

Globethics Repository



肉身成石與神遊物外——對中國藝術中之宗教性的現象學觀察

This page was generated automatically upon download from the Globethics Repository.
More information on Globethics see <https://www.globethics.net>. Data and content policy of Globethics Repository see <https://repository.globethics.net/pages/policy>.

Item Type	Article
Authors	WU, Bo Fan
Publisher	Logos and Pneuma Press
Rights	Institute of Sino-Christian Studies (ISCS)
Download date	2026-09-10 19:39:14
Link to Item	http://hdl.handle.net/20.500.12424/167220

肉身成石與神遊物外

——對中國藝術中之宗教性的現象學觀察*

吳伯凡（中國社會科學院文獻研究所助理研究員）

黑格爾以讓實際的歷史服從於邏輯（理念或精神的歷史）的方法談論藝術史，他勾劃出一個依時間的先後次序排列的「各門藝術的體系」——由建築到雕塑，再由雕塑到繪畫、音樂、文學，¹但人類藝術的實際歷史過程可能剛好相反。至少，被他認為是藝術的最初形態的建築（指宗教建築）並不一定派生出雕塑。猶太教堅決禁止將上帝的形象以物質形式表現出來，「摩西十誡」的第二誡明確規定了這一點（出20:4-5）。強調只有上帝造人而人不能形造上帝，並以此區分本宗教與民族宗教（詩115:1-8）。所以，猶太教有金碧輝煌的建築，卻沒有成熟的雕塑藝術。²這從一個方面否定了把中國雕塑藝術不發達（即使有過隨佛教的興盛而導致的短暫的繁榮時期）完全歸結為中國人宗教意識淡薄的觀點。古希臘時期與基督教³時期

* 本文為作者由本所「道風研究基金」支持的旅港研究期間完成的論文。

1. 《藝術哲學講演錄》（即《美學》）有一半的篇幅是在描述這一過程，參 Hegel，《美學》，卷三（上、下），北京，1979。
2. 二十世紀的考古研究表明，在猶太教歷史上也出現過偶像崇拜的現象。Pelikan，《歷代耶穌形象及其在文化史上的地位》，香港，1995，頁119。但這種現象畢竟是偶然的。
3. 在基督教歷史上，就能否對耶穌以造型藝術的形式進行表現的問題發生過長期的爭執，肯定的意見最終佔了上風；這是與神學中強調「道成肉身」的基督論對於從《舊

出現了發達的雕塑藝術，並不足以說明宗教與雕塑藝術有本質的關聯。雕塑的重要特點是，幾乎以人的肉體形象為唯一的藝術對象。⁴所以值得探究的不是雕塑藝術與宗教有何種關聯——這很可能是一個偽問題，而是探究在希臘宗教和基督教文化氣氛下，藝術家何以如此關注人的肉體形象？與此相關的問題是：為何在猶太教和中國本土宗教氣氛下沒有發達的宗教雕塑？⁵

希臘文明的興起與埃及文明的傳入密切相關，希臘人像後人關注希臘文明一樣地關注埃及文明。⁶基督教從希臘宗教和哲學中繼承來的（猶太教不曾有）的「靈魂不死」信念來源於埃及。相信「靈魂不死」的埃及人並不只專注於靈魂，他們同樣關注人的肉體，他們在金字塔中存放「木乃伊」，就是為了讓靈魂與肉體分離後再度與肉體聚合，人由此獲得更高的生命形態。雖然靈魂被認為在質上高於肉體、在量上長於肉體，但它同時又落實於肉體。靈魂與肉體互為意義和參證，任何一方都不能無視對方。這種生命的二元論既不同於專注於肉體生命的中國宗教，也不同於印度通過絕對地高揚性力意識的早期宗教，和絕對地否棄肉體生命的佛教，也不同於用對上帝的絕對「歸附」（revert）⁷來回避肉體與靈魂現世和來世問題的猶太

約》的上帝來理解基督的基督論的勝利相關聯的。參 Pelikan，上引書，頁 129。

4. 在世界雕塑史上，當然也有不少以動物為題材的雕塑，但這類雕塑一般不為雕塑史家所重視。在目前出版的較著名的雕塑史著作中，只有 S. Chene 的《世界雕塑史》專辟一章介紹了歐亞兩大洲的動物雕塑。

5. 由此可以注意到一個有意思的問題。雕塑的主要材質是石頭，在《舊約》中，石頭作為神恩的見證一再出現，如雅各所枕之石（創 28:10）、耶和華於錫安所立之石（參 賽 28:16；詩 118:22-23；羅 9:33，10:11；彼前 2:6，以及 賽 54:11-12；啟 21:18-21）。而中國兩部與宗教有關的小說（《紅樓夢》、《西遊記》）也是關於石頭的。兩個雕塑藝術不發達的民族對於「石頭」卻有很發達的意識。

6. 參希羅多德，《歷史》，北京，1959，頁 331。

7. 參 F. Artz，《中世紀的心靈：公元 200 - 1500 年》，New York，1958，頁 41。

教。當然，埃及人的這種二元論的生命觀畢竟是非體系的，沒有一套完整的知識學來對它加以支持。這就為後來希臘人以某種偏見來對它進行塑造埋下了伏筆。這種生命觀與幾何學（同樣是非體系、不成熟的）一同傳入希臘後，一門埃及未曾有過的知識學——哲學（「對智慧的愛」，「對智慧的追求」）產生了。這是在幾何學的暗示下，對人的肉體與靈魂（以及作為靈魂與肉體關係的同位推演）的可見世界與不可見世界的一種「理論」（theoria）。「理論」這個在後來的語境中十分平常的詞在早期希臘哲學語境中，卻是一個含意相當獨特的詞。在奧爾弗斯（Orphics）教義中，它是指靈魂的一種特別狀態，即崇拜者所共享的一種激情的沉思。通過 theoria，靈魂就可以擺脫身體的束縛，達到與神的合一。畢達哥拉斯承襲了這種有關 theoria 的觀念，但卻通過數學方法的引入而使 theoria 的內容得到了理智化，靈魂的淨化手段從原來的膜拜轉向科學的探索，而 theoria 一詞開始獲得亞里士多德所追求的那種「理論」的含意。在畢達哥拉斯那裏，theoria 主要指一種具有數學旨趣的人生態度——「靜觀」（theorein）。作為神秘主義者和數學家的畢達哥拉斯使宗教獲得了理智內容。他對靈魂淨化的追求很容易導向「對智慧的追求」（philo-sophia，即哲學）。⁸這樣，具有明顯神秘主義色彩的 theoria 就轉向了具有理智主義色彩的 theoria，「愛」「追求」也就是從一種情緒性的動姿變成了一種理智性的靜觀，這就是舍勒（Scheler）所說的印度－希臘的「理智主義的愛理念」。⁹人的高貴與卑下

8. 參呂祥，《希臘哲學中的知識問題及其困境》，湖南，1992，頁18-9。

9. Scheler，《愛的秩序》，香港，1994，頁12。

的區分就在於人在「知識」上的區分，即兼具肉體與靈魂的人能否分有「觀念」（又譯「理念」），能否不以肉眼而是以靈魂之眼靜觀到「在者之在」。靈魂之眼靜觀到「在者之在」，同時意味着肉眼對於「在者」的盲目和無視，人的高貴也就意味着人對可見世界的視若無睹和不屑一顧。

文克爾曼 (Niukelmann) 反複強調的希臘雕塑那「高貴的單純和靜穆的偉大」的特徵，正是希臘哲學在藝術上的具體化。這種哲學雖然對世界進行了兩重劃分，但它並不意在說明這兩個世界在某種意義上可以平分秋色，而是要斷言可見世界的絕對貧乏，它把可見世界看成不可見世界的絕對的他者，而不是「自己的他者」（黑格爾語）。這兩個世界成了無法「交往」、無法「諧調」的兩個世界，對智慧的愛變成了單向度的、一廂情願的「愛」，真理和真理世界是只接受愛而不施愛的漠然之「在」。作為秘密團體宗主的畢達哥拉斯和極力推崇斯巴達的軍國主義精神的柏拉圖，實際上都是在他們的哲學中強化一種絕對的「綱紀」(cosmos) 對於肉體的壓迫。柏拉圖哲學本質上是一種一元論，它預示了肉體在古代和現代被種種一元論壓迫得血肉模糊的歷史圖景。¹⁰ 問題在於，人不是「兵士」，他不能靠單純的「紀律」活着，他本質地需要一種「交往」和「諧調」式的「愛」，而不是永遠作為「苦戀」的「愛」。亞里士多德（其本人也對人的肉體屬性作出了某些讓步）之後的懷疑主義和享樂主義哲學是對這種只強調「紀律」的一元論哲學的反叛。有趣的是，在對世界的體驗結構的構想上與希臘的理智主義「保持着一種深刻的

10. 參劉小楓，《這一代人的怕和愛》，香港，1993。

共同性」¹¹的印度佛教的愛理念在傳入中國後，也經歷了一種反叛（表現為以中國本土的一元論對它進行改造）。本文不討論這樣的反叛合理與不合理，而只是從中西雕塑的演進過程上考察肉體與靈魂的分離之後，可能經歷的流走無依的命運。

一、墓室和墓室之外

秦始皇兵馬俑被一些人認為是堪與埃及金字塔比肩的「世界第八大奇蹟」。作為秦始皇陵墓一部分的兵馬俑與作為埃及法老陵墓的金字塔的確有許多可比之處。我們不妨撇開二者明顯的相通處和相異處（這些都是不言而喻的），而就某一具體點來對二者作一些比較。

對死亡的恐懼和焦慮是人類共同的心理。為了消除和緩解這種心理（即「對死亡的否定」），人類以不同的方式對可怕的死亡進行種種「化裝」，宗教和哲學都是這種「化裝」。¹²蘇格拉底之死之所以成為古代（柏拉圖）和近現代（黑格爾）哲學家經常的話題，就是因為他的死是他的哲學的最後完成和驗證。事實上，所有的人——從帝王到乞丐、死囚——都對死後世界進行着或悲觀或樂觀的闡釋。不過帝王能以一種奢侈的方式來「闡釋」死亡——消耗大量的人力物力來修造陵墓。意識到這一點，就可以較為深切地感受到金字塔與兵馬俑的相同與差異。尤其是要看一看兵馬俑體現的死亡觀在多大程度上影響了中國雕塑的演進歷程。

11. 同注9。

12. 參 E. Becker，〈前言〉，《對死亡的否定》，New York，1973。

兵馬俑具有明顯的寫實性和逼真性。一方面，每一個陶俑在形體大小上與實際的人身、馬身是相等的；另一方面，陶俑的外貌與實際的人、馬極其接近。專家認定，當初工匠在塑造兵馬俑時是嚴格地以實際的人為模特兒的（兵俑的面部特徵酷似關中人）。¹³在俑陣的排佈上也沒有作任何藝術化的處理（如西方群雕所通常採用的那樣），而只是採取了完全現實化（按軍事化要求）的排佈方式。從人物的服飾到車馬與兵器的絕大部分細節，都以自然主義的手法予以盡可能逼真的交待與刻劃。浩大的地下軍陣也盡力完整地再現了當初的真實狀況。但單個的兵俑的下半部分又具有一種與自然主義的逼真性絕然相反的特徵，尤其是對腳部的塑造，極其粗率、簡陋。兵俑的「腳」有與器物的腳（如桌子、椅子的「腳」）完全相同的功能——只是用來支撐、承受上半部分的重量。¹⁴約七千個兵俑中竟然沒有一個真正的人像雕塑。其原因在於，督造兵馬俑的人並不是為某兵某馬塑像，而是要為一個兵馬陣「塑像」，再現一個整體的陣勢。只要再現出一個龐大的陣勢，再現出士兵的威武、健壯（對頭部、面部及裝備¹⁵的精細塑造就足以達此目的），就已經充分地再現了一個強大的軍陣。

金字塔內部的墓道浮雕在此方面與兵馬俑完全相反。首先，浮雕形式本身不適合於充分的寫實。選擇這種雕塑形式的埃及工匠，就放棄了高度寫實的意向。由於浮雕的

13. 這一點在《將軍俑》（見潘紹棠編，《世界雕塑全集》，東方部分上冊，河南，1989，圖61，頁15）上表現得猶為突出。

14. 關於陶俑足部粗糙的特點在《跪射俑》（圖53）和《陶馬及鎧甲俑》（圖57）上最為明顯，上引書，頁13、14。

15. 在兵馬俑中，陶馬是作為裝備來塑造的，所以馬的足部塑得非常精細。同上，圖54、59，頁15。

形象是在材質上「雕」出來的，雕刻者不必考慮形象的物理重量（為其設置支撐物），在刻劃人物的「姿勢」方面具有天然的優勢；相比之下，圓雕在表現「姿勢」時有相當的難度，雕塑形象的姿勢在絕大多數情況下都是偏離重力線的，這就要求雕塑者依據力學原理來為偏離重力線的雕塑形象找到一種平衡。中國著名的《馬踏飛燕》的奇絕處，主要表現在處理這種平衡的「奇絕」上。埃及工匠選擇浮雕，是因為他們要表現一種象徵精神意象的「動姿」，而不是再現一個現實化的形象和場面。兵馬俑所強調的，正是金字塔墓道浮雕所淡化的。兵馬俑突出到極點的人物形象的社會身分在墓道浮雕中被淡化了；前者充分淡化雕塑形象的腳部，腳只是擺放雕塑的「設備」，而後者卻盡量表現出人物的腳向前邁進的步態，所有的人都匆匆向着一個方向行進。

墓道浮雕表達的是這樣一種死亡觀：死亡之域並不是生命的另一個棲息地，它只是生命的一個「過道」，一個「中轉站」，人（靈魂）要匆匆走過這個領域，在接受審判之後，在光明之神「瑞神」的國度裏獲得更高的質。死亡是有限生命走向其本位的「路途」。胡福、明卡烏拉、哈佛拉等法老沒有在陵墓中重現自己在現世生活中的種種榮耀的願望，在通往生命的永恆國度的「路途」上，是不可以挾帶這些沒有價值的輻重的。相反，兵馬俑顯示出秦始皇要把他生前的顯赫武功和他作為帝王的威嚴帶入死亡之域的強烈願望；他要使他作為帝王所擁有的一切突破死亡的限制，他作為帝王的身分是至關重要的，他不能想象還有一種比作為帝王更為榮耀、更為幸福的身分，這身分是絕對自足完滿的。同樣，他不能想象還有甚麼國度比他現在所統治的更完滿的。他相當恐懼死亡，所以他不惜花費

大量的人力物力去尋找不死之藥。他也清醒地意識到找不到不死之藥（即他無法避免死亡）。這樣，他一方面想方設法找不死之藥，另一方面又依據一種他相信的死亡觀來督造規模空前的陵墓。他對死亡的關注實際上是對「生前的一切能不能保留？」這一問題的關注，唯一值得做的只是「保留」和「繼續」生前的一切。兵馬俑是按照「事死如事生」的原則（即以「此生」為本位）設立的，這就決定了兵馬俑陣從總體上顯示出一種明顯的自然主義的寫實風格。

在中國雕塑史上，兵馬俑是一個短暫的奇觀。然而，它所包含的「此生」本位的價值取向在其後的雕塑史，乃至整個中國文化史上一直延續着。漢代陶塑在形制和規模上儘管表現出一種萎縮的趨勢，然而這些多置於墓室中的陶塑大大強化了「此生」為本位和歸宿的原則——由對此生的眷戀發展為對「此生」的陶醉。人們所樂於稱道的漢朝陶塑和畫像磚、石所表現的「栩栩如生」的形象，都不過是世俗生活中的「融融之樂」或「欣喜若狂」。¹⁶隨着佛教的傳入，中國雕塑獲得了一股嶄新的活力，但在隋唐之後就隨佛教的衰落一起衰落了。

魏晉時期，與雕塑的繁榮並行的是魏晉玄學的繁榮。從表面上看，魏晉玄學表現出一種超脫現世生活（「名教」規範下的生活）的旨趣，力圖揭示人在現世生活中的「二元緊張」——「名教」與「自然」，透露出一種「超越」的意向——「越名教而任自然」。「名教」與「自然」的二元緊張實際上是孔子之所謂「矩」與「欲」（「從心所欲，

16. 漢俑的高度極少超過一米的，大多數在卅二厘米左右，具體尺寸參見《世界雕塑全集》東方部分上冊之「秦漢雕塑」部分。漢俑《農夫》（圖75）非常鮮明地代表了漢俑在誇張性地表現人物欣喜若狂的神態方面的特徵。

不逾矩」)，「禮」與「己」（「克己復禮為仁」）的舊話重提。孔子意識到人的自然欲望與禮的規範之間的緊張，¹⁷但他並不認為這種緊張是不可和解的張力關係；相反，通過不斷的修煉（「學」），人最終能達到「欲」與「理」之間的融通、沖和，具有強制性的「禮」或「矩」逐漸內化為自然要求，直至「從心所欲，不逾矩」，即無矩之矩，是為至矩的境界。¹⁸否棄「欲」，絕對地服從「禮」，是「學」的必要步驟，但不是孔子所推崇的「成於樂」、「游於藝」的境界。用孔子的話來說，這種刻板的服從只是屬於「小人」的「同」，¹⁹最高的境界是他所推崇的雅樂（以令他「三月不知肉味」的「韶樂」為代表）所表達的「和」（融通）的境界。「和」既是社會－政治的最佳狀態，也是個體人生的最高狀態，所以「克己復禮」既是政治哲學又是人生哲學。²⁰孔子認為這種生命的最高境界決不是彼岸性的境界，而是一種完全可以在有生之年完成的狀態，雖然需要長時間的「學」。

孔子之後，出現了從社會（「群」）的角度強調「禮」（道德和法律規範）的荀子，和從個人角度強調「己」的莊子。法家和道家都是儒家的支派，²¹二者分別把作為儒學

17. 《論語》中兩次出現（〈子罕〉、〈衛靈公〉）「吾未見有好德如好色者也。」這句話。

18. 《論語·為政》。

19. 《論語·子路》：「君子和而不同，小人同而不和。」

20. 孔子的政治哲學是一種以人性的自我修養所達的理想境界為實現政治理想之基礎的政治哲學，其人生哲學也是以政治理想為關懷的自我修養理論。「仁」最初是一個名詞，指東夷族的氏族首領。章太炎指出，「人」、「仁」、「夷」本是同一個字。（參王獻唐《「人」與「夷」》，載《中華文史論叢》第二輯，北京。）氏族首領的政治身分與其人格感召力（巫魅）的合一，「禮」（巫禮）與「樂」（巫樂）的合一是理解孔子的前理解。具有現實主義態度的荀子和莊子徹底放棄了尋求「內聖」與「外王」統一的企圖，分別尋求「內聖」與「外王」的純粹發展。魯迅以中國的根柢全在道教的觀點與譚嗣同認為中國兩千年唯一流行的是「荀學」的觀點正好相互補充。

21. 古代、近代、現代皆有學者（如韓愈、章太炎、郭沫若）持莊子出於儒家說，郭沫若在此方面的考證最為詳實。參郭氏《十批判書》中《莊子的批判》，北京，1956。

的創始人孔子所關注的二元因素——「禮」和「己」推向極端。在奉行法家主張，強調「同」（強調「名教」）的秦朝之後，是推崇黃老之學，強調「和」（強調「自然」）的漢朝。緊隨其後的魏晉時期，「自然」與「名教」成為思想家的話題。他們再度思考外在規範（「矩」）與人的自然性情（「欲」）之間的關係。有一樣東西幾乎每天都使他們體驗到這種關係——文字的書寫。「書寫」從未被西方藝術家看作是一種藝術形式，在中國藝術中卻佔有如此重要的地位，其原因何在？我們不由得不得不注意這樣一個簡單的事實：魏晉至隋唐，既是中國佛教和中國雕塑的鼎盛期，也是中國書法的鼎盛期（從二王到顏真卿）。這是否純屬偶然？

一個人從最初的描紅、臨帖，到練就好的書法，正好是一個從絕對、刻板的服從規範，念念不忘「矩」，然後逐漸將外在規範化轉為內在規範，一直到忘「矩」而無不合於「矩」的過程。無論是孔子所說的從「吾十有五，有志於學」到「七十而從心所欲，不逾矩」的過程，還是莊子描繪的庖丁從「所見無非牛者」到三年之後的「未嘗見全牛也」，一直到對牛「以神遇而不以目視，官知止而神欲行」、「游刃必有餘地矣」²²的過程，都是同一過程的不同表現。「學」的過程逐漸化解了「矩」的限制及被限制，但「化解」的方式不是通過取銷限制者或被限制者而實現的，而是通過二者化合而生成一種新的、獨立的力量

至少，顏淵之儒（強調顏淵之「樂」）對莊子的影響是明顯的。另外，梁漱溟認為，孔子對生活的態度是追求「絕對樂的生活」，「他的這種樂不是一種關係的樂，而是自得的樂，是絕對的樂。宋明人常說：『尋孔顏樂處』，那是不差的。」（《梁漱溟全集》，卷一，山東，1989，頁464。

22.《莊子·養生主》。

而實現的。這被化育出來的力量（活力）反過來役使我「運筆」或「解牛」。在此意義上，它仍是「矩」，不過我只能感覺其作用、功能，但不能感受它本身，即它不作為客觀實體被感受。同時，我並不意識到我在被役使，因為我的明意識到此時正是我在「運筆」、「解牛」。這種為我所有又不屬於我的力量，通常被稱為「神」（「以神遇而不以目視，官知止而神欲行」之「神」，「下筆如有神」、「神來之筆」之「神」）。「神」的到場同時就是「物」與「我」的一齊退場、缺席——物我兩忘。這種「神」是人經過長期艱苦磨煉而獲得的極端純熟的技藝，它存在於一切技藝性的活動——從「六藝」（禮、樂、射、御、書、數）到「解牛」——之中，其基本特徵是無所滯礙，即「游」。重要的不是哪一種技藝性活動（擔水、砍柴、解牛），²³而是可以在某一活動中可以直觀到的「神」。這「神」不是超驗的精神實體，而是人可以通過「學」而能達到的有明顯審美主義色彩的心理狀態。它不是先驗的而是「先天的」，它備於「我」，「我」只要反身而誠，發明本心，就可以由潛在地擁有它發展到現實地擁有它，從役於物、滯於物的狀態達到無所滯礙的「游於藝」的狀態。魏晉玄學實際上是一種描述、闡發這種「神」的學說，即是一種極其獨特的「神學」。這種「神學」不以作為精神實體、與人的肉身狀態形成在現世生活中無法消除的絕對緊張的「神」為話題。

23. 孔子一方面意識到為學當執於一藝，施博而守約甚至可以通過低賤的技藝而通達「道」（《論語·子罕》：「吾執御矣！」）。另一方面，他又輕視低賤的技藝。當樊遲感歎自己不如「老農」、「老圃」時，他斥責樊遲是「小人」。這種矛盾是由他的審美主義的人生關懷與貴族式的政治關懷之間的矛盾決定的。在對現實政治極度絕望，尋求「內聖」的單純發展的莊子，並不存在這種矛盾；他堅定地認為，由「藝」可進入「道」（《養生主》），把一些社會地位低下而身懷絕技的人稱為「博大真人」。

正當魏晉的神仙道教、玄學，以及完整體現這種「神學」觀念，「以形寫神」的藝術形式——書法——已走向成熟之際，一種持完全不同的神學觀念的宗教——佛教及體現這種宗教觀念的藝術形式——佛像雕塑傳入中國。於是已足夠成熟的玄學與書法分別在各自的領域裏調理、消化異己的「神學」與藝術形式。其結果是佛學的玄學化（禪宗）與佛像雕塑的書法化（「飛天」壁畫）的出現。在這些藝術家看來，藝術的使命不應當是塑造供人膜拜的「物」、「形」、「象」的「神」（佛及佛像），而應當去表現不滯於物、形、象，備於「我」的「神」。於是，作為佛像的附帶部分的衣飾被推崇為「曹衣出水」、「吳帶當風」的中國雕塑藝術家（他們的社會身分是工匠）格外看重，因為衣服的褶縐及衣服上的飄帶最易和最適合於作書法化的處理，表現出「形」背後的「神」。一些藝術家明確意識到塑造和鑿造佛像嚴重地限制了他們如舞刀、舞劍、解牛一般自由、放達地運筆，導致他們經常為物所役，於是就干脆放棄了雕塑這種藝術形式，而從事壁畫創作，創造了許許多多作逍遙遊的「飛天」（本為佛教雕塑中一種陪襯性角色）形象。來勢猛烈的佛教及佛教藝術在中國文化史上終成一曲「於今絕也」的《廣陵散》。

二、洞穴和洞穴之外

金字塔內部的法老墓室是在地面上，金字塔外形呈現出一種鮮明的「向上的意志」或曰「劍形的意志」；秦始皇的墓室是在地面以下，它的「上面」就是地面。對於法老來說，地面僅僅是起點，地面（現世）的生活是不完備的，金字塔所指向的「天上」——光明的國度才是所關注

的。這一對比令我們想起柏拉圖的「洞穴比喻」。在柏拉圖看來，人生活其中的現實世界本身就是一個黑暗的洞穴。這是一種與秦始皇所處文明所認定的價值取向——「此生」本位完全對立的價值取向。從這種價值意向來看，被秦始皇看作是「本位」的此生世界毫無自足性可言，它只是真實世界的摹本、影子。它沒有任何值得留戀、「回憶」的價值，而對無意義的洞穴世界的複製、延展的墓穴世界更是毫無意義了。具有「事死如事生」傳統的中國人在信念中消除了地上（此生）世界與地下（死後）世界的分界。《聊齋志異》不厭其煩地描述人可以往來於這兩個世界之間的情景：兩個世界的居民（人與鬼）可以交往，或相親相愛、或相仇相殺。這兩個世界實際上沒有本質區分，可以合併為一個「大一統」的世界。中國人相信，人在肉體死亡後，靈魂（亡靈或鬼魂）仍然存在。但這「靈魂」不是與肉體對立的，它只是活人（具有肉身的人）的某種變體（人死後「變成」鬼），它有着與活人完全相同的肉身性的欲望和生活方式，死後的世界常常被認為是更自由地滿足生前願望的世界。嚴格說來，在中國文化語境下的「靈魂」只是指鬼魂（這一點從「魂」字的構成上也可以看出來），即在肉體死亡後以一種特殊的方式過着肉身性生活，有時還能回返到人間，參與、干預人間生活的肉身之後的肉身。與地上世界和地下世界實際上是同屬於一個大一統的世界一樣，生前的肉身與肉身後的肉身（亡靈），實際上也同屬於一個一元化的肉身。²⁴

24. 余英時說：「以民間信仰而言，在佛教傳入中國以前，中國人並沒有靈魂不朽的說法……所以中國古代雖也有關於『天堂』與『地獄』的想象，然而並不十分發達。最重要的還是人世，天堂與地獄也是人性的延長。（《中國思想傳統的現代詮釋》，江蘇，1989，頁43-4。）但余氏以「靈魂二元論」指稱這種生死觀實為誤解。『魂』

鬼(魂)並不是中國人設想的人的肉身存在唯一可能的形態。鬼之外，還有「仙」。上文已經指出，為了對付可能到來的死亡，秦始皇曾求不死藥和修造陵墓。但與「鬼」一樣，「仙」也是一種肉身性的存在，仙人與凡人的區別只在於其現世的肉身擺脫了死亡的限制，得以在時間上無限地存在下去。「庖丁解牛」的故事實際上告訴人們是一種使肉身長存的技巧。²⁵這技巧正是「游刃而有餘地矣」。對道家和神仙道教來說(後者以一種更為機巧的方式——煉丹吃藥來「養生」)，人的永生並不是獲得一種與肉身對立的存在形態——靈魂——的永生，而是使肉身得以長存、長新。²⁶在魏晉神仙道教中，「仙」有「天仙」與「地仙」之分。士族名士更鍾情於成為「地仙」，「他們怕升天之後反而失去本來已逍遙自在的士族生活，於是便根據自己的願望創造出更有士族社會時代特徵的『地仙』。」²⁷由此可以看出「仙」的肉身性的本質。無論是生活領域本來是在天上的「仙」，還是生活領域本來是在地下的「鬼」，他們都以現世(地面)為本位，以肉身性生活為根本旨趣。東坡居士(「居士」這一相對於「和尚」

與「魄」在意義上是處於同一平面的，魂對魄沒有任何質的優先性和時間上的長久性，前者是陰，後者是陽，共同形成人的身體(所謂「精神知覺」也是肉身性的功能屬性)，所以這種觀念應該被稱為「肉體二元論」。

25. 「庖丁解牛」的故事以這樣一句話結尾：「文惠君曰：『善哉，吾聞庖丁之言，得養生焉。』」

26. 莊子強調「吾喪我」(《齊物論》)強調真人的特徵是對外在刺激的無動於衷——「坐忘」(《大宗師》)，並張揚肉體(「形」)對於人的外在性，「視喪其足猶遺土也」(《德充符》)這看似輕視肉體，實則是一種養生，全身的技巧(《德充符》：「無以好惡內傷其身。」)錢鍾書說：「《老子》曰『大患有身』，而又曰『外其身而身存』，『貴以身為天下』，『無遺身殃』；《莊子》以『生為附贅縣疣』(《大宗師》)，以『身非汝有，是天地之委形』(知北游)，而又以『活身』為『善』(《至樂》)。求不死與齊生死，皆念念不能忘死，如擊舟水上，則魚下沉而鳥高翔，行事反而心畏一也。」(《管錐編》第二冊，北京，1979，頁517。)

27. 胡孚琛，《魏晉神仙道教》，北京，1989，頁138。

退而求其次的身分與「地仙」有異曲同工之妙)明白無誤地表達了這一點。²⁸無論是展翅九萬里的鯤鵬之「游」，還是婀娜多姿的「飛天」之游，都不過是在一個一元的洞穴世界裏的「逍遙游」。這「游」所表現的看似無限的自由，不過是洞穴裏的囚徒的「自由」。

正如中國的一元化的世界(唯現世)對應着人的一元化存在形態(唯肉身)，希臘(柏拉圖)的二元化的世界(現實世界與「觀念」世界)對應着人的二元化的存在形態(肉體與靈魂)。作為肉體的人只能「看見」(「觀」)一個幾何學所揭示的純粹、完美的世界。「觀念」就是「靈魂之眼」所「看見」的純粹形式。任何只看到現實世界的人實際上根本沒有看見世界，因為他的真正的眼睛(「靈魂之眼」)「被埋在奧爾弗斯教神話所說的野蠻無知的泥坑中」。²⁹真正看見世界必然意味着看見現實世界的非真實，看見真實世界與非真實世界的界限。關於此，海德格爾(Heidegger)的分析是頗富啟發性的。³⁰海氏注意到，德語中有一個詞——Aufriss其基本含意為「輪廓」、「概觀」、「總體圖景」。這個詞與另一個詞Riss(其含意為「裂隙」、「鴻溝」、「隔閡」，也有「圖樣」之義，並有「痛苦」、「憂傷」等引伸義)密切相關。³¹「圖景」是由裂隙或分界線勾劃出來的，沒有後者，前者無從出現。

28. 蘇軾在那篇廣為傳誦的《水調歌頭》中表達了這種居士或地仙式的情懷：「我欲乘風歸去，惟恐瓊樓玉宇，高處不勝寒。起舞弄清影，何似在人間！」《東坡樂府》，卷上，轉引自朱東潤編，《中國歷代文學作品選》中編，第二冊，上海，1980。

29. Plato，《國家篇》531d，苗力田主編，《古希臘哲學》，北京，1989，頁325。

30. 由於本文論題的限制，我們在這裏儘量避開海德格爾的真理觀與柏拉圖的真理觀的差異。

31. 參 Heidegger，《走向語言之途》，台北，1993，頁219。關於 Aufriss 與 Ereignis 之關係的詳細分析，可參見拙文《邏各斯：「語言」與「聖言」》，載《思想文綜》第一輯，廣州，1995。

這樣，當我們說我們看到了某一存在者的「圖景」時，也就是說我們看到了它的裂隙、隔閡，也可以說看到了因裂隙、隔閡而導致的痛苦。只有當我們既看見了這個位置上的「有」（存在），又看見了這個位置上的「無」（非存在）時，即看到了「有」與「無」的裂隙、隔閡時，我們才算看見了真實的「圖景」。這「裂隙」不是作為一個在者擺放在那裏，它是在者之在（有）與不在（無）的顯與隱同時發生的「純粹活動」（Spiel/game），即當它顯現「有」的同時必定隱含着「無」，而當它顯現為「無」時又隱含着「有」。這有些類似於佛教所說的「色」與「空」的關係：色即是空，空即是色。但佛教把「空」作為「色」的落腳點——由「色」入「空」，由繁華歸於寂滅，而沒有注意到即使一切在者（「色」）皆是「空」時，「空」仍然是一個「空」，即「空」仍然「是」着，「在（那兒）着」。當在者「去寂滅」並最終歸於寂滅（「隱」）時，「去」卻「顯」出來了。這時，「有」成了「無」必然留下的痕跡，換言之，「有着」、「顯現」着的在者要成為「無」、「隱」，必然會「有」一個「事件」、一個「純粹活動」發生。一個在者最初總是平板的，但同時也是包含着「有」和「無」地存在着，就有可能從這平板的在者中「突發」（超出平板的界面）一個事，海德格爾用 Ereignis（它在德語中的日常含意即「事件」、「事件的發生」）一詞來指稱一種從平板的在者中突發出來的事件。所謂「詩」（名詞）就是從平板的語言中突發出來的事件，即語言的 Ereignis。推而廣之，一切藝術都是從平板的，「笨拙而無所追求」的材質（語言也是這樣一種材質）中突發出來的事件——渾沌、死寂、沒有痛苦的材質中同時包含着「有」與「無」兩種因素分裂開來，衝撞着、鏖戰着、痛

苦着。³²海氏用「土地」(Erde)一詞來指稱這種渾沌示開的材質。當平板、沒有痛苦的土地突發出事件時，土地是「世界着」(海氏將Welt一詞動詞化)的「土地」，即成為着「世界」的土地。此時，死寂的土地發出歌聲，藝術就是「土地之歌」。³³這「歌聲」是一種本質的、宿命性的「痛苦」，而不是肉身性的痛苦，因為一元性的肉身性痛苦是一種本質的無痛苦或渾沌狀態。它是作為在者與在、與非在(無)之隔閡、裂隙的痛苦，即作為世界之「圖象」、「概貌」、「基本輪廓」的「痛苦」。

「痛苦」竟然是世界的「概貌」和「基本輪廓」？這豈不是一幅極令人悲觀的「圖景」？恰恰相反，這是一幅終極性的令人欣慰、愉悅的圖景。這裏涉及到一個常識性問題：悲劇總是講述令人傷心的故事，然而我們竟然從悲劇中感受到深刻的愉悅。³⁴因為我們從一場通常被認為有巨大價值的東西的整體性毀滅(化作「無」)中，一種異乎尋常的價值生成(成為「有」)了。這是一種獨特的「無中生有」。悲劇的「創造性」不是屬於悲劇藝術家的「創造性」，而是悲劇所展示的屬於上帝的「創世性」(同樣也是

32. 參陳嘉映，《海德格論藝術》，載《遠視》第一輯，北京，1995。

33. 奧地利作曲家馬勒根據李白的三首詩，孟浩然、王維的各一首詩(另外還有兩首歌詞已查不到出處)的德譯本創作了標題為Das Lied von der Erde的交響聲樂套曲。此標題通常漢譯為「大地之歌」，但從歌詞及所據原詩(參周化編著，《大地之歌》，北京，1986，頁34-60)內容來看，全曲表達的是塵世生活(愛)的短暫，以及對「永恆的愛和生活」的渴望。所以Erde一詞，更多地意指「塵世」(最明顯的是第一樂章的標題Trinklied vom Jammer der Erde中的Erde，只能譯成「塵世」或「愁世」)。德語中，這個含意既抽象(暗含「易朽」、「虛幻」等意)又具體的詞(直接指「土地」、「大地」)沒有完全對等的漢譯。這個詞為尼采、海德格爾等思想家提供了一種思想上的刺激和表述上的方便，而曹雪芹要表達一種與之有一定相關性的思想時，就必須事先營建一套神話-話語體系：用泥土造人、造石頭補天的女媧、泥做的骨肉與水作的骨肉、枉入紅塵、泥、石頭與(假)玉等等。

34. 舍勒深刻地批判了悲觀主義的「痛苦」觀(以叔本華為代表)——以為痛苦與快適是絕然對立的，而且快適不過是痛的平息而已。Scheler,《愛的秩序》，上引書，頁160。

creativity)。在此意義上，作為突現存在者之「圖象」（即「痛苦」）的一切藝術作品都是悲劇——模仿「無中生有」的「創世事件」的「創世記」。

在這一思想對照下，中國藝術的特徵更加清楚了：那是一種沒有「事件」的藝術。一元化的此生世界是一個平板、單純的「有」。中國人力圖具幻想性地把有限的此生世界無限地延展，用獨特的中國智慧來消除或回避對死亡、虛無的意識和恐懼。死亡、缺憾、來自自然和社會的強力給人造成的冤屈，以及形式昭示着虛無、無意義、荒誕的事件——一切否定着此生的自足完滿的事件，是隨處、隨時可見的，此生的「有」之虛幻性與「無性」是根本無法回避的。但中國宗教、哲學、藝術一律回避它們。中國也有被稱為「悲劇」的戲劇作品（如《寶娥冤》、《牡丹亭》）與據稱有「悲劇」意味的民間傳說（如「梁山伯與祝英台」、「牛郎織女」的傳說）。表面上看，它們也涉及到死亡、別離等「事件」，然而，這些「悲劇」在情節上與西方的悲劇有一個明顯的不同——死亡、別離之後另有結局。這些「悲劇」剛剛承認死亡、別離，即刻又設計一個情節來淡化死亡、別離的嚴峻性，幻想性地彌平生與死、離與合之間的鴻溝。中國「悲劇」如此巧妙又如此簡陋地捍衛着那個簡陋、單一的「有」——此生之「有」，以各種各樣的「鵲橋」來勾銷鴻溝，維持着此生的「渾沌未開」的狀態。對此生的無限眷戀、關注使得中國人無視或故意回避此生之外的虛無，以發自肉身的目光注視來使「靈魂之眼」緊閉，因此也就無緣「看見」在黑暗（虛無）中彰顯的存在（有）之光，無緣目睹在聽從在者之「無」即毅然走向此在之死中發生的「事件」，因而使自身處於沒有「事件」的狀態。

這沒有「事件」的狀態也就是「無所滯礙」的「游」的狀態。中國「悲劇」所表現的就是一種肉身性生命處處無滯礙（即使有滯礙，也必然有「鵲橋」）、此生可在「天上人間」任意遨遊的狀態。「游」是中國人所認定的生命的終極圖象。這「游」有兩種樣式。一種是幻想性的「游」，即在承認死亡這一事實的情況下以幻想的方式勾銷生與死的界線，從而把死亡開辟為此生的領域。另一種是務實性的「游」，即憑藉某種現實的技巧或靈丹妙藥來長生。前者是「鬼」之「游」，後者是「仙」之游。而兩種樣式的「游」都是以克服肉體死亡，使肉身性生活「平安無事」，求得一種在線性時間中的永恆為目的。「游」的兩種方式決定了中國雕塑的兩種形態。

兵馬俑是體現了「鬼」之「游」的雕塑形態。它追求的是逼真地再現秦始皇生前世界的「盛況」，充當其肉身性生命在地下延續的標誌，作為「厚葬」的一個項目。所以它本質上是一種奢侈的隨葬品。所以這種雕塑形態在中國雕塑史上自然是很短暫（短暫到只有一次）。

與「仙」有關的「游」的人生態度當然地排斥以堅硬的材質來創作藝術品，因為保證解牛之刀十九年長新的基本條件是刀刃不與牛（作為解牛「藝術」的材質）觸碰。書寫（書法）在材質保證手的動作的自由無礙方面與解牛（刀法）相當接近，所以「仙游」的方式天然地與書法相宜。漢代雕塑（包括陶塑、畫像磚、畫像石）表現出明顯的書法特徵。³⁵這種雕塑的材質不是石頭而是粘土，相對於石頭，粘土有助於手的動作的自由無礙。工匠（藝術家）

35. 被命名為《浮屠》的漢代雕塑非常明顯地體現了這一特徵，見《世界雕塑全集》東方部分，上冊，上引書，圖75，頁18。

可以相當自由、隨意地在粘土上堆、捏、掐、貼、刻、畫。中國藝術所要表現的「圖象」(「游」)最終決定了其材質的取捨：由粘土到牆(洞)壁，直到畫紙；堅硬、笨重的石頭只是一個短暫的插曲。中國藝術循着盡可能使藝術家的創作工具暢行無礙的標準選擇材質。

由於中國文字的「象形」特徵，最早的「書寫」(甲骨文與金文)實際上是一種與雕刻(塑)無本質分別的行為(這也許就是書畫所「同」之「源」)。隨着「游」的價值取向的逐漸明朗，材質由甲骨、金屬軟化為粘土，隨後又為只是被動地承載「游」的痕跡、跡象的馴服的材質——絹帛、牆壁和紙張——所替代。作為中國雕塑的原初形態的青銅雕塑(鑄)與甲骨文、金文具有明顯抽象—象形意味，同時包含着雕塑與書法兩種因素。漢語中的「文」字最初的含意即是「雕刻」、「刻劃」。³⁶在隨後的歷史中，「游」的價值取向使書法因素逐漸克制，直至最後吞滅了雕刻因素。因此，我們可以說，中國書法也是一種雕塑，只不過是一種蛻變了的「雕塑」。這種雕塑所表達的就是中國人心目中的世界(同時也是與世界本體——天——「合一」的人)的「圖象」(所謂「以一管之筆擬太虛之體」)。

中國哲學認為，世界的本體與人的本體(「性」³⁷)是

36. 許慎在《說文》說：「文，錯畫也。象交文。」朱芳圃《殷周文字釋叢》對此有異議：「文即文身之文……文訓錯畫，引申之義也。」後者的觀點為大多數學者所接受。「文身，刻畫其身以為文也。」「雕文，謂刻其肌以丹青涅之。」詳見《漢語大詞典》，湖北，1994。

37. 籠統地說中國哲學主張「天人合一」是不準確的，「天人合一」是儒家的思想，而且儒家的「天人合一」思想有孟子的天人相通與董仲舒天人相類之二分，儒家中也有如荀子那樣主張天人有分與天人相勝的。對道家來說，「天人合一」並不成為一個問題，因為「天」並不被認為是終極的本體。人、地、天同在「道」之下；莊子也從未談到過所謂「天人合一」的問題。中國的「天」與基督宗教的「上帝」(「神」)

同一的，人通過特定的修養功夫，就能把潛在於人自身的世界本體（「性」、「本心」）揭示出來。人性的最高境界同時就是宇宙的最本原的狀態（即「太虛之體」），「己」與「禮」、「欲」與「矩」最終能調合、合一的根據就在於「人」與「天」本是合一的，書法（畫）家「發乎興情」所揮「寫」（「寫」的本義即「轉移」、「瀉出」）的「字」和所「寫」的「畫」就是他的心之本體（「本心」、「心性」）轉移到紙上的形態。然而由於「心」之本體就是世界之本體，所以被「轉移」到紙上的形象又不是純主觀的，它更是對客觀性世界本體的「模仿」，只不過這「模仿」是不自覺的。當「我」與在「天」不在「我」的「神」溝通時，「神」就完全、絕對地控制和操縱了「我」，「神來之筆」就出現了，「我」的手筆（小手筆）就成了「神」的手筆（大手筆），「我」之「游」就成了「神」之「游」。此中關鍵是「神」的降臨，是「神與物游」，「我」手中的筆及筆下的紙（「物」）倒成了無關緊要的了。這種創作觀念發展到極端就是「我」干脆放棄筆和紙，放棄「神與紙游」

的類比關係並不恰當，「天人合一」是一種一元論的主張，而神與人不能合一的觀點是一種二元論。然而，這種說法容易掩蓋一個事實：強調人與天或人與上帝之間的對立，也同樣可能導致一元論，《舊約聖經》強調人與上帝相比極端渺小，莊子哲學強調人與天相比也極端渺小（參張岱年，《中國哲學大綱》，北京，1982，頁167-72）。同時，二元論（如希臘哲學中的「真理」與「意義」的二元論與宋明理學中的「天理」與「人欲」的區分，也可能最終導致一元論的二元論）也可能最終滑向一元論，導致肉體與靈魂的分離。關鍵在於，甚麼是可以最終得到保證的二元論？對於儒家來說，「性是天之所命，而即人道之所源。道由性出，性由天授。究竟言之，天乃人道之原。」（張岱年，上引書，頁167）人之「性」也是降臨於人之「心」中的「天」，盡「心」而知「性」，知「性」即知「天」。由孟子開創的這一思路，經陸王心學而一直延伸到現代新儒家。在基督教思想中，也有一條從古（保羅、奧古斯丁）至今（舍勒）的「心學」思路，從表面上看，與中國的心學非常相似。然而二者的根本差異在於，對前者來說，天之「降臨」是先天的、自然性的；對於後者來說，上帝之降臨是後天的、超自然的。這一差異決定了「性」是一元性（也決定了人在宇宙中的位置這一問題上的最終一致），而「位格」是一種真正（得以保證）二元性的。參本文注55、57。

而一任「神與物游」，藝術家（文人士大夫）可以了無痕跡地游心於物，澄懷味象，「不着一字，盡得風流」地進行「創作」。當他們凝神靜心地品味、把玩一片山水、一塊形狀獨特的石頭、木頭，甚至一花一草時，山水、石頭、木頭、花草就與宣紙一樣成為供他們「神游」、「寫意」之物，成為供他們「神游」的無限廣闊的「餘地」。山水、石頭、草木就是他們「無跡可求」地創作出的「雕塑」。這種「雕塑創作」演變到庸俗程度，就表現為士大夫或秀才，或者「應勢象形」地發現某山某石與某一客觀形象「妙在似與不似之間」的對應關係，並將此山此石以諸如「臥佛山」、「望夫石」、「夫妻尋子」、「夸父逐日」之類的詞彙命名（差不多在中國任何一個風景名勝區都有此類景觀以及相應的傳說），或者把偶爾拾得的具有與某一客觀形象相彷彿的石頭、樹根之類的東西作為「妙在天成」的雕塑陳放在案頭，細細品味其「神趣」。由此還產生了一種由奇形怪狀的石頭和以人工的方法使其形狀畸變的小樹木構成的「盆景藝術」。這些極端蛻化、畸變了的「雕塑」與書法一起，成為雕塑藝術在中國完全衰退以後的替代品。西方雕塑家的創作活動看上去是一種苦役，他們以一種大異於「庖丁解牛」的方式工作，有些作品到他們死去時也未及完成，而且即使創作完畢，也很少有「為之四顧，而躊躇滿志」的時候——不少雕塑家有時在完成一件作品後反而將它砸碎。³⁸

在希臘雕塑家看來，雕塑總是有形、可以肉眼看見的，但這有形、可見之物決不是自足的，它總是暗示着肉

38. 以米開朗基羅為例，他一生中完整的雕刻作品僅有十一件，其餘都沒有完成或徹底完成。而一個「即興作揮毫」的中國藝術家，在不到一個小時的時間內就可以完成超過這個數目的作品。

眼不可以看見的「有」(即肉眼可以看見的「無」或以靈魂之眼看到的「有」)。在基督教出現以前的希臘時期，雕塑家以可見的神像(「米諾的維納斯」、「梭蘇－苦菲埃阿波羅全身像」)暗示不可見的完美，說這神像是「完美的」，不是指它本身是「完美的」，而是指它恰到好處地引導一種異乎尋常的方式「看」並看到「完美」。希臘雕塑家把神像一律雕刻成以靜穆、沉思的目光看着遠處，這決不是偶然的。³⁹希臘雕塑家還以另一種形式使人目睹有形的雕塑時用另一雙眼睛看見「無」、「無形」、「無限」。在「倒下的勇士」和「拉奧孔」中，我們的肉眼首先看見的是陷於「困境」的人的形象，但這並不是一個純然悲慘的形象，已顯難堪的人的形象(從面部到形體)並未成為「羞恥的」或「醜的」形象，我們從這形象上看到了一種盡力在抑制、反抗「難堪」的莊敬和沉穩。一方面，「勇士」和「拉奧孔」在盡力以實際的抗爭來擺脫困境，顯示出「要……」的意向，這是可以從雕塑本身上看見的；另一方面，他又表現出「不……」的意向，被擊倒在地和被巨蟒纏身所導致的痛苦會使一個普通的人在露出沮喪的神情，然而「勇士」和「拉奧孔」並沒有這樣，這「不……」的意向是隱秘的、無形的，是有形意向的反面。「要……」的意向是計較(以之為有)，一般人在身處困境時都要「計較」這困境。「不……」的意向是不計較(以之為無)，是因為恪守和保持一種無形的價值而放棄人之常情，並因此而顯出一種高貴。從這兩幅典範性的

39. 黑格爾認為，理想的雕刻形象不表現目光，並認為犧牲「眼睛」這一表現對象對藝術家是一個很大的損失，所以雕塑只得把靈魂分佈在雕塑整體的各個部分。他沒有意識到雕塑相對於繪畫的這種「劣勢」同時也是一種優勢；這使雕塑容易表現人的優越性的神情，和靜觀「完美」的目光。

英雄雕像中，我們從「有」(物性之「有」)「看見」了「無」，而這「無」恰恰又是另外一種「有」，一種超驗性、至上性的「有」。

希臘雕塑一般被分為神像雕塑和英雄雕塑兩種，然而如同在希臘諸神身上，英雄－騎士性的質素與對世界的主宰性的質素很難絕然分開(就連宙斯這位最高神的行為也有明顯的英雄、騎士，甚至花花公子的特徵)，在這兩種雕塑之間並沒有明顯的界線。⁴⁰在這種雕塑上，我們看到的都是「無形」(不可見)對「有形」(可見)的克服，所不同的是前一種是偏重於形式，後一種是偏重於有現實內容的克服。「有形」作為一種顯示諸神和英雄具有幾何性世界之神性，具有承擔重負的無限力量的必不可少的證據，而「無形」才是雕塑的最後關懷。英雄並不愛這種痛苦，但這痛苦是高貴的必然代價(惟因這痛苦才顯其英雄本色)，所以英雄在理智上無保留地接受甚至趨赴這痛苦。這種英雄情懷是希臘理智主義愛理念的派生物，它發展到極端，就是「痛苦癖、殘忍癖、純粹的拒斥狂」。如此看來，英雄只不過是為顯示其英雄本色而不顧一切(首先是傷害自己，在他認為有必要的情況下，他可以不顧一切地傷害和毀滅別人)的人。⁴¹古希臘的這種英雄主義(同時也是一種文化貴族主義)始終與斯巴達主義有着深刻的關

40. 有一件希臘雕塑作品被命名為「神或英雄」(《世界雕塑全集》西方部分上冊，圖155，頁91)。之所以這樣命名，是因為這件作品使藝術史家無法分辨它是一件神像還是一件英雄雕像。

41. 敢於擔當重負的英雄形象在現代西方文學中一再出現，作為一種反基督教或非基督教的象徵人物，是值得關注的現代(文學)現象。現代美國文學史上「垮掉的一代」的代表人物海明威，塑造了許許多多努力追求「重壓下的風度」而內心已經「垮掉」的冷面英雄。頗富宗教氣質的福克納對海明威的這類作品一直相當反感，但對《老人與海》評價頗高，理由是海明威在寫這篇小說時，第一次意識到了「愛和憐憫」。參拙文，〈文學與神性的歸來〉，載《中國社會科學院研究生院學報》，1989年2期。

聯。這種英雄主義在十九世紀的德國哲學中復活為普魯士的英雄主義，並一直延續到二十世紀的海德格爾哲學中，在這些哲學中，人始終被規定為患有「純粹的拒斥狂」而為各式樣的「彼岸」（康德、費希特、黑格爾、馬克思、尼采的「彼岸」……）而苦戰的兵士。問題的關鍵在於：人不是兵士，當人作為兵士在苦戰時，他始終作為肉體的人經受着痛苦，而且他還認識到，只要他這樣活着，他的痛苦就永無終了。所以舍勒指出：「與任何一種阿里斯提波式的快適肯定論一樣，任何一種否定快適的英雄主義不過是一種必定導致自我折磨的理論和態度。二者必然以悲觀論告終。」⁴²事實上，所有這些或顯或隱表達普魯士英雄主義的哲學都是屬於苦不堪言的工作日的悲觀哲學。人不願生活在永無盡期的工作日之中，一部分人可能染上「痛苦癖」，也極有可能趨赴那種企圖使每一天都成為星期天（陽光日）的哲學——享樂主義哲學。希臘雕塑的突然消亡對藝術史家來說至今仍然是一個難解之謎，但我們似乎可以從晚期希臘哲學中懷疑主義和享樂主義的興起得到一些啟示。這種總是努力追求榮耀的英雄的靈魂，「從不放棄它在內省時為他人或至少為自己塑立自己的形象。」⁴³而希臘雕塑正是英雄靈魂之自我形象的藝術表達。當英雄和推崇英雄主義的民族，對這種沒有甚至拒絕感性根基（無任何可以感受到的快適可言）的表演和塑造感到極度厭倦和怨恨時，英雄「塑立」的自我形象連同其藝術表達——雕塑就突然崩塌了。

舍勒描述希臘英雄主義的受苦學說向基督教受苦學說

42. Scheler, 《愛的秩序》，上引書，頁168。

43. 同上，頁187。

的轉變⁴⁴的話，並沒有涉及雕塑藝術，但卻可以用來解釋希臘雕塑向基督教雕塑的演變。希臘英雄的特徵是力量，是「重壓下的風度」，是由痛苦轉化而來的榮耀。而耶穌不是英雄，因為被釘十字架的耶穌表現出來的首先是苦弱，他絕望地呼號，沒有任何「風度」地死去。英雄努力地出示自己在血肉之軀中蘊藏着的一種非血肉之軀的高貴質素，他大聲地對塵世和由泥土做成的身體說：「儘管如此……」。相反，被釘十字架的上帝努力使自己（聖言）化為由「泥土」做成的肉身，本具無限高貴的品素（神性），卻努力突顯本不屬於自己的卑下的質素（肉身性）和身分（奴隸）。他對他的神性身分說：「儘管如此，我要降臨到塵世之中。」十字架既是一種真正神學的基礎，更是對一切偽神學的批判，「十字架檢驗一切」。⁴⁵大地上的十字架是大地的真象——痛苦、恥辱、絕望，而人在其上表現出的一切鎮靜自若都是假象；奴隸的身分是人唯一真實的身分，申稱人能具有任何高貴身分都是謊言。

米開朗基羅 (Michelangelo) 的雕塑作品是基督教雕塑的典型代表。在他被人經常提起的作品中，除「摩西」、「大衛」、「聖母哀悼基督」、「手扶十字架的基督」等直接以《聖經》為題材的作品外，有幾件看似與宗教題材無關的作品：「被縛的奴隸」、「垂死的奴隸」、「俘虜」（一、二、三、四）。正是在這幾項作品中，米開朗基羅拋開具體題材的限制，自由而純正地表達了他對基督性的理解。「俘虜」⁴⁶一共由四件作品組成。雖然米開朗基羅是

44. 同上，頁 191-2。

45. 此語出自 Luther，Moltmann 引用它（《被釘十字架的上帝》，香港，1994，頁 22）作為其十字架神學的立足點。

46. 見《世界雕塑全集》西方部分上冊，上引書，頁 368-71。

因一次偶然的機會看到戰俘後產生創作衝動的，但他並沒有表現現實中俘虜的神情、外貌和體態，他在具體的俘虜身上看到的是人的終極境況——被俘狀態。從雕塑類型上看，這四件雕塑好像是圓雕和浮雕的奇特的混合，每件作品都「殘存」着未被鑿去的石頭，人體都「半埋」在石頭中。然而這正是米開朗基羅有意為之的：已初步成形的「人體」與「人體」的質料——石頭之間沒有明確的界線，「人體」就這樣「被俘」在這石頭之中。這種「粗糙」的造型方法明顯是挑戰希臘雕塑的觀念。希臘雕塑盡可能用「不可見」的幾何性（形上性）來規範造型，讓觀者達到「看」向「觀念」的超越，讓「可見」的造型僅作為中介，不致於干擾「靈魂之眼」的視線，從而完成對「可見」的無視和遺忘。而《俘虜》的造型無疑在干擾人的視線單向延伸，讓人的視線集中在兩個向度的交匯處。在《俘虜》中，石頭不是可有可無的部分，相反，人的形體只是整塊石頭的一部分，人只是在混沌的材質中的在者。「希臘式的對上帝的愛終歸將人引出人際之外……注定只終止在一座山上，那位孤獨的隱士正是在那座山上放棄了與他的一切聯繫。」⁴⁷作為基督教基本原則的「愛鄰人，愛異鄉人」是上帝愛世人這一首要原則派生出來的，即「愛鄰人，愛異鄉人」是我們跟隨肉身化（這本身就是上帝愛世人的確證）的上帝愛世人的具體表現。跟隨和效法基督就是像上帝關注肉身（不然他何以化為肉身）及肉身的所在之世，看似截然對立的中西二元論在一定程度上殊途同歸，英雄與「仙人」達成了共識——拒絕與土地的共同關係而獨自飄游。

47. Scheler，〈愛的秩序〉，上引書，頁23。

但單純地強調人在此世的被縛狀態，也將導致突顯此世（「泥土」）的荒誕、無意義的混沌狀態，並以此狀態為唯一的真實確立倫理準則——兼具西方式的英雄氣質和東方式的仙人氣質的「局外人」所遵循的準則。把海德格爾哲學推向極端的薩特、加繆的存在主義就是例證。米開朗基羅的「俘虜」不是永無星期天（陽光日）的西西弗斯，他是「奴隸」，但又是擁有福音和傳播福音的奴隸。他是「苦役犯」，但不是那個遭受黑暗倫理殘酷壓迫並認同了黑暗倫理，從孩子手中搶走蘋果，從好心款待他的卞福爾主教那裏偷走銀釣子的冉阿讓，而是那個雖然力大無比但被主教的寬恕之愛一下子擊倒，心中的黑暗倫理被溫愛之光突然驅散的冉阿讓。⁴⁸西西弗斯的石頭是作為一場荒誕的苦役遊戲之道具的石頭，而被冉阿讓扛起的壓在難友身上的石頭（以及壓在一個過路人身上的馬車）是一個「愛的戲劇」（基爾克果語）中的道具。同處於整整一生的苦役中的冉阿讓與西西弗斯的肉身之不同，在於前者是一個被愛的光芒照臨並滲入其中的肉身，後者是一個「混沌」、「黑暗」、絕對自由的肉身。後者的力量不同於前者的力量就在於，它僅僅是一種力量。關於希臘英雄式的「力量」的實質，保羅已說得清清楚楚：「我即使會講人間各種話，甚至於天使的話，要是沒有愛，我的話就像吵鬧的

48. 雨果眼中的悲慘世界與加繆眼中的荒誕世界在一定意義上並無差別。「悲慘」和「荒誕」都是對人的命運的描述，但關鍵在於人「受苦」的命運是井然有序的還是錯亂的，它是 *fatum* 還是 *fors*，由一個至上者說出的「話」（或「神諭」，*fatum* 的本意是「神」和「神說出的話」）還是由一個沒有定準的至上者說出的話，甚至根本就沒有一個至上者，我們的命運只不過是「聽不出半點意義」的「喧囂與騷動」？我們的痛苦是像舍勒和基爾克果所認為的（「值得的」），還是如陀思妥耶夫斯基所擔心的（「一文不值」）？《舊約》和《新約》都以「軛」來喻指人作為「必不可少的重負」的命運。希臘神話和悲劇中「命運」的意義更接近 *fors* 而不是 *fatum*，加繆借助於古希臘神話來闡述自己的哲學並非偶然。

鑼和響亮的鈸一樣。我即使有講道的才幹，有各種知識能夠洞悉各種奧秘，甚至有堅強的信心能夠移山倒海，要是沒有愛，就算不了甚麼。我即使把所有的財產都捐給人，甚至犧牲自己的身體被人焚燒，要是沒有愛，我所做的仍然沒有益處。」(林前 13:1-3) 在「被縛的奴隸」⁴⁹中，我們看不到「拉奧孔」對力量和高貴的張揚，雖然這個「奴隸」的形體被雕刻得十分健壯，那鑿鑿可見的刀痕也暗示了他所經受的痛苦和磨難。這件作品並不像某些藝術史家所認為的表現了一種反抗的意志，因為作品明顯地透露出一種安詳（而不是故作鎮靜）的氣氛，在這種氣氛中，「奴隸」看上去正默默地領受着甚麼。而在「垂死的奴隸」⁵⁰中，「奴隸」安詳的神態更加明顯，我們甚至可以感受到，在他的神情中，有一種沐浴在愛的光輝裏的甜美。在這裏，沒有一元性的「泰然處之」（無論是希臘雕塑中的「嚴酷的驕傲」，還是中國漢朝陶俑中的「融融之樂」），「奴隸」正「接受」着「被接受」，即他正被來自於他之外的「愛」愛着。這「愛」正是來自痛苦和絕望的十字架上的快適和希望，或者說是「降臨」的「愛」；它首先意味着痛苦，並在這「生長性痛苦」或「產痛」（舍勒語）中「降臨」的愛，是「人子」之「愛」，是在十字架事件中降生於此世的聖嬰。

在這個行為中，與痛苦一樣，福樂也是能切實感受到的。這福樂不同於希臘英雄所追求的榮耀，因為這榮耀總是為他的——訴諸他人的評價和自己的理智（理智也是暗以他人的評價標準為標準）。對痛苦的忍受是由他的理

49. 見《世界雕塑全集》西方部分，上冊，上引書，圖 69，頁 348-9。

50. 同上，圖 72，頁 350。

智強撐着的，而在他的感覺中無快適可言，所以他決不會愛受苦。當然也可以說他愛痛苦，因為他常常主動地尋找痛苦和拒絕快適。然而它是一種有條件的愛。正如弗洛姆(E. Fromm)指出的，有條件的、不是在感覺上獲得自足性的愛都是偽愛。⁵¹母親為孩子的操勞(即受苦)中同時切切實實地感受到快適，她對孩子的愛實際上是對受苦這一行為本身的出自真實感受的愛。在受苦的行為中，受苦在感覺域中得到共時性的(而不是線性時間中某個時刻的)報償；在愛之中，愛不斷地被營造和推進而使愛不斷豐厚，她在愛的過程中不斷地被愛，即被來自於她之外的愛灌注其中。這種生長性的愛與性愛具有同構性，愛者同時是被愛者，其愛是一種承納性、應答性的愛，一種滿懷謝恩之情的愛，⁵²一種不斷被塑造為更新、更完美狀態的愛。用舍勒的話來說，「愛受苦就是愛慈情的錘煉，神聖的雕塑師將先前失落於感性(和利己)的迷亂之中的生存質料，塑造成理想的自我形式。」⁵³在米開朗基羅的雕塑中所表現的痛苦，就是這種「福樂般的受苦」。相比之下，希臘雕塑所表現的痛苦是迷戀於自我欣賞的男性主義的痛苦，是自私和無後者的痛苦。

三、「石頭」和雕塑

秦始皇為自己建造了極其「寬敞」的居所(阿房宮)，

51. 溫德爾對弗羅姆的這種劃分進行了詳細的發揮，參 E. Wendel，《女性主義神學景觀》，北京，1995，頁 163-76。

52. 從作為「聖事」的欲愛這一角度來理解人與上帝之關係的基督論古今皆有，參 Pelikan，《歷代耶穌形象及其在文化史上的地位》，上引書，頁 170-84 及劉小楓，《走向十字架的真理》，上海，1994，頁 177-82。這種基督論意在否定從理智和知識的角度來理解人與上帝關係的基督論。

53. Scheler，《愛的秩序》，上引書，頁 195。

但他從不以之為安宅。他從處於帝國西部的咸陽向東出巡，他的出巡體現着一種層層推進，且永無止境的擴張和佔有的意志。他企圖把整個大地圈定為他的「安宅」，然而這「安宅」仍然是有限的，仍然是逼仄的和不安的。這「有限」主要不是指大海或其它地理因素加於他的有限。他深切地感受到時間加於他的有限。正如在他幾百年之後的曹操在「觀滄海」時感歎的不是人面臨空間性的限制，而是人面臨比空間性限制更為強硬的時間性限制——「神龜雖壽，猶有竟時」。時間性限制促使他以雙管齊下（如上文所述）的方式來克服這一致命的限制。借用海德格爾的話來說，他一直處於一種對於死亡的「焦慮」（或「畏」）之中，他為克服死亡而進行了種種「籌劃」、種種「煩忙」和「煩神」活動。追求數量上奇蹟性的巨大（三百里阿房宮、萬里長城、三千粉黛、七千個陶俑組成的兵馬俑陣）成為他的「聚集」行為的基本特徵。這種「聚集」不過是對在者進行純然物質性的「堆砌」。真正的「聚集」（*Legein*）應該是在者之外東西，在在者的領域裏的聚集，是在者領域對此領域之外的東西的承納，接受被創造而成為「新有」，⁵⁴新「有」的聚集之「時」就是舊「有」被重塑之時。

在者總是與線性時間，與歷史相關，它總有在時間中的起始點和終結點。無論以何種方式、規模將在者「堆砌」起來，在者（無論在者是土地上的何人、何物——秦始皇、阿房宮……）都無法逃脫「起於地土，歸於地土」的命運。本為泥土（土地）的易朽者如果一味地在土地上以「堆砌」或「游刃有餘」的方式聚集，那都是「在詛咒

54. Heidegger, 《存在與時間》，上引書，頁47。

的陰影下」注定徒勞的聚集。曹雪芹在相當大的程度上意識到這一點，他把這種注定徒勞的聚集表述為一場枉入其中但最終從中脫身的大夢，他又把夢之外的本真狀態描述為一塊石頭。這死寂、冥頑的石頭就是他心目中可以抵禦時間的不朽（永恆）者。這石頭就是曹雪芹「雕刻」出來的關於人的終極圖象的一座「雕塑」。然而這塊「笨拙而無所追求的石頭」仍然是一個終究要在時間中風化為泥土（歸於地土）的在者。曹雪芹所描述的石成肉身，肉身成石看似一種無中生有、有中生無的「還原」，但他所描述的仍然是「一段」在線性時間中的「歷史」，一段將所有經歷堆砌式地聚集為石頭的故事——「石頭記」。石頭是一個極端一元化（極度冥頑、冷漠）的在者，它拒絕任何「裂隙」，它枉入紅塵的經歷唯一的意義是加固它的一元性——使它從一塊不太冥頑、冷漠的石頭變成一塊徹底冥頑、冷漠的石頭。這石頭的故事終究沒有離開「成仙」的思路，即那種關注一元性永恆的思路。

曹雪芹的「石頭」是中國古典文化中最後一座也是最為成熟的一座「雕塑」。在《石頭記》之前，還出現了一部講述石頭故事的作品——《西遊記》。這個故事大致是這樣的：石破天驚，石成肉身之猴，笨拙而無所追求的石頭變成靈敏而任性的「潑猴」，在極度的任性妄為（大鬧天宮）之後，逐漸屈從於廣大無邊的佛之權能，逐漸馴服，逐漸「悟空」，在佛的權能的庇護下歷經各種磨難（「九九八十一難」），最終歸化（九九歸一），稟有佛性。從表面上看，《西遊記》中的石頭比《石頭記》中的石頭有更多的「二元」色彩（「潑性」與「佛性」的衝突）；但說到底，《西遊記》所描述的還是孔子早已描述過的關於「欲」與「矩」相互衝突，但最終相互融通的歷程，以「歷

史」代替「發生」、以此岸的報償之「有」代替從彼岸離棄此岸的瞬時狀態中生出無望之「有」的故事。

中國的「石成肉身」與西方的「言成肉身」都涉及從非永恆生成永恆的問題。其關鍵不同在於以肉身作為「自身的他者」的「石頭」，「言」是在何種意義上在這他者之先和之後。「石成肉身」的過去、現在、將來是線性的、平行開來的，「石頭」努力以一種歷時性的「否定之否定」方式達到最終的回歸式和解。其中，「石頭」只是一個注定要被「隱德來希」揚棄的「中介」。而「言成肉身」中的過去、現在、將來是三位一體的，並不在線性的時間中平行開來，因而言與肉身無一刻服從或規避對方，「言」始終是「降臨」之「言」，是成肉身之「言」，二者永遠處於遭遇之中。肉身不是中介，不是一條從此通向彼的路途，而是此和彼遭遇並永不和解的、作為「點」的「中途」。「言成肉身」通常漢譯為「道成肉身」，但漢語的「道」是石頭所歷之「道」，線性之「道」，而不是作為「中途」之點、作為窄得根本無法行走其上，而且惟其無法行走其上才成為道路⁵⁵的「道」。

55. 儒家也講「新」（「日新，日日新」）在孔子所描述的從「十有五」到「七十」的生命歷程中，每一種生命狀態相對於前此的生命狀態都是「新」的。道家講「一生二，二生三，三生萬物。」這與儒家觀點大同小異。不難發現，儒道兩家所講的「新」之生成，都是自然－歷史性的。對這兩種哲學來說，「新」不過是潛在的或先天的東西（如「明德」），在歷史時間中成為現實（「明明德」）。生成過程中的二元因素，最終都要合二為一。柏拉圖的「二元」也是一種向「一」回歸的「二元」，他所說的「愛」是一種回歸式的「愛」，是一個本來沒有性別的人被分為兩個部分後，試圖重新合為一體的「欲求」（參《愛的秩序》，頁13-18）。所以我們把諸如此類的二元論稱為「沒有最終保證的二元論」。基督教所說的「重生」或「新生」不是向本有的回歸（重返伊甸園是猶太教的神話），它是指一個舊生命承納了一個外來的生命，所以它的發生不是自然歷史過程，而是突發的，是一個「神蹟」、是一個神聖的雕塑師用我們已有的資料塑造成的「理想的自我之形式」；沒有這位神聖的雕塑師，石頭將永遠是石頭。只有這樣的關於生命的二元論，才是最終得以保證的二元論。參劉小楓，《走向十字架的真理》，上引書，頁365-6。

「不二」的極致就是一分為二又合二為一之「一」；而「二」不過是「一」所包含的「二」。紅塵中的「寶玉」並不是與頑石並立的另一個實體，他只是石頭在大夢中的一個幻影，最終要「返璞歸真」，回歸為一元性的頑石。⁵⁶正如柏拉圖式的作為回憶的愛，只能終止在一座山上，曹雪芹式的愛（「情」）也終究歸返到大荒無稽之崖——這是一切導致一元論的二元論的共同結局。

56. 曹雪芹在《紅樓夢》中設置了兩個世界——甄體的世界與在甄體的世界建立起來的乾淨的世界（參余英時，〈紅樓夢的兩個世界〉，《中國思想傳統的現代詮釋》，上引書，頁340-56）。這種二元論是一種首先設定了取捨的二元論，所以回歸是其必然結論。