[首都师范大学艺术与美育研究院协办]

主持人语:

在美学领域,人们谈论起“中国话语”建构,常会不由自主想到朱光潜、宗白华等 20 世纪中国美学家们所做的开创性工作。作为美学“中国话语”现代建构的先行者,他们在注重中西比较融通的理论视野下,首先且重点突出了中国文化价值传统的考察传承立场。在朱光潜的《诗论》《文艺心理学》,宗白华的“美学散步”,邓以蛰的中国书画研究等之中,中国文化的美丽精神、中国哲学的深邃智慧和中国艺术的内生逻辑,往往成为他们找寻现代中国美学转型建构的鲜活的发生根据。这种积极深入美学的“中国性”问题及其思想范式、在美学话语建构中深情张扬中国文化精神追求的理论实践,为进入 20 世纪以后的中国美学带来了“中国话语”构造的自觉,更确立了 21 世纪中国美学实现“中国话语体系”建构的主导性范式。即此而言,“中国话语”建构之于美学,不仅是曾经辉煌和令人反思的现代历史,也是时至今日中国美学尚待认真接续的现实工作。本期彭锋、张法两位教授文章中所讨论的问题,对于我们思考美学的“中国话语”建构,应该说颇有裨益。(王德胜)

朱光潜“意象”概念的批判性分析

彭 锋

摘 要: “意象”是少有的成功实现现代转型的中国传统美学概念。在“意象”由传统美学向现代美学转型的过程中,朱光潜发挥了重要作用。借助“意象”概念,朱光潜实现了中国传统美学与西方现代美学的对接。在从朱光潜“接着讲”的同时,我们也需要认识到他的理论的缺陷或者模糊性。朱光潜将“意象”直接等同于“形象”,将特殊的美学问题视为一般的哲学问题,让美学陷入主客观之间的空洞争议,没能对审美对象和艺术作品展开深入研究。

关键词: 朱光潜;意象;形象;美学
中图分类号:B83-02 **文献标识码:**A **文章编号:**1004-9142(2024)01-0040-09

“意象”是中国当代美学的重要话题,“美在意象”已成为中国当代美学中有影响力的学说。[①]在“意

作者简介:彭锋,北京大学艺术学院教授、博士生导师。

基金项目:本文系国家社会科学基金艺术学重大项目“中国式现代化背景下艺术理论发展研究”(22ZD04)的阶段性成果。

① “美在意象”是叶朗提出的美学主张,主要观点见:叶朗:《美学原理》,北京大学出版社 2008 年版;叶朗:《美在意象——美学基本原理提要》,《北京大学学报(哲学社会科学版)》2009 年第 3 期;彭锋:《美在意象——叶朗教授访谈》,《文艺研究》2010 年第 4 期。

象”由传统美学概念转变为现代美学概念的过程中,朱光潜发挥了重要作用。今天关于“意象”的讨论多半是从朱光潜“接着说”。澄清朱光潜的“意象”概念,有助于当代“意象”理论建构的深入发展。

一、朱光潜的“意象”是一个现代美学概念

尽管邓以蛰和宗白华等现代美学家使用了“意象”概念,“意象”在他们的美学中也占据重要地位,但是“意象”并没有成为他们的美学的核心概念。邓以蛰美学的核心概念是“气韵”,宗白华美学的核心概念是“意境”。尽管我们可以将“意象”“意境”“气韵”视为同属于一个概念家族,但也不能否认它们之间有不同的侧重。当然,更重要的是,无论是邓以蛰还是宗白华,都没有完成“意象”的现代转换,“意象”在他们的美学文本中的含义与在中国传统美学文本中的含义没有太大的区别,他们也都是通过引述古代美学文本并加以阐释来表达自己的主张,因此他们对“意象”的使用在总体上仍可以归入“中国传统意象说”之列。相比较之下,“意象”概念在朱光潜的美学中所处的地位完全不同。与邓以蛰和宗白华的美学相比,朱光潜的美学具有更加明显的现代特征,而且“意象”成了其美学的核心概念。因此,无论是从“意象”概念的重要性还是从美学形态的现代性上来看,朱光潜都可以称得上是“中国现代意象说”的奠基人。

首先,朱光潜的美学具有明显的现代形态,他的《文艺心理学》是汉语界第一部具有现代形态的美学体系的著作,对此朱光潜自己有充分的意识和自信。根据朱光潜自己的说法,《文艺心理学》“可以叫做《美学》,因为它所讨论的问题通常都属于美学范围”。[①]朱光潜之所以用《文艺心理学》而不用《美学》,是为了凸显他的美学体系的现代特征。在朱光潜写作《文艺心理学》的时候,思辨的哲学美学已经被实证的心理学美学所取代,用心理学的方法来研究美学问题成了美学的新形态。朱光潜明确说:“‘文艺心理学’是从心理学观点研究出来的‘美学’。”[②]从心理学角度来研究美学,美学的核心问题就不是“美”,而是“美感经验”:

> 近代美学所侧重的问题是:“在美感经验中我们的心理活动是什么样?”至于一般人所喜欢问的“什么样的事物才能算是美”的问题还在其次。这第二个问题也并非不重要,不过要解决它,必先解决第一个问题,因为事物能引起美感经验才能算是美,我们必先知道怎样的经验是美感的,然后才能决定怎样的事物所引起的经验是美感的。[③]

朱光潜这里说的“近代美学”,就是我们说的“现代美学”,它们都是“modern aesthetics”的中译;他说的“美感经验”就是我们现在所说的“审美经验”,它们都源自英文“aesthetic experience”;他说的“美”我们今天仍然沿用,不过不是“狭义的美”(beauty),而是“广义的美”,我们今天更多称之为“审美对象”(aesthetic object)。[④]

其次,“意象”是朱光潜美学的核心概念。在界定“美感经验”的时候,朱光潜明确指出“美感经验就是形象的直觉”。[⑤]朱光潜这里所说的“形象”与我们对这个概念的通常理解有所不同。简要地说,我们通常理解的“形象”是客观的,朱光潜美学中的“形象”是主客观统一的。朱光潜以古松为例,指出我们直觉到的古松“形象”,“一半是古松所呈现的,也有一半是观赏者本当时的性格和情趣而外射出去的”。[⑥]鉴于“形象”中包含主观的成分,朱光潜经常将“形象”等同于“意象”。例如,朱光潜接着说:“直

① 朱光潜:《文艺心理学》,《朱光潜全集》第一卷,安徽教育出版社 1987 年版,第 179 页。
② 朱光潜:《文艺心理学》,第 179 页。
③ 朱光潜:《文艺心理学》,第 205 页。
④ 关于“广义的美”与“狭义的美”的区别,见叶朗:《美学原理》,北京大学出版社 2009 年版,第 30 页。
⑤ 朱光潜:《文艺心理学》,第 214 页。
⑥ 朱光潜:《文艺心理学》,第 215 页。

觉是突然间心里见到一个形象或意象,其实就是创造,形象便是创造成的艺术。”①尽管在个别地方我们能够看到朱光潜将“形象”与“意象”区分开来,②但是从总体上来看朱光潜所说的“形象”就是“意象”。例如,朱光潜明确说:“直觉所见到的孤立绝缘的意象叫做‘形象’。”③“美感的世界纯粹是意象世界,超乎利害关系而独立。”④尽管朱光潜的美学思想前后有些变化,但是他将“意象”视为“美”或者“审美对象”的观点始终没变。在这种意义上,我们可以将朱光潜的美学概括为“意象说”。当然,朱光潜所说的“意象”与一般所说的“意象”有所不同。朱光潜所说的“意象”有其独特的思想来源。

毋庸讳言,朱光潜的“意象”概念是英文“image”的中译。但是,与敏泽的观察有所不同,这里的“image”并非源自意象派,而是源自克罗齐美学。在1927年发表的《谈多元宇宙:给一个中学生的十二封信之六》中,朱光潜写道:“意大利美学泰斗克罗齐并且说美和善是绝对不能混为一谈的。因为道德行为都是起于意志,而美术品只是直觉得来的意象,无关意志,所以无关道德。”⑤这里的“意象”就是对克罗齐美学中的核心概念“image”的中译。⑥在克罗齐重要的美学著作《美学原理》中,他开篇写道:“知识有两种形式:不是直觉的,就是逻辑的;不是从想象得来的,就是从理智得来的;不是关于个体的,就是关于共相的;不是关于诸个别事物的,就是关于它们中间关系的;总之,知识所产生的不是意象,就是概念。”⑦这里的“意象”,在朱光潜依据的英译本中就是“image”。⑧这段话对朱光潜的美学影响深远。朱光潜美学中的“意象”,在总体上都与克罗齐的“image”密切相关。当然,对于意象派诗歌中的“image”,朱光潜也用“意象”来翻译。⑨尽管克罗齐美学与意象派诗歌可能不无关系,但这始终没有成为朱光潜美学研究的主题,因此影响朱光潜意象理论的不是意象派诗歌,而是克罗齐美学。

朱光潜不仅用“意象”来翻译“image”,也用它来翻译“idea”。对于“idea”这个词的译法,朱光潜有自己独特的看法,他认为不应该像流行的译法那样译为“理念”,而应该译为“理式”,它的形容词“ideal”和动词“idealize”在通常情况下可译为“理想的”和“理想化”,但是,在美学语境中这种译法就不太合适,而应该将它们译为“意象的”和“意象化”。对此,朱光潜做了这样的说明:

> [这种译法]容易使人把伦理的价值(好坏)移为审美的价值(美丑)。一个政治家或教育家所理想化的世界(从伦理观点看来)必须是一个比现实世界较完美的世界,而一个艺术家所idealize的世界可能是一个比现实世界较恶劣的世界,是一个极悲惨的世界。希腊悲剧所创造的世界尽管如何悲惨,却不失其为ideal。我主张用“意象的”,“意象化的”字样来译……“意象的”与“实在的”相对待。意象须具完整形式,它的构成须遵照它所特有的法则,不能拿伦理的标准来衡量它或支配它。⑩

尽管朱光潜认为在通常情况下应该将“idea”译为“理式”而非“理念”,但是他并没有固定“idea”

---

① 朱光潜:《文艺心理学》,第215页。

② 例如,朱光潜说:“在凝神注视梅花时,你可以把全副精神专注在它本身形象,如象注视一幅梅花画似的,无暇思索它的意义或是它与其他事物的关系。这时你仍有所觉,就是梅花本身形象(form)在你心中所现的‘意象’(image)。这种‘觉’就是克罗齐所说的‘直觉’。”(朱光潜:《诗论》,见《朱光潜全集》第三卷,安徽教育出版社1987年版,第51页。)从这段引文可以看出,“形象”(form)与“意象”(image)是有区别的,“形象”是事物本身具有的,“意象”是对事物“形象”的直觉的结果。但是,朱光潜并没有坚持这种区分,在许多地方他都将“意象”直接等同于“形象”。

③ 朱光潜:《谈美》,见《朱光潜全集》第二卷,安徽教育出版社1987年版,第11页。

④ 朱光潜:《谈美》,第6页。

⑤ 朱光潜:《给青年的十二封信》,见《朱光潜全集》第一卷,第28页。原文发表于《一般》1927年第2卷第4期,第487-491页。

⑥ 朱光潜是通过英译本来吸收克罗齐的美学思想的,本文的考察也限于克罗齐著作的英译本。

⑦ 克罗齐:《美学原理》,朱光潜译,见《朱光潜全集》第十一卷,安徽教育出版社1989年版,第131页。

⑧ Benedetto Croce, *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*, trans. Douglas Ainslie, London: Macmillan, 1922, p. 1. 值得指出的是,在别的英译本中,与“意象”对应的词不是“image”,而是“representation”(朱光潜译为“表象”),见 Benedetto Croce, *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*, trans. Colin Lyas, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 1.

⑨ 例如,朱光潜在《诗论》中写道“从意象派诗人(imagistes)起来之后,自由诗才成为一个大规模的运动”(《朱光潜全集》第三卷,第113页)。

⑩ 朱光潜:《几个常见的哲学译词的正误》,《朱光潜全集》第九卷,第225-226页。

的译法,他会依据上下文将“idea”译为“念头”①“观念”②“理式”③“概念”④“思想”⑤“理想”⑥“理念”⑦等。在美学语境中,朱光潜也没有固定将“idea”译为“意象”,有时候也将它译为“观念”;“ideal”也没有被固定译为“意象的”或者将它名词化译为“意象性”,⑧有时候也被译为“理想”。例如,在翻译康德的《判断力批判》时,“ideal”就被译为“理想”,⑨“idea”被译为“意象”或者“观念”。⑩尽管有些例外,但是朱光潜在总体上还是坚持将美学语境中的“idea”译为“意象”。诚如朱光潜自己所解释的那样,他担心译为“理想”会在美学问题中混入不必要的伦理价值。将审美活动与认知活动和道德活动区别开来,是现代美学的重要标志,也被认为是美学赖以独立的根基。与“理想”明显包含伦理价值不同,“意象”更像一个分类概念,是在本体论上指一类特别的事物,一种非现实的或者说非实在的事物。当然,这种本体论上的区分也包含价值论上的区分,但是这种价值论上的区分不是伦理上或者内容上的善恶,而是审美上的或者形式上的优劣。“意象”具有完整的形式,但不一定具有善良的内容。当然,如果就“意象”包含完整的形式而言,朱光潜用“意象”来翻译“idea”时,这里的“idea”就兼具柏拉图的“idea”和洛克的“idea”的意思,可以被视为二者的叠加。在洛克那里,“idea”通常被译为“观念”,但是这里的“观念”仅指外物在心灵中留下的“印记”,这种“印记”并不比外物具有更完整的形式。在柏拉图那里,“idea”具有“形式”或者“范型”的含义,正因为如此,朱光潜坚持将它译为“理式”。但是,柏拉图的“idea”与外物无关,而是一种先天的、抽象的存在。一方面,朱光潜的“意象”源自经验,从这种意义上来说,它更像洛克的“idea”而非柏拉图的“idea”;另一方面,朱光潜的“意象”具有完整的形式,从这种意义上来说,它又像柏拉图的“idea”而非洛克的“idea”。鉴于克罗齐的“image”包含“感觉”和“形式”两方面的意思,朱光潜将“idea”的两种含义融合在他的“意象”之中就不难理解了,因为朱光潜的“意象”的主要思想来源还是克罗齐美学中的“image”。克罗齐美学中的“image”即朱光潜美学中的“意象”中包含的“感觉”和“形式”两层含义,可以分别对应洛克的“idea”和柏拉图的“idea”。我们随后在对朱光潜“意象说”做批判性分析时再回到克罗齐对他的影响上来。

二、朱光潜“意象”概念的中国美学渊源

尽管朱光潜在很多情况下都明确表示,他使用的“意象”是对“image”的翻译,但并不能像敏泽那样因此得出结论说,朱光潜“认为中国传统文学中没有‘意象’的语汇,‘意象’一语产生于西方,是英文image 的译名”。⑪ 朱光潜没有说过“意象”是他为了翻译“image”而铸造的新词,也没有说自己“拈出”

① 例如,朱光潜:《谈文学》,见《朱光潜全集》第四卷,第 298 页;《朱光潜全集》第六卷,第 233 页。

② 例如,朱光潜:《变态心理学派别》,见《朱光潜全集》第一卷,第 87、308 页。朱光潜没有把洛克的“idea”译为“意象”,而是译为“观念”,见《朱光潜全集》第一卷,第 309、101、113、114、118、127、149 页;《朱光潜全集》第二卷,第 162 页。

③ 例如,朱光潜:《文艺心理学》,第 298 页;《朱光潜全集》第三卷,第 388 页;《朱光潜全集》第五卷,第 467 页;《朱光潜全集》第六卷,第 60 页。

④ 例如,朱光潜:《文艺心理学》,第 343 页。

⑤ 例如,朱光潜:《我与文学及其他》,见《朱光潜全集》第三卷,第 471 页。

⑥ 例如,朱光潜:《我与文学及其他》,见《朱光潜全集》第三卷,第 401 页。

⑦ 例如,朱光潜:《美学批判论文集》,见《朱光潜全集》第五卷,第 187 页。

⑧ 朱光潜将“ideal”的名词形式“ideality”译为“意象性”,见克罗齐著、朱光潜译:《艺术是什么》,见《朱光潜全集》第二十卷,第 28 页。

⑨ 相关翻译和分析,见朱光潜:《西方美学史》下,《朱光潜全集》第七卷,第 46-50 页。

⑩ 对此朱光潜在注释中做了这样的说明:“康德在《审美判断力的批判》里所用的 Idee,在汉语中一般译为‘观念’而观念在汉语中近于概念,是抽象的,不符合康德的原义,康德在涉及审美时所用的原义是一种带有概括性和标准性的具体形象,所以依 Idee 在希腊文的本义译为‘意象’较妥,下文在涉及美的理想或典型时一律用‘意象’,这意象一般暗含某一种‘不确定的概念’,但有别于概念。但在涉及理性概念时仍译观念。”见朱光潜:《西方美学史》下,《朱光潜全集》第七卷,第 47 页。

⑪ 敏泽:《钱锺书先生谈“意象”》,《文学遗产》2000 年第 2 期,引文见第 1 页。

“意象”一词来翻译“image”,就像王国维自信地说他“拈出‘境界’二字”那样。①“意象”是中国古典美学的重要概念,尤其是在中国历代文论、诗论和画论中屡见不鲜,接受过桐城派古文训练的朱光潜对此不可能全然不知。②而且,在当时的文学批评史研究中,“意象”概念已经得到了足够的重视。例如,郭绍虞的《中国文学批评史》已经注意到《文心雕龙》《诗品》等文献中使用了“意象”一词。而且,郭绍虞引用了王廷相的《与郭价夫学士论诗书》,其中有“中国传统意象说”的重要命题:“言征实则寡馀味也,情直致而难动物也,故示以意象,使人思而咀之,感而契之。邈哉深矣!此诗之大致也。”③同时,郭绍虞还讨论了明代后七子关于诗歌的“离合”问题。所谓“离合”问题,指的是诗歌的“意”与“象”的“离”与“合”的问题,“其语实本于何景明‘意象应曰合,意象乖曰离’二语”。④郭绍虞这里所说的“离合”问题,很容易让人想起朱光潜用“情趣”和“意象”来讲诗歌。“情趣”与“意象”合,才是诗;“情趣”与“意象”离,就成不了诗。⑤当然,朱光潜是否受到明代后七子的诗论的影响并不重要,因为“情景交融”的说法在历代诗话中比比皆是。即使朱光潜的思想直接源于克罗齐,但并不能因此说这种思想与中国传统美学没有关系,因为克罗齐的美学在某些方面很有可能暗合中国传统美学。对于克罗齐美学的核心思想,朱光潜做了精要的概括,同时发现它与中国传统美学的“情景交融”和“意境”相近:

> 这直觉就是“想象”(imagination),就是意象的形成。意象就是直觉品,它的材料因是来自实践生活的情感,它的形式因是直觉的心灵综合作用。情感这内容在意象形成中才得到形式(formed),才成为认识的对象(objectified),才得到表现(expressed),也才算是直觉到(intuited)。所以直觉就是表现,也就是抒情的表现。从直觉就是想象、就是抒情的表现来说,很显然,它也就是艺术的活动。直觉到一个可以表现情感的意象,就已经是完成了一件艺术作品。克罗齐的这种艺术观颇近于中国过去批评家所说的“情景交融”、“意境”等等。⑥

这里的“情景交融”,通常被认为是对“意象”的描述。⑦尽管朱光潜没有明确说他的“意象”概念来自中国传统美学,但是他多次指出“意象”或者与“意象”相关的思想类似于中国传统美学中的“意境”或“境界”。在解释康德的“审美意象”时,朱光潜指出:“原文是 Asthetische Idee,指审美活动中所见到的具体意象,近似我国诗话家所说的‘意境’,亦即典型形象或理想。”⑧在解释哈拉普的《艺术的社会根源》中的“形式”所具有的“感觉性的结构”时,朱光潜指出,这种“感觉性的结构”一般称之为“意象”或

---

① 在《人间词话》第九条中,王国维写道:“然沧浪所谓‘兴趣’,阮亭所谓‘神韵’,犹不过道其面目,不若鄙人拈出‘境界’二字,为探其本。”(《王国维全集》第一卷,浙江教育出版社 2009 年版,第 463 页。)

② 朱光潜回忆说:“中学教育对于我较深的影响是‘古文’训练。……进了中学,我才知道有桐城派古文这么一回事。那时候我的文字已粗清通,年纪在同班中算是很小,特别受国文教员们赏识。……教员们希望这小子可以接古文一线之传,鼓励我做[文章],我越做也越起劲。”(朱光潜:《从我怎样学国文说起》,《朱光潜全集》第三卷,第 442-443 页。)

③ 郭绍虞:《中国文学批评史》,百花文艺出版社 2008 年版,第 388 页。尽管钱锺书认为刘勰文本中的“意象”只是“意思”而非真正的“意象”,但他认为王廷相这里所说的“意象”是真正的“意象”。对于敏泽引用王廷相的这段话,钱锺书做了这样的评议:“此段引得好,‘意象’是真正的‘意象’而非‘意思’了。明人如前后七子用‘意象’皆与此合,而非六朝、唐人所谓‘意象’矣。”(敏泽:《钱锺书先生谈“意象”》,第 4 页。)

④ 郭绍虞:《中国文学批评史》,第 390 页。

⑤ 朱光潜说:“每个诗的境界都必有‘情趣’(feeling)和‘意象’(image)两个要素。‘情趣’简称‘情’,‘意象’即是‘景’。”鉴于诗都要有这两个要素,离开任何一个要素就不能成为诗。朱光潜还引用克罗齐的话来支持他的观点:“艺术把一种情趣寄托在一个意象里,情趣离意象,或是意象离情趣,都不能成立。”(朱光潜:《诗论》,《朱光潜全集》第三卷,第 54 页。)

⑥ 朱光潜:《克罗齐美学的批判》,《朱光潜全集》第五卷,第 149 页。

⑦ 正如叶朗指出:“情景交融、情景统一,这是宋以来很多诗论、画论著作对于‘意象’的一个重要的规定。王夫之就曾经反复强调,诗歌意象的基本结构乃是‘情’与‘景’的内在统一。现在王国维则把‘情’与‘景’的统一作为‘境界’或者‘意境’的基本规定。”叶朗因此得出结论说“王国维的境界说并不属于中国古典美学的意境说的范围,而是属于中国古典美学的意象说的范围”(叶朗:《中国美学史大纲》,第 614、621 页,着重号为原文所有)。由此可见,包含“情景交融”思想的克罗齐的“image”,相当于中国古典美学的“意象”。而且,在多数情况下,“意象”与“意境”的区分并不严格,就像王国维的文本中所体现的那样。关于“意象”与“意境”的区分,参见叶朗:《说意境》,《文艺研究》1998 年第 1 期;叶朗:《再说意境》,《文艺研究》1999 年第 3 期,第 107-110 页。

⑧ 朱光潜:《西方美学史》下,见《朱光潜全集》第七卷,第 50 页注释①。

“境界”。[①]在解释自己的“美在主客观统一说”时,朱光潜指出:“我的看法与其说近于移情说,无宁说更近于中国古代文艺理论中关于‘理象’和‘意境’的说法。”[②]汪裕雄已经指出,这里的“理象”很有可能是“意象”之误。[③]事实上,朱光潜经常不加区别地使用“意象”与“意境”。例如,朱光潜在论述“创造的批评”时指出:“‘创造的批评’的基本信条就是一切美感经验都是形相的直觉。无论是在创造或是欣赏,我们心中都要见出一种形象或意境,而这种意境都必须有一种情趣饱和在里面。”[④]这里的“意境”在别的地方也写作“意象”。例如,在同一篇文章中,朱光潜也说到欣赏诗歌要“从文字见出意象和情趣”。[⑤]另外,在《诗论》和别的文本中的“意象”与“情趣”,在《文学批评与美学》中写作“意境情趣”。[⑥]在《文艺心理学》中,朱光潜在讨论美感经验时说的也是“见出意象”。[⑦]由此可见,朱光潜并没有在“意象”“意境”“境界”等概念之间做出严格区分。鉴于朱光潜明确指出“意境”“境界”是中国传统美学概念,因此他的文本中的“意象”也来自中国传统美学,不只是对“image”或者“idea”的中译。

三、朱光潜“意象说”的批判性分析

朱光潜的“意象说”的问题,源于“意象”概念的模糊性,尤其是在20世纪50年代的美学大讨论中涉及美的本质问题的论争时,朱光潜“意象说”的局限性体现得比较明显,特别是当他用“物甲”与“物乙”或者“物”与“物的形象”来阐明美的本质时就更是如此。朱光潜说:

> “物的形象”是“物”在人的既定的主观条件(如意识形态、情趣等)的影响下反映于人的意识的结果,所以只是一种知识形式。在这个反映的关系上,物是第一性的,物的形象是第二性的。但是这“物的形象”在形成之中就成了认识的对象,就其为对象来说,它也可以叫做“物”,不过这个“物”(姑简称物乙)不同于原来产生形象的那个“物”(姑简称物甲),物甲是自然物,物乙是自然物的客观条件加上人的主观条件的影响而产生的,所以已经不纯是自然物,而是夹杂着人的主观成分的物,换句话说,已经是社会的物了。美感的对象不是自然物而是作为物的形象的社会的物。[⑧]

由于这段话里的几个概念没有得到澄清,或者说与人们的一般理解有所不同,这让朱光潜在美学大讨论中较难捍卫自己的主张。

朱光潜在“物”与“物的形象”之间做出的区分容易遭到挑战。这种区分会让人觉得“物”没有“形象”,只有“物的形象”才有“形象”。“物的形象”是“形象”而不是“物”,对此人们不难理解。例如,梅花的“形象”如梅花的绘画或者梅花的照片,是作为“形象”的梅花而不是作为“物”的梅花,因此梅花的绘画或者照片只能看而不能嗅,“物的形象”与“物”的区别由此可见一斑。但是,如果说“物”没有“形象”,例如说梅花没有“形象”,那就违背常识了。如果说“物”也有“形象”,那么“‘物’的形象”与“物的形象”有什么区别呢?[⑨]如果我们抛开某些形而上学的假说,它们之间显然是没有区别的。“‘物’的形象”就是“物的形象”。作为“物”的梅花的“形象”,就是“梅花的形象”。“梅花的形象”不是梅花,但是

---

① 哈拉普:《艺术的社会根源》,朱光潜译,见《朱光潜全集》第十一卷,第350页注释①。

② 朱光潜:《美必然是意识形态性的》,《朱光潜全集》第五卷,第121页。

③ 汪裕雄:《朱光潜论审美对象:“意象”与“物乙”》,《安徽师范大学学报(人文社会科学版)》1997年第1期。

④ 朱光潜:《“创造的批评”》,《朱光潜全集》第八卷,第377页。

⑤ 朱光潜:《“创造的批评”》,《朱光潜全集》第八卷,第377-378页。

⑥ 朱光潜:《文学批评与美学》,《朱光潜全集》第八卷,第372页。

⑦ 朱光潜说:“在美感经验中,我们须见到一个意象或形象,这种‘见’就是直觉或创造,所见到的意象须恰好传出一种特殊的情趣,这种‘传’就是表现或象征,见出意象恰好表现情趣,就是审美或欣赏。创造是表现情趣于意象,可以说是情趣的意象化;欣赏是因意象而见情趣,可以说是意象的情趣化。美就是情趣意象化或意象情趣化时心中所觉到的‘恰好’的快感。”见朱光潜:《文艺心理学》,《朱光潜全集》第一卷,第347页。

⑧ 朱光潜:《美学怎样才能既是唯物的又是辩证的——评蔡仪同志的美学观点》,《朱光潜全集》第五卷,第43页。

⑨ “‘物’的形象”中的“物”指的是“物甲”,“物的形象”指的是“物乙”。以梅花为例,“‘物’的形象”指的是真实的梅花的形象,“物的形象”指的是绘画中梅花的形象或者我们头脑中的梅花形象。

“‘梅花’的形象”就是“梅花的形象”。画中的梅花主要显示的是它的“形象”,现实中的梅花不仅具有“形象”,而且还具有梅花其他方面的属性和功能。因为“物”(“物甲”)也有形象(“物乙”),因此朱光潜很难将“物甲”与“物乙”完全区分开来。

“物甲”与“物乙”是可以区分开来的,不过不是在朱光潜的意义上做出的区分。至少在两种情况中“物甲”与“物乙”的区分有意义,一种是虚构理论,另一种是图像理论。

在当代虚构理论中,虚构的事物只有“物乙”没有“物甲”。诚然,“物”都有“‘物’的形象”和“物的形象”,“‘物’的形象”也都有相应的“物”,但是“物的形象”并不都有相应的“物”。这里有两种情形需要考虑。第一种需要考虑的情形是虚构的事物。虚构的事物只有“形象”而没有与之相应的“物”。例如,我们可能只有“孙悟空的形象”而没有作为“物”的孙悟空。“孙悟空的形象”是用语言和绘画等符号塑造出来的,但并没有与之相应的真实的孙悟空。就孙悟空来说,我们只有“孙悟空的形象”而没有“‘孙悟空’的形象”。[①]我们可以将这种情形称之为“无物之象”。

在当代图像理论中,我们也可以看到这种区分。例如,米歇尔就发现,图像只有针对人的意识才是存在的,“没有心灵,就没有图像,无论是精神图像还是物质图像。世界不依赖意识,但是世界的图像明显依赖意识”。[②] 因此,动物不能将图像看作图像,而会误以为图像所代表的东西。米歇尔所说的“图像”大致相当于朱光潜所说的“形象”。换句话说,“形象”或者“物乙”是人类意识的对象,只有在与动物区别时才有意义。在动物的世界中只有“物甲”,在人类的世界中既有“物甲”也有“物乙”,因此人类发明了专门用来呈现“形象”的“物”。例如,绘画、摄影、镜子等,它们主要目的是呈现“形象”。赵孟頫的《鹊华秋色图》是鹊山和华山的“形象”,但不是作为“物”的鹊山和华山。当然,《鹊华秋色图》也有它的“物”,这种“物”就是赵孟頫作画用的纸和墨。但是,作为《鹊华秋色图》的“物”的纸和墨要显示的却不是纸和墨的“形象”,而是作为“物”的鹊山和华山的“形象”。这就像镜子里显示的并不是镜子的“形象”,而是镜子映照的对象的“形象”一样。鉴于绘画、摄影、镜子等主要是呈现他物的“形象”而非自身的“形象”,或者说它们自身的“形象”容易为他物的“形象”所遮蔽,我们权且将作为“物”的绘画、摄影、镜子等称之为“无象之物”。朱光潜在“物”与“物的形象”之间做出的区分,不太容易解释这里的“无物之象”和“无象之物”。朱光潜在说明“物乙”或者“形象”的时候,更多采用的是实在之物,如松树和梅花等,如果采用虚构之物,如艺术形象,有可能更有说服力。尽管就像朱光潜所说的那样,我们也可以在凝神注视现实中的梅花(实在之物)时将全副精神专注于它本身的形象,就像注视一幅梅花绘画一样,不去思索它的意义或是它与其他事物的关系,[③]但是梅花绘画(虚构之物)的主要目的就是显示它的“形象”,因此观看梅花绘画比观看现实中的梅花更容易让我们专注于它的“形象”。

某些“形象”没有“物”,并不妨碍“物”都有“形象”,即使是像绘画、摄影和镜子之类主要显示他者的“形象”的“物”也有自己的“形象”,只不过它们自己的“形象”倾向于被他者的“形象”所遮蔽。我们不能说这些“物”的“形象”有一半主观的成分。除了某些深奥的形而上学的主张之外,一般人是不会认为“‘物’的形象”中包含了主观情趣。这些深奥的形而上学就包括某种庸俗化的康德和克罗齐的学说。朱光潜的核心主张来源于克罗齐。克罗齐确实也假定在直觉发生之前存在着“物”,但这种“物”与人们通常理解的“物”有所不同。克罗齐说:

> 在直觉界限以下的是感受,或无形式的物质。这物质就其为单纯的物质而言,心灵永不能认识。心灵要认识它,只有赋予它以形式,把它纳入形式才行。单纯的物质对心灵为不存在,不过心

① 我这里用引号将现实对象与虚构对象区别开来。我们也可以仿照古德曼(Nelson Goodman)和基维(Peter Kivy)等人的表示法,用有无“的”字将虚构对象与现实对象区别开来,例如将虚构对象如孙悟空的形象称之为“孙悟空形象”,将现实对象如梅花的形象称之为“梅花的形象”。用同样的方法也可以将两种情感表现区别开来,如果某人做出的痛苦表现是他经验到的痛苦的表现,我们可以将这种表现称之为“痛苦的表现”,如果某人做出痛苦表现时并没有经验到痛苦,我们可以将这种表现称之为“痛苦表现”。

② W. J. T. Mitchell, “What Is an Image?” *New Literary History*, Vol. 15, No. 3 (1984), pp. 509-510.

③ 相关论述见朱光潜:《诗论》,见《朱光潜全集》第三卷,安徽教育出版社 1987 年版,第 51 页。

灵须假定有这么一种东西,作为直觉以下的一个界限。物质,在脱去形式而只是抽象概念时,就只是机械的和被动的东西,只是心灵所领受的,而不是心灵所创造的东西。没有物质就不能有人的知识或活动,但是仅有物质也就只产生兽性,只产生人的一切近于禽兽的冲动的东西,它不能产生心灵的统辖,心灵的统辖才是人性。①

克罗齐这里说的在直觉界限以下的“物质”显然不同于朱光潜所说的“物”或者“物甲”。克罗齐所说的“物质”是不可知的,是一种假定,或者说是一堆无形式的“原子”或者“气”,还没有进入人的意识领域;朱光潜所说的“物”或者“物甲”是具体的事物,比如说“梅花”。作为具体事物的“梅花”不仅有了形式而且有了概念,是直觉之后的认知。在克罗齐那里,处于直觉之下或者之前的物质是没有形式的,直觉赋予它们以形式,它们在形式中变成了“表象”(representation)②或者“直觉品”。③严格说来,直觉得到的结果或者直觉的对象是“表象”或者“直觉品”,朱光潜经常不加区分地将它称之为“形象”或者“意象”有一定的片面性。“形象”概念容易让人误认为直觉对象只限于视觉领域,其实直觉对象是具有形式的感觉对象,既可以是视觉的,也可以是听觉的,还可以是语言的。克罗齐说:“直觉的活动能表现所直觉的形象,才能掌握那些形象。如果这话象是离奇的,那就多少由于‘表现’一词的意义通常定得太狭了。它通常只限于所谓‘文字的表现’。但是表现也有非文字的,例如线条、颜色、声音的表现。”④由于朱光潜把第一个句子中的“intuitions”(“直觉品”)译成了“形象”,就使得这段文字变得不太好理解,因为严格说来只有线条和颜色是有形象的,声音是没有形象的,语言文字也不能直接给出形象。这里的第一个句子如果直译的话可试译为:“只有在直觉活动表现了直觉品的意义上才能说直觉活动具有直觉品。”⑤“直觉品”不只是“形象”,但是“形象”是“直觉品”。鉴于“形象”是一种“直觉品”,在澄清“形象”的含义之后,我们就可以举一反三,去理解其他“直觉品”如声音和文字的含义。因此,我们不再在“形象”与“直觉品”之间做出区分,而将广义的“形象”等同于“直觉品”。

朱光潜所说的“物”与克罗齐所说的“物”不同,克罗齐所说的“物”是无形式、无名称的“物质”,朱光潜所说的“物”是有形式、有名称的“事物”。朱光潜所说的“事物”如梅花,它们本身就有“形象”,这种意义上的“物的形象”并没有融入朱光潜所说的那种主观成分。即使“梅花”的“形象”依赖于人的感知能力,我们可以说这种感知能力具有主观性,但是这种主观能力也并非因人而异,而是人类的一种普遍能力,至少不是人的一种主观意图。正如丹托(Arthur Danto)指出的那样,人类的视觉能力从人类几十万年前完成进化的时候就形成了,自此之后并没有重大的变化,因此古今中外的人看见的事物都不会有大的区别,但是对于看见的事物的描绘或者表现会有很大的不同。丹托将前者称之为“见”(seeing),将后者称之为“现”(showing)。不能因为“现”的方式不同,就认为人们有不同的“见”;也不能因为人们有同样的“见”,就忽视不同的“现”之间的差异。⑥朱光潜所说的“物”是我们“见”出的“事物”,不是我们未“见”的“物质”。这种“事物”已经具有了“形式”,尽管它离不开我们的“见”,但去强调这种“见”的主观性没有任何意义,因为这种“见”是普遍的,是“事物”现形的基本条件,与朱光潜所说的主观情趣

① 克罗齐:《美学原理》,见《朱光潜全集》第十一卷,第 136 页。

② 朱光潜对“表象”(representation)做了这样的解释:“事物投射一个形影在心里,心里那个形影便‘代表’事物本身,它就是事物在心中的‘表象’。‘意象’或‘形象’(image),是一个比较通行的名词。”(克罗齐:《美学原理》,见《朱光潜全集》第十一卷,第 138 页注释①。)

③ “直觉品”是朱光潜新造的词语,指称直觉的对象或者结果。朱光潜说:“西文把直觉的心理活动和直觉所得到的意象通称为 intuition,不加分别,颇易混淆。现在把直觉的活动叫做‘直觉’,直觉的产品叫做‘直觉品’。‘表现’与‘表现品’由此类推。这犹如写文章叫做‘作’,写成的叫做‘作品’。在意义不致混淆时,即不作此分别。”(克罗齐:《美学原理》,见《朱光潜全集》第十一卷,第 132 页注释①。)

④ 克罗齐:《美学原理》,见《朱光潜全集》第十一卷,第 139 页。着重号为原文所有。

⑤ 英文原文为:“Intuitive activity possesses intuitions to the extent that it expresses them”(Benedetto Croce, *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*, p. 13).

⑥ 具体论述见 Arthur Danto, “Seeing and Showing,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 59, No. 1 (Winter, 2001), pp. 1-9.

没有什么关系。

朱光潜对于无形无名的“物质”与有形有名的“事物”之间的区分的忽略,也影响到他对美感经验和艺术创作的认识。“物的形象”并不是美感经验的对象,也不是艺术创作的究竟,而是“物”进入人的世界的前提,是所有人类活动的前提。① 当然,如果我们将美感经验视为全部人类活动的基础,那么将“物的形象”视为美感经验的对象是可以成立的。克罗齐美学和现象学美学都有这种倾向。但是,这毕竟与我们通常对美感经验的认识有所不同,而且朱光潜也没有将克罗齐美学贯穿到底,更没有在现象学的意义上来谈论美感经验。总体说来,美感经验是人类的文化行为,艺术是一种文化符号形式,它们属于“现”的领域而非“见”的领域。从这种意义上来说,朱光潜仿效克罗齐将“直觉”等同于“表现”和“创造”是有问题的。“表现”和“创造”属于“现”的领域,“直觉”属于“见”的领域。一种理论如果将“直觉”与“表现”和“创造”合并,将“表现”和“创造”完全等同于“直觉”,它就有可能无法解释有关艺术创作的问题。正因为如此,克罗齐的美学在总体上遭到了批评和忽视。②

如果朱光潜将“意象”与“形象”区别开来,就可以避免他的理论中的某些困难。“物”有“形象”,但是“物”没有“意象”,“意象”是在“物”的“形象”的基础上加上“想象”“情趣”等因素创造而成的。如果朱光潜能够在“形象”与“意象”之间做出区分,将“意象”界定为“情趣形象化或者形象情趣化”,而不是将“美”界定为“情趣意象化或意象情趣化时心中所觉到的‘恰好’的快感”,③就既可以回避“美”的问题而将他的美学改造为艺术哲学,④也可以避免学术界攻击他的美学的主观主义倾向。尽管“形象”依赖于主体的感知,但是这种“感知”不是主观的情趣。两相比较,“形象”较“意象”更客观,“意象”较“形象”更主观,但是有“形象”作为基础的“意象”也并非彻底的主观臆想,而是处于主客观之间的中间地带,因此将“意象”视为主客观的统一比将“美”视为主客观的统一更容易辩护,同时可以与当代美学或者艺术哲学形成更加广泛的对话,尤其是可以与当代艺术本体论和图像研究触及的“间性”形成深入的对话。⑤

(责任编辑:若峦)

---

① 克罗齐明确指出只有一种直觉,艺术领域的直觉与其他领域的直觉是一样的,不同之处在于艺术止于直觉,其他的领域在直觉之后会形成概念知识。克罗齐说:“我们必须坚持我们的统一说,因为艺术的科学——美学——之所以不能阐明艺术的真相,和艺术在人性中的真正根源,其主要原因就在把艺术和一般的心灵生活分开,使它成为一种特殊作用,象贵族的俱乐部。从生理学知道,每一个细胞就是一个有机体,每一个有机体就是一个细胞或细胞群,没有人觉得稀奇。发见一座高山的化学成分和一块石片的化学成分相同,也没有人觉得稀奇。世间并没有一种大动物的生理学和一种小动物的生理学,也并没有一种化学原理只适用于石头而不适用于高山。同样的,世间也没有一种小直觉的科学和一种大直觉的科学,一般直觉的科学和艺术直觉的科学,彼此截然不同。美学只有一种,就是直觉(或表现的知识)的科学。这种知识就是审美的或艺术的事实。这种美学才真是逻辑的姊妹科学,逻辑也把最小最寻常的概念的构成和最繁复的科学哲学系统的构成,都看作性质相同的事实。”(克罗齐:《美学原理》,见《朱光潜全集》第十一卷,第 145-146 页。)

② 鉴于克罗齐的美学得到了科林伍德的继承,学术界经常将他们的美学合并为“克罗齐-科林伍德美学”。正如加利·肯普(Gary Kemp)指出的那样:“克罗齐-科林伍德的艺术理论现在已经明显过时了。……它的核心的本体论主张——艺术作品是观念对象或者想象对象——被广泛认为是不可信的。”见 Gary Kemp, “The Croce-Collingwood Theory as Theory,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 61, No. 2 (2003), p. 171.

③ 朱光潜:《文艺心理学》,《朱光潜全集》第一卷,第 347 页。

④ 尽管我不主张在美学与艺术哲学之间做出区分,但是丹托(Arthur Danto)的这种说法还是值得美学研究者参考。丹托说:“事实上,我几乎没有在分析艺术时考虑过美的作用(即便有的话)等等问题。部分地可以用历史环境来解释这一点,我的艺术哲学就是来自这个历史环境的:20 世纪 60 年代的前卫艺术拒绝了美学,其态度之坚决几乎和那个时期的前卫哲学拒绝启迪一样。这二者都追求‘酷’。我认为这是艺术哲学中迈出的健康一步。它有助于把艺术哲学与美学分开,因为美学曾经总是一团糟。”丹托:《美的滥用》“序”,王春辰译,江苏人民出版社 2007 年版,第 11 页。

⑤ 近年来我将艺术本体论研究的成果运用到中国艺术的研究之中,对中国诗歌、绘画、戏剧、电影等艺术形式的审美特征做出了新的阐释。见彭锋:《双重性与三重性——兼论戏剧类型和写意戏剧的特征》,《戏剧艺术》2020 年第 3 期;彭锋:《意象的双重性》,《中国文学批评》2020 年第 3 期;彭锋:《“之间”与“之外”:写意音乐的结构分析》,《人文杂志》2021 年第 5 期;彭锋:《之间与之外——兼论绘画的类型与写意绘画的特征》,《南京大学学报(哲学·人文科学·社会科学)》2021 年第 5 期;彭锋:《写意电影初探》,《电影艺术》2022 年第 2 期。