《学术界》(月刊)
总第254期,2019.7
ACADEMICS
No.7 Jul. 2019

朱光潜美学的意象论[*]

曹　谦
(上海大学　文学院,上海　200444)

〔摘　要〕意象,是朱光潜前期美学核心范畴。以"意象"为红线,串联起朱光潜前期美学的大多数重要概念。朱光潜意象论具有中西汇通的特点,虽然朱光潜在意象论阐述过程中援引了不少西学概念、学说,表现出明显的西学面貌;但从发生学角度看,朱光潜意象论体现了中国传统文化的"尚象"思维、"情本体"以及"情景交融"的艺术追求,因此它无疑是以中国古典文化的艺术精神为根基的。

〔关键词〕意象;情趣;西学面貌;中国传统文化根基
DOI:10.3969/j.issn.1002-1698.2019.07.012

"意象",是朱光潜前期(1949年前)美学核心范畴。早在1924年朱光潜发表第一篇美学文章《无言之美》时,就提及"意象",他写道:"所谓文学,就是以言达意的一种美术。在文学作品中,语言之先的意象,和情绪意旨所附丽的语言,都要尽美尽善,才能引起美感。"[1]在以后1930和1940年代是朱光潜前期美学的形成期与丰产期,"意象",作为他美学思想中的一个关键问题被一再提出。当我们仔细梳理朱光潜关于意象的著述,可以确知,他实际上形成了一个关于"意象"的极其系统的论述。

一、朱光潜意象论之"形象"论

首先,在朱光潜美学中,"意象"是一个偏正结构,它以"象"为第一要素,这里的"象"就是"形象",准确地说,是"独立自足""孤立绝缘"的形象。

朱光潜在他前期最具代表性的著作《文艺心理学》的第一章便将审美经验(或称为"美感经验")定义为"形象的直觉"。朱光潜解释道,这个关于"形象的直觉"的定义,"已隐寓在aesthetic这个名词里面。它是从康德以来美学家所公认的一条基本原则"。[2]

什么是美感(审美)的态度呢?朱光潜以欣赏梅花为例,认为,当审美主体进入欣赏的状态时,他(她)就已经把梅花和"其他事物的关系一刀截断",把关于梅花的意义、功用等等的联想"一齐忘去",于是审美主体的心目中只剩下"一个赤裸裸的孤立绝缘的形象存在那里,无所为而为

作者简介:曹谦,上海大学文学院副教授,文学博士,主要从事美学和文艺理论史研究。

〔*〕本文系国家社科基金重大项目"朱光潜、宗白华、方东美美学思想形成与桐城文化关系研究"之子课题"朱光潜美学与桐城派关系研究"(项目批准号:17ZDA018)阶段性研究成果。

地去观照它,赏玩它,这就是美感的态度了。”[3]这就是说,美感经验是审美主体(即审美的人)的一种聚精会神的心理状态,他(她)把全部的注意力都聚焦在审美对象上面,不旁牵他涉其他的事物,也与这个对象本身的内容和意义无关,于是这个对象就成了主体的一个“孤立绝缘”的、形式化的对象,而审美主体在这种心理状态下,刹那间“直觉”到的美感形象,就是“意象”,所以,“该意象就成为一个独立自足的世界”,[4]它是一个审美的、形象的小宇宙。

朱光潜在这里援引德国心理学家闵斯特堡著作《艺术教育原理》的理论介绍道,如果一个人想知道“事物本身”到底是什么,他(她)除了首先“把那件事物和其他一切事物分开”别无他法。而一旦这个事物与其他事物分开,他(她)的意识实际上就“完全为这一个单独的感觉”所占据,“不留丝毫余地让其他事物可以同时站在它的旁边。”如果他(她)做到了这一点,其结果便是:“就事物说,那是完全孤立;就自我说,那是完全安息在该事物上面,这就是对于该事物完全心满意足,总之,就是美的欣赏。”[5]

正因为审美意象是在“聚精会神”和“孤立绝缘”中得到的“直觉”的“形象”,所以,朱光潜否认主体的“联想”在审美意象形成过程中的积极作用。朱光潜写道:“在美感经验中我们聚精会神于一个孤立绝缘的意象上面”,然而,“联想则最易使精神涣散,注意力不专一,使心思由美感的意象旁迁到许多无关美感的事物上面去。”[6]这便是“用志不纷,乃凝于神”的道理,而“美感经验”说到底就是“凝神”专注的“境界”。[7]

其次,如此“凝神”直觉到的“意象”,必定是一个“明晰”“新颖”“具体”的形象。[8]在此,朱光潜借用王国维关于“隔”与“不隔”的论述,指出,如“池塘生春草”“空梁落燕泥”的诗句,“语语都在目前,便是不隔”,即为“明晰”“新颖”“具体”的意象;反之,有的诗恰似“雾里看花”“意象模糊零乱或空洞”,如“谢家池上,江淹浦畔”这类诗句,就是“隔”。[9]

至于意象的具体性,朱光潜进一步解释说:“文艺作品都要呈现具体的意象出来,直接撼动感官”,[10]这正如理想的诗都要“画出一个如在目前的具体的情境”[11]一样。因为,“艺术不同哲学,它最忌讳抽象”。[12]这就是说,文艺作品不能作为一个“普泛化的”“抽象的概念”来“思索”,“思索”只是科学的认知活动,文艺的基本属性是审美,要把文艺作品当作具体的“一个意象”来“观赏”。理想的文艺作品都应当是在“具体”中体现着“一般”,这里的“具体”就是指具体的形象或意象,这里的“一般”就是指抽象的意义、理念、概念等,朱光潜认为:“抽象的概念在艺术家的脑里都要先翻译成具体的意象,然后才表现于作品”,[13]这就是艺术“在‘殊相’中见出‘共相’,在‘感觉的’之中表出‘理解的’”[14]道理。大凡艺术家都具有超出常人的、在心中将一个抽象的理念生成(朱光潜称之为“翻译”)审美意象、并在手中将这个审美意象定格成为艺术作品的能力。

再次,直觉到的审美意象是一个“完整”或“整一”的形象。朱光潜认为,审美的过程中,审美主体的全部意识活动“只被一个完整而单纯的意象占住”,[15]这就是所谓审美意象的“完整性”。为此,朱光潜阐释道,在艺术作品中,虽然可以“同时”存在“许多意象”,但是这些意象必须连成一个“完整的有机体”。[16]朱光潜又认为,但凡艺术都是“旧经验的新综合”,具体一点说,就是“在未综合之前,意象是散漫零乱的,在既综合之后,意象是谐和整一的”。[17]实际上,这些散漫零乱的“意象”应该说只是日常生活世界带给人们最初的“感觉印象”,它大大小小、林林总总、纷乱无序,有审美的因素存在,但还不是艺术的审美意象;只有经过了艺术家的创造性取舍、加工、整理乃至整合,将这些大小零乱的意象融合成为一个完整、有机、和谐的总意象,才能称之为艺术的“审美意象”,这也正是古希腊以来西方美学所谓“寓杂多于整一”的道理。朱光潜进而以诗为例进一步论证道:西方美学的“古典派

学者向来主张艺术须有‘整一’(unity),实在有一个深理在里面,就是要使在读者心中能成为一种完整的独立自足的境界”。[18]

可见,艺术作品必须给欣赏主体以完整的形象,这个形象是一个不可分割的意象,从这个意义上说,艺术是不可分析的,也不会有局部美感在程度上超过整体美感的情形出现,艺术欣赏只能是一种主体的整体性体验、“领略”[19]和关照。所以朱光潜形象地说:“凡是文艺作品都不能拆开来看,说某一笔平凡,某一句警辟,因为完整的全体中各部分都是相依为命的。”[20]

第四,审美意象需要经过“传达”,才能成为真正的艺术品。“意象”说到底是审美主体心中的感受或者说是“直觉形象”,相当于“我”的“胸中之竹”;但是,“艺术家也决不能没有艺术作品”,[21]“胸中之竹”只有“翻译”—转换成实体性的“画中之竹”,才成为艺术作品,也才算完成了艺术创作的全过程,这种从“胸中之竹”转化成“画中之竹”的阶段,就是“传达”,它是一个“物理的事实”。[22]“传达”体现着艺术家“意匠经营”[23]的独特才能,也离不开艺术家“常用的特殊媒介或符号”,它们可以是文学上的语言文字,可以是绘画中的线条、色彩和阴影,还可以是音乐中的声调与节奏,等等。另一方面,意象经传达后而成为艺术作品时,审美的“自我的活动”才能“扩张”成为艺术的“社会的活动”,[24]才能产生广泛而深远的社会影响。更进一步说,由“传达”所达成的艺术作品将主体心中的审美意象凝固化,从而让艺术作品在方寸之间折射出人生世相的广博与多彩,正是在这个意义上,艺术的功能可谓是“在刹那中见终古,在微尘中显大千,在有限中寓无限”。[25]

有艺术创作和欣赏经验的人一般不否认“传达”的重要性,朱光潜也十分看重审美意象的“传达”。基于这一判断,朱光潜反对克罗齐的美学观,认为:“克罗齐要着重艺术是心的活动这层道理,所以把翻译在内的意象为在外的作品(即传达)这件事实看得太轻”。[26]克罗齐美学认为,当作为审美主体的“人”在心中直觉到了美的“形象”或“意象”的那一刹那,就已经完成了艺术活动的全过程,而那种“有意把这个意象描绘出来成为作品”的“传达”,虽然也很重要,但它毕竟不是艺术活动自身,而是超出了艺术的范围,只是一种日用人伦属性的、功利性的“实用”活动。[27]朱光潜认为,克罗齐的“这种见解显然是太偏激一点”,因为按照克罗齐理论,艺术家岂不都成了“自言自语者”,已经“没有心思要旁人也看见他所见到的意象”,[28]那么,这样的艺术还怎么能够引起别人“同情”与“共鸣”呢?[29]至于艺术的社会影响、历史影响,则更无从谈起了。一旦如克罗齐所言,把艺术完全看成了个人的私事,也就再也不会产生出具有巨大社会影响力的伟大作品了。[30]

二、朱光潜意象论之“情趣”论

如果意象仅仅是一种“为意象而意象”[31]的“形象”,那仍是一种极“单纯”的艺术形式,实际上,审美意象要比单纯形象复杂得多,可以说它是一种“象外之象”,包含着诸多“韵外之致”。这里,我们还要回到“意象”这个偏正结构的原初涵义。我们说,意象的第一要素是“象”,但绝不是说,“意”是可有可无的。早在《无言之美》一文中,朱光潜就这样写道:“意”就是“意蕴”,它是“瞬息万变”的、“混整”的、“无限”的。[32]在朱光潜看来,这里的意蕴固然包括现实世界“物的意态”,[33]但构成审美因素的“意蕴”应该具有“生生不息”的生命活力,只有这样,意蕴才“时时刻刻都在进展和创化”中,[34]而人的“情感”就是这样一种意蕴。

如果说,审美意象中第一要素是“形象”的话,那么,紧随其后的要素便是“情感”,朱光潜美学又常常称之为“情趣”。“情趣”,之所以是朱光潜美学中出现频次很高的一个重要概念,很大程度上因为它是促成审美意象诞生的基本因素。

朱光潜有时说:“诗的境界都必有‘情趣’(feeling)和‘意象’(image)两个要素。”[35]有时又说,诗的境界是“意象与情趣的契合”。[36]仿佛朱光潜是将“情趣”和“意象”作为两个平等的概念孤立地看待它们的,其实不然。

当然,在朱光潜美学著述中所有涉及“意象”的表述,偶然也会有一点点内涵的不确定或曰能指的漂移现象,但其基本意思还是确凿无疑的。例如,朱光潜写道:“纷至沓来的意象零乱破碎,不成章法,不具生命,必须有情趣来融化它们,贯注它们,才内有生命,外有完整形象。”[37]这句引语中的“意象”其实指的是“物象”或者“表象”,它是审美主体对于外界事物的第一印象,而这句引语中的“形象”却指的是真正的审美意象。这里多少能够见出朱光潜在使用概念时内涵有一点点不确定,但这并没有影响到他的基本内容的表达。因为紧接着,他引用克罗齐《美学》中的话进一步阐释道:“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,都不能独立。”[38]这就是说,“在诸艺术中情感与意象不能分开的”,[39]或者说“一切艺术都泯化内容和形式以及情感和意象的分别”,[40]具体一点说就是,艺术“大半是情趣富于意象”的,[41]即“寓新颖的情趣于具体的意象”中,“使人见到意象便感到情趣”。[42]朱光潜以中国古诗的演进为例说,中国古诗的演进“首先是情趣逐渐征服意象,中间是征服的完成,后来意象蔚起,几成一种独立自足的境界,自引起一种情趣”。[43]也就是说,只有情趣完全融入、亦即所谓“征服”意象的时候,审美意象才最终生成;也可以说,只有当意象被“情趣化”了的时候,审美意象才最终生成。可见,审美意象是包含着或者说渗透着“情趣”的意象。作为朱光潜美学中核心范畴的“意象”,确切地说是“审美意象”,而非一般日常中所谓的“物象”“表象”或“感觉印象”,这个审美意象已经融入了审美主体的情思,即所谓的“意蕴”,因此,此意象(审美意象)非彼意象(“物象”“表象”或“感觉印象”),而是“第二自然”,它与科学认知层面上的客观对象相比,可以说是“象而不像”“似像非像”的,亦可称之为“象外之象”“韵外之致”;而导致这一切从“物象”到“审美意象”的动力源泉正是“情感”(准确地说是“情趣”)。为此,朱光潜引用克罗齐的话说:“艺术的意象都生于情感。”[44]“第一流作品”都是“健旺的情感所化生的庄严的意象”。[45]

其次,审美意象是“主观性”与“客观性”的统一。我们知道,朱光潜在讨论审美意象生成时,在大多数情况下使用“情趣”一词,而非人们惯常使用的“情感”一词。这并非随意的使用,而是蕴藉着朱光潜深入而精微的思索。在论述情趣与意象的关系时,朱光潜着重讨论了“诗的主观与客观”问题。他认为:“诗的情趣都是从沉静中回味得来”,[46]这句话基本来自英国浪漫派诗人华兹华斯的名言——“诗起于沉静中所回味得来的情绪”。[47]朱光潜继续阐发道,从“感受到回味,是由实际世界跳到意象世界,从实用态度变为美感态度”。这就是说,我们在日常生活中的“情感”,只是现实世界中“感受”到的实用性的、“生糙”的情绪,“它必定经过一番冷静的观照和融化洗炼的功夫”,[48]“洗濯净尽”现实世界的“尘忧俗虑”,[49]日常生活的“情感”才能转化为美学意义上的“情趣”。因此,构成审美意象的不是所有的情感,而是那种能够进入艺术世界的被转化了的情感,即“情趣”。而这种“冷静的观照和融化洗炼的功夫”,就是“回味”。朱光潜进一步论述说,诗人或艺术家所感受到的情感“尽管较一般人更热烈,却能跳开所感受的”,“站在旁边来很冷静地把它当作意象来观赏玩索”,[50]从而见出一个“和平静穆”[51]、“恬静幽美”[52]的意象。当诗人主观、热烈的情绪,经过如此艺术化的“回味”过程,变成了对象化的、冷静的意象,这就是“诗的客观”;而一首诗乃至一切艺术,说到底首先都是审美主体的主观情绪的“流露”,[53]这就是“诗的主观”。在朱光潜看来,感受情绪是“能入”,“回味情趣是能出”,“单就能入说,他是主观的;单就能出说,他是客观

的”,一切艺术的佳作都应当是“体物入微,出而能入,是客观的也是主观的”。[54]这里的“能入”,就是“意象的情趣化”;这里的“能出”,就是“情趣的意象化”。朱光潜形象地比喻说,这是诗的“极境”,恰如阿波罗神站在山巅,泯化了一切喜忧,“俯瞰众生扰攘”,“眉宇间却常如作甜蜜梦,不露一丝被扰动的神色”。[55]因此,朱光潜总结说,诗的“‘主观的’和‘客观的’虽各有偏向,在实际上并不冲突”,[56]也就是说,诗是主观与客观的统一。

再次,审美活动主客观统一的特征,朱光潜将其进一步描述为由“物我两忘”而达到“物我同一”的境界。所谓“物我两忘”,就是所谓“用志不纷,乃凝于神”的凝神关注、不旁牵他涉的境界,此时,“我”的情感只“寄托”在那个“孤立绝缘”的审美对象上,刹那间,“我”(审美主体)的心中便只直觉到“一个意象”,于是,“我”不再是“我”,“物”也不再是“物”了,而是“我”和物“打成一气”;[57]其结果是,“我和物的界限完全消灭,我没入大自然,大自然也没入我”,“我”和大自然“一块生展,在一块震颤”。[58]这就达到了所谓“物我同一”的境界,而这种“物我同一”的境界,极而言之,就是“天人合一”的境界。朱光潜举例说,当“我”欣赏一棵劲拔的古松,“我”的“心中便隐约觉到清风亮节所常伴着的情感”,面对此情此景,此时此刻,“我忘记古松和我是两件事,我就于无意之中把这种清风亮节的气概移置到古松上面去,仿佛古松原来就有这种性格”,于是“古松俨然变成一个人,人也俨然变成一棵古松”。[59]这就是由“物我两忘”而达“物我同一”的境界,这一境界的动力正是审美主体的情感,而当达到了“物我同一”的审美境界时,“我”的审美情感也可以称之为“情趣”。[60]

朱光潜认为,推动审美意象形成的、主体情感的方式主要是“移情作用”[61]和“内模仿”[62]。具体一点说,当作为审美主体的“我”的“情感移注于物”就是“移情作用”;反之,当“物的姿态吸收于我”即为“内模仿”。至此,朱光潜得出了一条重要结论:“美感经验”,就其实质来说,是“我的情趣和物的情趣往复回流”。[63]

第四,更具体一点说,由“物我两忘”而达“物我同一”审美境界的动力是情感的“想象性”活动。我们知道,审美意象的形成离不开作为动力的情趣的融入与推动,而情趣融入意象、推动审美意象形成的基本方式则是“想象”。朱光潜说,想象(imagination),“原谓意象的形成”,[64]“就是在心眼中见到一种意象(image)”。[65]在他看来,审美意象或“诗的境界”全在于“灵光一现”似的“灵感”的“突现”,这种“灵感”就是瞬间的“直觉”,而这“直觉”的一瞬间就是“想象”的一瞬间。[66]既然美感经验是直觉到的意象,那么,审美意象必定是想象性的。

而审美或艺术活动中的“想象”一般都是“创造的想象”。朱光潜显然受到了克罗齐“表现说”的影响,认为,艺术多半不是“复演旧经验”,也就是说,艺术不是一味地模仿现实;艺术必有不同于现实世界的“新成分”,[67]这些新成分由感觉印象(朱光潜亦称之为“零乱的旧意象”)的“剪裁综合”[68]得来,而这综合的过程就是“想象”的过程,这综合的结果就是新鲜有趣的艺术形式,即审美意象。可见,审美意象是创造性的“新形式”,[69]审美活动是“旧意象的新综合”[70]的活动,即为“想象”的活动。

总之,诗乃至一切艺术,“就骨子里说,它要表现一种情趣”,但“就表面说”,它是“意象”,并通过“声音”、语言、画面等手段“传达”出来。[71]总体来看,诗乃至一切艺术,主要涉及的是“情趣”与“意象”的关系。

既然审美意象是主观的情趣融入意象而“化生”的结果,那么审美意象就不再是那种单纯、凝固的形象,它已经与人的生命特质紧紧地联系在了一起。朱光潜在《谈读诗与趣味的培养》一文中写道:“生命时时刻刻都在进展和创化,趣味也就时时刻刻在进展和创化”,[72]“生命”和审美“情趣”是同一问题的两面,恰如不腐的流水,不会“囿在一个狭小圈套里”,而是“时时刻刻在开

发新境界”,因此必定是“新鲜有趣”的,必定都在不断的变化生发之中。[73]这里的“趣味”基本与“情趣”的涵义相同,这里“新鲜有趣”的“新境界”便是审美“意象”。

第五,正因为情趣源自“时时刻刻都在进展和创化”的“生命”,因此理想的文学作品都应当是“文辞简洁”而“意味隽永”的。[74]所谓“文辞简洁”,就是指用语言文字所传达出来的审美意象(即“景”)应当“具体”“明瞭”“真切”“语语都在目前”,这就是“显”;[75]而所谓“意味隽永”,就是指意象背后的“深情”应当“缠绵委婉”,“含不尽之意于言外”,这就是“隐”。[76]在朱光潜看来,一切好的艺术都应尽力将情感隐藏起来,因为“写情不易显,显易流于浅”[77]、“显易流于露,露则显而易尽”[78],且“情愈浅,才愈露”,而露才就是“炫”,“就是不能‘隐’”;“才愈露”,则“味愈薄,趣愈偏”。[79]相反,懂得如何隐藏情感,则“意味更觉无穷”。[80]这就是西哲所谓“艺术的最大秘密就是隐藏艺术”,[81]中国古代司空图所谓“不著一字,尽得风流”、严羽所谓“羚羊挂角,无迹可求”的道理。[82]至此,朱光潜概括说:“写景的诗要‘显’,言情的诗要‘隐’”。[83]其实,这里的“景”就是“意象”,“情”就是“情趣”,以上的显隐之辩,表面上是提倡诗的含蓄、深永,本质上还是意象与情趣的关系之论。

朱光潜有关情感之“隐”的论述在最早的美学文章《无言之美》中便有所体现。在该文中,朱光潜说:“所谓文学,就是以言达意的一种美术。在文学作品中,语言之先的意象,和情绪意旨所附丽的语言,都要尽善尽美”。这里的“情绪意旨所附丽的语言”中的“语言”其实才是审美意象的“象”,而“情绪意旨”则是审美意象的“意”。然而,“言是固定的,有迹象的;意是瞬息万变,缥缈无踪的”;“言是有限的,意是无限的”。因此,“意决不是完全可以言达的”。[84]但是,这种“言不尽意”[85]恰恰是艺术美之所在,即所谓“无言之美”。

朱光潜写道:“所谓无言”,“注重在含蓄不露”。他举例说:比如,“中国有一句谚语说:‘金刚怒目,不如菩萨低眉’,所谓怒目,便是流露;所谓低眉,便是含蓄。”[86]再如,古希腊雕塑《拉奥孔》只将父子三人达到最大痛苦之“前一顷刻的神情雕刻出来”,因此,“他所表现的悲哀是含蓄不露的”。[87]朱光潜最后归纳说:“拿美术来表现思想和情感,与其尽量流露,不如稍有含蓄;与其吐肚子把一切都说出来,不如留一大部分让欣赏者自己去领会。”[88]这就是说,艺术的高妙之处或者艺术“魅力”所在正是“言有尽而意无穷”的。由此可见,这里所谓“语言”与“情绪意旨”的关系说到底还是“意象”与“情趣”的关系。

三、朱光潜意象论之中华审美文化根基

从以上论述我们看到,朱光潜在建构意象论过程中不断援引西方美学理论,诸如克罗齐、叔本华、尼采、闵斯特堡、立普斯、谷鲁斯、华兹华斯等人的学说以及古希腊美学理念等,西方美学对朱光潜意象论的几乎所有环节都给予了有力的理论支撑。表面上看,朱光潜意象论基本属于现代学术的范式,西学色彩颇为明显,然而朱光潜前期美学一大特点便是,中国古典文化的根基和西学的面貌相统一,[89]朱光潜意象论也是如此,尽管它以西学的、现代学术的面貌出现,但内里依然以中国古典审美文化的血脉为根基。

心理学告诉我们,儿童少年时代的记忆往往最深刻地影响着一个人一生的行为,同理,朱光潜自幼接受桐城派文化的熏陶,在他远赴香港和欧洲系统地学习西方理论之前,中国古典文化的艺术精神早已深深地扎根在心底,化为他判断一切问题的潜意识。当我们稍稍体味朱光潜的意象理论的“精、气、神”,就不难触摸到它那深刻的中华审美文化的底蕴。要者有三:

首先,朱光潜意象论体现了中华审美文化的“尚象”思维。我们知道,朱光潜意象论第一要义是“象”而非其他。这正是中华文化源远流长的“尚象”思维的体现。[90]中国古代“尚象”思维几乎无所不在:比如中国的“象形”文字,中医的

“藏象”之学,中国天文历法的“观象授时”,中华艺术追求“立象尽意”等等。中国人总是从经验性的“具象之观”或“观物取象”出发,以“象”达“意”,乃至“言不尽意”,这与以古希腊文明为起源的西方人用“理念”笼罩一切的概念化思维是截然不同的。

历代中国古典美学更是以“尚象”为核心。早在《周易·系辞传上》便有“圣人有以见天下之赜,而拟诸其形容,象其物宜,是故谓之象”之说,[91]《周易·系辞传下》又云:“是故《易》者,象也。象也者,像也”。[92]这些思想说明中国人从文明之初就对“象”特别敏感。而与《周易》成书时间大体相当的《乐记》则创造了“乐象”一词,从而第一次将“尚象”思维运用到了美学领域。随后,随着魏晋玄学的兴起、佛教的传播,中国艺术精神中的“尚象”思维进一步增强了形而上的意味,以至于到了五代的诗歌画论提出了许许多多有关“象”的艺术思想,如“兴象”“澄怀味象”“象外之象”“度物象而取其真”等等。至此,中国人的“尚象”思维在审美艺术领域终于获得了自觉意识并日臻成熟起来,其深刻影响一直持续到20世纪初王国维美学的“境界说”与“意境说”。

了解了中华文化及其艺术精神的“尚象”思维,再结合朱光潜早年的中国传统文化的教育经历,我们就不难理解朱光潜美学的“意象”中心论实际上是中国“尚象”的文化基因在中国现代美学的一种传承与表达。

其次,朱光潜意象论体现了中华审美文化的“情本体”特征。李泽厚认为,中国人的文化心理结构植根于悠久的礼乐传统,也可以说,中国人的文化是一种以儒学为正宗的“乐感文化”。这种文化不同于西方“以理压情”的理性主义和宗教观念占主导,而倾心于一种温情脉脉的、实用理性的人学(或曰“仁学”),讲求“道出于情”“以情为本”。[93]这种文化“以情为体,是强调人的感性生命、生活、生存”,[94]它以情感来“融合”“日常生活”,[95]追求着“人生艺术化”的境界,概括地说就是:“亲子情、男女爱、夫妇恩、师生谊、朋友义、故国思、家园恋、山水花鸟的欣托、普救众生之襟怀以及真理发现的愉快、创造发明的欢欣、战胜艰险的悦乐、天人交会的皈依感和神秘经验”。[96]可见,中国人的传统文化本来就是一种具有艺术精神的审美文化,进一步说,是一种基于“情感本位”的审美文化。因此,中国人的美学和艺术观念本然地重视艺术的抒情性,强调“美在深情”“情之所钟”。[97]中国文学鲜明的“抒情”传统,表现为强调诗“出于四情之外,以生起四情;游于四情之中,情无所窒”,而“读者各以其情而自得”。[98]明末清初的大思想家王夫之更以“情之深浅宏隘”[99]来评价诗的境界高低。

在朱光潜美学中,“情感”“情趣”是一个高频词汇,他的意象理论几乎处处与“情趣”相伴随,朱光潜认为,所谓审美意象就是“心里直觉到一个情感饱和的意象”,[100]他甚至认为,文艺就是“情感的意象化”。[101]这种对情感因素的倚重,实在是中国艺术精神源远流长的“言志”与“缘情”传统的体现。而在西方从柏拉图开始一直强调艺术的“模仿”特征,直至18世纪浪漫主义文艺兴起以后,才开始对“情感”重视起来。虽然朱光潜美学也秉承了从康德到克罗齐一脉重视“情感”的美学的基本理念,但是从发生学角度看,中华文化的“情本体”特征才是他美学形成之最根本的基因。

再次,朱光潜意象论体现了中国古典艺术“情景交融”的境界追求。我们知道,朱光潜认为,诗乃至一切艺术的境界是“意象与情趣的契合”,[102]即“内在的情趣常和外在的意象相融合而相互影响”。[103]朱光潜对此进一步阐述道:“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’。”“情景相生而且契合无间,情恰能称景,景也恰能传情,这便是诗的境界。”[104]

朱光潜如此表述虽然引用了西学的部分概念和内容,但从根本上说,体现的是中国古典诗论、画论有关“情景交融”的境界追求。王夫之

曰："情景虽有在心在物之分，而景生情，情生景，哀乐之觸，荣悴之迎，互藏其宅"，[105]也只有做到了情景交融，才能达到"情不虚情，情皆可景，景非虚景，景总含情"。[106]当代美学家叶朗总结说："中国传统美学给予'意象'，最一般的规定，是'情景交融'。"[107]可见，朱光潜"意象情趣契合"的观点与中国古典美学的"情景交融"论是完全一致的。

综上所述，我们不难发现："意象"，是朱光潜美学（主要指他的前期美学）的核心范畴，朱光潜的意象理论实为朱光潜美学的重要组成部分，它犹如一个总纲，纲举目张，勾连起朱光潜美学中的大部分概念，使之构成了一个以"意象"为中心的美学体系。朱光潜在意象理论的阐释过程中充分展示了其美学"中西汇通、融合"的特点，表面看，他援引了诸多西学概念、学说，西学面貌明显；但就根本的动因看，朱光潜的意象论仍以中国传统文化的艺术精神为根基，简言之就是："西学的面貌，中学的根基"。

注释：

〔1〕〔32〕〔84〕〔85〕〔86〕〔87〕〔88〕朱光潜：《无言之美》，《朱光潜全集》（第一卷），合肥：安徽教育出版社，1987年，第62、62、62、64、65、66、66页。

〔2〕〔3〕〔4〕〔7〕〔8〕〔10〕〔13〕〔14〕〔15〕〔16〕〔21〕〔22〕〔23〕〔24〕〔26〕〔27〕〔28〕〔29〕〔30〕〔57〕〔58〕〔61〕〔62〕〔65〕〔67〕〔68〕〔69〕朱光潜：《文艺心理学》，《朱光潜全集》（第一卷），合肥：安徽教育出版社，1987年，第208－209、210、212、213、214、390、390、390、213、392、362、363、363、364、362、362、362、364、364、213、214、233、256、386、386、387、387页。

〔5〕转引自朱光潜：《文艺心理学》，《朱光潜全集》（第一卷），合肥：安徽教育出版社，1987年，第212页。

〔6〕朱光潜：《谈美·"记得绿罗裙，处处怜芳草"》，《朱光潜全集》（第二卷），合肥：安徽教育出版社，1987年，第35页。

〔9〕〔18〕〔25〕〔31〕〔33〕〔35〕〔36〕〔37〕〔39〕〔41〕〔43〕〔64〕〔66〕〔100〕〔102〕〔103〕〔104〕朱光潜：《诗论》，《朱光潜全集》（第三卷），合肥：安徽教育出版社，1987年，第57、52、50、71、53、54、53、54、64、71、71、52、52、88、53、54、54页。

〔11〕〔12〕〔70〕朱光潜：《谈美·空中楼阁》，《朱光潜全集》（第二卷），合肥：安徽教育出版社，1987年，第62、62、63页。

〔17〕〔20〕朱光潜：《谈美·"超以象外，得其环中"》，《朱光潜全集》（第二卷），合肥：安徽教育出版社，1987年，第68、68页。

〔19〕朱光潜：《谈文学·文学的趣味》，《朱光潜全集》（第四卷），合肥：安徽教育出版社，1988年，第171页。

〔34〕〔72〕〔73〕朱光潜：《我与文学及其他·谈读诗与趣味的培养》，《朱光潜全集》（第三卷），合肥：安徽教育出版社，1987年，第352、352、353页。

〔38〕〔44〕转引自朱光潜：《诗论》，《朱光潜全集》（第三卷），合肥：安徽教育出版社，1987年，第54、65页。

〔40〕朱光潜：《我与文学及其他·近代美学与文学批评》，《朱光潜全集》（第三卷），合肥：安徽教育出版社，1987年，第413页。

〔42〕〔71〕〔75〕〔76〕〔77〕〔78〕〔79〕〔80〕〔81〕〔82〕〔83〕朱光潜：《我与文学及其他·诗的隐与显》，《朱光潜全集》（第三卷），合肥：安徽教育出版社，1987年，第356、355、356、357、356、357、360、357、359、357、356页。

〔45〕转引自朱光潜：《我与文学及其他·近代美学与文学批评》，《朱光潜全集》（第三卷），合肥：安徽教育出版社，1987年，第413页。

〔46〕〔47〕〔48〕〔49〕〔50〕〔51〕〔52〕〔53〕〔54〕〔55〕〔56〕朱光潜：《我与文学及其他·诗的主观与客观》，《朱光潜全集》（第三卷），合肥：安徽教育出版社，1987年，第366、365、365、366、365、366、367、365、366、366、367页。

〔59〕〔60〕〔63〕朱光潜：《谈美·"子非鱼，安知鱼之乐？"》，《朱光潜全集》（第二卷），合肥：安徽教育出版社，1987年，第22－23、22、22页。

〔74〕朱光潜：《随感录（上）》，《朱光潜全集》（第九卷），合肥：安徽教育出版社，1993年，第397页。

〔89〕参见曹谦：《朱光潜美学三大理论资源及其当代启示》，《江淮论坛》2016年第6期。

〔90〕参见朱志荣：《论中华美学的尚象精神》，《文学评论》2016年第3期。

〔91〕〔92〕金景芳、吕绍纲：《周易全解》（修订本），上海：上海古籍出版社，2005年，第532、574页。

〔93〕〔94〕〔95〕〔96〕李泽厚：《实用理性与乐感文化》，北京：生活·读书·新知三联书店，2005年，第79、79、189、191页。

〔97〕参见李泽厚：《华夏美学》，天津：天津社会科学院出版社，2001年，第188、208页。

〔98〕〔99〕〔105〕王夫之：《姜斋诗话》（卷一），戴鸿森笺注，北京：人民文学出版社，1981年，第4、10、33页。

〔101〕参见朱光潜：《谈文学·情与辞》，《朱光潜全集》（第四卷），合肥：安徽教育出版社，1988年，第270页。朱光潜写道："在文学的艺术中，情感须经过意象化和文辞化，才算得到表现。"

〔106〕王夫之：《谢灵运〈登上戍石鼓山〉评语》，《古诗评选》（卷五），李中华、李利民校点，上海：上海古籍出版社，2011年，第205页。

〔107〕叶朗：《美在意象》，北京：北京大学出版社，2010年，第57页。

〔责任编辑：李本红〕