

## 中国美学与康德

自本世纪初中国接受西方美学以来,现代中国美学话语一律换上了西方的概念和范畴。而西方美学从柏拉图到马克思的主要思潮所注意的焦点是“美”。这导致了“美学”这一现代字眼在中国的出现。如果我们将这一中文字眼翻译回英语,就是“beautology”。随着中国把马克思主义接受为基本的和无所不包的全新的西方思想,这一向西方 19 世纪话语靠拢的潮流便达到一个新的高度。但是中国毕竟有着自己悠久的文明,同样也有一个悠久的美学思想演变过程。这种美学所反思的焦点不同于西方:它主要是探索艺术创造的本质和作品的艺术性。当我们检查美学这一学科的英文和中文名称时,我们便会发现,不管是西文名称,还是其中文名称都是容易误解的。这是十分具有讽刺意义的。西文中的“aesthetics”的希腊词源是指一种关于与理性相对的感性观知(sensual perception)的理论。但在实际上它却是一种关于“美”的理论。中文的“美学”这一字眼是合乎将美学看作是一种关于美的理论的西方主流美学的意思的,但是如果我们将这一字眼运用到中国传统的艺术思想中时,事情就不是这样了。“美”这一范畴在这儿并不重要。在早期儒学典籍中,“美”是以(道德意义上)“善”的同义词出现的(如“美人”,“善人”),而不成为独立的范畴。除了这一涵义外,儒学关于文学艺术的话语似乎对形式上的美并不重视,认为它



作为外表点缀无法与具有实质意义的道德内涵等量齐观。对道家而言,以美为美,乃是恶之始。(《老子》第二章)唐代韩愈发起的“古文运动”重质轻文,每每视文学艺术的典雅优美为“俗”(如韩愈在《石鼓歌》中对王羲之的评价是:“羲之俗书趁姿媚”)。表示外在形式美的字眼如“华”、“丽”、“艳”、“媚”等,其内涵与“俗”的内涵相近。也就是说,“美”如果是一个艺术范畴的话,也会更多带有贬义而不是褒义。

我在下面的论述将忽略这种具有讽刺意义的指称偏差,因为“美学”这一字眼已经约定俗成来标示中国传统中的艺术理论或艺术哲学。这一意义上的美学在中国传统中的重要性,因李泽厚和刘纲纪《中国美学史》中的阐述,变得更加显著和突出。在这部著作中,作者列举了几种基本的中国美学特征,其中第六种,也是最后一种是“中国人把审美境界视为人生的最高境界”。正因为如此,中国现代思想家(如蔡元培)在接触到西方思想后,很自然地提出以美学代宗教的主张。同样,中国本世纪80年代出现的“美学热”,也可以通过美学在中国思想史中的突出角色而得到解释。

下面我要讨论中国美学史中的几个核心概念,然后再拿它们与康德在其《判断力批判》中讨论的几个相近的概念作一番比较,最后指出它们的主要区别并得出某些结论。本文第一部分对中国美学的论述分两段进行,先谈艺术品本身的性质,再论艺术家的特征。

传统中国诗学和艺术理论强调两个似乎相互矛盾的概念:“自然”和“法”。其中心问题是诗与艺术中的法则/方法。由于所有文学艺术都与哲学和语言有着关联,关于法则之作用的讨论(这种讨论起自宋代,泛滥于明清)既有其思想的渊源,也有其语言上的渊源。就遵循人为的规则和限制而言,法的思想渊源要追溯到先秦

法家。在儒家思想里法的观念同样很突出,尽管其法是指对礼教的遵从。法也可以被视为自然规律以及宇宙和自然本身的秩序。比如《管子》中就有“如四时之不二,如星辰之不变,如宵如昼,如阴如阳,曰法”(正篇)的说法,这也就是《道德经》所说的“道法自然”。在佛教中,“法”兼有上述两种涵义,既指佛理(真理),又指最终极的真实(Dharma)。毫不奇怪,在明清时代,当人们对法的讨论达到高潮时,所参照的一直是佛教的用法,将“法”与“悟”(禅宗的主要目标)等同,既指规则,又指自然。

谈到中国文学中自然与规则的语言渊源,这里既有书写语言结构和口语语言结构(单个文字以单音节拼出),非常适合于规则的排列秩序如对偶、律诗、八股;又有古典中文句法的非确定性和模糊性,非常适合于传达开放性和暗示性的意义,使得甚至哲学论述也变成具有诗意的和暗示性的,而不是概念性的和推理性的。不管怎样,中国的文学和艺术理论家们还是详尽阐述了这样的观点:一件艺术品既遵从规则,又超越规则。这样的灵感很多是来自庄子讲述的道家故事中。举例说,宋代苏东坡就将他的写作比作“如万斛泉源,不择地而出,……随物赋形而不可知。所可知者,常行于所当行,常止于不可不止”。其他人如吕本中,首先提出以“活法”取代“死法”的见解。明代复古派如李梦阳指出,遵从法则或模式,并不意味着遵从古诗的模式,而是遵从自然,因为古代诗人本身也遵从自然:“文必有法式,然后中谐音度。如方圆之于规矩,古人用之,非自作之,实天生之也。今人法式古人,非法式古人也,实物之自则也”(答周子书)。清代的叶燮对“活法”作了进一步阐述。他给我们描述了泰山之云的形象。它们形成了以法不可占的“自然之文”,恰恰是因为它们没有遵从“死法”,而是遵从自然的不可测定的法。在绘画中,石涛用“无法”的概念阐述了同样的观点,提



出“无法而法,乃为至法”。我们知道,要想取得这种自然创造力的终极状态,唯一的手段就是按照大师们的榜样狠下功夫。这一点早在《庄子》“庖丁解牛”的故事中就已经有所提及。庖丁苦练解牛达十年之久,才能得心应手地使用牛刀,说明苦练和摹写能使人达到对艺术媒介的直觉把握。另外一个古代大书法家王羲之洗墨池的故事,通过苦练达到对书法艺术的得心应手的把握,使之看上去像按照自然形态创造出的艺术品。而这正是中国传统美学的第一理想:使艺术品达到“至工”,使之看上去像自然的作品,但又显示出巧夺天工的造诣。

中国美学中第二个重要概念是司空图提出的艺术的含蓄。他认为,作品应有“味外之旨”、“象外之象”和“景外之景”。这一观点同样植根于道家的思想,如《系辞传》中提到的“言不尽意”,《道德经》开首就提出“道可道,非常道”,《庄子》寓言故事中把意与言的关系比做鱼和筌的关系等。严格说来司空图的观点在古人提出的“兴”这一概念中就已有所预示。所谓“兴”,就是一种自然意象唤出一种暗示性诗意。《诗大序》把它当做诗的基本法则之一。对暗示性的强调导致了所有不同的写作都具有显著的诗的用词风格。甚至在中国绘画也有这种倾向,它追求超越“形似”的“真”(荆浩),必然带有含蓄暗示等诗的特质。

现在我们来谈艺术创造者,即诗人和艺术家。在中国古代思想中,“气”这一概念是人们用来讨论一个诗人或艺术家创造能力的重要范畴。曹丕说“文以气为主”。他说的“气”显然是一种生而具有的东西,不是后天才学来的。郭绍虞指出,“气”这一概念在不同时代有不同的涵义。早期是指一种生而具有的能力,后来又指一种可学可修的东西。叶燮在其《原诗》中论述一个诗人的人格要素(“在我者”)时,提到了一个诗人应具备的四种品质,即识、才、

胆、力。据我看来,叶氏对作家的心理能力的分析,即他分析的四种品质,十分接近传统的“气”的概念所指的东西:既是一种天生的东西,又是一种可学来的表达能力。而这是对一个诗人艺术家首要的也是最基本的要求。对诗人艺术家的第二个要求是想象力。这种不可缺少的能力在陆机的《天赋》中得到有力的说明。他描述了诗人那种遍游宇宙的“神”。刘勰在其《文心雕龙》的“神思”篇中也提到了这种能力,它使作者能达到“神与物游”。苏轼提到文同画竹时“胸有成竹”,甚至自己先变成竹才能写竹,说的是同样一种想象能力。

从上面列举的几个特征(活法,含蓄,创造力,想象力)进一步引发出的一系列概念,如:法与无法的统一,具体性与开放性的统一,景与意的融合,自我与世界的融合,主体与客体的融合等。在中国美学思想中,这些都是极其重要的观念。

现在让我们转向康德的《判断力批判》。此书第二部分(“对崇高的分析”的第45—49段)中许多思想可与上面列举的中国美学特征作一比较。在进行这种比较之前,我们必须记住,康德的三个批判中最后一个同样是一部哲学著作,而不是文艺批评。他的前两部批判是关于认识和实践的。为了对这两种批判作深入探讨,他在第三部批判中的兴趣仍集中在作为审美判断、趣味和情感之基础的先验原则上。因此,他的批判中可用于与中国美学特征作比较的部分并不是他思考的焦点,而是对其主要论证的一种辅助论证。此外,康德的行文冗长而复杂,他的英文译者本哈德(J·H·Bernhard)称之为“拒读者于千里之外”(repulsive)的风格。中译本晦涩难懂也是可以想见的。

《判断力批判》第45节开首部分就写道:“在一个美的艺术成



品上,人们必须意识到它是艺术而不是自然,但它在形式上的合目的性,仍然必须显得它是不受一切人为造作的强制所束缚,因而它好像只是一件自然的产物。”(宗白华译本)就是说,艺术品尽管是“以诸法规为前提”(第46节)的,但必须显得“不受其约束”,它“不露出一点人工的痕迹来,使人看到这些规则曾经悬在作者的眼前,束缚了他心灵的活力”(第45节)。很明显,康德认为一件艺术品是按照“自然的法则”创造出来的。这就提出了一个问题:自然法则是怎样进入人的世界的?或者说怎样进入艺术作品中的?自然需要一种媒体,这就是康德说的“天才”。康德认为,所谓的“天才”,就是“一种给艺术制定法规的天赋才能”。“既然天赋的才能作为艺术家天生的创造机能,它本身是属于自然的。那么,人们就可以这样说,天才是天生的心灵禀赋,通过它自然给艺术制定法则。”对于这样一种天才的性质,康德是如此总结的:(1)“独创性必须是它的第一特性”;(2)“天才的诸作品必须同时是典范,这就是说必须是能成为范例的。它自身不是由摹仿产生,而它对于别人却须能成为评判或法则的准绳。”(3)它必须“作为自然”给出法则。这意味着艺术品决不显示任何迹象,表示它是如何生产的,也不可能向别人传达出什么“使他们创造出同样的作品来”的规范形式;(4)天才这一字眼,只适用于那些美的艺术,而不适用于科学和机械的艺术。

在本书第47节中康德还提出他所说的“天才”与那种所谓的“模仿精神”完全对立。“模仿精神”是必须学习的,但艺术与科学不同,我们不能通过法则写出诗的神来之笔。但是通过“天才”这一媒体,自然可向艺术传达法则。那么一个艺术的学生是怎样学习的呢?法则是通过那些美的艺术品赋予我们的,这些艺术品起一种范式作用,因为它们之中包含着天才的思想或精神力量。“范

本不是服务于照样重做而是令人观摩摹仿”。至于如何才能达到这一步,“那是不容易解释的”。康德的这一说法像是宽慰他的现代读者。他试图通过区分机械艺术和美的艺术来解决这一解释上的困难。前者不过是一种工业艺术,是可教可学的。后者是天才的艺术。但有趣的是,“没有一种美的艺术里面没有一些机械的东西”。这些机械的东西“可以按照规则来要约和遵守”。在谈到美的艺术的这一特征时,他认为其中还是有“我们无法摆脱的法则”。只有那些“浅薄的头脑相信,只要他们从一切规律的束缚中解放了,他们就是开花结果的天才了”。因此,在一定程度上说,模型和法则还是需要的,他称这种性质为“经院性”,这种性质乃是艺术的一个“基本条件”。

在第49节中,康德详尽地论述了“构成天才的心理能力”,他认为这就是“想象和理解”。谈到构成美的艺术的关键性质时,他称这种性质为“精神”。康德将美学意义上的“精神”理解为“心意赋予对象以生命的原则”,是“把心意诸力合目的地推入跃动之中”的东西。而“精神”的一个主要能力,是它的呈现“审美观念”的能力。康德所说的“审美观念”与那种受制于理性的概念相反。它是“想象力的表象”,“它生起许多思想而没有任何一特定的思想,即一个概念和它相切合”。这就是说,这些思想不能在概念性语言中表达出来。因此,创造审美观念的机能只能在“诗的艺术”里才可以“全量地”表示出来。因为连接精神与语言的这些审美概念不能完全被语言把握,从而不能使人理解。

天才的心理能力(就是精神)使他能够协调其直觉能力和认识能力、其想象力和理解力,使之创造出“审美观念”,“生动着认识诸力因而间接地也用于认识”,至于那种被称为“精神”的能力,“则用于那心意里不可名言的东西在某一表象里表现出来并普遍地传达



着[……]这都要求着一种机能来把握想象力很快流逝的活动并且结合在一个概念里,这概念可以让人们不受诸规律的约束而传达着。”

最后,让我们把康德的美学观与中国美学作一简单的比较。尽管二者的论述风格不同,我们还是可以发现它们之间的可对比之处。中国理论家强调遵从法则,即模仿典范,但最终是用“活法”或“悟”超越这些法则。而在西方思想中,则有 *mimesis* 这一概念来表示艺术对自然的模仿。同李梦阳一样,亚里士多德也提出,模仿作为艺术创造并不是自然中已经完成的东西,而是模仿自然的那种原创力。这一思想在康德那里得到进一步的发挥。康德认为艺术是天才的创造,通过天才自然给艺术立法。但是艺术也有其“机械的”或“经院的”性质,所以需要遵从法则。只有天才能超越这些法则,创造出既遵从又不遵从法则的作品,从而使之成为激发他人灵感的范式。

康德的“天才”与中国的“气”相似。二者都是一种气质或倾向,能将自然的生命力转化成一种精神的和艺术的东西。苏东坡将自己的创造力描述成“如万斛泉源,不择地而出”,写作时“如行云流水,初无定质”,“常行于所当行,常止于所不可不止”。这些思想与康德的天才观恰好相合。

如此创造出的作品不显露任何人造的痕迹,因而不可教。就这一观点来说,康德的说法与《庄子》寓言故事中所说的轮扁的故事涵义相同。这个车轮工甚至无法将自己神奇的技艺教给自己的儿子。它还使我们想起严羽对至工的诗提的“羚羊挂角,无迹可求”的要求。苏东坡则将这一观念用诗表达出来:“诗图本一律,天工与清新。”

陆机与刘勰所说的那种“神”或“神思”,似乎就是康德所言的“精神”,即创造“美学观念”的力量、“想象力的表象”。其具有的不可言说性,正好与中国美学中诗的“言外之意”相对应。对这一特性的阐述自“诗经”起不断地在中国古典文论中出现。司空图、严羽以及后来的理论家都称这种性质为“意境”或“情景”。因此,我们说中国的“意境”与康德的“审美概念”之间有一种直接的对应,不至于太过勉强。

关于二者之间的相似我们暂时说到这里,那么二者之间又有哪些不同之处呢?在涉及天才的美的艺术时,康德强调了它的独创性。这在中国思想中很难找到对应的说法(公安派在中国文学史上算是一个异数)。但这一点对西方艺术,尤其是浪漫主义艺术和后浪漫主义艺术(即现代艺术)却具有深远的影响。到今天,它已被视为艺术品的主要特征。与之相反,中国美学强调的是“工”。这种“工”通过师法前人和造化而达到。西方美学与中国美学的这两种不同的特色,即独创性和“工”,并不代表着这两种美学的优点,而是代表着它们的缺点。西方对独创性的强调导致了艺术的概念化,中国对“工”的坚持和强调则使它过分注重对过去的典范的模仿,从而导致停滞和僵化。

最后,我们所要比较的不是内容,不是观念,而是西方(康德)和中国论述艺术的话语形式。康德的方法作为一种典型的西方方法,是高度分析性的和非常系统的。他创造了一个复杂的思想体系。这无疑是它的力量所在。但是它那种“拒读者于千里之外”的风格,那艰涩难懂的语言,又是它的缺陷。中国的话语则正好相反,它是非系统的和暗示性的,因而真正是诗的。从西方传统看,这种具有诗意的模糊似乎是一种缺陷。运用本文一开始提出的范畴,西方的系统的话语是一种“有法”,而模糊的和暗示性的中国话



语则是“无法”。但是,考虑到本文的论题是艺术,包括诗、画和书法,它们是由诗人和艺术家而不是哲学家表现出来的,这里的“无法”也可以理解成石涛所说的“至法”。在对艺术的论说中这无疑是一种适宜的话语典型。与之相比,西方那种科学的和分析的方法未免有损于艺术,其令人难以接受的风格扼杀了艺术的精神。可能出于同样的理由,西方美学已经成为一种纯粹学术性科学,显然不再是一种具有活力的、激发灵感和思考的东西。今天的一般西方读者很少过问美学,像中国 80 年代出现的那种“美学热”,在西方是很难想象的。

鉴于此,人们不禁会发问:中国人——就美学而言——是不是更应该追踪自己悠久而卓越的艺术传统、具有诗的暗示性的艺术话语,而不是劳累地步西方方法的后尘呢?毫无疑问,中国现在正处于一种文化的转型期,非常需要开放,需要对西方理论作批评性的讨论,需要与西方作跨文化的对话。但是,如果现代中国美学在接受西方美学范畴和术语的同时不能真正参与到西方美学讨论中,结果又如何呢?假如西方人根本不注意中国现代的美学(似乎正是如此),那又该如何?西方人至少在某种程度上通过汉学家的努力比较注意中国传统美学,因为这是中国自己独特的思想传统。古代艺术家和诗人在讨论自己的艺术时经常引用道家的、佛教的和儒家的哲学,这使西方读者得到启发,并激励他们作跨文化的对话。但我有一种感觉,西方人仍然在等待一种具有强烈的中国文化特色的现代中国美学。这种美学不是顺从西方理论,而是能对其提出挑战。

也许,这只是目睹一个伟大的传统在现代世界消失的怀旧者的一厢情愿。我们看看今日艺术的状况,它已经与康德的理想和传统的中国思想家的艺术见解大异其趣。正是对独创性的强调才

导致了今日的状态——任何事物,只要新奇,就可被视为艺术、可以被当做艺术品兜售。康德本人要求的那些法则或经院性要素也被取消了。用康德的话说,今天的艺术多数都应被视为浅薄头脑的艺术。另外,在美学领域(至少是西方),也没有人再谈论美(即和谐的作品传达出的那种统一性)的范畴。相反,我们有了丑的美学、俗美学、不和谐美学和其他类似的美学。基于这些,我想向现代中国美学家们进言,至少当他们想要参与现代西方关于美学的学术讨论时,要为自己的学科选择另一个名字。正如我在本文开始提到的,“美学”这一字眼在中国古典传统中见不到,因为“美”这一范畴在那里并不重要,它只适合西方 19 世纪末以前的话语。我们毕竟要迈入 21 世纪了,鉴于上文提及的现代西方艺术和美学(不要忘记,西方“aesthetics”一词的对象是感性观知,并非美)的发展趋向,中国人如果讨论起“丑的美学”,从措辞上来说,听上去像是一种自我矛盾。

(滕守尧 译 刘慧儒 校)