



苏宁：艺术迷狂与偶像再造——三星堆青铜神像的美学思考

来源：美学研究 日期：2005年12月19日 作者：苏宁 阅读：1825

【内容提要】三星堆文化的美隐含在宗教和神话的古史系统之中，它是通过信仰神力而达到美的。其内含有三点：①尚美的意识源于拯救，信仰是一种拯救。在信仰的层面上，通过巫术与神秘经验的意象化，使人达到美善与力的统一。②当先民把对自然的感受通过宗教的观念转化为形象时，这些形象不可避免地渗透着审美意识，表现为偶像再造的过程中，由自发状态转为规定了某些自身特质的审美形态。③偶像与现实人物的：“视象双关”，由于迷狂作用而在形式结构上呈现为“尽量减少”的趋势，在体积感和深度感很强的青铜器上，人的感性特征转瞬即逝，不断简化，“形”与“力”的抽象过程表现出美的超越性。

【关键词】宗教艺术/三星堆/巫术迷狂/审美

三星堆文化的美隐含在宗教与神话的古史系统之中，可以在巫术与神话中溯其渊源。如果把神话看作人类的启示录，三星堆文化正是这部启示录的图像化。它启示了历史的演进、氏族王朝的兴衰。“三星堆三代文化中含有良渚文化玉制礼器，亦显示凤龙虎东西两大区文化之整合。周穆王访西山女国，汉武帝会王母且互有答歌。道教肇自昆仑山凤母（西王母，酆山女王）兼及海上诸灵，三星堆宗教以考古实物证现。”[1]

三星堆以考古实物证现了古蜀是一个政教合一的王族。考古发现表明，这一带已有相当程度的等级区分的宗教遗存。三星堆文物显现出的独特神异特征明显具有呈立体形、多方位展现的宗教意味，并且这种宗教意味与上古神话有着或隐或显的继承关系。最为独特的一点是，三星堆文化呈现出的宗教形式、崇拜对象、主要宗教观念的变迁，宗教情感或体验与三星堆的审美内涵联系紧密，其宗教意味很强的纹饰符号更是与美的起源同形同构，是神话宇宙观古老遗存符号的特征性显现。

一、美与信仰体验的力量共存

我们观察三星堆数目众多的青铜面具、青铜像以及青铜大立人像的五官布局，大多呈现出几何型，变形的双目、立耳、阔嘴。当这些面目相似的脸部集中在一起，我们可以看到一种似乎“天问”般的茫然神色：我们是谁，我们从哪里来，向何处去？眼部的造型大多指向天空。为什么会这样呢？尽管三星堆文明的语汇还很原始、混沌，但我们知道，在三星堆古蜀时期占统治地位的意识形态是原始宗教思想，而作为三星堆时期的美，也应遮蔽在这种思想之中。它与后世成熟宗教与成熟美学时期有显著的不同：它们呈现的概念、形态、范畴都处于二元对立的状态。从概念、范畴来看，它呈现出神性的直观性。以青铜大立人为例，从其设计理念来看，应是一尊通天神灵，通体夔龙的尊贵纹饰，双手环抱的圆状物体，可以设想为太阳器之类的通天神器。在这样的器物中传递出的信息是上天与子民、神圣与世俗、理性与感性、现在与来世二元对立的范畴。它不可能指代现实中的人，哪怕贵为王者。它身上神性物质太多了，甚至头上戴的顶冠，也是类似眼睛一类的神物。它之所以费解，是因为人们实在难以把它们所从事的活动以及它自身的职责和他的活动对象三者区分开来。正因为如此，当我们从美学的意义把握时，就很难从它和其他类似器物中找到柏拉图所定义的那种以人为主体的价值观意义上的美本体。因此，我们说，在三星堆文化中，美作为一种存在，它的最高目的并非近代意义上的关系，或美的感觉，而是服务于一个神学体系，是“神学的奴婢”[2]。在原始宗教思想的规范下，一切关于美的造型，是被扭曲和隐藏在神的力量之下的，正如泰塔凯维奇所说：“它既不属于机械的艺术，也不属于自由的艺术，它根本就不是艺术，它毋宁说是祈祷或忏悔的一种形式。”[3]

再从形态和功能上看，二元对立的状态趋向二元合一，但仍可在融合之中看到人与神各自的雕刻形态。青铜面具、铜像几乎都属于人神不分、人兽不分的范式，其抽象性指向了人神同体，人兽同形的特殊符号。从其功用来看，三星堆单纯作为生活实用品的器具很少，青铜器几乎全为礼器。陶器中，大多形制较小。器形怪异。比如尖底罐需要器座来支撑，不能单独使用。又如尖底盏，外底呈尖锥状，圆唇、浅腹，这些陶器都不可能作为食器，但可解释为专供祭祀礼仪活动而配套制作的冥器。两个祭祀坑发现的文物几乎全是祭祀用品，这些“家国重器”与其他考古现场发现的那些数目众多的兵器、食器、酒器明显不同。

食器的缺乏反映了世俗审美意义的缺乏。既然缺乏足够文物来证明三星堆文物主体与甲骨文中作为美味之意的“美”字的对应关系，更无文字记载三星堆与“美”字的实用意义相关的含义，我们就从器物所体现的宗教含义入手，寻找三星堆文化的审美意识。困难在于语境的不同。以我们今天纯粹的、完善的审美观念，很难进入那

样一个充满原始语汇的混沌的审美语境。因此，有必要在“物”与“象”之间加以区别。“物”是实在的世界，“象”是宗教与美交融的世界。正如德国美学家席勒所说：“事物的实在是事物的作品，事物的外观是人的作品”。当“物”作为审美对象时，它已成实在之物升华为不同语境的审美意象。

弗雷泽等人类学家，对旧石器时代洞穴岩画所作分析认为，洞穴岩画主要是基于非审美的巫术动机而作的，而不是为审美目的而作的。其最重要的目的，是“通过巫术去促使动物大量繁殖，通过巫术去确保狩猎成功”，从而构成“狩猎艺术”和“丰产艺术”。[4]三星堆文物仍然留有石器时代的原始特征，它是为宗教目的而作，并非为审美目的而作。但是，由于艺术本身便起源于为情感创造符号形式的活动，宗教亦需投入情感创造，赋予造型理念，只有靠情感内趋力的构造活动，才能发现宗教的力量。在这一点宗教与艺术同一。

通常在面对古代器物的美时，人们要对它所呈现的历史气息进行某种语义学的转化，如狞厉之美、神秘之美、厚重之美、美好、完整、造型美、视觉美等等。我们在分析三星堆的美时，也会受到词的限制，其认识的途径一是艺术哲学，即玄想；二是形式作用，即操作。而面对三星堆这类“开国何茫然”的器物，仅有这两者是不够的，还需要信仰的层面来认识其意蕴。这样，美便作为一种抽象形态的范式形成于玄想的极限，同时又作为一种历史文化现象体现出宗教功能。由此看来，三星堆的美是作为突破人的有限性，达到人神合一自由境界的审美超越，是人的想像力所能达到的完满形态，也是人的宗教信仰所能产生的虔敬情感的力量。信仰是一种拯救，尚美的意识源于拯救力，美的力量是神启之力与人的力量之中介。

因此，三星堆的美不是在人性活动中展开的，而是在神性活动中展开的。它是作为神性活动的完满境界所实现的形态。伽达默尔说：“美学必须在阐释中出现”[5]。正因为它具有宗教性质和信仰特征，我们的阐释只能在哲学与现行艺术史的规范之外去阐释它的存在性质。它是通过信仰神力而达到美的。在信仰的层面上，通过巫术与神秘经验的意象化，使人达到美善与力的统一。

二、艺术迷狂与偶像的再造

如果我们继续追问三星堆具有神秘魔力的形象为什么会如此，是怎么来的，我们就必然要追问三星堆的灵感来自哪里。

首先它来自宗教感情、宗教迷狂。氏族社会时期人们的宗教感情十分强烈，表现在对崇拜对象的信仰中，并且与日常生活十分吻合，使日常生活宗教化。中国古代神话中可以看出神对原始人的种种启示，从造物神话的盘古、女娲到三皇五帝，再到种种异形、异禀、异物，可以看出在氏族社会时期已有了丰富的宗教神灵观念，“在漫长的历史时期，宗教一直高踞于社会上层建筑的顶端，支配着广大人类的精神世界。正像宗教的神被视为君临世界的主宰一样，它也被视为人类社会各种文化形式的神圣之源。因此，古代中国人把人事的一切都说成是天命所定。此即《尚书》所谓‘天惟与我民彝’、‘天叙有典’、‘天秩有礼’、‘天命有德’”[6]。来源于“天”的宗教神灵观念激发出人们的宗教感情，使人的无意识与上界相连。同样，作为众多形象的创造灵感，从美学观念来看，也来自于对于上界神灵的迷狂。但是，当先民把对自然的感受通过宗教的观念转化为形象时，这些形象就不可避免地渗透着人的审美意识。

按照柏拉图的美学理论，艺术创作的迷狂，不是来自下面，即人本身，而是来自上面，即来自神，神赋予人的非理性以灵感，艺术（工艺）创作者接触到超然的神性，通过迷狂，人与神的交往，瞥见了神圣。

亚里士多德则认为，诗是灵感所赋予的，灵魂中的神，像宇宙中的神那样推动一切。三星堆这些纵目阔嘴是有意设计出来的，但设计的出发点并不是设计，而是某种更崇高和更伟大的东西。如果不是神，那么，有什么甚至比现实的礼、生活、智性更伟大呢。所以产生这些面具、头像的造型的灵感来源于诗性直觉，而这种直觉的迷狂来源于神，是与神交通的产物，也是把人提升到神的灵感过程。

其艺术哲学在艺术发生学层面上，有两种发生情况：

一种是神灵附到工匠艺人身上，使他处在迷狂状态，把灵感输给他，暗中操纵着他去创作。正如柏拉图所说：灵感就像磁石，“不仅能吸引铁环本身，而且把吸引力传给那些铁环，使它们也像磁石一样，能吸引其他铁环，有时你看到的这个铁环互相吸引着，挂成一条长项链，这些会从一块磁石得到悬在一起的力量。神就像这磁石，她首先给人灵感，得到这灵感的人们又把它递传给客人，悬成一条锁链”[7]。在创造的时候，工匠艺人是神的代言人，正像巫师是神的代言人一样。人像、面具、神像作为祭礼用品，在性质上也和占卜预言相同。我们注意到青铜大立人的手势、站姿，就像是神凭借人像在发布诏令。神输送给工匠灵感，工匠通过他制造的器具传递给人们，正像磁石吸铁一样。

另一种是不朽的灵魂从前生带来的回忆。灵魂依附到了器物身上，就仿佛蒙上一层障，失去它原来的真纯本色。灵魂在本质上是努力向上的，它既有体现在器物上的客观的符号特征，又有飞升上天的境界，与祖先神接通。借助图腾符号，本真地观照神的本体，使其接近类似柏拉图之“理式”那样与远古神接通的精神理念。用它投射到器物（如青铜面具、头像、人像）时，人们凭借它就能依稀隐约地回忆到它的根据的蓝本——祖先神——理式。对这种远祖神灵的影子的欣喜若狂，就能油然而生敬意，从而达到迷狂状态。原始宗教发展三阶段，可归纳为自然物崇拜、图腾崇拜和祖先崇拜，三星堆文明是在祖先崇拜之后，有祖先崇拜的遗存，还没有进入人为宗教。顾颉刚认为道家的古史系统较儒家的长，而祖先崇拜是道家的古史系统的铺垫。在这个崇拜体系，首先人们

崇拜的是崇拜物的实体，随后才是崇拜物的模拟或象征物。为青铜大立人等青铜神像作为崇拜物的象征出现时，正如恩格斯所说：“自然力的人格化，产生了最初的神。”[8]神的人格化导致了神的人形化，“最初的神”即是具有人形化的神，三星堆神像体系就是这个意义上的神。人们从它身上能返观自身，又能观照到远古神灵的影子。

其次，来源于偶像再造的象征性。据史书记载，三代已有用塑像祭天、祭祖之说，考古发现的陶俑、铜像证实了这一点。《史记》称之为“祭天金人”。《汉书·金日磾传赞》有“列于甘泉宫”，“烧香礼拜”的记载。唐司马贞《史记索引》引三国时韦昭的话说：“作金人以祭天主”，《史记·匈奴列传》说：“胡祭以金人为主”。从这些史料记载可以看出，汉以前用“金人”祭天、祭祖的习俗是较为普通的。三星堆的大小青铜人像、神坛上的立人像，应该都与“祭天金人”有着一脉相承的联系。

在制造理念上都属于偶像再造的象征，为什么要用“金人”或者铜像来再造偶像？因为神是超实体的存在，实际上它只能是一种无形的观念。但是，祭天也好，‘祭祖也好，人是以自身的视角看问题的，终极目的是人本身，因此，需要有一个能从直观上看到超实体的存在的物体来代替它或者说象征它，这个物体能具有人的性质和特征，类似人的肉身形象。对这个形象的解释必须是完满的，与神的解释相似又化为人身，偶像的形态也就由自发状态转为规定了某种自身特质的审美形态。

在这里，解释是至关重要的，对神的解释充满神秘性，是一种“神的道”，包括神的来源之道，神的体性之道，神的智慧之道。如果神本身是神灵的源泉和起因，那么神像就类似于圣子，是“子”之道，是智慧与能力，是神圣意象、光辉的印证。神像是神发出的灵，没有圣灵就没有感动，神像因此成为化身真神。它所具有的神性力量和气质，是因为它是“神性的完满生活在宇宙中的永恒显现，并同样也显现在个人灵魂的升华之中”[9]。神性之“道”作为自然万物之运行规律与人的自由实践的基本准则，是神性的永恒显现，为它与人自身的存在结为一体，便成了宗教与美学双重定义的形象。

这里的“形象”更多指的是考古学定义上的形象，是“历史记忆的容器”（萨特语）。它是人对实现自我的无限性的直接观照，也是现象与宗教观念统一的具体形态。它首先是一种象征。对天地祖先神灵的信仰，使古蜀先民想到要有一种“金人”来代替神灵，以完成现实中的顶礼膜拜。但是，以人体凡身去解释神是不具备说服力的，这就需要人们利用现实中的形象来象征。这种象征不仅具有认识论含义，而且具有本体论意义。从本体含义来看，神像（金人）代表了道与肉身的人形存在。但是，它并不仅是对祖先与天地神灵的一种象征，也不仅是人神沟通的中介。相反，它自身就被人们赋予生命。我们看青铜大立人从头到脚，每一个细节都被赋予最高贵的生命特征。

“立人身躯细长而挺拔。手臂粗大，颇为夸张，两手呈抱握状，左手屈臂置于胸侧，右手上举齐右颊。脸庞瘦削，方颐，粗眉大眼，直鼻、阔口，大耳上饰云雷纹，耳垂上有一穿孔。”

“立人头戴冠，身着三层衣，脚踝戴镯，跣足。筒形冠上饰两周回纹，冠顶平，冠上前部饰变形的兽面，兽面两眉之间上部有一‘日晕’纹。冠后部有一长方孔，可能原来饰有饰物。脑后发际线清晰可见，并有呈斜向的凹痕，推测原来铸有饰物。”

“立人身上穿有窄袖及半臂式三件右衽套装上衣。……衣上阴刻纹饰，左侧是两组相同的龙纹，每组两条，形相背，尾相对，吻部上卷，长耳，背上有羽翅状鳍，龙身上饰有纹。衣右侧前后各有两组竖行纹饰，一组为横倒的兽面纹，兽面头戴锯齿形冠，大眼，鼻部仅勾画出轮廓。另一组为简化的虫纹和回纹，两组之间用平行线相隔，上端的平行线中又填以斜行的短线。”[10]

这完全是一个具体的、活的、有高贵身份的人。他在干什么，我们不得而知，但我们知道它是真实的，具有物质性的形象，从这个形象中可以具备人的精神与物质两种含义，它既具有人性，又具有神性。青铜神像也好、跪座人像也好，甚至鸟脚人像也好，既是按神的形象体现，又按人的形象造出，从质与量两方面体现出永恒、宽广、威严与神秘的特质。

人通过神像把握自身存在的本质，又通过创造形象突破自身有限性并实现自由，神像的头冠、身形、脚踝、眉毛、眼睛及五官，都具有了各自的象征意义。甚至服饰也有了象征含义，那些回纹、虫纹、兽面纹，既有向上仰望的意义，又有了面对众生的启示意义。天地间的自然现象、万物的生长、四季变化都在这里有着固定的象征。于是象征作为信仰的手段与人自身的存在连起来。象征同时又是信仰方式的具体组成部分，是人在自由活动中运用形象的内在根据。因为人是自觉地把自已交给信仰的，所以人在塑造青铜神像时，其形象的运用不仅要服从对于神的遐想，也要印证自己自由实现的方式。

象征意义的形象就是偶像。三星堆有偶像崇拜的现象，比如神像和与神像有关的装饰物，鸟、龙、蛇等动物崇拜物。在这个意义上，偶像成为艺术。既然我们可以用形象来象征信仰对象和内容，并印证人的自由实现，那么类似的形象可看作艺术创作。偶像成为守护神，对偶像的崇拜，实际上就是被崇拜的信仰对象必须有其具体形象而已。比较起来，东方比西方更注重偶像崇拜，而向神像的崇拜就是向神像所代表的人崇拜。没有具体形象作为信仰对象，信仰便无所附着。像青铜大立人这样集天地崇拜、祖先崇拜和神灵崇拜为一身的偶像，则不仅有宗教含义，还有着浓厚的美学含义。其美学含义在于，人创造形象以达到信仰实现的完善之美。作为一种信仰之

根，对偶像的认识和运用已具有了美的含义。尽管其审美观念不如今人那么纯粹，但它在线条、造型、色彩、构图等形式感的运用中，已经创造出独立的审美语汇。偶像作为一种象征，就象征神的至善至美而言，偶像也就作为一种审美范畴进入到信仰之中。

对于偶像崇拜来讲，象征既有本体论的含义，又是一种手段，是人把握形象的能力。在氏族社会早期，人们认识事物的思维方式主要是一种图像方式。据《三国志·蜀志》记载，三国时期，诸葛亮以“彝俗作巫鬼……乃为夷作图谱，先画天、地、日、月、君长、城府；次神、龙，…夷甚重之”。这种“作图谱”的思维方式应起源于原始宗教，诸葛亮利用了这种传统巫术形象方法，借助“鬼教”来建立和加强自己的统治。通过偶像崇拜以借来神灵，再通过祷告祭祀去祈求神的恩赐，频繁的祭祀祷告促进了造型艺术的发展。尽管当时艺术被当作一种技巧性的宗教行为，架上艺术还没有出现，三星堆文物的类型化特征更显示出与其说是艺术，不如说是一种批量生产模式，但是，当人们在这些完成了的造物前顶礼膜拜或驱鬼祭祀时，无疑会获得一种精神和心理的不同体验，工匠们在造物中表现了自我的率性、虔诚，形象的审美性质和作用毋庸置疑的。

三、“视象双关”与艺术迷狂

从视觉效果看，三星堆文物有一种简化的特征。一、二号祭祀坑出土的青铜神像、人面具、兽面具大多为宽脸、纵目、夸张的几何图形，其他彝器也如此。与彩陶时代生动、写实、灵动的艺术特征相比较，晚近一些年代的三星堆文化，艺术形象的结构特征却呈现为尽量减少的趋势。三星堆的艺术形式我们可以称之为几何的、装饰的、形式主义的、风格化的、图解的、符号的等等。在现代派艺术中可以找到类似的抽象符号。在这里，我们很难找到源于真实生活的相似结构和心理刺激物。

一种说法是，三星堆器物所显现的这种与自然的脱离，是由于神的力量过于强大，使人对人自身的生命价值产生怀疑，并对周围事物缺乏兴趣，但如果我们仍旧研究三星堆青铜器的纹饰，便会否认这种看法。从纹饰上看，三星堆青铜器与商周青铜器明显相似，其装饰花纹以动物纹样为主要特征。容庚在《商周彝器通考》中所列的殷墟时代和西周初期的动物纹样复杂多样，包括饕餮纹、蕉叶饕餮纹、夔纹、两头夔纹、两尾龙纹、蟠龙纹、龙纹、虬纹、蝉纹、龟纹、鱼纹、凤纹、鸟纹等等。这些图案可分为两类，一类是与自然界动物有关的纹样；一类是神话中与动物神名称有关的，如饕餮等，以及龙、蛇。以上纹饰几乎在三星堆文物中都有出现，其构图形式与它们的载体、铜器（包括一些玉器、陶器）、面具、铜像结合得如此密切，不可分离，具有明显的共生关系。龙、虎在三星堆文物中也多次出现，如龙形饰、夔龙形羽饰件、龙虎尊等。龙、虎饰件共6件，另有3件兽面具：“耳眼采用嵌铸法铸造。方颐，倒八字形刀眉，眼球呈圆筒状向前伸出，将眼肌拉出附着在眼球上。鹰钩鼻、阔口、大兽耳。”[11]兽面的眼、鼻、牙齿均涂饰以黑彩。这些奇异的动物纹饰、奇异的动物挂饰、面具说明了什么呢？为什么会出现明显的特征形态？

著名考古学家俞伟超先生有一个观点，他认为古代青铜器（包括玉器）上的纹饰基本是神或与神的活动有关的图像，不单纯是一种装饰。三星堆复杂丰富的动物纹饰涵义诡秘，极具象征，这就说明，古蜀先民及创制这些器物的工匠们观察事物极为细致敏锐，对于源于神话传说及图腾崇拜的种种意象有准确的记忆，对于自然现象的模仿再造能力在某些方面甚至超过现代人，在这个过程中，尚美的愿望逐渐加强，经过一代一代的心理修正和对形式感的认知强化，创造出对称、威严、尖锐、对抗等具有巴蜀地域特征的美的造型特征。

从前面我们对先民宗教意识的阐释可以看出，这种造型特征的简化与抽象，实际上是源于先民对创造对象与自然现象的关系发生了某种有意的错位。如果我们追问这些形象所要达到的是什么，我们可以看到它们就像原始艺术一样，“既不是产生于单纯的好奇心，也不是产生于创造性的冲动本身。它的目的，并不在于去产生愉快的形象，而是把它作为日常生活中的重要的实践工具和一种超凡的力量。在各式各样的盛大典礼中，它甚至取代了人、动物和事物的作用。它既可以记录和传递信息，又可以对那些不在眼前的事物和精灵施加魔法”[12]。

人类的早期艺术创造了抽象的形式，从三星堆器物可以看出，古蜀先民已创造出体积感和深度感很强的形象，已较为熟练地运用雕塑语言、青铜材料，甚至能抓住那些转瞬即逝的面部表情和动作姿态。但是，其创作手法却抛弃了那些令人愉快的感性形象因素，人世间的的生活隐去了，代之以神话事件和神话人物的表现，并通过此表达其宗教观念，现实生活只是通往神界的预备阶段，人的肉身更是看成苦难和罪恶的容器。因此，人要仙化成鸟，通往天间。写实的人像大多为跪坐的奴隶，或持璋祭拜的神的奴仆，因此，铜像和面具并非用来赞扬身体的美的重要性，而是一种精神的象征。美学家阿恩海姆对这类原始的宗教艺术有准确评价：“它尽量减少体积感和深度感，尽量减少颜色的层次和变化。这样一来，对人体的姿态、手势及表情的描写，就更趋简化了。结果，这种艺术最后终于把人和世界变成了非物质的东西。它通过一些对称的构图，表现了宗教中的各种等级森严的级别以及这些等级的不可动摇性。这样，宗教艺术就剔除了一切偶然的、暂时的以及那些低级之姿态和姿势，而大大突出了那些恒久有效的因素，从而形成这种呆板而又简单的形态。”[13]这样一来，三星堆铜像与现实真人就成为阿恩海姆所说的“视象双关”，即仅仅是外表事物相同，互相之间内容完全不同的混合物。它们虽具有人形，但仅是形式上的相似，比例上的大体相近和对称，究其实质，它是具有人形的神灵。

当先民在制作这种神像时，一定是处于某种特殊的精神状态。他使用最原始的语汇，最虔诚的宗教感情，与其说是一种创作活动，不如说是宗教仪式，他们燃烧着要脱离现实的欲望和情感。他的理智在神话世界游走，关

于各种仙鬼的幻想、神的观念的梦幻，逐渐转化成简化生成的趋势，在宗教的情感中自由展现。作为宗教的对象，它们是人本身的幻想事物，但是人自身却在他们自己的想像物之前生出敬畏。正如费尔巴哈所说：“宗教的秘密在于人，是人将自己的存在投射为客体性，这个自己之投射形象进而转变为主体，然后再将自己变成这个主体的对象……影像必然要代替实物。尊崇影像之中的圣者，就是尊崇作为圣者的影像。当影像成了宗教之本质重要的表现，成了宗教之工具时，影像也就成了宗教之本质。” [14]

古蜀先民崇拜的神灵是“大象无形”的，它的“形”和“力”受人们的意志和心所支配，心有多大、神有多大，是人们精神世界的存在者。当神通过巫的中介作用与人们现实生活联系起来以后，它需要一个抽象与表象化的过程，对宗教行为来说，它需要影像化，这就产生了艺术，在原始社会晚期和奴隶制社会早期，所有的艺术行为都是宗教性的，所有影像化的，属于心情和感性的理性，就是幻想。神的第一种存在是宗教，第二种存在就是艺术。因为神的活动需要对象化，对象化是它的本质，“人把抽象的理性本质、思维力之本质变成感官对象或幻想本质，又把这个影像放到神那里去” [15]，艺术就出现了。因为幻想本身也被人自己投放到神那里去了，幻想必然被肯定为属神的威力，影像的神圣性必然就跟对象的神圣性连在一起。工匠们只是按照神向他显示的那样来描绘神本身。铜像作为一个抽象的影像，必然充满秘密，充满神秘的拯救力。它的被想像的信仰力量从何而来呢？也许它的秘密已同它的身世一道被深埋于地下了，我们永远无从知道，但它通过影像的抽象形式，使遥远的过去显现于眼前，使不可见的东西直观化，使无限的东西有限化，使暂时得到永恒，从而达到超越的审美本质。

【参考文献】

- [1] 李远国. 神霄雷法[M]. 四川人民出版社, 2003. 2.
- [2] 舍斯塔科夫. 美学史纲[M]. 上海译文出版社, 1986. 2.
- [3] 泰塔凯维奇. 六种观念的历史(A History of Six Ideas, Warszawa) [M]. 1980, P. 111.
- [4] 朱狄. 原始文化研究[M]. 三联书店, 1988. 306.
- [5] 伽达默尔. 真理与方法[M], 辽宁人民出版社, 1987. 242.
- [6] 吕大吉, 何耀华主编. 中国各民族原始宗教资料集成[Z]. 中国社会科学出版社, 1996. 3.
- [7] 朱光潜. 西方美学史: 上[M]. 人民文学出版社, 1979. 57.
- [8] 恩格斯. 路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结[M]. 马克思恩格斯选集: 第4卷[M]. 1995. 224.
- [9] 盎德赫尔. Mysticism (神秘主义) [M]. New York, 1961, P. 118.
- [10][11] 四川省文物考古研究所编. 三星堆祭祀坑[Z]. 文物出版社, 1999. 164, 192.
- [12][13] 鲁道夫·阿恩海姆. 艺术与视知觉[M]. 滕守尧, 朱疆源译. 中国社会科学出版社, 1984. 178, 180.
- [14][15] 费尔巴哈: 基督教的本质[M]. 荣震华译. 商务印书馆, 1997. 118.

【作者简介】苏宁，四川大学道教与宗教文化研究所博士研究生，四川省社会科学院文学研究所研究员，四川 成都 610064。

【原文出处】社会科学研究

【原刊地名】成都

【原刊期号】200501

【原刊页号】71~76

版权声明：任何网站，媒体如欲转载本站文章，必须得到原作者及美学研究网的的许可。本站有权利和义务协助作者维护相关权益。

【 评论 】 【 推荐 】 【 打印 】 【 字体：大 中 小 】

上一篇：吴功正：论宋代美学

下一篇：刘婉华：文心与禅心——中日古典园林审美意境之比较

>> 相关新闻 全部新闻

>> 相关评论 全部评论

·王鲁湘：中国画的发展与革新——谈李可染先... (3月18日)

·寇鹏程：中国悲剧精神论 (3月11日)

·Curtis L. Carter: Hegel and Danto on the... (3月11日)

·学术会议通知 (3月11日)

·黄笃：艺术·问题·策划人——四... (3月11日)

·尧小锋：中国比美国的舞台更大！——访中央... (3月11日)

·刘承华：中国艺术的“月神”精神 (3月11日)

·刘承华：走向主体间性的音乐美学——兼及音... (3月11日)

发表评论

点评:



字数0

验证码:



姓名:

提交

[管理入口](#) - [搜索本站](#) - [分类浏览](#) - [标题新闻](#) - [图片新闻](#) - [推荐链接](#) - [站点地图](#) - [联系方式](#)

地址: 中国·北京·海淀区中关村大街59号 [Email:Aesthetics.com.cn@gmail.com](mailto:Aesthetics.com.cn@gmail.com)

制作维护: 美学研究 京ICP备05072038号