

March 2020

The Cross-Cultural Perspective to Survey Chinese Literati Paintings in François Jullien's Study of Chinese Painting Theories

Yunhua Liu

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Liu, Yunhua. 2020. "The Cross-Cultural Perspective to Survey Chinese Literati Paintings in François Jullien's Study of Chinese Painting Theories." *Theoretical Studies in Literature and Art* 40, (2): pp.34-45.
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol40/iss2/14>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

中国绘画的跨文化观看

——以弗朗索瓦·朱利安的中国画论研究为个案

刘耘华

摘要: 根据朱利安的相关论著,可知他是自觉地以“西方自我”来审视作为“他者”之构成部分的“中国画论”,他的理论支撑也完全来自西方,具体地说,主要来自海德格尔,次要来自列维纳斯、德里达等人;其目标,则是借助“中国”这个“他者”来找到返回欧洲之“未思”的机会和方式。他的中国画论研究令人耳目一新,尤其是关于《老子》与中国画论关系的论述富有创见,在方法论上也有值得我国比较文化和比较文学学者借镜之处;但是朱利安所特别突显并予以表彰者是中国的“关联思维”,这表明其著述原本是以解决西方自身的“痼疾”(科学宰制而导致的感性偏枯)为导向的,而这恰恰不是我国的主要问题。所以,对于朱利安的著述,今日中国人应该保持头脑清醒,不能落入为中国古代文化高唱赞歌者所不经意造成的“陷阱”而不自觉。

关键词: 弗朗索瓦·朱利安; 中国文人画; 中国画论; 跨文化观看; “未思”

作者简介: 刘耘华,文学博士,上海大学文学院特聘教授,主要从事中西比较诗学研究。通讯地址:上海市宝山区上大路99号上海大学文学院,200444。电子邮箱:shliuyh@163.com。此文系国家社科基金项目“作为汉学概念的关联思维研究”[项目编号:19BZW030]的阶段性成果。

Title: The Cross-Cultural Perspective to Survey Chinese Literati Paintings in François Jullien's Study of Chinese Painting Theories

Abstract: François Jullien has consciously adopted a “Western self” to look at Chinese painting theories and take them as contributing to “the other.” His theoretical base is also Western, or more specifically, derived from Heidegger, Levinas and Derrida. Jullien's goal is, arguably, to have a juncture and an approach to return to the European “l'impensé” by way of China, the “other.” His study on Chinese painting theories is impressively novel, especially his insightful discussions on the nexus between *Laozi* (*Daodejing*) and Chinese painting theories. Also, his study provides methodological reference for Chinese scholars of comparative culture and comparative literature. That said, what Jullien particularly highlights and favors is Chinese “correlative thinking”, and this suggests that his primary objectives of research are orientated at resolving the Western instead of China's “chronic afflictions” -lack of sensibility due to the scientific dominance, which is not an inherent problem in Chinese culture. Therefore, it is essential for Chinese scholars need to take approach Jullien's study with a grain of salt, even when facing certain eulogies of ancient Chinese culture.

Keywords: François Jullien; Chinese literati paintings; Chinese painting theories; cross-cultural perspective; *l'impensé*

Author: Liu, Yunhua, Ph. D., is a professor in the School of Humanities, Shanghai University. His main research interest is East-West Comparative Poetics. Address: School of Humanities, Shanghai University, No. 99, Shangda Road, Shanghai 200444, China. E-mail: shliuyh@163.com. This article is supported by the General Project of National Social Sciences Fund (19BZW030).

法国汉学及哲学家朱利安(François Jullien, 又译于连、余莲)是位多产的学者。自1979年以

来,他已出版学术专著近40部,其中,绝大部分为汉学成果。近年来,这些成果不少被译为汉语并

在我国学界产生了较大反响。朱利安罕见地兼具哲学家和汉学家的身份,因此很切合于作为中西思想与文化对话的一个案例和入口,笔者真诚期盼这一个案能够引发我国学界的进一步讨论与争鸣。本文拟从画论视角做一尝试性的论述。

一、朱利安中国画论研究的方法论基础

根据朱利安的相关论著,我认为基本可做出以下判断:朱利安是自觉地以“西方自我”来审视作为“他者”之构成部分的中国绘画与画论,他的理论或方法支撑也完全来自西方,具体地说,主要来自海德格尔,次要来自列维纳斯(Emmanuel Levinas)、德里达(Jacques Derrida)以及其他人士;其目标,则是借助“中国”这个“他者”来找到欧洲之“未思”(l'impensé)的机会和方式(《大象无形》3)。因此,要弄清楚朱利安观看中国画以及诠释中国画论的切入路径和立场观点,首先就需厘清他所受西方当代诸哲的相关影响。以下所述,是从朱利安本人的论著出发,而在其他重要学者的著述中寻绎出来,笔者以为可视作朱利安之方法论镜鉴的几种主要思想资源。这些资源,有些部分朱利安公开予以标举和称引,因而是彰明较著的;有些部分他却有意或无意地加以淡化甚至藏匿,然而笔者以为这部分对于朱利安也具有重要的启迪作用。学者之间的影响与接受,极难追踪和做实,故以下所述只是根据笔者所知而言其大端而已。

(一) 海德格尔:朱利安中国画论研究的架构性支撑

胡塞尔现象学对法国当代思想格局的形成无疑是奠基性的。不过,从现象学初入法国,到“法国理论”之群星闪耀的四五十年时间里,海德格尔才是真正的关键。据美国学者克莱因伯格(Ethan Kleinberg)的研究,自1927年至1961年间,经过最初的“三轮解读”之后,海氏的哲学已深深地扎根于法国理智思潮的中心(Kleinberg 3-18)。作为犹太人,率先将现象学引入法国的列维纳斯对海氏的纳粹经历一直心结难解,但是谈到现代学术问题之转捩和新创,他承认海氏是“必由之途”(Levinas 22)。而就朱利安之中国画论研究来说,海氏的思想在理念与方法两方面均堪称架构性的支撑。以下试择要简述之。

其一,关于本质(真实界)与现象(经验世界)之关系的论断。朱利安认为,本质(Being)与万有(beings)的分离是西方形而上学的基础,除非有超自然之奇迹(如耶稣之“道成肉身”),否则“Being”与“beings”是不可能“合一”的。真正的“古希腊人”——海德格尔重新思考了二者的关系并克服了其间的分离:将本质的规定理解为“在场”,将实体(ousia)理解为发生(parousia)——存在者(beings)在其存在中作为“在场性现在”(présenteté)被把握,亦即,被参照着精确的时间模式来理解,在场简单地构成对本质意义的一种更为清晰的阐述(《大象无形》22)。也即,海氏认为,真正的“存在”是在时空境域中的动词性“存有”(Sein/Be),是就在“此”或就在“彼”显露“真容”的“缘在”(Dasein/Seiendes-in-der-Welt)。

其二,“存在(真理)”是非现成性的(not ready-made),是“非客体”(non-object)。西方古典文化中的“客体”,是指处于自我(意识)之外、具有形式结构的客观存在物。大致说来,主要有两层蕴含:一指宇宙世界的根本原理、模型、依据或本质(真理),如柏拉图的理型(eidos),亚里士多德的实体(ousia),康德的“物自身”等,这可谓“大客体”(Object);二指科学思维中的具体认知对象,这可谓“小客体”(objects)。无论何种客体,一旦作为“对象”,它们便都是各有明确边界、客观中立、能够被主体以各种方式予以测度和处置的“已成之物”(Being/beings ready-made)。但是,海德格尔的“存在”(真理),不是这种“已成之物”,而是处于特定境域和生成过程之中的“将成之物”(becoming)。这种“存在论”,被朱利安挪用并转化为对中国“天道”和“易道”的解诂,他将后者称为“万有之未分化的基底”(fonds indifférencié)(《大象无形》59),是“万有”之内在本根(le foncier d'immanence)。当然,它不是“大客体”(Objet/Object)。

其三,草图理论(非完成性)。在《存在与时间》里,海德格尔只是简略地提及“存在如草图”,中间经由列维纳斯的发挥,“在草图中的筹划”(project-in-draft)便成为“此在”之敞开性的一个隐喻式表述。^①朱利安同样以草图来揭示“存在”的真谛,但是多有发挥。他认为,“存在”或“万有之未分化的基底”,是诸可能性之共时并存(com-

possibilities),一个永不现实化(即完成自己并保持不变)的整体态势,草图所具有的未成熟、未完成、边界模糊恰恰最能显示“存在”整体的敞开性和非-排除性。尚未成熟,处处都是缺乏与断裂,故始终伴随着迟疑、转折、选择、难以决断——无限的可能性,它迫使观者的目光无法聚焦,无法确定完美的视角,无法轻易地对之展开逻辑组合,使作品的意义呈现永远处于不断的变化生成之中。它所针对的,就是“完成性”(ready-made)。

其四,遮蔽与显现的辩证法。在海德格尔看来,“存在”不是“存在者”,也非“对象”,毋宁说“它”是“让”存在者“产生并给出存在”的“能存在”。所以,真正的“真理”是使“能存在”得到开显和澄明的“世界整体”。这是环绕一切存在者而运行的“光”,存在者唯有进入这种澄明之光所照亮的领域,才算是“真实的存在”;但另一方面,“真理的光”并非指“摆脱了所有遮蔽之后的纯粹无蔽”(《林中路》38 引文出处页码),相反,它必须通过“否定”(遮蔽)才能得到“彻底的贯彻”,“存在”(真理)正是在挣脱“遮蔽”的行进趋向中冲开了“阴森可怕的东西”并亮出自己,“否定”具有“存在”的自行遮蔽与“存在者”的伪装之双重的形式,故所谓“去蔽”(显现),是指揭开“遮蔽”的一种相互争执。作为“争执者”的“遮”与“显”具有“相互归属的亲密性(Innigkeit)”。总之,“真理”是一种“生发性自成”(Ereignis),其中,始终伴随着“澄明与遮蔽的原始争执”(《林中路》36—47),这就是“遮蔽”与“显现”的辩证法。而艺术,特别是诗歌,便是“这种争执的实现过程”,“真理”便在作品里得到保持与守护。这个思想对朱利安的影响特别明显。

(二) 从列维纳斯到德勒兹: 其他学者对朱利安的影响

20 世纪五六十年代以来对朱利安造成较大影响的法国学者大都也受到胡塞尔、海德格尔等德国现象学的影响。首先需要提到的当然是列维纳斯,他在 20 世纪 30 年代用十年时间陆续推出的 20 余部著述,几乎全部与现象学有关;而从 1936 年起,到具有鲜明原创性的《从存在到存在者》(*De l'Existence à l'Existent*)于 1947 年出版,差不多也是十年。马里翁(Jean-Luc Marion)认为,此后直至 1974 年问世的《存在的彼处或本质之外》(*Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*),列维

纳斯主要是在回应海德格尔的“本体论区分”(ontological difference)^②问题,其间发生了从单纯地将“存在者”置于优先地位到对于“本体论区分”之克服的转变,马里翁将列氏的这一思想新创归之为“本体论的不区分”(ontological indifference)(312—14)。二者之根本差别在于,列氏认为,海德格尔虽然揭破了本质主义(名词意义上)的“存在/真理”幻象,重新唤醒了“存在”的“动词化意义”或揭示了“存在者”(beings)对于“存在”(Being)的意义“剩余”(surplus)——它只能在天地人神之情境关联中予以领会和把握,但是骨子里他仍将“(动词性的)存在/真理”(或曰“让存在者本真地存在”)置于“存在者”之先与之上、因而仍然是一种“形而上学”——实际上,在海氏看来这才是真正“基础”的形而上学(*God, Death* 23—27)。而列氏,则把如何应接和处置人我关系(不过,这个“他人”是指“存在之外”的“绝对他者”“大写的他者”或超越性的“他异性”,并非自我可认知、统摄或转化的实存客体)视为哲学的第一要务。质言之:海氏仍系念于人我之“同”,而列氏更重视人我之“异”。从“他者”具有对“自我”的超越性而言,“自我”可谓“他者”之被动的“人质”(没有自由选择的主动权),所以这种“人我”关系,要求“赋予爱的智慧”优先于“追求智慧的爱”(philo-sophia),要求自我对于他者的责任和关爱,具有绝对无私、完全无偿、排除任何利益的单向性,因此同样是一种“原初的慷慨”,一种“舍身饲虎”的慈悲,一种虔诚的“神圣性”,此即“伦理学作为第一哲学”之要义(*Totality* 194—214; *Otherwise than Being* 3—18)。列氏的一些术语(连同其蕴涵),如“il y a”^③“other”“altérité”“indifference”“vis-à-vis”“exteriority”“amphibology of Being and beings”,多为朱利安所征用。

其次是德里达。去边界、反本质、非再现的“解构”精神在朱利安的全部论著中可以说无所不在,因此,跟表达“同时共存”意涵的“com-”“sym(n)-”等一样,“dé-”也是高频度出现的前缀词,如“dé-représentation”“dé-bordement”“dé-peignant”“dé-termination”“dé-ontologique”等等。不过,当它们被运用于中国画论诠释之后,无疑会激起汉语学界的惊奇感。朱利安说,这个“dé-”,不再是对完满本质的实现、完成,恰恰相反,它是

隐匿与撤退、向着“未分化”返回的“去”：“不—作为”(dé-faire)、“非—画”(dé-peindre)、“反—再现”(dé-représenter)(《大象无形》6)。这是他对德里达之解构思想在中国文人画与画论诠释中的独特应用。

再次是利科(Paul Ricoeur)。朱利安的“vis-à-vis”，其方法论旨趣与利科之“解释的冲突”最为接近，后者之要义在于：其一，利科认为现象学的“纯粹意识”，与笛卡尔的“我思”(“我”、主体)一样，是空洞的虚假意识，若非经由“他者的迂回”，“我”便不可能得到真正的认识——仅凭自身，无法认识自身；其二，所谓“他者的迂回”，主要是指各种相互竞争性的解释。这些相互竞争的“解释”同等有效，因此必然是相互“冲突的”，然而正因彼此冲突，各种解释具有不可化约的多元性，才造成了解释的“孕育性”“生产性”和“创造性”(莫伟民6)。后者恰恰是朱利安所反复三致意之方法奥义。

其他学者，如葛兰言(Marcel Granet)、程抱一(François Cheng)、布尔迪厄(Pierre Bourdieu)、福柯(Michel Foucault)、德勒兹(Gilles Deleuze)和瓜塔里(Felix Guattari)等等，都是朱利安曾提及的。虽然次数不多，但不意味着影响不大或很次要。下面，仅就最相关的内容略作概述。

欧美汉学本身已成为一座资源丰沛、矿脉深殖的学术宝藏，值得我国学人抵近观察并做出深度开掘。仅就朱利安特别重视的道家而言，它所造成的对于欧美近现代文化的巨大冲击，其影响之深微与范围之广袤，足以令人震撼。略显遗憾的是，朱利安只注意到并局限于少数学人和哲人，对此未做充分探讨。从他自身的著述来看，在这一方面给予其深刻影响的也主要是法国汉学家，尤其是葛兰言和程抱一。他曾担任巴黎第七大学(狄德罗大学)葛兰言中心主任，自己也从不讳言葛兰言所给予他的精神惠泽。质言之，在其中国研究论著中居于枢纽核心位置的“同时共存性”(co-existence)，应受惠于葛氏在《中国思想》一书中提出的“关联性”(corrélation)概念(刘耘华173—82)。程抱一所撰《中国诗语言研究》(1977初版)和《虚与实：中国画语言研究》(1979初版)是奠定其在法语学界地位的扛鼎之作，二书所强调的气的动态字1宙论、“冲气”之“一”与虚实阴阳之“二”所形成的三元关系、笔墨山水与精神人

格的超自然感应与生成关系以及对于石涛绘画的深度解析等等，在朱利安的画论研究里留有清楚的痕迹，特别是在《大象无形》《本质与裸体》之中，程抱一所征引的石涛言论与画作，直接被朱利安采用者不下十余例。

此外，布尔迪厄围绕“习性”“资本”“权力场”等关键概念所创造的“社会”解释系统，福柯的“另类空间”(hétérotopia)，德勒兹与瓜塔里的“块茎”(rhizome)隐喻所蕴含的对于“内在性”问题的颠覆性思考——去中心、非等级、尚差异、反线性思维、重生成流变(即拓扑学意义上的自我蔓延、增殖与逃逸)的思想，等等，都给了朱利安很多启发。本文限于篇幅，无法一一予以实证考述和详赡辨释，只能如上所述，先论其简要。笔者认为，广泛而深入地掌握朱利安之中国画论研究的“前理解”，是真切认知其对于中国材料的选择、处置以及辩读诠释之策略、见地乃至动机的重要前提。

二、朱利安中国画论研究的主要观点

迄今为止，在朱利安涉及中国绘画(几乎都是文人画)与画论的四五部专著中，《大象无形：或论绘画之非客体》无疑是扛鼎之作。窃以为，能否准确地识读此著，关键在于是否理解朱利安于其中反复三致意的“未分化的基底”一词。这是他用来表述中国天道、特别是道家之道的一个概念，不过具有浓重的海氏“存在论区分”的思想底色。此据《大象无形》一书来分疏其蕴涵，笔者以为其要有四：

其一，它是“不可见”之“内在性”。在朱利安看来，有两种“不可见”：一种是可理解的不可见(l'invisible de l'intelligible)，如世界的规律或事物的本质；另一种是不可感知的不可见(l'invisible de l'imperceptible)，它在可见者之“内”，然而无法给予整体的感知把握，如道家之道(《大象无形》69—71)。而所谓“内在性”(immanence)，在西方文化语境下是相对“超越性”(transcendence)而言的，与中国“天道”的蕴涵十分相近。朱利安认为“天道”“易道”也是一种“内在性”，只不过相比于西方，这种内在性不是自身绝对自我同一的不变本质或规律，而是既完满又空虚的“无限可能性”之“共时并存”(一种既

汇聚又流溢的无尽资源)。

其二,它是“原初的共时并存性”。“道”是由无限的可能性所构成的世界整体;每一种可能性均有转化为现实性(个殊事物)的潜能,然而“整体”是无法同时完成转化并呈现在(特定时空的)面前,因而是不可见的、未分化的“一”,按照朱利安的表述,它永远居于事物的“上游”,因而具有原初性、基础性的意蕴。不过需指明的是,这个“原初性”并非孤悬于经验世界之上与之外的绝对实体,而是在世界之中时时刻刻显现着自己,是位于“分化”(个性化)之内的“未分化”。这是一种逻辑上的时间先后。

其三,它是“众有之本,万象之根”(《画语录》1a):一方面,它是一切已经得到显现的可见事物的活水源头,另一方面它也是无止境的生灭转化过程的调适性力量,一切生生不息的事物都时刻在分化、赋形的同时又向它回返和复归。它循环不已,而又刚健不息,是在天地之“中”永不枯竭、流转不已的能量之“气”。^④它所具有的对于天地万有之构成性、生成性、调适性的功能,是不假外力的自然天成。

其四,它是无法赋予规定性的混沌之“真”。“未分化的基底”既包含又贯穿于宇宙世界,但它只是“可能性”的绝对完满和丰盈,一种“未完成”的“丰沃性”。它是混沌、模糊的“真”。它无法领受规定,所以没有边界,天然如此,自生自成,无情无识,所以既非“创造”的“大主体”(Subject)或情识意知的“小主体”(subjects),也非可以理性认知的“大客体”(Object)或“小客体”(objects);既非有(实),亦非无(虚),而是介于有无虚实“之间”的“中”(内在性)。用朱利安的话来说,这是一种“平淡”的“中”。^⑤

朱利安认为,中国文人画无不以表现此一“未分化的基底”为其精神的诉求与理想,所遵循的是“道式逻辑”(taoïque)而非“摹仿逻辑”(mimétique)(《大象无形》55);反过来说,它便是衡量画家境界与画品层级的主要标识。中国文人画自我意识的获得,是与中国文人在“未完成”(l'inachèvement)问题上所获得的发现彼此同步的。正是这个自我意识的觉醒,造成了中国文人画的飞速发展(156)。这里所云“未完成”的自我意识,主要是指中国文人所接受的老庄道论。

《大象无形》甫一开始便指出,它针对图画的

“反-再现”(dé-représentation)所进行的反思,所探查的乃是草图或隐退的价值以及它们隐而不彰的丰富性(7—8)。中国文人画是这类反思的极佳场域,它与西方现代绘画常常不谋而合,仿佛彼此之间早已签订精神之约。

西方现代绘画的一个重要特征就是质疑“完成性”,因为作品一旦“完成”,它便僵化了作品的“活性”,使之“惰性化了”,为了重启“活性”,就只好把活力之源委托给“观者”以及神秘的因素。朱利安说,以前人们常常把“缺乏”“断裂”“不成熟”视为对“现代焦虑”之压抑的一种挑衅性叛逆,视为一种纯粹的否定方式,然而他认为,这些因素恰恰是真正的艺术作品之所以成立的理由,而“草图”集中地禀具了这些因素,因此,“草图所特有的未完成性,与其说标示出现代艺术的一种断裂,倒不如说就是绘画的真理本身”(142)。“草图”最本真地体现了艺术“创造”的真意,因为真正的“作品”,不是“已成”(ready-made)之“物”,而是“将成”而“未成”之无限可能性,“存在”之丰盈因之而尽情绽放。如前所述,朱利安的“草图论”是对海德格尔存在论现象学的一个例示和隐身,因为草图的未完成性植根于(现象学关于)我们的“在世之在”的结构本身(143),而绘画的真理所力图揭示的“存在”(to be),也是指“意义(思)”在诸事物之相互关系中的动态显现,显现本身是“充盈”(plenitude),而非“完成”(complétion),因为一旦它成为“所是”(being),它就封闭了自己、从而扼杀了自己生命之无限生成和延展的丰沃可能性。朱利安的“草图”展示了缺乏与丰盈的辩证法,正如海德格尔借助荷尔德林的诗歌以及米勒的绘画等所反复致意的遮与显的辩证法。不过很清楚,海德格尔以之来阐发“存在”之真谛的艺术作品,都是所谓“已成之作”,这些作品就不会遭遇所谓“成品的耗损”(le déperdition du fini)(《大象无形》144 引文出处页码)吗?朱利安说,之所以不会,是因为海德格尔在诠释之时乞灵于形而上学(métaphysique)之中最“上”(méta-)的因素,即“神”:相对于最完美、最圆满的“神”,一切人间的线条、色彩和构图都是充满“缺乏”或“断裂”的,都是“未完成的”;只有引向“神”,艺术作品的“非-耗损”(non-déperdition)才是可能的。然而这种关于“完美成品”的诠释方式,现在还行得通吗(因为“上帝死

了)?朱利安认为,在西方已经很难如此这般地行走了。而在中国,这样的行走方式(ways)触目皆是。以下试以此为线索展开论述。

(一)朱利安认为,中国绘画的基石是“天道”,它与作为“绘画的真理本身”的“草图”是本性相通的。为此,他特别钟情于《老子》的表述。他说,之所以期待《老子》关于草图的价值本身给西方带来教益,乃是因为,《老子》所提出的视角既非“在”(être)的视角,亦非确定性的视角,而是“发生-获得”之能力(la capacité d'avènement-obtention)的视角。它在现象与过程的多样性里构造出发挥作用的潜力(“德”):它的智慧在于将“非-耗损”(non-déperdition)传授给我们(145)。“道”作为现实化-个性化之前的丰沃“上游”,将所有“将成而未成”的“可能性”融纳在一起,这是一种奇特的相互转化与相反相成的整体(“一”):

曲则全,枉则直,洼则盈,敝则新,少则得,多则惑。是以圣人抱一,为天下式。不自见,故明;不自是,故彰;不自伐,故有功;不自矜,故长。夫唯不争,故天下莫能与之争。古之所谓“曲则全”者,岂虚言哉?诚全而归之。(《老子道德经》55—56)

很显然,朱利安所理解的圣人所抱之“一”,与海德格尔的“Ereignis”形异而神合。在这种自生自成的大道运行过程里,没有给个人的意志与个人英雄主义预留位置,因此归根结底它是反主体性的(dé-subjective);同时,它也没给对象化(客体化)的思维预留丝毫措足的空间。“一”同时容纳了无限量的“不圆满”,所以它是“虚”;正因“虚”的无限空廓,曲全枉直、洼盈敝新等各种“实相”才会产生相反相成的相互作用,世界才会如此健动不已,丰沃而充盈。这便是“天地之大美”。一旦执著并满足于某种现成的东西,“大美”之“道”就从你的世界里逃逸了、消失了。这样一来,朱利安便把“天下皆知美之为美”(《老子道德经》6)诠释为这样一种偏于一隅的“现成美”:被界定、被赋予对象化认知的“美”,就不再是“美”了,而是“恶”(不美)。唯有处于“未完成的”美恶相互作用的过程中,“美”才会真正地显露出来。^⑥同

样,“功成而弗居”(引文出处页码)“夫唯弗居,是以不去”(《老子道德经》7),也被诠释为“现成”之“功”难以永恒居有,唯有“非-耗损性”的“随物以宛转”之“不居”“不有”方能真正持有“不去”之“功”。因为“大成”之道,既“随物而成”,又“不为一象”(王弼语),没有个性化、具体化(“无形”“无象”)的明确样子,“道”便只能把自己维持在“若缺”“若冲”“若屈”“若拙”等似有不足或恍惚暗淡的状态:

大成若缺,其用不弊。大盈若冲,其用不穷。大直若屈,大巧若拙,大辩若讷。躁胜寒,静胜热。清静为天下正。(《老子道德经》123)

在别处,《老子》又将其表述为“无”“朴”“无味”“混沌”。朱利安则称之为诸物之“未分化的基底”,认为它是万有之内在本根,也是绘画所力求达到的最高目标。据此,则看似缺乏的偏曲、乏味和冲虚才是真正的“大成”境界,这与绘画中的草图完全异曲同工、灵犀相通:因为“它始终位于一种明确的现实化的上游,在图像里主动让这个绘画的基底保持在场,并中断了效果的展开和拘泥,使它那里的‘大象’占得优势”(《大象无形》154)。这种“若缺”“若冲”“若屈”“若拙”的“未完成”,恰恰“完成得更加彻底”,因为它们虽然无法现实化(“无形”“无象”“无音”),然而却达成了“绘画的完满性”——这个境界,大致相当于“人人有一太极,物物有一太极”(《朱子语类》第六册 2371)与“气韵生动”之合体:“它内在于万事万物之存在,并为之灌注生气”(157)。

(二)以表现此一“未分化的基底”为最高理想的中国绘画注定拥有自身独特的方法论和笔墨技法。

《大象无形》共15章,分别以15种中国文人画的基本问题为线索展开论述,其中,“未分化基底”之“上游”与“个性化(现实化)”之“下游”的逻辑关系是始终贯穿的基本脉络。其主要蕴含可见之于上述概论,但是尚未参之以笔墨具象的佐证,后者所涉及的是一个平实而艰难的问题:如何以“可见”来表现“不可见”之“非客体”和“未分化”的混沌之“真”?用西方科学观念来衡量,这几乎是一项不可能完成的任务,朱利安则认为

中国文人画在这一方面却令人惊异地探索并蕴蓄了太多的聪明智慧。以下试论列其旨要：

(1) 从根本上说,中国文人画是一种“反绘画”,也即,通过“非个性化”(désindividuation)、“非特征化”(dé-caractériser)而不断向“未分化的内在性”返回的“非-画”(dé-peindre)。^⑦当然,文人画绝非完全排斥“个性化”和“特征化”,而是力求让个性特征居于虚实有无之间,从而造就“个性化”与“非个性化”一体共存(individuation-désindividuation)的动态关联之势。故此处所谓“非-画”,实乃针对西方古典绘画的求真精神而言。作为西方文化最突出的特征之一,求真的精神是由五个最重要的因素及其结构关系构成的(奠基于柏拉图和亚里士多德),即:本体论的“真实观”、主体论、客体论、科学方法论以及“光”。用一句话来概括,所谓“求真精神”就是:主体在“光”的照耀下“看清楚”客体之“所是”(主要指其形式结构,即真“理”)。“看”(视觉)需要“光”。“光”作为一个隐喻,主要内涵是理性与科学。它的作用,就是揭开障蔽,祛除昏昧,带来光明(关于“真”的知识)。求真精神亦如水银泻地般灌注于西方古典绘画,它要求作为一种表意模式的绘画,直奔主题,避免含混。在朱利安看来,这就是何以西方绘画与雕刻艺术如此重视“裸体”的原因:“本质”就是“裸体”,它要求完全呈现(“裸体”是“最直接”的),一眼“看”到底,是一个“就是如此”、一个决定性的境界;它突然静止、不再变动(绘画、雕刻或摄影所凝定的,既非“过去”,亦非“未来”,只是“现在”),明确而决然,无法再往前推进,没有、也不容许“彼处”(他者)的存在。^⑧它是“理型”(eidos)的“形象”(eikôn),负有再现“理想之美”的使命(《本质或裸体》4—5;10;24—34;41—48)。在“光”的照耀下,按照自然的样态来精确再现世界的色彩、线条和韵律,在透视法的严格运用中达到巅峰,而人作为运用“光”的主体(不管是作为欲望,还是理性精神)始终居于中心位置,傲然耸立于世界(客体)的对面。不过,随着照相机的发明,画家们赖以自负的再现能力及价值遭到了严重的质疑,现代艺术家被迫另辟蹊径、重寻“求真”之路。

中国文人画——特别是作为主体形式的水墨山水画,刚好与之构成鲜明对照:只有一种颜色(所谓“墨分五色”,归根结底只是黑色,加上白

色,构成“六彩”),“光线”便无从获得焦点和核心的位置,“视觉”也无法借助光线分配获得对整个画面构成的完全掌控(也无法获得唯一的、最完美的视角)。水墨山水的“非-画”特征,也主要是颠覆“视觉”对风景的精确“表象化”及“现场感”,从而将重心从“求真”转向“寓意”,从单一视点(焦点透视)的“看”转向没有严格视点限制的“听”,转向山石、林木、水云(倘若有人,则人常常只是消融于山水整体之中的一个要素)之旖旎相生、彼此引发的共同构成“关系”：“气势”“氛围”“节奏”和“和鸣”等等(《山水之间》10—20;52—66)。所以,中国画的远近大小、明暗虚实、掩映出没等两极性关系,并非通过光线的透视关系及其相对应之具象空间的精确度量来实现的,相反,为了表现“不可见”的“内在性”之“道”,中国人文常常借助云雾烟霞或大量留白等“未画”、虚笔(“无笔之笔”“无墨之墨”)来避开精准逼真、具有鲜明个性的再现效果,以期获得恍惚模糊、幽微淡远的“希声”“无形”之境,简言之,绘画贵在以“具体化”来展示“非具体化”,令虚实有无成为相生相克的共存体(concrétion-déconcrétion),借此解除一味张扬个性化与具体化所势必造成的自我封闭和意义僵化。而要臻达此境,需要画者具有自由逍遥于有无“之间”的思想和能力。

(2) 文人画擅长于表现两极相通的中道:“之间”。朱利安发现,汉语中有太多将两极性概念汇聚一体的表述,如:有无、虚实、明暗、向背、出没、掩映、隐现、藏露、开合、断续、浓淡、干湿以及更加生活化的上下左右、南北东西、远近高低、方圆凿枘、取予出处、盛衰消长,等等;他甚至进一步认为,在中国“思考就是配对”,经由“配对来造成贯通性的原理(cohérence)”(《山水之间》26—27)。实际上,“贯通性”的原理就是指流转于天地之间的“内在性的资源”(道),一种协调和衔接两极性因素的“气息-能量”(souffle-énergie),因此也就是居于两极性之间功能性的“中道”：“之间”(entre)。何以“之间”才是真正的“中道”?因为“之间”才是在两极间起着贯通、衔接和协调作用的因素,它不偏爱、不滞留于两极的任何一极,所以才能够“从容中道”、合“三”(两极与中)为“一”。“之间”也是一种“虚”,虽然自身无从予以定量的衡度,但是“实”的丰盛赖之而显,因

此相对于“实”而言,“虚”不仅是功能性的(起调节作用),同时也是构成性的。借助“之间”的“虚”,“未分化的内在性”才能同时是绽放性显现和内孕性含蓄(émanant-imprégnant)、同时是生成性给予和回返性获得(l'avènement-obtention)、同时是绚烂实有和行将枯萎(l'effectif-évanesscent)。就绘画而言,中国文人擅长于借助有无之间的交接处和褶皱处,如山水画常常以“云雾”之“虚”来衔接和调节“山”与“水”的“间距”,以“遮”“断”“掩”“藏”等来处理生死荣枯、远近深浅之间的转折变化和相互调节,凸显“可见与不可见”“虚与实”“隐与显”“露与藏”等等之间的相克相生、相反相成的“之间”共存关系(同时也蕴含了思想的“深邃性”),即,“既是一又是”与“既不是一又不是”的并存关系,这种两极之间通过相互作用而展现出来的“非-排斥性”(de-exclusion),时时刻刻使自身向“真理”(世界之内在性基底)敞开——这正是“世界的大进程(Procès)”——“道”所由以展开自身、斡旋万有的根本的力量。中国画的“之间”,全然没有西方式的“在/有”(l'être)与“非-在/非-有”(non-être)之间的相互对立和彼此排斥。

(3) 文人画的最高境界,是一种“灵性共鸣”(résonance-spirituelle)。该词本系欧洲汉学家采用俄国画家康定斯基(Wassily Kandinsky, 1866—1944)的术语对“气韵生动”的一个翻译,是指绘画所洋溢出的生机活力实乃天人之间的精神互动。朱利安在此基础上对其之所以然的发生机制做出了深刻而细致的再诠释,择要而言:

其一,“灵性共鸣”是指未分化的内在性之“气”(气息-能量)同时融贯于文人画家与山水之后的一种“灵性和鸣”,此时,天地有“间”,大道畅“通”;其心虚静,神明来舍。文人画家在人品格调上达到空虚寂静的境界,便可以脱离尘俗物欲的“林泉之心”和“闲适之意”临对山水风景;然而这不是说,画家要把自己的知情意投射或移情到山水风景之上,因为这样一来,从山水风景中得到的审美感知仍然不过是画家的自我意识。朱利安说,中国文人坚信山水自有自身的性情和神韵,只有当画家心契于山水性情,与之“神会”,彼此之间建立起平等的“伙伴”(partner)关系之时,才能在天人之间产生真正的精神呼应和灵性余韵——彼此应纳、调谐和抚慰的生命关联(《大象无形》

279—82)。

其二,“灵性共鸣”主要是指天人之间的互相谛听和彼此神会,而非主体对客体的单向审视(“看”)。对待山水,中国画家并不重视即刻的“写实”,相反,他们更主张“心印神游”之后的“心溯手追”——一旦“目亦同应,心亦俱会。应会感神,神超理得”,便可“画象布色,构兹云岭”(宗炳327—28)。所着意者,在于心物神会,而非形貌摹写。如宗炳好山水,爱远游,自云“老疾俱至,名山恐难遍睹,唯当澄怀观道,卧以游之”,故“凡所游履,皆图之于室,谓人曰:抚琴动操,欲令众山皆响。”《宋书》卷五十三“列 2279)再如唐岱(1673—1752?)所云:“逸品者,亦须多游。寓目最多,用笔反少,取其境界幽僻,意象秣粹者,间一寓之于画。心溯手追,熟后自臻化境。不羁不离之中,别有一种风姿。”(21a)更甚者如王维,“画物多不问四时”,把不同季节的桃、杏、蓉、莲同画一景;其所绘《袁安卧雪图》竟有雪中芭蕉。可见以物象寄托情意精神才是中国画的归趣,记载此事的沈括认为,这是“造理入神,迥得天意”,故“书画之妙,当以神会,难可以形器求也。”(《梦溪笔谈》卷十七 798)

这是因为中国文人早就明白,“看”往往专注并拘泥于表面上的“形似”,得其形而遗其气韵,从而忽略了更重要的内在精神。对于后者,需要借助超越形似之上的“内视”之“听”才能达到物我交融、心契神会。所谓“抚琴动操,欲令众山皆响”,当然是指山水美景在心灵世界所激发出的思想超越与精神回响。在朱利安看来,“大象”之画之所以具有悠远微妙的生动“气韵”(souffle-résonance),乃因其虽依于“形”却不黏滞于“形”,握有对具体个别之“形”加以精神性的提升(transcend)、转型和重新生成(transform)之能,进而将有形的“具象”引入并沉浸于“未分化的内在性”之无限空廓、无穷流转的天地节奏,建立起虚实有无、生死荣枯的原初关联(《大象无形》270; 295),故能产生余音袅袅、神妙莫测的“希声大音”。这种无声之“音”,更需要凝神内视、屏息聆听,而非单纯的外在观审。

其三,“灵性共鸣”是一种“呼吸的美学”。绘画,如同世界本身,其完全的展现需要一个无限虚灵的空间:“之间”,即,虚实有无、阴阳寒暑等无数的两极性因素同时并进、相互交替,“这种交替

的节奏,在中国人眼中有如昼夜、呼吸那样自然而然。取-与,或者画-非画,如同吸气-呼气,气息-能量无止无尽地从世界中来,又激发着世界的生机”(211)。简言之,中国人的世界观就建立在且入且出的呼吸之上,由此而推导出一种调适性的更替之道。这种更替,绝非机械式的一出一入,不造成两极性因素的截然对立和分裂,而是以彼此的丰盛或缺乏来激发相互的转化生成,多样性的张力和无限的可能便同时蕴蓄在这一宇宙大化的自然节奏之中,成为取之不尽的世界资源。

(4) 归结而言,文人画力图要把握并呈现的是“动态的总体性”,朱利安认为,这便是《老子》之“大”。“大”,一方面维持在诸事物之现实化(个性化、特征化)的上游,向各个方向散布流溢,不以主人或霸权的方式扩展自己,无形无迹、寡味希声,但是“万物恃之以生而不辞,功成而不名有,衣养万物而不为主。常无欲,可名于小”(《老子道德经》86 引文出处页码)。这是说,“道”因无欲,故以卑下弱小自居;同时,“万物归焉而不为主,可名为大”(同上 86)。这是说“道”恰恰因自居卑弱低下,而具有容纳万有的空廓,是以“不自为大,故能成其大”(同上 86)。另一方面,“道”不偏执于一隅,不执著于个性而封闭自己,仿佛虚灵之“无”,可顺而不可执持,故向任何可能性、任何视角开放,进而促成万有的回返、复归与“共显”(co-présences)。此以《林泉高致》为例:

山,大物也。其形欲耸拔,欲偃蹇,欲轩豁,欲箕踞,欲盘(磅)礴,欲浑厚,欲雄豪,欲精神,欲严重,欲顾盼,欲朝揖,欲上有盖,欲下有乘,欲前有据,欲后有倚,欲上瞰而若临观,欲下游而若指麾,此山之大体也。(《林泉高致集》577)

朱利安认为,“大物”之“山”,乃“大象”的象征,是一切风景的母模。“浑厚”乃其“内在性基底”,从中涌现出山之纹理和气象,将烟云水气、高远平阔之景包蕴于一个整体,借助纵横高低、远近深浅、明暗虚实、坚实与流动等各种两极性的相互作用和自由游戏,来表现无限可能性的同时并存、彼此敞开——这就是“存在”的内在性丰沃与生成

(com-sistance/com-formation)。这种“动态的总体性”与“共显性”,需要画者整体地把握,因此,画者并非从一个既定的视点来锁定面前的事物并使之成为知觉的对象,而是从它的各个侧面出发,从所有的维度来释放事物的生机,“绘画融入无尽多样的视角,仿佛把所有对立者——既远又近,既正又侧,既显又隐——相互补充地联系起来”,“在端详山峦时,并不存在什么理想视点,甚至不存在哪怕是值得推荐的视点。实情是,山近看如此,后退一些再看又是别样的如此,再退后则又有另一番模样的如此”,画者应兼收并蓄,把不可穷尽的多样性呈现出来,因为,正是这些多样性使得风景聚拢周边和资源,从而把各种能量变化组织起来并成为一个具有动态之势的完满系统(《大象无形》258—59;309—910)。

三、朱利安之中国画论研究的意义与问题

先说其意义。

首先,在对古代中国文化、特别是对以道家和《周易》为代表的中国天道思想的诠释方面,朱利安的一些读解不仅富有创见,而且通过这些新解还扩展了固有名相或概念的蕴涵边界,或至少增添了旧文献的新鲜度。例如,他以“未分化的、内在性的基底”来表征中国“天道”,一方面使后者具有资源、规律、原理等静态性(构成性)蕴涵,另一方面又使之具有过程、动态、循环不已等动态性(功能性)蕴涵,此外,还使之具有“让……显现”的调节性蕴涵。再如,他基于中国天道的“过程性”,指出“祭神如神在”之“如”的具体蕴涵,是重视祭祀的“程序”而非祭祀者的“能力”,关注的是仪式之“调适功能”而非祭祀者的“神授超能”(charisma)(26),等等,这些诠释,尽管带有浓烈的西方文化色彩,但是置于老庄和易道的文本语境之下,并不荒唐走板,彼此隔涩,反复咀嚼之后,甚至也觉得别有兴味。更精彩的是,他借助文人山水画对于天道之“把握”与“呈现”所表达的对于古代中国文人之艺术理想和精神气质的一系列理解与言说,一方面使绘画与思想的关联被置于中西比较的宽广平台,另一方面也借此孳乳衍生出不少关于中国绘画的新视角和新见地。我们限于篇幅,不能对此再做详细论述,但从上文所述之“一斑”或亦可推知其“全豹”之藻绘炳蔚。

其次,朱利安借画论所展开的中西文化比较既具有自身的独特性,也富有启迪意义。由于朱利安始终把中国作为西方的“他者”,并以此来寻求破解西方现代困境的不二法门,因此,中西之间的“差异”常常被置于很显眼的位置。只不过,由于“平行比较”在法国学界的名声不佳,或许他担心被人质疑,故一直声称自己并不“比较”,也不寻求“差异”,而作为策略上的一个弥补,他使用“未思”(l'impensé)来表述这些无所不在的差异。在艺术领域,朱利安认为中国文人画所崇尚的“平淡”,与喜惊奇、好冒险、求偏至的欧洲形成了鲜明反差:天道“平淡”,正如“大化”之“混沌”,使万物“并育而不相害”“并行而不相悖”(《四书章句集注》37),所有的可能性都均等地敞开;圣人“平淡”,于人于事均居于不偏倚、无立场之“时中”,故能“顺物自然,而无容私焉”(《庄子·应帝王》294 引文出处页码);中国文人效仿天道与圣人,故绘画与书法所追求的萧疏简远,音乐所渴求的余音遗味,诗歌所寄托的“象外之象”“景外之景”“味外之味”等等,一言以蔽之,也都是“平淡”。“平淡”,蕴藏着最丰饶的饱满和无尽的“力量”,是中国艺术的“理想”。上述蕴涵,都是朱利安特别重视的,其本意在于以之使西方文化“再范畴化”,但事实上却处处充满着相当独特的、差异式“对比”。

再次,朱利安的中西文化比较之所以是独特的,是因为它具有独特的方法论。如前所述,朱利安反对惯常所谓的“比较”,因为他认为以“比较”为中心的“比较主义”(comparativism)常限于异同罗列,这时“自我”与“他者”在精神的层面上还只是彼此漠不相干的。他所提倡的“面对面”(vis-à-vis),就是指以“间距”(ecart)为前提的一种精神互动的空间。其方法论旨趣很切近于保罗·利科之“解释的冲突”,只不过他把被利科批判的虚假空洞的“纯粹意识”,置换为欧洲的文化“自我”,这个“自我”,倘若未经过“他者的迂回”,便一样无法真正认识自身;而所谓“他者的迂回”,具体来说,就是指必须、也只能经由“中国”的“绕道而行”(détour),欧洲才能找到真正的“回家之路”(精神的再次升华)。中国文化作为一种“可理解性”(intelligibilités),尽管与欧洲截然不同,但是它同样具有有效的逻辑自洽性(cohérence)。由于彼此截然不同,因此中西各自的可理解性必然

是相互“冲突”且不可彼此化约的,然而正因不可化约,所以才有诠释的真正多元性。多元性的“面对面”,势必要造成解释的相互“孕育性”(fécondité)、“生产性”(productivité)和“创造性”(créativité)。朱利安认为,这才是促成欧洲精神提升的互动境界。笔者以为,这种方法论的构想是对现有中西文化比较研究的一个理论上的有力推进。

除了上述学术上的价值,笔者认为朱利安的汉学研究还有一个重要的现实意义:事实上它在内容和方法两个方面都推动了中西文化之间平行研究的展开。今日所谓“中西文化对话”,主要蕴含其实正是“平行研究”,窃以为这个领域需要更多严肃学者的介入。因为“通过平行比较,可能会更快地让中国人和西方人,不同的国家和民族之间,彼此了解对方。比如说,安乐哲(Roger T. Ames)和朱利安,他们的东西就能加深西方人对中国文学、文化和思想的认识,引发西方人对中国文化的重视和尊敬,而不是盲目地排斥。多一点的相互了解,可能会少一点民族之间的隔阂,民族之间的相互瞧不起”(乐黛云等 317—18),也会少一些冲突的可能性。

当然,朱利安的画论研究问题也不少。首先,他的中国画论研究只注意到道家之道而忽略了儒家思想,或者只把后者视为水墨山水的“非构成性因素”(外在的,而非内在的),进而将文人的政治与道德观念与绘画所表现的天道思想(特别是在关于人品、气节与气韵、画品之间的关系方面)加以区隔和对立,这是有违历史事实的。朱利安的中国画论忽视了中国文人其实是融汇了多种思想资源的某一生命整体,他们根据实际境况相应地采取“可以仕则仕,可以止则止”(《四书章句集注》234)的灵活姿态,一向是一种被广为称许的生活智慧,中国文人对于山水与世间的态度也是混融不分、不即不离的,二者是“二而一”的,很难在其间做出截然对立的区隔。需要进一步指出的是,朱利安不仅忽略了儒家的因素,而且更忽略了中国佛教、特别是禅宗在山水画中的作用和地位。换言之,在文人山水画中,根本性的因素不是只有对“未分化的内在性”或气节品格的肯定性追求,而且还有基于佛教或禅宗之“空”的智慧所表现出来的对一切(包括天道)执着的否定性态度。例如,倘若不考虑禅宗的影响,倪瓒的“一江两

岸”与“空亭”，陈淳的“空幻”，龚贤的“空茫水景”，八大山人的“鱼鸟幻化”以及很多一流的文人画大师的作品，便没法得到准确而深入的解释。在这些方面，朱利安是有明显的缺欠的。

其次，朱利安的中国画论及其他研究论著都是写给西方人看的，其指归也在于矫正冷枯无情的科学主义及其负面效果。换言之，他是根据自身的需要来选择和评判中国的文化，所以，其所特别标举的是中国文化的“关联思维”，即强调事物之共生性、情境性、互动性、可逆性关联的思维方式。这是一种非因果性、非必然性的类推性思维，朱利安认为用它可以补充或矫正科学因果思维在社会人生领域的机械运用所造成的人情淡薄、人性冷漠、感性偏枯等现象。关联思维的长期流行，使我国社会诸领域之运作方式往往人情过度而“科学不足”，其负面效果是显而易见的。由此可见，朱利安的汉学论著其实拥有与我们不一样的、常常是彼此错位的问题意识，解决问题的方案和内容也就必然差别甚远。这意味着什么呢？意味着我们阅读这类汉学论著之时，应该保持一份清醒、一份警觉，在借此来培植文化自信的同时，也不要落入为中国古代文化高唱赞歌者所不经意造成的陷阱。

注释[Notes]

① 海德格尔在《存在与时间》里用的是“Entwurf”，列维纳斯在早年（1932）的著作《海德格尔与存在论》（*Martin Heidegger et l'ontologie*）中将其译为法语“projet-esquisse”，后来所撰之同名英文论文，又将其译为“project-in-draft”。详见：Emmanuel Levinas, “Martin Heidegger and ontology,” *Diacritics* 26. 1 (1996): 11–32.

② 一般译作“本体论或存在论差异”，主要指动词意义上的“存在”（*Sein/Être/Be*）与名字意义上的“存在者”（*Seiende/étant/being*）之间的差异。实际上，海氏同时也十分强调二者之间的整体相关性。

③ 列氏用“il y a”来指称的“存在”，主要为凸显世界万有是向来如此的，是“没有馈赠者的馈赠”，并非来自给予者的“原初的慷慨”。

④ 朱利安把“气”译为“气息-能量”（*souffle-énergie*），以凸显其处于流转之中并具有对万物的生成和调节作用。

⑤ 可参阅朱利安（余莲）著《淡之颂：论中国思想与美学》（卓立译，台北：桂冠图书股份有限公司，2006年）；拙文“汉学视角与中西比较文化方法论的建构：以于连为个

案”，《中国比较文学》2（2014）：40—53，对此亦有所疏，可参阅。

⑥ 需要指明的是，这里的“恶”并无伦理价值的意义，而是就其功能作用而言。朱利安曾著专书《论恶的否定性》（*Du Mal: Du négatif*）探讨此一问题及其运行机制，可参看中译本，题为《画中影：恶与反》，卓立译（上海：华东师范大学出版社，2017年）。

⑦ 法语的“dépeindre”是及物动词，意指“描绘”“描写”（peindre 则是不及物动词）。朱利安用“dé-peindre”来表示不仅与“peindre”（绘画）相反，同时也与“dépeindre”相反。在他看来，“dépeindre”是完成性-征服性的（*achevant-asservissant*），尽量以严格符合客体为旨归，而“dé-peindre”是暗示性的，以虚实交替来“克制自身之完成，将所画之物维持在其所从来的未分化过程里，并从中获取生机”。详见《大象无形：或论绘画之非客体》，第366—67页。

⑧ 若有“景物”，则其“远处的境界”会被粗暴地予以消除。“景物”之于“裸体”，往往只为彰显后者的“超越性”，是最终要被否定的“对立面”。详见《本质或裸体》，第46页。

引用作品[Works Cited]

郭思编：《林泉高致集·山水训》。《文渊阁四库全书》第812册。台北：台湾商务印书馆，1986年版。

[Guo, Si, ed. *A Talk on Landscape Painting · Essays on Mountains-and-Rivers Painting. Facsimile Reprint of the Wenyuan Library Edition of The Complete Collections of the Four Treasures*. Vol. 812. Taipei: Taiwan Commercial Press, 1986.]

马丁·海德格尔：《林中路》，孙周兴译。上海：上海译文出版社，1997年。

[Heidegger, Martin. *Off the Beaten Track*. Trans. Sun Zhouxing. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 1997.]

朱利安：《本质或裸体》，林志明、张婉真译。南昌：百花洲文艺出版社，2007年。

[Jullien, François. *Essence or Nudity*. Trans. Lin Zhiming, et al. Nanchang: Baihuazhou Literature and Art Publishing House, 2007.]

——：《大象无形：或论绘画之非客体》，张颖译。郑州：河南大学出版社，2017年。

[——. *The Great Image Has No Form, or On the Nonobject Through Painting*. Trans. Zhang Ying. Zhengzhou: Henan University Press, 2017.]

——：《山水之间：生活与理性的未思》，卓立译。上海：华东师范大学出版社，2017年。

[——. *Vivre de Paysage ou l'impensé de la Raison*. Trans.

- Zhuo Li. Shanghai: East China Normal University Press, 2017.]
- Kleinberg, Ethan. *Generation Existential: Heidegger's Philosophy in France 1927 - 1961*. Ithaca—London: Cornell University Press, 2005.
- 老子:《老子道德经》《王弼集》,楼宇烈校释。北京:中华书局,1980年。
- [Laozi. *Laozi's Tao Te Ching*. In *The Works of Wang Bi*. Ed. Lou Yulie. Beijing: Zhonghua Book Company, 1980.]
- Levinas, Emmanuel. *God, Death, and Time*. Trans. Bettina Bergo. California: Stanford University Press, 2000.
- . "Martin Heidegger and ontology." *Diacritics* 26. 1 (1996): 11 - 32.
- . *Otherwise than Being, or Beyond Essence*. Trans. Alphonso Lingis. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1991.
- . *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Trans. Alphonso Lingis. The Hague and Boston: Martinus Nijhoff Publishers, 1979.
- 刘耘华:“一个汉学概念的跨国因缘——‘关联思维’在欧洲的思想来源及生成语境初探”,《社会科学》5 (2018): 173—82。
- [Liu, Yunhua. "The Transnational Trajectory of A Sinological Concept: A Preliminary Study of the Source and Context of 'Correlative Thinking'." *Journal of Social Sciences* 5(2018): 173 - 82.]
- Marion, Jean-Luc. "A Note Concerning the Ontological Indifference." Trans. J. L. Kosky. Eds. Claire Katz and Lara Trout. *Emmanuel Levinas: Critical Assessments of Leading Philosophers*. Vol. 1. London and New York: Routledge, 2005. 312 - 14.
- 保罗·利科:“译者前言”,《解释的冲突》,莫伟民译。北京:商务印书馆,2017年。第2—8页。
- [Ricoeur, Paul. "A Preface of the Translator." *The Conflict of Interpretations*. Trans. Mo Weimin. Beijing: Commercial Press, 2017. 2 - 8.]
- 沈括:“书画”,《梦溪笔谈》卷十七。《文渊阁四库全书》子部第812册。台北:台湾商务印书馆,1986年。第798页。
- [Shen, Kuo. "Calligraphy and Paintings." *The Writings in Mengxi*. Vol. 812. First Edition. Taipei: Taiwan Commercial Press, 1986, 798]
- 沈约:《宋书》卷五十三,第8册。北京:中华书局,1974年。第2279页。
- [Shen, Yue. *History of the Song Dynasty (420 - 479)*. Vol. 8, Beijing: Zhonghua Book Company, 1974. 2279.]
- 石涛:《画语录》一卷,马克明编校:《论画辑要》。上海:商务印书馆,1935年。第1a页。
- [Shi, Tao. "On Paintings." Ma, Keming. Ed. *Selected Excerpts on Paintings*. Shanghai: Commercial Press, 1935. 1a.]
- 唐岱:《绘事发微·游览》。清康熙刻本。
- [Tang, Dai. *An Insight into Paintings*. Edition in the Kangxi's Reign.]
- 乐黛云等:“永远在精神求索的路上——乐黛云先生访谈录”,《国际比较文学》2(2018): 317—18。
- [Yue, Daiyun, et al. "Always on the Way of Spiritual Exploration: An Interview with Prof. Yue Daiyun." *International Comparative Literature* 2 (2018): 309 - 21.]
- 庄周:《庄子·应帝王》。《庄子集释》第一册。北京:中华书局,1961年。
- [Zhuang, Zhou. "Zhuangzi: A Response to the Emperor." In *Collected Annotations to Zhuangzi*. Vol. 1. Ed. Guo Qingfan. Beijing: Zhonghua Book Company, 1961.]
- 朱熹述,黎靖德编《朱子语类》(第六册),据清光绪庚辰(1880)刻本点校。北京:中华书局,1994年。
- [Zhu, Xi. *Analects of Zhu Xi*. Vol. 6. Ed. Li Jingde. Edition in 1880. Beijing: Zhonghua Book Company, 1994.]
- 朱熹撰《四书章句集注》,据清嘉庆十六年(1811年)刻本点校。北京:中华书局,1983年。
- [Zhu, Xi. *The Collected Annotations to the Four Books*. Edition in 1811. Beijing: Zhonghua Book Company, 1983.]
- 宗炳:“画山水序”,《历代名画记》卷六,张彦远撰。《文渊阁四库全书》子部第812册。台北:台湾商务印书馆,1986年。第327—28页。
- [Zong, Bing. "Preface to Landscape Paintings." *Essays on Eminent Paintings of Successive Dynasties*. Ed. Zhang Yanyuan. *Facsimile Reprint of the Wenyuan Library Edition of The Complete Collections of the Four Treasuries*. Vol. 812. Taipei: Taiwan Commercial Press, 327 - 28.]

(责任编辑:王嘉军)