

“气本论生态—生命美学” 的发现及其重要意义

——宗白华美学思想试释

曾繁仁

内容提要 认真研究中国现代美学史，我们认识到所谓学术“失语”是一个被过分夸张了的论题。其实，现代以来经过几代学人的努力已经初步建立了中国自己的美学话语，其中尤以宗白华发现与提出的气本论生态—生命美学成就最为显著。宗氏以中国古代“天人合一”的“历律哲学”为宇宙观，在借鉴叔本华等西方理论的前提下创立了中国特有的气本论生态—生命美学，他以《周易》、道家思想以及国画等中国艺术为出发点，提出了阴阳对比呼吸之美、虚实相生的生命深度之美、线性流动的动态之美、以大观小的全景之美以及芙蓉出水的白贲之美等丰富的生态—生命论美学内涵，并以此总结了国画、书法、建筑、戏曲、舞蹈、音乐与诗歌等艺术中的生态与生命美学呈现。其重要价值在于发现了植根于中国民族文化艺术深处的美学理论形态，这实际上就是具有现代意义的生态美学，对于世界美学发展意义深远。而宗白华的散步于中国民族文化艺术深处的“实证”的探索精神也给我们诸多启示。

促使我写这篇文章的动因是近 20 年来在美学与文学理论领域一直在讨论“失语症”与古代理论的现代转换的问题，一些学者认为我国自“五四”运动以来发生了一个古代与现代文化断裂的严重问题，目前包括美学与文学理论在内的文化领域基本上是西方话语的一统天下。对于这一问题，我在比较认真的学习了中国 20 世纪美学史之后认识到这一问题在美学与文学理论领域是一个被过于夸张了的“问题”。尽管我国学术领域中国话语问题仍然在建设之中，但 20 世纪以来经过一代一代学人的努力已经初步建立了中国自己的理论话语，需要我们很好地研究与继承。从美学与文学理论领域来说，包括王国维、梁启超、蔡元培、朱光潜、宗白华、邓以蛰、钱锺书等一批一批老一代学人均作了卓有成效的探索，取得了耀目的成果。其中特别要提到宗白华在美学领域历经 60 多年的辛勤耕耘，以其特有的热爱并沉潜于艺术的散步风格，在中西对比的宏阔背景上进行

了极富特色的中国现代美学话语的建构。在众多现代美学家之中，宗白华是成果并不多的一位，但却是成绩很大、极为值得咀嚼并价值不凡的一位。我个人觉得宗白华在美学建设方面的贡献是特别突出的。宗白华美学理论的特点是从中国美学出发，紧密结合中国艺术实际，达到理论与实际水土相融、密不可分的地步。像我这样在东西文化与艺术修养方面都甚欠缺的学人对于宗白华的并不太长的一篇篇美学论文反复研读都难以进入其境界，领略其真谛，需要不断地研读体会。对于宗白华美学思想的价值其实早就有比较恰当的评价。冯友兰曾在 20 世纪 40 年代说道：“在中国，真正构成美学体系的当属宗白华”^①。台湾作家杨牧在台湾版《散步美学》序言中说：“五十年来以短文连缀西方美学与中国传统文艺的，还有朱光潜和钱锺书，甚至还有方东美。但朱光潜失之于浅，钱锺书为文不可不说是杰格桔槔，持才使气，难以相与。方东美玄奥，不易落实。宗白

华论中西异同，意趣妙出，恰到好处。”^②在这里，冯友兰以“真正”两字对宗白华作了极高的评价。而对于杨牧对其他理论家的评价我们先放到一边，但对宗白华美学的“意趣妙出，恰到好处”的评论却是恰当的。对于宗白华美学思想已经有众多理论家研究与论述，均各有特色与价值。在这里我试着将宗白华的美学思想概括为“气本论生态—生命美学”。加上上述对于宗氏理论在学习领会时的深邃之感，所以我将自己的论述说成是“试释”。

一

宗白华是在20世纪30年代提出“气本论生态—生命美学”论题的。我们目前在宗氏发表于1934年的《论中西画法的渊源与基础》一文中首先发现了宗氏对这一论题的提出与论述。他说：“中国画所表现的境界特征，可以说是根基于中国民族的基本哲学，即《易经》的宇宙观：阴阳二气化生万物，万物皆禀天地之气以生，一切物体可以说是一种‘气积’【庄子：天，积气也】。这生生不已的阴阳二气织成一种有节奏的生命。”^③在这里，宗氏明确地将中国艺术的根基归结为《易经》阴阳二气化生万物生命的气本论生命哲学。这里所说的“积气”应是列子在“天瑞”篇中所言“天，积气耳，亡处亡气，若屈伸呼吸”，说“天”充满阴阳二气，无处不在，呈屈伸呼吸之状。而庄子则在《应帝王》中提出“气机”一说，即言阴阳二气处于调和的“太冲”状态因而平静而守气不动。这里说明宗白华运用了《易经》与道家的气本论生命观论述其生态与生命论美学思想。1944年，他又在《中国艺术意境之诞生》中提出“中国哲学是就‘生命本身’体悟‘道’的节奏”^④，说明宗氏将中国古代哲学与美学归结为“气本论生命哲学—美学”是一以贯之的，因为“道”即气也，所谓“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”。而《易经》的宇宙观以及阴阳二气化生万物的核心就是“天人合一”与“天地人三才说”，包含浓郁的东方古典生态智慧。所以我们说这种哲学观与美学观是“生态的与生命的”，总括起来就是“气本论生态——生命美学”。

“气本论生态—生命美学”的提出不是偶然的，是一种时代与社会发展的需要。众所周知，人类社会自20世纪以来处于经济文化与社会转型时期，资本主义经济社会的弊端已经显现，哲学与文化上的工具理性主导、认识本体与人类中心主义已经逐步地显现其错谬之处。随着德国古典哲学的终结，一种新的人生的与生命的哲学与美学悄然兴起，就是叔本华与尼采为代表的生命哲学与美学。宗氏于1917年即在《萧彭浩哲学大意》一文中写到：“继康德而起者多人，而萧彭浩【今译叔本华】最为杰出。造《世界唯意识论》，人谓此书，集欧洲形而上学之大成，其义尤与佛理相契合，阅者自明，今不强解。其言曰：唯物唯心，皆坠独断，盖心外无物，物外无心，心物两者，成此幻想，心不见心，无相可得，不生心则无自相【此皆译述《世界唯意识论》首篇大意】。而超乎心物两者之上，立于两相之后，发而为心【按此心字当识字义】，因而见外物者，阙维意志。此意志为混沌无知之欲，所欲者，即兹生存【所谓生存者，即现此世中】。”^⑤在这里，宗氏认为叔本华的唯一意志论人生与生命哲学超越了传统的独断论哲学而成为世界哲学之潮流。并从中读到佛理之影响，“以为颇近东方大学哲之思想”，预见到东方文化在新世纪走向复兴的曙光。而在另一篇写于1934年的文章中更从艺术发展的角度论述了世界哲学与文化的转型。他说：“惟逮自近代西洋人‘浮士德精神’的发展，美学与艺术理论中乃产生‘生命表现’及‘情感移人’等问题。而西洋艺术自二十世纪起乃思超脱这传统的观点，辟新宇宙观，于是有立体主义、表现主义等对传统的反动。”^⑥此后，宗氏进一步认识到在这转型时期，积贫积弱的中国站历史的转折点上必须通过历史的反思，继承中国文化的美丽精神，创造新的民族文化，以实现中华民族的自立与自强。他在写于1944年的《中国艺术意境之诞生》一文中说：“现代中国站历史的转折点。新的局面必将展开。然而我们对旧文化的检讨，以同情的了解给予新的评价，也更重要。就中国艺术方面——这中国文化史上最有世界贡献的一方面——研寻其意境特构，以窥探中国心灵的壮采，也是民族文化的自省工作。希腊哲人对人生指示说：‘认识你自己！’近代哲人对人我们说：‘改造这世界！’为了改造世界，我

们先得认识。”^⑦很明显,宗氏对于中国传统哲学与艺术的反思是为了改造世界,创造新的中国美学与艺术,使得中华文化与艺术的美丽精神在新时代得以延续发展。这就是他处于历史转折点提出“气本论生态—生命美学”的历史与时代责任所在。

宗氏提出“气本论生态—生命美学”运用的是中西比较对话的重要途径。宗白华在1920年刚到德国留学不久写给友人的信中写到:“我预备在欧几年把科学中理、化、生、心四科,哲学中的诸代表思想,艺术中诸大家作品和理论,细细研究一番,回国后再拿一二十年研究东方文化的基础和实在,然后再切实批评,以寻出新文化建设的真道路来。我以为中国将来的文化决不是欧美文化搬了来就成功。中国旧文化中实有伟大优美的,万不可消灭。”^⑧此前,宗氏对于新文化建设曾经更加明确地表示:“保存中国旧文化中不可磨灭的伟大庄严的精神,发挥而重光之,一方面吸收西方新文化的菁华,渗合融化,在这东西两种文化总汇基础之上建造一种更高尚更灿烂的新精神文化。”^⑨我们在这里不仅看到宗白华为了建设新的中国文化所进行的不懈努力,而且看到他所探寻的中西对话交流渗合融化的正确道路。宗氏是这样说的,也是这样做的。我们现在看到,他所发现和创立的“气本论生态—生命美学”的确是吸收了西方叔本华、柏格森等人的生命论哲学精华,但却给予极大的扬弃。他严厉地批评了叔本华的悲观论思想,“盖宇宙一体,无所欲也,再进则意志完全消灭,清静涅槃,一切境界,尽皆消灭,此其境界,不可思议矣”。而对于柏格森则批评了他的“生命创化论”中“人类智慧具有机器之天性”机械论思想,认为是“堕入机械唯物论”,“所以纯粹的机器观是不能成立的”^⑩。

他的“气本论生态——生命美学”则是完全从中国现实艺术为出发点的,是一种对于旧文化伟大庄严精神的保存与发扬。他认为“在西方,美学是大哲学家思想体系的一部分,属于哲学史的内容”;“在中国,美学思想却更是总结了艺术实践,反过来又影响着艺术的发展”。因此,主张“研究中国美学史的人应当打破过去的一些成见,而从中国极为丰富的艺术成就和艺人的艺术思想里,去考察中国美学思想的特点”^⑪,所以宗氏的

美学研究的立足点不完全是传统的从文献中搜寻美学论述的方法,而是着力于中国的艺术实践。而对于大量传统的诗论、画论、书论与乐论等他有根据自己的体悟与当下语境作了全新的现代阐释。因此,他的美学思想是传统的也是现代的。因为不仅他的阐释是现代的,而且他所依据的中国艺术形式例如国画、书法、建筑与民乐等仍然生存于当下,活跃在广大人民的现实生活之中。如果说转化的话,宗白华就为我们做出了示范。这是一种发现,更是一种创新,具有极强的生命力。

宗白华的美学也是一种“接着说”,如果说冯友兰的哲学是从程朱理学接着说,那么我们也可以说宗白华的美学主要是从魏晋文化艺术与美学接着说。1941年他在《论‘世说新语’和晋人的美》一文中认为,“汉末魏晋六朝是中国政治上最混乱、社会上最痛苦的时代,然而却是精神上极自由、极解放,最富于智慧、最浓于热情的一个时代”,其艺术成就“无不是光芒万丈,前无古人,奠定了后代文学艺术的根基与趋向”^⑫。在1979年的《中国美学史中重要问题的初步探索》中宗白华也说:“学习中国美学史,在方法上要掌握魏晋六朝这一中国美学思想大转折的关键。”^⑬宗白华正是从以魏晋六朝为代表的中国美学思想接着说,所谓“接着说”其实就是以之为主进行现代阐释,“说”就是“阐释”,就是发现与发展,由此说明宗氏“气本论生态—生命美学”的现代价值与意义,也从另一个角度向我们揭示了研究中国美学的途径与方法。我们现在也可以说是接着宗白华说,当然也是一种我们在当下语境下的阐释,但这种阐释不应离开宗白华的原旨。

二

我们说宗白华的“气本论生态—生命美学”是一种发现,而“发现”就是当下语境下的一种阐释,当然也就是一种创新。

宗白华首先是发现了中国美学的相异于西方的前提,一个就是中国特有的“历律哲学”宇宙观,另一个就是中国古代特有的礼乐教化的文化传统。先说他对中国哲学与美学所凭借的“历律哲学”宇宙观的阐释。他在没有发表的大约写于

1928至1930年手稿《形上学【中西哲学之比较】》一文中全面论述了作为哲学基础的中西形上学即宇宙观的差异,提出了中国美学据以成立的“历律哲学”。他说:“中国哲学既非‘几何空间’之哲学,亦非‘纯粹时间’【柏格森】之哲学,乃‘四时之成岁’之历律哲学也。纯粹空间之几何境、数理境,抹杀了时间,柏格森乃提出‘纯粹时间’【排除空间化之绵延境】以抗之。……时空之‘具体的全景’【Concret whole】,乃四时之序,春夏秋冬、东南西北之合奏的历律也,斯即‘在天成像,在地成形’之具体的全景也。‘是故法象莫大乎天地;变通莫大乎四时;显象著明莫大乎日月;崇高莫大乎富贵;【充实之美】备物致用,立成器以为天下利,莫大乎圣人。’‘以制器者尚其象。’象即中国形而上学之道也。象具丰富之内涵意义【立象以尽意】于是所制之器,亦能尽意,意义丰富,价值多方。宗教的,道德的,审美的,实用的溶于一象。所立之象为何?八卦成列,象在其中矣!”^⑩这一篇文章与这一段话非常重要,奠定了宗白华“气本论生态—生命美学”的哲学根基,也就是他不断说的“宇宙观”。在这里他划清了中西哲学之区别:西方为抽象时空之几何哲学,中国为“四时成岁”之天地人、春夏秋冬全景之“历律哲学”。他在1946年发表的《中国文化的美丽精神往哪里去?》一文中指出:“古人拿音乐里的五声配合四时五行,拿十二律配于十二月【《汉书·律历志》】,使我们一岁中的生活融化在音乐的节奏中,从容不迫而感到内部有意义有价值,充实而美。”^⑪所谓“历律哲学”即以音乐之律与记录气候农时的月令来解释天地人现象的中国古代哲学。有关乐律与四时五行的关系上述宗白华已经作了解释,关于月令与四时五行的关系冯友兰写到:“它是小型的历书,概括地告诉君民,他们应当按月做什么事,以便与自然保持协调。在其中,宇宙的结构是按照阴阳家的理论描述的,这个结构是时空的,就是说,它既是空间结构,又是时间结构。”^⑫这就说明,“历律哲学”实际上就是一种以“天人合一”为其核心的描述天地人、春夏秋冬与政治、文化、战争、艺术现象的一种有机的生命关系的哲学形态。《易经》就是这种哲学形态的经典。诚如《周易·系辞下》所言,“古者庖牺氏之王天下也,仰则观象于天,

俯则取法于地,观鸟兽之文与地之宜,近取诸身,远取诸物,于是始作八卦,以通神明德,以类万物之情。作结绳而为网罟,以佃以渔,盖取诸‘离’”。形象地描绘了“天人之际”背景中的天地人全景式的关系。这就是中国古代文化的宇宙观,宗白华一直非常重视这种宇宙观与审美及艺术的密切关系。中国审美与艺术的另一个前提就是中国古代特有的礼乐教化传统。宗白华写到:“礼和乐是中国社会的两大柱石。‘礼’构成社会生活里的秩序条理。礼好像画上的线文钩出事物的形象轮廓,使万象昭然有序。孔子曰:‘绘事后素。’‘乐’滋润着群体内心的和谐与团结力。然而礼乐的最后根据,在于形而上的‘天地境界’。”^⑬在中国古代,“国之大事惟祭与戎”,祭祀就必然要有祭礼与礼器,而祭礼与祭乐密切相关,礼器中的外形与图案又与艺术相关。宗白华指出:“中国哲人则侧重于‘利用厚生’之器,及‘观其会通以行其典礼’之器之知识。由生活之实用上达之宗教境界、道德境界及审美境界。于礼器象征天地之中和与秩序理数!使器不仅供生活之支配运用,尤须化‘器’为生命意义之象征,以启示生命高境如美术,而生命乃益富有情趣。”^⑭宗氏不止一次地论述到祭祀所用之鼎中的花纹之线性艺术与整个中国线之艺术的特点密切相关。而礼乐教化最后还是归结到“天地境界”,从而归结到“天人合一”的“历律哲学”。

宗白华的“气本论生态—生命美学”还发现了《易经》是中国古代重要美学经典。按照通常的说法,《易经》是一种卜筮之书,但加上《易传》后成为一种重要的哲学经典,其中并没有直接说到美学问题,但宗白华却将之视为美学经典。正如他的学生刘纲纪在发挥宗氏周易美学思想的《周易美学》一书所说,中国古代常常在没有美字的地方有美学。宗白华指出:“《易经》是儒家经典,包含了宝贵的美学思想。如《易经》有六个字:‘刚健、笃实、辉光’,就代表了我们的民族一种很健全的美学思想。《易经》的许多卦,也富有美学的启示,对于后来艺术思想的发展很有影响。”^⑮按照宗白华的看法,《易经》中的哲学思想不仅为我国古代美学提供了作为根基的宇宙观【即天人合一的历律哲学】,而且《易经》中的许多卦,其卦象与卦辞作为中国古代祭祀的“礼”

文化的符号,包含了古代美学的元素,如“贲卦”对于文饰与素净之美的张扬;“离卦”对于附丽与透空之美的强调等等。这样的看法都为我国现代美学建设提供了依据与重要资源,因为《易经》作为中国古代文化与思维方式的最原初的因子,对于理解与建设包括美学在内的中国文化具有极为重要的价值与意义。诚如冯友兰在去世之前对李泽厚与陈来说道:“中国哲学将来一定会大放光彩。要注意《周易》哲学。”^①

宗白华的“气本论生态—生命美学”还发现了中国古代美学的生态内涵,意义不同寻常。他首先从农业经济社会的角度论述了中国古代哲学与美学的生态根基。他认为,中国古代的“礼乐生活,直达天地境界,是一片混然无间,灵肉不二的大和谐,大节奏”。“因为中国人由农业进于文化,对于大自然是‘不隔’的,是父子亲和的关系,没有奴役自然的态度。中国人对他的用具【石器铜器】,不只是用来控制自然,以图生存,他更希望能在每件用品里面,表出对自然的热爱,把大自然里启示着的和谐,秩序,它内部的音乐,诗,表现在具体而微的器皿中”^②。以上是1947年发表于《学识》半月刊的《艺术与中国社会》中的文字。1959年他又在《道家与古代时空意识》一文中写道,《周易》里“时空统一”的意识“这是和农民的生产劳动相结合,反映农业生产的宇宙意识的”^③。那时在国内外生态并没有成为热点,充分说明宗氏严谨的治学态度与预见性。他还认为中国艺术的根基与最后目的是对于自然的热爱。他在写于1943年的《中国艺术的写实精神》一文中说:“艺术的根基在于对万物的热爱,不但爱它们的形象,且从它们的形象中爱到它们的灵魂。”又说:“动天地、泣鬼神、参造化之权、研象外之趣,这是中国艺术家最后的目的。”^④他还在比较中西艺术之中论述了中国艺术所包含的生态意识,说道:“中西画法所表现的‘境界层’根本不同:一为写实的,一为虚灵的;一为物我对立的,一为物我浑融的。”^⑤

同时,宗白华还进一步使用现代通用的语体文,在古今结合中阐发了其“气本论生态—生命美学”的内涵。其语言不仅灵动巧妙,而且切中中国艺术要旨,内涵丰富,好似一种现代形态的诗论、画论与乐论。他非常重视艺术的生命内涵,

认为生命本体是艺术的最后根基与源泉。他在阐释画家宗炳所言“澄怀观道”时说:“他这所谓‘道’,就是宇宙里最幽深最玄远却又弥纶万物的生命本体。”^⑥他在阐释《易经》所谓“天地氤氲,万物化醇”时说:“这生生的节奏是中国艺术境界的最后根源。”^⑦由此,我们将其美学思想归结为“生命论美学”。

此外,他还围绕着气本论生态—生命美学论述了一些相关的论题。一是“阴阳对比的呼吸之美”。他在阐释王船山“以追光摄影之笔,写通天尽人之怀”时说道:“这两句话表出中国艺术的最后的理想和最高的成就。”^⑧原因在于“通天尽人之怀”可以产生一种天人、阴阳相生的蓬勃的生命之力,所谓天乾地坤,天阳地阴,天地交而万物生也,表现为虚与实、动与静、笔与墨、明与暗等一系列阴阳对比所产生的一种生命的力量与生命的情调。他将这种对比比喻为好像活生生人体的呼吸,一呼一吸、一起一伏产生无尽的生命之美。他通过分析倪云林的绝句“兰生幽谷中,倒影还自照。无人作妍媸,春风发微笑”,说道:“中国的兰生幽谷,倒影自照,孤芳自赏,虽感寂寞,却有春风微笑相伴,一呼一吸,宇宙息息相关,悦泽风神,悠然自足。”^⑨在这里兰花与倒影、幽谷与春风形成鲜明对比,从而产生生命之力。这种一呼一吸、一起一伏所形成的生命之力在书画等其他艺术中也是一种普遍规律,所谓“一阴一阳之为道也”。二是“虚实相生的生命深度之美”。宗氏认为“空白在中国画里不复是包举万象位置的轮廓,而是溶入万物内部,参加万象之动的虚灵的‘道’。画幅中虚实明暗交融互映,构成飘渺浮动的氤氲气韵,真如我们目睹山川真景。此中有明暗、有凹凸、有宇宙空间的深远,但却没有立体的刻画痕;亦不似西洋油画如可走进的实景,乃是一片神游的意境。因为中国画法以抽象的笔墨把捉物象骨气,写出物的内部生命,则‘立体体积’的‘深度’之感也自然产生,正不必刻画雕凿,渲染凹凸,反失真态,流于板滞”^⑩。在宗氏看来,虚空在中国艺术中不是“无”,而是万象之动的道,生命的起点的“一”,所谓道生一,一生二,二生三,三生万物。在虚空中几笔的勾画,能够点石成金,提供给我们的不是写实的景,而是意蕴生动的“境”,生命的深度深不可

测,其奥妙尽在画外。三是“线纹流动的动态之美”。宗氏在论述顾恺之的画时说道:“东晋顾恺之的画全从汉画脱胎而出,以线纹流动之美【如春蚕吐丝】组织人物衣褶,构成全幅生动画面。”又说:“中国画自有它独特的宇宙观点与生命情调,一贯相承,至宋元山水画、花鸟画发达,它的特殊画风更为显著。以各种抽象的点、线皴擦摄取万物的骨相与气韵。其妙处尤在点画离披,时见缺落,逸笔辍脱,若断若续,而一点一拂,具含气韵。”^②宗氏指出,西方艺术是一种“团块”的艺术,而中国的艺术则是一种线条的艺术,着重于线条的流动。正因为中国艺术所凭借的宇宙观是“天人合一”的生命观,就决定了中国的线性艺术是一种生命的动态之美,也就是生命的时间之美,不似西方艺术是一种“团块”的空间之美。中国以线条的飞动充分表现出生命的灵动与空灵的意蕴,给人以无边的想象空间。四是“以大观小的全景之美”。这是说的中国艺术的特殊的全景式的透视法,完全相异于西画的立足于一个点的焦点透视。宗氏说:“中国画的透视法是提神太虚,从世外鸟瞰的立场观照全整的律动的大自然,它的空间立场是在时间中徘徊移动,游目周览,集合整层与多方的视点谱成一幅超象虚灵的诗情画境【产生了中国特有的手卷画】。所以它的境界偏向远景。‘高远、深远、平远’,是构成中国透视法的‘三远’。在这远景里看不见刻画显露的凹凸及光线阴影。浓丽的色彩也隐没于清烟淡霭。一片明暗的节奏表象着全幅宇宙的氤氲的气韵,正符合中国心灵蓬松潇洒的意境。故中国画的境界似乎主观而实为一片客观的全整宇宙,和中国哲学及其它精神方面一样。”^③宗氏所言中国画的“三远”之透视法实为散点透视法,是一种在生命时间中移动的透视之法,事物的内外、远近、上下均能够得到呈现,更能够鸟瞰全景,呈现一种“全景之美”,是一种体现了中国“天人合一”宇宙观的万物之平等。相异于西画之焦点透视,它看似写实,实际上是只看到近景,而淡去了远深高处之景,是一种以视点为中心的透视法,反映了西方人类中心主义观点。因此,中国艺术的以大观小的全景之美更加符合艺术与审美的实际。五是“芙蓉出水的白贲之美”。宗氏将中国艺术的美归结为错彩缕金与芙蓉出水两种类型的美,但认为在中

国艺术史上更受推崇的应该是“芙蓉出水之白贲之美”。他说:“魏晋六朝是一个转变的关键,划分了两个阶段。从这个时候起,中国人的美感走到了一个新的方面,表现出一种新的美的理想。那就是认为‘初发芙蓉’比之于‘缕金错采’是一种更高的美的境界。”接着他又进一步从《论语》有关“绘事后素”的论述与《易经贲卦》“上九,白贲,无咎”的卦辞说道:“最高的美,应该是本色的美,就是白贲。”^④这里所谓“绘事后素”是说文与质的关系,通过绘画应在白色的底子之上说明礼应在道德的基础上。而“白贲”是从绚烂而归于平淡,所谓“极饰反素”。这是一种与中国传统气本论生命观相一致的,因为道家素来主张大美而不言,大音而希声,知其白守其黑。这种由黑到白,不同于西方通过阐释达到,而是通过黑与白、虚与实之对立对比,白之生命本源与本色得以逐步呈现,由遮蔽到澄明之境。这是一种中国的、东方的美学哲理,玄妙而深奥,魅力无穷。

三

宗白华不仅简洁而精炼地论述了“气本论生态—生命美学”的基本内涵,而且通过对于各类艺术形式的研究进一步阐发了这种美学形态的艺术呈现。

国画是一种“气韵生动之美”。宗白华将“气韵生动”作为国画之主题。他说:“中国画的主题‘气韵生动’,就是‘生命的节奏’或‘有节奏的生命’。”^⑤这真是以明白如话的语体文对于“气韵生动”的简洁而清晰的阐释。其实在他看来,“气韵生动”是整个中国艺术的共同追求,是艺术的“最高使命”。如何达到这一目标呢?宗氏认为还是通过中国生命艺术的“一阴一阳之为道”的创作途径。他说:“画家用笔墨的浓淡,点线的交错,明暗虚实的互映,形体气势的开合,谱成一幅如音乐如舞蹈的图案。”^⑥在这里,笔墨、虚实、点线、明暗、形体、气势等等艺术元素的相生相克、相辅相成构成中国特有的生命艺术形态。同时,还得通过“骨法用笔”具体落到实处。宗氏认为,飞动姿态之节奏和韵律的表现——“这内部的运动,用线纹表达出来,就是物的‘骨气’【张彦远《历代名画记》云:古之画或遗其形似而

尚其骨气】。骨是主持‘动’的肢体，写骨气即是写着动的核心。中国绘画六法中之‘骨气用笔’，即系运用笔法把捉物的骨气以表现生命动象。所谓‘气韵生动’是骨法用笔的目标与结果”。^③这就是中国艺术作为线的艺术凭借特殊的毛笔及特殊的运笔，体现出具有动感的笔力，从而使之具有中国艺术特有的“骨气”，渗透出生命的力量。

书法艺术是一种“筋骨血肉之美”。书法是中国独有艺术，为世界上其他国家所无。宗白华将这种独有的书法艺术之美概括为“筋肉血骨之美”。他说：“中国古代的书家要想使‘字’也表现生命，成为反映生命的艺术，就须用他的方法和工具表现出一个生命体的骨、筋、肉、血的感觉来。但在这里不是完全像绘画，直接模示客观形体，而是通过较抽象的点、线、笔画，使我们从情感和想象里体会到客体形象里的骨、筋、血、肉，就像音乐和建筑也能通过诉之于我们情感及身体直感的形象来启示人类的生活内容和意义。”^④宗氏不仅多处论述书法之美，而且专门写有《中国书法里的美学思想》一文论述书法之美。他认为，书法的筋肉血骨之美主要通过三个途径实现。其一是中国字的象形特征。诚如东汉文字学家许慎所言“字者，言孳乳浸多也”。就是说所谓“字”乃是在象形中的一种繁殖生命般的发展滋生，意义与内涵丰富多义变幻无穷。其二是通过书法特有的工具“毛笔”，毛笔用兽毛所做，与西方的鹅管笔、钢笔、铅笔以及油画笔迥然不同。它可以铺毫抽锋，极富弹性，巨细收纵，变化无穷。其三是书法特有的用笔与结构章法。用笔则通过书法特有的中锋、侧锋、藏锋、出锋、方笔、圆笔、轻重、疾徐等等区别表现内在情感与世界诸象。结构是点与画连贯穿插而成的空白之处，虚实相生，形成生命力量。所谓章法则指整幅字的布局，管领与应接，做到不仅每个字结构优美，更注意全篇的章法布白，前后相管领，相应接，有主题，有变化，一气呵成，风神潇洒，不黏不脱，表现出生命的精神风度。

建筑艺术是一种“虚实节奏的飞动之美”。宗氏认为，中国艺术是一种“天地境界”的象征，尤其是建筑更是如此。他说：“中国建筑能与自然背景取得最完美的调协，而且用高耸天际的层楼飞檐及环拱柱廊，栏杆台阶的虚实节奏，昭示出

这一片山水里潜流的旋律。”^⑤又说：“这种飞动之美也成为中国古代建筑的一个重要特点。”^⑥中国建筑与园林的这种虚实节奏的“飞动之美”表现在诸多方面。从装饰来说常常通过飘动的云彩、雷纹、雄壮的动物，表现一种生命的活力；在建筑形象上则所用飞檐表现动态；在空间的运用上更是虚实相生，天井、院子与窗子的运用可说是根据生命意境对于空间的敛放自如，虚实相生，意趣无尽。而在大自然的利用上，中国建筑则通过借景、分景、隔景等特殊手法将建筑与自然融为一体，反映出虚实节奏的动态之美。

戏曲艺术是一种“以动带静的动态之美”。宗白华专门对中西戏剧进行过比较研究，他认为，“中国戏曲和中国画有很多相同的地方，中国画从战国到现在，发展了几千年，它的特点就是气韵生动。站在最高位，一切服从动，可以说，没有动就没有中国戏，没有动就没有中国画。动是中心。西洋舞台上的动，局限于固定的空间。中国戏曲的空间随动产生，随动发展”^⑦。接着，他举了越剧里的“十八相送”的例子，没有任何背景，十八送就是十八个景，景随动作表现出来。又举了中国戏曲舞台上并没有门，演员用手一推就是一个门，产生了门里门外两个空间。在另外的文章中他还举了京剧《三岔口》里的夜是依靠演员的摸黑演出的动作表现出来的，而川剧《秋江》中的船与起伏的江水都是通过艄翁与陈妙常的精妙表演的动作表现以及戏曲的骑马也是仅靠马鞭与表演体现的等等，说明中国戏曲是一种以虚带实、以动带静的动态之美。对于这种美，有的专家将之说成是一种“反观之美”，就是说需要观众通过演员的表演动作反观出静态的山水情境戏剧内容。与西方戏剧的“三一律”、“第四堵墙”与空间的板块式结构差异甚大。中国戏曲的这种动态之美是一种特殊的美的形态，宗氏借用画论之“实景清而空景现，真境逼而神境生”说明这是一种需要观众用生命之力直接参与的神奇之美。

舞蹈艺术是一种“生命玄冥的肉身化之美”。关于舞蹈之美，宗白华说道：“这最紧密的律法和最热烈的旋动，能使这深不可测的玄冥的境界具象化、肉身化。”又说：“舞是它最直接、最具体自然的流露。‘舞’是中国一切艺术境界的典型。”^⑧在宗氏看来舞蹈是将浩荡奔驰的生命力量化

作身体的韵律，表演着宇宙的创化与玄冥。他举了郭若虚《图画见闻志》中描写的唐将军裴旻的剑舞：“走马如飞，左旋右转，掷剑入云，高数十丈，若电光下射”；而杜甫《观公孙大娘弟子剑器行》则写道：“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；”均形象地表现了这种生命玄冥肉身化的艺术意境。

音乐艺术是一种“字声统一，声情并茂的胜妙之美”。宗白华认为从逻辑语言到音乐语言就有一个“字”和“声”的关系问题。他说：“宋代沈括谈到过‘字’与‘声’的关系，提出中国歌唱艺术一条重要规律：‘声中无字，字中有声。’”^⑩他认为，“声中无字”并非要将字取消，而是将之融入声中化而为“腔”，做到行腔圆润如贯珠，字正腔圆，韵味无穷。其标准就是达到“胜妙之境”，即“务头”。所谓“务头”就是“其胜妙处名曰务头。这就是说，‘务头’是指精彩的文字与精彩的曲调的一种互相配合的关系”。^⑪

诗歌艺术是一种“情景交融的意境之美”。宗白华认为诗歌的美是一种“意境之美”，而“意境是‘情’与‘景’【意象】的结晶品”。又说：“艺术意境的创构，是使客观景物作我主观情思的象征。”他举了很多例子加以说明，比如元人马东篱的《天净沙小令》：“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马，夕阳西下，断肠人在天涯。”前四句写景，末一句写情，全篇点化而成一片哀愁寂寞，宇宙荒寒，怅触无边。而创构意境的最好素材就是大自然，借景抒情，“所以中国画和诗，都爱以山水境界做表现和咏味的中心。和西洋自希腊以来拿人体做主要对象的艺术途径迥然不同”，所以，诗画意境的创构重点是主观的修养与胸怀。这样才能够从直观感想的模写到活跃生命的传达，再到最高灵境的启示，最后进入“澄怀观道”的禅境。他说：“所以中国艺术意境的创成，既须得屈原的缠绵悱恻，又须得庄子的超旷空灵。缠绵悱恻，才能一往情深，深入万物的核心，所谓‘得其环中’。超旷空灵，才能如镜中花，水中月，羚羊挂角，无迹可求，所谓‘超以象外’。色即是空，空即是色，色不异空，空不异色，这不但是盛唐的诗境，也是宋元人的画境。”^⑫

四

宗白华“气本论生态—生命美学”的发现意义重大。首先是发现了一个深深植根于中国民族文化又充满新鲜活力的相异于西方的东方美学形态——气本论生态生命美学，同时回答了西方关于中国古代有无美学这样的诘难。从学科所必具的相对稳定的核心范畴、相对稳定的研究方法与相对稳定的学者群体考虑，气本论生命美学以其“天人合一”与“阴阳相生”为其哲学支点，生发出“保合太和”、“气韵生动”、“和实相生”、“文气”、“虚实节奏”、“骨法筋肉”、“声情妙胜”与“意境”等等贯穿美学本体、绘画、音乐、诗歌、舞蹈、戏曲与建筑等各个领域的特殊美学范畴，独具特色；而从方法上来说中国古代美学是一种“究天人之际，通古今之变，成一家之言”的体验与历史相结合的方法，是一种相异于西方逻各斯中心主义科学方法的东方的体验的人文的方法，独具特色。“天人合一”这种中国古代智慧正在成为中国甚至是世界文化建设的重要资源。诚如李泽厚于1981年在给冯友兰信中所言：“‘天人合一’乃中国哲学之精髓，而可予以马克思主义之解释，对来日哲学极有价值。”^⑬“气本论生态—生命美学”所凭据的“历律哲学”之根源就是“天人合一”。其独特性与价值已经被众多学者所认识。宗白华气本论生命美学近年来越来越受到中国美学工作者的重视，研究者的数量日益增长，逐步成为中国美学研究者的共同理论兴趣与追求，学者群体正在形成。这是中国古代美学学科化与话语体系形成的标志，也是其具有现代表达形态的标志，中国气本论生命美学被世界美学界所重视与倾听正在成为现实。从这个角度说中国现代不是美学的完全“失语”，而是美学学科中国化的重建以及今天我们在回顾总结20世纪中国现代美学史时对于这种重建的重视与同情，并与科学的态度加以认识与吸收。从上述宗白华气本论生态—生命美学思想的发现来看，实际上已经基本形成了一套中国特有的表达、沟通和解读的学术规则，是与西方话语有着明显差异的。当然，宗白华的“话语”创造既不是简单僵硬的“以西释中”，也不是简单僵硬的将中国传统术语硬译成西

音介绍出去,这两种途径都证明并不成功。他是一种中西的交融会通,例如,他以“有生命的节奏”与“有节奏的生命”阐释“气韵生动”就是明证。应该说他的这种发现与创造总体上是成功的。但按照当代话语理论“话语”包含着某种“权力”属性来看,宗白华的这一套中国特色的美学与文论话语的确还不具有在国际甚至国内学术领域“言说”与发生重大影响的权力。但这与时代以及学术氛围密切相关,在长时期西方话语霸权的形势下,当然没有这种中国话语的位置,这也与我们的文化自觉与自信的欠缺紧密相关。但随着形势的发展,我们愈来愈发现文化软实力的重要,发现审美作为人类艺术生存方式的反映,任何外域的美学理论都不可能完全反映中国人的艺术生存方式。只有深植于民族文化深处的美学理论才能真正反映中国人民的艺术生存与审美需要。宗白华早就预言“不可能把欧美文化搬来就成功”,而必须“竭力发挥中国民族文化的个性”。从目前情况看,宗白华的美学理论愈来愈得到更多学者的重视,在进一步完善后逐步走向世界应该是指日可待的。我们应该在实际行动中多一点发现与自信,这就是对于“失语症”的回答。

宗白华的气本论生态—生命美学是一种崭新的具有世界意义与价值的生命的生态的美学。蒙培元曾言,中国古代哲学就是深生态学。这是有充分理由的,因为中国古代哲学的要义就在“究天人之际”,而其最终追求则是“保合太和乃利贞”,其生态内涵突出。而在此基础上的中国生命论美学也是一种古典形态的生态美学。因为,中国古代气本论生命美学所说的生命并不仅仅是西方生命论美学所讲的人的生命,而是“万物一体”的万物的生命,天然地包含着生态观念;气本论生态—生命美学将“生命”作为审美的第一要义,远远超出了西方古代的“比例、对称与和谐”的形式美学,这是非常重要的。诚如西方一些环境美学家所言,形式之美是一种浅层次的美,而生命之美是一种深层次的美。加拿大著名环境美学家卡尔松曾说:“当我们审美地喜爱对象时,浅层含义是相关的,主要因为对象的自然表象,不仅包括它表面的诸自然特征,而且包括与线条、形式和色彩相关的形式特征。另一方面,深层含义,不仅仅关涉到对象的自然表象,而且关系到对象

表现或传达给观众的某些特征和价值。普拉称其为对象‘表现的美’,以及霍斯普斯谈到对象表现‘生命价值’。”^④由此可见,在当代,生命之美是一种高于形式之美的深层次的美,而宗白华发现的中国的生态—生命美学就是一种深层次的“生命之美”。恰恰说明,中国传统艺术与审美观念中这种混沌的主客不分的审美形态如果在现代的工业革命时代难以被西方接受的话,那么在后现代的“生态文明”时代却具有了空间的生命力,正是这种生命论美学大放光彩的时光。这种生命之美恰是20世纪哲学与美学大转型中受到重视的生命与生态的美学形态,在很大程度上与当下西方的环境美学与知觉现象学中身体美学研究相合拍,但宗白华总结的气本论生命美学与以上美学形态相比可以说是更好地体现了当代美学的发展,在强调“万物一体”,对抗人类中心论上甚至上述国际美学领域的各种环境美学理论。在这里需要特别说明的是宗白华气本论生态—生命美学的提出更加进一步证明了近年来中国学者所坚持“生态美学”与西方的“环境美”在内涵上还是有着明显区别的,“生态”与“环境”是有着截然不同的内涵的。美国著名生态批评家劳伦斯·布依尔在其写于2005年的《环境批评的未来》一书的序言中说道,我特意避免在书名中使用“生态批评”,其原因是:“首先,生态批评在某些人的心目中仍是一个卡通形象——知识肤浅的自然崇拜者的俱乐部。这个形象树立于这项运动的青涩时期,即使曾经属实,今天也不再适用。第二,也是更重要的,我相信,‘环境’这个前缀胜过‘生态’,因为它更能概括研究对象的混杂性——一切环境实际上都融合了‘自然的’与‘建构的’元素”。^⑤布依尔在其术语表中对于“环境”【Environment】一词解释道:“可以指某一个人、某一物种、某一社会,或生命形式的周边”,说明他这里使用的“环境”仍然是环绕着人与社会的“周边”之意,包括前面所言“建构的元素”等,都没有跳出“人类中心论”的窠臼。而我国学者力主“生态美学”之“生态”就是立足于对于人类中心论的突破,而且,也只有生态美学才能契合中国古代“天人合一”的哲学观点,中国传统的美学与艺术才能够吸收进生态美学理论之中。而且,从我们上述宗白华气本论生态—生命

论美学来看,生态美学对于中国来说是一种与农业经济以及“合四时农事”的“历律哲学”宇宙观相融合的,是一种原生性美学形态;而对于西方以商业航海经济为基础的形态与理性主义宇宙观来说,生态美学则是一种滥觞于对工业革命反思的“后生性美学”形态。这种观点以及学术界有关“生态与环境之辩”,本人已经在有关文章中专门论述,在此不赘^④。在这里,我们还要说到现代中国美学史上的“宗白华现象”。那就是宗白华在中国现代美学史上从未大红大紫,他没有一味的西化,也没有紧跟俄式“马列主义”,也没有紧跟所谓“美是人的本质力量对象化”等等一度极为流行的美学模式,只是慢慢地以散步的方式做着自己的中西交融的美学思考,在丰富绚丽的中国艺术之中体味其真髓。但他具有世界视野,从中国文化传统出发,更从中国现实的艺术实际出发,从艺术的品味开始,进行自己的美学理论建构。他研究绘画、建筑、书法、青铜器、戏曲、墓画、壁画,研究别人可能并不注意的《周易》、《考工记》等等。他实际上运用的是一种“实证”的科学的方法,契合美学是一种艺术生存方式的学术方向,契合中国美学的实际状况,在没有美字的地方发现了丰富深厚的美学,所以取得了耀眼的成果。但他自己却一直对自己的工作不满足,直到生命的最后还自责“贡献不多”,真的使我们感动。我们从宗白华尚未发表的笔记中发现他还有许多非常重要的思考,例如有关“历律哲学”宇宙观的“形上学【中西哲学之比较】”一文就一直没有发表,除了他自觉还需完善外,应该与长期以来我国以苏俄“唯物与唯心二元对立”哲学作为主流哲学形态有关,而中国以“天人合一”为其标识的传统哲学—美学及艺术形态与此肯定是不相切合的。由此,我们想到宗白华在某种程度上离开了这种唯心与唯物二分对立的哲学模式,所以才取得一定成功,而其又囿于这种哲学模式则正是使其没有最后完成其美学建构的原因之一。由此说明,思想的解放对于学术建设的重要,说明一切从实际出发而不是从某种理念出发才是学术研究正途。回顾我国现代美学史,应该重视的恰是宗白华这样默默无闻的从中国实际出发进行耕耘的美学家。

当然,气本论生态—生命美学及其所凭借的“历律哲学”与“天人合一”观念等还包含着“天人感应”的特殊的迷信落后内容,还需要我们对于这种前现代产生的哲学与美学形态进行进一步的总结、概括、改造与发展。而这种气本论生态—生命美学还需要进一步的发掘,包括进一步发掘《周易》哲学中的生态美学内涵,从民间艺术发掘生存的美学内涵,从《黄帝内经》等医学养理论中发掘出从四时之气的角度研究养生的中国古代“身体美学”等,在此基础上建设现代形态的中国生态美学。这就是我们当今的工作重任所在。

①③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲

②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲《中国现代美学家文丛》宗白华卷,第3页,第268页,第220页,第102页,第264页,第212页,第71页,第20页,第110页,第195页,第172页,第66页,第69页,第179页,第69页,第235页,第263页,第203页,第219页,第223页,第224页,第263页,第264页,第270页,第170—180页,第268页,第277页,第67页,第191页,第219—221页,第189页,第190页,第214—219页,导读第9页,浙江大学出版社2009年版。

②王德胜:《散步美学》,第400页,台湾商务出版社2007年版。

①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲林同华主编:《宗白华全集》第3卷,第393—393页,第280页,第395页,安徽教育出版社1994年版。

①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲林同华主编:《宗白华全集》第1卷,第628页,第607页,安徽教育出版社1994年版。

①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲冯友兰:《中国哲学简史》,第117页,北京大学出版社1996年版。

①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲蔡仲德:《冯友兰先生年谱初编》,第784页,第638页,河南人民出版社2001年版。

①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲[加]卡尔松:《环境美学》,第207页,四川出版集团2006年版。

①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲[美]劳伦斯·布依尔:《环境批评的未来》序言,刘蓓译,北京大学出版社2010年版。

①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲参看拙作《中西对话中的生态美学》,人民出版社2012年版。

[作者单位:山东大学文艺美学研究中心]

责任编辑:王秀臣