

中华传统美学的当代转化：从符号学 考察其必要性与可能性^{*}

于广华^{**}

摘 要 中华传统美学有其独特的理论与话语体系，在当下具有重要的价值意义。符号学即意义之学，从符号学来看，美学离不开“意义”问题，中华传统美学所关涉的就是中国传统艺术（审美）意义如何生成的问题。本文从符号的物质载体、意指方式、意义动势与意义接受四个维度，展开中华传统美学的符号意义机制分析，这将为中华传统美学当代转化及中国美学话语体系构建提供新的理论思路。

关键词 符号学 中国美学 意象

Abstract: Traditional Chinese aesthetics has its own unique theory and discourse system, which still has important value at present. Semiotics is the science of meaning, from the perspective of semiotics, aesthetics is inseparable from the problem of “meaning”, and Chinese traditional aesthetics is related to the problem of how to generate traditional Chinese aesthetic meaning. This paper analyzes the meaning production mechanism of Chinese traditional aesthetics from the four dimensions: symbolic material medium, meaning referential mode, meaning momentum and meaning acceptance, which

^{*} 基金项目：国家社科基金重大项目“当代艺术提出的重要美学问题研究”（20 & ZD049）。

^{**} 于广华，艺术学博士，四川大学艺术学院助理研究员，四川大学符号学－传媒学研究所成员，四川大学艺术学理论博士后流动站研究人员，研究方向为中华传统符号美学、书法符号学。

will provide new theoretical ideas for the contemporary transformation of Chinese traditional aesthetics and the construction of Chinese aesthetic discourse system.

Keywords: Semiotics; Chinese aesthetics; Yixiang (Imagery)

一 从符号学考察中华传统美学的当代转化：必要性

改革开放以来，中国传统艺术、西方现当代艺术、消费社会、泛艺术化，科技等诸多力量相互交错，不断重塑中国当代艺术形态。中国当代艺术的“当代性”并非单向度地朝向前卫与未来，而是更多面向一种历史的矛盾性，是历史与当下现实的凝结，显现出斑驳而复杂的样态。谷文达、徐冰、蔡国强、张羽等中国当代艺术家，将艺术向前卫性、全球性、当代性推进的同时，又不断回顾中国传统，水墨、书法等传统艺术成为他们当代观念表达的重要媒介，中国艺术家自身的历史传统痕迹与集体无意识，牵引着他们走向当代艺术的前进之路。中国传统艺术和中华美学精神始终是中国当代艺术“前卫性”探索的重要参照面，“传统”是中国艺术当代性探索的来处，也是不能完全否定的“起点”，在中国当代艺术的探索过程中，传统、民族与历史持续地参与了当代艺术“中国性”与“本土性”建构。

但是，当代艺术的“中国性”与“本土性”建构，并非西方现代艺术与中国传统艺术样式的简单拼贴，并非传统艺术媒介与当代艺术观念的简单糅合，而是从根基上探究中华美学精神如何被转化、吸收进中国当代艺术实践之中。对于中国当代艺术提出的美学问题，不少学者将目光转向中华传统美学，对传统美学进行当代阐释，生成具有本体话语特质的当代艺术理论。高名潞看到中国当代艺术的“非中非西”问题，借鉴传统意象理论提出了“意派”论，以此阐释当代艺术的“中国性”问题^①；吴兴明继承转化传统“物感”说提出“柔性物感”说，阐释中国式的现代性品质问题^②；刘悦笛认为中华“忧乐圆融”生活美学传统具有“泛律性”和“综

① 高名潞：《意派论：一个颠覆再现的理论》（一），《南京艺术学院学报》（美术与设计版）2009年第3期。

② 吴兴明：《反省“中国风”——论中国式现代性品质的设计基础》，《文艺研究》2012年第10期。

合性”，以此阐释中国当代艺术的“中国性”，应对当前的泛艺术化问题。^①

这些学者已经注意到中国当代艺术实践与中华传统美学精神的内在关联以及与西方现当代艺术不同的艺术意义生成机制；试图通过中华传统美学的再阐释，应对中国当代艺术提出的重要美学问题。中华传统美学的当代阐释逐渐与中国当代艺术实践紧密联系起来，并在当代艺术批评实践中凸显其重要价值。但值得注意的是，单纯地梳理中华传统美学术语，抽象地论述中华传统美学精神，可能会再次陷入概念话语的循环论证，从而与中国当代艺术实践相脱节。因此，中华传统美学当代转化问题的关键就在于：何种阐释方式才能更好地应对中国当代艺术实践提出的美学问题。

任何美学与精神之说均离不开“意义”问题，中华传统美学所关涉的就是中华民族的艺术（审美）意义如何表达的问题。而符号学即意义之学，集中探究意义的生成、传播与接受问题。它是以中华传统艺术（审美）等范畴领域的基本状况为基础的一种研究方式，以“艺术意义”问题为核心，在最小的意义单元层面探究中华民族独特的艺术思维方式与艺术意义生成机制，以此推进中华传统美学的当代转化，在最基础的层面探索当代艺术的“中国性”问题。

只要承认艺术具有“意义”，就必然离不开“符号”。符号即为携带意义的感知，符号学即为意义之学，艺术符号学将艺术视为“符号”，集中阐明的就是艺术符号意义的生成、艺术文本的意义构成、艺术意义接受问题。艺术只要涉及意义问题，必然离不开艺术符号的“能指”与“所指”两个基本意义机制元素。正如德里达所言：“从本质上讲，不可能有无意义的符号，也不可能有无所指的能指。”^②任何艺术文本必然包含意义，与此同时，意义的生成又必然需要符号载体。艺术符号既然为携带某种艺术意义的文本，其作为“再现体”，必然总是在“再现”一个“对象”。此处的“再现”并非现实主义的“再现论”，也非机械的模仿论。此处的“再现”指向的是符号文本必然隐含的意义。符号总是在“再现”某个“意义对象”，即使是看似无任何“再现”现实对象的抽象艺术，只要不否认其具有“意义”，那么其必然有着某种“意义对象”。这里的“再现”指向一个意义生成的必然过程。

① 刘悦笛：《当代中国艺术：建构“新的中国性”——从“去中国性”到“再中国性”之后》，《艺术百家》2011年第3期。

② [法]雅克·德里达：《声音与现象》，杜小真译，商务印书馆，1999，第20页。

“抽象艺术本身如果不谈论世界的否定或拒接,能谈什么?”^①梅洛-庞蒂认为,抽象艺术仍然不能够摆脱艺术与现实世界的“联系”,仍然还是在处理人与世界的关系性问题,“始终与可见物打交道”^②。只要艺术具有意义,必然脱离不了与世界、存在的“关联”。从关联最为紧密的写实主义,再到关联性“微弱”的“抽象”艺术,艺术不是一块脱离“世界”与“存在”的飞地,而是一种对世界意义的拓扑性的连续映射与一致性变形。艺术并非空无一物,其必然是一种“再现体”,指涉一定的意义,只不过艺术与其所再现的对象之间的关系方式,从超级现实主义,到表现主义、立体主义,再到“物派”“抽象”“极简”“观念”“行为”艺术,这是一条非常长的、复杂多样的意义再现方式的谱系。

美学问题难以言说,艺术本质难以界定,但我们不能否认艺术具有“意义”。从符号学来看,我们首先必须承认艺术携带一定的意义,然后才能进一步来界定哪些意义具有“艺术性”,属于某种“艺术意义”。意义的生成及传达必然需要符号媒介,没有无符号的意义,也没有无意义的符号。符号必然是一个“再现体”,再现一个意义对象。基于意义理论这个原则,我们来进一步分析中华民族独特的艺术表意机制,探究中华传统美学以何种方式来“再现”审美意义对象。从符号学考察中华传统美学当代转化问题,重返中华民族独特的审美意义生成机制之本源,在艺术符号表意的微观层面,在最小的意义单元层面,衔接起传统美学与当代中国艺术实践的关系,以此为中华传统美学的当代转化提供另外一条理论思路。

二 物感:艺术符号的物质载体与自身再现

(一) 物感说与“象”符号物质媒介的选用

任何艺术符号的意义表达,均离不开“物”因素,“物”是艺术符号的媒介与载体,是艺术符号所再现的“对象”。中华传统美学当代转化的符号学分析,首先需要下潜到符号意义的物质媒介层面,探究中华民族如何“观物”与“取物”,“物”如何成为“符号”并从而具有“艺术—审美”意义。

① [法]莫里斯·梅洛-庞蒂:《符号》,姜志辉译,商务印书馆,2003,第67页。

② [法]莫里斯·梅洛-庞蒂:《符号》,第67页。

中国古人极为注重自然外物与人类情感之间微妙的感应关系，对自然万物展开直感式的体悟与身体式的应和，如此发展成为丰富的“物感”美学传统。“外物”是中国艺术创造的源泉，如《乐记》所言：“人心之动，物使之然也。”“其本在人心之感于物也。”刘勰言：“人禀七情，应物斯感。感物吟志，莫非自然。”人与外物的激荡，生发诸多人对自然万物质料和精微肌理的感触。“物感”是人与外物“相摩相荡”的间性存在，表明中华民族对“物”的态度。“对天地万物的物感品质及万千形态直观把握的巨大积累形成了中国文明所独有的知识传统，其知识演进的独特路径是物感直观。”^①“物感”就是人对物的“原初直观”，人对物精微的辨识力与感悟性。这种“物感”是中华传统美学的重要特质。

人的内心与自然外物的相互激发与感应，这种主客交互的间性，逐渐渗透进艺术之“象”的物质基底。中华传统艺术注重选取一些“活性”的自然物质作为审美意义的载体。这些物质形态是对自然之气象的提取，是一种虚实结合、人与物交互的产物。中国画与书法的水墨、宣纸、毛笔等物质媒介，具有幽微、含蓄的物感品质，是自然万物与人相互交融的产物。其已经有着自足的意义构成，已经融入了中华民族极为精微的物感美学。中国人制造宣纸，并未彻底将自然物质的肌理磨平，而是人在长期的手工劳作中，将草本植物纤维一同保留下来，由此宣纸才能够“呼吸”，才能自然地承载笔墨的万千变幻。水为生命之源，墨进入水中，并未消解水的流行性，这与西方浓稠的油画材质形成了对比。毛笔的笔杆来源于自然植物根茎，笔尖动物毛发的聚合有着天然的吸水性。水墨、宣纸、毛笔本身就是一种自然化、可呼吸的、身体性的物质材质，是一个活化的生命体。

（二）符号物质载体的关联性与自我再现

中华传统美学的物质媒介不是绝对的物自体，而是由“虚实关联”构成，内含人与自然、宇宙、媒介物质的交互关系。这种意蕴极为丰富的“物感美学”，注重将物质相关的活化因素与生命意蕴一同摄入进来，通过“可见的”水墨、丝竹等物质媒介，不断地征召诸多“不可见的”意义维度。水墨等物质媒介是人、自然、宇宙的交互产物，诸多相关意义来回往

^① 吴兴明：《反省“中国风”——论中国式现代性品质的设计基础》，《文艺研究》2012年第10期。

复,展开活化的“类生命体”运动。因此,中华传统艺术的物质媒介并非透明的符号载体,而是具有强烈“自我指涉”意味的艺术符号。

中国当代艺术不断丰富、发展、转化传统物感美学的“自我再现”特质,返归物质本身,探究物质媒介自身所关联的意义场域。谭盾《水乐》、《纸乐》和《陶乐》等“有机音乐”(Organic Music),承继中国传统音乐的自然物质媒介的特性,挖掘纸张与水的物性,以此传递万物之声,由实而虚,由虚而幻,声音相关联的诸多记忆、文化、集体无意识等诸多意义不断涌现。实验水墨、现代水墨也在不断地重返水墨媒介自身的“物质性”,如张羽的《上墨/对话郭熙》探究水、墨、宣纸、温度、湿度、时间等因素的相互浸染与自然生发。仇德树通过宣纸的撕裂、重组、裱托,重新探索宣纸的有机构成和自然肌理的物性问题。王天德以火烫染宣纸,探究宣纸接触火焰之后的物质肌理变化。中国当代艺术还对传统物质媒介进行二次转化,将其脱离既有的传统文化语境,断裂性地植入另外一个场域空间,以“书法装置”碰撞出新的意义内涵。如谷文达的“水墨画”《炎黄基因风景》,其墨为人发碾碎而成,其宣纸材质源于绿茶。王冬龄的以此《竹径》以捏油替换水墨,以竹替换宣纸。物质脱离原有文化语境,经过彻底的物质重构,在物质与文化的裂缝之间,碰撞和激发出诸多历史、人文、哲学等启发性意义。

在“尚象”思维之下,中华传统艺术的符号媒介是一种人与外物“相摩相荡”的产物。它重返人与物交互感应式的意义构成,返归物质本身所关联的自然、人生、宇宙、天气等意义场域。因此,艺术媒介并非单纯的意义承载物,而是“自我再现”。“艺术的自我再现就是自我增生的表意,由此就给文化增大了信息量。”^①中华传统美学这种独特的艺术“自我再现”意义机制,对于重思人与自然的关系,探究当代艺术的物性凸显问题,重建当代艺术物层面的意义维度有着重要借鉴意义。

三 立象尽意：艺术“象”符号的复合理据性

“象”是中华传统美学的核心范畴,是中华民族艺术意义表达的核心方式。中国有着悠久的“尚象”传统,周易之象,“圣人立象以尽意”,“圣人

^① 赵毅衡：《论艺术的“自身再现”》，《文艺争鸣》2019年第9期。

设卦观象”^①；汉字之象，“仓颉之初作书也，盖依类象形”^②；书法之象，“纵横有可象者，方得谓之书矣”。^③文学之象，“天有悬象而成文章，故称文也”^④；绘画之象，宗炳“澄怀味象”，王微之“图画非止艺行，成当与易象同体”^⑤。“象”集中体现了中华民族独特的符号表意机制，“主体对自然和人生的体悟，主体的物质创造和精神创造，都以象为本”^⑥。以下将分析艺术“象”符号与意义对象的连接方式，探究“象”符号的“像似性”及复合表意机制问题。

（一）“象”符号的“像似性”

“象”源于“观物取象”，“是故夫象，圣人有以见天下之赜，而拟诸其形容，像其物宜，是故谓之象”^⑦。象源于古人观天地万物，像其物宜，“象也者，像也”^⑧。“象”有着比拟之意，“象”与所关涉的意义对象始终具有一种理据性，有着与客观物象的相似性因素。但与此同时，“象”也并非对自然物表象的模仿，而是“法象”，试图表征玄远之“道”与“天下之理”。老子所言：“惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。”庄子所言“皇帝遗其玄珠”，“象罔”得之。古人认为，恍惚之际的“象”能够触及和表征天地之理与玄远之道，以“象”通神明之德，类万物之情。

“象”是一种独特的艺术表意方式，是外物与人内心的相互激荡的产物。“外师造化、中得心源。”“象”是触及自然万物之“道”的一种方式，有“虚”的一面，也有“实”的因素，是实与虚、形与神、有与无的“间性”存在。“象”符号与表意对象处于“似与不似之间”，正如本雅明在分析中国书法时提出的“潜在的相似性”与“非感性的相似性”^⑨。本雅明认为，“真正支配人的是不可计数的、处于潜意识中的或完全没有

① 李学勤主编《十三经注疏·周易正义》，北京大学出版社，1999，第261页。

② 许慎撰，段玉裁注《说文解字注》，上海古籍出版社，1988，第1页。

③ 黄简：《历代书法论文选》，上海书画出版社，2014，第11页。

④ 《十三经注疏·周易正义》，北京大学出版社，1999，第266页。

⑤ 俞剑华编《中国古代画论类编》，人民美术出版社，1995，第585页。

⑥ 朱志荣：《论中华美学的尚象精神》，《文学评论》2016年第3期。

⑦ 李学勤主编《十三经注疏·周易正义》，北京大学出版社，1999，第274页。

⑧ 《周易注疏》，上海古籍出版社，1989，第274页。

⑨ Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, Trans. Edmund Jephcott, et al., Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008, p. 259.

被感知到的‘相似性’”^①。日常表象生活巨大冰川之下那些“潜在的相似性”“非感性的相似性”，才是艺术着重探究的课题。“人类具有制造‘相似性’最高超的能力，并且这一能力是由具有历史性的‘模仿能力’（mimetisches Vermögen）参与决定的。”^② 赵毅衡将这种独特的“像似性”视为“拓扑性像似”^③。它对自然、世界、存在等“材料”展开最大限度的“变形”，挑战日常表象的“像似”，但又不走向绝对抽象，仍与自然物象有一定限度的联系，变中有不变。以书法艺术为例，书法线条并不比拟自然物的表象，而是通过书法抽象地比拟宇宙自然之“动势”。虽然它在形式上富于变化，但依然保有汉字语意的识别性。

（二）“象”符号的复合理据性

意义的传达离不开符号，但是符号与意义的关系并非简单的“一物代一物”的先后关系，符号并非意义传达的一个简单工具或媒介，符号的再现体与其所再现的对象之间有着复杂而多元的连接方式。索绪尔基于语言学立场，以任意性、规约性约定语言符号能指与所指的连接方式，皮尔斯则以“像似”“指示”“规约”阐释符号与其所再现对象的连接方式。艺术符号与其再现对象之间的关系更为复杂，艺术符号的表意问题难以处理。皮尔斯很少谈及艺术符号问题，但他在一个手稿中提出：“像似、指示、规约尽可能均匀混合的符号，才是最完美的符号。”^④ 皮尔斯并未直言，最完美的符号是何种符号；但是，艺术符号意义问题的含混性，可能最为符合皮尔斯所言的“完美符号”。对于中华传统“象”符号而言，其拟万物之情，始终在虚与实、无与有之间。“象”符号的多元性、混沌性、动态性，导致其再现意义更为复杂，集中体现出皮尔斯所言的“均匀混合的符号”特质。

就艺术符号而言，西方现当代艺术的符号与其所指之间的意指关系，往往呈现独立与分化的趋势。高名潞认为“西方的极端分离导致了极端的

① Walter Benjamin, *Walter Benjamin Gesammelte Schriften II*, Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1991, S. 205.

② Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, Trans. Edmund Jephcott, et al., Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008, p. 259.

③ 赵毅衡：《艺术的拓扑像似性》，《文艺研究》2021 年第 2 期。

④ Charles Sanders Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Vol. IV, Cambridge MA: Harvard University Press, 1933, p. 448.

艺术形式”^①，认为西方的抽象、观念和写实三个现代艺术范畴分别是理（理念）、识（语言规约）、形（图形像似）的极端发展，每个独立的艺术范畴之间尽可能拉开距离，其艺术范式有着一个符号与意指之间关系的纯粹、清晰、极端化倾向，这种艺术的分离现象与西方现代性分化有关。但对于中华传统审美意义机制而言，其表意方式以“象”为核心，反对艺术意指方式的极端化分离，讲求艺术符号与意义对象之间“容错性”“动态性”的“契合”，在像似、指示、规约等多种意指方式动态性混合之中，生发某种浑整性的“意”。

中国传统绘画不讲求对物象极端逼真的写实与模仿，其意象组合与笔墨线条，目的在于营造某种“境”，指向“天人感应”“道法自然”，但这些“形而上”因素，并非西方绝对的抽象理念或绝对真理。“理”又必须通过“形”来生发，并不排斥日常物象的“识别”性与日常符号的规约性。中国画在看似脱离物象之“形”走向“理”的过程中，又突然回转，强调“理”“道”的自然物象之根基。中国书法并未落入彻底的抽象与绝对“理念”。书法线条在自由流动与变形之际，仍然保持汉字规约性与日常性，书法仍然是以“象”为核心的理（抽象）、识（汉字）、形（布局）的混合。“意象”是中华民族审美意义表达的核心载体，是一种形非形、理非理、识非识，“非单独像似”“非单独指示”“非单独规约”的存在。符号与意义的关系，并不能用任何一个单一的意指样式所涵盖。“观物取象”，“象”源自对自然世界的比拟，与自然物象有着像似性理据关系，与此同时又反对与事物表象的“形似”，而是取物象之真与神；“象”具有规约性，如书法之象的生成，不排斥语言文字的规约性，与此同时又指向语言文字的超越性；“象”具有指示性，诗歌典故、母题、书法模块程式指向过往的历史文化与艺术经验，“妙合古人”的同时又讲求“神在能离”，将以往的历时性的模件体系个人化。

“象”符号不落言栓，不停留于任何一种单独的符号与意义的映射关系，而是尽最大可能融合像似、指示、规约，探究“象”符号与意义对象的动态性的契合，在人、物、场的动态性变动之中，捕捉和把握“道象”。艺术原初性的与生活世界关联在一起，“象”符号的混沌性源于生活世界的

① 高名路：《意派论：一个颠覆再现的理论（二）》，《南京艺术学院学报》（美术与设计版）2009年第4期。

无穷观相,“技近乎道,游刃有余”。“象”符号在人与万物一体的生活世界中,在人与万物的存在与最为原初的经验世界中,生发某种艺术的超越性,浮现出某种审美关照,这是一种整体式、现象式、直感式的意义表达方式。“象”符号对世界与自然展开连续性的拓扑映射,但仍然保有某种不变量,在超越生活世界之际,又与世界保持某种理据关系,是一种复合性、拓扑性、动态性的理据关系。

四 气韵生动:艺术符号的动势与意义流转

世间万物并无绝对的静止,均处于“运动”之中,艺术符号也必然包含着某种“动势”。对于电影、电视、音乐这类时间艺术而言,其时间与画面的流转,具有一种显著的“动”感;但是对于绘画、书法、建筑等艺术门类而言,这些“静态”的“空间艺术”本身没有表象上的运动,却努力营造“最孕育动感的时刻”,试图让意义接受者产生某种“动势”感觉。“无论何种情景,都必定有某种力量隐藏在文本之后推动发展,这是文本本身的展开方式。”^①“动势”是艺术符号意义展开的基本方式,更是中国传统艺术意义生成机制的重要特质,探究中国传统美学的意义机制,需要阐明艺术符号为何追求“动势”,以及艺术如何生“动”的问题。

(一) 艺术动势贯穿物质媒介、符号形式与意义对象

中国传统艺术符号的物质载体本身具有某种“动势”。中国画与书法的主要物质载体为水墨、宣纸、毛笔,其物质媒介本身就是主体、自然、世界的交互性产物。中国画与书法的主要媒介物为“水”,墨的加入,并没有泯灭水自身的物质特性,而是在“显现”水的流动性。中国传统艺术媒介保存物质本身的有机性、流动性,注重将与物质相关的活性因素一同提取出来。作为实际存在的媒介物,其背后已经关联着诸如自然、世界、气、主体等多个维度,由此引发意义流转,形成“动势”。

中国传统艺术在其符号形式层面,通过点线面、几何图形的布局以及观者的格式塔完形心理,营造动势效果。中国画从来不会将诸多物象排列布满整个画面,而是探究整个画面的虚与实的结合,如“马一角,夏半

① 赵毅衡:《艺术与动势》,《文艺争鸣》2020年第9期。

边”，八大山人通过大量的留白，抽象线条的空间切割，物象孤立、布局取“危”势，营造画面空间的强烈对比与相互制衡感，在动与静之间取得一种动态平衡。书法讲求“书势”的营造，讲求“计白当黑”，“字面疏处可以走马，密处不使透风，常计白以当黑，奇趣乃出”^①。“空白少而神远，空白多而神密”，“笔画少处，力量要足以当多；瘦处，力量要足以当肥”。^②书法的空间布局，尤其注重虚与白“空符号”的艺术意味，笔画少处，需足以当“肥”。书法有着力量存在，通过虚与实、白与黑的映衬，营造画面动势。

中华传统艺术符号所“再现”的对象本身具有某种“动势”。中国传统山水画，有着静态的“实”物，如高山、树丛、小路、桥梁、房屋；此外还有着动态的“虚”物，如云烟、溪流、瀑布、雾气、浮云、氤氲。中国画之留白，往往是纯粹画面布局之“白”与动态“虚物”的结合。观者也往往将画面之白视为云烟、氤氲、白雪。物象之动与画面空间布局之动，共同营造整个画面的“动势”。

中华传统艺术符号的物质载体、形式构成与意义对象三个层面相互关联，动势贯穿其中。物质载体层面以柔性物感关联着大地、世界、气等要素，形式构成层面抽象性比拟自然动势，意义对象层面以像似、指示、规约关联自然、世界等要素。三个层面之间保有意义流转的间隙，动势贯穿，意义来回流转，建构了一个开放的、有机的意义空间。

（二）气韵生动与符号意义的流转

中华传统艺术符号的意义相互贯穿链接，不同的意义路径交织、修改、生长，形成召唤新意义的核心结构，建构多路径、多面向的有机意义空间，这是对造化自然的动态比拟，指向自然之象的整一存在与生命流转。中华传统美学精神上追求虚实相生与气韵生动，“代表着中国人的宇宙意识”^③。“动势之源就是贯穿自然和生命的‘气’”^④，传统艺术之“动”，表征“气”之流动，万物的生生不息与生命的节奏。

中华传统美学着重探究的是虚与实如何共同营造“生机”，彰显“气韵

①（清）包世臣：《艺舟双楫》，北京图书馆出版社，2004。

② 黄简：《历代书法论文选》，上海书画出版社，2014，第681页。

③ 宗白华：《宗白华全集》（第2卷），安徽教育出版社，2012，第69页。

④ 赵毅衡：《艺术与动势》，《文艺争鸣》2020年第9期。

之动”。自然、宇宙、人生之本体为阴阳交互,“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。”传统美学就是对生命本体意义的探究。但是这种“道”“气”表征,不是通过抽象的逻辑、概念,而是通过“象”的方式,将自然物象与艺术形式的阴阳、明暗、虚实统筹把握,在静态的“山”与流动的“水”之间,以“气”象统摄,构建一个虚实相生的生命流转空间。画面的“白”与“虚”如空明、杳冥、虚灵、日光,这些虚静的一面,通过观者的想象与补足自然世界“虚”的一面,以此表征“气”与生命之“动”。画面之白并非绝对的虚无,而是构建生命本体的另一个维度,虚实相生方合自然之道。

中国书法讲求“书势”,其“势”源自“法象”,是对自然万物运转、人类生命节奏的一种“像似”。书法是汉文字的书写艺术,汉字起源于“象形”,先人观“鸟迹”,然后“兴思”,文字初成。书法也是汉字“观物取象”思维的进一步拓展。蔡邕言“纵横有可象者,方得谓之书矣”^①。书法之势,最细微的笔画之势“其曲如弓,其直如弦”^②，“竖”如万岁枯藤，“捺”如崩浪雷奔；单个汉字的架构之势的“兽跂鸟跬，志在飞移；狡兔暴骇，将奔未驰”^③；整个布局之势的“分白赋黑，棋布星列”，“烂若天文布曜，蔚若锦绣之有章”。^④书法之势，是以抽象线条之势，比拟自然万物生生不息流转之本质。书法之象，远取诸物，近取诸身，是对自然万物、人类起居生活的诸多动势的本源性、抽象性、拓扑性的比拟。

艺术符号的动势源于“象”符号的虚实关联性。张法认为，中国美学是“非学科—关联型美学”，“虚实相生结构的美学”，中华民族的审美对象，“并非一个独立的审美对象和艺术作品之气，而是与天地整体之气紧密关联着”。^⑤中华传统艺术符号的物质基底、形式构成与指涉对象三个层面，均是某种关联型的拟“象”物，均在不同物象元素的关联互动过程中，形成某种“动势”。中华传统艺术符号的物质基底，保有自然的有机性、柔性、流动性，是人与自然的交互结果，关联着自然、宇宙与生命；传统艺

① 黄简：《历代书法论文选》，第5页。

② 黄简：《历代书法论文选》，第11页。

③ 黄简：《历代书法论文选》，第11页。

④ 黄简：《历代书法论文选》，第9页。

⑤ 张法：《中国美学的产生特质、定型结构与话语体系》，《南通大学学报》（社会科学版）2020年第1期。

术符号的形式层面讲求“计白当黑”，以点线面等线条块面交错营造某种“动势”；最后，传统艺术符号再现对象具有某种动势，艺术始终与日常生活相关联，与宽广的人生、社会、自然、宇宙取得联系。中华传统艺术的动势，有机地将艺术符号媒介物质、符号形式、符号所再现的对象之动势关联起来，指向宇宙、人生、自然的生生不息的生命运转，意义始终是在自然、世界、人生等诸多维度来回运转，羚羊挂角，无迹可求，透彻玲珑，不可凑泊，指向一个气韵生动的灵境。

五 境界：艺术符号意义的空间性与超脱性

（一）境与符号意义的空间性建构

与“象”相比，“境”概念的出现较晚，南朝刘勰提出“窥意象而运斤”，唐王昌龄提出“意境”之说，但其与现在的“意境”内涵有着很大不同，甚至部分学者主张“意境说”是20世纪以来出现的“学说的神话”^①。关于“意境”，众说纷纭，未有定论。《说文解字》言：“境，疆也。”“境”的概念最初与美学无甚关联，中国先秦两汉更多地提到“象”的概念。直到两汉时期佛教传入，“境”的概念及美学内涵才逐渐丰富起来。“‘境’的理论与佛学关系非常密切。”^②在禅宗“唯识无境”影响之下，“境”原有的场域与空间概念逐渐向心灵内转。“禅宗专从心灵的角度谈‘境’，这使它更近于艺术，并必然会因此成为艺术创造和美学建构的重要理论命题。”^③“境”的一种场域空间性与人的“心境”的无限性相结合，逐渐成为一个美学概念，指向艺术作品的超越性。

“境”本为空间、场域之意，在佛教“唯识无境”等理论影响下，逐渐转化为美学概念。“境”逐渐与“象外之象”、“象”外之“无”“虚”的部分相结合，生成艺术之“境”。“境生于象外”，“象外之象，景外之景”，“味外之旨，韵外之致”。在人的主观“心境”参与之下，“象”的“虚指”“无限性”“超越性”等部分逐渐拓展、凝结；在人的无限性的“心境”参与之下，“象”具有某种空间、场域属性，也逐渐扩充为“境”的概念，指

① 罗钢：《学说的神话——评“中国古代意境说”》，《文史哲》2012年第1期。

② 陈望衡：《中国古典美学史》，湖南教育出版社，1998，第3页。

③ 刘成纪：《重谈中国美学意境之诞生》，《求是学刊》2006年第5期。

向象外之象的艺术意蕴。艺术家“心境”、艺术作品“再现”的世界自然之“境”、观者“心境”三者融合,共同指向一个“鸢飞鱼跃、活泼玲珑、渊然而深的灵境,这灵境就是构成艺术之所以为艺术的‘意境’”^①。“境”原有的空间、场域概念逐渐被赋予美学内涵,逐渐指向一个意义融会贯通的“灵境”,指向整个艺术意义建构、流转与接受的“整一性”。

(二) 境与符号意义的空间流转

“境”的生成与“气韵生动”密切相关。宗白华认为:“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……这生生不已的阴阳二气织成一种有节奏的生命。”^②“气韵生动”的动势贯穿中国传统艺术符号的物质基底,符号形式以及符号所“再现”“牵引”的对象,在符号载体、形式与对象之间,在自然、世界、宇宙、社会、历史之间来回穿梭,不单独停歇在任何一个单个层面。气韵之所以能够“生动”,意义之所以能够流转,正是源于中华传统艺术意义空间内部诸多意义通道的建构。中华传统艺术符号的意义空间不是“条纹”(striated space)或“网格”(grid space)空间,而是犹如宣纸内部有机植物纤维的孔状布局,是一种如德勒兹所言的真正的游牧空间与平滑空间。意义可以由任何一点跳接另一点。这不是单个维度的平面存在,而是意义空间的有机布局。整个艺术空间内部犹如清泉流淌,是一种独特的生命律动,虚实相生,气韵生动。

我们处于一个复杂的意义世界网络。“符号很少单独表达意义,一般总是与其他符号形成组合。”^③“象”符号正是强调这种意义的关联性,注重提取物象相关的信息,关联自然、宇宙、人生、社会等维度,进行复合表意,逐渐形成一个意义有机整体;而“境”是对“象”符号意义关联体的进一步拓展与总结。这种活化的、整一性的空间场域,被视为“境”。“意境”“境界”,是一个具有生命感知意义整一体。气韵贯通与流转,既具有时间维度的动势,也具有空间维度的场域性。中华传统艺术符号不断地在人、物、自然、天地之间建立多重关系,空间的边界与周边的自然、文化、观者等诸多要素展开意义交换,并在接受者的参与下,共同建构整一性的意

① 宗白华:《宗白华全集》(第2卷),安徽教育出版社,1994,第358页。

② 宗白华:《宗白华全集》(第2卷),第109页。

③ 赵毅衡:《“全文本”与普遍隐含作者》,《甘肃社会科学》2012年第6期。

义空间。

（三）境界之“超脱”与艺术符号功能论

在禅宗之“境”“象外之象”“气韵生动”等美学观念共同作用之下，“境”概念逐渐指向整一性的“鸢飞鱼跃”的“灵境”，指向艺术创造者、艺术文本、艺术接受者共同构筑的气韵生动的“艺术空间”。艺术意义源于生活世界之象，但最终形成“艺术之境”，指向某种超越性意义空间。中华传统美学“境”概念的提出至关重要，某种程度上成为界定某个作品具有“艺术意蕴”“艺术性”的重要概念。王国维在《人间词话乙稿序》中采用“意境”概念，而在随后的《人间词话》中，则主要采用“境界”或“境”概念，认为“然沧浪所谓‘兴趣’阮亭所谓‘神韵’犹不过道其面目，不若鄙人拈出‘境界’二字为探其本也”^①。“词以境界为最上，有境界则自成高格，自有名句。”^②“境”或“境界”的高低成为评判某个作品艺术性之有无、高低的重要标准。

王国维的《人间词话》以“境界”替代“意境”之说，拈出“境界”二字以探究传统艺术之本体。王国维对“境”概念的凸显，一方面有着德国美学的外部因素；另一方面也是对传统美学意义整一性与空间性的进一步总结，有着中华传统“象”概念发展的内在线索。“象”以虚实相生的结构，为意义生长留下余地与空间。但是艺术符号意义的生长、艺术之境的整一性建构，往往还需要落在符号接受者这里。“心即境也”，“韵外之致”与“象外之象”的意义滋生离不开解释者对“象”的接受与领悟，“正是心灵的无限使意境一言难尽，余韵悠长”。^③艺术具有“境界”，艺术能让观者领悟到意义融彻的整体，并获得某种“超脱性”，成为中华传统艺术之艺术本质的重要因素。

意象所构筑的艺术世界，“显现的是人与万物一体的生活世界”。艺术并不排斥任何日常的功利性因素，而是在生活世界之中，“人在世界中存在”这个境遇之内，生发某种“超脱”与“升华”。正如海德格尔所言：“美是真理作为无蔽性而显现的一种方式。”^④美或艺术，就是存在者之敞开

① 周锡山编校《王国维集》（第1册），中国社会科学出版社，2008，第211页。

② 姚淦铭、王燕编《王国维文集》（第2卷），中国文史出版社，1997，第141页。

③ 刘成纪：《重谈中国美学意境之诞生》，《求是学刊》2006年第5期。

④ 〔德〕海德格尔：《诗·语言·思》，张月等译，黄河文艺出版社，1989，第65页。

与无弊的状态;美或艺术,是离人最近的现象本身,是一种原发的、超越主客二分的“居中”式的生活体验,是不断涌动发生的境域。“境界”就是“活生生地、融为一体地在场”。^①中华传统美学的“境界”,在重返生活世界本身,切近“现象”本身的过程中,生发“超越性”意义。

中华传统美学在生活世界之中,生发某种艺术“超越性”,并最终落实在符号意义接受者这里,“使吾人超出利害之范围之外,而徜徉与缥缈宁静之域”。“独美之为物,使人忘一己之利害而入高尚纯洁之域。”^②“境”的美学内涵,也就是赵毅衡所言的:“艺术是借形式使接收者从庸常达到超脱的符号文本品格。”^③“境”的整一性落实在意义接受者这里,从而具有“超出利害”“入高尚纯洁之域”之功能性,“正因为文艺的‘境界’是功能性的,文艺作品的‘境界’有程度之别,即激发读者观者体会此境界的潜力之强弱”^④。在当下泛艺术化、泛审美化时代,艺术与日常、商品、设计、经济的融合,导致了艺术本体界限的模糊,而“境界”理论将艺术意义落脚在与观者意义感知的整一性与解脱庸常的超脱感。这为重思当下泛艺术化的艺术意义问题提供了中华传统美学的经验。

结 语

中华传统“物感”美学,将自然有机活化的“物”作为艺术审美意义的“载体”,关联自然、宇宙、人生等诸多意义场域,最大限度地反向物质自身,以艺术符号的“自我再现”进行意义的有机自然生长。中华传统“意象”美学,“立象以尽意”,融合像似、指示、规约,是一种复合理据性的意指方式。中华传统美学“气韵生动”概念,将艺术符号“动势”贯穿符号物质媒介、形式构成与再现对象,最终指向自然万物生命运转之本体。“象”符号的虚实关联性及意义的动态流转,最终形成意境融彻的境界,从而将符号艺术意义落在接受者解脱庸常的“超脱性”。中华传统美学的符号学分析,为中华传统美学的当代转化及当代艺术中国本土话语构建提供了新的理论思路。

① 张祥龙:《从现象学到孔夫子》,商务印书馆,2001,第393页。

② 佛雏:《王国维学术文化随笔》,中国青年出版社,1996,第147页。

③ 赵毅衡:《从符号学定义艺术:重返功能主义》,《当代文坛》2018年第1期。

④ 赵毅衡:《从文艺功能论重谈“境界”》,《文学评论》2021年第1期。