

一一 跨文化哲學的提問

思考美學與修養的關係，山水畫的重要性不容置疑。除了書法之外，山水畫是使用筆墨的主要領域，相關圖畫和文獻甚多。書法能吸引不認識漢字的人們，但若要深入了解，認識漢字則是不可或缺的文化條件。相較於此，山水畫更容易跨越語言和文化的邊界，可更直接引發共鳴，甚至對生活方式起轉化作用。山水畫能引發學者模擬畫中人物的泉林生活。這種在中國畫論中所常呼籲的效能，在現代化的壓力下，是否顯得過時？

為了連接文人美學的領域與現代哲學的話語，本文試圖初步建立阿多諾（Theodor W. Adorno）《美學理論》（1970）與徐復觀《中國藝術精神》（1966）之間的溝通管道。在徐復觀《中國藝術精神》中，文人畫是探討美學與修養之關係的重要例子，而阿多諾《美學理論》所萌生的批判性美學修養，又蘊含著許多連接中國文人文化的可能性。^{〔註一〕}不過，要闡明這兩者的呼應關係頗具困難。為了建立阿多諾與徐復觀的哲學關係，本文暫時以法國學者于連（François Jullien）有關中國文人美學及文人思想的研究，尤其以畫論的專著《大象無形》作為橋接。^{〔註二〕}就筆者而言，此串連法蘭克福學派批判理論、當代新儒學、歐洲漢學和藝術哲學的研究角度是富跨文化意味的哲學實驗。

（不）可能的 平淡： 試探山水畫 與修養論

文——何之筆

專題企畫

出發點在於，《大象無形》觸及筆者對中國山水畫感到驚奇的直覺：阿多諾「具體哲學活動」（konkretes Philosophieren）的主題與文人美學之間存在著潛在關聯。在閱讀《大象無形》時，筆者經常聯想到阿多諾辯證哲學的重要旨趣，尤其是《否定辯證法》不落兩端的思維：在主體性及在哲學概念的層面上，阿多諾試圖平衡凝固與流變，同時拒斥主體性（或概念）的同一化與消解。問題是，于連「既非離去亦非膠著」（ni quitter

ni coller）所指的雙重結構是否圍繞著相似的主題？^{〔註三〕}《大象無形》對中國畫論及其哲學涵義的探究，顯現出山水畫及相關畫論所隱藏的當代意味。甚至，某些方面超出阿多諾美學理論的範圍。筆者認為，透過對阿多諾與于連關係的建立，將可能促使有關美學現代性的探討產生獨特的反轉，發展出美學的新可能性。

此新可能性有助於闡明中國哲學和美學的現代性。換言之，歐美藝術在二十世紀所進行的藝術實驗似乎與文人美學所醞釀的某些歷史文化資源相遇：關鍵在於從模擬的形式美學到轉化的能量美學的過渡。當然，相關潛能目前尚處於蟄伏狀態。文人的山水畫仍經常被排除於現代藝術之外，或說，山水畫的當代意涵被看似過時的繪畫主題、材料和筆法所遮蔽。此狀況被中國藝術和美學的現代化過程所強化，尤其自二十世紀初，漢語學界致力於運用在當時被視為進步的西方範疇，並以此重新整理組織中國的歷史資源。截至目前，現代化的標準大體上被西方話語所規定，因此有關古典文人美學的討論亦難以脫離陳舊的思想機制。^{〔註四〕}

對於現代歐洲的進步觀，于連保持質疑的態度，並相當巧妙地遊走在歐洲文化與中華文化的對照操作之中。縱然，許多于連所討論的主題早已在《中國藝術精神》受到重視，然而徐復觀卻因為在藝術上的反現代主義立場，阻礙他能夠更積極開闢融入藝術哲學的跨文化思維；另一方面，在漢語學界中，熟悉二十世紀西方藝術和美學的學者，鮮少投入中國藝術的深入探討，以至於古典文人美學總陷於中西古今的對立化操作。在此情況下，于連有關山水畫的討論有助於釐清文人美學與現代美學的關係。他強調，文人畫雖重視形式上的相似，但此面向卻屬於「能量凝聚與力量結合」的「圖—象」（image-phenomène, 168）：山水畫所關注的是形式的變化，是「轉—形」（trans-formation）、是能量狀態的過程，因而文人畫能避免「膠著」於形式的危險。觀看歐美現代主義的藝術，倘若包含能量美學的傾向，此傾向亦脫離不了越界美學的模式：在能量論方面仍然固著於強度的

增加和提升，因此從「形式」到「轉化」的過渡，或說，在捨棄形式的再現機制而追求通往抽象踰越的過程中，對能量強度的堅持使得當代的藝術哲學停留於十九世紀的現代主義模式。面對西方現代主義美學中以運用衝動能量（Triebenergie）與身體強度的肯定和開發為主軸的傾向，阿多諾試圖藉由「建構」（Konstruktion）與「模擬」（Mimesis）的關係，重新思考現代藝術的暴力問題。對模擬的強調開闢了越界創造性之外的思想空間。模擬的概念對思考現代性與文人美學的關係而言特別重要，這指向自然美學及身體觀的非越界模式。問題是，阿多諾美學理論的雙重結構（其將美學經驗置身於建構與模擬的辯證關係）是否能夠提供切入中國文人平淡美學的捷徑？

于連對現代（歐洲）繪畫與中國傳統畫論的討論，試圖從當代問題的角度出發，以開拓不同地域的文化歷史資源。假設山水畫與現代美學的呼應關係可以成立，山水畫及相關的自然觀（即所謂自然氣化論）的當代性乃成為當代哲學的問題。然在這方面，于連的研究只停留在模糊的暗示，而難以展開山水畫的跨文化潛能。本文無法系統地進行「山水」的跨文化反思，僅試著初步描繪如何擺脫于連若干困難的方向。

山水畫涉及以「自然氣化」為核心的藝術觀與筆墨藝術之關係，以及能量論與美學的關係問題。就歐洲古典美學的觀點，此關係難以成立。因為能量（力量）使「美學」不限於「美」的領域。^{〔註五〕}能量美學的構想超出「美學」概念的一般使用，包含對「美學」及其原意的反思。例如，伯梅（Genot Bohme）擴充美學概念的出發點在於十八世紀所開展的感性認識理論。他將「美學」（Ästhetik）理解為「知覺學」（Aisthetik），再則將之發展為「一般知覺學」（allgemeine Wahrnehmungslehre）。一般知覺學所指的「知覺典範」（Paradigma der Wahrnehmung）^{〔註六〕}以氣氛為知覺的首要對象。從氣氛、身體感及情境出發的美學，可觸及許多在文人氣化美學中特別突出的主題，尤其強調「轉化」的重要性。

不過，知覺學與文人美學之間仍然存在著難以跨越的間距。以于連在《大象無形》所做的文化對比來說，此間距涉及「認識典範」（歐洲）與「呼吸典範」（中國）的不同。^{〔註七〕}此對比包含很重要的提醒：以「知覺學」（Aisthétik）取代過於窄化的「美學」（Ästhetik）仍難擺脫「知覺」（perception, Wahrnehmung）與「認識」（connaissance, Erkenntnis）的緊密關係。為了更積極地以現代語言闡明文人美學的真理內涵，重建美學與修養的內在聯結，不能停滯在「知覺」或「感覺」的範圍。於是，筆者將試圖讓「美學」涵蓋「覺悟」的境界：以美學為一種「覺學」。^{〔註八〕}



何乏筆，《縫隙》，2011。

在阿多諾看來，即便是高度精神化的狀態，與物質經驗的差別微乎其微，即是「幾無」。

二一 氣化美學

于連和宋灝 (Mathias Oebert) 近來對中國繪畫及畫論提出哲學解讀，探尋山水畫的當代性。同時，兩者都堅決反對以西方古典繪畫的標準來衡量山水畫。^{〔註九〕}並且對現代繪畫在歐美地區所遭遇的問題相當敏感。他們尤其關注十九世紀以來，現代繪畫與形式的模擬美學（即形式上的再現）之間所產生的斷裂。此視覺革命使得許多學者專論圖像 (image) 的問題，尤其在當代法語哲學引起廣泛的探討。置身於此脈絡，于連和宋灝對中國畫論進行反思。宋灝著眼於所謂的轉化美學 (transformative Ästhetik)，企圖使圖像的概念脫離視覺優先性，同時，特別強調視之為中國傳統美學的「指導性範疇」，以及山水畫的鎖鑰。他認為，在「氣」的範疇中，一種非人為的自然轉化與人的自我轉化相互呼應。^{〔註十〕}同樣地，于連也強調「氣」的美學意涵，而他將形式的物質性與精神的溝通性理解為氣的兩向度，或說氣的雙重結構。「氣」既是形式向度與精神向度的構成要素，又置於兩者「之間」。^{〔註十一〕}

在理論上，《大象無形》的基本對照，已在于連的《本質或裸體》中表明：再現與能量、形式與轉化、震撼（或所謂「撬鎖作用」）與平淡的對照。《本質或裸體》有關裸體藝術之可能性（或不可能性）條件的討論，圍繞著明確的問題（中國文人為何偏好畫石頭而不喜畫裸體？），而且以古典歐洲美學與古典中國美學的關係為焦點。^{〔註十二〕}然而，在《大象無形》中，于連的對比詮釋學者重於現代

歐洲繪畫與古典中國繪畫的關係。除了兩種不同文化傳統的強烈對比，他也關注歐洲與中國繪畫之間的潛藏呼應，以謹慎敏銳的方式探究山水畫中的現代性。在他所提及的許多面向中，本文所選擇的焦點在於「形似」與「傳神」的關係。目的在於突顯「轉化的能量美學」（即氣化美學）在山水畫中所扮演的角色。

于連將形式向度與精神向度的能量關係視為中國畫論的核心。能量論的藝術觀恰好陳指古典歐洲繪畫所輕視的面向。形式與精神的關係在形上學二元論及模擬再現的框架中被處理，而「能量論」的角度在十九世紀歐洲繪畫中才明顯被開發（以強度、氣氛、欲望和生命力量取代形式再現的追求）。于連為何特別著重中國美學的能量論成分？是否為了透過中國繪畫的反省，突顯那一在歐洲傳統中被輕視，但卻在繪畫的當代處境中具有關鍵意義的面向？繪畫的焦點逐漸從形式已轉移到能量（或力量）；繪畫使不可見的能量成為可見。^{〔註十三〕}然切勿將此說法解讀為：繪畫著重可見中的不可見或形式中的精神（如此則停留於再現的模式中，即黑格爾所謂「理念的感性顯現」）。重點在於能量及其轉化：從不可見流變為可見，從可見流變為不可見的過程。有關山水畫的哲學反思進而將此能量美學的傾向連接到氣化美學，將形式的浮現與消逝如同呼吸一般來理解，讓可見性與不可見性之間的精微差異與微觀，過渡成為創作和鑒賞的關注焦點。

能量論的角度為何貫穿于連有關中國畫論的探討？他顯然以有關宋明儒學氣論（尤其是張載和王夫之）的研究作為哲學背景。^{〔註十四〕}他認為，氣論「從古代的《易經》，直到歐洲思想侵入中國，表現出文人的基本學說」。(203) 歐洲思想與中國思想的不同由此產生。簡而言之，希臘思想的認識論取向由認識的活動出發，中國思想的能量論以呼吸的活動為起點：

「……我的生存不斷地以兩種方式連接到域外：我呼吸，而且我知覺。然而，或我偏向凝視及認識的活動，這是希臘的選擇，其導致將現實 (le réel) 首先看成為認識客體，其中精神從視覺的感性知覺提升到本

質的建構，並且視覺被理性所修正、結構化和跨越。或我的世界觀不是奠基在認識的活動上，而是奠基在呼吸上，這是中國的選擇：因為我透過一呼一吸、一進一出（內外）而活著，我便推斷到一種形成世界過程的調理變換原則 (le principe d'une alternance régulatrice)。(201)

接著上述引言，于連引用張載《正蒙》太和篇的開端，並強調，這種著重「氣」或所謂「呼吸能量」(souffle-énergie) 和「活生生呼吸」(souffle vitale) 的思想與北宋山水畫的興盛同時發生。據此，宇宙的所有一切起源於一氣，而藉由氣的兩構成要素（陰陽）所包含的條理（理），氣滲透到生存的一切呈現，並產生這些呈現的差別和關聯。一方面氣的能量凝聚和固結（陰的要素），在人與物的不可穿越性中流變為可見；另一方面，氣的能量成為不可見和清明（陽的要素），使得一切生存者藉由「靈活的虛無」(vide animant) 而溝通。第一面向指涉物質的領域，及其形式的本體（形體），第二面向涉及精神的領域，以及精神的本體（神體）。兩面向都是「同一實在性（氣）的兩不可分離的模態」(203)。^{〔註十五〕}可見者的「形」與不可見者的「神」由此延伸。此處可見者與不可見者並非實體，而是動態轉化中的作用。

能量轉化（即氣化）的美學解讀，不僅意味著要脫離對「美」的刻板瞭解，更要脫離將「知覺學」(Aisthétik) 化約為感性認識或感性知覺的學說。更重要的是，兼顧身體的知覺與精神的直覺，以開闢「美學」(Ästhetik) 的另類可能，亦即所謂「覺學」(Aisthétik)。換言之，中國美學對西方美學的挑戰在於，能量美學的思維不得陷入認識活動和感性知覺的優先性主張。能量美學由具體和日常的呼吸經驗出發，透過對形體的一呼一吸、一進一出、一聚一散的修養，達至兩者的通透關係，亦即似乎遙遠不可及的精神自由。筆者如此理解于連為何特別關注山水畫中的「呼吸」：

山以高低起伏的獨特變化，呈現出世界的大呼吸，而畫家藉由自己的生命氣息便能與世界溝通，並透過毛筆的變化動作來掌握之：藉由虛實的變化，畫作也在呼吸。(203)

此處，于連對畫論所謂「氣韻」的解讀萌生。他將氣韻理解為形式與精神兩向度之間的調和關係，避免將「氣」的美學意涵侷限在身體或精神的任何一方。^{【註十六】}

三二 論氣韻

就于連而言，「氣」確保形式向度與精神向度的連續性，並構成了中國美學和思想的基礎。兩向度與山水畫中的虛實關係息息相關。由此角度，于連切進「大象無形」及「氣韻」的主題，以連接山水畫的「能量形勢」(dispositif énergétique, 257)與相關的生活態度。為了創造畫作或讓觀賞者能進入圖畫的適當經驗，生活態度的習練是必要的。換言之，繪畫的創作與鑑賞涉及修養的工夫實踐。于連以所謂「語言公式」表達此工夫的大方向：「既非離去亦非膠著」(ni quitter ni coller)、「非粘滯非捨棄」(non-enlissement non-délaissement, 141)、「既不受約束又不捨棄」(ni se laisser brider ni délaissé, 152)等。他經常以「虛待性」(disponibilité, 或譯「可動用性」)描寫這種修養工夫所要達成和維持的生命狀態，在不同的著作中從不同的角度加以討論。^{【註十七】}他認為，這些語言公式跨越儒釋道的派別，表達出中國思想的結構原理，從文學、宇宙論、兵法乃至道德和美學。筆者並非要全然否定此基本預設，但在解釋方面要提出不同的可能(尤其參見本文第四節)。

于連強調，這種態度是山水畫的構成要素。(參閱19)偉大的山水畫既不是如同現實主義一般固著於形式，亦非朝向抽象藝術來告別形式，而是要使得「有形」與「無形」進入動態的氣化過程。因此，不同於徐復觀，于連不願意將「氣韻生動」理解為「傳神」的表述，^{【註十八】}但卻賦予「氣韻」一種精神化的傾向，使之從「呼吸能量」(氣)出發，而觸及感性世界的極限，即所謂現象界之末端(bout du phénoménal)。由此可知，就于連的理解，「韻」並非跨越現象的領域，而在感性領域之內指精緻化的感性。

化對比。

于連一貫主張，在中國文化中，著重內在性的過程思維被絕對化。這也是將山水畫理解為「內在性形象」(figure de l'immanence)的理論基礎。(參閱33)但他對山水畫的討論也蘊涵另一種可能，即藉由中國思想，構思既非捨棄形而上者，亦非膠著於形而下者的態度。於是，他有關中國繪畫的討論具有深遠的哲學旨趣，因為一再圍繞著「有形」與「無形」在繪畫中的關係。就此他指出：

畫畫乃是畫此一特異的形式，但同時不要落入對此一形式的依賴。[…]因此，將會有對具體性的跨越，但為此不需要捨棄具體性；然透過虛無與去充滿化(désaturation)所進行的去具體化(déconcrétion)，並非導致抽象。(143)

既非具體亦非抽象，既非落入單純的形體性亦非落入純粹的精神性。「既非亦非」(而不是「非此即彼」)的邏輯在藝術上的呈現，呼應著現當代哲學對形而上學的思考。尤其在二十世紀，許多的不同哲學方向曾經都在尋找阿多諾所謂「具體的哲學活動」。這種哲學活動要積極容納日常實踐和物質文化，但同時又不捨棄抽象概念的運作。

在此哲學脈絡下，「氣韻」此一山水畫的核心主題，特別引人注目，因為在生活態度上讓人體認，如何美學地實現「既非捨棄形式亦非膠著於精神」的可能。氣韻一方面是指繪畫的精神化傾向，因而意味著傳神優先於形式的規範性秩序，但同時「氣」的因素又能確保與「有形」的物質世界，以及與日常實踐的緊密關連。「氣韻」乃體現實與虛、有形與無形、有與無、畫作與去畫作(dé-peindre, 151)的通透關係，使得兩者進入無障礙的溝通。在這種轉化辯證法(transformative Dialektik)的踐行中，圖畫得以呼吸：圖畫參與自然氣化的生動運轉，藉此在創作者和觀賞者的生命中能產生轉化的作用。就此于連指出：

畫家在具體形式與精神向度兩端之間(entre ces deux pôles)運作，如同在陰與陽之間(精神的展開是陽，物質的具體化是陰)，因為他不

換言之，于連對中國畫論的解釋，延續他一貫的話語策略，視中國思想為「內在性思想」(pensée de l'immanence)。(《大象無形》將此構想系統地擴展到美學的領域。他根基於明末儒者王夫之對張載《正蒙》和《周易》的註解，探索「內在性思想」的不同呈現模式。此乃意味著，〈易傳〉所言「形而上者謂之道，形而下者謂之器」乃排除任何絕對超越性或徹底的彼岸世界，亦即不同傳統歐洲哲學所謂「形上學」(因此，在于連看來，將西語的 metaphysics 譯成「形上學」混淆了中西思想的間距)。^{【註十九】}為了能夠準確地理解他有關氣韻的討論，不得忽略儒家氣學對他有關中國文人思想和美學所發生的影響。若將此進路視為「文人思想」的解讀之一，筆者相當程度贊成于連的觀點(但于連卻視之為整個「文人思想」的代表，因而早已引起了其他漢學家的批評)。^{【註二十】}理由在於，此觀點深刻地呼應著歐洲當代思想的某些內部問題：許多當代哲學論述既不要捨棄啟蒙對傳統形上學和基督宗教的批判，亦不要再受限於現象和感性的內在世界。

換句話說，阿多諾的「否定辯證法」試圖面對這類的既非亦非問題，尋找一種「舉行」(ausgehen)兩向度之辯證活動的新可能性。不過，他仍然陷入兩者的激烈張力，因此在《否定辯證法》一書中，既進行對形上學的激烈批判，又在最後章節中宣示要團結於衰落中的形上學。阿多諾的兩難顯示，自從康德以形上學的批判要拯救形上學、尼采以虛無主義的方式要超出虛無主義，形上學與反形上學的關係陷入無法和解的張力。阿多諾乃脫離不了唯心論與唯物論的對立陷阱，既堅持絕對超越性的形上學，又傾向於絕對內在性的後形上學。

然而，于連迂迴中國的進路，就當代哲學的啟示乃在於透過對中國思想和美學的吸收，觸及如下的問題：向形而上的世界與向形而下的世界、向超越性與向內在性保持雙重的開放性如何可能？就筆者而言，于連著作的跨文化潛能，在於開顯這種「共在可能性」(compossibilité, 142)。不過，他一方面能發掘此一思想的可能性，但另一方面經常又陷入歐洲思想著重超越性，而中國思想著重內在性的僵

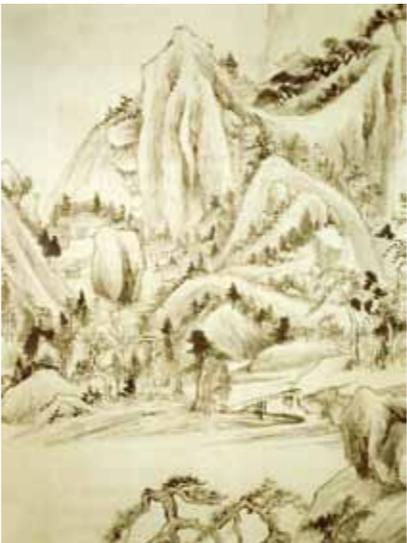
能讓自己被這個或那個所獨佔，而必須對兩者保持開放(restier ouvert aux deux)，畫家必須交替地著手：如此他順著世界過程的宏大轉變，尤其是日夜的變化(其中白日代表出現，黑夜代表消失)，或是夏天與冬天的轉換(其中植物有時生長茂盛有時枯萎隱退)。(149)

換言之，在山水畫中，所呈顯的氣化美學奠基在「間」的理論與實踐上。關鍵在於兩者之間的千變萬化：顯現與消失的無止盡轉化。藉由紙筆墨的使用，畫家發展出許多筆法，以表達內外互為轉化的過程，以及相關的精微過渡。雲霧山嵐的表現在這方面僅是最顯著的表達方式(參閱48)，尤其在兩宋廣泛使用，而自元代之後，各種筆法、皴法及空間布置則更為突顯。然而，于連的討

論引起一個看似細膩微小，但卻極為關鍵的問題：在此內在性的過程中，超越性如何可能？就筆者的理解，宋明儒學的氣化思想（以張載和王夫之為代表）提出了相當微妙的解決方案，或說內在超越論的出路。據此，「形」與「神」既是內在於氣化過程的兩端，但「神」又包含擺脫「氣」的超自然潛能。內在性的「神」與超越性的「神」之間的區別微乎其微、幾乎沒有、幾無、幾希。或說，超越性的「神」只不過是氣化兩端的貫通狀態。借用牟宗三的話：「這『幾希』之差就在覺不覺」。^{【註二十一】}由筆者粗淺的察覺觀之，自然的感覺與超自然的覺悟之間的精微過渡便包含內在超越性的哲學問題。偶爾，于連對此問題表達深刻的體會，但經常問題被歐洲等於超越性思想與中國等於內在性思想之類的粗糙對比所淹沒。

四一 平淡與超越性

山水畫蘊涵平淡的界限經驗，觸及諸種能量狀態，但目的不在於畫出強度、震撼、衝擊或變形的力量。^{【註二十二】}歐美現代繪畫的真理內涵奠基在越界的界限經驗上。越界的美學經驗不僅不推崇自然，更是尋求「非自然」而為之辯護。在十九世紀，歐洲現代主義繪畫開始對抗古典主義自然觀所包含的規範性，並在十九世紀二十世紀初時，便與自然美徹底隔絕。面對藝術的激進，中國古典山水畫似乎受困於自然氣化論的倫理包袱



董其昌 (1555-1636), 《松溪幽勝》圖軸局部, 1625, 紙本水墨, 134.6x46.6公分, 南京博物院收藏。

董氏的分宗，無形中幫助了科舉制度下的藝術家的人格腐朽。於是既不能剛，也不能柔，所謂「淡」，實際只好流於浮薄敷淺。（徐復觀）

和文人的藝術鄉愁。山水畫被現代化的迷思所犧牲。

然而，法蘭克福學派批判理論範圍的美學思考，從阿多諾到伯梅一再試圖為自然美平反，甚至將自然美學（Naturästhetik）視為當代美學的正當領域。就阿多諾而言，尤其「模擬」（Mimesis）的概念指涉「回想自然」（Eingedenken der Natur）的可能。換言之，他對啟蒙的辯證，以及現代化進步觀的反省也反應在有關建構（Konstruktion）與模擬的美學討論上。^{【註二十三】}兩概念不僅是分析藝術作品的重要範疇，^{【註二十四】}阿多諾更將建構與模擬的關係連接到生活態度，認為兩者都牽涉到不同的，但卻相輔相成的經驗與認識模式。依據筆者的解讀，模擬乃超出再現機制的模仿，而指涉主體的經驗能力（Erfahrungsfähigkeit）和微觀知覺的培養。如此，模擬所關注的乃是經驗的精微度，即透過一般感官知覺的精微化來觸及超越性的經驗，或說直覺的超驗境界：藉由自然界通往超自然界。然模擬對精微度的關注並非意味對歐洲傳統形上學及其二元論結構的認同。在阿多諾看來，即便是高度精神化的狀態，與物質經驗的差別微乎其微，即是「幾無」。根據阿多諾相關討論，筆者以「微觀形上學」概括此一哲學發展。^{【註二十五】}

問題是，「平淡」在中國文人文化中，是否意指相應的哲理？經過于連的整理，平

淡凝聚為哲學概念。在此基礎上，可進一步闡明平淡的哲學意涵。于連在《淡之頌》的結語中說明「無味」如下：

它的超越性並非開通另一個世界，而被活出於內在性的模式中（從這角度看，超越性與內在性這兩個詞彙終於停止彼此對峙）。平淡是這種與自然和解的超越性經驗：平淡免除信仰。^{【註二十六】}

筆者認為，上述引文藉由平淡的概念，界定「內在超越性」，並觸及阿多諾的批判理論與徐復觀的新儒學，亦即阿多諾的《美學理論》與徐復觀的《中國藝術精神》之間最深切的呼應處。本文無法鉅細靡遺地鋪陳此呼應關係，但初步確定，藉此角度可既接續又批評于連的平淡概念，調整他有關文人美學和思想的基本理解。

簡而言之，徐復觀批評明代畫家兼藝評家董其昌區分山水畫為南北宗，而且以平淡的範疇歸類南宗的文人畫。他認為，董氏賦予平淡過於柔和的解釋。若基與此，同樣地于連透過無主體性、無立場、不確定性、無分辨狀態、虛在性等觀念理解平淡的傾向，亦是重蹈覆轍。他顯然忽視平淡作為既非捨棄亦非膠著之態度的實現與理想：徘徊在主體化與無主體之間、在立場與無立場之間、在確定性與非確定性之間、在分化與無差異之間、在實現作用與虛在性之間。徐復觀主張，平淡包含剛與柔的辯證關係，便具有



弘仁 (1610-1664), 《黃海靈奇》, 1656, 紙本水墨, 62x33公分, 台北私人收藏。

「剛勁一派」的平淡繪畫。

這種意味。於是，于連將「中」的文人理想解釋為中立、無立場或政治上的服從態度，顯得過於片面。雖然讀者可感受到于連對平淡的欣賞，但在他看來，平淡究竟僅是文人思想缺乏批判性的美學掩飾和安慰。^{【註二十七】}依徐復觀的角度，這就如同對平淡的柔軟解讀。

大體而言，徐復觀將平淡及其對文人美學和思想的意義，歸結於老莊思想。他在這方面忽略儒家對「淡」的著重，尤其是「中」與平淡的關係。于連反而特別著重這一點，在此延續著高居翰（James Cahill）有關儒家對畫論之影響的研究。^{【註二十八】}徐復觀指出：

老學莊學之「柔」，實以剛大為其基抵。於是莊子本來意味之所謂「淡」，乃是不為沈濁所污染，不為欲望所束縛的精神純白之姿。在此精神純白之姿中，剛與柔實形成一個統一。從某方面看是柔；從某一方面看則是剛。莊子拒楚王之聘，是避世，是柔；但能毅然出此，無所顧

惜，何嘗又不是剛？莊子的文章，汪洋恣肆，譎變百出，正是董其昌們所排斥的「縱橫習氣」，又何害於他精神的平淡。〔註二十九〕

由此可知，對徐復觀而言，「柔」的面向離不開所謂「剛大之氣」，而且「平淡的境界」〔註三十〕將融合陽剛與陰柔兩生命狀態。以此為背景，徐氏認為，董其昌片面地主張「和於自然陰柔之美的是淡」，〔註三十一〕乃忽略了陽剛之美。他進一步將董其昌的美學傾向放在宏觀的文化社會史脈絡來加以討論。在他看來，南北宗的區分意味著「應世自私之術」。在繪畫的領域中，此乃與排斥「剛勁一派」相應：

董氏在藝術中對剛勁一派的排斥，深刻地看，是和知識分子這一大大的墮落傾向，及他晚年的富貴壽考，有其關連。更投合了一般軟體型的知識分子的脾味，完全消解了老、莊思想中所涵蘊的剛健的性格，也即消解了作為保障一個藝術家的高潔而虛靜地心靈的力量，這便使他們瀕沒於人世污濁之中，既沒有人世的共感，也不能真正通向自然，而只好停頓於賣弄筆墨趣味之上。於是畫家迷失了真正的人生，便不能不迷失社會，不能不迷失自然，筆墨的趣味，到底是非常有限的。董氏的分宗，無形中幫助了科舉制度下的藝術家的人格腐朽。於是既不能剛，也不能柔，所謂「淡」，實際只好流於浮薄膚淺。〔註三十二〕

此觀點也貫穿徐復觀對「氣韻生動」的解釋。在分別氣與韻的基礎上，他將「氣」理解為「骨氣」，並認為氣「形成陽剛之美」。另將「韻」理解為「風韻」，並認為韻「形成陰柔之美」。〔註三十三〕進而強調，筆墨的關係呼應著氣與韻的關係：在山水畫中，筆專司陽剛骨氣的形成，墨指涉韻的呈現。跨越董其昌所分辨的宗派，徐氏主張「筆墨兼具，以追求氣韻的均衡」。在此追求中，兩者輕重的變化是可能的，甚至是必要的，但卻無害於作為修養境界的平淡。

再者，徐復觀提升此觀點到哲學的抽象層面。他指出：「淡是由有限以通向無限的連接點」。〔註三十四〕何謂無限？此處的無限性不是指具有宗教意味的最高存在者，而是指「遠」。「遠」召喚著脫離目視的無限性。無疑，遠境在文人修養活動的不同領域中，如繪畫、詩詞、

【註釋】

一、參閱何乏筆，〈如何批判文化工業？——阿多諾的藝術作品論與美學修養的可能〉，《中山人文學報》第3期，2004年12月，頁17-35。〈身體與山水：探索「自然」的當代性〉，《藝術觀點ACT》第5期，2011年1月，頁7-63。

二、François Jullien有于連、余連和朱利安等譯名，本文統一使用于連。

三、François Jullien. *La grande image n'a pas de forme, ou du non-objet par la peinture*. Paris: Seuil, 2003, pp. 141-159. 本文引文後括弧中的數字指法文本頁碼。

四、經過與筆者的深入交流，夏可君進行了相關嘗試。參見夏可君，《平淡的哲學》，北京：中國社會出版社，2009。

五、Christoph Menke在*Kräfte: Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*（《力量：美學人類學的基本概念》）回顧「力量」概念尤其在德國美學發展中的角色。由此可知，「力量」自從十八世紀以來經常被排除在主流的「美學」思想之外，同時也意旨歐洲美學內部的另類可能。尼采乃代表「美學」的力量轉折。參閱Christoph Menke. *Kräfte: Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.

六、Gernot Bohme*Ästhetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*.München: Fink, p. 43.

七、François Jullien. *La grande image n'a pas de forme*, p. 201.

八、有關平淡文化與「覺學」(Ästhetik)的關係可參閱Fabian Hebel(2009), “Ästhetik oder Transformative Philosophie und Kultur der Fädelheit”, in *Polylog: Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren*, no. 22, pp. 35-53。

九、就此可參閱Mathias Obert: “Einige Thesen zum Bildverständnis im vormodernen China”, in Walter Schwedter(Hrsg.), *Wetbild-Bildwerk*, Sankt Augustin:akademica Verlag, 2007, pp. 193-219.

十、Mathias Obert. *Welt als Bild: Die theoretische Grundlegung der chinesischen Berg-Wasser-Malerei zwischen dem 5. und dem 12. Jahrhundert*, Freiburg/ München: Alber,2007 S.420.另可參閱Obert: “Das Phänomen qi 氣 und die Grundlegung der Ästhetik im vormodernen China”, in *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, Band1 57, Hef1, 2007, pp. 125-167.

十一、筆者揣想，雖然阿多諾從未提及能量美學的構想，然

園林等多獲得豐富的呈現。李白〈山中問答〉詩句可當作顯明的例子：「桃花流水杳然去，別有天地非人間。」在此「非人間」與「人間」並不構成強烈對立，而處在無限過渡的關係中。漸微過渡所指的世界（天地）並非導向絕對的彼岸世界，而導向此岸的「山水」：「超世絕俗」的態度「便由人間而不知不覺地轉向山水，這樣就出現了山水畫。一個人當怡情山水時，可遠於俗情，暫時得到精神的解脫解放。」〔註三十五〕總結相關的思考，徐復觀指出：

遠是山水形質的延伸。此一延伸，是順著一個人的視覺，不期然而然的轉移到想像上面。由這一轉移，而使山水的形質，直接通向虛無，由有限直接通向無限；人在視覺與想像的統一中，可以明確把握到從現實中超越上去的意境。在此一意境中，山水的形質，烘托出了遠處的無。這並不是空無的無，而是作為宇宙根源的生機生意，在漠漠中作若隱若現地躍動。而山水遠處的無，又反轉來烘托出山水的形質，乃是與宇宙相通相感的一片化機。〔註三十六〕

徐復觀對中國藝術精神的探討具有唯心論的傾向，代表性性論的美學觀點。然有關平淡與內在超越性之關係的反思，卻突顯平淡的精微性和過程性質。平淡乃是指自然氣化在有形物質與無形精神兩端之間的運行。不容置疑，對徐復觀而言，「由有限直接通向無限」意味著使得他避開精神優先性的唯心論思維。儘管兩位哲學家在構思內在超越性時顯現出不同偏重，但兩者的藝術哲學卻都關注共同的問題。內在超越性及相關的美學思考，乃可使得批判理論與當代新儒學逐漸進入跨文化哲學的動態場域。

何乏筆

德國法蘭克福哥德大學漢學碩士，德國達姆施塔特科技大學哲學博士。現任中央研究院中國文哲研究所副研究員

此傾向與阿多諾的否定辯證美學實有呼應。尤其美學經驗

的精微化，使得阿多諾現代美學的版本與于連所描繪的人文美學產生歷史結構。據此，美學經驗兼顧物質性與精神性，並意味著在凝結與流散之間的變化過程。儘管阿多諾沒有開展出能量美學的概念，但因他的思想特別著重聽覺而非視覺(阿多諾主張「用耳朵來思考」)，因此貼切美學能量論的音樂面向，而此面向在中國畫論中也具有關鍵意義(氣韻的主題)。

十一、參閱何乏筆，〈裸體與石頭能否比較？——能量美學的跨文化探索〉，收入《2007年亞洲藝術雙年展論壇論文集》，台中：國立台灣美術館，2008，頁140-150。

十二、參閱Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris: Seuil, 2002, p. 57.

十三、參閱何乏筆，〈能量本體論的美學解讀：從德語的張載研究談起〉，《中國文哲研究通訊》第7卷第2期，2007年6月，頁29-41。

十四、參閱Jean-François Billeter: “Comment lire Wang Fuzhi?”, in *Environnement de la Chine*, Paris: Philippe Picquier, 1991, p. 127 (余連【于連】著，卓立譯，《淡之頌：論中國思想與美學》，台北：桂冠出版社，2006，頁140。)

十五、俞劍華將氣韻理解為精神：「形似猶人之身體，氣韻猶人之精神」，參閱《國畫研究》，桂林：廣西師範大學出版社，2005，頁42。

十六、參閱Jullien. *La grande image n'a pas de forme*, p. 153 以及 Jullien. *Un sage est sans idéal*, Paris: Seuil, 1998, 第四章有關中國聖人觀的討論。

十七、參閱徐復觀，《中國藝術精神》，台北：學生書局，1966，頁159。

十八、值得注意的是，于連在《大象無形》的第一部分經常圍繞著王弼的《老子註》，而老子註將「無」提升到形而上學的本源概念，正是被張載和王夫之所強烈批評的面向(張載《正蒙》指出：「知太虛即氣則無無」)。對這兩種進路之間的張力，于連必定有所察覺，但在書中卻不見任何相關說明。

十九、參閱Jean-François Billeter: “Comment lire Wang Fuzhi?”, *Environnement de la Chine*, vol. IX, no. 1(primemps 1990), pp. 96-127.

二十、牟宗三，《道德的理想主義》，收入《牟宗三先生全集》第九冊，台北市：聯經，2003，頁31。

二十一、參閱何乏筆，〈越界與平淡〉，《中國文哲研究通訊》第20卷第4期，2010年12月，頁43-59。

二十二、參閱Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, herausgegeben

von Gredt Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, p. 180.

二十四、有關模擬在阿多諾美學中的意涵可參閱陳瑞文，《阿多諾美學論：評論、模擬與非同一性》，台北：左岸文化，2004。在阿多諾眼裏，模擬經驗的現代典範乃是普魯斯特(Marcel Proust)的《追憶逝水年華》或歌德(Goethe)美學中的自然認識(參閱Alfred Schmdt, *Goethes herrlich leuchtende Natur: Philosophische Studien zur deutschen Spätaufklärung*. München: Hanser, 1984)。

二十五、有關微觀形上學的概念可參閱何乏筆，〈身體與山水：探索「自然」的當代性〉，《藝術觀點ACT》第45期(2011年1月)，頁57-58。Fabian Hebel(何乏筆), “Kant and Transcultural Critique: Toward a Contemporary Philosophy of Self-Cultivation”, in *Journal of Chinese Philosophy*, 38:4 (December 2011), pp. 589-597。Fabian Hebel(何乏筆), “Tranmanente Transzendenz im Spannungsfeld von europäischer Sinologie, kritischer Theorie und zeitgenössischem Konfuzianismus”, in *Polylog: Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren*, no. 26(2011), pp. 95-98.

二十六、Jullien. *Éloge de la fadeur. A partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Paris: Philippe Picquier, 1991, p. 127 (余連【于連】著，卓立譯，《淡之頌：論中國思想與美學》，台北：桂冠出版社，2006，頁140。)

二十七、有關文人美學的批判性可參閱何乏筆，〈平淡的勇氣：嵇康與文人美學的批判性〉，《哲學與文化》第7卷第9期，2010年9月，頁141-154。

二十八、James Cahill, “Confucian elements in the theory of painting”, in Arthur F. Wright (Ed.), *The Confucian Persuasion*, Stanford California, 1960, p. 137.

二十九、徐復觀，《中國藝術精神》，頁462。

三十、徐復觀，《中國藝術精神》，頁412。

三十一、徐復觀，《中國藝術精神》，頁463。

三十二、徐復觀，《中國藝術精神》，頁464。

三十三、徐復觀，《中國藝術精神》，頁458。

三十四、徐復觀，《中國藝術精神》，頁416。

三十五、徐復觀，《中國藝術精神》，頁345。

三十六、徐復觀，《中國藝術精神》，頁345-346。