

# 论“生命形式”在文论和美学中的意义

顾祖钊

**内容提要：** 本文认为苏珊·朗格提出的生命形式论，是对西方传统文论的继承和超越，有着深厚的学理渊源，同时也是对 20 世纪主流形式论和“语言学转向”的负面效应的即时反拨。更重要的是，它在“后形而上学”时代的文论和美学建设中有着巨大的理论意义。不仅可以大面积地激活中国古代文论，创建一种中西融合的以生命形式为中心的文论体系；而且可以使美学摆脱唯物与唯心、理性与非理性、一元与多元、绝对与相对等哲学问题的纠缠，走出西方美学的窠臼，以中国这种对西方来说标准的“他者文化”和道家思维方式为基础，重建一种新的生命美学。

**关键词：** 生命形式 文论和美学的重构 道家思想方法

**Abstract:** This article argues that the notion of life form as proposed by Susanne Langer both inherits and transcends traditional Western literary theories. Being deep-rooted in philosophical genealogy, it punctually reverses the negative impact made by mainstream theory of formalism and “the linguistic turn” in the twentieth century. What is far more important is its theoretical significance to critical and aesthetic construction in the post-metaphysical era. It can not only activate China’s classical literary theories on a large scale so as to generate a life-oriented literary theoretic system but also free aesthetics from the binary constraints such as materialism vs. idealism, rationalism vs. irrationalism, and the absolute vs. the relative. Breaking through the conventions of Western aesthetics, the notion of life form can be based on Chinese culture and the mindset of Taoism which might be seen as a typical culture of the other by the West so as to reconstruct a new kind of life aesthetics.

**Key words:** life form; critical and aesthetical reconstruct; Taoist thinking and research

如果说传统的内容决定形式论，为 19 世纪俄罗斯现实主义文学推波助澜，推动了它的辉煌和繁荣的话；那么，“形式”的“反叛”也自俄国开始，导致了 20 世纪形式主义文论风行欧美而盛极一时；但 20 世纪末叶，西方文化研究，又重新回到所谓的“外部研究”。正如希利斯·米勒所指出的：20 世纪 70 年代以来，西方发生的“文化转向”，使“一些早于新批评、已经过时了的注重传记、主题、文学史的研究方式，开始大规模回潮。”有人“有意识地回到那种更温暖、更有人情味的作品中去”，以此重申文学与历

史和政治之间存在着不可分割的密切关系。<sup>[1]</sup>两个世纪文学变化的情况说明,人类对文学的形式的看法,直接撬动着文学地球的转动。而问题是:文学理论所关注的重点,难道永远就这样在内容和形式之间来回折腾吗?出于这样的困惑,我们开始了对生命形式论的研究。也许,它将是超越旧有格局的一条新路。

## 一、生命形式论对西方传统文论的继承和超越

在西方文论在内容与形式之间来回折腾的困惑中,一个新的概念浮出水面,这就是苏珊·朗格在20世纪50年代提出的生命形式论。她说:

你愈是深入地研究艺术品的结构,你就会愈加清楚地发现艺术结构与生命结构的相似之处……正是由于这两种结构之间的相似性,才使得一幅画,一支歌或一首诗与一件普通的事物区别开来——使它看上去像是一种生命的形式;使它看上去像是创造出来的,而不是用机械的方法制造出来的;使它的意义看上去像是直接包含在艺术品中(这个意义就是我们自己的感性存在,也是现实存在)。<sup>[2]</sup>

苏珊·朗格之所以提出“生命形式”的范畴,是想反叛和超越以往人们对艺术形式的一般理解。她认为,将“形式”这个字眼理解为“一种空洞的外壳、一套无意义的公式”,这或许是被大多数人承认的意义,但却不是她所说的意义。<sup>[3]</sup>显然,这是对20世纪主流形式论的反拨。她又指出:“我觉得,愈是对艺术表现性进行深入的研究,就愈能感到目前语义学和分析哲学中所使用的那种符号的意义的狭窄性,因而就愈觉得需要有一个比它更为一般和更为广泛的符号定义。”<sup>[4]</sup>她想用“艺术符号”来取代一般语义学符号概念在艺术中的位置,而艺术符号,本质上便是一种生命形式。

苏珊·朗格对艺术的生命形式的理解,大约有两层意义。她指出:

如果要想使得某种创造出来的符号(一个艺术品)激发人们的美感,它就必须以情感的形式展示出来;也就是说,它必须使自己作为一个生命活动的投影或符号呈现出来,必须使自己成为一种与生命的基本形式相类似的逻辑形式。<sup>[5]</sup>

在苏珊·朗格看来,艺术作品必须以“情感的形式”显示出来。这就意味着,首先

[1] 希利斯·米勒,《当前文学理论的功用》,见《重申解构主义》,郭英剑等译,北京:中国社会科学出版社,1998年,第216-217页。

[2] 苏珊·朗格,《艺术问题》,滕守尧等译,北京:中国社会科学出版社,1983年,第55页。

[3] 同上书,第123页。

[4] 同上书,第125页。

[5] 同上书,第43页。

它必须是人的生命形式的表现，即“一个生命活动的投影”或生命的符号；其次，艺术作品本身，也必须是一种生命形式，即“使自己成为一种与生命的基本形式相类似”的东西。

苏珊·朗格生命形式论的提出，是有着深厚学理渊源的。

第一，这是对“有意味的形式”论的超越和创建。众所周知，苏珊·朗格之所以能够提出生命形式论，其直接的根源是受20世纪初克莱夫·贝尔“有意味形式”论的启发。但是，苏珊·朗格的生命形式论，却不是对贝尔的简单继承，而是一种创造性的建构。关于贝尔“有意味的形式”，苏珊·朗格是这样复述的：

在卡尔特修道院里神圣的索菲亚像和窗孔上，在墨西哥雕塑、波斯地毯、中国碗、乔托的帕多瓦壁画、普桑的杰作之中，究竟有什么共同的东西？似乎只能有一种回答：那里有着有意味的形式。在每一件作品中，线条和色彩以一种特殊的方式组合在一起，一定的形式和形式之间的关系激起了我们审美情感。这些关系，这些线条与色彩的组合，这些美的运动形式，我（按：即贝尔）称之为“有意味的形式”。它是所有视觉艺术所共有。<sup>[6]</sup>

所谓有“意味的形式”，在克莱夫·贝尔看来“只是形式的安排和组合必须按照……特殊的方式感动我们”；或者说必须“这样来组合和安排形式，务必使它们能够感动我们”。<sup>[7]</sup>这种观点虽然给苏珊·朗格很大的启发，但是，它与生命形式相比，是有本质区别的。首先，在贝尔这里，“形式”被理解为是艺术家“安排和组合”的结果，即一种人为的加工“制作”的结果，贝尔并没有强调形式本身的有机性，它所理解的“形式”还没有彻底地从传统的形式论中走出；其次，形式的“意味”，在贝尔看来，只是“形式与形式之间的关系”激起的“审美情感”，而“意味”和“情感”并不是艺术“形式”本身的要素；再次，“安排和组合”形式的“特殊的方式”是什么？贝尔是回答不了的，他只好敷衍说，是“某些未知的、神秘的规律”，<sup>[8]</sup>因而流于神秘主义。老实说，贝尔的“有意味的形式”的这些看法和缺陷，都在苏珊·朗格生命形式论的建构中得到了克服。她用“创造”论取代了贝尔的“安排组合”论；用“情感形式”的概念取代了贝尔的“关系”说；又用关于生命形式特征的探索，超越了贝尔的神秘主义，所以，苏珊·朗格提出的生命形式论实际上是一种创造性的理论建构。

第二，生命形式论，本质上是一种“有机形式论”，是对历史上的有机形式论的升华和总结。只要对西方文论史稍加回溯，我们便会发现“有机形式”并非无根之论。其

[6] 苏珊·朗格，《情感与形式》，刘达基等译，北京：中国社会科学出版社，1986年，第43页。

[7] 克莱夫·贝尔，《艺术》（1914），见拉曼·塞尔登编《文学批评理论——从柏拉图到现在》，刘象愚等译，北京：北京大学出版社，2000年，第274-275页。

[8] 同上。

最早的源头可以追溯至柏拉图和亚里士多德。柏拉图曾经做过一个有名的实验：将一只青蛙肢解之后再还原不成一只活的青蛙，而将一张桌子拆开之后，凑起来还是一张桌子。于是柏拉图提出一个著名的公式来界定物体与生物体的区别：即物体的全体等于部分之和，而生物体却是全体大于部分之和，这里多出来的东西便是生命。亚里士多德进一步发挥了这一观点，认为生物高于物体一个层次，物体总是部分先于全体，全体由部分构成；而生物即生命体却不是由部分构成的，而是先有全体后有部分，每一个部分都是由整体“生”出来的，生命体总是由整体生出部分。这就告诉后人，事物的构成是复杂多样的，不能企图一律用物理的或数理的方式去解决。对于生物和生命现象，应当用生命的原理、原则去解决。但是，对于这个重要的启示，后来的西方人反应却是迟钝的，以至于让机械唯物论、分析哲学、唯理论、经验主义和实证主义等理性主义哲学学派长期占了统治地位。不过当人们谈及艺术和美的时候，还是逐渐发现了生命形式的身影。

一是德国古典美学开始关注生命问题。康德提出了“生命的原理”的范畴，并强调了“精神（灵魂）”在审美中的重要性。他说：

精神（灵魂）在审美的意义里就是那心意赋予对象以生命的原理。而这原理所凭借来使心灵生动的，即它为此目的所运用的素材，把心意诸力合目的地推入跃动之中，这就是推入那样一种自由活动，这活动由自身持续着，并加强着心意诸力。<sup>[9]</sup>

康德这里明确提出，在艺术作品中，要坚守“赋予对象以生命的原理”，即在“精神”或“灵魂”的推动下，使艺术形象成为“自身”并具有“自由活动”能力，成为“活”的生命的“表象”或形式。只是他的表述还有些艰涩。接着，黑格尔对此进行了反思和研究。他发现康德的见解“很有启发性”，已经“接近于了解到有机体与生命的概念”，<sup>[10]</sup>这与“美的对象的内在本质”<sup>[11]</sup>相一致。于是黑格尔的《美学》，便在“生命”的意义上展开，<sup>[12]</sup>“生气灌注”、“灵魂”几乎成了反复出现的关键词。可以说康德、黑格尔对艺术的生命形式的理解都已相当深刻。

二是浪漫主义作家对有机形式论和生命形式论的建树。柯尔律治主张一种有机主义美学，著有《生命的理论》，他说：“一首诗就是一个准自然的有机体”，“很难设想任何真正的主题和对照会不以有生命的机体作为其综合，甚至与它毫不相关。”<sup>[13]</sup>施莱格爾则

[9] 康德，《判断力批判》上卷，宗白华译，北京：商务印书馆，1993年，第159-160页。

[10] 黑格尔《美学》第1卷，见《朱光潜全集》第13卷，合肥：安徽教育出版社，1990年，第68页。

[11] 同上书，第71页。

[12] 黑格尔在《美学》中有“理念作为生命”、“自然生命作为美”等标题，这样人是“生命”就不用说了。同上书，第2页。

[13] 柯尔律治，《生命的理论》，第63页，参见M. H. 艾布拉姆斯，《镜与灯》，郇稚牛等译，北京：北京大学出版社，1989年，第287页。

直接提出了“有机形式”的概念。他说：

一种形式如果通过外力而传递给任何材料，并只被当作一种偶然的添加物而不涉及其特性，这种形式就是机械的形式……与此相反，有机的形式则是固有的；它由内朝外将自己展开……在造型艺术中，如同在自然领域中一样——最优秀的艺术家——所有真正的形式都是有机形式……<sup>[14]</sup>

显然，浪漫主义者对文学形式的有机形式性，也已有相当深刻的认识。

三是生命哲学学派对生命形式论的关注。狄尔泰作为德国生命哲学的倡导者，认为传统模式的形而上学已经终结，科学哲学也已临近它的终结点，必然代之以生命哲学。已经出现了诗人与哲学家交换位置的情形，本来应该由哲学家去把握、追思的问题如今由诗人来担当了。而诗就是使生命意义呈现出来的绝对中介，生命通过诗的活动而达到自身的透明性，这就是本体论的诗在生命哲学里的主要内涵。因此诗人和哲学家面对的共同任务是揭示生命之谜。他说：

最伟大的诗人的艺术，在于能创造一种情节，正是在这种情节中，人类生活的内在关联及其意义才得以呈现出来。这样，诗向我们揭示了人生之谜。<sup>[15]</sup>

在狄尔泰看来，生命就是诗和哲学的本体，他还认为“生命的形式是不可重复的”。法国生命哲学家柏格森也认为生命形式是不可重复的，这在艺术中表现得很充分。他说：

艺术总是以个人的东西为对象。……诗人歌唱的是他自己而不是别人的某一精神状态，而且这个精神状态以后再也不会重现。戏剧家搬到我们眼前来的只是某一个人的心灵的活动，是情感和事件的一个有生命的组合，总之，是出现一次就永远不会重演的某种东西。<sup>[16]</sup>

柏格森这里所说的“某种东西”，正是狄尔泰所强调的“生命的形式”。他除了继续申述生命形式的不可重复外，还强调了艺术作品作为生命形式的二重意义：一是艺术家或诗人个人生命境界的表达；二是就艺术作品本身而言，它也是一种生命形式，即“一个有生命的组合”。这样，苏珊·朗格所表述的生命形式的基本含义在这里已见雏形。显然，这些思想，都为艺术理论中的生命形式论的提出打下了基础；而苏珊·朗格的生命形式论便是对前人智慧的继承和超越。

第三，对 20 世纪主流形式论的反叛和超越。通过苏珊·朗格对艺术表现性形式进

[14] 奥·威·施莱格尔，《戏剧艺术与文学讲稿》，见《施莱格尔全集》（第6卷），莱比锡，1846年，第157页。又见M. H. 艾布拉姆斯，《镜与灯》，郇稚牛等译，北京：北京大学出版社，1989年，第334页。

[15] 狄尔泰，《体验与诗》，胡其鼎译，北京：生活·读书·新知三联书店，2003年，第206页。

[16] 柏格森，《笑——论滑稽的意义》，徐继曾译，见伍蠡甫、胡经之主编，《西方文艺理论名著选编》（中卷），北京：北京大学出版社，1989年，第492页。

行的深入思考,她发现当时流行的语义学和分析哲学中所使用的那种语义符号或表现性的“形式”概念,其意义是狭窄的,因而觉得需要有一个比它更好的范畴去取代它。这是因为,自19世纪以来,人对“形式”理解误入歧途。苏珊·朗格描述说:

“形式”这个字眼,在很多人看来,它包含的似乎是一种死的概念、一种空洞的外壳、一套无意义的公式……例如:音乐中的奏鸣曲形式或回旋曲形式,诗歌中的法国民谣形式等等。在以上所有的用法中,“形式”都是指某种一般性的东西或在许多个别的事例中抽象出来的并且几经验证的概念。这或许是“形式”的法定意义或被大多数人承认的意义,但却不是我在这儿……所说的意义。<sup>[17]</sup>

这便是人们对“形式”的一般理解。进入20世纪以来,俄国形式主义虽然不再将“形式”看作一套僵死的概念,而是强调了文学“形式”的本体论的地位,但他们仍然是在与“内容”对立的意义上夸张“形式”的作用而强词夺理,并没有改变人们对“形式”的一般理解。所以,苏珊·朗格便决心与这种关于形式的“法定意义”作战,而将艺术的形式理解为生命形式。她对20世纪主流形式论的反拨,并不是对旧形式论的简单否定,而是对传统的“内容/形式”二分对立模式的超越,是在超越传统理解基础上实现的一种创新性建构。这一理论建构的出现也会把人们对文学艺术的理解带入一个新的历史阶段。

第四,对“语言学转向”给文学理论造成的损害,作了即时的抗争。在西方铺天盖地的“语言学转向”中,文学理论被生拉活拽地纳入了语言学公式,产生了所谓的“语义学的诗学研究”。由于这种研究过分地依赖科学方法(按:即“科学主义”),反而使语言哲学失去了自己的专门性,而将自己的理论简化、一般化。例如科学对语言的主要兴趣是由通讯的需要引起,于是“语言的通讯”功能,就成了语言学研究中的关键,而忘记了诗的语言基本上“不是一种通讯性语言”。<sup>[18]</sup>对于这种“诗学”在“语言学转向”中产生的文不对题的研究弊端,苏珊·朗格明确指出:

将一种理论进行简化所带来的危险后果就在于:它会将那些较深奥的问题搁置起来,而杜撰出某些只要稍加思考就能很容易解答出来的表面问题。<sup>[19]</sup>

这样的“研究”,必然要以浅显的问题哗众取宠,而将“更加疑难的问题忽略掉”。例如,英国学者理查兹(I. A. Richards)提出语言有两种“陈述”,即“科学陈述”和“情感陈述”。这实际上是对语言功能的最一般概括,几无深度,并不足以解释文学语言的特殊性和复杂性,但却被当做金科玉律用来评价文学语言。所以,靠这种理论,得出的“仅仅是一些皮毛和普通的结论”。因此,苏珊·朗格对所谓的“语义学的诗学研究”,提出了公开

[17] 苏珊·朗格:《艺术问题》,滕守尧等译,北京:中国社会科学出版社,1983年,第123页。

[18] 参见上书,第141-142页。

[19] 同上书,第136-137页。

的质疑。她说：

要想对诗歌艺术以及它与其他艺术之间的关系做出哲学上的解释，仅仅依靠目前流行的实证主义“普通语文学”是不够的，这就是说，仅仅把语言的功能分成陈述性的和情感性的是不够的，还应对它的功能做出更为认真的研究。<sup>[20]</sup>

苏珊·朗格针锋相对地指出，诗从它本来的意义上说并不是一种“陈述”，“而是创造出来的作用于知觉的人类经验”，是用语言的造型用法创造出来的一种“幻想”。“因此，我们宁可首先通过研究诗去研究语言的造型机能，然后再从那些更为模糊的前后联系中——如梦的心理学或语言史中——去认识它们，而不是先在这些模糊的前后联系中去发现它们，然后再建立起一种有关它的专门理论去套诗歌。”<sup>[21]</sup> 苏珊·朗格的批评是十分中肯的。她发现在“语言学转向”意义上建构的“语义学的诗学研究”，在方法论上犯了一个本末倒置的错误：人们不是首先去研究具体的诗歌语言的造型机能，然后再看它与宏观语言学的联系；相反，却企图从某些模糊的宏观语言理论中抽绎出某些条款强加在诗歌身上，硬去解释诗歌。苏珊·朗格在西方现代语境中，真是少有的明白人。她在西方“语言学转向”的风潮中，不随波逐流，并以自己提出的生命形式论与其抗争。显示了一个学者独立不移的学术品格，这在“语言学转向”的落潮期，分外显得可贵。但理论思潮的运行模式，总是一种倾向掩盖着另一种倾向，因之，苏珊·朗格的高见，亦被语言学转向和西方形式主义的主潮所淹没，她所提出的生命形式论，也长期被边缘化：其师卡西尔的符号学被夸张地、歪曲地言说着，而苏珊·朗格的生命形式论却很少有人论及。但是我们相信，在 21 世纪，这种历史的不公将会得到纠正，而这种纠正的工作，必定是与人们对生命形式论的重新认识、重新肯定联系在一起。

老实说，苏珊·朗格提出的生命形式论对西方文论来说，其理论意义是巨大的：其一，它为文艺理论摆脱传统的“内容 / 形式”的二元对立模式的怪圈提供了可能；其二，它将艺术形式理解为生命形式，这在西方文论史上仍然具有创新意义，并由此激活了历史上曾经出现的相关论述，如有机整体论、灵魂论和魅力论等，这些问题在 21 世纪必将得到深入的讨论；其三，在这些被尘封的古代理论的映衬下，20 世纪西方文论主流话语的缺憾便凸显出来了，足以引起人们对它的深度反思。

## 二、重建中西融合的生命形式论的可能

前文还仅是在西方文论语境中讨论苏珊·朗格的生命形式论的理论意义。可是，如果仅局限于西方语境讨论这个问题，还是有其局限的，并不能真正理解到生命形式论的

[20] 苏珊·朗格，《艺术问题》，滕守尧等译，北京：中国社会科学出版社，1983 年，第 144 页。

[21] 同上书，第 145 页。

重要。其实，只有在中国古代文论的映衬下，它的理论意义才会更为突出地彰显出来。这是因为，这一理论传到中国，便如画龙点睛一样，大面积地激活了中国古代文论的相关话语，为生命形式论的合理性提供了丰富的材料和佐证；同时，也会勾起我们对西方先贤关于有机形式论和生命形式论建树的回顾；这就为我们通过中西融合的方式，克服苏珊·朗格生命形式论的一些缺陷，重建新的中西融合的生命形式理论提供了可能。

说文学艺术的形式是一种生命形式，这在中国文论家看来，早已是不争的话题。所以中国学者一般都不会在文学是不是生命形式的问题上多费口舌，而是将论题集中在讨论文学所要求的是什么样的生命形式上。但这并不意味着中国古代文论家对于文学艺术的生命形式本体论没有明确地表述和清晰的认识。萧子显（约 489—537）早在齐梁间就指出：

文章（按：当时已指狭义的文学）者，盖性情之风标，神明之律吕也。蕴思含毫，游心内运，放言落纸，气韵天成，莫不禀以生灵，迁乎爱嗜，机见殊内，赏悟纷杂。<sup>[22]</sup>

萧氏的这段话，显然已经包含苏珊·朗格生命形式论的两重意义。第一，即从生命哲学本体论意义上来看，文学不过是人的生命形式的一种表达，或者说人的生命的一种表现。所谓“性情之风标，神明之律吕也”，即文学是的人生命的表现形式。第二，就文学形式本身来说，它也是“禀以生灵”的生命形式。它必须是像某些有魅力的人物那样，是活生生的，“气韵天成”的；有着情感和爱憎（“迁乎爱嗜”）的，能见出灵魂的特殊内涵和全部丰富性（“机见殊内，赏悟纷杂”）的。更重要的是，萧子显还在苏珊·朗格止步的地方，论证了文学作为生命形式的特殊要求，并力图说明什么样的“生命形式”才是文学艺术所需要的，这才是中国古代学者关注的重点。萧子显所说的“气韵天成”和南朝画家谢赫表述的画论共识“气韵生动”，便是对这个关注重点的回答。其实，作为“绘画六法”之首的“气韵生动”，与萧氏的“气韵天成”意思基本一致，而表意则更为显豁，所以影响更大。它在唐代张彦远的《历代名画记》中得到进一步的肯定，成为中国画论、书论、文论体系的核心范畴。所以叶朗认为“不把握‘气韵生动’，就不可能把握中国古典美学（按：还应包括文论）体系。”<sup>[23]</sup>可见这个范畴的核心性之所在。

由于气韵生动的理论，直接来自魏晋时期人物品藻的审美风潮，是对人的生命风度的审美关照的标准，所以，它也是华夏审美理想的体现。它所关注的已经不是生命的一般表现，如苏珊·朗格所关注的运动、节奏、韵律等等外部形式，而是文学和艺术对生命形式的特殊要求。这种特殊要求可以概括为传神性、特征性、理想性和魅力性四个方面。让我们以中西互证、互释的方式稍加阐释。

[22] 萧子显，《南齐书·文学传论》。

[23] 叶朗，《中国美学史大纲》，上海：上海人民出版社，1985年，第213页。

气韵生动的理论，直接来源于画论传神论。所谓“传神”，即传达和表现灵魂。这一命题来自东晋画家顾恺之。《世说新语·巧艺》有云：

顾长康画人，或数年不点睛。人问其故，顾曰：“四体妍媸，本无关于妙处，传神写照，正在阿堵之中。”

对于这段绘画典故，论者一般理解为顾恺之主张通过“画眼睛”的方法传神，因为眼睛为心灵的窗户。从这个意义上讲，这种观点是有一定道理的。但对于此典的理解，却万万不能止于此。须知顾恺之画眼睛的目的在于“传神”，即表达人物的灵魂。他每次“画眼睛”之所以那样的谨慎小心，全在于“传神写照”的困难。不仅实践上是如此，还是因为有先贤的定论在前。《淮南子·说山训》云：“画西施之面，美而不可悦；规孟贲之目，大而不可畏，君形者亡焉”。所谓“君形者”，便是“神”，即统帅形体的灵魂。“君形者”虽是此书首次提出，却继承了先秦诸子特别是道家对生命和灵魂（即“神”）的理解。因此，这是理解顾恺之传神论的必要前提。也许因这个命题真实性吧，所以康德对灵魂（Geist）问题也有类似的论述。他说：

一首诗，可以写得十分漂亮而又优雅，但是却没有灵魂。一篇叙事作品可以写得精确而又井然有序，但却没有灵魂。……甚至一个女人，可以说是长得漂亮、温雅而又规矩，但却没有灵魂。<sup>[24]</sup>

康德强调了表现灵魂的关键性，与《淮南子》的观点有着惊人的一致，这种中西理论的共识性说明，传神论或者说表现灵魂论应是文学艺术的核心论题。那么，传神论与气韵生动有什么关系呢？其实，气韵生动便是对艺术家所传之“神”的具体要求，是它的理想和标准。所以，中国画论，往往把传神与气韵生动看成了一个东西。宋代画论家邓椿在《画继》中写道：

画之为用大矣。盈天地之间者万物，悉皆含毫运思，曲尽其态。而所以能曲尽者，止一法耳。一者何也？曰：传神而已矣。世徒知人之有神，而不知物之有神。此若虚（按：宋代画论家郭若虚）深鄙众工，谓虽曰画而非画者。盖止能传其形、不能传其神也。故画法以气韵生动为第一。<sup>[25]</sup>

元代杨维禎在《图画宝鉴序》中说：“（画）有传形，有传神。传神者，气韵生动是也”。而明代画家董其昌，也认为要“为山水传神”，就是要“气韵生动”。<sup>[26]</sup>至此，我们看到顾恺之传神论与邓椿、董其昌之间的巨大变化：传神论由传人之“神”，逐渐泛化

[24] 康德，《判断力批判》第49节，见伍蠡甫主编，《西方文论选》（上卷），蒋孔阳译，上海：上海译文出版社，1979年，第563页。

[25] 邓椿，《画继·论远》，见《画继·画继补》，北京：人民美术出版社，2004年，第113-114页。

[26] 董其昌，《画禅室论画·随笔》，见俞剑华编，《中国古代画论类编》（下），北京：人民美术出版社，2009年，第730页。

为传万物之“神”、传山水之“神”，与绘画六法之首的气韵生动范畴相互呼应，合二为一。无独有偶，西方的“传神论”也有大致相同的意思。黑格尔在论述表现灵魂时曾说：

灵魂究竟在哪一个特殊器官上显现为灵魂？我们马上就可以回答说：在眼睛上，因为灵魂集中在眼睛里……（不过）艺术也可以说是要把每个形象的看得见的外表上的每一点都化成眼睛或灵魂的住所，使它把心灵显现出来。……艺术把它的每一个形象都化成千眼的阿顾斯，通过千眼，内在的灵魂和心灵在形象的每一点上都可以看得出。<sup>[27]</sup>

从黑格尔的论述中，我们可以看出传神论泛化的必然性，同时，黑格尔又给传神论提出一个新的要求：即从艺术形象的每一点上，都应当表现出它的灵魂。那么，什么东西能在艺术形象的每一点上表现出灵魂呢？那便是一个生命的最特殊东西即“特征”。所以黑格尔强调要“把足以见出主体灵魂的那些真正的特征表现出来”。<sup>[28]</sup>这实际上已经涉及对气韵生动的另一要求——特征性了。

关于艺术作为生命形式的特征性，顾恺之在讨论传神论时，也突出了这个问题。《世说新语·巧艺》又云：

顾长康画裴叔则，颊上益三毛。人问其故，顾曰：“裴楷俊朗有识具，正此是其识具。看画者寻之，定觉益三毛如有神明，殊胜未安时。”

顾恺之这里所说的“识具”，就相当于我们今天所说的特征，所谓“特征”，即一个生命形式区别于其他生命形式的个别性，亦即萧子显所说的那种“机见殊内”的东西。它是构成生命之“神”、或者说气韵生动的重要条件。黑格尔举例说，与那些“平庸的面孔”不同，“拉斐尔所画的一些圣母像就不然，它们向我们所揭示的一些面孔、腮颊、眼、鼻和口的形式”，“就与幸福的快乐的虔诚的而且谦卑母爱完全契合”起来，“凡是妇女都可以有这样的情感，但是却不是每一个妇女的面貌都可以完全表现出这样深刻的灵魂”。<sup>[29]</sup>也就是说，“特征”是生命某些外在形式与内在品质的完美结合，而这并不是“平庸的面孔”和普通人所能具备的；必须是具有“识具”和特征的生命形式才是艺术的存在形式；并不是所有的生命形式都可以成为艺术，而只有生命形式的理想形态才符合艺术的要求。

于是，理想性便成了古人对生命形式的第三个要求。萧子显说的“莫不禀以性灵，迁乎爱嗜”，指的便是生命形式的理想性。这种理想性主要表现在两个方面：一方面，气韵生动是一种高尚人格的表现。郭若虚说：艺术的奇迹，“多是轩冕才贤、岩穴上士，

[27] 黑格尔，《美学》（第1卷），见《朱光潜全集》（第13卷），合肥：安徽教育出版社，1990年，第190页。

[28] 同上书，第192页。

[29] 同上书，第193页。

依仁游艺,探蹟钩深”,其“高雅之情”表达的结果。因为“人品既已高矣,气韵不得不高;气韵既已高矣,生动不得不至。所谓神之又神而能精焉”,“书画岂逃乎气韵高卑?”<sup>[30]</sup>他的意思是说,所谓气韵生动,不过是对高尚灵魂人格美的一种自然表达。另一方面,气韵生动所追求的美,是一种理想的美,或者说是美的极致。宋代范温说“韵者,美之极”。古人追求的气韵之美,是细腻而多样的。司空图曾归纳为“二十四韵”<sup>[31]</sup>,可谓蔚为大观,但主要是强调自然,而高雅、超越、含蓄等方面,则以陶渊明诗的“清”、“远”、“雅”、“淡”之韵为最高范本,这才是中国古人所追求的理想的审美范型。借用黑格尔的话来说,“由于这个缘故,理想才是美的”。他所说的拉斐尔画的圣母像,也是因为她显示了西方人理想的那种“和悦和静穆”的气韵,才显得伟大。<sup>[32]</sup>

艺术作为生命形式,还有第四个方面的要求,即要富有魅力。“气韵”之所以还要以“生动”求之,就是进一步要求艺术的生命形式必须是富有魅力的生命形式。明代唐志契在他的《绘事微言》中说:

盖气者有笔气,有墨气,有色气;而又有气势,有气度,有气机,此间即谓之“韵”,而生动处则又非韵之可代矣。生者生生不穷,深远难尽。动者动而不板,活泼迎人。要皆可默会而不可名言。<sup>[33]</sup>

此处唐志契将气韵与生动完全分而论之,是有缺点的;但艺术形象有的因气韵而生动,有的有气韵却不一定生动,却也是事实,因此,不好一概而论。“而生动处则又非韵之可代矣”,则是一种真理性认识。由于特征和理想的缘故,艺术对“神”和“灵魂”的要求就更加严苛了,它还必须具有引人的艺术魅力。而气韵的“生动”性,就强调了这一点。所谓“生生不穷,深远难尽”,所谓“动而不板,活泼迎人”,便是对艺术魅力的形象描绘。上文康德所说的“一个女人,可以说长得漂亮,温雅而又规矩,但却没有灵魂”,实际上是指这个女人(的灵魂)太呆板,没有活泼迎人,生动可爱的魅力,所以也不符合艺术对生命形式的要求。但是“魅力”,它不仅取决于“生动”,而更应是以上诸因素的综合审美效果。所以,只有“气韵生动的生命形式”,即富有魅力的生命形式才符合艺术的要求。其实“魅力”是一个西方概念,之所以不常被人提起,乃是理性主义文论掩盖的结果。贺拉斯在《诗艺》中早就提倡了艺术“魅力”。他说:“一首诗仅仅具有美是不够的,还必须有魅力,必须能按作者的愿望,左右读者的心灵。”<sup>[34]</sup>从这段

[30] 郭若虚,《图画见闻志·论气韵非师》,见俞剑华编,《中国古代画论类编》(上),北京:人民美术出版社,2005年,第59页。

[31] 所谓“二十四韵”,见苏轼,《书黄子思诗集后》,注家以为“即指《二十四诗品》”。郭绍虞主编,《中国历代文论选》(第二册),上海:上海古籍出版社1979年,第302页。我认同这种观点。

[32] 参见黑格尔,《美学》(第1卷),见《朱光潜全集》(第13卷),合肥:安徽教育出版社,1990年,第194页。

[33] 唐志契,《绘事微言·气韵生动》,见《中国古代画论类编》(上),俞剑华编,北京:人民美术出版社,2005年,第743页。

[34] 贺拉斯,《诗艺》,见伍蠡甫主编,《西方文论选》(下卷),上海:上海译文出版社,1998年,第102-103页。

话中,可以看出他与唐志契的看法有着惊人的一致。但贺拉斯之后,魅力已少有人提起,直到英国新古典主义的创始人之一的勒内·拉潘,才重提这个范畴。他在《关于亚里士多德文论的思考》(1674)一书中写道:

同其他艺术一样,诗歌中也有某些东西是不可言传的,它们(仿佛)是宗教的玄秘。诗的那些潜藏的韵致,那些觉察不到的魅力,以及一切神秘的力量,都注入心中。这些东西是没有什么教导方法可以使人学会的,正如无法教会人如何使人愉悦一样,它纯粹是造化的神力。<sup>[35]</sup>

勒内·拉潘还指出,诗在“激情搅动的灵魂的震颤之中”,特别富有“魅力”。但这却是诗中一种“潜藏的韵致”,是一种“觉察不到的”“神秘的力量”。看来“魅力”的确是艺术作为生命形式所应当强调的美学要素。这样,中国的气韵生动论经过西方文论的范畴和眼光的梳理,变得可以把握了;来自西方的生命形式论,经过中国气韵生动论的补充和丰富,也就显得骨肉丰满,得以成立了。

还应当说明的是,对于文学艺术气韵生动的特质,西方人也并非完全没有发现。勒内·拉潘在这里提出的“韵致”概念,便是对艺术的气韵生动特质的初步认识。据艾布拉姆斯考证,英国新古典主义提出的这个“韵致”的概念,又称为“雅致”(la grazia),意大利文艺复兴时期曾被广泛用来描述艺术中那种难以描述的美的特性,它是“上苍”对作家的一种赏赐,是不能学而得之的。与郭若虚“气韵非师”的观点相一致。这个概念由西班牙、意大利传入法国,最后在英国扎根。在流传的过程中又被附上一个俏皮的短语“我不知道是什么”,而将“雅致”称为“迷惑灵魂的女巫”、诗中潜藏的“触动心弦的”的“魅力”。<sup>[36]</sup>其实,它就是西方人对气韵生动的认识。这一现象证明,中国古代文论中的气韵生动范畴,并不是伪命题。对于苏珊·朗格提出的生命形式论既有重要的印证作用,又有互补性,是一个恰好与之进行互补性对接的真实而有现代意义的重要范畴。

由于苏珊·朗格在论述生命形式时相对忽略了“艺术所追求的应当是什么样的生命形式?”,而中国古代文论恰恰在这个问题上思考深入,发掘细腻。在经过上述现代转换的工作之后,它完全可以以“气韵生动的生命形式”这样的现代理论命题进入当代文学理论,去纠正人类在文学形式认识上的不足,以一种超越性的理论建树,大面积刷新当代文学理论,使其更趋合理。

值得说明的是,中国人将文学艺术的形式理解为生命形式,并不止于“气韵生动”。那些几乎贯穿于中国文论史的重要范畴如神韵说、性灵说、意境论、风骨论等等,都是从生命形式论出发的。因此,可以说离开生命形式论就无法理解中国古代文论;反

[35] 转引自 M. H. 艾布拉姆斯,《镜与灯》,郅稚牛等译,北京:北京大学出版社,1989年,第305页。

[36] 参见艾布拉姆斯,《镜与灯》,郅稚牛等译,北京:北京大学出版社,1989年,第304-306页。

之，如果生命形式论一旦确立，一旦进入中国人的当代理论视野，就等于找到了理解中国古代文论的最恰当视角和突破口，可以转换的文论资源岂止气韵生动一个！肯定会产生一石激起千层浪的效果。这样，我们对中国古代文论的认识，也会因此而刷新。

更有意思的是，通过中西融合的“气韵生动的生命形式”论的建构，也将西方文论史上被主流文论掩盖的先哲们的真知灼见，从尘封的状态重新激活，在中西对话和古今沟通的平台上重现其真理的光辉。但本文所涉及的西方文论，充其量不过是大海中的几滴水。我们完全可以以此为起点，重新清理西方文论史或者重写西方文论史，去修正历史的某些不公，恢复其本来面貌，以期发现更多的问题，找到更多的宝藏，给现代人提供更多的智慧和思想。这样，苏珊·朗格生命形式论的提出，其文论意义就无法估量了。

### 三、生命形式论还可以引起的美学的革新

常识告诉我们，文学艺术问题往往不会局限在文学理论之内，它们同时也是一个美学问题。从上文可以看出，气韵生动的内涵已经涉及美的特征和美的理想。因此，苏珊·朗格的生命形式论，同样也是一个美学问题。这个问题的确立，不仅可以给文学理论带来重大的变化，同样也会引起美学理论的重大变革。这里仅谈三个问题：美是什么？美是如何发生的？美是一元的还是多元的？

自“美学”概念诞生以来。人们一直在追问美是什么。西方的回答歧义纷呈不用说了，单是中国现代美学界的回答就有很多种，而且始终不能令人满意。主观派认为，美是主观意识；客观派认为美是事物的客观属性。由于这两派见解的片面性，所以也最易驳难。于是有了“主客观统一”说，认为美是主客观统一的产物。这种观念虽说明显纠正了上述两派的片面性，但其表述仍简单笼统；其实，它是逻辑推理的结果，一种逻辑的折中，并不是审美发生的实际。朱光潜先生为了此说，提出了“物甲、物乙”说，硬说如果审美的对象是“物甲”的话，那么审美的结果已经变成了“物乙”；“物乙”已经不同于“物甲”，而是一种“主客观统一”物了。这种观点虽然在逻辑上可以讲得通，但审美的结果，却使审美对象变成了另外一个东西，这似乎与人类审美经验的事实不符。它强调了审美结果与审美对象不同的一面，却忽视了在审美的结果中，“物甲”更是它自身的一面。因为，在康德所说的知性和悟性的帮助下，人的审美结果实际上对“物甲”体会得更真切，更透彻了，物甲在审美中不但不会变为“物乙”，而且在更深的层次上发现了物甲的本真。这样看来，“物甲、物乙”说也就成了问题。还有“社会实践派”美学。此派认为美是社会实践（生产劳动）的产物，是事物的社会性和客观性的统一。即使是自然美，也是社会实践的结果——具有人化自然的审美属性。他们自称继承了马克思主义的

立场和方法,像马恩研究资本主义社会一样研究美学,“把美学研究的根基奠定在了以物质生产劳动为中心的社会实践之上”,并为“‘生活世界’规定了‘劳动’实践的真正根基”,“明确地把美、审美、艺术与生活世界这个真实根基联系起来”,并似乎一劳永逸地解决了美学问题。<sup>[37]</sup>于是,实践派便成了国内最大的美学学派,一直绵延至今。其实,实践美学,只是套用马克思主义的词句的美学,实际上并非是马克思主义的。马克思主义的常识告诉我们,对于不同质的矛盾、不同的对象要用不同的方法去解决。马克思为了研究人类社会、揭示资本的秘密而选择了人类实践和物质生产劳动为基本考察点,这无疑是正确的。但在揭示美的本质和审美的秘密时,是否仍要以“物质生产劳动为中心的社会实践”为基点,那就值得怀疑了。硬要那样做,就不是马克思主义的了。首先,实践作为一个范畴,它不可能是无边的,它的基本定义主要与精神(主要是理论的)活动对立而存在,因此,不可能把它泛化成一个能够涵盖人类整个生命活动和生活活动的范畴。而人类的审美活动,却是在人的整个生命活动范围之内进行的,而且,在那些非实践的精神活动的领域,同样是美的鉴赏和创造的十分活跃的领域。这一点却是实践美学所忽视的方面。若干年来,只见实践美学论者为了自圆其说,他们不断地夸大“实践”概念的外延,企图用实践论解释一切美学现象,就像那些做印度甩饼的师傅一样,尽量地想把他手中的那块“面”,甩成无限大,企图以它遮住头顶上的那块天,这实际上是不可能的。其次,劳动与审美的关系也是复杂的。劳动创造了世界,劳动也创造了人类本身,这些马克思的名言都是对的。但是,若说“劳动创造了美”,这话就有一定问题了,只能说美的一部分是在劳动中创造的。其实,许多美并非产生于劳动之中,而是产生于人的休息和娱乐之中,产生于祭祀和宗教性的活动之中,产生于两性相悦的婚恋生活之中,产生于人们的交往、理解和社会的文化风俗之中……。而且,即使在劳动中,也并非总是产生美的,它同时也可能生产着丑恶和罪孽。杀人的武器、日本“二战”侵略中国时使用的化学毒剂和瘟疫病毒,同样可以是标准的劳动成果,而这些不仅没有任何美可言,反而是令人发指的,罪恶滔天的。因此,人类的劳动成果对人类来说,其价值呈现是复杂的:有的是有益的,美的;有的是美的,无害的;有的虽美,但有害;有的无益、无害亦无美;有的无益而丑;有的有害而丑陋;有的大丑、大恶而大毒。所以,不能简单地、笼统地说“劳动创造了美”。而且,根据马克思主义原理,对劳动的理解不能离开具体的历史语境去理解。当他们把美看做是“生产劳动的产物”时,就把“生产劳动”从它的历史语境中抽离出来,放在理想社会的理想的“生产劳动”的意义上理解的,这就违背了马克思主义的历史唯物主义原理。其实,这样的“劳动”在人类进入阶级社会之后,就没有出现过。而更多的情况是在人和劳动双重异化的条件下进行的,即马克思所说的“异化劳动”。在现代社会中,劳动的异化则更为严重,由于劳动者将自己的“劳动”作为商品卖给了资本家,因此“劳动”对劳动者来说,已经异化为异己的对立物,

[37] 张玉能,《新时期美学研究的问题域的转换》。参见《新实践美学论》张玉能撰写部分,北京:人民出版社,2007年。

劳动中的审美因素已经销蚀殆尽，“劳动”已经变成了对人的精神折磨和肉体消损的过程，这种折磨与消损有时已经超过了生命承受力的极限，而使“劳动”直接变成杀人的元凶。2010年在深圳发生的富士康工厂青年工人连续13起跳楼自杀事件，便是异化劳动吞噬青春生命的惊天血案。请看，这里的所谓“劳动”，还与审美有缘吗？——“劳动”已经变成了美的直接杀手。实践美学完全在脱离历史语境的意义之上夸张劳动与美的关系，实际上是虚假的，与马克思主义美学背道而驰的。当然，他们主观上并没有认识到这些。再者，他们对自然美的理解也是强词夺理的。由于人类实践的有限性，自然界的许多地点是人迹罕至的。但是越是人迹罕至，它所呈现的自然美，有时候竟然更加的美不胜收。这本是实践范畴无法概括的，更是实践美学的软肋。但是，实践美学论者却硬要加以解释。说自然美具有“人化自然的审美属性”。对于那些已经“人化”的自然来说，这种解释勉强可以说通，而对与那些没有发生过“人化”的自然所呈现的美，你为什么非要以“人化自然的审美属性”论之呢？这是不能自圆其说的。本文无意罗列实践美学的种种缺陷，而只想说明实践美学仍然是一种很不理想的美学建构，比起其他几家来并没有好多少。

新时期以来，许多人认为“美是什么”的问题是一个伪命题，他们学着维特根斯坦的腔调，说提出这样形而上学的问题是犯下了语言运用的错误，与其把“不可言说”的问题强作言说，不如对它保持沉默。这样，人们就把美的形而上问题悬置了起来，去做聪明人，向形而下的即“可以言说”的问题开掘。但是对形而上问题的悬置，并不能代替问题的解决。进入新世纪以来，人们又发现，“对‘美是什么’不能避而不答”，因为它关系着中国当代美学的前途。<sup>[38]</sup>于是，问题又回到原点：“美是难的”（柏拉图语）。

然而，苏珊·朗格的生命形式论的提出，又点燃了我们探索“美是什么”的激情。它使我们想起了宗白华的一句话：“（当）物象呈现着灵魂生命的时候，是美感诞生的时候。”<sup>[39]</sup>宗白华这句话的意思，虽然表面上是说美感的诞生，而实际上，已经包含着对“美是什么”的回答。很明显，在宗白华看来，审美的对象是一种“呈现着灵魂的生命”，其中既包含了“气韵生动”的内涵，又将审美对象理解为生命形式，而美就是审美对象的生命形式所呈现的生动气韵，所谓“韵者，美之极”也。所谓“审美”，就是对作为生命形式的审美对象作出的肯定性情感评价。我们的这些理解，得来看似容易，但是如果如果没有苏珊·朗格生命形式论的启发，没有生命形式论引起的对中国古代艺术精神的理解，是不可能产生的。即使是宗白华先生本人，当他在1948年发表此说时，也并没有理解到这句话的巨大的美学价值——能够另建一派新美学。因为，他在说这句话时，又想用西方的移情说和距离说来说明它。他说“万境浸入人的生命，染上了人的性灵”，这是在用移情论解释美感的性质；又说“美感的养成在于能空（灵），对物象造成距离”，

[38] 张玉能，《新时期美学研究的问题域的转换》。参见《新实践美学论》张玉能撰写部分，北京：人民出版社，2007年。

[39] 宗白华，《论文艺的空灵与充实》，《宗白华全集》（第2卷），合肥：安徽教育出版社，1994年，第349页。

从而以“间隔”诞生美景,<sup>[40]</sup>这是用所谓的距离说来解释美的生成。美感之中是有审美主体的移情,但美感的产生绝非仅仅来自审美主体。美感的产生是需要超越的,但并非来自“距离”。年轻的母亲看她怀里的婴儿绝对是美的,却不需要距离;一对恋人拥抱相悦,对方都是美的,也不要距离;禾苗在工间歇息的农夫眼里,远看近看都是美的,但却不要距离!因此,距离说的可靠性是值得怀疑的,中国人不应盲从。那么,审美中的超越是如何实现的呢?这在过去始终是一个难题。但是,如果有了生命形式论,便获得了解决的可能。宗白华说的“物象呈现着灵魂生命的时候,是美感诞生的时候”,如果以生命形式论来看,不是可以理解为:当(审美主体以自己的)生命欣赏着(审美对象的)生命形式时,或者说被物象呈现的灵魂生命所感动时,美感不就诞生了吗?直言之,美感不过是生命与生命的理解与沟通。以生命形式看万物,看世界,只以生命的情意互相交流,生命之爱成了唯一的管道,其他的社会价值、功利是非、利益纠葛都会被生命之爱过滤或者弱化在审美视野之外,由此完成审美的超越,从而使审美成为可能。这样理解“美是什么”以及审美的实质,其理论的前途和它的可阐释域就更为宽广。

再看“美是怎样发生的”。过去,由于没有从生命形式的意义上去看待审美对象,这样,审美对象在审美过程中便一直处于被动的地位,审美活动便被描述为审美主体对于审美对象的单向的活动,即将审美发生的过程仅仅简单地理解为“审对象”的单向过程。在西方美学史上,对“美是怎样发生”的研究,最为详尽的是康德。他提出的“审美判断四契机”说,虽说一定程度上揭示了美感生成的复杂性。但是他始终认为美感是审美主体“审对象”的结果。他在描述审美判断的第一契机时说:从质的方面说,美是主观的,无利害的快感。它不是对某个对象作出的逻辑判断的结果,而是借助想象力作出的情感判断的结果。很明显,美感虽是情感判断的结果,但也像逻辑判断一样,是对某个对象作出的一种“判断”,即主体“审对象”的结果。他在解释审美判断的第二契机时,强调了审美判断是无概念的,但又有普遍性的。之后,又提出一个有趣的问题,“是快感在先,还是审美判断在先?”论证的结果还是审美判断在先,美感是审美判断的结果。用我们的话来说,仍是审对象的结果。他论述的审美判断第三契机,是说审美判断虽无目的,但又是合目的的。美感的这种“无目的的合目的性”,是对象的一种形式的合目的性,这当然也是审对象的结果。第四契机中,康德认为审美对象存在着一种能引起审美快感的必然性,“它是一切人对于一个判断的赞同的必然性”<sup>[41]</sup>,即“审美共通感”。由于人们先验的具有这种“共通感”,所以人们根据审美共通感作出的审美判断,就可以规定什么东西美,什么不美。因此,在康德看来,美感的产生,始终是一个单边的“审对象”的过程。

[40] 宗白华,《论文艺的空灵与充实》,《宗白华全集》(第2卷),合肥:安徽教育出版社,1994年,第347页。

[41] 康德,《判断力批判》,宗白华译,北京:商务印书馆,1993年,第75页。

黑格尔将美定义为“美就是理念的感性显现”，<sup>[42]</sup>而所谓“理念”不过是高悬于现实世界之外，或者存在于人类心灵中的理想模式，那么，现实世界或艺术世界里，凡是符合这个理想模式的东西，就是美的，否则就不美。显然，从这个定义中也可以看出，黑格尔所理解审美生成的过程，也是一种审对象的结果。

海德格尔认为，“美是无蔽性真理的一种呈现方式”。<sup>[43]</sup>又说：“真理是存在的真理，美不出现在真理之外。当真理自行置入作品时，美就出现。显现，作为艺术作品中真理的这种存在的显现，作为作品的显现，这就是美。”<sup>[44]</sup>虽然，在海德格尔的思想中，他说的“真理”与我们理解的传统意义上的真理不尽相同，而是“存在”，美和真理、存在三者为一，是一种在艺术作品中的“呈现”，而这种“呈现”说明，在“美是怎样发生”的问题上，海德格尔并没有走出传统，他仍然把美的产生，看成是“审对象”的结果。

从以上三家的观点可以看出，西方美学在“美是怎样产生”的问题上，其主流见解一直是将审美发生的过程，看成是一种单向的“审对象”的过程。但是如果把审美对象看成是一种生命形式，那么，关于“美是怎样发生”这个问题理解，可能就不同于西方主流美学的看法了。

由于中国人对生命形式论的根深蒂固的理解，所以，中国古人对审美发生过程的理解始终是生命对生命的一种相互理解、赞赏和共鸣的双向活动。在古人看来，宇宙是一个“天地和合”的“大生命”，而人则由“此大生命”孕育而成的“小生命”；而人作为“天地之心”<sup>[45]</sup>，实际上又是宇宙的“大生命”的象征。<sup>[46]</sup>所以庄子认为人与自然是平等的，和谐一体。《齐物论》云：“天地与我并生，万物与我为一”。在人与自然这种和谐共生、心灵一体的亲和状态中，人奉献给自然的，是无边的大爱。如《庄子·天下》所云：“泛爱万物，天地一体也”。这虽然为惠施所言，但却是庄子赞为“大观”的道家思想。故成玄英解释说：“万物与我为一，故泛爱之；二仪（即天地）与我并生，故同体也。”已经完全看成是庄子的思想。在人的这种博大的爱意的投射中，自然和宇宙也把它那美不胜收的“大美”向人呈现出来。所以《庄子·知北游》云：“天地有大美而不言，四时有明法而不议，万物有成理而不说。……是故至人无为，大圣不作，观于天地之谓也”。于是，至人、圣人与天地之间，即人和自然之间，就构成了一种审美关系。而对于这种审美关系的描述，更是庄子学派的思想精华。《庄子·天下》云：“独与天地精神往来，而不敖倪（按：与“傲睨”同）于万物。”这里再次强调了人与自然的平等的亲和关系，而在

[42] 黑格尔，《美学》（第1卷），见《朱光潜全集》（第13卷），合肥：安徽教育出版社，1990年，第137页。

[43] 海德格尔，《人，诗意地安居：海德格尔语要》，郜元宝译，上海：上海远东出版社，1995年，第107页。

[44] 海德格尔，《艺术作品的本源·后记》，《林中路》，法兰克福：维多里奥·克劳斯特曼出版社，1950年德文版，第20页。

[45] 语出《礼记·礼运》。又，《文心雕龙·原道》认为：人为“五行之秀，实天地之心”。

[46] 见钱穆，《中国文化特质》，深圳大学国学研究所编，《中国文化与中国哲学》，北京：生活·读书·新知三联书店，1988年，第39-40页。

至人、圣人与天地、与自然的审美关系中，并不是西方人理解的那种傲睨于万物的“审美对象”的单向关系，而是人与自然的一种“精神往来”，是一种主客互答的双向的对话、交流与共鸣。“往来”二字，惊觉千古。刘勰在《文心雕龙·物色》中进一步表述道：

赞曰：山沓水匝，树杂云合。目既往还，心亦吐纳。春日迟迟，秋风飒飒；  
情往似赠，兴来如答。

这里虽然描述的是创作灵感产生的根源，实际上也是美感产生的过程。大意是说：人在大自然的山水云树、春日秋风的感召下，人与自然的的关系，便成了主客双方的“目”的“往还”和“心”的“吐纳”的过程：人向自然馈赠了不尽的倾慕（即爱），自然便向人答谢了不尽的美的兴会。而美就产生在这种双向对话（即赠答）和互相激赏的过程中。那么，为什么人与审美对象的关系会是一种双向互动的关系呢？这是因为，人面对的对象是一种生命形式，在人面前它是“活”的，它是能够挑动人的情感和思绪的。《淮南子·俶真训》中说：“今万物之来擢拔吾性，撷取吾情，有若泉源。虽欲无禀，其可得邪？”也是说，它能够主动地与人构成一种对话关系。因此刘勰进一步描述道：“若夫珥璋挺起惠心，英华秀其清气，物色相召，人谁获安？”“一叶且或迎意，虫声有足引心；况清风与明月同夜，白日与春林共朝哉！”刘勰在这里妙用了“挺”、“秀”、“迎意”、“引心”等字眼，不仅强调了审美对象的生命质感，还强调了它在审美活动中的主体性及其决定性，由于它们是“活”的，所以他们与人之间才能实现一种互为主客的对话关系，只有在这个意义上的，才能把庄子所理解的那种“平等”，落到实处。看来，也只有将审美对象理解为生命形式，才是符合审美发生的实际的。那么，为什么“物色相召”便能造成“人谁获安”的效果呢？还应有更深层的原因，但刘勰没有明确回答，是宗白华先生结合庄子的思想，回答了这个问题。他说：“中国人抚爱万物，与万物同其节奏：静与阴同德，动与阳同波（庄子语）。”<sup>[47]</sup>这里强调了两点：其一，人与审美对象的生命形式在灵魂上是相通的，在结构上是相同的，心灵上是相应的。所以才有“物色之动，心（指人心）亦摇焉”这样紧密的有机联系和心灵感应。其二，中国人有“泛爱万物”的大爱。在这种大爱的滋润下，陆机《文赋》所说的“情瞳眈而弥鲜，物昭晰而互进”的审美之境就实现了。于是以平等对话的态度，品味美的生成，便成了中国诗人反复歌吟的境界：李白在《独坐敬亭山》诗中写道：“相看两不厌，只有敬亭山”；辛弃疾在《贺新郎》词中唱道：“我见青山多妩媚，料青山见我应如是。情与貌，略相似”。正是在这种“相看两不厌”的相互激赏的过程中，审美的超越实现了那种“不知何者为我，何者为物”的“物我两忘”的最高境界，便在此化为现实。这便是审美发生的双向过程。西方人由于缺乏对自然的爱的，故对自然美的发现也比较迟钝，所以，他们对审美过程的

[47] 宗白华，《中国诗画所表现的空间意识》，《宗白华全集》（第2卷），合肥：安徽教育出版社，1994年，第441页。

理解和描述往往是失真的。<sup>[48]</sup>

不过，20世纪以来“主体间性”和“对话理论”，逐渐成为西方许多著名哲学家的共同话题，伽达默尔、哈贝马斯和巴赫金等都已经把“对话”作为一种哲学原理来看待。如伽达默尔说：

它之所以是一种对话（按：即“对话”），那是由于与我们相遇的东西向我们提出了一个问题，而我们又必须对它做出回答。……某种东西吸引我们——一件艺术品，一个我们一下子就理解了的事件：它牵引着我们，就如同一次对话的伙伴那样。<sup>[49]</sup>

这样看来，中国古代审美双向论的提出，绝不是无知妄说，人类关于审美发生论的思考，正在不断接近的过程中。因此，中西融合式生命新美学，在审美发生论的建构上，显然是有着巨大的创新空间的。

最后，美的存在方式也会因生命形式论的出现，有新的理解。根据张玉能先生的研究，他认为由于视角主义及其思维模式的影响，“给美学问题的解答带来了不确定性、开放性、多样性，这应该是一种很好的发展趋势”，因此，美学研究也应该由一元性思维、二元对立性思维，变成多元思维。从而为美学建构一个开放的、多层次的、多维度的，而又具有整合性阐释模式。于是他将自己的“新实践美学论”也多元化了。他说：

因此，新实践美学对美的本质作了开放的、多层次的、多角度的、整合性的规定：从本体论来看，美是人类社会所独有的社会性质和价值；从认识论来看，美是审美对象所具有的客观性质；从发生学来看，美是社会实践达到一定自由程度所形成的人对现实的审美关系的产物和结果；从现象学来看，美是附丽于感性现形象的性质；综合而言，美是显现社会实践的形象的肯定价值。<sup>[50]</sup>

显然，这个结论是张先生综合思考的结果。但是，首先，实践美学作为一个特殊视角，它应当有自己特殊的体系，和特殊的本质论，它不能把其他视角、其他体系的本质论也综合起来。因此，这个关于美的本质的描述，缺乏系统性，而给人以拼凑的感觉。其次，这里罗列的各种关于“美的本质”的各种说法，是来自不同的哲学体系，这只是由于哲学学派的多样性，所造成的对美的理解的多样性；而这样的“多样性”，并不是

[48] 当然也有例外，叔本华提出的“审美自失”论，即“人们自失于对象之中”的说法，已经逼近了中国的“物我两忘”论。遗憾的是他仍没有明确意识到，审美是在双向的交流、对话中实现的。参见李醒尘，《西方美学史教程》，北京：北京大学出版社，1994年，第440页。

[49] 伽达默尔、杜特，《解释学·美学·时间哲学——伽达默尔与杜特对谈录》，金惠敏译，北京：商务印书馆，2005年，第21-22页。

[50] 张玉能，《新时期美学研究问题域的转换》，又见《新实践美学论》张玉能撰写部分，北京：人民出版社，2007年。

哲学意义上的“多元性”。也就是说,新实践美学在论述自己的本质论时,应当建构自己的多元论,应当有自己的阐释架构和哲学模式,而不能如现在这样,给人“杂凑的一锅”的感觉。

不过,公平地说,这并不是张先生一个人的“不是”,而是时代赋予我们的局限。在解构主义和后现代语境中,人们被迫承认了事物的多元性;但由于后现代主义理解的多元性不过就是一种无序性、多样性和破碎性。所以人们将事物和世界的理解为“杂凑的一锅”,而美的本质也成了“杂凑的一锅”,就不奇怪了。但是,当我们企图引进生命形式论来讨论美学问题时,就意味着我们必须首先超越后现代思维,理性地对待古今中外的理论遗产,才能谈到为美学寻找新路。如前所述,是苏珊·朗格的生命形式论大面积地激活了中国古代文论生命形式的研究成果,让我有可能重建中西融合的现代生命形式理论;可是,当我们采用中国古代生命形式论的成果重构现代美学时,就不能不涉及孕育中国古代生命形式论的思想体系和它的阐释架构即哲学模式了。与在唯物与唯心两级对立意义上构筑的西方哲学的各个派别的构架不同,中国人是在宇宙有机论和生命生成论的基础上建构了自己的哲学模式。而“气韵生动”论,不过是这种哲学模式的美学延伸而已。因此,当我们采用其美学结论而想进一步说明美学本体的存在方式时,不用这种不同于西方的哲学模式,而想从西方美学困境中解脱出来,看来是不可能的。因此,新的生命美学也就意味着对中国式生命哲学模式的接纳。

中国式的生命哲学认为,事物和世界既是一元的又是多元的,它是一个层次性生成过程,也是一个层次性存在结构。这便是道家的宇宙观和方法论。老子概括为“道生一,一生二,二生三,三生万物。万物负阴而抱阳,冲气以为和”。<sup>[51]</sup>如果说美是一种必然的存在,它就出在“道”的层次上,它所生出的“一”便可以理解为生命形式,那种“负阴而抱阳”的、“冲气以为和”的东西,便是生命的“形式”。这种形式所显现的美有两个侧面,即阳刚之美和阴柔之美,但生命之美又是多元的,这个“多”是由“二”生成,因此它必然是受“二”制约,即进一步生成“三”。一方面,这个“三”仍是对生命元基的本质概括,是对“多”的一种形而上的归类。例如,清人叶燮说:“曰理、曰事、曰情。三语大而乾坤以之定位,日月以之运行,以至一草一木一飞一走,三者缺一则不成物。”<sup>[52]</sup>这样,“理、事、情”便成为构成生命的“元基”。叶燮认为进一步认为,表达于文学艺术中“至理、至事、至情”,便是艺术美的三元形态。另一方面,这里的“三元”,又是产生“多”(万物、万象)的根源。在中国古人眼中,“三”又代表着“多”,统领着“多”,生成了万物、万象和众美。

[51] 任继愈译著,《老子新译》第四十二章,上海:上海古籍出版社,1985年,第152页。

[52] 叶燮,《原诗·内篇上》,见郭绍虞主编,《中国历代文论选》(第三册),上海:上海古籍出版社,1980年,第344页。