

“充餘之美”

——唐君毅先生論 中國藝術精神

文潔華

提 要

本文主要以唐君毅先生《中國文化之精神價值》一書中的豐富論點，闡釋其謂藝術為人生之“餘事”或“充餘之美”的概念。本文首先指出唐君毅先生的美學觀，離不開其黑格爾模態的“客體化”觀點，以及其結合儒家心性論的特殊性，並先從唐君毅先生論美感經驗的根源處開始探討。本文揭示了唐先生的心性觀如何使他論審美經驗時，強調一種“內在化的模式”，也就是主體“統體的覺攝”活動。此覺攝展示了客體相，其後心意活動才對客體作出“選擇與剖判”。本文指出，如此唐先生談審美經驗並非否定了主客關係，而是更上一層，先從形上的超越心體抽離覺攝的內容，並使其客體化之後開始欣賞客體，此乃唐先生所說的內心情調之客觀化。本文依此進一步理解其如何說中國藝術乃表現整個人之性情胸襟這一觀點，以及藝術如何根植於個人生命及精神活動之興趣，而對其所嚮往之形式有特定之要求。本文並由此超越心覺的活動理解中國藝術的“藏、修、息、游”，以及“充餘之美”的觀念。

關鍵詞：美感經驗 超越心體 統體的覺攝 藏、修、息、游
移情 充餘之美

對於藝術，唐君毅先生開宗明義：“吾人欲知中國文化之精神之具體表現，除知中國社會文化生活之形態外，即須知中國之藝術文學精神。……藝術文學之精神，乃人之內心之情調，直接客觀化於自然與感覺性之聲色，及文字符號之中，故由中國文學、藝術見中國文化之精神尤易。”^[1]可見唐先生的美學觀，離不開其黑格爾模態的“客體化”觀點，以及其結合儒家心性論的特殊性。本文即主要以唐先生《中國文化之精神價值》一書中的豐富論點，闡釋其謂藝術為人生之“餘事”或“充餘之美”的概念。^[2]

一、論藝術精神：內心情調之客觀化

黑格爾於其《美學》中說：“藝術美高於自然。因為藝術美是由心靈產生和再生的美，心靈和它的產品比自然和它的現象高多少，藝術美也就比自然美高多少。”^[3]黑格爾隨後又立時澄清，謂如若說心靈和它的藝術美高於自然美其實並不準確，蓋所謂“高於”還是把自然美和藝術美並列於同一的觀念，這只有量的分別，但實情是唯有心靈才是真實且涵蓋一切的；換句話說，一切美只在涉及這較高境界才是真正的美，而自然美是心靈所產生的美的反映，有關的形態原已包含在心靈裏。^[4]

依黑格爾的美學觀，如他所曾明言的，理念就其自身來說雖是自在自為的真實，但却已有普遍性，尚未能化為具體對象的真實；但作為藝術美的理念，則一方面有明確的定性，已成為個別的現實，且在其本質上正好顯現了這理念。換句話說，理念和它的客觀化而成的具體現實及形象（藝術），應配合得彼此完全符合，是為藝術美。^[5]

唐君毅先生的美學，在哪些方面沿用了黑格爾哲學的模態，又在哪些方面發揮了儒學的心性觀？這點應從論美感經驗的根源處開始探討。唐先生認為西方哲學先對自然采取理性以求了

解的態度，唯此舉於中國儒學認知的模態，乃後於主體與自然直接感通的情緒。人對所感的自然，先出現了一種統體的覺攝，其中不涉有任何欲望，因此亦未有主客與我物之分，而是人（仁）心本體與物相照時純粹的呈現。^[6]至於其後的分別相，唐先生作如是觀：

第二步則為依吾人超越的心覺之能力之繼續流露伸展，推開此“統體之覺攝與其內容”而客觀化之；此時吾人之心覺，復支持此所客觀化者，而奉承之，此即主賓之展開。吾人之心覺之主體，奉承此所客觀化者，即可謂心覺之遇之以禮。第三步，則為對此整全之覺攝與內容有一選擇，而加以剖判。此選擇與剖判，則根於吾人自己之生命活動或精神活動之興趣，此興趣由吾人生命活動、精神活動有特定之要求而來。此要求，又常為吾人之過去生命活動、精神活動所嚮往之形式所規定。由此選擇與剖判，吾人於此整全之覺攝之內容，或取或舍。^[7]

“統體的覺攝”展示了客體相，其後理性活動與其他心意活動，才能對客體作出“選擇與剖判”。

至於審美活動，審美經驗的一般定義，是心物接觸的最初步的經驗/情態的表現；西方美學者有訴諸於直覺、知覺或想像等不同的認知性階段，那是西方知識預設了主客關係模式後的結論。唐先生論審美經驗的特色是審美活動源於“統體的覺攝”，此乃真善美活動的起源。因此儒學中“善”與“美”有著密切的關係，蓋二者又同屬價值判斷者，但當然二者仍是有區分的。審美活動是一種情感表現的活動，如果道德心體的活動純粹的話，便見物性愈精，那從之而出的審美之情便是在“以性統情”下，由德性心體直發之情了。依一般美學論審美活動的過程，審美經驗為藝術的起源。審美經驗中之“情”的形成或呈現，便即所謂藝術的“表現”了，繼而是審美經驗依外現活動而成藝術品

(不以藝術的外現活動為必須的審美直覺主義除外),將“表現”客觀化為客體的屬性(美)。

故“統體的覺攝”完成後,如唐君毅先生所言,隨超越的心覺,“推開此‘統體之覺攝與內容’而客觀化之”;此時進行審美活動,意即對此整全之覺攝與內容有一審美的選擇與剖判。前曾引述唐君毅先生所言:“此選擇與剖判,則根於吾人自己之生命活動或精神活動之興趣……有特定之要求而來。此要求,常為吾人之過去生命活動、精神活動所嚮往之形式所規定。”故審美主體(藝術創作者或觀賞者)所表達的藝術作品,或有所感而發的讚嘆,是經過其個人對生命精神之要求所作出的選擇與剖判,表之以情的結果,此外,亦是受其所嚮往的有關情感的形式所規定的,故藝術作品或審美感受等在儒家的藝術觀中,也是最能反映審美主體之生命精神的。

談審美經驗不涉及主客關係,看來似乎是難以理解的。西方的美學便是以審美為知識活動的引申(美學往往是從屬於知識論的一環),即早預設了主體、客體的對立存在模式,這自是與西方哲學的基本精神一致的。唐先生談審美經驗其實也并非否定了主客關係,而是更上一層,先從形上的超越心靈抽離覺攝的內容,並使其客體化之後開始。此時,客體相出現,審美活動繼之進行,其中涵育之情便客觀化為客體相的屬性,可以說儒家審美關係的主客模式是超越而內在的。反觀諸西方大部分的藝術理論却早已預設了主客體二分的外在存在模式,甚至以客體具有客觀性的本質特性,設此而論審美經驗。

因此,唐君毅先生說中國藝術精神,非言觀賞,蓋無客觀之物相對,乃言表現,蓋有我在。他認為中國各種藝術乃相通者,蓋不在表現客觀之真美,或接通於上帝,而在表現整個人之性情胸襟。^[8]因為所謂客體相、客體美於儒家,不過為心之知客體化後的投影,都是在一種“內在化的模式”中談論的。於此,唐先生所說的內心情調之客觀化,顯然見出其對黑格爾美學的汲收

以及對新儒家美學的發展。其說中國藝術乃表現整個人之性情胸襟,并說超越心覺在審美活動時會根植於個人生命及精神活動之興趣及所嚮往之形式而有特定之要求,這些在黑格爾美學中,理想精神客觀化為各種特殊類型之藝術美,正好相應且又概括兼融。

黑格爾在其《美學》(第二卷)中說,理念不能只是抽象的不確定的普遍思想,而是自身就是一種自由的無限的主體性。^[9]由於它自我確定自己,因而在其自身的概念就已具有符合它的外在形象,可以把此等形象作為絕對地適合自己的實際存在而與之融合一體。黑格爾進一步說理念(內容)與其合適的外在形象(形式)的完全統一,是構成古典型藝術的基礎;換句話說,古典型藝術是一種把理念作為精神的個性,圓滿地納入它的實際存在的藝術形態中。在古典型藝術裏,理念或精神在它為提供觀照而造成的形象中,正在顯示和肯定它自己。^[10]

但唐先生美學所強調的生命精神活動所嚮往之審美形式,也同時能包融黑格爾所說的其他藝術形態,包括浪漫型及象徵型等;其後他說的中國藝術的活潑通靈,便更像浪漫型藝術。黑格爾對浪漫型藝術的說法,是如果把美的理念理解為絕對精神,那它(也就是唐先生所說的“超越的心覺”)只能作為精神而存在,而不再能圓滿地實現於外在世界,只會離開外在世界而退回其自身,因為它的內容意蘊所要求的,會超過外在形體的表達方式所能提供的。說這是浪漫型藝術,是因為它的藝術形態常常是澎湃而無所拘束。^[11]

必須指出的是,唐先生的心性觀使他論審美經驗時,強調一種“內在化的模式”,并由超越心覺開始理解中國藝術的“藏、修、息、游”,那便是一種流露出來的“充餘之美”(後詳),跟黑格爾於西方哲學模態中加以分析的理念與現實、普遍與特殊、精神和具體(或客體)或二者之統一等論述便有所不同。

二、論“美善同源”：比較 美學的契機與引申

唐先生論中西對自然的審美之情，跟德性自覺有著根源性的關係。他說中國先哲視自然萬物皆含德性，故中國人常能直接觀物之德，且因人之心體仁德流行，能與自然契合而知美善。唐先生并依此而引述《論語》中“知者樂水，仁者樂山”的道理，亦以此譬論莊子游心萬化，觀天地之大美，總結出中國哲人一面觀自然之美，一面寓人心德性於其中。^[12]唐先生謂如按照傳統的說法馬有武德，牛有負重之德，鷄亦以五德聞；植物中松柏彌堅，梅為君子等，皆為藝術性之想像。此乃“依人之仁心，以觀萬物之審美精神”所必至的結論。^[13]美善之為道德性情的自覺與想像，於其所闡述之“統體覺攝”中本就同源，其後在種種客觀化態度下實踐的道理倫理或藝術，便已是狹義的善和美了。

這可以唐先生論孔子為何重樂為例加以闡釋。其在《中國哲學原論·原道篇》中指出，從《論語》看來，孔子之所以重樂，理由之一乃因為音樂最能與個人的體氣轉動、身體行為及心志言語等相連；而此等方面，又與人之德行密切相關；禮樂并行，能表情養志，成人內外之德。^[14]孔子習樂，主張以技入道，但道又統技，其中的形上層與形下層是迴環互動的。首先，人的言行舉止好惡，因人之價值自覺意識而甘願遵守禮制秩序；而人體於實然層的行為、情欲及血氣等，又因踐禮習樂的規範性活動，帶動了內在的價值自覺意識。因此，人的情意感受，喜愛和聲“正樂”，是因為能使人心平氣和，而“雅”“頌”之聲，原又與德性協調。從《韶》樂的藝術活動感受到美善同一，乃因為心性統情，背後有德性價值作為依歸，而身體又可感受得到。

孔子論樂，審美價值源于道德自覺的心體，“知者樂山，仁

者樂水”(《論語·雍也》),便是其寫照。以自然為藝術作品,如為美者,一方面是因為它表現了該物之自然本性(道),另一方面又可與人比德,叫人能從中意會到審美主體的品德美。藝術的美的形式要與善的內涵結合,正如創作者的精神生命也得彰顯於其作品當中,才能對人有價值性的影響。如此看來,藝術的形式不是任意的,正如孔子對樂,有著非常嚴格的要求,並常以樂誨人,這點在其論“正樂”中可見一斑。

若以“統體的覺攝”為基礎,便見出唐先生對中西美學在重要觀念如“壯美”(Sublime)、“移情”(Empathy)、“悲劇性”(Tragic Sense)及主客二分等美感模態上,所作出的饒富啓迪性的辨識。

(一) 論康德的“壯美”觀

唐先生說,康德著名之“壯美”(Sublime)說,乃由“動力性的偉大及自然之無盡力,使人的內心對之而感超拔和無限而成”。他說這是心靈賴自然力之推蕩,而冒起於自然之上的高卓感。但中國人對自然的審美意識,並不來自見自然之力(包括相迫脅、相凌駕及相爭之自然),而是見天地之生意,與物無爭之趣而起。因而唐先生提及中國雕刻之精緻,書畫點綫之寥寥,音樂微震而表深厚之情,以及中國詩文以簡約表豐義等。此中皆與中國文化中論人與自然的關係攸關。^[15]

唯康德亦論愛自然,他說壯美或崇高感,實本自人對自然的一份高度尊敬。他於《判斷力之批判》中如是說:

“崇高而莊嚴偉大”可以如此被敘述,即:它是一種自然之對象,此種自然對象之表象決定心靈使心靈去視“自然之高舉在我們所能及者之外”。這種高舉為等值於“理念之展現”。

如果我們為了自然之直覺去放大我們的經驗的表象之

能力(數量的或力學的經驗表象之能力),則理性,即那當作“有關於絕對綜體之獨立性”之機能看的理性,即不可避免地要前進一步而參與進來,而且要喚起心靈之努力(雖然是無益的)去使感官之表象為適當於那絕對綜體者。這種心靈之努力,以及“理念之不可能藉賴著想像力而被達到”這種不可能被達到之感,其自身,在“心靈之超感觸的本分之興趣”中的“想像力之使用”中,就是我們的心靈的主觀合目的性的一種展現,並且它亦迫使我們主觀地去思考“自然自身”(即依其綜體而言的那自然自身)為某種超感觸的東西之展現,而我們却亦并未能客觀地去作成這種展現。這一種對(壯美或崇高)對象之美學的評估可把想像力拉緊至其極度而儘量使用之之境,不管是在關於此對象之數量的廣延方面,抑或是在關於此對象之超過吾人之心力以上以外的那力學的威力方面。因為這美學的評估是基於一種“全然超越了自然之領域”的那心靈之本分(天職定分)情感之上的,即是說,是基於道德情感之上的,就這種天職定分(本分)之情感即道德感說,對象之表象被評估為是主觀地合目的的。

事實上,對自然中的“崇高莊嚴偉大”而言的一種情感,倘若它不與那相似於“道德情感”的心靈之態度(拍調)相聯合,它是很難被思考的。^[16]

那就是說,它是如此一種想像力之情感,即“此想像力在其依照一不同於其經驗使用之法則外的另樣法則而得到一合目的的决定中,因著其自己之動作而遞奪其自己之自由”。在此路數中,此想像力得到一種擴張,並得到一種力量,但是此更大的力量之根據,却是隱蔽在那裏而不為想像力所發見。

於此,唐先生論中國的審美精神,可在有別於康德論“壯美”一點中見出,其辨識如下:

(一) 康德論“壯美”的美感經驗，關鍵在於主客體持一對峙的關係，而想像力在面對大自然的崇高、莊嚴和偉大時“力有不逮”，這不但逼使理性參與作絕對綜體的發用，且在展現此種超於感觸的對象的同時，展現了心靈的主觀的合目的性，並於此涉及康德所言的道德判斷及道德情感，認為自然本應如此。此外，這也是一種“消極”性的愉悅，意即想像力對自身的自由作出了讓步。唐先生論中國藝術精神於自然中識見美善，且見物之德，却在儒家之心性之德見物之德，亦在道家論游心萬物，觀天地之大美及生生之德中而有所“明”。在這美感經驗裏，主客不為主客，却是大道中物物相遇的主賓關係（見上節）。其中主要作用者并非主體，也沒有所謂心靈主觀的合目的性，而是心合於道時見其自強不息、運轉不窮之所得。^[17]

(二) 唐先生也論“消極性”的愉悅，但并非康德所謂想像力“因著其自己的動作而遞奪自己的自由”，而是“依人之仁心，樂觀萬物之并育、并行而不悖”。唐先生如此乃屬“連而不相及、動而不相害”的消極主義及觀賞真諦。^[18]

(三) 唐先生謂中國藝術論天地之“生機”、“生意”、“生德”（或文人畫家筆下的“生趣”），而少論康德式的自然力，或自然生命力之爭。審美活動乃心靈對自然的“攝受”與表現，而非康德壯美觀中之“威力”與“擴張”。^[19]

康德之論崇高及壯美，源於其跟唐先生之心性美學有所區別的審美經驗論，於此可作簡單之補充說明。康德在其《判斷力批判》中，把審美判斷與目的論判斷同列為反省的判斷（Reflective Judgment）。反省判斷是要建立一切經驗的原則之統一於較高的原則，旨於貫通全體的經驗。^[20]較高之統一超越性原則，康德謂乃來自一種非屬於人類知性之知性（此知性必須被假定），以供給那些特殊之經驗法則，使“經驗之系統”成為可能。康德進一步把這較高之統一超越原則名之為“自然之合目的性之原則”。（牟宗三先生指出“合目的性”背後所涉及的

知性乃康德崇尚的“神智”。)康德謂反省判斷力中的目的論判斷便是對自然物件之是否合目的性進行反省,以便得到一貫通全體之經驗。康德說:

當我們遇見對象符合目的或在經驗法則下有系統性的統一時,這是一個偶然的、幸運的機緣,會使我們感到欣慰和高興。^[21]

為何是一種愉悅呢?是因為反省判斷對物件的形式作直覺的攝取時,表示出物件符合主體方面之認知機能,即適合於我們想像力的自由表現與知性,因此感到一種順適而自在的愉快。康德論審美經驗謂物的形式為主體情感的印證或客觀化,皆是一種有待的、涉及概念的關係。對於康德美學中的“合目的性”,牟宗三先生曾批評說那是一種“混漫”與“迂迴”。因審美力并非知識機能,其中的判斷作用是一種品鑑,談不上合目的或不合目的;它只是主體對“對象的形式之直覺的攝取”,在其中“因想象的自由表現與知性的順適自在”而感愉快,即所謂“美”,僅此而已。^[22]

唐先生則認為審美活動是一種情感表現的活動,是人(仁)心本體與物相照時純粹的呈現。如果道德心體的活動是純粹的話,便見物性愈精,那是超越了主客模式的,不像康德系統中以外離的超絕意志,作為“合目的性”之要求。它不同於思想概念,為心性的直覺發用。^[23]

蓋心之遍流乃由本體出發,這心體性體的發用是無限的普遍的,它不需任何客體與它對立,此即儒家所謂心之物與物無對之意,故是超越了主客體關係模式而發用的。審美活動,審美經驗的一般定義,有西方美學者訴諸於直覺、知覺或想像等不同的認知性階段,那是西方知識論預設了主客關係模式後的結論。唐君毅先生說審美活動是一種情感表現的活動,那從之而出的審美之情便是在“以性統情”下,由德性心體直發之情了。儒家

書畫中論虛實相涵，音樂論安和之音，雕刻論重精緻輕物質，甚至於藝術範疇中論神與氣等，也都是其藝術精神中重物我交感（泯除主客體對峙）的表現。

唐先生談審美，先從形上的超越的心體之知作為審美經驗之源。“德性之知”的統體覺攝是超越了主客模式的，但其後隨超越心體抽離覺攝的內容而使其客體化，客體相出現，審美活動繼之進行，以其中涵育之情客觀化為客體相的屬性，有異於西方大部分的藝術理論，預設了主客體二分的外在存在模式。

（二）中西文藝精神比較

唐先生說西方文藝精神，常向往一切理想的激發，想像的開闢，以及如何震撼人心及引發超越感。^[24]他便曾以悲劇為例論壯美，認為西方悲劇重氣魄雄厚及想像之豐富。於此，我們可以用悲劇中“命運”的概念來理解唐先生所說的那股“不可知的力的偉大”，如何引證了唐先生論西方文藝所蘊涵人生的解脫感，神秘感及尊嚴感，使人自覺渺小。^[25]

這可見出唐先生對黑格爾的又一種汲取，即其對悲劇的看法。黑格爾論悲劇，即以悲劇所表現的乃兩種對立的理想或“普遍力量”的衝突和調解。黑格爾說普遍力量（理念或人生理想）本是抽象的，但得客觀化為具體的人物和情境；但當具體人物在某種具體情境中遭到兩種普遍力量的分裂和對立時，衝突矛盾便會出現。互相衝突的理想自身既是理想，便都帶有理性或倫理上的普遍性，但在衝突中却又顯出其片面性，且如要成全某一種思想就必須要犧牲與之對立的另一種理想。悲劇的解決方案，便是使代表片面理想的人物遭受痛苦或毀滅。如此便見出唐先生所說的“西方悲劇中那股不可知的力的偉大”，以及西方文藝中常說的人生的解脫感和置身在命運中的渺小感。^[26]

然而唐先生却認為中國文藝精神的境界，較西方更進一層，并以西方美學之用辭來舉證：^[27]

西方美學之論美，柏拉圖、亞里士多德皆以模仿為根本觀念。康德則以超實際利害之觀照為言；黑格爾、席勒以理性之表現於感性為言；叔本華以意志情緒之客觀化或表現為言；利蒲斯以移情於物為言……^[28]

先說模仿。柏拉圖自是以藝術模倣現象世界 (World of Appearance)，現象世界則模倣可望而不可及的理型世界 (World of Ideas)，因而以藝術為“模倣之模倣”，從而低視文藝的意義。亞里士多德以“摹仿” (Mimesis) 取替柏拉圖之模倣 (Imitation)。他一方面肯定現實世界的真實性，且以摹仿的對象乃現實世界所具有的必然性和普遍性，也就是其內在的規律和本質。即使如此，藝術主體與現實客體，藝術所描繪的普遍性與藝術作品的特殊性，有待摹仿的統一還是相當明顯的。^[29]

再說觀照。康德的觀照，引申出一種無利害關係的快感。他在《判斷力批判》第四節中說：“在對象中見到美，就毋須對它有什麼概念。花卉、自由的圖案畫……都沒有意義，不依存明確的概念，但仍產生快感。”^[30] 康德美學跟儒家美學中美善同源的看法有異，在於康德將善歸為利益和認識關係，說：“要把一個對象看作善的，我們就必須知道這對象是應該用來做什麼的，對它就必須有一個概念。”^[31]

難怪唐先生說，西方所謂模倣、觀照、理性之表現於感性或移情等，皆預設了主體或我及與之相對之客觀之物。唐先生認為這種關係實比不上其所理解的，於中國藝術精神裏在道境中物我為一，或主賓相遇的境界（見前節）。因而說：“真正物我絕對之境界，必我與物俱往，而游心於物之中。心物兩泯，而唯見氣韻與豐神。”^[32]

他繼而批評西方美學用辭中以“游”為“遊戲”（席勒），“神”為“想像力”（康德），“氣”為“表現力”（叔本華）等，皆執著於主觀性之意志，其境界猶未進深。唐先生對“游”一字甚為

重視，蓋他後來以“藏”、“修”、“息”、“游”來闡釋中國美學，跟席勒論藝術為“遊戲”之“游”顯然有別。席勒以人有兩種自然要求或衝動，一為“感性衝動”，另一為“形式衝動”或“理性衝動”，二者必須統一人才可享受獨立與自由。“遊戲”在席勒的用語裏便是“自由活動”，它可以消除一切強迫，包括理性的強迫，用席勒自己的話來說，“讓欲念和尊敬在一起遊戲”。（《審美教育書簡》第十四封信）^[33]

席勒說遊戲產生活的形象，那是一切現象審美的性質。席勒雖然以遊戲喻自由，但他的概念依然跟唐先生論中國藝術特性之“游”有別，分別在於不同層次，這跟康德之想像力和中國美學範疇之“神”之別相同。席勒論自由，受康德“判斷力批判”所影響。康德說：“反映一個對象的形象……要涉及想象力與知解力。想象力把多種感性觀照因素綜合起來，知解力則用以把多種形象顯現統一起來。”“這種形象顯現所發動的各種認識功能，在審美判斷裏是在自由活動中……因為關於這對象的一切形象顯現（無論主體是誰）都要和認識（作為對這對象性質的確定）一致。”^[34]既是認識活動，雖不盡如唐先生所說的“執著於主觀性之意志”，但還是一種主客體有待及對峙的關係；相比之下，唐先生說中國文藝批評中用神、氣及游等美學辭彙，其意涵實為完全泯除了物與我、主觀與客觀等對峙或分別。^[35]中國文化對形上道境之敬畏，以及對“心游於道”而見萬物齊一的嚮往，實貫徹於中國文學與藝術精神裏。

關於這點，唐先生曾以中國的詩句為例，說中國文字可虛實互用及相涵，名詞與動詞不須分家，或於一句中只有形容詞或名詞，如“枯藤老樹昏鴉，小橋流水人家，古道西風瘦馬”。如此無嚴格主詞、動詞及賓詞的分別，便不似西方文法於句子中必須有名詞、動詞或賓詞，形成了內與外、主與客的格局。^[36]唐先生說：“去諸（物我或主客）之分別，正所以助成物我主客對峙之超越，

而使吾人之精神,更得藏、修、息、游於文藝境界中者矣。”^[37]

(三) 論“移情”

唐先生在他的討論中提到德國美學家利蒲斯(Lipps),說其論移情於物,皆指有客觀之物與主體相對;這點有必要在這裏作進一步說明。^[38]

移情作用,一般說來,是指主體把一己的知覺或情感外射於物,以之為物的屬性,但其實都不是它們固有的,不過是久而久之的習慣而已。^[39]於此移情作用中,物我同一了,因為它跟一般外射(Projection)的作用不同,不是單方面的由我及物;而也是由物及我,因為那牽涉及情感,因而是藝術性的活動。美學評論家甚而說,那是主體情趣跟物的情趣,往復回流。

利蒲斯(朱光潛譯作立普斯)的移情說,主要在其“空間美學”(Raumaesthetik)一書中以幾何形體所產生的錯覺為據。其中著名的說法是問人們對希臘神廟建築裏“多利克”(Doric)型石柱的知覺,為何會產生一份聳立飛騰之感。道理是因為希臘建築家把石柱的中腰雕得比上下都粗壯,如此形成了一種“空間意象”,使觀者看起來像也得挺起腰來向著上面的重壓抵抗一樣:

使我們感覺到聳立上騰的,即使我們起審美的移情作用的,並不是“石柱所由造成的那大塊石頭”,而是“石頭所呈現給我們的空間意象”,即綫面和形體所構成的意象。不是一切幾何空間都是審美空間,“空間對於我們要成為充滿力量和有生命的,就要通過形式。審美的空間是有生命的受到形式的空間。它并非老是充滿力量的,有生命的而後才是受到形式的。形式的構成同時也就是力量和生命的形式。”^[40]

上述所意涵的“空間意象”,被認為是移情作用的媒介。

依此說來，利蒲斯的移情作用，與其說是生理反應，倒不如說是一種美感經驗；其中因對象而引起的情感表現是直接的；且移情作用之所以能引起美感，是因為它給“自我”以自由伸張的機會。該注意的是這兒所蘊涵的主客體關係；所謂自由伸張，便是說主體能伸進非主體的客體裏活動，藉著外物無窮的形象而引生空間意象，主體并在活潑的意象中感到心靈想象的自由和愉快。

唐君毅先生於其論中國藝術精神中亦說移情於物：“心力富而善移情者……乃見山川靈氣之往來，天地化機之流行。”^[41]唯該注意箇中的關係，如前所析，并非主客二分或對峙，而是“儒者言萬物并育并行之道”，以及莊子言“彼是雙成，萬物一體之意”。^[42]他繼而謂移情其實是心體仁德之流行，能於藝術精神下寄情萬物以養德，而不重單純之自然力的表現，說此乃中國古人對自然審美之最重要的精神所在。^[43]

觀諸利蒲斯，其空間意象雖不以自然力或物之形態為機，亦不以筋肉感覺來論移情，而重情感及觀念，但其中的藝術意象，却依然是在一種隔闕及物我距離下產生。

下文即見唐先生如何以不同的藝術媒體來討論中國藝術精神的實踐。

三、“游於藝”：中國美學精神 與藝術的表現形式

唐先生曾分別檢視了中國的建築、書畫、音樂與雕刻等藝術表現形式，以見出儒家所謂“游於藝”裏的藏、修、息、游等優雅表現。此等閱讀，由對中國藝術精神的理解開出，擴大了我們對中國藝術欣賞的廣度與深度，特別是美學方面的涵義。談美學亦應論其實踐，故於此作一簡介。

(一) 中國建築之“游”與美

唐先生論中國建築，竟由中國文學藝術亦可供人之游開始。建築之游，包括了身體活動的游與心神之游，如何自由表現於不同的建築形式，如塔、宮殿、庭院與家居。唐先生說：

塔非不高卓也，然人可拾級而登，以遠望四方，則其高卓，乃可游之高卓也。中國之宮殿，未嘗無上達霄漢者，然高大者必求寬闊，如阿房宮……四通八達，則建築之偉大而可游者也。^[44]

比諸於西方的教堂堡壘，便見出後者之自成界限，難以讓人任意游息。唐先生說，中國即使是“庭院深深深幾許……簾幔無重數”，也堪人之游息。他繼而批評西式洋房獨無中國之堂屋，有過道而無迴廊，道途中有旅舍而無十里長亭等。其批評的重點，除所謂游之物理空間外，還有人倫及生命裏安息之意，這點在其論中國住家之堂屋中可見一斑。蓋如其所見，中國古代之明堂，為天地君親師之神位在，婚喪之禮在，長輩教誨幼輩之位，故將堂屋之設，擴讀為人生安息之所，說：

吾曾謂天地君親師之神位中，天地為自然、上帝，君代表政治，親為父母祖宗，代表社會生命之延續，而師則代表教育與學術文化之延續。^[45]

依此，唐先生便兼論了中國住家明堂的神聖與莊嚴，公共文化的生活與私人空間；正如他所說“納高遠於卑近”，^[46]此乃繼打破了西方主體與客體的二元陣營以後的進一步超越。其後，他續論了中國建築簷下的迴廊，說：“徘徊簷下，漫步迴廊，皆所以息游。”^[47]但游在這裏另有形上涵義，便是呼應了道境裏虛實相涵，內外相通的藏、修、息、游。

談論至此，中國建築的美學涵意，在唐先生的閱讀裏有如此

總結：

凡虛實相涵之處，皆心靈可悠游往來之處。而此中美感之所自生，亦即在此心之無所滯礙，玲瓏自在，以悠游往來。故吾謂中國建築之美，在其表現一可游之精神。^[48]

這種精神，便把西方高聳之教堂甚至埃及的金字塔比下去了，蓋後者在唐先生眼中只能為西方之“壯美”而非中國之“優美”，缺點在具有壓迫性而欠虛靈，置身其中，身心大可俯伏，而不能迴環往復與悠揚。^[49]

（二）中國書畫與“飄帶精神”

唐先生總論“游於藝”，說到中國書畫之美時，再談虛實相涵。“凡虛實相涵者皆可游，而凡可游者必有實有虛。”^[50]書畫之虛靈表現，在唐先生妙論之“飄帶精神”；那是一種帶風韻（Grace）之優美。^[51]

唐先生說德國美學家席勒談到希臘美神佩戴的飄帶時，亦論及其中的美態，唯唐先生直言這并非西方文學藝術之所長，此形態亦缺中國美學所崇尚之優美極致，他隨即以中國的書法和繪畫印證之。^[52]

說中國書畫同源，於心性的層次固然有由境界開出之說，但在器具的層次，唐先生便提到毛筆與綫條。唐先生說：

毛筆之妙，在其毫可任意加以鋪開，而迴環運轉，於是作書者，可順其意之所之，而游心於筆墨之中，輕之重之，左之右之，上之下之，橫斜曲直，陰陽虛實之變化遂無窮。絹紙、宣紙之妙，在可供浸潤，紙與墨乃可互相滲透，融攝不二。^[53]

可見無論是上述的飄帶精神，抑或毛筆與紙墨之妙動融攝，皆能實踐“游於藝”之意。唐先生說如此便能有沉著蒼勁之美，

又能有立體美、深度美與美韻的世界。如此再論中國美學的藏、修、息、游，便有別於西方紙張的實而不虛。^[54]

此外，唐先生亦以透視法泛論中國書畫“往來悠游”之藝術精神；蓋指西方繪畫假定了單一的視點，並以光綫和物象的遠近以布置，不比中國畫的多重視點，以及遠近不分，陰影不辨，如此才能反映畫家之游心於物，與識物之妙云。

(三) 中國音樂之“聖賢情調”

關於音樂，唐先生所論不多，唯在理解中國音樂之不重和聲，缺西方交響樂之偉大及豪情，而重沉鬱頓挫方面；提出了中國式的“聖賢情調”。有別於英雄豪傑及莊嚴神聖之美，唐先生準確地形容中國禮儀音樂的渾淪與肅穆，如何使人心廣大和平。但他怎樣討論中國音樂中“游於藝”之精神呢？於此，他特別以七弦琴、洞簫以及鐘鼓為例，說出一己之見解：

中國七弦琴之音，則本身即有舒徐淡宕之致。洞簫之音，則本身即有清幽伏和之致。蓋七弦琴之弦長而振幅大，焦桐之質，疏而不密。洞簫之構造，洞達而中空……其聲能舒徐淡宕，清幽優和也。……鼓之聲依於鼓中之有空……擴散漸遠而沉入虛無……瀰漫於全心靈與全宇宙……其聲之渾淪清遠，足以泯人之意念而“藏”之。使人之精神“游”於無何有之“鄉”，而“息”焉“修”焉者也。^[55]

(四) 中國雕刻藝術的“隱約”之致

唐先生對中國的雕刻藝術的論述簡潔有力。他指出西洋傳統雕刻的特徵，即以對象為獨立之個體，且與其對立之空間界限劃別，虛實分明。“時而卓爾而立，時而劍拔弩張。”^[56]這點剛好與中國之浮雕相反，特別是人物之雕像塑像，“必有衣可服，有山岩可倚，有山洞可居，及有神龕可坐”。唐先生說如此可於

精緻中見深厚，且見其隱約之致。能隱約才有所藏，而有所藏者，又與唐先生論“游於藝”的藏、修、息、游一致。於此又可回到“虛實相涵”的討論上，因而可論中國藝術相通共契，“亦得而藏焉修焉”云。^[57]

（五）中國藝術之相通共契

最後，唐先生特別提出中國各種藝術之相互為用，相通共契。^[58]

首先，中國藝術家往往兼擅數技，善書畫者兼善音樂雕刻，六藝亦互助互長，而藝術媒體間之相通者衆，包括：一、書畫共用之毛筆紙張，以及綫條之飄帶精神；二、中國之建築與雕刻，其空間之通靈活現，同表若隱若現、似虛似實之畫意；三、中國建築的婉延曲約，如舒展中之音樂；四、中國詩文，重聲韻音律的鏗鏘；戲劇亦多詩詞及象徵等。

唐先生說，中國各種藝術精神之互通共契，重點是因為不如西方藝術般經營及表現事物的客觀之美，或如西方建築、音樂、繪畫、雕刻或文學之接通於上帝，或以之為莊嚴和崇高的對象，甚至不盡在表現一己的生命力與精神。^[59]綜前所述，其所經營者，該為表現一內在超越的心境，以及生活與形上層之互融共合。於此，唐先生提出了藝術為“人生之餘事”一點，非常值得注意，並為本文最後總結之重點。

四、結論：中國藝術精神與“充餘之美”

觀諸上述唐先生論中國美學精神與各種藝術的表現形態，主要可以綜合為虛實相涵，以致心靈可盡藏、修、息、游；其源起乃心體超越了主客體對峙的模式，從總體覺攝中主賓觀照而有所表現或澄懷於道而起；繼而作出藝術性的選擇與剖判。唐先生比較中西美學中的重要概念，如“壯美”、“移情”、“神”、“游”

及“氣”等,突顯了中國美學“游心於道”,超越主客的形上境界。他並以中國建築、書畫、音樂、雕刻,甚至戲劇等藝術,引証了其中虛實相涵的特點,如何使心靈可以藏、修、息、游,并強調中國藝術彼此之間的相通互融。(見上節)

到此,唐先生提出了其“充餘”之美的觀念,他說:

中國各種藝術、文學精神之交流互貫,可溯源於中國文學家、藝術家恒不以文學藝術之目的在表現客觀之真美,或通接於上帝,亦不在盡量表現自己之生命力與精神,恒以文學、藝術為人生之餘事(餘乃充餘之義),為人之性情胸襟之自然流露。然人之性情胸襟,原為整個者,則其流露於書畫詩文,皆無所不可,而皆可表現同一之精神,亦自當求各種藝術精神之貫通綜合,使各種文學、藝術之精神不相對峙并立,而相涵攝。……每種藝術之本身,皆有虛以容受其他藝術之精神,以自充實其自身之表現,而使每一種藝術,皆可為吾人整個心靈藏、修、息、游所在者也。^[60]

分析上述合論,可以見出唐先生論“充餘”之美的幾個主要觀念:一、文學、藝術為人生充餘之事,因為藝術主體毋須見礙於客體事物的客觀性質,亦毋須經營表現一己的生命力,頓生壯美或崇高之情,而在性情之自然流露。二、所謂性情胸襟,在化作不同的藝術形式或媒體之前,乃源於心體覺攝於物的情態,并見物愈精這同一之精神上。此精神涵攝貫融并綜合了各種藝術的眾生相,使它們在連於本源之所趨中能互通共契,亦同時見出其洋溢且充餘之心覺能力。三、此洋溢的心覺能力超越了主客對峙的模式,并在道境虛實相涵的流動裏實現了心體流行。隨此流行而“游於藝”,便見各種中國藝術可供藏、修、息、游的奧妙處。如此了解性情胸襟之自然流動,於藏、修、息、游中游刃有餘,亦可說是唐先生所謂藝術為人生充餘之事,超脫現實以及其中的利害關係之解。

可見，中國的藝術精神，在唐先生看來，不盡是人生的一件餘事，而實在是超越之心覺能力，在道境中所見及所呈現的充餘之大美。

（作者：香港浸會大學人文及創作系教授）

注釋：

- [1] 唐君毅：《中國文化之精神價值》，臺北：正中書局，1979年。頁291。
- [2] 唐先生於該節之結論處，說：“藝術家恒不以文學藝術之目的在表現客觀之真美，或通接於上帝，亦不在盡量表現自己之生命力與精神，恒以文學、藝術為人生之餘事（餘乃充餘之義），為人之性情胸襟之自然流露。”同上，頁316。
- [3] 黑格爾：《美學》（第一卷），朱光潛譯。北京：商務印書館，1979年，頁4。
- [4] 同上，頁5。
- [5] 同上，頁92。
- [6] 《中國文化之精神價值》，頁186。
- [7] 《中國文化之精神價值》，頁187。
- [8] 《中國文化之精神價值》，頁292及頁300。
- [9] 黑格爾：《美學》（第二卷），朱光潛譯。北京：商務印書館，1984年，頁5。
- [10] 同上，頁6。
- [11] 同上，頁6。
- [12] 《中國文化之精神價值》，頁292。
- [13] 《中國文化之精神價值》，頁293—294。
- [14] 唐君毅：《中國哲學原論·原道篇》（卷二）。香港：新亞研究所，1984年，頁119。
- [15] 《中國文化之精神價值》，頁295—296。
- [16] 牟宗三評註：《康德判斷力之批判》（上册）。台北：學生書局，1992年，頁267—269。

- [17] 《中國文化之精神價值》，頁 294。
- [18] 同上。
- [19] 參《中國文化之精神價值》，頁 295；《康德判斷力之批判》，頁 268。
- [20] 康德：《判斷力批判》引論第Ⅳ段Ⅳ. 2；引自《康德判斷力之批判》(上册)，頁 4。
- [21] 康德：《判斷力批判》引論第Ⅴ段Ⅴ. 4；同上書，頁 13。
- [22] 《康德判斷力之批判》，頁 29—33。
- [23] 《中國文化之精神價值》，頁 187。
- [24] 《中國文化之精神價值》，頁 299。
- [25] 《中國文化之精神價值》，頁 300。
- [26] 見朱光潛對黑格爾論悲劇之解說。朱光潛：《朱光潛美學文集》(第四卷)，上海：上海文藝出版社，1984 年，頁 532—533。
- [27] 《中國文化之精神價值》，頁 301。
- [28] 同上。
- [29] 《朱光潛美學文集》(第四卷)，頁 74。
- [30] 《康德判斷力之批判》，頁 378。
- [31] 同上。
- [32] 《中國文化之精神價值》，頁 302。
- [33] 朱光潛譯。《朱光潛美學文集》(第四卷)，頁 474。
- [34] 同上，頁 382—383。
- [35] 同上。
- [36] 《中國文化之精神價值》，頁 322。
- [37] 《中國文化之精神價值》，頁 323。
- [38] 《中國文化之精神價值》，頁 301。
- [39] 朱光潛：《西方美學史》。北京：人民文學出版社，2002 年，頁 584。
- [40] 見朱光潛先生的詳析及引言翻譯。同上，頁 595。
- [41] 《中國文化之精神價值》，頁 297。
- [42] 同上。
- [43] 《中國文化之精神價值》，頁 298。
- [44] 《中國文化之精神價值》，頁 303。
- [45] 《中國文化之精神價值》，頁 304。

- [46] 《中國文化之精神價值》，頁 305。
- [47] 同上。
- [48] 同上。
- [49] 《中國文化之精神價值》，頁 306。
- [50] 同上。
- [51] 同上。
- [52] 《中國文化之精神價值》，頁 307。席勒於 1795 年發表的論文《論素樸的詩和感傷的詩》裏，說古代希臘人描寫自然極為精確、忠實及詳細，像衣服、盾、盔甲和家具等，且喜歡將個別現象之自然性質加以人格化和神化，那是因為他們其時以自然為理所當然的事。相比之下，中國藝術精神轉而描寫自然之虛靈妙味，已是超越了人文與自然的對立面；“飄帶精神”乃游心於物之境了。
- [53] 同上。
- [54] 《中國文化之精神價值》，頁 308。
- [55] 《中國文化之精神價值》，頁 310—311。
- [56] 《中國文化之精神價值》，頁 313。
- [57] 《中國文化之精神價值》，頁 314。
- [58] 同上。
- [59] 《中國文化之精神價值》，頁 316。
- [60] 同上。

“The Beauty of Abundance”: Tang Zunyi’s Discourses on The Spirit of Chinese Aesthetics

Eva Kit Wah Man

(Professor, Department of Humanities and
Creative Writing, Hong Kong Baptist University)

Abstract:

This article bases its discussion on Tang Zunyi’s aesthetics ideas in his representative work, *The Spiritual Values of Chinese Culture*. It investigates how Tang’s aesthetics has integrated Hegel’s philosophical ideas and the philosophy of mind in Neo-Confucianism, which has formulated his discussion of the origin of aesthetic experience. The article demonstrates Tang’s focus on the immanent sphere of the transcendental mind, in which the objectification of the mind takes place only after the subject’s primal experience, or its first encounter with things. Tang describes this transcendental experience as the “totality of intuition”, hence comes the division of the subject and the object, and the functions and the activities of the subject onto the object, which includes the aesthetic attitude. The article further explicates Tang’s reading of the various notions of Chinese aesthetics based on the nature of the origin of aesthetic experience, and his notion of the “beauty of abundance”. This meaningful concept helps to understand the inter-relation between (moral) personality and artistic expression in the aesthetics discourses of Tang Zunyi.

Keywords: Aesthetic experience, Transcendental mind, Totality of Intuition, Hiding, Cultivation, Resting, Travelling, Empathy, Beauty of Abundance