

与物共鸣

——从中国现代美学看罗萨的“对角线共鸣轴”

冯学勤

内容提要 罗萨从德国浪漫主义传统中提炼而来的“共鸣”理论，由“水平共鸣轴”、“对角线共鸣轴”和“垂直共鸣轴”三大介入日常生活的实践支柱构成。其中“对角线共鸣轴”涉及“物”与“我”所形成的共鸣关系，是三大共鸣轴中最复杂同时也最具开放性的一个。既然共鸣是主体与主体之间形成的回应性关系，那么物如何能够被理解为主体进而对人产生回应？对角线又与水平及垂直轴构成一种怎样的关系？在同样受惠于德国浪漫主义传统的中国现代美学中，不仅物—我关系是核心议题，而且在朱光潜前期美学中还产生了相当重要的共鸣说。从中国现代美学出发，罗萨的共鸣论可获得丰富阐释与深度回应；反之，罗萨的共鸣论又能为中国现代美学提供积极启示。

关键词 异化；共鸣；“物”；“对角线共鸣轴”；中国现代美学

弗里德里希·席勒大学（Friedrich-Schiller-Universität Jena）教授罗萨（Hartmut Rosa）近年来在其《共鸣：一种世界关系的社会学》一书中提出，“共鸣”（Resonance）是对根植于现代性之中的社会加速及其产生的“新异化”的一种治愈方案^[1]。罗萨的学术谱系脉承德国法兰克福学派，是该学派第三代代表性人物霍耐特（Axel Honneth）的弟子，其较早的研究是德国批判理论的当代延续，国际学界也主要从这一点来接受罗萨，而国内学界目前对其产生的关注大多数来自马克思主义哲学、社会学等领域。然而，无论是共鸣这个核心概念，还是通过共鸣解决新异化这一思路，都来自比法兰克福学派及其批判理论更加久远的一个传统，即德国浪漫主义传统。罗萨所身处的、为纪念席勒而改名的大学（原名耶拿大学），曾汇聚了歌德、席勒、黑格尔、谢林等浪漫主义巨匠，于是来源于德国浪漫主义传统的共鸣概念^[2]，以及这条本质上诉诸审美实践以应对异化问题的席勒式路径，再明显不过地提示着共鸣理论是一朵“老树新花”。

值得注意的是，王国维、蔡元培、朱光潜等中

国现代美学和文艺家，同样深受德国浪漫主义传统的影响。更有趣的是，20世纪初中文“共鸣”一词已溢出“齐鸣”或“共同发声”的古义，开始出现具有物理学、声学知识背景的现代性意涵^[3]，并于20世纪10—20年代产生艺术和审美意涵，甚至成为朱光潜前期审美和艺术论中十分重要的一个范畴。罗萨关于共鸣的基本意涵、基本功能，以及他为共鸣关系划定的主要领域，朱光潜也多有涉及。然而，由于从主—客体式的移情论出发，朱光潜颠覆了王国维那来自邵雍的物我关系论，其共鸣说也终归于昙花一现。于是，从朱光潜回到王国维，进而回到中国现代美学的本土思想谱系，方能对罗萨的对角线共鸣轴及其物—我关系说的理论意义进行立体估价；反之，罗萨的共鸣论也能激活中国现代美学和艺术论中的相关理论资源。

一 共鸣：一个“关系范畴”的三大领域及其问题

罗萨共鸣理论的起点在异化。“异化”是一个

从马克思到卢卡奇再到法兰克福学派如阿多诺、马尔库塞等人进行资本主义社会批判时的重要理论武器，其浪漫主义的发端可以追溯到席勒的《审美教育书简》。而罗萨对异化的理解直接受同样师承霍耐特的耶吉（Rahel Jaeggi）影响，后者认为异化是主体与世界所形成的“无关系的关系”^[4]。所谓“无关系的关系”，简言之即纯粹的功利或工具关系，这种关系进而被罗萨称之为主体与世界所形成的“沉默的、无声的关系”^[5]。于是“共鸣”作为有声的、有关系的关系成为了异化的解药。值得注意的是，罗萨认为共鸣与异化并非二元对立，而是情感转化的关系：“共鸣的能力和对异化的敏感性因此相互产生和加强，这样，某人所经历的冷漠或排斥的深度似乎也决定了某人的共鸣关系的潜在深度。”^[6]对他而言，异化不仅是不可根除的，更构成了共鸣经验的发生前提——耶吉、罗萨等人对异化的理解，已经不再是马克思所说的由不平等的生产关系导致的劳动异化。对他们而言，传统的异化概念背后总是存在着一种本质主义的或理想的人性观，这种人性观在经历了后结构主义批判后已在理论层面上终结^[7]，然而异化这个原本与理想人性二元对立的范畴因其批判性价值不应一并消亡，于是耶吉对异化进行了指向主体经验的重新阐释，而在罗萨那里，“共鸣”的提出也意味着对异化批判效力的一种延续。

对罗萨而言，共鸣与异化一样，首先都是基于感性体验而形成的与世界的关系。他在阐述共鸣的主体发生机制时称，“共鸣是一种与世界的关系，通过情动和情感、本能兴趣和自我效能感而形成，主体和世界相互影响和转化”^[8]。“情动”（*af-fect*）、“情感”（*e-motion*）、“本能兴趣”（*intrinsic interests*）皆指向感性体验的基本品质：所谓“情动”就人类主体而言即感于物而身心触动，所谓“情感”则表示由情感激发的主体行动，此即罗萨所加箭头的意涵，而“本能兴趣”指由力比多驱动的兴趣，简言之是能够带来生命快感的兴趣或内在兴趣^[9]。共鸣当然不止于感性体验或主体感受，“有必要从概念上区分短暂的，往往是强烈的共鸣体验时刻和持久的共鸣关系……我把后者称为共鸣轴”^[10]。相对于浪漫主

义文艺传统中十分常见的共鸣体验，罗萨将之建构为一种在主体与世界之间形成的关系，这就召唤了认识活动的介入，以确保这种往往流于瞬间的、即时的体验具有可重复性。所谓的“世界”包含他人、物（*thing*）与意识形态（包括宗教、大写的自然、大写的艺术与大写的历史），主体与这三个方面形成的关系即罗萨那三个共鸣轴：主体与他人（包括家庭、友谊与政治三个领域）构成社会关系意义上的水平轴（*Horizontal Axes of Resonance*）；主体与意识形态或整体观念形态构成形而上意义的垂直轴（*Vertical Axes of Resonance*）；主体与物则构成对角线轴或斜线轴（*Diagonal Axes of Resonance*）。

三轴相合即主体与世界的共鸣关系。然而共鸣的现代含义首先来自物理学，即两个物体之间形成一种相互影响的、频率相同的振动。当然共鸣毕竟不同于共振，罗萨将之界定为一种关系模式而非物质性的关系，否则“将流于一种神秘主义的境地”^[11]，同时又与物理学概念保持基本一致，即共鸣关系发生时两个物体不是主—客体的关系模式，而是两个以差异性为前提的主体——“共鸣不是一种回声，而是一种回应性的关系，要求双方用自己的声音说话”^[12]。回声中的客体构成主体之声回荡的背景，自身是沉默的，相反，“要求用自己的声音说话”意味着共鸣之对象同样为主体。问题正于此产生，“如果我们以一个特定的关系模式，即一个特定的与世界相关的方式——世界或其某个部分是被体验为有反应的——来定义共鸣，这就提出了一个困难的问题：这种模式实际上是‘双向的’，即世界（在主观、社会或客观世界的各种表现中）在多大程度上做出了反应”^[13]。水平共鸣轴发生于人与人之间，因而易被理解，甚至人与猫狗等宠物之间也可比较轻易地被判定为形成了共鸣关系，然而问题在于，人如何与一根木头、一块石头产生共鸣？人又如何能与“世界”“艺术”“自然”“历史”等大写的单数名词亦即整体性的观念产生共鸣？既然共鸣意味着存在差异的、能够相互回应的两个主体，那么如何能说一块石头或“大写的艺术”对主体产生了回应？

二 与物共鸣：对角线 共鸣轴的两层意涵

罗萨自己指出了问题的复杂性：“如果主体和世界，以其具体和有形的形式，总已是先前关系的结果，那么我们如何设想一个独立于体验主体的主体（在康德的“物自体”的意义上）并不重要，重要的只是我们如何与世界联系并如何在世界中定位。”^[14]罗萨援引康德哲学，所谓主体与世界是“先前关系的结果”，即对共鸣之认识，首先依赖于康德的十二先验范畴之“关系”，换言之，作为先验范畴的关系，总是先于在关系中产生的主体与世界；所谓能否设想独立于主体的主体也即独立于人的主体并不重要，全因把世界视为“物自体”、把世界是否具有主体性这一问题归入不可知论之中。对罗萨而言，主体与世界是怎样一种联系本身不重要，重要的是主体如何与世界联系。

于是，主体与世界的关系以及世界本身的本体论问题被悬置，重点是主体自身如何对待世界。罗萨紧接着称：“我们对世界的科学/理性理解是基于与世界的无声关系，在这种关系中，‘物’（无论是岩石、树木、神经元还是宇宙，甚至是效用最大化的个体）很难被理解为有反应的。任何与世界的科学或技术关系都是与世界的沉默关系。”^[15]共鸣作为主体与世界形成的有声的、相互回应的关系，是科学/理性的对待世界方式的他者，世界尤其是“物”如果要被理解为对主体有所回应，主体就必须首先摆脱理性的、功利的看待世界的方式。当然，这种摆脱绝非彻底摆脱，人类自然无法放弃对物的认识以及在认识基础上的利用厚生，主体只是需要形成另一种待物之道，以实现自我调整抑或对异化经验的转化。共鸣作为主体与物相互回应的待物之道，作为生长于德国浪漫主义传统中的一朵老树新花，无疑指向了审美待物。关于这一点，罗萨亦称：“美是幸福，因为它是一种纯粹的共鸣，然而它仍止于一种幻象，因为人类与整个世界的关系永远无法变成纯粹的共鸣。”^[16]既然美是“纯粹的共鸣”，那么在主体与世界形成的一切共鸣关系皆为纯度不同的审美关系；美之所以是幻象，仅当主

体意欲永远停留在审美的独立王国、诗意的飞地抑或彻底根除异化的关系中才如此。此句看似矛盾，无非是要提醒人们勿使审美待物与理性待物、共鸣与异化、审美王国与现实王国抑或日常生活二元对立罢了。

对角线共鸣轴之“对角线”，正意味着主体与物的特殊关系，同时也是主体与世界诸关系中最为重要的一维。对角线有两层意涵。第一层是指人与物之间并非一种平等关系。“只要我们生活在一个不对等关系的世界里，在这个世界里，物和人以绝对不同的方式被体验、对待和解释，我们与物建立的共鸣轴将具有不同的品质。”^[17]人既可以利用物也可以通过审美的或诗意的方式来“倾听物的歌唱”^[18]，这就不同于水平共鸣轴那种建立在现代平等理念基础上的观念，当然在社会生活中人被物化亦即异化的情况也比比皆是，然而“物化”这个词本身即反映了物与人的不平等地位。在日常生活中人总是“俯视”着物以及被物化的人，相反平视他人在现代社会中是任何一个受到良好教育的人理所应当的事情，甚至连物的共鸣品质也是因其“被嵌入到生命和世界整体之中、面对着体验和行动主体获得的”^[19]，罗萨此处似乎暗示，物之共鸣品格是在作为审美关系的共鸣关系中被赋予的。

然而，如果完全由人赋予，那么物自身的主体性或对等性就会丧失，从而所谓共鸣就根本无法成立。这意味着，在这种不对等关系中，人能够、需要且应当从对物的利用和沉默关系，转换为与物共鸣的关系。人不可能完全认识物，换言之宁愿在康德物自体观念的庇佑下，停留于知性自身的边界之内，为物之主体性保留一种阐释可能性，进而借审美这一在自然和自由、认识和实践之间起到沟通作用的桥梁，形成人与物的共鸣而非与自身的影子共鸣。罗萨认为，“共鸣暗含了构成上的不可通抵性的一面”^[20]。“构成上的不可通抵性”（constitutive inaccessibility）即物与人存在着根本的差异性，物的主体性应当被预先留置，不应受到工具理性的彻底入侵。这种预留对主体而言尽管意味着理性的自我设限，却也是对他者及其异质性经验的一种尊重，进而为未知世界留一扇门。如果物的主体性在共鸣关系中可以预留，那么一方面水平共鸣轴即

社会关系轴中他人的主体性和差异性亦即个性得到了强化,另一方面垂直共鸣轴抑或幻象轴中那些虽生于人类社会却超绝于人的观念形态也获得了主体性被承认的契机。

这正指向了对角线的第二层意涵。对角线总是从水平和垂直两条线的交叉点出发,向二者的中间方向延伸,三线具有一个来自人类主体的共同出发点,然而目标分别面向的是人、物和幻象,而对角线在几何学中也是被水平和垂直线所决定的。正是在此处,罗萨因对角线提示了人这一共同出发点而显得犹豫,因为这样一来再度强化了物的共鸣品质来自人类主体的赐予:“我将这些指定为共鸣的对角线轴,尽管我很清楚,这个决定在概念上是有问题的,因为对角线表明了水平线和垂直线之间的联系。”^[21]显然,罗萨陷入到康德式的二律背反之中,一方面共鸣势必要求双主体之间建筑在差异性基础上的共振,然而另一方面与物共鸣的“斜线”甚至被暗示要受另外两条“人性的、太过人性的”连接线所决定,这分明与康德那对不可命名之物强以命名的物自体形成了一种同频共振。然而,罗萨很快得到了信心,他认为,在前现代的万物有灵论和图腾文化中,主体与物所形成的关系“总是精确的乞灵于这条连接线”,而属于现代性的垂直共鸣如果缺乏与物共鸣的话“也难以发挥作用”,因此他最终称“对角线”“这个术语可能看上去终归是合理的”^[22]。前现代文化中人与物的关系正是对角线关系,如巫术即垂直的宗教和水平的现实所构成的夹角。

三 交感共鸣:朱光潜的 “与物共鸣”及其问题

在《共鸣:一种世界关系的社会学》一书中,罗萨尽管点到了共鸣经验本质上是一种审美经验,但他毕竟只是在社会学领域言说,并未在美学理论层面展开,其三大共鸣轴至多只是提出了一个框架,尚缺乏对相互关系更加深入的分析。如果我们转向同样受惠于德国浪漫主义的中国现代美学,就会发现早在20世纪二三十年代,共鸣就已经成为朱光潜前期美学中相当重要的一个范畴。从朱光潜出发,能一窥罗萨共鸣理论的美学底色。

早在20年代《给青年的十二封信》中,朱光潜即称“恋爱是人格的交感共鸣”^[23],在《悼夏孟刚》一文中又称与其亡友之心灵常生“交感共鸣”^[24],在《谈处群》中称中华民族要摆脱“乌合之众”、成为真正的“群”之关键在于个体能与群形成“交感共鸣”^[25],而爱情、友谊和政治正是被罗萨归入到其平行共鸣轴之中三个由近及远的人际领域。在《文艺心理学》中,朱光潜谈到了音乐节奏与“心境”的“同调共鸣”^[26]、颜色所激发的主体的“情感共鸣”^[27],甚至讨论了音乐那在神经纤维与音波之间形成共鸣的生理学基础^[28]。而主体与自然及历史等整体性观念形态形成的垂直共鸣,朱光潜亦有涉及,如:“人类生长在自然里,自然由仇敌而变成契友,彼此间互相的关系日渐密切。人的思想情感和自然的动静消息常交感共鸣。”^[29]此处的“自然”显然是作为整体观念形态存在的共鸣主体。

朱光潜的共鸣同样有着德国浪漫主义传统的谱系。在《西方美学史》中,他摘录了歌德关于民族作家与历史及现实“同情共鸣”的文字^[30]。这种共鸣即罗萨的垂直共鸣轴。在朱光潜译黑格尔《美学》中,也出现了黑格尔的共鸣话语,“主体与外在界双方的共鸣,使它们融合成为一个整体”^[31]。朱光潜还意识到共鸣的浪漫主义谱系:“自然崇拜也和当时流行的泛神论(神在大自然中无处不在)有密切的联系,人与自然情感上的共鸣(移情作用)在浪漫派诗歌中也是一个突出的现象。在消极的浪漫主义里,泛神主义往往流为神秘主义,‘回到自然’也成为逃避现实的另一种说法。”^[32]此处,朱光潜与罗萨一样产生一种对审美与现实相隔绝的警惕。

除了偶尔使用的“同调共鸣”“心灵共鸣”,朱光潜前期主要用的还是“交感共鸣”。后期“共鸣”出现的次数大大少于前期,主要是在其译文以及美学史书写中间接出现,而非前期那种更加灵活、主动和自如的使用,且更多采用的是“同情共鸣”,“交感共鸣”则不再出现。关于共鸣说,最重要的例证是《谈美》对美感是什么的论述:“我们已经见出美感经验中我和物的关系,知道我的情趣和物的姿态交感共鸣,才见出美的形象。”^[33]显然,最纯粹的共鸣经验就是审美经验对朱光潜而言是不言而喻

的,朱光潜的“与物共鸣”从一开始就是审美活动,交感共鸣被视为美感经验和美的形象的发生机制。

在美学论域中言说的“与物共鸣”,要比罗萨对角线共鸣轴的阐述更加精细。朱光潜的“与物共鸣”,是主体的“情趣”与物的“姿态”之间形成的交感共鸣。从审美主体说,是情趣所驱动而生对物的“形象的直觉”;从物的角度说则为“姿态”,“事物如果要能现形象于直觉,它的外形和实质必须融化成一气,它的姿态必可以和人的情趣交感共鸣”^[34],”姿态”乃“外形和实质”“融化一气”;就关系言之,交感共鸣也即“心物婚媾”,“美不完全在外物,也不完全在人心,它是心物婚媾后所产生的婴儿”^[35]。朱光潜的“情趣”,粗言之即罗萨所谓“情动”“情感”与“本能兴趣”之综合,罗萨这三个分析性的术语不过是更强地指向了身体一本能经验。然而“姿态”、“婚媾”乃至“交感”皆值得深味。姿态非单纯的形式或表象,乃体现物之生命意涵抑或生气贯注的形式,亦即朱光潜所谓外形和实质融化一气,这个“实质”如就康德言之本不可知,正是罗萨对角线第三层意涵所指出的,涉及物作为主体能否成立的关键;“婚媾”指向物—我的对等关系,而交感共鸣之“交感”,本有“交媾”义,今多指“交相感应”,其背后乃本土传统的天人感应之观念,朱光潜的使用自然已脱离了前现代时期迷信及封建政治之语境,而进入审美和艺术论域。

问题是,本土前现代的交感说,本就认为涵摄万有的“天”通过自然现象可对人产生道德的、政治的回应,虽流于所谓神秘主义,却能起到强化共鸣关系中物之主体性的功能,罗萨的对角线也正先借力于此。故朱光潜撷取“交感”一词,客观上具有在前现代与现代、本土与西方之间留存连续性的意涵,同时也十分吻合共鸣说乃至对角线轴的本义。他对此本义认识得相当清楚:“情趣本来是物我交感共鸣的结果。景物变动不居,情趣亦自生生不息。我有我的个性,物也有物的个性,这种个性又随时地变迁而生长发展。”^[36]物我交感共鸣中生情趣、生姿态,其关键是物我皆有个性,朱光潜此处所言正是罗萨共鸣关系得以建立的关键。然而,朱光潜同样分有罗萨的问题,物之共鸣品格仍为主

体情趣的投射,换言之物我关系的建立乃移情之结果——不同于交感,移情(empathy)为人类主体心理机制,尽管并非仅是单向度的投射^[37],却仍是对物之共鸣品格的人类赐予。在当时克罗齐、李普斯等人审美心理学的影响下,朱光潜不断强化共鸣关系中人之主体一维,物的主体性问题被忽略。如在《诗论》中朱光潜即以移情说而质疑王国维的“以我观物”和“以物观物”,称“以我观物”因移情而抵达“物我两忘”之境,故而应改为“以物观物”或“同物之境”,而“以物观物”乃一未加移情之超绝主体对自然之物冷眼静观,故而应改为“以我观物”或“超物之境”^[38]。

暂不论朱王异同,当移情成为物—我关系构建的关键,这种关系也就难以称之为共鸣,因为这与物之个性几乎毫无关系。于是,到了朱光潜后期美学中,“交感共鸣”不见踪影,剩下的只有同样强调人之主体性的同情共鸣,而在《西方美学史》中“共鸣”干脆直接以括号中的“移情作用”来解释(见上文),共鸣关系中物的“形式与实质”“融化一气”而生的“姿态”,则变成与“物甲”(自然的物)泾渭分明的、在主体观照的形象基础上形成的“物乙”(社会的物):“美感的对象不是自然物而是作为物的形象的社会的物。”^[39]在这种“自然”/“社会”的严格区分中,物的个性、实质也即差异性已被划分到与审美活动无关的领域当中,剩下的当然只有主体所发出的孤零零的回声,以及一个取消其客观真实性之可能的“人化的物”:“我所说的‘物’并不是一般有常识的人所说的物,也不是克罗齐所说的‘直觉以下的’‘无形式的物质’,而是‘由各人的自我伸张而成的’,各人的知觉和情感的‘外射’,根本没有客观真实性。无客观世界,当然也就无客观规律,所以‘真善美都不是事物所本有的特质’。这样就以‘一切皆备于我’的说法取消了康德的‘自在物’和不可知论,取消了克罗齐的‘无形式的物质’。”^[40]前期“心物婚媾”之“交感论”将“物”置于与“我”齐一的地位,必与罗萨一样依赖康德的物自体;而后期的朱光潜在自我批判和自我辩解过程中,干脆以儒家心性之学孟子—陆王一系的主体论工具,掘断了其早期共鸣论所暗含的、与罗萨相同的康德根系。

四 “美之为物”：作为媒介轴的对角线轴

从美学讲物我关系，本土首推王国维。朱光潜尽管有相当多的关于共鸣的论述，其交感共鸣说也有很强的原创性，然而他对王国唯物我关系的颠倒，是用来自西方现代美学的新知，去强行阐释绵延自本土传统的思想。这种阐释不仅使得其自身的共鸣说无以为继，而且还截断了他自己十分珍视的历史文化连续性，这种连续性事实上同样为罗萨所重视。于是，要恢复这种连续性，进而提取共鸣理论中最有价值的内涵，我们还是要经朱光潜回到王国维。

王国维的物我关系，首先可视为儒家格物的新道术。“兹有一物焉，使吾人超然于利害之外，而忘物与我之关系。”^[41]“有一物”之“物”，乃“美之为物”，并非“忘物与我之关系”中之“物”，后者基本等同于罗萨的对角线发出的方向，即一切非人之物。而“美之为物”即“美术”，乃审美之术与美的艺术的综合体。“美之为物”可以使人与物形成一种新的关系，这种关系就今时之罗萨言可为个体疗愈当世之异化，就彼时之王国维言则首先获得一种新的格物之道。儒家的格物本就为一种主体与事物之关系，就朱陆异同而言，朱熹格物乃主体外向于物之思，此思寻求物之性理。寻求物之性理就儒学而言要求最终反躬，即完成主体自身的道德人格养成，完成的同时也意味着物之性理抑或物之差异性为人所掌握，物性与人性一统于天性，同时物之知与主体之良知也要求最终统一。然而万物各有其性，各有其理，即各有自身之差异性，因此以良知为根本旨归的儒家道德主体势必陷溺于物性物理亦即事事物物之差异性而难以反躬。朱熹的这种格物工夫正被陆象山攻为“支离”，而象山的“简易”工夫则承孟子之“万物皆备于我”，进而发明“宇宙即吾心，吾心即宇宙”，王阳明则发明“心外无物”“为善去恶是格物”，在直指本心以致良知的同时彻底忽略物之差异性，这正是后期朱光潜自我揭批时所援引的本土资源。

在对待外物的问题上，儒家心性之学传统缺乏西方爱智学所发展而来的求真之志来为朝向未知自

然勇猛精进的“支离事业”提供强力的价值支撑，剩下的只有一个忽略物性、警惕物欲的道德主体。正在此处，王国维引进西方哲学、美学和艺术论，将之提升到形而上的也即超越性价值的高度，所谓“天下有最神圣最尊贵而无与当世之用者”^[42]。一方面本土开始产生艺术形上学——关于艺术的超越性价值论，也即罗萨以“垂直”加以概括的那整体的、大写的抑或作为信仰的艺术观念。“最神圣最尊贵”的“美术”，作为信仰层级在王国维处的具体显现，即《孔子之美育主义》中将邵雍、陆象山、孟子与康德、席勒、叔本华打并一处，共同开启舞雩之境亦即天人合一之境时，此境就艺术学言则为“中国艺术的意境”（宗白华），就中国哲学言则为“天地境界”（冯友兰）。另一方面“无与当世之用”的真正落脚是无用之用，即通过美的艺术或审美之术，使主体在愉悦或净化过程中自然而然地革除私利物欲、培养高尚的人格。在王国维的语境中，这自然并不直接指向对罗萨所谓的异化进行疗愈，而是首先要为国族救亡的事业夯实国民素养基础、培养栋梁之才，换言之，还是要完成儒家格物的最终目标——人格的养成。

与罗萨相似，这条新的格物路线同样显现为一种对角线的品格：在陆王那里向上超拔至笼宇宙万物于一体的垂直的道德主体，与在朱子那含有却并未真正展开的、向着物和自然之差异性水平延伸的认识主体之夹角中形成的对角线。就纯粹的、由求真之志所驱动的认识主体而言，向物之差异性的延伸本身也可视为水平延伸——就主体抛弃其自身的主观性、遏制自身情感和情绪的干扰以致力于寻求客观性而言，此时的主体并非是以一种主人的姿态掌控物并利用物，而是将物之差异性在认识的过程中转化为同一性。当然这种关系是主客体关系而非共鸣关系，而延伸的最终目标自然指向利用，亦即最终归于罗萨等人所说那不可根除的异化。就垂直的也即超越性的意识形态观念而言，陆象山那完全依赖本心发明的简易工夫之所以“太简”，也正是因为缺乏了物的维度——陆王之格物本无物，缺乏物的维度最终无法真正形成人与超越性观念的共鸣，自然、艺术和历史虽可为大写的观念形态而在罗萨的共鸣关系轴中成为另一个主体，但假若无

物，则终将成为纯粹的幻象而遭否定。

站在儒家心性之学传统的角度说，王国维的格物之道正在朱陆之夹角处产生了一条新的连接线，这条审美的或艺术的连接线将人与物重新接续起来，并通过美学这种现代性学问而上升到了教义的层面。艺术和审美活动本身就是人一物共鸣关系建立时的一个必要媒介，而罗萨所谓的对角线轴归根结底是一条媒介轴：通过审美建立起来的人—物之间的共鸣关系轴，同时连接着水平—社会现实之轴与垂直—幻象形态之轴。这意味着，现代语境中无论是水平共鸣还是垂直共鸣，其建立皆离不开对角线共鸣，对角线共鸣轴才是罗萨共鸣三轴中真正的核心。事实上当罗萨将审美关系视为最纯粹的共鸣关系时，这一点已经不言而喻了，因为审美关系首先正是人与物的关系。在罗萨所讲的水平轴也即人际关系领域，无论是主体与爱人、亲人，还是主体与朋友乃至陌生人，真正的共鸣总是在体认并欣赏他者的差异性基础上方能获得，换言之，这是以一种审美的眼光对待他者并期待形成相互回应的关系，即对待他人一如对待共鸣关系中的一物抑或一件“艺术品”。就主体而言，与家庭和友谊相比，人际关系领域的最远端是公共政治领域，良性政治的建立更是深度依赖这条轴线，这正是何以先秦传统中礼乐和刑政一道构成了外王手段之原因。

而在垂直共鸣轴中，罗萨所列的超越性观念如果要成为共鸣关系中的另一个主体，同样也离不开对角线。罗萨说：“自然律令之声、艺术吁求之声、历史法则之声，在这些声音的背后，潜伏着将根系深扎于现代性文化之中的共鸣观念（甚至是幻想），它们在各自领域中具有的日常实践意义是不可否认的，即便对于那些严格拒绝任何与它们相关的半形而上学内涵的人来说也是如此。”^[43]此三声分明已经将自然艺术和历史视为共鸣关系中的主体，换言之，这种关系乃人与超越性观念——按罗萨所说乃“集体单数名词表达的概念整体”^[44]之间形成的共鸣关系，所谓“倾听声音”本身就是一个相当诗意的表达。这一共鸣轴在未受良好的哲学训练、缺乏形上学精神的人看来或许很难理解，然而这些浸泡在超越性体验中的形上学观念在日常生活中比

比皆是，绝不限于罗萨所列这几个。就当代而言比如“祖国母亲”“中华民族”“人类命运共同体”，等等，皆可在一种经由艺术或审美活动产生的崇高体验当中形成垂直共鸣关系。就传统而言，士子与“天”“道”之间何尝不能形成一种垂直共鸣关系？儒家那超越性的道德主体，如果缺乏艺术和审美的连接线，根本不可能达成——主体无法与一个孤零零的“大全之别名”建立起直接联系，而需要蓄游鱼、留窗前杂草以“观万物之生意”（程颢），游于诗、画、乐、舞以体“生生之节奏”，这正是梁启超何以要于儒家传统的主静法中抽绎出“主观”这一新教义的原因^[45]，也是冯友兰那纯思之学最终竟然以所谓神秘主义的“天地境界”为目的的根由^[46]。总之，不经由“美之为物”，垂直共鸣轴根本建立不起来。

五 以物观物： 人与万物的共鸣三轴

回到朱王异同上来，这正与罗萨的关键问题形成了重合点。朱光潜称王国维的以我观物乃主体之移情作用，结果是“物我两忘”，其直接依据乃叔本华所谓静观时“欲之我”的消失^[47]。然而通晓现代心理学的朱光潜实际上清楚，“欲之我”并未消失，而是升华或变形为“移情之我”，无论如何“我”并未消失。此移情之我因使物“皆着我之色彩”，最终忘却的只有物及其差异性，何谈忘我？又何来以物观物？物之差异性消失，则物之共鸣品格全为人为之赐予，山川花鸟皆为人为之情感回声，由是何来共鸣？如审美仅限于“物的形象”“物乙”“社会的物”抑或“物之表象”，那么审美与物、与现实、与自然之隔绝亦不可避免，这不过是梁启超所说山自山、川自川、花自花、鸟自鸟之“三界惟心之真理”，其背后正是陆王一脉那心外无物的谱系。

而王国维所援引的邵雍以物观物说含有更丰富的思想。“以物观物”中第一个“物”乃“我”抑或作为主体之人，此“物”是就“我与人皆物也”^[48]言之；第二个“物”则可指主体之外的他者，可包括他人与非人之物，但主要指非人之物。“以物观物”之“观”即“反观”，所谓“非观之

以目而观之以心也，非观之以心而观之以理也”。邵雍的“观之以目”不止于“目”，而是以眼耳口鼻观物之声色气味，今言之即感官之观；“观之以心”即“有我之观”或“以我观物”之“观”，此观就美学言或可化约为“观之以情”；“观之以理”之“观”方为“以物观物”或“反观”，此观与“心观”“目观”是递进关系，“非”字不过是说要摆脱私欲小我，并非连同心目观法一并抛弃，“理观”建立在感官和情感的基础之上。而邵雍的《皇极经世》虽试图以“元会运世”之数理为骨干穷极宇宙万物之理，然而于今言之也只是据此展开一幅形上学的大全图景，于是此“理”并非使物陷入沉默的客观真理，而是涵摄感官性情之体认于其中、在差异性中寻找共鸣可能的“天理”。

“天理”乃天人共鸣之结果。天乃万物之总名，人亦为万物之一。于是以王国维看邵雍，“以物观物”即作为物之人与非人之物可形成水平共鸣，“白鸟悠悠下”等之所以“不知何者为我，何者为物”，不过是我自知同为万物之一，与万物处于对等关系之中罢了。然而如邵雍所言，人为“物之至者”^[49]，人与物亦含有不对等关系或对角线关系。“天”就万物总名而言与人所形成的关系即罗萨所谓的垂直共鸣关系，“天理”即人对此关系体认所得之名，体认自非纯思或理性认识，体认天理的结果即以万物之体为体，于是上可溯先秦庄子齐物思想，中则与同时期讲求“与物同体”的张载、程颢等人同频，下则直启今日所急需之生态主义、环保主义观念。朱光潜将“以物观物”颠倒为“以我观物”，正是将人视为超脱万物之外的一个超绝主体，故而其共鸣理论难以发展的同时，也截断了王国维处本有的与本土思想传统的连续性，更忽视了邵雍反观论的丰富性和深刻性：以“物之至者”观物，乃人从与物形成的不对等关系自然走向对等关系；以“物之至者”体认天理，及其所得万物一体之理之境，乃从对角线走向超越性的垂直共鸣。

当然，这并不是说，主体移情于物的“以我观物”不可为一种共鸣关系，既然审美乃最纯粹之共鸣，那么以我观物难道非审美？“物皆着我之色彩”不过是就此段关系中我之角度言之；就物之角度看，原诗之中物也并未沾染我之情感，泪眼问花花

自不语，秋千自飞过乱红去，花自花，何来沾染人之情感？即便将“感时花溅泪，恨别鸟惊心”解为花似溅泪、鸟似惊心，此情又与花鸟何干？然而此时人之情与花鸟无关，并不意味着花鸟未曾回应于人，只是这种回应并非以人之方式或怀人之情感，换言之，花鸟之无情乃提示人物各有其性，各有其理，花鸟自以其形、色、声、味感人，所谓“应物斯感”正从物之一端发声，人为物所感进而以诗赋回应罢了。于是，就人言，是“泪眼问花花不语”，然而就物言，莫若“任是无情也动人”——物自非以其情动人，“无情”乃物之差异性显现；物虽无情，亦可动人，微风拂面可动人，暴雨淋头亦可动人，一碧万顷可动人，大江奔流亦可动人。此类动人均切切实实发生，均非仅限于物之形象，均召唤着更加精微细腻同时也更加基础的审美觉知来应物、待物与成物，而非定要将那万物皆拟人化为有情之形象。如将以我观物视为以我求有情之物，那么就变成了“以我观我”，最终与物无关、与现实乃至自然相区隔。事实上，以移情论物我关系，本为一审美心理学判断而非审美判断，其主—客体之分乃知识论之观照结果，而真正的审美关系乃破除主客体之分的关系，在这种关系中人虽可以以情视物，然而物则以体动人。因此，在共鸣关系中，以我观物亦为以物观物——我与人皆物，人与物皆各有其性、各有其理。

结 语

由于同样具有德国浪漫主义传统的思想谱系，中国现代美学或能与罗萨的理论形成一种跨文化共鸣。一方面，从中国现代美学看罗萨的共鸣理论，不但其美学性质异常清晰，而且能为其共鸣理论，尤其是与物共鸣之轴提供更加明晰、更加丰富的阐释。罗萨的共鸣关系本质上即审美关系，是他将审美关系导向日常生活实践的结果，人与物若要形成共鸣关系，必须通过审美实践和艺术活动来实现。对角线共鸣轴本身乃一不可取消的媒介轴，经此轴方可走向人与物齐一的水平轴，以及人与超越性观念形成的垂直轴。就走向而言，此轴并非静止轴而是动态轴，就媒介而言，它事实上位居三轴的中心。

另一方面,罗萨的共鸣理论也能给中国现代美学以积极启示。首先,共鸣关系意味着要将共鸣体验转换为一种涵摄理性认识于其中的体认,从而凝定转瞬即逝的审美经验,进而为美育实践打开契机。其次,就对角线共鸣轴的媒介属性和中心地位而言,“艺术”作为一种现代中国所产生的整体性的、超越性的观念形态不容否认,但必须经由对物及物性的尊重、体认与回应方能达到,超越性体验必须经由应物、感物与成物的审美和艺术实践方能获得并最终介入日常生活。最后,共鸣作为“老树新花”,不仅提示着我们进一步激活并构建中华民族自身的美学传统,更可将之视为一个差异性日渐剧烈的时代中人类命运共同体所发出的一个共同吁求。

[1][5][6][8][9][10][11][12][13][14][15][16][17][18][19][20][21][22][43][44] Rosa Hartmut, *Resonance: A Sociology of Our Relationship to the World*, trans. by J. Wagner, Cambridge: Polity Press, 2019, Kindle version, p.23, p.506, p.530, pp.494-495, pp.469-470, pp.120-121, p.477, p.478, p.483, p.483, pp.483-484, p.811, p.666, p.651, p.666, p.495, p.666, p.666, pp.769-770, p.838.

[2] Charles Taylor, “Resonance and the Romantic Era: A Comment on Rosa’s Conception of Good Life”, in Rosa Hartmut and Henning Christoph(eds.), *The Good Life Beyond Growth: New Perspectives*, London: Routledge, 2017, p. 122.

[3] 京师译学馆文典处编《教育词汇》所附词汇表中,将英文“physiological resonance”译为“生理共鸣”,参见《教育词汇》,京师译学馆文典处编,徐用锡译,“德英教育熟语表”第48页,京师译学馆,光绪三十年。

[4][7] Rahel Jaeggi, *Alienation*, New York: Columbia University Press, 2014, p. 3, p. VII.

[23] 朱光潜:《给青年人的十二封信》,《朱光潜全集》第1卷,第30页,安徽教育出版社1987年版。

[24] 朱光潜:《悼夏孟刚》,《朱光潜全集》第1卷,第73页。

[25] 朱光潜:《谈处群》,《朱光潜全集》第4卷,第48页,安徽教育出版社1987年版。

[26][27][28] 朱光潜:《文艺心理学》,《朱光潜全集》第

1卷,第242页,第484页,第512页。

[29] 朱光潜:《文学中的低级趣味》,《朱光潜全集》第4卷,第183页。

[30][32] 朱光潜:《西方美学史》,《朱光潜全集》第7卷,第86页,第397—398页,安徽教育出版社1987年版。

[31] 黑格尔:《美学》,《朱光潜全集》第13卷,第312页,安徽教育出版社1987年版。

[33][34][35][36] 朱光潜:《谈美》,《朱光潜全集》第2卷,第42页,第53页,第44页,第91—92页,安徽教育出版社1987年版。

[37] 朱光潜区分了移情与外射作用,称“移情有时也由物及我,是双向的”。然而,朱光潜很快将移情理解为“感到里面去”,并将之与“拟人作用”相等同,强调的还是由我及物。参见朱光潜《文艺心理学》,《朱光潜全集》第1卷,第235—238页。

[38][47] 朱光潜:《诗论》,《朱光潜全集》第3卷,第59—60页,第60页,安徽教育出版社1987年版。

[39] 朱光潜:《美学怎样才能既是唯物的又是辩证的——评蔡仪同志的美学观点》,《朱光潜全集》第5卷,第43页,安徽教育出版社1987年版。

[40] 朱光潜:《我文艺思想的反动性》,《朱光潜全集》第5卷,第23页。

[41] 王国维:《红楼梦评论》,《王国维文集》(上),第2页,中国文史出版社2007年版。

[42] 王国维:《论哲学家与美术家之天职》,《王国维文集》(下),第3页。

[45] 冯学勤:《从“主静”到“主观”:梁启超与儒家传统静坐法的现代美育流变》,《文学评论》2016年第6期。

[46] 冯友兰:《新原人》,《三松堂全集》第4卷,第571页,河南人民出版社2001年版。

[48] 邵雍:《皇极经世·观物篇第六十二》,《邵雍全集》(下),第1175页,上海古籍出版社2015年版。

[49] 邵雍:《皇极经世·观物篇第五十二》,《邵雍全集》(下),第1148页。

[作者单位:杭州师范大学艺术教育研究院
(弘丰中心)]
责任编辑:何兰芳