的角度看，中国古代艺术美学话语形成于丰富的感知与艺术实践，又在艺术实践中不断调整和充盈着自身，从而能够比较有效地接通艺术家与欣赏者，化身于其文化创造与文化感知的有机组成，积极参与到艺术活动的一线中去。西方的艺术美学，发端于自古希腊以来丰富的艺术实践，创始初衷也为人的感性认识着想，然而自其建立以来，在很长一段时间内，“美学的历史却常常表现出不合时宜的傲慢”，其急功近利的表现为，一方面，“企图给艺术家立法，规定什么是可以接受的艺术形式、艺术风格以及艺术材料”，一方面，“也给欣赏者规定正确的经验方式”^[29]，其结果是美学总是游离于鲜活的艺术活动场所之外，落后于最新的艺术经验之后，不能与艺术家与欣赏者成为真正的朋友。中国古代艺术美学话语的构建者多为文人，他们往往自己就是艺术的创造者与欣赏者，而且长期浸染于艺术实践，体察、聆听、创造、鉴赏，其理论总结常常从艺术活动的具体问题入手，思考便成为自然而然之事，譬如以“质而实绮，癯而实腴”评价陶渊明的诗作，以“外枯而中膏，似淡而实美”论析柳宗元的诗作，以“胸有成竹”“执笔熟视”总结画家文与诗的绘画经验，以“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”论吴道子书法之妙，哪一句不为自然流泻之语？以“大略如行云流水，初无定质。但常行于所当行，常止于所不可不止，文理自然，姿态横生”谈论自己的创作体验的苏轼；日日与剧作家相谈甚欢，自己也创作《红叶记》等作，又花诸多心血总结出《曲律》的王骥德；几乎终生与戏曲、伶人、器乐为伴，而他自己既为编剧，亦为导演，还为批评家与观众，创作出《闲情偶寄》这种集大成理论著作的李渔；从先秦时期偏爱文艺的孔子、庄子，到秦汉时才艺兼善的司马迁、张衡、班固等人，从魏

晋时期将生活艺术化的玄学家们，到隋唐杜甫、王维、吴道子等才华横溢的诗人与书画家，再到宋代的苏轼、王安石、李清照，明代的徐渭、李贽、王骥德，再到清代的李渔、金圣叹、石涛、郑板桥等人，哪一个不同时为艺术家与理论家？正是由于理论主体扎根于艺术活动，与艺术共舞，而非仅以理性的眼光审视艺术；而艺术又与生活紧密相拥，并不刻意孤高独迥，故中国古代艺术美学话语总是具有经验的在场性与理论的有效性，其本身也绝不仅仅是艺术活动的金科玉律，而是历代文人的生活场所与精神家园。

四、中国传统艺术美学话语“非对象性”的哲学之由

那么，中国古代艺术话语何以具有上述“非对象性”特征？又如何从哲学的角度来解释这一现象呢？我们认为，这与中国古代天人合一的哲学思想与哲学思维有着紧密的关联。

“天人合一”作为一个专有名词的出现虽然相对晚近，由宋代张载于《正蒙·乾称篇》中首次明确提出^[30]，然其所体现的思想和思维方式却早已在殷周之际的《周易》中广泛存在，并在其后儒、道学说的相互激荡交融中不断得到传承与发展，演化出“天人同类”“天人同数”“天人同构”“天人同律”“天人同象”等诸多思想学说，成为儒、道、释诸家共同认同和追求的哲学主张，并逐渐积淀为一种传统的“文化基因”，深刻地影响着中华民族的文化特质与文化心理，也影响着中华传统艺术的美学话语特征。

在中国文化历史演变过程中，“天”不仅指“自然界”，更有其内涵的丰富性和层次性，“人”之涵义也不可简单地理解为“人类”，更有其主体意味的个体性与鲜活性，“天人合一”，就其传承至今的内涵来讲主要包括两个方面。一是天人相合，指天地万物与人本为同源，天与人同为一体，即天与人的关系并非互不相关，亦非互相对立，而是同处一宇宙，共存一时空，天人同命运。其次，天人相通。指天的运行规律与人的道德原则、生长规律相一致。天有其自然的运行规律，人亦有其内心的道德诉求和自身发展变

化的规律，二者相契相应，此为一相通；通过经验积累与思索认知，天的规律、法则还可以为人所识，为人把握，人可通过对自然规律的学习，顺天而为，此为又一相通。“天”与“人”相合相通的思想背后折射出来的是中国古代非常独特的生态性哲学思维，并主要体现出三方面的思维特征，其一，有机性。“天人合一”的思维认为万物如生物有机体生命中的各个细胞一样，紧密相连，互相联系而构成一个整体，这种思维强调整体、联系与系统。其二，互动性。认为不同的事物之间存在着一种良性的互动关系。这种互动性思维警醒人们：于人的角度而言，人可以感通甚而感动天地，人之身体的自然节律随天地而变，故天地并非人之对象化的“空间容器”，相反，人与天地同气相求，同类相应，相顺则畅，相逆则塞。其三，生成性。“天人合一”的思维强调无论“天”与“人”本身，还是“天人关系”均非一成不变，而是逐渐生成，均为动态之过程。从“天”与“人”本身来看，二者均经历着出生、生长、发育、衰落、消亡的过程。从天人关系方面，无论从自然的角度看“天”与“人”的相和相谐，从人文的角度看“人”与“他人”的共谐相处，抑或是从宗教的角度看“人”自身“身”与“心”的统一相谐，均具有动态生成的特点。

有机性、互动性、生成性等“天人合一”的哲学思维深刻地影响着中国古代艺术美学话语的“非对象性”建构，“天人合一”的有机性特征为中国古代艺术美学话语中主客关系的确立提供了一种哲学上的参照，培养了艺术美学理论主体平等相待的交往品质，从而能够生成“非对象性”的艺术美学话语。《历代名画记》有言：“初，毕庶子宏擅名于代，一见惊叹之，异其唯用秃毫，或以手摸绢素，因问璪所受。璪曰：‘外师造化，中得心源。’毕宏于是阁笔。”^[31]当落笔纵横，不为前法拘滞且已富有名气的毕宏惊讶于张璪的画作，并问其何故时，张璪回答说：“外师造化，中得心源。”张璪所言，恰乃“循本尽心”的艺术追求，也正是“天人合一”的有机整体性特征的突出体现。“造化”与“心源”的有机统一，建立起来的是物与我的有机联系，消弭掉的是物我之间的隔阂，面对“造化”，我并不居高临下，而是用心“师”之，“师”就是以

对方为崇尚对象的效法，是一种放低姿态的亲切走近，以己之心源去迎接“吾之师”造化，故“外师造化，中得心源”便为对于审美创造的“非对象性”表达。郑板桥的画竹理论，提出竹于四处之说——院中之竹，眼中之竹，胸中之竹，手中之竹，以及胸无成竹说：“江馆清秋，晨起看竹、烟光、日影、雾气，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。”^[32]竹于院中，尚未入吾之眼；竹入眼中，眼中之竹则又非院中之竹；竹至胸中，胸中之竹，亦非手中之竹；以手画竹，手中之竹亦非胸中之竹。在此过程中，竹之于人，非人之意“强设”之竹，人并不以自己的意定之则去规训自然之竹，而是任自然之竹在胸中摇曳、舒展，与胸中勃勃之意亲密相触，并一起迸发于笔端，成为法外化机之趣，郑板桥所谓“意在笔先者，定则也。趣在法外者，化机也”，“胸无成竹”“化机之趣”，均体现了有机统一的天人之趣，也均为“非对象性”的艺术美学话语。

“天人合一”的互动性思维特征使中国古代艺术美学话语的形成产生于与艺术实践的充分交流、频仍互通的过程中，而不以一次或少量的审美观照便生硬地加以断定，使理论生产的主体积极参与艺术实践活动，而非停留于艺术活动之外信口雌黄，做隔靴搔痒之语；也使中国传统艺术美学话语常以比拟的方式，借助于视、听、嗅、味、触诸种无高低卑下审美之别的感官体验——通感的合力加以建构，从而极具灵动性地展现对艺术审美的理解。互动性影响下的中国古代艺术美学话语体现在具体的艺术阐释中便形成了意境理论体系和审美的体悟之法。中国古代的意境理论，究其实，乃物与我的统一，其最高旨归乃人道与艺道的统一，最为理想的状态是人能够诗意地、有意境地生活，体现在艺术美学话语中则格外重视人之“情”与艺之“景”的相交相融。“白云一片去悠悠，青枫浦上不胜愁”，展现的是天空中飘忽无定、无所着落的云朵，包蕴的则是无法安顿、满是思归的游子之愁情；“吴楚东南坼，乾坤日夜浮”，初读的确豪迈，似只为洞庭湖的波澜壮阔，殊不知背后还有襟抱未开的深

刻忧怀。

中国古代的言意之辩中，“意”大于“言”的理解更深入人心，并由此影响了中国艺术美学追求言外之意的审美特质，故在审美阐释活动中，“得意”便成为接受者的深层期待。但如何才能得意呢？寻“言（符号）”观“象”，依“象”而体悟成为中国古代艺术美学非常重要的理论总结。《周易》中已有以直觉之悟理解八卦卦象卦义之法，老庄承继并有妙悟之说，孔子尽管不讨论直觉之悟，但承认其存在，魏晋时期，佛教的传播强化了“悟”的意识，推动了文艺体悟观的深化与发展，体悟因之成为中国古人掌握世界和艺术的一种方式，顾恺之《论画》曰：“凡生人亡有手揖眼视而前亡实对者，以形写神，而空其实对，荃生之用乖，传神之趋失也。……一像之明珠，不若悟对之通神也”^[33]，强调“悟”之于艺术形象之“神”的重要作用。体悟之说，最为典型的话语出自严羽的《沧浪诗话》，其曰：“大抵禅道在妙悟，诗道亦在妙悟”^[34]，体悟不是以己之愿发出强迫之令，先验地预设一种“意”，也不是生搬硬套已有的知识，以此先在地规定审美的内涵，而是相信“天地并生，物我齐一”，首先排除杂念，反省诸己，恪守静笃，然后通过身体主动的观察、聆听、触摸、想象、直觉、移情等积极体验，以比喻、类推之法，借具象、比附之力，然后抵达豁然开朗之境。

生成性使中国古代艺术美学话语具有开放性的品质，在“非对象性”艺术美学话语的建构中集中体现为理论话语的生产者能够充分调动自己的感觉器官进行充分体验，在享受审美之愉悦的过程中进行审美之理性总结，且能够不断摒弃偏见，在与艺术实践的相磨相荡中不拘泥于某一先见，以开放的眼光创建艺术理论美学话语。在谈到“美”的源初意义时，笠原仲二认为，中国人眼中“美”的本意是人们对羊的视觉、味觉和触觉等的一种综合性感觉：视觉上，对于羊的肥胖强壮的姿态的感受；味觉上，对于羊肉肥厚多脂的官能性感受；触觉上，期待羊皮可以作为防寒必需品，从而产生一种舒适感^[35]，笠原仲二的论证方法及其对于文献理解尽管仍存在着诸多需要商榷之处，然这种综合性感觉说极符合中国人关于“美”之理解的整体性特征，先秦人论美，已涉及视觉、听觉、味

觉和心觉等不同的美,美目、美眉、美人、美服、美台、美车、美乐、美味、美才等与感官直觉相连的语汇频频出现于先秦诸文献中。魏晋人刘勰《文心雕龙·总术》篇曰:“……视之则锦绘,听之则丝簧,味之则甘腴,佩之则芬芳;断章之功,于斯盛矣”^[36],这文字恰从接受的角度总结了“美”的艺术应该给人带来的感觉体验,其强调艺术固有“恒数”,然亦需“以待情会,因时顺机”;而人之情本则因春秋代序时的“物色之动”而来,故“情以物迁,辞以情发”,这便将“物”对“人”启发、“人”与“物”相迎、彼此互相生成的关系很好地阐释了出来,其中,关键在于“人”并不在这一过程中以“认识主体”的身份凌驾于“物”之上,而是与“物”甜蜜相会,尽情享受这种际会带来的心旷神怡之感。

结语

消费主义盛行的时代,人与艺术品出现了双重异化现象:一方面是人的异化。人的主体意识在铺天盖地的广告的引导、大数据统计下网络推送的主动“迎合”、攀比之风的鼓噪、各种“商造”节日不厌其烦地“激励”等作用下,不自觉地演变为一种难辨真相的虚假自我,被诸种社会意识形态的合力塑造为具有虚假自由的消费者,并被悄然纳入消费活动的一个环节,成为消费活动积极的参与者,伴随着

自身不断膨胀的物欲而沦为法兰克福学派马尔库塞(Herbert Marcuse)所谓的“单向度的人”^[37]。一方面是艺术品的异化:艺术品沦为消费品。艺术品价值的大小更多地取决于它在市场上的认可度,交换价值掌控了艺术品的生存之域,艺术品被席美尔(Georg Simmel)所言的货币的“夷平作用”齐一化了,从而,艺术品难以为人提供诗意栖居的精神之所,反而成为人们证明其物质富有的“摆设”之物。

消费语境中人与艺术品的双重异化加速了艺术美学理论“对象性”话语的生产,一些艺术批评者和艺术理论工作者忽视艺术作品的社会效益,又缺少批判的眼光,往往唯票房、唯收视率、唯发行量和唯流量而论;抑或打着生活美学的旗号,抹去艺术品应该具有的“光晕”,从而形成了恶性的话语引导,助涨了媚俗、低俗、庸俗的艺术陋相。以上诸话语中,审美仅以“人”自己的现实需求为目的,甚至忽略“人”更好地生存这一更为长远的目标,因此,“物(艺术)”是否能够更好地成为“物(艺术)”的问题被无情抛弃,审美共同体因“人”的自私与自恋而无法真正建构起来,这种美学观的转变,需要借助于中国传统艺术美学的“非对象性”话语与中国古代天人合一思维的介入,彻底扭转其认识论对象性思维方式的病症方得以解决。▲

注:本文系国家社科基金艺术学重大项目“中华传统艺术的当代传承研究”(项目编号:19ZD01)的阶段性成果。

(责任编辑:谢阳)

注释:

- [1] 除了文艺创作,鲁迅还翻译了一些理论著作,如:(日)厨川白村(Kuriyagawa Hakuson)著·鲁迅译·出了象牙之塔[M]·北京:北京新潮社,1925·(日)厨川白村著·鲁迅译·苦闷的象征[M]·北京:北新书局,1926。
- [2] 叶朗·从“美在意象”谈美学基本理论的核心区如何具有中国色彩[J]·文艺研究,2019:7、9。
- [3] 指朱光潜美学研究中所隐含着的从主客二分到天人合一的理论转向。
- [4] (德)康德著·宗白华译·判断力批判(上卷)[M]·北京:商务印书馆,1964:40。
- [5] (德)康德著·宗白华译·判断力批判[M]·北京:商务印书馆,1964:41。
- [6] 叶朗·美学原理[M]·北京:北京大学出版社,2009:15。
- [7] 朱光潜·论美是客观与主观的统一[J]·哲学研究,1957:24。
- [8] (德)黑格尔(G·W·F·Hegel)著·朱光潜译·美学(第一卷)[M]·北京:商务印书馆,1979:147、354。
- [9] (德)黑格尔著·朱光潜译·美学(第一卷)[M]·北京:商务印书馆,1979:147、354。
- [10] 王振复·中国美学范畴史·导论[M]·太原:山西教育出版社,2009:3。

- [11] 薛富兴·关于中国古典美学范畴体系[J]·山西师范大学学报(社会科学版), 1999: 30·
- [12] 叶朗·中国美学史大纲[M]·上海:上海人民出版社, 1985: 4·
- [13] (汉)许慎著·段玉裁注·说文解字注[M]·上海:上海古籍出版社, 1988: 425·
- [14] 刘师培·广阮氏文言说[A]·刘师培著·陈引驰编校·中古文学论集[C]·北京:中国社会科学出版社, 1997: 183·
- [15] (南朝梁)刘勰著·王运熙,周锋译注·文心雕龙译注[M]·上海:上海古籍出版社, 2010: 152、209·
- [16] (汉)许慎著·徐铉等校点·说文解字·卷六下[M]·北京:中华书局, 1985: 205·
- [17] 朱骏声编著·说文通训定声[M]·北京:中华书局, 1984: 625·
- [18] 陈良运·文质彬彬[M]·南昌:百花洲文艺出版社, 2001: 195·
- [19] 参见: http://en.wikipedia.org/wiki/Embodied_cognition·
- [20] (汉)刘勰著·王运熙,周锋译注·文心雕龙译注[M]·上海:上海古籍出版社, 2010: 152、209·
- [21] (清)王夫之·《姜斋诗话》卷下一四、一七条,卷上一六条[A]·(清)王夫之等撰·清诗话[C]·上海:上海古籍出版社, 1978: 11·
- [22] (清)王夫之·《姜斋诗话》卷下一四、一七条,卷上一六条[A]·(清)王夫之等撰·清诗话[C]·上海:上海古籍出版社, 1978: 11·
- [23] 叶朗·从“美在意象”谈美学基本理论的核心区如何具有中国色彩[J]·文艺研究, 2019: 7、9·
- [24] (瑞士)让·鲁塞(Jean Rousse)·为了形式的解读[A]·(阿根廷)博尔赫斯(Jorge Luis Borges)等编·朱景冬译·波佩的面纱[C]·北京:社会科学文献出版社, 1999: 222·
- [25] (英)李斯托威尔(William Francis Hare Listowel)著·蒋孔阳译·近代美学史述评[M]·上海:上海译文出版社, 1980: 188-189·
- [26] 张法·中国美学的产生特质、定型结构和话语体系[J]·南通大学学报(社会科学版), 2020: 6·
- [27] (美)阿诺德·柏林特(Arnold Berleant)著·肖双荣译·陈望衡校·美学再思考——激进的美学与艺术学论文[M]·武汉:武汉大学出版社, 2010: 3、25·
- [28] 张彦远著·周晓薇校点·历代名画记[M]·沈阳:辽宁教育出版社, 2001: 52、90-91、53·
- [29] (美)阿诺德·柏林特著·肖双荣译·陈望衡校·美学再思考——激进的美学与艺术学论文[M]·武汉:武汉大学出版社, 2010: 3、25·
- [30] (北宋)张载·张载集·正蒙·乾称篇第十七[M]·北京:中华书局, 2006: 64-65·
- [31] (唐)张彦远著·周晓薇校点·历代名画记[M]·沈阳:辽宁教育出版社, 2001: 52、90-91、53·
- [32] (清)郑板桥·题画[A]·于民主编·中国美学史资料汇编[C]·上海:复旦大学出版社, 2008: 508·
- [33] (唐)张彦远著·周晓薇校点·历代名画记[M]·沈阳:辽宁教育出版社, 2001: 52、90-91、53·
- [34] (南宋)严羽·沧浪诗话·诗辨四[A]·郭绍虞·沧浪诗话校释[M]·北京:人民文学出版社, 1983: 12·
- [35] (日)笠原仲二著·魏常海译·古代中国人的美意识[M]·北京:北京大学出版社, 1987: 1-45·
- [36] (汉)刘勰著·王运熙,周锋译注·文心雕龙译注[M]·上海:上海古籍出版社, 2010: 152、209·
- [37] 详见:(美)赫伯特·马尔库塞著·刘继译·单向度的人[M]·上海:上海译文出版社, 2018·