
论佛教“相”文化对审美意象创构的三重影响

王 耘

作为中国美学的核心范畴，“意象”经历了漫长而曲折的历史发展过程；其间，佛教文化对它产生了极为深远影响。“佛教文化”是一个庞大而复杂、宏阔的知识系统，本文旨在描述“佛教文化”中之“相”文化究竟对中国美学“意象”这一理论范畴的内涵、变化产生了哪些客观而具体的影响。

一、“意象”与“相”

“意象”的原始含义，依据其所属的文化形态来看，可分为两种，也即中国本土文化中的“意象”，与外来佛教文化中的“意象”。

就中国本土文化而言，“意象”一词的原始含义，是指一种在巫术活动中可供辨识的标志、指示，通常被用来取名、占验，首见于王充《论衡》，直至《世说新语》《朱子语类》，也仍然保持着这种用法。“意象”看上去是现实的经验表达，山川草木、花鸟鱼虫，五彩斑斓，历历在目，但“意象”的真实内容，与“形法”的“组织结构”类似，二者都是建立在自然表象之基础上的象征性表达，皆以生命之气为如斯自然表象之内蕴，之肌理，之意味。种种自然表象中“涵养”最为深厚、“层次”最为丰富的“案例”，莫非人体，尤其是人的面部表情。《汉书·李广苏建传第二十四》：“广不谢大将军而起行，意象愠怒而就部，引兵与右将军食其合军出东道。”^①此处，“意象”所指的是李广心怀愠怒、抱怨而有所表露的面部表情。所以，对“意象”一词的原始含义，可以有三重理解：第一，“意象”是一种蕴涵生命“契机”“韵律”“节奏”的自然表象，这种表象可以是人的表象，也可以是物的表象，但却不指称抽象、纯粹、没有外在客观经验来依托的动念；第二，“意象”作为一种符号表达，其符号形式不仅局限于语言、文字，而且更多地与具体的形象，尤其是人的面部表情等泛指的“身体语言”对应；第三，人的内心情绪、内在气度会充实在“意象”中，表形于色，但这种表形是含蓄地表露，不是乖张、夸大、肆意、极端地呈现。

具体而言，在汉末、魏晋南北朝时期，佛教介入中土前，对“意象”的理解可从符号学、艺术学这两种视角来看待。一方面，从符号学的角度来看，“意象”是一种在“言意之辨”中所使用的符号系统。在这一系统中，一，“象”是动词，“象”不仅可以象意，还可以象形、象事、象声；二，“象”不仅有“会”义，而且是一种有“类”之“比”，“比类”的结果；三，“意”所包含的意念，不是个人的单向意愿，而是多元的、驳杂的复调和；四，“意象”不可只做名词解，前后互置，即可做动词词组解，指称一种现实行为；五，“意象”通常不作为一个既定的合成术语出现，而意、象分列。另一方面，从艺术学的角度来看，“意象”更接近于形象。《世说新语》中并无“意象”一词，却有“象”“形象”的说法，如《世说新语·巧艺第二十一》：“荀极善画，乃潜往画钟门堂，作太傅形象，衣冠状貌如平生。二钟入门，便大感恻，宅遂空废。”^②此处“形象”即艺术作品中所绘制的人物“意象”。这种用法，亦可

^① 班固撰、颜师古注：《汉书》（八），北京：中华书局，1962年，第2448页。

^② 刘义庆著、刘孝标注、余嘉锡笺疏、周祖谟、余淑宜、周士琦整理：《世说新语笺疏》，上海：上海古籍出版社，1993年，第717页。

见于《汰侈第三十》篇。

就佛教文化本身而言，“意象”是一种人对现实的经验对象加以观照，从而有所思维的结果。这一方面，“意”指的是思维中的意念。例如戒、定、慧三者，各有其“意”，比较宽泛，而其特殊性或可落实于——它是必须被否定的，如《解深密经·序品第一》曰：“摧伏一切众魔怨敌，远离一切声闻独觉所有作意。”^①“作意”之“意”，在佛法修行的过程中是需要被否定的，必须被摧伏，主动远离。另一方面，“象”在佛教经典中的原始本义，指的就是动物，大象，如《六度集经·须大拏经》《中阿含经·七法品城喻经第三》等多处可见体量巨大、身负猛力、在军事战争中动辄震奔、所向披靡的“白象”“象军”；抑或《悲华经·诸菩萨本授记品第四之三》于虚空中临显，带有神话色彩的“龙象”——据《杂阿含经》，灌顶王法更有八万四千“龙象”；《般泥洹经》卷下提到的古国，拘那越大王之都，所能闻见的十二种音声，第一种就是“象声”。由于印度本土乃至东南亚地区历来与象相伴为生，象通常既写实，又具体。即便存在被神化的倾向，亦是有所依凭的，是基于现实经验的夸饰、张扬。

然而，笔者认为，真正能够影响中国美学之“意象”，与之对应的佛学术语，不是“意象”，而是“相”。

“相”作为汉字，在甲骨文中就出现了。《说文》对“相”的解释是“省视”——它“从目，从木”，“目”在先，属“目”部，相当于“视”。值得注意的是，“相”作为一个动词，其所观照、省察的对象是“木”。《周易》一再提到，“相”的重点不是人何以可能“目木”，而是“木”者从地，人在大地之上，可观可察的对象莫若于“木”——“木”在中国古代生命本体文化体系中实乃核心意象。这一点，得到过段玉裁、戴侗的确认，尤其是戴侗，视“相”为“度才”，把“相”与建筑的选料、用材结合起来看待，使得生命文化的“本体”意味更加浓郁。如果“相”所“度”非“木”，“相”在思想史的意义恐难续写。

“相”作为佛教文化中的理论范畴，是一种相状。“相”，梵语为 *lakṣaṇa*，它与诸法的性质、本体相对而称。更为重要的是，它是体相用“三位一体”系统中不可或缺的一环，隐含着与体、与用的“同一性”。从表象上看，“相”可分为总相、别相两种，无常为其总相，各个、特殊为其别相。这种名目可以叠加、增设、“屋上架屋”，如还有同相、异相、成相、坏相等等。但从实际上看，“相”作为相状，更接近于一种哲学化的抽象描述，它往往是本体可知、可见的呈现，具有普遍的本体论色彩。例如《大毗婆沙论》中有生住坏灭四相，这四相最关键的特征是变化——变化所形成的流动、极动效果，喻示着佛教刹那生灭的真实内涵。而在《大乘起信论》中，又有有相、无相、非有相、非无相、有无俱相、一相、异相、非一相、非异相、一异俱相等名相，有、无、一、异，都是在本体论层面上所应用的范畴。所以，“相”的实质意义既不是表称人在省察过程中脑海里闪现的动念，亦不是代表人在省察过程中所省察到的万事万物的具体表象，而是人在省察过程中所体验到的生命之“动”——这种“动”是抽象的，对刹那生灭、缘起性空的直截——不是冲动、激动，是流动，是刹那生灭的流动感——其特性在于“变”，在于“幻”，在于般若之思，在于“空灵”。

无论如何，佛教中所谓诸法是种种“实相”，不是种种“意象”——有所谓“诸法实相”，无所谓“诸法实象”。在中国化的佛学、佛教、美学文化中，与审美意象论相对应的不是“意象”，而是“真相”“法相”“名相”“实相”。在《妙法莲华经·药草喻品第五》中，相即与带有美学意味的“味”同出一辙。佛教最为显著的特色，乃生命主体能够透彻理悟“胜义谛相”“诸法实相”。如果说“胜义谛相”浸润着某种信仰成分的话，那么，“诸法实相”则更接近于艺术创作的“意象”。本文便意在说明，佛教之“相”文化，究竟对审美意象理论产生了哪些具体影响。

^① 玄奘译：《解深密经》卷一，财团法人佛陀教育基金会出版部：《大正新修大藏经》第十六卷（经集部），1990年，第688页下。

二、“动”的极致化

中国美学范畴“意象”之内涵，最为凸显的魅力在于它具有生命感——它不是“死物”，而是“活物”——它能够迸发并呈现“对象”内蕴的生命气息，一种“动”态的本真实际。这一特点，与佛教“相”文化有着密不可分的关联，是在佛教“相”文化的影响下实现的。

佛教介入中土之初，“意”在魏晋美学思想史乃至中国审美文化史上的地位显赫，“象”则尚无音信，身处“边缘”地带。确切地说，“意”与“象”不是顺承的范畴，而是对反的范畴，二者皆因“言意之辨”而立于时代文化“潮头”——“意”之所以能够“激流勇进”，占据“先机”，是因为在“言不尽意”“得意忘象”的“言-象-意”之话语结构的预设里，“意”在某种程度上始终扮演着“终极存在”的角色，更具有“道”之本体论色彩。在如是逻辑中，“言”乃至“象”，被等同为各种必将被否定的符号能指——由于能指与所指无法一一对应，“言”“象”更像是一种铺垫，一种走向“意”的过程中未来会被超越被弃绝的“手法”“阶段”“途径”，被封存于现实的经验内部。所以，就“意象”通贯的角度而言，“意”为主，“象”为辅，“意”必然引领着“象”，是“象”的归属。

在审美层面上，“意”直接参与了艺术创作，是艺术创作隐含的潜在的主体，《文心雕龙·事类》：“是以属意立文，心与笔谋，才为盟主，学为辅佐。”^①在这里，“意”事实上是高于“心”“才”“学”的源发性范畴。这种例子很多，文学艺术如此，建筑艺术亦是如此。《水经注·卷二十六·淄水》：“小史白府君，请木工斤斧三十人，作转轮，造县阁，意思横生。”^②此处，建筑的匠人之意不可或缺，而此“意”或与“心”联结。《文心雕龙·物色》：“一叶且或迎意，虫声有足引心。”^③另王弼《道德真经注》曰：“绝愚之人，心无所别析，意无所美恶。”^④处处可见，与心相应的，不是后世理学中的“性”，反倒是“意”。心意所思所想，非心性所思所想所能涵盖。

然而，如是而来的“意象论”的根基是“气化”之“道”，并未经过佛学“洗礼”，所以，往往认同于“静止”的被呈显出来的表象。例如，当时的“意”常有“色”之表现，《世说新语·德行第一》：“内外无预知者，意色萧然，远同斗生之无愠。”^⑤此处之“意色”，是一种形容——这种形容是静态的、现实的、瞬间的。《人物志·材理》：“善攻强者，下其盛锐，扶其本指以渐攻之；不善攻强者，引其误辞以挫其锐意，则气构矣。”^⑥如是之“意”不仅可与“色”产生关联，亦可与“气”具有联系，但其所表之“色”之“气”，终究以自然之“色”之“气”为本，生命中带有超越性的“动”义并没有被放大、彰显开来。

佛教之“相”是一个“整体”概念。唯识宗的“相分”，指的是其所立的四种心法之一，即世间万象反映在心中的影像。它包括实相名相、境相名相、相状名相和义相名相。实相名相即以真如实际为对象，有真实之相；境相名相为能作根心的对境；相状名相为“有为法”的相状；义相名相为能诠所诠之义。这四者貌似平行，实则是前一与后三的关系，日常所取的后三成为了对作为“总则”的前一的说明；此前一，实相名相的本质，即在于识所顿变，识等缘境的唯变影像。所以，所谓“相”，无论是出于其“识”上来看，还是出于其“境”上坐观，都呈现着一个急流如瀑、瞬息万变、而终究化归于空于幻的世界。

窦泉《述书赋》描述张旭，“酒酣不羁，逸轨神澄，回眸而壁无全粉，挥笔而气有余兴，若遗能于学知，遂独荷其颠称。”^⑦何为癫狂？是酒酣的日常反应，还是逸轨的一时兴起，不重要，重要的是速

① 刘勰撰、李秦非释译：《文心雕龙释译》，南昌：江西人民出版社，1993年，第480页。

② 酈道元著、陈桥驿校证：《水经注校证》，北京：中华书局，2007年，第621页。

③ 刘勰撰、李秦非释译：《文心雕龙释译》，第573页。

④ 王弼著、楼宇烈校释：《王弼集校释》（上），北京：中华书局，1980年，第47页。

⑤ 刘义庆著、刘孝标注、余嘉锡笺疏、周祖谟、余淑宜、周士琦整理：《世说新语笺疏》，第44页。

⑥ 刘邵著：《人物志·材理》（上），艺林堂刊，文选楼藏版，第7页。

⑦ 窦泉撰、窦蒙注：《述书赋》，黄宾虹、邓实：《美术丛书》3，南京：江苏古籍出版社，1997年，第2073页。

度——动之极致，极速之动。回眸、挥笔、回眸、挥笔，这两个动作连贯起来，一气呵成而又绵延不绝，俨然为主体创作的变化万千提供了形象生动的视觉记忆——尤其是那“壁无全粉”所制造出的如梦如痴的即逝幻境，摧枯拉朽一般，打破了成全与不成全的界限，使创作过程的价值远远超出了作品本身作为艺术品留存于世的意义。在这一过程中，其所蕴涵的审美意象无疑带有象征意味，是“真现实相”当下即时顿现的结果。这一结果不是静止的、永恒的，而是当下的、动态的。沈曾植《海日碎金·刘融斋书概评语》中有句话说：“书家无篆圣、隶圣，而有草圣。盖草之道千变万化，执持寻逐，失之愈远，非神明自得者，孰能止于至善耶？”^①问题是怎么才能“神明自得”？既然“自得”，总让人以为是自由洒脱，实则如风水“地师相地，先辨龙之动不动”。^②把“自得”放回“自然”，确切地说，放回一个“动”与“不动”的世界，才会有关于本真世界的实际体会。

必须强调的是，这种极致的艺术创作与体验，真正落实下来，通常与“情性”“情境”有关，而非“觉悟”“涅槃”的映现。它对应着现实的经验与情绪的境遇，主体之情得到了凸显——这恰恰符合佛学中国化的内在轨迹。佛学中国化的本质，即在于把觉悟“托付”给性情。早在《文心雕龙·明诗》中，刘勰就说过：“诗者，持也，持人情性。”^③情性、性情，在诗学的意义上，超越了“无为法”。宋人言情，吴子良《吴氏诗话》更称，“情不能已”^④，才有了提笔之作，所以，“情”本然是艺术创作的动机和主题。随着时代的发展，宋元以后，至明清时期开始使用“情境”一词，方法已极为灵活，如阮元《广陵诗事》记程香溪太史叙汪叔定《抱朴堂集》。^⑤无论如何，“相由心生”，心生之“相”的“动”都对审美意象产生了巨大的影响——它使得审美活动在佛学的浸润下，即便主体之思是由“情性”“情境”“驱动”和“推送”的，亦对刹那生灭、缘起性空、如梦如幻、如若泡影的极动之“相”极为敏感。

三、时间与空间的交叠

中国美学范畴“意象”的圆熟体现在，它不是以单个、个别的意象作为独立象征体完成其审美塑造的，而擅于营构出因时空交叠所形成的审美场域。“意境”一词，可谓“意象”的“升级版”——“意境”，正是一种以空灵的情韵为底色的审美时空。从意象到意境的“升华”过程，佛教“相”文化之功不可略不可没——清空、旷古的审美体验，实乃心灵中禅意所历经的时空之旅。

促使“意象”“跃迁”至“意境”的根本逻辑，是佛教之“相”的文化逻辑。“相”不是单立的，而是“相”互依存，依他起，具有显著的“互文性”。这一逻辑不是相宗唯识学的独有法门，而是诸宗共识，一种类似于通设的知识底色、背景。如禅宗有“相伴”的逻辑，《成实论》有“相待”的逻辑，天台宗有“相即”的逻辑，皆与唯识有别，却又有共通之处。华严宗之“相即相入”的并称尤其如此。“相即”，即一与多之关系的确立，没有一，无所谓多，由于多，必然有一。“相入”，即一可以牵动全体，全体的作用自一伊始。这样一种逻辑的设立实为华严十玄门中的一多相容不同门，属华严之根本教义。实际上，这里所谓的“一”，指的是“空”；这里所谓的“多”，指的是“有”。一方面，一多不同，空有两异——不能把一当作多，也不能把空当作有，反之亦然。另一方面，一与多，空与有，无论在其本性上，还是作用上，又都是“相”融无碍的。“相”具有因平等而无差别的特征，正所谓实体即现象，现象即实体，所以，虽然空有之间不可完全等同，但却可以因其众相的平等相即相入，直至无差别。

胡仔《苕溪渔隐丛话前集》辑《冷斋夜话》便云：“如《华严经》，举果知因，譬如莲花，方其吐花，而果具蕊中，造语之工，至于荆公山谷东坡，尽古今之变。”^⑥蕊、花、果，由于相即相入之逻辑的

① 沈曾植撰：《海日碎金》，崔尔平选编点校：《明清书论集》（下），上海：上海辞书出版社，2011年，第1300页。

② 沈曾植撰：《海日碎金》，崔尔平选编点校：《明清书论集》（下），上海：上海辞书出版社，2011年，第1300页。

③ 刘勰撰、李贻非释译：《文心雕龙释译》，第70页。

④ 吴子良撰：《吴氏诗话》卷下，《丛书集成初编》（2572），第7页。

⑤ 阮元撰：《广陵诗事》卷3，《丛书集成初编》（2605），第48页。

⑥ 胡仔撰：《苕溪渔隐丛话前集》卷33，《丛书集成初编》（2562），第223页。

作用，串联在一起了，即体，即相，即用。举果知因不在话下，蕊与花，又可被认作举因知果；因果之间，意象作为“相”，是前后锁链中的一环；每一种处于其中的意象，都有它自身的前因后果。这样一来，意象便不是孤立的、隔绝的，不脱离于它所存在的时空线索，作为变化的个体，而是在不断地建构、解构、转换、交融——意象在这无穷辗转而圆融的时空场域中偶然、突发地临显，是这本真的时空世界正在流动、正在生成的见证与代言。

在这个场域里，时间艺术可以空间化。宋曹《书法约言·总论》就曾提到：“无笔时，亦可空手作握笔法，书空演习，久之自熟，虽行卧皆可以意为之。”^①空手握笔，书空演习，脱离纸笔，不依赖媒介，靠意念书写，不仅是艺术活动中审美情感、审美想象的实践活动，也使得艺术表达的空间感更为葱茏。钱杜《松壑画忆》云：“画中写月最能引人入胜，全在渲染衬贴得神耳，如秋虫声何能绘写？只在空阶细草，风树疏篱，加以渲染得宜，则自然有月，自然有虫声盈耳也。”^②何谓渲染？塑造场域。单独的描摹对象，无论是有形的月影，还是无形的虫声，都可以通过其所在的“语境”——场域的烘托而得以渲染。换句话说，这将是一场空间与空间、空间与时间的交叠。时间何在？日月就是时间的象征。更何况，在审美意象上，时间不仅是当时的，也联系着过往与将来。文震亨《长物志·太湖石》：“石在水中者为贵，岁久为波涛冲击皆成空石，面面玲珑。”^③石有形，水无形，水至柔，石至坚，然而在时间的维度上，无形的至柔之水竟然穿石而过，留下了凹进的光滑的孔穴，所证明的就不只是自然的力量，作为假山——假借于此，所观真山的艺术鉴赏——同样是一种把时间与空间通贯、聚合起来的“幻相”。就像《松壑画忆》所记录的“汪迟云出吴兴鹄华秋色长卷”：“纸本如新，鹄华三峰，霭然天际，以澹青绿烘染，其下渔庄蟹舍，参错于洲渚林麓之间，红叶夕阳，皆渲染而出。芦苇作双钩，而不设色，澹远空灵，洵飞仙笔也。”^④“黄鹤山樵菊花高隐卷”：“卷首作七松，两夹叶树，山石皴法如篆籀，苍古纵逸可爱，中草堂一区，前后皆作窗栏，一人拥书坐榻上，庭下竹篱绕之，篱外秋菊数畦，卷尾作竹林一丛，澹墨大点，杂以红叶，远处溪水作急流势，其后自书两跋，当是此君得心应手之作。”^⑤用笔与山水杂陈，万物与心灵共栖，时空俱在，何尝分离，只是“幻梦”而已。

“象外”通常是“意象”之为“意境”最诗意的表达。“意象”之求，求的是“象外”——“意象”“意境”的实现，必然落实为“象外”的“空”灵感。司空图《诗品·高古》曰：“畸人乘真，手把芙蓉，泛彼浩劫，窅然空纵。”^⑥他在《雄浑》中第一次使用“空”，为“横绝太空”之“空”，在《清奇》中第五次使用“空”，为“空碧悠悠”之“空”，所取皆是“空”之“太空”“天空”的基本含义，但他的第二次，在《高古》中使用“空”则不同，“窅然空纵”！此“空”蕴涵着一种空幻、渺远、古奥的神秘意境。就整句话来看，“畸人”也好，“真人”也罢，均源自道教，“芙蓉”“浩劫”，却与佛教有密切关联。重点是，一方面，《高古》是穿透了时间。“泛彼浩劫”之“劫”，实乃“劫数”，为时间象征。另一方面，“窅然”的来源，不是前瞻，而是回首，甚至追溯，而可被视为空间场域。由此，“空”相的意象，在司空图的《高古》中既是一个空间名词，又是一个时间名词；同时，它又是一种纯粹的审美意境——在时空中互为因果，不着一字。“欲返不尽，相期与来。”^⑦想要归去却又并未回来，相互等待，来来去去，去去来来，之于人，之于物，尽同于此——酬答、寄赠、消逝、回首，辗转反侧，欲言又止。无论如何，“象外”作为艺术创作论、鉴赏论的概念，并不提供从此岸及于彼岸的途径，而只是将“意象”“意境”的塑造凝定为一个此在的当下的整体的流动世界——这一世界需要整体直觉来创造和

① 宋曹撰：《书法约言》，黄宾虹、邓实：《美术丛书》1，第124页。

② 钱杜撰：《松壑画忆》卷上，黄宾虹、邓实：《美术丛书》2，第1538页。

③ 文震亨撰：《长物志》卷3，黄宾虹、邓实：《美术丛书》2，第1873页。

④ 钱杜撰：《松壑画忆》卷下，黄宾虹、邓实：《美术丛书》2，第1542页。

⑤ 钱杜撰：《松壑画忆》卷下，黄宾虹、邓实：《美术丛书》2，第1542—1543页。

⑥ 司空图撰：《诗品》，《丛书集成初编》（2612），第3页。

⑦ 司空图撰：《诗品》，《丛书集成初编》（2612），第7页。

传达, 阅读和领悟, 但这一世界是这一世界本身, 经验并未划归虚无, 空灵并未淹没情感, 跳脱并未摒弃理性, 想象并未背叛自我——“象外”之所以空灵, 其根源正在于作为境域, 它复杂、立体、完整, 它是一种诗意的用直觉缔造的“相”互、互“相”时空。

四、沉浸中的“救赎”

中国美学范畴“意象”之作用, 不只是让人沉浸于那绵延无绝的艺术氛围, 与此同时, 它还具有某种类似于救赎的功能。生命需要救赎吗? 需要。佛教是一种宗教, 宗教的本义即救赎。印度佛教的中国化是一种审美化的过程, 中国文化的佛教化同样是一种塑造信仰的过程。在这种双向运动中, 佛教的“相”文化依旧使中国人, 尤其是古代文人所可能沉浸其中的意象世界, 潜移默化地带有“接引”的意味——这叶盛满禅意的艺术之舟, 仍然担负着某种度化的功能。

佛教之“相”, 可以被视作“神迹”, 是一种带有超验意味的经验表达。就佛、菩萨的肉身而言, “相好”是一个合成的术语, 粗显者为“相”, 细微者为“好”, 并称“相好”。佛和菩萨的应化身具足三十二相、八十种好。这种相好来自于过去世的修行积累, 而在此生成就; 其具体内容甚至包括了生殖器的形状——“马阴藏相”, 牙齿的个数——“四十齿相”, 舌头的长度——“广长舌相”, 乃至顶上的肉髻、毛孔的味道和眉间的白毫。以现实的眼光来看, 佛、菩萨的“三十二相”与其说是人体表征, 不如说是人体标本, 与其说是经验的, 不如说是超验的——不仅是用来观想的, 更是用来崇拜的。值得注意的是, 《大树紧那罗王所问经》有“三十二器”的说法, 《首楞严经》亦有“三十二应”的表述。据《首楞严经》所载, 观世音菩萨为了救度世间众生, 顺应各种机缘而示现了三十二相, 即“妙净三十二应入国土身”。在这“三十二应”里, 众生按照其各自身份得以分类, 如有“居士应”“宰官应”“婆罗门应”“优婆塞应”“优婆夷应”“童男应”“药叉应”“乾达婆应”“阿修罗应”等等——众生将因各种身份的分类而获得救赎。换句话说, 佛、菩萨的肉体表象不重要, 重要的是, 他们如何可能成为世间众生分别从中获得救赎的应化象征。在应化的角度上, 观世音菩萨事实上还有为摄化普益而示现的三十三身, 如“长者身”“童女身”“迦楼罗身”“紧那罗身”“摩睺罗身”等等。除此之外, 佛教中还有单纯的对于“相”的崇拜, 建基于佛塔之上的“相轮”。“相轮”是佛塔“平头”以上半圆形的覆钵, 其所象征的对象为塔身。在文化的传播过程中, 塔身的形状在不断地改变, 印度、西域、中土、日韩各不相同, 但塔顶上“相轮”的形式基本上是稳定的, 它与覆钵、请花、九轮、水烟、龙车、宝珠共同构成了固有的形制、程式。据《菩提场庄严陀罗尼经》所载, “相轮檣”甚至可以直接安置在地面上, 取代塔身, 盛放、安置经典。

由于受到了佛教“相”文化的影响, 中国文化中的审美意象同样可以具有佑护、救赎等超越于经验物的功能。叶金寿《曼庵壶卢铭·铭三十二》: “风声水声, 苦海茫茫侯。悯彼浩劫, 吾以尔为慈航侯。老佛高卧, 尔毋怠乎津梁侯。嘉陵秋涨天, 吴肆灾掩耳, 道人尝卖此以救水厄, 惜懵懵者之孤其婆心耳。”^① 葫芦救渡沉溺者, 如《圣经》中的挪亚方舟, 类似传闻千余年来不绝于耳。不同于挪亚方舟, 葫芦不仅可以救溺, 还可以装酒, 装整个天下、囫圇宇宙, 是不朽的“腰舟”。此葫芦非道家所指, 因该书《铭三十》已明确指出: “抛在水中, 活泼泼地, 是为禅波罗蜜第一义谛。古德谓禅是活意, 如水上壶卢, 活泼泼地, 真妙喻也。”^② 所以, 叶金寿的赏壶, 在其疲于津梁、野人闲话般的艺术鉴赏活动中, 饱含着救世的气度。

只不过, 需要说明的是, 审美意象的如是“救赎”, 是与中国的“法度”联系在一起的——审美意象如何实现“救赎”? 乃是使审美活动中的创作主体、接受主体浸没于带有“法度”意味的生活程式、格调中, 获得救赎。在艺术的世界里, 这个世界是可造的, 可以用审美意象来创造的。但这种创造, 必须因循

① 叶金寿撰:《曼庵壶卢铭》, 黄宾虹、邓实:《美术丛书》2, 第 1579 页。

② 叶金寿撰:《曼庵壶卢铭》, 黄宾虹、邓实:《美术丛书》2, 第 1578 页。

一定“法度”。王维《山水论》首句云：“凡画山水，意在笔先。”^①“意在笔先”之“意”，非个人主体意念。山水画创作的“诀”与“法”——用一个词来概括，是“法度”。“法度”非但不是作者内心当下形成的现实的经验意念、情绪、冲动，反倒是作者事前应当理解和遵奉的、“先入为主”的绘画教条、理性与原则。如是绘画教条、理性与原则，来源于人接受自然、酝酿画作的预置模型，乃至绘画史上历代因袭的程式、格式、定式。这种程式、格式、定式，便是艺术创作中的“气象”。

审美意象，气象万千。这个“气象”，包含着“象”与“气”两种维度。一方面，“象”是首要的，“象”是宾主朝揖、群峰威仪、多少远近，自然世界中生命万物芸芸众生流行变衍，具体而整体的呈现。它既不是纯粹的随机的个人体验到的经验事实，亦不封锁个人情感、观察、判断，不是机械复制，而是一种高于现实，真于现实，又不脱离于感知，从艺术的角度对自然施以带有范导、影响、印迹的“俯览”——绝非平视、仰观，而是“俯览”！在王维看来，如是带有范导、影响、印迹的“俯览”，才能够创作出艺术应当表现的真正意象。这一观念并非王维的个人独断。黄休复《益州名画录·品目》中提到“逸格”，亦曾言：“笔简形具，得之自然，莫可楷模，出于意表，故目之曰逸格耳。”^②这句话中的“意表”，便与“楷模”，尤其是“法度”密切相关。《林泉高致》中甚至用过“意度”一词：“盖身即山川而取之，则山水之意度见矣。”^③几乎可以视为对王维之“意”的“再诠释”——如何“意度”山水？是要对山川有所“取”“舍”，以成就山水应该有的真实模样，而不是膜拜山水。

另一方面，“气”又确保了对于程式体验的生命性。“气象”中的“气”是流动的——这个宇宙一定是一个流动的宇宙。荆浩《笔法记》中提到：“似者得其形遗其气，真者气质俱盛。凡气传于华，遗于象，象之死也。”^④这里有几点值得注意：第一，荆浩所谓的“意象”指的是“真象”，不是“物象”，而是“度物象而取其真”得来的；第二，“气象”中的“气”是可以传递的，如果流动之气被阻断、隔离，会直接而非间接地导致“象”的死亡；第三，荆浩使用的对立两极，“真者”“似者”，恰恰是在佛教教义中对立的两极，荆浩对“真象”的信仰，在某种程度上，正是受到了佛教之“相”义的影响而形成的概念。所以，佛教“相”文化对中国美学范畴“意象”而言，不可或缺。

[作者王耘，苏州大学文学院教授（江苏苏州 215123）]

（责任编辑：）

① 王维撰、王森然标注：《山水诀·山水论》，北京：人民美术出版社，2016年，第1页。

② 黄休复撰、何韞若、林孔翼注：《益州名画录》，成都：四川人民出版社，1982年，第6页。

③ 郭思编：《全宋笔记·林泉高致集》第8编（10），郑州：大象出版社，2017年，第156页。

④ 荆浩撰、王伯敏标注、邓以蛰校阅：《笔法记》，北京：人民美术出版社，1963年，第3页。