

中国美学当代重构的跨文化路径

刘毅青

内容提要 法国汉学家朱利安注意到中国平淡的审美经验是西方美学的未思之域，对其内涵做了精湛阐释，但囿于自身的间距观念，未能开启平淡美学的跨文化潜力。德国汉学家何乏笔通过徐复观与阿多诺的跨文化对话，凸显了平淡美学的内在超越性维度，启发人们进一步思考平淡美学的批判意义。超越性是对超越精神本身的渴望，指向一种自我精神的完善、心灵的安顿；平淡美学有助于现代主体的重建，有独特的当代价值。

关键词 朱利安；何乏笔；平淡美学；内在超越；当代价值

当下国内的中国古典美学研究，多集中于史的建构，而这种建构又多以现代美学观念来审视古典美学，试图厘清其内涵与体系。此类研究当然有其必要性，也产生了丰硕的成果，但它较少将中国美学作为理论来审理当代的美学问题。作为理论的中国美学，其当代性不仅仅是古典美学的现代转换，更是要在一个跨文化的视域里予以重构，使得跨文化阐释成为必要的工作。鉴于无法从自身文化发掘出应对现代性困境的思想资源，西方汉学家将中国美学置于跨文化的当代视域，使中国美学成为当代具有活力的思想，成了解决当代美学问题的重要理论资源。中国美学便不再是西方美学笼罩下的对象与材料，而是成为一种具有当代思考能力的理论，以深刻检讨西方美学的局限，开拓了美学研究的崭新论题与视域。本文以“平淡”这一美学范畴为例，通过研究西方汉学的相关成果，试图探讨中国美学如何与当代的思想与审美经验发生碰撞，以激活其中蕴含的思想力量，强化其理论的系统性，使之成为具有当代意义的美学理论。

一 西方美学的未思之域

“平淡”作为美学的典范成型于宋代，淡与远、简、清等美学品格有着内在关联。宋代美学所凸显淡远、简淡、清淡等美学品格，其根基在于平淡。这与宋代文人士大夫对于心性修养的重视有关。

在佛学的刺激下，当时的儒学自身也发展出一套内在的形而上学，强调通过工夫实践实现自身的精神转化。中国的审美经验历来强调工夫的重要性，即所谓“汝果欲学诗，功夫在诗外”（陆游语）。诗歌的生命境界来自修养、养气工夫，代表着一种时间的积累以及精神转化。“工夫”要求艺术家凝聚精神，全神贯注于技艺。由此，作品凝聚了创作者经由时间而积累的心血，打上了创作者肉体与精神的印记、生命力的印记。可见，工夫是一种形而上的精神意志，艺术的形式是精神意志的体现；推崇艺术的工夫的美学，也就是推崇形式中蕴含着的精神。因此，中国诗书画强调作者在技艺中的工夫，重视形式中艺术家的心性修养工夫，使得诗书画并不是作为某种审美鉴赏而存在，而成了文人们反复涵泳、体会、观摩的对象。比如绘画是以卷轴的形式展开，这不是一种静观式的客观鉴赏，而是将书画放置于身边、手头反复体会涵泳。又比如玉石等古玩强调把玩，这种把玩过程是人与物之间的沟通，相互滋润；这种过程体现出一种时间性，花费工夫去培养人与物之间的关系，使得人与物之间彼此亲近。工夫的美学使得艺术的创作与欣赏呈现一种时间性与实践性，对于欣赏者而言，此一过程中对艺术的涵泳实则为自身心性的涵养。

法国汉学家朱利安发现，“平淡”是西方美学的未思之域，平淡或者冲淡不是西方美学的概念，

因而不能以哲学化概念来推演其内涵。自古希腊开始,西方美学就呈现出强烈的视觉性,其模仿论占据主导,以真实为美学的追求,而以崇高为审美的最高典范。崇高的美学产生于形体与色彩等外在形象对人的压迫感,在西方美学的视域,平淡常被视为乏味和单调,未能得到西方人的重视。在朱利安看来,平淡有着内在的“最为丰富的多元变化,最远的发展,意义从此不是关闭,而是开放的,并且可以随意自由处理的”^[1]。“因为有了平淡,我们留在可感的范围内(平淡把我们推到了可感的世界之边缘或者界限上,亦即他最微不足道之处)。即使平淡不引人注目,他却是具体的。这就是为什么人们可以在一幅山水画里召唤它。”^[2]不过,在中国美学里,平淡并不仅是山水画的最高境界。

朱利安注意到,平淡是中国所有艺术共同具备的一种美。在中国传统艺术如古琴、书法、水墨画、唐诗、宋瓷、茶艺里,都透彻着一种“平淡”美学与“平淡”文化。在这些传统艺术乃至中国菜里,平淡都是一种最高的境界。《说文解字》里有“淡,薄味也。……醴之反也”之解,其通于庄子说的“虚静恬淡……万物之本也”,“夫恬淡寂寞,虚无无为……平易则恬淡矣”,“虚无恬淡,乃合天德”(《庄子·刻意》),也通于《中庸》所言之“君子之道淡而不厌,简而文”。平淡美学是中国儒释道思想的共同观念,“这些思想汇合交流之后亦滋养了中国人关于平淡的看法”。在平淡的美感经验中,有限与无限的界限已经模糊。如,李白的《听蜀僧濬弹琴》:“蜀僧抱绿绮,西下峨眉峰。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。”朱利安阐释道:“听琴者的意识乃默默地被琴音所鼓舞,而在他心里震荡起来,一如雪落其上的钟。”^[3]“诗人我被琴音余响带离此处,因而不自觉碧山暮。最终,音在彼岸超出产生了另一种层面的景色:琴音余响的同时,周围的景色越来越暗,越来越凝重。在阴沉的天空中,淡淡的重云,挖空了无垠之际。”^[4]如同钟声是没有边界的,声音的美感不仅仅在于声音的在场,更在于它所引发的不在场的无限。平淡的美学蕴含着深刻的哲学意义:“平淡并不驻留于含蓄矜持的道德教训层面上,而是深植于一种‘形而上的’直观里,亦即在

中立性的直觉里。”^[5]这里,朱利安虽然以“形而上性”作为平淡思想的特性,但他随即解释道:“此处我使用‘形而上的’这个词,这只是相对于我们西方的哲学传统,并且维持上文中的保留态度,因为平淡——我们前面已经看到——拒绝形上学,而且瓦解了形上学的架构。”^[6]朱利安揭示了平淡美学对于西方形上学的解构功能,他以平淡的内在性否定了其形上性。在他看来,外在超越的形上哲学是西方哲学的根性,而平淡美学表明中国思想从根本上没有西方那种基于主客二分的超越性的形上性思维。

不过,从跨文化的视域来看,朱利安囿于一种间距的思维,希望保持中西思想间的距离,而将中西美学置于间距的位置,让二者互相对视、打量。在他那里,平淡被视为一种古董式的美感经验封存起来,供西方美学远远地欣赏,当作自身的参照。因此,他没有认识到平淡美学的当代性意义,且这种当代性可借由中西的跨文化对话予以展开。朱利安看到了平淡的超验性,但反对以形上学来理解平淡,而主张以一种状态来描述之。他将平淡美学乃至中国思想中的形上性封闭起来,而未能将平淡美学的理论潜力充分释放出来。

德国汉学家何乏笔则尝试将平淡引入到当代美学中,将阿多诺美学与中国平淡美学进行对话,互相阐发。他一方面从阿多诺的内在超越性构想来理解平淡美学的内在性,另一方面则以平淡来反思西方美学的艺术自律性,发现平淡美学的批判理论意义。在他看来,朱利安未能从根本上反省启蒙的观念,而是接受了韦伯《新教伦理与资本主义》提出的观点,认为批判性只能产生于超越性,而这种超越性是一种外在性,因为没有神、上帝,就不可能产生理想、乌托邦思想,也就不可能产生对现实的彻底批判。跟韦伯一样,朱利安认为,中国思想的内在性没有这种超越性,而只是一种对环境的适应——圣人无意,因此无法产生批判性。在西方文化的传统里,内在性与超越性难以达成统一。有别于朱利安,何乏笔从平淡美学的内在性里发现了超越性及其批判性。朱利安由于反对将中国思想的内在性与超越性相联结,因此未能看到平淡美学具有的超越性可能,以及由此而生发的批判性。何乏

笔试图通过阿多诺的批判理论来接引中国的平淡美学，在跨文化的语境里建构平淡美学的批判理论意义。在他看来，二战后西方形上学的超越性批判已经丧失了合理性，面临着危机；批判如何可能，已经成了西方哲学最深切的困境，而平淡美学的内在超越性为此提供了一种思想的进路。

二 内在超越性的可能

“内在超越”源自港台新儒家对中国文化特质的概括。新儒家认为，中国文化的超越精神内在于人伦道德，具有“内在超越性”，“既超越又内在”，内在性与超越性并不矛盾。牟宗三对此阐释用力甚深。他认为，在中国文化里，“天道高高在上，有超越的意义。天道贯注于人身之时，又内在于人而为人之性，这时天道又是内在的（Immanent）。因此，我们可以康德喜用的字眼，说天道一方面是超越的（Transcendent），另一方面又是内在的（Immanent与Transcendent是相反字）。天道既超越又内在，此时可谓兼具宗教与道德的意味，宗教重超越意，而道德重内在意”^[7]。牟宗三试图揭示中国哲学内在性特质的“超越”面向。在西方哲学里，“超越”源于主客二分的哲学模式，“本体”与“现象”、“理念”与“现实”等二元的紧张构成了西方哲学的基调。超越性一直是西方文化批判性的源泉，而凡批评者必然有某种立场与思想依据。在西方哲学里，这种批判的依据在于外在超越性，超越性只能来自于本体或者上帝。基督教的批判依据来自超越的上帝，上帝的完满是对世俗的批判。因此，“超越”意味着对现实的“否弃”或“批判”。但中国哲学没有西方哲学的主客二分，也就没有此岸与彼岸、本体与现象、理念与现实的对立，其超越性内在于人的现实世界。“内在超越”这一说法引发了中外哲学家的论争。美国汉学家安乐哲反对“内在超越”的说法，认为中国从根本上缺乏西方的那种以二元对立为基础的超越理论：“超越性”思维是西方哲学和神学的核心标志^[8]，与之相应的是西方哲学和神学典型的超越性语言及其概念系统；汉语思想和语言则是“关联性的思维”和“关联性的语言”，从根本上不同于超越性的思维和超越性的

语言。关联性思想建立在有机宇宙观的模式上，呈现为两极性思维。中国人往往将世间万物视作对立互补、相互交织、相互作用的网状关系，或朱利安所强调的生生不已“过程”。中国思想对于现实就不是否弃与批判，而是在两极之间转化。在安乐哲看来，中国思想的内在性建构于体用不二的一元论哲学，不宜放在二元论的架构之中来阐释。超越性如何能够建立于内在性基础之上，安乐哲对此表示疑虑。

何乏笔认为，阿多诺的“精微之唯物主义”与“微观形上学”实际上提出了一种内在超越的哲学理路：精微唯物主义的“超越”具有内在超越性，“不在事物及当下之外，而是在事物及当下之内，其超越是一种‘内在超越’。在‘化物’与‘物化’的辩证中，人不断地改变环境、营造气氛、选择周围的事物、培养身体的感受，而反过来也被这些事物所潜移默化”^[9]。“精微之唯物主义”实乃一种“微观形上学”，阿多诺美学启发了欧洲思想微观形上学的可能性：“阿多诺将超越性与内在性相串连，强调绝对超越性不可能，但另一方面又要谨慎防范内在性的绝对化，反对盲目地以内在性取代超越性的哲学趋势。超越性失去了批判功能，构成了意识形态的因素。”^[10]

阿多诺指出，康德的批判理论以既真诚又残酷的方式使精神被“囚禁于内在性”；换言之，康德相信，在先验哲学的框架内，可调解批判与形上学。阿多诺将超越性与内在性相串连，强调绝对超越性不可能，但又谨慎防范内在性的绝对化，反对盲目地以内在性取代超越性。一旦超越性失去了批判功能，构成意识形态的因素，超越性与内在性、理想性与物质性、精神与形体的对立便阻碍“所是”的改变：“超越性的观念所包含的意识形态非真理，在于身体与灵魂的区分，其乃是分工的反射作用，并且导致对思想作为自然控制原则的崇拜……”^[11]阿多诺从西方形上学之崩溃看到了真理实际存在于历史性之中，真理并不是一个永恒的实存，它依赖于人的历史性。因此，阿多诺的内在超越性构建首先对康德哲学所代表的形上学进行了反省。阿多诺虽然批判了“传统形上学”，但如康德一样并没有因此走向彻底的反形上学。针对德国唯心论传统以

外在性为模式的意识形上学，阿多诺所构想的形上学是唯物论的、具体的，它承认了内世性、历史性和身体性的意义。这种形上学认为内在性与超越性并非必然的对立，认为超越性能够产生于内在性，或由内在性延伸而成。

三 阿多诺的“微观形上学”

在现代性语境中，阿多诺批判理论的关注点是审美与社会现实之间的张力，即在社会批判中艺术到底担当着什么样的职责，发挥着什么样的作用。首先，他认为，艺术的性质在现代发生了一个重大的变化，那就是美感获得了独立的地位，变成了纯粹的、个人感性的东西，艺术只与个人的主观趣味有关，艺术活动纯粹是个人的事情，与社会的责任无关。“为艺术而艺术”是现代艺术的第一块奠基石^[12]。但是，在霍克海默看来，艺术从来就不是与社会人生无关的“审美对象”，它是人类自由的体现；具言之，艺术体现了人类要否定、超越现实的愿望，体现了人类对于现实生活的批判。艺术确实具有独立性，但“它保留了由宗教升华出来的乌托邦”^[13]。人类可以凭借艺术向压迫他们的现实表示愤怒和反抗，“反抗的要素内在地存在于最超然的艺术中”^[14]。因此，阿多诺虽然坚持艺术的自主性，但他更强调的是艺术作品必须面对社会现实。“只有在与外界张力发生关联时，艺术中的张力才有意义。”^[15]这意味着艺术只有在批判现实时才是艺术，才有意义。因此，阿多诺坚决反对“为艺术而艺术”。从表面看，“为艺术而艺术”是要和现实保持一定的距离，避免商业化或各种意识形态的侵蚀，维护艺术的自主，但却因此抽空了美的内容。艺术与现实的对立不是真实的，而是抽象的、柔顺的，美最终成了一种人工装饰。阿多诺说：“如果艺术抛弃自律性，它就会屈从于既定的秩序；但如果艺术想要固守在其自律性的范围之内，它同样会被同化过去，在其指定的位置上无所事事，无所作为。”^[16]他认为，在现代社会或任何社会，艺术要保持自身的纯粹性是不可能的，因为离开了艺术的内容，怎么可能有一个艺术的纯粹性呢？艺术要摆脱两难，就必须表现，“表现揭示出艺术作品

是受社会攻击困扰的产物；表现是附加在作品自律性外观上的社会酵素。这方面的范例当推毕加索的绘画《格尔尼卡》：这幅画与现实主义准则水火不容，通过非人性的构图获得了表现力度；最后，这种表现呈现出非常鲜明的社会抗议的外形”^[17]。阿多诺不但反对“为艺术而艺术”，也同样反对其反面——受操纵的艺术。艺术有政治意味或功能，但并不等于要沦为意识形态，为自以为正确的政治目的服务。艺术表现社会内容，既入乎其内，又出乎其外。政治操纵艺术将会导致艺术的灭亡，“艺术只有具备抵抗社会的力量时才会得以生存”^[18]。

“艺术的社会性主要因为它站在社会的对立面。但是，这种具有对立性的艺术只有在它成为自律性的东西时才会出现。通过凝结成一个自为的实体，而不是服从现存的社会规范并由此显示其‘社会效用’，艺术凭藉其存在本身对社会展开批判。”^[19]艺术既要承担批判的功能，自身也面临着被批判的境地，艺术与批判理论之间存在着内在的冲突。“奥斯维辛之后写诗是野蛮的”，阿多诺这句沉痛的话道出了一个事实：西方以主体形而上学为中心的现代艺术将感性与理性对立，其艺术本身导致了肉身体欲望的高涨，加剧了人的感性分裂与对立。

在阿多诺看来，现代艺术在社会批判上的内在矛盾，源于西方预设了文化与自然的二元对立，长期以来将艺术作为自然的对立面，认为艺术作为人类的文化创造高于自然。但阿多诺认为，“自然”既指外在于人的自然界，又指人自身的自然天性，内在超越性困境的解决路径就在于“自然”。在剖析启蒙的内在肌理时，阿多诺指出，启蒙理性通过与自然的隔离确定了自身的主体性地位，自然被视为一种野蛮而被理性主宰。问题的关键在于，启蒙精神的推进内含着“文化与野蛮的辩证法”，理性发展成自身的反面，文化对自然的压抑本身就是一种野蛮，大屠杀就是这种文化变异的恶果。正如何乏笔所言，《启蒙的辩证》潜在地指出，自我控制（或自我主宰）无法突破封闭的内在性关连；相反的，理性的自然控制是问题的一部分，是“迷惑关联”的一环。“当我们真正地注意到、认识到，我们是自然的一部分的那一刻，我们不再是自然的一部分了。”^[20]由于自然关系为启蒙辩证法的关键

所在,克服西方形上学危机的关键就在于重新认识理性与自然的关系。与西方传统的二元对立不同,人不再是与自然相对立的主宰者,而是自然的一部分,但又不完全同于自然;在此,阿多诺与孟子达成了某种一致:人与自然物的差异“几希”,正是这一点点的觉醒使得人的超越性能够发生。所谓的超越,就是有赖于人对自身的那一点点不同于自然的提升。“自然与人、或说人的自然部分与人的超自然部分非常微小,只有一点点。人能超自然,因为能觉醒到,自己是自然的一部分。”^[21]因此,超越性显现为无宗教的超越性,亦即一种由自然的内在性所产生,但又不陷入自然关联的超越性。超越性在人自己的自然中就是那一点点不属自然的部分,这就是所谓的“微观形上学”。

在何乏笔看来,内在的批判内嵌于内在性的特质之中;而阿多诺认为,西方的外在超越性在二战之后已经被证明丧失了其批判的功能,不能成为批判理论的根基。为此,阿多诺转入思考超越性如何能够建构在非超越性的经验之中。他通过对自然的思考,重新诠释了超越性,初步设想了一种基于现世的超越性。于是,其“超越性”便与中国传统的内在超越性有了沟通的可能。阿多诺的“微观形上学”否弃了西方传统形上学所强调的精神优越于身体,以超越性贬低内在性的二元论哲学构想。他为拯救形上学的可能性,将形上学所剩余的真理内涵浓缩到“几无”的微观领域,即一种与物体发生微观感通的可能之中^[22]。而人超越自己自然的那一点点不属于自然的部分就是“几无”,《否定辩证法》有关形上学的沉思的源头就在“几无”。何乏笔指出,这种几乎没有超拔于封闭内在性的超越性,呼唤一种新的主体概念,即一种不受限于自然控制的另类主体^[23]。这种另类主体观就不再是西方传统中以理性为定义,以肉体与精神、身体与心灵二元对立为基础的主体观,而这与中国传统思想修养观之于自我的观点相一致。主体性是以一种“负的主体”的方式呈现,即主体不是以自身的观念主宰自然,而是力图以虚静的修养来避免成见,如此则主体能以虚无状态来容纳与感受自然,主体与自然之间互相感通。在现代性的语境里,“平淡”之所以具有批判性,就在于它对于二元论的重构。

四 平淡美学的内在超越性

在西方二元论思维范式中,阿多诺意欲构建内在超越性的理论抱负面临困境;而徐复观《中国艺术精神》援引西方美学对中国美学的深度阐释,则开启了以跨文化视角研究中国美学的范式^[24]。徐复观的研究启发了何乏笔挖掘平淡美学的内在性与超越性:

平淡绘画的特征之一,在于单一颜色展现极为细致的层次处理(尤其是黑色或白色的层次)。颜色的层次乃呈现出远与近、隐与显的关系,藉此营造出无限与有限、超越性与内在性、形而上与形而下之间的通透关系。在其中,从形而下世界过渡到形而上世界能够不涉及两个世界间二元论的断裂,乃是透过颜色层次的精微差异化而达成。此情形可称之为:物质差异的精微化或微观化。尤其在宋代的山水画中,此面向特别明显(在宋代,平淡作为文人文化之美学理想,已获得多方面肯定)。如同徐复观在《中国艺术精神》指出的:“淡是由有限以通向无限的连接点”,依此,“淡”触及了重要的哲学问题。^[25]

显然,徐复观用有限中的无限性来描述山水画中平淡的美感经验,为当代理解平淡美学的超越性提供了理论中介。平淡美学在构建于二元论基础的“本真”和“表象”之外,它不致力于表现真理;山水画的精神就在其笔墨之中,而不在形式之外,形式就是内容。但是,平淡美学并非没有超越性。在笔墨的有无之间,在山水画的虚实之间,通过通透的视觉,已经具有了某种形上学的精神。平淡美学显现了“无限与有限、超越性与内在性、形而上与形而下之间的通透关系”^[26],打破了西方美学主客二分的对立;它不以超越的理念作为终极的美学目标,超越了再现与表现的美学范式。平淡美学创造的不仅是宋元的山水画传统,而且也能转化为具有当代性的美学,启示当代人追随平淡美学,并呈现在当代生活之中。

西方的外在批判在二战后面临着严重的危机,表明那种启蒙乃至超越性的形而上学失去了对现实

的反思能力。何乏笔对于内在超越的关注,深受牟宗三的影响。他将中国传统工夫论中的自我修养与西方的主体理论联系起来,在现代性的语境里重新建构内在超越^[27],其意义就在于:通过主张一种内在的修养工夫而实现对主体的改造,以超越现代性对人的精神的侵蚀。牟宗三以“内在超越”来概括这种以实现自身转化与升华的实践活动,在他那里,“内在超越”是作为一种实践工夫的目的而存在,自我升华乃至实现自我超越是工夫论的最终目标。如果说牟宗三是通过儒家思想来吸收康德,那么何乏笔则是以阿多诺思想来吸收平淡美学,使得平淡美学具有跨文化的批判理论功能,展开对于大众消费文化的批判,也以此反思现代性。通过内在超越性展开的平淡美学研究,是一种跨文化美学研究,这“一方面是希望能够透过中国文人美学的资源来批评一种单向度地着重越界的界限经验;另一方面则不得不深刻探究福柯式美学修养的强处,以界限经验的概念突破中国哲学及美学研究的某些刻板观念”^[28]。何乏笔的问题意识集中于现代性的反思。二战是西方现代性危机的集中体现,而消费文化的泛滥乃至金融危机则是现代性危机在当代的体现。

随着当今世界全球化的扩张,中西文化都面临着现代性的危机,而促使我们重新发现中国传统艺术与美学的价值,因为在中国传统里,“中国文人文化所发展出来的自我技术如琴棋书画”^[29]是修养工夫的重要体现,而这种工夫实践所代表的是另一种哲学观念。这种修养工夫的哲学并不是西方那种局限于逻辑思辨的体系构造,而是一种对生活本身进行反省的哲学。修养美学对主体的意义,正在于能够在社会政治领域里重建主体性。

何乏笔认识到了当代社会修身哲学重要的意义,他说:“怎么面对非我、冲动、人欲〔饮食男女货色〕的话,也就是避免‘存天理而灭人欲’的态度,意即要面对资本社会所引起的消费式享乐主义或个人快感满足的享乐道德之价值:人格的自我实现、对自己生活有审美的态度、性满足的目标等。”^[30]内在超越的可能性是通过修身与修养美学提出的,何乏笔将“修身”当作中国文化对现代社会最重要的贡献,以之调和欧美现代文化尖锐的自我反省,以及对于强烈的自我表现不可分割的“批

判”。在这种中西文化的调和中,关键就在于“如何才能摆脱感官刺激的强化,而把自我反省转化为自我修养”。对何乏笔来说,“假如在今天要有意义的谈论修身,必须在修身的过程中,不断地含有抵抗的潜能之美感,如此才不致将修身局限于道德教条的口号、社会权力侵入个人身体的媒介或者使个人适应现实生活处境的迂回策略。真正的美学是独立的、不可框架的,不可能为有目的性的道德教育或为社会美容作服务。美学与道德尽管没有连贯性,不过,审美和艺术超越现实的想象力,是与道德超越现实的思想一直隐然地遥相呼应着”^[31]。

中国的修养美学体现了哲学的原初意义,“牵涉到生活方式和创造活动,不等于抽象的理论思维。我心目中的哲学要从日常经验出发,并且回归到日常经验。同时,在过程中不要失去理论的高度和反省的距离”^[32]。西方现代哲学最大的问题是耽于形而上的玄思,未能对现实本身进行深度的思考。事实上,西方古典哲学乃至在基督教里,主体的精神修养有着重要的地位,可与中国哲学互相印证。在何乏笔看来,中国的“平淡文化”实乃欧洲的文化传统所缺乏的以“精微之唯物主义”为主的修身观。正如德国汉学家宋灏所指出的,文人画中的平淡美学构建了“伦理维度和艺术实践之间的联系,也就是凸显出审美活动如何转成一种生活实践”^[33]。修养理论与西方主体诠释学的跨文化对话很重要,从中可以重新激活中国哲学里诸多丰富的思想与实践,开掘出具有批判意义的思想。中国思想因为没有预设主客二分的对立,也就没有西方哲学设想的这种界限。“平淡”之所以在中国美学里成为最为重要的观念,正如徐复观所言,它能够联结有限与无限,而“被视为界限经验,并且以作为界限经验的越界为对比,则在既是批判又是美学的修养观中,可获得精确的作用”^[34]。修养美学以“内圣外王”为目标,不仅指向个人的道德修养,还具有一种社会的批判功能;从当代语境来看,则具有介入社会公共领域,构成批判理论的潜力。

何乏笔发现,“平淡”美学所显示的平淡文化,具有与资本的竞争和消费社会所推动的“刺激文化”不同的文化观及人格典范,借由平淡的修养美学能将另类的自我启蒙引入到主体的重建之中。“平淡

文化”的当代意义在于：对现代发达消费资本主义的“刺激文化”提供批判的思想资源，不同于西方那种外在超越性批判，这种批判乃是以“精神优先性为中心的文化观，来反驳所谓的肤浅物质文明以及身体欲望的满足”^[35]。平淡的审美经验来自敏锐的感知能力，西方那种以外在刺激来激发自身的创造力与美感的方式，是对审美能力的扭曲，表明主体自身已丧失了最基本的感知能力，创造力的开发扭曲为对自身欲望的刺激。

五 平淡美学的当代性

西方汉学家对于“平淡”的理解当然基于自身的问题意识，但也启发我们重新省思它在当代所蕴含的发展的可能性及其意义。

平淡美学源自中国固有的人性观念。平淡美学消解了主客观的对立，产生于人与自然、人与自我之间的内在性；其超越性消解了精神对身体、意识对物质、理性对自然的优越性，解除了二者之间的对立，将它们视为一个整体；因此，其超越是指二者互相接纳，在更高层次上的融合而非对立。在此意义上，超越性是人超越精神本身的渴望，指向一种自我精神的完善、心灵的安顿。西方形而上学的主体性的问题在于对自我过于“执著”，而中国平淡美学的主体修养以放弃自我执著为目的，这就使得有限与无限、形式与内容等之间的界限都变得不重要，从而超越自我。西方的超越性无法摆脱基督教传统的神/人二性论，人性与神性之间不存在内在通道。这一方面是说人不能僭越成为神，人在神面前只能感恩、崇信神；另一方面是说人只能信靠神，仅凭自身是无法走向天国的。这实际上就否定了人具有超越性，也就意味着人不能通过自身的修养到达神性。在基督教看来，人没有神性，人来到世上就负有原罪。神性代表的是一种超越性，即高于人性的存在。与此相反，中国文化认为人性中包含着神性，人能够朝向一种更好的存在，人有超越自身的可能性。对于西方而言，基督教所带来的超越性始终是萦绕其精神的宿命，人与神之间相互塑造，人与神的关系从来到世界的那一刻就开始。西方的精神始终纠缠在人与神之间的张力中，放弃

自我与接受上帝，或接受自我放弃上帝，无论如何上帝已经在西方精神里种下剩余的一切。

西方哲学的主体性建构始终面对宗教的影响，上帝始终是其主体性建构所必须面临的终极存在。彼岸的世界对于西方精神而言如此之重要，要放弃这个世界，或者说将彼岸世界与现实世界等同起来，对西方来说是难以置信的。中西对于现实世界的态度截然不同。从某种意义上来看，中西面对的现实并不是同一个世界：西方的现实是一个由上帝所观照的世界，而平淡美学则源自一个世界的构想。从根本上，宗教为西方提供了突破界限、超越自身主体局限的一个精神实体，也就无法想象在内在性之中如何构建一个超越，这种超越并不是一个外在于自我的实体的精神存在。基于这种二元论构想，西方美学也总是试图将审美经验区别于日常经验，将美学视为一种对日常的剥离，艺术经验被视为对日常性的背离。尤其是现代艺术体现了对日常生活的剧烈对抗性，以反对日常生活的平庸性，借以批判资本主义现代性。但是，将审美视为脱离日常生活的另一种具有区隔性的经验，对审美本身来说，就不得不倾向于对感官的刺激，审美越来越脱离人们正常的生活经验，乃至走向对立。平淡与现实世界之间没有距离，显示现实人生的本质，而不去有意拔高或贬低，让人们发现日常生活具有的美感。

平淡美学将人类世俗的日常生活上的无聊变成有意义。换言之，平淡本身代表着一种看待世界的方式，举重若轻，将任何事情都看得平淡，就是不执著于事物本身，从对象中解放出来。这同时意味着对世界的信任，即以一种淡漠、冷静的态度面对生活本身的日常性，相信生活，坦然面对生命的本真。将平淡视为审美的根源，意味着不将审美体验视为超越性，去乞求来自神启与恩典。平淡的美感来自其形式背后的韵味，它不为感官的形式刺激所动。有学者指出，“平淡”的美术品、作品意味着第一眼给人的印象十分简单，而之后却如橄榄，令人久久回味，慢慢品出其中的不简单——这就是所谓的“味极无味”，故平淡也可以说是一种“带有欺骗性的简单”。陶渊明的诗、宋代的瓷器都是如此^[36]。“平淡”美在余味，“因为余味，给平淡赋予了生命的厚度，平淡不再平，不再淡，恰如老

子所提到的“恬淡为上，胜而不美”^[37]。平淡并不是无聊，作为美感经验，它恰恰是抵抗无聊。无聊是一种无意义感，而平淡却是内在意义充实的体验。生命中最大的勇气可能在于认识到人生的平淡而勇敢地接受，并以审美的态度来丰富它。美感并不是在日常中寻求一种激烈的刺激，获得某种超越日常的体验。美感就在日常生活的体验当中，习惯了刺激体验的人难以在平淡中体会到美感。平淡意味着接受此在日常生活的平庸性，在这平庸中发现意义，从而赋予现实以美感，而不是将意义付诸于欲望的刺激，从刺激与日常的对抗中获得美感。

平淡美学之所以被文人推崇，就在于平淡的境界来自工夫修养，因为唯有通过修养才能体味审美对象的精微之处。越是平淡的东西越需要敏锐的感受力，而敏锐的感受不仅导向对内在精神的体验，更深层地将人与世界联系起来，使艺术成为一个敞开的生活场域。“虚静可使艺术家涤胸中尘俗之气、物欲之志，进而铸成一个注而不满、酌而不竭的审美心理空间，在艺术创造活动中映照天地。”^[38]中国思想里的修养要求主体放弃自我中心，主体的完成在于实行减法而不是加法，它成就的是一种“负的主体”。比如，中国绘画从庄子那里获得的自然观，将批判立场奠定于自然的本位，以自然作为依据和参照来批判社会一人的越界行为。理性超越界限就是野蛮，超越性与内在性不是矛盾的而是统一的，可以停止对峙。在平淡的审美经验里，艺术并不是悬隔于日常生活之外的纯粹经验，而是生活乃至生命中随时可以赏玩的对象，故艺术不是以其崇高感引发人的崇敬，而是以其平淡如常的韵味引发人沉浸其中，流连忘返。是否具有反复涵泳的韵味成了艺术最高境界的标准。从根本上说，中国美学的最高境界不在于艺术形式的愉悦，而是导向一种精神的内省性，以平淡自然为审美的最高品格。人面临诸多的困境，多源于精神上失去了常态。平淡美学的意义，便在于使人恢复精神的常态。真正的平淡不同于刻意雕琢而来的自然，而是修养化为内在的本性流露。比如在中国的诗学传统里，华丽辞藻多被视为粗鄙之物。陶渊明的平淡自然被视为理想境界，学陶者往往不及，就在于未能真正获得陶渊明的自然心境。书画诸艺对徒具形式美感的字形

不感兴趣，而重视笔墨，因为笔墨意趣来自精神修养，其最高境界是在脱离外在的形式愉悦之后，指向精神的内在自由，而具有了超越性。

平淡并不是局限于精神层面的意识现象，它还体现在个体日常的生命行为中。平淡的美感经验贯穿于人的生命经验，凸显了修养的重要性；这种修养美学在语言的使用、日常的举止形态、表情等身体表现中展示出来，成为一种人格典范。修养美学的批判理论意义在于：一方面，生活本身所包有的所有活动都成为修养的途径，从而被赋予审美的意义；另一方面，诸如琴棋书画等艺术活动体现了主体的内在涵养，它们并不纯属于知识与技能，不需要特别凸显个人性以彰显创造力，而是作为一种修养体现出来的。修养的目的就在于使得各种艺术中形式是审美感知，都内化为人的气质，在举手投足之间都透射出来。由此，平淡美学不仅涉及到一种审美趣味，也敞开了主体的公共性与德性，它所代表的这种从生活实践起步的工夫修养对于当代的主体建构有着积极的意义。平淡美学及其思想不仅仅是传统士大夫的实践，它依然渗透在当代中国人的审美经验与人生经验当中，显示出其实践性与可能性。

如前所论，西方现代化、世俗化社会的建构来自对外在超越性的放弃，工具理性主宰了主体的精神。平淡美学的意义就在于，它在超越性与日常性之间构建了内在关系，而不是形成紧张的对立。如何在一个现代性社会里重构超越性，形成对工具理性的一种制衡，对于现代社会而言具有重要意义，这正是平淡美学所构建的内在超越性的当代意义。

总的说来，中国古典美学的当代意义体现有三种路径：第一，古典的概念、范畴直接用于当代的文艺批评。学界研究古典文论的现代转化时，基本上就是这种思路。平淡美学事实上是可以直接用之于当代文艺评论的。“平淡”是当代文艺批评乃至生活中常常被提及的范畴，作为一个美学批评观念它被广泛使用着。只是在当代的语境中，人们极少注意到平淡是源自中国古代的审美范畴；国内学界在讨论古代文论现代转化时，没有留意到“平淡”正是一个具有生命力的美学观念。第二，以古典理论的理路来反思当代问题，即在思考当代问题时，尝试从古代美学理论的角度思考当代问题，看看古

人会怎样思考这样的问题。第三,以西方的概念与问题意识跟中国美学概念与问题意识相互阐释,激发其中的潜能,显示中国文化的普遍意义。这三种路径是相互渗透而不是截然分开的。

以上研究表明,平淡美学在与西方的理论碰撞中激发了其内在的理论活力,具有了跨文化的意义;中国思想的意义不仅仅在于其与西方哲学的差异,更在于它对于西方而言就是一种匮乏,而促使西方哲学反省自身的盲点或者说是自身的不足。从中国思想的当代性来看,我们对超越性的理解不应局限于西方哲学。以“超越”对应翻译 Transcendent,事实上使得“超越”附着上了汉语思想的内涵。在汉语的思想语境中,超越性指的是人对自身局限性的克服,对自我的提升,同时也说明中国人相信有一种值得追求的更高的精神境界,这种境界的存在让我们觉得心灵有所依凭。内在性指的是这种超越性来自人内在自身的觉悟,而不是来自外在上帝的召唤。外在超越往往将人的超越根源追溯到人自身力量之外的上帝,事实上,上帝并不能给予人超越的,人的超越性总是来自其自身的努力,虽然这种超越性是来自上帝的激发,但始终是要人去实现这种对自我的超越。因此,内在超越性的提法在汉语学界获得很多学者认同,原因就在于它显出一种自我对生命的肯定,对自身价值的认同。因此,虽然在西方传统哲学看来,平淡在中国古代并无西方哲学传统中超越性的涵义,但如果我们突破西方现代哲学局限,打破以二元论为预设的哲学构想,以阿多诺所提出的基于现世的超越性为视野,即不再将内在性与超越性对立,而认可超越性能够产生于内在性。那么,平淡美学基于内在性基础上的超越性意义也就浮现了出来。这正是跨文化哲学的意义,这事实上也说明,对中国思想当代意义的重新发现,有待于我们突破西方哲学的局限,有待于我们对西方哲学的深层次批判。从中国美学挖掘其对现代性的批判性内涵,正是中国美学对于我们今天而言的意义所在。中国美学也唯有通过对当下问题的介入并予以当代化,重新回到人们的生活世界,成为审视当下问题的理论,传统由此保持了活跃的生命力。

[本文系国家社科基金项目“气化美学的理论体系及其当代意义”(项目编号:18BZW024)的阶段性研究成果]

[1][2][3][4][5][6]余莲:《淡之颂:论中国思想与美学》,卓立译,第32页,第32页,第120页,第67—68页,第135页,第135页,桂冠出版社2006年版。余莲即朱利安。

[7]牟宗三:《中国哲学的特质》,第20页,学生书局(台北)1974年版。

[8]安乐哲强调他的这些观点是从严格的西方哲学传统来说的,海德格尔、德里达等均有类似观点。

[9][35]何乏笔:《紫藤庐——中西方文化交流的一个模型》,《农业考古》1999年第4期。

[10][11][20][21][22][23][25][26][27]何乏笔:《身体与山水:探索“自然”的当代性》,《西北大学学报》(哲学社会科学版)2012年第1期。

[12][13][14]霍克海默:《批判理论》,李小兵等译,第258页,第260页,第289页,重庆出版社1993年版。

[15][16][17][18][19]阿多诺:《美学理论》,王柯平译,第9页,第406页,第406页,第387页,第386页,四川人民出版社1998年版。

[24]参阅刘毅青:《“庄子的再发现”与“现代疏释”——徐复观〈中国艺术精神〉现代诉求中的西方美学》,《浙江大学学报》(人文社会科学版)2007年第3期。

[28][34]何乏笔:《跨文化批判与当代汉语哲学——晚期福柯研究的方法论反思》,《学术研究》2008年第3期。

[29][30][32]孟湄、何乏笔:《台湾社区实践:不是文化差异,而是现代化问题》,《信睿》2012年第6期。

[31]何乏笔:《紫藤庐——中西方文化交流的一个模型》,《农业考古》1999年第4期。

[33]宋灏:《“淡”与审美转化:由现象学看山水画》,《国立政治大学哲学学报》(台北)2013年第30期。

[36]杨治宜:《“自然”之辩——苏轼的有限与不朽》,第77页,生活·读书·新知三联书店2018年版。

[37][38]裔子君:《浅析平淡的美学理念》,《艺术时尚》2014年第7期。

[作者单位:南昌大学文学院]

责任编辑:吴子林