

与中国作 跨文化对话

(增订本)

SHIJI HANXUE LUNCONG

世界汉学论丛



〔德〕卜松山著 刘慧儒 张国刚等译

新平社
PDG



世界汉学论丛

与中国作跨文化对话

(增订本)

[德]卜松山 著

刘慧儒 张国刚 等译

Intercultural Dialogue with China

Karl – Heinz Pohl

中 华 书 局

图书在版编目(CIP)数据

与中国作跨文化对话/(德)卜松山著;刘慧儒等译.2版.-北京:中华书局,2003

ISBN 7-101-04030-6

I.与… II.①卜… ②刘… III.比较文化-中国、西方国家 IV.G04

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 077885 号

责任编辑:柴剑虹

**世界汉学论丛
与中国作跨文化对话**

(增订本)

[德]卜松山 著

刘慧儒 张国刚 等译

★

中华书局出版发行

(北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073)

北京未来科学技术研究所有限责任公司印刷厂印刷

★

850×1168 毫米 1/32·8³/₄ 印张·197 千字

2000 年 10 月第 1 版 2003 年 9 月第 2 版

2003 年 9 月北京第 2 次印刷

印数:1501-4500 册 定价:15.00 元

ISBN 7-101-04030-6/G·756



序

李泽厚

十馀年来,在我的思考和文章中,尽管不一定都直接说出,但实际占据核心地位的,大概是所谓“转换性创造”的问题。这也就是有关中国如何能走出一条自己的现代化道路的问题,在经济上、政治上,也在文化上。以中国如此庞大的国家和如此庞大的人口,如果真能走出一条发展新路,其价值和意义无可估量,将是对人类的最大贡献。而且,在当今世界,大概只有中国还有这种现实的可能性,这种可能性也大概只在这三十年左右。因此,我觉得,中国人文领域内的某些知识分子应该有责任想想这个问题。这一些,好几年前已说过,如在《再说西体中用》一文中;今天不嫌重复,又说一次。

我是哲学系出身,对政治、经济完全外行,只能从思想史角度作些考虑。我近年提出的“巫史传统”和“儒学四期”说就是如此。前者是企图总结自己对中国文化特征的探究,认为我所标出的“实用理性”“乐感文化”“一个世界”等等,均应概括为“巫史传统”;现在人们大谈不已的“天人合一”,其根源亦在此处。它设定了后世数千年“宗教、政治、伦理三合一”的格局,今日颇需解构和重建。后者(“儒学四期”)则是针对“儒学第三期发展说”(牟宗三、杜维明)而提出的另种分期。它以为,今日儒学不能止于心性道德和形上思辨,它的新发展必须融会马克思主义、自由主义、存在主义等等,区分宗教性道德(“内圣”)与社会性道德(“外王”),重提文艺复

兴,以美学为根基,塑造人的内在主体性(人性)。“巫史传统”是回顾过去,“儒学四期”是展望未来,二者相互交织,仍为人类学历史本体论亦主体性哲学的具体展开。所以,我仍然赞同克利福德·格尔茨(Clifford Geertz)的看法,即一方面,“人群有誕生日,个人没有”(“Men have birthdays, but man does not”)。另方面,“成为人就是成为个体”(“Becoming human is becoming individual”)。这非常接近于我的“积淀”论,即我不以独立个体及其社会契约作为先验的原始设定,而将现代个人主义及其心理构成置放在人类总体的历史行程中去观察其来龙去脉。因之,中国在今日现代化的进程中,似乎应该开创某种融古今中外于一身的新道路,争取形成同一物质文明、多元精神文化而和谐相处的“地球村”世界。只有这样,才能真正对应后现代主义破碎化的严重挑战。

卜松山(Karl - Heinz Pohl)教授是我的老朋友了,他是拙著《美的历程》的主要德译者。因此,他的著作用中文出版,对我来说,更是一件值得庆贺和高兴的事情。他的好些看法,例如重视中国文化特别是儒学不追求超越的现世性和“天道即人道”的社群立场,同情麦金太尔(MacIntyre)等人对现代西方个人主义的批评,要求道德原则重新回到实际生活、公共利益和历史情境中,指出基于逻辑、理性的西方“硬性”普遍主义与基于美学的中国“软性”普遍主义的不同,以及反对“绝对普遍主义”与“任意相对主义”,凡此等等,与我均大有不谋而合殊途同归的地方。因此,当他要我为此书写篇短序时,我便想借此机会通过概述自己一些基本观点,以表达一个中国学人对此书所提出的某些重要问题的看法,并以此答谢多年关心我的国内读者。多难兴邦,斯言有证;海天辽阔,无限思量。是为序。

1998年5月于 Swarthmore College

目 录

序.....	李泽厚(1)
中国与西方的对话	
——作者自序.....	(1)
中国美学与康德.....	(5)
以美学为例,反思西方在中国的影响.....	(17)
中国传统文化对现代世界的启示	
——从“天人合一”谈起.....	(23)
儒家传统的历史命运和后现代意义.....	(37)
社群主义与儒家思想	
——寻求共同的伦理基础.....	(47)
时代精神的玩偶	
——对西方接受道家思想的评述.....	(75)
普遍性和相对性之间	
——与中国作跨文化对话.....	(95)
中国和西方价值:关于普遍伦理的跨文化对话的反思.....	(123)
死法与活法	
——中国文学与艺术中的法与无法的探讨.....	(145)
论叶燮的《原诗》及其诗歌理论.....	(173)

毛泽东诗词:形式的意义 (203)

文人相轻?

——关于中国文人(并不限于中国文人)的心态 (219)

自我与文化

——关于文化在 80 年代中国诗歌中的地位 (235)

诗与真

——漫谈陶渊明与酒 (249)

后记 (253)

〔附录〕

文化间际对话

——卜松山眼中的他者 昌 切(255)

中国与西方的对话

——作者自序

“东方是东方，西方是西方，两者永远不会交汇。”路德亚德·吉普林(Rudyard Kipling)说这句颇有影响的话的时候，正值殖民被视为西方强国降福于所谓“未开化的”东方的时期。时过境迁，这话应是早已过时了。然而在很多方面，这种观点似乎还在左右着东西方的相互认识。

就历史事实而言，看来是被吉普林言中了。自上个世纪中叶以来东方与西方的遭遇，不仅对印度(英国殖民地，吉普林所指的东方)，而且对中国，都是灾难性的。它是在殖民主义的不平等的条件下进行的一场不同文明之间的冲突，并且，根据社会达尔文主义的定理，我们一直认为理所当然的是，这场冲突的胜利者，即“适者”，就应成为主宰者，那些“非适者”要想生存，就要遵从和学习主宰者们所制定的标准。

然而中国社会善于学习和适应，实际上它已经生存到了这样的时代，人们已经在问这样的问题：谁将是下一次文明冲突中的“适者”？在全球市场平等的条件下，谁会被动挨打？或者换一个角度，如果19世纪中国的历史被称为是“中国对西方的回应”，那么，当今时代最终是否可被看作是“西方对中国的回应”？

无论如何,我们可以看到,这样的思想以殖民主义的观点为参照,依然是大有市场的。我们即将跨进 21 世纪的门槛,我们认知其它世界的方式早就应该改变了。在前殖民地国家中,我们已经发现有一种新的后殖民意识。欧洲或美国的观点和行为,再也不会无挑战地被接受了。在西方国家,同样也越来越明显地意识到,由于我们长期处于强国地位,以至我们已经不会对其它的文化给予充分的重视了,我们没有看到去理解或者学习这些文化的必要性;相反地,正如爱德华·萨依德(Edward Said)告诫过我们的,我们把这些文化塑造成了适宜于我们的殖民姿态和经济需求的模样。

在东亚,人们一直特别勤奋地学习西方模式。自上个世纪末以来,已经产生了几代学问家和知识分子,他们不仅精通本文化的模式和思想,而且也精通西方的,包括语言、自然科学和价值观。如果跨文化的认知和交流在不远的将来成为一种首要的需求(我相信会的),那么东亚的知识界已经确立了一个令他们的西方同行感到难以达到的标准。

我们西方从一个较为同元的社会变成了一个多元的社会,还仅仅是最近几十年的事情。但这世界却一直是多元的,只是我们没有注意到罢了。然而,多元又是一种利弊互见的社会现象,它既有机遇又含风险:它既承受着“多元政治”与“文化主义”所造成的无政府主义相对论和社会破碎化的风险,又具有相互学习和取长补短、从不同的角度认知世界的机遇。至于价值观——这一跨文化交际中常常令人头疼的话题——西方人再不能要求其它世界依从于我们的优先权了。西方世界确定的至高无上的人人遵守的标准,已经行不通、难以为别人所接受了。然而,在价值观问题上,我们怎样才能避免任意的相对主义呢?解释学传统告诉我们,方法就是尝试价值观共享。任何社会——也包括多元社会——只有当

人们共享基本的价值观时才能得以正常运转,同样地,将来的世界,作为一个全球社会或曰“地球村”,可能只有在共享价值观的基础上才能运转。归根结蒂,“我们是同一个世界,同一个星球,拥有同一种生存环境,同一种政治形态,同一个联邦体”(罗伯特·扬 Robert Young)。

现在的问题是我们怎样才能实现共享价值观?解释学传统已经提供了一种答案,那就是对话。但跨文化的对话,在我看来,又是一个难求真面的努力,因为它所要求的是这样一种矛盾体,它必须具备两个显然互悖的先决条件:一、对自己固有的文化具有高度的认识,这就是说,必须对自己的历史传统的力量有彻底的认知,这种历史传统业已形成了他的文化传统和观念,即了解传统的来源和发展及传统的历史性;二、同时又能自觉地探究那些在他固有的文化背景 and 世界观里通常视为正确的不是问题的问题。跨文化之间的对话必然要在这样的双重要求下才能进行。而且,如果对话成功,不但会对另一种文化有更好的理解与尊重,而且会带来一种新的开放和敏锐,即自觉自愿地从另一种文化那里获得知识。最终,这样的对话甚至还会带来观察和理解我们自身的一种新的方法,因为我们需要别人(这里是指别的文化)以理解我们自身和由我们固有的文化传统形成的观念。

跨文化之间的对话涉及到翻译者。为了翻译,我们必须首先要理解另一种文化的全部符号系统,也就是说,我们必须把我们自己融入到超过文本本身的文化之中,我们更需要进入查理斯·泰勒(Charles Taylor)所述的另一种文化的“意义视界”(horizon of significance)也就是另一种文化的背景,通过这种文化背景使得事情变得富有意义。假如文化可以理解为一种可供学习和掌握的模式,就像我们学习一种语言的语法一样,那么我们就得获得一种超过

语言本身的能力,这种能力能够转换观察问题的视角,亦即具有不仅仅从一种文化传统所形成的眼光去观察世界的敏锐性。假如西方的汉学家们获得了这样的跨文化交际的能力的话,那么他们就不仅仅是中文文本的翻译里手了(尽管这也是一项重要的工作),他们就会成为我所认为的那种称职的人物——文化的诠释者。

但是,发展我们的语言翻译技巧已经花费了我们很长时间,同样,诠释文化的任务也绝非轻而易举的事情,事实上我们才刚刚开始找到一个从事这一任务的基本前提和可供参考的框架。而且,既然我们的认知往往受制于我们自身文化上的传统观念和主观意识的局限,那么,认知本身实际上可能被看作是另一种形式的误识,如同解释只是另一种形式的误译和误释一样。带着对这些局限的十分清醒的认识,我把关于汉学和跨文化交际的这些肤浅的研究结为一集奉献出来,不无惶惑,深知它们只不过是关于中国文化的一些“井蛙”之见而已。

(王庆云 译)

中国美学与康德

自本世纪初中国接受西方美学以来,现代中国美学话语一律换上了西方的概念和范畴。而西方美学从柏拉图到马克思的主要思潮所注意的焦点是“美”。这导致了“美学”这一现代字眼在中国的出现。如果我们将这一中文字眼翻译回英语,就是“*beautology*”。随着中国把马克思主义接受为基本的和无所不包的全新的西方思想,这一向西方 19 世纪话语靠拢的潮流便达到一个新的高度。但是中国毕竟有着自己悠久的文明,同样也有一个悠久的美学思想演变过程。这种美学所反思的焦点不同于西方:它主要是探索艺术创造的本质和作品的艺术性。当我们检查美学这一学科的英文和中文名称时,我们便会发现,不管是西文名称,还是其中文名称都是容易误解的。这是十分具有讽刺意义的。西文中的“*aesthetics*”的希腊词源是指一种关于与理性相对的感性观知(*sensual perception*)的理论。但在实际上它却是一种关于“美”的理论。中文的“美学”这一字眼是合乎将美学看作是一种关于美的理论的西方主流美学的意思的,但是如果我们将这一字眼运用到中国的传统的艺术思想中时,事情就不是这样了。“美”这一范畴在这儿并不重要。在早期儒学典籍中,“美”是以(道德意义上)“善”的同义词出现的(如“美人”,“善人”),而不成为独立的范畴。除了这一涵义外,儒学关于文学艺术的话语似乎对形式上的美并不重视,认为它

作为外表点缀无法与具有实质意义的道德内涵等量齐观。对道家而言,以美为美,乃是恶之始。((《老子》第二章)唐代韩愈发起的“古文运动”重质轻文,每每视文学艺术的典雅优美为“俗”(如韩愈在《石鼓歌》中对王羲之的评价是:“羲之俗书趁姿媚”)。表示外在形式美的字眼如“华”、“丽”、“艳”、“媚”等,其内涵与“俗”的内涵相近。也就是说,“美”如果是一个艺术范畴的话,也会更多带有贬义而不是褒义。

我在下面的论述将忽略这种具有讽刺意义的指称偏差,因为“美学”这一字眼已经约定俗成来标示中国传统中的艺术理论或艺术哲学。这一意义上的美学在中国传统中的重要性,因李泽厚和刘纲纪《中国美学史》中的阐述,变得更加显著和突出。在这部著作中,作者列举了几种基本的中国美学特征,其中第六种,也是最后一种是“中国人把审美境界视为人生的最高境界”。正因为如此,中国现代思想家(如蔡元培)在接触到西方思想后,很自然地提出以美学代宗教的主张。同样,中国本世纪80年代出现的“美学热”,也可以通过美学在中国思想史中的突出角色而得到解释。

下面我要讨论中国美学史中的几个核心概念,然后再拿它们与康德在其《判断力批判》中讨论的几个相近的概念作一番比较,最后指出它们的主要区别并得出某些结论。本文第一部分对中国美学的论述分两段进行,先谈艺术品本身的性质,再论艺术家的特征。

传统中国诗学和艺术理论强调两个似乎相互矛盾的概念:“自然”和“法”。其中心问题是诗与艺术中的法则/方法。由于所有文学艺术都与哲学和语言有着关联,关于法则之作用的讨论(这种讨论起自宋代,泛滥于明清)既有其思想的渊源,也有其语言上的渊源。就遵循人为的规则和限制而言,法的思想渊源要追溯到先秦

法家。在儒家思想里法的观念同样很突出,尽管其法是指对礼教的遵从。法也可以被视为自然规律以及宇宙和自然本身的秩序。比如《管子》中就有“如四时之不二,如星辰之不变,如宵如昼,如阴如阳,曰法”(正篇)的说法,这也就是《道德经》所说的“道法自然”。在佛教中,“法”兼有上述两种涵义,既指佛理(真理),又指最终极的真实(Dharma)。毫不奇怪,在明清时代,当人们对法的讨论达到高潮时,所参照的一直是佛教的用法,将“法”与“悟”(禅宗的主要目标)等同,既指规则,又指自然。

谈到中国文学中自然与规则的语言渊源,这里既有书写语言结构和口语语言结构(单个文字以单音节拼出),非常适合于规则的排列秩序如对偶、律诗、八股;又有古典中文句法的非确定性和模糊性,非常适合于传达开放性和暗示性的意义,使得甚至哲学论述也变成具有诗意的和暗示性的,而不是概念性的和推理性的。不管怎样,中国的文学和艺术理论家们还是详尽阐述了这样的观点:一件艺术品既遵从规则,又超越规则。这样的灵感很多是来自庄子讲述的道家故事中。举例说,宋代苏东坡就将他的写作比作“如万斛泉源,不择地而出,……随物赋形而不可知。所可知者,常行于所当行,常止于不可不止”。其他人如吕本中,首先提出以“活法”取代“死法”的见解。明代复古派如李梦阳指出,遵从法则或模式,并不意味着遵从古诗的模式,而是遵从自然,因为古代诗人本身也遵从自然:“文必有法式,然后中谐音度。如方圆之于规矩,古人用之,非自作之,实天生之也。今人法式古人,非法式古人也,实物之自则也”(答周子书)。清代的叶燮对“活法”作了进一步阐述。他给我们描述了泰山之云的形象。它们形成了以法不可占的“自然之文”,恰恰是因为它们没有遵从“死法”,而是遵从自然的不可测定的法。在绘画中,石涛用“无法”的概念阐述了同样的观点,提

出“无法而法，乃为至法”。我们知道，要想取得这种自然创造力的终极状态，唯一的手段就是按照大师们的榜样狠下功夫。这一点早在《庄子》“庖丁解牛”的故事中就已经有所提及。庖丁苦练解牛达十年之久，才能得心应手地使用牛刀，说明苦练和摹写能使人达到对艺术媒介的直觉把握。另外一个古代大书法家王羲之洗墨池的故事，通过苦练达到对书法艺术的得心应手的把握，使之看上去像按照自然形态创造出的艺术品。而这正是中国传统美学的第一理想：使艺术品达到“至工”，使之看上去像自然的作品，但又显示出巧夺天工的造诣。

中国美学中第二个重要概念是司空图提出的艺术的含蓄。他认为，作品应有“味外之旨”、“象外之象”和“景外之景”。这一观点同样植根于道家的思想，如《系辞传》中提到的“言不尽意”，《道德经》开首就提出“道可道，非常道”，《庄子》寓言故事中把意与言的关系比做鱼和筌的关系等。严格说来司空图的观点在古人提出的“兴”这一概念中就已有所预示。所谓“兴”，就是一种自然意象唤出一种暗示性诗意。《诗大序》把它当做诗的基本法则之一。对暗示性的强调导致了所有不同的写作都具有显著的诗的用词风格。甚至在中国绘画也有这种倾向，它追求超越“形似”的“真”（荆浩），必然带有含蓄暗示等诗的特质。

现在我们来谈艺术创造者，即诗人和艺术家。在中国古代思想中，“气”这一概念是人们用来讨论一个诗人或艺术家创造能力的重要范畴。曹丕说“文以气为主”。他说的“气”显然是一种生而具有的东西，不是后天才学来的。郭绍虞指出，“气”这一概念在不同时代有不同的涵义。早期是指一种生而具有的能力，后来又指一种可学可修的东西。叶燮在其《原诗》中论述一个诗人的人格要素（“在我者”）时，提到了一个诗人应具备的四种品质，即识、才、

胆、力。据我看来,叶氏对作家的心理能力的分析,即他分析的四种品质,十分接近传统的“气”的概念所指的东西:既是一种天生的东西,又是一种可学来的表达能力。而这是对一个诗人艺术家首要的也是最基本的要求。对诗人艺术家的第二个要求是想象力。这种不可缺少的能力在陆机的《天赋》中得到有力的说明。他描述了诗人的那种遍游宇宙的“神”。刘勰在其《文心雕龙》的“神思”篇中也提到了这种能力,它使作者能达到“神与物游”。苏轼提到文同画竹时“胸有成竹”,甚至自己先变成竹才能写竹,说的是同一种想象能力。

从上面列举的几个特征(活法,含蓄,创造力,想象力)进一步引发出一系列概念,如:法与无法的统一,具体性与开放性的统一,景与意的融合,自我与世界的融合,主体与客体的融合等。在中国美学思想中,这些都是极其重要的观念。

现在让我们转向康德的《判断力批判》。此书第二部分(“对崇高的分析”的第45—49段)中许多思想可与上面列举的中国美学特征作一比较。在进行这种比较之前,我们必须记住,康德的三个批判中最后一个同样是一部哲学著作,而不是文艺批评。他的前两部批判是关于认识和实践的。为了对这两种批判作深入探讨,他在第三部批判中的兴趣仍集中在作为审美判断、趣味和情感之基础的先验原则上。因此,他的批判中可用于与中国美学特征作比较的部分并不是他思考的焦点,而是对其主要论证的一种辅助论证。此外,康德的行文冗长而复杂,他的英文译者本哈德(J·H·Bernhard)称之为“拒读者于千里之外”(repulsive)的风格。中译本晦涩难懂也是可以想见的。

《判断力批判》第45节开首部分就写道:“在一个美的艺术成

品上,人们必须意识到它是艺术而不是自然,但它在形式上的合目的性,仍然必须显得它是不受一切人为造作的强制所束缚,因而它好像只是一件自然的产物。”(宗白华译本)就是说,艺术品尽管是“以诸法规为前提”(第46节)的,但必须显得“不受其约束”,它“不露出一点人工的痕迹来,使人看到这些规则曾经悬在作者的眼前,束缚了他心灵的活力”(第45节)。很明显,康德认为一件艺术品是按照“自然的法则”创造出来的。这就提出了一个问题:自然法则是怎样进入人的世界的?或者说是怎样进入艺术作品中的?自然需要一种媒体,这就是康德说的“天才”。康德认为,所谓的“天才”,就是“一种给艺术制定法规的天赋才能”。“既然天赋的才能作为艺术家天生的创造机能,它本身是属于自然的。那么,人们就可以这样说,天才是天生的心灵禀赋,通过它自然给艺术制定法则。”对于这样一种天才的性质,康德是如此总结的:(1)“独创性必须是它的第一特性”;(2)“天才的诸作品必须同时是典范,这就是说必须是能成为范例的。它自身不是由摹仿产生,而它对于别人却须能成为评判或法则的准绳。”(3)它必须“作为自然”给出法则。这意味着艺术品决不显示任何迹象,表示它是如何生产的,也不可能向别人传达出什么“使他们创造出同样的作品来”的规范形式;(4)天才这一字眼,只适用于那些美的艺术,而不适用于科学和机械的艺术。

在本书第47节中康德还提出他所说的“天才”与那种所谓的“模仿精神”完全对立。“模仿精神”是必须学习的,但艺术与科学不同,我们不能通过法则写出诗的神来之笔。但是通过“天才”这一媒体,自然可向艺术传达法则。那么一个艺术的学生是怎样学习的呢?法则是通过那些美的艺术品赋予我们的,这些艺术品起一种范式作用,因为它们之中包含着天才的思想或精神力量。“范