

孔子审美实践的审视

熊 良 智

内容提要 孔子的教育活动和与人的日常交谈中,记录了他丰富的审美实践活动,而这些活动又在证明着主体的审美态度的作用、审美经验的发生机制和审美教育的理论意义。这种证明又表现出与西方现象学美学家某些观点的不约而同,强调审美态度导致了审美经验的过程,审美经验的获得是主客体相互作用的结果等等。研究它们,对于揭示中国美学自身的特色和思考中国美学理论的建构,是有意义的。

关键词 孔子 《论语》 审美态度 审美经验 审美教育

孔子是中国伟大的思想家和教育家,具有丰富的美学思想和审美实践。他的主要思想、观点都贯穿在他的日常实践行为之中。因而,研究孔子的思想观点,最重要的莫过于从他的实践活动着手,这不仅由于《论语》记录着他大量的实践活动,更重要的还在于体现了孔子所代表的实践理性精神。所以,从孔子的审美实践活动去探讨他的审美态度、审美经验以及审美教育思想,或许更能体现中国美学的特色。而在近年的世界美学研究中,又逐步表现出把研究的重点放到对主体认识和体验美的对象时的心理活动和心理能力的探讨上。这种研究着眼于审美主体实践活动的共同性,是很有意义的,因而也成了本文探讨的基本出发点。

—

高扬人的主体精神,是孔子一贯的人生态度,所以他总是强调“发愤忘食,乐以忘忧,不知老之将至”,“人能弘道,非道弘人”,“为仁由己,而由人乎哉”。在审美活动中,孔子也总是采取一种积极的态度,并以他的审美活动的实践告诉我们:审美态度是获得审美经验的重要条件和保证。因为在构成审美关系的这一对矛盾之中,审美对象固然具有客观性,而主体的审美态度也有不可忽视的作用。马克思早就说过:“只有音乐才能激起人的音乐感;对于不辨音律的耳朵说来,最美的音乐也毫无意义,音乐对它说来不是对象。”^[1]“辨音乐的耳朵”,固然是强调了审美能力,但是不具备审美态度,音乐就构不成“对象”,也就构不成审美关系,审美活动也就无法展开。孔子在同鲁国乐师谈论音乐的演奏时,对我们有不少的启发。他说:

乐,其可知也。始作,翕如也;从之,纯如也,皦如也,绎如也,以成。^[2]

这种肯定乐是可以理解、可以认识的观点,消除了音乐的神秘感,强调了人的主体认识能力,显示了一种主体的积极态度。因为“知”是以“可知”为前提,以“知”的需要为内驱力的,主体有满足求

知的愿望,他才会去探求是否“可知”,自然会呈现出积极的心理态势。而我们确认这种“知”是一种积极的审美态度,又是由所知的对象和内容决定的。在这段记载中,我们看到了孔子对乐曲的把握过程:始作,是开始奏金,翕翕热烈;接着“从之”,又是和声,八音皆作,又在“讙如”中清晰地辨别出清浊不同的乐音,最后在绵绵不绝的合乐中演奏完成。因而,我们说孔子这里所说的“知”,并不是进行冷静的逻辑分析,而是对乐章的结构、节奏起伏、乐音的清浊等音乐形式的观照。他在这种观照中,完全是沉浸在音乐之中的。《论语·泰伯》记述孔子听乐,感叹地说:“师挚之始,《关雎》之乱,洋洋乎盈耳哉!”用现在的话翻译出来:当太师挚开始演奏的时候,当结尾演奏《关雎》之曲的时候,满耳朵都是音乐呀!孔子自己描述听音乐演奏时的状态,完全是对音乐形象的凝神观照,完全是孔子对于“对象”的审美态度的准确记录。这是对对象的形式结构特有的感知和关注,同时已开始渗透着与对象形式的情感交流,从而将导致进入审美经验过程。这种态度,在波兰现象学美学家英加登那里,被称为“预备情绪”。他说:“正是这种基本特质在我们身上唤起一种特殊情绪,我们姑且称它为预备情绪,因为正是这一种情绪,引出了审美经验的过程本身。”^[3]

孔子的审美实践活动完全能够证明这个结论。《史记·孔子世家》有这样的证据:

孔子学鼓琴师襄子,十日不进。师襄子曰:“可以益矣。”孔子曰:“丘已习其曲矣,未得其数也。”有间,曰:“已习其数,可以益矣。”孔子曰:“丘未得其志也。”有间,曰:“益矣。”孔子曰:“丘未得其志也。”有间,曰:“已习其志,可以益矣。”孔子曰:“丘未得其为人也。”有间,(曰):“有所穆然深思焉,有所怡然高望而远志焉。”曰:“丘得其为人,黯然而黑,几然而长,眼如望羊,如王四国,非文王其谁能为此也!”师襄子辟席再拜,曰:“师盖云《文王操》也。”

孔子学鼓琴,经过了一个很长的感受过程,也可以说是一个艺术理解过程。由习曲得其“数”,掌握了音乐节奏的形式,进而体味到其中的思想感情(志),又在情感的体验中领略到乐曲深沉崇高的意蕴(远志),最后在乐曲的形式把握中,认识了其中所表现的生动的周文王形象:“黯然而黑,几然而长,眼如望羊”。这种感受使孔子进入了乐曲本身的情感和形象之中,与对象本身的形式质和谐如一,所以师襄子辟席再拜,为孔子的艺术感受力所折服,因为演奏的乐曲正是《文王操》。这可以充分说明,孔子的审美体验过程,依靠了他高水平的审美能力,也依赖于他积极的审美态度。如果他不是将乐曲作为一种审美对象来观照,他就不会从“曲”“数”的形式特质去把握。

事实证明,孔子确实在审美实践活动中采取了积极的审美态度,这引导他获得了深刻的审美经验。《论语·述而》记载,孔子“在齐闻《韶》,三月不知肉味”,正表现了正确地把握乐曲的形式,并适合于主体的认识能力,引起了情感的愉悦。所以,孔子说:“不图为乐之至于斯也。”朱熹注说:“不知肉味,盖心一于是而不及乎他也。”这种体验,使他忘记了对对象的实在,忘记了功利与欲望,似乎进入一种“自失”的状态。正象叔本华所描述的那样:“我们在那一瞬间已摆脱了欲求而委心于纯粹无意志的认识,我们就好象进入了另一世界。在那儿,[日常]推动我们的意志而强烈地震撼我们的东西都不存在了。”“在欲求的那一条道路上永远寻求而又永远不可得的安宁,就会在转眼之间自动的光临,而我们也得到十足的愉悦。”^[4]

二

西方有一派美学理论家主张:审美态度是审美经验的源泉。因此有人把他们称作审美态度理论家。他们中的一位叫乔治·迪基的说过,“任何一个对象,无论它是人工制品还是自然对象,只

要对它采取一种审美态度,它就能变成一种审美对象”,于是,审美经验就被他们解释为“当审美态度被保持时我们具有的经验”^[5]。从孔子的审美实践中,我们看到,主体的审美态度是获得审美经验的条件,但绝不是审美经验的根源。

前面我们述及的孔子学琴师襄子的故事,《韩诗外传》卷五第七章还有一段补充:

“敢问何以知其文王之操也?”孔子曰:“然。夫仁者好韦,和者好粉,智者好弹,有殷勤之意者好丽。丘是以知文王之操也。”

孔子解释他正确理解《文王操》的原因,实际上是回答审美经验产生的原因,关键在他与《文王操》的审美理想和审美情趣的同形效应。用现代美学的观点来表述,就是一种“格式塔性质”的完形结构效应。正象“仁者”、“和者”、“智者”、“有殷勤之意者”各自所好不同,就因为客体的性质各有所异。在这同异之间,相互构成审美关系的一对都具有同形的效应,在主体和对象之间构成了和谐一致的关系。“仁者”所以“好韦”,因为“韦”是一种去毛熟治的皮革,柔韧是它的基本特性。孙诒让校语说:“好韦”盖亦和缓之意”,这同仁者慈爱宽和的心理结构相同,所以会引起仁者喜爱。“粉”,本是一种化妆品,引申而有粉饰、赞美的意思,“和者”善于和众,因而喜欢粉饰,《韩诗外传》卷五第三十一章可以佐证:“善粉饰人者,故人乐之。”至于“智者好弹”、“有殷勤之意者好丽”,都是指的客观事物的某种特质与主体心理有一致和谐的效应,孔子以四者的同构作比喻,证明自己的审美心理结构同《文王操》美感特质相似,因而获得了审美经验。它说明审美经验的来源是主客体相互作用的结果。正在于对象形式的张力和磁场适合于主体的心理结构和认识能力,对象的“合目的性形式”满足了主体审美情感的需要,因而引起情感的愉快,才有了主体的“好”。

这一点,孔子还有更精彩的说明。《论语·雍也》载:

子曰:“知者乐水,仁者乐山。知者动,仁者静。知者乐,仁者寿。”

“知(智)者”、“仁者”所乐各有不同,也就是说引起他的审美经验的对象不同,原因正在主体与客体之间的结构关系不同。智者,思维活跃,勇于探索,富于变化,所以孔子说“知者动”,正象水一样曲折前进,永不止息,这同《韩诗外传》所说的“智者好弹”一样,弹丸流转不息,总是处于运动状态。仁者,从容镇静,宽怀大度,就象大山一样巍然屹立,坚固安定。所以包咸注说:“知(智)者乐运其才知(智)以治世,如水流而不知已。”“仁者乐如山之安固,自然不动,而万物生焉。”古人还更深刻地指出了:“乐水乐山,为智仁之性。”从“性”上着眼,更使我们明确地认识到了仁者、智者的审美心理与山、水具有的审美特质之间的关系。而智者所以不乐山,仁者所以不会乐水,又因为相互之间不可替代。这种同构关系所产生的“乐”,并不是某种功利上的满足,而是人对自然美的感受和喜悦。它的理论意义还在于:不仅揭示了人与自然某种内在的同形结构,以致可以互相感应交流的关系,更重要的还在于证明这种主客体之间的同构关系是审美经验产生的重要根源。

审美经验是主客体同构关系的效应,是主客体相互作用的结果,这种作用并不是简单的二者相加,而是一种动态的复合结构。对象作为客体有它的客观制约性,而主体在其中却表现出更大的创造性和主导性。英加登曾经作过这样的表述:“只要当已被理解的和再构造的艺术作品刺激欣赏者从观照阶段过渡到审美经验阶段,在这种审美经验中理解的主体超越艺术作品本身的图式,并以创造的方式去完成它,这时,欣赏者就从他经验开始的接受阶段转移到创造阶段。”^[6]

主体的这种创造作用和主导作用是怎样表现出来的呢?

第一,审美主体的选择。在“仁者乐山”这对审美关系中,“山”是由“仁者”选择的;在“智者乐水”中,“水”是由“智者”选择的。因为“山”、“水”所引起的审美注意,除了山水自身的审美特质而

外,就在于主体的选择,“好韦”、“好粉”、“好弹”、“好丽”的道理都是一样。又比如《韶》给了孔子相当完美的审美经验,使孔子获得了十分丰满的审美感受,但前提仍然是主体选择的结果。《论语·卫灵公》记录孔子的看法:“乐则《韶》舞,放郑声,远佞人。”孔子主张舍弃郑声,乐中就选取《韶》舞,朱熹注说:“取其尽善尽美。”俞樾《群经平议》考证“舞”与“武”通,“《韶》舞”实即“《韶》、《武》”,他说:“子于四代之乐,独于《韶》、《武》有尽美之论。”这都在肯定主体在审美活动中的选择作用。

第二,主体在审美观照中形成了审美对象。孔子在听乐中,首先是从形式观照入手,从乐章的节奏、结构、乐声中,逐步得其“志”,与对象发生了情感交流,得其“味”,感受到了对象的美感力量,甚至从中认识到了乐曲塑造的艺术形象,象《文王操》的文王。《论语·子罕》记载:

“唐棣之华,偏其反而。岂不尔思?室是远而。”子曰:“未之思也,夫何远之有?”

杨伯骏先生翻译为白话:“唐棣树的花,翩翩地摇摆,难道我不想念你?因为家住得太遥远。”孔子说:“他是不去想念呢。真的想念,有什么遥远呢?”对这段话的理解,古人的注释有许多种说法,我们这里仅就字面的内容看孔子读诗,正是在同对象的情感交流之中,由诗中的“思”引发孔子的“思”,在这种共鸣之中,确立了主体与客体的情感交流,这才真正构成了审美关系,确立了审美对象。这种对象的确立,用英加登的话说,就是艺术作品的“具体化”和“重建”,有了这种“具体化”和“重建”,有了这种审美对象的确立,也才能证明审美主体的差异性和审美经验的差异性,否则同一客体的审美效果和审美体验会不同,就无法解释。

第三,主体的审美理想构成审美的价值尺度。我们知道,孔子的美学思想建立在“仁”学的基础上,所以无论对自然事物、自然景色,或艺术作品,他总是要从中体味出某种道德含义,这又使我们认识到孔子的审美实践活动中带着主体特有的审美心理定势,具有鲜明的道德伦理倾向和人文色彩。我们看《荀子·宥坐》曾记述孔子回答子贡“君子所以见大水必观”的原因,就因为“水”的特质蕴含着人的道德精神,“似德”、“似义”、“似道”、“似勇”,等等。《韩诗外传》卷三解释仁者何以乐山的原因,也是因为“山者,万民之所瞻仰也”,体现着一种人文精神。君子贵玉,因为玉可比德;孔子赞松,因为松柏后凋,象征着坚贞的品格。读《诗·关雎》,孔子评价为“乐而不淫,哀而不伤”,体现了中和之德;论画“绘事后素”^①比譬“礼后”的道理,是在主张“发乎情,止乎礼义”。听音乐,孔子仍然带着明显的道德评价。《说苑》卷十九《修文》载有孔子听乐的一则故事:

子路鼓瑟,有北鄙之声。孔子闻之曰:“……夫先王之制音也,奏中声为中节,流入于南,不归于北。南者,生育之乡,北者,杀伐之域,故君子执中以为本,务生以为基,故其音温和而居中,以象生育之气。忧哀悲痛之感不加乎心,暴厉淫荒之动不在乎体。……今由也,匹夫之徒,布衣之醜也,既无意乎先王之制而又有亡国之声,岂能保七尺之身哉!”

孔子在这里批评子路“鼓瑟有北鄙之声”,不是按先王制音所遵循的中和为本的原则,而有亡国杀伐之声,并预言子路有杀身之祸。这实际上是以孔子的审美理想——中和作的评价。但是,“温和而居中”的审美理想,实质上源于孔子“仁”学的道德价值,所以“象生育之气”,而绝不主张“杀伐”之声,这从根本上显示了孔子审美理想的价值指向,就是“执中以为本,务生以为基”。《论语》中孔子评价“《武》尽美矣,未尽善也,”也是因为《武》有杀伐之声。至于他公开宣称“先王之道斯为美”,“里仁为美”,都充分表明了孔子美学思想中的道德价值意识。

过去,从审美趣味的理论出发,对孔子的美学思想中的道德伦理的价值意识多有批评,而这在现象学美学家那里却有所认同。现象学美学家认为审美愉悦并不是审美经验的本质,而只是其中的派生现象。他们说:“如果谁要以为这种欣喜就是审美经验的本质或主要内容的话,那他就恰

恰忽略了这一经验本身,关心的只是其中派生的现象。”而且,“既然忽略了审美经验,这人就再也不可能理解它的基本功能:即构成审美客体、经验质和谐以及通过情感观照经验它们的价值”^[7]。审美经验要指向价值,而且也包括道德价值。朱光潜先生就曾经指出:“伟大的艺术绝非不道德的艺术,我们虽然在沉醉的一刻不会考虑到道德因素,但是那一刻来临之前,道德感的确起一种决定作用。如果道德感没有首先在某种程度上得到满足或至少未受干扰,审美快感的一刻就永远不会来临。”^[8]应该说,这确实是很有道理的。

上面我们从孔子的审美实践活动讨论了关于审美经验产生的理论意义。它是审美客体与主体相互作用的结果,而审美主体又在其中发挥着主导的作用。这既有别于传统美学中审美客体决定审美经验的观点,也有别于审美态度理论家认为美感决定于主体的审美态度的看法,应该说这是孔子对美学作出的一大贡献。

三

根据马克思主义的观点,人的实践是一种有目的有意识的活动,也正是这样的实践,充分证明了人的本质,“通过实践创造对象世界,即改造无机界,证明了人是有意识的类存在物”^[9]。审美活动也是人类的社会活动之一,也应该是有目的有意识的活动,明确了这一点,我们对孔子的审美实践活动的审视,就会觉得更有意义和价值。

孔子的审美实践贯穿在他的教育活动中,有关审美的活动和认识成了他教育活动的组成部分,成了他培养人、教育人的重要手段。再从广义的审美教育讲,有人把审美经验的过程,就看成是主体的审美心理的建构过程,也就是审美教育的心理成果。孔子提出“兴于《诗》,立于礼,成于乐”^[10],可以说是他的审美教育的基本纲领,因为《诗》、礼、乐的学习,都关注的是人,不仅在于温柔敦厚的《诗》教,而且说:“人而不仁,如乐何?”都充分反映了审美活动在教育中的地位。

“兴于《诗》”,就是要用《诗》来培养人的审美能力,并从中受到审美情感的熏陶,所以,他又说:“《诗》可以兴”。这个“兴”,朱熹注为“感发志意”,孔注:“兴,引譬连类”,都是肯定要通过个别形象的联想,诉诸人的社会情感,获得一种振奋。《诗》作用于人,明人焦循说:“夫诗,温柔敦厚者也,不质直言之,而比兴言之,不言理,而言情,不务胜人,而务感人。”^[11]清人王夫之更把“兴、观、群、怨”称为四情,在读《诗》之中,“出于四情之外,以生起四情;游于四情之中,情无所窒”^[12]。《论语·八佾》载子夏问《诗》,“巧笑倩兮,美目盼兮,素以为绚兮”,孔子以绘画作形象的比喻,说:“绘事后素”,子夏领悟到“礼后”的道理,于是得到孔子的赞许:“可与言《诗》”;《学而》中,孔子又赞许子贡“可与言《诗》已矣,告诸往而知来者”,都表明孔子用《诗》进行教育,培养弟子的审美联想能力。包咸在注中还说:“兴,起也,主修身当先学《诗》”^[13],更明确地肯定了孔子审美教育的目的。《史记·孔子世家》载有孔子用《诗》句“匪兕匪虎,率彼旷野”召问弟子的事,孔子用这两句诗的形象比喻,他率领弟子们四处奔波,不被在位者重用的事,难道是推行的“道”不正确吗?为什么会陷于这种境地?子路、子贡、颜渊三位弟子各作了回答,解释的原因不一样,但对诗的形象的感受,以及作出的艺术理解,都是正确的,可以证明孔子审美教育的效果。

不仅如此,审美能力的培养、审美情感的熏陶只是孔子审美教育的一方面,最根本的目的是要造就完美的人性。所以孔子提出“兴于诗”在前,最后才是“成于乐”。“成”,当然有最终完成的意思,问题是最终完成的内容是什么呢?孔子有“成人”的目标。《论语·宪问》载:

子路问成人,子曰:“若臧武仲之知,公绰之不欲,卞庄子之勇,冉求之艺,文之以礼乐,亦可以为成人矣。”

这可以看出“成人”的标准是很高的,朱熹注说:“成人,犹言全人”,“言兼此四子之长”,“而又节之以礼,和之以乐,使德成于内,而文见乎外,则材全德备”。而孔子把“成人”教育的最后阶段定为“乐”的教育,这是由于人性的完善,应该是一种自觉的人格指向,需要把外在的社会价值意识变为内在的自觉要求。因而,这种培养必须是人性的培养,心灵的化育,这只有“乐”的教育,即审美教育才能完成,所以古人说:“礼者,乐所以成性。”中国现代教育家蔡元培先生也说:“礼者,人定之法,节制其身心,消极者也”;“乐者,以自然之美,化成其心灵,积极者也。”^[14]中国的观点都注意到了“乐”的教育特点:“致乐以治心者也”^[15],而德国美学家席勒从理论上概括得更明确:“如果要把感性的人变为理性的人,唯一的途径是先使他成为审美的人”,所以,审美教育成了人“从感觉的被动状态到达思想和意志的主动过程中的一个不可缺少的桥梁”^[16]。这个“主动过程”同孔子一贯倡导的高扬人的主体精神,在“乐”的审美教育中来完成“成人”的造就,岂不是体现在同一个归宿点上吗?由此我们对“成人”的品格定位,对孔子审美教育思想的深刻性有更多地理解,而它的理论价值还在于:对审美态度理论家们提出的“审美无利害关系”的命题,主张把审美活动完全看作对社会人生和实际生活的超脱,给予了明确的回答。

综上所述,我们看到,孔子审美实践的全部出发点和归宿点都在“人”,表现出对人的关注,对人的群体性的关怀,这一方面充分显示了中国古代美学自身的特色是重视实践、关注人生,另一方面,从本质上看也体现出美的根据在人,美的本质就是人的本质。正如尼采指出的:“没有什么美的,只有人是美的,人把自己映照在事物里,他又把一切反映他的形象的事物认作美的。”^[17]站在这样的立场上思考孔子的贡献,思考中国美学的理论建设,就会更有意义。

注释

[1][9]马克思《1844年经济学——哲学手稿》,人民出版社1979年版。

[2]《论语·八佾》。

[3][7]李普曼编《当代美学》,光明日报社1986年版。

[4]叔本华《作为意志和表象的世界》,274—276页,商务印书馆1982年版。

[5][6]转引自彭立勋《审美经验论》,长江文艺出版社1989年版。

[8]朱光潜《悲剧心理学》,36页,安徽教育出版社1989年版。

[10]《论语·泰伯》。

[11]焦循《毛诗补疏序》。

[12]王夫之《姜斋诗话》卷一。

[13]刘宝楠《论语正义·泰伯》。

[14]蔡元培《中国伦理学史》。

[15]《礼记·乐记》。

[16]席勒《美育书简》。

[17]尼采《悲剧的诞生》,321—322页,三联书店1986年版。