

中西绘画美学范畴：韵与美

魏红珊

【提要】与西方美学直接针对“美”的概念进行逻辑探讨不同，中国美学是一种咀嚼、品评和回味的美学，充满直觉、体悟的色彩。其中心范畴不是“美”而是“韵”，中西绘画美学相异的范畴反映出两种不同的艺术美学体系。

【关键词】中西绘画美学范畴 韵 美

【中图分类号】J209 **【文献标识码】**A **【文章编号】**1000-2952(2012)04-0103-07

我们若只以“美”这个词为向导，到中国古代典籍中去追寻“美的历程”，难免会失望。与西方美学直接针对“美”的概念进行逻辑探讨不同，中国美学是一种咀嚼、品评和回味的美学，充满直觉、体悟的色彩。其中心概念不是“美”而是“韵”，而且其观念表述的话语形式本身就散发着“韵”的气息。这在艺术美学尤其是绘画美学中得到了很好的体现。故将“美”与“韵”作一番比较，将有助于我们更深入地理解中西绘画美学各自的特点。

一、“韵”的由来

“韵”作为中国古典美学范畴之一，诞生于魏晋南北朝。《世说新语》中有“韵”、“风韵”、“风气韵度”，谢赫《画品》中有“气韵”、“体韵”等概念。其后，在历代诗画文论中，关乎美而涉及“韵”的话语比比皆是。

“韵”是产生于魏晋玄学清议之风中的一个物品藻的概念，意指一个人通过形体和举止表现出的风神气貌之美。唯其“只可意会不可言传”而被称做“韵”。这个词原本是形容声音的，指袅袅余音给人的美好感受。通过物品

藻，“韵”逐渐引申为言辞或形象背后隐含的余意或余味。六朝时，人们将这个概念用于对诗书画的评价，由此延伸为“神韵”、“气韵”等概念。钱钟书说：“谈艺之拈‘神韵’，实自赫始；品画言神韵，盖远在说诗之先。”^①他指出，谢赫《画品》在以下五个地方用到了“韵”：(1)“气韵，生动是也”(序)；(2)“神韵气力”(评顾骏之)；(3)“体韵遒举”(评陆绥)；(4)“力遒韵雅”；(5)“情韵连绵”(评戴逵)。这就是“品画言神韵”之始。

相对于“韵”，以“神”论艺要早许多。在顾恺之的诸多画论中，以“神”论画处处可见。有“神属冥茫”、“神仪在心”、^②“以形写神”、“传神之趣”等，^③使得“神”在画论草创之初便成为一个核心概念。事实上，在魏晋人物品藻中曾大量使用这样的“神”，后又用于人物画

① 钱锺书：《管锥编》第4册，中华书局1981年版，第1353页。

② (晋)顾恺之：《画评》，沈子丞编《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第5页。

③ (晋)顾恺之：《魏晋胜流画赞》，沈子丞编《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第7页。

的品评之中。二者显得界线模糊，乃是描述相同对象的文与图之间的“互文性”所致。谢赫以“韵”论画，亦大抵如此。

东汉许慎《说文解字》原本无“韵”字，至宋徐铉校定后新附此字，注“和也，从音，员声”。由此可知，传统意义上的“韵”字或为名词，或为形容词。作为名词的“韵”，如汉蔡邕《琴赋》“繁弦既抑，雅韵复扬”、南朝宋谢庄《月赋》“若乃凉夜自凄，风篁成韵”，此指和谐之音。另刘勰的《文心雕龙·声律》“异音相从谓之和，同声相应谓之韵”，此指音韵。再有《抱朴子·刺骄》“量逸韵远”、陶渊明《归园田居》“少无适俗韵，性本爱丘山”，此指情趣与风度。作为形容词的“韵”，如《世说新语·言语》“或言道人畜马不韵”，此指风雅。

由于汉语在词性上的灵活性，“韵”亦有动词特征。姚最在《续画品》中评谢赫“至于气运精灵”之句时，将“韵”换成了“运”，便是一个很好的例证。由于“韵”所特有的动词特征，往往赋予了被修饰者以“清和”、“调畅”、“舒怀”的价值取向，因此，魏晋以来，在人物品藻中出现了“韵”这一全新的术语，并迅速与“风”、“神”、“气”等术语组合成词，成为人物品藻的核心概念。谢赫的《画品》虽推“气韵”为第一法，但文中处处可见“神韵”、“体韵”、“情韵”之语，便是例证。

在人物品评中，“韵”更重要的还是作为游离于“和谐之音”与“声律之外”的独立的评价语。如梁刘孝彪注《世说新语》中有“拔俗之韵”^①、“雅正之韵”。^②这种独立成词的用法，谢赫《古画品录》中仅有一处——“力遒韵雅”。^③谢赫虽仅仅一次独立用“韵”评价画家，但由于“韵”在他的上下文中已有了“神”、“气”、“风”的地位，其所指与“音韵”或“韵文”无关，“韵”已超出人物品藻的范畴，亦超出了音乐、文学的范畴，蜕变为具有普遍意义的审美范畴。由此可见谢赫以“韵”论画的革命性作用。

二、中国画之“韵”

“韵”用于画，最初指的是人物画中人物的

精神状态，不包括笔墨技巧等。人物画旨在求“韵”而不关乎写“形”，“形”仅为取“韵”的手段。古代大画家无不崇尚“韵”，这是中国艺术的生命力和个性之所在，也是其独特的审美价值所在。“韵”之用于画，可谓中国绘画艺术的自觉和美学认识的必然。

谢赫使“气韵”脱离人物品藻的语境，成为独立的艺术美学和艺术批评范畴。所谓“气韵生动”，中心词当在“气韵”，但“气”与“韵”却不属一个层次，先有“气”后才有“韵”。“气”更近于哲学本体范畴，而“韵”则是“气”的审美化和艺术化的表现。“气”，作为哲学范畴，在先秦两汉地位颇为显著。在老子那里，“气”与“道”同，为宇宙自然之本体；在孟子那里，“气”则成为心灵的“浩然之气”，是充塞于主体人格中“至大至刚”的主体精神。其后，经由汉代元气自然论，至魏晋六朝，“气”实现了主客体相生的转变，美学意义上的“韵”亦油然而生。

到唐末五代，从荆浩开始，“气韵”成为对“笔墨——绘画形式”的评价术语，几乎可与西方绘画美学中的“美”相提并论。荆浩在《笔法记》中探讨松树的画法时云：“有画如飞龙蟠虬，狂生枝叶者，非松之气韵也。”荆浩将“气韵”一词分而论之，且列其“六要”：“气者，心随笔运，取象不惑；韵者，隐迹立形，备遗不俗；思者，删拔大要，凝想形物；景者，制度时因，搜妙创真；笔者，虽依法则，运转变通，不质不形，如飞如动；墨者，高低晕淡，品物浅深，文采自然，似非因笔。”若将“气”的“心随笔运”与“笔”的“运转变通”、“韵”的“备遗不俗”与“墨”的“文采自然”联系起来看，可发现“气”与“韵”最终落在“笔”与“墨”的表现能力上。唐以后的山水画论常论笔以气，论墨以韵。《笔法记》云“吴道子笔

①（南朝宋）刘义庆著、（梁）刘孝彪注《世说新语》，中华书局1954年版，第19页注引《向秀别传》。

②（南朝宋）刘义庆著、（梁）刘孝彪注《世说新语》，中华书局1954年版，第104页注引《王彬别传》。

③（南朝齐）谢赫：《古画品录》，沈子丞编《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第19页。

胜于象，骨气自高”，此即论笔以气；又赞王维用墨“笔墨宛丽，气韵清高”，称张璪“树石气韵俱盛，笔墨积微，真思卓然，不贵五彩”，此处笔墨并称，实则指墨，可谓论韵以墨。

将“韵”作为书画美学范畴而体悟最深、概括最精辟的，当数北宋时代的范温，其《潜溪诗眼》中辟专节论“韵”。范温认为，“不俗”、“潇洒”、“神”、“理”等词皆无法涵盖书画之“韵”。他说：“书画之不俗，譬如人之不为恶。自不为恶至于圣贤，其间等级固多，则不俗之去韵也远矣。夫潇洒者，清也，清乃一长，安的为尽美之韵乎？夫生动者，是得其神；日神则尽之，不必谓之韵也”；“且以文章言之，有巧丽，有雄伟，有奇，有巧，有典，有富，有深，有稳，有清，有古。有此一者，则可以立于世而成名矣；然而一不备焉，不足以为韵，众善皆备而露才用长，亦不足以为韵。必也备众善而自韬晦，行于简易闲澹之中，而有深远无穷之味，观于世俗，若出寻常”。^①一句话，“有余意之谓韵”，其“意”已不止于“笔墨”。

宋以后在美学意义上谈“韵”者，大抵都遵循这样的理解。而就绘画美学而言，清初“四王”之一的王原祁对“韵”的美学内涵有所拓展。主要体现在以下几个方面：

其一，将明代自董其昌以来“气韵”与“笔墨”相联系的讨论在技术上做了进一步处理。他指出：“用笔用墨，互为表里，五墨之法，非有二义，要之气韵生动，端在是也。”^②

其二，将董其昌对画家“陶养”、“气韵”的要求，发展为“画法与诗文相通，必有书卷气而后可以言画”，^③“画虽一艺，而气合书卷，道通心性”^④的美学追求。

其三，在宋代“诗画一律”和元代“书画同法”的基础上进一步打通了各类艺术的界限，使“韵”发展成为涵盖一切艺术的审美标准，如“声音一道，未尝不与画通；音之清浊，犹画之气韵也，音之品节，犹画之间架也，音之出落，犹画之笔墨也。”^⑤

如此看来，中国古人是以对天地自然与生命节律相应和的感悟，沟通各类艺术的审美经验，旨在建立自然、人生、艺术之间的交响共

振，而“韵”即是这一交响共振在艺术形式中的体现。西方是以“数的和谐”为基点来理解形式，并归纳各类艺术的普遍审美特征，重在为感性体验建立一种理性秩序，这个秩序就是“美”。

三、“美”的界定

如果说“韵”足以成为中国古典美学的核心范畴，那么，“美”则可作为西方古典美学的基本范畴。在西方美学史上，有过形形色色的关于“美”的定义。最主要的界定都和艺术有关，因为以西方传统美学的审美立场，艺术美本来就是美的精炼形式。

波兰美学史家塔达基维奇（W·Tatarciwicz）从西方美学理论中归纳出三种不同的美的概念。（1）最广义的美。这一概念源于古希腊，属原始的美。因包括了道德美，也就囊括了伦理学与美学。（2）纯粹审美意义上的美。这一概念涉及那种引起审美经验的事物，也包括心理产物以及色彩与声音。在欧洲文化中，这一词义后来成了美的基本含义。（3）形色之美。这仅限于目之所及的事物。由是，也只有线条与色彩才是美的。斯多葛学派的学者曾部分地采用了这种美的概念，而近代则只在日常语言中才如是使用。^⑥

古希腊艺术家追求理想美的表现，哲学家也对“美”兴趣盎然。虽然柏拉图在反复追问“美是什么”之后，没有得到关于“美”的明确答案，但这并未削减哲人们探索“美”的热情。毕达哥拉斯学派认为，“数”的原则支配着宇宙中的一切现象。他们先用“数”解释音乐，后

① 郭绍虞：《宋诗话辑佚》，中华书局1987年版，第372页。

② （清）王原祁：《西窗漫笔》，《美术丛书》第1册，第65～66页。

③ 《仿设色大痴为贾毅庵作》，《麓台题画稿》，《美术丛书》第1册，第68页。

④ 《送励南湖画册十幅仿宋元诸大家》，《麓台题画稿》，《美术丛书》第1册，第69页。

⑤ 《仿设色倪黄·为刘怀远作》，《麓台题画稿》，《美术丛书》第1册，第73页。

⑥ [波]塔达基维奇：《西方美学概念史》，褚朔维译，学苑出版社1990年版，第165～166页。

把从音乐研究得来的思想扩展到所有艺术以至整个宇宙世界，找到了一条解释事物规律的辩证原则。这个原则由该派门徒、雕刻家波利克勒特斯（Polyclitus）作了经典的表述。在《法则》一书中，波利克勒特斯写道：“毕达哥拉斯学派说，音乐是对立因素的和谐的统一，把杂多导致整一，把不协调导致协调。”^① 简而言之，“寓杂多于整一”、“寓整齐于变化”，这便是“数的和谐”，和谐即是美。于是，艺术作品的成功“要依靠许多数的关系”。^② 毕达哥拉斯学派把这种美学观由音乐领域拓展到建筑、雕塑等艺术领域，以探求美与数量比例的关系，得出了一些形式美的规范：（1）黄金分割率，即凡上下、左右、长宽、高低等符合1.61821的比例关系的形体就是美的。（2）“一切立体图形中最美的是球形，一切平面图形中最美的是圆形。”^③（3）人体美也同样取决于不同部分之间的比例和谐。波利克勒特斯借英雄阿喀琉斯（Achilles）的形象制作了一尊青铜像《持矛者》，通过人体的运动结构和比例的表现，形象地阐释了《法则》的思想。阿喀琉斯的身体重心落到一只脚上，另一只脚放松，呈“歇站式”；用力的右脚与持矛的左手呼应，松弛的左脚与随意垂落的右手配合。这样，依对角线的力感呼应使形体既保持了稳定，又充满了灵动，人体处于动态平衡之中。这种被称为对偶倒列（Contrapposto）的人体造型，在古典艺术中被一再加以运用。

塔达基维奇称毕达哥拉斯学派的形式美理论为欧洲美学中的“伟大的理论”。^④ 的确，以“数的和谐”解释美，体现了审美经验与理性逻辑的相互适应，与产生于直觉经验的中国美学范畴“韵”比较，尤能彰显西方美学的思维特点。对古希腊人来说，“美表达了有限的、形式中可感知的东西，以及无限的、超越形式的东西，联结着可测度的东西与不可测度的东西，联结着人的世界与自然和神灵”。^⑤ 因而，形式的“美”总是与宇宙世界本质的“真”紧紧相连。

中国绘画美学中的“韵”，是审美主客体交流的产物，无法脱离主体的感受而存在。可是，

在希腊人那里，“美”却是客观事物的属性。柏拉图认为，“美”在于理式。塔达基维奇认为，“将‘理念’译作‘形式’，在某种程度上也是恰当的，因为在日常希腊语中‘理念’即指现象、形状”。^⑥ 因而，“理式”作为“form”，一方面具有一般意义上的与内容相对而言的“形式”的含义，另一方面也蕴含着事物的内在目的性，表现为一种精神的范式。或者说，它既是一种实体形式，又不是自然物体，它是“理性化了的形式和作为形式的理性”。

在《斐里布篇》中，柏拉图说：“许多人以为我所谓的形式美是指动物美或绘画美一类美，实际上……我指的是直线和圆形，以及借助圆规、界尺和角规板用直线和圆形构成的平面图和立体图，因为，我肯定这些图形不但像其他东西一样相对来说是美的，而且是永恒地和绝对地美，它们能给人以特殊快感。”^⑦ 柏拉图将绝对美与单纯几何图形联系的思想，似乎特别地提示了西方绘画美学的精神实质。现代主义绘画以视觉形式的抽象显示绘画的“自律性”，实则包含柏拉图式客观主义美学的逻辑。所以，西方美学“传统”与“现代”的距离并非我们所看到的那样遥远。

柏拉图从“理式”出发演绎出“绝对美”，亚里士多德则从审美实践出发归纳出“理想美”。亚里士多德指出，画家“理应画得比实在的更好，因为艺术家应该对原物范本有所改进”。“照事物的应当有的样子去摹仿”，^⑧ 其结果便是理想美的诞生。理想美之所以是美的，是因为它趋近了内在自然与事物的规律，所以“理

① 转引自朱光潜《西方美学史》（上），人民文学出版社1979年版，第33页。

② 北京大学哲学系美学教研室编《西方美学家论美和美感》，商务印书馆1980年版，第14页。

③ 北京大学哲学系外国哲学史教研室编译《古希腊罗马哲学》，商务印书馆1961年版，第36页。

④⑥⑦ [波]塔达基维奇：《西方美学概念史》，褚朔维译，学苑出版社1990年版，第167~173、340、47页。

⑤ Michael Wreen, "Beauty: Conceptual and Historical Overview", in Michael Kelly ed., *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 1998, vol. 1, p. 238.

⑧ 朱光潜：《西方美学史》上卷，人民文学出版社1999年版，第74~78页。

想”不是随意的主观幻想，而是合乎自然的规律性的显现，既是宇宙的实相又符合人的目的性。

四、西洋画之“美”

欧洲文艺复兴时期绘画艺术的标准即是遵照这样的“理想美”建立起来的，在引入人文思想之后又有所深入。拉斐尔是其中的集大成者。在其著名绘画作品《西斯廷圣母》中，拉斐尔完美演绎了这样的美学标准。第一，在人物造型上，主体人物圣母具备无可挑剔的西方古典美的容貌。在此基础上，拉斐尔作了微妙的形状改变——眉毛略微高于眉弓骨，使人物在美丽的同时更透出庄严的气质，圣母作为中心人物的身份亦自然凸现；左边主教向上的目光和微张的、被胡须遮掩起来的嘴以及有些畏缩的右手的指示动作则体现出对于上位者的敬畏，而其左手企图拢起衣领的动作是在对人物激动的心情进行刻画；圣母的侍女虽然恬美地笑着，但笑中满含谦卑，因其五官的三角区被处理得较扁平——人物更近乎俗世女子的气质。第二，人物身体比例显然是经过理想化的。左右的次要人物以及圣子、小天使都还是普通人的头身比例，而圣母却被处理成理想中神祇的头身比例——就女性来说，接近8头身的高度已不再寻常。最难得的是拉斐尔非凡的人体结构造诣。他巧妙地利用了衣袍的摆动来活化形状，衣纹的动势自头至下摆呈现出弧度较小的“S”形动态，既避免了较高的头身比例让人物显得笨拙的可能，又通过微微摆动的衣袍暗示着人物的中心地位（左右的次要人物的衣服均处于静止状态）。第三，则是整幅作品的布局。显然，拉斐尔运用了对偶倒列式的人物动态造型，却又不仅仅局限于人物，而是将其动态平衡的方法扩展到了整幅画面的构图上。左右的布幔、次要人物以及作为补充的一对小天使都不是镜像对称的，但由于人物动作产生的画面负形变化却在非对称中获得了视觉感受上的平衡。色彩的布局也并不随意，所有在明度上具备共性的部分均形成了三角形的布局：主教的衣服、圣子的身体、侍女的衣袖属于亮黄色色域；

主教翻起的袖口、圣母的衬袍和上衣则属于红色色域；左右的布幔和侍女的外衣属于橄榄绿色域；小天使翅膀上的深褐色则显然是为了稳定画面上部的大面积深色色块。如果将前面所言的几个三角形画出来，就可以很直观地发现，其实这几个三角形的布局依然是处于动态平衡中的。

很明显，这一切处理都是为了使画面呈现出一种靠近艺术的“理式”的状态。在绘画中，这样的理式就是“理想美”的最好佐证。

直到18世纪英国经验主义美学兴起之前，西方美学都是建立在这种客观主义思想之上，并直接围绕多样统一、比例、和谐等范畴进行的。“‘美’(beauty)比‘美的艺术(fine art)’和‘审美(aesthetic)’远为尊贵，它在传统上是美学理论、艺术批评和日常的美学谈论中的主导概念。”^①在文艺复兴和新古典主义美学中，按照科学主义逻辑，美的概念甚至抽象为各门艺术的具体规则，那时，美学讨论“常常与技术手册几无差别。而且它们常常只专注于一种艺术或者一种艺术中的某种类型”。^②

古典主义美学将“美”具体化为多样统一的“和谐”的思想，到18世纪遭到了质疑。经验主义美学家常找出各种反例来证明这种美的“本质”并不具有普遍的效力。针对“美在比例”，博克说：“将我们的目光转向植物，我们会在那里发现没有比花更美的东西；但是花差不多具有各种各样的形状，具有多种多样的配置。……许多鸟儿极大地不同于这些（比例）标准中的任何一种，不同于任何其他的你可以用另外的比例确定的东西，……但许多这种鸟儿都非常美丽。”^③针对“美在多样统一”，克姆斯(kames)指出，这个定义“可能适用于这样或那样的类型，但并非泛指一般意义上的美：多样性与道德行为的美完全无关，与数学定理

^{①②} Jerome Stolnitz, “‘Beauty’: Some Stage in the History of an Idea”, in Peter Kivy ed., *Essays on the History of Aesthetics*, Rochester: University of Rochester Press, 1992, pp. 185, 187.

^③ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beauty*, J. T. Bouillon ed., London: Routledge & Kegan Paul, 1958, pp. 94-95.

的美也完全无关……将美定义为源自以一种多样统一的适当比例混合起来的美的对象，是完全错误的以至于不能流行于世”。^① 针对美的普遍有效性，斯丢沃德（Steward）采取了一种十分类似于维特根斯坦的“家族相似”的策略，对“美”的概念进行剖析，在逻辑上予以反驳。他说，假设有对象 A、B、C、D、E，A 可能具有一种与 B 相似的性质，依此类推，B 与 C，C 与 D，D 与 E 都可能具有一种相似的性质，“但同时不能发现任何性质共同属于这个系列中的任何三个对象”。^② 在斯丢沃德看来，美的适用范围如此之广以至于被认为“美”的事物中没有任何共同的性质，因此，要找到一个适合于一切美的事物的定义在逻辑上几乎不可能。

随着对“客观美”的形而上学信念的动摇，18 世纪美学家开始到主客体共同参与的审美经验中去考察美的根源，饶有东方美学的味道。夏夫兹博里（Shaftesbury）和艾迪生强调“审美态度”，即不受个人利益驱动的、对对象的直接反应，的确与中国古典美学中所提倡的“直寻”与“直证”相似。正是这种类似于现象学的视角促进了西方美学的近代转变。

只有充分了解西方传统美学围绕一套形式规则建立的关于“美的本质”的定义，才能理解现当代美学对“美”的颠覆。事实上，它是对这一套规则的颠覆，意味着“美”的价值尺度的扩展。从此，美，如同崇高、荒诞和丑，只是诸种审美价值之一。对于现当代美学来说，“美学是一项正在进行中的事物，……过去通常以为其核心概念是美，而趣味判断是一种对某个事项是美的结果进行断定。……‘某物是美的’这个断言，作为表达一个自然爱好者的反应，一定意味着某种与当它能理解为一种批评判断时不同的东西。因此，若用‘审美价值’来替代‘美’如何？”^③

以审美经验现象学为代表，现当代美学极大地强化了审美主体与客体相互关系的价值。作为现象学美学的代表，英加登特别突出审美经验中人的能动性。他认为，艺术作品中充满了未定点，因而是未完成的审美对象；当欣赏者用想象将未定点填充起来之后，艺术作品就

被具体化为完成了的审美对象。^④ 未进入审美经验中的艺术作品处于非感性存在的状态，进入审美经验中的艺术作品才成为感性的存在。由此，英加登强调了艺术接受过程中的审美再创造，为接受美学奠定了基础。

但是，现象学美学并不主张完全抛弃对象客观性的审美主观性。杜夫海纳指出：“当英加登声称，审美对象的具体化是一种为了填补作品中‘不确定的’东西而进行的想象时，他强调这种行为必须被控制在忠实于作品的限度之内，但这种限制还不够：无论我们任何时候看米洛岛的维纳斯，都不必想象一位完整的妇女，就像英加登所设想的那样。在这件删截的雕像中，没有失去任何东西，正如罗丹的一件躯干雕像一样；雕像充分地、辉煌地、完美无缺地显现。”^⑤ 在杜夫海纳看来，审美对象就是艺术作品在审美感知中必然呈现的感性状态，并不需要欣赏者主观的创造，而是在感性领悟中去把握，让感性对象自身展现出一个意义世界，它“内在于感性，是感性自身的构成”，因而也不再是一个客观物体，更不是抽象的概念，而是一个“被表现的世界”，表现了主体与客体交集的情感。在这里，现象学美学表现出与中国古典美学的某些默契。

当然，应该看到，西方美学基于二元论思辨方法论而产生的审美态度，从最根本上与中国融合归一的审美思想依然有着明显的区别。

① Lord Kames, *Elements of Criticism*, Edinburgh, 1788, pp. 324-325. 转引自 Jerome Stolnitz, “‘Beauty’: Some Stage in the History of an Idea”, in Peter Kivy ed., *Essays on the History of Aesthetics*, p. 197.

② Dugald Stewart, *Philosophical Essays*, Edinburgh, 1810, p. 217. 转引自同上, p. 202.

③ 转引自 Mary Mothersill, “Beauty and the Critic’s Judgment”, in Peter Kivy ed., *The Blackwell Guide to Aesthetics*, p. 156.

④ 详见 R. Ingarden, *Literary Work of Art*, Translated by George G. Grabowicz, Evanston: Northwestern University Press, 1973, pp. 61-64.

⑤ M. Dufrenne, *In the Presence of the Sensuous: Essays in Aesthetics*, edited and translated by Mark S. Roberts and Dennis Gallagher, Atlantic Highlands, New Jersey: Humanities Press International, Inc., 1987, p. 143.

在创作主体的现象学意义上，理性对于直觉先验的控制依然属于反思行为的一种，基于意向主义立场，创作主体具备充分的主动性并主动把握着艺术过程的实现。但属于东方语境中的审美，则完全是“前反思行为”。在物质世界被承认的前提下，中国古典美学主张创作的主、客体在契合为合一以达到类似宗教体验的意境高度，呈现出人性需求上含混、丰富、圆融的普适性。那么，在方法上，东方审美精神就体现为对意向主义立场的反动：首先是“气之动

物，物之感人”，人心是感物而动，而不是以先在主观上生成意向性客体。

这直接造成了东西方艺术在审美诉求上的差异：中国绘画美学以“意境”为理想，追求“气韵生动”；西方绘画美学则以“典型”为理想，追求“艺术的美”。

本文作者：四川省社会科学院文学研究所
研究员、博士
责任编辑：马光

Chinese and Western Painting Aesthetics Categories: Charm and Beauty

Wei Hongshan

Abstract: Different from the Western aesthetics which explores the concept of “beauty” directly, Chinese aesthetics is a kind of chewing, evaluating and reflecting aesthetics, which is filled with the colors of intuition and realization, and whose central category is not “beauty”, but “charm”. The different category of Chinese and Western painting aesthetics reflects two different art esthetics systems.

Key words: Chinese and Western painting aesthetics categories; charm; beauty

观点选萃

论二十世纪中国消费文化语境中的看客现象

李静

陕西师范大学文学院博士研究生李静认为：在消费文化语境中，重新审视 20 世纪文学中的看客现象，会发现看客身上的消费性、感官性、娱乐性等特质与消费文化的特点有一定的契合。看客通过“看”这个行为获得一种精神上或者意念欲望的满足感，那么“看客”、“被看者”就构成了一种“消费/被消费”的关系。

随着政治经济一体化结束，中国在改革开放打开国门走向世界的同时，也不可避免地被纳入到西方的“消费社会”这一概念之中。鲍德里亚指出当前由“生产社会”向“消费社会”转型，“在我们的周围，存在着一种由不断增长的物、服务和物质财富所构成的惊人的消费和丰盛现象。它构成了人类自然环境中的一种根本变化。恰当地说，富裕的人们不再像过去那样受到人的包围，而是受到物的包围。”人变成了被物质欲望围困的客体，对于身体、感官的消费突破了“主流意识形态”的束缚，开始在文学中得到张扬和表现，特别是到了 20 世纪 90 年代，“在文学的领域，主要为了满足窥秘、猎奇、感官刺激、时尚需求等欲望的作品（主要是小说、通俗故事、纪实文学等类型）大批涌现。”“媒介和文化市场所竭力放大、引导的，主要是对于禁忌、私密、苦难、欲望等的感官式‘消费’。”在消费文化语境下重新审视这些文学现象，不仅能挖掘出新的内涵，也会拓宽文学研究的领域。

在小说文本的写作过程中，作者要么会带着与文本中看客们相同的冷漠心理去对待受虐的对象，要么带着对看客们的冷漠透视去批判，这就形成了看的二重视野，而小说文本一旦完成，文本与读者之间又会形成新的“看/被看”的链条，这样，作家和受众也参与了“看”的过程中的“消费/被消费”，就形成了文本中的看客、作者以及受众对于“被看者”的三重消费。

(马光 摘编)