

论《西方美学史》的“洋为中用”

——兼及朱光潜与鲍桑葵和李斯托威尔之比较

夏中义

从“形象思维”角度楔入,可鉴《西方美学史》相对于鲍桑葵、李斯托威尔的同类著述的特点在于,朱光潜颇讲究学术史的“洋为中用”。正是这一国家意识,导致朱著于某种程度上,是在借西方美学史框架,来演示俄苏文论在当代中国的来龙去脉。其关键程序有二:先拿卢那察尔斯基的“形象思维”洗去自己心中的“艺术想象”,再让“形象思维”作“艺术想象”之替身,去洗刷维柯“诗性智慧”的原始底色,以铸成误读。

《西方美学史》(1964)是朱光潜学术生涯中的重大成果。正因其重大,故取何角度来评判,也就颇费斟酌。笔者试将其纳入海外美学之林,与同类型典籍做比较,或许更能反衬其特色之一,是在“洋为中用”。

有两种书,拟可拿来当参照,此即鲍桑葵《美学史》(1892)和李斯托威尔《近代美学史评述》(1933)。这两位都是英国学者。前者是从公元前6世纪(古希腊毕达哥拉斯)写到1892年(英国雕塑收藏)^①,后者则接着写到20世纪30年代,“可说是鲍桑葵《美学史》的续篇”^②。这就恰好在题材的编年跨度方面,与朱光潜《西方美学史》有了可比性。因为朱著亦从古希腊美学发端,至20世纪初克罗齐结尾。大体相当。

与英国同行相比,朱著明显有“一多”、“一少”之现象。

所谓“少”,是说进入朱著视野的唯心论美学少。且不说在鲍著那儿俨然形成“精密”美学(擅长形式—心理分析)与“丑学”两个集团的所有美学家^③,皆未入朱著法眼,即使是对谢林、叔本华等重量级经典人物,朱著也“遗漏甚多”^④。原因有二。一、《西方美学史》本属“急就章”^⑤,1962年遵命撰写,1964年已有上下卷五十余万字问世,未免兼顾不周;二、更要害处是在,“不

介绍尼采、叔本华和弗洛伊德等人与变态心理学,因为他们都被戴上反动派的黑帽子,我不敢,怕这顶黑帽子真安到自己头上来”^⑥。这是著者1983年的表白,离《西方美学史》成书已近二十年矣。

还有一个“多”,是说朱光潜著书国家意识颇浓,讲究“洋为中用”。鲍桑葵和李斯托威尔皆英国人,为何他们治西方美学史,偏偏没有“欧为英用”意念?根子全在那个“用”字。鲍桑葵主张“美学无用”,其“宗旨是要认识而不是要指导实践”,或曰“美学理论家所以想要了解艺术家,并不是为了干涉艺术家,而是为了满足自己的学术兴趣”^⑦。李斯托威尔亦说:“我们评价美是为美而评价美。”^⑧然朱光潜相信“学以致用”,其观点是治“美学史也必须从现实出发”^⑨。意谓“我们学习美学史,并不是为知识而知识、为理论而理论,而是要借助理论知识的帮助,来解决我们自己的文艺实践和审美教育实践方面的问题”^⑩;正是“为着更好地达到这个目的,我们才有必要去追溯过去人类对类似问题的看法,作为借鉴”^⑪。于是,朱著“结束语”便以近七万字的篇幅来做“关于四个关键性问题的历史小结”^⑫,依次为“美的本质”、“形象思维”、“典型人物性格”与“创作方法”。这是鲍著、李著所未及的。

二

诚然,朱著“多”此一举,不无“体例”性补偿之意。

这就是说,西方美学史述学体例至少有二:“通史”或“专题”。朱著体例取“美学通史”,所以比较着重的是每个时代的总面貌和派别源流的关系,对于某些专题(例如审美范畴、艺术种类、创作技巧之类问题)的历史发展线索就照顾得不够”^⑬。故在最后一章特选四个“关键性的问题作为样本”,作“初步的专题史的研究,帮助读者把分散在各章的叙述串起来,使所得到的知识多少能成为一种有机整体”^⑭。

但疑点犹存。大凡有识者皆晓上述四问题,在整个西方美学史框架,只有“美的本质”才是纵贯两千五百年西方美学史谱系的基元性命题,其余三项,皆属文学原理范畴,而非美的哲学范畴。众所周知,20世纪前的西方美学史主要是“美的哲学史”。当然也可辩解“艺术美是美的最高度集中的表现”,故“文艺也应该是美学的主要对象”^⑮。但纵然此说法成立,也不能证明此三项,对读者弄通整个西方美学史定有“关键性”。究其因,无非是此三项的出生,要么在时序上欠晚,略输“历史性”;要么是在地域上欠窄,稍逊“西方性”。

1. “创作方法”

作为概念,它所能涵盖的古典主义、新古典主义、浪漫主义、现实主义及现代主义等(实为各种艺术想象规范),在西方美学史上确实源远流长。但作为术语,则“创作方法”这新词组问世甚晚,这是俄苏“拉普”为了标榜其在文学写作方面,应有与辩证唯物论的“哲学方法”相匹配的方法,于是拈“创作方法”一语。那是1930年的事^⑯。太晚了,不足以跻身西方美学史。

也因此,朱著正式行文时未用“创作方法”,而用了“浪漫主义和现实主义”这一短语^⑰。然“浪漫主义和现实主义”之关系,所以会酿成一个非重视不可的“问题”,那也是俄苏思潮弄出的怪胎,因为只有从别林斯基、车尔尼雪夫斯基到“拉普”,才会在归根认祖似地热捧现实主义之余,又弑父之恨似地毒咒浪漫主义。前者是在19世纪40、50年代,后者是在20世纪20、30年代。事发地域略偏,西方美学史本可忽略不计。

2. “典型人物性格”

若回到西方叙事文学语境,此语实含两个概念:“典型人物”与“典型性格”。前者简称“类

型”后者简称“性格”。与“性格”相比,“类型”无疑资深得多。作为概念,它早在古罗马已由贺拉斯明确提出,作为其所涵盖的人物造型,则在荷马史诗就有先例。比如贺拉斯劝戏剧家写阿喀琉斯时,要仿效荷马写出他的“暴躁、残忍和凶猛”^⑧。这就像中国旧戏人物的粉墨登场,不用黑线勾勒大白脸,就不足以刻画曹操的奸猾一般。这种“脸谱化”写法一直绵延到了17世纪法国新古典主义戏剧。黑格尔说,这是把人写成“某种孤立的性格特征的寓言式的抽象品”^⑨。他更推崇写“性格”。“每个人都是一个整体,本身就是一个世界,每个人都是一个完美的有生气的人”^⑩。然如此理想的、近乎对人类个体行为—心理之全息呈示的“性格”塑造,作为文学的自觉追求,当是19世纪现实主义才心仪的。

这段文学人物简史表明,无论“类型”还是“性格”,其“关键性”仅限于叙事文学语境。对西方叙事艺术不无“关键性”的大词,一俟置于更遥深开阔的西方美学“叙事”背景,它又转为小词。这儿有一个不等式:西方美学>西方文艺学>叙事文学理论>人物造型模式。这也就是说,“典型人物—性格”在西方美学史上本属小词,后来被放大,只因苏共领袖于1952年曾将文艺写“典型”钦定为“党性”原则所致^⑪。

3. “形象思维”

此项更与俄苏语境有缘。相反,“在西欧的文艺理论和哲学著作里,‘形象思维’是个不经见的名词”^⑫。这是钱钟书的判断。他说有个叫林赛(Lindsay)的英国作家当时曾“用了‘形象思维’这个名词,马上声明那是俄国文评里的术语,这也表示它西欧至今还是一个陌生的名称”^⑬。“至今”这一时态有意思,钱钟书此文最初刊于1966年4月,这说明西欧学界对“形象思维”概念,直到1966年还颇隔膜。

据有识者译介,即使在俄苏境内,30年代流行“形象思维”术语,其涵义也与别林斯基1838年首创的概念原型有异。别林斯基的原意是“寓于形象的思维”(мышление в образах),而不是后来高尔基、卢那察尔斯基所用的“形象思维”(образное мышление)^⑭,彼此差异甚为微妙。更无庸说,别林斯基在1841年后不复使用此词。然别林斯基不用了,并不碍后人续用,虽然已非“本义”而成另种“引申义”。

至此,朱著所郑重推出的四个“关键性问题”经甄别,至少可说:其中三项对解读30年代后的俄中文论关系及1949年后的中国文论,颇具“关键性”,但对系统解读20世纪前的西方美学史则无大干系。

或许有人生异,朱著本专攻西方美学史,为何转眼扯进了俄中文论关系暨共和国国家文论?这儿有双重原因。首先,1978年前的国家文论之根源自1949年前的左翼文论,而左翼文论的根最早有两支:一是当年瞿秋白的“饿乡纪程”,旨在“朝圣”莫斯科;二是成仿吾们留日从臧原惟人处习得第二手的“拉普”思潮,实是殊途同归。其次,故当朱著“研究西方美学史,首先就要注意我们当前文艺创作欣赏和审美教育中一些迫切需要解决的问题”^⑮,即“洋为中用”时,这问题也就越不出著者设定的范围。这与其说是受制于朱的价值视野,毋宁说是更受制于朱所处的历史文化境况。

一个颇能注释朱著“洋为中用”情结的特殊细节是:1964年版《西方美学史》下卷第二十章“结束语”所涉“关键性问题”原为“三个”^⑯,而非“四个”;后排序为二的“形象思维”,系《西方美学史》1979年再版时增补。所以如此,是因为1978年1月国家报刊隆重刊发毛泽东《给陈毅同志谈诗的一封信》,信中说“诗要用形象思维”,且释“宋人多数不懂诗是要形象思维的,一反唐人规律,所以味同嚼蜡”^⑰。朱光潜认定“极重要”^⑱,故紧跟赶文章达十七页,计一万三千余字。

三

既然朱著对“形象思维”一案如此倾尽全力,不妨将此作为焦点,集中考察朱著如何“洋为中用”?有没有对“应用性”操心多了,怠慢了“学术性”?

朱著对“形象思维”确凿倾注大力气,连续从六个角度着眼,依次为:“(一)从认识角度来看形象思维”^②;(二)从西方美学史来看形象思维”^③;(三)马克思肯定了形象思维”^④;(四)从实践角度来看形象思维”^⑤;(五)近代心理学的一些旁证”^⑥;(六)艺术作品必须向人这个整体说话”^⑦。近乎“面面观”。然细读,仍嫌著者疏漏了一个最基本、最绕不过的史实:伴随19世纪30年代浪漫主义崛起,一个叫“想象”的术语便深深镌刻在西方美学史。而“形象思维”走红俄苏文坛是20世纪30年代的事。晚了将近一个世纪。这就亟需朱光潜说清楚:“想象”与“形象思维”之间究竟是何关系?若“想象”有别于“形象思维”,则差异何在?若“形象思维”即“想象”,那么,既然西方美学史于19世纪30年代已有“想象”,为何20世纪30年代还要拈“形象思维”一语,岂非“同义反复”,几近无趣?

应该说,朱光潜回应得很简单。他直接将“形象思维”无条件地等同于“想象”。最触目的例子,是他为了证明“马克思肯定了形象思维”,引了马克思关于希腊神话的两句话:一曰“任何神话都是用想象和借助想象以征服自然力”;二曰“希腊艺术的前提是希腊神话,也就是已经通过人民的幻想用一种不自觉的艺术方法加工过的自然和社会形式本身”^⑧。这儿有两个关键词:“想象”和“幻想”。朱光潜说:“‘想象’在原文中用的是Finfidung,‘幻想’在原文中用的是Phantäie,这两个字在近代西文中一般常用作同义词,足见马克思肯定了艺术家要有形象思维的能力。”^⑨其论证未免草率,什么也没说清楚。

“形象思维”既是俄苏术语,拟纳入俄语语系来与“想象”作考量。“想象”,俄语对应词是“фантазия”,“创造性想象”则是“творческая фантазия”。而别林斯基1841年后弃用的“寓于形象的思维”是“мышление в образах”,高尔基、卢那察尔斯基20世纪30年代常用的“形象思维”是“образное мышление”。这两者差别实在不小,朱光潜却硬将它俩捏成一个。

暂且不论“想象”与“形象思维”的美学间距有多大,就是辨析别林斯基“寓于形象的思维”与高尔基“形象思维”,彼此差别也不容小觑。假如说,别林斯基的概念能让人记起钱钟书的“水中之盐”^⑩(意为一种被作家人格所印证的、近乎血肉化的思想,一俟融入其文学形象,就酷似消融于水的盐,原先的晶态已无痕,水却是咸的),那么,高尔基的概念则诱人联想“披上形象外套的教义”,这就为文艺创作的公式化、概念化埋了伏线,留下隐患。若一定要判谁较靠近“想象”的真谛,无疑是别林斯基。或许也因此,别林斯基后来会弃用此术语,而改用西方美学史所公认的“想象”概念。

现在再回到“想象”。在朱光潜眼中,“想象”和“幻想”这二词,在近代西文中一般常用作同义词。然钱钟书另有看法。他说过三层意思。第一,“早在中世纪后期,已有个别作者以这两个字分别指程度上不同的两种心理活动:Phantasia指高级的、富于创造性的想象,而Imaginatio则指低级的幻想或梦想”^⑪。“譬如中世纪思想家大亚尔贝尔德斯(Albertus Magnus)是最早区别‘想象’和‘幻想’的人”^⑫。第二,“在后来的浪漫主义理论里,这个区别被肯定下来而普遍推广”^⑬。第三,如上区别也许许可让译介者“免于张冠李戴或节外生枝,不至于合其所当分或分其所当合了”^⑭。

钱钟书无愧为大师级智者,他能看出别人看不出的精微深致,值得后学逐一潜心领悟。

第一,说“想象”有别于“幻想”,且判前者属高层次、具创造性,后者属低层次、具经验性,这在实质上,是给出了一条区分何谓艺术构思、何谓日常心理的美学界限。这就是说,原始土著将电闪雷鸣认作天神震怒,这是日常经验层次的“幻想”,它可以是嗣后神话构成的素材,但还不是题材。当荷马将诸多原始“幻想”素材熔铸为整一性的史诗型神话,这才是“想象”,是艺术创造。这让人想起王国维也曾有“‘常人之境界’与‘诗人之境界’”一说^②。这叫“分其所当分”。

第二,说“想象”高于“幻想”,后经浪漫主义理论认同而“普遍推广”,这也经得住史证。法国浪漫派运动高举三面旗帜:“天才”、“个性”和“想象”,便是明证。故钱钟书又言:“到了十九世纪,随着浪漫主义运动的进展,‘想象’的地位愈来愈高,没有或很少人再否认或贬低它的作用了。”^③有两段名人名言可作参照:17世纪帕斯卡尔曾贬损“想象——这是人性里欺骗的部分,是错误和虚讹的女主人”^④;然经19世纪浪漫派运动后,波德莱尔则礼赞“想象是真实的皇后”^⑤、“一切功能中的皇后”^⑥。

第三,相比较,波德莱尔在1859年说的另一段话更实在。他说:“我说的想象,不仅仅是指人们用得很滥的这个词的一般概念,那只不过是幻想而已,而我指的是创造的想象,那是一种高得多的功能……”^⑦这般看来,钱钟书确实是与波德莱尔想到一块去了。并由此回味钱所作的那个劝诫型区分,不仅必要,而且适时,否则,为何连朱光潜那样的名家竟也思维含混,“合其所当分”呢?

四

其实,钱钟书指出“想象”概念在西方美学史的地位,随浪漫派运动而“行情见涨”,此大趋势,朱光潜不是没看到。朱也认为:“到了浪漫主义运动起来以后,想象和情感这一对孪生兄弟就成了文艺创作的主要动力,具体表现在抒情诗和一般文艺作品里,也反映在文艺理论里。”^⑧

不仅如此,细读《西方美学史》,可知朱已揭示早在19世纪法国浪漫派运动前,17世纪英国经验主义先驱培根和霍布斯对“想象”的内涵开发,已是对近代心理学学科创建的“原始积累”。比如培根率先明言“诗涉及想象”,并强调创造想象之特征是“放纵自由”。因为“想象即不受物质规律的拘束,可以把自然已分开的东西合在一起,也可以把自然已结合在一起的东西分开,这样就在许多自然事物中造成不合法的结婚和离婚”^⑨。

“不合法的结婚和离婚”(钱译为“不合法的配偶和离异”),当是培根的诙谐修辞,系隐喻格。要害是那个“法”字,象征事物映在记忆系统中的秩序原型。然秩序原型一旦内化为可被生理电脉冲所传递的心理化信息,它也就被赋予心理可塑性,即可被“想象”机能所分解或重组。“分解”,是指有关信息元素被疏离原型秩序,此即朱译“不合法的离婚”。“重组”,是指不同原型的信息元素按创意而虚构秩序,即“不合法的结婚”。由此可见,与恪守原型的“记忆”机能相比,消解原型的“想象”机能委实是在“放纵自由”。

曾任培根秘书的霍布斯,在“想象”研究方面,可说是“青出于蓝而胜于蓝”。朱著列举了三点。

第一,霍布斯将培根的“想象”自由概括为“虚构律”:^⑩“例如我们一次看见一个人,又一次看见一只马,我们心灵里就拟想出一个马身人首的怪物。一个人如果把他对自己本人的想象和他对别人所作所为的想象合在一起,例如想象自己是赫喀琉斯或亚历山大,小说迷往往如此,这就是组合的想象。说得更确当些,这只是心灵的捏造。”^⑪此引文为钱钟书所译,译文简洁

而流畅,只是末句尚需推敲。朱光潜将“心灵的捏造”译为“心的一种虚构”^⑤,虽多一字,但较近美学遣词的雅正。

第二,霍布斯把“想象”细分为“无控制无意图”与“有意图有控制”两种,且把后者定义为“创造力”。“总之,思路在受意图控制的时候,它不是别的,就是寻求,就是拉丁人所称为‘智慧’的那种创造发明的能力。”^⑥这又使人想起钱钟书亦曾有此区分。所相异者,只是“无控制无意图”者被钱唤作“幻想”,“有控制有意图”者在钱那儿被称作创意型“想象”。这是真正的“英雄所见略同”。

第三,霍布斯还把“想象”与“判断”作对照:“能看出事物间的差异和不同,就要靠在事务中进行分别、辨识和判断,在不易辨识的地方能辨识,这种人就算是有很好的判断力”;与此相反,“能看出旁人很少能看出的事物间的类似点,这种人就算是……有很好的想象力”^⑦。这在实质上,是近乎揭晓了文学隐喻的心理机制正在于“想象”,在于其能洞察异质物象间的“类似”这一点上。无怪,霍又“把想象力和十七八世纪文艺界所流行的一个术语‘巧智’(Wit)等同起来”^⑧。因为“隐喻”不是别的,它恰恰属“巧智”之一种。

本章所述,拟可归结为如下要点:“想象”作为西方美学史的重要概念,若从词源学角度考量,其心理学涵义是由17世纪英国哲人所奠定,其美学地位是由19世纪法国浪漫派运动所提升的。对此史实,朱光潜大体和钱钟书一样心知肚明。然同样着眼于词源学角度,则“形象思维”一词在20世纪前的西方美学史基本“无根”^⑨,这也是史实。或许有人愿将它纳入俄苏版“马克思主义美学史”,然此已非西方美学史。于是问题就大了:“形象思维”一词明明与西方美学史无缘,朱光潜何必硬要用“形象思维”来顶替“想象”^⑩,作为对西方美学史作“历史小结”的“关键性问题”之一呢?

五

用“形象思维”来顶替“想象”的始作俑者,并非朱光潜,而是卢那察尔斯基。从词源角度看,也确实是卢第一个真正命名了“形象思维”(образное мышление)。其间,“образное”为俄语“形象的”,“мышление”为俄语“思维、思想、思索”^⑪。出处是卢刊于1934年《海涅:思想家》一文。其灵感却源自克鲁普斯卡娅(列宁夫人暨战友)20世纪20年代的一次谈话。她说:“群众是形象地思考(мыслить образно)的,形象之外的东西对他们什么也说明不了。要想知道各种类型的农民是怎么回事、工人阶级中发生了什么、什么是现代庸人、什么是中央和地方、一切事情的领导者……共产党人最关心的是什么要求、当代劳动知识分子的面貌如何,等等——要做到这一切,用任何调查和统计也不如使用艺术语言。这正是艺术语言的巨大意义之所在。”^⑫

卢由此感慨:“我们常常受到作家的巨大影响。作家是教师,他叫人走向应该去的地方。他是宣传家。在俄国,过去一向如此,今后也应该依然如此。但倘若作家成了干燥乏味的宣传家,若不采用活生生的形象,而采用干巴巴的死公式,那么他就必然脱离艺术,因为作家的力量全在于用形象来宣传。”^⑬也因此,卢认定:“那种用自己的作品给我们纲领中的现成原则作插图的艺术,是蹩脚的艺术家。”^⑭

作为列宁的战友,作为数度从监狱折回硝烟的革命家,暨苏联教育人民委员部的首任人民委员(实为国家教育文化部部长),卢那察尔斯基如此热衷“形象思维”,不难理解。革命家的心理定势即此:当其理念将文艺当作政治机器的一颗螺丝钉,他就势必强调文艺能为此机器

“做什么”及“怎么做”,而很难尊重文艺本性“是什么”。在卢看来,文艺家并非是为审美性艺术创造而生,倒是应为其机器摇旗呐喊的。因“用形象来宣传”要比“干巴巴的死公式”更具鼓动效应,更能“唤起我们的全部神经系统来关注它”^⑤,故卢特倚重“形象思维”。这就是说,卢首创“形象思维”概念,不是为了艺术,而是为了政治;是旨在将政治宣传“艺术化”,而不悛把艺术“政治化”。叹朱光潜当初未看透这一点,故才将政治宣传“策略”,误读成艺术创造“战略”。

也正是在这点上,可谓李泽厚比朱光潜更具慧眼。朱是1965年才“作为形象思维的一个辩护者”出席了北京座谈会^⑥,然李早在1956年便撰文初涉“形象思维问题”^⑦,又在1959年系统《试论形象思维》^⑧,更在1978年撰《形象思维续谈》,道破了卢那察尔斯基所以用“形象思维”来顶替“想象”的那个心迹。李泽厚说:“形象思维本意的确是指艺术想象,但它比‘艺术想象’作为科学术语有一个优点,就是它包含有‘思维’这个语词”,“而‘艺术想象’这个词就不能表达出这种含义。”“所以,这个语词终于成为马克思主义的美学术语,解放后广泛流行,不是偶然的。”^⑨朱光潜期期艾艾憋了多年说不出的话,李一下脱口而出。什么叫“发时贤之未发”?这就是。

然李泽厚对卢那察尔斯基的“破译”又是不彻底的。毛病仍出在“形象思维”的“思维”一词。李未能细察“形象思维”术语之发明,当初不是作为“美学理论”,而是作为“宣传策论”才提出的。故释带引号的“思维”一词,李既不宜取“狭义(逻辑学的含义)”,亦不宜取“广义(认识论或心理学的含义)”^⑩,而应回到20世纪30年代的俄苏语境,从“思维”还原出卢注入其中的词源学“本义”:它在词性上不属“名词”,而属“代词”,代称给定政治所要传播的“思想、倾向、公式或教义”。

这就是说,卢那察尔斯基的“思维”犹如预设的软件,被悄然置于文艺创作这颗“形象”螺丝钉,使其在配合政治机器转动时,能更坚定,更默契,也更隐蔽。然或许是卢的“形象思维”的隐蔽性太好,好得让局外人难以觉察,故当它传播到1949年后的中国,也就惹出歧义。至少有两种声音:“辩护派”与“声讨派”^⑪。

朱光潜、李泽厚属“辩护派”。此派特点是,从“形象思维”一词读出“形象大于思想”^⑫,且以此为契机来谨防文艺创作的公式化、概念化。为了阻碍“公式—概念”对文艺创作的浸润与纷扰,李泽厚在1956年便不无创见地提议,作为“整体的形象思维有着它不同于逻辑概念的自己的理性认识的方法和阶段”,也有其独特的“‘抽象’和概括”,不过,它“不是通过逻辑的概念,而是通过形象的典型化”^⑬。三年后,他又将此“典型化”演绎为“形象思维是个性化与本质化的同时进行”^⑭,这是“完全不可分割的统一的一个过程的两方面”^⑮。半世纪后的今天重拾“本质化与个性化”这类词语不免青涩,然其本意仍令人尊敬,无非是在正告国内文苑艺谭:艺术之所以为艺术,没了形象之魅,也就什么都没了。

“声讨派”的来头当更大,不仅署名者郑季翘为当年吉林省委书记,而且文章刊于《红旗》杂志1966年第5期,那是“文革”前夕。此文题为《文艺领域内必须坚持马克思主义的认识论(对形象思维论的批判)》。表面看来,李泽厚成了“重点批判对象”^⑯,然究其实质,是作者极度不满“思维”在“形象思维”格局中所处的隐蔽性位置。从这意义上,倒可说郑是真读懂了卢那察尔斯基的“思维”之初衷:“思维”若真是对政治“思想、倾向、公式或教义”的代称,那么,它仅仅被“形象”所包装是远远不够的,相反,它应有权引领且统辖“形象”。也因此,郑在把“形象思维”打成“现代修正主义文艺思潮”之余,又提出了一个郑氏“创作公式”:“表象(事物的直接映像)—概念(思想)—表象(新创造的形象)”^⑰。或许在郑眼中,只有这样,才能落实政治对文艺的垄断。但在朱看来,则是郑的文艺观,与“四人帮”所鼓吹的“从路线出发”和“主题先行”等谬论,

相距不远^④。

这就是朱光潜刻意要把“形象思维”作为“关键性问题”的国情背景,也是《西方美学史》为何要“洋为中用”的动力之一。虽然,这一切本与西方美学史无涉。

六

朱著“洋为中用”本无可厚非。借西方美学史这块他山之石,攻“中国问题”之玉,有此学术胸怀,乃属不易。须注意的是述学应审慎、有度,不要将本土的特色,不慎抹到西方美学史的脸。

同时须注意:“洋为中用”,主体为“中”,对象为“洋”,“中”具主导性,“洋”属被动。这便很难避免“中”对“洋”不是择优而用,而流于无原则的“为我所用”,不能为我所“实用”者,则弃之不用。

更有甚者,是为了“中用”,而无意有意地曲解“洋”。为了迎合自己的口味,让对象失去原汁原味。

朱著对维柯的美学误判近乎此。

严格地说,维柯不是美学家。或曰,将“美学家”的帽子戴在他头上,未免嫌小。维柯的雄心要大得多,其《新科学》的标题全称是“关于各民族的共同性的新科学的一些原则”^⑤,旨在论证人类史前制度和文化的先民心智,不论就其心理特征还是社会功用来说,皆可命名为“诗性智慧”^⑥。正是这一命名,让朱光潜久旱遇甘霖,不仅在1963年版《西方美学史》上卷第十一章,朝维柯身上一气连贴四张“形象思维”标签,依次为:“1. 形象思维的原始性与普遍性”^⑦、“2. 形象思维与抽象思维的对立”^⑧、“3. 形象思维如何进行:以己度物的隐喻”^⑨、“4. 形象思维怎样形成类概念或典型人物”^⑩,更在1983年索性将“诗性智慧(=形象思维)”^⑪。这究竟是怎么回事?

“诗性智慧”所以被朱著当作“形象思维”的近代意大利版,是因为维柯所揭示的先民心智的两个特征,让朱光潜欣喜不已。

特征之一,是“以己度物”^⑫。那是朱的二度命名。维柯的原话是:“当人们(按,指先民)对产生事物的原因还是无知的,不能根据类似事物来解释它们时,他们就把自己的本性转到事物身上去。”^⑬此即“赋予感觉和情欲于本无感觉的事物”,犹如“儿童的特征在于将无生命的事物拿到手里,和它们戏谈,好像它们和活人一样”^⑭。维柯还用一串先民日常话语实例来说明:

例如用“首”指“顶”或“初”,用“眼”指放阳光进屋的“窗孔”,……用“心”指“中央”之类。天或海“微笑”,风“吹”,波浪“轻声细语”,在重压下的物体“呻吟”。……在这些例子里,人把自己转化到事物里去,就变成那些事物。^⑮

朱光潜认为,先民日常隐喻所呈现的“以己度物”,“这就是形象思维进行程序的一条规律”^⑯。

朱把先民隐喻概括为“以己度物”,甚恰。然进而将其等于“形象思维”,则有待商榷。毕竟,从词源学角度看,20世纪30年代诞生的“形象思维”一词,是在世界早已流行“思维”一词的前提下,才姗姗来迟的。“思维”即“抽象思维”,它是指人类以概念为材料,按逻辑来演绎的一种高级意识活动。可以说,“形象思维”是冲着“抽象思维”中的“思维”而来的,其本义并非倡导“形象大于思想”,恰恰相反,它是在提示“形象包装思维”。若着眼于语法,则看得更清晰:“形象思维”一词属偏正结构,“形象”为偏,“思维”为正,“形象”是用来修饰“思维”的。故“形象思

维”亦可读成“形象为思维服务”。若再追溯到卢那察尔斯基,其“思维”本是对党派思想、倾向、概念或教义的“代词”,则史实昭然矣。于是,再回头看能否将先民隐喻等于“形象思维”?也就无须赘言。

症结有二。

其一,先民“以己度物”根源于“无知”。此“知”为“知性之知”。然“无知为惊奇之母”^⑦,愈是让先民“惊奇”的现象,愈会刺激他们以非知性的幻想或虚拟去“求知”。这个“知”已非“知性之知”,而是“知道之知”,要让自己“信以为真”^⑧。故维柯又将先民这一非知性的幻想或虚构,叫做“身体方面的想象力”^⑨,又称“诗性智慧”,实是一切史前文化赖以孕育的、原始混沌的精神母腹。此母腹竟如此丰饶,她可接连分娩出史前制度、法规、巫术、图腾、神话和寓言,但就是迟迟生不出知性概念为标志、超越官能性经验的“抽象思维”。

非知性—概念水平的先民心智,作为人类精神的童年状态,拟可称为“类儿童心理”。所以用这个“类似”之“类”,是为了区别现代条件下的儿童心理“以己度物”,是因为没长大,不懂事,是其阅历限制了他去认同人类之异质于自然;相反,史前先民因未能在实践上见证自身征服自然,继而也就不能在价值意识上将人类从自然界分离出来,于是,那道标识“主—客体”分野的异质界限也就依然朦胧。这就驱动先民有“类儿童心理”,除却“以己度物”,根本不知还有另种科学的“抽象思维”,能冷静、简洁且精确地陈述自然对象的形状和功能。

其二,姑且假设“形象思维”即“艺术思维”(作为非学术“替身”),能否将先民“诗性智慧”等同于“形象思维”呢?恐亦不宜。

没有人会质疑“诗性智慧”与“艺术想象”这两者,在心理形态水平有诸多“形似”。不能说先民心智不含认知元素,但其认知元素又被太多的原始梦幻、希冀、激情与迷信所裹挟,离“科学思维”颇远,却离“艺术想象”甚近。但也没“近”到零距离,可划等号。贴切地说,先民心智所蕴藉的隐喻型幻想与虚拟,虽是与现代“艺术想象”古今一脉,惺惺相怜,但怎么说,这也是种子与果实、元素与结构、胚胎与成体之间的关联,而不能轻易地、非历史地将彼此的差别抹平。简言之,“诗性”还不是诗,犹如具母性者未必是生儿育女的母亲。

其实“诗性智慧”异质于“艺术想象”的第一界限,还不在于先民“虽在虚构,而自己却不认为是在虚构”^⑩,而现代小说家皆表白自己在“编故事”。二者的最大“神异”在于,近代“艺术想象”崇尚审美性创造,标举“无用之用”,然先民几乎无不将神话和寓言,读作历史和世情俗规本身,极具实用之功。马林诺夫斯基作为“功能派”文化人类学家之所以享誉国际,因为他在梅兰内西亚的田野实录,足以佐证活在土著部落中的原始神话“很少象征主义的余地”,也“不是闲来无事的诗词,不是空中楼阁没有目的的倾吐,而是若干且极其重要的文化势力”^⑪:它要么“是原始信仰与道德智慧上实用的特许证书”^⑫,要么是甄别族群“等级”的非成文法规^⑬;甚至根据“一个关于当地起源的典型神话”,“来解说追究经济的专利”^⑭。

七

现在,再看先民心智特征之二“想象性的类概念”^⑮,能否有助朱光潜来证实“诗性智慧=形象思维”?

何谓“想象性的类概念”?按维柯解释,可推导如下:一,包括先民在内的“人心受到本性的驱遣,喜欢一致性”^⑯;二,“一致性”有赖概括,概括亟需概念,先民心智抽象不出概念,于是有“想象性的类概念”;三,此带引号的“类概念”,实指个别性英雄神话符号,它并非概念,却被先

民“想象”成“类(似)概念”,用以表征先民某类“集体表象”^[9];四,比如“埃及人把凡是对人生有用或必要的事物的发明都归功于赫尔弥斯·特里斯麦吉特一个人”^[10],就是因为赫尔弥斯本是传说中的发明家,然埃及先民抽象不出“发明家”这一真正的类概念,“于是一切发明家都成了赫尔弥斯”^[9]。朱光潜对此深表认同,特留脚注如下:“例如在我国古代,工艺中的鲁班,医道中的华佗,也可以看作‘想象性的类概念’。”^[10]

朱著何以对“想象性的类概念”情有独钟?因为在朱看来,它似可一举疏浚先民心智与荷马史诗及古罗马贺拉斯、法国波瓦罗所承袭的“类型”之间的美学通道,若此说成立,其“诗性智慧=形象思维”方程也就不惮无根。这是朱的美丽愿景。

但责任不全在朱光潜。维柯是18世纪人,故无法像20世纪的历史学家和文化人类学家那般拥有更丰富的第一手或第二手资料,因为对残存的原始土著文化的田野调查,是从19世纪下半叶才真正启动。这便不免导致维柯在“想象性的类概念”一案失之单薄。

其单薄体现在:当他把“想象性的类概念”归结为个别性英雄神话符号——这大体不错;但当他将此英雄符号类同于近代儿童所描的“理想的画像”^[11],抑或让“诗性人物性格……构成寓言故事的本质”^[12]——仿佛出于纯情的审美要求,这就未免与更讲功利实用的先民心智不契。

不妨请列维·布留尔来谈谈英雄神话的史前文化成因。

布留尔以研究残存的原始土著心智而名扬天下,他对英雄神话的原始心理分析又几乎可与马克思、恩格斯的古史见解完美对接。马、恩曾把诞生英雄神话的铁器时代称为“英雄时代”。布留尔也证实原始部落所处的发展阶段愈落后,英雄神话愈贫乏,如在澳大利亚土人那里,几乎没发现“可以描写成祖先崇拜的那种东西的一丝一毫的痕迹”;“相反地,在比较进步的一类社会集体中(如在朱尼人、易洛魁人、美拉尼西亚人等等那里),神话的枝叶越来越繁茂”^[13]。

为何只有在铁器时代(野蛮期高级阶段)才有英雄神话?关键是要领悟“一体感”这把钥匙,布留尔就是靠它打开了孕育神话的原始心理之锁。

在蒙昧期或野蛮期低级阶段,生产力低下决定了氏族成员的平均分配,舍此无法延续氏族生存,这便导致个体精神境况天然地趋向氏族“一体感”。布留尔说,这时即使投入图腾仪式,“阿龙塔人感到他既是他自己同时又是这个或那个祖先,在他行成年礼时把这个祖先的珠灵卡传给他,但他是不知道祖先崇拜的”^[14]。

但到野蛮期中、高级阶段,生产力提升使氏族个别家庭明显富裕,加上战俘降身为奴,贫富分化使氏族“一体感”岌岌可危。原始共同体的脐带已显裂痕。酋长及其后裔为了维系特权,会将自身的富贵直接归结于与英雄祖先的神秘一脉。原先,图腾意识中人与祖先的普遍“共生”,此刻被转移、浓缩、集中在部族个别人,即与英雄祖先有嫡系血脉的世袭酋长身上。这从散落古籍的中国神话也可看出,绝大多数英雄神话符号,如驯象的舜、射日的羿、治水的鲧和禹、舞干戚的刑天、追日的夸父、怒触不周山的共工等等,据范文澜猜测,恐怕全是野蛮末期华夏大地各部族或部族联盟的祖先和首领。他们或有不平凡的神异诞生,或有巨大历史使命和显赫战功。而如此神奇高贵的英灵竟能在其后裔身上复活,这在无形中,就使世袭酋长个体成为惟一能与祖先互渗的神圣中介,此无异于“君权神授”的原始版了。在这意义上完全可以说,英雄神话是史前世袭王权为神化自身而编织的前国家意识形态。

英雄神话符号对行将瓦解的部族先民的心理控制确能生发意识形态式的权威效应。当现代人津津陶醉于神话的造型奇伟、情节跌宕、修辞夸张、幻想瑰丽等纯文学美时,野蛮人却总

是首先被神话的神秘“一体感”意蕴所威慑。布留尔发现：

神话则是原始民族的圣经故事。不过，在神话的集体表象中神秘因素的优势甚至超过我们的圣史。……例如，当神话叙述着什么仁慈而有教化的英雄的冒险故事、功勋、善行、死而复活时，这时使听众感到兴趣的特别是引起共鸣的主要不是他怎样使部落学会取火或者耕种玉蜀黍之类的事实本身。这里，问题在于在神话中也如同在圣史中一样，原始人获得社会集体与自身的过去的互渗，他感到社会集体可说是实际上生活在那个时代，他感到他与那个使这部族成为现在这样子的东西有一种神秘的互渗。简而言之，对原始人的思维来说，神话既是社会集体与它现在和过去的自身和与它周围存在物集体的结为一体的表现，同时又是保持和唤醒这种一体感的手段。^⑧

沉潜体悟布留尔的论述，你内心会浮现这么一幅色彩浓烈地描绘氏族制度崩溃前夜的史前画卷：英雄崇拜的祭台筑得愈高，世袭王权对原始社会的心理控制就愈森严——在至神至圣、顶天立地、呼风唤雨、魔力无边的英雄偶像脚下，正颤颤匍匐着惊恐不已的万家墨面。然读维柯有涉“想象性的类概念”与英雄神话符号关系之文字，你只能读出一群喳喳叫的孩童，竟相用彩色蜡笔，在幼儿园的粉墙涂抹动漫。

这与其说是维柯不慎留下一个陷阱，让朱光潜失足，毋宁说是朱著太想“洋为中用”，即太想把维柯的“诗性智慧”穿凿成“形象思维”（作为“艺术想象”替身），借此参证当年大陆文艺创作已濒临“思维压倒形象”之危境。也因此，却疏忽维柯“诗性智慧”之“诗性”，其第一义并非指朱著所期盼的审美性，而只是指史前先民的“粗野本性”^⑨。

这般看来，朱著在1963年解读维柯的能耐委实不如《新科学》的英译者，因为后者认准《新科学》不是美学读本，它是一部历史巨著，旨在从人类文化源头，来阐释史前制度、法规、巫术、图腾、神话和寓言，是如何被先民的混沌意识所逐一创造出来。正因为有此创造，故先民意识又被维柯誉为“诗性智慧”。而以此“诗性智慧”，“用创建制度的方式创建了人类”^⑩的人，也就成了“诗人”。然带引号的“诗人”，又不同于美学意义上的诗人。英译者说：“‘诗人’是用希腊文的意义，就是制作者或创作者。”^⑪由此再反刍维柯之“诗性”，它固然包含诗的若干元素或颗粒，但终究不是美学意义上的诗。叹朱光潜未读透这一点。记得朱老晚年言及《西方美学史》“上卷的最后一章，曾片面地介绍过维柯，对此，我很不满意”^⑫，不知该“片面”是否指称此意？

八

不无蹊跷的是，朱光潜注意到“鲍桑葵在他的《美学史》里根本忽视了维柯的存在”^⑬。未追究缘由。

克罗齐曾撰书，专章隆重推荐维柯，且誉之为“美学科学的发现者”^⑭。他把鲍桑葵的“忽略”归咎为“对意大利……文学缺乏常识”^⑮。

然维柯之缺席，也可能源自鲍桑葵的“入史”标准迥异于朱著。朱著太想从维柯身上觅得“洋为中用”的资源，但鲍著之“目的是要阐明：哲学见解只是审美意识或美感的清晰而有条理的形式，而这种审美意识或美感本身，是深深扎根于各个时代的生活中的。事实上，我是想尽可能写出一部审美意识的历史来”^⑯。这一“入史”标准未免会让中国古代艺术及审美意识靠边站，因为鲍著认为“这种审美意识还没有达到上升为思辨理论的地步”^⑰。同样的理由，鲍著之

舍弃维柯,因为在非意大利籍的西方学者眼中(比如韦勒克),维柯更像是一位历史哲学家。

鲍著显然信奉“学术本位”,治学纯粹出自学人的内在需求,而与著者国籍所系的国家意志无涉,这叫“学者有祖国,学术无国界”。这又叫“学人本色”,惟问对象之真伪或有无,不以政教之见杂之。美学史就应重在述评历代审美意识及其学理演化的过程,而无须像朱著一般,把它“看作过去经验与现实需要密切相联系的统一体”^⑮。其结果是,西方美学史之“过去经验”被国家文论之“现实需要”所“统一”,以致“洋为中用”被扭曲成“洋被中用”。

面对同一个西方美学史,为何朱著会比鲍著、李著有“一多、一少”现象?“一多”把“现实需要”当作西方美学史研究的“出发”点,而不是把研究对象作“出发”点,这无异于颠倒学术规程,不是如熊十力所言“根柢无易其固”,倒反而犯王元化所诫,陷于“意图伦理”。还有“一少”:大凡西方美学史上难以被“现实需要”所“统一”的,或历来被“现实需要”所排斥的唯心论美学,或被嫌疑有唯心论色彩、却贯穿西方美学史全程的“美感”等基元性命题,朱著便倾向于要么少“入史”,要么不“入史”。

朱著的“入史”标准沉积着太多的内心忧惧。朱晚年说过他没让尼采“入史”,是因为怕扣黑帽子。恐怕这只说了史实的一半。史实的另一半是,朱深知自己青年时“实在是尼采式的唯心主义信徒”^⑯,而将此心灵根基袒露得最率真的,则是其初版于1933年、用英语写的博士学位论文《悲剧心理学》。谁也没料到,基于自我保护,朱竟能熬过近半世纪,至1982年才授权他人汉译此旧著。朱说:“这是由于我有顾忌,胆怯,不诚实。读过拙著《西方美学史》的朋友们往往责怪我竟忘了叔本华和尼采这样两位影响深远的美学家,这种责怪是罪有应得的。现在把这部处女作译出并交付出版,略可弥补前愆,作为认罪的表现。”^⑰

朱的坦诚足以让人心痛得噙泪。故朱著也就决不敢像李斯托威尔一般,将20世纪初西方美学史上的十四个流派(其中“属于主观派的美学理论,有表现论、快乐论、游戏论、外观论和幻觉论、精神分析论、实验论、移情论、现象学论、折衷论,以及艺术和美的一般心理学”^⑱)悉数评述。

其实,康德后出现的,以叔本华、克罗齐、柏格森等为代表的侧重“美感暨审美现象”之研究,不仅在世界范围“成为现代美学的主流”^⑲,同时对中国当代美学走向成熟亦具建设性启迪。若能如此借鉴,倒是真正学术化的“洋为中用”,然此又属朱著所不为,或许不敢为。标志有二。其一,朱著情愿将“美的本质”列为西方美学史上第一“关键性问题”,以期对应1956—1962年间中国第一次“美学热”之特点,正在于将此命题炒得火热,却只字未提高尔泰因《论美感的绝对性》染指唯心论而沦为右派^⑳。其二,朱著对克罗齐的鞭挞也可谓生猛,称其“直觉”说“是资本主义垂死时期艺术脱离社会生活和自禁于作者个人感受的小天地那种颓废情况的反映和辩护,是‘为艺术而艺术’的理论最极端的发展,也是唯心主义美学在德国达到顶峰以后的总结”^㉑。

经过这番“一多、一少”的甄别渠道,最后能进入朱著的“关键性问题”视野的对象,还剩下一什么呢?当然不再是鲍著、李著所关注的“美、美感、丑、悲剧、喜剧”等西方美学史上当台柱子的诸范畴,而是“全盘苏化”后融入国家文论基础的,诸如“形象思维”等命题。粗看这是在借西方美学史框架来演示国家文论,细品却是在跟踪俄苏文论于当代中国的来龙去脉,因为20世纪50年代到60年代的中国国家文论,说到底,实是俄苏文论的汉语版或“殖民”遗址。

这一切对朱光潜来说意味着什么?意味着朱须在美学层面(以“形象思维”为例)承受双重“洗脑”程序。先拿卢那察尔斯基的“形象思维”洗去自己心中的“艺术想象”,再让“形象思维”作“艺术想象”之替身,去洗刷维柯“诗性智慧”的原始底色,继而径直界定维柯对西方美学史

的贡献“最重要的是形象思维的一些精辟见解”^②。

其实“形象思维”作为术语,不见得比“艺术想象”有任何学理优势,反倒模糊了原先概念对“形象与思维”关系的明确设定。凡是尊重艺术规律者,大多会认同“艺术想象”并不绝对排斥认知性“思维”(亦指倾向与思想),然又强调此“思维”须经作者人格亲证,而融入日后的情态想象造型。这将从根子上杜绝创作的公式化与概念化。故1956年曾附和“形象思维”说的李泽厚,至1979年撰《形象思维再续谈》^③,终于告别“形象思维”,绝非偶然。朱老却跨不出这一步。

①⑦⑩⑪ 鲍桑葵《美学史》,张今译,商务印书馆1985年版,第565页脚注,第1页,第2页,第2页。

②⑩ 蒋孔阳《译者的话》,李斯托威尔《近代美学史评述》,蒋孔阳译,上海译文出版社1980年版,第1页,第1页。

③ 擅长“精密”美学的有:赫巴特,齐美尔曼,费希纳,施图姆普夫,精于“丑学”研究的有:索尔格,罗森克兰兹,卡里尔,夏斯勒,哈特曼(参阅鲍桑葵《美学史》,第473—556页)。

④⑤⑥⑧⑩⑫ 《朱光潜全集》第十卷,安徽教育出版社1993年版,第649页,第649页,第650页,第704页,第666页,第671页。

⑧ 李斯托威尔《近代美学史评述》,第7页。

⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲ 《朱光潜全集》第六卷,安徽教育出版社1990年版,第8页,第9页,第8页,第8页,第229页,第231页,第370页,第370页,第365页,第374页,第374页,第377页,第14页。

⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲ 《朱光潜全集》第七卷,安徽教育出版社1996年版,第323页,第322—323页,第323页,第8页,第323页,第344页,第344页,第346页,第348页,第353页,第354页,第357页,第360页,第354页,第352页,第345页,第345页,第344页,第319页。

⑯ 参阅舍舒科夫《苏联二十年文学斗争史实》,冯玉律译,上海译文出版社1994年版,第210页。

⑰ 引自《朱光潜全集》第七卷,第336页。参阅贺拉斯《诗艺》,杨周翰译,人民文学出版社1958年版,第56页。原载《文艺理论译丛》1958年第2期。与朱译稍异。

⑱ 引自《朱光潜全集》第七卷,第167页。参阅黑格尔《美学》第一卷,朱光潜译,商务印书馆1979年版,第303页。

⑳ 引自《朱光潜全集》第七卷,第167页。参阅黑格尔《美学》第一卷,第303页。

㉑ 马林科夫《在第十九次党代表大会上关于联共(布)中央工作的总结报告》中说:“典型是党性在现实主义艺术中的表现的基本范围。典型问题任何时候都是一个政治性问题。”此语被奉为权威性指示,由《论艺术在社会生活中的地位和作用》一文所引(原载苏联《哲学问题》杂志1952年第6期。参阅“学习译丛”编辑部编译《苏联文学艺术论文集》,学习杂志社1956年版,第23页)。朱光潜对此文印象极深,至1980年还记得“那篇文章一出来就鸦雀无声”(《朱光潜全集》第十卷,第539页)。

㉒㉓ 钱钟书《关于“形象思维”的资料辑要(西欧古典理论批评家和作家部分·前言)》,载《古典文艺理论译丛》第11册,人民文学出版社1966年版。

㉔ 叶水夫《关于“形象思维”的资料辑要(俄国革命民主主义批评家和古典作家部分·前言)》,载《古典文艺理论译丛》第11册。

㉕ 朱光潜《西方美学史》下卷,人民文学出版社1964年版,第307页。

㉖ 引自《朱光潜全集》第七卷,第353页。参阅马克思《政治经济学批判·序言》,《马克思恩格斯选集》第二卷,人民出版社1995年版,第112—113页。

㉗ 钱钟书云:“老辈惟王静安,少作时时流露西学义谛,庶几水中之盐味,而非眼里之金屑。”(见《谈艺录》,中华书局1984年版,第24页)

㉘ 钱钟书同时提醒,此区别在欧洲“又产生了地域性的差歧:德、意作者一般以‘Phantasie’、‘Fantsia’指高级的想象,而以‘Einbildungskraft’、‘Immaginazione’指低级的幻想……;英法作者恰恰相反,常以‘Imagination’指高级的想象,而以‘Fancy’、‘Fantaisie’指低级的幻想”(参阅《古典文艺理论译丛》第11册,第2页)。

㉙④①④③⑤ 参阅《古典文艺理论译丛》第11册,第3页,第2页,第3页,第4页,第12页。

㉚ 王国维曾言:“境界有二:有诗人之境界,有常人之境界。诗人之境界,惟诗人能感之而能写之,故读其诗者,亦高举远慕,有遗世之意。”(参阅王国维《人间词话》附录,滕咸慧校注《人间词话新注》,齐鲁书社1981年版,第110页)

㉛ 引自《古典文艺理论译丛》第11册,第13页。参阅帕斯卡尔《思想录》,何兆武译,商务印书馆1986年版,第41页。与钱译稍异。

- ④5 引自《古典文艺理论译丛》第11册,第46页。参阅《波德莱尔美学论文选》,郭宏安译,人民出版社1987年版,第405页。与钱译稍异。
- ④6 引自《古典文艺理论译丛》第11册,第45页。参阅《波德莱尔美学论文选》,第404页。与钱译稍异。
- ④7 《波德莱尔美学论文选》,第408页。
- ④9 引自《朱光潜全集》第六卷,第226页。钱钟书译文与朱译稍异,见《古典文艺理论译丛》第11册,第11页。
- ⑤2 引自《朱光潜全集》第六卷,第230页,朱注:“译自霍布斯《巨鲸》第三章。”
- ⑤3 引自《朱光潜全集》第六卷,第230—231页,朱注:“译自霍布斯《巨鲸》第三章。”
- ⑤5 朱光潜所能找到的例证是费肖尔《论象征》说过:“思维方法有两种:一种是用形象,另一种是用概念和文词;解释宇宙的方法也有两种,一种用文词,另一种用形象。”(见《朱光潜全集》第七卷,第345页)此说不足为训。因为,文词本身可虚拟形象(否则无所谓文学),形象本身可传达概念(比如科普图示)。
- ⑤6 朱光潜强调“‘形象思维’和‘想象’所指的是一回事”(见《朱光潜全集》第七卷,第345页)。
- ⑤7 卢那察尔斯基《海涅·思想家》,杨汉池译,《古典文艺理论译丛》第11册,第138页。
- ⑤8⑤9⑥1 卢那察尔斯基《当代文学的道路》,杨汉池译,《古典文艺理论译丛》第11册,第136页,第137页,第136页。
- ⑥0 卢那察尔斯基《马克思主义批评任务纲要》,杨汉池译,《古典文艺理论译丛》第11册,第137页。
- ⑥3 李泽厚《论美感、美和艺术——兼论朱光潜的唯心主义美学思想》,《(丙)形象思维问题》是其中一节(见李泽厚《美学论集》,上海文艺出版社1980年版,第38—44页)。
- ⑥4 李泽厚《试论形象思维》,《美学论集》,第226—255页。李晚年回忆,此文“发表在《文学评论》,当时是最高刊物,发表也比较早,……那文章周扬很赏识”(见李泽厚、陈明《浮生论学》,华夏出版社2002年版,第73页)。
- ⑥5⑥6⑥8⑥9⑦0⑦1⑦2⑦⑩⑩3 李泽厚《美学论集》,第269页,第264页,第249页,第39页,第231页,第237页,第255页,第3页,第555—577页。
- ⑦3 载《红旗》杂志1966年第5期。
- ⑦5⑦6⑩⑩⑩⑩⑩ 维柯《新科学》,朱光潜译,人民文学出版社1986年版,第11页,第155页,第103页,第103页,第140页。
- ⑦7⑦8⑦9⑧0 朱光潜《西方美学史》上卷,人民文学出版社1979年版,第334页,第337页,第339页,第342页。
- ⑧3 《朱光潜全集》第六卷,第370页。参阅维柯《新科学》,第82页。
- ⑧4 《朱光潜全集》第六卷,第371页。参阅维柯《新科学》,第162页。
- ⑧5 《朱光潜全集》第六卷,第372页。参阅维柯《新科学》,第180页。
- ⑧7 《朱光潜全集》第六卷,第370页。参阅维柯《新科学》,第162页。
- ⑧8 《朱光潜全集》第六卷,第366页。参阅维柯《新科学》,第163页。
- ⑧9 《朱光潜全集》第六卷,第365页。参阅维柯《新科学》,第162页。
- ⑨①⑨2⑨3⑨4 马林诺夫斯基《巫术科学宗教与神话》,李安宅译,中国民间文艺出版社1986年版,第82页,第86页,第98页,第99页。
- ⑨5 引自《朱光潜全集》第六卷,第373页。参阅维柯《新科学》,第103页。
- ⑨6 引自《朱光潜全集》第六卷,第373页。参阅维柯《新科学》,第102页。
- ⑨7⑩3⑩4⑩5 列维—布留尔《原始思维》,丁由译,商务印书馆1981年版,第437页,第435页,第434—435页,第437—438页。
- ⑨8 引自《朱光潜全集》第六卷,第374页。参阅维柯《新科学》,第103页。
- ⑩7⑩8 贝根、费希《英译者的引论》,维柯《新科学》,第39页,第39页。
- ⑪①①2 克罗齐《作为表现的科学和一般语言学的美学的历史》,王天清译,中国社会科学出版社1984年版,第64页,第310页。
- ⑪6⑪7 朱光潜《悲剧心理学·汉译本自序》,张隆溪译,人民文学出版社1983年版,第2页,第2页。
- ⑪20 高尔泰《寻找家园》,花城出版社2004年版,第93页。

(作者单位 上海交通大学中文系)

责任编辑 张颖