

意 象

(第三期)



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

意象(第三期)/叶朗主编. —北京:北京大学出版社,2009.9

ISBN 978-7-301-15724-4

I. 意… II. 叶… III. 美学-文集 IV. B83-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第159459号

书 名: 意象(第三期)

著作责任者: 叶 朗 主编

执行编辑: 王锦民

责任编辑: 吴 敏

封面设计: 奇文云海

标准书号: ISBN 978-7-301-15724-4/B·0818

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路205号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 电子邮箱: pkuphilo@163.com

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62752025

印 刷 者:

经 销 者: 新华书店

787mm×1092mm 16开本 15.5印张 240千字

2009年9月第1版 2009年9月第1次印刷

定 价: 30.00元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024 电子邮箱:fd@pup.pku.edu.cn

目 录

本期特稿

美在意象

- 美学基本原理提要 叶 朗(1)

中国美学研究

- 中国美学文献学研究的历史回顾及其学科建设的初步构想 ... 皮朝纲(19)

- “琴”文学美学初探 罗筠筠(51)

- “气韵生动”诸问题略说 张郁乎(65)

- 妙悟与自然 徐 辉(83)

西方美学研究

- 托马斯·阿奎那“美的三要素”理论 刘春阳(99)

“生活美学”的新构

- 兼论康德美学在当代的缺失 刘悦笛(113)

域外研究

论“肖像”艺术的主题

- 试探跨越文化之定义 郭静云(135)

论韩国书艺之东国真体及其美学

- 以李淑《笔诀》为中心 金演宰(177)

研究生园地

- 定义悬念 黎 萌(195)

书评

生命的馨香

- 《八大山人研究》读后 刘桂荣(241)

美在意象

——美学基本原理提要

叶 朗

一、引言:什么是美学

1. 西方美学的历史是从柏拉图开始的,不是从鲍姆加通开始的。
2. 中国美学的历史至少从老子、孔子的时代就开始了。不能说中国古代没有美学。
3. 在中国近代美学史上,影响最大的美学家是梁启超、王国维、蔡元培。在中国现代美学史上,影响最大的美学家是朱光潜和宗白华。
4. 20世纪50年代到60年代,中国出现一场美学大讨论。这场大讨论把美学纳入认识论的框框,在“主客二分”思维模式的范围内讨论美学问题,这在很长一段时间内,对中国美学学科的建设产生了消极的影响。
5. 美学研究的对象是审美活动。审美活动是人的一种精神—文化活动,它的核心是以审美意象为对象的人生体验。在这种体验中,人的精神超越了“自我”的有限性,得到一种自由和解放,回复到人的精神家园,从而确证了自己的存在。
6. 美学的学科性质可以归纳为四点:第一,美学是一门人文学科。人文学科的研究对象是人的生活世界,是人的意义世界和价值世界;第二,美学

叶朗,北京大学哲学系教授。

本文为教育部人文社会科学重点研究基地重大项目(04JJD720003)成果,曾发表于《北京大学学报(哲学社会科学版)》2009年第3期。

是一门理论学科、哲学学科,那种用心理学美学来取代哲学美学的思潮对美学学科的发展是不利的;第三,美学是一门交叉学科,与艺术、心理学、语言学、人类学、神话学、社会学、民俗学、文化史、风俗史等诸多学科都有密切的关系;第四,美学是一门正在发展中的学科,从国际范围看,至今还找不到一个成熟的、现代形态的美学体系。

7. 学习美学的意义在于:第一,完善自身的人格修养,提升自己的人生境界,自觉地去追求一种更有意义、更有价值和更有情趣的人生;第二,完善自身的理论修养,培养自己对于人生进行理论思考的兴趣和能力,从而使自己获得一种人生的智慧。

8. 美学学科的性质决定了学习美学的方法:第一,要注重美学与人生的联系,学习和思考任何美学问题都不能离开人生;第二,要立足于中国文化;第三,要注重锻炼和提高自己的理论思维的能力;第四,要有丰富的艺术欣赏的直接经验,同时要有系统的艺术史的知识;第五,要扩大自己的知识面;第六,要有开放的心态,要注意吸收国内外学术界的新研究成果。

二、美是什么

1. 在古希腊,柏拉图提出“美本身”的问题,即美的本质的问题。从此西方学术界几千年来一直延续着对美的本质的探讨和争论。这种情况到了20世纪开始转变。美的本质的研究逐渐转变为审美活动的研究。从思维模式来说,主客二分的模式逐渐转变为天人合一(人—世界合一)的模式。最主要的代表人物是海德格尔。

2. 在20世纪50年代我国学术界的美学大讨论中,对“美是什么”的问题形成了四派不同的观点。但无论哪一派,都是用主客二分的思维模式来分析审美活动。到80年代后期和90年代,学术界重新审视这场大讨论,很多学者开始试图跳出这个主客二分的认识论的框框。

3. 不存在一种实体化的、外在于人的“美”。柳宗元提出的命题:“美不自美,因人而彰。”美不能离开人的审美活动。美是照亮,美是创造,美是生成。

4. 不存在一种实体化的、纯粹主观的“美”。马祖道一提出的命题:“心

不自心,因色故有。”张 提出的命题:“外师造化,中得心源。”“心”是照亮美的光源。这个“心”不是实体性的,而是最空灵的,正是在这个空灵的“心”上,宇宙万化如其本然地得到显现和敞亮。

5. 美在意象。朱光潜说:“美感的世界纯粹是意象世界。”宗白华说:“主观的生命情调与客观的自然景象交融互渗,成就一个鸢飞鱼跃,活泼玲珑,渊然而深的灵境。”这就是美。

6. 美(意象世界)不是一种物理的实在,也不是一个抽象的理念世界,而是一个完整的、充满意蕴、充满情趣的感性世界。这就是中国美学所说的情景相融的世界。这也就是杜夫海纳说的“灿烂的感性”。

7. 美(意象世界)不是一个既成的、实体化的存在,而是在审美活动的过程中生成的。审美意象只能存在于审美活动之中。这就是美与美感的同一。

8. 美(广义的美)的对立面就是一切遏止或消解审美意象的生成(情景契合、物我交融)的东西,王国维称之为“眩惑”,李斯特威尔称之为“审美上的冷淡”,即“那种太单调、太平常、太陈腐或者太令人厌恶的东西”。

9. 美(意象世界)显现一个真实的世界,即人与万物一体的生活世界。这就是王夫之说的“如所存而显之”、“显现真实”。这就是“美”与“真”的统一。这里说的“真”不是逻辑的“真”,不是柏拉图的“理念”或康德的“物自体”,而是存在的“真”,就是胡塞尔说的“生活世界”,也就是中国美学说的“自然”。

10. 由于人们习惯于用主客二分的思维模式看待世界,所以生活世界这个本源的世界被遮蔽了。为了揭示这个真实的世界,人们必须创造一个“意象世界”。意象世界是人的创造,同时又是存在(生活世界)本身的敞亮(去蔽),这两方面是统一的。司空图说:“妙造自然。”荆浩说:“搜妙创真。”宗白华说:“象如日,创化万物,明朗万物!”这些话都是说,意象世界是人的创造,而正是这个意象世界照亮了生活世界的本来面貌(真、自然)。这是人的创造(意象世界)与“显现真实”的统一,也就是“美”与“真”的统一。

11. 生活世界是人与万物融为一体的世界,是充满意味和情趣的世界。这是人的精神家园。但由于人被局限在“自我”的有限天地中,人就失去了精神家园,同时也就失去了自由。美(意象世界)是对“自我”的有限性的超

越,是对“物”的实体性的超越,是对主客二分的超越,从而回到本然的生活世界,回到万物一体的境域,也就是回到人的精神家园,回到人生的自由的境界。所以美是超越与复归的统一。

三、美感的分析

1. 美感不是认识,而是体验。美感不是“主客二分”的关系(“主体——客体”结构),不是把人与世界万物看成彼此外在的、对象性的关系。美感是“天人合一”即人与世界万物融合的关系(“人——世界”结构),是把人与世界万物看成是内在的、非对象性的、相通相融的关系。美感不是通过思维去把握外物或实体的本质与规律,以求得逻辑的“真”,而是与生命、与人生紧密相联的直接的经验,它是瞬间的直觉,在瞬间的直觉中创造一个意象世界,从而显现(照亮)一个本然的生活世界。这是存在的“真”。

2. 王夫之借用因明学的一个概念“现量”来说明美感的性质。“现量”的“现”有三层含义:

一是“现在”,即当下的直接的感兴,在“瞬间”(“刹那”)显现一个真实的世界。只有美感(超越主客二分)才有“现在”,只有“现在”才能照亮本真的存在。

二是“现成”,即通过直觉而生成一个充满意蕴的完整的感性世界。所以美感带有超逻辑、超理性的性质。美感的直觉包含想象(原生性的想象),因而审美体验才能有一种意义的丰满。

三是“显现真实”,即照亮一个本然的生活世界。

3. 审美态度(审美心胸)就是抛弃实用的(功利的)态度和科学的(理性的、逻辑的)态度,从主客二分的关系中跳出来。这是美感在主体方面的前提条件。布洛用“心理的距离”来解释这种态度。“心理的距离”是说人和实用功利拉开距离,并不是说和人的生活世界拉开距离。

4. “移情说”的贡献不在于指出存在着移情这种心理现象,而在于通过对移情作用的分析揭示美感的特征。移情作用的核心是情景相融、物我同一(自我和对象的对立的消失),是意象的生成。这正是美感的特征。美感的对象不是物,而是意象。

5. 美感是一种精神愉悦,它是超功利的,它的核心是生成一个意象世界,所以不能等同于生理快感。但在有些情况下,在精神愉悦中可以夹杂有生理快感。在有些情况下,生理快感可以转化为美感或加强美感。

6. 人的美感,主要依赖于视觉、听觉这两种感官。但是,其他感官(嗅觉、触觉、味觉等感官)获得的快感,有时可以渗透到美感当中,有时可以转化为美感或加强美感。在盲人和聋人的精神生活中,这种嗅觉和触觉的快感在美感中所起的作用可能比一般人更大。

7. 人类的性爱(性的欲望和快感)包含有精神的、文化的内涵,它是身与心、灵与肉、情与欲融为一体的享受。性爱的高潮创造一种普通生活所没有的审美情景和审美氛围,这是一种高峰体验,也是一种审美体验。有了这种性爱,人生就在一个重要层面上充满了令人幸福的意义。

8. 马斯洛提出的“高峰体验”的概念,是指人生中最美好的时刻,生活中最幸福的时刻,是对心醉神迷、销魂、狂喜以及极乐的体验的概括。马斯洛把审美体验列入高峰体验。马斯洛对高峰体验的描述,对我们理解和把握美感的特点很有帮助。特别是马斯洛关于高峰体验会引发一种感恩的心情,一种对于每个人和万事万物的爱的描述,指出了美感的一个极其重要的,同时又为很多人忽视的特点。

9. 综合来说,美感有以下五方面的特性:

无功利性。在审美活动中,人们超越了对对象的实在,因而也就超越了利害的考虑。这意味着美感是人和世界的一种自由的关系。

直觉性。这是美感的超理性(超逻辑)的性质。超理性不是反理性。美感中包含有理性的成份,或者说,在“诗”(审美直觉)中渗透着“思”(理性)。

创造性。美感的核心是生成一个意象世界,这是不可重复的,一次性的。

超越性。美感在物我同一的体验中超越主客二分,从而超越“自我”的有限性。这种超越,使人获得一种精神上的自由感和解放感。这种超越,使人回到万物一体的人生家园。

愉悦性。美感的愉悦性从根本上是由于美感的超越性引起的。在美感中,人超越自我的牢笼,回到万物一体的人生家园,从而在心灵深处引发一种满足感和幸福感。这种满足感和幸福感可以和多种色调的情感反应结合

在一起,构成一种非常微妙的复合的精神愉悦。这是人的心灵在物我交融的境域中和整个宇宙的共鸣和颤动。

10. 由于美感具有超越性,所以在美感的最高层次即宇宙感这个层次上,也就是在对宇宙的无限整体和绝对美的感受的层次上,美感具有神圣性。这个层次上的美感是与宇宙的神交,是一种庄严感、神秘感和神圣感,是一种谦卑感和敬畏感,是一种灵魂的狂喜。这是最高的美感。在美感的这个层次上,美感与宗教感有某种相通之处。

四、美和美感的社会性

1. 美和美感具有社会性,因为第一,审美主体都是社会的、历史的存在,因而他的审美意识必然受到时代、民族、阶级、社会经济政治制度、文化教养、文化传统、风俗习惯等因素的影响;第二,任何审美活动都是在一定的社会历史环境中进行的,因而必然受到物质生产力的水平、社会经济政治状况、社会文化氛围等因素的影响。

2. 美是历史的范畴,没有永恒的美。

3. 人的审美活动与人的一切物质活动和精神活动一样,不能脱离自然界。自然地理环境必然融入人的生活世界,深刻地影响一个民族的生活方式和精神气质,从而深刻地影响一个民族的审美情趣和审美风貌。

4. 对审美活动产生决定性影响的是社会文化环境,包括经济、政治、宗教、哲学、文化传统、风俗习惯等多方面的因素,其中经济的因素是最根本的、长远起作用的因素。

5. 社会文化环境对审美活动的影响,在每个个人身上,集中体现为审美趣味和审美格调。审美趣味是一个人的审美偏爱、审美标准、审美理想的总和,是一个人的审美观的集中体现,它制约着主体的审美行为,决定着主体的审美指向。审美趣味既带有个体性的特征,又带有超个体性的特征。审美格调(审美品味)是一个人的审美趣味的整体表现。一个人的审美趣味和审美格调(品味)都是社会文化环境的产物,受到这个人的家庭出身、阶级地位、文化教养、社会职业、生活方式、人生经历等多方面的影响,是在这个人的长期的生活实践中逐渐形成的。

6. 社会文化环境对审美活动的影响,在整个社会,集中体现为审美风尚和时代风貌。审美风尚(时尚)是一个社会在一定时期中流行的审美趣味,它体现一个时期社会上多数人的生活追求和生活方式,并且形成整个社会的一种精神氛围。时代风貌是一个社会在一个较长时期所显示的相对比较稳定的审美风貌,是那个时期的社会美和艺术美的时代特色。

五、自然美

1. 自然美的本体是审美意象。自然美不是自然物本身客观存在的美,而是人心所显现的自然物、自然风景的意象世界。自然美是在审美活动中生成的,是人与自然风景的契合。

2. 自然美的生成(人与自然风景的契合)要依赖于社会文化环境的诸多因素,依赖于审美主体的审美意识以及审美活动的具体情境,因而自然物不能“全美”(所谓“全美”即在任何时候对任何人都能生成意象世界)。“肯定美学”提出的“自然全美”的观点是站不住的。“肯定美学”在理论上错误的根源在于把自然物的美看成是自然物本身的超历史的属性,从而否定审美活动(美与美感)是一种社会的历史的文化活动。他们主张一种完全脱离文化世界、完全排除价值内涵的所谓“纯审美的眼光”和“解审美化的自然”,其实那是不可能存在的。

3. 自然美和艺术美一样,都是意象世界,都是人的创造,都真实地显现人的生活世界,就这一点说,自然美和艺术美并没有谁高谁低之分。

4. 自然美是历史的产物,自然美的发现离不开社会文化环境。在西方,自然美的发现开始于文艺复兴时期。在中国,自然美的发现开始于魏晋时期。

5. 自然美的意蕴是在审美活动中产生的,因而它必然受审美主体的审美意识的影响,必然受社会文化环境各方面因素的影响。脱离社会文化环境的所谓体现纯然必然性的意蕴是根本不存在的。

6. 中国传统文化中有一种强烈的生态意识。中国传统哲学是“生”的哲学。中国古代思想家认为,“生”就是“仁”,“生”就是“善”。中国古代思想家又认为,大自然是一个生命世界,天地万物都包含有活泼泼的生命、生

意,这种生命、生意是最值得观赏的,人们在这种观赏中,体验到人与万物一体的境界,从而得到极大的精神愉悦。在中国古代文学艺术的很多作品中,都创造了“人与万物一体”的意象世界,这种意象世界就是我们今天所说的“生态美”。

六、社会美

1. 社会美是社会生活领域的意象世界,它也是在审美活动中生成的。一般来说,在社会生活领域,利害关系更经常地处于统治地位,再加上日常生活的单调重复的特点,人们更容易陷入“眩惑”的心态和“审美的冷淡”,所以审美意象的生成常常受到遏止或消解,这可能是社会美过去不太被人注意的一个原因。

2. 人物美属于社会美。人物美可以从三个层面去观照:人体美,人的风姿和风神,处于特定历史情景中的人的美。这三个层面的人物美,都显现为 人物感性生命的意象世界,都是在审美活动中生成的,带有历史的文化的内涵。

3. 老百姓的日常生活尽管天天重复,显得单调、平淡,但如果人们能以审美的眼光去观照,它们就会生成一个充满情趣的意象世界,这个意象世界 包含有深刻的历史的意蕴,显现出老百姓的本真的生活世界。

4. 在人类的历史发展中,出现了一些特殊的社会生活形态,如民俗风情、节庆狂欢、休闲文化等,在这些社会生活形态中,人们在不同程度上超越了利害关系的习惯势力的统治,超越了日常生活的种种束缚,摆脱了“眩惑”的心态和“审美的冷淡”,在自己创造的意象世界中回到人的本真的生活世界,获得审美的愉悦。这些社会生活形态是社会美的重要领域。特别是节庆狂欢活动,那是最具审美意义的生活。柏拉图、歌德、尼采、巴赫金都指出,在狂欢节中,由于超越了日常生活的严肃性和功利性,人与人不分彼此,自由来往,从而显示了人的自身存在的自由形式,生活回到了自身,人回到了自身,“回复到人类原来的样子”。人在狂欢节的活生生的感性活动中体验到自己是人,体验到自己是自由的,体验人与世界是一体的。人浑然忘我,充满幸福的狂喜。这是纯粹的审美体验。

七、艺术美

1. 艺术的本体是审美意象,即一个完整的、有意蕴的感性世界。艺术不是为人们提供一件有使用价值的器具,也不是用命题陈述的形式向人们提供有关世界的一种真理,而是向人们呈现一个意象世界,从而使观众产生美感(审美感兴)。所以艺术和美(广义的美)是不可分的。

2. 艺术是多层面的复合体。除了审美的层面(本体的层面),还有知识的层面,技术的层面,物质载体的层面,经济的层面,政治的层面,等等。

3. 艺术与非艺术应该加以区分,区分就在于看这个作品能不能呈现一个意象世界,也就是王夫之说的能不能使人“兴”(产生美感)。西方后现代主义的一些流派如“波普艺术”和“观念艺术”的某些艺术家,他们否定艺术与非艺术的区分,实质上是摒弃一切关于意义的要求,从而导致意蕴的虚无。他们的一些“作品”没有任何意蕴,因而不能生成审美意象,也不能使人感兴。这些东西不是艺术。

4. 艺术创造的过程包括两个飞跃,一个是从“眼中之竹”到“胸中之竹”的飞跃,一个是从“胸中之竹”到“手中之竹”的飞跃,在这个过程中可能涉及政治、经济、物质技术等等多种复杂的因素,但这一切的中心始终是一个意象生成的问题。

5. 艺术作品的结构可以分成不同的层次。我们认为分成三个层次是比较合适的:(一)材料层;(二)形式层;(三)意蕴层。

艺术作品的材料层有两方面的意义,一方面,它影响整个作品的意象世界的生成,另一方面,它给观赏者一种质料感,这种质料感会融入美感,成为美感的一部分。

艺术作品的形式层也有两方面的意义,一方面,它显示作品(整个意象世界)的意蕴、意味,另一方面,它本身可以有某种意味,这种意味即一般所说“形式美”或“形式感”,这种形式感也可以融入美感而成为美感的一部分。

艺术作品的意蕴带有某种程度的宽泛性、不确定性和无限性。这就是王夫之所说的“诗无达志”。这决定了艺术欣赏中的美感的差异性和丰富性。

6. 对艺术作品进行阐释是不可避免的,也是有价值的。但是这种以逻辑

辑判断和命题的形式所作的阐释,只是对作品意蕴的一种近似的概括和描述,这与作品的“意蕴”并不是一个东西。同时,对于一些伟大的艺术作品来说,一种阐释只能照亮它的某一个侧面,而不可能穷尽它的全部意蕴。因此,这些作品存在着一种阐释的无限可能性。

7. 艺术作品的意蕴层带有复合性,中国古人称之为“辞情”和“声情”的复合。在不同的艺术形式和艺术作品中,这种复合是不平衡的。这是研究艺术作品意蕴应该关注的一个问题。

8. “意境”是“意象”(广义的美)中的一种特殊的类型,它蕴含着带有哲理性的人生感、历史感和宇宙感。“意境”给予人们一种特殊的情感体验,就是康德说的“惆怅”,也就是尼采说的“形而上的慰藉”。“意境”不仅存在于艺术美的领域,而且也存在于自然美和社会美的领域。

9. 关于“艺术的终结”的问题,黑格尔有两个命题。一个是从绝对观念发展的逻辑提出的命题。他的逻辑是:艺术显现绝对观念,绝对观念是无限的,是最高的真实,而艺术是有限的,所以艺术最终要否定自己。我们认为他的理论前提不能成立。绝对观念不是最高的真实,艺术也不是理念的显现。艺术在人类社会中有特殊的价值,不是哲学可以替代的。黑格尔的第二个命题是从历史发展的角度提出的,就是现代市民社会不利于艺术的发展。这个命题包含着黑格尔对现代市民社会深刻的观察。但是我们认为不能由此得出艺术不再是心灵的需要的结论。正相反,人类对艺术的需求更加迫切了。

当代美国学者丹托立足于后现代主义艺术的实践,重新提出“艺术终结”的命题。他的逻辑是,后现代主义艺术的一些流派抹掉艺术品和现成品的界限,艺术转到观念的领域,艺术变成哲学,这导致艺术的终结。我们认为丹托的命题不能成立。因为艺术与非艺术的界限并没有消失,人对于艺术(审美体验)的需求,作为人的精神需求,也不会消失。

八、科学美

1. 物理学领域的一些大师,如彭加勒、爱因斯坦、海森堡、狄拉克、杨振宁等人,他们都肯定“科学美”的存在。在他们看来,“科学美”表现为物理

学理论、定律的简洁、对称、和谐、统一之美,也就是说,“科学美”主要是一种数学美,形式美。他们都指出,“科学美”是诉诸理智的,是一种理智美。他们都相信,物理世界的“美”和“真”(物理世界的规律和结构)是统一的,因而他们都强调,科学家对于美的追求,在物理学的研究中有重要的作用。

2. 在科学美的领域存在着几个在理论上需要研究的问题:

第一,自然美、社会美、艺术美是审美意象,它诉诸人的感性直觉,而“科学美”是用数学形态表现出来物理学的定律和理论架构,它诉诸人的理智。那么,从美的本体来说,科学美和自然美、社会美、艺术美能否统一?有没有可能提出(发明)一种新的理论架构,把科学美与自然美、社会美、艺术美都包含在内?

第二,美感不是认识而是体验,它是超功利、超逻辑的,而科学美是一种数学美、逻辑美,它超功利,但并不超逻辑。那么,科学美的美感的性质和内涵就和一般的美感有差别,是一个有待解决的问题。

第三,很多物理学家都认为从物理学研究的成果中可以观照宇宙的绝对无限的存在,从而获得一种宇宙感。但是,物理学研究的成果是人类理性活动的产物,而宇宙感则是一种超理性的体验,这就产生一个问题,就是人们有没有可能从理性的领域进入超理性的领域的问题,也就是人们有没有可能从逻辑的“真”进入永恒存在的真、从形式美的感受进入宇宙无限整体和绝对美的感受的问题。

3. 很多科学大师都认为追求科学美是科学研究的一种动力,理由主要是:第一,美的东西必定是真的,因此可以由美引真。第二,在科学研究中要想获得创造性的成果,必须依赖直觉和想象。

4. 人的大脑两半球有分工。但是一个人在自己的人生和创造中如果能使大脑两半球的功能互相沟通、互相补充,那就可能使自己在科学和艺术这两个领域或在其中一个领域作出辉煌的创造性的成果。这是达·芬奇、丢勒、歌德、张衡、爱因斯坦等大科学家大艺术家给我们留下的启示。

九、技术美

1. 技术美是社会美的一个特殊的领域,是在大工业的时代条件下,各种

工业产品以及人的整个生存环境的美。技术美要求在产品生产中,把实用的要求和审美的要求统一起来。

2. 在西方历史上,对技术美的追求可以分三个阶段:第一阶段以莫里斯为代表,主张恢复手工业时代那种既实用又美观的古典风格;第二阶段以苏利约以及格罗庇乌斯等人为代表,主张产品的外观形式应该是它的功能的表现;第三阶段受20世纪人本主义思潮的影响,审美设计从工业产品扩展到整个人类的生存环境。

3. 技术美的核心是功能美,即产品的实用功能与审美的有机统一。功能美的追求是对历史上曾出现过的两种片面性的否定,一种是只求功能,不问形式,一种是把产品的审美价值完全归结为外在的形式。这两种片面性都是对实用功能和审美的割裂。

4. 为了正确把握功能美,要注意两个问题:第一,我们说的功能不仅要适应人的物质要求(即产品的使用价值),而且要适应人的精神需求(即产品的文化价值、审美价值)。第二,功能不仅应该体现为产品的内在形式结构,而且也应体现为产品的表层外观。产品外观的缺陷,往往意味着功能的缺陷。

5. 技术美(功能美)给人的愉悦是一种复合体,包括生理快感、美感和某种精神快感。在当代,越是高档的产品,美感在这个复合体中占的比重就越大。

6. 学术界对“日常生活审美化”有多种多样的理解和解释。我们认为,“日常生活审美化”不应理解为人们采用审美眼光看待日常生活,不应理解为追求人生的艺术化,不应理解为后现代主义艺术的某些流派抹掉艺术与生活(艺术与非艺术)之间界限的主张和实践,也不应理解为网络、影像等等虚拟世界的泛滥。“日常生活审美化”是对大审美经济时代的一种描绘。在这样一个大审美经济时代,审美(体验)的要求越来越广泛地渗透到日常生活的各个方面,人们在生活中追求一种愉快的体验。在这样一个大审美经济时代,文化产业越来越受到重视。

十、优美与崇高

1. 不同的社会文化环境会发育出不同的审美文化。不同的审美文化

由于社会环境、文化传统、价值取向、最终关切的不同而形成自己的独特的审美形态。审美形态是特定的社会文化环境中产生的某一类型审美意象的“大风格”。审美范畴是这种“大风格”(审美形态)的概括和结晶。在西方文化史上,优美与崇高、悲剧与喜剧、丑与荒诞等几对概念是涵盖面比较大的审美形态的概括和结晶,也是美学史上绝大多数美学家认同的审美范畴。在中国文化史上,受儒、道、释三家影响,也发育了若干在历史上影响比较大的审美意象群,形成了独特的审美形态(大风格),从而结晶成独特的审美范畴。例如,“沉郁”概括了以儒家文化为内涵、以杜甫为代表的审美意象大风格,“飘逸”概括了以道家文化为内涵、以李白为代表的审美意象大风格,“空灵澄澈”则概括了以禅宗文化为内涵、以王维为代表的审美意象大风格。

2. 优美是古希腊文化所培育出来的文化形态。古希腊神庙和人体雕像是优美的典型代表。优美的特点是完整、单纯、绝对的和谐,就是文克尔曼说的“高贵的单纯和静穆的伟大”。优美引起的美感,是一种始终如一的愉悦之情。

3. 崇高是希伯莱文化和西方基督教文化所培育出来的审美形态。神是崇高的最纯粹、最原始的形式。哥特式教堂是崇高的典型代表。到了欧洲18世纪至19世纪之交的浪漫主义时期,“崇高”的文化内涵发生了重大的变化,人的超越自我的精神历程,成为崇高的核心。诗和音乐(歌德的《浮士德》,贝多芬的第三、第五、第九交响曲)成了崇高的新的感性显现。康德认为,崇高的对象用在数量上和力量上的无限巨大,激发了主体的超越精神,主体由对对象的恐惧而产生的痛感而转化为由肯定主体尊严而产生的快感,这就是崇高感。

4. 在优美和崇高之中,有一种灵魂美,它闪耀着高尚、圣洁的精神光辉。这种灵魂美的本质是一种大爱,是生命的牺牲与奉献。人们面对这种灵魂美,内心充满一种神圣感,这种神圣感是一种心灵的净化和升华。

5. 中国美学中有一对和崇高与优美十分类似的范畴,即阳刚之美与阴柔之美(壮美与优美)。但是这两对范畴的文化背景不同,哲学内涵不同,所以不能把它们完全等同。

十一、悲剧与喜剧

1. 历史上研究悲剧最有影响的是亚里士多德、黑格尔和尼采。亚里士多德认为,悲剧是人的行为造成的。他以希腊悲剧《俄狄浦斯王》为例,说明悲剧的主角并不是坏人,他们因为自己的过失而遭到灭顶之灾。这是命运的捉弄。悲剧引起人的“怜悯”和“恐惧”的情绪,并使这些情绪得到净化。黑格尔认为,悲剧所表现的是两种对立的理想或“普遍力量”的冲突和调解。他以希腊悲剧《安提戈涅》为例,说明悲剧的主角代表的理想是合理的,但从整体情境看却又是片面的。悲剧主角作为个人虽然遭到毁灭,但却显示“永恒正义”的胜利。所以悲剧产生的心理效果是愉快和振奋。尼采认为悲剧是日神精神和酒神精神的结合,但本质上是酒神精神。在悲剧中,个体毁灭了,但个体生命的不断产生又不断毁灭正显出世界永恒生命的不朽,所以悲剧给人的美感是痛苦与狂喜交融的迷狂状态。

2. 悲剧是与古希腊人的命运的观念联系在一起的。命运是悲剧的核心。当作为个体的人所不能支配的力量(命运)所造成的灾难却要由某个个人来承担责任,这就构成了悲剧。

3. 悲剧的美感主要包含三种因素:一是怜悯,就是看到命运的不公正带给人的痛苦而产生的同情和惋惜;二是恐惧,就是对于操纵人们命运的不可知的力量的恐惧;三是振奋,就是悲剧主人公在命运的巨石压顶时依然保持自身人格尊严和精神自由的英雄气概所引起震撼和鼓舞,这是灵魂的净化和升华。

4. 《红楼梦》是中国的悲剧。这是一部描绘“有情之天下”毁灭的伟大的悲剧。

5. 喜剧体现古人的一种时间感。整个世界是一个不断更新和再生的过程。旧的死亡了,新的又会产生。旧的东西,丧失了生命力的即将死亡的东西,总显得滑稽可笑,于是产生了喜剧。

6. 喜剧的突出的特点是使人产生一种“透明错觉”,从而使人产生某种同情感、智慧感和新奇感,合在一起,便引发喜剧的笑。

十二、丑与荒诞

1. 在西方，“丑”主要是近代精神的产物。学者们认为，“丑”的对象经常表现出奇特、怪异、缺陷、任性，以及生理上的畸形、道德上的败坏、精神上的怪癖，这些都表现出一个人的个性特征，这就是“丑”的审美价值之所在，也是“丑”在近代越来越受到关注的原因，因为近代的风气是更重视个性。

2. 丑感是广义的美感的一种。“丑”使人感受到历史和人生的复杂性和深度，这给人一种精神上的满足感，从而使人得到一种带有苦味的愉快。

3. 在中国，“丑”在古典艺术中就有自己的位置。最早讨论“丑”的是庄子。他认为“美”与“丑”的本质都是“气”，所以可以互相转化。在庄子影响下，在中国古代，无论是自然物，或是艺术作品，只要有“生意”，只要表现宇宙的生命力，丑的东西也可以得到人们的欣赏和喜爱，丑就可以成为美，甚至越丑越美。在庄子的影响下，在中国古代的人物美的领域中，增添了一个清丑奇特的意象系列。

4. 在西方现代社会，由于理性和信仰的双重失落，人的存在失去意义，因而产生了“荒诞”这种审美形态。“荒诞”就是人的一切行为变得没有意义。“荒诞”在形态上的最显著标志是平面化、平板化以及价值削平。

5. 荒诞感是由于人与世界的疏离而体验到的一种不安全感 and 不可信任感，从而产生一种极度的焦虑、恐惧、失望和苦闷。

十三、沉郁与飘逸

1. 沉郁的文化内涵是儒家的“仁”，也就是对人世沧桑深刻的体验和对人生疾苦的深厚的同情。最典型的代表是杜甫。在杜甫的全部作品之中，渗透着儒家的“仁”，即一种普遍的人类同情、人间关爱之情，一种人类之爱。这就是沉郁。中国现代伟大作家鲁迅的风格也是沉郁。

2. 沉郁的审美特征主要有两点，一是带有哀怨郁愤的情感体验，极端深沉厚重，达到醇美的境界，二是弥漫着一种人生、历史的悲凉感和苍茫感。

3. 飘逸的文化内涵是道家的“游”，也就是精神的自由超脱，以及人与

大自然的生命融为一体。最典型的代表是李白。李白的全部作品都体现了道家的“游”的精神,即呈现一个自由的精神世界,同时又是一个人同大自然生命融为一体的世界。

4. 飘逸的美感有三个特点:一是雄浑阔大、惊心动魄的美感,二是意气风发的美感,三是清新自然的美感。

十四、空 灵

1. “空灵”的文化内涵是禅宗的“悟”。禅宗的“悟”是一种瞬间永恒的形而上的体验,就是要从当下的富有生命的感性世界,去领悟那永恒的空寂的本体。最典型的代表是王维。王维的很多诗都在色彩明丽而又幽深清远的意象世界中,传达出诗人对于无限和永恒的本体的体验。

2. “空灵”作为审美形态的最大特色是静,“空灵”是一种“静趣”。它体现了“禅宗”的生活态度和生活情趣,就是在对生活世界的当下体验中,静观花开花落、大化流行,得到一种自由感和解脱感,得到一种平静、恬淡的愉悦。

3. “空灵”的美感在于使人超越有限和无限、瞬间和永恒的对立,把永恒引到当下、瞬间,以一种平静、恬淡的心态,从当下这个充满生命的丰富多彩的美丽世界,体验宇宙的永恒。所以“空灵”的美感是一种形而上的愉悦。

十五、美 育

1. 美育属于人文教育,它的根本目的是发展完满的人性,使人超越“自我”的有限存在和有限意义,获得一种精神的解放和自由,回到人的精神家园。

2. 美育的功能主要有以下三个方面:第一,培育审美心胸和审美眼光;第二,培养审美感兴能力;第三,培养健康的、高雅的、纯正的审美趣味。

3. 美育和德育有紧密的联系,但是不能互相代替。德育不能包括美育。最根本的区别在于美育可以使人通过审美活动而超越“自我”的有限性,在

精神上进到自由境界,这是依靠德育所不能达到的。

4. 美育可以激发和强化人的创造冲动,培养和发展人的审美直觉和想象力,所以美育对于培育创新人才有着自己独特的、智育所不可替代的功能。

5. 美育可以使人具有一种宽阔、平和的胸襟,这对于一个人成就大事业、大学问有非常重要的作用。

6. 随着社会经济的发展,商品的文化价值、审美价值逐渐成为主导价值,文化产业成为最有前途的产业之一,因而加强美育成了 21 世纪经济发展的迫切要求。

7. 实施美育不能理解为仅仅开设一门或几门美育或艺术类的课。美育应渗透在学校教育的各个环节和社会生活的各个方面。对于一所学校来说,应该注重营造浓厚的文化氛围和艺术氛围。对于整个社会来说,应该注重营造优良的、健康的社会文化环境。特别是大众传媒,应该重视自己的人文内涵,应该传播健康的趣味和格调,引导受众去追求一种更有意义和更有价值的人生。

8. 实施美育不能局限于学校教育的阶段。因为美育的目标和功能不仅仅是使受教育者增加知识,而是要引导受教育者追求人性的完满,追求一个有意味、有情趣的人生,所以美育应该伴随人的一生。其中青少年阶段的美育要注意以下四点:第一,要注意使他们自由、活泼地生长,充满欢乐,蓬勃向上;第二,要注重审美趣味、审美格调、审美理想的教育;第三,要加强艺术经典的教育;第四,要组织学生更多地接受人类文化遗产的教育。

十六、人生境界

1. 人生境界就是一个人的人生的意义和价值。它是一个人的人生态度,包括这个人的感情、欲望、志趣、爱好、向往、追求等等,是浓缩一个人的过去、现在、未来而形成的精神世界的整体。

2. 人生境界对于一个人的生活和实践有一种指引的作用。一个人有什么样的境界,就意味着他会过什么样的生活。

3. 一个人的人生境界,表现为他的内在心理状态,中国人称之为“胸

襟”、“胸次”，当代法国社会学家布尔迪厄称之为“生存心态”；一个人的人生境界，表现为他的言谈笑貌、举止态度、生活方式，中国古人称之为“气象”、“格局”，布尔迪厄则称为“生活风格”。

4. 冯友兰把人生境界分为四个品位：自然境界，功利境界，道德境界，天地境界。具有不同境界的人，在宇宙间有不同的地位。

5. 冯友兰说的最高的人生境界即天地境界，是消解了“我”与“非我”的分别的境界，是“天人合一”、“万物一体”的境界，因而也就是超越“自我”的有限性的审美境界。这种境界，也就是孔子说的“吾与点也”的境界，郭象说的“玄同彼我”、“与物冥合”的境界，宋明理学家说的“浑然与万物同体”的境界。

6. 一个人的人生可分为三个层面：日常生活的（俗务的）层面，工作的（事业的）层面，审美的（诗意的）层面。一个人的人生境界在这三个层面中都必然会得到体现。

7. 一个人的人生境界从低品位向高品位的提升，需要包括文化历史基础教育、德育、智育、体育和美育在内的整体的文化教养，还要包括从生活实践和人生经历中获得的感悟和教育。

8. 一个有着审美的人生境界的人，必然追求审美的人生。反过来，一个人在自己的生活实践中能够有意识地追求审美的人生，那么他同时也就在向着最高的层面提升自己的人生境界。

9. 审美的人生就是诗意的人生，创造的人生，爱的人生。诗意的人生（“诗意地栖居”），就是跳出“自我”，跳出主客二分的限隔，用审美的眼光和审美的心胸看待世界，照亮万物一体的生活世界，体验它的无限意味和情趣，从而享受“现在”，回到人类的精神家园。创造的人生，就是一个人的生命力和创造力高度发挥，从而使自己的人生充满意义和价值，显得五彩缤纷。一个人的人生充满诗意和创造，一定会给他带来无限的喜悦，使他热爱人生，有一种拥抱一切的胸怀和对每个人和万事万物的爱。这是爱的人生。爱的人生是感恩的人生。

中国美学文献学研究的历史回顾及其 学科建设的初步构想

皮朝纲

中国古代,有着非常丰富的美学思想资源,但却无美学这门学科。直至20世纪,美学才在中国出现。自从中国美学的奠基大师之一宗白华在1934年提出“中国美学”这一概念和提出“中国美学原理系统化”^①的要求之后,不少学人为此进行了艰苦的耕耘,经过七十多年的不断探索,使“中国美学”的概念逐渐明确和科学化,使中国美学这门学科逐渐成熟和完善起来。无论是中国美学史的研究,中国美学原理的研究,还是中国美学各分支学科(诸如文学美学、小说美学、戏曲美学、音乐美学、绘画美学、书法美学、园林美学、建筑美学等等)的研究,都取得了丰硕的成果^②。

当我们回顾这段历史的时候,我们会清楚看到,中国美学学科的建立、形成和发展,中国美学研究所取得的成绩,都是与中国美学文献的搜集、发

皮朝纲,四川师范大学美学研究所教授。

① 1934年宗白华在《图书评论》第1卷第2期发表《介绍两本关于中国画学的书并论中国的绘画》一文,提出“中国美学”这一概念和提出“中国美学原理系统化”的要求。在他看来,“中国艺术与美学理论也自有它伟大独立的精神意义”,“对将来的世界美学自有它特殊的贡献”(宗白华《美学散步》,上海人民出版社1981年版,第126页、122页)。

② 20世纪80年代至90年代中国美学研究所取得的成绩,可参阅:张涵主编的《中国当代美学》第八章《对中国美学思想史的研究》(河南人民出版社,1990年);陈辽、王臻中主编的《中国当代美学思想概观》第四章第十四节《新时期的中国古典美学研究》(江苏教育出版社,1993年);钟仕伦、李天道主编的《当代中国传统美学研究》第一章《当代中国传统美学史研究》(四川大学出版社,2001年);林同华主编的《中华美学大辞典》的《中华美学文化年表》与《著作刊物》(安徽教育出版社,2002年);黄柏青《著作春秋——中国美学史著作概况研究》(《昭乌达蒙族师专学报(汉文哲学社会科学版)》2004年第1期)。

掘、整理和研究的进展和成绩分不开的,而且总是以中国美学文献的搜集、发掘、整理和研究工作作为前提和基础的。因此,不管人们是否已经意识到,中国美学学科是以中国美学文献学这门学科作为自己的分支学科和基础学科的。也就是说,尽管人们并没有提出“中国美学文献学”这一概念,并有意识地开展这一学科的研究工作,可是在事实上,许多学人对中国美学文献的搜集、发掘、整理和研究做了大量卓有成效的工作,在实际上为中国美学文献学的建立,开辟了通道,奠定了基础。

—

中国美学研究的自觉,在20世纪80年代的“美学热”中迸发出耀眼的火花。就中国古代美学的研究而言,一批有影响的学术著作相继问世。诸如宗白华的长篇小说《中国美学史重要问题的初步探索》(载《文艺论丛》1979年第6辑,上海文艺出版社,1979年),施昌东的《先秦诸子美学思想述评》(中华书局,1979年)、《汉代美学思想述评》(中华书局,1981年),蒋孔阳主编的《中国古代美学艺术论文集》(上海古籍出版社,1981年),于民的《中国古代美学思想家举要》(北京大学出版社,1982年)、《春秋前审美观念的发展》(中华书局,1984年),《复旦学报》(社会科学版)编辑部编的《中国古代美学史研究》(复旦大学出版社,1983年),林同华的《中国美学史论集》(江苏人民出版社,1984年),李泽厚、刘纲纪的《中国美学史》(第一卷)(第二卷)(中国社会科学出版社,1984年、1987年),李泽厚的《美的历程》(文物出版社,1981年),叶朗的《中国美学史大纲》(上海人民出版社,1985年),敏泽的《中国美学思想史》(齐鲁书社,1987年),周来祥的《论中国古典美学》(齐鲁书社,1987年)等。除了上述探讨中国美学史、中国美学原理的专著外,还有涉及中国艺术美学的研究论著,如郭因《中国绘画美学史》(人民美术出版社,1981年)、刘纲纪《中国书法美学简论》(湖北人民出版社,1982年)、蒋孔阳《先秦音乐美学思想论稿》(人民音乐出版社,1986年)、杜书瀛《论李渔的戏剧美学》(中国社会科学出版社,1982年)、叶朗《中国小说美学》(北京大学出版社,1982年)、肖弛《中国诗歌美学》(北京大学出版社,1986年)、金学智《中国园林美学》(江苏文艺出版社,1990年)等等。可谓百

花齐放,蔚为大观。上述不少论著面世后,在社会上产生了广泛影响,受到学界的充分肯定,这不仅是因为它们的开拓性与创造性,观点的新颖与独到,论证的细致深入,并且还因为它们的资料丰富,可信度高,表明许多作者都有深厚的文献学功底,他们长期勤于中国美学文献资料的积累工作,从而为他们的中国美学研究做好了充分的准备。

当我们来回顾中国美学研究在进入自觉时期所取得的累累硕果的时候,一个不争的事实摆在我们面前,那就是中国学人对中国美学文献的搜集、发掘、整理和研究工作,也是在自觉进行、且取得了可喜成绩,这项工作不仅与中国美学研究同步进行,而且为中国美学研究提供了可靠保证和坚实基础。

从《中国美学史资料选编》的选编、出版(中华书局,1980年)到《中国历代美学文库》的整理、面世(高等教育出版社,2003年),充分展示了中国美学文献资料整理工作所走过的艰辛历程,中国美学文献学在开拓中稳步前进的历程。

(一) 中国美学文献学的拓荒期(20世纪60年代)

新中国成立后,在20世纪50至60年代进行了美学大讨论,使许多学人认识到,我国的美学教学非常薄弱。在50年代,国内还没有人写美学著作,到1957年才翻译出版了法国列菲伏尔的《美学概论》与苏联瓦·斯卡尔仁斯卡娅的《马克思列宁主义美学》^③。而时代要求学人编写出具有中国特色的美学著作。

1961年全国高校文科教材编选会议提出了编写《中国美学史》教材的任务。为了编写教材的需要,由北京大学哲学系美学教研室的教师于民和叶朗两人,在宗白华先生指导下进行编选“中国美学史资料”的工作,前后用了三年时间,最后经宗白华删定而成。如果“从美学资料的建设而言论,可以说之前的美学资料建设是真正地一穷二白,因为在此之前,这些工作基本

^③ 参见李世涛《“文艺美学大可为”——胡经之先生访谈录》,《东南大学学报》2006年第3期。

上就没有人做过”^④。这乃是中国学人自觉地从中国美学学科的建设出发所进行的中国美学文献资料的整理工作。

老一辈的美学家都十分重视发扬我国已有的美学传统,搜集整理我国古代的美学文献资料,以此作为编写中国美学史的基础。朱光潜先生就曾大声呼吁:“在发扬我们已有的美学传统方面,首先要做的是资料的搜集和整理工作。这方面的工作过去也有人做了一些,但做得还不够,特别是在诗以外的各门艺术方面,我们宜按照艺术的门类和历史的次第,把各门艺术方面的理论加以搜集整理,弄一套资料丛书出来(诗论资料、画论资料、乐论资料等等),然后在这个基础上编写出各门艺术理论的发展史和一部综合性的美学史。”^⑤

1961年全国高校文科教材编写办公室确定宗白华担任《中国美学史》教材的主编,因“宗白华学贯中西,对中西哲学、美学、艺术都有很深的造诣”,于是北京大学美学教研室就推举宗白华担任“中国美学史资料选编”的主编^⑥。参加编选资料的教师从很多古代典籍的书籍中,“把凡是与审美、艺术有关的内容都摘录下来,再把美学史的资料与文论史的资料进行了区分,并编选成了最初的资料”,开始“编选的资料很多,经宗白华审定后,删去了将近一半多才定稿。最后,油印成三册供教材编写组使用”^⑦。在编选这部资料时,他们还广泛地吸收了学术界的意见和建议,以尽量提高整理资料工作的质量。据于民回忆,资料整理者曾经以“北京大学中国美学史资料编写组”的名义,给当时中国著名的文史专家如郭沫若、侯外庐、魏建功、刘大杰、黄药眠、郭绍虞等先生写信征求意见,这些专家都有回信。他们都非常认真地阐明了自己的意见和建议,他们的回信不仅涉及中国古典美学领域,还涉及古代文化史、思想史和古代典籍等领域;这些意见包括了入选的范围、内容、分类、断代、体例等具体问题。他们所发表的意见和建议大都很中肯,有

④ 李世涛:《中国当代美学史上的“教科书事件”——关于编写〈美学概论〉活动的调查》,《开放时代》2007年4期。

⑤ 朱光潜:《整理我们的美学遗产,应该做些什么?》,《文艺报》1961年第7期。

⑥ 李世涛:《中国当代美学史上的“教科书事件”——关于编写〈美学概论〉活动的调查》,《开放时代》2007年4期。

⑦ 同上。

些意见和建议直到今天仍然很有参考意义。例如郭沫若对入选资料的《尚书》部分提出了中肯的意见,指出了部分材料的真伪,建议注意克服资料汇编中可能出现的“大头症”,并建议收录《书谱》;侯外庐建议,要把美学、文艺理论和文章学的资料区别开来;魏建功建议,按照时间线索进行分期,并且要有反映整个美学发展情况的总目;刘大杰补充了自己认为有价值的美学资料;黄药眠指出了分类中出现的不妥之处,并就分类发表了自己的意见,认为应该注意区分不同的阅读对象,并补充了自己认为应该入选的美学资料。当时,这些专家知识渊博,在文史界享有很高的声誉,这些意见和建议不仅对编写中国美学史资料起到了很大的作用,而且也鼓舞了资料整理者和教材编写者的士气,有助于鼓励他们克服困难,顺利地完成任务^⑧。

这一项具有开创性的工作,后因“文化大革命”而被迫中断,中国美学文献学在20世纪70年代也被迫停止了它前进的步伐。

(二) 中国美学文献学的复苏期(20世纪80年代)

“文革”后,美学与美学教学、美学研究开始复苏,美学教材编写与美学资料整理又提上议事日程。

1980年中华书局出版了北京大学哲学系美学教研室编的《中国美学史资料选编》(以下简称《选编》)。该选编是从我国古代典籍中,精选了先秦至清末的一百四十位重要美学家(或著作)的重要论述,涉及审美艺术的各个领域,突出了中国审美意识的特色。它在编选体例上的特点是:依时代先后排列原始文献资料,为中国美学研究勾划出了一个总的历史轮廓;入选著作,除少数篇章录其全文外,多数都只节录比较重要的部分,而且按内容分类排列,并冠以醒目的小标题(许多都是重要命题或范畴),为读者理解原文指出了重点;对所选美学家或著作,都编写了简明的介绍,特别是突出了所选美学家或著作的主要美学观点,和所选文字所依据的版本,为广大读者进一步学习、理解提供了方向和途径。总之,此书的编选,无论是资料的取舍、内容的归类、史料的简介等方面,对中国美学文献资料的整理和

^⑧ 参见李世涛《中国当代美学史上的“教科书事件”——关于编写〈美学概论〉活动的调查》,《开放时代》2007年4期;李世涛《于民先生访谈录》,《云南艺术学院学报》2006年4期。

中国美学文献学的建设,都提供了宝贵的经验。它的出版完全适应了当时高校与科研部门学习、研究的迫切需要,不仅为中国美学研究的拓荒写作,提供了最基本的原始文献资料,而且也各为各部类艺术思想史的深入研究,创造出了十分有利的条件。该书出版以后,深受欢迎,产生了广泛的社会影响。

这一部在老前辈们关注下编写的《选编》,“是目前最权威的一部资料书”^⑨。它在20世纪80年代的美学复苏和“美学热”中发挥了很大作用,对于人们认识中国美学史起到了不可替代的作用,对新时期以来的中国美学研究起到了不可估量的作用。至今为止,《中国美学史资料选编》仍然被广大美学研究者频繁地征引。据笔者检索“中国期刊网”统计,从1982年至1993年,共有466篇论文征引《选编》;从1994年至2007年,共有872篇论文(其中优秀硕博论文210篇)征引《选编》。

可以说,这一资料选编工作,是宗白华一贯十分重视中国美学文献资料的整理工作的主张的具体体现。宗白华在1934年就明确提出搜集、发掘、整理、研究中国美学文献资料的工作,乃是“将来中国美学原理系统化之初步”。他的这个判断,是他在评介郑午昌的《中国画学全史》(综述中国绘画与画学的历史)、黄憩园的《山水画法类丛》(中国画法理论资料汇编)时得出的结论,他从中国美学学科建设和中国美学对世界美学应做的贡献的高度,指出美学文献资料整理工作的必要性和重要性。他认为,中国有数千年的文学艺术的光荣历史,“此中的精思妙论不惟是将来世界美学极重要的材料,也是了解中国文化心灵最重要的源泉……但可惜段金碎玉散于各书,没有系统的整理。”因此之故,他对郑、黄二氏之书(尤其是黄氏之书)给予了高度评价。他在指出中国美学理论和中国美学史的研究“固然重要”的同时,特别强调了中国美学文献资料的整理工作。他说:“历史的综合的叙述固然重要,但若有人从这些过分丰富的材料中系统的提选出各问题,将先贤的画法理论分门别类,罗列摘录,使读者对中国绘画中各主要问题一目了然,而在每问题的门类中合观许多论家各方面的

^⑨ 于民、孙通海《中国古典美学举要·前言》,安徽教育出版社,2000年。

意见,则不惟研究者便利,且为将来中国美学原理系统化之初步。”^⑩他强调了中国美学文献的整理工作是“中国美学原理系统化之初步”,也即是进行中国美学研究的前提,是建立、形成中国美学这门学科的基础性工作。

为了帮助读者能很好地学习、理解这部《选编》,选编者之一——宗白华的助手于民和《选编》的责编——中华书局编辑孙通海参考和利用了《选编》的成果,精减了篇幅,另增加了一些重要材料,先后选注出版了《先秦两汉美学名言名篇选读》(中华书局,1987年)、《魏晋六朝隋唐五代美学名言名篇选读》(中华书局,1987年)、《宋元明美学名言名篇选读》(吉林人民出版社,1991年)。之后,选编者合并了以上三书,并作了修订补充,加上“清代美学名言名篇选读”的内容,出版了《中国古典美学举要》(安徽教育出版社,2000年)一书^⑪。选编者十分强调中国美学文献资料整理的重要性:“对中国古典美学这一宝贵的文化遗产进行系统的资料整理、多方面的研究,以及侧重于普及性的诸如选读、选注、介绍等读物的编著,无疑具有重要而深远的意义。”^⑫此书的重要特点是:一、选录了历代具有经典性的比较全面的原始资料。这些资料主要依据和参考了宗白华先生主持编写的《中国美学史资料选编》,并在此书基础上有所取舍校订,因而更加精当。二、对所选录的原文进行了注释疏通。凡是资料中所涉及的人物事件、典章制度、名物专称、方言术语,都作了简明注释;特别是对涉及审美观点的文字,更进行了详细疏通。三、对美学家及其论著进行了理论概括。本书对所选每个美学家(或专书)的美学思想、审美特点及其在审美发展史上的地位和作用,都作了理论的概括与分析;而这种概括与分析,都深深植根于原始文献,是对原始文献的哲学的美学的思考。四、本书是按历史线索划分时期、编排文献的,

^⑩ 宗白华《介绍两本关于中国画学的书并论中国的绘画》,《美学散步》,上海人民出版社1981年版,第125—126页。

^⑪ 于民《先秦两汉美学名言名篇选读·前言》称:“本书原拟从先秦至清末作为一部书出版,后考虑这样部头较大,诸多不便,莫如按中国美学史上几个重要的发展阶段分册出版,这样,读者或可各取所需,翻检亦便。”可见,《宋元明美学名言名篇选读》、《中国古典美学举要》系成书于1987年之前,实为80年代的研究成果。因此,我们把它们放在这一时期来讨论。

^⑫ 于民、孙通海《中国古典美学举要·前言》,安徽教育出版社,2000年。

对每个时期的美学思想及其发展,都有概括性的提要^⑬。统观此书各个时期的提要和对美学家、论著的说明,实为一部思路清晰、脉络分明的中国古典美学思想简史。还要特别指出的一点是:本书把《选编》的“先秦”时期划分为“远古及春秋前期”、“春秋后期”、“战国时期”。在“远古及春秋前期”中,录入了《淮南子》文献2条、《吴越春秋》文献1条、《吕氏春秋》文献3条、《国语》文献2条、《礼记》文献1条、《左传》文献3条。表明选编者十分重视这个时期的美学思想,“在原始社会,美学思想并未产生,但了解这个漫长的历史时期和审美艺术的产生,却十分有益于正确地把握古代奴隶社会和封建社会审美观念的发展特点。”^⑭其实,于民早在1984年由中华书局出版的专著《春秋前审美观念的发展》的“前言”中,就明确提出需要对春秋前的审美观念进行必要的研究,以便从审美发展的总趋势中把握美学家的思想特点^⑮。作者基于他关于“宋元明时期是我国古代审美进入生活化、艺术化的大发展的时期”,“是中国封建时代美学思想发展成熟的阶段”^⑯的认识,把《选编》的“宋金元”和“明代”合并为“宋元明”。总之,此书为中国美学文献的整理和普及工作,提供了重要的经验。

在中国美学文献资料的整理上,除了从纵的方面按历史发展顺序选录汇编外,还有从横的方面考察中国古典美学的基本范畴,选录汇编成书的。这方面的著作有胡经之主编的《中国古典美学丛编》(中华书局,1988年)。编者认为,艺术活动作为一种集中而复杂的审美活动,形成一个独特的系统,由各种要素的相互作用所构成,而“创作—作品—鉴赏,是这个独特系统中的三个重要环节”,为此,全书分为三编,“围绕着创作—作品—鉴赏这三个环节展开”;在每一范畴之下,先作一提要说明(略说这一范畴的基本涵义及历史发展),然后按历史顺序排列整理资料(三编共列29对中国古典美学

^⑬ 参见于民、孙通海《中国古典美学举要·前言》,安徽教育出版社,2000年。

^⑭ 同上。

^⑮ 于民讲述,这些观点都得益于宗白华:“我与宗先生接触较多,他对我的影响也比较大。我的基本观点主要是接受他的,我也同意他的大部分观点。”“宗先生好多基本观点,我都接受了,这是宗先生对我的影响,主要路子在我的研究中都有体现。”“我谈春秋之前的许多东西都是受他的启发,气化和谐、魏晋审美的变化,主要也是接受他的观点。”见李世涛《于民先生访谈录》,《云南艺术学院学报》2006年4期。

^⑯ 于民、孙通海《中国古典美学举要·前言》,安徽教育出版社,2000年。

的基本范畴)。而选录文献主要从诗话、词话、曲话、文论、乐论、画论中挑选。实际上是编选者对中国古典美学范畴体系的勾勒,可以说明中国古典美学在漫长的历史发展过程中,逐渐概括了中华民族的审美经验,运用了一套独特的美学范畴,自成体系,具有鲜明的民族特色^{①7}。从美学基本范畴入手汇编中国美学文献的,还有侯镜昶主编的《中国美学史资料类编·书法美学卷》(江苏美术出版社,1988年)、吴调公主编的《中国美学史资料类编·文学美学卷》(江苏文艺出版社,1990年),前者涉及书法美学的“品格”、“形象”、“神采”、“情性”、“气质”、“灵感”、“意境”、“书风”、“用笔”、“结体”、“布局”、“墨韵”、“通变”、“教化”等十四类范畴,每类按著者生年先后编排。依据中国书法艺术的传统特色和内在规律,编撰以形、神、情为一系统,气质、灵感、意境等书艺的内在特征为一系统。后者以“文学美与客体”、“文学美与主体”、“文学美的创造”、“相济相融的辩证审美原则”、“文学美的基本审美形态与审美范畴”、“文学美的功能与接受”为题分为六编,系统辑录中国文学美学的论述。全书突出美学色彩,以求显著区别于一般文学理论资料和古代文论资料。

我国民族众多,都有悠久的历史和文化传统,尤以歌舞、工艺、建筑、服饰的多样性和精美著称于世,同时,各民族的哲学、宗教、伦理、文学、艺术等意识形态都有着自己独有的特色,因此,各民族的美学思想是丰富的。重视和开展我国少数民族的美学思想文献资料的整理工作是十分必要的。在20世纪80年代伊始,郭绍虞先生就及时呼吁:“应该扩大我们的研究领域”,改变长期以来“较少注意兄弟民族的理论”的状况,并欣悦宣告“兄弟民族理论也有所发现”^{①8}。1989年,四川民族出版社出版了由鲁云涛、刘一沾、冯育柱、于乃昌编选的《中国少数民族古代美学思想资料初编》,选入了有文字的蒙古、藏、维吾尔、彝、壮、白、傣、纳西等少数民族古代文艺、美学论著55篇(部)。其中,蒙古族的《〈青史演义〉简楔》、《〈西游记〉回批》,藏族的《诗镜》(藏族理论家依据印度檀丁《诗镜》藏文全文译著之作)、《画像量度经》、《造像量度经》、《十搢手造像量度经》、《十搢手造像量度经疏》,维吾尔族的

^{①7} 参见胡经之主编《中国古典美学丛编·前言》,中华书局,1988年。

^{①8} 郭绍虞《建立具有中国特色的马克思主义文艺理论》,载《人民日报》1980年11月5日。

《诗论》、《论诗人艺术的规律》,纳西族的《跳神舞蹈的规程》、《舞蹈来历》、《舞蹈的出处和来历》、《鲁般鲁绕》、《什罗祖师传略》等,都是第一次从少数民族文字译成汉文全文发表,从一个新的角度展示了少数民族的文艺思想和美学思想。这套资料汇编在文献整理上的特点是:一、限于古代。因为近现代各民族交往日盛,相互影响,有些观念难以判断其民族特性。所谓古今,根据我国的具体情况,想以“五四”新文化运动为界。二、以用本民族文字书写的有关理论著述为主要依据,个别民族虽无文字但用别种文字(主要是汉文)正式刊行的理论著作中确有这方面重要资料的也要选辑,而文学作品中的有关内容一般不收录。这样,可使资料既具有可信的真实性,又具有较强的理论性。一个民族体现在各种物质形式、物质手段和文艺作品中的审美意识,在表现形式上有其特殊性,当用别种方式,另行搜集。三、尽量发掘和搜集各少数民族古籍中迄今尚未翻译成汉文的有关资料,为科研工作者提供更广泛的文献线索。四、所选资料,尽量收录全文,以见全貌。个别民族,在尚未发现有有关美学思想的集中著述的情况下,只有从相关的论述中作些摘录,然后适当归类,加上标题。五、翻译力求准确,忠于原著,特别要忠于该民族的各方面特色。六、为了照顾一般读者对资料的理解,对某些特殊词语和生僻字词作出简要注释,并对有关背景作些必要交代,名曰“附记”^{①9}。这本在某种程度上填补了某些空白的资料汇编,为文献整理工作提供了重要经验。

(三) 中国美学文献学的深化期(20世纪90年代至今)

在20世纪90年代,随着中国美学研究的深入,无论是科研和教学都需要编选和出版更多新的文献资料汇编。1992年至1999年由中国社会科学出版社连续出版了由徐中玉主编的《中国古代文艺理论专题资料丛刊》(共6册),它广泛搜集自先秦至近代的中国古代文艺各个领域里的理论资料(包括一般原理、创作经验、批评鉴赏等),其范围包括诗、文、词、曲、小说、戏剧、绘画、音乐、雕塑、书法等,分《本原》、《情志》、《神思》、《文质》、《意境》、

^{①9} 参见鲁云涛、刘一沾、冯育柱、于乃昌《中国少数民族古代美学思想资料初编·前言》,四川民族出版社,1989年。

《典型》、《辩证》、《风骨》、《比兴》、《法度》、《教化》、《才性》、《文气》、《通变》、《知音》等 15 编。其收录资料系按问题分类,按论点安排,相互构成总体关系。这是以美学的基本范畴为纲,选录汇编美学文献,很有特色,为中国美学文献资料的整理工作,提供了经验。2003 年由四川人民出版社出版了由王振复主编的《中国美学重要文本提要》,此书以中国美学思想发展史为线索编选中国美学文献资料。该书在选录文献上,大体分为三类(实为三项原则):一、蕴涵一定审美意识与观念的文化、哲学著论。这些著论,甚至为中国美学提供了一系列丰富而深邃的准美学范畴和思想见解,体现中国文化、哲学与美学之原在的文脉联系;二、历代文论、乐论、画论、书论、舞论与建筑园林艺术论等,构成中国美学的理论主体,集中反映中国古代文艺美学的思想与思维成果;三、西方美学与文艺学东渐之后,由中国美学家、文艺学家所撰写的美学、文艺学专著,展示中国美学之新的文化素质、哲思品格、理论建构、人文精神及其时代嬗变^⑩。该书每一篇分原文摘录与提要两部分,为的是能够让读者由此见出中国美学的审美意识、观念、见解、范畴、理论与思想的历史发展线索,其“提要”最能反映编者的美学修养和理论水平。

与此同时,在音乐美学、戏曲美学、小说美学等方面,也出版了一些文献资料汇编,如:蔡仲德的《中国音乐美学史资料注释》(人民音乐出版社,1990年),选辑的文献资料按时代先后排列,分为先秦、两汉、魏晋至隋唐、宋元明清四部分。全书对所选原文,加简要介绍性说明、注释,并有今译、附录。孙逊、孙菊园的《中国古典小说美学资料汇粹》(上海古籍出版社,1991年),辑录了自先秦至清末有关小说美学的资料,按类编纂,分为“总论”、“小说与社会生活”、“人物形象”、“情节结构”、“文学语言”、“表现手法”等六编。隗芾、吴毓华的《古典戏曲美学资料集》(文化艺术出版社 1992 年),收录自上古至民国初期的有关戏曲的论述,涉及思想家、戏曲家 183 人和论著 12 种。

特别值得一提的是,《中国美学史资料选编》由于选材的多少适当,很适合广大读者(特别是高校文科师生)阅读和利用。但多年不曾再版,在读者的要求下,复旦大学出版社于 2008 年 1 月重新出版此书——由于民任主编,

^⑩ 参见王振复主编《中国美学重要文本提要·前言》,四川人民出版社,2003 年。

并撰写了《中国古代各历史时期美学思想发展概述》，依次分别对“原始时期”、“夏殷时期”、“西周时期”、“春秋时期”、“战国时期”、“两汉时期”、“魏晋六朝”、“隋唐五代”、“宋元明时期”、“清代”的美学思想发展作了比较充分的论述，有利于读者对资料内容、中国美学思想特点及其发展线索的进一步理解；新版《选编》把原版“先秦”时期划分为“原始至春秋”和“战国”两个阶段，把“宋金元”和“明代”合并为“宋元明”时期。再次展示了作者在《中国古典美学举要》一书中的精到见解。

随着中国美学研究的深入发展，对中国美学文献整理工作提出了更高的要求，期待美学界的学人更加全面、系统搜集、发掘、整理出一部能充分展示我中华民族有着极其丰富的美学资源的大型文献丛书。在此呼吁下，由《中国美学史资料选编》的主要选编者之一叶朗任总主编的《中国历代美学文库》（以下简称《文库》）应运而生。从1991年正式启动至2003年由高等教育出版社出版，它的编选工作前后经历了12个年头。此书有北京大学等三十多所高校和学术机构的100多位学者、专家参加。它与《中国美学史资料选编》相比，内容大大增加，篇幅大大扩展。《选编》诚然有它的许多优点，也具权威性。但“它选的资料还比较少，而且采取言论摘录的形式，只能给从事美学原理和中国美学史的教学和研究工作的学者提供一些资料供索，作为研究资料还是远远不够的”^①。叶朗在《文库》的“前言”中，从国际和国内的美学研究的形势需要两个方面，讲明了加强中国美学文献资料整理工作的重要性和紧迫性。他指出中国美学是一个非常丰富的宝库，而至今尚未全部打开：“中国传统美学极为丰富，其中有许多富有东方智慧的理论，有许多极深刻的理论，有许多富有民族个性的理论，至今仍然具有充分的价值。中国传统美学是一个宝库，这个宝库尚未全部打开。”^②他还指出：西方学界对中国美学知之甚少，要使中国美学走向世界，就要向他们介绍中国美学的丰富资源：“令人遗憾的是，对于中国传统美学所包含的东方智慧，对于中国传统美学的丰富性、深刻性和民族独创性，国外的知识界、文艺界知之甚少。西方知识界很多人他们都为他们面临的人类生存的困境、艺术的困境和

^① 叶朗总主编《中国历代美学文库·后记》，高等教育出版社，2003年。

^② 同上。

人的价值危机感到焦虑。他们不了解,充满东方智慧的中国传统美学对于他们摆脱面临的艺术困境和精神危机,有可能在某些方面提供极为宝贵的启示。西方知识界对于中国美学的这种隔膜,是美学这门学科始终未能突破西方文化的局限的一个重要原因。”^{②③}他特别强调指出:“更值得我们严重关切的是,我们中国人自己对中国传统美学也了解得很不够。学术界对于中国美学史的研究,还处于一个刚刚开始阶段。我们已经发现很多很有意思、很有特色的东西,但是还来不及做深入的研究。还有很多东西我们根本不知道,它们被掩盖了,被遗忘了,还有待于进一步发现。对于中国传统美学的基本精神和理论内核,我们还缺乏认识,至少还没有准确地把握。在这方面,我们应该有一种紧迫感。我们应该下大力量发掘、整理、研究中国传统美学,用现代眼光加以阐释,并且努力把它推向世界,使它和西方美学的优秀成果融合起来,实现新的理论创造。这是我们中国学者对于人类文化的一个应有的贡献。”^{②④}

《文库》把我国古代和近代的重要美学论著收罗编辑在一起,加以校勘和注释,内容涉及哲学、宗教、绘画、书法、音乐、舞蹈、诗歌、散文、小说、戏曲、园林、建筑、工艺、服饰、民俗、收藏等广泛领域。全书共10卷19册,1000多万字,是中国美学和中国文学艺术理论的一座巨型思想库、资料库。这套《文库》在整理中国美学的文献资料方面有以下特点:第一,凡是历史上有重要价值和重要影响的美学论著和文章,都全部收进《文库》,尽量做到不要遗漏。同时,这些重要论著和文章,一般都不做节录,是收录全书和全篇。第二,收录的资料力求能反映中国美学的基本精神和整体风貌。就一个时代而言,都力求反映那个时代美学思想的发展脉络和整体风貌;就一个艺术门类而言,也力求反映该艺术门类美学思想的发展和整体风貌。第三,中国传统美学有自己一系列独特的概念、范畴和命题,《文库》收录的资料力求能充分反映这一系列概念、范畴、命题的产生、发展、转化的历史轨迹。第四,中国古代创造了灿烂的艺术,同时也留下了丰富的艺术思想,艺术美学是中国美学最主要的表现形式之一,也是体现中国美学特色的重要方面。《文库》

^{②③} 叶朗总主编《中国历代美学文库·前言》,高等教育出版社,2003年。

^{②④} 同上。

也尽量全面地反映中国古代极其丰富的艺术美学思想。除了收录一些比较为人们熟知的艺术美学著作之外,还收录了一些不太为人们注意或者从来没有进入研究者视野的资料。如音乐美学选录了《永乐琴书集成》、《古今图书集成》以及二十四史中所包含的大量与音乐美学有关的资料。第五,中国美学思想除了表现于各个时代的一批专门性论著之外,大都散见于经、史、子、集等各类著作之中。即使如在诗词歌赋之中,往往也有丰富的美学思想。所以《文库》对于这些散见的美学资料也尽力进行了发掘,以帮助读者在更广阔的视域中来研究和把握中国美学。第六,中国美学的发展,不仅受哲学、文学、艺术的影响,而且受宗教等其他领域和其他学科的影响。《文库》对这方面的资料极为重视。如佛教哲学特别是禅宗哲学对中国美学发展影响就很大。《文库》不仅收录了《坛经》等经典著作,而且注意从禅宗灯录和其他禅宗典籍中选录与美学有关的资料。第七,每个时代的美学思想,和当时的审美风尚、审美风情有紧密的联系。了解每个时代的审美风尚、审美风情,对了解那个时代的美学有很大的帮助。《文库》也选录了大量的笔记、札记、题跋,因为这些资料生动地反映了当时的审美风尚、审美风情^⑤。总之,这套《文库》为中国美学文献的整理工作,为中国美学文献学的建立,提供了值得总结、借鉴的宝贵经验。

2005年,北京大学出版社出版了由彭书麟、于乃昌、冯育柱主编的《中国少数民族文艺理论集成》,汇集了中国历代少数民族文艺理论家和民间艺术家的文艺思想精华,展示了中国少数民族独特的文艺理论景观。这部《集成》策划于20世纪80年代,完成于20世纪末。它辑录了我国44个少数民族和4个古代民族自先秦以来直至中华人民共和国建立上下两千年间近二百位理论家(我国古今少数民族的112位知名文论作家和53位佚名作者)的370篇(部)重要文艺论著,其所辑的文论,包括专门的文艺理论著述和在哲学、宗教学、伦理学、语言学,以及文学作品(诗歌、散文、民间传说故事等)中所发之文艺理论;包括专门家的论述和民间论述,总计百余万字,其中不仅涵括了在这之前编辑出版的少数民族文艺论著,更有20世纪80年代末

^⑤ 参见叶朗总主编《中国历代美学文库·后记》,高等教育出版社,2003年。

以后的众多的新发现和新译作^{②6}。

《文库》与《集成》的面世,使中国美学文献的整理工作上了一个新的台阶,为中国美学文献学的建立提供了重要经验。

二

在中国美学文献中,文艺理论中的美学思想非常丰富,成为中国美学文献的主要组成部分。宗白华就盛赞其“材料特别丰富”,称它是中国美学思想史中的“精华”。他说:“中国历史上,不但在哲学家的著作中有美学思想,而且在历代的著名的诗人、画家、戏剧家……所留下的诗文理论、绘画理论、戏剧理论、音乐理论、书法理论中,也包含有丰富的美学思想,而且往往是美学思想史中的精华。”^{②7}

在美学界自觉开展中国美学文献整理工作的同时,文艺理论界的学人也积极进行了中国文艺理论文献的整理工作,并取得了显著成绩,为中国美学研究提供了非常丰富的原始资料,使中国美学的文献宝库绚丽多彩,蔚为壮观。

让我们对中国文艺理论文献整理工作做一简要的扫描。

中国古代文论资料整理工作,成就斐然。新中国建立后的30年,在整个20世纪中国古代文论研究史上占有一个重要地位,并不是它理论阐释上的丰富,而是表现在文献资料的搜集整理的全面、系统。诸如《中国历代文论选》的编选、“中国古典文学理论批评专著选辑”系列专著的出版、《中国古典戏曲论著集成》的面世。

由郭绍虞任主编、王文生任副主编的《中国历代文论选》四卷本,于1979年3月至1980年11月,由上海古籍出版社出版,成为在中国古代文论领域流传最广、影响最大的著作。其在“选文形式和目的”、“选文内容”、“校注和说明”等诸多方面,都有鲜明的特色,体现了老一辈学者的学术风范,表现

^{②6} 参见彭书麟、于乃昌、冯育柱主编《中国少数民族文艺理论集成》“编辑说明”和“前言”,北京大学出版社,2005年。

^{②7} 宗白华《中国美学史中重要问题的初步探索》,《美学散步》,上海人民出版社1981年版,第26页。

了他们的版本、目录、校刊等文献学的深厚功底。

与《中国历代文论选》的编写工作同时,由郭绍虞与罗根泽共同主编的巨大工程《中国古典文学理论批评专著选辑》(以下简称《选辑》)也展开了工作。自1958年9月至1979年9月,由人民文学出版社出版了由许多著名专家校点或笺注的三十多种古代文论专著。此套《选辑》的选目,上自齐梁间的《文心雕龙》,下迄清末民初的《中国中古文学史》,中国古代文学理论重要专著,除部分小说、戏曲理论外,大多数都整理出版了^⑳。

人民文学出版社在编辑出版此套《选辑》之后,于20世纪90年代又编辑出版了一套《中国历代文论选》,它精选中国文学史上较有影响的理论文章,按时代先后分为先秦两汉、魏晋南北朝、隋唐五代、宋金元、明代、清代、近代计七册于1990年至1999年出版,分则可见出不同时代文学理论发展的具体特点,合则勾勒出古代文学理论嬗变的总体风貌。这套《中国历代文论选》与该社编辑出版的《中国古典文学理论批评专著选辑》,是各有侧重而又互相补充。两套书在制订选目和整理、编写说明上,都务求精当。出版后都受到学术界的一致好评。

《中国古典戏曲论著集成》(以下简称《集成》)于1959年至1960年由中央戏剧研究院编辑、中国戏剧出版社出版。《集成》是一部我国历代戏曲论著的总集,共分10集,它选辑校录了自唐崔令钦的《教坊记》到清姚燮的《今乐考证》共48种专门著作。其中有系统性的理论研究,也有不乏独到见解的漫谈和随笔,还有相当数量的关于戏剧史的原始材料。此书校勘相当精审,所辑著作“是根据完善的原刻本或最通行的版本作为底本,加以断句、标点的。在校录时,尽量保存原著的面貌。每种著作前,都写有‘提要’来扼要地介绍它的内容、版本和作者生平;若是有不同时代的各种版本,字句相互歧异,则作了校勘,写了‘校勘记’”^㉑。

值得一提的是,这一时期在专题资料的搜集、整理工作上,对中国古代诗话、词话的汇编、辑佚工作取得了重大成果。诸如再版或出版了《历代诗

^⑳ 参见蒋述卓、刘绍瑾、程国赋、魏中林《二十世纪中国古代文论学术研究史》第三章第一节、第四章第三节,北京大学出版社,2005年。

^㉑ 中央戏剧研究院编辑《中国古典戏曲论著集成·前言》,中国戏剧出版社,1959年。

话》(清人何文焕辑,中华书局,1981年)、《历代诗话续编》(近人丁福保辑,中华书局,1983年)、《清诗话》(丁福保辑,上海古籍出版社,1963年)、《清诗话续编》(郭绍虞选编、富寿荪校点,上海古籍出版社,1983年)、《清诗话访佚初编》(杜松柏编,台湾新文丰出版公司,1987年)、《宋诗话辑佚》(郭绍虞辑,中华书局,1980年重印)、《万首论诗绝句》(郭绍虞、钱仲联、王遽常编,人民文学出版社1991年)、《词话丛编》(唐圭璋编,中华书局,1986年新版)等等。

20世纪80年代以来的中国古代文论的文献整理工作,有它的新特点,主要表现在对古代文论资料的严密考证、深入挖掘和系统选编方面。其主要成就表现在对各种文体、各有关门类资料的全面考察。除对诗学、词学资料的整理外,小说理论方面有黄霖、韩同文的《中国历代小说论著选》(江西人民出版社,1982年10月初版,2000年9月修订版),其所选除专门的文学论著外,还有历史、哲学等著中的有关文字,涉及专论、序跋、笔记、回评及至诗歌等。此外还有《中国历代小说序跋选注》(曾祖荫、黄清泉、周伟民、王先霈选著,长江文艺出版社,1982年)、《明清小说序跋选》(大连图书馆参考部编,春风文艺出版社,1983年)、《中国历代小说序跋集》(丁锡根编著,人民文学出版社,1996年)等。戏曲理论方面有吴毓华编《中国古代戏曲序跋集》(中国戏剧出版社,1990年)、蔡毅编《中国古典戏曲序跋汇编》(齐鲁书社,1989年)、陈多、叶长海选注《中国历代剧论选注》(湖南文艺出版社,1987年)等。陈良运主编的《中国历代文学论著选》,第一次分文体对中国文学批评资料进行了系统的编辑,该套丛书包括《中国历代诗学论著选》、《中国历代词学论著选》、《中国历代赋学曲学论著选》、《中国历代文章学论著选》和《中国历代小说学论著选》五部(百花洲文艺出版社,1988年)。^③由台湾成文出版社有限公司于1978年出版的《中国文学批评资料汇编》(计有两汉魏晋南北朝、隋唐五代、北宋、南宋、金代、元代、明代、清代共八册),收录自两汉止清末的有关文学批评之资料,其特点主要从总集、别集、史传、类书、随笔中搜集,不录原已编辑成书之文学批评著作。其

^③ 参见蒋述卓、刘绍瑾、程国赋、魏中林《二十世纪中国古代文论学术研究史》第三章第一节、第四章第三节,北京大学出版社,2005年。

所收之资料,包括文体论、创作论、批评论。特别值得一提的是,复旦大学出版社于2007年出版了由王水照编纂的大型资料汇编《历代文话》,收录宋以来直至民国时期(1916年)的文评专书和论著,共计143种。所收内容主要以论古文为主,亦酌情选取论评骈文、时文之集成性著作,按著者生卒年之先后排列。收书均作提要,介绍著者简历、该书内容和主要版本情况,予以新式标点。各书底本大多选取精刊精校之善本,其中部分传本世所罕见。本书卷帙浩博,堪与《历代诗话》、《词话丛编》鼎足而立。

中国古代书画理论、音乐理论、建筑园林理论、工艺理论的整理工作也取得了显著成绩。

首次以“美术”冠名汇编古代美术文献的,有黄宾虹、邓实编的《美术丛书》(原书线装四集40辑,共160册。1986年,江苏古籍出版社据1936年神州国光社重订本影印),是书汇集古今美术家著述281种,以论述书画为主,论画者尤多;有关雕刻摹印、笔墨纸砚、瓷铜玉石、词曲传奇、工艺刺绣、印制装潢及一切珍玩的论著,均广为搜集,为集美术论著之大成。这是20世纪初第一次用“美术”字样出版如此浩大之丛书,开创了20世纪系统整理古代美术文献之先河。

画论方面有:《中国古代画论类编》(俞剑华编,人民美术出版社,1957年),是采用按要点(分为泛论、品评、人物、山水、花鸟畜兽梅兰竹菊、鉴藏装裱工具和设色等部分)进行分类编排的方式。《画论丛刊》(于安澜编,有1936年中华书局本、1960年人民美术出版社两卷本、1989年人民美术出版社重印本),内容包括作家事略、画学著作。附有校勘记。《画品丛书》(于安澜编,上海人民出版社,1982年),收入自南北朝至元代有关品评一类著作13种。编者选用善本,并据他本校对,写有各书校刊记附于书末。《画史丛书》(于安澜辑,上海人民美术出版社,1962年),共选辑了自唐迄清之较为著名的画史22种,以断代、地方、别史、笔记四类分别编纂,记载了自远古至清末画家(有的只是传说中的能画者)约有4300余名。可以概括地了解我国历代画家的状况。《历代论画名著汇编》(沈子丞编,有1939年上海世界书局版、1982年文物出版社版等),是书所辑,上自晋唐,下逮清末,凡75家,计334卷。人民美术出版社于1959年起推出了《中国画论丛书》,诸如方薰《山静居画论》(郑拙庐标点注译),谢赫、姚最《古画品录·续古画品录》(王

伯敏标点注译),沈宗骞《芥舟学画编》(史怡公标点注译),荆浩《笔法记》(王伯敏标点注译、邓以蛰校阅),《宣和画谱》(俞剑华标点注译),汤《画鉴》(马采标点注译、邓以蛰校阅),《画山水序·叙画》(陈传席译解、吴焯校订),《石涛画语录》(俞剑华标点注译)等。此丛书为便利于一般读者的阅读和钻研,特请著名学者加以标点、注释和今译。还有把画论与书论合编的资料丛书,如卢圣辅主编的《中国书画全书》(上海书画出版社,1993—1998年),收入书画论著256种,是选择善本进行全文照录的方式进行汇编。潘运告主编的《中国书画论丛书》(湖南美术出版社,1997—2004年),收入167家的书画论著220多种。该丛书为通俗读物,同时兼顾学术性,既有注释、今译,又有论著概述,介绍作家与论著价值(2007年,潘运告从《中国书画论丛书》18本中,精选出《中国历代画论选》、《中国历代书论选》两书,由湖南美术出版社出版)。有些学人则以绘画理论的重要范畴为纲,选编文献资料,如:周积寅编著的《中国画论辑要》(江苏美术出版社,1985年)、杨大年编著的《中国历代画论采英》(河南人民出版社,1984年)。在画论著作提要方面,余绍宋的《书画书录解题》(北平图书馆1932年刊行,浙江人民出版社1982年据其影印),是我国第一部书画论著的目录提要,著录自东汉至近代有关书画论著共858种,按其性质分为史传、作法、论述、品藻、题赞、著录、杂著、丛辑、伪托、散佚等十类,每类又分子目。除散佚类外,都载明了卷数、版本、著作人,略述内容,撰有评论,对疏漏和错误之处,亦加考订,颇为详备,且多真知灼见。谢巍的《中国画学著作考录》(上海书画出版社,1998年),收录自汉至近代三千余种成卷或单独成篇的中国绘画论著,对每一种论著的作者、版本和收藏情况以及在流传过程中出现的讹误、窜乱、真伪等问题,都详尽考辨,并附以内容提要,是迄今为止收录最为齐全的一部中国绘画论著目录解题类著作。

书论方面有:《历代书法论文选》(上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编、校点,上海书画出版社,1979年),内容包括从汉到清为止的69家书法家的书法论文95篇。论文前面有作者生平简要介绍。书后附录人名索引。《历代书法论文选续编》(崔尔平选编点校,上海书画出版社,1993年),此书为补《历代书法论文选》所未收录者,共辑录自东汉至近代的43家著名书法家的论文45篇。入选各家均有提要一篇,综论作者生平、艺

术见解,以及版本源流,选辑依据等。所选各篇内容以书学理论、品评鉴赏为主。《明清书法论文选》(崔尔平选编点校,上海书店出版社,1994年),辑录明清两代著名书家王绶以下55家、论文62篇;入选各家均有提要一篇,介绍作者生平、论书要旨及版本源流、选辑依据。所选各篇内容以书学理论、品评鉴赏为主。此外,还有:《中国历代书法论著选译》(吴本清注译,江西人民出版社,1989年)、《古典书法理论》(洪丕谟编著,江苏古籍出版社,1987年)、《中国书学技法评注》(刘小晴著,上海书画出版社,1991年)、《中国书论辑要》(季伏昆编著,江苏美术出版社,1988年)。在篆刻方面,有《历代印学论文选》(韩天衡编订,西泠印社,1985年),分为四编,包括印学论著、印谱序记、印章款识、论印诗词。印学论著计44家,50篇;印谱序记108部,236篇;印章款识18家,522则;论印诗词62家,249首。作品多按时代先后编排,作者传略、书目梗概及编者见解,则以“按语”列于篇首。

乐论方面有:《中国古代乐论选辑》(文化部文学艺术研究院音乐研究所编,人民音乐出版社,1981年),此书系文化部文学艺术研究院音乐研究所在1961年编写《民族音乐概论》时,曾作为内部参考资料出版,后由吉联抗修订,公开出版。该书选编先秦至明清的古代论乐文字和著作。《古代音乐论著译注小丛书》(吉联抗译注,人民音乐出版社,1958年—1980年,包括先秦诸子乐论等多种)、《古乐书佚文辑注》(吉联抗辑注,人民音乐出版社,1990年)、《全唐诗中的乐舞资料》(中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组编,人民音乐出版社,1958年)。

园林建筑文献方面有:《中国历代名园记选注》(陈植、张公弛选注,安徽科学技术出版社,1983年),选编了唐至清的名园记57篇。《中国历代造园文选》(吴惠风、卢振、韩龙瑶、华训才编注,黄山书社,1992年),收入76篇园记,上自周初,下迄清末,记述苑囿、庭园200余座,基本上能切实地反映出历代造园艺术之发展、风格之演变、布局之变革等过程。《园综》(陈从周、蒋启霆选编,赵学均注释,同济大学出版社2004年),汇集了历代名园史料,起自西晋,止于清季,计216家,322篇,涉及北京、河北、河南、陕西、山西、山东、江苏、上海、浙江、安徽、江西、福建、广东、湖北、四川等省市。《中国古代建筑文献注译与论述》(李书钧编著,机械工业出版社,1996年),本书是以时代顺序为线索,从我国古代的经、史、子、集中筛选出各个历史时期有关建

筑内容的文献编撰而成,共计 69 篇。对所选文献均加校勘、分段、标点、注释;并将文字难度较大的先秦部分译成现代汉语;此外对内容也适当进行分析,以便于读者能顺利阅读,进而可有助于探讨我国古代建筑历史的发展规律。《中国古代建筑文献精选(先秦—五代)》(程国政编注,同济大学出版社,2008 年),本书按照时代顺序,精选上古至唐五代关涉建筑的文献共 158 篇(含附选原文),内容涉及历史脉络、建筑文化、建筑技术、建筑制度及著名都城营造等方面的内容,力求通过文章的遴选绘出中国古代建筑历史发展的轨迹。单篇文字按照提要、正文、作者简介和注释等组成,试图为读者提供宏观有挂依、微观可解惑的阅读条件。

相较而言,工艺美术方面的文献整理工作,显得比较薄弱,目前面世的有:倪建林、张抒编著的《中国工艺文献选编》(山东教育出版社,2002 年),本书是高等院校设计艺术专业系列教材之一。它选录了《周易》等 16 部著作中有关工艺的论述,除《梓人传》全录外,其余均为选段。每篇均有“原著介绍”、注释。熊寥主编的《中国陶瓷古籍集成:注释本》(江西科学技术出版社,2000 年),不仅汇集了古代陶瓷专著,还辑录了二十四史、地方志、历代文人笔记著述、碑刻及出土陶瓷上所载文字中的陶瓷文献资料,并对史料中出现的专业术语和难点,都作了通俗的注释。

还需要特别指出,在中国美学文献中,哲学著作中的美学思想资料,是其重要组成部分。因为这些哲学论著“为中国美学提供了一系列丰富而深邃的准美学范畴和思想见解,体现中国文化、哲学与美学之原在的文脉联系”^③。中国哲学界的学人们在中国哲学文献的整理方面,做了大量工作,取得了丰硕成果,为中国美学研究提供了重要原始文献。比如,由中国社会科学院哲学研究所中国哲学史研究室选编的《中国哲学史资料选辑》,包括先秦之部(三册)、两汉之部(二册)、魏晋隋唐之部(三册)、宋元明之部(二册)、清代之部(二册)、近代之部(二册)共计 14 册(中华书局。其中除魏晋隋唐之部于 1990 年出版外,其余都在 1964 年以前面世)。由中国社会科学院哲学研究所中国哲学史组和北京大学哲学系中国哲学史教研室选共同选编的《中国历代哲学文选》,分为先秦编、两汉—隋唐编、宋元明编、清代近代

^③ 王振复主编《中国美学重要文本提要·前言》,四川人民出版社,2003 年。

编(中华书局,1962—1963年);后来,北京大学哲学系中国哲学史教研室从《中国历代哲学文选》中选出部分篇目,编选了《中国哲学史教学资料选辑》(分上下册,中华书局,1981—1982年)。中国人民大学哲学系哲学史教研室编《中国哲学史参考资料》(中国人民大学出版社,1957年)。这些选编都有特色,在选文上,都是以历史上有代表性和影响大的哲学家或流派的著作为主,突出哲学思想资料;既注意各哲学家或流派的主要观点,又注意照顾到能反映出其哲学体系的全貌;很重视尽可能保持其完整性,篇幅不长而重要者,全文照录,篇幅过长者,则适当节录;为帮助读者理解选文,每篇都有提要、注释(《中国哲学史资料选辑》还有译文)^②。之外,还有方克立、李兰芝编著的哲学系教材《中国哲学名著选读》(南开大学出版社,1996年),精选了从先秦至近代的哲学名篇,涉及48位哲学家、50部著作,选文也注意尽量保持其完整性,篇幅过长者才适当节录;每篇原文前有“作者作品简介”,原文后分段注释,每篇最后有“简析”。由王书良、方鸣、杨慧林、金辉、胡晓林主编的《中国文化精华全集·哲学卷》(中国国际广播出版社,1992年)共三卷四册,选录自殷商时期起至民国时期止的中国哲学典籍的精华,其中包括了各种观念、学说、学派、主义,试图以浓缩的形式概观中国哲学漫长的发展历程,是一部适合初学者阅读的普及性的选本。以上各种中国哲学文献资料选编,对教学与研究,对初学者和研究者,都提供了重要的哲学思想资料 and 美学思想资料。

三

中国美学文献、中国文艺理论文献与中国哲学文献的整理取得了巨大成绩,为中国美学的研究提供了非常丰富的、宝贵的原始资料,为中国美学文献学的建立提供了十分丰富的、重要的经验。

在20世纪,中国的美学学科取得了很大的发展,从美学原理、中国美学(及中国美学的各分支学科)、西方美学的研究等各方面,都有了长足的进

^② 北京大学哲学系中国哲学史教研室选注《中国哲学史教学资料选辑》“编辑说明”,中华书局,1981年。

步,尤其是在中国美学的各个领域(中国美学原理、美学史、各分支学科),已经步入了深入研究的阶段。在此形势下,建立中国美学文献学这一专门的子学科,已是美学研究深入发展的必然要求,更是适应当代中国美学学科发展的需要。

中国美学文献学,是运用一般文献学的基本原理和方法,去研究中国美学文献的产生、发展和演变的轨迹,去研究中国美学文献的类型结构、分布范围及其发掘、整理和利用的规律的学科。它既是中国美学的一个分支学科,又是文献学的一个分支分科,是中国美学与文献学的交叉学科。它是中国美学学科的一个重要组成部分,又是中国美学学科建立、发展和完善的重要基石。

首先,一般文献学的基本原理和方法,乃是中国美学文献学的理论根据。如果按文献研究的领域及范围来划分,文献学可分为古典文献学研究和现代文献学研究。古典文献学研究主要是围绕版本、目录、校勘等文献整理、鉴别或翻译的基本知识、方法、历史及典籍介绍诸内容进行综合性研究或专题性研究^③;现代文献学研究是在古典文献学研究的基础上,把研究的范围扩展到对文献的产生、发展、贮存、传递和利用及其规律^④。许多学者都认为,文献学应该是古典文献学和现代文献学研究的结合,既包括古典文献“目录、校雠、版本”等文献本体问题,也还包括古典文献的现代化、数据库化,以及古典文献与现代学术研究关系的问题^⑤。既然中国美学文献学是文献学的分支学科,它就必须根据和运用一般文献学(特别是古典文献学)的基本原理和方法去开展研究工作。但中国美学文献学又不同于一般文献学,它应该按照中国美学文献自身的特点和中国美学研究的需要,去确定自身的性质、特征、研究对象、研究范围、研究方法等等。在运用一般文献学的基本原理和方法去发掘整理中国美学文献资料方面,《中国美学史资料选编》、《中国古典美学举要》、《中国历代美学文库》等书,为我们提供了非常重要而宝贵的经验。

③ 张舜徽《中国文献学》,中州书画社,1982年第3—4页。

④ 朱宁《古今文献观辨析》,《图书情报工作》1998年第1期。

⑤ 董占军《艺术文献学论纲》,《山东社会科学》2007年第4期。

其次,中国美学文献学是以中国美学文献作为研究对象。那么,中国美学文献的内涵是什么?一般说来,中国美学文献包括哲学美学文献和文学艺术美学文献两大部分,而且文学艺术美学文献所占的比例最多^④。因为“中国美学文化的中心问题,仍然是文学艺术的审美理论”^⑤。在我们看来,中国美学(就中国古典美学而言)的研究对象和两个向度是人生美论和艺术美论,它们分别代表哲学体系中的美学形态和诗性智慧中的美学形态。人生美论,侧重于体现哲学体系型的美学思想;艺术美论,侧重于体现诗性智慧型的美学思想。而诗性智慧型美学思想,是中国古代美学思想的擅长,是中国土生土长的美学的一大类型。中国古代的文论(包括众多的诗话、词话、曲话、文话、随笔、札记、序跋等)、画论、书论、乐论、工艺论等文学艺术理论,无不闪现出“诗性智慧”的靓丽风采,其中包蕴的美学思想资源特别丰富,而且往往是美学思想中的精华部分。我们从《中国美学史资料选编》和《中国历代美学文库》两书的选目,可以完全说明这一客观存在的事实。诚然,这里涉及一个如何看待和处理中国美学文献与文学艺术理论文献既密切联系又有所分工的问题。我们在前面已经提到,在20世纪60年代编选《中国美学史资料选编》时,也注意和重视了把美学史的资料与文论史的资料进行区分。在我们看来,这种区分是十分困难的,因为它们的内在线索是密不可分的。是否可以作这样的设定:以“探讨审美创造和审美鉴赏的一般规律”作为基本要求,以便从极其丰富的文学艺术理论文献中发掘出有关的“审美理论”和“审美意识”。由胡经之主编的《中国古典美学丛编》,就是按照“艺术活动”(“是一种特殊的审美活动”,是“审美活动的集中而凝炼的形式”)所形成的独特系统中的三个主要环节(创作—作品—鉴赏)来选录“中

^④ 江苏省美学学会于1983年秋,决定编纂一套《中国美学史资料类编》,计划根据美学学科若干分支,按哲学、文学、绘画、书法、工艺美术、音乐、戏曲、建筑等分为八卷,由江苏美术出版社出版,其内容就涉及哲学美学文献和文学艺术美学文献两大部分(详见侯镜昶主编《中国美学史资料类编·书法美学卷》、吴调公主编《中国美学史资料类编·文学美学卷》的“前言”)。笔者至今只见到侯镜昶主编的《中国美学史资料类编·书法美学卷》、吴调公主编的《中国美学史资料类编·文学美学卷》。由王振复主编的《中国美学重要文本提要》,其收录文献的第一大类就是“蕴涵一定审美意识与观念的文化、哲学著论”,第二大类就是“历代文论、乐论、画论、书论、舞论与建筑园林艺术论等”(详见该书“前言”)。

^⑤ 伍鑫甫《中华美学大词典·序》,安徽教育出版社2002年版,第5页。

国古典美学资料”的(详见该书“前言”)。还需要指出的是,中国美学文献的范围是既包括各种与美学有关的文字文献,也包括与美学有关的金石文献。宗白华先生就极其强调研究中国青铜器艺术以及技术美学成就,强调重视考古发现,他指出“大量的出土文物器具给我们提供了许多新鲜的古代艺术形象,可以同原有的古代文献资料互相印证,启发或加深我们对原有文献资料的认识。因此在学习中国美学史时,要特别注意考古学和古文字学的成果。”^⑧

第三,中国美学文献的类型结构问题。我们在上面已经提及,中国美学文献包括哲学美学文献和文学艺术美学文献两大部分,它们分别体现哲学体系中的美学形态和诗性智慧中的美学形态。在哲学美学文献中,不仅涉及儒、道、释三家的美学思想,还有中国土生土长的道教美学思想,就可以按儒、道(道家、道教)、释等家哲学思想体系发掘、归纳哲学美学文献资料。由石峻、楼宇烈、方立天、许抗生、乐寿明选编、中华书局出版的《中国佛教思想资料选编》(在20世纪80年代至90年代出版),分四卷,选录了汉至近代的佛教代表人物的佛学著作,不仅为中国哲学史专业工作者研究中国哲学史,提供了一部比较系统、简要的中国佛教思想的参考文献;同时也为中国美学研究工作者深入研究中国佛教美学思想,提供了一部可以发掘解读的原始资料。中华书局于20世纪80年代至90年代,出版了由著名学者校点或校释的《中国佛教典籍选刊》和《道教典籍选刊》,也是研究中国佛教美学思想和道教美学思想的重要文献。在中国美学文献中,文学艺术美学文献所占的比例最大。就应该按文学美学文献(涉及诗话、词话、文话、小说等理论)、美术美学文献(包括绘画、书法、工艺美术、园林建筑等美术理论)、音乐舞蹈美学文献、戏曲美学文献(包括各派曲论、曲话、曲品、剧话、剧品、剧话等)等等,来分类型进行美学文献的发掘、整理与研究工作的。

分类结集是中国美学文献进行系统整理的重要方式,从现已出版的直接冠以“中国美学”名目的几种文献汇编看,其结集方式有:从纵的方面按历史发展顺序选录汇编,如北京大学哲学系美学教研室编选的《中国美学史资料选编》、于民和孙通海合著的《中国古典美学举要》、王振复主编的《中国

^⑧ 宗白华《中国美学史中重要问题的初步探索》,《美学散步》,上海人民出版社1981年版,第26页。

重要美学文本提要》、叶朗总主编的《中国历代美学文库》等；有的则从横的方面考察中国古典美学的基本范畴，选录汇编成书的，如胡经之主编的《中国古典美学丛编》；有的还单独以中国美学学科下的某一分支学科为主、并按基本范畴为纲汇编文献资料，如侯镜昶主编的《中国美学史资料类编·书法美学卷》、吴调公主编的《中国美学史资料类编·文学美学卷》。我们在前面提到的，在中国古代文论、画论、书论、乐论等方面的文献整理中的分类结集，有许多经验可以借鉴，诸如黄宾虹与邓实主编的《美术丛书》，是采取丛书的方式；俞剑华编的《中国古代画论类编》，是采用按要点进行分类编排的方式；卢辅圣主编的《中国书画全书》，是选择善本进行全文照录的方式。

在分类结集中，无论是从纵的方面按历史发展顺序选录汇编，或者是从横的方面考察中国古典美学的基本范畴选录汇编，都存在一种采取“节录”的方式，或节录某章某节，或节录某段某句。对于节录，应采取慎之又慎的态度，尽可能避免因“断章取义”而带来的片面和差误。在节录时，应仔细推敲某章、节、段、句在原典中，与上下章、节、段、句的内在联系，仔细考察它们的特定语境，以便能从原典的全貌和“本义”中，能准确或比较准确地把握它们的内在含义。宋代朱熹就特别强调这种重视特定语境的观念，他说：“凡读书须看上下文义是如何，不可泥著一字”^③，“经旨要仔细看上下文义”^④，“大抵解经不可便乱说，当观前后字义也”^⑤，只有这样，才能掌握原典的“本义”。在他看来，治经，则首当求其“本旨”，切忌“失了前人本意”^⑥。在宋人看来，言辞所表达的本来意义，只有在特定的语境中才会呈现，才是相对确定有效的。不顾特定语境，执一种固定之见，那么，则言辞之意义即成为一种极为僵化的内容。朱熹虽然是讲读书之法，但对我们在节录文献资料时，注意原典“本义”和全貌，尽量避免由“断章取义”而造成的片面和差错，也是很有参考价值的。叶朗总主编的《中国历代美学文库》和北京大学哲学系中国哲学史教研室选注的《中国哲学史教学资料选辑》，都提出凡是在历史上有重要价值和重要影响的论著，一般都不做节录，而是收录全书和全篇，

^③ 黎德清《朱子语类》卷十一，第一册，中华书局，1986年，第192—193页。

^④ 同上书，第190页。

^⑤ 黎德清《朱子语类》卷五十九，第四册，第1421页。

^⑥ 黎德清《朱子语类》卷八十一，第六册，第2114页。

尽可能保持其完整性,以便能反映其思想体系的全貌。这种做法,就有可能防止和避免节录中出现的某种片面和差错。

还有一个值得探讨的问题,就是在利用(引用)这些节录文献资料进行美学研究时,也应注意把它们放回到原典的特定语境中去进行审视,以便能在原典的本义和全貌中弄清它们的内在含义,然后作出合理的现代阐释。当选编者重视从原典的特定语境、从原典的全貌和“本义”着眼,去把文献资料选录出来,而利用者(引用者)也重视从原典的特定语境、从原典的全貌和“本义”出发,把这些文献资料又还原回去,这样,就有可能使中国美学研究建立在扎实的文献资料建设工作的基础之上。

第四,中国美学文献在古典文献中的分布范围问题。现以《四库全书》和《四库全书总目提要》为例——它们代表了中国古代文献整理和目录学的最高成就,树立和完善了按经、史、子、集四部分类的基本体系。中国哲学美学文献主要分布在经部与子部中,而史部与集部中,也有不少涉及哲学美学的文献。文学艺术美学文献,则比较集中在经部的礼类、乐论,子部的艺术类、谱录类、杂家类、小说类,以及集部的别集类、总集类、词曲类、诗文评类,等。史部中也有涉及关于文学艺术美学的文献^④。从中国古代典籍中发掘、整理美学文献,还有许多工作要做,诸如《四库全书》、《四库全书存目丛书》、《续修四库全书》、《丛书集成初编》、《丛书集成续编》、《丛书集成三编》、《大正藏》、《中华大藏经》、《道藏》、《中华道藏》、《中华续道藏》等书中,还有许多可以发掘整理的文献资料。

在从中国古代典籍中发掘整理美学文献时,需要处理好中国美学文献与整个中国古典文献的关系。我们在前面已经提及,在中国古代文献中虽有丰富的美学思想资源,但并无美学这门学科,它们不仅分散在经史子集之中,而且不少资料往往并不成书、成篇、成章,因此很多美学文献并没有独立的系统。在中国古代,文史哲并未分家,乃是一种统一的学问,现代学科体制从西方传入后,才把古代这个统一的学问切分成为文学、历史、哲学等等。

^④ 董占军在《艺术文献学论纲》(清华大学出版社,2006年)一书的第一章第一节第四部分《艺术文献在经、史、子、集四部文献中的分布》中,作了详细的分析;其所称“艺术文献”中就包含艺术理论文献。孙立的《中国文学批评文献学》(广东人民出版社,2000年)一书,以时代先后为序,从上古至晚清,把古代诗文评文献(兼及戏曲与小说批评文献)的分布状况,作了详细梳理。

既然是这样,在我们把美学资料从古代文献中分割出来的时候,一定要仔细审视它们在经、史、子、集这个基本体系中的地位,在文史哲这个统一学问中的地位,也就是说,应从整个历史文化语境中去把握它们的内涵,尽量避免在分割时可能出现的对它们的内涵理解的孤立和肢解。在利用这些文献时,又需要把它们还原回去,仔细斟酌它们在经、史、子、集这个基本体系中的地位,在文史哲这个统一学问中的地位,以便从整个历史文化语境中去理解它们的内涵,从而作出有根有据的现代诠释,尽可能避免在理解它们内涵时可能产生的误差。如何处理好“分割出来”与“还原回去”的关系,处理好中国美学文献与整个古典文献的关系,是一个需要进一步开展讨论的课题。

第五,中国美学文献学与有关专科文献学的关联问题。文献学在不断地发展和完善,随着人们对文献、文献学基础理论研究和文献实践工作的开展和深入,在人们运用文献学的一般理论和方法来研究某一学科的专门文献时,深感为该学科研究提供资料基础的必要性和重要性,在此情况下,相应对各类专科文献以至从多角度对文献科学的探讨也日趋活跃起来,从而有力地促进了专科文献学的建设和发展^④。特别是20世纪80年代以来,专科文献学的研究是文献学理论研究向纵深化发展的重要表现,且在多个领域有专科文献学著作出版或论文发表。与中国美学文献学有一定关联的专科文献学有:

中国文学文献学。其专著有张君炎《中国文学文献学》(江西人民出版社,1986年)、刘跃进《中国文学文献学》(江苏古籍出版社,1997年),比较系统地讨论了文学文献学的对象、内容、范围和任务。其研究对象和内容,就涉及“古典文学批评文献”(含诗文评、小说理论与戏曲理论文献)。

中国文学批评文献学。其专著有孙立《中国文学批评文献学》(广东人民出版社,2000年),其研究范围是以诗文评文献为主,兼及戏曲与小说批评文献。该书未专门对本学科的研究对象、内容与方法等问题作出明确的说明。

艺术文献学。有董占军《艺术文献学论纲》(清华大学出版社,2006年),对艺术文献学的研究对象、研究方法、与相关学科关系的问题,作了系统的论述。董氏所研究的艺术文献主要是以美术文献为主(还没有涉及音

^④ 谢灼华、石宝军《中国文献学研究发展述略》,《中国图书馆学报》1993年第3期。

乐、舞蹈、戏曲等文献),在“美术文献分类”中,列出了“美术理论文献”与“美术批评文献”。

音乐文献学。其论文有许勇三《音乐文献学之我见》(《音乐学习与研究》1985年第1期);郭小林《论音乐文献学》(《音乐探索》1990年第3期)、《关于音乐文献学学科体系的初步构想》(《黄钟》2000年第2期)等,讨论了有关音乐文献学学科含义、音乐文献学学科建设、音乐文献目录建设、音乐文献现代化管理等课题。在论及音乐文献学的研究对象中,就涉及音乐理论文献。

戏曲文献学。其论文有孙崇涛《戏曲文献学讲解》(《艺术学教育与科研》,《中国艺术研究院研究生部学刊》,2000年第1、2期)、苗怀民《戏曲文献学刍议》(《文学遗产》2006年第4期),提出了戏曲文献学这一学科概念,并从文献学角度论述了建立戏曲文献学的意义、研究对象、研究范围、研究途径以及介绍了戏曲目录学的知识和曲目目录。其研究对象、范围中,就涉及戏曲理论文献。

书法文献学。其论文有丁正《构建“书法文献学”刍议》(《佛山大学学报》1998年第1期)一文,对构建书法文献学的意义、学科名称、性质、研究对象、学科框架等,作了探讨。明确提出研究对象“主要包括理论文献与作品文献两大类”。

中国哲学史史料学。其代表性的专著有冯友兰《中国哲学史史料学初稿》(上海人民出版社,1962年)、张岱年《中国哲学史史料学》(三联书店,1982年)、刘建国《中国哲学史史料学概要(上、下)》(吉林人民出版社,1983年)、刘文英主编《中国哲学史史料学》(高等教育出版社,2002年)、商聚德、韩进军《中国哲学史史料学论稿》(河北教育出版社,2004年)等。他们对中国哲学史史料学的性质与对象、中国哲学史史料的范围、类别、鉴别、注疏、解释、整理和运用等问题,进行了系统的论述,指出“中国哲学史史料学”乃是“关于中国哲学史史料的搜集、整理、研究、分析、鉴别和使用的科学。它是中国哲学史研究的基础学科之一,目的在于为中国哲学史的研究提供可靠依据”(石峻撰《中国大百科全书》哲学卷“中国哲学史史料学”辞条,中国大百科全书出版社,1985年)，“中国哲学史史料学的任务,就是对中国哲学史的史料作全面的调查,考察各种史料的来历,确定其作为真实史料的价值。”(张岱年《中国哲学史史料学》)。

综上所述,无论中国文学文献学、中国文学批评文献学、艺术文献学、音乐文献学、戏曲文献学、书法文献学、中国哲学史史料学,等等,它们的研究对象与范围中,都列出了理论文献,并作为一个重要方面。在这些理论文献中,就包含着丰富的美学思想资料,中国美学文献学应从这些文献资料中吸取养料;并与这些专科文献学携手,更广泛、深入发掘、搜集、整理中国美学文献资料,为中国美学学科的建设、完善提供更为充分的条件。但这些专科文献学不能代替中国美学文献学,这是因为它们都有自己的特殊的研究对象,而一个学科的性质(该门学科的属性 and 地位),乃是由研究对象决定的。比如:中国文学文献学“是以中国文学文献为对象”,“它的内容核心是中国文学文献和书目”^⑤;艺术文献学的“研究对象是艺术文献”,“其研究范围包括各种与艺术相关的文字文献、艺术作品本身以及金石文献”^⑥;而中国美学文献学的研究对象,则是中国美学文献。

第六,中国美学文献的研究和利用问题。在重视开展中国美学文献学的基本理论研究(包括中国美学文献基本理论、应用理论、检索理论等)的同时,应充分利用中国美学文献学研究的成果,开展中国美学(包括美学原理、美学史以及各分支学科)的理论研究,以充分发挥中国美学文献学作为中国美学建设、发展和完善的基石的作用。

在已经出版的众多的中国美学文献和文艺理论文献资料汇编中,在质量和特色方面,还参差不齐,有的还不尽如人意,存在着这样或那样的不足,有的还显得比较粗疏。中国美学文献学应该开展这方面的研究工作,总结经验教训,为建立中国美学文献学提供重要经验。

在充分利用中国美学文献方面,要特别重视普及工作,以便能让广大读者(首先是高等院校的文科学子)能够顺利阅读。已有学者明确指出,重视和开展普及性的诸如选读、选注、介绍等读物的编著,无疑具有重要而深远的意义^⑦。于民与孙通海选注的《中国古典美学举要》就做了这一重要工作,“对所选录的原文进行了注释疏通。凡是资料中所涉及的人物事件、典章制

^⑤ 张君炎《中国文学文献学》,江西人民出版社1986年版,第14页。

^⑥ 董占军《艺术文献学论纲》,清华大学出版社2006年版,第31页、19页。

^⑦ 于民、孙通海《中国古典美学举要·前言》,安徽教育出版社,2000年。

度、名物专称、方言术语,都作了简明注释;特别是对涉及审美观点的文字,更进行了详细疏通。”⁴⁸要知道,对中国美学文献的标点、注释、翻译,是对中国古代美学文献的现代语释,是在当代视野下,对中国美学概念、范畴、命题、思想进行现代转换的一种重要方式,也是向广大读者(首先是高等院校的文科学生)进行普及的一种重要方式。

为了更好地利用中国美学文献学的研究成果,应重视中国美学文献的载体的扩大、转移(诸如光盘、计算机存储器等)和建立数据库。比如能把已经出版的几种中国美学文献资料汇编制作成电子书,或建立有效而方便的全文检索库,实可嘉惠学林,利在千秋,功德无量⁴⁹。

⁴⁸ 于民、孙通海《中国古典美学举要·前言》,安徽教育出版社,2000年。

⁴⁹ 近从“爱如生论坛”得知,北京爱如生数字化技术研究中心已于2007年开发制作出由北京大学教授刘俊文总策划、总编纂、总监制的《艺术书集成》。据该中心介绍,此《集成》“以中国古代艺术和艺术史为中心,收录有关书法、绘画、篆刻、音乐理论及技法之书共计300种,历代艺术名著略尽于此。同时,每种皆据善本制成数码全文,附有原版影像,配备可以进行分类检索、条目检索、全文检索的快速检索系统和可以进行版本对照、标点批注、分类收集、编辑下载、原文打印等作业的功能平台,极便利用。”这是一件值得称赞的大好事。

“琴”文学美学初探

罗筠筠

本文所研析的“琴”文学,特指关于古琴的文学作品。之所以要选择这个研究题目,有几个理由:第一,我认为,对于中国最古老的音乐传统之一——古琴艺术的传承,不应仅仅单靠琴艺本身(琴人、琴曲、琴谱等),更重要的是依赖于更易流传、保存和理解的其他文学艺术形式;第二,从历史的角度看,古琴艺术的产生、沿革实际上也是与其他艺术作品(特别是文学)无法分割的,乐教与诗教原本就相互统一,故曰:“兴于诗,立于礼,成于乐。”(《论语·泰伯》);第三,“琴”文学中含有大量的对于古琴研究的深入进行有重要作用的理论资源,但目前除了对一些琴诗和少数最著名的琴赋研究较多外,这里如同一块处女地,有待于开发。本文拟从“琴”文学的种类、功能、意象和美学几个方面入手,对此进行抛砖引玉的初探。

一、“琴”文学种种

在中国古典文学中有一种非常特殊作品就是关于“琴”的记载、描绘与赞颂。其实,在中国古代经典的“六经”(诗、书、礼、乐、易、春秋)中除了《周易》外,都有关于“琴”的文字,这是因为“琴”在当时就是人们生活一部分,记录描绘生活与探讨人生价值,就不可能不涉及这一主题。其他如《左传》、《国语》、先秦诸子和《史记》等重要的典籍中都有各种关于“琴”的事迹。

关于“琴”的文学,几乎在各种古典文学类型中都存在,当然最主要的是诗、赋、赞、铭,另有关于琴的颂、序、传、谕等数篇(《文心雕龙》中重要的文学类型几乎都包括了),在记载古人故事的散文、杂录中,及至后来的词、曲、小说中都有关于琴事的描写。还有一类作品更直接与琴艺相关,即历代文学家为琴曲所写的歌辞(如韩愈所写的“十操”)和一些琴曲曲解等。

赋体源于《诗经》,是诗之“六义”(风、雅、颂、赋、比、兴)之一,萌芽创始于先秦(《荀子》中有《赋》篇),成熟滥觞于两汉,发扬光大于魏晋,唐以后由于诗、词、曲的相继盛行,赋体不如以往繁荣,但仍然有所延续。赋作为一种文学体裁,其特点可以概括为,“赋体物而浏亮”(陆机《文赋》)、“赋者,铺也,铺采文,体物写志也”(刘勰《文心雕龙·诠赋》)、“诗辞情少而声情多,赋声情少而辞情多”(刘熙载《艺概》)。琴赋的产生和发展与赋体文学的发展是一致的。

历代著名的“琴赋”计有:刘向《雅琴赋》,傅毅《琴赋》^①,马融《琴赋》,蔡邕《琴赋》^②,嵇康《琴赋》,成公绥《琴赋》,傅玄《琴赋并序》,吴淑《琴赋》,陆瑜《琴赋》^③,吴融《戴逵破琴赋》,舒亶《舜琴歌南风赋》,蒋防《舜琴歌南风赋》,谢观《琴瑟合奏赋》,姚端《听琴瑟思志义之臣赋》,梅尧臣《鱼琴赋》,王起《焦桐入听赋》,张随《无弦琴赋》,仲子陵《五色琴弦赋》,薛胜之《孔子弹文王操赋》,林虑山人《钟期听伯牙鼓琴赋》,王太真《钟期听琴赋》,王太真《朱丝绳赋》,庾承宣《朱丝绳赋》,吴冕《昭文不鼓琴赋》,杨维禎《赠天台蔡仲玉琴赋》,张耒《哀伯牙琴赋》,宋景文《无弦琴赋》,陈襄《古琴赋》,胡澹庵(胡铨)《琴赋》,杨抡《听琴赋》,李贽《琴赋》等。其中以蔡邕、嵇康、李贽的作品最为著名,研究得也比较多。

① 傅毅《琴赋》优美清雅:“历嵩岑而将降,睹鸿梧于幽阻;高百仞而不枉,对修条而特处。蹈通涯而远游,图兹梧之所宜;信唯琴之丽朴,乃升伐其孙枝。命离娄,使布绳,施公输之割副,遂雕琢而成器。揆神农之初制,尽声变之奥妙,抒心志之郁滞”。

② 蔡邕《琴赋》精练质朴:“清声发兮五音举,韵宫商兮动征羽,曲引兴兮繁弦抚。然后哀声既发,秘弄乃开,左手抑扬,右手裴裴,指掌反覆,抑按藏摧。于是繁弦既抑,雅韵乃扬;仲尼思归,鹿鸣三章。梁甫悲吟,周公越裳;青雀西飞,别鹤东翔。饮马长城,楚曲明光;走兽率舞,飞鸟下翔。感激弦歌,一低一昂。”

③ 陆瑜《琴赋》沧桑悲凉:“龙门奇树,上笼云雾。根带千仞之溪,叶泫三危之露;忽纷糅而交下,终摧残而莫顾。逢蔡子之见矜,识奇响于余烟;飞青淮雀兮歌绮殿,引黄鹤兮惨离筵。吟高松兮落春叶,断轻丝兮改夏弦;欢曲举而情踊跃,引调奏而涕流涟。亦有辞乡去国,对此悲年”。

“颂”与“赋”一样，本来也是诗之“六义”之一，却是古代诗中专门用来褒扬的，其特点及与其他文体的区别如刘勰所言“颂者容也，所以美盛德而述形容也”、“颂惟典雅，辞必清铄，敷写似赋，而不入华侈之区；敬慎如铭，而异乎规戒之域”（《文心雕龙·颂赞》）。正因为如此，“颂”体后来在佛教经典中成为占相当重要作用的一种体裁。就“琴”文学来说，在蒋克谦《琴书大全》中，“琴颂”只录得一篇，即傅奕的《琴颂》，曰：“其德甚大，其声甚广，德合两仪，声含万象。二曜兹设，三才是放，盛衰改韵，燥湿变响。圣贤轨则，帝王训奖。不以智知，无为识相。浩浩莫测，苍苍难仰。达人逸趣，欲求赏。”^④傅奕乃为曾在隋末唐初参与“毁佛”事件的著名道士，该颂也明显带有道家哲学的味道。另据《汉书·艺文志第十》载：“凡《乐》六家，百六十五篇。出淮南刘向等《琴颂》七篇。”就是说，今天应该还有一些失传“琴颂”是我们没法见到。

赞与颂的特点类似，其历史也能追溯到汉代以前。清代徐师曾《文体明辨序·赞》云：“赞，称美也，字本作𡇗。……其体有三：一曰杂赞，意专褒美，若诸集所载人物、文章、书画诸赞是也。二曰哀赞，哀人之没而述德以赞之者是也。三曰史赞，词兼褒贬，若《史记索隐》、《东汉》、《晋书》诸赞是也。”^⑤刘勰《文心雕龙》五十篇，每篇后均有赞词，对于“赞”其解释为：“赞者，明也。昔虞舜之祀，乐正重赞，盖唱发之辞也。”^⑥可见在上古时期，“赞”是一种含有赞美之意的音乐歌辞，与乐相配合来“明”君王之德，“赞”太平盛世。蒋克谦《琴书大全》中所传的“琴赞”包括郭璞《梧桐赞》，宋孝武刘骏《孤桐赞》，曲瞻《声律图赞》，商仲堪《琴赞》，王 《琴赞》，谢惠连《琴赞》^⑦，柳宗元《霹雳琴赞》，李白《琴赞》^⑧，宋太子少保赵 《沈竦十一琴赞》，李大初

④ 傅奕《琴颂》，蒋克谦《琴书大全》，见《琴曲集成》第五册，中华书局1980年版，第398页。

⑤ 徐师曾《文体明辨序·赞》，见吴纳 徐师曾《文章辨体序说·文体明辨序说》，人民文学出版社，1962年，第77页。

⑥ 刘勰《文心雕龙》，见叶朗主编《中国历代美学文库》（魏晋南北朝卷下），高等教育出版社，2003年，第83页。

⑦ 谢惠连《琴赞》悠闲出世：“峰阳孤桐，载为鸣琴；体兼九丝，声备五音。重华载挥，以养人心；孙登是玩，取乐林山。”

⑧ 李白的《琴赞》大气雄厚：“峰阳孤桐，石耸天骨。根老冰泉，叶苦霜月。斫为绿绮，徽声粲发。秋风入松，万古奇绝。”

《翔龙琴赞》，曹勋《实腹琴赞》，曹勋《琴赞》，吴海《琴赞》，王恽《重华鼓琴图赞》，王恽《书霹雳琴赞后》等。此外，大琴家嵇康、戴逵也各有《琴赞》一篇。

铭体也是中国文体中重要而常用的一种，“铭”是刻在器物上用来警戒自己或称述功德的文字，所以《文心雕龙》中说：“故铭者，名也，观器必也正名，审用贵乎盛德。”^⑨顾名思义，琴铭也就是刻在古琴底面上的文字。琴铭的内容繁杂而丰富，包括对该琴的研制原因、研制者、研制时间、修缮时间的记载，也有的说明了该琴所使用材料、曾经收藏者、鉴赏者、流传及佚事，更多的是对该琴的题咏、赞颂等，有的也包括抒怀言志的内容，文字不长，大多只有几句话，甚至几个字，但言简意赅。^⑩ 因为几乎每张名琴均有琴铭，可以说数量无法估量，蒋克谦《琴书大全》收录的应该是各代比较有名的琴铭，包括：李尤《琴铭》，黄庭坚《十二琴铭》（应该为苏轼的《十二琴铭》^⑪），刘屏山《复斋蒙斋二琴铭》，黄子厚《琴铭》，朱熹《紫阳琴铭》，虞伯生《空同琴铭》，张受益《霜钟琴铭》，周益公《雷琴铭》，《舜五弦琴铭》，唐仲友《五弦琴铭》，东坡《铭文与可琴》，刘养吾《悬永琴铭》，张侃《琴铭》，卫宗武《再铭所得琴：大雅》，卫宗武《所得琴为飞瀑》，董《广川琴铭跋》。除此之外，还有一些著名的琴铭颇受后人的喜爱，也很有影响，诸如顾升（顾升升，显庆时人。）的《琴铭并序》^⑫，文天祥《蕉雨琴铭》^⑬，谭嗣同^⑭的《题

⑨ 刘勰《文心雕龙》，见叶朗主编《中国历代美学文库》（魏晋南北朝卷下），高等教育出版社，2003年，第83页。

⑩ 对琴铭进行专门研究的并不多，荷兰著名汉学家高罗佩（Robert Hans Van Gulik，1910—1967）曾于1937年撰《琴铭之研究》一文，载日本《书苑》一卷十号。乃这方面研究的高作。

⑪ 分别为：震陵孤桐、香林八节、号钟、玉磬、松风、娲黄、南风、归鹤、秋风、渔粮、九州璜、天球。

⑫ 《琴铭并序》：“呜乎琴兮，鼓者人亡，则留为虚器；友之乐尽，将顾而生悲。妻庄氏，字清卿，明姿耀玉，慧性旋珠，垂髻而贞度山安，待笄而丽辞泉涌。蚕桑之暇，癖嗜丝桐。家有美材，命工精斫，音律既协，性命相依，年廿四归余，琴即为媵。春花芬而奏薰风，秋月皎而操流水。寝食与并，好合弥徵。才及十年，遽罹婉难，春秋卅有四。惜哉！一息靡凭，岂谓九原可作？七弦无恙，谁禁五内并伤？乃以服御之具，闲置高阁，瘞琴於山巅，殉所自也。唯埋轸弛弦，希声於太古；濡翰勒石，饮恨以千秋。铭曰：生不逢辰兮，人物弃捐。音徽不远兮，南山之巔。铭幽表淑兮，有待他年。”

⑬ 《蕉雨琴铭》：“海沉沉，天寂寂，芭蕉雨，声何急。孤臣泪，不敢泣！”

⑭ 1881年谭嗣同年方16岁，该年盛夏，谭家宅院两棵高约六丈的梧桐树被雷霆劈倒其中一棵，谭嗣同以梧桐残干，制成二架七弦琴，命名为“残雷”与“崩霆”，琴铭分别为“破天一声挥大斧，干断枝折皮骨腐。纵作良材遇已苦，遇已苦，呜咽哀鸣莽终古！”“雷经其始，我竟其工。是皆有益于琴而无益于桐。”

残雷琴铭》^⑮和《停云琴铭(为黎壬生作)》^⑯两首琴铭。明嘉靖中朝鲜生员徐敬德(花潭)撰有《无弦琴铭》(不用其弦,用其弦弦,律外宫商,吾得其天;非乐之以音,乐其音音;非听之以耳,听之以心。彼哉子期,盍耳吾琴。稍得苏、黄意者,亦偶一遇之。然朝鲜文士,大抵以吟咏闻于上国,其卓然传濂、洛、关闽之说,以教其乡者,自敬德始。亦可谓豪杰之士矣。故诗文虽不入格,特存其目,以表其人焉。)朱启连《寒涛琴铭》(琴为白沙先生物,子孙世守四百余年,朽矣,其乡后进高君仲和为修完之。顾贫,不能有,介高以售于余。)王夫之的《漱玉琴铭》^⑰,清嘉庆年间黄合初的《石琴铭》^⑱(镌刻于武侯祠内“琴亭”之石琴上,表达他对诸葛亮的仰慕之情)等。

琴史上还留下了不少“琴序”作品,大多是古人在欣赏琴艺之精湛,领略琴道之高深后撰写,也有一些是为他人的琴诗、琴学作品所写的序言,如:韩愈《上巳日燕太学听弹琴诗序》、梁肃《观石山人弹琴序》、柳开《赠鞠桓弹琴序》、曾巩《相国寺维摩院听琴序》、瓢泉《题申仲礼赠宋明义弹琴诗卷序》、胡长孺《霞外谱琴序》等。

当然,最重要也最多见的“琴”文学作品是“琴诗”。蒋克谦《琴书大全》中共录载琴诗460首,其中包括:咏琴66首、听琴163首、弹琴79首、杂咏152首。由于对琴诗的研究相对较多,而且数量巨大,这里不一一赘述。

宋濂的《琴谕》可以说是文学史上独一无二的以琴作谕之作,借山民学习斫琴的故事,认为仅仅了解琴之样式而不知其本质并非真“识琴”,同时也说明古人崇尚的琴声应该“淡乎如大羹玄酒,朴乎若蕞桴土鼓”,而非“若鸾凤之鸣,若笙箫之间作,若燕赵美人之善讴”,^⑲表现出其朴素的古琴审美趣味与标准。

^⑮ 《题残雷琴铭》：“破天一声挥大斧，干断柯折皮骨腐，纵作良材遇已苦。遇已苦，呜咽哀鸣莽终古！”

^⑯ 《停云琴铭(为黎壬生作)》：“欲雨不雨风飒然，秋痕吹入鸳鸯弦。娇首辄弄心，同声念我，愿我高寒。我马驯兮，我车完坚，汗漫八表周九天。以琴留君，请为君先。”

^⑰ 《漱玉琴铭》：“大观，修隆庆，叶盛世之音不弥忘。寒泉冽，玉英扬，岭之璞帝台浆。涤凡心，渡沧桑，传奕世兮其昌。”

^⑱ 《石琴铭》：“坚贞其质，雅正其音。宁静者学，淡泊者心。宗臣已往，遗像长欷。惠陵之侧，锦水之浔。祠堂肃肃，柏树森森。良工仿制，古调堪寻。草庐抱负，梁父胸襟。一弹再鼓，千载龙吟。”

^⑲ 宋濂《琴谕》，见蒋克谦《琴书大全》，中华书局，1980年，第414页。

二、“琴”文学功能

既然古琴艺术直接可以通过其古朴的音色、深远的意境来感人,为何还有这么多文人骚客花费如此多的笔墨来进行文学创作呢?这就涉及“琴”文学的功能问题。为此首先简要说一下文学的功能,中外最早的贤哲经典中就有这方面的论述。关于文学的社会功能(从他律性角度而言),最言简意赅的表述是孔子的“兴观群怨”。《毛诗序》中的“治世之音安以乐,其政和;乱世之音怨以怒,其政乖;亡国之音哀以思,其民困。故正得失,动天地,感鬼神,莫近于诗。先王是以经夫妇,成孝敬,厚人伦,美教化,移风俗”,可以说是更具体的解说。关于诗与悲剧的作用,古希腊先哲亚里士多德认为它们具有与哲学类似的功能,因为诗比诸与历史是对一般性的描写,他说:“写诗这种活动比写历史更富于哲学意味,更被严肃的对待;因为诗所描述的事情带有普遍性,历史则叙述个别的事。”^{②①}当然,文学还有另一个重要作用,就是审美作用(从自律性的角度而言),这主要是通过抒情表意来达到的,也就是刘勰《文心雕龙》中说的,“人禀七情,应物斯感,感物吟志,莫非自然。”^{②②}白居易所说的“感人心者,莫先于情,莫始乎言,莫切乎声,莫深乎义。”(《与元九书》)

“琴”文学作为一种特殊主题的文学作品,以上述的功能为基础,形成了其特有的功能和价值,我归结为以下四点。

(一) 记录传播

一般说来,音乐是一种现场艺术,尤其是在没有各种现代化录音工具之上古时代,对于音乐的欣赏必须是亲耳聆听、亲身体验的,而对于琴这种并非表演性的乐艺来说,伯牙《高山流水》遇知音的旷世琴声,嵇康临终一曲《广陵》之悲壮绝唱,不仅后人无缘欣赏,就是对当时人来说也是稀世之音,

^{②①} 亚里士多德《诗学》,人民文学出版社,1982年,第29页。

^{②②} 刘勰《文心雕龙·明诗》。见叶朗主编《中国历代美学文库》(魏晋南北朝卷下),高等教育出版社,2003年,第83页。

但是通过各种文学记载和描绘,我们毕竟知道了历史上曾经有过那一种美妙绝伦的琴音和那一段优美动人的故事。比如,在中国最早的诗歌集《诗经》中,就有许多关于“琴”的诵颂,通过《周南·关雎》,我们知道了在先秦时代,“君子好逑”的窈窕淑女是一定是与琴瑟为友的;通过《小雅·鹿鸣》,我们也知道了,在当时如有嘉宾来访,必须要鼓琴相迎;通过蔡邕的《琴操五十七首》,我们更是窥见了古代先贤的质朴生活与动人故事:《鹿鸣》所记的王道衰,《将归操》所表的孔子之志,《越裳操》所赞的周公盛世,《拘幽操》所述的文王之胸怀,《箕山操》所达许由之高隐,《庄周独处吟》所言庄子之博达……

(二) 立象表意

音乐语言相对来说是比较抽象的,无论是描绘自然景象,还是诉说人情世故,抑或是传达内在的心绪志向,都是通过音调、节奏、旋律等的变化实现的。对于古琴艺术来说,由于许多琴曲的意象高远,含有深刻的精神内涵,却又通过古朴的音调传达表现,一般人难以把握。所以借助于文学的描写可以帮助人们理解曲意,避免误入流于单纯声色欣赏的歧途。比如唐代李颀的琴诗《听董大弹胡笳兼寄语弄房给事》对于通过诗歌的意象帮助人们理解《胡笳十八拍》这首著名的琴曲所传达的哀婉故事与悲壮情绪。其中写道:“蔡女昔造胡笳声,一弹一十有八拍。胡人落泪沾边草,汉使断肠对归客。古戍苍苍烽火寒,大荒沉沉飞雪白。先拂商弦后角羽,四郊秋叶惊

。董夫子,通神明,深山窃听来妖精。言迟更速皆应手,将往复旋如有情。空山百鸟散还合,万里浮云阴且晴。嘶酸雏雁失群夜,断绝胡儿恋母声。川为静其波,鸟亦罢其鸣。乌孙部落家乡远,逻娑沙尘哀怨生。幽音变调忽飘洒,长风吹林雨堕瓦。迸泉飒飒飞木末,野鹿呦呦走堂下。长安城连东掖垣,凤凰池对青琐门。高才脱略名与利,日夕望君抱琴至。”蔡文姬的一曲《胡笳》经过董大绝妙的演奏,由抽象的音符化作一幅幅生动感人的场景,令闻者顿生感动和感慨之情。

(三) 引发想象

美妙的音乐具有“余音绕梁,三日不绝”(《论语》)的效果,当然所谓“不绝”,并非不绝于耳,而是不绝于心,是说它能给人无穷的回味与想象。对于

琴、棋、诗、书兼通的古代文人来说,通过文学的形式将琴声所引发的感兴和在心中形成的意象表现出来,是最好的方式。大量的琴诗正是发挥了这种功能,通过琴诗含蓄而富有意味的描绘,将人们对琴歌、琴曲的感悟引向更高的层次。唐代常建的琴诗《张山人弹琴》便是一例,诗中说:“君去芳草绿,西峰弹玉琴。岂惟丘中赏,兼得清烦襟。朝从山口还,出岭闻清音。了然云霞气,照见天地心。玄鹤下澄空,翩翩舞松林。改弦扣商声,又听飞龙吟。稍觉此身妄,渐知仙事深。其将炼金鼎,永矣投吾簪。”张山人的琴声引发了听琴之人无穷的想象,琴声中好似有玄鹤自天而降,在清汪松林中翩翩起舞;又好像满天云蒸霞蔚,照彻天地,将人的尘心烦忧一扫而光;随着琴声宫商音调的变化,清雅静寂的自然风光转换为飞龙吟啸的壮观景象,不觉又把入引向了身心两忘、飘飘欲仙的境界。

(四) 加深意境

“琴”文学还有一个相当重要的功能,也是优秀的“琴”文学作品力争达到的至上境界,即通过文学语言强大的包蕴功能和含蓄隐喻的描述手法,深化琴曲、琴歌的艺术意境,通过文学与音乐相辅相成的方式使人体味到形而上的审美意境,并由此升华感性,完善人格。这可以说是达到了艺术的至上境界。宗白华先生曾举了唐代诗人常建的《江上琴兴》来说明古琴的净化和深化人的心境的作用。《江上琴兴》中“江上调玉琴,一弦清一心。泠泠七弦遍,万木澄幽阴。能使江月白,又令江水深。始知梧桐枝,可以徽黄金”的诗句,一方面让人体味到古琴艺术所引发的令景物净化与深化的境界,同时也通过琴诗本身的精练含蓄的语言,感化人心,澡雪灵魂,“使人在超脱的胸襟里体味到宇宙的深境”^②。

三、“琴”文学之意象与美学

“琴”文学的上述功能是相对于古琴艺术来说的,也就是说,“琴”文学的重要作用对于人们了解把握和提升对古琴艺术的感悟体验给予帮助。

^② 宗白华:《中国艺术意境之诞生》,《宗白华全集》(2),安徽教育出版社,1994年,第327—338页。

然而,作为一种特殊的文学作品,“琴”文学也着重形成其审美意象,给人别一种的审美体验。从内容上说,古琴琴境的形成既与其深厚的文化内涵有关,同时也与其本身的艺术创作与审美欣赏特点有关。琴曲、琴歌的形成正如唐人王昌龄所总结的“三境”(物境、情境、意境)^{②3}那样,大多是:“遇物发声,想象成曲,江出隐映,衔落月于弦中,松风嗖 ,贯清风于指下,此则境之深矣。又若贤人烈士,失意伤时,结恨沉忧,写于声韵,始激切以畅鬼神,终练德而合雅颂,使千载之后,同声见知,此乃琴道深矣。”^{②4}琴曲、琴歌基本上可以分为三种,即:描写自然景物和人们触景生情的(物境),诸如《高山流水》、《平沙落雁》、《潇湘水云》、《碧涧流泉》、《梅花三弄》等;描写现实生活中人们的各种悲欢离合境遇的(情境),诸如《阳关三叠》、《龙翔操》、《关山月》、《渔樵问答》、《大胡茄》、《屈子问渡》等;描写人们喜怒哀乐之心理情结的(意境^{②5}),诸如《墨子悲丝》、《忆故人》等。我认为,“琴”文学的审美意象主要包括几种:

(一) 自然兴象

表现自然景物的琴曲所传达的大多是这种“自然兴象”的意象,而相对这种琴曲的优秀文学作品也大都准确地传达和加深了这种意象,既是对琴曲本身所传达意象的再现,同时也是作者对于自然景物所触发的内在情感的真实抒发。嵇康《琴赋》是一篇非常精彩优美的“琴”文学作品,全文一气呵成,跌宕起伏,将琴的选材斫制,到琴曲的一波三折,到琴曲所引发的意象,进而到琴境对人性的升华充分地表现出来。《琴赋》中提到了许多著名的古代琴曲,诸如,《白雪》、《清角》、《淶水》、《清征》、《唐尧》、《微子》、《陵阳》、《巴人》、《广陵》、《止息》、《东武》、《太山》、《飞龙》、《鹿鸣》、《鸡》、《游弦》、《王昭》、《楚妃》、《千里》、《别鹤》,虽然我们没有亲耳聆听这些经

^{②3} 王昌龄《诗格》,见叶朗主编《中国历代美学文库》(隋唐五代卷上),高等教育出版社,2003年,第368页。

^{②4} 刘籍:《琴议篇》,《中国古代音乐选辑》,人民音乐出版社,1981年,第249页。

^{②5} 王昌龄的意境与我们今天所理解的审美意境有别,主要是指人的内在意识活动。

典琴曲,但通过嵇康“听声类形”^{②6}的精彩描绘,每首琴曲犹如一幅清晰的画卷展现在我们眼前,给人一种身临其境的其实感受,如“状若崇山,又象流波,浩兮汤汤,郁兮峨峨”,“若离 鸣清池,翼若浮鸿翔层崖”,“远而听之,若鸾凤和鸣戏云中;迫而察之,若众葩敷荣曜春风”,“天吴踊跃于重渊,王乔披云而下坠。舞 于庭阶,游女飘焉而来萃”等,都是通过以声兴象来打动人心,在帮助人们理解琴曲的同时,将人们的引入一种自然兴象的审美意象世界。当然,嵇康也强调了琴曲的最终目的是得意而忘曲,给人“餐沆瀣兮带朝霞,眇翩翩兮薄天游。齐万物兮超自得,委性命兮任去留”^{②7}形而上的超越。

这类由琴声而引发的对自然景物所兴起的意象的“琴”文学作品还很多。比如:谢 的《咏琴诗》^{②8}描写了在洞庭湖畔,伴着春风秋月弹奏《别鹤操》所感发的情绪;韦应物的《昭国里第听元老师弹琴》^{②9}同样是聆听《别鹤操》,借着竹霜露清,也是兴发了伤心的感受。而李白的《听蜀僧浚弹琴》^{③0}则是在峨嵋峰、万壑松的琴境中,将心洗如流水、放如霜钟,从而感受到了碧山暮,秋云暗的壮观心态。这种琴诗非常多见,如刘长卿《幽琴》、孟浩然《夏日南庭怀辛大》、王维《竹里馆》、韦庄《听赵秀才弹琴》、岑参《秋夕听罗山人弹三峡流泉》、司马扎《夜听李山人弹琴》等,都是绝好的例子。

在嵇康看来,一首绝妙的琴曲往往是从“徘徊顾慕,拥郁抑按,盘桓毓养,从容秘玩”入境,随后进入“双美并进,骈驰翼驱,初若相乖,后卒同趣”的展开部分,丰富的情感此起彼伏;进而达到“参谭繁促,复叠攒仄,纵横络绎,奔遁相逼,拊嗟累赞,间不容息”的高潮,紧紧地抓住听者的情绪,荡气回肠,

^{②6} 马融《长笛赋》:“尔乃听声类形,状似流水,又象飞鸿,泛滥溥漠,浩浩洋洋。”见叶朗主编《中国历代美学文库》(秦汉卷),高等教育出版社,2003年,第474页。

^{②7} 嵇康《琴赋》,见《中国古代音乐选辑》,人民音乐出版社,1981年,第113页。

^{②8} 谢 的《咏琴诗》:“洞庭风雨干,龙门生死枝。雕刻分布 ,冲响郁清危。春风摇蕙草,秋月满华池。是时操别鹤,淫淫客泪垂。”

^{②9} 韦应物《昭国里第听元老师弹琴》:“竹林高宇霜露清,朱丝玉徽多故情。暗识啼鸟与别鹤,只缘中有断肠声。”

^{③0} 李白的《听蜀僧浚弹琴》:“蜀僧抱绿绮,西下峨嵋峰。为我一挥手,如听万壑松。客心洗流水,余响入霜钟。不觉碧山暮,秋云暗几重。”

不能平息;最终又以“微风余音,靡靡猗猗”给人以回味无穷的。这很好地概述了“琴”文学兴象的过程。

(二) 移情宣志

所谓“移情宣志”,是“琴”文学所引发的另一种艺术意象,指的是“琴”文学通过对琴曲、琴歌的意象的解释和再创造,使人获得抒怀言志的精神境界。琴曲、琴歌除了能够以回归自然、天人合一的审美感受外,不少作品都饱含着古人的心胸志向,文学作用的言志和观志作用也是人所共知的。所以,“移情宣志”可以说是“琴”文学的一个非常重要的作用。“琴”文学作品(尤其是琴诗)屡屡以“琴”为吟咏对象和志向所寄隐喻之物,也是因为“琴”具有很强的寄托情怀、抒襟言志的功能。阮籍《咏怀诗其一》是一个很好的例子:“夜中不能寐,起坐弹鸣琴。薄帷鉴鸣月,清风吹我襟。孤鸿号外野,朔鸟鸣北林。徘徊将何见,忧思独伤心。”这首诗寄托了郁郁不得志的阮嗣宗借操琴宣泄伤感情怀。舒缓不平的故事,深夜怀苦难眠,只有通过琴来抒解情绪,当美妙的琴声响起时仿佛一轮明月照透薄薄的窗帷,一缕淡淡的清风迎面吹来,吹动了衣襟,搅动了胸襟,原来内心的孤独寂寞正如冰冷的清风一样需要平复。我们不知道阮籍所操的是什么琴曲,但在琴声中却隐约听出了离群的鸿雁在寒冷的北方旷野深林的哀鸣,而这哀鸣又仿佛由阮籍这位琴诗兼通的魏晋名士心弦所拨动,琴声与诗句中,既流露出其徘徊、忧思、独自伤心的情感,同借由琴声、诗句又将这种情感释放出来,用清代王夫之的话说“景中生情,情中生景,故曰:景者情之景,情者景之情也”^③,此情此景,此琴此诗,把阮籍的人生际遇与胸怀志向传达出来。或许他正是凭借他的感怀之作《酒狂》,来抒解其内心的孤寂与不平,对此我们不能妄加臆测,但至少他的诗中说明了琴曲是可以令他在独自暗伤的难眠之夜中转移伤情,感怀生命的良药。

唐代大诗人白居易写过多首琴诗,其中《好听琴》一首也是充分表现了这种功能的作品,其中特别赞颂了琴能助人移除痛楚、脱离凡尘、超然物外的移情作用:“本性好丝桐,尘机闻即空。一声来耳里,万事离心中。情畅堪

^③ 王夫之《唐诗评选》卷四岑参《首春渭西郊行呈蓝田张二主簿》,见《中国美学史资料选编》下,中华书局,1981年,第279页。

销疾,恬和好养蒙。尤宜听三乐,安慰白头翁。”唐代另一位诗人薛能一次深夜听琴时,从十指、七弦与宫商的变化中,听出了秋风、秋雨的凄凉,转而与当时夜半孤灯之景,琴声所引发的思乡之情相融合,营造出一种打动人心的感伤无奈的意象,而这一凄美的意象,却是仅仅 28 个字的琴诗,可谓字字珠玑:“十指宫商膝上秋,七条丝动雨修修。空堂半夜孤灯冷,弹着乡心欲白头。”(《秋夜听任郎中弹琴》)

(三) 怡志养神

琴曲、琴歌还有一个重要的、颇为古代士人诉功能,就是“怡志养神”。借助琴曲、琴歌可以陶醉于自然山水,可以融化于知音神交,可以神游于山林,可以忘怀于江湖。琴诗对这种作用的描述非常多,最典型的如嵇康的《赠秀才入军》组诗。嵇康乃魏晋时代怀才不遇的大才子,琴与诗文是他的拿手好戏,历史记载他所作琴曲除了闻名天下的《广陵散》外,还有包括《长清》、《短清》、《长侧》、《短侧》的“嵇氏四弄”;他的《琴赋》是“琴”文学的千古杰作,他的琴诗也写得出神入化。《赠秀才入军其五》中赞美了琴的“弃智遗身”、“怡志养神”的作用:“琴诗自乐,远游可珍。含道独往,弃智遗身。寂乎无累,何求于人?长寄灵岳,怡志养神。”^⑫

晋代能清言、擅文学的殷仲堪曾写过一篇《琴赞》曰,从另一个角度道出了古琴艺术的这种作用:“五声不彰,孰表太音,至人善寄,畅之雅琴,声由动发,趣以虚深。”^⑬特别是谈到琴是“至人善寄”之器,声音之动与趣味之深,正是至人“含道独往”的途径。白居易《船夜援琴》也是这方面的代表:“鸟栖鱼不动,月照夜江深。身外都无事,舟中只有琴。七弦为益友,两耳是知音。心静即声淡,其间无古今。”整首琴诗营造出一种空旷宁静的意象,“七弦为益友,两耳为知音”,虽是孑然一人,却并不孤独,在这种鸟鱼、江月默默环绕、人与自然融化一体的世界中,只有淡然的琴声引领人的心境,身无内外,时无古今,心绪得以平复,神志得以怡养。

^⑫ 嵇康《赠秀才入军其五》。

^⑬ 殷仲堪《琴赞》,见唐欧阳询编《艺文类聚》第四十一卷《乐部一·论乐》。

(四) 形上领悟与升华生命

形上领悟与升华生命,可以说是琴乐与琴诗给人的最高境界,当然也是艺术与审美的至上体验。《庄子·齐物论》中有一段颇有意味的关于成亏与鼓琴的故事:“有成与亏,故昭氏之鼓琴也;无成与亏,故昭氏之不鼓琴也”^④。庄子没有具体说明昭文何许人也,但古今多数学者认为即先秦时著名的琴家师文(《列子·汤问》中记载了师文从师襄学琴的故事,他的琴艺达到了“虽师旷之清角,邹衍之吹律,亡以加之”的境界),即使他的琴艺达到如此高的境界,但仍然不能“保道全声”,郭象的注曰:“夫声不可胜举也,故吹管操炫,虽有繁手,遗声多矣。而执鸣弦者,欲以彰声也,彰声而声遗,不彰声而声全,故欲成而亏之者,昭文之鼓琴也,不成而无亏者,昭文之不鼓琴也。”清代国学家王先谦解释说:鼓商则丧角,挥宫则失徵,未若置而不鼓,五音自全,亦犹存情所以乘道,忘智所以合真者也。这些解释都说明了一种哲理,即道家讲求无为而无不为,即使是琴艺至精的师文,只要操缦挥弦,就必须有成亏,成的是名,亏的是道。惟有不鼓琴才能达到无成无亏的境界。这是庄子通过琴艺来阐述其哲学理念,说明对于琴艺与琴道琴道的理解,可以使人进入对形而上问题的思考。陶渊明的“但识琴中趣,何劳弦上声”^⑤正是秉承了这种理念。

除了对宇宙大化等哲理性的问题有所体悟外,琴艺之至境还能够使人进入对生命体认和对人生超越之境界。这一点在“琴”文学中也有许多例证。这种带有超越性的意境之获得是经过琴曲、琴诗所引发的情景相融的意象,进而由此时、此情、此景,进入到无时、无情、无景的永恒的时空之中,从而获得了一种身心解放与灵魂自由。

唐代孟郊的《听琴》由景入手,触景生情,缘情绘景,从而进入超越当下的大情大爱天地:“飒飒微雨收,翻翻橡叶鸣。月沉乱峰西,寥落三四星。前溪忽调琴,隔林寒琤琤。闻弹正弄声,不敢枕上听。回烛整头簪,漱泉立中

^④ 《庄子·齐物论》,见叶朗主编《中国历代美学文库》(先秦卷下),高等教育出版社,2004年,第107页。

^⑤ 《晋书》言陶潜“性不解音,而畜素琴一张,弦徽不具,每朋酒之会,则抚而和之,曰:‘但识琴中趣,何劳弦上声!’”

庭。定步履齿深,貌禅目冥冥。微风吹衣襟,亦认宫征声。学道三十年,未免忧死生。闻弹一夜中,会尽天地情。”《艺文类聚》中载有六朝陈人沈 一首《为我弹鸣琴》诗曰:“为我弹鸣琴,琴鸣伤我衿。半死无人觉,入灶始知音。空为《贞女引》,谁达楚妃心。雍门何假说,落泪自淫淫。”诗中言说了琴声所引发的似乎令人生死不知的浑然境界,在听琴的同时,他超越了琴声,进入由此引发的想象与玄思的境界,才理解了原来雍门周鼓琴令孟尝君悲从心生,顿悟国事、人生的故事并不虚假。

“气韵生动”诸问题略说

张郁乎

(一) 作家法,还是鉴赏家言?

中国的绘画,自成一个系统,中国的绘画批评,也自成一个系统。“气韵生动”可以算是这个批评系统中最古老,也是地位最高,影响最深的一个概念,其他一些概念,如妙,神,逸等等,虽然也很重要,似乎终究不能与之比肩^①。然而“气韵生动”又是最难捉摸,最难说清,因此也歧义最多,滥用最广的一个概念。任何一个想要赞美或恭维一幅画,而又无所见无可说的人,都可以拿它来搪塞:“这画……真是‘气韵生动’。”任何一个好为人师,于绘事本无深解而又故作高深的人,也都可以拿它来欺人:“绘画第一义……须求‘气韵生动’。”

所以,要了解中国绘画批评的传统,不得不从“气韵生动”说起。

就我们所知,“气韵生动”这个概念,首见于南齐谢赫的《古画品录》。谢赫在《画品录》中提出了绘画六法,而以“气韵生动”居首:

虽画有六法,而罕能尽该,自古及今,各善一节。六法者何?一,气韵生动是也;二,骨法用笔是也;三,应物象形是也;四,随类赋采是也;五,经营位置是也;六,传移摹写是也。

张郁乎,博士,中国社会科学院哲学所。

① 近代艺术史家滕固说:“气韵生动,为吾国往哲最高的艺术观。从谢赫标出而后,千余年来,深印在谈艺制艺者的心髓中,成了一种有力的学说。”(《滕固艺术文集》,上海人民美术出版社,2003年,第66页。)

他又把天下画人依其成就的高低,划分为六品(六等):能够“气韵生动”者,位居第一品,虽有精妙而“神韵气力,不逮前贤”者,则位次第二品,其余愈降愈次,不必论矣。不过,善第一法(气韵生动)者,未必,亦不必兼善其余五法。比如张墨、荀勖二人皆跻身第一品,他们的作品:

风范气候,极妙参神;但取精灵,遗其骨法。若拘以物体,则未见精粹,若取之象外,方见膏腴,可谓微妙也。

可见谢赫所谓气韵生动,是能够攫取对象的“精灵”,于象外(形外)有一种“风范气候”,既不必拘束于骨法用笔(第二法),也不必拘束于应物象形(第三法)。由此可知,第一法(气韵生动)虽是最高的概念,却不是“大全(全善)”,它与其余五法的关系,既不是排斥,也不是含摄,而是超越。

谢赫的六法说,奠定了“气韵生动”在绘画批评史上无比尊崇的地位,然而也是谢赫的这个六法说,为“气韵生动”的种种歧义和纷争埋下了伏笔。

我们若对六法的内容详加辨析,就可以知道,六法的内容原本就驳杂,相互之间并不能构成一个条贯的系统。为便于理解,我们从第二法至第五法说起。“骨法用笔”、“应物象形”、“随类赋采”、“经营位置”,依次讲的是勾勒,造型,设色,构图,覆盖了创作过程的四个关键步骤,它们都涉及可操作,可落实,可描述的具体的技术。第六法“传移摹写”,即复制旧作,虽然也可以算具体的技术,然而它更是个“类概论”,乃绘画之一种,与勾勒、造型、设色、构图显然不是同一个层面的技术。最特别的是第一法“气韵生动”,它既不涉及具体的创作过程,也不涉及具体的技术,因而不能象其他五法那样落实到可操作的层面。严格地说,“气韵生动”不能算是“法”;或者退一步说,“气韵生动”之为法,与“骨法用笔”等其他五种作为技术名词的技法之法,性质完全不同。这个区分非常微妙,也非常重要,对于“气韵生动”的种种误会都由于不了解这个区分而起,而若了解到这个区分,则关于“气韵生动”的种种误会都可烟消云散。那么,“气韵生动”是何种意义上的“法”呢?

清代人曾经反思奢言“气韵生动”所造成的混乱,其中尤以邹一桂(号小山)对“六法”内部结构的分析最有启发。邹一桂通过细致的分析,揭示出

“气韵生动”之为“法”和“骨法用笔”(等)之为“法”的不同,从而厘清了“气韵生动”这个概念所能够关涉的范围和应该采取的关涉方式。邹氏《小山画谱》中有“六法前后”一条,论六法的次序:

明谢肇淛云,古人言画,一曰气韵生动……此数者何尝道得画中三昧?以古人之法施之于今,不啻枘凿。愚谓即以六法言,亦当以经营为第一,用笔次之,傅彩又次之,传移应不在画内,而气韵则画成后得之,一举笔即谋气韵,从何著手?以气韵为第一者,乃鉴赏家言,非作家法也。^②

他认为,“经营位置”、“骨法用笔”、“随类傅彩”等是从创作的角度来说的,所以是“作家法”;“气韵生动”是从欣赏的角度而说的,乃“鉴赏家言”。换言之,“经营位置”等诸作家法是创作过程中画家的活动,“气韵生动”是创作完成后作品所具有的品质或效果(画家赋予它的),乃鉴赏家所见。

辨明“气韵生动”是鉴赏家言,而不是作家法,是个极深刻的见解。从“鉴赏”的方面,而不从“创作”的方面论“气韵生动”,是个重大的进步。不过,“经营位置”、“骨法用笔”诸作家法未必不能从鉴赏的方面来论——对于一件已经完成的作品,我们固然可以评论它是不是“气韵生动”,而同时我们确实也可以评论它的构图是否恰当,用笔是否有骨力,象形是否准确,敷彩是否协调。在鉴赏的层面,“气韵生动”与诸“作家法”有什么样的区分呢?这个方向的追问,可以帮助我们进一步接近“气韵生动”的真意。宋代评论家韩拙的一段话,就涉及这个层面的区分。他说:

凡阅诸画,先看风势气韵,次究格法高低。^③

韩拙在欣赏的层面,区分出作品的“风势气韵”和“格法”两个方面,而“先看”和“次究”的顺序也暗示了这两个方面在欣赏中的不同地位——以“风

② 邹一桂的议论中没有把“(应物)象形”列出来,这可能是行文的原因,或者竟是遗漏,然而也有可能是把“应物象形”收摄到“用笔”中去了。又,他把“传移(模写)”排除在作家法之外,说“传移应不在画内”,也极有见地,盖本诸张彦远“至于传模移写,乃画家末事”之论。

③ 韩拙《山水纯全集》,“论观画识别”。按:韩拙,宣和画院中人,生卒年不详,《山水纯全集》卷末有张怀宣和辛丑年序,是知此书成于北宋末。

势气韵”为重，“格法”为轻。不过我这里更关心的是二者性质上的区分。这需要从“看”和“究”的区分来了解。“看”和“究”不一样，“看”是直觉，“究”是分析。一件作品的“格法”的高低，可以具体地去“究”（分析）出来，而其“风势气韵”之有无或优劣，却只能浑沦地“看”（直觉）出。这意味着，“格法”所关涉的，是作品之有形的方面，可以言说、指陈的方面；而“风势气韵”所关涉的，是作品之无形的方面，可以感觉而不可言说、不可指陈的方面。这可以感觉而不可言说、不可指陈的方面，其实就是作品的风调气质。元代大鉴赏家汤 有个形象的比喻，最能说明何所谓作品的“风调气质”或“气韵”。他说：

看画如看美人，其风神骨相，有在肌肤之外者。^④

美人有一种我们称之为“风神”的美，超越于她的长短肥瘦，肌肤唇齿等形体的美。我们欣赏美女，首先要看她有无一种动人的“风神”，若无“风神”，即使身材如何玲珑，如何唇红齿白，肌丽骨匀，也不能算上品。画亦如是，有一种类似于女人之风神的美，超越于位置形色的妙，此即所谓“气韵”。

（二）气韵即是生动？

这个问题要从“六法断句”的一段公案说起。

六法说虽然是谢赫在《古画品录》中提出来的，但是六法说的流行，却与张彦远《历代名画记》的转述有关。张彦远在《历代名画记》中专辟“论画六法”章，讨论六法的问题。他引述了谢赫的话，但是在句法上作了些改动。他说：

昔谢赫云画有六法，一曰气韵生动，二曰骨法用笔，三曰应物象形，四曰随类赋彩，五曰经营位置，六曰传摹移写。

对照《古画品录》的原文（见上文），张彦远在句法上的改动有两点：一，谢文无“曰”字，张文添“曰”字。（按：添“曰”字，是引述他人话时惯有的现象，如

^④ 汤 《论画》。又，汤 《论画》中另有一段话，与上文所引韩拙区分“气韵”与“格法”的论述相似。汤 说：“观画之法，先观气韵，次观笔意骨法位置传染，然后形似。”

同我们现今所谓的“间接引用”。)二,谢文有语词“是也”,张文略去了“是也”。显然,张彦远以“气韵生动”四字丽属为一个词(余同),我们现在习惯以“气韵生动”为成词(余同),都是受张彦远的影响。

但是钱锺书在《管锥篇》中说,张彦远失读了。据钱氏的断句,谢赫的原意是:

一、气韵,生动是也;二、骨法,用笔是也;三、应物,象形是也;四、随类,赋彩是也;五、经营,位置是也;六、传移,摹写是也。

钱氏认为,在谢赫《古画品录》中,“气韵生动”并不是一个词,“气韵,生动是也”是个定义句或解释句,“生动”是对“气韵”的定义或解释。即是说,“气韵”是一个词,“生动”是一个词,二者是逗开的。这就是所谓的“二二断句”。钱氏的“二二断句”说,引起了巨大的争议,赞成者有之,反对者也不少。我个人的看法,钱氏是对的。细心品味谢赫《古画品录》中“六法”的上下文,谢赫并不是在提出六法,而是在解释六法。六法说大概是久已有之的,即“气韵”、“骨法”、“应物”等,谢赫的工作,乃是用“生动”、“象形”、“赋彩”等比较浅近切事的词对之加以解释。^⑤

其实,张彦远之后,许多人虽然在提及六法时以“气韵生动”为一法,而在具体的讨论中却无不拈出“气韵”作为中心词而遗略“生动”,即便谢赫和张彦远也是如此。这一方面可以佐证钱氏的“二二断句”,一方面也引我们深思:“生动”与“气韵”的关系究竟如何?浅近切事的“生动”能够尽“气韵”的深意吗?

钱氏曰:“气韵”非他,即图中人物栩栩如活之状耳。^⑥

以此论谢赫的气韵说,庶几乎是;以此概括六朝的气韵说,却未必尽然。因为六朝人所谓的“气韵”,并不仅仅是谢赫所理解的“生动”而已,正如钱氏所说,“谢赫以‘生动’诠‘气韵’,尚未达意尽蕴”^⑦。六朝语境下尚

^⑤ 钱锺书:《管锥篇》,第四册,第1352—54页,北京:中华书局,1999年。关于六法断句问题的详细讨论,可以参见劭宏《衍义的“气韵”——中国画论的观念史研究》,第88—101页,“六法断句小学考”,南京:江苏教育出版社,2005年。

^⑥ 《管锥篇》,第四册,第1354页。

^⑦ 同上。

且如此,倘若以此论宋代人的气韵说,相去就更远了。从南朝人到宋代人,对气韵的理解和用法都发生了变化,笼统而论,殊无意义。兹就南朝人对生动与气韵之关系的看法,及宋人对生动与气韵之关系的看法,略加疏正。

“气”在先秦就已经是个重要的概念,内涵亦已非常丰富;“韵”字就晚些了,《说文》尚无“韵”字。然而六朝人却大量使用“韵”字,“气韵”之成词,大概也在六朝时期。“气”一开始就是名词性的,“韵”起初却是形容词性的,声音之和为韵,从古“均”字转来。从“韵”字与“和”、“均”的关系,可以知道这是个带有正面价值的形容词,有善或美的意思^⑧。“气韵”一词,起初应该是以名词性的“气”为主字,而以形容词性的“韵”字对之加以限定,所以下面讨论六朝人“气韵”一词的用法,就从“气”说起。

“气”是关乎生命的,有气则生,无气则死。气在人体内周流,气脉畅通则有神采焕发之象,气脉不通则有委顿麻痹之象。这个气,是生气之气;韵则取和谐义,形容体气的条畅^⑨。无论人,动物,或植物,生死两种状态中,生的状态总是欣人的,有一种微妙难言,散发着生命的光辉的美(神采)。“气韵”一词就指向这种生的状态,以及这种生的状态所具有的欣人的美。“气韵”的这一层意思,即是“生动”。“生动”的本意是有生命的,能够动的,活的。谢赫以“生动”解“气韵”,确实是很切近的解释(以浅近切事的“生动”一词对雅驯的“气韵”一词加以解释),这种意义上的“气韵”,亦诚如钱锺书所说,并没有多少玄奥之意,不过是“图中人物栩栩如活之状耳”。然则只要画出人的屈伸偃仰、喜怒哀乐的情态,便是有气韵了。

如此论“气韵”——把气韵“降低”到生动——似乎减杀了它的许多光环。不过从艺术史的角度看,对于早期的绘画(或雕塑)来说,生动并不是一件容易做到的事。绘画(或雕塑)从无所谓生动到能够生动,实在可以说是一个奇迹;而从评论的角度对作品提出生动的要求,也确实可以说是一个了

⑧ “韵”字后来也有了名词性质,不过是个抽象名词。

⑨ 张彦远、郭若虚论气韵,每云“周”或“不周”。张彦远《历代名画记·论画六法》:“若气韵不周,空陈形似……谓非妙也。”郭若虚《图画见闻志·论气韵非师》“凡画,必周气韵,方号珍品。”此所谓“周”,即是“条畅”义:气韵周,即气韵条畅;气韵不周,即气韵不条畅。此义移用于论用笔时,有深刻的发挥。详见下文。

不起的进步。西方的艺术史中,古埃及的雕塑皆为符号化的、刻板而僵硬的正面律形象,希腊的雕塑却具有了个性化的表情和动作,仿佛突然从刻板与僵硬中“苏醒”了过来,呈现为线条柔和而肢体谐和的有生命的个体。相比于埃及雕塑的刻板、僵硬,希腊的雕塑可谓生动。艺术史家贡布里希把这个发展称为“希腊奇迹”。方闻先生认为,中国的雕塑和绘画,在汉唐之间,也有类似的一个发展,他称为“汉唐奇迹”。倘若方先生所论不虚,则六朝时期“气韵/生动”概念的确立,便是那奇迹之发生的宣示。绘画至此终于挣脱了“图记”的功能而有了自身的意义——艺术在此觉醒——然则“生动”意义上的“气韵”,不正是艺术的光环么?

然而“气韵”还有另外的意思。

还是从“气”说起。气不仅关乎生命,气又是关乎性分与才情的。人禀气而生,所禀受的气不同,人的性分才情遂有了差异,此所谓“赋受不齐”。以禀气的不同来解释人的差异,也是中国人由来已久的思路。比如,汉代的王充以禀气的厚薄解释人的寿夭,禀气厚则长寿,禀气薄则短命;宋代的理学家们以禀气的清浊解释人的贤愚或善恶,禀清气而生者则贤(善),禀浊气而生者则愚(恶)。这种意义上的气,是气质之气。

“韵”字也有类似的维度,而且也与“气”有关。古人论音律,习惯于从“气”来论。照古人的说法,一年中四时十二个月的往来变化,源于天地之间阴阳之气的消息升降。时节的本质,是“气”,每一个时节有它特定的“气”,所谓“节气”。而音乐的十二律,乃是与节气对应的,《礼记·月令》、《吕氏春秋·音律》等篇都把十二月与音乐的十二律联系起来。《汉书》“律历志”说:“天地之气合以生风,天地之风气正,十二律定。”^⑩《史记》的“律书第三”就细致是描述了气、风、月份、(音)律的对应关系。中国人论“律”,总是合“历律”、“音律”而言之,很复杂也很有趣,说起来却很麻烦。简略而言,因为“气”的不同而有(音)律的不同。我想,“气调”一词大概就对应这个内容。而音乐的微妙,正在它的调;不同的调,给我们不同的感觉,此即是音乐的“味”,所谓“韵味”。

类比到人的身上,不同的人有不同的气,因而给人不同的感觉,就是这

^⑩ 《汉书》,四,志[一],第959页,中华书局,1997年。

个人的“韵”。六朝时期藻鉴人物,常用“气韵”一词,如《金楼子·后妃》记宣修容相晋惠王:“行步向前,气韵殊下。”《杂记》记孔翁归:“好饮酒,气韵标达。”《世说新语·任诞》言阮浑:“阮浑长成,风气韵度似父。”^①六朝人所谓“气韵”,即是一个人的“风气韵度”,或曰一个人的“情味性分”,与风神、风度等词同义。人各有其风神气韵,画一个人,首先要把握住这个人的风神气韵,裴叔则风神“俊朗”,顾恺之为他画像,在其颊上“益三毛”,借此传他的俊朗风神;谢幼舆有丘壑高情,顾恺之为他画像,把他画在岩石中,借此传他的丘壑之情……如此之类,都是着眼于“气韵”^②。人的风气韵度有雅俗之分,画家笔下的人物亦复如是。东晋庾 (字道季)评当时大画家戴逵(字安道)的人物画说:“神明太俗。”所谓“神明太俗”亦即是“气韵殊下”。这个意义上的“气韵”,就不是“生动”能够解释的了。我个人的意见,六朝人“气韵”说的意趣,主要在“风气韵度”,而不在“生动”^③。谢赫以“生动”解“气韵”,有很大程度的误解,也难怪他不能理解顾恺之了。^④

① 转引自钱锺书《管锥篇》第四册,第1355页。

② 钱氏认为,气韵即神。邵宏申论,谓顾恺之“传神”说是谢赫“气韵”说的先导。古人亦有以传神解气韵生动的。元末扬维桢序《图绘宝鉴》曰:“故论画之高下者,有传形,有传神。传神者,气韵生动是也。如画猫者张壁而绝鼠,大士者渡海而灭风,翊圣真武者扣之而响应,写人真者即能得其精神。若此者岂非气韵生动机夺造化者乎?”按:“传神”与“生动”一样,都不必有具体的、有倾向性的内涵,这一点与“气韵”不同;某些神才能称气韵,亦正如某些生动才能联系于气韵,因此“传神”一词亦不能尽“气韵生动”的意蕴。

③ 魏晋而降,学尚玄远,于是有形迹与本体之分,学者皆欲超越形迹,上究本体,得象忘言,得意忘形(象)即其例也。谢安曰:“九方皋之相马也,略其玄黄而取其逸。”玄黄是马之形迹(象),逸是马之本体(意)。藻鉴人物亦如是,气韵是本体,骨法而下皆形迹。此义汤用彤《魏晋玄学论稿·言意之辨》论之甚详。汤氏比较汉、晋相术之不同曰:“汉代观人之方,根本在相法(骨法),由外貌差别推知其体内五行之不同。汉末魏初犹颇存此风,其后识鉴乃渐重神气,而入于虚无难言之域。”又曰:“即如人物画法疑即受此项风尚之影响。”汤氏认为,顾恺之传神之说,即是受魏晋识鉴重神明的影响。进而论之,绘画六法首标气韵,亦是受此风尚影响。“气韵”即属于汤氏所谓“虚无难言之域”。

④ (一)谢赫在《古画品录》中说顾恺之“声过其实,迹不逮意”。(二)我感觉谢赫以“用笔”解“骨法”(骨法,用笔是也)也有误导的成分。“气韵”、“骨法”原本都是论人,而借用于论画。相人首看其气韵,次究其骨相。“骨法”是王充《论衡》中的术语,《论衡·骨相篇》曰:“非徒命有骨法,性亦有骨法。惟知命有明相,莫知性有骨法,此见命之表证,不见性之符验也。”《论衡·初稟篇》曰:“王者一受命,内以为性,外以为体。体者,面辅骨法,生而稟之。”(三)六法中,气韵、骨法乃就人物而言,应物、随类乃就其他动植物而言。

张彦远是否已经看出了谢赫以“生动”释“气韵”的局限？不管有意或无意，当他把“气韵”和“生动”连缀成一个词时（从“气韵，生动是也”，变为“气韵生动”），“生动”与“气韵”的关系就变了——从解释关系变成了并列关系，或许还有点补充的意味¹⁵。而从“气韵”的方面说，也因此而摆脱了“生动”的绑架。张彦远对谢赫的误读，未尝不可以说是对气韵的拯救。

被张彦远拯救了的“气韵”之义（风气韵度），在晚唐北宋人那里表现得越来越清楚。荆浩《笔法记》释“韵”为“备仪不俗”，到宋人如黄庭坚遂有“不俗之为韵”的说法¹⁶。一幅画有没有“气韵”，在于它俗不俗，俗则无气韵可言。这显然不是“生动”与否的问题了。南宋艺术评论家赵希鹄《洞天清录》中有一段议论可以帮助我们了解这个问题。赵希鹄在评论何尊师、周两位画家所画的猫时说：

尊师不知何许人也，炤则熙宁画院祇应，（二人）所画猫犬，何则有士夫气，周则工人态度，生动自然，二家皆有。

宋人的语境中，“士夫气”即是“气韵”，或者说始可以言“气韵”，“工人态度”是无“气韵”可言的。何、周两家所画的猫，都可以称“生动”，却不可说两家都有“气韵”。比如人之有小人，有高士，小人之滑稽跳掷亦是生动，但品格卑凡，不得称“韵”；必须高士之风神奕奕的那种生动，才称得上“韵”。元初饶自然作《绘宗十二忌》，第九忌曰“人物佞倭”。他说画中人物须“衣冠轩昂，意态闲雅……切不可行者、望者、负荷者、鞭策者一例作佞倭之状。”佞倭之状未必不生动，但绝对算不上“气韵”生动。

¹⁵ 张彦远似乎也并不把“生动”与“气韵”等齐了看，在他那里“生动”的地位（重要性）远不如“气韵”，他的批评语汇里最重要的一对概念是“气韵”和“形似”。参见《历代名画记·论画六法》。

¹⁶ 有些词的意义有多面性，可以为中性词，也可以转为褒义或贬义。以我们熟悉的气质、风度两个词为例，我们可以说某人的气质好，某人的气质差，某人的风度好，某人的气质差，这样的语境下，气质、风度是中性词。中性词的内容，是向各个方向开放的。然而有时候，我们又说某人有气质，某人没气质，某人有风度，某人没风度，这样的语境下，气质、风度是褒义词，有气质或者有风度则佳，无气质或者无风度则恶。褒义词的内容，总要指向某一个方向。大致来说，气质、风度等词，起初是中性词，后来慢慢就发展成褒义词。气韵一词也是如此。晚唐北宋人论“韵”，大抵是以之为褒义的。

(三) 可学,不可学?

“气韵生动”不可学,也是绘画批评史上一个颇堪玩味的话题。话头是郭若虚提起的,他在《图画见闻志》中专门做了一篇“论气韵非师”的短论,其中说道:

六法精论,万古不移。然而骨法用笔以下五者可学,如其气韵,必在生知,固不可以巧密得,复不可以岁月到,默契神会,不知然而然也。

郭若虚的这一段议论,已经触及到“气韵”与“骨法用笔”以下五法的区分。如我们前面所说,“骨法用笔”等五法是技术层面的问题,有规矩可循,有形迹可按,所以“可学”。然而艺术还有非技术的层面,是艺术的生命所在。艺术的这个非技术的层面,微妙难言,只可神会,不能迹按。因其无形迹轨辙可寻(“不可以巧密得”,“不知然而然”),所以既不能传习(教授),也不能通过勤学苦练而达到(不可以岁月到)。魏晋时期的人就已经敏觉到艺术的这个不可学的层面,曹丕在论诗文时说:

文以气为主,气之清浊有体,不可力强而致。譬诸音乐,曲度虽均,节奏同检,至于引气不齐,巧拙有素,虽在父兄,不能以移子弟。^①

同一首曲子,音调、节奏是固定的,但是不同的人来吹奏,乃有不同的效果(味)。这是因为各人的气息不同。那微妙的差异,那“味”,与曲子的音调、节奏无关,而与吹奏者天生的性分有关(气之清浊),是不可传授的。移论于绘画,画之有无气韵,犹奏出的音乐有无胜味,关乎操作者的性分,而不是技术。

性分是天生的,所谓“生知(生而知之)”,亦即是“天才”。天才有一种能力,是常人所没有,也是后天的努力不能弥补的。艺术有天才与人力的差别,乃古今通识。以中国论,唐代的两位大诗人李白、杜甫,李白的诗仗其天才,杜甫的诗多赖人力;以西方论,英国17世纪的两位大文豪莎士比亚和琼森,莎翁是天才型的,琼森是学者型的。天才站在艺术的最高峰,

^① 曹丕《典论·论文》,转引自张少康、刘三:《中国文学理论批评发展史》(上),北京大学出版社,1997年,第170页。

他的灵光闪现,便成就最伟大的艺术,此之谓“自然风流”。这天才的杰作,总有一种原始的感动力量,让我们眼前一亮,怦然心动;而出乎人力与技巧的作品,固然很不错,然而即便它的淋漓痛快之处,亦总有些一间未透的感觉。

“气韵”既然是绘画的最高品质,归之于天才,自无不可。不过郭若虚说“气韵必在生知”,却不只是在论绘画的天才的一面,他真正的意思,是在论绘事的“高贵”。^⑮要了解此问题的来龙去脉及其意蕴,还得从张彦远说起。

绘画本是百工之一,是匠人役工的事情,与书籍相比,地位自然比较低贱。王充就很看不起这贱役之事,以为非君子所当乐见。他说:

视画古人,如视死人。见其面而不若观其言行。古贤之道,竹帛之所载粲然矣,岂徒墙壁之画哉。^⑯

然而晋宋以还,渐渐有文人名士加入到绘画的鉴藏甚至创作队伍,至于中唐,王维、郑虔等一批诗人雅好绘事,竟成风尚,于是乃有重新论定绘画之性质与地位的需要。张彦远家族于书画“家世好尚”,他自己又是以克绍先人之志为己任的,自然要替绘画争个地位。他先把王充嘲笑一番,说与王充这种人谈画,如同“对牛鼓簧”,继而说:

自古善画者,莫非衣冠贵胄,逸士高人。振妙一时,传芳千祀,非闾阎鄙贱之所能为也。^⑰

张彦远的这段议论,是在“论画六法”时提出的。这无异于是说,“气韵生动”一流的作品,必定出自衣冠贵胄,逸士高人,而非闾阎鄙贱的工匠所能为。这是要赋予绘画一个高贵的种姓。

郭若虚“至于气韵,必在生知”的一段议论,便是承此而来。他接下来的一段议论也与张彦远同一鼻孔出气:

^⑮ “生知”本是儒家论圣、贤之别的一个术语。对于最高的德性,圣人如孔子是生而知之,贤者如颜回则要次一等,需学而后知。

^⑯ 转引自张彦远《历代名画记·叙画之源流》。

^⑰ 张彦远《历代名画记·论画六法》。

窃观自古奇迹,多是轩冕才贤,岩穴上士,依仁游艺,探賾钩深,高雅之情,一寓于画。人品既已高矣,气韵不得不高,气韵既已高矣,生动不得不至,所谓神之又神而能精焉。凡画,必周气韵,方号世珍,不尔虽竭巧思,止同众工之事,虽曰画而非画。^①

北宋中后期,在苏轼等人的推动下,文人画的创作与理论都已经蓬勃发展起来;当此之时,郭若虚发挥张彦远的论调,把绘画与士人的关系进一步确定下来,自是时势所至。不过我们细读郭若虚这段话,可以发现,郭若虚并不是简单地绍述了张彦远的观点,他在这个问题上是有推进的。一,张彦远话中的“衣冠贵胄”,在郭若虚这里换成了“轩冕才贤”。“衣冠贵胄”强调的是人的社会地位,“轩冕才贤”强调的是人的文化地位,从强调画者的社会地位转到强调画者的文化地位,这是对画的理解上的一次深化。二,张彦远只说“自古善画者,莫非衣冠贵胄、逸士高人”,并没有论及画之内容与这些衣冠贵胄、逸士高人内心世界的关系;郭若虚则推进一步,说画乃是这些轩冕才贤、岩穴上士的情怀的抒写,所谓“高雅之情,一寓于画”。如此,画与画者遂有了内在的、本质的联系。于是,三,郭若虚顺理成章地把画的气韵的高低,归因于画者人品的高低。

“人品既已高矣,气韵不得不高。”这论调不免让我们想起前面曾提到的东晋大画家戴逵(字安道)的一个故事。据《世说新语》记载:

戴安道中年画行像甚精妙,庾道季看之,语戴云:“神明太俗,由卿世情未尽。”^②

画家“世情未尽”,遂至于他笔下的人物“神明太俗”,此即是人品影响到画品。不过,庾道季之论,乃是就消极的一面而说。郭若虚“人品既已高矣,气韵不得不高”,却是就积极的一面而说,并且从就事论事的具体讨论进入到了理论层面的表述。

人品与画品的关系,是中国艺术理论中的一个老问题,一两句话说不清楚,此处不作深究,但指出一点:此所谓“人品”,不必局限于狭隘的伦理道德

① 郭若虚《图画见闻志·论气韵非师》。

② 《世说新语》,巧艺第二十一,8。

方面;与文化修养相关的胸襟气度,以及相应的好恶、品味,也是人品。关于人品的这两个方面,可以借牟宗三论传统人性学说的两个方面来了解。牟氏说,历来关于人性的学问可以分两方面:先秦的人性善恶问题,是从道德上的善恶论人性;魏晋的才性名理,是从美学的观点对人的才性或情性作品鉴的论述。前者是道德性的,后者是欣趣性的。人品亦如此,有道德性的层面,有欣趣性的层面,这欣趣性的一面乃是文化品格。与艺术相关的人品,主要涉及欣趣性的文化品格一面。因此,如果把人品局限于道德的方面,则艺术史上的许多现象便不能解释,而若从广义的文化的方面去理解人品,这些矛盾便可以消除。比如蔡京的书法,固然与他奸臣的道德品格相忤,却未必与他欣趣性的文化品格相忤。南宋陈后村跋赵大年小景云:“大年胸次潇洒,故见于笔端如此,岂睦亲宫中终日骑木马、放鹁鸽者所能为哉。”²³所谓“胸次潇洒”,乃是就赵大年的文化品格(欣趣)而言,而不是就其道德品格而言的。明人王世贞跋赵孟頫《陶彭泽归去来图》,也涉及这个问题。就政治人格(道德人品)而言,赵孟頫以宋宗室的身份改仕元,与陶渊明坚守晋人身份而不臣宋,志趣恰相左。在一班腐儒的眼里,赵孟頫画《陶彭泽归去来图》实在是个笑话,所以他们忍不住要就此发一番讥讽。对这样的批评,王世贞颇不以为然,他议论说:

赵吴兴画陶彭泽归去来,纵极八法之妙,不能不落竖儒吻。盖以永初之不臣宋,与至元之仕元,趣相左耳。若其风华秀润、标举超逸,虎头点拂、云麾(晖?)烘染,所谓赵郎併其情性而得之者,与彭泽人品文章,真足三绝,又不当以此论也。²⁴

王世贞认为,论画不能从政治人格来论,赵孟頫的政治人格虽然与陶渊明确

²³ 丛书集成初编《后村题跋》。

²⁴ 王世贞《州四部稿》(四库全书本),卷一百三十七,“赵吴兴画陶彭泽归去来图,题和诗后”。按:说陶渊明弃官归隐是忠于晋,这也是后代腐儒的附会之论,不足为据。又,王世贞亦反对寄托说,可以与他他对赵孟頫的态度相佐证。他在一则题跋中批评一般山水画鉴赏家们的寄托说,曰:“或谓余有所寄则不然。大丈夫好山水便当谢去朝市,安用役役寄此为然。人生有义命,要不当以一端成出处也。譬如见佳画,辄云是真山水,见佳山水辄云一幅真画,究竟何所归。”王世贞《州山人四部稿》,台北,伟文图书出版社,1976年,第6373—6374页。转引自石守谦《风格与世变——中国绘画十论》,北京大学出版社,2008年,第333—334页。

相左,然而其“风华秀润,标举超逸”的一面,与陶渊明的情性是相契的,此图既能得此情性,固足以与陶渊明的人品、文章共成三绝。王世贞所谓的“风华秀润,标举超逸”,乃是就欣趣的人品而言,而不是就道德的人品而言。

既然人品决定画品,我们何不从人品入手去解决气韵的问题?不过首先要解决的一个问题是:人品是天生的,还是后天养成或“可以”后天养成的呢?这个问题此处也不能详述,只指出一点:宋学普遍重视后天的修养功夫,张载就强调通过为学来“变化气质”。在此风气中,郭熙《林泉高致》把涵养心性引入到画学,强调林泉之心的培养^{②5}。黄庭坚亦有相似的看法。赵大年学苏轼作小山丛竹,黄庭坚题曰:“大年学东坡先生作小山丛竹,殊有思致……若更屏声色裘马,使胸中有数百卷书,便当不愧文与可矣。”^{②6}至于明代,遂有董其昌出来说:

气韵不可学,然亦有学得处,读万卷书,行千里路。

董其昌所谓“不可学”,与郭若虚的立场相同,乃是就气韵的非技术性一面而言;其所谓“亦有学得处”,与郭若虚的立场其实也相同,乃是立足于郭若虚人品决定画品的理论,进而提出通过画家人品的培养来提高画作的气韵。他提出的培养画家人品的方法——“读万卷书,行千里路”——也都启发于宋人。^{②7}

(四)气韵 = 烟润?

唐代中期,绘画方面有两个新发展,一是山水画的兴起,一是水墨技法的应用。这两个新发展关联甚深,甚至可以说它们是一张纸的两面,因为水墨技法正是因应着山水画的兴起而开展出来的^{②8}。所以如此者,亦与“气”有密切的关系(虽然不是唯一的原因)。

^{②5} 参见朱良志《理学与中国画学研究》,安徽教育出版社,1999年,第139—153页。

^{②6} 丛书集成初编《山谷题跋》。

^{②7} 黄庭坚的题跋中已提出画家须读书的思想;而郭若虚《林泉高致》要求画家走出去“饱游饫看”,亦即是“行千里路”。

^{②8} 随着水墨山水的出现,中唐以后开始有关于墨法的讨论。张彦远《历代名画记》中有“运墨而五色具”之论。荆浩《笔法记》“六要”,气、韵、笔、墨、景、思,墨居其一(谢赫六法中只有用笔,没有用墨)。

气在自然中有更为丰富而实在的表现,凡烟、云、雾、霞,甚至风、雨,俱可说是气的变化,而自然的种种神奇与美妙,亦多与此相关。是以古人看自然,多留意于云气。道学家爱玩赏烟云,从中体会天地氤氲的变化之道,程颢诗云:“道通天地有形外,思入风云变化中。”游仙家或渴慕林泉的隐士以烟云为远离人间的尘外之物,亦以之为自然的灵性所在,因此称隐居为“巢云”,谓山林之想为“烟霞结梦”,谓高卧山林为“烟云供养”。美术家则以欣赏的眼光看到烟云的美,郭熙曰:“山以烟云为神采”;又曰:“山无烟云,如春无草树。”

气(烟云)在山水文化中既有如此的地位,则其成为山水画的重要因素,也是意料中事。唐人画中常以钩云(用线条勾勒作云的方法),象征性地表现云烟缥缈之象。宋代水墨山水特盛,墨法大备,画家遂能熟练地运用晕染(渲淡)法,借水墨与绢(纸)接触所产生的渗透效果,真切地表现弥漫于山水树石之间的烟云、雾气。尤其李成、郭熙,所谓“淡墨轻烟”一派,最善于空气的表现,他们虽然不刻意“画”空气,然而借助墨色的变化与烘托,却可以让人感觉到那空间里充满着湿润的空气。至于米元章父子的墨戏云山,其画旨直接就在表现江上的云烟变灭之趣。

随着山水画的兴起,人物画的衰落,评论的重心乃渐渐由人物画转移至山水画,而原本用于论人物画的“气韵生动”,遂被移用于论山水画。就在这移用中,发展出气韵生动的一个别解,而其中的关键,乃在于转虚为实,把气韵生动落实在自然界物质性的“云气”上。

黄公望《画诀》中教人取景之法,曰:

登楼望空阔处气韵,看云彩,即是山头景物。

我们远望川原,总会看到有苍茫润泽之气,如烟如雾,蓊郁其上。这苍苍莽莽之气,是天地之神奇,腾腾欲动,有一种梦幻般的生动与美丽。此即黄公望所谓“空阔处”的“气韵”——烟云苍莽之韵。

董其昌更兼墨法而论之,曰:

画家之妙,全在烟云变灭中……当以墨渍出,令如气蒸,冉冉欲坠,乃可称生动之韵。

这是以烟云变灭为山水画的“生动”：作云烟令如气蒸，有冉冉欲坠之态，是可谓气韵生动矣。

就山水画而言，“气(烟云)”确实是画面能够有一种生动之致的重要因素。盖树石因烟云而润，否则干枯无生意矣，此其一。其二，因为有空气(烟云)的弥漫，画面中山水树石诸元素遂不分离割裂，而浑然成一有机体。其三，“烟云渲染即是画中流行之气”(张式)，画面因之而生动。即此意义上来说，以云气(烟云)论山水画的“气韵生动”，自无不可。但是世间事总是利害相生。如此捉实了说“气韵”，自然也会带来弊端：一，专就物质性的云气(烟云)而“论气韵生动”，掩盖了其原有的超越于形质而联系于风神的一面，而且烟云亦不过是山水画中的因素之一，依托于烟云的“气韵生动”并不能涵盖山水画的整个品质，这是以气韵生动为绘画第一义的人们所无法接受的；二，烟云与用墨关系最紧，若仅依烟云而论气韵，则气韵全在于用墨，其下者，竟以水墨淋漓为“气韵生动”，而绘画的品质遂无从谈起矣。大概明末清初的时候，坊间俗论见烟云掩霭辄谓之气韵，见墨汁淋漓辄赞其生动，文人画家们乃起而辨之，力斥其非。他们辩别的着力点即在强调“气韵”超越形质的一面。明末唐志契(明)《绘事微言》中“气韵生动”一则曰：

气韵生动与烟润不同，世人妄指烟润，遂谓生动，何相谬之甚也。盖气者，有笔气，有墨气，有色气，俱谓之气。而又有气势，有气力，有气机，此间即谓之韵。而生动处又非韵之可代矣。生者生生不穷，深远难尽，动而不板，活泼迎人，要皆可默会而不可名言。如刘褒画云汉图见者觉热，又画北风图见者觉凉。又如画猫绝鼠，图画大士渡海而灭风，画龙点睛飞去，此之谓也。至如烟润，不过点墨无痕迹，皴法不生涩而已，岂可混而一之哉。

他所谓的气，笔气、墨气、色气，乃是形上的，风神气度的气，不是云气(烟云)一类形下的，形质的气。相应地，他所谓的“韵”，“生动”，也不是云气(烟云)之变灭，水墨渲染之浑成，而是画面整体所呈现的一种“可默会而不可明言”的生机韵度或品质。

清初唐岱在《绘事发微》“气韵”条目下也曾专论此问题，其说谓：

画山水贵乎气韵。气韵者，非云烟雾霭也，是天地间之真气。凡物无气不生，山气从石内发出，以晴明时望山，其苍茫润泽之气，腾腾欲动，故画山水以气韵为先也……六法中原以气韵为先，然有气则有韵，无气则板呆矣。气韵由笔墨而生，或取圆浑而雄壮者，或取顺快而流畅者。用笔不痴不弱，是得笔之气也。用墨要浓淡相宜，干湿得当，不滞不枯，使石上苍润之气欲吐，是得墨之气也。

他反对从“云烟雾霭”论气韵，而分辨出一个“天地间之真气”，这本是极有价值的。然而在论及山气时他又说“晴明时望山，其苍茫润泽之气，腾腾欲动，故画山水以气韵为先也”，似乎是倒了回去：山间腾腾欲动的苍茫润泽之气，不就是云烟雾霭么？唐氏《绘事发微》原是杂取前人之说而撰成，言语间自相抵牾处不在少数，不足为怪。不过他的杂取却也保留了许多当时人的话题及流行的观点，比如“气韵由笔墨而生”即是清初重笔墨品质的正统派文人画家的观点，而于墨气之外提出笔气，且置之于墨气之前，也是正统派文人画家重用笔、皴法的思想的反映。清初正统派画家的代表，位居四王之首的王时敏就说过：“韵不在布置远近，亦不在烟云淹润，韵在用笔、皴法。”^②

唐岱特别提出笔气问题，是为针砭以水墨淋漓为气韵生动的俗论。其后的方薰以激烈的口吻抨击俗论说：

气韵有笔墨间两种，墨中气韵，人多会得，笔端气韵，世每少知，所以六要中又有气韵兼力也。人见墨汁掩渍辄呼气韵，何异刘实在石家如厕便谓走入内室！^③

② 王时敏《西庐画跋》。按：清初四王中老二王王鉴、王时敏，二人早年皆接席董其昌，王时敏尤为董其昌入室弟子。小二王王翥、王原祈，王翥是受老二王赏识、栽培的后进，王原祈则是王时敏贤孙。唐岱乃王原祈弟子。

③ 方薰《山静居论画》。按：杜甫有一句咏山水画的诗：元气淋漓障犹湿。此句出自杜甫的《奉先刘少府新画山水障子歌》：“堂上不生合枫树，底怪江山起烟雾。闻君扫却赤县图，乘兴遣画沧州趣……得非元圃裂，无乃潇湘翻。悄然坐我天姥下，耳边已是闻清猿。反思前夜风雨急，乃是蒲城鬼神入。元气淋漓障犹湿，真宰上诉天应泣。野亭春还杂花远，渔翁暝踏孤舟立。沧浪水深清且阔，欹岸侧岛秋毫末。不见湘妃鼓瑟时，至今斑竹临江活。”据诗中的描述，这件障子画的是有潇湘之意的江景，江边山石耸立，山脚水面辽阔，烟雾弥漫。画中大概有丰富的水墨技法的应用吧，而且是新作，水墨未干，所以给人“元气淋漓障犹湿”的感觉。此义后来演变为水墨淋漓，为俗论所嘉，引为口实。

笔端气韵是品质,在形迹之外,所以难知;墨中气韵,在形迹之中,所以易晓。

以烟润为气韵,以水墨淋漓为气韵生动,这是水墨山水发展起来之后,“气韵生动”说的一个歧出之意。清人借助笔气、墨气之辨,澄清了这一歧义,不仅为“气韵生动”这个概念找回了失落的高义,也为山水画找到了一条向上的路。对此笔者将留待以后做进一步之探讨。

妙悟与自然

徐 辉

“妙悟”和“自然”都是中国古典美学的重要范畴,在历史上有很大的影响。但两者的关系究竟如何,则尚未引起人们足够的重视。深究“妙悟”和“自然”各自的深层意蕴,阐明两者的关系,对于深入理解中国古典美学,建构中国当代美学,都具有深刻的启示。

本文试图从严羽诗学出发,借鉴现当代中国美学的相关资源,通过追思“妙悟”和“自然”的内涵,阐明“妙悟”和“自然”所标示的是人的同一种生存样态,进而呈现它对中国当代美学建构的启示。核心的任务在于澄明:作为人的源初生存样态,“妙悟即自然”、“自然即妙悟”、“妙悟与自然圆融一体。”

一、历史的启示

“妙悟与自然圆融一体”的思想,可以从宋代严羽的诗学思想中看出端倪,而在朱光潜、宗白华和王国维的美学思想中,则更为明确。

严羽是古典诗学“妙悟说”的提出者,朱光潜、宗白华是中国现当代美学的双子星座,王国维则是中国现当代美学的第一人。在他们各自的学术领域里,关注艺术之生命,是一个共同的旨趣。

严羽将诗之生命称之为“诗道”。从“以禅喻诗”的角度,他提出了著名

的古典诗学“妙悟说”。其中已包含着“妙悟与自然圆融一体”的思想。

在《沧浪诗话》中,严羽说:

大抵禅道惟在妙悟,诗道亦在妙悟。……惟悟乃为当行,乃为本色。^①

这就是说,从根本上看,“诗道”和“禅道”是同一的,两者都在于“妙悟”。单就诗学看,则是惟有“妙悟”方为诗之“本色”。而“本色”一词,本身便有“自然”^②的涵义。否则,也就无所谓“本色”。这里,已隐约透漏出一个消息:“妙悟与自然圆融一体。”

严羽在将“诗道”归于“妙悟”的同时,还提出了“兴趣说”,以此标明自己心中“上品之诗”的特色。他说:

盛唐诸人惟在兴趣,羚羊挂角,无迹可求。故其妙处透彻玲珑,不可凑泊,如空中之音,相中之色,水中之月,镜中之象,言有尽而意无穷。^③

其中,核心思想是将诗之极致归于“兴趣”。这样,“兴趣”则是衡量诗之高下的根本标准。而“惟悟乃为当行,乃为本色”,则无疑是说“妙悟”是衡量诗的根本标准。但在比较谢灵运和陶渊明的诗之高下时,严羽运用的根本标准却是“自然”。他说:

谢诗不及陶诗者,康乐之诗精工,渊明之诗质而自然耳。^④

在“诗道”的层面上,岂能存在三个不同的根本标准?显然这三者应该是同一的。也就是“妙悟”即“兴趣”即“自然”。因此,“妙悟即自然”、“自然即妙悟”、“妙悟与自然圆融一体”是内涵于严羽学说中的一个思想,只是尚不明显。

为了揭示这个思想,我们需要围绕艺术的生命,综合考察朱光潜、宗白

① 《沧浪诗话校释》,[宋]严羽著,郭绍虞校释,北京:人民文学出版社,1961年,第13页。

② 关于“自然”的具体含义,我们将在第三部分集中讨论。这里所用乃“自然”的含义之一,即“天然”、“本然”。在此意义上,“本色”和“自然”意思相同。

③ 《沧浪诗话校释》,[宋]严羽著,郭绍虞校释,北京:人民文学出版社,1961年,第26页。

④ 同上书,第151页。

华和王国维的美学。

在《诗论》中,朱光潜用“诗境”一词来标示诗之生命,并认为对诗来说,“无论是欣赏或创造,都必须见到一种诗的境界”^⑤。无此“诗境”,就等于没有诗。“诗境”的特色则是“在刹那中见终古,在微尘中显大千,在有限中寓无限”^⑥。因为含有“无限”,所以“诗境”之韵味,只可意会、不可言传。即“诗境”中存在着“语言所不达而意识所可达的意象思致和情调”^⑦。这样,“诗境”的呈现则需在语言之外寻求。此时,朱光潜拈出了一个“见”字。他指出:“‘见’字最紧要。……一种境界是否能成为诗的境界,全靠‘见’的作用如何。要产生诗的境界,‘见’必须具备两个重要条件。”^⑧第一、“诗的‘见’必为‘直觉’”。^⑨第二、“所见意象必恰能表现一种情趣”^⑩。这就是说,“见”出诗的境界,仅依靠“直觉”是不够的,必须依靠一种“所见意象恰能表现情趣”的“直觉”。这种特殊的“直觉”,正是“灵心妙悟”。

朱光潜指出:“诗本是趣味性情中的事,谈到究竟,只能凭灵心妙悟。”^⑪也就是说,澄明“诗境(诗之‘究竟’)”的,除了“灵心妙悟”之外,别无他途。“妙悟”是“诗境”呈现的唯一道路。

对此,宗白华讲的更为清楚。《中国艺术意境之诞生》是代表他美学思想的核心文献。其中一个确凿的观点便是“妙悟”是“意境”诞生的唯一前提。宗白华说:“艺术家经过‘写实’、‘传神’到‘妙悟’境内,由于妙悟,他们‘透过鸿蒙之理,堪留百代之奇’。”^⑫其中所谓的“百代之奇”正是“艺术意境”。

相比之下,宗白华的观点更具包容性。因为,在严羽、朱光潜那里,尽管他们的“诗境”理论可以推广到其他艺术,但是毕竟不够直接。而宗白华所说的直接就是具有普遍性的“艺术意境”。他的观点,适应于一切艺术。

⑤ 朱光潜:《诗论》,北京:三联书店,1984年,第47页。

⑥ 同上书,第46页。

⑦ 同上书,第91页。

⑧ 同上书,第47页。

⑨ 同上。

⑩ 同上书,第49页。

⑪ 同上书,第238页。

⑫ 宗白华:《艺境》,北京:北京大学出版社,1997年,第166页。

尤其是宗白华的“妙悟”，已突破了将之视为呈现“艺术意境”之“途径”的局限，而被视为人的生存样态，即“妙悟”是一种“境界”。他的“艺术意境”“三境层”理论，充分说明了这一点。

在宗白华看来，“艺术意境”有三个境层：“写实的境界”、“传神的境界”和“妙悟的境界”。“妙悟的境界”是最高“境层”；“境层”之间是后者涵融前者。所谓“涵融”，就是将其他弥漫性地融于自身，而与之圆融一体。即“妙悟的境界”同时即是“写实的境界”和“传神的境界”。这样，“妙悟”就不仅是呈现“意境”的途径，而且是“意境”本身。也就是说，“意境即妙悟”。

另一方面，宗白华认为“艺术意境”诞生于“艺术心胸”。这意味着“艺术意境”并非脱离人而独立存在。任何心胸，都是一种生存样态的标示。因此，“艺术意境”必然也意味着一种生存样态。如果“意境即妙悟”，那么“妙悟”必是人的一种生存样态。

把“艺术意境”视为人生样态，也是王国维所倡导的，他说：“境非独谓景物也。情感亦人心中之一境界。故能写真景物、情感者。谓之有境界。”^⑬可以说，王国维将情感视为一种境界，这和宗白华的观点有异曲同工之妙，因为，一种独特的情感来临，同样表示一种独特生存样态的呈现。所以，将“意境”理解为一种人的生存样态，也是王国维的“意境论”的本有之意。

但王国维的“意境”同时还是“自然”。他说：“元曲之佳处何在？一言以蔽之，曰：自然而已矣。古今之大文学，无不以自然胜。”^⑭又说：“元南戏之佳处，亦一言以蔽之，曰自然而已矣。申言之，则亦不过一言，曰有意境而已矣。”^⑮这里尽管是论元曲，但其结论却适应于“古今之大文学”。因此，可以说在王国维眼中，“意境”即“自然”^⑯。

可见，从朱光潜经宗白华到王国维，一个深刻的思想便是“妙悟”即“意境”即“自然”。从“艺术意境”看，“妙悟即自然”、“自然即妙悟”、“妙悟与自然圆融一体”。“妙悟”和“自然”所示皆为“意境”——人的一种生存样态。

⑬ 王国维：《人间词话》，上海：上海古籍出版社，2003年，第28页。

⑭ 王国维：《宋元戏曲史》，上海：上海古籍出版社，2000年，第98页。

⑮ 同上书，第121页。

⑯ 在本源意义上，“自然”是人的一种源初性生存样态。详见本文第三部分。

二、回归“妙悟”本身

当我们通过追思历史,初步阐明了“妙悟与自然圆融一体”之后,有必要回归“妙悟”本身,通过深究“妙悟”本身的源初涵义,来揭示它与“自然”的一体性,阐明它是人源初的生存样态。

我们首先看“妙悟”的渊源。一般认为,“妙悟”是一个佛学范畴,在佛学典籍中有其根源。“妙悟”确实最早出现在佛典中,但这并不意味着它渊源于佛学。因为在佛学出现之前,“悟”已在中国古典文献中大量出现。“妙悟”的渊源在于中国本有哲学。

先秦典籍《尚书·顾命第二十四》中,成王在临终诏命召、毕二公统领群臣辅佐康王时云:“今天降疾殆,弗兴弗悟。”^{①⑦}这是目前所见“悟”之最早用例。从其意思看,这里的“弗悟”是成王对自己病入膏肓、生存无望、对一切事情都不明白的生存样态的表述。在此,“悟”指的是一种“理解”,并且是一种无确定理解对象的“理解”。“弗兴弗悟”并非相对于什么具体事物,而是直接对生存样态的整体揭示和标示。可见,“悟”作为人生样态的内涵,此事便是明确的。

除此之外,《庄子》中也有关于“悟”的思想。分别见于《田子方》、《列御寇》和《渔父》篇。原文分别是:

一悟万乘之主而从车百乘者,商之所长也。(《列御寇》)^{①⑧}

甚矣子之难悟也!(《渔父》)^{①⑨}

其为人也真,人貌而天虚,缘而葆真,清而容物。物无道,正容以悟之,使人之意也消。(《田子方》)^{②⑩}

《列御寇》中的“悟”讲的是曹商出使秦国使秦王“悟”而得赏;《渔父》则是说孔子难以明白“真”的涵义;《田子方》的“悟”则是讲消除“无道”而呈现

^{①⑦} 《尚书正义》,〔汉〕孔安国撰,〔唐〕孔颖达疏,北京:北京大学出版社,2000年,第586页。

^{①⑧} 《庄子集释》(下),〔清〕郭庆藩撰,王孝鱼点校,北京:中华书局,2004年,第1049页。

^{①⑨} 同上书(下),第1031页。

^{②⑩} 同上书(中),第702页。

“大道”。

在此,用“悟”来标示人的生存样态,是三者的共同之处。曹商启“悟”秦王,也许是使他明白了某个具体的治国方略,但就其“明白”这一点,则可以认为是使秦王居于“明白”(“悟”)的生存样态中;孔子难“悟”,是讲他难以进入称之为“悟”的生存境域;消除“无道”而呈现“大道”,则是对东郭顺子生存样态的一种标画。因此,《庄子》中,“悟”是对人生存样态的描述。

更重要的是,《渔父》和《田子方》中的“悟”还和“真”、“道”有着明确的关联,即这里标出的人生样态,不是一般的人生样态,而是与“道”为一、与“真”同体的生存样态。这首先标明了“悟”作为一种生存样态的源初性,其次标明了“悟”即“自然”。因为,作为生存样态,“道”、“真”即“自然”^①。

所以,在“妙悟”的渊源中,便隐含着“悟即自然”、“自然即悟”、“悟与自然圆融一体”,两者都是对人的一种源初生存样态的标示之思想。

同时,这个结论也适应于“妙悟”。因为在我看来,“凡悟皆妙、无悟不妙”,“悟”要求用“妙”来修饰自己,“妙”是“悟”的天然修饰语。

“妙”是一个古老范畴,首出于《老子》。关于它的涵义,天台智 在《法华玄义》中说:“所言妙者,妙名不可思议也。”^②即“不可思议”是“妙”的本色。延伸地讲,它的另一个特色便是“不可言传”。因为准确道说“不可思议”之事是不可想象的。

然而,“不可思议、不可言传”也正是“悟”之本色。从“悟”和“思虑”的关系看,可以肯定地讲,“悟”本身非关“思虑”。尽管说“思虑”对“悟”有所助益,但这不是必然的。即“思虑”并非总可致“悟”,“思虑”和“悟”是两回事。当“悟”发生之时,“思虑”已隐而无迹,当“思虑”呈现之际,“悟”则无影无踪。

这样说的依据,可以从“悟”的词源处看到。在词源上,“悟”通“觉”、“寤”。《说文解字》中释“悟”即“觉”。对此,段注云:“觉也是为转注,按古书多用寤为之。”^③“悟”、“觉”、“寤”本是可互释的同义词。“寤”和“寐”是

① 关于在生存样态层面上“道”、“真”即“自然”这一点,牟宗三讲得很清楚。详见本文第三部分。

② 《法华玄义》,[隋]智者大师说,[唐]章安灌顶记,天台山国清讲寺法物流通处,1998年重版印行,第8页。

③ 《说文解字注》,[汉]许慎撰,[清]段玉裁注,上海:上海古籍出版社,1988年,第506页(上)。

相对的，“寐”是入睡或睡，“寤”为睡醒或醒。“觉”也有睡醒或醒、明白的意思。这样，“悟”的原义便是睡醒且明白。

在人刚刚醒来的那一时刻，理性之思虑是尚未发生的。此时人还处于对生存的直接体验中，但却已明白了自己生存着。尽管这一刻极其短暂，但其存在却是无疑的。这一刻即“觉”、“悟(寤)”。

从“悟”和“觉(寤)”同义讲，睡着的人何时醒来，是无法预知的。“悟”的来临，是理性之思虑无法控制的。“悟”不关“思虑”，它不是理性思虑后的明白，而是思虑发生前的明白，是一种比思虑后的明白更为源初的明白。按逻辑顺序，理性之思虑是“悟”之后发生的。当“悟”之际，尚不存在思虑、“思议”之事。既然在“悟”的状态中，思虑尚未发生，自然可谓之“不可思议”。“不可思议”乃“悟”之本色。

同时，“悟”也“不可言传”。禅宗(南宗)在语言问题上之所以主张“不立文字”，正是因为文字、语言无法详尽表达“悟境”。《五灯会元》云：

世尊在灵山法会上，拈花示众。是时众皆默然，唯迦叶尊者破颜微笑。世尊曰：“吾有正法眼藏，涅槃妙心，实相无相，微妙法门，不立文字，教外别传，付嘱摩诃迦叶。”……世尊临入涅槃，文殊大士请佛再转法轮。世尊咄曰：“文殊！吾四十九年住世，未曾说一字，汝请吾再转法轮，是吾曾转法轮耶？”^④

慧能《坛经》云：

若大乘者，闻说《金刚经》，心开悟解。故知本性自有般若之智，自用智惠观照，不假文字。^⑤

可见，“悟(般若之智)”并非文字、语言可以传达的。否则，慧能就不会有“不假文字”之说；世尊于灵山，也不会有“微妙法门，不立文字”，以及“四十九年住世，未曾说一字”之语。

只是需要说明，禅宗的“不立文字”不是不要任何文字、不说任何语言。相反，禅宗并不否认语言文字的意义，只是强调语言文字不能传达最高的

^④ 《五灯会元》，[宋]普济著，苏渊雷校点，北京：中华书局，1997年，第10页。

^⑤ 《坛经校释》，[唐]慧能著，郭朋校释，北京：中华书局，1997年，第54页。

“禅境”、“佛境”或“悟境”，它只是引导人们进入“悟境”的工具。也就是说，语言文字不能确保人们进入“悟境”，但完全抛开语言文字，人们便失去了一条进入“悟境”的道路。

僧肇曰：

夫道之极者，岂可以形言权智而语其神域哉！然群生长寝，非言莫晓，道不孤运，弘之由人。^{②6}

幽关难启，圣应不同，非本无以垂迹，非迹无以显本，本迹虽殊，而不思议一也。^{②7}

可见，语言文字自有其价值，为了接引众生，还不得不使用语言文字。此所谓“群生长寝，非言莫晓”。但是语言文字终究不是目的，它只是“迹”而非“本”。若执于“迹”，执于语言文字，则正好形成对“本”、对“悟境”的阻隔和遮蔽。

因此，禅宗主张“不立文字”，要求人们不要执著于文字，从而妨碍对“悟境”的进入。正是由于担心自己所说的话，成为众生开“悟”的障碍，所以世尊说“吾四十九年住世，未曾说一字”。

这说明，语言文字说不尽“悟”，“悟”是“不可言传”的。“不可言传”同样是“悟”的本色。“不可言传、不可思议”者，正所谓“妙”。所以，“悟”本身即“妙”，凡“悟”皆“妙”，所有的“悟”都是“妙悟”。“悟”要求用“妙”来修饰自己，“妙”是“悟”的天然修饰语。

当我们明确了“凡悟皆妙、无悟不妙”，上面关于“悟”的结论，便可以视为关于“妙悟”的结论。即“妙悟即自然”、“自然即妙悟”、“妙悟与自然圆融一体”，两者都意味着人的源初生存样态。

在佛典中，这个结论更为明白。“妙悟”首出于《肇论·涅槃无名论》。僧肇云：

然则玄道在于妙悟，妙悟在于即真。即真即有无齐观，齐观即彼已

^{②6} 《出三藏记集》，[梁]释僧祐著，苏晋仁等点校，北京：中华书局，2003年，第309页。

^{②7} 同上。

莫二。所以天地与我同根，万物与我一体。²⁸

这里所谓的“玄道”，即是“真”、“佛境”。既然“玄道在于妙悟”，那么“真”、“佛境”亦必在“妙悟”。

《华严经》十二云：

尔时，世尊在摩竭提国。阿兰若法菩提道场中，始成正觉。于普光殿，坐莲华藏师子之座。妙悟皆满，二行永断。达无法相。住于佛住。²⁹

这里再清楚不过地标明了“妙悟”即“佛境”，因为这里的“妙悟”直接就是对“世尊”的生存样态的描述，是对“住于佛住”、“始成正觉”的描述。

据此，我们有理由说“妙悟”即“佛境”。然而，“佛境”的另一个名称则是“自然”。竺道生曰：

夫体法者，冥合自然。一切诸佛，莫不皆然，所以法为佛也。³⁰

真理自然。³¹

作有故起灭。得本自然，无起灭矣。³²

这里，“真理自然”的意思可直接理解为“真理”即“自然”，也可理解为“真理”不是因人而生起的。不过，所谓不因人而生起，则意味着“真理”是自己使自己成立，这还是“自然”的意思。因此，竺道生才提倡“体法者，冥合自然”，才说“得本自然”。这里“真理”、“自然”都是对“佛性”的标示，“真理”即“自然”。与如此“佛性”观点相一致，竺道生还主张“佛性”与生俱来。汤用彤讲：

佛性之义，《涅槃经》反复譬解，不厌求详。……生公陈义，要言有三。一曰理，一曰自然，（或曰法）一曰本有。³³

由此看来，道生所谓的“佛性”和他的“理”、“自然”是同义的，“佛性（佛

²⁸ 《肇论·涅槃悟名论》，[后秦]僧肇著，《大正藏》第四十五卷，第159页。

²⁹ 《大方广佛华严经》卷十二，河北省赵县柏林禅寺流通处，1998年，第212页。

³⁰ 汤用彤：《汉魏两晋南北朝佛教史》，北京：北京大学出版社，1998年，第454页。

³¹ 同上。

³² 同上。

³³ 同上。

境)”即“自然”。其实,僧肇也是如此。僧肇云:

夫至人虚心冥照,理无不统。怀六合于胸中,而灵鉴有余;镜万物于方寸,而其神常虚。……恬淡渊默,妙契自然。^④

其中,“至人”因“理无不统”,必是居于“佛境”。既然“佛境”即“妙悟”,那么,他也必然居于“妙悟”。然而,“至人”的生存样态,却是“妙契自然”。显然,居于“佛境”、居于“妙悟”、居于“自然”是一回事。所以,从生存样态看,必然是“佛境”即“妙悟”即“自然”。

可见,“妙悟”和“自然”原本就是一回事,两者所示皆为人的源初性生存样态(在佛学中即“成佛”)。所以,“妙悟即自然”、“自然即妙悟”、“妙悟与自然圆融一体”。

然而,“佛性”和“自然”的同一,则意味着“自然”恒常存在,因为“佛性”湛然常存。而禅宗突出的则是“悟”是“顿悟”,即它是一朝顿现的。即“‘自然’湛然长存、‘妙悟’一朝顿现”。既如此,两者岂能为一?由此形成了对上述结论的威胁。

其实,威胁并非真的存在,因为“妙悟”绝非仅表现为“顿悟”,它有不同的情态。与“顿悟”相对,还存在着恒常之“悟”,即“恒悟”。佛典中对高僧大德的才性的表述,说明了这一点。这里仅举一例。《高僧传·卷第七》云:

竺道生,本姓魏……生幼而颖悟,聪哲若神^⑤。

其中“颖悟”显然不是一朝顿现的,它表示的是道生自幼本俱且终生拥有的“天性”。这里的“悟”是恒常的。

“恒悟”和“顿悟”没有根本差别,仅仅是情态不同。“顿悟”之际,情处震动,“恒悟”之时,情处平静。之所以如此,是因为“情”总流转。从佛学看,“顿悟成佛”之后,不可能永远“手舞足蹈”,总要归于平静。“顿悟”必然转为“恒悟”。但平静之后,并非转回凡夫,所以两者在内涵上是同一的,皆为“妙悟”。

^④ 《肇论·涅无名论》,[后秦]僧肇著,《大正藏》第四十五卷,第159页。

^⑤ 《高僧传》,[梁]释慧皎撰,汤用彤校注,北京:中华书局,1997年,第255页。

同时,标示高僧大德本性的“恒悟”,也并非只在“顿悟”之后,此前也存在。即“顿悟”之前本来就有一种“悟”潜藏着。此乃“幽暗之悟”,即“玄悟”。正是它,使“顿悟”的来临以及来临时瞬间断定其正确性的判断成为可能。否则,“顿悟”将失去根据,且“顿悟”之际是否确为“成佛”也将无从判定。“顿悟”的意义仅在于将本有的“玄悟”一朝置于光明之中。此后称之为“朗然之悟”,即“朗悟”。所有这些皆为“妙悟”,内涵是一样的,因为“顿悟”只是澄明“佛性”,而非改变“佛性”。

“自然湛然常存、妙悟一朝顿现”的威胁,源于将“妙悟”仅理解为情感震动之际的“顿悟”。若全面理解“妙悟”,将“恒悟”与“顿悟”、“玄悟”与“朗悟”都包容其中,那么威胁便自然消解。明确的仍是:“妙悟即自然”,“自然即妙悟”、“妙悟与自然圆融一体”;“妙悟”和“自然”,标示的都是人源初的生存样态。

不过,这还不是严谨的结论,因为前面阐述它时,我们曾未加论证地使用了“自然”作为生存样态等含义。为此,我们必须追思“自然”。

三、追思“自然”

日常生活中,我们经常使用“自然”,且谁都不会用错。然其真义,仍待深入追思。因为在不同的场合被使用的“自然”,含义并不一致。诸多含义中,何者最本源,仍晦暗不明。追思“自然”的目的即在于揭示其源初意蕴,阐明它在根本上即是“妙悟”,所标示的亦是人源初的生存样态。

在此,我们先看日常生活中“自然”的两种极为不同的用法。第一种是“自然科学”、“大自然”意义上的“自然”。此时的“自然”表示的是外在于人的客观事物的总和。其特点是与人的行为无关。美学所谓“自然美”中的“自然”便属于此。第二种是与人的感受相关的“自然而然”意义上的“自然”。它讲的是一种人的主观感受。美学中讲到“优美”的特点时所说的“自然而然”就是这样。

现在的问题是,哪种“自然”更本源?按照牟宗三的看法,显然不是第一种。他讲:“自然世界中之自然物者,一是皆是他然,即是相依相待而有条件

者,依条件而存在。以此而言,正皆非‘自然’而实是‘他然’。”^{③⑥}可见,在“自然界”意义上的“自然”之后,还有更本源的“自然”。牟宗三接着讲:“今之自然界内之事物或自然主义所说者,皆是他然者,无一自然是。老庄之自然皆真是‘自然而然’者,故以‘圆满自足’定之。”^{③⑦}这就是说,相对于“自然界”意义上的“自然”,老庄意义上的“圆满自足”的“自然而然”才是“自然”的真义。

只是,这里的“自然而然”,亦非主观感受之“自然而然”,其意思是“自己而然”。即我们已无法再追问它之所依所待,它之所以如此,皆是依持自己。于是,我们看到了第三种意义上的“自然”,即本源的“自然”。在它背后物无存在,它是“圆满自足”的。可谓之“天然”或“本然”。

对此,人们常常将之理解为与“人为”相对的“自然”,即“自然”拒绝“人为”。这当然并非错误,但其深意需深究。因为,牟宗三所谓之“自然”与老庄之“道”相关,指的是人的境界。他说:“逍遥乘化,自由自在,即是道,即是无,即是自然……‘自然’是系属于主观之境界,不是落在客观之事物上。若是落在客观之事物(对象)上,正好皆是有待之他然,而无一是自然。”^{③⑧}既然是“逍遥乘化,自由自在”的“主观之境界”,岂能与“人为”无关?可见,“自然”并是决然和“人为”相对,它原本就是人的一种境界。

《庄子》中“庖丁解牛”的故事正好说明了这一点。被文惠君称之为可以“养生”^{③⑨}的庖丁之境界,无疑即是“道”。按照牟宗三的说法,这正是“自然”。这样的“自然”作为一个境界,绝非没有“人为”,而是在“人为”之际,已不需再考虑该怎样做可“解牛”,且“合于桑林之舞,乃中经首之会”^{④①}。即“人为之迹”已隐于“自然”之中。

所以,围绕“人为”与“自然”,需要分清两个层次。即“日常刻意”之“人为”的层面和“熟能生巧”之“人为”的层面。对于前者,可以说“自然”与“人为”是相对的,“自然”排斥“人为”。但在第二个层面上,“自然”和“人为”实

③⑥ 牟宗三:《才性与玄理》,台北:台湾学生书局,1970年,第144页。

③⑦ 同上书,第179页。

③⑧ 同上书,第178—179页。

③⑨ 《庄子集释》(上),[清]郭庆藩撰,王孝鱼点校,北京:中华书局,2004年,第124页。

④① 同上书,第118页。

则一回事。此时的“人为”乃“人为”之极致。在此意义上，“人为之极，谓之自然”。

在根本的意义上，真正的“自然”，正是这种因“人为”已达“熟能生巧”之程度，从而导致“人为之迹”隐而不显的生存样态。正因为已不见“人迹”，所以说它与“人为”相对的、“圆满自足”的“本然”或“天然”。而与“道”为一，正说明了“自然”的源初地位。所以，真正的“自然”乃是一种人的源初生存样态。

作为人的源初生存样态的“自然”同时也是“妙悟”。因为，居于“自然”，人并非放弃了理智，他仍对一切有所“理解”。“自然”同时也是一种弥漫性地涵融着对一切已经“理解”的生存样态。这种“理解”正是“妙悟”。

我们可以从“人为”之前的生存、“人为”之中的生存和“人为”达到“熟能生巧”境地的生存这三个方面来看。

第一种生存中，人尚未或拒绝进一步的行动。但诸如吃、喝、拉、撒、睡之源初行动，总是少不了的。其中亦有“理解”。诸如“饥来吃饭困来眠”这样的“理解”，不同于理性思虑意义上的“理解”，它是不用思考便知道怎样做意义上的“理解”。此正是“妙悟”。因为“饥来吃饭，困来即眠”^①在佛学中，乃是“成佛”的标志。根据僧肇“玄道在于妙悟”，所以这里的“理解”必为“妙悟”。

第二种生存中，人处于日常所谓“奋斗”的人生之中。这种“人为”可以是“自己情愿”的，也可以是“刻意”的。如果是“自己情愿”的，那么这本身即是“自然”。只有当自己认为这不是自己应该做的，才是真正的“刻意”，而非“自然”。一个芭蕾舞演员，当他（她）为掌握一个芭蕾舞动作而刻苦练习之际，人们可以说他（她）在“刻意”追求，但是对于他（她）自己来说，则是“自然”的。只有当他（她）不得已而做一些自己不想做的事，如炼钢、种田等，才是“刻意”，而非“自然”。

但不管感到“自然”还是“刻意”，从能够“感到”这一点来说，背后都有一种“理解”存在。这种“理解”弥漫于源初的生存层面，这个层面的生存本身即上述真正的“自然”。其中的“理解”同样具有不动思虑便知怎样做的

^① 《五灯会元·大珠慧海禅师》卷三，北京：中华书局1984年，第157页。

特点。感到“自然”之际,人们处于真正“自然”之境,感到“刻意”之际,人们脱离的真正“自然”之境。

真正的芭蕾舞演员,不需要特意要求他(她)刻苦训练,便会自觉去做。让他炼钢、种田之际,也不需别人启发或自己深入思考,便感“刻意”。也就是他(她)不动思考即可明白。这种“理解”,正是上述“饥来吃饭困来眠”之类的“理解”。也就是“妙悟”。

当“人为”达到“熟能生巧”的境地之际更是如此。此时,确是“人为”,但已不见人迹,存在的只有“自然”。炉火纯青的芭蕾舞演员演出之际,无需启动日常理性来考虑动作该怎样做,就能舞得非常完美。此时没有丝毫的“刻意”,拥有的只是“自然”。此时,演员处于审美创造中,必有“理解”存在;同时也处于芭蕾舞的“艺术意境”之中,按宗白华的看法,“艺术意境”同于“妙悟”,因此,这里的“理解”无疑即是“妙悟”。

因此,从真正的“自然”来看,它作为人源初的生存样态,其中弥漫着一种“不动思虑便可明白”的“理解”,而这种“理解”正是“妙悟”。

所以,追思“自然”的最后结论同样是“妙悟即自然”、“自然即妙悟”、“妙悟与自然圆融一体”,两者标示的是人同一种源初的生存样态。

四、“妙悟与自然”的现代启示

当我们辩明了“妙悟与自然”所标示的是人同一种源初的生存样态之际,既让我们看到了“妙悟”和“自然”各自的深层意蕴,同时也呈现了“妙悟与自然”对当代美学建构的启示,即它所标示的这种源初性生存样态,既意味着审美发生的基础,也意味着当代美学建构的地基。

首先,从“恒悟”出发,可区分出三种“妙悟与自然”的样态:“玄悟”样态下的“妙悟与自然”、“顿悟”样态下的“妙悟与自然”和“朗悟”样态下的“妙悟与自然”。

“玄悟”样态下的“妙悟与自然”是审美发生的基础。审美的发生不是理性思虑的结果,但也不是空穴来风。它的依据就在于审美发生之前,我们对一切都已有所“理解”。只是这种“理解”,处于幽暗之中尚未被我们意识到。这种“理解”即是“玄悟”。以往我们探讨审美发生的条件,建立了诸如

“距离”、“入境”等等观点。它们之所以能够成为现实的审美条件,也必须有“玄悟”中的理解作为基础。因为,“玄悟”是“顿悟”发生的前提,而“顿悟”则意味着现实审美的诞生。

“顿悟”样态下的“妙悟与自然”,标志着现实审美的诞生。“顿悟”即我们日常理解的狭义的“妙悟”,这是对“审美意境”现实的瞬间呈现。本文的开端所引述的宗白华的话已经证明了这一点。

“朗悟”样态下的“妙悟与自然”,则意味着居于审美之中。“顿悟”之后,我们理解了一切并弥漫着流动的情感。但这种状态并非立即消失,而是要延续一段时间。整个这段时间构成“朗悟”。“朗悟”之后,会出现“熟视无睹”性的情况,此时“朗悟”转回“玄悟”,这意味着现实审美的结束。但此次审美的意义却没有消失,仅仅是退居幽暗之中而构成下次审美发生的根据。

其次,从“恒悟”和“顿悟”相对的角度看,“顿悟”是审美的诞生,“恒悟”则是“顿悟”的根据性背景。

“恒悟”之所以能够作为审美的依据,缘由在于它本身就具有审美性。因为“妙悟与自然”作为一个整体,时刻都弥漫着源初的“真情”、涵融着透彻的“真知”。这是一个真情充溢、非理性而涵融理性、非逻辑而涵融逻辑、充满情趣意味的世界。只是有时处于幽暗,有时居于澄明。瞬间澄明之际,便是“顿悟”来临之时,此时现实的审美诞生。但没有“恒悟”则不可能。

总之,“妙悟与自然”所标示的生存样态之于审美的意义在于,“玄悟”层面上的“妙悟与自然”是审美发生的基础,“顿悟”及“朗悟”层面上的“妙悟与自然”则是审美之实情。

再次,既然“妙悟与自然”这种人最本然、最源初的生存样态既是审美的基础,也是审美的实情,那么“妙悟与自然”也必将是美学建构的地基。因为,美学所要研究的正是“审美”。

最后,“顿悟”、审美之中,还存在着真、善、美的“源初之标准”,它是一切世俗“标准”成立的依据。这个源初的标准就是:情感上感到“自然”。

当代学界无疑有着无穷无尽的争论,争论的缘起无非就是每个人各有自己的情感上的“自然”。一旦我们觉得某种观点是“自然”的,接着便是接受;一旦感到不“自然”,便会反对或不接受,于是争论出现。

从接受的角度看,接受某一观点,可以不经理性思考,而在生存中直接感悟,即“妙悟”,此时意味着在情感上感到了“自然”。当然,也有开始不接受,经过思考而接受的情况。不过,情感上感到“自然”仍是根本的标准。开始不接受,是因为开始情感上感到“不自然”,思考之后接受了,则意味着在情感上感到了“自然”。思考当中,如果得出的不是“自然”,那么接受行为将不会发生。只有情感上感到“自然”时,接受才有可能。尽管在接受之际,情感上感到“自然”的程度可以不同,但是作为一个标准,它则是永恒的。另一方面,理性思考的诞生,同样源于这个标准。即只有当在情感上感到“不自然”之际,思考才会发生。只有在情感上感到“自然”时,思考才能转向下一步或得出结论而终结。

“妙悟与自然”之境中,自有真、善、美之源初的标准存在;“妙悟与自然”之境中,存在着处理一切理论问题、社会问题的根本依据。换句话说,在审美中,存在着解决一切分歧的根源性启示。以研究审美为己任的美学,也因此拥有永恒的根源性价值。

“走向妙悟”、“回归自然”,关注“妙悟与自然”,让我们“诗意地生存”!

托马斯·阿奎那“美的三要素”理论

刘春阳

一、问题之提出

托马斯·阿奎那作为中世纪最重要的哲学家之一,其美学思想构成了中世纪最成熟的美学体系,他对美与艺术的看法都对后世的美学思想产生了深远的影响。^①在其美学理论中,最引人注目的莫过于他的“美的三要素”理论,即整一(integrity)、比例(proportion)、明晰(clarity, brightness)。

在《神学大全 I》第5个问题的第4章对第1个反驳的回应中,阿奎那认为,因为当我们看到那些被称为美的事物时,它们使我们愉悦,所以美一定与人的认知能力相关。“所以,美应该包含比例,因为正如对它自身相似一样,感官是在恰当地成比例的事物中感到愉悦,感官的能力像其他的认知能力一样,它自身也是一种比例。”^②在这里,阿奎那第一次提到了比例。阿奎那最先提出美的“整一”和“明晰”这两个特征是在他的《〈神名论〉评注》里,他写道:“上帝赐予万物以美,那是因为他每一事物和谐与明晰的根源。

刘春阳,北京大学哲学系博士生。

① 可参见 Umberto Eco 对阿奎那美学的详细评述。 *The Aesthetics of Thomas Aquinas*. Translated by Hugh Bredin. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 1988. 还可见塔塔凯维奇的论述,他说,“托马斯·阿奎那的出现,使经院主义哲学家不仅有了他们自己最伟大的哲学家,而且有了对美学做出最伟大贡献的人。”塔塔凯维奇:《中世纪美学》褚朔维译,中国社会科学出版社,1991年,第298页。

② 西学基本经典. 宗教学类. 北京:中国社会科学出版社,1999年。 *Basic Writings of Saint Thomas Aquinas* (Volume one-I), p. 47.

所以我们称一个身材比例适中,具有清晰和明亮的肤色的人是美的。”^③

阿奎那第一次比较完整地表述他的“美的三要素”理论是在《神学大全 I》第 39 个问题的第 8 章。这一章讨论的是“三位一体”的问题,他认为,对于“三位一体”来说,“圣父”是永恒(eternity);“圣子”是“形象”(species);“圣灵”是“效用”(use)。阿奎那之所以用“永恒”、“形象”、“效用”来作比,是因为在他看来,“圣父”是一个没有原则的原则,而“形象”或者“美”具有和“圣子”相似的属性。之所以相似,是因为“‘美’包含三个条件:整一或者完美,因为那些缺少了某些部分的东西是不美的;其次还应该适当的比例或者和谐;此外还有明亮或明晰,因为我们称那些具有明亮的颜色的事物是美的。”^④事实上,这里蕴含了阿奎那的一个神学预设,即,“三位一体”中的“圣子”是完美的,而且是绝对的“美”,这种“美”是没有任何质料的纯“形式”。从这里也可以看出古希腊美学及奥古斯丁有关美的理论对阿奎那的影响。^⑤同时,我们也应该关注一下,阿奎那为什么只列出美的“三要素”呢?原因在于,“三”这个数字在中世纪基督教中具有象征意义。“1319 年约翰·德·穆利斯在《音乐大全》中指出,‘三’在音乐中经常可以见到。音区有高、中、低,乐曲有开头、中间和结尾,乐器有弦乐、管乐、打击乐。教堂中有另一种‘三’:信仰、希望、爱。这一切都与圣父、圣子、圣灵的三位一体相一致。”^⑥托马斯·阿奎那上述美的三要素,也正是在阐述圣父、圣子、圣灵三位一体时提出来的,因此不能不让我们认为美的三要素的“三”也具有象征意义。下面再分别阐述美的这三种要素。

二、整 一

在阿奎那对美的定义中,他把完整性(整一)看作第一位的因素,他认

③ 转引自 Umberto Eco. *The Aesthetics of Thomas Aquinas*. Translated by Hugh Bredin. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988. p. 65.

④ *Basic Writings of Saint Thomas Aquinas* (Volume one-I). p. 378.

⑤ 可参见塔塔凯维奇对“美”这一概念演化发展的论文。Wladyslaw Tatarkiewicz, “The Great Theory of Beauty and Its Decline.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 31, No. 2, (Winter. 1972), pp. 165-180.

⑥ 转引自凌继尧:《美的三要素说》,《扬州大学学报(人文社会科学版)》,2003 年第 6 期,第 27—30 页。

为,不完整的东西与丑是没有什么两样的,换言之,事物的完整性一旦遭到破坏,那它就失去了美的基础或前提。所以他说:“那些缺少了某些部分的东西是不美的。”^⑦阿奎那之所以把完整性放在最重要的位置,在一定意义上与他对“整一”的定义有关。他认为,“整一”是一个事物对于它自身来说的适当,既无“过”,又无“不足”。也就是说,它的各部分的比例恰好满足了其“形式因”的要求。^⑧这样看来,似乎“整一性”也是一种比例,所以有美学家指出,“整一”是一个比较简单的观念,它已经包含在比例概念之中了。因此没有独立存在的价值,所谓美的三要素,实际上也就是两要素,即,比例和明晰。^⑨如果深入分析就会发现,阿奎那不仅仅是在比例的意义上使用“整一”。在阿奎那看来,“整一”指事物的不可分性,这是事物存在的必要条件。他说:“任何存在要么是单一的,要么是组合的。但是,单一的东西无论在现实性的意义上,还是在潜在性的意义上都是不可分的。然而,组合的东西当它的各个部分可分时,就不具有存在;只有在它的各个部分联合并组成整体时,它才具有存在。显然,任何物的存在在于它的不可分性。”^⑩而这种“不可分性”,这种“整一”,阿奎那有时候又把它等同于“完善”。^⑪

在阿奎那看来,“完善”就意味着一个事物按照它应该有的形态完全实现了其本质。他说:“当一个事物实现了它所有的本质的时候,完善的第一种类型就呈现了。对象的整个形式就是它的完善,它是对象的各部分的整一性。”^⑫从这种表述中,可以清楚地看出,阿奎那把整一性界定为事物被认为应当拥有一切属性的一无遗漏地显现,也就是事物完全地进入“存在”,或者说从它的潜在性完全进入了现实性,而具有了这种“整一性”、实现了现实性的事物就是美的。显然,在阿奎那看来,“整一”这一形式因具有本体论、存在论的意义。

⑦ *Basic Writings of Saint Thomas Aquinas* (Volume one). p. 378.

⑧ 可参见 Umberto Eco. *The Aesthetics of Thomas Aquinas*. Translated by Hugh Bredin. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988. pp. 88-89.

⑨ 塔塔凯维奇:《中世纪美学》,褚朔维译,中国社会科学出版社,1991年,第308—309页。

⑩ *Basic Writings of Saint Thomas Aquinas* (Volume one-I) p. 85.

⑪ 当然,在拉丁文中,integritas(完整、整一)与 perfectio(完善)在通常意义上可以互换,阿奎那也正是利用这一点来阐释关于“整一”与“完善”的。

⑫ *Basic Writings of Saint Thomas Aquinas* (Volume one-II). p. 378.

事实上,“整一性”这一范畴以不同的形式散见于阿奎那的著作中,在阿奎那看来,“真”(the True)与“善”(the Good)与“美”(the Beautiful)以及与“存在”(Being)与“一”(the One)在超验的意义上都是相等的,他说:“真与善是互相包容的,因为真的东西也就是善(好)的,否则它就不值得去欲求。同样地,善(好)的东西也是真的,否则它是不可理解的。”^⑬对这句话,帕斯诺(Robert Pasnau)是这样评注的,他说:“这是从超验的原则上说的,因为对于阿奎那来说,每一个善(好)的事物都是真的(反之亦然),每一个真的事物都是一种存在(反之亦然),每一种存在也都是一个‘一’(反之亦然)。这就是所谓的应用于实体的超验的概念。”^⑭之所以说是超验的属性,正是因为它们超越了所有的本质的局限并与“存在”同延。正是在这种本体论、存在论的意义上,所以阿奎那在分述“整一”这一要素时说:“第一个因素(即整一)相似圣子的属性,是说他作为圣子,在他自身之中,真实完美地拥有圣父的性质。奥古斯丁在《三一论》中就这一点作了这样的解释:凡圣子所在,即有最高最尊贵的生命。”^⑮这就意味着,在三位一体的教义中,上帝是真、善、美的完满存在,他超越了所有的本质的局限。

三、比 例

“比例”是古希腊和中世纪美学中奉为圭臬的一个核心观念,尽管它具有不同层面的意义,但它是唯一一个在特定的意义上为整个古代世界和中世纪所普遍接受和理解的美学概念。^⑯

毕达哥拉斯学派认为,“万物都是来源于数”。而且他们认为,“整个天

^⑬ *Basic Writings of Saint Thomas Aquinas* (Volume one-II). p. 764.

^⑭ Robert Pasnau. *Thomas Aquinas: The Treatise on Human Nature (Summa Theologiae Ia 75-89)*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, Inc. 2002. p. 297.

^⑮ *Basic Writings of Saint Thomas Aquinas* (Volume one-II). p. 378.

^⑯ 可参见 Umberto Eco. *The Aesthetics of Thomas Aquinas*. Translated by Hugh Bredin. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988. p. 71. 另外,美如何与比例结合,可参见 Tatariewicz, *The Great Theory of Beauty and Its Decline*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 31, No. 2, (Winter. 1972), p. 167. 在文章中,他写道:“在古代思想中形成的美的普遍的理论宣称,美是由各部分的比例组成,更精确地说,是在于各个部分之间的比例和安排,或者可以更进一步说,是在于尺寸、均匀、各部分的数以及它们之间的相互关系。”

体是一种和谐”，之所以这样说，是因为在他们看来，这种和谐是由比例、尺度和数造成。例如在音乐中，琴弦的长短比例如果是1:2，那我们就得到8度音，2:3得到5度音，3:4得到四度音。不仅音乐中是如此，在建筑、雕塑中都是如此，如果建筑师和雕塑家能以黄金分割的比例(0.618:0.382)来建造建筑或进行雕塑，那么所造就出来的就是完美的作品。^⑰在毕达哥拉斯学派的观念中，不仅仅是艺术，人的身体美也是基于各部分之间的对称和适当的比例。^⑱

即使是强调美的精神性的柏拉图，也深知比例在建构“美”中的重要性。在《智者篇》中，有这样一段对话：

客人：我把制造相像艺术的看作模仿的一部分。作为一种规则，任何人根据原物的长度、宽度、高度的比例来模仿，再加上适当的色彩与各个部分，都适用于它。

泰阿泰德：是的，但是并不是所有的模仿者都是这样做吧？

客人：那些制作某种大型雕塑或绘画的人不是这样。因为，倘使他们再现美的形式的真实比例，你知道，上面的部分会显得小一些，而下面的部分，则要显得大一些。这是因为我们观看上面部分会隔开一定距离，观看下面部分则是近在眼前……所以艺术家放弃真实，不是赋予形象以实际比例，而是那些看上去显得为美的比例，不是么？

泰阿泰德：当然是哦。^⑲

在这里，柏拉图从分析比例入手，把按照外观相似和按原物比例丝毫不差地予以再现的模仿艺术区分了开来。对丰富“比例”说的内涵是一个贡献。此后的新柏拉图主义者如普罗提诺，拉丁教父如奥古斯丁都对“比例”的内涵有着深入地探讨，奥古斯丁认为“所有的美都是事物各个部分比例的

^⑰ 参见章启群：《新编西方美学史》，北京：商务印书馆，2004年，第44—45页。

^⑱ 具体原文可参见，北京大学美学教研室编：《西方美学家论美和美感》，北京：商务印书馆，1981年，第13—14页。

^⑲ 柏拉图：《柏拉图全集》，第三卷《智者篇》，王晓朝译，北京：人民出版社，2003年，第29页，译文有所改动。

和谐加上确定的令人愉快的色彩”^①。

在中世纪,波爱修斯(Boethius)也认为,数是造物者上帝创造万物的基本原则,在数的各种属性中,比例问题是更为重要的。因为在他看来,正是由于数与数之间的相互依赖、相互对应以及本质上的和谐,才能推导出整个世界也必然是一个和谐的整体这样一个结论。^②而这一点也正是柏拉图研究数的比例想要得出的结论,柏拉图也指出,世界灵魂按照数的比例进行划分,基于数的比例与和谐,世界灵魂从宇宙中心扩散到各处,直抵宇宙的边缘,无处不在,并呈现出一种有序结构。^③显然,在波爱修斯和柏拉图等人的理论中,比例在构成和谐的宇宙中具有形而上学的意义。

与阿奎那私交甚密的波那文都拉(Bonaventura)也把比例作为美的一个必要条件,在《心向上帝的旅程》中,他说:“由于一切事物都是美德,而且在某种程度上是悦目的;由于没有比例就没有美与乐趣,而比例基本上在数字之中:因此,一切事物必定有数字上的比例……数字因此也是引导万物朝向智慧的轨迹……我们由数字比例得到乐趣,并依照主宰着数字的比例的法则,对事物作无可反驳的判断。”^④显然,在波那文都拉看来,比例不仅是美的条件,也是心灵寻求智慧的条件,也是我们能够对事物作出判断的条件。

从以上简短的回顾中可以发现,无论在古希腊还是在中世纪,都有着重视“比例”、把“比例”作为美的一个不可或缺的要素的传统。那么,阿奎那如何吸收这一传统以及在这一学说上有什么贡献呢?

阿奎那提出了双重的比例概念:“我们将比例一词用在两层含义上。在第一层含义上,它指一个量同另一个量的复杂关系;而在这个意义上,‘双倍’、‘三倍’与‘相等’是比例的诸类型。在第二层含义上,我们说比例是一物同另一物之间的关系。在这个意义上,造物同上帝才可能有比例,因为造物同上帝的关系也如效果与原因或潜在性与行为的关系一样。”^⑤因此,

^① 转引自 Umberto Eco. *The Aesthetics of Thomas Aquinas*. Translated by Hugh Bredin. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988. p72.

^② 胡龙彪,《拉丁教父波爱修斯》,北京:商务印书馆,2006年,第254页

^③ 参见柏拉图全集,第三卷《蒂迈欧篇》,王晓朝译,北京:人民出版社,2003年,第284—287页。

^④ 转引自艾柯:《美的历史》,彭淮栋译,北京:中央编译出版社,2007年,第62页。

^⑤ *Basic Writings of Saint Thomas Aquinas* (Volume one-I). p. 93.

对于阿奎那来说,比例不仅包括量的关系,而且也包括质的关系;不仅包括自然界的比例,而且也包括精神世界的比例,所以阿奎那是在非常宽泛的意义上理解“比例”的。

纵观阿奎那著作中有关比例的论述,可以理解为以下几种:

A. 可以理解为质料接受形式的相依的状态。这是一种潜在性,借此形式与质料相互作用而生现实。这意味着形式与质料总是互为比例的;

B. 本质和存在之间的比例。这也就意味着凡物之美,是因为它存在于本质与形式的和谐比例之中,所以,凡物为美,必然存在,凡是存在的也必然为美;

C. 感性的、量的关系。音乐的比例就是这种类型的比例,它所引起的无疑是最为直接的快感,能当下使人产生愉悦,所以在这种意义上也可以说是一种心物交感的关系;

D. 不仅指感性的关系,它同时也能意指事物之间的纯粹的理性的适合。这种关系可用于框定道德的美;

E. 对象与它的功能之间的比例关系;

F. 比例作为一种关系大而化之则是宇宙秩序所在。在阿奎那美学中,比例显然不限于两个事物之间的关系,它不仅可指三个、四个甚至更多事物之间的网状关系,可以指部分与整体以及整体中部分之间的关系,当它被用以审度宇宙天地之时,即成为一种宇宙秩序,而宇宙本身就是一个用于审美的形式。这一点与毕达哥拉斯的观点相仿佛,因为在毕达哥拉斯看来,宇宙就是一个和谐的、完美的整体,人可以通过自身的小宇宙来感知身外的大宇宙,从而奏出一出宇宙音乐的洪流。

G. 比例的概念,不仅具有许多本体论的意义,同时也具生物学和生理学上的内涵。^⑤

从以上几种比例的内涵中,可以看出,阿奎那不仅仅把比例理解为美的对象的某种形式主义的结构,而且认为一切比例的基础都是神的智慧,神的

^⑤ 关于阿奎那有关比例的内涵,可参见 Umberto Eco. *The Aesthetics of Thomas Aquinas*. Translated by Hugh Bredin. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988, pp. 82-98,在该书中艾柯列举了八种比例,但事实上,阿奎那的有关比例的含义远不止于此。

智慧把整个世界变成有比例的与和谐的。他不仅把比例看作为一个量和另一个量的关系,而且看作为一部分和另一部分的关系,包括物质世界和精神世界的关系、形式和质料的关系、对象和认识能力的关系。感官是有比例的,它和具有适当比例的对象相类似,它从这种类似中感到愉快。认识也是从主体和客体的类似中产生的,因此,审美愉快和认识相联。审美愉快产生于感官和客体在结构上的类似,这种观点和现代审美心理学的同形同构说有很大的相似之处。^{②⑥}

四、明 晰

如果说整一和比例是希腊美学早就确认的审美原则,那么,明晰则是中世纪特有的美的要素。如上所述,整一和比例作为一种印证上帝造物完美的宇宙秩序,从根本上说它们是超验的,那么,这种神圣秩序如何显现给有限的人类呢?人如何感知神圣的美呢?当然一方面需要人的“神圣视觉”(divine vision),但从形式方面来看,则是由于明晰这一概念的介入。

如果我们回顾一下阿奎那在论述美的三要素时的语境,就可以看出他的“明晰”所指称的是耶稣基督的神圣。在论述了美具有三个要素后,阿奎那又分别对三个要素进行了分析。对于“明晰”,他是这样解释的,他说:“……第三个要素(明晰)与人子的属性相同,是就圣言而言,它是理智的光(light)和光辉(splendor),如大马士革的约翰所说。奥古斯丁说的也是同一回事:作为完美的圣言,毫无欠缺,这便是万能的上帝的艺术。”^{②⑦}显然阿奎那在使用这一概念时是有神学的背景:在基督宗教中,光具有重要的意义,《圣经》中充满了光的比喻。“生命在他里头,这生命就是人的光……那光是真光,照亮一切生在世上的人。”^{②⑧}“我是生命的光,跟从我的,就不在黑暗里走,

^{②⑥} 同形同构说是格式塔心理学派的一个基本术语,其代表人物阿恩海姆认为,审美的情感体验就是审美对象的力的结构与某种情感活动的力的结构相同并在主体的大报皮质中引起某种相同的电脉冲,从而使主体产生情感体验。参见李醒尘:《西方美学史教程》,北京:北京大学出版社,1994年,第606页。

^{②⑦} *Basic Writings of Saint Thomas Aquinas* (Volume one-I). p. 378.

^{②⑧} 《圣经·约翰福音》,和合本,1.4—9.

必要得着生命的光。”^{②⑨}还说，“各种美善的恩赐和各式各样全备的赏赐都是从上头来的，从众光之父那里降下来的。”^{③⑩}不仅神是光，他还以其光辉普照万物众生，使世间万物也着光之色彩。在“山上宝训”中，耶稣就对众人说：“你们是世上的光……你们的光也当这样照在人前，叫他们看见你们好的行为，便将荣耀归给你们天上的父。”^{③⑪}

当然，有关“光”的意象并不是基督教世界的首创，事实上在柏拉图那里他就认为“善是理念的太阳”，即所谓的“太阳喻”^{③⑫}。作为新柏拉图主义的代表人物，普罗提诺(Plotinus)对于美与光也有深入的考察，他说：“一种颜色单纯的美，来自一种支配物质之黑暗的形式，以及一种不具形体的光，亦即理念与观念。因此，在所有物体里，火是本身最美的……首先拥有颜色的是火，其它万物从它获得颜色的形式。火是光辉而灿烂的，就如观念。劣于火的东西，没有火光就失色，不再美丽，因为它们不具备完全的颜色观念。”^{③⑬}这种作为神圣的、灿烂的、神奇的“光”的意象正是通过新柏拉图主义而进入了教父时代、基督教传统中。无论是希腊教父还是拉丁教父，都对这一问题有着深刻的见解。在奥古斯丁那里，“光”具有神圣性，是真理、是人类知识之所从来的源泉。他说：“这光，不是肉眼可见的、普通的光，也不是同一类型而比较强烈的、发射更清晰的光芒普照四方的光。不，这光并不是如此的，完全是另一种光明。这光在我思想上，也不似浮油于水，天复于地；这光在我之上，因为它创造了我，我在其下，因为我是它创造的。谁认识真理，即认识这光；谁认识这光，也就认识永恒。”^{③⑭}奥古斯丁有关“光”的理论形成了后来被学术界广泛讨论的“光照说”^{③⑮}；活跃于大约五世纪的(托名)狄奥尼修斯(Dionysius the Pseudo-Aeropagite)在其著作《论圣名》中，也对“光”进行

②⑨ 《圣经·约翰福音》，和合本，8. 12.

③⑩ 《圣经·雅各书》，和合本，1. 17.

③⑪ 《圣经·马太福音》，和合本，5. 14, 16.

③⑫ 柏拉图：《理想国》，郭斌和译，北京：商务印书馆，1986年，第272—276页。

③⑬ Plotinus. *The Enneads*. Trans. by Stephen Mackenna; abridged with an introduction and notes by John Dillon. New York: Penguin, 1991. p. 128.

③⑭ 奥古斯丁：《忏悔录》，周士良译，北京：商务印书馆，1963年，第126页。

③⑮ 奥古斯丁“光照说”的论述可参加周伟驰《记忆与光照》一书中的相关论述。《记忆与光照——奥古斯丁神哲学研究》，北京：社会科学文献出版社，2001年。

了深入地探讨,他认为,光、太阳都可以视为不可见的至善上帝的有形形象。他说:“如何看待太阳的光芒呢?光来自于至善,光是这原型之至善的形象。所以至善也被用‘光’这一名称称颂,正如原型总是展示在其形象中一样。”^⑩显然,这里的“至善”就是上帝。而且他还认为,就是这种“至善”、这种“光”照亮一切,给世界和人类以光明(这种光明不仅是可见世界的色彩的亮度,也是心灵之光,一切理智都来源于这种光的“流溢”)^⑪。正是由于古代晚期和中世纪早期以及《圣经》传统中有关“光”的理论的影响,使得“光”的意象成为中世纪一个重要的文化符号。^⑫

阿奎那把“明晰”作为美的第三个条件,正是对“光”这一意象在美学上的申发。他自己就说:“上帝赋予事物以美,是因为他就是事物中和谐与明晰的原因。”^⑬显然,不仅上帝是美,而且也是万物之所以美的源泉。在阿奎那的理论中,“明晰”这一美的形式的重要性或价值功能就在于:它能将完整统一而又有和谐秩序的事物更进一步充分而又丰富地呈现于人们的心灵。所以,阿奎那又把“明晰”定义为:“一件东西(艺术品或自然事物)的形式放射出光辉来,使它的完美和秩序的全部丰富性都呈现于心灵。”^⑭因此,“明晰”既具有形而下的意义(“明快光亮的色彩”),也具有形而上的意义(“精神的”明晰、理性的光辉)。比如他认为“优美的道德品质由于有理智的秩序在他们上面照耀着,就有美在他们上面照耀着,特别是把蒙蔽理性光辉的淫欲清洗去的节制。”^⑮在《神学大全》第二编第180个问题中,他又说,“道德生活的美和比例方面,明晰是与比例一道,植根于理性,因为明晰是一种将

^⑩ (托名)狄奥尼修斯:《神秘神学》,包利民译,北京:三联书店,1998年,第26页。

^⑪ 狄氏有关光的具体论述可见,(托名)狄奥尼修斯:《神秘神学》,包利民译,北京:三联书店,1998年,第23—28页。

^⑫ 有关中世纪“光的美学”可参见,Umberto Eco. *Art and Beauty in the Middle Ages*. Trans by Hugh Bredin. New Haven: Yale University Press, 1986. 其中第四章专门论述了光在中世纪美学中的作用。他认为,对光和色彩的热爱是中世纪审美经验最显著的特征,无论在日常生活还是文学创作中都表现出对光和色彩的热爱与关注,比如,有人喜欢绿色,因为它标志着春天,象征的重生,哥特式教堂一个重要的原则就是尽量突出光的突然临照的效果。

^⑬ Commentary on the Divine Name, IV, 5.

^⑭ 转引自朱光潜:《西方美学史》(上卷),北京:人民文学出版社,1963年,第132—133页。

^⑮ 北京大学美学教研室编:《西方美学家论美和美感》,北京:商务印书馆,1981年,第66页。

事物照将出来的光。”^⑫因此,对于“明晰”,我们不仅仅要把它理解为形式美的一个要素,同时也应把它视为一种潜在的形式,因为一种事物(无论美丑),如果只有整一和比例两因,没有色泽,就并不能为人所看到,所以在这个意义上,可以说,美的比例和整一两个因素,其实是因为有了明晰才能最终显现为现实的美的形式的。

五、小 结

回到阿奎那的文本中,我们可以发现,阿奎那在提出“美的三要素”理论时要解决的是一个神学问题,即“三位一体”的上帝如何是美的这一问题。在斯多葛学派看来,美在上帝之中。针对斯多葛派的这一观点,阿奎那认为,不能说美在上帝之中,而只能说上帝自身就是美。之所以这样说,就在于上帝完备这三个要素:整一、比例、明晰。也就是说,上帝本身就是整一(完善)、比例的和谐、光辉(明晰)的合一体。所以在阿奎那那里,美就是源泉,是世界的来源,也就是上帝本身。在他的理论中,美与上帝是等值的,所以他说“*Pulchritudo est*”(美存在^⑬),又说“*Deus est*”(上帝存在)。

虽然阿奎那是为了解决神学问题而提出了“美的三要素”理论,但是在他之后的美学思潮中,这一理论被普遍接受,并成为比较流行的观念,美学史家都把这一理论作为阿奎那美学的核心命题。^⑭“美的三要素”理论不仅在中世纪产生重大影响,而且深深影响了20世纪的一大批文学家、美学家,如詹姆斯·乔伊斯(James Joyce, 1882—1941)在其名著《一个青年艺术家的画像》中,基本上重复了阿奎那“美的三要素”理论。^⑮新托马斯主义美学家

^⑫ 转引自蒋孔阳、朱立元主编:《西方美学通史》(第二卷),上海:上海文艺出版社,1999年,第235页。

^⑬ 这里的存在都是从存在论意义上的说的。

^⑭ 塔塔凯维奇、库恩和吉尔伯特等美学史家都用了较长的篇幅来评述这一理论。参见塔塔凯维奇:《中世纪美学》,褚朔维译,中国社会科学出版社,1991年。第306—312页,吉尔伯特:《美学史》(上卷),夏乾丰译,上海:上海译文出版社,1989年。Umberto Eco. 用了将近60页的篇幅来阐述这一理论,见 *The aesthetics of Thomas Aquinas*. Translated by Hugh Bredin. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988. pp.63-121.

^⑮ 具体内容可参看原作。詹姆斯·乔伊斯:《一个青年艺术家的画像》,黄雨石译,北京:外国文学出版社,1983年,第250—252页。

吉尔松 (Etienne Gilson, 1884—1978)、马利坦 (Jacques Maritain, 1882—1973) 等人在阐述美的形式因素时也基本上都是在照搬阿奎那的理论。吉尔松在谈到美的形式因时说美有三个特征:第一是完整,第二是和谐(即托马斯·阿奎那所说的比例与和谐),“美的第三亦即最后要素就是……‘放射’自己的光芒。……这一种放射或闪烁,并不指色彩、或形式、或线条的任何特殊组象……[而是指的]我们感到对象的物质因素被彻底地精神化了”。^④ 马利坦以丰富的著述,从美学和文学等诸多方面对阿奎那的学说进行了全面的现代阐发。他强调,美和艺术的本源是上帝;艺术是一种制作活动,它的好坏与艺术家无关,而与艺术品的效果相连^⑤。这些观点显然都与阿奎那的美学相关联。

那么,“美的三要素”理论究竟具有什么魅力以至于吸引了那么多的跟随者呢?从美学史上来看,主要体现在以下几个方面:

第一,他在前人的基础上明确把“明晰”提出来作为美的一个形式因素,并从神学的背景加以阐发,从而彻底确立了既不同于柏拉图、又不同于亚里士多德美学的神学内涵。在柏拉图看来,美的东西之所以美,就在于“美本身”,也即美的理念,这种理念是“一种派生世界万物的客观精神实体,即共相模式和理性范型。”^⑥虽然柏拉图后期在探讨美时也越来越多地倾向于事物的比例、秩序等形式因素^⑦,但从根本上说,美在他那里还是一个抽象的本体论问题。亚里士多德虽然在一定程度上扬弃了柏拉图的“理念”,拎出“形式”作为其哲学体系得以展开的一个核心范畴,但作为柏拉图的得意门生,亚里士多德“从根本上说并不反对柏拉图坚持的可感事物服从于无形本质的基本立场”^⑧,所以这里的“形式”也还是一个与“理念”相类似的概念。而阿奎那对于“美的三要素”的论证,其出发点是神学的“三位一体”。在他看来,最美的比例是表现了“作为万物基础的神的美的那种比例”。^⑨而他所说的明晰,

^④ 蒋孔阳主编,《二十世纪西方美学名著选》(下卷),上海:复旦大学出版社,1988年,第172页。

^⑤ Jacques Maritain. *Art and Scholasticism*. Translated by J. F. Scanlan. New York: Charles Scribner's Sons, 1947. pp. 19-31.

^⑥ 赵宪章主编:《西方形式美学》,上海:上海人民出版社,1996年,第69页。

^⑦ 可参见李醒尘:《西方美学史教程》,北京:北京大学出版社,1994年,第34页。

^⑧ 赵敦华:《西方哲学简史》,北京:北京大学出版社,2002年,第66页。

^⑨ 转引自凌继尧:《美的三要素说》,扬州大学学报(人文社会科学版),2003年第6期,第27—30页。

更偏重的是指神性的、精神的鲜明和辉煌,因为物体的闪光来自精神的闪光。

第二,美的三要素不是整一、比例、明晰的简单的罗列,而是有机的统一。统一的基础是“形式”,这里的“形式”不是现代涵义上的形式,而是规定事物之所是的范式,或者某类事物的范型。阿奎那明确指出:“美本身和形式因的概念相联系。”^②显然,阿奎那将美的客观性置于形式因上,这样一来,美具有客观性,它就在事物自身中,而不仅仅在于象征或寓意。这一点对于20世纪的形式主义美学有着重要影响。形式主义美学认为,所谓艺术,就是通过纯形式来表现情感,而这种“形式”就是作品各种构成因素的一种纯粹的关系。事物(艺术作品)的美,不在于主体赋予客体(审美对象)以意义,而在于审美对象本身的形式。该派美学的重要代表人物贝尔(Clive Bell)认为,“一件艺术品的根本性质是有意味的形式”,“在不同的作品中,线条、色彩以及某种特殊方式组成某种形式或形式间的关系,激起我们的情感”。^③汉斯立克在其《论音乐的美》中也同样把音乐的美建立在音乐的形式之上,认为音乐的美是“一种不依附、不需要外来内容的美,它存在于乐音以及乐音的艺术组合中。优美悦耳的音响之间的巧妙关系,它们之间的协调对抗、追逐和遇合、飞跃和消逝,一这些东西以自由的形式呈现在我们直观的心灵面前,并使我们感到美的愉快。”^④这些理论尽管与阿奎那对于形式、形式美的论述有很大区别,但都在一定程度上与阿奎那强调美在于事物本身有异曲同工之妙。

第三,在阿奎那的理论体系中,“美”与“上帝”是等值的,美就是上帝本身,美的三要素也就是上帝的特性。因而,在他这里,美是具有神圣性的。而今天的现代社会,正如当代著名神学家巴尔塔萨(hans urs von balthasar)所指出的,已经丧失了美,“美”已被各种利益所破坏。在其《神学美学》中,他写道:“美是我们首先讨论的一个词。美也是思考中的理性能力敢于靠近的最后的東西,因为唯有它,作为一种不可抑制的光芒,在真与善这个双子座及其彼此难解的关系周围舞蹈。美是无利害关系的,没有它,古代世界

^② 转引自凌继尧:《美的三要素说》,扬州大学学报(人文社会科学版),2003年第6期,第27—30页。

^③ 贝尔:《艺术》,周金怀、马钟元译,北京:中国文联出版公司,1984年,第4,67页。

^④ 汉斯立克:《论音乐的美》,杨业治译,北京:人民音乐出版社,1982年,第49页。

拒绝理解其自身。然而,美这个词,如今却悄然而又明白无误地离开了我们这个充满利害关系的新世界,这个世界剩下的仅仅是它自己的贪婪与忧伤。”⁵⁵因此,在这个利益至上、缺少爱、排斥“美”的时代,我们重提阿奎那关于“美的三要素”的理论,无疑具有很强的现实意义。

⁵⁵ Balthasar, Hans Urs von, *The Glory of the Lord: A Theological aesthetics*. Trans by Erasmo Leiva-Merikakis, San Francisco: Ignatius Press; New York: Crossroad Publications, 1983-1991.

“生活美学”的新构

——兼论康德美学在当代的缺失

刘悦笛

对待美学的本体论的理解方面,我们主张一种“生活美学”(Performing Live Aesthetics or Living Aesthetics)。^①这种美学所要探求的正是美与生活的关系,独特之处在于:认定美与生活要被置于一种“辩证对话”的关系中来加以考察。

一、“生活美学”建构的合法性

这种“生活美学”美学建构的合法性,可以从三个方面呈现出来:

首先,在马克思本人的哲学思路中,存在着回归生活世界的取向。所谓“思辨终止的地方,即在现实生活面前,正是描述人们的实践活动和实际发展过程的真实实证的科学开始的地方”。马克思的哲学就是一种“生活实践”的哲学,是回到生活实践的哲学。所以,现实生活就被视为“人们的实践活动和实际发展过程”,它最终指向“人的全面发展”的审美精神,这就为生活美学的建构夯实了地基。马克思提出“感性活动”的观念,为美的难题的解决开辟了道路——以现实生活的“感性活动”为基础来看待美的活动。如此观之,当代中国的实践美学要在“本体论”上继续拓展,可能的方向之一,就是回归现实生活世界来加以重构。这样,传统美学思维那种主体与客体、

刘悦笛,博士,中国社科院哲学所副研究员。

^① 参见刘悦笛:《生活美学:现代性批判与重构审美精神》,安徽教育出版社,2005年;刘悦笛:《生活美学与艺术经验:审美即生活,艺术即经验》,南京出版社,2007年。

感性与理性的割裂,才能在现实生活中得到真正的融合。

其次,海德格尔、维特根斯坦、杜威这些现代哲学家,皆反对传统欧洲美学的思维范式,分别提出了艺术作为“存在真理”、“生活形式”、“完满经验”的思想,在美学沉思中都走向了生活。不仅如此,当代美学家们都注意到了这一美学的新的生长点。沃尔父冈·韦尔施(Wolfgang Iser)的《重构美学》^②、迈克·费德斯通(Mike Featherstone)正在编的论文集的《审美泛化》^③和阿诺德·柏林特的《审美介入》^④,都聚焦在审美与生活的之间界限的日渐模糊。由此出发,柏林特在《重思美学》里还直接对康德的审美非功利原则提出批评。^⑤ 还有理查德·舒斯特曼千禧年的新著《活生活的生活》^⑥,也试图在杜威思想基础上来重建一种生活化的美学。只不过,当代欧美美学所面临的历史境遇,同当代中国美学所直面的问题并不相同,它要力图摆脱的是占据主流的分析美学传统,特别还要面对艺术终结后的美学境遇。

再次,中国本土的思想传统中,历来就有“生活美学化”与“美学生活化”的传统。在中国古典文化看来,美学与艺术、艺术与生活、美与生活、创造与欣赏、欣赏与批评,都是内在融通的,从而构成了一种没有隔膜的亲密关系。在一定意义上说,中国古典美学就是一种“活生生”的“生活美学”,中国古典美学家的人生就是一种“有情的人生”,他们往往能体悟到生活本身的美感,并能在适当地方上升到美学的高度。从庄子的“美的哲思”再到明清的小说批评,那种生活见识与审美之思的融合,皆浸渍着中国传统原生的美学智慧。

按照传统的观念,美与生活是一种否定与被否定的关系,所谓“艺术否定生活论”就是其中的凸现形态。而按照现代的观念,美与生活却走向了同一,现代分析美学和实用主义美学都具有这个趋势。的确,美与日常生活是

② Wolfgang Iser, *Undoing Aesthetics*, London: Sage Publications, 1997.

③ 迈克·费德斯通已经委托笔者对本论文集进行翻译,其中集中了这位当代英国著名的社会学家对于“日常生活审美化”的思考,本文集经过商定将定名为《审美泛化》抑或《日常生活审美化》。

④ Arnold Berleant, *Art and Engagement*, Philadelphia: Temple University Press, 1991.

⑤ Arnold Berleant, *Re-thinking Aesthetics*, Hampshire: Ashgate Publishing limited, 2004, chapter I.

⑥ Richard Shusterman, *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*, New York: Cornell University Press, 2000.

具有一定的差距的,但否定论者往往将这种差距变换为“否定”的关系;反之,同一论者则常常将美与日常生活、与非日常生活的近似,转化为美与整个生活的趋同。

其实,这双方虽然形态迥异,但缺陷却是相同的,也就是都未将现实生活解析为——日常生活与非日常生活——来加以分析,美的活动其实构成了更为复杂的辩证结构。

实质上,这种辩证结构是“对话性”的。根据词源学的考察,辩证法(dialectic),它的希腊文写作“dialektikē”,其本义就是指交谈或论争的艺术。这样,就能将辩证与对话在本原上沟通起来,可以说,辩证法就是对话,辩证过程的结束并不在于一方被另一方吃掉,而是在于双方作用和意义的改变,而在改变过程中,它们仍继续保持着力量。据此而论,无论是一方否定一方的关系,还是双方相互统一的关系,都是“非对话性”的。不仅不平等不足以达到对话的平衡,而且彼此等同就根本谈不上对话了,这样,我们所要论证的基本观念就限定了自身的界限。

那么,我们是如何论证这种“辩证对话性”关系的呢?从逻辑关系上看,经过了如下三步的论证:

首先,美究竟是生活的,还是非生活的呢?答案是美是生活,而且,美与生活之间是一种“对话性”关系。美是生活,就是说,美的活动就是一种生活。现实生活成为美的本质性的规定,或者说,美以生活为本质。这种对话关系,既不同于“美否定生活”,也不同于“美是生活本身”或“美与生活同一”。

其次,美究竟是日常生活的,还是非日常生活的?答案是美介于日常生活与非日常生活之间,这也是一种双向的“辩证对话”,与日常生活和非日常生活的双方进行的“辩证对话”。作为一种特殊的生活,美的活动虽然属于日常生活,但却是与非日常生活最为切近的日常生活的;它虽然是一种非日常生活,但却是非日常生活中与日常生活离得最切近、最亲密的。美的活动,正是位于日常生活与非日常生活之间的特殊领域,毋宁说,美的活动介于日常生活与非日常生活之间,并在二者之间形成了一种必要的张力。

再次,美的活动所呈现的,究竟是本真的,还是非本真的生活?答案是本真的生活也是美的,本真的生活就具有一种美的特性。美的活动的本源

就是本真的生活。这样,美的活动就成为本真生活的原发状态,只不过被日常生活的平日绵延所逐渐遮蔽,被非日常生活的制度化所日渐异化,从而表现出介于日常与非日常生活之间的形态。

总之,美与生活,构成了一种“对话的辩证法”。作为综合现实生活的不同因素的之思想和历史过程,这种辩证法不仅仅是一个理论过程,而是一种“对话性”的实际过程。美的活动在直观中才能达到本质,或者说,让本质就呈现于审美直观之中,作为“本质直观”,美的活动其实也是“回到事物本身”的本真生活方式之一。

二、美与日常生活:从“现象学”视角看

我们知道,美的活动在本质上是一种现实生活。审美活动既属于日常生活,又属于非日常生活,是介于日常生活与非日常生活之间的特殊领域。

一方面,美的活动与日常生活具有本然的连续性,在如上所述的诸多层面上都是如此;但另一方面,美的活动又在日常生活与非日常生活之间形成一种“必要的张力”,这种张力的获得却是来自于美的非日常生活的方面。这样,经由从日常生活中而来的连续性,对美的活动的考察,便自然进入到非日常生活的领域。

本节所要探求的正是美的活动——从日常生活到非日常生活的——内在超逾的过程。这种向非日常生活的超逾是一种包含着日常生活的延续过程,也就是从日常生活而生的“内在超逾”。我们之所以用“超逾”一词,就是为了与传统意义上的“超越”(transcendence)划开界限。传统意义上的“超越”构筑在主客二分之上而具有超出现实生活的内涵,具有超出特定对象的否定的规定。然而,存在意义上的超越则不然,它是在现实生活中的“内在的超逾”。这是不离于现实生活的一种内在超越,这种超越往往为具有“实用理性”的中国人所充分感知到。难怪“内在的超越”这一用语,常常被现代新儒家用以形容华夏古典哲学(主要是先秦儒家到宋明理学)的特质,在这里,我们的理解却具有更多现象学的内涵。

海德格尔在《论根据的本质》中便赋予了“超越”以类似的本质,他道明超越不能再被规定为“主体—客体之关系”,“超越意味着超逾(überstieg)。

实行这种超逾、在这种超逾中逗留着的東西,是超越的(超越着的)。这种超逾作为发生事件(Geschehen)为存在者所有。在形式上,我们可以把这种超逾把捉为一种‘关系’,一种从‘某物’到某物的延续的‘关系’(Beziehung)。于是,超越就包含着它所要实现的东西,这种东西往往不确切地被称为‘超越者’(das Transzendente)了”^⑦。由此引入对美的活动的思考,是最恰当不过的了。

“超逾”的确就是一种从日常生活到非日常生活的延续的“关系”,超逾包含着它所超越的日常生活,并不离于日常生活世界。这与传统中国思想那种同现实生活的“不即不离”是相通的。但是,海德格尔的意图是进而将“超越”与《存在与时间》中著名的“在世界中的存在”相互等同,因为“此在”向之超越存在者的那种东西就是世界,世界恰恰成为超越结构里的一部分。但我们却将之纳入到从日常生活到非日常生活的内在超逾之中,尽管在反对超越被误解为“超越者”这方面,也就是反对超越成为“超越者——超越对象”的截然二分关系这方面,我们的主张的确是趋同的。

同时,如果仅仅将“内在超逾”理解为“超越意识”的一种,那么,美的活动则失去了现实的生活基础,这是不能为我们所同意的。由此出发,就会产生这样一种相反的看法,“美不具有像真和善那种一般超越,不具有内在超越性或超越内在性。美所具有的是非内在的超越。即,美并不内在于实在的存在物中,只存在于超越层次的意识中”^⑧。其实,美的活动始终是“内在”于现实生活之中,这个“内在”就包含着美的“超逾”,因而,“内在的超逾”又是一种“超逾的内在”。

具体来说,美的活动并不是对整个生活加以超逾,这就必须将生活解析开来探究。一方面,美的活动与日常生活具有本然的连续性,是日常生活不可分割的连续体;另一方面,美的活动还具有属于非日常生活的层面,这也就是从日常生活的向非日常生活的“内在的超逾”,这种超逾的特质在于始终没有剥离于日常生活,始终是在现实生活内部实现的。这便是“内在的超

⑦ [德]海德格尔:《论根据的本质》,见《海德格尔选集》(上),孙周兴选编,上海三联书店,1996年,第168页。

⑧ [日]今道有信:《美的相位与艺术》,周浙平、王永丽译,中国文联出版公司,1988年,第7—8页。

逾”之“内在”的基本内涵。

再从人类活动的角度来看,从日常生活到非日常生活也是具有延续性的。许茨在《生活形式与意义结构》中,提出“生活”形式分为从低到高的等级排列形式:(1)纯粹绵延,(2)作为记忆自我的记忆赋予绵延,(3)活动的主我,(4)处在主你关系(Thou-ralation)之中的主我,(5)说话的主我,(6)进行思考和解释的主我^⑨,它们是相互连续与彼此互动的。可见,从日常生活的非理性“绵延”到非日常生活的纯理性“思考”,是个由人类活动来贯通的连续体。而美的活动,恰恰最能体现出从日常生活到非日常生活的连续性。

这是由于,美在生活世界中得以最亲密的呈现,“审美对象以一种不可表达的情感性质概括和表达了世界的综合整体:它把世界包含在自身之中时,使我了解了世界。同时,正是通过它的媒介,我在认识世界之前就认出了世界,在我存在于世界之前,我又回到了世界”^⑩。但在美的活动之中的“我”,已经不是主客关系意义上的“主体”了,而是一种杜夫海纳所说的“准主体”或“类主体”(quasi-subject)。^⑪

其实,这种“准主体”正是不离于现实生活的“活生生的人”,正是所置身于“活生生的”生活的意向性的主体,也就是马克思所谓的“作为现实的、活生生的、特殊的”存在^⑫,只有这一“准主体”才能近乎人类存在基本经验中的根本自在。在美的活动之中,“准主体”一方面在审美对象中呈现自己,感受到生活世界的气息;反之,审美对象也在表现“准主体”,使“准主体”同审美意义融会贯通之中把握到人类生活的深层存在。可以说,这种“准主体”美一次向生活世界的投射,就是一次从日常生活向非日常生活之“内在的超逾”过程。

三、美与日常生活:从“解释学”视角看

以现代解释学为视角,让我们从时间维度来分析美与日常生活的连续性。

⑨ Alfred Schutz, *Life Form and meaning construe*, London: Routledge & Kengan Paul, 1984, p. 31-117.

⑩ [法]杜夫海纳:《美学与哲学》,孙非译,中国社会科学出版社,1985年,第26页。

⑪ [法]杜夫海纳:《审美经验现象学》,韩树站译,文化艺术出版社,1992年,第179页。

⑫ 《马克思恩格斯选集》,第42卷,人民出版社,1979年,第25页。

“日常”，顾名思义，就是平常的、流动着的、一日接一日的时日，这个词本身就指明了生活的时间之维。英语的“day-to-day”与德语的“alltäglich”都用来意指这种平常的生活，可见，约定俗成的用法已标明了时间意识与日常生活联系的紧密。

“日常”生活，就是“常日”的生活，日复一日的平常生活，这是非日常生活所并不具有的。“显然，与时间相遇，是用不着某种非同寻常的体验或事件的。对于时间的意识乃是我们‘日常’生活的组成部分。……自从海德格尔《存在与时间》中对日常生存与本真生存作了区分之后，日常性和日常世界就成了哲学中的流行概念。尽管如此，人们至今仍很少注意到，‘日常的’这个词的构成已经是某种时间经验的积淀了。”^⑬既然时间是不断流动着的，那么，日常生活便具有历时生成的特性，这是个不争事实。

这种日常生活的延续，就是一种“历时性”的不断生成。其实，在哲学思想史上，“生成”观念来自自古希腊的亚里士多德的《形而上学》，但实体化的理解尚未将之与人联系为一体。但真正将“生成”与“生命”相互联系起来，还是从尼采“权力意志”到柏格森“绵延”的生成观念。尼采最明确地将二者结合起来，“两种最伟大的哲学观点：a. 生成、发展；b. 生命价值观”，这两者被“以决定性的方式糅合在一起。一切都在生成，在永恒的回归”^⑭。柏格森不仅洞见到了这种关联，而且，还将这种生成转化为创造并延伸到人的生活之中，“我们是自己生活的创造者，每一个瞬间都是创造……在某种程度上，我是自己行动的创造者，我们不断地创造自己”^⑮。但是，真正将这种生活的生成奠基于现实基础上的还是马克思，他拒绝了任何先于人的本质存在，而认为人是在以劳动为根基的实践活动中生成的，人类的历史正是以个人的自我生成成为地基的。“整个所谓世界历史不外是通过人的劳动而诞生的过程，是自然界对人说来的生成过程。”^⑯这样，日常生活的生成便构成了世界历史的现实基础，它并非是哪一种类型的意识流变。

⑬ [德]克劳斯·黑尔德：《世界现象学》，孙周兴编，靳希平译，三联书店，2003年，第242—243页。

⑭ 转引自赵修义、童世骏：《马克思恩格斯同时代的西方哲学》，华东师范大学出版社，1994年，第154页。

⑮ [法]柏格森：《创造进化论》，王珍丽等译，湖南人民出版社，1989年，第10页。

⑯ 《马克思恩格斯选集》，第42卷，人民出版社，1979年，第131页。

美的活动所占据的时间,即“审美时间”,亦是日常生活时间的一个组成部分。

在与其他类型的时间比较中,这种特质更可见一斑。在美学的分析中,“审美时间”显然不同于为“物理时间与逻辑—推论时间”、“正确的算术时间”等等,但却与“感觉的世界”和“回忆的时间”有千丝万缕的关联。其实,前者这类“时间真的就是逻辑的和算术的,也就是:可推论的和可度量的”,^⑮换句话说,是脱离了日常生活的抽象时间。审美时间却与日常生活的时间(如感觉世界、回忆时间等等)具有巨大的亲和力。

但是,“艺术否定生活论”则不这样认为,他们将美和艺术视作永存的事物,因而,这种永存不在时间之中,它既不由时间所包含,更不由时间所度量。实质上,这种言论的背后是一种“审美区别”的观念,亦即对审美意向事物和一切非审美特性的分辨,也就是美与现实生活的隔绝。这种区分恰恰定义了伽达默尔所反对的“共时性”(Simultaneität)的审美意识。在审美意识中,“共时性”将一切使作品有效的历史性维度都过滤掉,从而把遗留因素提升到“同时存在”(Zugleichsein)的层面。^⑯这样,艺术作品就被孤立出原本的生命关联和文化语境,审美意识也滤析掉了历史性条件,而保留且并置着被“抽离出”的审美质量。

与“共时性”相对的则是“同时性”(Gleichzeitigkeit),它与前者的时间平面化相反,它是在“完满的现在性”中吸纳过去、现在和未来的历时三维,这种艺术的时间结构就是伽达默尔所说的“节日”^⑰,节日可谓是对日常生活时间的征服。一方面,作为美的本质的时间,要在不断的“演变和复现”中获得其存在,这是因为现在总是由过去而来才流向未来。这是由于,固化的审美对象总是要在历史中不断地被一代又一代的人所理解。另一方面,这种时间形式又要在“不断自我更新”中创造其形式,这是由于过去又是现在内的

^⑮ Herman Parret, *The Aesthetics of Communication*, Dordrecht, Boston and London: Kluwer Academic Publishers, 1993, p. 45.

^⑯ [德]伽达默尔:《真理与方法》,王才勇译,辽宁人民出版社,1987年,第184页。

^⑰ 但是,值得辨析的是,中西关于“节日”的时间意识并不是相同的。伽达默尔的节日时间是指一般基督教节日那种寂静的聆听,是一种“静”的节日,但狂欢节是个例外(巴赫金曾经对此做过精到的分析)。而中国的节日则是一种“喜庆”,是一种相对“动”的节日,这可以春节为代表。

过去,并指向崭新的未来。这是因为,即便是对同一件审美对象,每一次的理解也都会有所不同,从而形成现代解释学所说的“效果历史”。

所以,在“现在、回忆和展望的时间经验中”,人们不仅认识到节日的时间经验其实就是“庆祝的进行”;^①而且在节日贯通当时之时间里,经历着“过去、现在和未来之间”的那“一场活跃的对话”。可见,审美时间,也是美的本质性的规定,它要在历史的演变过程中来加以理解。

如此这般,终于可以知道美的活动是如何置身于时间之流中的。一方面,美的活动是日常生活时间的延续,它的审美瞬间正是这种日常生活“绵延”的横断面,亦即的“垂直地切断纯粹的时间流逝”^②;另一方面,美的活动作为对日常生活的阻断,形成了一种“同时性”的生成状态,亦即“过去——现在——未来”的三维时间之对话的状态。可以说,美的活动之时间性生成,既是日常生活绵延的“延续——中断——延续”,又是在审美“同时性”层面上的拓展与迁跃,从而成为“向着无限和永恒展开的时间带”^③。

四、美与日常生活:从“语用学”视角看

我们的语言,不能分离于我们的生活世界。

现实生活,自然无法缺失其语言之维度,从人类活动论角度看也无法缺失其语言运用的维度,无论是日常生活还是还是非日常生活都是如此。语言及其运用与生活契合得如此紧密,以至于现代欧美哲学对之关切尤甚。德国哲学家阿佩尔就曾简明地说,古代哲学是物的分析,近代哲学为意识分析,而现代哲学则是语言分析。

在现代语言观念看来,我们“即是”语言,这是有别于我们作为人是有意识的存在,以区别于近代的哲学模式。

这意味着,我们是在“符号化”地和“自我反射”地认识自身,甚至如海德格尔提出极端的“语言说人”的思想^④,都是沿着这个思路的发展。更扩展

① [德]伽达默尔《真理与方法》,王才勇译,辽宁人民出版社,1987年,第178页。

② [日]今道有信:《关于美》,鲍显阳、王永丽译,黑龙江人民出版社,1983年,第98页。

③ 同上书,第97页。

④ 参见[德]海德格尔:《在通向语言的途中》,孙周兴译,商务印书馆,1997年。

来理解,我们通过分享共同的“符号世界”而真实地存在。除非通过我们符号世界的中介,否则,我们不能分享其他的现实,因为人就是一种语言符号性的存在。

按照从海德格尔到伽达默尔现代解释学的思路,只有“语言”才是存在的模式,能被理解的存在就是语言,真理的意义就包孕在语言中。这不仅因为理解对象和活动本身都具有语言性,而且正是语言构成了“对话”,使人类在经验世界的语言性中实现自身。进一步,“诗意的言说”也就成了伽达默尔艺术真理观的更贴近的根源。“诗的语言是通过整体上解除习惯的词语及其用法来发现的。……诗不是理念,而是一种能再次激起无限生命的精神……而是为我们打开一个神和人类的世界。”或者说,只有诗意的言说,才能“指称和保证”“诉说的‘真理’”,^④才能废除现实经验的禁锢和打破日常用语的局限,从而生成着存在之真理,整合着意义之连续。

但近些年来,西方哲学界又出现了一种“语用学”转向的新思潮,生活世界与语用学的内在关系逐渐得到关注。用维特根斯坦奠基性的思想来说,“言词就是行动”,^⑤但他主要是就日常用语而言,那种具有高度自觉意识的非日常用语并不在此列。哈贝马斯就将整个交往行动理论建基在一种“普遍语用学”(universal pragmatist)的基础上,相应的,他提出“语言所构成的生活世界”的思想。这种将语用学加以普遍化和实用化的趋向,就顺应了当代西方哲学的这种新动向,凸现出了哈贝马斯试图在英美分析哲学与欧陆人文哲学之间走出一条新路的努力。

虽然哈贝马斯也曾批判伽达默尔把语言看做是理解的唯一基础的缺失,指出语言只是现实的构成而非全部,但他也并未脱离语言决定论的影响。哈贝马斯毫不含混地认定,生活世界就是“语言地建构起来的”,具体而言,语言的中介和内在于它的达到理解的符号是相互构成的,正是语言构成了协调行动的交往媒介。然而,哈贝马斯的缺陷更在于,并未看到语言背后

^④ [德]伽达默尔:《真理与方法》,洪汉鼎译,上海译文出版社,1992年,第428、445页。

^⑤ [奥]维特根斯坦:《文化与价值》,黄正东、唐少杰译,清华大学出版社,1987年,第66页;亦可参见 Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, translated by G. E. M. Anscombe, New York: The Macmillan Company, 1964, § 564.

的物质基础和实践根基,其实,“语言是思想的直接现实”^{②⑥}。只有在这种人类实践活动的基础上,语言才能获得其坚实的基础。

其实,回归现实生活,正是从人类活动的视角来看待美的问题,在语言分析方面则相应要求“语用学”的分析。既然美与日常生活具有本然的连续性,日常生活中人们的说话本身就是实践的和行为的,那么,对美的活动采取这种分析也是不可避免的了。

在现代哲学看来,既然我们就生活在世界中,这个世界又具有语言性的本质规定(语言直接即是人的存在本身),那么,产生“语言性是艺术的真正主体”^{②⑦}这种观点便是自然的了。显而易见,阿多诺认定艺术的真正主体是语言性,而并非创作者和接受者,因为这些参与者都是说话的人,这的确是更深层地前进了一步。依此来说,美的活动所呈现出的“我”,就并不是作为参与者的“我”,而是语言自身的“我”。或者,更广泛地理解,“艺术是一种更加普遍的语言模式,而不是种种以深奥难懂的形式相互交流的语言”^{②⑧}。

但是,这种泛化的分析还是不够的,语言亦并非现实生活的全部,还必须进入语用学的层面,进行日常生活的语用分析。

按照奥斯汀和塞尔这些规定的基本原则——“说话就是行事”,这倒与马克思所说“语言是一种实践的、既为别人存在因而也为我自身存在的、现实的意识”^{②⑨}有几分类似,它们都强调了语言在运用中的实践力量。其实,这两方面可以综合起来,以后者为基础形成一种“实践的语用学”,来对日常生活及美的活动加以规定。在语言的使用中,语言直接就是一种践行的活动。

那么,在美的活动究竟是如何执行“语用学”规定的呢?

质言之,从语用学的角度来说,美的活动属于 C. S. 皮尔斯所谓的“外展的臆断”的理解(*abductive understanding*),这也是美的深层的理性规则和语用特质。^{③⑩}可以说,只有通过“外展的臆断”的语用途径,才能达到“本质直

②⑥ 《马克思恩格斯全集》,第3卷,人民出版社,1960年,第525页。

②⑦ T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, London: Routledge & Kegan Paul, 1984, p. 239.

②⑧ John Dewey, *Art as Experience*, New York: The Berkley Publishing Group, 1934, p. 335.

②⑨ 《马克思恩格斯全集》,第3卷,人民出版社,1960年,第34页。

③⑩ Herman Parret, *The Aesthetics of Communication*, Dordrecht, Boston and London: Kluwer Academic Publishers, 1993, pp. 63-86.

观”。对“外展的臆断”的分析,正是对本质直观之语用过程的分析。

一方面,“外展的臆断”必然具有“外展的”特质,也就是呈现一种日常生活的鲜活丰富性,也就是指向一种“诗意能指”的可能性意义空间。这种“外展”显然与纯理性的“内收”或“内缩”对峙,它不同于那种以原因、规则、结果为结构的纯理性推断,后者恰恰要将丰富的生活简约化并将之纳入到理性的轨迹之中。另一方面,“外展的臆断”也还是一类“臆断”,亦即一种提供给理性以“模糊的逻辑”(implicit logic)的方式,这种方式对于人们来说是恰恰是最基本的,这也是审美判断的内在特质。

这种“外展臆断”是不同于科学逻辑亦不同于明晰推断的,它的“模糊性”的确来自于日常生活的连续性。这里便可以区分出两种视角:一个是“指示的”(indexical)视角,它使人们形成假设并去验证某物;另一个则是“图像的”(iconic)视角,它才能导出一种“外展臆断”的美学。用现象学的思想加以对应,前一种视角能把握的是“精确的本质”,而后一种视角把握到的则是“不精确的本质”,美的活动所呈现出的意义正是如此,但二者又都是达到不同本质的不同方式。

如果说,在美的活动中,被“意向性”地意指之物是直观性、原本性地被给予的话,那么,从“指示的”视角观之,对象不是自身被直接给予的,而是借助于——代表着它的、直观显现的符号中介——间接地被给予的。

我们知道,作为一种“本质直观”的方式,美的活动是对世界的一种具体而特殊性的把握,而这种把握的语用规则就是“外展的臆断”。如此看来,“外展臆断保留着对现象统一性的直觉,使得它在特殊性之中得以塑形。在这一时刻里,对这种塑形的较好的理解可以使我们按照外展臆断的方式推断。这足以证明这样的事实,个体通过这种外展臆断的推理意识到‘个体性的质’回到了我们自身”^③。这种“个体性的质”(qualitative individual)近似于康德所说的“主观的普遍性”,它明示了审美判断既具有主观性和个体性,又能达到普遍性和本质性,双方的统一正是美的活动的特质。

必须指出,正如皮尔斯还将“习惯”看作逻辑解释的本质,将意义标准最

^③ Herman Parret, *The Aesthetics of Communication*, Dordrecht, Boston and London: Kluwer Academic Publishers, 1993, p. 69.

终归结为人的行为习惯,所以,美的活动的“外展臆断”其实也是来自人们日常生活的审美习惯,它是一种历史性累积的实践结果。

最后,“外展的臆断”还有一个重要的特质就是“对话性”。比较而言,纯理性的明晰逻辑推断基本上则是一种“独白”和“自说自话”,是一种理性强权般的规约和统领。而美的活动,则要求参与者与审美对象之间的不断对话,从而同时呈现出全面性的人和丰富性的世界。也就是说,这种“外展的臆断”必须通过提问来施行,在审美对象的不断提问之下,处于在生活世界和生活历史中的人们就要不断地就此做出自己的解答,这种过程看似是无限延伸着。可见,“外展的臆断的逻辑……基本上是一种对话:永久参与的对话者将自身分化在‘问—答’的永恒游戏之中”,^②这也就同美与生活的对话性相互契合。

五、“康德美学”在当代生活中的缺失

在“生活美学”的新趋势之下,康德美学在当代需要得到新的反思。与此同时,与一种“日常生活审美化”的历史趋势的“朝晖”颀颀的,正是曾一度占据主宰的欧洲康德美学的“黄昏”。这相伴而生的一“朝”与一“夕”,与当下欧美文化研究领域对日常生活的“深描”和美学界对康德美学的“省思”之取向是一致的,^③尽管运思的路数彼此各异,但这两方面在我们看来却如此紧密地被勾连在一起。

在“日常生活审美化”的语境里,在康德之“第三批判”亦即《判断力批判》(*Kritik der Urteilskraft*, 1790)中得以最终定性的“审美非功利性”观念,首当其冲受到了置疑。由此出现的问题便是:在康德那里,作为审美判断力“第一契机”的“非功利”诉求,还适用于审美活动吗?美学还能以此为基石

^② Herman Parret, *The Aesthetics of Communication*, Dordrecht, Boston and London: Kluwer Academic Publishers, 1993, p. 72.

^③ 当代欧美美学界对康德美学“审美非功利”等传统观念的置疑,参见 Arnold Berleant, *Re-thinking Aesthetics: Rogue Essays On Aesthetics And The Arts*, Hampshire: Ashgate Publishing limited, 2004, chapter I. 2004年5月,美国长岛大学教授、国际美学协会前主席、美国学者阿诺德·伯林特曾来到我们中国社会科学院进行访问,他当时演讲的主题就是对康德的“审美非功利”思想发难,这同笔者近年的思考不谋而合,些新的观念收录在他在那一年末最新出版的文集《重思美学》当中。

吗?这是当代文化动向与传统美学思想的第一种交锋。

众所周知,“审美非功利”或“审美无利害”(aesthetic disinterestedness)观念,原本发源于18世纪英国经验主义美学,后来康德将之作为审美原则而最终确立后,才逐渐发展成为一种全球化的主导观念,至今的影响仍很深远。以“非功利”为内核的这类美学形态,被当代欧美学者称之为“综合美学”(Aesthetic Synthesis)。^③殊不知,所谓“无利害”(Disinterestedness)在当时的英国原本是意为“实践的”伦理学概念,夏夫兹博里(Shaftesbury)在伦理意义上使用了“无利害的热情”^④这样的话语。同时,“无利害”也较早地在夏夫兹博里那里获得审美观照的内涵,因为他认定所谓的“内感觉”(inner sense)的直觉事实上实现的是无利害的审美,后来这才发展为不涉及实践和伦理考虑的“审美知觉方式”。^⑤显然,该观念是“趣味”得到纯化之后的理论层面的总结,它反倒以无关乎伦理和实践为其基本定性,这真的是非常有趣的历史嬗变。

这样,“审美非功利”就是指主体以一种放弃功利的知觉方式对对象的表象之观赏。其中,最重要的一点,就是主体放弃同对象的利害关系,也就是对所观照对象的质料方面失去兴趣,而更为关注审美对象的纯形式方面。当康德将这一点纳入“审美鉴赏”的首要契机时,他说:“审美趣味是一种不凭任何利害计较的愉悦或不愉悦对一个对象或一个表象方式做判断的能力”,^⑥这几乎是奠定了欧洲近现代美学的一块基石。这是由于,康德的纯粹主观的审美界阈,是建立在在所谓“自然”与“自由”世界的先在断裂的基础上的,在美学史上他也最终圈定了审美活动隔离于理性认识和道德实践。在审美契机的“主观的非功利性”、“无目的的和目的”之规定当中,审美从而成为独立自存的“自为存在”而把真理和道德排除在外,更与关乎利害的目

^③ Allen Carlson, *The Aesthetics of Landscape*, London: Belhaven Press, 1991, Chapter 1. 有趣的是,“环境美学或自然美学”(environmental aesthetics or natural aesthetics)却被认为是走向了这种所谓“综合美学”的方面,所以,许多当代欧美学者试图经由“环境美学”的道路在改造对美学的基本理解。

^④ Anthony Earl of Shaftesbury, *The Moralists, Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, etc*, edited by John M. Robertson (London, 1900), vol II, p. 55.

^⑤ Jerome Stolnitz, *On the Origins of "Aesthetic Disinterestedness"*, *Aesthetic-A Critical Anthology*, George Diekic and Richard J. Sclafani (eds.), New York: ST. Martin's Press, 1977, pp. 611-612.

^⑥ Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1987, p. 53.

的根本绝缘。同时,艺术之所以获得“自律”(autonomy)的规定,也是由于审美获得了“无利害”的特性,所以,当“美”的特质附加在“艺术”之前时,艺术才能最终脱离技艺活动而独立存在。

然而,这种观念的孳生和蔓延,显然是同“高级—低俗”的社会趣味分化的历史境遇相关。这是由于,康德美学始终持一种“贵族式的精英趣味”立场,这使得他采取了一种对低级趣味加以压制的路线,试图走出一条超绝平庸生活的贵族之路,从而将其美学建基于“文化分隔”与“趣味批判”的基础之上。

的确,在康德所处的“文化神圣化”的时代,建构起以“非功利”为首要契机的审美判断力体系自有其合法性。但是,“雅俗分赏”的传统等级社会,艺术为少数人所垄断而不可能得到撒播,所造成的后果是,艺术不再与日常生活发生直接的关联。而在当代商业社会,不仅波普艺术这样的先锋艺术在照搬大众商业广告,而且,众多古典主义艺术形象也通过文化工业的“机械复制”出现在大众用品上。大众可以随时随地地消费艺术及其复制品,任何形态的艺术都能被大众实用性地“拿来”。如此看来,康德传统意义上的“美学理论把超脱(detachment)与非功利(disinterestedness)看做是识别艺术作品之为艺术——如自律性——的唯一途径,与此相反,‘大众审美观’忽视或拒绝‘轻率’(facile)介入及‘庸俗’(vulgar)愉悦的排斥,这种排斥是偏爱形式经验的基础。……大众审美判断源于这样一种‘审美观’[实际上,是一种精神气质(ethos)]:它恰好是康德审美观的对立面。”^⑧这意味着,大众审美观与康德美学刚好相反是“对峙”而出的。

同时,这种大众的实用性取向,更显现在实用生活本身直接的审美化上,这种趋向可以称之为“生活艺术化”:“尽管艺术明显地给审美倾向提供了最广阔的空间,但是,没有一个实践领域不贯穿着将基本需要与原始冲动加以净化、优雅化以及理想化的宗旨,没有一个领域不存在生活风格化(stylization),即形式压倒功能,方式压倒内容,产生同样的效果。没有什么比这

^⑧ [法]皮埃尔·布尔迪厄:《区分:鉴赏判断的社会批判》,黄伟等译,见《国外社会学》1994年第5期,译文有改动,参见 Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, translated by Richard Nice, London: Routledge & Kegan Paul, 1984.

样的能力更独特或更为卓越的了:即把审美特性授予原本平庸甚至‘粗俗’的客观事物(因为这些事物是由‘粗俗’的人们自己造出的,特别是出于审美目的),或者将‘纯粹的’审美原则应用于日常生活中的日常事物,比如烹饪、服装或装饰,彻底改变将美学附属于伦理学的大众倾向。”^③可见,在大众日常生活的“衣”、“食”、“住”、“行”、“用”之中,“美的幽灵”无所不在,无不显示出当代审美的泛化力量。

因而,审美的“独立存在”、“自满自足性”便同大众文化和生活的“实用性”相互对立,前者也就被后者相应地消解了。这意味着,“生活实用的审美化”造成的后果是,康德意义上“审美非功利”观念必然面临着理论上的窘境。正如布尔迪厄在《差别》(*Distinction*, 1984)中所认为的那样(这本书的副标题就是“对趣味判断的社会批判”),大众对文化作品的批判源起于一种和康德美学截然相反的“美学”(实际上就是一种大众感知方式),大众美学是一种“自在的美学”。这种“自在的美学”以其功利性的诉求,显然是在逐渐侵蚀着非功利的“自为的美学”的领域,这种“自为的美学”最重要的奠基者无疑就是康德。

在“审美非功利性”的基础上,康德独创性地赋予审美判断的“第三契机”便是:“美是一个对象的合目的性的形式,只要这形式是并不凭一个目的的表象而在对象上被感知的。”^④所谓的“无目的的合目的性”(purposiveness without a purpose)^⑤,正是康德对审美判断的另一重要规定,这一规定在“日常生活审美化”那里亦遭到了置疑。

这里便涉及“合目的性”的问题,这种“目的观”往往由“善”的观念而来。“合目的性”,简言之,就是事物形式(结果)与概念(原因)相一致对主体所显示出的状态,这显然先在设定了“合目的性”仍是客观对主观的符合,在主客两待基础上的符合。这种合目的性又可分为“主观的合目的性”与“客观的合目的性”,而审美判断则显而易见属于“主观的形式的合目的

^③ [法]皮埃尔·布尔迪厄:《区分:鉴赏判断的社会批判》,见《国外社会学》1994年第5期,译文有改动,Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, translated by Richard Nice, London: Routledge & Kegan Paul, 1984.

^④ Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1987, p. 84.

^⑤ *Ibid.*, p. 73.

性”。这种“主观合目的性”又被康德称之为“无目的的合目的性”。审美判断摒除了实用的利害感,因而并不带有主观的意图和要求;同时,审美判断又没有客观目的,也就是没有同“客观的目的表象”相连。相反,鉴赏判断要想成为审美判断必须“基于主观的根据,它的规定根据不可能是概念,因此也不可能是一定的目的概念。……审美判断只把一个对象的表象连系于主体,并且不让我们注意到对象的性质,而只让我们注意到那决定与对象有关的表象诸种能力的合目的的形式”^{④2}。

但是,这种本涉及“善”的合目的性,在康德的美学反思的审美判断里却是同实践理性彼此隔绝的。据康德的基本哲学观念,审美判断与道德判断的结构差异特别明显,此种划定是建立在如下的潜在区分之一上的:“为了把握审美判断的特性,康德力求将令人愉悦的东西与令人满足的东西区别开来,并且更一般地将非功利性——静观(*contemplation*)的特殊审美属性的唯一保证,与界定善(*the good*)的理性的利害感区别开来”^{④3}。但事实并非如此,从理论上讲,美的活动并不能成为踢开理性的纯感性物,亦不能成为联通感性与理性的中介形式,而却是一种外披着感性表象的“准理性结构”,或暗伏着理性的感性结构。更何况,就现实来说,“大众却期待着每一形象都明显地发挥出一种功能——只需符号具有的功能就行,而且他们的判断常常明显地涉及道德规范或完美一致(*agreeableness*)。无论拒绝或赞赏,他们的欣赏总有着一种道德基础”^{④4}。

然而,康德的“无目的的合目的性”和“审美非功利”虽在表面上摒弃了任何道德的诉求,但究其实质,仍是建基于深层的伦理关怀的基础上的。换言之,“纯粹的审美观植根于一种道德观,植根于一种与社会及自然界的必然性保持一种可选择距离的精神气质”^{④5}。尽管“无目的性”看似是同任何实用目的绝缘的,但是这种“无目的性”却只是在特定的范围内适用的,大众

^{④2} Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1987, p. 75. 译文参见[德]康德:《判断力批判》(上),宗白华译,商务印书馆,1964年,第66页。

^{④3} [法]皮埃尔·布尔迪厄:《区分:鉴赏判断的社会批判》,见《国外社会学》1994年第5期。

^{④4} 同上,译文有改动,参见 Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, translated by Richard Nice, London: Routledge & Kegan Paul, 1984.

^{④5} 同上。

的“自在美学”却拥有一种直接功利性的“合目的性”。

特别是，“日常生活审美化”这种当代文化景观的形成，除了有赖于“大众文化”的兴起之外，随着历史发展，还要依赖于当代“文化工业”(cultural industry)的“再生产”。“文化工业”这种用法，最早出现在霍克海默和阿多诺合写于1944年的《文化工业：欺骗公众的启蒙精神》一文，后来在二人联名出版的专著《启蒙辩证法》(*Dialektik der Aufklärung*, 1944/1945)中它成为替代“大众文化”一词的专用术语，以求凸显出大众文化的工业化与商业化之特质。阿多诺晚年所写的《文化工业再思考》(1975)一文中，就此认为“大众并不是衡量文化工业的尺度，而是文化工业的意识形态”。^{④⑥} 尽管这两位法兰克福学派的主将出于绝对的精英立场，对大众文化采取一种强烈的批判否定态度，但“文化工业”的基本性质确实在他们那里被勘定了。

在他们精到但却有失辩证的分析中，“文化工业”一反康德的“无目的的合目的性”的命题，从而成为“市场所宣告的有目的的无目的性。最终，为了达到消遣和轻松的目的，无目的性的王国也就被耗尽了。通过要求艺术作品要完全具有效益，也就开始宣布了文化商品已涉及了内在的经济联系”^{④⑦}。在此，他们洞见出文化工业的实质——“有目的的合目的性”——同康德意义上“非功利的”的纯审美活动是迥然不同的，这一点颇有见地。所谓“无目的的合目的性”虽明确地无关利害关系和认知判断，但却又同时具有某种目的性，从而成为纯然的消遣之本性。然而，“文化工业”却以其商业的实用目的，用市场的交换价值取代了文化的使用价值，从而也就收买了无目的性的领域。在这种社会状况下，文化产品是“按照工业生产的目的，由工业生产所控制，符合工业生产的一类商品，是可以进行买卖的，是有效益的”。^{④⑧} 然而，这种目的性又是带着消遣娱乐的面具出现的，因此看似具有某种无目的性，而实际上“文化工业”仍依据商业效益原则行事，文化已同市场经济发生了有机联系而成为一体。

^{④⑥} T. W. Adorno, *Culture Industry Reconsidered*, in *New German Critique*, 6, Fall 1975, pp. 12-19.

^{④⑦} [德]霍克海默、阿多诺：《启蒙辩证法》，重庆出版社，1990年，第148—149页。

^{④⑧} 同上书，第149页。

如此看来,“文化工业”就将两种原本相反的形式——文化的无目的性与市场的目的性——合而为一。一方面文化工业是以纯粹消遣形式出现的个体接受,另一方面却又是以实用消费形式出现的市场经营,二者在“文化工业”那里得到了有机的结合。在这种大众的日常生活表面审美化当中,随着文化与经济的相互接合,文化工业还有文化产业(亦即创意产业、内容产业)都在其中产生了重要的推动作用。^④当“大众文化被纳入‘文化工业’模式”之后,大众文化就加速并加剧了“‘日常生活的审美化’(the aestheticization of everyday life)的现实趋势……这种趋势就总体而言,主要就是大众审美文化的泛化……从而形成了一种艺术化的现实生活”来说的。^⑤在这种经济动力的要素的注入后,显然会进一步推动“大众对自身与周遭生活越来越趋于美化的装扮”。于是,文化工业就利用其“有目的的无目的性”驱逐了康德美学的“无目的的合目的性”,这便是当代文化动向与传统美学思想的第二种交锋。

从审美活动的角度观之,康德主要持一种“审美经验的孤立主义(isolationism)”的立场。在所谓“孤立主义”的立场看来,审美是孤立绝缘的,主要是超越于日常生活的一种存在,它完全依据自身的话语且不依赖于(诸如在传统内的位置、被设定的社会环境、主体的生活或意图)外部因素的参照而得以成立。

这种“审美经验的孤立主义”的基本特质,“要求当参与者相信或者发现一种经验为着自身的目的从而有价值时,这种经验才是审美经验”^⑥,具体表现在:其一,在这种视野中的审美经验,强调的是它来自于一种“非功利”的主观愉悦,这种愉悦是同实践的、伦理的、财富的、政治的实用相互隔绝的独立价值。其二,这种视野中的审美经验,恰恰是在与传统的“艺术自律论”相互匹配的。相应的审美经验论,正是强调了这种“自律性”,强调了对一件艺术品的审美经验是为了作品自身的目的而有价值的。其三,如此看来,古典

^④ 详见李怀亮、刘悦笛主编:《文化巨无霸:当代美国文化产业研究》,广东人民出版社,2005年。

^⑤ 王南湜、刘悦笛:《复调文化时代的来临:市场社会下中国文化的走势》,河北人民出版社,2002年,第240页。

^⑥ Noël Carroll, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge: Cambridge University Press 2001, p. 49.

视野中的审美经验论的缺失也就呈现了出来,其内在机制是“信仰”经验为了自身的目的而有价值,笃信观赏一件艺术品的纯审美能力,但却忽视了审美经验中功利价值的参与。况且,在这种“信仰”基础上,该视野中的审美经验的特征,较少地涉及了经验的内容,而替之以独立的审美经验,很容易导向一种纯形式主义的审美心理学。

然而,这种审美超越日常生活的观念,或者说,传统美学的“超越性”,也被大众的世俗性、生活化所消解——“将审美消费置于日常消费领域的不规范的重新整合,取消了自康德以来一直是高深美学基础的对立:即‘感官鉴赏’(taste of sense)与反思鉴赏(taste of reflection)的对立,以及轻易获得的愉悦——化约为感官愉悦的愉悦,与纯粹的愉悦——被清除了快乐的愉悦(pleasure purified of pleasure)对立:纯粹的愉悦天生容易成为道德完善的象征和衡量升华能力的标准,后来界定真正合乎人性的人。源自这种审美区分的文化是神圣的。文化神圣化(culture consecration)的确赋予它触及的物体、人物和环境一种近似于化体(transubstantiation)的本体论意义上的提升。”^②传统美学的趣味分层,造成了雅俗分圈亦即高雅文化与通俗文化、高级文化与日常文化、精英文化与大众文化的绝对分殊。同时,艺术和审美“不再与我们的日常生活和整体的直接利益具有任何直接的关系”^③,这显然忽视了艺术与生活的本然关联。

“日常生活审美化”则要求从日常生活经验到审美经验、从审美经验到日常生活经验形成了一种“连续体”。照此看来,“艺术是日常生活不可分割的组成部分,这不仅仅断言,审美思维方式的前提条件和原初模型,是内在于日常思维的异质复合体之中,它同时断言,审美体验也总是以某种形式出现于这一复合体之中。”^④其实,审美化“消费生活”的真正焦点和融生活入“审美愉悦”的需要,与日常大众消费的发展、对新趣味和情感的追求、明晰生活风格的形成休戚相关,它们已成为“文化消费”与“消费文化”的核心。从审美的角度看,“‘大众审美’(此处的引号表示这是一种‘自在’

^② [法]皮埃尔·布尔迪厄:《区分:鉴赏判断的社会批判》,见《国外社会学》1994年第5期。

^③ [匈]赫勒:《日常生活》,衣俊卿译,重庆出版社,1990年,第107页。

^④ 同上书,第115页。

而非‘自为’的审美观)是以肯定艺术与生活之间的连续性为基础的,后者意味着形式服从功能。……大众趣味(taste)将适于日常生活环境的各种精神气质图示用于正统艺术作品,因而进行了对艺术事物向生活事物的系统化约”⁵⁵,从而以日常生活经验与审美经验的连续性,来积极地推动了“日常生活审美化”的历史进程。这便是当代文化动向与传统美学思想的第三种交锋。

其实,这种“连续体”的观念在杜威的实用主义美学极为接近。因为,在杜威那里,审美经验并没有与其他类型经验类型形成断裂,审美经验恰恰是日常生活经验的一种完满状态。“当物质的经验将其过程转化为完满的时候,我们就拥有一种经验。那么,只有这样,它才被整合在经验的一般河流之中,并与其他经验划出了界限。……这种经验是整体的,保持了其自身的个体性的质与自我充足。这就是一种经验。”⁵⁶经验的流动,就是从一种经验流向另一种经验,经验与经验之间不存在决然的裂痕。在“单一的质”的引导下,一种经验达到了完满,这样,内在阶段运动的和谐就使得经验从背景中凸现出来,而并非断裂开来。在杜威看来,属于这种经验的完满的,不仅包括(如纯粹的艺术创造和审美接受这种)审美经验,还包括其他一系列的泛审美化的生活经验。如此看来,对“日常生活审美化”中审美活动的基本理解,理应倒向一种实用主义的思虑,因为前者的实践与后者的理论的凝聚点,就在于日常经验的连续性。

总而言之,作为当代文化的最新动向,“日常生活审美化”及其所相应形成的“生活美学”,无疑对康德的传统美学思想提出了巨大的“挑战”,这就需要“后康德美学”对此进行积极的“应战”。在这挑战与应战的张力之间,有两个问题现在难以给出最终答案:一个是这种最新文化动向与传统美学思想孰“优”孰“劣”,这种价值判断很难给出统一的解答;另一个则是“日常生活审美化”究竟要走向何方,这也需要历史来做出答案。但无论怎样,“日

⁵⁵ [法]皮埃尔·布尔迪厄:《区分:鉴赏判断的社会批判》,见《国外社会学》1994年第5期,译文有改动,参见 Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, translated by Richard Nice, London: Routledge & Kegan Paul, 1984.

⁵⁶ John Dewey, "Have an Experience", in *A Modern of Aesthetics*, edited by Melvin Rader, New York: Holt Rhinehart and Winson, 1966, p. 172.

常生活审美化”这种历史趋势更多是一种“将来完成时”，或许，我们刚刚进入到这种历史趋势的方兴未艾的“进行时”阶段；与此同时，美学观念在新的历史境遇下需要提出新的问题并给出新的回答，当代美学要重新调整方位来加以重建，这是毫无疑义的。

意象(第三期)

北京大学出版社,2009年9月

论“肖像”艺术的主题

——试探跨越文化之定义

郭静云

绪论

在视觉艺术类型之中,描绘具体人物之作品(所谓“肖像”)占颇为关键之地位。然而在时空不同的文化中,“肖像”艺术的渊源、特质、相关观念以及对于描绘具体人物之理解,都有各方面的不同。由此在研究不同文化时,艺术理论者对于“肖像”的定义提出过无数不同的标准,分别揭示出各种文化的“肖像”特质,却并不能笼统而归纳共通的基础。不同文化在描绘具体人物的艺术时究竟基于哪一些核心观点?笔者二十余年前开始研究华夏文明肖像艺术的来源时^①,极少有学者研究亚洲地区文化之“肖像”。近二十

郭静云,中山大学历史人类中心研究员、历史系教授,博士生导师。

① 如过去在苏联及俄罗斯用俄文发表的拙著: *Зарождение портрета в Китае*—дипломная работа. Ленинград, 1989—《中国个人像艺术的来源》,苏联美术院附设绘画、雕塑及建筑大学·艺术理论及历史系,硕士论文,1989;《Концепция древнеегипетского портрета》. *Сборник студенческих работ Академии Художеств*, 1985—《古埃及肖像概念》,《苏联美术院青年学者论文集》,1985;《Культурный феномен древнего Чу. Истоки китайской фигурной живописи》. *Восток*. М.: Наука, 1993, №1—《楚国文化现象,中国人物画来源》,《东方》学术双月刊, №1 (1993);《Портретная идеализация в культурах Востока и Запада》. *Проблемы Дальнего Востока*. М.: Наука, 1993, №4—《东西肖像中的理想化方法》,《远东问题》学术双月刊, №4 (1993);《Дэ как энергетическая потенция китайского императора и его империи в символах ицзинистики и образах портретного искусства》. *От магической силы к моральному императиву: категория дэ в китайской культуре*. М.: Наука, 1998—《中国皇帝与帝国之“德”在易学象征上以及肖像艺术上的表现》,《中国》(转下页)

年来中华文明肖像艺术成为学界热门讨论的议题。只不过对于何种人物的造型可以认定为“肖像”的问题,在学界迄今未有一致的看法。其原因在于学者们没有统一对“肖像”艺术的定义。

肖像的理论首见于近代欧洲艺术理论中,所以欧洲肖像艺术的理论或多或少影响了对亚洲肖像艺术的探讨,但实际上,适用于近代欧洲肖像艺术的研究方法与标准,不仅不适宜用在亚洲肖像之研究,用于欧洲地区古代文明之肖像研究亦不妥。在时空不同的文化中,肖像艺术基于不同的宇宙观、对“人”的理解等等许多相关观念,形成了极多元的肖像的形貌、精神和风格。但与此同时,不同的文化创作具体人物造型时,却有共通之基础。

本文之目的在于统括各种文化肖像之标准,以脱离个别具体的文化观念之限制,而归纳出最基本的跨越文化的定义。

(接上页)文化中“德”的概念,1998;《Лицо, личность и портрет на Западе и Востоке. (Соотношение понятий и явлений)》. Проблемы Дальнего Востока. Философия. М.: Наука, 2003, № 3, с. 135-147—《东西方文化中“脸”、“人身”和“肖像”词汇的概念与现象之比较》,《远东问题》学术双月刊,哲学,莫斯科:科学出版社,2003, № 3;《Запад-Восток. Формирование портрета в Китае и других культурах мира》. Восток. М.: Наука 2003, № 4, 页 30—42—《西—东:中国与其他古代文明中,肖像的形成》,《东方》学术双月刊,莫斯科:科学出版社,2003, № 4; Портрет как мировоззрение и невербальная изобразительная история. Восток-Запад историко-литературный альманах: 2005-2006. М.: Издательская фирма «Восточная литература», 2006—《肖像概念,视觉性的历史记载》,《东—西:历史与文学》,莫斯科:东方文学,2006;《Глиняная армия империи Цинь》. XXI научная конференция «Общество и государство в Китае》. Ч. 1. М.: Наука, 1990—《秦始皇兵马俑》,《第21届“中国社会与国家”学术研讨会论文集》,1990;《Портреты великих императоров с точки зрения теории энергетического восполнения власти через инь》. XXIII научная конференция «Общество и государство в Китае》. Ч. 1. М.: Наука, 1991—《帝王像与采阴补阳之理论》,《第23届“中国社会与国家”学术研讨会论文集》,1991;《Об истоках формирования портрета в Китае》. XXIV научная конференция «Общество и государство в Китае》. Ч. 1. М.: Наука, 1993—《中国肖像来源》,《第24届“中国社会与国家”学术研讨会论文集》,1993。此外参见最近在海峡两岸用中文发表之拙著:《肖像定义与其范围轮廓》,《位格和个人概念在中国与西方》,辅仁大学华裔学志丛书《Monumenta Serica》,台北:辅仁大学出版社,2006年,页 605—655;《论中西古代个人像艺术及其观念》,《考古学报》2007年第3期,北京:中国社会科学院,页 267—294;《秦始皇陶俑:墓俑或功臣肖像?》,《中山大学学报》2008年1期,本文转载:《高等学院文科学术文稿》2008年1期;《中国禅宗是否影响苏菲文化?》,《第十三届国际佛学研讨会论文集》,台北:华梵大学 2006年10月。

一、古今、东西所见对“肖像”艺术的定义

为了选定跨越文化之定义,首先要参考在个别文化中所用的定义。在此要说明,因艺术理论学科之历史不久,所以近现代之前见不到对艺术理论性的定义,实际上只是从19世纪百科全书的流行之后,艺术理论者才着重作简略而公式化的陈述,从而制定对肖像艺术的定义。然而有这些公式化的定义前后,论述美学的思想家亦讨论过肖像艺术的特质与认定标志。至于最早对“肖像”的定义这乃是不同文化自然语言所用的专指肖像作品的词汇。是故,笔者拟先参考不同文化中这三种“定义”的旨意。

(一) 近现代百科全书的定义

各国百科全书对肖像之定义基本上一致的,如19世纪德俄 *Brokgaus & Efron* 百科全书、法国 *l'Encyclopédie Larousse*、苏联 *Great Soviet Encyclopedia*、英国 *Encyclopedia Britannica*、美国 *The Encyclopedia Americana*、现代美俄 *Round-the-world Encyclopedia*、德国 *Die freie Enzyklopädi*、《中国大百科全书·美术》等权威的百科全书都指出:肖像系描绘具体人物形象的视觉艺术,肖像之目的为使具体人物之面貌永垂不朽,肖像艺术之核心标准乃肖似,并且不仅是外貌之肖似,亦是独一无二的灵魂本质之真实表现。^②

以笔者浅见,这种定义很模糊,并不能阐明基本问题。

其一,何以需要描绘具体人物之形象而使其面貌永垂不朽?实际上并不是所有的文化都创作具体人物之造型,所以肖像艺术之形成基于何种社会观念与需求才是问题之关键所在。

其二,“肖像”一词确实含有相似之意,但实际上相似的问题并不易掌握,简单来说,我们没见过被塑造的人物,何以能确认其肖像如实?我们只能感觉到艺术品的生动气韵与真神,但这与物体本身却存在差异。在世界

② A. И. Сомов (A. I. Somov) Портрет (肖像) // Энциклопедический словарь, Брокгаузъ и Эфронъ, т. 24а. Спб., 1898, с. 605-606; Л. С. Зингер (L. S. Zinger) Портрет (肖像) // Большая Советская Энциклопедия; R. Brilliant. Portraiture // The Encyclopedia Americana; 王宏建《肖像》,《中国大百科全书》等。

艺术中,也有偏好创作不模拟人形的肖像,而喜用变形情状来表现最深刻的精神内涵。因此笔者以为,在认识肖像艺术时,肖似之义恐不会是该艺术之唯一标准。

其三,何谓独一无二灵魂之表现,如何可以可视化而再现人之精神,凭何能肯定此表现之真伪?再进一步说,何故需要追求可视化个人的精神,是否所有的文化都会有这种欲望?

此外,从这些定义明显可见,其仅限于叙述 17 世纪以来的欧洲艺术的趋势,并不能囊括世界肖像艺术的多元性。

(二) 古今思想家论肖像艺术

欧洲和中国思想家、艺术家与艺术理论者对于肖像亦提出过若干看法。

1. 欧洲文明艺术理论之看法

[德]黑格尔(Georg Vilgelm Fridrih Hegel,1770—1831):

个性是客观的灵魂,人的个性之表现能够实现客观灵魂之发展。依此为基础,艺术发展最高的目的是塑造个性之表现,即是塑造肖像,并在肖像中强调人的有灵性,使得灵性占有首要的位置。^③

[德]史宾格勒(Oswald Spengler,1880—1936):

肖像是超验、最忠于原实、独一无二的、详尽无遗的灵魂表现。同时肖像是浮士德生命之表现。所以肖像可以完整地表达西方文明所内含的极高理想。^④

[俄]莎波涉尼廓夫(Б. В. Шапошников,20 世纪初):

肖像应该是某一具体人物的描写,并应以该人物为该幅画之唯一题材方为之。创造肖像者呕心沥血,用本身之生命,如实地再现另一个

③ Г. В. Ф. Гегель(黑格尔)Энциклопедия философских наук(哲学大百科),第三册,莫斯科,1977,页 34;Гегель(黑格尔)Сочинения(著作),第十四册,莫斯科,1958,页 74。

④ О. Шпенглер(史宾格勒)《Закат Европы》(欧洲之没落),第一册,莫斯科—圣彼得堡,1923,页 256—292。

人(他者)的形象。^⑤

[俄]慈列斯(А. Г. Цирес, 20世纪初):

外在最贫乏而内在最丰富的艺术,其意义为透过个人描写世界。肖像的目的是让观者在欣赏肖像时,实际上以表现人“他者”的眼睛观看宇宙。^⑥

[俄]洛特-加龙省曼(Ю. М. Лотман, 1922—1993):

肖像为欧洲近代文明产物,这显示该文明重视人的个性。同时也显示在欧洲文明中崇高观念(或宗教)世界的理想与个人的个性不相抵触,反而崇高观念就是实现于人的个性中。从这种思想观念出发,肖像是近代欧洲的最纯粹而精致的艺术。^⑦

由这些定义可见,思想家并非强调肖似之义,而深刻地讨论人的个性之本质,阐述人之个性有超验的独一无二性,牵连着人与宇宙和崇高理想之关系。况且,思想家必不讨论自我的个性,反而强调他者的重要和有灵性,描述画家呕心沥血,用尽本身的生命来创造他者的形象,好像画家乐意让自己亡于他人的再现。

2. 中华文明艺术理论之看法

在中华文化中,肖像不属于主流的艺术类型,中国美学,极少专门论及“肖像”,而把它看为“人物画”类型之作品。所谓之“人物画”,凡历史画、风俗画、世态画、人像、神像(包含佛像)、肖像等均属之。按照西方的艺术理论,此等乃完全迥异且不得混同的艺术类型,而在中国均混为一谈。况且在传统中国美学与艺术理论中,“人物画”并非占优势。反观山水画,则从北宋时期郭熙与其子的《林泉高致集》起,在中国艺术理论中就衍生了很深入的探讨传统。传统美学借由山水来讨论天地之交接、死生之流动、君臣之节级

⑤ В. В. Шапошников (В. V. Shaposhnikov) 〈Портрет и его оригинал〉(肖像与它原物) //《Искусство портрета》(肖像艺术), 页 78, 85。

⑥ А. Г. Цирес (А. G. Sugaiss) 〈Язык портретного изображения〉(肖像表明语) //《Искусство портрета》(肖像艺术), 莫斯科, 1928, 页 86—158。

⑦ Ю. М. Лотман (洛特-加龙省-加龙省曼) 〈Семиосфера〉(符号范围) СПб. (圣彼得堡), 2000, 页 502, 518。

等等造化之原则与社会的理想。于是美学理论阐述了山水的宇宙观问题,并对山水艺术的价值提供了详细的说明。

至于人物之造型,虽然中国绘画起源是从人物画开始,^⑧但艺术发展到形成艺术理论时,人物画已不属于最精致而内涵最丰富的艺术,所以在中国传统美学中这方面的文章较为罕见。况且,在这些罕见的文章中传统文人们仅就其造型方法或人之外的标志物讨论,几乎不论及相关观念之问题或造型目的。唐代张彦远《历代名画记》简略列出了汉代以来的人物画,其中亦有一些具体的历史人物造型;接下来,张彦远在谈到南北朝人物画时,则从“衣服车舆,土风人物,年代各异,南北有殊”开始探讨,而且并不论及具体的人物像。^⑨只有在北宋晚年苏东坡《传神记》才稍微提及传达人物之神灵方法和造型的重点,可是苏东坡还是没有归纳出整体的概念,没有确定个体人物造型之理想目的,没有论及相关观念之核心所在,若与北宋时期山水画的理论相比,则苏东坡的“传神”理论所表现的内在还是非常贫乏。从苏轼以来,米芾及等类著名的宋、元、明、清文人,在论及人物画时,仅仅列出具体作品的名号,并不去思考其艺术之义。此外元代王绎、清代蔡骥着重叙述绘画人物之技术,好像一点也不讲究画人作品的内在含意。^⑩从清代沈芥舟、方熏、丁皋、郑 等学人的文章来看,可能在西方影响之下他们才开始讨论肖像艺术的涵义,如在沈芥舟《芥子园画传》中有论述肖像的一篇较完整 的文章,把人物画与肖像分开视为独立的类型。^⑪以笔者浅见,这个现象应代表中西文化之深层互动。不过中国肖像理论仍是借由山水之法来讨论人物的造型,从山水的角度讨论人物的造型,这不仅显示出中国传统美学的价值观,亦涉及中华文明观察和理解“人”的本质。笔者认为,这一角度实际上牵连 着中国人物造型的风格,而造成中西肖像之难以混为一谈的情况。

⑧ 如参见战国时期楚帛画、漆画等。笔者曾用专文探讨中国人物画之源流与相关观念,参见拙著:《Культурный феномен древнего Чу. Истоки китайской фигурной живописи》。—《楚国文化现象,中国人物画来源》,《东方》学术双月刊,№ 1(1993)。

⑨ 参见张彦远:《历代名画记》,《画史丛书》,第一册,台北:文史哲出版社,1994。

⑩ 以上作品都可见于《画史丛书》以及《中国画论类编》中。

⑪ 参见清·沈芥舟:《芥子园画传》,《中国画论类编》,上册,台北:华正书局,1984。

3. 中国思想对于“人”与宇宙关系之看法以及中国肖像艺术在文化中的位置

虽然中国文人并没有赞美独一无二的人的个性,不论及从个人角度观察世界等观点,但清代学者以山水来讨论人物的造型,这揭示出造型人物之作品亦有其宇宙观之基础。

在西方肖像理论中,肖像的目的是用于表现个人独一无二的灵魂,并且认为灵魂的独一无二性实与该文明崇高理想密切相关。是故,人的“浮士德生命”之灵魂被视为可以跨越时空、超天逸地。然而同时西方思想家一直思考的问题是,人只是天地之普通的产物,如何可以确定人在天地之间的位置?人自然在天地之内,被天地限制,所以应看作在天地之下,然而人心含有崇高灵魂,以能出于天地之外,甚至可位于天地之上。这种逻辑上的悖论俄罗斯哲学家别尔嘉耶夫(Н. А. Бердяев, 1974—1948)在《创造之意义》中表达得很清楚,人系“大自然的皇帝亦系大自然的奴隶。”^⑫

在传统中国文化中,好像未有这种逻辑的悖论,人既不被视为天地之侍,也绝对不被视为天地之主,而是认为人足以象征天地。如《荀子·王霸》云:“上不失天时,下不失地利,中得人和。”王充在《论衡·卜筮》曰:“人怀天地之气。”^⑬华夏文明在社会或人生概念中,都强调守持大自然生存之方法,归顺天地之道,在个人的生活中追求天地之和的状态,并以此获得长寿。人生系微观宇宙,因此人生取象于天地,但不追求跨越或主宰天地。古埃及法老寻找超越自然之永生,而建造非自然的魁伟之像、金字塔、宗庙;中国的宗庙、陵墓,特别是皇帝的陵墓则摹仿自然的山陵,并追求与天地共存,但却无意超过天地。^⑭

这种观念之歧义表现在艺术方面,特别是在肖像之美感上,便造成巨大的不同。因此,清代美学家采用虚实、无有、天地、阴阳、五行、四时等宏观的宇宙学说阐述肖像理论,例如人像之头部系人之“天”,人像之脚部系人之

^⑫ Николай Бердяев. *Смысл творчества. Опыт оправдания человека*. Париж: Имка-пресс, 1985, с. 121—别尔嘉耶夫:《创造之意义·谅解“人”之试笔》,巴黎,1985,页121。

^⑬ 荀况著、杨注、王先谦集解:《荀子集解二十卷、考证二卷》,台北:世界书局,1962,页150;郑文著:《论衡析诂》,成都:巴蜀书社,1999,页901。

^⑭ 对于此问题较详细的探讨参见拙著:《论中西古代个人像艺术及其观念》,《考古学报》2007年第3期。

“地”，人形取法于天地。这一点并非清代学者们才提出的，苏东坡早已强调了：“传神与相一道，欲得其人之天，法当于众中阴察其举止。”^⑮以“传神”来表达“人之天”的意义就在于掌握人神之源头。

若从中华文明肖像艺术的起源来说，则其从汉代描绘舜、尧、孔、老、周公等特定人物开始。^⑯这些圣人被正统思想特定选择，显示出汉代社会的主流观念，其造型基于深刻的思想与社会价值观。因此，虽然在中华文明中，特定的人物造型（或谓肖像）没有成为主流的艺术类型，但其与山水等作品同样能表达该文明之宇宙观及社会理想，循着观念与理想在历史上的演变，肖像作品亦表现出演变的趋势。

从事仿真哲学和结构诗学的研究 V. A. Schtoff (1915—1985) 与洛特-加龙省曼等学者，曾将艺术品定义为“世界模拟”。这种概念蕴含着三个层次，艺术品既表达画家所观看的周围世界，亦显示该社会与画家本身的理想，又是画家塑造的新的世界。^⑰

笔者认为，从这种角度观察艺术品是极智慧的方法。若从这种角度来看，肖像艺术虽在西方文明中有中心地位，在中华文明好像并非如此，但无论其如何有差异，中、西的肖像都可看作“世界模拟”。在中国传统思想中，“人”是微观宇宙，与宏观宇宙相类，所以对人的理解自然源自宇宙观；在肖像艺术作品上所表现的人之“天”与天地之“天”基本上是一概念，因此，“人”的表现亦是宇宙的表现，即可谓之“宇宙之模拟”。这一宇宙之模拟蕴含着客观宇宙的再现以及本社会宇宙观的表现，所以“宇宙之模拟”与“宇宙观之模拟”都蕴含于艺术的作品中。中国肖像艺术并非例外。

据上可见，百科全书的定义均强调“肖似”的问题，把“肖似”视为唯一的肖像艺术的标志。然而思想家在讨论与肖像相关的思想并不论及“肖似”之问题，而讨论人的本质与人的个性所在。试图了解这一矛盾之前，笔者拟

⑮ 《书陈怀立传神》，《苏轼文集》卷七十。

⑯ 参见汉代画像石以及汉代文献之记录。

⑰ V. A. Штофф. *О роли моделей в познании*. Л.: Изд. ЛГУ, 1963, с. 8—V. A. Schtoff. 《在认知思想中模拟的作用》，列宁格勒：列宁格勒大学，1963，页 8；Ю. М. Лотман. 《Лекции по структуральной поэтике》. Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994, с. 28-65—洛特-加龙省曼：《结构诗学》，《洛特-加龙省曼与塔尔图-莫斯科符号学派》，莫斯科，1994，页 28—65。

加以讨论不同文化的自然语言中专指肖像艺术的用词。

(三) 专指肖像艺术的词汇

1. 西方文明中专指肖像作品的词汇

在世界最早的肖像艺术是古埃及丧像,具体人物之造型可见于石、木造的雕塑像、画像石刻、壁画和莎草纸绘画上,个人的墓棺(sarcophagus)盖、内脏罐(kanopa)盖亦都有死者的肖像,人面狮身像(sphinx)的面上亦都有具体的法老容貌。其中死者的雕塑像被称之为“𐀀”(卡)像,其他造型虽然没有用“𐀀”字来指称,但同样被视为“𐀀”的表现。在古埃及信仰中,雕塑像被视为身体之外的灵魂的容器,“𐀀”字指涉着死者的“分身”,亦专指灵魂之容器,这一容器能跨越死亡的本质,本身能成为永久生存的分身,以使人有永恒的死后生命。古埃及人认为,因个人肉体不永恒,所以需要另外作重复有限肉体的形体,雕塑家如同普塔神(Ptah)塑造人们一样,用石、木等材料来塑造具体人物分身的石体或木体,以使得人的灵魂永有其个人的住宿。换言之,“𐀀”字指涉着人的分身,具体用来指出人的肖像。所以古埃及之“𐀀”是最早的专指肖像的用词,其关键意思表达理想的分身,“𐀀”像并不被视为艺术品,而视为人或神的被重复的形体,可谓之“重身”。

梵文中也有意思接近的词汇“मूर्त”(穆尔底),用指神像或人像,而表达“重身”的意思。

在古希腊晚期与马其顿帝国文化中,以“γέρμα”(海尔马)一词来指出肖像;该词的本义为石柱(是指路边的指路石柱),γέρμα以担任诸神的特使及护送向导之职的赫尔墨斯(Hermes)神为基本象征。早期的海尔马柱上有简单的头型与巨大的阴茎,但后来开始雕塑无阴茎而有人首的海尔马石



新王国 18 王朝时期的“𐀀”像
(藏于莫斯科普希金美术馆)



新王国 18 王朝法老的人面狮身(位于伦敦)

柱。在奥林匹克运动竞赛时,在其柱上写上获胜运动员的名字。公元前 5 世纪末之后,古希腊社会停止在路边使用海尔马石柱,而开始在海尔马石柱写上国王的名字,以象征其为国王而以其形式塑造伟大的人物像,并沿用了“γέρμα”之称。虽然直到马其顿时代,海尔马石柱的脸部一直未带任何个性,并不真似某一国王、运动员或某人的样子,但这确是希腊人像来源(其他希腊雕塑乃是神像而非人像)。在这种来源上,大希腊肖像术语能说明,其文化本未有人像概念,晚期借用与人像无关的词汇来形容肖像柱式的雕塑,“γέρμα”的词义本来仅是石柱而已,但在文化中,早期此石柱强调阴茎,晚期转到面孔,这种例子很是有趣。

希腊文的“εἰκων”(eikōn、icon)一词从拜占庭时期起用以指基督教的神像,此词表达体现形象之意思。

拉丁文肖像“imago”是造型像的意思。“Imago”之词泛指各种造型艺术的作品,包括画图(imago picta)、雕塑(imago ficta)、记叙文、幻想中的形象、抽象的视觉及理解、模仿现象等。闻名于世的古罗马雕像和半身像即是人物的“imago ficta”。虽在古罗马艺术中,个体人物像成为关键之类型,但拉丁文却没有具体指称人像的术语,只是蜡摹塑称“sereā persona”(腊面)。

日耳曼文“bildnis”作为指出肖像词根之用语,与拉丁文的“imago”同样强

调复制造型之义。Bild (bildnis, Bildenkunst) 之涵义也很广泛, 包含所有的造型艺术的作品。德文的“Bildenkunst”大体是表达视觉艺术, 包括建筑、雕塑、绘画、版画等等, 同时亦具体指称肖像艺术。

法、英文“portrait”为词根之用语, 强调相似之义。“Portrait”一词的来源是法文的“pour trait”(据照每一点、每一细节的线条) 表达艺术品的完全写实性的意思。“Trait”(线条、笔画、特点), 如以复数(traits)就能更具体地指称脸庞、面貌轮廓。现代法文当中“pour trait”作成语用, 表示“一模一样”、“丝毫不差”的意思。也就是说, 拉丁文和日耳曼文的肖像词汇注意到造型之意, 而法文的肖像词汇则强调相似之义, 但这些词汇均不带有描绘人的旨意。



法国乔治·布拉克肖像

意大利文“ritratto”、西班牙文“retrato”与法文的“portrait”接近, 只是“ri-”(re-)带有“再现”之意味。“Tratto”是指“点”、“细线”、“特征”、“取得本质”的意思, 所以“ritratto”(retrato)涵盖“以线条再现”、“再现原本的特征”、“从细线获得结论”的涵义。从语文的词汇来看, “imago”、“bildnis”、“portrait”、“ritratto”都不一定指涉人, 所有形体之再现都可称为“imago”或“bildnis”, 如很详细地描写某样东西、地点、风景一隅都可以定义为“portrait”或“ritratto”。这是这些词汇最初的本义, 它们被用来专指个体人物之造型, 则是在文化发展中衍生出的用途。



西班牙 Juan Gris 毕加索肖像



俄罗斯女画家 Zinaida Serebriakova
自画像

到彼得大帝的蜡像。^⑩

据上可见,西方文明共有很多专指肖像的用词,其意思并不一致,其中有一些切实表达肖似之意思 (portrait 等词汇),但并不指出与人的关联。根据词义,“肖像”不一定指的是人,也可指很详细地描写某东西一隅。不过“portrait”是比较新的词汇,在古代文明中未有它。比“portrait”较早的词汇并不着重于相似的问题,而表达再现之义(如 imago 之词),并且从字面来看,这一再现又是限于再现人形的意思。至于更早的用词,则古埃及文

在整个西方文明中,只有古代俄文的“парсуна”(parsuna)一词才将肖像定为人的面容及人的位格之义。俄罗斯的肖像却是反过来从圣像、典范的圣人表现回到人物,从教堂到宫殿、进而下倏于世俗生活。俄文早期专指肖像的专门词是源自于希腊的“προσωπου”(面容,“person”之词的原本^⑪)、“парсуна”。当时俄罗斯面貌的绘画作品中半身者较多,除了面貌绘画之外,同时也发展出蜡塑人像,且同样称为脸面的词汇,也同样使用源自于“προσωπου”的词“персона”(与“парсуна”差一个拼音),现在还可以见



维拉斯贵兹 (Velasquez) 教皇像

^⑪ 关于“person”概念之发展参见拙著:《论中西古代个人像艺术及其观念》。

^⑩ 收藏于圣彼得堡冬宫。

的“𑖀”（卡）、梵文的“मूर्ति”（穆尔底）表达“分身”、永久“重身”之信仰，以显示古代个人的造型有深厚的信仰内在。

个人的造像与神像确实是同源异流的艺术类型。关于这一点笔者将在下文加以论证。

2. 中华文明中专指肖像作品的词汇

中文的“肖像”以“肖”字来表达法文的“portrait”，而“像”字表达拉丁文的“imago”，融合为一词。然而在传统文化中用其他词汇来指出个体的人物造型。

从汉代以来最常用的词汇是“画”、“图”、“像”，其文例如下。

1. 画，《说文解字》：“画，界也，从聿，象四田界。”^①

张彦远《历代名画记》引刘向《说苑》：“齐有敬君者，齐王起九重台，召敬君图之，敬君久不得归，思其妻，乃背画其妻对之。齐王因覩其美，赐金百万，遂纳其妻。”^②

2. 图，《说文解字》：“图，画计难也。从口、从，，难意也。”^③

《史记·留侯世家论》：“余以为其人计魁梧奇伟，至见其图，状貌如妇人好女。”

《西京杂记·画工弃市》：“元帝后宫既多，不得常见，乃使画工图形，按图召幸之。”^④

《史记·外戚世家》：“上居甘泉宫，召画工图画周公负成王也。”^⑤

《汉书》中常用“图画”之词：

李夫人少而蚤卒，上怜闵焉，图画其形于甘泉宫。（《外戚传》）^⑥

日磾母教诲两子，甚有法度，上闻而嘉之。病死，诏图画于甘泉宫，

^① [汉]许慎著、[清]段玉裁注，《说文解字注》，台北：艺文印书馆，1966，页117。

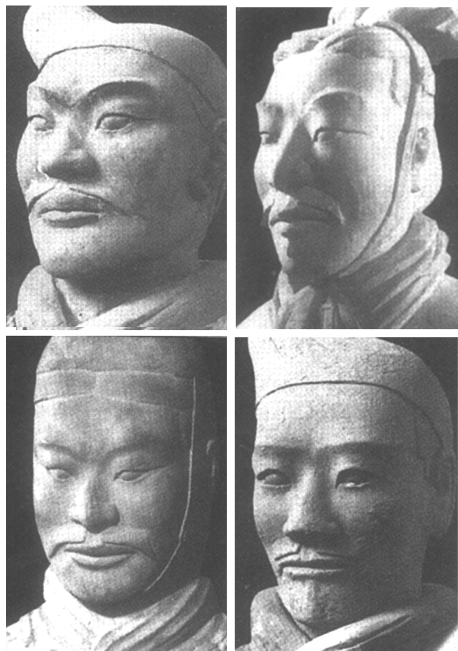
^② 历代名画记，卷四，59页·画史丛书，第一册，台北文史哲出版社，1994。

^③ 《说文解字注》，页277。

^④ 《西京杂记》，台北：三民书局，1995，页55。

^⑤ 《史记会注考证》，卷六，页763。

^⑥ [汉]班固撰、[唐]颜师古注、杨家骆主编，《新校本汉书并附编二种》，台北：鼎文书局，1981，页三九五—。



秦始皇墓俑及功臣像

一词,用指随葬之人俑,如,清代焦循《孟子正义》:

俑则能转动象生人,以其象生人,故即名象人。《冢人》之象人,即俑之名也。

《周礼·春官·冢人》:“及葬,言鸾车象人。”林尹注:“象人,以木刻为人而能跳踊者,以其象人,故名。用以送葬。”^{②⑩}

虽然“象人”是有人形的雕塑像,但据文化的来源与作用,“象人”都不

署曰“休屠王阏氏。”(《金日磾传》)^{②⑥}

上思股肱之美,乃图画其人于麒麟阁,法其形貌,署其官爵姓名。(《苏建传》)^{②⑦}

初,充国以功德与霍光等列,画未央宫。成帝时,西羌尝有警,上思将帅之臣,追美充国,乃召黄门郎杨雄即充国图画而颂之。(《赵充国传》)^{②⑧}

3. 像,《说文解字》:“像,似也,从人,象声。”^{②⑨}

虽然从字形来看“像”是与人有关系的,但古代“象”与“像”是同一字,所以“像”字没有特殊与人有关的涵义。不过在先秦文献中有“象人”

②⑥ 颜师古曰:“署,表也,题也。”“题其画。”《新校本汉书并附编二种》,页二九六〇。

②⑦ 《新校本汉书并附编二种》,页二四六八—二四六九。虽然在这里《汉书》描述宣帝时代的画廊,但是张晏注曰:“武帝获麒麟时作此阁,图画其象于阁,遂以为名。”说明从武帝时代已经开始,以画像置于麒麟阁,表示卓越功勋和最高的荣誉。《三辅黄图·阁》言:“麒麟阁,萧何造,以藏秘书,处贤才也。”参见:[清]毕沅校正,《三辅黄图》,《丛书集成初编》,册 3204,上海:商务印书馆,1936年,页 47。

②⑧ 《新校本汉书并附编二种》,页二九九四—二九九五。

②⑨ 《说文解字注》,页 375。

③⑩ [清]焦循著:《孟子正义》,石家庄:河北人民出版社,1988年,页 38;[汉]郑玄注、[唐]贾公彦疏,《周礼注疏》,《十三经注疏》,台北:新文丰,2001年,页 917、922。



秦始皇墓俑及功臣像

是具体人物之造型。墓俑的陪葬出现较晚,大约春秋战国才可见之,但该传统溯源至上古陪殉传统。殉葬传统,虽然直至汉代依然可见,但从春秋前后开始,墓俑的陪葬逐渐取代了殉人,后来陪葬墓俑的传统直至明清一直保留在文化中,如《金瓶梅》第六十三回描述李瓶儿之丧礼亦提及随葬的小女俑:“来兴又早冥衣铺里,做了四座堆金沥粉捧盆巾盥帚毛女儿,一边两座摆下。”^⑪不过在明清社会中已经忘记墓俑有陪殉的来源,而在古代观念中,用陶瓷或木刻制造的人形,被视为与真实的人物有相同的本质,因此用俑或用人的意思也相同。是故,儒家伦理武断否定用俑的方法。《礼记·檀弓下》曰:

孔子谓:“……为俑者不仁,殆于用人乎哉。”^⑫

^⑪ 兰陵笑笑生著、戴鸿森校点:《金瓶梅词话》(新校点本),香港:中国图书刊行社出版、三联书店香港分店,1986年,页867。

^⑫ 《礼记注疏》,《十三经注疏》,台北:新文丰出版公司,2001年,页441。

《孟子·梁惠王》也云：

仲尼曰：“始作俑者，其无后乎！”为其象人而用之也。如之何其使斯民饥而死也？^{③③}

先秦文献中“像”常用以表达“效法”之义，如：

今灭德立违，而寘其赂器于大庙，以明示百官，百官象之，其又何诛焉？（《左传·桓公二年》）

有威而可畏，谓之威；有仪而可象，谓之仪。（《左传·襄公三十一年》）^{③④}

“象人”亦有“效法”、“仿效”、“描摹”之义，即描摹人形，但却不是描摹具体的人物。

从考古发掘来看，战国陶俑都不作为具体的人物表现。其实，从信仰的角度来说，墓俑作为活人的替身被埋葬，故不应该带有实际的人物特点，尤其是还活着的人物。如果墓俑带有某具体的人物特点，那此俑就与此人变成同一现象，埋葬此俑就好像埋葬此人，等于是杀他了。因此墓俑传统实际上并没有促进具体的人物造型。（在这一点上，秦始皇墓俑表现出特殊的文化现象，后来没有被传承下来。）^{③⑤}

《楚辞·招魂》曰：

天地四方，多贼奸些，像设君室，静闲安些。

朱熹集注曰：“像，盖楚俗，人死则设其形貌于室而祠之也。”^{③⑥}根据朱子所言，后人均以为楚文化早已有墓主像，然而笔者在研究楚丧葬文化时早已发现，楚俑或象人并没有形容墓主，中国的冢墓中所见的雕塑都是陪葬的人物像，而没有墓主的丧葬雕塑。此即由于根据中国丧葬信仰死者以自己的尸体进冢而再生，并不需要另外塑造“分身”。在这方面，古代中国丧葬文化与古埃

③③ 《孟子注疏》，《十三经注疏》，台北：新文丰出版公司，2001，页40。

③④ 《春秋左传注疏》，《十三经注疏》，台北：新文丰出版公司，2001，页210、1787。

③⑤ 对此问题参见拙著：《秦始皇陶俑：墓俑或功臣肖像？》，《中山大学学报》2008年1期。

③⑥ 陈子展撰述、杜月村、范祥雍校阅：《楚辞直解》，南京：江苏古籍出版社，1988，页342—360。

及丧葬文化正好相反。^② 因此《招魂》所言“像设君室”不会指出某一位特定人物之造型,而说及巫师在招魂时所用的象征器。依据考古发掘,楚文化中的招魂器,既有神兽的形貌,亦有形容天文之象,又有神奇羽人之造型或其他抽象的人形(以笔者推想,这种招魂器或许可溯源至新石器后期石家河文化中^③)。因楚人的丧礼已佚,所以我们不可知屈原所提及之君室中设像的形貌,但却能够排除塑造墓主或其他具体人物雕塑像的可能性。^④ 宋人的看法恐误解了屈原之本义。

因在战国时期文化中尚未有塑造个体人物之造型,所以战国时“象”、“像”或其他字汇都不能用指肖像作品。然而在秦朝发生文化突破之后,^⑤ “像”(象)开始指出具体的人物造型。

《史记·殷本记》记载:“武丁夜梦得圣人,名曰说。以梦所见视群臣百吏,皆非也。于是乃使百工营求之野。”^⑥《尚书·商书·说命上》描述这件事情,而用“象”:

梦帝赉予良弼,其代预言,乃审厥象,俾以形旁求于天下。

(孔颖达注:“审所梦之人,刻其形象”。)

晋代皇甫谧《帝王世记》之描述与《说命上》基本相同。^⑦

《孔子家语·观周》亦见“象”字用指具体的人物造型:

^② 相关的问题笔者在《西—东:中国与其他古代文明中,肖像的形成》(2003)文章中已讨论过。另参见拙著:《Дух и тело в погребальных традициях Чжоу X—III вв. до н. э.》. *Проблемы Дальнего Востока. Философия*. М.: Наука, 2005, № 2, с. 33-143—《周代丧礼中尸体与魂魄》,《远东问题》学术双月刊,哲学部,莫斯科:科学出版社,2005, № 2, 页 133—143;《Портрет как мировоззрение и невербальная изобразительная история》(肖像概念,视觉性的历史记载);《秦始皇陶俑:墓俑或功臣肖像?》。

^③ 笔者曾于博士论文中提出过这一推测,参见拙著:“Человек” в историческом процессе древнего Китая VIII—III вв. до н. э. (Москва, ИВРАН)—《春秋战国历史过程中,“人”概念的变化》,莫斯科:东方学研究所(博士论文)。

^④ 参见拙著:《Культурный феномен древнего Чу. Истоки китайской фигурной живописи》. (楚国文化现象,中国人物画来源)。

^⑤ 笔者认为个体的人物造型是从秦文化开始。参见拙文:《秦始皇陶俑:墓俑或功臣肖像?》。

^⑥ 《史记》,《二十五史》,上海,上海古籍,1934年,第1册,页173。

^⑦ 《尚书正义》,《十三经注疏》,台北:新文丰出版公司,2001年,页369;[晋]皇甫谧著、徐宗元辑:《帝王世记辑存》,北京:中华出版社,1964年,页72。

孔子观乎明堂，睹四门墉有，尧舜之容，桀纣之象，而各有善恶之状，兴废之诫焉。^{④③}

《后汉书·赵岐传》已常用“像”字表达孝像之义：“图季札、子产、晏婴、叔向四像，居宾位。”

4.《孔子家语·观周》除了“象”字之外，把“容”字也用指具体的人物像。“容”是“颂”的假借字。《说文解字》：“颂，也。从页，公声。”段玉裁注：“古作颂貌，今作容貌，古今字之异也。”^{④④}

北魏时代酈道元《水经注·渭水》转载了出自西汉《三辅黄图·三辅旧事》的神话故事，介绍长安渭水里所站立的神像：

渭水贯都，以象天汉，横桥南度，以法牵牛。南有长乐宫，北有咸阳宫，欲通二宫之间，故造此桥，广六丈，南北三百八十步，六十八间，七百五十柱，百二十二梁。桥之南北有堤，激立石柱。柱南，京兆主之；柱北，冯翊主之，有令丞，各领徒千五百人。桥之北首，垒石水中，故谓之石柱桥也。旧有忖留像。此神尝与鲁班语，班令其人出。忖留曰：“我貌狠丑，卿善图物容，我不能出。”班于是拱手与言曰：“出头见我。”忖留乃出首，班于是以脚画地。忖留觉之，便还没水，故署其像于水，惟背以上立水上。后董卓入关遂焚此桥，魏武帝更修之，桥广三丈六尺。忖留之像，曹公乘马见之惊，又命下之。^{④⑤}

在《孔子家语》中“容”与“像”都用指造型，而在《水经注》中“像”字才专指

④③ 《孔子家语》，《四部备要·史部 1130》，上海：上海古籍，1936，卷3。《孔子家语》之书源自汉代，不过目前我们具有的版本是唐代的，并且许多部分由东汉至唐之间的后人补充。可是至于《观周》篇，郭若虚收集相关孝武宫廷画图资料中，有介绍汉武帝路寝宫挂上的与此篇所介绍的同样的画，接下来郭若虚描述汉武帝时代的周公与成王像，《孔子家语·观周》也说周宫就有类似的图，此外《观周》篇的下一段重复见于刘向《说苑》。因而笔者认为《观周》篇可追溯至西汉武帝时期。因据春秋考古可知，当时未作任何具体的人物造型，《观周》篇所述是描述西汉时期的图画。笔者以为，因国家思想之需求，《孔子家语》借用对周时代的描述来肯定武帝所启动的事情。另参见郭若虚：《图画见闻志》，上海：人民美术，1963，卷一，页5；Loehr M. 《The beginning of portraiting in China》. XXV *Международный конгресс востоковедов в Москве, труды*, т. V. М., 1963, с.210-214。

④④ 《说文解字注》，页416。另参见阮元：《释颂》，《经室集》，《国学基本丛书》，台湾：商务印书馆，1966，第一集，卷一，页15—18。

④⑤ [魏]酈道元，《水经注》，上海：上海古籍，1990，页365—366。

造型，“图”作动词来用，而“容”和“貌”用指被造型者的面貌。后来“容”和“貌”在张彦远《历代名画记》中亦用指具体的人物和神仙的造型。

在此要说明，具体的人物与具体有人形的神像是相近的造型艺术的类型，《水经注》里鲁班将付留之形体以“人”字来指称，造型付留之貌相等于创作神仙之人物像，付留的人形貌丑，图画其容貌，以作付留之神像。笔者留此问题在下文再论。

5. 貌，《说文解字》：“颂仪也。凡之从儿。白象面形。”段玉裁注：“尚非黑白字，乃象人面也。”^{④⑥}

从唐代以来“貌”亦开始用指个人的造型，如杜甫《丹青引赠曹将军霸》：“屡貌寻常行路人”。宋代欧阳修《新唐书·后妃列传上》亦用“貌”字来描述唐玄宗别殿中的肖像：“启瘞，故香囊犹在，中人以献，帝视之，凄感流涕，命工貌妃于别殿，朝夕往，必为顰歔。”张彦远、郭若虚亦屡次用“貌”指出肖像艺术品。

以笔者浅见，“貌”字用指肖像源自《淮南子·说林》之成语：“画者谨毛而失貌。”由此可推想，“貌”不仅单纯指出人的面貌，同时还表达面貌之整体性并涉及外表与内涵之整体性。

6. 在《孔子家语·观周》出现的“状”，《说文解字》：“状，犬形也。从犬，丩声。”^{④⑦}

《史记·酈生传》：“问使者曰：‘何如人也？’使者对曰：‘状貌类大儒，衣儒衣，冠侧注’。”或《日者列传》：“司马季主视其状貌，如类有知者，即礼之，使弟子延之坐。”^{④⑧}由此可见“状”与“貌”之义相近，故“状”字用指肖像艺术品与“貌”义相同。《历代名画记》引《西京杂记》改作：“元帝后宫既多，使图其状。”^{④⑨}

7. 自唐代以来，神像、佛像等以“影”字来指称，如陈《高僧玄奘大师的诗》云：“三有佛影，焕若真容。”唐贾岛亦用此词来指称佛像。以笔者浅见“影”字作指肖像的用意与《荀子·强国》中所见的成语相关：“譬之犹响之

^{④⑥} 《说文解字注》，页 406。

^{④⑦} 《说文解字注》，页 474。

^{④⑧} 王利器主编：《史记注译》，西安：三秦出版社，1988，页 2126。

^{④⑨} 《历代名画记》，卷四，页 60。

应声,影之像形也。”^{⑤0}“影”是汉代之后的新字,所以《荀子》中的“影”字是后期的修改,荀子所用的本字不好考,然而在唐代时在这一句中都用“影”字。


8. 真,《说文解字》:“真, 人变形而登天也。”^{⑤1}

自唐代以来“真”有作肖像的指称,用指死者的肖像,如唐代范摅《云溪友议》卷上:“楚材得妻真及诗范。”张彦远、郭若虚亦用之。

9. 传神,是由苏东坡提出的新用词。

宋代张师正《括异志·许偏头》言:“成都府画师许偏头者,忘其名,善传神,开画肆于观街。一日,有贫人,弊衣憔悴,约四十许,负布囊,诣许求传神。”明清时均用“传神”之词作肖像之指称。沈芥舟《芥子园画传》言:“人之神有专属一处者,或在眉目,或在兰台,或在口角……或在皮色如宽紧麻绉之类是也。”^{⑤2}人的神能出现于整体人的形貌中,并藏于形貌之微小细节中。

(四) 小结

据上所述,可以发现如下的规律:在印度以西的文明中,肖像出现于上古时代,这是肖像与神像合为一体的艺术。西方上古指称肖像的词汇,如古埃及文的“”、梵文的“मूर्त”均表达神秘的体现、“分身”、“重身”之信仰。希腊文的“εἰκων”以及拉丁文的“imago”保留这种意味,指称神像与神圣个人的造型。将个人造型视为完整的个人灵魂之体现乃西方文明肖像观念的关键所在。

在西方文明中塑造肖像之目的就是使人的形貌掌握永久的生活,而成为个人灵魂所居的另一个身体(或谓之实体、分身、重身)。在西方人的想象中,肖像本身能有独立的生活,这一观念迄今未亡。例如在西方文学中,俄罗斯果戈理(Н. В. Гоголь, 1809—1852)《肖像》、英国奥斯卡·王尔德(Oskar Wilde, 1854—1900)《道林·格雷的画像》(*The Picture of Dorian Gray*)等小说,都描述肖像有独立的个人生活。这种信仰滥觞于西方文明原始的信

^{⑤0} 《荀子引得》,上海:上海古籍,1988,页62,第78行。

^{⑤1} 《说文解字》,页384。

^{⑤2} 《中国画论类编》,页514。

仰中(如古埃及“卡”分身信仰),而古今都为肖像艺术之重点。

在印度以东的文明中,上古信仰没有“分身”之信仰,上古神没有人形的表现,并且未见个人的造型。中国秦汉时期才开始作具体的人物造型,从指称肖像之词汇可见,其都没有神秘“体现”之意思,而表达人的“表现”之义。

现代中文“肖像”之词是指肖似的表现,然而这一词汇难以囊括肖像艺术的多元性。尤其是古代很少肖像之用词强调相似之义,相似恐不是该艺术的唯一主题。虽然肖像艺术非常多元,但却有其最根本的基础,这就是为具体的人物造型。是故下文拟探讨,何种对“人”的理解可成为创作肖像之动机。

二、肖像艺术中的“人”概念与跨越文化之定义

肖像艺术可视为人类理解自我的传统轨迹,而最能直接表现出文明本身对人的理解。文明的创造与传承,透过肖像艺术而凝结于时空中。不仅如此,不同文明中,不同肖像艺术的特色,亦能显示该文明无所不包、通晓一切的形象。即使某一些文化并无人像发展,亦反映着该文明对人的看法,显示该文明的思想基础。透过对肖像艺术的剖析,吾人得以更深入地了解到各个文化对其自身的关注焦点,以及各民族文化史中诸多的关键问题。此乃笔者在处理各文明肖像艺术的研究态度上坚持的基本观点。

以这一观点为基础,笔者拟提出以下看法:肖像艺术在表现人的形貌之同时,同时亦呈现出该文化之基础性的观念。由此观念便可以辨析出巨大文明之体系。

(一) 自古埃及至欧洲肖像文化之体系及其核心观念

著名的符号学家、文学及艺术理论家洛特-加龙省曼教授在《符号范围》中说道:“在肖像艺术中,崇高观念(或宗教)世界的理想与个人的个性不相抵触,反而崇高观念就是实现于人的个性中。”^⑤笔者以为,他的定义适用于欧洲肖像,能表达整个西方(包括古埃及、古希腊、古罗马、拜占庭、欧洲等)

^⑤ 《符号范围》,页 502。

肖像艺术的核心之处。

综观西方肖像,我们所能体察到的是,西方肖像之主体乃个人崇高的精神与事实的生活表现蕴合成整体的形象。据西方肖像之观念,帝王、神帝代言人以及其他所有的俊杰人物之超越众人的“逸群”本质,体现于俊人之细微的个人独一无二的特点。换言之,俊杰人物以其个体性逸群。每一位人物因有个体性,所以能逸群。所以在西方巨大文明之体系中,包括古埃及、古希腊、古罗马、拜占庭、欧洲等文化,既有巨型雕像,也同时有很精致描绘微小心情的移动的私人像;共同且此两种个人像都有同一个“个人”主题。微与魁、凡与俊、俗与圣并不相抵触,而组成了西方的“个人”概念。

1. 古埃及



中王国十二王朝法老像

例如,在古埃及文明当中,唯有跨越死亡限制的个体的人物想象,才得以突显出该文明的威灵、理念,以及切割不断的生机。换言之,古埃及主要的崇拜对象是个体的俊杰人物,如法老等“超人”。然而根据古埃及的肖像艺术可知,超人的理想恰恰具象化于法老等伟人独一无二的面貌中。古埃及肖像雕塑被认定为人之灵魂的容器(☪️Ka分身),为了让个人灵魂认得出自己的“☪️”分身,个人像必须重复个人的形貌;同时为了使个人像能够容纳非临时而永久的生命以升华至神像,在石造或木造的分身面容上排除短暂生活与岁月的痕迹。因此古埃及个人像的造型方式,是在写实的基础上对个人形貌加以理想化。

不过在古埃及的个人像传统中,每个时代也加入了自己的特质,例如古、新王国时期个人像较完美,合乎理想,然而中王国、新王国十八王朝埃赫那吞帝(公元前14世纪)时期、新王国孟斐斯区域,以及后王国时期的个人像,虽然遵从传统主流而未脱离该文化的理想,但却注意描绘个人的心情和

时间的表现,包括脸上皱纹等。⁵⁴

此外,依据古埃及人的看法,不仅仅是与神帝同等的法老圣人拥有肉体之外的分身,其他名人或富人也同样可以定做丧葬雕塑像,以拥有掌握自我永生的机会。甚至针对穷人抑或奴隶,为了让他们也能有若干灵魂容器,该文化也形成了一种特殊观念:凡人的灵魂与法老同样不消失,在既没有墓棺与木乃伊,又没有石刻、木刻雕像情形下,灵魂亦可以借由家人的想象或名号的纪录,体现出近似于肖像机能的“U”容器⁵⁵。这种信仰突显了古埃及对每一个凡人的灵魂的重视。

再进一步而言,法老是神帝的形象与表现者,以神帝的身份存在;而位阶之下,每一位臣庶以法老的身份存在。众人面貌的多样性也代表着法老及神帝的多元性与包罗万象的本质。基于此观念,在非法老的雕像中,既蕴含该个人的面貌特征,也有当时法老的面貌特征。⁵⁶ 这些人物,在并不排除个人面貌的情况下,亦与法老同面,通过这种方法,凡人也结合于神帝,即是所有人的丧葬雕像结合于欧西里斯冥神帝。

总之,古埃及肖像以法老的个体性表达了跨越时空的圣性。同时,古埃及文明也并不否定凡人灵魂的存在,因此凡人作为个体的现象(即每一个个人),同样以其个体性具有超越众人的“逸群”本质。由此可见,崇拜超人与重视每一个凡人两种观念未必抵触,因为他们都作为“个人”而存在,以“个人”观念为中心,故俊与凡、圣与俗、神与人乃古埃及个人像艺术综合的主体。

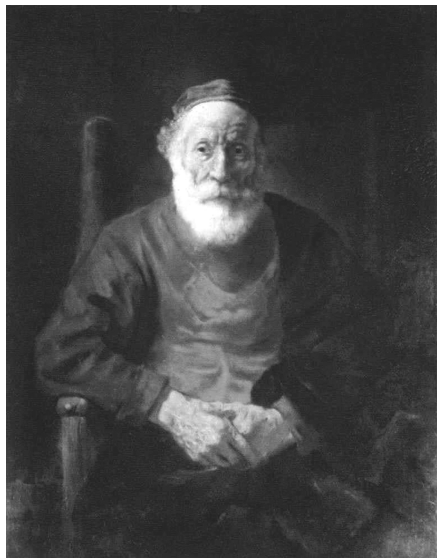
2. 欧洲

在欧洲文化中,一方面,每一个人被视为有个体的灵魂,另一方面,每一个人的灵魂被视为包孕崇高实质而能与神帝结合的。换言之,“个人”的“个性”就是“个魂”,而“个魂”足以表达自我之杰性和神格。故在欧洲文明中,

⁵⁴ 相关的问题的探究见于 Павлов В. В. (V. V. Pavlov) Скульптурный портрет в древнем Египте (古埃及雕塑肖像), М. (莫斯科), 1937; Матве М. Э. (M. E. Matve) Искусство Древнего Египта (古埃及艺术), М. -Л. (莫斯科—列宁格勒), 1961。

⁵⁵ А. О. Большаков (A. O. Bolshakov) 〈Представление о двойнике в Египте Старого царства〉 (旧王国埃及“替身”概念) // Вестник древней истории (上古历史通学报), 1987, № 2, 页 28—29。

⁵⁶ 此状况为古埃及雕刻的断代最方便的准则之一。



林布兰:老人像

(藏于莫斯科普希金美术馆)

“个性”与“杰性”(“超越性”、“圣性”)两个范畴几乎无差,此即由于在欧洲文明中,“个性”(individuality)概念并没有“个别性”的意思,而是指出隔离聚众、逸群之独一无二性。

由于在欧洲观念中,独一无二的“个人”才当作“人”,而“人”系宇宙中心、透过人的本质足以了解宇宙,故欧洲哲学始终着重于讨论人的本质。其中神秘主义者强调人之超级性,唯理论和实证主义者则反而强调人系万物之一犹如微无的砂粒。然而有些思想家,如著名的法国哲学家帕斯卡(Blaise Pascal, 1623—1662)集合此两极指出:

“人为最精致而崇高的造物,同时为最极微不足道的砂粒。”⁵⁷

人的本质结合高与低、巨和微、杰与凡、神与俗。欧洲肖像将哲学所谈的两极,结合为艺术形象,如与帕斯卡同年代的画家林布兰(Rembrandt van Rijn, 1606—1669)所画的肖像中,将致命的临时的肉体 and 永久生命之神格结合,两者获得极致,并形成和谐的和声。

俄罗斯著名哲学家别尔嘉耶夫在《创造之意义》中详细地阐述西方文明对人性之两面的看法:“人之性质犹豫成二者,在人的意识上,或一或另一获胜。”别尔嘉耶夫指出,人具有两极本质之现象:既杰亦凡、既伟大又微小。人之思想行为既自由也是早被决定的。人既是大自然的皇帝亦是大自然的奴隶,既是天堂的产物也是原生物发展的成果。人之个性既是神帝之形体亦是万物之间的沙粒,人灵既拥有永久生活亦终将腐烂并化尘,人既是宇宙之内也是跨越宇宙之外的现象云云。别尔嘉耶夫又强调,人们将此相反的

⁵⁷ 《Nulle autre religion que la chrétienne n'a connu que l'homme est la plus excellente créature et en même temps la plus misérable》. Blaise Pascal. *Pensées sur la religion et sur quelques autres sujets*. Paris, Guillaume Desprez, 1669, repr.

自我意识,以超越大自然的或大自然的奴隶本质来论证,都有同样大的说服力。依此别尔嘉耶夫确立:“人系两个世界交点”的概念。⁵⁸此外,他在《人之微观宇宙及宏观宇宙》篇中描述以下看法:“认知宇宙者,必优越万物……宇宙内的细碎砂,不能有认知宇宙的目的。唯有本身系宇宙者,才会同等地面对宇宙,也能升华至涵盖全宇宙的程度;只是有此种本能者,才敢有此种恁果断的认知宇宙目标……故认知宇宙,即将人性假定为宇宙并将人定为创世与生命之中心等基础。依此,‘人问学’⁵⁹,乃唯一认知宇宙的方法。”⁶⁰

在西方肖像理论中,思虑严谨并且体系结构完整的慈列斯教授之理论特别重要。经由他所贯彻的证明让我们逐渐肯定:西方肖像艺术含有天地宇宙之意义,借由肖像画上的具体人物之表现,“透过他的梦、思想、感情角度”可以观照世界。⁶¹

在此笔者要特别注明,在西方观念中提及“人”一定是“个人”,聚集成群已非“人”。在欧洲文明没落时,马克思及托尔斯泰(Л. Н. Толстой, 1828—1910)从不同的角度提及民众为本的理论。同时其他哲学家认为此即欧洲文明没落的标志,且强调阐述,“人”是指个体的人性,而非总体的人类。从独一无二的个人才可以观照世界。这乃是欧洲肖像美感之基础。

3. 小结

换言之,在整个西方人性理想中,一方面,宇宙意图、对于生死规律之理解以及社会观念,皆能体现于人的个体性和独一无二性。另一方面,整体的世界观基于个人的自我理解。欧洲肖像的范围与古埃及相同,远远跨越了人身生死的限制。古埃及和欧洲肖像艺术均以个人为主体,只是在各国早期文化的思维上,超越人的理想被视为首要的,但其具现于个体人物;而在各国后期的思想上,则相反地,特别重视每一位小人物,但从每一

⁵⁸ 《创造之意义》,页 90。

⁵⁹ 笔者特意特别强调,别尔嘉耶夫所用的 anthropology 词汇,虽然一般翻成“人类学”,但词义并不指人之类,并且别尔嘉耶夫并不探讨人类,其焦点为“人质”。Anthropology 一词本来就是从 Anthro(人)从 logya(学),即是“人学”,而并不牵涉到人之类性学,故“人学”术语却能更准确表达其义。

⁶⁰ 《创造之意义》,页 88。

⁶¹ 《肖像表明语》,页 90。

个小人物的特质扩展至崇高的无限理想。因此,在一些时代中,超人理念被写实化而接近于私人的情感;而另一些时代,个人的特点被理想化而升华为超人的理念。虽然趋向相反,但却离不开微与魁、凡与俊、俗与圣结合成“个人”之主题。这种思想脉络完整表达了西方文明之体系,包括一切内在之演变。

(二) 穆斯林文明主流的肖像概念

不过,除了“崇高理想实现于人之个性”观念之外,还有并不强调人之独一无二性之肖像艺术。例如清真教、佛教以及远东地区的文化,都没有将独一无二性视为崇高理想,然而这些文化亦形成了个别的肖像艺术,各有其内涵与美感。

清真教(伊斯兰教)文明放弃珍视个人之观念,强调无人性、非物体之神帝,可是这类文明仍创作肖像艺术。不过,该肖像之焦点,既不在表现个人的特质,亦不在表达俊杰超人的理想。伊斯兰教的肖像主要形成在伊斯兰神秘主义(苏菲主义)之艺术中。苏菲文化完全否定了人之自我存在,而将人生目的视为扫除自我、将自身净化为盛载神帝的容器。苏菲导师(德尔维



16 世纪的德尔维施像

施)是完全克服个性的人物,然而,他们的肖像非常细腻地描述其面貌。这一现象颇能说明,无论在任何情况之下,人类始终离不开肖像的需求。造型艺术创造者始终渴望,回头观照自己本身,将自己本身当作造型艺术的主体。是故,纵然有禁止人像的信仰,于其背后还是有试着寻找描绘人物的理由。然而,配合苏菲观念,德尔维施像并非表达其个人,而是通过其人来形容他所容纳的神帝。根据前文对西方肖像的分析,古埃及至欧洲一系列肖像艺术的目的,也为通过人身表达生死、社会、世界、宇宙以及对神帝的认识。可是这两种概念拥有极微小又巨大的关键性差异:根据西方理念,神帝的意义就出现于升华的人之自我;而按照苏菲的理念,人的自我完全净化之后才可以通过人形的空虚容器来形容内在的神帝。

不过,在基督教(特别是东正教)的理念中,也有与伊斯兰教相近的概念,人生的目的也是排除自己小人的自我,而生于神帝。可是,在东正教理念中,排除自我之后,人还得容纳另外一个崇高的自我,即是成为神帝的位格。因神帝本身是有位格的,并有独一无二的具象个性,故在东正教艺术上,以人的具象、以人的个性,才可以表现和体现神帝,换言之,以独一的人物表达独一的神。而伊斯兰教的神帝本身就无位格而绝对不能有人形。况且,在基督教与其源流文化中,人之自我灵魂被视为是神帝存在的表现;而在伊斯兰教,人才有“自我”而神帝无自我。

在苏菲哲学中,核心哲学家伊本·阿拉比(Ibn Arabi, ? —1240)在《智



波斯伊斯法罕 (Persia Isfahan)

17 世纪的德尔维施像

慧佩玉》有云：“人的定义包涵显性的及隐性的，其他可被定义的也如此。神帝则可以被所有的定义加以定义出来。宇宙形态不可整顿而无法包纳。以认知者本身形态为度，才可以认识宇宙中每一件形态的定义。神帝之定义神秘不解。唯有透过认识宇宙中每一件形态的定义，才可以认知神帝之定义，而此不可行，故不可决定神帝之意义。”^②简而言之，能有定义的个人之灵魂绝对无法代表神帝，故伊本阿拉比特别阐明此一概念曰：“我包孕两种实质：与我，而 是无我之类的我。”^③该“ ”指神帝。

穆斯林学根本不讨论人之灵魂，自我的“我”并不是神帝，故不能升华至神帝的神灵。况且，神帝也不充当神灵，而根本无法定义之。在此一概念之下，德尔维施像不必再现任何自我，并无法包容根本不存在的个人灵魂，同时无法形容无状神帝的形貌。因此德尔维施像的主体，为扫除自我人形的空囊，因无“人”的杂性从而具备了容纳神帝之纯性。依据苏菲之观念，纯性化的人物乃神帝之镜子。对此伊本阿拉比阐明：“神帝想从本身在能够包涵世界条理并拥有生活标志的生物之反映下，给自己展开观照自己的神秘。然而，见到自己本身与将自己见在镜子中实有甚大差异。镜子可作为观照者容器，这一容器以其形式提供给观照者他的影像……世界系无神灵之体……神帝所创造的容体应接收神帝神灵^④……因此，形体中的气流之过程，皆是 ……人是神帝承受者及 的瞳孔。神帝透过人观察 所创造的世界。”“某人被赐予目睹神帝出现，则仅能见到自己本身在神帝之镜影，而绝对见不到神帝本身……见到自己在神帝之镜影，为极致的目的。不必渴望上于此台阶之上，更高才清无一物。”^⑤

在探讨肖像特质之问题中，首要的是以下两个特点：其一是：“亚当灵魂即其隐形系神帝创作 (al'-hakk-al'-hal'k) ……以亚当的灵魂创造人类。”^⑥人

② 见第三篇《挪亚词中赞扬之智慧佩玉》翻译从 *Ибн Араби* (伊本·阿拉比) *Геммы мудрости* (《智慧佩玉》) (перевод с арабского) // *А. В. Смирнов. Великий шейх суфизма (опыт парадигмального анализа философии Ибн Араби)*. Москва, Наука, 1993, 页 69。

③ 第五篇《亚伯拉罕词中热爱之智慧佩玉》，页 174。

④ 笔者拟注意，此“体”的定义实际上接近于中文“体”与“礼”字自“ ”字起源。 就是祭祀神的容器，并其容体神所赐之德。

⑤ 第一篇《亚当词中神帝之智慧佩玉》，页 49—51；第二篇《塞特词中灵感之智慧佩玉》，页 62。

⑥ 同上书，页 57。

不被视为有个别的灵魂,所有的人之灵魂系亚当(第一位人)的灵魂;其二是:“神帝为有形者流动着(sarayan)。”^⑥“他为流动之神气,世界各物为他的形态。”^⑦此种神帝概念是无位格的气流概念。依此可知,人无个别的灵魂,且神帝本身也无位格而为气流。人的塑像所轻视的,是人之位格以及其稳定性质,反而重视的是生活气流之表现。因此,在肖像艺术中,并非排除演变位格之时流过程,相反地摒除固定之位格性。依此目标,正面的肖像不多,在德尔维施形象上,其自我展现的积极性颇低。整个想象会使观者感觉到,活流并非肉体腐烂的过程,而是清玄神气永久之流动。此外,在苏菲文化中始终强调“绝学”(断绝学习)以及心至心直接传教。传教方法,则有苏菲清谈、诗乐、禅观等。德尔维施导师即学会了不存在而形纳神之流,故学徒澄心观照德尔维施导师的形象,便能以其形象直接受教;或从其容貌观察其非自我的心,亦模仿导师的心途,跟着他自变为神流。

伊本阿拉比又云:“无知者言……而知者不言,其知故不言,不言系崇高之语,知识赐予他们沉默,以沉默知神帝。”^⑧德尔维施在肖像上保持沉默、形射自神帝的镜子、反映神帝之神气,故被视为网罗宇宙之神气。盖宇宙神气本身极精微致,既为时流,亦为心灵之过程,故神气能够出现于所在的细节现象及心情变化,因此,德尔维施画得相当详细,但强调临时的而非长久的要素。在整个穆斯林世界艺术中苏菲肖像乃是最核心而主流的肖像概念。

(三) 概括提及远东地区文化之肖像特点

从上述分析可以启发,佛教禅宗中的禅师像与苏菲德尔维施导师像概念具有相似之处。其实依据时间与风格之分析比较可以推测,苏菲文化受到很深刻的禅宗思想及禅宗艺术的影响。^⑩

大乘或密宗佛教均无独一无二个人的概念,可是还是保留了超人之理

⑥ 第一篇,页 56。

⑦ 第三篇,页 69。

⑧ 第二篇,页 62。

⑩ 观于这一问题参见拙著:《中国禅宗是否影响苏菲文化?》,“第十三届国际佛学研讨会论文集”,台北:华梵大学 2006 年 10 月。

想。因此佛教肖像之问题,既不在于形容独一无二的人物,亦不在于观照空虚人形中的神帝之神气流动。因佛教之理想是在避免时间之变化而获得永久之“无”状态,故佛教之肖像必然配合此理想,因此在研究大乘或喇嘛教图上的肖像时,必须采用各派整个思想脉络之角度,以此了解肖像艺术的重点。

不过,除了佛教之外,在华夏文明中也有个别的肖像传统。其问题,既不似于西方独一无二的人性概念,亦并不牵涉到表达独一无二的神帝。中国肖像之特性,首先来自“个人”概念之特性。华夏文化中所谓之“个人”乃具有个别性,而非是独特性的概念,非指“唯一个人”,而指多个人之多元性。笔者以为,多个人之观念塑造出许多中国肖像之特色,因此这种独一或个别之个人概念可以定为中国肖像艺术唯一的特征。

在中国艺术中,独一的人物像出现得较晚,塑造较少,仪式性、故事性等群体构图反而创作较多,出现得也最早,汉代石刻与绘画上已有之。



四川汉代画像石,王臣像



武梁祠王臣像

在此笔者要说明何以这些类型应视为个人像。在跨越文化探讨个人像艺术时,我们必然排除探讨写实或肖似的问题。不论造型的方式和功能为何,以个人为主体,而目的为通过个人表达世界观之艺术谓“个人像”(肖像),并且任何个人的标志,如个性的形貌、个人的名号、具体的人物之典范的象征,或其他足以指定某个人的方法,皆可被视为个人像之标志。依此所

有的历史人物以及被视为历史人物的圣人造型,都可以定义为“个人像”。

此种汉代特定的人物像均有如下典型构图:

其一可定义为智者在清谈中。如孔子见老子等常见的故事、乐浪孝子故宝彩篋绘^①、洛阳八里台汉墓之类的画像砖、^②南朝竹林七贤都属此种类型。

其二是依固定顺序排列的历代圣人像构成的带状画面。如武梁祠五帝尧舜禹等画像石、望都汉墓陈列王臣壁画像、四川薪津宝子山崖墓赵家墓主亲属像等构图也应看作此种类型。



四川薪津宝子山崖墓
赵家墓主亲属像



四川汉代画像石,孔子见老子

其三是在历史与神话中描绘的人物。如仓颉造字、周公辅成王图、荆轲刺秦王嬴政图以及许多六国故事。

第四种是墓主像。然而中国冢墓中几乎没有单独的墓主像,如马王堆帛画上描绘女墓主与她的近侍在某仪式中。仅在汉后高句丽(韩)画像石厅堂人物像才变成墓主像,如美川太王(300—331)墓中像,然而汉代画像石中未见此种墓主像。

汉代个人像均不描绘单独的人物而为群体的肖像,此类型应定义为“人物画”,而非“肖像”。班固《汉书·外戚列传》:“观古图画,贤圣之君皆有名臣在侧,三代末主乃有嬖女。”^③显示出君主图像一般有各种侍侧构图。

① 藏于朝鲜平壤博物馆。

② 今美国克利夫兰艺术博物馆以及波士顿美术馆收藏。

③ 《新校本汉书集注》,页3983—3984。



马王堆帛画:女墓主与她的近侍在某仪式中



东汉画像砖

另外唐代阎立本在历代帝王图上也没有塑造帝王的单独个人像。

据文献可知,西汉元帝让宫廷画家毛延寿画所有的宫廷妇女像,这些画应每一幅单独描绘一位美人,其中有王昭君画像,^⑦但这还是一套群体的作品,而不是以个人唯一造型为目的的创作。在华夏文明传统美术与美术理论中,有“人物画”而没有“个人像”,西方也有群体的个人像,但却不如独立

^⑦ 《西京杂记·画工弃市》,参见《西京杂记》,台北:三民书局,1995年,页55。

的个人像流行,反而在中国群体的人像占优势。在华夏文明传统美术与美术理论中,有“人物画”而没有“个人像”。宋元之后因受各种外来因素的影响才出现独立的个人像,且大部分是帝王像。

由于中国“个人”概念并非独一无二的“唯一人”概念,故个人像艺术致力于客观描绘人物,并不强调与他灵魂沟通的过程。

中国肖像既没有个人灵魂超越天地之目的,亦没有西方文明之“人神”与“人身”之间的矛盾。^⑮



宋代 佛经背后人物画

此外,中西肖像之差异源自人之“位格”概念。关于这一问题笔者另文已作过较详细的探讨,^⑯故在此只作简略地说明。西方位格概念来自古老对人脸之崇拜,后来人脸成为个人精神之依据,构成了西方“person”概念。但在西方文明体系中“person”概念之位置,相对于中国文明体系中的“身”概念的位置。此一对立完整地显示出,中西文明对“人”理解的似异,而塑造肖像之特色,包括最基本的形态:在西方文明中人脸像很多,并且西方美术理论特别指出,肖像是描写人脸之艺术。甚至根据西方百科全书对肖像的定义,若将脸隐藏、扭曲或从背面描绘后脑者均非属肖像。



东汉时期的秦人李冰像
(故蜀郡李府郡讳冰)

西方哲学家,如黑格尔或史宾格勒,也均强调肖像艺术就是将人脸当作

^⑮ 对于此问题参见拙著:《论中西古代个人像艺术及其观念》。

^⑯ 同上。



俄罗斯画家瓦伦丁·谢罗夫 *Ida Rubinshtein* 芭蕾女伶像

灵魂之精粹表现。20 世纪初的俄罗斯美术学家日呢金(Н. И. Жинкин)很机智地写道：“创造肖像，则‘脸化’体型，并此‘面化’即是‘神化’”^⑦此外在传统西方文化认为，身体无个性。在艺术体裁中，肖像的主体是“人”，而模特儿人体是无名、无个性的“物”。所以从 20 世纪初开始出现的具体个人身体像，几乎使欧洲为之震动。此种画的早期著名例子是俄罗斯画家瓦伦丁·谢罗夫(V. Serov, 1865—1911)画的 *Ида Рубинштейн* (*Ida Rubenstein*) 芭蕾女伶，显示了西方文明没落的趋向。

而在中国文明中，虽然也重视人的面容，但没有如此崇拜人脸的传统，^⑧也没有将人像定为脸像的美学焦点。况且，在中国肖像艺术中，是以全身像为主流的。

(四) 符合世界艺术多元性之跨越文化肖像的定义

据上所述，无论何种时空之肖像艺术都由“个人”为主体，因各文明个人及人之位格概念之歧义，这便塑造了各文明肖像之多元性。在不同文化中，

^⑦ Жинкин Н. И. (日呢金). Портретные формы (肖像形态)// Искусство Портрета (肖像艺术). М., 1928, с. 13.

^⑧ 上古兽面或人面造型，并不表达某人物。中国上古文化是肖像之前的文明，故不在我们探讨范围内。

肖像艺术品会有表现个体人物之目的,或者能体现个体的灵魂而塑造其身体之外的分身。在此并非所有的肖像艺术都会追求塑造外状相似的形貌,于是“肖像”之用词不完全符合表达该艺术的主题。根据该艺术主体,“个人像”是更加准确的用语。跨越个别文化之不同,个人像之定义如下:

不论造型的方式和功能为何,以个人为主体,而目的为通过个人表达世界观之艺术谓“个人像”(原谓之“肖像”)。指出具体人物之任何标志,如个性的形貌、个人的名号、具体的人物典范的象征,或其他足以指定某个人的方法,皆可被视为个人像之标志。具有具体人物之任何标志的造型都是个人像之作品。

基于此定义,笔者拟进一步探讨个人像艺术的范围。

三、个人像艺术的观念范围

(一) 个人艺术中“个人”概念之特点。“要人”概念

个人像以个人为基础,故首先要确定个人之基础观念。

笔者认为,自我意识自我发挥与自我复制的现象,均属生物自然本能,而在社会中“自我”概念不足以促进个人像之造型。成熟“个人”概念只能出现于“个人”与“众人”之对立中,并且众人承认个人之重要性才是“个人”概念之出发点及唯一条件。换言之,“个人”概念之出发点即是“要人”概念。各文明的“个人像”实际上都是“要人像”。这就是莎波涉尼廓夫所说的:“创造肖像者呕心沥血,用本身之生命,以如实地再现另一个人(他者)的形象。”何以艺术家用自己的生命来再现他者的个人像?这是因为对象(即“他者”、“another”)是“要人”。又是,何以观众要观看某人之造型?也因为被造型的(即“他者”)是“要人”。依此可谓,“个人像”并非是表现“自我”,而是表现“他者”的艺术,也包括自画像也在内。自画像是画家把自己当作“他者”来进行观察及沟通。

“他者”的重要性能有各种客观及主观的依据,而“要人”概念之客观性与主观性也影响到“个人像”造型不同的焦点。

对“要人”看法的主观性,在哲学界造成了两千年关于“他者有灵性”的辩论。罗马时代的希腊哲学家 Plotin,印度瑜伽行派(योगचार) Dharmakirti 和 Ratnakirti 论师,欧洲笛卡尔,贝克莱,费希特,海德格尔, Z. Freid 以及俄罗斯陀思妥耶夫斯基,巴赫金,法兰克(S. L. Frank, 1877—1950)等思想家都对这一问题作过深入的探讨。其中一些思想家否定他者的有灵性,有一些思想家认为“他者”是有灵性的对象,所以探索他者有灵性的客观依据以及对其主观认知方法。

法兰克在《现实与人》中提出了以下理论:他人概念上接近将人作为物品来看,而且当作完全自外的知觉对象,故“他者”是完全客观的现象,不可含有真实的灵性。“他者”无灵性,而“自我”反而绝对有灵性。在“自我”与“他者”交际当中,“他”变成“你”,而你与我构成“我们”,因而对“你”的认识同时含有自外客观的观察与自内主观的了解。换言之,客观的“他者”融合于主观的与我有关系的“你者”,由此便获得灵性了。

笔者认为,法兰克以“沟通”概念探索他人的有灵性,这一理论非常适合描述个人概念以及个人像艺术的观念。“自我”从不与“他者”沟通,因而在主观感觉上他者对于自我并没有影响。所有与我有关系的对象,并不能当作无名的“他者”,不能用第三人称代名词来称呼沟通对象。将与自我沟通的对象都用第二人称代名词来指称,即是“你者”。“你者”即是“要人”概念,亦是个人像观念之基础。包括创造自我像时,画家将“我”当作“你”,即是沟通对象,并同时采用自外及自内的看法,由自身企望掌握其个性本质、人我异同、生死之理、自身内外互为表里的联系等等诸多要点。在观察另外一位个人(第二者)当中,因有沟通,故同样集合这两种自外与自内的看法。法兰克将他者即是第三者称为“客观现实”,而将“你”即是第二者称为“深入生存的真实”,认为“你者”是完整而有灵性活力的现象。

因西方个人像强调个人灵魂概念,故对“要人”的看法趋于主观,且牵涉到西方哲学中有关“他者”的“有灵性”问题。但中国文明并不探讨“他者”的有灵性,中国“要人”观念仍是接近于客观的。别尔嘉耶夫在《创造之意

义》说出“人非是客观宇宙，而是主观心理性的宇宙”，⁷⁹但在中国思想中，人系客观的微观宇宙，因此中国美学家采用天地、阴阳、五行等宏观宇宙之范畴来阐明人物造型之理论。

艺术理论者日呢金云：“失去肖像风格而求物。”⁸⁰以此形容 20 世纪初欧洲文化不再重视肖像艺术。由他所描述的观念是，肖像之风格在于表明“他者”非物体的有灵性，而并不在于塑造客观的身体。对他来说“人”和“物”是反义词。而在中文中，所谓的“个人”就是具体的“人物”，而“个人像”属“人物画”之类型。

不过，虽然中华文明把人视为“客观的宇宙”，个人像艺术追求是从客观的角度表现人身，但中国个人像的主题还是“要人”，五帝、尧、舜、禹、文王、周公、孔、老等历史人物以及国家功臣都是客观的要人。客观的要人仍是必要的沟通对象，所以并非是与观众无关的“他者”，而且还是有客观价值的沟通对象，故可称为“你者”。在中华文明认为，这些人物的造型有教化作用。

是故，在时空不同的多元个人像艺术中，“要人”概念总为个人像艺术的基础。

（二）个体的人物之位格与神帝之位格

若更进一步探讨“个人”概念，则可发现，“个人”概念实际上和对造物者的认识具有根本的关联性，而造物者拥有唯一的个体性。在世界宗教信仰中既有强调世界统一源头之理念，亦有强调世界的二元或多元性。若世界源头的造物者被视为单一的，则整个文明体系的单一性被视为理想。在西方文明，也包括古埃及文化在内（虽然有多神，但世界源头还是单一的），便是如此。在西方文明中神帝和人之位格是相近的概念。在古埃及文化的肖像艺术中，宗教上的意味及用途，非常明显；相对于此，欧洲的肖像艺术则似区隔于宗教之外，因而学界罕将古埃及和近代欧洲的个人像混为综合性的讨论。但笔者以为，其基本概念相同，实可将之归于同一脉络来说明同一

⁷⁹ 《创造之意义·谅解“人”之试笔》，页 121。

⁸⁰ Н. И. Жинкин (日呢金)《Портретные формы》(肖像形态)，页 7—52。

系列的西方肖像传统,其内涵就在神与俗、圣与凡两者极端之间。因西方文明的崇拜对象大部分曾经当过历史人物,并且每一位小人物都被视为内含着神帝之神灵,故西方的个人像与神像艺术确实难以区分。

从伊斯兰文明而言,这则是整个西方文明发展之第二极。伊斯兰文明也很明显地源自古埃及,并且,圣经旧约也是被伊斯兰文明传承的圣书。此外关键的是,伊斯兰教也是遵从独一无二造物者的一神文明。伊斯兰教的神帝观念一样来自犹太教,但伊斯兰文明比其他西方文化显得更具一元性:仅承认无形貌的神帝之单一性,而不容许个人的个性,故少作个人像。

在此一比较中,华夏文明,既有一元性概念,如太一成岁、女娲生万物的故事、道生一等;同时亦有二元性概念,如老子曰:“无,名天地始;有,名万物母。”“有无之相生也。”“天下万物生于有,生于无。”^⑪此外,也有三元性概念,如《谷梁传·庄公三年》:“独阴不生,独阳不生,独天不生,三合然后生。”《淮南子·天文训》云:“道曰规始于一,一而不生,故分而为阴阳,阴阳合和而万物生。”《太平经·三者为一家阳火数五诀》:“无阳不生,无和不成,无阴不杀。此三者相须为一家,共成万二千物。”^⑫又有五元性概念等,并且皆不相抵触。在这样的思想脉络中,独一无二的人物个性显然不能成为关键主流,但这种思想环境也不排除人的独特性概念,只是不像西一样特别。

另一方面,造化源头,在一些文化中被视为崇高位格,但在另一些文化则被视为网罗世界绝对造化原则之过程。在西方文明中,神帝位格显然为主流概念,而在中华文明则又是两种同时主流而不相抵触:如“帝”概念显然是接近于位格,而“道”概念接近于五位格的过程概念。“道”虽无形态,但有单一性而被视为造化原则之源头。

不过据笔者的考证,在先秦宇宙论中,最有代表性的是三元和三元合为一体的造化概念,并且在“三元”之中,第一是表达无形无动之“虚位”概念,第二反而是不停的过程概念,第三是二元之“和气”概念。例如“太一”恒定

⑪ 《道经》,一章;郭店《老子·甲》,37、15简。

⑫ 参见《春秋谷梁传注疏》,《十三经注疏》,台北:新文丰,2001年,页239;《淮南子集释》,北京:中华书局,1998年,上册,页244;《太平经注》,重庆:西南师范大学出版社,1996年,下册,页1128。

之虚位与“水”之永流以“天”合为一体而生天地；“恒先”之虚与“或”有之过程以“气”联合而生生不宁等。^⑬

在多元的先秦文化中尚未有个人像之艺术，人形神像也极少出现于战国晚期的墓葬里，如楚墓出土了两幅人物帛画。虽然在学界均认为这是人物像，即是墓主像，可是墓主像不能凭空而来，在没有深入的传统及相关的信仰之下，古人不会造墓主像，而先秦中国根本不见这种传统。^⑭ 笔者认为，这两幅是神话中神人的造形。第一幅帛画表现帝誉之妇简狄，而画的内容可以根据屈原《天问》一句作为解释：“简狄在台，誉何宜？玄鸟致贻，女何喜？”夔龙为夏商人们崇拜的神兽，而凤为上帝派遣者，将卵送给简狄。第二幅帛画也可以用屈原《九歌·河伯》辞来解释：“乘水车兮荷盖，驾两龙兮骖螭。”^⑮ 这就是河伯，其造型与汉墓石刻表现出来的样子非常接近。^⑯

秦汉时期帝国社会的世界观还更加强强调了人格神的崇拜以及宇宙之一元性。直至秦汉时，中华文明才形成了个人像艺术，秦汉艺术除了人形的神仙之造型之外，已有历史人物和当时人物之造型。

以笔者浅见，圣人的崇拜才促进了形成个体的人物造型。这一现象又牵涉到“要人”概念，信仰中的“圣人”与社会“要人”，实际上都是“社会要人”，具有独一无二的身份。

笔者所要强调的是，在思想方面，造物者概念与个人概念，几乎是一体的，并且人物画形式离不开神像理念。故若神帝被视为人形，则个人像艺术在该文明视觉艺术中便会形成最伟大的传统，而且神像与人像连合成为主流的艺术题材，如古埃及、古罗马以及最具代表性的基督教文明。但若造物者无人形，则该文明未必创作人像，长期会没有这种艺术。虽然如此，在文化发展过程中，一定会出现有人性的神物，或崇拜至圣、先师、文化英雄、帝臣、神义代言人、传教师等等要人，并以其为创作肖像的开始。在这类文明，

^⑬ 对于此问题之研究参见拙著：《〈郭店楚简·太一生水〉与〈上海博物馆竹简·恒先〉中造化三元概念》，武汉大学简帛研究中心主编，《简帛研究》，2007年第二期，上海：上海古籍出版社，页167—192。

^⑭ 中国墓主像的来源乃是本人硕士论文的题目：Зарождение портрета в Китае《汉代人像来源》。

^⑮ [宋]朱熹撰：《楚辞集注》，香港：中华书局，1972，卷二，页14；卷三，页14、15。

^⑯ 观于这一问题之研究参见拙著：《Культурный феномен древнего Чу. Истоки китайской живописи》（楚国文化现象，中国人物绘画来源）。

个人像艺术虽并非主流类型,但也能代表该文化所具有的特色。在此中华文明之个人像艺术可作为代表性的例子。

若神帝有人形,则其位格就出现于人的个性。在这样的概念之下,个人像和神像艺术同样就通过人的个性、独一无二的位格来表达神帝的独一无二的位格理想(以基督教文明艺术为例)。但若神帝无形态、无位格,则其便不能容于人的位格。这样的文明创造个人像的目的,会提出排除小我内在,而通过个人主观的偶然性或其临时的变体,来表达神意之客观性(以苏菲像为例)。虽然中华文明对个人像之“传神”用语是宋代才被决定的,但在汉代尧舜、孔老等特定的人物像中,神义和人义从始就分不开。的确是,在所有文化的发展中,人之意识与神之认知,均是一个思想过程。人像仅次于神像,而人像之艺术皆从人格化神像发展而来,故继续保留神像之的意味。

此外,神圣的崇拜对象都是神圣的沟通的对象,故意可用法兰克的理论,神人一定是崇高的“你者”。由此可以补充个人像之定义:

个人像是通过个体的人物表达宇宙观及神意之艺术。

不过要说明,并非是所有的人形的神像都可以视为个人像。例如,在上古文化中,神能够涵盖抽象与具象的形貌,并能带有类似自然生物的形貌,包括会有动物或人物的形体。但这些神还不是人物,更不是有个体自身生命的人物;尤其是如果在该文化中,神不被视为实际的人物。换言之,如果文化中有塑造人形神像,但却不把神视为曾有具体生命的人物,则其造像只能视为“神像”,尚没有个人像的意味。例如,古希腊神物,虽然有人形,但从未被当作具体的历史人物。但若在古埃及文明艺术中,以法老个人的面貌,来表达欧西里斯冥神帝,则这种“神像”同时也是“个人像”。同理,倘若我们承认,舜、尧、孔、老都是有个体生命的历史人物,那么舜、尧、孔、老造型就是他们的个人像,不过因为他们是圣人,故其个人像也是圣像。

进而言之,个人像的范围部分包含神像或圣像,但不完全涵括神像之范围。这一问题应以个人概念来评定,并且主要的准则是:该“神物”是否曾经有个人的生活而可谓之“历史人物”?如果圣人同时被视为历史人物,则其

圣像也是个人像。

(三) 非文字而视觉性历史记载

由上所论述可知,个人像之源流与文明形成历史概念具有很密切的关联性。历史本身就是对人事的记载,而追求对人事的认识永久不被遗失。法国史学理论者 Mark Blok (1886—1944) 曾说:“研究人与时间的学术谓历史。”历史原即以人与时为基础。个人像艺术的目的正好相同,即是追求将具体的人物保留于永久的时间之中。历史以文字记录的方法,来描绘历代要人的行谊与事功,而个人像以视觉艺术的方法来确认该文化之英雄。由此可以补充个人像艺术的定义如下:

个人像并非是用文字记载而是用视觉艺术来表现历史。

相当耐人寻味的是,若非出于特殊的宗教禁忌,在各个文明中,个人像艺术往往与历史著作并列同出,例如;古希腊希罗多德(Herotode, 480—425)和海尔马型式的国王像,或者司马迁与汉代早期的特定的人物像。而且未曾有过历史概念的文化,则从未出现过个体的人物形象。

历史本身不是在讲解人所崇拜的“要神”,而在描绘历代“要人”。历史与个人像艺术同样追求深入体察自身与他者。况且,在现代史学中很热门的论题即是他者的有灵性以及现代人与古人心理沟通的方法。20世纪初历史学家 A. S. Lappo-Danilevskiy 在《历史方法学》提出以下概念:“古代文献诠释过程就是在实现他者的有灵性;理想的诠释,则诠释者的意识得到将自己与该文献作者的等同程度。”^⑦换言之,史学也是超越时空的人际沟通,而其方法又在将“他者”经过与自我的联合,使得变成“你者”而组成跨越时空的“我们”。因此历史著作与个人像在各方面都显示出一体的概念,且个人像与史画之关联性又颇为密切。

不过,并非所有的史画都有个人像的意味,若仅描绘民众而没有表现出个体的历史英雄,则这些作品当摒除在个人像范围之外。

^⑦ A. C. Лаппо-Данилевский (A. S. Lappo-Danilevskiy) 《Методология истории》(《历史方法学》), Спб. (圣彼得堡), 1910-1913, Вып. 2, с. 409. (册二,页 409)。

总 结

承上所述,肖像艺术定义为“**个人像**”,在时空所有的文化中盖艺术有如下特质:

不论造型的方式和功能为何,以个人为主体,而通过个体的人物展现该文化世界观之艺术品谓之“**个人像**”。指出具体人物之任何标志,如个性的形貌、个人的名号、具体的人物典范的象征,或其他足以指定某个人的方法,皆可被视为个人像之标志。具有具体人物之任何标志的造型都是个人像之作品。从个人主体出发,个人像艺术范围介于神像和史画之中,故个人像既部分涵盖了神像与圣像之范围,亦部分涵盖了史画之范围。换言之,个人像范畴包涵三种概念:其一为社会承认的重要人物,其二为对造物者的认知,其三为对历史的理解。各文明中这三种概念的相似和差异,塑造了不同文明个人像相异的形象。

论韩国书艺之东国真体及其美学^①

——以李淑《笔诀》为中心

金演宰

一、引言

东亚文化所追求的整体的人文精神,用一个术语来说,就是“天人合一”。所谓“天人合一”,既是指天道与人道的统一,也是人作为位格(person)所要实现的普遍理念。如果说位格的本质在于真、善、美的统一,则可以说,真是天道的显现,而善是人道的显现,美是显现什么的呢?就是艺道。艺道蕴涵着人关于审美或艺术的最高精神境界的感性表象。

作为一种精神境界的艺道何以被确立和规定呢?这既是究明美学与艺术哲学之特性的根本问题,又是构筑东方美学所固有的领域的关键。其中心是“美”的观念^②。“美”的观念含有一种特定的方式,它是指主体(艺术家或鉴赏者)和客体(艺术或艺术作品)的关系。当论及这两方的关系时,有三个层次,即原理、对象和境界。为一个事物(无论具体的或抽象的)的对象

① 本论文是修改补充在韩国发表的文章,原文发表在《人文科学》42集,成均馆大学人文科学研究所,2008年。

② 东方美学的“美”观念大概有两个方面,即范畴论和艺术论。前者包括形神论、虚实论、言意论、意境论等等,而后者则是画论、诗论、书论、乐论等等。范畴论是关于原则的理论,即揭示艺术中的普遍的符号或象征机制,而艺术论则是关于原理的理论,即这一机制在个别艺术的领域中如何具体运用。无论何者,在东方美学中最重要的是如何在主体和客体之间再现或表现审美意识或艺术精神。这种方法论有三个部分,即“观物取象”的方式、“立象尽意”的原理、“境生于象外”的境界。这三个部分有着紧密的联贯性,从而构成东方美学的基本构架。参考王振复:《周易的美学智慧》(湖南:湖南出版社,1991年),175—181页。

化,必须有某种原理或原则,按照这种原理或原则实现为对象,称之为艺术作品,既艺术家在这一作品中显现出某种体验的境界,又可以为鉴赏者体会到这种境界。所以,可以说,“美”的观念就出现在这层次的循环上。在这个循环上,通过符号或形象的表象能够促动一种再现和表现的机制,艺术性或艺术精神即是从这种机制中发挥出来的。当论及这种艺术性或艺术精神的发挥时,可以将“美”的观念分殊为“美的原理”、“美的对象”和“美的境界”。

在朝鲜时代的“东国真体”的传统脉络下,也可以清楚地体察出上述美学问题。所谓“东国真体”,是指17世纪朝鲜时代的中后期出现的一种新的书法潮流。一般来说,“东国真体”的传统从李淑^③开始,经过尹淳^④,再到李匡师^⑤,构成了一条完整的学脉。李淑是开山,尹淳承前启后,而李匡师则是集大成者。本文围绕着李淑的书艺理论,阐明其美学的特质,即主体对象化为客体的特定方式是什么?如何发挥为艺术精神?李淑的书艺美学的核心就在于此。他的《笔诀》一书,通过易学的思维模式来解剖这种特定方式,从而确立起关于书艺的哲学基础。在这个意义上,李淑被评为韩国最初的书艺理论的奠基人。再后来发展到李匡师的《圆峤书诀》,完成了作为韩国书艺精髓的生命性和精神境界。

本文试图通过“易学的想象力”的范畴,来分析李淑的书艺美学。所谓“易学的想象力”就是在《周易》的概念、范畴和命题的基础上,关于宇宙秩序及其生命变化的全一论构想。李淑的全一论思维是按照易学的解释模式,如易、太极、阴阳、象数、经权、心法等发挥出来的。从他书艺理论的方法论和范畴论来看,本质在于美的原理、美的对象和美的境界的一种协调统合。这种统合蕴涵着怎么设定书法的原则,将之应用于书艺的技巧,从而最后提高书道的境界。它的意义在于天道、人道和艺道的三位一体的结构。

③ 李淑(1662—1723),字澄之,号玉洞、玉琴散人,私谥弘道先生。著有《弘道遗稿》,生前未刊。他的书艺理论书《笔诀》载在本书的十二卷下篇,由十七章构成。《笔诀》既涉及书艺理论,又涉及作书技法,并广泛地批评一些中国和韩国的书艺家,遵从中国王羲之(321—379),而将他的笔法作为书艺的正统。著名的《星湖说》的作者李(1681—1763)是李淑之父李夏镇的爱妾的第二子。

④ 尹淳(1680—1741),字仲和,号白下。他是朝鲜阳明学的代表人物郑齐斗(1649—1736)的门人之一,他的学问就是由阳明学和实学构成的。

⑤ 李匡师(1705—1777),字道甫,号圆峤,尹淳弟子。他完成了自己独特的、强调纯粹精神性的“圆峤体”,他的书艺理论著作是《圆峤书诀》。

天道是人道的典型,而艺道是人道的显现。在这个意义上说,艺道就是天人合一的普遍理念的表象之结晶体。李淑的书艺美学不但为韩国书艺理论开辟了“东国真体”的源流,而且为东亚思想和文化的易学性格提供了重要的端绪。

二、书法的纲领与美的原理

(一) 生命观与变易的原理

李淑重视儒家传统的宇宙生成论,按照易学思维的观点来揭示世界观,即宇宙的本原及其派生过程的问题。特别是他继承了《周易》的直观通察的思想,认为生命的原理流行在天地运行之中^⑥,进而认为其原理表象为阴阳之气及其交互关系,据此可以把握一切变化的先验原则。他说:

天地之间,生气盈溢,数无不备,只是交易、变易而已。变易者,一气流行而变化也。交易者,两气待对而推荡也。^⑦

宇宙充满着的生命之气,表示出在天地结构中运行的存在论方式,它是通过直观的感应来体现一切存在及其变化的原理,在这个过程中数的机制发挥着作用。^⑧李淑以“交易”和“变易”来说明数的机制。这两个术语源出自朱熹关于周敦颐《太极图说》中的两仪的解释。周敦颐说:“一动一静,互为其根,分阴分阳,两仪立焉,阳变阴阳,而生水火木金土。五气顺布,四时行焉。”两仪意味着动和静交替的显现方式。对这段话,朱熹在《朱子语类》

^⑥ 在《周易》中,“易”一词含有一种直观通察的涵义。它具有人们感应宇宙中的天地万物,而在有机的、全一的关系上给予理解的世界观。《系辞传上》说:“易与天地准,故能弥纶天地之道。”这意味着《易经》是体验自然界的运行及其秩序的产物。其中蕴涵着万事万物生成、成长和消灭的变化过程。关于其本质,《系辞传下》说:“易,穷则变,变则通,通则久。”《周易》通过变通的辩证方式来揭示生命性的原理,以象数的符号体系表示其原理中的对应显现方式,即阴阳的性质,或刚柔的性格,或动静样相。在这个意义上,《系辞传下》说:“天地之大德曰生。”

^⑦ 李淑《笔诀》,《弘道遗稿》第十二卷。本文所引李淑之说,皆出此书,不复一一注明。

^⑧ 李淑对数的看法基于邵雍的象数学立场。邵雍从《周易》的卦象中推理数学的演绎方式,据此揭示八卦和六十四卦所表象的时空的宇宙生成论。他认为,只有在数的变化基础上,才存在着象,亦即“数生象”。这种特征的学术在易学史称之象数易学。

卷六十五中说：“易有两义，一是变易，便是流行底；一是交易，便是对待底。”他认为，宇宙中具有阴阳之气互相变化的原则，并以“变易”与“交易”来说明这一原则。从“易”的角度来看，“变易”是指阴和阳全一的流行，而“交易”则是阴和阳相关的过程。在李淑看来，这两种关系贯穿在整个时空之中，其规律性就是数的先验原则。一个气分为两个气，但一个气本来不包含两个气。关于其先验原则，他继续地说：

变则交易在其中矣，交易则变易在其中矣，其交易也便是变易也，其变易也便是交易也。

“变易”和“交易”的关系有一种辩证的方式，如相辅相成或物极必反。这种方式是阴阳有机联贯的全一论的变通。特别是他从易图学^⑨的脉络上说明“交易”的相关过程。他认为，关于宇宙的本原、生成和变化的图式基于《河图》和《洛书》的原理。他说：

人但知交易之为交易，而不知交易之为通有、无也。然其交易也，因其所固有，非有待于外也。观于《河图》之为《洛书》，及《河图》数之互相交易而成六十四卦者，可见矣。

按生命的原理发挥的有无关系，也是宇宙生成论的内涵之一。这种关系具有直观通察的先验性，这种先验性的根源就是《河图》和《洛书》。《河图》是按八卦的方位设定的，《洛书》则按八卦的形象设定。李淑理解的“交易”是将对万事万物的直观通察表象为基于数的方式的八卦及六十四卦。《河图》的数^⑩，必然具有万事万物的存在论原理。这里强调的是数的先验性。他认为，存在论的原理基于阴阳的变通方式，归之为数的原则，进而这原则所显现的产物就是六十四卦。所以说，宇宙的时空间的原理是通过数的先验原

⑨ 所谓易图学在易学史属于象数学的系列。它按照象数等易理通过图式再现宇宙观。汉代的卦气说为其开端。到宋代，依照《易传》“河出图，洛出书，圣人则之”（《系辞传上》）的说法，关于《河图》和《洛书》的各种解释出现了，其内容上加以了神秘主义的色彩。易图学的一些图式，大多基于《系辞传》的大衍之数 and 天地之数，而与四时、二十四节气等的天文气象贯通。从哲学上说，这些图式和解说，也包含了世界观，即对宇宙的认识。

⑩ 按照《河图》之数，1、2、3、4、5 是生数，而 6、7、8、9、10 则是成数。在生数中，1、3、5 为阳数，是三个，而 2、4 为阴数，是两个。所以《说卦传》说：“参天两地而倚数。”

则来直观的结果。李淑的易学观,特别包容“易”的直观通察的观点,是基于当时性理学中的象数学和易图学的传统的。关于李淑的书艺美学,也要从这一脉络上加以讨论。

(二) 书法的运用与易象

首先,李淑把书法归结到易理的运用,即八卦的方位,他说:

书本于易,易有阴阳,有三停,有四正,有四隅。

易理基于生命的阴阳,在卦象上表现为三停、四正和四隅。三停作为天、地、人的三个位置,是显现阴阳的生命性。四正、四隅则是指显现八个方位,四正是正北、正东、正南、正西,四隅是西北、西南、东北、东南。在李淑看来,对于宇宙的时空结构的直观通察,也反映到书法上,它是易象的方式,也是按照《河图》和《洛书》所表象出来的。李淑说:

书本河洛,字形方象八卦与九畴也。书有方位,方位之圆与缺,吉凶生焉。屈伸者,体鬼神也。变通者,体四时也。

书法也是基于《河图》和《洛书》的数而构成的。总的来说,书法的形象基于宇宙万物的原理,即八卦的位置和九畴的法则^①,而且笔画运用的关键在于是否符合四正和四隅,即八方位的结构。四正规定纵画和横画的位置,而四隅则是规定倾画的位置。所以,是否按八方位(归之为吉凶的结果)来运笔是评价艺术作品的重要原则。在这个意义上,李淑说:“方位之圆与缺,吉凶生焉。”值得主意的是,从笔画的方位变化可以找到书法的形式原理,并且从一字可以扩展到一篇的章法,李淑说:

章亦有法,一章之法,大行小行相间,四正四隅与中相应,方是成局。

按照四正和四隅的方位来布局谋篇,还要有所变化。具体地说,要灵活运用,如鬼神之不测与四时之变通,他说:

^① “九畴”出自《尚书·洪范》,指治理天下的九条大法:五行、五事、八政、五际、皇极、三德、稽疑、庶徵、五福六极。

作字之法,造化无穷,能知一字万变,众画一气,冲气相化之妙,方是知书。

书法是线的变化,可以说就是变化无穷的造化的显现,表象了天地间存在着不断流行的气的运动。气的运动作为生命力发挥,也可以体现在书法的线上。卦象的原理和书法的形式可以相互统一,卦象和书法的本质都在于生命的变化,卦象是摹写这种变化的原理,而书法显现它。摹写和显现基于同一生命性的原理,就形象的角度而言,只有再现的差别,即间接性和直接性^⑫。可以说,这就是李淑适用书法的“易学想象力”的构想。在他看来,易学提供了揭示书法本质的解释模式。他用易学的解释模式来揭示书法中的生命性及其精神境界。

(三) 字体的形式与经权之道

李淑注意到易学中的经权说,并灵活地运用此说来解释字体的形式,他说:

字法有经有权。守常者,经也。趋时者,权也。

写字之法有固定的原则,又有灵活的变通。李淑将之视为经与权的互用,具体地说:

左阳右阴,阳升阴降。阳轻阴重,字象阴,右必重低于左,右重低,经也。有时乎变通,随时盈缩,妙在其中矣。

字体的构成是从阳画开始,而终结于阴画的过程。笔画刚开始,如阳气轻松地上升,笔画将要结束,如阴气沉沉地下降。构成字体的基本标准是左阳高于右阴,即“右必重低于左”,这是经道;同时,还可以依照时空的变化,作为“变通”,即“随时盈缩。”这是权道。经道是指字体的形象和字与字之间的统一原则,而权道则是指它们的灵活运用,所以说:

凡书法主中心而已。其有异同者,损益也;损益者,变通;变通者,趋时也;趋时者,权也。其变通自然而然也,非有作为也。

^⑫ 参考朱良志:《中国艺术的生命精神》,安徽:安徽教育出版社,1998年版,225页。

字体的形象及字之间的联贯性在于变通——即“损益”——的运用。为了表现字体和篇章中的形象与形象的流动，把握书法的“中心”是非常重要的。这一“中心”遵循均衡和调和的微妙原则。他说：

有一字兼两字之位而不为大者，歉于一位而小能敌大者，权而合宜，妙在通变。

由字而篇，应该能表现出书法家的意识或意志。书法家通过自己的直观通察，从字与篇的形象或形象的流动中表现自己的主体意识。在这个意义上，李淑说：“凡用笔构字之法，必须眷恋，主画随意通变，妙在其中。”他认为，为了表现出主体意识，可以在经道的基础上，通过权道来变通再现与表现的方式。

那么，权道的本质是什么呢？李淑认为，就是中道^⑬，他说：

又有一义，有两字相照而互相顾恋凝为一意者，有三字四字以至全行凝为一意。其要在于权。其上下进退轻重缓紧而损益之，归于中而已。

字与字之间的和谐要归于中道，进一步说，经道与权道之间的和谐也是中道。李淑说：

常例者，经也。通者，权也。经而无权则固滞也；权而背经则诡妄也；权而合经方是得中。合经圣，贤之权也。反经，诈术家之权也。何谓圣贤之权，宜而时中也。

这段话论述了书法的基本原理，即经道和权道的统一。从方法上说，按经权之道的微妙运用是至关重要的。所以李淑说：“行有直者有屈者，随时处变，方能相济。”其本质就是以“时中”或“中正”为内容的中庸或中道的原则。在这个意义上，他说：“盖章行之法，如律法之平仄，有正法焉，亦有变法焉，变而得中，方是合权。”可以说，李淑的书艺美学是按照易学中论经权之道来发挥的，通过经与权的变通和中道，他确立了书法之“美的原

^⑬ 《尚书·大禹谟》云：“人心惟危，道心惟微，惟精惟一，允执厥中。”心有两种，即“人心”和“道心”。“人心”由于很可能流行到私欲，所以危险，而“道心”由于不容易达到，所以隐微。由于心有微妙的作用，人可以通过不断的努力实现“道心”和“人心”统一，这种统一的原则即中道或中庸。

理”的大原则。

三、书艺的技巧与美的对象

(一) 笔画的生动与象数学

书法的美在于字体的表现力,那么,如何说明书艺的技巧?关键是笔画的表象性。李淑注意到运用笔画的方式即运笔法,其内的属性在于笔力。笔力的核心又是什么呢?关键是构成笔画的结构的整体性。这里笔画的本原性以及由本原而派生的变化,是十分重要的,其表现为“三停”和“三过”。

首先,李淑用易学的模式来揭示笔画的本原性及其派生的变化。他说:

画始于侧,侧者,点。点者,一也。点者,阴阳欲分未分之象。

作为笔画变化的起始的点,具有如阴阳互相变动之前的“一”的本原性。“一”的概念基于象数易学的思维方式。按照邵雍的见解^⑭,就太极和阴阳的关系而言,以太极为一,以阴阳为二。所谓的“一分为二”蕴涵着一生二,但一自身不包含二的内容。所以,笔画的点含有太极的意思。笔画的点不是既定的,而是能生发出多样的线条。在本原性的意义上,他说:“原其始,起于而已一侧也。”“一”蕴涵着万事万物变化的根源,即太极,由它派生的全一论的过程显现为笔画的变化。可以说,在本原及其派生的脉络^⑮来看,一点不是固定的停止状态的形象,而是含有变化的可能性的形象。

李淑以笔画的原初性说明“三停”的原理,以笔画的连续性说明“三过”的原理。字体的笔画有按“变易”和“交易”的关系而形成的某种数的规律,籍此规律可以提高笔画的生命性。首先,李淑揭示“三停”概念:

^⑭ 关于邵雍的形上学宇宙论,参考朱伯《易学哲学史》第二卷,北京:昆仑出版社,2005年,174—185页。

^⑮ 《周易》的类推思维方式基于卦象的逻辑架构,显现为组合蓍草而求卦的过程。特别是求卦的方法是由数的排列和组合的演绎法则决定的。《系辞传》解释这方法,说:“八卦而小成,引而伸之,触类而长之,天下之能事毕矣。”由八个的经卦卦象构成六十四卦的别卦卦象,进而将扩展到万事万物。

阴阳如何？两画相对，为阴；三画相连，为阳。画象阳，故必有三停，三停非相连之义乎？三停之中，亦自有停，三其三，九也。

李淑所取的数，二和三，这两个数是易学中的易数，来源于《说卦传》所谓的“参天两地而倚数”，《河图》也是根据这样的数产生出来，主旨是以阳的生数和阴的成数设定天地的架构。即只有阴阳之数的互相配合，天地之气才能生成并变化为万事万物。李淑认为字体要有生命性，则应该使笔画表象为阳，即生数三，所以他说：“画象阳，故必有三停。”运笔的动作，如阳爻的运动，保持“三停”的原初性，为笔画的变动或流行奠定基础，在这个基础上，还可以有进一步的变化，故而“三停之中，亦自有停”。

另一方面，为了说明笔画的运动，李淑又揭示了“三过”概念。“三过”是关于笔画的连续性，显现出笔画的变动和流行。他说：

运笔有三过。何以必三过之也，三过之，则笔锋由画中行，始、中与终相连续而相照应。

表现笔画运动的“三过”是个连续过程，在一般程序上称之入笔、送笔、收笔。笔的变动有从连续的动作中表出的生命性，即气势的流行。从开始，历中间，到结束，相互连续，互相照应，形成一个整体。在李淑看来，笔画的运动是原初性和连续性的统一，即“三停”和“三过”相谐调的过程。这个过程不是分离地进行，而是同时地、合致地进行，这样才能揭示笔画的动态流行。他总结说：

画谨始终。画必谨始而虑终，未有不谨始而善终也；亦未有不虑终而能成也。虑始虑终，中在其中矣。

这段话揭示了动态的流行在笔画的运动上的重要性。这种动态的流行决定了笔力。笔力不是由无节制的冲动发生的，它既有节制，又有专注，集中全力，始终如一地发挥出来。

笔画所表达出的“三停”和“三过”的动态过程，其核心是什么？核心即是生命力。李淑具体地说：

所谓三过折笔云者，何也？三停笔之谓也。停处必须凝融，过处必须紧健，健使能平穩，融使能精紧。

从笔力来看，“三停”有简洁的特点，而“三过”则有紧密的特点。这样一来，简洁和紧密统合而成的笔力，即是书艺的生命力。特别是在“三过”中反映出来的书法技巧，李淑用易学中的从元到贞的天道力量^{①⑥}来譬喻，他说：

停含行意，行含停意。是曰停而行，行而停。停而行，贞中含元也。行而停，元中带贞也。

运笔的动作是停与行的交互过程，其间保持了“元亨利贞”的整合性。《周易》所谓的“元亨利贞”的力量，是说明宇宙全一性的，李淑用这种力量来解释书艺的和谐统一，说明书艺中蕴涵的犹如天道一样的生命力。他说：“画欲其生而不欲其死。画画留神，毋得放过。”要使笔画具有生命力，就要灵活处理好元与贞或阴与阳的相关性。总的来说，书艺要以生命力为内涵，通过“三停”和“三过”形成富有生动感的表象。

（二）笔体的运用及其表象性

李淑按照从八卦到六十四卦的类推方式说明笔画的扩展，认为笔画是按易的模式派生的。他说：

侧之变有三，纵、横、斜而已。引伸触类，则各有其变。

侧即点，表象阴阳的性质或动静的样态，由此点开始，生发出各种笔画的变化。这一过程就像是由阴阳派生四象^{①⑦}的生成方式。他说：

画有阴阳，勒自左而进，老阳也。努自上而降，老阴也。策、趯之属，少阳也。琢、撇之属，少阴也。

画有四象：勒者进画，老阳也；努者退画，老阴；策与两趯等画，少阳；琢、撇、磔等画，少阴。

勒画和努画分别以老阳和老阴为属性，其他笔画如策、琢、撇、磔，以少阳和少阴为属性。笔画的种类和形象是符合阴阳和四象的表象性的，还可以

^{①⑥} 六十四卦的基本卦即乾卦和坤卦，它们既是其他六十二卦的源流，又表象万事万物的存在方式。按照天的性质，乾卦被解释为“健”的属性，而按照地的性质，坤卦被解释为“牝马”的“顺”。乾卦和坤卦的力量都显现为“元亨利贞”的四德，蕴涵着宇宙观的本质，即统一性的生命力量。

^{①⑦} 阴和阳的象重叠在一起，变为四象，即太阳、少阳、太阴、少阴。这中重叠含有阴阳的象与数。

通过五行的原理,进一步增强其生动性。李淑说:

画有上中下左右。画有八方,五行具焉。生克推焉,吉凶生焉。

笔画的架构在字体上有适合的紧密关系。这一关系可以通过八卦方位和五行生克^⑮表现出来。李淑认为,是否符合这样的原理,决定了字体的好或不好。

李淑对于八卦方位的描述是依据《说卦传》^⑯,以及邵雍的先天方位图^⑰。他说:

横画,从左而进于右,象天行也。竖画,自上而降于下,象地道也。

斜画,或升或降,象水火也。

这段话说明横画和竖画是效法乾卦和坤卦的,按照先天方位图,乾天坤地,乾南坤北,这两个卦是定位的卦,横与竖的变化,要基于南北中轴线来定位;斜画则是效法坎卦和离卦的,坎水离火,坎西离东,这是一条水平线,各种斜画或升或降,都是相对于这条水平线的变化。可见乾、坤、坎、离的四正卦是构成字体结构的基准。他进一步说:

画有四正、四隅。努为经,当左右与中。勒为纬,分南北与中。磔、撇、策、趯之类分当四隅。唯侧如五行之土,东西南北四隅,无处无之。
(玉洞注:南北为经,东西为纬)

以侧点为中心,如五行中的土,而以四正和四隅的位置为画的构成方式。具体地说,努的竖画和勒的横画,占据东西南北的正方位,即四正,而斜画即磔、撇、策、等各居于自四正方位之间,即四隅。这种位置的规定复含有虚

⑮ 按照周敦颐的《太极图》,火、水、木、金、土五行之间具有相生和相克两种循环过程。相生的过程是木生火、火生土、土生金、金生水、水生木,而相克的过程则是木克土、土克水、水克火、火克金、金克木。

⑯ 《说卦传》说:“天地定位,山泽通气,雷风相薄,水火不相射。八卦相错,数往者顺,知来者逆,是故易逆数也。”

⑰ 邵雍的易学称之为先天学。他以《六十四卦方圆合一图》为中心,将乾卦、坤卦、坎卦、离卦看成是四正卦,演绎出来一个图式。他认为,这一图式是伏羲氏所画,作为没有文字的卦,是自然存在的,但其中具备阴阳的不断变化和天地万物之理。这既是《周易》的基本原理,又是画易之前已经存在的,所以称之为“先天图”。由此邵雍的易学也被视为“先天易学”。另一方面,他又将汉代易学中的以坎、离、震、兑为四正卦的图式,称之为文王易,不是由伏羲氏之易演绎出来的,称之为“后天图”。

实相生的关系。^① 李淑说：

画之在八方，有虚有实，四正常实不虚，西南、东南多实，西北有实有虚，东北专虚。

以东西南北为基准的笔画空间要有虚有实。竖画和横画都作为笔画的主干即四正的方位，占有“实”的空间。斜画作为四隅的方位，就虚实相生而言，西南和东南的笔画大多是“实”的，西北的笔可“实”可“虚”，东北的笔画则应该是“虚”的。这种虚实属性的确定，既是根据书写的实际情况总结出来的，同时也是合乎易理的。按照八卦的先天方位来说，西南为巽，为少阳之阳，东南为兑，为太阳之阴，均为阳卦所生，故西南、东南多实；西北为艮，为太阴之阳，东北为震，为少阴之阴，均为阴卦所生，太阴之阳，可虚可实，少阴之阴，则专虚。这样一来，字体即可按照笔画的八卦方位构成空间的紧密性。这基于易学的解释模式之一，即经权之道。李淑还强调，笔画的技巧必须反映在字体的构成中，他说：

此八画，众字之纲纪。三折之意，常隐于画中而不见。……右军曰：隐锋而为之，其此之谓欤？

按八个方位而成的笔画是构成字体的骨干。这里反映是笔画的动态流行，如王羲之^②所谓的“隐锋而为之。”李淑又用“易”概念来解释说：

易曰：一阴一阳之谓道，一阴一阳之谓神，神无方而易无体，非此之谓欤？

他认为，书艺的技巧就是要反映阴阳相须的天道、变化的神妙和造化的力量。他说：“古有永字八法，不越乎此。”又说：

画有一贯之义，何谓也。原于侧，成于勒、努，引而伸之，触类而长之，书家之能事毕矣。

^① 曾祖荫在论述生命虚实论的历史形成和发展中，将虚和实辩证关系整理为“化实为虚”、“化虚为实”“虚实相生”的命题，认为这作为书法的重要范畴，是构成艺术的空间之美的关键。参考曾祖荫，《中国古代美学范畴》，台北：丹青图书，1987年，197页。

^② 王羲之（321—379），字逸少，官职为右军将军和会稽史，中国东晋时期的书法家。代表作《兰亭序》和《兰亭诗》。唐太宗尝称之为“书圣”。

侧、勒、努等正画及其他斜画,都是按照《易传》所谓的本原和生成的方式来构成一定的架构。在这个意义上,他说:“画有一贯之义。”据此,他总结说:

此笔法造化之极,出乎形器之外。非通于神者不能。虽有才智,非有师授与积功,不能到也。若欲求此境,依法精习。

一贯之义为经,字体的神妙运用为权,经道体现书法的原理,权道体现书法的技巧。他具体地说:

书家有补画合画之法,必顺其势而为之,使生气有聚有续,能凝结而流通,观于炼金,观于接木,观于聚水可见矣。

由经到权的妙微之处还在于相生与相克的循环过程,使字体的构成体现出天道的流行,由此而作成的书法。书艺的技巧是,按照如天体的形象和方位的象数学的解释模式,才能够形成画的骨干,从而成为“美的对象”。

四、书道的心法与美的境界

(一) 书道与人道的境界

如果说书艺能体现出“美的原理”或“美的对象”的话,那么,书道就是将之再提升到“美的境界”。“美的境界”的主旨就在规定人道的性质。李淑是从宇宙论入手来处理这个问题的,他说:

易曰:先天而天不违,后天而奉天时。天以无心化万物而有心,圣人以有心应万事而无心,非此之谓耶?

这段话以《易传》“先天”与“后天”的关系来说明“无心”与“有心”的关系。“无心”是指没有造作或人为的、宇宙至善的阶段,而“有心”则是指接触万物的、纯粹感应的阶段。就天人之道而言,天道的内涵是通过“无心”的客观运行来化育万物的“有心”,而人道的内涵是圣人发挥感应人事的“有心”能力而成就自己的“无心”境界。“无心”与“有心”的存在论关系是按“先天”

与“后天”的相关性而成的。这是基于《易传》的天人之道²³和邵雍的“心法”。《易传》强调的是人们通过“感应”的体验得到天体之道或天地之道，进而享有作为位格的真正生活。而邵雍认为，道作为运用变化的规律，统括个别事物的生成和消灭，本来存在着圣人之心。²⁴在这一脉络上，李淑总结出了书道的纲领，他说：“凡书非特体天地也，亦有体人道者。”在他看来，书艺不但要体现天地的宇宙秩序——阴阳的生命性和方位的时空结构，而且必须体现人道——人伦的道德原则。书艺反映人道，通过书写而彰显人的真面目，即位体。他说：

凡书拘于形气，累于外诱，泥于习俗，怠愆交乘，私意横流，何能与天地圣人相似而一揆也哉？此非真积力久，忘其形局，而无所系着者，孰能与于此？

人在拘于物质的或外形的诱惑发生私欲的状态下，不可能写出真正的书法。人通过自己一连串的努力，在书写的过程中体现字体的精髓，才能得到书艺的最高境界——书道。书道的精髓是穷究“无心”与“有心”的合致的，即相通“天人之道”的普遍理念的境界。可以说，书艺家没有很高的人格、道德资质的话，不能得到或体现出书道。所以他说：

书家曰：一编只是一字而已，非知书者，其孰能与于此？推此以往，文章可通也，众艺可明也。呜呼！非优于道德者，其孰能之？

优于道德者，始能知书。真正的书道境界也就是人格的境界。反过来说，作书者没有真正的人格的话，那么就不可能达到书道的境界。李淑举例说：

书家有得天之道者，有得地之道者。众象森森，总统一昭明圆凝浑融广大者，天之道也；奇壮方严密塞蔓延者，地之道也。右军其得天之

²³ 《象传》解释咸卦云：“天地感而万物化生，圣人感人心而天下和平。观其所感，而天地万物之情可见矣。”“感应”是人与宇宙交感的方式。特别是圣人通过“感应”，通察包括人在内的天地万物的结构，即“实情”，能认知宇宙中的生成和变化。

²⁴ 邵雍的先天学在于心法。在《皇极经世》的《观物外篇》中，他说：“先天之学，心法也。故图皆自中起，万化万事生于心也。”他认为，其中央的太极就是人的本来心，所谓“自中起”就是由其中央生成的。“先天”是指以四象为原则的宇宙之生成过程，而“后天”则是指以五行为位置的宇宙之变化过程。宇宙生成的本体，即阴阳的原理是“先天”，而宇宙变化的方式，即万物的生成则是“后天”。所以，他通过“先天”和“后天”的关系，论证了宇宙的理法。

道者欤？

字体是必须表现天地之道的。天道在字体上显现于调和而均衡的整体结构，而地道则显现在笔势的紧密性和由此产生的生命力上。李淑以王羲之为表现天道的代表人物。书道相当于人们所要穷究的最高境界，即“天人之道”，这种境界又是由完善的人格——圣贤——而完成的。在这个意义上，人道和艺道契合为一。可以说，李淑通过发挥“易学的想象力”，揭示出来书道的“美的境界”。

（二）艺道与心法

在人道和艺道相统一的意义上，书道就是“美的境界”。李淑认为，作为“美的境界”的书道，其核心在于人心。他说：

古人曰：书以见心画，强弱缓急，可以知气质也。通塞得失，可以知其才识也。邪正偏中，可以知其志意也。精粗圆缺，可以知其吉凶也。

这段话说明字体和画的运用与人的主体状态有密切关系，具体地说，人心表现为画的本质，人的气质表现为画的品格，其才能和学识表现为画的流行，其意志和情思表现为画的均衡，其行为的吉凶表现为字体的轮廓。在这个意义上，李淑说：“画有始终，字行与章编，亦皆有始终，知识可见，吉凶可辨。”“始终”是字体所显现的法则或原则。在他看来，按照这法则或原则，才能够表现发挥做人的精髓，也即达到书道境界。

那么，做人的关键是什么呢？关键是精神性。李淑从“心法”的脉络上说明书道中所涵有的真正意义。他说：

古语曰：太上传神，其次传意，其次传形。传形非依样乎？

书法作品中表达的要点有三个：作品的精神性、其宗旨及方式。作品的精神性是美的境界，其宗旨是情感的表现，其方式是构成的再现。所谓“传神”^⑤揭示了书道的境界在作品的创造和鉴赏上是什么。可以说，它就是书艺的

^⑤ 中国古代的艺术理论非常重视“传神”，东晋画家顾恺之即是绘画中“传神论”的最早主张者。曾祖荫《中国古代美学范畴》，台北：丹青图书，1987年，134—140页。

终极目标,要达到“传神”,最重要的是“心法”的发挥。

那么,“心法”又有什么内涵呢?关键是字体再现中的表现。首先,李淑认为,字体和笔画都是在精神的基础上构成的,他说:

习而不怠者,诚也。专心不差者,敬也。诚与敬至,字画能有精神,有精神,斯能和均,和均则吉。

诚的努力和敬的心情就是字体的重要源泉。努力和心情在再现字体上合致,才能发挥好的字体,即高度的精神性所表现的合一阶段。在这个意义上,他说:“有精神,斯能和均。”可以说,笔体的再现涵有精神的表现。另一方面,他又说明了如何使精神和心情的合一:

敬义立而能无可无不可,敬主一无适,主一则一一能有精神,义应万变而趋时也。权而得中,从心而不踰矩矣。

这里,敬基于全一精神的能力,而义则基于平静心情的能力。两者的能力合一或一体,才能发挥作为位格的主体性。这一点基于《文言传》对于坤卦的解释:

君子敬以直内,义以方外,敬义立而德不孤。

人作为位格,既有内在的涵养,又有其外在的表现,这强调“直”和“方”、“正”和“义”、“敬”和“义”的调和。“敬义立而德不孤”涵有人道的实现,即体现内在世界和外在世界一体的完全位格。《易传》的道德观就是李淑论书道的伦理学典据。所以他认为书艺是人走向书道的一条通路,从而最后更重视书道的境界。他说:

作字之善不善,专系于心之敬怠气之伸缩,亦系于笔墨纸之好否。

他认为,写出好的字体固然依赖于笔墨材料,但更重要的是心。他说:

须绎其心法,切勿依样字画,恐为美字,恐为死画,恐为书奴。

书艺的创造和鉴赏不只模仿其技法,而且穷究其中的“心法。”所谓“心法”是字体中显现的内在世界的本质,达到这一步,才能成就书道的真正境界——艺道。李淑重视“心法”,以之为“美的境界”的根基。就他的理路而言,其前提就是全一论的思维,即宇宙秩序和生命性的和合,而其创造性的

发挥所依据的就是“易学的想象力”。

五、结 语

李淑在书艺美学上经过“易学的想象力”，把握住了美的范畴，即“美的原理”、“美的对象”、“美的境界”。他借助于易学的思维方式，论述了作书的具体原则、技巧，以至最后达到书道境界。他认为，天道、人道与艺道三位一体，天道是人道的效法，而艺道是人道的表象。进而，艺道从这种三位一体的结构上能够显现出以“天人合一”的普遍理念为目标的最高境界。他的理论为韩国书艺的典型代表——“东国真体”——奠定了基础。

就书艺美学而言，为了显现主观（艺术家或鉴赏者）和客观（艺术对象或作品）的关系，“易学的想象力”占有核心的位置。它基于重视直观通察的易学的解释模式，即易、太极、阴阳、象数、经权、心法等，可以在美的领域中导出一系列相应的特殊关系，如以象数的机制决定作品的艺术基准，即创作、鉴赏及批评的重要准绳。李淑按照“易学的想象力”，描述了主体将客体对象化的艺术创造过程。

书艺美学从笔画的原理及其动态过程，从中再现宇宙秩序的主体直观，经过这个环节来表现书艺家和鉴赏者的内在世界。艺术性的问题在于创造和体验的统一性，这里最重要的就是书艺家和鉴赏者经过作品的媒体来得到的共同的直观体验和由此形成的精神境界。所以说，艺术的生命精神即艺道，这是东方美学的最高纲领，其精神境界也就是美的体验的最大特征。韩国书艺所谓的“东国真体”是由这种体验和精神境界而成立的。

定义悬念

黎 萌

电影银幕上的追逐、营救、竞技场面,时常令影迷紧张不已。电视连续剧也培养了一代代准时守候在电视机前“欲知后事如何”的观众。在更古老的年代,山鲁佐德总是讲不完的故事深深吸引着那位暴君,使她安然迎来一个个黎明。这就是悬念的力量。究竟是一个故事的什么特征引起了悬念,并把我们的注意力牢牢固定在不断展开的情节之中?

一、叙事联系与期待:“情理之中”与“意料之外”

本文关注叙事所引起的悬念。从许多方面来说,迄今为止对叙事性悬念最全面和系统的分析,来自于哲学家诺埃尔·卡罗尔(N. Carroll)的一系列论著。不妨把他的理论称为悬念的“因果联系理论”^①——它根据叙事的因果联系来刻画悬念的基本结构。我们首先要系统地勾画出从叙事联系的理论过渡到悬念理论的框架。

黎萌,博士,西南师范大学。

^① 笔者将卡罗尔的叙事理论称为“因果联系(causal connection)理论”,而不是“因果关系(causal relation)理论”,是因为卡罗尔在近期的论文中对叙事联系作出了修改和扩充,特别是包括了“因果说明性关系”。N. Carroll, “On Narrative Closure”, *Philosophical Studies*, (2007), vol. 135, 1, 8, pp. 1-15. 这种关系已经不属于事件之间的关系(因果关系),而属于事实之间的关系,是一种解释性关系。后一种关系中的原因,被称为“说明性的原因”或“解释性的原因”(explanatory causes),它们不是作为原因的对象或事件。而在2001年《论叙事的联系》一文中,卡罗尔实际上提出的是一个关于叙事结构的因果关系理论。

(一) 卡罗尔论叙事的联系

在对叙事的讨论中,卡罗尔关注三个问题:(1)作为一种再现形式的叙事,与其他再现形式——如逻辑推理、纪录、编年史——如何区别?(2)叙事(包括艺术作品中的叙事和自然科学中的叙事)为什么能够具有因果说明效力?(3)为什么艺术中的叙事常常让我们感到其发展出乎意料,但同时又合情合理?

卡罗尔认为,叙事的独特之处在于它的再现内容:被再现出来的诸事件和/或事态,以及它们之间的关系,即“叙事的联系”:

- (1) 话语再现了至少两个事件和/或事态,
- (2) 这种再现在整体上是以一种“向前看(looking-foward)”的方式,
- (3) 这种再现涉及至少一个被统一起来的主题的经历(carrier),
- (4) 在这个历程中,诸事件和/或事态之间的时间关系被清楚地组织起来,并且,
- (5) 在这个历程中,事件序列中前面的事件至少是后面的事件和/或事态的具有因果性的必要条件(或是对它们的促进)^②。

卡罗尔区别了“纪录”、“编年史”和“真正的叙事”。一条纪录是按照时间顺序对诸事件的罗列,其组织原则仅仅是时间顺序。例如“东罗马帝国在1453年覆灭;美国宪法在1789年通过;俄国在1905年战败。”^③当一条纪录与一个统一的主题相结合,就得到一条“编年史”,例如,“法国大革命发生在1789年;拿破仑在1805年称帝;拿破仑在1815年于滑铁卢战败;随后波旁

^② 诺埃尔·卡罗尔:《论叙事的联系》,见《超越美学》,200页。译文依照原文对中译本略有改动。笔者把“states of affairs”译为“事态”而不是“情况”,主要是考虑到分析哲学中的“事件”、“事实”与“事态”有较专门的用法。“事态”与“事实”都是命题描述的对象,区别在于前者有发生或不发生的可能性。“事态”之实际发生(存在)或不发生(不存在)即“事实”。“事实”断定某种类型的“事件”的存在,“事件”则是单称词组描述的对象。例如,“张三走在大街上”,“张三在大街上一边走一边东张西望”,“张三缓慢地走在大街上”这些句子描述了不同的事实;但它们都断定“张三之走在大街上”这一事件存在。根据卡罗尔,叙事不仅能够再现事件的存在,并且能够再现后来的事件的可能范围,即尚未发生、但可能发生的事情。正是这一点构成了本文所要讨论的悬念的基础。

^③ 卡罗尔:《论叙事的联系》,191页。

王朝复辟。”^④编年史具有清楚明了的时间结构,同时也有一个统一的主题。

但是,卡罗尔相信,“编年史”中诸事件之间的紧密程度对于真正的叙事来说仍是不够的。“足够紧密”的、足以把“编年史”转换成“真正的叙事”的联系,是原因与结果之间的联系——那些原因在那个因果场(causal field)中对于那些结果是必要的(尽管可能不是充分的)。这种“叙事的联系”是构成一条叙事的基本条件:

考虑一下这一假定性的叙事:“阿利斯塔克假设了日心说,因而为许多个世纪之后哥白尼的发现预先做好了准备。”这似乎有一个统一的主题——日心说,并且它有时间顺序——阿利斯塔克假设了日心说,而哥白尼在几个世纪以后得出了同样的认识。此外,如果这是我们称之为关于预期(或者预示)的叙事的话,那么,第一个事件——阿利斯塔克的发现——是预期第二个事件——哥白尼之发现——的必要条件。因此,如果这是一条叙事的话,那么我们对叙事性联系所需要的就是必要条件,而不是具有因果性的必要条件。但是,如果阿利斯塔克的发现没有对哥白尼的发现造成什么影响,那么,我认为说这是一条叙事就十分勉强^⑤。

卡罗尔认为,丹托(A. Danto)曾提及的“回溯的意义”(retrospective meaning)^⑥是叙事的一个典型特征,但不是叙事的标志。因为按照时间顺序

④ 卡罗尔,《论叙事的联系》,191页。

⑤ 同上书,198页。

⑥ 在《叙事与知识》中,奥瑟·丹托引入了“叙事性句子”这个概念。他对这样的句子感兴趣,是因为没有它们就难以书写历史。例如,“这场打了三十年的战争始于1618年。”没有人能够在1618年说这个,没人知道将会有这么一场战争,至少没人知道它将持续那么久。也就是说,这样的句子是真的,但它只有在t时之后才是真的:在t时之前人们不知道它,由此它逃过了那一事件发生时的编年史的纪录。丹托讨论了为什么这样的句子只有在后面的事件发生之后才能得到理解,也就是说,在这样的句子中,前面的事件的意义是参照后面的事件而被理解的。他把这种理解称为叙事的“回溯性理解”,并认为是叙事的一个独特标志。A. C. Danto, *Narration and Knowledge*, New York: Columbia UP., (1985), pp. 148-9.

丹托对叙事性句子的定义是:

有一类关于事件的描述,在这类描述之下的事件不能被目击,而这些描述必然地、系统地直接从纪录中逃脱。关系到一事件的全部真理,只能在之后才被知道,有时只能在那事件本身发生许久之后才被知道,而这是只有历史学家才能讲述的故事成份。即便是最好的目击者,也不能看见这些东西。(p. 151)

来组织的话语“阿利斯塔克假设了日心说,几个世纪之后哥白尼再次发现了它”,提供了丹托所说的那种对回溯性意义的理解,但它不是严格意义上的叙事,因为它缺少叙事性联系^⑦。用卡罗尔的术语来说,阿利斯塔克和哥白尼的发现是一个编年史的成份,但不是一个叙事,它们仅仅是属于一个共同话题的前后相继的事件,在因果上没有联系起来。也就是说,叙事中前面的事件不仅是后继事件的一个必要条件,还必须是一个因果的必要条件。

毫无疑问,叙事是独特的,不止是由于它们所再现的东西,也是由于它们如何再现这些东西的方式。但这并不影响卡罗尔的论点,因为如下观点仍然可能是正确的:当说到叙事中被再现的是什么东西的时候,因果关系是核心。这似乎并不是一个新鲜的看法。事实上,亚里士多德早已有过类似的表述,只不过他把卡罗尔所说的“叙事”称之为“情节”。在亚里士多德看来,一个“情节”中描绘出来的事件总是“按照必然性或者可能性”一个接着一个发生——并且,此处的必然性和可能性明显是因果的:

情节有单一和复多之别,因为情节所摹仿的行动显然也是如此。所谓“单一的行动”是指……那种连续一体的、没有反转(peripeteia)和认辨(anagnorisis)角色的命运就能发生改变的行动。所谓“复多的行动”是指或由于反转或由于认辨,或由于两者而导致角色的命运发生改变的行动。反转和认辨应当出自情节的结构,使之成为业已发生的事件的必然或偶然的結果。事件是**此先彼后**地发生,还是**此因彼果**地发生,两者大相径庭^⑧。

一个情节之统一,在于它的诸事件之间的因果联系,叙事的联系往往与因果联系相关,这也是许多理论家不断提及的^⑨。但卡罗尔不仅试图找到叙事的独特之处,还试图由此回答另一个难题:对于艺术中的叙事来说,为什么后面发生的事情既是根据因果关系而可能的或者必然的,又往往出乎意

⑦ 卡罗尔:《论叙事的联系》,202页。

⑧ 亚里士多德:《论诗》,崔延强译,《亚里士多德全集·第九卷》,苗力田主编,北京:中国人民大学出版社2003年,656页。黑体是笔者所加。

⑨ 例如弗斯特关于“情节”的定义:“国王死了,然后王后死了”不是一个情节;但“国王死了,王后也伤心而死”则是一个情节,因为后者中的两个事件之间有因果关系。弗斯特:《小说面面观》,苏炳文译,广州:花城出版社,1981年,70页。

料、引起惊奇？这同样是亚里士多德注意到的一个问题：

悲剧不仅摹仿完整的行动，而且摹仿能引发悲痛和恐惧的行动。当事件发生得最能**出人意料**、相互之间又有**继随关系**，那才会达到这种效果。事件以这种方式发生会比事件以自发和偶然的方式发生产生更为惊人的效果^⑩。

也就是说，一方面，悲剧情节中的事件要“根据必然性或可能性”而前后相随；而另一方面，悲剧又要唤起恐惧和怜悯，而恐惧和怜悯是通过引起观众的“惊奇”效应而被强化的。这两方面的要求似乎难以得到调和。亚里士多德的办法是：让事件的发生“出人意料、相互之间又有继随关系”。但这是如何可能的？在接受叙事的时候，观众对因果的可能性和必然性的期待，是如何既被**违反**又被**满足**的？

卡罗尔的策略是考虑因果关系的多种形式。他首先反对把叙事中的因果性关系等同于因果决定论概念，即把前面的事件作为后面的事件的充分条件——这种因果关系过于强硬了。在考察了多种因果关系之后，卡罗尔用必要条件概念来表述一种“较弱的”因果关系：

究竟什么是叙事性联系呢？满足这些需要的一个明显的关系是：在叙事性联系中，前面的事件和/或事态是随后事态的因果关系的必要条件（或者是对这样一个因果关系的必要条件的促进）。更准确地说，在叙事性联系中，前面的事件对于叙事总体中后面的相应事件来说，构成了其发生之非必要但充分的条件中至少是必要的、不多余的促进成份（或者，换言之，它至少是 J. L. 麦基所说的 INUS 条件）^⑪。

⑩ 亚里士多德：《论诗》，655—656 页。黑体是笔者所加。此外，崔延强先生此处所译“悲痛”，在美学中一般译为“怜悯”，例如朱光潜先生在《悲剧心理学》中的译法。故本文多用“怜悯”一词。

⑪ 卡罗尔：《论叙事的联系》，195 页。对因果关系的常识性理解，容易产生两方面的误解。一是将因果关系混同于充分/必要条件关系，在既不存在充分条件、也不存在必要条件的情况下，就认为不存在因果关系了。二是将因果关系混同于统计相关性关系，找到了数据上的正相关，就以为找到了因果关系。这两种错误，前者通常对应于单个经验事件或比较直接的因果关联，后者通常对应于大量经验事件或比较复杂的因果关联。卡罗尔引入了麦基对因果关系的 INUS 定义，试图避免这样的错误，进而更好地说明叙事所涉及的因果关系。

INUS 条件理论是在休谟和穆勒的因果关系理论的基础上发展起来的。休谟区分了“事物之中的因果性”和“我们所知道的因果关系”。事物本身之中的因果性的核心内容之一，就是诸（转下页）

根据这种叙事性联系,卡罗尔进一步刻画了观众/读者的叙事理解、特别是观众/读者的叙事性期待的特征。叙事性联系决定了观众接受叙事时的“期待”的性质:

……领会(follow)一条叙事涉及对它的期待……在我对叙事性联系的说明中,前面的事件引起了一些可能性、但不是另一些可能性,不妨说,它们开启了接下来可能会发生的事件的可能性的范围。从读者、观众或听众一方来看,这鼓励了一个期待的范围……因此,叙事性期待是根据读者、听众或观众所想到的可能性的范围来建构的。当后面的事件进入叙事的时候,观众之所以会感到它们是易于理解的,只是因为

(接上页)事物以某种形式恒常地结合、或规则性地前后相继(succession)。而我们所能知道的事物中的因果性也主要在于这样的恒常结合与规则性的前后相继性。麦基(J. L. Mackie)试图进一步说明事物本身中的因果性:“规则性的前后相继”(简称“因果规则性”)。他提出,因果规则性的一个重要方面是因果场(causal field)。无论原因还是结果,抑或因果关系的存在,均预设了它们发生于其中的背景,但这个背景本身一般并不构成因果条件之一种。所谓因果场,即这样的背景条件的类。在每一背景条件中,事件P都可能跟随一定条件而发生,这些条件的合取分别构成了P出现的最小充分条件。但只有在这个因果场所涉及的各种背景条件中,被事件P所跟随的所有最小充分条件的析取形式,才构成P的真正原因,或“完全的原因”。通常人们泛泛说到的“原因”并不是这种原因条件,而是麦基所说的“INUS条件”。可以看到,在不同背景条件中被P所跟随的那些单个条件,对于P来说是既非必要也非充分的;但它们又与P密切相关:它们都构成了P的一个非必要但充分的条件(最小充分条件)中的一个不充分但不多余的(必要的)部分(an insufficient but non-redundant (necessary) part of an unnecessary but sufficient condition)。这就是P的“INUS条件”(上面括号中斜体词语的首字母缩写)。而人们一般所说的“原因”就是这种条件。可以简单地说,一般人所谈论的“原因”,就是结果的一个最小充分条件组合中的一个必要组成部分。以上对INUS条件理论的说明,参看韩林合,《分析的形而上学》,6.2节,“麦吉的因果观”,北京:商务印书馆,2003年。

我们通常都无法完完全全地知道事物本身之中的规则性,而只能了解其中一部分情况。因此,人们所知道的因果规则性通常是不完全的。因果性认识的主要工作就是进行尽可能完全的规则性描述。卡罗尔在论述叙事结构时充分揭示了这一点,他通过我们对叙事所再现的事件之间的因果关系的把握,来解释我们对叙事发展的“期待”。

需要说明,“期待”也是接受美学非常注重的概念。接受美学同样把“期待”视为一种能够产生审美效应的结构图式,但更注重以“接受者”为基点。姚斯所说的“期待视野”,主要是在接受活动发生之前的读者视野,它在很大程度上由读者过去的生活经验与艺术经验所决定,读者总是在这样的视野之下阅读作品的。H. R. 姚斯:《走向接受美学》,收入 H. R. 姚斯、R. C. 霍拉勃:《接受美学与接受理论》,周宁、金元浦译,沈阳:辽宁人民出版社,1987年。

在接受者的个体和历史文化差异可能导致不同的期待这一点上,卡罗尔的理论并不与接受美学排斥。但是,卡罗尔所刻画的期待,主要是由作品结构决定的,是发生在欣赏活动之中的期待。

它们与故事中前面的事件所暗示的可能性相符,或者属于这些可能性的范围^⑫。

叙事所给出的事件之间的因果关系通常是不完全的,我们所知道的常常是有省略的、有空位的因果链。当前面的事件作为这样一个原因——或INUS条件——而出现时,它使人们的期待具有一种“不确定的、但又并不完全开放的方向感”。但随着叙事的展开,会累积越来越多的因果性必要条件——最小充分条件中的合取枝会被不断补充进来,使因果链上的省略或空位被逐渐填补,我们由此会获得对后来的事件越来越完全、越来越确定的因果认识。这样,故事的发展方向会越来越明确,因为“后面的事件的可能性的范围渐渐缩小了”^⑬。

因此“对叙事的期待,就是在什么事件是可能的基础上,根据前面的事件形成期待”^⑭。例如看《尼罗河上的惨案》,虽然在最终得知谁是真凶时,我们会感到惊讶,但我们立刻会认识到这个答案隶属于前面的场面所开启的可能性的范围——尽管我们一开始没有**注意到**它。通过对叙事联系的说明,进而对叙事性期待的可能范围的说明,卡罗尔为叙事在“情理之中”和“意料之外”的协调提供了理论基础:“感到惊讶,与因果性的必要条件之在是相一致的。”^⑮

(二) 悬念的因果联系理论

沿着卡罗尔关于叙事性期待的思想,可以更具体地思考叙事引起悬念反应时的期待的性质——毕竟,过去的大多数理论家都联系着某种特殊的“期待”来定义悬念^⑯。这正是卡罗尔已经采取的一条途径。在《悬念的悖论》中,他把悬念定义为:

^⑫ 卡罗尔,《论叙事的联系》,206—207页。

^⑬ 同上书,208页。

^⑭ 同上。

^⑮ 同上书,210页。

^⑯ 例如,大卫·波德维尔的“悬念性假设”就是把悬念作为对未来事件的期待,并认为电影引起的情感“必定关系到期待及其实现的中断或延迟”。D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison: Wisconsin UP., (1985), p. 39.

1. 关于事件发展过程的叙事的情感伴随物；
2. 这种事件的发展过程指向两个逻辑上对立的结果；
3. 其对立变得突出(达到吸引了观众的注意力的程度)；并且
4. 这两个结果中的一个在道德上是正义的,但却是不大可能的(尽管是可变的),或者至少不比另一个结果更具有可能性,同时
5. 另一个结果在道德上是不正义的或者邪恶的,但却是很可能的^{①7}。

很显然,关于叙事性联系的思想,在分析悬念时发挥了至关重要的作用。像大多数认知—评价理论家那样,卡罗尔认为情感是由它的意向性对象引起的,艺术作品所引起的情感,同样包含“某个对象 A 具有某个特性 P”的判断或者评价,及其带来的身体感受和现象性质。悬念的形式对象或合适标准,不是一个事物的特性,而是一个事件的特性:这个事件具有特殊的可能结局的范围。从观众这方面说,悬念的认知成分就是一种期待,一种“更窄的”、特殊的期待:

批评家们倾向于把任何涉及“期待”的结构都视为悬念。然而,这是一个错误:它把“种(species)”和“属(genus)”的关系混淆了……“期待”和“悬念”是有区别的。正如胡塞尔指出的那样,所有经验都涉及某种程度上的期待。悬念体验的出现显然没有那样频繁。同样,在叙事艺术的领域中谈论悬念,把它作为一个比“期待”更窄的概念是明智的^{①8}。

悬念不等同于泛泛的期待,而是期待的一个“子范畴”。悬念的核心是观众在对特定事件的两个逻辑上对立的、非此即彼的可能结局作出某种紧张的估算和评价(强烈到引起了各种身体感受和现象性质的程度,但是那些感受性质并不是悬念情感的核心)。并且,观众的评价是双重的:一是对两个可能结局的可能或不可能的评价;二是对这两个可能结局的善或恶的评价。卡罗尔说:

^{①7} 卡罗尔:《悬念的悖论》,见《超越美学》,415页,参照原文对中译本略有改动。需要注意,此处涉及的是两个结果的“很可能/不大可能”的对立,而不是“可能/不可能”的对立。

^{①8} N. Carroll, “Toward a Theory of Film Suspense”, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Cambridge UP., (1996), p. 94.

一般说来……悬念是道德元素和可能性元素的组合所产生的,它们的组合是以这样的方式:这种情节中的“疑问”具有逻辑上对立的答案——x会发生/x不会发生——并且,这种对立也具有在道德评估和可能性评估上的对立的特征。这种道德性/可能性评价是这样的:

- I. 善的/貌似可能的结局
- II. 恶的/貌似可能的结局
- III. 善的/貌似不可能的结局
- IV. 恶的/貌似不可能的结局

我的论点是,当那些非此即彼的结局——一个提问场面的二选一的答案——具有上面的特征 II 和 III 的时候,电影悬念就会出现¹⁹。

卡罗尔的悬念概念能够明确地区分悬念作品 (suspenser) 和推理/侦探作品 (mystery, 或 whodunit): 它们引起的情感不同,前者引起的是“悬念”,而后者引起的是“迷惑”。这种差异又来自于作品结构与观众期待方式上的差异。首先,从可能结局的**范围**上说,悬念片的结局涉及两种逻辑上对立的、非此即彼的可能性;而对于推理片 (whodunit)²⁰提出的整体性问题,“我们有多少种猜测就有多少可能答案”,例如在阿加莎·克里斯蒂的《东方快车谋杀案》中,“谁是凶手”这个问题的可能答案的数目至少和在那辆列车上的人一样多。其次,从因果联系的**方向**上说,悬念作品唤起的是对故事中事件的**结果**的期待,而推理作品则主要是朝向事件**原因**的期待。

此外,这个悬念理论也能解释悬念与“惊讶 (surprise)”的区别。引起悬念的事件的结局的两种可能性是明显地被预期的,而在“惊讶”的例子中,作

¹⁹ Carroll, “Toward a Theory of Film Suspense”, p. 94. 这里的“疑问”,来自于卡罗尔对叙事的“问答 (erotic) 模式”的设想,即叙事常常突显出来一个问题,或者说在观众那里引起一个问题表征。而它突显出来的那个问题是对原因或结果的提问,这些问题的可能答案的范围对应于前述“期待”的可能性范围。本文下一节将分析这种“问答模式”与叙事的因果联系之间的关系,以及最终造成的问题。

²⁰ 在英文口语中,“whodunit”是推理片/侦探片、推理小说/侦探小说的别名,也称为“mystery”。卡罗尔提出,这一类型和悬念类型作品的区别(尽管两者常常交叉,侦探片也往往会引起悬念),可以通过它们的叙事所突显出来的问题类型来区分。悬念片突显的是一个具有两个可能答案的“是非问”;而推理片突显的是一个特殊疑问句形式的问题,例如“who did it?”,其可能答案与嫌疑人的数目一样多。

品有意误导我们去预期一个可能性,而后在回溯的意义上,叙事中后面的事件修改了我们先前预期的那个可能性。

(二) 围绕“因果联系理论”的争论

正如卡罗尔已预料到的那样,把因果性联系——尤其是根据 INUS 条件关系来刻画的因果关系——作为叙事的本质成分,引起了一些理论家的反驳。强意义上的反驳认为,任何类型的因果关系都不是叙事所必需的;弱意义上的反驳认为,即使是依照必要条件解释来刻画的因果关系,对于叙事联系仍然过于严格了。

在此要先防止一种观点,即基于专门的术语使用的反驳。一些读者也许持有关于叙事的现成看法,例如把作为话语的叙事定义为“叙述一个或一系列事件的叙述陈述,口头或书面的话语”^①。如果依照这样的定义,可以把任何说出的话理解为一个叙事。这种意义上的叙事确实不用涉及因果关系,因为它不需要包含至少两个相互联系的事件。这种术语上的争论并不重要;并且,当我们对热奈特意义上的“叙事”进一步细分的时候,例如要区分“情节”和一般意义上的叙事的时候,还是会面对同样的问题。

强意义上的反驳认为,叙事通常不再现诸事件之间的因果联系,那种貌似因果的联系主要是观众的因果观念或者图式所赋予的。这一观点来自于接受美学中的“未定点”理论,沃尔夫冈·伊瑟尔在其读者反应批评中确立了这种理论,而罗宾逊、电影理论家波德维尔进一步予以阐明。罗宾逊认为,因果关系主要不是被故事所再现出来的,而是由观众的因果性推理所赋予的。她强调作品当中充满了伊瑟尔所说的那种“空白”(gap)^②,而观众的

^① 热拉尔·热奈特:《叙事话语·新叙事话语》,王文融译,北京:中国社会科学出版社,1996年,6页。

^② 尽管同样是在作品特征中寻找叙事理解的基本结构,但伊瑟尔的“未定点理论”与卡罗尔的因果联系理论在某种意义上恰好相反。伊瑟尔把文本的“空白”和“未定点”视为最基本的、潜在的叙事联系,而卡罗尔则把叙事联系归于以确定性(范围)为基础的联系。比较二者的思想,有助于我们深入思考叙事中确定的东西与不确定的东西之间的关系。

伊瑟尔把阅读视为交流活动,但文本与读者之间的交流是一种不对称的交流:不像日常交流那样能够相互提问和印证。然而,与科学知识接受活动的单向特征(被动接受)不同,文学文本是开放的,作者只能将之设计为召唤式的空框结构,而召唤结构的基础就是文本的不确定性和意(转下页)

因果推理不断填补“空白”，使诸事件似乎具有因果的联系：

读者填补空白的一种最重要的方式，就是作出因果性推理……诺埃尔·卡罗尔说，“在叙事中，因果关系往往都是统一故事的主题的黏合剂”……但是，故事本身往往并未呈现因果关系；而是读者作出了适当的因果推理。一个故事说，“杰克的母亲把那些豆子丢到窗外；第二天早晨，一棵巨大的豆茎在花园中生长起来”。读者必须作出因果推理：那些有魔力的豆子是那株巨大豆茎的原因²³。

大卫·波德维尔则主张：

观众在“原型图式”（人物、行为、场所等可识别的类）、“模板图式”（主要是“标准的”故事）以及“过程图式”（对恰当的动机和因果关系、时间关系、空间关系的寻求）的基础上建构了故事²⁴。

罗宾逊和波德维尔似乎混淆了事物之中的因果关系与我们自己的因果观念。人们确实会根据自己的因果观念来解释事件之间的关系，但是，故事

（接上页）义的空白。文本相对于各种“视点”而具有“未定点”，读者的视点在叙述者视点、角色视点、情节视点等等之间不断游移。意义的不确定性导致了空白（gap），读者必须通过自己的想象活动来填充意义的空白，从而获得确定性。也就是说，空白和不确定性组织了读者对作品的建构活动，它构成了一种“潜在的联系”，在文本中规划了一条统摄全局的中轴线。在这条中轴线上，空白通过不断“否定”自身而带来理解的实现。参见沃尔夫冈·伊瑟尔，《阅读活动：审美反应理论》，金元浦、周宁译，北京：中国社会科学出版社，1991年。

伊瑟尔认为，引导阅读理解的轴线，是由“空白”联系起来的，“空白打破了[日常语言的]联结性，因而既突出了联结的中断，又表明了我们使用的日常语言的期待的中断”（《阅读活动》，221页）。不确定的东西——而不是确定的东西，构成了文本中潜在的、更基本的联系；“空白”才是“本文看不见的接头之处”（220页）。这与卡罗尔的看法形成了有趣的对比：“诸问题绘制了关于各种可能性的规定空间；而那些答案形成了穿过那个空间的一条线，它联结了可理解的各个具体的可能性。”N. Carroll, “On Narrative Closure”, p. 7. 二者思想的差异，关系到他们各自想要解释的问题不同：伊瑟尔想要解释的是读者建构意义的自由、主动和多样性，而卡罗尔更关注叙事最一般的可理解性，即观众一般都能够共同承认的意义。在“空白”总是要以“空框”为基础的意义，笔者认为“空白”是依赖于确定性联系的，而不是反过来。并且，“空白”、“中断”作为一种“联系方式”，这种表述至少在表面上是自相矛盾的，它们本身需要借助叙事联系来解释，而不应反过来用它们解释叙事联系。

²³ J. Robinson, *Deeper Than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford: Oxford UP., (2005), p. 119. 着重号是原文中的。

²⁴ D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press, (1985), p. 49.

中的因果关系主要并不是由观众所赋予的。因为,(1)观众并不总是能成功地把因果关系“赋予”所有事件。许多电影情节让我们感到混乱或困惑,正是由于我们无法在它们再现的事件中找到因果关系——不管我们多么想“赋予”它们;(2)叙事中确实常常充满省略,需要观众进行假设和推理,但观众们对叙事中究竟再现了什么总是有着大致相同的看法;认为叙事联系完全是由观众赋予的,这无法解释观众之间对叙事内容的一致同意。波德维尔说,

任何“故事”(syuzhet)都不会明确给出我们认为发生了的全部“本事”(fabula)事件。一个公主出生了;在下一个场面中她已经十八岁了。当电影叙事中留下这么一个空隙时,它隐含的是在那些年月中没有发生什么值得注意的事情。我们会假定这个公主经历了幼年、童年并长大成人^⑤。

我们当然会假定该公主长大成人,而不是在出生后突然消失,然后在十八岁时重新出现。熟知电影的观众不会认为她凭空消失又凭空出现。但波德维尔坚持的并不是这个常识性观点,而是说,我们不认为公主消失,完全是由于我们创造了一个想象出来的建构之物——“本事(fabula)”——它巨细无遗地“填充”了中间被省略的所有“空隙”。然而这是不可接受的。请设想一个蹩脚的电影:第一个场面中,公主出生了;下一个场面中她是个婴儿;再下一个场面中她三岁了;再下来她四岁……最后,她满了十八岁。但这仍然会引起关于叙事理解上的“空隙”问题。因此我们又得再一次去填补那些空隙——我们得填到什么时候才能最终弄明白那个故事?波德维尔承认“本事”不是一种“离奇古怪的或任意的建构物”,因为我们建构本事的过程是“主体间”的^⑥。然而,他的理论恰恰排除了主体间取得一致同意的可能性,因为,我怎么确定我建构的“本事”与别人建构的“本事”是一样的、并且大家是在以同一种方式填补那些空隙?

^⑤ D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, p. 54.

^⑥ *Ibid.*, p. 49.

罗宾逊的“魔法豆茎”也存在同样的问题。我们确实认为巨大的豆茎是那些豆子长出来的。但在把魔法豆子理解成豆茎的“原因”时，我们援引的恰恰不是**我们自己的**因果观念，因为我们的因果观念并不涉及魔法效力。相反，我们是按照那个故事世界中的因果结构来理解的，那个作品再现了一个世界：在这个虚构世界中，如此这般的魔法因果关系能如此这般地起作用。

强意义上的反驳意见，并未破坏卡罗尔的叙事理论以及相应的悬念理论：一个真正的叙事总会涉及某种因果性联系，而叙事性悬念建立在对两个非此即彼的可能结果之可能性的判断或评价之上。但是，弱的反对意见又如何呢？

总的说来，弱的意见是指出卡罗尔的因果关系的概念仍然太严格了。正如格利高里·居里所言：“叙事很少给我们呈现事情发生的充分条件。并且，要求叙事提供给我们麦基的意义上的 INUS 条件仍然太强；因为 INUS 条件需要预设决定论。比这弱得多的某种东西才有用。”^{②⑦}的确，卡罗尔所借用的关于普遍因果命题的规则性说明，对于叙事——尤其是艺术作品中的叙事——过于严格了。居里建议，叙事中前后相继的事件，可以作为大卫·刘易斯(D. Lewis)意义上的“因果性说明关系”的关系项而被联结起来^{②⑧}。而苏珊·费金则引入了关于叙事中行动者的动机、意图和行为的因果性说明，

②⑦ G. Currie, “Both Sides of the Story: Explaining Events in a Narrative”, *Philosophical Studies*, (2007), vol. 135, 1, 8, p. 51. 在此，感谢居里教授在把这篇论文发表之前提供给笔者，并提醒笔者关注苏珊·费金的相关讨论。

②⑧ G. Currie, “Both Sides of the Story: Explaining Events in a Narrative”, p. 51. 刘易斯提出，“说明”(explain)一事件，就是提供这一事件的因果史的(某些)信息。一个事件的因果史是一个关系结构：一组通过因果依赖性关联起来的事件之集合。人们可以用不同的方式来提供这类信息：挑出这个结构中的一个事件，或列举形成了这个因果史的所有、或者部分相交部分的事件，或列举这个历史中的一个因果链或者一个分支结构。或者指出这个因果史包含特定类型的事件，或者包含特定类型的因果链。刘易斯甚至容许把提供否定性的信息也算做“说明”：我们能够通过说这个因果史中不包含什么来进行说明。D. Lewis, “Causal Explanation”, *Philosophical Papers*, vol. II., New York: Oxford UP., (1986), pp. 214-240.

居里本人承认：“由于刘易斯容许那么多缺少具体规定性的具体原因被算作因果史的信息，这个概念可能对我们考虑叙事没什么帮助”。G. Currie, “Both Sides of the Story: Explaining Events in a Narrative”, p. 51. 他的建议是，要理解叙事中的事件，还需要考虑“外部的因果信息”，即作者意图和文本间的关系。但这方面的建议，无疑与卡罗尔对事件之间的因果关系的强调是相容的。

来补充卡罗尔的叙事性联系概念²⁹。

这些批评都是正确的。但很容易把卡罗尔的因果性联系的概念加以扩充,从而容纳这些提议。卡罗尔在最近一篇论文中也作出了类似修正:“我试图修正那些过强的主张,通过主张 a) 只有一些事件必须是因果地被联系起来的,并且 b) 这里的因果关系可能是非常弱的。前面的事件对于后面的事件之列举只不过是 INUS 条件,或者不过是关于那个事件的因果史的其他信息。”³⁰ 这样,通过把事件的因果史的信息容纳进来,卡罗尔已经把叙事性联系扩展到因果说明性关系。居里所说的“理由”、费金所说的各种心理因果性,也可以在这样的修改中被包括进来。

这种修改并没有动摇卡罗尔用来刻画悬念的“可能性”的内核:叙事中前面的事件突显出来的可能性,仍然是因果的可能性,尽管是非常宽泛的因果可能性。但这样一个宽泛的因果概念,能否充分地定义叙事和悬念呢?在对这个问题进行探讨之前,让我们先考察目前机器叙事中的一些情况,再回过头来思考我们——作为人类——对叙事中的可能性的理解。

(三) “悬念机”:机器叙事者

卡罗尔关于悬念与特定类型的“问答叙事(erotetic narrative)”³¹相联系

²⁹ S. Feagin, “On Noël Carroll on Narrative Closure”, pp. 17-25.

³⁰ N. Carroll, “On Narrative Closure”, p. 11.

³¹ 卡罗尔在一篇专门讨论电影悬念的论文中表述了这一思想。借用普多夫金关于镜头剪辑的理论,卡罗尔提出,主流电影的结构主要是一种“提问—回答”模式。前面的事件/场面使得一个疑问被突显出来,例如,“这个角色将会怎么办?”后面的场面回答前面提出的疑问。

卡罗尔提出,并不是电影明确地把一个问题问出来,也不是观众明确地把这些问题问出来,而是观众默会地从电影突显出来的信息中表征一个疑问。并且,主要由陈述句[就视觉叙事而言,是肖似性陈述或“图像陈述”(iconic relations)]构成的叙事作品,可以引起观众的“疑问形成”。对一个事件的再现可以在观众心中引起一个疑问,而不必通过一个具有特定语法结构的疑问句。他说,“基于所接受的信息的‘疑问形成’,是一个自然而然的思维过程。这样的疑问形成在每一种询问中都有所作用。对于提问—回答叙事来说,我们使用被那个叙事引起的疑问,来组织和理解那个故事提供给我们的关于诸事件和事态的再现。一个年轻人的父亲被地区武装分子伏击了。这引起了关于‘那个男孩会做什么?’的疑问。接着他买了一把枪。我们根据自己前面的疑问来加工这个场面,猜想他是在酝酿复仇。”Carroll, “On Narrative Closure”, p. 8.

利用这一“提问—回答”框架,并援引当代问题逻辑中的一些成果,卡罗尔用另一种方式来刻画观众在观看电影时的“期待”:观众的期待就是由一个(默会的)疑问引起的对答案的期待,因为一个问题的“意义”是由它的可能答案决定的。(转下页)

的思想^⑩，对于许多人工智能研究者来说，意味着悬念与“问题求解”过程^⑪之间的联系。

与传统叙事学研究不同，机器叙事的研究者并不关心静态的构成叙事的文本结构和风格元素，而是持功能主义立场——关注事件描述在观众身上引起不同效应的功能。因此，尽管自动化叙事研究在表面上看是“作者”（机器叙述者）研究，实际上旨在生成引起受众特定反应的叙事。这里的核心概念是“吸引人的叙事”、“引起悬念效应的叙事”、“引起喜剧效应的叙事”等等，而不是“散文化叙事”、“诗性叙事”、“现实主义叙事”等风格概念。并且，观众产生这些情感效应的心理过程，被视为认知加工。而卡罗尔关于叙事联系和悬念效应的理论，为这样的叙事研究提供了直接的灵感——他

（接上页）这个通过提问—回答来刻画的期待框架，与前面论述的因果联系框架是一致的：所谓“前面的事件开启了一个（因果的）可能性的范围”，在这里，就是前面的事件唤起的一个疑问，打开了一个可能答案的范围。观众对一个可能答案的期待，就是对前面的事件的可能结局的期待。“一个问题规定了一个可以容许的回答的范围。叙事从我们身上引起的那些问题，提供了一个关于诸可能结局的融贯的框架，我们用它来理解故事中即将到来的事件，也用它来决定它们的意义。这些问题绘制了关于各种可能性的规定性空间；而那些答案形成了穿过那个空间的一条线，它联结了可理解的各个具体的可能性。”Carroll, “On Narrative Closure”, p. 8.

卡罗尔的论述是深刻的。然而，由于他的提问—回答框架完全与叙事的因果联系框架相一致，这使得我们被叙事唤起的问题只能是关于原因或结果的疑问，而我们得到的答案也只能作为原因或结果来理解。笔者认为这个标准过于严格了，正是它造成了本节要讨论的机器叙事中的问题。

此外，由于卡罗尔在另外的地方论述了他的 erotetic 理论与认知心理学的“问题求解（problem-solving）加工”的区别，因此我把他所说的叙事性问题（narrative questions）称为“疑问”，以便与问题求解理论中的“问题”（problem）相区别。对 erotetic 叙事结构的系统讨论，参见 N. Carroll, “Toward a Theory of Film Suspense”, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Cambridge UP., (1996), pp. 94-117.

⑩ 电影悬念与“erotetic 叙事”的联系在于，当叙事中前面的事件所唤起的疑问恰恰具有两个逻辑上对立的可能答案，并且这两个答案在道德上善恶对立的时候，悬念就会出现。也就是说，引起悬念的那种“疑问”是一个伴随着（广义的）道德评价的“是非问”；而引起侦探小说和侦探片中的“迷惑”的那种疑问，则是具有多个可能答案的问题，即“whodunit”。并且，引起悬念的疑问是一个对结果的提问；而引起“迷惑”的提问是一个对原因的提问。

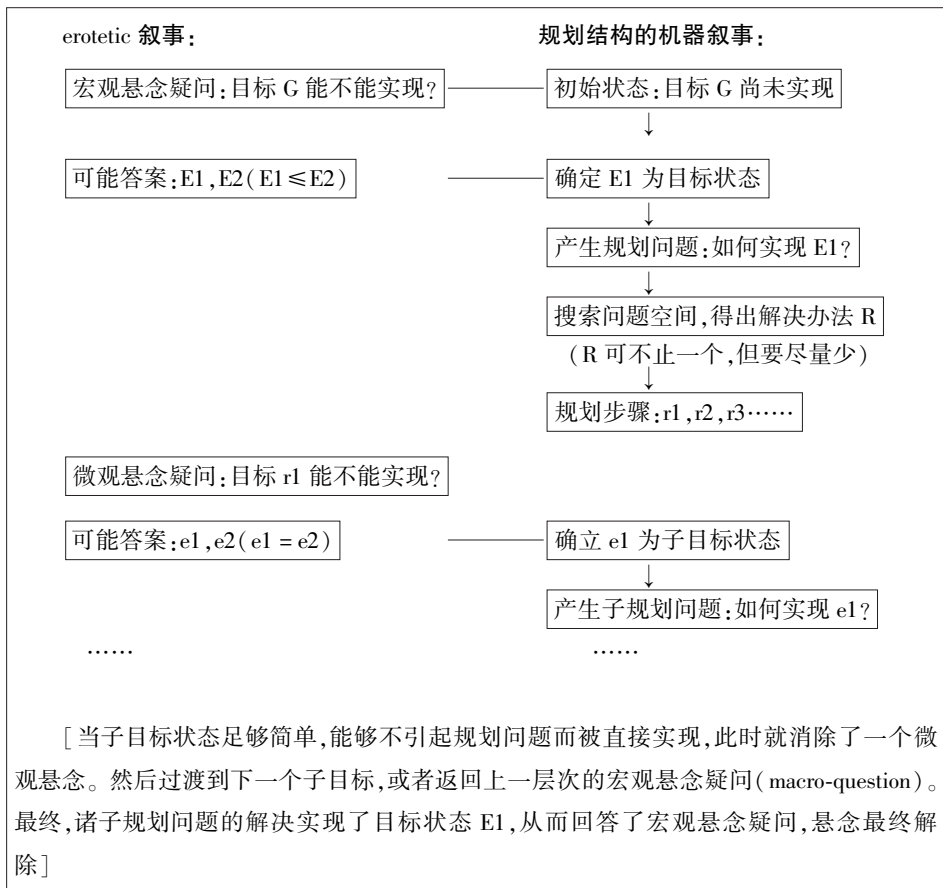
⑪ 在心理学中一般认为，“问题求解加工”集中反映了心智的创造性特征，它包括三个基本成分：（1）给定：一组已知的关于问题条件的描述，即问题的起始状态；（2）目标：关于构成问题的结论的描述，即问题要求的答案或目标状态；（3）障碍：正确的解决方法不是一目了然的，必须通过一定思维活动才能实现从起始状态向目标状态的转换。可参见王 汪安圣《认知心理学》中的综述。（北京：北京大学出版社，2005年，276—305页）

阐明了从认知加工(对因果性概念和推理的运用)过渡到情感效应(悬念、惊奇、迷惑)的简洁方法。

自动化叙事的首要 AI 手段是“规划(planning)”,它是“问题求解”的一个基本途径^③。卡罗尔所刻画的那种引起悬念的叙事,特别容易实现这种形式化。在一个叙事中,悬念之开始可以作为一个初始状态,这个初始状态把一个悬念“疑问”表征出来:角色能够实现那个目标吗?这是一个“是非问”,它具有两个逻辑上对立的可能的答案。观众偏好其中一个答案——希望善的行动成功和/或希望恶的行动失败。要实现观众所偏好的答案,就构成了规划所要实现的目标状态。因此,在卡罗尔的“疑问表征”的基础之上,观众所偏好的答案确立了一个规划问题的目标:如何才能达到被观众偏好的结局?实现目标的每一个规划步骤,又构成了局部的子悬念疑问(即卡罗尔所说的“微观疑问 micro-question”)——这个规划步骤能够实现吗?它们同样引起悬念效应,并产生子规划问题。而悬念的最终解除在于达到那个目标状态。需要注意,“悬念疑问”并不等于“规划问题”。“悬念疑问”在初始状态中被表征为一个关于结局的是非问(yes-or-no-question)——那个结局会不会发生?而规划问题是一个“如何—问题”(how-question)——如何使那个结局发生?故事的形成和悬念效果的形成,都是基于各个规划步骤在实施中对目标状态的正面促进或者负面阻碍。

笔者用一个图简单地表示卡罗尔的术语与机器叙事的规划问题之间的对应。假设一条叙事涉及某个角色的目标 G ,它具有两个可能的、逻辑上相反的、非此即彼的结局 E_1 和 E_2 ,其中 E_1 是观众偏好的结局(G 实现,或 G 不实现), E_2 是观众倾向于否定的结局,并且 E_1 的可能性不大于 E_2 。 $r_1, r_2, r_3, \dots, r_n$ 代表实现 E_1 的规划步骤:

^③ “规划”是一种启发式的问题求解途径。在问题求解过程中,人们时常采取这样的途径:先抛开这个问题的某些方面或部分,而抓住一些主要结构,把问题抽象成较简单的形式。然后,先解决这个较简单的问题,再利用这个解答来帮助或指导整个问题的解决。这种解决问题的启发式方法,被称作“规划”或“简化规划(Planning by Simplification)”。对作为规划的故事的描述,在服务于故事理解(而不是故事生成)的计算机语言学中早已被提出,例如 R. C. Schank & R. P. Abelson, *Scripts, Plans, Goals and Understanding: an Inquiry into Human Knowledge Structures*, Hillsdale: Lawrence Erlbaum, (1977). 但借助规划手段生成叙事,却是近年来才开始的工作,这方面的工作与叙事学研究、心理学研究紧密结合,卡罗尔和齐尔曼等的思想在这一领域产生了较大影响。



机器叙事研究者杨格 (R. M. Young) 及其同事所研发的“悬念机 (suspenser)”,^⑤是一个创造悬念故事结构的计算机系统,它把读者对一个规划的推理加工模型化,从而创造悬念故事结构。“悬念机”的任务是从一个素

^⑤ 其他例子还包括“长弓 (Long Bow)”系统,以及巴利设计的生成“读者感兴趣的故事”的交互叙事系统。P. Bailey, “Searching For Storiness: Story-generation From a Reader’s Perspective”, M. Mateas & P. Sengers (eds.) *Narrative Intelligence: Papers from the 1999 AAAI Fall Symposium*, Menlo Park, CA, (1999), pp. 157-63. 以及卡瓦扎 (M. Cavazza) 等以角色为基础的交互叙事系统生成的短片。M. Cavazza & F. Charles & S. J. Mead, “Character-Based Interactive Storytelling”, *IEEE Intelligent Systems*, (2002), vol. 17, 4, pp. 17-24. 这些机器叙述者多数属于在交互式游戏中创造故事的系统,即需要用户在各个环节上的参与,而不是像“悬念机”那样自动生成故事。只有卡瓦扎的系统能够通过规划技术生成较完整的叙事片断,但他的系统生成的喜剧情卡通实际上是利用引起悬念的规划来完成的,并且深受杨格的“悬念机”影响。不过,他主要是通过让角色的不重大而又急迫的目标 (例如洗一个热水澡) 受阻,来创造喜剧效应。而杨格的悬念机是通过选择重要目标、并令其受阻来完成的。

材故事(杨格称之为“本事”)中构造出具有特定悬念水平的故事(杨格称之为“故事”)。其工作分为三个阶段——“读者模型”、“主干建构机”和“悬念创造机”,它们分别使用不同的模型和算法^{⑤⑥}。下面简略说明。

(1)“读者模型(reader model)”表征了一个个体的推理算法、推理能力、既有知识和偏好,它为读者的推理加工和期待构造了规划加工的模型^⑤。

(2)“主干建构机(skeleton builder)”根据读者模型中的用户知识来决定重要的事件,并且生产出一个子规划,它把选择出来的事件作为它的规划步骤。“主干建构机”由“主干生成器(skeleton generator)”和“融贯性检测器(coherency checker)”构成。“主干生成器”抽取出该故事的一系列重要事件,即生成一个主干,然后,“融贯性检测器”测试这个主干,确保它的内容可以被理解为一个连贯的故事。在对事件的重要值进行评估时,主干建构机的方法是计算一个规划步骤中收入和支出的因果联系的数量,并测算该事件的“质的重要性”——它由这个事件在规划中的作用决定。

(3)“悬念创造机(suspense creator),它把主干建构机生成的故事主干和每一个事件在“本事”中的重要性取值作为输入。它的功能是构造出在t点——读者的悬念水平被测量时的靶子时刻——唤起读者的特定悬念水平的“故事”(内容和出现顺序)。悬念创造机由“结构组织者(structure organizer)”和“悬念测量者(suspense measurer)”构成。当故事通过被给予的主干而得到初始化的时候,“结构组织者”借助能够影响读者的悬念水平的故事元素来更新那个故事。而“悬念测量者”针对被给定的内容进行评估,测出相应的悬念水平,并反馈给“结构组织者”。

在“悬念机”生成故事的一个例子中,被输入的“本事”如下:

^{⑤⑥} Yun-Gyung Cheong & R. M. Young, “A Computational Model of Narrative Generation for Suspense”, *the AAAI 2006 Computational Aesthetic Workshop*, Boston, MA, USA, July 16, (2006), <http://liquidnarrative.csc.ncsu.edu/pubs/aaaiws06.pdf>

本文对“悬念机”的分析也参考了卡瓦扎的报告,因为这些系统有一些共同的问题。此外,参见“流畅叙事小组”网站提供的论文,R. Michael Young, “Steps Towards a Computational Theory of Interactive Narrative in virtual world”, <http://liquidnarrative.csc.ncsu.edu/pubs/vr.pdf>; “Notes on the Use of Plan Structure in the Creation of Interatic Plot”, <http://www.lcc.gatech.edu/~mateas/nidocs/Young.pdf>

^⑦ 笔者假定这些模型的计算能够完成杨格为它们分别规定的任务,例如能够正确地计算在那个框架中一个事件对另一个事件的因果效力。在此,我们可以暂不关注这些算法具体是什么,而是关注它们各自在叙事生成中的功能,以及最后得出的结果。

(1) 格林匹斯先生从亚马逊来到美国首都旅行。

(2) 格林匹斯先生做了一次关于立即采取行动拯救世界的重要性的演讲。

(3) 总统宣布,他会增加支持格林匹斯先生的环境基金会的基金,并且捐赠超过百万美元的人将受邀到白宫参加基金提高的庆祝会。

(4) 伊夫博士看了电视,注意到一笔捐赠可以使他受邀去白宫。

(5) 伊夫博士捐赠了一百万美元给白宫。

(6) 总统来到白宫。

(7) 总统邀请伊夫博士参加基金提高的庆祝晚会。

(8) 总统承诺,政府投资将支持格林匹斯先生的基金会。

(9) 汤姆到伊夫博士的城堡旅行。

(10) 汤姆用他的一个戒指来交换伊夫博士的一个玩具;最后,汤姆得到了本想要的玩具,而伊夫博士得到了戒指。

(11) 汤姆回家,并且开始装扮圣诞树。

(12) 汤姆把玩具放在圣诞树下。

(13) 本从他的房间来到圣诞树前。

(14) 本发现了他的礼物——汤姆放在那里的玩具。

(15) 伊夫博士去了银行,从他的银行账户上取回了钱。

(16) 伊夫博士从他的账户上取了足够的钱,准备买一把枪,并准备报名参加一个催眠班。

(17) 伊夫博士去了枪店。

(18) 伊夫博士买了一把枪。

(19) 伊夫博士在一个催眠班注册,学习如何通过人们在人们眼前摇晃一个闪亮的小东西来催眠他们。

(20) 伊夫博士去听催眠课,最后,他知道了如何通过人们在人们眼前摇晃一个闪亮的小东西来催眠他们。

(21) 伊夫博士到了白宫。

(22) 伊夫博士用那个戒指使得所有秘密特工都睡着了,最后,没人保卫总统了。

(23) 格林匹斯先生来到了白宫。

(24) 伊夫博士朝总统开枪。

(25) 在最后关头,格林匹斯先生推开了总统,救了他的性命。

经过“悬念机”的加工,分别生成了一个高一悬念水平的故事,包括〈#2, #3, #4, #5, #7, #10, #14, #16, #18, #19, #21, #22, #24〉; 以及一个低—悬念叙事,包括〈#2, #8, #10, #12, #14, #15, #18, #19, #22, #24〉。杨格统计了观众对这些故事的悬念水平的评估,以及人类叙述者用同样的素材构造出来的故事的结果(除了揭示结局的#25之外,不限制他们选择句子的数量)。他证明了相关数据的相似性:“这些数据支持这一主张:我们的启发函数和主干建构机在识别调动人类阅读者的悬念情感的故事情节方面是有效的。”^③

“悬念机”最后生成的两个故事的确构成了悬念水平上的明显差异,并且这种差异确实是通过规划技术来完成的。但仔细考察杨格的报告,不难发现,人类叙述者和机器叙述者之间有一个很大的区别:人类叙述者事先被给定了结局(#25),而机器并没有。计算机最后生成的是(#24),即“伊夫博士向总统开枪”。实际上,机器叙述者并没有生成结局,因为我们并不知道开枪的结果是什么。并且在构造一个“最高悬念叙事”的时候,这个“悬念机”似乎不可能生成一个最终解除悬念的结局,在笔者看来,这是它评估事件的悬念水平的算法内在地决定了的。

杨格可能辩解说,尽管“悬念创造机”这个子系统没有选择(#25),但通过返回“主干建构机”,“悬念机”仍然可以添加一个结局。然而问题在于,由于“主干建构机”是一个计算因果联系的规划系统,它具有根据因果必要条件关系来检测故事融贯性的任务,要添加(#25)(格林匹斯先生救了总统),则必须添加作为其必要条件的(#23)(格林匹斯先生来到白宫),进一步还必须添加作为(#23)的前提的一些条件。但这些信息都被评估为极大地降低了、甚至抵消了悬念效果,因此才会删除它们。如果通过返回“主干建构机”把这些事件都添加进去,所谓“最高—悬念叙事”将不复存在,甚至有可能被还原到“本事”。也就是说,“悬念机”模型既不能说“总统死了”——因为没有这条信息被输入;也不能说“总统得救了”——因为它需要降低悬念水平的信息的进入。

^③ Yun-Gyung Cheong, R. M. Young, “A Computational Model of Narrative Generation for Suspense”.

这不仅是“悬念机”的问题。卡瓦扎等人设计的喜剧卡通叙事机也是如此。卡瓦扎的叙事机同样根据阻止角色目标实现的规划系统来构造叙事。其事件选择与评估程序与悬念机大致相同,但由于他的目的是制造幽默效果,因而选择的角色目标是不重大的、但较为急迫的目标。以下是卡瓦扎对机器生成的《粉红豹》喜剧卡通的报告:

《粉红豹》中作为叙事驱动力的整个目标,就是上床睡觉。粉红豹准备上床(A),但是当努力要睡着的时候,她听到了没关严的水龙头滴水的声音(B)。那声音令她睡不着(在规划者中,“安静”是睡着的一个可行性条件)。她走到水龙头那里,试图拧紧它(C),但没有成功(D)。她走向地下室(E)想要切断主系统的水供应(F)。但是,去地下室导致她回来时一身都是灰土(G),这是去地下室——切断供水的一个必要前提条件——的一个副产品。冲洗干净是上床睡觉的一个必要前提条件,因此规划者试图修复这个条件(仍然跟随着上床睡觉这个主要目标),通过冲一个淋浴(G)。但是,这失败了,因为可行性条件没有满足,水供应被切断了,等等³⁹。

无疑,粉红豹睡觉过程中每一次目标受阻,都带来了一定的喜剧效果,它们能够产生《猫和老鼠》那样的卡通片断的喜剧效应。但是,故事在粉红豹站在浴缸里的情况下中断,并且是人为地从外部中断的。卡瓦扎也意识到这个系统不能生成传统的戏剧性叙事——即具有完整的开端、发展、结尾的叙事。他的“规划者”系统对角色行动目标的阻止,会无穷无尽地计算下去。因此卡瓦扎把生成的短片称为“插曲(episode)”,而不是相对完整的“故事”。

为什么机器叙事难以生成一个结尾,而在人类的叙事中,结尾却是一个自然而然会出现的东西?进一步想来,“结尾”是什么?

³⁹ M. Cavazza & F. Charles & S. J. Mead “Generation of Humorous Situations in Cartoons Through Plan-based Formalisations”, *The CHI 2003 Conference on Human Factors in Computing Systems*, Fort Lauderdale, Florida, (2003), http://www-scm.tees.ac.uk/users/f.charles/publications/conferences/2003/CHI_2003_Cavazza.pdf

四、悬念机的启示

杨格实验中人类叙述者的情况是值得注意的——在给定结局(#25)的情况下,他们选择的高一悬念叙事中并不包括(#23) (“格林匹斯先生来到了白宫”),尽管“格林匹斯来到白宫”是实现那个结局的因果的必要条件。由于省略了(#23),人类叙述者的故事版本使“总统之得救”看起来完全是个巧合。然而,人们明显认为这不仅是可理解的,而且是高度悬念的——正是由于(#23)的信息没有在刺杀行动发生的 t 时之前出现,才引起了最高度的悬念。这样,人们关于叙事性联系的日常理解,似乎与卡罗尔的悬念理论和机器叙事理论发生了冲突。

卡罗尔可以辩解说,他的悬念理论并不是一个问题求解模型,处于悬念中的观众不必是、并且往往不是一个问题求解者,“总统是否得救”和“总统如何得救”不是一回事。在最近的一篇论文中,卡罗尔强调叙事的“疑问”(question)与问题求解的“问题”(problem)之区别:观众根据作品表征出一个疑问并期待答案,而不必然寻求一个问题的解决办法^①。并且,叙事性疑问的一个答案/结局,不同于一个解决办法的执行。但是,卡罗尔的“叙事性疑问”之所以是**叙事的问题**,是因为这种问题是在他所说的“叙事的联系”中产生的。否则,“叙事的问题”将与“数学问题”、“逻辑问题”毫无区别,完成一道数学题、写一个哲学论文也将与叙事毫无区别^②。归根结底,根据卡罗尔的叙事性联系理论,悬念所涉及的关于可能的结局的“疑问”,蕴涵了一个因果上的“如何可能”的问题,即一个规划问题。那个表面上的“是非问”,

① N. Carroll, “On Narrative Closure”, p. 7.

② N. Carroll, “On Narrative Closure”, p. 13. 罗尔讨论了为什么他的“问答叙事”构成的是一个叙事,而不是一篇提出问题、最后解答问题的哲学论文:因为他的“疑问”的基础是叙事性联系——特别是诸事件之间的因果性联系。他说:

运用一系列问题来组织一篇哲学论文,并赋予它一个结尾,将不是叙事的结尾,因为在一般情况下,这些问题不是借助联结话语所描述的前后事件的因果网络而产生的。相反,这些问题可能是被修辞性地导入的,也许被枚举或者列出,然后在论证的意义上被回答。它们既不是被一个不断展开的故事所激发的,也不是被解决的。由于它们既不是在叙事的意义上被提出的,又不是在叙事的意义上被回答的,它们不是叙事性问题。(p. 13)

实际上蕴涵了“how 问题”。结局的到来,只能是作为一个问题求解办法的成功执行或者失败。但是,正如我们前面已经看到的那样,这种因果联系并不是叙事所必需的。并且,评估一个事件或者一个行动的潜在悬念水平,也不能单纯依据它对故事结局的因果性效力来计算。

卡罗尔认为,当一个事件的恶的结局被评估为是很可能的、而善的结局被评估为是不大可能的时候,才会产生更强的悬念;反之则会降低悬念,甚至根本不能引起悬念:

悬念一般与如下情境无关:当那些结局是按照道德的/可能的结局.VS. 恶的/不可能的结局的样式而结构起来的时候……这表明了在有超级英雄的影片中设计悬念场面时会面临的风险之一。例如,超人的力量如此巨大,因此必须特别重视确保一个恶的行动有胜过他的机会。他必须与超级坏蛋相较量,或者是使用氦星球武器的坏人,或者,他必须进行某种物理意义上的尝试,那种尝试即便对于他也是吃力的,例如,要他几乎同时出现在两个地方,或者在几秒钟之内环游地球。把镜头对准一个手持半自动冲锋枪的黑帮匪徒,让他来对抗超人,这与其说是悬念的,不如说是喜剧的^⑬。

这种评估悬念水平的方式与“悬念机”测试悬念强度的完全一致。但是,有一些引起悬念的作品,很难通过这种方式来计算悬念强度——因为它们不是根据因果效力来进行的计算。

希区柯克的《年轻少女》(*Young and Innocent*)讲述了一个常见的好莱坞故事。一个年轻人被冤枉成杀人犯,他在逃亡途中得到一个年轻女孩的信任,两人一起努力找出真正的杀人凶手,洗清了年轻人的罪名。在影片的结尾处,女孩与一个曾经见过凶手的流浪汉一起寻找凶手,来到凶手可能出现的一个豪华酒店之中。女孩被告知,那个凶手具有“眨巴眼”的特征。两人在酒店大厅中四处张望,但大厅中的人拥挤而喧闹;一旁的警察也敦促他们赶快离开。那个流浪汉嘟囔着说:“要在这样乱糟糟的人群中找出一双眨巴

^⑬ Carroll, “Toward a Theory of Film Suspense,” Carroll, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Cambridge UP., (1996), p. 102.

眼,真是太可笑了。”话音刚落,摄影机开始从紧贴天花板的高度俯拍整个大厅。镜头下摇,穿过大厅,进入舞池,掠过跳舞的人群,推向演奏台上的乐师们。最后镜头直接对准那个鼓手的面孔,不断推进,直至整个银幕上只剩下他的眼睛——它们突然抽动着眨巴了一下。

无疑,从女孩与流浪汉进入舞厅开始,悬念就被启动了:他们能不能找到凶手?这里要考虑的问题是,摄影机以这样的方式聚焦于眨巴眼凶手的眼睛,向观众揭示出“凶手就在这个房间里面,并且是在如此显眼的位置上(演奏台)!”——这究竟是增强了悬念还是降低了悬念?

如果用卡罗尔的理论来评估,应该是降低了悬念强度,因为对于“找到凶手”这个被观众偏好的、善的结局而言,凶手就在这个房间里、比他不在这个房间里会带来大得多的可能性,何况他还在如此显眼的位置上!如果让“悬念机”来评估这一事件的“潜在悬念值”,它毫无疑问会把这个场面评估为降低悬念水平的,从而将之删除,就像删掉(#23)那样。但这个场面历来被公认为电影史上最经典的悬念场面之一,观众甚至会急得叫出来:“快往台上看啊!凶手就在那里,再明显不过了……”

显然,此处的悬念水平不能根据这个场面(凶手之在场)对结局(抓出凶手)的因果性效力来评估。一个事件对一个结果的“促进的量”,可能并不是观众们会考虑的东西。就算前一事件使得一结果可能出现的几率达到99%,观众仍然可以对那个结果是否出现感到紧张。凶手触目地站在那里,而女孩却可能眼睁睁地与之擦肩而过,观众因此不可遏制地感到紧张。

希区柯克制造的一个重要方法是让观众知道的信息比角色“知道”的更多。他把悬念与“恐吓”(terror)和“惊讶”(surprise)相区别:悬念像是一个“嗡嗡弹”(a buzz bomb),它嗡嗡的噪音渲染着威胁的将至而未至;而“恐吓”和“惊奇”则像是无声无息而来的U-2飞弹,在爆炸之后才有震慑效果。他的结论是,“当你让观众扮演上帝的时候,你就得到了悬念”^④。在这个例子中,摄影机向观众展示了凶手的在场,而女主角却没有看见他,这是我们

^④ 对告知观众信息的评论,参看“Lecture at Columbia University”, S. Gottlieb (ed.), *Hitchcock on Hitchcock*, Berkeley: University of California Press, (1995), p. 273. 对悬念、恐吓和惊讶的区分,参看“The Enjoyment of Fear”, S. Gottlieb (ed.), *Hitchcock on Hitchcock*, pp. 118-119.

感到高度悬念的原因。但在这方面，“眨巴眼”凶手的例子很容易与希区柯克的另一个著名例子混淆，即“炸弹不爆炸”的例子，也是卡罗尔曾经简要地处理过的例子。希区柯克说，“惊讶”可以通过出乎意料地引爆一颗炸弹而获得，但在悬念片中，“炸弹决不能爆炸”，因为只要它不爆炸，观众就一直处于惴惴不安的悬念之中：

我们正在谈话，在这张桌子底下也许有一颗炸弹。我们的谈话很普通，没有发生什么特别的事，突然“砰”的一声，发生爆炸。观众很吃惊，但在爆炸之前，观众看到的是一个绝对普通、毫无兴味的场面。现在，我们来看一下悬念。炸弹在桌子底下，观众知道了，或许观众看到了无政府主义者把炸弹放在那里。观众知道炸弹将会在一点钟爆炸，还知道现在是一点差一刻——在背景上有一只钟，同样的无足轻重的谈话突然变得十分有趣，因为观众参与了这个场面。观众想对银幕上的角色说：“你们不应该谈论这样无关紧要的事情，桌子底下有一颗炸弹呢，炸弹马上就要爆炸了！”在第一种情况下，爆炸时给观众 15 秒钟的惊奇；在第二种情况下，我们给观众 15 分钟的悬念^{④5}。

“炸弹”一例中，观众知道而角色不知道的，是潜在的威胁。因此，观众知道而角色不知道炸弹存在，意味着对一个恶的可能结局（角色被炸死）的促进，或者对观众偏好的结局（角色安全离开）的阻碍。卡罗尔的理论以及“悬念机”系统都可以毫无困难地、正确地把揭示炸弹的场面评估为具有高度悬念的事件。但问题是，“眨巴眼凶手”的例子呢？为什么当观众知道、而角色不知道的信息有利于一个善的、被偏好的结局的时候，仍然引起了高度悬念？^{④6}

实验心理学研究的一些结论能够支持上述看法。在心理学家格里格等

^{④5} 特吕弗：《悬念是什么》，见《希区柯克与特吕弗对话录》，郑克鲁译，上海：上海人民出版社，2006年，54页。

^{④6} 一些认知心理学家也争论结局的可能性与悬念强度的关系。例如，齐尔曼持有与卡罗尔类似的观点，认为当恶的结局的可能性越大的时候则悬念水平越高，例如恶的结局的可能性与善的结局的可能性之比为 75:25 的时候，比可能性之比为 50:50 的时候更高。“The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition”，P. Vorderer & H. J. Wulff & M. Friedrichsen (eds.)，*Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, pp. 199-231. 而另一些心理学家争论，当两（转下页）

人的实验中,观众阅读几个不同版本的“提斯先生坐车去机场,遇到塞车,最后没能赶上班机”的短故事。角色只差几分钟而误机的叙事,比他被耽误了更长的时间而误机的叙事,更引起观众的悬念^{④7}。我们完全可能在看到角色离成功只有一步之遥的时候感到强烈的悬念。

我们究竟是在评价事件的什么“可能性”?仅仅是它在那个故事世界的因果结构中的可能性吗?不,至少不总是这样。在我们感到悬念的时候,我们不仅仅是在根据那个故事世界中的因果结构来计算或评估结局的可能性。我们对可能性的评估不是一个客观的计算,而是染上了自己的情感的强烈色彩,并且这些情感不能被还原为对某个事件的偏好或倾向。此处还需要先处理前面提到的卡罗尔理论中的另一个问题:“可能的结局”的意义。

五、“可能的结局”

可能的结局只是作为故事中先前事件的因果上的可能性而出现的吗?为什么在杨格的实验中,人类叙述者在接受(#25)这一结局的时候,并不需要把(#23)的信息补充进去?

安东尼奥尼(Michelangelo Antonioni)的作品《某种爱的纪录》(*Cronaca di un amore*)是一个有意为之的悬念故事。富商恩里科请私人侦探调查妻子宝拉的去,这场调查反而促使宝拉与她七年前的旧情人圭多再次相遇并恢复了交往。圭多与宝拉在此前有一个秘密:圭多以前的女友(也是宝拉的朋友)在三人的暧昧关系中神秘地死去,宝拉和圭多也从此分开。恩里科的调查促使他们再次相爱。杀死丈夫的计划渐渐成形了,这也使观众开始怀

(接上页)个结局的可能性不相上下时——例如 50:50 的时候——悬念水平最高,例如 P. Ohler & G. Nieding, “Cognitive Modeling of Suspense-Inducing Structures in Narrative Films”, 见前书, pp. 189-198. 后一种论点的例子是竞技比赛活动引起的悬念。而前一种论点更关注涉及移情或者有道德倾向性的例子。

笔者认为这种争论很难有结果,并认为这个争论框架本身是错误的。单纯地根据事件对某个结局的促进或妨碍作用来衡量悬念水平,是不充分的。按照本文举出的例子,即便是坏结局的可能性低于好结局的可能性时(比如 25:75,类似于“眨巴眼凶手”那样的例子),同样可能产生引起高度悬念的叙事。

^{④7} 理查德·J·格里格, D. A. 普伦蒂斯,《论受众反应》,波德维尔与卡罗尔主编,《后理论:重建电影研究》,535页。

疑圭多从前的女友之死是否与二人有关。宝拉决定让圭多在恩里科每天下班必经的高速公路桥上谋杀他。但这并没有发展为一次暴力行为,在圭多动手之前,恩里科由于偶然地遇到一场车祸而死去。

影片是对安东尼奥尼的“内在悬念”思想的一次实践。并且,它有意识地利用了商业悬念片的各种常规主题——阴谋,不道德的私情,以及关于谋杀的种种暗示。对过去的谋杀罪行的一再暗示(尽管后来我们得知,圭多的前女友之死也是出于巧合),使得观众习惯地预期那对情人将要执行的犯罪计划的结果:他们的行动会成功吗?那个丈夫会被杀死吗?这些被叙事突显出来的问题,具有非此即彼的可能的答案,吸引了我们的注意。但是,卡罗尔的理论虽然能够说明这一悬念如何被引起,却难以令人满意地说明它如何被“解除”,因为那个丈夫之死纯属巧合。不管宝拉和圭多有没有谋杀恩里科的计划,不管恩里科有没有对宝拉进行调查,恩里科都会在那个时间地点死去。他的死并不是作为前面的事件的**因果的可能性**而被实现的。由于恩里科死亡的结局与那对情人的谋划毫无因果关系,因此它不能构成这个事件的因果性后果。卡罗尔将不得不说,这部叙事电影引起了悬念却并没有解除它。但这显然违背一般观众的感觉。

这个例子不是反常的。在希区柯克的《群鸟》(*Birds*)的结尾,鸟群突然间停止了对人类的攻击。没有人知道这是为什么,影片没有给出这方面的任何解释。的确可以说,“男女主角能不能躲开鸟群攻击?”引起了一个卡罗尔意义上的悬念;但“鸟群撤退”不是影片中任何事件的后果。看到此处,我们确实感到故事结束了——这个并非因果性结果的事件带来了结尾的感觉。

因此需要进一步思考,这两个故事中所涉及的可能性到底是什么。也可以追问:**我们能够理解、而机器不能理解**的“可能的结局”是什么?或者说,当我们把故事中的一个事件设想为在某种意义上是可能的,我们归派给它的那种可能性,一定涉及故事世界的因果结构吗?

前面说到亚里士多德试图调和悲剧在两方面的要求:一方面需要因果的必然性或者可能性;另一方面又要引起恐惧和怜悯。他提出的一个办法,是让被叙述的事件既出乎意料地出现,同时又具有前后继随的“效果”。但紧接着,亚里士多德又提出了另外一个解决办法:

最令人惊诧的**偶然**事件往往是那些似乎在表现某种特殊用意的偶然事件。例如,阿尔戈斯的米透斯雕像倒下来砸死了那个正在观赏雕像的、杀害米透斯的凶手。如此事件似乎不是纯属偶然,像这样的情节必然比其他情节好得多^④。

单从因果联系上考虑,米透斯之死和杀他的凶手之死,绝不比卡罗尔所说的阿利斯塔克与哥白尼的发现更紧密。但一般人都会承认:米透斯之死和杀死米透斯的凶手之死这两个事件,比哥白尼和阿利斯塔克发现日心说的事件看起来**更像**一个故事。亚里士多德举出的这两个事件中多出了某种东西,是卡罗尔那两个事件中所缺少的,并且,“多出来的”这种东西,并不是想象出来的因果联系。同样,在《群鸟》的结尾中,使我们觉得悬念被解除的,并不是在鸟群之撤退与前面的事件之间“发明”出来的某种因果联系。但这些事件之间确实具有某种联系,使它们看起来比卡罗尔的哥白尼和阿利斯塔克事件更紧密。那么,这种联系——这种“多出来的”、使那两个事件更紧密地联系起来的東西——是什么呢?

也许是**情感**。后面这些例子与卡罗尔的例子之间有一个突出的差异:它们造成了某种情感过程。在亚里士多德的例子中,谋杀发生之后紧接着一个应得的报应,这个事件序列带来了某种情感上的起伏,因此它们让我们感到有某种意味,哪怕它们缺少因果联系。《群鸟》中鸟群的撤离,《某种爱的纪录》中丈夫的意外死亡,同样完成了这种情感起伏的过程。而卡罗尔关于哥白尼和阿利斯塔克的例子中没有这样的情感过程——至少,通过卡罗尔平平讲述出来的事件是让人无动于衷的。

因此,一串话语/影像/表演有资格作为一条叙事,可以是由于它造成了观众的情感起伏的过程。它并不必定关系到故事中诸事件之间的因果联系,而往往诉诸我们对那些事件的**体验**。并且,在评估一个事件可能引起的悬念的时候,它对那个结局的可能性的促进,也往往需要联系到我们的情感结构才能说明,而不仅仅是根据故事世界本身的结构。不消说,“情感的起伏”这个说法是含糊的,是个比喻。下面将尝试对这一现象给出

④ 亚里士多德,《论诗》,656页。

较清楚的解释。

六、开端与结尾：因果之外

许多理论家都注意到，悬念之“引起”和“解除”的过程，往往带来了作品的完整、统一之感。至少，对“宏观疑问”引起的悬念的解除可以达到这种效果。悬念的解除并不总是会带来作品的结局，但以悬念之解除来作为电影故事结尾的做法十分常见。也许我们可以联系着“结尾”这个概念来思考引起和解除悬念的那种可能性的性质^{④9}。

（一）无始无终的因果之链

要创造一个结尾，故事中的因果联系既是不必要的，也是不充分的：一个事件可以提供给诸事件一个结尾，不管它是不是它们的（因果上的）后果；而在因果链条中，原因和结果却无止境地前后相继，永远不需要得出一个结尾。这是文学理论家克默德提出的一个重要思想，稍后我们将加以讨论。

关于开端和结尾，亚里士多德的说法耐人寻味。他说，“开端是指该物本身并不必然继随他物，而他物必然继随该物存在或产生。结尾恰恰相反，是指某物本身或出于必然，或出于恒常性，继随他物而产生，但无物继随该物本身而产生。”^{⑤0}从表面上看，这似乎是荒唐的——除非《创世纪》所描绘的那种开端，否则很难设想一个不是被前面的事件引起的事件；同样，除非《启示录》所描绘的那种末日景象发生，否则很难设想一个结果，在它之后没有进一步的事件所跟随。联系着卡罗尔的因果概念来思考，这里的问题尤其明显：因果链条的发展总是无始无终，一个事件之前总有其他的事件作为其原因，一个事件之后总有另外的事件作为其后果，这个链条并没有“开端”

^{④9} 为了避免误解，还应该补充，一部电影并不必定要得出一个结尾，甚至不需要显得在朝着一个结局发展。电影，或者文学、戏剧，都不必然是一个叙事作品。它们可以部分地是一个叙事作品；或者，它们可能只是“关于”叙事的作品——《去年在马里昂巴》就是典型的例子，它从头到尾只是在表达叙述之不可能。因此，一个叙事性结尾并不是电影、文学或戏剧作品所必需的，但它却是叙事的本性。

^{⑤0} 亚里士多德，《论诗》，652页。

和“结尾”可言。那么,应该如何说明我们感到的那种“结尾”的感觉?也许,开端和结尾的感觉并不是来自于故事世界内部的因果结构。

故事往往是通过结尾而被结构起来的,这一思想在文学和电影批评中十分常见。弗兰克·克默德在《结尾的感觉》中敏锐地提出了这一点:

让我们来看一个简单的例子,即一座钟发出的滴答声。我们会问它在说什么;我们也都会同意它在说滴答。我们是用了这种虚构来将它人格化,使它说起了我们的语言。当然,是我们提供了这两个声音之间的虚构性区别;滴是我们用来表示物质的开端的词,答是我们用来表示结尾的词……实验可以证明,当被实验者在听到诸如滴答这样有节奏的结构被原封不动地重复了几遍之后,“能够精确地再现这一结构内部的间隔,但他们却不能自然而然地掌握各个节奏组之间的间隔”,即答和滴之间的间隔,尽管你将它一再重复。^⑤

克默德讨论了为什么我们总是把时钟的均匀的声音听作“滴”和“答”,进而将时间加以“人格化”。他引用一些心理学研究成果来证明,这种倾向既是天生的,又在后天被学习所强化,它在我们的行为和思想中无处不在——这使我们必然地假定了“开端与结尾”这类关系。

我们把这两个关联的声音中的后者称做答的这一事实就证明了我们用虚构来使得结尾能够赋予时间性结构以顺序和形式。滴和答这两个声音之间这时也就被填上了一个具有意义的过程。我把钟表的滴答声看做情节的一种模型,看做一种通过赋予时间以形式而使它人格化的安排;而答和滴的间隔代表的则纯然是那种需要我们去加以人格化的连续而又无序的时间^⑥。

在克默德看来,人总是生活在一种悬念的情境中——一种我们生来就无法知道真正的开端和结尾的状况,因为我们寓居在贫瘠的、无意义的时间连续体之中。伟大的文学作品,特别是悲剧和诗歌,不断地回应着人类对过

⑤ 弗兰克·克默德:《结尾的意义:虚构理论研究》,刘建华译,沈阳:辽宁出版社—牛津大学出版社,2000年,42页。

⑥ 同上书,43页。

去、现在和未来之间和谐统一的渴望。文学作品通过提供具有**结尾**的虚构，暂时地调和了时间的矛盾。艺术家创造出伟大的虚构作品的首要目的，就是要在自身所处的时间当中，提供一个令自己信服的解释和安慰。克默德明确提到了结尾与悬念之感的关系：随着结尾之到来，悬念得以解除^③。但本文不准备进一步讨论克默德关于人生与悬念的看法，因为，说人们总是处在悬念之中，只有通过阅读或者创造具有结尾的伟大作品才能解除自己的悬念——这似乎很难令人信服。“**人生为什么需要结尾**”是一个问题，而“**结尾是什么**”则是另一个问题，本文关注的是后者。这是一个非常有限的问题：是什么给予了一个事件以力量，使它能够以一个结尾的身份，来组织和结构它之前的事件？

在《身体活：现代叙述中的欲望对象》中，彼得·布鲁克斯尝试通过精神分析学理论回答类似的问题。他把叙事的动力学建立在对欲望的驱动之上，并认为这种欲望“无论经过怎么样的升华，它最初并且一直都是性欲。但是，它的外延却是认知的欲望：针对作为‘认知癖’计划的身体。认知的欲望构筑在性的欲望和好奇心之上”^④。他认为，儿童成长中具有一种“认知癖冲动”，即认知的强烈欲望，而它事实上是性欲。借助这种冲动，小孩在学习说话、听故事、“以及整个人类语言中，找到了投射性本能的地方”^⑤。由此，布鲁克斯认为叙事的开端和结尾之感来自于性欲的唤起和平息。笔者认为，在人类本性中寻求结尾的本质，这一点是正确的。那种类似于本能被激起和要求平息的过程，能够帮助我们解释叙事的展开和终结之感。但要解

③ J. H. 米勒把叙述视为“打结和解开”的过程，认为结尾的概念是“内在地不可决定的”，即我们无力在因果关系的链条中界定开头和结尾：“它[叙事]总是开始并结束于中间，以外在于它自身的它的某些部分作为其先在条件。”J. H. Miller, “The Problematic of Ending in Narrative”, *Nineteenth-Century Fiction*, (1978), vol. 33, p. 3; p. 4.

D. A. 米勒也提出了类似的观点，他借助精神分析学理论来解决这个问题，认为叙述是“欲望和满足的辩证活动”：叙述者只有先拒绝“叙事冲动”，才能够让一个叙事终结。D. A. Miller, *Narrative and Its Discontents: Problems of Closure in the traditional Novel*, Princeton: Princeton UP., (1981), p. 265. 但这种抗拒“叙事冲动”似乎令人费解。如果一个人在写作一个叙事作品，他随时可能拒绝“叙事冲动”：或者出于懒惰，或者出于其他的事情耽误了他的注意力，或者他不想再把这个无聊的故事写下去。但这样的拒绝叙事冲动，并不能为他的作品赋予一个“结尾”。

④ 彼得·布鲁克斯：《身体活：现代叙述中的欲望和对象》，朱生坚译，北京：新星出版社，2005年，7页。

⑤ 同上书，9页。

释情感沿着一个唤起、纠葛、解除的循环发展,并不需要将之归结为弗洛伊德意义上的无意识本能冲动。那么,有没有办法给出更清楚的解释?

(二) 情感的始与终

正如卡罗尔所认为的那样,理解、领会一条叙事,就是把那条叙事中被再现出来的事件纳入我们已熟稔的结构之中,从而使它们获得某种意义。因果结构无疑是这样的结构中最重要的一种,但并不是唯一的。在广有影响的《情感的理趣》一书中,罗纳德·德·苏萨(R. de Sousa)提出,情感也具有类似的结构和组织作用,并且,这种情感结构是我们理解自己的经验的一个重要途径。

德·苏萨认为,情感能像语言一般形塑人的经验,它们同样富于形式规则,这使情感的合理性评价成为可能。不同的是,语言是说出来、写出来的,而情感却是戏剧那样“上演的”(perform),这是在人际交往与社会文化陶养中习得的。在德·苏萨看来,人类的每一个情感都具有一个类似于故事的“范式剧情(paradigm scenario)”,诸情感的具体“剧目”,是通过与“范式剧情”的关联而被习得的:

通过与范式剧情的联系,我们可以熟悉情感的词汇。像小孩子一样,这些首先是从我们的日常生活中习得,然后被我们接触到的故事、艺术和文化所加强。更稍后,则是在文字素养中被文学所补充和精炼。范式剧情涉及两个方面:第一,一个情境类型为特定情感类型提供特定对象;第二,对该情境特有的、或正常的一系列反应。在此,“正常”首先是一个生物问题,然后很快便成为一个文化问题^{⑤⑥}。

“范式剧情”贮存在记忆中,又作为理解我们自己的经验的一个手段而被不断回溯:它们“与其说是要被解释的故事,不如说是其他故事和情境据之而得到解释的故事”^{⑤⑦}。当范式剧情关联于一个情境之时,它决定了我们会关注什么、倾向于注意什么,以及我们倾向于怎样去反应。它们决定了那

^{⑤⑥} R. de Sousa, *The Rationality of Emotion*, p. 182.

^{⑤⑦} R. de Sousa, "Emotion," *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/entries/emotion/>

些事件对于我们的最初“意义”。这样,一旦我们的整套情感装备得以确立,就会通过具有不同的范式剧情的“透镜”,来观察和解释自己面对的情境。范式剧情重新结构和组织了我们的知觉、认知和推论的倾向。⁵⁸

不妨回想《奥赛罗》中伊阿古是如何让奥赛罗产生嫉妒。德·苏萨说:

伊阿古所做的,事实上就是引导奥赛罗的注意力。他问:“将军当初向夫人求婚的时候,迈开尔·凯西奥知道你们的恋爱吗?”然后逐渐暗示一些推论而又不明白讲出,以至奥赛罗惊呼道:

我的老天,他尽做应声虫,
好像他的想法里有什么鬼,
不好说出口。你说话是有意思的。

然后是伊阿古更直接的劝告:“留心你的妻子。”一旦注意力被这样引导之后,基于同样的证据的推理,尽管是先前从不考虑的,现在却感到非信不可了:“永别了,宁静的心灵……”

在这个例子中,情感的变化是通过操纵奥赛罗所思考的东西、所注意的东西和推理的东西来达到的……

生物学假设 2:情感是在注意力的对象、探索的路线和推理的策略中,一种突显典型的决定性模式。⁵⁹

伊阿古通过操纵情感,一步步令那些彼此无关的细节对奥赛罗显出“联系”、显出与原本不一样的“意义”。用德·苏萨的话说,情感组织和结构了我们的经验、注意力和推理。情感的“范式剧情”的作用,非常类似于伊瑟尔在论述我们对文学作品的理解时使用的一个概念——“保留剧目”。在伊瑟尔看来,“保留剧目”是文学文本与读者会面交流的领域,包括已经被读者熟稔的关于文本的所有东西:在它之前的作品的特征,社会与历史规范,作品产生的文化背景等等。这一切构成了读者理解那个作品的参照系,正是因为它,读者与作品的交流才成为可能。它既被我们所熟悉,同时又不断地在新的交流中生成,因此伊瑟尔称之为“交流的故土”:“文学中的保留剧目具

⁵⁸ R. de Sousa, *The Rationality of Emotion*, p. 201.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 195-196. 涉及《奥赛罗》作品的译文参考了卞之琳的中译本,见《莎士比亚悲剧四种》,卞之琳译,北京:人民文学出版社,1997年。

有双重功能:它重构熟悉的图式,形成交流的背景,并提供一个普遍的框架,使信息或本文的意义得以组织化。”^⑩

德·苏萨与伊瑟尔的理论带来了两方面的启发。首先,我们在成长中最早了悟或熟悉的意义结构,也许是情感赋予的意义结构,是我们在与世界与他人的交流中习得的“范式剧情”。它们构成了我们记忆中“最早的故事”,我们“透过”它们理解其他故事和事件的意义。其次,这些在交流中被习得的情感故事或意义结构,构成了伊瑟尔意义上的最早的“保留剧目”,它们是被人类情感的本性决定的,而在我们的成长中,它们会被文化的影响所形塑。构成一个范式剧情的历程,往往是情感从唤起到稳定/消除的历程,这也许是一种在生物学意义上被编程的结构。这样,我们是在透过我们的身体,“直觉地”地理解故事。我们可能不知道那个事件“为什么发生”,但我们能体会它们“带来的体验”。于是,这些事件被纳入了我们已经熟悉的、懂得的**情感的结构**,在这一结构中,它们同样对我们显现出某种意义/意味。

“透过身体理解”的概念,似乎比前面“情感的起伏”的说法更为含糊。并且,这一概念似乎与情感的评价理论不相容。但此处并不是诉诸内部感受,而指一个外部事件对我们显现出来的意义——它仍然是我们对外部原因事件的一种评价。需要区别“评价”的几个意思。情感所包含的“评价”,既不是生理感觉的效价(valence)——舒服或难受;也不同于完全客观的评价,或根据结果进行的评价。对于一事物,情感揭示了它相对于我们的目标而言的价值或意义。

哲学家们已经区分了“(像事件那样)发生的情感”和“倾向性情感”^⑪。一个人可能处在某一情感态度中,但仅仅是某一态度而不涉及发生过程:我可能长久地怀有对家人的爱、对失去一位朋友的悲伤、对童年的怀念,但现在我满脑子想的是我的毕业论文,这些“倾向性”情感状况并没有像事件那样“发生”。相反,如果我涨红了脸朝着某人大喊大叫,可以说我正处于一个

⑩ 伊瑟尔,《阅读活动》,98页。

⑪ 对于这一区分,参见 W. Lyons, *Emotions*, New York: Cambridge, (1980), pp. 53-57. 莱昂斯认为,一个(“发生的”)情感是由主体关于自己的情境的评价所导致的一个异常心理状态。

发生的愤怒状态中^②。“发生的情感”可以向稳定的情感倾向转化,例如我对某人的愤怒可能转化为我对他的厌恶,这种厌恶可能在我一生中持续下去,成为我对他的一个稳定的态度或者倾向。与悬念直接相关的是“发生的情感”。这些情感在本质上是**历时的**——它们的本质在于它们如何历时发生、展开、消退和/或转化。这类似于克默德所说的那种“滴与答”的过程:紧张与放松的节奏过程。

一个“发生的情感”,总会具有一段关于它的发生、消退和/或转化的自然“历史”。这个自然史中的第一个环节,是一些典型的引起情感的条件,在情感哲学中,最重要的是前面提到的意向性对象。第二个环节,往往是一系列激扰不安的身体状态和生理症候,例如加快的心跳或者呼吸,以及各种不同的感受——喉咙哽咽,胃抽搐等等。然后是无意识的面部表情、身体姿态,以及各种表现行为,例如笑和尖叫。也包括德·苏萨提到的注意和解释模式。第三个环节,是动机性倾向,它们驱动跳跃、逃跑、攻击等行动。最后,每一个“发生的情感”都具有典型的衰退和消失模式,包括消除它的典型条件和尾随它而来的典型心理状态。

尽管我们无法谈论因果链的开端和结尾,但完全可以谈论一个情感的开端、中部和结尾。情感的这种历时性质,恰好体现在亚里士多德对悲剧情感的解释之中:悲剧引起了恐惧,而恐惧又带来“卡塔西斯”。亚里士多德没有解释一出悲剧的情感历程如何关系到它的情节历程,但情感或情感序列的历时性质,能够为他的情节分析提供基础,因为开端、中部、结尾可以根据情感的唤起和解除来定义。一个故事的开端与结束之感,往往是**情感的感觉**。故事可以开始于引起某种情感、或者某个情感序列的状态,而当它平息或稳定的时候,结尾的感觉就产生了。

这个过程并不限于单个情感的唤起或者解除。“情感转换”已经成为众多情感哲学家关注的话题,而叙事造成的情感转换现象特别明显——它们

^② 许多东西往往都可以被叫做“倾向性”情感,不只是爱、憎恨、轻蔑等等,还有性格倾向(焦虑的,暴躁易怒的,友善的),道德品质(勇敢的,懒散的,空虚的),心灵的性质(多愁善感的,讽刺的),等等。赖尔甚至把对符号逻辑的兴趣都包括进来,作为情感的一个例子。赖尔:《心的概念》,103页。

引起的往往是一个不断更替的情感序列。^③ 一个情感可以让位于另一个情感:对某人的悲惨遭遇的同情,由于同情而产生的对造成这一处境的原因的愤怒,这种愤怒又可能让位于仇恨,仇恨让位于对复仇的渴望,最后让位于复仇成功的满足,诸如此类。并且,在诸情感之间的让位和替代过程中,后面的情感往往会把前面的情感**包含**在自身之中,从而使我们感到叙事的**整体性和统一性**——因为最后得到的那种满足,是我们联系着前面的悲伤、愤怒、仇恨、渴望来**一并**加以体验的。

情感的序列如何具有开端与结尾? 因为不同的情感具有不同的特征,使它们给我们带来开端和结尾的感觉。一些情感的产生,可以独立于主体先前的情感状态。它们有一个认知性的原因,但不要求主体事先具有某种情感或情感态度。而另一些情感被唤起,往往需要事先具有某种情感或态度,但它们不必定需要后面的情感来代替它。仿照亚里士多德的说法,不妨称前一类情感为“毋须承继的情感”,称后一类情感为“毋须后继的情感”。例如,恐惧和希望^④可以直接被特定事物唤起,不管主体在它之前有没有情感;我在看到一只狮子向我扑来的时候会感到恐惧,不管我之前处于什么状态。但失望、满足和悲伤等情感,必须从一些在先的态度中发展出来,这些态度是可能受挫、可能得不到满足、或可能被伤害的态度。

③ 不妨参看德·苏萨的如下评述:

在某些情况下,发现某一情感是基于某一错误的信念,会将它转变为另一个情感,而不是简单地消除这一情感。当发现自己做了不公正之事时,愤怒会转换为悔恨:我们常常看到父母在找到丢失的孩子时会惩罚他们,这时原本的焦虑会转变成气愤。在这类情况下,注意的焦点并没有由于纯属信念的改变而改变;因而注意力有某种惯性。但是,由于现在事实不同了,新的情境属性自然地成为同样的注意力集中的焦点,后者又导致了主体关心的主导类型的转换。De Sousa, *The Rationality of Emotion*, p. 194.

心理学家齐尔曼特别关注情感转换问题。他提出了情感的“应激滞后理论”。他认为,情感转换主要表现在认知内容转换的层次上,这一过程相对快速、明晰。但身体感受的转换并非与此同步,而是相对缓慢、滞后,并且前一个情感唤起的生理兴奋会累积到后来的情感之中。D. Zillmann, “Mechanisms of Emotional Involvement with Drama”, *Poetics*, (1994), vol. 23, pp. 33-51.

④ 本文把希望作为一种情感状态,与“欲望”区别开来。“希望”也许相当于一些哲学家所说的“情感性欲望”——与情感的典型身体反应相伴随的欲望。它区别于“工具性欲望”,例如我由于工作需要而想要坐飞机去巴黎,但这个愿望之满足不必使我产生任何情感。后一种欲望的特征是关于其目标的工具性评价所赋予的。并且,作为情感的“希望”具有唤起它的典型条件,而欲望不必有这样的条件。“工具性欲望”与“情感欲望”的划分,可参看 B. W. Helm, “Felt Evaluations: A Theory of Pleasure and Pain”, *American Philosophical Quarterly*, (2002), vol. 39, 1, pp. 13-30.

“毋须承继的情感”往往是不稳定的,因为它们驱动以消除自身为目的的行动。恐惧驱动逃跑,逃跑导致对恐惧的移除,或者被安全或侥幸之感所代替。这样的情感引发了一个情感序列,由此构成了亚里士多德所说的一个“开端”的感觉。而“毋须后继的情感”往往是稳定的,因为引起它们的条件和它们所带来的状态是稳定的。悲伤是对难以弥补的损失持久反应,满足是对获得的稳定反应,正如德·苏萨所言,悲伤这类情感一般不驱动我们采取行动去改变引起它的原因,而满足更是如此。因此,悲伤和满足一般不导向其他情感,它们可能只是慢慢随着时间流逝而消退。似乎可以这样认为:恐惧和希望可以引起或维持一个情感序列,但不能解除一个序列;悲伤、惆怅和满足可以解除一个情感序列,但不引起一个情感序列。

再一次来考虑悲剧唤起的情感:恐惧和怜悯。按照亚里士多德的解释,怜悯是对一个角色的悲伤的**移情**反应,也就是说,怜悯实际上就是我们“通过角色”(不管以何种方式——移情、模拟、投射,等等)体验到的**悲伤**。要求“悲剧唤起恐惧和怜悯”,则意味着:从引起某种有开端之感的情感(恐惧),发展到某种具有结尾之感的情感(悲伤—怜悯)的历程。这正是一个情感起伏的历程。由此,亚里士多德关于悲剧情感结构的解释,能够用来解释悲剧情节的结构。

因此,叙事中诸事件之间的联系不一定是因果联系。哪怕是纯属巧合的事件,也可以被观众理解为一个有意义的整体,而不必强加给它们一个具有因果联系的外观或幻觉。当然,卡罗尔可以说,这不过是持有一种不同的叙事观。卡罗尔在《叙事的联系》中已经抢先防止了这种反驳:关于诸偶然事件的再现,不能构成一个(他的意义上的)叙事,充其量只能构成一个“编年史”^⑤。但笔者认为,把情感联系的观点补充进去,有助于解决卡罗尔的叙事理论所不能解决的问题——安东尼奥尼和希区柯克的作品结局都解除

^⑤ 卡罗尔设想了一个可能出现的反例:“假设我听到了一个我们都可能把它归为地道的叙事的那类故事——至少一直到故事的结尾还是如此,但是故事的结尾却说,每一件事都是在一个具有逻辑上可能的世界中发生的,这里没有原因,只有巧合。在这个故事的世界中,没有因果性的必要条件。”对于这个反例,卡罗尔说:“我在这样的考验之下,还是咬紧牙关指出它不是一条叙事。直到结束之前,它看起来还是一条叙事,但是接着它就变得不是叙事了……我们一开始认为它是一条叙事,但到了结尾处,我们意识到它是一个编年史。”(《论叙事的联系》,203—204页)

了悬念,而不是留下了悬念(根据卡罗尔的标准);因为它们带来了情感上的结尾之感,尽管它们并不是前面的事件的因果性结果。它们是叙事的结尾。这样的结尾所带来的感觉,非常不同于以因果性结果为结尾带来的感觉。如果把“恩里科之死”当作先前事件的因果性结果来看待,将是对安东尼奥尼作品的巨大误解。

七、悬念的“两面”:恐惧与希望

与卡罗尔用因果联系来定义悬念不同,笔者倾向于把悬念视为一个情感序列,而不是一个情感。悬念至少涉及两种不同的情感成分:“恐惧(fear)”和“希望(hope)”^⑥。

悬念不止是“一个”情感,在心理学中,这是一个影响十分广泛的论点,最早由沃尔托尼(A. Ortony)等人提出^⑦。他们把悬念视为一个“复合情感”:悬念一方面包含情绪性成分,即恐惧和希望,另一方面包含认知性成分,即“不确定性”。但这一思想在概念上并不十分清楚:悬念的“情绪性成分”与“认知成分”究竟是独立地起作用的,还是以某种方式结合在一起的?并且,鉴于沃尔托尼等把恐惧和希望都划入了关于将来事态的“前瞻性情感”,它们本身已经包含了对将来事件的不确定——显然,“不确定的认知状态”在概念上是冗余的^⑧。卡罗尔的悬念理论借鉴了他们的经验性研究,并对其结论进行了改造。他的第一步,把那个认知性成分(将来事件的不确定性)视为恐惧和希望所包含的认知成分;第二步,则是把恐惧和希望(作为两个情

^⑥ 在这里,笔者用“恐惧”指的是对一个事件可能具有的坏结果的情感,借用情感哲学中的术语,它的形式性对象、或者合适标准,是那个事件被评价为“很可能有坏结果的”。它不同于在讨论恐怖片时所涉及的那种“恐怖(horror)”,“恐怖”的核心是对一个虚构之物的性质的评价(例如那个怪物是“有威胁性的”,并且是“令人厌恶的”)。本文用“希望”指的是对一个事件可能具有的好结局的情感。正如前面已经论述的那样,它不同于“欲望”,因为希望是一个情感,因而有引起它的典型条件,例如把一件事的结局评价为好的、并且是可能的。而欲望并不需要这样的条件,我们可能意欲某种东西而不知为何意欲它。

^⑦ A. Ortony & G. L. Clore & A. Collins, *The Cognitive Structure of Emotions*, Cambridge: Cambridge UP., (1988), p. 131.

^⑧ 并且,把“认知的不确定性”作为悬念的必要条件,将导致“悬念的悖论”,即,观众可能在已经知道作品结局的情况下感到悬念,而这与“认知的不确定性”条件冲突。

感)还原为对将来事件的不同方面的评价:好结局会发生或坏结局不会发生(希望);以及坏结局会发生或好结局不会发生(恐惧)。这样,两个情感成分都被还原为评价的内容,并且,这种双重评价进一步构成了一个情感(悬念)的认知性原因或形式对象,而不再是两个情感——恐惧和希望。联系到沃尔托尼的理论,卡罗尔的认知还原论倾向是十分明显的:他竭力把情感态度还原为认知内容来说明^⑨。

笔者赞成卡罗尔的第一步,但认为第二步走得太远。悬念涉及两种情感成分,它们不能被还原为评价内容,哪怕是一个复合的评价内容。因为当这两种情感在“发生”的时候,具有各自不同的“身体历史”;而评价性思想不具有这样的“身体历史”。就这两个情感各自的认知成分而言,它们可以大致上对应于卡罗尔的双重评价内容:希望是对我们想要结局之发生的期待,或对我们不欲发生的情节之不发生的期待;而恐惧是对我们不欲发生的结局之可能发生的害怕,或对我们想要结局之不能发生的害怕(或不期待)。对于一些坚持情感的(认知)内容理论的理论家来说,这两个情感的认知成分事实上是可以互相推导的:由于被评价的是同一个事件的两个逻辑上对立的可能结局,因此,对一个结局的期待(希望的认知成份)同于对这个结局的反面的不期待(恐惧的认知成份)。并且,这两个情感可以通过**同一个事件**来消除(例如角色安全躲开了炸弹,则观众的恐惧得到了消除,同时希望也得到了满足)。卡罗尔因此认为这两个情感的内容可以还原为一个复合的评价。但笔者相信,就算这两个情感的认知成分可以通过真值上等价的命题来表述,就算对恐惧和希望的消除可以通过同一个事件来达到,它们仍然是不同的情感,因为它们构成了不同的体验。

请回想“眨巴眼凶手”的例子。我们之所以感到揭示凶手在场的画面是高度悬念的,并不是因为它增加了我们对女孩找不到那个凶手的恐惧——

^⑨ 不妨参看卡罗尔的如下论述:

对于虚构作品中的悬念的这种分析非常符合心理学家沃尔托尼、克洛里和柯林斯提出的悬念的定义,他们声称:“我们认为悬念涉及一种希望的情感和一种恐惧的情感,以及一种不确定的认知状态。”我们所期待的是道德的结果(这种结果是不可能或不确定的),我们所恐惧的是邪恶的结果(它更有希望)。

《悬念的悖论》,见《超越美学》,415—416页。

相反,对于“抓出凶手”这个好结局来说,这个场面具有促进作用而不是阻碍作用。那么,使观众在看这个场面时越来越坐立不安的东西是什么呢?那种东西不只是对坏结局的不断递增的恐惧,而是希望和恐惧的同时递增。这是如何可能的?沃尔托尼等人认为希望是对某个好结局之可能发生的愉快的体验,但笔者反对这一点。请注意“希望本身”和“被希望的东西”之间的差别。希望常常是令人不愉快的,尽管被希望的东西通常具有令人愉快的性质。当希望的东西只差一点点就能得到的时候,我们往往会具有更为迫切地希望;希望之尚未实现(因此它才是一个“希望”),往往令人非常焦灼难耐。并且,当这种极有可能被满足的希望最终没有得到满足的时候,它给我们带来的懊恼、失望,会比原本没有多大可能被满足的希望所造成的懊恼、失望更大。这正是格里格等人关于“提斯先生赶飞机”的短故事实验所证明的:提斯先生只差五分钟而错过了飞机的故事,比他差一个小时赶上飞机的故事更让观众感到遗憾。同样,这也是肥皂剧中的俗套——孩子与亲生父母对面不相识——总是引起强烈的悬念的原因。

这恰好说明了前面提到的评估一个事件的“潜在悬念水平”的问题。由于悬念至少包含两个独立地起作用的**情感成分**,而不是一个复合的**认知成分**,因此悬念的强度可以在事件的两个可能性方向上被提高。它可能随着恐惧的增长而增长,当我们感到一个事件使得那个坏结局更可能的时候——这是卡罗尔和“悬念机”所坚持的评估标准。但它也可能随着希望的增长而增长,在一个事件使得我们希望的东西近在咫尺、使我们急不可耐的时候——这正是“眨巴眼凶手”和肥皂剧中的“对面不相识”的情况:窗户纸一捅就破,但“悬”就“悬”在只差那么一捅。此外,尽管希望和恐惧指向两个逻辑上对立的可能结局,但是,希望带来的令人不快之感的生长,并不造成恐惧带来的令人不快之感的降低;这种感觉是各自独立的两种评价方式造成的结果,彼此不能抵消——不像它们的认知内容那样。因此,我们回答了卡罗尔的理论所不能解释的一个问题:即使在好结局的可能性极高的时候,仍然可能产生高度悬念的叙事。

考察电影史上一些制造悬念失败的尝试,也可以证明电影悬念中至少有两种情感成分在起作用。在格里非斯 1909 年拍摄的《生命之途》(*The Drive for Life*)中,一位阴险的寡妇出于对女主角的妒忌,假托她恋人的名义

送了一盒有毒的巧克力给她。高潮部分是男主角在得知这一消息之后,竭力去阻止女主角吃下那盒糖果。格里非斯设置了营救场面的平行剪辑:一方面是女主角拿起糖果准备吃;另一方面则是男主角前来营救的行动。格里非斯原本希望由此创造紧张的悬念效果,但观众却看得哄堂大笑。当时的报刊上这样评论:

在影片结束的时候,那个惊险悬念被拖得太长了,以至于无法充分地达到它的效果……在画面的交替中,我们看到他穿过大街小巷一路飞奔,而女主角和她的朋友们将要吃下那些糖果。她们把糖放在嘴边的时间不可思议地长,长得我们相信她们的手臂都举麻木了,而汽车里的年轻人还在穿过收费口,和马车相撞,以及拐弯打滑。当然,他及时赶到了——不出我们所料——但是这场奔波拖得太长,而那个吃糖的场面也在电影中出现得太早了^⑩。

观众当然会把“女主角被毒死”评价为恶的结局,把“女主角得救”评价为善的结局,并且此处坏结果的可能性远远大于好结果的可能性——女主角拿出糖果时,拯救者还在路上疲于奔命。这个例子完美地符合卡罗尔的双重评价理论。然而,它并没有引起导演想要引起的悬念,至少没有在结局到来之前成功地把悬念维持下去。在笔者看来,之所以会如此,在于它仅仅引起了“恐惧”而没有引起“希望”。也许观众在一开始看到女主角拿起那颗糖的时候会感到恐惧,并且希望她不要吃下去。但是,这个“平行蒙太奇”并没有成功地造成两个可能结局的“平行”效果:它仅仅揭示了坏的结果立刻就要发生——女主角马上就要吃下那颗糖;而没有揭示好结果有着“平行”的可能性——男主角的营救太遥不可及。也就是说,它充其量只是唤起了我们对坏结局的恐惧之感,而不能唤起我们对好结局的希望:在这个例子中,由于影片提供的基本事实,与“女主角得救是可能的”的评价是矛盾的,因而是不可想象的。当希望之感不可能产生,悬念也就无法产生。并且,由于导演刻意地想表现一个结局的可能性,同时又(无意地)展示了对这种可

^⑩ 原载于 *New York Dramatic Mirror*, (1909, 5:42)。转引自 T. Gunning, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, (1991), p. 195.

能性的否定,它最终造成的是滑稽可笑、自相矛盾的效果。在导演希望观众紧张的地方,观众却被不平行的“平行”逗得笑起来。

八、作为情感序列的悬念

观众的悬念中至少有两种独立的情感成分在起作用。恐惧与希望构成了悬念的两面,它们不能还原成同一个情感的认知内容,哪怕二者可以通过同一个事件来消除。并且,观众的悬念并不是全都关系到故事世界中的(虚构)事实/事态的,因此,它不能完全根据关于那个世界的评价、判断或者某种命题性思想来说明。

悬念之感,往往打破了虚构世界的封闭自足。在感到悬念的时候,观众既是一个虚构世界的观察者,也是一个“参与者”。当然,“参与”并不是行动上的,而主要是情感上的;这种情感上的参与使得悬念情感中的评价往往会涉及观众**自身的事实**,而不仅仅是通常哲学家们所说的“虚构性事实”(fictional truth)。

在这一点上,悬念很不同于艺术欣赏中的另一些情感,例如恐怖片的“恐怖”。恐怖主要是关系到虚构对象(怪物)的性质的。我们的注意力越是集中在虚构世界之中,对相关性质的评价就会引起我们越强烈的恐怖之感。但是,当我们明确意识到那个世界的虚构性时(而不仅仅是下意识地具有它是一个人工产品的信念),恐怖便会减少,甚至消除。在孩子们被银幕上的怪物吓得尖叫时,父母往往会说:“别怕,那是假的”,这通常都会使孩子平静下来。

但悬念的情况不同。知道一个事件是虚构的,这无助于解除悬念;恰恰相反,对这一点的明确意识时常会促进悬念。一旦我们的希望和恐惧被故事中的事件唤起,它们就不仅仅随着“故事中的事实”而展开,也会随着我们自己的“身体的事实”而展开。前面说过,希望和恐惧是“驱动性”情感,它们可以毋须承继之前的情感态度,但它们往往会开启它们之后的一个情感和行动的序列。它们是生物学意义上的“基本情感”,具有进化的适应性作用:恐惧促进撤退或者战斗,希望促进满足希望的行为。它们也被称为不稳定的“否定性情感”,因为它们强烈地驱动其他的行动或状态,从而达到对自

身的消除,或者替代。当我恐惧某个事件发生,并且相信某个行动可以让我摆脱那个可怕的后果,恐惧就会促发我采取避免可怕后果的行动。希望也是如此,当我希望某件好事情发生,并且相信采取某些行动可以带来我希望的事情,我就会采取行动来满足我的希望。这些行动最终带来对希望和恐惧的平息或解除。

但在观看虚构作品的时候,我们知道自己面对的是一个虚构,采取任何行动都不能对那个故事世界发生影响。这一意识带来的结果是双重的:一方面,我们克制了日常情况下的恐惧和希望可能促发的行为,例如跑上台去帮助角色;另一方面,由于这一意识和对行动的压制,那些情感所带来的扰乱和焦虑之感越来越强烈。在这样的情况下,观众对故事结局的期待,便裹挟着自身的情感。斯马茨(A. Smuts)在一篇尚未发表的论文中,指出了悬念的“叙事的不对称性”:悬念是我们在与叙事打交道的时候时常提到的情感,而不是在日常生活中经常被提到的情感^①。的确,不管在英文还是中文中,我们都极少用“悬念”来描述自己的日常反应。用笔者提出的“情感序列”观点,很容易解释这种叙事的不对称性:在现实生活中,当我们能够采取影响某个结局的行动的时候,我们会去采取行动,而不是任由自己处于悬念状态。正是在我们去影响结局、去满足希望的行动受到阻挠的时候,在意识到我们无能为力的时候,我们才会忍受情感的煎熬,满怀悬念地坐在椅子上,急不可耐地等待一个结局到来。

可以看到,处于悬念之中的观众的希望是**多重的**。观众希望自己偏爱的结局发生——不妨称之为“希望1”;同时,观众也希望自己的恐惧和希望之情(立刻)得到解除和平息,因为这些情感本身要求对自身的消除——不妨把这种希望称为“希望2”。“希望2”——观众对消除那些情感的希望——不能还原成“希望1”的形式。“希望2”是以现实世界中的事件(观众自身的情感)为其对象的,而不是以故事世界中的事件为对象的。

对“恐惧”同样可以做出这样的区分:以虚构事件为对象的恐惧(恐惧

^① A. Smuts, “The Desire-Frustration Theory of Suspense”, 即将发表于 *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (2008)。感谢斯马茨博士向笔者提供了这篇论文,并且,本文的“悬念包含欲望”(而不是认知的“不确定”)的论点,得益于这篇论文的启发。

1);以自身情感为对象的恐惧(恐惧2)。近年来流行的网络同人小说是一个突出的例子。在一些著名作品(例如《哈利·波特》)出版之后,对原作的情节和人物设定感到不满的读者,利用原著中的角色和相关故事要素来重新创作小说。这些小说在网上的同人论坛发表。任何人只要在这样的论坛上注册,就可以在自己方便的时候断断续续地发表作品,以及观看他人发表的作品。未完成的作品被称为“坑”。开始发文称为“挖坑”;此后的陆续连载称之为“填坑”;如果作者决定在未完成的情况下就放弃写作,称之为“弃坑”;而阅读未完成作品的读者自称为“落坑”。与报章杂志上的连载小说或者电视连续剧不同,这样的连载同人文学作品随时可能被作者任意中断或者放弃。热心读者会不断发言催促作者更新(“催坑”);而当作者“弃坑”时,读者会纷纷表示失望和难过。毫无疑问,促使读者们要求作者不要“弃坑”的,正是作品引起的悬念。这些读者在字面意义上说自己“害怕落坑”,害怕作者“弃坑”,这并不是害怕悲惨的结局。很明显,这种“害怕”不是对任何悲惨结局的害怕,而是对自己陷入一种无法移除的希望和恐惧状态的害怕,用本文的术语,即“恐惧2”^②。

在大多数情况下,“希望1/希望2”和“恐惧1/恐惧2”常常一并得到平息或解除:当一个可能结局被实现的时候,观众对那个结局的希望得到满足或失望,由此带来情感的稳定或平息;与此同时,观众希望立刻摆脱不愉快的情感的希望也得到了平息。

九、定义悬念

现在总结一下本文关于悬念的定义,它吸取了卡罗尔和沃尔托尼的一些思想,但又有所改造:

(1) 悬念是一个情感序列,它的开端是“恐惧1”和“希望1”,并且会发展出“恐惧2”和“希望2”。当这两种恐惧和希望中的任何一种被解除的时候,都可能解除悬念。

(2) “恐惧1”和“希望1”是关于叙事中事件发展过程的情感伴随物;这

^② 对这类现象感兴趣的读者,可以登录“活力吧·哈利波特论坛”、“乐园通路”等中文同人作品论坛。

种事件的发展过程指向两个逻辑上对立的结果；这两个可能结果的对立被突出和强调（达到吸引了观众的注意力的程度）；并且这两个结果中的一个是我们所欲发生的，另一个是我们不欲发生的。^③“恐惧1”的合适标准或形式对象，是我们把一个事件视为可能的、并且不欲它发生；“希望1”的合适标准或形式对象，是我们把一个事件视为可能的、并且意欲它发生。

（3）“恐惧2”和“希望2”是关于观众当下情感的情感状态，“希望2”的合适标准是，被引起的希望和恐惧会（立刻）被移除或平息；“恐惧2”的合适标准是，被引起的希望和恐惧可能得不到消除或者平息。

经过这样的修改之后，这个悬念理论有三个优点：第一，它能更好地说明“眨巴眼凶手”这类例子：为什么在好结果十分可能的情况下仍然可以产生高度的悬念？回答是：因为悬念的强度不仅关系到恐惧的强度，也关系到希望的强度，它涉及的不是两个评价内容，而是两种不同的评价方式。第二，它能够说明《生命之途》等创造悬念失败的例子，它们符合卡罗尔关于悬念的双重评价标准，却没有引起悬念，因为它们仅仅引起恐惧而没有引起希望。第三，根据“恐惧1/希望1”和“恐惧2/希望2”的区分，悬念之解除不必联系着故事世界内部的因果关系来理解，而是可以联系着我们自己的情感历程来理解。诸事件序列在观众身上引起的情感序列，例如对恐惧与希望的唤起、展开和解除/平息，构成了一种情感的联系，它们使得那个故事成为一个统一的、有意味的整体。没有理由说《某种爱的纪录》和《群鸟》的结局不是一个叙事性结局，相反，联系着我们的情感来看，它们有着隽永的意味。这正是艺术家和观众能够创造和理解、而机器叙述者（至少在目前）无法产生的东西。

此外，修改后的“情感系列理论”，能更好地区分“悬念”与推理片旨在引起的“迷惑（mystery）”。悬念片与推理片的差异，“悬念”与“迷惑”的差

^③ 因此，这里预设了悬念要求欲望，或者类似于欲望的状态。笔者赞同卡罗尔的说法：在电影中，促使我们想要一个结局而不想要另一个结局的东西，往往是关于那个结局的善或恶的评价性思想。并且，这种评价是根据非常宽泛的道德标准。例如，威胁观众偏爱的角色的自然灾害（火山爆发、地震等等），也可以视为“恶”的例子。参见卡罗尔在“Toward a Theory of Film Suspense”中，对悬念的合道德标准的详细论述。但是在笔者看来，这种“想要（desire）”本身并不是一个评价性信念或思想，“想要一个事件发生”不等于把它评价为好的或者善的。

异,不仅仅在于卡罗尔所说的“**疑问—答案**”的语法差异。悬念涉及对那些结局的“恐惧”和“希望”之情,而单纯的“迷惑”只是对关系到“谁是凶手”的知识的困惑。悬念涉及“**想要那个结果发生**”,而单纯的“迷惑”只涉及“**想知道答案是什么**”。因此,悬念并不仅仅是对一个“答案”/谜底/知识的兴趣,而是渗透了对那些结局的情感——希望和恐惧。这也可以解释我们为什么能够多次观看同一部悬念片的时候会重复感到悬念;但通常不会在反复看一个推理片的时候反复感到“迷惑”。

生命的馨香

——《八大山人研究》读后

刘桂荣

齐白石先生曾有诗一首：“青藤雪个远凡胎，缶老衰年别有才。我欲九泉为走狗，三家门下转轮来。”其中齐老先生所推崇的“雪个”即为“清代四画僧”之一的八大山人朱耷。20世纪的后半叶，随着国内外对八大山人的研究不断升温，八大的声名不断高涨，人们对之探究的兴趣愈加浓厚。谜一样的身世行迹、儒释道三家思想的游走、奇奥幽涩的诗文、荒诞怪异的绘画、身体的癫狂与艺术的灵思，等等，都在引领后学深度的探问。

北京大学朱良志教授在前人研究的基础上，经过数年的苦心爬搜，往返奔波，于2008年出版了他的巨著《八大山人研究》，对八大山人可谓是进行了一种生命的探秘。徐复观曾经有诗云：“茫茫坠绪苦爬搜，别肾镌肝只自仇，瞥见庄生真面目，此心今亦与天游。”^①朱先生的探问也可谓是“瞥见八大真面目，其心亦可与天游”。

生命的探秘是一路令人痴迷的行程，虽然其中充满了迷茫、苦涩、寂寞、惆怅，但生命的馨香永远都是一种诱惑。《八大山人研究》透脱着这样的诱惑，它掘出的是八大其人其艺所蕴含的生命精神。

宋代才子黄庭坚曾经去拜见临济传人黄龙派的祖心禅师，祖心问：“只如仲尼道‘二三子以为隐乎尔，无隐乎尔者’，太史居常，如何理论？”黄庭坚正准备回答，祖心制止他，“不是，不是”。黄不解。两人接着到山间散步，当时正好木樨（桂花）开，清香四溢，祖心说：“你闻到木樨花香吗？”黄说：“我

^① 徐复观：《中国艺术精神》自叙，华东师范大学出版社，2001年，第6页。

闻到了”祖心说：“吾无隐乎尔。”黄大悟，刹那间回到生命的故乡，任世界自在兴现。^① 每一个人都有生命的“香”味，而这香味只有在澄明的世界中才能被嗅到。朱先生对八大的探究能够使读者自然地嗅到这香味，并传递着这香味。这应该是作者与前人的研究最大的不同之处。

其一，万象之中独露身的“独大”精神。

禅宗提倡自心、自性，“知一切法，尽在自身中，何不从自心顿现真如本性”。

“自性”成就的是一个独立无依傍的自我。人是雪中一竹，園中一点，人只有“挺立”自我，万象之中独露身，才能汇入到茫茫原畴，谛听宇宙的清音。正如临济义玄所说，真正的禅僧应该是一个“无依道人”，“你只有一个父母，更求何物，你自返照看”。自己就是自己的父母。《宛陵录》说：“万类之中，个个是佛。譬如一团水银，分散诸处，颗颗皆圆。若不分时，只是一块。此一即一切，一切即一。种种形貌，喻如屋舍，舍驴屋入人屋，舍人身至天身，乃至声闻、缘觉、菩萨佛屋，皆是汝取舍处。”^②《赵州录》记载：“问：‘大道无根，如何接唱？’师云：‘你便接唱！’云：‘无根又作么生？’师云：‘既是无根，什么系缚你！’”无根即在于无所系缚、不沾不滞，斩断葛藤露布，冲破各种羁绊，不“傍他家舍”。禅宗强调，若人求佛，是人失佛；若人求道，是人失道；若人求祖，是人失祖。而“经者，径也”，莫读经，莫静坐。禅宗追求的是透脱的妙悟。

受禅宗这种思想浸润的八大所彰显的正是这种“四方四隅，唯我独大”的生命精神。作者认为，这不是疯狂的自恋、狂妄的自尊，而是自性的彰显。“自性”有如生命的光源，能破除阴霾的遮蔽，使人廓云雾而见青天，到达冰壶莹澈、水镜渊 的境界。正因为此，八大能够“吾与我周旋久，宁做我”，使他在那么恶劣的生存境域中，摆脱各种的纠缠，率意而舞，成就其“独大”精神。

“独大”彰显出一种独坐大雄峰的气势，是一种生命力量的显现。禅宗

① 朱良志：《八大山人研究》，安徽教育出版社，2008年，第115、97、203、257—258页，引言第2页，第140、147、193页。

② 同上。

有“相现大丈夫”的思想,亦即真我呈露,不为法拘,作顶天立地之人。这样的人不会苟且的生、委琐的生、奴隶般的生、蝇营狗苟的生,而是随处作主、立处皆真的“无位真人”。八大的此种精神支撑着他现世的生存,成就着他的艺术创作,也感动着后人、点亮着他人的心灯。

其二,云行天下的活脱自在。

五代时期布袋和尚是弥勒的应化身,他有偈子:“一钵千家饭,孤身万里游;青目睹人少,问路白云头。”此之可谓“云行天下,得大自在”的生命显现。作者认为,八大艺术作品中的鱼石微花都是大千世界中生命自在的彰显。在解读“八大山人”之号时,作者谈到,八大虽然是一位沉于下沦的人,“但他仍然有‘廓然无圣’的精神,有‘天上天下,唯我独尊’的精神,一心可以通世界,一尘可以满大千,身历世界,虚空而行,风行自在,无有阻滞。在这个意义上,‘八大山人’之号,如同佛教史上的布袋和尚一样,它所彰显的是一种大自在的精神”^①。这种生命的显现即是生命的自在如如相。大乘佛学讲:“实相一相,所谓无相,即如如相”,“如如相”,也就是任由世界自在显现,“青山自青山,白云自白云”。

生命自在如如、脱体活络,这样的世界是自由的、有生机、有活力的世界。八大的老师弘敏“白狐岭八首”中有《空花树》:“梦回孤枕鹧鸪残,春雨潇潇古木寒。往事不须重按剑,乾坤请向树头看。”“向树头看”,即向鲜活的世界中看。我回到世界中,流水澹然,孤舟随意,领受世界的灵境。这样的我,是生命的真我。元代临济宗大慧宗杲派禅僧智及《愚庵和尚语录》卷十谈到:“大慧老祖云:‘诸方说禅,弯弯曲曲,如海螺儿相似。我这里则不然,开着口,便见心肝五脏。’”^②生命的自在之性呈露的是生命的真实存在。人生存于现世,人的身心在不断的受到各种的捆束,周围飞动的尘埃遮蔽着生命的真实面目,对自在之性的讴歌,对活泼泼生命的欣羨,不仅是禅宗的思想,也是人生存的理想境界。

其三,“世界莲花里”的清香洁韵。

① 朱良志:《八大山人研究》,安徽教育出版社,2008年,第115、97、203、257—258页,引言第2页,第140、147、193页。

② 同上。

“一念心清净,处处莲花开。”八大的人生及其艺术世界是清香洁韵的世界,正如作者所言,“漫山的空淬,沁人心脾的清香。几年八大的研究,给我留下抹不去的印象,就是一个生活在污泥中的人做着清洁的梦。但就是这样的人,却要着意于人类的生存状态。他在屈辱中,呼唤人类尊严的回归;在污泥浊水中,咏叹人人世中的清影;在困境中,轻轻抚摩天地中的温情。晚年的八大想成为一位‘荷园主人’。他要装点出满世界的荷花清香,那是他的旷世梦幻。他的画那样通灵透彻,他的书法如晋人一般清通高旷,他的笔墨是那樣的洁净幽微,这一切,都与这梦有关”^①。作者对八大及其艺术的读解,并没有像很多研究者那样停留在对其遗民情怀的津津乐道上,而是上升到其对生命的探问,对意义的考量,将八大的故国梦幻提升到清净本性的追求、精神故土的慕恋。作者所感悟到、以及使读者也领悟到的正是这种清洁的生命,这一香韵飘荡的世界。

生命因为清净,所以无冲突,一切圆融,平和如大海;因为清净,一如太虚,廓然荡豁;一如朗月,澄明透彻;一如赵州的茶,清香四溢。

其四,生命意义的追问

生命何以有意义?这是八大晚年艺术的主题。作者通过对八大艺术的探究来追问生命的意义存在。实际上也是作者对生命的深度思考。作者认为,八大仰追宇宙,俯求历史,在“变”中寻“幻”,在“幻”中得“真”,在“真”中确立生命的意义。人作为一个生命体的价值意义,才是他关心的根本问题。他所要诉说的的是一个永恒的故事,一个“高古寂寥的宇宙”。在这宇宙中唯留下独立的清魂、清思才是真正的安顿。生命的意义不在寻找那曾经有过的繁华,而是生命如舟,任自漂流,自在安宁。在八大的画中花儿对危石微笑,小鸟踏危石而轻吟,他画的是生命的感动,画的是他所发现的宇宙清音。^②艺术的生命正是他自我生命的写照,他在污泥中,不灭云水之想,在萧艾中,不失幽兰之香。就像一条快乐的鱼,在世界的海中自由地游弋。超越于危困之世界,取心灵的“菩萨行”。心灵明如水镜、精神皓如白雪。正像

① 朱良志:《八大山人研究》,安徽教育出版社,2008年,第115、97、203、257—258页,引言第2页,第140、147、193页。

② 同上。

八大的朋友所言“吾乡之八大，真云中之鹤也”。

“云中鹤”显现为生命的孤独。八大的生命中却有这种孤独。但是作者在对八大这种“孤独”的解读中有着自己独到的觉解。作者认为，八大是将个体的“孤”的体验上升到对人的存在命运的思考，由个体存在状态的感叹，发为人类的存在玄思。从“太极心香”的哲理感悟到“乾坤一草亭”的宇宙玄思，都记载着他通过孤独来思考人存在命运的痕迹。在作者的视野中，八大的孤独体现了一种不沾不滞的禅宗精神、强烈的生命自尊与张力。八大是在孤独中做真实的性灵游戏，体味生命的快乐，铸就他清丽的灵魂。

“云中鹤”的孤独中蕴含着超越精神，超越对个体命运的感伤悲叹，超越自身富贵浮华的慕羡，发而为人生意义价值的吟咏。作者认为，这是八大艺术的真正感人之处。“八大的魅力不在于一个旧朝子民的叹息，而在于他触及到人类生命的隐微，他似乎在说着我们自己的故事。”^①

通过对八大人生及其艺术的解读，作者彰显的是八大山人的生命精神，这是作者对其独到的领悟，亦是作者自身对生命的思考和深情地关怀，因而，使读者感受到浓厚的生命温情，同时，也促使读者反思人在沧海桑田中生命的意义。

立足于禅宗来解读八大也是此书的一大特色。在对八大的艺术及其生平一些疑难问题的解读中见出深厚的禅学功底。作者通过种种梳理，坚持认为，虽然八大曾步出丛林，但主宰其艺术的，仍然是禅宗思想。“没有禅，就没有八大山人的艺术，他在禅门时如此，在离开禅门之后也是如此。”^②

依据禅宗思想，作者解决了很多八大研究中的疑难问题，如八大山人艺术中的怪诞问题、《河上花歌》的解读、《〈丁云鹏十六应真图〉颂赞》的释析，以及八大自身的名号问题、疾患问题、婚姻问题、遗民问题、交友问题、青云谱问题等等，作者对此进行了超越于前人的读解。

对资料的充分占有凸显了作者治学的严谨。不论是禅学思想，还是对八大生平事迹的解惑，都坚实的站在对经典的博通，对资料的充分把握上而

① 朱良志：《八大山人研究》，安徽教育出版社，2008年，第115、97、203、257—258页，引言第2页，第140、147、193页。

② 同上。

言说,甚至是自己对材料的新的发现。如,汪世清先生曾感叹道:“与雪公唱和尤多的《梦川亭集》的散佚,以致再也无从读到,真是千古憾事”,但上天似乎要眷顾“苦其心志”的钻研者,作者在上海图书馆发现了这部《梦川亭诗集》。由此,读者不仅了解到八大的诗作、其疯癫的情况和生平行踪,更为重要的透露出八大急迫的“还山”之意、对清洁性灵的追求、隐约的故国情思,使一些存在争论的问题得到疏解。

此书的写作,体现出作者治学的风格:注重生命的深切体验;力图打通哲学思想、美学理论与具体艺术之间的通道;融通艺术与人生。因此,在作者的笔下,呈露的是鲜活的生命,使读者体验到的是生命的温情,是穿透灵符的清思,是精神境界的洁净安宁,是一缕生命的馨香飘荡,性久、味长。