

21世纪大学文科教材
复旦博学·哲学系列

王德峰◎著 | 艺术哲学
YISHUZHIXUE



 复旦大学出版社
www.fudanpress.com.cn

21世纪大学文科教材
复旦博学·哲学系列

王德峰◎著 | 艺术哲学
YISHU ZHIXUE

 復旦大學 出版社
www.fudanpress.com.cn

图书在版编目(CIP)数据

艺术哲学/王德峰著. —上海:复旦大学出版社, 2015. 7

(复旦博学·哲学系列)

21世纪大学文科教材

ISBN 978-7-309-11456-0

I. 艺… II. 王… III. 艺术哲学-高等学校-教材 IV. J0-02

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第100814号

艺术哲学

王德峰 著

责任编辑/陈 军

复旦大学出版社有限公司出版发行

上海市国权路579号 邮编:200433

网址:fupnet@fudanpress.com <http://www.fudanpress.com>

门市零售:86-21-65642857 团体订购:86-21-65118853

外埠邮购:86-21-65109143

常熟市华顺印刷有限公司

开本 787×960 1/16 印张 12.75 字数 198千

2015年7月第1版第1次印刷

ISBN 978-7-309-11456-0/J·267

定价:28.00元

如有印装质量问题,请向复旦大学出版社有限公司发行部调换。

版权所有 侵权必究

前 言

本书从许多角度看,都远远谈不上成熟,因此很难担当起“教材”这个称号,但它实际上又是作者在复旦大学讲课的讲稿,经过多年的反复修改,现在拿出来出版,至于是否得当,尚待检验。

问题并不在于本书在知识叙述方面是否可靠,而是在于:“艺术哲学”本身是否成立?它成立的基础是什么?它与传统美学的关系又是如何?这些问题都非常根本,而事实上,它们又远远谈不上已经得到了解决。鉴于这一点,本书的合适标题应当是:“艺术问题六讲”。

既然如此,作者为什么斗胆讲授“艺术哲学”这门课程?又斗胆发表以此冠名的书?这是由于高校学生的迫切需要而造成的。在这一点上,作者深有体会。

当代艺术领域,无论在实践上,还是在理论上,都是一个聚讼纷纭之地。人类今天的艺术实践,正从各个方面挑战着传统的审美价值,反叛着传统的艺术法度,它所形成的作品五光十色,千奇百怪,令人困惑迷惘。与此相应,传统的美学理论也已陷入了深刻的困境。艺术何物?终于成为我们时代的一个尖锐问题。

青年学子最敏感于时代的问题,也对于艺术和美有最真挚的向往和追求,他们中有些人实际地进行了艺术创作,虽然同时仍然陷在迷惘之中。他们当中更有许多人对当代艺术实践展开激烈的争论,同时又困惑于争论的永无结果。传统美学的理论已经帮助不了他们,但对艺术进行思考的要求却日渐高涨。

作者在许多方面与他们相似。最相似的,是这样两点。第一,热爱艺术,向往更高境界的艺术享受。第二,对于当代艺术深感困惑,却又不想放弃对之达到真切的理解的努力。这两个方面结合起来,便形成了作者在这个领域里思索、讲课、写书的冲动。

许多年过去了,有些问题在作者的脑海里愈益清晰,有些则仍然处于一

片昏暗之中。探索始终不能停止，每一学期的讲课都有新的想法拿出来与复旦的同学们交流。目前呈现在读者面前的这本书，就记录了迄今为止的探索所得，以求得范围更广的讨论。

作者的信心在于：在当前，“成熟”不应是艺术哲学研究所追求的目标。我们恰恰害怕在成熟中死亡。在艺术创作和艺术批评中进行的探索，连同对这个探索的哲学之思，在当代，对于整个人类，正是一项基础性的文化工作，是一项抵挡现代性病症、摆脱无家可归状况的使命。由于这项使命，一切严肃认真的努力，只要确实有所洞见，就应当公诸读者。

至于在当代艺术与传统艺术之间实际存在着的深刻断裂，作者的信心是建立在这样一点上的：艺术在各文明民族那里的漫长历史及其所形成的艺术宝库，是今人绝不可回避的基本存在，即使这宝库在今天的艺术实践面前显得多么突兀。

艺术史及其灿烂的成果、不朽的作品，始终是关于艺术的哲学言说的可靠基础。我们就站在这部厚重的艺术史一边，与当代艺术展开同情的对话。我想，这即是当代艺术哲学的根本任务。

处于这一根本任务之中的艺术哲学，应当把自身理解为一种开放性的探讨，而不应匆忙地企图将自己完成在一种封闭的理论体系中。

对艺术的哲学思考，绝不是关于艺术的工艺讨论，所以必须进入存在论的境域之中，才真正有可能去言说艺术的本质。它必须将自己建立在有生命力的存在论思想的地基上。根据作者的理解，今天能够提供给“艺术哲思”的存在论思想地基，是由马克思和海德格尔开拓而成的。作者从这两位思想家那里得到了最根本的启发和教益。

此外，对作者有重大启发的当代思想家和学者，也是作者应当在此表达由衷的敬意和感激的，他们是杜威、柯林伍德、阿多诺、伽达默尔、耀斯、巴赫金、房龙、卡西勒、斯特拉文斯基等；在中国学界的有王国维、丰子恺、宗白华、朱狄等。本书末尾列举了来自这些中外作者的参考文献。

书既写成，就让它自己说话，并接受读者的审视和批评吧。

王德峰

目 录

前言	1
导论 从美学到艺术哲学	1
一、美学之创立：鲍姆加登	1
二、康德美学的功绩与困境	2
三、黑格尔美学的意义	12
四、马克思和海德格尔为艺术哲学开拓了新的基地	14
五、本书对艺术哲学的基本理解和主张	18
第一章 艺术与真理	20
第一节 艺术的神秘性	20
第二节 艺术的原始契机	25
第三节 艺术的起源	31
第四节 情感显象与真理	36
第五节 艺术之为真理的原始发生	46
第二章 艺术作品的存在方式	58
第一节 艺术作品的“作品存在”问题	58
第二节 艺术作品的物性特质	67
第三节 艺术陈述的方式	79
第四节 艺术作品的双重语境	83
第五节 艺术作品的内在视域	98
第三章 审美意象的基本类型	107
第一节 审美意象的民族性与世界性	107

第二节 优美与崇高	112
第四章 艺术家与艺术作品的创造	125
第一节 艺术家的基本特征	125
第二节 艺术创作的本质和过程	136
第三节 创作冲动、创作灵感和艺术传统	143
第四节 作品演绎中的创造问题	151
第五章 艺术作品的接受	160
第一节 审美经验的基本性质	160
第二节 作品接受的过程	167
第三节 作品接受的历史语境	171
第六章 五大类艺术的感知特性	175
第一节 建筑艺术的感知特性	176
第二节 雕塑艺术的感知特性	177
第三节 绘画艺术的感知特性	179
第四节 音乐艺术的感知特性	180
第五节 文学的感知特性	188
结语 当代艺术的特征与问题	193
参考文献	197

导论 从美学到艺术哲学

本书标题“艺术哲学”，会让人想到“美学”这个概念，这应该说是很自然的。确实，“美学”是一个更广泛地被使用着的概念，人们早已习惯于将“艺术”置于“美”的范畴底下。这一点也许能够表明，传统美学的立场已在人们的心中根深蒂固。人们想到艺术时，便想到它是一种产生美和欣赏美的活动，美因此比艺术更为根本，而“艺术哲学”也就自然应当从属于“美学”。然而，本书一开始就要指出，这个立场包含了一种形而上学的错误。

美是什么？美是一种实体吗？西方哲学思想早在古希腊时期就已对这样的问题进行思考，以致柏拉图终于提出“美本身”这样一个概念。在柏拉图的概念里包含了对于美的一种先行的理解，亦即美是一种自在自为的存在。

人们也许觉得这样的想法没有什么问题，特别是当我们使用“自然美”这个概念时，我们显然认为美也是某种自然物自身所具有的属性。这样的想法却是“形而上学”的思想。按照形而上学的思路，人类审美经验的根据在于有美的实体性存在。既然美是实体性存在，那么，就如对一切实体我们都能形成客观知识一样，我们也能对美形成客观的知识。因此，一门关于美的客观知识的学问，就应当是“美学”。

这便是人们通常对于美学这门学问所具有的理解。这个理解表面看来是很健全的理解，但是，美学史的事实却告诉我们，美学自其创立的第一天起就无法牢靠地建立在这种理解之上。

一、美学之创立：鲍姆加登

人类的艺术现象很早就进入了哲学思想的视野。古希腊的体系哲学家们在其构造的哲学体系中必有美学思想这一部分。但“美学”这个词，以及美学作为一门独立的学科成立，却是相当晚的事情，要等到 18 世纪，由一个

德国哲学家来创立,这个人就是鲍姆加登。

鲍姆加登首次明确提出应当尊重人类认识的感性领域,不能简单地把这个领域看成是一个低级的、混沌的领域而予以轻视。哲学既要为研究理性事物的完善——真——开辟道路,也要为研究感性事物的完善——美——开辟道路。感性认识也有自己的权能,即凭感官去认识到事物的完善。

在鲍姆嘉登的这一思想中包含着一个重要的观念,那就是,在感性领域中也有一种具有普遍性的价值存在。这种价值与理性的真理相似,也是多样性的统一,只不过这种多样性的统一(即完善性)是被感官感知到的,而不是经由概念、推理而得到的,这就等于说,在对外部事物的感知中也有一种形式原则在发生作用。要认明这种原则及其作用,有赖于一种新逻辑之创立,这种逻辑在性质上有别于理智的逻辑,可以称为“想象的逻辑”。这种逻辑正是一门科学的对象。鲍姆加登命名这门科学为“Ästhetik”,并于1750年发表以此为题的著作。Ästhetik这个词若直译的话,就是“感性学”,但我们现在的汉译将之通译为“美学”。

要求美学之成立,为它命名,并明确规定其研究对象,这便是鲍姆嘉登的功绩。这个功绩的真实意义在于:把对人类审美活动的研究同关于理性认识的研究,以及关于人类道德价值的研究明确区分开来了,或者说,把一门被称为“美学”的学科同一般逻辑学和伦理学区分开来了。

鲍姆嘉登力图赋予美以自主的价值。如果他真的做到了这一点,他可以说是当之无愧的“美学之父”。可惜实际未能做到。原因在于,他的美学要求还完全处在认识论这一方向之内。“想象的逻辑”虽然不同于“理智的逻辑”,却还属于对事物之固有的实在性(作为多样性之统一的“完善”)的一种认识。美的价值因此还是认知的价值,虽然它是经由感官被认知的,并且因此伴随着快感、愉悦或魅力。但这些快感、愉悦或魅力都是次要的,不是美之价值的中心。处于中心的,还是对事物之固有的完善秩序的认知,并且这种对感性形式中的秩序的认知,归根到底还是不如理性对于完善的认知那样来得确凿和辉煌。

二、康德美学的功绩与困境

如果要把“美学之父”这个称号更恰当地给予某人的话,此人当是康德。

康德第一次给予审美活动以既独立于认知活动、又独立于道德实践的自主地位。

康德之所以能做到这一点,是得益于贯穿在他整个哲学中的先验自由原则。对于康德来说,认识的本性,并不是我们的观念去符合外部实在,而是我们的纯粹理性施其先验范畴于感觉材料上从而做出经验对象来。至于道德行为,其本性则是同一个纯粹理性运用到理性主体之间的关系上,从而建立起社会伦理(这叫“理性的实践用法”)。与此同理,我们绝不能谈论“外部实在事物”自在地有完善性,然后把“美”规定为对这种作为实体之“完善”的感官认知。美也出自人的先验自由,这自由就是感性知觉超出其个别性特点而分享理性的性质。所谓“感性知觉分享理性的性质”,是指在感性自身的范围内达到有如理性在概念范围内所达到的那种普遍性和必然性。

康德的见解是,外部事物本身无所谓美,也无所谓自在的完善性,外部对象之所会是美的,是出于人的“判断”。不过,这种“判断”不是通常所理解的判断,不是理智上的判断,亦即它并不以概念作工具,它仍在感性的领域内。这是一个非常重要的思想。这个思想在普通的快感与作为美感的快感之间划出了界限。普通快感总与对象的“物质要素”相联系,因此最终都有生物学上的根据(按:心理主义美学若要说明美感的根据,也会最终导致生物学的自然主义,例如英国的经验论美学家博克就用人类的两种基本情欲来说明美感和崇高感的根据)。但美感与之不同,美感只与感性对象的形式相关,所以,它作为一种快适之感,不能用人的生物性来解释其根源。其根源在理性中,因此是以“判断”作基础的。审美“判断”是理性在事物的感性形式中呈现自身,它所产生的不是由理性的理论用法所导致的“真”,也不是由理性的实践用法所导致的伦理上的“善”,而是由理性的自由在感性形式中自我实现而导致的“美”。美是愉悦,但不是因对象之“物质性”对我们的天然感官的适宜的刺激所引致的快适,而是因理性的超越性在感性世界中亦能得其所而引致的满足。此种满足,是情感上的,而非理智上的(所以艺术上的美感与科学理智上的“美感”实在不是一种)。而此种情感又不与事物之“物质性”同我们之间的利害关系有任何的联系,故而纯然是一种精神上自由的享受。康德将之表述为:无利害而生愉快。

这是一种真正实质性的提法,因为在这种提法里面,我们得以把一种知觉理解为判断。当然,必须再次记住,这是无概念的判断,所以同真假之辨(认识)区别开来;还需记住,它也是无利害的判断,所以同善恶之辨(道德)

区别开来。但是,我们必须坚持它是“判断”,以便把审美经验始终认定为一种有普遍必然性的、因而是真正自由的感性状态,将它同自然主义意义上的单纯心理现象区别开来。

这样,美在康德那里才终于和真与善比肩而立,得到了自主的地位,不再从属于认识论、伦理学或心理学的原则。审美经验同科学认知经验以及道德实践经验具有等量齐观的地位,三者都源自人的因理性而有的“先验自由”。这就是康德在美学史上的里程碑式的功绩。

从时间上看,美学作为一门独立的学科是很年轻的,其严格意义上的起点是在18世纪,是西方近代哲学形成与发展的产物。我们今天所说的“传统美学”,即是指在西方近代发展起来的美学。之所以把这门相当年轻的学科又称为“传统的”,是因为当代美学思想已发生了重大的变化,而这个变化又是由哲学在当代的变革,以及当代艺术实践本身所发生的巨变引起的。这些变革和变化迅速地使近代美学的基本信条、基本理论和研究路数成为无意义的思辨空想。

情况看来很是尴尬,美学刚刚在它的“真正的父亲”康德那里赢得地盘,还有待结出真有价值的果实来,就很快面临了陈旧、衰落乃至解体的前景。这种情况有既复杂又深刻的根源,特别是同资产阶级时代之理性主义的破灭联系在一起,很难用三言两语就说清楚。我们在这里不妨先套用一下歌德的话:美学是灰色的,艺术之树常青(歌德的原话是“理论是灰色的,生命之树常青”)。正是活生生的艺术实践凸显出了美学理论在其滔滔宏论掩盖下的贫乏。这种理论贫乏的根源在近代美学起步之时即已隐藏在其基本的思想路线之中。这个基本的思想路线若简要言之,即是一句话:把美实体化。无论是唯物主义一派的美学还是唯心主义一派的美学,都在这个思想路线的范围之内。

把美实体化,对于美学之成为一门独立学科,似乎难以避免。一门科学要能成立,总要对自己的基本对象作出明确的规定。美学既以“美”为研究对象,当然就首先要解决“美是什么”这一问题。

为美下一种实体性的定义的必要性,根源于避免使美学成为心理学中的一个特殊领域这一需要,亦即我们不能把美只看成是一种心理现象,一种对事物形成美感的心理机制。这也就是说,不能用美感之心理成因来取消美的客观存在。这是很有道理的要求,应该是美学的当然的出发点。但是,这个出发点却给美学带来了无穷无尽的困难。

那个作为美感的客观对象的“美”，在哪里呢？是外部事物自身的一种属性吗？就如花是美的，孔雀的羽毛是美的，是因为它们自身就是美的吗？说外部现实事物自身具有美的属性，是对美的探讨的旧唯物主义方向。初想之下，这个方向是正确的，因为美感总应该是对客观存在着的美的反映吧。但是，客观的美是如何存在的呢？它是一种物质的形态吗？查一查那些旧唯物主义的美学著作，我们总能看到对美的客观物质性的坚持。这些著作的作者们会说，在现实美（含自然美与社会美）和艺术美中，美都依附于一定的物质材料，并表现为物质材料的一定的形式，而这就是美的客观实在性。但这样来讲美的客观实在性，其实只是讲了美的物质载体及美之形式的可感性这样两个方面，而这两个方面并不足以规定“美之为美”。

按照旧唯物主义的想法，在人类社会产生之前的自在的自然界本身即已有美的属性了。但这是说不通的。自然界就其自身而言无所谓美或者不美，就像它也无所谓真或假、善或恶一样。但是，人们立刻也会这样反驳道：可以承认，美的发现以人的存在为前提，但它的自身存在却仍然不依赖于人，事实上我们不是经常欣赏着自然本身的美吗？我们有时候甚至感叹于艺术美在自然美面前的逊色。这不就是一个有力的证据吗？对于这样的反驳，我们马上要回答说：“自然美”是自然对人来说的某种价值存在，而凡属价值存在的东西，绝不是作为物质形态而存在的。自然界之“美”源自自然界在某种态度下的被判断，而这种态度却正是“艺术的”态度。唯有在艺术的态度之下，外部自然事物才可能与“美”这样一个价值词相联或不相联。从这一点上看，黑格尔主张自然美从属于艺术美，就是完全正确的看法。按照黑格尔的哲学，艺术的态度、艺术的感觉都属于心灵的绝对领域，以这种态度、这种感觉去观照自然，乃是人类心灵灌注自然事物以生气，由此才产生所谓“自然美”。自然美实际上是人类心灵的艺术感在外部自然界中的映射。

上述讨论至少可以有一个简单结论：为了确定美之实体，走旧唯物主义的道路，把美确定为一种具有物质实体性的存在，是一条不通的路（按：这里之所以说它是“旧唯物主义”，是要明确它与马克思的“新唯物主义”——即历史唯物主义——的原则区别。按照后者，美根源于人的感性活动，属于人类改变自然的实践活动的一种内在尺度，而不是自然事物的自然尺度。参见马克思的这样一句话：“动物只是按照它所属的那个物种的尺度和需要来进行塑造，而人则懂得按照任何物种的尺度来进行生产，并且随时

随地都能用内在固有的尺度来衡量对象；所以，人也按照美的规律来塑造物体。”^①。

如上所述，把美看作物质性的实体存在很难自圆其说，那么，把它当作某种精神性的实体来认识，是否可行？从德国古典哲学中派生出来的德国古典美学，走的正是这条路。

在此又要谈到康德了。前面说康德是真正的美学之父，是因为他以先验哲学的方法论证了美的自主性，同时避免了使美降格为心理现象。美感就其作为具有客观性和普遍必然性的“判断”来说，超越个体心理。美感之为美感，不是在普通的快感意义上所讲的事物给予我们感官的“快适”，后者是纯然个别性的东西，所以，谈起口味无争辩。但是，若谈起事物的美来，情况就不同了。康德就此写道：

如果某人，自满于他自己的鉴赏力，他以下面的话想来替自己辩解：这个对象（我们看着的这建筑，那个人穿的衣裳，我们倾听着的乐奏，正在提供评赏的诗）对于我是美的。这是可笑的。如果那些对象单使他满意，他就不能称呼它为美。许多事物可能使他觉得可爱和快适，这是没有别人管的事；但是如果他把某一事物称做美，这时他就假定别人也同样感到这种愉快：他不仅仅是为自己这样判断着，他也是为每个人这样判断着，并且他谈及美时，好像它（这美）是事物的一个属性。^②

这段话讲得很有说服力，讲明了美学研究的前提首先就在于要坚持美的客观性。

在其中，我们还应当特别注意的是他的这句话：“好像它（这美）是事物的一个属性。”说是“好像”，就是说“其实不是”，但容易让人“觉得是”。这便涉及康德美学的真正起点。

根据康德，美的客观性，并非说它是事物自身的客观属性，而是说它具有超越个体心理之主观性的那种客观性。这种“客观性”应该怎么理解？要从超越每个个别“小我”的那个“大我”去理解。“大我”为何物？“大我”即是先验理性。先验理性是使“小我”的意识之能超出主观心理而有客观普遍性的根据所在。“小我”之心，一旦有所施用，即一旦运思、生意志或感知，即是

① 马克思：《1844年经济学-哲学手稿》，《马克思恩格斯全集》第42卷，人民出版社1979年版，第50—51页。

② 康德：《判断力批判》，商务印书馆1964年版，第49页。

努力让自身去体现“大我”。这种体现“大我”的运思、生意志或感知，就是人的认识、德行或审美。由此可见，人的认识、德行或审美这三项活动的客观性，是出自先验理性的绝对性。所以，康德不是从物质的实在性那一方面去讲美的客观性，而是从精神方面去讲美的客观性。

从精神方面去讲美的客观性，会不会导致把美当作一种精神实体？照康德本人的想法，不一定如此，而且他正要避免如此。康德拒绝古代柏拉图式的形而上学，认为这种形而上学是一种思辨的幻想。柏拉图发明了理念论，把“美本身”视为一种自在自为的精神实体——美之理念。具体事物之美源自它对美之理念的“分有”^①。康德摒弃柏拉图式的理念论，坚持从主体性方面着眼，把美看成是源自先验理性之在感性形式领域中所作出的“判断”。这就是说，事物之美，离不开主体之客观的“判断”，这是把人的主体自由看成是美的客观存在之根源。我们不能不说这实在是一个很大的进步，是近代哲学革命（笛卡儿的革命）在美学领域中的体现。

不过，康德美学虽有伟大的革命性，却还是隐藏着向形而上学实体原则返回的趋向。康德固然始终不脱离人的主体性说话。但是，若向康德进一步追问关于那个有说服力的“主体自由”如何存在、如何实现的问题，他总是只能给我们以先验理性原理。理性既是先验的，便是逻辑上既成的，它不在时间中，没有“生成”的历史。这样，人在审美经验中体现出来的主体自由，归根到底，还是理性的先验逻辑之非历史的、非时间的规定性。这就是把美最终还是归结到理性的逻辑上去，显然不通。这就把一个严峻的问题放在了康德面前：究竟怎样才能做到，一方面坚持美的客观性来自先验理性，另一方面避免把美逻辑化和概念化呢？

我们必须认真地看一看康德怎样来克服这个困难。

我们应当承认，当康德坚决地把美视为人的自由的一种明证，而不是什么人类之独特的心理现象（或者甚至以为某些动物也有这种心理现象，如雌孔雀也能感知雄孔雀之美）时，这是表达了真知灼见。与此同时，只要具备最基本的理解力，我们也能明白：美所明证的自由，是人在感性中的自由。这两点都是康德所坚持的。但现在要问：感性的自由是如何从理性的自由那里获得根据的呢？

为此，康德发明了“自然的形式合目的性原理”。这个原理是康德学说

^① 参见北京大学哲学系编译：《古希腊罗马哲学》，商务印书馆1982年版，第177页。

的总的先验理性原理在人类审美经验中的运用,专门用来填补理性与感性这两大领域之间的鸿沟。所谓自然事物之“客观的合目的性”,是指事物的实际存在与某种特定的功用和需要相一致。如果事物凭着这一点给人带来快感,那就是以它的概念意义为依据的愉快,是带着功利或伦理价值的愉悦,而非美感。至于自然事物之“形式的合目的性”,则只关乎事物的感性形式,不关涉事物之实质的存在,这是其一。其二,在“形式的合目的性”中,没有确定的概念参与其中。让我们还是用康德自己的话来说,或许能更明白些:

想象力(作为先验诸直观的机能)通过一个给定的表象,无意识地
和知性(作为概念机能)协合一致,并且由此唤醒愉快的情绪,那么,这
对象就将被视为对于反思着的判断力是合乎目的的。一个这样的判断
是一个关于客体的合目的性的审美判断,这判断不基于对象的现存的
任何概念,并且它也不供应任何一个概念。当对象的形式,在单纯对它
反思的行为里,被判定为在对它的表象中的愉快的根据(不企图从这对
象获致概念)时,这愉快也将被判定为和它的表象必然地结合在一起
……这对象因而唤做美。^①

康德的这个原理其实讲了在审美经验中包含如下“三项”成分:想象力、知性(亦即“理论理性”)、感性对象的纯粹形式。其中,属于客体的方面是感性对象的纯粹形式,属于主体的方面则有两项——想象力与知性。在这两项中,“知性”是理性的机能,代表了先验理性的参与,提供出美的客观性;“想象力”则不是理性的,而是一种直观的机能。我们现在试想一下,如果抽掉想象力这一项,先验理性与对象的感性形式直接结合,会得到什么?得到的一定是关于感性形式之概念,这恰好就是几何学之观念。但是,审美不是对于对象之感性形式的几何思考。所以,在审美中,概念的机能(理性)虽然一定要参与进来(舍此便没有美的客观性),但又绝不能让它有属于自己的结果(即概念),而只能仅仅让它作为概念的机能起作用,这显然是全靠想象力才阻止了理性去抵达自己的结果。如果又问:想象力何以做得到这一点?回答便是:在审美中,理性原就是被想象力所唤起的。想象力并不唤起理性的概念,而只唤起理性的概念机能。由于理性是这样的被唤起的,

^① 康德:《判断力批判》,译文参见商务印书馆1982年版,第28—29页(此处译文略有改动)。

所以理性才得以“不借概念的帮助”而反过来去“将想象力放在合规律的运动之中”(这便是所谓“想象力无意识地 and 知性协合一致”),于是才避免了表象成为“思想”,而让表象“作为一种心情上合目的性的内在情感,把自己传达出来”。康德的原话是这样的:“只有想象力是自由地唤起知性,而知性不借概念的帮助而将想象力放在合规律性的运动之中,表象这才不作为思想,而是作为一种心情的合目的性的内在感觉,把自己传达出来。”^①

现在,我们接触到康德美学思想的核心了。康德对美的本质的研究,确认了这样三点:(1)美是理性的,因而是**自由**; (2)美是想象的,因而是**形象**; (3)美是感性的,因而是**情感**。

这里要注意:“形象的”未必就是“情感的”,而“感性的”却必定也是“情感的”。“形象的”东西也可以是“思维的”东西,如几何观念是思维,又是形象。正如我们可以“几何地”审视一张书桌,这虽说是对形象的审视,但其实是**对“感性”作了抽象**,其中毫无情感之质素,所以与审美观照是两码事。康德说过这样一句话:“美若没有着对于主体的情感的关系,它本身就一无所有。”

若把康德的以上三点合成一句话,那就是:美是表现自由的情感形象。

近代美学到了康德手里真可谓大端备矣。讲美之本质,确实要把自由、形象、情感这三端都讲到,才算完备。

但是,还应当把这三端内在关联地彼此规定,才不仅完备,而且透彻。

康德讲美的本质,是否已达到既完备又透彻的境地呢?若真如此的话,在康德之后,西方美学就一定会有一个被充实和丰富化的发展过程,而不至于分歧迭出,同时却成果贫乏。问题就在于,康德并未真正讲透美作为感性自由的来历。

请看,在上述三端中,他讲自由,靠的是“理性的概念机能”;讲形象,靠的是“想象力对知性的唤醒作用”;讲情感,靠的是理性经由“想象力与理性的概念机能的协调运动”而把自己化身为传达心情的表象(或云:表象之为合目的性的情感的自身传达)。也就是说,到了第三端,自由之从理性到感性的过渡,就终于完成了。可以看得出来,在此过渡中,真正关键的因素其实不是“理性的概念机能”,而是“想象力”。正是想象力,才把理性传导给感性,使感性中有了非概念的自由,即“美”。也正是想象力,才使事物之表象,

^① 译文参见李泽厚:《批判哲学的批判》,人民出版社1984年版,第377页。

不光作为“形象”，而成了理性的自由在感性形式中的化身，即成了“普遍的社会情感之传达”。

由此可见，对“想象力”这个关键因素作出解释，乃是真正重要的一件事。然而，正是在这件事情上，我们从康德那里可以得到的启示极为贫乏。他只是告诉我们，想象力是“先验诸直观的机能”，或告诉我们，想象力是“作为生产的认识机能”，并且说它是“创造性的……把知性诸观念（理性）的机能带进了运动，以致在一个表象里的思想（这本来是属于一个对象的概念的），大大地多于在这表象里所能把握和明白理解的”^①。可见，想象力对于美之形成何等重要。但是，关于这种机能何以会有一种“自由地唤起知性”的力量，或者说，这是一种怎样的力量，其根源在哪里，我们却还是一点都不知道。

由康德所确认的这种想象力，在它的一端联结着先验理性，在它的另一端则联结着事物的表象。对于这两端，我们都好理解。但对于想象力本身怎么理解呢？它保持为一种神秘。它是神秘的点金术，一方面使理性成为不供应出任何概念的理性，另一方面则使事物的表象不是单纯地被直观到的形象，而成为情感之传达。

由于这神秘的想象力，理性的概念机能不供应出概念，却能产生出“理性化的感性形式”。同样由于这神秘的想象力，那个在感性形式中活动着的理性，又能把人类情感的社会内容注入表象，使表象成为理性化的情感形象。不过，由于这神秘的想象力——它是必须被随时招来的法宝——本身不可解释，所以，真正被阐明的便只能是“理性化的感性形式”和“理性化的情感形象”这样两项。这两项恰好对应于康德提出的两种类型的“美”：“形式美”和“依存美”。

在阐述这两种类型的美时，康德不断地需要招来“在一种我们完全不了解的方式内”^②行事的想象力，以免使这两种美实体化。但这实际上仍归于徒劳。

康德把形式美也称为“自由美”，意指这种美不依赖于任何目的概念而仅凭自身就是美的，例如花、鸟，某些海产贝类，都是“自由的自然美”，因为“这美绝不属于依照着概念按它的目的而规定的对象，而是自由地自身给人以愉快的”^③。这实际上就是说，事物的某些特定的感性形式本身就是美的，

① 康德：《判断力批判》，商务印书馆 1982 年版，第 161 页。

② 同上书，第 72 页。

③ 同上书，第 67—68 页。