

中國美學與康德

- 卜松山 (Karl-Heinz Pohl)

一 易生混淆的「美學」概念

自本世紀初中國接受西方美學以來，現代中國美學話語一律換上了西方的概念和範疇。由於西方美學從柏拉圖到馬克思的主要焦點是「美」，導致了「美學」這一現代字眼在中國的出現。但當我們檢查美學這一學科的西文和中文名稱時，便會發現兩者都是容易令人產生誤解的。西文中“aesthetics”的希臘詞源，是指一種與理性相對的感性觀知 (sensual perception) 的理論，但它在實際上卻是一種關於「美」的理論。中文的「美學」一詞，倒是合乎西方的意思的，但是在早期儒學典籍中，「美」卻是以 (道德意義上)「善」的同義詞出現的 (如「美人」、「善人」)，而不成為獨立的範疇。除此以外，儒學並不重視文學藝術中的形式，認為它無法與其所表達的道德內涵等量齊觀。對道家而言，以美為美乃是惡之始 (《老子》第二章)。唐代韓愈發起的「古文

運動」重質輕文，每每視文學藝術的典雅優美為「俗」 (如韓愈在〈石鼓歌〉中對王羲之的評價是：「羲之俗書趁姿媚」)。表示外在形式美的字眼如「華」、「麗」、「艷」、「媚」等，其內涵與「俗」的內涵相近。也就是說，如果「美」是一個藝術範疇的話，那麼它更多帶有貶義而不是褒義。

我下面的論述將撇開這種指稱上的偏差，因為中國「美學」這一字眼已經約定俗成用來標示中國傳統中的藝術理論或藝術哲學。李澤厚和劉綱紀在《中國美學史》中列舉了幾種基本的中國美學特徵，並提出了「中國人把審美境界視為人生的最高境界」的觀點，突顯了美學在中國傳統中的重要性。因此，我們就不難理解為何中國現代思想家 (如蔡元培) 在接觸西方思想後，會想以美學來取代宗教。同樣，中國在本世紀80年代出現的「美學熱」，也可以通過美學在中國思想史中的突出角色而得到解釋。

下面我要討論中國美學史中的幾

西方將美學看作是一種關於美的理論，但是在早期儒學典籍中，「美」卻是以 (道德意義上)「善」的同義詞出現的 (如「美人」、「善人」)，而不成為獨立的範疇。

個核心概念，然後再拿它們與康德 (Immanuel Kant) 在《判斷力批判》(The Critique of Judgement) 中幾個相近的概念作比較，最後指出兩者之間的主要區別。本文對中國美學的論述分兩段進行，先談藝術品本身的性質，再論藝術家的特徵。

二 中國美學的主要內涵

傳統中國詩學和藝術理論強調兩個看似矛盾的概念：「自然」和「法」，其中心問題是詩與藝術中的法則／方法。由於所有文學藝術都與哲學、語言有關，因此我們要討論法則之作用 (這種討論起自宋代，泛濫於明清) 亦應從思想與語言上探本溯源。就遵循人為的規則和限制而言，法的思想淵源要追溯到先秦法家。法的觀念在儒家思想裏亦同樣突出，尤其是指對禮教的遵從。法也可以被視為自然規律以及宇宙和自然本身的秩序。比如《管子·正篇》中就有「如四時之不二，如星辰之不變，如宵如晝，如陰如陽，曰法」的說法，這也就是《道德經》所說的「道法自然」。在佛教中，「法」兼有上述兩種含義，既指佛理 (真理)，又指最終極的真實 (Dharma)。在明清時代，人們將「法」與「悟」(禪宗的主要目標) 等同，既指規則，又指自然，所參照的一直是佛教的用法。

談到中國文學中自然與規則的語言淵源，這裏既有書面語言結構和口語語言結構 (單個文字以單音節拼出)，非常適合於規則的排列秩序，如對偶、格律詩、八股；又有古典中文句法的非確定性和模糊性，非常適合於傳達開放性和暗示性的意義。不

管怎樣，中國的文學和藝術理論家還是詳盡闡述了這樣的觀點：一件藝術品既遵從規則，又超越規則。這樣的靈感很多是來自莊子講述的道家故事中。舉例說，宋代蘇東坡就將他的寫作比作「如萬斛泉源，不擇地而出……隨物賦形而不可知。所可知者，常行於所當行，常止於不可不止」。其他人如呂本中，首先提出以「活法」取代「死法」的見解。明代復古派如李夢陽指出，遵從法則或模式並不意味着遵從古詩的模式，而是遵從自然，因為古代詩人本身也遵從自然：「文必有法式，然後中諧音度。如方圓之於規矩，古人用之，非自作之，實天生之也。今人法式古人，非法式古人也，實物之自則也。」清代的葉燮對「活法」作了進一步闡述。他描述了泰山之雲的形象，指出它們形成了以法不可占的「自然之文」的原因，是因為沒有遵從「死法」而遵從自然的不可測定的法。在繪畫中，石濤用「無法」的概念闡述了同樣的觀點，提出「無法而法，乃為至法」。我們知道，要想取得這種自然創造力的終極狀態，唯一的手段就是按照大師們的榜樣狠下工夫，通過苦練和摹寫從而使人達到對藝術媒介的直覺把握。這正是中國傳統美學的第一理想：使藝術品達到「至工」，使之看上去像自然的作品，但又顯示出巧奪天工的造詣。

中國美學中第二個重要概念是司空圖指出的藝術的含蓄。他認為，作品應有「味外之旨」、「象外之象」和「景外之景」。這一觀點同樣來自於道家思想，如《繫辭傳》中提到的「言不盡意」，《道德經》開首就提出「道可道，非常道」，《莊子》把意與言的關係比做魚和筌的關係等。嚴格說來，

傳統中國詩學和藝術理論強調兩個看似矛盾的概念：「自然」和「法」，其中心問題是詩與藝術中的法則／方法。

司空圖的觀點已預示在古人提出的「興」這一概念中，就是指從自然意象中喚出一種暗示性詩意，《詩大序》把它當做詩的基本法則之一；而在中國繪畫中也有這種追求超越「形似」的「真」的傾向（荊浩），因此亦必然帶有含蓄暗示等詩的特質。

現在我們來談藝術創造者，即詩人和藝術家。在中國古代思想中，「氣」是人們用來討論詩人或藝術家的創造能力的重要範疇。曹丕說：「文以氣為主。」他說的「氣」顯然是一種生而具有的東西，不是後天學來的。郭紹虞指出，「氣」這一概念在不同時代有不同的含義，早期是指一種生而具有的能力，後來又指一種可學可修的東西。葉燮在《原詩》中論述詩人的人格要素（「在我者」）時，提到了四種品質，即識、才、膽、力。據我看來，這四種品質與傳統的「氣」的概念十分接近：它既是一種天生的東西，又是一種可學來的表達能力。而這是詩人藝術家所應具備的首要條件，也是最基本的條件。對詩人藝術家的第二個要求是想像力。這種不可缺少的能力在陸機的《文賦》中得到有力的說明。他描述了詩人那種遍遊宇宙的「神」。劉勰在《文心雕龍》的〈神思篇〉中也提到了這種能力，它能使作者達到「神與物遊」的境界。蘇軾提到文同畫竹時「胸有成竹」，甚至自己先變成竹才能寫竹，說的是同樣一種想像能力。

從上面列舉的幾個特徵（活法、含蓄、創造力、想像力）進一步引發出一連串問題，如：法與無法的統一，具體性與開放性的統一，景與意的融合，自我與世界的融合，主體與客體的融合等。在中國美學思想中，這些都是極其重要的問題。

在中國古代思想中，「氣」是一種天生的東西，又是一種可學來的表達能力。而它是詩人藝術家所應具備的首要條件，也是最基本的條件。

三 天才與藝術創造

現在讓我們轉向康德的《判斷力批判》，此書第二部分（第45-49節「對崇高的分析」）有許多思想可與上面列舉的中國美學特徵作比較。但我們必須記住，康德的這部作品是一部哲學著作而不是文藝批評，他的討論集中在作為審美判斷、趣味和情感之基礎的先驗原則上。因此，康德此書可用於與中國美學特徵作比較的部分並不是他思考的焦點，而是其主要論證的一種輔助。

《判斷力批判》第45節開首就寫道：「在一個美的藝術成品上，人們必須意識到它是藝術而不是自然，但它在形式上的合目的性，仍然必須顯得它是不受一切人為造作的強制所束縛，因而它好像只是一件自然的產物。」意思是說，藝術品儘管是「以諸法規為前提」的，但必須顯得「不受其約束」，它「不露出一點人工的痕迹來，使人看到這些規則曾經懸在作者的眼前，束縛了他心靈的活力」。很明顯，康德認為一件藝術品是按照「自然的法則」被創造出來的。這就提出了一個問題：自然法則是怎樣進入人的世界的？或者說，它是怎樣進入藝術作品中的？這自然需要一種媒介，也就是康德說的「天才」。康德認為，所謂的「天才」就是「一種給藝術制定法則的天賦才能」。「既然天賦的才能作為藝術家天生的創造機能，它本身是屬於自然的。那麼，人們就可以這樣說，天才是天生的心靈稟賦，通過它自然給藝術制定法則。」對於這種天才的性質，康德是如此總結的：（1）「獨創性必須是它的第一特性」；（2）「天才的諸作品必須同時是典範，這就是說必須是能成為範例

的。它自身不是由摹仿產生，而它對於別人卻須能成為評判或法則的準繩。」(3) 它必須「作為自然」給出法則。這意味着藝術品決不顯示任何迹象表示它是如何生產的，也不可能向別人傳達出甚麼「使他們創造出同樣的作品來」的規範形式；(4) 天才這一字眼，只適用於那些美的藝術，而不適用於科學和機械的藝術。

在該書第47節中，康德提出了「天才」與「模仿精神」完全對立的觀點。「模仿精神」是必須學習的，但藝術卻不能學。然而通過「天才」這一媒介，自然可向藝術傳達法則。那麼一個學藝術的人是怎樣學習的呢？法則是通過那些美的藝術品賦予我們的，這些藝術品起着一種範式作用，因為它們具體表達了天才的思想和精神力量。「範本不是服務於照樣重做而是令人觀摩摹仿」。至於如何才能達到這一步，「那是不容易解釋的」。康德試圖通過區分機械藝術和美的藝術來解決這一解釋上的困難。他指出前者不過是一種工業藝術，是可教可學的；後者是天才的藝術。但有趣的是，「沒有一美的藝術裏面沒有一些機械的東西」。這些機械的東西「可以按照規則來要約和遵守」。在談到美的藝術的這一特徵時，他認為其中還是有「我們無法擺脫的法則」，並認為只有那些「淺薄的頭腦相信，只要他們從一切規律的束縛中解放了，他們就是開花結果的天才了」。因此，在一定程度上說，模型和法規還是需要的，這種「經院性」的性質，是藝術的一個「基本條件」。

在第49節中，康德詳盡論述了「構成天才的心理能力」，他認為這就是「想像和理解」。談到構成美的藝術的關鍵性質時，他稱這種性質為「精



康德將美學意義上的「精神」理解為「心意賦予對象以生命的原則」，是「把心意諸力合目的地推入躍動之中」的東西。而「精神」的一個主要能力，是呈現「審美觀念」。

神」。康德將美學意義上的「精神」理解為「心意賦予對象以生命的原則」，是「把心意諸力合目的地推入躍動之中」的東西。而「精神」的一個主要能力，是呈現「審美觀念」。康德所說的「審美觀念」與那種受制於理性的概念相反，它是「想像力的表象」，「它生起許多思想而沒有任何一特定的思想，即一個概念和它相切合」。這就是說，這些思想不能在概念性語言中表達出來。因此，創造審美觀念的機能只能在「詩的藝術」裏才可以被「全量性」地表示出來。因為連接精神與語言的這些審美概念不能完全被語言把握，從而不能使人理解。

天才的心理能力(就是精神)使他能夠協調直覺能力和認識能力、想像力和理解力，從而創造出「審美觀念」，「生動着認識諸力因而間接地也用於認識」，至於那種被稱為「精神」的能力，「則用於那心意裏不可名言的東西在某一表象裏表現出來並普遍地傳達着〔……〕這都要求着一種機能來把握想像力很快流逝的活動並且結合在一個概念裏，這概念可以讓人們不受諸規律的約束而傳達着」。

四 兩種美學論述的異同

最後，讓我們把康德的美學觀與中國美學作一簡單的比較。儘管二者的論述風格不同，我們還是可以發現它們之間的可比之處。中國理論家強調遵從法則即模仿典範，但最終是用「活法」或「悟」超越這些法則；而在西方思想中，則用Mimesis這一概念來表示藝術對自然的模仿。同李夢陽一樣，亞里士多德也提出，模仿作為藝術創造並不是自然中已經完成的東西，而是模仿自然的那種原創力。這一思想在康德那裏得到進一步的發揮。康德認為藝術是天才的創造，通過天才自然給藝術立法。但是藝術也有其「機械的」或「經院的」性質，所以需要遵從法則。只有天才能超越這些法則，創造出既遵從又不遵從法則的作品，從而使之成為激發他人靈感的範式。

康德的「天才」與中國的「氣」相似，二者都是一種氣質或傾向，能將自然的生命力轉化成一種精神的和藝術的東西。蘇東坡將自己的創造力描述成「如萬斛泉源，不擇地而出」，寫作時「如行雲流水，初無定質」，「常行於所當行，常止於所不可不止」。這些思想與康德的天才觀恰好相合。

如此創造出的作品不顯露任何人造的痕迹，因而不可教。就這一觀點來說，康德的說法與《莊子》寓言故事中所說的輪扁的故事含義相同。這個車輪工甚至無法將自己神奇的技藝教給自己的兒子。此外，它亦使我們想起嚴羽對至工的詩所提的「羚羊掛角，無迹可求」的要求。蘇東坡則將這一觀念用詩表達出來：「詩圖本一律，天工與清新。」

陸機與劉勰所說的那種「神」或

「神思」，似乎就是康德所言的「精神」，即創造「美學觀念」的力量、「想像力的表象」。其具有的不可言說性，正好與中國詩學中的「言外之意」相對應。司空圖、嚴羽等人以及後來的理論家都稱這種性質為「意境」或「情景」。因此，我們說中國的「意境」與康德的「審美概念」之間有一種直接的對應，不至於太勉強。

關於二者之間的相似我們暫時說到這裏。那麼二者之間又有那些不同之處呢？在涉及天才的美的藝術時，康德強調了它的獨創性，這在中國思想中很難找到對應的說法（公安派在中國文學史上算是一個異數）。但這一點對西方藝術，尤其是浪漫主義藝術和後浪漫主義藝術（即現代藝術）卻具有深遠的影響。到今天，它已被視為是藝術品的主要特徵。與之相反，中國美學強調的是「工」，它可以通過師法前人和造化而達到。但西方對獨創性的強調，導致了藝術的概念化；而中國對「工」的堅持則使它過分注重對過去典範的模仿，從而導致停滯和僵化。

最後，我們要比較西方（康德）和中國論述藝術的話語形式。作為一種典型的西方方法，康德的理論是高度分析性的和非常系統的。這無疑是它的力量所在；但是它那種「拒讀者於千里之外」的風格，那艱澀難懂的語言，卻又是它的缺陷。中國的話語則正好相反，它是非系統的和暗示性的。從西方傳統看，這種具有詩意的模糊表達形式似乎是一種缺陷。運用本文一開始提出的範疇，西方的系統的話語是一種「有法」，而模糊的和暗示性的中國話語則是「無法」。但是，考慮到本文的論題是藝術（包括詩，畫和書法），它們是由詩人和藝術家

陸機與劉勰所說的那種「神」或「神思」，似乎就是康德所言的「精神」，即創造「美學觀念」的力量、「想像力的表象」。其具有的不可言說性，正好與中國詩學中的「言外之意」相對應。

而不是哲學家表現出來的，這裏的「無法」也可以理解成石濤所說的「至法」。在對藝術的論說中，這無疑是一種適宜的話語典型。與之相比，西方那種科學的和分析的方法未免於藝術有損，其令人難以接受的風格扼殺了藝術的精神。可能出於這樣的原因，西方美學已經成為一種純粹學術性科學，而不再是一種具有活力的、激發靈感和思考的東西。今天的西方讀者早已對美學缺乏興趣，像中國80年代出現的那種「美學熱」，在西方是很難想像的。

有鑒於此，人們不禁會問：中國人——就美學而言——是不是更應該追隨自己所擁有的悠久而卓越的藝術傳統、以及具有詩的暗示性的藝術話語，而不是勞累地步西方方法的後塵呢？毫無疑問，中國現在正處於文化的轉型期，非常需要開放，需要對西方理論作批評性的討論，需要與西方作跨文化的對話。但是，如果現代中國美學在接受西方美學範疇和術語的同時，不能真正參與到西方美學討論中，結果又如何呢？假如西方人根本不注意中國現代的美學（似乎正是如此），那又該如何？通過漢學家的努力，西方人在某種程度上比較注意中國傳統美學，因為這是中國自身獨特的思想傳統。古代藝術家和詩人在討論自己的藝術時經常引用道家的、佛教的和儒家的哲學，這使西方讀者得到啟發，並激勵他們作跨文化的對話。但我有一種感覺，西方人仍然在等待一種具有強烈文化特色的現代中國美學。這種美學不是順從西方理論，而是能對其提出挑戰。

也許，這只是一個懷舊者在目睹偉大傳統消失在現代世界中的一廂情願。我們看看今日藝術的狀況，它顯

然已經與康德的理想和傳統中國思想家的藝術見解大異其趣。正是對獨創性的強調，才導致了今日的狀態——任何事物，只要新奇，就可被視為藝術、就可以被當做藝術品兜售。康德本人要求的那些法則或經院性要素也被取消了。用康德的話說，今天的藝術多數都應被視為淺薄頭腦的藝術。另外，在美學領域（至少是西方），也沒有人再談論美（即和諧的作品傳達出的那種統一性）的範疇；相反，我們有了醜的美學、俗美學、不和諧美學和其他類似的美學。基於上述種種，我想向現代中國美學家們進言：當他們想要參與現代西方關於美學的學術討論時，有必要為自己的學科選擇另一個名字。正如我在本文開始提到的，在中國古典傳統中並沒有「美學」這個詞，因為「美」這一範疇在那裏並不重要，它只適合西方十九世紀末以前的話語。我們畢竟要邁入二十一世紀了，鑒於上文提及的現代西方藝術和美學（不要忘記，西方“aesthetics”一詞的對象是感性觀知，並非美）的發展趨向，中國人如果討論起「醜的美學」，從措辭上來說，聽上去像是一種自我矛盾。

卜松山 (Karl-Heinz Pohl) 1945年生，先後在漢堡大學、波恩大學學習漢學及藝術史，1982年在加拿大多倫多大學獲哲學博士學位。現為德國特里爾大學漢學系主任、教授。主要論著有《鄭板橋——詩人、畫家、書法家》、《象外之象——中國美學史概論》及《葉燮和「原詩」》等，譯作有《陶淵明全集》、《朝聖》（楊煉）、《美的歷程》（李澤厚）等。

我有一種感覺，西方人仍然在等待一種具有強烈文化特色的現代中國美學。這種美學不是順從西方理論，而是能對其提出挑戰。