**目的論與生命美學**

**(香港）新亞研究所 吳 甿**

**一、從哲學中心問題看中西繪畫之精神特質**

人類文化之本源之論，可粗分為三類型。

一為神本論，以神性神意為本。由是，神的意志為人類文化行為之超越目的，而人對神的歸依和絕對服從成為文化之根本動力。文化即表現此神聖意志對人生以及萬物存在之註定的、必然的決定性、領導性。問題是人從何而可得知神意、神性？

一為物本論，以物性為本。由是，人類文化行為以服從物性或滿足物性為理想目的，並成為文化行為之內在動力。文化即表現人對物性之渴望與物性對人生以及萬有之註定的必然的支配性、規範性。問題是人從何而可得知物性？人為何而必須服從物性？

一為人本論，以人性為本。由是，人性之表現（或自我實現）是為文化行為之超越目的與根源動力。文化即表現人性自我定位之各種可能性及其終極目的：「即生言性」者以生物性為人性，而以「生生」為終極目的；「即理言性」者以理性（含知識理性與道德理性）為人性，而以格物窮理為終極目的；「即心言性」者以心性為性（亦即以自然生命、知識生命與道德生命之綜和之最高主體性為性），而以盡心知性知天為終極目的。人對其存在之當前狀況及其本質目的之反思，即成為不同文化創造之根源動力；故文化即表現人對其存在之反思及其自我定位。問題是人從何而可得知人性？

就以上之神本論、物本論、人本論三論而言，那一論是人可以知道的？可以實證的？可以實踐實現的？

人類過往歷史所顯示，一般的說法，西方由中古文化以神本論為勝，其宗教文化意識以「驚怖意識」為主，轉到現代以物性為主而益增懷疑，陷於不可知論之唯心論，多元對立；古印度文化以物本論為勝而厭棄之，後轉為唯識而唯心，一心開二門，其宗教文化意識以「苦業意識」為主；中國文化一貫地以人本論為勝，其文化意識以「憂患意識」為主，是憂其存在與自我定位之是否合情、合理、合目的性，而一心廻轉，神物兩極皆為其所攝，兩極歸宗，一心開眾門。

既有關於世界存在之「本體」為神、為物、為人之思，再而必有神與物與人，三者之關係之想。由神與物與人之三者之關係之思想，則必進而有每一本體論之本體其體性之問題，於是體性學遂形成每一哲學之中心問題。

從哲學的本體論之體性學而言中西哲學思想比較，神本論、物本論總以為本體在外；人本論則以人的生命實證本體與現象本一，而亦可有同、異、離、合之諸種關係；故西方哲學可說為以「形與實」（現象與真實）的問題為中心之哲學，而中國哲學可說為以「形與神」（現象與意義、形相與精神、存在與目的）問題為中心之哲學。

就繪畫活動而言，西洋畫家的傳統問題，是審視所繪畫之對象，並問：這到底是什麼？怎樣才能畫到？中國畫家卻每當磨墨展卷，隨即寧神歛息，自問：我現在全身瀰漫一股剛中之氣，抑柔中之氣？我如何在筆墨中保有、體現之？

**二、從「精神」到「風神」與「傳神」**

「精神」一辭，始自莊子。〈天下篇〉稱「不離於精，謂之神人」，〈德充符〉譏人「外乎子之神，勞乎子之精」，〈刻意篇〉謂「水靜猶明，而況精神」；直以精神為辭，說當其虛靜，必靈明全照。

中國文字中，「精」與「粗」相對。「粗」指物質性、墮性，或「文」的程度較低者；「精」指能動性、主導性，靈動自由者，或「文」的程度較高者。精粗不同但同體，精主導粗，變化粗；粗從屬於精，但亦制約精。精既代表能動，並能為自己提出目的、規定方向，藉著抉擇從而擁有自己，此作用即所謂「神」。精神與物質相對，但卻是生命這統一體中居於主位而為精為神者，而這為精為神者不是靜止不活動之居於主位存在，而是通過作用來顯示其存在，能自我意識並因此躍起，通過自由抉擇從而擁有自己。[[1]](#footnote-1) 莊子之後，漢《淮南子》即有〈精神篇〉，謂「精者神之氣，神者人之守」。劉劭《人物志‧九徵》謂「物生有形，形有神精，能知精神則窮理盡性」，所說「精神」略近於孟子之「盡心知性知天」，與莊子書的「精神」配解，則可以人之心為精，心之用為神；「精神」者，「承體起用，在用中見體」之謂也。

漢代思想權威主張性情二分，性善而情惡（董仲舒之說），形成對個體性（情）之壓迫。魏晉人解放個性，一方把「情」與「神」連說為「神情」；一方將「性」活轉而歸於「心」，即於「心之用」，而為「精神」。易傳原謂 「神無方而易無體」。孟子謂「大而化之之謂聖，聖而不可知之之謂神」。是則「神」指不可方物、不可確知之之聖功妙用。故「神」如風，無緣無故，來去無蹤，魏晉人遂說「風神」，直以風說神。「神」既又同時與「情」連用為「神情」（見《世說新語‧賞譽下》孫興公謂衛君長：「此子神情，都不關山水。」），則也就可說「風情」，以情承神，而神如風，來去自由。

由孔子的「天何言哉！四時行焉，百物生焉，天何言哉！」之「夫子之言性與天道不可得而聞也」，老子之「道可道，非常道；名可名，非常名。」之「道德」，到莊子的「精神」，到魏晉人的「神情」，由神情而「風神」、「風情」，以風說神，以風代神；是由「不可得而聞也」、「不可得而言也」、「不可得而名也」，而漸次說為「可得而觀也」、「可得而領也」、「可得而味之也」《世說新語》人物品評裡的「風」字皆由「精神」之「神」字之意轉來，如「風姿」、「風韻」、「風味」、「風骨」、「風期」、「風氣」等，皆由「神姿」、「神韻」、「神味」、「神髓」、「神期」、「神氣」等轉換而來，由神而風。這一路下來，可說是由形而上之「道」的超越性，而自我超越，而為可證會的真超越性，而歸於生命化、境界化；同時亦即「道」由不可道、不可名，而終仍不可道、不可名，但可「稱謂」、可「意會」、可「傳神」了，可表現矣！

**三、精神與存在與活動**

說到底，無論怎樣說「道」是客觀超絕之形上之道，總是人的心依某套路（所謂軌約原則）運思作用的結果。這結果若是被認定超出概念名言，便是不可道、不可名──以建立此形上之道之心，原是要立此一超絕之道，以截斷言說、中止運思以「完成」運思。若謂立此超絕之道以為中止人之言說運思，只因人之運思言說常一往不返入於虛冥，則正示立此超絕之道，原為保護存在、反哺生命，使不入於虛冥。

老子曰：「為學日益；為道日損，損之又損，以至於無為；無為而無不為。」是道家之道原是一「門──道」，雙向排拒，既反形而下學之膠固（以「為學日益」說此膠固），又反形而上學之冥執（故「為道」不能「日益」，而須「為道日損，損之又損，以至於無為」），以保持生命純淨化、活轉化、暢通周流。魏晉玄學大家王弼遂說出驚人之語：「聖人體無，無又不可以訓，故不說也。老子是有者也，故恒言其所不足。」（見何劭〈王弼傳〉）老子是「有」者，有「無」也，有立「無的形上之道」之立也，故恒言「無」以去言止思，以防望名執實，以「無」為實有而入於虛冥。聖人則體會此天理流行，「四時行焉，百物生焉，天何言哉！」之無言境界，故不說「無」或「有」。後來理學家張橫渠說「聖人不言有無」，即源於此。

聖人不言有無，聖人大有而體無，開物成務，盡倫盡制，故只說隱顯、舒卷、元始要終。說有無是哲學家的事。老子是立宗者而近哲學家，莊子是哲學家而近文學家，故都喜說有無，然都不會是客觀實在論地說有無，而是「知人則哲」地、人學地說有無，即就精神活動之「照」、「感」、「寂」說有無。老子曰：「無，名天地之始；有，名萬物之母。故常無欲以觀其妙，常有欲以觀其徼；此兩者同出而異名，同，謂之玄，玄之又玄，眾妙之門。」早已攝有無於人的精神活動，從「目的（或無目的）――歷程（或當下）」，意義論地、境界地說有、說無、說玄，說玄之又玄，眾妙之門。

如是，在中國思想裡，從來不是客觀實在或客觀宇宙秩序決定人的精神活動、決定人的感受和意向、決定人與其所在世界的呈現；而是人的精神活動的開與合，依不同的活動方向，或作感受，或作認知，或涉及目的實踐之存在的實感，直接參與世界呈現，並為各義之世界，其如是呈現，反省其呈現之存在之理。

世界只會在人的各種參與中呈現為「在」（有與無、善與惡、生與滅、常與斷、來與去、一與異）──正因此，世界可還原為「無」（「無名天地之始」之無、無名，「稱謂之前」之「不決定」、「不是」）。人只須一一放下計執、計慮，人和人所在的世界即可一齊從「在」中解放，從「是」中解放，從「有」中解放，還原為「無」、「無名」、「不是」。此「無」正因為本身不是什麼，什麼也不是，並正為著排拒是什麼，而說「無」，卻因此含藏一切可能存在之全，包括自我否定、自我超越、「元、亨、利、貞」、「始、壯、究」，以及 「無」。此所以《易‧繫辭上》曰：「君子將有為也，將有行也，問焉而以言，其受命也如響，無有遠近幽深，遂知來物。……易無思也，無為也；寂然不動，感而遂通天下之故。非天下之至神，其孰能與於此！」朱子解釋之曰：「凡言易者，皆指蓍卦而言。蓍卦何嘗有思有為，但是扣著蓍卦，便應無所不通，所以為神耳。」（見《朱子大全》卷53〈答沈叔晦〉）也就是說，人慣常在智性、有思有為中，因著計執、計慮，在種種有為法的夾纏裡，喪失判斷力，而反不能有為有行。蓍卦龜筮何嘗有思有為，人卻求決疑於蓍卦龜筮，正為其為無知無情之物，人扣著，遂亦可自忘人之有知有情，自居於蓍龜之下，同一為無知無情，而無思無為，世界頓時還原至寂然不動之未是未始狀態，而「幾」在其中矣，「易」在其中矣，一觸即發，感而遂通，非以知通，非以情通，乃以無思無為而通。這無思無為之神通，既可以義大利哲學家克羅齊（B.Croce）所言之「直覺」比之，因克羅齊亦以無思無為說直覺；亦可以康德（I.Kant）所言之「反思判斷力」或即所謂「智的直覺」比之，雖康德不認為人有智的直覺。智的直覺所通為「物自身」，亦即所謂「超感觸的基體」。康德認為人沒有智的直覺，只能知到現象界，不能知超驗界（物自身）。易傳所言之無思無為、寂然不動，感而遂通的世界，既不是感觸直覺參與起現之現象界，亦不是康德所言只作為智的直覺所直覺之物自身界（即超驗界），而是指一存在的契機，契機所涉之種種關連；由此種種關連，進而思存在之幾與意義之幾兩者之關連；以至目的與體性、目的與體用、目的與體相多重關連之豁然貫通。此智的直覺之所覺亦可指兩極融通而為一氣化存神、即存在即活動即表現即不存在之意象世界、氣息世界、氣韻世界，「幾」在其中矣，「易」在其中矣，「理」亦在其中矣！而「幾」、「理」、「易」亦得在存神而一體氣化中深藏，深藏以有待於「無聽之以耳，而聽之以心。無聽之以心，而聽之以氣」者（《莊子‧人間世》）。「聽之以氣」者，徹底的現象論而徹底的意向論、而徹底的唯心論也，其中有「神」焉。

依感觸直覺開出現象世界，依知識理性開出命題世界，依智的直覺（或反思判斷）開出智思（物自身或目的論）世界，依實踐理性而開出自由（自律）世界；此康德的哲學分解之所分所立。證能以立性，證德以顯實，最後有賴於「智的直覺」或反思判斷力之證成落實。胡塞爾現象學則把各個世界之本質特性予以懸置，而反身審視這一一分立的各種世界，以及與之相應的人的主體性，層層剝落，作現象學的還原以現一「在其中自身絕對獨特存在的純粹意識」、「絕對存有之全，這種絕對存有，在正當理解中，就是含藏一切超越於其自身之中的，並且在自身內建構它們」。[[2]](#footnote-2) 這實在有近道家之「玄」和佛教之「空」之還原，並可說很有儒家易學「復其見天地之心」之剝復意味。然無論儒、道、釋，其「絕對存有之全」都指向一未來之理想人格之境界，而不只為建立一現象的基本存有論以說明當前現象之一一法之存在根源（若佛教唯識學之「八識」之前六識）。即最富現象學意味的魏晉玄學，王弼言「貴無」、「聖人體無」，裴頠言「崇有」、「貴生」，向秀、郭象言「獨化」，雖似在辯現象與本體之有無，而其實仍是以一理想人格應有境界為立論基礎，以說一德化的，或道化的，自然目的與道德目的合一的玄學的自然秩序和境界論的本體宇宙論，而以自然秩序和氣化生態為德性生命和心靈境界之符徵。山水木石一一意象化為人格精神之表現，即存在即活動即不存在。唯道集虛，目擊而道存。然精神與存在，何者為體？何者為用？又其為體用、本末、一多、主從，是同乎？異乎？離乎？合乎？遂成為玄學的基本思模和重要論式，所有課題悉被納入此格套去思辨體會，而「幾」在其中矣，「神」在其中矣，文心在其中矣！畫道在並中矣！

**四、存在與存在的發現――「存在之光」與「存在」**

魏晉人說有說無說玄，總不離人的精神的闢翕、寂感、寂照，又總關連着人的氣性、才質、境遇、形相，而言體言用。換言之，魏晉玄學可說是最早的即著人的「存在樣態」（包括存在的時間樣態和情境樣態）而說有、說無、說玄、說本體、說宇宙生化的存在主義哲學。但魏晉玄學之為存在主義哲學，正是不把存在推出去而問：存在是甚麼？亦非將存在直線還原到存在之先而說虛無。玄學之為存在主義正要把存在收進來而聲言「存在不是甚麼！」而攝存在於感受，即感受言有無，證有無於活動與作用，即作用活動言體（或無體），即體（或無體）言精神，即精神而言「即活動即存在」或「即活動即存在即不存在」，即精神之存在活動而言迹冥、體用、形神，又即「體用」、「形神」、「迹冥」之為名，其有所指乎，其無所指乎，而有「言意之辨」，藉「言意之辨」而返回言者、意者、辨之者、默者之精神生態：其為寂然不動，感而遂通之寂感同時乎？其為寂然不動，感而遍照之寂照同時乎？其感其照有向乎？無向乎？無向而有向乎？有向而無向乎？而即精神生態言意義生態，即意義生態言語言生態，由語言生態而言存在生態（有謂「一切存在都只在語言中在。」換言之，存在只是對一一名言作實在論的期許，而與聲言「存在」之言不離。），由存在生態而「體無」（王弼曰「聖人體無，老子是有者也」。），以「無」為「存在之後（後設學的後）」、「語言之後（後設學的後）」，亦即以「無」為玄學之本體。本體既名「無」，亦即以無本無體為玄學本體之體性，而玄學即為一超形上學之形上學，一超本體論之本體論，此玄學之所以為玄學也。

「存在自身」不是甚麼，並正以每次「不是」透示存在，亦即以「存在之光」之光照自身為存在之本源，當存在之光返照自身而問：何為光？何為光之源？如是即進入存在之光，而自照自明。當目的論還原為本體論，本體論還原為現象學，現象學還原為存在主義，這是由「超越」而還原到「存在」之路。由存在再還原而為現象，由現象再還原而為純粹現象與純粹意識，由純粹意識還原為純粹建構，由純粹建構還原為「純粹自覺自身之絕對存有」這一「現象學的剩餘」，這是由「存在」而還原到「存在之存在∕存在之光」之路。而「存在」成為這兩段路的終點和始點，成為哲學之中心概念。自某義言之，存在主義可說是要回歸古希臘之以「存在」概念為中心之哲學，但柏拉圖是以理型Idea、亞里士多德是以本質Essence為存在，現象只是現象故不存在；而存在主義則以現象為實證的基礎，即現象說存在（胡塞爾「回到現象！Zu den Sachen Selbst！」）。因存在主義之「存在」概念之內容不同於希臘哲學之「存在」概念，故存在主義之「存在」概念是否真的可代替西方近代哲學自笛卡兒、洛克、休謨等之「心靈」、「意識」、「自我」概念，以至康德、黑格爾之「理性」、「精神」概念之中心地位，而回到古希臘人以「存有」概念為哲學中心之哲學，實屬疑問。存在主義借用現象學的方法一路還原下來，不僅不能排除「理性」、「心靈」，相反，還原的結果，是精神、心靈的徹底隱蔽地內在化、本真化，而為氣化之存在所掩蓋，並因掩蓋而透露了心靈、理性之真實性、本真存在性。存在或先於（時間上之先於）理性心靈，但理性心靈始終在存在中變化存在、選擇存在。由是現象學在西方近代主體主義（由笛卡兒至康德所開啟）之後，再一次將西方哲學推向中國心性論，亦即由西方傳統之「現象──本體」之實在論之學，轉型為中國傳統之「形──神」「體──用」之兩極歸宗（宗者，終極目的）論之學。換言之，中國之「形──神」論、「體──用」論、「理──氣」論底哲學方法，在近代西方以現象學、存在主義、以及語言哲學之名，成為他們的新方法、新哲學，成為現代哲學主流。

魏晉玄學可說是最自覺為「形──神」、「體──用」論的哲學，亦是最有哲學方法學之自覺的哲學。魏晉人這種「形──神」、「體──用」論意識與方法學自覺的最早一次系統表現，是名辯「才性四本」。

**五、「才──性」與「形──神」**

「才性四本」者，論人的「才」（心之用曰「才」）與「性」（心之存在論之名曰「性」）的四種不同關係，曰：同、異、離、合，乃魏晉正始時期之名辯，[[3]](#footnote-3)今略舉之，並稍作引申評論。

才性同──外顯表現的才用種種完全符合其內在之秉性。此則才即性、形即神、用即體。此說無異於否認有才外之性、形外之神、用外之體，則其體其性為泛實在論之體和性，但反之亦可思為泛現象論之體和性，泛現象論本說唯象而無體無性，進而亦可以形為體，以才為性，說成現實主義。

才性異──外顯表現之才用種種異於內在之性。此則才自才，性自性；形自形，神自神。此說初看不通，才自才，性自性，然則性何由知？必曰「不可知」（康德之「物自身」亦不可知）。既不可知，則不宜說有「才」外之「性」而說「才性異」。然亦可另說為：依見聞之知知「才」，依超越的覺知之知知「性」，「才」「性」分屬兩層，故曰「才性異」。此又可問作此區分者，其之見聞之知之才，與其之超越之覺知之才，是同屬其同一之性，或仍異於其性而為異於其性之才？此有待進一步究詰者。

才性離──外顯表現之才用種種，遊離於內在之性，或曰只是內在之性之離體之用，雖有線索可尋，卻無固定對應關係，全憑解讀者心有靈犀。此說須說明內在之性兼形上超越之性和形下氣化之形構性兩層，故外顯之才用形相，不足以表現內在之性中兩層本性辯證綜合之緊張和自我超越、自我否定之演變創化，即此說才性離，說形不足以傳神，神亦不可以氣化為形相、作一一對應之表現。

才性合──外顯表現之才用種種，皆相應於內在之性，雖非同構對應（isomorphism）而為同態對應（homomorphism），但不僅有線索可尋，且線索具普遍有效性∕互為主觀（Inter-subjective）性。此說亦認為內在之性兼有形上之性（若孟子之心性、大體，莊子之道心、靈台，易傳之「神無方而易無體」之神、易），以及形而下氣化層之性（若孟子之小體，莊子之人心，荀子之生之謂性）兩層，而人總只能是一具體存在者，一統一的人格者，故多端緒之下層總須綜合於上一層，此綜合只能是辯證的綜合，即不能消滅其中一方而吞併之，或弱化雙方而歸於昏沉、以為綜合；而應為「兩極歸宗」之辯證的綜合，即兩極化越強越遠而越要統一於其目的性之辯證綜合，而永在緊張中、永在迴轉中、永在活動中[[4]](#footnote-4)。故其外顯之形相才用，亦總在活動中、自我揚棄中，但亦因有目的、有方向，而總有軌道可循，並與其內在精神之開合、人格之結構，有存在的呼應；而只要是人，依康德所謂「理性的事實」義，其目的方向與生命歷程，總有普遍性、可感通性，由是其所表現之形相才用，與其人格王國之體性，可以建立某義之對應關係，亦可作某義之客觀化、符徵化，而有某義之法度、法理之自然形成，並永在解構、重建、破壞與守持中，親證親立此種對應關係於可檢證性中。

**六、風景與人格世界**

「才性四本」所辯為外顯才用與內在本性的關係，其論式則直接繼承先秦至漢之人物鑒識之形神論，特別是漢代觀人之術。東漢末年之九品中正，觀人特重相法，深信由人的外貌，可推知其所秉之氣之清濁重輕，以及五行五質。王充有〈骨相篇〉逕稱「案骨節之法，察皮膚之理，以審人之性命，無不應者。」屬於定命論之「命相同」一路。魏初劉劭《人物志》言及如何衡量人的質品，有「九徵」之說，由內至外，為：神、精、筋、骨、氣、色、儀、容、言。屬於互動論之「形神合」[[5]](#footnote-5)。其後六朝清談，人物品評益轉向純美的品鑒，甚少牽扯到實用才幹，以至德行亦被當作審美判斷之對象。人物品評不再有其他目的，人物品評只為人物品評，只為即著人物之言、容、儀、色、氣、骨、筋、精、神之具體生態，其當下之綜合表現，形容舉止，而思：人物當該如此──

如「勁松風下」，「森森如千丈松」（《世說‧賞譽》），

如「歲寒之松柏，幽夜之逸光」（同上），

如「雲中白鶴」，「九皐之鳴鶴，空谷之白駒」（同上），

如「岩岩清峙，壁立千仞」，「嶷如斷山」（同上），「汪汪如萬頃之波，澄之不清，擾之不濁」（《世說‧德行》）

至於聖人，則「天地氣象」，「高山仰止，景行行止」。

奇怪的是，魏晉人的理想人物之「當為如此」者，雖事業不同，名聲異號，其被以自然風景物喻之，一也。只須把那萬頃波、千仞壁、斷山、雲鶴、白駒、勁松等之名，直喚一次，平常移來即成為人物之「傳移模寫」，而風神立現。這真是魏晉人物品題的大發現：自然景物之形相儀容，可傳人格世界之精神風骨。換言之，人格世界的理想典範，既不可概念化命題化，唯寄託於各類獲具目的性的自然景物自然生命之存在生態，以自我觀照提煉之；或寄託於整體存在之目的性自己之天地氣象，以由內而外，再由外而內地轉出內信外仰。「人應當做什麼？以實現人是什麼？」不僅止於應當實現為善且應當顯現為善且美。然則人物品鑒本身即成就人格培養，而判斷力特別是反思判斷力亦因此得到特別牽動而趨敏銳，浸至成為中國思維方式之最大特色。而人物品題本身成為藝術。

**七、人文之道與自然之道**

自然風景物如何可符徵人物品格？這問題看似難以索解，其實，只須想到由人的外顯之言、容、儀、色，而氣、骨、筋，而通到內在之精，由精而神，此九徵與人的人格世界的可一一感應；是則自然景物之容色骨筋風貌，固可令人聯想到與之相類之人的言容儀色氣骨種種，以及相應之人格品性，此即所謂賦比興，而人物品題遂成為藝術。

再說緊些，自然世界若只是自然世界自己，壓根兒沒有人這種既有感性又有理性的存在的各種參與，或格物致知、或參贊化育、或止於觀照，則自然世界何來甚麼「風景」？何來甚麼「勁松風下」、「幽夜之逸光」、「空谷之白駒」、「嶷如斷山」、「萬頃之波」、「天地氣象」？沒有人的以各種身份的參與，自然世界甚至說不上有自然世界，說不上有松、風、夜、光、雲、鶴、山、峙、頃波，說不上「玄黃色雜，方圓體分」，更加說不上有「現象與本體」、「形與神」，以至說不上有「有」有「無」。沒有人的以感性參與以呈現現象，並返回依軌約原則追問「現象之存在的根源」而有「存在之理」之建立。橫向用思，則有事物之形相形構之認知；縱向反思，則有「目的性」觀念與「實現之理」的反思；止於無向，則無思無為，無以全有。人參與世界的呈現同時即建立文化世界，於是而有科學、宗教、哲學、道德、藝術；沒有人的各種身份的參與和心的作用，這一切都說不上。如今這一切都說得上且如實存在，卻早已是人的各種參與、互相作用的結果。我們現在又將這一切還原到「未在」狀態，重新體驗這一切將在而未在、將有而未有之「幾」。「動而未形，有無之間者，幾也。」（周濂溪《通書‧聖第四》）從形神論看，這「幾」正可揭示一生態學的意義發生學，一如這「幾」在存有論所表示的生態學的存在發生學那樣；而「存在之幾」與「意義之幾」的相遇相生，更是眾幾之「幾」。然幾而無幾，無幾而幾，則謂之「時中」。朱熹說「易」之「時中」義，謂：「凡感之而通，觸之而覺，蓋有渾然全體，應物而不窮者，是乃天命流行，生生不息之機。夫豈別有一物，限於一時，拘於一地，而可以謂之中哉！」（《宋儒學案》卷四十八）感而遂通，渾然全體，應物而不窮者，推開去說，便是天命流行、生生不息之機；然即感、通、觸、覺當下而說，便是承體起用，一觸即發，即活動即存在即目的，亦即除此當下之承體起用之外別無目的，此便是「中」，豈別有一物，別有一標準衡量以為「中」。是見「中」乃存在之幾與意義之幾的「無」，無幾而幾，幾而無幾，而歸於渾然全體之「有」，以及獨一無二之應物之不窮。故宋儒周濂溪說「幾動於彼，誠動於此」。這是就時中義說幾與無幾，而歸之於誠。

一事物之作如是呈現，原就是人的感受性對所遇物作如是感應而對象化的結果。人的感受性若排除人的理性介入，包括知性之計執、實踐理性之性分不容已，而止於純感受性；意識既不作進一步的橫向活動，而為純照純現；意志亦不作任何縱向活動，而止息意志∕無意志；如是人最後剩餘為一純粹直覺、一無思無為之純粹感應者。由此無思無為之感受者所參與呈現之現象，乃未被區分，未決定，亦即未量化、未質化、未關係化、未程態化之純現象、純氣之象；人與人參與呈現的現象物因「無」（無思無為）而皆從種種存在網絡中孤離出來，同時即從種種意義網絡中孤離出來，亦即從種種目的串系、因果串系中解脫出來，有如無意義者、無目的者，無緣亦無體，無必亦無意，如如現為在（現在），無過去將來；故曰風物，物如風，風如物；曰風景，景如風，風如景。然而，人自我還原為無思無為之無我，意志為止息意志之無意志，是精神的休養棲息，「無」是遊子回頭之精神的家，「無」又可以是自我放遂、泛若不繫之舟的無家。說到底，人終是一存在的感通、感受、感應者，人以感通、感受、感應而躍起，宣示人性之性；則並無一無意志之意志、無作用之精神、無主體之主體、無所感無所通之感通者，在天地萬物之外靜觀天地萬物，一如並無一個天地萬物可外在於人的感通感受感應，自現為天地萬物，自現為「玄黃色雜，方圓體分，日月疊壁以垂麗天之象，山川煥綺以鋪理地之形」之「道之文」（《文心雕龍‧原道》）。劉勰因說所謂「道之文」（天地之道之文釆）實源於人文：「仰觀吐曜，俯察含章，高卑定位，故兩儀既生矣。惟人參之，性靈所鍾，是謂三才。為五行之秀，實天地之心。心生而言立，言立而文明，自然之道也。」（同上）天地之道之文，實源於人文，而人文之道亦自然之道，以「人文之元，肇自太極」（同上），而太極無極，只是一天命流行之生生不息；「惟天之命，於穆不已」之天命流行，又豈可離「惟人參之，性靈所鍾，是謂三才（天地人）」之存在生態──或者說，三才之綜合的表現之幾。

**八、存在之幾與意義之幾**

雖云三才綜合表現之幾，然而到底天地人三才之中，「天何言哉，四時行焉，百物生焉，天何言哉！」（孔子）「天地有大美而不言！」（莊子），只有人可以講話，可以自照自問，並因著這自問自照，把自己從以「存在之幾」為主的「在其自己」之存在，破裂為以「意義之幾」為主的、「在其自己」並「覺其自己」的存在，即由「無聽之以心，而聽之以氣」的存在的三才之幾之氣運流行、生生不息，破裂為無思與思、無為與為、聽之以氣與聽之以心、存在與表現、存在與意義、存在之幾與意義之幾的兩在，並在覺照中，以意義之幾引導存在之幾、意義化存在之幾，由意義的辯證綜合，走向存在的辯證的綜合表現。

反過來說，一事物之作如是表現，既與人的理性覺知俱起，而存在與存在之理之提出原就是人的理性覺知活動之自證與證自證，存在之光之能照、所照與證照。人的理性覺知以「意義」（目的、價值等存在意義）為首出，故可謂意義引導存在、照明存在；目的啟動實踐、範導實踐，並在實踐中拉開終極目的與現前目的的緊張、整體目的與局部目的的對立，並因存在的抉擇而謂存在之幾、存在的辯證。若無存在的抉擇，則亦無所謂存在之幾、存在的辯證。存在的辯證乃意義的辯證之迹，存在之幾表現意義之幾。意義之幾者，精神開合之間也；存在之幾者，氣之昇降聚散之際也；存在之幾與意義之幾之相應，幾而無幾，無幾而幾者，神韻也，氣韻也；偏於說意義之幾，則說神韻。偏於說存在之幾，則說氣韻；然皆存在不離意義，意義不離存在；而皆在活動中，即活動即存在即意義即目的即歷程，而又即而不即，不即而即，故說氣韻，說神韻。如是這般表現存在者，形相也，現象也 觀形相而感思其存在之幾，由感思存在之幾而感應其意義之幾，意義之幾即目的與歷程，即精神之開合。若無人的感通感應，天地何來目的與歷程、精神之開合？何來意義之幾？何來存在之幾？以至何來形相、現象？然則人如何感通、如何感應，正有如「上帝說『光』，於是有了光」之「存在之光」。存在之光之所照，存在也；存在之光之能照，精神也，神明也，光源也，光之對其自己也。光可以上下照，可以四周照，也可以環繞一對象來照，亦可以全照、透照、返照、自照。人如何感通感應，並依何種方式以呈現對象；一對象如何從無中顯現為有或從有中顯現為如此這般有，或從芸芸眾有中獨獨呈現此一有、特顯此一有，遂有多重意義、多重存在之幾可說。此多重意義、多重存在之幾之定在而表現之，大分若實用、若認知、若情感、若志之所之、若意志自身、若無意義而以自身為無目的之存在為目的；此多重意義、多重存在之幾，在人感通感照並以其方式呈現對象時即賦予此對象，同時賦予此對象在此呈現方式中之形相與其存在之理。此對象之存在之幾與意義之幾，即此對象之形神之際；我們在一對象形相以外，尚可說其精神者，或就一精神意志而說其有氣象形象者，以此。此中國形神說之密義，亦是自然風景可以符徵人物精神品格的根據。

自然風景物的形與神，原就是我們的感通感應之參與所賦與。尼采這幾句話說得直截：「人最後在事物中找到的東西，只不過是他早前曾經塞放入事物的東西。」「人類認識世界的程度與人類認識自己的程度密不可分；也就是說，人類揭示世界的深度與人類對自己及其複雜性的驚訝程度相一致。」[[6]](#footnote-6)

**九、逃避語言與藝術的誕生**

每當我們用語言揭示世界和表達對自己的驚訝的時候，我們便進入對語言這中介物的複雜性及其貧乏的驚訝。

魏晉「言意之辨」（見綱要）充分表示了魏晉人的驚訝，以至代表了我們今日最新的驚訝。

人是「符號的動物」（卡西勒Ernst Cassirer）[[7]](#footnote-7)。人既是自然動物，應可在自然物界中安住，但其實不能，人須在意義中生活，為此，人註定為言說者（哪怕自言自語）並且逃避言說。

一方面，人發現語言之於人，是本質的──只有言說可以逼令人的多重意義之自我在語言裡統一；只有語言可以使我與他人、與外在世界，同化於所在之語境、語意、語用、語本；亦只有語言使人可以同時擁有過去與未來、歷史與目的、自由與必然、有限與無限，以及言與默；語言使這一切被區分和擁立、一一落案，從而使人因為言說而成為理性成為人。另一方面，人又發現語言如何把成為理性的言說者逐出存在，喪失家園。言說使語言者身陷險境──人既在語言（概念）中把世界分割為有與無、一與異、來與去、常與斷、生與滅、美與惡、善與不善、有意義與無意義、存在與不存在，人自己卻置身於此分裂之外，並說；我們失去的只是存在，得到的是意義。這樣，人又如何可以藉賴語言重返家園？面對四分五裂的意義世界，人是否可「說」（！）：「我既能給世界以意義，故我能統一意義的世界。」或相反，「說」（！）：「在意義與存在兩者之間，我寧願選擇存在，至少，在選擇意義之前，讓我回到存在，無思無為。」

無論是意義主義，或存在主義，或理想主義，都因著語言而得言表自己同時離其自己，每次的言表同時即是一次異化。人嘗試逃避語言， 卻每次逃入語言，為逃避語言而求助的語言；或以弔詭（paradoxical）語中止語言；或以遮撥語否定詮表語，再以雙遮語同時否定詮表語和遮撥語；或以轉換語引生新語以對顯舊語或否決舊語；在語言與語言的對抗、衍生或相銷中，意義有望顯現、存活。意義不是在「言」中顯現，亦不是在「無言」中顯現，乃在「言」與「無言」之際顯現，以至在「非有言」與「非無言」之際顯現、存活。是意義非在意義之自在中顯現，意義亦非在意義之他在中顯現，意義乃在「成為意義」、「成為存在」、「成為理念」之「成為──」中顯現，並且須在「成為意義」與「成為語言」之際顯現、存活，並且還須在無言歸默處顯現、存活。

人註定為言說者並且逃避語言，一如人註定為自由者並且逃避自由，人註定為理性者自律者並且逃避理性──為此，藝術誕生了。

唯有詩、音樂、書畫、雕塑、建築，這種藝術語言，人可藉賴著來逃避語言並仍可宣示他繼續擁有語言、秩序，並且在自由中，以及「無」。反過來說，藝術只等待這一刻：當人們厭倦語言，為此求助語言而無助，但仍渴望證明精神在存在、意義在表現，而存在與意義須在自由中並逃避自由，在囚禁中體會無限，絕望於語言但仍拾起這僅餘的希望。

為表示對哲學語言引致不幸的失望，海德格說哲學應終結於詩。詩人蘇東坡則另有不滿，而謂「詩不能盡，溢而為書，變而為畫」；但畫家更無他望，只望他的書畫中有詩，或如無聲音樂；而音樂中最富思想性的卻稱音詩，而最高的詩據說是哲學詩，而最美的哲學詩是哲人的生命。人為逃避語言而逃入藝術，精神為通向存在、表現意義同時隱蔽自己，只能在藝術各領地間繼續他的逃亡，繼續其言說者的命運，直至「無」，「無以全有」地返歸生命。生命本其「絕對存有之全」，等待下一次的逃亡，從而為自己開啟各個領地。

**十、人物美、自然美與藝術美**

魏晉人物品評，其言說之特點仍是賦比興，由人物而景物、而詩文，再折回人物，一如魏晉玄學「以存有論、目的論的語言展開對話，卻始終在自然與名教之對辯與會通等問題及自我境界上用心。這正是魏晉玄學言說之特色：自我境界→本體宇宙論→現象論→目的論→自我境界。此魏晉玄學之內在結構也」[[8]](#footnote-8)。自後，中國人物品鑒即常用風景物或文章典故作況喻並成為傳統特色。

與此同時，最自然不過的是，既可將人物山水化、詩文化：反過來，山水、美文亦可人物化。跟隨魏晉人物品鑒而來的，是文論、畫論、詩論之大量倒借人物鑒識之品題，以為文學批評藝術品評之資，同樣成為中國文學藝術評論之傳統特色。唐司空圖的《詩品》，共二十四品，為：「豪放」、「含蓄」、「雄渾」、「沖淡」、「悲概」、「疏野」、「纖濃」、「高古」、「綺麗」、「清奇」、「縝密」、「自然」、「勁健」、「典雅」、「飄逸」、「沉著」、「流動」、「洗練」、「精神」、「超詣」、「形容」、「曠達」、「實境」、「委曲」。二十四品中，只有「形容」、「實境」兩品指以存照、寫實為詩之其中兩類別外，餘二十二品皆標準的人物品題借作詩品題， 是詩品即人品，人格即詩魂。至於字論、畫論亦如是，諸如「渾厚」、「凝重」、「博大」、「靜穆」、「空靈」、「灑脫」、「剛勁」、「傲崛」、「清雋」、「荒忽」……，畫史畫論中俯拾皆是，亦無一不是來自人物品題。人物、風物、景物、詩、書、畫、樂，在品鑒中通而為一。說到底，沒有人的精神生命的自我觀照，尋找投射對象，表現自己並隱蔽自己，何來什麼風景、風物、美文美音？此一自覺，在繪畫上則由人物畫而轉出山水畫，在詩歌上則由楚辭漢賦的感懷詩而轉出山水詩。人物徹底山水化，亦即山水徹底人物化了。

由人物，而山水，而詩畫音樂，而人物；在美的觀照、品評中一併同化於一意義符號，這符號代表一判斷，這判斷卻非判斷，只顯示一景象，這景象喚起之意象雖主觀但無私，特殊而普遍，自然故必然。由當前這景象之如是如是，而思其正當該如是如是而無須任何理由──品鑒者從而體會一種絕無僅有的無理而合理、主觀而無我、感性而無私的欣悅。哪裡可令人體會這種欣悅和絕望（捨棄由破裂而產生的期望），那裡就有美。

世界作為世界呈現，從來在人的參與下呈現；一一具體的人參與一一具體的呈現；並由於呈現，一開始就同一了。「相對於外在是存在的形式，內在則是被決定了的被反映的直接性或本質的形式，但兩者都只是一種同一性，這種同一性作為一種孕育內容或絕對事實的基質，是兩者最初的、實質的結合，在其中，兩種決定性是無關緊要的外在因素。憑藉這種長處，它成了一種內容，而成為內在的整體同樣也成了外在的；但在這方面，外在性並非成為或者轉變的結果，而就是同一性本身。根據這種決定性，外在不僅在內容方面與內在具有同一性而且兩者都只是一個事實。」[[9]](#footnote-9) 美∕美感之本質即欣悅於此同一性。深藏於心的同一性牽引在世者尋找歸復、實現或遺忘之路：藝術之路、道德之路、宗教之路；而哲學則檢視其中之一一可能性，揭露藉同一性狂熱而出現的偽先知，並就宗教、道德、藝術而審思其超越原則之異同，以及此等超越原則與同一性原則之關係，更可以此等超越原則說明藝術、道德、宗教之間的衝突及會通之道，以示哲學之驕傲與「無」（無目的，「毋必、毋意、毋固、毋我」）。

陳子昂詩云：「前不見古人，後不見來者；念天地之悠悠，獨愴然而涕下。」《逃避自由》的作者弗洛姆說：只有人帶著哭聲來到世間，因為他知道，從誕生那一刻，當剪斷臍帶，他即永遠告別自然，開始只屬於他的一個人的特殊命運；他永不能回到母親的子宮，回到自然狀態了。人永不能回到自然狀態，卻自然地參與自然世界的呈現從而與自然世界同一，並且破裂；一方面純粹理性置身於世界之外照明和說明世界，為自然包括人自身訂立法則以便以人的方式理解和宰制世界；另一方面以同一性原則暴露人的自我放逐，而當發生這意識，人又再次被放逐。人帶著哭聲來到世界，因為他開始了一個世界並且知道他開始了。

當尼釆說：「沒有什麼是美的，只有人是美的！在這一簡單的真理上建立了全部美學。它是美學的第一真理。我們立刻補上美學的第二真理：沒有什麼比衰頹的人更醜了──審美判斷的領域就此被規定了。」[[10]](#footnote-10) 這時，尼釆否定了所有離開人的美學。當尼釆說：「人最後在事物中找出來的，不過是他早前曾經塞放入事物的東西。」「人類認識世界的程度，與人類認識自身的程度密不可分。就是說，人類揭示世界的深度與人類對自己及其複雜性的驚訝程度相一致。」「（人）除了通過自己，此外再沒有其他通向世界之途了。」[[11]](#footnote-11) 這時，尼釆又能否契會魏晉人物品評之運用山水語言，以及由人物美通向山水美和藝術美？雖然，尼釆是意志論者，鼓吹酒神之狂熱沉醉，排拒理智之自囚和自我放逐，以重回「自然狀態」──尼釆意指之「自然狀態」、「世界本原」，正是一無目的而永恆輪迴的權力意志之征服和自我征服：「此刻他覺得自己就是神」，「人不再是藝術家，而成為藝術品：整個自然的藝術能力，以太一的極樂滿足為目的，透過醉的顫慄顯示出來。」[[12]](#footnote-12) 這與魏晉人以道家虛靜忘我重返世界本原，體會一「純粹在」之無意志狀態，全然不同。尼釆的酒神是要體會解除人的自我意識，沒入「那似乎隱藏於個體性原則背後的」生命意志的「形而上的快感」。[[13]](#footnote-13) 尼釆要人通過對自己及其複雜性的認識和驚訝程度來揭示世界、通向世界。魏晉人則在莊子的「心齋」、「坐忘」中體會生命原來單純以至於「無」，以至於「天地與我並生，萬物與我為一」，「無聽之以心，而聽之以氣」；再轉由「體無」而通向世界之「無──有――玄」，再攝「無──有――玄」而歸於「寂照」，由「即寂即照」、「寂照同時」而曰「玄覽」。亦即通過對自己生命的複雜性的清除、無，「無以全有」地成全世界，還天下予天下。

**十一、超越與還原──生命的美學**

尼釆採信感官直覺，並以感官攝取之角度決定現象呈現，「透視（角度）決定了現象的特徵」[[14]](#footnote-14) 故說「人類認識世界的程度，與人類認識自身的程度密不可分」，亦因此世界恰正複雜到如人類自身那般令人驚訝──我的意思是：最可驚訝的是，無論人與世界複雜到什麼程度，竟都統一於生命意志──這個「若不能成為創造，唯一可替代的便是成為毀滅」（弗洛姆語）的永恆的顫慄和恐懼，而這亦就是世界的本原意志。魏晉玄學則會問： 這複雜與驚訝依何而起？而這要成為意志的意志又何所自？曰：這令人窒息的驚訝和要成為意志之意志來自「一」的破裂而亟欲返於「一」以至不顧死活，若不能成為創造（「一」與「返於一」本身即源自「愛」與創造），則以破壞替代之，以求克服「我」的恐懼。「生命意志在其最高貴的犧牲中，為自身的不可窮竭而歡欣鼓舞──我稱此為酒神精神。」[[15]](#footnote-15) 這是尼釆式的忘我以回歸世界本原意志「太一」。是知尼釆的「太一」、世界本原意志就是生命意志的忘我化，就是要成為意志的意志、成為超越的超越，成為創造或破壞並且在忘我中成為「非此即彼」（祁克果名著之名）。如是存在不離意志，而意志之為意志即超越、即否定已在、即自我否定和肯定；故酒神精神必通過否定一切以自我肯定，故必穿越由人的感性參與呈現而又客觀化了的現象。「吞噬這整個現象世界，以便在它背後，通過它的毀滅，得以領略太一之懷抱中的最高的原始藝術之快樂。」[[16]](#footnote-16) 一切對象之現象，包括藝術造型，都只是意志之定在和死亡之所，「美」不會躺在上面。「美」只會在讓意志成為意志、意象不只是意象，而形象在確認中被否定，在「無―有―玄」的瞬間，心如刀割、悲欣交集地閃現，並稍縱即逝。尼釆由是屬意音樂：「酒神藝術家完全同太一及其痛苦和衝突打成一片，製作太一的摹本，即音樂，倘若音樂有權被稱作世界即意志的復製和再造的話。」[[17]](#footnote-17) 而「酒神音樂家完全沒有形象，他是原始痛苦本身及其原始迴響。」[[18]](#footnote-18) 是見尼釆的世界本原、太一，實非世界本原、實非太一，而是生命意志本身；而世界本原、太一，只因生命意志要成為生命意志而被置定及認同，認同之以建立生命意志與存在的同一性，即超越。

由尼釆這種以超越而達至還原、返至世界本原，又以還原而達至不斷超越的生命意志哲學的啟發，再有胡塞爾的現象學方法的兩種還原（現象學的還原、超驗的還原），結合笛卡兒所講 「整個哲學像一棵樹，樹根有如形上學，樹幹有如物理學，而從樹幹伸出的樹枝則有如一切其他科學。……」[[19]](#footnote-19) 笛卡兒將形上學喻為哲學之樹的樹根，而非超出樹頂的什麼。傳統西方哲學的不斷向超驗界昇進的超絕型態，到此逆轉為「內在的本源論」、「存在的根源論」的型態。康德以人學為中心的批判哲學，為近代西方哲學進一步向內在化深化提供最具方法學的可靠導航。黑格爾精神現象學之歷史目的論理想主義， 把歷史目的內在化的同時又以客觀化之名，將之神學化、對象化。乃有存在主義誓言拯救被理性、歷史湮沒的個體人。祁克果選擇宗教體驗之非此即彼，以證存在的抉擇──存在之本質在抉擇，而抉擇只能是一個人的抉擇。尼釆則質疑抉擇的抉擇性來自信仰和目的性，此則只有信仰和目的性，沒有抉擇。尼釆以抉擇之根本在意志，而意志之根本在生命，生命的本質是向著死、「並且過早或過遲地擁有自己的死亡」之「生命之在」。唯人如此地自覺意識命運如是，這是致命的因而必須超出抉擇，交由生命意志。生命意志超越信仰和目的，只以自身為目的即以超越為目的，即無目的，而為「求意志之意志」（The will to will）。「所有存在者都創造某些高於他們自己的東西」故「創造某些高於他們自己的東西」是「存在者」的標志和特權，唯「人」能創造某些高於自己的東西，故「只有人才存在」。故存在就是超越自己，忘我地成為強者、成為征服者（征服懦弱、征服恐懼，征服原來的我）、成為勝利者──因而回到世界本原、與之合一，成為存在！神亦不過如此！美亦不過如此！

**十二、精神存在之生態系統與超系統**

西方思想由傳統的本體論、超驗論的宇宙論、神學、不可知論的物自身、歷史目的……；到存在主義乃全部予以顛覆，只承認人的最後存在實感：或回到憂懼和抉擇（祈克果），或只相信直覺和生命意志（尼釆），或從死亡的真實反證存在的真實（海德格），或把自己逼到面對荒謬而仍抉擇之（沙特），或回到人學（「人是什麼？」）而言存在（雅斯培），或由「高峰體驗」而言「冥契」（馬塞爾）；他們都利用同一方法，即所謂「現象學的還原」；雖曰「還原」，卻不是唯物論的向低向下去還原，亦不是唯神論的向超驗界去猜想，而是近乎儒家式的「剝復」、道家式的「損之又損」，還原到一切現象現在（現而為在）之「未始」與「始」之「幾」即此義而言「繼之者善也，成之者性也。」（此則成儒家）；或言「復其見天地之心。……寂然至無，是其本矣。故動息地中，乃天地之心見也。」（王弼注易語，此則成玄學家道家）；而存在主義者則即此還原所顯之「幾」，而各說其所體會之存在真實，而道術再為天下裂。他們唯一共同的是，都嚴拒任何獨斷論的外在實在論和超驗論，都要求回到言說之前，一切未始與始之「幾」的那「純粹在」。

問題是，回到一切未始與始之「幾」，亦即道家「損之又損，以至於無」，迹本圓融之「一」，「既已為一矣，且得有言乎？既已謂之一矣，且得無言乎？一與言為二，二與一為三。」此時，當要說「存在之真實」，就已經從「存在之真實」中破裂了。反過來說，亦即須從一存在本真中破裂，而後能說它是本真並且落空（失去所指，因已經破裂了）。「沒有可以離開意義的純粹在。倘有，人亦不可知之，更不可言之。」意義主義者如是說。「沒有可以離開存在的意義。倘有，亦必是空名；人雖可名之，必不可以言之，更不可行之。」存在主義者如是說。「沒有可以離開活動、離開作用的存在，一如沒有可以離開存在的意義與活動。倘有，必是妄作凶。」儒家道家都如是說。既不可割裂，且得有言乎？ 故道家說「無名教」。既不可割裂，故攝存在於活動，攝活動於意義，即意義說目的，由目的看歷程，由歷程說秩序與存在，「與天地合其德，與日月合其明，與四時合其序，與鬼神合其吉凶。先天而天弗違，後天而奉天時」（易乾文言），「名之必可言也，言之必可行也」（論語），故儒家說「名教（以名為教）」。名教與無名教結合，則可成一即意義即活動即存在之精神存在與精神現象之生態系統，圖示如下：

天命（終極目的）

體――心――用

性

精神之即活動即存在

存在（合目的） 秩序 ∕ 歷程 目的 ∕ 意義

意義 ∕ 目的 歷程 ∕ 秩序 存在（合目的）

意義之幾

（契機）

存在之幾

未在

（契機）

已在

形上

（契機）

形下

（人為符號）

物自身

現象

（自然符號）

（契機）

文化符號

用――存――體

在

在這個生命系統中，精神通過意義化自己而實現自己、歸復自己，不斷自證、自誠、自明、自命，「命日降，性日生」、「命日降，性日成」，始、壯、究，周而復始。目的是精神成為精神、成為存在，物質是精神之所對，物自身是意志我、真我，形式是合目的，動力是生命、是超越與歸復。道家的「無」令這個系統自我超越而無限化、無「目的──手段」化、無為化，使儒家的創生系統同時為超自覺之自然生態系統而超系統。故王弼特說「聖人體無」。

**十三、玄學的三重存在世界與審美原則**

「才性四本」的才、性及其關係，「言意之辨」的言、意及其關係，都可在上述生態系統之圖示中得到動態的理解。要言之，無論才性，或言意，只要它們在系統中的位置被作不同理解，它們之間的關係即隨之不同。是故有四本多說也。若說「才性四本」所論實乃「人的文化表現之能力」與「人的文化創造之根源、精神之存在性」的關係，則「言意之辨」所論為「人所約定俗成的代表意義的符號世界」與「人所建立命名的意義世界」的關係；合此兩論，玄學可涵三層存在世界：

1、人的精神之即活動即存在之世界。此即上述圖示中之由「心性」到「精神」到「存在」之周而復始之所示。此精神世界亦體亦用，故中國哲學稱為心性，既是文化創造之根源，亦是文化活動之目的；此即感而遂通天下之創造性自己之實在層。創造性自身不可方物，故曰「神無方而易無體」、「命日降，性日生」。

2、人的情識參與呈現的現象世界。此即圖示中由「心性」到「意義之幾、存在之幾」到「現象世界」之所示。人並且依目的性原則判斷及改變現象世界，使之合理化、意義化。人或止於參與世界之呈現並觀照贊歎，「玄黃色雜，方圓體分。日月疊壁，以垂麗天之象；山川煥綺，以舖理地之形。」（《文心雕龍‧原道》）此為外顯之現象層、形相層。

3、人所創造的意義世界。意義世界由語言構成。語言（廣義）由人創立，以之代表人所建立命名之意義目的和價值。此即圖示中與「現象世界」相連之所謂「自然符號」（自然事物之符號化）和與「物自身」相連之所謂「人為符號」可總稱之為「文化符號」而屬於人所創造的意義世界。「仰則觀象於天，俯則觀法於地；觀鳥獸之文與地之宜，近取諸身，遠取諸物，於是始作八卦，以通神明之德，以類萬物之情。」（《易‧繫辭》）「人文之元，肇自太極。幽贊神明，易象為先。庖犧畫其始，仲尼翼其終。而乾坤兩位，獨制文言。言之文也，天地之心哉！」（《文心雕龍‧原道》）此為一人文符號其內容意義與其外延意義之對應關係、此關係之生態所示的意義世界。外延所指必是無窮離多、動之愈出而無極，內容所涵則必有物有則而有極，故曰「無極而太極」，而太極無極。

此玄學所涵的三層存在世界。道德即此三層存在世界之「繼之者善，成之者性」，故曰「成德」。知識即以人為符號對原始現象及符號化的現象作合法則的命名與稱謂（決定性判斷），以建立自然秩序，滿足精神對其所對之世界作持續建構與重構。故曰：「為學日益」。然則藝術在三層存在中應作如何理解？在上述圖示之精神存在生態系統中又應作如何理解？

本文認為，藝術之意義，在一意象意境之呈現，由一意象意境之呈現止息所有意義、目的、作用、法則、存在之紛馳，攝義於境，攝存在、活動、作用於形相，攝衝突、對抗、破裂於當下所示現；如是，精神生命在此意象意境之始、壯、究之生成生態系統中無我化、無意志化。直至精神生命重新躍起，自覺成為意志，止息這止息，而感而遂通天下。則這曾經之止息正可以是「絕對存有之全」，「含藏一切超越於自身之中，有待重新建構它們」。而當如此說，藝術亦已不是藝術，而是藝術精神。

人物品鑒與風物風景、詩品畫論之互喻互況，其所以能如此，根本因為無論人物之生命境界，或風景物之意義化而成為意象意境，或詩之品、畫之風之能進入言說，原就由人的精神作用所感應，或照或感地參與呈現，再而反思之，賦、比、興，並符號化之，或創作人為符號以表示之，在語言中同化，建構指稱，而有判斷；再依相類相近之判斷而互喻互況；其實全是一心之轉。正如精神存在生態系統圖示所示，是皆為人的精神活動之不同的往返，既參與一對象之意義及其呈現，再依判斷力加以判斷；以決定性判斷力判斷其為知識對象之性質內容，以反思判斷力判斷其存在之意義目的、更以此目的性衡量其如是存在之是否合目的，是為品評品鑒。但一對象其存在之目的，原就由人對此對象之如是存在之反思，由反思判斷力給出，給出予判斷者自己使能以一超越的統一原則統觀萬物，亦因此故各對象物之目的性可以相類相通，各對象物之如是存在而符合其目的性之原則方法亦相類相通，人物、風物、風景、詩、書、畫、樂之品鑒品評，故可互喻互況，通而為一心之寂感寂照之轉了。繪畫理論中的「形──神」問題，亦可即此迎刃而解了。

**十四、「形──神」與寫實繪畫之生態意義**

「形──神」問題原是繪畫理論中最有理論意味的問題，亦正因此，歷來畫評論及者最多，而反不能得到哲學的反省批判。論者以為世間事物自有其形相，亦自有其精神。繪畫之言「傳神」，即言如果重現一事物形相同時傳達此物精神云云。說一物之形相似較明白，說一物之精神，已經難明白；再說一物形與一精神之關連，此關連又是何種關連，更是非常難明白。《淮南子》說到這種難：「畫西施之面，美而不可悅；規孟賁之目，大而不可畏。君形者亡焉。」（說山訓）「君形者」神也，神為形之君。今畫者畫西施之面、孟賁之目，徒形似而無「君形者」神。然則何謂「君形者」？又何謂「君形者亡」而獨遺形？然則有離形之神、離神之形乎？這都是言及之而有待於思辨，有待於「名之必可言之也，言之必可行也」之考察者。

另有一段文字，常被畫論家引用，見於《韓非子‧外儲說左上》：「客有為齊王畫者。齊王問曰：畫孰最難者？曰：犬馬最難。孰最易者？曰：鬼魅最易。夫犬馬，人所知也。旦暮罄（同俔，現也）於前，不可類之，故難。鬼魅無形者，不罄於前，故易之也。」這裡說的難，是以忠實寫形為難，鬼魅無形，無既定標準故易之。則不同於《淮南子》那段說的以形傳神之難。犬馬有形且人所知者，難在忠實寫其形且得其「君形者神」；鬼魅無形，則須造形以表之矣。鬼魅之形無既定標準，似可隨意為之，但亦可以此為難。此則以神寫形，以形傳神；各有各的難。繪畫作為藝術之意義本不在難易，而在所謂難易之為難易之存在生態所透顯之意義∕意義生態、意義之幾：是難易在以形寫形乎？以形寫意乎，以形傳神乎？或以意取象、寫象傳意乎？以神寫形乎？──並且能自我隱蔽乎？

若以繪畫本來就是寫形寫實、重視事物之知，則擅長摹仿再現事物的西方繪畫，可說犬馬易畫，而鬼魅最難，以鬼神無形故，最後只能以人獸之形狀代表鬼魅諸神。這種所謂「忠實於視覺認知」的繪畫態度，使西方美術館擠滿纖毫畢現的人物（人體）圖像，而令人驚訝的是這大群人物，其身份不是旦暮可遇的現實人物，而是無人見過的諸神。最不可思議的是把鴿子的翅膀移到嬰孩的背上便成了天使，滿天飛翔。至於天使為何仍須拍動翅膀才能對抗地心吸力（敦煌的飛天說飛就飛），他們一定認真想過，結論是：一切都得服從知識，神仙亦不能例外。但同樣重要的是，這由知識統治的世界全體得服從神，為神的奴僕。於是我們讀到《文藝復興時期繪畫（一）》，所選包括達芬奇、米開蘭哲羅、拉菲爾在內所繪的一百五十幅名畫中，畫宗教神話的有一百三十五幅，只有十五幅現實人物畫和靜物畫，至於風景畫一幅也沒有。主編在序言裡還大談歐洲文藝復興由宗教轉向現世人生云云[[20]](#footnote-20)。十五世紀以前的西方繪畫，可想而知。

著名中國科技史權威李約瑟謂西方思想形成兩個極端世界，一個是機械律統治的知識世界，一個是上帝統治的超知識的神話世界，長期破裂成為「典型的歐洲癡呆症」[[21]](#footnote-21)。慶幸有藝術打救，兩個世界至少在畫面上得到一種統一，這種統一如此「逼真」，很可慰藉破裂之緊張性，也就因此長久延續這個破裂和畫布上的統一。而「形──神」問題，則可約化為：「形」就是寫實、摹仿、毫髮畢現，「神」就是神話內容、事件、情節，「傳神」就是如何重構重現神話情節並逼真地移寫、記錄於畫布或大理石上，雖然這「逼真」只是指向現實世界之感知對象，而非指向諸神，因無人見過諸神。這重構重組移寫的過程，同時即是藝術家把以「神迹之顯現」為目的之意義主義，轉為以「神學啟示之隱蔽」為目的之藝術生態之過程；同時亦是藝術家把自然物象符號化，把宗教符號物象化之過程（所謂「象徵主義」）。這過程足夠燃燒藝術家的認知沉迷和宗教熱情。雖說藝術是神的奴婢，但顯然這奴婢很感激主人使她著魔。

既然無人見過神聖家庭的任何一位成員，只要拉斐爾願意，鄰家女兒即可成為西斯廷聖母，這與漢代畫工畫神仙鬼魅不同。《淮南子‧氾論訓》說：「今夫圖工好畫鬼魅而憎圖狗馬者何也？鬼魅不世出而狗馬可日見也。」漢代懶惰畫工好畫鬼魅而憎圖狗馬是逃避以形寫象、以象傳神，卻無懼於以意造象、以象寫形；傳統西畫家則樂於以形寫實、合形為象（如小孩加翅膀成天使，老人加光環為聖神）、以象述事表意。然無論怎樣表揚寫實，以逼真為繪畫理想，其實無人真以為寫實逼真為繪畫藝術之生命所在。因此，正是持「維妙維肖」為繪畫欣賞之標準者，並不真的遵守此標準──他們其實只是願意在畫布、石頭上隨時可見到維妙維肖的美好事物，最好是現實世間不能見到的「維妙維肖」的神聖美好事物。他們的「美的意識」，是落在所繪述的事情上，不是落在繪事雕工本身，亦即是說，他們的「維妙維肖」品評意識本身是非藝術的，除非這裡說的維妙維肖是折返而以人的美的意識為第一存在。最推崇逼真的人往往最反對逼真地繪畫一些他們認為不堪之事物，因為「不堪的事物」（如嘔吐物、腐爛的傷口）本身即含「不應該存在」、「不應該再現」。如是，逼真只是指向讓應該存在的不斷現而為在、逼真地現而為在。至於何者為「應該存在並長現而為在」，本是最直接最微妙而又最普遍的人學奧秘和感性之必然（合生命目的），但由於歷史文化長期自我揚棄的結果，形成不同的審美傾向和藝術典範（傳統）。在歐洲，則主要是耶教所表現的「恐懼――救贖」意識，於是，歐洲藝術館便掛滿逼真地繪畫的被神拯救的希望。是知西方傳統繪畫其實沒有內在的「形──神」「傳神」問題，只有「形──肖」「寫實」（包括寫神話、寫印象，以至寫觀念想像之實）問題。

以寫實來寫神話、寫光影印象、寫想像，寫希望，亦即：（1）把視覺參與呈現之事物形相，徹底予以對象化，再重現重組，將之適當符號化、意義化，以之組建描述神話世界及想像世界之形相；如宗教畫和部份超現實主義作品。此即所謂象徵主義。（2）或在意義化、符號化之前，回到純粹視覺，忠實描繪視覺所提供關於事物之光影景象；如印象派。（3）或由事物之景象，而思事物之如是存在，必有其如是存在之形構之理，發現事物之形構肌理之實並忠實於視覺以描繪之；如古典主義。西方傳統繪畫大抵可分以上三種型態，同一作品可只表現一種型態，亦可同時表現三種型態於作品各環節。此傳統西方繪畫之三型態都可以「以形寫形」、「以形寫實」及「命題賦形寫實」概括之。西方「現代藝術」則是以上三型態之反動，即反以形寫形，反以形寫實，反命題寫實，以至反覺知、反思、反常態、反藝術。

繪畫中即使是單純的事物形相的逼真再現，亦令人喜出望外，因為這直接的經由親手所出的呈示，是唯一使人從他人對事物之感知與回應而親切獲悉他人與我共處同一世界；不僅如此，是他人與我對世界事物擁有共同感知與共同情感的唯一物證，即使事實並非如此，畫家亦已經在畫布上把我們同化了。我們不無自欺地感嘆：「天哪，畫家所畫的，竟和我所看到的（應該是「我願意看到的」）完全一致！」

**十五、繪畫生態與美感生態**

繪畫的原始衝動恐怕正來自這種自我同化以及我與世界、與他人同化的要求，亦即自我超越之要求。同化要求之強度與人自我意識為唯我論的存在成正比。而唯我論的退一步的反省和分析，即為唯識論。由當前視覺之所向，而統一我的各種知覺活動（眼與色、耳與聲、鼻與嗅、舌與味、身與觸）以「常有欲以觀其徼」；由當前視覺之成像和複寫再現，把客境之色同化於眼識以至諸識，並統一前此之視像與當前之視像；由視像判斷、視覺記憶與視像重構，同化知識與想像。又於今重思重現此境，不思不現此境以外之其他境，其作如是如是之唯一重現，使應現者現，不應現者不現；由現與不現，至少在畫面上同化實踐主體與觀照主體、觀照主體與經驗主體，亦即同化人的知性、道德與感情；由如何現如何不現，同化目的與手段。由繪畫的終始條理，所經歷的每一次否定以及再否定，視覺的轉移與時間的遷流，一一在畫面上同化、綜合成景象，成為如此如此。以至精神與意義、存在與活動、目的與歷程、主與客、境與識一起同化於繪畫，相忘於繪畫、隱蔽於繪畫；則繪畫成為以景象為本體而無體（「迹本冥」），故亦無用（銷用歸體，銷體歸象），唯象如如，成為文物、文本，成為唯我論與唯境論之交匯──境我在此同化，並因此，藝術活動使人深味唯我論即唯境論的不可超越與超越。（由《人間詞話》引發的所謂「有我之境」與「無我之境」之辯自始即妄者，在以為有離我之境，有離境之我。除非其議論在深解唯我即唯境後，再說所謂有我之境、無我之境究何義，方可免無謂之譏。）中國畫創作最能體會箇中三味並留下最豐富記錄。

中國畫家一直認為繪畫之為藝術，不在客觀地再現事物之形相（宗炳所謂 「以形寫形，以色貌色」），或以客觀事物形相之改組模寫，述現神跡或英雄美人，而是在繪事活動本身，以及作品之作用，能夠成為繪事者其之與自我、與世界及他人在此中得以同化、因而互相區分、識辨，浹洽和暢，莫逆於心，配享一種周而復始的、默契的、反哺的、互為自由的、悠久意識的生命體驗。中國畫的處處留白、以至留下大幅空白，固是中國畫最發人深省之處，而其中一義便是表示：一切正在發生，畫事並未結束。

中國繪畫理論以「形──神」（「傳神」）問題為中心，其中較早而有影響力的表述除顧愷之的「以形寫神」（《論畫》）「遷想妙得」（《魏晉勝流畫贊》）外，是南齊人謝赫《古畫品錄》中提出的「六法」。六法的首二法是「氣韻生動」和「骨法用筆」，可說是「形──神」（「傳神」）論在具體創作論上的落實。

繪畫之為視覺藝術，即藉仗視覺、並訴諸視覺而進行的藝術活動。視覺以外的活動，其意義只為服務視覺，握筆的手原是聽使喚的，地位僅高於毛筆而已。話雖如此，畫家都非常留意自己握筆的手，一如鋼琴家每日留意鍵上的指頭。因為透上去說，視覺、聽覺亦只是感官而已，看著什麼是什麼、聽著什麼是什麼，如何會分別這樣不好、那樣才美；能分辨好壞美惡的是「心」──「視覺之心」、「聽覺之心」。然又說回來，我們都非常珍貴我們的視覺、聽覺，以及嗅覺、味覺、觸覺，唯識學所謂「前五識」。人只有通過五識來起現世界，人亦只能通過五識來感知世界。而奇怪的是，當人通過五識來起現∕感知世界時，對某些事物之如是呈現，產生愉悅之感；對另是呈現，則生不悅之感。批判美學（如康德美學）認為此愉悅感即所謂美感（當如是呈現符合我們對之所作之自然目的性判斷）。但一物象之起現，原由我們參與而呈現予我們自己，為何我們對自己參與起現之物象，有悅與不悅之感？所有美學都駐步在這問題之前。

本文前面第九節對此問題曾有一獨斷式的回應，第十二節有一精神主體與存在之生態系統圖示；要言之，所謂愉悅之感∕美感，實源於人參與呈現一景象，當這參與之本身之生態足令參與者渾然忘卻這參與呈現一景象原是精神尋求意義化、尋求存在的一次尋求。他不再尋求，止息於景象之前──不，是沉迷於參與呈現此景象之生態，既如釋重負，又心如刀割。他卸下沉重的主體性，卸下康德所稱「知識理性為自然（所是）立法」、「實踐理性為道德（應是）立法」之雙重立法者身份。當對象表現為「所是」與「應是」合一，對象即從人對其存在性之追究中解放而還原為純粹意志、純粹意識，亦即還原為一無思無為、無目的手段、無待無望，無是無不是之純粹參與起現∕感應者；此時「意義之幾」與「存在之幾」合一，人為符號與自然符號合一，精神與存在合一。精神活動生態系統圖示中的所有環節，這時皆歸於「無」、歸於「冥」，歸於任由一氣之流動、象現如如。所謂美感、愉悅之感，既非來自知性之合法則、欲望的滿足，亦非來自道德的勝利，這時唯是源自這種由「所是」與「應是」合一而喜出望外的精神的假期：「山川萬物之具體，有反有正，有遠有近，有內有外，有虛有實，有斷有連。……此生活之大端也。」（石濤《畫語錄‧筆墨章》）此山川萬物之具體（結體）生活之大端今一併現到眼前，理想即現實，現象即本體，所是與應是合一，夫復何求？愉悅之感、美感之生態學機要，即在此也。

藝術創作即試圖記錄、發現這樣一種可能，可能觸動並止息這一切可能之圖象、符號，或任何方式。以繪畫言，逼真地繪畫重現一物象，亦即把先在之物象定為目的、成果、理想；重現之之繪畫活動則為實踐、工夫、歷程。當繪畫忠實再現物象，遂達到一種在畫面上的所是與應是的合一，理想與現實合一，言意合一，意義與符號合一；由此合一，仿如回到故土，又似抵達目的地，既陌生又熟悉，而生的那份愉悅。此所以寫實藝術為最直接最單純最原始的發現美感生態者，亦是廣義之寫實藝術之所以為視覺藝術的忠實維護者及其恆久力量所在。

當先在的自然物象起現時已經選取「合目的」者、為「合理」者（何謂「合目的」、「合理」，見上文），而為「第一自然」，摹寫自然物象的繪畫作品被稱為「第二自然」。則我們的愉悅之感，既來自自然物象之起現生態，亦來自繪畫與自然物象之相肖生態，是則我們的愉悅是兩重的。撇開繪畫本身的因素不論，我們據此即可說「藝術美」高於「自然美」，以藝術美比自然美至少多一重生態故。

當圖象來自自然物象，但畫家加以重組、強化，或變形，以服務於主題（如宗教畫）或理念（如黃賓虹山水畫常自題「渾厚華滋」），則我們的愉悅之感，既有來自自然物象之合目的之起現生態，又有來自畫面所呈現者之第二自然之動態的和結構的合目的的藝術語言（廣義）生態，及其與自然物象之第一自然之關連符應生態，以至觀畫者與作品畫家之生命互感生態，而所有這些生態將以一畫面為中心作終始條理的表現，統一於更高之目的∕無目的之整體論生命「道法自然」之目的；如是，我們的美學將美寄存於多重生態而歸於「一」生態之存在之幾。此所以石濤有「一畫」說：「天有是權，能發山川之精靈；地有是衡，能運山川之氣脈；我有是一畫，能貫山川之形神。」（《畫語錄‧山川章》）是自況畫家唯以貫天之權、地之衡於山川形神而為一畫，是為本事。

「自然美」源自人參與起現的自然物象，其符合「人作為感性者與理性者之兩重身份、兩重存在，並能自行反省提出目的、理想，以統一貫通此兩重身份兩重存在」，此一破裂者、文法者、目的論者、統一者之多重身份主體之「可欲之謂善，有諸己之謂信」，由釋放主體性緊張，自我得配享一安逸愉悅之情。自然符合人，並因此表現一種自我統一、自我完成的力量。「藝術美」則源自人能自由地捨棄自由以服從於一自擇的目的──以重現自然美（即上文所說應該呈現者）為目的，並終始條理、完整呈現於一有限時空，而無目的。此以第一自然為摹本的所謂寫實藝術美之根源。然則非以自然為摹本的所謂非寫實藝術美的根源、非寫實藝術之美學，如何建立？

非寫實藝術（藝術史上許多流派之名稱很多是偶然的，可笑的，言不盡意的，包括「寫實主義」）指涉太廣，今只說表現主義藝術（包括具象和抽象）與中國畫（包括工筆與寫意）之特殊的美學生態。本來所謂第一自然、第二自然其實皆離不開人的感識等作用參與，而作如是呈現。表現主義藝術觀認為，人與其選取人自己參與起現的自然物象，重繪重現來進入美感生態取悅自己，為何不直接繪畫人自己心目中之所見與所感所念之另類第一自然來取悅自己，只要他深信第一自然的客觀性對美感生態來說並非不可替代；而他心中所見所感所念，雖是唯我的，但亦可以「成為」擁有獨特的具體的普遍性者，只須此時之我為一純粹之我。若以人心中之所見與所感所念為第一自然，則歷代人所遺留下之文字符號、器物造形，亦應皆屬第一自然而有待人「見」之者，見之而重現重繪之而為第二自然。若是，則歷代文物、文字、符號本是第二自然而今亦為第一自然矣。

寫實與表現的最大不同，有如「言意之辨」裡的「名號（指實語）」與「稱謂（抒意語）」的不同。但即使在語言哲學裡，繼語意學之後，人們的關注轉向語境學、語用學。他們開始意識：一語句的意義，來自言說時之示現生態而不是來自語句自身。指實語與抒意語的區分，有時有意義，有時無意義。繪畫裡的寫實，固是寫客觀物象，究其實仍是畫家之所「見」。繪畫裡的抒意（表現），即使是抒無象無形之意，亦必是將其意投射為視覺對象而表現之。畫家之所「見」或選擇知性可判識者，而云「具象」，或選擇知性不加決定者，而云「抽象」；繪畫裡的抽象只是知性不決定之象，何來抽象。

中國畫從來沒有寫實與表現之二分。中國畫裡沒有無表現之物象，亦沒有無物象之表現。工筆與寫意之區分本來就不嚴格，更無關宏旨。工筆正就是寫意，寫意正就是寫象。自然山川花鳥人物，固是第一自然，創作之素材；前人留下的所有意念以及文化符號，如漢字大小篆、隸、楷、行、草，器物造形、人物形象典範（如高士、仙、佛），亦視同第一自然、創作之素材，重覆表現之，「不信春風喚不回」地創作新的第二自然、第三自然，創作新的人文符號。其中最特別最典型者，是為書法藝術。書法的第一自然是漢字亦即歷代法書，書法的第二自然亦是漢字但是今日表現之書法。《易繫辭》曰：「繼之者善也，成之者性也。」誠哉斯言。

**十六、反虛入渾、氣韻生動與意境表現主義**

偉大的中國畫家，第一，須「搜盡名山打草圖」，重閱歷，重寫生，臥遊天地，澄懷味象，「外師造化」，是要從第一自然裡發現、見到第二自然，見到「道之文」。第二，同等重要的，是師法古人，好古敏求。臨摹古人，是要從歷代留傳的優秀文化符號、藝術作品裡看到真正的自然，從第二自然重新發現第一自然。「孔子曰：我非生而知之者，好古敏求之者也。夫好古敏求，則變化出矣。」（石濤《畫語錄‧變化章》）第三，最後，「仁者樂山，智者樂水」，「唯樂（繪事亦是）不可以為偽。」（《樂記》）「夫畫者，從於心者也。」（石濤《畫語錄‧一畫章》）故須「中得心源」，下筆自然能「應目會心」，「應會感神，神超理得。」（宗炳〈畫山水序〉）是其實無所謂第一自然、第二自然或第三自然。而「外師造化」、「好古敏求」、「中得心源」三者，亦正是「繼之者善也，成之者性也。」亦是以「精神的意義化」和「意義的實現」為目的之意義生態，轉為以「意義的隱蔽」、攝義歸境、攝活動於秩序、攝神於形為目的、而並無目的之藝術生態的三大法門。即此而言，中國畫無論工筆寫意都可以統稱謂為意境表現主義。

稱中國畫為意境表現主義，只為區別中國畫於所有寫實主義和所有西方繪

畫中的表現主義――如表現恐懼、渴望、愛、秩序、理法、結構、無序、斷裂、荒謬……等有意向、意義、目的方向之表現主義。凡有所表現，皆涉及破裂和力的銷耗，越緊張的表現，破裂和銷耗越大，生命周期越短。個體性之表現如是，就整體繪畫史而言，亦如是。有人因此發現西方藝術通史裡一個奇怪通例，就是每次新流派藝術運動都不是前進的而是逆退的：「藝術史呈現著一幅痛苦的、令人不安的景象因為它的一般進程似乎並非前進而是後退。在科學和哲學方面，同一部分中的相繼的工作者，通常只要他們工作良好，總是向前進展的；而倒退的運動，就往往暗含著持續發展的中斷。然而，在藝術方面，一度正常興起的派別，當它繼續存在下去時，卻漸漸地衰落了。一個新興的派別往往以驚人的爆發力登上它的頂峰，其行動之迅捷，使得歷史學家來不及仔細觀察。他無法闡明這樣的運動，也無法把他的真實情況告訴我們。但當這個派別一旦獲得成就，衰微之感即隨之而來。已經獲得的成就不但沒有培育和淨化後一代的趣味，反而加以破壞。……就藝術通史中任何值得注意的規律來說，它也如同藝術家個人的生命規律一樣，永遠不是前進的而是逆退的。」[[22]](#footnote-22) 中國藝術通史裡雖亦有大量的逆退現象，但無論從中國水墨畫之培育和淨化後一代的趣味和心靈，或畫家個人的持續發展（年事越高成就越大）而言，中國畫一如中國哲學，既表現一種深沉的精神意義化、意向化、目的手段化之追求活動，而不惜動之愈出，剝之愈深，但又能收、能藏、能復、能淵、能轉，體現一種反哺的、周而復始的，悠久生命的智慧。中國畫之為意境表現主義與西方表現主義之最大不同，是從不會以暴露∕表現生命的破裂、驚怖、渴望、追求，或幻覺之個人主觀情意而未經反省、揚棄者，為繪畫的意識或動力。這不是說中國畫家不食人間煙火，而是每當磨墨展紙，握筆在手，他不能不歛氣屏息，經歷一次虛靜。

這經歷一次虛靜，「嗒然若喪」，不是選擇遺忘，或繼續逃避語言。他固已放棄抽象的概念語言，寧願寄意於筆墨。既寄意於筆墨，他須解除他作為言說者、概念運用者身份，又須放下他的行動者、意志者的身份。但當他展紙提筆，他將涉及非言說之言說、非行動之行動，非意志之意志。他須在即將開始的筆墨活動中，含藏這非意志之意志、非行動之行動、非言說之言說，含藏一切超越性於筆墨活動自身之中，並在自身內建構它們。這時，攝玄學所示之三層存在世界（形而上之精神實存世界、自然現實世界、人文化成之世界）於三大法門（外師造化，好古敏求，中得心源）並通而為一氣之運行活動，為「意義之幾」與「存在之幾」之「寂然不動，感而遂通」，這時，「無聽之以耳，而聽之以心；無聽之以心，而聽之以氣」。中國畫家相信，天地自然之真氣無有不善，無不合目的。聽之以氣，自然任獨，就是藝術創作之真諦；而自然任獨，聽之以氣，生命縱有破裂、驚怖，亦已經超越，純粹化並歸復為精神存在生態之自我觀照，而超臨之，無須另作期望、追求。故謝赫「六法」以「氣韻生動」為首法。「意境表現主義」之「意境」便是山水人物花鳥、篆隸楷行草之「無聽之以心，而聽之以氣」之「氣韻生動」，實即畫家精神與自我與自然與人文之相忘同化生態亦即經歷外師造化、好古敏求，而中得心源而生出之蒼茫鬱勃之氣所傾注之境（如山水、如人物、如梅蘭菊竹）；「表現」便是表現這「自然任獨」（郭象注莊語）之「氣」。故可曰是氣運筆揮毫，不知然而然也。「夫運思揮毫，自以為畫，則愈失於畫矣。運思揮毫，意不在於畫，故得於畫矣。不滯於手，不凝於心，不知然而然。」（《歷代名畫記》卷二，張彥遠〈論顧、陸、張、吳用筆〉）

中國書畫創作遂可以石濤自題畫竹之語喻之：「未出土時先有節，到凌雲處本無心。」常言「意在筆先」、「胸有成竹」，說是畫家下筆前狀態；既下筆則無意無心、無竹無人，只餘凌雲之節之意境。

中國畫該算是繪畫世界裡最重視音樂性和詩性者。中國畫選擇的視覺語言以線條為主，用筆則分勾勒、皴、擦、點、染，每筆每墨，須表現所曾經歷的重重辯證的否定、超越，始壯究，成住壞滅，而終表現為如是如是之一筆一墨以及整幅筆墨之對比結構，此有如一樂章既有旋律節奏，又須調子與每音之音質音色配比吻合之美。筆墨以後，再而云「象形」、「賦彩」、「位置」種種。每筆每墨所表現所曾經歷之否定與超越越密越強，而所成之綜和（如每線每苔點）卻越潔淨精微，則筆墨之品質越高。能否分辨筆墨之高低，公認是能否進入中國書畫品鑒的門檻。

由視覺之線條勾勒、皴、擦、點、染所表現之存在之幾，牽引出意義之幾，觸發精神活動之整體生態。空間視象固因此而意義化和活動化，且動之愈出，出之越密。空間視象轉而表現時間存在之密度和張力，亦即本來二維之空間視象，因其含藏極深之精神辯證張力與超越在其自身之中，並在自身內建構它們，從而逼使我們的想像力同時呈現當前畫面之「過去――現在――未來」三態，或說得真實些，是畫面之「現在――過去――未來」三態或「未來――過去――現在」三態，而呈現為一意向性的整體運動，如一氣之迴蕩沉吟。故曰「氣韻生動」。此實中國書畫鑒賞所依之存有論特質。由此第一法「氣韻生動」之詮釋，可說到謝赫「六法」第二法「骨法用筆」之理解。

**十七、骨法用筆與中國書畫之美學特質**

就中國畫創作而言，「骨法用筆」不能只理解為筆法技巧，而應從「氣韻生動」之傳神論的意境表現主義對繪畫語言的根本要求，來領會此法，此即：最後呈示的視覺語言，須是能負載、表現生命存在之「氣」感、「超越」感（謝赫「筆迹超越」）、「歷落」感（謝赫「筆迹歷落」）、「古梗」感（謝赫「用筆古梗」）、「筋骨」感（笪重光「墨以筆為筋骨，筆以墨為精華」）、「生死剛正」感（衛夫人「生死剛正論之骨」）、「氣」感（布顏圖「筆有氣謂之活筆」）、「蒼勁」感（唐志契「立壑奇峭易之，筆墨之蒼勁難揮。……若筆不蒼勁，縱使模他人丘壑，那能動得鑒賞。」）、「參差歷落感（石濤「參差歷落，一味不近人情，偏能令深情者徘徊不能去。」）……等各種精神生命特質者。此種種須由視覺語言（在中國畫即筆墨）表現之內在生命實情（孟子之「乃若其情」），在中國畫之創作意識中（同時即是中國畫之品鑒意識中），如上所述引，竟都與「骨」感相關。

意味深長的是，中國書畫對此種種與「骨」感相連之筆墨性格的品鑒要求，其實正來自人倫鑒識對「理想人格」的精神生活之基本要求。「骨」感的最直接意義，是代表有此表現者 「有體、有理、有力」（借用牟宗三先生語）。漢代王充有（骨相篇），謂人的「骨相」與性情、命運有一一對應之關係，是決定論的。魏晉玄談中的「骨」，則常與「風神」、「神氣」結合而為「風骨」、「骨氣」，是為活動論的、生態學的人格論。《世說新語》有「羲之風骨清華」、「阮思曠骨氣不及右軍」等語，此為人物品評的。文論則有鍾嶸《詩品》的「骨氣奇高」、「真骨凌雲」，劉勰《文心雕龍》直設〈風骨篇〉，以人的精神學養為其文章之體性骨髓：「昔潘勗錫魏，思摹經典，群才韜筆，乃其骨髓峻也。」及言「結言端直，則文骨成焉。」則逕以「直」說文骨之成。「天地生萬物，聖人應萬事，直而已矣！」天地如是，聖人如是，文章如是，書畫亦當如是，筆墨亦當如是。直而有風，謝赫遂說「觀其（指曹不興）風骨，名豈虛哉！」更立「骨法用筆」為「六法」之第二法。人格、畫格、筆格通而為一，同化為視覺語言之骨感。

謝赫六法，若「氣韻生動」是總說書畫藝術之體性學原則，或超越之「存在之理」（之所以為書畫藝術），則「骨法用筆」是總說書畫藝術之體相學原則，或實現之理（實現氣韻生動之存在相）。「骨法用筆」上本「氣韻生動」，下攝「應物象形」、「隨類賦彩」、「經營位置」、「傳移模寫」諸法，而居於關鍵地位；即居於將「氣韻生動」之神，與物形、類形、位置結構、摹擬之技法等等，同化於「骨法用筆」之筆墨。唯這種表現「骨感」「骨氣」的筆墨，能夠使中國書畫成為書畫家生命之「所過者化，所存者神」之「在現――現在」，同時即是所寫景物之「存在之理」之「現在――在現」――此即「傳神」！

「骨法」之為「骨法」，即經歷重重偶然性、否定性，損之又損之最後剩餘。那致命的「有――無」之緊張，使筆墨由平面空間的延宕墨漬，躍入時間∕歷史∕傳承∕意志∕家法∕典故∕暗示∕情懷∕名教∕門道∕，以及「虛空」（無），而抉擇之軌迹，每一吋展現，都彷彿跌入而重新躍出此重重意義之深淵，澄之可清而不可測，擾之可渾而不可濁。筆墨使中國書畫註定為意境表現主義、為人格表現主義；筆墨使中國書畫成為中國書畫。

**十八、關於中國書畫**

中國書畫可以失去一切，但不能失去意境，正如不能失去筆墨。除非進入高度精神性；除非這精神經歷如此深切之自我揚棄而玄學化，並有不容已的一一表現之之要求，而諸義諸境並現齊立；除非他選擇視覺語言與形式以總持同化諸識諸境，並自覺他必須藉賴此空間語言底形式生態，含藏一切超越與可能，逼現時間三相，又周而復始：因為精神的表現就是時間、生命就是時間，證現時間就是證現「目的――歷程」，就是證現生命、證現精神；除非他意識筆墨作為視覺語言，其意不在由二度空間而力構為三度空間之造形藝術（至少在視覺之錯覺上），而根本意在由視覺而觸發諸識諸境（如石濤說「聽畫」）並一一超越、剝復、還原，而物我兩忘，同化於一意境，同化於一既熟悉又陌生的精神故鄉；除非他明白中國書畫在視覺上的策略，既是依仗視覺，又鍛鍊視覺超越視覺，不縱容視覺耽於五光十色（老子曰「五色令人目盲，五音令人耳聾，五味令人口爽。」），使精神受困，而倡骨法用筆，突顯精神「窮理盡性，事絕言象」（謝赫語），視覺之展現被置為目的論反思之對象，再由目的論反思中的自然秩序回到當前視覺所展現，而有視覺之自我揚棄，損之又損，剝落種種偶然性、累贅性，形銷骨立，故云「骨法」；雖然，骨而有氣，骨而有風，而云「骨氣」、「風骨」；要言之，中國書畫之為藝術，與其說為空間造形藝術、造象藝術，不若說為人的精神生命所體會之宇宙生命及自然秩序其強度與韻律的視覺語言的表現，本質是時間性的，詩性的，而今選擇為空間的，視覺的，因此她不惜自我揚棄，自我還原到視覺之後（後設學的後），銷用歸體，而無體，即寂即照，即寂即感，而回到現象，如實觀之，而知境由心生、畫為心畫，畫如其人，書如其人；除非明白這一切、體會這一切、性具這一切，性起這一切，並同化這一切、含藏這一切、隱蔽這一切，因而涉入哲學和詩──否則，中國書畫將是最貧乏，一無所有；因為中國書畫已經選擇成為藝術、成為中國書畫而不是任何其它（如宗教、政治以至個人主觀情欲之奴婢或反抗者）。

**十九、意義與存在**

**（一）從「言意之辨」說意義與存在**

藝術活動之特質，可說是人為其精神活動之通向存在而尋找中介物並自我迷失，隱蔽於中介物。自我迷失者，原有目的與主體性之雙忘。

在方法學上，藝術創作之重要論題，是作為中介物的語言符號（廣義），其與精神、存在之關係，以及如何自我隱蔽。

形神關係、言意之辨，原與中國人性論（哲學的人類學）思想俱始，並成為中國哲學之重要思想方法。被認為為中國哲學提供最多思想範疇、「最哲學」的魏晉玄學，正是由人物鑒識之形神之辨，而發現「體──用」範疇，成為日後中國哲學最重要之一對範疇。由形神之辨與體用觀之運用，而有「才性四本」，討論人的外顯行為（才）與其本性（性）之關係，為「才性同」、「才性異」、「才性離」、「才性合」共「四本」。再而觸發關於語言符號（廣義之人為符號）與「意義」（精神──存在）之關連對應問題，而有「言意之辨」，亦有四家，為：

1、言意同──以意為體，言為即體之用；離言無意，言意不二。此則只有「言內之意」，無「言外之意」，言意之關係為「一一對應」（同構對應）之關係。此歐陽建之「言盡意論」所代表。

2、言意異──以言自言，意自意，言意非體用關係而為二，亦即根本否定言與意之間有對應關係；此則言不復為「言」（意之負荷者）而以「言之自身」為目的，即以言自己為體，意為離體之用。如書法之字體，純音樂之曲音，只表現自己純形式的體性，不再負荷「意義」。此為嵇康之「聲無哀樂論」所代表。

3、言意離──以意為體，言為離體之用，言意非同、非合、非異，而以「言外之意」為「本意」或「精意」，「言內之意」為「非本意」或「粗意」。言意關係為「超一多對應」。此為荀粲「六籍乃聖人之糠粃」論所代表。

4、言意合──以意為體，言為用，言意不一不二，不即不離，以至言意互為體用，言自身與其所抒之意互相牽連引生。此則「言內之意」與「言外之意」相通，言意之關係為「一多對應」（同態對應）之關係。此為王弼「言不盡意」、「寄言出意」論所代表。

由「言意之辨」，即帶出「言為何義之言」、「意為何義之意」，「可言說者」與「不可言說者」，以及「何為意義？」「意義（精神──存在）如何呈現？」等問題。由「言意之辨」，遂可叩開意義之「存在之門」：意義之存在生態。

**（二）從「成為意義」、「成為語言」之雙重失落，說美的契機**

語言使用者，那個為精神通向存在尋找中介物的尋找者，他既發現了「語言」，發現構築語言可以使精神意義化，亦即精神因選擇和組建言意關係從而在關係中定在、存在化。語言之於人，是本質的──唯有語言可以同化人的自我，同化我與他人、同化人與外在世界、同化目的與歷程、過去與未來，以至同化言與不言。語言使這一切被理解、落案、供出，結果令言說者身陷險境──他意識所至，或者是「有意義」，或者是「無意義」。他於是嘗試逃避語言，為此求助於語言，以語言中止語言，或以語言引生新語系以否決舊語系；在語言與語言的互相對抗、衍生或對消中，意義有望呈現、存活。意義不是在「有言」中呈現，亦不是在「無言」中呈現，乃在「有──無」與「非有非無」之際呈現、存活。是意義非在意義中呈現，意義乃在「成為意義」中呈現，並且須在「成為意義」和「成為語言」之際呈現、存活。

一旦「成為意義」和「成為語言」一起在符號中介物中自我迷失、隱蔽於如琮（玉器）、如三足爵（青銅器）、如「秀骨清相」（六朝佛像）、如「永字八法」（書法）、如「飛天」（敦煌）、如「大漠孤煙直」（詩）、如「枯籐、老樹、昏鴉」（詞）、如「瀟湘水雲」（古琴曲）、如「萬壑松風」（畫）、如「汝、官、哥、定、鈞」（宋瓷）、如西廂紅樓（戲曲小說）、如亭臺樓閣（建築），則這隱蔽使意義不再「成為意義」、語言不再「成為語言」，而符號中介物（堅玉、青銅、陶瓷、木石、水墨丹青、革竹絲肉、遊廊照壁、之乎者也）不再是中介物。中介物失去原來目的，轉成為無目的的目的物自己之「在現──現在（現而為在）」。這精神的異己化之證物，曾經歷多少目的與手段、目的本身、手段自身之破裂、對立、互相否定，曾經歷多少「有──無」、「存──亡」而成為如是如是之「現在（現而為在）──在現」，成為「意義」和「語言」之雙向排拒，言意道斷，成為「成為之迷失」和「中止成為」，而為「如」，而為「玄」（老子：「故常無欲以觀其妙；常有欲以觀其徼。此兩者同出而異名；同謂之玄；玄之又玄，眾妙之門。」）。有人旦暮遇之，在她面前失神（莊子：「吾喪我」），相忘同化於此「在現──現在」，此時，「意義生態」（言意生態）即轉為 「美感生態」。美學只是美感生態之回顧和認知化之意義工程學。

**（三）意義之終成、隱蔽與重生**

藝術創作即把以「意義之呈現」為目的之意義生態，轉為以「意義之隱蔽」為目的之美感生態。攝義歸境，攝活動於形構，積衝突、破裂、否定而消融於當下所是。當下所是之任一「是」皆不帶任何目的，只以所是之如是「在現──現在」為目的，但是每一「是」皆含攝曾經之破裂、否定，而為當下之辯證的「是」。此每一「是」在無目的中又與其他之「所是」互相連結，而為無目的而整體合目的之「大如是」。藝術作品成為意義之幾與存在之幾的藏匿之所。中國畫重視 「筆墨」，正以筆畫本身含攝高度之辯證的緊張，最能表現「有──無」、「隱──顯」之「幾」（玄機）。筆墨最能在「成為意義」、「成為語言」之同時，歸於「無意指」、「無所指」，歸於自身呈現為「成為筆墨」，而作如是如是之勾勒、苔點、皴、染。筆墨除成為筆墨自身之品格外，似無目的，而整體合目的地關連為樹石屋舍，關連為天地山水。大哉筆墨！

這無目的，似有意而無意，似有言而無言的如是者，含攝一切曾經發生及被中止之意義言說，而今成為最後唯一可能，作最後如是隱蔽和呈現──這樣，她成為終結者和肇始者，成為開啟一切意義言說之可能的「第一存在」和最後證物、對應者，成為「文物──文本」（our own heritage），成為「精神──存在──意義──符號──作用──」之藏匿所與發現者之礦藏。她等待發現者和他的發掘、究詰、沉迷之能力，以及「緣份」：他和她或者一觸即發，開始意義世界的復活、重建和成長；或者「嗒然若喪」，卸下意義世界之沉重；或者意義之呈現與隱蔽交相閃動互倚，而為「意義美」生態，同時即是藝術生態。

（本講義改編自二零零四年六月在杭州中國美術學院學術報告廳所作三次演講稿，刊於許江主編：「湖畔講壇」系列叢書之五《人文生態》［杭州：中國美術學院出版，2008年］）

1. 參閱本人著《實證與唯心》上冊（香港：經要文化出版有限公司，2001年）之〈兩極歸宗與中國哲學精神〉一文，頁175。 [↑](#footnote-ref-1)
2. 胡塞爾（E.Husserl）撰，李幼蒸譯：《純粹現象學通論》（北京：商務印書館，1995年），頁 136。 [↑](#footnote-ref-2)
3. 《南齊書．本傳》王僧虔〈誡子書〉：「才性四本、聲無哀樂，皆言家口實。」參閱吳甿著21

   《玄理與理性》上篇第二章〈魏晉人物品鑒中『體用』觀念之覺醒──魏晉名辯『才性四

   本』析論〉。（香港：經要文化出版有限公司，2002年）。 [↑](#footnote-ref-3)
4. 參閱本人另文〈「兩極歸宗」與中國哲學精神〉與〈「兩極歸宗」與道德的理想主義〉，收入《實證與唯心》（香港：經要文化出版有限公司，2001年）上冊，第四、五章。 [↑](#footnote-ref-4)
5. 本人早年有文論及「人倫鑒識中心性形相之辨」、王充主「命相同」、劉劭主「形神合」、葛洪主「形神雕」而「命相合」。同註*3*，上篇，第一章。 [↑](#footnote-ref-5)
6. 尼釆撰：《權力意志》，引自《哲學譯叢》一九八九年第二期，頁606。 [↑](#footnote-ref-6)
7. 思斯特．卡西勒Ernst Cassirer撰，劉述先譯：《人論》An Essay on Man（文星出版社，1959年），第二章，頁34。 [↑](#footnote-ref-7)
8. 見吳甿《玄理與性理》下篇第一章〈「聖人體無」所開啟的自然目的論〉（香港：經要文化出版有限公司，2002年），頁216。 [↑](#footnote-ref-8)
9. W.L.拉森編，A.V. 米勒譯：《黑格爾的邏輯學》（紐約：人文出版社，1969年），頁524。 [↑](#footnote-ref-9)
10. 見尼釆撰，周國平譯：《悲劇的誔生》（北京：三聯書店，1996年），頁321－322。 [↑](#footnote-ref-10)
11. 同註*6*。 [↑](#footnote-ref-11)
12. 同註*10*，頁6。 [↑](#footnote-ref-12)
13. 同註*10*，頁30。 [↑](#footnote-ref-13)
14. 尼釆《道德體系》Ⅳ，節12。 [↑](#footnote-ref-14)
15. 同註*10*，頁350。 [↑](#footnote-ref-15)
16. 同註*10*，頁97。 [↑](#footnote-ref-16)
17. 同註*10*，頁18。 [↑](#footnote-ref-17)
18. 同註*10*，頁19。 [↑](#footnote-ref-18)
19. 轉引自考夫曼 W. Kaufman撰，陳鼓應、孟祥森、劉崎譯：《存在主義》Existentialism from Dostoevsky to Satre 。（臺北：臺灣商務印書局，1984年） [↑](#footnote-ref-19)
20. 見《世界繪畫珍藏大系》第一冊《文藝復興時期繪畫（一）》，（上海人民美術出版社，1988

    年1月）。 [↑](#footnote-ref-20)
21. 見伊．普裏戈金、伊．斯唐熱《從混沌到有序──人與自然的新對話》（上海譯文出版社，1987年）。 [↑](#footnote-ref-21)
22. 柯林伍德《知識的地圖》，轉引自赫伯特．里德撰，李長俊譯：《現代繪畫史》（臺北：大陸書店出版，1976年）。 [↑](#footnote-ref-22)