

跨文化美學視域下的中國古代畫論

宋 灝*

摘 要

本論文試圖從跨文化的角度思考當代美學，從中提出「美學的對象及特質何為？」。歐洲美學與藝術哲學歷史上經歷重重變更後，這方面的哲學研究近來致力於離棄以美之形上學或者以感官認知作用為核心的「審美學」樊籠，尤其是現象學美學加強探討感官知覺與身體、藝術與生活的關係，或者藝術的政治與倫理學向度以及環境對於感官知覺活動所包含之價值的問題。中國美學思想本來就從人生與天地萬物之關聯及修養活動的實踐觀點談起，進而專論審美問題，所以針對當下美學所經過的解放過程，以「回應關照」與「運筆」為特色的中國古代美學的確有所貢獻。本文關鍵主張為：如果當代歐陸哲思能使我們將中國美學傳統的一些特點看得更清楚，中國畫論對現代美學的將來發展便也會有啟發潛力。

關鍵字：當代美學，倫理學，現象學，中國畫論，回應

【收稿】2007/10/07；【接受刊登】2007/12/27

* 東吳大學哲學系副教授

跨文化美學視域下的中國古代畫論

宋灝

雖然歐洲美學自古以來經歷了不少變更，儘管美學思想歷來也尋求文化比較的角度，但是哲學美學這門學科迄今一直尚未下定踏入跨文化哲學（transkulturelle Philosophie）視域的決心¹。自古希臘美學從「美」之形上學的意義開講²後，啓蒙時代哲學以感官的認知功能作為美學的核心³。十九世紀的藝術哲學與審美學多半講美感、美的效果、形式美、鑑賞、評鑑等相關問題⁴，討論「美與真理」、「藝術與真理」⁵這個關聯。除此之外，二十世紀美學更加注意「想像力」、「審美感受」⁶、「藝術與社會」⁷等問題。最近強盛的則是「影像理論」(Bildtheorie)與「媒介理論」(Medientheorie)⁸以及同時期興起承襲阿多諾批判美

¹ 這篇論文的起源是 2007 年 5 月在南華大學哲學系所舉辦的「跨文化視域下的中國哲學」學術研討會上發表的講稿。

² 代表歐洲古典美學的有柏拉圖、亞里斯多德及普洛丁。

³ 這裡指的是創立「美學」這門學科新探索方向的包卡登與康德。

⁴ 以萊幸、席勒以及叔本華為代表。

⁵ 哲學史上此觀點從黑格爾到海德格一直留有痕跡，而且在學院美學有相當大的影響。

⁶ 所指的尤其是德、法兩國現象學美學以及第二次大戰後之文學理論。

⁷ 例如馬克思主義、魯曼 (Niklas Luhmann) 與布迪厄 (Pierre Bourdieu) 的研究角度。

⁸ 可舉班哲明 (Walter Benjamin)、戈德曼 (Nelson Goodman)、旦託 (Arthur C. Danto)、迪迪于貝曼 (Georges Didi-Huberman)、默施 (Dieter Mersch)、維興 (Lambert Wiesing) 等哲學家為例。

學理論，將美學與倫理學之實踐觀點聯繫起來的這種趨勢⁹。就中國美學的情況來說，二十世紀以後「美」、藝術和審美問題才成爲專題，但古代詩、書、畫論等資料所呈現出來的美學觀點則不然。中國古代美學並不由「形象美」之論說抑或認知論這個範圍所籠罩，它反而最早是由「風俗」與「禮」這一方面談起，也是從「修身」、「養生」、「養神」、「修行」等實踐角度被展開的，所以基本上中國美學是銜接倫理學立場的。整體而言，雖然中國古代美學思想都處於藝術哲學領域內，但是它幾乎不談「美」，它所關注的問題是，音樂、文學、藝術作品以何種特質來給聽者、讀者及觀者展開一個具體的生活世界、一個社群互動場域或者歸屬倫理學、道德論之範圍的一個實踐範圍。尤其是興起於魏晉、繁盛於唐至宋的繪畫理論就將焦點擱在透過藝術活動個人與世界或別人所成立的關係上。

因爲當代西方美學、藝術哲學都在企圖脫離「審美學」的籬籠，因爲其正嘗試向藝術與生活世界之關係、藝術的倫理學與政治學向度、經濟美學、環境價值、感官知覺、身體作用等等探討發展，所以相對當代美學的這種「解放」來說，中國傳統美學思想真的有很大的幫助。因此一邊可說，或許就是因爲現代西方美學上發生的一些轉變才讓我們將中國古代美學的特質看清楚，另一邊也就是中國美學對將來的西方美學一定具有啓發潛力¹⁰。

⁹ 可舉傅柯、色爾 (Martin Seel)、伯梅 (Gernot Böhme) 及魏爾許 (Wolfgang Iser) 爲例。

¹⁰ 若關於這篇論文的問題來源和內容需要更詳細的解說的話，可以參考拙作 *Welt als Bild: Die theoretische Grundlegung der chinesischen Berg-Wasser-Malerei zwischen dem 5. und dem 12. Jahrhundert* 《世界爲一圖像——論述第五至第十二世紀中國山水畫之理論奠基》，Freiburg/ München: Alber, 2007.

如今可以從一個將東、西雙方的傳統聯繫起來的跨文化哲學角度來提問：當代美學是否應該將歐洲以外的藝術經驗及美學思想傳承納入其視域裡，然後再行確認哲學美學的專長與課題。而且由此新的跨文化美學視角，將人之藝術、審美活動及美學本身視為是根植於人生存於其「世界」（Welt）中且具有「身體存在」（leibliches Sein），比起啓蒙時代的認知論美學及以往歐洲形式美學是不是更為符合中國美學傳承的特質？美學的特殊現象是否多少都跟人與世界之間的一個基本生活關聯有關，它所著重的議題是否就是人以身體存在、感官功能及想像活動面對世界所佔有的「場所」（Ort）？爲了令當代美學向這些問題的答案邁進，這篇論文意圖從跨文化哲學的角度試行整理當代美學的歷史來源和現況，然後嘗試根據海德格（Martin Heidegger）所提出的「世界性」（Weltlichkeit）這個議題來凸顯在中國古代繪畫理論上跟當代美學新潮流可以交錯、相互啓發的基本觀點。

壹、何謂「美學」及美學與倫理學之關係

在哲學史上習慣稱之爲美學的一門學問，的確包羅萬象，但是意義有些模糊。就一般性的美學概念而言，Ästhetik（αἰσθητική ἐπιστήμη, *aesthetica*, *esthétique*, *aesthetics*）或哲學美學這一門學科一邊讓我們理解「美」之特徵、原理與法則，無論是「自然美」還是「藝術美」。另一邊美學則探索人透過其感官知覺能力如何得知，以及感官認知活動有何種特點與限制。再來，美學跟任何對象界對人的感官知覺能力與想像力所具之內涵與價值有關，無論是「美」還是「不美」的對象。

如果人憑藉所謂美感或「品味」來欣賞、鑑別感官知覺相關的特質的話，「美學」就是將這些經驗體系化的學問。「美學」教我們如何鑑賞與品評透過感官知覺所認識到的現象，尤其面對文學、音樂、美術作品、表演藝術、建築甚至於任何人工構造，它教我們如何揭示其所呈現之設計、形象特色，再者它也讓我們辨別其藝術意義以及其美感上之價值。因此有時候「美學」也就跟「藝術哲學」是交互通用的範疇¹¹。

再來，當日常用語中提到「美學」兩個字的時候，它的範圍多半會是比較狹隘，只限於「欣賞」、「鑑賞」活動。在這裡「美學」所指的範圍是接近「裝飾」、「氣氛」、「氣派」、「風格」、「味道」與「吸引力」等對象，而且顯然是跟「醜陋」相對立而單單表示「美好」、「美麗」、「漂亮」、「完美」、「誘人」與「有魅力」等特徵。一般來說，當今「美學」觀點並不牽涉到某事情客體狀況本身何為這一問題，所表示的反而是對象來感動主體的感受性、人之心情與想像力，透過這種感動給整個人提供美好的感覺。

望文生義的話，尤其現代華語通用之「美學」這個字眼所指的學問雖然似乎只是自「美」談起，多半局限於只不過專注於人之感性及事物之形象或形式方面。不過，近來正是相當普遍的這種理解，對現代美學思想之發展可惜成為不小的障礙：不論說美學是「裝飾學」也好，或者說美學是「設計學」也好，近來的趨勢是美學都被「美化」且「樂趣化」。這意味著，美學的領域和特質漸漸是單獨由「美」的概念及人對美所感受之興致所掌握。可是因為對「美學」的這種看法顯然不足，當今哲學思考應該重新整理美學的研究領域，界定此門學問

¹¹ 有關歐洲傳統美學這一名稱及學科的義涵可參考：Joachim Ritter (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971 - 2007, Art. "Ästhetik".

特色、目標與方法為何。而且透過跨文化美學的一番反思以及透過對歐洲美學史的批判思考我們其實一樣可以明白，美學的視域應該擴大。尤其重要的觀點為，美學並不僅僅只是在如何於感官知覺上克服「情慾」這個道德問題抑或在道德教育上才牽涉到倫理學，美學與倫理學之間一直存在著非常根本的關聯，只不過被古典美學及「美學」這些字眼所掩蓋。當代思想尤其應該了解，「如何做人？」、「人應當如何生活？」這個倫理學所思索的基本問題從根本上就包含美學向度。原因是，作為意志、行動和責任之主體的個人一開始就是憑藉身體存在以及面對著當作感官知覺活動之具體環境的世界來展開其所有生存行為。任何美學所應當關懷的最原本的議題其實就是「世界」問題，亦即人如何敞開或面臨一個世界，人生實踐是如何向外在世界和社群、他者關開通道。易言之，因為倫理學所講的那個「道德主體」等於「在世存有」(In-der-Welt-Sein)的「此在」(Dasein)，所以倫理學就不得不接受由感官知覺活動理論、審美和藝術行為理論、世界論、環境論等美學各種思考方向所挾帶的挑戰與支持。

貳、批判歐洲美學傳統

如果將吸引感官知覺活動或想像力之「美麗」對象當作美學的焦點的話，便會過度地限制這門學問的領域，甚至會將美學的一整個倫理學意義遮蔽且給跨文化美學研究套上嚴重的枷鎖。有鑑於此，茲先從批判的角度來觀察歐洲美學史，然後提出跨文化哲學的觀點來討論中國美學與現代美學。雖然從某方面說來，美學純粹談論「美」這種

理解是繼承古希臘哲學上「美學」是「有關美麗之學問」這種意思，它是相當膚淺而有欠缺的。原因是，這種「美學」觀念不只讓我們輕視「有關感官知覺活動之學問」這另一古希臘「美學」固有的涵義，它更忽略了美學上一整個形上學和存有論的傳統。這個問題一半來自某種藝術哲學對美學之影響，另一半則來自美學愈來愈被視為是審美觀照而已。

當然早在古希臘時代稱之為「美學」的哲思曾經著重「美」的概念而形成「形式美」、「對美之感受」及「審美學」。可是我們只有徹底理解從屬存有論、形上學及至於倫理學的古代審美學以後，透過跨文化美學的研究才可能真正體會到，中國古代美學如何將所有顯現之現象和藝術創作看成是個人通向世界事實的甬道，亦即是藝術與審美活動如何被當成完成人生某種修養實踐來看。從此雙方探索對美學所獲得的更深入的理解也才會讓我們將當代美學領域擴大，並且與人生哲學、倫理學融成一體。

這裡若首先從存有論的角度談起的話，要理解，如果在蘇格拉底（Sokrates）時代甚為流行對人生完整情態之理想叫做「既美且善者」（καλὸς κ'ἀγαθός [kalos k'agathos]），這種看法是隱藏著某種預設的。這個觀念表示，作為內在要素之道德上的完美品質其實被認為必定會昭然呈現於外象，而且是道德上之「善」本身必定擁有將自己凸顯出來自然而然地就成為「美」的這麼一個特質。因此，從畢達格拉斯（Pythagoras）暨柏拉圖（Platon）開始，存有論、形上學及倫理學上「美」（τὸ καλόν [to kalon]）具有了一定的意義和價值，因為道德上的「善」（τὸ ἀγαθόν [to agathon]）與「美麗的」以及「真實」（τὸ ἀληθές [to alêthes]）三個概念基本上併肩而立是一體。真理即真實的存有本身並不等於無象之事實或抽象概念，反而是具有形象是會顯現的。這意

味著，「真實存有」超越語言所能把握以及表達的「概念」（古希臘文的 λόγος [logos]），它同時也是一種「象徵」、「形狀」，它「表現著自己的本質」（辭源學上「看得見的外表」就是古希臘文 εἶδος [eidos] 的本義）。

柏拉圖學派主張「真實存有」（τὸ ἀληθὲς ὄν [to alêthes on]）在某種意義上是人透過跟視覺一般的回憶、想像能力所可觀照得到的一個「真相理型」（古希臘文 ἰδέα [idea] 的本義同於上述 εἶδος [eidos]）也來自「觀看」，即指「呈現被觀看的」，而且與其說是抽象的「義蘊」、「概念」或 λόγος [logos] 還不如說其為類比感官知覺所獲得之「具形具象」的完美顯現。反向說來所謂美也就等於完整可靠之「事實存有」、純粹無玷之「真實本相」。然而，因為真實存有本身就已經以呈現美麗為其特色，所以相反的，尤其是從接著柏拉圖哲學之後的普洛丁（Plotinos）以來，人是藉由感官知覺活動和想像力感覺到美麗對象之凸顯，來認識到存有真理與善之本身。因為美麗的現象（φαινόμενα [phenomena]）本身以其完整之「美」這個特質實際可能代表「真實存有」，所以感官知覺所發覺的現象就可能被當成認知真理與善之仲介看。最早在古希臘美學上出現的「再現論」（Abbildtheorie）與「模擬論」（Mimesis-Theorie）基本上將存有視為第一層面上的「顯現者」，然後才可能將所有透過回憶、想像或感官知覺活動給人所提供的「形象」、「影像」看成是以轉換媒材的方式到第二層面上來「模擬」處於第一層面之存有者的「形狀」（εἶδος [eidos]），亦即以「再現」的方式指向存有本身。因此與其說古希臘美學構思的「模擬論」表示「藝術再現自然」，不如說藝術凸顯「理型」（ἰδέα [idea]）即存有的本質，而藝術、審美活動歸屬認知論的範圍，目標在於對所有顯現之存有者的本質提供認識、理解。

這樣看來，當初歐洲審美學完全不關懷「品評」、「鑑賞」、「欣賞」等主觀活動，反而是屬於形上學、倫理學及認知論的範圍。正是依據這個美學觀點，亞里斯多德（Aristoteles）的戲劇理論、詩學和修辭學便將詩歌、戲劇等審美對象當作存有者，尤其是人生的可能性落實、顯現在藝術品上的這樣一個場域看，因而使經由藝術被呈現的「形狀」（εἶδος [eidos]）變成對處於動態即展開過程之下的存有者尚未實現但應當實現之本質作為「再現者」，又復讓「醜」在「美」的大脈絡之下獲得一定的地位。這樣一來，亞里斯多德擴大了視域通向藝術作品的形式分析及一種心理學式的「感受美學」，特別關注審美活動當中在審美者身上被審美對象所引起的成效。亞氏美學論說一邊強調模擬真實存有的藝術讓人發覺人生上之好與壞，一邊專注在感受藝術之「淨化」（κάθαρσις [katharsis]）作用。雖然柏拉圖以後在古希臘美學上發生朝向藝術哲學的這樣一個轉換，美學新加的這些關懷仍然奠基於柏拉圖主義式的「再現論」及相關之一整個形上學架構。亞里斯多德若將「模擬」（μίμησις [mimesis]）當美學的主軸看，再來，他若主張「學習」或「理會」人的存在與存有本身為模擬藝術之目標¹²，我們則可以推論，他的美學思想根源還是來自存有論和認知論，而牽涉到倫理學的領域。

當包卡登（Alexander Gottlieb Baumgarten）與康德（Immanuel Kant）在十八世紀復興哲學美學的時候，他們理所當然地接受古代美學的影響而將此學科主要是在認知論範圍裡展開。甚至於當康德特別討論「品味批判」（Geschmacksurteil）時，「品味批判」其實也歸屬認知論而並不來自康德對「美」本身或者對藝術哲學的興趣。啓蒙時代

¹² 參見 Aristoteles, *De arte poetica*, ed. R. Kassel, Oxford: Oxford UP, 1965, 1448b 4 ss.

哲學如果認為置於美學的核心應該有感官知覺和主體意識活動問題的話，乃等於說美學跟「美」這一概念不大有關係，有一點遮蔽了古代形而上學予「美」為「真實存有」與「善」之代表這種意義。

基本上應該說是萊辛 (Gotthold Ephraim Lessing)、席勒 (Friedrich Schiller)、德國浪漫時代幾個作家及黑格爾 (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) 才真正繼承亞里斯多德的觀點，他們才將美學的焦點完全移挪至審美學與藝術哲學的領域上，重新談美之觀照對人生實踐與道德教育有何意義，之後再探索跟作品鑑賞有關的一些問題。也就是說，是那個時代才給予近、現代美學其迄今為止難以脫離而且全然支配著整個歐洲以外之當代美學這門學科的「審美學」範圍。黑格爾給整個現代藝術哲學拓開了路，另外接續柏拉圖傳統提出「理念之感官性的顯現」("das sinnliche Scheinen der Idee"¹³)。這一名句肯定包含著兩個方面。這個觀點一邊與普洛丁的前例相同指向認知論而把感官知覺所得之現象當介紹真理之象徵看¹⁴。另一邊從這個說法也就可以很清楚地了解，審美評判、藝術哲學對「美」之興趣來自觀照表現真理之完美藝術作品，這原來就是一種哲學思考¹⁵，亦即是一種修養實踐。對席勒也是，對黑格爾也是，「藝術美」的龐大價值在於它使人之感官性質與其理性在認知過程上平等地諧和起來。

¹³ 參見 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik*, 3 Bde., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986, I. Bd., 104/ 151.

¹⁴ 參考 Hegel, *Ästhetik*, I 130.

¹⁵ 參考 Hegel, *Ästhetik*, I 1.

第二個重要美學家叔本華（Arthur Schopenhauer）基本上亦不例外，他一邊強調審美觀照應該當作認識理念的方法看¹⁶，一邊又稱讚「美」對心理所具之效果，藝術即「美」之觀照讓人暫時脫離由意志所引起之人生苦難，那也就等於說，「藝術美」作為個人意識與一般真理之仲介的同時，在人生實踐與倫理學上審美活動也扮演主要角色。因此可以清楚地知道甚至是王國維或許也稍微誤解的叔本華美學思想仍然牽涉到認知論、形上學及倫理學這一傳統歐洲美學的脈絡，這並非僅僅等同齊克果（Søren Kierkegaard）式的某種「藝術至上主義」抑或「唯美主義」（Ästhetizismus）論點。

透過這些概略歷史觀察我們業已可以充分明白，乾脆將「美學」的涵義只歸屬於「美」及審美鑑賞這種特殊活動，是並不恰當的看法。形上學、存有論與倫理學是歐洲美學史上不可被忽略的成分。

參、從跨文化哲學裡的美學到新美學

在講到當代歐陸美學以前應該先提出牽涉到跨文化哲學的一個問題。這個問題就是中文「美學」這個字眼是譯文，聽起來僅限於「美」及「有關美之學問」。歐洲傳統所謂的美學從十九世紀開始特別專心美上所有的形式問題而形成了其偏向「審美學」與「藝術哲學」的特色，

¹⁶ 參見 A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in: A. Schopenhauer, *Werke in zehn Bänden* [Zürcher Ausgabe], Teilbände I und II, Zürich: Diogenes, 1977, I (§ 34) 231 ss./ (§ 36) 239 s.

迄今為止它仍舊支配著整個美學學術研究以及一般對美學的概念¹⁷。緣由近來歐洲美學中發生的這種轉變及萎縮，當時日本在明治維新不久以後哲學家西周將此學問帶入現代東方思想史中時，他自然而然地就將「審美」當做其主要意旨，把它翻成「びみょうがく」乃「美妙學」。接著中江兆民創造現代日、華語通用之「びがく」即是「美學」¹⁸。根據《中文大辭典》¹⁹〈美學〉條，華語「美學」本義是說「研究美之性質及其法則之學」，而且《漢語大詞典》²⁰〈美學〉條還特地

¹⁷ 迄今為止哲學美學基本上被當作藝術哲學看，此可以 Kiyokazu Nishimura et al. ed., *Selected Papers of the 15th International Congress of Aesthetics*, Tokyo: Tokyo University, 2003 一部專業國際研討會論文集集中大部分的發表實在談美術為證。同樣的在歐洲較重要的現代用語裏「美學」所表示也就是從「美」，此可以相關辭典為證：Dudenredaktion ed., *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*, 5. Aufl., Mannheim: Dudenverlag, 2003, Art. "Ästhetik": "1. Wissenschaft, Lehre vom Schönen [...]. 2. das stilvoll Schöne, Schönheit [...]. 3. Schönheitssinn." A. Rey ed., *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, nouvelle édition, Paris: Le Robert, 1990, art. "Esthétique": "I.1° Science du beau dans la nature et dans l'art; [...] 2° Caractère esthétique. V. Beauté. [...] 3° [...] conception et fabrication d'objets manufacturés visant à harmoniser les formes, les fonctions. V. Design [...] II. 1° Relatif au sentiment du beau. [...] 2° Qui participe de l'art. V. Artistique [...] 3° Qui a un certain caractère de beauté. [...] 4° [...] qui embellit les formes du corps, du visage [...]." Judy Pearsall ed., *Oxford Dictionary of English. Second Edition*, Oxford: Oxford UP, 2003, "aesthetic": "concerned with beauty or the appreciation of beauty [...] a set of principles underlying the work of a particular artist or artistic movement [...]." Vgl. ferner ebd., Art. "aesthetics": "[...] a set of principles concerned with the nature and appreciation of beauty ■ the branch of philosophy which deals with questions of beauty and artistic taste."

¹⁸ 參考 Michael F. Marra, *A History of Modern Japanese Aesthetics*, Honolulu: University of Hawai'i, 2001, 7.

¹⁹ 李福臻 主編，10 冊，台北：文化大學，1985。

²⁰ 羅竹風 主編，12 冊，上海，1993。

提到藝術。

現在問題在於，東方與中國現代美學無論談西方美學也好，還是研究中國古代美學也好，它術語上習慣用的詞彙如「美感」，「審美情趣」，「審美感受」，「審美欣賞」，「享受」等等多半很明顯地繼承了從亞里斯多德通過萊辛、康德、席勒、黑格爾與叔本華輾轉相傳至現代的感官論、感受論和心理學，而就其整個研究方向來說，中國現代美學一開始將這門學科的視域過度窄縮了，它只不過全盤承襲關注「形象美」而且是只屬於十九世紀歐洲的「審美學」這一潮流。若要為此論點提出具體根據，並不困難，日本跟中國雙方都有相同的例證。日本現代美學思想一百多年來一直就日本傳統獨有之一些藝術現象企圖給所謂的日本美感下一個定義，因此「にほんび」乃「日本美」還在繼續討論當中²¹。大陸當代中國哲學另有出發點，一般來講黑格爾美學的影響更大，但可作為代表的李澤厚明顯仍舊以「美」這一觀念作為研究中國思想史與藝術史的關鍵詞來寫其《美的歷程》（北京 1984）等著作。

一般來說，在相關美學的當代中文學術資料中「美」的概念很明顯是唯一的主軸，而美學原來必定包括之感官與知覺問題幾近無人談及，再者通用現代中文詞彙就其意指而言幾乎全部都是倚仗德語或其他外語傳承輸進來的一些說法。譬如說區別「藝術美」與「自然美」，

²¹ 特別有意思的一個例子應該是近來才發表的大橋良介所著之《切れの構造。日本美と現代世界》（東京：中央公論社，1986）。有趣的一點是，這部論文雖然是從現象學的角度來分析日本戲劇傳統，內容上並不談「美」這個題目，甚至於很大一部分根本不提美的觀念，但是就這本書之作者現象學家大橋的自我了解而言，他還是不得不把自己的研究置於近現代美學傳統的範圍裏因而掛名「日本美」。

即 das Kunstschöne 與 das Naturschöne²²，就是從浪漫時代以降影響歐洲美學的觀念，隨而也就引導現代中國美學的發展。當代華語「審美欣賞」這一字眼顯然等於 ästhetisches Wohlgefallen，亦即康德所說的無目標的 interesseloses Wohlgefallen²³，而「審美觀照」就是強調「美學差異」(ästhetische Differenz)的叔本華所說的 ästhetische Betrachtung 或 Kontemplation²⁴。再來，「美感」等於德語 Schönheits empfinden 或 Geschmack，「審美情趣」等於 ästhetische Lust，「審美感受」是 ästhetische Empfindung，「享受」即是 Genuß。

今天為了從跨文化哲學的角度來進行當代美學思考，我們是不是該警覺，日語、華語中「美學」的概念裡很可能隱藏一個時代與文化落差的基本陷阱？因此，當我們藉由處於當代中文學術環境裡之「美學」這門學科的基本觀點與視域時，當我們應用限於上述現成局勢的相關詞彙來發展當代美學或研究中國美學史時，會不會很容易引起歷史觀不正確和概念不符合於所要解釋之文化現象的各種危險呢？

對西方美學的這種理解雖然稍微有些文化上的誤解，但是思想史上其肯定的意義是不容置疑的。問題是，如果我們繼續將美學單單當藝術哲學看待，僅僅以「審美學」的角度講藝術哲學，我們會很容易就模糊掉哲學史上美學固有之另一個重要內涵。更何況如果透過暗藏曲委與收縮趨勢之「美學」這一華語名稱的涵義來看中國古代思想史，不僅不恰當，還很可能錯過中國傳統美學的長處²⁵。原因是魏晉南北

²² 參見 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, [§48] B 187 – 188.

²³ 參見 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, [§§ 1 – 9] B 3 ss.

²⁴ 參見 A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille*, I [§34] 232 - 233, [§41] 267.

²⁵ 關於將「美」當作中國傳統美學之主題看法的基本疑問可以參見一些西方學者曾經提出的意見，如 Yolaine Escande ed., *Traité chinois de peinture et de calligraphie. Traduits et commentés par Y. Escande*, 4 tomes,

朝以來中國藝術哲學資料裡「氣韻」、「風體」、「骨肉」、「自然」、「道」、「理」等等觀念談得很多，反而是「美」一字幾乎不提。界對中國思想史這種情形，筆者想，與其堅持審美觀照作為美學之對象，不如將美學當作研究感官知覺活動如何把人與世界連結起來的學問看。尤其是應該以「知覺」(Wahrnehmung, perception)與「身體」(Leib, chair, corps propre, body)²⁶問題為美學之主軸來替代向來誤導美學的「美」這一觀念。

[I] Paris: Klincksieck, 2003, 13; Roger Goepper, *Aspekte des traditionellen chinesischen Kunstbegriffs*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2000, 23; François Jullien, *Vom Wesen des Nackten [De l'essence ou du nu]*, Paris: du Seuil, 2000], München: Sequenzia, 2003, 169 – 170.

²⁶ 此文中「身體」所指非僅僅只是處於固定的位置而只能被看被觸之立體，不是存有論上的物體、形體、軀幹。「身體」具有骨肉與血，是「活體」、「肉體」或「肉身」，所以近來尤其是德、法文現象學與其說 Körper (σώμα [sōma], corpus, body) 不如稱此現象為 Leib、corps propre、chair。根據哲學人類學和現象學「身體」(Leib) 意味著一個「絕對在此」(absolutes Hier)，是以一個生活「本我」(Selbst, soi-même, self) 之存在為前提。再來，在空間裏作為一事物 (Gegenstand, Objekt, objet, object) 的同時，根據此種理解「身體」是「活躍著」、「動著」，是「作用」(Edmund Husserl: tätig, sich bewegend, fungierend)，「身體」是同時涵蓋著主客體、能所雙面為一體，是將生存者、知覺者、能看能觸者本身以及所看所觸之對象存有融成一體之統一現象。「身體」是動態的，它表示人生上展開著「獻身於世界而存有」(Sein-zur-Welt, être au monde) 這種生態的主體，「身體」等於對本我發生自我知覺 (Selbstwahrnehmung) 的所在。根據許密茨 (Hermann Schmitz) 所下的基本定義，「身體」意味著一個「絕對場所性」(absolute Örtlichkeit)，它等於處於時間、空間之下而超越可確定之「位置」的本我本身所在。梅洛-龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty) 與華登菲 (Bernhard Waldenfels) 比較強調「身體」現象是基於將在個人自我體驗當中扮演「在世存有」(In-der-Welt-Sein) 之主體的本我、時間與空間下的動作以及感官知覺功能此三種作用當作主軸的「身體格式」(Körperschema, schéma corporel, body image)。

眾所周知，在歐洲語言裡「美學」即 *aesthetica*, *Ästhetik*, *esthétique*, *aesthetics* 等術語名詞原來是從古希臘文 *αισθητική ἐπιστήμη* [*aisthêtikê epistêmê*] 與 *αἴσθησις* [*aisthêsis*] 轉變而來的，它的意思本來就是「透過感官知覺所得之知識」抑或「跟感官知覺有關之學問」。那麼歐洲哲學術語中的「美學」即 *Ästhetik* 所讓我們聯想的事情不只跟華語「美學」涵義相歧，甚至近來華語界以「美學」名義進行之哲學不只已經斷絕了中國美學思想傳承，它其實跟西方美學從古希臘及至二十世紀的一整個發展交集也不多。所幸歐陸現代哲學曾經有阿多諾美學理論與現象學，分別在努力使藝術哲學與美學趨勢回歸到比較廣泛的領域去。再者，最近還有一些美學家另闢途徑，用「新美學」(*neue Ästhetik*) 或新的拼法乃 *Asthetik* 來強調，美學原來超過審美學和藝術哲學的範圍，「美學」主要意義是「知覺」而不是「美」²⁷。他們似乎反對齊克果，而重新將美學跟倫理學融成一體，讓哲學思考意識到人僅僅只是透過其身體存在與感官作用、知覺活動才可能靠近世界與他人，這樣他對世界也才能夠而且必須負擔道德責任。

這樣一來當今改變美學研究方向的理由至少有四個：第一、以「美」為藝術哲學的主題其實不過是起自歐洲古代與十九世紀的一種偏見，因此這個觀點過度受文化與時代的限制，尤其是我們現在從跨文化及華語界的角度來看。第二、美學與藝術哲學上這種觀點對我們研究中

²⁷ 參見 Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995; Wolfgang Iser, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart: Reclam, 1990; ders., *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart: Reclam, 1996; Eberhard Ortland, "Ästhetik als Lehre von der Wahrnehmung. Drei Optionen für eine philosophische Ästhetik nach der Postmoderne", in: Alice Bolterauer/Elfriede Wiltschnigg (Hg.), *Kunstgrenzen. Funktionsräume der Ästhetik in Moderne und Postmoderne*, Wien: Passagen, 2001, 23 – 37.

國古代藝術和美學有一些妨礙。第三、這樣的觀點甚至並不適合用來理解歐陸現代美學。第四、同樣地它根本不足以讓我們充分了解近、現代美術史一整個發展。

肆、身體論與現象學美學

當代西方哲學開始關懷「處境」(Situation)、「呼籲」(appel, Anspruch)、「身體」等議題以後，爲了使跨文化美學向中國古代美學開拓通路，尤其是現象學所提供的適用觀點多，理解也較深。這裡先概略介紹其關鍵論說，是爲了奠定下文朝向談中國繪畫理論的橋樑。從胡塞爾(Edmund Husserl)以來現象學各種潮流都是將感官知覺問題做爲美學的主題。尤其是梅洛-龐蒂(Maurice Merleau-Ponty)²⁸與華登菲(Bernhard Waldenfels)²⁹一直談論這個議題：透過視覺、感官知覺活動和身體行爲個人如何來形成其與世界的生活關係？不過早在1887年當費德勒(Konrad Fiedler)闡述造型藝術的來源時候，

²⁸ 可以參見梅洛-龐蒂的主要著作《知覺現象學》(姜志輝譯，北京市：商務，2003；*Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard, 1945)、《眼睛與精神》(*L'Œil et l'esprit*, Paris: Gallimard, 1964)、《可見與不可見的》(*Le visible et l'invisible*, Paris: Gallimard, 1964)以及《世界的散文》(*La prose du monde*, Paris: Gallimard, 1969)。

²⁹ 可以參見華登菲的《感官界限》(*Sinneswellen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999)與《身體本我——關於身體現象學的課程》(*Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000)。參考拙作〈生活世界、肉身與藝術。當代現象學與人文思想——論述梅洛龐蒂(Maurice Merleau-Ponty)與華登菲(Bernhard Waldenfels)〉載：《台大文史哲學報》，63(2005年)：225-250。

他曾經凸顯出身體行為與視覺之間的關聯。費德勒強烈地反對歷來籠罩歐洲藝術哲學的「再現理論」(Abbildtheorie)、反對美術是「模擬形成」(nachbilden)一個視覺對象。他提醒我們，不論在繪畫創作過程當中，還是在觀看的審美活動當中，與人以視覺、感官功能來成立其跟周遭世界之關係的同時，其實人的視覺自然而然地會延伸至手做出含有「表現」(Ausdruck)意義的具體行為。反過來也是，我們以感官知覺活動所形成之「視覺形態」(visuelle Gestalt)會在眼睛作用下「繼承」(fortsetzen)我們原來身體上由「手勢」(Gebärde)的表現活動對任何「形態」所產生的體驗，而且這個視覺下之形狀甚至會使我們原有的這個體會更為精確³⁰。

梅洛-龐蒂(Maurice Merleau-Ponty)強烈地批評反對「笛卡兒主義」(cartesianisme)、康德式意識哲學以及近、現代自然科學對感官視覺的論說。對他而言，主體意識所面對著的事實並不是笛卡兒(René Descartes)所講的「有擴延性的物體」(res extensa)那樣一種抽象的外在存有，而是在一整個意識、身體活動上個人所體會加以形成的、其所「身體化」的世界，「世界」所指的是人的身體存在類似「化身」所代表之一種「肉化之意義」。梅氏的根據是，他將作為所有感官知覺過程當中基本要素的身體存在凸顯出來，而且是在視覺活動上發揮人之身體存在本身如何成為人處於世界當中之「處境」或「世界局勢」(situation)這個情形。為了人具有身體存在這個理由，所以人感覺到世界對象的同時，才有自我知覺能力，再來也是為了人的身體存在，所以視覺才可能根植於人在空間與時間中所進行的體動

³⁰ 參見 Konrad Fiedler, "Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit" 〈藝術活動之起源〉, in: K. Fiedler, *Schriften zur Kunst*, herausgegeben von Gottfried Boehm, 2 Bde., 2. Auflage, München: Fink, 1991, I 163 ff.。

而由此體動得到某種導引。也是因為我們以身體生存於世界中，所以我們透過感官知覺作用才可能由一「外在世界」與「他者」(l'autre) 受到某種方式的「呼籲」(appel)。根據梅洛－龐蒂的觀點並不是人以其意識活動試圖向外發覺世界或者藉由先驗原則來構造一對象存有，而是作為他者的世界早已滲進人之整個身體存在。

所以歐洲傳統美學的兩個基本問題——「透過感官知覺活動主體意識如何能夠正確且客觀地把握到一外在事實？」與「『美麗』和『真理』之間有沒有固定的關係？」——梅洛－龐蒂就不提了。梅洛－龐蒂拒絕將感官知覺作用當成在主體意識中「再現」(représentation) 客體對象的這種作用看。同時他也排斥單純只限於藝術哲學範圍裡之美學，遂則不再提問，藝術創造如何讓我們認識與理解真理。那麼人既然有審美能力，他既然感受「美」而欣賞藝術，梅洛－龐蒂會怎樣回答「藝術有甚麼意義」這種問題呢？

到某程度梅洛－龐蒂直接承襲海德格(Martin Heidegger)的藝術哲學³¹。在其《眼睛與精神》中梅洛－龐蒂闡明，我們觀看一幅風景畫時，是藉著畫家的眼睛以及其本身對真實世界所「體會」的理解獲得一個具體「局勢」，展開我們自己個人在世界中所處之實際「處境」，而且我們會超越光是觀看對象形象之視覺作用，透過整個身體之動態，也就是憑藉我們的身體存在來「閱讀」、「實驗」、「體驗」乃至「實現」這麼一幅畫。透過經歷這樣的感官知覺過程我們將畫中的空間、

³¹ 參見 Martin Heidegger, "Der Ursprung des Kunstwerkes"〈藝術品的本源〉, in: M. Heidegger, *Holzwege*, 6., durchgesehene Aufl., Frankfurt a. M.: Klostermann, 1980, 1 - 72; M. H., *Die Kunst und der Raum. L'art et l'espace*《藝術與空間》, St. Gallen: Erker, 1969; M. H., "Bauen Wohnen Denken"〈築居思〉, in: M. H., *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen: Neske, 1954, 139 - 156.

時間情況以及其對個人生活世界的真實意義都真正地「具體」地感受到。尤其現代繪畫藝術在尋求事物之間的一種「深度」(profondeur)與連繫(lien)的同時，透過包含身體行為與「肉」(chair)之視覺活動它就給觀者形成、敞開世界³²，而這也就等於說，觀者是在其整個身體存在上由畫像實際所轉化的，依據藝術活動，觀者可以取得某種新之「居住世界」(habiter le monde)³³的方式。

根據梅洛-龐蒂的美學觀點可以推論，藝術的意義既不依賴其給心理所能提供之「享受感」又不局限於其表現真實存有而令人認識真理這種作用。藝術的價值就在於其能導致在人面臨世界這個具體存在上發生轉變，能致使人獲得其「世界」及一生存場所。易言之，藝術就能夠讓人完成其追求自己本我、成立其個人存在這個原本的人生努力。

當今若正好在這種美學視域之下重新來商榷中國古代美學的話，對當代美學如何理解藝術活動之「轉化」(transformieren)功能將最為有幫助。在某程度上來講，中國美學傳統跟向外「表現」(erscheinen)或「表演」(darstellen)現象扮演主要角色且處於再現論底下之歐洲美學傳統一大部分確是對峙而立的。無論是音樂理論、詩論、書論還是畫論，提出「平淡」這一基本美學觀點也好，講藝術美學活動與「養生」、「修養」、「實踐」乃至「轉化」等理念之稠密關聯也好，與中國藝術、美學這種指向參與藝術活動者本身之存在的內傾趨勢相關有不少觀察可以給這種主張提供證據。在下一節舉例談中國古代山水畫理論之特色，讓讀者更具體了解本文所追求之跨文化美學方法、目的及潛力何在，分析採取自歷代畫論之若干代表性的觀點，焦點會放在證

³² 參考 Merleau-Ponty, L'Œil, 64 – 65 ; Merleau-Ponty, La prose, 86/ 92.

³³ 參考 Merleau-Ponty, La prose, 84.

明中國會畫理論傳承確實是從氣論與身體論出發且以屬於倫理學範圍的「轉化實踐」觀念為主軸，因此是跟歐洲美學、繪畫理論基本上有所不同。接下來，除了早期音樂理論、詩學文獻以外，若是特別針對這樣的一個命題挑選提出取自從漢朝到宋朝畫論資料之證例的話，理由有二：一方面一直到二十世紀處於視覺、直觀典範下之歐洲美學將繪畫藝術當成焦點及實驗場域，所以爲了便利進行一種簡約對照，本文將舉出一些中國古代畫論爲例。再來，若將文獻所居之時代侷限於山水畫發展至成熟程度的那幾個朝代，是因爲剛好在這一段歷史中圍繞著山水畫的論文不僅在中國傳承上擁有代表性，也是西方的中國學向來最矚目的一個領域。

伍、中國繪畫理論

(1) 根據中國古代藝術哲學資料而言，與其說藝術、審美活動是依據直觀、知覺功能所激發，不如說，從先秦時代一直到唐代美學思想，被凸顯出來作爲所有審美活動之基礎的，最早便是由倫理學的視角被探索的音樂、舞蹈、儀式對人格與集體習俗之教化影響力，而若藉由現代語言來言之，乃是藝術之「轉化」功能，是「回應」(Antwort, réponse)³⁴觀點及相關具體經驗。

³⁴ 所謂的「回應」這回事是古典行動理論無法恰當界定的現象，因爲「回應」是個人與周遭之間際上、人跟人之間發生的互動，「回應」本質上等於是一種「間際現象」(Phänomen des Zwischen) 抑或「間際事件」(Zwischenereignis)。根據現象學的論點「回應」的意旨要跟倚仗動物的本能由外來刺激所引起而不自主地發生之「反應」(Reaktion) 清楚地區分

先秦、漢代樂論中常講「感應」與「相應」。例如《周易、文言》「子曰同聲相應同氣相求」³⁵、《荀子、樂論》「凡姦聲感人而逆氣應之。逆氣成象而亂生焉。正聲感人而順氣應之。順氣成象而治生焉」³⁶、《呂氏春秋、召類及應同》「類同相召。氣同相合。聲比則應。故鼓宮而宮應。鼓角而角應。以龍致雨。以形逐影」³⁷，都言及此。而且漢後美學在不同領域上還是繼續著重「感應」現象，可引劉勰的《文心雕龍、神思》這一詩論所提出「物以貌求，心以理應」³⁸及「敏在慮前，應機立斷」³⁹為證。

繼承著先秦樂論與氣論的中國繪畫理論並不例外，它一開始便以「轉化」觀念與歐洲傳統上的「審美」觀念相衝突。爲了在研究中國古代畫論時候將歐洲傳統美學常談的「審美觀照」（*ästhetische Kontemplation*）與「轉化美學」（*Transformationsästhetik*）這兩個觀點區分明白，初步先提出後漢王充。按照王充的陳述可以總的來說，面對著圖像的「直觀」（*Anschauung*）活動是於觀者的身體上來引起

開來：先有個人體驗、意識到一個具體的「提問」（*Fragen*）、「呼籲」（*Anspruch, appel*）來要求其主動行爲，要求其以某種方式透過其整個存在、憑其作爲一個「負擔責任之主體」（*verantwortliches Subjekt*）來「回覆」由周遭所凸顯之請求，然後才有既被呼喚又爲自由之「回應」可能發生。參考 Bernhard Waldenfels, *Antwortregister* 《回應錄譜》，Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994, 188 – 194/ 320 – 348。

³⁵ 參見〈周易兼義〉載：《周易注疏》，楊家駱主編，台北：世界書局，1987，卷1，頁4b。

³⁶ 《荀子集解》，楊家駱主編，台北：世界書局，1987，卷14，頁254。

³⁷ 參見《呂氏春秋集釋》，楊家駱主編，三冊，台北：世界書局，1966，下冊，卷20，頁956及中冊，卷13，頁503。

³⁸ 參見《新譯文心雕龍、神思》，劉勰著，羅立乾注譯，台北：三民，1994，卷5，頁443。

³⁹ 同上，頁437。

某種具體轉變。置於「氣」功用籠罩下的觀看圖畫活動是「執行的」(performativ)，「直觀」本身就等於一種「轉化實踐」(transformative Praxis)，而且與歐洲美學認知論觀點甚為不合的，它是基於「共鳴」作用和一種「回應過程」(Antwortgeschehen, responsivité)。

接著董仲舒「同類相動」說⁴⁰，於《論衡》一文中王充一再肯定討論「氣感」問題⁴¹，但是當他反駁「以龍招雨」這種巫術信念時，他仍然還是以肯定的語氣特地提及「假象」之作用⁴²和模擬式圖畫。在有關這方面的資料中王充主張，人一旦觀看影像而感動的話，此結果是由「氣感」這種傳效方式所引起的。他舉例守喪、觀看著過世母親之肖像而流淚的一個兒子云：

夫圖畫。非母之實身也。因見形象。涕泣輒下。思親
氣感。不待實然也。⁴³

此例證上重點並不應該放在「思」字，反而該將身體以「涕泣輒下」忽然而不自主地反應以及對此反應之來源的解釋——「氣感」——看得比較重才是。不然，我們的詮釋就只不過從心理學的觀點來解釋感

⁴⁰ 參考《春秋繁露·同類相動》，董仲舒 著，熊鈍生 編，台北：世界書局，1984，卷 13，頁 3a-4b。

⁴¹ 參考〈偶會〉篇載：《論衡集解》，王充 撰，楊家駱主編，二冊，台北：世界書局，1990，上冊，卷 3，頁 48：「風從虎。雲從龍。同類通氣。性相感動。〔…氣感也〕」；《論衡·寒溫》，同上，卷 14，頁 292：「同氣共類。動相招致」；《論衡·亂龍》，同上，卷 16，頁 329：「夫龍與雲雨同氣。故能感動以類相從」。

⁴² 《論衡·亂龍》，同上，卷 16，頁 328：「不以象類說。非也」。

⁴³ 《論衡·亂龍》，同上，卷 16，頁 331。

官知覺面對對象在心意裡所引起之成效，兒子的心情既有之悲哀是透過意識活動當中發生的「聯想」重新落實於畫像中。這樣的解說根本沒有解決身體的感性如何影響到心情，而心情又復如何「輒」即忽然引起流淚這個具體後果。我們不可以落掉扮演心思與身體中間之關鍵角色的「氣」，亦乃不應該模糊掉王充給往後的中國美學所遺留的看法以及整個圖像理論基於身體論的這個出發點。

只爲了屬於自然哲學與身體理論之「氣」一個字王充這裡所陳述的現象跟歐洲心理學和詮釋學所講的「移情作用」(Einfühlung)是無關的。因爲畫上之圖像本身擁有「氣」這種效力，所以它並不被看成是藉著某種媒介將物體形態表達出來之「假像再現」(bildhafte Wiedervergegenwärtigung)、「比喻」(Metapher)、「象徵」(Symbol)或者「符號」(Zeichen)。緣由「氣」之呼籲作用，所以此守喪者並不必須先行以意識活動來「閱讀」其所觀看之畫像才「了解」而開始哭泣。正是因爲在「具體」的感官知覺活動當中氣之流通自然而然興起「具體」的感受體驗，所以這種「呼籲」跟「回應」之關係根本不是屬從心理學與認知論的感受美學(Rezeptionsästhetik)所能說明之事。

若從此角度顧慮南朝齊謝赫的《古畫品錄·序》裡「氣韻生動是也」⁴⁴這句話的話，也就可以體會，中國藝術上畫像所引起的結果一開始是看畫這一具體行爲當中在發生的「感應」事件。上文所引王充那段不可誤解其所言爲象徵性的圖像緣由「再現」作用所引起心靈中之回憶活動。王充所講的圖畫根本不必要爲很「像」，但是它要包含、傳達「氣」，才可能導致具體「共鳴」乃至身體上發生的流淚「回應」(Antwort,

⁴⁴ 參見《中國古代畫論類編》，俞劍華編，修訂本，二冊，北京：人民美術出版社，1998，上冊，頁355。

réponse)。按照王充所敘述的事情，影像之感動力並不來自審美觀照、想像力及記憶力之合作，它並不等於一種意識活動。觀看圖畫這個活動當中「氣感」作用之興起還是憑藉「自然之道」展開的，是「天然」而非人以思念所導致的。要藉著認知論、意識哲學、心理學以及歐洲傳統美學的範疇來談藝術上的「氣感」，其實並不適合。正是因為中國美學依賴著氣論，所以它著重「回應」及「具體轉化」而根本不談「審美感受」。

(2) 第二步要闡明，人以身體存在來回應環境之呼籲，轉化兼並與時空下之世界融成一體，按照中國美學的確就是這種轉化過程被當成山水畫抑或整個繪畫藝術之來源及審美行為之真正的意圖看。身處南朝宋、相傳是最早為當時尚未成熟的山水畫鋪路的宗炳在其《畫山水序》一文中讓我們非常清楚地了解，畫山水畫及觀看山水畫的動機淵源來自修神、修行亦即修養的實踐，因此早期山水畫的藝術活動一開始屬於倫理學的範圍。那麼，如果根據唐代張彥遠的傳說宗炳自己畫山水畫是為後來「坐臥向之」以及「臥以遊之」⁴⁵，宗炳便並不意圖著某種審美觀照，按照其自己在《畫山水序》中所言他的目標反而在於要「得理」、「通道」及「暢神」⁴⁶。以下試圖從現象學的角度根據這個文獻詳細來申明原來這些說法的意義何在。

在直觀過程當中山水畫給觀者提供一個具體的生存場域，圖畫是幫個人成立其「在世存有」(In-der-Welt-Sein)、「獻身於世界而存有」(Sein-zur-Welt, être au monde)。因此，根據宗炳所申述之繪畫

⁴⁵ 參見《歷代名畫記》，張彥遠 著，北京：人民美術出版社，1963，卷 6，頁 130。

⁴⁶ 參考其文載：《中國古代畫論類編》，上冊，頁 583 至 584。以下引文都出於此。

活動也好，直觀活動也好，都必須超越視覺的脈絡而跟身體存在密切連結。尚未開始畫畫之前，山水畫家必須以其整個身體存在融入一個具體處境。然後，繪畫過程當中，所觀看的事物上畫家應該注目作為「同類相應」之「類」這種含有具體呼籲效力的形態，再來他應該是以「應目會心」的感應方式來傳達萬物之「理」。這樣一來，繪畫活動才等於畫家跟其身所處之環境發生的回應。最後，只有觀者所觀看的那一幅山水畫真是通過這種身體存在上的回應方式而畫成的，觀者本身才會有深入其一整個身體存在的、超過審美活動而屬於倫理學範圍的一番轉化發生。按照宗炳，山水畫的觀者應該追求「應會感神，神超理得」這種結果，然則觀看山水畫才可能導致海德格在討論藝術本質時所凸顯出來很基本的那種「敞開世界」、「設立世界」（*Welteröffnung, Aufstellen einer Welt*）⁴⁷及個人存在之「向世界敞開」（*Öffnung auf die Welt hin*）的作用。有關山水畫真正是意圖敞開世界本身這一論點可以引申宗炳的說法為證：

坐究四荒，不違天勵之藪，獨應無人之野。峯岫崑崙，雲林森眇，聖賢映於絕代，萬趣融其神思。⁴⁸

雖然此言相當模糊，但是宗炳一提及「四荒」、「天」、「無人之野」、「絕代」、「萬趣」，他顯然還是指涉包含感官知覺對象、具體環境、群體存在及空間與時間等含義之「世界」觀念。

⁴⁷ 參考 Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 28 - 31.

⁴⁸ 參見《中國古代畫論類編》，上冊，頁 584。

再者，是因為山水畫所意圖之轉化性敞開超越視覺功能，因為它是以一整個身體存在為前提，所以宗炳還特地指出，觀畫之具體條件是包含身體狀況的生態。若他所描述的觀者為了準備看畫事先要「閒居理氣，拂觴鳴琴，披圖幽對」的話，這也就等於說，只有是依賴著某種「身歷其境、切身感受」（*Befindlichkeit*），審美直觀所引起的轉化結果才可能發生。因此根據宗炳的敘述，以現代哲學的說法來推論的話，我們可以承認，因為繪畫藝術具有這種轉化功能，所以稱之為「執行的」（*performativ*）是含有倫理學的意義，其執行性所指的是，藝術會成立人生的真實處境，亦即世界本身。

與此觀點不約而同，有身處山水畫已成熟時代北宋郭熙於《林泉高致集·山水訓》說：

看山水亦有體。以林泉之心臨之則價高。以驕侈之目臨之則價低。⁴⁹

看法與宗炳接近。一幅山水畫真正的價值不在於其「藝術價值」或其市場上的價值，而在其對人的存在所具有之意義。觀者針對世界懷著怎樣的態度，甚至於觀者當下心情以及其整個身體存在的狀況會影響到其觀看山水畫的成效。觀者依賴著這樣一個整體審美態度來看畫，直觀過程當中山水畫之景才可能等於一場事實環境。一幅山水畫要求觀者的，不是一種審美、鑑賞能力，而是觀者必須以滲透其整個身體存在的原本之「世界性」臨近圖畫。這樣一來，對山水畫的直觀活動會將觀者的一整個存在帶入一個具體環境裡去，山水畫中之景就變成

⁴⁹ 見《中國古代畫論類編》，上冊，頁 632。

一個實際生存「場所」與「場域」，可是對以這種方式觀看的人而言，此環境或此場域同時也就代表一整個世界。

爲了更清楚地凸顯此論點，可以再引郭熙一言：

可行、可望不如可居、可遊之為得。〔…〕君子之所以渴慕林泉者，正謂此佳處故也。⁵⁰

因爲居住和遊行乃是進行人生之整體性的活動，所以提供這種機會之畫面影像勝於僅供一遠望對象之景。雖然我們看畫時會認爲其中所觀看之形象有再現個體對象或整體之景的作用，據郭熙所論，其實圖畫之基本功能在於給人一足以開闢整體世界之「佳處」亦即一個優秀的「生存場域」。可是，觀者並不必須經歷一番想像活動，「心目中」離開此畫景而到那個真實山裡的處所去，與之相反，他僅是就畫面影像所開啓一特別雅緻之場域，觀看的同時連著其人當下所具整個心情與身體狀況「安身居留」其間，如同其生存於具體環境裡一般。這種山水畫所驅之居留活動其實也就等於說，觀者實際是「居住在直觀本身當中」。所以我們可以推論：於真實世界中實際上具體地實踐人之存在——這即是觀照山水畫之原義，而且觀畫活動所導致的這種結果也就可稱之爲「轉化」，是將觀者從「空洞無處」之殘缺存在狀況轉成「於世界中有處之居留生態」。

正是爲了山水畫的這種將觀者的一整個身體存在轉化，給觀者提供一個具體居留環境，亦即是一實際存在場所與世界本身，所以郭熙所根據的兩層說法雖然稍微難懂，但確實強調此轉化之事實性：

⁵⁰ 同上。

看此畫令人生此意，如真在此山中，此畫之景外意也……看此畫令人起此心，如將真即其處，此畫之意外妙也。⁵¹

此引文裡「如將真即其處」，亦即是「似乎當下真的會到那個地方去」這種心情居然還更超越首句中所述觀者「在此山中」的感覺或心思。引文中第一個說法若看起來坦白得多的話，其實此句所指的仍然還是只限於「意」即想像力的幻象而已。相反的，雖然郭熙在第二階段上應用小心翼翼的行文方式，只言「如」、言「將」、言「即」，但是他又確定地加上一個「真」字，即而讓我們明白，在此階段上觀者才是就其面對世界的整個身體存在而真正、實際體驗到藝術的完整功能，亦即是「轉化」。後面一句中與稍前所講「畫之景外意」相對的「畫之意外妙」所意味的不是別的，就是因為畫面所呈現之景含有實際的場所性，所以一幅山水畫與某種現實山景總是更為具體得多，它對觀者不可思議地代表人於真實世界上的生存所在。經由直觀活動所促使的這個結果不可以當成想像的能力來看，反而我們應該承認直觀活動中這個既置於畫面即影像本身所代表之「景外」又置於主體之「意外」所形成的具體事實就是由看畫的直觀活動在觀者的整個身體存在上所實現的一種「轉化」。

(3) 第三步要界對歐洲美學上的「創造」(ποίησις [poiēsis], creatio, compositio, Herstellung, production)⁵²這個觀念來強調，中國古代對「創作」之理解比起人之主動行為來說，看重的是被動方面，而且是從身

⁵¹ 見《中國古代畫論類編》，上冊，頁 635 至 636。

⁵² 歐洲語言中與「創造」相關的辭彙都指示類似具體建立的「冶陶」、「製造」觀念：ποιεῖν [poiein] [從「堆疊」]，poemata facere [從「安放」]，componere [佈置、安放成一塊]，faire un poème, dichten [從「堆疊」或「朗誦」]，schaffen [從「安排」、「佈置」、「陳列」]，to create/ to compose a poem。

體動作所施之行筆這一問題談起，是從過程或「做法」本身來詮釋「創作」，而不是將焦點放在作品之結構，回顧來確認其造成之因素。因此形成中國古代美學史上的關鍵觀念乃是身體存在上發生的「回應」。藝術創作超越人工製造，跟天地為一體、與造化為一致的這種觀點就依據於身體存在與「回應」作用的發現。

就漢後至宋的主要文獻來說，繪畫活動應該直接隨從造化之變動⁵³，可是思想史和美術史上影響力頂大的這種觀點並不表示與歐洲浪漫時代美學所執的天才論是類似的態度。「合造化之功」的藝術創作所意味著是「自然而然」發生的繪畫方式⁵⁴，而且「自然」的畫法要憑藉身體存在上的回應過程才可能成功。

⁵³ 參見此下列出若干例證：南朝宋王微在其《敘畫》引申顏延之（《中國古代畫論類編》，上冊，頁 585）：「圖畫非止藝行，成當與易象同體，〔…〕」。在其給繪畫藝術之導論裏唐張彥遠斷定（《歷代名畫記·敘畫之源流》，卷 1，頁 1）：「夫畫者〔…〕與〔…〕四時並運，發於天然，非繇述作」。申明吳道子用筆（《歷代名畫記》，卷 2，頁 24、〈論顧陸張吳用筆〉）：「合造化之功」。張彥遠另外還引用張璪後來成名一言（《歷代名畫記》，卷 10，頁 198）：「外師造化，中得心源」。相傳為王維所作〈山水訣〉裏有言（《中國古代畫論類編》，上冊，頁 592）：「〔畫〕肇自然之性，成造化之功」。南宋畫家韓拙有關「用筆」又言（〈山水純全集·論用筆墨格法氣韻之病〉載：《中國古代畫論類編》，下冊，頁 674）：「此乃心術索之於未兆之前，得之於形儀之後。默契造化，與道同機」。

⁵⁴ 參考白居易〈記畫〉（《白居易集》，白居易 著，四冊，北京：中華書局，1979，第三冊，頁 938）：「學在骨髓者，自心術得；工侔造化者，由天和來。張〔璪〕但得於心，傳於手，亦不自知其然而然也」。關於這麼一種依賴著「生知」自然而然發生的繪畫活動又可參考郭若虛的《圖畫見聞志·論氣韻非師》（載：《中國古代畫論類編》，上冊，頁 59）：「如其氣韻，必在生知，固不可以巧密得，復不可以歲月到，默契神會，不知然而然也」。於〈論顧陸張吳用筆〉一段中張彥遠當討論繪畫藝術方法、特質與圓成問題以及其品評原則的時候，他非常坦白地將「自然」這一觀

若考慮到此非常原本的觀點，來推論古代畫論上另外提出名句「意存筆先」⁵⁵所指的話，這裡說「意」便並不意味著主體爲了試圖描述形態而進行的主觀想像活動，反而此說法所著重之焦點放在作爲「意」所依任之來源，即造化本身。在舉筆繪畫的過程當中本來有某種「動機」似乎在「借用」畫家的手和身體一般地執筆運筆。那麼，畫家舉筆時候要「意圖」灌注於其創作活動的也就是這個外在動機。「意存筆先」背後隱藏的問題是「如何用筆」，它要說明的是具體繪畫活動本身，並不是暗示以視覺觀察形態、心意中策劃作品模型及至於將感官知覺所發覺得到的對象外廓在紙或絹上再現描述、重新表現出來這種次第工作的美學理論範圍。

畫家跟造化會合而進行的訓練滲入身體存在上所有一切舉止，接著圖畫不是「心意所造」而是依託「心得」，是奉承造化之發揮。再來，在繪畫活動當中還是身體即「手」在扮演關鍵角色，爲了最後甚至於使畫家自己覺得其繪畫活動並非由自己的意識活動、自己的思慮能力所引導。繪畫活動實在要從身體動作切入，而不可以將具體繪畫活動歸結爲象徵方式以及描繪形態上的一些手段。根據這種了解來說，繪畫藝術並不是倚仗視覺觀察的恰當性或者畫家所採取的「風格」。

當五代畫家荆浩在其其《筆法記》一文中闡明山水畫上作爲標準的「真景」是什麼意思時言道：

念提高而方法論上使之成爲繪畫活動的主軸（《歷代名畫記》，卷 2，頁 26）：「夫失於自然而後神〔…〕自然者、爲上品之上」。

⁵⁵ 見《歷代名畫記》，卷 2，頁 24。參考相傳爲王維所作〈山水論〉（載：《中國古代畫論類編》，上冊，頁 596）：「意在筆先」。

無形之病，氣韻俱泯，物象全乖，筆墨雖行，類同死物，以斯格拙，不可刪修。⁵⁶

一幅山水畫可能發生最嚴重的毛病跟視覺所觀察到、各個繪畫手段所掌握而畫出來的物體形態不大有關係，反而畫面影像上無法糾正的缺點就來自繪畫活動本身。最嚴重的危險來自繪畫過程當中千萬不可忽略的一些基本因素，是跟「再現表達、造型像狀」這個目標無關，而是牽涉到繪畫者如何、以何種方式來實現「運筆」這個具體動作。提筆畫畫這個身體操作應該以「自然而然」的方式發生才行。所以畫家的創作該基於身體與氣之合作，畫家應該依託氣在其身體存在上所引起的一種「回應」作用，而並不應該從視覺上的觀察出發來追求一個「形似」、「寫實」的再現活動或者一個表現自己的「寫意」活動。繪畫藝術即等於是人對世界來「傳氣」⁵⁷這麼一種具體活動⁵⁸。山水畫上景之「真」即「實際」這個特質根本不依靠其「似如其原景一般」，反而「真景」會是「自然」發生的繪畫活動所導致的結果，亦即是以身體、手之回應動作方式來「傳氣」的成果。

關於作為最高美學價值觀念的「氣」，亦即是「傳氣」的繪畫活動，荆浩在《筆法記》上有歷來迷惑學界的一句話：「心隨筆運，取象不惑。⁵⁹」

⁵⁶ 見《中國古代畫論類編》，上冊，頁 606。

⁵⁷ 見《中國古代畫論類編》，上冊，頁 605。

⁵⁸ 日本學者中村茂夫曾經強調繪畫上這個基本因素，甚至於將整個繪畫活動按照荆浩的看法稱之為「氣のはたらき〔氣之作用〕」；見《中國畫論の展開》，中村茂夫 著，京都：中山文華堂，1965，頁 334。

⁵⁹ 見《中國古代畫論類編》，上冊，頁 606。

因為用筆之具體動作本身先行來引導心思之計畫、想像力之籌謀作用，所以繪畫創作始初是從具體操作發出，而根本不基於心中思想來事先設計「抽象」的圖像，爲了之後才執筆來實現其想像中事先所構思完成的圖案。理由是，擔任於世界中之氣的運變的身體存在比起「間接」的構想活動更爲適合於通過一種「直接」的回應作用，將從物中所得之氣傳達到畫上之物像。關於用筆的恰當方式本身荆浩接著也提出與此相配的論點：舉筆繪畫的動作要「運轉變通」、要「如飛如動」⁶⁰，好像是筆本身在跳動，而並不僅僅只是筆由傳承精神構想之命令的手所行動。

出於這樣的繪畫活動之圖畫上顯現的線條墨點看起來才可能及至於「文采自然，似非因筆」⁶¹這個最高美學理想。會從事使用這種自然而然的繪畫方式的畫家才可能實現「無爲而無不爲」之理想，從之讓世界中的氣流通滲入自己的身體存在，爲了到最後使氣透過自己的身體存在上發生的具體回應作用來傳染其所畫成的影像。只有畫家以「亡有所爲，任運成象」⁶²的方式來畫圖，完成的山水畫才會表現生活氣，而且只有憑藉這樣任用具體動作的繪畫方式，完成的畫像才可能展開其中所含之氣來呼籲觀看者，使他身體存在上的生活氣跟著「共鳴」，且如同郭熙所陳述，爲他實際來拓展世界中的一個「具體處境」。

⁶⁰ 同上。

⁶¹ 同上。

⁶² 同上。

陸、展望

以上所作概略陳述取自中國古代畫論的關鍵例子，意讓當代美學更清楚藝術作品所可能導致的轉化以及以身體論為內含預設之創作過程的意味。從中當代美學對感官知覺上發生的回應過程所擁有之倫理學意義也獲得十分珍貴的理解。藉著中國古代美學的立場，我們更容易理解，人類的藝術活動是如何「敞開世界」以及藝術與審美活動之對「面對著世界作人」這個議題的關鍵性。在這之後至少有三個研究方向值得提出。

(1) 就此跨文化美學觀點，我們現在更具體地明白，如何可能將美學經驗帶入李維納斯 (Emmanuel Levinas) 對具體之「他者」與「面容」(visage) 所提供的研究，而將人人以感官知覺活動由他者之面容所感受之呼籲連結討論。李維納斯主張倫理學所談之責任或責任感 (responsabilité) 其實來自個人以感官知覺活動面臨且無法迴避他人的面孔、眼光所發出一種「呼喚」(appel)。由於此呼喚我們就必定得要「回覆」，我們不得不給出一個「回應」、「回答」(réponse)，而且我們一回應這個要求就等於我們對「他者」負起責任，這成為道德、人倫之根源。

看起來這種哲思是依賴歐洲語系中常見的語言聯想：拉丁語系裡「責任」與「回答」等詞彙皆來自 *respondere*，都是同源詞，德文 *antworten* 與 *Verantwortung* 也不例外。但是李維納斯的觀察所發覺的關聯絕對超過語言遊戲而讓我們理解作為視覺、感官知覺之學問的美學與倫理學間的關聯所在。就是為了我們的身體存在，就是為了我們的感官知覺功能，所以道德上我們對世界與他者的責任是經由他者的

眼光及其整個身體存在被具體要求。因此在李維納斯思想裡作為知覺之學問以及研究人與世界之關係的美學就成為倫理學的仲介，成為實踐道德上的責任之基礎。可是我們若再問得更詳細，呼籲和回應之關係如何可以落實於人之視覺活動的話，對這個形式問題透過跨文化美學的考察，中國繪畫理論便可提供一些啟發。

(2)再來，如果把李維納斯的觀點與阿多諾的美學連結起來的話，藝術創作和美術兩者對倫理學是有價值的。在人際關係原來是由上述感官知覺所受之呼籲被發揮的同時，所謂的世界也是由人以身體存在與感官知覺活動接受之呼籲及其當下回應所開闢的具體周遭與具體場域，而且這種世界之敞開當中呼籲人之周遭事物如同李維納斯所談的面孔一般在看著人。按照上一節所討論，針對類似「事物如何瞻望人？」、「透過視覺周遭如何呼籲人？」等問題中國繪畫理論與跨文化美學也可以給出一些啟發。

那麼我們從這個角度可以再問，在某程度上，對人類所處之「世界」藝術活動是否有很重的責任？藝術並不僅僅追求一種多餘的審美觀照而已，反而透過具體的回應功能藝術與審美活動不斷地給人「敞開世界」，給社群敞開人與人自由相遇之場域。接下來的問題是，美術實踐及處理我們透過感官知覺所得到而同時作為「他者」的環境之藝術、設計創作是否應該針對在呼籲我的同時也呼籲他人的這個實際環境負擔責任？而且是不是正好因為藉著阿多諾的主張藝術與美術對於現實情況抱著距離，因為藝術活動包含批判精神且具備否定性，所以藝術也才可能負擔針對現況為人真正「敞開世界」這種責任？那麼藝術倫理學的問題也就在於，藝術實際上幫人開闢的那個世界是怎樣的世界？更深入地問：基於感官知覺活動之藝術是否應該為某處境、局勢下的具體生活世界同時也是向他者開放著的一個事實負擔責任？易

言之，按照郭熙與海德格如果藝術可能敞開一個具體場域及世界的話，這個世界是不是超越單獨一人所處之場所，其基本上是否可能也應該是人人皆可分享、所「同居」之周遭？

(3) 與此相關的另一個問題會是，一般而言，正是爲了藝術的批判性與否定性，所以透過呼應的方式實際敞開一個世界的藝術創作甚至於設計製造，是否對當作感官知覺主體之他人如何感受其實際環境這回事到某程度也可能或必須負責？關於自然美與倫理學之間的密切關係甚至於自然美學和道德教育的必要關聯，立足點不同但是主張一致的色爾 (Martin Seel)⁶³、魏爾許 (Wolfgang Iser)⁶⁴及伯梅 (Gernot Böhme)⁶⁵業已提出新的重要看法。那麼，依據中國美學談的一個「回應」體驗來看的話，美學是否理所當然的也會牽涉到經濟、政治、環保、科技等領域？是不是應該擴大美學視域，讓它脫離傳統的審美籠罩與認知論範圍，甚至於讓它擺脫在現象學美學仍是焦點的知覺問題？目標是要使哲學美學向倫理學、政治哲學與教育理論的各個觀點開放，而讓它超越藝術哲學的範圍來觀察一整個社會上的發展。對此課題一開始把倫理學觀點帶入藝術哲學脈絡的中國美學也將有不小的幫助。

(4) 最後要是將議題再拉回傳統美學領域的話，將上述跨文化美學與新美學的觀點連結起來，必定對當代藝術哲學也有影響。尤其是，

⁶³ 參見 Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996, 288 ff. ("VI. Die Moral des Naturschönen").

⁶⁴ 參見 G. Böhme, "Anknüpfung: Ökologische Naturästhetik und die Ästhetisierung des Realen"/ "Der Glanz des Materials. Zur Kritik der ästhetischen Ökonomie", in: Ders., *Atmosphäre*, 13 – 18/ 49 – 65.

⁶⁵ 參見 W. Iser, "Ästhetik – Ethische Implikationen und Konsequenzen der Ästhetik", in: Ders., *Grenzgänge*, 106 – 134.

與傳統藝術哲學的「形式美學」(formale Ästhetik)和「作品美學」(Werkästhetik)相較,「感受美學」(Rezeptionsästhetik)、「創作美學」(Produktionsästhetik)甚至於「行為美學」(Ästhetik des Handelns)更值得探討。而且美學當今是不是應該根據中國古代美學角度重新觀察,歐洲或世界藝術史上呈現那些現象讓我們更詳細的理解「轉化美學」(Transformationsästhetik)意義何在?

再來,與造型藝術相比一直被忽略的所有表演藝術領域上的現象也要考慮進去。以這樣的方式為當代藝術哲學開展了比較寬闊的視域以後,就更容易觀察到也是屬於當作「關心感官知覺活動之學問」和倫理學範圍的美學但是是藝術以外的現象,也就是「行動」(Handlung)、「執行性」(Performativität)、「生活世界」、「媒體」、「設計」、「環境」乃至「異文化」。為了達到這個目的,我想,要更確實地將當代全球藝術各方面情形納入到美學思考核心來,這樣哲學思考才能立足於藝術活動與一般生活之交集。換句話來說,當代美學應該確認接受其原來對個人生活實踐、社群情形及人類生存條件所固有之意義和責任。

參考文獻

- 楊家駱 主編，《周易注疏》，台北：世界書局，1987。
- 楊家駱主編，《荀子集解》，台北：世界書局，1987。
- 楊家駱主編，《呂氏春秋集釋》，三冊，台北：世界書局，1966。
- 董仲舒著，熊鈍生編，《春秋繁露》，台北：世界書局，1984。
- 王充著，楊家駱主編，《論衡集解》，二冊，台北：世界書局，1990。
- 劉勰著，羅立乾注譯，《新譯文心雕龍》，台北：三民，1994。
- 俞劍華編，《中國古代畫論類編》，修訂本，二冊，北京：人民美術出版社，1998。
- 張彥遠著，《歷代名畫記》，北京：人民美術出版社，1963。
- 白居易著，《白居易集》，四冊，北京：中華書局，1979。
- 李福臻主編，《中文大辭典》，10 冊，台北：文化大學，1985。
- 羅竹風主編，《漢語大詞典》，12 冊，上海：漢語大詞典出版社，1993。
- Obert, Mathias 著，〈生活世界、肉身與藝術。當代現象學與人文思想——論述梅洛龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty) 與華登菲 (Bernhard Waldenfels)〉載：《台大文史哲學報》，63 (2005 年)：225 – 250。
- 大橋良介著，《切れの構造。日本美と現代世界》，東京：中央公論社，1986。
- 中村茂夫著，《中國畫論の展開》，京都：中山文華堂，1965。

- Aristoteles, *De arte poetica*, ed. R. Kassel, Oxford: Oxford UP, 1965.
- Böhme, Gernot, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995.
- Bolterauer, Alice / Wiltschnigg, Elfriede ed., *Kunstgrenzen. Funktionsräume der Ästhetik in Moderne und Postmoderne*, Wien: Passagen, 2001.
- Dudenredaktion ed., *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*, 5. Aufl., Mannheim: Dudenverlag, 2003.
- Escande, Yolaine ed., *Traité chinois de peinture et de calligraphie. Traduits et commentés par Y. Escande*, 4 tomes, [I] Paris: Klincksieck, 2003.
- Fiedler, Konrad, *Schriften zur Kunst*, ed. Gottfried Boehm, 2 Bde., 2. Auflage, München: Fink, 1991.
- Goepper, Roger, *Aspekte des traditionellen chinesischen Kunstbegriffs*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2000.
- Hegel, G.W.F., *Vorlesungen über Ästhetik*, 3 Bde., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986.
- Heidegger, Martin, *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen: Neske, 1954.
- , *Die Kunst und der Raum. L'art et l'espace*, St. Gallen: Erker, 1969.
- , *Holzwege*, 6., durchgesehene Aufl., Frankfurt a. M.: Klostermann, 1980.
- Jullien, François, *Vom Wesen des Nackten*, München: Sequenzia, 2003.

- Kant, Immanuel, *Werke in zehn Bänden*, ed. W. Weischedel, Darmstadt: WBG, 1968.
- Marra, Michael F., *A History of Modern Japanese Aesthetics*, Honolulu: University of Hawai'i, 2001.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard, 1945.
- , *Le visible et l'invisible*, Paris: Gallimard, 1964.
- , *L'Œil et l'esprit*, Paris: Gallimard, 1964.
- , *La prose du monde*, Paris: Gallimard, 1969.
- Nishimura, Kiyokazu et al. ed., *Selected Papers of the 15th International Congress of Aesthetics*, Tokyo: Tokyo University, 2003
- Obert, Mathias, *Welt als Bild: Die theoretische Grundlegung der chinesischen Berg-Wasser-Malerei zwischen dem 5. und dem 12. Jahrhundert*, Freiburg/ München: Alber, 2007.
- Pearsall, Judy ed., *Oxford Dictionary of English. Second Edition*, Oxford: Oxford UP, 2003.
- Rey, A. ed., *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, nouvelle édition, Paris: Le Robert, 1990.
- Ritter, Joachim ed., *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971 - 2007.
- Schopenhauer, Arthur, *Werke in zehn Bänden* [Zürcher Ausgabe], Zürich: Diogenes, 1977.
- Seel, Martin, *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996.

Waldenfels, Bernhard, *Antwortregister*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994.

—, *Sinnesschwellen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999.

—, *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*,
Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000.

Welsch, Wolfgang, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart: Reclam, 1990.

—, *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart: Reclam, 1996.

Premodern Chinese Theories of Painting from the Stance of Transcultural Philosophy

Mathias Obert*

Abstract

This essay aims at a reflection on contemporary aesthetics from the point of view of transcultural philosophy. What has to be asked anew today is: What are the object and the characteristics of philosophical aesthetics? After sketching several important transformations European philosophy and philosophy of art has undergone since antiquity, the essay briefly describes how contemporary aesthetic thought strives to overcome the traditional frame of a metaphysics of beauty as well as a philosophy of taste. Especially phenomenological Aesthetics now focusses on questions regarding sense perception and the body or *Leib*, the relationship between art and life, political and ethical dimensions of art, as well as on problems of value which are involved in our perceiving a surrounding world. Chinese aesthetics, on the other hand, originally is centered on a pragmatist approach, starting from a corresponsive relationship between man and heaven or the world, as mediated by artistic activity. For this reason it may significantly contribute to the shift ongoing within contemporary aesthetics towards an aesthetics of responsiveness and responsibility, as is argued in this essay. So as to prepare the ground for a more detailed dialogue between traditional Chinese aesthetics and contemporary aesthetics, this essay tries to show the reciprocity of such an exchange of ideas, treating premodern Chinese theories of painting with its focus on an existential mode of picture contemplation and brushwork as an exemplary case.

Keywords: contemporary aesthetics, ethics, phenomenology, Chinese theory of painting, responsiveness

* Associate Professor, Department of Philosophy, Soochow-University.